

ლია ნურნუშია

მხატვრული კუდბურის
ისტორია

ნაწილი I

ლია წურნუშია

**მხატვრული კულტურის
ისტორია**

(I ნაწილი)

თბილისი
2020

უაკ UDC 7(09)

ლ.წ-897

ლია წურწუშია:

მხატვრული კულტურის ისტორია (I ნაწილი)

გამომცემლობა „ივერიონი“. თბილისი. 2020. გვ. 500.

მხატვრული კულტურის ისტორია კულტუროლოგიის ერთ-ერთი ძირითადი დარგია, რომელსაც უდიდესი როლი ენიჭება კაცობრიობის სულიერ განვითარებაში.

წინამდებარე ნაშრომი მხოლოდ პირველი ნაწილია ჩანაფიქრისა – აქ ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შეფასების ჭრილშია განხილული აღმოსავლურ-დასავლური მხატვრული კულტურის ისტორიის ძირითადი ნიშანსვეტები, ეპოქალური მნიშვნელობის ხელოვანთა ცხოვრება და ქმნილებანი (პირველყოფილი ხელოვნების ევროპული რენესანსის ჩათვლით).

წიგნი განკუთვნილია ხელოვნების საკითხებით დაინტერესებულ მკითხველთა ფართო წრისათვის.

რედაქტორი:

რუსუდან წურწუშია

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი.

კომპიუტერული

უზრუნველყოფა:

მაია გელაშვილი

ISBN 978-9941-8-2304-6 (ორივე ნაწილის)

ISBN 978-9941-8-2305-3 (პირველი ნაწილის)

ხელოვნების ისტორიის საგანი და ამოცანები

ხელოვნების ისტორიის შესწავლას ფესვები ანტიკურ სამყაროში მოეპოვება. ძვ.წ. VI-V სს-ის ბერძენი ისტორიკოსები: ჰეკატე მილეთელი – პირველმა აღწერა ეგვიპტე 510 წ. (VI ს. ძვ.წ), ჰეროდოტე – „ისტორიის მამად“ წოდებულმა, ბევრი იმოგზაურა აღმოსავლეთში და აღმოსავლური კულტურისა და ხელოვნების შესახებ მეტად საინტერესო ცნობები მოგვანოდა. იგი ერთ-ერთი პირველია, ვინც ბერძნულ სამყაროს პირამიდები გააცნო და არა მარტო აღწერა ისინი, არამედ შეეცადა პირამიდების მშენებლობის პროცესის საიდუმლოება ამოეცნო.

ხელოვნების ისტორიის მკვლევართა შორის საინტერესოა რენესანსის ეპოქის ცნობილი მოქანდაკისა და თეორეტიკოსის, ჯორჯო ვაზარის ცნობილი წიგნი „გამოჩენილ ფერმწერთა, არქიტექტორთა და სკულპტორთა ცხოვრების აღწერა“ (XVI ს.). ჯორჯო ვაზარი დეტალურ ბიოგრაფიულ ცნობებს გვანვდის თავისი დროის ბუმბერაზების: ლეონარდოს, მიქელანჯელოს, ტიციანის და ა.შ. ცხოვრებისა და შემოქმედებითი მოღვაწეობის შესახებ. ამით ჯორჯო ვაზარიმ უამრავი მასალა დააგროვა არა მარტო თანამედროვეობის შესახებ, შემოიტანა ტერმინები „რენესანსი“, „გოთიკა“ ხელოვნების განვითარების კონკრეტული ისტორიული მონაკვეთების გაბატონებული სტილის შესახებ. „გოთიკა“ დაცინვით, ირონიით უწოდა შუა საუკუნეების დასავლურ-ევროპული მხატვრული კულტურის სტილს ბარბაროსთა ერთ-ერთი ტომის (გოთების) სახელწოდების მიხედვით, კერძოდ, დასავლურ-ევროპულ მხატვრულ-კულტურულ სტილს ჩრდილოეთ მხარეში (საფრანგეთი, გერმანია). ანტიკური ხანის ხელოვნების ისტორიისადმი თავყვანისცემა მემკვიდრეობით XVIII ს. განმანათლებლებმა გადაიღეს (ჰერდერი, ვინკელმანი).

ხელოვნების ისტორიის მკვლევართა შორის ახალ დროში ერთ-ერთი პირველია ვინკელმანი, გერმანელი განმანათლებელი, რომელმაც 1764 წ. გამოაქვეყნა წიგნი „უძველესი ხელოვნების

ისტორია“. იგი წინ უსწრებს ჰეგელს იმით, რომ, როგორც რენესანსის ცნობილი მკვლევარი ბურკჰარდტი ამბობს, _ მან პირველმა გამოიყენა შედარებითი მეთოდი ხელოვნების ისტორიის კვლევისათვის. ვინკელმანი კლასიციზმის მიმდევარია, ჰუმანისტიკა, ლესინგის ეპოქის წარმომადგენელი. სიძველეთა ისტორიის მეცნიერულ შესწავლას საფუძველი ჩაუყარა ვინკელმანის სამმა თხზულებამ: „უძველესი ხელოვნების ისტორია“, „მოხსენება ჰერკულანიუმის გათხრების შესახებ“ და „უცნობი ანტიკური ძეგლები“.

ანტიკით გატაცებული ვინკელმანისათვის ბერძნული ხელოვნება ნორმისა და ზოგადი ტიპის ხელოვნებაა, ჰარმონიის, თავისუფლების, სიმშვიდის, სილამაზის გამოვლენა. ვინკელმანი თავის წიგნში ხელოვნების წარმოშობის მიზეზთა კვლევასაც ცდილობს და ერთ-ერთ მიზეზად ბუნებრივ კლიმატს ასახელებს. გეოგრაფიული გარემოს გამოცხადება ადამიანური შემოქმედებითი მოღვაწეობის ერთ-ერთ პირობად ფრანგ განმანათლებლებთანაც გვხვდება, შემდგომ კი იგი ძირითადი განმსაზღვრელი აღმოჩნდა XIX ს. ფრანგი ესთეტიკოსისა და ხელოვნების თეორეტიკოსის იპოლიტ ტენის ესთეტიკურ შეხედულებებში.

ვინკელმანი ეხება აღმოსავლურ ხელოვნებას – ეგვიპტურს, სპარსულს, ადარებს მათ ბერძნულ ხელოვნებას და უპირატესობას ანტიკურს ანიჭებს. მაგრამ მისი ცოდნა კონკრეტული ანტიკური ძეგლების შესახებ მწირია, რადგან მისთვის ჯერ უცნობია ანტიკური სამყარო, არქეოლოგიური გათხრები ის-ის არის იწყება, ამიტომაც ვინკელმანს წარმოდგენა არ აქვს ეგოსურ კულტურაზე (ე.წ. კრეტა-მიკენის) არქაიკაზე, არ იცნობს „ვენერა მილოსელს“, პართენონის ფრონტონებს. ფრიზები XIX ს. დასაწყისში აღმოაჩინეს, პრაქსიტელის „ჰერმესი“ 1877 წ. იპოვეს ოლიმპიაში.

ცხადია, მხოლოდ ანტიკური ძეგლების შესწავლა არ იძლეოდა წარმოდგენას ხელოვნების ისტორიულ განვითარებაზე. ევროპამ ჯერ არაფერი იცოდა ხელოვნების წარმოშობის საწყისი პერიოდის შესახებ. არქეოლოგია ფეხს იდგამდა, მაგრამ ანტი-

კურობის იქით ვერ მიდიოდა, ამრიგად, XIX ს.-მდე ხელოვნების ისტორიული განვითარების ცალკეული პერიოდების შესწავლასაც კი ფრაგმენტული ხასიათი ჰქონდა. სულ სხვა სურათი გვეძლევა XIX ს-ის II ნახევრიდან. ჰეგელის ფილოსოფიაში შემუშავებულმა აზროვნების დიალექტიკურმა მეთოდმა საზოგადოებრივი მოვლენების განვითარების ისტორიული გზის კანონზომიერების აღმოჩენის საშუალება მისცა მეცნიერებას. ისტორიულ-შედეგებითა მეთოდმა ანუ ისტორიზმის პრინციპმა აზროვნების ყველა სფეროში შესაძლებელი გახადა საზოგადოებრივი მოვლენები და, მათ შორის, მხატვრული აზროვნებაც განეხილათ, როგორც აღმავალი განვითარებადი პროცესი, შეეპირისპირებინათ ხელოვნების ისტორიული განვითარების ცალკეული პერიოდები იმ მასალების მიხედვით, რაც მეცნიერებას ხელთ გააჩნდა. თუ XIX ს. ბოლომდე მეცნიერებას კაცობრიობის მხატვრული კულტურის საწყისი ეტაპის შესახებ კონკრეტული მონაცემები ფაქტიურად არ ჰქონდა, თეორეტიკოსები კი მხოლოდ ჰიპოთეზებით შემოიფარგლებოდნენ, XIX ს. ბოლოს პირინეის ნახევარკუნძულზე პალეოლითის ეპოქის კლდეების მონატულობა აღმოაჩინეს, მსგავსი ნიმუშები მოიძიეს მცირე აზიაში, ირანის, აფრიკის, დასავლეთ ევროპის ტერიტორიებზე. არქეოლოგიური ძიებით აღმოჩენილი სკულპტურული, გამოყენებითი ხელოვნების აურაცხელი მასალა საშუალებას იძლეოდა გახსნილიყო ხელოვნების წარმოშობის საიდუმლოება, უფრო ზუსტად, ხელოვნების მკვლევართ საშუალება მიეცათ გაეანალიზებინათ ხელოვნების ისტორიული განვითარების გზა.

მაგრამ კლდისა და გამოქვაბულის კედლებზე აღმოჩენილი ცხოველთა ფერწერული გამოსახულებანი, გათხრების შედეგად მოძიებული პლასტიკური ხელოვნების ნიმუშები – მცირე ზომის საკულტო თუ ყოფითი საგნების დანიშნულების მასალა – მხატვრული კულტურის წინა ისტორიულ პერიოდში არსებობის შესახებ მაინც ცალმხრივ მასალას იძლეოდა (იგი ძირითადად მხატვრობის, სკულპტურის შესახებ იძლეოდა ინფორმაციას). არქეოლოგია დამხმარე ფუნქციას ასრულებდა ხელოვნებათ-

მცოდნეობისთვის, მაგრამ არა საკმარისს XIX ს. II ნახევრისათვის. ჯერ კიდევ რომანტიკოსთა დამსახურებით XVIII ს-დან ეთნოგრაფიაში დაგროვდა მდიდარი მასალა ლიტერატურის, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ხელოვნების შესახებ. ცნობილია, რომ პირველად რომანტიკოსებმა მიაქციეს ყურადღება ხალხური შემოქმედების ნიმუშებს, იწყეს მისი შეგროვება, დამუშავება, სიუჟეტების გამოყენება (ამ მხრივ, არანაკლებია განმანათლებელთა ღვაწლიც. მაგ., გერმანიაში ჰერდერისა). XIX ს. ბოლოსა და XX ს-ის დასაწყისში კი ეთნოგრაფია მძლავრ მეცნიერებად ჩამოყალიბდა, იგი დაინტერესდა თანამედროვე აფრიკის ტერიტორიაზე მცხოვრები ველური ტომების ყოფითი ვითარებით და ხელოვნების პირველყოფილ ფორმებზე წარმოდგენის შესაქმნელად დიდი მასალაც დაგროვდა. ამ ეთნოგრაფიული მასალის გამოყენება დიდ სიფრთხილეს გულისხმობდა, რადგან თანამედროვე პირობებში აფრიკის ჯუნგლებში ველური ტომები, პირველყოფილი საზოგადოების სოციალურ საფეხურზე გაყინვის მიუხედავად, ვერ ფლობდნენ სოციალური და კულტურული განვითარების იმ დონეს, რომლის ნამდვილი სახით წარმოდგენა მხოლოდ პალეოლითის ძეგლებს შეეძლო.

ხელოვნების ისტორიის, როგორც მეცნიერების, ჩამოყალიბებისათვის უმდიდრეს მასალას ფლობდა აგრეთვე ენათმეცნიერებაც. განუზომელია ეს როლი დღესაც. ენა, როგორც საზოგადოებრივი ურთიერთობის ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზევე ერთადერთი საკომუნიკაციო საშუალება ადამიანებს შორის, თავისი სემანტიკური შემადგენლობით ფლობს უამრავ ინფორმაციას ხელოვნების საწყისი ფორმების-პოეზიის, სიმღერის, ქორეოგრაფიის, სანახაობითი სცენების შესახებ. ენის ჩამოყალიბების პროცესი განუყოფელია მხატვრული აზროვნების გამოვლენის ჩანასახოვანი ფორმებისაგან. ამას მოწმობს ის ფაქტი, რომ უძველესი ხალხების ენაში დაფიქსირებულია მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ხელოვნების ადრეული ფორმების შესაბამისი ტერმინოლოგია. ამრიგად, არქეოლოგია, ენათმეცნიერება, ეთნოგრაფია უდიდეს როლს ასრულებს მხატვრული აზროვნების

საწყისი ფორმების წარმოშობის პრობლემის გადაჭრაში, იძლევა საშუალებას ხელოვნების ისტორიის ქრონოლოგიზაციისათვის.

ამრიგად, ხელოვნების ისტორია, როგორც მეცნიერება, საბოლოოდ ჩამოყალიბდა XIX ს. II ნახევარში. ამ პერიოდში ხელოვნების წარმოშობის პრობლემაც აქტუალური გახდა, უკვე სერიოზულად არავინ თვლიდა ხელოვნების ღვთაებრივი წარმოშობის თეორიას, რომელიც არანაირ მეცნიერულ არგუმენტაციას არ საჭიროებდა.

ხელოვნებათმცოდნეობამ, ესთეტიკამ სერიოზულად მოჰკიდეს ხელი ხელოვნების წარმოშობის საკითხს. ეს საკითხი ჯერ კიდევ პრობლემატური იყო ანტიკურ პერიოდში, როცა შემუშავდა ბაძვის (მიმეზისის) თეორია. იგი სათავეს იღებს დემოკრიტესთან, პლატონი ხელოვნებას „ბაძვის ბაძვად“ თვლის, არისტოტელე „პოეტიკაში“ მსჯელობას ხელოვნების შესახებ მისი წარმოშობის მიზეზების გარკვევით იწყებს და ასახელებს ორ მიზეზს: 1) ბუნებისადმი ბაძვა და 2) ადამიანის თანდაყოლილი ცნობის (ცოდნის) მოყვარეობა. ბაძვის თეორიას ავითარებს ლუკრეციუს კარი წიგნში „საგანთა ბუნების შესახებ“. თომა აქვინელიც (XIII ს.) ხელოვნებას ბუნების ბაძვად მიიჩნევს: ბუნება ღმერთმა შექმნა, მაშასადამე, ხელოვნება ღვთაების შემეცნების იარაღია. ლეონარდო და ვინჩი, რომელიც ხელოვნებას მეცნიერების დად მიიჩნევს, თვლის, რომ „ფერწერა მეცნიერებაა და ბუნების კანონიერი შვილი, იგი დაბადებულია ბუნებისაგან... ბუნების შვილიშვილია, რამდენადაც ხილული საგნები ბუნების შექმნილია, ამ საგნებისაგან კი იქმნება ფერწერა“.

შუა საუკუნეებში ხელოვნების ღვთიური წარმომავლობის პრობლემაზე მსჯელობა დასაყრდენს ისევ ანტიკაში ეძებს, კერძოდ, პლატონთან („იდებების თეორია“). არეოპაგიტულ თხზულებებში პეტრე იბერი ხელოვანს შემოქმედ ღმერთს ადარებს.

XIX ს-ში დარვინის თეორიამ ადამიანის წარმოშობის შესახებ ხელოვნების წარმოშობის ბიოლოგიურ-ფიზიოლოგიური თეორია შექმნა: ესთეტიკური გრძნობა ბიოლოგიური წარმოშობისაა და აქედან გამომდინარე, ხელოვნების ძირე-

ბიკ ბიოლოგიურ საწყისში უნდა ვეძებოთ. მხატვრულ-შემოქმედებითი პროცესის ღრმა კვლევამ მალე უარყო ეს თეორია: „ცხოველთა ხელოვნების“ ე.ი. ცხოველებისაგან ბიოლოგიურად მემკვიდრეობით მიღებული ესთეტიკური და მხატვრული გრძნობის უარყოფამ სხვა თეორიის დაშვების შანსი აჩვენა. პოზიტივისტურ მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით ჩამოყალიბდა ხელოვნების თამაშიდან წარმოშობის თეორია. ჰერბერტ სპენსერმა და მისმა მოწაფემ გრანტ ალენმა „თამაშის“ ცნება კანტისა და შილერის ესთეტიკური ნააზრევიდან აიღეს, სადაც ამ ცნებას ფილოსოფიურ-გნოსეოლოგიური დატვირთვა ჰქონდა და, მათგან განსხვავებით, თამაში განმარტეს როგორც ფსიქოლოგიური თუ ფიზიოლოგიური მოქმედება, რომელიც ერთნაირად ახასიათებს ცხოველსაც და ადამიანსაც. ამრიგად, თამაში გაიგეს არა როგორც სოციალური მოვლენა, არამედ გართობის, დასვენების, ტკბობის, უაზრო ქმედების საშუალება. ამ თეორიით გამოდის, რომ მხატვრული კულტურა – შემოქმედებითი პროცესი – წარმოიშვა ადამიანის ბუნებაში ჩანერგილი მოთხოვნებიდან – ესთეტიკური სიამოვნება განიცადოს შრომაში დახარჯული ენერჯის თავისუფალი გამოყენების მეშვეობით, თამაშით.

სპენსერის, ალენის, გროსის, ლანგეს კონცეფციამ – თამაშის თეორიამ – არა მარტო დამახინჯებულად განმარტა ხელოვნების წარმოშობა, არამედ ადამიანთა საზოგადოებაში თამაშის წარმოშობისა და არსის სწორად ახსნაც კი ვერ შეძლო, რადგან თამაშში ინსტიქტური და იმპულსური ბიოლოგიური ქმედება კი არ არის, როგორც მათ ესმოდათ, არამედ ადამიანის ზნეობრივი და ფიზიკური აღზრდისათვის მოწოდებული, სოციალურად ორგანიზებული ქმედებაა. ესაა თავისთავში შინაგანად არსებული მიზნის განხორციელება, პირველყოფილ ხელოვნებასთან თამაშის კავშირი უეჭვოა, ისე როგორც ბავშვის თამაში შეიძლება განვიხილოთ როგორც იმპროვიზებული მხატვრული მოქმედება, მაგრამ ეს არ ნიშნავს თამაშიდან ხელოვნების წარმოშობას. თვით თამაშსაც კი წინ უსწრებს შრომითი საქმიანობა. პლენა-

ნოვმა „უმისამართო წერილებში“ დამაჯერებლად აჩვენა, რომ ხელოვნება შრომის შვილია და არა თამაშის.

XX საუკუნეში ფრანგმა ხელოვნებათმცოდნემ რეინაკმა სათავე დაუდო ე.წ. „მაგიურ თეორიას“. ხელოვნების ძირები მაგიაში არსებობს. მაგიური შელოცვების რელიგიურმა საჭიროებამ ტოტემის, სულელების, მისტიკური ძალების ფერწერული და სკულპტურული გამოსახულების შექმნა გამოიწვია. ცხადია, რელიგიის წარმოშობის შემდეგ (რაც დაახლ. 10 000 წლის წინათ განხორციელდა), მხატვრული და რელიგიური ცნობიერების ერთგვარი სინთეზირება მოხდა, საკულტო გამოსახულებას ხელოვანის ხელი აკეთებდა, მაგრამ ამას წინ უსწრებდა უკვე შრომაში განაფული, დახვეწილი ხელი. როგორც ენგელსი ამბობს, შრომამ დახვეწა ადამიანის ხელის მტევანი, რომ თორვალდსენის ქანდაკება შექმნილიყო. გარდა ამისა, არქეოლოგია ჯერ ვერ აფიქსირებს ვერანაირი მონაცემებით, რომ რელიგიურ წარმოდგენებზე შექმნილი გამოსახულებანი უფრო ადრე იყო, ვიდრე ჩვეულებრივი ყოფითი ან ცხოველური სამყაროს გამოსახულებანი გამოქვაბულის კედლებზე.

დღეს მეცნიერულ პოზიციას წარმოადგენს არა პირველყოფილი ადამიანის საქმიანობის თუ აზროვნების დიფერენცირებულად წარმოდგენა, არამედ სინკრეტულად, დაუნაწევრებლად. პირველყოფილი ხელოვნების ყველაზე შორეულ ნიმუშებად მიიჩნევენ ე.წ. ქვის საუკუნის „მუსტიეს“ პერიოდის ღრუებიან ფილებს – ე.წ. „მაკარონებს“. ხაზების წნული წმინდა ტექნოლოგიურ პროცესზე მიუთითებს, ესპანეთის ტერიტორიაზე ხელის გამოსახულებას ხატავენ გამოქვაბულის კედლებზე, ხელი, როგორც იარაღი და ცხოველი, როგორც მიზანი – პირველყოფილი „ხელოვანის“ წარმოსახვის ყოფითი შინაარსის გამომხატველია. ცხოველთა ნატურალური ფორმით გამოსახვა ადამიანში ხილული სამყაროს საგნების გამოსახვის უნარის წარმოშობაზე მიუთითებს. ამ დროს ე.წ. „ხელოვანის“ საქმიანობას წმინდა პრაქტიკულ-უტილიტარული დანიშნულება ჰქონდა, ვთქვათ, ნადირობის უკეთ წარმართვისათვის ადამიანებს

სჭირდებოდათ ამა თუ იმ ცხოველის საგნობრივი სახე წარმოე-
სახათ და დაეფიქსირებინათ. პრიმიტიულად, მაგრამ მაინც ქვის-
გან ან ხისგან თლიდნენ ცხოველთა პატარა გამოსახულებებს,
რომლებსაც, ჩვენამდე მოღწეულებს, ნაჭდევეები – შუბის ან ქვის
დანარტყამებიც კი – ამჩნევიათ, ან პლასტიკური მოძრაობებით
გამოხატავდნენ ნადირობის სცენებს.

სამყაროს სახოვანი აღქმნა, სახოვანი აზროვნება, ე.ი. ესთე-
ტიკური გრძნობის წარმოშობა მოგვიანებით ხდება. ხელოვ-
ნება რომ წარმოშობილიყო, ადამიანებს არა მარტო გარკვეული
იარაღით აღჭურვა უნდა ესწავლათ, არამედ მათი საშუალებით
ქვაში ან თიხაში, ბგერაში ან ფერებში უნდა გამოესახათ დანა-
ხული ან მოსმენილი, ე.ი. მათ სამყაროს მხატვრულ-სახოვანი
აღქმის უნარი უნდა შეეძინათ. ხელოვნების თავდაპირველ ფორ-
მებს სინკრეტული ხასითი ჰქონდა. მხატვრობა პლასტიკასთან,
სიმღერასთან ან ცეკვასთან ერთად ვითარდებოდა. ეს ყველაზე
უძველესი ფორმებია ხელოვნების სახეებს შორის.

მხატვრული სახეებით აზროვნება არ არის მხოლოდ უბრა-
ლოდ სმენითი ან მხედველობითი შეგრძნება. იგი ადამიანის ცნო-
ბიერების მიერ შეგრძნებათა გადამუშავების რთულ პროცესს
გულისხმობს. დადგენილია, რომ ზედა პალეოლითის კედლის მხ-
ატვრობა და სკულპტურული გამოსახულებანი ნატურიდან კი არ
იქმნებოდა, არამედ მესხიერებით, ე.ი. კონკრეტული ობიექტების
უბრალო ასლგადაღება კი არ ხდებოდა, არამედ მესხიერებისა და
წარმოსახვის უნარით ის შთაბეჭდილება გამოისახებოდა, რო-
მელიც მთელი დღის მანძილზე ჰქონდა მიღებული პირველყო-
ფილ „ხელოვანს“. განზოგადება ხდებოდა იმ მრავალრიცხოვანი
შთაბეჭდილებებისა, რასაც იგი, ვთქვათ, მონადირე, ცხოველთ-
ან შეხვედრით მიიღებდა. შთაბეჭდილების ანალიზი პირველყო-
ფილი ადამიანის ცნობიერებაში ნიშნავდა გამოსახვის ობიექ-
ტის ზოგადი და არსებითი ნიშნების თავისებურების აღბეჭდვას
წარმოსახვაში და შემდეგ მათს ერთ სახეში წარმოდგენას, ე.ი.
სინთეზს. ამრიგად, პირველყოფილ „ხელოვანს“ წარმოსახვაში
უნდა აღედგინა ცნობიერების მიერ გადამუშავებული პირველი

შთაბეჭდილებები. ამ ოპერაციის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ყველაზე მარტივი კონტურული ნახატიც კი. ქურციკის, ბიზონის სილუეტის მოხაზულობა ესპანეთში ალტამირას, ხორნოს დელა პენის გამოქვაბულში, ცხენის სილუეტი საფრანგეთში მონტესპანის, ქ. მონტინიაკის ახლოს. ლასკოს გამოქვაბულში სოლუტრესა და მადლენის ეპოქაში (20 000 – 15 000 წლის ძვ.წ.) ცხოველი უკვე მოძრაობაში, სირბილში, ნახტომში გამოისახება, ჩნდება ფერები. დუ როკის (საფრანგეთი) გამოქვაბულში, ქვებზე რელიეფურად აღბეჭდილია ცხენების, ბიზონების გამოსახულებანი ნიღბიან მონადირესთან ერთად. ზემო პალეოლითის ეპოქაში ჩნდება პირველი ორნამენტული ხასიათის ხაზები, მეზოლითის ხანაში (გარდამავალი ეტაპი პალეოლითიდან ნეოლითზე) მრავალფიგურიანი ნადირობის სცენებია ასახული, ცხოველთა გვერდით ადამიანთა ფიგურები მოჩანს. ამ დროს ხელოვნებას მხოლოდ სოციალური ფუნქცია აქვს, რასაც მონიშნავს ცხოველების ისარჩარჭობილი ფიგურები, ნადირობის სცენას მაგიური მნიშვნელობა ენიჭება, რაც ადამიანებს ნადირობის წარმატებას უზინასწარმეტყველებდა.

ხელოვნება ამ სიტყვის მიახლოებითი მნიშვნელობით პალეოლითის ხანაში გვხვდება. მას ქმნის არა პროფესიონალი ხელოვანი, არამედ კოლექტიური ცნობიერების მქონე მონადირე. პირველყოფილ ადამიანს თავისი თავი არ აქვს განცალკევებული ბუნებისაგან, ეს არც უფრო მაღალ საფეხურზე – მითების ეპოქაში – ხდება. პირველყოფილი ადამიანის მხატვრული შემეცნება ობიექტური სამყაროს კენ არის მიმართული, მაგრამ ეს შემეცნება მეტაფორულია და არა აბსტრაქტულ-ლოგიკური. ბუნებაში სულიერ მოძრაობას ხედავს, გრძნობს, ფიქრის, ლაპარაკის უნარს ხედავს, სამყაროს აგებულებას თავისი თავის აგებულებას ამსგავსებს. სანადირო ცეკვაში ადამიანი ცხოველს განასახიერებდა, კლდის მხატვრობაში ან სკულპტურაში ქვას ცხოველის სხეულად გარდასახავდა. პირველყოფილი ადამიანი ბუნების გარკვეულ ნაწილს, კერძოდ, ცხოველთა სამყაროს, უკავშირდება, უპირველეს ყოვლისა, უტილიტარული მიმართებით, რის გამოც ცხოვე-

ელის მნიშვნელობა მისი მონადირული ნადავლის როლით განისაზღვრებოდა. მონადირე აკვირდებოდა ცხოველის სხეულს, მის მოძრაობას, რომლის ცოდნა მას ნადირობის წარმატებით დასრულებაში დაეხმარებოდა.

ამრიგად, ყოველი ნივთი, რასაც მხატვრული შემეცნებით ადამიანი წვდებოდა, მხატვრულ ცნობიერებაში აღიქმებოდა არა როგორც „ნივთი თავისთავად“, არამედ სოციალურად ღირებული, გაადამიანურებული, განსულიერებული, როგორც ყოფიერებითი ღირებულება. ასე იქმნებოდა ხელოვნება, როგორც საზოგადოებაში ობიექტურად ჩამოყალიბებული ღირებულებითი სისტემის შემეცნების საშუალება. ხელოვნება ჩართული იყო ადამიანის პრაქტიკულ საქმიანობაში. იგი იყო სულიერი ინფორმაცია სოციალურად ორგანიზებული კავშირის შესახებ.

პირველყოფილ კულტურაზე საუბარი ანტიკურ სამყაროშიც გვხვდება. საყურადღებო დაკვირვებები აქვს მოტანილი დემოკრიტეს (V ს.ძვ.წ.) თავის ანთროპოლოგიაში, რომელიც შეიძლება კულტურისა და ტექნიკის უძველეს ისტორიად მივიჩნიოთ. დემოკრიტე კულტურის შემოქმედად თავად ადამიანებს თვლიდა და არა ღმერთებს. მისი თქმით, ძველი ფილოსოფოსების ნააზრევით, ადამიანები თავდაპირველად პირუტყვებით ცხოვრობდნენ, საძოვრიდან საძოვარზე გადადიოდნენ, იკვებებოდნენ მზამზარეული საკვებით, მხეცების წინააღმდეგ ბრძოლაში, ნადირობისას ადამიანებს დასჭირდათ ურთიერთდახმარება, ერთობა, თანდათანობით აითვისეს დანაწევრებული მეტყველება, თითოეულ საგანს მისცეს თავისი ნიშანი, ენის მეშვეობით დაიწყეს დაგროვილი ცოდნის თაობიდან თაობაზე გადაცემა. პირველყოფილ ადამიანებს არ ჰქონდათ ტანსაცმელი, საცხოვრისი, თანდათან ცოდნის წყალობით მათ იწყეს იარაღის დამზადება. სიცივე და შიმშილი იყო ის ფაქტორები, რამაც ადამიანი აიძულა ესწავლა ბუნებასთან ურთიერთობა, გამოეყენებინა ბუნებრივი მასალა და ექცია იგი კულტურის არტიფაქტებად ანუ საგნებად. დემოკრიტე აღწერს პირველყოფილ ადამიანების, ველის მცხოვრებთა „ჯიშსა და ფიზიკურ ტიპს“ ფიზიკურად ძლიერი, მსხ-

ვილი ძვლოვანი ტანით. მათ არ ეშინოდათ სიცივისა და სიცხის, დაძრწოდნენ საკვების მოსაპოვებლად, არ იცოდნენ ცეცხლის მოხმარება. დემოკრიტეს მიერ დახასიათებული პირველყოფილი საზოგადოების „კულტურული სურათით“ ოვიდიუსმა და ლუკრეციუსმა ისარგებლეს თავიანთ პოემებში. ოვიდიუსმა კაცობრიობის ისტორიის ამ ხანას „ოქროს ხანა“ უწოდა, რომლის შემდეგ მარადიული გაზაფხული სიცივით შეიცვალა, საზოგადოების განვითარებასთან ერთად გაჩნდა „მომხვეჭელობის ჟამი“, სიმართლე და პატიოსნება გაქრა.

სანტიერესოა ძველინდური „ვედების“, ბუდისტური, სანსკრიტული წარმოდგენები ადამიანის წარმოშობაზე, პირველყოფილი საზოგადოების კულტურაზე. მათი აზრით, სამყარო ციკლურად ვითარდება, ხოლო მისი თითოეული ციკლის ხანგრძლივობა 4320 მთვარის წელს მოიცავს. 18,6 მილიონი მთვარის წლის წინათ გაჩნდნენ მიწაზე ორ ფეხზე მოსიარულე, ადამიანის მსგავსი მაიმუნები – თანამედროვე ადამიანთა შორეული წინაპრები – სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიაში.

მართალია, კაცობრიობის კულტურის ისტორია და დედამიწის ისტორია სხვადასხვა ცნებაა, მაგრამ კულტუროლოგიის პოზიციებიდან ისინი ერთ კონტექსტში მოიაზრებიან. კულტურის წარმოშობა ადამიანის გონივრულ არსებად ჩამოყალიბებას უნდა დაეუკავშიროთ, რადგან კულტურა გონის პროდუქტია. პირველი ქვის იარაღის დამზადება გონიერ ადამიანთან არის დაკავშირებული – homo sapiens. დაახლოებით 2 მილიონი წლის წინათ დამზადდა პირველი ქვის იარაღი. კულტურის ისტორიას ჰყოფენ: 1) ქვის ხანის კულტურა, 2) ბრინჯაოს და 3) რკინის ხანისა. ასეთი დაყოფა ტექნოლოგიის განვითარებას ასახავს. ყველაზე ვრცელი პერიოდი ქვის ხანაზე მოდის – პალეოლითი (ზემო, ქვემო) მეზოლითი და ნეოლითი. ეს დაყოფა არქეოლოგიური პერიოდიზაციაა.

სოცო-გენეზისის მიღწევებზე დაყრდნობით პრეისტორიული კულტურის ისტორიას ჰყოფენ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ხასიათიდან გამომდინარე ანუ საზოგადოებრივ ურთიერთო-

ბათა ტიპის მიხედვით. კულტუროლოგიური თვალსაზრისით, ეს პერიოდიზაცია ადამიანის, როგორც მოაზროვნე არსების, როგორც კულტურის შემოქმედის, განვითარების კვალობაზე ამახვილებს ყურადღებას.

თანამედროვე ადამიანის შორეული წინაპარი აფრიკაში მობინადრე ავსტრალოპითეკებისაგან წარმოიშვა – 2 მილიონი წლის წინათ. ჰომო ერექტუსის ცნობიერება თანდათან ყალიბდება, ამ დროს ჩამოყალიბდა (1,8 მილიონი წლის წინათ დათარიღებული ჰომო ერექტუსის თავის ქალა დმანისში აღმოჩნდა) მოთხოვნილებათა სრული რეალიზაციის საშუალებები – კულტურული ფასეულობანი, ინფორმაციის მიღება-გადაცემის ეფექტური საშუალებები, დანაწევრებული მეტყველება. ძირითადი ენობრივი ჯგუფები ნეოლითის ხანაში ჩამოყალიბდა. ზოგიერთის აზრით, ჰომო ერექტუსის მემკვიდრულ და გადაშენებულ სახეობად ნეანდერტალელი ითვლება. პირველყოფილი ადამიანის სახელწოდება – „ნეანდერტალელი“ დაკავშირებულია გერმანიაში ნეანდერტალის ველთან. იგი თავისი ანატომიური, ფიზიკური და გონებრივი განვითარებით ჰომო ერექტუსზე მაღლა დგას. ჰომინიდიზაცია – ადამიანის ჩამოყალიბების პროცესი – ხანგრძლივია. ყველაზე ადრეული იარაღები 2 მილიონი წლით თარიღდება. *homo habilis* – მარჯვე ადამიანს უკავშირდება პირველი ხელოვნური სახლის აგება. ჰომოს გვარის ახალ ევოლუციურ სხვაობას წარმოადგენს *homo sapiens* – გონიერი ადამიანი, რომელმაც აითვისა ცეცხლი. გამყინვარების პერიოდში ცეცხლმა გადაარჩინა ადამიანი. *homo sapiens*-ის ძირითადი საქმიანობა მონადირეობა და შემგროვებლობა იყო, რაც გვარის გაგრძელების მემკვიდრეობით უზრუნველყოფის შესაძლებლობას იძლეოდა.

ჰომო საპიენსის კიდევ უფრო განვითარებული სახეობაა კრომანიონელი (სამხ. დასავ. საფრანგეთში კრომანიონის მღვიმე), ანატომიურად თანამედროვე ადამიანის მსგავსი. მათ რომ აბსტრაქტული აზროვნების უნარი ჰქონდათ, ამას მოწმობს მათ მიერ დამზადებული წარმოების საშუალებები. ისინი იყენებენ ცხოველის ტყავისგან დამზადებულ ტანსაცმელს, ტყავით დაფა-

რულ დათბილულ სახლებს, მონესრიგდა სისხლით ნათესაობა, გაჩნდა ელემენტარული ზნეობრივი ნორმები – უფროსისადმი, ავადმყოფობისადმი პატივისცემა, სექსობრივი ტაბუ. პირველყოფილი ადამიანი გამოვიდა ბიოსოციალური მდგომარეობიდან და გადავიდა სოციალურში, როცა სათავე დაუდო კულტუროგენეზს. მაგრამ აქვე დასტურდება ძალადობის, კანიბალიზმის ნიშნები, ადამიანი ერთადერთია ძუძუმწოვართა შორის, რომელიც მიზანდასახულად, სისტემატურად ანადგურებს თავისი გვარისა და სახეობის წარმომადგენლებს, რაც ბიოლოგიურად აუცილებელი არ ყოფილა მათთვის. ნეანდერტალელ ადამიანს უკვე ჰქონდა გარკვეული წეს-ჩვეულებანი, გაჩნდა ხელოვნებაც, ჩნდება პირველი ამულეტები, მოსვირინგება.

კულტურის ისტორიის მკვლევრები კულტურის წარმოშობას სწორედ მას უკავშირებდნენ. თავდაპირველად ეს ტიპი აფრიკის ტერიტორიაზე ჩამოყალიბდა – იწყება გვიანი პალეოლითი. *homo sapiens* – კრომანიონელები სრულყოფილი დახვეწილი აღნაგობით გამოირჩეოდნენ. ფართოდ იყენებდნენ ცეცხლს კვების პროდუქტების დამზადებაში, განათებისათვის. ჰქონდათ კარგად განვითარებული გვაროვნული წყობა, ქორწინდებოდნენ სხვა გვარის წარმომადგენელზე. ამ დროს (გვიანი პალეოლითი) ჩნდება სკულპტურული ქანდაკებები „პალეოლითური ვენერები“ – მატრიარქატის მაჩვენებელი. ამ ტიპის ადამიანისათვის ყველაზე მთავარი მხატვრობის, სკულპტურის შექმნაა. ადამიანის საქმიანობას სინკრეტული ხასიათი აქვს. ამასთან დაკავშირებით მეცნიერებაში ორი თეორია არსებობს: 1) პირველყოფილი ადამიანი ხატვისას არავითარ პრაქტიკულ ამოცანებს არ ისახავდა, ის გადმოსცემდა თავის სულიერ მდგომარეობას. ეს იყო სამყაროს შემოქმედებითი შემეცნების პროცესის შედეგი. მეორე თეორიის თანახმად, ხელოვნება პრაქტიკული საჭიროების გამოვლენის შედეგია და მაგიასთან (ბერძნ. „ჯადოქრობა“) უნდა იყოს დაკავშირებული. კრომანიონელი თავდაპირველად ხატავდა იმ ცხოველებს, რომლებზედაც ნადირობდა. შეიმჩნევა ნახატზე ნატყორცნი შუბების კვალი – ალტამირა, არდეში, ლასკო.

ნახატები თანდათან რთულდება სქემატურობიდან რეალისტურ სახეებამდე. ნახატების უმრავლესობა გამოქვაბულის სიღრმეშია მოცემული, სადაც ხელოვნური განათების პირობებში ე.ი. ჩირაღდნების შუქზე შეეძლოთ მუშაობა. ჩვენ ვერასოდეს გავიგებთ, იყო ეს ესთეტიკური ჟინით გამოწვეული თუ რელიგიური რიტუალების ორგანული ნაწილი. გამოქვაბულის კედლებზე იშვიათია, ან სულაც არ გვხვდება მცენარეული საფარი ან ადამიანი. კრომანიონელთა დაკრძალვის წესი მონმობს, რომ ისინი უკვე ზრუნავდნენ სულების დაბინავებისათვის. საფლავში ატანდნენ სხვადასხვა ნივთებს, მიცვალებულს მარხავდნენ მჯდომარეს, ან მოგვიანებით. მწოლარეს. ატანდნენ ავგაროზებს სულების მტრული ძალებისაგან თავდასაღწევად. ნეოლითურ ხანაში ჩნდება მინათმოქმედება და მესაქონლეობა, თიხის ჭურჭლის გამოგონება ძვ.წ. VIII ათასწლეულს განეკუთვნება. მატრიარქატი შეიცვალა პატრიარქატით, მამაკაცმა დაიკავა წამყვანი ადგილი ოჯახში. 2 მილიონი წლის განმავლობაში პროგრესის საფუძველს ქვის ინდუსტრია – ქვის იარაღის წარმოება – შეადგენდა. ძვ.წ. IV ათასწლეულში სპილენძის აღმოჩენამ მკვეთრად შეცვალა წარმოების საშუალებების ტექნოლოგია, როცა ისწავლეს სპილენძის გამოდნობა, ცივი ჭედვა და ჩამოსხმული ყალიბების დამზადება. გაჩნდა მჭედელთა პროფესია. ძვ.წ. მეორე ათასწლეულში დაიწყო რკინის დამუშავება. ხალიბები, ქართველური ტომები, რომლებიც ხეტების იმპერიაში ცხოვრობდნენ, იყვნენ პირველი მეტალურგები, შავმა მეტალურგიამ უდიდესი როლი ითამაშა მსოფლიო კულტურის განვითარებაში. შრომის I დიდი დანაწილებით მინათმოქმედებას გამოეყო მესაქონლეობა. დაიწყო ორი განსხვავებული ორიენტაციის – მესაქონლე და მინათმოქმედი ხალხის წარმოშობა. სწორედ ამით იწყება ბიბლია – აბელისა და კაენის სახით. სწორედ ამ დროს წარმოიშვა პატრიარქატი – მესაქონლეობა, ხელოსნობა მამაკაცის საქმედ იქცა.

ხელოვნების ისტორიის პერიოდიზაცია

ხელოვნებას დასაბამი ისტორიამდელ პერიოდში აქვს. ისტორიამდელ პერიოდს უწოდებენ პერიოდს ადამიანის წარმოშობიდან დამწერლობის წარმოშობამდე. ხელოვნების სათავეები სწორედ აქ მოიძიება. აქედან მოყოლებული ხელოვნება თავისი განვითარების ისტორიულ გზას გაივლის. მისი ისტორია მოიცავს იმ მნიშვნელოვან ეტაპებს, როცა დედამიწაზე მცხოვრებ სხვადასხვა ხალხს თუ ქვეყანას შეუქმნია მაღალი დონის ხელოვნების ნიმუშები და მით გაუმდიდრებია მსოფლიო კულტურა.

რადგან ხელოვნებას თავისი ისტორია აქვს, ცხადია, მისი პერიოდებად დაყოფა შეიძლება. პერიოდიზაცია, როგორც წესი, ყოველთვის პირობითია და ამ შემთხვევაშიც ასეა. ხელოვნების ისტორიის პერიოდიზაციის თავისებურება ისაა, რომ ხელოვნება ვითარდება დროში, სხვადასხვა ისტორიული ეტაპი სხვადასხვა დონეს გვთავაზობს, ასევე ხელოვნება ვითარდება სივრცეში იმ თვალსაზრისით, რომ ტერიტორიულად სხვადასხვა ადგილას მცხოვრებ ხალხს სრულიად განსხვავებული მხატვრული წარმოსახვის უნარი და შესაბამისად, ხელოვნების განვითარების განსხვავებული დონეები აქვთ. თავისუფლად შეიძლება საუბარი აღმოსავლური მხატვრული კულტურის მონაპოვრების, ევროპულის, ასევე ძველი ანტიკური პერიოდის, შუა საუკუნეების და ა.შ. შესახებ. პირობითია საუბარი მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაზე. მსოფლიო მხატვრული კულტურის ისტორიის შესახებ საუბრისას, უპირველესად, გასათვალისწინებელია ის უნიკალური, მხატვრული ღირებულების მაღალი დონე, რითაც გამოირჩევა ამა თუ იმ ქვეყნის თუ დროის მხატვრული კულტურა. ამასთან ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მხატვრული კულტურის განვითარება ზოგად კანონზომიერებასაც ემორჩილება. ამდენად, შეიძლება საუბარი მხატვრული კულტურის ისტორიის პერიოდიზაციაზეც. ასე, მაგალითად, პირველყოფილი საზოგადოების ხელოვნებას მსგავსი ნიმუშები აქვს დედამიწის სხვადასხვა კუთხეში, აღმოსავლური უძველესი კულტურა საერთო

კანონზომიერებასაც გვიჩვენებს, შუა საუკუნეების ევროპული ხელოვნება სხვადასხვა ქვეყანაში საერთო ნიშან-თვისებებს ატარებს. აქედან გამომდინარე, მხატვრული კულტურის ისტორიის პერიოდიზაცია შეიძლება ასეთი სქემით წარმოვიდგინოთ:

1. პირველყოფილი ხელოვნება ე.წ. „მუსტიეს“ პერიოდიდან კლასობრივი საზოგადოების წარმოშობამდე. („ორინიაკის“ პერიოდი, „მადლენის“ პერიოდი)

2. ძველი აღმოსავლური ხელოვნება (ეგვიპტური, შუამდინარეთი) ძვ.წ. XXX-XXVIII სს-დან (IV ათასწ. ძვ.წ.) ძვ.წ. VIII-VII სს.-მდე.

3. ეგეოსური (კრეტა-მიკენის კულტურა) ძვ.წ. XVI-XII-XI სს.-მდე.

4. ანტიკური ხელოვნება (წინარე ანტიკურიდან XI-IX სს.) –VIII ს. ძვ.წ.-დან VI ს-მდე ახალი წ-ით.

5. შუა საუკუნეების ევროპული ხელოვნება IV-XIV სს. (რომელსაც წინ უძღვის გარდამავალი ეტაპი ანტიკურობიდან ქრისტიანულ ხელოვნებაზე I ს-დან IVს-მდე)

6. რენესანსის ხელოვნება (XV-XVI სს.)

7. ახალი დროის ხელოვნება (ევროპული) – XVII-XVIII სს. (კლასიციზმი, ბაროკო, განმანათლებლობა, რომანტიზმი)

8. XIX ს-ის ხელოვნება (ევროპული)

9. XX ს-ის ხელოვნება (ევროპული)

როგორც ვხედავთ, ამ პერიოდიზაციაში ხელოვნების განვითარება ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის პრინციპით არის წარმოდგენილი. ეს სქემა კიდევ უფრო რთულდება და სივრცითი პრინციპით გაიშლება ხელოვნების ისტორიის ჩარჩოებში. მაგალითად, შუა საუკუნეების, რენესანსის საუბრისას ჩვენ ცალ-ცალკე ვეხებით სხვადასხვა ქვეყნების მხატვრული კულტურის შედეგებს. ძირითადად კი, მთავარი ისაა, რომ მსოფლიო ხელოვნების ისტორიას ქმნის ის მაღალი დონეები, რაც ამა თუ იმ ხალხს, თუ ქვეყანას სხვადასხვა დროს შეუქმნია.

პირველყოფილი ხელოვნების ადრეული ნიმუშები. „მუსტიეს“ პერიოდი – ძვ. წ. VI – IV ათასწლეული

პირველყოფილი ხელოვნების უძველესი ძეგლების შესახებ XIX ს-ის ბოლომდე მწირი ცნობები იყო. არქეოლოგიურმა გათხრებმა პირინეის, ირანის, კავკასიის, ციმბირის, ესპანეთის, აფრიკის ტერიტორიაზე თანამედროვე ადამიანს საშუალება მისცა წარმოდგენა შეექმნა პირველყოფილი ხელოვნების შესახებ, იმ საწყისი ეტაპის შესახებ, რომელსაც ზედაპალეოლითურ ხანას უკავშირებენ და რომელსაც „მუსტიეს“ პერიოდს უწოდებენ. 30 ათასი წლის წინათ ძვ. წ. უძველესი ხელოვნების ნიმუშებში, რომელსაც ე.წ. „მაკარონის“ წვრილი ხაზები წარმოადგენდა („ორინიაკის ხელოვნება“), საუკუნეების შემდეგ შეიცვალა ფერადი გამოსახულებებით (დაახ. 12 ათასი წლის წინათ). ე.წ. „მადლენის“ პერიოდში კი უკვე სცენებიც გაჩნდა სხვადასხვა გამოსახულებებით – მეზოლითის ხანაში, ზედა პალეოლითში ჩნდება ე.წ. „ვენერები“, „ნიუს ფრესკები“; საკულტო არქიტექტურის პირველი ნიმუშები – მეგალითი.

ადრეული პირველყოფილი ადამიანის მხატვრული წარმოსახვა რეალიზაციას წვრილ ხაზებში, ამოკვეთილ მაკარონისებურ ღრუებში პოულობს. აქ წმინდა ტექნოლოგიური პროცესია დაფიქსირებული და არა სინამდვილის მხატვრულ-სახეობრივი გააზრება. მოგვიანებით კი კლდეებზე გამოქვაბულის კედლებზე ჩნდება ბიზონების, გაქცეული ხარის, ტახის, ირმების, ცხენების სხეულთა სქემატური ხაზები, შემდეგ კი უკვე ხორციან-ფეროვანი ცხოველთა გამოსახულებებიც გვხვდება. ადამიანის მთელი ყურადღება, როგორც ჩანს, ცხოველთა სამყაროსკენ არის მიმართული, ადამიანი ჯერ ვერ ამჩნევს ბუნების სხვა ელემენტებს, მიწის, ცის, ხის, წყლის სილამაზეს. მას საქმე აქვს მხოლოდ ცხოველთან, რადგან ნადირობაა მისი მთავარი საქმიანობა. ამას მოწმობს ნადირობის ამსახველი სცენებიც კლდეებზე, სადაც არსად ჩანს ბალახი, თუნდაც ხე, ან ცის ნაჭერი. ცნობილია ესპანეთში ალტამირას გამოქვაბულის კლდეზე ბიზონების გამოსახულე-

ბები, რომლებსაც მიაგნო არქეოლოგიით გატაცებული ესპანელის მარსელინო საუტოლის 12 წლის ქალიშვილმა. ეს გამოსახულებები შავ, წითელ და ყვითელ ფერებშია შესრულებული. 1940 წ. საფრანგეთში, ქ. მონტინიაკის ახლოს ლასკოს გამოქვაბულში პატარა ბიჭუნამ იპოვა მარტორქების, ცხენების, ირმების, ხარების ნატურალური ზომის ფიგურები. კლდის ნახატები გამოირჩევა აბსტრაქციით, განზოგადებით, სიმბოლიკით, რეალობით. ეს უკვე ნეოლითის ხანაა, ქვის ხანაში იქმნება საკულტო გამოსახულებები, ცნობილია საფრანგეთში ფონ დე გომის, მონტესპანის გამოქვაბულები, საქართველოში, ქვემოქართლში, სოფ. კასუმლოს მიდამოებში, კლდის შიდა მხარეზე ირმის, თხის, გველის მცირე ზომის გამოსახულებებია დახატული. მდ. ხრამის ნაპირზე ნაპოვნია ქანდაკებები. დმანისის გათხრები უკვე მოწმობს ჰომოს ერექტუსის ადამიანის არსებობას. ნაპოვნია ქვის უამრავი ნაკეთობანი. ქვის ხანის ზედა პალეოლითი უკვე ის პერიოდია, როცა ჩამოყალიბებას იწყებს homo sapiens – მოაზროვნე ადამიანი – თანამედროვე ადამიანის ე.წ. „კულტურული“ წინაპარი დანანევრებული მეტყველებით და განვითარებული ხელებით. ხელოვნების წარმოშობასა და მის განვითარებას პარალელურად მისდევს ადამიანის ცნობიერებაში ბუნებასთან ურთიერთობის შედეგად ჩამოყალიბებული რელიგიური წარმოდგენები, რიტუალები. მაგალითად, ტოტემიზმი: ადამიანს აქვს გვაროვნული კავშირი ცხოველურ ან მცენარეულ სამყაროსთან. ტოტემი გვარის მამაა, მფარველი, ტოტემი შეიძლება იყოს ცხოველი, მცენარე, ყოველ გვარს თავისი ტოტემი აქვს. ანიმიზმი – რელიგიური რწმენის პირველსაწყისი ფორმა – ბუნების განსულიერება, საგნობრივი სამყაროს განსულიერება. საგანს სული აქვს და იგი ცხოველურ ან მცენარეულ ბუნებას უკავშირდება („ანიმი“ – სული, „მაგია“ ჯადოქრობა). ადამიანებს ჰქონდათ საკუთარი შესაძლებლობების რწმენა, რომ მათ შეუძლიათ თავიანთი გავლენის ქვეშ მოაქციონ სხვა ადამიანი, ცხოველი ან სხვა სულიერი არსება, ამოქმედონ ისინი თავიანთი სურვილის მიხედვით. ფეტიშიზმი – ბუნებრივ საგნებს ზებუნებრივი ძალა ენიჭება, საგანი

ხდება კულტი, ფეტიში, თანდათან ადამიანის რწმენა ბუნებრივი და ზებუნებრივი ძალების ერთმანეთთან კავშირის შესახებ მითოსურ ხედვაში ჩამოყალიბდა.

ხელოვნება, როგორც ადამიანის ცნობიერების გამოვლენის ერთ-ერთი სფერო, ცალკე ვერ ჩამოყალიბდებოდა, როგორც ადამიანის საქმიანობის განსაკუთრებული ფორმა. მხატვრული ცნობიერება განუყოფელია ადამიანის ცნობიერებისაგან საერთოდ. ხელოვნება, აზროვნების თავისებური პროდუქტი, სინამდვილის პრაქტიკულ-შემეცნებითი საქმიანობის ნაწილი, მიმართული იყო ადამიანის ერთადერთი მიზნისაკენ – სინამდვილეს როგორმე მორგებოდა, პრაქტიკულად აეთვისებინა იგი. ამისათვის კი საჭირო იყო მისი შესწავლა – შემეცნება, ხელოვნებაც ეხმარებოდა მას ნადირობის უკეთ წარმართვაში, შრომაში, ბრძოლაში და ა.შ. ხელოვნება ადამიანის სულიერ ძალებს აყალიბებდა, ახალისებდა, ფსიქოლოგიურად და ფიზიკურად ამზადებდა ადამიანს ნადირობისათვის, შესაძლოა, პირველყოფილი ადამიანი ამ გამოსახულებებში ცხოველზე გამარჯვების რწმენასაც დებდა თავისი მდგომარეობის განსამტკიცებლად, უპირატესობის განცდის წარმოსაქმნელად.

ამდენად, პირველყოფილი ხელოვნება ადამიანის ფსიქიკასა და გრძნობებზე ზემოქმედებით მასში გარკვეული ზნეობრივი, რელიგიური, ესთეტიკური წარმოდგენების შექმნას ფიზიკურად სრულყოფდა. ცნობილია, რომ ველური ტომების ცეკვებში დიდი ადგილი უკავია უწყობდა ხელს, ერთი სიტყვით, აყალიბებდა ადამიანის სულიერ სამყაროს და ამავე დროს ტანვარჯიშულ საწყისებს, რომლებიც დიდ ფიზიკურ გამძლეობასა და სხეულის ვირტუოზულ ფლობას მოითხოვდა. პირველყოფილმა ხელოვნებამ საშუალება მისცა ადამიანს თავი გამოეღიჯა ცხოველური მდგომარეობიდან, თავი ეგრძნო ადამიანად, დახვეწა მისი მძიმე, უხეში ცხოვრება და ბიოლოგიური მოთხოვნილებები განასულიერა.

აღსანიშნავია პირველყოფილი ხელოვნების კოლექტიური ხასიათი, სიმღერა, ცეკვა, სარიტუალო წარმოდგენა, მითების

შეთხზვა ინდივიდების სოლო შესრულებით როდი ხდებოდა, მხატვრული შემოქმედების უძველესი ფორმები სანახაობითი ხასიათისა კი არ იყო, იგი არ იყო დაყოფილი მაყურებლად და შემსრულებლად, მასში ყველა იღებდა მონაწილეობას, რადგან გათვლილი იყო არა ესთეტიკური სიამოვნების ვინმესთვის მისანიჭებლად, არამედ თვითგამოხატვისათვის, თვითაღზრდისათვის. კოლექტიურობის გამოვლენას ვხედავთ პირველყოფილი ხალხების დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნებისადმი დამოკიდებულებაში: ყელსაბმელებით, ნიჟარებით, სვირინგებით შემკული სხეული ამა თუ იმ ტომის, გვარის საერთო წესს ემორჩილება და მათ საერთო ნიშანს ავლენს.

პირველყოფილი ხელოვნების განვითარებას თვალი შეიძლება გავაღვევოთ დღემდე მიღწეულ ნიმუშებზე, თუ „მუსტიეს პერიოდის“ „მაკარონები“ არაფრის მთქმელ წვრილ რელიეფურ ხაზებს წარმოადგენს, უკვე ალტამირის, მონტესპანის, ფონ დეგომის გამოქვაბულებში ცხოველთა სხეულის ანატომია რეალისტური სახითაა გადმოცემული. ალტამირის გამოქვაბულის ჭერზე ქაოტურად, ყოველგვარი კავშირის გარეშე მიმობნეულია ცხოველების გამოსახულებანი, როგორც ჩანს, პირველყოფილ მხატვარს მხატვრული განსახოვნების ძალა მიმართული აქვს კერძობით, ცალკეული ცხოველის ფიგურული გამოსახვისაკენ, მას არ ეხერხება კომპოზიცია, ფიგურათა შორის კავშირის დამყარება. ნეოლითის ხანაში VI-IV ათასწლეულში ძვ. წ. უკვე შეინიშნება კომპოზიციური სურათები გამოქვაბულებისა და კლდეების ზედაპირზე, ნადირობის, შებრძოლების, ცეკვების, რიტუალების სცენები. უფრო ადრე 40-20 ათასი წლის წინანდელი ხელოვნება ძირითადად ცხოველთა „პორტრეტულ“ გამოსახვით შემოიფარგლებოდა. ესპანეთში ალტამირის გამოქვაბულს „სიქსტინის კაპელას“ უწოდებენ მხატვრულ-სურათოვანი ხელოვნების სიუხვის გამო, ამ ბოლო წლების სენსაციას წარმოადგენს საჰარაში აღმოჩენილი ტასილის პლატო ფერადოვანი გამოსახულებებით.

რა შეიძლება ითქვას დასკვნის სახით პირველყოფილი ხელოვნების შესახებ?

1. პირველყოფილი ხელოვნების ნიმუშების ანალიზი გვიჩვენებს მხატვრული წარმოსახვის უნარის თანდათანობით განვითარების პროცესს: „მუსტიეს“ პერიოდი (მაკარონები), შემდეგ ზედა პალეოლითი, როცა ცხოველთა „პორტრეტებია“ გამოსახული, იშვიათად გვხვდება ადამიანის გამოსახულებანი, VI-IV ათასწ. (ზედა პალეოლითი) ნეოლითის ხანაში („Homo Sapiens“). უკვე მხატვრული წარმოსახვის ისეთი უნარი შეინიშნება, როცა კომპოზიციური სცენებიც ჩნდება, მოგვიანებით კი ჩნდება მითიური თქმულებები, ლეგენდები და სხვ.

2. პირველყოფილი ხელოვნების ნიმუშებით მოფენილია აფრიკის, ესპანეთის, საფრანგეთის, იტალიის, ალჟირის, ციმბირის ტერიტორიები. ყველგან საერთო ნიშან-თვისებები შეინიშნება მხატვრული გამოსახვისა, ეს იმაზე მიუთითებს, რომ პირველყოფილი ადამიანის ცნობიერება დედამიწის სხვადასხვა კუთხეში მსგავსი მსოფლალქმით ხასიათდება, ესაა სამყაროს იმ მოვლენათა მხატვრულ-სახეობრივი წარმოდგენა, რომელთანაც ადამიანი უშუალო უტილიტარულ მიმართებაში იმყოფება.

3. პირველყოფილი ადამიანის მხატვრულ-შემოქმედებითი საქმიანობა ცალკე არ არსებობს. იგი ჩაისახა იმ დროის ადამიანის პრაქტიკულ-შემეცნებით საქმიანობაში, როგორც მისი ნაწილი. პირველყოფილი ადამიანის საქმიანობა სანყის ეტაპზე დაუნაწევრებელია, დიფუზურია, სინკრეტულია. რელიგიური, ესთეტიკური, ზნეობრივი მიმართებანი თანდათან ყალიბდება ამ საერთო, პრაქტიკულ-შემეცნებითი მიმართების საფუძველზე.

4. მაღალი პალეოლითის ეპოქის ადამიანი, homo Sapiens, თანამედროვე ადამიანის ე.წ. „კულტურული“ წინაპარია, დანაწევრებული მეტყველებით, იგი სამუშაო იარაღს ამზადებს ქვისგან, ძირითადი საქმიანობა ნადირობაა. მან არ იცის ჯერ მინათმოქმედება, ამიტომაც კლდეებზე, გამოსახულებებში არსად არ ჩანს მინა, ყვავილი, ცა, ყველგან მხოლოდ ცხოველია.

5. პირველყოფილი ხელოვნება ადამიანური არსებობის ერთ-ერთი უძველესი ატრიბუტია, იგი უფრო ძველია, ვიდრე მინათმოქმედება, რელიგია, სახელმწიფო, კერძო საკუთრება და ა.შ.

პირველყოფილი ხალხების ხელოვნება, ცხადია, პრიმიტიულილობით ხასიათდება, სახვით ხელოვნებას არ გააჩნია საერთო კომპოზიცია, ფიგურები გაბნეულია, მათ შორის კავშირი არ იგრძნობა, მაგრამ ეს აიხსნება იმით, რომ ადამიანის დამოკიდებულება სამყაროსთან ის-ის არის იწყება და შემეცნებაში სიღრმე აკლია. მთელს მის საქმიანობას მხოლოდ შემეცნებით-სარგებლობითი ხასიათი აქვს. ნეოლითის ხანაში, როცა ადამიანი მიწათმოქმედებასა და მესაქონლეობაზე გადადის. ხელოვნების შინაარსი მდიდრდება, გამომსახველობითი ფორმებიც მნიშვნელოვანი ხდება, ყალიბდება ხელოვნების სახეებად – მითები, თქმულებები, ეპოსი, სიმღერები, მაშასადამე, ხელოვნება პროგრესს განიცდის, მაგრამ ეს პროგრესი წინააღმდეგობრივია, რადგან წინსვლასთან ერთად რაღაც იკარგება და ეს რაღაც არის მხატვრულ-გამოსახვის უშუალობა და პირობითობა ე.ი. განზოგადება.

6. პირველყოფილი ადამიანი თავის თავს არ გამოჰყოფდა სამყაროსგან. ამიტომ ადამიანსაც უტილიტარულ-შემეცნებითი თვალთ უყურებდა, მასში მხოლოდ ბიოლოგიურ საწყისებს ხედავდა. ამის მაგალითია „პალეოლითური ვენერები“ – უზარმაზარი ქვის ლოდები, რომლებიც ქალის გამოსახულებას წარმოადგენენ, პირისახე გადაშლილია, ჰიპერტროფირებულია ქალის სასოცოცხლო ორგანოები – მკერდი, დიდი მუცელი, თეძოები, პირველყოფილი „ხელოვანი“ ამ გამოსახულებაში თავის წარმოდგენას აქსოვდა ქალზე, როგორც სიცოცხლის დამბადებელზე. პარადოქსულია ის გარემოება, რომ ადამიანის გამოსახულება სულიერებას მოკლებულია, მაშინ როცა ცხოველის გამოსახულებაში ემოციურ-მგრძნობელობითი მომენტები შეინიშნება, ცხოველისადმი დამოკიდებულება გააადამიანებულია, მაგალითად, გვაქვს ისეთი გამოსახულება სპილოსი, რომელიც გააფთრებით იცავს პატარა სპილოს მეორის თავდასხმისაგან. ცხოველთა სამყაროს ასახვა ფერწერულ და სკულპტურულ გამოსახულებებში სამყაროს შემეცნების ფორმა იყო, რომელსაც წმინდა უტილიტარული მიზანი ჰქონდა.

7. პირველყოფილი ხელოვნება უადრესია რელიგიაზე, რადგან იმისათვის, რომ თავისი რელიგიური წარმოდგენები ჩაექსოვებინა საკულტო ნაკეთობებში, მას ჯერ ეს ნაკეთობები უნდა გაეკეთებინა. მხოლოდ შრომით პროცესს შეეძლო დაეხვეწა ადამიანის ხელი, რომ მას შეექმნა მდიდარი რელიგიური და მხატვრული (ფერწერული) ქმნილებები.

8. პირველყოფილი ხელოვნება დღევანდელი ხელოვნებისათვის წარმოადგენს ესთეტიკური ღირებულების ფენომენს. თავის დროზე, პირველყოფილი ადამიანისათვის კი ის მხოლოდ სინამდვილესთან პრაქტიკულ-უტილიტარული დამოკიდებულების გამოხატვა იყო და არა ტკბობის საგანი. თავის „შემოქმედებას“ ადამიანი წმინდა პრაქტიკული დანიშნულებისათვის ქმნიდა და არა ვინმესთვის სიამოვნების მისანიჭებლად, ტკბობის განცდის გამოსანვევად.

აღმოსავლური კულტურა და ხელოვნება

როცა კულტურათა ისტორიებს ვეხებით, არა მარტო დროითი ქრონოლოგიით ხდება პერიოდიზაცია, არამედ გეოგრაფიულ-სახელმწიფოებრივი განსხვავებულობითაც. კულტურის ისტორიას ქმნიან სხვადასხვა ისტორიულ ეტაპზე ან ერთსა და იმავე ისტორიულ ეტაპზე მყოფი ქვეყნები, რომლებიც ერთმანეთისაგან განირჩევიან სხვადასხვა კულტურის დონით. ზოგჯერ განვითარების წინა ხაზზე ერთდროულად აღმოჩნდებიან სხვადასხვა კულტურული შეფერილობის ხალხები, მაგ: ეგვიპტე და შუამდინარეთი. მათ კულტურულ თავისებურებას განსაზღვრავს გეოგრაფიული მდებარეობა, ეთნიკური ფსიქიკა და სხვ. მსოფლიო კულტურის ისტორიაზე თუ შეიძლება საუბარი, მხოლოდ იმ თვალსაზრისით, რომ ყოველი ქვეყანა, რეგიონი ან მხარე თავისი კულტურით ავსებს მსოფლიო კულტურის ერთიან სუ-

რათს. მსოფლიო კულტურაში დიფერენცირება ხშირად ასეთია: აღმოსავლური და დასავლური კულტურა. აღმოსავლეთის კულტურა წინ უსწრებს დასავლურს.

ჩვენი საუბრების თემა იქნება იმ კულტურათა ისტორია, რომლებიც IV ათასწლეულის წინ წარმოიშვნენ ჩრდილო-აღმოსავლეთის აფრიკის ტერიტორიაზე, მაგალითად, ეგვიპტისა და შუმერების, ბაბილონიის, ხეთების, ასურეთის, ირანის, ურარტუს კულტურები. ამ ქვეყნების ნაწილი უკვე გამქრალია პირისაგან მინისა, ენა მკვდარია, კულტურა კი მხოლოდ ისტორიის კუთვნილებაა, მაგრამ მათი შესწავლა აუცილებელია თანამედროვეობისათვის, რადგან ჩვენს კულტურას, ევროპულსაც და თანამედროვე აღმოსავლურსაც ფესვები ამ კულტურებში უდევს. თანამედროვე მეცნიერება, ხელოვნება არ იქნებოდა ამ კულტურების გარეშე.

ამ ქვეყნების კულტურები განსხვავებულია, მაგრამ აქვთ საერთო დამახასიათებელი ნიშნებიც: ყველგან ტიპური, (მეტ-ნაკლებად) მონათმფლობელური აღმოსავლური დესპოტიზმი. სამეურნეო საქმიანობა მინათმოქმედებაა, მონურ შრომაზე დამყარებული სოციალური სისტემა საშუალებას იძლევა გრანდიოზული მშენებლობები აწარმოონ ეგვიპტეში, ბაბილონიაში, ირანში და ა.შ. თუმცა იარაღები, ტექნიკა პრიმიტიულია, ხელოვნება მონუმენტურობისაკენ და უსასრულობისაკენ მიისწრაფვის, პარადოქსულია ის, რომ მხოლოდ ადამიანის მსოფლხედვას შეზღუდული, მან გეოგრაფიული სიშორეებიც კი არ იცის, მხოლოდ უშუალო მეზობელ ხალხებზე აქვს წარმოდგენა, მაგრამ შექმნადობის სურვილი უსასრულობას წვდება. ეს იმით აიხსნება, რომ იმ დროის ადამიანის ცნობიერება მთლიან კოსმოსს აღიქვამს როგორც მის მშობელს, ადამიანის მსოფლიო აღქმა დაუნანვერებელია და კოსმიურ მასშტაბებში გადის, სამყარო ერთიანია, უსასრულოა, ადამიანს მზის ქვეშეთი მის სამფლობელოდ მიაჩნია. პირველყოფილი საზოგადოებიდან ახალ კლასობრივ საზოგადოებაზე გადასვლა ახლადდაბადებულის ძალითა და ენერგიით სავსე ადამიანის დიდი შესაძლებლობებს ავლენს, იგი

გრძნობს ძალას შექმნას „მეორე ბუნება“. მითებში გამოყვანილია ფიზიკურად ძლიერი ადამიანები, მეფეები, რომლებიც თავიანთ ნაწერებში ძირითად თეზად გვიტოვებენ შემდეგს: „მე დავიპყარი, დავანგრე, ცეცხლს მივეცი“.

ძველი აღმოსავლეთის კულტურას მითოლოგიური ცნობიერება ემნის. ზოგადი ნიშნები, რაც საერთოა აღმოსავლური კულტურებისათვის: 1) კულტურის რელიგიური ხასითი, 2) მონარქიული ერთპიროვნული მმართველობა, 3) სამყაროს დაყოფა მიწიერ ამქვეყნიურ და იმქვეყნიურ სამყაროდ, 4) ერთპიროვნული მმართველის (ფარაონის, მეფის) ღმერთის შვილად აღიარება, 5) კოლექტიური ცნობიერების პრიმატი შემოქმედებით პროცესში, 6) სიმბოლიკა, ირაციონალურობა, პირობითობა მხატვრულ აზროვნებაში.

აღმოსავლეთის კულტურამ უდიდესი მიღწევებით გაამდიდრა მსოფლიო კულტურა:

1) გაჩნდა ქალაქისა და სოფლის კულტურა: (სამინათმოქმედო, საირიგაციო, სასაქონლო);

2) განვითარდა ლითონწარმოება (ბრინჯაოს, რკინის, ოქროს, ვერცხლის);

3) გაჩნდა ფაიფურის, ქალაღლის წარმოება, საომარი საშუალებები, დენთი, კომპასი, ჭადრაკი;

4) შეიქმნა დამწერლობა, სამართლებრივი კოდექსი, საომარი მოქმედებების შეწყვეტის (ზავის) პირობების ტრადიციები;

5) საფუძველი ჩაეყარა მეცნიერების წარმოშობას, შეიქმნა კალენდარი, ნელთალრიცხვა, მათემატიკის, გეომეტრიის, სამედიცინო მეცნიერებათა საწყისები, მდიდარი მხატვრული ზეპირსიტყვიერება, მხატვრული კულტურა, სახვითი ხელოვნება.

აღმოსავლური კულტურით დაინტერესებული ძველი ისტორიკოსები აღწერდნენ მხოლოდ იმ ფაქტებს, რაც უშუალოდ მათი თვალთახედვის არეში იყო, გეოგრაფიული აღმოჩენების შემდეგ სურათი შეიცვალა, აღმოჩნდა რომ ევროპა სრულებით არ იცნობდა აღმოსავლეთის მდიდარ ცივილიზაციასა და კულტურას.

პირველი ქვეყანა, რომლითაც იწყება აღმოსავლური კულტურა-

რის ისტორია, არის ეგვიპტე. რამდენიმე ცნობა: ეგვიპტის ისტორიის შემსწავლელ მეცნიერთა შესახებ: ყველა მკვლევარი ევროპელია (პეტრი, კვიბელო, შამპილიონი, ლეფსოუსი, მარიეტი, ბელცონი, მასპერო, მორგანი, ფლინდერი, კარტერი, დევისი), მაგრამ ამ მკვლევართა ძიებას წინ ბევრი შემთხვევითი აღმოჩენები უძლოდა. ეგვიპტური არქაიკის შესახებ უმდიდრესი მასალა დააგროვეს ინგლისელებმა: პეტრიმ და კვიბელომ. 1818 წ. ბელცონიმ აღმოაჩინა ხეფრენის პირამიდა, შეაღწია შიგ და ამით საფუძველი ჩაუყარა მეცნიერებას პირამიდების შესახებ. ლეფსიუსმა აღმოაჩინა 30-ზე მეტი მანამდე უცნობი პირამიდის ნაშთი და უცნობი აკლდამის სახეობა „მასტაბა“, ხოლო ტელ-ამარნაში მიაგნო ამენხოტეპ IV-ის – ეხნატონის – სამარხს. მან პირველმა გაზომა მეფეთა ველი და უამრავი წარწერის ასლი გადაიღო. პეტრიმ სისტემაში მოიყვანა და ამოხსნა პირამიდების ბევრი საიდუმლო. და ბოლოს, ნაპოლეონის დამსახურება: 1798 წ. სამასზე მეტი ხომალდიანი ფლოტილიით ნაპოლეონი მიადგა ეგვიპტის ნაპირს. გემზე ჯარისკაცებთან ერთად სამოქალაქო პირები, მეცნიერებიც იყვნენ: მათ შორის ვივენ დენონი. ჯარისკაცმა შემთხვევით მდ. როზეტასთან იპოვა ორენოვანი წარწერის ქვა, რომელსაც „როზეტას ქვას“ უწოდებენ. ბერძნული და ეგვიპტური იეროგლიფებიანი ქვა აღწერა და პარიზში ჩამოიტანა ვივენ დენონმა, ამ უკანასკნელმა უამრავი ფაქტის, აღმოჩენის აღწერილობა ჩაიტანა საფრანგეთში. მისი ჩანაწერების საფუძველზე დაიწერა 24 ტომიანი წიგნი „ეგვიპტის აღწერა“, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ეგვიპტოლოგიას. როზეტას ქვა იქცა ეგვიპტური იეროგლიფების გასაღებად. ყველაზე მარტივი და გენიალური აღმოჩენა გააკეთა ფრანგმა ჟან შამპოლიონმა. 11 წლისას, ეგვიპტის ლაშქრობაში მონაწილე ფერიესთან ნანახმა პაპირუსებმა, მას ინტერესი გაუღვიძეს ეგვიპტური დამწერლობისადმი. 1822 წ. 17 წლისამ გრენობლის აკადემიას წარუდგინა წიგნი „ეგვიპტე ფარაონის ხანაში“, რის გამოც აკადემიის წევრად აირჩიეს. 100 დღით დაბრუნებული, ნაპოლეონის მომხრეთა შორის აღმოჩნდა, რისთვისაც გადაასახლეს, სწავლობს სანსკრიტს,

კოპტურს, სირიულს, ინყებს იეროგლიფების გაშიფვრას, გამოსცემს წიგნს, რომელშიც თითოეული იეროგლიფი ასოდაა მიჩნეული. როზეტის ქვაზე ბერძნული ტექსტის მიხედვით, მეფის სახლის ადგილას ნიშნათა ჯგუფი ოვალურ ჩარჩოშია ჩასმული. ბერძნულის მიხედვით აქ პტოლომეოსი უნდა ყოფილიყო ჩანერილი. 1815 წ. აღმოჩენილი ფილეს ობელისკზე პტოლომეოსის სახელის აღმნიშვნელ იეროგლიფებთან ერთად ოვალურ ჩარჩოში კიდევ ერთი ჯგუფი იყო მოთავსებული. აქ, ბერძნული ტექსტიდან გამომდინარე, დედოფალ კლეოპატრას სახელი უნდა ყოფილიყო ჩანერილი. შამპოლიონმა ორივე სახელი ერთმანეთის ქვეშ ამოღო და ერთნაირი ნიშნებით რამდენიმე იეროგლიფი ამოიცნო.

რაც შეეხება ძველ ისტორიკოსებს: ეგვიპტის შესახებ პირველი ცნობები ჰეკატე მილეთელმა მოგვცა ძვ.წ. 510 წ., შემდეგ კი ჰეროდოტემ ძვ.წ. 450 წ. ეგვიპტური ღვთაებების შესახებ აღწერა პირამიდების მშენებლობის, არქიტექტონიკის შესახებ ხალხში მოარული თქმულებები. სხვათა შორის იგი არ ახსენებს სფინქსს, რომელიც, ალბათ, ქვიშით იყო დაფარული.

ეგვიპტის ისტორია პირველყოფილი საზოგადოებიდან იწყება. ამ საზოგადოების ხელოვნებას წინარეისტორიული ანუ არქაული ეწოდება. გვაროვნული წყობა ძვ.წ. 5 ათასი წლისთვის მთავრდება. ამ პერიოდის მანძილზე ეგვიპტელები მისდევდნენ ნადირობას, მინათმოქმედებას, მხატვრულ აზროვნებაში ნატურალიზმი ქაობობს. ცხოველი გამოსახულია ზუსტი მიმსგავსებით. საგნებიც ცხოველის ან თევზის ფორმას ატარებენ. ნატურალისტურადაა მოხატული ჭურჭელი, გადმოცემულია ნავის, მოცურავეთა სახეები, ქალის ფიგურები ხშირი თმებითა და ანეული ხელებით. მდინარის პირას დახატულია ცხოველები: ანტილოპა, ფლამინგო, თანდათან ნატურალიზმი იცვლება პირობითობით, განზოგადებით, ჩნდება ფანტასტიკური სახეები. ეგვიპტური სახელმწიფოს წარმოშობამდე ეგვიპტე დაყოფილი იყო ნომებად (ოლქებად), მათ მართავდნენ ნომარქები. მათი გაერთიანებით წარმოიშვა ორი სამეფო – ჩრდილოეთის (ქვედა) და სამხრეთის (ზედა) ეგვიპტე. პირველყოფილი ხელოვნების ნიმუშები ეგვიპტის ტერიტორიაზე

1894-95 წლებში აღმოაჩინეს. პეტრისა და კვიბელოს არქეოლოგიურმა გათხრებმა გამოფინეს ეს საოცრება, რომელიც იმდენად განსხვავდებოდა ფარაონთა დინასტიის ხელოვნებისაგან, რომ გვიანდელი ე.ი. მონათმფლობელური ეგვიპტური მოსახლეობა ავტოქტონურად არ მიიჩნის, მაგრამ შემდგომმა კვლევამ აჩვენა, რომ ეგვიპტური ხელოვნება აფრიკული წარმოშობისაა. არქაული პერიოდიდან ჩვენამდე მიღწეულია ე.წ. ნარმერის ფილა 64 სმ-ის, ორმხრივ მოხატული, ერთ მხარეზე სამსარტყელიან ფართობზე სამი სცენაა გამოსახული. აღწერილობა წარწერის გარეშეა. გამოსახულება თვითონ მოგვითხრობს ომების შესახებ ორ ფარაონს შორის. | სარტყელზე ქალღმერთ ჰათორის სიმბოლური გამოსახულებაა ხარის რქებით და ყურებით. დიდ სარტყელზე პიქტოგრაფიული წარწერით მოთხრობილია: ნარმერი კომბალს უღერებს დამარცხებულ პატარა ფიგურიან ფარაონს, ნილოსის განშტოებაზე მჯდომი ჰორი მოჭრილ თავს აწოდებს გამარჯვებულ ფარაონს, ქვემოთ გაქცეული მეომრებია. ფილის მეორე მხარეს სამი სცენაა გამოსახული: ფარაონი თავის მხლებლებით გამოდის ველზე, სადაც თავდაჭრილი მეომრების გვამებია. შუა სცენაზე ორი ფანტასტიკური ცხოველია გადახლართული კისრებით, რაც ერთიანი ეგვიპტის სიმბოლოა. ქვედა ნაწილში კი ფარაონი ხარის სახით თელავს და ანგრევს მტრის ციხეს. რელიეფებზე ფიგურათა სოციალური განსხვავებულობა ზომით გამოიხატებოდა, ფარაონი ჩვეულებრივი სამოსით მხოლოდ დიდი ზომით გამოირჩეოდა. რელიეფები იღებებოდა სხვადასხვა ფერით. რელიეფი ორიენტირებულია სიბრტყეზე, მაგრამ თვითონ იგი არ არის ბრტყელი. მისი ზედაპირი რბილად არის მოდელირებული. ეგვიპტეში სამი ტიპის რელიეფი გვხვდება: ფონიდან ოდნავ ამონეული (მაღალი რელიეფი არ გვხვდება), ოდნავ ჩანეული და მესამე – ფონთან ერთ დონეზე მყოფი, ოღონდ ღრმად ჩაკვეთილი კონტურებით. ამ დროისათვის შემუშავდა უკვე რელიეფური გამოსახულების ტიპი: მხრები და სახე პროფილში, მკერდი პირდაპირ, სხეულის ქვედა ნაწილი 3/4-ით მობრუნებულია, კიდურები ისევ პროფილში. კონტურის ხაზები გეომეტრიულია, კომპოზიცია – სტატიკური.

ეგვიპტური ხელოვნების ისტორია სახელმწიფოებრიობისა და მთლიანი ეგვიპტის ისტორიის პარალელურად აიგება. ქრონოლოგიაც ერთნაირი აქვთ. ისე, როგორც ეგვიპტის სახელმწიფოებრიობის ისტორიას ჰყოფენ ძველ, შუა და ახალ სამეფოდ, შემდეგ საისურ პერიოდად, ასევე ხელოვნებაც წარმოდგენილია ძველი, შუა და ახალი მეფობის ხანად. ეგვიპტის ისტორიის დინასტიებად დაყოფა მიეკუთვნება ეგვიპტელ ისტორიკოსს მანეთონს – IV-III ს. ძვ.წ.

ეგვიპტური მხატვრული კულტურის პერიოდიზაცია

- 1) არქაული პერიოდი – წინაისტორიული პირველყოფილი ხელოვნება;
- 2) ძველი მეფობის ხანა (3000 წ.ძვ. – 2270 წ. ძვ.წ. ანუ XXX-XX-VIII სს.);
- 3) შუა მეფობის ხანა (2100 წ. – 1700 წ. ძვ.წ. XXII-XVIII სს.);
- 4) ახალი მეფობის ხანა (1555 – 1099) ძვ.წ. XVI – XI სს.;
- 5) საისური პერიოდი VII – VI ს.ძვ.წ. (645-525 წწ.).

ეგვიპტელები თავიანთ ქვეყანას „ტა-კამეტ“ – შავ მინას უწოდებენ ნიადაგის ფერის მიხედვით. ეგვიპტე ბერძნებმა უწოდეს „აიგუპტუს“ – რაც ნილოსის ნობათს ნიშნავს, ჰეროდოტეს თქმით. ეგვიპტე ნილოსის პირმშოა, მის აუზში მდებარეობს, ნილოსმა ნაპირები შლამით მოჰფინა და უნაყოფო მინა სამინათმოქმედოდ აქცია. ნილოსს უკავშირდება წელთაღრიცხვის, კალენდრის, საირიგაციო სისტემის და თვით პირამიდების მშენებლობაც. ეგვიპტური კულტურა სათავეს უდებს 7 საოცრებათა ნუსხას, ეგვიპტური ბოლო იეროგლიფური ჩანანერი 394 ძვ.წ. თარიღდება. იუსტინიანეს დროს კუნძულ ფილეზე არსებობა შეწყვიტა იზიდას ტაძარმა – ეგვიპტური წარმართობის უკანასკნელმა დასაყრდენმა. XIX ს-ში ეგვიპტური მკვდარ ენად გამოცხადდა.

ეგვიპტელები მზის თაყვანისმცემლები იყვნენ და ფარაონიც მზის შვილად მიაჩნდათ. ღმერთები აწესრიგებდნენ სამყაროს ბუნებასა და საზოგადოებაშიც. რელიგიური რწმენა ბუნებასა და ბუნების ღვთაებრიობაზე იყო ირიენტირებული, რელიგია ზოომორფულ ხასიათს ატარებდა. ვიდრე ეგვიპტე ნომებად იყო დაყოფილი, თითოეულ ნომს თავისი რელიგია ჰქონდა, ამრიგად, ეგვიპტური რელიგია ჭრელია თავისი ღვთაებრივი პანთეონით და ეთნიკური შინაარსით. ქვეყნის გაერთიანებას ქურუმები ცენტრალიზებული რელიგიური იდეოლოგიის შექმნით ცდილობდნენ, როგორც ფარაონთა დასაყრდენი, მაგრამ ეგვიპტის თავისებურება ის იყო, რომ მისთვის უცხოა რელიგიური დოგმატიზმი, ისეთი, რამაც ქრისტიანობა ინკვიზიციამდე მიიყვანა. არ არსებობდა არც ერეტიკული წარმოდგენები, ამიტომ ცენტრალიზებული სახელმწიფო რელიგიის გვერდით თავისუფლად არსებობდა უამრავი ლოკალური რელიგიური სისტემები. სწორედ ამით აიხსნება ის საოცარი სიჭრელე, რითაც ეგვიპტური წერილობითი ტექსტები ხასიათდება. ოფიციალური რელიგიის აპოლოგოტები – ქურუმები ცდილობდნენ ლოკალური კულტების სიმრავლის მონესრიგებას და ოფიციალურ იდეოლოგიასთან შეხამებას. მათი იდეოლოგიური სპეკულაციის შედეგად შეიქმნა პირველი კოსმოგონიური სისტემები, როგორც ფილოსოფიური აზროვნების პირველი ცდები. ერთ-ერთი ასეთი კოსმოგონიური სისტემა იყო ქ. ჰელიოპოლისის (ეგვიპტური – ონი) ანუ „მზის ობელისკის ქალაქის“ – ჩამოყალიბებული კოსმოგონიური სისტემა. ე.წ. „პირამიდების ტექსტები“ მთლიანად გაჟღერებულია ლოცვებით, რომელიც ჰელიოპოლისის იდეოლოგიას გამოხატავს. ამ კოსმოგონიის თანახმად, ორგანიზებული სამყაროს შექმნამდე მთელი სივრცე პირველყოფილ ქაოტურ წყლებს უკავია. სამყაროს შექმნა იწყება ნუნის წყლებიდან, დემიურგის – შემოქმედი ღვთაების შექმნით. უძველესი დემიურგი იყო „ატუმი“, რაც ძველეგვიპტურად „სამყაროს“ ნიშნავს. ატუმი გადმოფურთხებით ქმნის ღმერთების პირველ წყვილს შუს (ჰაერს) და ტეფნუტს (წყალს). შუ და ტეფნუტი ქმნიან გებ-ს (დედამიწა)

და ნუტს (ზეცა). ეს უკანასკნელი კი დასაბამს აძლევენ ენეადის (ანუ ცხრა ღმერთის) ოთხ წევრს (ოსირისს, ისიდას, სეტს და ნეფტიდას). IV დინასტიის აღზევების დროს მოხდა ღმერთის „რას“ კულტივირება. I დინასტიიდან მოყოლებული ფარაონი გაიგივებული იყო ციურ ღვთაებასთან ჰოროთან. V დინასტიიდან იგი ხდება „ჰორი-რას შვილი“.

ეგვიპტელთა ეროვნული თვისება კონსერვატიზმია, რაც რელიგიური კულტებისადმი განსაკუთრებულ დამოკიდებულებაში ვლინდება. ახალი ღმერთების წარმოქმნა სულაც არ ნიშნავდა ძველის დავიწყებას, არამედ ეგვიპტურ რელიგიურ ცნობიერებაში ძველი და ახალი ღმერთების შერწყმას. მაგ: „ატუმი“ შეავინროვა „რამ“ და ეგვიპტურ ტექსტებში ჩნდება ახალი ღვთაება „ატუმრა“.

ძველი ეგვიპტური რწმენით, ღვთაების არსებას წამოადგენს „ბა“ – სულიერი სანყისი, ადამიანური აზროვნებისათვის შეუცნობადი ყოფიერების ფორმა. „ბა“ მოძრავი, ფლუიდური არსების მქონე სულიერი სანყისია, მას შეუძლია ტრანსფორმირება ანუ სხვადასხვა მატერიალური ფორმით გამოვლინდება. ამგვარად, ერთი და იმავე ღვთაებრივ სულს „ბას“ შეუძლია ატუმის, რას, ჰოროს სახით, ფორმით მოვლინება. „რა-ატუმი“ სხვადასხვა ღმერთს კი არ ნიშნავდა, არამედ ერთი ღვთაებრივი სანყისის სხვადასხვა მატერიალური ფორმით გამოვლინებას. ეს იდეა ნაყოფიერი აღმოჩნდა ეგვიპტური თეოლოგიისათვის, ეგვიპტის ისტორიის სხვადასხვა საფეხურზე „რას“ პოპულარობის ერთ-ერთი მიზეზი ის იყო, რომ მან შეისისხლხორცა სინკრეტიზმის წყალობით სხვადასხვა ნომიდან ღმერთების სახეები. ეგვიპტის მრავალრიცხოვანი ღმერთები „რას“ სულიერი სანყისის გამოვლინების ფორმად იქნა გამოცხადებული. ძველ ეგვიპტურ რელიგიაში შეინიშნება ე.წ. „მზის სისტემა“, რომელიც „პირამიდის ტექსტებშია“ დაფიქსირებული: „მზე ამოდის ყოველ დილას, როგორც ხეპრი, იგი სუფევს ცის კაბადონზე, როგორც „რა“, უბრუნდება ჰორიზონტს ყოველ საღამოს, როგორც „ატუმი“. ეს სამება, როგორც ერთი ღვთაებრივი არსება, სამი სხვადასხვა

ფორმით ვლინდება და იგი ქრისტიანული სამების უძველეს წინამორბედად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ეგვიპტის მეორე რელიგიური კოსმოგონია მემფისში შემუშავდა. აქ მთავარი ღვთაება პტაჰი – მემფისის მფარველი ღვთაება იყო.

საინტერესოა ეგვიპტელთა წარმოდგენები სულისა და სხეულის დაშორიშორების ანუ სიკვდილის შესახებ. სულიერი სანყისი, რომელსაც გამოსახავდნენ ფრინველად ადამიანის თავით, შორდება სხეულს, სულისა და სხეულის შეერთება ხელახლა ხდება იმქვეყნიურად. ამის შემდეგ იწყებოდა მოგზაურობა სამოთხეში – იალუს მინდვრებზე. სული „კა“ თუ ვერ მოძებნის სხეულს, იგი მიუსაფარი და ტანჯული ხდება, საჭიროა ზრუნვა სხეულის უცვლელად შენახვისათვის. ამიტომაც უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა მუმიფიცირებას. სულისა და სხეულის საბოლოო შეერთებამდე მიცვალებულს უნდა გაეველო ოზირისის სამსჯავრო. საბოლოო ნეტარებას კი იღებდა ის, ვინც კეთილად გაატარა ცხოვრება დედამიწაზე.

ოზირისი გარშემორტყმულია 42 დემონით. აქვეა მიცვალებულთა მცველი, ოზირისის ერთგული ქვეშევრდომი ანუბისი, ძაღლისთავიანი (ან ტურისთავიანი) ღვთაება, რომელსაც მიცვალებული იალუს მინდვრებში გადაჰყავს. იალუ ეს იგივე სამოთხეა (ქრისტიანული). ოზირისის წინ მიცვალებული წარმოთქვამს აღსარებას, რომ მას არ ჩაუდენია ბოროტება, შემდეგ ქალღმერთი მათი წონის მის გულს სასწორზე, რომლის მეორე პინაზე ფრინველის ბუმბული აგდია. თუ მიცვალებულის გული თავისუფალია ცოდვებისაგან და მსუბუქია ბუმბულივით, ოზირისის ბრძანებით, ანუბისი მას იალუს მინდვრებზე გადაიყვანს ნეტარი ცხოვრებისათვის. თუ არა, მას ერთ-ერთი დემონი შთანთქმავს.

ეგვიპტის რელიგიის ისტორიაში მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ის, რაც ფარაონ ეხნატონს უკავშირდება. ძვ.წ. 1370 წელს ეგვიპტის ტახტზე ავიდა ამენხოტებ IV, რომელმაც სულ რაღაც 6 წლის მანძილზე შეძლო მსოფლიო რელიგიის ისტორიაში რეფორმატორის სახელი დაემკვიდრებინა იმით, რომ რეფორმები გაატარა და

პოლითეისტური რელიგია მონოთეიზმისაკენ წაიყვანა. დატოვა ძველი დედქალაქი თებე და ააშენა გრანდიოზული ქალაქი – ახეტა-ტონი, ღმერთად გამოაცხადა მზის დისკო – ატონი. დატოვა სახელი ამენხოტეპი („ამონი კმაყოფილია“) და დაირქვა ეხნატონი („ატონის მამებელი“). მას „პირველი ინდივიდუალისტის და რელიგიური გენიოსის“ სახელს უწოდებენ იმ ცვლილებებისათვის, რაც ეგვიპტის კულტურაში შეიტანა. მისი სამარხი იპოვეს დელ-ამარნაში, ამიტომ მისი დროის კულტურას ამარნის კულტურას უწოდებენ. ეხნატონის დროს „ღმერთი“ სიტყვა შეცვლილია „ხელისუფალით“, ხოლო ღმერთის ნიშანი – ფარაონის ნიშნით. მზე მოიაზრება როგორც ღმერთი, მეფე. გარდაიცვალა თავისი მბრძანებლობის მე-17 წელს. მისი სიკვდილის შემდეგ ქურუმებმა ისევ დაიბრუნეს თავისი ძალაუფლება, დაიბრუნეს ამონი და ახეტატონიც გააუქმეს როგორც ქალაქი. ახეტატონი („ატონის ცის კაბადონი“), სულ სამი თაობის მანძილზე ოდესღაც აყვავებული ქალაქი, უდაბნოდ იქცა. მეცნიერებას დღემდე აწვალა კითხვა: რამ გამოიწვია რელიგიური რეფორმები, რა უწყობდა ხელს ახალგაზრდა ფარაონს, დაერწმუნებინა ხალხი ღმერთის შეცვლის აუცილებლობაში? როგორ შეძლო ხალხის მასებში ახალი კულტის დანერგვა? ქურუმთა ძალაუფლების წინააღმდეგ იყო მიმართული ეს რელიგიური რეფორმები, მაგრამ მას სჭირდებოდა რაღაც ობიექტური მიზეზები, რომ ხალხი გაჰყოლოდა ფარაონს. ეხნატონი ხალხის შუა ფენებს ეყრდნობოდა, როგორც ჩანს, ხალხმა ამ პერიოდში გადაიტანა რაღაც დიდი ტრაგედია, რომ ეჭვი შეჰპარვოდა ძველი ღმერთების კეთილგანწყობაში. დღეს ასეთი თვალსაზრისი ჩამოყალიბდა: ძვ.წ. XV ს-ში, 1450-1400 წლებში, ეგვიპტის ზღვაში კუნძ. სანტორინზე მოხდა უდიდესი ვულკანური ამოფრქვევა. ეს კატაკლიზმა ერთგვარად უკავშირდება ატლანტიდის ძველი ცივილიზაციის დაღუპვას, მაგრამ მკვლევრებს ყურადღება არ მიუქცევიათ იმ გარემოებისათვის, რომ ატლანტიდის ტრაგედია ეხნატონის გარდაქმნების ხანას უკავშირდება. ვულკანურმა ამოფრქვევებმა დიდი ხნით დაფარა ცა მომწამვლელი ნივთიერებებით, სიბნელე ჩამოწვა ხმელ-

თაშუა ზღვის აღმოსავლეთ ნაწილში, მათ შორის ეგვიპტეში, ვულკანური ამოფრქვევა ერთბაშად არ მომხდარა, იგი ნელ-ნელა პერმამენტულად მიმდინარეობდა. ახლა ხშირად წერენ, რომ ეს სწორედ ის „ეგვიპტური სიბნელეა“, რომელიც ჩამონვა ებრაელების ეგვიპტიდან წამოსვლის პერიოდში. სწორედ ეს სიბნელე მიიჩნის ეგვიპტელებმა ღვთის წყრომის ნიშნად, გვალვა, მოუსავლიანობა, გველ-ხვლიკების მომრავლება ქვეყანას შიმშილით ამოწყდომას უქადდა. შესაძლოა, სწორედ ამ ნიშნებმა შეუწყვეს ხელი მოსეს განზრახვის განხორციელებაში, დაეთანხმებინა ფარაონი ებრაელთა გამოშვებაზე. (ებრაელების პირველ გამოსვლას ეგვიპტიდან ისტორიაში პირველად ძვ.წ. XV ს-ში მოიხსენებენ). ბუნებრივმა საშინელმა კატასტროფებმა, რაც მოჰყვა ვულკანურ ამოფრქვევას, დიამეტრალურად შეცვალეს მასების წარმოდგენა ძველი ღმერთების ყოვლისშემძლეობის შესახებ. მაგრამ პარადოქსია ის, რომ ეგვიპტურ ხელნაწერებში არაფერია ნათქვამი სანქტორინის კატასტროფის შესახებ. რითი უნდა აიხსნას ეს?

შევეცადოთ პასუხი გავცეთ: ნევის პირას (პეტერბურგში) ხიდზე განალგებულია სფინქსები, რომლებსაც ეხნატონის მამის – ამენხოტეპ III-ის სახეს გამოსახავენ. იგი 38 წელი მეფობდა და მისი მეფობა „ოქროს ხანად“ მოიხსენიება ეგვიპტის ისტორიაში. ტაძრების მშენებლობა, საზოგადოებაში თავისუფალი ურთიერთობა, რელიგიური შემწყნარებლობა – მისი მმართველობის ნიშნები იყო. სწორედ მისი მეფობის ბოლო წლებში იჩინს თავს ბუნებრივი კატასტროფის პირველი ნიშნები და როცა შვილი ეხნატონ IV ადის ტახტზე, მას უადვილდება თავისი რეფორმების განხორციელება.

მე-17 წელს მმართველობიდან ეხნატონი გარდაიცვლება და ტახტზე ადის მემკვიდრე სემნეხვარა. იგი აგრძელებს ატონის თაყვანისცემას, მაგრამ მისი მეფობის მესამე წელს უკვე ბრუნდება ამონის კულტი, ფარაონის სახელიდან ქრება „ატონი“. სემნეხვარას შემდეგ ტახტზე ადის ტუტანხატონი, ამ დროს შენარჩუნდა ორღმერთიანობა, ატონის გვერდით (ახეტატონში)

ისევ კულტივირებულია ამონი, მაგრამ ტუტანხატონი 6-7 წლისა თუ იქნებოდა, ამით ისარგებლეს ქურუმებმა და აიძულეს ყრმა მეფისწული უარყო ატონის კულტი, სახელი გადაარქვეს: ტუტანხამონი. მის დროს მოხდა დაბრუნება უკვე ახალ დედაქალაქ მემფისში. 19 წლისა გარდაიცვალა თუ მოკლეს. მის შემდეგ ტახტზე ადის სამეფო კარის წამომადგენელი ეიე, მის დროსაც შენარჩუნდა ორრწმენიანობა, მაგრამ უკვე ხორემხების დინასტიის დროს (იგი ტუტანხამონის ერთ-ერთი მთავარსარდალი იყო) უკვე საბოლოოდ აღდგა ძველი ტაძრები და ძველი ამონის კულტი. ეხნატონი, ტუტანხამონი და სემნეხვარა უკვე ამოვარდა ხსენებიდან და გამოცხადნენ ერეტიკოსებად იმდენად, რომ ეხნატონის გვამი-მუშიაც კი სახელამოკანრული შეუნახეს ისტორიას და მისი სახელის ხსენება აიკრძალა. ეგვიპტის ისტორიაშიც ამოშალეს 40-50 წლის ისტორია. ამრიგად, რეფორმა მხოლოდ ეხნატონის ჭირვეულობა ან მისი რეფორმატორული ბუნების გამოვლენა როდი იყო, არამედ გაპირობებული იყო იმ ობიექტური აუცილებლობით, რაც რელიგიური რწმენის განმტკიცებას ემსახურებოდა. მაგრამ ქურუმთა კასტამ იგი არ მიიღო.

სანტორინის არქიპელაგი ეგეოსის ზღვაში კრეტიდან 120 კმ-ის დაშორებითაა, 700 კმ-ით – ეგვიპტიდან. იქ ახლა 5 კუნძულია, რომელიც ვულკანის ამოფრქვევის შედეგად წარმოიშვა. კრეტის კულტურის დასასრულიც ამ კატასტროფის შედეგი უნდა იყოს. ამოფრქვევას ერთჯერადი ხასიათი არ ჰქონია, იგი 10-20 წელიწადი მიმდინარეობდა, ამას მოწმობს ის ფენა ლავისა, რომელიც ეროზიითაა ერთმანეთისაგან დაცალკევებული. ამოფრქვევა დაიწყო ძლიერი ღრუბლიანობით, ჭექა-ქუხილით, კოკისპირული ნვიმებით, სრულ ამოფრქვევას გოგირდოვანი აირი მოჰყვა. ძნელი წარმოსადგენია, რა ხდებოდა ეგეოსის ზღვაში მაშინ. ეგვიპტური იეროგლიფები ამის შესახებ დუმს. სხვადასხვა თვალსაზრისი არსებობს ამის შესახებ. სხვა ხალხებს კი ეს ფაქტები დადასტურებული აქვთ. მაგალითად, ბერძნებს 3 გადმოცემა აქვთ: 1) პლატონის მოთხრობა ატლანტიდის გაქრობის შესახებ („ტიმიე“, „კრიტონი“) 2) ჰესიოდეს პოემა „თეოგონია“, სადაც

ღმერთების და ტიტანების ბრძოლის შესახებაა მოთხრობილი, ზევსმა შავი ძალები – ტიტანები – ჭექა-ქუხილით გაანადგურა და 3) „დეეკალიონური წარღვნა“, რომელიც ჰომეროსამდელ მითებში აისახა. მნიშვნელოვან ცნობებს შეიცავს ბიბლიაც, რომელიც მოგვითხრობს ებრაელთა გამოსვლაზე ეგვიპტიდან იმ ნიშნების ზემოქმედებით, რაც ღმერთებმა მისცეს მოსეს. ეს ნიშნები კი სანტორინის ამოფრქვევის შედეგი იყო. გამოუცნობი „ეგვიპტური უკუნი“, ქვეწარმავლების გამრავლება, ადამიანების კანის დაავადებანი, ჭირიანობა, მომწამვლელი ჰაერი, რომელიც სისხლის წვიმებით იყო გაჟღენთილი (რკინა ლებავდა წვიმას). ბიბლიაში მინიშნებულია კრეტის დაღუპვაზე. მკვლევრები კრეტის ცივილიზაციის დაღუპვას სწორედ ამ კატასტროფას უკავშირებენ. ეს კატასტროფული ნიშნები ჯერ კიდევ ამენხოტეპ III-ის დროს გამოჩნდა. ხალხმა იგი აღიქვა, როგორც ღვთის რისხვა ჩადენილი დანაშაულის წილ. ახალგაზრდა ფარაონმა დააწესა მზის დისკოს კულტი, აკრძალა ამონი. ატონის უძველესი წინამორბედის „რას“ პატივსაცემად თავის ტიტულატურაში შეიტანა „ერთადერთი რასთვის“, მაგრამ ატონი ამას არ პატიობს, ამიტომ მე-6 წელს თავისი მეფობისა, იგი იცვლის სახელს. შესაძლოა, ახალი ამოფრქვევის გამო მოხდა, რომ მე-12 წელს უკიდურესად გაძლიერდა ატონის კულტი, აშენდა ახალი ქალაქი ახეტატონი, ვულკანური ამოფრქვევები თანდათან სუსტდება, ხალხს იმედი უბრუნდება და რწმენა ატონისა.

ხალხის შეგნებაში ფარაონმა იხსნა ქვეყანა განსაცდელისაგან, მაგრამ ქურუმების ძალაუფლება შერყეულია. ამიტომ ქურუმები ფარაონის სიკვდილის შემდეგ შურს იძიებენ და ისტორიიდან ამოშლიან ეხნატონსა და მის მეუღლეს ნეფერტიტს. მხოლოდ მე-20 საუკუნეში 1912 წ. ლ.ბორდჰარტმა იპოვა ნეფერტიტის ორივე ბიუსტი.

ამარნის პერიოდში ეხნატონმა რევოლუციური გარდაქმნა შეიტანა ხელოვნებაშიც და საზოგადოების სოციალურ ურთიერთობაშიც. ხელოვნებამ ფარაონის სპეციალური ბრძანებით აითვისა რეალისტური სიუჟეტები, კომპოზიციები და სტილისტური

სახეები. ფარაონი გამოსახულია ქანდაკებაში და მონუმენტურ ფრესკებზე თავისი ნატურალური სახით, მაშინ როცა ძველი მეფობის ეგვიპტე ფარაონის სტანდარტულ სახეს იცნობს. ნეფერტიტი კირქვითაა შეღებილი, მაღალი ყელით ლურჯი გვირგვინოსანი და ქვიშაქვის, ოდნავ შეღებილი უქუდო ფერადი პორტრეტი. ავტორის სახელი „ტუტმოსი“ ძვლის ნატეხზე ნაწერილი იპოვეს. დედოფლის სახე ხმელი, ყვრიმალეებიანი, დაქანებული შუბლი და ნაზი ნესტოებით ცხვირი, ქუთუთოები დამძიმებული, მოგრძო თვალები და მაღლა აჭიმული ნარბები, წინ ნახრილი ყელი, ზომიერად შავგვრემანი კანით, თვალები მუქი (ამის შესახებ იხ. „ოქროს კუბოს საიდუმლო“ – იური პერეპოლგინის).

ეგვიპტური რელიგიური პანთეონის უზენაესი ღვთაებაა ამონი, რაც „იდუმალს“ ნიშნავს. თებეს აღზევების შემდეგ შეერწყა „რას“ კულტს, „ამონ-რა“ – მზის ღვთაებაა, ჰორი – შევარდენი – ოზირისის შვილი. ოზირისი ნაყოფიერების ღმერთია, მისი მეუღლე იზიდა. ანუბისი – მიცვალებულთა ღვთაება, ოზირისის თანამგზავრი, ატონი – მზის დისკო, ამენხოტეპ IV-ის მიერ უმაღლეს ღვთაებად გამოცხადებული, ატუმი – ჰელიოპოლისის ცხრა ღვთაების მამამთავარი, ქაოსისგან სამყაროსი შემქმნელი, თოთი – სიბრძნის, დამწერლობის, მეცნიერების ღმერთი, სეტი – ოზირისის ძმა ბოროტების ღმერთი, ნეფტისი – ბოროტი ღვთაების (სეთის მეუღლე) პტაჰი – მემფისის კოსმოლოგიური ღვთაება, სოხმეტი – ომის ქალღმერთი, პტაჰის ცოლი, გამოხატავენ ლომის თავიან ქალად. ჰათორი – ცის ღვთაება, ფარაონის მფარველი, ძროხის ან ძროხისთავიანი ქალის სახით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეგვიპტის კულტურის ისტორია და თვით ხელოვნების ისტორიაც ქვეყნის ისტორიის პერიოდიზაციას ემთხვევა: ძველი სამეფო, შუა და ახალი სამეფო, საისურის და ბერძნულ-ელინისტური პერიოდი. ძველი სამეფოს სამოქალაქო არქიტექტურის შესახებ ჩვენ არანაირი ძველი არ მოგვეპოვება, რადგან სახლები შენდებოდა ხით, ალიზით. უძველეს სასახლეებზე წარმოდგენას გვიქმნის მხოლოდ განსასვენებლების ფილებზე და სარკოფაგებზე შემორჩენილი გამოსახულებები.

ძველი მეფობის არქიტექტურაზე წარმოდგენა მხოლოდ საკულტო დანიშნულების არქიტექტურით უნდა ვიქონიოთ. პირველ რიგში მასტაბებით („ქვის სკამი“ – ასე უწოდეს მუშებმა არქეოლოგიური გათხრების დროს) და პირამიდებით. ძველი მეფობის ხანა (3000-2800 წ.ძვ.) არის პერიოდი ქვის მონუმენტური არქიტექტურისა, სვეტების სიმფონიისა, ბაზილიკური წყობისა, ქანდაკებისა, ფერადი რელიეფისა და კედელზე მხატვრობისა, პორტრეტული ქანდაკებისა, „პირამიდების ტექსტებისა“. ძველი სამეფოს ხანა იწყება მონათმფლობელური სახელმწიფოს შექმნით, დედაქალაქი მემფისი. პირველ მეფედ მენესს ასახელებენ, რომლის დროს მოხდა ჩრდ. და სამხ. ეგვიპტის პირველი გაერთიანება და დაარსდა პირველი დინასტია. ამ პერიოდის არქიტექტურა მიცვალებულთა კულტს უკავშირდება. თავდაპირველად აგებდნენ მასტაბებს, რომლებშიც სარკოფაგებს ათავსებდნენ. მასტაბებამდე მიცვალებულებს კატაკომბებში ათავსებდნენ. მასტაბა პირამიდის წინამორბედი. პირველი პირამიდა III დინასტიის დროს ააშენეს. იგი ფარაონ ჯოსერის ეკუთვნის (2800 ძვ.წ.) სიმაღლე 60 მ. ხელოვნურ ტერასაზე დგას საქარას უდაბნოში. 6 მასტაბა ერთმანეთზე დადგმული პირამიდის მსგავსად ვიწროვდება ზევით, ბოლო ნაკვეთილია. არქიტექტორია იმჰოტეპი, პირამიდის გარშემო განლაგებული იყო შემოზღუდული ეზოები და სამლოცველოების ანსამბლი. ჯოსერის სამარხი კომპლექსის შუა ტაძარი უზარმაზარ ტერიტორიას მოიცავდა (550X280 მ.). სამარხს გარს ერტყა გალავანი, რომელსაც კედლებში დატანებული ჰქონდა ერთი ნამდვილი ბქე და 13 ცრუ კარი. პირამიდაში შესასვლელი მონყობილი იყო ჩრდილოეთიდან, კიბე ჩადიოდა ქვემოთ მოთავსებული სამარხისაკენ, სადაც უნდა ყოფილიყო ფარაონის მუმი. მაგრამ იქ მუმი ვერ იპოვეს, იპოვეს მხოლოდ მინისქვეშა გასასვლელი და მცირე კარები, სადაც კიდევ ორი ალებასტრის სარკოფაგი აღმოჩნდა. პირამიდის სამხრეთით მდებარეობდა უფრო მცირე ზომის ნაგებობა – ცრუ აკლდამა – კენოტაფი. ჯოსერის მშენებლობაში პირველად იქნა გამოყენებული ქვის სვეტები, მაგრამ არა წყება სვეტებისა ცალკე მდ-

გომი, არამედ კედლებთან მიდგმული. ასეთ სვეტებს პილასტრები ეწოდებოდა. იმჰოტეპი პირველი გენიალური არქიტექტორია, რომელიც ქვას იყენებს საშენ მასალად. პირამიდის ფორმის ევოლუცია კარგად ჩანს ჯოსერის პირამიდიდან სნოფრუს პირამიდამდე. სნოფრუს პირამიდა გარდამავალია ჯოსერისა და გიზას პირამიდებს შორის: ეს უკანასკნელები კლასიკური ფორმის პირამიდებად მოიხსენიებიან. სნოფრუს 100 მეტრიანი პირამიდა ორსაფეხურიანია, იგი აგებულია დაშურში XXVIII ს-ში ძვ.წ. აქედან ერთი ნაბიჯია გიზას პირამიდებამდე. ჯოსერისა და მისი მემკვიდრეების პირამიდებმა სათავე დაუდეს კლასიკური ტიპის პირამიდებს გიზაში. ხეოფსის პირამიდა (XXVI ს.ძვ.წ.) (ამშენებელი ხემიუნ), სიმაღლე 147,6 მ. დღეისათვის იგი 137 მ-ია. 2.300000 ლოდისგანაა აშენებული, თითოეულის წონა 2,5 ტონაა. პირამიდა აშენებული და მოპირკეთებული ყოფილა (დღეისათვის ჩამოცვენილია) გასაოცარი სიზუსტით ერთმანეთზე მორგებული კირქვის სამნახნაგოვანი ფილებით. არქიტექტურული სტილის თავისებურებაა გრანდიოზულობა და სისადავე, უმკაცრესი სიზუსტე. ქვის ტექნიკის სრული დაუფლებით გამოყენებულია სხვადასხვა ფერის ქანები, მოყვითალო ალებასტრი, გრანიტი. 16 საუკუნე დგას გიზას პირამიდები. „დროს ეშინია პირამიდებს“, – ამბობს არაბი პოეტი. 20 ათასი სატვირთო მატარებელი იქნებოდა საჭირო ხეოფსის პირამიდის ქვების გადმოსატანად. ხეოფსის მოშორებით, დგას ხეფრენის პირამიდა, ხეოფსის მემკვიდრისა, ხეფრენის წინ დგას სფინქსი, ჰორო ღმერთის პირისახით და ლომის ტანით. ჰორი და ფარაონი ერთ სახეშია გაერთიანებული. 20მ. სიმაღლის, 57მ. სიგრძე.

პირამიდის ეტიმოლოგიური მნიშვნელობა უკავშირდება „პირას“, „პირა“ – ცეცხლი, არაბები ალ-ხარაბს უწოდებენ. არსებობს სხვა აზრიც: ბერძნ. სიტყვა „პირამიდა“ ასე იმიფრება: „პერ-ემ-ეს“ – რაც სახლის სიმაღლის განმსაზღვრელი ტერმინია. ხეოფსის პირამიდებმა აღტაცებაში მოიყვანა ნაპოლეონი, რომელმაც მეცნიერებს გამოაანგარიშებინა, რომ სამ დიდ პირამიდაში გამოყენებული ქვის ბლოკებისაგან შეიძლებოდა სა-

ფრანგეთისათვის 3მ. სიმაღლის და 0,5მ. სიგანის სქელი კედელი შემოეგლოთ. პირამიდის სიმბოლოურობა მის ფორმაშია ჩადებული. კვადრატული საფუძველი მატერიალური სამყაროს ნიშანია, რომელიც ოთხი კუთხით სიმბოლოურად განასახიერებს სამყაროს შემადგენელ ოთხ სტიქიას – წყალს, ცეცხლს, ჰაერს, მიწას. სამკუთხედი კი ღვთაებრიობის სიმბოლოა, მზისკენ მიმართული.

პირამიდების მშენებლობა მიცვალებულთა სულისა და სხეულის იმქვეყნიური მოსასვენებლის შექმნის მიზნით დაიწყო. დღეისათვის სულ 100-მდე პირამიდაა მიკვლეული. ამ დროისათვის ჯერ კიდევ არ იცნობენ რკინას, სამუშაოები შესრულებულია ქვის იარაღით. პირამიდების მშენებლობისა და გარდაცვლილთა დასაფლავების, მუმიფიცირების შესახებ დანვრილებით ცნობებს იძლევიან ჰეროდოტე და დიოდორე სიცილიელი (I ს.ძ.წ.). ჰეროდოტეს აზრით, მხოლოდ ხეოფსის პირამიდის მშენებლობაზე 20 წელი დაიხარჯა. 100 000 კაცი მუშაობდა ყოველწლიურად, ძირითადად გლეხობა. მესამე პირამიდა მიკერინს ეკუთვნის. მიკერინი შვილიშვილია ხეოფსისა. მისი ამშენებელია დებრეინი. ეს ერთადერთი მოპირკეთებული პირამიდაა. ხეოფსის პირამიდას მხოლოდ თავზე აქვს შემორჩენილი გაპრიალებული მოპირკეთებული ქუდი. 3-3 თვით ბეგარით განვეული გლეხობა ზაფხულის სამუშაოების უქონლობის დროს (როცა ნილოსი ადიდებული იყო და ჯერ არ იყო ხვანა-თესვის დრო) აშენებდა პირამიდებს აუტანელი შრომის ფასად და იმდენად გაუსაძლისი იყო ეს შრომა, რომ ისტორიულ წყაროებში შემონახულია ხალხის წყევლა-კრულვა ხეოფსისა და ხეფრენის მისამართით. ყველაზე დიდი სიმპათიით ხალხის ზეპირსიტყვიერება და ისტორიული მეხსიერება მიკერინს იხსენებს, რომელმაც მომცრო პირამიდისათვის მცირე ხარჯები და მცირე მუშახელი გამოიყენა.

სფინქსს („მანჩრობელა“ – ბერძნ.) ეგვიპტელები „სამინელებათა მამას“ უწოდებდნენ. 1925 წელს ჩატარებულმა ექსპედიციამ და გათხრებმა უარყვეს ლეგენდა, თითქოს სფინქსი ფარაონთა ურიცხვ საგანძურს ინახავდა, რადგან მისი თათების ქვეშ სიკარიელე აღმოჩნდა. მანამ ეგონათ, რომ იგი ლოდებისაგან იყო

აშენებული, აღმოჩნდა, რომ იგი მონოლითური კლდისაგან იყო გამოკვეთილი. პირამიდებიც კლდის ფერებზე იყო აშენებული. ჰეროდოტე და დიოდორე სიცილიელი ვრცელ ცნობებს გვან-
ვიდან პირამიდების მშენებლობების შესახებ. საშენი მასალის მოპოვება და ტრანსპორტირება ხდებოდა ხელით. ბორბლის გამოყენება დადასტურებული არ არის, თუმცა ჰეროდოტე თვ-
ლის, რომ იყენებდნენ ამწეებს. ლოდებს შორის ოდნავი ჭრილიც არ ჩანს, დანის ნვერიც კი არ ჩაეტევა მათ შორის. ლოდების და-
მუშავება ადგილზე ხდებოდა, მაგრამ ლოდებს ნილოსის მეორე ნაპირიდან ჩამოიტანდნენ სპეციალურად გათხრილი არხებით და თავკავით აჭქონდათ დაქანებულ ფიცარნაგზე, ხახუნი რომ შეემცირებინათ, წყალს ასხამდნენ გზაზე, ტალახი ერთგვარად საცხის როლს ასრულებდა და ლოდებიც მისრიალებდა. ეს იყო აუტანელი შრომა ჭიანჭველებივით მოფუსფუსე ადამიანები-
სა. პირამიდებით ფარაონი ღმერთს უერთდებოდა. ეგვიპტელ-
თა რწმენის მიხედვით, ადამიანი შედგებოდა სამი ელემენტის-
აგან: ფიზიკური სხეული, „კა“ და „ბა“. „კა“ ადამიანის ორეული იყო, მისი მფარველი ანგელოზი, გამოსახავდნენ ნვეროსანს, იგი ადამიანის მეგზური იყო სულეთის სამყაროში, ამარაგებდა მას სურსათით და წარუდგენდა რას. ადამიანის სული იყო „ბა“, გამოსახული ჩიტის სახით, რომელსაც ადამიანის თავი ჰქონდა, ჩიტის წინ ზეთის ლამპარი ენთო. მიცვალებულის სხეული მუმი-
ფიცირებული, უცვლელი სახით უნდა შენახულიყო, რომ სხეულს მოცილებულ სულს, „ბას“, კვლავ მოენახა თავისი სხეული და შიგ ჩასახლებულიყო.

დიოდორე სიცილიელის აზრით, პირამიდებს მიწაყრილებით აშენებდნენ, ერთ-ერთ პირამიდასთან იპოვეს კიდეც მიწაყრილი. ორივე ვერსია სადავოა, ცხადია, რომ პირამიდებს ხელით აშენებ-
დნენ. ნილოსი გადამწყვეტ როლს ასრულებდა პირამიდების მშენ-
ებლობაში, თუმცა არც ერთი პირამიდა ნილოსის პირას არ შენდ-
ებოდა. გიზას პირამიდების მშენებლობის შესახებ საინტერესოა რუსი მკვლევარი-მოყვარულის ვერსია, იგი არც კი ყოფილა ეგვიპტეში, მაგრამ არსებული მასალებით საინტერესო დასკვნებს

აკეთებს. ვასილევის აზრით, ჰემიუნმა ხეოფსის პირამიდის შიგნით კლდე გამოიყენა. აქედან მოდის პირამიდის დახრილობაც. ჰესიოდე მოგვითხრობს, რომ პირველ 10 წელიწადს მიწისქვეშა გზას აშენებდნენ და კლდის შიდა მშენებლობებს, გამოიჭრა 30 ოთახი განძისათვის, ჰემიუნე ი ამ გზებს ნიღბავდა, სამუშაო გზები, რომლებიც მძარცველებს ნამდვილი ეგონათ, ცრუ იყო, იგი ჰაერისა და წყლის გასატარებელი იყო. ასევე კლდეებზეა აშენებული ხეფრენისა და მიკერინის პირამიდები. ადრე პირამიდების მშენებლობებს შორის დროით მანძილს 100 წლით საზღვრავდნენ, ახლა კი ნაკლებ დროს ვარაუდობენ. ვასილევის აზრით, ხეფრენის პირამიდაც აშენებულია კლდეზე, მიწისქვეშა ტბის გარშემო. კუნძულზე სარკოფაგი ინახებოდა. პირამიდას აქვს გასაიდუმლოებული 3 წერტილი, საითკენაც მიემართება ორი ჯერაც ამოუცნობი ხვრელია. ნამდვილი შესასვლელი კი პირამიდას აღმოსავლეთით უნდა ჰქონდეს. მუშია მოთავსებულია პირამიდის წვერის ქვეშ მიწისქვეშა კამერაში 35 მ.-ის სიღრმეში. ვასილევი იმონმებს ჰეროდოტეს, რომლის აზრით, წყალი პირამიდის შიგნით ხელოვნური კალაპოტით ქმნის კუნძულს, რომელზეც დასვენებულია ფარაონის სარკოფაგი. მაგრამ მკვლევრებმა არ დაუჯერეს ჰეროდოტეს. ხელოვნური კალაპოტი ეს წყლის სისტემაა, რომელსაც წყალი ამოაქვს ჭიდან და გადააქვს აუზში. მიწისქვეშა სამარხის მშენებლებმა გადაკეტეს თავის დროზე მისასვლელი ჭასთან. 10მ. სიღრმეში მათ ჭა დახურეს ქვის საცობით, რომლის სიღრმე 8მ.-ია, 3ტ. მოცულობის. თუ ამ საცობს მოვაძრობთ, შეიძლება მოვხვდეთ ფარაონის საცავში.

თუ პირამიდების მშენებლობა საოცრებაა, ასეთივე საოცრებაა და მეცნიერები ქედს იხრიან მძარცველთა გონივრულობის წინაშე. ბოროტმოქმედთა 90 პროცენტი საგანძურამდე უმოკლესი გზით მიდიოდა. მძარცველები თავად მშენებლები იყვნენ, იმახსოვრებდნენ მშენებლობის სქემებს, კამერების განლაგებას და ელოდებოდნენ მოხერხებულ დროს. ასეთი იყო სახალხო მღელვარების დრო. თუ თავიანთ სიცოცხლეში ვერ მოასწრებდნენ გაძარცვას, შთამომავლობას გადასცემდნენ საიდუმლოებას.

პირამიდების მშენებლობა დიდ ხარჯებს და ძლიერ ხელისუფლებას ითხოვდა. პირამიდა სიმბოლოა ფარაონის სიძლიერისა და დესპოტური მონათმფლობელობისა. იგი სოციალური იერარქიის სიმბოლური სახეცაა. თუ პირამიდა მზის, სინათლის კულტია და სიმბოლური სახე, ობელისკი გაქვავებული მზის სხივია. ამჟამად ყველა პირამიდა გაძარცვულია, გაძარცვა უძველეს დროშივე მოხდა, ასევე გაძარცვულია შუა მეფობის ხანაში დაწყებული კლდის სამარხები „მეფეთა ველზე“ ანუ ბიძან ალ მალუქის მეფეთა აკლდამებში. მძარცველთა სამუშაოთი დაინტერესდა ინგლისელი პეტრი, რომელმაც 1889 წელს გადაწყვიტა ერთი უსახელო პირამიდის ძარცვის სცენა შეესწავლა. მან ვერ მიაგნო შესასვლელს და ინტუიციით, იატაკზე განოლილი მიძვრებოდა ვიწრო დერეფანში. ასე აღმოაჩინა ალექსატრის ვაზა წარწერით ერთ-ერთ საკანში, იგი ეკუთვნოდა ამენხოტეპ III–ს მეუღლეს, ფარაონს პირამიდა თავისი მეუღლისათვის აუშენებია.

ძველი მეფობის აუცილებელი ელემენტია მონუმენტური ქანდაკება სიმბოლიკით – ესაა სფინქსი, სხვადასხვა ზომის სფინქსები მოძიებული იქნა მემფისის ტერიტორიაზე. სფინქსთა ხეივანი აკავშირებდა კარნაკისა და ლუქსორის ტაძრებს, მაგრამ ყველაზე დიდი სფინქსი მაინც ხეფრენის პირამიდის წინაა. სფინქსის ეტიმოლოგია დღემდე გაუშიფრავია. „მახრჩობელა“, „საშინელებათა მამა“, „სიცოცხლის ქანდაკება“ (ხესფან) ასეც კი უწოდებდნენ. ეგვიპტური სფინქსი ორივე სქესისა გვხვდება მაშინ, როცა ბერძნებმა მხოლოდ მდედრობითის ვარიანტი აიღეს ეგვიპტიდან, ბერძნული სფინქსი ფრთებით და გველის კუდით. ფიქრობენ, რომ ეს მითოლოგიური სახე ჩამოყალიბებულია თებეს მთვარის ქალღმერთის ხატის მიხედვით. ეს ქალღმერთი თავისთავში აერთიანებდა ლომისა და გველის სახეებს და რაც თებეს წელიწადის ორ ნაწილს განასახიერებდა. ლომი წელიწადის მატებადი ნაწილია, გველი – კლებადი. თებეს ყოველ მეფეს თაყვანი უნდა ეცა და მსხვერპლი შეენირა ამ ქალღმერთისათვის. ბერძნებმა სფინქსის სახელის სიმბოლურობა და იდუმალება ეგვიპტელებისგან გადმოიტანეს. ცნობილია „ოიდიპოსის მითის“ სფინქსი.

სვინქსის სახეში უკვე მოცემულია ფარაონის პორტრეტული სახე – (ხეფრენის). პორტრეტის ხელოვნება მიცვალებულის მარადიული შენახვის წესთან არის დაკავშირებული. მუმიფიცირებული სხეულიდან ეგვიპტელები სახის ნიღაბს იღებდნენ. საფლავში პორტრეტულ ქანდაკებას ატანდნენ თან. კაპერის ცნობილი ქანდაკება, რომელსაც „სოფლის მამასახლისი“ უწოდეს შუბის და ხელჯოხის გამო, პორტრეტულია. ქანდაკებას აღმოჩენისთანავე მუშებმა შესძახეს: „ეს ხომ ჩვენი სოფლის მამასახლისია“. ასევე პორტრეტულია უფლისწულ რაჰოტეპისა და მისი მეუღლის ნოფრეტის პორტრეტი. მამაკაცის მკაცრი, მოგრძო სახე ჩაცვნილი ლოყებითა და გამოკვეთილი ყვრიმალებით, ქალის სახის მრგვალი, რბილი მოყვანილობა. მიუხედავად ინდივიდუალურობისა, პორტრეტებზე გვაოცებს ის, რომ სახის გამომეტყველება სავსებით განყენებული, მშვიდი და დიადი, მასში უარყოფილია ყოველივე წარმავალი და ყოფითი და თითქოს მარადიულობაა დაფიქსირებული. დიდ როლს თამაშობდა თვალების გამოსახვა ინკრუსტაციის მეთოდით. თვალი გამჭვირვალე ალბატროსისაგან იყო გაკეთებული, ხოლო გუგები მთის ბროლით. მიუხედავად თვალის ასეთი ნატურალისტური გამოხატვისა, მზერა მაინც მოკლებულია ბუნებრიობას, მოჩანს გაყინული მზერა. გარდა ამისა, პორტრეტი განზოგადებულია, სტატიკურობა, სიმშვიდე, სიდიადე. მაგ: ხეფრენის სავარძელში მოთავსებული ფიგურა, კალთაზე დანყობილი დამუშტული ხელებით, სასახლის მწერალ კაის, რანოფურის, უფლისწულ ანსაფისა და კაპერის („სოფლის მამასახლისი“) ქანდაკებები, რომლებშიც საგრძნობია რეალიზმი.

შუა მეფობის ხანაში XI დინასტიამ დედაქალაქად თებე გამოაცხადა. ფარაონები ველარ აშენებენ მონოლითურ პირამიდებს. მემფისის აკროპოლისში შენდება ფარაონთა აკლდამები, აშენებდნენ მომცრო პირამიდებს კირქვით, თებეში ააგეს ამონის ტაძარი. იზრდება სწრაფვა რეალიზმისაკენ, ირღვევა ხელოვნების ძლიერი ტრადიციები, ინტერესი ზუსტი ცოდნისადმი. ლიტერატურაში შემოდის რეალისტური ნაკადი, ჟანრები:

ავტობიოგრაფიული („სინუპეს ამბავი“). კლდეში ანსამბლების სახით სამარხებს აგებენ, შენდება ტაძრები რელიეფებით, ფრესკებით, ტაძრების შესასვლელი პილონებით ფორმდება. პილონი ორი კოშკია შუაში გასასვლელით. თუთმოს ფარაონთა პორტრეტები მეტად უახლოვდება ნატურას, ცოცხალი სახეები ინდივიდუალიზმით გამოირჩევა. თუ ძველი მეფობის ხანის ქანდაკება ზოგადად ფარაონის სახეს გამოხატავდა და ამით სოციალურ სტატუსს აფიქსირებდა, შუა მეფობის ხანაში მეტი თავისუფლებაა ამ მხრივ. თუთმოს I-მა ხუროთმოძღვარ ინენს თებეს ციცაბო კლდეებში პირველი აკლდამა გამოატეხინა. პირამიდა შუა მეფობის ბოლოს მთლიანად გაქრა. აკლდამების სიგრძე 100-მდე აღწევდა. ცნობილია სეტი I-ის, მენტეხეტე I-ის აკლდამები სიუჟეტიანი ფერადი კედლებით. შუა მეფობის შესანიშნავი ნაგებობაა ამენჰეტე III-ის სულის მოსახსენებელი კომპლექსი, აგურითა და კირქვით მოპირკეთებლი. აქ დგას მომცრო პირამიდა, სულით მოსახსენებელი ტაძარი, რომელიც კულტურის ისტორიაში შევიდა, როგორც „ლაბირინთი“. ამ სიტყვის წარმოშობას უკავშირებენ ამენჰეტე III-ის გვირგვინს, რომელიც ბერძნული ტრანსკრიპციით იკითხებოდა „ლაბირი“. ჰეროდოტეს დახასიათებით, ეს ტაძარი ჩრდილავდა ძველი სამეფოს პირამიდებსაც კი. ბერძნები მას ეგვიპტის სასწაულ ღირსშესანიშნაობას უწოდებდნენ.

ტაძარს 72 ათასი კვ.მ. ეჭირა, ორ რიგად აღმართული სვეტები ორ ნაგრძელბულ შენობად იყოფოდა. ცენტრალური ნაგებობა, უფრო მაღალი, ზემო ნაწილში დატანებული ფანჯრებიდან ნათდებოდა. ტაძარი „ღმერთის სხეულად“ იყო მიჩნეული. მზე ლოტოსიდან იშვა, ამიტომ მთავარი ორნამენტი ლოტოსია, კოლონები პაპირუსის იმიტაციას განასახიერებდნენ, ხოლო სვეტისთავეები ლოტოსის ან პაპირუსის ფორმას ატარებდნენ, თან მოოქროვილი ფერადი ორნამენტებით.

შუა მეფობის ხანაში მხატვრობა ნილოსის პეიზაჟებით შეივსო, ეს ერთგვარი ჰიმნი იყო ნილოსისა. შეიცვალა მეფეთა იკონოგრაფია, ფარაონებს აღარ გააჩნიათ შეუზღუდავი ძალაუფლება და

შუა მეფობის ქანდაკებაში ფარაონებიც პორტრეტული სახით გამოისახებიან. შუა მეფობის ხანაში საბოლოოდ ჩამოყალიბდა ლიტერატურული ენა, სამწერლობო ენა. იპოვნეს ამ დროის ბიბლიოთეკაც. ლიტერატურის შედევრად ითვლება იმდროის ნამდვილი რომანი „სიუნხეტის ისტორია“, იგი ფანტასტიკურ ელემენტებს მოკლებულია, „მჭევრმეტყველი გლეხი“, ეგვიპტური რიტორიკის ყველა წესის მიხედვით შესრულებული.

შუა მეფობის ხანა ყველაზე მოკლე იყო.

ახალი მეფობის ხანა იწყება ძვ.წ. XVI საუკუნიდან და გრძელდება ძვ.წ. XI საუკუნემდე. იაჰმემ I-მა ალაღგინა ეგვიპტის მთლიანობა. ომებმა დიდძალი ქონება შესძინეს ეგვიპტეს. ძვ.წ. 1580 წლიდან ჰიკსოსები საბოლოოდ განდევნეს ეგვიპტიდან. ქვეყნის გაერთიანებას თებე ხელმძღვანელობდა, სადაც ღმერთი ამონის ერთიანი რელიგიური კულტი გამოაცხადეს. ღმერთი ამონ-რას სახელს უკავშირდება ტაძრების მშენებლობის ახალი ტალღა. თებე საოცრად გალამაზდა, მას თვით ჰომეროსმაც კი ხოტბა შეასხა „ილიადაში“. ტაძრების მშენებლობა სამ ეტაპად იყოფოდა: მიწისზედა, კლდოვანი და ნახევრადკლდოვანი სატაძრო კომპლექსები. მიწისზედა ტაძრებია: კარნაკისა და ლუქსორის ტაძრები, კარნაკი ეგვიპტის ისტორიაში „ქვის არქივად“ იწოდება იმ დიდი ინფორმაციის გამო, რაც მის სვეტებზე იეროგლიფებით არის ამოტვიფრული. მისი მშენებლობა ძვ.წ. XXს-ში დაიწყო და 10 საუკუნე გრძელდებოდა. ბოლოს ძვ.წ. XVI ს-ში ხუროთმოძღვარმა ინენმა დაასრულა. კარნაკის კედლებსა და პილონებზე შემორჩენილია ჰიმნები, მეფეთა ცხოვრებიდან რიტუალები და ისტორიული ამბები. წინა დარბაზის ცენტრალური კოლონადის გაგრძელებას წარმოადგენს სფინქსების ხეივანი, რომელიც ლუქსორის ტაძრამდე გრძელდებოდა. ორივე ტაძარი ამონ-რას ეძღვნებოდა. იფეტ-ისეთი (კარნაკი) და იფეტ-რუსი (ლუქსორი). ტუტმოს I-ის ბრძანებით საიმედო სამარხისათვის ხუროთმოძღვარი ინენი პირველ აკლდამას კვეთს მეფეთა ველზე. კარნაკის ტაძრის მშენებლობის ახალი აღმავლობითი პერიოდი იწყება რამზეს II-ის დროს (XIII ს.). სწორედ ამ დროს აიგო უნიკალუ-

რი სიდიდის სვეტებიანი დარბაზი და ახალი პილონი. სვეტები-
ან დარბაზს უკავია 5000 კვ.მ. ამ ფართობზე შეიძლება პარიზის
ლეთისმშობლის ტაძარი გაშენებულიყო. ქერი ეყრდნობოდა 16
რიგად განლაგებულ 144 სვეტს. წინ წამოწეული სვეტების სი-
მაღლე 20 მ-ისა, დანარჩენი 15 მ-ისა. გადახურვა ნავისებურია,
კოლონის თავებზე გაშლილი ლოტოსი და გაუშლელი პაპირუსის
კონებია გამოკვეთილი. როცა ორივეა წარმოდგენილი, ეს ერ-
თიანი ეგვიპტის სიმბოლოა. მძლავრი ვერტიკალები და სვეტების
ჰორიზონტალურობა სამყაროს კოსმიურობას, უსასრულობას,
მარადიულობას განასახიერებენ. ქვა დაფარულია გრანიტის თხ-
ელი ფენით, შეღებილია მწვანით, ლურჯი და ბაცი ყვითლით. და-
ფარულია რელიეფებით. სწორედ ამ დროს დასრულდა სფინქსე-
ბის ხეივანი 3 კმ.-ზე, ვერძის თავით და ლომის ტანით, დღეს 100-
100 ქანდაკებაა ორივე მხარეს. სვეტების მოცულობითი სიდიდე
– 6 კაცი შემოწვდება გაშლილი ხელით, ხოლო სვეტისთავზე
გაშლილ ლოტოსზე 100 კაცი ეტევა. ნახევრად კლდოვანი სა-
ტაძრო კომპლექსები წააგავდნენ გადმობრუნებულ ლათინურ
ასოს „T“-ს. ტაძრის ფასად თხრიდნენ კლდის გარე ნაწილში,
ტაძრის შიგთავსი კლდეში, სიღრმეში იყო მოქცეული. ამ მხრივ
უნიკალურია აბუ-სიმბელეში რამზეს II-ის ტაძარი. ანსამბლი
ორ დიდ და პატარა ნაგებობისაგან შედგება. პირველი ეძღვნე-
ბა რამზეს II-ს, რომელმაც 90 წელი იცოცხლა, ძლიერი ფარაონი
იყო, ზავის პირობების შემომტანი აღმოსავლეთის ისტორიაში და
სამ ღმერთს – ამონს, რას და პტაჰას. მეორე კი ქალღმერთ ჰა-
თორს – ცის ღვთაებას, ფარაონის მფარველს. ტაძრის წინ კლდე-
ში გამოკვეთილია 20 მეტრიანი სვეტებში გამოყვანილი რამზეს
4 ძეგლი-კოლონა, ფარაონი ტახტზე ზის. I დარბაზში კი ოზირის
სახით გამოხატული რამზეს II-ის ოთხნახნაგოვანი ძეგლია ამარ-
ნის, რას, პტაჰის ძეგლებთან ერთად.

ტრადიციების საპირისპიროდ ტაძარი მდებარეობდა ნილო-
სის დასავლეთ ნაპირზე და მიმართული იყო აღმოსავლეთისაკ-
ენ. მზის პირველი სხივები ტაძარს ხვდებოდა და სიღრმეში ისე
ღრმად იჭრებოდა, რომ საოცარ ფერთა გამას აღწევდა, ტაძრის

სიღრმე განათებულია. წელიწადში ორჯერ მზის სხივები აღწევდა სამსხვერპლოში და წყვიდად გამოსტაცებდა ღვთაებების და ფარაონის გამოსახულებებს, მხოლოდ ღვთაებათაგან ერთი, სამყაროს შემომქმედი პტაჰი სიბნელეში რჩებოდა, რათა მარად-ჟამს დარჩენილიყო იდუმალი და მიუწვდომელი. ეს ისე იყო გათვლილი, რომ მზის მდებარეობა, სხივის მიმართება ზუსტ დროში განხორციელებულიყო, როგორც ღვთაებრივი აქტი.

ახალი სამეფოს სიახლე, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, აკლდამის გამოყოფა მოსახსენებელი ტაძრისაგან, „მეფეთა ველის“ შექმნა დაკავშირებულია ტუტმოს I-ის სახელთან. ამ ველის აღმოჩენა არაბი გლეხის აბდ-ალ-რასელის სახელთანაა დაკავშირებული, იგი ვაჭრობდა მეფეთა ველის ზედაპირზე მოძიებული ძვირფასი ნივთებით და ბოლოს მძარცველთა ბანდის მსგავსი კი ჰყავდა შექმნილი თანასოფლელებისაგან. ეს იყო 1881-82 წლებში. არქეოლოგებმა სეტი I-ისა და რამზეს II-ის უბრალო კუბოები აღმოაჩინეს, სამარხები გაძარცვული იყო უკვე ძველ დროში, ოცი წლის შემდეგ კი ამენხოტეპ II-ის და 13 მუმია იპოვეს. ტუტმოსმა ინენს დაავალა საიდუმლო სამარხის კლდეში გამოკვეთა, მაგრამ მძარცველებს მაინც ვერ გადაურჩნენ ფარაონთა მუმეები. მეფეთა ველი ნილოსის დასავლეთ სანაპიროზე იყო განთავსებული, საპირისპირო მხარეზე ამჟამადაც ქალაქი ლუქსორია. მიწისზედა ტაძრები შეხამებული იყო კლდეში გამოკვეთილ სამლოცველოებთან. ტაძრები წაგრძელებული პარალელოგრამების სახით მიმართული იყო ნილოსისაკენ. განსაკუთრებულია ტუტმოს II-ის მეუღლის, შემდეგ ფარაონის ხოტშაპსუტის ტაძარი და სამარხი. XVI ს.ძვ.წ. კარნაკის ერთ-ერთი ობელისკი ხოტშაპსუტის სახელზეა აშენებული და მასზე ამოკვეთილია ხოტშაპსუტის სადიდებელი სიტყვები. ხოტშაპსუტი პირველი ფარაონი ქალია, რომლის დროსაც განსაკუთრებული ძალით გაძლიერდა და აყვავდა ეგვიპტე. იგი მამაკაცი ფარაონის ნიღბით გამოდიოდა მრევლის წინაშე. ხოტშაპსუტის ტაძარი, რომელიც საუკუნეების მანძილზე უზარმაზარი ქვიშის ფენით იყო დაფარული, თეთრი მარმარილოსაგანაა აშენებული იარუსების სახით. იგი

ბრწყინვალე იყო შიდა ინტერიერთაც. პორტიკების კედელზე ეკიდა რელიგიური კომპოზიციები, რომლებშიც გადმოცემული იყო ხოტშაპსუტის დაბადებისადმი მიძღვნილი შთამაგონებელი წარწერები, რომლებიც მოწმობენ, რომ დედოფალი ოფიციალურად ითვლებოდა იახმოსისა და ღმერთ ამონის ქალიშვილად. მას ღვთაებრივი წარმომავლობისად მიიჩნევდნენ. მფარველობდა ქალღმერთი ხატორი, რომლის გამოსახულება ყველგანაა. კაპიტელები ხატორის თავს წარმოადგენს, რომელიც ძალიან ჰგავს ხოტშაპსუტს. ტაძრის შიდა მორთულობა მდიდრულია, ოქრო-ვერცხლის ფილებითაა იატაკი მოფენილი, ლაჟვარდოვანი ქვებით და ბრინჯით ინკრუსტირებული აბაზანის ხის კარები, ნახევრად ძვირფასი ქვის სტატუები, 200-ზე მეტი. ტაძრის გარემორთულობისათვის გათვალისწინებული სვეტები, სფინქსები დედოფლის ნაკვთებს იდეალიზებულად წარმოსახავდნენ, რაც დიდ ესთეტიკურ ზემოქმედებას ახდენდა ადამიანზე. სტატუები კი სამლოცველოში ძირითადად დედოფლის რეალური პროტრეტები იყო: „მეფეთა ველის“ სამარხები მეფეთა ნეკროპოლია, პირქუშ და უღიმღამო ვინრო ხევში, უზარმაზარი ველის ბოლოში გადაჭიმულ კლდეებში თხრიდნენ სამარხებს. აქვეა დიდებულთა ველი, სადაც ასაფლავებდნენ მწერლებს, ვეზირებს, მრჩეველებს, ხელოსნების ველზე მიკვლეულია მშენებლების, მხატვრების, მოქანდაკეების ნეკროპოლები, სხვადასხვა ფრესკებით, მაგალითად, ოზირისის სამსჯავრო, ჰატორი გარდაცვლილებს უკვდავების წყალს ასმევს, ღმერთები ისმენენ მიცვალებულთა ლოცვებს, მიცვალებულები მუშაობენ იალუს მინდვრებზე და სხვ. მეფეთა ველის გათხრების ინიციატორი იყო ნაპოლეონის ლაშქრობების მონაწილე დომინიკ ვივიენ დენონი ჯერ კიდევ მე-18 საუკუნის ბოლოს. მას შემდეგ მთელი საუკუნე მიდიოდა არქეოლოგიური ძიებები და მხოლოდ საუკუნის ბოლოს და XX ს-ის დასაწყისში 20-იან წლებში მიაგნეს ტუტანხამონის სამარხს. მეფეთა ველი ანუ „ბიმიან ალ მალუქის აკლდამები“. თებეს ეს აკროპოლისი 1902 წ. გათხარა თეოდორ დევისმა. ახალი მეფობის ხანის ხელოვნების ცენტრია თებე. მხოლოდ კარნაკის კედლებ-

ზე მოხატული სცენები, 400-მდე ქანდაკება ტაძრის შიგნით, როგორცაა „ამონის მომღერალი“, ქალური სილამაზის, დაჭიმული, პროპორციული, სილუეტი ლოტოსის ყვავილს ჰგავს. თვალეში სულიერება, მოუსვენრობა იგრძნობა. ძველი ქანდაკებებისაგან განსხვავებით ჩვეულებრივი ადამიანური ფორმისა და შინაარსის ქანდაკებებია. ამ პერიოდის ქანდაკებებში იგრძნობა რეფლექსია, სადღესასწაულო განწყობილება იგრძნობა მონუმენტურ მხატვრობაში: ნადიმის, ზეიმის ნადირობის, ტრფიალების, ბავშვებთან თამაშის, ცეკვების სცენები. ქანდაკებები სინატიფით, პლასტიკურობით და ინდივიდუალური, ადამიანური სულიერებით აღიბეჭდება. რელიეფური ქანდაკებების გლუვი ზედაპირი იფარება მდიდრული ტანსაცმლით, თავსაბურავით, ფართოდ გამოიყენება ინკრუსტირების ტექნიკა. სამარხებში უმდიდრესი სიმდიდრეა, მაგრამ გაძარცვული. დერ ალ ბაჰარში იპოვეს 1922 წ. მეფეთა საერთო სამარხი – აკლდამა. ეგვიპტური რელიგია ჰუმანური იყო. იგი ადამიანს არ ითხოვდა მსხვერპლად, როგორც აცტეკების რელიგია, მიცვალებულებს ატანდნენ პორტრეტებს, იღებდნენ ნიღბებს (ფაიუმში აღმოჩენილ იქნა მოგვიანებით) მსხვერპლშენიერვის როლს ხელოვნება ასრულებდა. ამიტომაც სამარხებში გვხვდება პატარა ზომის ფიგურები, ე.წ. უშებტი – ფარეშთა და მსახურთა გამოსახულებები, მათი პოზები უშუალო მოქმედებებშია მოცემული. თუ ძველი რელიეფები ადამიანის მთლიან ფიგურას გამოსახავს, ქანდაკება კანონიზირებულია: ფეხები და თავი პროფილში, მხრები ფასში, რელიეფი მოძრავია, ნაბიჯები ზომიერი რიტმით, მაგრამ აქაც რელიეფებში (ახალი მეფობის ხანაში) შესუსტებულია აბსტრაქცია, რელიეფი უფრო კონკრეტულია, ინდივიდუალური და რეალისტური.

ფიგურები მრგვალ ქანდაკებაში კვლავ მონუმენტური რჩება, მაგრამ ხშირია ადამიანური ინდივიდუალობის გამომხატველი ფორმის, მაგალითად, ეხნატონის, მისი ფიზიკური ნაკლით. გაქრა იდეალიზაცია, გაბატონდა პორტრეტული სიზუსტე. ამასთან დაკავშირებით ეგვიპტელი ისტორიკოსები რამზეს II-ის ავანტიურისტულ ხერხსაც იხსენებენ, როცა მან თავი წააცალა მანამ-

დე არსებულ ყველა ფარაონის ქანდაკებას და საკუთარი თავი დაადგა, მონუმენტური ქანდაკებები გადაჭრილი ყელით ხშირია არქეოლოგიური ძიების დროს. ტელ-ალ ამარნაში აღმოჩენილი „მზის ჰორიზონტის“ ქალაქის კლდოვან აკლდამებში არქეოლოგებმა აღმოაჩინეს კედლის ნახატები მეფის ოჯახის ცხოვრებიდან. კედლებზე გამოსახულია ეხნატონი, მეუღლე ნეფერტიტი და ქალიშვილები დაყრდნობიან აივნის მოაჯირს და ზევიდან დასცქერიან სასახლის წინ მოზეიმე ხალხს. მოაჯირზე ფერადი ბალიშები ალაგია, სვეტებზე კი ლოტოსისა და ბაფთების გირლიანდები ჰკიდია. სასახლის კარის მსახურებს გრძელტარიანი სირაქლემის მარაოები უჭირავთ ხელში. მარაოები ალისფერი და ცისფერია. ეხნატონს ხელი გაუწვდენია და მიმართავს ქურუმს, რომელსაც უმაღლეს ნოდებას ანიჭებენ. მეორე სურათზე ეტლზე შემდგარი ეხნატონი აღვირით ხელში. ეტლს შუბებით, მშვილდებით და კომბლებით შეიარაღებული მეომრები მისდევენ. მათ შორის ვხედავთ ნვეროსან სირიელებს, ნუბიელ ზანგებს და გრძელთმიან ლიბიელებს. ფარაონი ტაძარს უახლოვდება, მას ქურუმები და დაირაზე მოცეკვავე ქალები ხვდებიან.

მესამე სურათზე უკვე ტაძრის შიგნით ეხნატონი და ნეფერტიტი ხილითა და ყვავილებით დაფარული საკურთხეველის წინ დგანან და ცეცხლში რაღაც სითხეს ასხამენ. მეფე შიშველია, წელს ზევით, მხოლოდ თხელი ქსოვილის ქვედანელი აცვია. დედოფალი თეთრ სამოსელშია. ისეთი მსუბუქი და გამჭვირვალეა, რომ მასში კარგად მოჩანს მისი მშვენიერი ტანის მოხაზულობა. წელზე ალისფერი შარფი ახვევია, რომლის ბოლო იატაკს ეხება. არავითარი სამკაული არ უკეთია. მეფის ორი ქალიშვილი მშობლების უკან დგას, ჰიმნს უმღერიან ატონს და სიმებიან საკრავზე უკრავენ. უმაღლეს ქურუმს მერირას მეფის წინ მუხლი მოუდრეკია, მოშორებით 7 ბრმა მუსიკოსი დგას. შვიდსიმიანი არფის ხმაზე ატონის სადიდებელს მღერიან.

კიდევ ერთი სურათი: პავილიონში, სვეტების კაპიტელები გირლიანდებით მორთულია, სვეტებს შორის ქალების გუნდი არფებზე, ბარბითებსა და ლირებზე მელოდიას უკრავენ. მეფე

მოხერხებულად დამჯდარა, სახეზე ნალველი აქვს, ხელში თასი უჭირავს, დედოფალი ამფორიდან ღვინოს უსხამს მეფეს, რომელსაც გარშემო სამი ქალიშვილი შემორტყმია: ერთს ხელში ყვავილების დიდი თაიგული უჭირავს, მეორეს თეფშით ტკბილეული, ხოლო მესამე საუბრით ართობს. ერთი სურათი კი გლოვის ცერემონიალს ასახავს. ეხნატონს ერთ-ერთი ქალიშვილი როცა გარდაეცვალა, აკლდამაში მიცვალებულის გარშემო უდიდესი გლოვის გამომხატველი სახეებით დგანან მეფე და ნეფერტიტი. ამის მსგავსი ეგვიპტის ხელოვნებაში აქამდე არაფერი შექმნილა. ეხნატონს ძვლის დაავადება ჰქონდა, რის გამოც ფიზიკურად შეუხედავი და ავადმყოფური იყო, გაბერილი მუცლით, მონგრეული ფეხებით, იგი 1338 ძვ.წ. გარდაეცვალა. მას ვაჟი არ ჰყავდა, ამიტომ ტახტზე მისი სიძე ავიდა, მაგრამ მალე ტახტიდან ჩამოაგდეს არისტოკრატებმა და ატონის მონინააღმდეგე ქურუმებმა, მალე ტახტზე ავიდა მესამე ქალიშვილის ქმარი ტუტანხამონი. ტელ-ამარნის სამარხებში ნეფერტიტის 2 ცალი ბიუსტი იპოვეს, ერთი ცისფერი ქუდით, მეორე თავის ქალის მოხაზულობით. ორივე პორტრეტი საოცარი სილამაზისაა, ავტორმა თავისი სახელი თეთრი კირით დამალა – ტუტმოსი, რომელიც ნეფერტიტზე იყო შეყვარებული. თებში, მემფისში, ახეტატონში სხვა ბევრი ხელოსანიც მუშაობდა. მემატიანე ჩანინი, რომელმაც ტუტმოს III-ის საბრძოლო ამბები აღწერა, ხუროთმოძღვრები: იხენა, მაია, წყლის საათის გამომგონებელი – ამენემხეტი.

თებეს ნეკროპოლისს დარაჯობს „მემნოსის კოლოსი“, რომელიც ძვ. წ. II საუკუნემდე „მლეროდა“, რესტავრაციის შედეგად ამოავსეს ხვრელები და „სიმლერაც“ შეწყდა. 1917 წ. ინგლისელები კარნარვონი და ჰორვარდ კარტერი აგრძელებენ პეტრისა და დევისის არქეოლოგიურ მუშაობას. თეოდორ დევისმა ეხნატონის მუმია და მეფეთა მრავალი აკლდამა აღმოაჩინა, ამჟამად კი (ე.ი. 1917წ.) კარნარვონმა და კარტერმა რამზეს VI-ის საფლავზე ერთი მეტრით დაბლა იპოვეს კედლის ნარჩენები, მაგრამ ვერაფერი მოიძიეს. 1922 წელს განაახლეს მუშაობა. ქვის ნაყარის შემდეგ საფეხურები იპოვეს და მიაგნეს დაბეჭდილ კარებს. სავარაუდო

იყო, რომ რამზეს VI-ის აკლდამის ამოკვეთისას მუშებმა ნანგრევებით ამოქოლეს უფრო ადრე გათხრილი სამარხი. როცა მიწა გადაყარეს, იპოვეს ტუტანხამონის სარკოფაგი და უამრავი განძი. ამრიგად, ეგვიპტურმა ცივილიზაციამ 4000 წელი იარსება და მხოლოდ ტუტანხამონის განძი შემოგვრჩა: დიდებული ტახტი, ოქროთი და ძვირფასი თვლებით, ალებასტრის, ოქროს თასები, ხის სანოლი მოოქროვილი ბალდახინით, ტახტის საზურგეზე ოქროს ჭედურობაში ნაჩვენებია სასახლის გირლიანდებმემოხვეული სვეტიბიანი დარბაზი, ტუტანხამონი თავისუფლად ზის ტახტზე და მის წინ ტანწერნეტა დედოფალი ტანს უზელს; ოქროს ფირფიტებით დაფარული ყუთი, რომელშიც ფარაონის შიგნეული ელაგა, გარედან კი მას ოთხი ოქროს პატარა ანგელოზის ქანდაკება იცავს.

განსაკუთრებული იყო რამზეს II-ის ხანა (XIII ს.). რამზესმა დედაქალაქი თებედან ჩრდილოეთით ნილოსის დელტაში, ტანისში გადაიტანა და ქალაქს „პერ რამზესი“ (რამზესის სახლი) უწოდა. მან გააგრძელა მშენებლობა ლუქსორში, ააგო სვეტებით გარშემორტყმული ღია ეზო და რამდენიმე პილონი თავისი უზარმაზარი ქანდაკებებით, ააშენა გრანდიოზული ანსამბლი რამზესეუმი, სადაც მისი მამის, სეთი I-ისადმი მიძღვნილი ტაძარიც ააგო. რამზეს II-ის მიერაა აშენებული კლდეში ნაკვეთი აბუ-სიმბელის კომპლექსი, რომელიც ორი ტაძრისგან შედგებოდა. დიდი ტაძარი მიძღვნილია თვით ფარაონისა და სამი ღვთაების ამონის, პტაჰისა და რასადმის, ხოლო მეორე ტაძარი ჰათორისადმი, რომლის სახეში რამზეს II-ის მეუღლე ნეფერტარია წარმოდგენილი. ტაძარი აღმოსავლეთისაკენ არის მიმართული. სიღრმეში მოთავსებულია რამზეს II-ის ქანდაკება.

ასუანის კაშხლის მშენებლობის დროს ეს კომპლექსი წყალს რომ არ დაეტბორა, იგი დაჭრეს და ნაწილ-ნაწილ გადაიტანეს. ორივე ტაძარი ისე იყო აშენებული (ნახევრად კლდოვანი), რომ ტაძარი მთელ სიგრძეზე კლდეში იყო გამოკვეთილი და ფასადით მიქცეული აღმოსავლეთისაკენ. მზის სხივი შედიოდა სიღრმეში რამდენიმე დარბაზში თანდათანობით, ნათებით შუქიდან

წყვდიადისაკენ. მთავარი ტაძრის პილონის წინ მოთავსებული იყო რამზეს II-ის 20 მეტრიანი ოთხი ფიგურა, მონუმენტური, მჯდომარე, ასეთი გიგანტური ზომის ფიგურების შესრულება მხოლოდ პროპორციების სრული ფლობის, მაღალი ოსტატობის შემთხვევაში იყო შესაძლებელი.

ქანდაკეებით შემკულია მცირე ტაძრის ფასადიც, ოღონდ აქ ფეხზე მდგომი რამზეს II-ის ქანდაკებებთან ერთად მისი მეუღლის, ნეფერტარის, ფიგურებიცაა ჩართული. ქანდაკებები შეღრმავებულ ნიშებშია და განათების (მზის სხივით) ეფექტუა დამოკიდებული მისი აღქმა.

აბუ-სიმბელის ტაძრის კედლები დაფარულია ფრესკებით. გამოსახულია ბრძოლა კადეშთან. კომპოზიცია რამდენიმე სცენისაგან შედგებოდა, 2 სარტყლად იყო გაშლილი. გამოსახულება დინამიურია, ექსპრესიული ჟესტებითა და პოზებით. ფარაონი რამზეს II შუბს უმიზნებს მტრის თავს, აქვეა მწყემსი, რომელიც ფარას მირეკავს და ხელით თითქოს თავს იფარავს. ბრძოლის სცენა თითქოს შენელებული კადრივითაა. ზედა სარტყელზე სარიტუალო სცენაა, სადაც რამზესი ღმერთების წინაშეა.

ძვ. წ-ის I ათასწლეულში ეგვიპტის ტახტზე დინასტიების სწრაფი მონაცვლეობა ხდებოდა. თანდათან ფარაონთა ბატონობა ნომინალური ხდებოდა და ძალაუფლება ქურუმთა ხელში გადადიოდა, ისევ თებემ დაიკავა დედაქალაქის როლი ტანისის მაგივრად. ქურუმი ჰერიჰოსი ფარაონის ტახტზე XXI დინასტიას აფუძნებს. სწორედ აქედან, 1085 ძვ.წ. წლიდან, იწყება გვიანი პერიოდი. შემდეგ ლიბიელმა იგდეს ხელთ ძალაუფლება, ეგვიპტე თანდათან ქუცმაცდებოდა და თებეც თანდათან კარგავდა თავის მნიშვნელობას.

გვიანი პერიოდის ხანა (XI-VI სს.ძვ.წ.) საისურია, რადგან ეგვიპტის დედაქალაქი საისი გახდა. ამ ეპოქის დამახასიათებელი ძველი სილუეტების გამეორება, მხოლოდ შესრულების მანერაა სრულიად განსხვავებული, დახვეწილი სტილი, ნარნარა ხაზები, რელიეფები თავისუფალ შინაარსობრივ დატვირთვას იღებენ. გაიზარდა ოქროსა და ვერცხლის ნაკეთობათა რიცხვი, ტანისის

გათხრებში აღმოჩნდა მეფეთა ოქროსა და ვეცხლის კუბოები, ყელსაბამები, ბეჭდები, სიმდიდრე იგრძნობა.

გაიშალა ტაძრების მშენებლობა. საისში აშენდა მთავარი ღმერთის, ნაიტის, დიდი ტაძარი, სადაც მეფეებს მარხავდნენ, ტაძარს ჩვენამდე არ მოუღწევია. ამ პერიოდის რეალისტური პორტრეტის შესანიშნავი ნიმუშია მწვანე ქვისგან გამოთლილი ქურუმის თავი მკაცრი და დაუნდობელი ხასიათით, შუა სამეფოს პორტრეტული სახის მსგავსი. საისის სახელმწიფო დაეცა სპარსეთთან ბრძოლაში 525 წ. ძვ.წ. შემდეგ ალ. მაკედონელმა დაიპყრო ეგვიპტე ელინისტურ პერიოდში. მოხდა ბერძნული და ეგვიპტური კულტურის სინთეზი. მაგალითად, ეგვიპტური და რომაული ტრადიციები ორგანულადაა შერწყმული ე.წ. „ფაიმურ“ პორტრეტებში (I-IV სს.). ელინისტურ ეგვიპტეში IV ს.ძვ.წ. ქ. ალექსანდრიაში მძლავრი ლიტერატურული სკოლა არსებობდა.

ალ. მაკედონელის მემკვიდრეებმა დაარსეს ქალაქი ალექსანდრია. პტოლომეოს I-მა იგი დედაქალაქად აქცია, ქალაქის დაგეგმარება განახორციელა ჰოპოდომოს მილეტელმა. ქალაქი დაყოფილი იყო კვარტლებად. ერთ-ერთ მთავარ კვარტალს ეწოდებოდა „ბრუხეიონი“, სადაც გაშენდა მუსეიონი („მუზეუმის ქალაქი“), იქ იყო ალექსანდრიის ბიბლიოთეკა, „მუზეუმის ტაძარი“ მუსიკალური სცენებით, სავარჯიშო სტადიონებით, ამფიტრიონებით. მუსეიონი ააგო თეოფრასტეს (არისტოტელეს მოწაფე) მოწაფემ დემეტრიოს ფალესელმა. ბიბლიოთეკაში 440 000 გრავინილი იდო, პტოლომეოს II-ის დროს კი – 700 000. ბიბლიოთეკა პირველად დაინვა I ს-ში ძვ.წ. 47 წ. საბოლოოდ კი 273 წ. ახ.წ.-ით. ალექსანდრიაში მოღვაწეობდნენ ევკლიდე, არქიმედი. აქ ითარგმნა ბერძნულად ბიბლია, პტოლომეოს II-მ მემფისიდან ალექსანდრიაში გადმოიტანა მაკედონელის ნეშტი. ბიბლიოთეკა არსებობდა პერგამოშიც, რომელმაც 31 წ. ძვ.წ. ალექსანდრიაში გადმოინაცვლა. მარკუს ანტონიუსმა საჩუქრად გადასცა იგი კლეოპატრას.

ალექსანდრიაში მომუშავე არქიმედმა ააგო პირველი პლანეტარიუმი, რომელიც მოძრაობაში მოჰყავდა წყალს, გამოიგონა

საბრძოლო იარაღები. აქვე ჩამოყალიბდა მედიცინა დამოუკიდებელ მეცნიერებად.

კუნძულ ფაროსზე პტოლომეოსის ბრძანებით სოტრატ კნიდელმა ძვ.წ. 299 წ. შუქურის მშენებლობა დაიწყო. 120 მ. სიმაღლის სამ იარუსიანი გიგანტური ნაგებობის მესამე სართული გუმბათს წარმოადგენდა, გუმბათზე იდგა პოსეიდონის ქანდაკება. I და II სართულებს შორის კიბე შიგნიდან იყო დაყენებული. მესამე სართულს კიბე გარედან უვლიდა, სახედრები თავისუფლად ადიოდნენ ამ კიბეებზე. იარუსებზე უამრავი ქანდაკებები იდგა, რომლებიც ლეგენდების მიხედვით, თითქოს მოძრაობდნენ. იმდროინდელი ალექსანდრიის მეცნიერულ-ტექნიკური განათლების დონე იძლეოდა ამის საშუალებას.

შუქურა ციხესიმაგრესაც წარმოადგენდა წყლის მარაგით. სოტრატმა თავისი სახელი წაანერა ძეგლს, მერე ბათქაშით დაფარა და ზემოდან მეფის სახელი წაანერა. 1326 წ. XIV ს-ში შუქურა მიწისძვრამ დაანგრია.

პტოლომეოსთა დინასტიის დროს ფართოდ გაიშალა მშენებლობა როგორც ცენტრალური, ისე პერიფერიული ქალაქებისა, არქიტექტურაში ეგვიპტური სტილი შენარჩუნებულია, შენდება ტაძრები ეგვიპტელი ღმერთების სახელზე – იზიდასი ფილეს კუნძულზე, ჰორას, ჰათორის ტაძრები. სკულპტურული გამოსახულებანი ეგვიპტურ სტილში სრულდებოდა, მაგრამ ელინისტურ პერიოდში ყველაზე მეტად გავრცელებულია უძველესი დროიდან რელიგიურ კულტთან დაკავშირებული პლასტიკურად შესრულებული ნიღბები. კლასიკურ პერიოდში ეს ნიღბები პორტრეტული იყო, მაგრამ 1 ათასწლეულის დასაწყისიდან პორტრეტული გამოსახულება შეიცვალა პირობითი ტიპიზაციით. მუმის სახე იფარებოდა მოოქროვილი სარიტუალო ნიღბებით. გამოსახულების ინდივიდუალობა მთლიანად ითქვიფებოდა შესრულების სტილიზებულ-დეკორატიულ მანერაში. რომაული პერიოდიდან ეგვიპტეში რომიდან შემოვიდა ტრადიცია – ოჯახში შეენახათ გარდაცვლილი წევრის გამოსახულება. ეს რომის რიტუალი იყო, რომელიც შეერწყა ეგვიპტის რიტუალს

ნიღბების აღებასთან დაკავშირებით. ძველგვიგვიტური ნიღბები შეიძლება ორ ტიპად გაიყოს: ინდივიდუალური სახის პორტრეტული ნიღბები და იდეალიზირებული განყენებული ტიპის. ასეთი კლასიფიკაციის დროს მჟღავნდება ნიღბის ორმაგი როლი – შეინარჩუნოს პორტრეტული მსგავსება და ამასთან იდეალურობამდე ამაღლებული სახე, მეორეც – ნიღაბი შუამავლის როლს თამაშობდა ღვთაებრივ პირველსახესა და მის მსგავსს შორის. ნიღაბი გამოხატავდა იდეალიზირებულ, მშვიდ მომღიმარ სახეს, რომელიც მიცვალებულის ბედნიერ, მარადიულ სიცოცხლეზე მიანიშნებდა, რამდენადაც ოზირისის იპოსტაზად იქცეოდა. ე.ი. ნიღაბი განყენებულ, ღვთაებრივ არსს წარმოადგენდა კონკრეტულ გრძნობად ფორმაში, უხილავს ხილულად ხდიდა. ასეთია მამაკაცის ფაიამის პორტრეტი I – ს.ძვ.წ. ქალის პორტრეტი III – ს. ახ.წ. ორივე დაცულია პუშკინის სახელმწიფო სახვით მუზეუმში მოსკოვში. თუ რომაულ პორტრეტებში პირველობდა კონკრეტული პირველსახე, გრძნობადი, ეგვიპტურ პორტრეტ-ნიღბებში სულიერება აშკარად ჯაბნოდა ფიზიკურობას, ასეთია ცნობილი „ფაიუმის“ პორტრეტები, ხის დაფებზე შესრულებული, რომელსაც მუმის ბინტებში პოულობდნენ. ადრეული ხანის ფაიუმის პორტრეტები ენკაუსტიკით იყო შესრულებული. ენკაუსტიკური ფერების თავისებურება საღებავის მოცულობითი სიდიდეა. ღებვის მიმართულება სახის ფორმებს მიყვებოდა ლოყებზე, ცხვირზე დიდი ოდენობით სქლად იდებოდა საღებავი, თმა და სახე კი უფრო თხევადი საღებავით იფარებოდა.

ძველებრაული ლიტერატურა

აღმოსავლეთის ხალხთაგან ებრაელებმა კაცობრიობას ორი რამ აჩუქეს: ბიბლია და ქრისტე.

ძველებრაული ტომები ისტორიის არენაზე პირველად ძვ.წ. XV ს-ში გამოჩნდნენ. ძვ.წ. XII ს. ებრაელთა ორი ტომი – ჩრდილოე-

თით ისრაელები, სამხრეთით იუდეველები – იპყრობს პალესტინის ვრცელ ტერიტორიას, ისინი ანადგურებენ ან ითქვიფებიან ადგილობრივ ტომებში – ქანაანელებში. მინათმოქმედებაზე გადასვლის შემდეგ ხელოსნობისა და ვაჭრობის განვითარებამ XI-X სს. ძვ.წ. დაასრულა ისრაელთა და იუდეველთა სამეფოს შექმნა, რომელიც მალე ისევ გაიყო ორ დამოუკიდებელ სამეფოდ.

ისრაელთა სამეფო განადგურდა ძვ.წ. 722 წ. ასირიელთა შემოსევის შედეგად, ხოლო იუდეველთა სამეფომ დამოუკიდებლობა დაკარგა ძვ.წ. 586 წ. ბაბილონის მეფემ ნაბუქოდონოსორმა დაანგრია იერუსალიმი და იუდეველები ტყვედ წაასხა. ეს იყო უდიდესი ტრაგედია, რომელიც ბიბლიაში აისახა ბაბილონის გოდოლის ნგრევით, იერემიას გოდებაში და სხვა.

ბაბილონის სამეფო ძვ.წ. 538 წ. კიროსმა დაიპყრო, კიროსმა ნება მისცა იუდეველებს დაბრუნებულიყვნენ და აღედგინათ იერუსალიმი. სპარსეთის ბატონობა ალ. მაკედონელმა შეცვალა ძვ.წ. IV ს-ში. ძვ.წ. II საუკუნეში იუდეამ დაიბრუნა დამოუკიდებლობა, მაგრამ ძვ.წ. I საუკუნეში ისევ რომის ბატონობის ქვეშ მოექცა. 70 წ. ახ.წ-ით იერუსალიმი კვლავ დაანგრია რომის იმპერატორმა ტიტამ. იუდაველები გაიფანტნენ სხვადასხვა ქვეყანაში.

მთელი ეს ისტორია ასახულია ბიბლიაში, როგორც ერთ-ერთ უძველეს ლიტერატურულ ძეგლს წარმოადგენს. ბიბლია არა მარტო რელიგიური ლიტერატურაა, არამედ ებრაელთა ისტორიამ, მასში შეტანილია ხალხური შემოქმედების ნიმუშები, რასაც ბაბილონის ტყვეობიდან დაბრუნებული ქურუმები დიდი მონდომებით აგროვებდნენ: თქმულებები, ანდაზები, სიმღერები. ხელოვნების ასეთი მრავალფეროვნება ამდიდრებს ბიბლიის, რომელიც საუკუნეების მანძილზე იქმნებოდა და არა ერთ დღეს. მოგვიანებით ბიბლია წმინდა წიგნად იქცა და ეს დამატებანი და შევსებანი აიკრძალა.

ძველი აღთქმის წიგნთა უმეტესობა სხვადასხვა ავტორებს მიეწერებოდა: ხუთწიგნიანი – მოსე წინასწარმეტყველის, ფსალმუნები – მეფე დავითს, ქებათა ქება, იგავები, ეკლესიასტე – სოლომონ ბრძენს. მაგრამ ყველა ეს ავტორი ფიქტიურია. ხუთ-

ნიგნეული და ბიბლიის სხვა ნიგნები საუკუნეების მანძილზე – ძვ.წ. XII ს-დან ახ.წ. II ს-ში – იქმნებოდა და არ შეიძლება ერთი ავტორის მიერ იყოს შედგენილი. მოსეს ხუთნიგნეული – წმინდა ნიგნი – თორა 5 ნიგნს შეიცავს: დაბადება, გამოსვლა, ლევიანნი, რიცხვი და მეორე რჯული.

თორას გარდა ბიბლიაში შედის სხვა ნიგნებიც. სულ ბიბლია 66 ნიგნისაგან შედგება და ორ მთავარ ნაწილად იყოფა: ძველი აღთქმა (39 ნიგნი), ახალი აღთქმა (27 ნიგნი). არსებობს კიდევ 12 ნიგნი, ე.წ. არაკანონიკური – „აპოკრიფები“. ძველი აღთქმის ნიგნებია: 1) რჯულის ნიგნები – მოსეს ხუთნიგნეული; 2) ისტორიული ნიგნები – იესო ნივეს ძე, მსაჯულნი, სეთი, ესთერი, ეზრა, ნემია და მეფეთა თავები; 3) პოეტური და ბრძნული ნიგნები: იობი, ფსალმუნნი, იგავნი სოლომონის, ეკლესიასტე, ქებათა-ქება სოლომონისა; 4) დიდ წინასწარმეტყველთა ნიგნები; 5) მცირე წინასწარმეტყველთა ნიგნები.

ახალი აღთქმის ნიგნებია: 1) ოთხთავი – მათეს სახარება, მარკოზის სახარება, ლუკას სახარება, იოანეს სახარება; 2) პავლეს წერილები და მთავარი წერილები, მოციქულთა საქმეები, იოანეს ხილვები – გამოცხადება.

ბიბლიის შექმნის დასაწყისად ძვ.წ. XII ს. მიიჩნევენ. ეს არის რეალისტური ნიგნი, რომელშიც აღწერილია ებრაელთა ისტორია, ვნებათა შეჯახებანი, ქვენა ინსტიქტის დათრგუნვა და ამადლებული იდეების ზეიმი, პლასტიკით, კოლორიტით აღსავსე სახეები, თქმულებები, აზრები. ეგვიპტეში იტალიელმა არქეოლოგმა პეტრიმ ლუქსორში აღმოაჩინა „ისრაელის სვეტი“, რომელზეც წაწერილია ეგვიპტის ფარაონის ქანაანის ქვეყანაში ლაშქრობის ამბავი. ამ წარწერებში პირველად არის მოხსენებული „ისრაელი“, რაც მოწმობს, რომ ძვ.წ. 1243 წ. ისრაელები უკვე ქანაანში ცხოვრობდნენ.

ბიბლიის ტექსტობრივი ანალიზი ცხადყოფს, რომ იგი სამყაროს შექმნის, ადამიანის დაბადების, ისტორიულ მოვლენათა ცვალებადობის შესახებ თქმულებების და, შესაძლოა, „წამდვილ ამბავთა“ კრებულია. ბიბლია საუკუნეების მანძილზე აღმოსავ-

ლური ზეპირსიტყვიერებითა და მითოლოგიით იკვებებოდა. მაგალითად, წარღვნის ამბავია მოთხრობილი გილგამეშის მითში, უთანაფიში ნოეს პროტოტიპია.

ძველი აღთქმის მთავარი გმირი მოსეა, ეგვიპტეში დაბადებული XV ს-ში ძვ. წ-ით, 1433 წ. 80 წლის ასაკში მოსემ 60000-მდე ებრაელით დატოვა ეგვიპტეში და 40 წლის ხეტიალის შემდეგ უდაბნოში ებრაელები დაასახლა აღთქმულ მიქაზე, სინას მთის პირდაპირ უდაბნოში მან ღვთისგან ბოძებული 10 მცნება ჩამოუტანა.

ბიბლიის ისტორიული ნაწილი მოგვითხრობს ებრაელი ხალხის ისტორიას, რომელიც პირველი მეფის საულის ამბით იწყება, მას მოსდევს დავითის გმრობის ამბავი.

ისტორიული ამბები 1-ელ და მე-3 მეფეთა ნიგნებშია მოთხრობილი. მსაჯულთა მმართველობა სამეფო ხელისუფლებით იცვლება. უკანასკნელი მსაჯული იყო სამუელი, რომელიც ხანას ღვთის შეწევნით შეეძინა. ქალი, უშვილობით გამწარებული, ღმერთს აღუთქვამს, რომ ვაჟიშვილს ღმერთს მიუძღვნოდა. სამუელის ღვთის სანმიდარში ეძინა ხოლმე, იქ, სადაც აღთქმის კიდობანი იდგა, მას ელი მღვდელი ზრდიდა. ელის ორმოცწლიანი წინამძღოლობის შემდეგ მსჯელობა სამუელმა იკისრა, მაგრამ როცა იგი ბედნიერი და გონივრული მმართველობის შემდეგ, დაბერდა, ისრაელიანებმა მეფის დანიშვნა მოითხოვეს. ეს იყო ისრაელთა სამეფოს შექმნის დასაწყისი და პირველ მეფედ სამუელმა ახალგაზრდა საული სცხო. საული ისრაელის მეფედ გამოცხადდა, მაგრამ მალე მან გადაუხვია ღმერთის აღთქმულ გზას, ამიტომ სამუელმა განუცხადა საულს, რომ „შეიძულე უფლის სიტყვა და უფალმაც შეგიძულა შენ“. ღმერთმა დაავალა სამუელს, რომ მოეძებნა საულის ტახტის მემკვიდრე. იგი ესტუმრა დავითის ოჯახს, რვა ძმას შორის ყველაზე უმცროსი დავითი. მათში ცხვრებს მწყემსავდა, სამუელმა გამოიხმო იგი და ამცნო ღვთის ნება, თან ზეთი სცხო. დავითი კვლავ დაუბრუნდა მამის ცხვარს. მალე სამეფო კარზე მიიწვიეს, რათა საულისათვის ნაღველი ქნარის დაკვრით გაექარებინა. ამ დროს ისრაელიანნი ფილის-

ტიმელებს ებრძოდნენ, დავითის უფროსი ძმები ჯარში მსახურობდნენ. ფილისტიმელებს შორს იყო ერთი გოლიათი კაცი, რომელიც ყოველდღე იხმობდა ისრაელთა მხრიდან პირისპირ მეტოქეს, მაგრამ ვერავინ ბედავდა. დავითმა უარი თქვა საბრძოლო აღკაზმულობაზე, აიღო შურდული და რიყის ქვები სუსტმა, უმნიფარმა ყმანვილმა შურდულით განგმირა გოლიათი.

დავითმა გააერთიანა ორად გაყოფილი იუდეა და ისრაელი ერთ სამეფოდ, დაიმორჩილა ფილისტიმელები და იერუსალიმი ქვეყნის დედაქალაქად გამოაცხადა და რელიგიურ ცენტრად აღიარა. ააშენა ციხესიმაგრეები, სასახლეები. დავითმა ძლიერი სამეფო დაუტოვა თავის ერთ-ერთ ვაჟს – სოლომონს, რომელიც აბესალომის სიკვდილის შემდეგ შერჩა. დავითმა დაუტოვა დიდძალი ატლანტი ოქრო და, რაც მთავარია, ანდერძი – იერუსალიმში აეგო ტაძარი. 7 წელი მოანდომა სოლომონმა იერუსალიმის ტაძრის მშენებლობას. ეს იყო სიმბოლო ისრაელთა და იუდეველთა რელიგიური ერთიანობისა. სოლომონის ისტორიული მისია იმაში მდგომარეობს, რომ პატრიარქალურ-ტომობრივი წყობილების ქვეყანა ძლიერ ეკონომიკურ სახელმწიფოდ გადააქცია. სოლომონის სიბრძნე ლეგენდად მოედო მთელს აღმოსავლეთს. რენესანსის პერიოდის მხატვარმა პიეტრო დელა ფრანჩესკამ შექმნა მონუმენტური ფრესკა „საბოს დედოფლის სტუმრობა სოლომონ მეფესთან“. სოლომონმა ოთხმოცი წელი იმეფა, გარდაიცვალა 89 წლის ასაკში, დაკრძალულია დავითის ქალაქში, სამეფო აკლდამაში. მან შთამომავლობას დაუტოვა რამდენიმე წიგნი: „სიბრძნე სოლომონისა“, „ეკლესიასტე“, „იგავნი“ და პოეტური „ქებათა-ქება“. სოლომონი ასაკში ჰარამხანითა და ფუფუნების მსხვერპლი გახდა. მისი სიკვდილის შემდეგ ებრაელთა სახელმწიფო ორად გაიყო: ძვ.წ. 935 წ. იუდეა და ისრაელი მუდამ მტრობდნენ ერთმანეთს. ერთადერთი ნათელი წერტილი ამ ორი სამეფოს სამნუხარო და ტრაგიკული ეპოქის შავ ფონზე წინასწარმეტყველთა მოღვაწეობა გახლდათ.

ბიბლიაში პარალელურად არის მოთხრობილი ისრაელისა და იუდეას ისტორია.

მსაჯულთა ისტორია ხალხური თქმულებების სახითაა გადმოცემული. ერთ-ერთი ასეთი თქმულება XII ს. ქვეყნის მსაჯულთა მმართველობის შესახებ – „დებორას სიმღერაა. დებორას „ისრაელთა დედას“ უწოდებდნენ. დებორა სამართლიანად მართავდა ქვეყანას. იგი სათავეში ჩაუდგა ისრაელთა გამათავისუფლებელ ბრძოლის ქანანელთა წინააღმდეგ. ქანანელთა ჯარს სისარა – ბელადი მეთაურობდა. დებორამ, ქალმა, დაამარცხა ქანანელები, სისარა, ბრძოლის ველიდან გაქცეული, თავს შეაფარებს კარავს. ებრაელი ქალი თეჰილა, კარვის მეპატრონე, რძით უმასპინძლდება ვითომ „სტუმარს“ და შემდეგ კლავს. „დებორას სიმღერა“ პატრიოტული პათოსითაა გამსჭვალული. ბიბლიაში პოეტური ფორმებით შესრულებული სიუჟეტების გვერდით პროზაული ჩანარჩებიც არის. ასეთია პოპულარული დევგმირის სამსუნის ამბავი. სამსუნი ერთ-ერთი ებრძოდა ფილისტიმელებს, ფილისტიმელები ზღვის ხალხი იყო.

სამსუნი ყველაზე ცნობილი მსაჯული იყო. ვიდრე დაიბადებოდა, დედა ანგელოზებმა გააფრთხილეს, რომ სამსუნს არ დაელია ღვინო და არც აკრძალული საკვები ეჭამა.

სამსუნი ღვთის მონმიდარი (შენირული) იყო. დიდი ფიზიკური ძალის მქონემ შიშველი ხელებით მოკლა ლომი და საყრდენებიანად ამოგლიჯა ქალაქის კარიბჭე. მშობლების სანინააღმდეგოდ ფილისტიმელი ქალი შეირთო. მშვენიერმა დალილამ სამსონს მისი ძალის საიდუმლო გამოსტყუა. ალერსის დროს მის კალათში თავმიდებულს თმა გადაუპარსა. გამოღვიძებული სამსონი ფილისტიმელებს ჩაუგდო ხელში. მათ თვალები დათხარეს და მეხელსაფქვავედ გაამწესეს. დიდი ხნის შემდეგ მოზეიმე ფილისტიმელებმა თავის შესაქცევად სამსონი სასახლეში მოიყვანეს. სამსონმა იგრძნო ძალა (თმა უკვე გაეზარდა) და სასახლის სვეტები შეარყია, სასახლე დაინგრა, მოზეიმენიცა და სამსონიც ქვეშ მოიყოლია.

ბიბლიაში შეტანილი ფოლკლორის ტიპური სახეებია იგავი, ანდაზები, სიმღერების კრებული „იაჰვეს მებრძოლების წიგნი“ (X ს), მოთხრობები: „მეფეთა წიგნი“, დიალოგები ლექსად, მაგ-

ალითად, „ქებათა-ქება“ – ესაა სასიყვარულო ლექსები, რომლებსაც ქორწილის დროს მღეროდნენ. ქალ-ვაჟი ერთმანეთს უძღვნიან ლექსებს, თავისუფალი გრძნობით სავსეს. გვხვდება ისეთი პოეტური სახე, რომელიც ვულგარულად მოგვეჩვენება: ლამაზი პატარძალი ფარაონის ეტლში შებმულ ფაშატს არის შედარებული, მისი ცხვირი – კოშკს. „ქებათა-ქების“ ავტორი გულგრილია პოლიტიკისა და რელიგიისადმი აქ მხოლოდ ქალ-ვაჟს ვნებიანი ლტოლვაა გამოხატული. სიყვარულის გამო ქალი ყველანაირ მსხვერპლზე მიდის, ივინყებს სირცხვილს და შიშ, ღამე ქუჩებშიც დახეტიალებს და ღამის გუშაგებსაც კი ნაანყდება, გუშაგები სცემენ მას და მოსასხამს წაართმევენ“. ისტორიული მინიშნებიდან ჩანს, „ქებათა-ქება“ X ს-შია შექმნილი. იგრძნობა ბაბილონის გავლენა გმირთა სახელებში. გასაკვირია, რომ ეგზომ ეროტიკული ძეგლი ბიბლიაშია შეტანილი, ეროტიკის გასამართლებლად რაბინებმა სასიყვარულო ლექსები ალეგორიად გამოაცხადეს, რომლებიც ღმერთს იაჰვესა და ისრაელის ხალხებს შორის ურთიერთობას ასახავდა.

ბაბილონის ტყვეობაში ყოფნისას (586-538 ძვ.წ.-ით) ებრაელ ქურუმთა წრეში გაჩაღებული იყო ლიტერატურული მუშაობა. ისინი გაძლიერებით აგროვებდნენ, ამუშავებდნენ ღვთისმეტყველებითი სულისკვეთებით ადრეული დროის ნაწარმოებებს. ამ მოღვაწეობის შედეგად გაჩნდა უზარმაზარი კომპილაცია – „მოსეს ხუთნიგნეული“. კრებულში შევიდა სხვადასხვა ეპოქის კანონები, ქურუმთა „კოდექსი“, ძველი მოტივების გადამუშავების გარდა ჩნდება ახალი მოთხრობები ახალ თემებზე. ასეთია, მაგალითად, რუთის წიგნი, რომელშიც მოთხრობილია ებრაელი ქვრივი ქალისა და მისი უცხოელი რძლის რუთის განსაკუთრებული ურთიერთობის შესახებ. უცხოელი რძალია მაღალზნეობრივია იმდენად, რომ ქმრის დედას არ ტოვებს და ზრუნავს მასზე. უცხო ტომის პატარძლის ზნეობრივ სახეს ავტორი იყენებს თავისი პოზიციის გამოსახატავად, ავტორი წინააღმდეგია შერეული ქორწინების აკრძალვისა.

ამ პერიოდში შექმნილია ისტორიული რომანები: „ესთერის

ნიგნი“ და „ნიგნი დანიელასი“. ორივე პატრიოტული სულითაა გაჟღენთილი. ღმერთი მფარველია – ამ სიტყვებით შეიძლება გამოვხატოთ ესთერის ისტორია. მოვლენები ვითარდება სპარსეთის სამეფოში ქსერქსეს დროს და ეხება ებრაელთა დევნას. სპარსეთის მეფის კარზე დაახლოება ებრაელმა მარდოქაიმ თავისი შვილიშვილი მშვენიერი ესთერი მეფის საცოლის შესარჩევ შეჯიბრზე მოახვედრა და მეფემაც ცოლად ითხოვა ესთერი, თუმცა მისი ეროვნება საიდუმლოდ იქნა შენახული. ამასობაში მარადოქაის გადაემტერა ჰამანი, მეორე კარისკაცი, რომელმაც ებრაელი თემის დაღუპვა განიზრახა. მარადოქაიმ ეს შეატყობინა ესთეტის, მან გადანყვიტა მეფისათვის მოეხენებინა ეს ამბავი, ნადიმზე დაპატიჟა მეფე და ჰამანი და მეფეს გაუშხილა ებრაელთა ამოღების გეგმა. მეფემ გაიხსენა მარადოქაის დამსახურება მეფის წინაშე და ჰამანი სიკვდილით დასაჯა, ებრაელებს კი თავისი დაცვის უფლება და თავდამსხმელების მოკვლის ნება მისცა. ეს თარიღი ფურიმის დღესასწაულზე აღინიშნება როგორც ებრაელთა გადარჩენის თარიღი, ღმერთი არ მიატოვებს თავის ხალხს – ასეთია ამ ისტორიის იდეა.

„დანიელის ამბავი“ ყმანვილ ებრაელთა ჯუფის დრამატულ ამბავს მოგვითხრობს ბაბილონის ტყვეობაში. დანიელმა თავისი სიბრძნითა და წინასწარმეტყველებით ნაბუქოდონოსორს თავისი მეფობის აღსასრულიც კი უწინასწარმეტყველა. ნიგნის ბოლოს დანიელი სპარსთა მეფის დარიოსის კარზეა, სატრაპებმა შურით მეფესთან დაასმინეს და მეფე იძულებული გახდა ხაროში ჩაეგდო ლომებთან. მაგრამ დანიელი უვლენებელი გადარჩა, ღმერთებმა პირი აუკრეს ლომებს.

ძვ.წ. V-III სს. ეკუთვნის ფილოსოფიური ნაწარმოებები – „იობის ნიგნი“, „იგავნი“, „ეკლესიასტი“. ეს არის სიბრძნის ნიგნები: პოეზიის ენაზე დაწერილი სოლომონის „იგავნი“ ეს ყოველდღიური სიბრძნეა, რომლებშიც ცხოვრებისეული რჩევებია მოცემული, თუ როგორ უნდა იქცეოდეს ადამიანი მეგობრებთან, სამეფო კარზე, ბაზარში, მეზობლებთან და ა.შ. „მეფეთა ნიგნი“ მოკლედ ჩამოყალიბებული პოეტური გამონათქვამებისაგან შედგება და

ა.შ. წიგნის დაწერის თარიღი თვით წიგნშივე დევს (V-VIII სს.). „იობის წიგნი“ მოგვითხრობს ერთი მდიდარი კაცის ამბავს, რომელსაც დიდი ოჯახი და ავლადიდება აქვს. მაგრამ ერთბაშად თავს დაატყდა უბედურება – დაკარგა მთელი ქონება, ერთ დღეს დამარხა 10 ქალ-ვაჟი და თვითონაც კეთრით დაავადდა, მაგრამ ასეთ მდგომარეობაშიც კი არ დაკარგა ღვთის რწმენა. ნაცარში იჯდა და გლოვობდა, მეგობრები ეწვივნენ და თავს დამდგარნი მისი უბედურების მიზეზებს უხსნიდნენ, პოეტური გამონათქვამებით არის ნათქვამი მეგობრების პოზიცია: რომ იობს სადღაც შეეშალა და ამიტომ დასაჯა იგი ღმერთმა, ამიტომ მან უნდა მოინანიოს იობი აღიარებს, რომ უშეცდომო ადამიანი არ არის, მოკვდავი კაცი არც შეიძლება ღვთის წინაშე მართალი და უშეცდომო იყოს, მაგრამ ისიც იცის, რომ ღმერთი მისკენ მოხვდეს. „იობის წიგნში“ ადამიანის საფლავიდან აღდგომის რწმენა გაიეღვებს. ბოლოს იობი ხვდება ღმერთს, რომელიც არ კიცხავს იობს, პირიქით, მის თვითკმაყოფილ და თვითდაჯერებულ მეგობრებს კიცხავს, ღმერთი კითხვებს უსვამს იობს, რომელიც პასუხს ითხოვს თვით ღმერთისგან, მაგრამ ამ კითხვებზე პასუხის გამცემი არსადაა. „იობის ჩივილზე“ ღმერთმა პასუხი კი არ გასცა, თავისი ძლევამოსილება აჩვენა.

ჩვენთვის ცნობილი არ არის, „იობის წიგნის“ ავტორი და არც მისი დაწერის თარიღი. „იობის წიგნი“ სამი დაპირისპირებული აზრის გამხატვავა ცხოვრების რაობაზე.

„ეკლესიასტე“ ცხოვრების ამაოების ქადაგებაა. „ეკლესიასტეს წიგნი“ დროთა და ჟამთა მონაცვლეობას ცხოვრების თავისებურად მიიჩნევს, არის ჟამი დანერგვისა, შობისა, სიკვდილისა, ჟამი შენებისა და ჟამი ნგრევისა. ქვების შეგროვებისა და ქვების სროლისა. ეს არის ცხოვრების საზრისის ფილოსოფია. წიგნის ავტორი თავის თავს სოლომონს უწოდებს. პირველ პირში მოთქვამს მდიდარი და ბედის ნებიერი მეფე, რომელიც სიკვდილის წინ ხვდება, რომ ყველაფერი ამაოებაა. სასონარკვეთილობის და უიმედობის მიუხედავად, ავტორი გვარწმუნებს, რომ ცხოვრების საზრისზე ფიქრი ბუნებრივია, იგი აფართოებს

რწმენის საზღვრებს და ადამიანს ასწავლის თვალი გაუსწოროს ცხოვრების სისასტიკეს.

„ბიბლიის“ კიდევ ერთი საყურადღებო წიგნია „გოდების წიგნი“, რომელიც იერემიას წინასწარმეტყველებას მოსდევს. ავტორი, უშუალოდ თვითმხილველია აღწერილი ამბებისა, აღწერს საშინელი ტრაგიზმით ბაბილონელთაგან იერუსალიმის დანგრევის სურათს (587 წ.ძვ.წ), გოდება იერემიასი იერუსალიმის დაცემის დღეს იკითხებოდა. იგი 5 თავისაგან შედგება.

ბიბლიაში აპოკრიფულ წიგნებს შორის შესულია „ივდითის წიგნი“. ივდითი მამაცი ქალია, რომელიც მტრის ბანაკში შეიპარება და ალერსის დროს თავს წააცლის მტრის ჯარის სარდალს და ამით იხსნის თავის ტომს.

ბიბლია ელინისტურ ხანაში III-1 სს. ძვ.წ. ბერძნულად ითარგმნა პალესტინის გარეთ მცხოვრებ ებრაელთათვის. იგი ითარგმნა 70 ებრაელმა ალექსანდრიიდან. ერთ-ერთი გადმოცემით, 70 ებრაელს ცალ-ცალკე ოთახი მიუჩინეს და ითარგმნა დაავალეს. 70-ივე ითარგმანი იდენტური იყო. ებრაელები ძველი აღთქმის ბერძნულ ითარგმანს „სეპტუაგინტას“ უწოდებენ.

შუამდინარეთის უძველესი კულტურა და ხელოვნება

ეგვიპტისა და ტიგროსის შუა და ქვემო დინებას შორის მოქცეულია შუამდინარეთი (ბერძნ. მესოპოტამია), რომელსაც ჩრდილოეთით და აღმოსავლეთით სომხეთისა და ირანის ზეგანი ესაზღვრება, დასავლეთიდან – არაბეთის ნახევარკუნძული და სირიის ველები. ამ ტერიტორიაზე IV ათასწლეულიდან ძვ.წ. არსებობდა შუმერთა სახელმწიფო, ბაბილონია, ასურეთი. ამჟამად ამ ტერიტორიაზე ერაყი მდებარეობს. მეტ-ნაკლებად საერთო ცნობები მესოპოტამიის შესახებ მიღწეულია ჩვ.წ. I საუკუნიდან, ბუნდოვან ცნობებს ამ ქვეყნის შფოთიანი ცხოვრების შესახებ

იღებდნენ ბიბლიიდან (ძველი აღთქმა), მაგრამ ევროპელებს ბიბლიური ცნობები ლეგენდები და თქმულებები ეგონათ. პირველ ცნობას უშუალო თვითმხილველისაგან ევროპა იღებს XVII ს-ში დანიელ კარსტენ ნიზურისაგან, რომელიც დანიის მეფემ ფრიდრიხ V სამეცნიერო ექსპედიციის სახით გაგზავნა მესოპოტამიაში. მისი წიგნი „არაბეთში და მეზობელ ქვეყნებში მოგზაურობის აღწერა“ დიდი ხნის მანძილზე ერთადერთი წყარო იყო ევროპელებისათვის. ამბობენ, რომ ნაპოლეონის საყვარელ წიგნად ითვლებოდა. შემდეგი მკვლევარი და მოგზაური ინგლისელი ადვოკატი ჰენრი ლეიარდი წერს წიგნს „ნინევია და მისი ნანგრევები“. 1843 წ. ფრანგმა პოლ მილ ბოტამ გათხარა უზარმაზარი კომპლექსი სასახლეებისა, რომელიც ასურეთის მეფეს სარგონ II-ის საზაფხულო რეზიდენციას წარმოადგენდა და აშენებული იყო დაახლოებით 707 წ.ძვ.წ. ევროპამ პირველი ცნობები ასურეთზე და ბაბილონელებზე ლურსმული წარწერებიანი ფირფიტების მოპოვებით მიიღო, უფრო მოგვიანებით, XIX საუკუნის ბოლოს კი ცნობილი გახდა, რომ ასურელებსა და ბაბილონელებზე ადრე ამ ტერიტორიაზე სახლობდნენ უფრო ძველი წარმოშობის ხალხები – შუმერები, რომ III ათასწლ. ძვ.წ. მესოპოტამია მჭიდროდ დასახლებულია და მდიდარი ქალაქებია: ნიპური, შურუპაკი, ურუქი, ური, ერიდუ, ლაგაში. ჩრდილო-დასავლეთში ცხოვრობდნენ აქადელების სემიტური ტომები, მათი ქალაქები იყო აკშაკი, სიპარი, ბაბილონი, აქადი და სხვა. შუმერების წინარე სახელმწიფოები აქადებისა (დედაქალაქი აქადი) და ურის სამეფოები გაერთიანდნენ და შექმნეს შუმერთა სახელმწიფო სამხრეთ მესოპოტამიაში.

შუმერთა ქალაქ-სახელმწიფოების პირველი გაერთიანება ქალაქ ლაგაშის მეფეს ეკუთვნის. შემდგომ კი დიდი ჰეგემონი აქადელთა ძლიერი სახელმწიფოს შემქმნელი სარგონ I იყო. თუმცა შუმერებმა შუამდინარეთის ტერიტორიაზე ერთიან, მონოლითურ სახელმწიფოდ ვერ მოახერხეს გაერთიანება. ისინი მეტწილად ქალაქ-პოლისებად იყვნენ დაქუცმაცებული, რელიგია და კულტურა კი საერთო ჰქონდათ. შუმერულ-აქადური სახელმწიფო 2 ათასეულ წელს ითვლიდა.

შუმერებმა მაღალი კულტურა შექმნეს. ისინი აშენებდნენ ზიკურატებს – პირამიდის მსგავს ტაძრებს, დაკიდულ ბაღებს, შექმნეს დამწერლობა – პიქტოგრაფიულიდან ლურსმული, რომელიც გავრცელდა წინა აზიაში – ურარტუში, ირანში, შუმერებმა შექმნეს მდიდარი ეპოსი, რომელშიც აღწერილია „ოქროს საუკუნე“. ცნობილია პოემა „გილგამეშუ“, რომელიც მოგვითხრობს ურუქის ნახევრადლეგენდარული მეფის გილგამეშის ცხოვრების შესახებ. პოემაში საუბარია ცხოვრების არსზე, ადამიანის სიკვდილის გარდუვალობის, სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემებზე (III ათასწ. ძვ.წ.) პოემა „სამყაროს შესახებ“ შუმერთა და შემდეგ ბაბილონელთა მთავარი ღმერთის, მარდუქისადმია, მიძღვნილი. მარდუქი – ნესრიგის, სინათლის, სიკეთის ღმერთი ებრძვის ბოროტების, ქაოსის, წყვედიადის ღმერთს ტიამოსს.

შუმერთა არქიტექტურა მონუმენტურობისაკენ სწრაფვას გამოხატავს, ძირითადი საშენი მასალა აგურია – გამომწვარი თიხა. კედლებზე ორნამენტული გამოსახულებები მეფეთა ცხოვრებას მოგვითხრობენ. ძველი შუმერული ტაძრები ხელოვნურ მიწაყრილებზე იგებოდა, ყოველმხრივ წყლისგან იყო დაცული. ტაძრები – ზიკურატები სამ ან შვიდ სართულად იგებოდა. შუმერული კულტურა მეცნიერებათა სათავეა. აქ ჩაეყარა საფუძველი მათემატიკურ ცოდნას, თვლის სისტემას, ჩაისახა გეომეტრია, განვითარდა სოფლის მეურნეობა, მედიცინა, ანატომია, სამკურნალოდ წამლებს იყენებდნენ, მასაჟებს, კომპრესებს, გამორეცხვებს. უდიდესი ცოდნა დაგროვდა ასტრონომიაში. ქურუმები აკვირდებოდნენ ციური მნათობების მოძრაობას თავიანთი ობსერვატორიიდან. ვარსკვლავებს ანსხვავებდნენ პლანეტებისაგან. სფერული ასტრონომიის ყველა ცნება – ზენიტი, ჰორიზონტი, პოლუსები, ეკლიპტიკა, ბუნიობა – მზისა და მთავარის კალენდარი პირველად შუმერებმა შეიმუშავეს.

ძველ შუმერულ ქალაქ ნიპურაში აღმოჩენილ სატაძრო ბიბლიოთეკაში იპოვეს სასწავლო გრამატიკული სავარჯიშოები, რაც სკოლის არსებობას ადასტურებს. ზოგადი განათლება შეიცავდა დამწერლობის, ენის, არითმეტიკის, გეომეტრიის, ასტრონომიის

სწავლებას. შუმერული დამწერლობა ძვ.წ. IV-III ათასწლეულის ზღვარზე აღმოცენდა.

შუმერული ლიტერატურის სიუჟეტებია – სამყაროს შექმნა, ღმერთების ცხოვრება, სასჯელი ადამიანების წინააღმდეგ, წარღვნა, სიკვდილი და კვლავ გაცოცხლება. შუმერული კოსმოგონიით თავდაპირველად ოკეანე არსებობდა. ღმერთმაჩ ეილილიმ მცენარეები და ცხოველები შექმნა. ადამიანი კი ღმერთმა თავიანთ მსახურებად შექმნეს, რომ ღმერთები გამოიკვებონ. სიბრძნის ღმერთი ენქი და მინის ღმერთი ნინძახი თიხის შეზღვევით აქანდაკებენ ფიგურებს, შემდეგ აცოცხლებენ მათ.

შუმერები მეურნეობის განვითარებასაც ღმერთებს უკავშირებდნენ. ცხვრების მწყემსი ლახარი, ხვინა-თესვის ღმერთი აშნანი. ირიგაციული სისტემის შექმნა მიენერება ნინურტს, რომელიც ამარცხებს მტრულ დემონს აზაგს და წყლით ავსებს მდინარეებს. ყველა მითში კაცობრიობის თანდათანობით განვითარების ნიშანის მოჩანს.

შუმერულ მითოლოგიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სიკვდილ-სიცოცხლისა და ნაყოფიერების ქალღმერთს ინანას. მას ეძღვნება პოემა, რომელშიც ლაპარაკია მის კვდომასა და კვლავ გაცოცხლებაზე. პოემა სავსეა რეფრენებით ღმერთის სადიდებლად. ქურუმები ცდილობენ სიტყვებს მაგიური ძალა მისცენ ხშირ-ხშირი განმეორებით. ქალღმერთი მინიქვეშა სამყაროში მოხვედბა, ღმერთების თხოვნით იგი გათავისუფლდება, მაგრამ მის სანაცვლოდ მსხვერპლად მისი მეუღლე თამუზი გაიგზავნა. მეორე პოემაა გილგამეშზე, რომელიც ბაბილონელებმა გადაიღეს, შეავსეს და ითვლება შუმერულ-აქადურ-ბაბილონურ ეპოსად.

შუმერთა სახელმწიფოებრიობის ნანგრევებზე წარმოიშვა ბაბილონის სამეფო, დედაქალაქით ბაბილონი. მისი პირველი მეფეა ჰამურაბი, რომელიც დაფიქსირებულია ისტორიაში, როგორც პირველი სამოქალაქო სამართლებრივი კოდექსის შემქმნელი (1792-1750 ძვ.წ.). 550 წლის შემდეგ ჩრდილოეთ მესოპოტამიაში ასურეთის სამეფო წარმოიშვა, ქალაქით აშური“ II

ათასწ. I ნახ-ში. ასურეთის ისტორია პირველად გაშიფრა ევროპელმა ბოტამ. მან მიაგნო ასურეთის მეფის აშურბანიპალის (669-629 ძვ.წ.) სასახლეს ნინევიასში, ბიბლიოთეკას, რომელშიც 30000-მდე თიხის ფირფიტა იყო. ძვ.წ. 626-538 წლებში ქალდეველებმა შექმნეს ბაბილონის ახალი სამეფო, შემდეგ კი (VI ძვ.წ.) კიროსმა დაიპყრო, ხოლო ძვ.წ. ძვ.წ. 331 წ. აღ. მაკედონელმა.

აქადეველების, ბაბილონელების, ასურეთის, ქალდეველების, სპარსელებისა და ბერძნების კულტურა შუმერთა კულტურის უშუალო მემკვიდრე იყო. შუმერთა კულტურამ ისეთივე როლი შეასრულა აღმოსავლეთში, როგორც ბერძნულ-რომაულმა ანტიკამ ევროპის კულტურაში.

3 ათასი წლის მანძილზე შუმერთა ენა ლათინურის მსგავსად საერთო იყო სხვა სემიტურ ენებთან ერთად, შემდეგ იგი ქურუმებისა და პოეტების ენად, ღვთისმსახურების ენად გადაიქცა. თიხის ფირფიტებზე, ქვის ფილებზე, ცოკოლებზე ბაბილონურ-აქადურის გვერდით შუმერული წარწერებიცაა. შუმერებმა დიდ წარმატებას ვერ მიაღწიეს სკულპტურაში, ეს ხის, ქვისა და ლითონის უქონლობის მიზეზით შეიძლება აიხსნას, თუმცა დღემდე მოღწეულია ბრწყინვალე ბარელიეფი დაჭრილი ლომის გამოსახულებით. არქიტექტურაში კი შექმნეს ისეთი არქიტექტურული ელემენტები, როგორიცაა თალი, გუმბათი, კედლის სვეტები, ფრიზები, კედლის მოზაიკური ორნამენტები, დაამუშავეს მშენებლობაში ძირითადი ჰარმონიკები, პროპორციები, მათი ტაძრები და სასახლეები, პირამიდები მიუხედავად დიდი მასიურობის, არ იყო მოკლებული სიმსუბუქეს. რელიგიაში უმაღლესი ღვთაება „ანუ“ იყო („მამა“), ნიმახი – ღვთისმშობელი, თამუზი („ჭემ-მარიტი ძე“). ყოველ გაზაფხულზე თამუზი ცოცხლდებოდა, შემოდგომით კი კვდებოდა. მის კვდომა – აღდგომა შუმერები საზეიმო ცერემონიალებით აღნიშნავდნენ, მსხვერპლად სწირავდნენ ხილსა და ცხოველებს. ორკესტრების თანხლებით ასრულებდნენ ჰიმნებს. ორკესტრი შედგებოდა დაფდაფების, საყვირების, არფებისაგან. შუმერებს მიანერენ 7-ნოტიანი გამების გამოგონებასაც. თვით ჰამურაბის სამართლებრივი კოდექსიც,

შუმერთა კანონმდებლობის განვითარების შედეგი იყო მხოლოდ. მათ შექმნეს მზისა და მთვარის კალენდარი, ჰქონდათ შუმერულ-აქადური ორენოვანი ლექსიკონი. შუმერთა სახელმწიფო ეგვიპტის სახელმწიფოს პარალელურ დროში ჩამოყალიბდა და არსებობდა. შუმერებს მესოპოტამიის სამხრეთით მდებარე ტერიტორიაზე მცხოვრებ აქადელებს ეძახდნენ. „შუმერები“ მათ მოგვიანებით უწოდა (XIX ს.) ფრანგმა მეცნიერმა ჟიულ ოპერტმა, თუმცა არის აზრი, რომ „შუმერები“ სახელი პირველად ჰამურაბის კანონებში გვხვდება.

ძვ.წ. II ათასწლეულში მესოპოტამიაში დასავლეთიდან შემოვიდნენ სემიტური ტომები, რომლებმაც სავაჭრო გზაჯვარედინზე დააარსეს ქალაქი აქადი, სახელმწიფოს ძვ.წ. XXIV ს-ში აქადის სახელმწიფო უწოდეს. იგი განსაკუთრებით გაძლიერდა მეფე სარგონ I-ის ზეობის ხანაში, მან გაილაშქრა შუმერების წინააღმდეგ, შუმერებმა ვერ გაუძლეს შემოტევას და სარგონ I-მა გააერთიანა ჩრდილოეთი და სამხრეთი მესოპოტამია. სარგონ I-ის სიკვდილის შემდეგ შუმერთა აჯანყებებმა თანდათან დაასუსტეს აქადის სამეფო. ძვ.წ. XX საუკუნეში კი შუამდინარეთს ახალი განსაცდელი მოევლინა. დამპყრობლებმა დაანგრეს მესოპოტამია, შექმნეს ახალი სამეფო ბაბილონია, რაც აქადურ ენაზე „ღვთის ქიშკარს“ ნიშნავდა.

ბაბილონიის ძველი სამეფოს აღზევების ხანად ჰამურაბის მეფობის პერიოდია მიჩნეული (ძვ.წ. 1792-1750). კარგად მოფიქრებული პოლიტიკის მეშვეობით ჰამურაბიმ მესოპოტამიის მთელი ტერიტორია გააერთიანა, იგი გამოსცემდა კანონებს, ნყვეტდა სამხედრო, სასამართლო და რელიგიურ, სამეურნეო საკითხებს. ჰამურაბიმ პირველმა შეადგინა დანერვილ კანონთა კრებული.

კანონში ბაბილონის საზოგადოების ორი ძირითადი ფენის – თავისუფალ მოქალაქეთა და მონათა უფლება-მოვალეობანი აისახა. ჰამურაბიმ ბევრი რამ კანონებში შუმერებისგან აიღო, შეცვალა და გაამკაცრა. ჰამურაბი მინაზე მფლობელის საკუთრებას აკანონებდა, თუ გლეხი მინას იჯარით აიღებდა, ხელშეკრულების განსაზღვრული ვადით ისიც მინის მფლობელი

ხდებოდა, კანონით ისჯებოდა მინის მფლობელი, თუ ჯებირს დროზე არ გაამაგრებდა და მეზობელს ზიანს მიაყენებდა. ისჯებოდა ექიმი, თუ ვერ შეასრულებდა დაპირების ავადმყოფის გამოჯანმრთელების შესახებ, ან ზიანს მოუტანდა ავადმყოფს, ყალბი ბრალდებისათვის თვით მბრალდებელი ისჯებოდა. მონებს სამხედრო ტყვეები შეადგენდნენ, თუ ერთ-ერთი მშობელი თავისუფალი მოქალაქე იყო, შვილი მონობისგან თავისუფლდებოდა, მშობელს უფლება ჰქონდა ერთი შვილი მონად გაეყიდა, მონა სრულად უუფლებო იყო, შეიძლებოდა მისი გაყიდვა, მოკვლა. ჰამურაბის კანონები სუზამი აღმოაჩინეს 1902 წ. ბაზალტის ფირფიტაზე 288 პუნქტი იყო ჩამოყალიბებული. მისი ასლები თიხის ფირფიტებზე იყო ჩანერილი.

ჰამურაბის შემდეგ ბაბილონის სამეფო დასუსტდა გაუთავებელი შინააჯანყებების გამო. ძვ.წ. XVI ს-ის ბოლოს იგი კასიტების ტომებმა დაიპყრეს. 5 საუკუნე ბატონობდნენ კასიტები. შემდეგ კი I ათასწლეულის II ნახევარში შუამდინარეთი მისმა ჩრდილოელმა მეზობელმა – გაძლიერებულმა ასურეთმა დაიპყრო.

განსაკუთრებული აღმავლობა ბაბილონის სამეფომ უკანასკნელი ძლიერი მეფის ნაბუქოდონოსორ II-ის დროს განიცადა (602-562 წ. ძვ.წ.).

ბაბილონი საოცარი დაგეგმარებით იყო გაშენებული. ჯერ კიდევ ჰამურაბიმ დაიწყო ბაბილონის 7-სართულიანი ეტემენანკის („ცისა და მინის ქვაკუთხედი“) – ბაბილონის გოდოლის – მშენებლობა, აგებდნენ აგურისგან, იგი დროდადრო იშლებოდა. ნაბუქოდონოსორმა სპარსეთის მიერ დანგრეული ქალაქის გალავანი კვლავ აღაშენა, ქალაქს რამდენიმე გალავანი ეკრა განიერი არხით, გარეთა გალავნის სიგანე 50 მ. სიმაღლე 200 მ. 250 კოშკი იყო ჩატანებული, კედლის სიგანე (შიდა) 4 ცხენიან ეტლს იტევდა თავისი შემობრუნებით (ჰეროდოტეს ცნობით). კედლებს შორის სივრცე თხრილებში მიწით იყო ამოვსებული. XX ს-ის დასაწყისში აღადგინეს ბაბილონის სურათი. გალავნის საერთო სიგრძე 18 კმ., მთავარი ჭიშკარი 8 მ სიგანის იყო, სადაც 8 ჭიშკრით იყო გალავანი შევსებული, მდ. ევფრატი ქალაქს

ორად ჰყოფდა. სამეფო სასახლეც მდინარის ორივე ნაპირზე იყო აშენებული და ერთმანეთს მიწისქვეშა გასასვლელით უკავშირდებოდა. დიოდორე სიცილიელი დაწვრილებით აღწერს (I ს.ძვ.წ.) სასახლის წინ ჩამოკიდებულ ბალებს – „სემირამიდას ბალებს“, რომელიც ნაბუქოდონოსორმა თავის მეუღლეს მიდიელ ამიტიდას აუშენა, (ამიტიდა მიდიელი იყო). ნოსტალგიის განსაქარვებლად, _ წერს დიოდორე. ბალი ტერასებზე იყო გაშენებული 1,5 ჰა-ზე. სვეტების სიმაღლე 25 მ. აღწევდა, ტერასები იარუსის ფორმისაა, სვეტები თაღებადაა შეკრული, ტერასებზე ფილები ქვისაა, შემდეგ ასფალტმოსხმული ლერწმის კონებით დაფარული, ზედ კირის ხსნართაა დამაგრებული გამომწვარი აგური, მთელი ეს მოწყობილობა ტყვიით იყო დაფრული, ტყვიის ფირფიტებზე სქელი მიწის ფენა ეყარა. ჰქონდა ღრმულები, რომელთა საშუალებით წყლის მაღლა აქაჩვა ხდებოდა, ტერასებს აერთიანებდა ფართო კიბეები, საფერხურებზე დალაგებულია ფერადი ქვის ფილები, ქვისა და მიწის ფერადოვნება საოცრად მრავალფეროვანია.

რაც შეეხება ბალის პატრონს, ჰეროდოტე ერთადერთი ისტორიკოსია, რომელიც ასახელებს სემირამიდას და არა ამიტიდას. მაგრამ ჰეროდოტეს სემირამიდა არის ასურეთის მეფის შამპიდ V-ის მეუღლე, ბაბილონელი მეფის ასული შამურამატი (IX ს.ძვ.წ.), რომლის შესახებ ისტორიული წყაროები და ლეგენდები ერთმანეთშია არეული. ცნობილია, რომ შამურამატი ქმრის სიკვდილის შემდეგ მართავდა ასურეთს, ეწეოდა დაპყრობილ ომებს, ერთ-ერთი ლეგენდით იგი ასურეთის მეფის სარდლის მეუღლეა, რომელიც ომში ახლდა ქმარს, მეფეს შეუყვარდა და დედოფლად დაისვა. (შდრ. დავითის სიყვარული ბიბლიიდან). ლეგენდები შამურამატის მიანერდნენ თვით ბაბილონის დაარსებასაც. მაგრამ შამურამატი ძვ.წ. IX ს. მეფობდა, ნაბუქოდონოსორის მეუღლე კი ძვ.წ. VI ს-ისაა, ასე რომ ჰეროდოტეს გავლენით ისტორიას შემორჩა მის მიერ ნახსენები სემირამიდა (თუმცა თვითონ არ ასახელებს მას ნაბუქოდონოსორის მეუღლედ ამიტიდას და შამურამატის სახელები ლეგენდაშია არეული. შამურამატი ძველი

ასურეთის დედოფალი იყო, რომელიც ქმრის სიკვდილის შემდეგ ვაჟკაცურად მართავდა და ებრძოდა ქვეყნის მტრებს. არსებობს ლეგენდა, რომ შამურამატმა მეფეს სიყვარულის ნაცვლად სამი დღის მეფობის უფლება მოითხოვა. მეფე დათანხმდა, მაგრამ ეს თანხმობა სიცოცხლის ფასად დაუჯდა. შამურამატმა ტახტზე ასვლისთანავე მეფის სიკვდილით დასჯა გადაწყვიტა, თვითონ ერთპიროვნული მმართველი გახდა, ბევრი საყვარელი ჰყავდა, სიკვდილის შემდეგ კი მტრედად გადაიქცა და სასახლის ფანჯრიდან გაფრინდა.

სინამდვილეში ბაბილონის ბალები აშენებულია (ქალდევეურ პერიოდში ე.ი. ნაბუქოდონოსორის II-ის დროს (ძვ.წ. VII-VI სს.) „დაკიდული ბალების“ მსოფლიო შედევრების სიმაღლეზე აყვანას ისტორიოგრაფია ბეროსს უმაღლის, ხოლო არქეოლოგმა ინგლისელმა კოლდევეიმ დაადასტურა მისი არსებობა.

რაც შეეხება ბაბილონის არქიტექტურას: ბაბილონის გოდოლის ე-ტემენანკის – ყველაზე მნიშვნელოვანი ზიკურატის – აღწერა ჰეროდოტემ დაგვიტოვა. ქალაქის სატაძრო წმინდა ადგილზე, ესაგილაზე შუაში აღმართულია გოდოლი, ოთხკუთხა ფორმის, მისი გვერდის სიგრძე ორი სტადიონია, გოდოლი სიმაღლით და სიგანით ერთი სტადიონია, გოდოლი კოშკების სახით (8 კოშკი) ერთმანეთზეა აღმართული და ერთმანეთს კიბით უკავშირდება. კიბეებზე სკამებია მოწყობილი დასასვენებლად. უკანასკნელ გოდოლზე აღმართულია ღვთაება ბელას ტაძარი, მდიდრულადაა მორთული სარეცლითა და სუფრით. ქალდეველთა აზრით. ღმერთი თვითონ ენვევა ხოლმე ტაძარს და ღამეს ათევს ამ სარეცელზე (ჰეროდოტეს ცნობით 8 კოშკი იყო, სინამდვილეში კი 7 კოშკი ყოფილა). I სართულის სიმაღლე 33 მ, II – 18 მ, III – 6 მ, IV-V – 6-6 მეტრი, მეშვიდეზე კი მარდუკის ტაძარი იყო (იგივე ბელას ტაძარი). 15 მ სიმაღლის, სიგრძე 24 მ. სიგანე 21 მ. ტაძარი შემკული იყო ცისფრად მომინანქრებული აგურით, გოდოლის სიმაღლე სულ 90 მ-ია. ლურჯი ფერით შეფერადებული ტაძრის წინ იდგა ოქროს ქანდაკება მარდუკისა. გოდოლი პირველად ქსერქსემ დაანგრია.

ბიბლიაში გოდოლი ფიგურირებს როგორც დაუსრულებელი, მარად მშენებარე ნაგებობა. ეს ასეც იქნებოდა, თუ გავიხსენებთ, რომ იგი ჯერ კიდევ ჰამურაბის დროს აშენდა აგურისგან, შემდეგ რამდენჯერმე დაინგრა, ძველ აღთქმაში ფიქსირებულია ფაქტი უკვე დანგრეული გოდოლისა. როგორც ჩანს, ბაბილონელების ტყვეობაში მყოფი ებრაელები მოწმენი იყვნენ როგორც აგებული გოდოლისა, ისე მისი ნგრევისა. იერუსალიმის დანგრევით ნაბუქოდონოსორმა ებრაელთა სიძულვილი დაიმსახურა და მათაც შური იძიეს, ბიბლიაში გამოხატულია რწმენა, რომ ნაბუქოდონოსორი ვერ შეძლებდა გოდოლის აშენებას ანუ მიწისა და ცის გაერთიანებას. ჰეროდოტე და სხვა ისტორიკოსები გვიმომწებენ, რომ ნაბუქოდონოსორ II-ის დროს ბაბილონის გოდოლი დასრულებული ნაგებობა იყო. ქალაქი 10 კმ-ზე იყო გაშენებული. (ამჟამად ერაცის ქალაქი ალ-ჰილაპი). ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენდა იშთარის ჭიშკარი – ქალაქის ცენტრალური შესასვლელი, საიდანაც იწყებოდა მლოცველთა პროცესია 800 მეტრის მანძილზე მარდუქის ტაძრისაკენ. გზის ორივე მხარეზე გაჭიმული იყო ფრაზა ლომების ბარელიეფებით. სულ 120 გამოსახულებაა კედელზე, რომლის სიმაღლე 7 მეტრია, იშთარის ჭიშკარი მოჭიქულია აგურით. ჭიშკრის სიმაღლე 12 მ-ია, მას ორი უზარმაზარი კარი ჰქონდა 575 წმინდა ცხოველის გამოსახულებით. ბაბილონის ცენტრში – ესგილაზე – ეწყობოდა ცერემონიალები დღესასწაულების დროს. ჭიშკარზე გამოხატული იყო მთავარი ურჩხული გველის თავით თავით, 5 ფეხით და ორად გაყოფილი ენით. მას „სირუბი“ ეწოდებოდა.

ბაბილონელები თავიანთი რელიგიითა და მითოლოგიით შუმერების მემკვიდრეები იყვნენ. რელიგია პოლითეისტური იყო, თუმცა მარდუქს მიაწერდნენ სხვადასხვა ღმერთის ნიშნებს და ამიტომ მონოთეიზმისაკენ იხრებოდნენ. მარდუქის ტაძარი მზეზე გამომწვარი აგურით იყო ნაშენები, ამიტომ მისი სიმტკიცე პირამიდებისას ვერ შეედრებოდა.

ნაბუქოდონოსორის შემდეგ ბაბილონი აქემენიდთა სპარსეთმა დაიპყრო და ბაბილონის გოდოლიც დაანგრიეს, აღ. მაკედონე-

ლის დროს გოდოლი უკვე დანგრეული იყო, ყოველ დიდ ქალაქს ბაბილონიაში ზიკურატი გააჩნდა, ბაბილონის გოდოლიც ზიკურატი იყო, მის მშენებლობას 85 მილიონი აგური დასჭირდა, თუ პირამიდა ფარაონისათვის შენდებოდა, ზიკურატი ხალხისათვის იყო განკუთვნილი, მარდუქის სადიდებლად აშენებული. ტაძრის წინ ქვემოთ მარდუქის ოქროს ქანდაკება იდგა, ქანდაკება ოქროს ტახტთან და მაგიდასთან ერთად 800 ტალანტს იწონიდა. ტაძარში კი ქვის იხვი ყოფილა. ტაძრის აგურები ლურჯი ფერით ყოფილა მოჭიქული.

ტიგროსი									
მესოპოტამია	<table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;">{</td> <td style="text-align: center;"> <table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;"> <table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;">ბაბილონის</td> <td style="text-align: center;">{</td> <td> <p>ასურეთი (აშური) III ათასწ. აქადია და ურის სამეფოები (სემიტების მიერ შექმნილი ძვ.წ. III ათასწლ. I ნახ. ბაბილონია II ათასწ. 1792-1750 წწ. შუმერები ძვ.წ. IV-III ათასწ. დასახლდნენ ხურიტების ადგილზე.</p> </td> </tr> </table> </td> </tr> </table> </td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">}</td> <td></td> </tr> </table>	{	<table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;"> <table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;">ბაბილონის</td> <td style="text-align: center;">{</td> <td> <p>ასურეთი (აშური) III ათასწ. აქადია და ურის სამეფოები (სემიტების მიერ შექმნილი ძვ.წ. III ათასწლ. I ნახ. ბაბილონია II ათასწ. 1792-1750 წწ. შუმერები ძვ.წ. IV-III ათასწ. დასახლდნენ ხურიტების ადგილზე.</p> </td> </tr> </table> </td> </tr> </table>	<table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;">ბაბილონის</td> <td style="text-align: center;">{</td> <td> <p>ასურეთი (აშური) III ათასწ. აქადია და ურის სამეფოები (სემიტების მიერ შექმნილი ძვ.წ. III ათასწლ. I ნახ. ბაბილონია II ათასწ. 1792-1750 წწ. შუმერები ძვ.წ. IV-III ათასწ. დასახლდნენ ხურიტების ადგილზე.</p> </td> </tr> </table>	ბაბილონის	{	<p>ასურეთი (აშური) III ათასწ. აქადია და ურის სამეფოები (სემიტების მიერ შექმნილი ძვ.წ. III ათასწლ. I ნახ. ბაბილონია II ათასწ. 1792-1750 წწ. შუმერები ძვ.წ. IV-III ათასწ. დასახლდნენ ხურიტების ადგილზე.</p>	}	
	{	<table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;"> <table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;">ბაბილონის</td> <td style="text-align: center;">{</td> <td> <p>ასურეთი (აშური) III ათასწ. აქადია და ურის სამეფოები (სემიტების მიერ შექმნილი ძვ.წ. III ათასწლ. I ნახ. ბაბილონია II ათასწ. 1792-1750 წწ. შუმერები ძვ.წ. IV-III ათასწ. დასახლდნენ ხურიტების ადგილზე.</p> </td> </tr> </table> </td> </tr> </table>	<table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;">ბაბილონის</td> <td style="text-align: center;">{</td> <td> <p>ასურეთი (აშური) III ათასწ. აქადია და ურის სამეფოები (სემიტების მიერ შექმნილი ძვ.წ. III ათასწლ. I ნახ. ბაბილონია II ათასწ. 1792-1750 წწ. შუმერები ძვ.წ. IV-III ათასწ. დასახლდნენ ხურიტების ადგილზე.</p> </td> </tr> </table>	ბაბილონის	{	<p>ასურეთი (აშური) III ათასწ. აქადია და ურის სამეფოები (სემიტების მიერ შექმნილი ძვ.წ. III ათასწლ. I ნახ. ბაბილონია II ათასწ. 1792-1750 წწ. შუმერები ძვ.წ. IV-III ათასწ. დასახლდნენ ხურიტების ადგილზე.</p>			
<table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;">ბაბილონის</td> <td style="text-align: center;">{</td> <td> <p>ასურეთი (აშური) III ათასწ. აქადია და ურის სამეფოები (სემიტების მიერ შექმნილი ძვ.წ. III ათასწლ. I ნახ. ბაბილონია II ათასწ. 1792-1750 წწ. შუმერები ძვ.წ. IV-III ათასწ. დასახლდნენ ხურიტების ადგილზე.</p> </td> </tr> </table>	ბაბილონის	{	<p>ასურეთი (აშური) III ათასწ. აქადია და ურის სამეფოები (სემიტების მიერ შექმნილი ძვ.წ. III ათასწლ. I ნახ. ბაბილონია II ათასწ. 1792-1750 წწ. შუმერები ძვ.წ. IV-III ათასწ. დასახლდნენ ხურიტების ადგილზე.</p>						
ბაბილონის	{	<p>ასურეთი (აშური) III ათასწ. აქადია და ურის სამეფოები (სემიტების მიერ შექმნილი ძვ.წ. III ათასწლ. I ნახ. ბაბილონია II ათასწ. 1792-1750 წწ. შუმერები ძვ.წ. IV-III ათასწ. დასახლდნენ ხურიტების ადგილზე.</p>							
}									
ეგვიპტე									

ბაბილონელთა ტრადიციები სკულპტურის განვითარებაში მხოლოდ წერილობითი ცნობებითაა შემონახული. ჰეროდოტე და დიოდორე მოოქროვილ ქანდაკებზე მიუთითებენ მარდუქის ტაძართან. შენობის მოხატვა, მოზაიკური თვლებით დაფარვა ბაბილონური არქიტექტურის ნიშანია, ასურელებს ეს არ ახასიათებთ. ორნამენტიკაში ბატონობს ზოომორფული ხასიათი. ძველი ბაბილონური ხელოვნება მცენარეულ ორნამენტიკას არ იცნობს. ე.ი. იგი უძველესია. ასურული ორნამენტიკა ეგვიპტურს ენათესავება. იგი სიმბოლიკურ ხასიათს ატარებს – მთავარი ორნამენტიკა მზის დისკო – ფრთიანი, რაც ნასესხებია ეგვიპტურიდან. მაგრამ დისკოზე გამოსახული წვერიანი მამაკაცი კი მესოპოტამიური წარმოშობისაა. ასურული ხელოვნების ისტორია ძირითადად აშურბანიპალის (VII ს.ძვ.წ.) დროიდან არის ცნობილი. ამ პერიოდს ეკუთვნის ფრთიანი ლომი 5 ფეხით – რელიეფური გამოსახულება მეფის სასახლეში. ფიგურები პროფილში არიან გამოსახული ღმერთები, მეფეები და დიდებულები

გრძელ თმებს და წვერებს ატარებენ. მსახურებს წვერი არ აქვთ. ეგვიპტელებთან შედარებით ასურული ხელოვნება სხეულის ნაკეთებს მეტი სიზუსტით გადმოგვცემს.

ასურეთის დედაქალაქი ძვ.წ. VII ს-დან პროვინციული ქალაქი (ნინეცია) გახდა აშურბანიპალის დროს. ამ დროისათვის ბაბილონი უკვე 13 საუკუნის დედაქალაქი იყო. ბაბილონი და ნინეცია გათხარა 1890 წ. კოდევემ. ნინეცია ბიბლიოთეკით არის ცნობილი. ლურსმული ნარწერებიანი თიხის ფირფიტებს შორის აღმოჩნდა გილგამეშის მითის ფირფიტაც. იგი მესოპოტამიელმა არაბმა აღმოაჩინა. გილგამეშის მითის ნაკითხვა ინგლისელმა ჯორჯ სმითმა შეძლო. შუმერთა მეფე გილგამეში ლეგენდარული მეფეა, რომელიც ბაბილონურ-აქადურ მითოლოგიაში გადმოვიდა როგორც მითიური სახე. იშთარმა გილგამეშზე შური იძია, რადგან მან უარყო მისი საყვარლობა, გამოიყენა ტყის კაცი ენქიდუ მის მოსაკლავად. ორთაბრძოლაში ვერცერთმა ვერ მოიგო. ენქიდუ და გილგამეში, დაძმობილდნენ და ერთად მრავალ საგმირო საქმე ჩაიდინეს. მოკლეს კედრის ტყის ბატონი, საშინელი ურჩხული ხუმბაბა. მალე ენქიდუ ავადმყოფობის გამო გარდაიცვალა, რამაც ძალზე დაადარდინა გილგამეში. იგი ვერ შეურიგდა აზრს მეგობრის სიკვდილის გარდუვალობის შესახებ და გაემგზავრა უკვდავების ნამლის საძებრად. ღმერთებმა იგი უთანაფიშთან მიიყვანეს. უთანაფიშთმა უამბო თავისი გადარჩენის შესახებ. უთანაფიშთის მიერ აღწერილი ნარღვნის სიუჟეტი ძალზე წააგავს ბიბლიურ სიუჟეტს ნარღვნის შესახებ. ჯორჯ სმითმა თავდაპირველად იპოვა და გაშიფრა გილგამეშის მითის I ნაწილი. შემდეგ 304 ფირფიტა იპოვა ნარღვნის ამბის აღწერით. გილგამეშის მითში ხომალდი მიადგა ნიტირის მთას, უთანაფიშთმა ჯერ მტრედი გაუშვა, შემდეგ მერცხალი, არც ერთი არ დაბრუნებულა. ბოლოს ყორანი გაუშვა, რომელმაც ხმელეთი რომ დაინახა, მძორის ჭამა დაიწყო და ჩხავილი. მეცნიერთა დასკვნით უთანაფიშთის კიდობნის ამბავი ნოეს კიდობნად აღიქვეს და ამ ფაქტის რეალობა აღიარეს.

შუმერული მითი გილგამეშზე შეესებულება ბაბილონურ მითო-

ლოგიაში. განსხვავებით შუმერთა მითისაგან, ბაბილონურ მითში გილგამეში სასტიკი და დესპოტი მეფეა ურუქში, უკმაყოფილო ხალხმა ღმერთებს მიმართა თხოვნით გაეთავისუფლებინათ მეფე-დესპოტისაგან. ენქიდუ ღმერთებმა გამოაგზავნეს. ტყის კაცი მონა ქალის მეშვეობით ახერხებს ადამიანური ბუნების შექმნას. გაადამიანებული ენქიდე უმეგობრდება გილგამეშს, რომელიც ენქიდუს სიკვდილის შემდეგ სრულიად შეიცვლება, ინყებს დაფიქრებას სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემებზე.

შუმერულმა ზეპირსიტყვიერებამ შექმნა ბაბილონური მითოსი და რელიგიაც. ორივეგან მთავარი ღმერთია მარდუქი, რომელიც ამარცხებს ურჩხულს ატიამატს და ხდება ბაბილონელთა მძლე ღმერთი. მარდუქი ქმნის ცას, მიწას, ცხოველებსა და ადამიანებს. ბაბილონელთა ქალღმერთი იშტარი შუმერთა ინანას ორეულია, ბაბილონური მითი „ენუმაელში“ მდედრობითი და მამრობითი ღვთაებების კონფლიქტზე აგებს სამყაროს შექმნის სურათს. მამრობითი ღვთაებები გაერთიანდნენ – შვილები ამხედრდნენ დიდი დედის თიამატის წინააღმდეგ, დაამარცხეს იგი და წინამძღოლად აირჩიეს მარდუქი, წინასწარ გამოცდა მოუწყვეს: წინ დაუფინეს კვარი და ჭაბუკ მარდუქს უბრძანეს: „უფალო, ხვედრით ღმერთებს აღემატე, ბრძანე და კვარი მოისპობა და ისევ აღსრულდება“. მარდუქის ბრძანებით კვარი მართლაც ქრებოდა და კვლავ ინთებოდა, კონფლიქტი ვაჟების გამარჯვებით დასრულდა და ამით დამთავრდა მატრიარქატი, დაიწყო მამაკაცის ბატონობის ერა, რომელიც ეფუძნებოდა მის უნარს – შეექმნა გონით, წარმოების საშუალებით, საიდანაც იწყება ცივილიზაცია.

ბაბილონური წარმოშობისაა შაბათი (შაფათუ), მაგრამ მისი განსხვავება ბიბლიური შაბათობისაგან საგრძნობია. ბაბილონურ მითში შაფათუ მწუხარების და თვითგვემის დღე იყო. ეს იყო ბნელი დღე, მიძღვნილი სატურნისადმი (Saturday) ბიბლიაში შაბათის დღე თავისუფალი დღეა, როცა ადამიანი ისვენებს, დროისაგან თავისუფლდება, შაბათი ესაა ადამიანის დროზე გამარჯვების სიმბოლო.

ბაბილონური მითოლოგია ჰამურაბის ეპოქაში (XVIII ს.ძვ.წ.)

იქმნება. განსაკუთრებული სიძველით გამოირჩევა კოსმოგონიური ლიტერატურა. ასეთია „ენუმა ელიმ“ („როდესაც ზემოთ“), მითი სამყაროს შექმნის შესახებ. იდეური შინაარსით იგი მოგვავაგონებს კრონოსისა და მისი შვილების ურთიერთობას ბერძნულ მითებში. პირველქმნილმა აბზუმ და ქალღმერთმა თიამატმა შექმნეს შვილები – ღმერთები, რომლებსაც სიმშვიდე დაუკარგეს. აბზუ იწყებს ახალი ღმერთების შექმნას, რაზეც დაიყოლიებს მეუღლეს, მაგრამ შვილები გაიგებენ ამ განზრახვას და მოკლავენ მამას. ამით გამძვინვარებული თიამატი ურჩხულებს უგზავნის. ეას შვილი მარდუქი იკისრებს უშველოს გაჭირვებაში ჩავარდნილ ღვთაებებს. ამით გახარებულმა ღმერთებმა მარდუქი უპირველეს მეუფედ აირჩიეს, უძველესი იარალი მისცეს, რომ ბოროტი თიამატი დაამარცხოს. ამის შემდეგ განჭვრიტა უფალმა თიამატი, გაჭრა ურჩხული და მშვენიერი შექმნა.

ასურულ-ბაბილონური მითები, ცოდნა ასტრონომიაში, მედიცინაში, მათემატიკაში შუმერებისაგან არის გადმოღებული. ასტრონომიაში გაუსწრეს კიდეც შუმერებს. ბაბილონელები კარგად დაეუფლნენ მთავარი ციური სხეულების მოძრაობის კანონზომიერებათა ამოცნობას. ზუსტად დაადგინეს მთვარის თვის ხანგრძლივობა, რომელიც მათი გამოთვლით 29 დღეს და 44 წუთს, 32 წამს შეიცავს. იგი თანამედროვე გაანგარიშებას 0,4 წამით ჩამორჩება.

არანაკლები მიღწევები ჰქონდათ ასურელებს, განსაკუთრებით ხუროთმოძღვრებაში. გრანდიოზული იყო ნივეიაში მეფე აშურბანიპალის სასახლე; 30 მ-ის სიმაღლის ხელოვნურ მიწაყრილზე აშენებული სასახლის (ძვ.წ. VII საუკუნის I ნახ.) შესასვლელს იცავდა ფრთიანი ლომკაცების უზარმაზარი ქვის ქანდაკებები. სასახლეში 80-ზე მეტი დარბაზი იყო. კედლები დაფარული იყო მაღალი ოსტატობით შექმნილი ბარელიეფებით. აქ არის დაჭრილი ლომის რეალისტური გამოსახულება. ამ სასახლეს უკავშირდება აშურბანიპალის ბიბლიოთეკის არსებობაც. უამრავ მეფეთა შორის მხოლოდ აშურბანიპალმა იცოდა წერა-კითხვა. მამა ქურუმად ამზადებდა, მაგრამ ისე მოხდა, რომ მეფედ მო-

ევლინა თავის ხალხს. ძვ. წ. 669 წელს ტახტზე ასვლისთანავე წამოიწყო ბიბლიოთეკის მშენებლობა. მეფე ავალებდა თავის ქვეშევრდომებს შეეგროვებინათ მწერლობის ნიმუშები. მისი ფონდი 30000 ლურსმული თიხის ფირფიტისგან შედგებოდა.

სწორედ ამ ბიბლიოთეკამ შემოგვინახა ასურულ-ბაბილონური მითებით სავსე ლიტერატურული ძეგლები: „ბატონისა და მონის გაბაასება“, „პესიმისტური გაბაასება“, გაბაასების ჟანრით არის შექმნილი „ხასი და ცხენი“, „ტირიფი და დაფნა“. დიდაქტიკური ჟანრი იგავ-არაკებსა და ანდაზებშიც გამოვლინდა.

ბაბილონურ-აქადური ლიტერატურა მდიდარია მატრიანეებით, სადაც მეფეები მოგვითხრობენ გადახდილი ომების, ტაძრების მშენებლობის შესახებ.

მითოლოგია ლიტერატურული ძეგლის სახითაა გადმოცემული თქმულებაში „სიმღერა ეტნაზე“. ეტნას სურს დაებადოს ძე, რომელსაც სამეფო მამამ უნდა მოუპოვოს ზეცაში. ეტნა ევედრება მზის ღმერთს – შამაშს, რომ ასწავლოს „შობის ბალახი“, ეს ბალახი მეუღლისათვის უნდა. „შობის ბალახი“ გამრავლების, განაყოფიერების საშუალებაა, რომელიც სიმბოლურად უკვდავების ბალახის ანალოგიაა, რომელიც ასევე მოიხსენიება „გილგამეში“, „ამირანიანში“. შამაში ეტნას უგზავნის არნივს. არნივი უხსოვარი დროიდან მეგობრობდა გველთან, მაგრამ დაარღვია მეგობრობის კანონები და შეჭამა გველის წინილები. ასეთი მკრეხელობისათვის იგი გველმა ღრმა ორმოში გადაისროლა, რათა წყურვილით დაეღუპა მისი მტერი. გველი ძველი სიბრძნის სიმბოლოა, არნივი – ძალისაა, ეტნა ირჩევს არნივს ე.ი. ძალას. არნივი მხარზე შეისვამს ეტნას და ზეცას აფრინდება. საინტერესოა ფრენის აღწერა, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ტრამალებში მცხოვრებ ბაბილონელებს არ შეეძლოთ ენახათ საგნები ცის გადმოსახედიდან, მათ მაინც შეძლეს დედამიწის სურათი ზემოდან დაენახათ:

„სწრაფად იფრენს საათი ორი
შემდეგ არნივი ეტყვის ეტნას
აბა, მეგობარო, როგორ ჩანს მიწა.

თვალი შეავლე ზღვას, იმ მხარეს, სადაც მთებია
მინა ჩანს ისე, როგორც მთის ქუდი
ზღვა კი მდინარის ვიწრო ნაკადს დამსგავსებია.
კვლავ ორჯერ ორი საათის შემდეგ
არწივი ეტყვის ეტნას:
– როგორ ჩანს მინა? –
– მინა ჩანს ისე, როგორც წარაფი,
ზღვა კი გადაიქცა მეზალის არხად“.

იკაროსის მსგავსად, ეტნა ზეცისკენ მიიწევს, რაც უფრო შორდება მინას, მით უფრო შორია მიზანი და ბალახი არც ზეცაში აღმოჩნდება. არწივი თანდათან ძალას კარგავს და ეტნა უფსკრულში იჩეხება და სასიკვდილოდ დაშავდება. თიხის ფირფიტა დაზიანებულია და მითის დასასრული აღარ იკითხება.

იკაროსის მითისგან ეტნას მითი იმით განსხვავდება, რომ მამა იღუპება და არა შვილი, თუმცა შვილის არსებობის გზა ამით გადაიკეტება. მამას არ ჰქონდა უფლება, გამრავლების ბალახი მოეძია. იგი ვერ ავიდა ნაყოფიერების ქალღმერთის საუფლოში, ვერ მოიპოვა საოცნებო ბალახი და სამეფო შვილისათვის. ეტნას მიზანი ღმერთთან გატოლებაა, ღვთის საუფლოში შეღწევაა, რაც არ შესრულდა. მადენად ადამიანსა და ღმერთებს შორის უფსკრული ვერ ამოივსო. ბერძნებმა დააახლოვეს ადამიანი ღმერთთან, ღმერთები ადამიანური ვნებებით დატვირთეს, ღმერთების გამოსახულებას ადამიანური სახე მისცეს. ქრისტიანულმა რელიგიამ კი ღმერთი განაკაცა, აღიარა ღმერთის ადამიანური ბუნება. ბიბლია მოგვითხრობს, რომ პირველად იყო „სიტყვა“, შესაძლოა, სწორედ სიტყვა იყო მითი, სადაც სიმბოლურად დაშიფრულია სამყაროს ისტორია და საიდუმლო. ეტნას მითი გვარწმუნებს, რომ თქმულება ცაში გაფრენის ადამიანურ სურვილზე უფრო ძველია, ვიდრე მითი იკაროსზე ან ფაეტონზე. ამდენად, ზეცისკენ სწრაფვა ადამიანის არაცნობიერშია ჩადებული. მამების ცოდვა შვილებს მზესთან მიახლოებას უშლის და ეს მამების სასჯელია ლაბირინთების აგებისათვის, სადაც მინოტავრები სახლდებიან (კრეტაზე მინოსის ლაბირინთი).

ეტნას მითში ადამიანური შესაძლებლობისადმი ურწმუნობა ჩანს, ადამიანი ვერ წვდება ცას, ღმერთს. ადამიანური შესაძლებლობის შეზღუდულობის ქადაგება პოპულარული იყო ბაბილონურ დესპოტიაში. კრეტა-მიკენის კულტურაც იმავე იდეას გამოხატავს, მხოლოდ დემოკრატიული საბერძნეთი გადალახავს ამ სიძნელეს. „ბუნებაში ადამიანზე ძლიერი არაფერია“, – სოკრატეს ეს სიტყვები უცნობია ბაბილონელთა ცნობიერებისათვის, მაგრამ კარგად გამოხატავს ანტიკურობის ჰუმანურობის არსს.

ბაბილონური მსოფლხედვით, როგორც ეს ჩანს ლიტერატურული ძეგლებიდან, ცხოვრების არსის, დანიშნულების, ადამიანის მოვალეობის, მისი ბედის შესახებ მოგვითხრობენ არა მარტო პოემები, არამედ დიალოგები, ანდაზები, გოდებანი, მორალის საკითხები. რელიგიური სკეპტიციზმი (რომ ღმერთები არ ერევიან ადამიანების ცხოვრებაში), სიკეთის დაუნახაობა გამოსჭვივის ლიტერატურაში.

მესოპოტამიის ლიტერატურაში მძლავრი ნაკადია ლირიკა. XXI ს. ძვ.წ.-დან ჩვენამდე მოაღწია სასიყვარულო სიმღერამ, რომელიც სასახლის კარის პოეტს შეუთხზავს. აქ ნიშანდობლივია მხატვრულ სახეთა შედარებითობის პრინციპი: საქმრო შედარებულია ლომთან, სილამაზე თაფლთან, მოღწეულია ლექსები ჰიმნების სახით ბაბილონისადმი: „ვინც ცუდად ლაპარაკობს ბაბილონზე, მას სიკვდილი ეწვევა“; ჰიმნი მთვარის ღმერთის – სინას შესახებ. თუ ბაბილონელები შუმერებისაგან სესხულობენ სახეებს, სიუჟეტებს, მითებს, ავსებენ მას ახალი ელემენტებით, ბაბილონური გოდებანი და ფსალმუნები შემდგომ აირეკლებიან ბიბლიაში.

მესოპოტამიური ზეპირსიტყვიერება, დამწერლობა უდიდეს გავლენას ახდენს მეზობელ ხალხებზე, შუამდინარეთი ერთგვარი ხიდია ეგვიპტურსა და ბერძნულ კულტურას შორის.

შუმერული დამწერლობის შესახებ მსოფლიომ სამასი წლის წინათ გაიგო. აღმოჩნდა, რომ 330 ძვ.წ. შუმერები სანერ მასალად იყენებდნენ სველი თიხის ფირფიტებს, რომლებზეც ნაწვეტებული ლერწმით ნახატებს კანრავდნენ. ნახატები შეცვალა ნიშნებმა, რომლებიც ნააგავდნენ ლურსმნების მსგავს ფიგურებს,

რის გამოც ლურსმული უწოდეს. ფირფიტაზე ორივე მხრიდან ნერდნენ, შემდეგ გამოწვავდნენ, შინაარსის მიხედვით დაალაგებდნენ და ამგვარი წესით აკინძულ „თიხის წიგნებს“ სპეციალურ საცავში ინახავდნენ. ლურსმული დამწერლობა 1802 წ. გაშიფრა გერმანელმა სკოლის მასწავლებელმა გეორგ ფრიდრიხ გროტეფენდმა. იგი თავის ქალაქში ცნობილი იყო, როგორც ახირებული, შარადების მოყვარული. ერთხელ ლუდის დარბაზში მან ნაიტრაბახა, რომ იგი გაშიფრავდა ლურსმულ დამწერლობას, ამის საბაბს აძლევდა პერსეპოლში აღმოჩენილი უცნაურ ენაზე დაწერილი ტექსტი. ეს ტექსტი-წარწერა იყოფოდა სამ მკვეთრად გამოხატულ სვეტად, სამ ენაზე იყო შესრულებული, ერთი სვეტი ძველ სპარსეთზე – ლურსმული წესით. სწორედ აქედან დაიწყო გროტეფენდმა – შეისწავლა ძველი სპარსეთის ისტორია და დარწმუნდა, რომ ცენტრალური სვეტის წარწერა სპარსული ენის ლექსიკას შეიცავდა, რადგან იგი გამარჯვებული ხალხის ენა იქნებოდა. 540 წ. კიროსმა დაიპყრო ბაბილონი, მეფეთა დინასტიის მემკვიდრეობითი ხაზის დადგენით გროტეფენდი სწორ გზას დაადგა, ავესტას ენის მოშველიებით მან გაშიფრა გისტასპის, ქსერქსეს, დარიოსის სახელები და მიიღო ტიტულოვანი დასაწყისი; „მეფე ქსერქსე, მეფე დარიოსის შვილი, გისტასპის შვილიშვილი“. მეორე ლურსმული წარწერა ბეჰისტუნის კლდეზე ირანში ასი მეტრის სიმაღლეზე აღმოაჩინა ინგლისელმა ავანტიურისტმა მეზღვაურმა, რომელიც აგენტად და ბრიტანეთის ელჩადაც კი მუშაობდა შაჰის კარზე თეირანში – ჰენრი რაულინსონმა. ბეჰისტუნის კლდე ბაბილონის გზაზე გადიოდა და ვაჭრების ადგილობრივი მოსახლეობის თვალთახედვაში, ცხადია, მოხვედრილი იყო.

მწვერვალიდან ჩამოშვებული თოკით ახალგაზრდა მეზღვაურმა სველი მუყაოთი ზუსტი ანაბეჭდები აიღო და 1848 წ. წარუდგინა ლონდონის სააზიო საზოგადოებას. ბეჰისტუნის წარწერა სამენოვანი იყო, შუა სვეტი ძველსპარსულ ენაზე იყო დაწერილი. ორი სვეტიდან ერთი დაწერილი იყო სილახური სისტემით, სოლისებური ნიშნების საშუალებით, რომლებიც

აღნიშნავდნენ მარცვლებს და არა ცალკეულ ასოებს და წარმოადგენდა სპარსული ტექსტის თარგმანს ირანელი ხალხის – ელამების ენაზე. ელამების სახელმწიფო არ არსებობდა, მაგრამ ელამური ენა გავრცელებული იყო სპარსეთში. რაელინსონმა და მეორე ინგლისელმა ნორისმა გაშიფრეს 200 ნიშანი. მესამე სვეტზე ასურულ-ბაბილონურ ენაზე თარგმანი აღმოჩნდა. ამ დროს ფრანგმა ბოტამ 1842 წ. ნინევიის ნანგრევებში იპოვა თიხის ფირფიტა ლურსმული დამწერლობით. ფირტიტებზე სვეტებში გამოსახული იყო სხვადასხვა საგნები, გვერდით – მათივე სახელწოდება ბაბილონურ ენაზე და ლურსმული ნიშანი, რომელიც მათ ფონეტიკურ ჟღერადობას გადმოსცემდა.

ბეჰისტუნის წარწერა იტყობინებოდა, რომ 530-521 წლებში ძვ.წ. სპარსეთში მეფობდა კამბიზი, მეფის სასახლეში ბრძოლა მიდიოდა ტახტისათვის, ბრძოლა მეფის ძმის ბარდის მკვლელობით დამთავრდა, გაჩნდნენ ტახტის პრეტენდენტები, ყველაზე ძლიერი იყო ზოროასტრიზმის რელიგიის მაგი-ქურუმი გაუტამა. იგი თავისთავს ასაღებდა ბარდად, რომელიც ვითომ ციხიდან გაექცა სიკვდილს. მეფე მოულოდნელად გარდაიცვალა, ტახტზე ავიდა აქემენიდთა გვერდითი შტოს უფლისწული გისტასპი, მხდალი კაცი, მან შიშის გამო ტახტზე უარი თქვა შვილის, დარიოსის სასარგებლოდ.

დარიოს I-მა დააშოშმინა და გააძლიერა სპარსეთი და კამბიზის ღირსეული მემკვიდრე გახდა. მან ბრძანა, მისი ისტორია ამოეკვეთათ მალლა კლდეზე, სადაც ყველა შესძლებდა მის წაკითხვას. ამრიგად, დარიოსის გამეფების ამბავი მისივე ბრძანებით დაიწერა ბეჰისტუნის კლდეზე. წარწერას რელიეფიც ამშვენებს: დიდ მშვილდზე დაყრდნობილი დარიოსი, რომელსაც ცალი ფეხი დაუდგამს მისი მტრის, გაუმატასთვის. დარიოსის უკან ორი დიდებული დგას, ფერხთით კი ყელზე თოკობილი „სიცრუის ცხრა მეფე“ აგდია.

ამრიგად, შუმერების მიერ შემოღებული ლურსმული დამწერლობა გავრცელდა ირანში, მცირე აზიაში, ბაბილონში და მთელი შუამდინარეთის და წინა აზიის დამწერლობად იქცა.

ანტიკური ხელოვნება

ანტიკური კულტურა 10 საუკუნეზე მეტს მოიცავს. მას წინ უსწრებს პროანტიკური პერიოდი, რომელსაც ეგეოსური კულტურის სახელით მოიხსენიებენ.

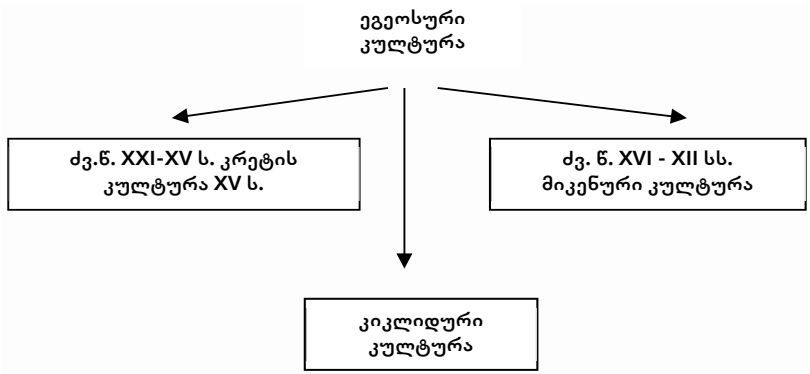
ანტიკური კულტურის ქვეშ გულისხმობენ ბერძნულ-რომაულ კულტურას. საბერძნეთისა და რომის მხატვრულ კულტურას საერთო მსოფლმხედველობრივი საფუძველი ჰქონდა. ეს იყო სამყაროს აღქმის შეფასებით-კრიტიკული პოზიცია, რომელიც ესთეტიზირებული სახით მხატვრულ კულტურაში ხორციელდებოდა. ძვ. წ. XXX საუკუნიდან ხმელთაშუა ზღვის აუზში ყველაზე ადრე ეგვიპტური კულტურა შეიქმნა. თანადროულად (III ათასწ. ძვ.წ.) გაჩნდა შუამდინარეთის კულტურაც. ეგვიპტური კულტურა აბსოლუტური ერთმმართველობის მონათმფლობელური სახელმწიფოს კულტურა იყო: ფარაონის, პირამიდების, მუმების სამფლობელო. ეგვიპტური კულტურა რელიგიის უპირატესი მონაწილეობით ვითარდებოდა, იგი ჩაკეტილი იყო, ვერ გავრცელდა მეზობელი ქვეყნების კულტურაზე, თუმცა გავლენა მაინც შეინიშნება ბერძნულ კულტურაზე. შუამდინარეთის კულტურა გახსნილი იყო იმდენად, რომ იგი გარდამავალ ხიდს, შემაერთებელ ხიდს წარმოადგენდა აღმოსავლურ და ევროპულ კულტურას შორის. შუამდინარეთის სახელმწიფოებიც – შუმერების ქალაქ-პოლისები, ბაბილონის სამეფო, ასურეთის სახელმწიფო, ხეთებისა და ხურიტების სამეფო – ისეთ მაღალ კულტურას ქმნიან, რომელიც უშუალოდ ახდენს გავლენას მოგვიანებით წარმოშობილ ანტიკურ კულტურაზე. ევროპული კულტურა ვერ იქნებოდა, თუ არა შუამდინარეთი. დამწერლობა, მეცნიერება, ენათმეცნიერება, ლიტერატურა, ტექნიკა – ყველა სფეროში თქვეს თავიანთი სიტყვა შუამდინარეთის კულტურის წარმომადგენლებმა. მაგრამ ეგვიპტისა და შუამდინარეთის კულტურა მთლიანად რელიგიურ-მითოლოგიურ მსოფლმხედვას ემყარებოდა. ამ მსოფლმხედველობით, ადამიანი სამყაროს იღებდა ისეთს, როგორსაც ხედავდა. მეფე-ფარაონი ღმერთების შვილი იყო, ამიტომ იგი განაგებდა ამქვეყნიურ სამყაროს. ყველაფერი კანონზომიერი იყო სამყაროში, კანონზომ-

იერებას კი ღმერთები ანესრიგებდნენ. ეგვიპტური და შუამდინარეთის მსოფლხედვა ადამიანს პასიურ არსებად აქცევდა. სამყაროსადმი შემეცნებითი დამოკიდებულება კონკრეტიზაციით ხასიათდებოდა, ე.ი. მიმართული იყო მოვლენებისადმი მათი კონკრეტული დახასიათებით. ანტიკური მსოფლმხედველობა კრიტიკული აზროვნების გამომხატველია. კრიტიკული აზროვნება ანალიზის, განსჯის, განზოგადების საფუძველზე იწყებს სამყაროს შემეცნებას. ანტიკური აზროვნება მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს ეძებს სამყაროში. ადამიანი აქტიურია, შემეცნებელია. ადამიანი ღირებულია, სამყარო მასზეა მორგებული. ამიტომ სამყაროს აფასებენ ადამიანთან მიმართებაში, კეთილია იგი, მშვენიერია თუ ჭეშმარიტია ადამიანისათვის.

საბერძნეთის და რომის კულტურა ჰუმანისტურ მსოფლმხედველობაზე დგას, ამიტომ ორივე ქვეყნის კულტურა გარკვეული პერიოდის მანძილზე ანტიკურად იწოდება. ესაა VIII ს-დან ძვ.წ. VI ს-მდე ახ.წ-ით (529წ.). ანტიკურ კულტურას წინ უძღვის წინა-ანტიკური პერიოდის კულტურა ანუ ეგეოსური კულტურა, რომელშიც გულისხმობენ კრეტისა და მიკენის კულტურას. ეგეოსურ კულტურაში შეაქვთ წრიული კუნძულების „კიკლიდების“ კულტურაც.

ეგეოსური და ანტიკური კულტურების პერიოდიზაცია ასეთი სქემით შეიძლება წარმოვიდგინოთ:

1) (XX – XIX სს. ძვ.წ.) – ეგეოსური კულტურის დასაწყისი. XII სს. ძვ.წ. – დასასრული.



2) XI-X ს. ძვ.წ. – „ზნელი წლები“.

3) IX – VIII – ე.წ. გეომეტრიზაციის ხანა ანუ ჰომეროსის ეპოქა (ანტიკური პერიოდი).

4) VII – VI ძვ.წ. – არქაული პერიოდი, ელინური პერიოდი (ანტიკური).

5) V – IV ს. II ნახ-მდე – ძვ.წ. კლასიკური პერიოდი – ელინური პერიოდი (ანტიკური).

6) IV ს. ძვ.წ. II ნახ-იდან – II ს. ძვ.წ. – ბერძნულ-ელინისტური (ანტიკური).

7) II ს. ძვ.წ. – V ს. ახ.წ-ით – რომაულ-ელინისტური (ანტიკური).

ძვ.წ. II ათასწლეული – ბრინჯაოს ხანის დიდი ცივილიზაციების გაფურჩქვნის ხანა ყოფილა, ასე რომ ძველი მითები და ლეგენდები ამკარად რეალურ ფაქტებს ეყრდნობოდა. ამდენად, მართლები იყვნენ ძველი ბერძნები, როცა მითებს რეალობად აღიქვამდნენ. ეს ცივილიზაცია ყვაოდა ეგეოსური კულტურის სახით ანუ გმირთა ეპოქის კულტურის სახით, რომლის ისტორია იწყება XX-XIX სს-დან XII ს-მდე ძვ.წ.-ით. აქედან გამოყოფენ მინოსურ ანუ წინარე ბერძნულ კულტურას, რომელსაც კრეტის კულტურასაც უწოდებენ – XX-XIX სს-დან XVI-XI ს-ით ძვ.წ. ხოლო კონტინენტურ საბერძნეთში თავად ბერძნები ქმნიან იმ ცივილიზაციას, რომელიც აისახა მითებში პერსევსის, თეზევსისა თუ ჰერაკლეს შესახებ, არგონავტების ლაშქრობებზე, ტროას ომზე, თებეს ტრაგიკულ ამბებზე. XIV-XII სს. ძველბერძნული ე.წ. B-ხაზოვანი დამწერლობის სისტემით შესრულებული წერილობითი წყაროები მოწმობენ, რომ მრავალი მითოლოგიური პირის სახელი ცნობილი ყოფილა იმ ეპოქაში. არქეოლოგთა აღმოჩენები კი გვიჩვენებენ, რომ ქალაქები, სადაც მითების სიუჟეტები ვითარდება, სისხლსავსე ცხოვრებით ცხოვრობდნენ. მათგან განსაკუთრებით მიკენი გამოირჩეოდა, ამიტომ გვიანბრინჯაოს ხანის ცივილიზაციას (XVI-დან XII-მდე ძვ.წ.) მიკენურს უწოდებენ.

ამრიგად, კრეტა-მინოსური კულტურა ეგეოსური კულტურის პირველი ეტაპია. ესაა წარჩინებული ცივილიზაციისა და კულტურის ადგილსამყოფელი, სადაც არაბერძნული და ბერძნული

წარმოშობის ტომები ცხოვრობდნენ სხვადასხვა დროს. მიკენური კულტურა ევროპას შლიმანმა გააცნო XIX ს-ში. შლიმანის აღმოჩენა ცნობილი ფრაზით დაიწყო: „მე გავეხრი ტროას“. ვაჭრობით მონაგები მილიონები დახარჯა, რომ ტროას, მიკენის, ტირინთოს და ორქომენის საიდუმლოება გაეხსნა. მას შემლილსაც კი ეძახდნენ მაგრამ როცა 1873 წ. ოქროს საგანძურს მიაკვლია ახლანდელი თურქეთის ტერიტორიაზე, ძველი ტროას ნანგრევებში და მას „პრიამუსის საუნჯე“ უწოდა, მისი მქირდავები გაჩუმდნენ.

შლიმანმა შრომებიც დაწერა: „ითაკა“, „მიკენი“, „ტროა“ და მთელი ეპოქა შექმნა ჰომეროსამდელი საბერძნეთის შესახებ. მალე პროფ. ვილჰელმ დორპფედმა ოლიმპია გათხარა.

შლიმანმა ოცი ენა შეისწავლა, მათხოვრიდან უმდიდრეს კაცად იქცა, მაგრამ ისტორიაში შევიდა როგორც ტროასა და მიკენის კულტურის აღმომჩენი. შლიმანმა ინახულა ოდისევსის კუნძული ითაკა. ოთხი ქოფაკი ყეფით ეცა, შლიმანმა გაიხსენა ოდისევსის ფანდი, მინაზე ჩაჯდა და ამით გადარჩა. მითი და სინამდვილე ერთმანეთს დაემთხვა. შლიმანმა ააგო „ჰომეროსის სასახლე“, შეირთო ბერძენი ქალი (პირველი მეუღლე ხარკოველი იყო) და შვილებსაც აგამემნონი და ანდრომედე უწოდა.

შლიმანის შემდეგ ამერიკელმა მეცნიერმა ბლეჯენმა აღმოაჩინა ტროა VII – ეს „ილიადაში“ აღწერილი ტროა იყო. ჰისარლიყის ბორცვზე 3000-2500 წლებში გაშენებული ტროა – უდიდესი ციხე-სიმაგრე, დამწვარი რამდენიმე ხანძრით, ბოლოს დაეცა „დანაელთა ცხენის“ მიზეზით. ძვ.წ. VIII ს. ბერძნები აქ საბოლოოდ ამკვიდრებენ ახალ ქალაქს „ილიონს“. ბერძნების, როგორც ეთნოსის, ჩამოყალიბება დაიწყო ძვ.წ. II ათასწლეულის დამდეგს წინარე ბერძნული ტომების – აქაველების, იონელების შემოსვლით, სხვა წინარე ბერძნულ ტომებთან აღრევით და დასრულდა ჩრდილოეთით XII-XI სს.ძვ.წ. დორიელთა შემოჭრით.

1900 წლიდან კუნძულ კრეტაზე აღმოჩენები გააკეთა არტურ ევანსმა, ამას მოჰყვა შემდეგ კიკლიდურ (წრიული კუნძულები ეგეოსის ზღვაში) კუნძულებზე არქეოლოგიური აღმოჩენები, რამაც დაადასტურა ძვ.წ. II ათასწლეულში კრეტასა და მიკენში

მაღალგანვითარებული კულტურის არსებობა, რომელიც ძვ.წ. VIII ს-ის ჰომეროსის ეპოქისათვის იყო იდეალი. ძველი წყაროებით ბერძნები შორეულ წარსულში მოსახლეობდნენ ეგეიდაში, ოდიშოსის თებეში, აგამემნონის მიკენში, მენელაოსის სპარტაში. წინარე ანტიკურ ბერძნულ კულტურას სხვადასხვა სახელით მოიხსენიებენ. ეგეოსური ან მინოსური (კრეტის ცნობილი მეფის მინოსის სახელის გამო) და მიკენური (აგამემნონის – აქადელეების მეფის სატახტო ქალაქის მიხედვით). მართებული იქნება თუ მას ეგეოსურს ვუწოდებთ და წარმოვიდგინოთ სამი განშტოებით: 1) კიკლიდური, 2) მინოსური, 3) ელადური (კონტინენტური) ანუ მიკენური.

მინოსური კულტურა (კნოსო, ფესტო – მთავარი ქალაქები)

კრეტის მინოსური კულტურა 5 საუკუნის მანძილზე (XX-XV სს.ძვ.წ.) ყვაოდა, როგორც ცენტრალიზებული სახელმწიფოს კულტურა, დედაქალაქი კნოსო, ბრწყინვალე სასახლით 20000 კვმ. ფართობზე. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აქ ვერ აღმოაჩინეს იარაღის კვალი, ნანგრევი, ომის თუ ხანძრის ნიშნები. ეტყობა მინოსური კულტურა მშვიდობიან პირობებში იქმნებოდა და მშვიდობიანადაც გაქრა. ნაპოვნია კრეტის წერილობითი ძეგლები იეროგლიფურ-პიქტოგრაფიული ხასიათისა, რომელიც ჯერ არ არის გაშიფრული. კრეტის მოსახლეობის ეთნიკური წარმომავლობისა და ეთნიკური შემადგენლობის შესახებ ჯერაც ბევრი რამ დაუდგენელია. ეს მინოსის ლაბირინთის სამფლობელოა, მინოტავრისა და თეზევსის მითით.

კრეტელთა რელიგიურობის შესახებ არაფერი ვიცით, ტაძრების ნანგრევებიც კი ვერ იპოვეს, როგორც ჩანს, კრეტაზე არაა კანონიზებული რელიგიური ურთიერთობები. თავისუფალი დამოკიდებულებაა რიტუალებისადმი, რელიგიური კულტები-

სადმი, ცხოვრების სხვა საკულტო საგნებისადმი. აქედან გამომდინარე, კრეტის ხელოვნება თავისებურია და განსხვავდება მისი დროის ეგვიპტური და მესოპოტამიური ხელოვნებისაგან. კრეტაზე არ აშენებენ გრანდიოზულ ტაძრებს – ზიკურატებს ან პირამიდებს. კრეტის ძირითადი არქიტექტორული ფორმა იყო სასახლეები და საცხოვრისები, რაც კრეტის კულტურის საერო ხასიათზე მიუთითებს, არც ღმერთების ქანდაკებებს დგამდნენ, სახვითი ხელოვნება საცხოვრისის გაფორმებას ემსახურებოდა. ეს მიუთითებს იმაზე, რომ კრეტელებს რელიგიურობა, როგორც მსოფლხედვა დიდად არ აწუხებდათ, კრეტის ხელოვნება არ ემორჩილება ქურუმთა კასტის მოთხოვნებს, ხელოვანი თავისუფალია, აქტიური შემოქმედია, მოხსნილია ზენოლა და ეს კარგად ჩანს კნოსოს სასახლის ფრესკებზე, ჭურჭლის მოხატულობაზე. მინოსური ხელოვნების განსაკუთრებულ სამყაროს კერამიკა წარმოადგენს, გეომეტრიული და მცენარეული ორნამენტის საოცარი შეხამებით. „კამარესის“ სტილის (ასე უწოდებენ აღმოჩენის ადგილის გამო) თხელკედლიანი პატარა ჯამები გამოირჩევიან სინატიფით. მალე შეიცვალა ეს სტილი (300 წლის განმავლ.) შემუშავდა ახალი სტილი მცენარეული და ზღვის არსებათა დეკორით, ყოველი ნივთი ცოცხალი არსების შთაბეჭდილებას ახდენს და არა კონსტრუქციისა. კრეტულ კერამიკაზე არ ჩანს ადამიანი, სამაგიეროდ, კრეტის ფრესკულ ფერწერაში გვხვდება სცენები კუნძულის მკვიდრთა ცხოვრებიდან – მსხვერპლშენიერვის, აკრობატიკის, ცეკვის და ა.შ. ერთ-ერთ ფრესკაზე გამოსახულია „პარიზელი ქალი“, ესაა ქურუმი საკულტო ხვეულებით ყელზე. კნოსოს სასახლის კედლებზე დაფიქსირებულია „პრინცი შროშანის გვირგვინით“, აქ წარმოდგენილია ქურუმი-მეფე, რომელსაც თან მოჰყავს სფინქსი ან გრიფონი. „ცისფერი ქალები“ – კრეტელი დიდებული ქალები, მდიდრულად შემკული, ერთმანეთში საუბრობენ. კნოსოსში საინტერესოა ე.წ. ფრესკების სახლი. „ცისფერი ჩიტი“, „ხარზე მხტომელი – აკრობატი“. მოხატულობებში დიდია აბსტრაქტული ელემენტები, დეკორთა ხვედრი წონა. მინოსელი მხატვარი ყურადღების მიქცევას ცდი-

ლობს არა იმდენად სიუჟეტით, არამედ სინამდვილის რეალისტური მიბაძვით, არა ამბის მოსათხრობად, რასაც გონების დაძაბვა სჭირდება, არამედ თვალის გასახარად, მაჟორული განწყობილების შესაქმნელად. ძვ.წ. II ათასწლეულის მხატვრები ხატავენ არა მარტო შესანიშნავ დეკორატიულ უზორებს, არამედ ყოფით საგნებსა და საკულტო ცერემონიალებს. ხელოვანთა ოსტატობა ჩანს ცოცხალი ბუნების გადმოცემაში, თანდათან მეტი ხდება აბსტრაქცირება და ჩნდება მხატვრული შაბლონები (კნოსოს სასახლე). მონუმენტური ქანდაკება მინოსურმა კულტურამ არ იცის, მინოსურმა სკულპტურამ ჩვენამდე მცირე სტატუების სახით მოაღწია. მაგ: XVI ს. -ძვ.წ. 30 სმ სიმაღლის აკრობატის ქანდაკება. თავისებურია კრეტაზე მიცვალებულთა დამარხვის წესები, რიტუალი შემორჩენილია თიხის სარკოფაგზე. მიცვალებულს მარხავდნენ იარაღებით, ტანსაცმლით, ღმერთების შესანიშნავ კლავდნენ ხარებსა და თხებს, მიცვალებულის გვერდით ალაგებდნენ ხარების გამოსახულებებს. რელიგიური ცერემონიალები ცეკვებისაგან, სიმღერებისაგან შედგებოდა. მშვიდობიანია ცხოვრება, თუმცა გაურკვეველია, რას ეყრდნობოდა მინოსური საზოგადოების კეთილდღეობა.

პირველი, რაც მინოსური სცენების გაცნობისას თვალში გვხვდება, ესაა მისი საოცრად ახალგაზრდული სული. მართლაც, თითქოს საგანგებოდ, სადაც კი გამოსახულია ადამიანი, ყველგან ბუნების აყვავების მხიარული დროა აღბეჭდილი – ხანდაზმულობა, მიძინება, ჭკნობა არ იზიდავდა მინოსელ მხატვრებს. ყურადღებას იპყრობს მინოსური მხატვრობის იმპრესიონისტული ხასიათი, ერთი შთაბეჭდილებით მიღებული განცდათა ხაზისა და ფერების საშუალებით გადმოცემა. ძველი აღმოსავლური ხელოვნებისაგან განსხვავებით, მინოსურ ხელოვნებაში შეინიშნება მზარდი სწრაფვა განახლებისაკენ, ცვალებადობისაკენ. თუ ეგვიპტურ გეომეტრიულ ფრესკებში სწორხაზოვნება, მეფური დიდებულება მკაცრი რიცხობრივი მოდელის მიხედვით იქმნება, რაშიც გამოსახვის კანონიკურობა მკაცრად განსაზღვრულ სახვითობაში ჯდება, კრეტის ფრესკებზე მოქნილი, მოლივლივე

ხაზებია, ლამაზი სიუჟეტები, ადამიანური ზომისა და ფორმის ნაკვთები მეტი სირბილით, თავისუფალი მოძრაობით გამოირჩევა. ქალის პლასტიკური და ფრესკული გამოსახულება იმდენად ბუნებრივი და ადამიანურია, რომ ჩანს, ქალს განსაკუთრებული პატივით ეპყრობიან ეგეოსელი ხელოვანები, განსხვავებით ეგვიპტელებისაგან, სადაც ქალის პორტრეტული გამოსახულება სოციალური იერარქიის გარკვეულ საფეხურზე მიუთითებს.

კრეტელთა ხელოვნებაში განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს ზღვის თავისებური ხედვა – მდიდრულადაა წარმოდგენილი ფლორა და ფაუნა, თუმცა ფრესკებზე და კერამიკაზე ზღვის პეიზაჟები არ ჩანს, აქ გარკვეული საგნობრივი სამყაროა დაფიქსირებული. საგნებს ზღვის ცხოველთა თუ მცენარეთა ფორმები აქვს და არა ფუნქციონალური კონსტრუქციისა. მაგალითად, ზღვის სტილით შესრულებული ჭურჭელია, რომლის ორნამენტად რვაფეხის გამოსახულებაა გამოყენებული. კამარეტის სტილის ჭურჭელზე გამოყვანილია მრავალფეროვანი (თეთრი, ლურჯი, წითელი, ყვითელი) დეკორი, რომელიც არსად მეორდება. კვერცხის ნაჭურჭის სისქის პატარა ჯამები სინატიფით გამოირჩევიან. ჭურჭლის ღია ზედაპირი მოიხატებოდა მუქი საღებავით სტილიზებული, მაგრამ რეალისტური გამოსახულებით.

კნოსოს არქიტექტურის სიდიადე მეტყველებს მაღალ სამშენებლო კულტურაზე: უზარმაზარი შიდა ეზოს გარშემო ნაგებობათა კომპლექსი, ვრცელი დარბაზები მოხატული კედლებით: მაგ, „დედოფლის ანუ ცისფერი დელფინების ოთახი“, სააბაზანო ოთახი, სატახტო დარბაზი ე.წ. მინოსის ტახტით. ფრესკები: „ცისფერი ჩიტი“, „ხარზე მხტომელი აკრობატი“, „ცისფერი ქალები“, მწყობრი სკამების ფრესკები – ორ სარტყლად შესრულებული ცისფერი, ყვითელი, წითელი, აგურისფერი ფერებით; ფიგურები შაბლონური სტილით, ყმანვილები და ქალები წყვილად სხედან სკამებზე და გადასცემენ ერთმანეთს ჭურჭელს. ეს სარიტუალო სცენაა, ამ სცენის ნაწილია ე.წ. „პარიზელი ქალი“. კრეტაზე არ გვხვდება მონუმენტური ტაძრები, მათ ნაცვლად აგებული იყო სამლოცველოები 2-3 მლოცველისთვის. ფრესკაზე გამოსახუ-

ლი ქალის ძირითადი ატრიბუტია გველი. კრეტის ღვთაებანი ან-თროპომორფულია, არ არის ნახევრად ღმერთები, ან ნახევრად ცხოველები, მსგავსად ეგვიპტისა და აზიისა. მინოსური ქანდაკე-ბა არაა მონუმენტური, იგი უფრო სტატუეტის ტიპისაა.

კრეტის სკულპტურაში თავისებურია ადამიანის პროპორ-ციათა სტილიზაცია – აქცენტირება ქალის მკერდის ამოზურ-ცულობაზე, მამაკაცის წელის სივინროვეზე. კრეტის სტატუე-ტების ტიპის სკულპტურა დიდხანს ინარჩუნებდა ფრონტალობა-სა და სტატიკურობას. აქ მაინც მიღწეულია მოძრაობის ცვაღე-ბადობა, სწრაფვა, მაგრამ იგი გარკვეულ მიმართებას გვიჩვენ-ებს ადამიანურ პროპორციულობასთან. ფიგურები გამოირჩევა ფერებით – კაცის სხეული მუქი ფერისაა – ყავისფერი, ხოლო ქა-ლისა – თეთრი, თვალები ფრონტალურად იმზირება. იგრძნობა ეგვიპტელთა გავლენა, თუმცა კრეტულ ხელოვნებას არ მოუღ-წევია ეგვიპტური ხელოვნების ნიმუშთა ე.წ. „ზომიერი ნატურა-ლიზმისათვის“, რაც ეგვიპტურში ადამიანისა თუ ცხოველის ზუსტი გადმოცემით ხდება.

კრეტა-მინოსური კულტურის ისეთი სფეროებიდან, როგო-რიცაა ლიტერატურა და მუსიკა, ჩვენთვის დღემდე ბევრი რამ უცნობია. არქეოლოგიურმა გათხრებმა მინოსური დამწერლო-ბის ბევრი წარწერა აღმოაჩინა, მაგრამ ისინი ჯერ არ გაშიფრუ-ლა. კრეტაზე დადასტურებული დამწერლობით შესრულებული წარწერები დამწერლობის ყველაზე ძველ სისტემას წარმოგვიდ-გენენ. ეს არის ე.წ. იეროგლიფურ-პიქტოგრაფიული, რომელიც გამოიყენებოდა ძვ.წ. III ათასწლეულში დაახლ. 1900-1700 წ. დამ-წერლობის ეს სისტემა ქვის, სპილოს ძვლის, მეტალის ბეჭდებზეა აღბეჭდილი. დღესაც დავაა იმაზე, თუ რა ტიპის უნდა ყოფილიყო ეს დამწერლობა. ზოგი მასში იეროგლიფურ სისტემას ხედავს და ვარაუდობს, რომ ნიშნები იდიოგრამებს ან სიმბოლოებს წარ-მოადგენს, ზოგი კი ფიქრობს, რომ აქ მარცვლოვანი დამწერლო-ბის ადრეულ საფეხურებთან გვაქვს საქმე.

კრეტაზე აღმოჩენილია დამწერლობის კიდევ ერთი სისტემა – ფესტოს დისკოს წარწერა. ფესტოს სასახლის ჩრდილო-დასავ-

ლეთში 1908 წ. აღმოჩნდა თიხის დისკო 16 სმ-ის. მასზე ამოტვიფრულია ორივე მხარეზე პიქტოგრაფიული ნიშნები, სულ 45. ამრიგად, კრეტაზე რალაც სახით (პიქტოგრაფიული) არსებობდა დამწერლობა, ფაქტია, თუმცა ვერაფერს ვიტყვით კრეტელი პოეტების შემოქმედებაზე. მითების, ლეგენდების წერილობითი ფიქსაცია არ ხდება, ზეპირი ლექსების არსებობით უნდა ვივარაუდოთ, რომ სიმღერას დიდი ადგილი უჭირავს კრეტელთა ყოფაში. ამას მონიშნავს ერთ-ერთი ქვის ჭურჭელზე ამოკვეთილი პროცესიის სცენა: ხელოვანს წინა პლანზე წამოწეული აქვს მომღერლის ფიგურა, აქვეა ღირაზე დამკვრელი. კნოსოს და ფესტოში აღმოჩენილია ამფითეატრები – ევროპის ტერიტორიაზე პირველი თეატრალური ნაგებობანი.

მინოსური კულტურა თითქოს შეუმჩნევლად გაქრა ისტორიის ასპარეზიდან. შესაძლოა ეს იყო შედეგი დიდი გეოგრაფიული კატასტროფებისა, რაც ეგიდას კუნძულებზე დატრიალებულა. ეს, შესაძლოა, ბიბლიური ნარღვნის მსგავსი რამ ან მიწისძვრა ყოფილიყო. ცნობები ამგვარი კატასტროფების შესახებ არა მარტო „ბიბლიაში“, არამედ ფილოსოფოსებთანაც გვხვდება. მაგალითად, პლატონს „ტიმეოსში“ და „კრიტიასში“ აღწერილი აქვს მსგავსი კატასტროფა, რომლის შესახებაც ძვ.წ. 590 წელს ეგვიპტეში მოგზაურობისას სოლონს მოუხმენია. პლატონის გადმოცემით, ატლანტიკის ოკეანეში ყოფილა კუნძული ატლანტიდა მაღალგანვითარებული ცივილიზაციით, რომელიც ჩაძირულა დიდი გეოლოგიური კატასტროფის – ნარღვნის შედეგად. მთელი მიმართულება შეიქმნა მეცნიერებაში – „ატლანტიდალოგია“. არქეოლოგიით დასტურდება კუნძ. თერაზე (სანტორინი) მომხდარი კატასტროფა – ვულკანის ამოფრქვევა, თუმცა ქრონოლოგიურად იგი პლატონის ატლანტიდის დაღუპვას არ თანხვდება. სამაგიეროდ უფრო ახლოსაა ჭეშმარიტებასთან მითოლოგიურ ტრადიციაში დაცული მითი დეკალიონის ნარღვნის შესახებ. მითოლოგიური ქრონოლოგიის შესაბამისად, იგი უნდა მომხდარიყო ძვ.წ. XV ს-ში. საბერძნეთი დასახლებული ყოფილა არაბერძნული ტომებით, კატასტროფას ეგეოსის ზღვაში

ძალთა თანაფარდობის გადანაწილება მოუხდენია და ბერძნები გამოსულან ასპარეზზე. კუნძულ თერაზე ძვ.წ. 1500 წლისათვის დიდი ვულკანური ამოფრქვევა დადასტურებულია არქეოლოგ სპირიდონ მარინტოსის (ბერძნული წარმოშობისაა) გათხრებით. კ. თერა (სანტორინი) მდებარეობს კრეტას ჩრდ. – აღმოს. ძვ.წ. 1500 წ. – 1470 წ.წ. აქ მოხდა საშინელი ვულკანური ამოფრქვევა. სწორედ ეს საშინელი კატასტროფა აირეკლა დევკალიონის მითში. დევკალიონი და მისი მეუღლე პირა კიდობნით გადმოსულან პარნასოსის მთასთან. ღმერთის ძახილით მათ ზურგს უკან ქვები უსვრიათ და ადამიანებიც გაჩენილან. ამრიგად, დევკალიონი მამა ყოფილა ძირითადი ბერძნული ტომებისა (ეოლების, დორიტების, იონელების). კ. თერაზე ადამიანის კვალი ვერ იპოვეს. ეტყობა, მოსახლეობამ ამოფრქვევამდე დატოვა კუნძული. სამაგიეროდ, აღმოჩენილია კნოსოს – დიდი ქალაქის – სახლებში მხატვართა ნამუშევრები – მოკრივე ბავშვები, მაიმუნების ფრესკა.

სანტორინის (თერას) კატასტროფას კრეტა მთლიანად არ ნაუღეკავს, გადარჩა კნოსოს სასახლე, ამან დაარღვია კრეტის ცივილიზაციის ჰარმონიულობა, თუმცა კრეტელებს 1500 წლის ძლიერი მიწისძვრის შედეგად კვლავ აღუდგენიათ თავიანთი კულტურა. შემდეგ იწყება კრეტაზე უცხო ტომების (ბერძნების) შემოსვლა. ინგრევა კნოსოს სასახლე, თუმცა ბერძნები იწყებენ კრეტის ხელახალ ათვისებას, მინოსური კულტურა ბერძნებზე დიდ გავლენას ახდენს. ბერძენთა ახალი ტალღის შემოჭრის შემდეგ ძვ.წ. 1380 წ. კნოსოს სასახლე საბოლოოდ ინგრევა, ცხოვრება გრძელდება, მაგრამ ეს უკვე ბერძნების სხვა ცივილიზაციის დასაწყისია. მინოსური სამყარო კარგავს პოზიციებს და იგი საერთო ბერძნული კულტურის პერიფერიულ ნაწილად იქცევა. ჩვენ არ ვიცით, რას უწოდებენ მინოსური კრეტის მკვიდრნი თავის თავს. „ოდისეაში“ ჰომეროსი ჩამოთვლის კრეტაზე მცხოვრებ ბერძენ ტომთა წინაპრების სახელებს: პელაზგები, დორიტები, აქაველები, იონელები და ა.შ. ბერძნულ ეთნოსს მხოლოდ აქაველები და დორიელები განეკუთვნებიან, დანარჩენი წინარე ბერძნულ მოსახლეობას განეკუთვნება. დორიელები ჩრდი-

ლოეთიდან შემოდინან საბერძნეთის ტერიტორიაზე XI ს-ში ძვ.წ.

ძველი კრეტის ცივილიზაციიდან ბერძნებმა აიღეს მრავალი კულტურული ელემენტი, რომელიც შემდგომ ელინებმა განავითარეს, კერძოდ, მინოსური კულტურისათვის დამახასიათებელი სწრაფვა სიახლისაკენ, რაც ნორმატიული შეზღუდვებისგან ათავისუფლებდა ხელოვანს. თავისუფლება პიროვნების შემოქმედებით ძალებს აღვიძებდა. მითები სწორედ კრეტის ისტორიიდან უნდა იყოს აღებული, მაგალითად, მითი მინოტავრზე, დედალოსზე.

ეგეოსურ კულტურას თავისად მიიჩნევენ ძველი ბერძნები, თუმცა თავიანთ წვლილს ბერძნები მოკრძალებულად აღნიშნავენ. ბერძნული მითოლოგიიდან ცნობილია, რომ მინოსი ზევსისა და ევროპეს შვილი იყო, იშვილა კრეტის მეფემ ასტერიონმა, მამობილის სიკვდილის შემდეგ ტახტი დაიკავა და ცოლად შეირთო ჰელიოსის შვილი პასიფაე. მინოსსა და პასიფაეს ჰყავდათ ვაჟი ანდროგენოსი. პასიფაეს პოსეიდონისგან, თუ მისგან მოგზავნილი ხარისაგან, უშვია მინოტავრი, რომელსაც მინოსი ლაბირინთში მალავდა. იგი განგმირა თეზევსმა არიადნეს დახმარებით.

ეს ლაბირინთი ააგო ათენელმა არქიტექტორმა და მოქანდაკემ დედალოსმა. მან აკროპოლისის კედლიდან გადააგდო თავისი მოწაფე და ნათესავი შურის გამო, არეოპაგმა იგი დამნაშავედ ცნო და ათენიდან გააძევა. დედალოსმა თავი კრეტას შეაფარა, სადაც ლაბირინთი და არიადნას საცეკვაო მოედანი ააგო.

მინოსური კულტურა ამქვეყნიური ცხოვრებისკენ არის მიმართული, თავისუფალია რელიგიური დოგმებისაგან, კულტურული ღირებულებებიდან წინა პლანზე სწევს ესთეტიკურ ღირებულებებს. ძველი აღმოსავლური კულტურა რელიგიის წნეხის ქვეშ ვითარდება, მას არ ახასიათებს ავტონომია. მინოსური კულტურის აღმშენებლობითი, მშვიდობიანი ხასიათი კი ამ კუნძულის მოსახლეობის მაღალ საზოგადოებრივ მორალზე მიუთითებს. მმართველობის კოლექტიური ფორმაა და არა მონარქიული, კრეტაზე შესაძლოა არც ჰყავდათ მეფე თავისი სრულყოფილი სტატუსით. აქ ბუნებისა და ადამიანის ჰარმონიაა, არ ჩანს ძალა-

დობისა და ანტაგონიზმის კვალი. მინოსური კულტურა გამოირჩევა თავისი ადამიანურობით, მისი მასშტაბები არაა გრანდიოზული, იგი ადამიანურ მასშტაბებშია ჩამჯდარი. მინოსური კულტურა მოქალაქეთა დათრგუნვისაკენ კი არ არის მიმართული, არამედ სასიამოვნო ემოციებისაკენ.

მთავარი, რაც ბერძულმა ელინურმა კულტურამ აიღო მინოსურისგან – ეს არის ადამიანის შემოქმედებითი ძალების აქტივიზაცია, მუდმივი სწრაფვა სიახლისაკენ. მინოსური კულტურიდან ესტაფეტა სანტორინის კატასტროფის შემდეგ მიიღეს აქაველებმა ანუ მიკენელებმა. მიკენი უკვე კონტინენტური ელინური სამყაროს ცივილიზაციის დასაწყისია.

მიკენის ხელოვნება **(ქალაქები: მიკენი, ტირინსი)**

მიკენის კულტურა გაერთიანებული საბერძნეთის სიმბოლოა. მიკენელი ანუ კონტინენტელი ბერძნები ისტორიის ასპარეზზე ძვ.წ. XVI ს. უკვე ჩნდებიან. მათი დამკვიდრება არაა ერთდროული და მექანიკური პროცესი. დევკალიონის კატასტროფის დროს ბერძნულენოვან ტომებს მრავალ დასახლებაში საკმაოდ მყარი პოზიცია ეკავათ. კატასტროფამ კი სტიმული მისცა სხვადასხვა დასახლებაში რაოდენობრივი უპირატესობის თვისობრივ უპირატესობაში გადასვლას. ეგეიდის კუნძულებზე ბერძნები ხმელთაშუა ზღვის იმ რეგიონში გამოვიდნენ, რომელიც მსოფლიო ცივილიზაციის სამშობლოდ ითვლება – მათთან პარალელურად მცირე აზიაში ხეთების მძლავრი იმპერია არსებობს. მიკენური საბერძნეთის პერიოდს ემთხვევა ეგვიპტის ახალი მეფობის ხანის აღმავლობის პერიოდი. ანტოლიაში უგარიტულფინიკური კულტურა ყვავის.

მიკენი, როგორც კონტინენტური საბერძნეთის უმთავრესი დასახლება, XVII-XVI ძვ.წ. სს. მიჯნაზე უკვე არსებობს. მაგრამ XV

ძვ.წ. ს.-დან მიკენური კულტურა და საზოგადოება განვითარების უმაღლეს ფაზაში შედის. აქვეელ ტომთა ნაწილი კრეტაზე დასახლდება და კნოსოს მდიდარი ტრადიციების მემკვიდრე ხდება. ამდენად არ არის გასაკვირი, რომ პირველი ბერძნული დამწერლობა სწორედ აქ აღმოცენდა. მიკენი კრეტის მემკვიდრეა. ქალაქი მიკენი ზღვის დონიდან 280 მ-ზეა გაშენებული მიკენის ბორცვზე. ქალაქს აკროპოლისი ჰქონდა, ციხე-სიმაგრე, გალავნით შემოზღუდული, გალავნის ქვები იმდენად დაუმუშავებელია, უხეშად გათლილი, რომ მის აგებას არაადანიაშური ძალის მქონე კიკლოპებს (კიკლოპები) მიაწერდნენ, ამიტომ ასეთ უზარმაზარ ქვა-ლოდებს კიკლოპებს უწოდებდნენ, ხოლო გალავანს „კიკლოპურს“. გალავნის კედლის სისქე 5,50-7,50 მ-ია. სიმაღლე 12 მ. გალავნის შესასვლელი-მეგალითური არქიტექტურისა – დღემდე შემორჩენილია კარიბჭით, რომლის გვერდები პირდაპირ და ყალყზე შემდგარ ლომებს წარმოადგენს. მიკენის კარიბჭეს „ლომთა კარიბჭეს“ უწოდებენ. ორი ვეება ქვისგან ამოყვანილია ლომის ფიგურები, დღეს ჩამოშლილია ლომის თავები, მაგრამ მაინც შთამბეჭდავია. ეს კარიბჭე XII ს. ძვ.წ. აშენებულია, როცა მიკენის კულტურა ზენიტში იყო. ქალაქის ცენტრში იდგა იმ დროის არქიტექტურის ძირითადი სახე – ქვის მასიური შენობა – მეგარონი, რთული კონსტრუქციით, ეზოებით, პროპილეონით – სხვადასხვა დანიშნულების სახლებით, დარბაზებით, გალავნის გარეთ კი უბრალო ხალხის დასახლება იყო.

მიკენურ ფერწერაში გაქრა ის დინამიურობა და სიახლისაკენ სწრაფვა, რაც მინოსურს ჰქონდა, თავი იჩინა სახვით ხელოვნებაში სქემატიზაციამ და გეომეტრიზაციამ. ეს კარგად ჩანს ძველ კრეტასა და აქვეელთა კრეტაზე ანუ გვიანმინოსური ხანის კერამიკულ ხელოვნებაში. მიკენურ კერამიკაზე ჩნდება ადამიანთა გამოსახულებები, როგორც ორნამენტიზაციის უმთავრესი ელემენტი.

მიკენის კულტურასა და ხელოვნებასთან დაკავშირებულია ის ამბები, რაც ჰომეროსის მითებმა შემოგვინახეს, კერძოდ, ტროას ომი, არგონავტები. მინოსური კრეტისგან მიკენელებმა მემ-

კვიდრეობად მიიღეს ზღვაოსნობის სიყვარული და ტრადიციები. მიკენური საზოგადოება უკვე საკმაოდ დიფერენცირებულია, თუმცა იგი ვერ თავსდება ვერც გვაროვნულ, ვერც აღმოსავლურ, ვერც მონათმფლობელური და ფეოდალური ფორმაციის კლასიფიკაციაში. აქაველები XIII ს.დვ.წ. ომს აწარმოებდნენ ტროას წინააღმდეგ 1000-მდე ხომალდი და 100000-მდე მეომარი გამოიყვანეს. ხეთური დოკუმენტებითაც მტკიცდება, რომ მცირე აზიის დასავლეთ სანაპირო ზოლში არსებობდა ხალხთა ძლიერი გაერთიანება – აშაშევა, რომელშიც ტროაც შედიოდა – (ხეთურად ტარჟირი). მიკენურ ეპოქაში უკვე გვხვდება ტერმინები: ანაქსი, ბასილევსი, დემოსი, რომლებიც ჰომეროსის ეპოქიდან გავრცელდნენ. მიკენურ წარწერებში გვხვდება ზევსის, პოსეიდონის, ჰერას, ათინას და სხვ. ღმერთების სახელები. მიკენის თანამედროვე ხეთური და ეგვიპტური წყაროები ადასტურებენ, რომ ბერძნები თავის თავს აქაველებს ეძახდნენ, სწორედ მათ შექმნეს საფუძველი ელინური კულტურის შემდგომი განვითარებისათვის. მიკენური კულტურის ზეობის ხანაა 1400-1200 წწ. დვ.წ. დასკვნა: ბერძნები ეგეოსის ზღვიდან მოვიდნენ და მათ ღრუბელივით შეისრუტეს ძველადმოსავლური ცივილიზაციებისა და მინოსურ-ბერძნული კულტურის ტრადიციები, გადახარშეს იგი და მისცეს თვითმყოფი ბერძნულ-ელინური ხასიათი. დვ.წ. XIII-XII სს-ის მიჯნაზე მიკენის კულტურა განადგურებულია. კატასტროფას დორიელების შემოსევას უკავშირებენ.

მიკენურმა მხატვრულმა კულტურამ მინოსურს დაუპირისპირა გეომეტრიზმი და სწრაფვა ფორმალიზმისაკენ. უპირატესობა მიენიჭა მეგარიონის ტიპის არქიტექტურას. რაფინირებულ მინოსურ არქიტექტურას ციკლოპური მშენებლობის ტიპი დაუპირისპირდა.

დვ.წ. XIII ს-დან იწყება ზღვის ხალხთა გადაადგილება, რაც გამოწვეული უნდა ყოფილიყო გვალვით გამოწვეული შიმშილობით. ამ მოძრაობამ დაანგრია მიკენური ცივილიზაციის ცენტრები. იწყება „ბნელი წლები“ (XI-Xსს. დვ.წ.) დორიულმა კულტურამ, რომელიც უფრო დაბალ დონეზე იდგა, ვიდრე აქაველ-

თა კულტურა, დააფუძნა თავისებური ხანა, რომელსაც „ბნელი წლები“ ეწოდება. ამ დროს კონტინენტზე ჩრდილოეთიდან მოსული დორიელები ბატონდებიან, იწყება კლასობრივი დიფერენციაცია, პრიმიტიულ სახეს იღებს ხელოვნება, იზრდება გეომეტრიზაციის და ფორმალისტური ტენდენციები. ნამყვანი ხაზები, გეომეტრიული სამკუთხედები, წრეები, ოთხკუთხედებია. ეს ეპოქა მითების შეთხზვის, ლეგენდების თხზვისა და რეპროდუცირების ხანაა. პოპულარულია მითი სამი ძმის – ზევსის, პოსეიდონის და ჰადესის შესახებ, მითი ურანოსისა და გეას, კრონოსისა და ზევსის შესახებ. ჩამოყალიბდა 12 ოლიმპიელი ღმერთის სიმბოლური ატრიბუტები, ზევსი (რომ. „იუპიტერი“) – წესრიგი, კანონზომიერება, ჰერა („იუნონა“ – რომ.) – ქორწინების, მელოგინეთა ღმერთი. პოსეიდონი (ნეპტუნი) – ზღვის სტიქიონის, მიწის რყევის ღმერთი, დემეტრა (კიბილა) – დედამიწის ნაყოფიერების, სიუხვის ღმერთი, აპოლონი (აპოლონი, რომ.) – ხელოვნებისა და მედიცინის, მზის, სინათლის, წესრიგის, ჰარმონიის ღმერთი, არტემიდა (დიანა) – ნადირობის, ფლორისა და ფაუნის ღმერთი, ჰეფესტო – (ვულკანი) ცეცხლის, მჭედლობის ღმერთი, ათენა (ათინა) პალადა – (მინერვა) – სიბრძნის ქალღმერთი, აქაველთა მფარველი, არესი (მარსი) – ომის ღმერთი, აფროდიტა (ვენერა) – სილამაზის ქალღმერთი, ჰერმესი (მერკური) ღმერთების შიკრიკი, მოგზაურობის, ვაჭრების, ქურდების ღმერთი, ჰესტია (ვესტია) ოჯახის ქალღმერთი.

მეცამეტე ღმერთად თვლიან ზევსისა და პოსეიდონის ძმას ჰადესს (პლუტონი) – ჯოჯოხეთის ღმერთს. გარდა ამისა, ყოველი მნათობი ღმერთის გამოვლენაა: მზე – ჰელიოსი, მთვარე – სელენა, მთიანობა – ბედისწერის ქალღმერთები, რომლებსაც ღმერთებიც კი ემორჩილებიან. მითოლოგიაში გამოიკვეთა გმირთა თაობაც. ძირითადია სამი გმირი – პერსევსი, ჰერაკლე და თეზევსი – ნახევრად ღმერთი, ნახევრად ადამიანები. ცალკე დგას დიონისე, რომელიც ოლიმპოზე არ ცხოვრობს, იგი კვდება და კვლავ ცოცხლდება, სიცოცხლის მანძილზე დედამიწაზე დადის და ღვინის დაყენებას, ვენახის გაშენებას ასწავლის ადამიანებს.

საბერძნეთი ერთიანი ქვეყანა არ იყო, ამიტომ ღმერთებს სხვადასხვა კუთხეში სხვადასხვა ეპითეტით მოიხსენიებენ, ღმერთები ადამიანური ვნებებით ცხოვრობდნენ მითებში.

მითები თავისებურად აირეკლა ბერძნულ მხატვრულ ლიტერატურაში: მაგალითად, აქილევის მითი. აქილევი დემეტრამ ქუსლით დაიჭირა და ისე განბანა ჯადოსნურ მდინარეში, ამით იგი უვნებელი გახდა. თუმცა ჰომეროსს „ილიადაში“ არ აქვს ნახსენები „ქუსლი“. ან არგონავტების მითი: მედეამ ჯადოსნური სითხით დაასველა სამოსი, რომელიც იასონის ცოლს გაუგზავნა, მას კი ცეცხლი მოეკიდა. ამ შელამაზებულ პოეტურ მითს ის რეალური ახსნა შეიძლება მოეძებნოს, რომ კავკასია ნავთის ქვეყანაა, მედეამ ნავთში დაასველა სამოსი და როცა საპატარძლო საკურთხეველს მიუახლოვდა, მას ცეცხლი წაეკიდა.

მითი ორფევსზე: ორფევსი კალიპეს შვილი იყო. მამა-აპოლონი, დაიბადა თრაკიაში, მას თავდავინწყებით უყვარდა მუსიკა და ტყის ნიმფა – ევრიდიკე.

აპოლონი ყველაზე პატივცემული ღმერთია ზევსის შვილებს შორის. რომაელებმა ყველა ღმერთს მოუძებნეს ადექვატური სახელი, გარდა აპოლონისა. ავგუსტ ოქტავიანე ყველაზე დიდ პატივს აპოლონს მიაგებდა. საიდან მოვიდა აპოლონის კულტი? XVI-XII სს. ძვ.წ. მიკენური კულტურის აყვავების ხანაა. აქაველები XXI ს-ში მოვიდნენ ჩრდილოეთიდან და გამოდევნეს აბორიგენები – პელასგები და ხეთო-ლუბიელები. აქაველები კი დორიელებმა გამოდევნეს. XII-XI სს-ში ძვ.წ. ეს ტერიტორია მაშინ მოიცავდა დუნაის, ბალკანების შავი ზღვისპირეთს, მცირე აზიას, ეგეიდას და პელოპონესს. მიკენური ბერძნებისათვის აპოლონი უცხო ღმერთია. აპოლონის კულტის ჩასახვის ადგილად შუა დუნაი მიიჩნევა, აქედან შემოიტანეს მეომრებმა მცირე აზიასა და ბალკანეთზე. ადრეულ ხანაში აპოლონი მწყემსების და მინათმოქმედების ღმერთად ითვლებოდა. ბერძნულ მითოლოგიაში აპოლონი ზევსისა და ქალღმერთ ლეტოსის შვილია, არტემიდას ტყუპის ცალი. ლეტოსს მოსალოგინებლად საშველი არ მისცა ჰერამ, მაშინ ნეპტუნმა (პოსეიდონმა) ეგეოსის ზღვიდან

კუნძული დელოსი ამონია და იქ დაიბადნენ ტყუპები. აპოლონის პირველი ფუნქცია მზეს და სხივებს უკავშირდება. სხივები მისი ისრებია, რომლითაც იგი მოსავალს წვავს, ამიტომ ბერძნებს ემინოდათ აპოლონის განრისხებისა.

პერსევსი – არგონის მეფე აკრისიოსი თავის ქალიშვილს დანაიას და ახალგაზრდა შვილიშვილს, რომელიც ოქროს წვიმით მოვლენილი ზევსისგან შეეძინა მინისქვემა სასახლეში ჩაკეტილ დანაიას, ხის კიდობანში ჩაკეტავს და ზღვაში გადაისვრის. გამოირიყებიან კუნძულ სერიფოსაზე და ხელში ჩაუვარდებიან მეფე პოლიდექტეს, რომელსაც დანაიას ცოლად შერთვა სურს და დაავალებს მის ახალგაზრდა ვაჟს – პერსევს – გორგონა მედუზას თავი მოუტანოს. ღმერთების დახმარებით იგი ასრულებს დავალებას, უკან დაბრუნებული დაიხსნის ურჩხულისაგან ლამაზ ანდრომედას და ცოლად შეირთავს, მედუზას თავს კი ათინას აჩუქებს, პაპის – აკრისიოსის – მკვლელობის შემდეგ არგონის მეფე ხდება. პერსევსს მიაწერენ მიკენის დაარსებას.

ჰერაკლეს მითი: ჰერაკლე ზევსისა და ალკმენეს შვილია, აკენის ჩვილი აღრჩობს ჰერას მიერ მოგზავნილ ორ გველს, ასრულებს მიკენის მეფის 12 დავალებას – ლომის მოკვლა, ჰიდრას მოკვლა, ავგიას ბინძური თავლის დალაგება, კრეტის ველური ხარის დამორჩილება, ჰესპერიდების ბალიდან ოქროს ვაშლის მოპარვა, ცერბერის მინისქვეშეთიდან ამოყვანა, ატლასის ნაცვლად ცის თაღის დაჭრა, მონანილეობა არგონავტების ლაშქრობაში, ტროას დანგრევაში. ბოლოს იგი იმსხვერპლა კენტავრ ნუსოსის მიერ დამზადებულმა შხამმა, რომელიც ჰერაკლეს ცოლმა შეცდომით ქმრის ოჯახში დასამაგრებლად გამოიყვანა. საშინელი წამების თავიდან ასაცილებლად ჰერაკლემ თავი დაიწვა. ზევსმა იგი გააღმერთა და ოლომპოზე აიყვანა.

თეზევსის მითი: მინოტავრის დამარცხება, ყაჩაღი პროკრუსტეს ძლევა, თავისი ცოლის ფედრას ცილისწამების გამო დაწყევლა შვილი – ფედრას გერი, იპოლიტე და სასიკვდილოდ გასწირა იგი.

მითებისა და თქმულებათა სამი ციკლი გამოიყოფა – 1) თე-

ბეს ციკლი – ოიდიპოსის შესახებ. 2) არგონავტების ციკლი და 3) ტროას ციკლი.

ძვ.წ. IX–VIII სს. ბერძნული ცივილიზაციის ყველა ზემნიშვნელოვან ელემენტს პოლისი და დამწერლობა წარმოადგენს. პოლისის წარმოშობას საფუძვლად დაედო ქალაქ-სახელმწიფოების, კერძო საკუთრებისა და გვაროვნული ურთიერთობის რღვევის შემდეგ კლასობრივი საზოგადოების წარმოშობა. გვაროვნულ-ტომობრივ გაერთიანებებს მეფე-ბასილევსი ედგა სათავეში. ქალაქ-სახელმწიფოს ცენტრი – ქალაქი – სპეციფიკური არქიტექტონიკით გამოირჩევა: მოედანი სახალხო კრებებისათვის – აგორა, ზემო ქალაქი სატაძრო კომპლექსით – აკროპოლით. ამ პერიოდში იქმნება ოლიმპიური თამაშობები. იგი დაკავშირებულია ოლიმპიასთან. ოლიმპია და ოლიმპო სხვადასხვაა. ოლიმპოს მთა ჩრდილოეთ ნაწილშია თოვლით დაფარული მწვერვალი. მასზე ღმერთები ცხოვრობენ. ოლიმპია კი ქალაქია სამხ. საბერძნეთში, პელეპონესში მწვანე მუხის ტევრით, ატეხილი ქალებითა და დიდებული ზევსის ტაძრით. სწორედ ამ ტაძართან იმართებოდა ოლიმპიური თამაშობები ოთხ წელიწადში ერთხელ, როცა მთელ საბერძნეთში მშვიდობა მყარდებოდა, ქალაქ-პოლისები წყვეტდნენ ომებს და მთელი საბერძნეთი აქეთკენ მოემართებოდა. გადმოცემით, ოლიმპიადის საწყისად ხუთი მოვლენაა მინიშნებული: 1) პრეისტორიულ ხანაში ღმერთებსა და ტიტანებს შორის ომების შემდეგ, ტიტანების გამარჯვების აღსანიშნავად ზევსმა მოაწყო გამარჯვებული ღმერთების შეჯიბრება: აპოლონმა ჰერმესს აჯობა სირბილში, ხოლო არესს – მუშტი-კრივში; მეორე მოვლენად მიჩნეულია ის დრო, როცა მეფე პელოპმა ეშმაკობით აჯობა მეფე ანომასს, მოისყიდა მეჯინიბე, რომელმაც მეფის ეტლს სადავეები არ დაუმაგრა და მოსახვევში ეტლი დაიმსხვრა. მესამედ – როცა ჰერაკლემ ავგიას თავლის განმენდის შემდეგ ზევსის საპატივცემულოდ შეჯიბრება მოაწყო. მეოთხედ – როცა მეფე იფიტი და სპარტელი მეფე ლიკურგი დაზავდნენ შეჯიბრების მოწყობის მიზნით. მეხუთეა: ძვ.წ 776 წ., როცა ქვის ფილებზე გამარჯვებულთა სახელების წერა დაიწყო. შეჯიბრე-

ბა ზევსის საპატივცემულოდ მოეწყო. შეჯიბრება მწყემსებს ეხმარებოდა ხელობის უკეთ დაუფლებაში. ამდენად, ოლიმპიადას უშუალოდ პრაქტიკული – პრაგმატული დანიშნულება ჰქონდა. მწყემსს ძალა და მოხერხება სჭირდებოდა. რისთვის? – მწყემსი უნდა დაენიოს ნადირს, ე.ი. მას სჭირდება სირბილი, გადახტომა, დამიზნება ჯოხის ან ქვის სროლისათვის, მკლავი ძლიერი, ე.ი. მკლავჭიდაში ძლიერი, ნადირს შებმულმა ჭიდაობა უნდა იცოდეს. ამდენად, ხუთჭიდი, რაშიც სციდნენ ოლიმპიადაზე, მწყემსთა ცხოვრებიდან ამოზრდილი მოქმედებები იყო. ოლიმპიადაში გამარჯვებულებს აჯილდოვებდნენ ზეთისხილის გვირგვინით, დელფიურ თამაშობებზე კი – დაფნის გვირგვინით. გამარჯვებულს უდგამდნენ ბიუსტს ან ქანდაკებას. ცნობილია ასეთი მითი: ცნობილ ოლიმპიელს დიაგორას შვილიშვილები რომ წამოეზარდნენ, მათაც ოლიმპიადაში მიიღეს მონაწილეობა და გაიმარჯვეს. მერე გახარებულებმა პაპა მხრებზე შეისვეს და ისე შემოატარეს სტადიონი. სპარტელებმა დაუყვირეს: „მოკვდი დიაგორ! მიწაზე ამაზე მეტად დიდებას ვერ მოიპოვებ, ცაზე კი მაინც ვერ ახვალ“. ძვ.წ. 776 წლიდან ბერძნებმა იწყეს წელთაღრიცხვა, იქმნება ფონეტიკური დამწერლობა. ძვ. IX-VIII საუკუნეებში უკვე იწყება გეომეტრიული პერიოდი, ამ დროისათვის ბერძნები ახდენდნენ ფინიკიური დამწერლობის რეორგანიზაციას. ასოებიდან მხოლოდ თანხმოვნები გადმოიტანეს, მას დაუმატეს ხმოვანთა აღმნიშვნელი ასოებიც. ბერძნულ ენაში 24 ამგვარი ნიშანი დაფიქსირდა. ბერძნებმა ფინიკიელებისაგან გადმოიღეს ასო-ნიშნები, გადმოიღეს მათი სახელწოდებები, დაუმატეს თავისი ბგერობრივი შესაბამისობანი, რაც ფინიკიელებს არ ჰქონდათ და შექმნეს ახალი ფონეტიკური სისტემა. სწორედ ეს დამწერლობა გახდა ეტრუსკული, ლათინური და სხვა ხალხების დამწელობათა სისტემის საფუძველი.

ძვ.წ. IX-VIII სს-ში გეომეტრიზაციის სტილი ბატონდება კერამიკულ ხელოვნებაშიც. კრეტის კერამიკული ნაწარმის თავისებურება ისაა, რომ კერამიკული ნაწარმი ცოცხალი არსების შთაბეჭდილებას ახდენდა, ზღვის ცხოველების გამოსახულების

ფორმით იყო წარმოდგენილი ყოფითი საგნები (ვთქვათ, მეღუზა, კიბორჩხალა, თევზი – ფორმით, ფუნქციით კი დოქი, თეფში, ლარნაკი და ა.შ.). კრეტის კერამიკის ფერწერა ბუნებას აფიქსირებდა უცვლელი სახით, ცოცხლად და გასულიერებულად. გეომეტრიზაციის კერამიკა კი აბსტრაქტირებულია, განზოგადებულია, განყენებულია გარემო ბუნებისაგან. გეომეტრიული პერიოდის ჭურჭელი, რომელიც თავის დროზე ყოფით დანიშნულებას ასრულებდა, დღეს ჩვენი აღქმისათვის ისტორიული და ესთეტიკური ღირებულებისაა მხოლოდ, აღიქმება როგორც კონსტრუქცია, ნაგებობა, ჩაკეტილი. მისი ყვითელი ფონი და მოშავო ლაქებით შესრულებული ორნამენტი წესრიგისა და ჰარმონიის, სისტემატურობის შეგრძნებას იძლევა. ყველაზე ცნობილი ნაწარმი ატიკაში გვხვდება. ძვ.წ. VIII ს. დიპილონური ჭურჭელი გეომეტრიული ხანის საუკეთესო ხელოვნების ნიმუშია. ეს ჭურჭელი მთლიანად დაფარულია განმეორებადი გეომეტრიული ორნამენტებით დამშვენებული სარტყლებით, რომლებიც ერთმანეთისაგან ხაზებით გამოიყოფიან. სარტყლებზე ასახულია ყოფითი და მითიური სიუჟეტები: მიცვალებულის დატირების სცენა, ნესტორის სცენა, თეზევსისა და არიადნეს ხომალდზე ასვლა, ოდისევსის ხომალდის დაღუპვა და სხვ. „ბნელი წლები“ სქემატიზმი, რომელიც ღვთაებათა ხის სკულპტურისათვის იყო დამახასიათებელი, თანდათანობით ქვისგან დამზადებული გეომეტრიული მცირე ზომის ქანდაკებებში ფორმისა და კომპოზიციის უფრო რეალისტური აღქმით აღინიშნება. ეს მცირე ქანდაკებები ნიადაგს ამზადებენ არქაიკისათვის, მოგვიანებით კი კლასიკური ბერძნული სკულპტურის აღმოცენებისათვის. გეომეტრიული სტატუებიდან ყურადღებას იპყრობს ბრინჯაოს „ცხენები ოლიმპიიდან“, ცალხელანეული ბრინჯაოს კაცი, სტატუები დიპილონიდან, კიკლიდური კუნძულებიდან.

გეომეტრიული პერიოდის ყველაზე დიდი მონაპოვარი ჰომეროსის პოემებია, ძველბერძნული და საერთოდ, მთელი ევროპული ლიტერატურის პირველი ძეგლებია ჰომეროსის „ილიადა“ და „ოდისეა“. „ჰომეროსამდე არც ერთი პოეტის სახელის დასახელებ-

ბა არ შეგვიძლია“, – წერდა არისტოტელე. მართალია, ბერძნულ-მა მითოლოგიამ კი შემოგვინახა რამდენიმე პოეტის სახელი, მაგალითად, ორფევსი, რომელიც თავისი სიმღერით კლდეებსაც კი ძრავდა. ამფიონი, რომლის სიმღერებზე ქვეები მწყრივად ეწყობოდა, ფამიროსი, რომელიც მუზებს ეჯიბრებოდა, მაგრამ ეს მხოლოდ ლეგენდებად ქცეული სახელებია. მათ ნაწარმოებებს ჩვენამდე არ მოუღწევია. ჰომეროსი არქაულ პერიოდშივე ითვლებოდა მიბადვის საგნად. ესქილე ამბობდა, რომ მისი შემოქმედება მხოლოდ „ჰომეროსის დიდი ლხინის ნასუფრალია“. ჰომეროსის პოემები ეროვნული ეპოსის შედეგებია, რომლებიც ენციკლოპედიურ ცოდნას შეიცავენ ბერძნული ხალხის ცხოვრების, მისწრაფებების, ვნებების, ფსიქოლოგიის შესახებ.

ჰომეროსის პოემების ზერელე გაცნობაც კი გვარწმუნებს, რომ ამ პოემების მითიური სიუჟეტები საუკუნეების მანძილზე იქმნებოდა და მათ ფოლკლორული ხასიათი ჰქონდათ. თუ როგორ იქმნებოდა პოეზიის ნიმუშები, ამის შესახებ ჰომეროსის პოემიდან ვეცნობით. იქიდან ჩანს, რომ შრომითი, სარიტუალო, სადღესასწაულო, სამგლოვიარო სახის სიმღერები ინსტრუმენტების თანხლებით სრულდებოდა. „ილიადაში“, რომელიც უფრო ადრეა შექმნილი „ოდისეაზე“, არაფერია ნათქვამი პროფესიონალი მომღერლების შესახებ. ვინ თხზავდა ამ სიმღერებს, ისიც არაა ცნობილი. „ოდისეაში“ უკვე ვხვდებით პროფესიონალი მომღერლების დასახელებას: „დომიდოკი“, „ფამიროსი“. მათი სიმღერები ღმერთებისა და გმირების სადიდებელი ჰიმნები იყო. ღმერთებისა და გმირების სადიდებელ სიმღერებს აედები ასრულებდნენ. მათი სიმღერების ტექსტები მოკლედ მოთხრობილია „ოდისეაში“. მაგალითად, დემოდოკი მღერის მხიარულ სიმღერას ჰეფესტოს შესახებ, რომელიც თავისი ცოლისა და არესის პაემანს ქურდულად უთვალთვალეს. აედები, ძირითადად, შემსრულებლები, იმპროვიზაციის დიდი ოსტატები იყვნენ. აედების ხანა წინარეისტორიული ხანაა, ჰომეროსამდელი. ძვ.წ. IX-VIII სს-ში ჰომეროსის დრო რაფსოდების ხანაა. ლირის ნაცვლად რაფსოდს („მთხრობელი“) ხელში უჭირავს მწვანით შემოსილი კომ-

ბალი. გმირული სიმღერები, რომლებსაც რაფსოდები თხრობით გადმოსცემენ, დეკლარაციის სახეს იღებს. თხრობითმა სტილმა გამოდევნა სასიმღერო ლირიკა, თუ როდის მოხდა ეს, უცნობია, მაგრამ პლატონი უკვე ლაპარაკობს რაფსოდების დეკლამაციის ხასიათისა და მისი ზემოქმედების შესახებ.

ჰომეროსის ეპოსი

„ილიადასა“ და „ოდისეას“ სიუჟეტები ტროას ომზეა აგებული. პირველი პოემა საგმირო ხასიათისაა, მეორე – სათავგადასავლო. პირველი ომს აღწერს, მეორე – ომის შემდეგ მშვიდობიანობას, რომელიც ოდისევის თავგადასავლებითაა გაჯერებული და ორივე საბერძნეთის ისტორიის ერთ დიდ ისტორიულ ხანას აღწერს.

„ილიადას“ შინაარსი ასეთია: ზღვის ქალღმერთის ფეტიდასა და გმირის პელეასის საქორწინო სუფრაზე ღმერთებმა არ დაპატიჟეს განხეთქილების ქალღმერთი ირიდა. განრისხებულმა ირიდამ ჩუმად ლხინის სუფრაზე ვაშლი შეაგდო წარწერით: „ყველაზე მშვენიერს“. ვაშლი განხეთქილების მიზეზად იქცა სამ ქალღმერთს შორის: ათინას, ჰერასა და აფროდიტას შორის. ზევსმა ურჩია: იდას მთაზე წასულიყვნენ ტროას მეფის პრიამუსის შვილის-პარისის-სანახავად. მხოლოდ იგი გადანყვეტდა, ვის უნდა რგებოდა ვაშლი. პარისი მშობლებმა მწყემსებთან გააგდეს, რადგან წინასწარმეტყველმა მათ ტროას დალუპვა უწინასწარმეტყველა. ჰერა პარისს ძალაუფლებას შეპირდა, ათინა-სიბრძნეს და დიდებას, ხოლო აფროდიტა – ულამაზეს ქალს ცოლად. პარისმა ვაშლი აფროდიტას მიაკუთვნა. მადლიერმა ქალღმერთმა პარისი წარმოიყვანა და სპარტის მეფის მენელაის ცოლი, მშვენიერი ელენე მოატაცებინა. მენელაი და მისი ძმა, აქაველთა მეფე აგამემნონი, ტროას სთხოვენ ელენეს დაბრუნებას, მაგრამ უარი მიიღეს. ატყდა ომი ბერძნებსა და ტროელებს შორის. აქაველების მხარეზე იბრძოდნენ: აგამემნონი, აქილეუსი,

მოხუცი ბრძენი ნესტორი, აიკსი, ოდისევსი, ტროას ჯარს პრიამუსის ვაჟი ჰექტორი მეთაურობდა.

ბერძნებმა მხოლოდ მეთაე წელს დაიპყრეს ტროა, რომელიც ათწლიან ალყას უძლებდა. ათწლიანი ომის სიუჟეტები მთელს პოემასია გაბნეული პერსონაჟების მოყოლილი ამბებით, პოეტის თხრობით ომის მთელი სურათი იშლება თვალწინ, თუმცა პოემა იწყება აქილევსის განრისხების სცენით მეთაე წელს.

ტროა ბერძნების ალყის მეთაე წელს დაილუპა ოდისევსის მოხერხებულობის წყალობით. ოდისევსის რჩევით ცხენი, რომელიც ხის უზარმაზარ ფიტულს წარმოადგენდა, ბერძნებმა ქალაქის კარიბჭესთან დააყენეს ღამით, შიგ კი 200-მდე მეომარი ჩასხეს. ტროელებმა იფიქრეს, ბერძნებს ცხენი დარჩენიათო, კარიბჭე გააღეს და ხის ცხენი ქალაქში შეიყვანეს, ამოცვივდნენ ბერძნები და ტროა ცეცხლს მისცეს. ასე დაეცა ტროა. მანამდე კი აღწერილია: პარისმა მოკლა აქილევსი, ქუსლში ისარი მოარტყა და სასიკვდილოდ დაჭრა. ეს იყო შურისძიება იმის გამო, რომ აქილევსმა მოკლა ჰექტორი და ცხენის კუდზე გამობმული მიწაზე ათრია. ომის შემდეგ ბერძენთა გამარჯვებული მეფე აგამემნონი მისმა ცოლმა და საყვარელმა მოკლეს. დიდხანს დაეხეტებოდნენ მზის ქვეშ მენელაი და მისი ცოლი ელენე. ე.ი. ტროა გაანადგურეს, მაგრამ არც ბერძნებს დაადგათ კარგი დღე. მთელი პოემა ომის სიძულვილითაა გაჟღენთილი. ტროას ომიდან დაბრუნებული ოდისევსი ათი წელი დახეტიალობს რთულ გზაზე და ათას ფათერაკს გადაეყრება, მაინც დაბრუნდება შინ. ამის შესახებ მოგვითხრობს „ოდისეა“.

როგორც აღვნიშნეთ, „ილიადა“ იწყება აქილევსისა და აგამემნონის უთანხმოებითა და მისი მიზეზების გარკვევით. ღმერთები ოლიმპოს მთიდან უთვალთვალებენ ომის მიმდინარეობას, ზოგი ტროას მფარველობს, მაგალითად, აფროდიტა, რადგან ტროელთარიგებში იბრძვის მისი შვილი ენეა. ჰერა აქაველებს (ბერძნებს) წყალობს, ზევსი ნეიტრალიტეტს იცავს. „ილიადა“ საბრძოლო გმირული ეპოპეაა, რომელშიც მთავარ ადგილს იჭერს სიუჟეტები. არისტოტელეს თქმით, ჰომეროსი მთელი ომის ისტორიას კი

არ მოგვითხრობს, არამედ ომის მთავარ მოვლენებს შეარჩევს და ამ მოვლენებს შორის კომპოზიციურ კავშირს ამყარებს.

50 დღის მანძილზე განვითარებული მოვლენების ფონზე წინა ამბების ზღვა მასალაა მოცემული: ომის მეათე წელს ალყაშემორტყმული ტროას ვერ იღებენ აქაველები, მათ ბანაკში მოდის აპოლონის ქურუმი ქრისე და აგამემნონისგან აურაცხელი გამოსასყიდის ფასად ითხოვს თავისი ქალიშვილის ქრისეიდას დაბრუნებას, იგი ტყვედ ჰყავს აგამემნოსს, რომელიც უარით ისტუმრებს ქურუმს. განრისხებული აპოლონი მუსრს ავლებს აქაველებს. აქილევსის თაოსნობით ბერძნები მისნისაგან ცდილობენ ღმერთის სასჯელის მიზეზის გაგებას და როცა მისანი დაასახელებს აპოლონის რისხვის მიზეზს, აგამემნონი და აქილევსი შელაპარაკდებიან. აგამემნონი აბრუნებს ქრისეიდას, მაგრამ, სამაგიეროდ, აქილევსის ბანაკიდან მის მხევალ ქალს მოატაცებინებს. შეურაცხყოფილი აქილევსი დედას – თეტიდას – სთხოვს დახმარებას, თეტიდა ზევსთან უშუამდგომლებს, რომ დასაჯოს აქაველები. ზევსიც მაცდური სიზმრებით არწმუნებს აგამემნონს, განაახლოს ომი. ასეც ხდება, აგამემნონი მარცხდება, დახმარებისათვის ისევ აქილევსს მიმართავს, რომელიც განრისხებულია და ომში არ სურს მონაწილეობის მიღება. მაგრამ როცა ტროელი ჰექტორი მის მეგობარს პეტროკლეს მოკლავს, შურისძიებით გულანთებული აქილევსი ომის ქარცეცხლში გადაეშვება.

„ოდისეა“ – ზღაპრულ-სათავგადასავლო და ყოფითი პოემაა, რომელშიც ღმერთებისა და გმირების ძლიერების შესახებ კი არ არის მოთხრობილი, არამედ ადამიანის ქუყისა და მოხერხებულობის შესახებ. „ილიადაში“ მოვლენებს ღმერთები წარმართავენ, „ოდისეაში“ კი ადამიანის გონება ქრის. ოდისევსი, გონიერი და ჭკვიანი, მოხერხებული, ჩვეულებრივი მოკვდავი, ტროას ომიდან შინ უნდა დაბრუნდეს, გზა იოლი არ არის. უამრავი ფათერაკია აღწერილი: კიკონების ქვეყანა, საიდანაც დიდი სიმდიდრე წამოიღეს ოდისევსიმ და მისმა მეგობრებმა, ლოტოფაგების ქვეყანა, სადაც ლოტოსია მთავარი საჭმელი. ვინც მას შეჭამს, სამუდამოდ ივინყებს სამშობლოსა და შინდაბრუნების სურვილს. მხ-

ოლოდ ოდისევსის მოხერხებამ იხსნა თანამგზავრები. შემდეგ კიკლოპების ქვეყანა (ციკლოპების), საიდანაც ცხვრის ფარის მეშვეობით დააღწიეს თავი. ოდისევსიმ ციკლოპს თვალი ამოთხარა, მანამდე კი თავი გააცნო როგორც „არავინ“. თვალამოთხრილი გამწარებული ციკლოპი პოლიფონი ღრიალებს, ხმაზე მოცვივდნენ სხვა ციკლოპები და ეკითხებიან: ვინ ამოგთხარა თვალიო? „არავინ“-ო, პასუხობს ციკლოპი და ოდისევსის გულისხმობს. დილით პოლიფონმა გამოქვაბულში გამომწყვდეული ოდისევსისა და მისი თანამგზავრების გვერდით შერეკილი ცხვრის ფარის გამოყვანა მოინდომა. გამოქვაბულის კარზე აფარებული ლოდი გადააგორა. უთვალო ციკლოპი ვერაფერს ხედავდა, ამიტომ ხელით სინჯავდა ცხვარს, რომ არ შეშლოდა და კარებში ოდისევსი და მისი თანამგზავრები არ გაჰპარვოდა. ოდისევსიმ მოიფიქრა და თანამგზავრები ცხვარს მუცელზე ნაბდით ამოაკრა, თვითონაც მუცელზე აეკრა ცხვარს, ციკლოპი ცხვარს ხელს ზურგზე უსვამდა, ამიტომ ვერ შეამჩნია ოდისევსის გაპარვა. ოდისევსი მიაღწევს კუნძულ ეას, სადაც ჯადოქარი კირკე ცხოვრობდა. მთელი წელი დაჰყო ოდისევსიმ კირკესთან, რომელმაც ღორებად აქცია მისი თანამგზავრები. ოდისევსიმ მცენარე „მოლის“ მეშვეობით თავისი სახე დაუბრუნა თავის მეგობრებს. გზად ოდისევსიმ თავისი ხომალდი მოხეტიალე კლდეებს სცილასა და ხარიბდას – შორის გაატარა. 6-თავიანი ურჩხული დღეში სამჯერ ყლაპავდა ზღვის ტალღებს და აბრუნებდა უკან. ბოლოს და ბოლოს შინ დაბრუნებულ ოდისევსს ასეთი სურათი დახვდა: მისი ერთგული ცოლი ძლივს უმკლავდებოდა ჯიუტი თაყვანისმცემლების შემოტევას. მათ პენელოპას ქმრობა უნდოდათ, რომ ოდისევსის მამულს დაპატრონებოდნენ. ქალმა პირობა მისცა, როცა აბჯრის ქსოვას დაამთავრებდა, გადანყვეტილებას მიიღებდა. ქალი დღისით ქსოვდა, ღამით კი არღვევდა, რომ დრო გაეთრია. შვილი ტელემახი სპარტიდან ბრუნდება და მამას ხვდება. მამა გამოუტყდება ტელემახს, რომ დაბერებული და მათხოვრის სამოსით გამონყობილი მოხუცი ოდისევსი იყო, ისინი შეიმუშავენ გემმას საქმროების თავიდან მოსაშორებლად. დაბრუნებულ ოდისევსს

პირველად შეიცნობს მისი ერთგული ძალღი არგუსი. ოდისევსი მათხოვრის სამოსში გამოწყობილი მონყალებას ითხოვს საქმროებისგან, ისინი კი დასცინიან. პენელოპას შეეცოდა მოხუცი და ფეხის დაბანა უბრძანა მსახურებს. ფეხის დაბანის დროს ძიძა შეამჩნევს ქრილობას, რომელიც ოდისევსის ტროას ომამდე ჰქონდა. მეორე დღეს დღესასწაულია, ლხინის დროს პენელოპა შემოიტანს ოდისევსის შუბ-ისარს და ითხოვს მის სროლას, გამარჯვებულს ცოლად გაჰყვება. შუბ-ისარს ვერავინ ვერ გაუმკლავდება, ოდისევსის გარდა: ოდისევსი ათინას, შვილისა და მსახურების დახმარებით ჰკლავს საქმროებს, ათინა ოდისევსის ახალგაზრდულ იერს უბრუნებს. არისტოტელე დიდად აფასებს ჰომეროსის ამ პოემას და აღნიშნავს, რომ პოემა გამოცანებითა და მორალური პრინციპებით გამოირჩევა, „ილიადაში“ მოთხრობილი მთელი სიუჟეტი 50 დღე მიდის, „ოდისეაში“ კი – 40 დღე. აქ თხრობა მეტია, ვიდრე ქმედება.

პოემებში მოთხრობილი ამბები შორეულ წარსულში ხდება. ჰომეროსის გმირებმა იციან ბრინჯაოს იარაღი, მაგრამ არ იციან რკინის, თუმცა გვხვდება გამოთქმა „რკინის გული“. ბერძნები, რომლებიც ტროას უტევენ, იხსენიება აქაველებად ან დანაელებად ე.ი. იმ ტომებად, რომლებმაც პირველებმა დაადგეს ფეხი ბალკანეთის ნახევარკუნძულზე. დორიელებს ჰომეროსი არ იცნობს და არც ახსენებს, „ოდისეაში“ კი მოიხსენიება ისინი. ძველი ბერძნებისათვის ტროას ომი ნამდვილ ისტორიულ ფაქტს წარმოადგენდა, ტროას დაცემის თარიღიც კი სახელდება ქრონოლოგიაში (ძვ.წ.XIII.). მიუხედავად ამისა, XIX ს-ის ბოლომდე არანაირი ცნობები არ მოიპოვებოდა ძველი საბერძნეთის ისტორიაზე. მოიხსენებოდა მხოლოდ VIII ს.ძვ.წ. ჰომეროსის პოემების შექმნის თარიღად. XIX ს. 70-იან წლებში შლიმანის გამოკვლევებმა გააცნეს ევროპას ჰომეროსის ეპოქა.

ჰომეროსის თაყვანისმცემელმა კომერსანტმა ჰაინრიხ შლიმანმა მცირე აზიაში ისარლიყის ბორცვზე (თურქეთის ტერიტორია) გათხრები დაიწყო, ჯერ იპოვა 7 ნასახლარი, ორი აშკარად ატარებდა ხანძრის კვალს. გათხრების დროს უამრავი განძი იპ-

ოვა და პრიამოსის განცად მიიჩნია. პრიამოსმა იგი ტროას შტურმის წინ დამარხა მინაში. მიკენში გათხარა პელოპონესის ძველი სამარხები, სადაც გადმოცემით აგამემნონი მეფობდა. შლიმანმა ტროას ძებნაში უფრო ძველ კულტურას მიაგნო, ვიდრე იგი ჰომეროსის პოემაში იხსენიებოდა. 1900 წ. ევანსმა განაგრძო გათხრები, კრეტის ცივილიზაციას მიაგნო და იგი ძვ.წ. XV-XIII სს. მიაკუთვნა.

არქეოლოგიური გათხრებით აღმოჩნდა, რომ ტროას ომი რეალური ისტორიული მოვლენა იყო. ომის მიზეზი კი – მისი დიდი სავაჭრო მნიშვნელობაა. ტროა აკონტროლებდა ოქრო-ვერცხლით, რკინით, ხე-ტყით დატვირთულ გემებს და დიდ სავაჭრულ დასახადო შემოსავალს იღებდა. ეკონომიკურმა ძლიერებამ ტროა პოლიტიკურად გააბატონა ეგეოსის ზღვასა და დარდანელის სრუტეზე. თვით სახელწოდება „ტროა“ გვიან გაჩნდა, ხეთურ წყაროებში მას „ვილუსად“ მოიხსენიებენ და დიდ სავაჭრო ქალაქად სახელდება. ჰომეროსისეული „ილიონი“ ხეთური „ვილუსის“ ბერძნული ფორმაა.

1939 წ. პელოპონესის მახლობლად ამერიკელმა არქეოლოგებმა ჰომეროსის გმირის ნესტორის დროის დედაქალაქის პილოსის ძებნისას იპოვეს თიხის წარწერიანი ფირფიტები. 1953 წ. ინგლისელმა არქიტექტორმა მაიკლ ვენტრისმა შესძლო მათი გაშიფვრა და იგი ჰომეროსამდელი ძველი ბერძნული სამეურნეო შინაარსისა აღმოჩნდა. იგი მიკენის კულტურას მიეკუთვნებოდა. აშკარა იყო – მიკენის კულტურაზე ზემოქმედება მოახდინა კრეტის კულტურამ.

ჰომეროსის პოემის ამბები სწორედ მიკენის ისტორიულ დროს განეკუთვნებიან. პოემებისთვის დამახასიათებელია არქაიზაცია, პოეტი წარსულს დისტანციიდან გასცქერის და ცდილობს არაფერი შეიტანოს მასში მისი დროიდან. სრული ობიექტურობაა დაცული, პოეზია კი არ აანალიზებს, არამედ მოგვითხრობს, გმირების ხასიათს მოქმედებაში გვიხსნის. ეს თვისება ფოლკლორული შემოქმედების დამახასიათებელია. პოემაში ბუნების პეიზაჟს პოეტი ადამიანის განწყობილების გადმოსაცემად

მიმართავს, ცალკე აღებული ბუნება მისთვის არ წარმოადგენს ესთეტიკურ ღირებულებას. იგი აღწერს ქარიშხალს, ავდარს, სტიქიურ უბედურებას მხოლოდ ადამიანის მოქმედებასთან დაკავშირებით. პოემა სავსეა შედარებებით, მეტაფორებით, ჰიპერბოლებით.

ჰომეროსის პოემების სტილი გეომეტრიულია, როგორც IX-VII სს.ძვ.წ. სახვითი ხელოვნება. ხაზობრიობა და პერსპექტივის უქონლობა დამახასიათებელია „ილიადასთვის“. ომის საერთო სურათი თანმიმდევრულია, იგი დროში მიმდინარე მოვლენებით იხატება. „ჰომეროსის პოემები უძველესი ეპოქის ენციკლოპედიაა“ – ასე ახასიათებენ კრიტიკოსები.

განსხვავებით ფოლკლორული გმირული სიმღერებისაგან, სადაც პერსონაჟთა უმნიშვნელო რაოდენობაა წარმოჩენილი, ეპიკურ პოემებში პერსონაჟები ორ ჯგუფად იყოფა: ღმერთები და გმირები. ასეა ჰომეროსთანაც, მაგრამ ჰომეროსის პოემები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან გამოსახვის თვალსაზრისით. „ილიადასაგან“ განსხვავებით, „ოდისეას“ ადამიანები უფრო ძლიერი, დამოუკიდებელი, ინიციატივიანი და ენერგიულები არიან. ჰომეროსის ადამიანი სრულყოფილია, თავისთავადია, მისი ხასიათი წარმოჩენილია არა განვითარებადად, არამედ სტატიკურად, უკვე ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებულად.

„ილიადა“ – ეს პოემაა ომის შესახებ. ომი აღწერილია როგორც უდიდესი სისასტიკე, აუცილებლობა, უბედურება, რომელიც ორივე მხარისათვის ტრაგიკულად მთავრდება. „ოდისეაში“ კი მშვიდობიანი ხანაა აღწერილი ადამიანური ვნებებით, ცუდი და კარგი თვისებებით. ადამიანს თავისი თავის იმედი უფრო აქვს, ვიდრე ღმერთისა. იგი უფრო ფრთხილი და უნდოა. ოდისევსი არაა აქილევსის მსგავსი მეომარი, რომლის ფიზიკური მონაცემები ვაჟკაცობისათვის საკმარისია, ოდისევსი ეშმაკი, მოხერხებულია, რომელიც ათასნაირ ხრიკს იგონებს მიზნის მისაღწევად. იგივე ითქმის „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებზე, ვირგილიუსის „ენეიდაზე“ ან შუმერულ „გილგამეშზე“.

ყოველი მხატვრული ნაწარმოების შეფასება ნოვატორობის

ხარისხით ხდება: რა ახალი შემოიტანა ნაწარმოებმა ტრადიციულთან შედარებით. ჰომეროსის პოემები ტრადიციულობისა და ნოვატორობის ბრწყინვალე სინთეზს წარმოადგენს. ჰომეროსი „ილიადაში“ ტროას ომის მეათე წლის მოვლენების აღწერით მთელი ათწლიანი ომის მოვლენების ისტორიულ სურათს წარმოგვიდგენს ჩართული პასაჟებით, მონათხრობებით. „ოდისეა“ ომიდან დაბრუნებული სახელოვანი ადამიანის ხიფათიან გზაზე მოგვითხრობს, მაგრამ ამ ისტორიულ გზაზე ოდისეესს თან მოსდევს ტროას მოვლენები, ასე რომ „ოდისეაც“ ტროას ომის გამოძახილია. ჰომეროსი უდიდესი სიფრთხილითა და სიზუსტით მიმართავს ისტორიულ ფაქტს და ამ თვალსაზრისით ტრადიციის მყარ საფუძველზე დგას, კერძოდ, იგი ეყრდნობა წინააღმდეგულ თუ თანამედროვე პოეტათვის ისტორიული მასალის დამუშავების ტრადიციულ ხერხს. ნოვატორულია პოემების სიუჟეტთა თანმიმდევრობა, თხრობის კომპოზიცია, ნაწარმოების არქიტექტონიკა, ენა ძუნწი, შემკული, მეტაფორული და მონუმენტურია.

ჰომეროსის პოემებში სიუჟეტები იშლება წრიულად და თანმიმდევრულად. პოეტი ნოვატორია მასალის შერჩევაში, მსოფლალქმაში, რაც უპ. ყოვლისა, ღმერთებთან დამოკიდებულებაში გამოიხატება. ღმერთების ცხოვრებას ადამიანური ვენებით ტვირთავს. მასთან ზღვარი ნაშლილია უკვდავთა და მოკვდავთა შორის. ღმერთები ერევან ადამიანთა ურთიერთობაში, წარმართავენ მათ საქმიანობას, ეხმარებიან ან ხელს უშლიან, მაგრამ ჰომეროსის დამოკიდებულება იმდენად ორაზროვანია, ირონიულია, დამცინავია ღმერთების მიმართ, რომ მას „უღმერთობაც“ კი დასწამეს. ჰომეროსის პოემებში ერთმანეთის გვერდით არსებობენ მითოლოგიურ-რელიგიური, რაციონალისტური, გრძნობად-ემოციური. მის პოემებში მონუმენტურად იკვეთება ძველი ბერძნული რელიგიური პანთეონი.

ჰომეროსი ბერძნული რელიგიური პანთეონის პირველ სისტემატიზატორად გვევლინება. თუმცა მასთან უკვე აშკარაა სამყაროს რაციონალური ინტერპრეტაციის ტენდენცია, ნაცვლად მანამდე არსებული *ირაციონალურ-რელიგიური* ალქმისა, რაც

მითოლოგიის არსებით ნიშანს წარმოადგენს. ამიტომაც არის, რომ იგი პოეტური შეფარვით, შენიღბული სახით კრიტიკულია ღმერთების მიმართ. ეს შესაძლოა, პესიმიზმისა და ოპტიმიზმის საფუძველი ყოფილიყო ამ დროის ადამიანებისათვის, მაგრამ ჰომეროსის სიდიადე ისაა, რომ მისთვის მთავარი არის ადამიანი, ამქვეყნიური, მიწიერი, რომელიც იბრძვის, მოქმედებს, უყვარს, ანგრევს, აშენებს. ჰომეროსი არსად არ აიდეალებს საიქიოს, იმქვეყნიერებას, საგმირო საქმეებს თავის გმირებს ამქვეყნად ჩაადენინებს. მისი გმირები იბრძვიან არა უკვდავებისათვის ანუ იმქვეყნად გადასახლებისათვის, არამედ ამქვეყნად სახელის დასატოვებლად. ჰომეროსის გმირების უკვდავება ამქვეყნიურ საფუძველზე დგას.

ჰომეროსის პოემებში მსჯელობის, ანალიზის, არგუმენტირების ძლიერი სურვილი იგრძნობა, რაც სამყაროს ფილოსოფიური გააზრებისათვის ამზადებს ნიადაგს. ჰომეროსი აფასებს სიტყვის ძალას (აგამემნონი ჯარს არწმუნებს სამშობლოში დაბრუნების აუცილებლობაში, ოდისევსი სიტყვით ცდილობს აქილევსის დარწმუნებას). ჰომეროსი ძუნწია ეპითეტებში, აღწერილობაში, იგი სილამაზის ან ვაჟკაცობის აღწერას კი არ იწყებს, არამედ იმ ემოციურ განწყობილებას აღწერს, რასაც ეს სილამაზე ან ვაჟკაცობა იწვევს მაყურებელში. მაგალითად, „ილიადაში“ არსად არაა აღწერილი ელენეს სილამაზე, რომელმაც ტროას ომი გამოიწვია, მაგრამ აღწერს სცენას, სადაც ჩანს უხუცესთა საბჭოს წევრთა უხმო აღტაცება, როცა ელენეს შემოიყვანენ, უხუცესები ფეხზე წამოიჭრებიან ელენეს სილამაზით მოხიბლულები. ჰომეროსის მხატვრული სიტყვა ძლიერ ეფექტურია თავისი მეტაფორულობით და ამდენად ეს არის ზემოქმედების მთავარი ნყარო.

საგმირო ეპოსის, როგორც ჟანრის, ისტორია, ძვ.წ. VIII ს-ში დაგვირგვინდა ჰომეროსის პოემებით. ეს ისტორია კი შესაძლოა ძვ.წ. III ათასწლეულში დაიწყო. არისოტეტელე დიდად აფასებდა ჰომეროსს და წერდა, რომ მხოლოდ მისი პოემები გამოირჩევა მოქმედების ერთიანობის პრინციპით ეპიკურ ტრადიციაში. ჰომე-

როსის ეპოსმა გახსნა ძველი ბერძნული კულტურისა და ცივილიზაციის დაფარული საიდუმლოება. შლიმანმა მხოლოდ ჰომეროსის წყალობით დაუდო საფუძველი ანტიკური ცივილიზაციის სანყისი ეტაპების კვლევას. მისი ეპოსი მთელი ენციკლოპედიაა ისტორიის, ეთნოგრაფიის, გეოგრაფიის, ენათმეცნიერების სფეროში. პოემები ჰომეროსმა შექმნა არა ბერძენთა ყველაზე დიდი ომის – ტროას ომის – შესახებ ტრადიციული ამბების სისტემატიზაციისათვის, არამედ მის დროს პოლიტიკურად დაქუცმაცემული საბერძნეთის გასაერთიანებლად, ხალხისათვის გმირული სულის გასაღვიძებლად. ჰომეროსი მძლავრი სტიმული გახდა ბერძენთა შეგნებაში „ელინის“, „ელადის“ ცნების ჩამოსაყალიბებლად და საერთო ელინური ფასეულობების შესაქმნელად.

ჰომეროსის შემდეგ VII ს.ძვ.წ. იწყება არქაული პერიოდი, რომელშიც მემკვიდრეობით გრძელდება ბერძნული ეპოსის ტრადიციები, მხოლოდ განსხვავებული იდეური მიმართულებით და განწყობილებით. არქაული პერიოდის დასაწყისშივე უდიდესი პოეტი მოეწვინება ბერძნულ ლიტერატურას. ესაა ჰესიოდე, რომელიც ლირიკულ ეპოსს უდებს სათავეს. მთლიანი სახით ჩვენამდე მოღწეულია მისი ორი პოემა: თეოლოგიურ-მითოლოგიური სახის „თეოგონია“ და ავტობიოგრაფიული ელემენტებით ყოფითი ჟანრის „სამუშაონი და დღეები“, ფრაგმენტებად შემოგვრჩა მისი „ქალთა კატალოგები“ ანუ „ეჰოიები“, მასვე მიაწერენ სრულად მოღწეულ „ჰერაკლეს ფარს“, რომელიც უფრო ჰესიოდეს სკოლის წარმომადგენლებს ეკუთვნის, ვიდრე მას.

ჰესიოდე ახალი ნაკადის შემომტანია ეპოსში. მან თავისი პოეტური „მე“ ჩართო „სამუშაონი და დღეებში“ და ამით დაუპირისპირდა ჰომეროსის ავტონომიურობას. ბიოგრაფიული ცნობები შემოაქვს პოემაში, აღწერს თავის ბავშვობას ბეოტიაში, მაშინ, როცა ჰომეროსის შესახებ მკვლევარებმა ისიც კი არ იციან, ნამდვილად იყო ასეთი პიროვნება თუ იგი კოლექტიური ავტორების სიმბოლური სახეა. ჰესიოდე ვერძნული ლიტერატურის ისტორიაში მოიხსენიება, როგორც დიდაქტიკური ეპოსის ფუძემდებელი. მისი პოემები შეიქმნა ძვ.წ. 700 წელს ბეოტიაში.

მისი პოეზია ბოეტური ფოლკლორითაა ნასაზრდოები. ჰესიოდეს „თეოგონიაში“ მოცემულია ღმერთების გენეალოგია, ღმერთთა თაობის ცვლა. თავდაპირველად დასახელებულია ქაოსი, მისგან იშვნენ ერებოსი (წყვედიანი) და ნიქსი (ღამე). ღმერთების პირველ თაობას ქმნიან ურანოსი და გეა, ურანოსი თავის შვილებს ტიტანებს და ტიტანიკებს გეას წიაღში ნთქავს. დედა შვილებს მამის წინააღმდეგ აამხედრებს და ერთ-ერთი შვილი კრონოსი მამას, ურანოსს, კასტრაციას გაუკეთებს, ურანოსის ფალოსიდან იბადება ურანოსის (ციური) აფროდიტა. კრონოსს და რეას შვილი ჰყავთ, შიში აქაც თავს იჩენს, კრონოსი ცოცხლად ყლაპავს თავის შვილებს – ჰესტიას, დემეტრას, ჰერას, ჰადესს, პოსეიდონს. მაგრამ ბოლო შვილი – ზევსი – დედის, რეას წყალობით გადარჩება. რეა ზევსის ნაცვლად ქსოვილში გახვეულ ქვას გადააყლაპებს ზევსს. ზევსი შურს იძიებს, მამას ამოაყრევენებს თავის შვილებს. კრონოსი იწყებს ბრძოლას თავისი შვილების – ტიტანების – მემკვიდრით. იმარჯვებენ ახალი ღმერთები ე.ი. ზევსის თაობა. მაშასადამე, ჰესიოდე სამი თაობის ღმერთების გენეალოგიას გვიჩვენებს. ურანოსი, კრონოსი და ზევსი. პოემაში აღწერილი სიუჟეტები და ხასიათები ემსგავსებიან ხეთურ-ხურიტების და შუმერულ-აქადურ მითოლოგიას. ღმერთები ოლიმპოს მთაზე იკვებებოდნენ ნექტარითა და ამბროსით, ყოველ ღმერთს თავისი ატრიბუტი ჰქონდა: მაგალითად, ზევსის ატრიბუტი იყო ეგიდა (ფარი), არწივი, კვერთხი მეხი და თასი.

მეორე პოემა „სამუშაონი და დღენი“ – დიდაქტიკური ეპოსია მაღალპოეტური ინფორმაციის სიუჟეტით და ბრძნული შეგონებებით. პოემა აგებულია ყოფით სიუჟეტზე, კერძოდ, ოჯახის მემკვიდრეობითობაზე, გვაროვნული ურთიერთობების რღვევისა და ახალი სოციალური ურთიერთობების წარმოშობის ჰესიოდისეულ გადანწყვეტაზე. ამ დიდაქტიკურ პოემას წინ უსწრებს აღმოსავლური ტრადიციები: შუმერული პოემა „შურუფაქის დარიგებანი“, ეგვიპტური „პტახოტეპის დარიგებანი“. ჰესიოდეს პოემა უნიკალურია იმით, რომ პირველი პოემაა გლექსკაცის ყოველდღიური ცხოვრებისა და საზრუნავის შესახებ. ძმების

დავა მამის მემკვიდრეობის გაყოფისათვის ჰესიოდეს სამართლის თემამდე მიიყვანს. პოემა იწყება ზევსის ქებით, შემდეგ ორი ერი-დას შესახებ მოგვითხრობს, რომელთაგან ერთი კეთილი ერიდაა, იგი შრომაში შეჯიბრების სამართლიანობას ამკვიდრებს, ბოროტი ერიდა კი მტრობას და განხეთქილებას თესავს. პოეტი კარგად იცნობს ადამიანის ცხოვრების ავ-კარგს. ადამიანთა უბედურების მიზეზს ღმერთებთან დაპირისპირებაში ხედავს. ღმერთები ადამიანებს ცხოვრებას ურთულებენ, ადამიანებს კი უკეთესი ცხოვრებისკენ სწრაფვა, მუდმივი დაუკმაყოფილებლობა ახასიათებთ. პრომეთემ მოატყუა ღმერთები, ზევსმა ცეცხლი დაუშალა ადამიანებს, პრომეთემ ადამიანებს ჩამოუტანა მალულად. ამისათვის ზევსმა დასაჯა პრომეთეც და ადამიანებიც, რომლებსაც პანდორა გამოუგზავნა თავისი ყუთით. თავი ახადა ყუთს და ამოვარდა იქიდან ათასი უბედურება და ავადმყოფობა. შემინებულმა პანდორამ დაახურა თავი და შიგ იმედი ჩარჩა, რომელიც ადამიანებს უწყალობა.

ჰესიოდე კაცობრიობის ისტორიის 5 პერიოდს ასახელებს: 1) ოქროს საუკუნე – კრონოსის დრო – ადამიანთა ცხოვრების ოქროს პერიოდი; 2) ვერცხლის ხანა, რომელიც ზევსმა დაასამარა; 3) სპილენძის ხანა – აგრესიულობის, ძალადობის; 4) ნახევრად ღმერთებისა და 5) გმირების ხანა.

ჰესიოდეს სტილი ჰომეროსისას ჰგავს, მაგრამ დიდაქტიკური ხასიათის გამო მოკლებულია მეტაფორებს, შედარებებს, ეპითეტებს. კომპოზიცია რთულია, ამბები ერთმანეთში გადადის. ჰესიოდეს პოემები ხმამაღლა იკითხებოდა, აქედან მოდის მათი ხმოვანება, რიტმული შესაბამისობა შინაგანი რითმისა და ალიტერაციისა. ჰესიოდეს პოემები ძლიერ პოპულარული იყო. „სამუშაონი და დღენი“ მეტალის დაფაზე იყო ამოკვეთილი და პოლიკონის ძირში იყო გამოკრული.

ლირიკული პოეზია

ტერმინი „ლირიკა“ ელინისტურ ხანაში გაჩნდა, დაკავშირებულია სოლო და საგუნდო სიმღერების ლირით შესრულებასთან, თუმცა ლირიკული ჟანრი ლიტერატურაში პირველად VII ს.ძვ.წ. ჩაისახა.

ძველი ბერძნული ლირიკა იყოფოდა სოლო შესრულების ხშიერ მონოდიად და საგუნდო სიმღერებად – „ქორალი“. ის სიმღერები, რომლებიც ლირის საკრავზე სრულდებოდა და იმღერებოდა, „მელოსად“ იწოდებოდა (melos – ბერძნ. სიმღერა).

ბერძნული ლირიკის თვალსაჩინო წარმომადგენელი არქაულ პერიოდში არის არხილოხი. (VII ს.ძვ.წ.) 200-მდე ნაწყვეტია შემორჩენილი. მისი სამშობლოა ეგეოსის ზღვაზე პაროსი. თრაკიელი მონაქალის შვილს მამის არისტოკრატიული წარმოშობა არანაირად უწყობდა ხელს თავი დაეღწია სიღარიბისათვის. მის ლირიკულ ნაწყვეტებში საკუთარი ცხოვრება აქვს გახსნილი, მეგობრობისა და მტრობის, ბოროტებასთან შეურიგებელი განწყობილების თემებია გადმოცემული. მისი პოეზია პირადი სუბიექტური განცდების გამოხატვაა. ცხოვრება პოეტისათვის ცუდისა და კარგის მონაცვლეობაა. სიყვარული არ აინტერესებს პოეტს. ეს არცაა დამახასიათებელი ადრიანი ლირიკისათვის. ჟანრები აქვს: ელეგია, იგავები, არაკები, პოეზიაში სატირული იამბიკოები ხშირია, მისი პოეზია უფრო სატირული, ირონიული განცდების გამოხატულებაა. არხილოხი პირველი ლირიკოსი პოეტია ევროპულ პოეზიაში, რომელიც ეპოსიდან ლირიკაზე გარდამავალ გზაზე დგას.

ლირიკული პოეზიის ცნობილი წარმომადგენელია სოლონი (640-560 წ.წ. ძვ.წ.), სახელმწიფო მოღვაწე, ტრიბუნი, ცნობილ 7 ბრძენთა შორის ერთ-ერთი, არისტოკრატიული წამომავლობის, მაგრამ ღარიბი ოჯახის შვილი. მისი პოეზია რაციონალისტურია, გონით გაჯერებულია, მოქალაქეობრივი პათოსით გამოირჩევა. ფაქტიურად მისი პოეტური სიტყვა მოქალაქეებისადმი მიმართვისა და პოლიტიკური გამოსვლების სახეს იღებს. ძალიან პოპუ-

ლარული იყო მისი „სალამინური ელეგია“. ცნობილია, რომ ქალაქ მეგარასთან საომარი მოქმედების შედეგად ათენმა სამარცხვინოდ დაკარგა ქალაქი სალამინი, რევანშის რამდენიმე უნაყოფო ცდის შემდეგ ათენში აიკრძალა სიტყვა „სალამინი“. ხსენება „სალამინისა“ კანონით იკრძალებოდა, როგორც ათენის სახელმწიფოს დიდი სირცხვილი.

ამის საპირისპიროდ, პირველი, ვინც გაახსენა ათენელებს „სალამინი“, სოლონი იყო, გამოვიდა აგორას მოედანზე და თავისი ლექსით მოუწოდა თანამოქალაქეებს ებრძოლათ და ბრძოლით დაებრუნებინათ სალამინი. ასე შეიქმნა მისი „სალამინის ელეგია“. სოლონი მომრიგებელ როლს თამაშობდა არისტოკრატიასა და დემოკრატიას შორის. დიდი სიბრძნის გამო 594 წ. მეფედ აირჩიეს. მანამდე არსებული ტირან დრაკონის მიერ შემოღებული კანონები, რომელიც აწყობდა არისტოკრატიას, მაგრამ სასტიკად ზღუდავდა საშუალო და დაბალ ფენას, შეცვალა კომპრომისული რეფორმისტული კანონებით, ხალხმა მოიწონა იგი. სოლონი კი გაეცალა ქალაქს, მოგზაურობა დაიწყო, რომ კანონებს ემუშავა. იგი ადამიანთა ცხოვრების მოუწესრიგებლობაში თვით ადამიანებს ადანაშაულებდა და არა ღმერთებს, თუმცა იგი თავისი ეპოქის შვილი იყო და არც შეიძლება ეჭვი შეეტანა ღმერთის არსებობაში. გონიერებისა და სამართლიანობისაკენ იყო მიმართული პოეზიაც, ძირითადად სამოქალაქო ჟანრისა. სოლონის სახელი ბერძენისათვის წესრიგის, კანონის, სამართლიანობის ცნებასთან იყო გაიგივებული. იგი ბრძენთა სიაში ჩანერეს. ამ ეპოქაში ე.ი. ძვ.წ. VII-VI ს.ს-ში იქმნება ახალი ჟანრები: ეპიგრამული ჟანრი, ეპიგრამა წინათ საფლაგზე ამოკვეთილ წარწერას ნიშნავდა, მას გამოეყო ეპიტაფია – სამგლოვიარო წარწერა, ვინმესადმი მიძღვნილი.

სოლო მელიკა

უძველესი ბერძნული სიმღერები პანტომიმურ მოძრაობასა და ხმიერებასთან სინკრეტულ კავშირშია. ნამყვანი იყო რიტმი და მუსიკალური ინსტრუმენტების აკომპანიმენტით მიღებულ ტაქტი.

ბერძნული სასიმღერო პოეზია უძველესი დროიდანვე ღირასთან იყო დაკავშირებული, რომელიც ერთმანეთს ათანხმებდა დასარტყმელი და სასულე ინსტრუმენტების ხმებს. ე.ი. ტაქტსაც იჭერდა და მელოდიასაც. ღირის გამოგონებასაც ბერძნები ჰერმესს მიაწერდნენ. მითის თანახმად, ჰერმესმა იგი აპოლონს აჩუქა. არქეოლოგია ღირის წარმოშობას უძველესი ხანის მინოსის კულტურას უკავშირებს. ღირის პირველი გამოსახულება ნაპოვნია ძვ.წ. III ათასწლ. ძეგლებზე, ასევე მიკენის ბერძნები უკვე იცნობენ მას II ათასწ.ძვ.წ. სოლო მელოსური ღირიკის წარმოშობა ლესბოსის კუნძულს უკავშირდება, საიდანაც იყვნენ წარმოშობით საფო – პოეტი ქალი და ალკეა. ისინი თანამედროვენი იყვნენ, კარგად იცნობდნენ ერთმანეთს. ალკეა საფოს „ისფერ-კულულებიანს“ უწოდებდა. ალკეა იყო „მამაკაცათა ძმობის“ – რალაც ჯგუფის მსგავსის – ლიდერი, საფო კი „ქალთა საძმოს“ ლიდერი. ასეთი „საძმობის“ არსებობა, რაც ერთგვარ მწერალთა კავშირს მოგვაგონებს, მაშინ ხშირი იყო. საფოს ბიოგრაფიას ალკეას პოეზიიდან ვეცნობით. საფო გათხოვილი იყო, ქალიშვილიც ჰყავდა კლეიდა, ჰყავდა უმცროსი ძმა (ამას ლექსებიდან ვგებულობთ). ოვიდიუსი გვანვდის საფოს პორტრეტის აღწერილობას – იგი პატარა ტანის და ძლიერ შავგვრემანი ქალი ყოფილა. მისი პოეზიის თემატიკა იყო სიყვარული და სილამაზე. მისი ნაწარმოები „აფროდიტას ჰიმნი“ მთლიანად მოღწეულია ჩვენამდე, იგი სავსეა ეპითეტებით, პათეტიკით, სიყვარულით. საფოს პოეზია ძველ ბერძნებს უყვარდათ, საფოს ელადის მეთაე მუზას ეძახდნენ. ლესბოსზე მონეტებზე ჭრიდნენ მის გამოსახულებებს, ბევრი ლეგენდაც შეიქმნა მასზე. ერთ-ერთი ლეგენდით საფომ თავი მოიკლა მშვენიერი ფაონის სიყვარულის გამო. ძვ.წ. III ს-ში

ალექსანდრიელმა ფილოლოგებმა შეაგროვეს მისი მემკვიდრეობა და ცხრა წიგნად დაჰყვეს.

მესამე კლასიკოსი სოლო მელიკისა არის ანაკრეონი (ძვ.წ. VI ს-ის II ნახ.). შემორჩენილია ანაკრეონის გამოსახულება ლარნაკზე, მოხუცი მოქეიფეთა შორის ლირით ხელში. მისი სიმღერები მხიარული და სანადიმოა, თემატიკა: ღვინო, სიყვარული და მხიარულება. მისი ენა კონკრეტული და ლაკონურია, ტექსტი სხარტი, მხატვრული სიღრმით არ გამოირჩევა, ახასიათებს მსუბუქი იუმორი. მოღწეულია ელეგიური ხასიათის პოეტური ნაწარმოებები, იამბიკოები, ჰიმნები, მაგრამ ლიტერატურის ისტორიაში დარჩა, როგორც სიყვარულის მომღერალი. ანაკრეონის ლექსები ამქვეყნიური, მიწიერი სიხარულის ზეიმი იყო. მას ბევრი მიმბაძველი გამოუჩნდა.

საგუნდო მუსიკა (ქორო)

საგუნდო სიმღერა უძველესი დროიდანვე მთელ საბერძნეთში იყო გავრცელებული. საგუნდო სიმღერა რიტუალების თანამდევი იყო. კიფარის თანხლებით სრულდებოდა ღმერთების სადიდებელი ჰიმნები. დიონისეს საპატივცემულოდ მღეროდნენ დითირამებს. დითირამა სიუჟეტის მქონე ჰიმნია, რომელშიც მოთხრობილია დიონისეს ცხოვრება, მისი სიკვდილისა და კვლავ გაცოცხლების ამსახველი სიუჟეტები. არესისა და აპოლონის პატივსაცემად ჰეანებს მღეროდნენ. ფლეიტის ხმაზე საზეიმო პროცესები მიმდინარეობდა. საგუნდო პოეზიის სამშობლოდ ბერძნები ლესბოსის კუნძულს ასახელებდნენ. საგუნდო სიმღერების უძველეს პოეტებად მიჩნეულია ალკმანი (VIII ს.ძვ.წ.), სტესიხორა (VII ს.ძვ.წ.), სიმონიდ კერელი (VI ს.ძვ.წ.), მაგრამ საგუნდო მუსიკის მწვერვალად პინდარეს ასახელებენ. მთელს ბერძნულ სამყაროში ჰომეროსის შემდეგ ბერძნულ ლიტერატურაში ყველაზე დიდი სახელი პინდარემ დაიკავა.

პინდარეს შემოქმედების გამოკვეთილი თავისებურებანი არის

არისტოკრატიზმი, ორიენტაცია არისტოკრატიული იდეალე-ბისადმი, სახოტბო პათოსი ტირანებისადმი, სპორტული და სად-ლესასწაულო მოვლენებისადმი პოეტური ხოტბა, გამარჯვებულ-თა განდიდება – საერთო ჯამში ბერძენთა ეროვნული შეგნების ამალღება. პინდარეს ეკუთენის ჰიმნები, პეანები, საკულტო და საფერხულო სიმღერები, დასატირებელი ზარი, მითები ზევსი-სა და ოლიმპოს სხვა ბინადართა მიმართ. 300-მდე სიმღერით მთლიანად გადმოცემული აქვს მითი არგონავტებზე. პინდარეს პოეზიაში მთლიანად გამოვლინდა ბერძნული არქაული ლირიკ-ის ბრწყინვალეობა. დაიბადა 518 წ. (VI ს.ძვ.წ.) გარდაიცვალა 460 წ. ძვ.წ. 50 წელზე მეტი ხანი იმოღვანა. ჩვენამდე სრულად მხოლოდ მისმა 4 წიგნმა მოაღწია.

პინდარეს პოეზიამ დიდი გავლენა მოახდინა რომაულ პოე-ზიაზე. ჰორაციუსი მას მძლავრ მდინარეს უწოდებდა, რომელიც კალაპოტში ვერ ეტევა, ნაპირებს გადმოხეთქავს და ყველაფერი თან მიაქვს. პინდარეს პოეზიაში შექებულია ადამიანის ფიზიკუ-რი და სულიერი ძლიერება. მას ეკუთენის ფრთიანი ფრაზა: „ღმერთებისა და ადამიანის ბუნება ერთია“.

არქაული პერიოდის ლიტერატურული პროზა

ბერძნულ ხალხურ შემოქმედებაში პოეტური და პროზაული ფორმები ერთმანეთის გვერდით არსებობდა. პროზაული ფორ-მებია: ანდაზები, გამონათქვამები, ზღაპრები, იგავები, რომელ-თაგან კრებულებიც კი იქმნებოდა. ერთ-ერთი ასეთი კრებული იყო „წიგნი 7 ბრძენზე“ (VI ს.ძვ.წ.).

იგავები გვხვდებოდა როგორც პოეტური, ისე პროზაული ფორმითაც. პოეტური იგავები ჰესიოდესთან და არხილოხ-თან გვხვდება. იგავთა წარმოშობის ისტორია პირველყოფილი საზოგადოებიდან იწყება, როცა ადამიანი ცხოველებს მიანერ-და თავის თვისებებს. გავრცელებული იყო აზრი იგავის აღმო-

სავლური წარმოშობის შესახებ. ბერძნები იგავის დაბადებას კუზიან და მახინჯ ფრიგიელ მონას ეზოპეს უკავშირებენ. ეზოპეს შესახებ თქმულება პირველად ძვ.წ. VI ს-ში გამოჩნდა. იგავები ეზოპეს ცხოვრებასთან ერთად ზეპირად გადმოიცემოდა. 400 იგავიდან ყველაზე ცნობილი გავრცელდა ევროპულ, რუსულ და ქართულ ლიტერატურაში. სახეცვლილი ან თარგმნილია „მელა და ყურძენი“, „მოხუცი და სიკვდილი“, „მგელი და კრავი“, „მეფის მათხოვარი“, „ბაყაყები“, „ყვავი და მელა“.

ზღაპრებისადმი ინტერესი დიდი არ იყო. პირველი ინდივიდუალური მწერალი – პროზაიკოსი იყო ფერედიკი (ძვ.წ. VI ს). ამ დროს ჩნდება პირველი ფილოსოფიური ტრაქტატებიც, იონის სკოლა, პითაგორას სკოლა.

ამრიგად, დავასკვნათ: ბერძნული ლიტერატურის პირველი ძეგლები ეპიკურია, მაგრამ, ცხადია, ბერძნების ლიტერატურული შემოქმედება პირდაპირ ეპოსით არ დაიწყებოდა. კრეტა-მიკენის კულტურაშიც იქმნებოდა ზეპირსიტყვიერების სალექსო ფორმები, რომლებსაც დეკლარაციული და სასიმღერო ხასიათი ექნებოდა. პირველ მომღერალ სახალხო პოეტს აედებს უწოდებდნენ. განვითარებული იყო საგუნდო და სოლო მელიკა. მის შესრულებას თან ახლდა ლირის ან ავლოსის (ფლეიტა) თანხლება, შემდეგ გამოვიდა კიფარა (გიტარა). მელოსი გამოირჩეოდა თავისი ინდივიდუალურობით ცალკეულ პოეტებთან. მიმწერმოსის პოეზია ხასიათდებოდა ლირიზმით, ბრძენი სოლონი – ანალიტიკურობით, ალკეასი – მოქალაქეობრივი პათოსით, საფო – სინაზით და სიყვარულით, არხილოხი თავისი „მე“-ს – ტრადიციულ ლირებულებებთან დაპირისპირებით, ანაკრეონი – ხალისიანი ოპტიმიზმით, პინდარე – პოეტური აზროვნების სიდიადით.

არქაიკის (VII-VI სს. ძვ.წ.) სახვითი ხელოვნება

არქაიკის პერიოდი ანტიკურ მხატვრულ კულტურაში იმდენად მნიშვნელოვანია პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრებით, რომ მან განსაზღვრა ელინური კულტურის განვითარების შემდგომი გზა. VII-VI სს.ძვ.წ. მთელი ხმელთაშუა ზღვისპირეთი ბერძნული ახალშენებით შეივსო. ბერძნები ავტოქტონურ მოსახლეობასთან, ერთი მხრივ, მშვიდობიან კონტაქტებს ეძებდნენ, მეორე მხრივ, საკუთარი ენისა და სოციალურ-ეკონომიკური ნყოფის უპირატესობას ნერგავდნენ, რამაც ელინელი ბერძენის მხოფლალქმის გარკვეული პოზიცია ჩამოაყალიბა: „ელინი-ცივილიზებული, კულტურული ადამიანია, დანარჩენი ყველა – „ბარბაროსი“. თანდათან დაიწყო პიროვნების როლის, პიროვნული ინიციატივის მნიშვნელობის გამოკვეთა. ადამიანმა (ვერძენმა) თავისთავში აღმოაჩინა წინა ეპოქებში ჰეროიზებული გმირებისა და მითების პერსონაჟთა თვისებები – გამჭრიახობა, ინტელექტი, მოხერხება. პიროვნება ჩაერთო საზოგადოებრივ და კულტურულ გარემოში. ბერძნულენოვან პოლისებში პოლიტიკურ სტრუქტურათა 4 ტიპი ჩამოყალიბდა: 1) ერთპიროვნული მმართველობა – მონარქია, რომელიც საბერძნეთში ფეხს ვერ მოიკიდებს; 2) ძალაუფლება გვარის წარმომადგენელთა ხელში, რჩეულთა ძალაუფლება (არისტოკრატია); 3) მმართველობა ქონებრივი მდგომარეობით გამორჩეული უმცირესობის ხელში – ოლიგარქია და 4) ძალაუფლება დემოსის (ეტრუსკული სიტყვა „მმართველი, აბსოლუტი“). თავდაპირველად ეს სიტყვა დადებითი შინაარსისა იყო, შემდეგ იგი ერთმმართველობის სინონიმად იქცა. ტირანები მართავდნენ ატიკას, ლაკონიას. სპარტელებს ეკუთვნით სიტყვა „გერონტი“ (მოხუცი), აქედან გერონტოლოგია – მედიცინის დარგი, რომელიც ასაკობრივად ხანშიშესულებს სწავლობს და მკურნალობს (60-ს გადაცილებულს „გერონტს“ ეძახდნენ).

არქაულ სახვით ხელოვნებაში უდიდესი მიღწევაა მონუმენტური ქანდაკება, რომელსაც წინარე ხანაში არ ჰქონია ისეთი ტრადიციები, როგორიც ლიტერატურას. ჰომეროსი იცნობს

პლასტიკურ რელიეფს, მაგალითად, პლასტიკური რელიეფის კლასიკური ნიმუშია აქილევსის ფარი. მონუმენტური ქანდაკების კვალი ეგეოსურ კულტურაშიც არ ჩანს, ამიტომ უნდა ვიფიქროთ, რომ არქაული პერიოდის ქანდაკება ეგვიპტური ქანდაკების გავლენას განიცდის. სწორხაზოვანი, ოთხკუთხოვანი ფორმები სხეულის, ჩამოშვებული ხელები, მარჯვენა ფეხი წინ გადმოდგმული. სახე მკაცრი და უმეტყველო. ერთადერთი სასიცოცხლო ნიშანია ოდნავ კუთხეებში აწეული ტუჩის მოხაზულობა, რაც ღიმილს მოგვაგონებს. მას „არქაულ ღიმილს“ უწოდებენ. არქაიკამ მრგვალ ქანდაკებასთან ერთად რელიეფური ქანდაკებაც იცის.

არქაულ კულტურაში მრგვალი ქანდაკების ორი სახე არსებობს: ჭაბუკისა „კუროსი“ და ქალიშვილისა – „კორე“. ჭაბუკთა სხეულები ძირითადად შიშველია, ქალიშვილებისა შემოსილი. ორივე ტიპის ქანდაკებისათვის დამახასიათებელია მკაცრი ფრონტალობა, რის გამოც თვალი ქანდაკებას სიბრტყეობრივად აღიქვამს, ვიდრე მოცულობით. სხეულზე აქცენტირებულია კუნთები, მაგრამ კუთხოვანება, თმის ვარცხნილობის გამჟღავნებულობა არ აძლევს მოქანდაკეს საშუალებას ცოცხალი სული შთაბეროს ქანდაკებას. მასალად გამოიყენება ხე, ბრინჯაო, კირქვა, თაბაშირი, მარმარილო. ქანდაკება პოლიქრომულია (ე.ი. მრავალფერადოვანია, თვალები შეფერილია, ღანვები წითელი, ტუჩები წითელი, მხოლოდ არქაიკის მინურულში გამოიყენეს ბერძნებმა ბუნებრივი მარმარილოს სიქათქათე ქალის სახის სინაზის საჩვენებლად. არქაულ ქანდაკებას ჩვენ ორიგინალებიდან ვიცნობთ, რადგან იგი არასოდეს არ გამხდარა ასლის გადმოღების ობიექტი, როგორც ეს ხდებოდა კლასიკური ქანდაკების შემთხვევაში. კუროსის ჩვენამდე მოღწეული ქანდაკებებიდან ყველაზე ძველია VIII ს.ძ.ნ. 1,99 მ-ის სიმაღლის ჭაბუკი, წინ გადგმული ნაბიჯით, მოკუმშული მუშტებით. მეორე ცნობილი ქანდაკებაა ანსამბლური ფიგურები ძმების კლეობოსის და ბიტონის, (ძვ.წ. 590). 19 სმ-იან ბაზისზე დგას 2,18 მ-ის და 2,16 მ-ის სკულპტურული გამოსახულებანი მამაკაცთა ფიგურებისა. ამ კომპოზიციას საფუძვლად

უდევს ჰეროდოტესგან ცნობილი ამბავი: სოლონს ეკითხება ლიდის მეფე კროისისი: ვინ არის ყველაზე ბედნიერი ადამიანი? სოლონი პასუხობს: კლეობოსი და ბიტონი. ესენი იყვნენ ძმები, რომლებმაც სალოცავში დედა წაიყვანეს ისე, რომ ხარების ნაცვლად თვითონ შეებნენ ურემში. დედა დროულად მიიყვანეს (45 სტადიონი გაიარეს). ღმერთებმა ჭაბუკები ტაძარში დააძინეს და აღარ გააღვიძეს. ეს იყო ჯილდო შვილებისათვის, რომლებმაც მოხუცი დედა ასახელეს. არგოსელებმა (ქალაქ არგოსის მკვიდრნი) მათი ქანდაკებები ტაძარს შესწირეს.

ძვ.წ. VI ს. ეკუთვნის „კორე ბრონეულით“, „კორე კურდღლით“, ორივე ქანდაკება დამზადებულია მარმარილოსგან. იგრძნობა თავისუფლება მოძრაობაში, განსაკუთრებით ხელების მოძრაობა თვალშისაცემი. სწორედ ხელების თავისუფალი მოძრაობაა მთავარი ძვ.წ. 540 წ. შექმნილ მამაკაცის ფიგურაში, რომელსაც მხრებზე ცხვარი ჰყავს მოგდებული. ესაა „მოსხოფოროსი“ ანუ ცხვრის მატარებელი. ეს ქანდაკება ატიკაშია ნაპოვნი. ცნობილია, აგრეთვე ე.წ. „ატიკელი კორეები“, რომელიც ძველი აკროპოლისის ნანგრევებში იპოვეს. ძველი აკროპოლისის ფერდობზე საკულტო ნაგებობა იყო, რომელიც ძვ.წ. 480 წ. სპარსელებმა დაანგრიეს. თანამედროვე არქეოლოგიამ ნანგრევებში იპოვა „პეპლოსიანი კორე“, „ჩაფიქრებული კორე“.

არქაული პერიოდის აპოლონის ქანდაკება მოძრაობაში მყოფი შიშველი ჭაბუკის ფიგურას წარმოადგენს, გრძელი კუნთოვანი ფეხებით თითქოსდა მირბის, ღიმილი არქაულია, პირობითია, ბოლოანეული ტუჩები მხოლოდ მინიშნებაა ღიმილისა. არქაულ ქანდაკებაში კულულები ქალის თავზე ოქროსფერია, ლოყები ვარდისფერი, თვალები ცისფერი. ტაძრების ფასადებიც ფერადი ტერაკოტებით შეიმოსებოდა. აღსანიშნავია, რომ არქაულ ქანდაკებაში უკვე ჩნდება „ოქროს კვეთის“ პრინციპი, ანუ ის იდეალური პროპორციულობა ნაკვეთებისა, სადაც დიდი ანუ მთლიანი სხეულის ზომა ისე შეეფარდებოდა მცირეს, როგორც ეს მცირე მასზე უფრო მცირეს. მისი ფორმულა ასეთია $\frac{A}{B} = \frac{B}{c}$

ეს პრინციპი როგორც მეცნიერებაში დგინდება, ეგვიპტური პირამიდების და ქანდაკებისათვის დამახასიათებელია და ვერძნებმა, შესაძლოა, იგი ეგვიპტიდან გადმოიღეს: ეგვიპტური საკულტო-რელიგიური არქიტექტურისა და სკულპტურისათვის დამახასიათებელი „ოქროს კვეთის“ ეს პრინციპი არქაიკამ შემოიტანა VI ს.ძვ.წ. ამ პრინციპით ქანდაკების შექმნა არქაიკის სიახლეა, რაც მანამდე უცნობი იყო კრეტა-მიკენის კულტურისათვის.

არქაული არქიტექტურა

არქაული ეპოქის თვითმყოფადობა ყველაზე კომპლექსურად და მკვეთრად არქიტექტურაში გამოვლინდა. არქაული ქალაქი რამდენიმე კომპონენტისაგან შედგებოდა. საკულტო ცენტრი ტაძრის გამორჩეული ნაგებობით, აგორა ანუ მოქალაქეთა შეკრების ადგილი ოფიციალური და სავაჭრო ნაგებობებით, სპორტული ნაწილი, საცხოვრებელი სახლები ვიწრო ქუჩებით. ძვ.წ. VI საუკუნისათვის ფართოდ გავრცელდა საცხოვრისი ნაგებობა შიდა ეზოებით. მეგარიონის ტიპის ნაგებობას ოთახები შიდა ეზოსკენ ჰქონდა მიმართული, კარები – სამხრეთისკენ, რაც ზაფხულში საჩრდილოების გამოყენებით სიგრილეს ინარჩუნებდა ოთახებში, ზამთარში კი მზის სხივით თბებოდა. ქუჩის მხარეს ყრუ კედელი უყურებდა. სატაძრო მშენებლობაში გამოყენებული იყო მიკენური მეგარიონისა და ეგვიპტური თუ მესოპოტამიური არქიტექტურის სინთეზური ფორმები. ელინებმა თავიდან მომცრო ნაგებობა ტაძრისა თანდათან მონუმენტური გახადეს. სწორკუთხა ნაგებობა ყრუ კედლოვანი მხოლოდ წინა მხარეს ორი სვეტით დამშვენდა. შემდეგ გაზარდეს სვეტების რაოდენობა და სვეტები გარს შემოეგლო სწორკუთხა ყრუკედლოვან ნაგებობას. ასეთ ნაგებობას, სვეტებით გარსშემორტყმულს, პერიპტერი ეწოდებოდა. თუ ტაძარს მეორე რიგის სვეტებიც

შემოევლებოდა, მას დიპტეროსი ეწოდებოდა. ტაძარს ორფერდა მარმარილოს ან კერამიკული სახურავი ფარავდა. უკვე არქაიკაში, VII-VI სს.ძვ.წ. შეიქმნა სატაძრო ორი ორდერი – დორიული და იონური. ტაძარი აღიქმებოდა, როგორც ბუნების ორგანული ნაწილი, ტაძრის პროპორციები ადამიანის სხეულის პროპორციების შესაბამისად იქმნებოდა. ძვ.წ. VII სს. დორიული პერიპტერი ასეთი პროპორციებით შენდებოდა: გვერდით კოლონების რიცხვი წინა სვეტების რიცხვს 2-ჯერ ან მეტითაც აღემატებოდა. გვიან არქაიკაში, კერძოდ, VI ს.ძვ.წ. ჩამოყალიბდა ასეთი პროპორცია: $1X2+1$. ე. ი. გვერდითი ორჯერ და +1-ით აღემატებოდა წინა ფასადის სვეტების ოდენობას. არქაიკაში შემუშავებული ეს პრინციპი მთლიანად შენარჩუნდა კლასიკაში. მაგალითად, პართენონის სვეტების ოდენობა ასეთია: $17+8+17+8$. არქაიკაში ტაძარი იშვიათად შენდებოდა მარმარილოსაგან, უფრო პოპულარული და ხელმისაწვდომი იყო კირქვა ან ქვიშაქვა. განსაკუთრებულ ფუნქციას არქიტექტურაში ფერი ასრულებდა.

აღსანიშნავია VII-VI სს.ძვ.წ. მიჯნაზე კორფუზე აგებული არტემიდას ტაძარი – დორიული სტილის პერიპტერი. ჰერას ტაძარი (VI ს.ძვ.წ.). ბერძნული ტაძრები საფეხურებიან საძირკველზე შენდებოდა. სახურავს კედლებზე გადებულ კოჭებზე ამაგრებდნენ. სვეტების წარმოშობა შესაძლოა შენობის კორპუსის სიდიდემ გამოიწვია. ყოველ შემთხვევაში პერიპტერში სვეტი საყრდენის ფუნქციას ასრულებს, უფრო მეტიც, ტაძარი მთლიანად სვეტების კონას, სიმფონიას წარმოადგენს. ტაძრის გადასახურავი, რომელიც კოლონებს ეყრდნობოდა, სამი ნაწილისაგან შედგებოდა: არტეიტრავი, ფრიზი და კარნიზი. ძვ.წ. VI საუკუნეში ეგეოსში აშენდა არტემიდას ტაძარი, რომლის მშენებლობა 100 წელს გაგრძელდა. იგი ააშენეს ჭაობიან ადგილას, რომელიც სეისმური კატასტროფებისაგან დაზღვეული იქნებოდა. ტაძარი მთლიანად მარმარილოსა და გრანიტისაგან იყო აგებული. იგი ძვ.წ. 356 წ. დაწვა ვინმე ჰეროსტატემ, რომლის სახელი აკრძალვის მიუხედავად მაინც გაიპარა ანტიკურ წყაროებში. ეგოსელებმა ახალი ააშენეს მის ადგილას, უფრო დიდებული. იგი

ჯვაროსნებმა დაანგრიეს. ძვ.წ.VII-ში მისი მშენებლობა დაიწყო ქერსოფრონემ, მაგრამ ვინ დაამთავრა, არაა ცნობილი.

კორინთოში აიგო აპოლონის ტაძარი VI ს-ში ძვ.წ. საკულტო ცენტრში, დელფოსში. ძვ.წ. VIII ს.-დან აქ იმართებოდა პითიური თამაშობანი. დელფოსის დიდებს მისი სამისნო განაპირობებდა. მითი მოგვითხრობს, რომ ამ ადგილს აჩანაგებდა გველი პითონი, რომელიც აპოლონმა მოკლა. ამის აღსანიშნავად დააარსა თავისი სამისნო და პითიური თამაშობები. მისან ქალს პითია ერქვა, მისნობის პროცედურისათვის ჯერ მსხვერპლი უნდა შეენირათ, შემდეგ პითია, რომელიც ტაძრის ადიტონში – ხელშეუხებ ადგილას – იჯდა, ქურუმთა მეშვეობით გადასცემდა შემკითხველს თავის გაურკვეველ ორაზროვან პასუხს. მისნობის პროცედურა 9 დღე გრძელდებოდა. ცნობილია, ლიდის მეფის კროისის შეკითხვაზე მიდიის მეფე პეროზის საწინააღმდეგო ლაშქრობის წინ „თუ ვინ გაიმარჯვებდა?“ – პითიას პასუხი იყო: „თუ ჰალისს გადალახავ, იმპერიას დაამხო“. კროისს ეგონა პასუხი მისი სასარგებლო იყო და ომი დაიწყო: იგი სასტიკად დამარცხდა და საკუთარი იმპერია დაანგრია.

აპოლონის ტაძარი კლდოვან ტერასაზე წაგრძელებული ფორმით აღმართა ხუროთმოძღვარმა. სვეტების შეფარდება ასეთი იყო: 6:15. აქვე დელფოში სხვა ნაგებობა იყო აგებული განძის შესანახად.

დელფოსის შესახებ ასეთი მითი არსებობდა, მითი თუ ლეგენდა: ერთ-ერთ მთაზე სამწყსო იყო. ფარას ერთი თხა ჩამოშორდა და კლდეზე ავიდა. უცებ იქ ხტუნვა დაიწყო და ფეხს ერთ ადგილას სცემდა. მწყემსი აძვრა თხის ჩამოსაყვანად, მაგამ მანაც ხტუნვა დაიწყო. მალე მწყემსებმა აღმოაჩინეს, რომ კლდეზე ნაპრალიდან გამაბრუებელი ორთქლი ამოდიოდა, რისგანაც ადამიანი გიჟს ემსგავსებოდა. ქურუმებმა ეს ასე ახსნეს: აპოლონმა აქ მოკლა დრაკონი პითონი. აქ ტაძარი უნდა აიგოს და დაისვას ქადაგი.

სწორედ აქ აიგო აპოლონის ტაძარი. ტაძრის შუაგულში იდო ქვა – „მინის ჭიპი“. ბერძნებს დედამინა ბრტყელ წრედ ჰქონდა წარმოდგენილი, ხოლო ცენტრად დელფოსი. ზევსმა დედამინის

შუაგულის აღმოსაჩენად მტრედები გამოუშვა სხვადასხვა მხარეს, მტრედებიც აქ მოფრინდნენ და ამ ქვაზე ჩამოსხდნენ. გადანყვიტა, რომ ეს იყო „დედამინის ჭიპი“ და მისანიც აქ უნდა დაესვა.

დელფოსი წმინდა ქალაქად იყო მიჩნეული და მომავლის გასაგებად რაიმე გადანყვიტილების მისაღებად ყველა ქალაქ-პოლისი ვალდებული იქნებოდა დაეცვათ დელფია, სადაც 4 წელიწადში ერთხელ იმართებოდა პითიური თამაშობები.

არქაულ პერიოდში კარგად იყო განვითარებული კერამიკის ფერწერა. კედლის მხატვრობის ნიმუშები ჩვენამდე არ მოღწეულა, არც დაზღური მხატვრობა ჰქონდათ ბერძნებს, ყოველ შემთხვევაში, თვით პართენონიც მოხატული არ არის, არამედ რელიეფებითაა შემკული. თუ რაიმე ვიცით, ან წარმოდგენა უნდა გვქონდეს ბერძნების შესახებ ფერწერასთან დაკავშირებით, კერამიკულ ჭურჭელზე შესრულებულ ნახატებს უნდა მივმართოთ. მართალია, ლეგენდებში ხშირად ახსენებენ მხატვრებს: ზევქსისს, პარაქსისს, მაგრამ მათ ნახატებს ჩვენამდე არ მოუღწევია (ყურძენი, ფარდა). მხატვრობის ხარისხი ნატურასთან ბაძვის სიზუსტით იზომებოდა. კერამიკაზე მხატვრული გაფორმება ფერწერული ნახატებით ხდებოდა, მხატვრულ გაფორმებას ჭურჭლის ფუნქცია განსაზღვრავდა. არქაიკამდე კერამიკული ხელოვნების უამრავი ფორმა შეიმუშავეს, მაგრამ არქაიკაში მოხდა მისი სრულყოფა. კერამიკის ორნამენტულ მკვიდრდება ადამიანთა და ცხოველთა გამოსახულებანი, რომლებიც გამოდევნიან გეომეტრიული ხანის ხაზებს, ორნამენტებს, ჭურჭლის ზედაპირი სარტყლებად იყოფა, თავისუფალი სივრცე არ არსებობს. როზეტებით, ხვიარებით არის იგი შევსებული, ამიტომ სურათს ხალიჩისებური ხატოვანება ეძლევა. „ხაზოვანი სტილი“ საუკეთესოა და დამუშავებული როდოსისა და კორინთოს სკოლებში. VI ს. ძვ.წ. განვითარებას იწყებს ლარნაკის ფერწერის ახალი მიმართულება, რომლებსაც შეიძლება ატიკური ენოდოს. აქ ადამიანი სტილიზებულია. წარმართველია ორი ძირითადი სტილი – შავფიგურებიანი და მოგვიანებით წითელფიგურიანი. საბოლოოდ ბატონდება წითელ ფონზე შავფიგურიანი სტილი.

ისტორიამ შემოგვინახა რამდენიმე სახელი: VI ძვ.წ. ექსეკიასი, რომელსაც ეკუთვნის „აქილევსი და აიეტი კამათლიანად“. ევფრენიოსი, რომლის სურათია „ლარნაკი მერცხლით“.

არქაულ პერიოდში ჩამოყალიბდა თეატრი („თეატომი“ – ხილვა, ჭვრეტა, ნახვა) დიონისესადმი მიძღვნილი დღესასწაულის შედეგად. 534 წ. ძვ.წ. ათენში ოფიციალურ სახელმწიფოებრივ დღესასწაულად გამოცხადდა „დიდი დიონისობა“, რომელიც 6 დღეს გრძელდებოდა, ბოლო 2 დღის მანძილზე იმართებოდა თეატრალური წარმოდგენები დიონისეს თეატრში, რომელიც აკროპოლისის ფერდობზე იყო გაშენებული. თეატრის შესახებ ჩვენ ქვემოთ ვისაუბრებთ. ახლა გავაგრძელოთ ქრონოლოგიურად.

(ატიკური) კლასიკური პერიოდი **ძვ.წ. V-IV ს-ის I ნახევარი**

ძვ.წ. V ს-ის მანძილზე ათენის ქალაქ-სახელმწიფოს გამუდმებული ბრძოლა უხდება თავისი წინამძღოლური როლის მოსაპოვებლად სხვა ქალაქ-სახელმწიფოებს შორის (სპარტა, მაკედონია, ბეოტია), მეორე მხრივ, იგი გამუდმებულ ბრძოლაში იყო ჩაბმული სპარსელებთან. 490 წ. ძვ.წ.-ით ქსერქსე უზარმაზარი არმიით დაიძრა საბერძნეთის წინააღმდეგ. ეს ომი გარდამტეხი აღმოჩნდა საბერძნეთის ისტორიაში. თემისტოკლეს ხელმძღვანელობით სალამინთან (კუნძულია) საზღვაო ბრძოლაში 480 წ. ძვ.წ.-ით, სპარსელები სასტიკად დამარცხდნენ, ხოლო 479 წ. პლატეასთან სახმელეთო გამარჯვების შემდეგ ათენი საბოლოოდ იქცა მეთაურ ქალაქ-სახელმწიფოდ. 60-50-იან წლებში ათენში საბოლოოდ ჩამოყალიბდა ათენის ქალაქ-სახელმწიფოს დემოკრატიული მმართველობა. ძვ.წ. 462 წ. გატარდა რეფორმები არისტოკრატიის წინააღმდეგ. არეოპაგს წაერთვა პოლიტიკური ძალაუფლება და სახალხო კრებას გადაეცა. ამიერიდან სახალხო კრება ირჩევდა სტრატიგეს (მმართველს). განსაკუთრე-

ბით ნაყოფიერი იყო სტრატეგ პერიკლეს დრო (461-429 ძვ.წწ.). პერიკლეს მეგობარი ისტორიკოსი ფუკიდიდე „პელოპონესის ომის ისტორიაში“ პერიკლეს ახასიათებს როგორც ჭკვიანს, ორატორს, პატრიოტსა და მშვენიერების მოყვარულს. 449 წ. ძვ.წ. ზავი დაიდო სპარსეთთან, რამაც პერიკლეს საბოლოოდ გაუხსნა ხელები დიდი აღმშენებლობითი საქმეებისათვის. ძვ.წ. 447 წ. დაიწყო პართენონის მშენებლობა და მასთან ერთად აკროპოლისის განაშენიანება. პერიკლეს დროის ათენს თუკიდიდე „საბერძნეთის სკოლას“ უწოდებს. პერიკლეს კულტურული მშენებლობა ათენის პოლიტიკური გაძლიერების სტრატეგია იყო. პერიკლეს ეკუთვნის სიტყვები: „მშვენიერება უბრალოებაშია“. ეს სიტყვები კლასიკური ბერძნული ხელოვნების მთავარი პრინციპი იყო. პერიკლე, როგორც ტიპური ბერძენი თავისი დროისა, მუსიკის თაყვანისმცემელი იყო. მუსიკის სიყვარულის გამო პერიკლემ ათენში ააგო პირველი მუსიკალური ცენტრი-ფილარმონია, რომელსაც ბერძნები „ოდეონს“ ეძახდნენ (445 ძვ.წ.). თუ მანამდე მუსიკას ორხესტრაზე ასრულებდნენ სპექტაკლის მსვლელობის დროს თეატრში, იგი „ოდეონის“ აგების შემდეგ დამოუკიდებელ დარგად იქცა. ათენი დღესასწაულების ქალაქი იყო, წელიწადის მანძილზე 60-მდე სახელმწიფო-დღესასწაული იმართებოდა რამდენიმე დღის განმავლობაში. მათგან ყველაზე „დიდი დიონისობა“ იყო. მის რიტუალში ჩართული იყო რელიგიური დღესასწაულები, წარმოდგენები, სპორტული შეჯიბრებები, დითირამბული ქორები, მასობრივი ცეკვები, მხატვრული კოსტიუმირებული პროცესები, სიმღერები კიფარისა და ფლეიტის თანხლებით. განსაკუთრებით ბრწყინვალე იყო პანათინური დღესასწაულები, რომლებიც ზაფხულობით მიმდინარეობდა. მასში მთელი საბერძნეთის დეპუტაცია მონაწილეობდა. იგი შეიცავდა მხედართა პარადს, შეჯიბრებას სირბილში, ჭიდაობაში, მკლავჭიდაში, საზღვაო ხომალდების სვლაში, ეტლებით სრბოლაში, დეკლარაციას რაფსოდების ძველი საგმირო ეპოსიდან, ხოლო დასასრულს სახალხო პროცესია ქალაქიდან აკროპოლისისაკენ მიემართებოდა, ათინას ქანდაკებისაკენ, რომელსაც ახალგაზ-

რდა გოგონები მოოქროვილი ოქროს ქსოვილით რთავდნენ. ამ პროცესის გამოსახულება გვხვდება პართენონის იონურ ფრიზებზე. პერიკლე უდიდეს სიყვარულს ამჟღავნებდა ხელოვანთა მიმართ, მისი უახლოსი მეგობრები იყვნენ სოფოკლე, ფიდიასი. პერიკლესა და მის ცოლს ასპაზიას მუდამ გარს ერტყა მეცნიერები, ხელოვანები, პოლიტიკოსები, ფილოსოფოსები – პროტაგორა, ფიდიასი, იქტინი-პართენონის მთავარი არქიტექტორი. მას წიგნიც კი ჰქონდა დაწერილი „პართენონი“.

კლასიკური პერიოდის ათენი მთავორიან ადგილას მდებარეობდა. იგი ზღვიდან 5 კმ-ით იყო დაშორებული, 15 კარიბჭიანი გალავნით გარსშემოვლებული. ქალაქი გაშენებულია რამდენიმე კლდოვან გორაკზე, ერთ-ერთი უმაღლესი აკროპოლისია. ქალაქში იყო არეოპაგი, მუსეიონი, ოდეონი. ათენის მთელი ღირსშესანიშნაობანი თავმოყრილი იყო აკროპოლისზე, შესასვლელი-პროპილეთ, მარჯვნივ ნიკეას პატარა ტაძრით, რომელიც V ს.ძვ. წ. კალისტრატეს გეგმით აშენდა. პართენონი, ერექტიონი, ათინა პრომახოსის ქანდაკებით, რომელიც დგას ეზოში მოოქროვილი წვერიანი შუბით.

ქალაქის ცენტრში სავაჭრო და შესაკრები ადგილია აგორა, რომელიც ჯერ კიდევ სოლონის დროიდან ჩამოყალიბდა. ათენში, გალავნის შიგნით, ზევსისადმი მიძღვნილ წმინდა ადგილას, რომელსაც „ოლიმპიკონი“ ეწოდებოდა, ცენტრალური ადგილი ტაძარს ეკავა. გალავნის გარეთ სტადიონი იყო, რომელიც ქვის ნაგებობად ლიკურგოსს უქცევია ძვ.წ. 330 წ.

კლასიკურ პერიოდში ტაძრები შენდებოდა პერიფერიებშიც, სხვა ქალაქებშიც, მაგრამ ათენი ბრწყინვალე იყო თავისი აკროპოლისით. კლასიკურ პერიოდს მხატვრული ხელოვნების განვითარებაში სხვაგვარად ატიკურს უწოდებენ, რადგან ათენი ატიკის მხარის (ბალკანეთის ნახ. კუნძ-ზე დასავლეთით) დედაქალაქი იყო.

ბერძნული კლასიკური ხელოვნების განვითარების აუცილებელი პირობა იყო განსაკუთრებული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და სოციალური წყობა – დემოკრატიული მონათმფლობელი

ბელობა. როგორც ზემოთ ვთქვით, სპარსელებზე ბერძნების გამარჯვებამ ათენის ხელმძღვანელობით, ყველა ქალაქ-პოლისის გაერთიანებამ საერთო მტრის წინააღმდეგ ათენი საბერძნეთის ყველაზე დანინაურებულ ქალაქ-სახელმწიფოდ აქცია. 490 ძვ.წ. მარათონის ველზე გამარჯვებას უკავშირდება ცნობილი მითი მარათონის შესახებ. 42 კმ-ით დაშორებულ ათენელებს მარათონის ომის გამირმა შეატყობინა ეს ამბავი, სირბილით ქანც-განყვეტილი დაეცა ათენის კარიბჭესთან. აქედან მოყოლებული 42 კმ-ის გარბენას „მარათონი“ ეწოდა.

ათენის საზოგადოება დემოკრატიული არჩევნებით, თავისუფალი მოქალაქეებით, მონების გარდა, ესაა დემოსის ძალაუფლება. ჰეტერები – თავისუფალი ქცევის ქალები – დიდ როლს ასრულებდნენ პოლიტიკასა და ხელოვნებაში. გავრცელებული იყო ხელოსნობა, მიწათმოქმედთა თავისუფალი შრომა, ხელოვნები ფასობდნენ არა როგორც ღვთის მსახურები (როგორც ეგვიპტეში), არამედ როგორც ოსტატები. ფიდიასს უწოდებდნენ „კალოს დემიურგოსს“ – მშვენიერ ხელოსანს.

ბერძნები აფასებდნენ გონივრულობას, წონასწორობას, ჰარმონიას, ზომიერებას, მათთვის უცხოა დუალიზმი – სულისა და სხეულის გათიშულობა. მუზეუმები – სპეციალური საცავებიც ჰქონდათ, მაგრამ ხელოვნების ნიმუშები ძირითადად ღია ცის ქვეშ ჰქონდათ გამოფენილი. ხელოვნების სამყარო ცოცხალი, ნათელი იყო. ათენი მოფენილი იყო ქანდაკებებით, ბიუსტებით. „ათენში მეტი სტატუაა, ვიდრე ცოცხალი ადამიანი“. ბერძნულ ქანდაკებებს ორიგინალის სახით ჩვენამდე არ მოუღწევია, ვიცნობთ რომაული ასლებით. ძირითადად ბრინჯაოსგან ქმნიდნენ. V ს-ის შუა წლებიდან მარმარილოც გამოჩნდა. არქაული პერიოდიდანვე ბერძნული არქიტექტურა, სკულპტურა პოლიქრომულია. ე.ი. სხვადასხვა ფერს იყენებდნენ, კაშკაშა წითელს მწვანესთან აწყვილებდნენ. ანტიკური ქანდაკება ჯერ კიდევ ხისაა, შემდეგ პოროსის (რბილი ფოროვანი კირქვა), ტუფისა და რუხი მარმარილოსი, შემდეგ თეთრი მარმარილოსი. ბრინჯაოთი და ოქროთი მოვარაყებულ სპილოს ძვალზე მუშაობდნენ სხვადასხვა დროის

დიდოსტატები: პოლიკლეტი (V ს.ძვ.წ.), „პრაქსიტელი (IV ს-ის I ნახევარი), ლისიპი (IV ძვ.ს), პოლიგროქრომულია „დორიფორი“, „ამორძალი“, „დიადუმენოსი“, პოლიკლეტის ყველა ჩვენამდე მიღწეული ქანდაკება.

ფიდიასის ათინა ბრინჯაოსია (პრომასოსი), ასევე „ხიჭვის ამომლები ბიჭუნა“, „სვეტზე დაყრდნობილი ჰერმესი“, „ბადროს მტყორცნელი“, „აპოლონი“ და თვით ცნობილი „აპოლონი ბელვედერი“. პავსანია ოლიმპიაში ზევსის ქანდაკებას ფიდიასისას ასე აღწერს: ზევსის ფიგურა ოქროსია და სპილოს ძვლისაგან ნაკეთები. თავზე ადგას თითქოს ზეთისხილის ტოტებისაგან მონწული გვირგვინი, მარჯვენა ხელში უჭირავს „ნიკე“, ოქროსა და სპილოს ძვლისაგან არის დამზადებული. ამ „გამარჯვების ქალღმერთს“ თავსაკრავი უკეთია და თავზე ოქროს გვირგვინი ადგას, ღმერთს მარცხენა ხელში კვერთხი უპყრია სხვადასხვა ლითონებით შეფერილი. კვერთხზე შემომჯდარა არწივი. ღმერთის ფეხსაცმელი და მოსასხამი ოქროსია, მოსასხამზე ფრინველებია გამოსახული. ყვავილთაგან კი მინდვრის შროშანი, ტახტი ოქროთი, ძვირფასი ქვებით, შავი ხითა და სპილოს ძვლითაა აფერადებული, მასზე ცხოველებია გამოსახული, როგორც ფერწერული, ისე რელიეფური. ტახტის ლომებთან ფეხებთან ოთხი ნიკეა აცეკვებული გამოსახული. ეს კლასიკაა.

კლასიკური ბერძნული მხატვრული კულტურის ესთეტიკური იდეალი სრულყოფილი ადამიანი იყო. ადამიანის აღზრდა უპირველესი ამოცანა იყო ქალაქ-სახელმწიფოების იდეოლოგიისათვის. ამას ემსახურებოდა ის სახალხო დღესასწაულებიც, რომლებიც სპორტულ შეჯიბრებებსაც ეძღვნებოდა და ხელოვნებასაც. მთავარი კი ადამიანის ფიზიკური და სულიერი წრთობა იყო. განსაკუთრებული იყო ცხოვრების ის წესიც, რომელიც სპარტელებს გააჩნდათ.

სპარტა დორიელმა ტომებმა დააარსეს. დორიელთა შთამომავლებს სპარტელებს უწოდებდნენ. ძვ.წ. VIII-VI სს-ში მათ მკაცრი სახელმწიფო ჰქონდათ. სახალხო კრებას 90 წლის ასაკიდან ესწრებოდა უხუცესთა საბჭო, რომელიც სპარტიატისა და 2 მეფის-

აგან შედგებოდა. 60 წელს გადაცილებული უნდა ყოფილიყვნენ მისი წევრები. სპარტიატები უმცირესობას შეადგენდნენ სპარტის მოსახლეობისა, ამიტომ სპარტაში უმცირესობა ბატონობდა უმრავლესობაზე, ასეთ წყობილებას „ოლიგარქიას“ უწოდებდნენ.

დორიელებმა XI ს. პირველი შემოსევის დროს სამი სახელმწიფო დააარსეს პელოპონესში. ერთ-ერთი ლაკონური სპარტა იყო. მისი ძალა სამხედრო ორგანიზაციაში მდგომარეობდა. ეს თითქმის სამხედრო ბანაკი იყო. სპარტაში სამი ფენაა: სპარტელები, პერიეკები და ილოტები. სპარტელები დორიელთა მემკვიდრე მეომრები იყვნენ. ისინი მართავდნენ და ომობდნენ, პერიეკები და ილოტები დაპყრობილი აქადების მემკვიდრეები იყვნენ. სპარტელები 9000 ოჯახი იყო. მინაც 9000 ნადელად ჰქონდათ დაყოფილი. დიდად აფასებდნენ თანასწორობასა და თავისუფლებას. პერიეკები იარაღს ჭედდნენ, ილოტები თესავდნენ და მოსავალს იღებდნენ. სპარტაში ფულის ფუნქციას რკინა ასრულებდა. რკინას ძმარში ანროთობდნენ, რომ რკინა მყიფე გამხდარიყო და მისი ჭედვა შეუძლებელი ყოფილიყო. სპარტელები ფულს არ აგროვებდნენ, ისინი ფუფუნებას არ ცნობდნენ, ომში ნადავლს არ ეძებდნენ. ბევრი ლაპარაკი არ უყვარდათ, „შენ საქმეზე ლაპარაკობ, მაგრამ არა საქმისათვის“, – ასე აწყვეტინებდნენ სიტყვას მოლაყბეს. ომში ასე ისტუმრებდნენ: ფარს აძლევდნენ და ეუბნებოდნენ: „ამით და ან ამაზე“. დიდად აფასებდნენ დისციპლინას. ამბობენ, სპარტელმა ხმალი მოუქნია მტერს, ამ დროს ბუკის ხმა გაისმა, რომელიც ომის შეწყვეტას აუწყებდა, სპარტელმა ხმალი დაუშვაო. მისი აზრით, „უკეთესია“ ბრძანებას დაემორჩილო, ვიდრე მტერი მოკლა“. „ჩემი ხმალი მოკლეა, წინ გადადგი ნაბიჯი და დაგიგრძელდება“. სპარტაში, განსხვავებით სხვა ბერძნული ქალაქ-სახელმწიფოებისაგან, დიდ პატივს სცემენ ქალს და მოხუცს „მხოლოდ სპარტაში უსმენენ ქმრები ცოლებს“. მიზეზი? მხოლოდ სპარტაში ქალები შობენ ვაჟ-აცებს. დედამ 5 შვილი გაუზზავნა ქვეყანას ომში. მაცნეს ეკითხება: „როგორაა საქმე? მაცნე პასუხობს: „5 შვილი დაგელუპაო“. „მე ამას არ ვკითხულობ, მე ვკითხულობ, ვინ მოიგო ომიო!“ „ჩვენ

მოვიგეთ“ – პასუხობს მაცნე. გახარებული დედა შესძახებს: „მაშინ ბედნიერი ვარ, რომ ყველა დაიღუპაო“. სპარტელი დედის ეს სახე ქართველი დედის ისტორიულ სახეს მოგვაგონებს.

ახალშობილი თუ ჯანმრთელი არ იყო, კლდიდან აგდებდნენ. 7 წლის ვაჟს ყაზარმაში აწესებდნენ, სადაც ბრძოლას და მკაცრ ცხოვრებას ასწავლიდნენ. ასწავლიდნენ ტკივილის მოთმინებას, ამისათვის როზგავდნენ, არ უნდა დაეკვნესა. ერთმა ბიჭმა პატარა მელია მოიპარა, დამალა კალთაში, მელიამ მთელი გულ-ღვიძლი ამოუჭამა, მაგრამ ხმას არ იღებდა. ეს ბავშვი ისე მოკვდა, ხმა არა ამოუღია. სპარტელი ბავშვობიდანვე მკაცრ ცხოვრებას ეჩვეოდა და იგი თავისი სახელმწიფოს ერთგული დამცველის სახელზე ოცნებობდა.

სპარტანული აღზრდის წესებს იყენებს პლატონი თავისი ესთეტიკური აღზრდის თეორიაში, რომელიც პლატონის „იდეალური სახელმწიფოს“ გეგმის საფუძველს წარმოადგენდა. „ჯანსაღ სხეულში ჯანსაღი სულია“, – ეს ლოზუნგი სპარტელებმა გაავრცელეს მთელს საბერძნეთში.

ბერძნული კლასიკური არქიტექტურა

პერიკლეს დროის კლასიკური პერიოდის არქიტექტურის ბრწყინვალე ნიმუშია პართენონი. იგი ბერძნებმა ააშენეს უტილიტარული დანიშნულებისათვის. იგი იყო უპირველესად ბანკი, ხაზინა. პართენონი აიგო როგორც ერთიანი საბერძნეთის სიმბოლო, როგორც ათინა პართენონის („პართენონი“ – ქალწული) სალოცავი. პართენონი 150 მ-ის სიმაღლეზეა ზღვის დონიდან, იგი ათენის ყველა კუთხიდან მოჩანს, აშენებულია ათენის მახლობლად პენტელიის მარმარილოსაგან, რომელიც მზის სხივებზე საოცრად სხივოსნურია და ბრჭყვიალებს, რადგან გამჭვირვალე მარმარილოს შიდა ფენაში ჯაჭვური გადაბმით მიკროსკოპული ნატეხები მოჩანს. კრისტალები სხვადასხვაფერად

ბრჭვილებს. მარმარილოს სიღრმიდან ოქროსფერი-მოყვითალო ფერი სხივდება. ამგვარი ფერადოვანი ბრწყინვალეების გამო მარმარილო სითბოს გამოსცემს. იგი თბილი გვეჩვენება. მარმარილოს ზედაპირზე სხივების არეკვლის სხვადასხვაობა ტაძარს სხვადასხვა ფერს აძლევს დილით, შუადღისას და საღამოს. მარმარილო კვადრებად არის დაჭრილი. გეომეტრიული თეორიული ცოდნა ბერძნებმა შეიმუშავეს, ბერძნებმა სისტემური სახე მისცეს აღმოსავლეთიდან შემოტანილ გეომეტრიულ ცოდნას და მეცნიერება შექმნეს. ბერძნული კვადრი მესოპოტამიის არქიტექტურაში იღებს სათავეს, სადაც აგურით აშენებდნენ, გამოწვავდნენ და კვადრის ფორმაც აგურს ჰქონდა. ბერძნებმა აგურის ფორმის კვადრული წყობაც მესოპოტამიიდან მიიღეს. პართენონის სტრუქტურაში შემონახულია არქაიკული და უფრო ძველი არქიტექტურული სტილი, რომელიც საცხოვრისისა და სატაძრო არქიტექტურის ძირითადი სახე იყო – მეგარიონი, ყრუ კედლიანი ფასადით ოთხკუთხა ნაგებობა, რომელსაც მხოლოდ წინა მხარე ჰქონდა ღია და ეზოში გადაიოდა. ბერძნული წარმართული ტაძრების მსგავსად პართენონიც არ იყო ინტერიერით მლოცველთათვის განკუთვნილი. იგი პერიპტერული სისტემისაა ანუ შიდა სივრცე გახსნილია და ფასადი კოლონადების რიგითაა დამშვენებული, წინა 8 სვეტი, გვერდითი 17. პერიპტერის არქიტექტონიკაში სვეტების რაოდენობა ასეთი პროპორციით ხასიათდება: $1 \times 2 + 1$. ანუ წინა ფასადზე 8 სვეტი $x 2 = 16 + 1 = 17$. კოლონადები გალერეას ქმნიან და ქმნიან მლოცველთათვის მზისა და წვიმისაგან თავშესაფარს. მაგალითად, „პანათინური“ დღესასწაულის დროს ზაფხულში, როცა მთელი საბერძნეთის დეპუტაცია იღებდა მონაწილეობას სახელოვნებო და სპორტულ შეჯიბრებებში. ხალხი პართენონისაკენ მიემართებოდა საზეიმო სვლით, რომ ათინას ხის ქანდაკება ათენელი გოგონების მიერ მოოქროვილი ოქროს სამოსით შეემოსათ. ათინა, პართენონის სპილოს ძვლისა და ოქროს ფირფიტებით შექმნილი ქანდაკება ფიდიასისა, ტაძრის შიგნით ოთხკუთხა ჩაკეტილ ნაგებობებში იდგა, იქ არავინ შედიოდა ქურუმის გარდა.

ათენის ეს ბრწყინვალე ნაგებობა პერიკლეს დროს წამოიწყეს დაახ. 447 წ., როგორც საბერძნეთის ერთიანობის სიმბოლო, დასრულდა ძვ.წ. 432 წ. ფიდიასს ეკუთვნის ათინა პართენოსის 12 მეტრიანი პოლიქრომული ქანდაკება, ხის კარკასით, სპილოს ძვლით სახე და ხელების მტევნები ჰქონდა გამოქანდაკებული, სამოსი კი მთლიანად ოქროს ფირფიტებით იყო დაფარული, რომელსაც ომის დროს ხსნიდნენ და ოქროს მონეტებად გადაადნობდნენ, მშვიდობიანობის დროს კი ისევ აასხამდნენ. ფიდიასს მსგავსი პოლიქრომული ხერხით ჰქონდა შექმნილი ზევით ხსენებული ზევსის ქანდაკება. პართენონი საკულტო ტაძარი იყო, ფიდიასის ხელმძღვანელობით აშენებდნენ. არქიტექტორები იყვნენ იქტინი და კალიკრასტი.

პართენონის მშენება მისი სვეტებია, რომელთა საერთო რაოდენობა 46-ია. 92 მეტოპი და იონური რელიეფური ფრიზებით. სვეტები დორიული ორდერით ადამიანის აღნაგობის პროპორციებს ეყრდნობა. ჯერ კიდევ ეგვიპტურ ტაძრებში გვხვდება სვეტის ადამიანის სხეულთან გაიგივების ტრადიცია. ფარაონთა ქანდაკებები სვეტებში რელიეფურადაა ჩაშენებული. ატლანტები და კარიატიდები (ერექტიონში) ბერძნულ ტაძრებში ეგვიპტურის გავლენაზე მიუთითებენ. სვეტი ანტამბლემენტის მთელ დატვირთვას იღებს თავის თავზე. პერიპტერში, რომელიც კლასიკური სახეა ბერძნული საკულტო არქიტექტურისა, სვეტების მთელი სიმფონიაა, სვეტია მთავარი განმსაზღვრელი ნაგებობისა, თუ რა სტილით თუ ორდერით არის იგი აშენებული. ყოველ არქიტექტურულ ნაგებობას თავისი ორდერული სისტემა აქვს, რომელიც სვეტებით განისაზღვრება. ორდერი ესაა არქიტექტურულ ფორმათა ორგანიზაციის წყობა, წესრიგი. სიტყვა „ორდერს“ იყენებენ მხოლოდ ბერძნული არქიტექტურის მიმართ და შემდგომ მის საფუძველზე განვითარებული ევროპული არქიტექტურის მიმართ. დორიული სვეტი მსხვილია, მამაკაცური სანყისის გამომხატველი, პართენონის და საერთოდ კლასიკური ბერძნული არქიტექტურის საერთო ხასიათი რეალისტურია, ანთროპომორფულია, იგი ეყრდნობა სამყაროს ისეთ აღქმას, სადაც

ცენტრს ადამიანი წარმოადგენს. დორიული ორდერი უძველესია. არქაულ პერიოდში ტაძარი მეგარიონის ტიპის საცხოვრებელი სახლის ფორმას ატარებს დახურული დარბაზითა და ანტიბიანი პორტიკებით. ამ ტაძრებს ჰქონდათ ხის ბოძები, ხის კოჭები და ალიზით ამოყვანილი კედლები. არქაული პერიოდში ვითარდება დორიული ორდერი, ცოტა მოგვიანებით იონური, ელინისტურ ხანაში ორივე შენარჩუნებულია. დორიული ორდერი ძვ.წ. VII ს-ში შემოდის, ძვ.წ. VI-V სს. იონური, ბოლოს კი კორინთული. იონური სვეტები მსუბუქია, მოხდენილი, წვრილად დაღარული ხაზებით, სვეტის თავი თუ ორდერულ სვეტს დოლაბის მსგავსი მრგვალი ან ოთხკუთხა ქვისა აქვს, იონური ვოლუტებით ანუ ცხვრის რქის მსგავსი გრეხილებით არის დამშვენებული. იონური სვეტი საკუთარ ბაზისზე დგას, ინდივიდუალურობის მაჩვენებელია, დორიული კი ერთიან, საერთო ბაზისზე დგას.

პართენონის ფრიზები და ფრონტონები შეფერადებული იყო. ბერძნები ფერების დადგენილი წესით აფერადებდნენ ნაგებობებს. მაგალითად, ლურჯი ფერებით ღებავდნენ წინ გამოწეულ ნაწილებს, მაგალითად, ტრიგლიფებს, მაშინ, როცა ჩრდილში მყოფ ნაწილებს, მაგალითად, მეტოპებს წითლად გამოჰყოფდნენ.

პართენონის თავისებურება ისაა, რომ აკროპოლისზე ბუნებრივ გარემოშია ჩანერილი. ბუნება პართენონის იდეური გამოხატვისათვის არის მისადაგებული. აკროპოლისის მოედანი გაფართოებულია, პართენონი იდეურად დიონისეს თეატრონს აგვირგვინებდა, თეატრონი აკროპოლისის ფერდობზე იყო გაშენებული. მაყურებელი ისხდა ხის სკამებზე და მის წინ ორხესტრას გადაღმა კლდე იყო დაკიდული. პანაფინური დღესასწაულის დროს თეატრის გარშემო, აკროპოლისის მთის ბილიკები და თვით აკროპოლისი ერთ მთელად იყო გაერთიანებული.

პართენონის თავისებურება მის უბრალოებაშია, კომპოზიციურ წყობასა და მის შიდა ინტერიერში, სადაც სპილოს ძვლითა და ოქროს ფირფიტებით შემკული ხის კარკასიანი ათინა პართენონის ქანდაკება იდგა. შიდა კოლონები ტაძარში ძეგლს

II–ს მსგავსად გარს უვლიდა. ქანდაკება კოლონადებით უფრო ეფექტური იყო, ვიდრე ზევსის ქანდაკება ზევსის ტაძარში, სადაც ზევსი ტახტზე ზის და უკანა ფონი კედელი ჰქონდა.

პერიპტერის ტიპის ტაძრებია ჰერას ტაძარი პესტუმში, პოსეიდონის ტაძარი, ზევსის ტაძარი ოლიმპიაში. ჰერას ტაძარი პართენონთან შედარებით არქაული ტიპისაა, რაც მის ადრე შექმნაზე მიუთითებს. იგი თითქოს მინიდანაა ამოზრდილი და მისგან იღებს ძალას, გამოირჩევა მძიმე ფორმებით. ჰერას სტიქიური ძალა იგრძნობა და მოგვაგონებს ესქილეს მიჯაჭვულ პრომეთეს. პართენონი სოფოკლეს შემოქმედებას მოგვაგონებს, ერესტიონი კი – ევრიპიდეს. პართენონში პერიკლეს დროის ადამიანის განონასწორებულობაა ასახული, როგორც ინდივიდუალურისა და კოლექტიურის, სახელმწიფოებრიობისა და პირადულის ჰარმონია. პართენონს აგებდა მთელი საბერძნეთი. პართენონი ბრწყინვალეა თავისი მონუმენტური მრგვალი ქანდაკებებითა და უამრავი რელიეფებით. იგი არქიტექტურისა და სკულპტურის ბრწყინვალე სინთეზს წარმოადგენს, გამოყენებულია ფერწერული ელემენტებიც. პერიპტერის გარეგანი ხედი სკულპტურას ერწყმის და სკულპტურასა და არქიტექტურის კომპოზიციას აგრძელებს. მხოლოდ რენესანსში მოხდა საბოლოო გამოყოფა ფერწერისა და სკულპტურისა არქიტექტურიდან. კლასიკურ საბერძნეთში კი გვაქვს პრინციპული ერთიანობა ამ სამი ხელოვნებისა. პართენონის სკულპტურებს წარმოადგენენ ქრიზომელეფანტური ქანდაკება ათინასი, ორი ფრონტალური კომპოზიცია და ფრიზების რელიეფური გამოსახულებები. რელიეფური სკულპტურა ავსებს არქიტექტურის სტილს, იგი სკულპტურის ერთგვარ გამოფენას ჰგავს. პართენონი ფაქტიურად მუზეუმი იყო ათენელებისათვის, როგორც არქიტექტურული ძეგლი, როგორც სკულპტურულ ნიმუშთა ანსამბლი.

პართენონის მშენებლობის დაწყებიდან ორი წლით ადრე დაიდგა ათინას ბრინჯაოს ქანდაკება – პრომახოსი (მებრძოლი) სპარსელებზე გამარჯვების აღსანიშნავად, იგი ზღვიდანაც კი მოჩანდა და მასზე ბრწყინავდა ათინას შუბის ოქროს წვერი. იგი

იდგა შესასვლელთან, პროპილესთან. ეს ქანდაკება ერთ ანსამბლად კრავდა პროპილესა და პარტენონს. ტაძრის შიგნით კი იდგა ათინა პარტენოსი. ათინა პრომახოსი მარჯვენა ხელით ეყრდნობა შუბს, თავზე ჩაჩქანი ახურავს, პარტენონის ფრიზები თითქოს ორად იყოფა, ფრონტონებზე და მეტოპებზე ქვემოთ ადამიანური სახეებაა, ზემოთ ღვთიური. სულ 500-მდე ფიგურაა ქალიშვილებისა და მოხუცების, ცხენოსნების, არც ერთი არ იმეორებს ერთმანეთს. სიუჟეტები მითებზეა გაშლილი. პარტენონი იუსტინიანეს დროიდან ქრისტიანულ სამლოცველოდ გადაკეთდა, ხოლო იქ მდგარი ათინა პრომახოსის ფიდიასეული ქანდაკება ჯერ კიდევ 900 წლამდე კონსტანტინეპოლში გადაიტანეს ჰიპოდრომის შესავსებად. 1204 წლიდან ჯვაროსნული ლაშქრობების შედეგად აქაურობის განადგურება იწყება. 1456 წლიდან აკროპოლისი ოსმანთა იმპერიის ქვეშ მოექცა და ციხესიმაგრის ფუნქცია დაეკისრა. 1656 წ. მეხი დაეცა, 1687 წ. ვენეციელთა არმიის მიერ ოსმანთა ციხესიმაგრიდან გამოსროლილმა ჭურვმა პარტენონი დააზიანა. ამას მოჰყვა 1801 წ. ლორდი ილვონის მიერ ნანგრევებიდან ამოღებული სკულპტურების და რელიეფების ინგლისში გატანა.

პარტენონი, რომლის მშენებლობა ძვ.წ. 447 წ. დაიწყო და 432 წ. დამთავრდა, კლასიკური ათენის მრავალრიცხოვანი გენიოსების შემოქმედების ნაყოფია. სტილური მრავალფეროვნების ჰარმონიული გამოვლინება ფიდიასის დამსახურებაა, როგორც საერთო ხელმძღვანელისა. პარტენონის სიგანე 34 მ-ია, სიგრძე 72 მ. სულ 46 სვეტისაგან შედგება, სიმაღლე 10,4 მ-ია. სვეტებს შორის მანძილი არათანაბარია, კუთხის სვეტები ოდნავ შესქელებულია, მანძილი გვერდებში მეტია, ვიდრე შუა სვეტებში, რაც დინამიურობას აძლევს ტაძარს, თითქოს მოძრაობსო. პერიკლეს გარდაცვალების შემდეგ აშენდა ნიკეს ტაძარი „ნიკე აპტეროსი“ – (უფროსი) გამარჯვების ქალღმერთისადმი მიძღვნილი. აღდგენილი იქნა XIX ს-ში 1835-86 წ. გერმანელების მიერ.

აკროპოლისის კიდევ ერთი მშენებება ტაძარი ერექტიონი. პერიკლეს დროს დაიწყო მისი მშენებლობა ასიმეტრიული კედ-

ლებით, კარიატიდები ქალის ქანდაკებებია სვეტების ნაცვლად, რომლებიც აივნის მსგავს მინამენზეა მოთავსებული. 6 კარიატიდა ინდივიდუალობით განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ერექტიონის შენება დამთავრდა 407 წ.ძვ.წ. ეს ტაძარი მიეძღვნა ათინას, პოსეიდონსა და მეფე ერეხტეს. იგი აშენებულია იმ ადგილას, სადაც ლეგენდის მიხედვით, მიდიოდა კამათი ათინასა და პოსეიდონს შორის, თუ რა უნდა დაერქმიათ ქალაქისათვის. პოსეიდონმა დაჰკრა სამითთა, ამოხეთქა წყალმა, მაგრამ წყალმა ვერ მოხიბლა ათენელები. ათინამ გადაყარა ზეთისხილის მარცვლები და ზეთისხილით დაიფარა მიდამო. ტურისტებს ახლაც აჩვენებენ სამ უდიდეს ნახვრეტს, რომელიც პოსეიდონის სამითთას კვალა. ათინას ზეთისხილმა გაიმარჯვა და ქალაქს ათენი დაერქვა. ერექტიონი კომპლექსს ქმნის ბუნებასთან, პართენონთან და ნიკეა აპტეროსის ტაძართან. იგი პატარაა პართენონთან შედარებით. სამხრეთ დასავლეთიდან თუ შევხედავთ მას, ერექტიონი შენობათა მთელ კომპლექსად წარმოგვიდგება. თუ პართენონის გარეგნულ სახეს კოლონადა ქმნიდა, ერექტიონი მთელ კომპლექსად წარმოგვიდგება. მცირე ზომებით ნაგებობა საცხოვრებელ სახლს მოგვაგონებდა, რომელსაც აივანი და პატარა ბაღი ეკვროდა. ერექტიონის საერთო ხასიათი და კომპოზიციური სირთულე მნახველს შიგ შესვლის ინტერესს უღვიძებდა. პართენონი კი ჩაკეტილია კოლონადებით და მონუმენტურია. ერექტიონის ყოველი მხარე ახალ სანახაობას წარმოადგენს და ამიტომ საპარადო ხასიათს იღებს. ჩრდილოეთის პორტიკი შესასვლელია. პოსეიდონის ტაძარში, რომელიც შენობის ძირითადი ნაწილია, ერექტიონის კომპოზიციური სირთულე მნახველს აიძულებდა გარს შემოევლო ნაგებობისათვის. ეფექტი იმდენად განსხვავებულია, რომ კინოკადრებით იცვლება ერექტიონის ყოველი კუთხის აღქმა. იგი ერთგვარ „არქიტექტურულ კინოფილმს“ მოგვაგონებს, კარიატიდებს ენაცვლება ყრუ კედელი, რომელსაც ფანჯრის მსგავსი ხვრელები აქვს. საერთოდ, ფანჯარა, როგორც გარემოსთან დამაკავშირებელი, რენესანსმა შემოიღო. სარკმელი კედლის სისქეს გვიჩვენებს საერთოდ. ერექტიონში კი

კედლის სისქე აღუქმელი რჩება. ერექტიონი იონური და დორიულ-ორფერული სტილის სინთეზს წარმოადგენდა. აქ გვაქვს იონური ვოლუტები, დორიული კაპიტელები, კარიატიდები. სურათი მთლიანობაში ნაგრძელებულ პარალელოპიპედის მსგავს ნაგებობას წარმოგვიდგენდა. პართენონის იდეალური სიმეტრიულობა ერექტიონის ასიმეტრიულობას უპირისპირდება. ანტიკურმა ვერძნებმა არ იცოდნენ პერსპექტივის ზუსტი კანონები. ძველმა ვერძნულმა და ძველმა რომაულმა ფერწერამ პერსპექტივა მიახლოებით იცის. ბერძნები მხოლოდ ინტუიციითა და გუმანით პასუხობდნენ პირდაპირი და ირიბი პერსპექტივის კანონებს. უკუპერსპექტივის დროს საგნების მოშორებით გადიდებაც კი შეეძლო.

ერექტიონის მშენებლობა კარიატიდებით შემკული ღია აივნის მსგავსი ნაგებობაა. კარიატიდები აღქმის თვალსაზრისით უფრო ეფექტურია, ვიდრე კოლონადები. ორ მწკრივად განლაგებული ქალის ფიგურები სვეტების ნაცვლად. კარიატიდების წყობა მთლიანი კომპოზიციის მქონეა. მისი აღქმა შორიდან შეუძლებელია. ეს გაუთვალისწინებია არქიტექტორს და თავისთავში დამთავრებული, სიმეტრიული, ინდივიდუალური ქანდაკებები მცირე ნიუანსებითაც კი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რაც აიძულებს მნახველს ახლოდან შეხედოს მათ. თითოეულ კარიატიდს თავისი პოსტამენტი, თავზე კალათის მსგავსი თავსაბურავი, სამოსის დრაფირება, დგომის წესი, ყველაფერი ინდივიდუალური აქვს. საერთოდ აკროპოლისზე ყველა ქანდაკება იმდენად დიდებულია, რომ მთელი მუზეუმი.

მრგვალი სვეტური ნაგებობა – ლისიკრატესის მონუმენტური ქანდაკებით აკროპოლისის აღმოსავლეთით ფერდობის ძირში. ცოკოლის სიმაღლე 4 მ-ია, რომელსაც სამი მრგვალი საფეხური ადგას, მათ ეყრდნობა წრიულად მონოლითური კორინთული სვეტი. ნაგებობის სიმაღლე 10 მ-ია.

ძვ.წ. 377-353 წწ. (IV ს-ის I ნახ. ჯერ კიდევ კლასიკური ხანაა) მცირე აზიის სამხრეთით მდებარე მხარის კარიის სატრაპმა მავსოლეუსმა დაიწყო თავის სიცოცხლეშივე საკუთარი სამარხ-

ის მშენებლობა, რასაც „მავზოლეუმი“ უწოდეს. მან ვერ მოასწრო სამარხის დამთავრება და მისმა მეუღლემ არტემისიამ ჰალიკარნასში დაამთავრა იმდენად დიდებული და მშვენიერი ნაგებობა, რომ „7 საოცრებათა“ შორის მოიხსენიებენ. ეს იყო ელინური, ეგვიპტური და მცირეაზიური არქიტექტურული ფორმების სინთეზი. ნაგებობის სიმაღლე მთლიანად 77 მ-ია. მთავარი ნაწილი 3 ნაწილისაგან შედგებოდა, 46 მ-ისაა, ქვედა ნაწილი მაღალი მართკუთხა საყრდენია, რომელზედაც შედგმული იყო იონური სვეტების ნაგებობა. სვეტების სიმაღლე 12,3 მ-ია. მის თავზე იდგა საფეხურიანი პირამიდა, რომელსაც აგვირგვინებდა კვადრიკა-ოთხცხენშებმული ეტლი ორი ბორბლით. ფასადები ოთხივე მხარეზე შემკული იყო სკულპტურული ორნამენტებით, თეთრი მარმარილოთი მოპირკეთებული. ეტლში მავსოლეუმი და მისი მეუღლე იხსდნენ. ქანდაკებებით, ფრიზებით დამშვენებულ ფასადზე მუშაობდა 4 მოქანდაკე: სკოპასი, ლეოხარესი, ტიმეტეოსი და ბრიაქსისი. მავზოლეუმი XV ს-ში განადგურდა ოსმალების მიერ.

კლასიკური ქანდაკება

არქაული ქანდაკებიდან კლასიკურზე გადასვლა სხეულის პროპორციების მთელთან ჰარმონიულ თანხმობაში გამოიხატა. არქაული ქანდაკებიდან გაქრა: 1) არქაული ღიმილი, 2) ფრონტალობა და მკაცრი სიმეტრიულობა. კლასიკური ქანდაკება V ძვ.წ. ს-ის ბერძნული ანტიკური ქანდაკების სრულყოფილების სახით წარმოგვიდგება. აღსანიშნავია „დელფოსელი მეეტლე“ – ბრინჯაოს ქანდაკება, რომელიც განასახიერებს ეტლით შეჯიბრებაში გამარჯვებულ დელფოსელ მეეტლეს. ბრწყინვალე, რელიეფური ქანდაკებებითაა დამშვენებული ზევსის ტაძრის ფრონტონები. „ლაპითი ქალი თავს იხსნის“. „ჰესპერიდების ვაშლი“, „სტიმფილიური ჩიტები“, ჰერაკლემ დახოცა საზარელი ჩიტები

და მიდის თავის მფარველ ათინასთან. ამ პერიოდს განეკუთვნება (ძვ.წ. V ს-ის 60-იანი წლები) პოსეიდონის ქანდაკება 2,9 მ-ისა, ფიგურა გაშლილი ხელებით (2,1 მ). ღმერთი ორიენტირებულია მსხვერპლზე, რომელსაც სტყორცნის სამკბილას, სხეული დინამიურია, ათლეტურია. სიმსუბუქეს ანიჭებს ის, რომ მიწას ეყრდნობა მხოლოდ მარჯვენა ფეხის თითებით და მარცხენა ქუსლით. კლასიკური ქანდაკების ბრწყინვალე ნიმუშებია: მეზრძოლთა ბრინჯაოს ქანდაკებები, „პეპლოსიანი ქალის შანდალი“, სამი რელიეფი – შესრულებული მარმარილოს ერთ ფილაზე – „ლუდოვისის ტახტი“, რომლის ცენტრალურ ნაწილს წარმოადგენს სცენა „აფროდიტას დაბადება“. ქალღმერთი მსუბუქად ამოდის ზღვიდან, ხელებით ეყრდნობა ორი ქალის ფიგურას, რომლებიც ეხმარებიან ქაფიდან ამოსვლაში, შესაძლოა ესენი მოირები იყვნენ. აფროდიტას ჩამოშვებული მხრები, მქრქალი ვერტიკალური ხაზების სიხშირე ქალების სამოსზე, მათი გრაციოზული, ოდნავ ჩაცუცქეული ფიგურები და წყლის შხეფები საკრალურ იერს აძლევს რელიეფს. მარცხენა რელიეფზე გამოსახულია შიშველი ჰერტერა, ფლეიტაზე დამკვრელი, ფეხი ფეხზე გადადებული ქალი, მასთან შეპირისპირებით გამოსახულია სამოსით შებურვილი მეოჯახე ქალის ფიგურა. ამ რელიეფზე ორი ტენდენციაა შეპირისპირებული: თავისუფალი და პატრიარქალური ოჯახს მიჯაჭვული ქალის სიყვარული. აღსანიშნავია ათინას მინიატიურული რელიეფი ძვ.წ. 470 წ. პაროსის მარმარილოსგანაა გაკეთებული, უნდა დავასახელოთ: „სტელა ქალიშვილით“, „ათლეტი“. ძვ.წ. V ს-ში მოღვაწეობდნენ საუკეთესო მოქანდაკეები: ფიდიასი, მირონი, პოლიკლეტი. ბერძნული კლასიკური ქანდაკების სახეები იმპერსონალურია, ანუ ნაკლებ ინდივიდუალური. აქ „ადამიანური“ ზეიმობს იდეალურ ვარიანტში. სწორი, ნაზი ცხვირი აგრძელებს შუბლის ხაზს, წაგრძელებული თვალის ხაზი ღრმად ჩასმულია, სავსე ტუჩები, ზედა ტუჩი უფრო თხელია, ნიკაპი მსხვილი და მრგვალი, ტალღებად დაფენილი თმა ოდნავადაც არ უშლის ხელს ლამაზი თავის მოხაზულობას. ამასთან თითოეულ სკულპტურას ინდივიდუალურ სახე აქვს. ათინას განასხვავებს

ტურნების ენერგიული წყობა, ლოყების რბილი მოხაზულობა, აფროდიტას – ოდნავ გაპოზილი ტურნები, მაგრამ ზოგადად ყველა სახე პროპორციული და კლასიკურია. ინდივიდუალობის მკაცრი ხაზგასმა ბერძნებს არც შეეძლოთ, რადგან სულისა და ხორცის გაყოფადობა – დუალიზმი უფრო გვიან შემოვიდა. ძვ.წ. VI ს-ის გვიან კლასიკაში უკვე განცდათა კონკრეტიზაციას ვხედავთ, კოლექტიურობისა და მოქალაქეობრიობის სული ეცემა პოლისში, სულიერი სიმტკიცე, ენერგია, რითაც სუნთქავს მაღალი კლასიკა, დრამატიზებული პათოსით იცვლება, მაგალითად, სკოპასთან და პარაქსიტელთან.

ძვ.წ. V ს-ის ყველაზე პირველი წარმომადგენელი, ვისგანაც დასაბამს იღებს ბერძნული კლასიკური ქანდაკება, მირონია. მისი „ბადროს მტყორცნელი“ საოცარი დინამიკით გამოხატავს ოლიმპიადამი გამარჯვებულ მონაწილეს. უდიდესი შინაგანი დაძაბულობა გარეგნული სიმშვიდესთანაა შეფარდებული. მირონს ეკუთვნის ათინასა და მარსიასის სკულპტურული ჯგუფი, ტყის არსების ველური ბუნება და სიბრძნის ქალღმერთის ინტელექტუალიზმი წინა პლანზეა წამოწეული. მირონით იწყება მთელი თაობა მოქანდაკეებისა: პოლიკლეტი არგოსიდან (ძვ.წ. V ს). – მათემატიკური თანაფარდობით ცდილობდა იდეალური სკულპტურული ეტალონი შეექმნა ადამიანის ლამაზი სხეულისა, დაწერა „კანონები“, რომელშიც გამოთვლილია პროპორციები ადამიანის სხეულისა, ამ გამოთვლებით შექმნა თავისი სკულპტურული ფიგურები: „დორიფორი“ და „დიადუმენოსი“. „დორიფორი“ („შუბოსანი“), ჭაბუკი შუბით ხელში, „დიადუმენოსი“ („დიადემის მატარებელი, ვისაც ოლიმპიადამიწვამარჯვების ნიშნად დიადემა აქვს თავზე წაკრული), ორივე ბრინჯაოსაგან იყო გაკეთებული. ასლები ინახება პუშკინის სახელობის რუსეთის სახელმწიფო მუზეუმში. ფიდიასმა შექმნა: ათინა პართენოსი, ათინა პრომახოსი, ზევსის ქანდაკება ოლიმპიადამი, პართენონის ფრიზების რელიეფები.

ბერძენი მწერლები გადმოგვცემენ ცნობას არტემიდას ტაძრისათვის ქანდაკების შესაქმნელად მოქანდაკეების შეჯიბრების

შესახებ. პოლიკლეტმა აჯობა თვით ფიდიასსაც. მისი „დაჭრილი ამორძალი“ საუკეთესო აღმოჩნდა. ახ.წ. II ს-ის ცნობილი ექიმი გალენოსი გვანვდის ცნობას: „პოლიკლეტის მშვენიერება მდგომარეობს არა სხეულის ძირითად შემადგენელ ელემენტთა, არამედ მის ნაწილთა სიმეტრიაში, მაგალითად, თითისა თითთან, თითების ერთობლიობისა მტევანთან. მან გათვალა, რომ ფეხის ტერფი ტანის ფიგურის $1/6$, თავი $1/8$, სახე და ხელის მტევანი $1/10$ ნაწილია. ადამიანის სახე სამ თანაზომიერ მონაკვეთს უნდა ქმნიდეს: შუბლი, ცხვირი, ბაგეები. თავი ოთხკუთხა ფორმას უნდა ატარებდეს, ვიდრე წრისას. პოლიკლეტისთვის უცხოა მირონისეული მოძრაობა, მას უყვარს მშვიდი, ჰარმონიული სხეული. ფიდიასი გენიოსად ითვლება მის თანამედროვეებს შორის, ფიდიასი პერიკლეს პოლიტიკის გამტარებელი იყო ხელოვნებაში. პლუტარქე წერს: პერიკლეს დროს ხელოვნების ნიმუშები უმოკლეს ვადაში იქმნებოდნენ ხანგრძლივი არსებობისათვის. მაგრამ მოშურნეებმა დააბრალეს ათინას ქანდაკებისათვის ოქროს გადაამალვა, მკრეხელობად ჩაუთვალეს ათინას ფარზე პერიკლესა და საკუთარი პორტრეტის შეფარული გამოსახვა და იგი გააგდეს ათენიდან, შემდეგ მოკლეს თუ მონამლეს. პლუტარქე მიზეზად შურს ასახელებს.

ფიდიასის მასწავლებლად ასახელებდნენ გეგის – სპარსეთის ომების მონაწილეს, აგლადის მონაფეს. ფიდიასის „ათინა პართენონი“, (447-438 წ.ძვ.) დაკარგულია, ატიკური მონეტები, რომაული სტატუები გვიქმნის მის შესახებ წარმოდგენას. ერთ-ერთი სტატუა 1 მ-ისა, იპოვეს ათენის მახლობლად და იგი ნაციონალურ მუზეუმშია მოთავსებული. რომაული ასლია მოღწეული, თავზე ოქროს შლემით, მორთული ფრთიანი ცხენებით, სფინქსებით, მკერდზე ეგვიპტის სპილოს ძვლისაგან დამზადებული მედუზას თავით. წინ გაშვერილი ხელის გულზე ნიკეას ქანდაკება უდევს. მარჯვენა ხელით სვეტს ეყრდნობა, მარცხენა ხელი კი ფარზე უსვენია. ფარის ქვეშ გველი იკლავს, ეს ერისფონია, ატიკის მიწის შვილების სიმბოლური განსახიერება. ფარზე ამოკვეთილია ამაზონებთან ბრძოლა.

ზევის ქანდაკება ოლიმპიაში

საბერძნეთის სამხრეთ დასავლეთით ქ. ოლიმპიაში ძვ.წ. 466-456 წლებში აშენდა ზევის ტაძარი. პერიპტერის სვეტების რაოდენობა ასეთი იყო – $6x2+1$ (წინ 6 სვეტი, გვერდზე 13). კედლები მობათქაშებული კირქვით, სახურავი მარმარილოს ფილები-საგან. ფიდიასმა 433 წ. (ძვ.წ.) დაასრულა ზევის ქანდაკება, 13 მ-ისა, ტახტზე მჯდომი ზევსი სპილოს ძვლისა და ოქროსგან იყო გაკეთებული. ზევსს თავზე ოქროს გვირგვინი ედგა ზეთისხილის ტოტებისაგან, რაც მის ოლიმპიადასთან კავშირს მიუთითებდა. ხელში სპილოს ძვლისა და ოქროსაგან გაკეთებულ ნიკეს ფრთოსანი ქანდაკება უდგას. მარცხენა ხელში კვერთხზე არწივი უზის. ტახტის სახელურზე სფინქსი – ზღაპრული ურჩხული ლომის ტანით, გველის კუდითა და ფრინველის ფრთებით – იდგა ორივე მხარეს. ზევის მანტია ოქროსგან იყო დამზადებული, ფეხზე ოქროს სანდლები. სანდლებს ქვეშ ამოტვიფრული იყო სიტყვები: „მე შემქმნა ფიდიასმა ათენელმა, ქარმიდესის ვაჟმა“. ტახტი ყვავილების, მათ შორის, შრომანის ფორმის ჩუქურთმებით იყო დაფარული. საკურთხეველთან ძღვენი მიჰქონდათ და ბრინჯაოს ურნასთან დგამდნენ. ურნა იქ იდგა, სადაც, ლეგენდის თანახმად, ზევსმა მეხი დასცა, რომ ფიდიასისათვის ეჩვენებინა, რომ ქანდაკება მოეწონა. თვალები ფერადი მინისგან იყო გაკეთებული. თავდაპირველად ფიდიასმა ხის ყალიბი ააგო ქანდაკებისათვის, შემდეგ სხეული სპილოს ძვლით დაფარა, სამოსი კი – ოქროს ფურცლებით, ძვირფასი ქვებით. ასეთ ფიგურებს ქრისოელეფენტინის ქანდაკებას უწოდებდნენ. წმინდა ქანდაკებასთან მიახლოება მხოლოდ ტაძრის მსახურს შეეძლო, უბრალო სტუმრები ზევსს შორიდან უყურებდნენ მცირე ხნით, როცა მსახური ფარდას გადასწევდა. ქანდაკების აგებას ფიდიასმა 8 წელი მოანდომა. სტრაბონის გამოთვლით, ზევსი რომ ამდგარიყო, თვით ტაძრის სახურავს გაანგრევდა. სიცხისა და სინესტი-საგან დასაცავად სპილოს ძვალი ზეთით დაფარეს, ქანდაკება, დღევანდელი გაანგარიშებით, 6 მლნ გირვანქა სტერლინგი ელი-

რებოდა. ლეგენდის თანახმად, რომის იმპერატორმა კალიგულამ ქანდაკების რომში წაღება გადაწყვიტა, მაგრამ წასაღებად მოსულ მუშებს ზევსმა სიცილი დააყარა და ისინი გაიქცნენ. ოლიმპიაში 4 წელიწადში ერთხელ იმართებოდა ოლიმპიური თამაშები, უკანასკნელი თამაშობები ახ.წ. 393 წ. გაიმართა და მხოლოდ 1500 წლის შემდეგ 1893 წ. აღსდგა. ქალაქი ოლიმპია კრონოსის მთის ძირას იყო გაშენებული, გიმნაზიებით, წყლის აუზით, ფიდიასის სახელოსნოთი, ლეონიდემით (სასტუმრო), 12 განძსაცავით, სადაც ბერძნული ქალაქების მიერ შემოწირული განძი ინახებოდა, სტადიონი ათლეტური შეჯიბრებისათვის და 40 000 მაცურებლისათვის, იპოდრომი ეტლით სრბოლაში. ზევსის ატრიბუტებია: ეგიდა (ფარი) არწივი, კვერთხი, მეხი და თასი. ტახტი ხელოვნების საოცრებას წარმოადგენდა, ტახტის ფეხებს შორის შემაერთებულ ხიდზე ოლიმპიადაში გამარჯვებული 8 სტატუა იდგა ნატურალური სიმაღლის, ტახტის ფეხები გამარჯვების ქალღმერთებით იყო გარშემორტყმული. ტახტის სახელურები სფინქსებს ეყრნობოდა. თანამედროვეები ამბობდნენ: „ან ზევსი გამოცხადდა ფიდიასთან, ან ფიდიასი ავიდა ზევსთან“.

ძვ. წ. IV ს-ში მოღვაწეობდა სამი მოქანდაკე: პრაქსიტელი ათენიდან, სკოპასი პაროსიდან და ლისიპე სივიონიდან. ფიდიასის შემდეგ ფანტასტიკური პოპულარობით სარგებლობდა პრაქსიტელი. იგი უპირატესად მარმარილოზე მუშაობდა. იდეალური სილამაზის, მეოცნებე, ლირიკული ღვთაებები და მითოლოგიური პერსონაჟები შექმნა (აფროდიტა კნიდელი, აპოლონი, სატირი). მისი შედეგია „ჰერმესი ყრმა დიონისესთან ერთად“ (340 ძვ. წ.). სახისა და თმის დამუშავების სტილი, შუქ-ჩრდილების განლაგება, არაჩვეულებრივი პროპორციები – აი, რითი გამოირჩევა მისი ქანდაკებები. ტერაკოტული ქანდაკებები მისი გავლენით შემუშავდა. რომაული ასლები აფროდიტასი (ვენერა მილოსელი, ვენერა კნიდისა, ვენერა თავრიდისა) პრაქსიტელის ორიგინალითაა შექმნილი. მისი ქანდაკებების პროტოტიპი რეალური პიროვნება ყოფილა. მაგალითად, აფროდიტეს პროტოტიპია კურტიზანი ქალი ფრინა, რომლის სილამაზეზე ლეგენდები დადიოდა. უმდიდრესი

ქალი იყო, საკუთარი სახსრებით აღადგინა ალ. მაკედონელის მიერ დანგრეული ქალაქი. მის საპატივცემულოდ დელფოსის ტაძარში დაიდგა ქანდაკება „ფრინას – სიყვარულით“. ფრინას ეთაყვანებოდა პოეტი ევტილექსი, ღარიბი ადვოკატი ჰიპერიდე, რომელმაც ფრინას სიყვარულით მის მიერ მოწოდებული სანამლავიც კი დალია ერთი ღამისთვის, ფრინამ გამოსაცდელად მიანოდა ღვინის ნაცვლად, სინამდვილეში ღვინო იყო, მაგრამ ადვოკატმა არ იცოდა და გამოცალა სასმისი, გადარჩა. ფრინას ცილი დასწამეს ცეცერას დასცინისო და შურიანმა მეტოქეებმა სასამართლოს გადასცეს სიკვდილით დასასჯელად. სასამართლოში ადვოკატმა მოიფიქრა და ქალს სთხოვა სიკვდილის წინ ტანთ გაეხადა, მსაჯულები გააოგნა ქალის სილამაზემ და ფრინა სიკვდილით აღარ დასაჯეს. მოქანდაკემ თავისი საყვარელი ფრინა დაიყენა მენატურედ აფროდიტას ქანდაკებისათვის, მხოლოდ გაცრეცილი სახის მაგივრად თბილი ღიმილი სხვა ქალისაგან აიღო, ამბობენ, ფრინამ არ აპატია ეს თავისი საყვარელს.

მეორე ცნობილი მოქანდაკე იყო სკოპასი, მან შეამკო ქანდაკებებით არტემიდას ტაძარი ეფესში, ჰალიკარნასის მავზოლეუმი. ამ არქიტექტურული ძეგლების სკულპტურული დეკორი სკოპასის უდიდეს ხელოვნებაზე მიუთითებენ. სკოპასი ცეცხლოვანი ტემპერამენტის მოქანდაკეა, მისი სხეულები კუნთოვანი სისტემით გამოირჩევა, ასეთია „ჰერაკლე ვაშლებით“. ჰერაკლეს ერთ-ერთ დავალებად ატლანტის ქალიშვილების, ჰესპერიდების, ბალიდან უნდა მოეპარა ჰერპერიდების ვაშლი და ატლანტს ეშმაკობით აჯობა. ატლანტი იცავდა ჰესპერიდების ბალს, მე შეგცვლი, ცის თაღს დავიჭერ და სამაგიეროდ ვაშლები მომიტანეო, ვაშლების გამორთმევისას უთხრა: ერთი წუთით დამიჭირეო და ისევ შეატოვა მხრებზე ცის თაღი.

სკოპასი ენერგიული მოძრაობებით ამკობს თავის ქანდაკებებს. ასეთია მისი სცენები ამორძალების ბრძოლებზე, მისი მენადა – დიონისეული ვნებიანი ცეკვა უკან გადართული თავით, დაგრეხილი ტორსით. სკოპასი ალ. მაკედონელის კარის მოქანდაკე იყო. თავისი მასშტაბებით ელინიზმის ეპოქას ეკუთვნის,

მაგრამ მაინც კლასიკური ხანის მოქანდაკეა. ლისიპეს ეკუთვნის ბრწყინვალე ქანდაკება „აპოქსიმენოსი“, ჭაბუკი, რომელიც სხეულიდან მტვერს იშორებს. სკოპასს მიაკუთვნებენ „ნიობის“ ქანდაკებათა ჯგუფს: შემონახულია დღეისათვის 7 ვაჟის და 4 ქალის ქანდაკება. აკლია 3 ქალის ფიგურა. იგი მითოლოგიიდან იღებს სიუჟეტს. თებეს დედოფალი ნიობა, 7 ვაჟისა და 7 ქალის დედა, ტრაბახობს ლეტოსის (აპოლონისა და არტემიდას დედის) წინაშე საკუთარი შვილების სილამაზით. ლეტოსმა დასაჯა ტრაბახა ნიობა. ისრებით ამოუხოცა შვილები. ქანდაკება გამოხატავს უმცროს შვილს, რომელიც დედას ჩაკვრია, ამაოდ ცდილობს დედა შვილი დაიფაროს მარჯვენა ხელით. ნიობა ჩამდგარა შვილებს შორის, ამაყი და მწუხარე. ქანდაკებები გაბნეული იშოვეს. სკოპასს ან პრაქსიტელს ეკუთვნის „კაპუანის ვენერა“, რომელიც ვატიკანში დგას. მას ვენერა მილოსელის ერთ-ერთ პროტოტიპად მიიჩნევენ. როგორც მონეტებიდან ჩანს, აფროდიტას ორიგინალი აკროპოლისზე იდგა ნახევრად ჩაცმული, ხელში ეჭირა არესის ფარი და შიგ იცქირებოდა, ამით აიხსნება მისი პოზა, ოდნავ ანეული მარცხენა ფეხი და წინ დახრილი ტანი, ოდნავ დაშვებული დრაპირებით. ძვ.წ. V ს-ის მინურულში შექმნილია „ნიკე სანდალს იკრავს“ (ძვ.წ. IV ს. ეკუთვნის ლეოხარესის „აპოლონ ბელვედერელი“.) ლისიპეს „აპოქსიმენოსი“ ერთ-ერთი ბრწყინვალე სახეა კლასიკურ ბერძნულ სკულპტურაში. ლისიპე წარმატებით მოღვაწეობდა პორტრეტის სფეროში. გარეგნულ მსგავსებასთან ერთად ჰეროიკული, იდეალური ნიშნებითაა შემკობილი ლისიპეს მიერ გამოქანდაკებული ალექსანდრე მაკედონელის პორტრეტი. ძვ.წ. IV ს-ის დასაწყისამდე არავითარი საფუძველი არ გვაქვს ვილაპარაკოთ პორტრეტზე, როგორც კონკრეტული ადამიანის სახეზე. ბერძნები კონკრეტულ გმირებსაც იდეალური, განზოგადებული სახით წარმოგვიდგენდნენ. ძვ.წ. Vს. II ნახევარში მოქანდაკე კრესილაოსის მიერ შექმნილი ჰერაკლეს პორტრეტი მხოლოდ პირობითად შეიძლება მივიჩნიოთ პორტრეტად. ეს იყო იდეალური გმირის განზოგადებული სახე, რომელშიც მხოლოდ წარწერით შეგვეძლო ამოგვეცნო ჰერაკლე.

მონუმენტური ქანდაკება წარმოდგენილია ოლიმპიაში ზევსის ტაძრის ფრონტონებზე გამოსახული ჯგუფებით. დასავლეთის ფრონტონზე გამოსახულია ლაპიფებისა და კენტავრების ბრძოლა. ლაპიფებმა კენტავრები მოიწვიეს თავიანთი გმირის ჰერიფეას ქორწილზე. ჰერიფეა მშვენიერ დიდმეასთან ქორწინდება. მთვრალი კენტავრებიდან ერთ-ერთმა მოინდომა საპატარძლოს დაუფლება, ატყდა ბრძოლა, რომელიც ლაპიფების გამარჯვებით დამთავრდა თეზევის წყალობით. ფრონტონის ცენტრში დგას აპოლონი, მარჯვნივ თეზევისი, მარცხნივ პერიფეი ებრძვის კენტავრს ევრიტიკს, რომელსაც ჩაუბლუჯავს დიდმეა. ზევსის ტაძრის მეტოპზე გამოსახულია: ჰერაკლე, ატლასი, ნიმფა. ჰერას ტაძრის მეტოპზე გამოსახულია სცენა: ჰერა შეცბუნებული პატარძლის სახით დგას ზევსის წინაშე, რომელიც ცალი ხელით სანოლს ეჭიდება, ცალი ხელით ჰერას ეზიდება.

ზემოთ ვახსენეთ პრაქსიტელი (ძვ.წ. 370-330), აღ. მაკედონელის ბოლო წლების დიდი ხელოვანი, რომელიც ღმერთებისა და ღმერთქალების ბრწყინვალე სახეების მთელ გალერეას ქმნის. არტემიდას, აპოლონის, დიონისეს სახეები აქვს შექმნილი. ქმნის მხიარული ღმერთების სახეებს. აფროდიტა მიწიერი სიყვარულის ქალღმერთია, ეროსი – ფრთიანი ბიჭი, რომელიც ჭაბუკდება. უკვე აღარ გამოსახავენ ათლეტური აღნაგობის სხეულებს, ღმერთი ადამიანური სახით გვევლინება. ყველაზე ცნობილია მისი „აფროდიტა კნიდის“ – შიშველი აფროდიტა წყალში შედის, მარჯვენა ხელით იფარავს სიშიშველეს, მარცხენათი კი ჩამოხსნილ სამოსს უშვებს მის გვერდით ლარნაკზე. (მონეტაზეა გამოხატული), პლინიუსის გადმოცემით, უამრავი მნახველი ჰყავდა კნიდაში შიშველ აფროდიტას. პრაქსიტელის ცნობილი სტატუა „ეროსი“ ინახებოდა ფესპიაში. მასვე ეკუთვნის „ჰერმესი პატარა დიონისეთი ხელში“, იდგა ჰერას ტაძარში ოლიმპიაზე. ახალგაზრდა ლამაზი შიშველი ჰერმესი დგას მშვიდად, თავისუფალ პოზაში, ცალ ხელში ახალდაბადებული დიონისეთი, მეორე ხელში ყურძენი უჭირავს და აჩვენებს დიონისეს, როგორც მისი ძალაუფლების სიმბოლოს. მარმარილოსაგან ასეთი რბილი, სი-

ცოცხლით სავსე ჭაბუკი არავის შეუქმნია. მრავლად მოიპოვება პრაქსიტელის ორიგინალების რომაული ასლები. მაგ: „ვატიკანის ვენერა“ მარჯვენა ხელით ქვედა წელზე შემოხვეული სამოსი შეუჩერებია ჩამოვარდნისაგან. პრაქსიტელს ეკუთვნის აფროდიტას თავი, რომელიც ადამიანური და ღვთიური სილამაზის სინთეზს გამოხატავს. პრაქსიტელს ეკუთვნის „აპოლონის“ ქანდაკება (ასლი ლუვრშია). შიშველი მზის ღმერთი ცალი ხელით ხის ტანს ეყრდნობა, რომელზეც ხვლიკი მიცოცავს, მარჯვენა არასწორადაა დამატებული. ორიგინალში აპოლონს ისარი ეჭირა.

სკოპასის თანამედროვე და მეგობარია ლეოხარესი, რომელიც ლისიპესთან ერთად მუშაობდა ალ. მაკედონელის ქანდაკებაზე, რომელიც ლომებზე ნადირობის სცენას გამოხატავდა. მან ზევსი 3-ჯერ გამოაქანდაკა, ატიკურ მონეტებზე გამოსახულია სრულიად შიშველი ზევსი. ლეოხარესი პირველი ბედავს ზევსის შიშველად გამოსახვას. ლეოხარესის ეპოქა ელინიზმის დასაწყისია და ამიტომაც ისწრაფვის ადამიანის სხეულის სიშიშვლის გამოფენას. ლეოხარესმა აპოლონიც 3-ჯერ გამოაქანდაკა. მისი „აპოლონ ბელვედერელი“ („ბელვედერი“ – (საზაფხულო რეზიდენცია) მამაკაცის სხეულის იდეალს წარმოადგენს დღესაც. აპოლონის ქანდაკების ორიგინალი ბრინჯაოსი იყო, რადგან სხეული არა მოქნილად და მყიფედ მოჩანს, ხელში ისარი უჭირავს, თავზე დაფნის გვირგვინი, ფეხზე სანდლები, თავი გვერდზე ოდნავ ზიზლით აქვს მობრუნებული, ღირსებით სავსე. XV საუკუნეში იტალიაში იპოვეს IV ს-ში (ძვ.წ.) ლეოხარესის მიერ შექმნილი ქანდაკება და დადგეს ვატიკანში ბელვედერის სასახლეში, ამიტომ უწოდებდნენ ბელვედერელს. ამჟამადაც იქაა. ერმიტაჟში XVIII ს-ის უცნობი იტალიელის მიერ გაკეთებული ასლი ინახება. ლეოხარესს მიაკუთვნებენ „დიანას“ – მონადირე არტემიდას (ლუვრი). ყოველ შემთხვევაში „არტემიდაც“ და „აპოლონიც“ ორივე ძვ.წ. IV ს-ის ატიკის სკოლას მიეკუთვნება.

პრაქსიტელის გავლენითაა შექმნილი მხატვრულ-სამრეწველო ნიმუშები ე.წ. მცირე ხელოვნება, კარგად გაფერადებული ტერაკოტული ქანდაკებები, რომლებიც საბერძნეთის სხვადასხ-

ვა ადგილას იყო გაბნეული. ყველაზე მეტი 1873 წლიდან უამრავი რაოდენობით აღმოაჩინეს „ტანაგრამი“ და ამიტომ „ტანაგრის ტერაკოტები“ უწოდეს. თიხისაგან გამოკვეთილი ეს შაბლონური ფიგურები აურაცხელი რაოდენობით გამოდიოდა სახელოსნოებიდან. მათი მთავარი ფერი იყო ვარდისფერი და ცისფერი.

ლისიპე – სიკიონელი სკულპტორი, მუშაობდა ბრინჯაოზე და გამოსახავდა მხოლოდ მამაკაცის სხეულებს. ლისიპეს წყალობით, დაირღვა პოლიკლეტის „კვადრატული“ პროპორციები, შეიცვალა მოგრძო, დაჭიმული, კარგი აღნაგობის მასით – ეს უკვე მოვლენა იყო ბერძნულ ქანდაკებაში. თავი უფრო დამსხვილდა, ფეხები და მუცელი დაგრძელდა, ხელებიც უფრო მოხდენილია. მის ქანდაკებაში სკოპასისეული მღელვარება შეიჭრა, მირონის „ბადროსმტყორცნელი“ და პრაქსიტელის „ჰერმესიცი“ კი მხოლოდ ერთი კუთხიდან იყო აღსაქმელი, მაშინ როცა ლისიპეს ფორმები თავისუფალ სივრცეშია განლაგებული და ყოველი მხრიდან ესთეტიკურია. ორიგინალებიდან არც ერთი არ შემორჩენილა. გვიანდელი ასლებიდან მას მიანერენ „აპოქსიომენის“, პერიკლეს სტატუას, რომელსაც ქვეშ მინერილი აქვს „ლისიპე“, ასევე „ჰერკულეს ფარნეზიელი“, რომელიც ასლია ორიგინალისა. მასვე მიაკუთვნებენ „ჰერმესი ისვენებს“ – ფრთიანი სანდელბით ფეხზე. ლისიპი ცნობილია როგორც პორტრეტისტი. მას ეკუთვნის ეზოპეს ქანდაკება, ჭკვიანი თავი კუზიან მხრებზე. სოკრატეს, ალექსანდრე დიდის პორტრეტები, ლისიპეს მიმდევრებს ეკუთვნის ყველაზე დიდი მარმარილოს ქანდაკება უთავო ნიკესი. ესაა „სამოფრაკიელი ნიკეა“. მონეტებზეც შემონახულია მისი მთლიანი ქანდაკება. ქალწული გემის ცხვირზე დგას და საყვირში ჩაბერავს. ქარი ლამაზად ანაოჭებს სხეულზე სამოსს, ისე, რომ მთლიანად იკვეთება ქალის უზადო სხეული. „სამოფრაკიელი ნიკეას“ ქანდაკება საყვირისა და გემის ცხვირის გარეშე, ფართოდ გაშლილი ფრთებით დგას ლუვრში II სართულის კიბის თავზე.

ძვ. წ. IV საუკუნის კლასიკური ფერწერა

ძვ.წ. IV საუკუნე ხუროთმოძღვრებაში მდიდარ და თავისუფალ ფორმებს გვთავაზობს. გაბატონებული ადგილი უჭირავს დორიულ სტილს (დელფოში აპოლონის ტაძარი), (ნემეაში ზევსის ტაძარი. ხშირია შერეული სტილიც: გარეგნულად დორიული და შიგნიდან იონური. მაგალითად, „ფოლოსი“ ეპიდავრში, რომლის ავტორია პოლიკლეტი (უმცროსი). ამ ტაძარს გარედან 26 დორიული სვეტი გარსშემორტყმია, შიგნიდან კი 14 კორინთული სვეტი ამშვენებს. IV ს-ში ძვ.წ. იონურმა სტილმა დიდ პოპულარობას მიაღწია, მაშინ, როცა კორინთული ჯერ ვერ ბედავს კოლონადებად წარმოჩენას. ეფესში არტემიდას ტაძარი დეინოკრატემ ააგო. ეს ის დეიოკრატეა, ალ. მაკედონელის თანამედროვე, რომელმაც დაგეგმა ქალაქი ალექსანდრია, იონურია „ფილიპეიონი“ – ფილიპე II-ის დროს ოლიმპიაში, მრგვალი, სამსაფეხურიან ფუნდამენტზე აგებული შენობა 18 იონური სვეტით.

მაგრამ IV ს-ში ძვ.წ. განსაკუთრებით თვალშისაცემია ფერწერის აყვავება. აქ უნდა მოვიხსენიოთ სიკიონის სკოლა, ფივის სკოლა, მხატვრები: არისტიდი, ნიკი („ალ. მაკედონელის პორტრეტი“), ფილოქსენი („ალ. მაკედონელის ბრძოლა დარიოსთან“). IV ს-ის ძვ.წ. ფერმწერთა შორის უდიდეს ფერმწერად ითვლებოდა აპელესი, რომელსაც თავყვანს სცემდნენ არა მარტო ძველ და შუა საუკუნეებში, არამედ რენესანსშიც. მას ეკუთვნის პორტრეტი „ალექსანდრე ზევსის სახით“. „ალექსანდრე ტრიუმფალურ სტელაზე“, „მხედართმთავარი ალექსანდრე ბუციფალზე“. ეს სურათი იმდენად ნატურალური იყო ქალაქში კედელზე დახატული, რომ ცხენები მის დანახვაზე ჭიხვინებდნენ. აპელესმა ალექსანდრეს სიკვდილის შემდეგ იმოგზაურა ეგვიპტეში პტოლომეოსის კარზე, სადაც მეფე მის წინააღმდეგ აამხედრეს. ამის თაობაზე შექმნა ბრწყინვალე სურათი: „ცილისწამება“, რომელსაც ლუკიანე იმდენად აქებს, რომ ბოტიჩელი და დიურერმა მის აღწერაზე დაყრდნობით სცადეს აღედგინათ ეს სურათი (შექმნათ მსგავსი სიუჟეტის) თავიანთი ფუნჯით. მასვე ეკუთვნის ტილო ფერ-

წერილი „აფროდიტა – ანადიომენა“, რომელიც წყლიდან ამოდის და თმებს იწურავს. განათებისა და ფერების სიუხვის წყალობით აპელესმა მწვერვალს მიაწია.

ბერძნულ კლასიკაში მაღალ დონეს მიაღწია მხატვრობის ყველა სახეობამ: მინიატიურამ, დეკორატიულ-დაზღვრმა, კერამიკულმა ფერწერამ, გამოიყენებოდა წყლის, ნებოვანი და ცვილოვანი საღებავებით ხატვის ტექნიკა. ფრესკული ფერწერის ნიმუშები არაა შემორჩენილი, გარდა პესტუმისა და მაკედონიის ფრესკებისა. ყველაზე პრესტიჟული და მასშტაბური მონუმენტური ფერწერა უნდა ყოფილიყო. აქ ნატურალისტური, პირობითი, რეალისტური მიბაძვა სინამდვილისადმი კლასიკურ სიმაღლეზე ადის. 1968 წ. პესტუმში აღმოჩნდა სარკოფაგი, რომლის თავსახურაზე გამოსახულია წყალში მხტომელი. ეს აღმოჩენა „მყვინთავის სარკოფაგის“ სახელითაა ცნობილი. სარკოფაგის შიდა კედლები აღიქმება, როგორც ოთახის სივრცე. გრძელი მხარის ორივე კედელი მოხატულია ნადიმის ანუ სიმპოსიონის (აქედან „სიმპოზიუმი“) სცენებით. თითოეულ კედელზე სამ-სამი სარეცელია გამოსახული, გამართულია სმა, საუბარი, მუსიკის ჰანგებით ტკობა. სახურავზე კი ნადიმის თემატიკისაგან განყენებული სახეა ვაჟისა, რომელიც წყალში ხტება, შესაძლოა ეს საბედისწერო ნახტომის სურათია. აქ არ არის ბუნების პეიზაჟი, არც კონკრეტული დარბაზის ან ოთახის დეტალები. მხატვარს აინტერესებს წარმოსახულ სივრცეში მონაწილე ადამიანები. კერამიკული ფერწერისაგან განსხვავებით, ფერწერაში მეტი ყურადღება ეთმობა შუქ-ჩრდილების გაძლიერებას. მხატვარი მხოლოდ ორ ფერს ირჩევს – ლურჯსა და ალუბლისფერს.

ძველი ბერძენი მხატვრებიდან ცნობილია: აპოლოდორ ათინელი, მანპირველმა შემოიღო ჩრდილების, ფერთა შერევის ტექნიკა, მასთან გვაქვს პერსპექტივის ელემენტები, მის შესახებ მხოლოდ ლიტერატურული წყაროები გვამცნობენ. მისი მემკვიდრეა ზევქსისი იონური სკოლიდან, მოღვაწეობდა ეფესში, წერდა ჟანრულ სურათებს: „ზევის გარშემორტყმული ღმერთებით“, „კენტავრთა ოჯახი“, „პენელოპა“, „ვარდებითჩმორთული ეროტი“ აფროდ-

იტას ტაძრისათვის. მისი ცნობილი „ელენა“. მისი მეტოქე იყო პარაზი (პარაქსისი) ეფესოდან. შინაგანი სულიერების გამოხატვით აღემატებოდა ზევქსის. მას ეკუთვნის „მიჯაჭვული პრომეთე“, „ოლისი“, „ფილოკტეტი“. ტრაგედიების სიუჟეტებს ეძებს. პარაქსისისა და ზევქსის შეჯიბრების შესახებ ლეგენდაც კი არსებობს მათ მიერ ყურძნისა და ფარდის დახატვის შესახებ. ცნობილი მხატვარი ყოფილა ტიმანფი, რომლის სურათი „იფიგენიას მსხვერპლად შეწირვა“ – ცნობილია და ინახება ნეაპოლიტანურ მუზეუმში. სამივე: პარაქსისი, ზევქსისი და ტიმანფი, ძვ.წ. V ს. განეკუთვნება. ამ დროს, ამბობენ, ფერწერა უსწრებდა სკულპტურას სულიერი შინაგანი მოძრაობის გადმოცემის თვალსაზრისით. სინატიფით, დახვეწილობით. ძვ.წ. V ს-ის ორიგინალური ბერძნული ფერწერის ნიმუშები ძირითადად თიხის ჭურჭელზე შემოინახა: წითელფიგურებიანი გამოსახულებანი შავ ფონზე. ერთ-ერთი ასეთი სიუჟეტია: „ნესსი და დეიანირა“. ჰერაკლეს ცოლს მასთან ერთად უნდა გადაეღახა მდინარე, ქალს დასაბმარებლად გამოეცხადა კენტავრი ნესსი, რომელსაც მოეწონა და გატაცება მოუნდომა. ცოლის კივილზე კენტავრი მოკლა ჰერაკლემ. სიკვდილის წინ კენტავრმა მისცა მას სისხლი, რომელიც დეიანირამ გამოიყენა ჰერაკლეს დასამაგრებლად თავის გვერდით, ჰერაკლე მოინამლა, ნამებას ვერ გაუძლო და თავი დაიწვა.

თეატრი და ბერძნული დრამები ძველ საბერძნეთში

უკვე მინოსურ კულტურაში სასახლეებში მცირე ამფითეატრების არსებობა შეინიშნება, რაც თეატრის საწყისი ფორმის – თეატრალიზებული სანახაობის – არსებობაზე მიუთითებს, კლასიკური ფორმით თეატრი ელინურ პერიოდში VI ს. ძვ.წ. ჩამოყალიბდა (534წ.), როცა „დიდი დიონისობა“ ოფიციალურ რელიგიურ დღესასწაულად გამოცხადდა. დრამის წარმოშობის

შესახებ არისტოტელეს „პოეტიკა“ მოგვითხრობს: ტრაგედია წარმოიშვა სატირული დრამიდან, ხოლო კომედია ფალიკური სიმღერებიდან. ტრაგედიის ორ საწყისს გვთავაზობს არისტოტელე: სატირულ დრამასა და დითირამბას. დითირამბა, როგორც საგუნდო სიმღერა, ძვ.წ. VII ს.-დან არის ცნობილი და დაკავშირებულია დიონისეს ცხოვრების ამსახველ მითებთან, სადაც დიონისეს გალალეული ცხოვრება უეცარი სიკვდილით მთავრდება, თხის ტყავში გამოწყობილი ადამიანები განასახიერებდნენ „სატირებს“, დიონისეს მხლებლებს.

ღვინის ღმერთთან იყო დაკავშირებული ფალიკური სიმღერებიც, ფალოსი და მისი სიმბოლიკა ნაყოფიერების მანიშნებელი იყო. საერთო ღრეობის შემდეგ „დიონისობაზე“ იმართებოდა მხიარული პროცესია, რომელსაც წინ მიუძღოდა ფალოსის სიმბოლური გამოსახულება. მონანილენი უწმანურობით, დაცინვით, გაშაირებით, ორგისტული აღვირახსნილობით იკლებდნენ გარემოს.

სატირული დრამაც დიონისეს კულტს უკავშირდებოდა. სატირები, იგივე სილენები მუდმივად შეზარხოშებული იყვნენ. მათ იზიდავდა მენადები – ღვინისგან შეშლილი ქალები. დიონისური დღესასწაულის დროს სატირთა გუნდი ირთვებოდა ნიღბებით, გრძელი ყურებით, კუდით, ფალოსით. ამ სანახაობისათვის დამახასიათებელია კარნავალობა, ირთვებოდა გარემო, ტრანსი, სიმღერები, ცეკვები, ნიღბები. დიონისურმა დღესასწაულმა შემოიტანა სერიოზული და არასერიოზული ელემენტები. იგი თავდაპირველად სოფლური დღესასწაულები იყო, შემდეგ გადავიდა ქალაქში, ათენში ტირანმა პისისტრატემ შემოიღო და იმართებოდა ყოველწლიურად მარტის ბოლო კვირას. მანვე ააშენა დიონისესათვის ტაძარი, სადაც იმართებოდა თეატრალური ფესტივალები. მსახიობებს თეატრში გასამრჯელოს უხდიდნენ, მსახიობებიც და ქოროს წევრებიც მამაკაცები იყვნენ, მნიშვნელოვანი ელემენტი იყო ნიღაბი და კოსტიუმები. დრამა ერთჯერადი დადგმისათვის იყო განკუთვნილი, დრამის ტექსტს მაყურებელი ეცნობოდა ფესტივალის დამთავრების შემდეგ. ხელმოკლე მაყურებელს ფესტივალზე დასასწრებად ბილეთის ფული

– თეორიკონი – ეძლეოდა. მაყურებელი მთელი დღით დასასწრებად მიდიოდა სპექტაკლზე, რადგან 9 ტრაგედია და 5 კომედია 9 საათზე მეტ ხანს გრძელდებოდა.

სპექტაკლის წარმატებას სპეციალური ჟიური აფასებდა. დიონისეს თეატრი 1700 მაყურებელს იტევდა. თეატრი სამი ნაწილისაგან შედგებოდა. თეატრი მოდის სიტყვიდან „თეატომი“ – (ხილვა, ცქერა). თეატრი ე.ი. სახილველი ქართულად. თეატრონი, სადაც მაყურებლისათვის განკუთვნილი იყო ამფითეატრი, ორქესტრა – სამსახიობო ადგილი და სკენე-კულისები, წრიული ფორმით ორქესტრას რკალივით ერტყმოდა 2/3-ზე. თეატრონი ორქესტრის თანაბარი სიმაღლის იარუსებისაგან შედგებოდა, რომლებიც ერთმანეთისაგან განიყოფოდნენ ჰორიზონტალური გასასვლელით. ორქესტრის შუაში აღმართული იყო დიონისეს საკურთხეველი. თეატრონის მოპირდაპირე ორქესტრას წრეს ებჯინებოდა სკენე სახლის ფასადის მქონე კედლებით. დეკორაციები ბერძნულმა თეატრმა არ იცოდა. სოფოკლემ შემოიტანა პირველად სცენოგრაფია. ბერძნული თეატრი, გარდა ათენისა, IV ს.ძვ.წ. აშენდა სირაკუზში. ყველაზე კარგად ითვლებოდა ეპიდავროსის ტაძარი – ასკლეპიოსის ანუ მკურნალობის ხელოვნების ღმერთის სატაძრო კომპლექსი. ეს იყო რელიგიური ცენტრი და სამკურნალო ადგილი ცნობილი აბაზანებით. კომპლექსის მშვენებას თეატრი წამოადგენდა. ქვის ნაგებობა ძვ.წ. IV-III ს-ში უნდა აშენებულიყო 14000 მაყურებლისათვის. ხმის ყოველგვარი გამაძლიერებლის გარეშე ბერძნულ თეატრში ისეთი აკუსტიკა იყო, რომ ქალაქის გახევის ხმაც კი ისმოდა 55-ე რიგში. ფესტივალები მხოლოდ წელიწადში რამდენიმე დღეს იმართებოდა, სხვა დროს თეატრებში მჭევრმეტყველთა გამოსვლები, ღირსახსოვარი თარიღები, სახალსო კრებები ტარდებოდა. ფესტივალები 25-30 ტალანტი უჯდებოდათ (60 ტალანტით მთელი წელი შეინახავდა თავს ოჯახი) პირველი დითირამბის შექმნას ვერძნები ლესბოსელ მომღერალს არიონს უკავშირებენ. ქოროს მთავარ წევრს „კორიფეს“ უწოდებდნენ, ქოროს სიმღერას „პაროდს“ უწოდებდნენ, ხოლო შესავალ ნაწილს, რომელსაც მსახიობები თამაშობდნენ – „პროლოგს“ ეძახდნენ.

ტრაგედიები და კომედიებიც ღვინით მთვრალ პროცესიებს უკავშირდებოდა. „კომოს“ – მხიარული პროცესია, რომელსაც ფალოსით, ნაყოფიერების სიმბოლოთი, შეიარაღებული ქურუმი მიუძღოდა წინ. როგორც უკვე ვთქვით, საბერძნეთში 534 წ. დაარსდა „დიდი დიონისობა“ და ამ დღეს დაიბადა თეატრიც. დღესასწაული 6 დღეს მიმდინარეობდა, ღმერთი დიონისეს კოსტიუმში გამოწყობილი ქურუმი წინ მიუძღოდა პროცესიას, გარს უვლიდა ქალაქს და შემდეგ მიემართებოდა დიონისეს ტაძრისაკენ, სადაც სამსხვერპლო ცერემონიალები ტარდებოდა, დიონისეს ტაძრიდან თეატრში გადაჰქონდათ ღმერთის გამოსახულება, შემდეგ ორ დღეს დითირამბული ქოროების შეჯიბრება მიდიოდა ე.ი. საგუნდო სიმღერების ფესტივალი. ბოლო ორი დღე კი თეატრალური წარმოდგენები იმართებოდა. თავდაპირველად წარმოდგენები, ვიდრე აკროპოლის ფერდობზე ქვის თეატრი ააგეს, ათენის მოედანზე იმართებოდა ხის სახელდახელო სცენაზე. 500 წ. ძვ.წ. იმდენი ხალხი შეიკრიბა მაყურებლად, რომ დროებითი სცენა და სახელდახელო სკამები ჩაინგრა. XIX ს. ბოლოს არქეოლოგებმა გათხარეს ძველი ბერძნული თეატრის ნანგრევები. რომაელებმა ბერძნული თეატრი ცირკად გადააკეთეს. თეატრის მთავარი ნაწილი იყო მრგვალი მოედანი 27 მ. დიამეტრის. ორქესტრის უკან სცენაზე რეკვიზიტები ინახებოდა და მსახიობებიც თავიანთ გამოსვლას ელოდებოდნენ. თავდაპირველად მსახიობები ქოროსთან ერთად დიონისეს საკურთხევლის გარშემო იდგნენ, შემდეგ კი მომალლო ადგილას პროსკენაზე შედგნენ. იარუსები სამი 78 რიგით მარაოსავით ერტყმოდა ორქესტრას ანუ სცენას. ორქესტრას გარშემო წინა რიგებში ქურუმები და ქალაქის ხელისუფალნი იხდნენ ხოლმე. წარმოდგენები ღია ცისქვეშ იმართებოდა. ქორო და მსახიობები ნიღბებით გამოდიოდნენ, რაც მიმიკას ზღუდავდა და ერთ მსახიობს რამდენიმე როლის შესრულების საშუალებას აძლევდა. ტრაგედიებში გრძელი მოსასხამებითა და მაღალი ლანჩებიანი ფეხსაცმლებით გამოდიოდნენ. ძვ.წ. VI-V სს-ში მსახიობის სახელი პატივით მოიხსენიებოდა. ისე, რომ მსახიობებს დესპანებადაც კი აგზავნიდნენ, დეკორაციებს

ყურადღებას არ აქცევდნენ. ესქილემ პრიმიტიული დეკორაციები შემოიტანა, მოგვიანებით გამოჩნდა გაფერადებული დაფები ან ქსოვილის ნაჭრები, ჩამოფარებული სკენეს წინ. კარებს ორქესტრში შემოსასვლელად თავისი დანიშნულება ჰქონდა, თუ მარჯვენა კარიდან შემოვიდოდა მსახიობი, მაყურებელმა იცოდა, რომ იგი ათენის გარეუბნიდან ჩამოვიდა, თუ მარცხენა კარიდან – ათენიდან ან ნასადგურიდან. ხშირად სკენეს შუა კარებიდან სპეციალურ ხის პლატფორმას გამოაგორებდნენ ხოლმე ბორბლებზე. სპეციალური მანქანებიდან მეხის გავარდნის ხმას გამოსცემდნენ, მსახიობებს ჰაერში სწევდნენ ან მიწისქვეშ ჩაიყვანდნენ ხოლმე. ადრეულ ტრაგედიებში ადგილისა და დროის მონაცვლეობას უშვებდნენ ხოლმე, მოგვიანებით შემოიღეს ადგილისა და დროის ერთიანობის პრინციპი ანუ მოქმედება ვითარდებოდა ერთსა და იმავე ადგილზე და დანეჭებული მოქმედება უნდა დამთავრებულიყო 24 საათის განმავლობაში. თუმცა ბერძნულ თეატრში ეს არ იყო მკაცრად ნორმირებული, როგორც შემდეგ იქცა კლასიციზმის ტრაგედიებში.

ესქილეს შემოქმედება

ესქილეს ბერძნები „ტრაგედიის მამას“ უწოდებდნენ. ესქილემდე ბერძნულ ტრაგედიებში მოქმედებები არ ვითარდებოდა, იგი უფრო პათეტიკურ ლირიკულ კანტატას წააგავდა, ესქილემ ერთის ნაცვლად ორი მსახიობი შემოიყვანა და დიალოგი გააბატონა, რამაც შესაძლებელი გახადა დრამატული კონფლიქტის წარმოსახვა.

ესქილე დაიბადა ძვ.წ. 525/4 წელს. დღემდე მთლიანი სახით მოღწულია მისი 7 ტრაგედია. ყველაზე ადრეულია „მფარველობის მთხოვნელი“ („მავედრებელი“), რომელშიც დანაოსისა და მისი ქალიშვილების – დანაიდების – ტრაგედია იყო ასახული. მისი შინაარსი ასეთია: ეგვიპტელ დანაოსს 50 ქალიშვილი ჰყავ-

და, რომლებიც სურვილის წინააღმდეგ უნდა გაჰყოლოდნენ ცოლად თავიანთ ბიძაშვილებს – ეგვიპტოსის ვაჟებს. ქალიშვილები გამოიქცნენ ეგვიპტიდან არგოსში, საიდანაც მათი წინაპარი იო იყო წარმოშობით. მამის რჩევით, ქალიშვილებმა დადევნებული სასიძოვები საქორწილო ღამეს მოკლეს, ერთის გარდა. ღმერთმა დასაჯა ისინი – უძირო ჭურჭლით წყლები უნდა აევსოთ. აქედან მოდის „დანაიდების შრომა“ (შდრ. „სიზიფეს ქვა“). ესქილეს ტრაგედიაში „სპარსელები“ აღწერილია ელადის ბრძოლა სალამინის კუნძულზე 480 წ. სპარსთა წინააღმდეგ, რომლის მონაწილე იყო ესქილე. სპარსელების დამარცხებას ესქილე ღვთის ნებად მიიჩნევს.

გონიერებისა და სამართლიანობის ჰიმნად აღიქმება ესქილეს ცნობილი ტრაგედია „მიჯაჭვული პრომეთე“. ჰესიოდესგან განსხვავებით, პრომეთეს სახე ესქილესთან სამართლიანობასა და ამაღლებულ ვაჟკაცობასთანაა დაკავშირებული. ჰესიოდეს პრომეთე ეშმაკი და მოხერხებულია. ესქილეს ეპოქა ათენის დემოკრატიის დამკვიდრების ხანაა, როცა ადამიანის გონების თავისუფლებისა და შემოქმედებითი საქმიანობისაკენ მონოდება სახელმწიფოებრივ იდეალს წარმოადგენდა. სწორედ ამ იდეალს წარმოგვიდგენს ესქილე „პრომეთეში“. ჰესიოდეს პესიმისტური წარმოდგენა აქვს ქვეყნის რეგრესზე, რომელსაც პანდორას ყუთიდან დათესილ უბედურებად გვიხატავს. ესქილესთან ეს პესიმიზმი საზოგადოებრივი პროგრესის იმედით იცვლება, რაც ადამიანისათვის სიკეთის მომტანი ღმერთის სახეში რეალიზდება. პრომეთე ცივილიზაციის სათავეა. პრომეთეს მონინააღმდეგედ გამოყვანილია ზევსი, როგორც ძალადობის სიმბოლო. ამ იდეის ხაზგასასმელად ესქილეს კიდევ ერთი მსხვერპლი გამოჰყავს პრომეთეს გვერდით. ესაა იო, ზევსის საბრალო საყვარელი, რომელიც ჰერას დევნის გამო ერთდროს ულამაზესი ქალიშვილი, ხბოდ გადაქცეული, მოხეტიალე ცხოვრებას ეწევა. მას დასდევს კრაზანა, რომელსაც ვერსად გაქცევია. იოს ტანჯვას თანაუგრძნობს პრომეთე, რომელიც ზევსს ეშუქრება, რომ ბედის საიდუმლოება მხოლოდ მან იცის. შეშინებული ზევსი ჰერ-

მესს უგზავნის პრომეთეს, რომ გამოსცყოს საიდუმლოება, ემუქრება, მაგრამ პრომეთე არ უშინდება ზევსს. ზევსი ცეცხლსა და სტიქიურ უბედურებას გამოუგზავნის პრომეთეს, ორად გახლენილი კლდე მიჯაჭვული პრომეთეთი უფსკრულში ჩაიჩეხება. პრომეთეს შემდგომი ბედი უცნობია ესქილეს ტრაგედიაში. შესაძლოა, ჩვენამდე ვერ მოაღწია ტრილოგიის დასრულებამ, სადაც ზევსი და პრომეთე დაზავდებიან.

მართალია, ესქილეს „პრომეთეს“ კომპოზიცია არქაულია, მოქმედებანი ნაკლებია, მეტია თხრობა, მაგრამ პრომეთეს სახემ საუკუნეებს გამოაღწია და მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში გადავიდა, როგორც ღმერთის წინააღმდეგ მებრძოლი, თავისუფლებისათვის მებრძოლი ადამიანი. შემდეგი დროის ევროპულმა ლიტერატურამ სწორედ ესქილესგან აიღო და არ ჰესიოდესგან პრომეთეს სახის ის ნიშნები, რომლებიც ადამიანის თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეას უკავშირდება – დესპოტიზმისა და ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის იდეას. ესქილეს გავლენით შექმნა გოეთემ მეამბოხე პრომეთეს სახე, ასევე ბაირონმა, შელიმ „გათავისუფლებულ პრომეთეში“. ასეთი სახელწოდებით ლისტმა შექმნა მუსიკალური სიმფონიური ნაწარმოები, სკრიაბინმა – „პრომეთე ანუ ცეცხლის მოტაცება“.

ესქილეს ეკუთვნის ტრილოგია (სამი ნაწილისაგან შემდგარი ტრაგედია) „ორესტეა“, ტრაგედიები: „აგამემნონი“ და „ქლოეფორები და ევმენიდეები“, „მედეა“.

ესქილეს პერსონაჟთა ინდივიდუალურ დახასიათებას ერიდება, თავად პიროვნება და მისი სულიერი სამყარო არ აინტერესებს დრამატურგს. მისი მონუმენტური და დიდებული სახეები ამაღლებული და საზეიმო სტილითაა დახატული. ესქილეს ტრაგედიებმა სათავე დაუდეს ევროპულ დრამას, ამიტომ ევროპული დრამატურგიის ფუძემდებლად და მიჩნეული. მან ტრაგედია რელიგიურ-საკულტო წამოდგენებიდან ამქვეყნიურ ადამიანურ თემატიკაზე გადაიტანა. ესქილეს თაობა „მარათონელი მებრძოლებია“, სოფოკლე კი მათი შთამომავალია. სოფოკლე დაიბადა ძვ.წ. V ს-ში 497-96 წწ. სოფოკლე ადრეული ასაკიდანვე

თეატრში მსახიობობდა. დედოფლის როლსაც კი ასრულებდა. სოფოკლე ათენელების საყვარელი ტრაგიკოსი იყო. მან ძვ.წ. 468 წ. შეჯიბრებაზე ტრაგედიების დათვალეირების დროს, ესქილეს აჯობა და მას შემდეგ პირველობა არ დაუთმია. ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე იგი ბევრ პროფესიას ფლობდა: ექიმის-ას, პოეტისას, ეკავა მაღალი სახელმწიფოებრივი თანამდებო-ბა და დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა. გარდაიცვალა ძვ.წ. 406 წ. 90 წელი იცოცხლა. სულ 123 დრამისაგან შედგებოდა მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობა, მთლიანად შემონახულ იქნა 7 ტრაგედია. მან გაამდიდრა ბერძნული თეატრი დეკორატიული ფერწერით, 12-დან 15-მდე გაზარდა ქოროს მონაწილეთა რიცხ-ვი და ყურადღებას უთმობდა მოქმედების სცენებს.

თუ ესქილეს ტრაგედიებში გვარების ბედ-იღბალი იყო ძირ-ითადი თემა, სოფოკლემ თავის გმირად ინდივიდუალური პიროვნება აიღო. სოფოკლეს დრო ბერძნული დემოკრატიის გამარჯვებისა და სტაბილიზაციის პერიოდია, იგი ფიდიასის თანამედროვეა, რომელმაც სრულყოფილი ადამიანის იდეალი განასახოვნა თავის ქანდაკებებში. სოფოკლემ იგივე იდეალი შემოიტანა ტრაგედიებში. ყველა სიუჟეტი მითებიდან აქვს აღე-ბული. ცნობილია მისი „ანტიგონე“, რომელიც პირველად 442 ძვ.წ. ათენში დაიდგა. სიუჟეტურად „ანტიგონე“ ესქილეს ერთ-ერთ ტრაგედიას „შვიდნი თებეს წინააღმდეგ“ ემსგავსება. მისი შინაარსი ასეთია: ოიდიპოსის შვილების ბიძამ, თებეს მმარ-თველმა კრეონტმა ბრძანა ორი დაღუპული ძმისგან – ოიდიპო-სის შვილებიდან – ეტეოკლე და პოლინიკე – ერთ-ერთი პატივით დაესაფლავებინათ (ეტეოკლე), მეორე კი (პოლინიკე) გალავანს იქეთ ძაღლებისათვის გადაეგდოთ და არ დაემარხათ, რადგან იგი საკუთარ ქალაქს ებრძოდა. ანტიგონე, და ამ ძმებისა, წინ აღუდ-გა მეფის ამ ბრძანებას, ჩუმად დამარხვა მოინდომა, რისთვისაც ანტიგონე ჯურღმულში ჩააგდეს. მეფე მიხვდა თავის უსამარ-თლობას და ქალიშვილი ჯურღმულში მოიკითხა, მაგრამ იგი უკვე მკვდარი იყო. დიდი ხნის მანძილზე „ანტიგონეს“ ჰეგელი-სეული შეფასება იყო პოპულარული. ჰეგელის აზრით, ამ ნაწარ-

მოებში ოჯახისა და სახელმწიფოს დაპირისპირება მოხდა. ორივე მხარე მართალია, როგორც თავისი ინტერესების დამცველი. მაგრამ ჰეგელის ეს შეფასება ცალმხრივია და ტრაგედიის იდეურ ჩანაფიქრს არ გამოხატავს. სოფოკლესთან კრეონტი სულაც არ არის დადებითი გმირი, მისი შეცდომა ისაა, რომ მას არასწორად ესმის ღმერთებისაგან დაკისრებული ვალდებულება სახელმწიფოს მმართველისა და ბოროტად იყენებს თავის ძალაუფლებას. იმ დროს ათენში ძლიერ აქტიუალური იყო დაწერილი კანონისა და დაუნერეელი კანონის ანუ ზნეობრივისა და იურიდიულის ურთიერთობის გარკვევა. სოფისტების მოძღვრების გავლენით ბევრი მხარს უჭერდა კანონის სუბიექტურობას, რომ კანონი ადამიანის ნების გამოხატველი უნდა იყოს. (პროტაგორა: „ჭეშმარიტების ზომა ადამიანია“), სოფოკლე პროტაგორას მეგობარი იყო, მაგრამ ამას არ შეუშლია ხელი გამოსულიყო კანონის სუბიექტური ხასიათის წინააღმდეგ. თავის ტრაგედიაში იგი აჩვენებს კრეონტის შეცდომების საფუძველს და ამიტომაც ამ შეცდომების აღიარებამდე მიიყვანს კრეონტს. ანტიგონე ნათესაური კავშირის ძველი ტრადიციების დამცველია, რომელსაც სიყვარული და კაცთმოყვარეობა ამოძრავებს. მაგრამ მას ბრძოლა უხდება ამ ჰუმანური დოქტრინის დასამკვიდრებლად. ამისათვის იგი მტკიცე ხასიათს ფლობს, ანტიგონე ძლიერი პიროვნებაა და განსხვავდება მისი დისგან – ისმენისაგან, რომელსაც კრეონტის შიშით ვერ გაუბედავს ძმის შველა.

ესქილეს მსგავსად, სოფოკლე ადამიანის აქტიური საქმიანობის მომხრეა, ესქილე ორესტეას მაგალითზე მიუთითებდა, რომ ადამიანის ყოველგვარი საქმიანობა საფრთხეს შეიცავს. სოფოკლესათვის კი შეცდომები ყველა ადამიანის საქმიანობის თანამდევია, ამიტომ იგი სწორედ ადამიანურ შეცდომებზე ამახვილებს ყურადღებას. იგივე თემაა ჰერაკლეს სიკვდილის ამსახველ ტრაგედიაში „ტრახინიანელი“, სადაც ჰერაკლეს ცოლი ხდება უნებური ხელისშემწყობი ჰერაკლეს სიკვდილისა, მაგრამ გმირის პასიური მორჩილება ღვთის ნებისადმი უცხოა სოფოკლესათვის. ამ მხრივ, სოფოკლეს შეფასება არისტოტელედან დღემდე ერთნა-

ირია: იგი გენიალური ტრაგიკოსია, მისი „ოიდიპოს მეფე“ – გენიალურია. ამ ტრაგედიის სიუჟეტი სოფოკლემ მითიდან აიღო – კერძოდ, თებეს ციკლის მითებიდან. იგი ანალიტიკურ დრამად ითვლება, რამდენადაც მასში დიდი ადგილი ეთმობა მოვლენათა ანალიზს. ტრაგედია იწყება პროლოგით, რომელშიც თებეს მოქალაქეთა პროცესია მიემართება ოიდიპოსის სასახლისაკენ, რომ მოთხოვონ თებეს მეფეს, ოიდიპოსს, დაიცვას ისინი ეპიდემიისაგან. ოიდიპოსი არწმუნებს მათ უსაფრთხოებაში და ეუბნება, რომ დელფოსში ორაკულთან გაგზავნა თავისი ქვისლი კრეონტი, რათა მიზეზი გაიგოს ეპიდემიის გავრცელებისა. მალე მოდის კრეონტი და მოაქვს ორაკულის პასუხი: აპოლონი განრისხებულია თებელებზე, რადგან ისინი იფარავენ მეფე ლაიოსს მკვლელს. ოიდიპოსი ფიცს იძლევა, რომ მოძებნის მკვლელს, იხმოზს მოხუც მისანს, რომელმაც იცის სიმართლე, მაგრამ სიბრალულის გამო ვერ უმხელს ოიდიპოსს, მაგრამ როცა განრისხებული ოიდიპოსი მოხუცს დააბრალებს მკვლელობაში თანამზრახველობას, მოხუცი მას მიაძახებს: „ქვეყნის შემრყენელი შენ ხარ!“ მეფე ეჭვდება, ფიქრობს, რომ ეს ბრალდება კრეონტის მოწყობილია, რადგან ტახტი მას ეკუთვნოდა, როგორც გარდაცვლილი მეფის ცოლის ძმას, მაგრამ თებელებმა ოიდიპოსი აირჩიეს, რადგან მან იხსნა ქალაქი სფინქსისაგან. სფინქსი თებელებს ყლაპავდა სათითაოდ, თუ ვერ გამოიცნობდნენ მის გამოცანას. გამოცანა ასეთი იყო: „რა არის ისეთი, რომელიც დილით ოთხფეხზე დადის, შუადღეზე ორფეხზე, ხოლო საღამოს სამ ფეხზე“. ოიდიპოსმა უპასუხა: „ადამიანი“. სფინქსი კლდიდან გადავარდა და დაიმსხვრა. თებე გათავისუფლდა.

ოიდიპოსსა და კრეონტს შორის ის-ის არის შეტაკება უნდა გაიმართოს, რადგან მეფე კრეონტს ადანაშაულებს შეთქმულებაში, ამ დროს გამოჩნდება ოიდიპოსის ცოლი, კრეონტის და იოკასტა, რომელიც ოიდიპოსმა ცოლად შეირთო, როცა ქალაქში შემოვიდა და ქვრივი დედოფალი დახვდა. იოკასტა მოჰყვება წარსულ ამბავს: ახალგაზრდობაში წინასწარმეტყველებმა გააფრთხილეს მეფე ლაოსი, რომ შვილი მოკლავდა მას და ამიტომ

შვილი გაატანეს მონას მოსაკლავად. მონამ იგი მწყემსებთან აიყვანა მთაში და ფეხებშეკრული მათ მიაბარა, ამიტომაც მწყემსებმა ოიდიპოსი შეარქვეს („შესიებული ფეხებიანი“). ეს უკვე ენიშნა ოიდიპოსს და გაიხსენა გზაჯვარედინზე თებეს მომავალმა შელაპარაკების ნიადაგზე როგორ მოკლა ვილაც მათხოვარი. თუ ის მამა იყო, მაშინ გამოდის, რომ იოკასტა მისი დედაა. აქაც ოიდიპოსს გაახსენდა წინასწარმეტყველება მისნისა: მამას მოკლავ და დედას ცოლად შეირთავო. მეფეს მოწმე სჭირდება და ეძებს მონას, ვინც წაიყვანა პატარა ჩვილი. მონა ლაოსს ახლდა თან და გაქცევით უშველია თავისთავისთვის. ამ დროს მოდის მაცნე კორინთოდან და ატყობინებს ოიდიპოსს, რომ მას მამობილისაგან კორინთოს სამეფო ტახტი ელოდება. შემდეგ ჰყვება, როგორ იშვილეს კორინთელმა მეფე-დედოფალმა ფეხებშეკრული პატარა ყრმა მწყემსებისგან. მომხდარის აზრს პირველად ჩანვდება იოკასტა, ოიდიპოსს სთხოვს შეწყვიტოს ძიება, იგი შეძრწუნებულია სიმართლის წინაშე. მზადაა მარტომ ზიდოს ასეთი დიდი ცოდვა – საიდუმლოება. მაგრამ ოიდიპოსი მას არ უსმენს. ამ დროს მოდის მსახური, რომელიც გახსნის საიდუმლოს: არ შეასრულა მეფის დავალება და ჩვილი მწყემსებს მიაბარა კორინთოში, მათ კი მეფეს მიჰგვარეს. ამდენად, ყველა საიდუმლოება გახსნილია, ოიდიპოსი შეძრწუნებულია, ამ დროს შემოდის მაცნე და ჰყვება იოკასტას თვითმკვლელობისა და ოიდიპოსის მიერ თვალების დათხრის ამბავს. ამ დროს გამოჩნდება თვით ბრმა ოიდიპოსი, სისხლში მოსვრილი. მან თვითონ აღასრულა წყევლა და ის განაჩენი, რითაც დამნაშავეს სჯიდა. ამრიგად, ოიდიპოსის მოწინააღმდეგე თვით ღმერთია, რომელმაც ასეთი საშინელი ბედისწერით გააჩინა ამ ქვეყანაზე. ზოგის შეფასებით ეს არის ტრაგედია გარდაუვალი ბედისწერის შესახებ, მეორენი კი თვლიან, რომ ოიდიპოსის ტრაგედია მის ზნეობრივ პასუხისმგებლობაშია. ოიდიპოსი მსხვერპლი კი არ არის, რომელიც პასიურად ელოდება ბედისწერის აღსრულებას, არამედ ესაა ენერგიული, აქტიური ადამიანი, ზნეობრივი ქმედებისათვის მოწოდებული, იგი ყოველნაირად ცდილობს თავიდან აიცილოს ბედისწერის განაჩენი,

გაურბის მას, მაგრამ როცა ვერ გაექცევა, იგი თვითონ ისჯის თავს საკუთარი ქცევის გამო, ამით გამარჯვებული გამოდის ღმერთებთან ბრძოლაში. ოიდიპოსი პიროვნული პასუხისმგებლობის მატარებელია. იგი თვითონ ქმნის სამართალს, ზნეობრივ საქციელზე პასუხი თვით ადამიანმა უნდა აგოს. ეს სრულად განსხვავებული კონცეფციაა, განსხვავებული ესქილესაგან და ევრიპიდესაგან. ევრიპიდეს ტრაგედიაში „ოიდიპოს მეფე“ კრეონტის ბრძანებით აბრმავებენ ოიდიპოსს.

სოფოკლესთან ერთმანეთს უპირისპირდება ადამიანის გონების შეუზღუდავი შესაძლებლობა და ადამიანური ქმედებების შეზღუდულობა. ეს სოფოკლეს დროის საზოგადოების მთავარი წინააღმდეგობაა.

„ელექტრაში“ სოფოკლემ შექმნა მამაცი და პატიოსანი ქალიშვილის სახე, რომელიც თავდაუზოგავად ებრძვის თავისი დედისა და მისი საყვარლის დანაშაულებრივ საქმეებს სიმართლის სახელით. ელექტრამ იხსნა პატარა ორესტე, სასახლიდან გამოიყვანა, შემდეგ კი ჭაბუკს დაეხმარა შური ეძია მამის გამო. ელექტრას სულიერი სამყარო უფრო მდიდარი და ღრმაა, ვიდრე ანტიგონე. ღმერთები მეორე პლანზე გადადიან, ისე, როგორც მეორე ტრაგედიაში „ფილოკტეტი“, რომლის სიუჟეტი ტროას მოვლენებზეა აგებული, ფილოკტეტი – ტროას ომის მონაწილე გმირი გველმა დაგესლა და რადგან ჭრილობა არ ხორცდებოდა, ოდისევსის რჩევით, იგი კუნძულ ლემნოსზე გადასვეს. მარტოდ მყოფ ფილოკტეტს უძლიერდება ფიზიკური და სულიერი ტკივილი და უძლიერდება ბოლმაც აქაველებზე. აგამემნონს უწინასწარმეტყველებენ, რომ მას ფილოკტეტის ისარი მოკლავდა, ამიტომ ისრის მოსაპარავად აგზავნის აქილევსის შვილს ნეოპტოლემს და ოდისევსს. ოდისევსი ურჩევს აქილევსის შვილს მოპაროს ისარი ფილოკტეტს, მაგრამ კეთილშობილი ყმანვილი უარს ამბობს ჩანაფიქრზე. ნეოპტოლემი თვითონ მიაღწევს გამარჯვებას – ღმერთები ფილოკტეტს უგზავნიან ჰერაკლეს, რომელიც ამხნევებს და ურჩევს ტროას გაემგზავროს. ნეოპტოლომეს სახით სოფოკლე პასუხობს სოფიტების აზრს იმის შესახებ, რომ ადა-

მიანის ხასიათი აღზრდითაა გაპირობებული. სოფოკლეს აზრით, ხასიათი თანდაყოლილ, შინაგან თვისებებზეა დამოკიდებული, რომლის გახსნა აღზრდის შედეგია. კეთილშობილი (ნეოპტოლომე) ადამიანი უძლურია ბოროტება ჩაიდინოს.

სოფოკლე სიბერის ჟამს კვლავ უზრუნდება ოიდიპოსის თემას და წერს ტრაგედიას, რომელშიც ბრმა ოიდიპოსს კვლავ ეწვევა ცხოვრებისეული სიკეთე და კვდება თავისი ხალხის კეთილგანწყობილების მოპოვების შემდეგ. სოფოკლეს ეკუთვნის სატირული დრამა – „კვალმაძიებელი“. ანტიკური კრიტიკოსები სოფოკლეს „ტრაგედიის ჰომეროსს“ ეძახდნენ.

საინტერესოა „ოიდიპოს მეფის“ ფროიდისეული ინტერპრეტაცია. მისი აზრით, მთავარია სექსუალური მოტივი. „ოიდიპოსის კომპლექსი“ ბავშვის ფსიქიკაში ბიოლოგიური განვითარების მიზეზი და ნევროზის განვითარების საფუძველია. ფროიდის აზრით, სოფოკლეს მიერ მხატვრულად დამუშავებული მითი ოიდიპოსის შესახებ გამოხატავს ძალაუფლებისაკენ სწრაფვას. ლაოსი, იოკასტე, ოიდიპოსი – ეს სამკუთხედი, რომელთა შორის დატრიალდება ტრაგედია. ფროიდის ვერსიით, ოიდიპოსს ამოძრავებდა ინცესტიალური გულის ნადილი და მამის სიძულვილი. ეს ვერსია ეჭვს იწვევს. თუ მას შეუყვარდებოდა იოკასტე ისე, რომ არ ცოდნოდა მისი ვინაობა, შემდეგ მოეკლა მამა, მხოლოდ ამ შემთხვევაში იქნებოდა ლოგიკური მისი ინცესტიური მიზეზები. აქ უფრო ღრმაა მიზეზი. პასუხს მოვძებნით თებეს ტრაგედიების ციკლიდან სხვა ტრაგედიებში: „ოიდიპოსი კოლონოსში“, „ანტიგონე“. ეს ტრაგედიები ერთი ხაზითაა გაერთიანებული. ტრაგედიაში „ოიდიპოსი კოლონოსში“ ჩვენ ვხედავთ ოიდიპოსს სიკვდილამდე ცოტა ადრე ევმენიდების ბაღში, ათენის ახლოს. უსინათლო ოიდიპოსი თებედან კრეონტმა გააგდო. მას გაჰყვა ორი ქალიშვილი – ანტიგონე და ისმენე. ვაჟიშვილებმა კი დაიწყეს ბრძოლა თებეს ტახტისათვის. ეტეოკლემ და პოლინიკემ უარი თქვეს მამის დახმარებაზე. ბრძოლაში გაიმარჯვა ეტეოკლემ, პოლინიკე კი გარეშე ძალების დახმარებით ცდილობს ქალაქის დაპყრობას, დახმარებას და პატიებას სთხოვს მამას. ოიდიპოსი

ულმობელია ვაჟიშვილებისადმი და მიუხედავად ანტიგონეს თხოვნისა, უარს ამბობს დახმარებაზე.

„ანტიგონეში“ გრძელდება ხაზი მამისა და შვილების დაპირისპირების შესახებ. კრეონტი ავტორიტარული სანწყისის გასახიერებაა. სახელმწიფოსა და ოჯახში უპირისპირდება თავის ვაჟიშვილს ჰემონს, რომელიც მამას ბრალს დებს ანტიგონეს სიკვდილში და სურს მამა მოკლას, მაგრამ ვერ ახერხებს და თავს იკლავს. სამივე ტრაგედიაში – „ოიდიპოს მეფე“, „ოიდიპოსი კოლონოსში“ და „ანტიგონე“ მამისა და შვილების კონფლიქტია არსებითი. კრეონტი ავტორიტარის განსახიერებაა. ჰემონის ამხედრებას მამის წინააღმდეგ ფესვები შორეული წარსულიდან მოაქვს – საზოგადოების მატრიარქალურ და პატრიარქალურ წყობილებებს შორის ბრძოლის ხაზიდან. ოიდიპოსი, ანტიგონე და ჰემონი ადამიანური ურთიერთობის დამცველებია, ხოლო ლაოსი და კრეონტი ხელისუფლების ან ძალაუფლების. როგორ აისახა ეს შორეული დაპირისპირება სოფოკლესთან? ამის გასაღებს იძლევა 1861 წ. დაწერილი ბახოფენის ნაშრომი „დედის სამართალი“. ბახოფენის აზრით, ისტორიის გარიჟრაჟზე სქესობრივი ურთიერთობანი მოუწესრიგებელი იყო და ნათესაობა დედის მხრიდან გადადიოდა, ე.ი. დედა ბატონობდა გვარში, იგი იყო კანონმდებელი. ბახოფენი თვლის, რომ მამალმერთების რწმენას წინ უძღოდა ქალმერთების რწმენა. ისტორიული ცვალებადობის შედეგად მატრიარქატი შეიცვალა პატრიარქატით, ე.ი. მამის ძალაუფლება დამკვიდრდა მონოგამიით. ბრძოლა მამალმერთებსა და დედალმერთებს შორის აისახა „ორესტეაში“, კლიტემნესტრამ მოკლა აგამემნონი, რათა არ დაშორებოდა საყვარელს, შვილმა ორესტეამ შური იძია მამის მკვლელობისათვის – მოკლა დედა და მისი საყვარლები. ერენიები დევნიან ორესტეას და მოითხოვენ მის დასჯას, მაგრამ აპოლონი და ათინა იცავენ მას. ტრაგედიის ცენტრში დგას ორი რელიგიური მრწამსის – მატრიარქატისა და პატრიარქატის დაპირისპირება. დედის მკვლელობა საშინელი დანაშაულია მატრიარქატისათვის, რადგან იგი სისხლით ნათესაობის წმინდა კავშირის დარღვევაა.

პატრიარქალური ურთიერთობების თვალსაზრისით, მამისადმი სიყვარული და პატივისცემა მოვალეობაა, რომელიც უნდა დაიცვას შვილმა, ამიტომაც მამის მკვლელობა უმძიმეს ცოდვად ითვლება. ბახოფენი აჩვენებს, რომ საზოგადოებაში დაპირისპირება ქალისა და კაცის უპირატესობის ნიშნით საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ფორმებს შორის დაპირისპირების შედეგია. პატრიარქატი რაციონალისტურია. აქ ბატონობს მოვალეობა და ადამიანის მიერ დადგენილი კანონები. მატრიარქატში კი ადამიანი ინსტიტუტებით მოძრაობს. დედას განურჩევლად უყვარს შვილები და შეუძლია ქმრის სიყვარულზე მალლა დააყენოს. მატრიარქალურ კულტურაში მთავარი ღირსება ადამიანის არსებობა და ბედნიერებაა. პატრიარქალურ კულტურაში კი მთავარია ხელისუფლებისადმი სწრაფვა, მოვალეობა, იერარქიის პრინციპის დაცვა. დედობრივი საწყისი ძმობის, თანასწორობის, ღიაობის, საყოველთაობის დასაბამია. პატრიარქალური საზოგადოება კი ჩაკეტილია, ძალაუფლებაზეა დაყრდნობილი, იქ სამართალი ბატონობს. საყოველთაო თავისუფლება და თანასწორობა იცვლება იერარქიული დამოკიდებულებით, ერთი ცენტრალიზებული ძალით.

სოფოკლეს ტრაგედიაში ჩანს პროტესტი დამარცხებული მატრიარქალური კულტურისა პატრიარქალური წყობილების წინააღმდეგ. კრეონტისათვის მთავარია კანონი და მოვალეობა ადამიანების მიერ დადგენილი კანონებისადმი. ანტიგონესათვის მთავარია ადამიანი, ბუნების სიყვარული და ბუნებრივი კანონი. ოიდიპოსი თებეს მხსნელია. მან თავისი პასუხით სფინქსს დაანახა, რომ ანტიგონეს სამყაროს მიეკუთვნება.

იოკასტეს დანაშაული იმაში მდგომარეობს, რომ მან არ შეასრულა დედობრივი მოვალეობა – მას სურდა მოეკლა შვილი და გადაერჩინა ქმარი. ეს გადაწყვეტილება სწორია პატრიარქალურის თვალსაზრისით, მაგრამ მიუტევებელია მატრიარქატისათვის. ანტიგონე აგრძელებს კონფლიქტის თემას. როცა ოიდიპოსის ვაჟიშვილები იღუპებიან, კრეონტი ამ დროს უძლიერეს სამართალს განასახიერებს. ანტიგონესთვის

მიუღებელია პატრიარქალური ურთიერთობის პრინციპი, როცა ადამიანი ემორჩილება მოვალეობას. ანტიგონე უარს ამბობს ავტორიტარულ რეჟიმზე, ძალადობაზე. იგი მატრიარქალური სანყისის გამომხატველია, „მე დავიბადე, რომ მიყვარდეს და არა მძულდეს“.

სოფოკლეს რელიგიური მსოფლმხედველობა დაკავშირებულია არა ოფიციალურ სახელმწიფო რელიგიასთან, არამედ იმ თანამდევ ძალებთან, რომლებიც ყოველთვის ახლოს იყვნენ ხალხის რწმენასთან, ვიდრე ოლიმპოს არისტოკრატები. აქედან მოდის სოფოკლეს ტრაგედიების თანამედროვეობისათვის ღირებული მნიშვნელობაც: იგი ამტკიცებს, რომ ადამიანის ღირსება და ადამიანური კავშირების სინამდვილე არ შეიძლება დაუმორჩილოს არაჰუმანისტურ სახელმწიფოს ავტორიტარულ მოთხოვნებს ან სოფისტთა ეგოისტურ გამონაგონს.

ევრიპიდეს შემოქმედება

ანტიკური კლასიკური ტრაგედიის ბოლო წამომადგენელია ევრიპიდე. იგი სოფოკლეს თანამედროვე იყო, გარდაიცვალა მასზე უფრო ადრე. მან ახალი ეტაპი შექმნა ბერძნული დრამის განვითარებაში. ესქილემ დაასრულა ლიტერატურული დრამის ჩამოყალიბების ხანგრძლივი პროცესი. სოფოკლეს ტრაგედიები კლასიკური ფორმისაა დრამისა, ევრიპიდემ კი ადამიანის ფსიქოლოგიური ხასიათის ტრაგიზმი აჩვენა.

ევრიპიდეს ცხოვრება თავისი ჩაკეტილობითა და განყენებული ცხოვრების წესით აოცებდა ათენელებს. „ქალთა მოძულეც“ კი შეარქვეს. ევრიპიდე ცხოვრობდა ძვ.წ. 485/4-406 წწ.-ში ახალგაზრდობიდანვე მონანილეობას იღებდა დრამატურგთა შეჯიბრებებზე. 90-მდე პიესა დაწერა, 4-ჯერ გაიმარჯვა, მაგრამ სოფოკლეს პირველობა მაინც ვერ წაართვა. ევრიპიდე ცხოვრებაში ვერ ეღივრა იმ აღიარებას, რაც სიკვდილის შემდეგ

მოიხვეჭა, მაგრამ იგი ყველაზე პოპულარული იყო ელინიზმისა და გვიანი ანტიკურობის ხანაში. მას დანერგილი ჰქონდა ორჯერ მეტი ტრაგედია, ვიდრე სოფოკლესა და ესქილეს ერთად. ესქილე და სოფოკლე ათენის პოლისის საფუძვლებსა და საზოგადოებრივ ინტერესებს იცავდნენ, როცა ტრაგედიაში პიროვნული და საზოგადოებრივ ინტერესების ჰარმონიულ ერთიანობაზე ამახვილებდნენ ყურადღებას. ევრიპიდე სოფისტების მსგავსად ცალკეულ კერძო ადამიანზე აკეთებს აქცენტს. ტრაგედიისათვის აუცილებელ ნიშანს – ადამიანის ბრძოლას დაპირისპირებულ გარეგან ძალებთან – იგი გამოხატავდა, როგორც ადამიანის ბრძოლას თვისთავთან. უბედურება ყოველთვის ადამიანის პიროვნული ხასიათებიდან გამომდინარეა. ევრიპიდეს დრამები იქმნებოდა მაშინ, როცა ციცერონის თქმით, ფილოსოფია ჩამოვიდა ზეციდან მიწაზე და ქოხებსა და სახლებში შეხვტიალდა. ეს იყო სოფისტების ეპოქა. ევრიპიდეს დრამებია: „ალკესტისი“, „იპოლიტე“, „გიჟი ჰერაკლე“, „მედეა“, „ელექტრა“, „ელენა“, „იონი“, „იფიგენია ავლიდაში“, „ვაკხანალიები“ (მისი ბოლო „გედის სიმღერა“), „ფინიკიელი ქალები“, „ტროელი ქალები“.

ყველაზე ცნობილი თანამედროვეებისათვის „მედეა“ იყო. ეს იყო საოჯახო დრამა. დაიდგა ძვ.წ. 431 წ., მიიღო მესამე პრიზი, პირველ დადგმაზე იგი ჩავარდა, შემდეგ კი ერთ-ერთ საუკეთესო ტრაგედიად ითვლებოდა. სიუჟეტი არგონავტების მითზეა აგებული. ოდესღაც ფრიქსე, ავი დედინაცვლისაგან დევნის გამო ვერძზე ამხედრებული, კოლხეთში მოხვდა, ცხვარი გადარჩენისათვის შესწირა და მარსის ველზე ოქროს საწმისი დაკიდა. თესალიის მეფე, რომელიც ტახტის მოცილებებს იშორებდა თავიდან, თავის ძმიშვილს, იასონს, დაავალებს საწმისის ჩამოტანას. იასონი აგროვებს გმირებს, აშენებს „არგოს“ და მიემგზავრებიან კოლხეთში. აიეტი საწმისს ჰპირდება იასონს იმ პირობით, თუ მარსის ველზე მოათვინიერებდა ცეცხლისმფრქვეველ, სპილენძისჩლიქებიან ხარებს, უნდა მოეხნა ამ ხარებით მიწა და დრაკონის კბილები დაეთესა. მედეას დახმარებით იასონმა შეასრულა დავალება, მაგრამ აიეტმა პირობა დაარღვია, მაშინ მედეას

დახმარებით იასონი არგონავტებთან ერთად მედეას სურვილისამებრ ტოვებს კოლხეთს და კორინთოში ჩამოდიან. გზაში იასონი კლავს დადევნებულ მედეას ძმას, კორინთოში იასონი პატივმოყვარეობის გამო მიატოვებს მედეას და მეფის ასულზე აპირებს დაქორწინებას. მედეა სანამლაგიან სამოსს გაუგზავნის ახალ ცოლს და კორინთოს მეფის ასული მამასთან ერთად ცეცხლში დაინვება. განრისხებული კორინთოელები მედეას შვილებს მოუკლავენ. ამ მითს ხშირად ახსენებდნენ ბრალდებად კორინთოელებს. საფლავსაც კი აჩვენებდნენ დაინტერესებულ პირებს.

ევრიპიდემ თავისი ტრაგედია კორინთოს ამბებით დაიწყო. დრამა იწყება პროლოგით, რომელშიც ძიძა მოუთხრობს მსმენელს, როგორ დატოვა იასონმა მედეა და ახლა მედეას ბრაზი ახრჩობს. მედეას სიყვარული და ეჭვიანობა კი არ ახრჩობს, არამედ მოტყუებულად გრძნობს თავს, იგი პატივყრილი ქალია, შეყვარებული იასონის ნაცვლად მიიღო მატყუარა, ეგოისტური, ანგარიშიანი მამაკაცი. იასონი მოვა მედეასთან, რომ ქორწინების გამამართლებელი არგუმენტები თქვას, თითქოს ეს შვილების სასიკეთოდ გააკეთა. განრისხებული მედეა შურისძიებას გადანწყევტს. შურისძიების საგანი იასონის ახალი ცოლი იყო, რომ მას შვილები არ გაეჩინა. მონამლული საჩუქარი გაუგზავნა, სანამლავი სხეულზე გადავიდა და ქალის მამასაც გადაეცა, ორივე დაიღუპა, მედეას ესმის გამძვინვარებული კორინთოელების ხმაური. ისინი იასონისა და მედეას შვილებს ეძებენ მოსაკლავად. მედეა ხვდება, რომ შვილები განწირულები არიან და თვითონ მოკლა ისინი. ამ სიკვდილით სასონარკვეთილი ქალის ადგილზე არაადამიანური მკვლევლობის ჩამდენი ბოროტმოქმედი აღმოჩნდა. ამრიგად, ევრიპიდემ მედეა შვილების მკვლელ დედად აქცია. ძველი ბეძენი კრიტიკოსები აკრიტიკებდნენ ევრიპიდეს ამ სისასტიკის გამო და მითის ასეთი დამახინჯებისათვის, რადგან მედეას საქციელი არაბუნებრივად ეჩვენებოდათ. სწორედ ამის გამო გაჩნდა აზრი მედეას ორბუნებოვნების შესახებ. ევრიპიდეს ღრმა ფსიქოლოგიით აქვს მედეას ტრაგედია დახატული. ეს ფსიქოლოგია არ მიიღო ელადამ, მაგრამ მიიღო ელინისტურ-

მა ანტიკამ. თანამედროვეებს უცნაურად მიაჩნდათ ტრედიის ფინალიც, სადაც მედეა დასცინის მორალურად განადგურებულ იასონს და მას შვილებთან გამოთხოვების საშუალებას არ აძლევს. ჰელიოსის ეტლზე შემდგარი მედეა კორინთოში თავის შვილების კულტის დანერგვას წინასწარმეტყველებს. ეპილოგში ევრიპიდე ბნელი ძალების გამარჯვებას გვიჩვენებს, რისი წყალობით უბედური, დაჩაგრული ქალი სასტიკ დემონურ არსებად იქცა. თანამედროვეები ევრიპიდეს ბრალად სდებდნენ, რომ მან რამდენიმე ტალანტისათვის გააკეთა ასეთი ფინალი. კორინთოელებმა ბავშვების დახოცვის სირცხვილი ჩამოირეცხეს და ამაში მათ ევრიპიდე დაეხმარა.

საოჯახო დრამას წარმოადგენს მეორე ტრაგედიაც „იპოლიტი“. აფროდიტამ, რომელიც განრისხებულია იპოლიტესაგან მისი სიყვარულის ურყოფის გამო, ფედრას – დედინაცვალს იპოლიტესი – შეაყვარა თავისი გერი. პირველ ვარიანტში ფედრა თვითონ ცდილობს იპოლიტეს გადაცდენას და თვითონ გამოუტყდა სიყვარულში, მაგრამ ათენელებს ქალის ასეთი საქციელი არ მოეწონათ. შეიცვალა ვარიანტი, მსახური ქალის მეშვეობით ხდება ფედრას სიყვარულის გამჟღავნება. სენეკა და რასინი პირველ ვარიანტს ეყრდნობიან. იპოლიტეს უარით შეძრწუნებული ფედრა მის დასჯას გადაწყვეტს. მანამდე ქმარს მისწერს წერილს და დაასმენს გერს, რომ ჩემი შეცდენა მოინდომაო. მამა წყევლის შვილს და განდევნის ათენიდან. იპოლიტე ეტლით გაშორდება ქალაქს, მაგრამ დაიმსხვრევა და იპოლიტეს, მომაკვდავს კვლავ ქალაქში დააბრუნებენ, თეზევსს (მამას) არტემიდა გააგებინებს სიმართლეს, შვილი მამის ხელებზე დალევს სულს, ხოლო არტემიდა უკვდავყოფს მის სხეულს. ამ მითიურ სიუჟეტში აფროდიტასა და არტემიდას დავის მსხვერპლი ადამიანია. ევრიპიდე პირველი ტრაგიკოსია, რომელმაც დრამაში სიყვარულის თემა შემოიტანა. სწორედ ამიტომ არისტოფანე ბრალს სდებდა ევრიპიდეს ათენელთა ზნეობრივ გარყვნილებაში. ადამიანური განცდებისადმი განსაკუთრებული ინტერესი ევრიპიდეს აძლევდა შესაძლებლობას გაეფართოებინა მითიური სიუჟეტი, მას არ შეეძლო (ტრაგედიის

კანონიზებული ფორმა) მითის ტრადიციის შეცვლა, მაგრამ მაყურებელს მითების თავისებურ ახსნას აძლევდა.

ესქილესა და სოფოკლეს მსგავსად იგი წერს „ელექტრას“, მხოლოდ სხვა იდეური მიმართულებით.

საინტერესოა ევრიპიდეს „იფიგენია ავლიდაში“ – ტროას ციკლის მითზეა აგებული. იფიგენია – აგამემნონისა და კლიტემნესტრას შვილი, რომელიც მამამ ორაკულის წინასწარმეტყველებით მსხვერპლად შესანიშნავად გაიმეტა. სიუჟეტის დრამატულობა პროლოგში იხსნება. აქვევლთა მხედართმთავარი აგამემნონი მონას ატანს წერილს კლიტემნესტრასთან. ამ წერილით იგი ავლიდაში იხმობს ცოლ-შვილს, შემდეგ იგი გადაიფიქრებს თავის გადაწყვეტილებას და ახალ წერილს აახლებს ცოლ-შვილთან, ცოლს სთხოვს შვილი სახლში გააჩეროს. წერილს ხელში ჩაიგდება სპარტას მეფე მენელაი. აგამემნონისადმი სიძულვილი მას ამ წერილს დაამალვინებს. ავლიდაში ჩამოსული კლიტემნესტრა გაიგებს, რომ შვილს იფიგენიას აქილევსის საცოლედ კი არ ინვევენ, არამედ აქვევლებს აგამემნონის მეთაურობით სჭირდებათ მისი სიკვდილი გამარჯვებისათვის. მიუხედავად დედის მუდარისა, იფიგენია დაძლევს შიშს და გადაწყვეტს თავი შესწიროს თავისი ქვეყნის გამარჯვებას. იფიგენიას გმირული სახე დახატა ევრიპიდემ ტრაგედიაში. დრამატურგის დამსახურება ისაა, რომ იგი თანდათან ხსნის იფიგენიას ხასიათში იმ დიდსულოვან გმირულ სულს, რომელმაც თავის განირვა გადაწყვიტა. იფიგენიას სახე ფსიქოლოგიური სახეა. ტრაგედია, მსხვერპლშენიშნა მაყურებლის თვალწინ არ უნდა მომხდარიყო, ამიტომ ეპილოგში მოგვითხრობს ამის შესახებ მაცნე, რომელიც ატყობინებს დედას, რომ ღმერთებმა დაიცვეს მისი ქალიშვილი, მსხვერპლად კი შველი შეინიშნეს. კლიტემნესტრას არ სჯერა ამ გათამამებული ტრაგედიისა, ამით ევრიპიდე ფსიქოლოგიურ ფონს ამზადებს სხვა ტრაგედიებისათვის, სადაც კლიტემნესტრა კლავს ქმარს, შურისძიების მიზეზი რომ ნათელი იყოს. მკვლევართა აზრით, ევრიპიდეს სიკვდილმა შეუშალა ხელი, რომ კლიტემნესტრას და აგამემნონის ხაზის გაგრძელება მოეხდინა ტრაგედიაში.

ევრიპიდეს ბოლო ტრაგედია „ვაკხანალიები“ დიონისეს კულტს ეძღვნება. მოქმედება მიმდინარეობს თებეში. დედის სამშობლოს ესტუმრება დიონისე, რომელსაც განუზრახავს დასაჯოს თებელი ქალები, რომლებიც დასცინოდნენ სემელას, ამისთვის სიგიჟე დასწამეს მას. თებეს მმართველი ენინაალმდეგება სურვილს და მალულად უცქერის დატრიალებულ ვაკხანალიებს. ორგიაში მთვრალი ქალები მონაწილეობენ. ქალებს წინ მიუძღვის დედა მმართველისა. ქალები გიჟებს გვანან. უეცრად სიგიჟე გაუვლით და მიხვდებიან, რა ჩაიდინეს. იწყება სასონარკვეთილება. კომედიის მთავარი გმირია მმართველი პანაფეა, რომელიც ცრურწმენისა და ძველი რელიგიური კულტის წინააღმდეგ ბრძოლაში ჩაებმება.

ევრიპიდემ დაასრულა ბერძნული კლასიკური დრამა. იგი დაიწყო ესქილემ. ესქილე გამოხატავდა ადამიანის შეჯახებას ღვთიურ ძალებთან და გამარჯვებას პროგრესს უკავშირებდა. სოფოკლე ცდილობდა ღმერთების როლის შეცირებას ადამიანის ცხოვრებაში. იგი ადამიანთა ტრაგიკულ შეჯახებას სინამდვილესთან ხსნიდა თვით ამ გმირების ხასიათითა და პირადი თავისებურებებით. ევრიპიდეს ადამიანი კი მარტოსულია და ყველაფერი, რაც ემართება, მისი მოქმედებებისა და გადაწყვეტილებების შედეგია. ევრიპიდე უდიდესი ჰუმანისტია, მას ეცოდება ადამიანები, დაკარგული აქვს სამყაროს ღვთაებრივი კანონზომიერების, სამართლიანობის რწმენა, მაგრამ ვერც ადამიანთა ტანჯვის მიზეზი აუხსნია, ამიტომ გადაუწყვეტია მისი გარდუვალობა. ევრიპიდეს, როგორც ხელოვანის, გამოუვალ ტრაგიზმს ხედავდნენ ათენელები, ამიტომ უნდობლად ეკიდებოდნენ მის მსოფლხედვას. არისტოტელე ევრიპიდეს ყველაზე „ტრაგიკულს“ უწოდებდა.

ევრიპიდე გარეგნულად აგრძელებს ბერძნული ტრაგედიის კლასიკურ ტრადიციებს, მისი ტრაგედიები ჩვეულებრივ დიონისეს დღესასწაულების დროს იდგმებოდა. მისი ტრაგედიები დინამიურია, მსახიობებმა უკან გადასწიეს გუნდი, რომელიც მანამდე მთავარ როლს თამაშობდა ბერძნულ ტრაგედიაში. სა-

გუნდო პარტიები უფრო ხშირად ლირიკულ ინტერმედიებს წარმოადგენდა. მოქმედებებსა და საგუნდო სიმღერებს შორის კავშირის უქონლობა ევრიპიდეს საშუალებას აძლევს მაყურებელს თვითონ გაუზიაროს თავისი გრძნობები და ფიქრები.

თანამედროვეობამ სათანადოდ ვერ დააფასა ევრიპიდე, რომელმაც გაუსწრო მის მსოფლხედვას, მაგრამ IVს-ში ძვ.წ. უკვე სიკვდილის შემდეგ მისმა დიდებამ დაჩრდილა სხვა ტრაგედიები. მისი გავლენით იქმნებოდა რომაული ტრაგედიები და ევროპული დრამები, პოლიტიკური და ყოფითი.

ძველი ატიკური კომედია

კომედია დრამის მესამე ფორმაა, ტრაგედიისა და სატირული დრამის შემდეგ, მან საბოლოო გაფორმება ათენში მიიღო, რადგან დიონისეს საპატივცემულო დღესასწაულებზე ისმოდა კომიკების მხიარული ხმები. თუ როდის წარმოიშვა კომედია და ვინ არის პირველი კომედიოგრაფი, არისტოტელესთვის ეს უცნობია. თუმცა კომედია ათენში სცენაზე Vს-ში ძვ.წ. ავიდა ე.ი. ტრაგედიის შემდეგ. 486 წ. „დიდ დიონისობაზე“ პირველად იქნა ორგანიზებული ოფიციალური შეჯიბრება კომედიოგრაფებს შორის და აქედან იწყება კომედიის ისტორია.

ტრაგედიის მსგავსად, თავდაპირველი ფორმა კომედიებისა საგუნდო სიმღერებთან და ცეკვასთან იყო დაკავშირებული. მხიარული კომიკური იამბიკოები სასაცილო ცერემონიალებზე სრულდებოდა დიონისეს საპატივცემულოდ. ამით გამოხატავდნენ გაზაფხულისა და ზამთრის ბრძოლას, ძველი და ახალი წლის შერკინებას, ბოლოს გამარჯვება გვირგვინდებოდა ლხინითა და მხიარული პროცესიებით. ამასხარავებდნენ ქურდებს, შარლატანებს, დასცინოდნენ ადამიანურ მანკიერ თვისებებს. არისტოტელეს გადმოცემით, კომედიას საფუძველი ჩაუყარა სიცილიელმა პოეტმა ეპიხარმმა, ესქილეს თანამედროვემ, რო-

მელმაც კომედიაში შემოიტანა ფაბულა, ე.ი. მოქმედების მთლიანობა და დასრულებულობა. ეპიხარმის პიესებში, რომელთა ფრაგმენტებიც მოღწეული ჩვენამდე, გუნდი არ მონაწილეობდა, შინაარსი მითებიდან იქმნებოდა. შემდეგ ეპიხარმის თანამემამულემ ფორმისმა V ს. შუა წლებში ძვ.წ. მამაკაცთა და ქალთა მიმები შემოიტანა. მხოლოდ ათენში ჩამოყალიბდა კლასიკური კომედია, რომლის შინაარსი საზოგადოებრივი მნიშვნელობისა გახდა. ძვ.წ. V ს-ის კომედოგრაფებია: კრატინოსი – პერიკლეს თანამედროვე, იგი პოლიტიკური სატირის ფუძემდებელია. პერიკლეს „ხახვის თავად“ მოიხსენებდა („დიონის-ალექსანდროსი“, „ნემესისი“, „ქირონები“), მეორე კომედოგრაფია კრატესი და არისტოფანეს მეტოქე ევპოლისი. 4-ჯერ იზეიმა გამარჯვება დიონისობაზე. პოლიტიკური სატირა შემოიღო, ებრძოდა და დასცინოდა პერიკლეს საომარ და პოლიტიკურ საქმიანობას.

მაგრამ ყველაზე ცნობილ კომედოგრაფად შემოგვჩნა არისტოფანე. (445-338 ძვ.წ.). კომედიებს წარმოადგენდა ანონიმურად, როცა 425 წ. ათენელებმა პირველი პრემიით აღიარეს მისი „აქარნელები“, იგი 20 წლისა იყო და მაშინ გაბედა თავისი გვარის გამხელა. „აქარნელების“ მთავარი მოქმედი გმირია გუნდი – აქარნელი მოქალაქეები. კომედიაში გაკიცხულია ომი, სისხლისღვრა. კომედია დაიწერა მაშინ, როცა აქარნელები საომარ მდგომარეობაში იყვნენ სპარტასთან. ისინი პერიკლეს იდეას ემხრობოდნენ, რომელმაც საზღვაო ომის იდეა წამოაყენა, შემდეგ იგი გააგრძელა მისმა შთამომავალმა კრეონტმა. კომედიაში აღწერილია ეს განწყობილება. ათენელებს არ შეუძლიათ სპარტის შემოტევის მოგერიება ხმელეთზე, ხალხი დამშეულია, თვით პერიკლე შავმა ჭირმა იმსხვერპლა. არისტოფანე ზავის მომხრე იყო და მშვიდობაზე ოცნებობდა. სწორედ მშვიდობის იდეის მატარებელია მთავარი გმირი დიკაიპოლისი. „აქარნელები“ პაციფისტური (ომის მოწინააღმდეგე) ნაწარმოებია. ძვ.წ. 424 წ. არისტოფანე თვითონ (როგორც წესი იყო) დგამს კომედიას „მხედრები“, რომელშიც დასცინის რადიკალური დემოკრატიის წინამძღოლს კლეონს, რომელიც აგრესიულ პოლიტიკას აწარმოებდა. კლეონის როლის

განსახიერება ვერც ერთმა მსახიობმა ვერ გაბედა და ბოლოს თვით არისტოფანემ შეასრულა. ამ კომედიის შინაარსი რუსულ ზღაპარს „უკვდავ კაშის“ – მოგვაგონებს. მოქმედება მიდის გამოსულელებული და დავარდნილი მოხუცის დემოსის სახლის წინ. დემოსი საშინელ დღეში აყენებს თავის ურიცხვ მონებს. ორი მონა თილისმანს მოპარავს დემოსს, რომელსაც ეს თილისმანი აძლევდა ძალას. მონები მიდიან ბაზარზე, სადაც მონახავენი ძეხვის გამყიდველს, ვილაც ბრიყვს, იწყება ბრძოლა ამ ბრიყვსა და დემოსს შორის, იმარჯვებს ბრიყვი, რომელიც თილისმანის ძალით მშვენიერ ქაბუკად გადაიქცევა, ისეთად, როგორც იყო მარათონისა და სალამინის ბრძოლების დროს, ე.ი. მაშინ, როცა ბერძნები ძლევამოსილები იყვნენ. პიესის გმირები ისტორიული პირები იყვნენ, ამიტომ მისი დადგმა დიდ გაბედულებას ითხოვდა.

არისტოფანეს ეკუთვნის კომედია „ღრუბლები“, იგი თავის დროზე III პრემიით დაჯილდოვდა. „ღრუბლებში“ არისტოფანე დასცინის აღზრდისა და განათლების იმ ახალ პრინციპებს, რასაც სოფისტები ქადაგებდნენ. დაცინვის ობიექტია სოკრატე, არისტოფანეს იდეური მოწინააღმდეგე. სოკრატე დემოსის წარმომადგენელი იყო და მის ინტერესებს იცავდა. შინაარსი: მოხუცი სტრეპაიდის შვილი ვალებში ჩავარდა და მოხუცმა იგი სოკრატეს მიაბარა აღსაზრდელად, რომელსაც ტყუილის ქემმარიტებად გასაღება შეეძლო. მოხუცი მიდის სოკრატესთან, რომ გააკონტროლოს სწავლის პროცესი. ხედავს, სოკრატე კალათაში ჩანოლილა. სოკრატე უხსნის მოხუცს, რომ იგი ღრუბლებში დაცურავს. მოხუცი ხედავს, იქვე მონაფეები, ცოდნისგან გამოშტერებულნი, ზოგი მიწაზე დახობავს და კოლოს აკვირდება, რა ნაწილიდან ბზუის, ზოგი ბუზებს დასდევს და ა.შ. შეძრწუნებული მოხუცი შინ ბრუნდება, მალე შვილიც ჩამოდის, სწავლადამთავრებული. მაგრამ მამა თავის შვილს ველარ ცნობს, ისე შეცვლილა, უზნეო, უხასიათო, არ ემორჩილება ტრადიცია-ჩვევებს, კანონებს, მამამისს უხსნის, რომ ადამიანმა უნდა იცხოვროს „თავისუფლად“, ისე როგორც მოესურვება. შვილს უფლება აქვს სცემოს მშობლებსაც კი. განრისხებული მოხუცი

სახლს გადაუწვავს სოკრატეს. „ღრუბლებში“ სოფისტები ცრუ მასწავლებლად არიან გამოყვანილი. მამა ტრადიციების და ძველი ღმერთების დამცველია. შვილი კი სოფისტური იდეებითაა შეპყრობილი. არისტოტელე არისტოფანეს არ თვლიდა დიდ კომედიოგრაფად, რადგან იგი სატირას იყენებდა დაცინვის ფორმად. სატირა კი, მისი აზრით, ადამიანს ანადგურებს. სწორედ არისტოფანეს სატირა გახდა ერთ-ერთი მიზეზი სოკრატეს წინააღმდეგ ათენელების განწყობილებისა, რამაც იმსხვერპლა კიდეც სოკრატე.

არისტოფანეს ეკუთვნის კომედიები: „კრაზანები“, „მშვიდობა“, რომელშიც სატირა აღარ არის. ასევე „ჩიტები“, „ქალური კომედიები“, ამ უკანასკნელში არისტოფანე დასცინის ევრიპიდეს, როგორც ქალთმოძულეს. ათენელი განრისხებული ქალები ევრიპიდეზე შურის საძიებლად ემზადებიან. ევრიპიდე გადაიცვამს სიმამრის კაბას და მიდის ქალებთან, რომ გაიგოს, როგორ აპირებენ ქალები დასჯას. ქალები შეიპყრობენ ევრიპიდეს სიმამრს და ევრიპიდეს დიდი ჯაფა დაადგება მის გამოსასხნელად. ამ კომედიის მთავარი თემაა სატირა ევრიპიდეს წინააღმდეგ. არისტოფანეს აზრით, ევრიპიდეს შემოქმედება ახალგაზრდობის გამრყენელია, ამიტომ ევრიპიდე მისი იდეური მტერია.

არისტოფანეს ეკუთვნის კომედია „ბაყაყები“. ღმერთი დიონისე გადანყვეტს ჩავიდეს მინისქვეშეთში და იქედან ამოიყვანოს ევრიპიდე. ქარონს დიონისე გადაჰყავს მდინარეზე, ამ გადასვლას ბაყაყების მხიარული ჟრიაბული ახლავს, მინისქვეშეთში ევრიპიდე ესქილეს ებრძვის და ტახტიდან სურს გადააგდოს. დიონისე მსაჯულად უდგება მათ შეჯიბრებას. ხელოვნების მიზანი ორივე ტრაგიკოსისათვის ერთია: უფრო გონივრული და უკეთესი გახადოს ცხოვრება. ესქილეს აზრით, ამისათვის ადამიანები მამაცებად და სულით ძლიერნი უნდა აღიზარდონ, ამისათვის საჭიროა ამალღებული, პათეტიკური სიტყვა. ევრიპიდეს აზრით კი, ცხოვრებას უკეთესს გახდის ხელოვნება, თუ იგი სიმართლით ამხელს მის უკეთურ მხარეს. ორივე ტრაგიკოსი პაროდირებას უკეთებს მოწინააღმდეგის მხატვრულ მხარეებს. ბუტაფორულ სასწორზე

ინონება თითოეულის ნაწარმოები, გამარჯვება ესქილეს მხარეზეა. დიონისეს ესქილე ამოჰყავს მიწის ზედაპირზე. ამ კომედიას არნახული წარმატება ხვდა წილად. იგი მეორედ წარმოადგინეს შეჯიბრებაზე, რაც უპრეცედენტო შემთხვევა იყო მაშინ.

ატიკური პროზა V-IV სს. ძვ.წ.-ით

ამ პერიოდში იქმნება ისტორიოგრაფიული პროზა. ფუკიდიდეს (დაიბ. დაახლ. ძვ.წ. 460) მეცნიერი, ისტორიული კრიტიკისა და ისტორიულ აღწერათა ფუძემდებელი. ქსენოფონტე (430-355 ძვ.წ.) „ანაბაზისის“ ავტორი. უფრო ვრცლად: „კიროსის ანაბაზისი“ – სამხედრო დღიურებს წერს კიროსის ლაშქრობის დროს, მას გზად გაუვლია საქართველოშიც. ფუკიდიდეს იდეალია ბერძნული დემოკრატია, ქსენოფონტე სპარტანოფილი და არისტოკრატია. იგი სოკრატეს მოწაფე ყოფილა და აქვს „სოკრატული თხზულებანი“. მჭევრმეტყველების ოსტატია ისოკრატე (436-338 ძვ.წ.), გორგიას მოწაფე, სოფისტი, რიტორიკული სკოლა გახსნა, აღიარებდა სიტყვის ფსიქოლოგიური ზემოქმედების ძალას.

დემოსტენე (384-322 წწ. ძვ.წ.) ათენელი, დედა სკვითური წარმოშობისა ჰყავდა. 7 წლისა დაობლდა და თვითონ გაიკაფა გზა სასამართლოს მოხელეობამდე. მისი პოლიტიკური საქმიანობა ანტიმაკედონური იყო, ებრძოდა ფილიპე II-ს. დაწერილი აქვს „ფილიპიკები“ – სიტყვა ფილიპეს წინააღმდეგ, სატირული. მან შეძლო ათენის პოლისის მეთაურობით წამოეწყო სამხედრო გაერთიანება მაკედონიის წინააღმდეგ. თვითონაც იბრძოდა ჯარისკაცთა რიგებში. დემოსტენეს დიდება და პოპულარობა, როგორც ათენის დამცველისა, სამხედრო და სამოქალაქო მოღვაწისა, ორატორისა იმდენად დიდი იყო, რომ ერთ-ერთი მოქალაქის, კტესიფონტის მოთხოვნით, იგი განსაკუთრებული სახელმწიფო ჯილდოთი უნდა დაესაჩუქრებინათ, პოლიტიკურმა მოწინააღმდეგემ ესხინემ გამოიყენა ეს გადაწყვეტილება და

სასამართლოში უჩივლა ქტესიფონტეს. დემოსთენე იცავდა მას და გაიმარჯვა სასამართლოზე. მაგრამ დემოკრატიის მოწინააღმდეგეებმა ყველაფერი გააკეთეს, რათა იგი ათენიდან გაეძევებინათ. ქრთამის აღება დააბრალეს დემოსთენეს. ამ დროს გარდაიცვალა მაკედონელი და დემოსთენე ტრიუმფით დაბრუნდა ათენში, მაგრამ აჯანყება მაკედონიის წინააღმდეგ დამარცხდა და მაკედონელებმა მოითხოვეს მათი მოწინააღმდეგეების ტყვედ აყვანა. ალყა შემოარტყეს პოსეიდონის ტაძარს, სადაც იმალებოდა დემოსთენე. მან საწამლავი მიიღო, მხოლოდ 40 წლის შემდეგ დიდებით შემოსეს ათენელებმა თავიანთი გმირი. ჩვენამდე მოღწეულია მისი 61 სიტყვა და 6 წერილი.

დემოსთენეს ბავშვობიდან ენაბლუობა ანუხებდა, მისი ოცნება იყო ორატორობა. ზღვის პირას დადიოდა, პირში მსხვილი კენჭი ედო და ხმამაღლა ვარჯიშობდა. ამ ხერხით, ამბობენ, გამოისწორა ნაკლი და ბრწყინვალე ორატორი დადგა.

ატიკური პერიოდის პროზაიკოსთა რიგებში უნდა მოვიხსენიოთ პლატონი. მას 34 დიალოგი და 13 წერილი მიეკუთვნება, თუმცა ზოგიერთის ნამდვილობა სადავოა. მისი „დიალოგების“ პერსონაჟი სოკრატეა, რომელიც თანამედროვეს ეკამათება მესამე ჭეშმარიტი აზრის მისაღებად. მისი დიალოგებია „ლახეტი“, „ხარმიდი“, „ევეტიფრონი“, „პროტაგორა“, „დიდი ჰიპიასი“, „მცირე ჰიპიასი“, „სოკრატეს აპოლოგია“, „კრიტონი“, „გეორგია“, „სახელმწიფო“, „ფედონი“, „ფედრა“, „ნადიმი“, „იონი“, „მენონი“, „კრატილი“, „ევეტიფონი“, „ტიმეოსი“ ატლანტიდის ძლიერი სახელმწიფოს ისტორიას ასახავს, იგი ათენს ეჯიბრებოდა, მერე ოკეანის ფსკერზე აღმოჩნდა. იგივე თემას უბრუნდება „კრიტონში“, ყველაზე დიდი დიალოგი პლატონისა არის „კანონები“ ინყება სამი მოხუცის საუბრით, რომლებიც მიდიან კუნძულ კრეტოსზე ცნობილი გამოქვაბულისკენ, სადაც კრეტის მეფემ მინოსმა ზევსისგან მიიღო კანონები. საუბარი ეხება, თუ როგორი უნდა იყოს ნამდვილი სახელმწიფო.

არისტოტელე 17 წლისა პლატონის აკადემიაში მოვიდა სასწავლებლად და 20 წელი დაჰყო იქ. იქედან გადავიდა მცირე აზიაში,

შემდეგ კუნძულ ლესბოსზე, სადაც სწავლობდა ბოტანიკას და ზოოლოგიას. 343/42 წლებში ალ. მაკედონელის მასწავლებელი იყო. 13 წელი ათენში ხელმძღვანელობდა მის მიერ დაარსებულ ლიცეუმს. „პროტოსეპტიკი“, „ფილოსოფიის შესახებ“, „ათენური პოლიტიკა“, „რიტორიკა“ – ეს ეკროტიკური ნაწარმოებებია, რომლებსაც სპეციალურად ფართო წრეებისათვის ამუშავებდა. ესოტიკური თხზულებები კი სპეციალურად თავისი მოწაფეებისათვის იკითხებოდა და სტილზე ნაკლებად ზრუნავდა. ასეთია „პოეტიკა“, „ჰომეროსული საკითხები“. ალ. მაკედონელისათვის სპეციალურად ამზადებდა „ილიადას“ გამოცემას. იგი მერყეობს მატერიალიზმსა და იდეალიზმს შორის.

ანტიკური საბერძნეთის მუსიკალური კულტურა

ანტიკური პერიოდის მუსიკალურ ესთეტიკას საფუძვლად ედება „მიმეზისის“ თეორია. გამოყოფენ სამ მიმართულებას¹⁾ კანონიკური (პითაგორელები 580-500 წწ. ძვ.წ.), პითაგორელთა მისტიკურ-რელიგიური თეორია მუსიკის შესახებ ეყრდნობოდა ციური მნათობების იდეალურ-რიცხვით ჰარმონიას. ამ თეორიამ შუა საუკუნეებში და მოგვიანებითაც არ დაკარგა თავისი პოპულარობა. კანონიკები ამოდიოდნენ მუსიკის მათემატიკური განზომილებიდან, რომელიც სიმების დაყოფისას ბგერებს შორის მათემატიკურ შეფარდებას ეყრდნობოდა და მუსიკის მათემატიკურ და აკუსტიკურ გაგებას შეიცავდა.

კანონიკების საპირისპირო პოზიცია ეკავა ჰარმონიკებს (არისტოქსენი III ს.ძვ.წ.) არისტოქსენის მიხედვით, მუსიკალური ნაწარმოების შეფასებისას კრიტერიუმია სმენითი აღქმა, ხმიერების ჰარმონიულობა, სასიამოვნო ჟღერადობა, მელოდიურობა და არა მათემატიკური შეფარდებანი ბგერებს შორის. არისტოქსენმა დაამუშავა თეორია მუსიკის ეთიკური მნიშვნელობის შეს-

ახებ, თუმცა პითაგორელები იყვნენ პირველები, ვინც დაამუშავა თეორია მუსიკის ეთიკური გავლენის შესახებ და „განწმენდის“ როლზე საუბრობდნენ.

მესამე მიმართულება ეკუთვნის ეთიკის წამომადგენლებს – მოძღვრება ეთოსზე საბოლოოდ გაფორმდა პლატონთან და არისტოტელესთან, თუმცა იგი აღმოცენდა აღმოსავლეთში (ეგვიპტეში, ჩინეთში) მოძღვრება ეთოსზე ეყრდნობოდა ძირითად კილოებს შორის განსხვავების აღიარებას. (პლატონის დიალოგები, არისტოტელეს „პოლიტიკა“). მუსიკის ეთიკური თეორია ძირითადად სამ საკითხს იყენებდა: აღმზრდელიობითი და ზოგადპოლიტიკური მიზნებით კილოების შერჩევას, ანალოგიური მიზნებით ინსტრუმენტების შერჩევასა და მუსიკის ურთიერთობას.

პლატონი უპირატესობას ანიჭებდა დორიულ და ფრიგიულ კილოებს, უარს ამბობდა მრავალსიმიან და მრავალჰარმონიულ ინსტრუმენტებზე, უარყოფდა ავლოსს, როგორც საკრავს. ტოვებდა მხოლოდ ლირას და კიფარას, მწყემსებისათვის კი სირანკას. პლატონი მუსიკაზე ლაპარაკობს „კანონებში“, სადაც მუსიკის დანიშნულებას ადამიანზე ეთიკურ ზემოქმედებაში ხედავს. არისტოტელე მუსიკაზე საუბრობს „პოლიტიკაში“ (VIII თავი). მუსიკაზე როგორც აღზრდის საშუალებაზე საუბრისას ხელოვნებას არ დაიყვანს მხოლოდ „ბაძვაზე“. „ხელოვნება ნაწილობრივ სრულყოფს იმას, რაც ბუნებამ ვერ შეძლო, ნაწილობრივ კი ბაძავს მას“ (ფიზიკა, წიგნი II, 1937, გვ. 45).

არისტოტელე ცდილობს გაარკვიოს საკითხი: „გრძნობადი სამყაროს ობიექტებიდან ეთიკური თვისება რატომ გააჩნია სმენით აღქმულ ობიექტებს?“ და პასუხობს: „შესაძლოა იმიტომ, რომ სმენის ობიექტებს თან ახლავს მოძრაობა, მოძრაობა ჩვენში აღვიძებს ენერგიას, ენერგია კი ეთიკური თვისებისაა“. არისტოტელე მუსიკას თვლის ბაძვით ხელოვნებად და გამოთქვამს შემდეგ თვალსაზრისებს: 1) მელოდიას აქვს უნარი გამოხატოს ადამიანური ხასიათის განსხვავებული ნიშნები: ა) ყველა ესთეტიკურ აღქმას შორის მხოლოდ სმენით აღქმას (მუსიკალურს) შეუძლია

ეთიკური ზეგავლენა ადამიანზე. ამის მიზეზია ის, რომ მუსიკა მოძრაობაში ვლინდება, აღვიძებს ჩვენში ენერგიას და ამდენად დაკავშირებულია ადამიანურ ქმედებებთან. ენერგია ეთიკური ხასიათისაა.

ლ.ს.ძვ.ნ. ბერძნულ ანტიკურ ესთეტიკაში ჩამოყალიბდა ფორმალისტური მიმართულების შეხედულება, რომელიც ეკუთვნის ფილოსოფოსსა და პოეტს ფილოდემას. იგი თავის პოლემიკურ ტრაქტატებში უპირისპირდება სტოიკების, პითაგორელების, პერიპატეტიკელების შეხედულებებს: 1) მუსიკა არ არის ბაძვა, 2) რიტმსა და მელოდიას აქვს ფორმალური ხასიათი, ამიტომ მას არ შეუძლია ეთიკური გავლენა. 3) მუსიკა გვანიჭებს კმაყოფილებას ჭამისა და სმის მსგავსად (ე.ი. ფიზიოლოგიური დანიშნულება).

ჰომეროსამდელი მუსიკალური და საცეკვაო ხელოვნების შესახებ მხოლოდ არქეოლოგიური მასალით, მითებით შეიძლება ვიმსჯელოთ. ჰომეროსის პერიოდიდან ინფორმაციის წყარო უკვე ლიტერატურულია – თვით ჰომეროსის პოემები. ჰომეროსის პერიოდის საბერძნეთი გვაროვნული საზოგადოებრივი წყობის დაშლის პერიოდია. ჰომეროსთან გვხვდება გვაროვნული წყობის მუსიკალური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ტიპური ნიმუშები, რაც კრეტა-მიკენის მუსიკალურ ხელოვნებაში გვაქვს – ესაა ლოცვითი, წყევლითი, სარიტუალო ჰიმნები, კოლექტიური ხასიათის. ამ კოლექტიური ხელოვნებიდან წარმოიშვა გმირული სასიმღერო ეპოსი. ხდება ცეკვის გამოყოფა მუსიკიდან, თანდათან მუსიკის ადგილსაც სიტყვიერ-რეჩიტატიული ხელოვნება იკავებს. უკვე მოჩანს პროფესიონალი მომღერალი-აედი. შემდეგ ეტაპზე აედებს ცვლიან რაფსოდები, რომლებიც ძირითადად დეკლამაციით გადმოსცემენ საგმირო ეპოსს, აქ მუსიკა არ თამაშობს არანაირ როლს. მთელი აქცენტი სიტყვა – დეკლამაციაზე მოდის.

რას წარმოადგენდნენ აედები? – ეს იყვნენ სპეციალური ადამიანები, რომლებიც ტრადიციებს იცავდნენ, სიმღერისა და ლექსების თხზვის ხელოვნებას ფლობდნენ და მემკვიდრეობით გადასცემდნენ თაობიდან თაობას. ეს ხელობა ზეპირ ტრადიციებს ეყრდნობოდა. ძველბერძნული ეპოსის, ჰომეროსის „ილიადასა“

და „ოდისეას“, ძირითადი აქცენტი სიუჟეტის გამღერებაზე კეთდებოდა. ჰომეროსის დროს ხელოვნება უკვე ესთეტიკურ ხასიათს იძენს. ამაზე მიუთითებს მეტაფორული აზროვნება, ეპითეტები, მუსიკალური საკრავებით სიუჟეტის მელოდიური გაფორმება. აედებს ცვლიან რაფსოდები, რომლებიც უარს ამბობენ მუსიკალურ გაფორმებაზე და სიტყვაზე აკეთებენ აქცენტს. ჰომეროსის ეპოქა მხოლოდ ეპოსით არ შემოიფარგლებოდა, არსებობდა ადამიანის ყოფით და შრომით საქმიანობასთან დაკავშირებული სიმღერები (საქორწინო, სამონადირეო, მიცვალებულთა დამარხვის და ა.შ.). ჰომეროსის ეპოქის მუსიკალური კულტურისათვის დამახასიათებელია ის, რომ მუსიკალურ პრაქტიკაში ძირითადი შემსრულებლები იყვნენ მონები. მონების სიმღერები ისმის არა მარტო სამუშაო ადგილებში, არამედ მონათმფლობელთა შენობებშიც. ამის დასტურია „ოდისეის“ XVIII სიმღერა, სადაც სამშობლოში დაბრუნებული ოდისევსი თავისი გამარჯვების აღსანიშნავად პელოპონესის საქმროებთან ბრძოლაში მონებს მიმართავს თავისი სახლის წევრებთან ერთად მონაწილეობა მიიღონ საოჯახო ზეიმში, რაც მუსიკის თანხლებით მიმდინარეობდა.

ამდენად, არქაული პერიოდის საბერძნეთში კულექტიური ყოფითი თვითშემოქმედებითი ხელოვნებიდან პირველ ეტაპზე ყალიბდება პროფესიული მუსიკალური ეპოსის – ჯერ აედების, შემდეგ რაფსოდების შემოქმედება.

შემდეგ ეტაპზე ხდება მუსიკის სრულყოფა და დამოუკიდებელ ხელოვნებად ჩამოყალიბება ჯერ საგუნდო ლირიკისა (კოლექტიურ ცეკვასთან ერთად), შემდეგ სოლო მელოსური ლირიკისა. პარალელურად ვითარდება ინსტრუმენტული მუსიკა, როგორც დამოუკიდებელი ჟანრი. V ს-ში ძვ.წ. სოლო ლირიკა, საგუნდო მუსიკა, მუსიკალური ეპოსი და სიტყვა სინთეზურ მთლიანობად გვევლინება ბერძნულ ტრაგედიაში. ამრიგად, ხელოვნების თავდაპირველი დიფერენციული სახეები სინთეზურ მთლიანობაში გადადის, შემდეგ მოგვიანებით, მაღალ კლასიკაში კვლავ ხდება განცალკევებული მუსიკალური ხელოვნების წარმოშობა, სიტყვიერი ხელოვნების – ლიტერატურის – ჩამოყალიბება, ხე-

ლოვნების სწრაფი განვითარება მისი დემოკრატიზაციის გზით მოდის, ხელოვნება სახელმწიფოებრივ მნიშვნელობას იძენს.

ძვ.წ. 776 წ.-დან ოლიმპიური თამაშობები, 590 წ.-დან ძვ.წ. დელფოსზე პითიური თამაშობები განსხვავებულ დამოკიდებულებას ავლენენ მუსიკის მიმართ. ოლიმპიადებზე აკრძალული იყო მუსიკალური თანხლება, პითიური თამაშობები კი მუსიკას ცენტრალურ ადგილს უთმობდა. ეპოსიდან თანდათან ლირიკაზე გადასვლა წარმოქმნიდა გარდამავალ მუსიკალურ ფორმებს, მაგალითად, ელეგია და იამბიკოები. „ელეგია“ თავდაპირველი მნიშვნელობით სანყალობელი, მკვდრის დასატირებელი სევდიანი სიმღერა იყო, შემდეგ იგი შორდება ლექსს, აქ რიტმი განსაკუთრებული ემოციონალობით ბატონობდა. ელეგია ზოგჯერ საბრძოლო და პოლიტიკური სიუჟეტის შემცველიც იყო.

იამბიკოების შემოტანას ბერძნები არხილოსს მიაწერენ. VII ს. ძვ.წ. ლესბოსზე განვითარდა მუსიკალური კულტურა. აქ ჩამოყალიბდა კიფარისტთა სტილი ტერპანდრეს ხელმძღვანელობით, რომელთაც, გადმოცემით, კიფარას სიმთა რიცხვი 7-მდე გაზარდეს. აქვე ვითარდება ავლიტიკა – სიმღერა ავლოსის თანხლებით. სწრაფი, შერეული მუსიკა ავლოსზე შესრულებული, კარგად უდგებოდა ელეგიას. ამ ეტაპზე ჩამოყალიბდა საგუნდო ცეკვა-სიმღერა. ყველაზე ადრე ეს ჟანრი სპარტაში დამკვიდრდა. უკვე VII საუკუნეში (ძვ.წ.) სპარტაში მუსიკა ახალგაზრდობის აღზრდაშია ჩართული. აქ ვითარდება ჰიმნური სიმღერის ჟანრები ღმერთებისადმი, ასევე ისტორიული ან გამოჩენილი ადამიანებისადმი მიძღვნილი. „ენკომიები“, „ფრენები“ (სატირული სიმღერები), „ეპინეკები“ (გამარჯვების სიმღერა). ლირიკა ყველაზე ადრე მცირე აზიაში ყალიბდება, შემდეგ ატიკაში.

ამრიგად, ბერძნული მუსიკალური კულტურა მელოსის სახით ვითარდება არქაიკაში VII-VI ძვ.წ. სს-ში, კლასიკურ პერიოდში V-VI სს. ძვ.წ. მუსიკამ გადაინაცვლა ტრაგედიებსა და კომედიებში. გუნდების – ქოროს პრიმიტიულ, სტიქიურად სინკრეტულ ხელოვნებაში. ცეკვა, სიმღერა, პანტომიმა თანდათან ჩამოყალიბდა მწყობრ სინთეტიკურ ჟანრად – ანტიკურ ტრაგედიად. ტრა-

გედის მთავარი გმირის ცხოვრება დიონისეთი დაინყო და გამოჩენილი ადამიანის ცხოვრების დასასრულამდე მივიდა, სიუჟეტი დითირამბული მუსიკალური გაფორმებით ხორციელდებოდა. დითირამბა ჰიმნური სიმღერაა სიუჟეტით. არისტოტელე ამბობდა: „ტრაგედია წარმოიშვა დითირამბების სიმღერით“. დიონისეს კულტის ძირები თრაკიიდან, ლიდიიდან, ფინიკიიდან, ფრიგიიდან მოდის. დიონისეს ელინურ კულტში შერწყმულია თრაკიის ორგიული ხასიათის ღმერთის – ღვინის, ნაყოფიერების – კულტი. მასთან ერთად მხიარულ დღესასწაულებზე წარმოდგენილია სატირები, ლოთები, მსუნაგები, ვნებიანი მუსიკალური და დაუღლე-ლი მოცეკვავეები, პანები, რომლებმაც სალამური გამოიგონეს. ერთ-ერთ მარმარილოს რელიეფზე 50 წ. ძვ. I ს. გამოსახულია ორგიების ღმერთი, რომელიც ძვ.წ. VII ს-დან თანდათან ხალხური წარმოდგენებიდან ღვინის ღმერთის სახით ჩამოყალიბდა და მიწიდან ციურ ოლიმპოზე ავიდა.

დიონისეს ცერემონიალი დითირამბების თანხლებით სრულდებოდა. დითირამბაში მთავარი იყო ქოროს სიმღერა, რომელმაც სახოტბო შინაარსიდან თანდათან თხრობის ხასიათი მიიღო. დითირამბა იყოფოდა ეპიკურ ნაწილად – ქოროს თხრობა – სიმღერა, ლირიკული ნაწილი – თხის ტყავში გამოწყობილი ადამიანების ცეკვა-სიმღერა. ძვ.წ. VII-VI სს-ში ცერემონიალები იმართებოდა კორინთოსა და სპარტაში, შემდეგ კი ატიკაში, სადაც ფესპისმა გვერდით დააყენა მსახიობი – მთხრობელი. ჰორაციუსი ახსენებს სწორედ ერთი მსახიობის თეატრის ტრაგიკოსად ფესპისს. პისისტრატი და პერიკლე, როგორც საუკეთესო ტირანები, ხელოვნების მასებზე გავლენას აღიარებდნენ. ძვ.წ. V ს-ში 472 წელს აკროპოლისის სამხრეთ კალთაზე აშენდა პირველი თეატრი. სკამები პირდაპირ კლდეზე იყო ამოკვეთილი ამფითეატრისათვის, 20000 მაყურებელს იტევდა. ორხესტრი – მრგვალი ადგილი ცენტრში საკურთხევლით, სიღრმეში – სცენე (სკენე). ქოროს შესასვლელთან ორი კარი იყო. ესქილეს დროს უკვე წინა ფასადი მოძრავი დეკორით იფარებოდა – „პროსცენიუმით“. მსახიობები სცენის წინ იდგნენ, დეკორაციებად გამოიყენებოდა ხალ-

იჩები, ქსოვილი, ფარდა თეატრს არ ჰქონდა. ქოროს წევრები 50-მდე იყო.

ამრიგად, ანტიკური მუსიკის განვითარების ანალიზი გვიჩვენებს შემდეგ დამახასიათებელ ნიშნებს: 1) მუსიკის მჭიდრო კავშირს სიტყვასთან, ცეკვასთან, პანტომიმასთან. ეს ყველაფერი სინთეზურია. 2) მუსიკის განმსაზღვრელია რიტმი, როგორც გამაერთიანებელი სინთეზურ ხელოვნებაში. არისტიდ კვინტილიანე რიტმს განსაზღვრავდა, როგორც მამაკაცურ სანყისს, მelloდიას კი – ქალურ სანყისს.

3) ანტიკური მუსიკის მelloდიურ-ინტონაციურ მხარეზე გავლენას ახდენდა მუსიკისა და ლექსის ურთიერთშეხამება. ვოკალური სიმღერები სალექსო ტექსტით განისაზღვრებოდა, ამიტომ მუსიკის საფუძველი, ძირი იყო არა მოტივი, არამედ მუსიკალურ-პოეტური ერთიანობა.

4) ბერძნულ მუსიკას ტეტრაქორდული სტრუქტურა ჰქონდა (4 სიმი).

5) ნოტურ დამწერლობას ორი სისტემა ჰქონდა – ინსტრუმენტულ-საკრავიერი და ვოკალური. უფრო ძველია ინსტრუმენტული-საკრავიერი სისტემა, იმიტომ, რომ ინსტრუმენტული შესრულება სირთულის გამო მოითხოვდა ჩანერას, ბგერათა ფიქსაციას წერილობით (ძნელი დასამახსოვრებელი იყო), ვოკალური სიმღერა ზეპირად გადაიციემოდა.

ინსტრუმენტული მუსიკის ნოტაცია – ტაბულატურა ეს იყო იმ ნიშნების სისტემა, რომელშიც ტონის სიმაღლეს კი არ აღნიშნავდნენ, არამედ აპლიკატურას ე.ი. ბგერის გამოცემის საშუალებას. ამისათვის ნიშნებად გამოყენებულ იყო ფინიკიური და ბერძნული ასოები სხვადასხვა მდგომარეობაში, - გადაბრუნებული, გვერდული, სწორი და ა.შ.

6) ბერძნული მუსიკა ძირითადად ვოკალური მუსიკაა – ძირითადად საგუნდო, რომელიც ორგანულ კავშირშია სიტყვასთან და ცეკვასთან რიტმის დომინირებით.

7) ბერძნების მუსიკაში ძირითადი იყო ჰეტეროფონია – ხმითა და საკრავით ერთდროული შესრულება მინამღერისა და ვარია-

ციებისა, რამაც განსაზღვრა ბერძნული სიმღერის ერთხმიანობა.

საერთოდ, მუსიკის ისტორიიდან ცნობილია, თუ რაოდენ ძნელად ვითარდება მრავალხმიანობა. მხოლოდ XV ს-ში მოხდა პოლიფონიური მრავალხმიანობის შემოსვლა. მაღალი რენესანსის შედეგად დამკვიდრდა ჰომოფონიური (მრავალხმიანობა, სადაც ერთი ხმა ჭარბობს, პოლიფონიისაგან განსხვავებით) სტილი. ეს შემთხვევითი არ იყო, იგი მანიშნებელია იმისა, რომ მუსიკალურ აზროვნებას თავისი კანონზომიერება აქვს. მონტევერდის რეფორმატორულმა მოღვაწეობამ არანაკლები გადატრიალება მოახდინა, ვიდრე კოპერნიკმა ან ჯორდანო ბრუნომ.

ასე, რომ ბერძნულმა მუსიკამ ვერ ააღწია პოლიფონიური მრავალხმიანობის სიმაღლეზე. მისი უდიდესი მიღწევა იყო მდიდარი ერთხმიანი მელოდიური მუსიკალური კულტურის შექმნა, რომელიც პოეზიის, მუსიკის, ორკესტრის განუყოფელი სინთეზის საფუძველზე აღმოცენდა.

ანტიკურმა კულტურამ უდიდესი როლი ითამაშა მუსიკის თეორიის შექმნაში. პითაგორელებმა შექმნეს მუსიკის თეორია: სოლფეჯიო, ჰარმონია, შემოიღეს მუსიკალური ბგერების პროპორციული შესაბამისობის სახელები: ოქტავა, კვარტა, კვინტა, სექსტა და ა.შ. პლატონიც და არისტოტელეც პითაგორელების მიმდევრები იყვნენ, როცა მუსიკის ეთიკურ ზემოქმედებას უსვამდნენ ხაზს.

ფილოსოფოსები ცდილობდნენ დაედგინათ მუსიკის პირველსაწყისი საფუძვლები. მუსიკალური პროცესების რაციონალისტურ ახსნას პითაგორა იწყებს, როცა აცხადებს, რომ მუსიკას საფუძვლად უდევს კოსმოსის მსგავსად რიცხვული შესაბამისობანი. ნეოპითაგორელებმა კიდევ უფრო გააცალმხრივეს რიცხვული შესაბამისობა და მისტიკურ რიცხვულ გაგებაზე დაიყვანეს მუსიკა. ძველი ბერძნები მუსიკალურ კილოებს ასხვავებენ ერთმანეთისაგან ეთიკური ზემოქმედების თავისებურებების მიხედვით. დორიული კილო წინააღმდეგობის გადალახვაში ეხმარება ადამიანს, მისი თვისებაა: ვაჟკაცობა, ამალღებულობა, პათეტიკურობა, მეზრძოლი, მედგარი ბუნება. დორიულ კილოს

დაქტილი შეესაბამება (სამმარცვლიანი ტერფი, რომლის პირველი მარცვალი გრძელია, ან მახვილიანი, ხოლო მომდევნო ორი უმახვილო – პოეზიაში). დორიულთან ახლოს დგას ჰიპროდორიული, მხოლოდ ლირიკული სირბილის და სითბოს თანხლებით (ალკეი, საფო).

ფრიგიული კილო შინაგანად ავლოსის ტემბრს უახლოვდება, ამიტომ ხშირად უპირისპირდება ერთმანეთს დორიული და ფრიგიული კილოები, ისე, როგორც კიფარასა და ავლოსს შორის არსებობს სხვაობა. ფრიგიული კილოსათვის დამახასიათებელია ვნებიანი, ენთუზიასტური, მსწრაფლი ნამღერები. დიდი ემოციური დაძაბულობის. ფრიგიული კილოს გამოყენების ფორმაა დითირამბა, რაზეც შემდეგ ტრაგედია აეგო. ლიდიურ კილოს თავდაპირველად სამგლოვიარო პროცესებთან დაკავშირებულ განწყობილებას მიანერდნენ, შემდეგში იგი გახდა ნაზი, ნარნარი, თბილი სიმღერებით – გამოხატული. ლიდიურ კილოზე წერდა და მღეროდა ანაკრეონი, ქალთა გუნდები.

მუსიკის თეორიაში დიდი ღვაწლი მიუძღვის არისტოტელეს მოწაფეს – არისტოქსენს – რომელიც ე.წ. ჰარმონიკების მეთაურად ითვლებოდა, ჰარმონიკებმა საფუძველი ჩაუყარეს გრძნობადი სმენითი აღქმის თეორიას. პითაგორელების საპირისპიროდ, რომლებმაც მუსიკაში აბსტრაქტულ-მათემატიკური წყობა დაინახეს, ჰარმონიკები მელოდიის მომხრენი იყვნენ.

არისტოქსენისათვის მუსიკის ღირსებას ყური აფასებს, თუ რამდენად სასიამოვნო, მელოდიურია, გრძნობად-ემოციურია. იგი ტემპერირებული წყობის აუცილებლობის მომხრეა მუსიკაში (ამით მან ორი ათასწლეულით გაუსწრო ევროპულ თეორიებს).

პითაგორელებისათვის კი ამოსავალია ბგერათა წყობის მათემატიკური შესაბამისობა და სმენითი აღქმისათვის მისი მელოდიურობა თუ სასიამოვნო ხმიერება.

დასკვნა: ანტიკური კულტურის ცნებაში რომისა და საბერძნეთის ერთად მოაზრება ძვ.წ. III-II საუკუნეებიდან შეიძლება, როცა რომმა დაიპყრო საბერძნეთი, ამ დროს ვგულისხმობთ კულტურის ერთიანი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების

პროცესს. მანამდე კი რომისა და საბერძნეთის „ანტიკურობის“ ნიშნით მოაზრება მხოლოდ სახელმწიფოებრივი მონყობის თვალსაზრისით თუ შეიძლება: ორივე ქვეყანას „პოლისური ცონბიერება“ – ახასიათებს – სამოქალაქო საზოგადოების მონყობა, მართვის კოლექტიური ფორმა და თავისუფლების უმაღლეს ღირებულებაზე მსგავსი წარმოდგენები, ორივეგან – რომსა და საბერძნეთში – ადამიანი აღიქმებოდა როგორც „მოქალაქე“, რომელმაც საზოგადოებრივი ინტერესი უფრო მაღლა უნდა დააყენოს პირადულზე. III-II სს-ში ძვ.წ. ელინიზმის პერიოდში, როცა მოხდა რომისა და საბერძნეთის დაახლოება, რომაული ტრადიციების დამცველები წინ აღუდგნენ ბერძენთა გავლენას, მაგალითად, II ს.ძვ.წ. მოღვაწე კატონი ებრძვის ბერძნულ ზნეობას, ცუდ ჩვევებს, „ემმაკ სოფისტებს“ უწოდებს, განათლებულს, მაგრამ განებივრებულსა და გარყვნილს. რომაელები კი ბერძენისათვის „ბარბაროსები“ არიან, „არა ელინელები“. რომისა და საბერძნეთის დაახლოებისას ისინი სხვადასხვა პირობებში იმყოფებოდნენ: ბერძენისათვის დემოკრატიული იდეები წარსულში დარჩა. ძვ.წ. IV ს-ის II ნახევრიდან მაკედონელთა იმპერიის შექმნის შემდეგ ბერძნები მონარქის ტახტს ატარებდნენ.

რომაელები კი სრულიად სხვა წყობას ემსახურებოდნენ: მათ რესპუბლიკა ჰქონდათ. ძვ.წ. IV-ის ბოლოს დემოკრატიის დაღუპვა ბერძნული სულის დაღუპვას ნიშნავდა. აღ. მაკედონელის იმპერიის შექმნით დაინგრა კლასიკური სტილი ბერძნული ხელოვნებისა. მაკედონიის დაპყრობითი ომებით აღმოსავლეთში დაიწყო ახალი ხანა – ბერძნული და აღმოსავლური კულტურის შერწყმა. ეს ელინისტური პერიოდის დასაწყისია, რომელშიც გამოჰყოფენ ბერძნულ-ელინისტურ პერიოდს (ძვ.წ. IV ს-ის II ნახევრიდან ძვ.წ. II ს-მდე) და რომაულ-ელინისტურს ძვ.წ. II ს-დან VI ს-მდე ახ.წ.) ბერძენისათვის უდიდეს მიღწევას ფილოსოფიური აზროვნების სისტემური ცოდნის სახით ჩამოყალიბებაა, ამავე დროს ბრწყინვალე ძეგლები არქიტექტურაში, ლიტერატურაში, სახვით ხელოვნებაში, მუსიკის თეორიის შექმნა, რომაელებს კი ამ დროს თითქმის არაფერი ჰქონდათ. ისინი კულტურის მხრივ

საოცრად დაბალ დონეზე იდგნენ საბერძნეთთან შედარებით. ამიტომ რომაელები განცვიფრებულები დარჩნენ ბერძნული კულტურით. ისინი ვერ გაექცეოდნენ ბერძნული კულტურის გავლენას. საკუთარი მითოლოგიის შექმნისათვის კი თავი არ შეინუხეს – ბერძნებისაგან გადაიღეს და მხოლოდ სახელები შეუცვალეს ღმერთებს.

არქაულ რომში საკუთარი მითოლოგიის არქონა იმით აიხსნება, რომ წარმოდგენები საკუთარ ღმერთებზე მათ ცნობიერებაში არ ჩამოყალიბებულა თეოლოგიურ და კოსმოგონიურ სურათებად. რომაელების რელიგია თემობრივ კულტებთან იყო დაკავშირებული და პირველ რიგში პრაგმატული მიზნები ჰქონდათ კულტებთან მიმართებაში: რომაელი ღმერთთან ხელშეკრულებას დებს. მას უსრულებს ყოველგვარ რიტუალს, სამაგიეროდ ითხოვს, რაც სურს. კოსმოგონიური მითების უქონლობა რომაელ რელიგიაში ქმნის საკულტო ცერემონიალების დეტალური დამუშავების საჭიროებას, რაც ხელს უწყობს ქურუმთა კასტის საზოგადოებაში გაბატონებას. ისინი აქტიურად ერევნიან სოციალურ ცხოვრებაში, მართავენ სასამართლო ორგანოებს, საერთაშორისო ურთიერთობებს, ქურუმთა კასტა ჩაკეტილი იყო, ქურუმები ზოგი ინიშნებოდა, ზოგს ხალხი ირჩევდა.

მითოლოგიის უქონლობამ, რელიგიის პრაგმატულობამ, რელიგიური საქმიანობის რეფლექსურმა გაუზარებლობამ, ქურუმთა ძლიერმა გავლენამ სოციალურ ცხოვრებაზე – რომაელი კულტურის ამ ნიშნებმა ადრეულ ხანაში განსაზღვრეს მისი თავისებურება და რომაელთა დამოკიდებულების ხასიათიც ტრადიციებისადმი, როგორც საერთოდ არქაულ საზოგადოებაში ხდება, სადაც ყოველგვარი სიახლე წესრიგიდან გადახვევას ნიშნავდა, ტრადიცია უკრიტიკოდ მიიღებოდა, იგი გადასინჯვას არ ექვემდებარებოდა. ახალგაზრდობის აღზრდა ძველი რწმენის, რჯულის საფუძველზე მიდიოდა ტრადიციული ზნეობრივი ნორმების დაცვით.

რომაული „მორალური კოდექსის“ ძირითადი პრინციპები იყო: პატიოსნება, ერთგულება, სერიოზულობა, სიმტკიცე. ყველა-

ფერი ეს ერთი სიტყვით აღინიშნებოდა Virtus (ვირტუოზი). ეს კოდექსი ყალიბდებოდა უძველესი დროიდან და არსებობდა ძვ.წ. II-I ს-მდე. ისე, რომ ციციერონი სენატში ერთ-ერთ გამოსვლაში ამბობდა: „ჩვენ, რომალები წესიერებით, ღმერთების თაყვანისცემით აღვემატებით ყველა დროის ხალხს“. ასეთი დამოკიდებულება აღზრდით იყო მოპოვებული. სულ სხვა სურათია საბერძნეთში. იქ, შორეულ მიკენურ კულტურაში, კრეტის კულტურაში მდიდარი მითოლოგია გვაქვს. მითებს ხალხიდან ხალხში, სიმღერით თაობიდან თაობაში აედები, შემდეგ რაფსოდები გადაიტანენ, რაც საშუალებას აძლევდა ბერძნებს ახალ-ახალი იმპროვიზაციებით შეეცნოთ მითები. ამან საშუალება მისცა ბერძნებს გაეთავისებინათ მითოსური სამყარო და მდიდარი რელიგიური პანთეონი ჩამოეყალიბებინათ. იგი არ იყო ქურუმთა ცნობიერებაზე დამყარებული. ეს იყო მთელი კოსმოგონიური მოძღვრება, რომელიც საფუძვლად დაედო ნატურფილოსოფიას. ეს უკანასკნელი თავის მხრივ, გადალახავს ძველი კოსმოგონიური მითების ანთროპო-ზოომორფულ ხასიათს. ქურუმთა ინსტიტუტი ბერძნულ რელიგიაში არსებობდა (დელოფოსის ორაკული). საკრალური კოლეგია ხსნიდა პითიას წინასწარმეტყველებას, რაც საფუძვლად ედებოდა მოვლენების განვითარებას საბერძნეთში. მაგრამ დელფიური ქურუმობა განსხვავდებოდა რომაულისაგან. ბერძნული კასტა არ ერეოდა საზოგადოებრივ კანონმდებლობაში, არ განსაზღვრავდა სოციალურ ურთიერთობებს, როგორც რომში. ასეთი ვითარება ნაადრევად ასუსტებდა ქურუმთა ინსტიტუტს საბერძნეთში, კერძოდ, ათენში, სადაც სრულად განხორციელდა დემოკრატიზმი. ძვ.წ. V ს-ში, როცა რომში ქურუმობა სამართლებრივი ნორმების დაცვა-დადგენაში გადამწყვეტ სიტყვას ამბობდა, საბერძნეთში ამ დროს ყველა რელიგიური დანაშაული ბერძნულ სასამართლოში (არეოპაგში) წყდებოდა.

ელინისტური კულტურა

ალექსანდრე მაკედონელის სიკვდილით (ძვ.წ. 323 წ.) დაიშალა კონგლომერატული იმპერია; დიადოხოსებმა (მაკედონის მემკვიდრეებმა) დაინაწილეს ბერძნული პოლის-სახელმწიფოები. აღმოსავლური და ბერძნული კულტურების სინთეზით შეიქმნა ელინისტური კულტურა. თუ ელინური (წმინდა ბერძნულ-კლასიკური) უფრო მკაცრი, თავშეკავებული, ხორციელია და სულიერის ჰარმონიულობის აბსოლუტურ სახეს გვაძლევდა კულტურაში, ელინისტური ხელოვნება ეკლექტიკურია იმ გაგებით, რომ მასში აღმოსავლურ-დასავლური კულტურების რამდენიმე ნაკადი იყრის თავს. მიუხედავად ამისა, ვერძნულ-ანტიკური კულტურის ხალხურმა თვითმყოფადობამ აღმოსავლური ვნებიანობის, გრძნობიერებისა და ხორციელების უსასრულობა თავის ჩარჩოებში მოაქცია და ანტიკურ სულს დაუქვემდებარა, მხოლოდ მეტი ექსპრესიულობით, ინდივიდუალიზმითა და ფსიქოლოგიზმით. სწორედ ამ ნიშნებით გამოირჩევა ელინისტური კულტურა (275 წ.ძვ.წ. – 27 წ.ძვ.წ.), რომლებშიც ბერძნული სული დომინირებს.

ძვ.წ. 27 წლიდან ახ.წ. VI ს-მდე კი, როცა რომმა საბოლოოდ დაიპყრო საბერძნეთი და იგი თავის პერიფერიად აქცია, ანტიკურ ელინისტურ კულტურაში უკვე რომი დანინაურდა და ამ პერიოდის კულტურას ანტიკურ-რომაული ელინისტური ხანა ეწოდება.

ძირითადად კულტურული ცენტრი ბერძნულ-ელინისტური ანტიკისა იყო ალექსანდრია – პტოლემეოსისა და არქიტექტორ დინოკრატეს მიერ დაგეგმილი და გაშენებული. ქალაქის გეგმა ჯერ კიდევ ალექსანდრეს სიცოცხლეში შემუშავდა, თავისი მუსეიონით, გიმნასიონებით, ფაროსზე ალექსანდრიის შუქურით, ბიბლიოთეკით და პტოლემეოსისა და ალექსანდრე მაკედონელის წმინდა საფლავით მუსეიონში. ქალაქის ცენტრალურ ნაწილს ბრუხეიონი ეწოდებოდა, მის გარშემო გაშენებული იყო კვარტლები ხელოსნებით, ვაჭრებით, სხვადასხვა ეთნიკური ხალხებით დასახლებული, ამბობენ, 3-4 სართულიანი სახლებიც

იყო აგებული ღარიბთათვის და ჩამოსულთათვის. ალექსანდრიას ამშვენებდა დიდი ცენტრალური კოლონადებიანი მოედანი. აღმოსავლეთით მზისა და დასავლეთით – მთვარის კარიბჭეებით, მეფეთა სასახლე, ალექსანდრეს აკლდამა, ზოოლოგიური ბაღი, კლეოპატრას მიერ დაწყებული, ანტონიუსისადმი მიძღვნილი, ტაძარი, ბიბლიოთეკა, მუსეიონი, ალექსანდრიის შუქურა ფაროსზე, ააგო იგი პტოლემეოს I-მა. შუქურა ახალი წ.ალ-ით VIII ს-ში არაბებმა დაიპყრეს. ბიზანტიის იმპერატორმა იმისათვის, რომ შუქურა არაბებს არ გამოეყენებინათ, მსტოვრები მიუგზავნა ხალიფას და ხმა დაარხევინა – შუქურას საძირკველში აუნონავი განძიო-არაბებმა შუქურის დანგრევა დაიწყეს, ნახევარი რომ მოანგრეეს, მერე მიხვდნენ, რომ მოტყუვდნენ, მაგრამ აღდგენა ვერ მოახერხეს. ალექსანდრიის ბიბლიოთეკა ძვ.წ. III ს-ში პტოლემეოს II-მ გაამდიდრა. ბიბლიოთეკა ორჯერ დაინვა ძვ.წ. I ს-ში, ახ. წ.-ით III ს-ში. საბოლოოდ კი არაბებმა გაანადგურეს. 641 წ. მეორე დიდი ბიბლიოთეკა პერგამში იყო. ანტონიუსმა პერგამოსის ბიბლიოთეკა კლეოპატრას აჩუქა. ქ. პერგამოსი ამავე სახელწოდების სამეფოს (იგი ძვ.წ. XII ს-ში ბერძნებმა დააარსეს), დედაქალაქი იყო. ქალაქს ამშვენებდა დემეტრესა და ზევსის საკურთხეველი. ცნობილია პერგამოსის საკურთხეველის ფრიზი.

მაკედონელის იმპერიის მეორე ნაწილი, რომელიც სელევკიდს ერგო, ხმელთაშუა ზღვაზე იყო განლაგებული, ბერძნული კოლონიები დედაქალაქით – ანტიოქია. ეს ქალაქი 300 წ.ძვ.წ. სელევკიდმა დააარსა. დიდი ქალაქი იყო როდოსიც, ეგეოსის ზღვის პირას, რომელიც ჯერ კიდევ პელოპონესის დროს დაარსდა, ელინიზმის ხანაში კი უდიდეს ნავსადგურად იქცა.

ძვ.წ. 305 წ. ერთ-ერთმა დიადოხოსმა დემეტრიოსმა უდიდესი სამხედრო ძალით მოინდომა მისი ალება, ერთწლიანი ალყის შემდეგ როდოსმა თავი გაითავისუფლა ალყისაგან. ამ გამარჯვების აღსანიშნავად, როდოსელებმა აღმართეს სამყაროს 7 საოცრებათაგან ერთ-ერთი – როდოსის კოლოსი – მონუმენტური მზის (ჰელიოსის) ღმერთის ქანდაკება მარმარილოს კვარცხლბეკზე. 13 ტონა ბრინჯაო გამოიყენეს. მისი აშენება ლისიპეს მონაფეს

ხარესს მიანდვეს. 7-მეტრიანი ჭაბუკის ქანდაკება რკინის ლერძზე იყო აგებული და ბრინჯაოს ფურცლებით დაფარული. იგი ააგეს ძვ.წ. 281-2 წლებში. ძვ.წ.-ის 227 წელს მიწისძვრამ დაანგრია, შემდეგ ნაწილ-ნაწილ დაჭრეს და გაყიდეს.

ელინისტური ხელოვნება შემდგომ საფუძვლად დაედო ბიზანტიის, ცენტრალური ევროპის ხელოვნებას. ამ ეპოქის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია კოსმოპოლიტური აზროვნება, ამქვეყნიურობით, პლასტიკურობით, ფსიქოლოგიზმით გაჯერებული.

თუ ელინურ კულტურაში არქიტექტურა ძირითადად საკულტო დანიშნულებისა იყო, ელინისტურ ხანაში იგი სასახლეების, საცხოვრისების სამყოფელად შენდებოდა. ბრწყინვალე სასახლეები აშენდა ალექსანდრიაში, ანტიოქიაში, ათენში, პერგამში, შენდება სასახლეები, ბიბლიოთეკები, სკოლები, აკადემიები. ამ პერიოდის არქიტექტურულ ძეგლია პერგამის საკურთხეველი, რომლებზეც რელიეფურად ღმერთების ბრძოლა გიგანტებთან არის გამოსახული. ეს ძეგლი დარბაზული ნაგებობა დაახლ. 170 წ. (ძვ.წ.) აიგო. ელინისტური მრავალფეროვანი არქიტექტურული ნაგებობები თავისებური და განსხვავებულია როგორც დანიშნულებით, ასე მხატვრულ-სახეობრივი სტილით. ერთ-ერთ ნამყვანი სახეა თეატრონები, რომლებიც დახურული ტიპის შენობებს წარმოადგენენ. ფიზიკური ვარჯიშისათვის შენდება გიმნასიონები, პალესტრები, სტადიონები.

ელინისტურ არქიტექტურულ ძეგლთა შორის ძალზე პოპულარულია სვეტებით გარშემორტყმული ღია დერეფნები ე.წ. „სტოა“ – საქალაქო დღესასწაულებისათვის, ალექსანდრიისა და პერგამოსის ბიბლიოთეკები.

საინტერესო ელინისტური არქიტექტურით დამშვენდა ათენი. აქ აღსანიშნავია ევმენოს II-ისა და ატალოს II-ის (ძვ.წ. II – ახ.წ. II) სტოები. ევმენოს II-ის სტოა 163 მ-ის სიგრძისა და 16 მ. სიგანისა იყო. ძვ. წ. I საუკუნის I ნახევარში, ათენის გორაზე აიგო ე.წ. „ქარებიანი კოშკი“, რომელიც საათისათვის იყო განკუთვნილი, ესაა სამსაფეხურიან ფუნდამენტზე აღმართული 8 ნახნაგა კოშკი,

რომლის სიმაღლე 21,1 მ-ია, ხოლო სიგანე 6,8 მ. მის გარე კედელზე მოთავსებული იყო მზის საათი, ხოლო შიდა ნაწილში – წყლის საათი.

ელინისტური ხანის ღირსშესანიშნავ ძეგლს წარმოადგენს ოლიმპიონი – ზევსის სახელზე აგებული ტაძარი, მისი მშენებლობა სელევკიდების დინასტიის წარმომადგენელმა, მეფე ანტიოქოს ეპიფანემ ძვ.წ. II ს-ში დაიწყო და დაასრულა ახალ დროში II ს-ში ადრიანემ, რომის იმპერატორმა. ეს ნაგებობა იმით არის შესანიშნავი, რომ პირველად ანტიკურ ხანაში იგი აიგო მთლიანად კორინთული ორდერით, როგორც დამოუკიდებელი არქიტექტურული სტილით.

ელინისტურ არქიტექტურაში თავს იჩენს აღმოსავლური ელემენტები. მაგალითად: დელოსის ე.წ. „ხარებიანი პორტიკის“ გორელიეფი ირანული არქიტექტურის მოტივებს მოგვაგონებს. ერთ-ერთ ნაგებობაზე ირანული გრიფონია გამოსახული. ელინისტურმა ხელოვნებამ მემკვიდრეობით გადასცა რომის არქიტექტურას ფორუმები, კოლიზეის ტიპის ნაგებობა, თეატრონები, ელიფსისებური ფორმები, ობელისკები და სხვა.

კიდევ ერთხელ პერგამში ზევსის ტაძრის ფრიზეს მოხატულობის შესახებ: აქ რელიეფურად წარმოდგენილია ბერძნების საყვარელი თემა-ბრძოლა ცასა და მიწას შორის. ზევსის ბრძოლა გიგანტებთან: ფრიზი 100 მ-ის სიგრძისაა და 2,30 მ. სიმაღლის. სკულპტურები ჩვენთვის უცნობი სხვადასხვა მოქანდაკეების მიერ არის შექმნილი.

რომაული არქიტექტურის ადრინდელი ფორმაა ბაზილიკა, სწორკუთხოვანი, შიდა სივრცის მქონე გადახურული შენობა, სახურავი გადმობრუნებული ნავის ფორმისაა, შიდა ინტერიერი სამ ნაწილად არის დაყოფილი, სვეტებით ან ყრუ კედლით. ამის მიხედვით არის ერთნავიანი, სამნავიანი და სამ ეკლესიანი ბაზილიკა. ბაზილიკა აღმოსავლეთიდან შემოსული არქიტექტურული ფორმაა, რომელსაც ძირითადად საცხოვრისის დანიშნულება ჰქონდა აღმოსავლეთში. ცენტრალურ ნაგრძელეზულ ნაგებობას უწოდებენ ნავს (ლათ. Navis – ხომალდი, ნავი). შუა ნავი მაღალია

ორ გვერდით ნავზე. დღის სინათლე გარეთა სარკმლებიდან შემოდის გვერდითი ნავებიდან, ხოლო ცენტრალურ ნავეში სახურავზე გამოჭრილი ფანჯრიდან. ევროპულმა კულტურამ ბაზილიკა საბერძნეთიდან აითვისა მის ბერძნულ სახელწოდებასთან ერთად (Basilice – მეფე ბასილევსი). მხედველობაში ჰქონდათ მეფის შესაბამისი შენობა, რომელიც ყველასათვის მისაღები იყო. რომში ბაზილიკები ძვ.წ. II ს-ში ჩნდება, ელინიზმის პერიოდიდან, ბაზილიკები შენდებოდა ფორუმზე, როგორც რატუშის ფუნქციის მატარებელი, ბირჟისა და სავაჭრო ადგილი, საქმიანი ხალხის შესაკრებელი. კონსტანტინე დიდმა 315 წ. დაასრულა კოლოსალური ბაზილიკის მშენებლობა მთლიანად მარმარილოსაგან ბრონზის სახურავით. ქრისტიანობის გავრცელების პერიოდში ბაზილიკები ტაძრად გამოიყენებოდა. სახელწოდება არ შეუცვალეს, რადგან ქრისტეს უწოდებდნენ მეფე-ბასილევს. ანტიკურ ბაზილიკაში ცენტრალური ნავი ოთხკუთხოვანი ან ნახევრადცილინდრული ნიშით შენდებოდა, რომელსაც ექსედრას უწოდებდნენ. აქ ისხდნენ ჩინოვნიკები სასახლის საქმის გასარჩევად. სასახლის ბაზილიკებში კი იმპერატორის ტახტი იდგა. ქრისტიანობამ შემოინახა ეს არქიტექტურული სახე, მაგრამ ნახევრადმრგვალი ნიშით, რომელსაც აფსიდას უწოდებდნენ. იგი კარგი აკუსტიკით გამოირჩეოდა, ხოლო კედლებისა და ქერის სიმრგვალე კოსმოსს გამოხატავდა სიმბოლურად.

კატაკომბური არქიტექტურიდან ბაზილიკაში შემოვიდა ნარტექსი, აფსიდურ ნაწილს დაემატა გადამკვეთი ნავი – ტრანსეპტა, რომელიც ცენტრალურ ნავთან ერთად ქმნიდა ლათინურ ჯვარს. ასე გაჩნდა ჯვრისებური ბაზილიკა, ხოლო V ს-ში აღმოსავლეთ რომის იმპერიაში, უკვე ქრისტიანობის ხანაში ცენტრალური ნავისა და აფსიდის გადაკვეთაში გუმბათი წამოიშორა და გაჩნდა ჯვარ-გუმბათოვანი სტილი.

ელინისტური ქანდაკება

ელინისტური ქანდაკება არსებითად განსხვავდება წინამორბედი ხანის ბერძნული ქანდაკებისგან როგორც მხატვრული სტილით, პრინციპებით, ასევე თემატიკით. თუ კლასიკური ხანის ბერძნული სახვითი ხელოვნების ძირითად თემას ღმერთების, მითოსური სიუჟეტების ასახვა შეადგენს, ელინისტური ქანდაკება უდიდეს ადგილს უთმობს ადამიანის, მისი ყოველდღიური ცხოვრებისა და განცდების გადმოცემას, ამიტომ ელინისტურ ქანდაკებაში წინა პლანზე გამოვიდა პორტრეტი, როგორც პიროვნების ინდივიდუალობის გამომხატველი. პორტრეტში საზოგადოების ყველა ფენის წარმომადგენელი აისახა. ელინისტურ ეპოქაში ქანდაკების ფართოდ გავრცელებას ხელს უწყობს ისიც, რომ ქანდაკება არქტიტექტურული ნაგებობის აუცილებელი ატრიბუტი ხდება. ამან მონუმენტურ ქანდაკებას პოპულარობა მოუტანა. ელინისტური ქანდაკება ადრეულ ხანაში აგრძელებს პრაქსიტელის, სკოპასის, ლისიპეს ტრადიციებს, ელინისტურ ხანაში მრავლადაა ვენერები, ნიმფები, მენადები, ეროტები-კუპიდონები. აღსანიშნავია ძვ.წ. III ს-ის რელიეფური „მობანავე აფროდიტაც“, რომელიც პრაქსიტელის აფროდიტას მოგვაგონებს, 1820 წ. კუნძ. მელოსზე ადგილობრივმა გლეხმა იურგოსმა აღმოაჩინა „ვენერა მილოსელი“, რომელიც ძვ.წ. III ს. აგესანდრას მიერაა შექმნილი. „ბიჭი იხვზე“ - მხიარული ბიჭი იხვზე ოდნავ მაღალია, ქანდაკებას პირამიდული კონსტრუქცია აქვს. მაღალი პროფესიული ოსტატობა იგრძნობა უცნობი ავტორის მიერ შექმნილ „მძინარე სატირის“ ქანდაკებაში, რომელიც „ბარბერინის სატირის“ სახელითაა ცნობილი (ძვ.წ. II ს.) კუნძ. სამოთრაკეზე აღმოაჩინეს ნიკეას მონუმენტური ქანდაკება. თუ ვენერა მილოსელი თავისი ოლიმპიური სიმშვიდით, განწონასწორებული გრაციით, სულის ამაღლებულობით ფიდიასის ეპოქის სულს უფრო გამოხატავს, ვიდრე ელინისტური პერიოდის. ნიკეს ქანდაკება დინამიური პათოსით, შინაგანი ექსპრესიულობით ნამდვილი ელინისტური ძეგლია – მხიარული გამარჯვების ქალღმერთი, აღტაცე-

ბული განწყობილების გამომხატველი ბუკს ჰკრავდა ოდესღაც, ზღვის ნაპირზე მდგომი, ქარი გლეჯს სამოსს, წინ წამომართული სხეული საოცრად მოძრავია, თითქოს ქარის ქროლვასა აყოლილი, გაშლილი ფრთებით საოცარ ზემოქმედებას ახდენს დღესაც ლუერის დამთვალეფრებლებზე. ამ ქანდაკების შედარება პეონის სახელგანთქმულ ნიკეასთან (ძვ.წ. 420) ნათელყოფს, რომ ფრთოსანი ქალღმერთის ქანდაკებამ ევოლუცია განიცადა. პეონის ქალღმერთი საზეიმო განწყობისა და მშვიდი რიტმის გასახიერებაა, სამოთრაკიელი ნიკე კი ქარიშხლის მსგავსი მოძრაობისა და მგზნებარე ალტკინების განსახიერებაა. ასევე ერთ-ერთი ბრწყინვალე სკულპტურულ ანსამბლს წარმოადგენს „ლაოკოონი“ (ძვ.წ. I). ეს ქანდაკება „ფარნეზის ხართან“ ერთად ცნობილი ყოფილა პლინიუსისათვის. მის დროს იგი იდგა რომის იმპერატორის ტიტას სასახლეში. მისი ავტორებია: აგესანდრა, აფინადორი და კოლიდოსი. (I ს. I ნახ.). „ლაოკოონი“ პერგამის ფრიზზე უფრო გვიანია. თავის წარმოშობას ეს ქანდაკება ბერძნულ მითოლოგიას უნდა უმაღლოდეს, კერძოდ, ტროას ომის მითს. აპოლონის ტაძრის ქურუმი ლაოკოონი თავის შვილებთან ერთად ებრძვის აპოლონის მიერ გამოგზავნილ გველებს ტროას დამარცხების საიდუმლოების წინასწარმეტყველებისათვის. ეს ჯგუფი გათხარეს 1506 წ. რომში, სწორედ ის ორიგინალია, რომელიც პლინიუსმა აღწერა. ქანდაკება გამოხატავს კატასტროფის ყველაზე პათეტიკურ მომენტს. პლინიუსის შეფასებით ეს „ნაწარმოები აღემატება ყველაფერს, რაც კი შექმნილა ფერწერასა და პლასტიკაში“.

ძვ.წ. I საუკუნეში რომს საბერძნეთი რომის რესპუბლიკის პროვინციად მიაჩნდა. ატიკელი სკულპტორები რომში და რომისთვის ქმნიდნენ. თავიანთ თავს „ძველ ატიკურ სკოლას“ მიაკუთვნებდნენ და არა იტალიურ ელინიზმს. ატიკელი ხელოვანები ძირითადად ასლგადამლები იყვნენ. მაგალითად, ანტიოქ ათენელი ფიდიასის ასლგადალებას ახდენდა. ცნობილი ვენერა მედიჩი (მედიჩის სასახლეშია ნაპოვნი) თავისუფლად შეგვიძლია მივაკუთვნოთ ატიკურ სკოლას, პატარა ფიგურებით – ამურებით

– ჩანს, რომ იგი ელინისტურ ეპოქას განეკუთვნება. იგი პრაქსიტელის „კნიდის აფროდიტას“ რომაული ასლია, მხოლოდ მეტი კეკლუცობა აქვს შეძენილი.

ელინისტური პლასტიკის ერთ-ერთი ძირითადი სახე მრგვალ ქანდაკებასთან ერთად იყო ტერაკოტული, მომცრო ზომის გამომწვარი თიხის ქანდაკებები და მათი მარმარილოს რომაული ასლები. ელინურ ხანაში (V-IV სს. ძვ.წ.) საბერძნეთში ტერაკოტული ხელოვნება დიდად იყო განვითარებული და ძირითადად საკულტო ქანდაკებებს წარმოადგენდნენ. ამ პატარა ზომის ქანდაკებებს სახლისათვის იყენებდნენ, როგორც სამკაულს ინტერიერისათვის, საფლავებში ატანდნენ, ტაძრებში სწირავდნენ. ელინისტურ ხელოვნებაში გაგრძელდა ტრადიცია, მხოლოდ ტერაკოტული ქანდაკების შინაარსი შეიცვალა. უკვე საჩუქრად და სათამაშოდ ქმნიდნენ. ეს იყო ყოფითი სცენების ამსახველი ქანდაკებები, სოცოცხლით სავსე, ძლიერ დახვეწილი და მსუბუქი ქალის, ვაჟის, ბავშვის უამრავი ფიგურა, დამუშავებული, გამომწვარი თიხისგან მზადდებოდა, ზედაპირს აფერადებდნენ, სამკაულებს ოქროთი ფერავდნენ. სულ 20-30 სმ.-ისა არიან.

ელინისტურ პერიოდში (დაახლ. II-I ს.ძვ.წ.) არის შექმნილი „ვატიკანის აფროდიტა“, რომელიც „კნიდის აფროდიტას“ რომაული ასლია (პრაქსიტელის ორიგინალი არ შემორჩენილა), ასევე „კაპუანის აფროდიტა“, რომელსაც ფარი უჭირავს ხელში.

ბერძნულ-ელინისტური ფერწერა

ელინისტური ფერწერის თავისებურებად უნდა ჩავთვალოთ ბუნებასთან ახლებური მიმართება. ბერძნულ-ელინისტურ ხანაში ლადმაფტური ფერწერის სამშობლოდ ალექსანდრია შეიძლება ჩაითვალოს. ბერძნული ფერწერა, ჯერ კიდევ ზევქსისიდან მოყოლებული, ფიგურებს გამოხატავდა ლანდშაფტის ფონზე, წინა პლანზე მისი გადმოტანა ალექსანდრე დიდის სიკვდილის

შემდეგ მოხდა. სწორედ ამიტომ ელინისტურ აღმოსავლეთში უნდა ვეძებოთ რომაული ოდისევსეული ლანდშაფტები და იქვე ვეძებოთ პროტოტიპები იმ უამრავი კედლის მხატვრობისა, რომლებიც ვეზუვის ამოფრქვევის შედეგად დაღუპული ქალაქების – პომპეისა და ჰერკულანუმის – არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩნდა. ანთროპომორფული ლანდშაფტური ელემენტები ჯერ ვერ კარგავენ მითოლოგიურ ხასიათს. მაგალითად, „ბარბერანული სატირი“: კლდეზე განოლილი, ღრმა ძილში წასული სატირის პოზა კარგად ერწყმის კლდის მოხრილობას. მთელი მისი მდებარეობა ხაზს უსვამს ველური სიმძიმის, მიწიერი სტიქიურობას მოჭარბებულობას.

ბერძნულ-ელინისტურ ფერწერაშიც პრიორიტეტი პორტრეტს ეკუთვნის. ამ მხრივ განსაკუთრებულია ალექსანდრიული სკოლის მიღწევები.

დასკვნა: ძირითად ხაზებში ელინისტური ხელოვნება დაცილებულია კლასიკური პერიოდის სახვითი ხელოვნების მთლიან და დასრულებულ კონცეფციას. ტრადიციულმა კლასიკურმა ფორმებმა დაკარგეს ორგანულობა. რომაულ ელინიზმში გადასვლის შემდეგ კი კლასიკური პოზა იმპოზანტურობით შეივსო, ინდივიდუალობის ხაზგასმამ პორტრეტული ჟანრი გააბატონა, ხელოვნება გახდა ოფიციალური. ღვთაებების სახეები ინდივიდუალურ ისტორიულ პირთა პორტრეტებით შეიცვალა, ხოლო განზოგადებული, დიდებული ბერძნული ღმერთები თითქოს უფრო ადამიანურები გახდნენ. მაგალითად, სიყვარულის ღმერთი ეროსი – დიადი და მბრძანებელი – პატარა მშვილდისრიან კუპიდონად გადაიქცა. შემოვიდა ყოფითი სახეები საქმიანობისა, მაგ: მეთევზეები, მოხუცი ქალები სანოვაგით ხელში, გაბატონდა „ანტიკური რეალიზმი“, თუ მეცნიერებასა და წარმოებით ურთიერთობაში ელინისტური ცივილიზაცია წინ გადადგმული ნაბიჯია, ხელოვნებაში იგი კლასიკური საბერძნეთის მოწაფედ დარჩა, მხოლოდ დაბალი დონისა.

ბერძნულ-ელინისტური ლიტერატურა (III-I სს. ძვ.წ.)

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მაკედონელის სიკვდილის შემდეგ ელინისტური პერიოდი დაიწყო ანტიკურ კულტურაში. „ელინისტური“ – ტერმინი XIX ს. შემოვიდა და გულისხმობს ელადისა და მისი გავლენის ქვეში მყოფი აღმოსავლეთის ქვეყნების ერთობას.

ელინისტურ ეპოქაში ბერძნულმა ენამ დაპყრობილ ქვეყნებში დაკარგა თავისი დიალექტური სახესხვაობანი და წარმოიშვა ერთიანი ზოგადბერძნული ენა „კოინე“ – ატიკურ დიალექტზე შექმნილი, რომელიც ძვ.წ. IV საუკუნის მანძილზე ბერძნული პროზის ლიტერატურულ ენად იქცა. ფილოსოფიურ ცენტრად ისევ ათენი დარჩა. ფილოსოფია ზნეობრივ პრობლემებზე გადავიდა. წარმოიშვა სამი ძლიერი ფილოსოფიური სკოლა: სტოიციზმი, ეპიკურეიზმი და კინიკიზმი.

სტოელები – („სტოა“ – ჭრელი დარბაზი) – სიბრძნის კულტს ნერგავენ. სამყაროს მართავს ლოგოსი, მსოფლიო გონი, რომელიც აალებადი ეფირის სახით მატერიას წამოადგენს, იგი ყველაფერში შედის, როგორც თავლი ფიჭაში. სტოიციზმი აქცენტს აკეთებს ზნეობრივ სახეზე, მოითხოვს რიგორისტულ ზნეობას.

კინიკელები – დიოგენე სინოპელი (cinicos – ძალღური) ცივილიზაციის უარმყოფელი არიან.

ელინისტური ლიტერატურის ძირითად ჟანრად პოეზია იქცა. ელინიზმის ლიტერატურა ჩამოშორდა სოციალურ პრობლემებს, გაჩნდა სახასიათო, გასართობი ლიტერატურა, ბელეტრისტიკა. ასახვის ობიექტია ინდივიდუალური ადამიანი თავისი ყოფით, პირადი სამყაროთი, ადამიანი არის არა „საზოგადოებრივი არსება“ (არისტოტელე), არამედ ინდივიდი პირადი პრობლემებით.

ელინისტურ ეპოქაში დრამა აგრძელებს სიცოცხლეს, მაგრამ იგი უკვე სანახაობით ჟანრს წამოადგენს. ათენში წინანდებურად იდგმება ტრაგედიები, მაგრამ უფრო პოპულარულია კომედია, რომლის ძირითადი თემაა ოჯახური იდილიები, სიყვარული. ეთიკური ფილოსოფია კვებავს კომედიებს. არისტოტე-

ლეს მონაფე თეოფრასტე ნერს სპეციალურ ტრაქტატს „ხასიათები“, რომელშიც 30-მდე ადამიანური ზნეობრივი თვისებაა დასახელებული. კომედიოგრაფთა რიცხვი 600-მდეა, ჩვენამდე მოაღწია მხოლოდ მენანდრას სახელმა (342-293 წ.ძვ.) და მისმა კომედიებმა.

მენანდრა ეპიკურეს თანატოლი, დაიბადა ათენში. ახალგაზრდობის წლები მაკედონელის წლებს დაემთხვა. კომედიების დიდი წილი დემეტრე ფალესელის მეფობის დროს დაიდგა. ეს ის დემეტრეა, მუსეიონი რომ ააშენა ალექსანდრიაში. დემეტრეც და მენანდრაც თეოფრასტეს მონაფეები იყვნენ. მენანდრას ნაწერები XIX ს. შუა წლებში იპოვეს სინას მთის მონასტერში. მენანდრას კრებული ღვთისმეტყველების წიგნების გადასაკრავად იყო გამოყენებული, ხოლო 1905 წ. ქ. აფროდიტოპოლისში გათხრების დროს იპოვეს პაპირუსი, რომელზეც მისი ოთხი კომედიის ფრაგმენტები იყო აღწერილი. ცნობილი გახდა მისი „ტრეტეის სასამართლო“, „მოჭრილი ნაწნავი“, „სამიანელი გმირი“, ხოლო 1956 წ. ბაზარზე გასაყიდად იდო მენანდრას მთლიანი კომედია „პირქუში“, თავის დროზე ყველაზე პოპულარული კომედია.

მენანდრას დრამატურგია ევრიპიდეს მემკვიდრეა, მისი კომედიები დიონისობის მხიარულ ქალაქურ დღესასწაულებს ასახავენ. მისი კომედიის თემებია: ქალიშვილებზე ძალდატანება, ბავშვების გატაცება და შემდეგ შვილად აყვანა, ცოლქმრული კონფლიქტები, ყოფითი უსიამოვნებანი, კურიოზები. მენანდრას ეს თემები ყოფით სივრცეში გადააქვს. მენანდრას იდეალია ოჯახური სიმშვიდე, საშუალო ფენის ცხოვრება. მენანდრას კომედიებმა დიდი გავლენა იქონიეს კალდერონის, შექსპირის, ლოპე დე ვეგას, მოლიერის კომედიებზე.

ელინისტური პოეზიის კერა ძვ.წ. III ს-დან ალექსანდრია იყო, ამიტომ მას „ალექსანდრიულ პოეზიას“ უწოდებენ. მისი უდიდესი წარმომადგენელია კალიმახი, განათლებული ლიტერატორი, ბიბლიოთეკაშიც მუშაობდა ბიბლიოთეკარად, წერდა ჰიმნებს, ეპიტაფიებს, ლირიკულ ლექსებს. მისი ძირითადი ნაწარმოები ყოფილა „მიზეზები“ 4 წიგნად. გმირული ეპიკური პოეზიის ნა-

ცვლად კალიმახთან მითების სიუჟეტებიც კი ლირიკულ პლანში იყო გადაწყვეტილი.

კალიმახის ლირიკის პარალელურად ვითარდება ეპიკური პოეზია. თუ კალიმახი „მცირე ფორმის პოეზიის“ შემქმნელია, აპოლონ როდოსელი, „არგონავტიკის“ ავტორი, ეგვიპტური წარმოშობის პოეტი, ეპიკური ჟანრის დიდი წარმომადგენელია. კალიმახსა და აპოლონ როდოსელს შორის ფარული დავა მიმდინარეობდა, თუმცა არსებობს ცნობა, რომ კალიმახი როდოსელის მონაფე ყოფილა.

აპოლონ როდოსელი ელინისტური პერიოდის ეპოსს ქმნის (III ს.ძვ.წ. პტოლომეოსს III-ის დროს ალექსანდრიიდან როდოსში გადასულა და იქაური მოქალაქეობაც მიუღია).

„არგონავტები“ აპოლონმა ბერძნული მითებისა და ჰომეროსის გავლენით შექმნა. მისი პოემა იასონისა და მისი თანამგზავრების კოლხეთში მგზავრობას ეხება. პოემა შედგება 6 ათასი ლექსისაგან (4 ნიგნი). როდოსელს ჰომეროსის ტრადიციების აღორძინება უნდოდა, მაგრამ ჰომეროსის გმირული წარსული მისთვის აუღებელი ციხესიმაგრე გამოდგა. ამიტომ პოემა წმინდა ელინისტური ხასიათისაა. ჰომეროსთან მითი და გმირული სული მძლავრობს – როდოსელთან მითი კარგავს მნიშვნელობას და გმირული პათოსის მაგივრად ყოფითი განცდებისა და ვნებების უპირატესობა იგრძნობა. ჰომეროსის გმირები თავიანთი მამაცობით მოიპოვებენ ოქროს საწმისს, როდოსელთან მედეას ეშმაკობა წინა პლანზეა წამოწეული. პოემას აკლია მთლიანობა, აგებულია ეპოზოდებზე, რომლებსაც კარგად შერჩეული მოტივებით ამთლიანებს. შესანიშნავად ხსნის ადამიანების ფსიქოლოგიას, გვიჩვენებს მათ ვნებებს, განცდებს, სიტუაციაში დიდ როლს აკისრებს პიროვნებას, ხასიათებს ხსნის განვითარების პროცესში: თავდაპირველად გულუბრყვილო მედეა თუ როგორ გადაიქცევა შურისმაძიებელ ქალად. მის პოემაში ღმერთების დეგრადაციაა მოცემული, ფსიქოლოგიზმი, ინდივიდუალიზმი ჭარბობს. მან ვერ შესძლო საბერძნეთის გმირული წარსულის გმირულ სახეებში გაცოცხლება.

რომის ბატონობის პერიოდის ბერძნული ლიტერატურა (ძვ.წ. I ს.-დან ახ.წ. II ს.-მდე)

ბერძნული ლიტერატურის ამ პერიოდს რომის იმპერიული პერიოდის სახელით მოიხსენიებენ. ეს ის დროა, როცა ელინისტური ეგვიპტის დაცემის (კლეოპატრას დრო), მისი დამოუკიდებლობის დაკარგვის შემდეგ (30 წ.-დან ძვ.წ.) რომის იმპერიის ფარგლებში აღმოჩნდა მთელი აღმოსავლეთი საბერძნეთის ჩათვლით. რომის ლეგიონებმა ძალით და მახვილით დაიპყრეს ეგვიპტე და საბერძნეთი. პირველი იმპერატორები ავგუსტუსის მიბაძვით თავშეკავებით ექცეოდნენ ბერძნებს, თანდათან იმატა სისასტიკემ და პროვინციისადმი გულგრილმა დამოკიდებულებამ. III ს.ახ.წ. დიოკლეტიანეს დროს ნომინალური ავტონომიაც კი დაკარგა საბერძნეთმა.

რომალური პერიოდის ბერძნულმა ლიტერატურამ თავისი ავტორიტეტის შენარჩუნება წარსულის გაცოცხლებით დაიწყო. აქედან მოდის ის არქაული ტენდენციები, რაც შეინიშნება ძვ.წ. I საუკუნიდან ახ.წ. I-II სს-ში ბერძნულ ლიტერატურაში: დიდაქტიზმის გაძლიერება, ცოდნის ყველა სფეროს ერთგვარი კონპილაციისაკენ სწრაფვა. ეს ნიშნები ყველაზე მკაფიოდ პლუტარქეს ახასიათებს. პლუტარქე დაიბადა ბეოტიაში (დაახლ. ახ.წ. 46-120 წწ.). განათლება მიიღო ათენის აკადემიაში, ფილოსოფიაში განსწავლული ბევრს მოგზაურობდა, ეწეოდა საზოგადოებრივ მოღვაწეობას, დელფოსში მსახურობდა ტაძრის ქურუმად, დაწერა 500-მდე თხზულება, მათ შორის მორალურ-დიდაქტიკურ თემებზე დაწერილი თხზულებები საერთო სათაურით „მორალია“. იგი მორალის პოზიციებიდან უდგება ლიტერატურის დანიშნულებას და ამ პოზიციიდან არისტოფანესთან შედარებით ამჯობინებს მენანდრას. იგი აუცილებლად მიიჩნევდა რომის ბატონობას საბერძნეთზე, ამიტომ გატაცებული იყო ელადის წარსულით და შექმნა ელადის დიდ ადამიანთა სახეების მთელი გალერეა. იგი არ იყო ისტორიოგრაფი, მაგრამ ალექსანდრე მაკედონელის აღწერისას თავის თავს ასე უწოდებს. იგი

დაინტერესებულია დიდი ადამიანების არა მარტო ისტორიული მოღვაწეობის ფაქტების ფიქსაციით, არამედ პირადი ცხოვრების წერილმანებითაც. მაგალითად, მისგან ვგებულობთ იულიუს ცეზარის ფრთიან ფრაზას, რომ „მას ურჩევნია თავის პროვინციულ ქალაქში იყოს პირველი, ვიდრე მეორე – რომში“, ალექსანდრე მაკედონელის დიოგენესთან დიალოგს, რომელშიც მაკედონელი იტყვის: „იგი ირჩევდა ყოფილიყო დიოგენე, რომ არ იყოს მაკედონელი“. პლუტარქე ყვება მაკედონელის ბიოგრაფიულ დეტალებს: აზიაში ლაშქრობის წინ ალექსანდრეს აჩვენეს გორდიასის ეტლი, რომელზეც გამოსახული იყო კვანძი, მისი გახსნა აზიის ბატონობას ნიშნავდა. ალექსანდრემ ვერ გახსნა და ხმალი მოიქნია, ყოველგვარი ნვალების გარეშე გადაჭრა კვანძი. დარიოს III-ს შეუთვალა: „ცაზე არ შეიძლება ორი მზე ანათებდეს“.

პლუტარქეს „ბიოგრაფიები“ მკაცრი ზომიერებით გამოირჩევა, მოკლებულია პათეტიკას, ორატორულ მჭევრმეტყველებას, კეთილგანწყობილი მთხრობელის როლში გამოდის. მისი ბიოგრაფიული თხზულებები საფუძვლად დაედო შექსპირის „კორიოლანს“, „იულიუს ცეზარს“, „ანტონიუსსა და კლეოპატრას“, ფრანგი მწერლებისა და თვით დეკაბრისტების შემოქმედებასაც.

რომის რესპუბლიკის პერიოდის ლიტერატურა

რომაულ-ელინისტური პერიოდის ანტიკური ლიტერატურის ახალი ეტაპი იწყება, როცა რომი თანდათან რესპუბლიკური მმართველობიდან იმპერიულ ფორმას იღებს. რომაული ლიტერატურის ისტორიას ორ პერიოდად ჰყოფენ: 1) რომის რესპუბლიკის ეპოქა ძვ.წ. III-დან ძვ.წ. I საუკუნის 30 წლებამდე. 2) რომის იმპერიის ლიტერატურა I საუკუნის 30-იანი წლებიდან (ძვ.წ.) ახალი წ.-ის IV საუკუნის ბოლომდე.

ორიოდე ცნობა რომისა და იტალიის შექმნის შესახებ: VIII-

VII სს.ძვ.წ. აპენინების ნახევარკუნძულზე, სადაც ლათინები და ეტრუსკები ცხოვრობდნენ, ბერძნებმა კოლონიები დააარსეს, ბერძნები გაცელებულან მცენარეული საფარისა და ცხოველთა სიმრავლით და „ხბორების ქვეყანა“ დაურქმევიათ: „იტალია“. ძვ.წ. VIII ს-ში 753 წ. 7 ბორცვზე დაარსდა ქალაქი რომი, რომლის დაარსების შესახებ უამრავი ბერძნული და რომაული მითი არსებობს. კაპიტოლოუმის ბორცვზე ციხე-სიმაგრე ააგეს, სადაც მოსახლეობა თავს აფარებდა. მოსახლეობა 2 ნაწილისაგან შედგებოდა: პატრიციები – რომის უძველესი მოსახლეობა და პლებეები – ჩამოსახლებულნი და უუფლებონი, მაგრამ არა მონები. თავდაპირველად მას მეფეები (7 მეფე) მართავდნენ. ძვ.წ. VII-ში მეფე გააძევეს და 509 წ. ძვ.წ. რესპუბლიკა დაარსდა. („რეს“ – საქმე, „პუბლიკა“ – სახალხო) რესპუბლიკას ორი კონსული მართავდა და სენატი – უხუცესთა საბჭო.

რომის დაარსების ზუსტ თარიღად 753 წ. ძვ.წ. ასახელებენ. რომის ბორცვზე თავდაპირველად ლათინები და საბინინები ცხოვრობდნენ, რომლებმაც გაერთიანების შემდეგ ერთიანი საზოგადოება შექმნეს. რომის სახელმწიფო ენა ლათინური იყო, იგი ინდოევროპულ ენათა ოჯახს განეკუთვნება. ეტრუსკები აპენინის ნახევარკუნძ. ჩრდილოეთით – დასავლეთით ცხოვრობდნენ და VII-VI სს. ძვ.წ. ძლიერ ხალხს წარმოადგენდნენ. ეტრუსკების წარმომავლობა ჯერაც დაუდგენელია, არსებობს თეორია ეტრუსკების აღმოსავლური (ალპებიდან) წარმოშობის შესახებ, მაგრამ მეცნიერთა უმრავლესობა მათ აბორიგენებად მიიჩნევს. ეტრუსკების კულტურულ-სამეურნეო ცხოვრების დონე მაღალი იყო, გაბატონებული ფენა იყო სამხედრო-ქურუმთა ფენა („ლუკუმონები“). ბერძნული მითოლოგია (ჰომეროსი და ჰესიოდეც) სიცილიისა და იტალიის ტერიტორიებს „ჰესპერიადად“ (სალამოს ბინდი) მოიხსენიებენ. რომაელებს, მართალია, საკუთარი მითოლოგია არ ჰქონდათ, თვით რომაელებმა ისტორიული ლეგენდები შექმნეს თავიანთი ქალაქის დაარსების შესახებ, რომ იგი დაარსეს რომულმა და რემამ – ძმებმა. ძვ.წ. IV-III სს. რომი ანტიკური პოლისი იყო. იგი იპყრობს ეტრუსკულ და ბერძნულ კოლონიებს,

შემდეგ ზღვისპირა ქალაქ სახელმწიფოს კართაგენს (201 წ.ძვ.). II ს. ძვ.წ. რომაელები იპყრობენ საბერძნეთს და რომი ხმელთა-შუაზღვისპირა ძლიერი სახელმწიფო ხდება.

ძვ.წ. I საუკუნის რომში განვითარდა საისტორიო მწერლობა. ბერძენი დიოდორე სიცილიელი წერს „მსოფლიო ისტორიას“, სარგებლობს უცხო წყაროებით, დიონისე ჰალიკარნასელი წერს „რომაულ არქეოლოგიას“, სტრაბონი წერს „გეოგრაფიას“ – (17 წიგნი). გვიანი არქაიკის ძვ.წ. III ს-ში რომში პირველი რომაე-ლი მწერალი, წარმოშობით ბერძენი ტიტუს ლივიუს ანდრონი-კუსი რომში დგამს პირველ დრამას ლათინურ ენაზე, თარგმნა „ოდისეა“. ამავე საუკუნეს ეკუთვნის მეორე პოეტი გნეუს ნევიუ-სი, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა რომაულ ეროვნულ დრამას. ძვ.წ. II ს-ში მოღვაწეობდა კომედიოგრაფი პუბლიუს ტერენციუ-სი, რომლის კომედიის „თვითგვემა“ – ერთ-ერთ მოხუც გმირს, ქრემეტოსს, ეკუთვნის ცნობილი ფრთიანი ფრაზა: „მე ადამიანი ვარ და არაფერი ადამიანური ჩემთვის უცხო არ არის“, „ადამიანი ადამიანისათვის მგელია“ – ეს ფრაზა კი ეკუთვნის მეორე კომე-დიოგრაფს პლავტიუსს (III-II სს.ძვ.), რომელმაც ეს ფრაზა იხმარა კომედიაში „ვირები“.

ეპიკური ჟანრის განვითარება რესპუბლიკური რომის ლიტე-რატურაში დაკავშირებულია ლუკრეციუს კარის სახელთან (ძვ.წ. I ს.). მისი პოემის „საგანთა ბუნების შესახებ“ შთაგონების წყაროა ეპიკურეს ფილოსოფიური შეხედულებები. ბერძენი ფილოსო-ფოსი ეპიკურე თავის განმარტოებულ ბაღში მონაფეებს ცოდნას აწვდიდა ცხოვრების სიამტკბილობის შესახებ, პოლიტიკური და სამოქალაქო ცხოვრებისაგან განდგომის შესახებ, ავითარებდა დემოკრიტეს ატომისტურ თეორიას. ეპიკურეს „ტკბობის“ თე-ორია ხშირად ვულგარიზებულ ფორმას იღებდა და მას საექვო მიმბაძველები „ეპიკურეიზმს“ ცხოვრებისგან განდგომის, პირა-დი სიამოვნების მოძღვრებად ავითარებდნენ. ლუკრეციუსი ამ მოძღვრების მეცნიერული ნაწილით არის გატაცებული და მას ლექსად გამოთქვამს.

პოემა 6 ნაწილისაგან შედგება – 1 ნაწილში ატომისტური თე-

ორიაა დალაგებული. პოეტი ამტკიცებს, რომ სამყაროში არაფერია ატომებისა და სიცარიელის გარდა. „არაფრისაგან არაფერი იქმნება“.

მეორე ნაწილში ნაჩვენებია, რომ მარადიული მოძრაობისაგან წარმოიშვება სამყარო, ატომი ქმნის სამყაროს. დედამიწა ერთი პატარა მტვერია, რომელიც გაბნეულია სამყაროში.

მესამე ნაწილში გადმოცემულია მოძღვრება სულისა და სამშვიდველის შესახებ. სული მატერიალურია, იგი უმცირესი ნაწილაკებისაგან შედგება და კვდება სხეულთან ერთად.

მეოთხე ნაწილში შეგრძნებებზეა ლაპარაკი. შეგრძნებები რეალური საგნების მატერიალური ასახვაა.

მეხუთე წიგნში მინისა და კულტურის ისტორიას გადმოგვცემს. მისი აზრით, სახელმწიფო საზოგადოების განვითარების გარკვეულ საფეხურზე აღმოცენდება. ენა კი წარმოიშვება ადამიანებს შორის ურთიერთობის მოთხოვნილებიდან, რომ ხელოვნება წარმოიშვა მატერიალური მოთხოვნილებებიდან.

მეექვსე წიგნში ბუნების მრისხანე მოვლენებია აღწერილი: ჭექა-ქუხილი, მინისძვრა, ქარიშხალი. მიუხედავად სუსტი არგუმენტებისა, ეს მატერიალისტური ხედვა სამყაროსი ანტიკურობის რელიგიურ წარმოდგენებს ეწინააღმდეგებოდა. ლუკრეციუსის ანტიკური მატერიალიზმი ღმერთებს არ უარყოფდა, მაგრამ თვლიდა, რომ ისინი ატომებისაგან შედგებიან, ამდენად ღმერთები მოკლებულია უზენაესობას – მარადიულ უკვდავებას. ღმერთები ცხოვრობდნენ განყენებულად, განცხრომით და არ ერეოდნენ ადამიანის საქმეში. კულტურის ყველა სიკეთე ღმერთის გარეშე ხდება, ადამიანებმა თვითონ გამოიგონეს ცეცხლი, სახლის აშენება, ისწავლეს ლაპარაკი და ხელი მიჰყვეს ხელოვნებას: ლუკრეციუსის ნაწარმოები ისტორიას შემორჩა იმ დავის გამო, რასაც საეკლესიო მამები ეწეოდნენ მის წინააღმდეგ. პოემა გალექსილი ფილოსოფიური ტრაქტატია სამყაროს აგებულების შესახებ. მიუხედავად ფილოსოფიური შინაარსისა, იგი სავსეა მხატვრული ფორმებით, გამომსახველობითი საშუალებებით. როგორც ჩანს, ლუკრეციუსის პოპულარობა მონაწილეობს, რომ რომში

აფასებენ აზრების სიღრმისეულ გაშლას. XV ს-ის ჰუმანისტებს შორის ლუკრეციუსი უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა.

ჩვენამდე მოაღწია აპელეუსის რიტორიკულმა დეკლარაციამ – „ყვავილნარი“, ნეოპლატონიკური ხასიათის ნაწერმა „სოკრატეს ღმერთის შესახებ“, მაგრამ აპელეუსის უმთავრესი ნაწარმოები, რომელმაც მას მსოფლიო მწერლის რეზონანსი არგუნა, ესაა რომანი „მეტამორფოზები“ ანუ „ოქროს ვირი“. რომანის მთავარი გმირი, რომელიც პირველი პირით გადმოგვცემს თავის თავგადასავალს, ჯადოქრობის ნყალობით ვირად გადაიქცევა და ამ „ოქროს ვირის“ გარშემო წარმოდგენილია მრავალი ავანტიურისტული, უკიდურესად ეროტიკული სცენები. რომანში ჩართულია მრავალი ნოველა, საუკეთესოა ნოველა ამურისა და ფსიქეას შესახებ, რომელიც მსოფლიო ლიტერატურის შედევრად ითვლება. რომანს დიდაქტიკური ხასიათი აქვს იმ მხრივ, რომ იგი გვასწავლის ვნებების მოთოკვას და ზნეობრივ სრულყოფას. საისტორიო მწერლობაში ბრწყინავს სახელები: პლინიუს უფროსი, პლინიუს უმცროსი, ტაციტუსი I-II სს. და სხვ.

ლუკრეციუსის უფროსი თანამედროვეა მარკ ტულიუს ციცერონი (106-43 წწ.ძვ.), ცნობილი ორატორი, ღრმად განათლებული, უამრავ თხზულებათა ავტორი, საზოგადო და სახელმწიფო მოღვაწე. იგი ანტიკური პოლისური იდეოლოგიის წარმომადგენელია. ციცერონი დაიბადა პროვინციულ ქალაქში ლაციასში, რომში დაენაფა კლასიკას, ორატორულ ხელოვნებას, უსმენდა ფილონის ფილოსოფიას, სახელმწიფოებრივი კარიერა ადრე დაიწყო და კონსულობამდეც კი მიაღწია, მაგრამ ორჯერ გაძევებული იქნა რომიდან, ორჯერვე დაბრუნდა. 63 წ. ძვ.წ. როცა რომში კატილინის ხელმძღვანელობით აჯანყებამ იფეთქა, ამ დროს იგი კონსული იყო, ჩაახშო შეთქმულება, მაგრამ ცეზარის მოსვლის შემდეგ ხელისუფლებაში ცეზარის, პომპეუსისა და კრასის ტრიუმვირატმა ციცერონი დაადანაშაულა აჯანყებულთა დასჯაში და გააძევა. მას აქვს ტრაქტატები: „ორატორობის შესახებ“, „სახელმწიფოს შესახებ“, რომელშიც რომის სახელმწიფოს ღმერთების რჩეულად მიიჩნევს. პლატონის გავლენა ეტყობა ამ

ნაშრომს, პლატონის მსგავსად იდეალური სახელმწიფოს ტიპად თავის სქემას გვთავაზობს. დანერგილი აქვს: „სიკეთისა და ბოროტების ზღვარის შესახებ“, „ღმერთების ბუნების შესახებ“, „მოვალეობათა შესახებ“, ფილოსოფიაში ხედავს სულიერ სიმშვიდეს. „ფილოსოფია სულის კულტურაა“ – ამბობს იგი, ხატავს ჰუმანური ადამიანის იდეალს და ხშირად იმეორებს ტერენციუსის სიტყვებს: „მე ადამიანი ვარ და არაფერი ადამიანური ჩემთვის უცხო არ არის“. მისი აზრით, სახელმწიფოს სამართალი არ უშლის ხელს პიროვნების ყოველმხრივი ტალანტის გამოკვეთას. ცეზარის მკვლელობის შემდეგ მისი საზოგადოებრივი მოღვაწეობა გამოცოცხლდა, იგი იცავს რესპუბლიკურ იდეალებს და ანტონიუსის წინააღმდეგ გამოდის, ოქტავიანეს უჭერს მხარს, მაგრამ ოქტავიანეს, ლიპიდასის და ანტონიუსის ტრიუმვირატის დამყარების შემდეგ ციცერონი დევნილთა სიაში აღმოჩნდა, თავი შეაფარა სასახლეს, საიდანაც საბერძნეთში გაქცევა უნდოდა, მაგრამ ანტონიუსის მოგზავნილმა მკვლელმა სიცოცხლეს გამოასალმა. ციცერონი ბრწყინვალე ორატორი იყო, იგი თავის თავს დემოსთენეს მემკვიდრედ თვლიდა.

რომის სახელმწიფო მოღვაწეები, კონსულები დიდად იყვნენ გატაცებული მეცნიერებით, ხელოვნებით, რომის იმპერატორები კი მსახიობობასაც კი ცდილობდნენ (ნერონი). ცეზარიც ცნობილია თავისი ნაწერებით. ცეზარი პომპეუსის დროს I ს.ძვ.წ. კონსული იყო, გალიის მმართველი, არ დაემორჩილა პომპეუსს, გადალახა მდ. რუბიკონი და რომში დაიწყო სამოქალაქო ომი. პომპეუსმა რომი დატოვა და საბერძნეთში გაიქცა. კეისარმა იგი ეგვიპტის მეფეს მოაკვლევინა. „მოვედ, ვნახე და ვძლიე“ – ასეთი იყო კეისარის სწრაფი და ძლევამოსილი ომების შემდეგ ნათქვამი სიტყვები. პომპეუსის შემდეგ იგი იმპერატორად გამოაცხადეს, გააძლიერა არმია, მიწები დაურიგა გლეხობას. სენატი ვერ შეურიგდა მის დიქტატორობას და შეთქმულება მოუწყვეს ბრუტუსის ხელმძღვანელობით. 23 ჭრილობა მიაყენეს და ისე მოკლეს ძვ.წ. 44 წ. „შენც ჩემო ბრუტუს?!“ – ეს იყო მისი უკანასკნელი სიტყვები. კეისარმა შემოიღო კალენდარი ძვ.წ. 45 წ. კეისარმა

ალექსანდრიელი ასტრონომის სოსიგენას რჩევით დაანესა ყოველ სამ წელიწადში 365 დღე. მეოთხე წელი ნაკიანად გამოაცხადა (366 დღე), წელიწადი დაჰყო 12 თვედ და 30-31 დღედ. ახალი წელი მარტიდან იანვარში გადაიტანეს, რადგან კონსულებს იანვარში ირჩევდნენ: იანვარი – იანუსი, მარტი – მარსი, აპრილი – აფროდიტას საპატივცემულოდ, მაისი – მინის ქალღმერთის მაიას საპატივცემულოდ, ივნისი – იუნონა, ივლისი – იულიუსი, აგვისტო – ავგუსტუსი, სექტემბერი – მე-7 თვე, ოქტომბერი – მე-8 თვე, ნოემბერი – მე-9 თვე, დეკემბერი – ათ-ს ნიშნავს. ყოველი თვის პირველ დღეს „კალენდებს“ უწოდებდნენ, აქედან მოდის „კალენდარი“. (მდრ. კალანდა „ახალი წელი“ გურიაში).

გაიუს იულიუს ცეზარი (100-44 ძვ.წ.) წერდა ტრაგედიებსაც ახალგაზრდობაში. გალიაში ომის დროს ჩანაწერებს აკეთებდა და დაგვიტოვა „გალიის ომის ჩანაწერები“, „სამოქალაქო ომის ჩანაწერები“ რომლებშიც თავისი სარდლობით წარმოებული ომების შესახებ წერს მესამე პირით და ცდილობს მოიხსნას ბრალდებები სენატში იმასთან დაკავშირებით, რომ იგი პირადი მიზნებისათვის იყენებდა გალიაში მდგომარეობას. მასალა საინტერესოა, აღწერილია გალელთა ჩვევები, ტრადიციები, მათი სამხედრო ტაქტიკა, არქეოლოგიური გათხრები მოწმობენ, რომ მისი აღწერილობანი ზედმინევნით ზუსტია.

რომის იმპერიის ლიტერატურა

ძვ.წ. I საუკუნის ბოლოს იტალიაში დამთავრდა სამოქალაქო ომი და დამყარდა იმპერია. პირველი იმპერატორი გახდა ოქტავიანე, რომელსაც „ავგუსტუსი“ უწოდეს. („ავგუსტუს“ – კეთილი ნიშნით გაბრწყინებული) ძვ.წ.27-23 წლებში ოქტავიანე ყოველწლიურად კონსულად ირჩეოდა, თუმცა ფაქტიური იმპერატორი იყო, რადგან შეეძლო „ვეტო“ დაედო სენატის გადაწყვეტილებასათვის, გარშემო იკრებდა ხელოვნებისა და კულტურის წარ-

მომადგენლებს, შეიმუშავა „ოფიციალური იდეოლოგია“, თავის თავს რომის გამათავისუფლებლად აცხადებდა, რომ მან დაუბრუნა რომს მშვიდობა სამოქალაქო ომის შემდეგ, რამაც უნდა აღადგინოს ზნეობა, ძველი რელიგია და ძველი ტაძრები. იგი ცხოვრობდა ძალიან უბრალოდ, იგი მეფის ტიტულზე უარს ამბობდა, მაგრამ ამ მორცხვი თავმდაბლობის ქვეშ ნამდვილი მონარქის სახე ინიღბებოდა, იგი ცდილობდა „ოქროს ხანის“ დამამკვიდრებლის სახელი დაემკვიდრებინა, ცდილობდა თავის ანდერძშიც გადმოეცა თავისი მიზანი. მის მავზოლეუმში წაწერილია: „მე ჩავიბარე თიხის რომი და დავტოვე მარმარილოს რომი“. მისი საქმიანობა მიმართული იყო რომის აყვავებისაკენ, შეემკო ტაძრები, გაეშენებინა მწვანე ბაღები, აეგო აპოლონის ტაძარი, მარსის ტაძარი, მშენებლების დიდი არმია მოიწვია რომში. ანტონიუსის საპირისპიროდ, რომელსაც სურდა კლეოპატრას შვილებისათვის გაენაწილებინა მსოფლიო, ოქტავიანემ მთელი ყურადღება რომის გასაძლიერებლად მიმართა. ლიტერატურისა და ხელოვნების სიყვარული მთელი ძალით შეიჭრა მაღალ საზოგადოებაში. თითქმის ყოველი წარჩინებული, ცოლი თუ შვილი ლექსებს წერდა. ჰორაციუსი წერდა: „ყველას წერის საღერღელი აეშალა, სადიღზეც კი ლექსებს უკითხავენ ერთმანეთს, ჩვენ განათლებულები და გაუნათლებელნი ყველა პოეტებად ვიქცევით“. ავგუსტუსმა დიდი მამობილის (ცეზარის) სურვილი აღასრულა და აპოლონის ტაძართან მსოფლიოში პირველი საერო ბიბლიოთეკა დააარსა. მთელ კულტურულ ცხოვრებას სათავეში ედგა იმპერატორის ფავორიტი გაი ცილნიუს მეცენატი – მდიდარი ხელოვნების მოყვარული თავის სალონში თავს უყრიდა იმდროინდელ მწერლებსა და მხატვრებს, უხვად ასაჩუქრებდა მათ, რომ თავიანთი ტალანტი ავგუსტუსს სასარგებლოდ გამოეყენებინათ. აქედან მოდის სიტყვა „მეცენატი“. მეცენატის სახლში გამოდიოდნენ ვირგილიუსი, ჰორაციუსი და სხვ. თვით იმპერატორიც კი ცდიდა კალამს, წერდა ეპიგრამებს, პოემას („სიცილია“).

„ოქროს ხანის“ დიდი ლიტერატურა პუბლიუს ვირგილიუს მარონის სახელს უკავშირდება. (70-19 ძვ.წ.). მეთუნე ხელოსნის

ოჯახში დაიბადა, ყმანვილობისას რიტორიკულ სკოლაში სწავლობდა ჯერ კრემონაში, შემდეგ მილანში, შემდეგ რომში. ეპიკურეს ეთიკური ფილოსოფიის მიმდევარი თავიდანვე ცდილობდა რთული სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრებიდან განრიდებას და ინდივიდუალურ თვითდაკმაყოფილებას. ბოლოს იგი მეცენატის წრეში მოხვდა და მაღალი ნიჭიერების წყალობით ავგუსტუსს მეხოტბეთა სათავეში მოექცა.

მისი პირველი სერიოზული ნაწარმოები ახალგაზრდობაში დაიწერა – „ბუკოლიკები“, მწყემსური ცხოვრების იდილია „მწყემსური სიმღერები“ (I ს.ძვ.წ.) პოეზიის ეს ჟანრი – ბუკოლიკები – სათავეს ბერძნული ლიტერატურიდან იღებს, სადაც იგი მწვერვალზე აიყვანა თეოკრიტემ. ვირგილიუსი მთელ პასაჟებს თარგმნის ბერძენი პოეტის სიცილიური იდილიის სურათებიდან. „ბუკოლიკები“ ვირგილიუსისა სავესეა ბუნების სურათებით, მსუბუქი მხიარული დიალოგებით, ყოველ სიმღერაში სალამურის სტვენა, ძროხების ბლავილი, ფუტკრების ბზუილი ისმის. თვალნათლივ მოჩანს პოეტის თავყვანისცემა უბრალო, გულუბრყვილო მიამიტური სინმინდისა და პატრიარქალური სოფლური უბრალოებისადმი. ბუნების პეიზაჟი მხოლოდ ფონი როდია, არამედ ადამიანის განწყობილების თანხმეორია.

ვირგილიუსის პოეზია ელინისტურ ლიტერატურაში გამოირჩევა საოცარი ლექსთწყობით, მოქნილი სალექსო ფორმებით, „ბუკოლიკები“ შედგება 10 ეკლოგისგან (ეკლოგი – პატარა მწყემსური ლექსია) ყოველი ლექსი შეყვარებული მწყემსების პოეტური პაექრობაა. მწყემსები უმღერიან სიყვარულს, ბუნებას, მწყემსთა გვერდით გაილვებენ ღმერთებიც, მოქმედება გაშლილია სიცილიაში, თავს იჩენს იმდროინდელი სოციალური და პოლიტიკური მოტივები. მეოთხე ეკლოგიაში ვირგილიუსი წინასწარმეტყველებს ღვთაებრივი ყრმის, კაცობრიობის მხსნელის, მესიის დაბადებას. ეს ლექსი დაწერილია აღმოსავლურ-მესიანისტურ წინასწარმეტყველთა – კერძოდ, რომში გავრცელებული სიბილას წიგნების გავლენით. თანამედროვენი ფიქრობდნენ, რომ ვირგილიუსი მესიად გულისხმობდა ავგუსტუსის მომავალ

მემკვიდრეს, რომელსაც ელოდებოდა იმპერატორი ორსული ცოლისგან, მაგრამ ვაჟის ნაცვლად დაიბადა ქალი, შემდეგში გარყვნილებით სახელგანთქმული ქალი ავგუსტუსი იუღია. „ბუ-კოლიკები“ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა, მას ზეპირად სწავლობდნენ, სცენიდან კითხულობდნენ.

მეცენატის დავალებით, ვირგილიუსი 7 წელი წერდა „გეორგიკებს“ – აგრარულ-დიდაქტიკური ხასიათის პოემას, სადაც ბუნება და ადამიანი ერთიან კავშირშია. იგი წააგავს ჰესიოდეს პოემას „სამუშაოები და დღეები“. ვირგილიუსი ამ პოემაში სოფლის მეურნეობის პოეტურ გაიდეალებას ახდენს. მინათმოქმედი მინდორს ამუშავებს, ხეებს რგავს, აშინაურებს ცხოველებს, ადამიანები რომ არ შრომობდნენ, სამყარო დაინგრეოდა. „შრომა აუმჯობესებს ბუნებას, შრომა იმარჯვებს ყველაფერზე“. ესაა შრომის ჰიმნი, რომელიც შესრულებულია ელინისტურ ხანაში. „გეორგიკაში“ ვირგილიუსი ასულიერებს, აადამიანურებს ბუნებას, დანვრილებით აღწერს აღმოსავლეთის ფლორასა და ფაუნას, ინდოეთის გიგანტურ ხეებს, ეთიოპიისა და არაბეთის მცენარეულობას. ყველაფერი ცოცხალია, ტკივილს განიცდის, ამიტომ ზრუნვას ითხოვს. ვირგილიუსი ცხოველებში გამოარჩევს ცხენს, როგორც ერთგულს, ჭკვიან მეგობარს. ვირგილიუსი აღმოსავლეთის ბუნებას მშობლიური იტალიის სილამაზეს ადარებს და ამაღლებული სტრიქონებით უმღერის თავის სამშობლოს. უპირატესობას იტალიის ბუნებას ანიჭებს. აღმოსავლეთში ვერაგი და სისხლისმსმელი ცხოველებია, იტალია კი სამოთხეა. იტალიის განდიდება აღმოსავლეთთან შედარებით იმ დროის პოლიტიკის გამოხმაურება იყო პოეტურ ენაზე. ეს ის დროა, როცა რომი ემზადება ანტონიუსთან საბრძოლველად, რომელმაც კლეოპატრას სიყვარულით რომს შემოუტია.

ვირგილიუსს სახელი გაუთქვა „ენეიდამ“. რომში ყველა მოუთმენლად, თვით იმპერატორიც, ელოდა „ენეიდას“, რომელსაც ჰომეროსი უნდა დაეწრდილა, მაგრამ „ენეიდა“ ჰომეროსის მიუწვდომელი გენიის მხოლოდ მიბაძვა აღმოჩნდა, თუმცა თანამედროვეებმა „ენეიდა“ აიტაცეს როგორც ეპოქის კლასიკური ნი-

მუში. ამ პოემაზე ზრდიდნენ ახალგაზრდობას, ბევრი ფრთიანი ფრაზა პომპეის კედლებზეც იყო წანერილი, ხოლო დანტე თავის „ღვთაებრივ კომედიაში“ ვირგილიუსს თავის ერთ-ერთ პერსონაჟად, კერძოდ, სამოთხეში მეგზურად გამოიყვანს.

„ენეიდა“ პოეტმა დიდი შრომის შედეგად შექმნა, საგანგებოდ შეისწავლა ჰომეროსი, კიკლიკური პოეტები, ალექსანდრიული პოემები, იტალიურ ქალაქთა გეოგრაფია და ისტორია. ბევრს მოგზაურობდა, მოინახულა საბერძნეთი და ათენში შეხვდა იმპერატორს, მასთან ერთად ბრუნდებოდა იტალიაში გემით, გზაში გაცივდა და გარდაიცვალა. მომაკვდავ პოეტს თავისი პოემის ხელნაწერთა დანვა მოუსურვებია (იგი ვერ დაასრულა), მაგრამ მეგობრებმა არ დაანებეს. დაკრძალეს ნეაპოლში. პოეტებმა ვარიუსმა და ტუკმა შეინახეს პოემა, მის ხსოვნას უძღვნეს თხზულება „ვირგილიუსის ხასიათისა და ჩვევების შესახებ“, თუმცა ამ უკანასკნელმა ჩვენამდე ვერ მოაღწია. მეგობრები მას იცნობდნენ როგორც მორცხვს, თავშეკავებულს, „ქალიშვილს“ ეძახდნენ, შავგვრემანი იყო, შრომისმოყვარე და უაღრესად განათლებული მედიცინიდან მათემატიკამდე.

„ენეიდა“ 12 სიმღერისაგან შედგება. მასში გადმოცემულია აფროდიტას ვაჟის ენეასის, ტროას ომის გმირის, თავგადასავალი, რომელმაც იტალიაში მოსვლით დასაბამი მისცა რომაელ ხალხს ენეასის შესახებ. მითი ცნობილი იყო იტალიაში და მასვე უკავშირებენ იულიუსთა გვარის წარმოშობას. აფროდიტას შვილიშვილს (ენეის ვაჟი), რომელიც მამამ აღმოედებული ტროადან გამოიტაცა და იტალიაში ჩამოიყვანა, იულიუსი ერქვა. ამდენად, პოემა ეძღვნება რომაელთა, როგორც „რჩეული ხალხის“ და ღვთაებრივი ოქტავიანეს, მსოფლიო მბრძანებლის, ლოგიკურ დასაბუთებას. ავგუსტუსის დრო წარმოდგენილია, როგორც ხანგრძლივი და რთული პროცესის უბედნიერესი ფინალი. „ენეიდას“ ავტორის ბრწყინვალე პოეტური ნიჭი, რომელიც პოემაში ჩანს, დაჩრდილა პოლიტიკურმა დაკვეთამ – გუნდრუკი შეემკო ავგუსტუსის ხელისუფლებისათვის.

ენეი ბედისწერის იარაღია, იგი ღმერთების თითის ქნევაზე

მოქმედებს. პოემაში მოთხრობილია ტროადან დაბრუნებულ იენეის მოგზაურობის შესახებ, კართაგენში დიდონასთან ჩასვლა, მეორე წიგნში მოთხრობილია ენეის მოგზაურობაზე მინისქვეშა სამყაროში და პოემა მთავრდება ენეის გამარჯვებით იტალიელ ტომთა ბელადზე ტურნაზე.

პოემა ჰომეროსის გავლენითაა დაწერილი, ბევრი ადგილი პოემაში ჰომეროსის „ოდისეას“ მოგვავსებს ისე, როგორც ოდისეესი ყვება ტროას ამბებს, ბრძოლის სცენებიც ჩამოჰგავს ჰომეროსის პოემას. მაგალითად, ენეისა და ტურნას შორის ბრძოლა აქილევისა და ჰექტორის შერკინებას მოგვავსებს. ჰომეროსის პოემის მსგავსად „ენეიდაში“ ოლიმპოს მბრძანებლები განაგებენ ბრძოლის ბედ-ილბალს. ვენერა ტროას ეხმარება, რადგან მისი ვაჟი ენეი მონაწილეობს მის დაცვაში, იუნონა კი ხელს უშლის ენეის მოგზაურობაში, არ უნდა იტალიაში რომ ჩავიდეს, რადგან იუნონა კართაგენს მფარველობს.

პოემა იწყება ქარიშხლის აღწერით, ენეის ხომალდი აფრიკის ნაპირს მიადგება და ენეი კართაგენის დედოფალთან, ქვრივ დიდონასთან, მოხვდება, იგი ჰყვება ტროას დაცემის მზაკვრულ მიზეზებზე. ჰექტორის მოთხოვნით, ენეის გამოქცევა ტროადან მას ცოცხალს დატოვებს. დიდონას ენეი შეუყვარდება, მაგრამ მათი სიყვარული საბედისწეროდ განწირულია. ენეის მოქალაქეობრივი მოვალეობა აიძულებს განშორდეს სატრფოს და დაბრუნდეს იტალიაში. იგი სივილას რჩევით მინისქვეშა სამეფოში ჩადის, რომ გარდაცვლილი მამა მოინახულოს. მინისქვეშა სამყაროს აღწერისას ვირგილიუსი იყენებს ჰომეროსისა და ჰითაგორას წარმოდგენებსა და თეორიას სულების გადასახლების შესახებ, რომ სული ახალი სახით, გარდაქმნილი, ბრუნდება მიწაზე განწმენდილი. მინისქვეშეთში ენეა ხვდება ყოფილ ამხანაგებს, თანამებრძოლებს, ხედავს დიდონას, ხვდება მამას ანხიუსს. მათ თვალწინ ჩაივლიან რომის ლეგენდარული წინაპრები და თვით თანამედროვე სახეებიც, მაგალითად, ავგუსტუსი. მინისქვეშა სამყაროში ენეის რწმენა ურნდება, რომ ავგუსტუსი ოქროს ხანას შეუქმნის რომს. ენეი ტროას წარსულითა და რომის

მომავლის რწმენით ბრუნდება მინაზე, სადაც მას ომი ელოდება იტალიის ერთ-ერთ ბელადთან – ტურნასთან. უამრავი ფათერაკების შემდეგ ენეი ამარცხებს ტურნას და ამით მთავრდება პოემა.

ვირგილიუსი ენეის გვიხატავს „იდეალურ რომაელად“, რომელიც თავყვანს სცემს ღმერთებს, მშობლებს, იცის თავისი მოვალეობა და სხვ.

საინტერესოა დიდონას სახე. იგი „არგონავტიკის“ გმირის მედეას სახის ანარეკლია, მხოლოდ იასონისა და მედეას სათაყვანებელი ურთიერთობა პირველ ეტაპზე ნაკლებ ტრაგიკულია, ვიდრე ენეისა და დიდონას გამიჯნურების ისტორია. ენეისა და დიდონას სიყვარული თავისებურად აისახა შემდეგდროინდელ ევროპულ ხელოვნებაში.

რენესანსის დროის შემფასებლები ვირგილიუსის პოემას დიდად აფასებდნენ, თვლიდნენ, რომ „ენეიდაში“ ალეგორიულადაა გახსნილი ადამიანის ბედი მისი შეცდომებითა და ფათერაკებით. „ენეიდა“ პრინციპატის ეპოქის შვილია, რომელიც „ოფიციალურ იდეოლოგიას“ ეყრდნობა, მაგრამ აგრძელებს ელინისტური პოეზიის ტრადიციებს, აქ ბერძნული ტრაგედიის ძირითადი კოლიზიის გავლენაც შეინიშნება: ენეის ტრაგედია, რომელიც ისტორიული აუცილებლობის (ბედის) კანონებითაა განსაზღვრული და დიდონას ტრაგედია, რომელიც ტრადიციული მორალის პრინციპებს მიჰყვება (შდრ. ანტიგონეს, ოიდიპოსის ტრაგედიები). ვირგილიუსი არ იყო იმ რანგის პოეტი, რომ ბრმად მიეღო ავგუსტუსის პოლიტიკა და მისი იდეოლოგია. პრინციპატის ისტორიულ აუცილებლობას ხედავდა პოეტი, მაგრამ მის წინააღმდეგობებსაც კარგად არკვევდა. სწორედ სიმბოლურად შეეცადა იგი რომის პრინციპატის ტრაგედია გადმოეცა. პოემა სავსეა ბრწყინვალე ეპითეტებით, დინამიზმით, მხატვრულ-ალეგორიული სახეებით. პოემა საინტერესოა იმ მხრივ, რომ წარსული ომების აღწერით ვირგილიუსი თანამედროვე ისტორიულ მოვლენებს აშუქებს, ვირგილიუსის სტილი სრულიად განსხვავებულია ჰომეროსისაგან, თუ ეს უკანასკნელი დეტალური აღწერით შემოიფარგლება და ყოველ წვრილმანს შემოიტანს

მკითხველის ყურადღების ცენტრში, ვირგილიუსის მანერა მოკლებულია დეტალიზაციას. იგი განზოგადების და მოვლენებისადმი უფრო ფსიქოლოგიური დამოკიდებულებით გამოირჩევა. მკაცრი მუსიკალური ნყოფა, რიტმების მონაცვლეობა, ასონანსები, ალიტერაცია პოეტურ თხრობას ამალღებულ განწყობილებას აძლევს. ვირგილიუსისათვის მნიშვნელოვანია გმირების ფსიქოლოგიური პორტრეტი ხასიათის გასახსნელად, ამრიგად, იგი აქცენტს სწორედ ფსიქოლოგიურ ანალიზზე აკეთებს და ბუნების განწყობილებასაც ამ ხასიათის გასახსნელად იყენებს.

ვირგილიუსს დიდად აფასებდნენ შუა საუკუნეებში, მის პოემაში ქრისტეს დაბადების წინასწარმეტყველების ნიშნებსაც კი ეძებდნენ. ასევე ვირგილიუსს უდიდეს წინამორბედად თვლიდნენ რენესანსის ეპოქის პოეტები (დანტე). კლასიციზმი აღიღებს ვირგილიუსს, ოპერები და ბალეტებიც კი ვირგილიუსის სიუჟეტების მიხედვით იდგმება. მხოლოდ რომანტიზმმა შეაქცია ზურგი ვირგილიუსს. მას ჰომეროსის „ხალხური“ პოემები დაუპირისპირა, „ენეიდას“ ავტორს ყალბი პათოსი დასწამა. XIX ს-ში კვლავ გაიზარდა ინტერესი ვირგილიუსისადმი. ისტორიზმის პრინციპით ხელოვნების ნაწარმოებთა შეფასებამ ვირგილიუსი ჰორაციუსთან, ოვიდიუსთან და ლუკრეციუსთან ერთად რომაული პოეზიის ვარსკვლავად მიიჩნია.

ჰორაციუს ფლავიუსი (65-8 ძვ.წ.წ.) დაიბადა იტალიაში, ვენეციაში, მამა გათავისუფლებული მონა ჰყავდა, რომელმაც უკანასკნელი გაიღო, რომ შვილისთვის განათლება მიეცა. სწავლობდა რომში, ათენში, სადაც ბრუტუსის ჩამოსვლის შემდეგ დაუახლოვდა მას, ცეზარის მკვლელს. ბრუტუსის არმიის დამარცხების შემდეგ რომში დაბრუნდა, ჩამოშორდა პოლიტიკას და ლიტერატურულ საქმიანობას მოეკიდა. მისი პირველი ნაწარმოებია იამბიკური ლექსები, „ეჰოდეები“, რომლითაც არხილოსს ბაძავს, ირონიისა და იუმორის სტილშია დაწერილი. აქვს სასიყვარულო და სატირული ოდეები ავგუსტუსის მისამართით. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მისი „მიმართვა პიზონებისადმი“ ანუ „პოეტიკა“, რომელშიც გამოთქმული აქვს თავისი

შეხედულებები პოეტურ ხელოვნებაზე, თხრობა თავისუფალია, სავსე მახვილგონივრულობით. პოეტი, მისი აზრით, უნდა იყოს მოაზროვნე, ღრმად განსწავლული, „ვიდრე წერას დაიწყებდე, აზროვნება უნდა ისწავლო“, – არიგებს იგი პიზონთა გვარის წარმომადგენლებს, რომლებმაც თხოვნით მიმართეს, ესწავლებინა მათთვის პოეტური ხელოვნება. ენა ჟანრს უნდა შეესაბამებოდეს, ჰორაციუსი ებრძვის არქაიზმს, არც ახალმოდური ჟარგონის მომხრეა. მისი ლექსად დაწერილი თეორიული ტრაქტატი არისტოტელეს „პოეტიკას“ ეყრდნობა, იგი ნორმატიული ესთეტიკის სფეროს მიეკუთვნება. ითხოვს მკაცრად ნორმების დაცვას. ხაზს უსვამს ემოციური ნაკადის სიძლიერეს პოეზიაში, ამავე დროს აზრის სიძლიერის მომხრეცაა. ჰორაციუსი აღტაცებულია ბერძნული ეპოსით. მაგრამ ბერძნებისადმი ბრმა მიბაძვას კი არ ითხოვს, არამედ ორიგინალობას. „მიმართვა პიზონებისადმი“ არის ჰორაციუსის პრაქტიკული შემოქმედების თეორიული გააზრების შედეგი. ჰორაციუსი ცნობას გვანვდის იმის შესახებ, რომ პირველი ტრაგიკოსი ე.ი. ტრაგედიის შემქმნელი არის ფესპისი, მან დაწერა ერთგმირიანი ტრაგედია. არისტოტელესთან ამის შესახებ ცნობა არ გვაქვს. ჰორაციუსი ხელოვანისაგან მოითხოვს თანმიმდევრულად აჩვენოს გმირის ხასიათი, აქ იგი არისტოტელეს იმეორებს. ჰორაციუსი მკაცრად ითხოვს, ტრაგედია 5 მოქმედებისაგან შედგებოდეს, მკვეთრად მიჯნავს ტრაგედიას კომედიისგან.

მისი მოთხოვნით, მხატვრული ნაწარმოები რამდენჯერმე უნდა გადამუშავდეს, გადაიწეროს, დიდხანს უნდა იყოს შენახული უჯრაში, სანამ ვინმე წაიკითხავს. 9 წელი უნდა შეინახო, – ურჩევს იგი მამა პიზონს. „ნუ აქებ პოემას მანამ, სანამ ავტორი ათჯერ არ გადამუშავებს მას და თავის ნაწარმოებს სრულყოფილებამდე არ მიიყვანს“.

ჰორაციუსის „პოეტიკა“ ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში პირველია, რომელიც მხატვრულ საშუალებათა ძიებას ცხოვრებას უკავშირებს და არა დაკანონებულ ნორმებს.

ჰორაციუსი წამოაყენებს თეზისს, რომ პოემა აზროვნების მხატვრული ფორმაა, რომელიც ადამიანისათვის სასარგებლო

უნდა იყოს. თუ პოემა მალალმხატვრულია, მაშინ მოსათმენია პატარა ლაქები, რომელთა აცილება შეუძლებელია ადამიანის ბუნების უძღურების გამო, ყოველმხრივ უნაკლო ნაწარმოები არ არსებობს, თვით „კეთილი მოხუცი ჰომეროსიც კი ხანდახან წაუძინებს“, ვინაიდან ისეთ გრძელ ნაწარმოებებში, როგორც მისი პოემებია, არ შეიძლება არ წაუძინო. ჰორაციუსი აყენებს საკითხს მხატვრობისა და პოეზიის ნათესაობის შესახებ. თუ ლუკრეციუსი ხელოვნების წარმოშობის პრობლემით არის დაინტერესებული, ჰორაციუსი ხელოვნების არსებას იკვლევს, ისეთ მოსაზრებებს წამოაყენებს, რომლებსაც საუკუნეების მანძილზე არ დაუკარგავთ მნიშვნელობა. ჰორაციუსი დიდად ფასობდა რენესანსის ეპოქაში, განმანათლებლებთან რომში ჰორაციუსისა და ვირგილიუსის პოეზიის გარდა ვითარდებოდა სასიყვარულო ლირიკა, რომლის საუკეთესო წარმომადგენელი იყო ოვიდიუსი (დაიბადა ძვ.წ. 43 წ.), „პუბლიუს ოვიდიუს ნაზონი – ასეთი იყო მისი სრული სახელი. მისი პირველი სასიყვარულო ნაწარმოებია ელეგიები – ჰეროიდები ანუ სიყვარულით ანთებული ქალების აღსარება მამაკაცთა მიმართ: ოვიდიუსი წერს დიდაქტიკურ პოემებს: „სიყვარულის ხელოვნება“, „სიყვარულის წამალი“, ხუმრობის სტილშია დაწერილი. მასვე ეკუთვნის დღეისათვის დაკარგული პოემა „მედეა“.

მონიფულობის ხანაში ოვიდიუსი წერს ეპიკურ პოემებს. 15 წიგნისაგან არის შემდგარი „მეტამორფოზები“ და „ფასტები“. „მეტამორფოზაში“ ცხოველების სახით ადამიანები გვესაუბრებიან. უხვად აქვს გამოყენებული ლეგენდები, მითები, გასართობად, ცოცხლად დაწერილი, მრავალი პერსონაჟით სავსე. 250 სხვადასხვა მითი აქვს გამოყენებული გარდასახვის შესახებ. ლეგენდებს სხვადასხვა ეპიზოდით ჩარჩოიან კომპოზიციაში ალაგებს. სიუჟეტს პერსონაჟები მოგვითხრობენ.

პოემა იწყება ქაოსიდან სამყაროს შექმნით და მთავრდება ფილოსოფიური დასკვნებით. პოეტი ცდილობს ფილოსოფიური დასაბუთება მისცეს მის მიერ არჩეულ თემას, თვლის, რომ ეპოსის ჟანრი ელეგიისაგან განსხვავებულ ფორმას მოითხოვს. პოეტს აინტერესებს პერსონაჟთა ფსიქოლოგია. ავტორი ფანტას-

ტიკას ოსტატურად აკავშირებს რეალობასთან. მითოლოგიური გმირები ამავე დროს ჩვეულებრივი ადამიანები არიან, ასე, მაგალითად, ფაეტონის ლეგენდაში. ფაეტონის, როგორც ჩვეულებრივი ადამიანის, რეალური ნიშნებია მოცემული: გამბედაობა, დაუკვირვებლობა. პოემა თავისი პოეტურობითა და სიმსუბუქით ერთ-ერთი საყვარელი ნაწარმოები იყო ძველ და ახალ დროში.

ფაეტონის მითი ასეთია: ფაეტონი, რომელიც განაწყენებულია მისი ღვთაებრივი წარმომავლობისადმი გამოთქმული ეჭვის გამო, გაემგზავრება მზის ღმერთის სამეფოში, ფაეტონი ეტლით ცარგვალზე გასეირნებას მოინდომებს. ცეცხლოვანი ეტლი მსუბუქად მიიჩნევს თავის მხედარს, ცხენები არ დაემორჩილებიან ფაეტონს და მიწისკენ დაეშვებიან, ტყეებს და მთებს ცეცხლი წაეკიდება, მიწის ქაღალღმერთი შესთხოვს იუპიტერს შველას და ისიც ელვას სტყორცნის ფაეტონს, რომ ეტლი მიწას დაანარცხოს, ფაეტონი იღუპება.

„მეტამორფოზაში“ ადამიანის ბედს ღმერთები განაგებენ. ღმერთები უცვლიან სამყაროს სახეს. ამ ნაწარმოებშია ლეგენდაც დაფნასა და აპოლონის შესახებ.

ოვიდიუსის მეორე პოემა „ფასტები“ (კალენდარი) დაწერილია ელეგიური სტილით. იგი წეს-ჩვეულებების წარმოშობას ეძღვნება. სიცოცხლის ბოლოს რომიდან გაძევებულმა დაასრულა ცხოვრება შავი ზღვის პირას.

ოვიდიუსი იქ წერს „წერილებს პონტოდან“. გარდაიცვალა ძვ.წ.18წ.

რომის იმპერიის ხელოვნება

რომის იმპერიის ხელოვნება ფუფუნებისაკენ სწრაფვით ხასიათდება. რომაული ხუროთმოძღვრება წარმოდგენილია პანთეონის, სასახლეების, აბანოების, ტრიუმფალური თაღების სახით. იგი აღმოცენდა ბრწყინვალე ნაგებობების ელინისტური

ნიმუშების მიბაძვით. რომი პირველი იმპერატორის ავგუსტუსის დროს თიხის ქალაქიდან მარმარილოს ქალაქად გადაიქცა. ახ.წ. 64 წელს ნერონის დროს რომი ხანძარმა შთანთქა, მაგრამ აღდგა უფრო ბრწყინვალე და დიდებული. რომში ფერწერა ძირითადად ვითარდება კედლის მხატვრობის სახით. პომპეის გათხრების შედეგად აღმოჩნდა ბრწყინვალე კედლის მხატვრობა: „სამი გრაცია“, „ამურების გაყიდვა“. გავრცელებულია საცხოვრისებში მოზაიკური იატაკები. მოზაიკა ალექსანდრიიდან შემოვიდა.

რესპუბლიკური რომის მმართველობა, როგორც აღვნიშნეთ, კონსულებს, სენატს ევალეობდა, ომის ან დიდი საფრთხის დროს ერთ-ერთი კონსულს განსაკუთრებულ რწმუნებულებებს ანიჭებდა სენატი, ასეთ კონსულს „დიქტატორი“ ეწოდებოდა. ასევე მნიშვნელოვანი იყო ცენზორის თანამდებობა, რომელსაც უფლება ჰქონდა ყველაფერი შეემონებინა, აღენერა, შეეფასებინა.

ძველი რომის მოხელეების უმაღლესი თანამდებობრივი დამსჯელი ძალაუფლების ნიშანი იყო „ფისტია“. XX ს-ის იტალიას მემკვიდრეობით ერგო ეს ნიშანი. ეს იყო „ფაშიზმის“ გენეტიკური კოდი.

ძვ.წ. IV-III სს. ფინიკიელებმა დაარსეს კართაგენის კოლონია – დასავლეთ ხმელთაშუაზღვისპირეთში. იგი მუდმივ რომის მეტოქე იყო. ფინიკიელებს „პუნიკებს“ უწოდებდნენ, ამიტომ რომსა და კართაგენს შორის გამუდმებულ ომებს „პუნიკური ომები“ ეწოდებოდა. რომმა 23-წლიან პუნიკურ ომში გაიმარჯვა და კართაგენმა დაკარგა სიცილია და სარდინია.

ძვ.წ. 218 წ. (III ს.) დაიწყო II პუნიკური ომი. კართაგენმა პანიბალის ცნობილი სარდლის ხელმძღვანელობით, ვერ გაუძლო რომთან ომს. კართაგენმა პანიბალის სარდლობით გადალახა ალპები და რომს ჩააღწია, მაგრამ ჰანიბალი დამარცხდა 204 წ. შემდეგ სციპიონმა გადამწყვეტი ბრძოლა გაუმართა ჰანიბალს აფრიკაში, ამიტომაც მას სციპიონ „აფრიკელი“ უწოდეს. დამარცხებულმა ჰანიბალმა თავი მოიწამლა 183 წ. ძვ.წ. რომაელებმა კართაგენი გადახნეს, მიწასთან გაასწორეს III პუნიკური ომის

შემდეგ. ამის შემდეგ ხმელთაშუა ზღვის აუზში რომის იმპერია უძლეველი გახდა.

რომში დიდად განვითარებულია ქანდაკება პორტრეტული და ტრიუმფალურ თაღებზე ამოკვეთილი რელიეფებით. პორტრეტული ჟანრის პოპულარობა გაპირობებული იყო იმით, რომ რომის იმპერიაში ისტორიულ პირთა მარადიული სიცოცხლის უზრუნველყოფა შესაძლებელი იყო პორტრეტებში ამ სახეების დაფიქსირებით. სკულპტურაში ელინურისგან განსხვავებით, ღმერთების ადგილი ისტორიულ პირებმა დაიკავეს. ეს აიხსნება იმით, რომ იმპერიული მოთხოვნილებები ინდივიდთა განდიდებას, პატივმოყვარე, ამბიციური ვნებების დაკმაყოფილებას ისახავდა მიზნად. დაიკარგა ეთიკური და ესთეტიკური იდეალები და შესაბამისად ხელოვნებაც დაკნინდა. რომაელი საუკეთესო პირები ამას კარგად ხედავდნენ. მარკუს ავრელიუსი აფორისტულად წერდა: „ადამიანური ცხოვრების დრო – წამია, მისი არსი – მარადიული მთლიანობაა, შეგრძნებები – ძნელი და ბუნდოვანი, სხეულის აღნაგობა – კუნძი, სული – დაუდგრომელი, არამყარი, ბედი – ამოუცნობი, არაჭეშმარიტი“. ავრელიუსი, რომლის ცხენკაციანი ფიგურა ამშვენებს დღესაც რომს და რომელიც პირველი ცხენკაციანი ფიგურაა ხელოვნების ისტორიაში, თავად თვლიდა თავის მიერ შესრულებულ მოვალეობას არაჭეშმარიტად.

აღმოსავლეთში ქვაში განსხეულებული ესთეტიკური იდეალი – ღმერთი-მეფე-ფარაონი – ამ კულტურის მატარებელი ხალხების მსოფლმხედველობის ანარეკლი იყო. რომში მეფის, იმპერატორის გაღმერთება ძალდატანებით ხდებოდა, ფარაონის გაღმერთება რელიგიური წარმოდგენებიდან და სოციალური ურთიერთობის იერარქიული გააზრებიდან იყო შექმნილი. რომში კი იმპერატორი ძალით ცდილობდა თავისი თავის ღმერთად წამოდგენას. ამას ემსახურებოდა იმპერატორის ძალაუფლება – ჯარი, სენატი, სასამართლო, ამიტომაც ხელოვნებაში იგი ყალბი პომპეზურობით გამოისახებოდა.

რომაულ დრამაში დიდ როლს ასრულებდნენ მუსიკოსები. ფლეიტისტი მსახიობების გვერდით იდგა სცენაზე და აკომპო-

ნიმენცს უწევდა სიმღერებს, რომლებსაც ასრულებდნენ კული-სებში მომღერლები, სცენაზე კი მსახიობები მუსიკას თან აყო-ლებდნენ ჟესტებს და მიმიკას. საბერძნეთისაგან განსხვავებით, რომში მსახიობი არ იყო დაფასებული, მსახიობები ძირითადად მონები იყვნენ, რომელთა გაყიდვა შეეძლო მონათმფლობელს. მსახიობთა დასის უფროსი გარკვეული საფასურით ჯგუფს უფლებას აძლევდა მონაწილეობა მიელო წარმოდგენებში, ბერ-ძნული თეატრის მსგავსად აქაც მსახიობები ძირითადად მამა-კაცები იყვნენ.

დასკვნა: ელინისტური ხელოვნება ელინურთან შედარებით მეტი ფსიქოლოგიზმით, ინდივიდუალობით, მეტი გრძნობადობით ხასიათდება. ბერძნულ-ელინისტურ ხელოვნებაში ბერძნულ-ელადური კულტურის გავლენა დიდია, რომაულ-ელინისტურში კი ეტრუსკული და რომის კულტურის გავლენაა შესამჩნევი. ბერძნულ-ელინურთან შედარებით აქ მეტია პიროვნულ-ადამიანური, ინდივიდუალური, ფსიქოლოგიური, განსაკუთრებით პორტრეტული ფერწერა, პორტრეტული სკულპტურა ვითარდება. რომის იმპერიაში ხელოვნება ორი მიმართულებით ვითარდება – საკუთრივ რომაული და ელინისტური. ორივეს წყაროს ანტიკური ხელოვნება წარმოადგენს. რომმა ანტიკური ბერძნული კულტურიდან მემკვიდრეობით აიღო რკალოვანი გადახურვა, კორინთულ-იონური სვეტები, ელიფსისებური ფორმები, მონუმენტურობა, რომაული არქიტექტურა ბერძნულთან შედარებით წინ გადადგმული ნაბიჯია მხოლოდ საინჟინრო-სამშენებლო ტექნიკით. აქ პირველად ჩნდება რკალოვანი კონსტრუქცია (კოლიზის), არქიტექტურაში აღმოსავლეთიდან შემოდის ბაზილიკა, ბაზილიკის რკალური გადახურვა შემდეგ საფუძვლად დაუდო ქრისტიანულ ბაზილიკებს – ჯვარ-გუმბათოვან ტაძრებს.

ელინისტური პერიოდის მუსიკალური ხელოვნება

ელინისტური კულტურა აგრძელებს ანტიკური საბერძნეთის ტრადიციებს, მხოლოდ იგი შეზავებულია აღმოსავლური ორნამენტიზმით, ფუფუნებით, ფერებით, ბგერებით.

მუსიკალურ ხელოვნებაში ელინისტურმა ეპოქამ სიახლეები მოიტანა: ვოკალურ-ხმიერი სიმღერების ნაცვლად (ქოროს შესრულებით) უზარმაზარი და რიცხობრივად დიდი საორკესტრო კოლექტივების შექმნა ყველა მაშინ არსებული საკრავებით და ერთგვარი სიმფონიური კონცერტების გამართვა. ეს უდავოდ წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო, მეორე მხრივ, მუსიციკრებული ხელოვნების ადრე დაწყებული დიფერენციაცია – ცეკვის გამოცალკეება მუსიკისაგან, ცალკე პანტომიმის, როგორც დარგის დაფუძნება – კიდევ უფრო გაღრმავდა.

რა ცვლილებებს განიცდის მუსიკა? გაიზარდა გამომხატველობითი საშუალებები და ვირტუალურობა – შესრულების ოსტატობა წინა პლანზე იწევს, რაც ზრდის მუსიკის ემოციონალურ ზემოქმედებით ძალას. რომაულ-ელინიზმში ემოციონალურობა უკიდურესად მძაფრდება და უკიდურეს სუბიექტივიზმშიც ვარდება – ეს საერთოდ საზოგადოებრივი გემოვნების დაცემის ნიშანია, მაგრამ ვირტუოზულობაზე ყურადღების გამახვილება მუსიკალური პროფესიონალიზმის განვითარებას უწყობდა ხელს. ძველი ბერძნული თვითმოქმედი დილეტანტი გუნდები უკვე შემსრულებელ გაერთიანებებს, სოციალურ გილდიებს უთმობს ადგილს. მსახიობები, მუსიკოს-შემსრულებლები ერთიანდებიან პროფესიის მიხედვით, ასე, მაგალითად, „დიონისეს ხელოვანთა გაერთიანება“ V ს. ათენში აერთიანებდა მსახიობებს, მომღერლებს, მუსიკოსებს.

მუსიკალური გამომხატველობითი ახალი ფორმების ძიებამ მუსიკალურ საკრავთა შემდგომი განვითარება გამოიწვია: კითარა კარეტის სიდიდის გახდა, კითარის სიმთა რაოდენობა თერთმეტს აღწევს.

ელინისტური კულტურის ნაწილია რომის კულტურა, რადგან რომის იმპერიის პირობებში, როცა საბოლოოდ რომმა ჩანთქა საბერძნეთი, რომის კულტურა ბერძნულზე დაყრდნობით თავისებურებებით განვითარდა. მართალია, რომს თავისი თვითმყოფადი კულტურული ტრადიციები გააჩნდა მუსიკაში, პირველი ისტორიულად დაფიქსირებული მუსიკოსები რომის იმპერიის ტერიტორიაზე ეტრუსკები იყვნენ (V ს.ძვ.წ.). ამაზე მოგვითხრობენ არქეოლოგიური ძიებებით მოპოვებული მასალები – ნაპოვნია თიხის ფირფიტები მუსიკოსების გამოსახულებებით, ლარნაკები, ვაზები და ა.შ. ისინი რიტმული სიზუსტით იყვნენ ცნობილი. მაგრამ ამ მუსიკალურ კულტურას (ეტრუსკულს) არ მიუცია რომის მუსიკალური კულტურისათვის ტონუსი, რომის მუსიკალური კულტურის ხასიათი უპ. ყოვლისა ბერძნულმა მუსიკამ განსაზღვრა, ასევე სირიის, ბაბილონის, ეგვიპტურ-ალექსანდრიულმა მუსიკალურმა სამყარომ.

მუსიკის როლი დიდია რომის სხვადასხვა ხელოვნებაში: ცირკებში, თეატრებში საგუნდო და ინსტრუმენტულ ანსამბლთა დიდი რაოდენობა იყრიდა თავს. სენეკა გადმოგვცემს, რომ შემსრულებელთა რიცხვი მასობრივად აღემატებოდა. დიდ სასახლეებში წყლის ორღანი იყო დამონტაჟებული. იმართებოდა სახალხო კონცერტები, ვირტუოზთა სოლო კონცერტები, რომაელი მეცენატები კარგ ტონად თვლიდნენ მუსიკოსთა მფარველობას და აფინანსებდნენ მათ. თუმცა ის ეთიკური ფუნქცია, რაც მუსიკას ეკისრებოდა საბერძნეთში, რომში უკვე აღარ არსებობდა, იგი უფრო გასართობ ფუნქციას იღებდა.

დიდი წარმატებით სარგებლობდა მუსიკალურად გაფორმებული თეატრალიზებული წარმოდგენები გლადიატორთა ბრძოლების ჩათვლით, მოედნებზე იმართებოდა ფარსები – იტალიური კომედიის პროტოტიპი – კუზიანი შარლატანების, მეცნიერთა და ფილოსოფოსთა დამცინავი ნიღბების გამოყენებით. ეფექტურ სანახაობას წარმოადგენდა რომაული მუსიკალური პანტომიმა. ეს იყო პანტომიმური სუიტა სოლო მოცეკვავისათვის, რომელიც ბერძნულ ტექსტებზე იმართებოდა ხმაურიანი ინსტრუმენტ-

ტული მუსიკის თანხლებით. პანტომიმის მუნჯი როლი მიმიკასა და ჟესტებზე აგებული, საბალეტო ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ ვირტუოზულობამდე აღიოდა. პანტომიმას არ გააჩნდა იდეური სიღრმე, მაგრამ სხეულებრივი მეტამორფოზის მეოხებით დიდ მოწონებას იმსახურებდა.

საკრავებიდან რომში ძირითადად ბერძნული საკრავები იყო გავრცელებული.

ძველი ბერძნული საკრავიერი იარაღები იყო: სიმებიანი, ჩასაბერი და დასარტყმელი. რომაული ორკესტრიც სამივე სახის საკრავებს იყენებდა. ყველაზე ძველი ბერძნული ოთხსიმინიანი საკრავი იყო ფორმინგა, მისგან წარმოიშვა მრავალსიმინიანი საკრავები – კითარა, ქნარი და არფა. ჩასაბერ საკრავს წარმოადგენდა ავლოსი, რომელსაც სალამურის ფორმა ჰქონდა, ბერძნები ხშირად ორ ავლოსზე უკრავდნენ, იგი მწყემსების და გლეხების საყვარელი საკრავი იყო, მითებშიც ხშირად იხსენიებოდა. ასევე მწყემსების საკრავი იყო ფლეიტა. სამარშო, სამხედრო მელოდიებს ლითონის თეფშებზე ან ნიჟარის ფორმის ორი წყვილი ფირფიტებით – კასტანეტებით ასრულებდნენ. ქალები მარჯვენა ხელით უკრავდნენ დოლის მსგავს საკრავს – ტიმპანებს. რკალზე ორივე მხრიდან ტყავი იყო გადაკრული.

რომაელები ამ საკრავების უმრავლესობას იყენებდნენ ორკესტრში.

შუა საუკუნეების აღრეული ხანა

ევროპულ კულტურაში შუა საუკუნეები – ესაა ფეოდალური ურთიერთობის ხანა, რომელიც IV ს.-დან XIV ს.-ის ჩათვლით გრძელდება. თუ იგი სოციალური ურთიერთობებით ევროპის ყველა ქვეყნის ერთიან სახეს წარმოადგენს. მხატვრული კულტურის განვითარების მხრივ, ეს პერიოდი მრავალფეროვანია: მოიცავს სხვადასხვა სტილს, მიმდინარეობებს – ბიზანტიურ ხელოვნებას,

კაროლინგურ ხელოვნებას, გოთურ და რომანულ ხელოვნებას.

შუა საუკუნეების კულტურა ერთბაშად არ ჩამოყალიბებულა, იგი ანტიკურიდან ამოიზარდა, როგორც განსხვავებული (სოციალურ-საზოგადოებრივი ნყობით, რელიგიური მრწამსით) და ამავე დროს მონათესავე მხატვრულ-კულტურული ელემენტებით. ანტიკურ და შუა საუკუნეობრივ ეპოქებს შორის მსგავსება-განსხვავება გაფორმდა გარდამავალ პერიოდში, რომელსაც „ადრექრისტიანულს“ უწოდებენ.

ადრექრისტიანული ხელოვნების განვითარებაში ორი პერიოდი შეიძლება გამოვყოთ: პირველი (I-II სს.) მონათმფლობელური ხანა რომის იმპერიის ტერიტორიაზე, როცა ის-ისაა ყალიბდება ქრისტიანობა: იღვენება და მორწმუნენი იძულებულნი არიან მალულად შეასრულონ რელიგიური რიტუალები, თავადაც დაიმალონ მინისქვეშა სამალავებში – კატაკომბებში. ამ პერიოდის სახვითი ხელოვნების ფრესკული ნიმუშები სწორედ მინისქვეშა დერეფნების კედლებზეა შემონახული.

ადრექრისტიანული ხელოვნების განვითარებაში მეორე პერიოდი (III-IV სს.) ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების (325 წ.) შემდგომი ხანაა, რომლის თანამდევია ანტიკურისაგან განსხვავებული საკულტო ხუროთმოძღვრული სტილი – ბაზილიკური ეკლესიები.

ბაზილიკა რომის იმპერიაში აღმოსავლეთიდან შემოტანილი საერო წარმოშობის ნაგებობაა, რომელიც ქრისტიანობამ ეკლესიის ძირითად ფორმად გამოიყენა. ბაზილიკას ოთხკუთხა გეგმა აქვს, რომლის გრძივი ღერძი დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ მიმართული, საკურთხეველით მთავრდება. ინტერიერის სივრცე სამ და ხუთ ნავად იყოფა. შუა ნავი მაღალია, აქეთ-იქით გვერდითი ნაგებია დახრილი სახურავებით. ბაზილიკა უფლის სალოცავია, მრევლი შიგ შედის, განსხვავებით ანტიკური პერიპტერისგან, თუმცა ადრექრისტიანულ ბაზილიკებში შიდა სივრცე იმდენად პატარაა, რომ მრევლი შიგ არ ეტევა.

ბაზილიკას ანტიკურ რომში საცხოვრისის ფუნქცია ჰქონდა, არქიტექტურული სახეც განსხვავებული იყო. ქრისტიანებმა იგი

თავიანთი იდეოლოგიის სამსახურში ჩააყენეს. გვიანანტიკური არქიტექტურისა და სახვითი ხელოვნების მთელი არსენალი გადმოიღეს თავისი გამომსახველობითი ენითა და ფორმებით, მხოლოდ შეცვლილი შინაარსით.

მეორე არქიტექტურული ფორმა ანტიკური ეპოქის პანთეონის მსგავსი, მრგვალი ან ოთხკუთხა სანათლავი ეკლესიები. ამ დროის ძეგლებია: თეოდორიხის აკლდამა, სანტ აპოლინარ ნუოკო, სანტ აპოლინარე, სანტ ვიტალე რავენაში.

ადრექრისტიანული ხანის პირველი ქრისტიანული ფერწერის ნიმუშები რომის კატაკომბების კედლებზეა შემონახული და სტილური ფორმების მხრივ წარმართული რომის ფერწერულ სტილს აგრძელებს. ხატვის მანერა გვიანანტიკურია: საგნებისა და ადამიანების ფიგურები მკვეთრი კონტურებით კი არაა შემოხაზული ან სხეულის მთლიანი პლასტიკური დამუშავება კი არ ჩანს, არამედ ლალ, ფერად მონასმებში იმპრესიონისტული, ნაზი, ჰაეროვანი ტონებით გადმოცემულია კომპოზიციები, გამოყენებულია აბსტრაქტულ-სიმბოლური ფორმები მარტივი ხაზებით, რაც ანტიკურ ფერწერასთან სიახლოვეზე მეტყველებს.

ამრიგად, ადრექრისტიანული ხანის ხელოვნება – არქიტექტურა და სახვითი ხელოვნება წარმართულ-რომაულისა და ქრისტიანულ ელემენტთა შესანიშნავ სინთეზს წარმოადგენს.

შუა საუკუნეების ცენტრალური ევროპის მხატვრული კულტურა

IV საუკუნის ბოლოს დაეცა რომის იმპერია, დაიწყო „ხალხთა დიდი გადასახლების“ ეპოქა. ცენტრალური ევროპის ტერიტორიაზე მომთაბარე ტომებმა: ვანდალებმა, გუთებმა, ჰუნებმა, ფრანკებმა დაიპყრეს რომის იმპერია, რომლის დაცემის ძირითად მიზეზს სოციალური კატაკლიზმები წარმოადგენდა. მაგრამ ქვეყნის შიგნით მონათა აჯანყებასთან ერთად მომთაბარე, ე.წ.

„ბარბაროს“ ტომთა შემოსევამ დაანგრია რომის იმპერია. რომის ნანგრევებზე V-VIII სს-ში აღმოსავლეთით აღმოცენდა ბიზანტია, დასავლეთით კი ბარბაროს ხალხთა სახელმწიფოები: 378 წ. აპენინის ნახევარკუნძულზე ოსტგოთებმა შექმნეს სახელმწიფო, ვესტგოთებმა – პირენეის ნახევარკუნძულზე, ანგლო-საქსებმა ბრიტანეთში შექმნეს სამეფო. ფრანკებმა ქრისტიანიზაციის შემდეგ „ბარბაროს“¹ ტომთა შორის ჰეგემონობა აიღეს და ფრანკთა დიდი იმპერია შექმნეს მდ. რეინზე. მაგრამ ბიზანტიასთან შედარებით ფრანკთა სახელმწიფო მაინც „ბარბაროსულად“ რჩებოდა – მეომრებისა და პრიმიტიული მინათმოქმედების სახელმწიფოდ. ფრანკებმა არ იცოდნენ სასახლის ცერემონიები, ფუფუნება, წარმოდგენა არ ჰქონდათ ფილოსოფიაზე, მეცნიერებაზე. მაშინ, როცა ბიზანტიის ბასილევსები ოქროს ტახტზე ისხდნენ, მოოქროვილი ლომებისა და მომღერალი ჩიტების ქანდაკებებით გარშემორტყმული, ბარბაროსი მეფეები ხის ეტლით დახრიგინებდნენ ცენტრალური ევროპის ქვალორლიან და ქვიშიან ტრამალებზე. მიუხედავად მათი უკულტურობისა, V საუკუნიდან „ხალხთა დიდმა გადასახლება“ – ჩრდილოეთიდან სამხრეთისაკენ გადაადგილებამ, ბარბაროსთა შერწყმამ რომისა და იტალიის აბორიგენ მოსახლეობასთან გაახალგაზრდავა ევროპა, სისხლი გაუჯანსაღა. მონათმფლობელური რომის ნანგრევებზე დაიწყო ფეოდალური ურთიერთობების ჩამოყალიბება.

ჰქონდათ თუ არა დასავლეთ ევროპის ტერიტორიაზე „ბარბაროს“ ტომებს ხელოვნება? ცხადია, ჰქონდათ ისეთი, როგორიც გვიანგვაროვნული წყობისათვის იყო დამახასიათებელი. ისინი გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებზე – იარაღი, ტანსაცმელი, ქამრის ბალთები – მოხატავდნენ ზღაპრულ სამყაროს ცხოველების, ფრინველების, სხვადასხვა ორნამენტული გამოსახულებებით. ქრისტიანობის შემოღების შემდეგ დაიწყო ქვის ტაძრების მშენებლობა, რომაული ბაზილიკების მსგავსი, ქრის-

1 ცნობილია, რომ „ბარბაროსებს“ ბერძნები არაეღიწებენ ეძახდნენ, მათთვის გაუგებარ ენა „ბრ...ბრ...ბრ...“ მეტყველების გამო. მოგვიანებით კი, ეს სიტყვა განზოგადდა და „ბარბაროსებს“ უწოდებდნენ კულტურის დამანგრევებლებს.

ტიანი წმინდანების რელიგიური გამოსახულებით. 100 წელი დასჭირდათ, რომ ევროპული ხელოვნებისათვის თვითმყოფადი სახე მიეცათ. ქალაქის წარმოშობის, ხელოსნობის, ვაჭრობის, ალბ-მიცემობის განვითარებით თანდათან საფუძველი ეყრება შუასაუკუნეობრივ კულტურას დასავლეთ ევროპის ტერიტორიაზე. შესაბამისად, ევროპის ტერიტორიაზე, ერთი მხრივ, ანტიკური კულტურის გავლენით და მეორე მხრივ, „ბარბაროსთა“ თავისუფალი ხალხების აზროვნების ტრადიციების საფუძველზე მონუმენტურ რელიგიურ ქანდაკებაში ჩამოყალიბდა ფოლკლორული მოტივები, წარმართული ფანტასტიკა, ცხოველთა ეპოსი.

ბიზანტიური ხელოვნების პარალელურად შუა საუკუნეებში დასავლეთ ევროპის ტერიტორიაზე VIII ს-დან ვითარდება კაროლინგური ხელოვნება. იგი დაკავშირებულია კარლ მარტელის (კარლოს დიდის) სახელთან, რომელმაც იმპერია შექმნა. 732 წ. მდ. ლუარას ნაპირზე დაამარცხა არაბები და სათავე დაუდო ახალი იმპერიის შექმნას. კარლოს დიდი თავს რომის იმპერატორთა მემკვიდრედ თვლიდა. კარლოს დიდის საპატივცემულოდ ამ იმპერიას და მის კულტურას „კაროლინგური“ ეწოდება სამეცნიერო ლიტერატურაში. ეს იყო ფრანკთა სახელმწიფოებრივი წყობა, რომელიც 100 წლის შემდეგ სამ სახელმწიფოდ იშლება: საფრანგეთი, გერმანია და იტალია. სხვადასხვა ტომისგან შედგენილი იმპერია ერთიან იდეოლოგიურ ღერძს მოკლებული იქნებოდა, რომ არა კარლოს დიდის ქვეყნური და განმანათლებლური პოლიტიკა.

კარლოს დიდი, ცნობილი მხედართმთავარი, პოემის „სიმღერა როლანდზე“ ლეგენდარული გმირი, უზარმაზარი იმპერიის მეთაური ცენტრალურ ევროპაში რომის იმპერიის მემკვიდრედ თვლიდა თავს და ყოველნაირად ცდილობდა ხელი შეეწყო მეცნიერებისა და ხელოვნების განვითარებისათვის, თუმცა იმპერატორი წერა-კითხვას ის-ის იყო სწავლობდა. მან თავისი იმპერიის დედაქალაქში, აახენში, დააარსა „აკადემიის“ ტიპის სკოლა ირლანდიელი ბერის ალკუინის მეთაურობით. აქ მეცადინეობდნენ რიტორიკაში, გრამატიკაში, დიალექტიკაში, იმპერატორი თვითონ იყო ბერის მონაწივე, მონაწილეობას იღებდა კულტურულ

რეფორმებში, მისი ინიციატივით შეიქმნა გერმანული ენის პირველი გრამატიკა, შეაგროვა ძველბერძნული საგმირო ეპოსი, წინ აღუდგა ხატმბრძოლთა იმ პოზიციას, რომ ხატის გაღმერთება კერპთაყვანისმცელობააო და მაშასადამე, კარლოს დიდი თავის იმპერიაში არ უშვებდა ხატების განადგურებას. კარლოს დიდმა ხატის დაცვით ხელი შეუწყო სამლოცველოთა შემკობასა და ღვთისმოსავთა რწმენის განმტკიცებას. ამით კი გზა გაუხსნა სახვითი ხელოვნების (ფრესკული ფერწერა) განვითარებას, რომელიც დასავლეთ რომის ეკლესიამ დიდი ხნით დაამუხრუჭა ხატების აკრძალვის გამო.

მართალია, კარლოს დიდის აკადემიისა და სასახლის ცხოვრებას არაფერი ჰქონდა საერთო ანტიკურობასთან ან ბიზანტიასთან თავისი „ბარბაროსული“ ხასიათის გამო, მაგრამ ეს მაინც დიდი ნაბიჯი იყო. თვით კარლოსი თანამედროვეთა მიერ ასეთი სახითაა შემორჩენილი: წვეროსანი მხედართმთავარი, რომის პაპის მიერ ხელდასმული, ათრთოლებული ხელით ცდილობს ასოების გამოყვანას – აი, ამ პერიოდის დასავლეთ-ევროპული კულტურის სიმბოლური სახე. მაგრამ მან მაინც მოახერხა, რომ გერმანულ მიწაზე, სადაც არავითარი კულტურული ტრადიცია არ არსებობდა, გარდა გვაროვნული პირველყოფილი პრიმიტიული მხატვრული კულტურის ჩანასახებისა, დიდი კულტურული კერა შექმნა – თავი მოუყარა ხუროთმოძღვრებს იტალიიდან, ბიზანტიიდან, თავის დედაქალაქში დააარსა სამონასტრო სკოლები, წიგნის დასურათების ხელოვნება ირლანდიელ ბერებს შემოატანინა იმპერიაში, ხშირ შემთხვევაში ეს ბრმად გადმოღებული ასლებია. მართალია, ვერ შეძლეს ანტიკური ტრადიციების გადახარშვა, მაგრამ კაროლინგური ხელოვნება დასავლეთ ევროპის ხელოვნებას ახალ სიცოცხლეს ანიჭებს. კაროლინგური ხელოვნება ისევე მალე გადავარდა, როგორც თვით იმპერია.

კაროლინგური არქიტექტურა და რელიეფი

ყველაზე მთავარი ძეგლი არქიტექტურისა კაროლინგურ ხელოვნებაში არის სასახლის კაპელა აახენში, თვით კარლოს დიდის რეზიდენციაში. ცენტრალური შენობის გეგმა ძლიერ ჩამოჰგავს რავენას ნმ. ვიტალეს ტაძარს (ბიზანტია). მაგრამ აახენის სასახლის გარე ხედი ეკლექტიკურია, ანტიკური ელემენტებისა და ჯვარ-ცენტრული ელემენტების სინთეზს წარმოადგენს, გამოიყენება იონური კაპიტელები, თალოვანი სისტემა.

კაროლინგურ ეპოქაში ვერ აღდგა მონუმენტური ქანდაკება – ანტიკური ხელოვნების ყველაზე მნიშვნელოვანი დარგი. ეკლესია ებრძოდა მონუმენტურ ქანდაკებას, რომელშიც ადამიანის შიშველი სხეულის ზეიმი იგრძნობოდა. იტალიიდან შემოზიდეს ანტიკური სტატუეტები, მაგრამ თვით კარლოს დიდის ქანდაკება მხოლოდ 24 სმ-ია.

შედარებით კარგად გამოიყურება რელიეფი – საკურთხევლის წინა მხარეების მოპირკეთება ოქროს ფურცლებით, ოთხთავის ყდები სპილოს ძვლისგან ნაკვეთი. მაგ. ლორშის სახარების უკანა ყდა, რომელზეც რომაული წარმოშობის თაღედის არქიტექტურაა გამოსახული ანგელოზებით, მედალიონი – შუაში ქრისტეს გამოსახულებით, ან ადას სახარება მარკოზ მახარობლით.

მხატვრობის სტილზე წარმოდგენას წიგნის მხატვრობა გვიქმნის. მას შემდეგ, რაც IV ს. კოდექსმა ანუ ცალკე ფურცლებისგან შეკრულმა წიგნმა, შეცვალა გრაფიკები, მონასტრებში ჩნდება სტრიპტორიუმები ანუ სენაკები, სადაც ბერები წიგნების მასალებს ადგენენ. სწორედ აქ მოხდა გადასვლა აბსტრაქტულ-ორნამენტულიდან მინიატიურების ხელოვნებაზე – ფიგურალურ ილუსტრაციებზე. ცნობილია „ადას“ ჯგუფის ხელნაწერები. ადალეგენდარული ქალია, რომელმაც ტრიონი მონასტერი დააარსა. აქ ახალია მთელი ფონის გამაერთიანებელი ადამიანის ფიგურა, დრაფირებული სამოსითა და მოსასხამით, ფერები კონტრასტულია, გამოყენებულია ანტიკური ელემენტები – კორინთული

სვეტები, ლომის თავები, აშკარაა გვიანანტიკური რომის რეალისტური სტილი.

კაროლინგური არქიტექტურის ნიმუშია ლორშის ტაძარი (774 წ), რომლის შესასვლელი უძველესი გერმანული ბაზილიკის კარიბჭეს წარმოადგენს, რომელშიც ანტიკური ელემენტებია ჩართული, მაგრამ იგი ეკლექტიკურია, საინტერესოა წმ. გალენის მონასტერი.

კარლოს დიდის დამსახურება ევროპული კულტურის წინაშე დიდია იმით, რომ მან არა მარტო გააქრისტიანა მთელი ცენტრალური ევროპა, არამედ „ბარბაროსები“ განათლებულ, კულტურულ ხალხად აქცია, აზიარა ანტიკურ კულტურას, გახსნა სამონასტრო სკოლები, სასახლესთან არსებულ სკოლებს ირლანდიელი ბერები ჩაუყენა სათავეში. აქ კიდევ ერთხელ აღდგა გვიანანტიკური ეპოქის რეალისტური სტილი წიგნების გაფორმების სახით. შემდეგ ეს ილუსტრაციები და რეალისტური პორტრეტები ქრისტიანული ზემთაგონების საგნად იქცა.

რომანული ხელოვნება

კაროლინგური ხელოვნების საპირისპიროდ, ასწლიანი არეულობის შემდეგ, რაც მოჰყვა კაროლინგური დინასტიის ნგრევას, კაროლინგური იმპერიის დაქუცმაცებას სამ სახელმწიფოდ (საფრანგეთი, გერმანია, იტალია), წარმოიშვა რომანული ხელოვნება. იგი ბატონობს ჩრდილო-ევროპულ ხალხთა ხელოვნებაში, განსაკუთრებით გერმანიაში. ტერმინი პირობითია, ისე როგორც „გოთური“. მას პირდაპირი კავშირი არ აქვს რომთან, მაგრამ რომაულ კულტურასთან – კი. ეს ტერმინი ეწოდება მას (X-XII სს. დასავლეთ და ცენტრალური ევროპის ხელოვნებას) იმ მხატვრული ნიშნების გამო, რაც რომაული მრგვალი თალის არსებობას აფიქსირებდა ამ სტილში. რომანული ხელოვნება სარგებლობს ანტიკური რომის ელემენტებით – გარდა მრგვალი თალისა,

იყენებს სვეტებს, ნახევარსვეტებს, არკადებს, კამარებს, მაგრამ იგი იმდენად თავისებურია, რომ ძალიან შორს დგას რომაული არქიტექტურისაგან. რომანული ხელოვნება ფეოდალური დაქუცმაცებულობის ხანაში ყალიბდება, თითოეული ფეოდალი კარჩაკეტილ, ძლიერ მმართველად წარმოიდგენს თავის თავს, „პატარა მეფედ“ მიაჩნია თავი, ამიტომ მას ციხე-კოშკი გალავნებით, დამოუკიდებელი ჩაკეტილი მამული ესაჭიროებოდა და რომანული სტილიც ამისათვის შესაფერია. იგი ტლანქი, მიწიერი, ელიფსისებური, მრგვალი კოშკურებით, ქონგურებიანი, სქელი ქვისკედლებით გარშემორტყმული სასახლეა, მეზრძოლი, თავდაცვითი სახის ნაგებობებით. კაროლინგური ხელოვნების სინატიფე, კუბური, მოუხეშავი შენობები თავდაჭერილ ფორმებსა და ზომიერ წესრიგზე მიუთითებს, სამხედრო სიმტკიცესა და ნონას-ნორობაზე. დიდი შინაგანი ძალა, მიწიერება, სიმძიმე ახასიათებს. თუ ადრე ქრისტიანულ ან კაროლინგურ არქიტექტურაში სამრეკლოს სახით კოშკი განცალკევებით იდგა, ახლა იგი შენობის ორგანულ ნაწილად იქცა. რომანული სტილის მთავარი ნიშნებია – ორმაგი ქორდები, მრგვალი თაღები და მასიური კონსტრუქცია. მაგალითად, ვორმსის ტაძარი XIII ს. შპეიერისა და მაინცეს ტაძრები რეინის ნაპირას. ჰილდესჰაიმის წმ. მიქაელის ტაძარი (XI ს). რომანული ტაძრის არქიტექტონიკაში ტონიკა წაგრძელებული ძირითადი ნაწილით უზარმაზარ ხომალდს მოგვაგონებს, გვერდითი ნაწილები დაბალია, ტრანსეპტი (წინა ნაწილი) გადაკვეთს წაგრძელებულ კორპუსს, ოთხი ვიწრო მომრგვალებული კოშკი დარაჯობს ტაძარს. შორიდან არ ჩანს, ახლოდან კი ფასადებია, რომელიც ყრუ კედელს წარმოადგენს, ორნამენტულია ფანტასტიკური ცხოველებით, კენტავრებით, წარმართული ხალხური ზღაპრების გმირებით, ადამიანთა სახეების გლეხური, შეზღუდული გამომეტყველებით. რომანული ტაძარი მიწაზე მყარად დგას, ადვილად აღსაქმელია, მასში „ბარბაროსული“, პირველყოფილი ფესვები ჩანს, ადამიანთა სახეები, რომლებიც წმინდანებს გამოხატავენ, გლეხური, უბრალო „მუჟიკური“ გამომეტყველებით, ნიშებში მძიმედ დრაფირებული სამოსით დგა-

ნან ქანდაკებები. საინტერესოა მარია ლახის ბენედიქტელთა ეკლესია XI-XII სს. რომანულ სტილში კომპები განსაკუთრებულ როლს თამაშობენ, ისინი მთელი ნაგებობის მკვიდრს წარმოადგენენ. ტაძრის მასიური კონსტრუქცია ჰორიზონტალურ – ვერტიკალურ გადაკვეთას ანონასწორებენ, მაგრამ თანდათან პრიმატს იღებს ვერტიკალური ხაზი, მაგალითად, ვორმისის კათედრალურ ტაძარში ვერტიკალური სიმაღლე ბევრად სჯაბნის ჰორიზონტალურს, მაშასადამე, დარღვეულია ნონასწორობა. მასში უაზროდაა ჩატანებული ფრანგული გოთიკის დამახასიათებელი – მრგვალი სარკმლები. გადახურვაც ჯვრულ-ნერვიურიანი კამარებით გოთიკიდანაა აღებული, ეს იმას ნიშნავს, რომ უკვე რომანულ სტილში გოთური იჭრება.

რომანული არქიტექტურა პირქუშია, მასიურია, ვინრო ფანჯრებით, დეკორატიული თაღნართ და თაღიანი გალერეების გამოყენებით ინტერიერში. ზოგ ტაძარში შემონახულია ბაზილიკური ელემენტები. სან სერნეტის ტაძარი ტულუზაში XI ს. სამნავიანია. პალ რემონიალი XII ს. ბურგუნდიაში სამნავიანია. იტალია ამაყოფს რომანული სტილის შესანიშნავი ანსამბლით პიზაში. ამ ანსამბლის შემადგენელი ნაწილებია: ტაძარი, ბაპტისტერიები (სანათლავი), კამპანილა (სამრეკლო) და კამპო სანტო (სასაფლაო), თუ რომანულ ტაძრებში კომპების სიმრავლეა, პიზაში მხოლოდ ერთი კომპია (კამპანილა), ტაძრის გეგმა სხვაგვარია, გუმბათი შუა ჯვარედზეა აღმართული ნაცვლად კომპისა, პიზას დახრილი კომპი (კამპანილა) ბომანომ ააშენა, კომპმა დახრა მიიღო მშენებლობის პროცესში გრუნტის არათანაბარი დაჯდომის გამო, კომპის ბოლო მე-7 სართული XIV ს-ში ააშენეს. რომანული სტილის ნაგებობები გვხვდება ინგლისში, მაგ., ვილჰელმ დამპყრობლის (XI ს.) რეზიდენცია – ტაუერის სასახლე ლონდონში (XI) გლოსტერში ტაძარი (XI), დერჰემის ტაძარი (XI-XII), ნორიჩის ტაძარი (XI-XII).

რომანული სახვითი ხელოვნება არქიტექტურასთან ანსამბლს ქმნის, მონუმენტური ფრესკა კი შინაარსობრივად გამოხატავს სწრაფვას ფანტასტიკური სცენებისკენ.

რომანული ქანდაკება

რომანული ქანდაკება მონუმენტურია, იგი არქიტექტურული ანსამბლის ორგანული ნაწილია. რელიეფი ძირითად თეოლოგიურ პროგრამას პასუხობს – ბიბლიურ სიუჟეტებს მიმართავს. მაგ. ჰილდესჰაიმის ბრინჯაოს კარის 16 დაფაზე გამოსახულ რელიეფებს შორის ყველაზე საინტერესოა „სამოთხიდან განდევნა“, სცენები ცოცხალი, რეალისტურია, თუმცა სტილიზებული. ცოდვილი ევა და ადამი ღმერთის წინაშეა. ღმერთი თითოთ აჩვენებს ადამს ცოდვის გამო, ადამი ევაზე მიუთითებს, ადამი ევას ადანაშაულებს, მაგრამ ევა ხის ქვეშ გველზე, ეშმაკზე მიუთითებს, ფიგურები მოხრილია და ღვთის წინაშე დანაშაულის შეცნობის პოზას გამოხატავს. აქვეა სიცოცხლის ხე, ნაწილ-ნაწილ დაშლილი, გადატეხილი ტოტი ევასკენაა მიმართული.

საინტერესოა მარიამის სკულპტურული სახეც. ამალღებული, მაგრამ გახევებული, პლასტიკურობა მხოლოდ დრაფირებული სამოსითაა გამოხატული. ეს ვეზლეს წმ. მადლენას შესასვლელში განკითხვის სცენაა (XII ს). რომანული მხატვრობა სიმბოლოზე აკეთებს აქცენტს. აქ ძლიერი ფერისა და ფორმის სტილიზაციაა. რომანული მხატვრობა საბოლოოდ წყვეტს კავშირს გვიანანტიკურ ფორმებთან, კაროლინგურ ხელოვნებას რომ ასაზრდოებდა. ხელოვანი აღარ საზრდოობს სინამდვილით. იგი ზებუნებრივ სიმბოლოებზეა მიმართული. რელიგიური მოვლენების სიმბოლური ჩვენება რომანული ხელოვნების არსებითი ნიშანია, მხოლოდ მოგვიანებით, XII ს-ში თავს იჩენს ლტოლვა რეალიზმისაკენ. მაგ. „იობის მორალია“. სურათის შუაში ჩართულია ასო R – რაც რაინდს ნიშნავს. ეს სიმბოლური გამოხატულებაა. აქ ორი რაინდია, მიმავალ რაინდს შუბი სუსტად მოუმარჯვებია, ზემოთ კი საერო რაინდს ნამდვილი ხმალი მოუმარჯვებია. მას იმდენად რეალისტური სახე აქვს, რომ თითქმის პორტრეტული ნაკვთები მოჩანს. ძალზე გავრცელებულია წიგნის მხატვრობა. შესანიშნავია „ტახტზე მჯდომი ქრისტე“.

რომანული ხელოვნება უხეშად და ველურადაც კი მოეჩვენება

ადამიანს ერთი შეხედვით, თუ მას ბიზანტიურ სტილს შევა-
დარებთ. მასში არის რაღაც გაუმადლარი, დაუკმაყოფილებელი
ვნება მიწისა, მხურვალე ექსპრესია და უბრალო რეალისტური
სახეები. წმინდანების ნატიფი სახეების ნაცვლად გლეხური სახ-
ეები გვიცქერს რელიეფებიდან. ამის ახსნა იმით შეიძლება, თუ
გავისხენებთ, რომ შუა საუკუნეებში ხელოვნებას უბრალო ხე-
ლოსნები ქმნიდნენ, ქვის მთლელეები, ხუროები აშენებდნენ ტაძ-
რებს, ისინი არც ისე მორწმუნენი იყვნენ, რომ მთელი საეკლესიო
ორთოდოქსული სქემა გამოეხატათ და რელიგიური რწმენა
ჩაექსოვათ. უბრალო გლეხები ჯერ საეკლესიო მრევლად არ
იყვნენ ქცეული, ისინი მიწიერი ვნებით ცხოვრობდნენ და არა
სულიერებით, ამიტომ თავიანთი შეხედულებით, გემოვნებით,
ოსტატობით, აფიქსირებდნენ რეალისტურ, ასევე გლეხურ, მათ-
თვის ნაცნობ სახეებს. შუა საუკუნეებში რომანული თუ გოთურ-
ი სტილის მშენებლები ხელოსნები იყვნენ, ოსტატები დაბალი
ფენიდან, რომელთა უმრავლესობა ჰამქრებში და მხატვართა
თუ მოქანდაკეთა საამქროებში ერთიანდებოდნენ. თვით მონას-
ტრებში არსებობდა ასეთი სკოლები.

შუა საუკუნეებმა იმიტომ ვერ შემოგვინახეს რომანული და
გოთური ხელოვნების სახელები, რომ ისინი ხელოვან-ხელოს-
ნები იყვნენ, არაპროფესიონალები, არაპოპულარული ხალხში,
დაუფასებელი არისტოკრატისაგან. ძველ ეგვიპტეში ხელო-
ვანი წამყვანი ოსტატია, ხშირად ქურუმია, რომელიც ხელმძღ-
ვანელობს სამუშაოს. სასახლის კარზე მიღებული არქიტექტო-
რი ფარაონის პატივით სარგებლობს, რადგან მის დაკვეთას
ასრულებს. საბერძნეთში კი ხელოვანი ინდივიდია, პიროვნებაა,
თავისუფალია, იგი მმართველი პიროვნების დაკვეთას კი არ ას-
რულებს, არამედ თავისი დროის მოთხოვნებს პასუხობს საკუ-
თარი გემოვნებისა და ნიჭიერების ფარგლებში. ხელოვანს დიდ
პატივს სცემენ, მას ელჩადაც კი აგზავნიან სხვა ქალაქ-სახელმ-
წიფოებში.

რომანული ხელოვნება ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს გო-
თიკას, მაგრამ მისი ელემენტები XII-XIII სს-შიც გვხვდება. მის

პარალელურად XII ს-დან ევროპაში გოთიკა შემოდის, მაგრამ თუ რომანული ხელოვნება გერმანიაში ბატონობს, გოთიკა იტალია-სა და საფრანგეთში პირველობს.

გოთიკა

მეორე დიდი მხატვრული სტილი ცენტრალურ დასავლეთ ევროპაში არის გოთიკა. იგი XII ს-დან შემოდის, ტერმინი იტალიელმა ჯორჯო ვაზარიმ შემოიტანა „stile gotico“, თუმცა დაცინვით, ნეგატიური აზრით, როგორც რენესანსთან შედარებით ბარბაროსთა დაბალი ხელოვნება. იგი თავისი ნერვული, აღფრთხილებული, ექსპრესიული ბუნებით უპირისპირდება ანტიკურ ჰარმონიას. გოთიკა 400 წელი ბატონობდა მგრძობელობით, ემოციებით, პიროვნულის, სუბიექტურის გამოხატვით. გოთიკა ძირითადად სახვით ხელოვნებასა და არქიტექტურაში შემოდის, მაგრამ იგი თავისი ექსპრესიულობით იმდენად ამალღებული, მისტიკურია, რომ ყველაზე კარგად მოერგო კათოლიკურ საეკლესიო კანონიკას. ამიტომ ყველა კათოლიკური ტაძარი XII ს-დან გოთიკით იგება. თუ რომანული სტილის ხელოვნება პაპის სასულიერო და იმპერატორთა საერო ავტორიტეტის წონასწორობას გამოხატავდა, გოთური სტილი არღვევდა ამ წონასწორობას და აქედან გამომდინარე, ანგრევდა საზოგადოებრივი წესრიგის ჩარჩოებს. გოთური სტილის შენობა ჰარმონიულია თავისი ელემენტებით, მსუბუქია, რომანული არქიტექტურა კი მინაზე დამდგარი, თავისთავთან მობრუნებული, წრეში ჩაკეტილი მოძრაობის პრინციპს გამოხატავს, გოთური არქიტექტურა კი ისრულია, ზეცისკენ დაუცხრომელ სწრაფვას გამოხატავს, ტაძრის შიდა სივრცე ვერტიკალურად მაღლა ისწრაფვის, ამიტომ ცადატყორცნილ გადანყვეტილებას გამოხატავს, ღვთიურობასთან შერწყმის სურვილს აღვიძებს, ინტიმურია. ვიტრაჟებით, ნახევრად ჩაბნელებული შიდა სივრცით. გარედან მისი აღქმის წერ-

ტილებს სიმრავლევით გათვალისწინებული. გოთური ტაძარი სხვადასხვა მხრიდან სხვადასხვაგვარად ჩანს, კინოკადრებივით იცვლება მისი ფასადი, რომელიც ასევე უამრავი რელიეფითაა დაფარული. გოთური ტაძარი ვერტიკალური სწრაფვის გამო მაღალია, შარტრის ტაძარი 130 მ-ია სიმაღლით, მისი ტრანსექტის გარშემოწერილობა კი 64 მ-ა, თუ რომანული ტაძარი მართივად აღსაქმელია, ხილულია, რაღაც სიმეტრიას ემორჩილება, გოთური ტაძარი ასიმეტრიულია, სახურავი შპილებითაა სავსე, კედელი არ იგრძნობა, იმდენად დასახსრულია ვინრო ჩარჩოებიანი ფანჯრებით. საყრდენი ბოძები დავინროვდა. თაღები ისრისებური გახდა, სიმრგვალე დაკარგა, ამიტომ გაფაქიზდა, სიმსუბუქე ნაგებობის კარკასული სისტემის დამსახურებაა. ისრისებური თაღების კარკასი მთლიან კედელს ანაწევრებს. თუ რომანული ტაძრის ძირითადი ნაწილი დამჯდარი არქიტექტურის მრგვალი თაღია, აქ ისრული თაღი შემოდის. ტაძრის ინტერიერში სივრცის დინამიკას ქმნის შუა ნავის სარკმლიდან შემოსული სინათლის წვრილი ნაკადი, ტაძრის თავზე წმინდა სინათლე იფრქვევა, ქვემოთ კი მისტიკური ბინდია. აქ ცხადად განიცდება შუასაუკუნეობრივი წარმოდგენა შავბნელი საიქიოსა და გასხვიოსნებული ზემთასვლის შესახებ.

გოთური არქიტექტურა სკულპტურითაა დახუნძლული, ინტერიერის ნიშებში უამრავი მონუმენტური ქანდაკება დგას. შარტრში 900-მდე ქანდაკება დგას. გოთური ტაძარი მხოლოდ სამლოცველო კი არაა, იგი ქალაქის ცენტრია. რატუმასთან ერთად უზარმაზარი მოედანია წინ, ქალაქის ცენტრში, სადაც იმართება ქალაქის ყველა ღონისძიება, იმართება თავყრილობები, თეატრალიზებული წარმოდგენები, პარლამენტის სხდომები. ჩაკეტილი, სქელკედლიანი, პირქუში რომანული ტაძარი ღია სივრცის ტაძრით შეიცვალა. გალერეები სავსეა ქანდაკებებით, ხოლო ფანჯრები მონუმენტური ფერწერით – ვიტრაჟებით. შუა საუკუნეების ხელოვანს უყვარს სუფთა ხმიერი ფერები – ეს ჩანს ვიტრაჟებში – მწვანე, წითელი, ყვითელი. თომა აქვინელი წერდა „სიმკვეთრესა და სიცხადეზე“, როგორც მშვენიერების აუცი-

ლებელ ნიშნებზე. ამიტომ მშენებელს ვუნოდებთ იმ საგნებს, რომლებიც შეფერადებულია კაშკაშა ფერებით. გოთური ტაძარი ცოცხალი, დინამიური, ფართო და ვრცელია, გათვლილი ხალხმრავლობისათვის, მისი უმაღლესი კომპურები სათვალთვალ როლს ასრულებდა, სამრეკლოდან ზარი მოქალაქეებს მოუწოდებდა სალოცავად და მოედანზე თავშესაყრელად. გოთიკის სტილი ექსპრესიულია, ნერვიულია, მაგრამ არა პირქუში, იგი მოუსვენარია, ტემპერამენტულია, დრამატულია. შუა საუკუნეების ეპოქის სული ჩანს მასში, ფეოდალური წყობის აქტიური და მემამბოხე ელემენტებით. ყმები ქალაქებში გარბოდნენ, ჰამქრებში ეწერებოდნენ, ხელოსნები ხდებოდნენ, არსდებოდა უნივერსიტეტები. ტაძრები და რატუშები ქალაქის კომუნების დავალებით შენდებოდა არა ასწლეულებით, არამედ საუკუნეებით. მაგ. ვიტას ტაძარი პრაღაში XIV ს-ში დაიწყო და XX-ში დამთავრდა, გოთურ ტაძრებში მთელი შუასაუკუნეობრივი სიბრძნეა ჩატანებული, მხოლოდ ღვთისმეტყველებით გაჯერებული. თითოეული ტაძარი ერთ ძირითად იდეას ემსახურებოდა. პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი – ნოტრდამი XII ს. აშენდა, წმ. დენისის ტაძარი საფრანგეთში (XII ს). პარიზის მახლობლად, ამიენი (XIII ს). 1248 წ. საფუძველი ჩაეყარა კელნის საკათედრო ტაძრის მშენებლობას გერმანიაში. თუ რომანული სტილის არქიტექტურა ქვის ლოდებს იყენებდა, ნატურალური ქვით ღარიბი ჩრდილოეთი გამომწვარი აგურით აშენებს გოთურ ტაძრებს, განსაკუთრებით, გერმანიაში.

გოთური არქიტექტურის ერთ-ერთი ბრწყინვალე ნიმუშია შარტრის ტაძარი – ენციკლოპედიურია თავისი ციური და მიწიერი სამყაროთი, რაც მოცემულია რელიეფებში, მონუმენტურ ქანდაკებებში, რელიეფები ფანტასმაგორიულ ხალხურ სცენებსა და სიუჟეტებს წარმოგვიდგენენ ალეგორიული სახეებით. მაგ. პარმის მონასტრის ერთი რელიეფი: – ვირი ბერის სამოსში სახარებას უკითხავდა მგლებს. სტრასბურგის კაპიტელის რელიეფი ძაღლების, თხების, კურდღლების მონაწილეობით საეკლესიო მესას გამოსახავს. ყველა ცხოველს ჯვარი და სახარება უჭირავს. ამბობენ, ვაჭარი, რომელმაც ამ რელიეფის ესტამპის

ანაბეჭდის გაყიდვა მოინდომა, XVII ს-ში სასამართლოს წარუდგინეს. მანამდე კი მთელი ოთხი საუკუნე – ეს მკრეხელობითი სიუჟეტები შეუმჩნეველი იყო თვალისათვის, ისე ოსტატურად იყო ჩახლართული ორნამენტებსა და რელიეფებში. სწორედ ამიტომ წერდა ვ. ჰიუგო შუა საუკუნეების ხელოვნების შესახებ, რომ „არქიტექტურის წიგნი უკვე აღარ ეკუთვნოდა სასულიერო ფენას, რელიგიას, რომ, წარმოსახვით, პოეტურობით იგი ხალხს ეკუთვნოდა“. არის ერთი შუასაუკუნეობრივი ლეგენდა ჟონგლიორისა და ღვთისმშობლის შესახებ: ჟონგლიორი შეხვტიალდა ტაძარში და რადგან არ იცოდა არც „ავე მარია“ და არც „მამაო ჩვენო“, ტრიუკების, მალაყების კეთება დაიწყო მადონას წინაშე. მადონამ მიიღო ეს გულწრფელი პატივისცემა. სწორედ ასე უნდა გავიგოთ ხელოსან-ხელოვანთა დამოკიდებულება, რომელმაც ფანტასტიკური წარმოდგენებით, ხალხური სიუჟეტებით, უბრალო ხალხის მხატვრულ-ესთეტიკურ სახეებში გადამტყდარ მსოფლმხედველობას გამოსახავს. მათ სწამდათ, რომ ის, რაც მათ აღელვებს, აინტერესებს, ამ ტაძრის ბინადართ (მარიამს, ქრისტეს, მოციქულს) სწორედ ის უნდა აინტერესებდეთ. ხელოვნება ცხოვრებაზე უნდა მოუთხრობდეს, რომელიც დრამატულიცაა, ირონიულიც, მხიარულიც, სილატაკით, ომებით, ყრმათა განწყვეტით, „კუდიანთა კოცონებით“ და ა.შ. ყველაფერი ეს რელიეფებში იყო ასახული.

ბიზანტიაში შეჭირვებული ხალხის მდგომარეობა ნაკლებ აირეკლა ხელოვნებაში. ხელოვნება პრივილეგირებული ფენების კუთვნილება იყო, მათი კონტროლის ქვეშ ვითარდებოდა. ცენტრალური ხელისუფლება თვალყურს ადევნებდა ხელოვნების განვითარებას. დასავლეთ ევროპაში კი ასეთი ცენტრალიზებული ხელისუფლება შუა საუკუნეებში არ არსებობდა, სადაც შედარებით თავისუფალი ყოფა მესამე ფენისა არ იყო საკმარისი სოციალური ამბოხისათვის, მაგრამ საკმარისი იყო იმისათვის, რომ ეზოპეს ენით – ალეგორიული ფორმებით – ხელოვნებაში გამოეხატათ თავისი სათქმელი. გოთური ხელოვნების შინაგანი დაძაბულობა, ემოციონალურობა, ექსპრესიულობა სწორედ იმ

შინაგანი სულიერი მოძრაობის გამომსახველია, რასაც ადამიანი განიცდიდა.

თვით ქრისტეს გამოსახულება გოთურ რელიეფებში სხვაგვარია: გოთიკაში ხელოვნებაში ქრისტე „კეთილი“ მწყემსის სახით, ან ტრიუმფატორის, ან ქრისტე მსაჯულის სახით გამოსახავდნენ. გოთიკაში ქრისტე ადამიანური ფიზიკური ტანჯვით გათანგული, გაძვალტყავებული, გასაცოდავებულია. ხაზს უსვამენ მის მიწიერებას, უბრალოებას, ადამიანურობას, რომელიც დაბალი ფენიდან მოდის. ქრისტიანობა დაბალი ფენის მფარველი რელიგიაა. შუა საუკუნეების ხელოვნებაში გამოჩნდება პირველად მწუხარე სახის ქრისტე, „მონყენილი ქრისტე“, არა ჯვარზე გაკრული, არამედ ჩვეულებრივ პოზაშიც – ხელებზე დაყრდნობილი. დამახასიათებელია, რომ XV ს. იტალიელი მოქანდაკე ანდრეა რიჩჩიო „მწუხარე ქრისტეს“ პოზას წარმოგვიდგენს ტერაკოტულ სკულპტურებში: „დაღლილი მუშაკი“.

გოთიკა უარყოფს ანტიკურობის ჰარმონიას და პროპორციულს, სხეულებრივ სილამაზეს. სულიერი ექსტაზის გამოხატვას ამჯობინებს არა მშვენიერი, არამედ გამხმარი სხეულით, ნაკეცები ფარავს სხეულს, მოჩანს მხოლოდ თვალები, ნაგრძელებული თითები. შარტრის ტაძრის ჩრდილოეთის პორტალებში ჩვენ ვიპოვით მიქელანჯელოს „მოციქულთა“ და როდენის „მოაზროვნის“ მსგავს სახეებს. კათოლიკური ტაძრები, გოთიკით ნაშენები, უხვადაა ჩეხოსლოვაკიაში – წმ. ვიტას ტაძარი, ბალტიისპირეთში – წმ. ანას ტაძარი, გერმანიაში – ჯელინის ტაძარი, პარიზში – ნოტრ-დამი, იტალიაში გოთური არქიტექტურა ბაზილიკის ტიპის რთული რეკონსტრუქციის შედეგად წარმოიშვა. მხოლოდ ბაზილიკა თუ მარტივია, სადა, ყოველგვარი თაღოვანი კამარის გარეშე, გოთური ტაძარი ზეიმია, დღესასწაულია, რელიეფებით დამშვენებულია შარტრის ტაძარი: „აბრაამის მსხვერპლშენიშვა“; პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარზე: „იობი და მისი მეგობრები“.

გოთიკა ინტერიერში და ექსტერიერში სავსეა რელიეფებითა და მონუმენტური ქანდაკებებით, რომლებიც ნიშანია შედგმული.

აჭურული ფორმის თაღები, ვინრო წაგრძელებული და ოვალური სარკმლები, გოთიკა შინ და გარეთ სავსეა საკულტო ქანდაკებებით, იგი დამოუკიდებელი სახით არ არსებობს. ტაძრის შიგნით სპეციალურ ნიშებში შედგმულია ნატურალური ზომის ქანდაკებები. მაგალითად, შარტრის ტაძარში 900-მდე ქანდაკებაა. ქანდაკებებს დაკავებული აქვთ არა მარტო ნიშები, არამარტო პორტალები, გალერეის ან სვეტების კაპიტელები, არამედ ისინი ამძვრალი არიან კიბეზე, სახურავზე, კარნიზებზე, ჭერზე. გოთური ტაძარი მთელი სამყაროა, რომელსაც თითქოსდა ერთი დღის მანძილზეც ვერ ნაიკითხავ. გოთური ტაძარი ქალაქის ცენტრს ქმნის თავისი გარემოთი (პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი). ტაძარი უფრო დიდია, ვიდრე უბრალო სამლოცველო, იგი ქალაქის ცენტრია, მის გარშემო განლაგებულია სავაჭრო, სამრეწველო, საბიზნესო ცენტრები. გოთურ არქიტექტურაში სინთეზირებულია მთელი შუა საუკუნე: ესაა განსაკუთრებული სულიერება, ამაღლებულობა, სწრაფვა ზეცისაკენ, ცისა და მიწის გაერთიანება. მიწიდან აფრენა და ამაღლებულ ექსტაზურ მდგომარეობაში გადასვლა სჭირდება საეკლესიო მრევლს, ამიტომ კათოლიკური ეკლესია ტაძარს მხოლოდ გოთურით აგებს. რომანულის მასიურობას გოთურის სიმსუბუქე, მოქნილობა უპირისპირდება, მაგრამ თუ რომანული აღსაქმელად მარტივია, სადა და განონასწორებული, გოთური ტაძარი რთულია, ჩახლართულია, ორნამენტებით და რელიეფებით დაგრეხილია, სამშენებლო მასალა უფრო აგურია; რაც სიმსუბუქეს ანიჭებს ტაძარს. იმპულსობა, ნერვიულობა, სიფაქიზე და ამაღლებულობა, გოთური ტაძრის სამკუთხოვან ან ოვალურ სარკმელებსა და კარებში, შპილებიან სახურავზე ან ცისკენ აშვერილ განწყობილებაში ვლინდება. რომანული კულტი, რომელიც სიკეთის ბასტიონია ბოროტების წინააღმდეგ, დაქუცმაცდა ფანჯრებად, დაეკარგა ნონა, კოლონადების, ნერვიურებისა და კონტრფორმების ფილიგრანულ ნაკეთობებად იქცა. სამლოცველო ტაძარი ჯერ სამნავიანი იყო, შემდეგ სამნავიანი განედი ნაგებობებით გატინრული ქორედი ხუთ ნავად იქცა. გოთიკა ემოციურ ნვდომას ითხოვს

და არა რაციონალურს, იგი ხალისიან, მსუბუქ განწყობილებაზე აყენებს ადამიანს, საპირისპიროდ პირქუში, ძლიერი რომანული ნაგებობისა.

ტაძრის შიდა ინტერიერში კოლონების კამაროვან-რკალოვანი გადატყორცნა სიგრძივ დერეფანს რომ ქმნის, საოცრად მაღალი სივრცულ-ვერტიკალურობის განცდას იწვევს. სიმაღლე უფრო მეტი მოჩანს, ვიდრე ის სინამდვილეშია, შუა ნავის სიგანის შეფარდება სიმაღლესთან არის 1:3. სივრცის დინამიკაში განსაკუთრებულ როლს ასრულებს შუა ნავის ლიობიდან მრავალრიცხოვანი სარკმლებიდან გადმოფრქვეული წმინდა სინათლე, რომელიც კაშკაშა ზემოთ და ნელ-ნელა ბინდდება იატაკისაკენ, რაც ერთგვარი მისტიკურობის განცდას იწვევს. აქ განიცდება ზემთასოფლის სინათლე და ქვესკნელის სიბნელე. გოთური ტაძრებია: წმ. დენისის ტაძარი (XII ს). პარიზის მახლობლად, ამას მოჰყვა ნოტრ-დამი (XII ს), რეიმსი (XIII ს), ამიენი (XIII ს). გოთურის გავლენა ყველაზე მეტად გერმანიაში განიცადა, იქ აშენდა კელნის საკათედრო ტაძარი, წმ. ვიტას ტაძარი პრალაში (XIV ს). წმ. ანას ტაძარი ვილნიუსში. ყველა ეს ტაძარი აგურითაა ნაშენები, იტალიამ აითვისა გოთური არქიტექტურის მხოლოდ რამდენიმე ელემენტი. ესაა ისრული თალი და სადა ჯვრული კამარა. გოთური სტილი სახლების მშენებლობაშიც გამოიყენებოდა, ეს გვიანი შუასაუკუნეების (XII-XV) გაბატონებული სტილია.

გოთური ქანდაკება და ფერწერა

გოთური ქანდაკება, რომანულის, მსგავსად არქიტექტურის ორგანული ნაწილია. ეს არის კარ-სარკმლებისა და ნიშებში ღრმად შედგმული სკულპტურები, ან სკულპტურული სვეტები, რომლებსაც აკისრია ტექტონიკური ამოცანა, ე.ი. საყრდენად გამოიყენება. შარტრის ტაძრის დასავლეთ პორტალის ადრინდელი სკულპტურები უსისხლხორცო, სქემატურია, სამოსთა

ნაკეთობებიც სქემატური ხაზობრიობით გამოირჩევა. გახვევებული ფრონტალური დგომით ეს ქანდაკებები მთლიანად სვეტსაა მიჯაჭვული. რეიმსის ტაძრის ფიგურებმა კი საგრძნობლად განწყვიტეს კავშირი ხუროთმოძღვრებასთან და სხეულის მოცულობითა და ცოცხალი მოძრაობით უფრო ბუნებრივი გახდნენ. ასეთია „მარიამი და ელისაბედი“, რეიმსის ტაძრის პორტალებზე, „უტა“. ეს ორი ნიმუში გვიჩვენებს გოთური ქანდაკების განვითარებას ადრეული საფეხურიდან მომნიფებულ ასაკამდე. თუ ფრანგი მოქანდაკე მშვენიერების ახალ მოდელს ქმნის წმინდანის გამოსახატავად, გერმანელი მოქანდაკე უფრო ადამიანის სულს უღრმავდება, მაგალითად, „ეკჰარდი და უტა“ – რაინდი და დედოფალი.

გოთური სკულპტურის თემა ძირითადად არის მნუხარე სახის, ექსპრესიით სავსე, ეგზალტირებამდე მისული, დაგრეხილი სხეულის მქონე ჯვარცმული ქრისტე. ბიზანტიური ქრისტე – პანტაკრატორის ადგილი დაიკავა ჯვარცმულმა ქრისტემ. გოთური ხელოვნებისათვის ქრისტე უბრალო ადამიანია, რომელმაც უდიდესი ფიზიკური ტანჯვა განიცადა ძალადობის შედეგად. ბიზანტიურისათვის დამახასიათებელი, აბსტრაქციული რელიგიური დიდებულება არ ჩანს გოთიკაში. აქ ქრისტე „სიკვდილისა სიკვდილითა“ დამთრგუნველია და არა სამყაროს მპყრობელი.

თუ ანტიკური ქანდაკება მშვენიერი სულის მშვენიერ სხეულში არსებობაზე მიუთითებს, გოთური ქანდაკება სულის სიძლიერეს მიიჩნევს მშვენიერებად. გოთიკისათვის ფსიქოლოგიურ დატვირთვას სახე და გამომეტყველება იღებს და არა სხეული. გოთურ ქანდაკებაში დეტალებშია გახსნილი სულის ძლიერი მოძრაობა, ტანჯვა, მნუხარება, რაც შემდეგ შექსპირის „მეფე ლირში“ კორდელიას გვამზე დამხობილი ლირის სიტყვებში მოჩანს: „გამიხსენით ეს ლილი“. ინდივიდუუმის ფსიქოლოგიური სახე მოჩანს პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარზე გამოსახულ რელიეფში „იობი და მისი მეგობრები“: ტანჯული იობისა და მის სახანავად მოსული მეგობრების სახეები თანაგრძნობის გამოსახატავად, იობის გვერდით დგას მოხრილი მოხუცი, სახეზე ხელი

აუფარებია, მეორე ხელი იობის მხარზე დაუდვია. ეს სურათი XII ს. ანონიმი ავტორისაა, იგი თავისი სულიერებით ეხმაურება ჯოტოს „ქრისტეს დატირებას“, მიქელანჯელოს „პიეტას“, რემბრანდტის „უძღებ შვილს“. გოთიკის მხატვრებმა არა მარტო ტანჯვა იცინან, არამედ თანაგრძნობაც, ღრმა თანაგრძნობის სიჩუმე უცხოა ბაროკოსათვის, რომელიც სულიერ ექსტაზს გვიჩვენებს პომპეზურ ექსპრესიულობაში, გოთიკა კი ხალხური უბრალოებით გამოხატავს სულიერებას. გოთური ქანდაკებები წაგრძელებულია, გაძლიერებული ვერტიკალიზმი აფერხებს ჰორიზონტალურ განფენილობას, ფიგურები თაღებს ქვეშ მოხრილია; ვიტრაჟებზე გამოსახულება ემორჩილება მოზაიკის დამუშავების ტექნიკურ მოთხოვნილებას – კუთხოვანი და დამუშავებულია. შეუძლებელია გოთიკაში გაარჩიო კონსტრუქციულად სახვითი და დეკორატიული ელემენტი, ქვა ძლიერდება ფერადოვნებით, ძნელია ხელოვნების ისტორიაში იპოვო ხელოვნებისა და ხელოსნობის მსგავსი სინთეზი. გოთური ტაძრის სტრუქტურებში სკულპტურული მოხაზულობა ქარბობს ფერწერას, თუ არ ჩავთვლით ვიტრაჟებს. ეს გაპირობებულია არქიტექტურის ხასიათით – კედლები იმდენად აჟურულია, ორნამენტულია, რომ ადგილი არ რჩება ფრესკისათვის. გოთური ფერწერა კედლით მხატვრობაში კი არ ვითარდება, არამედ ხელნაწერთა მინიატიურებსა და საკურთხევლის მოხატულობაში.

გოთიკა თავისებური სახით ვითარდება იტალიაში, გერმანიაში. იტალიაში გოთიკამ შეინარჩუნა ანტიკური მემკვიდრეობა. იტალიური გოთური არქიტექტურის ბრწყინვალე ნიმუშები შექმნა ნიკოლო პიზანომ პიზასა და სიენაში, სადაც გოთურ ჩუქურთმებში ჩასმული პიზას ბაპტისტერიუმის კათედრა სკულპტურული რელიეფებით არის მორთული, რომლებიც სტილისტურად რენესანსის მოახლოებას გვაუწყებენ. გერმანიაში გოთიკა ხალხური ნაკადით ივსება, ბიურგერების მიწიერებასა და გრძნობამორეულ მისტიკას ერთად შეუხამებს. ქანდაკებები გამოხატავენ არა უსიცოცხლო იდეებს, არამედ „ტურფა მადონებს“ სანდომიანი სახითა და ფარფაშა სამოსით.

იტალიაში გოთური მხატვრობა მეტი სიძლიერით არის განვითარებული, ვიდრე გერმანიასა და საფრანგეთში. იტალიური გოთური მხატვრობის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინა ბიზანტიურმა ხელოვნებამ. წმ. მარკოზისა და სხვა სიცილიურ ტაძრებში ტრანსცენდენტური, უსიცოცხლო უპიროვნო გამოსახულებები ღვთაებრივი წესრიგის შეუვალობას გვამცნობენ. შესანიშნავი გოთური სტილის მხატვარია ჯოტო, მისი „დატირება“, ფრესკები პადუაში, არენას კაპელაში ფიგურები სხეულებრივად – პლასტიკურად არის მოდელირებული. ჯოტოს გოთიკა თავს აღწევს ბიზანტიურ გავლენას, მისი სხეულები პლასტიკურია, მოცულობითი, სივრცის ახლებური გააზრება იკითხება. გოთური კომპოზიცია მხატვრობაში დინამიურია, მაგრამ არა ძველი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ნარნარა, ნათელი რიტმით, არამედ მოუსვენარი, კუთხოვანი მოძრაობით, ასევე საოცრად რეალისტური, ამასთან სულიერებით სავსეა.

მეორე დიდი მხატვარი, სიენის სკოლის წარმომადგენელი სიმონე მარიტენი, ცდილობდა ჯოტოს გზას გაჰყოლოდა, მაგრამ იგი ვერ გაექცა ბიზანტიურ სქემატურობას, სიბრტყულობას, ნიღბის მსგავსი სახეებით, ოქროსფერი ფონით. სიმონე მარიტენის „ხარება“ (ფლორენცია XIV) რეალისტურად დახატულ მარმარილოს იატაკს სივრცულ ფონად წარმოგვიდგენს. ჯოტო და სიენის სკოლა პროტორენესანსია. ჯოტომ მოძრაობა და სინათლე შემოიტანა ტილოზე. რენესანსის ტიტანები ჯოტოს რენესანსის დამწყებად და თავიანთ მასწავლებლად მიიჩნევდნენ. ამდენად, ჯოტო გარდამავალი ხიდია გოთიკიდან რენესანსზე. გოთიკამ გვიან რენესანსამდე გაძლო იტალიაში სწორედ თავისი სუბიექტივიზმით, პიროვნული სიღრმისაკენ წვდომითა და სწრაფვით.

შუა საუკუნეების ხელოვნება რთული და საინტერესოა, იგი თავისი ბუნებით დემოკრატიულია, ხალხის წიაღიდან არის ამოზრდილი და მასში ხალხის სულიერებაა გახსნილი. რომანულ და გოთურ ხელოვნებას დაბალი ფენიდან გამოსული ადამიანები ქმნიდნენ, არაპროფესიონალები, ამიტომაც არ ვიცით არქიტექტორთა სახელები, რელიეფთა ავტორების სახელები. რელიე-

ფებიდან არა დახვეწილი, არამედ გლეხური სახეები შემოგვცქე-
რიან, მათში არის რალაც მინიერი, გაუმაძღარი, დაუკმაყო-
ფილებელი ვნება მინისა. ავტორები ამ რელიეფური სახეებისა ხე-
ლოსნები იყვნენ და არა ხელოვანები, ისინი არც ისე მორწმუნენი
იყვნენ, რომ თავიანთი ამალღებულ სულიერი სინატიფე ქვაში
გაეცოცხლებინათ, პირიქით, ისინი წმინდანთა სახეებს, ღმერ-
თის სახეს თავისთვის მახლობელი ადამიანების სახეს აძლევდ-
ნენ, რომ უფრო მეტად დაეახლოვებინათ ღმერთი და წმინდანები
თავიანთი ბუნებისათვის. თუ ძველ საბერძნეთში ხელოვანი თა-
ვისუფალი მოქალაქეა, მაღალი შეგნებით, სულიერებით, კოს-
მოსის ჰარმონიულობით გაჯერებული, შუა საუკუნეების ხელო-
ვანები ღვთით მომადღებულნი ნიჭით დაჯილდოებული, გაუნათ-
ლებელი ადამიანები არიან, მაგრამ იმდენად ნატიფი ხელი და
გემოვნება აქვთ, რომ საოცრებას ქმნიან. გოთიკის ხელოვნება
სიცოცხლის ხელოვნებაა, სწორედ მას უნდა უმადლოდეს რე-
ნესანსი შუასაუკუნეობრივ სულიერებასთან მემკვიდრეობას.
ეს სულიერება არა მხოლოდ ზნეობრივ – ადამიანურია, არამედ
მისტიკურ-ღვთაებრივიც. ამიტომ ადამიანურისა და ღვთაებრი-
ობის ეს კავშირიც გოთიკიდან აიღო რენესანსმა. ეს კარგად ჩანს
პროტორენესანსის ხელოვნებაში, რომელიც საზღვარზეა შუა
საუკუნეებსა და რენესანსს შორის.

ლიტერატურა

შუა საუკუნეების ცენტრალური ევროპის ლიტერატურის გა-
ნვითარება სამი ფაქტორით იყო გაპირობებული: 1) ხალხური
შემოქმედების ზეგავლენით, 2) ანტიკური ბერძნულ-რომაული
კულტურის ტრადიციებით, 3) ქრისტიანობის გავრცელებითა და
განათლებისა და კულტურის ცენტრებით.

შუა საუკუნეების ლიტერატურის ისტორიის პერიოდებად და-
ყოფა ძირითადად საზოგადოებრივი განვითარების ეტაპებს ემთხ-

ვევა. საერო ლიტერატურის განვითარება XI-XII საუკუნეებიდან იწყება. საერო ლიტერატურაში სამი მიმართულება ჩამოყალიბდა: ხალხური, კლერიკალური და ფეოდალურ-სასანიდი.

შუა საუკუნეების ადრეულ პერიოდში (IV-VI სს.) განვითარდა ხალხური საგმირო ეპოსი. ცნობილია ამ პერიოდის ანგლოსაქსური ეპოსი „პოემა ბოეფულზე“. ანგლოსაქსური ძველი ინგლისური ენაა, რომელიც გერმანელმა ტომებმა შექმნეს ბრიტანეთში გადასახლების შემდეგ. ანგლოსაქსური ზეპირსიტყვიერების პოეტური ძეგლი „პოემა ბოეფულზე“ VI ს. განეკუთვნება. დანიის მეფის სკილდს სასახლეში მეფე და დიდებულები შენუხებული არიან ურჩხულით, რომელიც საბოლოოდ დევგმირმა, კეთილმა ბოეფულმა დაამარცხა. ისლანდიისა და ირლანდიის ხალხები მშობლიურ ენაზე ზეპირსიტყვიერების პროზაულ ნიმუშებს ქმნიდნენ. მათ „საგები“ ეწოდებოდათ. „საგა“ ისტორიული ხასიათისა და გვაროვნულ-ყოფითი შინაარსის ეპიკური ნაწარმოებია. ცნობილია ე.წ. სარაინდო საგები (მაგალითად, „საგა კარლოს დიდზე“), რომლებიც გალექსილი რომანების საფუძველზე იქმნებოდა.

უძველესი ხალხური პოეზია შრომითი, სახოტბო, სასიყვარულო, საქორწილო ხასიათისა იყო, სიმღერების სახით სრულდებოდა სხვადასხვა დღესასწაულზე, რომელიც გაზაფხულის დადგომას ემთხვეოდა. გაზაფხულზე მაისის თვეში, მთელს ევროპაში წეს-ჩვეულებად ჰქონდათ ტყეში მწვანე ტოტების შეგროვება, მით რთავდნენ სახლებს, ქალები (გასათხოვარი თუ გაუთხოვარი) ხელჩაკიდულები ცეკვავდნენ. სწორედ ეს ძველი ხალხური ჩვეულება დაედო საფუძვლად ხელოვნების ისეთ ჟანრს, როგორიცაა „ბალადა“ (სიტყვა-სიტყვით „საცეკვაო სიმღერა“), პასტორალური პოეზია. („რობინ ჰუდი“, „ფრანც ზიკინგენი“.)

წერილობითი სახით ჩვენამდე მოღწეული საგმირო ეპოსის ძირითადი ნაწილი ისტორიული ხასიათისაა. ფრანგული ხალხური ეპოსის ცნობილი ძეგლია „სიმღერა როლანდზე“. საგმირო ხასიათის პოემა გრაფი როლანდის გმირულ სიკვდილზე მოგვითხრობს. როლანდი კარლოს დიდის ძმიშვილია, რომელიც მავრებთან ბრძოლაში მამინაცვლის ღალატის გამო იღუპება.

პოემაში მოთხრობილია კარლოს დიდის შურისძიების შესახებ როლანდის დაღუპვის გამო. ეს პოემა 1100 წელსაა შექმნილი პირველ ჯვაროსნულ ომამდე. ავტორი უცნობია, როგორც ტექსტიდან ჩანს, იგი კარგად იცნობდა კარლოს დიდის ეპოქას.

ესპანური ხალხური ეპოსის ძეგლია „სიმღერა სიდზე“, რომელიც მოგვითხრობს ისტორიული პიროვნების შესახებ. სიდი XI საუკუნის ისტორიული პირია, ესპანელი ხალხის საყვარელი გმირი, რომელიც თავდადებით იცავდა ესპანეთის სახელმწიფოებრივ თავისუფლებას მავრთა შემოსევების წინააღმდეგ. ესპანეთის სამეფო ტახტის ერთგული მთავარსარდალი თავისი ხალხის დამცველი იყო. ასეა პოემაშიც დახატული: ხალხის გულმონყალე, პატრიოტი, უბრალო ბუნების და დემოკრატი. ესპანელი ხალხი მის სიცოცხლეშივე ქმნიდა მასზე ლექსებს.

XII ს-ის გერმანული ხალხური ეპოსის ძეგლები უკვე წერილობითი სახითაა ჩვენამდე მოღწეული. „სიმღერა ნიბელუნგებზე“ ფეოდალური ურთიერთობის იდეოლოგიას გამოხატავს: ბურგუნდების სამეფოში მეფობდა გუნტერი. ქვედა რეინის მეფისწული ზიგფრიდი გუნტერის დის დასაკუთრებას ცდილობს და გუნტერს ეხმარება საბრძოლო ოპერაციებში. იგი გუნტერის თხოვნით ისლანდიის მეფის ასულს ჩამოიყვანს, რომ გუნტერზე დააქორწინოს, მაგრამ სამეფო კარის გამო მეფის ასულს შორის იმართება ომი. ზიგფრიდი ილუპება და იწყება ბრძოლა ნიბელუნგების განძის ხელში ჩასაგდებად, იმ განძისა, რომელსაც ზიგფრიდი ფლობდა. ზიგფრიდის საცოლის შურისძიების შედეგად ილუპებიან შესანიშნავი ვაჟკაცები. „ნიბელუნგების სიმღერა“ საგმირო ეპოსია, მას გერმანულ „ილიადას“ უწოდებდნენ. მისდამი განსაკუთრებულ ინტერესს რომანტიკოსები იჩენდნენ (გრიმი და მისი სკოლა). XIX საუკუნის გერმანულ ლიტერატურაში „ნიბელუნგების“ საკმაო რაოდენობის ვარიაციები ჩნდება. იქმნება მუსიკალური ტეტრალოგია – ვაგნერის „ნიბელუნგების ბეჭედი.“

XI-XII სს. შუა საუკუნეების ლიტერატურაში გაბატონებულ ადგილს იჭერს სარაინდო ეპოსი. მას ხელს უწყობდა ფეოდალური ურთიერთობის საბოლოო განმტკიცება, სარაინდო-ფეო-

დალური ფენის წარმოქმნა თავისი დაუნერელი კანონით, ჩვევებით, წესებით. რაინდი სამართლიანი, ვაჟკაცური, უხვი, თავისი ბატონის ერთგული და რაც მთავარია, სუსტი სქესის მფარველი (ქვრივების, ობლების) უნდა ყოფილიყო. ამგვარი იდილიის შექმნაში დიდი როლი ითამაშა XII–XIII სს. სარაინდო პოეზიამ. ეს დარგი, ძირითადად, საფრანგეთში შეიქმნა. პარიზში 1200 წ. უნივერსიტეტი დაარსდა და პარიზი ევროპის კულტურულ ცენტრად გადაიქცა. ჯვაროსნულმა ომებმა ევროპა აღმოსავლურ სამყაროსთან დააკავშირა, აღმოსავლეთმა ევროპას ეტიკეტი ასწავლა, ხელი შეუწყო ეთიკურ-ესთეტიკური იდეალის შექმნასა და საერო კულტურის ჩასახვაში, ასწავლა მდიდრული ცხოვრება, ფუფუნება, გაჩნდა მდიდრული სასახლეები, სადაც კარგი მანერები და ლამაზი სამოსია, მშვენიერი მუსიკა და პოეტური ჰანგები ისმოდა. ფუფუნებისკენ სწრაფვამ, ცხოვრების კეთილმოწყობისაკენ ღტოლვამ სიუხვისა და ქველმოქმედების მოთხოვნილება დაბადა.

რაინდული კეთილშობილება საერთო ცნებით – „კურტუაზია“ („სასახლე“) – მოიხსენიება. რაინდი საერო ცხოვრების იდეალია, რომელიც სასახლის კარის აღზრდის წესებს ემორჩილება, კარგ მანერებს ფლობს და ხელოვნების ყველა სახეს იცნობს. გმირულის იდეალს ესთეტიკური უერთდება, გამომუშავდება ე.წ. „სიყვარულის მეტაფიზიკა“ ქალის თაყვანისცემით, ციხესიმაგრეებში ბინადრობითა და გართობით. მართალია, სიყვარულის ფილოსოფია და პოეზია ძირითადად სალონური ხასიათისაა, იგი ადამიანური ბუნების სულიერ მხარეს წარმოაჩენს. ამიტომაც სარაინდო პოეზიაში წინა პლანზე მოდის ინტიმური ცხოვრებისადმი ყურადღების გამახვილება, მინიერი მშვენიერებისადმი სწრაფვა, ცხოვრების ფანტასტიკური აღქმის, ფსიქოლოგიური ანალიზის მომენტებია წამოწეული. ამით განისაზღვრება სარაინდო პოეზიის სპეციფიკური, ახალი სტილი ევროპის განვითარებულ ქვეყნებში, მკვეთრად იცვლება ლიტერატურის საზოგადოებრივი ფუნქცია. რაინდული პოეზია ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაზეა შექმნილი, მუსიკასთან არის დაკავშირებული. თხრობითი ჟანრი ის-ის არის ახლად ჩამოყალიბებული რომანისა და ნოველის

სახით პროზას აძლევს უპირატესობას. რომანი და ნოველა უკვე არ იმღერება, როგორც საგმირო ეპოსი, არამედ იკითხება და ჩნდება ლიტერატურის ახალი ფუნქცია – საერო-გასართობი. ამ გასართობი ჟანრის ავტორი უკვე ჟონგლიორი კი არ არის, რომელმაც წერა-კითხვა არც იცის, არამედ გარკვეული განათლების მქონე პოეტი, ფეოდალის კარზე მოსამსახურე, ზოგჯერ კი თვით რაინდი.

ყველაზე სრულად სარაინდო ლიტერატურა თავის თავს ავლენს ლირიკასა და რომანში. კარლოს დიდის იმპერიის დაშლის შემდეგ საფრანგეთში დანიშნულა სამხრ. საფრანგეთის მხარე – პროვანსი, სადაც ლათინური ენიდან დამოუკიდებელი პროვანსული ენა წარმოიშვა. IX ს. პროვანსი ეკონომიკურად ძლიერი მხარე იყო, რომელმაც ხელი შეუწყო მის კულტურულ დანიშნულებას.

პროვანსში ყველაზე ადრე ჩამოყალიბდა კურტუაზული სარაინდო იდეალი, პროვანსის სარაინდო ლირიკა დაიბადა როგორც სიცოცხლის მოყვარულობის, ფუფუნების პოეზია, რომელიც დაშორებული იყო ხალხურ პოეზიას. ამრიგად, აკლდა უშუალოება და ბუნებრიობა. მომღერალი პოეტები – ტრუბადურები (ფრანგ. „პოვნა“) იყვნენ როგორც სარაინდო ფენიდან, ისე ქალაქის მცხოვრებთაგან. თავისი შემოქმედების დასახასიათებლად ტრუბადურები იყენებენ ისეთ სიტყვებს, როგორცაა „ოსტატობა“, „ჭედვა“, „დამუშავება“. თვით ჩიტიც კი სიმღერის დროს ამუშავებს სიმღერას. ფორმის ვირტუალური დამუშავება ესაა ზრუნვა კეთილხმოვანებაზე, სტროფების ფორმაზე, რითმების აგებულების რთულ სისტემაზე.

ტრუბადურებად გამოდიოდნენ მეფეები, ფეოდალები, წვრილფეხა რაინდები. მათი ლირიკა ძირითადად სასიყვარულო იყო. მინიერი ბედნიერებისკენ სწრაფვა, სიყვარული თავისუფალი არჩევანის შედეგია. იგი უარყოფს სოციალურ ბარიერებს, კლასობრივ-ფელოდალურ იერარქიას, სიყვარულის საგანია უმეტესწილად გათხოვილი ქალი, ქმრიანი ან ქვრივი. ამით ტრუბადურები პროტესტს გამოხატავდნენ ბუნებრივი სიყვარულის აღიარებით ოჯახური ტრადიციების, სავალდებულო, უსიყვერუ-

ლო ქორწინების წინააღმდეგ. რაინდული სიყვარული გამოხატავდა სქესობრივი ლტოლვის აღიარებას, რომელიც ოჯახური სიყვარულის ნაცვლად, თავისუფალ სიყვარულს უმღეროდა. სიყვარულის მთავარი საგანია გათხოვილი ან ქვრივი ქალი, ხოლო ძირითადი პრინციპია ქალის მსახურება. სიყვარულის კანონების ცოდნა სავალდებულოა.

ტრუბადურების ლირიკა 150 წლის მანძილზე ვითარდებოდა XII-XIII სს. მისი აყვავების პიკია XII ს-II ნახ. – XIII სს. შემდგომ სარაინდო ლირიკა ადგილს უთმობს სამოქალაქო ლირიკას.

XII-XIII სს. გერმანიაში ფრანგი ტრუბადურების მსგავსად გაჩნდნენ მინეზინგერები. გერმანული სარაინდო ლირიკა „მინეზინგად“ იწოდებოდა („სასიყვარულო სიმღერა“). მისი უძველესი ძეგლი, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია, 1170 წ განეკუთვნება.

საფრანგეთში ამ დროისათვის ვითარდება სარაინდო რომანი. სიუჟეტები აღებულია მითოლოგიიდან, ისტორიიდან. ძირითადად ავანტიურის, სიყვარულის თემაზეა აგებული. ასეთია „რომანი ალექსანდრე მაკედონელზე“, კელტური ხალხური თქმულებები საფუძვლად ედება სარაინდო რომანებს. მაგალითად, „ტრისტანი და იზოლდა“, „ნმინდა გრაალი“. ამათგან ყველაზე საინტრესო და მხატვრული ღირებულების მქონეა „ტრისტანი და იზოლდა“.

ობლობაში გაზრდილი ტრისტანი ბიძამ აღზარდა. ბიძა-მეფემ ტრისტანი ვაჟუკაცად ჩამოაყალიბა, თვითონ უშვილო იყო და სატახტოდაც ამზადებდა ტრისტანს. მოხუც მეფეს ბოროტი ენები შეუჩნდებიან და დაქორწინებას სთხოვენ, თან საპატარძლოს ჩამოყვანას ტრისტანს ავალბენ. მეფე ოქროსთმიანი ქალიშვილის ცოლად მოყვანას დათანხმდა. ტრისტანი იპოვნის ოქროსთმიან იზოლდას ისლანდიაში და მეფეს ასულს სთხოვს თავისი ბიძისათვის. ტრისტანი გემით წამოიყვანს ოქროსთმიან იზოლდას, ორივენი შეცდომით შესვამენ სიყვარულის ელექსირს, რაც საბედისწერო აღმოჩნდა: მათ ერთმანეთი შეუყვარდათ. კორნოულში დაბრუნებისას ტრისტანი სიტყვას არ გატეხს და იზოლდას თავის ბიძას შერთავს, მაგრამ იმდენად ძლიერი იყო სიყვარულის გრძნო-

ბა, რომ შეყვარებულები ტეხენ ერთგულების ფიცს და ჩუმიდ ხვდებიან ერთმანეთს. ამას იყნოსავენ ბარონები და მეფეს მოახსენებენ, თან სთხოვენ ტრისტანის დასჯას. მეფე დაინდობს შეყვარებულებს და სასახლიდან ორივეს გააგდებს. შეყვარებულები ბედნიერები დაეხეტებიან ტყე-ღრეში, მალე მეფე შეუნდობს და იზოლდას დააბრუნებს. ტრისტანი გადაიხვეწება ბრეტანში, იქ დაქორწინდება შავთმიან იზოლდაზე – თეთრხელეა იზოლდაზე. მაგრამ ქორწილის შემდეგ უცებ ინანებს ტრისტანი და რამდენჯერმე გადაცმული დაბუნდება კორნოულში, რომ შეხვდეს ქერა იზოლდას. მას ერთ-ერთ შეტაკებაში დაჭრიან და მეგობარს აგზავნის ქერა იზოლდასთან, რომ იგი ჩამოიყვანოს, თან მეგობარს აფრთხილებს, თუ ქერა იზოლდა წამოჰყვება, გემზე თეთრი ბაირალი გამოჰკიდოს, ხოლო თუ არ წამოჰყვება – შავი. ამ პირობას ყურს მოჰკრავს ტრისტანის ცოლი – შავთმიანი იზოლდა. როცა გემი მოუახლოვდება ნაპირს, გემზე თეთრი იზოლდაა და თეთრი ბაირალიც გამოკიდებულია, ტრისტანი სთხოვს მეუღლეს, აცნობოს რა ფერის ბაირალით მოცურავს გემი. შავი იზოლდა ცრუობს: შავიო. ტრისტანი კვდება, ნაპირზე გადმოსული ქერა იზოლდა, როცა გაიგებს მის სიკვდილს, გვერდით მოუნვება და ისიც სულს განუტევს. ორივეს ასაფლავებენ ერთად, საღამო ხანს ორივე საფლავზე ერთმანეთში გადანწული ორი ტოტი ამოიზრდება (მღრ. ქართული თქმულება აბესალომ და ეთერზე).

ეს რომანი კელტური ნოველის დეტალური გადმოცემაა, დაწერილია შუა საუკუნეების სასიყვარულო ჟანრის სტილში.

სხვა ჟანრისაა ვრცელი ნოველა „თქმულება გრაალზე“, რომელიც ასევე სამიჯნურო ფაბულაზეა აგებული, მაგრამ აქ გრაალი შემოდის როგორც გვაროვნული ტრადიციული ჯამი. წმინდა გრაალის თემა პირველად ლიტერატურაში ფრანგმა კრედენ დე ტრუამ შემოიტანა. კელტურ თქმულებებში კი იგი ერთგვარი თილისმანია, რომლისთვისაც იბრძვიან გვაროვნული ოჯახები. იგი სიმტიციის სიმბოლოა. რელიგიური ინტერპრეტაცია გრაალს მისცა რობერტ დე ბორონის პოემამ „იოსებ არიმათიელის შესახებ“ 1200 წ. XIII ს-ში. იოსებ არიმათიელი ქრისტეს საყვარელი

მონაფეა, იგი შეინახავს საიდუმლო სერობის იმ თასს, საიდანაც ქრისტე ღვინოს სვამდა. როცა ლეგიონერმა ქრისტეს ფერდში მახვილი ატაკა, იოსებმა თასი შეუშვირა და ქრისტეს სისხლით აავსო. ებრაელებმა იოსები შეიპყრეს და საპყრობილეში ჩასვეს, შიმშილისათვის განირეს. ტყვეს გამოეცხადა ქრისტე, გადასცა მას წმინდა თასი, რამაც ძალ-ღონე დაუბრუნა იოსებს, იგი იმ-პერატორ ვესპასიანეს დროს განთავისუფლდა, იოსები ზღვით გაემართა ბრიტანეთს, სადაც დააარსა საზოგადოება „წმინდა გრაალი“. ამ თქმულებას ის დაემატა, რომ გრაალის მცველები ზნეობრივად სპეტაკი რაინდები იყვნენ. იქმნება წმინდა გრაალის თქმულების შესახებ უამრავი ვერსია, სადაც წმინდა გრაალი რაინდული ინსტიტუტის პრინციპების სიმბოლოდაა გამოხატული: კაცთმოყვარეობის, ტრადიციის, ერთგულების, სიტყვის გაუტყებლობის. კულტური სიმბოლიკა ქრისტიანული სინამდის იცვლება. გრაალი, როგორც ქრისტიანული რელიგიური მსახურების სიმბოლო, ასე აისახა და იგი XIII ს. ფრანგულ ლიტერატურაში (ემენბახის პოემა „პარციფალი.“)

ვოლფრამ ემენბახის პოემაში გრაალი ძვირფასი ქვაა, რომელიც ანგელოზებმა მინაზე ჩამოიტანეს. იგი აახალგაზრდავებს, აკეთილშობილებს და ძალას აძლევს ადამიანს. გრაალს რაინდები იცავენ ციხესიმაგრეში, სადაც რაინდებს მიჯნავენ ამქვეყნიური ცხოვრებისაგან, მათ ეკრძალებათ სიყვარულიც კი. პარციფალის შვილი ლოენგრინი გრაალის საზოგადოების მიერ იგზავნება ელზას დასაცავად. ელზა ბრაბანტის ჰერცოგის ასულია. ლოენგრინი ამარცხებს მის მტრებს და ელზას ცოლად ირთავს. ელზა ცდილობს ლოენგრინს სახელი და მისი წარმოშობა დააცდინოს, რაც გრაალის მცველს აკრძალული აქვს. ლოენგრინი ვერ უძლებს ცდუნებას, ამხელს თავის ვინაობას და იღუპება. ეს სიუჟეტური ქარგა იცვლება სხვადასხვა ქვეყნის მხატვრულ აზროვნებაში. ვოლფრამ ემენბახის პარციფალი რიჰარდ ვაგნერმა გამოიყენა თავისი ორი ოპერისათვის: „ლოენგრინი“ (1847) და „პარციფალი“ (1882).

კლერიკალური ლიტერატურა

XIII საუკუნის ბოლოს გერმანიაში მინეზინგერების ლირიკა იცვლება საქალაქო ლირიკით – „მაისტერზინგი“. ეს იყო ბიურგერების ლირიკა. ბიურგერები პროვინციული ქალაქის მაცხოვრებლები არიან. მაისტერზინგერთა მხატვრული შემოქმედება მორალურ-დიდაქტიკური შინაარსისა იყო. თუ პოეტ რაინდებს ბატონებს უწოდებდნენ, მაისტერზინგერები ხელოსნები, ოსტატები, ბიურგერთა დაბალი ფენის წარმომადგენლები არიან.

შუა საუკუნეების დასასრულს საფრანგეთის ქალაქური ლირიკის წარმომადგენელია დიდი ნიჭის პოეტი ფრანსუა ვიონი (1431-1463). მისი მსოფლმხედველობა შუა საუკუნეების ფეოდალურ-რელიგიური მსოფლმხედველობის კრიზისს გამოხატავდა. თავისი ცხოვრების წესით ბოჰემისტი იყო, შფოთის თავი, ქურდი, ყაჩაღი, ფიცხი, მორალურად არამყარი, არაერთხელ იჯდა ციხეში. 1456 წ. იგი ემზადებოდა პარიზიდან გასაქცევად ერთ-ერთი ქურდობის შემდეგ, დაწერა მხიარული „მცირე ანდერძი“, რომელშიც თავის მეგობრებს უტოვებდა ცარიელ ქისას, კათხა ლუდს, დუქნის აბრას და ა.შ. დიდი ხნის ხეტიალის შემდეგ პარიზში ბრუნდება და წერს „დიდ ანდერძს“, რომელიც „მცირე ანდერძის“ მსგავსია თავისი იდეებით. პარიზში კვლავ აპატიმრებენ 1463 წ. და ამის შემდეგ მისგან არაფერი ისმის. ვიონი თავის მწირ ფათერაკიან ცხოვრებას დაუფარავად აღწერს, დასცინის მდიდრებს, მევახშეებს, ბერებს, რეალისტური ფერებით აღწერს ქალაქის დაბალ ფენებს.

ვიონი მინიერ ცხოვრებას უმღერის, ტკბება ამქვეყნიურობით, აბიაბრუებს კურტუაზიულ იდეალიზირებულ გრძნობებს, უმღერის ღვინოს, სიყვარულს, ქალს, აქებს და ადიდება ლოთებს. ვიონი ცდილობს შეიცნოს ადამიანის ფასი, მაგრამ ვერ შეძლებს, ეძებს თავისთავს და ვერ პოულობს. მას მიაკუთვნებენ პოემას, რომელიც საპატიმროში დაუწერია: „ჩამოხრჩობილების ბალადა.“

შუა საუკუნეებში სამოქალაქო და სარაინდო სიმღერების გვერდით ვითარდება დრამა. ხალხური პოეზიის ჟანრი – „ბალადა.“

ამ სიტყვამ თანამედროვე მნიშვნელობა ინგლისურ ლიტერატურაში მიიღო. ბალადა თავისებურ კომპოზიციას ფლობს, აქვს სიუჟეტი, შედგება დრამატული და დიალოგური სცენებისაგან. ბალადა არის საგმირო ეპოსიც, ისტორიულიც. ასეთია მაგალითად, გერმანიაში „ბალადა ფრანც ზიკინგენის შესახებ“, ინგლისში – „რობინ-ჰუდი.“

საქალაქო ლირიკა XIII საუკუნიდან დრამაშიც ვლინდება. ეკლესია ოდითგან ებრძოდა წარმართულ და საერო ხალხურ-საკულტო თამაშობებს, რომლებიც თეატრალიზებული სანახაობის სახეს იღებდა. ეკლესიის ნიაღში თანდათან ჩამოყალიბდა საკულტო თეატრი, XI–XII სს. ლიტურგიკული დრამა თანდათან კარგავს ღვთისმსახურების სახეს და ლიტერატურულ-თეატრალურ შინაარსს იღებს. მისი პერსონაჟები ბერების ნაცვლად კოსტიუმირებული ჟონგლიორები – მსახიობები ხდებოდნენ, ლათინურის ნაცვლად უბრალო ეროვნული ენით ღვთისმსახურების ტექსტის თეატრალიზაცია საეკლესიო თეატრს ქმნიდა, მასში ტრაგიკულის გარდა კომიკური სიტუაციებიც იყო ჩართული, ამიტომ უკვე შეუძლებელი იყო პერსონაჟებით სავსე, მხიარული სპექტაკლები ეკლესიის შიგნით გამართულიყო და ის გარეთ გამოვიდა, ეკლესიის წინ მოედნებზე იმართებოდა.

XII-XIII სს.-დან უკვე ასეთი სპექტაკლების ორგანიზატორები ჩვეულებრივი მოქალაქეები ხდებოდნენ, სპექტაკლებს არა „ლიტურგიკულ დრამებად“ ახსენებდნენ, არამედ „მისტერიებად“ (რაც ლათ. „საეკლესიო სამსახურს“ ნიშნავს).

შუა საუკუნეების მუსიკალური კულტურა

შუა საუკუნეების კულტურულ და მხატვრულ ცხოვრებას რელიგია წარმართავდა. ქრისტიანობამ რომის იმპერიაში თავისი ლიტერატურული სამსახური აღმოსავლური რელიგიური ელემენტებისა და ადგილობრივი ხალხების წარმართულ რელი-

გიურ წარმოდგენებზე ააშენა. საეკლესიო ღვთისმსახურების განუყოფელი ნაწილი იყო გალობა, რომელშიც ფსალმუნური ელემენტი ჭარბობდა, გაბატონებული ენა ბერძნულ-ლათინური იყო. ოფიციალურ ლიტურგიკულ მუსიკას საფუძვლად იუდეურ-სირიული და ბერძნული მუსიკალური კულტურა ედო.

ფსალმოდია მკვეთრად ზღუდავდა მელოდიის განვითარებას შინაარსის სასარგებლოდ. ადრექრისტიანულ ხანაში ტაძრებში მთელი მრევლი მღეროდა, დროთა განმავლობაში სიმღერის შესრულება პროფესიონალებს დაევალა, გალობა მონიდიური იყო, მხოლოდ ანტიფონური (ორი გუნდის მონაცვლეობით სიმღერა). მუსიკა კანონიზებული იყო და ემორჩილებოდა ლიტურგიკულ სამსახურს. ამ დროს მოხდა საეკლესიო-სასიმღერო სკოლების ჩამოყალიბებაც. ბოლონიაში, მილანის მახლობლად, კრემონაში, რავენაში, ნეაპოლში. V-VII სს-ში საფუძველი ჩაეყარა სასულიერო მუსიკალურ ტრადიციებს.

სასულიერო მუსიკის განვითარებაზე გავლენა იქონია IV ს-დან რომის იმპერიის გაყოფამ აღმოსავლეთ-დასავლეთ იმპერიებად. 476 წ. რომის იმპერია დაეცა და ბიზანტიამ (აღმოსავლეთ რომის იმპერია) იმპერიული მემკვიდრეობა მიიღო. პირველად რომის კათოლიკურმა სასულიერო წოდებამ გადადგა ნაბიჯი საეკლესიო-სასულიერო სიმღერების კანონიზაციისა და მოწესრიგებისაკენ. გრიგოლ I-ის სახელს უკავშირდება პირველი მუსიკალური საგალობლების (კრებულის) შექმნა (590-604 წწ.). კრებულში შესულია ერთხმიანი სიმღერები, რომლებიც გრიგორისეული ქორალის სახელითაა ცნობილი.

გრიგორისეული საეკლესიო ქორალი მკაცრად განსაზღვრული ერთხმიანი სიმღერა იყო. ერთხმიანი მელოდიური ხაზი მორწმუნეთა ერთიანობის სიმბოლოს წარმოადგენდა. „ქორალი ერთხმიანი უნდა იყოს, რადგან ჭეშმარიტება ერთია“. გუნდის ჟღერადობის გაძლიერება და გამდიდრებაც კი ხმათა რაოდენობის ზრდით მიიღწეოდა. ოცი, სამოცდაათი, ასი ადამიანი ერთხმიან, მონოდიურ, არამეტრიზებულ მელოდიას გალობდა, დღიური რეალობისგან გათავისუფლება, განდევნობის, ინერტულობის, მედიტაცი-

ის ოპტიმალური გზა. გრიგორისეული ქორალის ინტონაციური მონახაზი მელოდიური ხაზით იქნებოდა – უწყვეტი, დენადი, ინდივიდუალობას მოკლებული, ხატის სიბრტყობრივი ხასიათის ასოციაცია უჩნდებოდა ადამიანს. ისე, როგორც ხატზე „მესამე განზომილება“ არ არსებობს, ასევე, არ არსებობს გრიგორისეულ ქორალში მესამე განზომილება, სიღრმე. „მელოდიაში სიღრმე“ მაშინ მოჩანს, როცა ხმები მელოდიას ტერციაში, კვარტაში, კვინტაში ამრავლებენ, როცა გამოჩნდება კონტრაპუნქტი და პოლიფონია. გრიგორისეული ქორალი დაინერგა VII ს-დან, როგორც სავალდებულო, კანონიზებული მუსიკალური საგალობელი.

გრიგორიანულმა ანტიფონარიამ, VII ს-ში შედგენილმა, ჩვენამდე გვიანდელი ასლის სახით მოაღწია. იგი ძლიერ პოპულარული გახდა ევროპის ჩრდილოეთსა და დასავლეთში, როგორც სავალდებულო კათოლიკური ღვთისმსახურების შესრულების დროს, ღვთისმსახურების ენად ლათინური დღემდე რჩება, XIII ს-დან კათოლიკურმა ეკლესიამ საეკლესიო საკრავად ორლანი შემოიტანა, თუმცა მომცრო სახის ორლანოები VII ს-ში გვხვდება. 757 წ. ბიზანტიის მეფეებმა საჩუქრად მიართვეს რომის პაპს პიპინ მოკლეს რომში. ბიზანტიაში ეს საკრავი სადღესასწაულო შეხვედრებზე იხმარებოდა.

ანტიკური მუსიკალური მემკვიდრეობის შედეგად რომაელმა თეორეტიკოსებმა უკვე V-VI სს-ში დიდი მუშაობა გასწიეს მუსიკის სფეროში, შეიქმნა თეორიული ტრაქტატები მუსიკის დარგში. რომაელმა ბოეციუსმა (480-524 წწ) შექმნა 5-ნიგნიანი ნაშრომი, რომელშიც დაალაგა ანტიკური მუსიკალური თეორიის საფუძვლები რომაული წყაროების მიხედვით. მისი შრომებიდან გახდა ცნობილი პითაგორას, პლატონის, არისტოქსენის მუსიკალურ-თეორიული აზროვნების შესახებ. ბოეციუსი გვთავაზობს მუსიკალურ ცნებათა სისტემატიზაციას, მისი აზრით, მუსიკა მსოფლიო ხმოვანებაა (სფეროთა ჰარმონიაა), რომ მუსიკა არსებობს ადამიანურ-ხმიერი (ვოკალური) და ინსტრუმენტული. საეკლესიო მუსიკის თეორეტიკოსები ხაზგასმით აღნიშნავდნენ, მუსიკის ესთეტიკური ზემოქმედების ძალას, ამასთან

ცდილობდნენ მუსიკის ეს ბუნება მხოლოდ საეკლესიო საღვთის-მეტყველო ტექსტისათვის დაემორჩილებინათ და ამით მუსიკის ეთიკური ზემოქმედებაზეც მიეთითებინათ.

შუა საუკუნეებში კილოთა (მისამღერთა ერთობლიობა) რაოდენობა იზრდება. ტრადიციულად არსებულ კილოებს ემატება ეოლური და იონური. რაც შეეხება ნოტაციას, შუა საუკუნეებში მუსიკოსებმა უარყვეს ძველბერძნულ ასოთა ნოტაცია, უპირატესობა მიანიჭეს ნევმურ სისტემას, რაც ევროპაში VIII ს-დან შემოვიდა, იგი ადრე ბიზანტიაში არსებობდა. ნევმა, როგორც განსაკუთრებული ნიშანი, ტექსტის ხაზს ზევით იწერება. იგი მიუთითებდა მელოდიის მიმართულებას და პრაქტიკულად უკვე ათვისებული მელოდიის მიმართულებას უჩვენებდა. ცნობილია, რომ IV ს-ში ქრისტიანული საგალობლების გუნდის ხელმძღვანელები უკვე რთული დირიჟორული მოძრაობებით ხმის მიმართულებას უჩვენებდნენ მომღერლებს (ასეთი მოძრაობა ეგვიპტურ იეროგლიფებშიც დაფიქსირებულია).

ნევმები ალექსანდრიული პოეზიის სისტემაში გაჩნდა, როგორც სტროფში სიტყვაზე მახვილის ნიშანი. პოეტური სიტყვიერების ეს თავისებურება მუსიკაში გავრცელდა. ნევმებით ხდებოდა მელოდიის მიმართულების დაფიქსირება. ნევმური სისტემის სრულყოფა მუსიკალური ენის გამომხატველობის გაძლიერებას ემსახურებოდა.

ძირეული რეფორმა, რომელიც ნოტაციის სფეროში მოხდა, იტალიელი პედაგოგის გვიდო დ'არეციოს სახელთან არის დაკავშირებული. გვიდო დ'არეციომ ნევმების. თავისებური სისტემატიზაცია და მისი დაფიქსირების ახლებული მეთოდი შემოიღო: გაავლო ოთხი ხაზი და მათზე განალაგა ნოტები, მელოდიის რეგისტრის მიხედვით დაადგინა მუსიკალური ბგერის სიმაღლე და ამით დასაბამი მისცა ევროპულ ნოტაციას. გვიდოს მიზანი იყო დახმარებოდა გუნდის მომღერლებს, რომ სწრაფად წაეკითხათ მელოდია. მისი ტრაქტატი „მოკლე სიტყვა მუსიკის შესწავლის შესახებ“ ნოტაციის ახალი მუსიკალური სისტემის პრაქტიკულ გამოყენებას ეხება.

XII–XIII საუკუნეებში მუსიკალურ კულტურაში ცვლილებები გვხვდება. ახალი მხატვრულ-გამომსახველობით ფორმების, ჟანრების წარმოშობა უშუალოდ დაკავშირებულია იმ საზოგადოებრივ ცვლილებებთან, რაც ფეოდალიზმის განვითარებას მოჰყვა თავისი ომებით თუ კლასობრივი დაძაბულობით, ქალაქების დაარსებითა და უნივერსიტეტების გახსნით. საფრანგეთის ერთ-ერთ პროვინციაში, პროვანსალში, აყვავდა საერო მუსიკალურ-პოეტური ლირიკა, რაც რაინდობის ინსტიტუტის თანმდევი მოვლენა იყო ახალი გემოვნებით, ჩვევებით, ინტერესებით. ამ ლირიკის ფუძემდებლები ტრუბადურები იყვნენ – საერო მუსიკის პოპულარიზატორები, კომპოზიტორები, რომლებიც სასიყვარულო მუსიკალურ ნაწარმოებებს ქმნიდნენ. ტრუბადურებისა და ტრუვერების მუსიკალურ-პოეტური ხელოვნება საფრანგეთიდან მთელს ევროპაში გავრცელდა, როგორც რაინდული კულტურის მუსიკალური გამოხატულება. ასეთი იყო გერმანიაში – მინეზინგი. მინეზინგებიც ისევე პროფესიონალებიან მდიდარ და არისტოკრატიულ სასახლეებში, როგორც ფრანგი ტრუბადურები ქუჩაში თუ სასახლის კარზე.

XII–XIII საუკუნეებიდან ახალი პროცესები დაიწყო სასულიერო სივრცეშიც. ჩნდება ახალი ჟანრები და გამომხატველი ფორმები, რასაც ხელი შეუწყო ერეტიკულმა მოძრაობამ ეკლესიის შიგნით. ასე, მაგალითად, ერეტიკული საზოგადოების დამაარსებელი ფრანცისკ ასიზელი, რომელმაც ფრანცისკანელთა ორდენი ჩამოაყალიბა იტალიაში, თვითონ იყო პოეტი და მუსიკოსი, ქმნიდა ჰიმნებს, ლაუდებს, რომლებიც კანონიზებული საეკლესიო ტექსტისაგან განსხვავებულ მუსიკალურ-პოეტურ ნიმუშებს წარმოადგენდნენ. უფრო მინიერი, რეალური, ეს მუსიკალური ფორმები ადამიანურ ვნებებს გადმოსცემდნენ, მელოდიები კი ხალხურ-საერო მუსიკალურ ფორმებს ეყრდნობოდა. მათი მუსიკა ერთხმიანი, მარტივი იყო.

მრავალხმიანობის შესახებ ევროპამ XI ს-მდე არაფერი იცოდა. ყველაზე ადრეული ცნობა დასავლეთ ევროპაში მრავალხმიანობის შესახებ ბრიტანეთის კუნძულებიდან მოდის: შოტლან-

დიელი მეცნიერისა და ფილოსოფოსის იოანე სკოტ ერიუგენას ტრაქტატში „ბუნების განყოფადობის შესახებ“, ჯონ კოტონის ტრაქტატში „მუსიკის შესახებ“. XII-XIII სს-ში ევროპის მუსიკალურ ცენტრებში გაჩნდა მრავალხმიანი მუსიკის მოთხოვნილება. ორ-სამხმიანი ვოკალური ნაწარმოებების შექმნისაკენ სწრაფვამ პროფესიონალი მუსიკოსები წარმოშვა. საეკლესიო მომღერლები შეზღუდული იყვნენ კანონიზირებული გრიგორიანული ერთხმიანი მეთოდიკით, ამიტომ სასულიერო მამები ცდილობდნენ ეკლესიაში შეენარჩუნებინათ გრიგორიანული სიმღერა (ერთხმიანი) და დაემატებინათ მისთვის ახალი ხმა. ეს ერთადერთი შესაძლებლობა იყო წინ წასულიყვნენ მუსიკალური ვოკალის განვითარების მხრივ. ამდენად, მრავალხმიანობა ანტიგრიგორიანული ტენდენციების გამოვლენად იქცა. XII ს-ის შუა წლებში უკვე იქმნება მუსიკალური ნაწარმოებები მრავალხმიანი სიმღერებისა, რაც მოწმობს ახალი დამოუკიდებელი ხმის წარმოშობასა და ქორალური მელოდიკასთან მის დამატებას. ქორალური ნწყობა აკორდული ნწყობაა, პოლიფონიაში (დასავლურში) ხმები მიდის პარალელურად, ნოტი-ნოტის პირდაპირ.

მრავალხმიანი მუსიკის განვითარებაში უდიდესი ეტაპია პარიზის „ნოტრ-დამის“ ეპოქა, XII ს. შუა წლებიდან XIII ს. შუაწლებამდე. სწორედ ამ პერიოდში აშენდა პარიზის ღვთისმშობლის დიდი ტაძარი – „ნოტრ-დამი“. ამ დროს პარიზი მუსიკალურ ცენტრს წარმოადგენდა ევროპაში. ნოტრ-დამის შემოქმედებითი ჯგუფის თვალსაჩინო წამომადგენელია ლეონინი და პეროტინი. ლეონინმა შეადგინა „ორგანიუმების დიდი ნიგნი“. საეკლესიო ჰიმნების კრებული. ჰიმნებში, ლეონინის ორხმიანობას პეროტინი ავსებს მესამე და მეოთხე ხმით. ერთი და იგივე მელოდია გადადის ხმიდან ხმაში, მელოდია ვითარდება ერთი ინტონაციური უჯრედის საფუძველზე.

მრავალხმიანობის წარმოშობამ განაპირობა ნოტაციის (ჩანერის) აუცილებლობა. ბგერათა სრულყოფილება დაკავშირებული იყო ჩანერის ორგანიზაციასთან, ამიტომ იქმნება ნოტაციის მენზურული სისტემა (მენზურა – „ზომა“). პოლიფონიურობამ

საეკლესიო სიმღერებში ახლო ჟანრები წარმოშვა, ასევე საერო-შიც გაჩნდა ახალი ჟანრები, მაგალითად, „ნოტრ-დამის“ მუსიკალურ სკოლაში „მოტეტი“ ჩაისახა. მოტეტი – ეს ოთხმიანი მომცრო სახის ვოკალური ნაწარმოებია, რომლის ჟანრული თავისებურება ტენორის მზა მელოდიურ ხმაზე იყო დაფუძნებული. ამ ხმას ემატებოდა სხვა ხმებიც (2, 3, 4). მთავარი იყო სხვადასხვაგვარი მელოდიური ხაზების ერთიანობა განსხვავებული ტექსტებით, თვით სხვადასხვა ენაზეც კი. ხმათა დამოუკიდებლობის შენარჩუნება და ამასთან ერთხმიანობის მიღწევა მოტეტის სირთულეს განაპირობებდა. ნოტრ-დამის სკოლას დიდი წვლილი მიუძღვის ევროპული პოლიფონიური მუსიკის ჩასახვისა და განვითარების საქმეში. უკვე XIII ს-ში ძველ ხელოვნებას „Ars-antiquaria“-ს უპირისპირდება „Ars-nova“. ეს ტერმინები XIV ს-ში გავრცელდა. „Ars-nova“, მაღალგანვითარებული პროფესიული ხელოვნება, გვიანი შუა საუკუნეებისაა – ახალი ჟანრებითა და ინტელექტუალური შინაარსითაა დატვირთული. მისი საუკეთესო წარმომადგენლებია პროფესიონალი კომპოზიტორები ფილიპ დე ვიტრი, გიომ მაშო. ძირითადად ოთხხმიან მოტეტებს ქმნიან. გიომ მაშოს შემოქმედებაში საგრძნობია ტრუბადურთა და ტრუვერთა მუსიკის გავლენა. გიომ მაშო პოლიფონიზმის ფუძემდებლად ითვლება ევროპულ მუსიკაში.

XII-XIII სს-ში საფრანგეთში ეკლესიის წიაღში ღვთისმსახურების ნაწილად იქცა რელიგიური დრამა, რომელიც თეატრალურ, სანახაობით ელემენტებს შეიცავდა, ეკლესია წმინდანთა სასწაულების ჩვენებისას ყოფით, ცხოვრებისეულ ელემენტებსაც არ ერიდებოდა. ეკლესია მხარს უჭერდა რელიგიურ დრამას ბიბლიის პროპაგანდის მიზნით. თეატრალიზებული სპექტაკლები ეკლესიაში ლიტურგიკული დრამის სახელით იდგმებოდა. ჯერ ბიბლიის ცალკეული ეპიზოდების ინსცენირებას მიჰყვეს ხელი – ეკლესიაში ცხენზე ამხედრებული მოგვები შემოდიოდნენ, ანგელოზი და წმინდა დედანი ქრისტეს აკლდამას დაეძებდნენ, უფრო რთულ სცენებსაც მიმართავდნენ, როგორცაა ადამისა და ევას შეცოდების ამბავი, ქრისტეს ჯვარცმის სცენა და სხვ.

რელიგიური დრამა სამი ძირითადი სახეობით იყო წარმოდგენილი: ლიტურგიკული დრამა, ნახევრად ლიტურგიკული დრამა და მისტერია. ლიტურგიკული დრამა ლათინურ ენაზე გათამაშებული სცენა იყო საკურთხევლის წინ, მონაწილე მსახიობები სასულიერო პირები იყვნენ შესაფერის ტანსაცმელში, ნახევრად ლიტურგიკულმა დრამამ საკურთხევიდან ეკლესიის ნავში და ტაძრის ჭერთანაც გადაინაცვლა. ტექსტი ძირითადად ლათინურ ენაზე მიდიოდა, თუმცა შიგადაშიგ ხალხურ კილოზე ამეცყვებული პარტიებიც გამოერეოდა ხოლმე. მსახიობები ისევე საეკლესიო პირები იყვნენ, თუმცა ხშირად საერო პირებსაც იწვევდნენ.

თანდათან თეატრალიზებულმა სანახაობამ რელიგიური შინაარსი დაკარგა, ქალაქის მოედნებზე, გოთური ტაძრების წინ გადაინაცვლა. ამ სანახაობებს „მისტერიებს“ ეძახდნენ. მისტერიამ უარი თქვა ტაძრის შენობაზე, ასევე ლათინურ ენაზეც. მსახიობები უკვე რიგითი მოქალაქეები ხდებიან, ენაც სალაპარაკო, ხალხურია. მისტერია სიუჟეტებს ქრისტიანული მითოლოგიიდან სესხულობდა, თუმცა შედარებით თავისუფლად ეკიდებოდა ამ სიუჟეტების ახლებურ გააზრებას. მისტერიამ ეროვნული ელფერი შეიძინა. პოპულარული გახდა დიდაქტიკური პიესები „მორალიტეს“ სახელით. „მორალიტეს“ პიესები ალეგორიული პერსონაჟებით, რეალური ცხოვრებიდან აღებული თემებით უბრალო ხალხის მონონებას იმსახურებდა. მდიდართა სიხარბის, ბერების ფარისევლობისა და მოსამართლეთა სიბრიყვის დაცინვა, გლეხებისადმი თანაგრძნობა მოხეტიალე დასახლების თეატრალურ სანახაობათა ძირითადი თემა იყო. თვით მოხეტიალე მსახიობებსა და ჟონგლიორებს ხალხი სხვადასხვა გამომწვევი სახელწოდებით იხსენიებდა: „დაძონძილი შარვლები“, „ხუმარები“ და სხვ.

ბიზანტიური კულტურა

ბიზანტიის იმპერიას, რომელმაც 1000 წელი იარსება, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მსოფლიო ცივილიზაციის ისტორიაში. ბიზანტია შუა საუკუნეების უდიდეს ქრისტიანულ იმპერიას წარმოადგენდა ევროპისა და აზიის გზაშესაყარზე. მის თავისებურებას განსაზღვრავდა მოხერხებული გეოგრაფიული მდებარეობა, ეთნიკური შემადგენლობა, ეკონომიკის განვითარების თავისებურებანი, იდეური პრიორიტეტები და პოლიტიკური დოქტრინა, რომლის არსს წარმოადგენდა იმპერიის განსაკუთრებული მისიის გაცნობიერება. ბიზანტია თავის თავზე იღებდა ძველი რომის პირდაპირი მემკვიდრის როლს როგორც სახელმწიფოებრივი, ისე კულტურული წინამძღოლისა აღმოსავლეთ საქრისტიანოში. ბიზანტია იყო მართლმადიდებლური საქრისტიანოს ცენტრი, კონსტანტინეპოლი კი – მართლმადიდებლური საქრისტიანოს დედაქალაქი. ბიზანტიამ შეიმუშავა სახელმწიფოსა და ეკლესიის ერთიანობის კონცეფცია, რომლის მიხედვით, ავტოკრატიის კულტი მუშაობს როგორც სახელმწიფო პოლიტიკაში, ისე რელიგიის საეკლესიო იერარქიაში. ქრისტე პანტოკრატორია – ყოვლისმპყრობელი, რომელიც აწესრიგებს ზეციურ და მიწიერ სამყაროს, ხოლო იმპერატორი ღვთის რჩეული კოსმოკრატორია, ხილული სამყაროს მეთაური.

ბიზანტიის იმპერია თავისი გეოგრაფიული მდებარეობითა და ეთნიკური შემადგენლობით შემაერთებული ხიდი იყო აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის. სირია, ეგვიპტე, სომხეთი, საქართველო, რომლებიც ბიზანტიის იმპერიის შემადგენლობაში შედიოდნენ ან ვასალური დამოკიდებულება ჰქონდათ, თავიანთი კულტურით გავლენას ახდენდნენ ბიზანტიის კულტურაზე. ბიზანტიის იმპერიის აღმოსავლეთ ნაწილში ბერძნული ტრადიცია დომინირებდა, იმპერიის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე ხან აღმოსვლური, ხან დასავლური კულტურული ელემენტი იღებდა უპირატესობას.

აღმოსავლეთ და დასავლეთ ევროპის დაპირისპირება იწყება

არა IV ს-ში, რომის იმპერიის გაყოფით, არამედ ევროპის ქრისტიანობის ორ ცენტრს – რომსა და კონსტანტინეპოლს შორის დაპირისპირებით, მაგრამ ამ დაპირისპირებაში უფრო მნიშვნელოვანი იყო პოლიტიკური პრეტენზიები, ვიდრე დოგმატური შეუთავსებლობა. რომის დაცემის შემდეგ დასავლეთის ახლად ჩამოყალიბებული სახელმწიფო ერთეულები იწყებენ ბრძოლას რომის იმპერატორის გვირგვინის გადმოსატანად კონსტანტინეპოლიდან დასავლეთში. ამის მცდელობას წარმოადგენდა დასავლეთში იმპერატორის წოდების გაჩენა და გერმანელთა მიერ საღვთო იმპერიის შექმნა. ეს უკვე ნიშნავდა ბიზანტიის იმპერიისათვის რომის მემკვიდრეობის პრეტენზიის წართმევას. ამიტომ ეს დაპირისპირება საბოლოოდ გაფორმდა XI საუკუნეში, როცა კათოლიკური ეკლესია გამოეყო მსოფლიო ეკლესიას.

ბიზანტიის კულტურის მნიშვნელოვანი ტიპოლოგიური თავისებურება ანტიკური კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებაა პოლიტიკური თუ საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში. ბიზანტიური ხელოვნების ყველა დარგი ელინური ხელოვნების ტრადიციებს აგრძელებდა, თუმცა ქრისტიანული მრწამსის შესაბამისად, ბიზანტიაში ანტიკური ფილოსოფია თეოლოგიამ შეცვალა. საერო მეცნიერება საღვთისმეტყველო შეფერილობას იღებდა, ყალიბდებოდა ახლებური ეთიკური, ესთეტიკური, სამხედრო-თეორიული შეხედულებები. ანტიკური ტრადიციების განვითარების საფუძველზე აღმოცენდა ჰუმანისტური იდეები, რომელთა გადატანამ დასავლეთში მოგვიანებით რენესანსს ნიადაგი მოუმზადა.

დასავლეთისაგან განსხვავებით ბიზანტიაში ენობრივი და კონფესიული ერთიანობა არსებობდა. ბიზანტია ინარჩუნებდა სახელმწიფოებრივ და საეკლესიო-რელიგიური ძალაუფლების ერთიანობას, ბიზანტიური კულტურა ერთიანობაში მოჰყავდა იმპერიის დედაქალაქს, რომელიც თვითონ იყო მსოფლიო იმპერიის დედაქალაქად გამოცხადებული, სანამ ქალაქი არსებობდა, იმპერიაც არსებობდა. ბიზანტიის იმპერიის არსებობა კონსტან-

ტინეპოლის დაარსებით იწყება 330 წლის 11 მაისიდან და მისი დაცემით მთავრდება 1453 წ. 29 მაისს.

ბიზანტიური მხატვრული კულტურის ისტორიაში გამოჰყოფენ ადრეობიზანტიურ პერიოდს – IV-VII სს. შუა პერიოდს – VII-XIII და გვიან ხანას – XIII-XIV-ის I ნახევარი.

ადრეობიზანტიური პერიოდის ხელოვნება

IV საუკუნის დასაწყისისათვის ბიზანტიის იმპერიაში წარმართობასა და ქრისტიანობას შორის ბრძოლა კონსტანტინე დიდმა ქრისტიანობის სასარგებლოდ გადაჭრა და ქრისტიანობა ლეგალურ რელიგიად გამოაცხადა 313 წ. აიკრძალა მისი დევნა. ხოლო თეოდორი დიდის დროიდან სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადდა. ელინიზმი და ქრისტიანობა თანდათან შეერწყა ერთმანეთს და წარმოიშვა ქრისტიანულ-ბერძნული აღმოსავლური კულტურა. 330 წ. კონსტანტინე დიდმა ძველ ქალაქ ბიზანტიონში (ახლ. სტამბული) დააარსა 7 ბორცვზე დიდი ქალაქი, რომლის საზღვრები ცხენზე შემჯდარმა შუბით შემოხაზა. ბიზანტიელები თავის თავს რომაელებს ეძახდნენ, ხოლო თავიანთ სახელმწიფოს – რომაელების იმპერიას. რეფორმების გატარებით რომის იმპერიის აღმოსავლეთ ნაწილში თანდათან ჩამოყალიბდა ბიზანტიონიზმის ნიშნები – ლათინური ბერძნულით შეიცვალა, თვითმყოფადი კულტურა ჩამოყალიბდა, როგორც საზოგადოებრივი და სულიერი ცხოვრების ერთიანი სისტემა. აღმოცენდა კულტურისა და განათლების მძლავრი კერები. სკოლების ორგანიზაცია და სწავლების წესი ანტიკური სამყაროდან იქნა გადმოტანილი. ისწავლებოდა ტრივიუმი (გრამატიკა, რიტორიკა, დიალექტიკა) და კვადრიუმი (არითმეტიკა, გეომეტრია, მუსიკა და ასტრონომია), ფილოსოფია, იურისპრუდენცია, ასწავლიდნენ ბეძნულ მწერლობასაც, ჰომეროსი სამაგიდო წიგნი იყო.

IV-VI სს-ში ბიზანტიის იმპერიის მთავარი ქალაქები იყო: ათე-

ნი, ანტიოქია, ბეირუთი, ლაზა, ალექსანდრია, სადაც თავს იყრიდნენ კულტურის გამოჩენილი მოღვაწეები, მაგრამ თანდათან ამ ქალაქებმა დაკარგეს მნიშვნელობა. V ს-ში დაიწვა ალექსანდრიის ცნობილი ბიბლიოთეკა, 529 წ. დაიხურა ათენის ფილოსოფიური სკოლა.

ბიზანტიელ ღვთისმეტყველთა დიდი დამსახურებაა ის, რომ მათ შეისწავლეს და შეინარჩუნეს ბერძნული ფილოსოფიური აზროვნება, ცხადია, ქრისტიანულ ღვთისმეტყველებასთან შეხამებით. „კაბადოკიელი მამების“ – ბასილ დიდის (კესარიელი), გრიგოლ ნაზიანზელის, გრიგოლ ნოსელის, იოანე ოქროპირის წმინდა თეოლოგიურ პრინციპებთან ერთად, მათ შემოქმედებაში ადრექრისტიანული იდეები შერწყმულია ნეოპლატონურ ფილოსოფიასთან. ქრისტიანობისა და ნეოპლატონიზმის მორიგების ბრწყინვალე ნიმუშია არეოპაგიტული თხზულებები: „საღმრთოთა სახელისათვის“, „ზეცათა მღვდელთმთავრებისათვის“, „საიდუმლო ღვთისმეტყველებისათვის“, რომლებიც შესულია არეოპაგიტულ კორპუსში, რომლის ავტორად საუკუნეების მანძილზე ფსევდო-დioniსე არეოპაგელს ახსენებდნენ, შემდეგ კი ნუცუბიძე-ჰონიგმანის თეორიის მიხედვით – პეტრე იბერს.

ადრეობიზანტიურ პერიოდში მხატვრულ კულტურაში შეინიშნებოდა წარმართული და ქრისტიანული კულტურების შერწყმა, წარმართული მითოლოგიის ქრისტიანულ მისტიკასთან სინთეზი. ბიზანტიური ლიტერატურა IV–VI სს. წარმოდგენილია ფილოსოფიური, რიტორიკული, ბელეტრისტული თხზულებებით. განვითარდა საისტორიო მწერლობა. ბიზანტიელი ისტორიკოსები ელინურ ტრადიციებს აგრძელებენ საისტორიო მწერლობაში, ბაძავენ ჰეროდოტეს, თუკიდიდეს, ქსენოფონტეს. ადრეობიზანტიურ ხანას განეკუთვნებიან ცნობილი ისტორიკოსები: პროკოფი კესარიელი, აგათია სქოლასტიკოსი, მენანდრე პროტექტორი, საეკლესიო ისტორიის დარგში: გელასი კესარიელი, სოკრატე სქოლასტიკოსი და სხვ.

III-IV სს-ის მიჯნაზე ჩაისახა ქრონოგრაფია, როგორც საისტო-

რიო მწერლობის სახე. ეს დარგი მოიცავდა მსოფლიო ისტორიას „სამყაროს შექმნიდან“. მისი ძირითადი წყარო ძველი და ახალი აღთქმა იყო, აღწერდნენ ბიბლიაში გადმოცემულ ხალხთა ისტორიას, მსოფლიო ქრონიკებს. ამ პერიოდში ჩამოყალიბდა ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიაც. VI ს-ის უდიდესი ჰიმნოგრაფი რომანოს მელოდოსი თავის ჰიმნებში ხალხური ენის თავისებურებებსა და ხალხურ მელოდიებს ეყრდნობოდა.

IV-VI სს-ის ბიზანტიური კულტურის წარმმართველი იყო პატრისტიკული ესთეტიკა, როგორც ბერძნულ-რომაულ და ბიბლიურ ესთეტიკაზე აღმოცენებული თეორიული მიმართულება (ათანასე აღექსანდრიელი, ბასილი დიდი, იოანე ოქროპირი, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი). მასში მუშავდებოდა მშვენიერების, ნათლის მხატვრულ სახედ ქმნადობის, სიმბოლოს, როგორც გამოსახვის ფორმის, შემოქმედების არსის პრობლემები. ბიზანტიური ესთეტიკის იდეალი ტრანსცენდენტალური იყო. ეს იყო ღმერთი, როგორც უმაღლესი რიგის მშვენიერება. მატერიალური და სულიერი უნივერსუმები სიმბოლოების, სახეების, ნიშნების სისტემას წარმოადგენს და პირველმიზეზზე – ღმერთზე – მიუთითებს. ასე, მაგალითად, საგანთა და მოვლენათა მშვენიერება, ფერი და შუქ-ჩრდილები, სახე სიტყვისმიერ თუ სახისმიერ, ხმიერ ხელოვნებაში – პირველმიზეზის სიმბოლურ სახეს წარმოადგენს, მის „ხატს“, მის გამოვლენას გრძნობად და არაცნებით ფორმებში. პატრისტიკული მიმართულება ბიზანტიურ ესთეტიკაში საბოლოოდ IX ს-ში გაფორმდა, როცა ნორმირებული და ორთოდოქსული-კანონიზირებული გახდა სახვითი ხელოვნების ფორმები.

ბიზანტიის იმპერიის დაარსება დიდმა კონსტანტინემ კონსტანტინეპოლის აშენებით დაიწყო. ფართო ქუჩები, ვრცელი იპოდრომი, ფორუმის მოედანი კოლონადებით, ობელისკებით. იპოდრომის (სიგრძე 170 მ. სიგანე 40 მ.) შუაში იდგა გველის კოლონა, რომლის 3 სვეტი ერთმანეთში გადახლართული გველების რელიეფებით იყო დამშვენებული. მის ახლოს იდგა კარნაკიდან ჩამოტანილი ეგვიპტური ობელისკი ხოტშაპსუტის იეროგლი-

ფური წარწერებით და ლისიპეს ბრინჯაოს ცხენები. ეგვიპტური ობელისკის პოსტამენტზე იმპერატორ ფეოდოსიას რელიეფი ამოკვეთეს. იმპერატორი თავისი კარისკაცებით მასშტაბური ფომებითაა გამოსახული, იპოდრომი სანახაობისათვის იყო განკუთვნილი, როგორც რომში იცოდნენ ხოლმე. ეს სანახაობები აღბეჭდილია ე.წ. „კონსულის დიპტიხებზე“. დიპტიხები სპილოს ძვლის ბრტყელ ფილებს წარმოადგენდა, რომელზეც რელიეფურად იყო დამუშავებული კონსულის საპატივცემულოდ გამართული სანახაობები. „კონსულის დიპტიხები“ ერთგვარი სავიზიტო ბარათები იყო იმ საზეიმო ცერემონიალებზე დასასწრებად, რომელზეც ირჩევდნენ კონსულს 1 იანვარს. დიპტიხის ფორმა ანტიკური ხანიდან ჰქონდათ გადმოღებული. რუსეთში, პეტერბურგის ერმიტაჟში ინახება ერთი ასეთი დაფა, რომელიც 506 წ. არის შესრულებული: კონსული არეობინდა მდიდრულ ორნამენტირებულ სამოსშია გამოწყობილი, იგი ნიშანს აძლევს წარმოდგენის დასაწყებად. დაფაზე რამდენიმე სარტყელია, რომელზეც გამოსახულია ადამიანთა და ცხოველთა შერკინება რომაული ცირკის მსგავსად.

ბიზანტიური საკულტო არქიტექტურა ანტიკურობიდან მემკვიდრეობით იღებს გარკვეულ ფორმებს – ცენტრალურ-კვადრატულს, რვაკუთხოვანს თუ ჯვრის დაბოლოებით, ასევე აღმოსავლეთიდან შემოდის ბაზილიკური ტიპის ნაგებობა – დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ წაგრძელებული ოთხკუთხა შენობა, შიგნით სვეტებით გაყოფილი და ნავეებით გადახურული. სამი და ხუთნავიანი ბაზილიკა გადაიკვეთებოდა ნარტექსით. ამრიგად, ბიზანტიაში ადრეული ხანიდან ორი არქიტექტურული ფორმა დაკანონდა: ჯვარ-გუმბათოვანი და ბაზილიკური. ბიზანტიური ტაძრები ანტიკური პერიპტერისაგან შინაგანი სივრცითა და გარეგნული სიმარტივით განირჩევა. პერიპტერი გარედან იზიდავს დამთვალიერებელს, მხილველს, იგი თვალისთვის გარედან მეტად ესთეტიკური და ამალღებულია, შიდა სივრცე კი ფაქტიურად დახურულია, შიგ უბრალო ადამიანები ვერ შედიან. შიგ მხოლოდ ქურუმი შედის, სადაც ოთხკუთხა ვინრო დარ-

ბაზში კვარცხლბეკზე იმ ღვთაების ქანდაკება დგას, რომლის სახელზეც არის აშენებული ტაძარი. ბიზანტიური ქრისტიანული ტაძარი „საიდუმლო სერობის“ ადგილია, ღვთის და ადამიანების შეხვედრის ადგილია, ხატი ღმერთის სიმბოლური სახეა, ინტერიერი ჰორიზონტალურად და ვერტიკალურად დიდია, რომ მორწმუნეს ამაღლებული ექსტაზური განწყობილება შეექმნას.

თუ ადრე ქრისტიანულ ხანაში ბაზილიკური ტაძრები ჭარბობდა, VI საუკუნიდან უკვე ჩამოყალიბდა ჯვარგუმბათოვანი ტაძრის კლასიკური ტიპი – კვადრატული. ოთხი მასიური შიდა ბურჯი სივრცეს 9 ნაწილად ჰყოფს და იჭერს გუმბათს, როგორც ცის თაღს. თანდათან ნახევრად ცილინდრული თაღები ერთმანეთს გადაკვეთენ და თანაბარდაბოლოებიან ჯვარს ქმნიან.

ბიზანტიური არქიტექტურის უდიდეს მიღწევად უნდა ჩაითვალოს კვადრატის საფუძველზე გუმბათის წარმომართვის პრინციპი. გუმბათოვანი და თაღოვანი გადახურვა ანტიკური რომიდან აიღეს ბიზანტიელებმა, მაგრამ თუ რომაული თაღი ძძიმეა, მასიურია, სქელ კედლებს ეყრდნობა, ბიზანტიური არქიტექტურა კონსტრუქციული კარკასების მეშვეობით მთელი შენობის გუმბათთან ჰარმონიულ შეთანხმებას აღწევს. ასეთია V ს-ის შუა წლებში გალი პლაციდის ტაძარი – მავზოლეუმი რავენაში. აქ კედლების კვადრატების გადასვლა გუმბათზე იალქნებით – 4 სფერული სამკუთხედით განხორციელდა.

ბიზანტიური სატაძრო ნაგებობათაგან ყველაზე დიდებული „წმ. სოფიას“ ტაძარია. ამ ძეგლის ღირსება მისი შინაგანი, გუმბათქვეშა დიდი სივრცეა. თავისი გეგმით ტაძარი წარმოადგენს სწორკუთხედს, რომლის ცენტრში ოთხი მასიური ბურჯი ქმნის უზარმაზარ გუმბათქვეშა კვადრატს, რომელზედაც დაყრდნობილია 38 მეტრის დიამეტრიანი გუმბათი. აღმოსავლეთ და დასავლეთ მხარეს ნახევარგუმბათებს განმბრჯენი ძალები გადააქვთ გარეთა ბურჯებზე. გუმბათქვეშა სივრცე შევსებულია ორი იარუსიანი თალით, რის გამოც გუმბათი უწონადოა და ჰაერში გამოკიდებულივით აღიქმება. გუმბათში გაჭრილია 40 სარკმელი, რომელთა შორის გამყოფი თხელი კედელი არც კი ჩანს სარკმ-

ლებიდან შემოჭრილი შუქის ფონზე. ამ ოპტიკურმა ეფექტმა დაბადა ლეგენდა იმის შესახებ, რომ გუმბათი ოქროს ჯაჭვითაა გადმოკიდებული ციდან. ტაძრის კედლები გამომწვარი აგურისაგან არის აშენებული დულაბის ფართო ფენით. ფასადის მარტივი ხედი ტაძარს გამოარჩევს სიმკაცრით და დიდებულებით. „აია სოფია“ ხუთგუმბათიანი ტაძარია, ცენტრალური დიდი გუმბათით ოთხი ჯვრის მკლავებზე. ინტერიერის ცენტრალური ნაწილი განსაკუთრებულად გაშუქებულია ცენტრალური გუმბათის სარკმლებიდან შემოჭრილი შუქით, კედლები მომწვანო ფერის მარმარილოთია დაფარული. მოზაიკური სარკმლები, ოქროსა და ლურჯი ფერის მონაცვლეობა კედლებზე იდუმალ იერს აძლევს ინტერიერს, რომლის სივრცითი სიდიადე იმდენად შთამბეჭდავი იყო, რომ ტაძარს კოსმოსს ადარებდნენ. „აია სოფია“ იუსტინიანეს მეფობის დროს აშენდა 532-537 წლებში ანთიმოს ტრალისელისა და ისიდორე მილეთელის მიერ. აღსანიშნავია, რომ კონსტანტინეპოლის არქიტექტურული სახე იუსტინიანე II-ის დროს შეიქმნა. იმპერატორის უშუალო ბრძანებით მიდიოდა გრანდიოზული ქალაქმშენებლობა და ტაძართმშენებლობა. „აია სოფიას“ აშენებით იუსტინიანემ ხორცი შეასხა იმ ჩანაფიქრს, რაზედაც ოცნებობდა ბიზანტიის იმპერიის დამფუძნებელი კონსტანტინე დიდი – უზარმაზარი ცენტრალური სივრცე სფერული გუმბათით გადაეხურათ. ტაძრის არქიტექტურული სახე სიმბოლურად, მართლაც, კოსმოსს გამოხატავდა. ხუთგუმბათიანი ტაძრის არქიტექტონიკა გეგმით ჯვარს წარმოადგენს, მთავარი გუმბათი ცენტრშია მოთავსებული, იგი უფრო დიდი და მასიურია, ვიდრე ჯვრის მკლავებზე წამომართული დანარჩენი 4 გუმბათი.

ბიზანტიური ტაძრის სიდიადე მის ინტერიერშია, იგი ფრესკებითაა დამშვენებული. თუმცა „აია სოფია“ ფრესკებით XI ს-ში მოიხატა. ფრესკები ძირითადად მოზაიკურია. ბიზანტიამ მოზაიკა ანტიკური ეპოქიდან აიღო. ანტიკაში (საბერძნეთ, რომი) მოზაიკით იატაკს რთავდნენ, აქ კი მოზაიკამ კედელზე გადმოინაცვლა. მოზაიკა – სხვადასხვა შეფერილობის ბუნებრივი

თუ ხელოვნური პანანინა მინისებური ქვებით, ოთხკუთხა კუბიკებით – სშირად არასწორ ზედაპირს ქმნიდა, რაც კიდევ უფრო აძლიერებდა ფერთა სიკაშკაშეს. ფრესკა ტაძრის გაფორმების ძირითადი სახეა, იგი ამკარად ჯაბნის ქანდაკებას, რომელსაც წარმართული ხელოვნების გადმონაშთად თვლიდნენ.

თუ იუსტინიანეს დროს „აია სოფიას“ ტაძრის მოზაიკებს ჩვენამდე არ მოუღწევიათ, სამაგიეროდ უხვადაა მოღწეული ქ. რავენას ტაძრების მოზაიკა, მათ შორის აღსანიშნავია წმ. ვიტალეს ტაძრის მოზაიკური სცენები აფსიდის ერთმანეთის საპირისპირო კედლებზე. ერთ ფრესკაზე იუსტინიანე კარისკაცებითა და ეპისკოპოს მაქსიმიანეთი შედის ტაძარში, ორივე ხელში უჭირავს ვერცხლით სავსე თასი, ეს ტაძრის შესანიშნავია. მდიდრულად მორთულ კარისკაცებს შორის გამოირჩევა იუსტინიანე წითელი ხასხასა ფერის სამოსით, თავზე წმინდანის ნიშნით. სცენა გამოხატავს პროცესიას. ასეთი საზეიმო სვლები აღწერილია იმპერატორთა სასახლის არქივებში. ეპისკოპოსს, რომელიც იმპერატორს ხვდება, ხელში ჯვარი უჭირავს, არქიდიაკონს ევანგელიე უჭირავს, ერთ-ერთ დიაკვანს – საკმეველი. იუსტინიანეს სახე პირქუშია, ასეც ახასიათებდნენ მას თანამედროვეები. მეორე კომპოზიცია „თეოდორე დედოფალი ამალით“: აქაც დედოფალი ტაძარში შედის, ხელში უჭირავს ოქროს ფულებით სავსე ჯამი. მასაც წითელი ხასხასა მოსასხამი აცვია. კაბის კალთაზე გამოხატულია 3 მოგვი, რომელთაც ძღვენი მიაქვთ ღვთისმშობლისათვის. კისერზე ძვირფასი სამკაულები ასხია, თავზე გვირგვინი ადგას და შარავანდედი. საინტერესოა თეოდორასა და იუსტინიანეს, როგორც მეფე-დედოფლის, სახელთან დაკავშირებული რამდენიმე ცნობა: თეოდორა მდაბიო წარმომავლობისა ყოფილა, იგი დათვების მეთვალყურის ქალიშვილი იყო, რომელიც კონსტანტინეპოლის იპოდრომზე მამასთან ერთად შინაურულად გრძნობდა თავს. ერთხელ იუსტინიანემ ცირკის ტრიბუნიდან თვალი მოჰკრა და მოიხიბლა მისი საოცარი სილამაზით. უფლისწულმა თეოდორა დედოფლად დაისვა, თეოდორა არაჩვეულებრივ სილამაზესთან ერთად ძლიერი მბრძანებელი და ნებისყოფიანი ქალი აღმოჩნ-

ნდა, რომელიც ფარად ედგა თავის მეუღლეს. „ნიკეას“ აჯანყების დროს საბჭო დაჟინებით ურჩევდა იუსტინიანეს გაქცევით ეშველა თავისთვის, მაშინ თეოდორამ ამაყად განაცხადა: „იმპერატორის ნითელი მოსასხამი კუბოს საუკეთესო ჩასაფენია“, რაც ნიშნავდა: იმპერატორი იმპერატორად უნდა მოკვდესო. რავენას მოზაიკურ ფრესკაზე თეოდორას სილამაზე ჩამქრალია, გამკაცრებული, ჩაფიქრებული სახით, გარშემორტყმული ძვირფას-სამოსიანი სეფე ქალებით, ხოლო თვით დედოფალი შემკულია ძვირფასი თვლებით. ორივე მოზაიკური სცენა იმითაა მნიშვნელოვანი, რომ მათზე გამოსახულია ბიზანტიურ ხელოვნებაში გავრცელებული სერია ქტიტორ იმპერატორთა პორტრეტებისა. რავენას წმ. ვიტალის ტაძრის მოზაიკები სავსეა ბიბლიური სცენებით, ქრისტე გამოსახულია ნითელ მოსასხამში, როგორც მპყრობელი მთელი სამყაროსი, პანტოკრატორი. ფონი ცისფერია, რომელზეც სამოთხის ოთხი მდინარე მოედინება. წმ. ვიტალეს ტაძარში გამოსახულია პეიზაჟები, ყოფითი დეტალები ვრცელი გეოგრაფიული პუნქტებიდან, რაც „ბიბლიაშია“ მოცემული. მაგ: „აბრაამის სტუმრები“; აბრაამი და სარა მასპინძლობენ სამ ანგელოზს, რომლებიც მაგიდას უსხედან მუხის ქვეშ, სარას საჩვენებელი თითი ტუჩზე აქვს მიდებული, თითქოს ანიშნებს აბრაამს სტუმრების განსაკუთრებულობას მიაქციოს ყურადღება. აბრაამს მოხუცის გრძელი თმებით, ლანგრით მოაქვს დაკლული, მოხარშული ხბო.

ბიზანტიურ ტაძრებში ფრესკების გვერდით VI საუკუნიდან ჩნდება ხატები. ხატების წარმოშობა ფაიუმის პორტრეტების ტრადიციას უკავშირდება ელინისტური ხანიდან (II ს. ძვ. წ.) ძვ. წ. IV-III სს-ში ეგვიპტეში მუმიფიცირების პროცესი სირთულისა და სიძვირის გამო თანდათან მივიწყებული იქნა, მის ნაცვლად ნიღბების აღება იწყება მიცვალებულთა სახეებიდან. ცვილის ნიღბებს აფერადებდნენ. ისინი პორტრეტული სიზუსტით გამოირჩეოდნენ. ფაიუმში ნიღბების პოვნის გამო მას „ფაიუმის პორტრეტებს“ უწოდებდნენ, ხეზე ენკაუსტიკით ხატავდნენ ნიღბის ზუსტ ასლებს. ამგვარად ჩაეყარა საფუძველი პორტრე-

ტულ ფერწერას: VI ს-ის ხატებიდან უმრავლესობა კონსტანტინეპოლის სკოლას განეკუთვნება. მაგ: „ღვთისმშობელი ყრმით“, „სერგი და ვაკხი“ – ორივე კიევის სახ. მუზეუმში ინახება. ორივე XIX ს-ში სინას მთიდან, წმ. ეკატერინეს მონასტრიდან ჩამოიტანა რუსმა მეცნიერმა პორფირმა. ღვთისმშობელი წელსზემით არის გამოსახული, ყრმას მოზრდილი ადამიანის პროპორციები აქვს, ხელი მარცხნივ აქვს განვდილი, მარცხნივ იყურება ღვთისმშობელიც. როგორც ჩანს, ეს ფრაგმენტია და მის წყვილ ხატთან ერთად წარმოადგენდა კომპოზიციას „მოგვთა თაყვანისცემა“. ხატს ანტიკური გავლენა ეტყობა. რთული მოძრაობა ჟანრულ ხასიათს აძლევს გამოსახულებას. მხოლოდ ბრტყელი ოქროსფერი, გრავიურებით დაფარული ორნამენტიანი ნიმუხები მიუთითებენ ღვთისმშობლისა და ქრისტეს წმინდანობას.

„სერგისა და ვაკხის“ ხატი ცნობილ წმინდანთა სახეებს გამოხატავს, ხელში საზეიმოდ უჭირავთ ჯვრები, მათი მონამეობრივი სიკვდილის სიმბოლო. კისერზე რკინის ჯაჭვები აქვთ ჩამოცმული, რომლითაც ლეგენდის მიხედვით, იმპერატორმა მაქსიმელიანმა ისინი ქალის ტანსაცმელში გამოწყობილი რომში ჩამოატარა ხალხის დასაცინად, შემდეგ კი რკინის ჯაჭვებით მოაშთო. ორივე ხატი ანტიკური ტრადიციების მიხედვითაა შექმნილი: ღია, ცოცხალი თვალებით, რეალისტური სახის ნაკვთებით, მსუყე ფერებით ხატები შორს დგას ასკეტური სქემატურობისაგან. უფრო ხშირად ხატები ერთფიგურიანია, თუმცა გვხვდება მრავალფიგურიანი ხატებიც: მაგალითად, ისევ სინაის მთიდან წმ. ეკატერინეს ტაძრიდან „ღვთისმშობლის ხატზე“. ტახტის აქეთ-იქით მცველებად დგანან წმ. დიმიტრი და თეოდორე ჯვრით ხელში. მარიამის უკან ანგელოზებს თვალები ზევით აღუპყრიათ, საიდანაც მოჩანს მარცხენა ხელის მკლავი, საიდანაც შუქი გადმოდის. ფიგურები მსუბუქადაა გამოსახული, ცოცხალი, რბილი ფერადოვანი ტონებით, რაც ანტიკურობის გავლენაზე მიუთითებს.

VII ს. ეკუთვნის პერიფერიაში შესრულებული, მკაცრი ასკეტური სტილით შესრულებული „არქიეპისკოპოსი აბრაამი“, ეს უკვე სხვა სკოლაა, მშრალი გამომეტყველებით, სქემატურობით,

საღებავი ყოველგვარი ნიუანსით არის დადებული სიბრტყეზე, თვალები უსიცოცხლო. ამ ხატზე ანტიკური მგრძობელობის ყოველგვარ ნიშანი გამორიცხულია.

იუსტინიანეს დროს კონსტანტინეპოლი წამყვანი ცენტრი იყო გამოყენებითი ხელოვნების განვითარების მხრივ. განვითარებული იყო საფეიქრო წარმოება. სასახლეში იდგა დაზგები, რომლითაც ქსოვდნენ საოცარ ფერადოვან ქსოვილებს, ჩვეულებრივ საიმპერატორო წითელ ფერში შესრულებულს. დღემდე მიღწეულია VI ს. ქსოვილი, ასე მაგალითად, VI ს-ში შესრულებული ქსოვილი 3 საუკუნის შემდეგ ჩაუფენიათ კარლოს დიდის სარკოფაგში, ხოლო 1000 წ. სხვა რელიქვიებთან ერთად ეს ქსოვილიც ამოიღეს სამარხიდან და დღესაც ინახება ქ. აახენში. ეს ქსოვილი აბრეშუმის წითელი ფერის ქსოვილია, რომელმაც 3 საუკუნეს გაუძლო და შემდეგაც გამოყენებულ იქნა დანიშნულებისამებრ. ქსოვილზე გამოსახულია ცხენების განმეორებადი გამოსახულებები, მრგვალ ჩარჩოში მოჩანს პატარა ბიჭები, რომლებიც ფულს ყრიან ტომრიდან – ეს ცნობილი სიუჟეტია კონსულების დიპტიხიდან VI ს. I მეოთხედში, რაც იძლევა საშუალებას ამ ქსოვილის დათარიღებისათვის.

ბიზანტიურ კულტურაში ანტიკურ ტრადიციებზე მიუთითებს ვერცხლის ჭურჭლის დამზადება. IV-VII სს. „ბიზანტიური ანტიკის“ სახელწოდებითაა ცნობილი. მაგ: „სილენა და მენადა“. თავბრუდამხვევად ტრიალებს მენადა და მხიარულად ხტუნავს სილენა.

ამ პერიოდში ჩნდება მინიატიურა – წიგნების ილუსტრაცია. კომპოზიციებით იფარებოდა პერგამენტული კოდექსის გვერდები ან მისი ნაწილი. ხელოვნებაში იყენებდნენ წითელ საღებავებს – ლათინ. „მინიუმ“ – აქედან წარმოსდგა სიტყვა „მინიატიურა“. არა მარტო ახალი დარგები ჩნდება ადრეულ ბიზანტიურ ხელოვნებაში, არამედ ძველი სახეებიც იცვლიან როლს. მონუმენტური სკულპტურის ადგილს იჭერს მონუმენტური მხატვრობა, ძირითადად მოზაიკური. გამოსახულებანი მოუთხრობდნენ ქრისტიანულ ისტორიებს. იმპერატორის სასახლის ცერემონიალები მდიდრულ იერს ატარებდა. წითელი ხასხასა სამოსი მხ-

ოლოდ იმპერატორს ეცვა, სასახლის კედლები წითელი ქსოვილით იყო დაფარული. უხვად გამოიყენებოდა ოქრო და ვერცხლი. V–VI საუკუნეები უნდა ჩაითვალოს გარდამავალ ეტაპად ანტიკურობიდან შუა საუკუნეებზე.

გვიანი ანტიკურობა, ადრეული ქრისტიანობა და ბიზანტიურის დასაწყისი კულტურის განვითარების თვალსაზრისით განუყოფელია. კონსტანტინეპოლი აღმოსავლეთთან იყო ახლოს და მისი ხელოვნება აღმოსავლურისგან იყო დავალებული, ამასთან იგი ყოფილი ანტიკური საბერძნეთის ტერიტორიაზე იდგა და ამიტომ ანტიკურობაც მისი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წყარო იყო. ასე მაგალითად, კომპოზიციური ხერხების მრავალფეროვნება, ფიგურათა პროპორციების სწორი განლაგება, მოძრაობის გადმოცემა, მქრქალი შუქ-ჩრდილების განაწილება სახეზე, რთული კოლორიტული გამა ფერწერაში ბიზანტიამ ანტიკურობიდან აიღო, სიმეტრიის მკაცრი პრინციპები, ფრონტალობა მაღალი სულიერების გადმოცემას ემსახურებოდა.

ხატომბრძოლობის პერიოდის ბიზანტიური ხელოვნება (730-843)

IV ს-დან ხატების თაყვანისცემის გაძლიერებას მოჰყვა ერთგვარი ფეტიშიზაცია და პრიმიტიული ცრურწმენა მათი სასწაულმოქმედების შესახებ. ე.წ. „ხელთუქმნელი“, საოცრებათა ჩამდენი ხატები უდიდეს შემოსავალს აძლევდნენ მონასტრებს. თანდათან იზრდებოდა სამინისტრო ხელისუფლება, რომელიც ხელთ იგდებდა მიწებს, სათესებს, საქონელს. ცხადია, ეს აშინებდა საერო ხელისუფალთ. გარდა ამისა, ხატებს ყოველთვის ჰყავდათ ოპოზიცია, რომელსაც მიაჩნდა, რომ ღვთაებრივის გრძნობადი გამოსახვა შეუძლებელია.

მონოფიზიტებისა და დიოფიზიტების ომი ერთგვარად ამზადებდა ნიადაგს იმისთვის, რომ VII საუკუნის ბოლოდან აღმო-

სავლეთ საქრისტიანოში დანყებულებით ხატომბრძოლობა, ანუ ხატების წინააღმდეგ ფიზიკური ბრძოლა. მისი წამდვილი საფუძველი მონასტრების ძალაუფლების წინააღმდეგ ამხედრებული მინათმოქმედი არისტოკრატის შიში იყო, რომელიც ხატების განადგურებით უნდა გაქარწყლებულიყო. ხატების წინააღმდეგ გალაშქრება იმპერატორის ინტერესებში შედიოდა, ამიტომაც ბუნებრივია, ლეონ III-მ სპეციალური ტრაქტატით ხატომბრძოლობა დააკანონა 730 წ. მას მთლიანად უნდა მოესპო ხატები, რამაც 100 წელს გასტანა, 843 წ. თეოდორე იმპერატორის მეფობის დროს გაუქმდა. ხატომბრძოლობამ უდიდესი დარტყმა მიაყენა ხატწერის განვითარებას ბიზანტიაში, ფიზიკურად განადგურდა უნიკალური ძეგლები. ხატების ნაცვლად ყველგან ჰკიდებდნენ ჯვრის გამოსახულებას. რწმენა ჯვრისადმი ჯერ კიდევ კონსტანტინეს დროიდან მომდინარეობდა („ძლევის ჯვარი“). მეორე მხრივ, ხატომბრძოლობამ ერთგვარად ხელი შეუწყო საერო ელემენტების შემოჭრას ხელოვნებაში. დიდი ადგილი დაეთმო საერო თემატიკას, VIII ს-ში აყვავდა დეკორის ხელოვნება, ორნამენტული, უსიუჟეტო კომპოზიციებით გაფორმდა როგორც საერო, ისე საეკლესიო ნაგებობები. თუმცა არქიტექტურაში კვლავინდებურად იქმნება ჯვარ-გუმბათოვანი ტაძრები. მაგ: სალონიკებში წმ. სოფიას ტაძარი, უზარმაზარი გუმბათოვანი ბაზილიკა, რომელიც თავისი კვადრატოვანი გეგმით „აია სოფიას“ მოგვაგონებს. ამ დროისათვის აღსანიშნავია კულტურული კონტაქტები ბიზანტიასა და სხვა ქვეყნებს შორის დასავლეთ და ცენტრალურ ევროპაში. როგორც ცნობილია, VIII-IX სს. დასავლეთ ევროპაში კაროლინგური იმპერია შექმნა კარლოს დიდმა, რომელმაც არა მარტო გააქრისტიანა ყოფილი „ბარბაროსი“ ტომები ევროპის შუაგულში, არამედ ცოდნა, განათლება და კულტურა შეიტანა მათ ცხოვრებაში. იგი უზარმაზარ ენერჯიას და შესაძლებლობებს ხარჯავდა, რათა ბიზანტიიდან შემოეტანა ძვირფასი ნივთები, ანტიკური ხელოვნების ნიმუშები, მოენვია ოსტატები ბიზანტიიდან არქიტექტურული მშენებლობისათვის. ბიზანტიელი ხელოსნები და ხელოვანები დიდი რაოდენობით მუშაობდნენ აახენში.

IX-X სს. „მაკედონური აღორძინება“

ასე მოიხსენიება ბიზანტიური ხელოვნების აყვავების ახალი პერიოდი მაკედონიის დინასტიის პერიოდში, რომლის დამაარსებელი იყო ვასილ I მაკედონელი, წარმოშობით ანდრიაპოლიდან. ამ იმპერატორმა ბევრი რამ გააკეთა ბიზანტიის იმპერიის გასაძლიერებლად. (867-886) წლებში. IX საუკუნეში ზრდას იწყებს ბიზანტიის პოლიტიკური ავტორიტეტი, იმდენად, რომ X საუკუნეში უკვე რუსეთთან იწყებს ბიზანტია დიპლომატიურ და რელიგიურ ურთიერთობას. 988 წ. კიევის რუსეთი იღებს ქრისტიანობას.

IX-X სს. ხატომბრძოლობის შემდგომი პერიოდი და ბიზანტიაში ახალი გაქანებით იწყებს აღმავლობას სამონასტრო მშენებლობა და ხატვნერა – დაზგური ხელოვნება. საბოლოოდ ყალიბდება ჯვარგუმბათოვანი არქიტექტურის კომპოზიციურ სახე. სიახლეს წარმოადგენს მხატვრული ძეგლების აღწერილობითი ხასიათის თხზულებათა შექმნა. ბიზანტიელი ისტორიკოსები და მწერლები ცდილობენ შთამომავლობას შემოუნახონ კულტურულ ძეგლთა აღწერა და ისტორიისათვის შემონახვას – „ეკვრაზისი“ უწოდეს. მაგრამ ეს აღწერილობანი ხშირად არაზუსტი იყო იმ გაგებით, რომ მხატვრულ ძეგლებს ისეთ იდეალურ ნიშნებს მიაწერდნენ, რაც რეალობაში არ არსებობდა, იდეალში კი სასურველი იყო. მაგრამ მთავარი ის იყო, რომ IX-X სს. ძეგლების განსხვავებას ანტიკურობისაგან ხედავდნენ მხოლოდ სიუჟეტებში და არა შესრულების მანერაში. ეკვრაზისტები ხელოვნებას სარკესაც კი ადარებენ. ხელოვნებამ ზუსტად უნდა გადაიღოს ღვთის მიერ შექმნილი სამყაროს სურათი, მაგრამ ამ „სარკულობას“ ბიზანტიელები უფრო იდეალურ-წარმოსახვითი ნიშნების წარმოჩენაში ხედავენ და არა ანტიკურ „მიმეზისში“.

სწორედ IX საუკუნიდან დაიწყო წმ. სოფიას ტაძრის მოზაიკებით დამშვენება. მოზაიკურ გამოსახულებებში კარგად ჩანს საერო და საეკლესიო ხელისუფალთა კავშირი. მაგალითად, იმპერატორის გამოსახულება მუხლმოყრილია ქრისტეს წინ: „ღვონ

VI ბრძენი ქრისტეს წინ“ ამ ფრესკაზე აშკარაა აღმოსავლური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი სიბრტყეულობა, მდიდარი ორნამენტულობა, ფიგურათა მიწიერი პროპორციულობა, რაც ასე დამახასიათებელია ხატომბრძოლობის შემდგომი პერიოდისათვის; „აია სოფიას“ მოზაიკა „იუსტინიანე და კონსტანტინე ღვთისმშობლის წინაშე“ (Xს), „ციური ძალები“ ნიკეას მიძინების ტაძარში და სხვ.

ყველაზე მთავარი, რაც IX-X სს-ის ხელოვნებაში შეინიშნება, ისაა, რომ ხატომბრძოლობის შემდეგ ბიზანტიურ ხელოვნებაში გამეფდება რთული იკონოგრაფიული კანონები – ეკლესიის მიერ დადგენილი სქემის მიხედვით ფრესკებისა და ხატების მხატვრული შესრულება. ეკლესია ცდილობდა კანონიკური ფორმების შეტანას და ამით კონტროლებადი გაეხადა ხატწერა. მთავარი ის იყო, რომ იკონოგრაფიული კანონი მკაცრად განსაზღვრავდა წმინდანთა ძირითად ტიპებს. იოანე ოქროპირი უნდა გამოსახულიყო მელოტი თავით, (წრისებური მელოტი), მოხუცი, მოკლე ნვერით, ასკეტური სახით. ასეა იგი გადმოცემული „აია სოფიას“ ტაძარში. ესაა პირველი ჩვენთვის ნაცნობი გამოსახულება კონსტანტინეპოლის არქიეპისკოპოსისა (IVს.), რომელსაც საოცარი მჭევრმეტყველების გამო „ოქროპირიც“ კი შეარქვეს. ლეგენდაც კი არსებობს: როცა ის წერდა თავის თხზულებებს, ემშაკმა მელანი დაუღვარა, მაშინ იოანემ კალმის დასველება პირით იწყო და ოქროში ამოვლებული კალმით წერდა. თუმცა ბიზანტიელი ხელოვნები მაინც ახერხებდნენ თავი აერიდებინათ სტერეოტიპებისთვის, იოანე ოქროპირის სახე სხვადასხვა ძეგლებში განსხვავებული გამომეტყველებითაა მოცემული. ამ პერიოდში პერიფერიებისაგან განსხვავებით, სადაც მეტია აღმოსავლური ექსპრესიულობის გავლენა, კონსტანტინეპოლის სკოლა ანტიკურობის ერთგული რჩება, ამ პერიოდში ვითარდება მინიატიურები ხელნაწერებზე, მინანქრული გამოყენებითი ხელოვნება. მინანქრული ხელოვნება ბიზანტიაში VII-ში შემოდის აღმოსავლეთისაგან, თანდათან ხვეწენ ტექნოლოგიას და IX-X საკუყუნეებში საოცარ ოსტატობას იჩენენ ტიხრულ მინანქარში.

აღსანიშნავია „წმ. ნიკიფორე ფოკას რელიკვარიუმი“- შუაში ტახტზე მჯდომი ქრისტეს სახით.

სახვით ხელოვნებასა და არქიტექტურაში დამკვიდრდა მსუყე დეკორატიულობა. საზეიმო მონუმენტალობა უერთდება რთულ სიმბოლიკას. ფერწერასა და არქიტექტურაში მყარდება მკაცრი სიმეტრია, გონივრულობა. ფრესკებზე ჩნდება განონასწორებული ხაზები და ადამიანთა ფიგურები. ფრესკებზე გამოსახულება კანონიზირებულ, დოგმატურ სახეს იღებს ნაცვლად სიმბოლიკური და ლეგანდარულ-ისტორიული თემებისა. საეკლესიო ხელწერა და ფრესკა ემორჩილება კანონიკურ სქემას, ერთხელ და სამუდამოდ შემუშავებულ წესებს.

ფრესკები ციური იერარქიის გამოხატველია. გუმბათი ცაა. ოთხივე კედელზე ოთხი ანგელოზია – სამყაროს ოთხი კუთხის მცველი. გუმბათის ოთხი აფრა შემკობილია მოციქულთა სახეებით, წმინდანები წრიულად ლაგდებიან ცენტრალური გამოსახულების (ქრისტე, ღვთისმშობელი) გარშემო. ხატწერა სქემატური ხდება, უსხეულო ფიგურები, მკაცრი, მშრალი სახეები, ფონი ოქროსფერია.

XI-XIII სს. ბიზანტიური ხელოვნება

XI-XIII სს-ში ბიზანტია განვითარებული ფეოდალიზმის სტადიაში შედის. იმპერატორები ახორციელებენ რეფორმებს ხელისუფლების ცენტრალიზაციისათვის, თუ XI ს-ში ბიზანტია თავს იცავდა გარეშე მტრებისაგან, XII ს-ში იგი თვით გადადის შეტევაზე. ბიზანტიის იმპერია მართლმადიდებლური სამყაროს ბასტიონი ხდება აღმოსავლეთში.

XI საუკუნე ბიზანტიური ნეოპლატონიზმის აყვავების ხანაა. ამ დროს მანგანის აკადემიაში მოღვაწეობდნენ მიქაელ პსელოსი და იოანე იტალოსი, იოანე პეტრიწი. მიქაელ პსელოსი მანგანის აკადემიაში ფილოსოფიის ფაკულტეტს ხელმძღვანელობდა.

მას ეკუთვნის „ეპისტოლოგრაფიის“ ჟანრის დაფუძნება, იგი იმპერატორის მფარველობით სარგებლობდა და მის საპატივცემულო თხზულებებსაც თხზავდა. იგი იყო ბიზანტიაში პირველი მემუარული თხზულების „ქრონოგრაფიის“ – თანამედროვე ისტორიული მოვლენების – აღწერის ავტორი. იგი თვლიდა, რომ ხელოვნებაში მშვენიერს ქმნის რიტმი, კილო და ჰარმონია. ჰარმონიის პრინციპი უნივერსალურია როგორც სიტყვისმიერ, ისე მუსიკალურ და ფერწერულ ხელოვნებაში. ჰარმონია არის მშვენიერების სტრუქტურული საფუძველი. ბიზანტიელი მწერლები დიდ ადგილს უთმობენ ისტორიულ გმირთა გარეგნობის აღწერას. მაგ: ანა კომნენი თავის „ალექსიადაში“ ბრწყინვალე ფერებით აღწერს ბიზანტიის დედოფალს მარიას – მართას. მართა ქართველი მეფის ბაგრატ IV-ის ასულია, რომელიც ცოლად ჰყავდა ბიზანტიის იმპერატორს.

XI-XII საუკუნეების ბიზანტიური ხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი ნიშანი არის კანონიზირებული საეკლესიო დოგმები საკულტო ხელოვნებაში, რაც ერთგვარად ხელს უწყობს ბიზანტიური კულტურის პოპულარობას სხვა მართლმადიდებლურ ქვეყნებში. მით უფრო, რომ 1054 წელს გაიყო მართლმადიდებლური და კათოლიკური ეკლესია. ბიზანტიაში მართლმადიდებლობა ცვლის საეკლესიო რიტუალს. მონუმენტური ფერწერა მკაცრად რეგლამენტირებული გახდა. საეკლესიო შენობის არქიტექტურული გადაწყვეტა საეკლესიო დოგმატიკას პასუხობს და ქრისტიანული მოძღვრების მხატვრულ მოდელს განასახიერებს, კერძოდ, არქიტექტურა ავითარებს ცენტრალური ნაგებობის შიდა სივრცეს. მშვიდ და განონასწორებულ ინტერიერს ცვლის ვერტიკალურად ავარდნილი ტაძრის ცენტრალური ნაწილი მაღალი გუმბათით. ტაძრის პროპორციები უფრო მწყობრი, ცისკენ ამალღებული, ზეაზიდული გახდა. ინტერიერის კედლებზე ფრესკების სიუჟეტური ხაზი მკაცრად კანონიზირებული ხდება, ამას თავისი რელიგიურ-მსოფლმხედველობრივი საფუძველი ჰქონდა: ქრისტიანული წარმოდგენით ეკლესიის შენობა მთელი სამყაროს მცირე მოდელს წარმოადგენდა. ტაძარი იყო ცისა და

მინის, სამოთხისა და ჯოჯოხეთის ერთიანობის სიმბოლო. მორწმუნეებს სწამდათ, რომ აღმოსავლეთიდან ოდესმე მეორედ გამოჩნდება ქრისტე, ამიტომ საკურთხეველი აღმოსავლეთ ნაწილში უნდა იყოს განლაგებული. სანინაალმდეგო მხარეზე, ტაძრის შესასვლელთან სანათლავი იყო გამწესებული. ტაძარი თავისებური კოსმოსია მორწმუნეთათვის, ამიტომ სატაძრო ფერწერა ასეთი იერარქიული წესითაა: რაც უფრო წმინდაა გამოსახულების აზრი, მით უფრო მაღლა არის განლაგებული შენობაში. სიუჟეტების განლაგებას ტოპოგრაფიული მიზეზიც ჰქონდა – საყდრის თითოეული ნაწილი ჩაფიქრებულიყო იმ გეოგრაფიული მდგომარეობის შესაბამისად, რომელიც ქრისტეს სახელთან იყო დაკავშირებული. ტაძრის თითოეული ნაწილი პალესტინის ცალკეულ ადგილებს მოგვაგონებს – დაწყებული ბეთლემით, დამთავრებული გოლგოთით. ეკლესიაში მორწმუნე თითქოს მოგზაურობს და გაივლის იმ გზაზე, რაც ქრისტემ გაიარა.

კოსმიური და ტოპოგრაფიული მიზეზების გარდა სიუჟეტების განლაგებას დროით – ქრონოლოგიური მიზეზებიც ჰქონდა. იგი დაკავშირებული იყო საღვთისმსახურო კალენდართან – ლიტურგიასთან. ქრისტიანულ ეკლესიაში გაერთიანებული იყო წარსული და მომავალი: ქრისტეს ცხოვრების ისტორია ერთხელ კი არ მომხდარა, არამედ მარადიულად ხდება, ქრისტე აქ არის, აქ აღდგა, აქ ეწამა და ა.შ.

მართლმადიდებლურ ეკლესიაში საეკლესიო ცხოვრების ცირკულარული წრე ბრუნვადი რიტმია, უსასრულო, მარადიულობაში გადასული. მოძრაობა გუმბათის გარშემო ტრიალებს, ტაძრის ინტერიერი ციკლური დროის მოძრაობის შთაბეჭდილებას ქმნის. კომპოზიციების განლაგების თვალსაზრისით, წმინდანთა ცხოვრების ამსახველი სამი ზონა შეიძლება გამოიყოს. ზედა ნაწილში – გუმბათი, ბარაბანი, აფსიდების კონქები – ის სცენებია გამოსახული, რაც ციურ არსებებს გამოხატავს. ყველაზე მაღლა ქრისტე, ღვთისმშობელი და ანგელოზებია, მაგალითად, გუმბათის სივრცეში ხშირია ქრისტე პანტოკრატორის სახე, იშვიათად „ამაღლება“ და „წმინდა სულის გადმოსვლა აპოსტო-

ლებზე“. საეკლესიო აფსიდაში ქრისტეს დაბადების ადგილის – ბეთლემის გამოქვაბულის – ან ღვთისმშობლის გამოსახულებაა. ტაძრის კედლების ზედა ნაწილის მეორე ზონა ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდებია – ეს ერთგვარი მონუმენტური კალენდარია – აქ ყველა ის წმინდა მოვლენაა გამოსახული, რასაც ადგილი ჰქონდა ქრისტეს ცხოვრებაში: დაბადება, გარდასახვა, აღდგომა, იერუსალიმში შესვლა, ნათლისღება, ლაზარეს აღდგინება. ქვედა მესამე ზონაში ნაკლებმნიშვნელოვანი გამოისახებიან – ფეხზე მდგომი წმინდანები, აპოსტოლები, წინასწარმეტყველები ქრონოლოგიური რიგით არიან წარმოდგენილი, შესაბამისად მათი მოსახსენებელი დღის მიხედვით.

შეკვეთების პატრონებს, წმინდანებს, ვისაც ეძღვნებოდა ტაძარი, უფრო საპატიო ადგილი ეკუთვნოდათ კედელზე, ახლოს საკურთხეველთან (კტიტორებს). ასე მაგალითად, XI ს. „აია სოფიას“ კედელზე გაჩნდა საერო პირთა ახალი გამოსახულებანი („აია სოფია“ მოიხატა IX ს-ში) კტიტორთა მოზაიკური პანო გამოსახავს ქრისტე პანტოკრატორს – გვერდზე კონსტანტინე IX მონომახის სახეა, ხელოვნების მეცენატისა და მისი მეუღლის ზოიასი. იმპერატორის სამოსი ორნამენტირებული მძიმე ქსოვილით გამოირჩევა, რაც სასახლის ფუფუნებით ცხოვრებაზე მიუთითებს. კონსტანტინეს ფულით სავსე ქისა უჭირავს, ზოიას კი წმინდა წიგნის გრაგნილი. ზოია ულამაზესი ქალი ყოფილა, ასაკოვანიც მშვენივრად გამოიყურება. კონსტანტინე მონომახი ზოიას მესამე ქმარი იყო, რომელიც ტახტზე ავიდა ქორწინების წყალობით, კონსტანტინეს მოზაიკური სახის ტექნიკურმა შესწავლამ აჩვენა, რომ იგი მეორადი იყო, ზოიას პირველი ქმრის, რომან II-ის, სახეზე მხატვრებმა დაახატეს კონსტანტინეს სახე. შეასწორეს იმპერატორის სახელი და პორტრეტიც. ეს ფაქტი იმაზე მიუთითებს, რომ მხატვრები უკვე ზრუნავენ თავიანთ ფრესკაზე არა მხოლოდ იმპერატორის სატიტულო რეგალიები გამოსახონ, არამედ პორტრეტული მსგავსებაც. ასეთივე პორტრეტული მსგავსებაა მიღწეული XII ს-ში შესრულებულ იოანე იმპერატორისა და მისი უნგრელი წარმოშობის მეუღლ-

ის, ირინას, სახეებში. ირინას ლოყები შეფერადებულია, წარბები ამოქნილია, არაბერძნული წარმოშობა აშკარაა.

ორივე მოზაიკური ფრესკა შესრულებულია ერთი სტილით, წვრილი მოზაიკური კენჭები ზუსტად ასხივებენ იმ ფერს, რაც სახის გამომეტყველებას სჭირდება. XI საუკუნიდან როგორც კონსტანტინეპოლის, ისე პერიფერიის ტაძრებში მოზაიკები და ფრესკები ერთი სტილით სრულდება – მონუმენტური ფერწერისა და არქიტექტურის კავშირი, კომპოზიციის რიტმი, ფერთა კეთილშობილება, წმინდანთა დიდებულება, მათი მშვიდი სახეები. ამ დროის ხელოვნებაში ბატონდება აღმოსავლური სახის ნაკვთები, მინიმუმამდეა შემცირებული პეიზაჟისა და არქიტექტურის ელემენტები. ფონად ოქროსფერი ან ცისფერია გამოყენებული. ბიზანტიური ხელოვნების გავლენით ბიზანტიური სტილი მკვიდრდება მეზობელ ქვეყნებში. ბიზანტიური ნივთები უკვე ძვირფასი ნიმუშებია, რომლებიც ევროპის სხვა ქვეყნებში გააქვთ. იტალიაში, კერძოდ, ეკონომიკურად დაწინაურებულ ვენეციაში, წმ. მარკოზის ეკლესიასთან, რომელსაც XIII ს-ში გოთური ფასადი მიუშენეს, დადგეს ბრინჯაოს ანტიკური ქანდაკებები ცხენებისა, რომლებიც კონსტანტინეპოლის იპოდრომიდან წამოიღეს 1204 წ, როცა ჯვაროსნებმა დაარბიეს კონსტანტინეპოლი.

ბიზანტიელი ხატმწერები გუმბათში სამ ძირითად თემას ათავსებენ – ქრისტე პანტოკრატორი, ქრისტეს ამაღლება და წმინდა სულის გადმოსვლა აპოსტოლებზე. წმ. მარკოზის ტაძარში კიდევ ორი თემა შეიტანეს: „სამყაროს შექმნა“ და „წმ. მარკოსის სასწაულები.“ პერიფერიებიდან აღსანიშნავია ტოიმიჩელის ტაძარი, სადაც „საშინელი სამსჯავრო“ გამოსახული და ჩეფალუს ტაძარი ღვთისმშობლით (მოზაიკა) და ქრისტე პანტოკრატორით. ნერეზის მონასტერი XII ს. – „ქრისტეს დატირება“ – ფრესკაზე კომპოზიცია ჰორიზონტალური ხაზებითაა აგებული. ქრისტეს განოლილ სხეულზე დამხობილი არიან ღვთისმშობელი და იოანე – მწუხარე სახეებით. ბიზანტიური გავლენითაა შექმნილი კიევის წმ. სოფიას ტაძარი, რომელიც იაროსლავ ბრძენმა ააშენა 1037 წ.

XI-XIII სს. მოზაიკები და ფრესკები, შესრულებული როგორც კონსტანტინეპოლის, ისე პერიფერიების ტაძრებში ერთიანი სტილით ხასიათდება. მეტად საინტერესოა სინას მთაზე ნმ. ეკატერინეს მონასტრიდან ხატი, რომელზეც გამოსახულია 30-საფეხურიანი კიბე, რომელიც დიაგონალივითაა განოლილი მთელი ხატის ფართობზე, ადიან ბერები, ისინი კიბეზე ასვლით სიმბოლურად გამოხატავენ ზნეობრივ გამირობებს, ზოგი ცდუნებული კიბიდან ვარდება, იოანე კიბის თავს აღწევს, სადაც ღვთის ხელი მოჩანს. „იოანე კიბისმწვდომელის“ ხატის (XI ს.) სიუჟეტი სახარებიდანაა აღებული. ხატზე სქემატურობა აღარ შეინიშნება, შინაარსი სიმბოლიკებითაა დამუხტული და დინამიკურად ვითარდება. მისი ნაკითხვაა საჭირო. საინტერესოა ორიგინალური გადაწყვეტით მეორე ხატი „ვლადიმირის ღვთისმშობელი“ (XII ს.). იგი ამჟამად ტრეტიაკოვის გალერეაშია (ქ. მოსკოვი) მოთავსებული. ხატი ბიზანტიიდან კიევში ჩამოიტანეს, საიდანაც ანდრია ბოგოლუბსკიმ ვლადიმირის უსპენსკის ტაძრისათვის წაიღო. ეს ხატი სასწაულმოქმედად ჩათვალეს მას შემდეგ, რაც თემურ-ლენგის არმია, მოსკოვისკენ დაძრული, უკან გაბრუნდა, მოსკოვი გადარჩა და ეს მოხდა იმ დღეს, როცა ხატი მოსკოვში გადაასვენეს. ხატზე გამოსახულია მარიამ ღვთისმშობელი ყრმით. ძველ რუსულ ხატწერაში ეს სახე ყველაზე ბრწყინვალე და შთაგონებულ სახედაა მიჩნეული. მარიას ბუნებრივი პოზა დედობრივი გრძნობითაა შთაგონებული, მას ლოყაზე მიუკრავს შვილი და იმდენად თბილი, ალერსიანი გამომეტყველება აქვს ორივე დედა-შვილს, რომ ხატს „მიაღერსება“ დაარქვეს. მარიას თვალებში ნალველი, სევდაა, ისე როგორც „სიქსტის მადონას“ ყრმა შესცქერის დედას. ხატზე ამალღებული, ნაზი გრძნობებია გადმოცემული, ემოციურობით, ფსიქოლოგიზმითაა დატვირთული. სახის წაგრძელებული პროპორციები, მუქი ყავისფერისა და ოქროსფერის შეხამება კონსტანტინეპოლის სკოლის ხატწერას ამჟღავნებს. ამავე სკოლას და ამავე პერიოდს მიეკუთვნება „გრიგორი სასწაულმოქმედის ხატი“ (XII ს.), „გარდასახვა“ (XII ს.), „ლაზარეს აღდგინება“ (XII ს.).

XI-XII სს. კონსტანტინეპოლის სკოლის ტრადიციები გრძელდება გამოყენებითი ხელოვნების სფეროში. კონსტანტინე მონომახის შეკვეთით დამზადდა გვირგვინი უნგრეთის მეფის ანდრეა I-ისა და იაროსლავ ბრძენის ქალიშვილის, ანასტასიას, ჯვრისწერისათვის. დიდი მიღწევებია მინანქრის დამუშავებაში. მინანქრით იფარება ხატები. ბიზანტიური მინანქრის ფირფიტები გვხვდება ქართული ხატის – ხახულის ჩარჩოს ზედაპირზეც. ერთ-ერთ ფირფიტაზე გამოსახულია დუკა მიხეილ VII-ისა და მისი მეუღლის მართას (მარია) პორტრეტული გამოსახულება. ეს მომინანქრებული ფირფიტა საჩუქრად გაეგზავნა მართას მამას – ქართლის მეფეს ბაგრატ IV-ს. მასზე მეფედ კურთხევის სცენაა აღბეჭდილი. იესო ქრისტე გვირგვინს ადგამს დუკა მიხეილ VII-სა და მის მეუღლეს მართას.

XI-XII სს. ბიზანტიური ხელოვნების კლასიკური ხანაა, როცა მხატვრული სტილი საუკეთესოდ პასუხობს იკონოგრაფიული კანონების მკაცრ მოთხოვნებს, ღვთისმსახურების ამაღლებულ რიტუალებს, ფერწერაში ჭარბობს ოქროსფერი ფონი. მინიმუმამდეა დაყვანილი არქიტექტურული და პეიზაჟური დეტალები. მსუბუქი, წაგრძელებული პროპორციები ამ ფონზე უსხეულოდ მოჩანან. სხეული სიბრტყეზეა განფენილი, უმოძრაოა, სქემატურია, სახეზეა გადატანილი მთელი შინაგანი მგრძნობელობა. შუქრდილოვანი მოდელირებით მიღწეულია სახის მოცულობითი გამოსახვა. ამ პერიოდის ხატწერისა და ფრესკულ სტილს „სპირიტუალისტურს“ უწოდებენ ხაზგასმული გრძნობადობის გამო.

XIII-XIV სს. პალეოლოგთა დროის ხელოვნება

1204 წელს კონსტანტინეპოლი ჯვაროსნებმა ააოხრეს, იმპერატორი და სასახლის კარი ნიკეაში გაიქცა, სადაც დაჰყო 1261 წლამდე. ამ პერიოდში საქრისტიანოს სიამაყე და ბურჯი ქალაქი ხანძარმა შთანთქა. ბარბაროსულად გაანადგურეს ჯვაროს-

ნებმა მართლმადიდებლური ეკლესიის ეს სავანე. ჯვაროსნული ლაშქრობები რომის პაპის ლოცვა-კურთხევით დაინყო, თითქოს ქრისტეს წმინდა საფლავის მუსულმანთაგან გასათავისუფლებლად. მუსულმანების ნაცვლად ქრისტიანობის ერთ-ერთი ბურჯი დაანგრიეს. ეს ბარბაროსული, მტაცებლური ომი იყო მიწების ხელში ჩასაგდებად, რასაც რომის პაპის ინსტიტუტი ესწრაფვოდა. ბიზანტიის იმპერიის მიწები ლათინური სახელმწიფოების წარმოშობისათვის გამოადგათ. ვენეციელებმა, გენუელებმა, ფრანგებმა გაიყვეს ბიზანტიის მიწები. საინტერესოა, რომ მიუხედავად პოლიტიკურად დასუსტებისა და სახელმწიფოებრივი კრიზისისა, ბიზანტიური ხელოვნება ემიგრაციაშიც განაგრძობდა სიცოცხლეს. დედაქალაქის ნაცვლად, კულტურის ცენტრმა პერიფერიებში გადაინაცვლა. მაგალითად, სერბიაში მილემეევოს ტაძრის ფრესკები, ტრაპეზუნდის წმ. სოფიას ტაძრის მოზაიკური ფრესკები ტრადიციულ ელემენტებთან ერთად გაძლიერებულ ემოციონალურ დატვირთვას იღებენ. განსაკუთრებით შესამჩნევია ბიზანტიური ხელოვნების ტრადიციების გადანაცვლება ბულგარეთსა და სერბიაში, რომლებიც ბიზანტიის იმპერიის ნანგრევებზე წარმოიშვნენ 1204 წლის შემდეგ.

1261 წ. მიხეილ VIII პალეოლოგმა კვლავ დაიბრუნა ლათინებისგან წართმეული მიწები, უპირველესად კი ქ. კონსტანტინეპოლი და მთელი ძალით შეუდგა ქალაქისათვის ძველი ბრწყინვალეების დაბრუნებას. იმპერატორი კონსტანტინე დიდის როლის შესრულებას ცდილობდა, მაგრამ ამაოდ. ბიზანტიის იმპერიის მზე თანდათან ჩადიოდა. მცირე აზიაში თურქებმა დიდძალი მიწები ჩაიგდეს ხელში, ცენტრალურ საბერძნეთს ლათინები დაეპატრონენ. ვენეცია ეგეოსის ზღვაზე გაბატონდა, ბიზანტიის იმპერიის ძლიერება გაქრა, დასუსტებულ ბიზანტიას გართულებული ჰქონდა რომის პაპთან ურთიერთობა. აქედან გამომდინარე, ბიზანტიას არა მარტო თურქებისგან ელოდა საშიშროება, არამედ ქრისტიანი ჯვაროსნებისგან.

ამ მძიმე ვითარებაში XIII-XIV სს-ში ბიზანტიური ხელოვნება, რაც უნდა პარადოქსულად არ უნდა მოგვეჩვენოს, ახალ ალო-

რძინებას იწყებს იმდენად მკვეთრად, რომ მიზეზიც კი აუხსნელი რჩება. ცხადია, აქ მხოლოდ ინერცია არ მოქმედებდა. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ნიკეაში განდევნის წლებში იმდენად უზარმაზარი ენერგია დაგროვდა, მხატვრულ-შემოქმედებითი მუხტი ისე გაძლიერდა, რომ ქვეყნის პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივმა სისუსტემ ხელი ვერ შეუშალა ხელოვნების წინსვლას: ხელოვნება თავისი შინაგანი (იმანენტური) კანონებით აგრძელებდა განვითარებას.

ამ პერიოდის ბიზანტიური ხელოვნება უკვე ნაკლებად ემორჩილება იკონოგრაფიულ კანონებს, ვითარდება საერო ტენდენციები, მისტიკური ინდივიდუალიზმის ფარგლებში ძლიერდება პიროვნული სანყისი. ემოციონალური ელფერის გაძლიერებამ რელიგიურ სიუჟეტებში წინა რენესანსული მსოფლხედვისათვის მოამზადა ნიადაგი. ამ დროისათვის ფილოსოფიურ და თეოლოგიურ შეხედულებებში იზრდება რწმენა მისტიკისადმი, აღორძინდა ძველი მოძღვრება „ისიხაიზმი“ („ისიხაი“-სიმშვიდე, სიჩუმე). ისიხაიზმის აპოლოგეტად გვევლინება XIV ს. ბერი გრიგორ პალამა, რომელიც პიროვნული მგრძნობელობისა და შინაგანი განცდების გზით სამყაროს მისტიკური ნვდომის აუცილებლობას ქადაგებდა. მის საპირისპირო ტენდენციას – ლოგიკური ცოდნისკენ სწრაფვას – გამოხატავდა მოწინააღმდეგეთა ჯგუფი, რომელსაც სათავეში ედგა ბერი ვარლამი, დასავლეთის ფილოსოფიას დაახლოვებული. ამ დაპირისპირებაში იმძლავრეს ისიხაისტებმა. ეს გამარჯვება, ერთი შეხედვით, რეაქციულად შეიძლება მივიჩნიოთ ისიხაიზმით გაძლიერებული მისტიციზმის გამო, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ისიხაიზმმა ფსიქოლოგიზმისა და ინდივიდუალური სანყისის წინ წამოწევით უდიდესი როლი შეასრულა მართლმადიდებლურ ბიზანტიურ ხელოვნებაში. გრძნობად-განცდითი ნაკადის შემოტანით, ქრისტიანული მორალის განმტკიცებით, ადამიანის სულიერ-ზნეობრივი სახის წარმოჩენით, რაც, თავის მხრივ, ხელს უწყობდა ჰუმანისტური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებას. ფრესკებსა და ხატებზე თანდათან ჩნდება ანტიკური ელემენტები, სიუჟეტის ფონად

პეიზაჟსაც მიმართავენ. წაგრძელებული პროპორციები მგრძობელობას მატებენ პორტრეტულ სახეებს, რაც ერთგვარად ელინისტური ანტიკის ტრადიციების გამოცოცხლებაზე მიუთითებენ.

ამრიგად, პიროვნული საწყისის წინა პლანზე წამოწვევამ, რწმენისა და ზნეობრიობის პრობლემებზე ყურადღების გამახვილებამ ბიზანტიაში ჰუმანისტური ტენდენციების შექმნას შეუწყობ ხელი, რაც ბიზანტიური კულტურის იმ აღმავლობის სტიმული გახდა, რაც „პალეოლოგთა აღორძინების“ სახელითაა ცნობილი ბიზანტიურ კულტურაში.

პალეოლოგიურ ეპოქაში ჩნდება საერო ლიტერატურის ახალი ჟანრი – რომანი ლექსად, რომელსაც დასავლური, რაინდული ეპოსის კვალი ეტყობა („კალიმახი და ქრისოროია“, „ლოვისტრა და როდმანა“). ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებში იზრდება ინტერესი გმირის შინაგანი სამყაროსადმი, პეიზაჟსადმი.

ამ პერიოდის ბიზანტიურ სახვით ხელოვნებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს კახრიე-ჯამის (ხორას) მონასტრის მოზაიკურ ფრესკებს. კომპოზიციათა ასიმეტრიული წყობით დარღვეულია მკაცრი იკონოგრაფიული სქემა, მოზაიკებში ელინისტური თაღოვანი არქიტექტურის ელემენტები ჩნდება ფონად, ასევე ხშირია ბუნების პეიზაჟური ფონიც („მოგზაურობა ბეთლემში“). კახრიე-ჯამის (ხორას) მონასტრის ფრესკები სრულიად ახალი ეტაპია ბიზანტიურ ხელოვნებაში თავისი რეალისტური ფორმებითა და ბუნებრივი განცდების სიუხვით.

ხორას მონასტერი დაარსდა მანამ, სანამ კონსტანტინეპოლის პირველი კედლები აშენდებოდა. ხორა იმ სოფელს ეწოდებოდა, სადაც მონასტერი აშენდა. XIV ს-დან ეს სახელი შეცდომით ღვთისმშობლისა და ქრისტეს ეპითეტად იქცა და ასეც წაენერა მონასტრის კედელს. მონასტერი XIV საუკუნემდე საცოდავ მდგომარეობაში იყო. ისაკ კომნენმა იგი აღაშენა, როგორც ერთგუმბათიანი ბაზილიკა. ახალი პერიოდი ამ მონასტრის ცხოვრებაში XIVს-დან იწყება, როცა აქ მოღვაწე მწიგნობარმა ბერმა თეოდორ მეტოხიტმა ფრესკებითა და მოზაიკებით მოახატვინა ეს მონასტერი (1320 წ.) მსუბუქი, მოხდენილი ტაძარი თაღებითა

და ნიშებით, კორინთული სვეტებით დამშვენებული, ფანჯრებზე ვიტრაჟებით ყველაზე პოპულარული მონასტერი იყო ამ პერიოდში. ძირითადი მოზაიკური კომპოზიცია თვით მეტოხიტს გამოხატავს. იგი მონასტრის მოდელით ქრისტეს წინაშეა დამხობილი. ე.ი. ტაძარი ქრისტეს ეძღვნება. ქრისტესა და ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილი მოზაიკური ფრესკები იმდენად უნიკალურია, რომ მსგავსი სიძლიერის (ოსტატობის თვალსაზრისით) არსად არ გვხვდება. ამ პერიოდის სახის ოვალი და გამომეტყველება თეოფან გრეკის სურათებს მოგვაგონებს. აქვეა „საშინელი სამსჯავრო“ და „მიძინება“. კახრიე-ჯამის ფრესკები ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი რეალისტური ფრესკებია, რაც კი შემნილა XIV-XV სს. ბიზანტიაში.

ყველაზე დიდი კომპოზიცია „დეისუს“ ხატზეა გამოსახული. ქრისტეს საოცრად ადამიანური, მგრძნობიარებით სავსე ფიგურა ცოცხალი, დინამიურია, შინაგანი სითბოთი სავსე, დრაფირებული სამოსით, ბუნებრივად მდგომი, დედისაკენ მიმართული. მარიას ხატწერით სხვა ფიგურებში ხშირად მწუხარება და სევდა მოჩანს, დრაფირებულ სამოსში იგრძნობა სხეულის სიცოცხლე, როცა იგი იოსების დაუმსახურებელ საყვედურებს ისმენს. შობის სცენაში მარიამი ნაზია, ეგვიპტეში გაქცევის დროს კი შეწუხებული და შეშფოთებულია. ყველა ფრესკაზე ფიგურები დინამიური და ცოცხალია. „დეისუს“ ხატზე კი განწყობილება ადამიანური სითბოთია სავსე. დედა-შვილი ერთმანეთს მიმართავს და არა მაყურებელს. მარიამის კალთაზე ისაკ კომნენის მცირე ზომის გამოსახულებაა მიხატული, ხოლო ქრისტეს კაბის კალთაზე მონაზონი მელანია – ერობაში მარია მონგოლელად წოდებული. იგი მიქაელ დუკა VIII-ს უკანონო შვილი იყო, ცოლად გაჰყვა მონღოლეთის ხანს, მისი სიკვდილის შემდეგ სამშობლოში დაბრუნდა და მონაზვნად აღიკვეცა. „დეისუს“ ხატზე აღბეჭდილი სცენის მემორიალური, მიძღვნილი ხასიათი ისტორიზმის გრძნობითაა გამთბარი. კახრიე-ჯამის ფრესკების ორიგინალურობა და სიახლე ისაა, რომ მათზე თავისუფალი „პოზა“ ბატონობს, უარყოფილია ფრონტალურობა, პერსონაჟები ერთმანეთისკენაა მიმართული,

რაც კომპოზიციურად კრავს ფრესკას, კომპოზიცია ასიმეტრიულადაა აგებული, ხაზგასმულია გრძნობადობა, ფიგურათა სიმრავლე, ფერთა სიცხოველე, სიხასხასე, საერო განწყობილება ათბობს სახეებს.

კახრიე-ჯამის მოზაიკები ძველბერძნული ჰუმანიზმის იდეით არიან გამსჭვალული. ამკარაა ანტიკური კულტურის გავლენა, რაც ვლინდება არქიტექტურისა და პეიზაჟის როლის უსაზღვროდ გაზრდაში. ფონი იქმნება პერსონაჟთა სახის გამოსაკვეთად. კახრიე-ჯამის ფრესკა „გაქცევა ბეთლემში“ წინ უსწრებს ჯოტოს სცენას პადუაში კაპელა დელ არნაში (1305) „გაქცევა ეგვიპტეში“, სადაც ჯოტო ასევე იყენებს მთის კონტურს ცხენზე შემსხდართა მოძრაობის გამოსაკვეთ ფონად. უძრავი მთისა და მოძრავი ცხენის გამოსახულებათა შეპირისპირებით სურათი ცოცხლდება. ჯოტო რენესანსის დასაწყისია, ხოლო ჯოტოს პროტოტიპად კახრიე-ჯამის ეს ფრესკა შეიძლება ჩაითვალოს. მათი მსგავსება იმით აიხსნება, რომ ორივე მხატვარი – ჯოტო და ანონომი (ფრესკის ავტორი) – ერთი და იმავე ანტიკური სახეებით სარგებლობდა. კახრიე-ჯამის ფრესკები პროტორენესანსის დასაწყისია, ესაა გარდამავალი ეტაპი შუა საუკუნეების იკონოგრაფიასა და რენესანსულ მხატვრობას შორის. კახრიე-ჯამის მხატვრები ცდილობდნენ დეტალების რეალურ გადმოცემას, მთელ რიგ სცენებშია ჩართული ჟანრული, ინტიმური ეპიზოდები, რომლებიც სულაც არაა გათვალისწინებული იკონოგრაფიული კანონებით. მაგალითად: „პურის გამრავლება“ – სცენაში ნაჩვენებია მიწაზე მხოხავი ბავშვები, რომლებიც ქრისტეს ხელიდან დაცვენილ პურის მარცვლებს აგროვებენ. მოზაიკური ხელოვნების ოსტატები ფრესკული ხელოვნების გავლენას განიცდიან. შუქ-ჩრდილების მეშვეობით გადმოიცემა მოცულობა, სხეულის ნაწილი განათებულია, ნაწილი ჩამუქებულია. 1951-58 წწ. ამერიკელ არქეოლოგთა გათხრების შედეგად აღმოჩნდა ისეთი სამარხები კახრიე-ჯამში, რომელთა კედლები მოხატულია ფრესკებით: „ქრისტეს შესვლა ჯოჯოხეთში“, სადაც ადამისა და ევას ექსპრესიული მოძრაობებია გადმოცემული.

რეალისტური ელემენტები პერიფერიის ტაძრებშიც გვხვდება XIV ს-ში. პანტანასის ტაძარი ეკლექტიკურია თავისი კონსტრუქციით. ქ. მისტრაში სხვა ტაძრები ბაზილიკისა და ჯვარგუმბათოვანის სინთეზს ქმნიან და მოხატულია მოზაიკებითა და ფრესკებით, ძირითადად, ისტორიული და აპოკრიფული თემებით. ხელოვანები არსად არ იმეორებენ თემებს, აღსანიშნავია „ციური ლიტურგია.“ ლირიზმით, ემოციონალური ამალღებულობით ფრესკები ისხაიზმის გავლენის ნიშნებს ატარებენ: „ქრისტეს დატირება,“ „ლაზარეს აღდგინება,“ „ქრისტეს დაბადება“ – კლდოვანი პეიზაჟის სიგრძივ ფონზე ღვთისმშობლის წაგრძელებული ფიგურა შავი ფერით კონტრასტს ქმნის თეთრ ფიგურებთან.

ქალაქი მისტრა მონუმენტური ფერწერის უკანასკნელი ძლიერი ცენტრია, რომელიც XV ს-შიც ინარჩუნებს კონსტანტინეპოლის სკოლის ტრადიციებს. ასევე ძლიერ მხატვრულ სახეებს ვხედავთ სერბიის მონასტრების ფრესკულ გამოსახულებებში. XIV ს-ში აყვავდა ბულგარეთის ფერწერული სკოლა. XIV-XV სს. ბიზანტიური ხელოვნების დიდი აღმავლობა სხვა ქვეყნებთან კულტურულ ურთიერთობაშიც გამოვლინდა (ბიზანტიიდან გაედინებიან ხელოვანები მეზობელ ქვეყნებში). მაგალითად, კირ მანუელ ევგენიკი საქართველოში ჩამოვიდა კონსტანტინეპოლიდან ვამეყ დადიანის მოთხოვნით. მან მოხატა ქრისტეს სახელზე აშენებული წალენჯიხის მონასტერი (XII ს.) კირ მანუელ ევგენიკის ფრესკები საზეიმო ციკლს განეკუთვნება და გამოსატავს ქრისტეს ვნებებსა და სასწაულებს. მათში ჩართულია მარიას ბავშვობა, იოანესა და წმ. ნიკოლოზის ცხოვრების ციკლებიც. წალენჯიხის ტაძრის ჩრდილოეთით წმ. გიორგის ფრესკაა, მის გვერდით ვამეყ დადიანის ფიგურაა ბიზანტიის იმპერატორის ნითელი მანტიით, რაც სრულიად შეუფერებელი იყო მისთვის. აქვეა მისი მეუღლის მარეხისა და ვაჟის მამიას გამოსახულებები. გუმბათზე „ქრისტეს ამალღებაა,“ ხოლო საკურთხეველში ღვთისმშობელია. გამოსახულებებს მონუმენტური ხასიათი აქვთ. მკვეთრია ჰორიზონტალური რეგისტრები. ხელოვანი სარკმ-

ლების ნიშებს თამამად ურთავს კომპოზიციაში, ფერები ხმიანი და ნათელია. მრავალფეროვანი კომპოზიციებში ფიგურები მკვეთრად გამოირჩევა ცისფერ ფონზე, ფიგურათა წაგრძელებული კომპოზიციები, მათი მანერული, მრავალნაირი მოძრაობანი, პოზები, ზუსტი პორტრეტული მსგავსება – დამახასიათებელია ევგენიკის სტილისათვის. მეორე უდიდესი ბიზანტიელი ხელოვანი, რომელიც ბიზანტიის გარეთ ეწევა მოღვაწეობას, არის თეოფან გრეკი (ბერძენი), რომელიც 1378 წ. ნოვგოროდში მოხატავს „სპასკ პრეობრაჟენიეს“ მონასტერს. მანამდე იგი ფეოდალიაში მოღვაწეობდა. თეოფანეს ჩამოსვლა რუსეთში დაემთხვა მონღოლთა წინააღმდეგ რუსთა ბრძოლის მოსამზადებელ პერიოდს. ამრიგად, ეროვნული კულტურის ამაღლება რუსულ ხელოვნებაში თეოფან გრეკის ჩამოსვლას უკავშირდება, მან შექმნა მთელი სკოლა რუსულ ხატუნერაში, რომელმაც აღზარდა პირველი რუსი ხატმწერი ანდრეი რუბლევი. თეოფან გრეკის ბრწყინვალე ფრესკაა „სამება“ ნოვგოროდის ტაძარში, „განდეგილი,“ „ქრისტე პანტოკრატორი“ – ნოვგოროდში. ისიხაიზმის ძლიერი გავლენა ჩანს მის ხატუნერაში. თუმცა მისი ადამიანი შინაგანი სიღრმით უფრო მეტი მგრძობელობითაა დახატული, ვიდრე ამას ისიხაიზმი მოითხოვს. ადამიანის შინაგანი სამყაროს ღრმა ფილოსოფიური ხედვა მკვეთრად აღემატება იკონოგრაფიულ ნორმებს, რომელსაც ადგილი ჰქონდა წინა პერიოდის ბიზანტიურ ფრესკებზე. პალეოლოგიურ ხელოვნებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობას იძენს „სამების“ თემა. თეოფან გრეკის, ანდრეი რუბლიოვის „სამება“ ერთი სკოლის სტილითაა შესრულებული. „სამების“ თემაზე ორი მნიშვნელოვანი ხატია შემორჩენილი თვით ბიზანტიურ ხელოვნებაში. ერთი ერმიტაჟშია XIVს-ისა, მეორე ათენში ინახება. ერმიტაჟის ხატზე ძუნწი არქიტექტურული ელემენტებით კომპოზიციის მთლიანობა მიიღწევა. მაგიდაზე სხვადასხვა საგანთა შორის ცენტრალური ადგილი უჭირავს დიდ თასს, რომელიც იმ მსხვერპლის სიმბოლური სახეა, რაც ქრისტემ გაიღო ადამიანთა ცოდვის გამოსასყიდად. ყოფითი დეტალები ღრმა სიმბოლურ შინაარსს ატარებს.

ათენის „სამება“ მოკლებულია ამ სიმბოლურობას. სამი ან-გელოზის სტუმრობა დახატულია, როგორც საზეიმო ცერემონიალი. ავეჯის მდიდრული, ხვეულებიანი მოსართავეები ოქროსფერი ხაზებით არის დახატული. ოქრო შეერწყმის სამოსის წითელ ფერსა და ავეჯის ღია ყავისფერს. მაგიდაზე თხელი, თეთრი სუფრაა გადაფარებული. ნატურმორტის შემადგენელი ელემენტები მცირე ზომისაა, მაგიდაზე დახვეული ხელსახოცები მოჩანს. ფონად არქიტექტურული დეკორი სივრცეს უსვამს ხაზს. ამ ორი ხატის შედარება იმას გვიჩვენებს, რომ XIV ს. კლასიკური უბრალოება თანდათან გადადის გამომსახველობითი ენის სირთულეში.

დასკვნის სახით უნდა აღვნიშნოთ: ბიზანტიური ხელოვნება ყველაზე მკვეთრად ავლენს შუა საუკუნეების თეოლოგიურ მსოფლმხედველობას და შესაბამისად მისი ესთეტიკაც კანონიზირებულია, ნორმატიულია საეკლესიო მოთხოვნილებების შესაბამისად.

ბიზანტიურ ხელოვნებაში ჩამოყალიბდა არქიტექტურის კლასიკური ფორმა – ჯვარგუმბათოვანი არქიტექტონიკა, რაც მართლმადიდებლური ეკლესიის ძირითად არქიტექტურულ ფორმას წარმოადგენს. დასავლეთ საქრისტიანოში ბაზილიკური ტიპი იყო გაბატონებული, აღმოსავლურ საქრისტიანოში კი ჯვარგუმბათოვანი ცენტრალური ფორმა. ბიზანტიის ხელოვნების ადრეულ პერიოდშივე (VI-VIII სს. და IX-X სს.) საბოლოოდ ჩამოყალიბდა ბიზანტიური ესთეტიკური პრინციპები.

შუა პერიოდის ბიზანტიური ხელოვნება XI-XIII სს. კლასიკურად იწოდება, რადგან ამ დროს ჩამოყალიბდა მონუმენტური ხატუნერის კლასიკური სტილი მკაცრად განსაზღვრული იკონოგრაფიული კანონებით.

ბიზანტიურ ხელოვნებაში მოხდა მხატვრული სინთეზი არქიტექტურისა და მონუმენტური ფერწერისა, ბიზანტია არ ცნობს მონუმენტური მრგვალი ქანდაკების კულტურას, ბიზანტიური ტაძარი არც რელიეფურ სკულპტურას ანიჭებს უპირატესობას. პრიმატი მოზაიკურ ფერწერას უჭირავს.

ბიზანტიური ხელოვნება თავის თავს ანტიკური ხელოვნების მემკვიდრედ აცხადებს, ამავე დროს იგი ახალი ფორმებისა და ახალი სახეების ძიებასაც მოიცავს. ამიტომაც პალეოლოგიური ხანის ბიზანტიური ხელოვნება უკვე XIV-XV სს-ში აშკარა იმპულსებს იძლევა რენესანსზე გადასვლისათვის. აქ მთავარი იყო ახალი ადამიანის იდეა, საერო ტენდენციები, გრძნობადობა, ბუნებრიობა.

რენესანსის მხატვრული კულტურა

როცა რენესანსზე ვსაუბრობთ, როგორც გარკვეულ ისტორიულ მონაკვეთზე ევროპის ისტორიის მანძილზე, დგება საკითხი: რა არის იგი, ახალი საზოგადოებრივ-ეკონომიკური და სოციალური ფორმაცია თუ მსოფლმხედველობრივი მოძრაობა, ცვლილება აზროვნებაში? ეს იყო გადატრიალება, ეკონომიკური და სოციალური მოვლენების განვითარებაში თუ გადატრიალება ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი ასპექტით ადამიანისა და სამყაროს დამოკიდებულებაში?

„ეს იყო ყველაზე დიდი პროგრესული გადატრიალება, რაც კი კაცობრიობას აქამდე გადაუტანია“ (ენგელსი). უმოკლეს ხანაში (2 საუკუნე) დასავლეთ ევროპის ცენტრალურ ნაწილში ჩამოყალიბებას იწყებს ეროვნული სახელმწიფოები, ვითარდება კაპიტალისტური ურთიერთობანი. დაქუცმაცებული სამთავროების ნაცვლად აბსოლუტური ცენტრალიზებული მონარქია წარმოიქმნება საფრანგეთში, იტალიაში, ჩნდება ქალაქ-სახელმწიფოები, ესპანეთი იმპერიის სახეს იღებს და კოლონიურ ომებს აწარმოებს ჩრდილოეთ ნიდერლანდიაში, ესპანეთი იპყრობს ამერიკის კონტინენტს, უფრო ზუსტად, ესპანელი კონდიტიორები ახალ სახელმწიფოს აარსებენ ინდიელთა, აცტეკების, მაიას ტომთა და ა.შ. მიწებზე, ჰოლანდია ბურჟუაზიული რესპუბლიკა გახდა. შუა საუკუნეების დაბები ქალაქებად გადაიქცა და ქალაქების

დაბადებამ (რაც XII ს.-დან დაიწყო ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებში), ეროვნული ცენტრები წარმოშვა.

ქალაქურმა ცხოვრებამ თავისუფალი აზროვნება წარმოშვა. ხელოსნობა გადადის მანუფაქტურულ წარმოებაზე.

თურქეთის გაძლიერებამ ხმელთაშუა ზღვის სანაპიროზე, ჯვაროსნულმა ომებმა ხელი შეუწყვეს ევროპელთა დაინტერესებას აღმოსავლეთით. ევროპას მუდამ სჭირდებოდა აღმოსავლეთის სავაჭო ურთიერთობა, რაც ძირითადად საქარავნო-სახმელეთო გზით ხორციელდებოდა. საზღვაო ვაჭრობამ იტალიის ქალაქებში, ესპანეთში გააძლიერა ინტერესი საზღვაო ნაოსნობისადმი, რაც ახალი ტერიტორიებისა და ახალი სავაჭრო გზების ძიებით იყო გამოწვეული. ამდენად, ეკონომიკურმა მოთხოვნილებამ დიდი გეოგრაფიული აღმოჩენები განაპირობა. ამ უკანასკნელმა კი ევროპა გაამდიდრა, ამერიკა დასახლდა ესპანელებით, „ახალი მინიდან“ წამოსულმა ოქრომ ევროპაში ფული გააჩინა, გაჩნდა საბანკო მრეწველობა. საზღვაო-სანაოსნო მიმოსვლამ გააფართოვა ადამიანის შემეცნებითი ინტერესები. სხვადასხვა ხალხების კულტურათა გაცნობამ გაამდიდრა ევროპელთა წარმოდგენები დედამიწის ერთიანი ცივილიზაციის შესახებ. შეიძლება ითქვას, რომ გლობალიზაცია სწორედ რენესანსიდან დაიწყო. მეორე მხრივ, ევროპის შიდა ბაზარზე არსებულმა კონკურენციამ გამოიწვია ომები არა მარტო ქვეყნებს შორის (საფრანგეთი, ავსტრია გამუდმებით ეომებოდა იტალიას, ესპანეთი – ნიდერლანდიას, ჰოლანდიას, ინგლისი – საფრანგეთს, ინგლისი – ჰოლანდიას), არამედ თვით ქვეყნების შიგნით, რაც ცალკეულ ქვეყნებს (მაგალითად, იტალიას, გერმანიას) პოლიტიკური გამთლიანების საშუალებას არ აძლევდა.

ამგვარმა მოვლენებმა შეცვალეს ადამიანის დამოკიდებულება სამყაროს შესახებ არსებული იმ რელიგიურ-თეოლოგიური თეორიების მიმართ, რომელთა მიხედვით დედამიწა ბრტყელი, ან სამ ვეშაპზე დამყარებული იყო, რომ სამყარო ქაოსიდან გაჩნდა და ა.შ. ადამიანის ცნობიერებაში ხდება გადატრიალება, კოპერნიკის (1473-1543) მზის სისტემის აღმოჩენამ მტკვერივ-

ით გაფანტა რელიგიური თეორიები, ამას დაემატა ჯორდანო ბრუნოს თეორია კოსმოსის აგებულების შესახებ, მის ცენტრებზე. მეცნიერებამ უარი თქვა რელიგიის მსახურებაზე. ადამიანი დაენაფა წიგნს, ცოდნას, გაჩნდა ინტერესი ანტიკური მეცნიერების მიმართ, გაახსენდათ პითაგორა, პოლიკლეტი, არქიმედი, ევკლიდეს გეომეტრია, ჰიპოკრატეს მედიცინა, პტოლემეოსის გეოგრაფია და კოსმოგრაფია, არისტოტელეს ფიზიკა და ბუნებათმცოდნეობა, რასაც შუა საუკუნეებმა მტვერი წააყარა და აი, XIV-XV სს-ის ადამიანებმა გააცნობიერეს თავიანთი გონებრივი სიღარიბე და დაენაფნენ ცოდნას, რომელიც ბიზანტიელმა ჰუმანისტებმა შემოიტანეს იტალიაში. ამას დიდად შეუწყო ხელი XIII ს-ში კონსტანტინეპოლის თურქეთის მიერ დაპყრობამ, შემდეგ 1453 წ. კონსტანტინეპოლის დაცემამ: ბიზანტიიდან იტალიაში გაქცეულმა ჰუმანისტებმა ბერძნული ფილოსოფიური ცოდნა შეიტანეს ცენტრალურ ევროპაში.

ადამიანებმა ბიბლიოთეკებში ჩამარხული წიგნები ისევ გააცოცხლეს, დაენაფნენ ბერძნულს, ლათინურს, ძველებრაულს რელიგიური ტექსტების ასახსნელად. ამას დაემატება წიგნის ბეჭდვის შემოღება. გუტენბერგის საბეჭდმა დაზგამ ცოდნის გავრცელებას ხელი შეუწყო. პითაგორადან დაიბადა კოპერნიკი, კოპერნიკიდან – კეპლერი (1571-1630), კეპლერიდან – გალილეი (1564-1640). 1499 წ. ვენეციაში აღდო მანუციო ბეჭდავს ძველი ბერძნების ასტრონომიულ ნაშრომებს. 1495-98 წლებში იმავე აღდოსთან იბეჭდება არისტოტელეს ტექსტები, 1475 წ. ვიჩენციაში დაიბეჭდა პტოლემეოსის „კოსმოგრაფია“, 1533 წ. ბაზელში ევკლიდეს „სანყისებისა“ და არქიმედის პირველი გამოცემა მოხდა. ჰიპოკრატე ბერძნულად გამოიცა 1526 წ. ყველას გაუსწრო პლინიუსმა, რომლის შრომები პირველად გამოქვეყნდა ვენეციაში 1464 წ. ამდენად, ტექსტების ბეჭდვით დაგროვდა დიდძალი მასალა წინაპართა ცოდნის შესახებ, გაჩნდა ინტერპრეტაციები იტალიასა და ინგლისში. შვეიცარიელი მეხნერი ადგენს ენციკლოპედიას ცხოველების და მცენარეების შესახებ. 1543 წ. გამოდის კოპერნიკის „ციური სხეულების შესახებ“. რენესანსის

პერიოდში ადამიანმა მოახერხა ერუდიციიდან დაკვირვებაზე, დაკვირვებიდან ექსპერიმენტზე გადასვლა. საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებით გატაცება მოედო მთელს ევროპას. ამდენად, ალორძინება (რენესანსი) არ ეკუთვნის მხოლოდ იტალიას, თუმცა იტალიაა მისი აკვანი.

რენესანსმა, როგორც ადამიანის ცნობიერებაში მსოფლმხედველობრივი განვითარების სრულიად ახალმა ეტაპმა, თავისი ფილოსოფია შექმნა. რენესანსის ფილოსოფიის სპეციფიკური ხასიათი განაპირობეს, ერთი მხრივ, იმ პოლიტიკურ-ეკონომიკურმა ცვლილებებმა, რომლებიც დიდ გეოგრაფიულ აღმოჩენებს მოჰყვა ინდოეთისკენ სავაჭრო გზის მაძიებელი ევროპისათვის, კერძოდ, საბუნებისმეტყველო მეცნიერების სისტემამ, რომელიც შუა საუკუნეებმა შემოინახეს.

რენესანსის ფილოსოფიაში ათვისებულია შუა საუკუნეების პლატონიზმი და პერიპატეტიზმი (არისტოტელიზმი) ნეოპლატონიზმისა და არეოპაგიტიკის სახით, ჰუმანისტური სტოიციზმი, ეპიკურიზმი. შუა საუკუნეების თეოლოგიზირებულ საზოგადოებაში ფილოსოფიის ცენტრალური პრობლემაა ღმერთისა და სამყაროს ურთიერთობა, ბუნებისა და ღვთიური პირველწყაროს ურთიერთობა. რენესანსი ცდილობს გადალახოს დუალისტური დაპირისპირება ღმერთსა და სამყაროს შორის, შექმნას ახალი პანთეისტური მოძღვრება, რომელიც ღმერთსა და ბუნებას აიგივებს, ბუნების კანონზომიერება გამოცხადებულია ღმერთად. ბუნება მსახური კი არ არის, განღმერთობილია. ამას გამოხატავს მატერიალიზმთან მიახლოვებული პანთეიზმი და ჯორდანო ბრუნოს ნატურალიზმი. რენესანსის ფილოსოფია ანთროპოცენტრისტულია: ადამიანი კოსმოსური ყოფიერების ცენტრალური ფიგურაა. თუ შუა საუკუნეების ფილოსოფია – თეოლოგია – მოძღვრებაა ღმერთის შესახებ და მისი მთავარი პრობლემაა ადამიანისა და ღმერთის დამოკიდებულება, ადამიანის ცოდვად დაცემის, ცოდვის გამოსყიდვის, ნუთისოფელში ტანჯული ცხოვრების სამოთხისეული ცხონებით შეცვლის შესახებ, რენესანსული ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი მრწამსით, თუ

პეტრარკას სიტყვებს მოვიშველიებთ: „დედამინაზე ყველაზე ძვირფასი არსება ღმერთისთვის არის ადამიანი“, რომელიც ამქვეყნიური ბედნიერებისათვის არის შექმნილი.

ალორძინება ანუ „რენესანსი“ ორმნიშვნელოვანი სიტყვაა, იგი გამოიყენება როგორც ინტელექტუალური მოძრაობის აღსანიშნავად, ასევე მხატვრულ-შემოქმედებითი პროცესის დასაფიქსირებლად. ეს ყველაზე ნათლად ჩანს იტალიისა და საფრანგეთის მაგალითებზე XV-XVI სს-ის ევროპაში.

იტალიასთან საფრანგეთის ხანგრძლივი ომების შედეგად XV-XVI სს-ში იტალიურმა ხელოვნებამ გადალახა ბუნებრივი ბარიერი – მთები და შემოიჭრა საფრანგეთში, მაგრამ ეს ქვეყანა იტალიურ და ფლანდრიულ სახელმწიფოთა შორისაა მოქცეული, ამიტომ მასზე დიდი გავლენა მოახდინა არა მარტო სამხრეთულმა (იტალია), არამედ ჩრდილოეთის რენესანსმაც, რომლის რეფორმაციულმა ცვლილებებმა რელიგიაში პიროვნული თვითშეგნების ზრდა და ეროვნული ინტერესები გამოაცოცხლა. ამდენად, რენესანსი არა ეროვნული, არამედ ინტერნაციონალური მოვლენა გახდა და ეს ბუნებრივად გამომდინარეობდა ქრისტიანული ცივილიზაციის ინტერნაციონალური ბუნებიდან, რაც შუა საუკუნეებმა შექმნეს.

XIII-XIV სს-ის ინტერნაციონალური ქრისტიანული კულტურა მთელს ევროპას მოიცავდა. გაბატონებული ენა ლათინური იყო. თვით პეტრარკა ლათინურ ენაზე წერდა ლექსებს. ხელოვანები, რომლებიც „ხელოვნების ცენტრებს“ ქმნიდნენ, სულაც არ წარმოადგენენ იმ ქვეყნების მკვიდრთ, სადაც ისინი მოღვაწეობენ. ეს ხელოვანთა მოხეტიალე გუნდია, ქალაქიდან – ქალაქში, სახელმწიფოდან – სახელმწიფოში. მაგალითად, რუბენსი იტალიაში გადადის, ელ გრეკო იტალიიდან – ესპანეთში, ველასკესი – იტალიაში. ბურგუნდიის სკულპტურულ სკოლას დიჟონში ჰოლანდიელი კარლოს სლუტერი აარსებს, კელნის მხატვრულ სკოლაში არც ერთი კელნის მკვიდრი არ მოღვაწეობდა. ხელოვანები თავიანთ თავს თვლიდნენ არა თავიანთი ქვეყნის ან ქალაქის წარმომადგენლად, არამედ თავიანთი მასწავლებლის, სკოლის წარმომადგენლად.

ამრიგად, რენესანსი ევროპული მოვლენა გახდა, მაგრამ იმ სპეციკურობის მიხედვით, რომელიც საერთოდ რენესანსს ახასიათებს. იგი იტალიაში იშვა და იტალიას ეკუთვნის პირველობა ანტიკურ სამყაროსთან დაახლოების გამო.

რენესანსის ფესვები ანტიკურ სამყაროსა და შუა საუკუნეებშია. შედეგით კი იგი ახალი დროის დასაწყისია. რენესანსმა ახალ დროს უანდერძა სრულად ახალი იდეები: ადამიანის თავისუფლების, პიროვნების ღირსების დაფასების, გონების კულტის, ცოდნის უპირატესობის, სამყაროს შემეცნებაში ადამიანის შესაძლებლობებისადმი რწმენის და ა.შ. რენესანსმა ადამიანში ადამიანური აღმოაჩინა და ადამიანს სამყაროს ღირებულება დაანახა. რენესანსში წამყვანია ჰუმანისტური მსოფლმხედველობა. ჰუმანიზმი ანტიკურობიდან აიღეს მხოლოდ მაღალ ხარისხში. ჰუმანისტები თვლიან, რომ ადამიანი ღირებულა არა წარმოშობით, ან სოციალური სტატუსით, არამედ პირადი დამსახურებით, პიროვნული თვისებებით, ნიჭით, ნებით, საქმიანობით. იდეალური ადამიანის ცნებაში იგულისხმება ყოველმხრივ განვითარებული, ფიზიკურად სრულყოფილი, შემომქმედი თავისი ბედის, სამყაროსი. რენესანსმა „ემფაზა“ და „თეოზისი“ ძირითად პრინციპად გაიხადა. ადამიანი ცენტრია სამყაროსი („ანთროპოცენტრიზმი“). მოქმედებს დევიზი: „აკეთე, რაც გსურს“ (რაბლე), ტიტანიზმი („ადამიანს აქვს ნება, ძალით შეცვალოს სამყარო“). რენესანსმა ადამიანი გააღმერთა (განსხვავებით ანტიკურობისგან, რომელმაც ადამიანის სახე მისცა ღმერთებს, ღმერთი მინაზე ჩამოიყვანა). რენესანსი გარდამავალი ეპოქა აღმოჩნდა შუა საუკუნეებსა და ახალ დროს შორის, პოეტიკის, ზნეობის, ესთეტიკური ხედვის, რელიგიის სფეროში სრულიად ახალი მოვლენების წარმოჩენით, მაგრამ ადამიანური შესაძლებლობების რეალიზაციის გამოვლენა ევროპის ყველა ქვეყანაში ერთნაირი ძალით არ ხდება. ევროპის ზოგ ქვეყანაში მეტია კავშირი შუა საუკუნეებთან, ზოგან – ნაკლები. ეს მსოფლმხედველობრივი სიახლოვე-სიშორე ყველაზე მკვეთრად მხატვრულ-შემოქმედებით სფეროში ფიქსირდება. აღორძინების ადრეული პერიოდი – „პროტორენესანსი“ – მხატვ-

ვრულ პრაქტიკაში ხელოვან-ხელოსნებმა – ფერმწერთა საამქროების ოსტატებმა შექმნეს იტალიაში, ჩრდილოეთის ქვეყნებში ეს ნაკლებ იგრძნობა. რაც უფრო შორდება რენესანსს დროში, ევროპა თანდათან რწმუნდება, რომ მას (რენესანსს) საერთო აქვს ახალ ფორმაციულ წყობასთან, რომელიც კაპიტალიზმს მოაქვს, ვიდრე შუა საუკუნეებთან. ამიტომაც, რომ XX საუკუნის მკვლევრები ხშირად მას არც გამოჰყოფენ შუა საუკუნეებიდან და რენესანსის პერიოდი შუა საუკუნეების ზენიტად მიაჩნიათ.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რენესანსული მსოფლმხედველობა ყველა ქვეყანაში იმ ეროვნულ-მსოფლმხედველობრივი ნიუანსებით იყო შეფერადებული, რომელიც ამ ქვეყნების ტრადიციებიდან, ჩვევებიდან, ეროვნული ფსიქოლოგიიდან მოდიოდა, ამიტომ მოხდა ანტიკური იდეალების, როგორც ზეკლასიკურის სერთო ძირის, ეროვნულ თავისებურებებთან სინთეზირება და ამიტომ განსხვავდება იტალიური რენესანსი ფრანგულისგან, ფრანგული ფლამანდრიულისგან არა მარტო მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებებით ხელოვნებაში, არამედ სამყაროს ესთეტიკური აღქმის თავისებურებითაც, სამყაროს ხედვის ნიუანსებით, ალბათ, ამან განაპირობა ხელოვნების სხვადასხვა სახეების დომინირება სხვადასხვა ქვეყანაში: იტალიაში ბატონობს ფერწერა, სკულპტურა, საფრანგეთში არქიტექტურა, ფლამანდრიაში პეიზაჟი, ნატურმორტი და პორტრეტი.

მთავარია ის, რომ აღორძინების ეპოქა შუა საუკუნეებს უპირისპირდება კონკრეტული, ხილული, გრძნობადი სამყაროს ღირებულების აღიარებით, აქედან გამომდინარეობს ყველა დანარჩენი ნიშანი. გრძნობად სამყაროში ადამიანია ბატონ-პატრონი, რომელიც ხასიათდება გონით, სულით, ამაღლებული ინტერესებით. რენესანსის კულტურა უპირისპირდება შუა საუკუნეებს სწორედ გონითი შეზღუდულობის, ფსევდომეცნიერების, ავტორიტეტიზმის, ადამიანური ღირსების ნიველირების გამო. ამიტომ არ შეიძლება ამ ეპოქას არ ჰქონოდა თავისი ფილოსოფია, თუმცა ეს ეპოქა უფრო გონითი შესაძლებლობების პრაქტიკულ საქმიანობაში განხორციელებით გამოირჩევა. ნარსულის

თეორიული ცოდნის გადამონმებით, ავტორიტეტების გამოსაცდელად რენესანსელები პრაქტიკას, ექსპერიმენტს მიმართავენ, ექსპერიმენტები კი ადამიანის გონითი შესაძლებლობის უსასრულობას ამტკიცებენ, ადამიანის ზნეობის ამაღლებულობაზე აქცენტირებენ. ამიტომაც, რენესანსის ფილოსოფია ეთიკური პრობლემატიკით არის გაჯერებული.

რენესანსი არ იმეორებს არც ანტიკას, არც შუა საუკუნეებს. თუ რაიმე თარიღის დასმა შეიძლება შუა საუკუნეების დასასრულად და რენესანსის დასაწყისად, ეს 1453 წელია – ბიზანტიის იმპერიის დაცემის წელი. ბიზანტიელმა სწავლულებმა თავშესაფრისათვის იტალიას მიმართეს და ჰუმანისტური მოძრაობა შექმნეს, როგორც დასაყრდენი რენესანსული მსოფლხედვისა. ამ დროისათვის ნიკოლო კუზანელი უკვე ჩამოყალიბებული მეცნიერი იყო და ნეოპლატონიზმიც შესანიშნავ პირობებს ქმნიდა ფლორენციის ნეოპლატონური სკოლის ჩამოსაყალიბებლად (1456 წ.).

რენესანსი იყო ეპოქა, რომელიც „საჭიროებდა ტიტანებს და რომელმაც დაბადა ტიტანები“ (ენგელსი). ფილოსოფიური სიღრმის გასაგებად საკმარისია ჩამოვთვალოთ: ნიკოლო კუზანელი, ლეონარდო და ვინჩი, მიშელ მონტენი, ჯორდანო ბრუნო, ტომაზო კამპანელა. ჰეგელი თავის „ლექციებში ფილოსოფიის ისტორიის“ შესახებ რენესანსის ეპოქას შუა საუკუნეების დასასრულად განიხილავს, როცა იწყება მისი დაშლა, „როცა სულის თვითმყოფადობა საბოლოოდ იღვიძებს“ და ამ ეპოქას განიხილავს, როგორც მოსამზადებელ ეტაპს ახალი დროის ფილოსოფიური ნახტომისათვის. რენესანსული მოაზროვნეები, ჰეგელის აზრით, ფილოსოფიაში მოქმედებდნენ აქტიურად, მაგრამ არაფერი ნაყოფიერი, თეორიული აზრის მხრივ, არ შეუქმნიათ, მართალია, რენესანსმა ვერ დაბადა არისტოტელე, პლატონი, კანტი, ჰეგელი, მაგრამ მისი მოაზროვნეები პრაქტიკულ-შემეცნებითი საქმიანობის თეორიულ განზოგადებებს, მხატვრულ ცნობიერებაში ახალ თეორიებს ქმნიდნენ მხატვრული შედეგების შესაქმნელად, რენესანსმა ადამიანი შეაიარაღა

ახალი აღმოჩენებით ხელოვნებაში, მეცნიერებაში, ტექნიკაში. ამას ხომ გონი, ანუ თეორიული აზროვნება სჭირდებოდა, მით უფრო, რომ რენესანსის ადამიანი ის-ის იყო თავისუფლდებოდა რელიგიური სიბნელიდან, ცალი ფეხი ეკლესიაში ჰქონდა, ცალი ფეხი კი გარეთ ჰქონდა გამოდგმული და ფართოდ გახელილი თვალებით ხელახლა აღმოაჩენდა შუა საუკუნეებში რელიგიური ორთოდოქსიით შეჩვენებულ და მიუღებელ მინიერ სილამაზეს. მსოფლმხედველობრივ აზროვნებაში საზღვრები ძნელი მოსაძებნია, მაშინ, როცა საზღვრები უფრო მკვეთრია მხატვრულ აზროვნებაში.

იტალიაში გაჩნდა ეს ტერმინი: „რინაშიმენტო“ (ჯორჯო ვაზარი – XVI ს.) ნიშნავდა აღორძინებას. შემდეგ 1804 წ. ჟიულ მიშლემ ფრანგული ვარიანტი იხმარა – „რენესანსი“ და ბურკჰარდტმა კულტუროლოგიურ აზროვნებაში შემოიტანა. რენესანსის პერიოდიზაცია პირობითია: „პროტორენესანსი, დუჩინტო, ტრიჩინტო, კვატროჩინტო, ჩინკვეჩინტო“ – ეს იტალიელთა მიერ არის შემოტანილი და საზღვრებიც XIII ს-ის ბოლოდან მოიხაზება. იგი სრული სახით XIV-XVI ს-ის 30-იან წლებამდე გამოვლინდა.

რისი აღორძინება იგულისხმება ხელოვნებაში ამ ტერმინით? მოკლედ რომ ვთქვათ, იგი ანტიკური მატერიალური, ხორციელი, ფიზიკური სილამაზისა და შუასაუკუნეობრივი ამაღლებული სულიერების სინთეზია. ანტიკური ესთეტიკური იდეალი შუასაუკუნეობრივი სულიერებით შეივსო. რომ არა ანტიკური სამყარო და შუა საუკუნეები, რენესანსი არ იქნებოდა.

რენესანსის იდეებმა იტალიის საზოგადოების ყველა ფენა მოიცვა, მაგრამ მას დიდი წინააღმდეგობებიც ხვდებოდა, მიქელანჯელოს გვერდით იყო სავონაროლა, ასკეტი ბერი, რომელიც ანტიკური ხელოვნების, რეალიზმის ყოველ გამოვლენას ებრძოდა, „დავითს“ ქვები დაუშინეს, ინკვიზიციას უსამართლოდ მიანერს ისტორია შუა საუკუნეებს. იგი აღორძინების შვილია. ოფიციალურად, მართალია, როგორც ორგანიზაცია, XVII ს-ში გაფორმდა, როგორც საეკლესიო სასამართლო, მაგრამ ინკვიზიცია შეიქმნა, როგორც საიდუმლო პოლიცია, ესპანეთში 1480 წ. მეფე ფერდი-

ნანდისა და დედოფალ იზაბელას მიერ.

აღორძინების ადამიანი შეეცადა ღმერთს ჩასწვდომოდა არა რწმენით, არამედ გონებით. შუა საუკუნეების ერეტიკოსები, რომლებსაც კოცონზეც წვავენ, ისეთი საშიში არ იყვნენ ეკლესიისთვის, როგორც აღორძინების ხანის ერეტიკოსები და რეფორმაციის ცვლილებები.

მაგრამ, რადგან ინკვიზიცია ქრისტიანობის წიაღში წარმოშობილ საეკლესიო სასამართლოს ფორმა იყო ერეტიკოსთა მიმართ და დასჯის ფორმებსაც შუა საუკუნეები იმავს იყენებდა, როგორც მოგვიანებით, ისტორია ინკვიზიციის შუასაუკუნეობრივ მოვლენად მიიჩნევს. ეს ერთგვარი ისტორიული ტრადიციაა, მეტი არაფერი.

რენესანსის მსოფლხედვა უპირისპირდება ინკვიზიციურ გამოვლინებებს. პიკო დელა მირანდოლას ტრაქტატი „ადამიანის ღირსების შესახებ“ ღმერთისა და ადამიანის ურთიერთსიყვარულს გამოხატავს: ადამიანი ღმერთმა შექმნა სხვა სულიერი არსებების მსგავსად. მხოლოდ თავისუფალი არჩევანის ნება მისცა. მარსელიო ფიჩინო წერს: ადამიანს რომ მასალა მისცე, ცაზე მნათობებსაც ჩამოჰკიდებსო. ეს სიტყვები კოპერნიკამდეა ნათქვამი. ფიჩინო არც ასტრონომი იყო, არც ინჟინერი, იგი ფილოლოგი იყო, ფილოსოფიის ისტორიკოსი, ნეოპლატონიკოსი, იგი კოსმოსის ბუნებიდან კი არ გამოდიოდა, არამედ ადამიანის ბუნებიდან. ასეთია ძლიერი რწმენა ადამიანის შესაძლებლობების მიმართ მაღალ რენესანსში. ადრე – ბოკაჩიოსათვის – არ არსებობდა ამგვარი რწმენა. მოგვიანებით კი, რენესანსი თანდათან კარგავს ამ რწმენას და ადამიანი სკეფსისში ვარდება.

მაგალითად, შექსპირის ჰამლეტი კარგავს შინაგან თავისუფლებას, შექსპირი უკვე ტიტანიზმის რღვევას გვიჩვენებს, ადამიანი აბსოლუტური ინდივიდიალიზმითაა შეპყრობილი, რასაც იგი კატასტროფამდე, ტრაგიზმამდე მიჰყავს. ამიტომაც შექსპირის გმირები ტრაგიკული. ისინი იდეალებდამსხვრეული, უკვე დაეჭვებული, უხერხემლო გმირებია, ან არარეალიზებული. სერვანტესი ფსევდო თავისუფლებას დონ კიხოტის სახეში გამოხატ-

ავს. გმირს ჰგონია, რომ თავისუფალია, ყველაფერი ძალუძს, გარდაქმნას სინამდვილე, მოსპოს ბოროტება, მაგრამ რა?... იგი სასაცილო ხდება და მწარედ იმედგაცრული აღიარებს თავის მარცხს სიკვდილის წინ. მაგრამ ეს იყო გვიან. რენესანსი კი შედეგა სწორედ ამ რწმენის შედეგად, ანუ რენესანსი გამოვლინდა ადამიანის შესაძლებლობებისადმი უსაზღვრო რწმენის საფუძველზე.

თუ შუა საუკუნეების ინტერესი ვერტიკალურად იყო მიმართული მიწიდან ცისკენ, გრძნობად-მატერიალურიდან იმქვეყნიური უსასრულობისაკენ, რენესანსის ინტერესები ჰორიზონტალურად გაიშალა – ახალი ქვეყნებისაკენ, ახალი მატერიკებისაკენ, დედამიწის სივრცეების გაგრძელებად ციური სამყაროა წარმოდგენილი.

რენესანსის ეპოქაში აზროვნების სტრუქტურა თანდათან იცვლება. ახალი მეცნიერება ყალიბდება, ძველი ჯერ არაა დანგრეული, ცოდნა და რწმენა ჯერ არ გათიშულა, ამიტომ ადამიანი ერთნაირი ინტერესით სწავლობს მედიცინას და მაგიას, აგებს მანქანებს და ინვესტს სულელებს. რენესანსმა შუა საუკუნეებისგან მემკვიდრეობით მიიღო წარსულისგან დანგრეული, მაგრამ ჯერ კიდევ ცოცხალი კავშირი რელიგიასთან, პატრიარქალურ შუა საუკუნეებთან, ხოლო შთამომავლობას გადაულოცა ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმი, რაციონალიზმი, ადამიანის „ემფაზა“ – ადამიანის ღირსება – ადამიანია ყველაფრის საზომი.

როცა ეპოქის სოციალური და იდეური დუღილი დამთავრდა, რენესანსის მსოფლმხედველობამ გამოკვეთილი სახე მიიღო, მისი ამოსავალი და დასაყრდენი იყო ნეოპლატონიზმი და არეოპატივიკა, ანტიკური ჰუმანიზმი, შუასაუკუნეობრივი ქრისტიანობა.

ჰუმანისტებმა თავიანთი რეფორმებით კონტრრეფორმაციასაც შეუწყვეს ხელი: რენესანსის ეპოქაში ებრძოდნენ უნივერსალურ ადამიანებს, კოცონზე წვავენ კათოლიკეებსაც და პროტესტანტებსაც. ამზადებდნენ აბსოლუტიზმის გამარჯვებას, მაგრამ ამავე დროს შეუთავსებლები აღმოჩნდნენ ამისთვის.

ინგლისში „უტოპიის“ ავტორი თომას მორი მეფემ სიკვდილით დასაჯა. ყოველი სისტემა რენესანსის ადამიანისათვის იყო ბორკილი. ბენვენუტო ჩელინი ამას თავისი ცხოვრების წესით ებრძოდა: დღისით ოქრომჭედლობდა, ქანდაკების შედევრებს ქმნიდა, ღამით კი ყაჩაღობდა, საყვარლებს კლავდა. ლეოდარდო არ ცდილობდა სისტემაში მოეყვანა თავისი მეცნიერული აღმოჩენები, მონტენის „ცდები“ ასევე გაერთიანებული იყო მხოლოდ პიროვნული სტილით – სურვილიც კი არ იყო, აზრისა და გრძნობის თავისუფლება შეზღუდულიყო და მკაცრი წესრიგით ჩამოყალიბებულიყო. რენესანსული აზროვნება უფრო პრაქტიკული და პრაგმატული იყო, დიდი მეცნიერული სისტემების შექმნისათვის მას არ სცალოდა, პრაქტიკას, ხელით ქმნადობას ეტანებოდა. რენესანსის ტიტანებს გონებაში მომნიჭებულის პრაქტიკაში გადატანა ეჩქარებოდათ, მათი გონებისათვის უცხო იყო მეტაფიზიკა, რაც ბერძნულ ანტიკურ ფილოსოფიაში წინა პლანზე იდგა. ინერებოდა ტრაქტატები ფერნერის, არქიტექტურის, პერსპექტივის შესახებ უფრო ვინრო სფეროებით შემოსაზღვრული, კონკრეტულად წმინდა ხელოვნების თეორიის საკითხებით. მშვენიერების შეგრძნება სმენასა და ხედვას ეყრდნობა, სიკეთეც უცხოა რენესანსის ადამიანისათვის, რადგან იგი ინდივიდუალისტია, ანთროპოცენტრიზმი მხოლოდ პიროვნებით შემოიფარგლება და არა ადამიანისა და საზოგადოების ურთიერთობებით.

რენესანსული სინამდვილის ხედვა ესთეტიზირებული, იდეალიზირებულია, იგი შუა საუკუნეების ასკეტიზმს უპირისპირდება, მაგრამ ღმერთს, ეკლესიას, რელიგიას ვერ უარყოფს. ადამიანი გათავისუფლდა ღვთის „შიშისაგან“, საბოლოოდ გააცნობიერა, რომ იგი ღმერთს უახლოვდება თავისი შესაძლებლობებით, მაგრამ ვერ გათავისუფლდა მისი ძალისგან, მისი მხარდაჭერისგან, არ უარყოფს ციურ სამყაროს, მაგრამ ცდილობს დაიპყროს იგი. ეს კარგად ჩანს პიკო დელა მირანდოლას ტრაქტატში.

რენესანსის იდეალია ადამიანი დიდი ასოებით, ღმერთთან სწორი. ღვთაებრივი ადამიანისკენ მოისწრაფვის. ხოლო ადამიანური – ღვთაებრივისკენ. აღორძინება ანტიკას ეყრდნობა, მა-

გრამ არა ბრმად, ბუნებას ბაძავს, მაგრამ არა მექანიკურად, რეალურ საგნობრივ სამყაროს მტრულად არ იღებს, პირიქით, მის განზოგადობას და იდეალიზირებას ახდენს. ამიტომაც მაღალი რენესანსისათვის ტიპურია ჰარმონიის, პროპორციის კულტი, ხელოვნება მეცნიერებასთან საერთო ენის გამოძებნას ცდილობს, აღვიძებს ანტიკურ თეორიას ადამიანის სხეულის იდეალური პროპორციების შესახებ (ალბერტი ვეტრუვის შესახებ), გეომეტრიული ფიგურების შესახებ, აქედან საგნის უპირატესობის აღიარებანახატზე, „ოქროს კვეთის“ პრინციპების დაცვა, მკვეთრი მოხაზულობის პრიმატი. მაგრამ გვიანი რენესანსი (XVI ს-ის II ნახ). უკვე თანდათან იცვლის ტექნიკას, ირღვევა რაციონალური ესთეტიკა და აქცენტი სურათიდან გადადის კოლორიტზე „ლაქების ფერწერაზე“, რომელიც ვენეციურ სკოლას ახასიათებს.

რენესანსის სახვით ხელოვნებაში ფორმის ყველა თავისებურება ადამიანის შინაგანი სამყაროს გამოხატვას ემსახურება. სურათის ცენტრს ქმნის გმირი. ხელოვანის ჭვრეტისა და მოქმედების საგანი ადამიანია, აქედან გამომდინარეობს მხატვრის ინტერესი სამგანზომილებიან სამყაროსთან, პერსპექტივასთან მიმართებაში. თუ შუა საუკუნეების მხატვრისათვის სამგანზომილება ილუზორულია, ფიგურები სიბრტყეზეა განფენილი, აღორძინებისათვის რეალური საგნები ნამდვილია, იდეალი მინაზეა და არა იმქვეყნიურობაში. ეს იდეალი რეალურ ადამიანშია განხორციელებული, რომელსაც მდიდარი სულიერება შეესაბამება. ამ თვალსაზრისით, შეიძლება აღორძინების (რენესანსის) რეალისტურ ტენდენციაზე საუბარი მის ესთეტიკაში, მაგრამ ეს არ არის რეალიზმი სრული გაგებით, რეალობა იდეალიზირებულია და განზოგადებული.

მომდევნო საუკუნეების მოაზროვნეები რენესანსულ ადამიანს „ქიმერას“ უწოდებენ. ფრენსის ბეკონი დიურერის ესთეტიკას „სიგიჟეს“ უწოდებს. რენესანსის პრინციპია „ბუნების ბაძვა“, მაგრამ თავისებურად გაგებული. ასტრონომია ჯერ არაა მოწყვეტილი ასტროლოგიას, ალქიმია ჯერ არ არის ქიმია. საბუნებისტყველო მეცნიერება ის-ის იყო ფეხს იდგამდა. საზოგა-

დოებრივ-პოლიტიკური შეხედულებები (თომას მორი, კამპანელა) უტოპიისაკენ იხრებოდა.

რა იყო უტოპიური რენესანსულ მსოფლმხედველობაში? უტოპიური იყო წარმოდგენა ადამიანის განუსაზღვრელი თავისუფლებისა და ადამიანური ქცევის ბუნებრივი ჰარმონიის შესახებ („გააკეთე, რაც გინდა“). უტოპიური იყო წარმოდგენა ადამიანის სხეულებრივ და სულიერი მშვენიერების ჰარმონიულობის შესახებ, უტოპიური იყო წარმოდგენა ფერწერის, როგორც მეცნიერების შესახებ,

რენესანსის ესთეტიკა შეუძლებელს ხდიდა იდეალების რეალურ განხორციელებას და ამტომ იდეები მალე იმსხვრევა.

რენესანსისთვის, როგორც კულტურული მოვლენისთვის განმსაზღვრელი იყო ორი ძირითადი ნიშანი: 1) გონებრივი მიმართება ძველი, კლასიკური კულტურული ღირებულებებისადმი, რასაც ანტიკა ეწოდება; 2) სამყაროს მშვენიერებისა და ადამიანში ადამიანის „აღმოჩენა“, რამაც განაპირობა კულტურის სეკულარიზაცია, ე.ი. კულტურამ მოიპოვა შინაარსობრივი და ფუნქციური დამოუკიდებლობა რელიგიისაგან. კულტურას იმანენტური ხასიათი მიენიჭა, თეოცენტრიზმი ანთროპოცენტრიზმით შეიცვალა.

კლასიკური მემკვიდრეობისადმი ნათესაური დამოკიდებულება კარგად ჩანს პეტრარკას წერილებში წინაპართა მიმართ – ტიტუ ლივიურის, სციპიონ აფრიკელის, ჰომეროსისა და სხვათა მიმართ. ასევე ფრანჩესკო ვეტორისადმი მაკიაველის ცნობილი წერილი, რომელშიც ნიკოლო მაკიაველის უდიდესი პატივისცემა მოჩანს ანტიკური მოაზროვნეებისადმი.

რენესანსი ჰუმანისტებმა შექმნეს. ჰუმანიზმი ისეთი მსოფლმხედველობაა, რომელშიც წინა პლანზეა წამოწეული ადამიანის უფლება, ღირსება, ადამიანზე ზრუნვა. ჰუმანიზმი იქცა რენესანსის ეპოქის იდეურ პროგრამად, კულტურული ინტერესების ორიენტაციადა. ჰუმანისტებად მაშინ იწოდებოდნენ ისინი, ვინც ადამიანთან დაკავშირებულ სფეროებში მოღვაწეობდნენ (პოეზიაში, რიტორიკაში, ლოგიკაში, მედიცინაში). რენესანსის ეპო-

ქაში მოხდა ცოდნის დიფერენციაცია – საბუნებისმეტყველო და ჰუმანისტურად. ეს დაყოფა დღემდეა შემორჩენილი, მისი პრინციპია ადამიანის ცოდნის სარგებლიანობის ხარისხი. პეტრარკა წერდა ტრაქტატში „საკუთარი და სხვისი უგუნურების შესახებ“: ბევრმა იცის, რამდენი ბენვი აქვს ლომს ფაფარზე, რამდენი ბუმბულია შევარდენის კუდზე, მაგრამ რად გვინდა ეს ცოდნა, თუ არ გვსურს, ვიცოდეთ ადამიანი, რისთვის დავიბადეთ, საიდან მოვსულვართ, საით მივდივართ“. რენესანსი ჰუმანისტების ცდა იყო – უკან დაებრუნებინათ ანტიკურობა, აღედგინათ 1000 წლის მანძილზე ჩანყვეტილი ხაზი, ორი კულტურული ტრადიციის – ანტიკურისა და ქრისტიანულის – სინთეზირებას ცდილობდნენ. ჰუმანისტები მოწინებთ ექცეოდნენ საეკლესიო მამებს და თავიანთ წინამორბედებად მიიჩნევდნენ. კონსტანტინეპოლის დაცემის შემდეგ (ჯერ ჯვაროსნებმა გაანადგურეს ქალაქი XIII ს-ის დასაწყისში, შემდეგ თურქებმა 1453 წ.) ჰუმანისტები იტალიაში გაიქცნენ, მიათრევდნენ წიგნებით სავსე ზანდუკებს, ასწავლიან ბერძნულს, თხრიან, ეძებენ ანტიკურ ძეგლებს, ბაძავენ ანტიკურ ადამიანებს ჩაცმითა და ქცევით, აარსებენ აკადემიებს, აღორძინებენ თეატრს. მარსელიო ფიჩინი კათოლიკე ბერის სამოსში გამოწყობილი ჩირაღდანს ანთებს პლატონის ქანდაკებასთან და ნეოპლატონური ფილოსოფიის აღორძინებას იწყებს თავის აკადემიაში.

ევროპული კულტურის ახალი სახით ჩამოყალიბება რამდენიმე ფაქტორმა განსაზღვრა, ანუ ისტორიულმა-კულტურულმა ტრადიციამ: იდეურ-ქრისტიანულმა ტრადიციამ ევროპამ მისცა ერთღმერთიანობის, მესიანიზმის, ესქატოლოგიის, წმინდანობის, პირველცოდვის, მონანიების იდეები. ანტიკურმა ტრადიციამ ევროპას მისცა უნივერსალური სახელმწიფოებრიობის, სოციალიზაციის, რაციონალიზაციის იდეები. ეს ორი ტრადიციული ხაზი ერთიანდება „ბარბაროსთა“ (კელტურ-გერმანული) ბუნებრივ-ხალხური ცხოვრების წესის შემოერთებით. ეს გაერთიანება კი დაიწყო ხალხთა დიდი გადასახლების შედეგად III-IV სს.-დან ევროპაში, რამაც დაანგრია რომი, შექმნა კაროლინგური იმპერია, შექმნა ბიზანტია და ა.შ.

პროტორენესანსისა და XIV საუკუნის ხელოვნება იტალიაში

პროტორენესანსი მე-13 საუკუნეზე მოდის (1200 წ.-დან) – მას „დუჩენტოს“ ეძახიან. ამ დროს რენესანსის პირველი კერა იყო ფლორენცია, რომელშიც ყველაზე მკვეთრად გამოიკვეთა სოციალური ძვრები – ფეოდალური საწარმოო ურთიერთობებიდან მანუფაქტურულ წვრილ-ბურჟუაზიულ ურთიერთობაზე გადასვლა. დუჩენტოს პერიოდში იტალიური არქიტექტურის, ფერწერის, სკულპტურისა და სხვ. სახეების განვითარების ტემპი არაერთგვაროვანია. ყველაზე ადრე პროტორენესანსული განწყობილებით დაიტვირთა მე-13 ს-ში სკულპტურა, რომლის ფუძემდებელი იყო ნიკოლო პიზანო. 1290 წლიდან აღმავლობა იწყება ფერწერაში, რაც დაკავშირებულია ჯოტოს სახელთან.

პროტორენესანსის არქიტექტურაში გოთიკა ბატონობს – იგი საფრანგეთიდან შემოდის იტალიაში, მაგრამ იტალიური არქიტექტურა გოთურ კონსტრუქციულ სისტემას. მხოლოდ დეკორისათვის იყენებს – ისრისებური თაღები, შპილები – კოშკებითაა დამშვენებული. აღსანიშნავია სიენის ტაძარი (XIII-XIV სს.), რომლის ფასადის მშენებლობაში მონაწილეობდა ჯოვანო პიზანო, მილანის ტაძარი გოთური სტილისაა, მისი მშენებლობა 1386 წ. დაიწყო და მხოლოდ XX ს-ში დამთავრდა. პროტორენესანსის ერთ-ერთი ბრწყინვალე არქიტექტორია არნოლფო დი კამბიო (1240-1302). მისი პროექტით შენდება ფრანცისკანული ტაძრები: სანტა კროჩე და სანტა მარია დელ ფიორე ფლორენციაში. ამ უკანასკნელი ტაძრის ჯვარედინ ფორმა დაგვირგვინებულია გუმბათით, რასაც მთელი შენობის კომპოზიცია ემორჩილება. გრანდიოზული გუმბათის აღმართვა ცენტრალური გუმბათოვანი სტილის დაკანონებას ნიშნავდა, ეს უკვე რენესანსული სტილი იყო. არნოლფომ მხოლოდ დაიწყო თავისი პროექტის განხორციელება, მშენებლობა 100 წელი ჭიანურდებოდა, მისმა მემკვიდრეებმა (ჯოტომ, ანდრეა პიზანომ, ფრანჩესკა ტილენ-

ტიმ) შემოინახეს მისი ჩანაფიქრი და ბოლოს მხოლოდ XV ს-ში ფილიპო ბრუნელესკიმ აღმართა ამ ტაძარზე გუმბათი.

ფართოდ გაიშალა პალაცოების, ვილების, საზოგადოებრივი დაწესებულებების, საქალაქო არქიტექტურის მშენებლობა. გოთური დეკორი შერჩა მხოლოდ კარ-ფანჯრების გასაფორმებლად. ფლორენციაში პალაცო ვეკიო აშენდა არნოლფო დი კამბიოს პროექტით. ეს მაღალი კოშკით დამშვენებული უზარმაზარი ოთხკუთხა შენობაა, ბრტყელი ყრუ კედლებით, იშვიათი სამკაულებით. ეს ფაქტიურად ციხესიმაგრეა, თავის თავში ჩაკეტილი, ქალაქის დანარჩენ ნაწილს მონყვეტილი, მაგრამ კოშკის მორთულობა, სიმსუბუქე ანელებს ამ სიმკაცრეს. შედარებით უფრო დეკორული და მოხდენილი არქიტექტურული ნაგებობები გვხვდება ამ დროის ვენეციაში. დოჟების სასახლე – ვარდისფერი და თეთრი მარმარილოთია მოპირკეთებული, ისრისებური ფანჯრებით. გალერეების ორი იარუსი, კედლის მარმარილო ორნამენტირებულია გეომეტრიული ერთფეროვანი ფიგურებით.

გოთიკის საპირისპიროდ პროტორენესანსი ნიკოლო პიზანომ (1220-1278) და არნოლფო დი კამბიომ დაიწყეს. ნ. პიზანო XIII ს-ის შუა წლებში მუშაობდა სკულპტურაში. მის რელიეფურ სკულპტურაში რეალისტური ელემენტები იჭრება ბიბლიურ და მითოლოგიურ სიუჟეტებში. ამით რელიგიურ აბსტრაქციებს მატერიალური, კონკრეტული სახე მიეცა. სწორედ ამაშია მისი სიახლე და წინაქრისტიანულ ხელოვნებასთან დაპირისპირების შედეგი. ტრადიციული რელიგიური სახეების ანტიკურობასთან მიმსგავსებით პიზანომ ეს სახეები გაათავისუფლა სპირიტუალიზმისაგან (რაც შუა საუკუნეებს ახასიათებდა) ასეთია მისი „მოგვთა თაყვანისცემა“, სადაც მადონა ღვთისმშობელი იუნონას მოგვაგონებს. პიზის ბაპტისტერიის კათედრის ფიგურებს შორის ნიკოლო პიზანომ ერთ-ერთი შიშველი მამაკაცის რელიეფი გამოსახა, როგორც ძალის ალეგორია. პიზანოს „ძალა“ სისრულის, ძლიერების განსახიერებაა. ამავე კათედრის სხვა ფიგურები დრაფირებულია, მაგრამ სამოსის ქვეშ ყველგან იგრძნობა სხეული. ნ. პიზანომ გაუსწრო თანამედროვეებს, თავის შვილ-

საც, ჯოვანო პიზანოსაც კი, რომელიც გოთიკას დაუბრუნდა. ნ. პიზანომ გოთიკის ემოციონალური ტონუსი დააქვეითა. ეს მნიშვნელოვანი იყო იმით, რომ რენესანსისათვის დამახასიათებელი ინტელექტუალური რაციონალიზმის ელემენტები შემოიტანა, რის დაკანონებასაც შემდგომ ორი საუკუნე დასჭირდა. ამ რაციონალიზმს თავისებური ემოციურობა ახლდა, მაგრამ უფრო განონასწორებული და მშვიდი იყო, არა ნერვიული და მოუსვენარი, როგორც გოთიკაშია.

ამ თვალსაზრისით, ნიკოლო პიზანო რეფორმატორია პროტორენესანსის სკულპტურაში: აქცენტს აკეთებს მატერიალურობაზე, დრაფირებაზე, რეალური ელემენტებით ავსებს ქანდაკებას.

ნ. პიზანოს „ძალასა“ და მიქელანჯელოს „დავითს“ შორის შეიძლება ერთგვარი ხიდი გავდოთ – დასანყისისა და დასასრულისაკენ. ნ. პიზანოს ქანდაკებების კუნთოვანი აღნაგობა ინტუიციური ძიების შედეგია. ამ ძიების სტიმულს აძლევს ანტიკური ქანდაკებების შედეგები, რომლებიც უხვად მოიძებნებოდა იტალიაში. პიზანოს სკულპტურა უარყოფს გოთიკის თავშეუკავებელ ექსპრესიას, ხოლო პროტორენესანსის არქიტექტურა უარყოფს თვალშეუდგამი, ყოველმხრივ მზარდი, უზარმაზარი ფორმების გოთიკურ სტილს და სივრცის დანანევრებას ითხოვს მშვიდ ზონებად. დანანევრება, გეომეტრიზაცია, რენესანსის ოსტატების სწრაფვაა, ამას ითხოვს ალბერტი ცნობილ ტრაქტატში – „არქიტექტურის შესახებ“.

პროტორენესანსის სახვითი ხელოვნების ცენტრებია: ტოსკანის მხარე – ფლორენცია, პიზა და სიენა. ფლორენციას ლომის წილი უდევს რენესანსული კულტურის შექმნაში. აქ ჩაისახა ფერნერის, სკულპტურის, არქიტექტურის რენესანსული სტილი, XIII ს. აქ გაჩნდა „ტკბილი ახალი პოეზია“, რომელიც დასაბამს აძლევს ტოსკანური ლიტერატურული სკოლების წარმოშობას (დანტე, ბოკაჩიო, პეტრარკა).

ფლორენციული ფერწერული სკოლის დაბადებას მონუმენტურ ფერწერაში ჩიმაბუეს სახელს უკავშირებენ. ასე უწოდებ-

ბენ ჩენნი დი პეპორას (დაახლ. 1240-1302), რომელსაც ჯორჯო ვაზარი პირდაპირ ასახელებს, როგორც ნოვატორს, რომელიც მხოლოდ ჯოტომ დაჩრდილა.

ჩიმაბუეს ნაწარმოებები მცირე რაოდენობითაა შემონახული და ისიც ცუდად. ბერძნული მანერის ფონზე რეალისტური სახეები ძლიერი ექსპრესიითაა გადმოცემული, მაგალითად, ასიზაში სან ფრანჩესკას ეკლესიაში „ჯვარცმა“, პიზაში „მადონა ნმ. ფრანცისკოთი“, „მადონა ყრმითა და ანგელოზებით“ (ფლორენცია, უფიცის გალერეა). ამ სურათზე მაღალ ტახტზე შუასაუკუნეობრივი სქემატურობით დაკანონებული პოზით ზის ღვთისმშობელი, აქეთ-იქით ანგელოზებით გარშემორტყმული, ტახტის ქვედა სახელურის ნიშებში აპოსტოლთა სახეებია. ანგელოზთა განლაგება ტახტს ამაგრებს, დეკორი მოზაიკურია და კონკრეტიზაციას ემსახურება. ჩიმაბუე არ წყვეტს კავშირს ტრადიციულ ფორმებთან: კომპოზიცია ვერტიკალ სიბრტყეზე იშლება და მოკლებულია ყოველგვარ სიღრმეს. სურათს ბიზანტიური იკონოგრაფიული სქემის გავლენა ეტყობა. როგორადაც არ უნდა აფასებდნენ თანამედროვენი, ისტორიული გადასახედიდან პროტორენესანსში ნამდვილი რენესანსული სული ჯოტო დი ბონდონემ (1266/67-1337) შემოიტანა. მაგრამ მას ჰყავს წინამორბედი და მასწავლებელი პოეტრო კავალინი (1260-1330), რომელსაც წილად ხვდა ფერწერაში ის როლი, რაც ნიკოლო პიზანოს – სკულპტურაში.

კავალინიმ შეძლო დაემსხვრია ბიზანტიური ტრადიციები და ანტიკურობისათვის მიემართა. რომში, ანტიკურობის მემკვიდრე ქალაქში, მას საშუალება ჰქონდა ღრმად გასცნობოდა ანტიკურ ხელოვნებას და მისი გავლენის ქვეშ მოქცეულიყო. მისი „მარიას დაბადება“ „მარიას მიძინება“ „სამინელი სამსჯავრო“ არ გამოირჩევა იმ სიცოცხლისუნარიანობით, რაც ჯოტოსთან გვხვდება.

ჯოტო დო ბონდონეს შემოქმედებაში ფერწერული სამყარო წარმოგვიდგება ადამიანური ცხოვრების ღირებულებებით, ადამიანური მგრძობელობით, ამით იგი დაუპირისპირდა შუასაუკუნეების რელიგიურ-აბსტრაქტულ ფორმებს მხატვრობაში.

ჯოტო გოთური „უნონადო“, „უსხეულო“ ფიგურების ნაცვლად ანტიკურის მსგავს სახეებს ქმნიდა. მას ჩიმაბუეს მონაფედ თელიდნენ. იგი კარგად იცნობდა რომის ხელოვნებას, ჯოვანო პიზანოს სკულპტურასთან ახლოს იდგა, მაგრამ, როგორც ფერმწერი, ადამიანური გრძნობების გამოსახვისას ისეთ ფორმებს მიმართავს, რომ უდავოდ მაღალი რენესანსის წინამორბედად გვევლინება. იგი ერთდროულად იყო ფერმწერი, მოქანდაკე, არქიტექტორი. ფლორენციის ტაძრის სანტა მარია დელ ფიორეს სამრეკლო მისი პროექტით აშენდა, სამრეკლოს დეკორირებაშიც მიიღო მონაწილეობა, მაგრამ იგი, ძირითადად, როგორც ფერმწერი, ასეა ცნობილი ხელოვნების ისტორიაში, რადგან რეფორმატორის როლი შეასრულა მის განვითარებაში. თავისი რეალისტური გამომსახველი ფორმებით იგი მაღალი რენესანსის ოსტატთა მასწავლებლად ითვლებოდა. დანტე ალიგიერი მას ახსენებს „ღვთაებრივ კომედიაში“. პეტრარკა ერთ-ერთ წერილში „შესანიშნავ ფერმწერს“ უწოდებს.

ჯოტო დაიბადა ფლორენციაში, სწავლობდა ჩიმაბუესთან, მასთან ერთად მოგზაურობდა რომში, პიზაში, ძირითადად მუშაობდა პადუაში, სადაც წერს ცნობილ ფრესკას დელ არენეს კაპელისთვის. საუკუნის ბოლოსთვის არის შესრულებული ეს ფრესკა. ამავე პერიოდში ქმნის ერთ-ერთ დაზგურ ნაწარმოებს – ხატს – „მადონა წმინდანებითა და ანგელოზებით“. ეს ხატი დაცულია ფლორენციაში უფიცის გალერეაში. ხატზე მარიამს ტრადიციულად ცენტრალური ადგილი კი არ უჭირავს, არამედ ოდნავ გვერდზეა დახატული, რაც თავისუფალი მოძრაობის ილუზიას ქმნის, სახე ოდნავ წაგრძელებულია, თვალები წვრილი (ეს ჯოტოს მანერაა), სამოსის დრაფირება სხეულის მოყვანილობას იმეორებს, ფეხის მოხრა, წინ გადადგმული ნაბიჯი დინამიზმით აცოცხლებს ღვთისმშობლის ფიგურას და მთელი გამოსახულება კონსტრუქციულ აზრს იძენს. მარიამის სავსე ყელზე ორი ნაკეცი მოჩანს, ოდნავ გაღებული ბაგეთაგან კბილები ელვარებენ – ეს ცოცხალი მანერით შესრულებული სახე სრულად უპირისპირდება ბიზანტიურს სკოლას.

რა წარმოადგენს ჯოტოს რეფორმის არსს მხატვრობაში? სინამდვილისადმი ობიექტური დამოკიდებულება, სახეთა დრამატული გამომსახველობა და რელიგიურ-წარმოდგენათა აბსტრაქციის უარყოფა. სამგანზომილებიანი სივრცის გამოსახვა, რაც ხაზობრივ პერსპექტივაზეა დაფუძნებული. მან შემოიტანა ფერწერაში ინტერიერი (ბუნებრივი გარემო), ჯოტომ შემოიტანა პლასტიკურობა – ადამიანის სხეულებრივი ფორმის სიმრგვალე, ანუ სკულპტურულ-მოცულობითი განზომილება, რამაც ფიგურებს მატერიალური წონადობა მისცა. პლასტიკური მოძრაობის შემოტანა ფერწერაში – ეს ახალი გზა იყო, რაც ჯოტომ გაკვალა ფერწერაში.

ჯოტოს მთელი ციკლი ფრესკებისა შესრულებული აქვს წმ. ფრანცისკას ცხოვრების შესახებ ქ. ასიზაში (1182-1226). ამ წლებში მიმდინარეობდა კათოლიკე ბერის – ფრანცისკას ცხოვრება. მის სახელზე 1228 წ. ტაძრის მშენებლობა დაიწყო, რომლის მოხატვაზე მუშაობდნენ ჩიმაბუე და მისი მოწაფეები, მათ შორის ჯოტოც. მაგრამ აქ იმდენად ერთი სტილითაა შესრულებული ყველა სურათი, რომ ძნელია ჯოტოს სურათების ჭეშმარიტების აღიარება. ჯოტოს ძირითადი ნამუშევარია კაპელა დელ არენაში მოხატული ინტერიერი პადუაში (133-05 წწ.). ფრესკები განლაგებულია სწორ რიგად, სურათიდან სურათზე გადადის მოთხრობილი სიუჟეტები ქრისტეს ცხოვრებიდან, დაწყებული მისი წინამორბედებიდან: „იოაკიმ და ანა მარია“. ყველა ფიგურა გახვეულია სქელ ნაკეცებიან სამოსში, მოგრძო სახით, მძიმე ნიკაპითა და ახლოს ჩამჯდარი თვალებით. შესასვლელ კედელს ფარავს „საშინელი სამსჯავრო“, მოპირდაპირე კედელს – ტრიუმფალურ თაღს – „ხარება“, იქვეა „ეგვიპტეში გაქცევა“, „იოაკიმის შეხვედრა მწყემსებთან“, „ქრისტეს დატირება“, „იუდას კოცნა“, „ელისაბედისა და მარიამის შეხვედრა“, „ანგელოზის გამოცხადება ანასთან“.

ჯოტო პიზანოს მსგავსად მძაფრი დრამატული ვნებების გამოსახვას გაურბის, მაგრამ ახერხებს შინაგანი სიღრმის ჩვენებას მწირი პლასტიკური ფორმებით, მიმიკით, ჟესტებით, აჩვენ-

ებს ფსიქოლოგიურ დრამას. მაგალითად, „იოაკიმის დაბრუნება მწყემსებთან“ – ესაა ტაძრიდან გამოდევნილი იოაკიმის შეხვედრა მწყემსებთან, რომლებიც ერთმანეთს გადახედავენ, შემობრუნებული იოაკიმი კი ძაღლის ყეფასაც ვერ ამჩნევს, ძუნწი, მაგრამ მრავლისმთქმელი დეტალია. ბრწყინვალეააა შესრულებული „იუდას კოცნა“, ჩირაღდნებისა და შუბების ტყით გარშემორტყმული ორი პროფილია გამოკვეთილი: მაიმუნის სახით (ქვედა ყბა წინ გამოწეულია) იუდა და ნათელი სახით – მშვიდი განონასწორებული ქრისტე, რომელიც თვალებით კითხულობს იუდას სულს. აქ ორი მზერის დუელია – პაუზით გაჯერებული, წამიერი მომენტის დაფიქსირებაა, რომლის მსგავსი იშვიათია ხელოვნების ისტორიაში. ჯოტოს ენა ლაკონურია, კონცენტრირებულია არსებითის გამოსახვაზე, მოძრაობის, ყესტების, მიმიკის ენაა. ამ ფრესკაში უკვე ჩადებულია მხატვრული კონტრასტის პრინციპი, რაც შემდეგ დააფუძნა და განავითარა ლეონარდომ. ჯოტოს ერთ-ერთი ბრწყინვალე ფრესკაა „ქრისტეს დატირება“. შიშველი კლდეების ფონზე ადამიანთა ჯგუფი დახრილია მინაზე გართხმული, ჯვარიდან მოხსნილი ქრისტეს სხეულთან, ღვთისმშობელს მუხლებზე დაუსვენებია ქრისტეს თავი, მარიამ მაგდალინელს ქრისტეს ფეხები უკავია, ზოგი ცხარედ ტირის, ზოგი თავშეკავებით.

ჯოტოს სახელი დიდებით იყო შემოსილი თანამედროვეებში. ჯოტოს დიდ დამსახურებად უთვლიდნენ გარემოზე დაკვირვების უნარს, მაგრამ ჯოტომ ჯერ არ იცის მეცნიერული პერსპექტივა, ანატომია, პეიზაჟი, ნაკლებ აინტერესებს გარემოს დეტალიზაცია. უფრო ნაკლებ, ვიდრე გოთიკაში. ჯოტომ შემოიტანა ფერწერაში სამგანზომილებიანი სივრცე, ფიგურათა მოცულობა, შუქ-ჩრდილების მოდელირება. ფლორენციაში დელ პოდესტას პალაცოს კედლებზე შემორჩენილია დანტეს პორტრეტი, რომელსაც ჯოტოს მიაწერენ. ჯოტოს ბუნება ადამიანის სულიერების გახსნისათვის სჭირდება და არა თავისთავად. ჯოტოს გმირების სულიერი მოძრაობა არც ჰეროიკულია, არც ადამიანურზე დაბალი, იგი ნამდვილად ადამიანურია.

ჯოტოს ფრესკა „მადონა ანგელოზებითა და ყრმით“ ჩიმაბუეს ფრესკას მოგვაგონებს, მაგრამ თავის მასწავლებელთან შედარებით, იგი არღვევს იკონოგრაფიულ სქემატურობას და რენესანსული სულისკვეთებით ხატავს მადონას სახეს. დაკარგულია ბიზანტიური სტილის ნიშნები, მადონაც და ყრმაც უფრო ანტიკურ სახეს ჰგვანან, უფრო რეალურ-ადამიანურია. ჯოტომ მოხატა სანტა კროჩეს მონასტრის ორი კაპელაც. „ნმ. ფრანცისკოს სიკვდილი“ ერთ-ერთი უდიდესი ფრესკაა ჯოტოს შემოქმედებაში.

ჯოტოს ბოლო ნლების ნამუშევრები უცნობია, ვიცით მხოლოდ, რომ 1328 წ. იგი მუშაობდა ნეაპოლში მეფე ალბერ ანუელსის სასახლეში და „ცნობილი ადამიანების“ სახეები დახატა. გარდაიცვალა ფლორენციაში და დაკრძალეს ტაძარში, როგორც თავისი ქალაქის ღირსეული მოქალაქე.

XIII-XIV სს. იტალიის ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ცენტრი იყო ქ. სიენა. სიენის მხატვრული სკოლა ფლორენციაში სკოლების პარალელურად ვითარდებოდა. ფლორენციის მსგავსად სიენიც ქალაქი-რესპუბლიკა იყო. მისი ხელოვნება ბიზანტიური კულტურის ტრადიციებს ინახავდა, ცნობილია სიენის გოთური ტაძარი – ჯოვანო პიზანოსა და ნიკოლო პიზანოს სკულპტურებითა და არქიტექტურული სახით. აქ მუშაობდნენ სიენის სკოლის უდიდესი წარმომადგენელი: სიმონე მარტინი, ძმები პიეტრო და ამბროჯიო ლორენცეტი.

სიენის სკოლას ჯერ კიდევ ახასიათებს გოთიკის პრინციპები, როგორც გოთიკასა და რენესანსს შორის გარდამავალი. ცნობილია სიმონე მარტინის „ხარება“, „მადონა“, რომლებშიც იგრძნობა შუა საუკუნეებთან აზროვნებითი კავშირი. სიმონე მარტინი ტრეჩენტოს (XIV ს.) დიდი მხატვარია. იგი განსაკუთრებით უყვარდა პეტრარკას, რომელმაც მხატვარს ლაურას პორტრეტიც კი შეუკვეთა. სიმონე მარტინის „მადონა“ ერმიტაჟში ინახება – ოქროსფერი და ცისფერი კომპოზიციები. სიენის სკოლაში იგრძნობა ბიზანტიური ტრადიციები, ძველგოთური ფრანგული მინიატიურული და თვით სპარსული მინიატიურული სტილიც. ამ სკოლის დამაარსებელი იყო დუჩო. თავისი ხატი „მადონა“, ანგელოზებითა

და წმინდანებით გარშემორტყმული 1311 წელს დაამთავრა მხატვარმა. მთელი პროცესია გაემართა მხატვრის სახლისკენ, სადაც მიიღეს ეს ხატი და წაიღეს ტაძარში. ამ ხატზე მიწიერი გრძნობა ორგანულადაა დაკავშირებული ციურ ნათებასთან.

ტრეჩენტო ჯერ კიდევ არა აღორძინება, არამედ მისი მოსამზადებელი პერიოდია, როცა ის-ის არის ბატონდება სკულპტურაში ადამიანის შიშვლად გამოსახვის პრინციპი. „პლასტიკურ ხელოვნებაში მთავარია შიშველი ქალის ან კაცის სხეული“, – წერდა ბენვენუტო ჩელინი – მაღალი რენესანსის წარმომადგენელი. ჯოტოს სიკვდილის შემდეგ XIV ს-ში იტალიური ხელოვნება კომპრომისის გზას დაადგა. ლეონარდო წერდა, რომ ჯოტოს შემდეგ „ხელოვნება დაეცა, რამდენადაც ყველა ბაძავდა უკვე შექმნილს“, ე.ი. ეპიგონობას მისდევდა. თუ პროტორენესანსის პირველ ეტაპზე (მე-13 ს.) მხატვრობა და ლიტერატურა ერთნაირი დოზით ვითარდებიან, მე-14 საუკუნეში ლიტერატურა უსწრებს წინ სახვით ხელოვნებას. დანტე, პეტრარკა, ბოკაჩიო – ეს პროტორენესანსის დასასრულის ვარსკვლავები არიან. ადამიანის ღირსების გრძნობით, ბუნების სიყვარულით, გარესამყაროსადმი ინტერესით სავსეა პეტრარკას სონეტები, ყოველგვარი სქემატურობისგან, რელიგიური დოქტრინისაგან თავისუფალია ბოკაჩიოს ნოველები.

მე-14-15 საუკუნეების მიჯნაზე იტალიაში სკულპტურა წამყვან როლს ასრულებს ხელოვნების სხვა სახეებთან შედარებით. ეს აიხსნება გოთური სკულპტურის ღრმა ტრადიციებით. ფერწერა მხოლოდ მაზაჩოს შემდეგ ხდება დანიანურებული, როცა მის მიერ წამოყენებული სახვითი პრინციპები – ხაზობრივი პერსპექტივა – დაედო საფუძვლად ფერწერის განვითარებას.

იტალიელი მოქანდაკეებისათვის აღზრდისა და ხელოვნებაში გამოცდილების მისაღებად მძლავრ კერას წარმოადგენდა სახელოსნოები, რომლებიც დიდი ტაძრების მშენებლობის გვერდით ჩნდებოდა. მოქანდაკე 14 წლიდან იწყებდა სახელოსნოში მუშაობას, ჯერ ხელზე მოსამსახურე ბიჭის როლში, შემდეგ ოსტატის ხელქვეითად, მონაფედ, შემდეგ კი იღებდა ოს-

ტატის წოდებას და უფლებას პირადად გაუხსნა სახელოსნო. იტალიელი მოქანდაკეები საოცრად მაღალი ტექნიკით გამოირჩეოდნენ, ბევრი მათგანი ოქრომჭედლობის ხელობას იყო დაუფლებული, რაც ეხმარებოდა მათ ნატიფი მანერის გამომუშავებაში ქანდაკების ცალკეული ელემენტების შექმნისას. მაგრამ საზოგადოებაში მოქანდაკეებისადმი დამოკიდებულება დიდად არ განსხვავდებოდა ხელოსნებისადმი დამოკიდებულებისაგან. თუმცა მოქანდაკეებთან უკვე იდებოდა კონტრაქტები სათანადო იურიდიული გაფორმებით (ვადა, ზომები). ქანდაკებაში უკვე ხშირად გამოიყენებოდა ქვა, ბრინჯაო, ხეც კი, იშვიათად – ფერი, რის გამოც გავრცელებული იყო ტერაკოტები, წინასწარი მუშაობისათვის გამოიყენებოდა თიხა, თაბაშირი. ტრეჩენტოს ქანდაკებიდან, რომელიც ძირითადად გოთურ ხასიათს ატარებდა, ახალ რეალისტურ ხელოვნებაზე გადასვლა ყველაზე ნათლად ჩანს მე-15 ს. მოქანდაკის გიბერტის შემოქმედებაში (1378-1455).

გიბერტის შემოქმედებაში ნამყვანია რელიეფური სკულპტურა, განსაკუთრებით დახელოვნებული იყო ბრინჯაოს კარების რელიეფურ დამუშავებაში. მისი რელიეფი მრავალფიგურიან კომპოზიციებს და მრავალრიცხოვან დეტალებს შეიცავს. ერთ-ერთი მათგანია „აბრამის მსხვერპლშენიღვა“. ამ სიუჟეტზე ბრუნელესკისაც ჰქონდა რელიეფური კომპოზიცია. ბრუნელესკის რელიეფის ნაკლი იყო ფიგურათა გაფანტულობა, რთული კომპოზიციური კოორდინაცია. გიბერტიმ უკეთ გაართვა თავი კომპოზიციურ-დეკორატიულ ამოცანებს, გამოსახვის რიტმიკის ერთიანობა უფრო მკვეთრია, ხაზების სირბილე და სინარნარე პლასტიკას უფრო მოქნილს ხდის. მისი საუკეთესო ნამუშევარია ფლორენციაში ბაპტისტერიის კარების რელიეფის შექმნა. ამ რელიეფისათვის გამართულ კონკურსში მან გაიმარჯვა.

XV საუკუნის იტალიური ხელოვნება

XV ს-ში ახალი პერიოდი – კვატროჩენტო იწყება. ეს იტალიური ხელოვნების ტრიუმფალური პერიოდია, შემოქმედებითი ნაყოფიერებით, ტალანტების სიუხვით, ამდენს არასდროს აშენებდნენ, აქანდაკებდნენ, ხატავდნენ, როგორც XV ს. იტალიაში. მართალია, კვატროჩენტოს პერიოდი ვერ უტოლდება მაღალ რენესანსს (ჩინკვეჩენტო) თავისი მწვერვალებით სახვით ხელოვნებაში, მაგრამ ეს პერიოდი საშუალო დონის ხელოვანთა უზარმაზარი სივრცეა, გორაკებით დაფარული ველია, სადაც მწვერვალები უნდა წარმოიშვან მომავალში. ხელოვანი დაფასებულია სახზოგადოებაში, მდიდართა ფენა აფასებს და მეცენატობს ხელოვნებას – ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა მედიჩების გვარი ფლორენციაში. ფლორენციულ ხელოვანთა სკოლებმა ფერნერის, სკულპტურის, არქიტექტურის რევოლუციურ და რეფორმატორულ განვითარებაში ახალი სუნთქვა მისცეს ხელოვნებას. ამ პერიოდში მთავარი იყო ჰუმანიზმის საოცარი გამოვლინება. ანტიკურობისადმი ქედმოხრა, სიყვარული კლასიკური ლიტერატურისადმი, რაც მანუსკრიპტების შეგროვებაშიც გამოიხატებოდა. ფლორენციული სკოლები პლასტიკური ხელოვნების საოცარი აღმავლობით გამოირჩეოდნენ. მედიჩების დინასტიის ფუძემდებლები კოზიმო და მისი შვილიშვილი ლორენცო „ბრწყინვალე“, რომის პაპები, ჰერცოგები, ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ თავიანთ სასახლეებში სამუშაო პირობები შეექმნათ ხელოვანთათვის, მათ იცავდნენ, შეკვეთებს აძლევდნენ. კვატროჩენტოს ფუძემდებლად სამია დასახელებული: „მაზაჩო, დონატელო და ბრუნელესკი. ბრუნელესკის სახელს უკავშირდება XV საუკუნის რენესანსული არქიტექტურის რევოლუციური განვითარება (1377-1446 წწ.). ბრუნელესკი რენესანსის არქიტექტურის ისტორიაში შევიდა, როგორც პერსპექტივის მეცნიერული თეორიის ფუძემდებელი, რომელმაც რენესანსულ არქიტექტურაში შემოიტანა საერო განწყობილება, სადა კაზმულობა, ჰარმონიული პროპორციები, სრულად ქრება ქვის

სიმძიმე, აგურისაგან შენდება კედლები და შემდეგ ხდება მისი მოპირკეთება ქვით. აგურს იყენებდნენ ჯვრის, ცილინდრისა და მოხრილი რკალების მშენებლობისას. შუა საუკუნეების ტაძარი ამართულია როგორც ქვის უზარმაზარი მონუმენტი, რომლის მიზანია არა სილამაზე, ესთეტიკური ხიბლი, არამედ იდუმალება, გოროზობა, სასტიკი დიდებულება, ყრუ კედლებით. რენესანსის ეპოქაში არქიტექტურა უფრო მსუბუქი, თბილი და ადამიანური გახდა. ამის ნიმუშია ბრუნელესკის მიერ აგებული კაპელა პაცი ჰაეროვანი პორტიკით და უპატრონო ბავშვთა სახლი (ალზრდის სახლი) ფლორენციაში, რომლის ქვედა სართული – ღია ლოჯია – გალერეებით არის დამშვენებული, ნახევრად მრგვალი თაღებითა და ფართოდ განლაგებული თხელი სვეტებით. ასეთი ლოჯია – გალერეები – ტიპური გახდა რენესანსული არქიტექტურისათვის, კერძოდ, პალაცოებისათვის. პალაცოები ჩვეულებრივ სამსართულიანია, უხეშად გათლილი კვადრებისგან აშენებული, ფასადი მკაცრი ციხე-კოშკის იმიტაციას იძლევა, მაგრამ შიდა ბალები (იტალიური ეზო) შესანიშნავია ესთეტიკური თვალსაზრისით, ორმაგი სვეტების კოლონადებით, საიდანაც თანამედროვე მნახველს რომეოსა და ჯულიეტას ლანდები მოეჩვენებათ. ბრუნელესკის თანამედროვე არქიტექტორთა შორის უპირველესად მიიჩნევდნენ. ასი წლის შემდეგ კი ჯორჯო ვაზარი წერდა, რომ ფლორენციელმა არქიტექტორმა ახალი ფორმა მისცა ამ დარგს. ბრუნელესკი ასრულებს პროტორენესანსული არქიტექტურის განვითარების ციკლს და იწყებს ახალს. ორი გზის გზაჯვარედინზე თანამედროვეები მის დამსახურებად თვლიდნენ გოთიკისაგან მოწყვეტას და ძველი რომაული ტრადიციების აღორძინებას. დღევანდელი გადასახედიდან ასე არ ჩანს. ბრუნელესკის არქიტექტურული სტილი პროტორენესანსულია და იტალიური არქიტექტურის ტრადიციებზე დგას.

ბრუნელესკი ნოტარიუსის შვილი იყო, დიდი ჰუმანიტარული განათლება მიიღო. ხელოვნების ბევრ სფეროში ცდიდა თავს ახალგაზრდობაში. 1401 წ. მონაწილეობა მიიღო როგორც მოქანდაკემ ფლორენციის ბაპტისტერიის ბრინჯაოს კარების რე-

ლიეფური გამოსახულებების შესრულებისათვის გამართულ კონკურსში. ეჯიბრებოდა გიბერტის, ჟიურიმ უპირატესობა გიბერტის მისცა. განაწყენებული ბრუნელესკი არქიტექტურაში გადავიდა. მისი ბრწყინვალე ნამუშევარია ფლორენციის დიდი ტაძრის – სანტა დელ ფიორეს გუმბათი. მისი პროექტი XIV ს-ში ჩაფიქრებული, ვერ განახორციელეს, ბრუნელესკიმ გუმბათის აგების სრულად ახლებური პროექტი შეიმუშავა და ახალ გადაწყვეტას მიაგნო. ამაში მას დაეხმარა გეომეტრიულ-მათემატიკური გათვლები, ბაზილიკა დი კამბიომ ააგო, შუა ჯვრის დიდი სივრცე დიდ გუმბათს მოითხოვდა, ამასთან გუმბათი მსუბუქი უნდა ყოფილიყო; ბრუნელესკიმ ახალ კონსტრუქციას მიაგნო: კარკასულ სისტემას, გარშემორტყმულს სარტყლებით, შიგნიდან ვრცელი გუმბათი დაადგა. ალბერტის თქმით, „ეს იყო ყველაზე დიდი ხელოვნური გამოგონება, დაუჯერებელი და მიუწვდომელი ძველებისათვის“. 1420 წელს დაიწყეს გუმბათის მშენებლობა და 1436 წ. დაამთავრეს. ამით იტალიურ რენესანსში გუმბათოვან მშენებლობას ჩაეყარა საფუძველი. პიონერი ბრუნელესკი იყო. წმ. პეტრეს ტაძრის გუმბათი მიქელანჯელომ ბრუნელესკის გავლენით შექმნა. არის ცნობები, რომ ბრუნელესკი გატაცებული იყო სამგანზომილებიანი ილუზორული გამოსახულების არქიტექტურული ნაგებობის აგებით (სიბრტყეზე). თანამედროვეები იხსენებენ, რომ სინიორიასა და ტაძრის წინ მოედნებზე ბრუნელესკის ნახაზებში წარმოდგენილი მეზობელი სახლები ნამდვილი შენობების ილუზიას ქმნიდნენ. მან ჩაუყარა საფუძველი ოპტიკისა და გეომეტრიის საფუძველზე დამყარებულ ხაზობრივი პერსპექტივის მეთოდს. ბრუნელესკის ეკუთვნის სან ლორენცოს ტაძარი ფლორენციაში.

ბრუნელესკის არქიტექტურული პროექტები ანტიკურ, კლასიკურ ფორმებთან ერთად სვეტების, პილასტრების, თალების ისეთ ჰარმონიულ შეხამებას აღწევენ, რომ მსგავს სიმსუბუქესა და მოხდენილობას არ იცნობდა იტალია. კლასიკური ფრონტონით კარის მოჩარჩოება ანტიკური პანთეონიდანაა აღებული,

თალის კამაროვანი სისტემა გლუვი, თეთრი კედლების პილასტრებით დანანეწვრებულ შიდა სივრცეს კრავს პერსპექტივაში. ანტიკურმა სამყარომ არ იცოდა პერსპექტივა ანუ სიღრმე და შორს დანახული საგნები. სწორედ ბრუნელესკიმ მოუპოვა მხატვრებს ამ პრობლემის გადაწყვეტის მათემატიკური საშუალებები.

ბრუნელესკის გვერდით დიდი სახელით სარგებლობდა ლეონ ბატისტა ალბერტი (1404-1474 წ.) ენციკლოპედიური განათლების მქონე მოაზროვნეს აინტერესებდა ზნეობა, რელიგია, ეკონომიკა, ფილოსოფია, პოეზია, მუსიკა, ფერწერა, სკულპტურა, გეომეტრია. იგი ბრწყინვალე სტილისტი იყო, წერდა ლათინურ და იტალიურ ენებზე, ფიზიკურ წვრთნას გადიოდა, იგი ანტიკური სრულყოფილი ადამიანის იდეალს შესტრფოდა. ეს იგრძნობა მის არქიტექტურაში: შენობა ნაწილების ჰარმონიულ ერთიანობას გამოხატავს ისე, რომ მისი რომელიმე ნაწილის ამორთვა შეუძლებელია. ძირითადი პრინციპი კი „ოქროს კვეთა“ იყო (ტერმინი ლეონარდოს ეკუთვნის, სხვანაირად „ღვთაებრივ ფორმულას“ უწოდებენ). ნაგებობა ადამიანის სხეულის იდეალურ პროპორციებს შეესაბამებოდა. ნაგებობებში ჩართული იყო ორდერული სისტემა.

ალბერტი ფლორენციულ არისტოკრატიულ ოჯახში გაიზარდა. მისი ბავშვობა გენუაში, ვენეციაში მიმდინარეობდა, ახალგაზრდობაში ბოლონიაში ცხოვრობდა. 1342 წლიდან რომში დასახლდა, 30 წელი პაპის კანცელარიაში მუშაობდა, მაგრამ მისი სულიერი სამშობლო ფლორენცია იყო. იგი თავყვანს სცემდა ანტიკას, შეადგინა რომის აღწერილობა. 1334-1336 წლებში წერს ტრაქტატებს „ფერწერის“, „ქანდაკების“ შესახებ, რომლებშიც ჩამოაყალიბა ხაზობრივი პერსპექტივის და ადამიანის სხეულის პროპორციების თეორია. მოგვიანებით დაწერა ტრაქტატი „ათი წიგნი ხუროთმოძღვრებაზე“. მას ეკუთვნის პალაცო რუჩელანე – ესაა სასახლის მშენებლობის სრულიად ახალი რენესანსული ტიპი, დაკარგული აქვს ციხესიმაგრის იერი, სიახლეა ფასადის ორდერული დეკორირება, კედლები მთავრდება ძლიერ გამოწეული კარნიზებით. ალბერტიმ გააფორმა ჯოვანო რუჩელაის

შეკვეთით დომინიკიანელთა ტაძარი სანტა მარია ნოველა, რომლის დეკორირება ჯერ კიდევ XIV ს. დაიწყო.

კვატროჩენტოს ქანდაკება (სკულპტურა). აქ უპირველესად დონატელოს ვახსენებთ. დონატო დი ნიკოლო დი ბეტტი ბარდი – შემოკლებით „დონატელო“ (1386-1466). იგი ჭეშმარიტად ნოვატორია სკულპტურაში. გვიანი ტრეჩენტოს ტრადიციებთან კავშირის განწყვეთით, ახალი იდეური შინაარსითა და გამომსახველობითი ფორმებით იგი ავსებს სკულპტურას, მან ხანგრძლივად იცოცხლა და პლასტიკის ყველა ჟანრში თქვა ახალი სიტყვა. მან პირველმა შექმნა დამოუკიდებელი მრგვალი ქანდაკება, არქიტექტურული ნაგებობისგან ცალკე მდგომი, ასევე რელიეფთა მთელი ციკლი, რითაც სკოლა დააარსა. მან პირველმა შექმნა ცხენკაციანი ფიგურა კონდოტიერ გატამელატასი, ბიუსტები, პორტრეტები. იგი პირველი ქმნის შიშველ ქანდაკებას, ანტიკურ სტილში მუშაობს. მისი მარმარილოს „დავითი“ პირველი შიშველი ქანდაკებაა, ჰეროიკული სულის გამოხატულება, ახალგაზრდა. ჭაბუკი დავითის ფიგურა დონატელოსი იმ ტრადიციას უპირისპირდება, რომელიც დავითს მოხუცის სახით გამოხატავდა. გოლიათზე გამარჯვებული დავითი ხმლით ხელში, თავზე ჩაფხუტით დგას, ქანდაკებაში გოთური სტილიზებული პოზა მოჩანს, ტანის მოხრილობა, ხელის მოძრაობა (გიბერტის სკოლა) გოთურია. მაგრამ სულიერების მხრივ, იგი რენესანსის გამოხატულებაა. მისი მეორე ქანდაკება „იოანე ნათლისმცემლისა“ თავისუფალი და ამაყი, ფლორენციის ტაძრის სანტა მარია დელ ფიორეს ფასადის ნიშაში უნდა დაედგათ. იოანეს სახე შესაძლოა მიქელანჯელოს „მოსეს“ პროტოტიპად ჩავთვალოთ, გრძელი თეთრი ნვერით, ღრმად დაფიქრებული თვალებით. ეს ძლიერი ფიგურაა, ძლიერი ნების გამოხატველი. დონატელოს შესრულებული აქვს წინასწარმეტყველთა: წმ. მარკის, იერემიის, ავაკუუმის ფიგურები სრული ტანით, რომლებიც ამავე ტაძრის ნიშებში დგას. მაგრამ დონატელოს შემოქმედების მწვერვალად თვლიან წმ. გიორგის ქანდაკებას, რომელშიც მაღალი რენესანსისათვის დამახასიათებელი ყველა ნიშანი შეინიშნება. წინ

ნამონეული ფართით, ოდნავ გაშლილი ფეხებით წმ. გიორგი მყარად დგას მინაზე, ენერგიულობა, სიამაყე, პიროვნული ღირსება, თავდაჯერებულობა, თავი ოდნავ შებრუნებული, წარბები შეჭმუხვნული – ეს რენესანსული ტიპის წმინდანია. ასევე აღსანიშნავია ნიშაში მდგომი წმ. მარკის ქანდაკება – მატერიალური, წონადი. ანტიკური ტრადიციების გავლენა აშკარაა, რაც ფიგურის დგომაში ჩანს, ცალფეხზე საყრდენი მოძებნილია, მეორე ფეხი ოდნავ გაშლილი და მოხრილი. თანამედროვენი (ჯორჯო ვაზარი) შენიშნავენ, რომ დონატელო არ იყო მუზეუმის მოქანდაკე, იგი მონუმენტალისტია, ყოველთვის წინასწარ ითვალისწინებს იმ პერსპექტიულ მდგომარეობას, რასაც დაიჭერს მისი სკულპტურა ბუნებრივ თუ ურბანისტულ ფონზე, ცნობილია, რომ როცა დამკვეთებმა სახელოსნოში ნახეს წმ. მარკის ქანდაკება, არ მოეწონათ, მაგრამ, როცა იგი მისთვის განკუთვნილ ნიშაში ჩადგეს, რადიკალურად შეიცვალა შთაბეჭდილება.

1431-33 წლებში, როცა დონატელო თავის მეგობარ ბრუნელესკისთან ერთად რომს ეწვია, ამ მოგზაურობამ კიდევ უფრო განამტკიცა მისი თავყვანისცემა ანტიკურობისადმი. მან არაჩვეულებრივი რელიეფებითა და ორნამენტებით შეამკო სანტა დელ ფიორეს ტაძრის კათედრა. ესაა მოცეკვავე ფიგურების რელიეფები, რომლებიც ადამიანებს უფრო გვანანა, ვიდრე ანგელოზებს, მაგრამ აქ ანტიკურობა ნაკლებად იგრძნობა, უფრო თავისუფალი, ოდნავ უხეში მოძრაობებია, მინიერი (რენესანსული) და არა ნატიფი – ანტიკური. დონატელოს კლასიკური მოტივები აქვს გამოყენებული რელიეფში „ხარება“ სანტა კროჩეს ტაძარში. ანტიკური ელემენტები (მარიას სახე, სამოსის დრაფირება) შევსებულია მეტად თავისუფალი დეკორატიულობით, ორნამენტებით. სცენაში დარღვეულია იკონოგრაფიული სქემა, მაგ: შეშფოთებული მარიამი წამოხტება სკამიდან, როცა ანგელოზი გამოცხადდება ახალი ამბით.

დონატელოს „დავითი“ სრულიად ყმანვილის ფიგურაა, შიშველი სხეულით, გრძელი თმით, თავზე ქუდით – მწყემსის ფარფლებიანი ქუდით, ცალი ფეხი გოლიათის თავზეა დაბჯენილი და

ზედ დასცქერის სხვათაშირისი მზერით, თითქოს არც კი აცნობიერებს თავისი გამარჯვების მნიშვნელობას. ყველაზე ბრწყინვალე ნამუშევრად თანამედროვენი დონატელოს „გატამელატას“ მიიჩნევდნენ (1447-1453). ეს არის ჩვენამდე მოღწეული, ბრინჯაოში ჩამოსხმული, პირველი ცხენკაციათი ფიგურა რენესანსის ეპოქის. შესაძლოა დონატელოს ნანახი ჰქონდა ანტიკური ცხენიანი ქანდაკება მარკ ავრელიუსისა, მის გავლენასაც განიცდიდა, მაგრამ მისი „გატამელატა“ დიდად განსხვავდება ანტიკური ქანდაკებისაგან. აქ აშკარა ინდივიდუალიზებული სახეა მშვიდ პოზაში ამაყად და მრისხანედ ცხენზე მჯდომი ცნობილი კონდოტიერისა, ვაჟკაცური, ძალაუფლებიანი, თავისთავში დარწმუნებული, ცხენიანი ქანდაკება პადუაში დგას მოედანზე რელიეფებით დამშვენებულ, ნაგრძელებულ კვარცხლბეკზე. ცხენი მძიმეა, მყარად დგას მიწაზე და ესეც მხედრის სასტიკ და ძალაუფლების მოყვარულ ბუნებაზე მიუთითებს. (გატამელატა – „ჭრელი კატა“). გატამელატასთან ერთად საინტერესოა მისი მარია მაგდალინელის ფიგურა (1455). გამოსახავს არა ტრადიციისამებრ ახალგაზრდა, სიცოცხლით სავსე (წარსულში მეძავი) ქალს, რომელმაც მონანიებითა და ქრისტეს ერთგულებით გამოისყიდა თავისი ცოდვილი წარსული, არამედ სრულიად სხვას, მარია გამხმარი, ჩაცვივნილი ლოყებითა და თვალებით, უკბილო პირით არის გამოსახული.

დონატელო გიბერტის სახელოსნოში აღიზარდა, გამოირჩეოდა შრომისმოყვარეობითა და საოცარი თავმდაბლობით, იგი უბრალო ხელოსნის მწირ ცხოვრებას ეწეოდა. დონატელოს შემოქმედება მრავალფეროვნებითა და სხვადასხვა ხასიათებით გამოირჩევა, ყველა ადამიანური განცდა შეიძლება ამოვიკითხოთ მის ქანდაკებებში. გროტესკული ელემენტებით სავსეა ფლორენციაში სანტა მარია დელ ფიორეს ტაძარში „იობის ქანდაკი“, რომელსაც თანამედროვეობამ „ცუკონე“ უწოდეს, რაც „კვახს“ ნიშნავს. ეს თითქმის გროტესკია წინასწარმეტყველის მელოტი თავის გამო. იგი 1420 წმ. ჯოვანის (სიენაში) ტაძრისათვის ქმნის რელიეფს „სალომეს ცეკვა“, რაც წინ გადადგმული

ნაბიჯია გოთურ რელიეფთან შედარებით. გოთურ რელიეფში ოდნავ მომრგვალებული ფიგურები ყრუ ზედაპირზე თითქმის დაკრულები არიან, დონატელოს რელიეფი კი მოცულობითია, ფიგურები ჩალრმავებულია, რაც სკულპტურის შთაბეჭდილებას ქმნის. ამ ხერხის გამოყენებით იგი თავის მასწავლებელთან, გიბერტისთან, შედარებით წინ მიდის.

რენესანსული ფერწერა – კვატროჩენტო (XV ს.).

რენესანსული ფერწერის ერთ-ერთი ფუძემდებელია მაზაჩო (1401-1428). იგი ჯოტოს მემკვიდრეა, რომელიც ადამიანის სახეს ათავისუფლებს რელიგიურ-ეთიკური შეფერილობისაგან და საერო შინაარსით ავსებს. იგი ხანმოკლე ცხოვრებით ცხოვრობდა, ფრანჩესკას, დონატელოს თანამედროვეა, მაგრამ მათგან განსხვავდება სწორედ ცხოვრების ხანმოკლეობით, თუმცა ეს ხელს არ უშლის შემოქმედებითი ნიჭის სრულ გამობრწყინებას. ჯერ კიდევ ჯორჯო ვაზარი აღნიშნავს, რომ ფერწერად იგი ბრუნელუსკიმ და დონატელომ აქციეს. მის ყველაზე ადრეულ ნამუშევრად ფრესკებს თვლიან: „მადონა ყრმით“, „წმ. ანა და ანგელოზები“ (უფიცის გაღერვა) გამოირჩევიან სივრცის შეგრძნებით, ფორმათა ლაკონურობითა და სკულპტურული მოცულობით. მაზაჩოს ეკუთვნის პიზაში, კარმინეს ტაძარში, საკურთხევლის პოლიპტიხის ფრესკები: „ჯვარცმა“, „მადონა ანგელოზებით“, „წმ. პეტრესა და იოანეს წამება“ და სხვ. საწყის ეტაპზე მაზაჩო მოზაიკური სტილით, ძველ ფერმწერებს ბაძავს, მეტი ექსპრესიულობით, ფერადოვანი ხმოვანებით გამოირჩევა მისი „ჯვარცმა“, შემდეგ მთლიანად შორდება გოთური ფერწერის გავლენას. მთავარი მონუმენტური ნაშრომია ფრესკები ფლორენციის წმ. მარია დელ კარმიეს ტაძარში. იქ ხელოვანთა მთელი პლეადა მუშაობდა და ამიტომ დღემდე დაუდგენელია, ზუსტად რომელი ფრესკა ეკუთვნის მაზაჩოს. უეჭვოდ მიაკუთვნებენ: „სასწაულს სტატირ-

ით“ (სტატირა – მონეტა), „სამოთხიდან გამოდევნას“. „სამოთხიდან გამოდევნა“ – განრისხებული ანგელოზი წითელი ფრთით გამოდევნის შეძრწუნებულ და სიშიშვლით დამორცხებულ ადამსა და ევას. „სასწაული სტატირით“ – სამ სცენას აერთიანებს: ცენტრში დგას ქრისტე ვარდისფერი ქიტონითა და ლურჯი მოსასხამით და ცდილობს გააშველოს მოდავე პეტრე და ხარჯთამკრეფი – მეხარკე. მეორე სცენა სიღრმეშია, მარცხნივ, სადაც პეტრე ქრისტეს ბრძანებით მონეტას იღებს დაჭერილი თევზის პირიდან, მესამე სცენაში კი დიდებული შესახედაობის, ამაყი პეტრე მონეტას აძლევს ხელში მეხარკეს. აქ აღსანიშნავია ფერთა ნაზი გადასვლა, რეალური, არახელოვნური პლასტიკა. გოთური განყენებულობა, იდეალიზაცია აქ შორსაა. ბიბლიური სიუჟეტი რეალისტური შტრიხებითა და რეალისტური კომპოზიციით გადმოიცემა. მაზაჩოზე დიდი გავლენა მოახდინა ბრუნელესკის მიერ დამუშავებულმა პერსპექტივამ. ძველ გოთურ ტაძარში, სანტა მარია ნოველაში (ფლორენცია), ფრესკა „სამება“ სწორედ ხაზობრივ პერსპექტივაზეა აგებული. ორად გაყოფილ ფრესკაზე ზედა ნაწილში დახატულია სიღრმეში მიმავალი რენესანსული სტილის კაპელა, მისი წინა პლანი ჯვარცმის სცენას გამოხატავს, იქვე მარია და იოანეა, მეორე პლანზე კი ქრისტეს უკან მამალმერთი მოჩანს. კაპელის შესასვლელთან მაზაჩომ ფრესკის შემკვეთმა ფიგურები გამოხატა, კარებთან დაჩოქილი ის, თითქოს ნამდვილად რეალური ტაძრის წინ იყვნენ მუხლმოყრილნი, ფრესკა მნიშვნელოვანია ვიზუალური ილუზიით, ცენტრისკენ პერსპექტივის ორიენტაცია ფიგურებს კომპოზიციურად ჰკრავს. აქ სიახლე იყო არა მარტო არქიტექტურული პერსპექტივის ფერწერული გამოსახვა (ლეონარდოს „საიდუმლო სერობაშიც“ კი გვაქვს იგი), არამედ კომპოზიციის ლაკონურობა, ფიგურათა სკულპტურული მოცულობა, რაც სამგანზომილებიანი სივრცის ათვისების ფერწერული ხერხია.

აღსანიშნავია, რომ „სამოთხიდან განდევნაში“, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ, მაზაჩომ რენესანსულ ფერწერაში პირველად ფუნჯით გამოხატა ქალისა და კაცის შიშველი ფიგურები.

ევას სხეული ანტიკურ სტილშია შესრულებული. ხოლო ადამის პროტოტიპისათვის ნატურა გამოუყენებია. თავისი ხანმოკლე სიცოცხლით მაზაჩომ ბევრი რამ ვერ მოასწრო, მისი ძირითადი ნამუშევრები თავმოყრილია კაპელა ბონკაჩოში, სადაც მხატვრის სიკვდილის შემდეგაც 100 წლის მანძილზე მხატვრები მოდიოდნენ, როგორც სკოლაში. ეს მხატვრების მექა იყო. მონაფეებს შორის ასახელებდნენ ლეონარდოს, რაფაელს, მიქელანჯელოს. კვატროჩენტოს არც ერთი მხატვარი ისე ახლოს არ მისულა მაღალ რენესანსთან, როგორც მაზაჩო.

კვატროჩენტოს ხელოვნებაში უკვე საბოლოოდ გამოიკვეთა ადამიანის სულ სხვაგვარი დამოკიდებულება ყოფიერებისადმი. ადამიანმა თავისი თავი დაინახა არა დანტესეულ სამოთხეში, არამედ მიწაზე, სამყარო ისეთია, როგორც არის, საგნები არა იზოლირებულად, არამედ გარესამყაროშია მოცემული. სივრცეში განლაგებული საგნები სხვადასხვა ზომისა მოჩანს, ე.ი. ხელოვნება ისე უნდა გადმოიტანოს ტილოზე, როგორც ხედავს – აქედან პერსპექტივის თეორია – მეცნიერება ფერწერისათვის. გარდა ამისა, სხეულებს ვხედავთ რელიეფურად, ჩვენი მზერა სტერეოტიპულია, მაშასადამე, მოცულობითობა, სიმრგვალე უნდა გადმოიტანოს მხატვარმა. სწორედ ამ შეხედულებიდან ამოდის მეცნიერებისა და ხელოვნების დაახლოვების ტენდენცია რენესანსში და რაციონალიზმის კულტი, რომელიც კვატროჩენტოში იღებს სათავეს, რენესანსის ადამიანს არაფერი მოსწონს უფორმო, ამორფული, მას სიცხადე და სინათლე უყვარს და ამიტომაც ანგარიშობს, ზომავს, ხაზავს პერსპექტივას, ასათვლელ ნერტილს, ანატომისტის თვალთ გამოსახავს ადამიანის სხეულის მოძრაობას, კლასიფიკაციას უკეთებს ვნებათა სახეობებს, ყველაფერი სურს ბუნებრივი და მიწაზე მყარად მდგარი. მაგრამ ასეთი „სიფხიზლე“ რენესანსისა შინაგანად პოეტური, რომანტიკული იყო, იგი შემეცნების წყურვილს კი არ იკმაყოფილებდა, არამედ სრულყოფილ სილამაზეს ეტრფოდა და აღმერთებდა. ამას თან ახლდა აღტაცება, თრობა სიცოცხლით, ამქვეყნიური არსებობით, ახლის აღმოჩენის სიხარული ავსებდა კვატრო-

ჩენტოს ხელოვნებას. კვატროჩენტოს ხელოვნები ერთდროულად იყვნენ მკვლევრები, პოეტები, ანატომისტები და მხატვრები. პადუას სკოლის წარმომადგენლები – მანტენია, ფლორენციელი ანდრეა დე კასტანო, ანტონიო პოლაიოლო, უმბრიელი ლუკა სინიორელი, პიერო დელა ფრანჩესკა – მონუმენტალისტი ფერმწერები, რომლის ფერები იმდენად შუქფერადოვან კოლორიტს ქმნიან ტილოზე, რომ ფლორენციელებსაც კი გაუსწრო. ფლორენციელები იმდენად გაიტაცა ინტელექტუალიზმმა და პერსპექტივის ძიებამ, რომ ფერთა კოლორიტი გვერდზე დარჩათ. ფრანჩესკამ ფერები დააბრუნა პალიტრაზე.

პიერო დელა ფრანჩესკა (1410-1492 წწ.) მისი შემოქმედება რენესანსის ფენერის განვითარებაში მნიშვნელოვით მაზაჩოს შეიძლება შევადაროთ. ახალგაზრდული წლების შემოქმედებითი ჩამოყალიბება ფლორენციაში დაიწყო, შემდეგ მუშაობდა ფერწერაში, ურბინოში, რომში. ნაყოფიერად მუშაობს ფერწერაში XV ს-ის 40-70-იან წლებში. თეორიულ ტრაქტატებს წერს: „ფერწერული პერსპექტივის შესახებ“, „სწორი სხეულების შესახებ“. იგი თითქოს ნაკლებ ცნობილია ბოტიჩელის, ჯოვანო ბელინის შემოქმედებასთან შედარებით. ეს აიხსნება რამდენიმე გარემოებით: ჯერ ერთი, მისი ნამუშევრები გაფანტულია იტალიის პროვინციებში ეკლესიის კედლებზე, მეორეც, მისი შემოქმედება მოკლებულია დრამატიზმს, დინამიკას. სიმშვიდითა და მჭვრეტელობითი სულით გაჟღენთილი მისი შემოქმედება არ იძლევა საშუალებას სუბიექტური მსჯელობისათვის. იგი არ გვაოცებს ისეთი პლასტიკური სახეებით, როგორცაა მაზაჩოს ან ისეთი ნაზი, დახვეწილი ასოციაციებით, როგორც ბოტიჩელის სურათები. მისი ეპიკური ხასიათის შემოქმედება იმპრესიონალურია. მის შემოქმედებაში მკაცრი რიცხვთა კანონები ბატონობს, ამასთან ძალიან ადამიანურია. ფრანჩესკას შემოქმედება რაციონალისტურია, ადრეულ ბერძნულ კლასიკას ემსგავსება. მკაცრი მათემატიკური კანონზომიერებით გათვლილია მისი სახეები, ამასთან ჰარმონიული და პროპორციულია, მხატვარი არ ახდენს დეტალიზირებას, წვრილმანებით არ არის გატაცებუ-

ლი. მხატვარი ხედავს დიდებულ და მშვენიერ სამყაროს, სადაც სიმშვიდე სუფევს. მისი ხედვა გლობალურია, კოსმოსურია, მის ნაწარმოებებში მოქმედებები, უესტები ლაკონური და შეზღუდულია, მიმიკა ძუნწია. კომპოზიციები მკაცრად განონასწორებულია, იგი უდიდესი მცოდნეა ხაზობრივი პერსპექტივის, მაგრამ არ იყენებს სიღრმის ილუზიის შესაქმნელად, ამისათვის მას ფერები აქვს გამოყენებული ნათელი, კაშკაშა ფერები თვითონ ასხივებდნენ შუქს და ავსებდნენ ინტერიერს ჰაერით, სივრცით. ფლორენციელებისაგან განსხვავებით, ფრანჩესკასათვის ჩრდილი ფერი იყო, მის ტილოებზე არ გვხვდება ბნელი ჩრდილები და შუქჩრდილებიანი კონტრასტები. მას უყვარს ნაზი-ვარდისფერი, მრავალიტიხტერ-ვერცხლისფერი, ღია მწვანე, ცისფერი, ღვინისფერი, წითელი, წითელი-ყავისფერი, იისფერი. ეს ფერები მხიარულ განწყობას ქმნიან.

პიერო დელა ფრანჩესკა არეცოს მახლობლად პატარა ქალაქში დაიბადა. მამამისი ფესხაცმლის მკერავი იყო. პირად ცხოვრებაზე მწირი ცნობები გვაქვს, ვიცით, რომ მუშაობდა მშობლიურ ქალაქ არეცოში. ფრესკების მთელი ციკლი შექმნა ურბინოში, ფერარაში, რომში, ბოლონიაში. იგი დიდხანს ცხოვრობდა და მეგობრობდა ურბინოს მმართველთან – მონტეფელტროსთან, დემოკრატიულად განწყობილი, სპარტანულად ცხოვრობდა, დაინტერესებული იყო მათემატიკური და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებით, შექმნა XV საუკუნისათვის უჩვეულო ბიბლიოთეკა. მას თანდათან ეკარგებოდა მხედველობა, ბოლო ათი წელი თავის თეორიულ ტრაქტატებზე მუშაობდა, ბოლოს ისე დაბრმავდა, რომ ქუჩაში ხელით დაჰყავდათ. იგი თავისი მხატვრობით მოქალაქეების დიდ სიყვარულს იმსახურებდა, „ფერწერის მეფედ“ იხსენიებდნენ. ვაზარი გვანვდის ცნობებს მისი ტრიუმფალური დაკრძალვის შესახებ. მისი შემოქმედების ჩამოყალიბებაში უდიდესი როლი შეასრულა 1439 წ. ფლორენციამ, სადაც გაიცნო მაზაჩომ. ფრანჩესკამ ფლორენციელი მხატვრებისგან აიღო რეალისტური მსოფლხედვა, თუმცა ფლორენციელ მხატვრებში გონება ბატონობდა გრძნობებზე, სურათი – ფერზე, ფიგ-

ურა – პეიზაჟზე, მაგრამ ფლორენციელთა ინტელექტუალიზმს მასზე არ უმოქმედია. იგი მუშაობდა თავისი მასწავლებლის დომენიკო ვენცინოს ხელმძღვანელობით. ეს ის ვენეცინოა, რომელმაც XV ს. მხატვრებს შორის შესძლო „ფერთა შეხამება“ ეჩვენებინა ფრესკებზე.

ფრანჩესკა იდეალური კოლორისტია. უყვარს ცოცხალი ფერები. მისი ზეთით შესრულებული სურათები კოლორიტული რაფინირებულობით გამოირჩევა. ეს ფერადოვანი სიმდიდრე, რომელიც უჩვეულოა კვატროჩენტოსათვის, განუმეორებელ ესთეტიკურ ზემოქმედებას აღწევს. მისი ფიგურები მშვიდი სიბრტყულობით უფრო მოცულობითია ფერების ნყალობით, ვიდრე პლასტიკურობით. ფრანჩესკას შეუძლია განათებით შექმნას სივრცის ეფექტი („კონსტანტინეს სიზმარი“), რაც შეეხება მის პორტრეტებს, იგი აზოგადებს, ასწორებს ნაოჭებს, სახე მოკლებულია ინდივიდუალობას, მხოლოდ ძირითად თვისებებს გამოხატავს, აზუსტებს ფორმის პროპორციებს, მისი ფრესკები მთელი დიდებულებით ზის ტაძრის არქიტექტურულ ჩარჩოებში. ასეთია, მაგალითად, „ნათლობა“, „ქრისტეს განკეპვლა“, ცენტრალური ფიგურები თითქოს იმეორებენ ხისა და კოლონების მოხაზულობას. მილანში „მადონა წმინდანებით“ ნიშაში ისეა ჩახატული, რომ ნიშის ჩარჩოები განსაზღვრავენ სურათის კომპოზიციურ აგებულებას. სივრცისა და ცენტრულობის გამოსაკვეთად ფრანჩესკა კონქზე კვერცხს ჩამოჰკიდებს მარიას თავზე, რაც სიმბოლურ დატვირთვას იძენს, რომლის სახის ოვალის კვერცხს მოგვაგონებს. არქიტექტურა და რელიეფური ფიგურები ერთმანეთს ორგანულად ერწყმიან. „ცხოველმყოფელი ჯვრის მოძიება და გამოცდა“, „ხარების“ სცენაში რიტუალური მუხლმოყრა და თავყანისცემა თითქოს სვეტის მიმართ არის და ეს სვეტი თავისებური კერპის სახით გვევლინება. ეს სვეტი თითქოს აცოცხლებს ჩვენს თვალწინ მარიას სახეს.

მხატვარი, რომელიც ბრწყინვალედ გრძნობდა პროპორციებს, დიდი არქიტექტორიც უნდა ყოფილიყო და ეს კარგად ჩანს მის სურათებზე. არქიტექტურული ელემენტებით შევსებულია

სურათი. შესანიშნავი პორტიკები ბრუნელესკის არქიტექტურას მოგვაგონებს სურათში „სავაის დედოფლის შეხვედრა სოლომონთან“. სავაის დედოფალი, რომელსაც თავის სახელმწიფოში ჩამოუვიდა ებრაელთა მეფის, სოლომონის, სიბრძნის ამბავი, აღტაცებულ, დიდი ამალით ჩამოდის სოლომონთან, რომელიც პატივით ხვდება დიდებულ დედოფალს. სწორედ ამ შეხვედრის სცენაა გამოხატული უდიდეს პანოზე. სურათზე, კომპოზიციური არქიტექტონიკაა წინა პლანზე წამოწეული. ფრანჩესკას, როგორც მონუმენტალისტის, ღრმად განზოგადებული, მკაცრი ფორმებით ეპიკურად დიდებული ხელოვნება დიდი კედლებისთვისაა განკუთვნილი. ჯოტოს მსგავსად იგი კარგად გრძნობდა კედლის სიბრტყეს, იცოდა მასზე კომპოზიციური ორიენტირება. ფრანჩესკას შემოქმედებაზე ნიდერლანდების გავლენა იგრძნობა, რაც გოთიკურობისაკენ მის მიდრეკილებაში მჟღავნდება. ადამიანის სახე მის შემოქმედებაში ყველგან ერთნაირია, ეპიკური სიმშვიდის, ყოველგვარი დრამატიზმის გარეშე, სტოიკური ბერძნის სახე ფრანჩესკასთან ჰომეროსის გმირების სახეს ემსგავსება, სახეები არ გამოირჩევიან ინდივიდუალობით, მისი ადამიანები სოციალურ გარემოს არ არიან მოწყვეტილი, მისთვის უცხოა ფილიპო ლიპისათვის დამახასიათებელი ჟანრული მშვენიერება, ასევე ბოტიჩელის ნაზი დახვეწილობა. მისი გმირები ჯანსაღი, გლეხური ძალით არიან დაჯილდოვებული, გლეხური უბრალოებით, უშუალოებით, სახეები ხალხის წიაღიდან არის აღებული, მხატვარი არ აიდეალებს მათ, სულიერად კი ამალღებს, ათავისუფლებს მათ ბრეიგისეული გროტესკულობისაგან: „ხალხს მძიმე ფეხსაცმელები აცვიათ, მაგრამ გონება აქვთ ფხიზელი“.

ფრანჩესკას პრაქტიკულ და თეორიულ მოღვაწეობას შორის მჭიდრო კავშირია, მაგრამ მეცნიერებამ ვერ გათვალა მასში ხელოვანი. მის შემოქმედებაში მეცნიერული აზროვნება და მხატვრული ინტუიცია ბრწყინვალე სინთეზს ქმნის. მისი მხატვრული განზომილებანი რიცხვულ შესაბამისობას – პროპორციებს ეყრდნობა. რიცხვისა და პროპორციების კვატროჩენტული მოძ-

ღვრება ფრანცისკანელთა მისტიკის ფანტასტიკური ნატურფი-
ლოსოფიისაა.

აღორძინება სიცოცხლისმოყვარული მსოფლმხედველობითა
და თვალსაჩინოების კონკრეტულობის წყალობით სახვით ხე-
ლოვნებას განუსაზღვრელ პრიორიტეტს აკუთვნებდა. ხელოვნ-
ების სხვა სახეებისაგან განსხვავებით, რადგან სწორედ სახ-
ვით ხელოვნებაში ვლინდებოდა ყველაზე მეტად კვატროჩენ-
ტოს წარმომადგენელთა შორის. მან დიდი გავლენა მოახდინა
ლეონარდოს, დიურერის შემოქმედებაზე. ფრანჩესკას მთავარი
და ცნობილი ნაწარმოებებია: „მადონა დელა მიზერიკორდია“ –
პოლიპტიხი. „ნათლისღება“, „ქრისტეს წამება“, „ადამის სიკვ-
დილი“, „სავაის დედოფალი სოლომონთან“, „კონსტანტინე იმ-
პერატორის სიზმარი“, „ცხოველმყოფელი სვეტის აღმართვა და
გამოცდა“, „იმპერატორ კონსტანტინეს გამარჯვება ხოსროზე“,
„იმპერატორი ერეკლე წმინდა ჯვარს სწონის იერუსალიმში“,
„ხარება“, „წინასწარმეტყველი“, „მონტელფელტროს პორტრე-
ტი“, „აღდგომა“, „წმ. მარია მაგდალინელი“, „ქრისტეს დაბადე-
ბა“, „მადონა ანგელოზებით“.

კვატროჩენტოს შედევრთა შორის აღსანიშნავია ანტონიო
პოლაიოლოს „წმ. სებასტიანე“ – ექსპერიმენტული ხელოვნების
ნიმუში. იგი ასახავს მითს ყმანვილის შესახებ, რომელიც ხეზე
გაკრული ისრებით გაგმირეს და მერე კოცონზე დაწვეს თავისი
რწმენისათვის. ეს სახე ძლიერ პოპულარული იყო, როგორც ერ-
თადერთი შიშველი ათლეტური აღნაგობის ფიგურა რენესანსის
ხელოვნებაში. ყველა მხატვარს სურდა დაეხატა წმ. სებასტიანე,
რადგან მითის თანახმად, იგი მხოლოდ შიშველად შეიძლებოდა
დაეხატათ. რენესანსის ხელოვნებაში საერო, მიწიერი ცხოვრე-
ბა არ გამოორიცხავს რელიგიურობის მომენტს, მაგრამ რელი-
გიურობა ისეთი დოზით, რამდენიც საერო განწყობისთვისაა
საჭირო. თავისი ესთეტიკური იდეალის შესაბამისად, მხატვარი
ღვთაებრივ სახეს ქმნიდა. ადამიანსა და ღმერთს შორის მანძილი
დამოკლდა.

რეალისტური სკოლის მიმდევართა შორის საოცრად ნატი-

ფი და იდეალიზებული სილამაზის შემქმნელია ფილიპო ლიპი – ყასაბის შვილი, მოუსვენარი, ექსპანსიური, ახალგაზრდობაში მონასტერში აღიკვეცა ბერად, ხატვა უყვარდა, დაიწყო მოხეტიალე და ბოჰემური ცხოვრება, ეძებდა ფათერაკებს, ხატავდა ბრწყინვალე მადონებს. უკვე ასაკში მყოფი მონასტრიდან მოიტაცებს მონაზონს, ლუკრეცია ბოტის, რომლისგანაც 2 შვილი ეყოლება. მისი მადონების პროტოტიპად ყველგან ლუკრეცია ბოტია გამოყვანილი (უფიცის გალერეა) „მადონა ყრმით“, ხოლო ბერლინის მუზეუმში დაცულია „ყრმის თაყვანისცემა“, „მადონა ვუალის ქვეშ“, „მადონა ყრმით“ ლუკრეცია ბოტის პორტრეტია, რომლის ბავშვური, წმინდა სახე, ლოცვისათვის დაწყობილი ხელები მიმართულია ფუნთუშა და მსუქანი ქრისტესადმი, რომელსაც იოანე ნათლისმცემელი იჭერს ხელით და ეშმაკურად იყურება მაყურებლისკენ. ფილიპო ლიპის მეცენატობდა კაზიმო მედიჩი. მისი სურათები პოეტური ლირიზმით იყო სავსე, რელიგიურ სიუჟეტებს ჟანრულ-ნოველისტურ შეფერილობას აძლევდა.

კვატროჩენტოს პერიოდს განეკუთვნება ვეროკიო – ყველაზე დიდი ოსტატი დონატელოს შემდეგ: მხატვარი, მოქანდანკე, მის სურათში „ნაღლისღება“ ჩახატა ლეონარდომ ანგელოზი, რომელმაც დაჩრდილა მასწავლებლის ანგელოზი. ვეროკიო ესაა ხიდი დონატელოდან მაღალ რენესანსზე. მისი ბრინჯაოს „კოლეონი“ ცხენკაციათი ფიგურაა, ვენეციის მოედანზე კონდიტიორის მკაცრი სახით. ამ პერიოდს განეკუთვნება პერუჯინოც, რაფაელის მასწავლებელი, ქმნის ლირიულ, თბილ სახეებს. პადუაში მოღვაწეობს ანდრე მანტენია – ფერმწერი და გრაფიურის ოსტატი, რომელიც კლასიკურ ტრადიციებს მისდევს: „მკვდარი ქრისტე“, „პარნასი“, „საქორწინო სიმშვიდე“.

სანდრო ბოტიჩელი (1445-1510 წწ.)

კვატროჩენტოს ბოლო და მაღალი რენესანსის ერთ-ერთი პირველი ნარმომადგენელი სანდრო ბოტიჩელი (ფლორენციის სკოლა), ფილიპო ლიპის მოწაფე, ლეონარდოსთან ერთად ოსტატდებოდა ვეროკიოს სახელოსნოში.

მდიდარი მეტყავის შვილი იყო, კარგი განათლებით. უყვარდა პოეზია, ზეპირად იცოდა დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“. კარგი აღნაგობის ბოტიჩელის სახე მუდამ მწუხარე ჰქონდა, თუმცა ეს არ უშლიდა ხელს დიდი ფული ეფლანგა ნაცნობ-მეგობრებში, ცხელ ამინდშიც კი თბილ მოსახსამში ეხვეოდა, ხშირად ოფლით გათანგული, ხის ქვეშ ნამონოლილი ლაყობით ირთობდა თავს. თანამედროვეები საყვედურობდნენ სიზარმაცეს. დიდი შრომისმოყვარეობით არ გამოირჩეოდა. მისი ნამდვილი სახელი და გვარია – ალექსანდრო მარიანო ფილიპეზი. ბოტიჩელი „კასრს“ ნიშნავს იტალიურად. ასე შეარქვეს მისი ძმის ხელობის გამო, მეკასრე იყო, ან ფულის უყაირათოდ ხარჯვის გამო.

ბოტიჩელის კვატროჩენტისტად თვლიან, იგი სრულიად ინდივიდუალური ზეგნული მხატვარია ფაქიზი, განუმეორებელი ხაზებითა და მანერებით, ნერვული მოუსვენრობით. ასეთი თავისებური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სტილის ოსტატი ფერწერის ისტორიამ ბევრი არ იცის. თავის მხატვრობაში ბოტიჩელი სულიერ განცდებს მეტ გასაქანს აძლევს და იგი უმაღლესი ლირიკოსია, პოეტური სული იგრძნობა მის სურათებში. მის ქმნილებებში ოქროსფერი ჭარბობს, შესაძლოა ეს ნაწილობრივ იმით აიხსნებოდა, რომ იმ დროის გამოჩენილ ოქრომჭედელთან სწავლობდა ყრმობისას, თიკუნიც მისგან აიღო, ასეთი ვერსიაც არის. ოქრომჭედელზე მეტად ფერწერა იზიდავდა, ამიტომ მიაბარეს ფრა ფილიპო ლიპის, რენესანსის ბრწყინვალე ოსტატს, რომლისგანაც გადაიღო ვნებიანი მისწრაფება, სიცოცხლის სიყვარული, მის მხატვრობას ვეროკიოს, მანტენიას, ლიპის გავლენა ეტყობა, მაგრამ საოცარი ჰაეროვნება, ფანტასტიკური იდემალება, რაც

მანერული სტილითაა გამოხატული, საკუთრივ ბოტიჩელისაა.

ბოტიჩელი ფლორენციაში მედიჩების კარზე მსახურობდა. 1481-82 წლებში რომშია, ვატიკანში ბრწყინვალე ფრესკებით ამშვენებს კედლებს გირლანდაოს, პერუჯინოსა და სინიორელისთან ერთად. „ღვთაებრივი კომედიის“ ილუსტრაციებში შუა საუკუნეების ადამიანის იდეალი გააცოცხლა. მისი ფიგურების იდეალიზაცია სათავეს იღებს ფლორენციული ნეოპლატონიზმისგან, ჰაეროვნება, გრძნობიერება მანერიზმის ნიშნებს წარმოაჩენს ბოტიჩელის შემოქმედებაში, რომელსაც სამი ძირითადი მოტივი განსაზღვრავს: ალეგორია („გაზაფხული“), მითოლოგია („ვენერას დაბადება“) და რელიგიური (მადონები). აღსანიშნავია, რომ ბოტიჩელის, როგორც დიდი ფერმწერის, მსოფლმხედველობაზე დიდად იმოქმედა XV ს-ის 80-90-იან წლებში ფლორენციის პოლიტიკურმა სიტუაციამ, კერძოდ, ბერი სავონაროლას იდეების გავლენის ქვეშ მოექცა. ფლორენციას მაშინ „უიმედობის სავანეს“ ეძახდნენ, სავონაროლას მომხრეებს – „მოტირალებს“. ბოტიჩელის ცნობილი სურათი „მიტოვებული ქალიც“ (1490) ამ განწყობილების გამომხატველია. „წმ. სებასტიანე“, „გაზაფხული“, „ვენერას დაბადება“, „მინერვა და კენტავრი“, „მარსი და ვენერა“, „მადონას განდიდება“ და „მოგვთა თაყვანისცემა“ – ამ სურათებში ხალხმრავლობა პოზათა სხვადასხვაობითა და ნაირფერი სამოსით არის წარმოდგენილი.

ბოტიჩელიმ თავისი ბრწყინვალე ტილო „გაზაფხული“ მედიჩებისათვის დახატა. ფლორა ძალიან ჰგავს (გადმოცემით) სიმონეტა ვესპუჩოს – ჯულიანო მედიჩის სატრფოს, ხოლო სამი გრაცია იდეალური სიყვარულის სიმბოლოა, რომელშიც სამი სათნოება იგულისხმება: სიწმინდე, სილამაზე და სიყვარული.

სურათის თემა პოლიციანოს ლექსის განწყობით არის შთაგონებული. ალეგორიული მოტივის თავისუფალი გადმოცემით ფიგურები განლაგებულნი არიან მშვენიერი ბუნების ფონზე, ოქროსფერი დაჰკრავს ხეებს, ნაყოფს, ყვავილებს და ზღაპრულ სამყაროს ქმნიან. ცენტრში დგას ვენერა, მარჯვნივ ფლორა, რომელიც ყვავილებს აბნევს, მარცხნივ ჰაეროვანი, თხელი მარ-

მაშის ქსოვილით შებურვილი სამი გრაცია, მთელ სურათს სევდიანი განწყობილების ნოტა დაჰკრავს, რომელიც თითქოს არ შეესაბამება გაზაფხულის მოსვლას. თუ ადრეულ ნამუშევრებში ბოტიჩელთან მეტად იგრძნობა სიმშვიდე, ანტიკურისაკენ მიმართული სახეები, რაც მაღალი კვატროჩენტოს დამახასიათებელია, მოგვიანებით ბოტიჩელთან ვლინდება ნერვული დაძაბულობა, სტილიზება, წაგრძელებული ფორმები. ეს კარგად ჩანს „ვენერას დაბადებაში“. იგი უამრავ მადონებს წერს, მოხატავს ვატიკანის სიქსტინის კაპელის კედლებს ფრესკებით, ილუსტრაციებს აკეთებს „ღვთაებრივი კომედიის“ მიხედვით. ბოტიჩელის ფიგურები უწონადოა, ჰაეროვანია. უფიცის გალერეაში ინახება მისი ჰაეროვანი „ვენერას დაბადება“, მასში ბოტიჩელი იყენებს ნაზ ფერებს, სევდიანი განწყობილება, შინაგანი სულიერი დაძაბულობა დგომის პოზაში, გაშლილი თმების ჭირვეულ ხვეულებში მჟღავნდება. ბოტიჩელი ოსტატია ხაზოვანი რიტმიკის. ხაზი თამაშობს განსაკუთრებულ როლს. დაბინდული ფერები კიდევ უფრო ჰაეროვანს ხდის მის ფიგურებს. სურათებში სივრცე, ჰაერი იგრძნობა.

1490 წელი მნიშვნელოვანი ზღვარია ბოტიჩელის შემოქმედებაში. ფლორენცია ამ დროს მძლავრ პოლიტიკურ და სოციალურ ძვრებს განიცდის. ქალაქის მოსახლეობის აჯანყება მედიჩების წინააღმდეგ, მათი განდევნა, სავონაროლას ბრძოლა პაპის ინსტიტუტის წინააღმდეგ. სავონაროლა ებრძვის წარმართულ ხელოვნებს, ფლორენციის ქუჩებში აუტოდაფებს აწყობს, წვავს ჰუმანისტების ნიგნებს – რენესანსი ანტიკურობის წინააღმდეგ აღსდგა! სავონაროლა პაპმა მოკვეთა ეკლესიიდან, მიუხედავად ამისა, იმდენად დიდი იყო მისი გავლენა მშრომელ მასებზე, რომ იგი ფლორენციის ბატონი გახდა. სავონაროლას იდეებმა გაიტაცეს ბოტიჩელი და მიქელანჯელოც კი. ბოტიჩელი გაიტაცა მისტიციზმმა, ზურგი აქცია ანტიკურობას, ჩაიძირა პესიმისა და უიმედობაში, იგი უკვე არ ხატავს შიშველ ფიგურებს, ნეოგოთურ სტილში წერს „კუბოში ჩასვენებას“,

„ქრისტეს დატირებას“, საოცრად ეხმიანება ჩვენი დროის განწყობილებას მისი სურათი „მიტოვებული“: ქვის კედელთან, კარებთან მიმჯდარი, თვალებზე ხელაფარებული ახალგაზრდა ქალი, რომელიც უბედურია. იგი ის-ისაა გამოაგდეს სახლის პატრონებმა.

ბერლინისა და ვატიკანის მუზეუმებში შემონახულია ბოტიჩელის 96 კალმისეული ნახატი-ილუსტრაცია დანტეს „ღვთაებრივი კომედიისა“. ბოტიჩელი გარდაიცვალა 1510 წ. იგი მოესწრო მედიჩების განდევნასა და სავონაროლას კოცონზე დაწვასაც. თავისი დიდებაც დამარხა. გარდაიცვალა მივინყებული, სიღარიბეში.

ბოტიჩელის წინააღმდეგობრივი შემოქმედებითი ცხოვრება იტალიური სულიერი ცხოვრების ეტაპებს მისდევს, მაგრამ ყველა ეტაპზე განუმეორებელი ინდივიდუალობით გამოირჩევა. მისი სტილი სრულიად თავისებურია, ფიგურები „უსხეულოა“, უწონადოა, ციური და მიწიერი სილამაზის ზღვარზეა, მადონები „მარადიული ქალურობის“ იდეალებია. ანტიკური და ქრისტიანული მითოლოგია – ორივე მისაღებია ბოტიჩელის თვალთახედვისათვის, რომ შეაერთოს ციური და მიწიერი, გრძნობადი და ზეგრძნობადი, მაგრამ მას აქვს ერთი ფორმა ორივესათვის – წარმართული თუ ქრისტიანული სახეებისათვის – მისი ვენერა ძლიერ ჰგავს ღვთისმშობელს.

ბოტიჩელის სურათებში მადონები დამნუსრებული და მგრძნობიარენი არიან, შიშნარევი მღელვარება, ნერვიული მოძრაობები, მოქნილი სხეული ოდნავ მანერულია. ყველა მოძრაობა ჰაეროვანია, დინამიურია, გოთური სულის გამოხატულებაა. ეს ბოტიჩელის სულის გამოძახილია.

ბოტიჩელი საინტერესოა ერთი უცნაურობით. იგი ახლოსაა წარსულთან (შუა საუკუნეებთან) და XIX ს-ის მომავალთან. გოთიკასთან და რომანტიზმთან, ბოდლერის, ედუარდ მანეს, მოდილიანს ეხმიანება მისი ნერვიულობამდე მისული კონვულსიები, მისი „მიტოვებული“ – რომ არ იცოდე მისი ავტორის ვინაობა და დრო, იგი XIX ს. ბოლოს შექმნილად მოგეჩვენებათ.

ბოტიჩელი მარტოსულად დარჩა ფერწერაში, მისი მოწაფე იყო ფილიპე ლიპის ვაჟი – ფილიპინო ლიპი.

ბოტიჩელის შემოქმედება ჩინკვეჩენტოს – მაღალი რენესანსის – ტიტანთა შორის ერთ-ერთი ბრწყინვალეა, რომელიც სხეულის პლასტიკურობით სულიერ ამაღლებულობასაც გამოხატავს და მანერული სტილით ნერვულ დაძაბულობასაც. ჩინკვეჩენტო გარდამავალი ხანაა, იგი ადგილს უთმობს მანერიზმს, შემდეგ კი ბაროკოს, რომელიც მთელი XVII ს-ის მანძილზე ბატონობს. ლეონარდო, მიქელანჯელო და რაფაელი, ბოლოს ტიციანი – ჩინკვეჩენტოს ტიტანები არიან. ჩინკვეჩენტო ესაა ბოლომდე დასრულება აღორძინების ხანის ესთეტიკური იდეალის. იგი ლოგიკური გაგრძელებაა კვატროჩენტოსი, რომლის სიმტკიცესა და რაციონალიზმს ემოციები, ვნებები, სურვილები ემატება.

მაღალი და გვიანი რენესანსი – ჩინკვეჩენტო

პროტორენესანსი საუკუნე-ნახევარი მიდიოდა, ადრეული რენესანსი – კვატროჩენტო – 1 საუკუნე, მაღალი რენესანსი კი – მხოლოდ 30 წელიწადი. მის დასასრულად მიიჩვენევენ 1530 წელს, როცა იტალიის ქალაქ-სახელმწიფოებმა დამოუკიდებლობა დაკარგეს და ჰამბურგის მონარქიის მსხვერპლი გახდნენ: მხოლოდ პაპის რეზიდენციამ შეინახა დამოუკიდებლობა და ვენეციაც ცოტა ხნით დამოუკიდებელი იყო.

მე-XVI საუკუნეზე მოდის მაღალი რენესანსის – ჩინკვეჩენტოს – ზენიტიც და დაცემაც. ზეტინი 3 ათეულ წელს გრძელდება, მაგრამ მხატვრული დონისა და პროდუქტიულობის თვალსაზრისით იგი საუკუნეებს უდრის. ისტორიაში ძნელად მოიპოვება მეორე ასეთი კონტრასტული შედარება, რაც მაღალმხატვრული შემოქმედებითი პროცესის პროგრესულ განვითარებასა და ეკონომიკური განვითარების რეგრესს შორის არსებობს იტალიაში ამ დროს. მაღალი რენესანსი კვატროჩენტოს განვითარებაა.

კვატროჩენტო ესაა ანალიზი, ძიება, ჯერ კიდევ მოუმნიფარი ხედვა, ახალგაზრდული გატაცებანი ხელოვნებაში. ჩინკოჩენტო კი სიმნიფეა, სინთეზია, შედეგია, ჯამია, ყურადღების გადატანა მთავარზე, განზოგადება იმ ცნობისმოყვარეობისა, რაც ადრეულმა რენესანსმა დააფიქსირა.

თურქების დაპყრობითმა ომებმა ხმელთაშუა ზღვაზე იტალიას სავაჭრო ბაზრები წაართვა, დიდმა გეოგრაფიულმა აღმოჩენებმა ინდოეთისა და ამერიკისაკენ იტალია, როგორც ხიდი აღმოსავლეთ-დასავლეთს შორის, განზე უფუნქციოდ დატოვა. ეკონომიკურმა სისუსტემ ქვეყნის პოლიტიკური დაქსაქსულობა გამოიწვია. მე-15 ს-ის ბოლოს ოთხი ძლიერი ქალაქი-სახელმწიფო წარმოშვა: ფლორენცია, ვენეცია, მილანი და რომის პაპის სამფლობელო.

დაქსაქსულობამ გააბედვინა ფრანგებს 1494 წელს იტალიაში უბრძოლველად შეჭრილიყვნენ, ქვეყნის ტერიტორიული დაკარგვის საფრთხემ იტალიელებში ეროვნული ცნობიერება გამოაღვიძა. ხალხის მასებში უკმაყოფილებამ აჯანყებები გამოიწვია ქალაქ-სახელმწიფოების ტირანების წინააღმდეგ. ფეოდალური ევროპის გადასვლა დაქსაქსულობიდან ცენტრალიზებულ სახელმწიფოებრიობაზე შესაძლებელი იყო მხოლოდ მძლავრი მონარქიის პირობებში. ასე თვლიდა ნიკოლო მაკიაველი.

მაღალი რენესანსის განმასხვავებელი ნიშანი კვატროჩენტოსგან არის სინამდვილის ასახვის ფართო მასშტაბები, ეს გამოიხატებოდა, უპირველეს ყოვლისა, არქიტექტურის, ფერწერის, სკულპტურის არაჩვეულებრივად დიდ მასშტაბებში, ფიგურათა სიდიადეში, სინამდვილის მთავარი და მნიშვნელოვანი მოვლენების წინ წამოწევაში. ძირითადია იდეალური ადამიანის სრულყოფილი შეფასებითი სახე. ნათლად გამოიკვეთა რენესანსული ანთროპოცენტრიზმი. თუ მე-15 ს. ადამიანები ყოფით და ბუნებრივ გარემოში მოიაზრებოდნენ მხატვრების მიერ, ფლორენციისა და რომის ფერწერაში უკვე ადამიანის სახე იკავებს ძირითად ნაწილს მე-16 საუკუნეში.

მეორე დამახასიათებელი ნიშანი ისაა, რომ იშვიათია პერიოდი

რომელიმე ქვეყნის ისტორიაში, სადაც ერთდროულად უმოკლეს ხანში ამდენი ტიტანური ძალის შემოქმედი მოღვაწეობდა. ლეონარდო და ვინჩი, რაფაელი და მიქელანჯელო ბუნონაროტი ფლორენციასა და რომში, ჯოვანო ბელინი, ჯორჯონე და ტიციანი ვენეციაში, პარმის ფერმწერი კორეჯო, ფლორენციელი ფრა ბარტოლომეო და ანდრეა დელ სარტო.

მესამე დამახასიათებელი ნიშანი ისაა, რომ პრაქტიკულ-შემოქმედებით აღმავლობასთან ერთად განვითარდა თეორიული აზროვნება. ლეონარდო ამტკიცებს ფერწერის უპირატესობას ხელოვნების სხვა სახეებთან შედარებით, მიქელანჯელო უპირატესობას ანიჭებს სკულპტურას. ამ დავამ მოგვიანებით ორგანიზებული ფორმა მიიღო ე.წ. ბენედეტო ვარკის ანკეტებში. ვარკიმ 1540-იან წლებში ანკეტებით ამოიკითხა: რომელი ხელოვნება დგას ყველაზე მაღლა – ფერწერა თუ სკულპტურა.

ამ პერიოდის ხელოვნების თეორია განაზოგადებს იმ მიღწევებს, რაც მე-15 ს.-მ მოიპოვა. ხელოვნების თეორეტიკოსთა შორის ცენტრალური ადგილი უჭირავს ლეონარდოს თავისი ცნობილი ტრაქტატებით: („ფერწერის შესახებ“). ლეონარდოსათვის მეცნიერება და ხელოვნება განუყოფელია. მისთვის ფერწერა მეცნიერების და ბუნების შვილია. ბუნება არის „მოდღვართა მოძღვარი“. ფერწერის საგანია ბუნების ქმნილებათა მშვენიერება. ბუნების ყველაზე სრულყოფილი ქმნილებაა ადამიანი. თავის ტრაქტატებში ხაზს უსვამს ადამიანის სხეულის იდეალურ პროპორციებს, იკვლევს ადამიანის ანატომიას, ყურადღებას უთმობს სინათლესა და შუქ-ჩრდილებს, მიმიკასა და ადამიანის ემოციურ მდგომარეობას შორის კავშირს, ხაზობრივ და სივრცით პერსპექტივებს.

მაღალი რენესანსის აკვანია ფლორენცია – ლეონარდოს, რაფაელისა და მიქელანჯელოს შემოქმედების აკვანი. მე-15-16 სს. მიჯნაზე განსაკუთრებით დაწინაურდა რომი, სადაც მდებარეობდა კათოლიკური სამყაროს ცენტრი. რომის პაპებმა პირველებმა მისცეს მაგალითი მაღალ საზოგადოებას მეცენატობისათვის, რომში შენახული იყო ანტიკური ტრადიციები, ქალაქის ძირით-

ადი ნაწილი ანტიკური რომის ნანგრევებს ეკავა. თვით პეტრეს ტაძრის აგების იდეა წარმოიშვა იმ ქალაქში, სადაც ერთმანეთს გვერდით იდგა პანთეონი და კოლიზეი.

რომი კათოლიციზმის ცენტრი იყო, მაგრამ აქაური მხატვრული ნაწარმოებები, მე-16 საუკუნეში შემქნილი, ყველაზე ნაკლებად ატარებდა რელიგიურ ხასიათს. რელიგიური წნეხისაგან ხელოვნების თავისუფლებას თვითონ რომის პაპებმა შეუწყვეს ხელი. მიუხედავად მათი რელიგიური იდეოლოგიისა და იდეოლოგიური პოლიტიკისა, პაპებს კარგად ესმოდათ ხელოვნების საზოგადოებრივი მნიშვნელობა მათი ძალაუფლების განმტკიცების საქმეში. პაპები კოლოსალურ თანხებს ხარჯავდნენ ხელოვნებაში ფიქსირებული ჰუმანისტური იდეების გასავრცელებლად. მაგრამ ასეთი მდგომარეობა დიდხანს არ გაგრძელებულა. 30-იან წლების შემდეგ შეიცვალა პაპების დამოკიდებულება, გაიზარდა რეაქცია ნათელი იდეების წინააღმდეგ. რენესანსული იდეები ყველაზე დიდხანს ფლორენციამ შეინარჩუნა, ვიდრე ტრაგიკულად არ დასრულდებოდა ამ ქალაქის ისტორია 1530 წლამდე.

მაღალი რენესანსის ქრონოლოგიური პერიოდი იტალიის მთელ ტერიტორიაზე ერთნაირი ხანგრძლივობისა არ იყო. თუ შუა იტალიისთვის ეს პერიოდი 1530 წლამდე გრძელდება (ტოსკანია და რომი) და დასრულდა 1527 წ. რომის დარბევით. ვენეციაში იგი 1540 წლამდე გაგრძელდა. მაღალ რენესანსს მოჰყვება გვიანი რენესანსი 1540 წლებიდან. გვიან რენესანსში ნამყვანი ცენტრი ვენეცია გახდა. აქ მოღვაწეობდნენ ტიციანი, ვერონეზე, ტინტორეტო, ბასანო. გვიან რენესანსში თავს იჩენს ახალი მიმართულება – მანერიზმი. ეს რენესანსის დეკადანსია. მაღალი რენესანსის იდეალიზებული სრულყოფილი ადამიანი განონასწორებულია, ლაღი, ჰარმონილი. იგი იცვლება სტილიზებული ფორმის, მანერისტული მოძრაობის, ნერვული, დაძაბული, სუბიექტივიზმის, მელანქოლიის, რწმენის და კარგვის გამოსახვისათვის თავისებური ფორმებით. ერთადერთი დიდი ხელოვანი ფლორენციიდან მიქელანჯელო, ხოლო ვენეციური სკოლიდან ტიციანი იყენენ, რომლებიც მანერიზმის გვერდით, ხანგრძლივი

სიცოცხლის წყალობით, ბოლომდე ინარჩუნებენ რენესანსული ესთეტიკური იდეალებისადმი ერთგულებას. გვიანი რენესანსი დეკადანსია, რაც ტიტანიზმის მსხვრევაში, იდეალების გაქრობაში, ადამიანის რწმენის შერყევაში გამოიხატება. პესიმიზმი შეეპარა თავის თავში დარწმუნებულ, იდეალებს ადევნებულ ადამიანს. მან იგრძნო სისასტიკე სინამდვილისა, რეალობისა, ეგონა, სამყაროს შეცვლიდა ადამიანის გაღმერთებით, მაგრამ ვერ შეძლო. ამის გაცნობიერება. მთელი ტრაგედიაა რენესანსული ადამიანისათვის. ეს ტრაგიზმი უკვე ჩანს მიქელანჯელოსთან.

ლეონარდო და ვინჩი (1452-1519)

ლეონარდოს ყველაზე მეტად შეეფერება ფრაზა: homo universale – „ადამიანი უნივერსალი“. ყველაფერი ეხერხებოდა: საფრენი აპარატისა და ნისქვილის გამომგონებელი, სკულპტორი, არქიტექტორი, მხატვარი, მწერალი, მუსიკოსი, სამხედრო ინჟინერი, ანატომისტი, ფიზიოლოგი. იგი იყო ადამიანი – ენციკლოპედისტი. ჩვენამდე ცოტაა მოღწეული ლეონარდო და ვინჩის მხატვრული შედეგებიდან. უფრო მეტია ესკიზები, ჩანახატები, დაუმთავრებელი ნახატები, ცალკეული ნაკვთების, კიდურების, მახინჯი და მშვენიერი სახეების ჩანახატები.

ლეონარდო ექსპერიმენტატორი იყო, მუდამ ძიებაში მყოფს სურათების დამთავრება არც კი აინტერესებდა, ისეთი ზღვრული სრულყოფილების მიგნება სურდა ტილოზე, რომ ბოლო ნერტილის დასმას ვერ ახერხებდა. ნლების მანძილზე მუშაობდა თითო სურათზე, რადგან სამეცნიერო კვლევები უფრო იტაცებდა, ბევრი მონაფე ჰყავდა, რომლებსაც ავალებდა სურათის დასრულებას, თუმცა მათ მიერ დასრულებულ სურათში ლეონარდოს სტილი ამკარაა.

ლეონარდო დაიბადა 1452 წ. ქ. ვინჩის მიდამოებში სოფ. ანკიანოში. გლეხის ქალს კატერინას და მეზობელ ვინჩიდან ნოტარ-

იუს პიეროს ერთმანეთი ძლიერ უყვარდათ, თუმცა მათი ქორნიწება სოციალური განსხვავებულობის გამო ვერ შედგა. მათი სიყვარულის ნაყოფი – ლეონარდო – პატარაობისას დიდ დროს ბიძასთან, ფრანჩესკასთან, ატარებს. ბიძა შინაურ განათლებას აძლევდა ლეონარდოს, რომელიც ბავშვობაში წიგნიერ განათლებას ვერ იღებს, სამაგიეროდ მამასთან და ბაბუასთან ერთად ხშირად დადის ფლორენციაში. ბაბუა ბრუნელესკის მეგობრად თვლიდა თავს, ამდენად, ოჯახი ხელოვნების სამყაროსთან ახლოს უნდა ყოფილიყო. მართალია, უკანონო შვილი იყო, მაგრამ მამა პატარაობიდანვე თავისთან ზრდიდა და მზრუნველობას არ აკლებდა.

მამამ ლეონარდო 17 წლის ასაკში მიიყვანა ვეროკიოს სახელოსნოში. ანდრეა ვეროკიო ლეონარდოს მამის მეგობარი იყო, იგი მუსიკალური საკრავების საუკეთესო ოსტატად ითვლებოდა. იყო მოქანდაკე, ფერმწერი. მისი პირველი ნამუშევარი მღვდლის სამოსის ღილები იყო, ბოლო კი – კონდოტიერ კოლეონის ცხენკაცნიანი ქანდაკება, რომლის ზომა ნატურალს სამჯერ აღემატებოდა.

მხატვრის ნათლობა ვეროკიოს სახელოსნოში მიიღო ლეონარდომ. ვეროკიო დიდ ტილოზე მუშაობდა – „ნათლისღება“, ვერ ამთავრებდა, ლეონარდოს სთხოვა მუხლმოდრეკილი ანგელოზის ჩახატვა სურათში. ანგელოზის სახე იმდენად მომხიბლავი, ბუნებრივი, ამასთან ციური სხივით გაბრწყინებული გამოჩნდა სხვა ფიგურებთან შედარებით, რომ ამბობენ, ვეროკიომ განაცხადა: დღეიდან ფუნჯს ხელს არ მოჰკიდებდა, რადგან მოწაფემ დამჩრდილაო. ანგელოზის სახე – ვეროკიოს „ნათლისღებაში“ ჩახატული – ლეონარდოს პირველი ნამუშევარი იყო. ახალგაზრდობაშია შესრულებული „მადონა ყვავილით“: ბავშვური გულუბრყვილობით სავსე მადონას სახე, ყრმა ქრისტე დიდი შუბლით, სერიოზული თვალებითა და მეტისმეტად მსუქანი სხეულით. მადონასა და ყრმის პროპორციები თითქოს ეწინააღმდეგება მათემატიკურად გათვლილ პროპორციებს, მაგრამ სურათზე უკვე მოჩანს გონების კულტი – ლეონარდო და ვინჩის რაციონალიზმი.

ამ სურათის ორიგინალი პეტერბურგში, ერმიტაჟშია დაცული. სურათის ცენტრია მადონა – ადამიანი, ფონად პეიზაჟია გამოყენებული, რომელიც სარკმლიდან ოდნავი მინიშნებით არის შემოპორული. ლეონარდის ამ და სხვა, მსგავსი კომპოზიციის სურათში („მადონა ლიტა“) დედა-შვილს მინიერი ქმედება-თამაში შემოაქვს, რაც თბილსა და ადამიანურს ხდის მათ ურთიერთობას. „მადონა ბენუა“ ანუ „მადონა ყვავილით“ XVII ს-ის ბოლომდე იტალიაში ინახებოდა, შემდეგ დაიკარგა და 1824 წ. რუსმა ვაჭარმა საპოჟნიკოვმა ასტრახანში ერთი მოხეტიალე მუსიკოსისგან შეისყიდა, თითქმის გაშავებული, შემდეგ არქიტექტორ ბენუას საგანძურში მოხვდა. ერმიტაჟის დირექტორმა ე. ლონგარდტმა ამ სურათში ლეონარდოს ავტორობა შეიცნობა და 1912 წ. ერმიტაჟისათვის შეიძინა იგი 150000 მანეთად.

1481 წ. ლეონარდოს ერთ-ერთი მონასტრისათვის შეუკვეთეს ტილო-ფრესკა „მოგვთა თაყვანისცემა“, უამრავი ესკიზები აქვს შესრულებული, მაგრამ სურათი დაუმთავრებელია.

ლეონარდოს ფერწერაში საოცარი ფერთა შეხამებაა – ოქრო და ლაჟვარი ელვარებს პეიზაჟში, რომელიც ფონადაა გამოყენებული. ლეონარდოს ფერწერა ინოვაციურია იმ მხრივ, რომ მან სრულყოფილად გამოიყენა „სფუმატო“ (დაბინდული ფერი), რომელიც თავისი მასწავლებლისგან, მაზაჩოსგან, აიღო. ლეონარდო თავის ქმნილებებს მკაფიო კონტურებში არ ხატავს, თუმცა ხაზი მნიშვნელობას არ კარგავს. მაგრამ „სფუმატო“ არბილებს და აბუნდოვნებს საგანთა საზღვრებს.

1482 წელს ლეონარდო მილანში გადადის ჰერცოგ ლუდოვიკო მოროს მფარველობის ქვეშ, საერთოდ, ლეონარდო კოსმოპოლიტი ხელოვანია, რომელსაც თითქოს არ ანუხებს თავისი მშობლიური ქალაქის, ფლორენციის, ტრაგიკული ხვედრი, ან არ ანუხებს იტალიელთა ეროვნული თუ სოციალური ტკივილები: იქ ცხოვრობს, სადაც კარგი სამუშაო პირობები აქვს, მისი სამშობლო აქაა, სადაც აფასებენ მის გენიას, გამუდმებით ეძებს მეცენატებს სხვადასხვა ქალაქში. ლეონარდო ტიპური რენესანსელია, მრავალმხრივი თავისი აზროვნებით თუ პრაქტიკუ-

ლი შემოქმედებით. შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრობა მისი ჰობია, უფრო მეცნიერებით, ტექნიკური გამომგონებლობითაა გატაცებული. მხატვრობას მხოლოდ განწყობილების მიხედვით ჰკიდებდა ხელს, თავდაუზოგავად შრომობდა, რათა ახალი გამომსახველობითი ფორმებისათვის მიეგნო, თვითონ ხარშავდა ფერებს, რომ ახალი ნიუანსები აღმოეჩინა. ლეონარდო თეორიულ ტრაქტატებს წერდა ფერწერის შესახებ, თვლიდა, რომ ბუნება მისი მასწავლებელია, მხატვრობა მეცნიერების დაა, რომ ხელოვნება არა მხოლოდ ესთეტიკური აღქმის საგანია, არამედ შემეცნების საგანიც.

მილანის პერიოდი (1402-89 წწ.) ნაყოფიერი აღმოჩნდა ლეონარდოს შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის: როგორც არქიტექტორი – გატაცებულია მონუმენტური ტაძრებისა და ქალაქმშენებლობის საინჟინრო საქმეებით, ბრამანტესთან ერთად არაერთი ტაძრის მშენებლობაში მონაწილეობს მილანში, ლუდოვიკო მოროს შეკვეთით მუშაობას იწყებს მისი მამის, ფრანჩესკა სფორცას ცხენკაციან მონუმენტურ ფიგურაზე. 1490 წ. უკვე მზად აქვს თიხის ნატურალური ზომის ქანდაკება, რომელსაც ჰერცოგის ციხედარბაზის ერთ-ერთ ეზოში დგამს. ბრინჯაოში მის ჩამოსხმას ხელი შეუშალა ფრანგების შემოსევამ მილანში. 1499 წ. ფრანგები სამიზნედ იყენებენ ხისა და თიხისაგან გამოძერწილ ქანდაკებას და ანგრევენ მას. ეს იყო ლეონარდოს ერთადერთი სკულპტურული ფიგურა, რომლითაც იგი დონატელოსა და ვეროკიოს ტრადიციებს აგრძელებდა, რადგან, ვაზარის თქმით, ეს იყო დონატელოს „გატამელატასა“ და ვეროკიოს „კოლეონის“ გაუმჯობესებული და საუკეთესო ვარიანტი. დღემდე მოღწეულია მხატვრის ჩანახატები ყალყზე შემდგარი ცხენებისა სხვადასხვა პოზიციაში, როგორც ჩანახატებიდან ჩანს, ლეონარდო ბრწყინვალედ იცნობდა ცხენის კუნთოვან აგებულებას. ლეონარდოს ცხენკაციანი ფიგურის სიახლე და უპირატესობა მისი მასშტაბები იყო. სიმაღლე 7 მ, 1,5-ჯერ აღემატებოდა დონატელოსა და ვეროკიოს ქანდაკებებს. ამასთან ლეონარდოს ცხენი დინამიზმს გამოხატავდა. ლეონარდო მას „დიდ კოლოსს“ უწოდებდა. ცხენი ყალყზეა შემდგარი. ცხენის

ფიგურის ფიციხე მოძრაობა, ცხადია, გააძნელებდა მის ჩამოსხმას ბრინჯაოში, მაგრამ ლეონარდოს მეცნიერულად დამუშავებული, სრულიად ახალი ხერხი ჰქონდა ბრინჯაოში ფიგურის ჩამოსასხმელად, ამიტომ მოქანდაკე მას უდავოდ ჩამოასხამდა, რომ არა ფრანგების შემოსევა.

ლეონარდო და ვინჩის ეპოქა მაღალი იდეალების ეპოქაა. რომლისთვის ცა არც ისე მაღალია, ხოლო მიწის ცენტრი არც ისე ღრმაა. ეს კარგად ჩანს ლეონარდოს გენიალური ტალანტისა და მისი ფანტაზიის უსასრულობაში. აღსანიშნავია, რომ მამამ ჯერ კიდევ ბავშვობაში შეამჩნია მისი დიდი ნიჭიერება. ერთხელ მამამ მოუტანა პატარა ლეონარდოს მრგვალი და ძველი ფარი და სთხოვა, გაეფორმებინა იგი. ლეონარდოს მოეჩვენა, რომ ფარი გალუნული იყო, გააპრიალა, გიჟსით დაფარა, მოათრია უამრავი ქვეწარმავლისა და ცხოველის გვამი (ბავშვობიდან აგროვებდა და აკვირდებოდა), ფარი შეამკო საზარელი ფანტასტიკური სახეებით, ფერებით შეავსო, შეძრწუნებულმა მამამ მის დანახვაზე უკან დაიხია. შემდეგ ეს ფარი მილანის ჰერცოგმა შეისყიდა დიდ ფასად. ლეონარდოს ყოველთვის იზიდავდა ფანტასტიკური სახეები, ფერწერაში ბევრი ნამუშევარი იმიტომ არ აქვს, რომ გამომგონებლური ჟინი არ ასვენებდა. მუდმივ შემოქმედებით ძიებაში იყო, არასოდეს კმაყოფილი შექმნილით; გატაცებული იყო არქიტექტურული ნახაზებით, არხების პროექტებით პიზისა და ფლორენციის დასაკავშირებლად, მუშაობდა ნისქვილისა და მაუდსაქსოვი დაზგების პროექტებზე, საბრძოლო იარაღების შესაქმნელად. უამრავი ჩანანერი, ნახაზი დარჩა, 7000 ფურცელი ევროპის სხვადასხვა ქალაქებში ინახება. მისი ნაწერების გარჩევა ძნელია, რადგან წერდა მარცხნიდან მარჯვნივ (შესაძლოა მემარცხენე იყო). მის მეცნიერულ მიგნებებს შეაგენს: სინათლის ძალის გაზომვა მანძილთან მიმართებაში. მან ჩაუყარა საფუძველი სინათლის ტალღის თეორიას, კატეგორიულად უარყო ბიბლიური წარმოდგენა სამყაროს დროში არსებობის შესახებ. მან პირველმა განსაზღვრა ადამიანის ნეკნების რიცხვი ხერხემალზე, ისე ბრწყინვალედ უკრავდა, რომ ჰერცოგი მორო აღტაცებაში

მოჰყავდა. ლეონარდოსთვის ბუნება იყო მასწავლებელი, ამიტომ ნატურა მისთვის ამოსავალი იყო, რეალობასთან ახლოს მისვლა რენესანსის დამახასიათებელი იყო. ცნობილია, რომ დონატელო იმდენად ღრმად იჭრებოდა შემოქმედებით პროცესში, რომ რეალობის განცდას კარგავდა. მისთვის შემოქმედება რეალური ცხოვრება იყო და თავის ქანდაკებებს გამწარებით უყვიროდა: „ხმა ამოიღე, ხმა ამოიღეო!“

მილანში ლეონარდო ფერწერას უბრუნდება. აქ დახატა „საიდუმლო სერობა“ – ფრესკა სანგა მარია დელ გრაციას ტაძარშია, სურათი „მადონა მლვიმეში“ – მონუმენტალური საკურთხევლის კომპოზიციას წარმოგვიდგენს: ბუნების პეიზაჟის ფონზე მადონა, ანგელოზი, ყრმა ქრისტე და ყრმა იოანე ნათლისმცემელი პირამიდის სქემით არიან დახატული. აქ მადონა ბავშვური სახით კი არ არის დახატული, არამედ მონიფული ახალგაზრდა ქალის სახით. დახრილი სავსე თვალებით, საოცარ სითბოს გამოსცემენ დახრილი ქუთუთოები. ლეონარდოსთან კომპოზიციურად შეკრული ფიგურები ისეთი დინამიზმშია ჩართული, რომ მთელი პროცესია ნაჩვენები მათი ურთიერთობის და არა მხოლოდ ფრაგმენტი. ეს სურათი ერთადერთია ლეონარდოსთან, სადაც ბუნება იმდენივე დოზითაა მოცემული, როგორც ადამიანთა ფიგურები, აქ ბუნება სარკმლიდან კი არ იყურება მინიშნებითი შტრიხებით („მადონა ბენუა“, „მადონა ყრმით“), არამედ მთლიანი პეიზაჟია დახატული. მლვიმის ბუნების პეიზაჟი თავისთავადი ესთეტიკური ღირებულებისაა და არა მხოლოდ ფონი. ამ სურათზე განსაკუთრებულია ლეონარდოსეული კომპოზიციური აზროვნება. ეს სურათი ლუვრშია მოთავსებული და დღესაც გვაოცებს კომპოზიციური თავისებურებით, რაც მხოლოდ ლეონარდომ შემოიტანა პირველად რენესანსში. ესაა პირამიდული კომპოზიცია ფიგურებისა. ფიგურები განლაგებულია ზუსტ გეომეტრიულ ნახაზში, მკაცრად დაცულია „ოქროს კვეთის“ პრინციპი,

$$\left(\frac{A}{B} = \frac{B}{c} \right)$$

ნახაზს პირამიდის სახე აქვს. ცენტრალური ღერძული ფიგურითა და საფეხურებად გაშლილი სიგანით. გარდა ამისა, ლეონარდო გაურბის მშრალ გეომეტრიზაციას, რაც სქემატურ, უსიცოცხლოს გახდიდა მის სურათს – მათემატიკისადმი დიდი სიყვარული, თითოეული ნაკვთის გაანგარიშება, „ოქროს კვეთის“ პრინციპის დაცვა, ფიგურათა გადანაწილება შუქ-ჩრდილების სიმძიმის მიხედვით. მაგალითად, მარჯვენა ქვედა მხარე თუ დამძიმებულია ორი ფიგურით, სამაგიეროდ, წონასწორობა შენარჩუნებულია მარცხენა ზედა მხარეს სინათლის სიუხვით. ლეონარდოს, განსხვავებით სხვა ფლორენციელი მხატვრებისაგან, არ უყვარს კაშკაშა ფერები, მისი ფიგურები ნისლივით დაბინდული ფერებითაა შებურვილი, რაც სინაზეს და სირბილეს აძლევს გამოსახულებას. ცნობილია ლეონარდოს „სფუმატო“ – ოდნავ შესამჩნევი კვამლი, ნისლი, ბურუსი, რაშიც გახვეულია სახე და ფიგურა, იგი სპეციალურად წერს თავის ტრაქტატში, რომ „სინათლის წყაროს და სხეულს შორის ნისლის მსგავსი რამ უნდა მოათავსო“. „მადონა მღვიმეში“ შეკვეთით დაიხატა, 20 წლის მანძილზე იხატებოდა, რამაც ალაშფოთა შემკვეთი საეკლესიო პირები და მის წინააღმდეგ საქმე აღძრეს, 1505-8 წლებში ლეონარდომ თავის მოწაფეს ამბროჯიო დე პრედისს დაავალა ამ სურათის მეორე ვარიანტი შეესრულებინა. იგი განსხვავებულია უფრო მუქი ფერებით, სწორედ ეს გაუგზავნეს დამკვეთებს. ორიგინალი კი თვითონ ლეონარდომ დაიტოვა და საფრანგეთშიც წაიღო, რის შემდეგაც ეს სურათი ლუვრში მოხვდა.

1495 წ. ლეონარდო შეუდგა „საიდუმლო სერობის“ შექმნას (სანტა მარია დელ გრაციას მონასტერი). 2 წელი მოანდომა, იგი საერთოდ ნელა მუშაობდა, განწყობის მიხედვით. ამბობენ იუდას სახე გაუჭირდა, როცა შემკვეთებმა არა ერთხელს გამოუგზავნეს ლაბადაში გახვეული ბერი, რომელიც დაჟინებით სთხოვდა სურათის დამთავრებას, ერთ-ერთი სტუმრობის დროს, განრისხებულმა ლეონარდომ სწორედ ამ ბერის სახე ჩახატა იუდას სახეში. ამ სურათს ტრაგიკული ბედი დაჰყვა. ჯერ ერთი, ექსპერიმენტის მოყვარულმა ლეონარდომ ეს სურათი მის მიერ მოხარშული

ახალი ფერებით დახატა, ფერები არამტკიცე აღმოჩნდა, ჩამოცვივდა, გახუნდა. უკვე მე-16 ს-ში დაიწყო მისი რღვევა. 1954 წ. ფრესკა რესტავრატორებმა გააცოცხლეს, განმინდეს დანალექისგან და ძველი ლეონარდისეული დააკონსერვეს.

მანამდე კი გერმანელების ბომბებმა დააზიანეს II სამამულო ომის დროს, შემდეგ ბერებმა სატრაპეზოში, ზუსტად ნახატის ქვევით, მეორე კარი გამოჭრეს. ნაპოლეონის ომის დროს ჯარისკაცებმა თავლა მოანყვეს. ასე, რომ ფრანგებმა, იტალიელებმა და გერმანელებმა თანაბრად დააზარალეს ეს შედეგრი. საყდრის სიღრმეში კედელზე ლეონარდომ პერსპექტივაში გამოხატა დარბაზი, რომელიც თითქოს აგრძელებდა სატრაპეზოს ნამდვილ დარბაზს. ამიტომ იქმნება რეალური თანამონანილობის განცდა ამ საიდუმლო სერობაში. თუმცა ფიგურებს ვუყურებთ ჩვენს თავს ზემოთ, მაგრამ ისეთი განცდაა, თითქოს ვმალდებით და ვუსწორდებით სუფრის წევრებს და ჩვენც მაგიდასთან ვართ. ძუნნად განათებულ დარბაზს 3 გაჭრილი სარკმელი აქვს, თეთრი კედლები შავი ფარდის მსგავსი ვერტიკალური ნაჭრითაა დაფარული, ორივე მხარეს 3-3 შავი ფარდა, მთელ სიგრძეზე დარბაზში წინა პლანზე მაგიდაზე თეთრი სუფრაა გადაფარებული, რომელზეც მწირი სერვიზია მოთავსებული, ადამიანები ჩვენკენ სახით არიან მოქცეული. ფიგურებს 4 ჯგუფად დაყოფილს ვხედავთ, თითო ჯგუფში 3-3 კაცია. იმდენად მძაფრია ემოცია მოციქულების, რომ მთელი სივრცე დამუხტულია ამ განცდით, ემოციები ტალღასავით გადადის ერთი ჯგუფიდან მეორეზე, არც ერთი ფიგურას ერთნაირი პოზა და გამომეტყველება არ აქვს. გეომეტრია ამ ფრესკაზე აბსტრაქტული არ არის, ყველაფერში 3 რიცხვი დომინირებს. ეს ღვთიური სამების სიმბოლური გახსნაა მატერიალიზებულ სხეულებში. სარკმლების საერთო სიგანე მაგიდის ტოლია, ცენტრალური ფიგურა ქრისტეს სახეა, იგი ერთ მთლიანობად კრავს კომპოზიციას, ქრისტე ღერძია მთელი სურათის კომპოზიციისა და თვით მოციქულთა ემოციებისაც. ქრისტეს გამოსახულებას სიმკვეთრე აკლია, თვალში საცემია მხოლოდ ხელები, ქრისტეს ფიგურა

რა სიდიდით დანარჩენებს ჰგავს, მაგრამ მისი ფსიქოლოგიური პორტრეტის სიძლიერე ხელებში ჩანს, სახე დამშვიდებული აქვს, ხელები კი ნერვიულია, თუმცა მბრძანებლური და ღვთის ნების გამომხატველი. სურათის კომპოზიცია ქრისტიანობის მთავარ იდეას გამოხატავს: ღმერთი-ადამიანის (განკაცებული ღმერთის) ნებაყოფლობით მსხვეპლშენირვის შედეგად კაცობრიობას ხსნა ელოდება პირველცოდვისგან და ყოველდღიური ცხოვრებისეული ცოდვებისგან. ესაა ქრისტეს ბოლო ვახშამი მისი შეპყრობის წინ. „სერობა“ ხომ საღამოჟამის ვახშამს ნიშნავს. ეს არა კონსპირაციული შეკრება, არამედ რიტუალია, ე.ი. ერთ-ერთი ქრისტიანული საიდუმლოება-ეგქარისტია – ღვინით და პურით ზიარება, სწორედ ამ დროს განუცხადა ქრისტემ თავის მოციქულებს, რომ ერთ-ერთი მათგანი გასცემდა და თან აწყნარებდა, აღუთქვამდა დაბრუნებას. პირველად მოიხსენია ქრისტემ თავისი თავი „ქრისტედ, ებრაელთა მესიად“ (ქრისტე ბერძნ. „მესიას“ ნიშნავს). „საიდუმლო სერობაში“ ლეონარდოს დრო არ დაუკონკრეტებია. სახარების მიხედვით, სერობის დრო ღამე იყო, სურათზე კი დღე მოჩანს. სულიშემძვრელად საოცარია პერსონაჟთა ემოცია და რეაქცია ქრისტეს კითხვაზე: ვინ გამცემს მე? ჩანს, ეს კითხვა არავის მოსვლია თავში: შიში, გაოცება, ბრაზი, ეჭვი – ყველაფერია აქ. მაგრამ რა სიტყვებმა გამოიწვია ეს? ამბობენ: ლეონარდოს ნაგულისხმევი აქვს შემდეგი: ერთ-ერთი თქვენგანი გამცემს მე. ყველას თავში გაუელვა აზრმა: ნუთუ ეს მე ვარ? ქრისტემ თავის მონაფეებს გამცემლობაც ღვთის ნებად დაუსახა. ან შესაძლოა, ეს გაოცება გამოიწვია ქრისტეს მშვიდმა მონოლოგმა გამოთხოვების ტექსტით, რომ იგი უნდა წავიდეს მამასთან, რომ იგი კვლავ აღდგება და ა.შ. მონაფეები გაკვირვებულები ერთმანეთს ეკითხებიან: ნუთუ ეს მართალია, რას გვეუბნება მასწავლებელი? თითოეული მონაფის მოძრაობა ისეთია, რომ მას სახარებიდან სხვადასხვა ტექსტი მიუდგება. მაგალითად, მეოთხე ფიგურა მარჯვნივ, რომელიც ღმერთს სთხოვს – მაჩვენე მამა ჩვენიო – ქრისტე პასუხობს: „რამდენი ხანია, ფილიპ, მე შენთან ვარ, შენ კი არ იცი, ვინ ვარ მე? მე როცა მხედავდი, მამაჩემს ხედავდი“. იმ-

დენად განსხვავებულია რეაქციები მოწაფეებისა, რომ ქრისტეს რეპლიკაში რამდენიმე ვარიანტი შეიძლება ვიგულისხმოთ: 1) ვინ გამცემს მე? 2) ერთი თქვენგანი გამცემს? 3) მე უნდა ნავიდე მამასთან და 4) საით მივდივარ იცით? და ა.შ.

მოციქულთა 12 ფიგურა წარმოსახვითი სამკუთხედების სახით განლაგებულია სამეულად. მარცხნიდან პირველ სამეულში – ბართლომე, იაკობ უმცროსი და ანდრია პირველწოდებულია. ბართლომე საშინლად აღელვებულია, ფეხზე წამომდგარი, მიწათმოქმედის კუნთმაგარი ხელებით მაგიდას ეყრდნობა. იაკობი ნაღვლიანი სახით ხელებგანვდენილია იესოსკენ, ანდრიას, სათნო თეთრწვერა მოხუცს, დაბნეულს აღუპყრია ორივე ხელი, ვერ იჯერებს გაგონილს. მეორე სამკუთხედი – იუდა, პეტრე და იოანე. იუდა შიშითა და სიძულვილით, ხელში ჩაბლუჯული ქისით უყურებს ქრისტეს. გაოგნებულ პეტრეს ხელში პურის დანა შერჩენია, ასევე ქრისტეს სიტყვებით შეძრული იოანე უღონოდ დახრილია ქრისტესკენ. მარჯვენა მხარეს – თომა, იაკობი და ფილიპეა. ფილიპეს ხელები მკერდზე დაუკრეფია, თითქოს კითხულობს: „ნუთუ ჩემზე ეჭვობ, უფალო?“ მრავალფეროვანი შესტითაა გამოხატული მეოთხე ჯგუფის განცდები – მათე, თადეოზი და სიმონი. მოციქულებს ინდივიდუალური სახეები აქვთ, არ მეორდება შესტი. გადმოცემით ქრისტეს სახე ვერ დაასრულა ლეონარდომ, ვერ მისცა ის სრულყოფილი სახე, როგორც უნდოდა. „საიდუმლო სერობის“ შესახებ ვაზარი წერს: ლეონარდო არ ჩქარობდა სურათის დამთავრებას, ეს აბრაზებდა მღვდელმთავარს, რომელსაც უცნაურად ეჩვენებოდა, რომ ლეონარდო საათობით იდგა ტილოს წინ, ფიქრებში წასული. ლეონარდოს დილით, მზის ამოსვლამდე უყვარდა კიბეზე შედგომა და დაბინდებამდე ხატავდა, მაგრამ იყო დღეები, როცა ფუნჯს არ იღებდა ხელში. მღვდელმთავარმა უჩივლა ჰერცოგთან. მხატვარმა აუხსნა ჰერცოგს, რომ იგი ფიქრობს და შემდეგ ხატავს და თუ ბერი არ შეეშვება, იუდას პროტოტიპი ვერ მოუძებნია და იუდას სახეში ამ ბერს ჩახატავდა. ამის შემდეგ ბერს ლეონარდო არ შეუწუხებია.

მილანში, ლუდოვიკო მოროსთან ცხოვრების პირობებ-

ში (1482-99 წწ.), ლეონარდომ ფრანჩესკა სფორცას ცხენკაციანი ქანდაკება, „მოგვთა თაყვანისცემის“ და „წმ. იერონიმის“ ფრესკები შექმნა, მაგრამ სამივე დაუმთავრებელი აღმოჩნდა, ფრანგების შემოსევის შემდეგ დატოვა მილანი და დაიწყო ხეტიალი ქალაქიდან ქალაქში. ფლორენციაში ყოფნისას მას შეუკვეთეს ფრესკა ბრძოლის თემაზე, ასეთივე დაკვეთა მიიღო მიქელანჯელომ. ამ დაკვეთებს შესაფერისი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ფონი ჰქონდა: ეს იყო ფლორენციის აღმავლობის ხანა. ამ დროისათვის მიქელანჯელომ დაამთავრა თავისი „დავითი“. რესპუბლიკური მთავრობა ფლორენციაში ხელოვნების მეშვეობით ცდილობდა ხალხში შეენარჩუნებინა ეროვნულ-გამათავისუფლებელი იდეები, ამიტომაც შეკვეთებს აძლევს ორგენიოსს. ლეონარდოს უნდა მოეხატა საბჭოს ერთ-ერთი დარბაზი ვეკიოს პალაცოში, ანალოგიური შეკვეთა 1504 წ. მიიღო მიქელანჯელომ. 1505 წ. ორივემ წარმოადგინა სურათი, ჟიურიმ უპირატესობა მიქელანჯელოს მოუტანა. ლეონარდოს სურათი იყო „ბრძოლა ანგიარზე“. არც ერთ სურათს ჩვენამდე არ მოუღწევია, ჩვენ მხოლოდ წერილებიდან ვიცით ამის შესახებ. ლეონარდოს სურათზე გამოსატყლია ბრძოლის საშინელი ეპიზოდი, სასონარკვეთილებით სავსე სახეებით, მრისხანედ დაღებულ პირით, ყალყზე შემდგარი ცხენებით, ბრძოლის ველზე ფლოქვებით გამოწვეული მტვრით, ომის ღმერთი ბრძოლის ველზე თავის სტიქიაშია, ისმის ყიჟინა, ქშენა, ყვირილი. ესაა ბრძოლის, ომის ტრაგედია, დროშის ხელში ჩასაგდებად თავგანწირვა აპოთეოზს აღწევს. აქ აშკარაა ლეონარდოს ნეგატიური დამოკიდებულება სამოქალაქო ომის საშინელებისადმი (იტალიის ქალაქებს შორის ომები ჩვეულებრივი ამბავი იყო). მე-17 ს. რუბენსმა თავისი წარმოსახვითა და ჩანაწერებით ამ სურათის შინაარსი აღადგინა გრაფიურაზე. მიქელანჯელოს სრულიად სხვა მიდგომა აქვს. იგი უარს ამბობს ბრძოლის სურათის გადმოცემაზე. იგი ფლორენციელ მეომრებს გამოსახავს შესვენების ჟამს, მდინარეში ბანაობისას, როცა ეს-ეს არის საბრძოლო დაფი და ნალარა მოუნოდებენ ხელახლა ბრძოლის ველისკენ. მიქელანჯელოს, ანტიკუ-

რი ტიპის მოქანდაკეს, უყვარს შიშველი სხეულების გამოსახვა. ბანაობის სცენა მას აძლევს საშუალებას ფლორენციელი მეომრების ფიზიკური სიძლიერე და ამაღლებული სული შიშველი სხეულის სრულყოფილებაში აჩვენოს.

ფლორენციაში ლეონარდომ შეასრულა ფლორენციელი პოლიტიკოსის შეკვეთა, დაეხატა მისი ცოლის სურათი. ლეონარდო 4 წელი ხატავდა ამ სურათს. მე-15 ს-ის შუა წლებში ცხოვრობდა მონა ლიზა ჯოკონდა. როცა ლეონარდომ დახატა, იგი 25 წლისა იყო, მხატვარი ამ სურათს საუკეთესოდ მიიჩნევდა და არ იშორებდა. მისი სიკვდილის შემდეგ ეს სურათი ერთ გალერეაში მოხვდა, ნაპოლეონის შემოჭრის შემდეგ ლუვრში გადაიტანეს, 1911 წ. კი იტალიელმა მღებავმა მოიპარა, მაგრამ მალე დააბრუნეს ლუვრში. დღემდე თავს იმტვრევენ ამ საიდუმლო სურათის გარშემო. ჯოკონდას ღიმილზე ტომეზია დანერილი, რატომ იღიმება მონა ლიზა და როგორია ეს ღიმილი?

ლეონარდოს ცნობილი „სფუმატო“ ყველაზე მეტად ამ სურათზე იგრძნობა. მონა ლიზა არ არის ლამაზი, მისი ფართო შუბლი და გამჭრიახი თვალები მის გონიერებაზე მიუთითებს, ზემოთ აწეული ტუჩის კუთხეებით მონა ლიზა იღიმება, ღიმილი იქედნურია, დამცინავი, ესაა რენესანსის ტიპის ქალი, რომელიც ჩასაფრებული, ჭკვიანი, პრაქტიკული და მტკიცე ნებისყოფისაა. 1986 წ. ამერიკელმა მხატვარმა და ხელოვნებისმცოდნე ლილიან შვარცმა სენსაციური განცხადება გააკეთა, რომ ჯოკონდა არის ლეონარდოს ავტოპორტრეტი. მან გამოსახულებანი – ლეონარდოს ავტოპორტრეტი და „ჯოკონდა“ – ერთ მასშტაბზე დაიყვანა, რომ თვალის გუგებს შორის მანძილი ერთნაირი ყოფილიყო, შედეგად კი მიიღო ერთი და იმავე სახის სარკისებური გამოსახულება.

ჯონ უსმუსმა, ლაზერული ტექნიკის სპეციალისტმა კალიფორნიის უნივერსიტეტში, სანდიეგოში, ჟურნალისტებს განუცხადა, რომ გამუდმებული რღვევისა და რესტავრაციის შედეგად „ჯოკონდა“ ძალიან სუსტ და მკრთალ ასლს წარმოადგენს იმისა, რაც ლეონარდოს მიერ შესრულებული ორიგინალს ვეძახ-

ით. ორიგინალში მონა ლიზა ატარებდა გულსაკიდს, ღიმილი კი იმდენჯერ შესწორდა, რომ სულ სხვაა, ვიდრე იგი ჰქონდა ჩაფიქრებული მხატვარს. უკანა ფონზე მთები მოჩანდა. დღეს ეს არ ჩანს, მაგრამ ყველაზე სენსაციური განცხადება ინგლისელებმა გააკეთეს. 38 წლის წინათ ფოტოგრაფმა ლეო ვალიმ გამოიგონა ისეთი გაანგარიშება, რომ შეიძლებოდა სურათის გარდასახვა პროფილსა და ანფასში. ერთმა ექიმმა ჯოკონდას პროფილი რომ იხილა, განაცხადა, რომ ეს ქალი დაუნი იყო, დანიელმა ექიმმა კი თანდაყოლილი სახის პარალიჩი აღმოაჩინა, რომ ქალი კი არ იღიმება, მას უბრალოდ ასეთი მიმიკა აქვს. ასიმეტრიულობა ფიგურისა იმაზე მიუთითებს, რომ მისი სხეულის აღნაგობაში ყველაფერი წესრიგში ვერ არის. მონა ლიზას რეალიზაციისათვის ერთ-ერთმა ფრანგმა სკულპტორმა და ექიმმა გადაწყვიტეს, რომ მისი მარმარილოს ქანდაკება გაეკეთებინათ. ბოლოს დაასკვნეს, რომ სურათზე გამოსახულების ნაკვთები დისპროპორციულია. მარჯვენა ხელი არ ეყრდნობა მარცხენას, იგი უბრალოდ ან მოკლეა, ან კრუნჩხვადია. გამოდის, რომ ლეონარდომ პარალიზებული ქალი დახატა. ლეონარდოს პოზა ისეთი აქვს შერჩეული, რომ ქმრის მიერ შემოთავაზებული შეკვეთით სიმპათიური ქალი დაეხატა. „სფუმატო“ ბუნდოვანსა და იდუმალს ხდის ქალის სახეს. ვაზარი აღწერს „მონა ლიზას“, ხატვის პროცესს, რომ ხატვისას ლეონარდოს მოწვეული ჰყავდა მუსიკოსები, რომლებიც უკრავდნენ ლირაზე, მოწვეული ჰყავდა მსახურები, რომლებიც აცინებდნენ ლიზას, რომ გაეფანტათ მისი მელანქოლია. ვაზარის ეს შენიშვნა, რომელიც სრულად არ ამბობს სიმართლეს მონა ლიზას ფიზიკურ მდგომარეობაზე, ქვეტექსტით მაინც ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ 25 წლის ქალს მელანქოლია ჰქონდა შეყრილი. რატომ? პასუხი ზემოთ ხსენებულ ვერსიას ამტკიცებს.

ლეონარდო სხვადასხვა მონარქს ემსახურებოდა, სთავაზობდა მათ სხვადასხვა პროექტს. ჰერცოგ ლუდოვიკო მოროს თბილი და ცივი წყლების ონკანების მოწყობილობას სთავაზობდა, საფრანგეთის მეფეს ლომი დაუმზადა ემმაკური მექანიზმით. მექანიკური ლომი მოძრაობდა, მეფეს უახლოვდებოდა, უცებ მკერდი

ეხსნებოდა და მეფის ფერხთით ლილიები ცვიოდა. ლილიები, მეფის საყვარელი ყვავილები, სამეფო გერბში იყო ჩახატული. ემსახურებოდა ცეზარ ბორჯიას, მკვლელს, რომელმაც თავის მამა ალექსანდრე VI ბორჯიასთან ერთად, სისხლით მორწყო იტალია. ლეონარდო ხელოვანი იყო, მას სამუშაო პირობები ჰაერივით ჭირდებოდა და სულერთი იყო, ვის კარზე იცხოვრებდა, მისთვის მხოლოდ ერთი რეალობა არსებობდა, ეს იყო შემოქმედებითი სამყარო. მისი ბოლო ტილოებია „ნმ. ანა“ და „იოანე ნათლის-ცემელი“. ეს უკვე დეკადანსის დასაწყისია. მას აქვს ცხენების უამრავი ჩანახატები. 1517 წლიდან საფრანგეთის მეფის ფრანცისკ I-ის მოწვევით საფრანგეთში გადასახლდა, დიდი პატივით მიიღეს, რთავდა მეფის აპარტამენტებს, მოდას ამკვიდრებდა, მეცნიერულ გამომგონებლობას მისდევდა, საფრანგეთში მას თან ახლდა საყვარელი მონაფე ლამაზი ფრანცესკო მელლი, რომელსაც თავისი ნაწერები დაუტოვა, გარდაიცვალა 69 წლისა 1519 წელს.

ანდრეა ვეროკიო (1435-1488)

ლეონარდოს ხელოვნად დაბადება ვეროკიოს სახელოსნოში მოხდა. მამინ იქ მოწაფედ იყვნენ სანდრო ბოტიჩელიც, პერუჯინო, ლორენცო დი კრედი.

ანდრეა ვეროკიომ საქმიანობა საიუველირო ღილების დამზადებით დაიწყო, ცნობილი იყო როგორც მუსიკალური ინსტრუმენტების ოსტატიც, მაგრამ რენესანსის ხელოვანთა შორის ადგილი დაიმკვიდრა, როგორც მხატვარმა და მოქანდაკემ. ვეროკიოს XV ს-ის ბოლოს ფლორენციის „მთავარ ოსტატს“ უწოდებდა ლორენცო მედიჩი.

ვეროკიო ცდილობდა თავი დაეღწია კამერულობისათვის, მონუმენტურ სკულპტურაში ემუშავა, დონატელოს მონუმენტალიზმის ტრადიციები აელოძინებინა ქანდაკებაში. თუმცა მეტი

ინდივიდუალობა, სივრცითი გადანყვეტა, დინამიზმი, პლასტიკაში, ექსპრესია შემოეტანა. მხოლოდ 15 წელი იმუშავა. მისი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ქმნილებაა ბრინჯაოს ფიგურა „დავითი“ (1476), რომლითაც დონატელოსთან შეჯიბრებას აწყობდა. ვეროკოს „დავითი“ სულ ახალგაზრდაა, კუთხოვანი და მყიფე სხეულით. ფართოდ გაშლილი ფეხებით, ტრიუმფატორის პოზაში, იგი უკვე გამარჯვებულია, ვალმოხდილია, მარჯვენა ხელში მახვილი უჭირავს.

ვეროკოს ბრწყინვალე ნამუშევარია კონდოტიორის, ბარტოლო კოლეონის, ცხენიანი ფიგურა – „კოლეონი“. აქაც დონატელოს ეჯიბრება. მისი მხედარი ბრძოლის ჟინით შეპყრობილია, გაფართოებული თვალებით, უზანგებზე შემდგარი დინამიური ფიგურაა, მისი სხეული დაძაბულია, სახე დაღმეჭილია სიბრაზისაგან და მის პოზაში გამარჯვების ცეცხლი მოჩანს. აქ ფსიქოლოგიური ხასიათია მოცემული. დონატელოს „გატამელატა“ და ვეროკოს „კოლეონი“ – ორი საუკეთესო ცხენკაციანი ფიგურაა რენესანსის სკულპტურაში. ვეროკოს ქანდაკება უფრო შთამბეჭდავია თავისი კუნთოვანი სისტემის დახვეწილობით. ვეროკოს ამ ცხენკაციანი ფიგურის გავლენა იგრძნობოდა ლეონარდოს სურათში „ბრძოლა ანგიართან“. მისი ფერწერული ტილოებიდან აღსანიშნავია „ნათლისღება“, რომლის ერთ-ერთი ანგელოზი ლეონარდოს ეკუთვნის.

ფლორენციაში ვეროკოს, ბოტიჩელის, დონატელოს გვერდით უამრავი ისეთი ფერმწერი მოღვაწეობდა, რომლებმაც სკოლები შექმნეს. ერთ-ერთი ასეთი დომენიკო გირლანდაიო (1449-1494). იგი პორტრეტისტი იყო, თანამედროვენი ბოტიჩელს ადარებდნენ. მას ეკუთვნის „საიდუმლო სერობა“ ფლორენციის ერთ-ერთ ტაძარში. იგი სხვა მხატვრებთან ერთად მონაწილეობდა ვატიკანში სიქსტის კაპელის მოხატვაში. რაც მთავარია, მასთან სწავლობდა მიქელანჯელო. ეს მხატვრები კვატროჩენტოს რენესანსულ სტილს ქმნიდნენ. სხვათაშორის, ბოტიჩელის აქვს სიქსტის კაპელაში ერთ-ერთი ბრწყინვალე ფრესკა „მოსეს რისხვა“.

ჩინკვიჩანტოს მაღალი რენესანსის არქიტექტურა

მაღალი რენესანსის (XVI ს.) იტალიური პერიოდი მაღალგანვითარებული არქიტექტურით ხასიათდება. ამ დროის არქიტექტორები ტოლს არ უდებდნენ ფერწერისა და ქანდაკების დიდოსტატებს, მაგალითად, ბრამანტემ მილანში ბევრი რამ ისწავლა ლეონარდოსგან, რომელსაც არაერთი საინტერესო პროექტი ჰქონდა ქალაქის დაგეგმარებასა თუ არქიტექტურულ მშენებლობაში. პროფესიონალმა არქიტექტორმა დ'ანჯელო ბრამანტემ ხელოვნებაში ფეხი შედგა, როგორც ფერმწერმა, შემდეგ მილანში არქიტექტურამ გაიტაცა.

ბრამანტეს არქიტექტურული გენიალობა გუმბათოვანი ტაძრების მშენებლობაში გამოიხატა. მილანში სანტა მარია დელა გრაციუს ტაძარი ააგო (1492-1497 წწ.) ნაყოფიერია მილანში მისი მოღვაწეობა, თუმცა არანაკლებია რომში მოღვაწეობა 1499 წლიდან.

იტალიაში, რომელიც ქალაქ-სახელმწიფოებად იყო დაყოფილი, თითოეულ სამეფოს პრესტიჟის მოსაპოვებლად სჭირდებოდა დიდებული არქიტექტურული ნაგებობები მონუმენტური ქანდაკებებით, რელიეფებით, ფრესკებით დამშვენებული. მდიდარი საკურთხევლებით მოკაზმული ეკლესიების მშენებლობა პაპებსა და მღვდელმთავრებს თავიანთი მიწიერი არსებობის გასამართლებლად სჭირდებოდათ, ამიოტომაც ხელოვნებს შეკვეთებს აძლევდნენ დიდი გასამრჯელოს საფასურად. მთავარი მიზანი რენესანსის სტილის არქიტექტურისათვის ის იყო, რომ შენობა მისი დანიშნულების გაუთვალისწინებლად, მხოლოდ მისი პროპორციების სილამაზის, ინტერიერის სიხალვათისა და მთელი ნაგებობის სიდიადის წარმოსაჩენად აეგო. მხოლოდ ამით შეიძლება აიხსნას პაპი იულიუს II-ის გადანყვეტილება – დაენგრია წმ. პეტრეს ბაზილიკა, რომელიც წმ. პეტრეს საფლავზე იყო აშენებული და თავიდან აეგო ტაძარი სწორედ ამ პრინციპით. ეს საქმე ბრამანტეს (1444-1514 წწ.) მიანდო. მანამდე მონ-

ტორიოში ბრამანტემ ააგო კაპელა, ანუ პატარა ტაძარი „იტემპიეტო“, რომელმაც მოხიზლა პაპი.

წმ. პეტრეს ტაძრის მშენებლობისას ბრამანტეს სურდა ორი უდიდესი ანტიკური არქიტექტურული ნაგებობის მხატვრული ეფექტები გამოეყენებინა – კოლიზეუმისა და პანთეონის.

1506 წლიდან ბრამანტეს სიცოცხლის უკანასკნელი წლები წმ. პეტრეს ტაძრის დაპროექტებასა და მშენებლობას უკავშირდება. ბრამანტეს, როგორც რომის მთავარ არქიტექტორს, პაპი დიდად ენდობოდა. მშენებლობა დიდ თანხებს მოითხოვდა, სწორედ ამ ტაძრის დასასრულებლად დასჭირდა პაპს ინდულგენციების შემოღება, რამაც რეფორმაცია გამოიწვია ევროპაში.

წმ. პეტრეს ტაძრის გეგმა კვადრატისა და ბერძნული თანაბარბოლოებიანი ჯვრის სინთეზს წარმოადგენს. ეს არის ბაზილიკური ტაძრისა და ცენტრალურგუმბათოვანი ტაძრის მოდელის შერწყმა. სამწუხაროდ, ბრამანტემ ვერ დაასრულა ტაძრის მშენებლობა, კერძოდ, გუმბათის დადგმა. შემდგომ წმ. პეტრეს ტაძრის გუმბათის მშენებლობაზე რაფაელი და მიქელანჯელო მუშაობდნენ. ბრამანტეს გარდაცვალების შემდეგ პაპმა ლეო X-მ რაფაელს დაავალა ტაძრის მშენებლობა, რასაც წარმატებით ართმევდა თავს, მაგრამ მოულოდნელად გარდაიცვალა 37 წლის ასაკში, საბოლოოდ მიქელანჯელომ დაასრულა წმ. პეტრეს ტაძრის გუმბათის მშენებლობით.

რაფაელ სანტი (1483-1520)

რაფაელი დაიბადა ურბინოში, პირველი მასწავლებელი იყო მამამისი, რომელიც ადრე გარდაიცვალა, გაზარდა ბიძამ, რომელმაც პერუჯინოსთან მიიყვანა. 37 წელი იცოცხლა, 30 წლით უმცროსი იყო ლეონარდოზე, მაგრამ თითქმის ერთდროულად გარდაიცვალნენ. მიქელანჯელოსა და ლეონარდოს, ხანგრძლივი ცხოვრების მიუხედავად, ბევრი ნაწარმოები დაუმთავრებელი

დარჩათ, ბევრი ჩანაფიქრი შეუსრულებელი. რაფაელს კი ყველა ნაწარმოები ხორცშესხმული აქვს თავისი ჩანაფიქრის შესაბამისად.

რაფაელის ცხოვრება არ იყო პერიპეტიებით სავსე. დენდივით ცხოვრობდა, მუდამ კოხტად ჩაცმული, სასეირნოდ მონაფეებით გარსშემორტყმული მოდიოდა, შრომისმოყვარე და უდიდესი ნიჭის პატრონი ბრწყინვალედ იცნობდა ანტიკურ სამყაროს, უსმენდა მასწავლებლის რჩევას და გაუსწრო კიდეც პერუჯინოს. მართალია, უნივერსალობით ლეონარდოს ვერ შეედრებოდა, მაგრამ მისი შემოქმედება მაინც მრავალმხრივია. იგი იყო არქიტექტორი, მონუმენტალისტი, პორტრეტისტი, დეკორის ოსტატი და მაინც, „მადონების“ უბადლო მხატვარი. დაახლოებით 1500 წლისათვის 17 წლის ასაკში დახატა პირველი ნამუშევარი. ეს იყო „რაინდის სიზმარი“ და „სამი გრაცია“. „რაინდის სიზმარის“ თემად ანტიკური მითის რენესანსულ გადაწყვეტას იღებს, ესაა მითი ჰერაკლეს შესახებ, რომელიც ტკობისა და გმირობის ორ ალეგორიულ სახეს შორის ამ უკანასკნელს ირჩევს. რაინდის გვერდით დგას ორი მშვენიერი ქალწული, რომლებიც მძინარე რაინდს სიზმარში სთავაზობენ ცხოვრების ორ გზას – ერთი მკაცრი ჩაცმულობით, წიგნს აწვდის, მეორე – მსუბუქად ჩაცმული, კეკლუცი ქალი, ყვავილს აწვდის. „სამი გრაციის“ კომპოზიციაც ანტიკური კამეადან არის ნასესხები. მართალია, ამ სურათებში ჯერ უმნიფარი ხელოვანი მოჩანს, მაგრამ სურთები ჩვენს ყურადღებას იპყრობენ უშუალოებით, პოეტური სინმინდით, რიტმის გრძნობით. ხაზების ნაზი ჟღერადობით. აქ რენესანსის ესთეტიკური იდეალის ძირითადი პრინციპები უკვე მოჩანს: ჰარმონიულობა, კლასიკური სისადავე და სიცხადე.

1500 წელს რაფაელმა დატოვა ურბინო და უმბრიის მთავარ ქალაქ პერუჯში პეტრო პერუჯინოს სახელოსნოში შევიდა. ვაზარის თქმით, ისე ზუსტად აითვისა პერუჯინოს სტილი, რომ მათი ნახატების გარჩევა შეუძლებელი იყო, მაგრამ ეს პირველ ხანებში, უპირატესობა მაინც მონაფის მხარეზე იყო, ამას მონობს „მადონა კონესტაბილე“ (დაახ. 1504 წ.). ტონდოს ფორმის

ჩარჩოში ჩასმულ სურათში სივრცე შემოსაზღვრულია, კომპოზიცია შეკრულია, აქ პირველად დაიხატა მადონა მინიერი და ციური მშვენიერებით. მადონა, წიგნით ხელში, უმბრიის ფონზე ტბასთან ზის. მარიას ცისფერი მოსასხამი შეეხამება ცისფერ ცას, მწვანე ქედების ცივ ფერს, მადონასა და ყრმის ყურადღება ერთი საგნისკენ – წიგნისკენ – არის მიმართული. ეს „სახარებაა“. სურათი რენესანსული ესთეტიკური იდეალის სიმბოლურ სახეს წარმოადგენს. ესაა მინიშნება გონისა და რწმენის ერთიანობაზე. რენესანსი უპირატესობას ანიჭებს ცოდნას, განათლებას. ეს ყველაზე ნათლად რაფაელის შემოქმედებაში ჩანს („ათენის სკოლა“). რაფაელი არ მიმართავს ბოტიჩელის მსგავსად მთრთოლვარე ხაზებსა და ფორმებს, ნატურის შინაგან სამყაროს განონასწორებულად წარმოგვიდგენს, სახე მშვიდია, თმები ოდნავ ტალღისებური, სუფთა, ქალწულებრივი შუბლი, უდიდესი სინაზე და ადამიანური სითბო ნაკვთების ანტიკური სრულყოფილებითაა გადმოცემული. რაფაელის ყრმა, არც ლეონარდოს ყრმის მსგავსად არის ჩასუქებული და ჰიპერბოლური ფართო შუბლით წარმოადგენილი, ყველგან იდეალური პროპორცია და სიმეტრიაა. უმბრიაში ქმნის იგი მონუმენტურ ტილოს „მარიას დაწინდვა“. ზევით დასახელებული კამერული სურათებისგან განსხვავებით, ეს ფრესკა საკურთხეველისთვის, 169 სმ-ის ზომები დიდი არაა, მაგრამ ფიგურათა სიმრავლე, არქიტექტურული ანსამბლის ფონი, დიდი სივრცე სურათს აძლევს მონუმენტურ სიდიადეს. იგი ეხმიანება და ჩამოგავს პერუჯინოს სურათს „გასაღებების გადაცემა“ სიქსტინის კაპელაში.

რაფაელის ამ სურათზე მოქმედება ღია ცისქვეშ მიმდინარეობს, ტაძრის წინ დანიშვნის სცენაა, მარიას მარცხნივ – გოგონათა ჯგუფია, იოსების გვერდით – ბიჭუნების, თავისუფალი მოძრაობებით გამოირჩევა იოსებისა და მარიას დაწინდვის სცენა. ასაკოვანი იოსები და ქალწული მარიამი, ოდნავ თავდახრილი. საზეიმო განწყობილება იგრძნობა ბუნების პეიზაჟში, ჩაცმულობაში, სამი ტონი აქვს აღებული მხატვარს – ოქროსფერი, წითელი და მწვანე, რომლებიც შესანიშნავად ერწყმიან ცის მსუბუქ ფერს.

პერუჯინოს სახელოსნოში ფაქტიურად ამოიწურა რაფაელის ტალანტის ყველა შესაძლებლობა, ამიტომ იგი გადადის ფლორენციაში, სადაც ორი გენიალური ხელოვანი მუშაობს – ლეონარდო და მიქელანჯელო, მაგრამ რაფაელს არ აშინებს მათთან მეტოქეობა. იგი მშვიდი, კეთილშობილი, საოცრად ლალი და გულდია იყო ურთიერთობაში, შურისათვის არ ეცალა, ლეონარდოსა და მიქელანჯელოს გამუდმებით ერთმანეთთან მეტოქეობის გრძნობა ტანჯავდათ. ფლორენციაში იგი მალე ისეთი პოპულარული ხდება, რომ ლეონარდოსა და მიქელანჯელოს გვერდით მოიხსენიებდნენ. ამრიგად, ფლორენციას სამი ტიტანი მართავდა. რაფაელი ფლორენციაში ქმნის მადონების მთელ ციკლს: „მადონა მწვანეში“, „მადონა ქურციკით“, „მადონა – მეზალე“ - ეს ყველა ერთი თემის სხვადასხვა ვარიანტია – ახალგაზრდა ქალი ყრმით, აქედან საუკეთესოა „ქალი მწვანეში“. 15 წლის შემდეგ რაფაელი ქმნის „სიქსტინის მადონას“, სადაც დედის სახე განსხვავებულია სხვა მადონებისაგან. იგი დიდი შთაგონებით, თვალეში მძაფრი ტრაგიზმით, ამაღლებული სულიერი ძლიერებით, გადანყვეტილების მიღების ღრმა განცდითაა აღბეჭდილი. აქ უკვე რაფაელის შემოქმედებაში დრამატიზმი იჭრება, რაც თეატრალიზებულ იერს აძლევს მადონას მოძრაობას, დედას კარგად აქვს შეგნებული ღვთის ნება – შვილი კაცობრიობის სამსხვერპლოზე უნდა მიიტანოს და ამავე დროს შიშის გრძნობაც გამოკრთის როგორც მის თვალეში, ისე ხელების მოძრაობაში. ცალი ხელით წინ უწვდის შვილს, მეორეთი კი გულზე იკრავს. მის წინ მუხლმოყრილია პაპი სიქსტი და წმ. ბარბარა. ყრმის სახე არაბავშვურია, თვალეები გამჭოლი და დაკვირვებული, დედის სახე კი, პირიქით, წმინდა ბავშვურია, საოცარი ჩაფიქრებულობითა და გულუბრყვილობით გამოირჩევიან ანგელოზთა ხელებზე დაყრდნობილი სახეეები, მალლა აპყრობილი თვალეებით, ისინი დაკვირვებით ადევნებენ თვალს დედის მოძრაობას. „სიქსტინის მადონა“ დრეზდენის გალერეაში ინახება 1754 წლიდან. ეს სურათი მხატვარს სიქსტინის ღარიბი ეკლესიისათვის შეუწირავს და სახელწოდება აქედან მოდის, ოქროსვარაყიანი ჩარჩოთია გარშემოვლებული.

ამბობენ, რაფაელის მადონას პროტოტიპად ჩვეულებრივი იტალიელი ქალი აუყვანია და უთხოვია მოდელად დამდგარიყო. ოთხი-ხუთი მეტრიდან სურათი საოცარ შთაბეჭდილებას ახდენს.

ფლორენციაში რაფაელი საზეიმო სასაკურთხევლო კომპოზიციებისათვის გამოსახვის ფორმებს ეძებს, ამიტომ იგი სწავლობს ლეონარდოს, ფრა ბართოლომეოს შემოქმედებით პრინციპებს („მადონა აფსიდელი“, „კუბოში ჩასვენება“) მსხვილი მრავალფიგურიანი კომპოზიციებითა და დრამატიზებული გამოსახულებებით. რაფაელის პოპულარობა ზენიტს აღწევს, იგი მიიწვიეს პაპის რეზიდენციაში და 1508 წ. რომს გაემგზავრა. პაპი იულიუს II ჭირვეული, ახირებული კაცი იყო, განსაკუთრებით მეცენატობდა იტალიელ გენიოსებს, მათში ხედავდა იმ ძალას, რომელსაც შეეძლო პაპის ძალაუფლების პოპულარობის გაზრდა. ამ დროს დაიწყო წმ. პეტრეს ტაძრის აგება ბრამანტეს არქიტექტორობით. მიქელანჯელო პაპის აკლდამის პროექტზე მუშაობს, თან სიქსტინის კაპელის მოხატვასაც შეუდგა. რაფაელს დაევალა პაპის სტანცების (ოთახების) მოხატვა. 1509-1517 წლებში რაფაელი სტანცის კედლებს ხატავდა თავის მონაწიეებთან ერთად. ვატიკანის სტანცები არც ისე დიდი დარბაზებია იალქნისებური თალებით, 9 მ. სიგრძის, 6 მ. სიგანის. თითოეული კედელი ნახევრადწრიულ სფეროს წარმოადგენს, რომელიც ფრესკული კომპოზიციებითაა შევსებული. რაფაელის საეკლესიო ფრესკები სწორედ ამ სტანცების კედლებზეა შესრულებული. ძნელია მოიძებნოს ხელოვნების ისტორიაში ასეთი მხატვრული ანსამბლი, რომელიც სახეობრივი დატვირთვითა და იდეურ-გამომსახველობითი დეკორაციულობით უფრო გამოირჩეოდეს, ვიდრე რაფაელის სტანცებია. თითოეული სცენა, რომელიც ნახევარსფეროებშია ჩახატული, დამოუკიდებელია. აქ ალფეორიული და ბიბლიური სცენების გარდა პაპის ცხოვრების ეპიზოდებიც იყო ჩახატული. ერთ-ერთ სტანცაში „ბეჭდის ოთახი“ ცხოვრების კედელზე სიბრძნის ოთხი ძალაა გამოხატული, როგორც სინთეზი ქრისტიანული და ანტიკური კულტურისა. „მართლმსაჯულება“, „ღვთისმეტყველება“, „ფილოსოფია – ათენის სკოლა“,

„პარნასი“. „ათენის სკოლა“ კაცობრიობის ინტელექტუალური ბომონდის გამოფენაა. სურათზე დარღვეულია დროთა ქრონოლოგია, სამაგიეროდ, ნაჩვენებია, ინტელექტუალურ ძალთა მემკვიდრეობა. აქ წარსული, აწმყო და მომავალია სინთეზირებული. არქიტექტურული ფონი პლატონის აკადემიას წარმოგვიდგენს რენესანსულ სტილში. პლატონის სახეში ლეონარდო გააცოცხლა, არისტოტელეს სახეში კი – მიქელანჯელო (ან ჰერაკლიტე). თავისი დროის ნებიერი შვილი უდიდეს პატივისცემას გრძნობდა თანამედროვეების მიმართ.

ღვთისმეტყველება – როგორც სიბრძნე – იდეალიზებულია „დისპუტში“. ეს ფრესკა „ღვთისმეტყველება“ სიბრძნესა და ზნეობრიობას გამოხატავს. აქ გამოსახულია ქრისტიანული სამება და საეკლესიო მამები. „პარნასში“ პარნასის მთაზე წარმართი ღმერთები და ბერძენი პოეტებია. აქვეა მისი დროის საუკეთესო პოეტებიც. სურათზე ქრისტიანული აზროვნებისა და წარმართული მსოფლხედვის ერთიანობაა მოცემული – მემკვიდრეობითი ანტიკური და რენესანსული აზროვნებისა. ფრესკაზე აშკარაა საერო აზროვნების უპირატესობა საეკლესიოზე. „დისპუტში“ ცასა და მიწაზე მიდის მოქმედება. აქ შეიძლება შევიცნოთ დანტეს, სავონაროლას, ბერი-ფერმწერის ფრა ბეატრანჯელიკის სახეები. ფიგურათა ზევით სამებაა გამოხატული. ფრესკები დინამიურია, სქემატურობა დაძლეულია.

„ათენის სკოლაში“ პლატონისა და არისტოტელეს ჟესტები მათ ფილოსოფიურ მრწამსს გამოხატავენ. ზეანეული ხელით პლატონი იდეათა სამყაროს ნამდვილობასა და ჭეშმარიტებაზე მიუთითებს. არისტოტელეს ცერი მიწისკენ აქვს მიმართული. ამით იგი ჭეშმარიტების მიწიერ, ამქვეყნიურ სინადვილეში არსებობას გვანიშნებს. პლატონის მარცხნივ სოკრატე დგას მონაფეებით გარშემორტყმული. პორტრეტული ნიშნები დაცულია: გაბუშტული ცხვირი, ფართო შუბლი და გადმოკარკლული თვალები. ჯგუფში გამოირჩევა სოკრატის ერთგული მონაფე ალკიბიადე შლემითა და შუბით. ნიშებში დგას აპოლონისა და ათინას ქანდაკებები. საფეხურებზე დაუდევრად წამოწოლილა

ცინიკოსი დიოგენე. მარჯვნივ, ფარგლით ხელში რაღაცას ხაზავს არქიმედი, უკანა პლანზე დგანან ზოროასტრი და პტოლომეოსი სფეროებით ხელში. იმავე ჯგუფში რაფაელს ჩაუხატავს თავისი თავი. მარცხნივ პითაგორა მუხლზე დადებული წიგნით, იქვე, განმარტოებით, ჩაბნელებული სახით ზის „ბნელი, მტირალი ფილოსოფოსი“ – ჰერაკლიტე. კიბეებთან განმარტოებით, მოსასხამში გახვეული დგას სტოიკი ძენონი. არქიმედის (ეგკლიდეს) პროტოტიპია ბრამანტე. სურათზე ცოდნისა და გონების ზეიმია. ათენის, ანუ ანტიკური კულტურის სკოლაში რაფაელმა გააერთიანა მთელი გალერეა ადამიანური გონითი შესაძლებლობებისა. ესაა ფერწერული ენციკლოპედია, დიდებული ინტელექტუალური სახეებით. არის აზრი, რომ „ათენის სკოლის“ არქიტექტურული ფონი წმ. პეტრეს ტაძრის პროექტის ფერწერული განხორციელებაა. ბრამანტეს შემდეგ ხომ რაფაელი იყო ტაძრის არქიტექტორი. მეორე სტანცაში „დ’ელიოდოროს სტანცა“ – ჩახატულია „პეტრეს გათავისუფლება“ – ტრიპტიხული კომპოზიცია, სამი დამოუკიდებელი სცენაა გამოხატული: ანგელოზის გამოცხადება მძინარე პეტრესთან, შფოთი და განგაშია მცველებში და პეტრეს გამოყვანა ანგელოზის მიერ ციური ცეცხლის მეშვეობით. აქ ძლიერია არქიტექტურული ფონი, გისოსებიანი საკანი, ეს ფრესკა ბრწყინვალეა შუქ-ჩრდილების კონტრასტით. საოცარი ნათელია ანგელოზის გარშემო, ჩაბნელებულია გუშაგთა სახეები.

„დ’ელიოდოროს სტანცაში“ უდიდესი ფრესკაა „ელიოდორას განდევნა“ – იგი ბიბლიურ თემაზეა შესრულებული. სირიელი მთავარსარდალი ელიოდორო იერუსალიმის ტაძრის გაძარცვას მოინდომებს. ქალები და ბავშვები შიშით ქუჩაში დარბოდნენ, ტაძრის საკურთხეველთან მღვდელმთავარი გაფითრებული ლოცულობს, მაგრამ ელიოდოროს ვერაფერი აჩერებს. უცებ გამოჩნდება ციური მხედარი და მიწაზე დასცემს ყაჩაღს, ცხენის ფლოქვებით წიხლავს, ორი ყმანვილი როზგებით ყვლეფს ელიოდოროს. ყველა სცენა დინამიური თხრობის სტილშია გადმოცემული. მღვდელმთავრის სახეში პაპი იულიუს II არის ჩახატ-

ული. მხატვარი არჩევს სცენას, რომელიც ძარცვის შემდეგ დატ-
რილდა ტაძარში. დასჯის სცენა ახალი დრამატიზებული კანო-
ნებით წარმართება. კვატროჩენტო შურისძიების სცენას და-
მთავრებულად წარმოგვიდგენს ხოლმე, რაფაელმა კი ახლებური
გადაწყვეტა მოეძებნა: დამნაშავე ის-ისაა ძირს დაუციათ, ხოლო
ციური მხედარი ის-ისაა ჩანჩლავს ელიოდოროს. ელიოდორი
ინარჩუნებს სიმშვიდეს და ღირსებას. ფიგურები იმდენად ბევ-
რია, რომ აღქმა ძნელდება.

რაფაელის შედევრებში საბოლოოდ დასრულებულ ფორმებს
იღებს ლეონარდოს შემოქმედებითი ძიებანი. მისი ფასი კარგად
იცოდა მაღალმა არისტოკრატამ და სამღვდლოებამ. იულიუს
II-ს იგი ისე უყვარდა, რომ მზად იყო კარდინალობაც მიეცა მისთ-
ვის, სიკვდილმა შუეშალა ხელი (1520 წ.). ურბინო-ფლორენ-
ცია-რომი მისი საასპარეზო ქალაქები იყო. რაფაელის მადონები,
თავდაპირველად ბავშვური და უმანკო, შემდეგ დაფიქრებული,
სევდიანი და გამოცდილების მქონე იტალიელი ქალის ეროვნულ
სახეს აცოცხლებდნენ. როცა რაფაელს შეეკითხნენ – როგორ ხა-
ტავ ასეთ განსხვავებულ სახეებსო? – მან უპასუხა, ჩემი მადონე-
ბი იტალიის ქუჩებში დასეირნობენო. გადმოცემით, მას უყვარდა
ხაბაზის ქალიშვილი მარგალიტა ლუტი, მაგრამ თვითონ რაფაე-
ლის უთქვამს, ლამაზი ქალი რომ დავხატო, ბევრი ლამაზი ქალი
უნდა ვნახო.

რაფაელი რომში რომ მუშაობდა, მაშინ ბრამანტე შემოქმედებ-
ით ზენიტზე იდგა. 1502 წ. ბრამანტე ვატიკანის რეკონსტრუქცი-
აზე მუშაობის დროს გარდაიცვალა. რაფაელმა დაასრულა მისი
სამუშაოები, სწორედ მაშინ მოხატა ვატიკანის ლოჯიები – გრძე-
ლი გალერეა 12 მაღალი თალით გადარკალული. აქ არის რელიგი-
ური, მითოლოგიური არსებები, მცენარეები, ყვავილები. მას „რა-
ფაელის ბიბლიას“ ეძახიან. მისი ასლი გადმოტანილია ერმიტაჟში
XVIII ს-ში რომაელი მხატვრების მიერ. რაფაელს მონაფეთა მთე-
ლი არმია ჰყავდა, რომლებიც ეხმარებოდნენ სურათების დამ-
თავრებაში. მის კალამს ეკუთვნის მთელი სერია პორტრეტებისა.
რენესანსული ხელოვნება ადამიანის ღირსების წარმოჩენას ემ-

სახურება. ეს რენესანსული ანთროპოცენტრიზმის მხატვრული განსახოვნებაა. რაფაელი ერთ-ერთი პირველია აუტოპორტრეტული ჟანრის განვითარებაში. მას ეკუთვნის გრაფ კასტილიონეს (მისი მეგობარია) პორტრეტი, კარდინალის პორტრეტი, პაპი ლეო X-ს პორტრეტი კარდინალების თანხლებით. ეს ერთ-ერთი პირველი ჯგუფური პორტრეტია რენესანსში. ჯგუფური პორტრეტის ეს ტრადიცია რემბრანდტმა რაფაელისგან მიიღო მემკვიდრეობით. მონუმენტურ ფერწერულ ტილოებს შორის აღსანიშნავია ვარნეზინოს სასახლის მოხატულობა „გალატეას ტრიუმფი“. ხორციელი სილამაზის საოცარი ზეიმია, არაჩვეულებრივი დინამიკითაა გადმოცემული დელფინებზე ამხედრებული გალატეას მსვლელობა. ლოჯიების მოხატვაში რაფაელს ეხმარებოდნენ მისი მოწაფეები: ჯულიო რომანო, ფრანჩესკო პენი, პერინო დელ ვაგა და სხვა. დეკორატიული ნაწილი შესრულებულია ჯოვანო და უდინეს მიერ. რაფაელის სახელი მთელს იტალიაში ქუხდა. იგი სწორუპოვარი ფერმწერი იყო, ნახატებში თავმეუკავებელი სიმსუბუქე, უშუალობა, სინატიფე და ადამიანის ფიზიკური და სულიერი სილამაზის ტრიუმფია გადმოცემული.

რაფაელმა 37 წელი იცოცხლა, გადაღლისაგან ინსულტი დაემართა. „რაფაელი მისმა გენიამ დაღუპა“, – წერდნენ მისი თანამედროვეები.

მიქელანჯელო ბუანაროტი (1475-1564)

მაღალი რენესანსი კვატროჩენტოსთან შედარებით ასე გამოიყურება: თუ კვატროჩენტო არც ისე მთაგორიანი ადგილია, რომელიც თანაბარი შესაძებლობების ნიჭიერი მხატვრებით არის დასახლებული, იქ მწვერვალები არაა. მაღალ რენესანსს კი სამი მწვერვალი ამშვენებს: ლეონარდო, რაფაელი და მიქელანჯელო. კვატროჩენტოს ამ მთაგორიანმა ნიადაგმა წარმოშვა რენესანსი.

მიქელანჯელო განსაკუთრებული მოვლენაა მაღალ რენე-

სანსში (იტალ. „ჩინკვეჩენტო“). ერთნაირად ძლიერი ფერწერაში, სკულპტურაში, არქიტექტურაში, პოეზიაში. იგი საინტერესოა არა მარტო როგორც ხელოვანი, არამედ როგორც პატრიოტი მოქალაქე, პიროვნება: ბუნებით შმაგი, მოუსვენარი, მშიშარა და ზოგჯერ მემამოხეა. ახალგაზრდობაში სავონაროლას რელიგიური მრწამსით იყო გატაცებული, სავონაროლას კოცონზე დაწვის შემდეგ „პიეტა“ გამოაქანდაკა, ამაცობდა თავისი გვართ. ამაცი იყო და არავის ავტორიტეტს არ ცნობდა. მტრობდა ბრამანტეს, ლეონარდოს, რაფაელს. თავის თავს მოქანდაკედ თვლიდა და არა ფერმწერად. მთელი ცხოვრება ტიტანურ შრომასა და ბრძოლაში გაატარა. ებრძოდა თავისთავს, ებრძოდა ქვას – მარმარილოს, ებრძოდა მის ირგვლივ გამეფებულ რუტინას – ბნელ ეპოქას, რომლის ერთადერთ სხივად ლორენცო მედიჩის წრე და თვითონ ლორენცო მედიჩი – ბრწყინვალე – მიაჩნდა. გაუბედავი იყო პოლიტიკაში, თავის მოქმედებებსა და ნააზრევში, გაუბედავი იყო ხელოვნებაშიც. მეტისმეტად პატიოსანი და მორცხვი იყო, თანაც ეჭვიანი ახლობლებთან ურთიერთობაში, თუმცა მაინც ბევრი მეგობარი ჰყავდა, ისინი თაყვანს სცემდნენ მის გენიას. მისი მეგობარი იყო უბრალო ფლორენციელი მოქალაქეც, ბერიც, ვაჭარიც, ბანკირიც, ფილოსოფოსი პიკო დელა მირანდოლა და ჯორჯო ვაზარიც.

მისი გენიის მასშტაბურობა პაპებსაც აშინებდა. იულიუს II „საშინელს“ უწოდებდა, ვაზარი კი მეტისმეტად „ფრთხილს“. მაგრამ მიქელანჯელოს, ვინც „შიშის ზარს სცემდა ყველას, თვით პაპებსაც კი, თვითონ ეშინოდა ყველასი. სიყვარულშიც ზომიერებას კარგავდა, ადამიანის ფიზიკურ სრულყოფილებას აღმერთებდა, სულით ანტიკური ეპოქიდან იყო. ადამიანის სხეულის სილამაზეს მამაკაცის შიშველ სხეულში ხედავდა. სწორედ ამ ფიზიკური სრულყოფილების დანახვამ თავდავიწყებამდე მიმტევებელი გახადა მოხუცებულობაში მისი უნიჭო მონაფის, ულამაზესი ყმანვილის ტომაზო დი კავალიეროს მიმართ.

მიქელანჯელოს მსოფლმხედველობაში სარკესავით აირეკლა იტალიის რთული პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი მოვლენები.

იგი იარაღით ხელში იბრძოდა თავისი ქვეყნის დამოუკიდებლობისათვის. მისი ხელოვნების ცენტრში მხოლოდ ადამიანი დგას, ადამიანი აქტიური, შემოქმედი, მებრძოლი. მიქელანჯელო თავის შემოქმედებაში მაღალი რენესანსული იდეალის სრულ განხორციელებას აღწევს. ადამიანი და მებრძოლი, ადამიანი და თავისუფლება, ადამიანი და პიროვნება: აი, რა აინტერესებს ხელოვანს. სწორედ ამან განაპირობა ის, რომ მიქელანჯელოს სკულპტურა მიაჩნია ხელოვნების ყველაზე მაღალ დარგად, როგორც ადამიანის შინაგანი და გარეგანი მხარეების სრულყოფილი გამოხატვის საშუალება.

მაღალი რენესანსის ტიტანებს შორის გარჩევა პრინციპით – ვინ ვის სჯობს – არაა მიზანშეწონილი. ისინი გენიალურები არიან თავიანთი თავისებურებებით. და მაინც, ხელოვნების ისტორია მათზე აღმატებულად თვლის მიქელანჯელოს თავისი მოწინავე საზოგადოებრივი იდეებით, მაღალი მოქალაქეობრივი პათოსით, საზოგადოებრივ მოვლენებზე საოცარი სწრაფი რეაგირებით. ეს მომენტი მხოლოდ მისი პიროვნული თვისებებით როდი აიხსნება, იგი კანონზომიერად გამომდინარეობს მიქელანჯელოს ხელოვნების თავისებურებებიდან, უფრო სწორად, იგი მისი შემოქმედებითი კრედოს რეალიზაციის შედეგია: მისი გმირები დროის მოთხოვნებს პასუხობენ. მიქელანჯელო შესანიშნავად გრძნობს ეპოქის ახლებურ სუნთქვას. მისი ბიბლიური თუ მითოსური სახეები თანამედროვეობის ალეგორიული გამოხატულებაა.

მიქელანჯელო დაიბადა 1475 წ. ქალაქ კაპრეზეში (ფლორენციის მახლობლად), მამა ქალაქის მმართველი იყო. მიქელანჯელო ბავშვობიდანვე გატაცებული იყო ხელოვნებით, ამიტომ მამის ნების წინააღმდეგ გადაწყვიტა თავი შეეწირა ხელოვნებისათვის. 13 წელი დომენიკო გირლანდაიოს, ფლორენციელი მხატვრის, სახელოსნოში სწავლობდა. ერთი წლის შემდეგ ფლორენციის მმართველის ლორენცო მედიჩის სასახლეში მოხვდა. ლორენცო მედიჩის სასახლეში თავმოყრილი ანტიკური შედევერები მისი შესწავლის საგანი ხდება, გაოცება და აღტაცება ანტიკურობის თავყვანისცემით შეიცვალა. სასახლეში გაეცნო პიკო დელა მირანდო-

ლას, ანჯელო პოლიცინოს ჰუმანისტურ მსოფლმხედველობას, ჯოტოს, მაზაჩოს ხელოვნებას. ამან ახალგაზრდა ხელოვანში გმირულისა და მონუმენტალურობისაკენ სწრაფვა გამოიწვია.

პირველი სკულპტურული ნამუშევრები 16 წლის ასაკში შექმნა: „მადონა კიბესთან“ და „კენტავრების ბრძოლა“ (რელიეფი). ამ პერიოდის დაზგური ფერწერული ნიმუშებიდან მოღწეულია „მადონა-დონი“ (ტონადოს სტილში). „მადონა კიბესთან“ მცირე ზომის რელიეფური გამოსახულებაა, რომელზეც იგრძნობა ხელოვანის უმნიფარი ხელი. ყრმა ათლეტური აგებულებისაა, მადონა კი დიდებული სახეა ქალის. კენტავრების ბრძოლა ლაპიფებთან 17 წლისამ გამოძერწა, აქ უკვე ჩანს ოსტატის ხელი – დაძაბული დრამატიზმი, სკულპტურული ფორმების არნახული პლასტიკური აქტივობა, გადახლართული ფიგურები, ბრძოლის ჟინი და აქ პირველად გამოიკვეთება მისი შემოქმედების ძირითადი თემა – ბრძოლის თემა, რომელიც მისი შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე უკვე გამოხატავს გმირულ სულს, ვიდრე ტრაგიზმს. ამ რელიეფისადმი ხელოვანი განსაკუთრებულ სიყვარულს გამოხატავდა.

მე-15 ს-ის 90-იან წლებში ფლორენციაში რესპუბლიკური ნყოფა დამკვიდრდა მედიჩების განდევნის შემდეგ. მიქელანჯელო სავონაროლათია გატაცებული. რომს მიემგზავრება, სადაც 1501 წ. იპოვეს „ლაოკონი“ და „ბელვედერელის ტორსი“. მიქელანჯელო საბოლოოდ გაიტაცა ანტიკურმა ესთეტიკურმა იდეალმა – შიშველი სხეულის მეშვეობით ადამიანის ამაღლებული, გმირული სულის ჩვენებამ. ამ დროს შეიქმნა მისი ცნობილი „პიეტა“ – ახალგაზრდა დედის მუხლებზე დასვენებული ქრისტეს უსულო სხეული. მადონას სახე მწუხარე და ამაღლებულია, დრაფირებული, აფუებული კაბის კალთები მის შინაგან მღელვარებაზე მეტყველებს: აქ მხატვრულ-გამომსახველობითი ფორმითაც მიქელანჯელო ტრადიციულ რენესანსულ ხელოვნებას მისდევს – გაპრიალებული მარმარილოს ზედაპირი, უხვად და მდიდრულად დაფენილი კაბის კალთა, ამაღლებული სულის სიდიადესა და მწუხარებას გამოხატავენ. არ ჩანს ის ძირითადი ნიშანი, რაც

მიქელანჯელოს შემოქმედებას ახასიათებს – ადამიანის უზარმაზარი, გიგანტური ძალისა და დისპროპორციულობის შემოტანით ერთგვარი შინაგანი ექსპრესიულობის გამოჩინება. პიქირით, „პიეტა“ ამალღებული სულისა და ტრაგიზმის ანტიკური სიმშვიდით გადმოცემაა. მაგრამ მიქელანჯელო ჰერკულესის ცხოვრებით ცხოვრობდა, ტიტანურ შრომას ეწეოდა და ტიტანებს ქმნიდა. რომელ როლანი წერდა: „ვინც გენიას ურყოფს, მოიგონოს მიქელანჯელო“. შესახედავად იგი სულაც არ იყო ფიზიკური სრულყოფილების განსახიერება. საშუალო ტანისა, მხარბეჭიანი, დაკუნთული, ზურგჩაგარდნილი და მუცელგამოვარდნილი, მუდამ თავანული დადიოდა კისრის მალეების დაზიანების გამო (იგი ჭერს და მალალ კედლებს წლობით ხატავდა), ცხვირი ჩამტვრეული ჰქონდა (ამბობდნენ, მოქანდაკე ტორიჯიანომ ჩაუმტვრია). მოღუშული, ჭუჭყიანი სამოსით, მიუკარებელი, ცხოვრების ყოველდღიურობა მისთვის არ არსებობდა, ამბობენ როცა გარდაიცვალა, წინდები ვერ გახადეს, გიფსით ჩაკირული ჰქონდა. შინაგანად საოცრად რომანტიკული, სონეტებს წერდა, გარეგნულად კი მხოლოდ ხელოვნებისათვის შეწირული, ფლორენციისაზე შეყვარებული, სანგრებშიც კი იჯდა იარალით ხელში, როცა ფლორენციის ფრანგები უტევდნენ, მედიჩების წინააღმდეგ ამბოხებული, ვერ იტანდა მდიდარ მეცენატებს და მათ მფარველობას, ეურჩებოდა პაპის ჭირვეულობას.

თავისუფლებისა და მამაცობის სიმბოლოდ ფლორენციას ძვირფასი საჩუქარი გაუკეთა მიქელანჯელომ 1504 წელს, როცა „დავითის“ 5-მეტრიანი ქანდაკება დადგა სინიორიის მოედანზე სასახლის წინ. მის დადგმას პოლიტიკური დატვირთვა ჰქონდა, XVI ს. ფლორენციის რესპუბლიკა შინაურ ტირანებსა და გარემტრებს ებრძოდა. „დავითის“ ქანდაკება ფლორენციის გამარჯვებისა და შესაძლებლობის მხატვრული განსახიერება იყო. ახალგაზრდა ფლორენციის რესპუბლიკა, ჭაბუკი დავითის მსგავსად, დაამსხვრევდა გოლიათებს. განსხავებით სხვა სკულპტურებისგან, მიქელანჯელო ტიტანური ფიზიკური შრომით ამუშავებდა ქვას, კვეთდა და მარმარილოს სიმძიმისაგან ათავი-

სუფლებდა თავის ჩანაფიქრს. დავითის სახე დონატელოსა და ვეროკიოს შემოქმედებაშიც შეიქმნა. მიქელანჯელოს დავითი ანტიკური სტილითაა შესრულებული, შიშველი, 17 წლის უმწიფარი ჭაბუკის სხეული თავისუფალი პოზით დგას, სახე უაღრესად მშვიდი, მაგრამ შეჭმუხვნილი წარბებით საოცარი ნებისყოფის გამომხატველი, ცალ ხელში ქვა უჭირავს მხართან მიბჯენილი. მეორე ხელი დაშვებულია. ის, რაც თვალში საცემია, ხელება – დაკუნთული, ტანთან შედარებით უფრო ხნიერი კაცისაა, ძარღვებმობერილი და უფრო გრძელი, ვიდრე ამას ტანის სიმაღლე მოითხოვდა. ხელის მტევნების დისპროპორციულობა ხაზგასმულია ხელოვანის მიერ. მთლიანად ქანდაკება რენესანსის ეპოქის ესთეტიკურ იდეალს განახორციელებდა – ესაა ადამიანური შესაძლებლობებისადმი ღრმა რწმენა, რწმენა იმისა, რომ ადამიანი ნებისმიერ გოლიათს შეებმება და მისი დამარცხება შეუძლია. ამისათვის მას აქტივობა, შემოქმედებითობა, ძლიერი ხელები ესაჭიროება. ადამიანმა საკუთარი ხელით უნდა გამოქედოს თავისი ბედი – ასეთია მიქელანჯელოს დასკვნა. ქანდაკება საბოლოოდ დაიდგა პალაცო ვეკოს წინ.

1508 წ. პაპმა იულიუს II-მ საკუთარი აკლდამის მშენებლობაზე მიიწვია. ხელოვანმა არქიტექტურული ანსამბლი ჩაიფიქრა მარმარილოს სტატუებით, მთელი სამუშაო თავისი ხელით უნდა შეესრულებინა. მავზოლეუმი, 40 სტატუით, გრანდიოზული ნაგებობა უნდა ყოფილიყო, მაგრამ პაპი არ აძლევს სამშენებლო მასალის ფულს, არღვევს ხელშეკრულებას. მიზეზი კი ისაა, რომ პაპი იწყებს წმ. პეტრეს ტაძრის რეკონსტრუქციას და მიქელანჯელოს სიქსტინის კაპელის მოხატვას ავალებს. 1508-1512 წლებში ხარაჩოებზე ზურგზე დანოლილი, თავგადაწეული ხატავდა. 4 წლის მანძილზე მარტოდ მუშაობდა. ეს ნამდვილი გმირობა იყო. 600 კვმ. მოხატა ასეული ფიგურებით. სიქსტინის კაპელა – 48 მ სიგრძის დარბაზი, 18 მ სიმაღლის მოგრძო დარბაზი იყო, ბრტყელი თაღით შეკრული. მხატვრული ხერხებით მიქელანჯელომ პლაფონი დაჰყო ნაწილებად. შუა ნაწილს ხატავს 9 ბიბლიური სცენით – სამყაროს შექმნისა და პირველი ადამიანების

ცხოვრების აღწერით. კუთხეებში თითოეულ კომპოზიციას შიშველი ფიგურები ამშვენებს, თალის გვერდით ნაწილებში 7 წინასწარმეტყველი და 5 სივილა დახატა. დანარჩენი ნაწილი შევსებულია ბიბლიიდან ქრისტეს წინაპრების სახეებით. საერთო ჩანაფიქრი ბუნდოვანია, მაგრამ იმდენად შთამბეჭდავია ძლიერი ფიგურების სახეები, დინამიური შიშველი სხეულები, რომ თვალს ვერ მოწყვეტთ. მნახველი იღლება. ტურისტები ხშირად იატაკზე განოლილი ათვალთქრებენ ქერს. აქ არის „ადამიანის შექმნა“, წინასწარმეტყველები – ზაქარია, ისაია, დანიელი, იონა, იერემია, 7 სივილა – მოხუცი კუმის სივილა და ახალგაზრდა დელფიის სივილა, „მზისა და მთვარის შექმნა“. კაპელის მოხატვამ ფიზიკურად დააზიანა, კისერი გადაეგრიხა, წიგნსაც ვერ კითხულობდა პირდაპირ, მალლა უნდა დაეჭირა. ამის შემდეგ მხატვარი უბრუნდება პაპის აკლდამას და იქ ორ ქანდაკებას დგამს: „მონები“ და „მოსე“. მოსეს ქანდაკება ამჟამად რომშია, მონებისა ლუვრში. სიქსტინის კაპელას ჭერზე „სამყაროს შექმნის“ მოხატვით მიქელანჯელომ იტალიაში უდიდესი მხატვრის სახელი მოიპოვა. ეს საოცრება იყო.

„მონები“ რენესანსული სულისკვეთების ტრაგედიას გამოსახავს. ქანდაკება გვიჩვენებს ადამიანის კონფლიქტს შემბოჭველ ძალებთან. უზარმაზარი ლოდებისგან თითქოს თავის დაღწევას ცდილობენ ადამიანები, რთული მოძრაობებით, უხეშად გამოთლილი სახეებით ქანდაკება თითქოს დაუმთავრებელია, დიდია ექსპრესიულობა, კუნთების დაჭიმულობა. მოსეს ქანდაკება ადამიანის უძლეველობის მაჩვენებელია. ღვთის მოციქული განრისხებულია, კოპებზეკრული ზის, თავზე ორი რქა სიბრძნის მაჩვენებელია, ხელში თიხის ფირფიტები უჭირავს 10 მცნებით, მოსემ დაინახა, რომ მისი იქ არყოფნის დროს, როცა სინას მთაზე ღმერთს უსმენდა, მისმა ხალხმა უღალატა რწმენას, ჭეშმარიტ ღმერთს და ისევ ოქროს ხბოს კერპს უვლიდა გარს ცეკვით. მოსეს ქანდაკების ფსიქოლოგიური სახე სხვადასხვანაირად შეიძლება გაიხსნას. ფროიდს აქვს შესანიშნავი სტატია ამ თემაზე.

მალალი რენესანსის დამამთავრებელ ეტაპს გამოხატავს

მედიჩების კაპელა, რომელზეც 15 წელი მუშაობდა დღე და ღამე. მიქელანჯელოს პორტრეტები არ უყვარდა, მაგრამ მაინც დათანხმდა ჯულიანო მედიჩინის მკაცრი მეომრული სახე გამოეკეთა, იგი კაპელის ნიშაშია შედგმული, გვერდებზე ორი ფიგურაა: „დღე“ და „ღამე“. „დილა“, „სალამო“ – ორი შიშველი ფიგურით – ჰერცოგ ლორენცოს სამარხი დაამშვენა მიქელანჯელო პიროვნული დიდების იდეალს ქმნიდა, მაგრამ მთელი არსებით სძულდა ტირანია, XVI ს-ის 30-იან წლებში პაპის ტახტზე იჯდა პავლე III, რომელმაც ვერაფრით ვერ დაიყოლია ბუანაროტი ემუშავა მასთან. ბოლოს მაინც მისი ბრძანებით მიქელანჯელომ 1534-41 წლებში ვატიკანში სიქსტინის კაპელის საკურთხეველის კედელზე „სამიწველი სამსჯავრო“ მოხატა. სამი მეოთხედი ჰქონდა დამთავრებული, როცა სურათის სანახავად მოვიდა პაპი, თან მოჰყვნენ მღვდელმთავრები. შიშველი ფიგურების დანახვისას ერთ-ერთმა შეიცხადა: ეს სურათი აბანოს ან დუქნების მოსართავად ვარგა და არა საკურთხეველისო. მიქელანჯელომ სამაგიერო იმით გადაუხადა, რომ ამ ბერის პორტრეტი ჯოჯოხეთში ჩახატა გველებით გარშემორტყმული. პაპის ბრძანებით, რამდენიმე ფიგურა სამოსით შემოსა.

სურათზე, რომელიც სამ სარტყლადაა დაყოფილი, სამოთხისა და ჯოჯოხეთის დაპირისპირებული სანახაობაა. ქრისტე სულ მალლა ღრუბლებშია გამოსახული. ადამიანთა შიშველი ფიგურების რთული მოძრაობებია, მიუხედავად სიმრავლისა, არც ერთი ფიგურა ერთმანეთს არ ჰგავს. პაპმა, პავლე II-მ, ეს სურათი მკრეხელობად ჩათვალა და ზოგიერთი ფიგურის შემოსვა ბრძანა.

მიქელანჯელომ თავის დამოკიდებულება ტირანიის წინააღმდეგ ჩააქსოვა სკულპტურაში „ბრუტუს“. თავისუფლებისმოყვარე და ამაყი ბრუტუსის სახე იმ პიროვნების მხატვრული სახეა, რომელსაც სძულს ტირანია და მაღალი ზნეობრივი შეგნებით კლავს კეისარს.

თავისი სიცოცხლის ბოლო ათეული წლის მანძილზე მიქელანჯელოს უკვე სხვაგვარი განწყობილება ეუფლება: ტიტანიზმი

მთავრდება, სასონარკვეთილება ფეხს იკიდებს. ამ განწყობილებას გამოხატავს „პიეტა“ – „კუბოში ჩასვენება“ – სკულპტურული ჯგუფი და „ჯვარცმის“ სცენა გრაფიკაში. განსხვავებით სკულპტურისა და გრაფიკისგან, მიქელანჯელოს არქიტექტურა ბოლომდე ინარჩუნებს საგმირო, დიდებულ, ამაყ სულს. ასეთია წმ. პეტრეს რომის ტაძარი და კაპიტოლიუმის მოედანი.

„საშინელი სამსჯავრო“ „ათენის სკოლისგან“ განსხვავებით უკვე ქაოსსა და ტიტანიზმის მსხვერველს გამოხატავს. პაპი იულიუს II-ის აკლდამის „მონებიც“ ჩვენთვის დასრულებული სახეებია, მაგრამ აქაც მიქელანჯელოს სულიერი ტრაგიზმი და რენესანსული სულის დაცემის გამოხატვაა. ადამიანები იბრძვიან, თავისუფლება სწყურიათ, მაგრამ ვერ თავისუფლდებიან. აღსანიშნავია ერთი ფერწერული ფიგურაც: ესაა დაღმეჭილი, შეშინებული, ფიზიკურად კუნთოვანი, მაგრამ სულიერად დაძაბუნებული ადამიანის სახე, ცალი ხელით ცალ თვალს იფარავს, მეორე კი შიშით აქვს სავსე, წელში მოხრილს, ფეხებზე მიწიერი ცოდვების სიმბოლური გამოხატულებანი – ურჩხულები – ჰკიდია. მიქელანჯელო გარდაიცვალა 1564 წ. რომში, მალულად გამოაპარეს მისი ნეშტი და ფლორენციაში დაკრძალეს სანტა კროჩეს მონასტერში.

მიქელანჯელო ხანგრძლივი ცხოვრების გამო რენესანსის დეკადანსს მოესწრო, როცა კათოლიკური ეკლესია რეაქციული გახდა, დევნიდა თავისუფალ აზრს, ახალი თაობა არ აღიქვამდა ფეოდალურ-კათოლიკურ რეაქციას მტკივნეულად, ძველი თაობა კი ტრაგიკულად იღებდა ამას. ტიტანიზმის დამარცხებამ მანერიზმი წარმოშვა, რომელიც, იშვიათად, ეპიგონურ ხელოვნებას ქმნიდა, ზოგიერთი გამონაკლისის გარდა. მიქელანჯელოს ცხოვრება მარტოობაში გაილია. ამბობენ, მას მგზნებარედ უყვარდა მარკიზა პესკარე, მასთან მიწერ-მოწერა ჰქონდა, უწერდა სონეტებს, ქალი მალე გარდაიცვალა, რამაც უდიდესი მწუხარება მიაყენა მოქანდაკეს.

მიქელანჯელოს თანამედროვენი იყვნენ კორეჯო, ბერვინუტო ჩელინი, რომელიც ბრწყინვალე ქანდაკებებითა და ჭედური

ხელოვნებით, ოქრომჭედლობით თანამედროვეებში იმდენად პოპულარული არ იყო, რამდენადაც თავისი პათოლოგიური, სკანდალური და ავანტიურისტული ცხოვრებით. კლავდა საყვარლებს, ჩხუბობდა ღამე, შანტაჟებს აწყობდა, ინტრიგებს ხლართავდა, დღისით კი ბრწყინვალე ხელოვნების ნიმუშებს ქმნიდა. ალორძინების ტრადიციები შემდეგ საუკუნეში, ფაქტობრივად, იტალიაში ვერ გაგრძელდა, მაგრამ მისი მემკვიდრე ჩრდილოეთი ევროპა აღმოჩნდა.

აღსანიშნავია რენესანსული მხატვრული გამოსახვის თავისებურება. კერძოდის, რომ რენესანსის ეპოქაში გამომსახველობითი ფორმების სიმდიდრით ფერწერა გამოირჩევა, ამიტომ იგი წამყვანი დარგია, არქიტექტურას ფერწერა კარნახობს თავის წესებს. არქიტექტურა თვითონ ბაძავს მონუმენტურ ფერწერას. თუ ანტიკურ ეპოქაში არქიტექტურული ორდერები ფუნქციონალურ დატვირთვას ატარებდა, რენესანსში ორდერული სვეტები დეკორის როლს ასრულებდა. საერთოდ, რენესანსში დეკორული ფორმებისაკენ სწრაფვა შეინიშნება, განსაკუთრებით, ფასადებზე. რენესანსი იყენებს შუქ-ჩრდილებს განწყობილებისა და კომპოზიციური განლაგების გადმოსაცემად. შუქ-ჩრდილი შუქისა და ჩრდილის კონტრასტს გულისხმობს, შუქ-ჩრდილი პირველად ბერძენმა მხატვარმა აპოლოდორმა გამოიყენა, რისთვისაც მას „სკიაგრაფი“ ანუ „შუქ-ჩრდილების გამომსახველი“ უწოდეს.

რენესანსული მხატვრები შინაარსს კომპოზიციური სტრუქტურით გადმოსცემენ. კომპოზიცია ლათ. ნიშნავს „ნაწილების შეფარდებას“, „შედგენას“, „ფიგურათა განლაგებას“. ფერწერაში კომპოზიცია ფიგურათა ისეთ განლაგებას გულისხმობს სიბრტყეზე, რომელიც ყველაზე კარგად გამოხატავს მხატვრის ნაფიქრს. მხატვარი მოიძიებს ამოსავალ ცენტრს – კომპოზიციის ცენტრს, რომელიც აზრობრივად იკრებს სურათის დანარჩენ ნაწილს. „საიდუმლო სერობაში“ შინაარსობრივი დატვირთვა კომპოზიციის ცენტრზე – ქრისტეს სახეზე – მოდის. ფიგურებს შორის ურთიერთშეთანხმებაა და ყველა ფიგურას აერთიანებს ქრისტეს სახე. მართალია, სურათის კომპოზიციის ცენტრი სუ-

რათის აზრობრივი კვანძია, მაგრამ არაა სავალდებულო ტერიტორიულად იგი მართლაც ცენტრში იყოს. კომპოზიცია სურათის ისეთი მთლიანობაა, როცა მისი არცერთი ნაწილის ამოღება არ შეიძლება. წინააღმდეგ შემთხვევაში დაირღვევა მხატვრული ნაწარმოების შინაარსობრივი მთლიანობა (ასეთია, მაგ. მაზაჩოს ფერწერული ტილო „სასწაული სტატირით“).

რენესანსის სიახლეა პერსპექტივა – სიღრმის, სივრცის ისეთი ილუზორული წარმოსახვა, როგორც სინამდვილეში თვალისთვისაა მისაღები. ფიგურები ახლოს უფრო დიდია, შორს – პატარა. ფონად გამოყენებული ბუნების პეიზაჟები ფერებითაც კი განსხვავებულია. მაგალითად, ფერწერაში ლეონარდომ პირველმა შემოიტანა სიღრმის გადმოცემის ისეთი ხერხი, როცა ფერი ცვლილებას განიცდის, დაშორებულ მანძილზე ფერთა სიმკვეთრე კლებულობს. პერსპექტივის შესახებ თეორიული ტრაქტატები ფერმწერებს და არქიტექტორებს ეკუთვნით. მაგრამ ხაზობრივი პერსპექტივა პირველად არქიტექტორებმა გამოიყენეს.

რენესანსის თავისებურება ისიცაა, რომ დიდი ხელოვანები ერთნაირი სიძლიერით მუშაობდნენ ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში. მიქელანჯელომ გუმბათი დაადგა ბრამანტეს პროექტით აშენებულ წმ. პეტრეს ტაძარს. მიქელანჯელოს ბრწყინვალე პოეტური ნიჭიც გააჩნდა. წერდა სიყვარულზე, ღმერთზე, მარტოობასა და შიშზე. უამრავი სასიყვარულო სონეტები მიუძღვნა სიბერის ჟამს თავისი სიყვარულის ობიექტს – ულამაზეს ყმანვილს ტომაზო დეი კავალერის. მისი პლატონისეული სიყვარული ლამაზი ფიზიკური სრულყოფილებისადმი, რომელსაც ერთნაირი გზნებით ხატავდა მამაკაცის სხეულსა და ქალის სხეულში, მთლიანად სულიერ განცდებზე აქვს დაყვანილი თავის სონეტებში. ტომაზო არა მარტო ულამაზესი ყმანვილი, არამედ კეთილშობილი მეგობრობისა და ერთგულების განსახიერებაც იყო მიქელანჯელოსათვის. მას მასწავლებლის ნდობა არასდროს არ გამოყენებია მიქელანჯელოს წინააღმდეგ.

რენესანსული ხელოვანები კავშირს არ წყვეტენ ხელოსნობასთან. ვეროკიო, ბოტიჩელი, ბენვენუტო ჩელინი სკივრებს აფ-

ორმებდნენ, ოქრომჭედლობას მისდევდნენ, თევშების, ლარნაკების მოხატულობა, სამკაულების დამზადება ჩვეულებრივი საქმე იყო. მაგრამ თუ ანტიკურ ხანაში მოხატულ თევშებს დანიშნულებისამებრ იყენებდნენ, რენესანსის ეპოქაში მოხატული თევში წმინდა ესთეტიკური ღირებულების მატარებელი იყო, ამიტომ მას კედელზე ჰკიდებდნენ, დეკორად იყენებდნენ.

რენესანსის ეპოქამ ხელოვნება კოლექტიური საქმიანობიდან (შუა საუკუნეები) ინდივიდუალურ საქმედ აქცია.

ვენეციური სკოლა

მაღალი და გვიანი რენესანსი (XVI ს.) ვენეციური სკოლის გარეშე წარმოუდგენელია. მას იმიტომ გამოყოფენ ცალკე, რომ ვენეციური სკოლა იტალიის რენესანსში განსაკუთრებულ ეტაპს ქმნის. ვენეციაში რენესანსული პერიოდი გვიან ყალიბდება, ეს აიხსნება არა ვენეციის ეკონომიკური ან პოლიტიკური ჩამორჩენილობით, არამედ ბიზანტიური კულტურისადმი განსაკუთრებული მემკვიდრეობითი ძაფებით.

ვენეცია იტალიისა და ცენტრალური ევროპის ფანჯარა იყო აღმოსავლეთის ქვეყნებისათვის, საიდანაც შემოდოდა მდიდრული ცხოვრების, ფუფუნების, განცხრომის სურნელი. ვენეციის კულტურა და ხელოვნება რომანული და გოთური სტილის ბრწყინვალე დეკორატიულობას დიდხანს ინარჩუნებდა, შუა საუკუნეების გავლენა დიდი იყო, ამიტომ მისი გადასვლა მსოფლმხედველობის ახალ ტალღაზე გვიან მოხდა. ეს საგრძნობი გახდა თურქების მიერ კონსტანტინეპოლის დაპყრობის შემდეგ 1453 წ., როცა შესუსტდა ვენეციის სავაჭრო პოზიცია. იმის გამო, რომ ვენეცია განსაკუთრებული სიმდიდრით გამოირჩეოდა, მასში უფრო სწრაფი ტემპით განხორციელდა ეროვნული სულისკვეთების აღზევა. ვენეციამ მოახერხა 1509-1516 წლებში დამოუკიდებლობის შენარჩუნება, ამიტომ იქ დაიწყო პირდაპირ

მაღალი რენესანსი. ვენეციური სკოლის წარმომადგენლებია: ჯორჯონე, ტიციანი, ჯენტალე ბელინი, ჯოვანო ბელინი, მანტენია, ტინტორეტო, ლორენცო ლოტო, იაკოპი და ლეონარდო ბასანოები, ვერონეზე, სტროცი, ფეტი და სხვა.

ადრეული რენესანსიდან მაღალ რენესანსზე გადასვლა ჯოვანო ბელინის შემოქმედებით ხდება (1430-1516). მის შემოქმედებაში წინა პლანზეა წამოწეული ადამიანის ზნეობრივი მხარე. მისი კომპოზიციების სიუჟეტები დეტალურ დრამატულ განვითარებას აღწევენ, მით უფრო ძლიერია ფერთა ჟღერადობა, სურათის რიტმიკა, ადამიანის შინაგანი სამყაროს ჩვენება მიმიკით.

ბელინიმ 1500 წ. შექმნა ბრწყინვალე სურათი „ქრისტეს დატირება“, უღმობელი ცხოვრებისეული სიმართლით მას ეკუთვნის „მადონა ბერძნული წარწერით“, „ტბის მადონა“, „გარდასახვა“, „მადონა ხეებით“, „ღმერთების ქეიფი“.

ბელინი ამ სურათებით მაღალ რენესანსს ქმნის ვენეციაში. ბელინი საფუძველს უყრის პორტრეტების ტრადიციას ვენეციურ სკოლაში.

ჯორჯონე (1477-1510). ჯორჯონე ლეონარდოს მსგავსად ქმნის ნატიფ ჰარმონიას, სრულყოფილი ადამიანის იდეალს. მას ლეონარდოს ამსგავსებენ ინტელექტუალიზმითა და კრისტალიზებული გონივრულობით, მაგრამ ასხვავებენ ლირიზმით – ლეონარდოსთან ლირიზმიც რაციონალურია. ჯორჯონე ბუნებას ესთეტიკურ ღირებულებად აქცევს. ადრეულ პერიოდში (1505 წლამდე) შექმნილია „მადონა დე კასტელფრანკო“ (ტაძარია ქ. კასტელფრანკოში). ფიგურები პირამიდული კომპოზიციითაა აგებული, მაგრამ იგრძნობა ბიზანტიური ფრესკების გავლენა, „მოგვთა თაყვანისცემა“, „მწყემსთა თაყვანისცემა“, ორივე სურათი ინახება ლონდონისა და ვაშინგტონის მუზეუმებში.

1505 წლიდან იწყება მისი შემოქმედებითი აღმავლობა, მაგრამ ხანმოკლე ვადით, მხოლოდ 5 წლით. სწორედ ამ 5 წელიწადში ჯორჯონე ქმნის თავის შედევრებს, რითაც იგი მაღალი რენესანსის უბრწყინვალეს წარმომადგენლად ითვლება. ამ

პერიოდში იქმნება „ჭექა-ქუხილი“, „იუდიფი“, „მძინარე ვენერა“, „კონცერტი“, მრავალრიცხოვანი პორტრეტები. სწორედ ამ სურათებში ვლინდება მაღალი რენესანსის ვენეციური სკოლის დამახასიათებელი გამომსახველობითი შესაძლებლობანი „ზეთით ფერწერაში“. ზეთით ფერწერა ეს ვენეციური სკოლის პრეროგატივაა. ფერი რომ ზეთმა შეცვალა, ეს ვენეციის ეკოლოგიური პირობების გამო მოხდა. ნყალზე გაშენებულ ქალაქში სინესტე იმდენად დიდია, რომ საღებავები ფრესკებიდან ცვივოდა, ამიტომ ვენეციელებმა გამოიგონეს ზეთით ხატვა. მიუხედავად გავლენისა, ვენეციამ უარი თქვა ბიზანტიიდან მოზაიკის გადმოღებაზე. ამიტომ მოზაიკური ხელოვნება მისთვის უცხოა, მაგრამ მისი ფერადოვნების გავლენა მაინც ეტყობა ვენეციელთა კოლორიტით მდიდარ და ბრყინვალე ფერთა გამას. ზეთოვანი საღებავი მეტ შესაძლებლობას იძლეოდა ბუნებრივ ფერთა გადმოსაცემად, ამიტომაც ტემპერის ფერწერამ ადგილი დაუთმო ზეთოვან ფერწერას.

ჯორჯონე ჯოვანი ბელინის მონაფე იყო. მისი „მძინარე ვენერა“ (დრეზდენი) ბუნების ნიაღში ნამდვილი ღვთაებაა, ციური სილამაზით შემკული. ამბობენ, იგი ტიცციანმა, მისმა მონაფემ, დაასრულა. კერძოდ, ბუნების ფონი. ჯორჯონეს „მძინარე ვენერა“ უფრო რომანტიკული და ამაღლებულია, ამდენად მასში რენესანსული მეტია, ვიდრე ტიცციანის „ვენერა სარკით“. ჯორჯონეს სტილი ახლოსაა რაფაელთან, ლეონარდოსთან, მაგრამ იგი უფრო კლასიკურია, განონასწორებულია, მშვიდია თავის კომპოზიციებში. ჯორჯონეს „ჭექა-ქუხილი“ ბუნებისა და ადამიანის განწყობილების თანხმიერების ნიმუშია. მისი სიუჟეტური ხაზი უცნობია, რა თემა უდევს საფუძვლად? – ეს უცნობია, მაგრამ სურათს ბუკოლიკური, იდილიური შინაარსი აქვს: მოქუფრული ბუნების მწვანე ფონზე არაჩვეულებრივად გამოიკვეთება ელვის დაკლანკილი ხაზის ელვარება, ოდნავ მღელვარე, ამოძრავებული ხეების ტოტები, მდინარე. ბუნების მწვანეში თეთრად ანათებს მადონას შიშველი სხეული, რომელსაც მხოლოდ მხრებს უფარავს ნაზი მოსასხამი. ქალი ყრმას ძუძუს აწოვებს.

მოშორებით დგას წითელ ხიფთანში, რენესანსულ სამოსში ჩაცმული მწყემსი, რომელიც გაფაციცებით ადევნებს თვალს დედისა და ყრმის ურთიერთობას ძუძუს ნოვის პროცესში. პერსონაჟთა ვინაობით შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს ლეთისმშობლის, ახლადდაბადებული ყრმისა და შობის პირველი მონმეა, მწყემსია, ბიბლიური თემის რენესანსული ვარიაციაა („მწყემსთა თაყვანისცემა“). მაგრამ ეს მხოლოდ შეიძლება ვივარაუდოთ. უფრო სარწმუნოა, რომ ხელოვანის ფანტაზიით შექმნილი თემაა. აქ ფერწერული შესრულებაა მთავარი, საოცარია ფერთა სიუხვე, კონტრასტი ნათელსა და ბნელს შორის, ადამიანის ფიგურის ნაკვთა სირბილე.

ერმიტაჟში დაცულია ჯორჯონეს „იუდიფი“. ეს თემა კვატროჩენტოშიც გვხვდება (XV ს.), მაგრამ აქ მოძებნილია ივდითის მოქმედების კულმინაციური წერტილი. ეს ბიბლიური თემაა – სინაზით აღსავსე ქალი მტრის ბანაკში კლავს სარდალს, მისი თავი ფერხთით აგდია. ჯორჯონეს ივდითი მეტისმეტად ქალურია, ნაზი, ცალი ფეხი მოჭრილ თავზე უდგას, ცალ ხელში ქალური სიკეკლეუციით (ნეკა თითი გაშვერილი აქვს), ორი თითით უჭირავს ხმალი. აქ შინაგანი სიძლიერისა და ამასთან, გარეგანი, შესაბამისი ფიზიკური სრულყოფილების ჰამონიაა. ნაზი ქალი მუხის ძლიერ ხესთან დგას. აქაც კონტრასტია ნაზ ქალსა და ძლიერ მუხას შორის. კონსტრასტია ქალის სინაზესთან, სიმშვიდესთან დაპირისპირებულ სისასტიკეს – მკვლევლობას შორის. ჯორჯონესთან არაა დამახასიათებელი პორტრეტული დაკონკრეტება, მაგრამ თავის პერსონაჟებს იგი ინდივიდუალობას არ უკარგავს, რადგან ინდივიდუალობა ადამიანის შინაგანი სამყაროს მრავალფეროვნების საჩვენებლად შესანიშნავი ხერხია. ამის ილუსტრაციაა „სამი ფილოსოფოსი“ – ყმანვილი, მონიფული ვაჟკაცი, მოხუცი. აღსანიშნავია, რომ ლეონარდოს პორტრეტული სახეებისათვის დამახასიათებელი დაბინდულობა „სფუმატო“ – ჯორჯონესთანაც გვხვდება. მაგალითად, სურათზე „ანტონიო ბროკარდო“.

ჯორჯონეს „მძინარე ვენერა“ თუ დაუმთავრებელი დარჩა,

ასევე დაუმთავრებელი დარჩა მისი „სოფლის კონცერტი“ (დაცულია ლუვრში). ორივეგან პეიზაჟის ფონი ტიციანმა დაამთავრა. „სოფლის კონცერტი“ – ბუნების პეიზაჟში ჩახატულია ორი ჩაცმული ყმანვილი, ორი შიშველი ქალი. ფიგურათა მოძრაობა, ტანსაცმლის ხვეულები, ხეების მოძრაობა განსაკუთრებულ მუსიკალურ ხმოვანებას მიესადაგება, შექმნილია ატმოსფერო, ჰაერი გაჟღენთილია მუსიკალური ხმებით. ბუნების სილამაზე ესთეტიკური ფენომენია ჯორჯონესთან, მაგრამ ამ სილამაზეს აძლიერებს ადამიანის სხეულებრივი სილამაზე. ჯორჯონე შავი ჭირით გარდაიცვალა.

ტიციანი (1477-1576)

ვენეციური ფერწერა სამყაროს გრძნობად აღქმას ემყარება. მაღალი რენესანსის (ფლორენცია, რომი) არქიტექტურა, კომპოზიციის გეომეტრიული სიზუსტე აქ არ გვხვდება, აქ მეტი მუსიკალობაა, ინტიმურობა, გრძნობადობაა, მეტი მინიერებაა. ვენეციაში, რომელსაც ვაჭრებისა და ბანკირების რესპუბლიკას უწოდებდნენ, რენესანსმა XVI ს-ის ბოლომდე გაძლო. ვენეციურ რენესანსს ლამაზი დეკორირება და საზეიმო განწყობილება ახასიათებდა. ასეთი იყო მესინას, ჯორჯონეს, ტიციანის ფერწერა.

ტიციანის შემოქმედება ლეონარდოს, რაფაელისა და მიქელანჯელოს შემოქმედებათა გვერდით მოხსენიება, როგორც მაღალი რენესანსის მწვერვალი. სწორედ ეს ოთხეული ქმნის მაღალ რენესანსს, დანარჩენი კი ფონია. ტიციანი ყველაზე ხანგრძლივად ცხოვრობდა (99 წელი იცოცხლა).

ტიციანის დროინდელი ვენეცია თავისი დროის კულტურისა და მეცნიერების ერთ-ერთი უძლიერესი ცენტრია იტალიაში. ზღვასთან დაკავშირებულმა ურთიერთობამ იგი მსოფლიო სავაჭრო ურთიერთობების ქსელში ჩააბა, რაც ხელს უწყობდა ტექნიკის, მეცნიერების, ფილოსოფიური აზროვნების განვითარებას. ვენე-

ციაში დაიწყო პირველად ნიგნის ბეჭდვა. ვენეციელი ვაჭრების დამსახურებაა ჩინეთიდან და შორეული ინდოეთიდან ბევრი საიდუმლოების შემოტანა; მაგალითად, ჩინური აბრეშუმის წარმოება. ვენეციას ჰყავდა საუკეთესო ინტელიგენცია, რომლის ხელმძღვანელი ტიცციანი იყო. ჟურნალისტიკის ფუძემდებელი, მწერალი და პუბლიცისტი, „ტირანების რისხვა“ – არეტინო, იაკობ სანსოვინო და ტიცციანი ვენეციის ინტელექტუალური საზოგადოების ტრიუმვირატს ქმნიან. ტიცციანი სალონურ მიღებებს აწყობდა, საერთოდ, მდიდრული და ფუფუნებით ცხოვრება უყვარდა, ამქვეყნიური ცხოვრების ყველა სიამით ტკბებოდა, თუმცა მის შემოქმედებაში იგნორირებული იყო ყოველგვარი ფიზიოლოგიური და ხორციელი ტკბობის, მინიერი ვნებიანობის გამოვლენა. მისი სურათები მაღალი სულიერებისა და ადამიანურობის გამოხატვაა.

სწორედ ასეთი მაღალი სულიერება, მშვიდი სიხარული, მინიერი და ციური სილამაზის სრული ჰარმონია ადამიანის სხეულებრივ სილამაზეში გადმოცემულია მის ბრწყინვალე სურათში „ციური და მინიერი სიყვარული“. ჩაცმული ქალისა და შიშველი ქალის ფიგურები (ფიქრობენ, ეს მედეასა და ვენერას შეხვედრის სცენაა 1467 წელს დაწერილი „პოლიფონის ძილის“ ალეგორიული სიუჟეტიდან). ტიცციანის მიზანია არა სიუჟეტური ხაზის გახსნა, არამედ მინიერი და ციური მშვენიერების კავშირის ჩვენება. ორივე სილამაზე ჰარმონიულ თანხმობაშია. სწორედ აქ ჩანს რენესანსული ესთეტიკური იდეალის მხატვრული ხორცშესხმა – ამქვეყნიური იდეალის ციურთან გათანაბრება, რაც ქრისტიანული დოგმატიზმით ამქვეყნიური და იმქვეყნიური სინამდვილის გათიშულობის საპირისპიროდაა მიმართული, ე.ი. დუალიზმის მოხსნას გულისხმობს, რაც რენესანსის მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი პრინციპული ნიშანია. თუ დავაკონკრეტებთ – ეს სურათი ჰიმნია მინიერი სილამაზის მიმართ, შესაძარებლად კი მოხმობილია ციური სილამაზე.

მინიერი ყოფიერების მშვენიერებით გამონვეული სიხარულის დამკვიდრებაა ტიცციანის ბრწყინვალე სურათი: „ვენერა“, რომელსაც ხშირად ადარებენ ჯორჯონეს „მძინარე ვენერას“. აქ

ამკარაა ჯორჯონეს გავლენა, თუმცა ჯორჯონეს ვენერა ღვთაე-
ბაა – ბუნების ფონზე განოლილი. ტიცციანის ვენერა კი უფრო მი-
ნიერია, ახლობელია. ეს სურათი ურბინოს ჰერცოგისათვის იყო
განკუთვნილი. ტიცციანმა თავისი ვენერა რომანტიკული პეიზა-
ჟის ნაცვლად მდიდარი სახლის ინტერიერში მოათავსა. ოთახში
იქვე პატარა ძაღლს სძინავს, ბუდუარის ერთი ნახევარ მოახ-
ლე ქალს ეკუთვნის, რომელიც სკივრიდან კაბას იღებს, ვენერა,
ბალიშზე დაყრდნობილი, ოდნავ თავდახრილი, გაშლილი თმებით
მაყურებელს შესცქერის. იდეა და თემაც ჯორჯონისეულია, მა-
გრამ გამომსახველობითობა ტიცციანისა ვენერას ნაკლებ კეთილ-
შობილს, ე.ი. ნაკლებ ამალღებულს გვიჩვენებს. თუმცა ტიცციანის
ვენერა თავისი ხავერდოვანი კანით, არაჩვეულებრივი ნაკვთებ-
ითა და მინიერებით განუმეორებელია. ამ სურათით იწყება ტი-
ციანის შემოქმედებაში მთელი სერიალი შიშველი ქალებისა – 4
ვარიანტი „დანაიასი“, რომელთაგან პირველი 1545 წ. დახატა.
„ვენერა სარკის წინ“ (სიბერეში დახატა), „ქალიშვილი ხილით“,
„ფლორა“ და სხვა.

ბრწყინვალეა ტიცციანის „კეისრის დინარი“ – სცენა ბიბლი-
იდან, როცა ფარისეველი ეკითხება ქრისტეს: „კეისარს ერგება
თავისიო?“ ტიცციანს ეკუთვნის: „ასუნტა“, „მარიამ მაგდალინე-
ლი“, „კუბოში ჩასვენება“, პორტრეტები: „კარლოს V-ის პორტრე-
ტი“, „ავტოპორტრეტი“, „ყმანვილის პორტრეტი ხელთათმანით“,
ჯგუფური პორტრეტული სურათი „პავლე III შვილიშვილებით“,
„ნმ. სებასტიანე“, „ტაძარში მიყვანა“, „მწყემსი და ნიმფა“.

აქედან ერმიტაჟში დაცული „მარიამ მაგდალინელი“ საოცარ-
ია თავისი სულიერებით, ფიზიკური სრულყოფილებით, მარიამ
მაგდალინელის ქრისტესთან შეხვედრამდე ცხოვრების წესი მის
მონითალო, ხუჭუჭა თმების ხვეულებსა და ხორციან სხეულში
მოჩანს, ეს ქალი (რომელიც მეძავი იყო ქრისტესთან შეხვედრამ-
დე – ბიბლიის მიხედვით) ტიცციანის ხელწერის სრულყოფილი
გამოხატვის უბრწყინვალესი მხატვრული სახეა, ავარდისფერე-
ბული სახე, მინიერი ვნება მის სხეულში სულაც არ ჩრდილავს
ქრისტეს გზას შემდგარი მარიამის მონანიე სულს. ტირილისგან

დანიშნულებული, ცრემლით სავსე თვალები მაღლა აღუპყრია, ლოყაზე კი ობოლი მარგალიტივით ცრემლი მძივად მოჩანს, იმდენად გამჭვირვალეა ცრემლის წვეთი, რომ მხოლოდ ეს რომ დაეხატა ტიცციანს, მისი გენიალობა აშკარა იქნებოდა. მარიამის სახე სულიერი განმენდის აპოთეოზია, სულიერი კათარზისის მაჩვენებელია. „ვენერა სარკესთან“ – ეს ფიზიკური, ხორციელი სილამაზის ზეიმია, მაგრამ ტიცციანის სტილი უკვე სცილდება რენესანსულ სულიერებას, იგი მანერისტულია, ბაროკოს სტილს უფრო შეეფერება. ტიცციანი გვიანი რენესანსის „უკანასკნელი მოჰიკანია“, ამიტომ მის შემოქმედებაში უკვე თავს იჩენს რენესანსის დაცემის ელემენტები. ტიცციანმა თავისი ბაროკოსეული ნიშნებით უდიდესი გავლენა მოახდინა XVII ს. ბაროკოს ბრწყინვალე წარმომადგენლის, რუბენსის, შემოქმედებაზე. რუბენსი იტალიაში ყველაზე მეტად ტიცციანმა გაიტაცა, იგრძნო მასთან სულიერი ნათესაობა.

XVI საუკუნის II ნახევრიდან იტალიაში იწყება გვიანი რენესანსი. ესაა რენესანსის თანდათან ჩაქრობისა და ახალი კულტურის მოახლოების დრო.

ტიციანესა და ჯორჯონეს მიიჩნევენ გვიან რენესანსში ჯერ კიდევ მაღალი რენესანსის იდეალების გამომხატველად. XVI ს-ში ვენეციურ სკოლაში მოღვაწეობდნენ ტიეპოლი, ფრანჩესკა გვარდი, მანტენია, ჯოვანო ბელინი, მისი ვაჟი – ჯენტილე ბელინი, სტროცი. მაგრამ ისინი ვერ შეედრებიან ვენეციური სკოლის ისეთ ტალანტებს, როგორცაა ვერონეზე და ტინტორეტო, რომლებსაც სამართლიანად მიიჩნევენ გვიანი რენესანსის უდიდეს წარმომადგენლად. ისინი თავიანთი შემოქმედებით ასრულებენ რენესანსს და გვაუწყებენ ახალი ეპოქის მოახლოებას, რომელიც რენესანსისაგან იმით განსხვავდება, რომ ხელოვნებაში იჭრება სუბიექტივიზმი, ხდება დაპირისპირება იდეალსა და რეალობას შორის, ადამიანს ეუფლება უიმედობა, დაძაბულობა, შიში, ექსპრესია, რაც თავისებური მხატვრული ენით გადმოიცემა. გაჩნდა მანერიზმი. 1570 წლიდან მანერიზმი უკვე მომნიჭების ხანაში შედის თავისი ჩამოყალიბებული კრედოთი.

ხელოვნებაში არისტოკრატიული ფუფუნების, სილამაზის იდეალური მკვიდრდება, ეფექტური და ალეგორიული სურათები, დეკორატიული ფერწერა ვირტუოზულობით სრულდება, მაგრამ ამ სურათებს შინაგანი სითბო აკლია. მანერიზმი ძირითადად ფლორენციასა და რომში ვითარდება. მისი წარმომადგენლებია კოზიმო მედიჩის სასახლის კარის მხატვარი ანოლო ბრონზინი („ვენერა და ამური“), ჯორჯო ვაზარი („ლამე“), რომელიც დეტალურად იმეორებს მიქელანჯელოს იმავე სახელწოდების ქანდაკებას, მის პროტოტიპს ქმნის.

ვერონეზე (1528-1588)

„ვერონეზე“ დაბადების ადგილის მიხედვით უწოდეს პაოლო კალიაროს. იგი ვერონაში დაიბადა. მისი შემოქმედებითი ნიმუშების დეკორატიულობა, პომპეზურობა, გარეგნულ ეფექტს უფრო ქმნის, ვიდრე შინაგანი გამარჯვების, გამირულის, სწორედ ეს ასხვავებს მას მაღალი რენესანსისგან.

„ესთერის ისტორია“ (1556), „მარდოხეას ტრიუმფი“, „ვენეციის ტრიუმფი“, „ოლიმპია“, „ქორწინება კანაში“ და სხვ. ახალგაზრდა ვერონეზემ სურათების მთელი ციკლი შექმნა, რითაც მოხატა სან-სებასტიანის ტაძარი ვენეციაში. სამი პლაფონი მრავალმასშტაბიანი, პლასტიკურად დახვეწილი ფიგურებითაა სავსე, გვაოცებს არტისტულობა ძლიერი და მშვენიერი ფიგურებისა, ყალყზე შემდგარი მშვენიერი ცხენებისა. კაშკაშებს მხიარული ფერები, ფართოდ იყენებს კონტრასტულ ფერებს. ვერონეზე უდიდესი კოლორისტია.

ვერონეზეს პერსონაჟთა სახეები უფრო საზეიმოა, ვიდრე გამირული. მაგრამ მათი სიცოცხლისსავსეობა, მკვეთრი დეკორატიულობა, მდიდრული ფერწერული ფორმები არაჩვეულებრივია. ვერონეზე დეკორატიულ-მონუმენტური ფერწერის დიდოსტატია, მას „ფერწერის ლომს“ უწოდებდნენ ვენეციაში.

ბარბაროს ვილის ფრესკები მის ოსტატობას მონმოვენ. ესაა სასახლე სოფლის პეიზაჟში ჩანერილი არაჩვეულებრივი არქიტექტურული ნყობით. მას სავსებით შეეფერებოდა საზეიმო ფრესკები, აქ არის არა მარტო მითოლოგიურ თემებზე მხიარული სცენები: „ოლიმპია“, არამედ ცხოვრებისეული სინამდვილიდან აღებული სცენები. საზეიმო-ფუფუნებითი ცხოვრების დეტალიზაციის მიუხედავად, ვერონეზეს ფრესკები საოცრად ტრადიციული რენესანსული ფერებით, სულისკვეთებით არის შესრულებული. აქ მინიერი სიხარულის ტკბობაა გადმოცემული. ვერონეზე შექსპირის მსგავსად გადმოგვცემს რენესანსული ადამიანის მინიერი ცხოვრებით გაუმადლარი ტკბობის სურვილს. ეს ადამიანი ქეიფობს, დროს ატარებს, ტკბება, ხელოვნებას ეტანება. ასეთია მისი „ქორწინება კანაში“. ეს ფრესკა 6,6x9,2 მ. ტილოა, 1563 წ. შესრულებული. ინახება ლუვრში. მდიდრული არქიტექტურული შენობის ინტერიერში 138-მდე ფიგურაა განლაგებული. ფერებად ოქროსფერი, მწვანე, ცისფერია გამოყენებული, თითქმის ფერთა ყველა გამა. სურათზე ზოგიერთი სახე პორტრეტულია, ჩახატული აქვს მეფეთა სახეები: სულთან I-დან დაწყებული კარლ V-მდე. სახეებში ამოვიცნობთ ტიციანს, ბასანოს, ტინტორენტოს. სურათი სამ იარუსად არის დაყოფილი, პატარა-პატარა სცენები სხვადასხვა მოტივს ატარებენ, კომპოზიციურად კი სამივე იარუსს აკრავს ქრისტეს გაბრწყინებული და გასხივოსნებული სახე – წითელი, ცისფერი სამოსითა და ნიშბის ოქროსფერით. მის გარშემო მჭიდროდ სხედან ჩვეულებრივი ადამიანები. ქრისტე ჩვეულებრივი, მინიერი ადამიანის სახითაა წარმოდგენილი. ამ სურათის მომხიბვლელობა მის ზნეობრივ ძალაში ან ხასიათების დრამატულ ვნებიანობაში კი არ არის, არამედ უშუალო ცხოვრებისეულ პათოსსა და ჰარმონიულ კეთილშობილებაში.

ვერონეზეს ეკუთვნის რამდენიმე სურათი ისტორიულ და ბიბლიურ თემაზე: „დარიოსის ოჯახი ალექსანდრე მაკედონელის წინაშე“. ახალგაზრდა, თმახუჭუჭა, ლამაზი, ნესტოებიანი ცხვირით, განრისხებული ალექსანდრე დასცქერის სპარსეთის მეფის

ოჯახის ნევრებს, რომლებიც ტყვედ ჩავარდნია, თვით დარიოს III-მ გაქცევით უშველა თავს.

საინტერესოა მისი „მინერვა“, რომელიც ნიშაში შედგმულ სიბრძნის ქალღმერთს ათინა-მინერვას ქანდაკებას ფერწერულ ტილოზე წარმოსახავს. „მოგვთა თაყვანისცემა“, „მადონა კუჩინის სასახლეში“, „საიდუმლო სერობა“, „ჩვეულებრივი ყოფითი დეტალებით შეავსო: ქრისტესა და მისი მოციქულების გვერდით უამრავი ჩვეულებრივი ადამიანები ჰყავს დახატული. ინკვიზიციამ სასამართლო მოუწყო ამ სურათის გამო და აიძულა სახელი შეეცვალა. ამ ტილოს შემდეგ უწოდა „ლხინი ლევის სახლში“. ვერონეზეს სურათები სისხლსავსე რენესანსულ მინიერ ცხოვრებას ასახავენ, იმდენად დიდია „ეპიკურეიზმი“, რომ ეკლესიამ ბევრი მისი სურათი აკრძალა. ვენეციის რესპუბლიკის მმართველობის საერო ხასიათი და თვით ვერონეზეს პოპულარობა რომ არა, ინკვიზიციას შეიძლება დაესაჯა იგი. დრამატიზმი უცხოა ვერონეზესათვის, თუმცა ბოლო ნლებში მაინც მიმართავს ტრაგიკულ ბიბლიურ სცენებს: „ჯვრიდან ჩამოხსნა“, „ქრისტეს დატირება“.

ვერონეზე ცნობილია თავისი პორტრეტებით, თუმცა მათ აკლიათ შინაგანი სულიერი სიღრმე, მაგრამ ფერწერული ბრწყინვალეობა, აქსესუარების დიდებულად შესრულება, კეთილმოზილური არისტოკრატიული ბუნებრიობა რენესანსულ სტილზე მიუთითებს. ასეთია მისი „მამაკაცის პორტრეტი“.

ტინტორენტო (1518-1594)

ტინტორენტო ვენეციური სკოლის დიდი შემოქმედია, მისი ნამდვილი სახელია იაკოპო რობუს, დემოკრატიული ფენის წარმომადგენელი, ტიციანისა და ვერონეზეს არისტოკრატიული ცხოვრება მისთვის უცხოა. ღარიბული ცხოვრებით ცხოვრობდა, თავმდაბალი, შრომისმოყვარე, საკუთარი სურათების ფასად ინახავდა თავს. ფულს არ იყო გამოდევნებული, ხშირად უზარმაზარ კომპოზიციებს გროშის ფასად ხატავდა, რომ ფუნჯი და საღებავი ეყიდა, ჩქარობდა, რომ მეტი გაეყიდა, ამიტომ მის სურათებს ხშირად აჩქარებულობა ეტყობა, მაგრამ იმდენად ნიჭიერი იყო, რომ მისი ფუნჯის მონასში გენიოსს ააშკარავებდა, რომ ვენეციის არისტოკრატიული ინტელიგენციის წრეში მიღებული და დაფასებული იყო. იგი ვერონეზესთან სწავლობდა, მაგრამ თავისი თავი უფრო მეტად დავალებულად მიაჩნდა ტიციანისა და მიქელანჯელოსგან. იმდენად ხიბლავდა „საიდუმლო სერობის“ თემა, რომ მ-ჯერ დახატა იგი.

ტიციანის მსგავსად, მისი ხელოვნება მრავალთემატური და მრავალფეროვანია. დიდი კომპოზიციები აქვს შესრულებული რელიგიურ მოტივებზე, ისტორიულ თემებზე, უბრალოდ ფანტაზიის შედეგად. ხშირად მის სურათებს ნაჩქარევი ხელი ეტყობა, დაუდევრობა, გულგრილობა თვალში საცემია. მიუხედავად ამისა, განსაკუთრებული ნიჭიერების გამო მის სურათებში სამყაროს აღქმის სრულფილება იგრძნობა და ეს სრულყოფილებაც შესაბამისად დახვეწილი მხატვრულ-გემომსახველობითი ფორმებით აქვს გადმოცემული. ამიტომ მის შემოქმედებაში არის შედეგები, საუკეთესო გვიანი რენესანსისათვის.

ტინტორენტოს შემოქმედებაში იგრძნობა ის ნერვიული პულსისცემა, რაც გვიანი რენესანსის პერიოდში გვხვდება ტიციანისა და მიქელანჯელოსთან. გაძლიერებული ემოციურობა, სუბიექტივიზმი შესაძლოა მანერიზმში გადაზრდილიყო, როგორც ეს მოხდა ელ გრეკოსთან, მაგრამ ეს არ მოხდა. ტინტორენტომ შეინარჩუნა მაღალი რენესანსული ტრადიციები და ის გვიანი რენე-

სანსის ტიპურ წარმომადგენლად დარჩა, რომელთანაც მაღალი სრულყოფილების, ადამიანური ღირსების, რწმენის დიდი ძალა იგრძნობა, მეორე მხრივ, – ნერვიულობა, დაძაბულობა, რაღაც შიში, განმარტოება და ა.შ.

მთავარი, რითაც გამოირჩევა ტინტორენტო თანამედროვეებისგან, ისაა, რომ მან იტალიურ რენესანსში ფერწერულ ტილოზე პირველმა შემოიყვანა ხალხის ფართო მასა, დაბალი ფენის წარმომადგენლთა ჯგუფური სახეები. თუ „ათენის სკოლა“, „საიდუმლო სერობა“, ერთი ინტელექტუალურ-რელიგიური იდეით კრავს რჩეულ ადამიანთა სახეებს, ტინტორენტოსთან საერო თუ საეკლესიო მაღალი ფენის რჩეული ადამიანები კი არ მოჩანს, არამედ ქუჩის ბრბო, დაბალი ფენა, დემოსი. ჯვარცმის მაცურებელი უბრალო ადამიანების საოცარი რეაქცია, ექსპრესიულობა უდიდესი სიზუსტითა და განსხვავებულობითაა გადმოცემული სურათში „ჯვარცმა“. ეს სურათი მისი შემოქმედების მეორე პერიოდშია შექმნილი, როცა მძაფრი ტრაგიკული ნოტები, მწუხარება და დარდი შემოეპარა ხელოვანის სულს და ეს მის შემოქმედებაშიც გამოჩნდა. „ჯვარცმა“ დიდი პანოა ერთ-ერთი საერო შენობისა და ავსებს მთელ კედელს. სცენა გამოსახავს ქრისტესა და ორი ყაჩაღის ჯვარცმის მომენტს, გარშემო კი უამრავი ხალხი ახვევია სახეზე სხვადასხვა განცდით. შენობის ორმხრივი გვერდითი კედლის ფანჯრებიდან შემოსული შუქის ფონზე საოცარი შუქ-ჩრდილების კონსტრასტია, რაც ამძაფრებს პანოზე ასახული სცენის ტრაგიზმს. აქ შთამბეჭდავია რენესანსული პლასტიკა. კომპოზიცია „ჯვარცმა“ შევსებულია ორი დიდი ტილოთი გვერდებზე, ესაა „ქრისტე პილატეს წინაშე“ და „ჯვრის ტვირთბიდვა“.

ხალხის ფართო მასების განწყობილების, როგორც ერთი იდეით შეკრული ძალის, ჩვენება ტინტორენტოს მონუმენტური ფერწერის დამახასიათებელია. პირველ პერიოდშიც იგი ისეთ სცენებს, ისეთ სიუჟეტებს არჩევს, სადაც დაბალი ფენის ერთიანი განწყობილების ჩვენება სურს. პერსონაჟთა სიმრავლე ხელს არ უშლის, პირიქით, საშუალებას აძლევს ფართო შესაძლებლობებით

აჩვენოს ადამიანთა განსხვავებული პორტრეტები და განსხვავებული რეაქციები ერთი და იმავე მოვლენის მიმართ. მაგალითად, „ნმ. მარკის სასწაული“ ესაა დიდი მონუმენტურ-დეკორატიული ფერწერული ტილო (ვენეციის აკადემიაში), მასზე ერთი იდეით შეკრული ხალხის მასა ჩანს. (სხვათა შორის, მსგავსი სცენა და მსგავსი ჩანაფიქრი რემბრანდტთან გვხვდება, რაც ტინტორენტოს გავლენაზე მიუთითებს). ქრისტიანი ყმანვილი წარმართებს ჩაუგდია ხელში და ჩაქოლვას უპირებენ მინაზე გართხმულს. ბრბომ, რომელიც გარს ახვევია, სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანა და ყველანაირი იარაღით საშინელი დარტყმებით ის-ისაა კლავენ ყმანვილს. ამ დროს ხდება სასწაული: ხელკეტები, ჩაქუჩები, ქვები იმსხვრევა ყმანვილის უვნებელ ტანზე. ზევიდან კი ციური ნათებით ყმანვილის სხეულის პირდაპირ ეშვება ნმ. მარკოზი. ეს სასწაული მან მოახდინა. ჯალათები, მაცურებლები შიშით და გაოცებით სახეზე უკან იხევენ. კომპოზიცია რენესანსული ფერწერისათვის დამახასიათებელი ნიშნებითაა შეკრული. ჩაკეტილია, ცენტრში შმაგი მოძრაობაა, გვერდები შენელებულია, მოძრაობანი დასრულებულია მხატვრული ფორმებით. ზევიდან ნმ. მარკოზის სწრაფი დაშვება საოცარ დინამიკას შემოიტანს სურათში და გარდა ამისა, დიდი სივრცის შეგრძნებას იწვევს, პერსპექტივა ჩანს. იმავე აკადემიაშია ისევ მონუმენტურ-დეკორატიული პანო – „ნმ. მარკის ნეშტის მოტაცება“. იგი ასახავს ვენეციანელების მიერ ალექსანდრიიდან ნმ. მარკის ნეშტის მოტაცებას, როცა ისეთი ქარიშხალი ამოვარდება, რომ მაცხოვრებლები სახლებში დაიმაღლნენ.

ტინტორენტოს 8 „საიდუმლო სერობა“ აქვს დახატული, სულ სხვადასხვა ნიუანსებით, მაგრამ ერთი რამ ყველგან შეინიშნება: ხალხის დაბალ ფენასთან ურთიერთობა ქრისტეს გარემოცვაში ჩანს, სერობა ხან დუქანში, ხან ოჯახში, ხან სარდაფშია. 1566 წ. სან ტრივიაზოს ეკლესიაში მოხატული აქვს „საიდუმლო სერობა“: ქრისტე და მისი მოწაფეები ნახევრად სარდაფში, დუქანში შეკრებილან, კვადრატული მაგიდა, უბრალო ადამიანებით სავსე, დუქანი, ყველა თავის საქმეს აკეთებს, დაწული სკამები,

დეუქნის მომსახურე პერსონალი პირმოტეხილი დოქი, ძალღი, სურათი თხრობითი ჟანრისაა და კვატროჩენტოს განწყობილებას ეხმიანება, მაგრამ იმით განსხვავდება, კვატროჩენტოს სურათებისგან, რომ მხატვრებს აინტერესებს არა დეტალური აღწერა თითოეული სცენისა, არამედ ყველა საგანი ემსახურება ცენტრალური იდეის მატარებელი სცენის წარმოჩენას. მას უბრალოდ სჭირდება ეს დემოკრატიული (ხალხის) გარემო, პლებეური სახეები ქრისტეს ამალღებულები, ღვთიური სახისა და ბუნების წარმოსაჩენად. მაგრამ, მეორე მხრივ, აქ ხაზგასმულია, რომ ქრისტე უბრალო ხალხის შვილად მოეველინა ქვეყნაას და არა გმირ დიდებულად, მეფედ (როგორც ეს აღმოსავლურ ეპოსშია, მაგალითად, „რამაიანაში“, სადაც რამა გაადამიანებული ღმერთია, რომელსაც ქვეყნადაც მეფის ადგილი უკავია. ქრისტე ტინტორენტოს სურათებში უბრალო ხუროს შვილია და მისი მოწაფეებიც ჩვეულებრივი ხელობის ადამიანები არიან („როგორც ეს „სახარებაში“). ბიბლიურ მითზეა აგებული სურათი „სუსანა“ (1560) ეს ერთ-ერთი სურათია, რომელსაც ნაჩქარევი ხელი ეტყობა. იგი ოსტატურადაა შესრულებული, ნაზი ვერცხლისფერი და ცისფერი სურათს აძლევს მსუბუქ იერს. სუსანა, ახალგაზრდა, ფერხორციანი ქალი, ეს-ეს არის გამოსულა საბანაო ადგილიდან. მისი მარცხენა ფეხი ჯერ კიდევ ცივ წყალშია, მბრწყინავი სხეული ცისფერი ფერითაა შებურვილი, თითქოს შიგნიდან ანათებსო. აუზის გარშემო არაჩვეულებრი ფერთა ბრწყინვალეობაა, მაძლარი, ჩამუქებული ფერები (რაც რენესანსის დამახასიათებელია) კონტრასტს ქმნის ნაზ, მოცისფრო ფერთან ყვავილებით დამშვენებულ ინტერიერში. მიწაზე დადგმულ სარკეში იმზირება სუსანა და თავისი სხეულის სილამაზით ტკბება. სარკის ანარეკლს ჩვენ ვერ ვხედავთ, მხოლოდ ქინძისთავი და პირსახოცის მაქმანიანი ბოლო მოჩანს, რითაც იგი ფეხებს იწმენდს. იქვე მიყრილია თმის სარჭი, სავარცხელი, ნელსაცხებლის ყუთი, ხელები ძვირფასი სამაჯურებით აქვს შემკობილი, სქელი, დაკუნთული ფეხები, თეძოები იდეალურ პროპორციებს მოკლებულია, იგი ანტიკური კი არ არის, არამედ რენესანსული, მიწიერი

არსებაა. შორს, ბურჟებიდან ქურდულად უმზერს მოხუცი. პეიზაჟი ჩამავალი მზის სხივებით ალაგ-ალაგ განათებულია. ბანაობის სცენას ასახავს მეორე სურათიც. „სუსანა და ვაკხები“. ნაბანავებ სუსანას პედიკიურს უკეთებს მსახური, აქეთ-იქით ორი მოხუცი ვაკხი და ერთიც მსახური ყმანვილი ქალი თვალს ადევნებენ სუსანას თითოეულ მოძრაობას. სუსანას ფეხს ყურადღებით დაჰყურებს წითელ კაბაში გამონყობილი მოახლე ქალი, თეთრი საყელოთი და ნაზი ვარცხნილობით. სუსანა არისტოკრატი ქალია ორივე სურათზე. სუსანა ტბის პირას ზის, რადგან უკან ფონზე მობანავე იხვებით სავსე ტბა მოჩანს. მესამე სურათიც აქვს ტინტორენტოს სუსანას თემებზე. ესაა „სუსანა და ვაკხები“, სადაც შიშველი სუსანა ერთობა ერთ-ერთ მოხუც ვაკხთან. მეორე ვაკხი კი თითქოს ეპარება ამ სცენას. ეს ორი სურათი ნაკლები ოსტატობითაა შესრულებული. ტინტორენტოს ეკუთვნის „ივდითი და ონიფრენი“, „ადამი და ევა“, „აბელი და კაენი“ – ბიბლიურ თემაზე შესრულებულია ეს სურათები, ასევე „მოსეს პოვნა მდინარეში“, არც თუ ისე მაღალოსტატურია. ყველგან ქალთა სახეები ერთნაირია, ხუჭუჭა თმის მაღალი ვარცხნილობა, წითელი, მუქი მწვანე და ოქროსფერი – საყვარელი ფერებია. შესანიშნავი სურათია „ქრისტეს სტუმრობა მართასა და მარიამთან“ (ლაზარეს დებთან). მაგიდასთან ჩამოყრდნობილი ქრისტე რალაცას უხსნის ერთ-ერთ დას, მეორე თითქოს ესმარება ქრისტეს, ბოლომდე გააგებინოს თავის დას ქრისტეს ნაუბარი. აღსანიშნავია, რომ ეს სურათი ორპლანიანია, შორს, ღია კარებიდან, მოჩანს გარეთ შეგროვილი ხალხის ჯგუფი, რომელიც ქრისტეს გამოსვლას ელოდება. ასეთი ორპლანიანი სიუჟეტური ხაზი მოგვიანებით იქვე სათაურით გაიმეორა ესპანელმა მხატვარმა ველასკესმა: „ქრისტეს სტუმრობა მართასა და მარიასთან“. მხოლოდ ის განსხვავებაა, რომ ტინტორენტოსთან ორივე პლასტის სიუჟეტი ერთ დროში მიმდინარეობს, ველასკესთან კი ახლანდელი ყოფითი დრო წინა პლანზეა, ხოლო სახარებისეული სიუჟეტი – ქრისტეს სტუმრობა მასთა და მარიამთან – მეორე ოთახში, უკან, ღია კარებიდან მოჩანს. საოცარი დინამიზმით, სასწაულებრივი მოულოდნელო-

ბით სავსეა ტინტორენტოს „ხარება“. აქაა ანგელოზთა გუნდი, რომლის თანხლებითაც აუწყებს მთავარანგელოზი მარიას მისი მუცლადღების შესახებ. შესანიშნავი მონუმენტური პანოა „გაქცევა ეგვიპტეში“: იმდენად უზარმაზარია ბუნების უღრანი პეიზაჟი, არაჩვეულებრივი პერსპექტივითაა განლაგებული საგნები, საოცარი დინამიზმით გამოირჩევა წმინდა ოჯახის ნევრთა პლასტიკა, წინ დახრილი იოსები წყალს ალევინებს სახედარს, ნათლით მოსილა მარიას თავი. შესვენება დასახლებულ ადგილას მოხდა. შორს მოჩანს ქოხი, ადამიანთა ფიგურები. ფერთა სიუხვითა და საინტერესო კომპოზიციით გამოირჩევა „რძის ქავლის წარმოშობა“ (ლონდონშია დაცული), შესრულებულია 1570 წ. სიუჟეტი ანტიკურ მითს მოგვითხრობს: იუპიტერი (ზევსი) თავის შვილს, რომელიც მიწიერი ასულისგან შეეძინა, ჰერას მიუგდებს მკერდზე ძუძუს მოსანოვად, რომ ბავშვმა უკვდავება შეიძინოს, ქალღმერთის რძით ნაკვები ღვთაებრიობას ეზიაროს. შიშველი ჰერა მოულოდნელობისაგან უკან გადაქანებულა, ანგელოზები თუ ამურები ყოველი მხრიდან ამ სცენას შესცქერიან, ზევსის ძლიერი ფიგურა წითელ სამოსშია გახვეული და გრიგალივით შემოჭრილა ჰერას ბუდუარში. ქალღმერთის მკერდიდან რძე ქავლივით ამოხეთქავს. ასე წარმოიშვება რძის გზა, რომელიც ცის კამარას გარს უვლის. ისტორიულ თემაზე შესრულებულია „ბრძოლა განთიადისას“, აქვს ვრცელი პანო „ჯვარცმის“, ცენტრში ქრისტეს ჯვარზე გაკრული სხეულია, გვერდებზე ორი ყაჩაღის ჯვარცმული სხეული და ქვევით უამრავი ხალხი. სოფლის იდილიური სურათია „მანანის შეგროვება“, აქვს უამრავი პორტრეტი. ტინტორენტო საოცრად პროდუქტიულია, თავისი ღრმა პოეზიით, ჩვეულებრივი ადამიანური სამყაროს ზნეობრივი ღირებულებების წარმოჩენით მის შემოქმედებაში აშკარად ფასობს არა იდეალიზირებული, ყოველმხრივ სრულყოფილი ადამიანი, არამედ მიწიერი ადამიანი თავისი ვნებებით, ცდუნებებით. ამასთან იმდენად ამაღლებულია, გმირული სულის გამომხატველია, რომ აშკარაა, იგი რენესანსის ერთგულია. მას ხშირად რემბრანდტს ამსგავსებენ, მაგრამ რემბრანდტი უფრო

სუბიექტურია, მოკრძალებულია, თვითგამოხატვით არის დაკავებული. ტინტორენტო კი ეპოქას არ წყდება, თავისი ეპოქის ტკივილით ცხოვრობს, საკუთარ თავს არსად არ აფიქსირებს. მისი პორტრეტები: „მამაკაცის სურათი“, „ვინჩენცო მორიზინის პორტრეტი“, „ვენეციელი სენატორი“, „ავტოპორტრეტი“, ინდივიდუალობის ხაზგასმაა. აქვს დიდი პანო, ამკარად მიქელანჯელოს გავლენით („სამინელი სამსჯავრო“) დაწერილი. ესაა „სამოთხე“, სარტყლებად დაყოფილ სივრცეში ურიცხვი ფიგურაა, ზოგი შიშველი, ზოგი ჩაცმული. ზედა ნაწილში ღმერთი, ქალღმერთი, უამრავი ხნიერი ადამიანის ფიგურაა, ოდნავ ქვედა იარუსზე ანგელოზთა თუ ფერიების დიდი რაოდენობაა. სურათი, ერთი შეხედვით წარმართულ ღმერთთა პანთეონს მოგვაგონებს. ეს ანტიკურის ამკარა გავლენითაა შექმნილი. ქრისტიანული-რელიგიური სიმბოლიკა არსად ჩანს.

ვენეციურ სკულპტურაში XVI ს-ში ყურადღებას იპყრობდა რელიეფზე მომუშავე იაკობი სანსოვინო (1486-1570). როგორც სავაჭრო ქალაქში, აქ გამოყენებითი ხელოვნება სხვა ქალაქთან შედარებით კარგად იყო განვითარებული – ოქროს, ვერცხლის, ხის დამუშავება ანტიკური ორნამენტიკით. აქ იწყება ვენეციური შუშის დამზადება, იხსნება საამქროები, რომლებიც სირიული და ბიზანტიური შუშის დამზადების ტრადიციებს აგრძელებენ. წმ. მარკოს ტაძარში ინახება აღმოსალვეთიდან ჯვაროსნების მიერ მე-12 ს. შემოტანილი მინა, სარკის დამზადებაც ევროპაში პირველად აქ დაიწყეს. სარკის დამზადების წესი ვენეციელებს გასაიდუმლოებული ჰქონდათ. ასევე საიდუმლოდ ინახადნენ ყველა სახის მინის დამზადების წესს. ვენეციური შუშა მთელს ევროპაში უძვირფასესი იყო და მისგან დამზადებული საგნები თუ სამკაულები ოქრო-ვერცხლზე ნაკლებ არ ფასობდა.

ვენეციური ფერწერის სკოლას უკავშირდება მე-16-17 საუკუნეების მიჯნაზე მხატვარი, რომელსაც ბერნარდო სტროციტი მოიხსენიებენ. „სტროცი“ მეტსახელია და „გენუელ მღვდელს“ ნიშნავს. იგი სასულიერო პირი იყო და 1630 წლიდან ვენეციაში

ეპისკოპოსად დანიშნეს. გენუაში სტროცი ფლანდრიულ ფერწერას გაეცნო, მასზე დიდი გავლენა მოახდინა კარავაჯომ. მისი ტილოები მონუმენტურია, ნებისმიერი რელიგიური კომპოზიცია კონკრეტულ, ყოფით პლანში აქვს გადაწყვეტილი. დეტალიზაცია არ უყვარს. ყოფითი სცენებიც კი განზოგადოებულია.

საუკეთესოა სურათი „ძველი კოკეტკა“ (პრანცია). ეს არ არის დაცინვა, ან ირონია, დაცინვის ობიექტად აუღია ოდესღაც ლამაზი, სალონურ ცხოვრებას მიჩვეული არისტოკრატი ქალი, რომელიც სარკეში იხედება, ვერ ამჩნევს ნაოჭებით დაღარულ სახეს, გამომშრალ თვალებს და ისევ, ძველებურად სამკაულებით ირთვება ახალგაზრდულად. სურათში ღრმა ფილოსოფიური აზრი დევს. სილამაზის ჭკნობა – სიბერე გარდუვალად არის აღიარებული, ეს კანონია, რომელსაც ვერ გაექცევი. სურათი „ამაოებათა ამაოების“, ადამიანური ცხოვრების წარმომავლობასა და არარაობაზე მიგვითითებს. იგი თავისებური შეხმიანებაა „ეკლესიასტეს“ გოდებისა ცხოვრების ამაოებაზე.

რენესანსი ესპანეთში – სახვითი ხელოვნება

რენესანსული კულტურის წარმოსაქმნელად ესპანეთში სათანადო პირობები მე-15 ს. შუა წლებსა და მე-16 ს-ის დასაწყისში შეიქმნა, როცა ესპანეთი მსოფლიოს ერთ-ერთ უძლიერეს იმპერიად იქცა. რენესანსული სული ყველაზე მეტად ფერწერასა და ლიტერატურაში გამოვლინდა, სკულპტურა და არქიტექტურა კი გოთური დარჩა. ამ პერიოდის ესპანეთმა წარმოშვა ველასკესი, ელ გრეკო სახვით ხელოვნებაში, ლიტერატურაში კი – სერვანტესი და ლოპე და ვეგა.

პირველი დიდი ფერმწერი ესპანეთის გვიანი რენესანსისა იყო ელ გრეკო (1541-1614), ბერძენი, წარმოშობით კრეტიდან (დომენიკო ტეოტოპოპულო). იგი ვენეციური სკოლის ტრადიციების გამგრძელებელია, როგორც გვიანი რენესანსული მანერიზმის

ერთ-ერთი ფუძემდებელი, რომლის შემოქმედებაში ახალი ხელოვნების სუნთქვა იგრძნობა.

ელ გრეკო დიდხანს ცხოვრობდა ვენეციასა და რომში, სადაც იტალიური ხელოვნების უდიდესი სიყვარულითა და გავლენით განიმსჭვალა. მისი შემოქმედება მიქელანჯელოსა და ტინტორენტოს ფერწერის ელემენტებს შეიცავს, მაგრამ თუ იტალიელ მხატვრებთან რეალურისა და იდეალურის უმაღლეს განზოგადებას ვხედავთ, ელ გრეკოსთან უპირატესობა წარმოსახვას, ფანტასტიკას, ირეალურ სანყისს ეძლევა. სცენა, რომელშიც იგი თავის გმირებს ათავსებს, ფანტასტიკურია, წარმოსახვითია, წაშლილია ზღვარი ზეცასა და მიწას შორის. ექსტაზური ფიგურები ჩრდილებს წააგავენ წაგრძელებული, მკრთალი სახეებით. ელ. გრეკო გვიანი რენესანსის წარმომადგენელია, ასახავს მის წინააღმდეგობრივ მხარეს, ადამიანის მარტოსულობას, უსასობას, შიშს, ტიტანიზმის ნგრევის შედეგად სასონარკვეთილებას, სუბიექტივიზმს. მისი სურათები ეპოქის სულს გამოხატავს – რენესანსი ქრება და მოდის მოუსვენარი, ბობოქარი დრო ახალი ფორმაციისა – ბურჟუაზიული ურთიერთობის, იმპერიალისტური ომების, მსოფლიო გადაწველების. ტრაგიზმის განცდა მის ხელოვნებაში სამყაროს სუბიექტური აღქმის შედეგია, რომლის საფუძველია ადამიანის შიში მომავლის წინაშე. მისი პირველი სურათები ესპანეთის მეფის შეკვეთით შესრულდა. მხატვარმა მეფისათვის უჩვეულო და მოულოდნელი თემა აიღო: ირაციონალურ სივრცეში გაშლილი სამოთხე. ეს სურათია „ფილიპე II-ის სიზმარი“ – ამქვეყნიური სამყარო და ჯოჯოხეთი. ყველა ფიგურა მისტიკური ქმედებით მუხლს იყრის ქრისტეს წინაშე, რომელიც ცაზე გამოჩნდება. სურათზე ვენეციური სკოლის გავლენით თბილი, ოქროსფერი ტონალობაა გამოყენებული. სურათი არ მოეწონა მეფესა და ეკლესიას, ამიტომ ესკორიალის ტაძარში საშუალო მხატვრის ტილოს დაუთმეს ადგილი, ელ გრეკო კი დაიწუნეს. განაწყენებული ელ გრეკო ტოვებს მადრიდს და გადადის ტოლედოში. ეს ქალაქი ძველი არისტოკრატიის სამკვიდრო იყო, „ესპანეთის გული“, სადაც საკმარისი სულიერი გარემოცვა

და საეკლესიო ღვთისმეტყველებით გატაცება ქალაქის საზოგადოების ნიშანდობლივი თვისება იყო.

ელ გრეკოს მსოფლმხედველობა მეტად გალიზიანებული და მისტიკური ვნებით იყო დაბინდული. მისი მხატვრული ენაც ფიგურალური და წარმოსახვითი სამყაროს შემქმნელია, რაც უჩვეულო იყო მისი თანამედროვეებისათვის. მხატვარი დეფორმირებულ სხეულებს ხატავს, წაგრძელებული ნაკვთებით, ცისკენ ანონილები, სამოსი და დრაფირება თითქოს უსხეულო ტანს შემოხვევია. დამაბრმავებელი შუქი ფორმის მატერიალურობას ანგრევს, ფიგურები უტრირებულია, თითქოს მოჩვენებაა, ასეთია, მაგალითად, „ლხინი სიმონ ფარისეველთან“, რომელშიც ბრწყინვალე არქიტექტურული ფორმებია გამოყენებული. სხეულები შუქზე ცახცახებენ. უდიდესი ემოციურობით დატვირთული სურათები რელიგიური ექსტაზითაა გაჟღენთილი. მხატვარი საოცრებათა ქვეყანაში მოგზაურობს და ჩვენც იქით მივყავართ: ასეთი სურათებია: „მარიას ამაღლება“, „ტოლედოს ხედი“, „აპოსტოლები პეტრე და პავლე“. არაჩვეულებრივია ფერთა ნყობა, მოულოდნელი კონტრასტებით ეფექტს ქმნის ყვითელი, რომელიც ლიმონისფერში გადადის, ცისფერი – ფოლადისფერში. შესანიშნავია მისი ტილო „გრაფი ორგარის დაკრძალვა“, სადაც შუასაუკუნეობრივი ლეგენდაა გადმოცემული. გრაფს კრძალავენ წმ. ავგუსტინე და სტეფანოზი. ესაა საზეიმო-საეკლესიო ფენა, დაკრძალვის სცენა სურათის ქვედა ნაწილში ხდება, სადაც თანამედროვე პირთა საერო პორტრეტები მოჩანს. ხელოვანი წარმოსახვით სამყაროს სამ სცენად გვიჩვენებს. ერთია რელიგიური ცერემონიალი მიწაზე, მეორე – ციური სამყაროა, სადაც ქრისტე წმინდანებთან ერთად მკვდრის სულს იბარებს და მესამე – საერო პორტრეტებია.

ელ გრეკოს შემოქმედების ლაიტმოტივია სამყაროს ტრაგიკული აღქმა. მის შემოქმედებით სიმნიფესთან ერთად იზრდება მისტიციზმი, სულ უფრო ირრეალური ხდება მისი ხედევა. ეს გვიანი რენესანსის დამახასიათებელი ტიტანიზმის მსხვრევის, სასონარკვეთილების დაუფლების, შიშის, მარტოობის დასადგურების

ეპოქის ანარეკლია. მის სურათებში ჩნდება აპოკალიფსის თემა, სამყაროს ესქატოლოგიური დასასრულის ჩვენება მოცემულია სურათებში: „მეხუთე ბეჭდის მოხსნა“, „ვედრება“, უკიდევანო სივრცეში მობორიალე სულები, ქარის რხევაზე ირწვეიან სხეულები, ზეცისკენ ხელებაპყრობილები განაჩენის აღსრულებას ელიან. ელ გრეკოს პორტრეტული სახეებიც (შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე) ნაგრძელებულია, მანერისტულია. თვით „ლაოკოონის“ თემაც ქრისტიანიზებულ სახეებში აქვს გახსნილი. ბუნების პეიზაჟიც ტრაგიზმითაა სავსე. ასეთია „ტოლედოს ხედი“. ტოლედო დაღუპული ტროაა, დაცლილი ადამიანებისგან, უსიცოცხლო, მწვანე, მუქი ფერებით. ეს სურათი სიკვდილის წინ დახატა. მწვანე ბუნების ფონზე ჭექა-ქუხილი ელვის გამოკრთომის ნიშანია, ვერცხლისფერი ზოლი აცოცხლებს ბუნებას. ჭექა-ქუხილი ფატალური გარდუვალობის, შემთხვევითობის, ბედისწერის სიმბოლოა. გაყურებული ბუნება კი აფეთქების წინა ფაზაშია, რალაცის მოლოდინშია.

ელ გრეკოს მანერიზმი ვერ გავრცელდა, მას მონაფეები არ გამოუჩნდა და არც პოპულარობით სარგებლობდა მომდევნო საუკუნეებში. დიდხანს მივიწყებული იყო, მხოლოდ ექსპრესიონისტებმა აღიარეს წინამორბედად და მანერიზმის ფუძემდებლად.

რენესანსი საფრანგეთში

იტალიასთან შედარებით საფრანგეთში რენესანსული მსოფლხედვა და შესაბამისად, ხელოვნების რენესანსული სულისკვეთება, საუკუნე-ნახევრის დაგვიანებით შემოვიდა, ცხადია, იტალიური რენესანსის გავლენით. თუმცა სოციალურმა პირობებმაც, კერძოდ, ანტიფეოდალურმა და ანტიკათოლიკურმა მოძრაობამ საფრანგეთში ერთგვარად შეუნყო ხელი რენესანსული სულის აღზევებას. ხალხური შემოქმედების მდიდარი ტრადიციები, გალების სიცოცლისმოყვარეობა, მინიერი ცხოვრებისად-

მი პრაგმატულმა დამოკიდებულებამ წარმოშვა ფრანსუა რაბ-
ლეს გენია.

ფრანგულ სახვით ხელოვნებასა და არქიტექტურაში მე-16
ს-ში ჩნდება რენესანსული ელემენტები იმ დროისათვის ცნობილ
ხელოვანთა შემოქმედებაში. ფერმწერი ჟაკ ფუკე, მოქანდაკე
ჟან გუჟონი, ჟერმენ პილონი, არქიტექტურო პიერ ლესკო ფრან-
გული რენესანსული პერიოდის მხატვრული კულტურის თვალ-
საჩინო წარმომადგენლები არიან. პიერ ლესკო და ჟან გუჟონი
– არქიტექტორი და მოქანდაკე – ერთად ქმნიან ლუვრის ახალ
ფასადს XVI ს-ის 40-იან წლებში. ლუვრის ფასადების რენესან-
სულ სტილში დასრულება მე-19 საუკუნეშიც გაგრძელდა, შეი-
ძლება ითქვას, რომ ლუვრი რენესანსული სტილის შენობაა ან-
ტიკური ორდერების გამოყენებით, ცენტრალურ ნაწილში ტრი-
უმფალური თაღის ჩაშენებით. ზემოთ დასახელებულ ხელოვან-
თაგან განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ჟან გუჟონი (1510-
1566 წწ.), ბრწყინვალე დეკორატორი, მოქანდაკე, არქიტექტორი,
გრაფიკების ოსტატი. მან დაამშვენა ილუსტრაციებით ძვ.წ. I
საუკუნის მოქანდაკის ვეტრუვის ტრაქტატი. თანამედროვეები
ფიდიასს ადარებდნენ: მის ხელში მარმარილო ცოცხლდებაო.
მან კორინთული სვეტებითა და ქანდაკებებით შეამკო რუანის
ტაძრის აკლდამა, ნიმფების შადრევანი პარიზში, რომელიც 1549
წელს მეფის ქალაქში შემოსვლას მიეძღვნა და სადღესასწაულო
იერს აძლევდა ქალაქს. მასვე ეკუთვნის ნადირობის ქალღმერ-
თის დიანას (ბერძნ. არტემიდა) შიშველი სხეულის ქანდაკი ირემ-
თან ერთად (ლუვრი).

ჩრდილოეთის რენესანსი

ჩრდილოეთის რენესანსის თავისებურება ისაა, რომ იგი რე-
ფორმაციის პირობებში მიმდინარეობდა. რეფორმაცია დაიწყო
გერმანიაში, საიდანაც გავრცელდა სხვა ქვეყნებში. ეროვნული

ბურჟუაზია ვერ ურიგდებოდა კათოლიკური ორთოდოქსალიზმსა და ხალხის მასების მხარდაჭერით რევოლუციურ გადატრიალებას უწყობდა ხელს. რეფორმაციის მთავარი რეფორმატორი, სულსჩამდგმელი ლუთერი გერმანელი იყო და გერმანია, როგორც პოლიტიკურად დაქუცმაცებული ქვეყანა, ეკონომიკურად გაჩანაგებული, კარგი ნიადაგი აღმოჩნდა მისი იდეების გასავრცელებლად. ლუთერანიზმი უარყოფდა პაპის ინსტიტუტს, როგორც შუამავალს უბრალო ადამიანებსა და ღმერთს შორის, ითხოვდა კათოლიკურ ეკლესიებსა და ღვთისმეტყველებაში გაბატონებული ლათინური ენის განდევნას. ლათინური ენა მკვდარი ენა იყო, ხალხს არ ესმოდა საღვთო წიგნების შინაარსი. ლუთერი მოითხოვდა წირვა-ლოცვის გერმანულ ენაზე შესრულებას, რაც რწმენას კიდევ უფრო განამტკიცებდა ხალხში და ღმერთთან აახლოვებდა. რეფორმისტულ მოძრაობას გერმანიაში გლეხთა ომი მოჰყვა (1525 წ.) შვეიცარიაში ლუთერანიზმი ცვინგლიანიზმის, შემდეგ კი კალვინიზმის სახით გავრცელდა.

XV ს-ში ჩრდილოეთ ევროპის ცენტრი ხდება ნიდერლანდი (ახლანდ. ბელგიისა და ჰოლანდიის ტერიტორიაზე) – სამხ. ნიდერლანდია (ბელგია) და ჩრდ. ნიდერლანდია (ჰოლანდია).

XV-XVI სს-ში „ჩრდილოეთის აღორძინებას“ უწოდებდნენ ჩრდილოეთ იტალიისა და ჩრდილოეთ ევროპის – გერმანიის, ნიდერლანდების, საფრანგეთის – ხელოვნებას. მაგრამ თუ იტალიის მიმართ აღორძინება – რენესანსი პირდაპირი მნიშვნელობით იხმარებოდა, როგორც ანტიკურობის გაცოცხლება, სხვა ქვეყნების მიმართ იგი ანალოგიით გამოიყენებოდა მხოლოდ, რადგან ამ ქვეყნებში „აღორძინება“ გოთური სტილის გავრძელებას წარმოადგენდა მხოლოდ, როგორც მისი შინაგანი ევოლუცია. დიდი სოციალური ძვრებისა და კათოლიკური რეფორმაციის ფონზე იტალიიდან ადვილად შემოიჭრა ანტიკურობის გავლენა და ჰუმანისტური იდეები, მაგრამ ჩრდილოეთის ქვეყნებში რენესანსი თავისებურებით ხასიათდებოდა.

ჩრდილოეთის ოსტატებს იტალიელებისაგან იმდენად მიზნები არ განასხვავებდა, როგორც მეთოდები. თუ იტალიაში გო-

თიკის ტრადიციები არანაირ როლს არ თამაშობს რენესანსული სულის აღზევებაში, ჩრდილოეთ ევროპის ქვეყნებში გოთიკური სტილი მძლავრობდა. ჩრდილოეთის ქვეყნების ხელოვნებაში რენესანსული იდეალებისაკენ სწრაფვა მიწიერი, ცხოვრებისეული მოვლენებისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებაში გამოიხატა. გამოხატვის ფორმებიც შესაბამისი მოინახა: გროტესკული, კომიკური სახეები. ამის ბრწყინვალე მაგალითია ნიდერლანდური ხელოვნება.

ნიდერლანდიაში ე.წ. „ჩრდილოეთის რენესანსის“ ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი იერონიმუს ბოსხი იყო. მისი ფანტასმაგორიები თითქოს ავადმყოფურ წარმოსახვაზე მიუთითებდა, მაგრამ თუ წარმოვიდგენთ, რომ იგი XVI ს. ზღვარზე იდგა, როცა ადამიანს უხდებოდა მწარედ ჩაფიქრებოდა სინამდვილის მოვლენებს, ეს ადვილად აიხსნება. ბოსხი აკვირდება ბუნებას და ვერ ხედავს მასში ჰარმონიას. სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული მონაცვლეობა, ბუნების უმონყალო გულუხვობა, რითაც იგი სიცოცხლეს ბადებს ყველაფერში, ბოსხს აძლევდა საშუალებას, ლეონარდოს მსგავსად, დაკვირვებოდა მშვენიერსა და მახინჯს და მისი არსის ნვდომით დაინტერესებულყო. ბოსხის წარმოსახვაში სამყარო დანაწევრებულია, საგნები დაშლილია, მოუსვენრობა, შიში წინა პლანზეა წამოწეული. ეს შემთხვევითი არ იყო. მიზეზი ის იყო, რომ ნიდერლანდების ქვეყანა, ოდესღაც ბურგუნდიის საჰერცოგოს ნაწილი, XV-XVI სს-ში ჰამბურგების მიერ დატაცებული და გაჩანაგებული აღმოჩნდა. ესპანეთის ინკვიზიციამ გაანადგურა ქვეყნის საუკეთესო ძალები. ფილიპე II-ის დროს ჰერცოგ ალბას ტერორისტული რეჟიმი ბატონობდა, ყველგან სახრჩობელა ეკიდა, ინვოდა სოფლები, შავი ქირი მძვინვარებდა, მოსახლეობა სილატაკეში სულს ღაფავდა. ასეთ დროს ხალხში შიში და მისტიკური განწყობილებები ძლიერდება. იქმნება ჯადოქრობის ინსტიტუტები, დაგროვდა ბოღმა, შური. მაგრამ უკიდურესმა გაჭირვებამ ხალხში რევოლუციური სული დაბადა. ეს ეპოქა დე კოსტერიმ „ტილ ულენშპიგელში“ აღწერა. ბოსხიმ რენესანსული სული სარკაზმითა და სატირით გამოხატა,

მისი სურათები სიმბოლოებითაა სავსე, მახინჯი, ფანტასტიკური ცხოველები ადამიანური სულიერი მანკიერების სიმბოლურ სახეს წარმოადგენდნენ. მძიმედ აღსაქმელი კომიკური სახეები სატირასა და სარკაზმს გამოხატავდა, ბოსხისათვის მიუღებელი სინამდვილე იდეალიზებულ სინამდვილედ კი არ გადაქცეულა ხელოვნებაში, არამედ კიდევ უფრო შემზარავ და მახინჯ სამყაროდ.

ნიდერლანდურ ხელოვნებაში იყო მეორე ნაკადიც – რომანიზებული ნაკადი, იტალიური ჩინკვეჩენტოს გავლენით „კლასიკური სიშიშვლე“, რომელიც იტალიურ ხელოვნებაში მშვენიერი, იდეალიზებული ფორმებით გამოიხატებოდა, ნიდერლანდურ ხელოვნებაში კომიკურადაც კი გამოიყურებოდა. ბოსხის შემოქმედების ძირითადი ხაზი – ირონიული დამოკიდებულება სინამდვილის მახინჯი მხარეებისადმი – გაგრძელდა მეორე ხელოვანის, პიტერ ბრეიგელის შემოქმედებაში. პიტერ ბრეიგელის შემოქმედება თავისებურებით გამოირჩეოდა, რაც ნიდერლანდურ ტრადიციებზე იყო აღმოცენებული, ამასთან ბოსხისგან დავალებული. ბრეიგელი წერდა სურათებს – პრიტიებს (ანეკდოტებს), მაგალითად, „ფლამანდრიული თქმულებანი“. სურათზე სხვადასხვა ადამიანი სხვადასხვა საქმითაა დაკავებული: ვიღაც შუბლით კედლის გახვრეტას ცდილობს, ვიღაც ეშმაკს ახრჩობს, ვიღაც ჭას თხრის, ვიღაც თევზს უშვებს წყალში, ვიღაცები ვირობანას თამაშობენ, ვიღაც კასრს აგორებს, ვიღაც ღორებს „მარგალიტებს“ უყრის (სურათზე ყვავილებს უყრის). სურათზე ყველა მოქმედება ალეგორიულ-მეფატორულია, ამასთან, ანდაზები სახარებიდან არის აღებული ან ხალხური შემოქმედებიდან. სურათზე გიჟების პარადია, ადამიანები ისე იქცევიან, როგორც სურთ, ერთი შეხედვით, სასაცილოა, მაგრამ არა. ეს კომიკურია ანუ აქ დაცინვია მთავარი და არა სიცილი. სურათზე „ზარმაცების ქვეყანა“ სამი პერსონაჟია: ჯარისკაცი, მეცნიერი ანუ ინტელიგენტი და გლეხი, საჭმლით დანაყრებულები, ძხვებივით ყრიან მინაზე. ბრეიგელი მიზანთროპი არაა, მას ადამიანი კი არ სძულს, არამედ დასცინის უვიცებს, შურიანებს, ხარბებს, ზარმაცებს,

ბრეიგებს. მას რომენ როლანის გმირის კოლა ბრეუნონის, მსგავსად შეუძლია თქვას: „არსებითად, ადამიანი დიდებული ცხოველია“.

პიტერ ბრეიგელს აქვს შესანიშნავი სურათი – „ყრმათა დარბევა“. ეს ბიბლიური სიუჟეტის თანამედროვე ყოფით ენაზე გადმოტანილი სურათია: ნიდერლანდური სოფელი, ესპანელი მხედრების ბარბაროსული შემოსევის ერთ-ერთი სცენა. ბრეიგელი პირდაპირ მიუთითებს ყაჩაღთა ადრესებს. ეს სურათი მოგვაგონებს ჰეროდის მხედრების მიერ ებრაელ ყრმათა დარბევის სახარებისეულ სცენას. ეს ეზოპეს ენაზე გამოთქმული მწარე სიმართლეა. პოლიტიკური ალეგორია შეიძლება დავინახოთ სურათში „ორგული მწყემსი“. მინდვრიდან გარბის შეშინებული მწყემსი, მაშინ, როცა მგელი ბატკანს ახრჩობს. აქ შეშინებული პოლიტიკური მოღვაწის სახე შეიძლება დავინახოთ. თვლიან, რომ ამ მწყემსში მხატვარი რეალურ პიროვნებას გულისხმობდა, კერძოდ, კარდინალ გრანველს, რომელმაც 1567 წ. დატოვა ნიდერლანდთა მმართველის მრჩევლის პოსტი და მის ადგილს სასტიკი ჰერცოგი ალბა დაინიშნა.

პიტერ ბრეიგელის შემოქმედებაში ერთმანეთს ერწყმის იტალიური შთაბეჭდილებები, მშობლიური ბუნების მოტივები, ბოსხის მხატვრული პრინციპები და მანერისტული ნიშნები. ხელოვანის მიზანია აჩვენოს ჩაძირული ადამიანის კრიზისი, საკუთარი ძალებისადმი შერყეული რწმენა, რომ სამყარო უსასრულოდ არსებობს და იარსებებს, ცალკეული ადამიანების სიკვდილი არაფერს ცვლის, რომ ადამიანი უმნიშვნელოა იმ მასშტაბებთან შედარებით, რომელიც სამყაროში არსებობს. ბრეიგელის ასეთ მსოფლმხედველობას ფილოსოფიურ-პესიმისტური სარჩეული ჰქონდა.

ბრეიგელის მხატვრული ნიჭის სიმწიფე სრულად ჩანს სურათებში, რომლებშიც კარნავალისა და ქაოსის ბრძოლაა ასახული: ფლანდრიის ქალაქის მოედანზე მოფუსფუსე, მოცეკვავე და მოსეირნე ხალხის მასაა ინდივიდუალური ჟესტებით, მოძრაობებით, პატარა ფიგურები დიდ სივრცეშია მოცემული,

ცალკეული ადამიანები ერთ ამოძრავებულ რიტმს ემორჩილება, აქ არაფერია უმოძრაო, რაღაც უკავიათ, რაღაცას მისდევენ, რაღაცას იჭერენ. ადამიანური სამყარო ჭიანჭველასთან არის გაიგივებული. კაცობრიობის უზარმაზარი სიდიდე პატარა ნაწილებისგანაა შემდგარი.

ბრეიგელი ბოსხის ტრადიციებს აგრძელებს, როცა ქმნის ფანტასმაგორიულ სცენებს, სადაც მახინჯი, უფორმო, ბოროტი არსებანი ყლაპავენ ადამიანებს. ასეთია მისი „სიკვდილის ტრიუმფი“. ბრეიგელი კაცობრიობის დასასრულს გამოხატავს ტრაგიკულობის განცდით სურათში „ბრმები“: ერთმანეთზე ხელიხელ გადებული ბრმები – კაცობრიობა – მიექანება უფსკრულისაკენ. ეს კაცობრიობის დასასრულის ტრაგიკული ფინალია. მხატვარს ადამიანები ეცოდება კიდეც („მაიმუნები“). ყოველგვარი უიმედობაა გამოხატული სურათებში: „კოჭლები“, „ბუდეების მომტაცებელი“. პიტერ ბრეიგელის შემოქმედება ინტელექტუალიზმითაა სავსე. იგი ბოსხის მსგავსად ფანტასტიკური გროტესკის ოსტატია. მისი „ზანდუკების ბრძოლა ქართან“, „მსუქანთა სამზარეულო და გამხდართა სამზარეულო“ – ეს სოციალური შინაარსის გროტესკული გრავიურებია.

ფილოსოფიური შინაარსია ჩადებული ბრეიგელის სურათში „იკარუსის ჩამოვარდნა“ – სურათი აღწერს მშვიდობიან პეიზაჟს, სადაც მხვნელი სახნისს მისდევს, მწყემსი ცხვარს აძოვებს, ზღვაში თევზები ცურავენ. სურათი ამქვეყნიური ცხოვრების შრომითი პროცესითაა გაჯერებული, მშვიდი იდილია სუფევს, მაგრამ სადღაა იკარუსი? თუ დავაკვირდებით, შევამჩნევთ სადღაც მარჯვენა კუთხეში, წყალში შიშველი ფეხები მოჩანს, ზედაპირზე ამოშვერილი, იკარუსი წყალში ისე ჩავარდნილა, არავის შეუმჩნევია. ანტიკური ლეგენდა ადამიანის გმირობის შესახებ – ამბიციური სწრაფვაა მზისკენ, ცაში აფრენის სურვილი, თავისუფლების მოპოვების დიდი სიყვარული და მონდომება – ადამიანური თავისუფლების ეს დიდებული თქმულება პიტერ ბრეიგელთან სხვა ფილოსოფიურ შინაარსს იძენს: ჩვეულებრივი ცხოვრება მიდის თავისი კალაპოტით, ადამიანები ვერ ამჩნევენ

გვერდით გმირობის ფაქტებს, ვერ ამჩნევენ, რადგან თავიანთ ყოველდღიურ საქმიანობაში არიან ჩაფლული. ეს ბრწყინვალე სატირაა, მწარე დაცინვა ადამიანისა და გარემოს ურთიერთობაზე.

საინტერესოა, რომ ბერტოლდ ბრეხტი საოცარ დაინტერესებას იჩენდა პიტერ ბრეიგელის შემოქმედებით. მის სურათებში ბრეხტი ეძებდა თავისი „გაუცხოვების“ ეფექტის დასაყრდენს. იგი თვლიდა, რომ თანამედროვე თეატრმა სწორედ ჩვეულებრივ მოვლენაში არაჩვეულებრივი უნდა დაინახოს, აცნობოს მაყურებელს და გამოიწვიოს მათში ფიქრის მოთხოვნილება. ბრეხტი თვლიდა, რომ პიტერ ბრეიგელის შემოქმედება სულ სხვანაირად ჩაგვაფიქრებს ცხოვრების წინააღმდეგობაზე, ასეთია, მაგალითად, მისი „ჯვრის ტარება“ ან „იკარუსის ჩამოვარდნა“. „ჯვრის ტარებაში“ ქრისტეს სახეა მხოლოდ მშვიდი და შინაგანი ვნებით გასხივოსნებული, ნაკვთებიც მშვენიერი აქვს, მაგრამ მის გარეშემო შემოჭრილი ბრბოსათვის სრულიად უცხოა ეს ამაღლებული განწყობილება, ადამიანებს ღორის დინგივით წამახვილებული ტურ-პირი აქვთ, ხარბად გაღებული თვალები მხოლოდ ამქვეყნიური, წუთიერი ინტერესით იცქირებიან. „სასიკვდილო დასჯა, როგორც ზეიმი“, – ასე ჩანერა ბრეხტმა ამ სურათთან დაკავშირებით. 1569 წ. სიკვდილის წინ დაწერილ სურათში „ბრმები“ ბრეხტისეული ასევე გროტესკული ფორმებით გამოხატავს თავისი თანამედროვეების უპასუხისმგებლო დამოკიდებულების თავისი დღევანდლობის, ქვეყნის ბედის მიმართ.

მე-14-15 საუკუნეების მიჯნაზე პირველი ფერწერული ტილოები, რომლებიც შეიძლება ჩრდილოეთის რენესანსს მივაკუთვნოთ, ეკუთვნის ძმებს ჰუბერტ და იან ვან ეიკს. ორივემ დიდი როლი ითამაშა ნიდერლანდური რენესანსის ჩამოყალიბებაში. „მადონა ტაძარში“ – იან ვან ეიკის სურათია. იგი პორტრეტებს წერს ძირითადად. შესანიშნავია მისი „არნოდოფინების ოჯახი“ – ინტერიერში დგანან ქალი და მამაკაცი, ოჯახური გარემოცვა მიუთითებს, რომ ცოლ-ქმარია, რეალისტური, ნიდერლანდური ცივი გამომეტყველებით. ორივე ძმა მონაწილეობს გენტიის ტაძ-

რის საკურთხევლის მოხატვაში. მე-15 ს. ნიდერლანდური ფერწერის საუკეთესო წარმომადგენელია ჰუგო ვან დერ ჰუსი. წარმოშობით გენტიდან. მისთვის დამახასიათებელია პათეტიკური პათოსი, მონუმენტალობა, ზნეობრივის წინ წამოწევა. ასეთია მისი „მწყემსთა თაყვანისცემა“ პონტინისის საკურთხეველში (უფიცის გალერეა). ჰესი ამ სურათში ცდილობს გამოხატოს რწმენა ადამიანური ძალებისადმი, მაგრამ იგი მხოლოდ ცდილობს, მას შიში, ნერვიულობა, დაძაბულობა ეტყობა.

პიტერ ბრეიგელის შემოქმედების ერთგვარ მემკვიდრედ გვევლინება მისი ვაჟი იან ბრეიგელი, რომელსაც XVI–XVII სს. მიჯნაზე კაბინეტური ფერმწერის სახელი ერგო: „ხავერდოვანი“. ხელოვანს ეს სახელი ეწოდა მისი ფერწერული მანერის კი არა, არამედ მისი სამოსის გამო: იგი ხავერდის ძვირფას სამოსს – ხავერდს – ატარებდა. თუმცა, ეს სახელი მართლდება სწორედ მისი ფერწერული მანერის, ფერთა ლამაზი ჰარმონიის გამო. მას „ყვავილოვანსაც“ უწოდებენ ყვავილების სურათების სიმრავლისათვის, მართლაც, იან ბრეიგელი ყვავილოვანი ნატურმორტების ფუძემდებლად გვევლინება XVII ს. ფლამანდრიულ ფერწერაში. ამასთან ერთად, მხატვარი გამოირჩევა თემატიკის სიფართოვითა და მრავალრიცხოვნებით. ნატურმორტი, უპირველეს ყოვლისა, ყვავილოვანი, ანიმალისტური კომპოზიციები, პეიზაჟი, ალეგორია, მითოლოგიური და ჟანრობრივი სიუჟეტები – ასეთია მისი შემოქმედების დიაპაზონი. მისი ალეგორიულ-თემატიკური სურათებიდან ბევრი ინახება ერმიტაჟში, მაგრამ უფრო მეტია პეიზაჟები. სურათი „მოგვთა თაყვანისცემა“ წინა პლანზე პერსონაჟთა სიმრავლით გამოირჩევა, მაგრამ პეიზაჟიც არ თამაშობს მეორეხარისხოვან როლს. სურათი „ტყის პეიზაჟი“ თხრობითი მანერით, უმნიშვნელო დეტალებითაც კი გადმოსცემს ადამიანისა და ბუნების ჰარმონიულ ერთიანობას: ტყის სიღრმეში, ხის ძირას, ცენტრში ზის ღვთისმშობელი ჩვილი ყრმით, გარშემო გლუხებით შემოხვეული. ბრეიგელი სოფლური ცხოვრების აღწერითაა დაინტერესებული, სადაც ადამიანია მთავარი იდილიური პეიზაჟის ფონზე. „ქუჩა სოფელში“: სურათზე გლუხის

საზიდა, ცხენებით შებმული, მწყემსი ფარას მისდევს, მხედრის ფიგურა, მოსაუბრე და მოცეკვავე გლეხები. ასეთი სახელწოდებით ორი სურათია ერმიტაჟში შემონახული.

იან ბრეიგელის პეიზაჟები მხიარულ კოლორიტულ ფერადოვნებას წარმოგვიდგენს: მასთან არაა მყვირალა ფერები, განონასწორებული ჰარმონიაა ფერთა შეხამებაში. იგი XV ს. ფლანდრიული სკოლის ტრადიციებს აგრძელებდა და თავის სურათზე მხოლოდ სუფთა და ხმიერ ფერებს აღბეჭდავდა, გაურბოდა შავ ფერებს. მას, როგორც კოლორისტს, უდიდეს შეფასებას აძლევდა იტალიიდან დაბრუნებული რუბენსი. ი. ბრეიგელის ხელოვნება ხალხურ შემოქმედებას ეყრდნობოდა უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა. მოყვარული მეცენატები ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ შეესყიდათ მისი ტილოები, უამრავ შეკვეთებს აძლევდნენ, ამოსუნთქვის საშუალებას არ აძლევდნენ. 1609 წ. რუბენსთან ერთად იგი ხდება ჰერცოგ ალბერტისა და ინფანტა იზაბელას სასახლის მხატვარი, თუმცა, რუბენსის მსგავსად, არ დატოვა ანტივერპენი და არ გადასულა ბრიუგელში ელჰერცოგის რეზიდენციაში. მისი სახლი, რუბენსის სასახლის მსგავსად, უხვად იღებდა სტუმრებს იტალიიდან, ინგლისიდან, თანამედროვეები აღტაცებას ვერ მალავდნენ იან ბრეიგელის მიმართ. მისი ყველაზე დიდი მეცენატი და მფარველი იყო მილანის არქიებისკოპოსი ფედერიკო ბორომეო (1564-69), რომლის სასახლეშიც მოღვაწეობდა იტალიაში ყოფნისას. ბორომეომ პანეგერიკიც კი უძღვნა მხატვარს.

რენესანსი გერმანიაში

შუა საუკუნეების ბოლოს გერმანიაში იგივე პროცესები მიდის, რაც მთელს ევროპაში: იმსხვრევა ფეოდალური სისტემა, იზრდება მანუფაქტურული წარმოება, ბიურგერობა და ვაჭრული წრე, ეკონომიკურმა ცვლილებებმა გერმანიის პოლიტიკუ-

რი დაქუცმაცებულობა გამოიწვია, შიდა ომებმა სამთავროებად დაჰყო გერმანია, ბურჟუაზიული ურთიერთობის ჩასახვამ ადამიანთა ცნობიერების გადატრიალებაც გამოიწვია. გაიზარდა დაინტერესება საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებით, რელიგიისაგან თავდახსნის სურვილი, ჰუმანიზმის ელემენტები იჩინებდა. საზოგადოება იყოფა ფენებად: აზნაურები, პატრიციები, ბიურგერები, გლეხები, პლებები.

მე-15 ს-ის გერმანიის არქიტექტურაში არ მომხდარა ძირეული შემოზრუნება ისე, როგორც ნიდერლანდიაში. აქ ბატონობდა გოთური სტილი, მხოლოდ, ნიდერლანდებისგან განსხვავებით, გერმანიაში დიდი იყო საკულტო ხუროთმოძღვრის წილი, მაგრამ სატაძრო მშენებლობა სიდიადითა და მონუმენტურობით არ ხასიათდებოდა. განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ინტერიერებს, სადაც დეკორატიულობა ძლიერდება თაღების გადაკვეთით. სახვითი ხელოვნება კიდევ უფრო მჭიდროდ დაუკავშირდა ეკლესიას. განვითარდა სატაძრო ფერწერა, რომელშიც თხრობითი სტილი ბატონობს. წმინდანთა ტრადიციული ფიგურები თანდათან საერო ელფერს იძენენ. ფერწერაში არ შეინიშნება ერთიანი კრედო, სკულპტურაში გოთური სტილი ჩანს.

რენესანსული სულისკვეთება მხოლოდ მე-16 ს-ის გერმანიაში იგრძნობა. ამ დროს გერმანია გლეხთა აჯანყებებმა მოიცვეს. ამას დაემატა ბიურგერების, რაინდების ამბოხება, საეკლესიო რეფორმები – ლუთერის სახელთან დაკავშირებული. სოციალურმა მოძრაობებმა ხელი შეუწყვეს რენესანსული იდეების განვითარებას, მაგრამ ისე ძლიერ არა, როგორც ეს სამხრეთ იტალიაში მოხდა. მე-16 ს. ჰუმანიზმის დასაწყისია გერმანიაში, ფეოდალური კულტურის წინააღმდეგ მიმართული, გაიზარდა ინტერესი ანტიკურობისადმი, ძველი ენებისადმი. მთავარი კულტურული ცენტრებია: იელი, ნიურბერგი, აუგსბურგი. მე-15 ს. ბოლოს რენესანსი იწყება სახვით ხელოვნებაშიც ალბრეხტ დიურერიით.

დიურერი რენესანსია ყველა ნიშნით. იგი თავისი დროის ინტერესებით ცხოვრობდა, როგორც აღორძინების ერთ-ერთი ტიტანი ჩრდილოეთში, ადამიანის პიროვნებისათვის მებრძო-

ლი თავის შემოქმედებაში, ჰიმნს უმღერის ადამიანის სულსა და სხეულს. ამ თვალსაზრისით, დიურერი უდიდესი ჰუმანისტია, მაგრამ მისი ესთეტიკური იდეალი მაინც გასხვავდება იტალიური ესთეტიკური იდეალისაგან, კერძოდ, ლეონარდოსა და რაფაელის ესთეტიკური იდეალებისაგან. იგი თავისი ქვეყნისა და დროის ადამიანებს გამოხატავს – მკაცრ, ბობოქარ, შინაგანი ძლიერებითა და ეჭვებით სავსეს, ენერგიული და პირქუში ფიგურების მქონეს, ამიტომაც ვერ მიაღწია ლეონარდოსეული გმირების მშვენიერების ჰარმონიულ იდეალს. დიურერი ხშირად ალეგორიულ ფორმებსაც მიმართავს, მისი ფანტაზიის ნაყოფი ადამიანები ოთხკუთხოვანი, დაძაბული, წინააღმდეგობრივი შინაგანი ბუნებისა არიან.

ალბრეხტ დიურერი დაიბადა 1471 წ. ნიურბერგში ხელოსნის ოჯახში. მამამისი ოქრომჭედელი იყო, იმოგზაურა შვეიცარიაში, გერმანიაში, იტალიაში. მისი პირველი სამუშაოები გრავეურას წარმოადგენდნენ („ავტოპორტრეტი“, „ჰერკულესი“, „მამაკაცთა აბანო“, „სამი გლეხი“). იგი ცდილობს ნატურასთან მიმსგავსებით გამოსახოს გარემო თავისი ატრიბუტებით. მაგრამ ყველგან პირველ ადგილზე დგას ადამიანი, განსაკუთრებით აინტერესებს ადამიანის შიშველი სხეული, რადგან ანტიკურობის დიდი თავყვანისმცემელია, დიურერი ძლიერია პორტრეტულ დარგშიც („მამის პორტრეტი“, „ოსვალდ კრელის პორტრეტი“). დიურერი მხატვარი და მოქანდაკეა. ადამიანი აინტერესებს ყოველგვარი რელიგიურ-ეთნიკური ნიშნის გარეშე, კონკრეტული, ინდივიდუალური.

1500 წელი გარდატეხის წელია დიურერის შემოქმედებაში. მასზე დიდი გავლენა იქონია შეხვედრამ იტალიელ ხელოვანთან, იაკოპო დე ბარბაროსთან, რომელმაც აჩვენა მეცნიერულად დამუშავებული ადამიანური სხეულის გამოსახულება. დიურერი ისე გაიტაცა ადამიანის სხეულის პროპორციული დამუშავების თეორიამ, რომ აგრძელებს პოლიკლეტის, ვეტრუვის თეორიულ ცდას – შექმნას ადამიანის სხეულის იდეალური პროპორციები, მშვენიერი სხეულის მოდელი. ამას მიუძღვნა 3 ცნობილი

ტომი „ნიგნი პროპორციებზე“. ათ წელზე მეტი მოანდომა მასზე მუშაობას. თუმცა აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ იგი ვერ გახდა ყველა ეპოქისათვის იდეალური ადამიანის სხეულებრივი სილამაზის აღმომჩენი, მისმა თეორიულმა კვლევამ მარცხი განიცადა. თეორიული ცოდნა, ცხადია, ექსპერიმენტებს ერყდნობოდა, ამიტომ დაკვირვებით სწავლობდა ანტიკურ ძეგლებს, აკეთებდა ჩანაწერებს. თავისი იდეალური სქემის მხატვრული ხორცშესხმაა სურათში „ადამი და ევა“.

აღსანიშნავია, რომ მისი სურათები კლასიკური სილამაზისგან შორს დგას. ამას მოწმობს გრავიურები: „ზღვის სასწაული“ (1500), „ნემეზიდა“. ორივე შიშველი ქალის გამოსახულებაა. ორივე გრავიურაში ფონად შუასაუკუნეობრივი ქალაქის ფონია, ფიგურები არაკლასიკურია თავისი ფორმით – დიდი კუნთოვანი სისტემით, დიდი მუცლით. „ნემეზიდა“ – მუსკულატურიანი შიშველი ქალის ფიგურა დიდი მუცლით, ფრთებით – ბედისწერის ქალღმერთია, სფეროზე დგას და ნათელი ცის ფონზეა გამოსახული. ერთ ხელში უჭირავს ძვირფასი ოქროს ფიალა, მეორეში – ცხენის მოსახვევი.

დიურერის შემოქმედება მრავალფეროვანია, იგი თავისი განათლებით მეცნიერი, ტექნიკოსი, ბოტანიკოსი, ნამდვილი ლეონარდოა. მას ეკუთვნის რამდენიმე მონუმენტური ფერწერული ტილო: „ქრისტეს დატირება“, „მოგვთა თაყვანისცემა“, ესაა რელიგიური შინაარსის რენესანსული ფერწერის ნიმუში, სურათები სავსეა პეიზაჟებით.

1506-7 წლებში მეორედ მიემგზავრება იტალიაში – ვენეციაში. როგორც დასრულებული შემოქმედი, სხვა თვალით აღიქვამს იტალიური რენესანსის კორიფეთა შემოქმედებას. ამ მოგზაურობის შემდეგ მისი შემოქმედებითი სტილი კიდევ უფრო დაუახლოვდა იტალიელთა სტილს. იტალიური ჰარმონიული, იდეალიზებული სახეები ბატონდება დიურერის შემოქმედებაში. ასეთია მისი ორი სურათი რელიგიურ თემაზე: „წყვილთა ზეიმი“ და „მადონა ჩიჟიკით“. ასევე „ვენეციელი ქალის პორტრეტი“ და „ადამი და ევა“. ამ სურათებში იგრძნობა მანამდე დიურერისათვის

უცხო სიმშვიდე, კომპოზიციური განწყობის თანაფარდობა, კონტურების სიმრგვალე და პლასტიკური ფორმების ნესრიგი. ამ მხრივ, აღსანიშნავია „ადამი და ევა“. სადაც გამქრალია ყოველგვარი გეომეტრიული სწორკუთხოვნება და დიურერის ფიგურებისათვის დამახასიათებელი ნერვიულობა, არაფერია მათში ინდივიდუალური. ესაა კლასიკური კანონით აგებული უმაღლესი ადამიანური სილამაზის, სხეულისა და სულის ჰარმონიული შეზავება. მაგრამ იტალიური რენესანსის ფერწერული კანონიზაცია არ მკვიდრდება დიურერის შემოქმედებაში. ეს მხოლოდ გარკვეული მონაკვეთისათვის იყო დამახასიათებელი. იტალიური რენესანსის გავლენით დიურერისთან მონუმენტურობისადმი ინტერესი გაიზარდა, ამით სუსტდება გოთურ სტილთან კავშირი და ძლიერდება ფილოსოფიური ინტერპრეტაციის როლი. თავისი შემოქმედების მწვერვალი შექმნა 3 ნაწარმოებით: „მხედარი, სიკვდილი და ეშმაკი“, „წმ. იერონიმი“, „მელანქოლია“, რომლებიც დაზგური გრავიურის პატარა სპილენძის ფურცელზე მონუმენტური ხელოვნების ბრწყინვალე შედეგებს წარმოადგენენ. სამივე გრავიურა თემატურად ერთმანეთს არ უკავშირდება, მაგრამ იდეურად შეკრულია – ყველგან ადამიანური გონების ჰიმნია აღვლენილი.

პირველი ფურცელი გრავიურისა – „მხედარი, სიკვდილი, ეშმაკი“ – ადამიანის ნებისყოფის გამოვლენას უსვამს ხაზს. მძლავრ ცხენზე ამხედრებულ მხედარს, პირქუშს, კუნთმაგარს, ძლიერს სულითა და ხორციით, ჯიუტად აურჩევია წინ მიმავალი გზა, რომელზეც მის გადაცდენას ცდილობენ ეშმაკი და სიკვდილი, ეშმაკს ხელი ჩაუვლია ცხენისთვის, სიკვდილი კი ქვიშის საათს უჩვენებს მხედარს, რაც დროის წარმავლობის სიმბოლოა, ცხენის წინ დაგდებულია თავის ქალა. მხედარს არ აშინებს სიკვდილის სიმბოლური მინიშნებანი.

მეორე გრავიურა „წმ. იერონიმი“ – გონების კულტის აპოთეოზია: მე-16 ს-ის ყაიდაზე მორთულ გერმანულ ოთახში, სამუშაო მაგიდასთან ზის მოხუცი ნათელი შარავანდედით თავზე. ფანჯრიდან შუქი იღვრება, ადამიანი გონებრივ შრომაშია ჩართული

და მთელს ოთახში სიჩუმე მეფობს. მაგიდის წინ მოთვინიერებულ ლომი და ძაღლი წევს. ადამიანის გონებას ცხოველთა სამყაროც მოუთვინიერებია. განსაკუთრებით პოპულარულია მესამე გრავიურული ფურცელი – „მელანქოლია“, ძნელია ითქვას, რა შინაარსი დევს იმ უამრავ საგნებსა და შუასაუკუნეობრივი ქიმიისა და ალქიმიის ატრიბუტებში, რაც ოთახშია მიმოხილული. აქ არის დედამიწის სფერო, სასწორი, ქვიშის საათი, ზარი, ხმალი, მძინარე ძაღლი, დაფაზე დანერილი ციფრები, ამური, რომელიც რაღაცას წერს. სურათის ცენტრში ზის უზარმაზარი ფიგურა ქალისა, ფრთიანი გენიისა, რომელიც ღრმად მწარე ფიქრებშია ჩართული. ეს მელანქოლიის – სევდის, მწუხარების, გაცრუებული იმედის – სიმბოლური სახეა. უზარმაზარ ადამიანურ ძალას ვგრძნობთ მის მწყრალად შეკრულ წარბებში, თვალებში, მაგრამ ყველა ეს დეტალი უკანა პლანზე გადადის და წინა პლანზე მოდის პესიმისტური სანყისი. ქალის გარეგნულად მშვიდი იერი შინაგან მოუსვენრობას გვაგრძნობინებს. ექსპრესიულობაზე მიუთითებს უხვად დაფენილი, მოუსვენარი რიტმის მქონე კაბის ნაკვეციები, მწარედ ჩაფიქრებული სახე, ფანტასტიკურ საგანთა სამყარო. ყველაფერი ეს მოსალოდნელი საშიშროების წინა სულიერი მდგომარეობაა. მწუხარება და სევდა – ამ სამივე გრავიურის გამაერთიანებელი ფილოსოფიური განზოგადებაა ამქვეყნიური ადამიანური არსებობისა. ეს საუკეთესო ნამუშევარია დიურერის შემოქმედებაში.

დიურერის შემოქმედებაზე, მიუხედავად ტერიტორიული სი-ახლოვისა, გავლენა არ მოუხდენია ნიდერლანდურ ხელოვნებას, თუმცა იქ ორჯერ იმოგზაურა. მისი შემოქმედებითი ძიების ცენტრში დგას ადამიანი, მისი დროის ინტელიგენციის წარმომადგენელი – ბობოქარი, შეშფოთებული, ძლიერი სულიერი ენერჯისა და შესაძლებლობების მქონე. ასეთია მისი პორტრეტული სურათების პერსონაჟები – ეს წმინდა წყლის რენესანსული სახეებია საერო ცხოვრების ნიშნებით. ადამიანის გონების ქება-თა-ქებაა მისი „ოთხი აპოსტოლი“ (1526), რომელშიც ბიბლიური პერსონაჟების გარეგნობაში ანტიკური ეპოქის ადამიანების და-

მახასიათებელი ნიშნებიც გამოკრთება. ეს ოთხი მონუმენტური ფიგურა დიურერის ეპოქის ინდივიდთა თვისებების ფილოსოფიური განზოგადების შედეგად არის შექმნილი. პეტრეს შთაგონებული სახე დიდი შუბლით სოკრატეს მოგვაგონებს. შინაგანი ცეცხლით ანთებული პავლეს სახე ინტელექტით არის გაბრწყინებული. დიურერი ამ სურათებით თავისი დროის მოწინავე საზოგადოების ბრძოლის იდეას გამოხატავს: ჰუმანიზმის, პიროვნების თავისუფლებისა და ა.შ.

დიურერი გარდაიცვალა 1528 წ. მის შემოქმედებით პრინციპებს გერმანიაში არ აღმოაჩნდა გამგრძელებლები, მიუხედავად ამისა, დიურერმა უზარმაზარი სიახლე შემოიტანა გერმანულ ხელოვნებაში: 1) ბუნებისადმი განსაკუთრებული ინტერესი გააღვიძა. 2) საერო პორტრეტული ჟანრი დანერგა. 3) განავითარა დაზგური სურათი, გრავიურა. 4) შეასუსტა რელიგიური თემატიკისადმი ინტერესი. 5) რელიგიური შინაარსი რეალისტური, ცხოვრებისეული სახეებით შეავსო. 6) დაამკვიდრა რეალისტური პრინციპი.

მატიას გრუნევალდი გერმანული რენესანსის ყველაზე ეროვნული ხელოვანია, გარდაიცვალა 1528 წ. იგი დიურერის თანამედროვეა, მაგრამ არა მისი სკოლის წარმომადგენელი. მიუხედავად ამისა, მის ხელოვნებაშიც თავისებურად, მაგრამ რენესანსის პრინციპების მიხედვით, განდიდებულია ადამიანი და ბუნება. მისი შემოქმედების ერთ-ერთი დამახასიათებელი ისაა, რომ იგი ძირეულად არის დაკავშირებული გერმანელი ხალხის სულიერ წარსულთან და თანამედროვეობის დაბალი ფენების ყოველდღიურობასთან. ცხოვრებისეულ პრობლემებზე პასუხს ეძებს რელიგიურ პერსონაჟებში, მაგრამ არა ქრისტიანული დოგმატიკის მიხედვით, არამედ მისტიკური ერესის თვალთახედვით. მისი სურათები მეამბოხე, მოუსვენარი სულითაა შთაგონებული, გაძლიერებული ემოციურობა, მახინჯისა და საშინელის მხატვრული ხორცშესხმის ნამდვილობა, ნატურალიზმის ელემენტები, ამავე დროს საოცარი ფერთა გამა ახასიათებთ, ხაზისა და ფიგურების ფერადოვნება გოთურ ვიტრაჟთა შუშის ანარეკლს მოგვაგონებს.

გრუნევალი თავისი შემოქმედებით მჭიდროდ უკავშირდება გოთიკას. მისი მთავარი ნაწარმოებია იზენკაიმის საკურთხეველის ფერწერული კომპოზიციები. საკურთხეველის მთავარ, ცენტრალურ ნაწილს წარმოადგენს გოლგოთას სცენა – ჯვარცმა. ხელოვანი ცდილობს მწუხარებისა და ტანჯვის ნატურალური წარმოსახვით შეძრას მნახველი: მარიას, იოანე მოციქულის, მარიამ მაგდალინელის სახეები უსაზღვრო ტანჯვას გამოხატავენ. მათი პლასტიკა, ყესტები რენესანსულია. ცხოვრებისეული სავსეობით გამოირჩევა მარიამ მაგდალინელის ფიგურა, მისი მინიერი, ხორციელი სილამაზე უხვად დაყრილი ოქროსფერი თმებით. სავსე პირისახეში მოჩანს მინიერი სიამოვნების კვალი, იგი ძლიერ მოგვაგონებს ტიცციანის მარიამ მაგდალინელს. მწვანე და შავი ფერების ფონზე მკვეთრად იხატება ქალის ვარდისფერი სახე, მუქი ვარდისფერი კაბა. ფერწერული დამუშავებით შესანიშნავია „ქრისტეს აღდგომა“. აქ ნათელი ზეიმობს, ქრისტეს სხეული უწონადოა, მზის სხივებში განიბნევა, მისი სხეულიდანაც გამოკრთის შუქი, თვალში საცემია წმ. სებასტიანეს გამოსახულება, რომელიც გოლგოთის სცენის გვერდით დგას.

მეორე შესანიშნავი გერმანელი მხატვარია ლუკას კრანახი, მხატვარი საქსონიიდან (1472-1553). მისი ბიოგრაფიიდან ბევრი ვერაფერი ვიცით, მოღვაწეობდა ვენაში, რეფორმაციის პირობებში, მეგობრობდა ლუთერთან, დიურერის დროის მხატვარია. მას იზიდავს პორტრეტული ჟანრი, სპეციალურ ყურადღებას უთმობს კოსტიუმებსა და დეტალებს, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ბუნებას.

ლუკას კრანახი (უფროსი) დიურერის ტრადიციებს აგრძელებს ხეზე კვეთაში. მისი სურათები ხშირად დრამატულ დაძაბულობას გამოხატავენ. რეფორმაციისა და გლექთა ომის ბოხოქარი სული მოჩანს. ამავე დროს ლუთერთან და სხვა არისტოკრატიულ პირებთან დაახლოვება მის შემოქმედებაში არისტოკრატიულ გემოვნებას აბატონებს. მის სურათებში ანტიკური და ბიბლიურ-ევანგელისტური თემები ჭარბობს, ალეგორიული და ჟანრობრივი სცენები, ნადირობის სცენები, სატირული გრაფი-

ურები, რომლებშიც კათოლიკური ეკლესიაა გამასხარავებული. მისი პროტრეტები რეალისტურია, აქვს ლუთერის ორი პროტრეტი, მოგვიანებით მისი პროტრეტები მანერულ იერს იძენს, პასუხობს სასახლის კარის იდეალებს, ორნამენტულია. იტალიური ფერწერის გავლენით ქმნის სურათებს: „მარია ყრმით“, „წმ. ანას საკურთხეველი“, „ვენერა“. ყველაზე პოპულარულია მისი „ქალის პროტრეტი“, რომელშიც ქალის სილამაზის თავისებური იდეალი წარმოგვიდგება. იგივე სახე გვხვდება მის სიუჟეტურ კომპოზიციებში, რაც იმას ნიშნავს, რომ ამ ქალის პროტრეტულ სახეს პროტოტიპი ჰყავს. მართლაც, მისი მხატვრული სახის პროტოტიპებია: პრინცესა სივილა კლევსკაია და კატარინა ფონ ბორა, ლუთერის ცოლი. სურათების უკანა ფონზე ფანტასტიკური ციხესიმაგრისა და პეიზაჟის სახე გოთიკურია. ვირტუოზულადაა დახატული ქალის ტანსაცმელი, მშვენივრადაა გადმოცემული ქსოვილის ფაქტურა, სამკაულები. შენარჩუნებულია პროტრეტული მსგავსება.

რენესანსის ლიტერატურა XIV-XV სს. იტალიური ლიტერატურა

ევროპული რენესანსი იტალიაში დაიწყო, როგორც ქრისტიანობის წიაღიდან ამოზრდილი, ანტიკური ტრადიციების ამღორძინებელი ჰუმანისტური მსოფლმხევედველობა, როგორც შუასაუკუნეობრივი ფეოდალური და საეკლესიო ორთოდოქსული მსოფლმხედელობის წინააღმდეგ მიმართული. იგი ბრძოლას უცხადებდა ასკეტიზმს, მისტიციზმს, ფეოდალურ კარჩაკეტილობასა და გონებაშეზღუდულობას.

ჰუმანისტების, ანუ ბერძნულ-ელინურ კულტურას ნაზიარები ადამიანების, მოღვაწეობის მიზანი იტალიის მიწაზე ანტიკური კულტურის გავრცელება იყო, მაგრამ ამ მიზნის განხორციელება ერთი მთავარი ნიშნით მიდიოდა: სამყაროსა და ადამიანის ურთიერთობის გარკვევით, რისთვისაც საჭირო იყო ცოდნისკენ სწრაფვა, ბუნების მატერიალისტური აღქმა, სიცოცხლისმოყვარეობა, მიწიერის პრიმატის აღიარება ზეციურთან შედარებით. ფეოდალიზმის რუტინის წინააღმდეგ ბრძოლაში, შუასაუკუნეების მისტიკურ-ასკეტური ცხოვრების შეცვლაში რენესანსის დროის ახალ ადამიანებს – ჰუმანისტებს – ანტიკა სჭირდებოდათ, როგორც მიბაძვის საგანი, დასაყრდენი.

ორ საუკუნე-ნახევარს მოიცავს იტალიური რენესანსი, რომელსაც თავისი სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული პირობები ჰქონდა საფუძვლად: ქალაქ-სახელმწიფოების წარმოშობა, რესპუბლიკური წყობიდან მონარქიზმზე გადასვლა – პრინციპატის შემოღება. თავდაპირველად, რენესანსის წინამორბედების: დანტესა და პირველი ჰუმანისტების: პეტრარკასა და ბოკაჩიოს შემოქმედებაში ხალხური და მეცნიერული ელემენტები ერთმანეთს უკავშირდებიან. მოგვიანებით კი, ჰუმანისტების ლიტერატურის შინაარსი პოლიტიკური სტრუქტურის შეცვლასთან ერთად იცვლება. პრინციპატის ჩამოყალიბებამ საბოლოოდ დაუკარგა XV ს-ის ჰუმანისტებს სახალხო მოძრაობასთან კავშირი და ჰუმანიზმი ძირითადად ანტიკური იდეების აღორძინებად

იქცა. ანტიდემოკრატიული ხასიათი ჰქონდა იტალიური ენისადმი დამოკიდებულებას. ლათინური ბატონდება. მაგრამ ჰუმანისტურ მოძრაობას ამ ეტაპზეც პროგრესული ხასიათი ჰქონდა. XV ს-ის ჰუმანისტების ცნობიერება სულ უფრო თავისუფლდებოდა რელიგიური ცნობიერებისგან, ისინი უფრო სკეპტიკურად უყურებდნენ ქრისტიანობას, ვიდრე პეტრარკა და ბოკაჩიო. კომუნიდან პრინციპატზე გადასვლამ ხელი შეუწყო პიროვნების ინდივიდუალობის ზრდას. თუ XV ს. რენესანსის აყვავების პერიოდში ლიტერატურაც ვითარდება, განსაკუთრებით, ფლორენციაში, ლორენცო მედიჩის ლიტერატურულ სალონში, XVI ს-ში იწყება რენესანსის დაცემის ხანა, რაც თავისებურად აირეკლება ლიტერატურაშიც. იგი კარგავს რეალისტურ შინაარსს, ბატონდება ფორმალიზმი და ანტიკურობისადმი ბრმა მიბაძვა. შემოდის კლასიციზმი და ბაროკო უკვე XVII ს-ში.

რენესანსის ყველა ეტაპზე ანტიკურობით გატაცება წინა პლანზეა. მისი შესწავლის სხვადასხვაობაც გვაქვს: | ეტაპზე სწავლობდნენ ძირითადად ლათინურ ავტორებს, რადგან ბერძნული ნაკლებად გავრცელებული იყო. იგი არ იცოდა თვით პეტრარკამ. ბერძნულ ლიტერატურასა და ენას გაეცნენ მხოლოდ მეორე ეტაპზე. XV ს-ში გარდამტეხი როლი ითამაშა 1453 წ. თურქების მიერ კონსტანტინეპოლის დაცემამ, რამაც აიძულა ბიზანტიელი მეცნიერები გაქცეულიყვნენ იტალიაში. სწორედ ისინი იქცნენ ბერძნულის პირველ მასწავლებლებად. ანტიკურობის შესწავლამ იტალიელ ჰუმანისტებს რელიგიისაგან თავისუფალი ფილოსოფია და მეცნიერება აღმოაჩინინა, ისინი გაეცნენ საერო პოეზიას, საერო ლიტერატურას, საზოგადოებრივ ინსტიტუტებს. ანტიკური მწერლები ბევრ შეკითხვაზე იძლეოდნენ პასუხს. ანტიკურობის სიყვარული სენივით მოედო იტალიელ მოსახლეობას. სწორედ ამ პოპულარობის გამო ირიონიულად შენიშნავდა პეტრარკა: „იურისტებმა და მედიკოსებმა დაივიწყეს იუსტინიანე და ესკულაპე, ისინი გაოცებული არიან ჰომეროსითა და ვირგილიუსით – მხერხავეებმა, ხუროებმა, მშენებლებმა ოსტატობა მიატოვეს, მხოლოდ აპოლონისა და მუზეების შესახებ საუბრობენ“.

თუ საწყის ეტაპზე ჰუმანისტები: ფილოსოფები, ფილოლოგები და ისტორიკოსები – ანუ თეორეტიკოს-მეცნიერები არიან, მეორე, უფრო მაღალ ეტაპზე ჰუმანისტები მხატვრულ-შემოქმედებითი ცხოვრების პრაქტიკოსები არიან – არისტო, რაბლე, შექსპირი, სერვანტესი. იტალიამ ევროპას ასწავლა რენესანსული აზროვნება და მხატვრული ოსტატობა, ევროპას მისცა ბევრი ფაბულა და მხატვრული სახეები. სიტყვიერ ხელოვნებაში რენესანსმა მოიტანა ახალი პოეტიკა, რომელიც დაშორებულია შუასაუკუნეობრივ სიმბოლიკას. თუმცა, ეს სიმბოლური სახეები მთლიანად არ დაძლეულა. სიმბოლიკა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს დანტესთან „ღვთაებრივ კომედიაში“.

იტალიური რენესანსული ლიტერატურის გამოსახვის საგანია ადამიანი მთელი თავისი საქმიანობითა და ცვალებადობით. მწერალი ხატავს ადამიანურ ვნებათა ჭიდილს, ესწრაფვის ინდივიდუალისტთა სახეების შექმნას. რენესანსის გმირები გათავისუფლებული არიან ყოველგვარი რელიგიური და სოციალური წნეხისაგან. თუ XIX ს-ის რეალისტური ლიტერატურა სრულად ასახავს სინამდვილის ყველა მოვლენას, საზოგადოების ყველა სოციალურ კატეგორიას თავისი ტიპური წარმომადგენლებით, რენესანსული რეალიზმი მასშტაბურად უდგება სინამდვილეს. მისთვის უცხოა ისტორიულობა, ასახავს მხოლოდ თანადროულობას და თუ ისტორიას მიმართავს, მასაც თანამედროვეობის პირობიდან ახასიათებს. ამით აიხსნება მისი ანაქრონიზმი.

რენესანსის ლიტერატურაში ახალია ბუნების ასახვა, რომელიც არ სიმბოლიზირდება, როგორც დანტესთან, სადაც ბუნება პოეტის სულიერ მოძრაობას გამოხატავს და ადამიანის შინაგან განწყობას ეთანადება. რენესანსში ბუნება თავისთავადი ესთეტიკური ღირებულების მატარებელი ხდება. ბუნება მეტაფორულად და ხატოვნადაა დაწერილი მაშინ, როცა შუა საუკუნეების ლიტერატურაში ბუნების პეიზაჟი უტილიტარულ ფუნქციას ასრულებს, როგორც მოქმედების ადგილის მანიშნებელი, მას დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულება არ გააჩნია.

რენესანსული ლიტერატურის განსაკუთრებული ღირსე-

ბა არის დადებითი პათოსი, ადამიანის მიწიერი ბუნებაც კი ამალლებული ნიშნითაა გადმოცემული, რენესანსული გალერეა სავსეა იდეალიზებული, ამალლებული ადამიანებით. რენესანსისათვის ინდივიდის, პიროვნების კულტია დამახასიათებელი. ეს პიროვნებები ფეოდალური და საეკლესიო ავტორიტეტებისგან თავისუფალი არიან. რენესანსული გმირები უანგარონი, წმინდა სულიერებით სავსენი, კეთილშობილნი არიან, მაგრამ მათი ანტიპოდებიც ისეთი მძაფრი მიწიერი ვნებებითაა დახასიათებული, რომ ცხოვრებაში ყოველგვარი საშუალებებით ცდილობენ დამკვიდრებას. ასეთი ინდივიდუალისტები ბურჟუაზიული წყობისათვის დამახასიათებელი სიხარბითა და მორალურობით გამოირჩევიან. „ძლიერი ადამიანის“ თეორია, რომელიც ანგრევს სამართალსა და კანონს, პირადული მიზნისათვის ყველა საშუალებას ამართლებს, თვით ტყუილსაც კი, გამცემლობას, ძალადობას დასაშვებად მიიჩნევს, განავითარა ნიკოლო მაკიაველმა (XVI ს.) მან შექმნა მტაცებლური ადამიანის სახე კომედიაში „მანდრაგორა“. შემდგომ ეს ტიპი იმდენად პოპულარული გახდა, რომ მტაცებლური ადამიანის ტიპებს „მაკიაველისტებს“ უწოდებდნენ – მოგვიანებით შექსპირთან ასეთი ძლიერი ადამიანის ვერაგი ბუნებაა განხორციელებული (იაგო, რიჩარდ III, ედმუნდი).

დანტე ალიგიერი (1265-1321)

დანტე რენესანსის პირველი და შუა საუკუნეების უკანასკნელი წარმომადგენელია, იგი ფეოდალური ურთიერთობის ნგრევისა და წვრილბურჟუაზიული წყობის დამკვიდრების ხანაში მოღვაწეობდა, როცა ის-ის იყო იქმნებოდა რესპუბლიკური მმართველობის ქალაქ-სახელმწიფოები – კომუნები.

დანტე დაიბადა ფლორენციაში 1265 წ. ძველ დიდგვაროვან ოჯახში, რომელსაც უკვე დაკარგული ჰქონდა ძველი ფეოდალური დიდება. ახალგაზრდობიდანვე გატაცებული იყო პოე-

ზიით, ახალგაზრდობიდანვე წერდა ლექსებს, ჩაება სამოქალაქო პოლიტიკურ ცხოვრებაში, რამდენჯერმე გააძევეს მშობლიური ქალაქიდან სხვადასხვა პოლიტიკური ბრალდებებით. სიცოცხლის ბოლო წლები რავენაში გაატარა, სადაც დაამთავრა თავისი პოემა. ოცნებობდა პატივით დაბრუნებოდა სამშობლოს, მაგრამ ვერ ეღირსა. 1321 წ. დაკრძალეს რავენაში. ფლორენცია გვიან მიხვდა, თუ ვინ დაკარგა, არაერთხელ მოითხოვა ფლორენციაში დაებრუნებინათ დანტეს ნეშტი, მაგრამ რავენამ არ გაიმეტა.

დანტემ პოეტობა ლირიკით დაიწყო, პროვანსელ ტრუბადურთა პოეზიის მემკვიდრე იყო. მისი პირველი დიდტანიანი ნაწარმოები იყო „nova vita“ – „ახალი ცხოვრება“. იგი შედგება 30 ლექსისგან და ავტობიოგრაფიულ ხასიათს ატარებს. მასში ახალგაზრდა დანტე ხვდება (9 წლის) მის ტოლ ბეატრიჩეს. მეორე შეხვედრა 9 წლის შემდეგ შედგება, როცა ახალგაზრდა ქალმა ოდნავ თავის დაკვრით გაუღიმა. ამ ღიმილმა პოეტი საბოლოოდ შეყვარებული გახადა მეგობრებისგან ფარულად და მათ შეკითხვებზე არ პასუხობს. სატრფოს სახელის დასამალავად სხვა სატრფოს ასახელებს, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ტრუბადურების მსგავსად მოგონილ სატრფოს – „ქალი-შირმა“ – ასახელებს. თვალთმაქცობა იმდენად კარგად გამოსდის, რომ ბეატრიჩე მის ორგულებაში რწმუნდება (მასაც მიუვიდა ამბავი – დანტეს ვილაც „ფარული მიჯნურის“ შესახებ) და შეუწყვეტს ჭაბუკს მისალმებას. შეძრწუნებული პოეტი მარტოობაში გარბის (შდრ. ტარიელი, მეჯნუნი, „შორით დაგვა, შორით დანვა“) და ცრემლებს ღვრის. ერთხელ ქალთა საზოგადოებაში პოეტი გამოცხდება, თუ რატომ გაუბრბის საყვარელი ქალის საზოგადოებას: იგი მისთვის უმაღლეს ნეტარებას – „შორით სიყვარულს“ – ღვთაებრიობაში ხედავს, დანტე ქმნის ე.წ. „პლატონური სიყვარულის“ ახალ ხატებას. ბეატრიჩე კვდება 25 წლის ასაკში 1290 წ. მისი სიკვდილის შემდეგ სასონარკვეთილი პოეტი შეხვდება ვილაც თანამგრძნობ ქალს, მაგრამ მალე ხვდება, რომ ბეატრიჩეს ვერავინ შეცვლის. იგი ვერ დაივიწყებს ბეატრიჩეს, გადაწყვეტს თავი შესწიროს მას და მიუძღვნას თავისი შემოქმედება. ამისათვის საჭიროა სწავლა,

ცოდნის დაგროვება, ისეთი რამ უნდა თქვას შეყვარებულზე, არავის რომ არ უთქვამს. მადენად, „nova vita“-ში პოეტი უკვე ახალი ცხოვრების დაწყების ნიშანს გვაძლევს, რომელიც „ღვთაებრივ კომედიასში“ უნდა ასახოს. სატრფოს ხატება პოეტს შთააგონებს ახალი პოემის იდეას. „nova vita“ დასავლეთ ევროპულ ლიტერატურაში პირველი ავტობიოგრაფიული პოემაა, რომელიც სავსეა ხილვებით, სიმბოლოებით, 9-იანის მისტიკით. პოემის ბოლოს დანტეს სპირიტუალისტური განწყობილება სულ უფრო მისტიკურ სახეს იღებს.

როგორც მისი ბიოგრაფიული ცნობებიდან ვიგებთ, დანტე ბეატრიჩეს სიკვდილის შემდეგ ფილოსოფიამ გაიტაცა, კითხულობს ბოეციუსის „ფილოსოფიის ნუგეშს“, წერს ფილოსოფიურ-მორალურ ტრაქტატს „ნადიმი“. ეს უკანასკნელი შედგება 14 კანცონისაგან, ტრაქტატი ჩაფიქრებული იყო როგორც ენციკლოპედია.

ხელოვნების ისტორიაში დანტეს სახელის პარალელურად ყოველთვის მოიხსენიება მისი წყვილადი ბეატრიჩე ისე, როგორც პეტრარკას – ლუარა, რუსთაველის – თამარი, შოპენის – ჟორჟ სანდი, ბეთჰოვენის – ჯულიეტა გვიჩარდი და ა.შ. ეს სახელები შთაგონების, მუზის სიმბოლოდ მოიაზრება ამ შემოქმედი ადამიანებისათვის. ამათგან ზოგი რეალური, ზოგი ფანტაზიის ნაყოფია. ბეატრიჩეს ვინაობის შესახებ ორი თვალსაზრისი არსებობს: ზოგისთვის ბეატრიჩე სიმბოლური სახეა რომაული იმპერიისა, ან მეფისა, ან ეკლესიის ემბლემაა. მკვლევართა უმეტესობა ბეატრიჩეს რეალურ პიროვნებად აღიქვამს, თუმცა დანტეს ბეატრიჩე იდეალად, წარმოსახვით სახედ ჰყავს გამოყვანილი არა მარტო „nova vita“-ში, არამედ „ღვთაებრივ კომედიასშიც“. მთელს მის შემოქმედებას ბეატრიჩეს უძღვნის, დანტე ვრცელ ცნობას იძლევა მისი ხორციელი არსებობის შესახებ. არის აზრი, რომ მართლაც იყო ვინმე ბეატრიჩე, რომელსაც დანტე 9 და 18 წლის ასაკში – ორჯერ შეხვდება, შეუყვარდება, შემდეგ ქალს მამა გარდაეცვლება და თავადაც გარდაიცვლება 25 წლის ასაკში. ყოველ შემთხვევაში, დანტეს პირველი ბიოგრაფი და „დანტელოგიის“ ფუძემდებელი

ბოკაჩო, დანტეს თანამედროვე და მეგობარი, ბევრ ბიოგრაფიულ ცნობას იძლევა მის შესახებ და ბეატრიჩეს დანტეს უახლოესი მეზობლის ქალიშვილად მიიჩნევს. ბეატრიჩე ნამდვილად არსებობდა თუ არა, როგორც რეალური ადამიანი, ამას მნიშვნელობა არ აქვს დანტეს პოეტური შემოქმედების შეფასებისათვის. მთავარია, რომ ბეატრიჩე დანტეს იდეალია, სიყვარულის წყარო, მიწიერი და ციური სიყვარულის ერთიანობის სიმბოლო.

დანტე პოლიტიკურად აბოხოქრებულ იტალიაში მოღვაწეობდა, შიდაომებით დაღლილ იტალიას ენერგია არ ჰყოფნიდა გარეშე მტრების წინააღმდეგ. საზოგადოება დაყოფილი იყო კლასებად, პარტიებად, „თეთრებად“, „შავებად“, იდეოლოგიური ბრძოლა გამძაფრებული იყო. რენესანსი ჯერ არ ჩამოყალიბებულიყო როგორც ეპოქალური მსოფლმხედველობა, ეს პროტორენესანსი იყო. დანტეს მსოფლმხედველობის ამოსავალი პრინციპია ის, რომ ადამიანის გონება შეზღუდულია, მხოლოდ რწმენის მეშვეობით შეიძლება მივალწიოთ უმაღლეს პრინციპებს.

დანტეს „ნადიმი“ დაწერილია იტალიურ ენაზე მაშინ, როცა მისი ყველა სამეცნიერო ტრაქტატი ლათინურ ენაზე იწერებოდა. იტალიურის არჩევას იმით ასაბუთებდა, რომ ნაწარმოები პოპულარული უნდა ყოფილიყო. ტრაქტატი სავსეა დემოკრატიული იდეებით, მაგალითად, ადამიანის კეთილშობილება მის სიმდიდრესა და გვაროვნულ ტიტულირებაში კი არ არის, არამედ მის პირად ღირსებებშიო. დანტეს ამ ტრაქტატით საფუძველი დაედო იტალიურ ლიტერატურულ ენას, ამას მოჰყვა წიგნი „ხალხური სიტყვიერების შესახებ“. ესაა წიგნი რენესანსული ენათმეცნიერების შესახებ, თუმცა იგი ლათინურ ენაზეა დაწერილი. დანტემ პირველმა დააყენა საკითხი ერთიანი ეროვნული ენის შექმნის შესახებ. დანტეს ეკუთვნის პოლიტიკური ტრაქტატიც „მონარქიის შესახებ“.

დანტეს მსოფლიო აღიარება მოუპოვა მისმა პოემა „ღვთაებრივმა კომედია“, რომელშიც მთელი შუა საუკუნეების კულტურის ფილოსოფიურ-მხატვრულ იდეათა სინთეზია მოცემული. დანტეს მთელი მსოფლმხედველობა პოემაშია ჩადებული.

მისი იდეოლოგიური წინააღმდეგობანი, შემოქმედების ყველა ასპექტი, როგორც პოეტისა, ფილოსოფიისა, მეცნიერისა ამ ნაწარმოებში ჰარმონიულ მთლიანობაშია მოცემული. ნაწარმოებს დანტემ მხოლოდ „კომედია“ უწოდა – ნაღვლიანი დასაწყისითა და მხიარული დასასრულით (როგორც ეს ჩვეულებრივი იყო შუა საუკუნეებისათვის). „ღვთაებრივი“ ამ ნაწარმოებს XVI ს-ში ეწოდა. იგი არაორდინარული გეგმითაა შედგენილი. შედგება 3 ნაწილისაგან („კანტიკი“) და გამოხატავს იმქვეყნიური სამყაროს 3 მხარეს: ჯოჯოხეთი („იანფერო“), სალხინებელი („პიერგატორიო“) და სამოთხე („პარადიზო“). თითოეული კანტიკი 33 სიმღერისაგან შედგება. პირველ კანტიკს ემატება 1 პროლოგი და სულ 100 სიმღერისაგან შედგება. კომპოზიციურ სტრუქტურებში „3“ და „9“ ციფრები მისტიკურ მნიშვნელობას იძენენ. 3 და 9-ზე აგებულია მთელი იმქვეყნიური სამყაროს „არქიტექტონიკა“, რომელიც დანტეს უწვრილმანეს დეტალებამდე აქვს გააზრებული. თითოეული კანტიკი მთავრდება ერთი სიტყვით – „ვარსკვლავი“, რომელიც ქრისტეს სახელით ირითმება თავის თავთან, ჯოჯოხეთში არ იხსენიება მარიამი. პოემის ფაბულა აგებულია შუა საუკუნეებში პოპულარული კლერიკალური ჟანრის – „ხილვანი“ და „ნამების გზაზე“ – მიხედვით. აღსანიშნავია, რომ დანტეს პოემაზე დიდი გავლენა მოახდინა ვირგილიუსის „ენეიდამ“. როგორც გვახსოვს, ვირგილიუსი აღწერს ენეას ჩასვლას ტარტარში გარდაცვლილი მამის სანახავად. ვირგილიუსის გავლენა დანტესთან მხოლოდ მისი პოემის სიუჟეტის დეტალების სესხებით არ ამოიწურება, არამედ პოემაში თვით ვირგილიუსის ფიგურის შემოყვანით. ვირგილიუსი დანტეს მეგზურია ჯოჯოხეთში და განსაწმენდელში. წარმართი ვირგილიუსი დანტესთან ანტიკური მემკვიდრეობითობის სიმბოლოდ შეიძლება გავიაზროთ. იგი შემთხვევით არ აღმოჩენილა დანტესთვის, როგორც ანტიკურობის მიბაძვის საგანი. ვირგილიუსის პოპულარობა შუა საუკუნეებში ძალიან დიდი იყო, მას ქრისტიანობის წინამორბედად და წინასწარმეტყველად თვლიდნენ.

დანტეს თავის პოემაში შუა საუკუნეებში გავრცელებული

„ხილვების“ ფორმა აქვს გამოყენებული იმ მიზნით, რომ უფრო სრულად ასახოს იტალიის თანამედროვე საზოგადოებრივი ცხოვრება. ამიტომაც ჯოჯოხეთში იგი სასამართლოებს აწყობს ადამიანთა დანაშაულობებზე არა მინიერი ცხოვრების უარსა-ყოფად, არამედ მის გამოსასწორებლად.

ჯოჯოხეთის შინაარსი ასეთია: ადამიანის ცხოვრების ნახევარ გზაზე (იგულისხმება ავტორის 35 წელი) პოეტი უსიერ ტყეში გამოფხიზლდება, მან არ იცის გზა, რომელიც დაეკარგა. უეცრად პოეტს გზას გადაულობავს 3 მხეცი: ქრელი ბენვიანი ბაბრი ანუ ჯიქი (ხორციელი ლტოლვა) შემდეგ პირდაღრენილი ლომი (ქედმაღლობა) და ბოლოს ძუ მგელი (სიხარბე). პოეტი უკუიქცევა შიშისგან, მაგრამ თვალს შეავლებს თავისი მასწავლებლის ლანდს – ეს უკანასკნელი ვირგილიუსი აღმოჩნდება. დანტე სთხოვს დახმარებას, ვირგილიუსი ამშვიდებს მას და განუმარტავს, რომ ამ მხეცებს იგი სულ სხვა გზით უნდა გადაურჩეს. მისი სიტყვით, ქვეყანას მოველინება მხსნელი მწევარი, რომელიც ძუ მგელს მოერევა და ჯოჯოხეთში ჩააგდებს, სამაგიეროდ, დანტემ უნდა გაიაროს ვირგილიუსის თანხლებით სამი ნაწილი ჯოჯოხეთისა, შემდეგ სალხინებელი, ხოლო მინიერ სამოთხეში მას შეიყვანს სხვა, უფრო ღირსეული სული (აქ დანტე ბეატრიჩეს გულისხმობს).

ჯოჯოხეთის აღწერისას დანტე მთელ გალერეას წარმოგვიდგენს ცოცხალი ადამიანებისა. სისხლსავსე ადამიანური სახეების მოსაძებნად იგი ჯოჯოხეთს მიაშურებს. დანტეს აღწერილი აქვს არა ლეგენდარული გმირები, არამედ ის პირები, ვისაც თანამედროვეობა იცნობს. ადამიანის ცოდვები, დანტეს აზრით, ენინააღმდეგება საღვთო მართლმსაჯულების მიღებულ ნორმებს. პოეტი ახლებურად გაიაზრებს ცოდვების სისტემასა და სასჯელსაც ამქვეყნიური ცოდვებისათვის. ცოდვად ითვლება საქციელი არა იდეური ჩანაფიქრით, არამედ განხორციელების ფორმითაც. დანტე არისტოტელეს ეთიკას ეყრდნობა. იგი უარყოფს სიამაყეს, ამბიციურობას, ქედმაღლობას (ლომის ალეგორიით). დანტე ადამიანის შინაგან თავისუფლებაზე ლაპარაკობს, ადამი-

ანი თავისი ღირსებებით ანგელოზების სიმაღლემდე აჰყავს (და არა ღვთაების, როგორც ამას აკეთებს აღმოსავლური რენესანსი, კერძოდ, რუსთაველი).

დანტე და ვირგილიუსი იწყებენ მოგზაურობას ჯოჯოხეთში, საიდანაც საშინელი ხმები ისმის. მიადგებიან მდ. აქერონტს, სადაც მენავე ქარონს ნავით გადაჰყავს მიცვალებულის სულები. ქარონი დანტეს გადაყვანაზე უარს ამბობს, რადგან იგი ცოცხალია და ამდენად მძიმე იქნება ნავისათვის. უცებ დანტე გრძნობას კარგავს და იღუმალ ძილში (ხილვაში) იგი გადავა მდინარე აქერონტს გაღმა და ჯოჯოხეთში აღმოჩნდება, ისმის საშინელი ყვირილი. იქ ბინადრობენ წარმართები, რომლებსაც არაფერი შეუცოდავთ, მაგრამ მაინც ჩაუგდიათ ჯოჯოხეთში, რადგანაც ქრისტემდე დაიბადნენ. თავდაპირველად პოეტს შეეყრება ოთხი ლანდი: ჰორაციუსი, ჰომეროსი, ოვიდიუსი და ლუკიანე. შემდეგ პოეტები ექვს ბჭეს გაივლიან და მათ შეხვდებით ისტორიული გმირები: ცეზარი, ბრუტუსი, ენეა და სხვ. ხოლო შემდეგ ფილოსოფოსები და მეცნიერები: პლატონი, ანაქსაგორა, არისტოტელე, დიოგენე, სენეკა, ავიცენა, ავეროსი და სხვ.

მეორე გარსში ნამდვილი წამების სცენაა. მსაჯულად ზის მინოსი. აქ იტანჯებიან ავხორცნი, შემდეგ ხვდება ლოთებს და მოქეიფებს, ძუნწებს. აქვეა სიმდიდრის ღმერთი პლუტუსი, პაპები, კარდინალები. აჰა, ჯოჯოხეთის ქალაქი დიტე, რომლის შესასვლელი ეშმაკებს დაუგმანავთ, ციდან გამოგზავნიან შიკრიკს, იგი გაუღებს კარებს დანტეს.

სალხინებელი ჯოჯოხეთის შიგნითა სამეფოა. აღმოსავლეთისაკენ პირშექცეული დანტე სალხინებელში კუნძულოვან მთაზე აღმოჩნდება, სამხრეთისკენ გაიხედავს და ოთხ ვარსკვლავს დაინახავს, ჩრდილოეთისკენ კი – კატონს, როგორც რესპულიკური სისადავისა და სტოიციზმის სიმბოლოს. კატონმა თავი მოიკლა, როცა დარწმუნდა, რომ ცეზართან ბრძოლა წაგებული იყო. სალხინებელში უფლის ანგელოზს სულები გადაჰყავს ხომალდით ტიბროსის შესართავიდან. სალხინებლის მთა ლელით შემოსილი კუნძულია. მთის ქვედა ფერდობებზე იცდიან მონანიე სულები,

ვიდრე გუშავი არ შეუშვებს მათ სალხინებელში. პოეტი ხედავს მფრინავ სულებს, ისინი გალობენ. აქ დანტე შეიცნობს თავის მეგობარ მოძღვარს კაზელას, რომელიც 1300 წ. გარდაიცვალა.

დანტე შეამჩნევს, რომ ვირგილიუსი მოძრაობის დროს ჩრდილს არ გამოსცემს. ვირგილიუსი განუმარტავს დანტეს, იგონებს თავის საფლავს ნეაპოლის მახლობლად. ვირგილიუსი იხსენიებს პლატონს, არისტოტელეს, რომელთაც არ უნახავთ „ქრისტიანობის მზე“.

დანტეს ეთხოვება ვირგილიუსი მიწიერი სამოთხის უკანასკნელ საფეხურზე. გათენებისას ფრინველთა ტყეში ისმის ტკბილი ხმები, მდინარის გაღმა დაინახავს, როგორ უახლოვდება სიმღერით ქალი. დანტე ხედავს 12 მოხუცთა კრებულს, სამ ქალს – თეთრი, მწვანე და წითელი სამოსით (რწმენა, იმედი და სიყვარული). ყვავილთა ღრუბელიდან, რომელიც ანგელოსებს მოაქვთ, გადმოდის ქალი – ბეატრიჩე, იგი უამბობს დანტეს თავის ამბავს და გაქირდავს პოეტს ცხოვრებაში მრუდე სულის გამო.

მთელი ეს პროცესი მიდის ტყეში, სადაც დანტეს დაეძინება ტკბილი მელოდიის ხმაზე. შემდეგ ერთ-ერთი ქალი – მათილდა – მას მდინარისკენ წაიყვანს, ეძებს სამოთხის წყალს, რომ განწმენდილი ეახლოს ვარსკვლავს.

პოემის მესამე ნაწილს „სამოთხე“ ეწოდება. დასაწყისში პოეტი აპოლონს მოუხმობს, ანტიკური პოეტების მუზას. ბეატრიჩეს თვალში სხივი აკიაფდება და პოეტი ხედავს მზეს. სამოთხე ცხრა ცისგან შედგება, პოეტს თან დაჰყვება ბეატრიჩე, რომელიც გზადაგზა უხსნის მას ღვთიურ მობინადრეებს.

სხვათაშორის, დანტეს უწოდებდნენ „დივინოს“ – ანუ ღვთაებრივს. ამიტომაც მის „კომედიას“ ეწოდა „ღვთაებრივი კომედია“.

პეტრარკა

უფროსი თაობის იტალიელი ჰუმანისტების უდიდესი წარმომადგენელია ფრანჩესკო პეტრარკა (1304-1374 წწ.). იგი დაიბადა ქალაქ არეცოში, ფლორენციელი ნოტარიუსის ოჯახში, ბავშვობიდანვე გატაცებული იყო სასახლის მდიდრული ცხოვრებით, თუმცა სასულიერო ცხოვრებაც ისე იზიდავდა, რომ ახალგაზრდობაშივე მიიღო სასულიერო ნოდება, მაგრამ საერო ინტერესს არ დაშორებია. მთელი ცხოვრების მანძილზე დარჩა „საერო აბატად“ – ასე უწოდებდნენ მას ლიტერატურის მოყვარულები. 1327 წელს შეხვდა ლამაზ ქალს კლარას, რომელიც მისი შემოქმედების მუზად იქცა და ლირიკული შთაგონების „ლაურად“ იქცა. პეტრარკა უმეტესად ჯოვანი კოლონას სასახლეში ცხოვრობდა, იქ მსახურობდა, ეცნობოდა მდიდრულ ბიბლიოთეკაში საინტერესო ნიგნებს, შეისწავლა ანტიკური კულტურა, იმოგზაურა რომში, სადაც მოიხიბლა ანტიკური ძეგლებით.

პეტრარკას ავტორიტეტი, როგორც მეცნიერი განმანათლებლისა, არანაკლებია იტალიაში, ვიდრე პოეტისა. იგი ფილოლოგიის ფუძემდებელია, ეძიებდა და სწავლობდა უძველეს ხელნაწერებს, აღმოაჩინა ციცირონის რამდენიმე მჭევრმეტყველური სიტყვა კვინტილიანეს „ორატორის წარმოქმნის შესახებ“. ყველაზე მეტად აფასებდა ციცირონს, ვირგილიუსს, დიდი იყო მისი გატაცება ანტიკური სამყაროთი. იგი წერილებს სწერდა ვირგილიუსს, ჰომეროსს, ციცირონს, თავის თავს მათ მეგობრად თვლიდა, ლათინურად ამჯობინებდა წერას და ლათინურს მიიჩნევდა ლიტერატურულ ენად. ლათინურ ენაზე აქვს დაწერილი პოემა „აფრიკა“ – ვირგილიუსის „ენეიდას“ მსგავსი. თანამედროვე კრიტიკა „აფრიკას“ შედევრად თვლიდა. თავისი კერძო წერილებით პეტრარკა ეპისტოლის ჟანრის შემქმნელად გვევლინება. მას ეკუთვნის „უმისამართო წერილებიც“, რომელშიც ვატიკანის უზნეობას აკრიტიკებს, აქვს ისტორიული შრომები: „ცნობილი ვაჟკაცების შესახებ“, რომელშიც ცნობილი

პირების ბიოგრაფიებია მოთხრობილი, დაწყებული ალექსანდრე მაკედონელიდან, დამთავრებული ჰანიბალით. აქ აშკარაა პლუტარქეს „ბიოგრაფიების“ გავლენა.

პეტრარკა ეპისტოლარულ და სამეცნიერო შრომებს ლათინურ ენაზე წერდა, სასიყვარულო ლირიკას კი იტალიურ ენაზე ქმნიდა. თავისი სიყვარულის ობიექტს „ლაურას“ უწოდებს და გვამცნობს, რომ პირველად ლაურას 1327 წელს შეხვდა. ქალი 21 წლის შემდეგ გარდაიცვალა. პოეტი მისი გარდაცვალებიდან 10 წელი უმღერდა ლაურას და უძღვნიდა „კანცონებს“. „კანცონები“ ორ ნაწილადაა გაყოფილი: „მადონა ლაურას სიცოცხლეში შექმნილი“ და „მადონა ლაურას სიკვდილის შემდეგ“. პეტრარკას ბიოგრაფებისათვის ლაურას სახელი გამოგონილია, თუმცა თანამედროვე ბიოგრაფები ფიქრობენ, რომ ლაურა მართლაც არსებობდა, იგი დაიბადა 1307 წელს, ცოლად გაჰყვა მდიდარ კაცს, ჰყავდა 11 შვილი და შავმა ჭირმაც იმსხვერპლა – 1348 წ. ლაურას ქორწინება არ ეწინააღმდეგება პეტრარკას მხატვრულ სახეს – ლაურას, რადგან კანცონების მიხედვით, ლაურა გათხოვილი ქალია, თუმცა არსადაა მითითებული, რომ პოეტი იცნობდა თავის შეყვარებულს. ლაურასადმი მიძღვნილ ლექსებში პეტრარკა ტრუბადურებს ბაძავს, მისთვის ქალის სახე კეთილშობილებით სავსეა, იგი არ არის მისტიკური, უსხეულო, იდეალური, პლატონური სიყვარულის ობიექტი. პოეტი არაა თავისუფალი გრძნობადი, ვნებიანი სიყვარულისგან, ლაურა გამოყვანილია ხორციელი სილამაზით შემკულ ქალად. პეტრარკა ფერებს არ იშურებს მისი აღწერისას, უმღერის მის კულულებს, ცრემლიან თვალებს. მაგრამ ლაურასადმი სიყვარული ცალმხრივია, პოეტი მხოლოდ საკუთარი განწყობილების გამოსახატავად იყენებს ამ სიყვარულის აღწერას. ლაურას მშვენიერება მხოლოდ მიზეზია მისი განცდების გადმოსაცემად. ლაურა მკაცრი და მბრძანებელია. ლაურას სიკვდილის შემდეგ პეტრარკას უძლიერდება სევდა, პოეტი მკვდარ სატრფოს წმინდანად აქცევს და მხოლოდ მაშინ ხდება მისი თანამგრძნობი. პოეტის განცდებს რეალური საფუძველი არ აქვს, ამიტომ მისი წარმოსახვა ცნობიერებაში სა-

მოთხეს და იქ გადასულ ლაურას უკავშირდება. პეტრარკას ლირიკა მიწიერი ვნებებით არის დატვირთული.

პეტრარკამ ევროპული პოეზია მხატვრული ხერხებითა და ფორმებით, ახალი მოტივებით გაამდიდრა, ამიტომ თვლიდნენ მას თავიანთ წინამორბედად. ტორკვატო ტასო და ულიამ შექსპირი.

პეტრარკას აქვს პატრიოტული კანცონები: „ჩემი იტალია“, „მაღალი სული“, რომლებშიც იტალიელ ხალხს გაერთიანებისაკენ მოუწოდებს.

ბოკაჩო

პეტრარკას უმცროსი თანამედროვეა რენესანსული ლიტერატურის ბრწყინვალე წარმომადგენელი, ნოველის ჟანრის დიდოსტატი ჯოვანი ბოკაჩო (1313-1375). ბოკაჩოს თავის სიცოცხლეში არ მიუღწევია ისეთი დიდი აღიარებისათვის, როგორც ეს პეტრარკას ხვდა წილად. ამის მიზეზი იმ ჟანრის არაპოპულარობა იყო, რომელსაც ხელი მოჰკიდა. ეს იყო ნოველების ჟანრი, თუმცა ამ ჟანრმა სახელი და დიდება მოგვიანებით მოუტანა. მის შემოქმედებაში ძალუმად იგრძნობა იტალიური რენესანსის ხალხური ფესვები, დემოკრატიული ხასიათი. ბოკაჩო იყო ფლორენციელი ვაჭრის და ფრანგი ქალის უკანონო შვილი, დაიბადა პარიზში, შემდეგ მამამ წაიყვანა ფლორენციაში და პარიზში არც კი დაბრუნებულა. მამის დავალებით სავაჭრო საქმეს ეუფლებოდა, თუმცა ანტიკური კულტურა უფრო იზიდავდა. 14 წლისა მამამ ნეაპოლში გაგზავნა და იქ გაატარა საუკეთესო წლები. ნეაპოლი მსხვილი ფეოდალური ცენტრი იყო მეფე რობერტ ანჟუის ბრწყინვალე სასახლით. აქ ახალგაზრდა ბოკაჩო გაეცნო მეფის გერს – მარია დ'აკვინოს, შეუყვარდა და თავისი ნაწარმოებების გმირადაც აქცია („ფიამეტას“ მთავარი გმირი ქალი ფიამეტა). ამრიგად, ეს ქალი ისეთივე შთაგონების წყარო გახდა

ბოკაჩოსთვის, როგორც ლაურა – პეტრარკასთვის, ბეატრიჩე კი – დანტესთვის.

ბოკაჩო ყოველნაირად ცდილობდა საყვარელი ქალის გულის მოგებას, ქალმაც სიყვარულით უპასუხა, მაგრამ მალე უღალატა და სხვა ამჯობინა, რამაც ბოკაჩოს დიდი დარტყმა მიაყენა, თუმცა მისმა შთაგონებამ მისსავე ხელოვნებაში იპოვა სიცოცხლე.

ბოკაჩო ახალგაზრდობიდანვე გატაცებული იყო მწერლობით. პირველი მისი ნაწარმოები იყო „ფილოკოლო“ – დიდი პროზაული რომანი, რომელშიც გადმოცემულია ძველი სასიყვარულო თქმულება წარმართი ვაჟისა და ქრისტიანი ქალის შესახებ (ფლორა და ბიანჩიფორე). ამას მოჰყვა მომცრო პოემა „ფილოტრედო“, სიუჟეტი აიღო ფრანგი ტრუვერის პოემიდან „რომანი ტროას შესახებ“ (ტროლისა და გრიზედას სიყვარულის ამბავი). მასვე ეკუთვნის პოემა „თეზიდა“ – გმირი ბერძნების შესახებ. ბოკაჩოს კალამს ეკუთვნის მწყემსური იდილია „ამეტო“ (ამეტოსა და ლიას სიყვარულის შესახებ).

ყველაზე მნიშვნელოვანი მისი ახალგაზრდული პერიოდის შემოქმედებიდან ცნობილია „ფიამეტა“. ესაა პროზაულად დაწერილი მოთხრობა – პირველი ფსიქოლოგიური რომანი დასავლეთში. აქ ბოკაჩომ ოსტატურად აღწერა მიტოვებული ქალის განცდები. რომანის გმირი ქალი მისი ნამდვილი სატრფოს სახელს ატარებდა. რომანში გამოყენებული აქვს ბიოგრაფიული მომენტები. მისი შინაარსი ასეთია: მშვენიერი ახალგაზრდა ქალი – ფიამეტა – ლალატობს თავის ქმარს, შეიყვარებს ყმანვილ კაცს – პამფალოს, რომელსაც ეკლესიაში შეხვდება. პამფილოს მამა გამოიძახებს, ყმანვილი მიატოვებს ქალს, თუმცა ჰპირდება თავის სატრფოს მალე დაბრუნებას. მაგრამ ფიამეტა გვიან გაიგებს, რომ მის შეყვარებულს სხვა შეყვარებია, დამნუხრებული და განადგურებული ქალი სხვებს უყვება თავისი სიყვარულისა და განცდების ამბავს, რომ მსგავსი რამ არ შეემთხვავთ.

ბოკაჩო უაღრესად განათლებული იყო, პირადად მეგობრობდა პეტრარკასთან. მათ ანტიკური ხელოვნების სიყვარული აერთებდათ. იგი პეტრარკას მსგავსად, დიდ ფილოლოგიურ

მუშაობას ეწეოდა ძველ ბერძნულ ტექსტებზე. დანერა ვრცელი ნაშრომი ანტიკური მითოლოგიის შესახებ: „ანტიკური გენეალოგიის შესახებ“, „უცნობი ქალების შესახებ“ (ეს პეტრარკას გალვენით აქვს დანერილი). დანყებული ევადან დამთავრებული მეფის ასული ჯოვანათი. „ცოცხალი მამაკაცების საბედისწერო ხვედრის შესახებ“, რომელშიც იგი სტოიკური მორალის პრინციპებს ავითარებს. ბოკაჩოს განათლებულობა პეტრარკასთან შედარებით უფრო შუასაუკუნეობრივია, იგი უფრო მეცნიერ-მკვლევარი ანტიკური ძეგლების მიმართ, ვიდრე პეტრარკა. ბოკაჩოს მეცნიერული ხედვა ჰქონდა, პეტრარკას კი პოეტური სულით ანტიკურობის საიდუმლოების ამოცნობა სურდა.

მაგრამ ყველაფერი ზემოთ თქმული არაფერია იმ დიდ პოპულარობასა და საუკუნოვან დიდებასთან, რაც ბოკაჩოს მისმა ცნობილმა „დეკამერონმა“ მოუპოვა. „დეკამერონით“ ბოკაჩომ მძიმე დარტყმის ქვეშ მოაქცია საეკლესიო ფენის რელიგიურ-ასკეტური ცხოვრება, რეალისტური სახეებით ასახა იტალიის შუასაუკუნეობრივი სინამდვილე. თანამედროვეები ბოკაჩოს „დეკამერონმა“ დანტეს „ღვთაებრივ კომედიას“ ადარებდნენ, როგორც ახალი ერის დასაწყისის დასავლეთის ევროპის ლიტერატურაში. ჟანრობრივი კუთხით „დეკამერონი“ მოთხრობა – ნოველის მწვერვალია ბოკაჩომდე შექმნილ მსგავს ნაწარმოებთა შორის („7 ბრძენის წიგნი“, „რომაული ქმედებანი“). ნოველის ჟანრი შუა საუკუნეებშიც არსებობდა. მაგალითად, XII ს-ში შეიქმნა პირველი ორიგინალური იტალიური ნოველების კრებული „ნოველინო ანუ 100 ძველი ნოველა“, რომელშიც გვხვდება ანტიკური გმირების, მითების, რაინდული რომანების გმირები, წმინდანები, მეფეები. ნოველებს ჰქონდა ანეგდოტური ხასიათი, მაგრამ ძალიან მშრალი და მოკლე იყო.

„ნოველინოს“ მსგავსად „დეკამერონიც“ 100 ნოველისაგან შედგება. დეკამერონი „10 დღეს“ ნიშნავს. 7 ქალი და 3 ვაჟი 10 დღის განმავლობაში მოუთხრობენ ერთმანეთს 100 ნოველას, ისინი ფლორენციაში აფეთქებული შავი ჭირის ეპიდემიას გაკლიან და ქალაქგარეთ, მწვანე ვილაში, დაბინავებულან (1348 წ.

ეპიდემია ნამდვილად იყო ფლორენციაში). დაბინდებისას დროის მხიარულად გასატარებლად ახალგაზრდებმა მოიფიქრეს თითო დღე თითო ამბისათვის დაეთმოთ. ნოველების კომპოზიციას ჰკრავს ე.წ. მხატვრული ჩარჩო, რაც საერთოდ დამახასიათებელია მსოფლიო ლიტერატურისათვის აღმოსავლეთსა და დასავლეთშიც. მაგალითად, „1001 ღამე“, ინდური „პანჩატანტრა“, სპარსული „თუთი-ნამე“, ქართული „სიბრძნე-სიცრუისა“ და სხვ. „დეკამერონის“ პირველი ქართული თარგმანი თედო სახოკიამ შეასრულა.

თავის ნოველებში ბოკაჩო უამრავ რელიგიურ სიუჟეტს, სახეებს, მოტივებს, რიტუალებს იყენებს. მას აქვს ნოველა, რომელშიც სამი დიდი რელიგია თანასწორ უფლებებშია წარმოდგენილი. ეს ნოველა შემდგომ ლესინგმა დაამუშავა, „ნათან ბრძენის“ სახით. „დეკამერონში“ საოცარი სიმსუბუქით, ხალისით, სხარტი ენით თითქმის განადგურებულია საეკლესიო პირების საშინელი უზნეობანი და ავხორცობანი. ნაწარმოები სატირაა პაპის, სამღვდლოების წინააღმდეგ. ბოკაჩო არ ინდობს სამღვდლოების იერარქიის არც ერთ საფეხურს, სასტიკად ამათრახებს ადამიანების მანკიერებას, მავნე თვისებებს, ჩვევებს. ნოველების უმეტესობა სამღვდლოების დაცინვაა. ბოკაჩოს ანტიკლერიკალური ნოველები ეროტიკულ სიტუაციებს არ ერიდება და ამით უფრო ამძიმებს მღვდლების, ბერების, მონაზვნების, ილუმინების, აბატების ცოდვებს. ნაწვენებია მათი ორსახოვნობა, ბერისა და მონაზვნის ნიღბით სინამდვილეში ავხორცი ქალი ან კაცი წარმოგვიდგებიან. ბოკაჩომ დაამსხვრია მითი წმინდა მამების წმინდა ცხოვრების წესის შესახებ.

„დეკამერონს“ რომანტიკული ელფერიც დაჰკრავს. ნაწარმოები სიცოცხლესა და სიკვდილის, სანუთროებასა და სამარადუშამო განსასვენებელს შორის არჩევანის უფლებას აძლევს ადამიანს, მაგრამ მას არა პრაგმატულ, არამედ რომანტიკული შეფერილობის მიზნებს უსახავს. ბოკაჩო ოსტატურად უხამებს ერთმანეთს რეალისტურსა და რომანტიკულს, ცხოვრებისეულ ყოფასა და რომანტიკას, კომიზმსა და ტრაგიზმს, რომლებიც

ერთმანეთში გადადიან. „დეკამერონი“ იტალიური ნოველის კლასიკური ტიპია.

პეტრარკასა და ბოკაჩოს მიერ წამოწყებული ჰუმანისტური ნაკადი იტალიურ ლიტერატურაში განსაკუთრებით ვითარდება XIV ს-ის II ნახევარში. მხატვრულ-შემოქმედებითი საქმიანობის გარდა, იწყება ისტორიულ-კვლევითი მუშაობაც. ბოკაჩო სათავეს უდებს დანტეოლოგიას. იგი წერს დანტეს შესახებ ბიოგრაფიულ-კვლევით ნაშრომს. ასეთივე სახის მუშაობა გაიშალა XV ს-ის ჰუმანისტი მწერლისა და მოაზროვნის ლორენცო ვალლას მიერ, რომელმაც დაგვიტოვა ტრაქტატი „ტკობისა და ჭემმარიტი სიკეთის შესახებ“. ამ ტრაქტატში ეთიკური დოქტრინაა გადმოცემული. ლეონ ბატისტა ალბერტი – მწერალი, არქიტექტორი, თეორეტიკოსი წერს ტრაქტატს „ოჯახის შესახებ“ დიאלოგური ფორმით და რენესანსული იდეალის ჩამოყალიბებას უწყობს ხელს.

ლორენცო მედიჩის ლიტერატურული წრე (XV ს.)

XV საუკუნე მაღალი რენესანსის დიდებული ეპოქაა სახვით ხელოვნებაში, რომლის კერაა ფლორენცია. ლიტერატურის აღმავლობაც ფლორენციაში ხდება, რაც დაკავშირებულია მდიდარი ბანკირების – მედიჩების სახელთან. ეს ბურჟუაზიული ოჯახი პოლიტიკური კარიერს ჯერ კიდევ XIV ს. იწყებს, როცა „ჩომპის“ აჯანყების დროს სახალხო მოძრაობას თავისი კონკურენტების წინააღმდეგ იყენებდა მედიჩების დიდი წინაპარი სილვესტრო მედიჩი. საბანკო კაპიტალიზმის დაწინაურებამ ფლორენცია კულტურულ ქალაქად აქცია. მედიჩები ღარიბთა მწყალობლების როლშიც გამოდიოდნენ, თავის პოპულარობაზეც ზრუნავდნენ, რისთვისაც თავის გარშემო იკრებდნენ ცნობილ ხელოვანებს. მედიჩები გადასახადებისაგან ათავისუფლებდნენ

ღარიბებს. ასეთი პოლიტიკის წყალობით მედიჩების დიდმა წინაპარმა კოზიმო მედიჩმა უტიტულოდ მართა 30 წელი ფლორენცია და ზედწოდებად „სამშობლოს მამა“ დაიმსახურა. იგი მოკრძალებულ ცხოვრებას ეწეოდა და დიდ თანხებს ხარჯავდა ქალაქის კეთილმოწყობისათვის. მან დააარსა „პლატონური აკადემია“. მის პოლიტიკას აგრძელებდა მისი ვაჟი და შემდეგ შვილიშვილი ლორენცო მედიჩი, რომელსაც ლორენცო „ბრწყინვალეს“ უწოდებდნენ. მის სახლში ტრიალებდნენ ლეონარდო, ბოტიჩელი, დონატელო, მიქელანჯელო და მარსილიო ფიჩინო, პიკი დელა მირანდოლა. თვით ლორენცოც პოეტობდა, განსაკუთრებით მფარველობდა ლიტერატორებს. ლორენცო მედიჩის ლიტერატურულ სალონში ლათინურ ენაზე ითარგმნა „ილიადა“ (პოლიცინო), აღმერთებდა ანტიკურ მითოსს.

XV ს-ის II ნახევარში ფლორენციაში მოღვაწეობდა ნიკოლო მაკიაველი – იტალიელი ფილოსოფოსი, მწერალი, პოლიტიკოსი (1469-1527). იურისტის ოჯახში დაიბადა და თვითონაც იურისტობდა, დიპლომატობდა, ახლოს იყო სახელმწიფო აპარატთან და ამით აიხსნება მისი პოლიტიკური მოსაზრებების პათოსი სახელმწიფოზე. მას ეკუთვნის ტრაქტატი „მონარქი“ (1513 წ.) რომელშიც ფეოდალური ურთიერთობიდან ბურჟუაზიულზე გადასვლის რეფორმისტულ პერიოდში მონარქიის განუსაზღვრელი უფლებების აუცილებლობა დაუშვა: მაღალი სახელმწიფოებრივი ინტერესების მისაღწევად მეფეს უფლება აქვს, გამოიყენოს ყველა საშუალება, თვით არაზნეობრივიც, რადგან „მიზანი ამართლებს საშუალებას“. იგი არ ცდილობს იდეალური სახელმწიფოებრივი მოწყობის სქემა შეადგინოს, ამოდის რეალურად არსებული საზოგადოებრივი ურთიერთობიდან. მისი განზოგადებანი მეფის მოვალეობის შესახებ მიუღებელი იყო მისი თანამედროვე ჰუმანისტებისათვის, რომლებიც იდეალებს ზნეობრივად ჯანსაღ საზოგადოებაში ეძებდნენ. მაკიაველის აზრით, სახელმწიფო მეფეზე დგას, ამიტომ მეფე უნდა იყოს სათანადო თვისებებით აღჭურვილი. ამ თვისებებში იგი მოიხსენიებდა სისასტიკეს, სიცრუესაც. არსებული ვითარება სწორედ

ამას ითხოვდა მაშინ. მაკიაველი ისტორიის გამოცდილებას იშველიებს და რწმუნდება, რომ ადამიანი ბოროტებისკენ უფროა განწყობილი, ვიდრე სიკეთისკენ. ამასთან არსებობს პირობები, როცა პოლიტიკოსი ავლენს კეთილშობილ თვისებებსაც. სახელმწიფომ უნდა შექმნას ასეთი პირობები, ზნეობრივი ფუნქციები ეკისრება სახელმწიფოს და არა პიროვნებას.

ნიკოლო მაკიაველი ერთ-ერთი დიდი პროზაიკოსია იმ დროისათვის. დაწერილი აქვს „ოქროს ვირი“, კომედიები („ერუდიტების კომედია“, „იკლიცია და მანდრაგორა“).

კომედიური ჟანრის განვითარებასთან ერთად, XVI ს-ის იტალიაში ვითარდება ე.წ. „მეცნიერული კომედია“ (კომედია ერუდიტა) ესაა ნიღბების იმპროვიზირებული კომიკური სახეები. „კომედია დელ არტე“ – კომედიის შემდგომ განვითარებული სახეა, რომელიც ნიღბების ქვეშ დასცინის ამა თუ იმ სოციალურ მოვლენას. ეს ნიღბები ხალხში პოპოულარულ სიმბოლურ სახეებად გადავიდნენ. მაგალითად, პანტალონეს სახით გამოყვანილია პატრიარქალური ვენეციური ვაჭრის კარიკატურული ტიპი, დოქტორის ნიღაბი მეცნიერ-პედანტი იურისტისაა. კაპიტნის ნიღაბში ჩაქსოვილი იყო იტალიელთა ზიზღი ესპანური წარმოშობის სამხედრო პირებისადმი.

ტორკვატო ტასო (1544-1595)

XVI საუკუნის მეორე ნახევრიდან რენესანსული კულტურის კრიზისი იწყება, რაც გამოწვეულია კათოლიკური რეაქციის გაძლიერებით, ინკვიზიციამ ხანძარი დაანთო ევროპაში. დანვა ჯორდანო ბრუნო, გალილეო გალილეის უარყოფინა თავისი მოძღვრება, რომელიც კოპერნიკის თეორიას ამტკიცებდა. თუმცა, ამ პერიოდში რენესანსმა კიდევ ერთი ტიტანი დაბადა. ეს იყო ტორკვატო ტასო – პოეტი. ტორკვატო ტასოს პოპულარობას ხელი შეუწყო ჯერ კიდევ მისი სიცოცხლის წლებში შექმნილმა

ლეგენდამ, რომელიც შემდგომ გოეთემ, ბაირონმა არა ერთხელ განავითარეს თავიანთ შემოქმედებაში. ლეგენდის მიხედვით, ტასო შეყვარებული იყო პრინცესა ელეონორა ესტეზე, ფერარის ჰერცოგის ალფონსო II-ის დაზე. ჰერცოგმა, ამ სიყვარულით აღშფოთებულმა, ტასო საგიჟეში ჩასვა. ტასო გახდა დევნილი გენიოსის სიმბოლო. ამჟამად დადგენილია, რომ ეს ლეგენდა იყო და მეტი არაფერი. სინამდვილეში ტასოს სიყვარულის ობიექტი მისი ფანტაზიის ნაყოფი იყო. პოეტი ძალიან ნერვული, ეპიკურეისტულ და ასკეტურ განწყობილებებს შორის მერყევი პიროვნება იყო, საშინლად ეშინოდა ერესში გადავარდნის, ინკვიზიციისა და დევნის მანია ჰქონდა.

ტასოს შემოქმედების მწვერვალია პოემა „გათავისუფლებული იერუსალიმი“, რომელიც სიცოცხლეშივე უარყო, როგორც საკუთარი ნაწარმოები. პოემამ დიდი გამოხმაურება და აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია თანამედროვე საზოგადოებაში. ზოგის აზრით, პოემა კათოლიკური სულით იყო გაჟღენთილი, ზოგი კი მასში საერო მოტივებს ხედავდა. მიუხედავად ამისა, პოემა თანამედროვეთა აღტაცებას იწვევდა. პოემის ამოცანა სრულად პასუხობდა თავისი დროის მოთხოვნას – წარმართულისა და ქრისტიანულის შეპირისპირების საფუძველზე ამ უკანასკნელის უპირატესობას გამოხატავდა, რაც ქრისტიანული რწმენის განმტკიცებას ემსახურებოდა.

პოემის თემა შუა საუკუნეებში ჯვაროსანთა მიერ იერუსალიმის აღყა და აღებაა, რაც პოლიკტიკურ შეფასებას იძენდა ტასოს დროს ევროპაში თურქთა შემოჭრასთან დაკავშირებით. პოემას, ტასოს ჩანაფიქრით, თანამედროვეებისათვის გამირული სული უნდა შთაენერგა თურქთა ექსპანსიის წინააღმდეგ საბრძოლველად. ჯვაროსანთა ლაშქრობის რომანტიზაცია და ქრისტიან რაინდთა გამირობა აქტუალურ ხასიათს ატარებდა.

პოემის ცენტრალური პერსონაჟია ჯვაროსანთა ლაშქრობის მეთაური გოტფრიდ ბულონსკი, რომელიც იერუსალიმის აღყას ხელმძღვანელობს, იბრძვის იერუსალიმის ურწმუნოებისაგან გასათავისუფლებლად. ღვთიური ზმანება წინ უძღვის

ჯვაროსანთა ლაშქრობას მაშინ, როცა წარმართები ჯოჯოხეთის დემონებს ემორჩილებიან. ამრიგად, ბრძოლა ძირითადად მიდის ზეციურ ძალებსა და ბნელეთის ძალებს შორის. ადამიანები მხოლოდ შემსრულებლები არიან. ციური ძალები გაამარჯვებინებენ ქრისტიან ჯვაროსნებს. პოემას აშკარად ეტყობა, რომ „ილიადასა“ და „ენეიდას“ გავლენას განიცდის. პოემაში უხვადაა ჩართული რომანტიკული ეპიზოდები, სენტიმენტები – ელეგიური და იდილიური. ასე, მაგალითად, შეყვარებული წყვილის – ილანდასა და სოფრონის სიყვარულის ამბავი, რომელიც ქრისტიანული რწმენისათვის თავის შეწირვით მთავრდება; ერმინიასა და ტანკრედის – ჯვაროსნული რაინდის – სიყვარული, არმიდასა და რონალდოს სიყვარულის ამბავი. წარმართი არმიდა თავდავინწყებით შეუყვარდება ქრისტიან რაინდს რონალდოს, რომლის სიყვარული ამარცხებს რჯულს შორის წინააღმდეგობას – ქრისტიანი რაინდის სიყვარული იმდენად ძლიერია, რომ წარმართი არმიდა ქრისტიანულ რჯულზე მოექცევა. ამით ტასო ქრისტიანული რელიგიის უპირატესობას ქადაგებს.

რენესანსის ეპოქის გერმანული, ფრანგული, ნიდერლანდური და ესპანური ლიტერატურა

შუა საუკუნეების კათოლიკური ეკლესია ფეოდალიზმის იდეოლოგიურ იარაღს წარმოადგენდა, ამიტომ რენესანსის დროს ჩრდილოეთის ქვეყნებში ფეოდალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლა საღვთისმეტყველო ერესში გამოიხატა, კათოლიციზმის შიგნით გაჩნდა ბზარი, ოპოზიციამ დაიწყო რეფორმისტული მოძრაობა, რისთვისაც გამოიყენა გლეხთა აჯანყებები გერმანიაში (1524-25 წწ.). მისი იდეოლოგი თომას მიუნცერი იყო, რომელსაც ზურგს უმაგრებდა რომის პაპის ძალაუფლების წინააღმდეგ ამხედრებული მარტინ ლუთერი.

მარტინ ლუთერი ევროპული რეფორმაციის წამომწყებია. მისი მოძღვრების ძირითადი არსი პიროვნული რწმენის, ინდივიდუალური რელიგიური პრინციპების აღიარებას გულისხმობდა. ლუთერი უარყოფდა პაპის ძალაუფლებას, სასულიერო იერარქიას, ბერმონაზვნობას. მან საჯაროდ დანვა პაპის ბულა და თავისი მოძღვრებით გერმანული ეროვნული სულის აღზევებას შეუწყო ხელი. ლუთერი მოითხოვდა ეროვნულ ენაზე წაკითხულიყო სახარება, ეროვნულ ენაზე ჩატარებულიყო ლიტურგიკული სამსახური, რაც ეკლესიის უბრალო ხალხთან დაახლოებას შეუწყობდა ხელს. ლუთერის მოთხოვნა – ეროვნული ენის დანერგვა საეკლესიო ღვთისმსახურებაში – სრულად მიუღებელი იყო კათოლიციისტური ელიტისათვის, რისთვისაც კათოლიციზმის დამცველთა დიდი წინააღმდეგობა შეხვდა მას. საეკლესიო ცხოვრებაში ეროვნული სულის შემოტანით ლუთერი ხელს უწყობდა სახალხო მოძრაობას, რამაც მოიცვა მთელი გერმანია და იმდენად დიდი მასშტაბები მიიღო, რომ ლუთერს შეეძინდა ხალხის სტიქიური გამოსვლების, ამიტომ ლუთერმა მალე უღალატა გლეხთა სახალხო მოძრაობას ფეოდალური ინსტიტუტის წინააღმდეგ და ფეოდალთა ბანაკში გადაინაცვლა. მიუხედავად ამისა, გრანდიოზულია ლუთერის როლი თომას მიუნცერთან ერთად – რეფორმისტულმა მოძრაობამ განმანათლებლური როლი შეასრულა არა მარტო გერმანიაში, არამედ მთელს ევროპაში. გერმანია, შეიძლება ითქვას, ლუთერანიზმმა გამოაღვიძა, კათოლიციზმს დაუპირისპირა პროტესტანტიზმი (ასე უწოდებდნენ ლუთერის მომხრეებს). განმანათლებლური მოძრაობა მასებს მოედო, დაიწყო წიგნების ბეჭდვა, ლიტერატურა დემოკრატიული გახდა, გაჩნდა ხალხური რომანები, ლეგენდები, თქმულებები: „ტილ ულენშპიგელი“, „დოქტორ ფაუსტი“, „შილდბიურგერი“ და სხვა.

„ტილ ულენშპიგელი“ (პირველად 1480 წელს გამოქვეყნდა), გერმანულ ენაზე ჩანერილი ლეგენდების კრებულია ემბაკ და მოხერხებულ გლეხზე, მის სათავგადასავლო მოგზაურობებზე. ეს ხალხური წიგნი შემდგომ თავისი რომანისათვის გამოიყენა

ბელგიელმა მწერალმა შარლ დე კორტიერმა („ლეგენდა ულენშპიგელზე“). ტილ ულენშპიგელი გერმანელი ხალხის სასიყვარულო გმირია, რომელსაც დღესაც ძეგლს უდგამენ ქალაქებში, თეატრალურ წარმოდგენებს მართავენ, მუსიკას წერენ მასზე.

ხალხური წიგნი „დოქტორ ფაუსტი“ (გამოიცა 1587 წ.) გადმოგვცემს ლეგენდას შავი მაგიის წარმომადგენელზე, რომელმაც ეშმაკს მიჰყიდა სული აკრძალული ცოდნის, სიმდიდრისა და გრძნობადი ამქვეყნიური ტკბობის სანაცვლოდ. იგი შუა საუკუნეების შარლატანი ალქიმიკოსის ტიპური სახეა. ისტორიული სინამდვილე გადმოგვცემს, რომ ვინმე ფაუსტუსი გერმანიაში ცხოვრობდა XVI ს-ის დასაწყისში და ცნობილი იყო როგორც მოგზაური, მაგი, შარლატანი, მატყუარა, მაგრამ უაღრესად ცნობისმოყვარე ალქიმიკოსი. მისი სახელის გარშემო უამრავ ლეგენდებს ჰყვებოდნენ. ანონიმი წიგნის ავტორი თავისი გმირისადმი აშკარად უარყოფითად არის განწყობილი, კიცხავს მას საეკლესიო თვალთახედვით. მაგრამ ფაუსტის სახე ლიტერატურის ისტორიაში შემოვიდა როგორც პიროვნების ემანსიპაციის სიმბოლური სახე, რომელიც თავისუფალია დოგმატური ეკლესიური თვალთახედვისაგან. იგი რენესანსული ტიპის ადამიანია, ცნობისმოყვარე, ყველგან უყვარს ჭვრეტა და ყველაფერზე წავა, ოღონდ მიზანს მიაღწიოს. გოეთემ „დოქტორ ფაუსტში“ გააკეთილმობილა ეს სახალხო გმირი, იგი ცოდნის რწმენით შეაიარაღა და გალილეო გალილეისა და ჯორდანო ბრუნოს პროტოტიპად აქცია.

ფრანგული რენესანსი ლიტერატურაში რაბლეს სახელთანაა დაკავშირებული. ფრანსუა რაბლე (1494-1553) მსოფლიო გენიოსთა რიგში მოიხსენიება თავისი წიგნით „გარგანტუა და პანტაგრული“, რომელშიც მხიარული თხრობის ფონზე შუა საუკუნეების ტრადიციების კრიტიკაა მოცემული.

ფრანსუა რაბლეს რომანის დაწერის იდეა 1532 წელს ლიონში ანონიმური ავტორის გამოქვეყნებულმა ხალხურმა რომანმა „დიდი და შესანიშნავი ქრონიკები დიდ და დევგმირ გარგანტუას შესახებ“ შთააგონა. რაბლეს ნაწარმოების მთავარმა თემამ უფრო განავრცო ხალხური გმირის სახე, რასაც იგი ახერხებს ფოლკ-

ლორულ ტრადიციებზე დაყრდნობით. რაბლე უხვად იყენებს ხალხურ გამოთქმებს, იდიომებს, ანდაზებს, გროტესკულ-კომიკურ ფორმებს, რაც მას ეხმარება ცენზურის თვალის ასახვევად თამამად გააკრიტიკოს ის ნაკლოვანებები, რაც საზოგადოებაშია გამეფებული. ამიტომ მისი ენა შენიღბულია და დღესაც გაუშიფრავია ბოლომდე. რაბლეს ბუმბერაზი გმირების – გარგანტუასა და პანტაგრუელის – ცხოვრების ამსახველი სურათები სავსეა რენესანსული სულისკვეთებით, ცხოვრებისეული სიამტკბილობის მოყვარეობით. გუამაძღრობა, რენესანსული ადამიანის თავისუფალი, უხეში დამოკიდებულებით ყოველგვარი შებოჭილობისადმი, არისტოკრატიული ცრუკეთილშობილი მანერებისადმი, საეკლესიო შეზღუდულობისადმი. ადამიანის სტიქიური ღტოლვების ჰიპერბოლიზებული გამოხატვა, შუასაუკუნეობრივი ასკეტური ცხოვრების ნორმებისადმი ნეგატიური დამოკიდებულება, თავგასულობა და უზომობა ხორციელ სიამტკბილობაში, მოგვიანებით თავს იჩენს ფლამანდრიულ ფერწერაში (რუბენსი).

ოცი წელი წერდა ფრანსუა რაბლე თავის რომანს. იგი იწყებს მაჟორული ნოტებით, ადიდებს მეცნიერებისა და განათლების შემოქმედს, ამავე დროს დასცინის შუა საუკუნეების სასამართლოს, ფეოდალურ ომებს, აღზრდის ძველ სისტემას, სქოლასტიკას და ყველაფერს ამას აკეთებს გარგანტუასა და პანტაგრუელის ცხოვრების აღწერით. გარგანტუა 5 წლის მანძილზე მხოლოდ ანბანის შესწავლას ახერხებს. მამა ამჩნევს, რომ მისი შვილი ამგვარი აღზრდის სისტემით ვერაფერს აიღებს ცოდნის საღაროდან, მოიწვევს მეორე მასწავლებელს პონოკრატს, რომელიც გააზრებული ცოდნის მიცემას ახერხებს ბავშვისათვის. პონოკრატი დილით და საღამოს სეირნობის დროს ასწავლის ყმანვილს სამყაროს აგებულებას, მზის ამოსვლას, ცაზე ვარსკვლავების განლაგებას, ასწავლის ხელობას, მუსიკას, ამგვარად აღზრდილი კეთილი და ჭკვიანი მმართველი ხდება.

წიგნს წითელ ზოლად გასდევს ბუნების სიყვარული, ადამიანის შესაძლებლობებისადმი რწმენა. მისი აზრით, ადამიანი

ბუნების ნაწილია, უფრო მეტიც, გვირგვინია. ადამიანის ბუნებრივი ლტოლვა კანონიერია, ძალადობას მხოლოდ სიავე მოაქვს. რაბლე ადამიანის ბუნებრივ ზნეობრიობას ქადაგებს. იგი თვლის, რომ ადამიანის ზნეობა არ საჭიროებს რელიგიის ჩარევას. ამრიგად, რაბლესთან სამყაროში ადგილი არ რჩება რელიგიისათვის. იგი პრაქტიკულად გამორიცხავს ღმერთს. ის, რაც პრაქტიკულ კათოლიციზმთანაა დაკავშირებული, რაბლესთან გამასხარავეებულია. რაბლეს სძულს ბერები, სამღვდელოება. რაბლეს ანტიკლერიკალური გამოხდომები ხშირად ანტირელიგიურ სახეს იღებს. რაბლეს არ სწამს ძალადობა ადამიანის ბუნებაზე, მაგრამ ამავე დროს არ სწამს მემკვიდრეობითი სახელისა და კეთილშობილებისა. მისთვის ადამიანი ფასობს პირადი ღირსებითა და პირადი დამსახურებით.

ფრანსუა რაბლეს რომანში ძირითადად სამი სახე გამოიკვეთება: 1) კეთილი მეფე სამ ვარიანტში: ესაა გრანგუაზე, გარგანტუა და პანტაგრუელი. ამ სახეებში რაბლემ ჩადო თავისი უტოპისტური იდეა კეთილი მეფის არსებობის შესახებ. მაგრამ რაბლეს მეფეები ვერ ამჩნევენ, რომ ხალხთან კონტაქტი დაკარგული აქვთ, რადგან მეტისმეტად თავისუფლებას აძლევენ ხალხს.

მეორე სახასიათო სახეა პანუგრი – მხიარული ავანტიურისტი, მქირდავი, ლოთი, მკვებარა, ეგოისტური და შეუზღუდავი ვნებების მქონე. ასეთ ხასიათს ანარქიამდე მიჰყავს ადამიანური ურთიერთობანი საზოგადოებაში. მესამე სახეა ჟანი – ურწმუნო ბერი, რომელიც ჭამა-სმის დიდი ოსტატია, ველური, ფხუვიანი, მაგრამ კეთილი.

რაბლე არ ცდილობს შეალამაზოს თავისი გმირები, მართალია, ჟანს ბევრი ნაკლი აქვს, მაგრამ იგი ხალხის წრის წარმომადგენელია – უხეში, გაუთლელი, მაგრამ სიკეთით სავსე. ასეთ ადამიანებს უნდა დაეყრდნოს სახელმწიფო – ასკვნის ფრანსუა რაბლე. რაბლეს რომანი ყველაზე დემოკრატიულია რენესანსულ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა შორის.

რაბლეს არ შეუქმნია თავისი სკოლა, მას არ გამოუჩნდა მოწაფეები. მის გენიას ვერავინ შესწვდა, მის კვალს ვერვინ გაჰყ-

ვა, ეს აიხსნება რაბლეს ენის სირთულით, გმირთა ხასიათების მასშტაბურობითა და სარკაზმამდე მისული ცინიზმით, რომელიც ძალზე სახიფათო იყო იმდროინდელი საფრანგეთის სინამდვილეში. მიუხედავად ამისა, რაბლემ, შეიძლება ითქვას, დაბადა მოლიერი, ლესაჟი, ვოლტერი, ბალზაკი, რომენ როლანი, სვიფტი. მათი ნაწარმოებების (ვოლტერის „კანდიდი“, ბალზაკის „ცელქი მოთხრობები“, რომენ როლანის „კოლა ბრიუნონი“, სვიფტის „გულივერი“) გმირთა ხასიათებში აქა-იქ მოჩანს რაბლესეული ტონი, მანერა და ხასიათის თვისებები.

ესპანური რენესანსული ლიტერატურა

მიგელ დელ სერვანტეს საავედრა (1547-1616), საინტერესო ბიოგრაფიისა და შემოქმედების ავტორი პოპულარობით საუკუნეების მანძილზე არ ჩამოუვარდება ფრანსუა რაბლეს, უფრო მეტიც. დონ-კიხოტი ყველა ეპოქაშია, დონ-კიხოტი ყველა ადამიანში ზის – ამ მხრივ სერვანტესის გენიალური კალმის ნაშობი გმირი აღემატება კიდევ გარგანტუასა და პანტაგრუელს.

„დონ-კიხოტის“ ავტორი სერვანტესი იდაღგოთა ფენას ეკუთვნოდა, აფთიაქარის შვილი ცხოვრების დინებამ პაპის ელჩის სასახლეში გადაისროლა, იტალიაში მოქმედი არმიის რიგებშიც მსახურობდა, მუშაობდა გემზე, ჩავარდა ტყვედ, ალჟირის ციხეშიც კი იჯდა, არაერთხელ სცადა გაქცევა, თუმცა გათავისუფლების შემდეგ ოჯახი დანგრეული დახვდა. თავის სარჩენად პიესების წერა დაიწყო, ფულის ნაკლებობას განიცდიდა და სიღარიბეში ცხოვრობდა.

1605 წელს გამოვიდა პირველი ნაწილი რომანისა „ემმაკი იდაღგო დონ კიხოტი ლამანჩელი“, 1615 წელს – მეორე ნაწილი. სერვანტესს ეკუთვნის სატირა „მოგ ზაურობა პარნასზე“. მისი ბოლო ნაწარმოებია „პერსილესი და სიგიზმუნდა“, რომელიც მისი სიკვდილის შემდეგ დაიბეჭდა, „დონ-კიხოტი“ ხანში შესულმა დან-

ერა და სახელიც მან მოუპოვა, თუმცა თანამედროვეობამ იგი სათანადოდ ვერ დააფასა.

თავდაპირველად „დონ-კიხოტი“ ჩაფიქრებული იყო როგორც პაროდია რაინდულ რომანებზე. დონ-კიხოტი ღარიბი პროვინციელი იდალგოა, რომელიც რაინდულ რომანებს გაუგოიყვება არაპირდაპირი მნიშვნელობით, გადანყვიტა რაინდული ზნეობრიობის ძველი ინსტიტუტი აღადგინოს, ამხედრდა გაძვალტყავებულ როსინანტზე, დაიმგზავრა მეზობელი, გულუბრყვილო, მაგრამ გლეხური ეშმაკობით დაჯილდოვებული სანჩო პანსა და გაეშურა ფათერაკების საძიებლად. მიზანი ამ აღლებულია – გაათავისუფლოს ყველა დამონებული, დამცირებული, გამოიხსნას ტყვეობიდან გულის სატროფო – დულცინეა. დულცინეა მისი გმირული სულის შთამაგონებელია, მაგრამ დონ-კიხოტის აღჭურვილობა – დაჟანგული ხმალი, შუბი, დამცვრეული საჭურველი, მეძროხე მეზობლის ქალი აღფონსა ლორენსო – დულცინეად ქცეული, მეჭურჭლეთმზიდავი – სანჩო პანსა – არ შეეფერება იმ რეალობას, რომელშიც დონ კიხოტი ცხოვრობს. დონ-კიხოტის აგზნებული წარმოსახვა რომანტიკულ საბურველში გახვეულ სინამდვილეს ხედავს – ქარის ნისქვილი ყაჩაღებად და დევებად მიაჩნია, სამიკიტნოს ბრწყინვალე სასახლედ ხედავს, ღვინით სავსე ტიკებს ჩებს და ჰგონია, ავი სულელები დავხოცეო. ერთი სიტყვით, ეს რაინდი ამ ქვეყნისა არ არის, იგი შუა საუკუნეებიდან გადმოსულა და ვერ გაურკვევია, სად მოხვდა, ამიტომ ყველა მისი „გმრობა“, რაც სიმართლისა და სამართლის სახელით სიკეთეს უნდა თესავდეს, პირიქით, ბოროტების საწინდარია. დონ კიხოტი დროის კონტექსტიდან ამოვარდნილი, გარდასულ დროთა რაინდია, რომლის მატარებელს კარგა ხანია ჩაუვლია. იგი ჩამორჩა დროს და ისევ ძველ დროში ცხოვრობს. ამიტომ სასაცილოა მისი ქმედება, მას უსულგულოდ ექცევიან, სცემენ, დასცინიან, აპამპულეებენ, ბოლოს მორალურად და ფიზიკურად განამებული, „მწუხარე სახის რაინდი“ თავის სახლს უბრუნდება და მძიმედ დაავადებული, სიკვდილის წინ გამოფხიზლდება: იგი კვლავ კეთილ დონ ალონსო კიხანოდ იქცევა.

რაინდულ რომანებზე სატირა აღორძინების ხანის მწერლობაში გავრცელებული ჟანრი იყო, მაგრამ სერვანტესმა ტრანსფორმირება მოახდინა ამ ჟანრისა, გააღრმავა და გააფართოვა გმირის სახე, დააჯილდოვა იგი არა მარტო უარყოფითი, არამედ დადებითი თვისებებითაც. გმირი ორმაგი ცხოვრებით ცხოვრობს – რეალურითა და წარმოსახვით. ავტორი მას უპირისპირებს თანამგზავრს, სანჩო პანსას, რომელიც ხან მისი კონტრასტულია, ხან ავსებს რაინდის რომანტიკულ ქმედებებს. ასე, რომ „დონ კიხოტი“ მეტია, ვიდრე უბრალო სატირა სარაინდო რომანებზე.

არაერთგვაროვნად აფასებდნენ სერვანტესს თანამედროვენი და შემდგომ განმანათლებლები, რომანტიკოსები. ბაირონი თვლიდა, რომ სერვანტესმა რომანით ზიანი მიაყენა თავის ქვეყანას, რადგან შეარყია ესპანელთა ღირსებისადმი რწმენა. ჰიუგო თვლიდა, რომ სერვანტესს სურდა სატირა დაენერა რაინდულ რომანებზე და მისდა უნებურად გენიოსის კალამმა უდიდესი სატირა დაწერა ადამიანის სულიერებასა და აღმაფრენაზე. ტურგენევი თვლიდა, რომ „დონ კიხოტი“ სერვანტესმა განირაჭემარიტების რწმენა, მაღალი იდეალებისადმი უანგარო სამსახურის სულისკვეთება. არსებობს ფსიქონალიტიკური ინტერპრეტაციაც: სერვანტესის რომანი არის ორი ტიპის, ორი სულიერი სამყაროს კონტრასტი – მგზნებარე მეოცნებისა და მახვილანგარიშიანი პრაქტიკოსისა. მხოლოდ XIX ს.-მ შეაფასა აღმატებულად დადებითად სერვანტესის რომანი. დღეს უკვე აღარ დავობენ სერვანტესის გენიალობაზე. ეს ცხადზე ცხადია.

სერვანტესის დაცინვის საგანია არა მარტო რაინდული რომანი, როგორც ჟანრი, არამედ თვითონ რაინდობის იდეა. ამით იგი ებრძვის ძველ, ფეოდალურ ცნობიერებას, სერვანტესი კიცხავს არა დონ-კიხოტის ამაღლებულ იდეალებს, კეთილშობილებას ან თავგანწირვას, არამედ იმ ავადმყოფურ წარმოსახვას, რაც იდალგოს დაუფლებია. დონ კიხოტი წარსულისაგან მიბრუნებული პირია, რომელსაც სურს, მაგრამ არ ძალუძს დროის შემობრუნება. ამიტომ მას დაკარგული აქვს დროის შეგრძნება, რეალობის

აღქმა, მზა ნორმებსა და წესებს მიჰყვება და არა კონკრეტული ვითარების დინებას. ამიტომ უფსკრულია დონ-კიხოტის მიზნებსა და საშუალებებს შორის, რაც კომიკურს ხდის მის სახეს. მაგრამ დონ კიხოტი არა მარტო კომიკურია, არამედ ტრაგიკულიც. ნებისმიერ გმირს შემუშრდებოდა მისი იდეალების რომანტიკა. დონ-კიხოტი თავისი ქმედებებით ანგრევს, უბედურება მოაქვს სხვებისთვის, ამრიგად, რაინდული იდეების ანაქრონიზმის ჩვენებით, სერვანტესი აჩვენებს მათ მნიშვნელობას, ფუჭ და მცდარ შედეგებს. ამით სერვანტესი თავის დროს ეხმიანება. თანამედროვეები, გადმოცემით, ზოგიერთ ეპიზოდსა და სახეში ნაცნობ ისტორიულ ფაქტებს ხედავდნენ.

სერვანტესი არა მარტო დასცინის თავის გმირს, ეცოდება კიდევ იგი. მისი იდეალები მაღალია, თუმცა უაზრო. სერვანტესი ხაზს უსვამს თავისი გმირის მაღალზნეობას, ალამართალ მისწრაფებს – სიკეთე მოუტანოს კაცობრიობას. იგი ხშირად ბრძნულად და პროგრესულადაც მსჯელობს, მაგრამ მისი იდეალები უკვე მოძველებულია, უცხოა საზოგადოებისათვის. დონ კიხოტი უცხოა, ანაქრონიზმია თავისი საზოგადოებისათვის.

სანჩო პანსა (პანსა – „მუცელი“) გრაფობაზე, გუბერნატორობაზე ოცნებობს. მას ძილი და ჭამა უყვარს, იოლად აჰყვება დონ-კიხოტის ავანტიურას, თუმცა გულში დასცინის. სადღაც სჯერა კიდევ, რომ ამ მოგზაურობაში შეიძლება გამდიდრდეს. მაგრამ ფათერაკებით სავსე გზაზე სანჩო მალე ფხიზლდება თავისი ოცნებებისაგან. მესამედ მოგზაურობაში იგი ბატონს მიჰყვება არა სიმდიდრისათვის, არამედ მხოლოდ მისი სიყვარულით. რომანის ბოლოს იგი საფასურსაც კი არ სთხოვს, იმდენად ებრალება დონ კიხოტი.

სანჩო ხალხის წრიდან გამოსული, გლესური სიბრძნით დაჯილდოებულია. ბატონივით კეთილშობილი ნატურის არის. დონ კიხოტი მაღალი იდეალების მატარებელია. ხოლო სანჩო პანსა მინიერი ცხოვრებიდანაა ამოზრდილი, პრაქტიკულია.

სერვანტესი არა მარტო რაინდობის იდეას დასცინის, არამედ თანამედროვეობის მანკიერებასაც გამოიჩანს საამკარაოზე.

რომანში დახატულია თანამედროვე საზოგადოება – ხარბების, ძუნწების და უსულგულო ადამიანების გროვა, რომლისთვისაც მაღალი ადამიანური იდეალები უცხოა. სერვანტესი არც სასულიერო პირებს ინდობს, თუმცა ძალიან ფართხილად გამოთქვამს თავის აზრს. სერვანტესი ფართოდ ასახავს უბრალო ხალხის ცხოვრებას, მაშინ, როცა ძუნწად იმეტებს საღებავებს საერო და საეკლესიო ელიტის დასახასიათებლად. სერვანტესმა გენიალურად დაიჭირა თავისი დროის სულისკვეთება. მისი გმირები ზოგადად ადამიანური შინაარსის მატარებელნი არიან და მახლობელნი არიან არა მარტო ესპანური ხასიათებისათვის, არამედ ყველა ერის წარმომადგენლებისათვის.

ესპანური დრამა – ლოპე დე ვეგა

ესპანეთში, ევროპის სხვა ქვეყნების მსგავსად, შუა საუკუნეებში თერატრალური ხელოვნების ორი სახეობა არსებობდა: რელიგიურ-საეკლესიო წარმოდგენები – მისტერიები და საერო-კომიკური – ფარსი. მაშინ, როცა იტალიასა და საფრანგეთში უკვე რენესანსის დროს გაქრა თეატრის ეს ფორმები, ესპანეთმა შეინარჩუნა თეატრი, როგორც ძველი შუასაუკუნეობრივი სანახაობითი ფორმებისა და ჰუმანისტური ანტიკური ტრადიციების სინთეზი. შესაბამისად, ლიტერატურის დარგებს შორის ყველაზე მეტად განვითარდა დრამა, რომლის ბრწყინვალე წარმომადგენელია ლოპე დე ვეგა. ლოპე დე ვეგას შემოქმედება მისი წინამორბედების დრამატული შემოქმედებით იყო მომზადებული. ამ წინამორბედების შემოქმედებაში ხალხური ტრადიციები იტალიურ-ანტიკური ჰუმანისტური ტენდენციებით იყო გაჯერებული. მათგან განსხვავებით, ლოპე დე ვეგას შემოქმედება ეპოქის გონებრივი და სოციალური ცხოვრების ასახვის სიღრმით გამოირჩეოდა.

დრამის წარმოშობას ესპანეთში ობიექტური საზოგადოებრივი და პოლიტიკური საფუძველი ჰქონდა. ესპანეთი XV-XVI

სს. ძლიერი ზღვისპირა სახელმწიფო იყო, რომელიც თავის ნებას კარნახობდა მეზობელ სახელმწიფოებს. დიდმა სავაჭრო ურთიერთობამ, მსოფლიო ქვეყნებთან საზღვაო მიმოსვლამ ესპანეთის ეროვნული თვითცნობიერება საგრძნობლად აამაღლა, ღირებული გახადა პიროვნება, მისი აქტივობა. ამას ემატებოდა ხალხური სანახაობითი წარმოდგენების დიდი ტრადიციებიც.

ლოპე დე ვეგა (1562-1636) დაიბადა მადრიდში, პირველი განათლება იეზუიტთა კოლეჯში მიიღო, ბავშვობიდანვე სხვადასხვა სამსახურებრივ საქმიანობას ეწეოდა, მონაწილეობდა ლაშქრობებში, არაერთხელ დაქორწინდა, ძლიერ ლამაზი მამაკაცი იყო და საყვარლებიც ბევრი ჰყავდა. 50 წლის ასაკში ინკვიზიციასთანაც თანამშრომლობდა, შემდეგ გახდა მღვდელი, რაც ხელს არ უშლიდა საერო ცხოვრებით ეცხოვრა. 5 წლისამ ლექსების წერა დაიწყო, ხოლო 12 წლისამ პიესები დაწერა. თანამედროვეები აღტაცებული იყვნენ მისი ნიჭიერებით და მას „ბუნების სასწაულს“ უწოდებდნენ. მისი ნაწარმოებების ოდენობა 21 ტომს შეადგენდა. 1800-მდე კომედია აქვს დაწერილი. ჩვენამდე მხოლოდ 400-მა მოაღწია. ერთ დღეში შესძლო პიესის დაწერა. სიცოცხლეში არ უფრთხილდებოდა თავის პიესებს, წერდა ისტორიულ, ყოფით, ლეგენდარულ, მითოლოგიურ სიუჟეტებზე, რომლებსაც იღებდა ესპანური ქრონიკებიდან და რომანსებიდან, იტალიური ნოველებიდან, მოგზაურთა მონათხრობიდან, ან თავისუფალ თემებს თხზავდა ძველი და თანამედროვე ესპანელების ცხოვრებიდან, ინდიელთა ეპოსიდან, ბიბლიიდან, თურქეთის და თვით რუსეთის ცხოვრებიდან. მაგალითად, მას აქვს პიესა ცრუდიმიტრის შესახებ „მოსკოვის დიდი ჰერცოგი“. ყველა მასალას თანამედროვეობის ასპექტიდან აშუქებდა. თავისი თეორიული შეხედულებები დრამატურგიის შესახებ დააღაგა პოეტიკურ ტრაქტატში „კომედიების შეთხზვის ახალი ხელოვნება ჩვენს დროში“, რომელშიც უარყოფდა წინამორბედ თეორეტიკოსთა მიერ შემოთავაზებულ ნორმებს. მას სურდა თანამედროვე ეროვნული დრამატურგიის შექმნა და ამიტომ ბოდიშობს კიდევ თავის ტრაქტატში, რომ არ მისდევს არისტოტელეს გზას.

ლოპე დე ვეგას დანერვილი დრამები შეიძლება 3 ჯგუფად დავეყოთ: გმირულ – ისტორიული, სარაინდო – „მოსასხამისა და დაშნისა“ და მესამე, რომელშიც ხალხია გამოყვანილი გმირად. მისი პიესები დღესაც იდგმება სცენებზე. გმირულ-ისტორიული პიესებიდან აღსანიშნავია „ცხვრის წყარო“ („ფუანტე ოვეხუნა“), სარაინდო-სამოქალაქო პიესებიდან: „ძალლი თივაზე“, „ვალენსიელი ქვრივი“, „ქალიშვილი სურით“. ამ პიესების თემაა სიყვარული, დრამა ოპტიმიზმით, ბედნიერების რწმენითაა გაჟღერებული. აღსანიშნავია ქალთა სახეები – ცეცხლოვანი, აქტიური, შემართული. ბევრ პიესაში ხალხია გამოყვანილი. საინტერესოა ლაურენსიას სახე „ცხვრის წყაროდან“, რომელშიც მოქმედება მიმდინარეობს XV ს-ში. კომანდორი ფერნარ კომეხი სოფელ „ცხვრის წყაროს“ მახლობლად დაბანაკებულია. მისი ჯარისკაცები ავინროებენ სოფელს. კომანდორს სურს ძალადობა იხმაროს სოფლელი გლეხის გოგოზე – ლაურენსიაზე, რომელსაც თავისი შეყვარებული ფრონდოს იცავს. ქორწინლის დროს კომანდორი შეეცადა ქალიშვილის გატაცებას, მთელი სოფელი აღდგა თავისი ღირსების დასაცავად. თვით ლაურენსია ჩაუდგება სათავეში აჯანყებულ გლეხობას. სამართლიანობისათვის ბრძოლა პიესას რევოლუციურ ხასიათს აძლევს. ახალი ცხოვრებისაკენ მონობედა, თავისუფლებისა და ღირსებებისათვის ბრძოლა სწორედ რენესანსული იდეალები იყო. სწორედ ამ იდეალებმა განაპირობეს ის, რომ კოტე მარჯანიშვილმა რევოლუციის წლებში ეს პიესა დადგა უკრაინასა და საქართველოში, ჭაბუკიანმა კი ლენინგრადში ბალეტი – ამ პიესის მიხედვით.

ლოპე დე ვეგას კომედიები სიცოცხლით სავსეა, იუმორითა და ოპტიმიზმით გამოირჩევიან. ლოპე დე ვეგამ არამც თუ სკოლა შექმნა ესპანეთში, არამედ მისი შემოქმედება შთაგონების წყარო გახდა XVII ს. ფრანგული კლასიციზმისათვის. სირანო დე ბერჟერაკი, კორნელი, მორალური ზნეობის მქადაგებელი მოლიერი მისი მიმდევრები არიან.

ლოპე დე ვეგას დროის ესპანური თეატრი საკმაოდ გაფორმებული იყო ტიქნიკური მხრით, ადრე სპექტაკლებს სოფელ-

ში მართავდნენ ფიცარნაგებზე ღია ცის ქვეშ, ხოლო ქალაქში – სასახლეებში. მართალია, სცენა მოუწყობელი იყო, ფარდა არ არსებობდა, სასცენო მანქანა პრიმიტიული იყო, განათება არ ჰქონდათ, ამიტომ წარმოდგენები დღისით იმართებოდა, მაგრამ სცენაზე მსახიობები მგზნებარედ თამაშობდნენ, მაყურებლები მქუხარედ რეაგირებდნენ, ფერები მკვეთრი და დეკორაციები მდიდრული იყო, თეატრი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ხალხში.

ინგლისის რენესანსი

XIV ს. ინგლისში სწრაფად ინგრევა ფეოდალური ურთიერთობანი და საფუძველი ეყრება ხელოსნობას, ვაჭრობას, ფულად-სასაქონლო ურთიერთობას. ინგლისი კაპიტალიზმის გზას ადგას, ყალიბდება ქალაქის ბურჟუაზია, იქმნება ერთიანი ეროვნული კულტურა. ერთიანი ეროვნული ინგლისური ენა მანამდე არ არსებობდა. გაბატონებული იყო ნორმადიელთა მიერ შემოტანილი ფრანგული ენა, რომელსაც ადგილობრივი ანგლო-საქსური ენა ებრძოდა. იტალიური ხელოვნების გავლენა შემოიჭრა ინგლისურ ლიტერატურაში, ამის მანიშნებელია პეტრარკასა და ბოკაჩოს თანამედროვე ჯეფრი ჩოსერის პოეზია. რენესანსი ინგლისში ლიტერატურაში გამოვლინდა, დაიწყო იგი ტიუდორების დინასტიის აღმავლობის, ჰენრი VII მეფობის დროს. შექსპირამდე ინგლისელებს ჰყავთ რენესანსის წარმომადგენელი ლიტერატურაში – თომას მორი. მისი თხზულება „უტოპია“ საფუძვლად დაედო უტოპისტურ მსოფლმხედველობას. „უტოპია“ არარსებულ კუნძულს, ნიშნავს. „უტოპიის“ ავტორი მოგვითხრობს, თითქოს ანტვერპენში შეხვდა მეზღვაურ გოტლიდეას მეგობარს, რომელიც ამერიგო ვესპუჩის ახლდა და ბევრი ისეთი ქვეყანა ნახა, რაც სხვებს ვერც წარმოუდგენია. სწორედ ამ მოგზაურობის დროს მოინახულა კუნძული „უტოპია“, სადაც

არ არის კერძო საკუთრება, არსებობს თანასწორობა, ყველას ერთნაირად აცვია, ერთად შრომობენ და ერთნაირად ინანი-ლებენ პროდუქტს. თომას მორის უტოპიურ კუნძულზე მოგვა-რებულისა ის ძირითადი პრობლემა, რომელიც იმ დროს ანუხებ-და ჰუმანისტებს: სოციალური და ქონებრივი უთანასწორობა. შრომა გაიდელელებულია, იგი სასიამოვნო პროცესია, ფიზიკური და გონებრივი შრომა გათანაბრებულია, არ არის ომები. მარტივ სიუჟეტურ ქარგაში თომას მორის თავის საზოგადოებრივ-პოლი-ტიკურ შეხედულებებს გამოხატავს, რამაც თავის დროზე გა-დატრიალება მოახდინა ევროპულ ცნობიერებაში. თანასწო-რობის უტოპისტური იდეა განმანათლებლობის და მის შემდეგ ევროპული აზროვნების ძირითადი იდეა გახდა. თომას მორი, როგორც ეკლესიისა და მეფის ხელისუფლების ოპოზიციონერი, დაიჭირეს და სიკვდილით დასაჯეს.

რენესანსის ეპოქის ინგლისში ვითარდება ლირიკული პოე-ზია, პროზა რომანის სახით, დრამა, არსებობს თეატრი, მეტად პოპულარული ხალხში. ამ პერიოდის ინგლისმა დაბადა გენია შე-ქსპირის სახით. უილიამ შექსპირის (1564-1616 წ.) ბიოგრაფიიდან არაზუსტი და ძუნწი ცნობები გვაქვს იმდენად, რომ თვით მისი არსებობა ამ სახელით და გვართ საეჭვოდ მიიჩნიეს. ცნობების მიხედვით, დაიბადა წვრილი მოხელის ოჯახში სტრეტფორდ-ში, დაქორწინების შემდეგ 1587 წ. გადასახლდა ლონდონში, სა-დაც მსახიობობდა ლონდონის ერთ-ერთ ტრუპაში, აქ დაუწყია პიესების წერაც. მას არ იცნობდნენ, როგორც ნიჭიერს მსახიობს. რადგან მსახიობის კარიერას ვერ მიაღწია, დაბრუნდა მშობლი-ურ ქალაქში და მშვიდად ცხოვრობდა სიცოცხლის ბოლომდე.

„შექსპირს“ ფსევდონიმად თვლიდნენ ზოგიერთები, ფრენსის ბეკონს მიაწერდნენ გენიალური პიესების ავტორობას და შექსპი-რობასაც. მაგრამ ეს ვერსია არ მტკიცდება. ახლახან გამოქვეყნ-და წიგნი „სპარსელი ლედის საიდუმლო“, საიდანაც ვგებულობთ, რომ შექსპირის 154 სონეტის სახოტბო ქალი პრინცესა დიანას წინაპრების, გრაფ სპენსერის, ოჯახში აღმოჩენილ ფოტოზე აღ-ბეჭდილი ქალია, სპარსულ ქსოვილში გახვეული ფეხმძიმე ქალი

ვერნორი, რომელიც დედოფალმა ელისაბედ I ციხეში ჩასვა, რადგან ქორწინება გრაფ რაიზესლისთან მისი ნებართვის გარეშე გააფორმა. ვერნორის შეეძინა ქალიშვილი პენელოპა, რომელიც შექსპირისაგან ჰყავდა. პენელოპა შემდეგ ცოლად გაჰყვა გრაფ სპენსერს, რომლის ოჯახშიც ინახებოდა და მემკვიდრეობით გადადიოდა ვერნორის სურათი. ეს XXI საუკუნის აღმოჩენაა, შესაძლოა ესეც ვერსია იყოს.

ფაქტი ერთია, შექსპირის სახით ინგლისს ჰყავს რენესანსის ეპოქის გენიოსი ინგლისელი მწერალი, რომელმაც კაცობრიობას უზარმაზარი განძი დაუტოვა.

შექსპირი ადრეული ასაკიდანვე წერდა პოემებს: მაგალითად, „ადონისი და ვენერა“, ადონისი არ მიიღებს ვენერას სასიყვარულო გამოწვევას და ნადირობას ირჩევს, განრისხებული ვენერა ტახს მიუსევს ადონისს და შემდეგ მწარედ დაიტირებს ტახისგან დაგლეჯილ თავის საყვარელს, წერდა სონეტებს. შექსპირის სონეტების სასიყვარულო პასაჟები შავგრემან ქალს ეძღვნება. ქალი მკაცრი, ცივი, მიუკარებელია, რომელიც მის მეგობარსაც უყვარს, პოეტი მეგობრობას ირჩევს სიყვარულთან შედარებით და მეგობარს უთმობს ქალს. შექსპირის მიერ სხვადასხვა დროს დაწერილი პიესების სტილი ერთნაირი არ არის. დროით განსხვავებული, შინაარსობრივადაც განსხვავებულია და სულისკვეთებითაც, მის შემოქმედებაში არჩევენ სამ პერიოდს – პირველი – ხასიათდება ოპტიმიზმით. შექსპირი ჯერ ახალგაზრდაა, იგრძნობა მხიარული ნოტები და ფერები, სიცოცხლის სიყვარული, იმედი, სიკასკასე. ასეთია: „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, „უინძორელი მხიარული ქალები“, „ვენეციელი ვაჭარი“, „აურზაური არაფრის გამო“, „მეთორმეტე ღამე“. იმავდროულად ინერება ქრონიკა ინგლისის ისტორიაზე – ესაა მთელი ციკლი ტრაგედიებისა – „რიჩარდ II“, „ჰენრი IV“ და „ჰენრი VII“. ამ პერიოდს ეკუთვნის „რომეო და ჯულიეტაც“, იულიუს კეისარი“.

მეორე პერიოდს განეკუთვნება ისეთი ნაწარმოებები, რომლებშიც დიდი ტრაგიკული სიტუაციებია აღწერილი. შექსპირი დაღვინებულია, სერიოზულია: „ჰამლეტი“, „ოტელო“, „მეფე

ლირი“, „მაკბეტი“, „ანტონიო და კლეოპატრა“, „კორიოლონი“ – ეს ტრაგედიები ცხოვრების ფილოსოფიური გააზრებაა.

მესამე პერიოდს განეკუთვნება „ციმბელონი“, „ზამთრის ზღაპარი“, „ქარიშხალი“ – შექსპირი აქ ნაკლებ პროდუქტიულია.

განვიხილოთ თითოეული პერიოდი: „ზაფხულის ღამის ზღაპარი“ თავისუფალ უანგარო სიყვარულს ეძღვნება, სიყვარული აბედვინებს ქალიშვილს მამის ნებართვის გარეშე გადანყვიტოს თავისი ბედი.

„ვენეციელი ვაჭარი“ ორ სამყაროს უპირისპირებს ერთმანეთს – ხარბი, ძუნწი, მტრული, პრაგმატული და სიკეთის, მეგობრობის განსახიერება. ანტონიოსა და შეილოკის – ორი ვაჭრის – ფსიქოლოგიაში იხსნება ეს ორი სამყარო.

ერთ-ერთი ძლიერი სახე შექსპირის კომედიებისა არის ფალსტაფი, მოარული პერსონაჟი, რომელიც მრავალგან შეიძლება დავინახოთ. ეს არის მემამულის, სასახლესთან დაახლოვებული პირის ეშმაკური სახე. იგი უხვად არიგებს დაპირებებს, თავს ინონებს ქალებში თავისი რაინდული ჩვევებით, მის გარშემო თავს იყრის უსაქმურთა ბანდა. ეს სახე შუა საუკუნეების ბარონებსა და დრუჟინებზე შექმნილი პაროდიაა. ფალსტაფი ძველი ფეოდალური ურთიერთობიდან გამოსული პირია, რომელიც ცდილობს მოერგოს ახალ დროს. მომხვეჭელობა, ფულის სიხარბე, სიძუნწე მისი ნიშნებია. ფალსტაფი ილუზიებისგან თავისუფალი დიდებულია, რომელიც ცინიკურად დასცინის ფეოდალურ-არისტოკრატიულ ზნეობას. იგი ყაჩაღი ანვატიურისტის ბრწყინვალე სახეა, ცხოვრობს საეჭვო რეპუტაციის ტრაქტირებში დიასახლისის ხარჯზე, მისი კარიერის ფინალიც სასაცილოა, რადგან მას ისევე მოისვრიან სანაგვეზე, როგორც ნაგავს. ამასთან, ფალსტაფს ახასიათებს მახვილგონივრულობა, მოხერხებულობა, თავისუფალია ყოველგვარი შეზღუდვებისგან.

შექსპირის კომედიებში კომიკურის ესთეტიკური ფენომენი სრულად ვლინდება ყოველგვარ ვარიაციებში – დაწყებული მსუბუქი იუმორიდან, უხეშ, მაგრამ გასართობ მხიარულებამდე. შექსპირს ხშირად გამოჰყავს კომიკური სახე, რომელიც დიდებუ-

ლებს დასცინის „მეფე ლირში“, „მეთორმეტე ღამეში“, შექსპირის კომედიები შემთხვევითობაზე, გაუგებრობაზეა აგებული, მაგრამ ყველგან ბედი ბატონობს, არა როგორც ბედისწერა, გარდუვალი, ფატალური, არამედ როგორც ილბალი, ფორტუნა.

შექსპირის ქრონიკების თემა ისტორიულია, მაგრამ თანამედროვეობისათვის აუცილებელ რწმენას გამოხატავს – ძირითადი თემაა ფეოდალთა თავგასულობა და შეთქმულება, რომლებიც ინგლისს ატორტიმანებდნენ XV-XVI სს. ესაა „ომი თეთრ და წითელ ვარდებს“ შორის, რომელიც ტიუდორების დინასტიით მთავრდება. შექსპირი ვრცელ ისტორიულ ტილოებს ხატავს, სადაც მოქმედებები სწრაფი დინამიკით ვითარდება, იცვლება მოქმედების ადგილი. მისი აზრით, ქვეყნისათვის დიდი ბოროტებაა ძლიერი და ვერაგი ფეოდალები როგორც ჩანს, შექსპირი ფეოდალურ დაქუცმაცებულობას უპირისპირდება, ცენტრალიზებული მმართველობის მხარეზეა, მაგრამ დრამატურგი ბრმად არ იხრის ქედს მონარქიის ინსტიტუტის წინაშე. მეფეს უფრო მეტი ვალდებულებები აქვს, ვიდრე უფლებები. იგი სამართლიანი და უანგარო უნდა იყოს, თავისი ქვეყნისა და ხალხის ინტერესების დამცველი. თუ ამას არ აკეთებს, ასეთი მეფე უნდა დაემხოს, როგორც რიჩარდ II. რიჩარდ III ტირანი, მაგრამ ძლიერი მეფის სახეა, ვერაგი, ყოველგვარი საშუალებებით მიზნის მიმღწევი, იგი ამორალურია თავისი ზნეობით. ამასთან, მეფისათვის აუცილებელი ძალა, ენერგია, შესაძლებლობანი, რაც დადებითია, მას ტრაგიკულ გმირად აქცევს. რიჩარდი თავისი მოქმედებებითა და ძალით დამანგრეველია ინგლისისათვის, ამიტომ მას განუდგება ხალხი და გარემოცვა, ამიტომ იღუპება ედმონთან ბრძოლაში. იდეალური ხელმწიფე შექსპირის თვალში არის ჰენრიხ V, რომელმაც შეძლო დაეთრგუნა ფეოდალთა ნება და ხალხზე დაყრდნობით მართავდა ქვეყანას. შექსპირის ტრაგედიები ქრონიკებში ძლიერ ისტორიულ პირებს გამოხატავენ, დრამატურგი ხაზს უსვამს ისტორიული მოვლენების მიზეზებსა და მექანიზმს. იგი ავითარებს თეზისს ისტორიული მოვლენების მიზეზობრივი განპირობებულობის შესახებ, მაგრამ ამის დასაბუთება არ შეუძლია.

შექსპირის გენიის ელვარება მის ტრაგედიებში ვლინდება. მათში იგი ადამიანური განცდებისა და სწრაფვების უღრმეს შრეებს წვდება. შექსპირის ტრაგედიების არსი ორი სამყაროს დაპირისპირებაშია – ჰუმანისტური სანყისი წმინდა და კეთილშობილური ადამიანობით და ბოროტი სანყისი – თავისი ვერაგობითა და ეგოიზმით. შექსპირის აზრით, ადამიანის ხვედრი მისი ხასიათისა და გარემომცველი სამყაროს ურთიერთობის შედეგია. იგი რკინის ლოგიკურობით ამტკიცებს, რომ საუკეთესო თვისებების მქონე ადამიანები ილუპებიან ბნელი ძალების ზენოლით (ჰამლეტი, ლირი) და რომ ბოროტება ადვილად ეუფლება ადამიანის სულს, რაც საშინელ შედეგს იძლევა (მაკბეტი).

შექსპირის შემოქმედებაში გამოხატულია ამაღლებული, ტრაგიკული და გმირული სული, რომელიც რენესანსის ეპოქის კრიზისის პირობებში ეუფლება ადამიანებს იმედის მსხვრევის შედეგად. გიგანტური კატასტროფის შიში ბადებს იმის განცდას, რომ ახალი სამყარო ახალ ფორმებს ეძებს ადამიანების დასამონებლად. ეს უკვე კაპიტალიზმის დასაწყისია, რაც მიუღებელია შექსპირისათვის.

ბევრი კრიტიკოსი საუბრობს შექსპირის შემოქმედების მეორე პერიოდის პესიმისტურ ხასიათზე. ეს არაა სწორი, პესიმიზმი არაა დამახასიათებელი შექსპირისათვის. მაკბეტის, ბრუტუსის, კორიოლონის სიკვდილი აჩვენებს საბედისწერო ძალას ადამიანის ვნებებისა, როცა ადამიანი ვერ პოულობს ამ ვნებების გამოვლენის სწორ გზას. ამასთან, თვით ყველაზე მკაცრი ტრაგედიიდანაც კი არ ქრის პესიმიზმის ქარი. მაგალითად, რომეოსა და ჯულიეტას დაღუპვა ამავე დროს სიყვარულის ტრიუმფია, რადგან მათი სიკვდილის შედეგად მოხდა ორი მტრული გვარის შერიგება. სიყვარულმა მტრობა დაამარცხა. „ჰამლეტი“ კლავდიუსის სიკვდილით მთავრდება, რაც ანგრევს დანიის სახლის ბოროტ ატმოსფეროს. ასევე „მაკბეტი“ მთავრდება ტირანიის დაღუპვით და კეთილი მეფის გამარჯვებით. „ლირში“ სასტიკი და დაუნდობელი მეფე გამოფხიზლებულია და ადამიანებისადმი სიყვარულით კვდება. გადატანილი ტანჯვის შედეგად

ღირი, ღარიბი, შიშველი, ცხოველური მდგომარეობიდან გარდაიქმნება ადამიანად, რომელიც თავისი ადამიანურობით უფრო დიდი გახდება, ვიდრე მანამდე იყო.

„რომეო და ჯულიეტაში“ შექსპირი გვიჩვენებს ორი შეყვარებული ბრძოლას მათ გარემომცველ სინამდვილესთან, რომელშიც ჯერ კიდევ ბატონობს შუასაუკუნეობრივი მტრობა და ძველი დრომოჭმული საოჯახო მორალი. კონფლიქტი კაპულეტებსა და მონტეგებს შორის, არა მარტო მოხუცებს შორის, არამედ ახალგაზრდებს შორისაც მძლავრობს. ამ კონფლიქტის მსხვერპლი არიან რომეო და ჯულიეტა. ეს შექსპირის ერთადერთი ტრაგედიაა, რომელშიც კომიკური ელემენტებია ჩართული, რათა შეინარჩუნოს მხიარული განწყობილება.

ყველაზე რთული ტრაგედია არის „ჰამლეტი“ თავისი ჩანაფიქრით. არც ერთ ნაწარმოებს არ გამოუწვევია აზრთა ამდენი სხვადასხვაობა. დანიელი პრინცი ჰამლეტი გაიგებს, რომ მისი მამა მოკლა ბიძამ, კლავდიუსმა, რომელმაც ცოლად შეირთო ჰამლეტის დედა-ქვრივი. შურისძიების გრძნობა ჰამლეტს გადააწყვეტინებს დასაჯოს მკვლელი. ჰამლეტი ფილოსოფოსობს, მერყეობს, ეჭვიანობს, ლაპარაკობს, მაგრამ არ მოქმედებს, ვიდრე შემთხვევით არ მოკლავს ბოროტმოქმედს, რომელმაც იგი თავად მონამლა. რატომ პასიურობს ჰამლეტი? ზოგის აზრით, მისი პასიურობა ინტელიგენტური ბუნებიდან გამომდინარეობს, მას სუსტი ნებისყოფა აქვს, მერყევია, გადაუწყვეტელია. ეს ახსნა ეწინააღმდეგება თვით ტრაგედიის ტექსტს. ჰამლეტი თავისი ნატურით სულაც არ არის პასიური და უნებისყოფი. იგი თამამად იწყებს მზადებას შურისძიებისათვის, არ ყოყმანობს მოკლას ფარდის უკან დამალული პოლონიუსი. მიზეზი მისი უმოქმედობისა არის არა ჰამლეტის ნატურა, არამედ ის ვითარება, რომელშიც იგი ჩავარდება. ვიტენბერგის უნივერსიტეტის სტუდენტი, მეცნიერებასა და ფილოსოფიაში ჩაფლული ჰამლეტი სასახლის ცხოვრებას მოშორებულია, იგი უეცრად აღმოჩნდება ისეთი სიტუაციის პირისპირ, რომელიც მანამდე სიზმრადაც არ ენახა. მამის სიკვდილის გარდა, მას აღიზიანებს დედის ფუქსა-

ვატური დამოკიდებულება ქორწინებისადმი. დედის მორალური სახე ჰამლეტისათვის მიუღებელია, ასევე აღიზიანებს ოფელიას ზნეობრივი სიმკიცხე, რის გამოც ოფელია ვერ გაუგებს ჰამლეტს: იგი ყველაფერში თავის ინტრიგან მამას უჯერებს, ეს ჰამლეტის ცნობიერებაში ცვლის იმ წარმოდგენას სამყაროს შესახებ, რომელიც მანამდე ჰქონდა. იგი ამბობს: „მთელი სამყარო ციხეა, ამათგან დანია ყველაზე ცუდი“. ჰამლეტი ხვდება, რომ საქმე მხოლოდ მისი მამის მკვლელობაში როდია, არამედ ის, რომ მკვლელი დაუსჯელი დარჩა საზოგადოების გულგრილობის გამო და ამდენად დამნაშავეა მთელი საზოგადოება. ჰამლეტი დარწმუნებულია, რომ ეს დანაშაული ყველას ეხება. ჰამლეტი ეგოისტი რომ ყოფილიყო, ადვილად შეასრულებდა შურისძიების აქტს. ჰამლეტი ჰუმანისტია, იგი საყოველთაო სიკეთის იდეაზე ფიქრობს, სურს „ალადგინოს დანგრეულ დროთა კავშირი“ და არა მხოლოდ პირად შურისძიებაზე იზრუნოს, ამიტომ იხევს უკან, ღრმავდება თავის ფიქრებში. ცხადია, ჰამლეტის უმოქმედობას შექსპირი არ ამართლებს და სწორედ ამაში ხედავს მის ტრაგედიას. ჰამლეტს ესმის მისი უმოქმედობისა, ლანძღავს თავის თავს ამის გამო და როგორც მშიშარა, მხოლოდ ენას იქავეებს. ამასთან, იგი სასტიკად ამხელს ცხოვრების საზიზღრობას. იგი თავისი ურთიერთობით ნილას ხდის მატყუარას, დასცინის მავნე ჩვევებს, აფასებს მეგობრობას, გონიერი მოიაზროვნეა, მაგრამ არა აქტიური მებრძოლი.

„ოტელოში“ ნაჩვენებია ღრმა კონფლიქტი პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის მხოლოდ შენიღბული სახით. ოტელოსა და დეზდემონას სიყვარული არის ამაღლებული გრძნობა, რომელიც მთელი ტრაგედიის მიზეზი ხდება. ტრაგედია იწყება მაშინ, როცა ოტელო საკუთარი ხელით ახრჩობს ამ სიყვარულს. მიზეზი ამ ტრაგედიისა არის ობიექტური და სუბიექტურიც. ოტელოს სიყვარული იღუპება პატივმოყვარეობასა და სივერაგესთან დაპირისპირებაში. გარშემო ადამიანები ყველგან მანკიერი არიან: პატიოსანი, მაგრამ სუსტი კასიო, ვიგინდარა როდრიგო, კატასტროფამდე მსუბუქი, უდარდელი ქალი – ამალია – იაგოს

ცოლი, ვერაგი იაგო – ყველა ერთად შეამზადებს იმ ობიექტურ საფუძველს, რის გამოც დატრიალდა ტრაგედია, სუბიექტურ მიზეზად კი შეიძლება მივიჩნიოთ თვით ოტელოს ხასიათის ცუდი თვისებები: მეტისმეტი მიმდობილობა, ეჭვიანობა, დაურწმუნებლობა თავის სრულყოფილებაში, ე.ი. არასრულყოფილების კომპლექსი, რომელიც მიუხედავად მისი პირადი ღირსებით მიღწეული კარიერისა, მაინც არსებობს ოტელოს ხასიათში. შემთხვევითი არაა, რომ ოტელო მავრია. შავკანიანობა თეთრკანიანთა საზოგადოებისათვის მაინც მიუღებელი აღმოჩნდა, ცხადია, აქ შექსპირი რასობრივ პრობლემას არ აყენებს (ეს უცხოა იმ დროისათვის) მაგრამ ამით აჩვენებს იმ ღრმა უფსკრულს, რაც პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის არსებობს, როცა პიროვნება ამაღლებულია. ოტელოს ამაღლებულობას მეტ შუქს აძლევს თეთრკანიანი დეზდემონას სიყვარული, დეზდემონასი, რომელიც სინათლის, სინმინდის, ერთგულების, კეთილშობილების სიმბოლოა. მაგრამ ოტელოს ტრაგედია არის არა მისი ეჭვიანობა, არამედ ის, რომ მან დაკარგა რწმენა ერთგული სიყვარულისა, რაც დეზდემონასთან აკავშირებდა მან დალუპა რწმენა ამაღლებული სულიერების არსებობისა და როცა ამას აცნობიერებს სწორედ მაშინ, როცა რწმუნდება დეზდემონას მიმართ ჩადენილ უსამართლობაში, რომ დეზდემონა მსხვერპლი გახდა მისი სიბრმავისა, იგი თავის თავს ისეთივე განაჩენს გამოუტანს, როგორც ოიდიპოსი სოფოკლეს ტრაგედიაში. ტრაგედია ოპტიმისტურია, ოტელო სიკვდილის წინ რწმუნდება, რომ სიყვარული უძლეველია და სამართლიანობა აღდგენილია.

„მეფე ლირში“ შუა საუკუნეების დესპოტი მეფე არ იცნობს ხალხის გაჭირვებას, სახელმწიფოს ისე უყურებს, როგორც საკუთარ მამულს, ისე არიგებს ქვეყნის ნაწილებს, როგორც ქონებას საკუთარი ჯიბიდან. იგი უსამართლო და უზნეო მეფეა. ლირი ისევე სასტიკად ისჯება თავის გარშემო მყოფთა მიერ, როგორც თვითონ სჯიდა. ქალიშვილებს სძულთ მამა, კორდელიას გარდა. სწორედ კორდელიას სიკვდილი იქნება მისთვის თავზარდამცემი, რადგან თვალხილულმა დაინახა ადამიანების სისასტიკე.

თავის თავზე გამოსცადა იგი. „მაკბეტში“ გამოყვანილია ხელი-სუფლებისათვის მეზრძოლი გმირი, რომელიც თავის ძალასა და ენერგიას სახელმწიფოს, ხალხისათვის, კეთილშობილი საქმეებისათვის კი არ იყენებს, არამედ სისხლიანი ძალაუფლების მოსაპოვებლად. მეფე და დედოფალი სისხლში ისვრიან ხელებს. შექსპირი სასტიკად ილაშქრებს დესპოტიზმის წინააღმდეგოდ.

„კორიოლანოსი“ გამოყვანილია ამაყი და ძლიერი პატრიციუსი – კორიოლანოსი, რომელსაც იმდენად დაუფლებია ინდივიდუალური ეგოიზმის გრძნობა, რომ ხალხი სძულს. სიძულვილის გრძნობა მას სამშობლოდან განდევნის და დაღუპავს კიდეც.

„დაუსრულებელი მრავალფეროვნება“ – ასე უწოდა ლიტერატურულ-კრიტიკულმა ტრადიციამ შექსპირის შემოქმედებას, რამდენადაც იგი სინამდვილის ყველა ნახნაგს ეხება, ყველა ასპექტს წარმოაჩენს. შექსპირის გენიალობა იმაშია, რომ მან შეძლო თავისი ეპოქის ისტორიულ-სოციალური პროცესების განზოგადება და რენესანსული სინამდვილისათვის, დამახასიათებელი წინააღმდეგობებითა და შურისძიებებით ზოგადკაცობრიული ხასიათების დახატვა. მისი მსოფლმხედველობა და შემოქმედებითი გამოხატვის მეთოდი წმინდა რენესანსულია. შექსპირი რენესანსული აბსოლუტური ინდივიდუალიზმის კრახს გვიჩვენებს და ამას ისევ ტიტანური ადამიანური შესაძლებლობების ჩვენებით ახერხებს. ადამიანი უძლეველია, მაგრამ მხოლოდ მაშინ, თუ ეს ძალა სიკეთის, სიმართლის, მშვენიერების შექმნისაკენ არის მიმართული – ასეთია მისი დასკვნა. შექსპირი გენიოსია, რადგან მთლიანად ანგრევს აზროვნების შუასაუკუნეობრივ სტერეოტიპებს, როგორც იდეურ-შინაარსობრივი, ისე მხატვრული ფორმების სრულყოფის მხრივ. შექსპირი ისტორიული მოვლენების განვითარებაში წინ წარმონეწვს ხალხის როლს. მისი ძლიერი პიროვნებები ინდივიდუალობითა და უსაზღვრო ენერგიით არიან სავსე, ძველი ფეოდალური ურთიერთობების რღვევისა და ახალი ბურჟუაზიულ-მემწიანური საზოგადოებების მანკიერება – ორივე ფორმაციისათვის დამახასიათებელი ორივე მიუღებელია შექსპირისათვის. მის შემოქმედებაში პიროვნების

თავისუფლების, ადამიანის ღირსების დაცვის იდეებია წამოწეული. შექსპირი აგრძელებს ინგლისელი დრამატურგიის ტრადიციებს, მაგრამ არ ერიდება ნასესხები ფაბულების ღრმა და ორიგინალური დამუშავებით გაარღვიოს ვინრო ეროვნულ-ეთნიკური საზღვრები და ინგლისური დაკვირვებული მანერით იტალიურ ნოველებს სხვა სული ჩაბეროს, ნოველიდან ტრაგედია ან კომედია შექმნას, ისტორიული ქრონიკებიდან მძაფრი ისტორიული დრამა შექმნას და ისტორიული პირი გმირად წარმოაჩინოს. იგი ანგრევს ტრაგედიასა და კომედიას შორის ტრადიციულ დაყოფას. ტრაგედიაში ურევს კომიკურ ელემენტებს. ვოლტერი შექსპირს „მთვრალ ველურს“ უწოდებდა, რადგან მისი შემოქმედება ერთდროულად ამალღებულისა და მდაბალის, საშინელისა და სასაცილოს, გმირულისა და სახუმაროს გამომზეურება იყო.

შექსპირს მხატვრული გამოსახვის პრინციპებიც განსხვავებული აქვს: არ იცავს მოთხოვნას ტრაგედიისა და კომედიის სამი პრინციპის ერთიანობის შესახებ, ანტიკური ესთეტიკის თავისუფალ კომპოზიციას ქმნის და მოქმედებებს ავითარებს უფრო ფსიქოლოგიური კანონებით, ვიდრე ლოგიკურით. სამი პრინციპი, რომელიც ჰორაციუსმა წამოაყენა. ადგილის, დროისა და მოქმედების ერთიანობის შესახებ – გვიან ფრანგულმა კლასიციზმმა ნორმად გაიხადა. შექსპირთან ის არ გვხვდება.

რენესანსის მუსიკალური კულტურა

მხატვრული კულტურის ისტორიაში აღორძინების ეპოქა უდიდესი ნახტომი იყო მუსიკალურ კულტურაშიც. იტალიაში XVI ს-ში შეიქმნა რამდენიმე მუსიკალური სკოლა: ფრანჩესკა ლანდინის, პალესტრინისა და ორლანდო ლასსონი.

ევროპის მუსიკალურ ცხოვრებაში რენესანსი ყველა ქვეყანაში ერთდროულად არ დამდგარა. თუ იტალიაში უკვე XIV ს-ში შეიძლება მუსიკის რენესანსზე საუბარი, ნიდერლანდურ-ჰოლან-

დიური სკოლები XV ს-ში იქმნება, საფრანგეთში – XVI ს-ში. მუსიკალურ ხელოვნებაში რენესანსი ნიშნავდა ადამიანის გრძნობათა სამყაროში ჩაღრმავებას, ახალი ესთეტიკური ღირებულებების შექმნას ჰუმანიზმის, მინიერი სილამაზის და ზნეობრივი სინმინდის იდეალების ნიშნით. რენესანსის ეპოქაში ხელოვნება თავშესაფარს პოულობს საეკლესიო და საერო არისტოკრატიაში. თუ შევადარებთ მუსიკას სახვით ხელოვნებასა და არქიტექტურას, ვნახავთ, რომ ჰუმანიზმის გამოვლენამ სახვით ხელოვნებაში უფრო თანმიმდევრული განხორციელება ჰპოვა, ვიდრე მუსიკაში. მუსიკაში შუა საუკუნეების ტრადიციებიდან გადმოსული გოთური ხაზი განვითარდა, რაც თვით მუსიკის იმანენტური ბუნებიდან გამომდინარეობდა. მუსიკა არ ფლობს კონკრეტულობას, თვალსაჩინოებას, მისი ძალა შინაგან-ემოციურ შინაარსსა და კომპოზიციური ოსტატობის სპეციფიკური საფუძვლების დამუშავებაშია. ამიტომ, ემოციურობის გამოსახატავად გოთიკა ნოყიერი ნიადაგი იყო მუსიკისათვის.

აღორძინების ეპოქის თავისებურებაა სხვადასხვა მუსიკალურ-შემოქმედებით სკოლას შორის მჭიდრო კავშირი. ასე, მაგალითად, ნიდერლანდური სკოლის ფორმირება ფლანდრიული, ფრანგული, იტალიური და ინგლისური ოსტატების მიღწევების გათვალისწინებით ხდება, არც ომებს, არც დინასტიებს ხელი არ შეუშლიათ მხატვრული ურთიერთობისათვის. პროფესიონალი მუსიკოსები თავისუფლად გადაადგილდებოდნენ ქვეყნიდან ქვეყანაში, ითვისებდნენ სხვა ქვეყნების მონაპოვრებს. ასე ჩამოყალიბდა „ზოგადევროპული“ მუსიკალური პროფესიონალიზმი. აღორძინების ეპოქაში უპირატესობით სარგებლობენ ვოკალური მუსიკის ჟანრები: მესა, მოტეტი, სიმლერა. მსხვილი ვოკალური ფორმების განვითარებაც პოლიფონიურობას უკავშირდება. ინსტრუმენტული მუსიკა უკანა პლანზეა. პოლიფონიაში შემუშავდა ე.წ. „მკაცრი სტილი“, რომლისათვის მთავარია მუსიკალური თემისადმი დამოკიდებულება, ქრისტიანული მელოდიებიდან, სიმღერებიდან ნასესხები თემა პოლიფონიურ ნაწარმოებებში საერთოა, განსხვავება მხოლოდ ინდივიდუალ-

ლურ დამუშავებაშია. ამიტომ მთელი აქცენტი გადადის პოპულარული მელოდიების კომპოზიციურ დამუშავებაზე ოსტატურ სრულყოფაზე. ეს დამახასიათებელია ყველა სკოლისათვის. პოპულარულია რელიგიური თემები: ჯვარცმა, გარდმოსხნა, ცადამალება. მითიური და ბიბლიური თემები სახვით ხელოვნებაში სხვა მხატვრული საშუალებით, ხელნერთა და ოსტატობით გამოირჩევა. ამ თემების მუსიკალური გადანყვეტისას კი ვოკალური შესრულების ვირტუოზულობით კეთდება აქცენტი. ამ თვალსაზრისით, ყველაზე მაღალ პროფესიულ დონეს იტალიური ვოკალურ-სამემსრულებლო ხელოვნება ავლენს. ცნობილია სტენდალის ფორმულა: „მუსიკაში მშვენიერებას იტალიელები სიმღერის მეშვეობით წვდებიან“. იტალიური სიმღერის საფუძველთა საფუძველია სუნთქვის ხელოვნება, რაც შესანიშნავად მორიგო იტალიურმა ბელკანტომ, რომელშიც საქმე გვაქვს ესთეტიკურის, მხატვრულის, ტექნიკურის ისეთ ორგანულობასთან, რომლის დაშლა შეუძლებელია. იტალიური სასიმღერო ვოკალის განვითარებამ მოამზადა ნიადაგი იტალიაში ოპერის შესაქმნელად, რომლის კლასიკური ფორმა საბოლოოდ XVII ს-ში ჩამოყალიბდა. რენესანსულ იტალიურ მუსიკას ასე ახასიათებს ცნობილი ხელოვნებათმცოდნე ბ. ასაფიევი: „აღორძინების მშფოთვარე ეპოქამ გამოიწვია ადამიანის კულტურის გონებრივი და ემოციური გადახალისება. იტალიაში მკაფიოდ ვლინდება ხალხის მუსიკალობა და მხატვრული მგრძობელობა, შეიქმნა ყველაზე პროგრესული ვოკალური კულტურა – ბელკანტო, სიმღერა ბუნებრივი, რომელიც მთლიანად სუნთქვით არის გაპირობებული... იშვა ახალი სამუსიკო პრაქტიკა, რომლის სული და გული იყო მელოდია. თუ მანამდე მუსიკა იყო რიტმული ინტონაცია, გამოთქმა, წარმოთქმა, ახლა იგი ამღერდა და სუნთქვა გახდა მისი პირველი საფუძველი“.

ამრიგად, რენესანსის ხანამ ადამიანის ინდივიდუალობას გზა გაუხსნა და შეიქმნა ამ ინდივიდუალობის გამოხატვის მხატვრული ფორმა – ბელკანტო, რაც შემდგომ ოპერის შექმნის საინდარი გახდა.

XIV საუკუნის ადრეული რენესანსი მუსიკაში

ამ პერიოდის იტალიის მუსიკალურ ცხოვრებაში აღსანიშნავია იოჰან ჩიკონიას შემოქმედება. იგი 1335-1340 წლებში დაიბადა ვინიონში, წარმოშობით ფრანგია, მაგრამ თავისი შემოქმედების სტილით იტალიურ მუსიკალურ სკოლასთან არის დაკავშირებული. მას „მაესტროს“ ეძახდნენ. მან არა მარტო აითვისა Ars-nova-ს ტრადიციები და დაეუფლა პოლიფონიურ ტექნიკას, არამედ იგი „მკაცრი სტილის“ პოლიფონიზმის ფუძემდებლადაც ითვლება. ეს სტილი ყველაზე ნათლად „ნიდერლანდურ სკოლაში“ გამოიკვეთა მოგვიანებით. ამ სკოლამ შეითვისა ფრანგული, ინგლისური, ფლამანდრიული და იტალიური სკოლის ტრადიციები. მისი წარმომადგენლები არიან: გიომ დიუფა (ფრანგი) და დანსტიებლი (ინგლისი).

დიუფა დაიბადა 1400 წელს კამბრეში, დიდი ხნით ცხოვრობდა იტალიაში, შემდეგ დაბრუნდა სამშობლოში (საფრანგეთი) და კაპელას ხელმძღვანელობდა. ქმნიდა მესებს, საზეიმო ხასიათის მოტიეტებს, სიმღერებს. მუშაობდა პოლიფონიაში. პოლიფონიაში ყველა ჟანრში დიდ ფორმებს ითხოვდა რენესანსში. ასე იყო მუსიკაშიც. დიუფა წერს ბალადებს, რონდოებს ფრანგულ და იტალიურ ტექსტებზე, მესებს, საეკლესიო სიმღერებს. მესაში მან უფრო განავრცო ნაწარმოების კომპოზიცია, თავისუფლად სარგებლობდა საგუნდო ჟღერადობის კონტრაპუნქტებით.

მაღალი რენესანსი იტალიურ მუსიკაში XV ს-ში დამკვიდრდა, უფრო გვიან, ვიდრე სახვით ხელოვნებაში. ყველაზე დიდი წარმომადგენელი ნიდერლანდური სკოლის ტრადიციების ფრანგი გამგრძელებლები არიან. ასეთი იყო ჟორსკან დეპრე, დიუფას ტრადიციების მემკვიდრე. დაიბადა დაახლოებით 1440 წ. და ისიც სწავლობდა და მუშაობდა იტალიაში, სადაც გაეცნო იტალიურ რენესანსულ ხელოვნებას, მღეროდა მილანის კაპელაში, რომში იყო პაპის კაპელის წევრი, მოგვიანებით კი ლუდოვიკო XII-ის სამეფო კარზეც პოპულარობით სარგებლობდა. ჟოსკან დე-

პრეს შემოქმედება იტალიური მაღალი რენესანსის იდეალებით იკვებება. მას აქვს: 20-მდე მესა, 98 მოტეტი, 60-მდე სიმღერა 4-ხმიანი, 5-ხმიანი, 6-ხმიანი, პოლიფონიის ვირტუოზულობით გამოირჩევა. მან შემოიტანა ერთი სიახლე მესაში – ქმნის მესა-პაროდიას. ესაა ნასესხებ მელოდიაზე შექმნილი მრავალხმიანი კომპოზიციები. ჟოსკან დეპრეს ახლის შექმნის მცდელობა აქვს სიმღერებშიც, წერს შანსონიებს, ყველა ჟანრში ორიგინალობას იჩენს, იგი „ბედის ნებიერი“ იყო, მეტრის პოპულარობით სარგებლობდა ფრანგულ პოლიფონიურ სკოლაში.

XV ს-ის იტალიურ მუსიკაში ვითარდება სხვადასხვა მიმართულება. ერთი მხრივ, საეკლესიო „მკაცრი სტილის“ პოლიფონია – მუსიკაში კონსტრუქტივიზმის ყველაზე ადრიანი გამოვლინება, რაც შემდგომ XX ს-ის მუსიკაში გამოვლინდა. მისი სპეციფიკა კონტრაპუნქტული კომპოზიციური სქემა (კონტრაპუნქტი, „წერტილი წერტილის პირდაპირ“). მეორე მხრივ, ვითარდება საერო ჟანრები – მადრიგალები, აღსანიშნავია ის, რომ XVI-XVII სს-ის მიჯნაზე იტალიაში საფუძველი ეყრება „დრამას მუსიკაზე“ – ე.ი. ოპერას.

საერო მუსიკაში ახალი ჟანრების სიუხვე შეინიშნება. ძირითადად ორი მიმართულება ვითარდება: პირველი – სიმღერასთან დაკავშირებული – ფროტოლა, ვილანელა, მეორე – პოლიფონიურ მუსიკასთან კავშირში, მაგრამ არა შეზღუდული. ასეთი იყო მადრიგალები.

ფროტოლა იქმნებოდა ანტიკური და რენესანსული პოეტების მასალაზე, შინაასობრივად მრავალმხრივი სასიმღერო ჟანრი იყო: სასიყვარულო, სახუმარო, კომიკური შინაარსის ფროტოლები, ძირითადად ყოფითი ხასიათის. იტალიური მადრიგალი შუა ადგილს იჭერს პოლიფონიის „მკაცრ სტილსა“ და ყოფით მუსიკას შორის. ამ საერო მუსიკალური ჟანრის შინაარსი თანდათან იცვლებოდა, ჰქონდა საერო ხასიათიც და საეკლესიოც. მადრიგალი არ იყო ისეთი რთული, როგორც მოტეტია და არც ისე ყოფითი, როგორც ფროტოლა. მაგრამ XVI ს-ის იტალიურ მუსიკაში მადრიგალი ყველაზე გავრცელებული ფორმაა, მას ქმ-

ნიდნენ ცნობილი პოლიფონისტები: პალესტრინა და ორლანდო ლასსო.

ჯოვანო პერლუიჯი პალესტრინა – იტალიური რენესანსული მუსიკალური ხელოვნების უდიდესი წარმომადგენელია. იტალიურ ხელოვნებას მანამდე ასეთი დიდი ფიგურა მუსიკაში არ წარმოუშვია. იგი ძირითადად სასულიერო მუსიკაში მუშაობდა და ამიტომ რომში, პაპის სასახლის გვერდით იმყოფებოდა. იგი დაიბადა 1525 წ. პალესტრინაში (რომთან). მან სიტბო და სირბილე შეიტანა მრავალხმიანობაში, შემოიტანა მელოდიზმი, ჰარმონიულობა, წერდა მესებს, საეკლესიო მოტეტებს, მადრიგალებს, მუშაობდა საერო მუსიკაშიც. პალესტრინამ მუსიკის წერა ყმანვილობაში დაიწყო. 20 წლის იყო, როცა ტრიტანდიის ტაძრის სხდომა ჩატარდა, სადაც მსჯელობდნენ კათოლიკური საეკლესიო მუსიკის ხასიათზე, კერძოდ, ეკლესია თვლიდა, რომ პოლიფონიური მუსიკა ასუსტებს სიტყვის ზემოქმედებას, ამიტომ საეკლესიო ღვთისმსახურების დროს იგი ნაკლებ მღერადი უნდა იყოს. მაგრამ პალესტრინას ცნობილმა მესამ „პაპი მარჩელოს მესა“ დაარწმუნა სასულიერო წოდება, რომ პოლიფონიური მუსიკას არ შეუძლია შეასუსტოს სიტყვის ზემოქმედების ძალა და იგი სავსებით შეეფერება ღვთისმსახურებას. სწორედ ამიტომ მას უწოდეს „პოლიფონიზმის მხსნელი“.

პალესტრინამ მდიდარი მემკვიდრეობა დატოვა: 100-ზე მეტი მესა, 300 მოტეტი, 100 მადრიგალი, არსად იგრძნობა სიჩქარე. მოუთმენლობა, ოსტატობის შესუსტება. ყველგან აკადემიზმია. მას ფენომენოლოგიური ნიჭიერება ჰქონდა. მისი მესები ძირითადად ტრადიციულ თემებს ეყრდნობოდა, მასალად პოეტების ტექსტებთან ერთად გრიგორისეული მელოდიების მასალასაც იყენებდა. აღსანიშნავია, პალესტრინას მუსიკის მელოდიზმი, მღერადი, მოქნილი პლასტიკური ხასიათი. პალესტრინას შემოქმედებითი სკოლა მყარ ტრადიციებს ამკვიდრებდა კათოლიკურ ეკლესიაში.

ორლანდო ლასსო ნიდერლანდური სკოლის წარმომადგენელია (1532-94 წწ.). იგი წარმოშობით ფლანდრიელია, რომელიც იტალ-

იაში გაიზარდა, მომღერლობით დაიწყო მუსიკალური კარიერა. ლასსო თავისი ცხოვრების წესით რენესანსელია. მთელი ცხოვრება ხეტიალით, მოუსვენრობით, მოგზაურობითა და ფათერაკებით შეავსო. დიდი დიაპაზონით გამოირჩევა მისი პოლიფონიური მუსიკა. უპირატესობას მესას ანიჭებდა, სხვისგან ნასესხები მასალით. 20-მდე მესაში გამოყენებული აქვს საკუთარი მოტეტები-სა და „შანსონების“ მასალა, უხვად აქვს მადრიგალებიც, ვილონელა, კანცონა, დიალოგი. მადრიგალებში პეტრარკას სონეტებია გამოყენებული.

ინსტრუმენტული მუსიკა

XVI საუკუნეში ევროპის ბევრ ქვეყანაში ინსტრუმენტული მუსიკა დამოუკიდებელ სახეს იღებს. იგი თავისუფლდება პლასტიკისა და სიტყვისაგან, რაც რთული პროცესია მუსიკალური ფორმების განვითარების გზაზე, ამიტომ მუსიკის გამოთავისუფლება სინთეზური წრისგან ხანგრძლივი აღმოჩნდა. XIV-XVI სს-ში თვით ინსტრუმენტების შემქმნელი რენესანსელი ოსტატები უკრავდნენ და სრულყოფდნენ ინსტრუმენტულ მუსიკას. მუსიკოსთა სახეებს მინიატიურაზე გამოსახავდნენ. ცნობილი ინსტრუმენტალისტები იყვნენ: ფრანჩესკა ლანდინი და ჟილ ბენშუა. საკრავებიდან პოპულარული იყო სიმებიანი გიტარის მსგავსი ბარბითი, რომლისთვისაც სპეციალურად დანერგლ მუსიკას ასრულებდნენ ქუჩაში, მოედნებზე, სასახლეში. იგი გავრცელებული საკრავი იყო ესპანეთში, იტალიაში, საფრანგეთში. ასევე გაჩნდა პირველი ნაწარმოები ორლანისთვის. ცნობილია, რომ 980 წ. ვინჩერსტერში აიგო პირველად ეს საკრავი ორი კლავიატურით ორი შემსრულებლისათვის, თანდათან იმატა საკრავისათვის მასალების რაოდენობამ. ორლანის როლი განკუთვნილი იყო ბანისათვის მრავალხმიანი ნყოფის მუსიკაში. სიტყვა „ორგანუმ“ სწორედ მრავალხმიანობას ნიშნავს. შუა საუკუნეების Ars-no-

va-ს ეპოქა იცნობს ორლანს. ამ დროს გაუმჯობესდა მისი კლავიატურა, გაჩნდა პედალი, ანუ ფეხის კლავიატურა 8-12 კლავიშისათვის. XV ს-ის იტალიაში ცნობილი ორლანისტიები იყვნენ: ფრანჩესკო ლანდინი და ანტონიო სკუარჩალოპი. რენესანსის ინსტრუმენტულ მუსიკაში მნიშვნელობას ინარჩუნებს შუა საუკუნეებიდან გადმოსული მკაცრი პოლიფონიური სტილი, რომელიც თანდათან მდიდრდებოდა გამოსახვის ფორმებით, თემატიკით. პარალელურად საერო მუსიკაში განვითარდა ფრანგული შანსონე, იტალიური მადრიგალი, ხალხური ყოფის ჟანრთან ახლოს მდგომი ფროტოლა, ვილანელა. ამას ემატება რეფორმაციის ეპოქაში პროტესტანტული ქორალი, ჰუსისტური სიმღერები, კალვინისტური ფსალმუნები, რომლებიც ლუთერის რეფორმების შემდეგ აღმოცენდა.

ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ: აღორძინების ეპოქა – რენესანსი – ხილული, გრძნობადი სამყაროს ღირებულების აღიარებით, ადამიანის გაღმერთებით, მისი ფიზიკური და სულიერი ჰარმონიის მოთხოვნით, შუა საუკუნეებისაგან მსოფლმხედველობრივად სრულიად განსხვავებული ხანა იყო ევროპაში.

რენესანსული მსოფლმხედვის ღერძი ჰუმანიზმია, რომელიც ანტიკიდან იღებს სათავეს და ადამიანის სამყაროს ცენტრად გამოცხადებას გულისხმობს. სინამდვილის რენესანსული ხედვა ესთეტიზებულია, იდეალიზებულია. იგი შუა საუკუნეების ასკეტიზმს უპირისპირდება, ცხოვრებისგან გარიყვას უარყოფს, ადამიანის თავისუფალი აზროვნება ხელახლა აღმოაჩენს ბუნებას, როგორც ამქვეყნიურ სილამაზეს და ღმერთს, რომელმაც შექმნა ეს სამყარო ტკობისათვის. ადამიანს სწამს საკუთარი შესაძლებლობის, მაგრამ ღმერთის იმედიც აქვს, ღვთის „შიში“ აღარ აქვს, თუმცა ღმერთთან მიახლოებას ცდილობს თავისი შესაძლებლობებით, რადგან მთავარია არა ღვთის შიში, არამედ სიყვარული.

რენესანსი გარდამავალი ხანაა შუა საუკუნეებიდან ახალ დროზე. ამიტომ მის მსოფლმხედველობაში ადგილი აქვს საპირისპირო ტენდენციებს, ბევრი ჭირვეულობა და მოულოდ-

ნელი ინტერპრეტაცია ც ახასიათებს: ახალი მსოფლხედვა ძველი შუა საუკუნეების რუტინას ებრძოდა. მიქელანჯელოს გვერდით სავონაროლა – ასკეტი ბერი – ქადაგებდა ყოველგვარი ხორციელის სიძულვილს, ინკვიზიცია რენესანსის ეპოქაში შეიქმნა. „დავითს“ ქვები დაუშინეს, ლეონარდოს ჯადოქრობას აბრალებდნენ. რენესანსის ადამიანი ერთნაირი ინტერესით სწავლობს მედიცინასა და მაგიას, აგებს მანქანას და ამავე დროს სულებს ინვესს სამკითხაოდ. რენესანსმა შუა საუკუნეებისაგან მემკვიდრეობით მიიღო დანგრეული, მაგრამ ჯერ კიდევ ცოცხალი კავშირი რელიგიასთან, პატრიარქალურ შუასაუკუნეობრივ ტრადიციებთან, ხოლო მომავალ საუკუნეებს გადაულოცა ბურჟუაზიული ინდივიდუალიზმი, რაციონალიზმი, ადამიანის „ემფაზა“, ადამიანის ფასი – ადამიანია ყველაფრის საზომი.

რენესანსის მოაზროვნეები აქტივობით გამოირჩევიან. მართალია, რენესანსმა ვერ დაბადა ახალი პლატონი და არისტოტელე, მაგრამ მეტაფიზიკური პრობლემებიდან აქცენტი პრაქტიკულ-შემეცნებით საქმიანობაზე გადაიტანა, ადამიანი შეაიარაღა ახალი აღმოჩენებით მეცნიერებაში, ტექნიკაში, ახალი მეცნიერული მიგნებებით გაამდიდრა მხატვრულ-შემოქმედებითი პროცესი. რენესანსი ის უზარმაზარი ნახტომი იყო ადამიანის ცნობიერების განვითარების გზაზე, რომელმაც განსაზღვრა სრულიად ახლებური მსოფლმხედველობრივი მიმართება სამყაროსადმი. ეჭვგარეშეა, რომ თანამედროვე ადამიანის მსოფლშეგრძნება – სამყარო დაინახოს სუბიექტური „მე“-ს პოზიციებიდან – სწორედ რენესანსის ეპოქიდან დაიწყო ევროპაში.

რატომ დაეცა რენესანსი, რატომ გაქრა ადამიანის განუზომელი შემოქმედებითი ენერჯია 2 საუკუნის შემდეგ? ვფიქრობთ, მთავარი მიზეზი ის იყო, რომ მხატვრულ აზროვნებაში შემუშავებული იდეალური და სრულყოფილი სამყარო, წარმოსახვითი, მაგრამ რეალობის იდენტურად გაგებული რენესანსის ადამიანის მიერ, უტოპიური აღმოჩნდა, რენესანსის გენიოსთა მხატვრული სახეები არ ასახავდნენ რეალობას. ისინი ჯერარსულ, იდეალიზებულ სამყაროში მოქმედებდნენ, მაგრამ ადამიანმა

თანდათან გააცნობიერა სურვილსა და შესაძლებლობებს შორის შეუთავსებლობა. იდეალური დაიმსხვრა რეალობასთან შეხებისას. სწორედ ამიტომ შემოქმედებითი ზემოქმედებითა და წონასწორობით აღსავსე შემოქმედებითი ცხოვრება, რაღაც ზღვარამდე მისული, XVI საუკუნის II ნახევრიდან შემოქმედებითი დაძაბულობით შეიცვალა – ხელოვნებაში შემოიჭრა ნერვიულობის, სასონარკვეთილების განცდა. ეს კარგად ჩანს მიქელანჯელოს, ელ გრეკოს შემოქმედებითი ცხოვრების გაცნობისას.

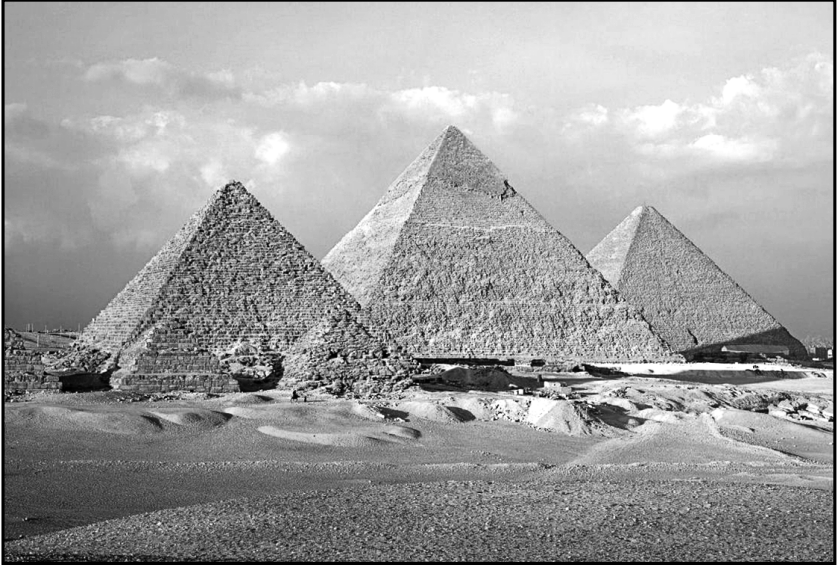
ილუსტრაციები



სფინქსი – ხეფრენის პირამიდის წინ.



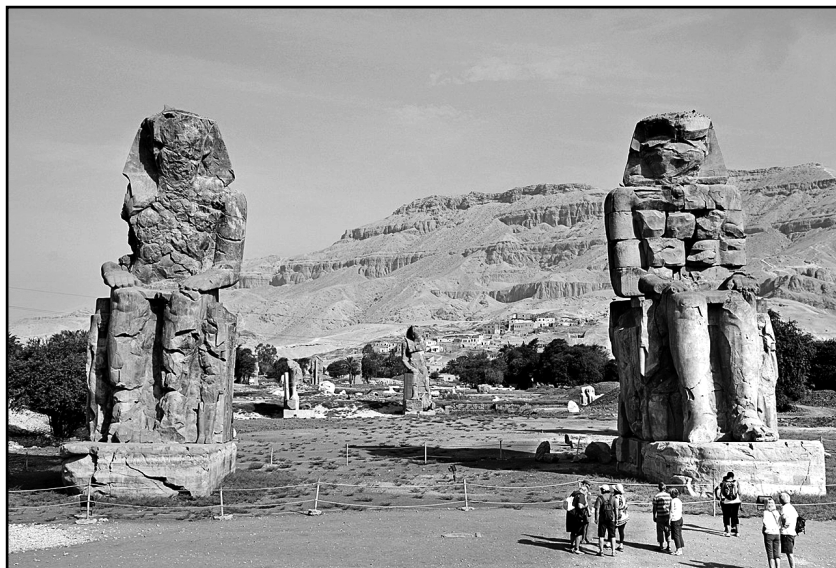
ჯოსერის საფეხურებიანი პირამიდა.



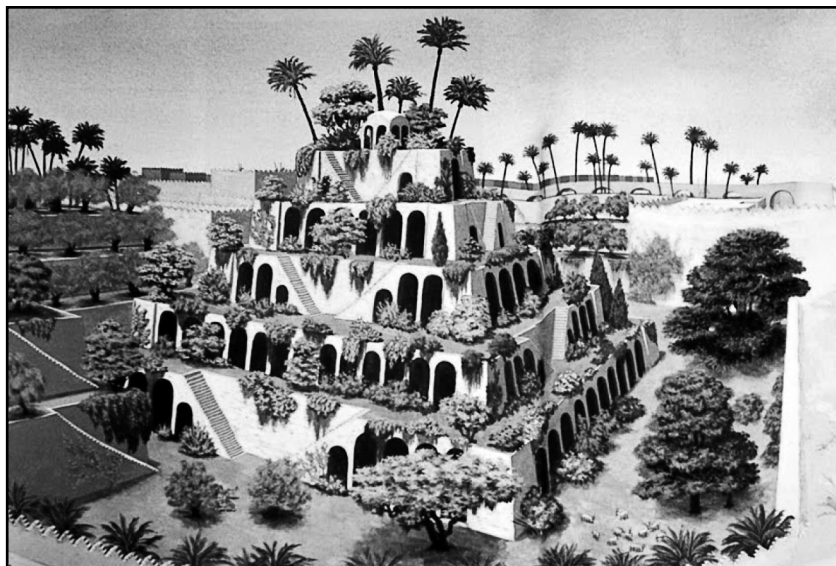
ხეოფსის პირამიდები გიზაში.



ნეფერტიტი.



მემნოსის კოლოსი.



სემირამიდას ბაღები.



ბაბილონის გოდოლი.



პარიზელი ქალი კნოსოდან.



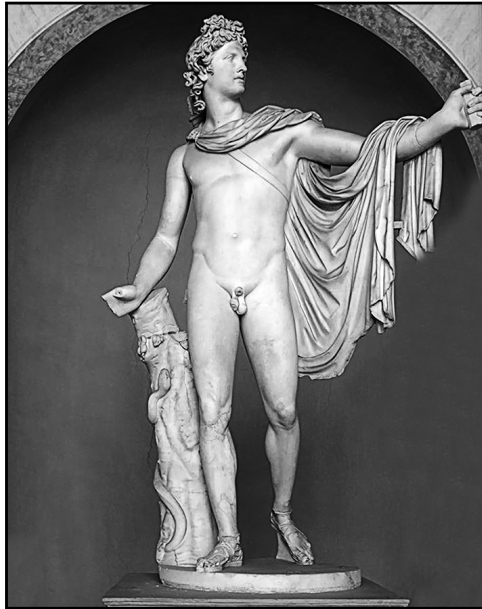
მოკრივეები — კნოსოს ფრესკა.



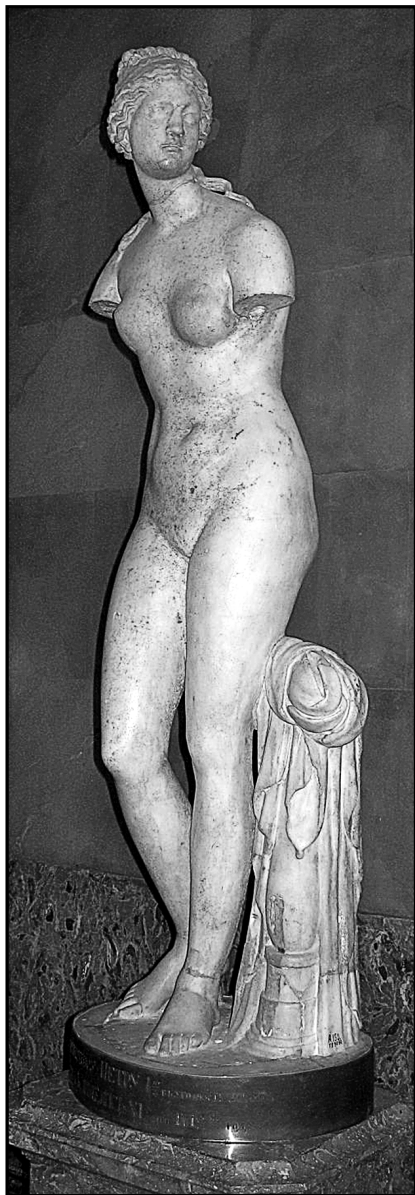
პართენონი.



ერესტიონი.



აპოლონ ბელვედერელი.



ვენერა მედიჩი.



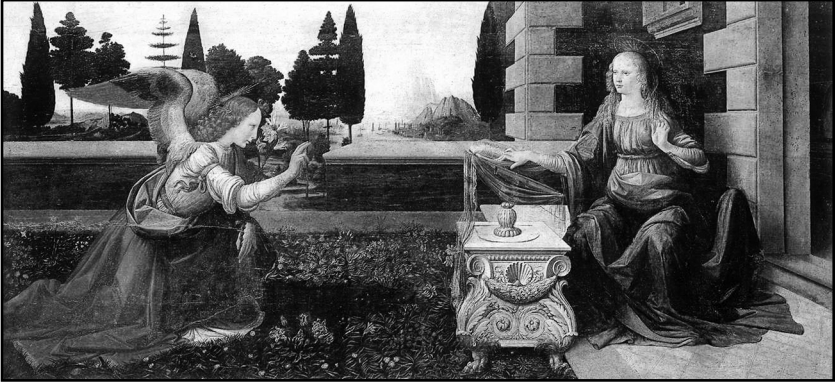
ვენერა მილოსელი.



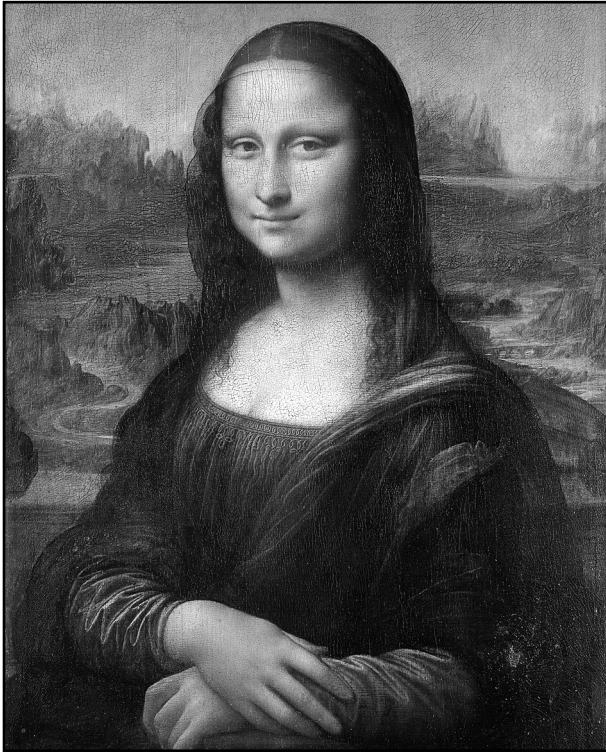
პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი.



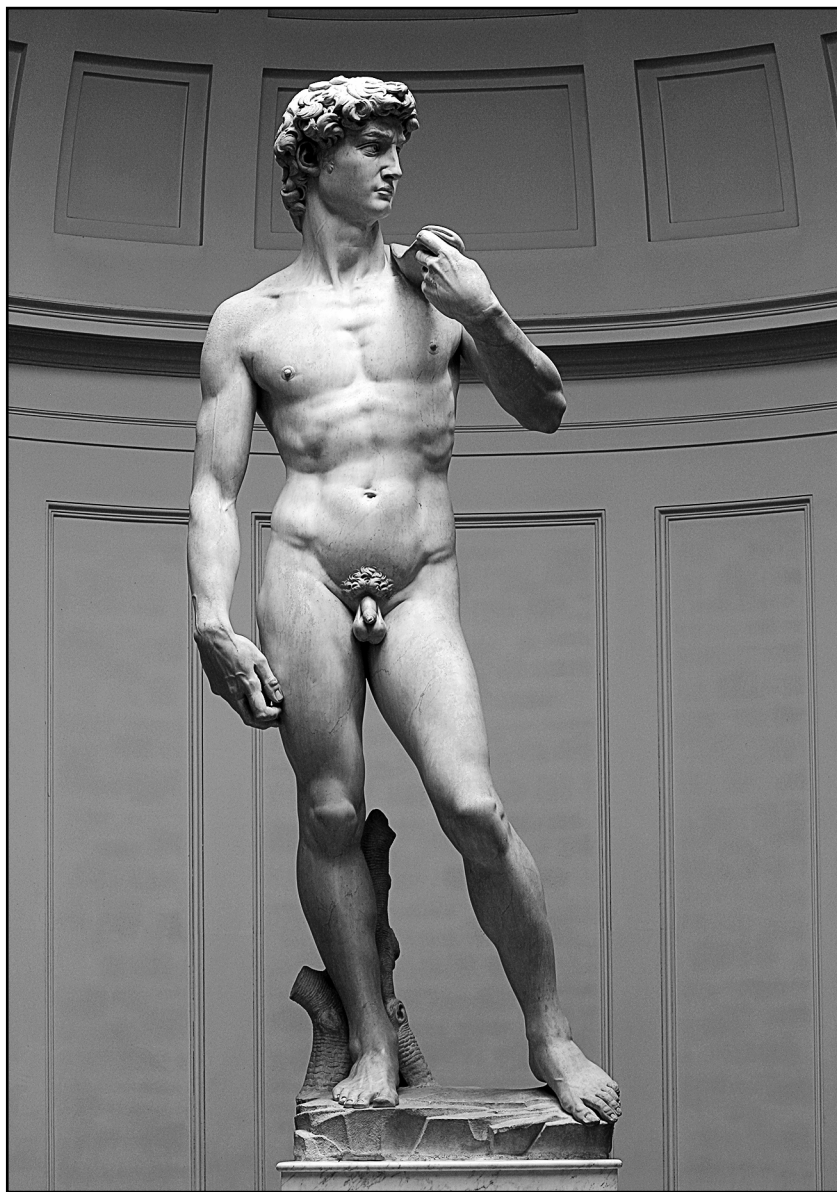
შარტრის ტაძარი.



ლეონარდო და ვინჩი — „ხარება“.



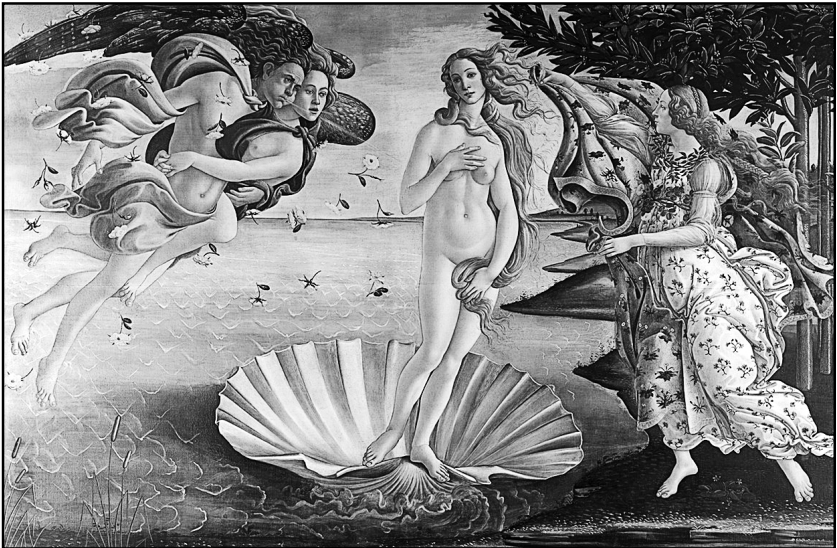
ლეონარდო და ვინჩი — „მონა ლიზა“.



მიქელანჯელო - დავითი.



ბოტიჩელი – „გაზაფხული“.



ბოტიჩელი – „ვენერას დაბადება“.



რაფაელი – „სიქსტის მადონა“.



ჯორჯონე – „ჭეკა-ქუხილი“.



ტიციანი – „მარია მაგდალინელი“.



ჯორჯონე – „ვენერა“.



ტიციანი – „ვენერა“.

სარჩევი

ხელოვნების ისტორიის საბანი და ამოცანები -----	3
ხელოვნების ისტორიის პერიოდიზაცია -----	17
პირველყოფილი ხელოვნების აღრეული ნიმუშები. „მუსტიას“ პერიოდი – ძვ. წ. VI – IV ათასწლეულები -----	19
აღმოსავლური კულტურა და ხელოვნება -----	25
ეგვიპტური მხატვრული კულტურის პერიოდიზაცია -----	31
ძველებრაული ლიტერატურა -----	59
შუამდინარეთის უძველესი კულტურა და ხელოვნება -----	68
ანტიკური ხელოვნება -----	87
მინოსური კულტურა (კნოსო, ფესტო – მთავარი ქალაქები) -----	91
მიკენის ხელოვნება (ქალაქები: მიკენი, ტირინსი) -----	99
ჰომეროსის ეპოსი -----	109
ლირიკული პოეზია -----	121
სოლო მელიკა -----	123
საგუნდო მუსიკა (ქორო) -----	124
არქაული პერიოდის ლიტერატურული პროზა -----	125
არქაიკის (VII-VI სს. ძვ.წ.) სახვითი ხელოვნება -----	127
არქაული არქიტექტურა -----	130
(ანტიკური) კლასიკური პერიოდი ძვ.წ. V-IV ს-ის I ნახევარი -----	134
ბერძნული კლასიკური არქიტექტურა -----	140
კლასიკური ქანდაკება -----	148
ზევსის ქანდაკება ოლიმპიაში -----	152
ძვ. წ. IV საუკუნის კლასიკური ფერწერა -----	159
თეატრი და ბერძნული დრამები ძველ საბერძნეთში -----	161
ესქილეს შემოქმედება -----	165
ევრიპიდეს შემოქმედება -----	176
ძველი ატიკური კომედია -----	182

ატიკური პროზა V-IV სს. ძვ.წ.-ით -----	186
ანტიკური საბერძნეთის მუსიკალური კულტურა -----	188
ელინისტური კულტურა -----	200
ელინისტური ქანდაკება -----	205
ბერძულ-ელინისტური ფერწერა -----	207
ბერძულ-ელინისტური ლიტერატურა (III-I სს. ძვ.წ.) -----	209
რომის ბატონობის პერიოდის ბერძნული ლიტერატურა (ძვ.წ. I ს.-დან ახ.წ. II ს.-მდე) -----	212
რომის რესპუბლიკის პერიოდის ლიტერატურა -----	213
რომის იმპერიის ლიტერატურა -----	219
რომის იმპერიის ხელოვნება -----	229
ელინისტური პერიოდის მუსიკალური ხელოვნება -	233
შუა საუკუნეების ადრეული ხანა -----	235
შუა საუკუნეების ცენტრალური ევროპის მხატვრული კულტურა -----	237
კაროლინგური არქიტექტურა და რელიეფი -----	241
რომანული ხელოვნება -----	242
რომანული ქანდაკება -----	245
გოთიკა -----	247
გოთური ქანდაკება და ფერწერა -----	253
ლიტერატურა -----	257
კლერიკალური ლიტერატურა -----	265
შუა საუკუნეების მუსიკალური კულტურა -----	266
ბიზანტიური კულტურა -----	274
ადრეობიზანტიური პერიოდის ხელოვნება -----	276
ხატომბრძოლობის პერიოდის ბიზანტიური ხელოვნება (730-843) -----	286
IX-X სს. „მაკედონური აღორძინება“ -----	288
XI-XIII სს. ბიზანტიური ხელოვნება -----	290
XIII-XIV სს. პალეოლოგთა დროის ხელოვნება -----	296
რენესანსის მხატვრული კულტურა -----	305
პროტორენესანსისა და XIV საუკუნის ხელოვნება იტალიაში -----	320

XV საუკუნის იტალიური ხელოვნება -----	330
რენესანსული ფარნაბა – კვატროჩენტო (XV ს.).-----	337
სანდრო ბოტიჩელი (1445-1510 წწ.) -----	346
მაღალი და გვინანი რენესანსი – ჩინკვიჩენტო -----	350
ლეონარდო და ვინჩი (1452-1519) -----	354
ანდრეა ვეროკიო (1435-1488) -----	367
ჩინკვიჩენტოს მაღალი რენესანსის არქიტექტურა --	369
რაფაელ სანტი (1483-1520) -----	370
მიქელანჯელო ბუანაროტი (1475-1564)-----	378
ვენეციური სკოლა -----	389
ტიციანი (1477-1576) -----	393
ვერონეზე (1528-1588)-----	397
ტინტორეტო (1518-1594) -----	400
რენესანსი ესპანეთში – სახვითი ხელოვნება -----	407
რენესანსი საფრანგეთში -----	410
ჩრდილოეთის რენესანსი -----	411
რენესანსი გერმანიაში -----	419
რენესანსის ლიტერატურა	
XIV-XV სს. იტალიური ლიტერატურა -----	428
დანტე ალიგიერი (1265-1321) -----	431
პეტრარკა-----	439
ბოკაჩო-----	441
ლორენცო მედიჩის ლიტერატურული წრე (XV ს.) -----	445
ტორკვატო ტასო (1544-1595)-----	447
რენესანსის ეპოქის გერმანული, ფრანგული, ნიდერლანდური და ესპანური ლიტერატურა	
ესპანური რენესანსული ლიტერატურა -----	454
ესპანური დრამა – ლოპე დე ვეგა-----	458
ინგლისის რენესანსი -----	461
რენესანსის მუსიკალური კულტურა -----	471
XIV საუკუნის ადრეული რენესანსი მუსიკაში -----	474
ინსტრუმენტული მუსიკა -----	477
ილუსტრაციები-----	481

გამომცემელი: გამომცემლობა „ივერიონი“.
მისამართი: თბილისი, კოსტავას 6, II სართ.

E-mail: info@iverioni.com.ge



ISBN 978-9941-8-2305-3

გამომცემლობა „ივერიონი“. თბილისი. 2020.