

ხელოვნების ისტორია

დასავლეთ ევროპის შუა საუკუნეების ხელოვნება

მერილინ სთოქსთაიდი

კანზასის უნივერსიტეტის ემერიტუსი
ხელოვნების ისტორიის პროფესორი ჯუდიტ მერფის ფონდის დაფინანსებით

მანიკლ ვ. ქოთრანი

სეორთმორის კოლეჯის ხელოვნების განყოფილების უმანიტარულ მეცნიერებათა პროფესორი
შოიერის საგვარეულო ფონდის დაფინანსებით



თბილისის აპოლონ კუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
APOLLON KUTATELADZE TBILISI STATE ACADEMY OF ART



დაფინანსებულია საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს მიერ
 Funded through Ministry of Education, Science, Culture and Sport of Georgia

მთარგმნელები თეა ტაბატაძე, Translated by Tea Tabatadze
 მარიამ მიქაძე, Mariam Mikadze
 რედაქტორი ანა კლდიაშვილი Edited by Ana Kldiashvili
 ტექნიკური დიზაინერი ირმა ლიპარტელიანი Layout design by Irma Liparteliani

მერილინ სთოქსთედისა და მაიკლ ვ. ქოთრენის წიგნის ART HISTORY,
 მე-5 გამოცემის (ISBN 0205873472) ავტორიზებული თარგმანი
 გამომცემლობა Pearson Education, Inc. Copyright © 2014, 2011, 2008.
 გამომცემლობა თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის
 სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის მიერ

ყველა უფლება დაცულია. Pearson Education, Inc.-ის ნებართვის გარეშე ამ წიგნის
 რომელიმე ნაწილის რეპროდუქცია ან გავრცელება ელექტრონული თუ მექანიკური,
 მათ შორის ფოტოასლების, ან სხვა რომელიმე ფორმით, დაუშვებელია

Authorized translation from English entitled ART HISTORY, 5th edition,
 ISBN 0205873472, by Marilyn Stokstad and Michael W. Cothren
 Published by Pearson Education, Inc. copyright © 2014, 2011, 2008
 Georgian edition published by Apollon Kutatladze Tbilisi State Academy of Art

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted
 in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying,
 recording or by any information storage retrieval system, without permission
 from Pearson Education, Inc.

გარეკანზე სარკვე, (მარცხენა წვეილი: მარიამი (მარჯვნივ) — დაახლ. 1240, ანგელოზი (მარცხნივ) დაახლ. 1250)
 და მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა (მარჯვენა წვეილი: მარიამი (მარცხნივ) და ელისაბედი (მარჯვნივ) დაახლ. 1230).
 რეიშის კათედრალის ცენტრალური პორტალის მარჯვენა მხარე, დასავლეთი ფასადი

copyright © 2020. თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის
 სახელობის სახელმწიფო
 სამხატვრო აკადემია



წიგნის დიზაინი:
 Laurence King Publishing LTD, London
 www.laurenceking.com

ISBN 978-9941-8-2896-6



ლიხაყდა შპს „ფორმა“-ში
 www.forma.ge

წინამდებარე გამოცემა წარმოადგენს
ცნობილი ამერიკელი ავტორების მერილინ სოქსტედისა
და მაიკლ ვ. ქოთრენის წიგნის „ხელოვნების ისტორია“
XV, XVI და XVII თავების თარგმანს.

შინაარსი



ადრეული შუა საუკუნეების ევროპის ხელოვნება

- ადრეული შუა საუკუნეები 10
- „ბარბარუსების“ ხელოვნება ევროპაში 11
 - შერეონგები 11
 - ძველი სკანდინავიელები 13
 - ქელტები და ანგლო-საქსები ბრიტანეთში 13
- გრიტანეთის კუნძულების ადრეკრისტიანული ხელოვნება 15
 - ილუსტრირებული ხელნაწერი ნიგნები 15
- მოსარაბიული ხელოვნება ესპანეთში 19
 - ბეატუსის ხელნაწერები 20
- ვიკინგების ხანა 21
 - ოსბერგის გემი 21
 - სურათიანი ქვები ელინგში 22
 - ხის არქიტექტურა 23
- კაროლინგების იმპერია 24
 - კაროლინგური არქიტექტურა 25
 - ილუსტრირებული ხელნაწერი ნიგნები 28
 - კაროლინგური ლითონმქანდაკელობა 29
- ოტონთა ეპოქა 30
 - ოტონთა არქიტექტურა 32
 - ოტონთა ქანდაკება 33
 - ილუსტრირებული ხელნაწერი ნიგნები 36
- ჩანართები
 - ხელოვნება და მისი კონტექსტი
 - შუა საუკუნეების განსაზღვრება 11
 - შუა საუკუნეების სკოპიოლოგიები 18
 - ფართო რაპორტით
 - ლონდისფარის სახარება 16
 - ახლო ხაზით
 - უტრეხტის ფსალმუნნი. 23-ე ფსალმუნი 30
 - ნარსუსის აღწერა
 - სატონ პუ 14



რომანული ხელოვნება

- ეპოქა რომანული ხანაში 40
 - პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური ცხოვრება 40
 - ეკლესია 40
- რომანული ხელოვნება 42
- არქიტექტურა 42
 - „პირველი რომანული სტილი“ 42
 - საპილიგრიში ტაძრები 43
 - კლუნი 45
 - ცისტერციანელები 48
 - რომანული ხელოვნების რეგიონალური სტილები 49
 - საერო არქიტექტურა:
 - ფუერის ციხესიმაგრე, ინგლისი 57
- საშასალო და ინტერიერის შიშაშოკალი ძანდაკება 58
 - მოდენის კათედრალის მოქანდაკე ელიეველი 59
 - სენ პიერის (მ. პეტრეს) სამონასტრო ეკლესია მოსაკეი 59
 - სენ ლაზარეს ეკლესია იტენში 62
- ხისა და ბრინჯაოს ძანდაკება 65
 - ჯეარცმული ქრისტი (MAJESTAT BATLLO) 65
 - მარიამი, როგორც სიბრძნის საყდარი 65
 - რედოლფ შეპბილის საფლაკი 65
 - რენე იუიელი 66
- ძსოილი და ნიგნები 67
 - ისტორიული ქრონიკები 67
 - საეკლესიო ნიგნები 70



ჩანართები

- **ხალოვება და მისი კონტაქტი**
პილოგრების მოგზაურობა სანტიაგოში 44
რელიკიები და რელიკვარუმიები 47
წმ. ბერნარდი და თეოფილუსი:
სამონასტრო ღვადა ხელოვნების შესახებ 50
სან კლემენტეს მოხატულობა თაულში:
მოსარაბიისა და ბიზანტიის შეხედვრა 53
პოლდეკარდ ბინგენელი 72
- **ზართო რაპარსიტი**
განკითხვის დღის ტომპანი ოტენი 63
- **ახლო ხალო**
ბაოს ნაქარგობა 68
- **არქიტექტურის ელემენტები**
რომანული ტაძრის პორტალი 58

გომიქვანი სტილის ნარეზობა 75

ურბანული და ინტელექტუალური
ცხოვრების აღხეება 76
კათედრალების ეპოქა 77

ზრანული გომიქა 77

გოთიკური სტილის დაბადება
სენ ფენის საბატო ეკლესიაში 77
გოთიკური კათედრალები 79
წმ. ლუის ეპოქის ხელოვნება 90

ინგლისური გომიქა 95

ილუსტრირებული ხელნაწერი წიგნი 95
არქიტექტურა 97

**გომიქვანი ხალოვება გარეგანასა
და საღვთო რეზის იმპერიაში 100**

არქიტექტურა 100
ქანდაკება 103

იტალიური გომიქა 104

ქანდაკება: პიზანოების ოჯახი 105
შხატურობა 107

ჩანართები

- **ხალოვება და მისი კონტაქტი**
აბატი სუფეროუსი მონასტრებში
ხელოვნების მნიშვნელობის შესახებ 77
მთავარი მშენებელი ოსტატი - ხუროთმოძღვარი 84
ვილარ დე ონკური 91
- **ზართო რაპარსიტი**
პარიზის სენ შაპელი 92
- **ახლო ხალო**
ქარის ნისქილის ფსალმუნნი, ფსალმუნი 1
ქარის ნისქილის ფსალმუნნის სანკისი გვერდები 96
- **ტაძრისა**
ვიტრანებიანი სარკმლები 81
- **არქიტექტურის ელემენტები**
ნერვიურებისანი კამარა 79
გოთიკური ტაძარი 83

ლაქსიკონი 110

გიგლიზრაფია 111



1-1 • XPI - „ჟი“ „რო“, „მოტა“ ვეარდი მონოგრაფის გამოსახულებით კელსის ნიზნიდან. სავარაუდოდ, შექმნილია კუნძულ აიონზე, შოტლანდია. VIII საუკუნის მინურული ან IX საუკუნის დასაწყისი. ხარის ნაღლის მელნები და პიგმენტები ველენზე, 32.5 x 24 სმ, ტონიტის კოლეჯის საბჭო, დუბლინი, ხელნაწერი 58, fol. 34r



ადრეული შუა საუკუნეების ეპროქის ხელოვნება

ადრეული შუა საუკუნეების ხელნაწერის აქ წარმოდგენილი გვერდზე გამოსახული მონოგრამის თავბრუდამხვევად უხვი ორნამენტული შემკულობა ნათლად მიუთითებს, რამდენად მნიშვნელოვანია ამ მონოგრამაში დაქარაგმებული სიტყვებით გამოთქმული აზრი (სპრ. 1-1). დიდი ბერძნული ასოებით – „ქსი“, „რო“ „მოტა“ (XPI) – დაქარაგმებულია სიტყვა *Christi* (ქრისტე). რომლითაც იწყება ლათინური ფრაზა *Christi autem generatio*. სრული ფორმით მოცემული ამ ფრაზის ბოლო სიტყვა (*generatio*) კი მკაფიოდაა მიხედვითი ფურცლის თავისუფალ არეზე, ქვედა მარჯვენა კიდეში. ამ სიტყვებით იწყება მათეს სახარების პირველი თავის მე-18 მუხლი: „ხოლო იესო ქრისტეს შობა ასე მოხდა“. ამრიგად, ამ სახარებაში ქრისტეს პირველი გამოჩენა აღწერილია არა ილუსტრაციით, არამედ, მინიმუმბულია ტექსტში მისი სახელის ინიციალის სახეობა ორნამენტული შემკულობით. თავად ეს ნიგნი, რომელიც ქრისტეს ცხოვრების ამსახველ ოთხ სახარებას მოიცავს, თავის დროზე, ალბათ, გამოიწვევდა ქრისტეს მყოფობის განცდას მონასტრის ეკლესიის საკურთხეველში, სადაც ოდესღაც ეს ბრწყინვალე ხელნაწერი ინახებოდა. ეს სწორედ იმ ტიპის სარიტუალო ნიგნია, რომლის მსგავსიც რავენის სან ვიტალეს ბაზილიკის შემამკობელ, ოესტინიანეს ნინა სალიტურლიო პროცესიის ამსახველ მონაქაზე დიაკონს უპყრია ხელთ.

ირლანდიაში ან შოტლანდიაში დაახლოებით 800 წლისათვის შექმნილ ამ ხელნაწერში, რომელიც ცნობილია, როგორც კელსის ნიგნი, ქრისტეს შობის აღმნიშვნელი ორნამენტული მოტივები ცხადად ქრისტიანულს არაფერს შეიცავს. მგრუნავი სპირალები და სტილიზებული ცხოველური ფორმების ნწულეები თავისი ფესვებით მჭიდრო კავშირშია იმ საოქრომჭედლო ხელოვნებასთან, რომელსაც რომის იმპერიის ტერიტორიაზე მიგრირებული ე.წ. ბარბაროსთა ტომები ქმნიდნენ და რომლებმაც ჩამოაყალიბეს „სხვაგვარი“ ბერძნულ-რომაული

სამყარო. მაგრამ ამ დროისათვის ეს ორნამენტული რეპერტუარი ჩართული იყო ირლანდიური მონასტრების ხელოვნებაში, რომელიც იხანად დიდ აყვავებას განიცდიდა. ღრმა სულიერებითა და მისიონერული მგზნებარებით ცნობილი ირლანდიელი ბერები განთქმულნი იყვნენ ბრწყინვალე ხელნაწერი ნიგნების დამზადებით.

დასახლებებისაგან მოწყვეტილ, დაუცველ მდიდარ ირლანდიურ მონასტრებს ხშირად ეკონგები ესხმოდნენ თავს. 806 წელს ეკონგების თარეშისაგან თავის დასაღწევად კუნძულ აიონადან (მდებარეობს თანამედროვე შოტლანდიის დასავლეთ სანაპიროს მახლობლად) გაქცეულმა ბერებმა ირლანდიაში, კელსში¹ კპოვეს თავმესაფარი და იქ მონასტერი დააარსეს. სავარაუდოდ, მათ თან წაიღეს ძალზე ძვირფასი რამ – ეკლესიის ნიგნი. სახარების ამ ილუსტრირებული ხელნაწერის შექმნას ძალზე დიდი ძალისხმევა და სახსრები დასჭირდა; მის შესაქმნელად ოთხი გადამწერი და სამი ძირითადი მხატვარი მუშაობდა (თანამედროვე გადამწერები ერთი ასეთი გვერდის დასრულებას დაახლოებით ერთ თვეს ანდომებენ), ველენის² დასამზადებლად 185 ხბოს ტყავი გამოიყენეს, ხოლო ნიგნის ზოგიერთი ილუსტრაციის შესასრულებლად, საღებავები შორეული ავღანეთიდან ჩამოიტანეს.

შუა საუკუნეების განმავლობაში, მთელ ევროპაში, მონასტრები ხელოვნებისა და განათლების ძირითად კერებს წარმოადგენდა. მაშინ, როდესაც ლოცვა და გულმონყალეუბა შემონახვნიშნულია ძირითადი მონოდება იყო, ზოგიერთი ნიჭიერი ბერი თუ მონაზონი, ამავე დროს, მუშაობდა როგორც მხატვარი, ოქრომჭედელი, გრაფიკოსი, მქსოველი და მქარგველი. თუმცა, მათ მიერ ცოტა თუ შეიქმნა ისეთი შთაბეჭდიანი ხელოვნების ნიმუში, როგორც კელსის ნიგნია.

¹ მდებარეობს ქალაქ დუბლინიდან 64 კმ-ში (რედ).
² ელენი – (ფრანგ. *élin* – ხბოს ტყავი) ხბოს ტყავისაგან დამზადებული საუკეთესო მასალა, რომლისგანაც ხელნაწერი ნიგნების ფურცლები მზადდებოდა (რედ).

შინაწავალი შეხვედი:

- 1.1 დაადგინე და გამოიკვლე ადრეული შუა საუკუნეების მხატვრული და არქიტექტურული სტილების მრავალფეროვნება მთელ ევროპაში; ასევე, ის რელიგიური და სეკულარული კონტექსტები, რომელშიც ისინი განვითარდა.
- 1.2 შეაფასე და გააცნობიერე თემები და სოფეტები, რომელთა ილუსტრაციები ადრეული შუა საუკუნეების ნიგნა ნიგნებში გვხვდება.
- 1.3 შეაფასე კაროლინგურ და ოტონია აღორძინებაში ანტიკური რომის მხატვრული ტრადიციების როლის გავრცელება იმ მმარადელთა და იმპერატორთა პოლიტიკურ პოლიტიკასთან მმარაგებით, რომლებიც რომის პაპის მიერ იყვნენ ხელდასმულნი.
- 1.4 ამოიცანი და შეაფასე ის „ბარბაროსული“ და ისლამური წყაროები, რომლებმაც ქრისტიანთა ხელოვნება ადრეული შუა საუკუნეებში ისესხეს ცალკეული მოტივები თუ სახეები და შემდგომ გარდაქმნეს ისინი.

ადრეული შუა საუკუნეები

V საუკუნეში, დასავლეთ რომის იმპერიის დაცემის შემდგომ, ჩამოშლილი რომის ძალაუფლება რომის იმპერიის საზღვრებსა და კულტურული ორბიტის მიღმა მყოფი იმ სახლების მმართველობით შეიცვალა. რომლებსაც, ბერძნების მსგავსად, თავად რომაელებიც „ბარბაროსებს“ უწოდებდნენ. ეს სახელი მათ იმის გამო შეერქვათ, რომ ისინი ძლივს ამტყვევდნენ ბერძნულსა და ლათინურს და ამ ენებზე ვაუგებრად ლუღლუღებდნენ¹ (რვა 1-1). ჩვენ უკვე ვიხილეთ ბერძენთა და რომაელთა თვალით დანახული მათი მტრულე „ბარბაროსები“ დამარცხებული გალების სახით პერგამონში, ტყვეების სახით – ავგუსტუსის გემაზე და მტრის ჯარისკაცების სახით – მდინარე დუნაის გადაღმა ტრაიანუს სვეტზე. მაგრამ უკვე IV საუკუნისათვის ბევრი გერმანიკული ტომი რომის მოკავშირე გახდა. ფაქტობრივად, მილივის ხიდზე, მაქსენციუსთან გადაამწყვეტ ბრძოლაში იმპერატორ კონსტან-

ტინეს ჯარის უმეტეს ნაწილს სწორედ გერმანიკული მოდგმის „ბარბაროსები“ წარმოადგენდნენ.

ერთი საუკუნის შემდეგ ვითარება სრულიად შეიცვალა. ამის დასტურია რომის იმპერატორის, თეოდოსიუს დიდის ქალიშვილის გალა პლაციდიას ისტორია. 410 წელს, როდესაც ალარიკმა და ვესთგოთებმა გაძარცვეს და დაარბიეს რომი, გალა პლაციდია, საუბედუროდ, ქალაქში იმყოფებოდა (იმპერატორი და პაპი კი უსაფრთხოდ ცხოვრობდნენ რავენაში). დამარცხებული გალა პლაციდია იძულებული გახდა შეერთებოდა გოთების საბრძოლო ლაქრობებს საფრანგეთსა და ესპანეთში და საბოლოოდ დაქორწინებულიყო კოდეც გოთების მეთევზე, რომელიც მალევე მოკლეს. იტალიაში დაბრუნებულმა გალა პლაცდიამ კვლავ იქორწინა და ისევ დაქვრივდა. გალა პლაციდია, როგორც თავისი ვაჟის რეგენტი, დასავლეთ რომის იმპერიას 425 წლიდან 437/38 წლამდე მართავდა. იგი 450 წელს გარდაიცვალა და, საბედნიეროდ, ეერ მოესწრო 455 წელს ვანდალების მიერ რომის კიდევ ერთხელ დარბევასა და ძარცვას. რომის დაცემამ უკიდურესად შეაძრწუნა ქრისტიანული სამყარო, თუმცა, ჭრილობები, ფიზიკურზე მეტად, ფსიქოლოგიური ხასიათისა აღმოჩნდა. ამ სიტუაციამ მთავარნა იპონის ეპისკოპოს აუ-

¹ ბერძნ. „βαρβαροι“ (ბარბარი) – ვაუგებარი ხმების იმიტაცია, გაურკვევლად ბურტყუნის მნიშვნელობით (რედ.).



რვა 1-1 • ადრეული შუა საუკუნეების ევროპა

ამ რვაზე წარმოდება იმ სახლების მდგრადი მარშრუტები, რომლებიც შუა საუკუნეების გაროგანზე დასავლეთ რომის იმპერიის ტერიტორიაზე ან ამ ტერიტორიის გარეთ გადაადგილებდნენ. თუ მოითხოვთ თანამედროვე ქვეყნების სახელები, რაც ჩვენთვის მოსახერხებელია, თუმცა, როგორც უკითხ, ეს ქვეყნები, იმ დროისათვის, ვერ კიდევ არ არსებობდა.

ვეროპის დახლოებით ათასწლიან ისტორიას, V საუკუნეში დასავლეთ რომის იმპერიის დაცემიდან XV საუკუნის ფლორენციულ რენესანსამდე, ჩვეულებრივ, შუა საუკუნეებად იხსენიებენ. ეს ტერმინი ახსნავს ალბრეხტის ხანის ჰუმანიტების აზრს, რომლის მიხედვითაც, შუა საუკუნეები რენესანსის ბრწყინვალე ეპოქაა და ანტიკური საბერძნეთისა და რომის „ოქროს ხანის“ უმთავრესი სახეა და დაეცემა, პარპაროსობის, უმცირესი „პუნა ხანად“ განიხილება. ამ ტერმინში ამჟამად ჩანს რენესანსის ჰუმანიტების მიერ, შუა საუკუნეების დაქინების ხარჯზე, თავიანთი ეპოქის უპირატესობის ნარპოჩენის მტკვლობა. ამჟამად მეცნიერები აღნიშნავენ ამ აზრის აბსურდულობას და აღიარებენ ამ ათასწლეულს, როგორც

გუსტინეს (ნეტარი ავგუსტინე, გარდ. 430) დაენერა თხზულება „ღვთის ქალაქის შესახებ“, რომელიც ქრისტიანული ფილოსოფიის ქვაკუთხედად იქცა; ეს იყო პასუხი მათთვის, ვინც ამტკიცებდა, რომ გოთები ნარპარული ღმერთების მიერ მოვლენილი სასუკელი და შურისძიების იარაღი იყო იმ ხალხზე, ვინც მათდამი რწმენა ქრისტიანობის სასარგებლოდ დაიშო

ვინ იყო ხალხი, რომელიც ხმელთაშუა ზღვის ორბიტის გარეთ სახლობდა? მათი ხის არქიტექტურა ცეცხლმა თუ დროთა მსვლელობამ გაანადგურა, მაგრამ მათი გეომეტრიული და ანიმალისტური ორნამენტებით შემკული ლითონის ნამუშევრები დღემდე შენდვარა. ისინი იყვნენ მონადირეები და მეთევზეები, მწყემსები და მინათმომქმედები, რომლებიც ტომობრივი სოციალური მონყოლის მქონე სოფლებში დიდ, მრავალთაობან ოჯახებად ცხოვრობდნენ. ისინი მისდევდნენ მეთუნეობას, დაკავებულნი იყვნენ სადღერგლო და საფეიქრო საქმიანობით, ლითონისგან ამზადებდნენ საბრძოლო იარაღს, ხელსაწყობას და სამკაულს.

ეკლტები აკონტროლებდნენ დასავლეთ ვეროპის უმეტეს ნაწილს, გერმანიკული მოდგმის ხალხი კი – გოთები და სხვები – ბალტიის ზღვის გარშემო სახლობდნენ. მოსახლეობის ზრდამ გოთებს უბოძა დაპრულიყენენ სამხრეთისაკენ, უკეთეს კლიმატურ პირობებში მოქცეული ხმელთაშუა და შავი ზღვის გარშემო მდებარე ნოყიერი მიწებისაკენ, მაგრამ რომაელებს იმპერიის საზღვრები რაინისა და დუნაის მდინარეების მიღმა გაეფართოებნათ. ეძიებდნენ რა უსაფრთხო ყოფასა და გარემოს და ცხოვრების მაღალ დონეს, როგორც მათ რომის იმპერიაში იხილეს, გერმანიკული მოდგმის ხალხებმა გადმოკეთეს საზღვრები და რომაულ სამყაროში დასახლდნენ.

მიგრაციის ტემპი V საუკუნეში მაშინ დაქარადა, როდესაც პუნები ცენტრალური აზიიდან დასავლეთ ვეროპას დაესხნენ თავს; ოსთგოთები (აღმოსავლეთ მოსახლე გოთები) იტალიაში გადავიდნენ და 476 წელს დასავლეთ რომის უკანასკნელი იმპერატორი დაამხეს. ვესთგოთებმა (დასავლეთით მცხოვრები გოთები) თავიანთი ხეტიალი ესპანეთში დაასრულეს; ბურგუნდიულ-ღრმა შევიარაისა და აღმოსავლეთ საფრანგეთში დასახლდნენ, ფრანკები – გერმანიაში, საფრანგეთისა და ბელგიაში; ვანდლები კი, სანამ მოგვიანებით იტალიაში დაბრუნდებოდნენ და 455 წელს რომს გაძარცვავდნენ, აფრიკაში შეიჭრნენ და კართაგენი თავიანთი ხელისუფლების მთავარ ცენტრად აქციეს.

„პარპაროსთა“ უკუფრების თანდათანობით ქრისტიანულ სარწმუნოებაზე გადასვლის კვალად, ეკლესიამ ვეროპის პეტროპოლიტური მოსახლეობის გამაერთიანებლის როლი იტვირთა. უფრო კიდევ 345 წლისათვის გოთებმა არიანელობა მიიღეს, რომელიც

მდიდარი შემოქმედებითი სიახლეების რთულ პერიოდს, თუმცა, ტერმინი „შუა საუკუნეები“ დღემდე შემორჩა.

ხელოვნების ისტორიკოსები შუა საუკუნეებს, ჩვეულებრივ, სამ პერიოდად ყოფენ: ადრეული შუა საუკუნეები (სრულდება დაახლოებით 1000 წლისათვის), რომანული ხანა (XI-XII საუკუნეები) და გოთიკური ხანა (ინება XII საუკუნის შუა ხანებში და XV საუკუნემდე გრძელდება). ამ თაობი ჩვენ შევხვდებით, მიმოვიხილოთ შერლოდ მეიერედი იმ მრავალ კულტურადად, რომლებიც ადრეული შუა საუკუნეების პერიოდში აცვავდნენ განიდიდა. მათზე საუბრისას, ჩვენ თანამედროვე გეოგრაფიულ სახლებს გამოვიყენებთ (სამა 1-11, რაც ჩვენთვის მოსახერხებელი იქნება, თუცა კ. ვეროპული სახელმწიფოები დღევანდელი სახით იმ დროს უფრო კიდევ არ არსებობდა.

რომის ეკლესიის მიერ მწვალებლობად იყო მიჩნეული (არიანული ქრისტიანები არ აღიარებდნენ ქრისტეს ღვთაებრივ ბუნებას ან მის მამა ღმერთთან თანასწორობას). ისინი რომაულ ქრისტიანობას 589 წლამდე არ აღიარებდნენ, მაგრამ ფრანკები კლოვისის მმართველობის დროს (481-511), მისი ბურგუნდიული ცოლის კლოტილდას გაეღვინით, 496 წელს გადავიდნენ რომაულ ქრისტიანობაზე, რამაც დასაბამი მისცა ფრანგი მმართველებისა და პაპების ნაყოფიერ კავშირს. შეუფლება და დიდგვაროვნებმა მხარი დაუჭირეს რომის ეკლესიის მოთხოვნებს და პაპმა, თავის მხრივ, დადასტურა მათი ძალაუფლება. მას შემდეგ, რაც ეკლესიის ქონება და გაელანა მთელ ევროპაში გაიზარდა, ის ხელოვნების მთავარი მფარველი გახდა; ეკლესიის დაკეთით შენდებოდა საკულტო ნაგებობები, იქნებოდა ღვთისმსახურებისათვის საციური ნივთები, მათ შორის, საკურთხევის ტრაპეზები, ლიტურგიკული ჭურჭელი, ვერები, სასანთლები, რელიეფაროშები, რომლებიც წმინდანთა ნაწილები ინახებოდა, საეკლესიო შესამოსელი (ღვთისმსახურთა სარიტუალო სამოსი), ხატები, კედლის მხატვრობა, ქანდაკებები, რომლებზეც ბიბლიური პერსონაჟები, სოუეეტიები და სიმბოლოები გამოისახებოდა; ასევე, ეკლესიის დაკეთით იქმნებოდა ახლები ისეთი წმინდა ტექსტებისა, როგორცაა სახარება (იხ. ზემოთ „შუა საუკუნეების განსაზღვრება“).

„ბარბაროსები“ ხელოვნება ეპროპაში

აღმოსავლეთიდან ყოფილ დასავლეთ რომის იმპერიაში ხალხსა გადასახლება იმ მრავალფეროვანი თემებისა და სტრუქტურის შერწყმა გამოიწვია, რომლებიც იმპერიის გარეთ თუ შიგნით, ქალაქებსა თუ სოფლებში არსებობდა და ნარმარობისა თუ ადრეული ქრისტიანობის ნიალიდან მომდინარეობდა; ამან კი მთელ ევროპაში მრავალი ახალი ბრწყინვალე მხატვრობის სტილის ნარპოშობა განაპირობა. „პარპაროსთა“ მრავალი ტომი ჩინებულად ამუშავებდა ლითონს; ისინი ძვირფასი ლითონებისაგან ქმნიდნენ ბრწყინვალე სამკაულს, რომელსაც ხშირად ინკრუსტაციის ხერხით, ძვირფასი ქვებით ამკობდნენ. მოტივები, უმეტესწილად, გეომეტრიული იყო, ან უკიდურესად აბსტრაგორებულ ბუნებრივ ფორმებს შეიცავდა.

პერიფინება

იმ „პარპაროსთა“ შორის, რომლებიც V საუკუნეში დასავლეთ რომის იმპერიის სამყაროში გადასახლდნენ, იყვნენ ფრანკები ისინი ამჟამინდელი ბელგიის ტერიტორიიდან დასავლეთით დაიძრნენ



1-2 • **აღმოჩენილი არნაგუნდის სამკაული**. აღმოჩენილია მის სამარხში, გათხრილი სენ დენის სააბატოში, პარიზში, დაკრძალული დაახლ. 580-90, ოქრო, ვერცხლი, ძინი, მინის მძივები. სამკაულის სიგრძე 26.4 სმ, ეროვნული არქეოლოგიური მუზეუმი, სენ ჟერმენ ან ლე, საფრანგეთი.

და რომელი გალიის ჩრდილოეთ ნაწილში (თანამედროვე საფრანგეთი) დამკვიდრდნენ. მათ თანმიმდევრობით მართავდნენ იმ დინასტიის წარმომადგენლები, რომლის სახელწოდებაც – „მეროვინგები“ – მისი ლეგენდარული დამაარსებლის, მეროვიგის სახელიდან მომდინარეობს. მეროვინგებმა ძლიერი სამეფო ქალაქი I-ისა (დაახლ. 457-481) და მისი ვაჟის კლოვის I-ის (481-511) მმართველობის დროს დააფუძნეს; მათ 496 წელს ქრისტიანობა მიიღეს, რითაც ჩაერთვნენ ევროპის საერთო საეკლესიო ქსელში და დიდი ევროპული სამეფოს ნაწილი გახდნენ.

ზოგიერთი ადრეული ილუმინირებული წიგნი (წიგნი, რომელიც შეიცავს არა მხოლოდ ტექსტს, არამედ საღებავებითა და ფერაცილოვანი ოქროთი შესრულებულ ილუსტრაციებსა და ორნამენტულ დეკორაციას) სწორედ ამ დინასტიის სახელს უკავშირდება, მაგრამ ჩვენი ცოდნა მეროვინგული ხელოვნების შესახებ, უპირველესად, მეფეების, დედოფლებისა და არისტოკრატების წარმომადგენელთა სამარხებში აღმოჩენილ სამკაულს ეყრდნობა, რაც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ როგორც ქალები, ისე მამაკაცები თავიანთ კეთილდღეობას (სიცოცხლეშიც და გარდაცვალების შემდეგაც) ძვირფასეულობის ტარებით წარმოაჩენდნენ. ისინი ატარებდნენ საყურებს, ყელსაბამებს, ბეჭედებს, სამაჯურებსა და ტყავის მძივ ქაშაბებს, რომლებზეც უხვად ეკოდა ლითონის ორნამენტული ნაკეთობები. ამ მხრივ ერთ-ერთი ყველაზე შთაბეჭ

ბეჭდავი დედოფალ არნეგუნდეს სამეფო სამარხი იყო, რომელიც არქეოლოგიური გათხრების შედეგად, 1959 წელს აღმოჩნდა პარიზთან ახლოს მდებარე, მეროვინგების მფარველობის ქვეშ მყოფ სენ დენის სააბატოში.

არნეგუნდეს ნეშტი აღმოაჩინეს ქვის სარკოფაგში, რომელიც მისი დაკრძალვის შემდეგ (დაახლ. 580-590) ხელუხლებლად იყო შემორჩენილი. არქეოლოგებმა მისი ნეშტის მიხედვით დაადგინეს, რომ იგი 70 წელს მიღწეული, სუსტი აღნაგობის, 152 სმ სიმაღლის ქერა ქალი უნდა ყოფილიყო. დედოფალს მარცხენა ხელის ცერა თითზე ოქროს ბეჭედი ეკეთა. ამ ბეჭედზე ამოტიფურული ქალის სახელი მისი მფლობელის ვინაობის დადგენის საშუალებას გვაძლევს, ხოლო მიცვალებულის მდიდრული სამოსი მის სამეფო წარმომავლობას ადასტურებს. დედოფალი არნეგუნდე გამოჩნობილი იყო მენამული ფერის მოკლე აბრეშუმის ტუნიკაში, წელზე ერტყა მასიური ტყავის ქაშარი, რომელზეც ლითონის ორნამენტული ნაკეთობები იყო ჩამოკიდებული. წინადას, რომლებიც ქალს ეცემა, ვერცხლის ენებიანი თასშითა და ორნამენტული სამშენისით მორთული ტყავის ნივთსაკრავი იჭერდა. სამოსის ამ ანსამბლს ზემოდან ოქროს ძაფით ნაქარგი მუქი წითელი მოსასხამი ასრულებდა, რომელიც წინა მხარეს გახსნილი, ხოლო ყელთან და წელთან წრული ფორმის გულსაბნევითა და მასიური ბაღითი იყო შეკრული (ნაშ. 1-2). ამ შთაბეჭდავი ნივთების ზოგადი ფორ-

მეტი ორნამენტულია ყალობში ჩამოსხმული, შემდეგ დამუშავებული და გრაირებულია საგანგებო ხელსაწყოებით; ცალკეული მოჩარჩობული ადგილები კი ინკრუსტირებულია საგულდაგულოდ ნაკეთი ძონის თელებით, რაც ამ ნიმუშების ფერადონებასა და ბრწყინვალეობას განსაზღვრავს. არნეგუნდეს დაკრძალვიდან მცირე ხნის შემდგომ, მეროინგებმა უარი თქვეს მიცვალებულისათვის აშკარად ძირფასი ნივთების ჩატანების ტრადიციაზე, რასაც ეკლესიამ აქტიურად დაუჭირა მხარი და ნახალისა ისინი, რათა წმინდანებისათვის პატივის მიგების მიხედვით, ეს ნივთები რელიგიური ინსტიტუციებისათვის შეენიერთ. თუმცა, ჩვენ ვაგვიმართლა, რომ გვაქვს რამდენიმე ადრეული ნიმუში, რომლებიც, ცხადად წარმოაჩენს, თუ როგორ გამოიყურებოდნენ სამეფო პირები ოფიციალური ცერემონიების დროს.

ძველი სკანდინავიელები

სკანდინავიაში (თანამედროვე დანია, ნორვეგია და შვედეთი), რომელიც არასდროს ყოფილა რომის იმპერიის ნაწილი, ძველი სკანდინავიური ენის სხვადასხვა დიალექტზე საუბრობდნენ. სკანდინავიელებსა და გერმანიული მოდგმის სხვა ხალხებს ძალზე მდიდარი საერთო მითოლოგია უკონდათ. სკანდინავიელი ოსტატები ჯერ კიდევ პრეისტორიული ხანიდან მოყოლებული, ხელოვნების ნიმუშების შემკობისას, აბსტრაგირებული ფორმებისადმი ღიდ მდრეკილებას აშეკენებდნენ. ძვ.წ. I ათასწლეულის განმავლობაში ვაჭრობის, ომებისა და მიგრაციის შედეგად, ჩრდილოეთ ევროპაში მრავლად შექონდათ სხვადასხვა სახის ნაკეთობა: სამკაული, მონეტები, ქსოვილი და ადვილად გადასატანი სხვა ნივთები; სკანდინავიელებმა ამ ნივთებზე წარმოდგენილი სხვადასხვა მოტივი: მზის დისკოები თუ სტილიზებული ცხოველები გამოიყენეს და საკუთარ მდიდარ მხატვრულ რეპერტუარში ჩართეს.

ახ.წ. V საუკუნისათვის, ხელოვნებაში ე.წ. «ცხოველური სტილი» დომინირებდა, რომელშიც ერთმანეთის გვერდით შთაბეჭდავად იყო წარმოდგენილი უამრავი არსება: გველები, ცხოველები, უჩხულები და ადამიანთა ჯშუხი ფიგურები. ამის კარგი მაგალითია VI საუკუნით დათარიღებული დიდი ზომის შოკრულ ევრცხლის სამკაული, ე.წ. ბამბარას მუსაბნაში დაწილიდან სურ. 1-3). ნატიფი ორნამენტული შემკულობის მქონე გულსაბნევი შედგება დიდი, მართკუთხა ფორმის ფირფიტისაგან და მედალიონის მსგავსი ოვალური ფირფიტისაგან, რომელიც ქინძისათვის შესაკრავს ფარავს და ეს ორი ნაწილი ერთმანეთთან თალვან რკალითაა დაკავშირებული. გულსაბნევის ზედაპირი უხედადა შემკული ადამიანების გამოსახულებებით, ცხოველური და გეომეტრული ფორმებით. თვალისა და ნისკარტის ფორმების კომბინაციით შექმნილი ორნამენტული მოტივი მართკუთხა ფირფიტას აწარმოებს; მამაკაცის ფიგურა ზუსტად რკალის ქვეშ, დრაკონებს შორისაა შეყუფული. აქვეა გამოსახული ორი უჩხულის თაყი და მოდარაჯე ძაღლების წყილი, რომელთა გრძელი, სპირალურად დაგრავნილი ენები გულსაბნევის ამ ნაწილს აწარმოებს, თავად ეს ნაწილი კი შესაკრავს ფარავს.

«ცხოველური სტილის» ნამუშევრები გარკვეული პრინციპების მიხედვით იქმნება: კომპოზიციები, ძირითადად, სიმეტრიულია, ხოლო ცხოველებს ოსტატები ხან მთელი სხეულით გამოსახვენ, ხან პროფილში წარმოგვიდგენენ, ხანდახან კი ზედახედი გვიჩვენებენ. ოსტატები ისე დეტალურად გამოსახვენ მათ სხეულზე ნეკნებსა და ხერხემლის მალებს, თითქოს ისინი რენტგენით გაუმუქებიათ; ცხოველების ბარძაყისა და მხრის სახსრებს მხნდლის ფორმა აქვს, ყბების ფორმა უჩვეულოდ გაზეიდებულია, არაბუნებრივად გრძელი ენები სპირალურადაა დახეული. ფეხები კი დიდი მასური კლანჭებით ბოლოვდება.



1-3 • ბამბარას მუსაბნაში. დანია, VI საუკუნე, შოკრული ევრცხლი, სიმაღლე 14.6 სმ, ეროვნული მუზეუმი, კოპენჰაგენი.

ჩრდილოელი ოქრომჭედლები ამ ნივთებისათვის გულმოდგინედ აშეადებდნენ ყალობებს, რათა ჩამოსხმულ ლითონს ბზინვარე ზედაპირი უქონოდა, რაც ამ საკმაოდ სწრაფ წარმოებას დახვეწილი ხელოვნების ქმნადობის პროცესად აქცევდა.

კაცხები და ანბო-სამსაბი ბრინჯაოში

V საუკუნის დასაწყისში, მას შემდეგ, რაც რომაელებმა დატოვეს ბრიტანეთი, ანგლებმა და საქსებმა გერმანიიდან და ისტორიული ნიდერლანდებიდან (დღევანდელი ბელგია და პოლანდია) და ოტებმა დაწილი, გადაკეთეს ზღვა, რათა ბრიტანეთის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ნაწილი დაეპყროთ. თანდათანობით, მათი კონტროლი კუნძულის ჩრდილო-დასავლეთ ნაწილზეც ვავრცელდა. მომდევნო 200 წლის განმავლობაში ხელოვნებამ დიდი აყვავება განიცადა. კელტური, რომაული, გერმანიული, ძველი სკანდინავიური კულტურების შერწყმამ ახალი მხატვრული სტილის წარმოშობა განაპირობა, რომელსაც ხანდახან ირლანდიურ-საქსურ (სხვაგვარად – პიბერნო-საქსური სტილი. მომდინარეობს ირლანდიის რომაული სახელწოდებიდან – პიბერნია) სტილს უწოდებენ. ანგლო-საქსურ ლიტერატურაში ხშირადაა ნახსენები ოქროს და ვერცხლის მდიდრულად მორთული ძირფასი სამკაული და იარაღი. საბედნიეროდ, ზოგიერთმა ამ ნივთმა დღემდე მოაღწია.

სატონ ჰუეს აღმოჩენა ბრიტანეთის არქეოლოგიაში უდავოდ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო: მისი გათხრების ისტორია იწყება ედვარდ მეოთხე ფრანკის მხრივ, რომელმაც სოცოცლას პოლი ნელებში გადაწყვიტა, გამოეცალა მის მამულში, სამხრეთ-აღმოსავლეთ საფოლკში მდებარე ყორღანები და ამისათვის ადგილობრივი მოყვარული არქეოლოგი მა ჰილ მარუნი დაქირადა. არქეოლოგიური გათხრები 1938 წელს ამ ორი ადამიანის ერთობლივი ძალისხმევით დაიწყო და უკვე მომდევნო წელს მათ გემო-სამარხი აღმოაჩინეს. ამ უღვდესი მნიშვნელობის მქონე აღმოჩენის შესახებ ხმების გაერცელების შემდგომ, გათხრები ცნობილმა პროფესორმა ჰარტოლდმა გადაიბარეს, რომლებმაც გემის ნაშთების შემდეგ, სამარხს კაშკაშა დაქუჯი განძი იპოვეს. სწორედ ამ განძმა გაუქუქა სახელი სატონ ჰუეს. მოუხედავად იმისა, რომ სატონ ჰუეს სამარხში აღმოჩენილ ძვირფას ნივთებს არ ქეონდა მინიჭებული „განძის“ სტატუსი და ისინი ქაღალატონ ფრანკის კანონიერ საკუთრებად ითვლებოდა, აღმოჩენილ ობიექტს პოლიციელები იცავდნენ, ხოლო თავად ძვირფასეულობა, უსაფრთხოების მიზნით, ლონდონში, ბრიტანეთის მუზეუმში გადაიტანეს (კანონის მიხედვით, სამარხი ნივთები მათ თავდაპირველ მფლობელებს უნდა დაბრუნებოდა, მაგრამ იმ მოცემულ მომენტში ისინი სახელმწიფოს საკუთრებად განიხილებოდა). საბოლოოდ კი, ქმ-მა ფრანკმა გადაწყვიტა, რომ ყორღანში აღმოჩენილი მთელი განძი ბრიტანეთის მუზეუმისათვის შეენახა.

სატონ ჰუეს არქეოლოგიური გათხრები მერე მსოფლიო ომის დანებამ შეაჩერა, მაგრამ 1945 წელს ბრიტანეთის მუზეუმის თანამშრომელმა რუბერტ ბრუს-მიტფორდმა ამ განძის შეცნობრულად

შესწავლა დაიწყო, რაც მთელი მისი ცხოვრების საქმედ იქცა. იგი ნივთების თითოეული ნაწილის გულდასმით გამოკვლევას არ დასჯერდა და წინადადება შეიტანა, აღევჩინათ ის ნივთები, რომლებიც მხოლოდ ნაწილობრივ იყო შემონახული; ამგვარი იყო არაუად, მუზარადი და ცხოველთა რქებისაგან დამზადებული სასისხები. იმ მტკიცებულებებზე დაყრდნობით, რომლებიც ამ კვლევის შედეგად დაგროვდა, მეცნიერმა გამოთქვა ვარაუდი, რომ სატონ ჰუე ნამდვილად სამარხი უნდა ყოფილიყო იმის მიუხედავად, რომ ადამიანის ნეშტს აქ ვერ მიაკვლიეს, მისი აზრით, ამის მიზეზი ყორღანის წიაღის ძლიერი შევიანობა იყო და ასეთ წიაღებში სრულიად შესაძლებელი იქნებოდა, რომ ადამიანის ნეშტი უკუაღოდ გამოქრალიყო. სხვა მეცნიერებმა კვლევისას გამოიყენეს ხის მასალის რადიონახშირბადული დათარიღების მეთოდი, ასევე, ჩაატარეს მონეტების ღრმა ანალიზი და სამარხის თარიღად დაახლოებით 625 წელი განსაზღვრეს, რაც აღმოსავლეთ ინგლისის მუვე რეგიონის გარდაცვალების თარიღს ემთხვევა. ამით დადასტურდა ადრე გამოთქმული მოსაზრება, რომ სატონ ჰუეში სწორედ მევე რეგიონი უნდა ყოფილიყო დაქრძალული.

მევავე დისკუსიისა და პოლემიკის შემდეგ, სატონ ჰუეს ტერიტორიაზე 1980-1990-იან წლებში ახალი არქეოლოგიური გათხრები ჩატარდა. ამ გათხრებს რეგი სხვა აღმოჩენები მოჰყვა, რის შედეგადაც დადასტურდა, რომ სატონ ჰუე ადრეული შუა საუკუნეების მნიშვნელოვანი ძეგლია; ასევე, დამტკიცდა, რომ ეს ტერიტორია ნეოლითის ხანიდან იყო დასახლებული, თუმცა, აქ დამატებით არაფერი აღმოჩნდა ისეთი, რაც მეტოქეობას გაუწევდა სატონ ჰუეს სამარხში შემონახულ ძვირფას ნივთებს.

მონადირე ახლი ხელი და დეტალურად გაეცანით სარკველს სატონ ჰუეს სამარხი გემდან ვებ-გვერდზე myartslab.com

საეარუდოდ, VII საუკუნეში შექმნილ ანგლო-საქსურ ეპოხში, რომელსაც „ბეუელფი“ უწოდებდა, აღწერილია თუ როგორ ჩატანეს ეპოხის მთავარ გმირს დიდძალი განძი ზღვის მახლობლად მდებარე გორასამარხში დაქრძალვისას. ამგვარი სამარხი აღმოაჩინეს ჩრდილოეთის ზღვის სანაპიროზე საფოლკში: ამ ადგილს სატონ ჰუეს უწოდებენ („ჰუე“ გორას ნიშნავს). მიცვალებული დაქრძალული იყო 30 წ. სიგრძის ნიჭბოსან (და არა იალქნიან) გემში, რომლის მონაში შემორჩენილი ნაშთების მიხედვით, გულმოდგინე არქეოლოგებმა მისი ფორმისა და ბევრი კონსტრუქციული დეტალის აღდგენაც კი შეძლეს. ყველაფერი, რაც ხისაგან იყო დამზადებული, დაიშალა და გაქრა, ისევე, როგორც ცხედარი. არც წარწერებს შემოუნახავს აუ დაქრძალული მიცვალებულის

სახელი. მას, საეარუდოდ, 625 წლისათვის გარდაცვლილ ერთ-ერთ მმართველთან – რევილდთან აიგიებდნენ. მაგრამ ვინც უნდა ყოფილიყო იგი, მისთვის საფლავში ძვირფასი განძის ჩატანება ცხადად ადასტურებს, რომ აქ დაქრძალული პირი, უდავოდ, მდიდარი და ძლევამოსილი ადამიანი იქნებოდა. განძი მოიცავდა საბრძოლო იარაღს, აბჯრასა და სხვა აღჭურვილობას; ასევე, აქ აღმოჩნდა უამრავი ძვირფასი ნივთი, რომლებიც მმართველის სატიო ცხოვრებისათვის იყო განკუთვნილი. სატონ ჰუეში აღმოჩენილი ეს ნივთები ნათლად წარმოაჩენს იმ დროის ბრიტანეთის კულძულების ფართო მულტიკულტურულ ხასიათს, ამ ხელოვნებაში ერთმანეთს ერწყმობა კელტური, სკანდინავიური, ანტიკური რომისა და, ასევე, ანგლო-საქსური კულტურული შემკვიდრებობისათვის დამახასიათებელი ნიშნები. სატონ ჰუეს განძში ბიზანტიური ვერცხლის თასიც კი აღმოჩნდა.

ერთ-ერთი ყველაზე დახვეწილი მონაპოვარი სუფთა ოქროსაგან დამზადებული საკინძეა, რომელიც ალბათ ოდესღაც მის დიდგვაროვან მფლობელს ტყავის აბჯრანზე, მხართან ექნებოდა მიმარტებული (სურ. 1-4). საკინძის ორი დამოუკიდებელი, თუმც ფორმითა და ორნამენტული შემკულობით იდენტური ფირფიტა ერთ-



1-4 • **სამაგარიანი საკინძი, სატონ ჰუეს სამარხი გემიდან.** საფოლკი, ინგლისი, VII საუკუნის პირველი ნახევარი, ოქროს ორნამენტებიანი ფირფიტები შემკული გრანულააციითა და ძონისა და ქაფრაკულად განლაგებული მილფორის მინის ინკუსტრაციით, სიგრძე 12.7 სმ, ბრიტანეთის მუზეუმი, ლონდონი.

მანეთს უკავშირდება ოქროს გრძელი სარკით (ჩხირით), რომელიც საკინძის ერთ-ერთ ფირფიტაზე თხელი, მაგრამ მტკიცე ოქროს ძენკეთია მიბმული; ამ სარქს საკინძის თითოეული ფირფიტის უკანა კიდვეზე. ერთ ხაზზე განლაგებულ ეთნო მოღებში უყრიდნენ და ამ გზით ნივთის ორ დამოუკიდებელ ნაწილს ერთმანეთთან აკავშირებდნენ. ამ ნამუშევრის ბრწყინვალე მორთულობა შექმნილია ქადრაკულად განლაგებული, თხელ ფირფიტებზე დაჭრილი ძონისა და მინის ნაჭრებისაგან (ცნობილია, როგორც მოლდოვანის ტექნიკა, რაც იტალიურად „ათას ყვავილს“ ნიშნავს), რომლებსაც ძალზე ზუსტი საფუძვლებიანი გეომეტრიული ფორმა აქვს და სტილიზებული ცხოველური ფორმების ხეულ. კლავილი კონტურებს მოუყვება. ეს გეომეტრიული ფორმები ჩასმულია ნივთის სხეულში ამოკვეთილ ლითონის ერთგვარ კალაპოტებში და ამას ემატება გრანულაცია.⁴ საკინძის სწორკუთხა ორნამენტულ ველებზე, ძონის თხელი ფირფიტების ქვეშ, ოქრომჭედლებმა ფურცლოვანი ოქროს სიფროვანა ნაჭრები მოათავეს და ზედ ნაჭდევი დაიტანეს, რის შედეგადაც, ძონის გამჭვირვალე თელებში შემავალ შუქს ოქროს ნაჭდევიანი საფუძელი აქტიურად ირეკლავდა და ამით ბზინვარების შთაბეჭქდავი ეფექტი იქმნებოდა. ხალიჩისებურ მართკუთხა არეებს ორგვლივ შემოუყვება ერთმანეთში გადახლართული გველების გამოსახულებით შემკული არშიები, ხოლო საკინძის გარე მოზრგვალეებულ მონაკვეთებზე დატანილი ტახების (თითო მხარეს თითო ანეილია წარმოდგენილი) ნახევრად გამჭვირვალე, ერთმანეთზე ნაწილობრივ დადებული ფიგურები, რომელთა სტილიზაცია სკანდინავიური ხელოვნების ტრადიციებთან კავშირზე მეტყველებს. საკინძის გარე კიდების თითოეულ მხარეს გამოსახული ტახების დახვეული კუდებიდან, მნახველის მხერა მათი ზურგების თაღოვან ფორმებს, ხერხემლის მკაფიოდ მონიშნულ მალებს მოუყვება და ტახების თავებთან ჩერდება, სადაც ჩვენს ყურადღებას ამ ცხოველების ჩამოყრილი დიდი ყურები და გრძელი ეშვები იქცევი. მეომარი ანგლო-საქსების საზოგადოებაში ტახები ადამიანის ორ მნიშვნელოვან ღონისძიებას – ძალასა და სიმაძაცეს განასახიერებდნენ.

ბრიტანეთის კუნძულების აღრეჩრისტიანული ხელოვნება

იმის მოხუხდავად, რომ ბრიტანეთში გადასახლებულ ანგლო-საქსების საკუთარი ღმერთები ჰყავდათ და თავიანთი მითები ჰქონდათ, მათ ქრისტიანობაზე უარი არ უთქვამთ. კულტურ ჩრდილოეთსა და დასავლეთში ძლიერდება და აყვავებას განიცდის მონასტრები, ხოლო ირლანდიელი ქრისტიანები მისიონერთა გავლენიან ჯგუფებს აფუნებენ შოტლანდიასა და ჩრდილოეთ ინგლისში, რომის იმპერიას მონყვეტილმა კელტმა ქრისტიანებმა აღმოაჩინეს საკუთარი კულტურული მემკვიდრეები, შექმნეს კელენდარი და დაამკვიდრეს გამორჩეული მხატვრული ტრადიციები. 597 წელს პაპმა გრიგოლ დიდმა (პონტიფიკატი 590-604) რომიდან მისიონერები გაგზავნა კენტის ანგლო-საქს მუფე ეტილბერტთან, რომლის ქრისტიანი მუელე ბერტა, მისიონერთა საქმიანობის მიმართ თანაგრძობით იყო გამსქვალული. ამ ნარმატებული მისის მეთაური ბერი ავეუსტინე (კენტერბერის წმ. ავეუსტინე, გარდ. 604) 601 წელს კენტერბერის პირველი არქიეპისკოპოსი გახდა. მოხუხდავად იმისა, რომ ქრისტიანი რომელი მმართველები და ირლანდიური მონასტრების მესვეურები ბრიტანეთის გაქრისტიანების საქმეში მოკავშირეები იყვნენ, მათ შორის

⁴ გრანულაცია – ნივთის შემკობის ტექნიკა, რომლის დროსაც ნივთის ზედაპირზე ოქროს უბცირესი გრანულების მირჩილვა ხდება (რედ).



1-5 • მათი მახარავალი გამოსახულება, დარწმუნა სახარება, გვერდი მათეს სახარებიდან, სავარაუდოდ, შეიქმნა კუნძულ აირანზე (შოტლანდია) ან ჩრდილოეთ ინგლისში. VII საუკუნის მეორე ნახევარი, მელანი და ტემპერა, პერგამენტი, 24.4 x 15.5 სმ, ტრინიტის კოლეჯის საბჭო, დუბლინი, ხელნაწერი 57, fol. 21v

უთანხმობა ჩამოვარდა, რაც განხვევებულმა საეკლესიო ნე-სებმა გამოიწვია. საბოლოოდ, რომის ეკლესიამ გაიმარჯვა ნე-ბრიტანელი ქრისტიანები მათი ძალაუფლების ქვეშ აღმოჩნდნენ. მოხუხდავად ამისა, ადგილობრივი ტრადიციების გავლენა მათ ხელოვნებაზე კვლავ ძლიერი იყო.

ილუსტრირებული ხელნაწერი წიგნები

ამ პერიოდის ჩვენამდე მოღწეულ ხელოვნების ნიმუშებს შორის მდიდრულად შემკული სახარებებია, რომლებიც საჭირო იყო არა მარტო ახლად დაარსებულ მონასტრებში სულიერი ცხოვრებისა და ლიტურგიის წარმართვისათვის, არამედ, ეკლესიის მისიონერული საქმიანობისთვისაც, რადგან სახარება ყოველი ახალი მისიონერული ჯგუფისათვის აუცილებელი ატრიბუტი გახლდათ. ხშირ შემთხვევაში, სახარებას, რომელიც ოქროთი და სხვა ძვირფასეულობით შემკულ ყდაში იყო ჩასმული, ეკლესიის საკურთხეველზე განათავსებდნენ, ზოგჯერ ის პროცესიის დროს გარეთ გაქონდათ, და მეტიც, ფიქრობდნენ, რომ ეს წიგნები მრეულს შტრებისაგან, ავაზაკებისაგან, დაეაღებებისა და ყოველგვარი უზედურებისაგან იცავდა. ასეთ მდიდრულ წიგნებს ბერები მონასტრის ადგილობრივ სახელოსნოებში ქმნიდნენ, რომელთაც სკროპტორიუმებს უწოდებდნენ (იხილეთ „შუა საუკუნეების კრიპტორიუმი“, გვ. 18).

ლინდისფარნის სახარება ერთ-ერთი ყველაზე უჩვეულო და განსაკუთრებული ხელნაწერი, რომელიც იდგას მუქმონია. აღტყების ინვესის თვისი ტექსტის თუ შემკულობის განსაკუთრებული მუხურების გამო (სურ. 1-6, 1-7). ვარდა ამისა, ეს ხელნაწერი გამოირჩევა იმიტით, რომ მის შესახებ მრავალი ისტორიული ცნობა მოგვეთქვამება ამ სახარების შემქმნელის ირანხევეარი საუკუნის შემდეგ, მღვდელმა, სახელად ოლდრედმა წიგნს დაამატა კოლოფონი, რომელიც იმეათი სიზუსტით გადმოსცა ამ ოთხთავის შესახებ მისთვის ცნობილი ისტორიული ფაქტები. მისი ცნობით, ოთხთავი გადნურული იყო ლინდისფარნის ეპისკოპოსის ედვინოსის (698-721) მიერ, ხოლო ყდაში მისი ჩასმა კი ედვინოსის შემკვიდრის, ეპისკოპოს ვითლოვლდის სახელს უკავშირდება. ამ ბრწყინვალე ხელნაწერის ნიმუშის შემქმნელს ძვირადღირებული და მომადიკეადი საქმე იყო. ამ სახარების კულენისათვის ოსტატებს 300 ხბოს ტყავი დასჭირდა, თხილ პიგმენტები, რომლებიც ხელნაწერის მხატვრული გადუმშობისათვის გამოიყენებოდა. ჩამოტანული იყო ისეთი მორეული ადგილიდან, როგორც კომალა. თავდაპირველად, თითოეული გამოსახულებისათვის მზადდებოდა წინასწარი ნახაზი; შესტი ნახაზის შესაქმნელად ოსტატები იყენებდნენ სახაზავებსა და ფარგლებს, ასევე, თანამედროვე ფაქტის წინამორბედ ეკრახლის ან ტყვის პანური წყურის მქონე იარაღებს.

გვერდები, რომლებიც მთლიანად მხოლოდ ორნამენტითაა შემკული და ჯერის ფარის ჩარჩოებშია ჩასმული გამოჩენილი სორული გამოჩენეა და იმ უზნალოდ თავსატეხს ემსგავსება. რომლებიც ხანგრძლივ და მოთმინებით დეკორაციას მოითხოვენ. პირველ ცხოველთა ფარები უთოულს წნულეშია ჩახაზოული, თემცა, მკაცრ სმეტრასა და მკაფიო სტრუქტურას ექვემდებარება და ამით მოხსარგებულ სახეს იძენს. ზოგადად მცენიერი ვარადობდა, რომ ლინდისფარნი რელიგიური საზოგადოების წევრები, შესაძლოა, ამ გამოსახულებებს ერთგვარ სულიერ სადარჯემოდ განიხილავდნენ. მაგრამ ეს წიგნი ზობლოთეის თაროზე რადი იგი. ანუ ის არ განიხილებოდა მხოლოდ ინტელექტუალური ცხოვრების ნაწილად, არამედ, მას საირტული დანშულება მქონდა და, ძირითადად, პროცესების დროს, როგორც ძვირფას რელიკიას დაატარებდნენ; ან ის საკურთხეველში, ტრანეზე იყო ხოლმე განთავსებული. ძალზე შვეცილი ტექსტი იმდენად უხედაა დეკორირებული, რომ მისი ნაყოხვა რთულია. სიტყვები, რომლითაც შათეს სახარება იწყება (იხ. სურ. 1-6) – „წიგნი წარმოშობისა იესო ქრისტესი, დავითის ძისა, აბრაამის ძისა (Liber generationis ihu xpi filii david filii abraham) – მიჯრითა ერთმანეთთან მიწყობილი. უფრო მეტიც, ნაწილობრივ ერთმანეთზეც კი გადადის. ამასთანვე, ეს სიტყვები მოჩარჩოებულია და დეკორატიული-ორნამენტულ ფონზეა წარმოდგენილი, რაც ბარბაროსთა უზნალოდ ხელოვნების ტრადიციებთან იღებს სათავეს. ის ფაქტი, თუ როგორ გადინაძეულა სამკაულის დეკორატიულმა მოჩარჩოებამ წიგნებში, ჩვენ უკვე ვნახეთ დარუს სახარებისა (იხ. სურ. 1-5) და ელსის წიგნის (იხ. სურ. 1-1) მაგალითზე.

მაგრამ ლინდისფარნის ოთხთავის ილუსტრაციებზე არა მარტო ამ პირობითი ხასიათის დახვეწილი მხატვრული ტრადიციის კვალი შეიძლება დავინახოთ; აქ ასევე ამკარა რომის გავლელი, თითოეული სახარების პირველივე გვერდზე მისივე ატრისი – მხარების – სმბოლოს ნაცვლად, ამ წიგნის შემქმნელებმა, რომელიც მხატვრული ტრადიციის თანხმად, მხარებლების ძალზე სოცხალი ფოგურები წერის პროცესში გამოსახეს (სურ. 1-7). ცნობილია, რომ ლინდისფარნთან ახლოს, უარმეთი-ჯაროში მდებარე მონასტრის ზობლოთეიაში რომელიც წიგნები იყო დაცული და, როგორც ჩანს, ერთ-ერთ მათგანში წარმოდგენილი მხარებლის გამოსახულება ნიმუშად გამოიყენა ამოტანელის კოფტის ოსტატმა, რომელმაც უნაჩაზარ ზობლოში გამოსახა სცენა – შარა ალაფაჟან, წიგნი ბაჟაჟანს (სურ. 1-8).

ეს მხატვარი ბერძნულ-რომაულ სამყაროში გაერცვლებული ილუზონისტური სტილის მომდევარო იყო. ეზრას გულდასმით მოდლორებული, სამგანზომილებიანი ფიგურას სკაშზე ზის და ფეხები დაბალ ფესსადგამზე უდევს. სკაშიცა და ფესსადგამიც პერსპექტივაშია გამოსახული. უკან პლანზე, კარადის თაროებზე დახროლად დალაგებული წიგნებიც თავად კარადის სიღრმის გადმოცემას უსახურება.

საინტერესოა, რომ ლინდისფარნის ოთხთავში მათე მახარებლის გამოსახულების შემქმნელი ოსტატი იმავე რომაული ნიმუშით სარგებლობდა და ეს კარგად ჩანს ამ ორი ფიგურისათვის დამახასიათებელ მთელ რიგ მსგავს ფეტალებში, განსაკუთრებით კი



1-6 • მკარანი მათეს სახარების სანდის ტექსტით, ლინდისფარნის სახარება. ლინდისფარნი, დაახლ. 715-720, მელანი და ტექსტია, ელელი, 34 x 24 სმ. ბორტანეთის ზობლოთეია, ლინდინი. კოტონის¹ ხელნაწერი Nero.D.IV, fol. 27r

ამ გვერდის მარჯვენა კოფზე, ჩარჩოს გვერდით გაკეთებულია წარწერები, რომლებიც სახარების ლათინური ტექსტის ცალკეულ ადგილებს ინგლისურ თარგმანს წარმოადგენს. ეს ე.წ. ინგლისურენოვანი გლოსები², რომლებიც X საუკუნის შუა ნახევარში იმ ოსტატმა (აღდრეშმა) დაამატა, ვინც ამ ოთხთავს კოლოფონი დაურთო. ეს მინაწერები სახარების განმარტებითა ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ადრეული ინგლისურენოვანი ტექსტებია.

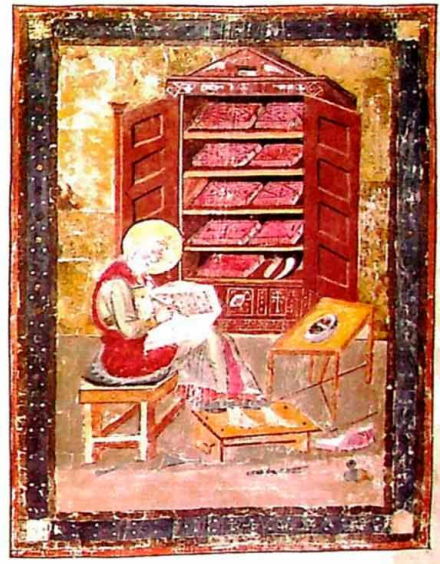
¹ იგულისხმება რობერტ კოტონი, ვის კოლექციასაც წარმოადგენს ეს სახარება.
² გლოსი, გლოსები – ხელნაწერის კოფებზე გაკეთებული მოკლე მინაწერები, შენიშვნები, განმარტებები (რეგ).



1-7 • მათი წარს სახარებას, ლინდისფარნის სახარება. ლინდისფარნი, დაახლ. 715-720. მელანი და ტემპერა, ეკლენი, 34 x 24 სმ, პრიტანეთის ბიბლიოთეკა, ლონდონი, კოტონის ხელნაწერი Nero D.IV, fol. 25v

ფარდის უკან მდგომი შარაყანდანი ფიგურის ცინაობა დღემდე კამათის საგანია. ზოგიერთი მეცნიერი მას ქრისტესთან აიგივებს, ხოლო ფარდის იმ კრეტსამებლად მიიჩნევენ, რომელიც ებრაულ ტაძარში ნმოდთანმინდას მარწმუნეთა სერცისაგან გამოყოფს. სწებები ფიგურებენ, რომ ეს მოსეა, ხელში კანონის წიგნი. დახურული წიგნი მოსეს ხელში ერთგვარად უპირისპირდება მათეს ნივ დამდლოლ სახარებას. აქ ასევე საინტერესოა, რომ მათეს ფიგურის თანხმლებ წარწერაზე სიტყვა „მინდა“ ბერძნული ფორმითა („O, Agios“ ანუ „მინდა“) მოცემული, ოღონდ ლათინური შრიფტითაა შესრულებული.

სწიქიხი ხაზი მონიხილავ ურბილი
გონი ბო მონიხი ხაზი მონიხილავ ურბილი



1-8 • უზრა აღადგენს წინდა ტამბახას, გიგონა, ცნობილი კოპიარკი აპოლინოსის კოლმასი. უორმაუთ-ჯაროუ, დაახლ. 700-715, მელანი და ტემპერა, ეკლენი, 50.5 x 34.3 სმ, მედონების ბიბლიოთეკა ლაურენტციაან. ფლორენცია, Cod. Amiat. I, fol. 5r

ეს უზარმაზარი ხელნაწერი (შეიცავს 2000-ზე მეტ გვერდს, ნონა აჭარბებს 34 კოლონარს) წმ. იერონიმეს ლათინური ეულაგისტის¹ თარგმანის ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ადრეული სრული ტექსტია.

ფიგურების პოზებში. მაგრამ, იმის ნაცვლად, რომ ლინდისფარნელმა ოსტატმა, რომელიც ნიმუშის მსგავსად, ფიგურის რეალური ფორმები ასახოს, იგი სწორედ ამის საპირისპიროს აკეთებს და უგულბებულყოფს მათ. ფიგურის სამოსზე მოდელირების კვალად კი არ ჩანს და ნივ მონიხს დრამირების „ნაკვეთის“ დეკორატიული ფორმები და ფერების კონტრასტული დაპირისპირება. თუ ოსტატი, ეზრას გამოსახულების შემთხვევაში, ფიგურის მოცულობის გადმოცემას ცდილობს და ამისათვის იღვ ზონისტურ ხერხებს იყენებს, ლინდისფარნის სახარებაში ყველაფერი ძალზე პირობითი, სიმრტყობრივი და ხაზობრივია; მაგრამ, ამის მიუხედავად, ლინდისფარნის ოსტატმა მათეს სკამზე ორნამენტის იხე დაიტანა, რომ მოახერხა სიღრმის შთაბეჭდილების შექმნა და იგივე ეფექტი მიიღო, რაც ეზრას ოსტატმა ფესსადგამში, რომელიც საყრდენი ფეხების გარეშე გამოსახული, თითქოს პაერშია გამოკიდებული და მყარ საყრდენს ვერ უქმნის მახარებლის ფიგურას. ოსტატი თითქოს თამაშობს მის მიერვე კარგად შეცნობილი და გააზრებული უცხო ტრადიციებით; იგი უცნობი მამაკაცის ფიგურას კომპოზიციის ზედა მარჯვენა ნაწილში „უკანა პლანზე“, კარნიზზე რგოლებით ჩამოკიდებულ ფარდის უკან ათავსებს. ფარდა მოკლეა და ის მთლიანად ვერაფრით დაფარავს ფიგურას, თუმცა მისი ქვედა ნაწილი მინც არ ჩანს. ცხადია, რომ საქმე გვაქვს ანტიკური ნიმუშის მიმართ ორ განსხვავებულ დამოკიდებულებასთან, რასაც მნიშვნელოვანი კულტურული მიზეზები უჭირავს; უორმაუთ-ჯაროუს ოსტატები ხაზს უსვამდნენ ანტიკური ტრადიციებისადმი საკუთარ ერთგულებას, ლინდისფარნში კი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ადგილობრივ ფესვებთან კავშირს ანიჭებდნენ. ჩვენ ნამდვილად გავგიჟართლა, რომ გვაქვს დღემდე შემორჩენილი ხელოვნების ორი ნიმუში, რომლებიც ორ სრულიად განსხვავებულ, ურთიერთსაპირისპირო მხატვრულ ტენდენციას წარმოაჩენს.

¹ ეულაგატა - ბიბლიის ლათინური თარგმანი, რომელიც წმ. იერონიმემ შეასრულა (რედ).

დღეს წიგნები იქნებოდა კომპლექტური პროგრამების მეშვეობით, რომლებსაც შეუძლია განაღდაცოს გვერდები, ააწყოს პრეფტი, დაურთოს და მოამზადოს ილუსტრაციები. თანამედროვე სტამბას შეუძლია წიგნის ასობით ასობით იდენტური ფურცლი ეგზემპლარი დახვედოს. შუა საუკუნეების ევროპაში, 1400-იანი წლების შუა ხანებისათვის, საბჭოედი და წიგნის გამოგონებამდე, წიგნები ხელით სათითაოდ იქმნებოდა, მასალად კი გამოიყენებოდა პერგამენტი ან ელენი, კალამი და ფუნჯი, მელანი და საღებავები. ხელნაწერი წიგნის თითოეული ეგზემპლარის შექმნა დიდ დროსა და უზარმაზარ ხარჯებს მოითხოვდა. ორი ზუსტად ერთნაირი წიგნი კი არ არსებობდა.

თავდაპირველად, შუა საუკუნეების წიგნებს ბერები და მონაზვნები მონასტრის სახელოსნოებში ქმნიდნენ; ამგვარ სახელოსნოს სკრიპტორიუმი ეწოდებოდა (მრავლობითი ფორმა - სკრიპტორია). წიგნებზე მოთხოვნილების ზრდასთან ერთად, მმართველებმა თავიანთ სასახლეებში სახელოსნოები მოაწყვეს, სადაც როგორც საეკლესიო, ისე საერო პირები - გადაამწერენ და მხატვრები - მუშაობდნენ და მათ ზედამხედველობას სწავლებები უწევდნენ. წიგნები იწერებოდა ცხოველის გულშიდან და მუშაობდა ტყავზე - ელენზე, რომელიც

თხელი და რბილი იყო, ან პერგამენტიზე, რომელიც უფრო მძიმე იყო და სიძირალით გამოირჩეოდა. საკმაოდ დიდი დრო და გამოცდილება სჭირდებოდა მელნისა და წილის საღებავების მომზადებას; ხვერი პიგმენტი, განსაკუთრებით ღურჯი და მენანე ტონები, ძვირადღირებული ნახევრად ძვირფასი ქვებისაგან მზადდებოდა. მღიღრუღად გაფორმებულ წიგნებში მხატვრები ასევე ფურცლოვან ოქროს ან ოქროს საღებავებს იყენებდნენ.

სამუშაოს, ხშირად, გადამწერები და მხატვრები იხანნილებდნენ; ერთი ოსტატი ტექსტების გადაწერით იყო დაკავებული, მეორე კი ილუსტრაციებს, დიდ საზედაო ასოებსა და ორნამენტულ დეკორს ხატავდა. ზოგჯერ, გადამწერები და მხატვრები წიგნის ბოლო გვერდზე, რომელსაც კოლოფონი ეწოდებოდა, ხელს აწერდნენ და ხელნაწერის შექმნის თარიღსაც უთითებდნენ. ერთმა გადამწერმა ისარგებლა შესაძლებლობით და გააერთიბლა კიდევ მკითხველი: „ო, მკითხველო, ფრთხილად გადაშალე ფურცელი, არ შეაზო შენი თითები ასოებს, რამეთუ, როგორც ძლიერი სიტყვა ანადგურებს მინის მოსავალს, ასე მაგნე მკითხველი სპობს წიგნსა და ნაწერს“ (ციტირებულია დოდეკლან, გვ. 247).



ღაროუს ნიშნი. ამ პერიოდის დღემდე შემორჩენილ მდიდრულად გაფორმებულ სახარებებს შორის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ღაროუს ნიშნი, რომელიც VII საუკუნის მეორე ნახევრით თარიღდება (მარ. 1-5). წიგნის სტრუქტურაში რომაული ქრისტიანული ნიშნუბების გაქვნილი შემოქმედა, თუმცა, მისი მხატვრული გადაწყვეტა ირლანდიურ-საქსურ ტრადიციას მისდევს. თითოეულ სახარებას თან ახლავს სამი ტიპის დეკორატიულად გაფორმებული გვერდი შემდეგი თანმიმდევრობით: გვერდი მახარებლის სიმბოლური გამოსახულებით, რომელსაც მოსდევს მხოლოდ ორნამენტით შემკული გვერდი, დაბოლოს, საკმაოდ რთული ორნამენტული კომპოზიცია, რომელშიც ჩართულია ტექსტის საწყისი სიტყვები (ინციპიტ).⁵

მათეს სახარებას წინ უძღვის მისივე ძალზე პირობითად გამოსახული ფიგურა,⁶ მაგრამ რაოდენ განსხვავდება ის ბერძნულ-რომაულ ხელოვნებაში დამკვიდრებული ადამიანის გამოსახულებისაგან. ხელების გარეშე წარმოდგენილი მისი სხეული ჩანეროდა კუბოების ორნამენტით დაფარულ სობრტყეში, რომელიც თავისი ფორმით სატონ პუს საკინძის მართკუთხა დეკორატიულ ნაწილებს მოგვაგონებს (იხ. სურ. 1-4). მახარებლის მორგვალეებულ მხრებზე „დადგმულია“ სქემატური, სიმეტრიული, ფრონტალურად წარმოდგენილი სახე; თითქოს ფიგურა პირდაპირ მნახველს უმზერს. შესაბამოდ მცირე ზომის ფეხები კი, რომლებიც ფრონტალური სახის საპირისპიროდ, გვერდითაა შეტრიალებული ანუ პროფილშია გამოსახული, ისეა „მიდგმული“ ფიგურის კაბის ქვედა კალთაზე, რომ ამ გამოსახულებაზე რეალური ადამიანური ფორმებისა და ამქვეყნიური სიერცის

⁵ ინციპიტ - ტექსტის საწყისი სიტყვები, როგორც საიდენტოფიკაციო ნიშანი; მინიშნება (რედ.).

⁶ ამ ხელნაწერში დანარჩენი მახარებლები წარმოდგენილი არიან მათი სიმბოლოების (მარკონი - ლომის, ლუკა - ხარის, იოანე - არჩივის) სახით. მათეს სიმბოლო კი ანგელოზია, თუმცა, აქ იგი ფრთების გარეშე, ადამიანის სახითაა გამოსახული (რედ.).

1-9 - სახარებების წიგნები. ეტერი, თოდერარის საგრაფო, ირლანდია, VIII საუკუნე, ქუმატა.

ნიმანწყალიც კი აღარ რჩება. ასევე, თვალში საცემია განიერ ზოლში ჩანერილი, რთული, ჩახლართული, მაგრამ მწყობრი სტრუქტურის მქონე ორნამენტული ნწყული, რომელიც მკაფიოდ შემოსაზღვრავს და აჩარჩოებს ფიგურას.

ქალსის ნიშნე ინგლისის, შოტლანდიისა და ირლანდიის ბერმონაზონმა გადამწერებმა და მხატვარმა ოსტატებმა კიდევ უფრო განავითარეს ნიგნის მხატვრული გაფორმების ტრადიცია და დახვეწილი გემოვნებითა და გამაოგნებელი ვირტუოზულობით აღბეჭდილი ისეთი ნიმუშები შექმნეს, როგორიცაა ლინდისფარნის ოთხთავი (იხ. „ლინდისფარნის სახარება“, გვ. 16) და ეკლსის ნიგნი. ეს თავი დაიწყო ეკლსის ნიგნის ყველაზე სახელგანთქმული გვერდის დეტალურად გაცნობით. ამ გვერდზე წარმოდგენილია იესოს შობის ისტორია მათეს სახარებიდან (იხ. სურ. 1-1). თავდაპირველად ყურადღებას იქცევს ქრისტეს მონოგრამის (XP, „ქსი“ „რო“) უხედა შემამკობელი მჭიდრო, ხშირი, სპირალური თუ წწყული ფორმის ჩახლართული ორნამენტული სახეები, რომლებიც ლითონმქანდაკელობის გაგუნაზე უნდა მიუთითებდეს. ოსტატებმა ვერ მონოგრამის თითოეული ასო მკაფიოდ შემოხაზეს, შემდეგ კი ეს ასოები ცალკეულ დეკორატიულ მონაკეთებად დაყვეს და ისინი ერთმანეთზე გადახლართულ-გადანწყული არარეულბერიეი ცხოველური თუ მცენარეული ორნამენტული მოტივებით შეამკეს. ასოებს შორის დარჩენილი სიბრტყეები მორევის მსგავს მბრუნავ არეებს ქმნის, რომლებზეც ნამყვან როლს ხვეული სპირალური ფორმები ასრულებს.

ამ აბსტრაქტულ გეომეტრიულ ფორმებს შორის მხატვრებმა ჩართეს უამრავი ხატოვანი სიმბოლური გამოსახულება, რომლებიც ქრისტეზე მიახლოებებს – თევზი (ბერძნული სიტყვა ichthys (თევზი) შეიცავს პირველ ასოებს სიტყვებისა: იესო ქრისტე, ძე ლეთისა, მხსნელი), ღამის პეპელა (ხელახლა დაბადების სიმბოლო), ზიარების სეფისკეერი ზედ ამოჭრილი ჯერით; ასევე, უამრავი ბარძიმი და თასი. განსაკუთრებით საინტერესოა კომპოზიციის ქვედა მარცხენა ნაწილში წარმოდგენილი სცენა; აქ

ასახულია, თუ როგორ ესხმის თავს ორი კატა თავგების წყვილს, რომლებიც ზიარების სეფისკეერს ღრწანს. კიდევ ორი თავი კი ამ ფიზიულ კატებს მოსვენებას არ აძლევს. ხომ არ არის ეს სკეეთესა (კატები) და ბოროტებას (თავგები) შორის მიმდინარე ბრძოლის მეტაფორა, ანდა, ექპარისტის წმინდა სეფისკეერის მღრწელებისაგან დაცივის მუდმივი პრობლემის წარმოქმნა. შესაძლოა, ამ სცენაში ერთი და მეორეც იგულისხმებოდეს.

ირლანდური ქვეყნარაში. ლითონმქანდაკელობის ტრადიციამ გაგუნა არა მარტო ხელნაწერი ნიგნის გაფორმებაზე, არამედ, იმ მონუმენტური ქვაჯვარების რელიეფურ დეკორატივ იქონია, რომლებიც VIII საუკუნის განმავლობაში ირლანდიაში იქმნებოდა. თიფერარის საგრაფოში ეუნის ე.წ. სამხარაის ჯვარი ქვაჯვარების განსაკუთრებულად კარგად შემონახული ნიმუშია (სურ. 1-9). როგორც ჩანს, ის ლითონის სანიამბლერო ან სანაწილე ჯვრების, ანუ ჯვრის ფორმის მჭიდრო რელიეფურების გაგუნითა შექმნილი. მისი ზედაპირი დაფარულია სპირალბითა და წწყლებით და შემოსაზღვრულია მაღალი რელიეფის მჭიდრო გრესილი თოკის მსგავი ლლეთით. დიდი ზომის მრგვალი კოპების განლაგებაც ჯვარს სახავს, რაც ლითონის ჯვრების ანალოგიურ შემკულობას მოგვაგონებს. ირლანდური ქვაჯვარების მკლავებზე შემორტყმული წრე განიხილებოდა როგორც ღვთაებური ნათლის საღტე, რომელსაც პრაქტიკული მნიშვნელობაც უქონდა და ის ჯვრის სვერილ მკლავებს იჭერდა და ქვაჯვარის სიმყარეს ანიჭებდა.

მოსაჩაბიული ხელოვნება ისპანეთში

711 წელს მუსლიმანებმა ესპანეთი დაიპყრეს, რითიც დასრულდა ეესთგოთთა მმართველობა. მათ ჩრდილოეთ სანაპიროზე მდებარე პატარა ქრისტიანული სამეფოს ასტურაის გვერდის ავლით გადაეკეთეს პორნიის მთები და საფრანგეთში გადავიდნენ, მაგრამ 732 წელს კარლოს მარტელმა და ფრანკთა ჯარმა ისინი



1-10 • მარატი. მუთი მფორილი ძალი, მორანის მატარატი. ტაბარას სალავადორის მონასტერი, ლეონი, ესპანეთი, 940-945. ტემპერა, ველნი, 38.5 x 56 სმ. მორგანის ბიბლიოთეკა და მუზეუმი, ნიუ იორკი, ხელნაწერი Ms 644, fol. 152v-153r

როდესაც თანამედროვე ფრანგი აბსტრაქციონისტი მხატვარი ფერნან ლეფე (1881-1955) დიდ ხელოვნების ისტორიკოსს მვირ შაპროს (1904-1996) ნიუ იორკში მსოფლიო ომის დროს სტუმრობდა, მხატვარმა თხოვა მცნეიერს, რომ მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ხელოვნების ერთი ნიმუში დაცასავლებოდა, რომელიც, მისი აზრით, მხატვარს იქ ყფდნის სეროოდში უნდა ენახა. შაპრომ იგი მორგანის ბიბლიოთეკაში წაიყვანა, რათა მას ეხელა ეს ხელნაწერი, რომელმაც ულიდესი გაგუნა მოახდინა ლეფეზე და ამ გაგუნის შედეგს ჩვენ მხატვრის გვანნი სეროდის ნამუშევრების თამამ, გაბეულად გადარწვევაში ვტვდაეთ.

შეაჩერა და პარზამდე არ მოუშვა. მუსლიმანთა მმართველობა იბერიის ნახევარკუნძულზე (ესპანეთი და პორტუგალია) თითქმის 800 წლის განმავლობაში გაგრძელდა. სანამ 1492 წელს ქრისტიანებმა გრანადა არ აიღეს.

ქრისტიანებსა და ებრაელებს (რამდენიმე გამონაკლისის გარდა), რომლებმაც მუსლიმანთა ძალაუფლება აღიარეს, უფლება მიეცათ, თავიანთი რწმენა და რელიგიური წეს-ჩვეულებები შეენარჩუნებინათ, სანაცვლოდ კი, მათ უფრო მაღალი გადასახადების გადახდა უნებდათ. იბერიის ნახევარკუნძული რამდენიმე კულტურის შერწყმის ადგილად იქცა. სადაც მამაზიანები, ქრისტიანები და ებრაელები ერთად ცხოვრობდნენ და მუშაობდნენ, სანამ საბოლოოდ ოფიციალურად არ მოხდა მათი გაყოფა. არაბების მიერ დაპყრობილ ტერიტორიებზე ქრისტიანებს მოსარაბებს (მომდინარეობს არაბული სიტყვიდან „მუსტარაბ“, რაც „გაარაბებულს“ ნიშნავს) უწოდებდნენ. ამ პერიოდში აქტიურად მომდინარეობს განსხვავებულ კულტურათა ურთიერთგავლენის პროცესი. სწორედ ამ დროს ქრისტიანებმა ხელოვნებმა „სენო-ევს“ ისლამური ხელოვნების ზოგიერთი დამახასიათებელი ნიშანი და შექმნეს ახალი ფერადოვანი სტილი, რომელიც მოსარაბოების სახელითაა ცნობილი. როდესაც მოსარაბული თემები გადასახდნენ ჩრდილოეთ ესპანეთში, სადაც, მუსლიმანთა ძირველი შემოქმერის შემდეგ, მალევე დაბრუნდა ქრისტიანული მმართველობა. ამ თემებმა თან „გაიყოლეს“ მოსარაბული სტილი.



ბეატუსის ხელნაწიები

ადრეული შუა საუკუნეების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნივთი „აპოკალიფსის კომენტარები“, რომელიც შედგენილია VIII საუკუნეში ჩრდილოეთის სამეფოში – ასტურიაში, ლიებანას რეგიონში მდებარე სან მარტინის მონასტრის აბატის ბეატუსის მიერ. ბეატუსმა აღწერა სამყაროს აღსასრული და განკითხვის დღე და ეს აღწერა ეფუძნება ახალი აღთქმის ბოლო წიგნს, იოანეს გამოცხადებას, რომელშიც თვალნათლივან ნარმოვდგენილი ქრისტეს ბოლო, ცეცხლოვანი ტროფი.

ბეატუსის კომენტარების უხვად ილუსტრირებული ასლი, სახელწოდებით მორგანის ბეატუსი, სავარაუდოდ, შექმნილია ტაბარას სან სალვადორის მონასტერში, დაახლოებით 940-945 წლებში, მხატვარ მაიუსის მიერ (გარდა. 968 წელს), რომელმაც ტექსტი კიდევ გადართვა და ილუსტრაციებითაც შეამკო. მის მიერ შესრულებული, აპოკალიფსის ბიბლიურ ტექსტზე (გამოცხადება, 12:1-18) დაფუძნებული სცენა მართი ადამიანი ადამიანთა გამოსახულებით, ორ გვერდზე იშლება და გამოცხადების ამ თავის (12) საზრისს წარმოაჩენს (საშ. 1-10).

მაიუსი ილუსტრაციის შექმნისას ტექსტთან სახლოვეს ინარჩუნებს. ამ კომპოზიციამ დომინირებს ორივე გვერდზე განივად გაშლილი შვიდთავიანი ნითელი ურჩხულის გამოსახულება; ის ემუქრება სცენის ზედა მარცხენა კუთხეში გამოსახულ ქალს, „რომელსაც ემოსა მზე, მთვარე ესვენა ფერხითი და თორმეტი ვარსკვლავის გვირგვინი ედგა თავზე“ (12:1). ურჩხული ზედა მარჯვენა კუთხეში გამოსახული ვარსკვლავების ერთ ნაწილს უკიდურესად და დედამინისკენ მიათრევს, მამინ, როდესაც ქალის შობილი ყრმა ლეთის ტახტის ნიშანზე წარსდგება. მაიუსი ეკლესიის ტრიუმფის ამ ალეგორიულ კომპოზიციას ორნამენტულ-დეკორატიულ ხასიათს ანიჭებს და ამით ხაზს უსვამს სახარების ტექსტში აღწერილი ამ მოვლენის დრამატულობას. ფონი აქ სხვადასხვაგვარ პორზონტალურ ზოლებზეა დაყოფილი; დიფერანსი სიმეტრიული სხეულებზე დრამირება ზოლებითაა მონიშნული, მათ სახეებზე კი აქცენტირებულია გაფართოებული თვლები და მკაფიოდ გამოკეთილი, მოჩარჩოებული შარავანდები. მაიუსმა აპოკალიფსის მნიშვნელოვანი მოვლენები პირობითი ეგზოტიკურ კომპოზიციებად აქცია, რომლებიც დღემდე ინარჩუნებს ძალას და იყრბს ჩვენს ყურადღებას. ბეატუსის კომენტარების კიდევ ერთი ხელნაწერი ნივნი, დაახლოებით 30 წლის შემდეგ, ტაბარას სან სალვადორის მონასტრის აბატ დომენიკოსათვის შეიქმნა. კოლოფონში მოხსენიებულია ტექსტის გადამწერი, სახელად სენიორი. ილუსტრაციებზე კი ორი ადამიანი მუშაობდა: ემეტეროუსი და ქალი, სახელად ენდე (ან, უბრალოდ, ენ), რომელმაც საკუთარ სახელს თავადვე მიანერა – „ღმერთის მხატვარი და მსახური“. დღემდე შემორჩენილი ევროპული ხელოვნების ნიმუშებიდან, ეს უნიკალური ხელნაწერი პირველია, რომელშიც ქალი-მხატვრის სახელია მოხსენიებული. ქრისტეს სატანაზე გამარჯვების ალეგორიულ სცენაში (საშ. 1-11) მხატვარი გამოსახავს ფარშევანგს, რომელსაც ნისკარტი ნითელ-ნარიჩვისფერი გველისათვის ჩაუვლია. ხელნაწერის ტექსტში განმარტებულია, რომ ძლიერი

1-11 • ემეტეროუსი და ენდე, გადამწერ სენიორთან ერთად. შრიწმენის და დამარბაშის ბრძოლა, ბეატუსის კომენტარები აპოკალიფსის და იკონიკის (სტატიკონი) კომენტარები დანიელის წიგნზე. შექმნილია აბატ დომენიკოსათვის, სავარაუდოდ, ტაბარას სან სალვადორის მონასტერში, ლეონი, ესპანეთი, მისი შექმნა დასრულდა 975 წლის 6 ივლისს, ტემპერა, კელენი, 40 x 26 სმ, კათედრალის ბიბლიოთეკა, ხერონა, ესპანეთი, ხელნაწერი 7[11], fol. 18v

ნისკარტისა და ლამაზი ბუმბულის მქონე ფრინველი (ქრისტე) ტალახით ინიღბება, რათა შოატყუოს გველი (სატანა) და ზუსტად მაშინ, როდესაც გველი დაარწმუნდება, რომ ფრინველისაგან საფრთხე არ ელის, ფრინველი უშალ თავს ესხმის მას და კლავს. ამ გამოსახულებას შემდეგი კომენტარი ახლავს: „მაშინ, განსხეულებული ქრისტე ჩენი [კაცთა] სხეულის უწმინდურობით შეიმოსა, რათა ლეთიერობით ხრიკით გაებრყევიანა ბოროტი მაცდური. თავისი სიტყვით [მან] განგმირა შხაპიანი მკელელი, ეშმაკი“ (ციტირებული უილიამსის მიერ, გვ. 95).

ვიკინგების ხანა

VIII საუკუნის განმავლობაში ძველი სკანდინავიელი მეზღვაურები, რომლებიც ცნობილი იყვნენ როგორც ვიკინგები (ვიკინი. „ხალხი ზღვის კლდეანი ყურეებიდან“), ევროპის სხვა ტერიტორიებისაკენ დაიძრნენ. ისინი დაახლოებით 350-მდე გემისაგან შემდგარი ფლოტილიით დაცურადნენ და IX-X საუკუნეების განმავლობაში უზარმაზარი ტერიტორია აითვისეს. გაძარცვეს, იქ მცხოვრებ თემებთან საეაქრო ურთიერთობები დაამყარეს და საბოლოოდ მათი კოლონიზება შეძლეს. ჩენეთის ცნობილია ვიკინგების ყველაზე ადრეული თავდასხმის ფაქტები ორ მდიდარ და დასახლებული პუნქტებისაგან მოპოვებით მდებარე ქრისტიანულ მონასტრებზე: ერთი თავდასხმა მოხდა 793 წელს, ინგლისის ჩრდილო-აღმოსავლეთ სანაპიროსთან ახლოს მდებარე კუნძულ ლინდისფარნის მონასტრზე, მეორე კი - 795 წელს, შოტლანდიის დასავლეთ სანაპიროს მახლობლად მდებარე კუნძულ აირინაზე.

ნორვეგიელი და დანიელი ვიკინგები უზარაზარ ტერიტორიაზე თარეშობდნენ: ისინი თავს ესხმოდნენ ისლანდიისა და გრენლანდიის (სადაც ისინი 870-985 წლებში დასახლდნენ), დღევანდელი ირლანდიის, ინგლისის, შოტლანდიისა და საფრანგეთის ტერიტორიებს. ვიკინგმა ლეიფ ერიქსონმა 1000 წელს ჩრდილოეთ ამერიკასაც კი მიადნია. ვიკინგების გემს კარგ ამინდში დღეში დაახლოებით 322 კმ-ის დაფარვა შეეძლო. შედემა ვიკინგებმა ყურადღება აღმოსავლეთისაკენ მიმართეს და რუსეთის მდინარეების გაკლთით შავ ზღვამდე და კონსტანტინოპოლამდე მოაღწიეს, სადაც მათ ბიზანტიის იპერატორმა პირადი ელტური გუარდიის ჩამოყალიბება შესთავაზა. სხეებმა კი, რომლებიც ცნობილი იყვნენ სახელით რუს (Rus)⁷ ნოვგოროდის კარმეო დასახლებები დაარსეს. ეს ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ქალაქები იყო იმ ტერიტორიაზე, სადაც შემდგომში რუსები საბლობდნენ. ისინი X საუკუნეში კიევშიც დასახლდნენ და 988 წლისათვის მართლმადიდებლობა მიიღეს.

ოსტანდის ბები

არქიტექტორული დროიდან მოყოლებული, ჩრდილოელებს თავიანთი გემები ზღვის სლიკინა ველებად წარმოედგინათ და როგორც სატრანსპორტო პუნქტებში იხილეთ, ისინი ამ გემებს საზღვაო მოგზაურობების გარდა, დასაქრძალადაც იყენებდნენ. ვიკინგების წარმოდგენით, გემი უზრუნველყოფდა გარდაცვლილი მეომრის ვალაჰამი⁸ გადასვლას, სადაც ბრძოლაში დაცემულ მეომრებს პატივით იღებდნენ. ზოგჯერ ვიკინგთა ბელადების გვაგამი გემში ათავსებდნენ და წვაებდნენ, იმ რწმენით, რომ ეს აქტი მიცვალებულის ვალაჰამი სწრაფად გადასვლას უწყობდა ხელს. სამარხ

⁷ აქ არ იგულისხმება რუსი ხალხი (რედ.).

⁸ ვალაჰა - ვიკინგების წარმოდგენით, ფარებით გადახურული, დიდი და ბრწყინვალე დარბაზი ან სასახლე, რომელიც სიკვდილის შემდეგ ბრძოლაში დაღუპული მამაკაცი მეომრები, გმირები, ვიკინგების ლეგენდარული მეთევძეები ხდებოდნენ. ისინი აქ ღმერთ ოდინის მფარველობის ქვეშ ნებადართა და განცხრობით ცხოვრობდნენ (რედ.).



1-12 • **პრემიანაშია გადამაშალ-ჩაღალაქიანი მამაკაცი, ოსტერგის გემის ფრაგმენტი, დაახლ. 815-820, ხე, ვიკინგთა ხომალდების მუზეუმი, უნივერსიტეტის სიძველეთა კოლექცია, ოსლო, ნორვეგია.**

გემებში დარქალა, ქალებისათვის, ისევე როგორც მამაკაცებისათვის, დიდ პატივად ითვლებოდა. ნორვეგიაში, ოსტერგში აღმოჩენილი 34 მეტრი სიგრძის გემი, რომელიც დაახლოებით 815-820 წლებით თარიღდება, ემსახურებოდა 834 წელს ორი ქალის - დედოფლისა და მისი მზღებლის ან მსახურის, მარადისობაში გადაყენას. მიუხედავად იმისა, რომ სამარხი კამერა დიდი ხნის წინ იყო გაძარცვული და იქ სამკაულები და ძვირფასი ნივთები არქეოლოგებს არ დახვდათ, თავად გემი და მისი აღჭურვილობა ადასტურებს, რომ მისი მფლობელი მდიდარი წარჩინებული ადამიანი უნდა ყოფილიყო. გემზე აღმოჩნდა ხის ეტლი და ოთხი მარხილი, რომლებიც ოსტატურად ნაკეთი ლამაზი ორნამენტებით იყო შემკული. სულ მცირე 12 ცხენი, რამდენიმე ძალი და ერთი ხარი, როგორც ჩანს, სხეველად შესწირეს, რათა ისინი თან ხლებოდნენ მიცვალებულებს უკანასკნელ გაზაზე.

ოსტერგის გემი, რომელიც როგორც აფრებით, ისე ნიშებით იმართებოდა, განკუთვნილი იყო არა ღია ზღვაში, არამედ, ფიორდების (ზღვის ვიწრო ყურეები) შედარებით ნენარ წყლებში ცურვისათვის (სურ. 1-12). გემის აზიდული ცხვირი სპირალურად ეხვევა და გველის თავის გამოსახულებაში გადაიზრდება, ხოლო გემის კიდებებს დაბალი რელიეფი მოუყვება, რომელზეც ერთ-



1-13. სამშაშრო რუნები. ხელმწიფეებზე ნარამოდგენილი ქვა შესრულებულია მეფე პარლად ლურჯაბლას დაკვეთით. ელონგი (ინგლ.ჯელონგი), დანია, 983-985, გრანიტი, სამშაშროვი, სიმაღლე დაახლ. 2.44 მ.

მანეთში გადახლართული ცხოველთა ფიგურებიც გამოსახული. ვიკინგების ცხოველები გროტესკული, სიბრტყობრივად გამოსახული არსებები არიან, რომლებსაც გადმოკარკლული თვალები, მოკლე დრუნჩი, დაღებული ხახა და დიდი კბილები აქვთ და ერთმანეთს ბაძრი ბრჭყალებით ეჭიდებიან. ამგვარი ერთმანეთზე გადაბმული ჩაბლაუწებული მიეცების გამოსახულებებით შემკული იყო ვიკინგების სხვადასხვა დანიშნულების ნივთები - სამკაულები, სახლები, კარვის ბოძები, საწილეები, ეტლები და მარხილები. ამ ნივთებზე შემორჩენილი შავი, თეთრი, წითელი, ყვითელი და ყვითელი საღებავის კვალს მიგვაჩინებენ, რომ ამ გემის ხეზე კვეთილი ორნამენტები თავდაპირველად შეღებილი იყო.

ყველა ქალი, მათ შორის საზოგადოების მაღალი ფენის წარმომადგენლებიც კი, ხელსაქმის ოსტატები იყვნენ. ოსტატების დედოფლის საფლავში ჩაატანეს თითისტარები, ჩარჩოები სარანგისათვის⁹, ფიცრები ფიცარზე ქსოვისათვის და ასევე ორი ვერტიკალური საქსოვი დაზგა. მისი კაოტის კედლები გობელენებით იყო მორთული, რომლის ფრაგმენტები დღემდე შემორჩა. ქალები არა მარტო ქსოვილს, მოქარგულ სამოსსა და სხვადასხვა ტექნიკით შესრულებულ კედლის მოსართავ ქსოვილს ქმნიდნენ, არამედ, ასევე ნეალგუმტარო. გაურცხავი მატყლისაგან უზარმაზარ იაღქმებს ქსოვდნენ, რაც მათ გემებს შორ მანძილზე ნაოსნობის საშუალებას აძლევდა. მთელი საზოგადოება (მამაკაცებიც და ქალებიც) ამ გემების მშენებლობის საქმეში იყო ჩართული და სწორედ ეს გემები წარმოადგენს ვიკინგების მიერ მსოფლიო კულტურაში, კერძოდ კი, გემშენებლობაში შეტანილ მნიშვნელოვან წვლილს.

სურათიანი ქვაები აინგვში

ვიკინგები, როგორც მონ, ისე გარეთ, დიდ მემორიალურ ქვებს აღმართავდნენ ხოლმე, ამ ქვებს, რომლებიც უმეტესად წარწერებით იყო დაფარული, რუნებს უწოდებენ (რუნები ძველი გერმანიკული ანბანის წერლისებური მოხაზულობის მქონე ასოებია), ხოლო ის ქვები, რომლებზეც ხატოვან გამოსახულებებს ეწოდებით, სურათიანი ქვების სახელითაა ცნობილი. მემორიალურ ქვებზე მიკვლეული საღებავის პიგმენტების კვალს გვაფიქრებინებს, რომ ისინი თავდაპირველად შეკეთარი ფერებით იყო დაფერილი.

⁹ სარანგი - (ფრთხ) ბაღის მსგავსი ქსოვილის წარმოების უძველესი მეთოდი (რედ).

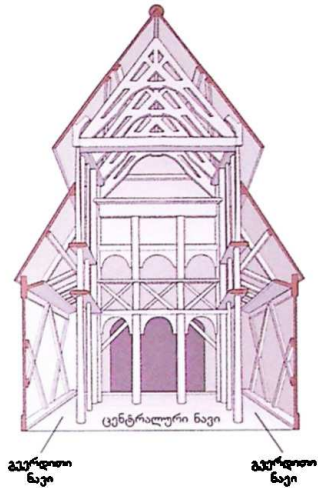
დაახლოებით 980 წლისათვის, დანიის მეფე პარლად ლურჯაბლას (დაახლ. 940-987) დაკვეთით, ე.წ. სურათიანი ქვა უფრო ადრინდელ, შედარებით მცირე ზომის რუნებით დაფარულ ქვასთან ახლოს, ელონგში, საოჯახო გორასამარხებთან განათავსეს მშპ. 1-13). დაახლოებით 2.44 მეტრი სიმაღლის ქვის ლოდზე ამოკვეთილია რუნებით შესრულებული წარწერა: „მეფე პარლადმა ეს შემორჩილი აღმართა მისი მამის - გორმისათვის და დედის - ტირასათვის, იმ პარლადმა, რომელმაც თავად დაიპყრო მთელი დანია და ნორვეგია და გააქრისტიანა დანიელები.“ პარლადმა და, მასთან ერთად, დანიელებმა ქრისტიანობა დაახლოებით 960 წელს მიიღეს, ხოლო ნორვეგიას ქრისტიანობა 1015 წლამდე არ უღარაგია.

X საუკუნის განმავლობაში, სკანდინავიასა და ბრიტანეთის კუნძულებზე გაჩნდა ახალი სტილი. ერთმანეთზე გადახლართული ფოთლოვანი მოტივები და ლენტები, რომლებზეც ცხოველთა გამოსახულებებია დატანილი, ამ სტილის დამახასიათებელი ნიშანია. ელინგის ქვის ერთ, უფრო მოზრდილ ნახნავზე ოსტატმა ბიზანტიურ ყაიდაზე შემოსილი,¹⁰ ხელეგამაღლი ქრისტე ჯეარცმულის პოხში გამოკეთა, თუმცა თავად ჯეარი აქ გამოსახული არაა. მისი ფიგურა, ჯეარზე გაკვეთის ნაცვლად, ორმაგი ლენტის ნულშმა გახლართული. ლოდის მეორე ნახნავი რუნებით შესრულებული წარწერითაა დაფარული, შესაბამისად ნახნავზე კი ლოდის მსგავსი არსება, რომელიც დიდი ნახივებით წინ მოისწრაფვის, გველთან ბრძოლაშია ჩაბმული. ერთმანეთზე მსუბუქად გადახლართული ორი ლენტის ნული, რომელიც ქვის მთელ ზედაპირს ფარავს, შესაძლოა, ირლანდიურ-საქსური ხელოვნებით ყოფილიყო შთაგონებული.

ხის არქიტექტურა

სკანდინავია მდიდარი იყო ტყეებით, რაც, სხვადასხვა ტიპის ნაგებობათა მშენებლობისას, ხის მასალის ფართოდ გამოყენების შესაძლებლობას იძლეოდა. ვიკინგების ხის არქიტექტურაში ორი ტიპის კონსტრუქცია ჩამოყალიბდა: ერთი შემთხვევაში, ერთმანეთზე პოროზონტალურ რიგებში დალაგებულია მორები, რომელთა ბოლოები ისეა ამოკვეთილი, რომ ისინი ერთმანეთში უდგება და ამ ხერხით მართკუთხა შენობა იკრება (ამგვარად აწყობილი პატარა სახლები დღესაც მოქმედებდა); მეორე შემთხვევაში, შინაში მოთავსებულ პოროზონტალურ ძელებზე ვერტიკალურადაა აღმართული მორები, რის შედეგადაც მესერის მსგავსი ფიცრული კედლები იქმნება. შედარებით მოკრძალებული ნაგებობების საფუძველს ხის კარკასი წარმოადგენდა, რომელსაც შემდეგ ნულით ავსებდნენ და ზემოდან სავანგებო თიხანარევი მასით ლესავდნენ. ტიპურ შენობებებს ტორფით ან ჩალით ხურავდნენ, სახურავის კონსტრუქციას კი შენობის ინტერიერში მდგომი ბოძები ზიდავდა. ამგვარი სტრუქტურა სქონდა თითქმის ყველა დანიშნულების ნაგებობას: თავყრილობებისათვის განკუთვნილ დიდ დარბაზებს, საცხოვრებელ სახლებს (რომლებშიც, ჩვეულებრივ, ადამიანები შინაურ ცხოველებთან ერთად ცხოვრობდნენ), სახელოსნოებს და სამეურნეო დანიშნულების ნაგებობებს.

¹⁰ ედვინსბენმა, რომ აქ ქრისტე გამოსახულია შედარებით ენოხი და გრძელი ტუჩით - კოლბოშით, რომელიც ძველ რომში იყო გაერყელებული (რედ).



გვერდი
ნაი

გვერდი
ნაი

1-14 • სთავკირქას ანსტაირი (A) და შირი (B). ბორუნდი, ნორვეგია, დაახლ. 1125-1150.

➤ აშუარატი არქიტექტურულ სიმულაციას ხის სთავკირქეს მშენებლობის შესახებ ვებგვერდზე myarsteb.com

დიდი საცხოვრებელი დარბაზის ცენტრში კერია იყო მოწყობილი (ქვაშილი ჭერზე არსებული, ცხაურით დაფარული ლიობიდან გადიოდა); შესასვლელი კარი კედლის ცენტრში არ იყო გაჭრილი, რათა ოთახი ორპირი ქარისაგან ყოფილიყო დაცული. თავდაცვის მიზნით, დასახლებებს გარს ერტყა დიდი მინაყრილი, რომელზეც ხის მასიური მესერი იყო აღმართული.

ბორუნდის სთავკირქა¹¹ ადრეული პერიოდის ხის ნაგებობების (რომლებსაც ნორვეგიელები სთავკირქეს უწოდებენ) უმეტესო-

¹¹ სთავკირქე – (ინგლ. *Stave church*) ხის ქრისტიანული ტაძრის ტიპი, რომელიც შუა საუკუნეებში ჩრდილო-დასავლეთ ევროპაში იყო გავრცელებული. მისი სახელწოდება მომდინარეობს ეკლესიის გადახურვის კონსტრუქციიდან, რომლის ელემენტებია: ვერტიკალურად მდგომი ბოძები და მათზე გადაებული პორიზონტალური კოჭები. ამგვარად შექმნილ კარკასში მზიდ ფუნქციას ასრულებს ფიჭვის მძლავრი ვერტიკალური ბოძები, რომლებიც ზოდაც გაღებურას და რომლებსაც ძველი ნორვეგიელები stavr-ს უწოდებდნენ, თანამედროვე ნორვეგიელები კი – stav-ს. ამგვარ ტაძრებს ნორვეგიელები სთავკირქეს უწოდებენ (რედ.).

ბამ ჩვენამდე ვერ მოაღწია, რადგან მასალა, რომლითაც ისინი იყო ნაგები, ადვილად ინვოდა და ლეპებოდა. ამ ეკლესიებიდან მხოლოდ უმნიშვნელო ნაშთები – მინაში ხის ბოძებისა და ძელებისათვის ამოღებული ორმოები შემორჩა. თუმცა, ნორვეგიის სოფლებში სულ რამდენიმე მოგვიანო პერიოდის სთავკირქემ მაინც მოაღწია ჩვენამდე. მათი კონსტრუქციის მთავარი ელემენტი ნაგებობების სტრუქტურული ბირთვის შემქმნელი ოთხი უზარმაზარი ხის ბურჯია. დაახლოებით 1125-1150 წლებში აგებულ **გორუნდის სთავკირქე** (ნ.პ. 1-14) სწორედ ასეთი ოთხი კუთხის ბურჯი აქვს, რომლებსაც, ინტერიერში მდგარ სხვა სვეტებთან ერთად, ტაძრის გადახურვა ეყრდნობა. ამ დამატებითი სვეტებით კი შიდა სივრცეში იკვეთება ტაძრის სხვადასხვა ნაწილი: ცენტრალური და გვერდითი ნაგები, ნართექსი და ქორო. ნახევარწრიულ აფსიდსა და ქოროს ზემოდან ხის კოშკი ადგას. ყავრით დახურული ძლიერ დამრეცი ორფერდა სახურავები კარგად იცავს ეკლესიის ფიციურ კედლებს წვიმისა და თოვლისა-

გან. ფიგურები კი, რომლითაც კედლებია ნაგები, მინაში ღრმად ჩაფლულ პარიზონტალურ ძელებში მყარადაა ჩამაგრებული. ორქანობა სახურავის კვხზე ერთმანეთზე საუხურებრივად განლაგებული ხის აფურული ფორმები, ერთგვარ კიშქს ქმნის და ელესიან ციკაბო პირამიდულ ფორმას ანიჭებს. ტაძრის ყოველი ფრონტონის კვხზე ჯერები და დრაკონთა თავებია ნამოსკუე-ბული. რამლები, იმდროინდელი რწმენა-ნარმოგვენების მიხედვით, მრევლს ტროლებსა და დემონებისაგან იცავდა.

ვიკინგები ყოველთვის ძღვეამისღრი როდი იყვნენ მართალია. მათია კოლონიება ისლანდიასა და ფარერის კუნძულებზე არსებობა გააგრძელა. მაგრამ ჩრდილოეთ ამერიკაში ვიკინგებს თავიანთი საეპარო პუნქტების დატოვება მოუხდათ. ევროპაში კი მათ დაუპირაპირად ბალტიას ზღვის სამხრეთით ნარმოქმნილი ახალი გლწმანული სახელმწიფო, რომელმაც შემდგომი დაამარცხა კადეც ისინი. XI საუკუნის მინურულს ვიკინგების ხანა დასრულდა.



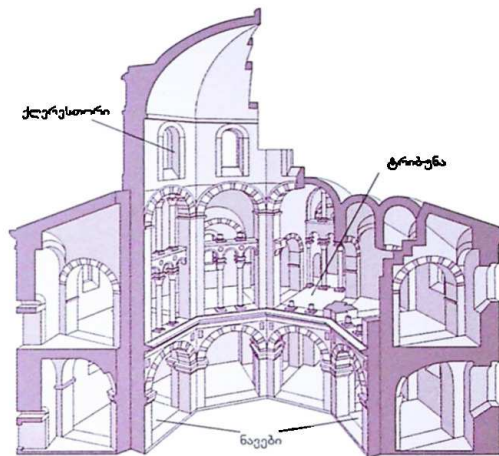
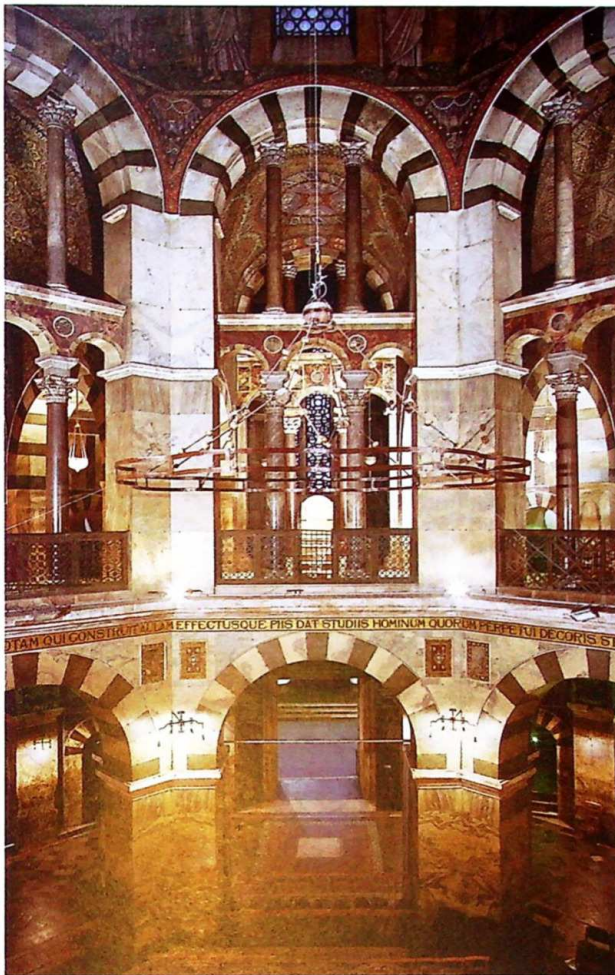
კაროლინგების იმპერია

VIII საუკუნის მეორე ნახევარში ევროპის კონტინენტზე ახალი ძალა გამოჩნდა. კარლოს დიდმა (ლათინურად Carolus Magnus) საფუძველი ჩაუყარა ძლიერ იმპერიას და დინასტიას, რომელიც დღის კაროლინგების სახელითაა ცნობილი. იგი იმ ოჯახის შთამომავალი იყო, რომელმაც VII საუკუნის მინურულს მეროვინგები ჩაანაცვლა და ჩრდილოეთ გალიაში (მოიცავდა ამჟამინდელი საფრანგეთისა და გერმანიის მიწებს) ფრანკთა მმართველებად დაიმკვიდრა თავი. კარლოს დიდის მმართველობის დროს (მმართ. 768-814) კაროლინგთა სამეფოს ტერიტორია ძალზე გაფართოვდა და მოიცვა დასავლეთ გერმანია, საფრანგეთი, ლომბარდიის სამეფო იტალიაში და ისტორიული ნიდერლანდები (ამჟამინდელი ნიდერლანდები, ბელგია და ლუქსემბურგი). მთელ ამ ტერიტორიაზე კარლოს დიდი ერისტიანობას ყველა ხერხით აერცვლებდა: 800 წელს კი პაპმა ლეო III (პონტიფიკატი 795-816) რომის წმინდა პეტრეს ტაძარში იგი იმპერატორად აკურთხა და პირველი ერისტიანი იმპერატორის კონსტანტინეს კანონიერ მემკვიდრედ გამოაცხადა. ამ აქტმა კარლოს დიდს კიდევ მეტი ავტორიტეტი მოუხეცა და დასავლეთში პაპობასა და სექულარულ მმართველობას შორის კავშირები განამტკიცა.

კაროლინგების პოლიტიკური ამბიციები - რომის იმპერიის მემკვიდრედ საკუთარი ძალაუფლების ნარმოჩენის სურვილი - ცხადად იკითხება მცირე ზომის ცხენოსან ქანდაკებაში, რომელიც წინათ კარლოს დიდის პორტრეტად ითვლებოდა, ახლა კი აქ გამოსახულ მხედარს მის შვილიშვილიან კარლოს მეფესთან აი-გეგებენ (ახ. 1-15). იმპერატორის ამაყი მხედრის სახით ნარმოდგება, მოგვაგონებს მარკუს ავრელიუსის იმ ბეჭვად უფრო დიდი ზომის ქანდაკებას, რომელიც, შუა საუკუნეების განმავლობაში, პირველი ქრისტიანი იმპერატორის კონსტანტინეს პორტრეტად მიაჩნდათ; თავად კონსტანტინე კი პაპის მიერ ახლად აღარებული ფრანკთა მმართველის (კარლოს დიდის) პროტოტიპად ითვლებოდა. თუმცა, ნეეროსანი რომაელისაგან განსხვავებით, კაროლინგი მხევე, ფრანკებისა და კელტების ტრადიციის ეკანად, თავმომწონედ ატარებს უღაბს, როგორც კეთილშობილი ნარმომავლობის ნიშანს. ხელოვნების ამგვარი ნიმუშები ბრმად როდი ბაძავს რომაულ პროტოტიპებს; აქ საქმე გვაქვს, კაროლინგი მმართველების განდიდების მიზნით, სხვადასხვა ტიპის რომაული პორტრეტის შემოქმედებითად გადაშუშავებასთან.

1-15 • კარლოს მეფის (სხენოსანი ძანდაკება IX ს., ბრინჯაო, სიმაღლე 24,4 სმ, ლუერი, პარიზი.

კარლოს დიდი ისწრაფოდა აღდგინა დასავლეთ რომის იმპერია, როგორც ქრისტიანული სახელმწიფო და ცდილობდა, აელორძინებინა ხელოვნება და განათლება. კარლოსის ეს მისწრაფება გაცხადებული იყო მის ოფიციალურ ბეჭვებზე, რომელზეც ეწერა: „რომის იმპერიის აღორძინება.“ ამ მიზნის მისაღწევად კარლოსმა დახმარებისათვის ბენედიქტელ ბერმონაზვნებს მიმართა. უკვე ადრეულ შუა საუკუნეებში სამონასტრო თემები მთელ ევროპაში იყო გავრცელებული. XI საუკუნის დასაწყისში ბენედიქტ ნურსიელმა (დაახლ. 480-547) მონასტრებისათვის ტიპიკონი დანერა, რომელშიც განდევილობისა და სამონასტრო ცხოვრების, შრომისა და ლოცვის სახელმძღვანელო პრინციპები ჩამოაყალიბა. ეს პრინციპები საფუძვლად დაედო ბენედიქტელთა მონასტრისთვის, თავად ბენედიქტელთა ორდენი კი ევროპის ნამყევან რელიგიურ ძალად იქცა. ბენედიქტელები კარლოს დიდის „კულტურულ არმიად“ ჩამოყალიბდნენ და დასავლეთ ევრო-



1-16 • ინტერიერი (A) და ფრენი (B), კარლოს დიდის სასახლის სააულა. აახენი (Aix-la-Chapelle), გერმანია, 792-805.

XIX საუკუნეში, როდესაც კაპელა აახენის კათედრალად გადააკეთეს. აქ მნიშვნელოვანი სარეკონსტრუქციო სამუშაოები ჩატარდა; II მსოფლიო ომის დროს დაზიანებული კაპელა კი XX საუკუნეში იქნა რესტავრირებული.

☞ უპარატი ეიფელის კარლოს დიდის კაპელის შესახებ ეტბგვერდზე myartslab.com

პის ერთ-ერთ ნამყვან ინტელექტუალურ ცენტრად ქვეულ ქალაქ აახენში (გერმანია), იმპერატორის კარზე მოღვაწეობდნენ.

კაროლინგური არქიტექტურა

კარლოს დიდის არქიტექტორების მიზანი ახალი იმპერიის დიდების მონუმენტური ფორმით წარმოჩენა გახლდათ და ამ საქმეში მათი შთაგონების წყაროდ დასაულებ რომის იმპერიის ორი ყოფილი დედაქალაქი – რომი და რავენა იქცა. კარლოს დიდის ბიოგრაფი აინჰარდი იუწყებოდა, რომ მმართველს, „წმინდა და სათაყვანო ადგილთა შორის, ყველაზე მეტად, უყვარდა წმინდა მოციქულ პეტრეს ეკლესია რომში.“ ამიტომ, გასაკვირი სულაც არ არის, რომ კონსტანტინეს წმინდა პეტრეს ბაზილიკა, თავისი გრძელი ცენტრალური და გვერდითი ნაევით, ტრანსეპტითა და შვერილი აფსიდით, გამოყენებულ იქნა, როგორც ნიმუში მრავალი მნიშვნელოვანი ტაძრისათვის კარლოს დიდის იმპერიაში.

ბაზილიკური ტიპის ტაძარი, რომელიც ადრექრისტიანული ხანიდან მოყოლებული ერთგვარად მიეიწეებოდა იყო, კვლავ აქტუალური გახდა და დიდი საკათედრო ტაძრები, როგორც შუა საუკუნეებში, ისე მომდევნო ხანებშიც, სწორედ ბაზილიკური გეგმის მიხედვით შენდებოდა.

კარლოს დიდის სასახლე აახენში კარლოს დიდის სასახლის კომპლექსი რომაულ, ადრექრისტიანულ და ჩრდილოურ სტილთა ერთგვარი სინთეზის მაგალითს წარმოადგენს. კარლოს დიდმა, რომელიც ნადირობითა და ცურვით იყო გატაცებული, თავისი სასახლის კომპლექსი და ადმინისტრაციული შენობები იმპერიის ჩრდილოეთ ნაწილში, აახენის ტყეების ნიაღში და ბუნებრივი ცხელი წყლების გარემოცვაში ააგო და დაახლოებით 794 წელს იქ თავისი სამეფო კარი განათავსა. სასახლის კომპლექსში, რომაული ფორუმის მსგავსად, შედიოდა დიდ მოედანზე, ერთმანეთის

პირისპირ განლაგებული, ოფიციალური მიღებებისათვის განკუთვნილი, ქვით ნაგები დიდი დარბაზი და კაპელა; კომპლექსს ჰქონდა მონუმენტური კარიბჭე, რომლის თავზეც სასამართლოს დარბაზი იყო განლაგებული. სხვა ადმინისტრაციული შენობები: სასახლის სკოლა, მეფის დიდი ოჯახისა და მის შრეველთა თუ მოსამსახურეთა სახლები და სახელოსნოები, რომლებიც ეკლესიისა და სახელმწიფოს ყველა მოთხოვნას აკმაყოფილებდა, ძირითადად, ხისა იყო და ევროპის ამ ნაწილისათვის დამახასიათებელი სამშენებლო ტრადიციების დაცვით იყო ნაგები.

სასახლის აქაუნდა (ნაკ. 1-16) კარლოს დიდის პირად სალოცავ სივრცეს წარმოადგენდა. ასევე, ეს იყო საიმპერატორო კარის ეკლესია და ძვირფასი რელიკვიების საფანე, იმპერატორის სიკვდილის შემდეგ კი - მისი საძვალეც. მისი ოქტაგონალური გეგმა რავენის სან ვიტალეს ეკლესიას მოგვაგონებს, თუმცა კარლოლინგთა არქიტექტურებმა ტაძარს დასავლეთის მხრიდან მონუმენტური მესაველელი დაამატეს. ეს მიწაშენი, ცნობილი,



როგორც „ვესთვერქი“ (გერმ. westwerk), ორ სართულს მოიცავდა. პირველი სართული წართიქეს ეკავა, მეორე სართულზე კი განლაგებული იყო კაპელის სივრცისავე გახსნილი სამეფო დარბაზი, საიდანაც იმპერატორი დაუბრკოლებლად ადევნებდა თვალს მთავარ საკურთხეველში მიმდინარე ლიტურგიას და, ამავე დროს, სრულად იყო დაცული მისი კონფიდენციალობა და უსაფრთხოება. ეს სამეფო სათავის ფასადის მხარესაც იხსნებოდა და გალავანშემორტყმულ დიდ ეზოს გადაკურებდა; იმპერატორს შეეძლო, ამ მხრიდან მთავარად გამოჩენილიყო და იქ შეკრებილი ხალხისათვის მიემართა.

კაპელის ძირითად ბირთვს წარმოადგენს ცენტრალური ოქტაგონული (რეანახნაგა) ფორმა, რომელიც მთელ სივრცეს სიმძლევზე მსჭვალავს. ორ იარუსად განლაგებული შეწყვილებული კორინთული სვეტები და გალერეის მოაჯირები თითქოს დეკორატიულ „შირშას“ ქმნის ინტერიერში, ერთგვარად საზღვრავს ცენტრალურ ოქტაგონალურ სივრცეს და ხაზს უსვამს მის შკაფო, ნათელ სტრუქტურას. აახენის კაპელის შიდა სივრცე აშკარად განსხვავდება სან ვიტალესაგან, სადაც ექსტერების მონაცვლეობით შექმნილი „ტალიოვანი“ რიტმი შიდა სივრცის დინამიკურობის ეფექტს ქმნის; თუმცა, აახენის კაპელის მდიდრულად ორნამენტირებული დეტალები, სხვადასხვა ფერის ქვებით ნაგები კედლების პოლიქრომია და ასევე, მოზაიკით შემკული გუმბათი აშკარად ბიზანტიური არქიტექტურითაა შთაგონებული.

ვესთვერქი (Westwerk) ვესთვერქს, ისეთ ნაგებობებში, როგორც კარლოს დიდის აახენის კაპელა იყო, თავდაპირველად, წმინდა პრაქტიკული დანიშნულება ჰქონდა. ის უზრუნველყოფდა იმპერატორის დაცულობასა და ხალხის წინაშე მისი უსაფრთხოდ წარდგენის შესაძლებლობას; მაგრამ შემდეგ ეს მონუმენტური შესასვლელი - ვესთვერქი, თავისი მაღალი კომპლექსით, ტაძრების უმნიშვნელოვანეს ნაწილად იქცა და კაროლინგური არქიტექტურის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშნად ჩამოყალიბდა. ვესთვერქის განსაკუთრებით კარგად შემონახული მაგალითია IX საუკუნის მინორულით დათარიღებული შრეველს სააბაზო ეკლესიის მკაპლანი მინაშენი (ნაკ. 1-17). XII საუკუნის შუა ხანებში, კომპლექსსა და ფასადის ზედა ნაწილში გაჭრილი სარკმლების მიუხედავად, რომლებიც ერთგვარად ამსუბუქებს ნაგებობის ზედა ნაწილს, ვესთვერქი მაინც საკმაოდ მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ფასადის მძლავრსა და მკაცრ სახეს განაპირობებს სადა, ყოველგვარ შემკულობას მოკლებული სარკმლებითა და კართა ლიობებით დაცხრილული ორი კოშკი, რომლებიც სიმეტრიული ფასადის ცენტრალურ ნაწილს კიდებიდან საზღვრავს. გარდა იმისა, რომ ვესთვერქი ადგილობრივ თუ ჩამოსულ წარჩინებულთათვის იყო განკუთვნილი და ერთგვარი „პირადი სივრცის“ ფუნქცია ჰქონდა, ხშირად სწორედ აქედან იწყებოდა მრავალი მნიშვნელოვანი ლიტურგიული პროცესია, რომლის დროსაც აქ მგალობლებიც იმყოფებოდნენ ხოლმე. ამას მოწმობს სანოტო ნიშნები, რომლებიც ქორევის ეკლესიის ვესთვერქის ინტერიერის კედლებზეა მიხატული.

სან ბაღის ბაგმა სამონასტრო ცხოვრება, რომელიც ლოცვასა და შრომაზე იყო დაფუძნებული და, ამედროულად, განდევილობასაც გულისხმობდა, მონასტრის საგანგებო არქიტექტურულ

1-17 • ვესთვერქი (WESTWERK), შრეველს სააბაზო ეკლესია. ვესთვალა, გერმანია, IX საუკუნის მინორული ზედა სართულები XII საუკუნის შუა პერიოდით თარიღდება.

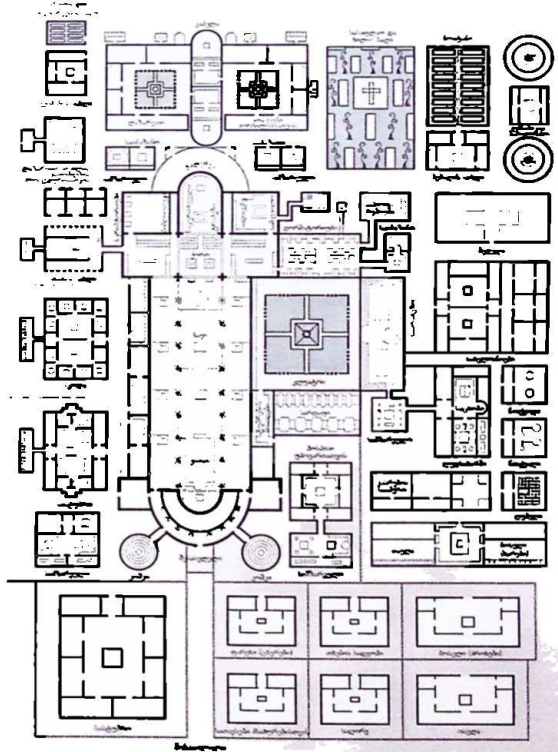
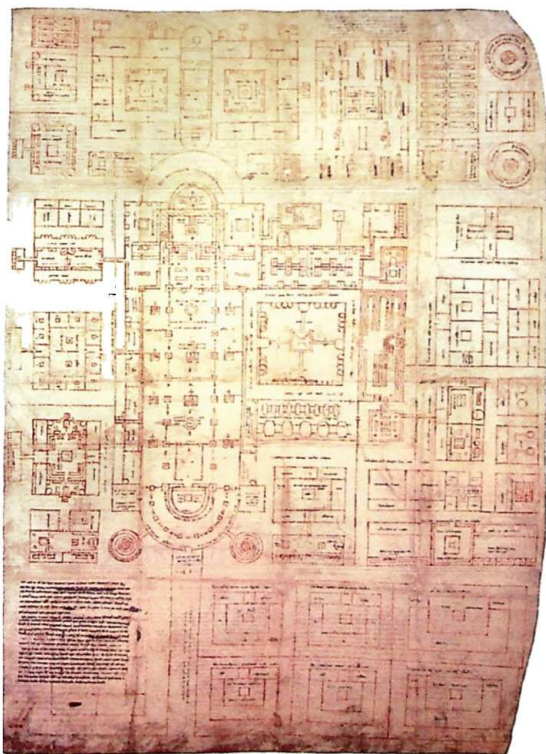
გეგმარებას საჭიროებდა. მაშინ, როდესაც განიხილებოდა მონასტრების საკითხი, რაიენაუს აბატმა პეტომ, თავისი კოლენის სენ გალის სააბატოს წინამძღვრის გოზბერტის თხოვნით, მონასტრების გეგმარების სანიშნო კონცეპტუალური გეგმა შეიმუშავა. IX საუკუნის ეს უჩვეულო ნახაზი, ამჟამად შევიცარიაში, სენ გალის სააბატოს ბიბლიოთეკაში ინახება და სწნ ბა-ლუს მუზეუმს (ნაწ. 1-18) სახელითაა ცნობილი. ეს ნახაზი, თანამედროვე გეგმით, არ არის პროექტი, რომლითაც კონკრეტული მონასტერი უნდა აშენდეს; ეს უფრო კაროლინგთა თეორიული განაზრებანია სამონასტრო ცხოვრების ყაიდისა და ბუნების შესახებ. თუმცა, ეს ნახაზი ასახავს შუა საუკუნეების მონასტრების დაგეგმარების, მათი პრაქტიკული, ფუნქციური მოწყობის ძირითად პრინციპებს, რომლებსაც დღესაც შეაკვრად იცავენ ბენედიქტელები თავიანთი მონასტრების დაპროექტებისას.

სენ გალის გეგმის ცენტრში წარმოდგენილია ყველა მხრიდან შემოსაზღვრული შიდა ეზო - კლუატრი, რომლის ირგვლივ განლაგებულია სამონასტრო ცხოვრებისათვის მნიშვნელოვანი ყველა ნაგებობა; მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი კლუატრის ჩრდილოეთით მდებარე დიდი ბაზილიკური ტიპის ეკლესიაა, თავისი კომპლექსითა და ცენტრალურ და გვერდით ნაგებობაში განლაგებული მრავალი კაპელით, აგრეთვე, აღმოსავლეთით მდებარე საკურთხევლით. სწორედ ამ ეკლესიაში, დღისით თუ ღამით, ბერები სალოცადად უნდა შეკრებილიყვნენ. ეკლესიის ჩრდილოეთით

ესიით საზოგადოებრივი შენობებია განლაგებული, როგორცაა წინამძღვრის (აბატის) სახლი, სკოლა და სასტუმრო. ბერების საერთო საცხოვრებელი სივრცე დორმიტორიუმით¹², სატრაპეზოთი (ასაადლო ოთახი) და სამუშაო ოთახებით, კლუატრის სამხრეთ და აღმოსავლეთ მხარესაა განთავსებული. ღამის ნორმის ბერებს ეკლესიაში პირდაპირ თავიანთი საცხოვრებელი სივრცედან შექცვლით შესვლა. სამხარეულო, ლუდსახარში და საცხობი უზუ-ალოდ სატრაპეზოს ესაზღვრება, ხოლო უზარმაზარი მარანი (გეგმაზე დიდი კასრების გამოსახულებებითაა მინიშნული) ეზოს დასავლეთ ნაწილშია განლაგებული. გეგმის მიხედვით, ეზოს აღმოსავლეთი კიდე გასწვრივ მდებარეობს სასაულაო, საეადმყოფო და სასწავლო სივრცე მორჩილებისათვის.

სენ გალის გეგმაზე დორმიტორიუმში საძინებელი ადგილი 77 ბერისთვისაა განსაზღვრული. ტულეტები კი მოწყობილია ყველგან, სადაც ამის საჭიროებაა - საძინებლებთან, სასტუმროში და აბატის საცხოვრებელ ნაწილში. ექვსი სანოლო დორმიტორიუმში და ადგილები სატრაპეზოში წინასწარ არის განსაზღვრული

¹² დორმიტორიუმები - საერთო საძინებელი ბერებისათვის შუა საუკუნეების მონასტრებში, რომელიც უშუალოდ ესაზღვრებოდა ტაძარს და ბერებს საძინებლოდან პირდაპირ შექცვლით ეკლესიაში მოხვედრა და რიტუალებში მონაწილეობის მიღება. ოთახში ბერებს საწოლები ერთმანეთსაგან არც თუ მაღალი ხის ტიხრებით იყო განცალკევებული. ეს ტრადიცია გააუქმა პაპმა ბენედიქტე XII, XIV ს-ის პირველ ნახევარში. ამის შემდეგ მონასტრებში უკვე გაჩნდა ეკლები თითოეული ბერისათვის.



1-16 • სენ გალის გეგმა (დედანი და ასლი მონასტრებში). დაახლ. 817, დედანი, ნოთელი მელანი პერგამენტზე, 71.1 x 112.1 სმ, სენ გალის სააბატოს ბიბლიოთეკა, შევიცარია, Cod. Sang. 1092.

მონასტრის სტუმარი ბერებისათვის. აქვეა მონაწილე საგანგებო სიურცეები წიგნების გადაწერებისა და მხატვრებისათვის. რომლებიც უმეტეს დროს სკრიპტორიუმში წიგნების შესწავლა-სა და მათი ასლების შექმნაში ატარებდნენ. ცალკეული სიურცეები მასწავლებლებისთვისაც იყო განსაზღვრული, რომლებიც მონასტრების სკოლებსა და ბიბლიოთეკებში მუშაობდნენ. ნმ. ბენედიქტუს მითითებით, ბერებს ყველა მიუსაფარი და უშენი-მართმევეყარობა: სწორედ ამიტომ, მონასტრის გეგმაზე ვხვდებით ლარბებისათვის განკუთვნილ თავშესაფარსაც. კლავატრის სახმართით და დასავლეთით განთავსებულია სახელოსნოები, სამურნეო ნაგებობები და საერო დამხმარე პერსონალისათვის განკუთვნილი საცხოვრებელი სახლები.

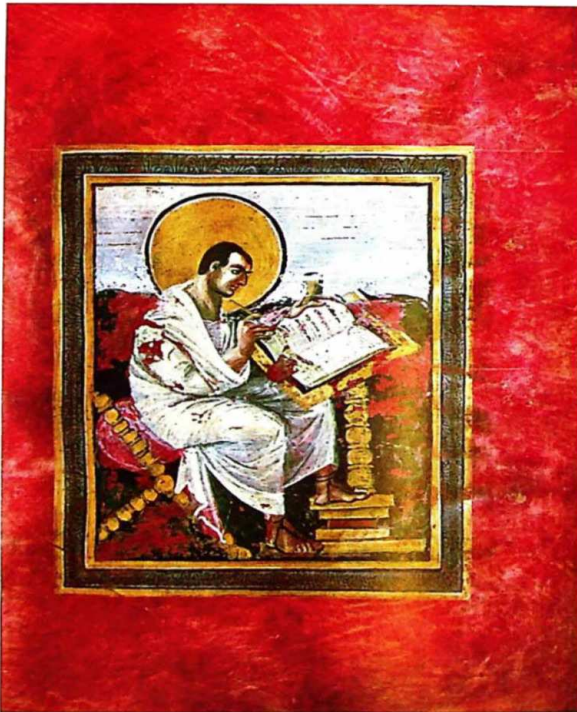
ილუსტრირებული ხელნაწერი წიგნები

ხელნაწერმა წიგნებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა განათლებისა და ქრისტიანობის გავრცელების საქმეში, საეკლესიო კანონმდებლობისა და ნეს-ჩვეულებების ჩამოყალიბებაში, რისთვისაც კარლინგი მმართველები ყოველ ღონეს ხმარობდნენ. იმპერიის სახელისწილებში იქმნებოდა საკანონო რელიგური ტექსტების მნიშვნელოვანი ასლები და ამ ასლებში ოსტატები ასწავლებდნენ ნინა საუკუნეების განმავლობაში ბელთი გადანიერლ წიგნებში დამუშავლ შეცდომებს. ანტიკური და ბიბლიური ტექსტების ზედმინეწით გულმოდგინედ რედაქტირებული ეს ვერსიები კარლინგური პერიოდის იმ მონაპოვართა შორისაა, რომლებმაც დროს გაუტლო. მაგ., ანგლო-საქსმა სწავლულმა ოორკოდან. აღკუინმა. რომელიც კარლოს დიდმა საკუთარ სამეფო კარზე მიიწვია, თავისი ცხოვრების უკანასკნელი რვა წელი ვულგატას (ბიბლიის ლათინური თარგმანი) ასლის შექმნასა და ამ პროცესში ძველ ხელნაწერებში დამუშავული უზუსტობებისა თუ შეცდომების გასწორებაში გაატრა. ვულგატას ეს შესწორებულ-გადაამუშავებული რედაქცია, რომელიც შუა საუკუნეების განმავლობაში ბიბლიის სტანდარტულ ტექსტად იყო აღიარებული, დღეაღკ გამოიყენება კათოლიკური ეკლესიის მიერ.

კარლინგი გადამწერები ასევე მუშაობდნენ ასოთა მოხაზულობის სტანდარტის დადგენაზე. ანტიკური რომის ტრადიციის თანახმად, ოფიციალურ დოკუმენტებსა და მდიდრულ ხელნაწერებში, კვლავ გრძელდებოდა მთავრული ასოების (minuscule) გამოყენება ახლებებისა და სათაურებისათვის.

კარლინგებმა ასევე გამოიმუშავეს ახალი ტიპის მკაფიო ხელნაწერი, უთგვარი კალიგრაფიული სტანდარტი, რომელსაც კარლინგულ მინუსკულს უწოდებენ. ბაზებში ჩანერილი, შედარებით მარტივი მოხაზულობის, მკაფიო ფორმის თანაბარზომიერი პატარა ასოები (და არა მთავრული ასოები) ტექსტის იოლად ნაკითხვის საშუალებას იძლეოდა და ამარტივებდა როგორც წერის, ასევე თავად წიგნის შექმნის პროცესს. ამგვარად, ამ პერიოდში სურთომოდირების მსგავსად, რომლებმაც ნიშნულად ალეს რომელი არქიტექტურის ნაგებობათა სახასიათო ტიპები (მაზოლაკა, ცენტრული გეგმარების მქონე ეკლესიები), ან მოქანდაკებმა - მხედრების რომელი პორტიკები და შემოქმედებითად გადაამუშავეს ისინი, ასევე, ხელნაწერი წიგნის ოსტატებმაც ააღრმავეს და ახლებურად გადაამუშავეს წიგნის შექმნის უძველესი ტრადიცია და ხელნაწერების ამ დარგში დააბრუნეს ადამიანის რეალური გამოხატულება. მაგ., დაროუს წიგნი (იხ. სურ. 1-5) ნარმოდგენილ მხარდინარეობს ტრადიციების ნაცვლად, კარლინგი ოსტატები სორცსასეც, რეალური ფორმების მქონე მხარდინარეობს ფიგურებს წერის პროცესში გამოხატავენ.

მეფე კარლმანის წიგნები IX საუკუნის დასაწყისის კარლოს დიდის მეფედ კურთხევის ოთხთავში იდეალიზებული, ადამიანის რეალური ფორმებით ნარმოდგენილი მათი მხარდინარეობის გამოხატულება ანტიკურ ტრადიციის ენარება. თავისუფალი მონასტებით გამოხატული კიოზიების ფონზე, დასაკეც სკამზე, ბალიშზე მჯდომი, თეთრი სამოსით მოსილი, მასიური ფიგურის სხეული მოდელირებულია თეთრი მბზინავი მონასტებითა და რბილი, დახეწილი მუქ-ჩრდილით, რაც მის სხეულს მოცულობას სძენს. მარცხენა ფეხი, რომელიც მხარდინარეობს ფეხსადაგამწე უფესს, ისეთი რაკურსითაა გამოხატული, რომ სიღრმეში შედის და სიერის შეგრძნებას ქმნის, ხოლო ამ სცენის შემომსაზღვრერი წარწო ისეთ მთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს ფანჯრიდან დანახულ ხედს ეუშვნით. ის პირობითი ხერხები, რომელთა საშუალებითაც სიერცობრივად გადმაცეტილ გარემოში ნარმოდგენილი ფიგურის მოცულობის ილუზია იქმნება, ერთი მხრივ, მონასტრების ბიბლიოთეკებში დაცული ბიზანტიური ხელნაწერებდან იყო ათვისებული, მეორე მხრივ კი, ხატმებრძოლეობის გამო, ბიზანტიიდან გამოქცეული მხატვარ-ოსტატების გაყვლინითაც შეიძლება აიხსნას.



1-19 - გივარდი მათი მხარდინარეობის გამოხატულებით, მეფე კარლმანის წიგნები. მათის სახარება, IX საუკუნის დასაწყისი, 36.3 x 25 სმ, ხელიწერების ისტორიის მუზეუმი, ეენა.

გადმოცემის თანახმად, ეს სახარება 814 წელს კარლოს დიდს საფლავში ჩაატანეს, 1000 წელს კი იმპერატორმა ოტო III ის ამ საზარხიდან ამოიღო. ოთხთავის სახელწოდება მხარდინარეობს ტრადიციიდან, რომლის მიხედვით, ეს სახარება მომდევნო ხანის გერმანული იმპერატორების კურთხევის რიტუალის პროცესში გამოიყენებოდა.

შპრს რთსთაძი კაროლინი ისტატები ხელნაწერების გაფორმებისას ანტიკურ ტრადიციას ბრძად როდი მოსდევდნენ; ისინი ამ ტრადიციის საფუძველზე თამამ შემოქმედებით ექსპერიმენტებს მიმართავდნენ. ერთ-ერთი შესანიშნავი და სახსლევითი აღსაყვ ხელნაწერია სახარება №1-20, რომელიც რეიმის არქივისსკოპოსის ეპისკოპოსის (არქივისსკოპოსი 816-835; 840-841), მეზობლად მდებარე ოვილიუს სააბატოში შეიქმნა. მეფედ კურთხევის ოთხთავის მათეს გამოსახულებისათვის (იხ. სურ. 1-19) დამახასიათებელი სიმეიდეა და დიდებულება აქ იმპერატორობით აღსაყვ მულეარე განწყობილებამ და ექსპრესიულმა კალოგრაფიულმა ნახატმა ჩანაცვალა. ეს ექსპრესია, შესაძლოა, ყველაზე ცხადად უშუალოდ მათეს დაძაბულ შერაში ელნიდება, თუმცა, მთელი კომპოზიცია და ყველა დეტალი მასში ენერჯიითა და მუხტული, დაწყებული მხარეების ხეული კულულების დინამიკური ნახატით და მულეარე მონასმებით დანერილი დრაპირებით, დასრულებული ფონზე გამოსახული, თითქმის სწრაფად ჩახატული პეიზაჟით. მეტრიც. ეს ყოვლისამომცველი ექსპრესია და მულეარება თითქმის ჩარჩოს შემამკობელ აქანთის ფოთლებსაც კი გადასდებია.

სეცენის ამგვარი ექსპრესიულობა შინაარსითაა განპირობებული და ვადმოსცემს მხარეების სულიერ მულეარებას, რომელსაც იგი ლეთის სიტყვის სწრაფად ჩანერობას განიცდის. ლეთის სიტყვას კი მას ანგლოზი (ანგლოზი თავად მათეს სიმბოლო) ამცნობს, რომლის მცირე ზომის ფიგურაც კომპოზიციის ზედა მარჯვენა კუთხეშია გამოსახული და თითქმის იკარგება პეიზაჟი ფონზე. მულეარება და შფოთვა ყველაფერს შეხებია ამ კომპოზიციაში: აყრავებული ფესხადგამი სიმყარეს კარგავს, ხოლო პეიტრის დაფა თითქმის სადაცაა მონყდება ფესხ და „გაფორნიდება“.

შტრასტის წსაღწაწნი. ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი კაროლინიგური ხელნაწერი, უტრეხტის ფსალმუნნი, მელნიტ მესრულეული ნახატებითა ილუსტრირებული და თავისი შხატერული გადანყეებით, ემოციურობითა და ეიტალურიობით ებოს ოთხთავს უტოლდება. როგორც ცნობილია, ფსალმუნებს არ ახასიათებს ამბის უშუალო თხრობა; აქ ღლიციის პეტერი ფორმით გადმოცემა და აღევგორიებითა და მეტაფორული სახეებით აზროვნებაა ნა-

მეყანი, რის გამოც, ფსალმუნთა დასურათება საკმაოდ რთული საყუა. ზოგიერთი ფსალმუნნი გვერდს უჯლის ამ გამონყევას და საყრადუდი ატკროს¹³ ცხოვრების ამსახველი სეცენებითა დასურათებული, მაგრამ უტრეხტის ფსალმუნნის ისტატებმა გადნყვიტეს ცალკეული ფსალმუნების სიტყვებისა და შხატერული სახეების ინტერპრატირება (იხ. სახლო ხედიო¹⁴, გვ. 30). ზოგჯერ ისტატები ისე გაათამაშებდნენ ამა თუ იმ ფსალმუნის ცალკეული სიტყვებს, როგორც ეს შარადებში ხდება ხოლმე.

პარიონიშარი ითორნიშადიპალირა

შუა საუკუნეების მდიდრულად გაფორმებული ხელნაწერი ნიგნების შექმნას დრო, აღმანიური რესურსი, ისტატობა და ძვირფასი მასალები ჭირდებოდა და, შესაბამისად, დიდი შატერალური ხარჯები ახლდა თან. ამიტომაც, გასაკვირი არ არის, რომ მათ განსაკუთრებულად უფრთხილდებოდნენ და ძვირფასი ყვებში სეამდნენ. მაგრამ, ვინაიდან თავად ეს ყვებშიც ძვირფასი მასალებსაგან – სახლოს ძელისა და ძვირფასი ლითონებისაგან იქმნებოდა და შინაჭრის ნაყითობებითა და თელუბით იყო შემკული, მათ ხშირად ხელმოკრედ იყენებდნენ. ხშირი იყო ამ ყვების შოპარის შემთხვევებიც. ოქროსაგან დამზადებული და ძვირფასი ქვებით უხეად შემკული ყდა, რომელშიც ამჟამად წარწახს წინაწინსაღ 1-21) სახელით ცნობილი კაროლინიგური ხელნაწერია ჩასმული, საყრადუდოდ 870-880 წლებში. კარლოს დიდის შვილიშვილის კარლოს მელიტის (მეფობის წლები 840-877) ერთ-ერთი საშინასტრო სახელისწომია შექმნილი. ეს ყდა თავდაპირველად სხვა ხელნაწერისათვის იყო განკუთვნილი. ის დაახლოებით XVI საუკუნისათვის ხელახლა გამოიყენეს და მასში სენ გალის შინასტროს IX საუკუნის ბოლითი დათარიღებული ხელნაწერი ჩასვეს.¹⁴

¹³ იგლისიმება დაითი წინასწარმეტყველი (დაითი მეფხალმუნე), რომლის ატკრობას თანამედროვე მეცნიერთა გარკვეული ნაწილი ვერძემ აყენებს (რედ.).

¹⁴ სახარების სახელი უყავიორდება ლნდაუს სააბატოს (გერმანია), სადაც ის ერთ დროს ინახებოდა. ეს სახარება ევროპის რეგიონებში შექმნილი სხეადსხვა პერიოდის ხელნაწერების ცალკეული ნაწილებსაც შეიცავს. VIII საუკუნის ბოლითი დათარიღებული უყანა ყდა ამ სახარების ყველაზე ადრეული შემადგენელი ნაწილია და, საყრადუდოდ, დამზადებულია ზალცბურგის რეგიონში (ავსტრია). ყდის წინა პირი ასე წლით გვიან, დაახლოებით 870-880 წლებშია შექმნილი ამგამნდელ აღმოსავლეთი საყრანგეთში. თავად ხელნაწერი კი ყველაზე შოფიანი პერიოდისაა (880-890 წწ.). და დანადგელებით ვიცით, რომ ის დარწრა და გაფორმდა სენ გალის შინასტროში (მეფიყარია) (რედ.).



1-20 • გვიანდელი მათეს მხარეების მამოსახულები, შპრს რთსთაძი. მათეს სახარება, IX საუკუნის შფორე შფოთხედი. მელანი, ოქრო და საღებავები, ეჯური, 26 x 22.2 სმ, ებერნეს მელითიყა, საფრანგეთი, ხელნაწერი 1, fol. 18v

დაახლ. 816-835, მელანი, პერგამენტი, 33 x 25 სმ, უტრეხტის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა, ხელ. 32, fol. 13r

ბაზილიკის ფსალმუნზე
 ებრაელი გადარეული
 ფარგებს და ტარას
 სურამებს. საკრებო
 ელბი. ტრანსის თავზე
 ჩამოკიდებულ ადამიანს
 გვირგვინს ან დაუმე-
 კიდებენ უფლის სახლში
 დღნი მრავალი" (მხელი 6).

ოსტატმა მუცალმურე
 გამოსახა მშვიდი მფინარის
 - ანგარი წელს გვერ-
 დით" (მხელი 2), საძი-
 ვარზე რომელიც საცხად
 ცხრებით, თხებითა და
 მხეთქლბა რქისნებით.

23-ე ფსალმუნს ტექსტი
 (ლათინურ ენაზე) 22-ე
 ფსალმუნის აქ შემდეგ
 სიტყვებით იწყება: "უფალი
 მშრობის მე" (Dominus deus
 meus). ესაა მთავრების
 მთავრების ტექსტის
 შედარებით თავისუფლად
 შესარჩევლად ლათინური
 თარგმანი დღეს ეს ტექსტი
 ასეა დადგენილი: "უფალი
 ჩემი მფინარია".



ანგლოზი მუცალმურე
 ანგლოზისა "ეკრისიოთა
 და საგრადნო" (მანუ-
 გუმბენ მუნი ეკრისიო
 და საგრადნო" - მხელი
 4) და ზვის სიტყვებს მას
 ("ზეთი სიტყ მუც თავს"
 - მხელი 5).

ვანევე ტაბლა ჩემს
 წინაშე ჩემს მტრთა
 თვალნი" (მხელი 5)

მტრები შევრდნად და
 ისრებს უნებ მუცალმუ-
 რეს, მაგრამ იგი არ იმსვენეს
 მათ და მთელი უკრად-
 ლება ტაბლასა და უფლის
 სახლზე გადგებანთა.
 ხელში კი თვალში საცემად
 დიდი ზომის თამი უტრია,
 რომელიც, საკარგული,
 პირთადაც საცემ (მხელი
 5 და 6).

ახლო ხაზით | უტრეხტის ფსალმუნნი 23-ე ფსალმუნი უტრეხტის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა

ჯვრისა და ჯვარცმის თემები ხშირად გამოისახებოდა შუა საუკუნეების წიგნების ყდებზე. ლინდაუს ოთხთავის ყდა სოფ-
 თა ოქროსგანაა დამზადებული და მასზე რელიეფური ფიგურე-
 ბა წარმოდგენილი (დაბალი რელიეფით ფიგურებისა და მათი
 მოკლებითა, ამომხრეული ფორმების წინა მხრიდან ამოყვანა,
 ოქროს ფორფიტის უკანა მხრიდან ჭედვით ხდებოდა), რომლებ-
 საც ვაგის ძვირფასი თვლებით უხედავ მორთული ჩარჩო ერთგმის.
 ძვირფას ქვებს უფრედ ლითონის მინიატურული თაღედეგი უდევს,
 რათა არეკლდნა მუცს თვლებს ქვეშ გაიაროს და გააძლიეროს
 მათი ელვარება, ასევე, ხელი შეუწეოს ოქროს მშონაგი ზედაპი-
 რიდან არეკლული შუქის სხედასახე მიმართულებით მოძრაობას.
 ჯვრის მკლავების ზემოთ გამოსახული მწუნარე ანგლოზუე-
 ბი თითქოს პაერში ლეღივებენ, ხოლო ქვემოთ წარმოდგენილი
 მინიური არსებები, რომლებიც ქრისტეს ეკლოვებენ, სულიერი
 ტკივილსაგან იგრობებან. იესოს თავს ზემოთ მისხა და მივი-
 არის პერსონიფიკაცია წარმოდგენილი, რომლებიც თავი-
 პინდურდნი დარდს მალავენ. მოხვედნი და ცოცხალ პირებში
 წარმოდგენილი ფიგურები, რომლებიც ჯვრის მკლავებით მოსა-
 ზღურული მონაკვეთების ცენტრში მოთავსებული, ზედაპირიდან

ამოზიდული ძვირფასი თვლებით შექმნილი ფორმების გარშემო
 ფარფატებენ, უტრეხტის ფსალმუნის ილუსტრაციების ექსპრე-
 სიული სტილის ეხმარებან, თუმცა, ეს სულ სხვა მასალით შექმ-
 ნილი უფრო მოგვიანო ხანის ნამუშევარია. მეორე მხრივ, იესოს
 მხედი და მოკლებითადად მოდელირებული ფიგურა უფრო კლ-
 სიკური ტენდენციებს ავლენს. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს
 იგი, გაფართოებული თვლებითა და განზე განვიდელი ხელებით,
 ჯვრის წინ, მხახველის წინაშე წარადგენს საკუთარ თავს და
 თითქოს მის მიერ სიკვდილის სიკვდილითა დათრგუნვის მომა-
 ვალ ტრაუმებს ქვრეტს. აქ მცირედიოთაც კი არ არის მინიშნება
 მის ტანჯვაზე: მისი ქროლობებიდან მდინარი სისხლის წვეთებიც
 კი ორნამენტულ-დეკორატიული ხასიათისაა.

ოსონთა ეპროვა

843 წელს კაროლინგების იმპერია სამ ნაწილად გაიყო; თი-
 თოუელ ნაწილს კარლოს დიდის სამი შვილიშვილი მართავდა.
 ერთ-ერთი მათგანი კარლოს მელოტი გახლდათ, რომელსაც
 ზემოთ ჩვენ უკვე შევხვდით (იხ. სურ. 1-15). მეორეს, ლუდვიგ



1-21 • ჯეპარსება ანბალუზებისა და მგაღუიარა ზიგარაპის გაშოსაწაუაბაბით, ლონღაუს ორთოსავი.
 ყდის ნინა პირი, დაახლ. 870-880, ოქრო, მარგალიტები, საფირონები, ძინები და ზურმუხტები, 36.9 x 26.7 სმ,
 მორგანის ბიბლიოთეკა და მუზეუმი, ნიუ იორკი, ხელნაწერი 1



1-22 • **ოქო I** | **არისტან** **მადგებარის** **კათედრალს** **ნარაღბანს**.
სპილოს ძეღის ერთ-ერთ ნოშუში იმ გეგუფდან, რომელიც 17
ფორფიტას არუთანებს ეს გეგუფი ცნობილია, როგორც მადგებურების
სპილოს ძეღი. საერაუღდო, შექმნილია მილანში, დაახლ. 962-968,
სპილოს ძეღი, 12.7 x 11.4 სმ. მეტროპოლიტენის მუზეუმი, ნეუ
იორკი, ვორჯე ბლუმენტალის საჩუქარი, 1941 (41. 100.157))

გერმანელს, იმპერიის აღმოსავლეთი ნაწილი ერგო, მაგრამ X საუკუნის დასაწყისში, როდესაც მისი ოჯახი მემკვიდრის გარეშე გადავიდა, ძალაუფლება ხელში აიღო საქსონთა ახალმა დინასტიამ და მისი ძალაუფლება დაახლოებით ამჟამინდელი გერმანიისა და ავსტრიის ტერიტორიებზე ვრცელდებოდა. ეს იყო ოტონთა დინასტია, რომლის სახელწოდებაც მისი პირველი სამი მმართველის – ოტო I (მეფობის წლები 936-973), ოტო II (მეფობის წლები 973-983) და ოტო III (მეფობის წლები 983-1002) სახედან მომდინარეობს (დედოფლები ადელფაიდე და თეოფანე¹⁵, როგორც ამ უკანასკნელის რეგენტები, იმპერიას 983-994 წლებში მართავდნენ). ოტონთა ვარების მიერ ჩრდილოეთით ვიკინგების, ხოლო აღმოსავლეთ საზღვრებთან მაღარების (უნგრელების) დამარცხების შედეგად დამყარებულმა მშვიდობამ, ვაჭრობის ზრდას, ქალაქების განვითარებასა და, შესაბამისად, X საუკუნეში მილანად ეკონომიკის აღორძინებას შეუწყო ხელი. გარდა ამისა, 951 წელს ოტო I-მა ლომბარდიის დაქვერდებულ დედოფალზე, ადელაიდიზე ქორწინების შედეგად, მის სამფლობელოს ჩრდილოეთ იტალიაც შემოუერთა. 962 წელს კი იგი რომის პაპმა იმპერატორად აკურთხა, რაც ოტო I მიერ კარლოს დიდის ქრისტიანული რომის იმპერიის აღორძინების აქტად შეიძლება განვიხილოთ. ოტონებს და მათ მემკვიდრეებს პაპისა და სხვა მაღალ საეკლესიო პირთა თანამდებობაზე არჩევისა თუ დანიშვნის პროცესებში ისეთი დიდი გავლენა ჰქონდათ, რომ გერმანიისა და იტალიის ეს კავშირი, XI საუკუნეში გერმანულთა მმართველობის

¹⁵ ასე გამოითქმის გერმანულად ამ ორი დედოფლის სახელი

ქვემ მყოფი საღვთო რომის იმპერიის სახელით ხდება ცნობილი. ამ იმპერიამ გარკვეული სახეცვლილებით, კაპსბურგების იმპერიის სახელით, XX საუკუნის დასაწყისამდე იარსება.

ოტონების იდეოლოგია, რომელიც ეკლესიისა და სახელმწიფოს ერთობის იდეას ეყარება, ვიზუალური ფორმით ნათლად გამოხატული სპილოს ძეღის ფორფიტაზე. ეს შესაძლოა, ერთ-ერთი იმ ფორფიტათაგანია, რომელიც 968 წელს, მადგებურების საიმპერატორო კათედრალად კურთხევის დროს, ამ ტაძრის ტრაპეზს ან მკაფდატელის კათედრას ამკობდა (პარ. 1-22). ამ ფორფიტაზე ოტო I კათედრალის მაკეტს ქრისტესა და წმინდა პეტრეს წარუდგენს. ქრისტიანული იერარქიის მიხედვით, ძველამოსილების მოუხედავად, იმპერატორის ფიგურა ზომით ყველაზე პატარაა, წმინდანებისა და ანგელოზების ფიგურები კი – უფრო მოზრდილი, ყველაზე დიდი კი მაცხოვრების ფიგურაა. იმპერატორ ოტოსათვის მის უკან მდგომ წმ. მარკოს ხელები მოუხევეია. ეს ის წმინდანია, რომელიც III საუკუნეში წარმართული ლეთაბების უარყოფის გამო აწამეს და რომლის სახელობისაცაა მადგებურების ტაძარი. კათედრალი, რომელიც ოტოს ხელთ უყვრია, ბაზილიკური ტიპის ნაგებობაა, რომელსაც, წინამორბედი კაროლგული ბაზილიკების მსგავსად, მკვეთრად გამოყოფილი ქვერესთორის ფანჯრები და ნახევარწრიული აფსიდი აქვს. თავისი გარეგნული სახით კი რომის ადრექრისტიანულ ტაძრებს მთავაგონებს, რაც ამ შემთხვევაში, ალბათ, დაქვეითის მიზანი იყო.

ოტონთა არქიტექტურა

როგორც დაინახეთ, ოტონთა დინასტიის მმართველები, მათი იმპერიული სტატუსის შესაბამისად, ცდილობდნენ მიემაძათ როგორც ქრისტიანული რომის, ისე მათი წინამორბედი კაროლინგების იმპერიის ბრწყინვალე არქიტექტურისათვის. გერმანული სახელმწიფო მოხელეები კარგად იცნობდნენ რომაულ ბაზილიკას, რადგან მათი წარმომადგენლობა რომში ადრექრისტიანული ხანის სანტა სპინას ეკლესიასთან ახლოს მდებარეობდა. ოტონთა არქიტექტურაზე გავლენას ბიზანტიაც ახდენდა, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც ოტო II ბიზანტიის იმპერატორის ძმისშვილზე იქორწინა¹⁶ და ამით აღმოსავლეთთან კავშირის გამყარება შეძლო. თუმცა, ხის გადახურვის მქონე დიდი ზომის ბაზილიკები ცეცხლისაგან ძნელად დასაცავი იყო. მადგებურების კათედრალი 1008 წელს, მისი კურთხევიდან სულ რაღაც 40 წლის შემდეგ, დაიწვა და ის 1049 წელს აღადგინეს. 1207 წელს მას კვლავ გაუჩნდა ცეცხლი და მისი კიდევ ერთხელ აღდგენა ვახდა საქორო. მაინცის კათედრალი კი 1009 წელს, მისი კურთხევის დღეს დაიწვა. პილდესპაიმის წმ. მიქაელის ტაძარი II სოფელი ომის დროს დაიწვა, მაგრამ, საბედნიერად, გერმანიამ, გერნოლდეში, წმ. კვირიკეს დედათა მონასტრის ეკლესია დღემდე შემორჩა.

წმ. კვირიკის დედათა მონასტრის ქალისა პარნოლდში

ოტონთა იმპერიის არსებობის განმავლობაში, დიდგვაროვან ქალებს ხშირად განაშენებდნენ ხოლმე ხელმძღვანელის პოზიციაზე, უმეტესად კი ისინი რელიგიური თემების წინამძღოლებად ინიშნებოდნენ. 961 წელს, როცა პროფანციის სამხედრო მმართველმა გერმად დედათა მონასტერი დაარსა და წმ. კვირიკის ქალისა პარნოლდში, მან მონასტრის პირველი წინამძღვრად (აბატესა) თავისი გარდაცვლილი ვაჟის ქერიეი განაშენა. მონასტრის ეკლესია ბაზილიკის წარმოადგენს, რომლის ვესთვერქიც ორივე მხრი-

¹⁶ ოტო II-ის მუღული (თეოფანე) იყო ბიზანტიის იმპერატორთა ოჯახის წევრი, ბიზანტიის იმპერატორის იოანე ციმისხოსის (მმართველობის წლები 969-976) ძმისშვილი.

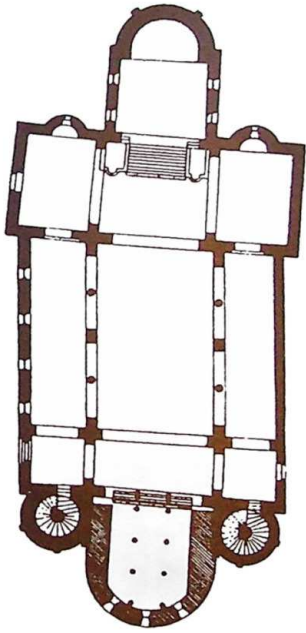
დან მრგვალი კოშკებითაა ფლანკირებული (სურ. 1-23). ტაძრის აღმოსავლეთ ნაწილში განლაგებულია კაპელებიანი ტრანსეპტი, რომელსაც ჯერ ქოროსაკენ მიუყვართ, შემდეგ კი – საკურთხევისაკენ, რომლის ქვეშაც კრიპტაა განლაგებული.

ადრეკლასტიკული ან კაროლინგური ბაზილიკების მსგავსად, წმ. კეირიკეს ეკლესიის შიდა სივრცე (იხ. სურ. 1-23B) ცენტრალური და გვერდითი ნაწილისაგან შედგება, მაგრამ კედლის სიბრტყე აქ სიმბალეში სამ ნაწილადაა დაყოფილი: ცენტრალური ნაწილი ან ქვედა ნაწილი, გალერეა – შუაში და ქლერესთორი – ზედა ნაწილი. ამგვარი დანაწევრება ცოცხალ რიტმს ქმნის და ამით ის ადრეული ბაზილიკების დაუნაწევრებელი, ერთიანი სივრცისაგან საგრძნობლად განსხვავდება. ორივე დონეზე განლაგებული თაღების შემთხვევაში ერთმანეთს მართკუთხა ბურჯები და წრიული ფორმის სვეტები ენაცვლება. მეორე სართულის გალერეის თაღების წყობა ამგვარია: თაღოვანი ღიობების წყვილი უფრო მოზრდილი თალითაა მოჩარჩობული და სამ-სამი ამგვარი თალი ერთადაა დაჯგუფებული. ორივე სარ-

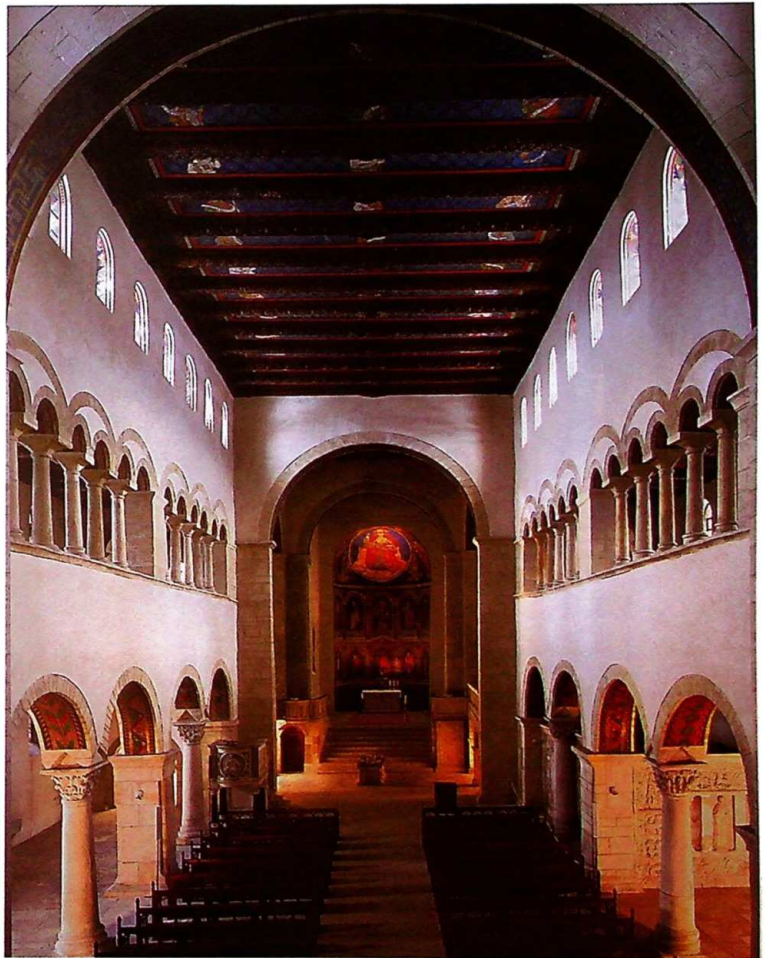
თულზე ერთმანეთის თავზე განლაგებული მართკუთხა ფორმის ბურჯები, კედელს ორ ვერტიკალურ ნაწილად ყოფს. თითოეული ეს ნაწილი შედგება ნაწიის ქვედა სართულზე მდებარე ორი განიერი თაღისაგან, რომლებსაც მეორე სართულის გალერეის დონეზე უფრო მცირე ზომის სამი წყვილი თალი მოსდევს. ეს ერთი შეხედვით მარტივი კომპოზიცია, თავისი მძიმე და მსუბუქი ბურჯებისა და სვეტების რიტმული დაპირისპირებით, მართკუთხა და მრგვალი ფორმების მონაცვლეობით და პორიზონტალური და ვერტიკალური დანაწევრებით კედლის კომპოზიციის იმ ესთეტიკური სახის ძიებაზე მიგვანიშნებს, რომელიც შემდგომში, მომავალი ორი საუკუნის განმავლობაში, რომანული არქიტექტურისათვის იქნება დამახასიათებელი.

ოსონთა ეკლესია

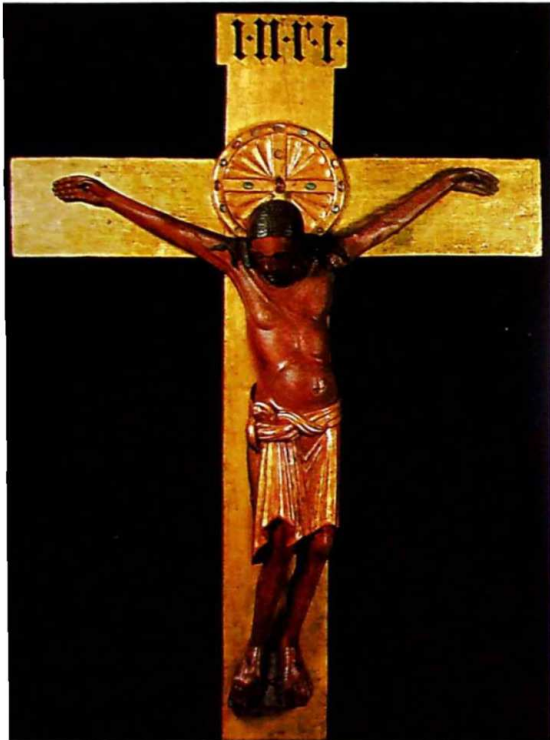
ოსონთა მმართველობის პერიოდში მოღწეულ მოქანდაკეები თავიანთი ნამუშევრებისათვის მასალად უფრო ხშირად იყენებდნენ სპილოს ძვალს, ბრინჯაოსა და ხეს, ეღრუ ქვას. მათი ნინამორ-



1-23 • გაგმა (A) და ინტარიერი (B), წმ. კეირიკეს ეკლესია, გარინოლა. პარკი, საქსონია-ანჰალტი, გერმანია, მშენებლობის დასაწყისი - 961, იკურთხა - 973.



ბეღება - ადრეკრისტიანული ხანისა და ბიზანტიელი ისტატე-ბის მავაგასად. ისინიც და მათი დამკვიდრებაც, არქიტექტურისა შემამოღებელი უნდადების ნაყვლად. მტვ ყურადღებას უთმობდ-ნენ საეკლესიო ავეჯისა თუ ხელოვნების მოაზრევი ნამუშების შექმნას. რაწაული, ადრეკრისტიანული. ბიზანტიური და კარო-ლინგური ბილოვნებას ნამუშებით მთავონებულნი. ისინი ბრინ-ჯაოსა და იის დღი ზომას მნიშვნელოვან ნამუშებებს ემსაი-ნენ. რომლსავე მნიშვნელოვან გველენა მთავონა გვაინი მუა საუკუნეებშია ივლოვნებაზე.



1-24 • **ბარუს ჰეპარცმა** ბარუს ჰეპარცმა იმ რამდენიმე დიდი ზომის ხის-გან გამოკეთილი ნამუშევართაგანია, რომელიც ადრეული მუა საუკუნეებიდან დღემდე შემორჩა (სპრ. 1-24). კოლნის არქივის-კოპისმა გერომ (არქივისკოპოსობის წლები 969-976) ეს ქანდა-კება მისი კათედრალისათვის, დაახლოებით 970 წელს დაუკეთა.

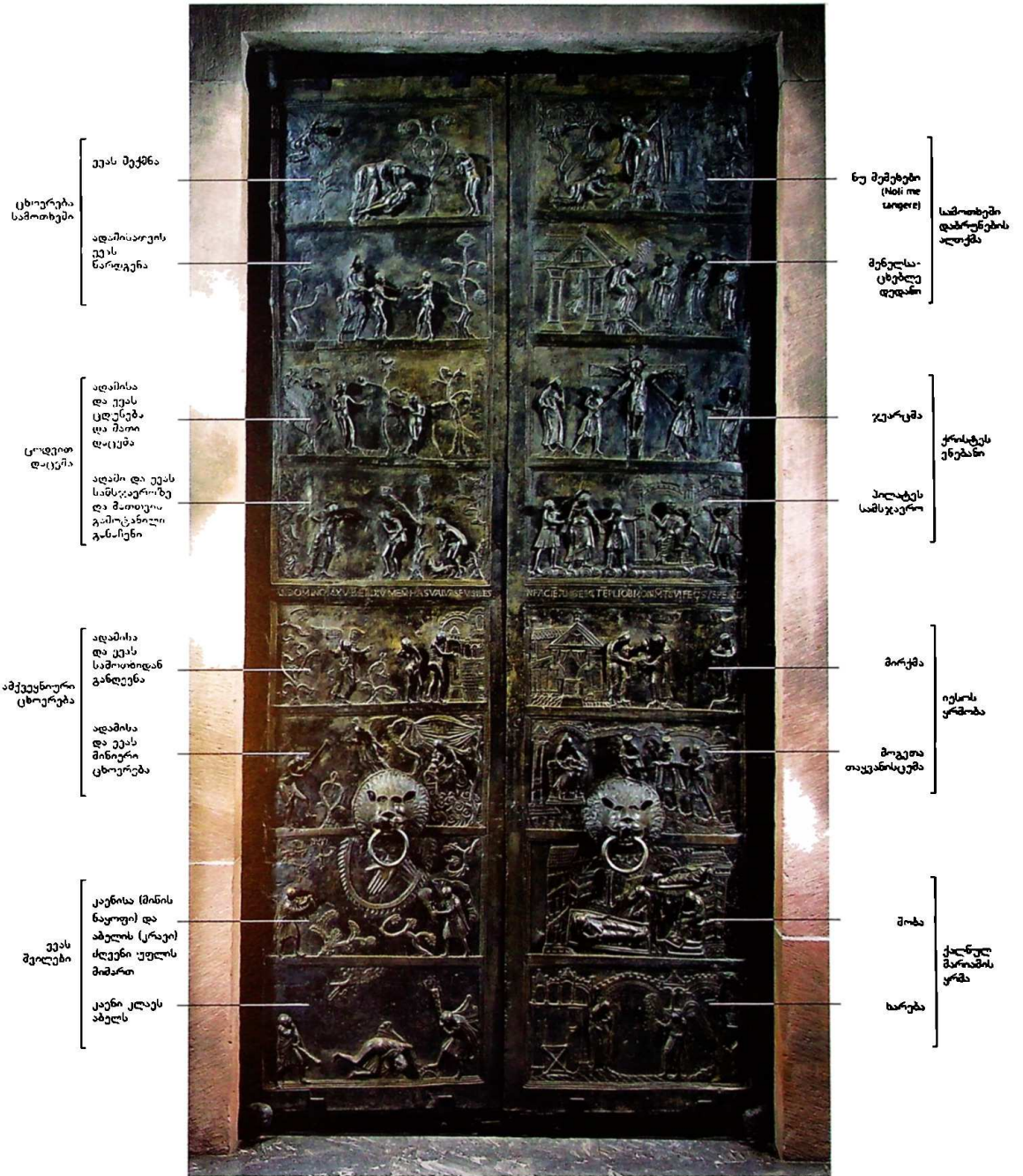
ნატურალური ზომის ქანდაკება ნარმოშობის უკარგებებს იმ სახეობას, რომლის ნიმუშებს ტრანსნი; თავზე ყოფნდნენ; ეს ავეჯე. განსაკუთრებულ ტიპს რელიკვიარობა ქრისტეს ეფაზე მცირე ზომის დრე იყო. რომელშიც ნაკურთხი სეფისკურის ნაჭერი მოთავისეს (ეს უკარგმა უკვე ნაკურთხი იყო, როდესაც მასზე ბზარი შეამჩნიეს, მაგრამ მისი შეკეთება დაუშვებლად ითვლებოდა. ამიტომ ეპისკოპოსმა თავის თავზე აიღო ჯერის „შეკრნალობა“. მან ბზარში სეფისკურისა და ნინინდა ჯერის ნაწილები ჩადო და გადმოცემის მიხედვით, მისი ლოცვის შედეგად, ეს ბზარი სასწაულებრივად უკეთესად გაქრა. - რედ.) შესაბამისად, ფიგურა არა მარტო მონაკვეთი ქრისტეს სხეულს წარმოადგენს. არამედ, ის ქრისტეს ევანგელისტული სხეულის „რელიკვიარობა“ მოცუვის საკუთარ თავში. უფრო მეტიც, იტონისა ტონისკენ (დანიური 1012-1018 წლებში) შემტანან თითქმის ბრეტანული რწმუნება, რომ ის დრეობ, რომელიც უკარგებელი ქრისტე, ეფაზე ვაწინა. თავად არქივისკოპოსმა გერომ ნაკურთხი სეფისკურისა და ნინინდა ჯერის ფრაგმენტთა მოთავისეს და გულმტკიცად და-ლცობდა. რათა დრე, ქრისტობის მავაგასად, „მეხორცებულო“, რაც ასე მისად ყოფიყო.

ბარუს ჰეპარცმა ბარუს ჰეპარცმა იმ რამდენიმე დიდი ზომის ხის-გან გამოკეთილი ნამუშევართაგანია, რომელიც ადრეული მუა საუკუნეებიდან დღემდე შემორჩა (სპრ. 1-24). კოლნის არქივის-კოპისმა გერომ (არქივისკოპოსობის წლები 969-976) ეს ქანდა-კება მისი კათედრალისათვის, დაახლოებით 970 წელს დაუკეთა. ნატურალური ზომის ქრისტეს მულებილი და მოიქრული ფიგურა მუხისგანაა გამოკეთილი. აქ ყურადღება იესოს ადამიანურ ტანჯაუზეა გამახვილებული. იგი წარმოდგენილია არა როგორც ტრადუციური გმირი, როგორსაც მას ლინდაუს ოთხთავის ყვად-ზე ეხედავთ (იხ. სურ. 1-21), არამედ, როგორც ნამებული, რაზეც მისი ნავეები მძიმე სხეული, წინ უღონოდ ჩაქინდრული თავი და დახუჭული თვალები მეტყველებს. მისი მოიქრული არდაგის ევრტიკალურად დამებული ნაოჭები, უღონო ხელები და უძალი ფეხები, მძიმედ დამებული დუნე სხეული და დასისხლიანებული ხელის მტევენები აძლიერებს ღონეშიხილი ქრისტეს დრამატულ სახეს. ეს არის ადამიანური ტანჯვის მძაფრი, სულში ჩამწვდომ-ში გამოსახულება. რომელიც მხანველში თანაგრძნობას, სიბრა-ლულსა და მონინებას ადრეადეა.

პილდესპაიზის კარი ოტონთა ერთ-ერთი უქანასკნელი მეფის ჰაინრიხ II-ისა და დედოფალ კუნინგუნდეს (მეფობის წლები 1002-1024) მმართველობის დრის, პილდესპაიზის საეპისკოპოსოს ხელოვნების დიდი მფარველი და დამკვეთი ეპისკოპოსი ბერნ-ვარდი განაგებდა. მისი ბიოგრაფი, ბერი თენგმარი ბერნვარდს ახასიათებდა როგორც დახელოვნებულ ოქრომჭედელს, რომე-ლიც, ავეჯე დრის, ყურადღებით ზედამხედველობდა მასთან მო-მუშავე ისტატებს. სწორედ მისი ხელმძღვანელობით 1015 წელს შეიქმნა და ადგილზე დაიკადა სააბატოსი წმ. მიქაელის ეკლესიის ბრინჯაოს კარი პილდესპაიზში, რასაც თავად კარზე დატანილი წარწერა გვაშეცნობს. ანტიკური ხანის შემდგომ, ეს ბრინ-ჯაოსაგან ჩამოსხმული ყველაზე გრანდიოზული ხელოვნების ნიმუშია (სპრ. 1-25). კარის თითოეული ფრთა, ორი ლომის თავის შთამბეჭდავ გამოსახულებასთან ერთად (მათ პირით სახელურის ციოლები უჭირავთ), ცალ-ცალკეა ჩამოსხმული ე.წ. დამდნარი რელიის მეთოთი.¹⁷ შემდგომ დამუშავებულია და დეტალები გამოკვეთილია საჭრისებთა და სხვადასხვა ნერილიპირიანი ბას-რი ხელსაწყოებით. მოცულობითი, მოძრავი ფიგურები ხალვათ აფიგურება წარმოდგენილი. არქიტექტურული ელემენტები და შინაგანი დეტალები დაბალი რელიეფითაა შესრულებული და ამ ფონზე მკვეთრად ამოზიდული, ფონს მონყევეტილი, სამგანზო-მილებიანი თავების მქონე ფიგურები მუაფიოდ იკითხება. შედე-ვად, მივიღებ ამგვარი მონუმენტური ნიმუშისათვის უჩვეულო, ძალზე ცოცხალი, დინამიკურიბითა და ერთგვარი სპონტანურო-ბით აღბეჭდილი რელიეფები.

დაახლოებით 5 მეტრი სიმაღლის კარის მარცხენა ფრთაზე გამოსახულია სცენები ძველი აღთქმიდან (იკითხება ზემოდან ქვემოთ, ინყება ევას შექმნიდან და სრულდება კაენის მიერ აბე-ლის მკვლელობით), ხოლო მარჯვენა ფრთაზე - ახალი აღთქმი-დან (იკითხება ქვემოდან ზემოთ, ინყება ხარებით და სრულდება

¹⁷ დამდნარი ცილის მეთოთი - ლიონის (ბრინჯაოს) ჩამოსხმის მეთოთი, რომლის შემთხვევაშიც ცილისაგან დამზადებულ ნამუშევარს თიხისა და თაბაშირის სველი ფენით ფარავენ და გამოწევენ. გამონ-ვის შედეგად, ცილი მდნება და საგანგებოდ გაკეთებული ხერხებიდან გარეთ გამოდინება, მიგნით კი სოკაროილე რჩება ანუ მოიღება ყალიბი, რომელშიც შემდეგ, გამდნარი ლიონის ასახვენ. ლიონის გაყვების და გამაგრების შემდეგ მას თიხისა და თაბაშირის გარსს ამორთვენ და ლიონის მყარ, მკვერე ფორმას, ანდა მის ზედაპირს ამუშავენ და აპირალებენ (რედ).



1-25 • ბერძნული ბარნაბასის კარი. შექმნილია საბაბტოს წმ. მიქაელის ეკლესიისათვის, პილდესპაში, გერმანია, 1015, ბრინჯაო, სიმაღლე 5 მ.

სცენით „ნუ მუშებები“). კარის ორივე ფრთაზე გვერდიგვერდ განლაგებული, ძველი და ახალი აღთქმის დანაწილებული სცენები საზრისობრივ კაემორბია ერთმანეთთან: ზოგჯერ ისინი ავსებს ერთმანეთს, ზოგჯერ – უპირისპირდება კიდევ, ხანდახან კი ძველი აღთქმის სცენა ახალი აღთქმის სოუეტის წინასწარუწყებადაა გააზრებული. მაგ., მარცხენა ფრთაზე ქვემოდან შესამე სცენაზე ადამი და ევა ედემის რაღში აკრძალულ ხილს კრეფენ. ეს ქვედება, ქრისტიანების რამენით, ადამიანთა ცოდვილობის, ტანჯვისა და სიყვდილის მიზეზი გახდა. ამ სცენასთან დანაწილებული ჯეარცმა კი ერისტეს მიერ სწორედ ადამისა და ევას პირველმინილი ცოდვის გამოსყიდვის სახე-მატი და მარადიული ატოცების დამკვიდრების საინდარია. კარის მუა ნაწილი, ზემოდან სცენაზე შექმნილ სუელზე, კარის სახელურებს შორის, ერთმანეთითა გვერდიგვერდ სხედან ევა (მარცხნივ) და მარამი (მარჯვნივ) და ბელნი თაყინთი პირმოები უქრავთ. კაენი (რომელმაც მამ მოკლა) და იესო (რომელიც უსამართლად დასაჯეს აკედლით) მოროტებისა და სიკეთის, წარწყმედისა და ხსნის შეპირიპირებას გეოქვენებს. ასევე, აზრობრივი კაემორები იკეთება ძველი და ახალი აღთქმის სცენათა სხვა წყვილებშიც, მაგ., სულ ქვედა რიგში, ერთმანეთის გვერდით გამოსახულია აბელის მეკლელობა (ცოდვა) და ხარება (მხსნელია მოვლინება). ზემოდან მუოთხე რიგში კი ადამისა და ევას მიერ საკუთარი ცოდვის გეელზე გადაბრალვის სცენა და აზრობრივად ეთმინება მასთან დანაწილებულ ერისტეა სიყვდილით დასაჯაზე დასულისმგებლობა მოხსნის აეტს – პილატეს მიერ ხელის დაბანვის სცენას.

ილუსტრირებული ხელნაწერი ნიშნები

ოქონით მმართველობის ხანაში მოღვენე ბერები და მონაზვნები, თაყინთი კარლონი წინამორბედების მსგავსად, მდიდრულად გაფორმებულ ხელნაწერებს ქმნიდნენ, რომლებიც ხშირად საერო ბელისუფლების წარმომადგენელთა მიერ ფინანსდებოდა. სხვადასხვა ადგანა შექმნილი ხელნაწერები ერთმანეთისაგან სტილისტურად განსხვავდებოდა, რაც დამოკიდებული იყო როგორც თითოეული სკრიპტორიუმის ტრადიციებზე, სამონასტრო ბიბლიოთეკებში დაცული ხელნაწერების ხელმისაწვდომობაზე, ასევე, ოსტატების ნიჭიერებასა და შემოქმედებით უნარებზე.

პირველი სახარება საწყისი გვერდი ამ სახარებისა, რომელიც XI საუკუნის დასაწყისში, კიოლნთან ახლოს მდებარე ქალაქ მეშედეს სააბტოს წინამძღვრის პიდასათვის (გარდ, 1041) შეიქმნა, ერთ-ერთი ადგილობრივი სტილის ძალზე სახასიათო ნიმუშს წარმოადგენს (მაგ. 1-26). აქ გამოსახულია თავად მონასტრის წინამძღვარი (აბატესა), რომელიც ამ დედათა მონასტრის მფარველ წმინდანს ეალაულგას ნიგნს მიათმეეს. ოსტატმა ფონი მონასტრის ნაგე-

ბობებით შეავსო და ისინი კეთიბით ისე წარმოგვიდგინა, რომ ერთგვარად შემოსახლურა წინა პლანზე გამოსახული ფიგურები და ამით მაყურებლის ყურადღება მათ ურთიერთკაემორზე გაამახვილა. მონასტრის არქიტექტურული კომპლექსი თითქმის მთელ ფრს ავსებს და მიაჩნება, რომ აბატესა განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი, დიდი და მდიდარი მონასტრის გაელენიანი და ავტორიტეტული გამგებელია. წინა პლანზე გამოსახული გარემო – კლდეანი და ტალღოვანი ბაქანი – აღიქმება როგორც წმინდა მინა, რომელიც დანარჩენი სამყაროსაგან ოქროსფერი ხეებითა და დიდი მონითალო თალოვანი ფორმის „ნათებითა“ გამოყოფილი და რომელზეც ნათლად იკეთება წმ. ეალაულგას ფიგურა. უშუალობით აღბეჭდილი სცენა აღსავსეა რელიგიური მგზნებარებით, რაც სცენის მინაარსით – იდას მიერ წმინდანის ხილვითა და მასთან მოულოდნელი შეხედრითაა განპირობებული.

ილმ III-ის სახარება რაიხენუსთან ახლოს, გერმანულ მონასტრში დაახლოებით 1000 წლისათვის შექმნილი ეს სახარება ოტონთა მხატვრობის კიდევ ერთ სტილისტურ მიმართულებას წარმოაჩენს და მთავონებულია ბიზანტიური ბელენებით, რაც



1-26 • საწილი გვერდი აბატესა პირველი და პირველი მონასტრის, პირველი სახარება. XI საუკუნის დასაწყისი. მელანი და სალუბერტი, ელერი, 29 # 14.2 სმ, უნივერსიტეტი და საელმწიფო ბიბლიოთეკა, დარმშტადტი.



ოქროს ფონების უხედად გამოყენებასა და ნახატის მკეთილად გამოკეთილ საზოგადოებაში ელინდება 1-27. ჰიდასა და ნმ. ვალბულგას უკან გამოსახულ ნაგებობებთან შედარებით, ამ სცენის ფონზე წარმოდგენილი ჩარდახისებური არქიტექტურული ფორმა, ბევრად უფრო მონესროგებულ და განონანსროგებულ ფონს უქმნის მაღალ, მწყობრ აღნაგობის მქონე, დახვეწილ ფიგურებს, რომელთა მეტყველი ფესტიკულაცია დრამატულიობითაა აღბეჭდილი. ამ სცენაზე ფერხთა ბანის სახარებისეული ეპიზოდია წარმოდგენილი (იოანე 13:1-17). კომპოზიციის მარცხენა მხარეს გამოსახულ პეტრეს, რომელიც სტუმარობითაა დრამატული უხველესი როტუნდის აღსრულებისას მაცხოვრის შეჩერებას ცდილობს, ცალი ფეხი ვარცლის თავზე თითქოს პერში გაშვებია, მაშინ როცა ცენტრში წარმოდგენილი, იერარქიის შესაბამისად, ყველაზე დიდი ზომის ქრისტე დამაჯერებელი, კატეგორიული ვესტით აჩრებს მას და ამით ხაზს უსვამს ფერხთა ბანის აქტის აუცილებლობას და მნიშვნელობას. კომპოზიციის მარჯვენა კიდესთან გამოსახული კიდევ ერთი მონაფე კი გულმოდგინედ იხსნის სახელის თანმეხ; ალბათ, რიგში სწორედ იგია შემდეგი. ამ ხელნაწერში ოსტატი ძალზე დელუკატურ სტილიზაციას მიმართავს, რაც იმაში გამოიხატება, რომ შეთვისებული კლასიკური ტრადიციები მეტყველ ექსპრესიულობასთან და გამომსახველ თხრობითობასთანაა ნიღნაყარი. ეს კი ის ნიშნებია (ექსპრესიულობა და თხრობითობა), რომლებიც შემდგომში რომანული ხელოვნებისათვის იქნება დამახასიათებელი.

1-27 • ფარსთა ბანა, ოქროს სახანაპა.
დაახლ. 1000. მელანი, ოქრო და საღებავები, ველენი,
დაახლ. 20.5 x 14.5 სმ, ბავაროს სახელმწიფო ბიბლიოთეკა,
მიუნხენი. Clm 4453, fol. 237r

რეჟიზირიტი შექმნა:

- 1.1 ესპანეთში შექმნილი აპოკალიფსის კომენტარებისა და ოქრითა მშარიელობის ხანაში ილუსტრირებული რელიგიური ხელნაწერების მგაგლითზე დაახასიათო ადრეულ შუა საუკუნეებში არსებული სხვადასხვა მხატვრული სტილი. პასუხში ყრადღებუა გააშახვილე ამ თავში განხილულ კონკრეტულ მგაგლითზე.
- 1.2 განიხილე ადრეული შუა საუკუნეების სახარებების ილუსტრაციებზე ასახული თემები და სიუჟეტები, ევროპის სხვადასხვა ნაწილში შექმნილი ორი კონკრეტული ხელნაწერის მგაგლითზე.
- 1.3 ახსენი ადრექრისტიანული ხანის რომაული ტრადიციების გავლენა კაროლინგურ არქიტექტურაზე. როგორ გადაამუშავებდნენ კაროლინგი ოსტატები რომაულ ნიმუშებს?
- 1.4 შეადარე ერთმანეთს ლინდაუს ოობთაფის ყდაზე გამოსახული ჯეარციფული ქრისტესა (სურ. 1-21) და გეროს ჯეარციფის მაცხოვრის (სურ. 1-24) გამოსახულებები. განიხილე მათ შორის არსებული განსხვავება მასალის, მხატვრული სახის, სტილისა და მასშტაბის თვალსაზრისით.

პრეპარირებადამკაპიტი ოინაპაპი



საკ. 1-15

მარჯვენა წარმოდგენილი ცხენოსანი ქანდაკება მიზანმიმართულად ბადაეს რომაულ ტრადიციას, რომლის ნიმუშაც მარცხნივაც მოკეული. ადრეული შუა საუკუნეებისათვის ამგვარი შემოქმედებითი მიმართულება ჩვეული მხატვრული პრაქტიკა იყო. იმსჯელებას გვეუბნება ეს ფაქტი კაროლინგებზე. ამ ორი ნამუშევრის განხილვის საფუძველზე დაასაბუთო შენი პასუხი.

✓ — შეისწავლით და მომზადდით ვებ-გვერდზე myartclass.com



2-1 • ქრისტე და პირველი ეშვისის ცაზე სანამ დაეწინაურა საბაბაშოს კლუბში, სოლონი, კასტროლი, კასანოლი, დაახლ. 1100, ბერძენი რელიეფი. ფიგურების ზომის რეალურს უახლოვდება.

რომანული ხელოვნება

თითის ნევრებზე მდგომი სამი მამაკაცი თითქოს წინ მის-
რიალებს, ხოლო მათკენ მიბრუნებული წინამძღოლი ერთ-
გვარად აფერხებს მათ წინსვლას (სურ. 2-1). აქ არ ვხედავთ
ენერგიულ ნაბიჯებს, ფიგურების გადაჯვარედინებული ფეხე-
ბი ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქოს ისინი ფრთხილად და
შეშინებულად მოძრაობენ. მათი სხეულის ცალკეული ნაწილები
– მხრები, იდაყვები, თითები – დენადი ხაზებითაა მონიშნული,
საშოსის დრამირება კი თხელი, არაღრმა კონტურული ხაზე-
ბითაა გადმოცემული. ნევროსნების სახეებზე ენერგიულად
მოხაზულ რკალის ფორმის ნარბებს ვხედავთ, რომელთა ქვე-
შიდან დიდი, ფართოდ გახელილი თვალები შემოგვეცქერიან.
ერთმანეთთან შეიძროდ დაკავშირებული, ერთმანეთს გადაჭ-
დობილი ფიგურები თითქოს არქიტექტურული ჩარჩოს სახე-
ურების გარღვევას ღაშობენ.

შუა საუკუნეების ადამიანი წინამძღოლის სახეში უმაღლეს
ქრისტიან ამოციწობდა არა მარტო ამ ფიგურის დიდი ზომის,
არამედ, უპირველეს ყოვლისა, მისი უჯროვანი შარავანდის
გამო. ის, რომ მისი თანმხლებნიც წმინდანები არიან, ამაზე მათი
შარავანდები მეტყველებს. შორნაშენი ქრისტიანებს ეს სცენა
იერუსალიმიდან ემუხსიასკენ მიმავალი, მკვდრეთით აღმდგარი
ქრისტესა და მისი ორი მოწაფის სახარებისეულ ამბავს შეახსენ-
ებს (ლუკა 24:13-35). ქრისტიკე შუა საუკუნეების პილიგრიმბო-
სათვის დამახასიათებელი ატრიბუტებით – ქუდით, ჩანთითა და
ხელუჯოხითაა წარმოდგენილი. საგულაიანი ნიჭარაც, რომელიც
ჩანთაზეა გამოსახული, კონკრეტული ადგილის – სანტიაგო
დე კომპოსტელას წმ. იაკობის ტაძრის მომლოცველების გან-
მასხვავებელი ნიშანია. ადრეულ ხანაში, როდესაც პილიგრი-
მები იბეროის ნახევარკუნძულის შორეულ ჩრდილო-დასავლეთ
კიდეში მდებარე ამ ადგილს მიაღწევდნენ, გზას სანაპირომდე
აგრძელებდნენ, რათა თავიანთი მოგზაურობის მტკიცებულე-
ბად, იქიდან ნიჭარები წამოეღოთ. მოგვიანებით, პილიგრიმბო-
სისათვის მიყოფის მიზნით, ნიჭარების შეგროვება ან ნიჭარის
ფორმის ლითონის გულსაბნეების დამზადება, ეაჭრებინა და

ეკლესიისათვის სარწმუნო საქმედ იქცა. უკანა გზაზე მოგზაუ-
რობისას, ეს ნიჭარა მომლოცველთა ერთგვარ მონუმბოს, მათი
ლეთისმოსაობისა და ღვანლის დამადასტურებელ ნიშანს წარ-
მოადგენდა. ამგვარი განმასხვავებელი ნიშნები სხვა წმინდა ად-
გილებისთვისაც იყო დამახასიათებელი.

ეს რელიეფი, სილოსში, სანტო დომინგოს მონასტრის
კლუატრის კუთხეში მდგომ ბურჯს ამკობდა. მონასტერი ეს-
პანეთზე გამავალი პილიგრიმთა გზის საშრეთ ნაწილში მდე-
ბარეობდა და XI-XII საუკუნეების მნიშვნელოვან რელიგიურ
და სახელოვნებო ცენტრს წარმოადგენდა (იხ. „პილიგრიმების
მოგზაურობა სანტიაგოში“, გვ. 44). ამ გარემოებამ მონასტერში
მოიხიდა ბერები, რომლებიც კარგად ერკვეოდნენ რომანული
სტილით შესრულებული ქრისტიანული ქანდაკების სახე-ხატე-
ბის სიმბოლურ მნიშვნელობაში. მოქანდაკეები, ხუროთმოძ-
ერული ნაგებობის შესამკობად, ანტიკური რომის მომდევნო
ხანებშიც კეუდნენ ქვის მონუმენტურ ქანდაკებებს; ადრეულ
შუა საუკუნეებში კი უფრო მცირე ზომის, ძვირფასი მასალისა-
გან დამზადებული ქანდაკებები იქმნებოდა, რომლებიც არქი-
ტექტურული სხეულის ნაწილს კი არ წარმოადგენდა, არამედ
დამოუკიდებლად იდგა საკრალურ სიერცეში. მაგრამ უკვე
რომანულ პერიოდში, ღრმად ნაკეთი ორნამენტულ ჩარჩოებში
მოქცეული თხრობითი თუ სიმბოლური ხასიათის გამოსახუ-
ლებები ეკლესიათა შესასვლელების ირგვლივ იყრის თავს და
ამით ტაძრების ბრწყინვალე პორტალებზე ამახვილებს ჩვენს
ყურადღებას. სახალხოვ გათვალსაზიროებელი, ქრისტიანული
ლორებულეებისა და ზნეობრობის მქადაგებელი ეს გამოსახუ-
ლებანი, სანტიაგოს გზაზე მიმავალი პილიგრიმბოსათვის კულ-
ტურული ლანდშაფტის ნაწილი იქნებოდა. ამგვარი მოგზაურო-
ბა აფართოებდა მომლოცველთა თვალსაწიერს, ახედებდა მათ
ნაცნობი, შშობლიური ქალაქებისა თუ სოფლების მიღმა, რაც
ეყრისათვის სოციალურ, ეკონომიკურ და მხატვრულ ცხოვრებაში
ახალი ეპოქის დასაწყისს მოასწავებდა.

შეისწავლით შეხვდები:

- 2.1 განიხილეთ როგორ წარმოიშვა რომანული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი, პლასტიკით დატვირთული კედლის ესთეტიკა ადრეულ სამშენებლო ტრადიციებზე დაყრდნობით.
- 2.2 გამოიკვლიეთ რომანული ნაგებობებში მხატვრობისა და ქანდაკების ინტეგრირების საკითხი. განიხილეთ რომელი თემები აისახება აქ.
- 2.3 შეაფასეთ, რა გავლენა იქონია მონასტერის წმინდა პილიგრიმობამ ტაძრების სტრუქტურისა და მათი შექმნის ხასიათზე.
- 2.4 გამოიკვლიეთ ადამიანური სისტემატიკისა და მისი ლეთისმოსაობის შესახებ XI-XII საუკუნეებში არსებული ინტერესი, რომელიც ქანდაკებაში, ქსოვილასა და ხელნაწერებში სხვადასხვა ამბის ასახვით ულანდობდა და მუხურების გრწმობებსა და გონებას მიმართავდა.

© — მუშაშიწმინდა ამ თავის აუდიო მასალას ვებ-გვერდზე www.encyclopedia.ge

ეპროა რომანუკ ხანაში

XI საუკუნის დასაწყისში ევროპა კვლავ მრავალ ნაწილად იყო და ეკონომიკურ ერთეულად იყო დაყოფილი. რომლებსაც ისეთი ძლიერპოსილი ოჯახები მართავდნენ, როგორც, მაგ., გერმანიამ ოტონია გვამი იყო (1056-1111). მართალია, დღეს ცნობილი სახელმწიფოები შამინ არ არსებობდა, მაგრამ, რაც ქვეყნების თანამედროვე დასახელებებს გამოიყენებთ, რაც ჩვენთვის მოსახერხებელი იქნება. საფრანგეთის მეფე მხოლოდ პარიზის ირგვლივ არსებულ მცირე ტერიტორიას მართავდა, რომელიც ილ დე ფრანსის სახელით არაა ცნობილი. თანამედროვე საფრანგეთის სამხრეთი ნაწილი ენობრივად და კულტურულად მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ჩრდილოეთ ესპანეთთან. ჩრდილოეთით, ნორმანდის შერკოცი (ვიკინგების შემკვიდრე), აღმოსავლეთით კი ბურგუნდის შერკოცი, საფრანგეთის მეფის პატივის მხოლოდ ამბოღურად მიაგებდნენ.

მა შემდეგ, რაც 1066 წელს უილიამ II ნორმანდიელი (მმართებლობა წლები 1035-1087), რომელსაც უილიამ დამპყრობელის უწოდებდნენ, ინგლისში შეიჭრა და ამ ქვეყნის მეფე გახდა, ნორმანდიელმა დიდებულებმა ინგლისში ანგლო-საქსები ჩაანაცვლეს და ქვეყანა, როგორც პოლიტიკურად, ისე კულტურულად, ნორმანდის დაუკავშირდა. გამჭრიახმა და მხებერებულმა ნორმანდიელმა მმართველებმა ეკლესიასთან მჭიდრო ალიანსი შეკრეს; კემონია განსაზღვრულად მას მინები უბოძეს, სანაცვლოდ კი აბაწებისა და ეპისკოპოსების კეთილგანწყობა და ერთგულება მოიპოვეს. ნორმანდია ევროპის ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერპოსილ სამფლობელოდ იქცა. საღვთო რომის იმპერია, რომელიც ოტონებმა აღადგინეს, ამ პერიოდში, გერმანიის უმეტეს ნაწილსა და ჩრდილოეთ იტალიას მოიცავდა. იბერიის ნახევარკუნძული (იგივე პირენის ნახევარკუნძული) კი კვლავ გაყოფილი იყო: სამხრეთ ნაწილი - მუსლიმანი, ხოლო ჩრდილოეთის ქრისტიანი მმართველები მართავდნენ. 1085 წლისათვის კასტილიისა და ლეონის მმართველმა, ალფონსო VI-მ (მმართველობის წლები 1065-1109) მუსლიმანთა ციხესიმაგრე, კასტილიის სამეფოს ისლამური და ებრაული კულტურის ცენტრი - ტოლედო დაიპყრო. ხმელთაშუა ზღვისპირეთში ანგარომგაანევე ძალიად კატალონია გამოიკვეთა.

ამასთანავე, XII საუკუნის დასაწყისისათვის, განსაკუთრებული გონიერებითა და შეუპოვრობით გამოირჩეულმა რამდენიმე მმართველმა ეროვნული სახელმწიფოების შექმნას ჩაუყარა საფუძველი. ამ მხრე განსაკუთრებით ნარმატებულები საფრანგეთში - კაპეტინგები, ინგლისში კი პლანტაგენეტები იყვნენ. გერმანიისა და ჩრდილოეთ იტალიაში, ქალაქებსა თუ ცალკეულ რეგიონებში ადგილობრივი მმართველების ძალაუფლება ვრცელდებოდა. იტალია და გერმანია კი XIX საუკუნემდე პოლიტიკურად დანაწევრებულ ერთეულებად რჩებოდა.

პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური ცვლილება

მართალია, ევროპაში თანდათან იზრდებოდა ქალაქების მნიშვნელობა, თავისი ხელოსანებითა და ვაჭრებით, მაგრამ აქ ნამყვანი მანქან აგრარული საზოგადოება იყო, რომელიც სოფლის მეურნეობას მისდევდა; ამათ კი საკვების სოფლები და მოსახლეობის ზრდა გამოიწვია. მინა არისტოკრატებისათვის სიმდიდრისა და ძალაუფლების უზიარებს ნყაროს ნარმოადგენდა. საზოგადოების მაღალი ფენის ნარმოადგენელთა შორის, ისევე, როგორც მათსა და მათ მანებზე მცხოვრებ და მომუშავე გლეხებს შორის არსებული სოციალური ურთიერთობები, ერთგულება და ვალდებულებები მუდმივი როდი იყო. ევროპის სხვადასხვა ადგილისა და სხვადასხვა საზოგადოებაში პოლიტიკური და სოციალური ურთიერთობების ფორმები და ვალდებულებები მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდა

ერთმანეთისაგან. ყოფა, უმეტესად, მიიმე იყო. საზოგადოების სხვადასხვა სოციალური ფენის ნარმოადგენლები ერთმანეთად იდგნენ შიდა თუ გარე ომების სისასტიკის, პერიოდული მიმშოლობისა და ეპიდემიების საფრთხის წინაშე.

ეკონომიკა

ადრეულ შუა საუკუნეებში ეკლესიამ და სახელმწიფომ რამდენიმე ხელსაყრელი ალიანსი შეკრა. ქრისტიანი მმართველები ხელს უწყობდნენ ქრისტიანობის გავრცელებას მთელ ევროპაში და მონასტრებს მინებს გადასცემდნენ. ამით ისინი მზარს უჭერდნენ და აძლიერებდნენ ეკლესიას. ეპისკოპოსები და აბატები, ხშირად, სამეფო ოჯახის წევრების ნათესავები, მათი უმცროსი ძმები, ბიძაშვილები, დეიდაშვილები ან მამიდაშვილები იყვნენ, რომლებიც მმართველთათვის მნიშვნელოვან სოციალურ და სულიერ დასაძლადენს ნამოადგენდნენ; განსაკუთრებულ მოხელეთა კატეგორიები სწორედ მათ წრეში ყალიბდებოდა. შედეგად, საერო და სასულიერო ძალაუფლება მჭიდროდ გადაეფლო ერთმანეთს და ამ კავშირმა მთელი რომანული პერიოდის განმავლობაში გასტანა. მონასტრები ევროპული კულტურის ცენტრებს ნარმოადგენდა, მაგრამ არსებობდა კიდევ ორი ახალი კულტურული ძალა, რომელსაც ეკლესია უწყობდა ხელს: პილიგრამები და ვეკაროსნები.

მონასტრებში მართალია, XI-XII საუკუნეებში, მზარდ ქალაქებში - ბოლონიაში, პარიზში, ოქსფორდსა და კემბრიჯში, პირველი უნივერსიტეტები გაიხსნა, მაგრამ მონასტრები უფრო კიდევ მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა საზოგადოების ინტელექტუალურ ცხოვრებაში. ისევე, როგორც ადრეულ შუა საუკუნეებში, ბერ-მონაზვნებს კვლავ მნიშვნელოვანი სოციალური ფუნქცია ჰქონდათ, მათ შორის, ავადმყოფებსა და ღატაკებზე ზრუნვა, მგზავრების დაბინავება და ელიტის ნარმოადგენელთა შთამომავლების აღზრდა-განათლება. მონასტრები მსხვილ მონათმფლობელთა რიგს მიეკუთვნებოდა და აბატები ძალაუფლების პოლიტიკური სისტემის ნაწილს ნარმოადგენდნენ. არისტოკრატული ოჯახების შვილები კვლავ რელიგიურ ორდენებში ერთიანდებოდნენ, რაც სამონასტრო საზოგადოებასა და მმართველ ელიტას შორის კავშირს კიდევ უფრო ამყარებდა.

რაც უფრო იზრდებოდა ბენედიქტელთა საძმობის კეთილდღეობა და მათი ყოფა მეტად უკავშირდებოდა სექულარულ სამყაროს, მით უფრო ძლიერდებოდა რეფორმატორული მოძრაობა, რომელიც ადრეულ სამონასტრო ასკეტიზმსა და სულიერებას ენარაფოდა. ხელოვნების სფეროში რეფორმატორთა ყველაზე მნიშვნელოვან ჯგუფებს X საუკუნეში დაარსებული კლუნის ბურგუნდული კონგრეგაცია და, მოგვიანებით, ცისტერციანელები ნარმოადგენდნენ. ეს უკანასკნელი იმ შერყვნილი სამონასტრო ფასეულობების რეფორმირებას ენარაფოდნენ, რომლებსაც ე.წ. კლუნური დეკადანისი შედეგად განიხილავდნენ.

პილიგრამობა მოუხდევად იმისა, რომ საქონისტიანის სამი წმინდა ადგილის - იერუსალიმის, რომისა და სანტიაგო დე კომპოსტელას - მომლოცველობა სულ უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენდა (იხ. „პილიგრამების მოგზაურობა სანტიაგოში“, გვ. 44). პილიგრამობის, საგარეოდად, მინც უფრო ლოკალური ხასიათი ჰქონდა. ვიწრო კვლავ ორივე - გრძელსა თუ მოკლე გზაზე მოგზაურ გაბმედად მომლოცველს. ხანგრძლივი მოგზაურობისას, მომლოცველებს, გზად, ადგილობრივი წმინდანების რელიკვიებისთვისაც შეეძლონ პატივის მიცემა, ხოლო ხელოვნებისა და ხუროთმოძღვრები, მათი ყურადღების მისაპყრობად, ახალი, მიმწველი და თვანამატაკი

1 კონგრეგაცია - კათოლიკურ ეკლესიაში: ერთგვარი წესდების მქონე მონასტრების გაერთიანება (რედ.).



რუკა 2-1 • ევროპა რომანულ პერიოდში

მოუხედავად იმისა, რომ ინგლისის, ნორმანდიის, ბურგუნდიისა და ლუნ/კასტილის სახით მსხვილი პოლიტიკური ერთეულები ყალიბდებოდა. ევროპა მაინც მცირე ეკონომიკურ ერთეულებად დაყოფილ ტერიტორიად რჩებოდა. მონასტიკიზმის განვითარების შედეგად გააქტიურებულმა პოლიტიკებმა და ევაროსნებმა ევროპის გამართობისთვის ძალებს ფუნქცია შეიძინეს.

ნაგებობებისა და ხელოვნების ნიმუშების შესაქმნელად იღვწოდნენ და, შესაბამისად, ეს საქმიანობა აქტიურად ფინანსდებოდა.

ეკონომიკური თუ ადრეკრისტიანული ევროპა იძულებული იყო მომძლავრებული ისლამური ძალებისაგან დაეცვა თავი, XI-XII საუკუნეებში ის თავად იქცა შემტევე ძალად. ესპანეთში, ჩრდილოეთის ქრისტიანული არბია სულ უფრო მეტი წარმატებით იბრძოდა ქვეყნის სამხრეთში ისლამური სამეფოების წინააღმდეგ. ამავე დროს, ბიზანტიის იმპერატორმა მიზართა რომის პაპს, რათა იგი ბიზანტიის სამფლობელოების გარემო შემოეჯარული მუსლიმანების წინააღმდეგ ბრძოლებში დახმარებოდა. ამ უთარების საპასუხოდ, 1095 წელს, დასავლეთის ეკლესიამ ისლამური ძალების წინააღმდეგ წმინდა ომი წამოიწყო; განხორციელდა რამდენიმე ლაშქრობა, რომლებიც ევროპის ლაშქრობების სახელით არის ცნობილი. მეორეც ტანსაცმელზე ევარი ჰქონდათ გამოსახული და მათი სახელიც - ევაროსნები, სწორედ აქედან მომდინარეობს. პირველი ევაროსნული ლაშქრობა პაპმა ურბან II-მ (პონტიფიკატი 1088-1099) გამოაცხადა. მასში, უმეტესად, საფრანგეთის წერილი თავადანაწარმოებდა მონაწილეობდა, რომელსაც თავისი ეკონომიკური, პოლიტიკური და, ასევე, სულიერი მიზნები ჰქონდა. 1099 წელს ევაროსნებმა იერუსალიმი აიღეს და შექმნეს სახელმწიფო, რომელმაც სულ ცოტა ხანს იარსება. მეორე ლაშქრობა, რომელიც წმ. ბერნარმა გამოაცხადა და რომელსაც საფრანგეთი და გერმანია აწარმოებდა, უშედეგოდ დასრულდა. 1187 წელს მუსლიმანთა ლიდერის - სალადინის მიერ გაერთიანებულმა ისლამურმა ძალებმა იერუსალიმი აიღეს, რასაც მოჰყვა მესამე ევაროსნული ლაშქრობა, რომელსაც გერმანიის, საფრანგეთისა და ინგლისის მეფეები უძღვებოდნენ. ევაროსანთა მესამე ლაშქრობისას ევროპელებმა ტერიტორიების ნაწილი დაიბრუნეს, მაგრამ იერუსალიმის აღება ვერ შეძლეს. 1192 წელს მუსლიმანებთან დადებული ზავის თანახმად, ქრისტიანებს იერუსალიმის წმინდა ადგილების მონახულების ნება მიეცათ. სასტიკი მარცხის მოუხედავად, ევაროსნულ მოძრაობას შორს მიმავალი კულტურული და ეკონომიკური შედეგები მოჰყვა: დასავლეთევროპელებმა უზულოდ გაიციეს ისლამური საზღვარისა და ბიზანტიის იმპერიის მრავალმხრივი და დახვეწილი მატერიული კულტურა. ამავე დროს, ევაროსნობამ ხელი შეუწყო საეკონომიკური ურთიერთობების გააქტიურებას და XI-XII საუკუნეებში სულ უფრო მზარდი ურბანული საზოგადოების ჩამოყალიბებას.

რომანული ხელოვნება

სიტყვა „რომანული“ „რომაულ სტილში შესრულებულს“ ნიშნავს. ამ სიტყვით XIX საუკუნის დასაწყისში მოიხსენებდნენ დასავლეთ ევროპის საეკლესიო ხუროთმოძღვრებას, რომელსაც რომის იმპერიის არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ქვის მტკიცე ნაგებობები, ნახევარწრიული ფორმის თაღები და ცილინდრული კამარები აქონდა. მაღევე, ეს ტერმინი, რომელიც XI საუკუნის შუა ხანებიდან, ვიდრე XII საუკუნის მეორე ნახევრამდე პერიოდს მოიცავდა, მთელ ხელოვნებაზე გავრცელდა. თუმცა, ეს ხელოვნება, ანტიკური რომის გარდა, სხვა მრავალი წყაროდანაც იღებდა სათავეს და სხვადასხვა რეგიონში ხელოვნების გაელენას განიცდიდა.

ევროპაში ეს ინტენსიური მშენებლობის პერიოდი იყო. ყველგან იგებოდა ახალი ციხე-დარბაზები, ფორდალთა სასახლეები, ტაძრები და მონასტრები. XI საუკუნეში მცხოვრები ერთ-ერთი ბერის მტკიცებით, მორწმუნე ქრისტიანები ბედნიერად თვლიდნენ თავა, რა-მ ათასწლეულთა მიჯნაზე მთელი სამყაროს

მომცველი უმძიმესი აპოკალიფსური ვითარება გადალახეს და მადლიერების ნიშნად, „მთელი საქრიატიანოს ერები ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ, თუ ვინ ააგებდა უკეთეს ტაძარს სალოცავად; თითქოს სამყარო შეჯახავდარიდა და ერთიანად ეკლესიების თეთრი სამოსელით შეიქონა“ (რადულფუს გლაბერი, ციტატა, პოლტი, ტ. I, გვ. 18) (მ. სპრ. 2-2). ლეთის სახლისა და წმინდანების (რეალიციების სახით არსებული წმინდანთა ნაშთები, მათი რეალური არსებობის განცდას იწვევდა ადამიანთა ცნობიერებაში) განდიდების სურვილი მთელ ქრისტიანულ სამყაროში ძლიერდებოდა; ამას კი ნამდვილი სამშენებლო ბუმი მოჰყვა.

აჩიუთქურა

რომანული არქიტექტურა და ხელოვნება საერთო ევროპული მოვლენაა, მაგრამ სხვადასხვა რეგიონში მას სხვადასხვა მხატვრული თავისებურებები გააჩნია. მართალია, ხის კონსტრუქციები ისევე გვხვდება, მაგრამ რომანული არქიტექტურა სამშენებლო მასალად, ძირითადად, ქვას იყენებს. ქვის თალი უფრო მტკიცე და მყარი იყო; ამასთანავე, ის, გრიგორიანული გალობის (ქორალი, რომელსაც „გრიგორიანული“ პაპ გრიგოლ დიდის (პონტიფიკატი 590-604) სახელის მიხედვით ეწოდა) აკუსტიკურ ეფექტს აძლიერებდა. მასიური ქვის კოშკები ტაძარს თემის ყველაზე მნიშვნელოვან ნაგებობად წარმოაჩენდა. პორტალები, რომლებიც ხშირად ქანდაკებებით იყო შემკული, ეკლესიის ზნეობრივ-მორალურ თუ საღვთისმეტყველო გზავნილებს ფართო საზოგადოებას აცნობდა.

„პირველი რომანული სტილი“²

უკვე XI საუკუნის პირველივე წლებში, კატალონიაში (ჩრდილო-აღმოსავლეთ ესპანეთი), სამხრეთ საფრანგეთსა და ჩრდილოეთ იტალიაში გვიან ანტიკური რომის სამშენებლო მეთოდებს იყენებენ და ტაძრებს მთლიანად ქვით აგებენ. პირენეის მთებში შეუყუელი თვალწარმტაც სან პაბტინ და სანრუს პანაღიკალუს მონასტარი, რომელიც მძლავრი კონტრაფორსებით გამაგრებულ სუბსტრუქციაზეა აღმართული, „პირველი რომანული სტილის“ ტიპურ ნიმუშს წარმოადგენს (სპრ. 2-2). მონასტერი ადგილობრივი დიდებულის, გრაფ გუოფრეს მუარველობით აიგო, რომელმაც ამ მონასტერში ჰპოვა თავშესაფარი და 1049 წელს იქვე გარდაიცვალა. კომპლექსი ორსართულიანი ეკლესიის საკურთხევლის გვერდით აღმართული ქვის მასიური კოშკით არის დაგვირგვინებული. ქვის კამარით გადახურულ ამგვარ ადრეულ ნაგებობებს, ხელოვნების ისტორიკოსები „პირველ რომანულ სტილს“ მიაკუთვნებენ. ეს ტერმინი მეცნიერებმა კატალონიელი არქიტექტორისა და თეორეტიკოსის, ჯუზეპე პუჩი კადაფალკისაგან აიღეს, რომელმაც 1928 წელს ეს ნაგებობები პირველად დაუკავშირა ამ სტილს.



2-2 • სან პაბტინ და სანრუს, საფრანგეთის პირენეები, 1001-1026.

² „პირველ რომანულ სტილს“ სხვაგვარად ადრეულ რომანულ სტილსაც უწოდებენ (რედ.).

სანე პინსანტის ძალისა, კარდონა „პირველი რომანული სტილის“ კიდევ ერთი მშენებელი მაგალითი კატალონიაში კარდონას ციხე-დარბაზის სანე პინსანტის (ნმ. პინსანტის) ძალისა (საზ. 2-3). ეკლესია, რომლის მშენებლობა 1020-იან წლებში დაიწყო, 1040 წელს აკურთხეს. ციხე-დარბაზის მცხოვრებნი ორსართულიანი ნართექსის გაულოთ შედიოდნენ ეკლესიის სიერცემი, რომელსაც ვინრო და დაბალი გვერდითი ნაგები უქონდა, რაც ცენტრალური ნავის კედლებზე ქლერესთორის სარკმლების განთავსების საშუალებას იძლეოდა. საკურთხეველი, რომელიც მის ქვეშ მდებარე კრიპტისაკენ მიმავალი დერეფნის თავზე იყო აღმართული, მკვეთრად იყო ამალღებული. სადა კედლების, ცილინდრული თუ ჯვრული კამარების ამოსაყვანად, კატალონიელი ქეთხოხროები ადგილობრივ მასალას იყენებდნენ - მცირე ზომის ნატეს ქვას. აგურს, მდინარის ხრემაყ კი: ამავე დროს, ისინი ძალზე ძლიერ დულაბს ამზადებდნენ. ჩვენ დღეს აღფრთოვანებაში მოყვარეთ შიდა სიერცისა და ფასადების კედლების უზადოდ ნაგებ ქვის ნყობას, თუმცა, მას, თავდაპირველად, სტუკოს შეღესილობა ფარავდა.

ექსტერიერის კედლების გასამყარებლად და ფასადებისათვის მეტი სკულპტურულობის მისანიჭებლად, მშენებლებმა მათზე ქვის ბრტყელი, ევრტიკალური შეერილები დამატეს (მათ ლნტისებური კონტრფორსები ენოდება), რომლებიც, კამარის სიმძიისა და მისი დანოლის გასანიჭებლად, თაღებითა და ქვის რამდენიმე დამატებითი ნყობით ერთიანდება. ინტერიერში კი ქვის ეს ბრტყელი შეერილები საყრდენ ბურჯებზე ჩნდება, ზემოთ ადის, კამარის გასწვრივ ერეკლდება და დამჭერი თაღების წყებას წარმოქმნის. დამატებითი შეერილი სარტყლები შემოუყვება ნაგების გამყოფი თაღების შიდა პირებსაც. შედეგად ეღებულობთ პროფილირებულ სკულპტურულ ბურჯს, რომელიც, დამჭერ თაღთან ერთად, ნავს სიერცულ მონაკეთებლად ყოფს. ცალკეული სიერცობრივი უბებით შექმნილი დანახეყეების ეს სისტემა, რომელიც ტიპური გაზდება რომანული არქიტექტურისათვის, მკვეთრად განსხვავდება წინაურ ხანის პერრომანული ტაძრების ინტერიერის გადანყეტისაგან, სადაც კედლის ერთიანი უწყეტი სიბრტყეებითი მთლიან დაუნანეყრებულ სიერცეს ქმნის (მაგ., გერნოდის ტაძარი (საზ. 1-23).

საპოლიგრიფო ტაძრები

რელიკიების კულტის გაძლიერება და რომში ნმ. პეტრეს, ან ესპანეთში ნმ. იაკობის ტაძრების, ასევე, ადგილობრივი წმინდანების სახელზე აგებული ეკლესიების მონახულების სურვილი, დასავლეთ ევროპის ქრისტიანებს სულ უფრო მეტად უბიძგებდა პოლიგრიფობისაკენ (იხ. „პოლიგრიფების მოგ ზაურობა სანტიავოში“, გვ. 44). პოლიგრიფთა მთავარ გზაზე მდებარე მონასტრების მესეურებმა, მორწმუნეთა მისაღებად და საეკლესიო სწავლების გასაცხადებლად, დიდი ტაძრები ააგეს, შიგნით დიდებულად შემკული საკურთხელებითა და რელიკარიუმებით; ფასადები კი, განსაკუთრებით, შესასვლლების გარშემო, ოსტატურად შესრულებული ქვის ქანდაკებებით შემაყეს.

წმინდა იაკობის კათედრალი სანტიავო დე კოპოუსტალაში
 პოლიგრიფობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ადგილი სანტიავო დე კოპოუსტალას წმ. იაკობის კათედრალი (საზ. 2-4) გახლდათ, რომელშიც იბერიის ნახევარკუნძულის მფარველი მოციქულის, წმ. იაკობის სხული იყო დაენახული. მშენებლებმა ამ ტაძრისა და საფრანგეთიდან მომავალი ვზის გასწვრივ მდებარე რამდენიმე მნიშვნელოვანი ეკლესიისათვის ისეთი განსაკუთრებული გეგმარება შეიმუშავეს, რომ თითოეულ ტაძარს რაც შეიძლება მეტი



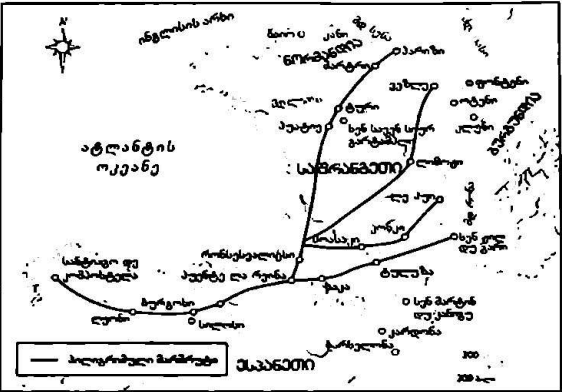
2-3 - **წმინდა იაკობის კათედრალი, სანე პინსანტის ძალისა, კარდონა, 1020-1030-იანი წლები.**

მომოციველი დეტიკა და მათ, წმინდა ნანილების თავყვანსაცემად, ერთი კაეულიან მყორეში შეუფერებლად გადაადგილების საშუალება უქონდათ (იხ. „წმინდა ნანილები და რელიკარიუმები“, გვ. 47). ეს „პოლიგრიფული გეგმა“ ფუნქციური დაგეგმარებისა და ადამიანთა მრავალრიცხოვანი ნაკადების მოძრაობის მართვის ნიშუმს წარმოადგენს. ტაძრის ნაგები, რომლებიც მშენებლებმა აღმოსავლეთის მხრიდან კაელებით დაბოლოებული ტრანსეპტიტი გადაკეთეს, გრძელდებოდა საკურთხელისაკენ და უერთდებო-

XI-XII საუკუნეებში დასავლეთ ევროპაში განსაკუთრებით აქტიურდება უბრტყლად, ადგილობრივი, ზოგჯერ კი საერთაშორისო პოლიტიკურული მოძრაობა. მწინდა ადგილებსაქონ - რომის წმ. პეტრესა და სხვა მონათესაე ადგილებსაქონ, იტალიის ქრისტიან სასულიერო ტაძრებსაქონ და ესპანეთის ჩრდილო-დასავლეთით სანტიაგო დე კომპოსტელას წმ. იაკობის კათედრალისაქონ მიმავალი გზადაც გზები, ხშირად, მომლოცველებით იყო გადავსებული. მათი მოგზაურობა ერთი წლის განმავლობაში, ზოგჯერ კი, მეტ ხანსაც გრძელდებოდა. საეკლესიო პირებს სანტიაგო დე კომპოსტელაში სამოგზაუროდ 16 კორა ეძღოდათ ხოლმე. გზად მიმავალ პოლიტიკოსებს ცუდი საკვებისა და დაბინძურებული წყლის მიღება და, ასევე, ვარაუდობათ, გათქვრა ეპიტომთან და მიკობრუტთან გამკლავება უწევდათ.

XII საუკუნეში მღვდელმა უიბური პიკოლმა დაწერა გზამკვლევი იმ პოლიტიკოსებისათვის, რომლებიც დღევანდელი საფრანგეთის გაერთიანებული სამეფოსაკენ მიემართებოდნენ. თანამედროვე გზამკვლევის მსგავსად, პიკოლის წიგნი შეიცავს ცნობებს ადგილობრივი წეს-ჩვეულებების შესახებ, რჩევებს საკვებისა და უსაფრთხო სასმელი წყლის შესახებ და იმ მასკური სიტყვების განმარტებებს, რომლებიც პოლიტიკოსებს მოგზაურობისას დასჭირდებოდათ. პიკოლის დროს სანტიაგოში მიმავალი ოთხი მთავარი პოლიტიკური გზა ჯერ საფრანგეთზე გადიოდა, ესპანეთში, ბუნებრივად რეინახთან ეს გზები თავს იჭრება და ამ ადგილიდან, ბურგუნდია და ლეონის კავალი, კომპოსტელასაკენ მიემართებოდა (რუკა 2-1). ხელსაყრელი მდებარეობის მქონე მონასტრები და ეკლესიები მოგზაურებს საკვებას და თავშესაფარს სთავაზობდნენ და, ამავ დროს, მწინდა ნაწილებს თაყვანისცემის საშუალებასაც აძლევდნენ. გზებსა და ხიდებს ხიდის მშენებელი გილდიები უწვდიდნენ და სანტიაგოს რაინდები იცავდნენ. პიკოლი ყველაზე მოსახერხებელ სამოგზაურო მარშრუტებს და ამ გზაზე მდებარე ყველაზე მშობნელოვან მწინდა ადგილებს აღწერს.

მაგ., გადმოცემის თანახმად, მარტინი ლეონისმშობლის ის ტუნია ინახებოდა, რომელიც მარიაში იცის რობის დროს ეცა; ევლეს მონასტრები წმ. მარია მაგდალენის ძელები, ხოლო კონქი სანტ ფეას (Salnte Foy - წმ. რწმენა, Foy „რწმენას“ ნიშნავს) თავის ქალა იყო დაყული. სასწაულებრივ განკურნებასთან დაკავშირებული ეკლესიები, მაგ., ოტენის კათედრა, რომელიც, როგორც ცნობილი იყო, ლაზარუს წმინდა ნაწილები ინახებოდა, სწული და დაშავებული ადამიანებით იყო სავსე, რომლებიც განკურნებას შესთხოვდნენ წმინდანს.



რუკა 2-2 - სანტიაგო დე კომპოსტელას პოლიტიკური მარშრუტი

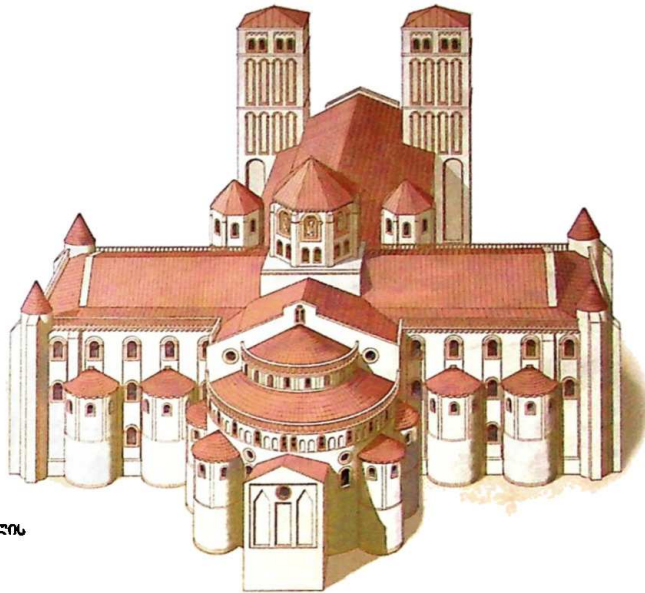
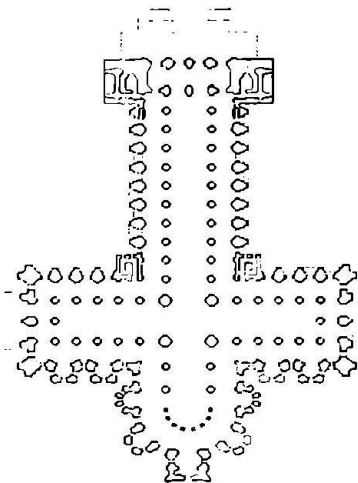
და რადიკალურად განლაგებული კაპიტლის გვირგვინით გარშემოტყეულ ნახევარწრიულ გარემოსაკლეს - ამბულატორიას. ბაზილიკური გეგმის ამგვარი განვითარება საშუალებას აძლევდა მონაშენებს, რომ ეკლესიის პერიმეტრის გასწვრივ თავისუფლად გადაადგილებულიყვნენ და მწინდა ნაწილებს თავიანსაცემად კაპიტლებს ისე მიახლოებოდნენ, რომ ცენტრალურ სივრცეში მიმდინარე ლითონისაბურებისათვის ხელი არ შეეშობოდა.

პოლიტიკოსები სანტიაგოს ტაძარში, ძირითადად, ტრანსსუბტის განივ კედლებში გაჭრილი დიდი ორმაგი კარებიდან შედიოდნენ და არა დასავლეთი პორტალიდან, რომელიც, უმთავრესად, სახეი-მო პროცესიების დროს იხსნებოდა. საფრანგეთიდან ჩამოსული პოლიტიკოსები ტრანსსუბტის ჩრდილოეთი პორტალიდან შედიოდნენ ტაძარში, ქალაქიდან მოსულები კი - სამხრეთი პორტალიდან. ყვე-ლა მთავარი ტრანსსუბტის სივრცეები ხედავდა, რომელიც, თავისი სიმაღლითა და ავტობილით, ზუსტად ცენტრალური ნავის მსგავსი იყო მან. 2-6. ტრანსსუბტისა და გვერდითი ნაეებიც ორ სათიულს მოიცავს, ქვედა სათიულს თაღები მოუყვება,ზედა სათიულს კი გალერეას უჭირავს. ოთხივე მხრიდან ნახევარწრიუ-ლი ფორმის პილასტრებით დღანაკრებულ რთული ფორმის პროფილებულ ბურეებს, უსარმაზარი ცილინდრული კამარა ეყრდნობა; პილასტრები ცენტრალურ ნავს ვერტიკალურად აუ-ყვება, კამარაზე გადადის, ანაეებებს მას და დაშტერი თაღების რიგებულ რიგს ქმნის. ეს სივრცეები ერთგვარ სკულპტურულუბას ანიჭებს ინტერიერის კედლებს და, თან, ცალკეულ კამაროვან სივრცულ უბეებსაც მოსაზღვრავს, რომელთაც ისეთივე ცხადი

და რვეულარული თანმიმდევრობა აქვს, როგორც ქოროს³ ამ-ბულატორიის კაპიტლებს. ნაგებობაში სამი სხვადასხვა ტიპის კა-მარაა გამოყენებული: ცილინდრული კამარა, დამჭერ თაღებთან ერთად, ცენტრალურ ნავს ზურავს, ჯერული - გვერდით ნავებს, ხოლო ნახევარცილინდრული-სფეროს მეთხედი ფორმის მქო-ნი კამარები - გალერეებზე გადასარბოლია. მათი საშუალებით, ცენტრალური ნავის გადახურვის ზენოლა გარე კედლებზე და კონტფორსებზე გადადის, რაც ნაგებობის კონსტრუქციას უფრო მყარს ხდის. რაკი ცენტრალურ ნავს ქვერესთორი არ აქვს, ტრან-სუბტი და შუა ნავის სივრცე გვერდითი ნავების კედლებში გაჭრი-ლი სარკმლებითა და ზედა - გალერეის რეგისტრადან შემოსული მეორადი შუქით ნათდება. ამიტომ, ქოროს, ქვერესთორისა და ტრანსსუბტის გადაკეთაზე აღმართული ოქტაგონალური კოშკის ფარნისებური აბსოლოების - ლანტერნის ფართო სარკმლები-დან შემოსული სიმათე უშუალოდ დაეკეთა და განათებდა მთავარი ტრაპეზის თავზე დასვენებულ, მოელვარე ოჭრითი და ძვირფასი თევებით შემკულ ტაძრის მთავარ რელიკვიას.

თავის დროზე სანტიაგოს ტაძარი თავისი სრულყოფილი კონსტრუქციით აღტაცებას იხვევდა. „მასზე ვერც ერთ ზნარს ვერ შეაშნევით“ - ასე აღწერს შენობას XII საუკუნის პოლიტიკოსებისათ-ვის განკუთვნილი გზამკვლევი; „თვალწარმტაცი და შესანიშნავად ნაგები... დიდი, ხალვათი, უხვად განათებული, სიგრძის, სიგანისა და სიმაღლის პარამონული შეთანხმებით...“ გაუვალ ტყეებსა და

³ დასავლურ ტაძრებთან მიმართებით, ქოროს სხვაგვარად კლორისსაც უწოდებენ (რედ.).



2-4 • სანტიაგო და კომპოსტელას წმინდა იაკობის კათედრალის გეგმა (A) და რაქონსტრუქციის ნახაზი (B).
გალისია, ესპანეთი, 1078-1122. დასავლეთი ნაწილი მიშენებულია მოგვიანებით, ხედი აღმოსავლეთიდან.



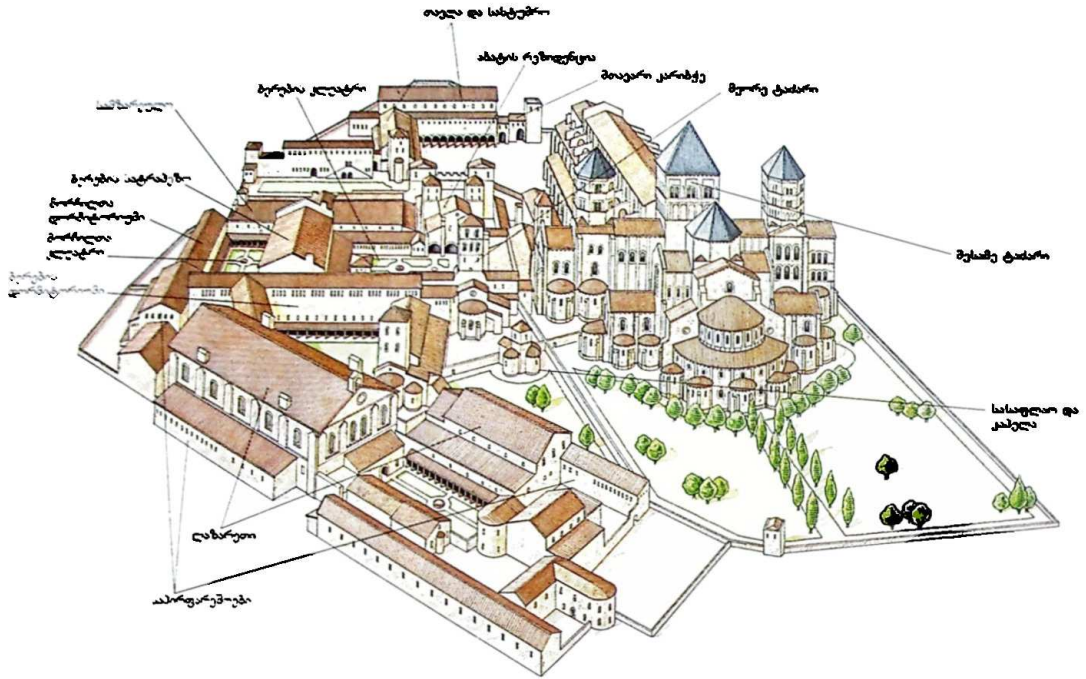
მთებში მრავალკვირიანი, ან მრავალთვიანი მძიმე მოგზაურობის შემდეგ, დაღლილ-დაქანცული მომლოცველები ბოლოს შიანდევდნენ ხოლმე სანტიაგო დე კომპოსტელას და მთელი გზის მანძილზე მფარველობის გამო, წმ. იაკობის მიმართ მადლიერებით აღესილნი შედიოდნენ ტაძარში, რომელიც მათ, რომანული ტაძრებისათვის დამახასიათებლად, ზნეობრივ-მორალური აღფეროების გამომხატველი დინამიურ-ექსპრესიული ქანდაკებებით შემკულია და პორტალებით ევებებოდა. კათედრალის კარი არ იხურებოდა არც დღე და და არც ღამე.

კლუნი

909 წელს ბუგუნდიის პერკოგმა ბენედიქტელ ბერებს, რომლებიც შაკტრად მისდევდნენ წმ. ბენედიქტის მიერ თავდაპირველად შემოღებულ წესებს, მონასტრის ასაშენებლად მიან უბოძა. მათ კლუნის რეფორმატორული კონგრეგაცია დააარსეს. კლუნის იმ-თავითვე სუვერენული სტატუსი უქონდა; მისი აბატები, ადგილობრივი ეპისკოპოსისა თუ მეტროპოლიტის ნაცვლად, უმუალოდ რომის პაპის წინაშე იყვნენ ანგარიშვალდებულნი. ამ თავისუფლებას თავგამოდებით იყავდნენ მონასტრის გამჭვრახი და დღეგრძელი წინამძღვრები, რაც საბატოს საშუალებას აძლევდა, შეწირული განძეული და დიდძალი მიწებიდან მიღებული შემოსავალი მონასტრისათვის შეენარჩუნებინა. კულტურისა და განათლების დამოუკიდებელი და მდიდარი კერა – კლუნი და მისი კონგრეგაციის

2-5 • ტრანსუბტის ინტერიერი. წმინდა იაკობის კათედრალი, სანტიაგო დე კომპოსტელა, 1078-1122, ხედი ტრანსეპტისა და ცენტრალური ნაწის გადაკვეთის ადგილისაკენ.

ნაიჩითხათ დოკუმენტური მასალა სანტიაგო დე კომპოსტელას წმ. იაკობის კათედრალის შესახებ ვებ-გვერდზე myarabian.com



2-6 • ქუთაისის სააბატონო რაიონის რეკონსტრუქციის ნახაზი. ბურჯენდია, სურანგეთი, 1088-1130, ხედი აღმოსავლეთიდან.

სურათი 2-6-ის აღწერა: ქუთაისის სააბატონო რაიონის რეკონსტრუქციის ნახაზი. ბურჯენდია, სურანგეთი, 1088-1130, ხედი აღმოსავლეთიდან.

წერები, არქიტექტურისა და ხელოვნების ნიმუშების მნიშვნელოვანი დაქვეითება განხრანდა.

ქუთაისის მონასტერი ფაქტობრივად ქალაქის წარმოადგენდა. XI საუკუნის მურე ნახევრისათვის აქ თითქმის 200 ბერი მოღვაწეობდა; აქ ასევე საკმაოდ ბევრი საერო პირი ცხოვრობდა, რომლებზეც ბურჯები მატერიალურად იყენებდნენ დამოკიდებულნი. კარლანდების პეროიდის სენ გალის გეგმის მსგავსად (იხ. სურ. 1-18), კლასიკური აქცენტის მონასტრის ცენტრში იყო მოქცეული და ის ტაძარის საყოფაცხოვრებო ნაგებობიდან და სახელისწილებიდან აკავშირებდა მდ. ზ. მ. ისეთ მდიდარ მონასტრებში, როგორც ქუთაისი იყო, კლასიკური თაღოვანი გალერეები ოსტატურად ნაკეთი კაპიტულუმითა და რელიეფით შემკული სვეტებით იყო გაფორმებული (იხ. სურ. 2-1). ამგვარ კაპიტულუმს, შესაძლოა, ბურჯის შთაგონებისათვის, მათი აზრებისა და ლოცვების წარმართისათვის, უფრო სავსებითაა დაინიშნულია უკონია.

ქუთაისის მონასტრის ბურჯები მკაცრად იცავდნენ ბენედიქტულია მიერ დადგენილ, მთელი დღეობის განმავლობაში ჩასატარებელ, რვა კანონიკური საათის ღვთისმსახურების ყოველდღიურ წესს (რომელშიც შედიოდა ლოცვების, ფსალმუნებისა და პიმენტის, ასევე, წმინდა წერილის კითხვა). შესაძლოა საათის (ტერიცე) შემდეგ ტარდებოდა. კლუნური ლიტურგია განსაკუთრებით რთული და დახვეწილი იყო. ქუთაისის მონასტრში, მისი ბრწყინვალეების ხანაში, 24 საათის განმავლობაში ისმოდა მარტივი ქო-

რალის - გრიგორიანული გალობის პანგები. ქუთაისის, ისევე, როგორც მის დაქვემდებარებაში მყოფი მონასტრების დახვეწილი და მდიდრული შენობები, სწორედ ამ ლიტურგიის ჩასატარებლად საგულდაგულოდ შექმნილ გარემოს წარმოადგენდა. კლუნის ტაძრები მშენებლობის ბრწყინვალე ტექნიკით, უზადო ქვის ნეობითა და ქანდაკებისა და ფერად მორთულობათა სიუსებით გამოირჩეოდა. ბურჯენდიის ტაძრებს რომის ხელოვნებიდან აღებული კლასიკური ელემენტები ახასიათებდა: მაგ., დატალღული პილასტრები და კორინთული კაპიტელები. თუმცა, სხვა კლუნური მონასტრები შედარებით თავისუფალი იყვნენ ამგვარი გავლენებისაგან და, შესაძლოა, ისინი კიდევ ნახაზისებდნენ ხოლმე ოსტატებს, რათა მათ ადგილობრივი სტილი და ტრადიციები დაეცვათ.

ქუთაისის მონასტრის ტაძარი ქუთაისის თავდაპირველი ტაძარი, რომელიც თავის მსგავსი ნაგებობა იყო, მალე ბაზილიკამ ჩაანაცვლა. ბაზილიკას დასავლეთი მხარეს უკონია ორი კოშკი, ნართეხი, აღმოსავლეთით კი - კაპელები და ქორო, კომპოზიურთ. სააბატო ეკლესიის აღმშენებლობის შესამე ეტაპი (სურ. 2-8) 1088 წელს პუგო დე სემურმა (1049-1109) დაიწყო, რომელიც 60 წლის განმავლობაში ქუთაისის ნინამძღვარი - აბატი იყო. ეს ტაძარი, ესპანეთში გამარჯვებული ქრისტიანებისათვის მუსლიმანების მიერ გადახდილი ხარკით აიგო. 1085 წელს, როდესაც ლეონისა და კასტილიის მმართველმა მეფე ალფონსო VI ტოლედო აიღო, მან ქუთაისში 10

მორწმუნეები მონაწილეობისათვის მიმართავენ წმინდანებს, განსაკუთრებით კი იმ მონაწილეს, რომლებსაც, ქრისტიანულ რწმენას შესწირეს თავი და მათ ქრისტეს წინაშე ქობაგობას თხოვენ; მათი რწმენით, წმინდა ნაწილებთან სიახლოვეს ლოცვას, მგტი ძალა უქონდა. სხედასხვა წმინდანის ნეშტი, სხეულის ნაწილები თუ წმინდა ოჯახთან, ან წმინდანებთან დაკავშირებული ნივთები მდიდრულად მორთულ საგანგებო ყუთებში ინახებოდა, რომლებსაც რელიკვარიუმები ეწოდება. რელიკვარიუმი, შესაძლოა, მარტივი ფორმის ყუთი ყოფილიყო, მაგრამ, ხანდახან, მათ უფრო რთულ, სხეულის სხედასხვა ნაწილის – მკლავის, ნეკის ან თავის – ფორმასაც აძლევდნენ. XI საუკუნისათვის ტაძარებში გაჩნდა სხედასხვაგვარად მოწყობილი საძეალები, კაპელები და დერეფნები, რაც მომლოცველებს აქ დასუღ წმინდა ნაწილებთან მიახლებების საშუალებას აძლევდა. როდესაც ეკლესიამ გადაწყვიტა, რომ რელიკვიები ყოველი ტრაპეზის თანმშლები ატრიბუტი გამხდარიყო, დაიწყო წმინდანთა სხეულების ცალკეულ ნაწილთა და სხედასხვა სიმწმინდეთა გადაწმინდება. ამგვარად გამკრეღდა რელიკვიები, მაგ., წმინდა ჯერის ნაწილებს უკვე ასობით ეკლესია უღობდა.

წმინდა ნაწილების თლობითა და მათი წარმოჩენით იმდენად იზრდებოდა მონასტრის საქმის პრესტიჟი და სიმდიდრე, რომ ისინი არა მხოლოდ იძენდნენ მათ, არამედ მოპარვასაც კი არ თაქობდნენ და ამისათვის შორეულ ადგილებს სტუმრობდნენ. მაგ., IX საუკუნეში, კონკის ბერებმა, მონაშე გოგონას, სანტ ფუას (წმ. რწმენა) ნაწილები საფრანგეთის ქალაქ ავენში მდებარე მისი საძეალიდან მოპარეს. ასეთ ქურდობას „წმინდა ძარცვა“ ეწოდა, რადგან წმინდა ნაწილების ახალ მესატრონეთა დაყინებული მტკიცებით, გადაადგილების სურვილი მათ თავად წმინდანებმა აუწყეს. IX საუკუნის ბოლის ან X საუკუნეში, კონკის ბერებმა, ახალი რელიკვია – სანტ ფუას თავის ქალა – ძვირფასი თელებით შემკულ ოქროს ქანდაკებაში მოათავსეს, რომლის უჩვეულოდ დიდი თავი რომის გვიანი პერიოდის ნაშუქეტიდან აიღეს და რელიკვარიუმისათვის. XI საუკუნეში ქანდაკებას თავზე გვირგვინი და ძვირფასი ქვების ახალი სარტყლები შემატეს, მომდევნო საუკუნეების განმავლობაშიც კი პოლიგრომები ქანდაკებას, მგტი ხრეწინვალებითა, სხედასხვა ძვირფასეულობით, კამეობითა და სხვა ნივთებით ამკობდნენ (სპრ. 2-7).

წმინდანის ქანდაკების ფორმის შქონე ამ ტიპის რელიკვარიუმები საქმოდ გავრცელებული იყო კონკის ორგელე მდებარე რეგიონებში, მაგრამ ეს ნაშუქეტი, როგორც საკულტო სახე-ხატები, ყველასათვის როდი იყო მისაღები. XI საუკუნის დასაწყისში, სწავლული ბერწარ ანკერელი, სანტ ფუას კულტთან დაკავშირებული სასწავლებლის საქმოდ ტენდენციური შეფასებისას, შემფოთებას გამოიქვამდა ამგვარი რელიკვარიუმების მიმართ უბრალო ხალხის აღფრთოვანებულ და მოკიდებულების გამო. მისი აზრით, ეს კერპთაყვანისცემობას ნაგავდა: „განსწავლულ ადამიანს ეს ყოველივე არა კანონიკურად თუ არა, ცრურწმენად მიანც უღდა მოქმედებოდა, რადგან ანტიკური ღმერთების ან ღმერთების თავყანისცემის მშგავს რიტუალს მოაგონებდა“ (სანტ ფუას წიგნი, გვ. 77). მაგრამ, როდესაც მან



2-7 • სანტ ფუას (წმ. რწმენა) რელიკვარიუმი, ანდლუა. საბატო ეკლესია, კონკი, საფრანგეთი. IX ს-ის მონურული ან X ს-ის დასაწყისი, გვიანდელი დამატებებით, მოქრული ეკრესილი დაფარული ხის ბუდე. სხედასხვა დროს ინკრესტირებული ძვირფასი თელებითა და კამეობით. სიმაღლე 85 სმ, ეკლესიის საგანძური, კონკი.

საკულტო თელებით იხილა მორწმუნე ადამიანების დამოკიდებულება რელიკვარიუმის ქანდაკებისადმი, მან აზრი შეიცვალა: „წმინდა გამოსახულებას მიმართავენ არა როგორც კერპს, რომელიც მსხველმწინდის მოთხოვნას, არამედ, იმისათვის, რომ ნაშუქულ წმინდანს პატივი მიავიან. ვინაღდან ქანდაკების მიმართ მორწმუნის მიზინება მაღალ ღმერთს განადიდებს, ჩემი მხრიდან ზონის მიმგერელი იყო წმინდანის ქანდაკების ეჭვრასთან ან დანახთან შედარება. შემდგომ, ძალიან ვინანუ, რომ წმინდანის მიმართ ასე სულელურად ეუქციოდ“ (იქვე, გვ. 78).

000 ოქროს ზოდი გავზავნა; მშენებლობა გერმანელმა მმართველებმაც გულუხვად დააფინანსეს. 1130 წელს, როდესაც ტაძრის მშენებლობა დასრულდა, ეს ნაგებობა (ხელოვნების ისტორიკოსებისათვის ის კლუნი III-ის სახელით არის ცნობილი, რადგან შენობა ამ ადგილას აგებულ მესამე ეკლესიას წარმოადგენდა) ევროპის ყველაზე დიდი ქრისტიანული სალექსია იყო: რომის წმ. პეტრეს მშგავსი ამ ხუთნავიანი ბაზილიკის სიგრძე 153 მეტრს აღწევდა. საუცხოოდ გათლილი ქვით ნაგები, უხვად მოქუქრთმებული, მოხატული და ყოველმხრივ შემკული კლუნი III ღირსეულ საცავს

წარმოადგენდა წმ. პეტრესა და წმ. პავლეს წმინდა ნაწილებისათვის, რომლებიც ბერებმა რომის სან პაოლო ფორი ლე მურას (წმ. პავლეს ეკლესია ედლებს გარეთ) ეკლესიასაგან შეიძინეს. ის, ასევე, შესაფერისი იყო მონასტრის ორდენისთვისაც, რომელიც დროთა განმავლობაში იმდენად გავლენიანი გახდა მთელ ევროპაში, რომ პაპებს მისი რეგიტანდ ირჩევდნენ.

მარტივად რომ ეთქვათ, ეკლესია წარმოადგენდა ხუთნავიან ბაზილიკას ორმაგი ტრანსეპტითა და ტრანსეპტის კაპელებით, ამჟღავნებითა და მთავარი ტრაპეზის ორგელეც განლაგებული

კაპელების გვირგვინით. ბერი კაპელის არსებობა აუცილებელი იყო, რათა თითოეულ მღვდელს ყოველდღიური მესის ჩატარება ცალკე მღებარე საკუთხველთან შეეძლებოდა. ტრანსეპტისა და მთავარი ნაღის გადაკეთებაზე და ასევე, ტრანსეპტის მკლავების კიდევში აღმართული ოქტაგონალური კოშკები ეკლესიის აღმოსავლეთ ნაწილს მკვითრ პირამიდულ აგებულებას ანიჭებდა. ცენტრალური ნაღი სიმაღლეზე სამ ნაწილად იყოფოდა. ნაღის თავდის მაღალ, პროფილირებულ სვეტებს შეისრული ფორმის თაღები უყრდნობოდა. სვეტების შიდა მხარეებზე პილასტრები, ხოლო გარედან ნახევარსვეტები იყო მიდგმული, თაღებს კი ორგვლო ანტიკური ორნამენტი შემოუკვეებოდა. ყრუ თაღდები და პილასტრები შიორე დონეზე ისეთ უწყვეტ პილასტიკურ რეგისტრს ქმნიდა, რომლის მსგავსს იმპერიული რომის ტრიუმფალურ ძეგლებზე თუ შეხედებოდი. დაბლობის, სულ ზემოთ, ქვერესთიორის სამმაგი სარკმლებიდან შემოსული შუქი, ტაძრის მთელი პერიმეტრის განსწორებ, ყოველ ცალკეულ სივრცულ მონაკვეთს ანათებდა. კლენ III-ის ტაძრის 27 მეტრი სიმაღლის შეისრული ფორმის ცილინდრული კამარა, ერთმანეთისაგან 12 მეტრით დაცილებულ დამჭერ თაღებთან ერთად, ძალზე მყარ კონსტრუქციას წარმოადგენდა და ამ სიმყარესა და მდგრადობას, სანტიგო დე კომპოსტელას კამარებისა წრული მოხაზულობისაგან განსხვავებით, მისი კამარების შეისრული ფორმა განაპირობებდა.

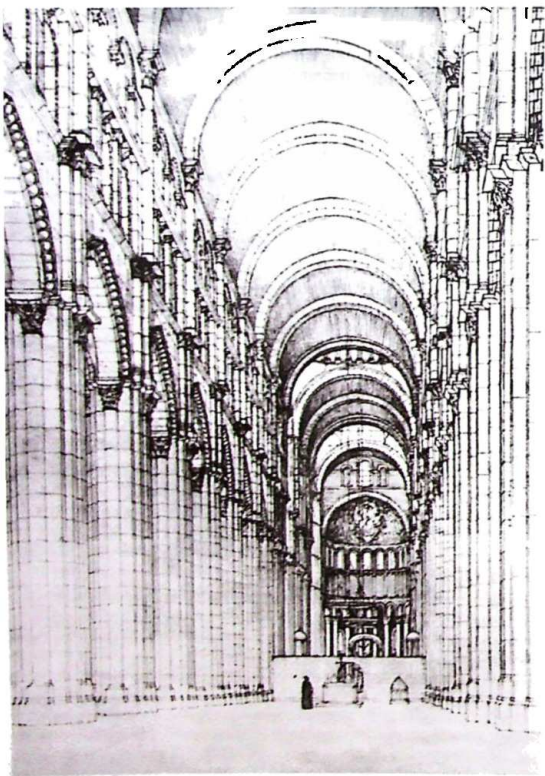
კლენ III, რომელიც 1130 წელს აეურთხეს, დღეს აღარ არსებობს. მონასტერი საფრანგეთის რეკლუციის დროს დაიხურა და საფრანგეთის ეს ყველაზე დიდებული რომანული ეკლესია სამენ მასალად, ქვა-ქვა გაიყიდა. მონასტრის ადგილას, სადაც დღეს არქეოლოგიური პარკია, ტრანსეპტის მხოლოდ ერთი მკლავია შემორჩენილი.

სისტერციანელები

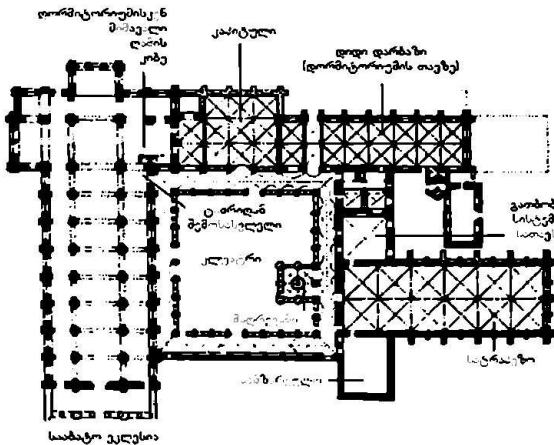
XI საუკუნის მიწურულს და XII საუკუნის დასაწყისში აქტიურად იქმნება ასკეტისმის მიმდევარი ახალი რელიგიური ორდენები. მათ შორის იყვნენ ცისტერციანელები, რომლებიც კატეგორიულად უარყოფდნენ კლენიელთა რთულ და დახვეწილ ლიტურგიასა და ხელოვნების მათეულ თეატრალიზაციას. ეს, განსაკუთრებით, ადამიანთა, ცხოველთა თუ ფანტასტიკურ არსებობა გამოსახულებების შემკველ კლუატრის შემამკობელ სკულპტურას შეეხებოდა (იხ. „წმ. ბერნარ და თეოფილუსი: სამონასტრო დეა ხელოვნების შესახებ“, გვ. 50). ცისტერციანელთა რეფორმა 1098 წელს, სიტოს სააბატოს (სიტო, ლათინურად – Cistercium, ცისტერციუმი. ორდენის სახელწოდებაც აქედან მოდის) დაარსებისთან ერთად იწყება. XII საუკუნეში ორდენს მნიშვნელოვანი ფიგურა, (მოგვიანებით, წმინდანად შერაცხული) აბატი ბერნარ კლენურიელი უძღვეოდა. ცისტერციანელები მკაცრად იცავდნენ გონებრივ და ფიზიკურ დისციპლინას, ცხოვრებას ლოცვასა და ინტელექტუალურ საქმიანობაში ატარებდნენ და, ამასთან ერთად, ერთობლივ ფიზიკურ შრომასაც ეწეოდნენ; თუმცა, კლენიელთა მსგავსად, ცისტერციანელებიც გარკვეულწილად დამოკიდებულნი იყვნენ საერო პირების შრომაზე. გარე სამყაროსაგან მაქსიმალურად გამოიჯენის მიზნით, ისინი, ჭაობიან და ტყიან ადგილებში მკვიდრდებოდნენ და სოფლის მეურნეობასა და მეცხვარეობას მისდევდნენ. თავის დროზე, ცისტერციანელთა მონასტრებს უზარმაზარ ტერიტორიაზე (ირლანდიიდან რუსეთამდე) შეხედებოდათ.

წმინდანი ცისტერციანელთა არქიტექტურა ორდენის იდეალების – სიმარტოვის, ასკეტისმისა და სისადავის – განხორციელებას წარმოადგენს. რაციონალურმა ცისტერციანელებმა მონასტრის დამკვიდრებულ, ძალზე ეფექტურ გეგმარებაში არსებითი ცვლილებები შეიტანეს. მათ მონასტრის ძირითადი ნაგებობები, მაგ., სატრაპეზო, კლუატრთან ისე განალაგეს, რომ, საძმოს ზღვის შემთხვევაში, მისი გაფართოება ადვილად ყოფილიყო შესაძლებელი. კლუატრის შადრევანი ცენტრიდან გვერდით, სატრაპეზოს წინ მოხერხებულად გადმოიტანეს, რათა მიწდერის საშუალებიდან მონასტერში სატრაპეზოდ დაბრუნებულ ბერებს ხელ-პირი იქვე დაეხანათ. ღამე სალოცავად მიმავალი ბერები პირდაპირ კლუატრიდან იოლად ხედებოდნენ ტაძარში ტრანსეპტის საბზრეთი მკლავის გავლით ან დორმიტორიუმიდან მიმავალი „ღამის კიბით.“

წმინდანი სააბატი ბურგუნდიაში ადრეულ ცისტერციანულ მონასტრითაგან ერთ-ერთია, რომელიც ყველაზე კარგად არის შემონახული. სააბატოს ეკლესიას, რომლის შენეებლობა 1139 წელს დაიწყო, მწყობრი გეომეტრიული გეგმა უქონდა (სურ. 2-9) და მოიცავდა სივრცულ მონაკვეთებად დაყოფილ გრძელ ნაღს, ტრანსეპტის კვადრატულ მკლავებში მონყობილ სწორკუთხა ფორმის კაპილებს და აღმოსავლეთით მღებარე სწორი კედლის მქონე ვიწრო ქიროს. მის ერთ-ერთი დამახასიათებელ ნიშანს შუა ნაღის კამარების, გვერდითი ნაგებისა და ნაგების გამოყოფი თაღების შეისრული ფორმა წარმოადგენს. მართალია, შეისრული თაღები, ჩულებრავ, გოთიკურ არქიტექტურასთან ასოცირდება, მაგრამ ისინი ზოგიერთი რეგიონის, მათ შორის, ბურგუნდიის რომანულ ნაგებობებშიც

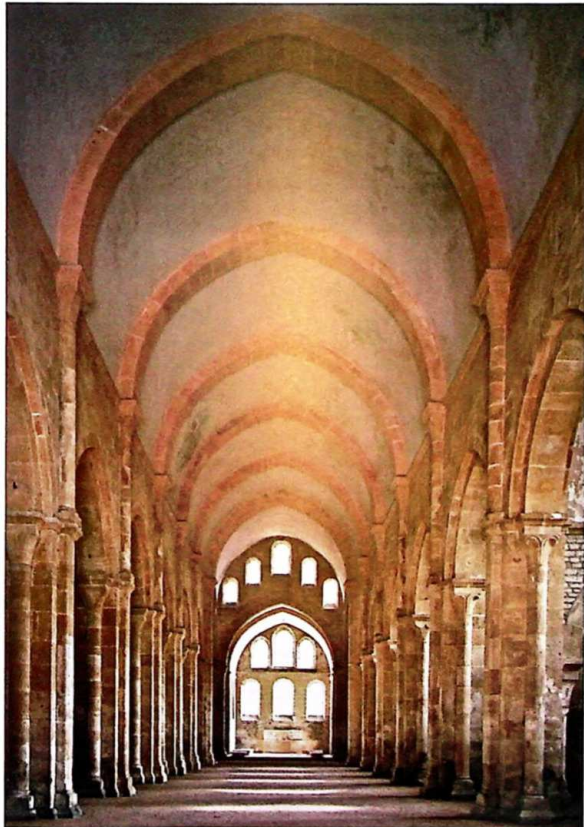


2-9 კლენ III სააბატი კლენის ცისტერციანის რეკლუციის ნაწილი. ტაძრის აღმოსავლეთი ნაწილის ხედი, 1088-1130.



გებულება. ჩვენ ეს უკვე ვიხილეთ კლუნიოში. შუისრული თალი, ცილინდრულთან შედარებით, უფრო მყარია, რადგან განმზღვნი ძალა, გვერდითი კედლების ნაცვლად, უფრო ქვევით, იატაკისკენაა მიმართული. შესაბამისად, შუისრული თალით უფრო დიდი და მაღალი სივრცის უსაფრთხოოდ და მყარად გადახურვაა შესაძლებელი.

გარდა იმისა, რომ ადრეული ცისტერციანული მონასტრები სრულად ასახავს თავისი დროის არქიტექტურულ მიზნებს, იწინებს ეს სამშენებლო ტექნიკა, კამარების აღმართვა თუ გვეგმარება, ცისტერციანელები განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ პროპორციების პარამონიულობას, უზადო, რაფინირებულ ქვის ნაყოზას და ქვაში ფაქიზად ნაკვეთ ფოთლოვან და გეომეტრულ ორნამენტულ მორთულობას. რომანული ტაძრებისათვის დამახასიათებელი ადამიანთა ფიგურების შემცველი სცენები და საზარელი ცხოველების გამოსახულებები, აქ არ გვხვდება. ტაძარი, ქლერესთორის ნაცვლად, აღმოსავლეთ კედელში გაჭრილი დიდი სარკმლებიდან შემოსული შუქით ნათდება და აქაც, ისევე, როგორც სანტიაგოს ტაძარში, განათება საკურთხეველზე კონცენტრირებული. სამშაგი სარკმლების ნყება წმინდა სამებაზე მინიშნებად ბერებს. ზოგიერთი მეცნიერი თვლის, რომ რიცხობრივი და პროპორციული სისტემა, რომელიც საფუძვლად უდევს ტაძრის, ერთი შეხედვით, მარტივ აგებულებას, იმ საკრალურ ნუმეროლოგიას ემყარება, რომელიც ადრეული პერიოდის სახელგანთქმული თეოლოგების, მათ შორის, ნეტარი ავეუსტინეს მიერ იყო დადგენილი. ბურგუნდიიდან გაერცელებული სადა, მწყობრი და დახვენილი არქიტექტურა, რომელიც ცისტერციანელებისათვის სრულიად მისაღები იყო, სხვა ქვეყნებშიც ფართოდ ვრცელდება. მოტლანდიიდან და პოლონეთიდან, ვიდრე ესპანეთსა და იტალიამდე, ცისტერციანელთა ტაძრების სტრუქტურა და სამშენებლო ტექნიკა ცალკეული ადგილობრივი სამშენებლო ტრადიციების მიხედვით უმნიშვნელოდ იცვლება. მათ მიერ შემუშავებულია ქვის კამაროვანმა კონსტრუქციებმა და პარამონიულმა პროპორციებმა XII საუკუნის შუა ხანებში დიდი გავლენა იქონია ფრანგული გოთიკური სტილის ჩამოყალიბებაზე.



2-9 - ნოტი დარბის საბატოს გეგმა (A) და ინტერიერი (B). ფონტენი, ბურგუნდია, საფრანგეთი, 1139-1147.

რომანული ხაღვანების რეგიონალური სტილები

სანტიაგო დე კომპოსტელას კათედრალი და კლუნის საბატო ტაძარი ცხადად ასახავს ევროპის რეგიონებს შორის კულტურულ კავშირებს და საერთაშორისო ურთიერთობებს, რომლებსაც ძლევამოსილი სამონასტრო ორდენები და, გარკვეულნიად, პილოგრიმული მოგზაურობები უწყობდა ხელს. მაგრამ ევროპა კვლად დაპირისპირებულ სამეფოებად, რეგიონებად და ფრაქციებად დანაწევრებულ ტერიტორიად რჩებოდა. ეს რეგიონალიზმი რომანულ არქიტექტურაში სტილურ თავისებურებებსა და ტრადიციებში, აგრეთვე, სამშენებლო ტექნიკის მრავალფეროვნებაში ელვინება.

პიზის ლათინისკოლონი მიმინავის კათედრალი მთელი იტალიის ხელოვანები იმპერიული რომის მდუმარე ნაშთებსა და ადრექრისტიანულ ძეგლებს შეკუთვნიდნენ. ამ ძეგლების გავლენა განსაკუთრებით ტოსკანის დასავლეთ სანაპიროზე, პიზაში იგრძნობოდა. პიზა ძლიერ სამხედრო-საზღვაო ქალაქად ჩამოყალიბდა, რომელიც დასავლეთ ხმელთაშუა ზღვისპირეთში ვაჭრობაზე კონტროლის მონსაკოვებლად მეტოქეობას უწევდა ქალაქებს - ბარსელონასა და გენუას და, ასევე მუსლიმან ვაჭრებსაც. 1063 წელს, მუსლიმანებზე გადამწყვეტი გამარჯვების მოპოვების შემდეგ, მოხივებ პიზელებმა, ლათინისკოლონის სახელზე ახალი კათედრალის მშენებლობას ჩაუყარეს საფუძველი (ნაზ. 2-10). პროექტი კათედრალისა, რომელიც გეგმაში ვერის



ხელოვნება და მისი კონსერვაცია | წმ. ბერნარდი და თეოფილუსი: სამონასტრო და ხელოვნების შესახებ

XII საუკუნეში ცხარე კამათი მომდინარეობდა მონასტრების ხელოვნების ნიმუშებით უხვად შემკობის მიზანშეწონილობის თაობაზე. ვილამ ოფ სენ ტიერის მიმართ მიწერილი წერილში ბერნარდ კლერვოელი აღნიშნავდა:

– რა უსაქმბა კლუატრში ნიგნის კითხვით გართული ბერების თვალნი ამ უაზრო ურჩხულებს, ამ გასაოცარ დეფორმირებულ სილამაზეს და, მაინც, ლამაზ დეფორმირებას? რას აკეთებენ აქ საზიზღარი მაიმუნები, მძინეარე ლომები, საშინელი კენჭაერები, ნახევრად ადამიანები და ნახევრად მხეცები, ზოლიანი ვეფხეები, ჯარისკაცები, რომლებიც იბრძვიან ან მონადირეები, რომლებიც ბუქსა და ნალარას სცემენ? თქვენ შეიძლება აქ ნახოთ რამდენიმე თავიანი არსებები, ან პირიქით, არსებები, რომლებსაც ერთი თავი და რამდენიმე სხეული აქვთ. ერთი მხრივ, ოთხფეხა ცხოველს გველის კუდი აქვს გამოზომული, მეორე მხრივ კი, ოთხფეხას თავი თევზის ტანს ადგას. იქეთ, ცხოველს წინა ნაწილი ცხენისა აქვს, უკანა კი – თვის; წინიდან რქოსან არსებას ხედავთ, უწინდან კი ის ცხენს გაეს. ერთი სიტყვით, გარშემო იმდენი უცანაურო, საკვირველი და ურთიერთშეთუთავებული ფორმაა, რომ მავანი ამ მარმარილოს ფიგურების „კითხვას“ უფრო დაიწყებს, ვიდრე – წინისას; სადეთო სჯულზე ფიქრის ნაცვლად, მთელ დღეს გაოცებას შეაღვეს და თითოეულ ამ გამოსახულებაზე ფიქრში გაატარებს. ვინმეს თუ ამ აბსურდულობის არ რცხენვია, უაზრო ხარჯის გამო მაინც ხომ უნდა შენუხდეს?

(რედოლოგი, უდიდესი მნიშვნელობის მქონე საკითხები, გვ. 11-12)

თეოფილუსი იმ ბერის ფსევდონიმი, რომელმაც XII საუკუნის მეორე ნახევარში დაწერა ნიგნი სახელოვნებო პრაქტიკის შესახებ, რომელიც თეოფილუსმა განსაზღვრა სახვითი ხელოვნების ადგილი შრომისა და ლოცვის სამონასტრო ტრადიციებში. ნიგნი იძლეოდა დანერგვით ინსტრუქციებს ხის დაფაზე შესრულებული

მხატვრობის, ეიტრაციის (სარკმელში ჩასმული ფერადი მინის გამოსახულება) და ოქრომქედლობის შესახებ. ბერნარდის მკაცრი გაფრთხილებისაგან განსხვავებით ან, შესაძლოა, მის საპასუხოდაც, თეოფილუსი არწმუნებდა ხელოვნებას, რომ „ღმერთს ხიბლავდა ეს მორთულობები“ და რომ მათ შემოქმედებას „სულიწმიდის ძალა წარმართავდა“.

იგი წერდა:

ამრიგად, უსაყვარლესო შვილო, კი არ უნდა დაეჭვდე, არამედ, მთელი არსებით უნდა ირწმუნო, რომ შენი გული ღვთაებრივი სულით, უფლის ნათლით აღივსება, როდესაც ღვთის სახლს ამგვარი სილამაზითა და მრავალფეროვანი ოსტატური ნახევრებით შეამკობ...

ნუ მიქმალავ უფლისაგან შენთვის ნაბოძებ ნიჭს, არამედ, იშრომე, ასწავლე, თავმდაბლად და უანგაროდ გადაეცი შენი ცოდნა მათ, ვისაც სწავლის სურვილი ექნება.

... თუკი მორწმუნე სული მხატვრის მონასტერში გაცხადებულ უფლის ჯვარცმას მთელი არსებით შეიგრძნობს, ის თავადაც განიგმირება; თუკი იგი ხედავს, რაოდენ გაუსაძლისია ნაშაბად და ტკივილი, რომელსაც წმინდანის სხეული იტანს და რაოდენ დიდია სანაცვლოდ მიღებული ჯილდო – მარადიული სიცოცხლე, იგი ღვთისმოსაობის გზას დაადგება; თუკი იგი ჭკრეტს, რაოდენი სიხარულია ზეცაში და როგორი მტანჯველია ჯოჯოხეთის ცეცხლი, მას ეს კეთილი საქმეების კეთებისაკენ უზიძგებს და იმედით აღავსებს, საკუთარ ცოდვებზე ფიქრი კი შოშის ზარს დასცემს.

(თეოფილუსი, სხვადასხვა ხელოვნებათა შესახებ, გვ. 78-79)

როგორც მომდევნო თავში ვნახავთ, სენ დენის აბატი სუგერისი, სწორედ თეოფილუსის, და არა ბერნარდის, პოზიციას გაიზიარებს და სააბატო ეკლესიის რეკონსტრუქციას ამ თვალსაზრისზე დაყრდნობით განახორციელებს; სწორედ ეს ტაძარი დაუდგებს სათავეს გოთიკას.

2-10. საპატრიარქო კოშკი, აიხა.

ტოსკანა, იტალია, კათედრალი, მშენებლობა დაიწყო 1063.

ბაპტიკურები - მშენებლობა დაიწყო 1153, სამრეკლო - მშენებლობა დაიწყო 1174, კამპო სანტო - XIII ს.

1350 წელს, როდესაც პიზის დაბრლო კოშკის მშენებლობა დასრულდა, მისი სიმაღლე 54,5 მ იყო. სამრეკლომ გადახრა მშენებლობის პროცესშივე დაიწყო პერპენდიკულართან მიმართებით, დღეს ის 3,9 მ-ით არის გადახრილი. ვარდნის პროცესს შესაჩერებლად, სამრეკლოს საძირკველში ინიერებმა ტყეის დიდი მასა ჩაასხეს.

2-11 • ინტარიერი, სან კლემენტეა მაქსიმა, რომი, იტალია 1128.

სან კლემენტეში შემორჩენილია ადრეული ბანის საეკლესიო ავეჯის, ინვენტარისა თუ შემკულობის უზრუნველყოფის კოლექცია, რომელშიც შედის: მქადაგებლის კათედრა, ანალოლი, მანდალი და, ასევე, XII საუკუნისა ინკრუსტირებული იტალი. ტაძარში გამოყენებულია IX საუკუნის ეკლესიის დროინდელი კანკელის ფილებიც. კედლების ზედა ნაწილისა და გადახურვის მორთულობა XVII საუკუნის მიეკუთვნება.



ფორმის ბაზილიკას წარმოადგენდა, ხუროთმოძღვარმა ბუსიკეტოსმა შეიმუშავა. გრძელ ცენტრალურ ნავსა და ორმაგ გვერდით ნაევს (ხუთნაიანი ბაზილიკა, ჩვეულებრივი, წმ. პეტრეს ძველი ბაზილიკის პატივისცემას აღნიშნავდა) ევთდა ტაძრის გრძივი საეკლესიოდან შეკეთრდა გამოშვრილი ტრანსეპტები, რომლებსაც საკუთარი გვერდითი ნაევი და აბსიდები გააჩნდა; ამგვარი სტრუქტურის გამო, თავად ტრანსეპტებსაც ბაზილიკური გეგმა ჰქონდა. მშენებლებმა გვერდითი ნაევის თავზე გალერეები დამატეს, ცენტრალური ნავისა და ტრანსეპტის გადაკეთაზე კი გუმბათი აღმართეს. ადრექრისტიანული ბაზილიკებისაგან განსხვავებით, ტოსკანური ეკლესიების ფასადებზე უხედა იყო გამოყენებული მარმარილო; ფასადების კედლები თუ თაღები მოპირკეთებული იყო მწვანე და თეთრი მარმარილოს ფილებით. პიზის კათედრალის ხუთნართულიან ფასადს თეთრი მარმარილოს პილასტრები, თაღები და გალერეები ამშვენებდა.

კათედრალის გარდა, პიზის კომპლექსი მოიცავდა ბაპტიკურ-რიუმს, კამპანილეს (იტალიურად - სამრეკლო) და მოგვიანებით აგებული ფათიურ კამპო სანტო - კედლებით მოსაზღვრულ სასაფლაოს. ბაპტიკურების მშენებლობა 1153 წელს დაიწყო. მისი ფასადის ქვედა ნაწილი თაღებიანი გალერეით იყო შემკული (ბაპ-

ტიკურების ზედა რეგისტრის მორთულობა და გუმბათის გარე ნაწილი უფრო გვიან პერიოდს განეკუთვნება), რაც კათედრალის გაფორმებასაც შეესაბამებოდა. კამპანილეს (ცალკე მდგომი სამრეკლო, რომელსაც ცნობილი მიზნების გამო „პიზის დაბრლო კოშკი“ ეწოდება) მშენებლობა ხუროთმოძღვარმა ბონანო პიზანომ 1174 წელს დაიწყო. არასრულდასრულებული საძირკვლის გამო, ნაგებობამ გადახრა აშენებისთანავე დაიწყო. ცილინდრული ფორმის კოშკი რეგისტრულად განლაგებული სვეტებითაა გარემორტყეული. დეკორაციული თაღები, რომელიც ანტიკური კოლონადის შემოქმედებითად გადახრების შედეგს წარმოადგენს, ტოსკანის რომანული ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშანია.

სან კლემენტეს ბენედიქტელთა ეკლესია, რომლის მშენებლობა XI საუკუნის დასაწყისში დაიწყო, მანამდე იქ არსებულ ტაძარს ზემოდან დაამენეს; ეს ადრეული ტაძარი კი, თავის მხრივ, მითრას რომაული საკურთხევის ადგილას იყო აგებული. ეკლესია 1128 წელს აკურთხეს. ტაძრის არქიტექტურასა და მორთულობაში სრულიად გააზრებულად იყო გამოყენებული ადრეული ეკლესიის მხატვრული და სულიერი მემკვიდრეობა (ნაშ. 2-11). სანტა

2-12 • კეთილშობილი ირმაი
 ჯვარცმის ძირიდან გადმოგონარა
 წყაროს წაღს სვამდა.
 სან კლემენტეს ეკლესიის აბსიდის
 მოზაიკის ფრაგმენტი, რომი,
 იკურთხა 1128.



საბინა ტაძრის შავგასად. რომის სან კლემენტეს სვეტიციც სპო-
 ლას ნარმოადგენდა, ანუ, აქაც, ანტიკური რომის ნაგებობე-
 ბის ნაშთებიდან აღებული ცალკეული ელემენტები ხელმოკრედ
 იყო გამოყენებული. ეკლესიას, თავდაპირველად, ხის გადახურვა
 ჰქონდა, რომელსაც ახლა XVIII საუკუნის უხვი დეკორით შემკული
 ქვრის ქვეშა მოქცეული. მართალია, რომანულ არქიტექტურას,
 უმთავრესად, ქვის კამაროვანი კონსტრუქციები ახასიათებს, მა-
 გრამ, მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში, ხის ბრტყელი გა-
 დახურვის მქონე ნაგებობებიც გვხვდება.

რომის სან კლემენტეს ტაძარში მართლაც ფორმის ცენტრა-
 ლური ნაწი საკურთხევისნი სივრცისა და ტრანსეპტის გარეშე,
 პირდაპირ ნაბეჯარბოლი აბსიდით ბლოკდება. XII საუკუნეში
 გაიზარდა ლიტურგიაში მონაწილეთა რაოდენობა, რის გამოც
 ბერებისათვის განკუთვნილი ქორო უშუალოდ ნაწი სივრცეში
 განიფრცო და IX საუკუნის ადრეული ეკლესიიდან შემორჩენილი,
 რელიეფური ფილებისაგან შედგარი, დაბალი ბარიერთი შემო-
 საზღვრა. ადრექრისტიანულ ბაზილიკებში ტრაპეზის წინ მდებარე
 არე, ასევე, ქვის დაბალი მოაჯირით იყო შემოღობილი და
 რომანული პერიოდის შემენებლებს, როგორც ჩანს, ამით სურდათ
 აკლორინებნათ ადრექრისტიანული ხანის დიდებული ტრადი-
 ციები. ზღადაბნი (წმინდა ადგილის თავზე აღმართული ჩარდა-
 ხი, იგივე კობოროში), რომელიც ქრისტეს საფლავის სიმბოლოს
 ნარმოადგენდა, აბსიდში, მთავარი ტრაპეზის თავზე იყო აღმარ-
 თული. რომის სან კლემენტეს ტაძრის საკურთხევის შემკულო-
 ბის სისტემა – მარმარილოთი უხვად მოპირკეთებული აბსიდა და
 მოზაიკით შემკული კონქი – ადრექრისტიანულ და ბიზანტიურ
 სამყაროში გავრცელებული ტრადიციას მისდევდა. ამ მოზაიკაზე,
 რომელიც თითქოს იმ ძველი ხელოვნების დიდებულებითაა გამაქ-
 ვალური, სამოთხის მცოდნარეები, ხეები და ვახის უხე ყლორტებში
 ჩასმული ფიგურებია ნარმოადგენილი; მათ შორის კი ეხედეთ

ჯვარცმულ ქრისტეს და მის ორსვე მხარეს ლეთისმშობლისა და
 მწ. იოანეს ფიგურებს. ჯვარზე გამოსახული თორმეტი მტრედი,
 ისევე, როგორც ქვემოთ ჩამწკრივებული თორმეტი ცხვარი, მო-
 ციქლებს სიმბოლოებს ნარმოადგენს. კეთილშობილი ირმაი
 წყაროს წაღს დანაფებიან, რომელიც ჯვრის – სამოთხის სი-
 ცოცხლის ხის – საფუძვლიდან მოედინება (სმრ. 2-12). წარწერა,
 რომელიც კონქის ძირს შემოუყვება, გვამცნობს: „ქრისტეს ეკლესია
 იმ ეენახს გავს, რომელიც, ბუნების კანონების მიხედვით,
 უნდა ხმებოდეს, მაგრამ ჯვრის ძალა მას მარადიულ სიცოცხლეს
 ანიჭებს.“ ეს ტექსტი იოანეს სახარების იმ ადგილს ეხმარება,
 რომელშიც იესო თავის თავს ვახთან აიგივებს, მონაფეებს კი
 მის ლერნებს ადარებს (იოანე 15:1-11). რომის სან კლემენტეს
 განსწავლული ბერები, როგორც ჩანს, მზად იყვნენ იმისათვის,
 რომ ამ კარგად გააზრებული, კამპა კომპოზიციის სიმბოლურ
 გამოსახულებებში ეს და სხვა საზრისები ამოეკითხათ.

მართალია, მოზაიკა თავისი თემატიკით ადრექრისტიანულ
 ხელოვნებას გვახსენებს, მაგრამ შესრულების სტილი და ტექ-
 ნიკა, ცალსახად, რომანულია. ადრეული მოზაიკებისათვის და-
 მახასიათებელი ილუზიონიზმის ნაცვლად, აქ XII საუკუნისათვის
 ნიშნულ პირობითობას, კომპოზიციის თუ გამოსახულებათა
 ორნამენტულობასა და სქემატურობას ვხედავთ. ჯვრის მუქ
 ლურჯ ფონზე სილუეტურად გამოსახული მტრედები, ვახის
 სიმეტრიულად განმეორებადი ხეულები და მის ფოთლებს ში-
 რის მოქცეული ცხოველები, ფრინველები და ადამიანებიც კი,
 საერთო პირობითობის და სცენის ორნამენტული სტრუქტურის
 ფარგლებში ედება. თელში საცემად უხე მათქმულ მოზაი-
 კის უსწორმასწოროდ ჩასმული ქვების საშუალებით, ოსტატები
 ფერის ფლერადობას და ყოვლისმომცველი ოქროსფერი არე-
 ბის ელვარებას აძლიერებდნენ, რაც მოზაიკას განსაკუთრებულ
 ბზინვარებას ანიჭებდა.

როგორც რომის სან კლემენტესა და სენ სავენ სოურ გარტამპლის ეკლესიებში ენახეთ, რომანული ტაძრების შიდა სივრცე მხოლოდ ქვით ნაშენ მოშველ კედლებს როდი მოიცავდა (იხ. სურ. 2-14, 2-15). ხშირად, კედლები საკმეველის სურნელოვანი კვაშოს ბოლქვებს შორის მოციმციმე სანთლების მუქზე მოუღვარე გამოსახულებებით იყო დაფარული. რომანულ პერიოდში, რომის ფარგლებს გარეთ, მოზაიკის ნაცვლად, ეკლესიის შესამკობად ფართოდ იყენებდნენ კედლის მხატვრობას, რომელიც იგივე გაუღუნას ვანიდიდა, რასაც სახვითი ხელოვნების სხვა დარგები; ანუ, მონუმენტური მხატვრობის ოსტატებისათვის შთაგონების წყარო, შესაძლოა, ყოფილიყო მონასტრების საგანძურებსა და ბიბლიოთეკებში დაცული ხელნაწერი წიგნების გაფორმება. ან სპილოს ძეღის ნაკეთობები, ან მინაქარი. ზოგ ოსტატს ბიზანტიური ხელოვნების მაგალითები ექონდა ნახაი, ზღს - კაროლინგული ან, სულაც, - ადრექრისტიანული ნიმუშები.

თაულის შიის სოფლის, სან კლემენტეს ეკლესიის აბსიდის მოხატულობაში, ოსტატებმა, ბიზანტიური სტილი ზრუნვითად შეუთავსეს ანტიკურ და შათ საკუთარ, მოსარაბულ ტრადიციას. ტაძარი 1123 წელს, რომის სან კლემენტეს ეკლესიამდე სულ რამდენიმე წლით ადრე აკურთხეს. საკუროხველის კონქში გამოსახულია ძალზე ექსპრესიული სცენა - პრისტინი დიდებულობა (სურ. 2-13). ქრისტეს ხელთ წიგნი უპყრი ნარწერი: „შე ეარ ნათელი სოფლისა“ (Ego sum lux mundi, იოანე 8:12). ეს გამოსახულება, თავისი მკაცრი, ძლევამოსილი იერით, შუა ბიზანტიური ხანის ედღის მხატვრობაში გავრცელებულ სამყაროს გამგებლობას და მსაჯულის - ქრისტე პანტოკრატორის - შთაბეჭდვად სახეს გვაგონებს. თაულის სან კლემენტეს ტაძრის მომხატველი რომანული პერიოდის ერთ-ერთი უზრუნველესი ოსტატი იყო, მგრაჟ მისი წარმომავლობის შესახებ ჩვენთვის არაფერა ცნობილი; არც ის ეიცოთ, თუ სად ეუფლებოდა იგი მხატვრის ხელობას. სახის დაგრძელებული ოვლები, არაბუნებრივად გრძელი ცხვირები, დიდი, ფართოდ გახული ოვლები, ისევე, როგორც სხვადასხვა ფერის ლოკალური ფერადოვანი სიბრტყეებით შექმნილ ფონზე ფიგურების გამოსახვა და მსუყე, სქელი კონტურები, მოსარაბულ ტრადიციაზე მებრუნებს (იხ. სურ. 1-10). ამავე დროს, აქ ნაკლებად შეინიშნება ბიზანტიური ხელოვნების გავლენა; ფორმის მოდელირება აქ მეტად თავისებურ ხასიათს ატარებს; ლიდან მუქისაკენ გარდამავალი ერთი ფერის საბი ტონის (ღია, საშუალო და მუქი) გამოყენებით შექმნილი მონაკვეთები ზოღუნად ყალიბდება. ფერების ერთმანეთში რბილი გადასვლის ნაცვლად, ოსტატი თითქოს ამ ზოღებით ერთგვარი სქემის დაღაგებით „ერთობა“; სქემატურობით გამოირჩევა სახის, თმის, ხეღებისა და კუნთების ცალკეული დეტალებიც.



2-13 • პრისტინი დიდებულობა. აბსიდის ფრესკის ფარგლებში, სან კლემენტეს ეკლესია, თაული, კატალონია, ესპანეთი, აკურთხა 1123.

© MNAC - კატალონიის ხელოვნების ეროვნული მუზეუმი, ბარსელონა.



2-14 • სენ სავენ სიურ გარტამალის სააბატო ქალაქი.

ქუატუ, საფრანგეთი, ქიზია - დაახლ. 1060-1075, ნავი - დაახლ. 1095-1115.

სენ სავენ სიურ გარტამალის სააბატო ქალაქი დასავლეთ საფრანგეთში მდებარე სენ სავენ სიურ გარტამალის ბენედიქტელთა სააბატო ეკლესიაში გვირაბის მსგავსი ცილინდრული კამარა ნაწა და ქორის მთელ სიგრძეზე გასდევს (საგ. 2-14). თუკი გალერეებისა თუ ქლერესთორის სარკმლებს არ ჩაეთვლით, სენ სავენის სიურც დარბაზული ეკლესიისას ნააგავს, სადაც ცენტრალური და გვერდითი ნაგები თითქმის ერთი და იმავე სიმაღლისაა. იმ ტარებისაგან განსხვავებით, რომლებზეც ზემოთ უისაუბრეთ (მაგ., სურ. 2-5), სენ სავენის ცილინდრული კამარა არ არის დანაწევრებული დაშტერი თალების შეერილებით, რაც ედლის მხატვრობისათვის იდეალურ პირობებს ქმნიდა.

სენ სავენის მაღალი კამარის მოხატულობაზე, რომელიც თითქმის პირენდელი სახითაა შემორჩენილი, ძველი და ახალი აღთქმის სცენები განთავსებული. ცენტრალური ნავი, რომელიც 1095-1115 წლებში აიგო, როგორც ჩანს, აშენებისთანავე მოიხატა და მომხატველმა ოსტატებმა, სავარაუდოდ, მშენებელთა ხარაჩო გამოიყენეს. შესაძლოა, მათ სწორედ იმიტომ შეძლეს ბაბილონის გოდოლის შესახებ ბიბლიური ამბის ასე ცოცხლად გადმოცემა, რომ ისინი უშუალოდ აკვირდებოდნენ მშენებლობის პროცესს (საგ. 2-15).

ძველი აღთქმის პირველი ნიგნის - დაბადების - მიხედვით (11:1-9), ღმერთმა (რომელიც აქ კომპოზიციის მარცხენა მხარეს ქრისტეს სახით არის წარმოდგენილი) დასაჯა ქედმაღალი ადამიანები, რომლებმაც გადანჯივტეს ზეცას მისწვდომოდნენ და ამისათვის საგანგებო ნაგებობა ააგეს. ღმერთმა ისინი მთელ დედამიწაზე გაუჩინა და სხვადასხვა ენაზე ალაპარაკა. ბაბილონის გოდოლი ამ სცენაზე რომანული კოშკის სახითაა გამოხატული, რაც უჩვეულო როდია შუა საუკუნეების ხელოვნებისათვის; ოსტატები ამა თუ იმ ბიბლიურ ისტორიას საკუთარ, თანამედროვე გარემოში გამოსახავდნენ და ამით ხაზს უსვამდნენ მათი თანამედროვე ეპოქისათვის ამ ამბების მნიშვნელობას.



2-15 • ბაბილონის გოდოლი, კონტის მოხატულობის ფრაგმენტი, სენ სავენ სიურ გარტამალის სააბატო ეკლესია, ქუატუ, საფრანგეთი, დაახლ. 1115.

და აქტულობას. მუშები ქვის მიმე ბლოკებს ეზიდებიან, რათა ისინი კოშკის თავზე მყოფ მშენებლებს იმავე ჯალაზბრის მემეობით მიანოდონ, რომლითაც დულაბით საესე სათლი ააქეთ ზემოთ. კომპოზიციის მარჯვენა კიდებში გამოსახული გოლიათი ნებროთი კი ქვის დიდსა და მიმე ლოდებს მსუბუქად იღებს და მშენებლებს ანედის. მოხატულობა რომანული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ენერგიითა და ცოცხალი თხრობით გამოირჩევა. ქრისტეს დინამიკური ფიგურა ახირებულ ადამიანებს უპირისპირდება; იგი თითქოს ცდილობს, გაერიდოს მათ მაშინაც კი, როდესაც, სავარაუდოდ, დასატუქსად, სხეულის ზედა ნაწილით მათკენ არის მიბრუნებული. მონუმენტური ფიგურები და მათი მკვეთრი, გამომსახველი მოძრაობა, მკაფიო კონტურები, დიდი ფერადოვანი ლაქები, დრამატულობის ორნამენტული ხასიათი – ეს ყოველივე ხელს უწყობს მნახველს, შორი მანძილიდან მკაფიოდ დანახვის და ცხადად აღიქვას მალალი კამარის შემამკობელი მხატვრობა. მომხატველ ოსტატთა ჯგუფი, რომელიც ამ ეკლესიაში მუშაობდა, არ იყენებდა ბუონ ფრესკოს ტექნიკას, რომელიც, თავისი მდგრადობის გამო, უფროდ იყო გავრცელებული იტალიაში. ისინი ბათქაშს ბატვის დანყებამდე ატენიანებდნენ, რის შედეგადაც ის საღებავის პიგმენტებს აქტიურად ინოედა; ეს კი მოხატულობას, მშრალ ბათქაშზე შესრულებულ მხატვრობასთან შედარებით, უფრო მდგრადს ხდიდა.



2-17 • **პეტარიანი. შაიერის კათედრალი**, დაახლ. 1080-1106 და XII ს-ის მეორე ნახევარი.



2-16 • **ინტარიანი. შაიერის კათედრალი**, რაინლანდ-ჰოლანდის შარ, გერმანია, დაახლ. 1080-1106 წლების რეკონსტრუქციის შემდგომ.

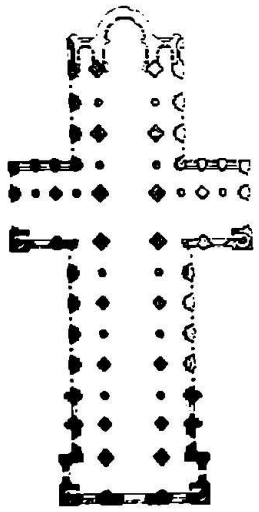
ღვთისმშობლისა და წმ. სტაფანას კათედრალი შაიერი – ში მდინარე რაინის ველზე მდებარე შაიერის საიმპერატორო კათედრალი კოლოსალურ ნაგებობას წარმოადგენდა. 1030-1060 წლებში აგებული ოტონური პერიოდის ტაძრის ხის გადახურვა, დაახლოებით, 1080-1106 წლებში ქვის კამარებით შეიცვალა (სმრ. 2-16). რთული ფორმის მასიურ, პროფილირებულ ბურჯებს, რომლებიც ნავის ყოველ სივრცულ მონაკვეთს მინიშნავდა, 30 მ-ის სიმაღლეზე აღმართული ჯერული კამარის დამჭერი თავლები ეყრდნობოდა. ამ ბურჯებს შედარებით პატარა სვეტები ენაცვლებოდა, რომლებსაც გვერდითი ნავის ცალკეული მონაკვეთების კამარები ეჭირა. მიმე და მსუბუქი ელემენტების ამგვარი რიტმული მონაცვლეობა, რომელიც პირველად ოტონთა ხის გადახურვის მქონე არქიტექტურაში გვხვდება (იხ. სურ. 1-23), შაიერის კონსტრუქციის მნიშვნელოვან ელემენტად იქცა. ჯერული კამარის კონსტრუქცია სიმძიმეს გადასახური მონაკვეთის ოთხივე კუთხეზე აწინილებს და ნაგებობის კედლებს ზედმეტი დანაღისაგან ათავისუფლებს. ამდენად, სივრცის გასანათებად, შესაძლებელი ხდება ყოველ ცალკეულ მონაკვეთზე დიდი სარკმლების უსაფრთხოდ განთავსება. შაიერის კათედრალის ექსტერიერი ოტონური და კაროლინგური არქიტექტურ-

რადან იღებს სათავეს. აღმოსავლეთ მხარეს მდებარე განიერი ტრანსეპტი, ისევე, როგორც დასავლეთით მიშენებული ბაზილიკის ნაწილები, მაღალი, აზიდული კოშკებით არის აღნიშნული. დიდი ზომის აბსიდა, რომელშიც ტაძრის მთავარი ტრანსეპტი განლაგებული, ქორაზ ბრტყელ კედელს ებჯინება; ტრანსეპტის მკლავები ორივე მხარეს ნაეის კედლებს სცდება. ნაეისა და ტრანსეპტის გადაკეთებზე დადი ზომის ოქტაგონალური კოშკია აღმართული, ხოლო ქორა კი უფრო მაღალი და ეიწრო კოშკებითა ფლანკირებული (სურ. 2-17). აბსიდასა და ტრანსეპტის კედლის ფასადების ზედა ნაწილში განლაგებული თაღები ვალურებს ქმნის; ამ ელემენტით მზაიერის კათედრალი იტალიურ ტაძრებთან, კონკრეტულად კი, ჩვენთვის უკვე ცნობილ პიზის ტაძართან პოიულობს პარალელს (იხ. სურ. 2-10).

ღარემის კათედრალი მოტლანდოის საზღვართან ახლოს, დარემი მდებარეობდა. დარემი ინგლისის ფორპოსტს წარმოადგენდა. სადაც საერო და საეკლესიო ბელისუფლება ეპისკოპოსი-პრინცის ხელში იყო. მან თავიარეზიზენცია თავდაცვისათვის მოსახერხებელ ადგილას განაღაგა. სწორედ იქ, სადაც მდინარე ეუა უხვევდა

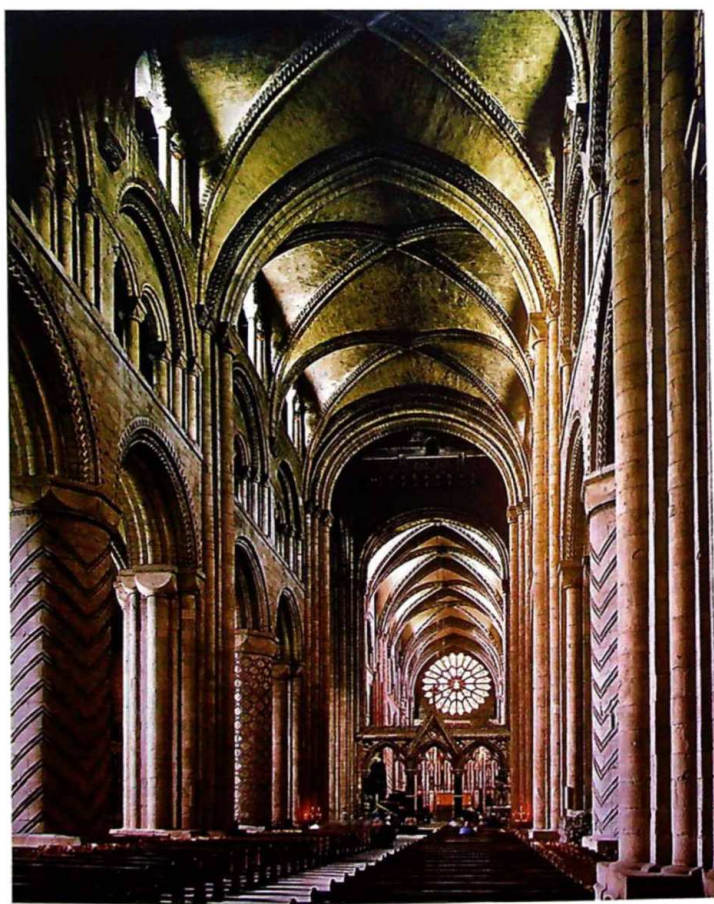
და ბუნებრივ სათაედაცუო თხრილს ქსნიდა. დარემი მძლავრ საფორტიფიკაციო კომპლექსად წამოყალიბდა, რომელიც სასახლეს, მონასტერსა და კათედრალს მოიცავდა. ციხესიმაგრის დიდებული კოშკი მას ხმელეთის მხრიდან შემოტეუებისაგან იცავდა, ნაგებობებს შორის მოქცეული, კათედრალის წინ მდებარე მოზრდილი სივრცე კი ციხესიმაგრის შიდა ეზოს წარმოადგენდა.

ღარემის კათედრალი, რომლის მშენებლობა 1087 წელს, ხოლო მისი კამარების ამოყენა 1093 წელს დაიწყო, ნორმანდოული რომანული სტილის მთამბედავი ნიმუშია; თუმცა, როგორც მრავალი სხვა საუკუნეების განმავლობაში მოქმედი ტაძარი, ისიც რამდენჯერმე გადააკეთეს (სურ. 2-18). ცენტრალურმა ნაემა შეინარჩუნა ნორმანდოული ხასიათი, მაგრამ ქოროს გასანათებლად გაჭრილი დიდი მრგვალი სარკმელი გოთიურ პერიოდს მიეკუთვნება. ეს კათედრალი, თავისი ზომებითა და მორთულობით, მეტად შთამბეჭდავი. ნაეის თაღების რთული, კლოფილირებული და მძლავრი მრგვალი ბურჯები რტმულად ენაცვლება ერთმანეთს. მრგვალი ბურჯების ზედაპირი შევრონებით, სპირალური კანტურებითა და რომბისებური ნაკეთი ფორმებით არის შემკული. ზოგ მათგანს კი ბალომის ფორმის დანიტული კაიტელი აქვს. მათზე გადასროლი-



2-18 • ღარემის კათედრალის გეგმა (A) და ინტერიერი (B), ჩრდილოეთი ინგლისი. 1087-1133. თაედაპირველი დასავლეთი მკლავი გოთიური სტილის ქორითა ჩანაცვლებული, 1242 - დაახლ. 1280, კამარის სმაღლე 22.2 მ.

✦ გაფორმებული დარემის კათედრალის არქიტექტურული ხელები ვებ-გვერდზე myartslab.com



ლი ლილეებით შემკული თაღებიც, ასევე, უხვად არის შორთული შერონებით. თავდაპირველად, მთელი ეს ორნამენტული დეკორი სხედასხეაფრად იყო შეღებილი.

კათედრალის მძლავრ სვეტებსა და კედლებს ახალი, ნერეიურებიანი სისტემის მქონე ჯერული კამარა ეყრდნობა. სანტიაგო დე კომპოსტელას, კლუნის, ფონტენის, შპაიერისა და დარემის რომანული ხანის მშენებლები, ქვის კამარების აღმართვისას, სხედასხვა კონტრუქციულ ვარიანტებს იყენებენ. დარემის ოსტატებმა, თითოეული სივრცული მონაკვეთი დიაგონალურად გადაჯვარედინებული ორი წყვილი პლასტიკური ფორმის ნერეიურით ისე გაყვეს, რომ კამარის გვირგვინი შეისრული ფორმის დამჭერი თაღების საჭეჭ ქვებთან გაათანაბრეს. მართალია, ამის შედეგად, მაყურებლის მზერა მთელი ნაჲის ალქმისას ქვემოდან ზემოთ შუაფერებელად მოძრაობს და კამარის ერთი მონაკვეთიდან მეორეზე ყოველგვარი დაბრკოლების გარეშე გადადის, მაგრამ ნერეიურების მდიდრულად ორნამენტირებული ზიგზაგისებური ნაკვეთი ფორმები მის თვალს მაინც აყოვნებს ყოველ სივრცულ მონაკვეთზე. შიდა სივრცის ამგვარი სტრუქტურული დანაწევრება ტიპურია რომანული ტაძრებისათვის. ნერეიურებიანი ჯერული კამარის ეს ახალი სისტემა გოთიკური არქიტექტურის დამახასიათებელი ნიშანი გახდება, თუმცა იქ, ის სრულიად განსხეაეებულ ესთეტიკურ ეფექტს შექმნის.

საერო არქიტექტურა: ღვრის სიხსიმაგრე, ინგლისი

გამუდმებული შიდა ომებისა და პოლიტიკური ძერების ეპოქაში, მოსახლეობა, თავდაციის მიზნით, ციხესიმაგრეების მშენებლო-

ბას თავისი სახსრების უდიდეს ნაწილს ახმარდა და ეკლესია-მონასტრების მშენებლობისათვისაც უხვ შესაწირს გაიღებდა ხოლმე. ციხესიმაგრეები, რომლებშიც ვარნიზონები იდგა, ხშირად ქალაქის მასშტაბებს აღწევდა. XII საუკუნეში სამხედრო ძლიერების განსახიერებას წარმოადგენდა ღვრის ციხესიმაგრე, რომელიც ინგლისის სამხრეთ-აღმოსავლეთ სანაპიროს მტრის შემოსევებისაგან იცავდა (საზ. 2-19). ის თვალნათლივ გვიჩვენებს, თუ როგორ ეთარდებოდა თავდაციის სისტემა საუკუნეების განმავლობაში.

იმ ადგილას, სადაც ინგლისსა და საფრანგეთის შორის მდებარე ინგლისის არბი (იგივე ლა მანმის სრუტე) ყველაზე ვიწროა, რომაელებმა შექურა ააგეს, მოგვიანებით კი, მის გვერდით, ანგლო-საქსებმა ეკლესია ააშენეს (მინაყრილის ნაშთებით გარშემორტყმული ეკლესია და შექურა ჩანს კომქის უკან, სურათზე 2-19). ადრეულ შუა საუკუნეებში ციხესიმაგრის უსაფრთხოებას ხის კედლებით დასრულებული ხელოვნური მინაყრილები უზრუნველყოფდა, ხის კომქი კი მნიშვნელოვან ადმინისტრაციულ ნაგებობას წარმოადგენდა და ხშირად საცხოვრებლადაც გამოიყენებოდა. მაღავე, ცეცხლგამძლე კედლების უპირატესობა ყველასათვის აშკარა გახდა და XII- XIII საუკუნეებში სამხედრო ინჲინრებმა ხის კომქები და მესერი ქვის კედლებით შეცვალეს და ქვის ის მასური კომქები ააგეს, რომლებსაც ჩვენ დღესაც ვხედავთ.

დადი კომქი, როგორც მას შუა საუკუნეებში უწოდებდნენ (თუმცა, მოგვიანებით მას ინგლისში - ჭიფი (keep), ხოლო საფრანგეთში დონჲონი (donjon) უწოდეს), ციხის შიდა ეზოში (რომელსაც ბილი (bailey) ეწოდებოდა) იდგა და დამატებითი კედლებით იყო გარშემორტყმული. მას, ასევე, გარს უვლიდა თხრილი, რო-

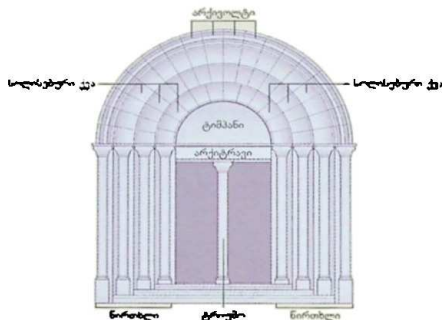
2-19 • ღვრის ციხესიმაგრე

სამხრეთი ინგლისი, ინგლისის არბისას (ლა მანმის სრუტე) და ნავსადგურის ზედახედი.

სიღრმეში, ცენტრის გასწვრივ - რომანული შექურის კომქი, აღდგენილი ანგლო-საქსური ტაძარი, მინაყრილები. ცენტრში - მინაყრილითა და კედლებით გარშემოყლებული ნორმანდოული დადი კომქი - XII ს. გარე კედლები - XIII ს. ახალი ნაგებობები გადახურულა ნითელი კრამიტით. ციხესიმაგრე მოქმედი იყო II მსოფლიო ომის დროს. დღეს აქ მუზეუმი.



რომანული ტაძრის პორტალის ყველაზე მნიშვნელოვანი გამოსახულებები მოცემული იყო ხოლმე კარის თავზე მოთავსებულ ნახევარწრიული ფორმის ტიმპანსა და ტიმპანის ქვეშ მდებარე არქიტრავზე. ტიმპანში ხშირად გამოსახულა ქრისტე დიდებოთა ან განკითხვის დღის ქრისტე - მხაჯლი ტიმპანი არქივოალტებით - სოლისტური ფორმის ქვემოთ ანუხოლო, რელიეფურად ნაკეთი თაღებითაა მოსარსებული. არქიტრავი და არქივოალტი კარის ორივე მხარეს არსებულ ვერტიკალურ ნოტიხლებს და ზოგჯერ ტრიუმფოსაც (კარის ცენტრში აღმართულ საყრდენ სვეტს) ვერდნობა. ნოტიხლები და ტრიუმფი ხშირად რელიეფური გამოსახულებით - ცალკეული ფიგურებით, სვეტებითა თუ თბრბოთი ხალხის სოცეტური ფრთხით - იყო შემკული. ზოგჯერ კარის ნოტიხ-ლი ნინ იყო ხოლმე ნამონული და ერთდვარ პორტიკს ქვნიდა.



ქართული რომანული ტაძრის პორტალის არქიტექტურულ მოდელირებას ვებ-გვერდზე myartsab.com

მთელი კომპის სიმაღლეს ვიზუალურად კიდევ უფრო ზრდიდა. ზოგიერთ ციხესიმაგრეში თბრბოლებს წელით აესხდნენ ხოლ-მე. შესასვლელს აკონტროლებდა სადარაჯო ვიზუური, ზოგჯერ, ასანევი ხიდიოური. ყველა ციხესიმაგრის შიდა ეზოში - ბეილიში სხვადასხვა დანიშნულების უამრავი ნაგებობა იდგა, რომელთა შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი ე.წ. ბატონის - ლორდის სასახლე (lord's hall) იყო; აქ იმართებოდა სამეფო კარის ნეგრების მიღება, ენუხოდა ნადიშები და სხვა ცერემონიები. ხის ნაგებობებში ცხოვრობდა ვარი და ასევე, მსახურებიც; ციხესიმაგრეში ცხოველებიც მრავლად შეიკვდა. ამავე დროს, ციხესიმაგრის სრულყოფილად ფუნქციონირებისათვის საჭირო იყო სახელისნოები, ბეღელი, თავლა, ლუმელი, ჭა და სხვა დანიშნულების ნაგებობები.

თუკ მტერი კდლის ზღუდეს გააღრმევდა, ციხესიმაგრის მცველები დღად კომქსაკენ იხედდნენ. მოუხედავად იმისა, რომ დეერის ციხესიმაგრე ისეთი მოუვალი კდლის თავზე იდგა, რომ ზღვას მალდდან გადაყურებდა, XIII საუკუნეში მისი გაღაენი გააორმაგეს და კომქებით გაამაგრეს. აღუამებოტყმული გარ-ნიზინი შოლოდ შიმშილის გამო თუ დანებდებოდა მტერს.

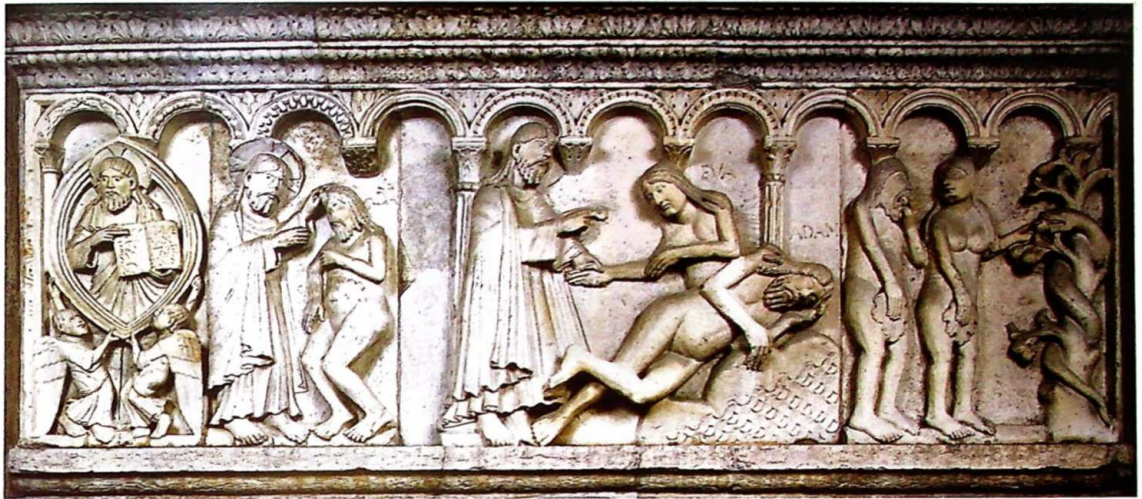
დეერის ციხესიმაგრის აყვავების ხანაში, სოფლის მეურნეობის განვითარებამ და, საზოგადოდ, კეთილდღეობის ზრდამ, მთელი ევროპაში აქტიური მშენებლობისათვის უფრო მეტი რესურსი შექვნიდა; გაიზარდა ეკლესიების, ციხესიმაგრეების, სასახლეების, საცხოვრებელი სახლების, სამეურნეო ნაგებობებისა და მონასტრების რიცხვი. შერობები, რომლებიც სტიქიისა და უამინდობის, ეანდალიზმის, მოკლევლობისა და ომიანობის მოუხედავად, დღეს მანძე დგას, მშენებლთა ოსტატობასა და მათი შემოქმედებით უნარს ადასტურებს და მათი მულობელების ძალას, საკუთარი მინის მომართ მათი სიამაგის გრმობასა და რწმენას ნარმოაქენს.

საფასალო და ინსერიინის შუაბაპოგანი ქანდაკება

სურთომოდერება რომანული ხელოვნების ნამყვანი დარგია; გარდა იმისა, რომ არქიტექტურა დიდ მატერიალურ და ადა-მანურ რესურსებს მოითხოვდა, ის ევროპაში მთელი 500 წლის განმავლობაში მოუნეხებული ქვის მონუმენტური ქანდაკებისათ-

ვის აუცილებელ ფიზიკურ გარემოსაც ქვნიდა. ადრეული შუა საუკუნეების „მუნიჯი“ ექსტერიერები (იხ. სურ. 1-17) რომანული ხანის მოქანდაკებმა „მქვერმტყველ“ ფასადებად გარდაქმნეს; აქ ნამყვანი ადგილი ეჭირა პორტალებს, რომლებიც უხედა იყო შემკული სიმბოლოურ და დიდაქტიკური ხასიათის სვეტებით და ეს რთული თეოლოგიური პროგრამის მქონე დეკორი გარე სამყაროსაკენ იყო მიმართული (იხ. სურ. 2-21). დიდებით აღსაყდრებული მაცხოვარი, შესაძლოა, შესასვლელის თავზე ნარ-სამედგინათ, სულ უფრო მეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ლეონსმ-შობლის გამოსახულებას. პორტალებზე ნარმოადგენილი იყენე ძველი ალთქმის ნინსარმტყველები, მეფეები და დედოფლები, რომლებსაც შუა საუკუნეების ქრისტიანები ახალ ალთქმაში ასახული მოვლენებისა და ადამიანების ნინამორბედებად მიიჩ-ნებდნენ; ასევე, აქ შეხედებოდა იმდროინდელი ეპისკოპოსების, ანატებისა და ეკლესიის მოამაგე დიდგაროვნებისა თუ როგითი ადამიანების გამოსახულებებსაც კი. ტაძრის სხეულზე გეხედება რეალურ თუ ნარმოსასხეთ ნაგებობათა გარემოში ნარმოადგენილი უამრავი სკულპტურული გამოსახულება: ურჩხულები და ცხოვე-ლები, მცენარეები და გეომეტრიული ორნამენტი, გარყენილები-სა თუ სიხარბის აღგეგროული გამოსახულებები. რჩეულინი ან-გელოზებთან ერთად ზეცაში ხარობენ, ცოდვილებს ჯოჯოხეთში დემონები ანამებენ; ჩვენ თაღნიწ ბობლოური და ისტორიული ამბები ცოცხლებდა. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ როგორც ბობლოური, ისე იმდროინდელი მნახველის ყოველდღიური ყოფის ამსახველი სვეტები, შუასაუკუნეობო გარემოში ვითარდებდა.

ამგვარი სიხალთი აღბეჭდელ პორტალებს, რომლებიც რომა-ნული ხელოვნების უდიდეს მხატვრულ მიღწევას ნარმოადგენს, ქრისტიანული ეკლესიის უმთავრესი გზავნილები საკურთხეველი-დან ტაძრის გარეთ, შუა საუკუნეების ქალაქების საჯარო სიერ-ცები გამოაქონდა. შესასვლელის გარდა, სკულპტურული ფიგურ-ული გამოსახულებები გეხედება ინტერიერის კაპიტლებზე და ექსტერიერის საყრდენ კონსტრუქციებსა და სვეტებზე; ისინი მთელი ტაძრის „სხეულს“ იყო მოდებული და ფრიზებსა და კონ-სოლებს ამკობდა, ხანდახან კი ეს ფიგურები კარნიზებისა და არქიტექტურული ელემენტების პროფილებიდან იცქერებოდნენ. რომანული ტაძრების მშენებლობისას მოქანდაკებს უამრავი სა-მუშაო ქვნიდათ.



2-20 • ელიოჯელმო, ადამი და ევას შექმნა და მკაცება, დასაძლელი ფასადი, მოდენის კათედრალი, ემილია, იტალია. მშენებლობა დაიწყო 1099, ქანდაკება დაახლ. - 1099, სიმაღლე - დაახლ. 92 სმ.

მოდენის კათედრალის მოქანდაკე ვიციხაძემ

იტალიის რომანული პერიოდის ქანდაკება ანტიკური რომის სულისკეთებით არის გამსჭვალული. მოდენის კათედრალის დასავლეთი ფასადის პორიზონტალურ რელიეფზე მუშაობისას, მოქანდაკე ელიოჯელმომ, შესაძლოა, იმ რომაული სარკოფაგებით იყო შთაგონებული, რომელთა ხილვა, 1099 წლისათვის, ჯერ კიდევ შესაძლებელი იყო სასაფლაოებზე. ელიოჯელმო თემებს ძველი აღქმის პირველი ნიგნიდან იღებს და ყურადღებას ძირითადად აწმინდა და ევას შექმნა და მკაცება ამახეილებს (სარკ. 2-20). სცენის მარცხენა კიდეში წარმოდგენილია ღმერთის ფიგურა მანდორლაში (ორიგალი სხეულის ირგვლივ), რომელსაც ქვემოდან ანგელოზები იჭერენ. ღმერთის გამოსახულება აერთიანებს მამა ღმერთისა და ქრისტეს სახეებს; ეს უკანასკნელი ჯეროვანი შარავანდით ამოიცნობა. ამის შემდგომ თხრობა მარცხნიდან მარჯვნივ, სამი სცენის სახით, შემდეგი თანმიმდევრობით ვითარდება: ადამის შექმნა, ევას შექმნა ადამის ფერდიდან და ინდივიდუალიზმით არის აღსავსე, ისინი ემოციურად გადმოგვცემენ ამავეს, კამკამა საღებავები კი, რომელთა კვლია ახლა თითქმის გამჭრალა, ამ სიცოცხლის შეგრძნებას კიდევ უფრო გაამძაფრებდა. მოდენის წარწერა გვამცნობს: „შენი ნამუშევარი, სხვა მოქანდაკეთა შორის, ყველაზე მეტად ბრწყინავს, ელიოჯელმო“. აღმოჩნდა, რომ მოქანდაკის ამგვარი თავდაჯერებულობა გამართლდა. ელიოჯელმოს გაელენა მთელი იტალიაში გავრცელდა და ინგლისამდე, ლინკოლნის მორეულ კათედრალამდეც კი მიაღწია.

სან პიერის (ნ. პეტრეს) მონასტერი მოსასკო სანტაგო დე კომ-პოსტელასკენ მიმავალ საილიგრომო გზაზე ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პუნქტი იყო, სადაც მომლოცველები ჩერდებოდნენ. ამ ადგილას ოდესღაც კარილინგური პერიოდის ტაძარი იდგა, მაგრამ მას შემდეგ, რაც 1047 წელს მონასტერი კლუნის საძმოს ნეკრი გახდა, პილიგრომებისა და ადგილობრივი თავად-ზნაურების შემოწირულობებითა და მახლობელ მდინარე გარონაზე დაწყებული ნაოსნობის კონტროლის შედეგად, მონასტერს აყვავების ხანა დაუდგა. დღემდე შემორჩენილი ამ ხანის კლუატრის (დაახლ. 1100. აბატ ანსეტილის ნინამბლერობის ხანა), ტაძრის პორტალისა და პორტიკოს (1100-1130, აბატ როვერის ნინამბლერობის ხანა) ქანდაკებითა უმეტესწილად, რომელთა რაოდენობა და ხარისხი მართლაც რომ გამოირჩეულა.

აღსაყდრებული ქრისტეს სობრტყობრივი ფიგურა, კომპოზიციაში არჩნდა ღმერთმა, უზარმაზარ ტომანზე დომინირებს სარკ. 2-21), რომელზეც იოანეს გამოცხადების მე-4 და მე-5 თავები აღწერილი მეორედ მოსვლა წარმოდგენილი. ქრისტეს ეს გიგანტური ფიგურა წარუვლი სიღადის შთამბეჭდავ ხატს ქმნის. მანდორლაში გამოსახულ ქრისტეს თავს ჯეროვანი შარავანდი ადგას. თუმცა, მისი ფიგურა ამ ასოკალფსურ ხოლუში მყარი და სტატიკურიც კია, მაგრამ მის ირგვლივ გამოსახული ოთხი ფრთოსანი არსება, რომლებიც ოთხ მახარებულს განასახიერებენ (ზემოთ, მარცხნივ გამოსახული ანელოზი - მათე; ქვემოთ, მარცხნივ, ლომი - მარკოზი; ქვემოთ, მარჯვნივ, ხარი - ლუკა; ზემოთ, მარჯვნივ, არწივი - იოანე) და ერთგვარად ახაროვებულ ქრისტეს ფიგურას, თითქოს თავად ქრისტეს შუაგული დიდებულების ძალით ამოქმედებულები, ენერგიულად მოძრაობენ. დაკლანცილი ხოლუები, რომლებიც ქრისტეს ორივე მხარეს და მის ქვემოთ, მთელი ტომანის სივანეზე გახლენ და რომლებიც, როგორც ჩანს, „პროლის მსგავსი მინის ზღვის“ (გამოცხადება 4:6) ტალღებს განასახიერებს, ტომანის სობრტყეს სამ რეკისტრად აყოფს. ამ რე-

გისტრებზე კი განთავსებულია 24 უხუცესის ფიგურა, რომლებსაც თავზე ოქროს გვირგვინები ადგათ. ხელთ ან სიმებიანი საკრავები ან საკმეფლით სავსე ოქროს თასები უყურიათ (გამოცხადება 4:4 და 5:8); რთულ, მოძრავ პოზებში წარმოდგენილი მედომარე ფიგურები თითქოს ადგილზე ცმუჯვენ, რათა ქრისტეს ბრწყინვალე გამოცხადებას თვალი შეეაღონ. ყოველი მათგანი სასასათო პოზითა და შესტოულად გამოირჩევა. მოქანდაკეები თითქოს ცდილობენ, გვიჩვენონ, თუ როგორ ოსტატურად ფლობდა სამგანზომილებიანი ფიგურის, ზოგჯერ, საკმაოდ რთულ პოზში გადმოცემის სხვადასხვა ხერხს. ფოთლოვანი და გეომეტრიული ორნამენტები კომპოზიციის ირგვლივ დარჩენილი ფონის ცარიელ სიბრტყეს მთლიანად ფარავს. ტიმპანის ქვედა კუთხეებში გამოსახული ურჩხულები პირობად ლენტისებურ გრავილებს ანიჭებენ, არქიტრავის ორივე კიდეში, სხვა არსებების თოკივით გრძელი ნენები კი აკანთის ვარდულებად ეხვევა.

არქიტრავი და ტიმპანი კარის ორმხრივ ნივთხლებსა და ტრიუმოს (პორტალის ცენტრალური სექტი) ეყრდნობა. ამ არ-



2-22 • ტრიუმფი, საზნაური პორტალი, სან პიერის მონასტრის ქალაქი, შივასი, დაახლ. 1115.

ქიტექტურულ ელემენტებს დაკბილული პროფილები აქვს. მათი კიდეების უსწორმასწორო ფორმათა თამაში კარის ნივთხლებზე მიდგმული მცირე ზომის სვეტების მზიდ ფუნქციას ვიხვალურად ასუსტებს; ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ პორტალის ქვედა ნაწილს შედარებით მყიფეა და კომპოზიციის სიმძაფრის თითქოს მხოლოდ ქრისტეს დიდებით მოსილი მდგრადი ფიგურა განაპირობებს. კარის ორივე მხარეს, ნივთხლებზე წმ. პეტრე და სხვა ნინასწარმეტყველი არის გამოსახული. მაღალი გამხდარი პეტრე აბოჯს სხვადასხვა საპირისპირო მხარეს დგამს, თუმცა, სხეულის ზედა ნაწილით უკან ტრიალდება, თითქოს კარში შეხედვას ლამობს.

ტრიუმოს (საზ. 2-22) ნინა პირზე ლომების ჯვარედინად განლაგებული ფიგურების ნეილია მოცემული. იმ მხარეს კი, რომელიც ამ სურათზე ჩანს, წარმოდგენილია ნინასწარმეტყველი, რომელსაც, ჩვეულებრივ, იერემიად მიიჩნევენ; იგი მაყურებლისკენა მოძრუნდება, ფეხები გადაჯვარედინებული აქვს და მთლიანობაში მისი პოზა ისეთი რთულია, რომ, ამ დღემარეობაში არათუ მოძრაობა, არამედ, ფეხზე დგომაც კი შეუძლებელია ადამიანისათვის. ტრიუმოს დანიშნულ უსწორმასწორო ფორმას მოქანდაკეც ოსტატურად შეუთანხმდა ფიგურის თავის, მენჯების, მუხლებისა და ტერფების კუთხოვანი ფორმები. ეს დეკორატიული კბილანები, ისევე, როგორც ტრიუმოზე გამოსახული ლომები და არქიტრავის ვარდულები, როგორც ჩანს, ისლამური ხელოვნების გავლენით არის შექმნილი. მოასაქის ტაძრის მშენებლობა პირველი ჯვაროსნული ლაშქრობის დასრულებისთანავე დაიწყო; მაშინ ევროპელებმა პირველად იბილეს ისლამური ხელოვნების ნიმუშები და წმინდა მიწის არქიტექტურული ძეგლები. ლაშქრობაში მოასაქის რეგიონის მაყურებლებიც მონაწილეობდნენ და, შესაძლოა, სწორედ მათ ჩამოიტანეს ახალი მხატვრული იდეები და ისლამური ხელოვნების ნიმუშები სამშობლოში.

პორტიკი, რომელიც პორტალის ნინა ნაწილს მოიცავდა, პილოგრობების შესაკრებად და ქანდაკებების დასათავსებლად მოსახერხებელ გადახურულ სივრცეს ქმნიდა. მისი გვერდითი კედლები კიდევ მჭერი სექსტუპურული ფიგურით იყო შემკული (საზ. 2-23), მაგრამ მათი სტილი, თემატკა და მაყურებელთან მიმართება სრულად განსხვავებულია. ტიმპანისა და სვეტების სტილიზებული, მღელვარე გამოსახულებების ნაცვლად, აქ შედარებით რეალისტურ, უშუალო ფიგურებს ვხვდებით. თეოლოგიური დოგმების ხორცშესხმისა და მიწის მომგვრელი აპოკალიფსური მოვლენების ასახვის ნაცვლად, ეს ფიგურები ადამიანურ სისუსტეებსა და ტანჯვას გამოხატავენ, რათა მაყურებლები დაარწმუნონ, მისდობნ ეკლესიის მიერ დადგენილ ზნეობრივ ნორმებს.

კედლის ქვედა ნაწილზე, ორმაგი თალღის უკან იმ ადამიანთა ნაშების შემადარუნებული სცენებია მოცემული, რომლებიც სიხარბისა (შომხვეტელობის) და ავბორცობის (გარყვნილების) მსხვერპლი გახდნენ. XII საუკუნეში ეს ორი ცოცხა ზნეობის შქადაგებლებს განსაკუთრებით აწუხებდათ. ქვემოთ, მარცხენა მხარეს, ხარბ ადამიანს დემონები უტყვენ, მას კისერზე ჩამოკიდებული ფულის ტომრების სიმძიმე ახრბობს. მის საპიროს-პიროდ, სვეტის მეორე მხარეს, ქალის სახით წარმოდგენილი ავბორცობა, გარყვნილება (luxuria); იგი ღობიანი ეშმაკის ნინამე დგას და გველები მას შერდს და გენიტალიებზე სტენენ. ამ სცენის ზემოთ, კედლის გაგრძელებაზე „ლუქსურია“ კვლავ ჩნდება. იგი თუნჩი ადამიანის სასიკვდილო სარცელთან დაჩოქია; ეშმაკებს კი ამ კაციის ფული აუღიათ, გარბიან და თანთათბირობენ, როგორ გაუმწარონ სიცოცხლის უკანასკნელი ნუთები მომაკვდავს. ეს სცენები თვალსაჩინოდა წარმოდგენილი,



2-23 • საზნაუთი პორტიკის ვარსკვლავი კედლის რელიეფები, სან პეტროს მონასტრის ეკლესია, მონასპი, დაახლ. 1115.

ლაზარეს და მდიდარი კაცის იგავი, რომელიც ამ კედლის ზედა ნაწილზეა ნარმოდგენილი. თავის ზნეობრივ მნიშვნელობას დღემდე ინარჩუნებს. ამ იგავის შესახებ ისაუბრა მარტინ ლუკერ კოსტმა ქალაქ შემუშვის უკანასკნელი საეკლესიო ქადაგებისას, მის მოქმედობამდე რამდენიმე დღით ადრე იგი შემუშვისი დასუფთავების სამსახურის მუშების გაფიცვის მხარდასაყრად იმოყვებოდა. როგორც ჩანს, იგავები მოცემული მდიდარი და ხარბი ადამიანის ნათურალოს სახეზეა, მან შემუშვის ამ კონკრეტულ შემთხვევას დაუკავშირა და თანამედროვეობის კონტექსტში ჩასვა. ისევე, როგორც ამ პორტიკაზე, დოქტორ კინგის ქადაგებამაც. ეს იგავი სხვა ისტორიებთან და იდეებთან ერთად იყო მოხსენიებული, რათა მისი მნიშვნელობა მსმენელისათვის უფრო ცხადი და გასაგები ყოფილიყო.

ხედრი აქ არ არის ნაჩვენები, მაგრამ ის, რასაკვირველია, ამავე კედლის ქვედა ნაწილში, იმ ხარბი კაცის ნაშბის სცენაშია გაცხადებული, რომელიც ჩვენ თავად ამ მდიდართან შეგვიძლია გავაიგიოთ. რელიეფებზე გამოსახული ამ პერსონაჟებისა და ამბების ამოსაცნობად, ცხადია, გარკვეული ცოდნა იყო საჭირო და, შესაძლოა, იმდროინდელ მკვლევრებს, თანამედროვე ტურისტების მსგავსად. „გიდიც“ კი დასჭირებოდა, რომელიც რელიეფებით გადმოცემული ამბების გაგებაში დაეხმარებოდა. ამის მიუხედავად, თითოეული ამბის მორალი, თუ ჩადენილი ცოდვის შედეგები, მაინც ნათლად და მკაფიოდ იკითხება ამ თხრობითი ხასიათის რელიეფებზე. ეს არ იყო წმინდა წერილში აღწერილი ამბების უბრალო თხრობა წერა-კითხვის უკოდინარი მისახლეობისათვის, ეს უფრო ქვაში გაცხადებული ქადაგება გახლდათ.

სან ლაზარეს ეკლესია მონასპი

განსხვავებულ მხატვრულ ხერხებსა და თემატიკის ხედავით ოტენის სენ ლაზარეს ეკლესიის პორტიკის რელიეფების შემთხვევაში (იხ. „ახლო ხედი“ შემდეგ გვერდზე). ეკლესია, რომელიც XII საუკუნის პირველ ნახევარში ოტენის კათედრალური კომპლექსის ნაწილად აიგო, წმ. ლაზარეს რელიეფების საეკლესიო ნარმოადგენდა, კათედრალად კი ის მხოლოდ 1196 წელს იქცა. ტომასი განკითხვის დღეს ნარმოგვიდგენს. აქ გამოსახული მანდრია, რომელშიც ქრისტეს ფიგურაა ჩანერილი, ორ ტანწუნებზე ანგელოზს უჭირავს. მაცხოვარი აღსასრულის ეპის დაბრუნდა, რათა მის ფერხითი, არქიტრაფის გასწვრივ გამოსახული, სარკოფაგებიდან ნამომდგარი, შიშისაგან მოკუნტული შიშველი ადამიანი განსაჯოს. ქრისტესაგან მარცხნივ (ჩვენგან მარჯვნივ) ცნადილები იტანელებიან, საპროისპირო მხარეს კი მართლები წვდობავენს მისიკვამიან. ცოდვილთა მხარეს მოცემულ ნარწუნებზე იკითხება: „უმაღ შიშმა შეიპყროს ისინი, ვისაც ამქვეყნიური ცოდვები ამძიმებს, თავხარი დასცეს მათ ამ ადამიანების ხედიდან“; მართალთა მხარეს კი წერია: „ასე აღდგება ყველა, ვინც უარს ამბობს ცოდვილ ცხოვრებაზე და მისთვის გაბრწყინდება მარადიული ნათელი“ (თარგმნილია გრიგოსა და ზარნეიკიდან).

კიდევ ერთი ნარწუნა, რომელიც ზუსტად ქრისტეს ფიგურის ქვემოთაა ამოკეთებული, ოტენის ტომასის შექმნას ვინმე ფილბერტუსი მონარს; ნარწუნა გვაძენობს: „ფილბერტუსმა გააკეთა.“ ამ ნარწუნას, ხელოვნების ისტორიკოსები, ტრადიციულად, XII საუკუნის ოსტატის ხელოვნების ერთ-ერთ იშვიათ მაგალითად მიიჩნევენ. ნარწუნის თანახმად, ფასადი და მისი შემამკობელი ხელმძღვანელები ფილბერტუსის, მოქანდაკეთა დიდი სახელოსნოს ეხდომიდანების სახელს უკავშირდებიან. თუმცა, ახლახან, ხელოვნების ისტორიკოსმა ლინდა სეიდალმა ეს ვერსია ეჭვქვეშ დააყენა.

რათა შუა საუკუნების მკვლევრებმა საკუთარი თავის ანალოგიურ სიტუაციებში ნარმოდგენა შეძლოს; შესაძლოა, სხეულზე ტკივილიც კი იგრძნოს, რათა გაფრთხილდეს და თავი აარიდოს ამგვარი სამხელი შემდეგის მომტან საეკლესიო.

კედლის ზედა ნაწილში მოცემულ განივი ფორმის რელიეფზე უფრო მშვიდი განწყობლება სუფევს, თუმცა, ზნეობრივი შეგონება აქაც მტკიცედ და მკაფიოდაა გაცხადებული მათთვის მაინც. ვისთვისაც ცნობილია აქ ასახული ამბავი. რელიეფი მოგვითხრობს ლაზარეს და მდიდარი კაცის შესახებ (ლუკა 16:19-31), რომელიც ქრისტეს იგავთაგან ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებულია რომანულ ხელოვნებაში. განიერი სცენის მარჯვენა კიდეში ხარბი მდიდარი ნარმოდგენილი, რომელიც მსახურების მიერ განყოფილ სუფრასთან ზის, ნადიბით ტყებზე და იქვე, სცენის მარცხენა კიდეში გამოსახულ მხოლოდ კეთილი მათხოვარს – ლაზარეს სუფრის ნარწუნებზეც კი უარს ეუბნება. შავიდიის ქვეშ მშობი ძაღლები დამოხიან და ლაზარეს, რომელმაც უკანასკნელად ამოსთქვა, ჩირქიან წყლებს ულოკავენ. ლაზარეს თავის ზემოთ გამოსახულ ანგელოზს მისი სული, რომელიც შიშველი ჩელოს სახით უნდა ყოფილიყო ნარმოდგენილი (გამოსახულება ახლა დაკარგულია), აბრაამის (სამოთხის ზოგადი სახე) კალთაში გადაყავს; პატრიარქი კი მას გულში იკრავს, რაც ღვთისმოსავი ცხოვრების სამარადისო საზღაურს ნარმოადგენს. მდიდრის

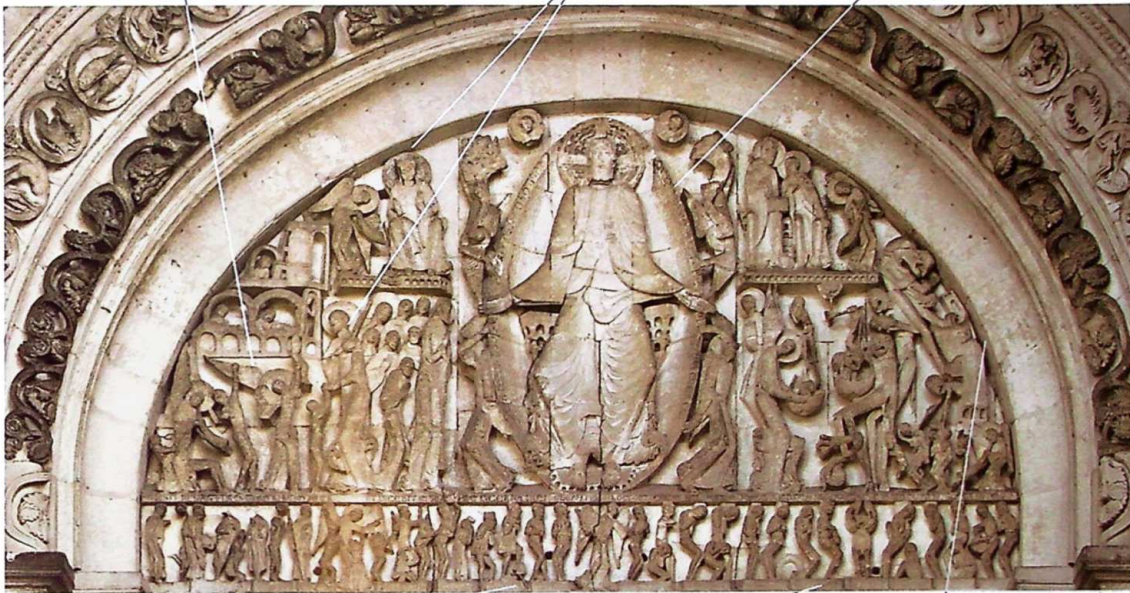
ახლო ხელით | განკითხვის დღის ტიმპანი ოტენში

ვილბერტუსი (7), დასავლეთი პორტალი, სენ ლაზარეს კათედრალი, ოტენი, ბურგუნდია, საფრანგეთი.
დაახლ. 1120-1130 ან 1130-1145.

ერთ-ერთ ყველაზე მოშობილ სცენაზე უხედავთ ანგელოზს, რომელიც, მართლაც, არქიტექტურული ელემენტებით გამოასახლავს ბრწყინვალე ზეციური სამყაროსა და განხილავს თაღისაქენ უბიძგებს. მის გვერდით მდებარე მეორე ფიგურა კი მთელი არსებით ზემოთ მისწრაფებს და სპირიტუალურ ასამაღლებლად, თავის ჯერის მოუთმენლად ელის

აღსაყდრებელი ღვთისმშობელი ზეციური დედოფლის სახითაა გამოასახლ. ჭკუბით ესხმები ნი. პეტრეს, რომელსაც მსარზე გადაკიდებული დიდი განსაღებო ამოცანებით, როგორც ზეციური კარბების მცველს; და თავის მოუღალესას ასრულეს და საშობიებში შესვლის მოზოდნე ერთ-ერთ მართალს ბელთი იქნეს.

ეს ნარწერა ვაჟმცნობს. მხოლოდ მე განსაკუთრებულად და აუფარებლად საბრძოლეს მე განწესი და ერთი ყველას, ვინც დანაშაულს სჩადის. ცხადია, ზოგ ვაჟმცნებელს ლათინურად კითხვა შეუძლია.



ჯერის (იერუსალიმის ნიშანი) და სადგელიანი ნიკარის (სანტიაგო დე კომპოსტელას ნიშანი) მიხედვით. ამ ორ ფიგურაში ყოფილი პოლიტიკომების ამოცნობაა შესაძლებელი. ესაა მკაფიო გზა: ნილი, რომ საშინელ სამსჯავროზე ნარდგომისას, პოლიტიკომბა კონკრეტული ადამიანისათვის ხსნის სანინდარი იქნებოდა.

ამ სარკოვანზე ამოკეთილი ორნამენტი ანტიკური რომის პერიოდის სარკოვანების მართალობის მსგავსია; ის ერთ-ერთია იმ მრავალ ნიშანთაგან, რომლებზეც მივითითებს, რომ ოტენის მშენებლები და მოქანდაკეები კარგად იცნობდნენ ანტიკური ხანის ხელოვნებას.

სანტრეცოა, რომ ფიგურები აქ ბაზილიკის სახით არის გამოასახლ. აქვეა ემსკის ფიგურა, რომელიც დიდი ღრუბლებშია სახის სახით ნარმოდგენილი ბაზილიკის გვერდითი შესასდულად იწვება და საუკუნო ტანჯვანებისათვის განმარტულ ცოდვებს იტრბ. ფიგურაზე კი ვხვდებით ქალის სახით ნარმოდგენილი აფორების - ხაოსის დახატვას.

❖ ისრლეთი „ახლო ხელით“ ოტენის განკითხვის დღის ტიმპანის შესახებ ვებ-გვერდზე www.smbk.com

ნა და გამოთქვა მოსაზრება, რომ სინამდვილეში ვილბერტუსი გვიან კაროლინგურ ხანაში ცხოვრობდა და გახლდათ გრაფი, რომელიც ადგილობრივი ეკლესიებისათვის დიდძალ შესანიშნავს გასცემდა. ისევე, როგორც მრავალი ამერიკული უნივერსიტეტის მენობაზეა აღბეჭდილი დონორთა სახელები, ამ ლეგენდარული შემომწირველის სახელიც დატანილია ოტენის ტაძრის ტიმპანზე. ეს ნარწერა საზოგადოებას საერთო ხელისუფლების მხრიდან ოტენის დაფინანსების ხანგრძლივ და მდიდარ ისტორიას შეახსენებდა. მომდევნო ხელისუფლათათვის ერთგვარ გამოწვევასაც ნარმოადგენდა და უბიძგებდა მათ პატივი ეცათ შეეცნათობის ამ საპატიო ტრადიციისათვის და გაეგრძელებინათ კიდევ ის.

მოასაკის გამოსახულებებთან შედარებით, ოტენის უფრო თხელი და მაღალი ფიგურები, ნაგრძელებული პროპორციებით, კუთხოვანი, სტილიზებული ფორმებით ხასიათდება და განსაკუთრებული გამომსახველობით და შთაბეჭდილი ექსპრესიულობით გამოირჩევა. ისევე, როგორც მოასაკში, სცენის ცენტრში ნარმოდგენილი ქრისტეს უზარმაზარი იერატკული ფიგურა მთელ ტიმპანზე დომინირებს, მაგრამ მის გარშემო განლაგებული გამოსახულებები აქ უკვე ცალკეულ მონუმენტულ სტრუქტურულ რეგისტრებთან აღარ ნაწილდება. ფიგურების პოზები და მოქმედება სრულად შეუსაბამება ამის ფაბულას და ისინი განსაკუთრებული ემოციურობითა და გამომსახველობით

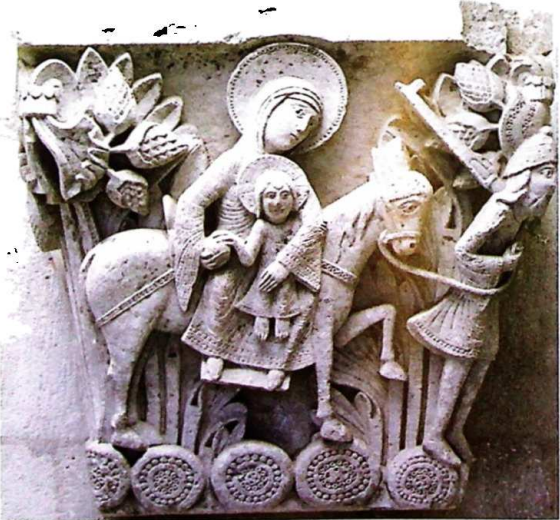
გამოორკევა. ტომანის კომპოზიციაზე იმდენი სხვადასხვა ადამიანური და გულისამაჩუყებელი ისტორია თუ ცხოვრებისეული ნეროლმანია ასახული, რომ მკურებელი ოლიად ნარმოდგენს საკუთარ თავს ამ ამბების თანამომანწილედ. არქიტრაზე გამოსახული მკურებელი აღმდგარ ფიგურებს საფლავებიდან ამოსვლაში თავად ანგელოზები ეხმარებიან და სამსჯავროს მოლოდინში, მათ ერთ რიგად ამწკრივებენ. არქიტრაგის მარჯვენა კიდეში (ჩვენი მხრიდან) გამოსახულია ავისმომასწავლებლად აგრესიული, მარნუების მსგავსი უზარმაზარი ხელები, რომლებშიც ერთ-ერთი ცოდელია მოქცეული. ამ გამოსახულების თავზე ნარმოდგენილი მიჯაღ მთავარწველოში და ემპატი ელოდებიან ერთ-ერთი განსასჯელის განაჩენს, რომლის ბედს სულ მალე იქვე, სკიეთისა და ბოროტების სასწორზე ანონილი ცოდეა-მადლი განსაზღვრავს. თავად განსასჯელი კიბეზე ამქრალა, პირთან ხელები მოუტანია და ყვიროს, რათა ხმა მიანდინოს მაცხოვარს და შეწყალებს გამოსთხოვის მას. მეორე განსასჯელი შიშისაგან მოკურტულა და მიჯაღის მანტიის ნაკეცებში იმალება, იქნებ, იმ იმედით, რომ ამით სამართალს გაექცევა ან მოსალოდნელ შერყენებას აცილებს თავიდან.

ამ დრამის ყველაზე შთაბეჭდველი არსებები შმაგი, გროტესკული და ერთგვარი კომიკურობით აღბეჭდილი დემონები არიან, რომლებიც ცოდელებს იქერენ, ანამებენ და ხანდახან ცდილობენ, რომ ცოდეათა ანონიას, სასწორის პინა მოტყუებით ეოჯობითის სასარგებლოდ გადახარონ, თუმცა, უშედეგოდ. შიში, რომელსაც ისინი თესავენ, ისევე, როგორც ძალზე მახვილად გადმოცემული მათ მიერ ნანამებ ადამიანების ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, შუა საუკუნეების მკურებელს შესხსენებდა, რომ თვალის გადავლოთ საკუთარი ცხოვრებისათვის, დაფიქრებულნი იმანზე, რომ, შესაძლოა, ცხოვრება, მრეველთან ერთად, ელესურით ცხოვრებით მოეპოვებინათ.

რომანულ ხანაში გეომეტრიული ფორმის კაპიტლებზე ძალზე ცოცხალ სოუეტურ სცენებს გამოსახავდნენ ხოლმე (ამ ტიპის კაპიტელს ფოტურად კაპიტელს უწოდებენ), რაც მნიშვნელოვან სახლეს ნარმოადგენდა. ოტენის ბურეების ფოტურული კაპიტლები იმავე ოსტატებს ეკუთვნის, ვინც ტომანის რელიეფები შექმნა (ნაშ. 2-24). არ კაპიტელზე მათეს სახარების მიხედვით ნარმოდგენილი იესოს ყრობის სცენებია გამოსახული (მათე 2:1-18). ერთ მათგანზე ნარმოდგენილი არან მძინარე მოგვები, რომლებმაც ყრმა იესოს უკვე მართავს ძლენი და თავიანი სცეს; ანგელოზი აღვიებს მათ და აფრთხილებს, რომ მეფე პეროდეს იუდეველ-ასაღმობილი მეუის ადგილსამყოფელი არ გაუშლიონ. ოსტატურად აგებულ კომპოზიციაზე სანოლსა და მძინარე მოგვებს ზემოდან დაეკურებთ, მაშინ, როდესაც ანგელოზსა და ლოგინის ფეხებს წინიდან, ფრანტალურად ეხედავთ. ეს საუბალებს გვაძლევს, ცხადად დაეინახოთ ანგელოზი, რომელიც მოგვებს ძილში გამოეცხადა. იგი ხელით ეება ერთ-ერთ მოგეს, რომელიც, თითქოს, შეხებისთანავე თვალს ახებს. ისევე, როგორც ფსადის რელიეფებზე, მოქანდაკე, ამ სცენაშიც, უფრო მეტად, ასახული ეპიზოდის ადამიანურ მხარეს ნარმოაჩენს, ვიდრე მის ღრმა თეოლოგიურ მნიშვნელობას. მეორე კაპიტელი, თავისი მომზიხველი, თოჯინური ფიგურებით, მოგვების სიზმრის შემდეგ განვითარებულ მოვლენას ნარმოადგენს: იოსები და მარიამი, ყრმა იესოსთან ერთად, ევრაელტში გაემზნან, რათა თავი დააღწიონ პეროდეს ბრძანებას, რომლის მიხედვითაც, მისი ტახტის მოცილე ასაღმობლის (რომლის თავგანსაცემადაც ჩაიფინენ მოგვები ბეთლემში) გასანადგურებლად, ევლა ყრმა უნდა მოეკლათ.

ხისა და ბრინჯაოს ქანდაკება

ხის შელებილი ქანდაკებები ფართოდ იყო გავრცელებული შეზღუდული ფინანსური შესაძლებლობების მქონე სააბატო და სამრევლო ეკლესიებში. ხე, არა მარტო იაფი, არამედ, მსუბუქი მასალაც იყო, რაც არ იყო უმნიშვნელო, რადგან ხეში ნაკეთი წმინდან-



2-24 - მძინარე მოგვები (A) და ევრაელტად ლტოლვა (B), ქიროს სვეტის პილასტრის კაპიტლები, სენ ლაზარეს კათედრალი, ოტენი, ბურუნდია, საფრანგეთი, დაახლ. 1125.

თა გამოსახულებები, ხშირად, პროცესიების შემადგენელი ნაწილი იყო. მაშინ, როდესაც ქანდაკებისათვის ხე მთელ ევროპაში ფართოდ გავრცელებული მასალა იყო, არსებობდა სამი რეგიონი – რაინლანდი, მდინარე მაასის ველი და გერმანიის საქსონია, რომლებიც ლითონმქანდაკელობის მთავარ ცენტრებს წარმოადგენდა. ბრინჯაოს ქანდაკება მხოლოდ მდიდარი არიტოკრატებისა და სასულიერო პირებისათვის იქმნებოდა. მოქანდაკეები სხვადასხვა მხატვრული ტრადიციით საზრდოობდნენ, მათ შორის, მათი თანამედროვე ბიზანტიელი და იტალიელი ხელოვნების ნიმუშებებით, ისევე, როგორც საკუთარი წინაპრების – კაროლინგური და ოტონური ხანის მოქანდაკეების მიერ, ანტიკური ხელოვნების გადაშენების შედეგად შექმნილი ნიმუშებით.

ჯეანსტატი ბატლო (MAJESTAT BATLLO)⁴

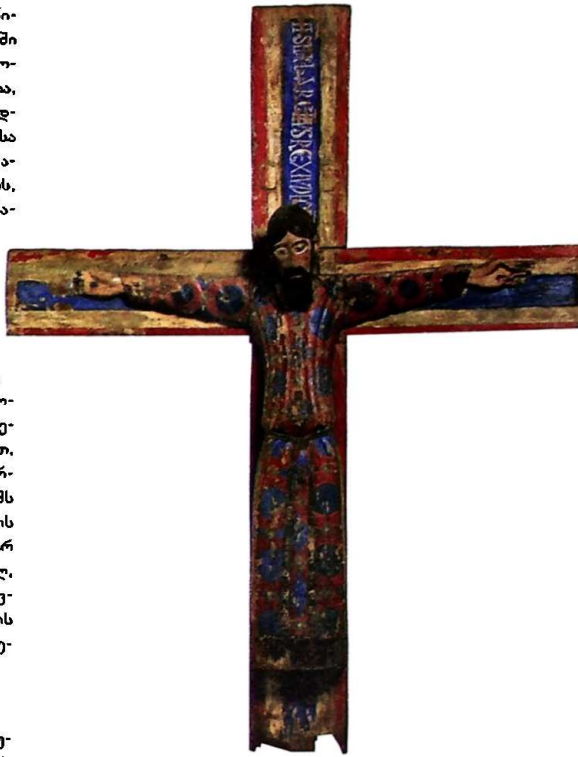
XII საუკუნის „მაჟესტატ ბატლო“ (MAJESTAT BATLLO) სახელით ცნობილი ეს ხის შეღებილი კატალონიური ჯვარცმა (საშ. 2-25), თითქმის მიშველი, არდაგემომხვეული მაცხოვრის ნაცვლად, როგორც ეს დაფნის ბიზანტიური მოზაიკის, ან ოტონთა ხანაში შექმნილი გეროს ჯვარცმის (იხ. სურ. 1-24) შემთხვევაში ენახეთ. გრძელი სამოსით მოსილ სიყვდილის მძლეველი ქრისტეს წარმავლადგენს. მაცხოვრის სამეფო სამოსი მის მეუფებას უსვამს ხაზს, თუმცა, მისი დახრილი თავი, დაბლა დაშვებული ტუჩების კუთხეები და დამძიმებული ქუთუთოები, სეფდისა და საკუთარ თავში ჩაღრმავების მშვიდ განწყობილებას ქმნის. მის გრძელ, მუდღალონებით მოჩითული ტუნისკის არშიაზე მოცემული ფსევდო-კუფურული წარწერა, რომელიც არაბულ დამწერლობას არის მიმსგავსებული, მიგვანიშნებს, რომ იმხანად ისლამური ესპანეთის აზრებში ევროპაში ძალზე ფასობდა.

მარიამი, რომონს სიბრძნის საყვარი

რომანულ ხელოვნებაში გაერცელებული ტახტზე დაბრძანებული ჩვილად ლეთისმშობლის ყველა გამოსახულება „სიბრძნის საყდრის“ სახელით არის ცნობილი. XII საუკუნის მეორე ნახევარს მშვენიერად შემონახულ ხის ამ შეღებულ ქანდაკებაზე (საშ. 2-26) დედა-შვილის მეფური დიდებულებით აღსავსე ფიგურები ფორნტალურადაა წარმოდგენილი. სამეფო ტახტის მსგავსი მერხი, რომელზეც მარიამია დაბრძანებული, სოლომონის ლომებანი ტახტის სიბზოლოს წარმოადგენს; სოლომონი კი ებრაელთა სწორედ ის ბიბლიური მეფეა, რომელიც შუა საუკუნეებში ამქვეყნურ სიბრძნეს განასახიერებდა. მარიამმა, როგორც დედამ და ლეთისმშობელმა (ლეთისმშობელი ბიზანტიაში იწოდება როგორც „თეოტოკოსი“, Theotokos) იესოს ადამიანური ბუნება მიანიჭა. იგი თავად არის ტახტი, რომელზეც იესო მთელი თავისი დიდებულებითაა დაბრძანებული, მაგრამ, ამავე დროს, მარიამი ეკლესიასაც განასახიერებს. მართალია, ყრმის ფიგურას ხელები დაკარგული აქვს, მაგრამ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მას მარცხენა ხელში წიგნი – წმინდა წერილი ეჭირა, ხოლო მარჯვენა კურთხევის ნიშნად უნდა უქონოდა აღმართული.

XII საუკუნეში ჩვილადი ლეთისმშობლის ამგვარი ქანდაკებები, როგორც თავიანთსცემის ობიექტები, მრავალი ეკლესიის ტრაპეზზე იდგა. ხანდახან ამ ქანდაკებებს იმ დროისათვის საეკლესიო მსახურებაში გაერცელებულ ლიტურგიულ დამატურგიულ ქმედებაშიც რთავდნენ. ეპიფანიის დღესასწაულზე, როდესაც

4 ამ ნაშუაგერის სახელწოდება BATLLO (MAJESTAT BATLLO – ბატლოს დიდება) წარმოსდგება იმ ადამიანის გვარიდან, რომელიც ამ ნაშუაგერს უღობდა და რომელმაც ის კატალონიის ხელოვნების ნაციონალურ მუზეუმს შესწირა (რედ.).



2-25 - ჯეანსტატი ბატლო (MAJESTAT BATLLO), კატალონია, ქვანეთი. XII საუკუნის შუა ნახევარი, შეღებული ხე, სიმაღლე დაახლ. 96 სმ. © MNAC - კატალონიის ხელოვნების ეროვნული მუზეუმი, ბარსელონა.

ყრმა იესოს თაყვანსაცემად ბეთლემში მოგვითა ჩასვლას ზეიმობდნენ, მრევლი, თავად მოგვებსა და მათ მოგზაურობას განასახიერებდა ხოლმე, ისინი ახალშობილ მეუფეს მთელ ტაძარში ეთბოდნენ. ამ დროს სწორედ ამგვარი ქანდაკებები ასრულებდნენ მარიამისა და იესოს როლს და მათ „მოგვები“ ტრაპეზზე აღმოაჩენდნენ ხოლმე. ოტონის ტაძრის ერთ-ერთ კაპიტელზე, (საშ. 2-24), ეგვიპტულ ლტოლვის სცენაზე, სახედარზე მუდღალო ლეთისმშობლისა და ყრმის გამოსახულებებმა, შესაძლოა, ამგვარ თეატრალიზებულ ქმედებაში ხის ქანდაკებების გამოყენების ტრადიცია ასახა: ხის სახედარსა და მის ზურგზე დამაგრებულ მარიამისა და ყრმა იესოს ფიგურებს ტაძარში ბორბლებანი მონყოილობით შეაგარებდნენ ხოლმე. ოტონის ტაძრის ეგვიპტულ ლტოლვის სცენით შემკული ერთ-ერთი კაპიტელის ძირში გამოსახული წრიული ფორმები, რომლებიც ბორბლებს შეგავს, შესაძლოა, სწორედ ამ ტრადიციიდან მომდინარეობს.

ჩეხეთის მარიამის საყდარი

ჩეხეთის ცნობილი ყველაზე ადრეული ეფიგია (სამარხის სარკველი, რომელზეც გარდაცვლილის მწოლარე რელიეფური გამოსახულებაა მოცემული) 1080 წელს ბრძოლაში დაღუპული

ჩვენა იჩიელი

პრინჯაოს ოსტატი, მოქანდაკე რენიე ოუიელი (ოუი დღევანდელი ბელგიის ტერიტორიაზე, ქალაქ ლიუვის მახლობლად მდებარეობს) მასის რეგიონში მუშაობდა; იგი ადრეული შუა საუკუნეების ელი-ნიზებული ხელოვნებისა და პუმანისტური საეკლესიო სწავლების ძლიერ გავლენას განიცდიდა. პრინჯაოს ემბაზი (სარ. 2-28), რომელიც ლიუვის ლეთისმშობლის ემბაზის სახელობის ეკლესიის აბატ-მა პელინიუსმა (ეკლესიის წინამძღვარი 1107-1118) რენიეს დაუკ-ვეთა, იერუსალიმის სოლომონის ტაძრის თორმეტ ხარზე მდგომი სპილენძის ავზის (პირველი მეფეთა 7:23-24) მიხედვით შეიქმნა. ქრისტიანი კომენტატორები თორმეტ ხარს თორმეტ მოციქულ-თან, ავზს კი სანათლაე ემბაზთან აიგივებენ. რენიეს ნამუშევრის ფორმა სწორედ ამ განმარტებების მიხედვით არის შექმნილი. მის გვერდებზე გამოსაიულია ორანე ნათლისმცემლის ქადაგებისა და ნათლისღების, წმ. პეტრეს მიერ რომაული ჯარისკაცის, კორნე-ლიუსისა და ორანე მახარებლის მიერ ფილოსოფოს კრატონის ნათლობის სცენები. რენიე მიშველი იყო სამოსით მოსილი ფიგუ-



2-26 • ჩრდილოდღესისმშობალი. ოკენის რეგიონი, საფრანგეთი, XII ს-ის ბოლო. მელნობილი ხეა, სიმაღლე 78.7 სმ. მეტროპოლიტენ მუზეუმში, ნიუ-იორკი, ჯ. პიერპონტ-მორგანის აარქივი, 1916 (16.32.194).

მეფის რაფაელს მახარებლის (სარ. 2-27) სამარხზე გეხდებოდა. რუ-დოლფ შეაბიელის ტერფებზე უზარმაზარ დეზებს ეხედავთ, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ იგი სახელოვანი მებრძოლი იყო, ხოლო კერძო და ჯერით დაგვირგვინებული სფერო, რომელიც მას ხელთ უპყრია. მიგვანიშნებს, რომ საქმე ქრისტიან ხელმწიფესთან გვაქვს. მართალია, მისი საფლავი საქსონიაში, მერზბურგის კათედრალშია, მაგრამ ამ ეფიგიას მიაკუთვნებენ ოსტატს, რომელიც ნარმოშობით რაინის ელიდან იყო. თითქმის ადამიანის ზომის ეფიგია ერთიანად ჩამოსხმული და, როგორც ჩანს, თავის დროზე, მოოქრული იყო; ამჟამად ოქროს კვალი მხოლოდ რამდენიმე ადგილას შემოგვრჩა. ჩარჩოს ორგვლივ შემოვლებული ნარჩურა ჩამოსხმის შემდეგ არის დატანილი, ხოლო თვალები და გვირგვინი თავიდანვე იყო ინკრუსტირებული მინის ასატითა თუ ნახევრად ძვირფასი ქვებით. ჩვენთვის ცნობილია, რომ რუდოლფმა უკანასკნელ ბრძოლაში ხელი დაკარგა, რომელიც, მუმიფიცირებული იყო და ცალკე იყო მოთავსებული ტყავის ბუდეში. თუმცა, ეფიგიაზე, ოსტატმა იგი იდეალურებულად, ორივე ხელით გამოსახა.



2-27 • სამარხის სარკველი გვიხ რაფაელს მახარებლის ეფიგიათი, საქსონია, გერმანია, დაახლ. 1080, მოსვენებული ბრინჯაო, დაახლ. 1.97 x 0.68 მ. მერზბურგის კათედრალი, გერმანია.



რების ძლიერ, მაგრამ იდეალიზებულ სხეულებს ძერწავს. ისინი დამაჯერებლად მოძრაობენ და მოქმედებენ, საეცე არიან კეთილ-მოპილბებით, უშუალოდითა და პარპონით. როგორც ჩანს, ოსტატი სხეულის ანატომიურ აგებულებასა და მოძრაობას ორგელოე მყოფ ადამიანებზე დაკვირვების მიხედვით გადმოსცემს. მან მინის ტალღიან ზოლზე მდგომი ფიგურები განსაზღვრულ პეიზაჟურ გარემოში განათავსა და ცალკეული სცენები ერთმანეთისაგან მინიატურული ხეობით გამოყო, წყალი კი ერთგვარი ბორცვის სახით წარმოადგინა და ზედ კლასიკური ნახებით მოლოელივე ტალღები გამოსახა (რომლებიც ზოგანტიური წესის მიხედვით არის გადმოცემული), რითიც დელიკატურად დაფარა მიშეული სხეული.

ქსოვილი და ნიბნები

შუა საუკუნეებში ყველაზე მეტ ალტაცებას ხელოვნების ის დარგები იწვევდა, რომლებსაც, მოგვიანებით, კრიტიკოსებმა „მცირე“ ან „დეკორატიული ხელოვნების“ დარგები უწოდეს. მართალია, ეს ნამუშევრები მცირე ზომისა იყო, მაგრამ ისინი, ხშირად, უძვირესესი მასალისაგან მზადდებოდა, ტექნიკური თვალსაზრისით ვირტუოზულად იყო შესრულებული და სასიცოცხლო მნიშვნელობა ენიჭებოდა იმ დანერგებულებათა ქრისტიანული მისიისა თუ სარწმუნოებრივი ცხოვრებისათვის, სადაც ეს ნივთები ინახებოდა.

XI-XII საუკუნეებში ხელოვნები, უმეტესად, ჯერ კიდევ ბერები და მონაზვნები იყვნენ და მონასტრებში მუშაობდნენ. სკოპტორუმში კალიგრაფები და მხატვრები ნიგნებს ქმნიდნენ, ოქრომჭედლები კი მინაქრისა და ძვირფასი თხევებით ინერუსტრირებულ ნივთებს აკეთებდნენ, რომლებიც ღვთისმსახურებისას გამოიყენებოდა. გარდა ამისა, ისინი ქარგავდნენ ტრაპეზის გადასაფარებლებსა და კედლის შემამკობელ ქსოვილებს. მათივე მოქარგული იყო სამღვდლოების შესაზოსელიც. თუმცა, სამეფო და დიდგვაროვანთა ოჯახების პირადი მოხმარებისათვის ან სხვადასხვა რელიგიური ორგანიზაციებისათვის შესაწირად, ქალაქებში მოქმედ საერო სახელმწიფოებში სულ უფრო მეტი ქსოვილი, ქურჭელი, ნიგნი და იარაღი კეთდებოდა.

ისტორიული ქრონიკები

რომანულ პეროში ოსტატებს მხოლოდ სასულიერო ნიგნებისა და ეკლესიებისათვის განკუთვნილ ამაღლებული ამბებისა და საღვთისმეტყველო იდეების ამსახველ ნამუშევრებს როდი უკვე თავდნენ. ისინი, ასევე, საერო ისტორიის ერთგვარ ვიზუალურ ქრონიკებსაც ქმნიდნენ და ამ სახით თხრობას დიდაქტიური ხასიათი უქონდა; ამ ნამუშევრების ერთ-ერთ უმთავრეს მიზანს ადამიანის სწორ გზაზე დაყენება წარმოადგენდა.

ბაიონს ნაქარგობა მალალი ოსტატობით შესრულებული ქსოვილი, მათ შორის ნაქარგობა და გობელენი, დიდგვაროვანთა სოციალურ სტატუსზე მეტყველებდა და ციხე-დარბაზებისა და სასახლეების აუცილებელ ატრიბუტს წარმოადგენდა. ბაიონს მოქარგული ნაკეთობა (იხ. გვ. 68) ნაქარგობის ჩვენამდე მოღწეულ ერთ-ერთ უადრეს ნიმუშს წარმოადგენს და მასზე აღბეჭდილია ის მოვლენები, რომლებიც პერსოვ ულიამ წორმანდიელის მიერ 1066 წელს ინგლისის დაპყრობას უძღოდა წინ. ლენტის მსგავს გრძელ სულის ქსოვილებზე ამოქარგული გამოსახულებები, შესაძლოა, წორმანდიელი ოსტატის მიერ იყო შესრულებული, რადგან ამის გადმოცემისას ამჟამად იგრძნობა წორმანდიელების მიმართ კეთილგანწყობა, მაგრამ თავად ნაქარგობა, სტლის მიხედვით, ანგლო-საქსების მიერ უნდა იყოს შესრულებული. ეს ნიმუში იმ ტიპის საერო ხელოვნებას წარმოადგენს, რომელიც ერთ დროს თითქმის ყველა სამეფო კარის მფლობელობაში უნდა ყოფილიყო. ხშირად, საკუთარ სამფლობელოში მოგზაურობისას, წორმანდიელი დიდგვაროვნები ნაქარგობას დასხვედნენ ხოლმე და ასე გადაუქონდათ ის თავისი ერთი რეზიდენციიდან მეორეში. ვარაუდობენ, რომ ნაქარგობის ეს ნიმუშები სასახლეებში გამართულ ნადიმების დროს, ერთგვარი დეკორაციების როლს ასრულებდნენ იმ პროფესიონალი შემსრულებლებისათვის, რომლებიც სხვადასხვა ისტორიებს სიმღერით ყვებოდნენ და, შესაძლოა, სწორედ ქსოვილებზე ამოქარგული სცენების თანხმებ განმარტებით ტექსტებს თავის სიმღერებში ერთგვარ რეპლიკებადაც კი იყენებდნენ. საერაულად, ნაქარგობის ეს ნიმუში, ეპისკოპოსმა ოდომ (უილიამის ნახევარძმამ) ბაიონს კათედრალს გადასცა. ცნობილია, რომ დღესასწაულებისას, ის ტაძრის კედლებზე იყო ხოლმე გამოდენილი.

ქსოვარის ძარწისასში რომანული ქრონიკების კიდევ ერთ უადრეს ნიმუშს წარმოადგენს ისტორიის ილუსტრირებული ნიგნი - ქსოვარის ძარწისასში მალა 2-3-მ, რომელიც XII საუკუნეში ერთ-ერთმა ბერმა, ვინმე ჯონმა დაწერა. ნიგნის აქ წარმოდგენილი გვერდები უილიამ დამპყრობლის იას პენრი 1-ს (მმართველობის წლები 1100-1135) უკავშირდება, რომელიც უილიამ დამპყრობლის ვაჟთაგან მეორე იყო, ვინც ინგლისის ტახტზე ავიდა⁵. ნიგნის ტექსტში აღწერილია მეფის მიერ 1130 წელს ნახატი კომპარული სიზმრები, რომლებშიც პენრი 1-ის ხელქვეითები გადასახადებისაგან გათავისუფლებას ითხოვდნენ. ოსტატი ამ სიზმრებს მთელი სიცხადით ასახავს. პირველი რამის სიზმრის ამსახველ ილუსტრაციაზე განრიხებული გლხები მძინარე მეფეს უპირისპირდებან,

⁵ პენრი 1 უილიამ დამპყრობლის მეოთხე ვაჟია (რედ).

იმართავთ ხელოვნების ნიმუში, რომელიც ისე სოცხად ასახავს ამბავს, როგორც ბაიოს ნაქარგობა: ესაა სელის გრძელი მოქარგული ქსოვილი, რომელზეც ნორმანდიელების მიერ ინგლისის დამპყრობის ისტორიაა ასახული. მისი შემქმნელი მართლაც თბობის დიდგმადსეტი ყოფილა, რომელმაც ამ მოუღუნათა აზრებისას, უამრავი გამოსახულება ამოქარგა: 50 შემორჩენილი სტენა 600-ზე მეტ ადამიანის ფიგურას, 700 ცხენს, ძაღლებსა და სხვა არსებებს შეიცავს. ასევე, აქ გვხვდება ნარჩურებიც, რომელია ასოები (სულ 2000 ნაშანი) 2,5 სმ-ის სიმაღლისაა.

1066 წლის 14 ოქტომბერს, უმბიქვის ბრძოლის შემდეგ, ნორმანდიის პერსიკი ულიამი ინგლისის მეფე ხდება და ამერიდან ულიამ დამპყრობლის სახელითაა ცნობილი. ისტორია, რომელსაც ნაქარგობა თეოთხმალეულია მანანარობზე დაერწმობით გადმოგვცეს, ულიამის საქციელის გამარჯვებას ცდილობს: ანგლო-საქსი დიდგვაროვანი პაროლი, თავდაპირველად, ულიამს ეროვნულებს აღუქვამს, მოგვიანებით კი ფიცს ტეხს და ინგლისის ტახტზე თავად ავიდა. ულრისი მეფე პაროლი ულიამისა და ნორმანდიელების ხელის ბრძოლში აღებდა.

ისტორიის დასაწყისში პაროლი გმირულ ფიგურად წარმოვიგებება, მაგრამ შემდეგ იგი მოუღუნათა მსხვერპლი ხდება. მის მეფედ კარლემანის ბრძოლს ზეობითა და მხარელებით აღწინავეს სწორედ ამ დროს ცხებ კომეტა ქაღადა გამომჩნდება (ს.წ.წ. 2-29, 2-30, 2-31). ანგლო-საქსი, რომლებმაც კომეტა აუის მომასწავებელ ნაშად აღიქვეს, მშობი მიბუზუნად და ცუცხლადანი კულის მტინზე მოუღარე ბურთისკენ ხელს იმერტენ ერთი მათგანი ახალ მეფესთან მარბის, რომ ეს ამავე შეატყობინოს გაოგნებუ-



2-29 - **ბაიუნაში პალის კომეტის გამოჩენას იწინადაც**, ბაიოს ნაქარგობა, ნორმანდიულ-ანგლო-საქსური ნაქეთობა, საეარაუდოდ, ქენტიერბურიდან, კენტი, ინგლისი, დაახლ. 1066-1082 შლის ძაფით მოქარგული სელის ქსოვილი, სიმაღლე - 50,8 სმ, ულიამ დამპყრობლის ცენტრი, ბაიო, საფრანგეთი.

ლი პაროლი ეესტმისტორის სასახლეში სამეფო ტახტზე უეცრად ეარდება. იგი წინასწარ ქერტის მომეაღას: პაროლის ფეხითი მის ხილვას ეხედათ - ნორმანდიელთა ეფემერული ფლოტი ტაღლებს მიაბობს. პერსიკ ულიამს ნორმანდიის სანაპიროსთან ვიკინგების უკანასკნელი დიდი ფლოტილისათვის მოუყარია თავი. ამ ისტორიის ტრაგიკული მოვლენები საუკუნეების განმავლობაში ემოკურად მოქმედებდა მანახელზე. ეს ამბავი, შექსიორის მატეხის

მსგავსად, მოგვითხრობს იმაზე, თუ როგორ ცულის წესიერ ადამიანს ძალაუფლებისაკენ ლტოლვა და როგორ აქცევეს მას მოლაღბედ. ნორმანდიელთა ამ შემოსევის ამსახველ სახეებს თავისი მნიშვნელობა შეორე მსოფლიო ომის უმომხმეს დღეებშიც არ დაუკარგავს. 1944 წელს, როდესაც, მოკავშირეთა ძალები ნაცისტების მიერ ოკუპირებული ევროპის ტერიტორიაზე შეიჭრნენ, მათ იგივე გზა გაიარეს ინგლისიდან ნორმანდიის სანაპიროუბამდე, ოღონდ საპირის-

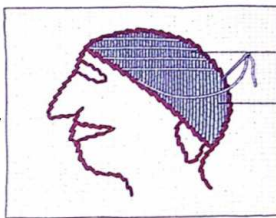


2-30 - **ბაიუნაში ომის დროს პაროლისა, ბაიოს ნაქარგობა, ნორმანდიულ-ანგლო-საქსური ნაქეთობა, საეარაუდოდ, ქენტიერბურიდან, კენტი, ინგლისი, დაახლ. 1066-1082, შლის ძაფით მოქარგული სელის ქსოვილი, სიმაღლე - 50,8 სმ, ულიამ დამპყრობლის ცენტრი, ბაიო, საფრანგეთი.**

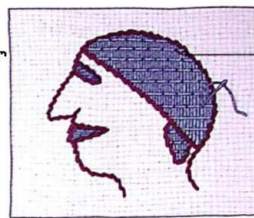
ოლი და ულიამი ბრძოლის წინ ნაღმს მართავენ. მსახურებს შამურზე აცხელი მუშეარი ფრინველი მოაკეთი და რაინდების ფარებისაგან ანუობლი თეთნატლი მავრიაზე აწყობენ. სურვის წერები, რომელთაც რქის საფერითი უხმობენ, საქმელ-სახმელითი საცხე მრგვალი მავიდის ორგველი იკრობობან. ესისკობასი ოლი, რომელიც სურვის ცენტრშია წარმოადგენილი და მის მარჯვენო მუდამ ულიამზე ერთი თავითი მალაია, სურვისა აკურთხებს, სხევის კი შორმოფენ. სცენის ცენტრში გამოსახული ჩამუხული მსახური, მთი ხელების დასახანად თასისა და პირსაბოქსი სთავაზობს. ოდოსაგან მარცხნო მყოფი ადამიანი ხელს იმერტენ მომეფეროს სცენისაკენ, სადაც ულიამი (ახლა უკვე ცენტრალური და ყველაზე დიდი ფიგურა), ოლი და, საეარაუდოდ, ულიამის ნახეჩნათავისი ერთ-ერთი, პროტეგტად წოდებული რომებრტ მორტენელი, სამხედრო საბჭის მართავენ. თანმშლები ტეტესტი შემდეგმარად ითარგმნება: „და აქ მსახურები (milites) თავიანთი მოვალეობას ასრულებენ. / აქ ისინი საქმელს (servadium) ამზადებენ / და აქ ესისკობასი საქმელსა და სასმელს (cibu et potu) აკურთხებს. ესისკობასი ოლი, ულიამი, რომებრტ“.



პირის ხაზი



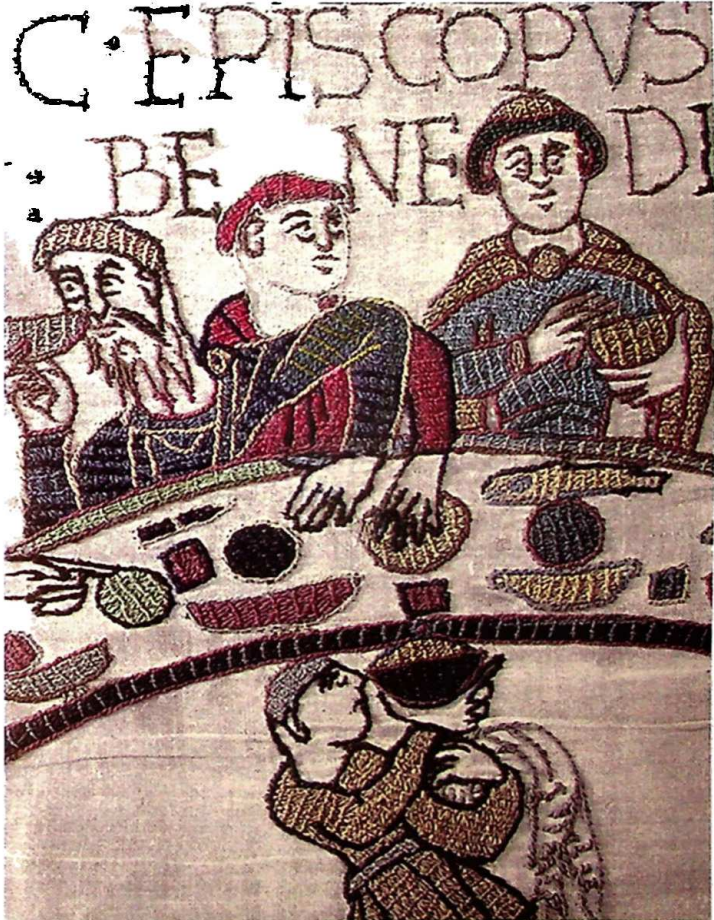
გარდღარდო
ნაკერობა
ნამაგრი
ნაკერობა



ძაფის
ნაფენი

პირო მიმართულებით. ბაიოს ნაქარგობა ჩვენ დღესაც გვესაუბრება ადამიანების სიხარბის, პატივმოყვარეობისა და უგუნურების შესახებ და შეგვახსენებს იმ ორ ბრძოლას, რომლებმაც ისტორიის მსვლელობა შეცვალა.

მართალია, ამ ნამუშევარს ტრადიციულად „ბაიოს გობელენს“ უწოდებენ, მაგრამ სინამდვილეში ის ნაქარგობას წარმოადგენს. გობელენზე მუშაობის პროცესში, გამოსახულება ან ნაყვები ფერადი წარუბით ერთდროულად იქსოვება და მთლიანად ფარავს საფუძველს – ქსელს; ნაქარგობაში კი ნაკერობა¹ მჭიდროდ ნაქსოვი ქსოვილის ზედაპირზე კეთდება, რომელიც გამოსახულების საფუძველს წარმოადგენს და, იმაედროულად, მის ფონსაც ქმნის. შქარგავეები, რომლებიც, როგორც ჩანს, ანგლო-საქსი ქალები იყვნენ, მჭიდროდ შეგვრებული შალის ძაფით მუშაობდნენ; ძაფის შესაღებად ისინი მხოლოდ რვა ფერს იყენებდნენ. შქარგავეები მხოლოდ ორი სახის ნაკერობით მუშაობდნენ: ერთი, სწრაფი, ე.წ. „გვირგვინული“ იყო, რომელიც ნესის წინ და უკან მოძრაობით, ნაწილობრივ ურთიერთგადაფარული ბმულადების მწკრივით მიიღებოდა და ოდნავ უსწორმასწორო, დაკბილულ ხაზებსა და კონტურებს ქმნიდა; მეორე კი უფრო შრომატევადი, დანეწილი და ნამაგრი ნაკერობა იყო², რომლითაც ერთიანი ფერადი ფორმები იქმნებოდა. ამ მეორე ტექნიკით მუშაობის დროს, შქარგავეები გრძელი, პარალელური ძაფებით ვერ ძაფის ნაფენს – ნართის „დანეწილ“ ფენას ქმნიდნენ, შემდეგ მას თანაბრად დამორებული პერანდიკულარული ბმულადებით – გარდღარდო ნაკერობით ამყარებდნენ, ბოლოს კი, ყოველ ნართს პატარა „ნამაგრი“ ნაკერობით ამაგრებდნენ. ამ ნაქარგობის ფერადი ფენა გადაწვეტა ძალზე საინტერესო და ზოგჯერ უცნაურიც კი იყო; მაგ., ზოგიერთი ცხენის ოთხზე ფეხი სხვადასხვა ფერისა იყო. სხეულისა თუ სხვა ლია ტონის მქონე ადგილებზე კი, თავად სელის ქსოვილი იყო დატოვებული ხელუხლებლად.



¹ „ნაკერობა“ – ძაფით ქარგვის დროს გამოყენებული ტექნიკური ხერხები. ნემსის სხვადასხვა მიმართულებით გადაადგილება ნარმოშობის ბმულადების მწკრივს, რაც ნაკერობის სხვადასხვა სახეობას იძლევა (რედ.).
² ნამაგრი ნაკერობით ქარგვის შემთხვევაში, ერთი სახეობის ძაფი მეორე სახეობის ძაფით მაგრდება (რედ.).

2-31 • ბაიოს ნაკერობის ორი ნაგებობა, ფრაგმენტი №2-30

☎ [ინილუმი] ახლო ხედით ბაიოს ნაკერობა ვებ-გვერდზე myartslab.com

მეორე ილუსტრაციაზე შეიარაღებული რაინდები გარს შემოხვე-
ვიან მეფის სანოლს; მესამეზე – ბერები. აბატები და ეპისკოპო-
სები მეფეს საკუთარ მოსაზრებებს აცნობენ; მეოთხე ილუსტრა-
ციაზე შტორში მოხვედრილ გემზე მყოფი მეფე აღთქმას დებს
ლუთის წინაშე, რომ თუ გადაარჩება, გადასახადების ზრდას შეიძი
ნლით შეწყვეტს. ვესტერის ქრონიკების ავტორი მკითხველს არწ-
მუნებს, რომ მისი მონათბობი სანდო წყაროს. სამეფო კარის
ეკიპის, გრძობაღდის ცნობებს ემყარება, რომლის ფიგურა სამეფ
სკენის გვერდით. ფურცლის კიდშია გამოხატული. ამ სცენებში
წარმოდგენილი განრისხებული გლეხები ჩვენს განსაკუთრებულ
ყურადღებას იქცევენ. რადგან უზარალო სამოსში გამოწყობილი,
სამეფო იარაღებით აღჭურვილი მშრომელი ადამიანების გამოსა-
ხელებები ამ პერიოდის მხატვრობაში იმიჯათობას წარმოადგენს.

საეპიკური ნიმუხები

XII საუკუნეში განსაკუთრებით გაიზარდა ილუსტრირებული
ნიგნების რიცხვი, რომელთა შუქმნის მთავარ ცენტრებს ქველ
სამონასტრო სკრიპტორიუმები წარმოადგენდა. ზოგჯერ სკრიპ-
ტორიუმები, სხვადასხვა ადგილებში მოგზაურ ოსტატებს, საერო
პირებს – კალიგრაფ-გადამწერებსა და მხატვრებსაც ქაობად-
ნენ ხოლმე. ლიტურგიული ნიგნების გარდა, გადამწერები წმინდა
ტექსტების, სამეცნიერო კომენტარების, წინასწარმეტყველური
რელიგიური ნაშრომების, წმინდანთა ცხოვრების, წერილებისა და
ქადაგებების ასლებსაც ქმნიდნენ.

კოლხარტინუსის კოლმეკსი კოლმეტრინუსის კოდექსში წარ-
მოდგენილი წმ ბაძმის გამოსახულება (სურ. 2-33) სტილისტუ-
რად წმინდად რომანულია და სრულიად განსხვავდება ირლან-
დიურ-საქსური და კაროლინგური ნიმუშებისაგან. სილოსის
სკულპტურული ფიგურების (იხ. სურ. 2-1) მსგავსად, მხარე-
ლის ფიგურა თაღოვან არქიტექტურულ წარწოშია ჩასმული,
რომელიც მკაფიოდ შემოსაზღვრავს მის სხეულს. იმის ნაცე-
ლად, რომ მათე სახარებას წერდეს, მას ცალი ხელი კურობე-
ვის უესტით მკერდთან აქვს მიტანილი, მეორე ხელი დახურული
ნიგნი უჭირავს, რის გამოც ფიგურის სილუეტი კომპაქტური და
ჩაკეტილია. მხარეების ტერფები ისეა გამოსახული, თითქოს
ისინი ჰაერში კიდა და სხეულს სულაც არ ზიდავს. თავად მკა-
ფი კონტურებში მოცულებ. სიმრტყობრივი ლოკალური ლაქე-
ბით გამოსახულ სხეულზე მოცულობა თითქმის არ იგრძნობა;
ფიგურა თითქოს უწონოა.

მათეს სახარების ტექსტი მისი ფიგურისაგან მარცხნივ წარ-
მოდგენილი ორნამენტული ბლოკით იწყება. აქ გამოსახულია
ლათინური ასო „L“ (პირველი ასო წარწერისა Liber generationis –
„წიგნი დაბადებისა“), რომელიც ადამიანების, მცენარეებისა და
ცხოველების მცირე ზომის ფიგურებითაა შემკული და ერთგვარ
მოჩარჩობულ სურათს ქმნის. ამგვარ საწყის ასოს ხელოვნების
ისტორიკოსები ფიგურულ სახედავ ასოს უწოდებენ. ძაძლის თუ
კატის მსგავსი არსებები, გრძელკისურა ფრინველები იგრძნობიან,
იკანრებიან, საკუთარ თავსა და ერთმანეთს კბენენ, ცენტრში გა-



2-32 • **წმ (იონე) ფიგურა. იონი, პრეს მთავრობა; იონი, პრეს იმპერატორი; იონი, პრეს ლეოპოლდთან – პანერი-ის სიხარბი, პანტარის ძირითადი. უესტერი, ინგლისი, დაახლ. 1140, მელანი, ტეპერა, ევლენი, ყოველი გვერდი 32.5 x 23.7 სმ, კონსტანტინის კოლეჯი, ოქსფორდი, კონსტანტინის კოლეჯის ხელნაწერი 157, გვ. 382-383.**



2-33 • მხ. მათის გამოსახულება კოლგარტირუსის კოლგარტირუსი, დაახლ. 1100, ტუმერა, ველენი, 19 x 10.16 სმ, ნაციონალური ბიბლიოთეკა, პარიზი, ხელნაწერი ლათ. 254, fol.10r.

მოსახული ორი ადამიანი კი (ერთი ჩაცმული, მეორე კი – მიშველი), L ასოს გასწვრივ ზემოთ მიცოცავს. ეს ხელნაწერი მოასაკის რეგიონში დაახლოებით იმ დროს შეიქმნა, როდესაც მოქანდაკეები საბატო ტაძარს სკულპტურით ამკობდნენ. ხელნაწერის ამ გვერდზე დახვავებული, ერთმანეთს გადაჭდობილი ფიგურები სწორედ მოასაკის ტროუმოს ფონტანულურ ნახნაგზე გამოსახულ ცხოველებს გვაგონებს (იხ. სურ. 2-21, 2-22).

გარკანდლი მონაზონი გულამ მეორე ფიგურული საზედაო ასო, რომელიც უფრო თავშეკავებული ხასიათით გამოირჩევა, გერმანიის ერთ-ერთი მხარეში, ეესტფალიაში შესრულებულ მაღაზამათა ნიგნში არის მოცემული და მონაზონ გუდას ეკუთვნის. მონაზონმა საკუთარი თავი მთავრული ასო D-ს შიგნით გამოსახა და ხელ-

მონერაც დაურთო, რომელიც იგი თავს წიგნის კალოგრაფად და მხატვრად მოიხსენიებს: „გუდამ, ცოდვილმა ქალმა, დანერა და მონატა ეს წიგნი“ (სურ. 2-34). მართალია, ეს საკმაოდ მარტივი ფერადოვანი ნახატია, რომელიც მუქი ლოკალური ლაქების ფონზეა გამოსახული, მაგრამ გუდამ და ამ მონასტრის სხვა მონაზვნებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს XII საუკუნეში წიგნის გამოცემის საქმეში. ცნობილია ზოგი მთავანის სახელიც, გუდას ეს გამოსახულება, დასავლეთ ევროპაში, ქალის უადრეს ხელმოწერილ „აეტაპორტრეტს“ წარმოადგენს. ქალები მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში იყვნენ ჩართულნი წიგნის გამოცემის საქმეში; ისინი იყვნენ ავტორებიც, კალოგრაფებიც, მხატვრებიც და, ზოგჯერ, ასევე, დამკვეთებიც (იხ. „ჰილდეგარდ ბინგენელი“, გვ. 72).

ციხტარცინანდლას იხსნს ხმ ციხტარციანდლები განსაკუთრებით ეთაყენებოდნენ ლეთისმშობელს და უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდნენ მასთან დაკავშირებული თემების წინ წამოწევას. ერთ-ერთი ასეთი თემა იესუს ხე იყო, რომლის მიხედვითაც, იესოს გენეალოგიაში მარიამი იესოსა და შვეუ დაეთოს დამაკავშირებ-



2-34 • მონაზონი გულამ მაღაზამათა ნიგნი, ვესტფალია, გერმანია, XII ს-ის დასაწყისი, შულანი, პერგამენტი, იოხან კრისტოან ზენკენბერგის საუნერესიტეტო ბიბლიოთეკა, მაინის ფრანკფურტი, გერმანია, ხელნაწერი ბართ. 42, fol. 110v.

ჩვენ შესაძლოა ვფიქრობდეთ, რომ XII საუკუნის იერარქურ და მოღვაწეობის საზოგადოებაში ქალი დეკემბრებზე მფლობელობაში იყო სულაც პირობითი, სანამ მამაკაცები ოჯახიდან შორს, ომში ან შუგის კარზე ხანგრძლივად იმყოფებოდნენ. მაშასადამე დიდგვაროვანი ქალები მართავენ. ქალები მაღალ თანამდებობებს იკავებდნენ და რელიგიურ ასპარეზზეც მშობენელიანი გველენით სარგებლობდნენ. მათ შორის განსაკუთრებით გამოჩენილი პოლდეგარდ ბინგენელი გახლდათ (1098-1179).

პოლდეგარდმა, რომელიც გერმანიის არისტოკრატიულ ოჯახში დაიბადა, ყველა ის პარიერი გადალახა, რომელიც მუა საუკუნეების თითქმის ყველა ქალის შესახებლობებს ხელუდევდა. 1136 წელს იგი მონასტრის წინამძღვარი იყო, 1147 წელს კი მან ბინგენში ახალი მონასტერი დააარსა.

პოლდეგარდს მნიშვნელოვანი ტრავმატები აქვს დანეროლი მელიციონას და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში, მან გამოიგონა ალტერნატიული ანბანი¹ და, ამავდროს, იგი თავისი ეპოქის ყველაზე ნიჭიერი და ნოვატორი კომპოზიტორიც იყო. საგალობლებისა და ლიტურგიული მუსიკის გარდა, მან შექმნა მუსიკალური დრამა, რომელიც, მრავალთა მიერ, პირველ ოპერად არის აღიარებული. პოლდეგარდი თავისი დროის ინტელექტუალური და სახელოვნებო ცხოვრების მართლაც მნიშვნელოვანი და მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოებული ფიგურა გახლდათ (ან მხრავ, იგი ლუნარდი და ვინჩისაყ შეიძლება შეეადაროს); მას მომონენა უკონდა იმპერატორებთან, აბაგთან და ისეთ გუბერნატორებთან, როგორებიც იყვნენ ბერნარ კლერუელი და სენ დენის აბატი სუვერუსი.

მიუხედავად იმისა, რომელიც, მისივე თქმით, 1141 წელს უნუა, პოლდეგარდი მონაზვნებისა და ბერ ოჯახის დესპოტობით იმ მისტიკური ხილვების ჩანგარს მუდგა, რომლებიც მას ხუთი წლის ასაკიდან უკონდა. წიგნს, რომელიც ამ შრომის მეფეად შექმნა, „სკრიპსის“ (Scivias. ლათინურიდან – scite vias lucis, რაც ნიშნავს: „შეიცან სინათლის გზები“) ეწოდა. ტექსტის გარდა, წიგნი უცნაური და საკურული ხილვების შთაბეჭდილად გამოასახლებულბასაც შეიცავდა (სმრ. 2-35). წიგნის პირველ გვერდზე გამოასახულია პოლდეგარდი, რომლის თავზე ცეცხლოვანი ენების სახით წარმოადგენილი ლუთარბრივი ნათელი გადმოედის (სმრ. 2-36).

პოლდეგარდი წარმოსთქვამს: „ესი გახსნილი თაღიდან მოიცოცხლო ცეცხლოვანი ნათელი გადმოედის და მთელი ჩემი გონება განმსქავალა“; ამ სიტყვებს კი მწიგნობარი ოლმარი მისი კარნახით იწერს. მაგრამ ისმის კითხვა: იყო თუ არა პოლდეგარდი ტექსტის თანამდებობა ამ განსაცვიფრებელი ილუსტრაციების ავტორიც? ხელოვნების ისტორიკოსი მეფლენ კვიენესი სწორედ ასე თვლის და ამის დასადასტურებლად, ორი არგუმენტი მოჰყავს: ილუსტრაციების უჩვეულო, აპარადინალური ხასიათი და ის ფაქტი, რომ ის გამოასახლებულბა, მრავალი თვალსაზრისით, შეესაბამება იმ თოხალურ ეფექტებს, რომლებსაც შაიკით დაეუფებული ადამიანები ხედავენ და აღწერენ. პოლდეგარდს სწორედ ეს დაეაფება ანუ ხედავდა მთელი ცხოვრების განმავლობაში. განსაკუთრებით კი 40 წლის ასაკში, ზუსტად იმ დროს, როდესაც იგი თავის „სკრიპსის“ წერდა. თავისი ხილვების შესახებ იგი ამბობდა: „მე სამყაროს დართოდ გახელილი თეალებით ეუმზერ და არ ევარდები ექსტაზში, რადა ხილვა მერევეა. მე სრულად ფისხელი ვარ ხილვისას, დღისით თუ ღამით. ჩემი ხილვება მუდმივად მზავებს და როდესაც ტკივილი ხელს დამრევს, ის ისეთი ძლიერია, რომ, მეგონა, დანასამარებს.“ (თარგმნილია ნოუშენში, გვ. 16).

ამ მონასტრის გამოასახული პოლდეგარდის ხელში დფი ზომის საგანგებო კალამი – სტილუსი უჭირავს და მუხლებზე დადებული ცვილის დაფაზე, შესაძლოა, სწორედ საკუთარ ხილვებს ხატავს, რათა შემდეგ ისინი იმ ტექსტებს დაუართოს, რომელია ჩანანერად, მისი კარნახით, წიგნით ხელში, სტენის მარჯვენა კიდეში მფლობელი ოლმარი უნახებდა.

¹ პოლდეგარდმა გამოიგონა საკუთარი ენა, რომელიც ცნობილია, როგორც Lingua Ignota (ლათ. უცნობი ენა) საკუთარი ლექსიკონითა და ანბანით. ეს ანბანი (Litterae ignotae, ლათ. უცნობი ასოები) 23 ასარსაგან შედგებულა. ეს არის ხელოვნურად შექმნილი ენის ერთ-ერთი ყველაზე დრეული მაგალითი. არსებობს მოსაზრება, რომ მისი მონაზვნები ამ ენას და ანბანს თავიანთი სადღესღებების (რომლებიც, როგორც ვარაუდობენ, მათ მისტიკურ გამოცდილების ეხებოდა), ერთმანეთთან გასაცნობლად იყენებდნენ (ჩრედ).



2-35 • პოლდეგარდ ბინგენელი, სამხარში, პოლდეგარდ ბინგენელის სკიოიასის I ნაწილი, ხილვა 3, 1927-1933 წლების ასლი, ორიგინალი – 1150-1175.

პოლდეგარდი თავისი ხილვის აღწერას ამ სიტყვებით იწევს: „ამის შემდეგ დაიკნახე უხარმაზარი კვერცხის ფორმის მრგვალი და დაბინდული მოწყობილობა, რომელიც ზემოთ აატარა იყო, შუაში – განიერი, ქვემოთ კი – ვიწრო; ის კამკამა ცეცხლით იყო გარემოპოტყეული და ამ ცეცხლოვანი სარტყლის ქვედა ნაწილი თითქმის ერთგვარ ჩრდილში იყო მოქცეული. ამ კოცონში კი ჩანდა დიდებული კამკამა სფერო, რომელიც თავისი ელვარებით მთელ ამ მოწყობილობას ანათებდა“.

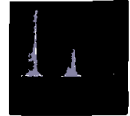


2-36 • პოლდეგარდი და ოლმარი. პოლდეგარდ ბინგენელის სკიოიასის ურწინისაჰისი, 1927-1933 წლების ასლი, ორიგინალი – 1150-1175.

ავტორის ეს გამოასახლება, რომელიც ერთ დროს პოლდეგარდის სკიოიასის ხელნაწერის ნაწილს წარმოადგენდა, მრავალთა აზრით, მისივე სიციცხლეში იყო შექმნილი, მაგრამ ის II მსოფლიო ომის დროს დაიკარგა. დღეს ამ გამოასახლებების შესწავლა ჩვენ მხოლოდ ომბადელი შვეთური ფოტოების ან იმ ზუსტი ფერადი ასლების მიხედვით შეგვიძლია, რომლებიც 1927-1933 წლებში ეოინგენში, ნმ. პოლდეგარდის საბატოს მონაზვნებმა სიყვარულით შექმნეს ურთვედა კროუსის ხელმძღვანელობით. ორივე სურათზე ეს ასლებია წარმოდგენილი.



3-1 • **საქსაბიოგრაფიის ნიშნობა**. კვილი სამარტელის სარკმლის ფრაგმენტი, ცენტრალური ნაეის სამხრეთი გასასვლელი. გარტრის სოფრ დამის კათედრალი, საფრანგეთი. დაახლ. 1200-1210, ეიტრაჟი.



XII-XIII საუკუნეების ბოთიკური ხელოვნება

გოთიკური სტილი, რომელიც პარიზის რეგიონის ძველამოსილ მონასტრებში ჩაისახა, 400 წლის განმავლობაში დომინირებდა ევროპულ არქიტექტურასა და ხელოვნებაში. განვითარებული სამშენებლო ტექნოლოგიების, გაზრდილი ფინანსური რესურსებისა და ახალი ინტელექტუალური და სულიერი მისწრაფებების შედეგად, XII საუკუნის შუა ხანებში, ხელოვნებასა და არქიტექტურაში ჩამოყალიბდა ახალი სტილი, რომელშიც სამონასტრო სამშენებლო რელიგიური და პოლიტიკური ფასეულობები აისახა. მოკლე ხანში, ხელისუფალნი, ეპისკოპოსები და აბატები უკვე ერთმანეთს ეცილებოდნენ, თუ ვინ უფრო დიდ და სრულქმნილ ტაძარს ააგებდა. დამკვეთების სურვილი, რომ აემუნებინათ ცად აზიდული კომპეტით დაგვირგვინებული, მაღალი ნაგებობები, ათედრადობი და ტაძრები, ყოველ მხარეს გახსნილი მინის გამჭვირვალე, შუქმნათი კედლებითა და გასაოცრად მსუბუქი და პაუროვანი შიდა სივცებით, ერთგვარ შეჯიბრს გაედა.

ვიტრაჟებზე წარმოდგენილი, გარედან შემოსული გამჭოლი შუქით გასხივოსნებული გამოსახულებები, ალბათ, მომწიფებულად მოქმედებდა მორწმუნე მოსახლეობაზე, რომელთა ყოველდღიურ უფერულ არსებობას მხოლოდ ბუნების მშვენიერი ფერები თუ ახალისებდა. შუქი კი, რომელიც ამ სარკმლებს მსჭვალავდა, ტაძრების ინტერიერებს მრავალფერ ბურუსში გახვეულ სიერცეებზე გარდაქმნიდა. და მართლაც, ძვირფასად შემკული გოთიკური ტაძრები ღვთის დიდებულ სახლებად იქცა და განსხეულებულ ზეციურ იერუსალიმად განიცდებოდა ადამიანთა მიერ. გოთიკული ტაძარი ქრისტიანული სწავლების მანიფესტაციას, ღვთისმოსავი ცხოვრებისაკენ ერთგვარ მონოდებას განსახიერებდა, რითიც მორწმუნე ადამიანებს უბიძგებდა იმ წმინდანების კვალს გაჰყოლოდნენ, რომელთა ცხოვრება, ხშირად, ტაძრის შემამკობელ ვიტრაჟებზე იყო ასახული. თავად ვიტრაჟი კი, სულ მალე, მონუმენტური მხატვრობის ძირითად სახეობად იქცა.

პარტრის კათედრალის ე.წ. კეთილი სამარტელის ფანჯრის ვიტრაჟის ფრაგმენტზე (სურ. 3-1), რომელიც XIII საუკუნის დასაწყისში, განვითარებული ფრანგული გოთიკური არქიტექტურის

ტურის, ე.წ. მაღალი გოთიკის ხანშია შექმნილი, ძველი აღთქმის პირველი წიგნის – დაბადების სცენებზეა წარმოდგენილი. აქ ასახულია ღმერთის მიერ ადამ და ევას შექმნა, რომელიც, მომდევნო – ცდუნების, ცოდვით დაცემისა და შრომითა და ვერამით აღსაესე ცხოვრებისათვის განწირული ადამ და ევას სამოთხიდან განდევნის – სცენებით გრძელდება. ადამ და ევას ამბავი შუა საუკუნეების მნახველს კეთილი სამარტელის შესახებ იგავის მნიშვნელობას განუმარტავდა და შეახსენებდა, რომ როგორც კეთილმა სამარტელმა გადაარჩინა ადამი და ნაცემი მგზავრი (იხ. სურ. 3-10), იესოც ასევე იხსნდა მათ პირველქმნილი ცოდვისაგან. გოთიკური კათედრალის ვიტრაჟებში სარკმლები მხოლოდ ფერითა და შუქით გაცხოველებულ კაშკაშა „კედლებს“ როდი წარმოადგენდა; სიტყვების ნაცულად, ისინი შუქმნათი გამოსახულებებით ქადაგებდნენ. ეს სხივისანი გამოსახულებები მიმართავდა შუა საუკუნეების საზოგადოების სხედასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლებს, რომლებიც ხელოვნების ამ დიდებულ და საკმაოდ რთულად გასაგებ ნიმუშებში მრავალ სხედასხვა საზრისს ამოკითხავდნენ.

ბოთიკური სტილის წარმოშობა

XII საუკუნის შუა ხანებში, პარიზთან ახლოს მდებარე საფრანგეთის სამეფო მამულში ილ დე ფრანსში (რუაჰ 3-11), ახალი, განსაკუთრებული არქიტექტურული სტილი შეიქმნა, რომელიც გოთიკურის სახელით არის ცნობილი. ახალი სტილისა და სამშენებლო ხერხების წარმოშობა, მძლავრ ცენტრალიზებული ძალის – მონარქიის ჩამოყალიბებას დაემთხვა. ასი წლის განმავლობაში, მხოლოდ ილ დე ფრანსის რეგიონში, ვიტრაჟებით გასხივოსნებული და ქანდაკებებით შემკული 2700-მდე გოთიკური ტაძარი აიგო.

ახალმა სამშენებლო ტექნიკებმა მიღწევებმა სულ უფრო დიდი სარკმლების გაჭრისა და მანამდე არნახული სიმაღლის კამარების ამოყვანის შესაძლებლობა მისცა მშენებლებს; კამარებსა და კედლებს გარედან, სულ უფრო მეტი რაოდენ-

შინაწავლით შეაჩვენებ:

- 3.1 გამოიკვლიე ის იდეები, მოუღებები და მრავალი ტექნიკური სახელი, რომლებმაც საფრანგეთში გოთიკური არქიტექტურის განვითარება განაპირობა.
- 3.2 გაიაზრე, როგორ აისახება ვიტრაჟებზე, ქანდაკებასა და წიგნის მინიატურაში რთული თეოლოგიური იდეები, წინაპრისთან დაკავშირებული იგავები და სოციალურ-პოლიტიკური ურთიერთობები.
- 3.3 გაანალიზე, როგორ ურთიერთკავშირშია თანამედროვე ფრანკონკანული იდეალები და იტალიური რელიგიური მხატვრობისა და ქანდაკებისათვის დაბაზასათეხლო ენოკოვრობა.
- 3.4 გამოიკვლიე და დაახასიათე ინტელხური და გერმანული გოთიკური არქიტექტურა და ხელოვნება, მათ ფრანგულ პროტოტაქებთან მიმართებით.

ობის მკაფიო, ჩონჩხისებური სტრუქტურის მქონე კონტროლორ-სები ამყარებდა. გოთიკურმა ფორმებმა თანდათან რომანული ჩაანაცვლა და სულ მალე გოთიკური სტილი მთელ ევროპაში გავრცელდა: თუმცა, მან შეინარჩუნა რომანული სუროთმომღერებისათვის დამახასიათებელი რეგიონალური ნიშნები. გოთიკამ დაახლოებით 1400 წელი იარსება, თუმცა, ზოგ რეგიონში მან მეტ ხანსაც გასტანა. ამ პერიოდში გოთიკურ სტილში იგებოდა ყველა ტიპის ნაგებობა: საცხოვრებელი და ადმინისტრაციული შენობები, ტაძრები და სინაგოგები.

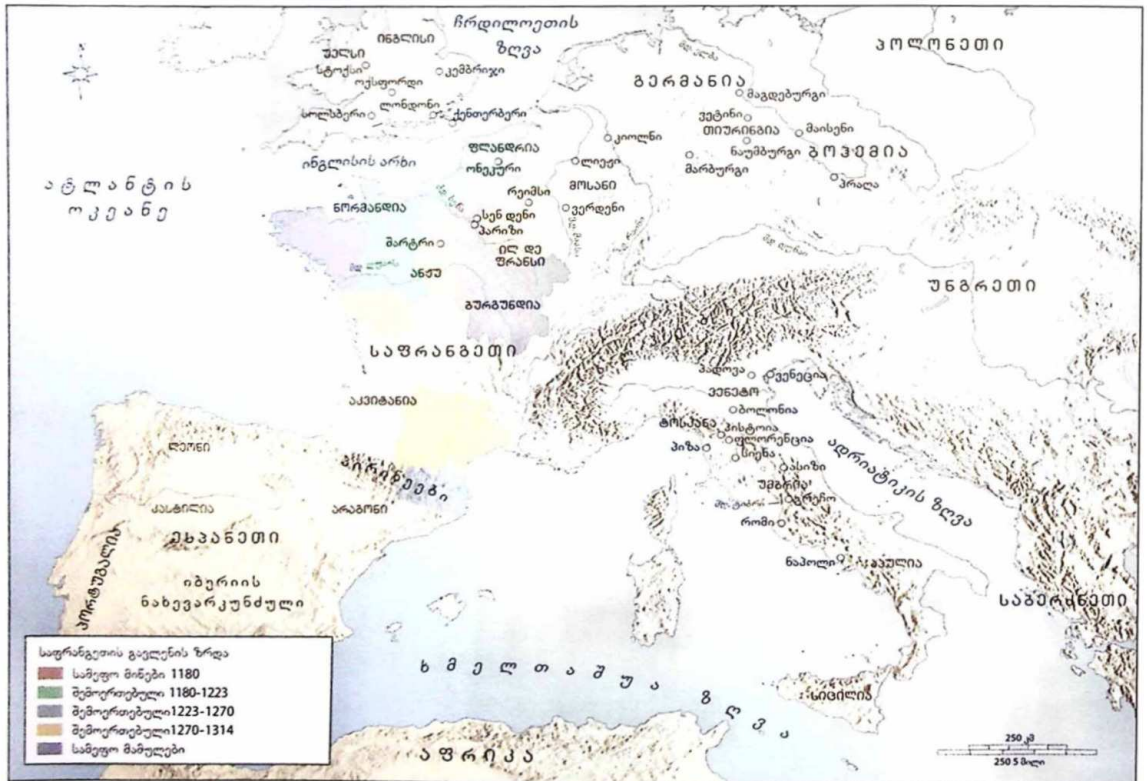
ტერმინი „გოთიკა“ XVI საუკუნის იტალიელ მხატვარსა და ისტორიკოსს ვორჯო ვაზარის ეკუთვნის. იმ დროს „ძველმოდურად“ მოჩვენულ ამ სტილს იგი ერთგვარი ადგებით მოიხსენიებდა და უკანმოუხედავად გერმანულ დამყრობლებს – ვოთებს, რომლებმაც ვაზარის სათაყვანებელი რომის იმპერია და, შესაბამისად, ანტიკური ცოვლიზაცია დაასაბარეს. თავის დროზე კი, გოთიკურ სტილს, უბრალოდ, „ახალ ხელოვნებას“ ან „ფრანგულ სტილს“ უწოდებდნენ.

უნაბნელი და ინსტიტუციური სხობრივის აღზრდა

გოთიკური ეპოქა საზოგადოებრივი მიღწევებისა და სოციალური ცვლილებების ხანა იყო. თუმცა, ევროპა ჯერ კვლავ სოფლისათ-

ვის დამახასიათებელ ცხოვრების წესს მისდევდა (ანუ რურარული იყო), მაგრამ ქალაქების მნიშვნელობა თანდათან სულ უფრო იზრდებოდა. ქალაქები უკვე ხელოვნების დაფინანსების მნიშვნელოვან ცენტრებად იქცა, ხოლო მათი მფარველობით განხორციელებული დიდი პროექტები და ტრადიციული რიტუალები მყარი საზოგადოებრივი იდენტობის ჩამოყალიბებას უწყობდა ხელს. ინტელექტუალური ცხოვრების განვითარებას მჭიდროდ დასახლებული ქალაქების მრავალრიცხოვანი მოსახლეობის წევრთა აქტიური ურთიერთმედეგეც განაპირობებდა. ბოლონის, პადუის, პარიზის, კემბრიჯისა და ოქსფორდის უნივერსიტეტებმა, როგორც სამეცნიერო და საგანმანათლებლო ცენტრებმა, მონასტრებთან და კათედრალებთან არსებული სკოლები ჩაანაცვლა. პიერ აბელარის (1079-1142) მსგავსი ბრწყინვალე მასწავლებლები უამრავ სტუდენტს იკრებდნენ გარს, ხოლო XII საუკუნეში, იტალიელმა თეოლოგმა თომა აკვინელმა (1225-1274) პარიზი ევროპის ინტელექტუალურ ცენტრად აქცია.

უნივერსიტეტებში წარმოიშვა სქოლასტიკის სახელით ცნობილი არგუმენტირებული ანალიზის სისტემა, რომლის მიზანს თეოლოგიის ანტიკურ ფილოსოფიასთან შეთავსება წარმოადგენდა. სქოლასტიკოსები საკუთარი აზრის არგუმენტირებისას



რუკა 3-1 • შარკის მოქმედების სანაშ

რეკავი სტეფანსმა დროთ აღწილდა საფრანგეთის მეფის მმართველობის ქვეშ გოთიკის ხანაში ეტაპობრივად შესული ის ტერიტორიები, სადაც გოთიკა, როგორც ხელი, ფრანგულ ფორმებად ყალიბდება.

აბატმა სუვერიუსმა, რომელმაც სენ დენის სააბატოს წინამძღვრობის დროს (1122-1151), სენ დენის მონასტრის ტაძრის რეკონსტრუქცია ნაპოინყო, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ზოგადად მონასტრების ხელოვნების ნიმუშებით შემკობის მართებულობის შესახებ XII საუკუნეში მიმდინარე კამათში (იხ. „წმ. ბერნარდი და თეოფილუსი“, გვ. 50). სუვერიუსმა არა მარტო ააგო ახალი ბრწყინვალე ტაძარი, არამედ, მან თავისი ჩანაწერი სააბატოს მართვის შესახებ დაწერილ ანგარიშში აღწერა და კიდევ განმარტა.

ესაა მისი კომენტარი ბრინჯაოს კარის შესახებ (რომელიც 1794 წელს გაანადგურდა):

მას შემდეგ, რაც მოწვეულ იქნენ ბრინჯაოს ჩამოსხმული ოსტატები და შეიკრნენ მოქანდაკეები, ჩვენ ჩამოვკიდეთ კარები, რომლებზეც ქრისტეს ენებები და მისი მკედრითი აღდგომა, უფრო სწორად კი, ამძლვებაა გამოსახული. კარები ძალზე ძვირი დაჯდა, კიდევ უფრო დიდი თანხა დაიხარჯა მათ მოიჭრობაზე, როგორც ეს აღდგულ კარიბჭეებს შეეფერება...

ნაიკითხეთ დოკუმენტი აბატ სუვერიუსის შესახებ ვებ-გვერდზე myartssab.com

კითხვა-პასუხის მეთოდს იყენებდნენ და თავიანთ მოსაზრებებსა და იდეებს თანმიმდევრულ ლოგიკურ სისტემაში აქცევენდნენ. პირველმა სკოლასტიკოსმა, თომა აკვინელმა, რომელიც ქრისტიანული რელიგიის ზებუნებრივი ასპექტების ახსნა-შეცნობას არისტოტელესეული ლოგიკის გამოყენებით ცდილობდა, ის თეოლოგიური საფუძვლი შექმნა, რომელსაც დღემდე ემყარება კათოლიკური მოძღვრება. ხშირად, აზროვნების ამ ახალ ნესს გოთიკური კათედრალების სტრუქტურაში არსებულ გეომეტრიულ ნუსრიგს და ასევე, ქანდაკებასა და მხატვრობაში რეალურ სამყაროს ასახვის მიმართ გაჩენილ ინტერესს უკავშირებენ.

კათედრალის ეპოქა

ამ პერიოდში სოფლად მდებარე მონასტრები ქალაქებში ნაგებმა საეპისკოპოსო ტაძრებმა ჩანაცვლა, რომლებიც მოქმედ ეპისკოპოსთა რეზიდენციებს წარმოადგენდა; ამავე დროს, ისინი ხელოვნების მფარველი რელიგიური კულტურის ცენტრების ფუნქციასაც ასრულებდა. 1150-1400 წლებში იმდენი კათედრალი ააგო (ბევრი მათგანი მჭიდრო განაშენიანებით გამოწვეული ხანძრებით განადგურებულ ეკლესიების ადგილზე შენდებოდა), რომ ამ პერიოდს, ხშირად „კათედრალების ეპოქასაც“ უწოდებენ. კათედრალის ტერიტორია თავადაც ერთგვარ ქალაქს წარმოადგენდა; ის მოიცავდა ეპისკოპოსის სასახლეს, სამეფოლო პირთა საცხოვრებლებს და სახელისნოვებს იმ მრავალრიცხოვანი ოსტატებისა და მუშებისათვის, რომლებიც მშენებლობაში იღებდნენ მონაწილეობას. ცხადია, რომ ეს გიგანტური ტაძრები ბატონობდა ქალაქის ურბანულ გარემოზე და მათი სიდიადე აღტაცებას გვირდებინებდა, მაგრამ, მათ აღმშენებლობაზე განეული დიდი ხარჯი და ზოგიერთი ეპისკოპოსის მიერ საკუთარი ძალაუფლების ხაზგასმით დემონსტრირება, მოსახლეობის აღშფოთებასა და, ზოგჯერ, ამბოხებასაც კი იწვევდა.

ერთ-ერთ კარგ შემდეგი სტროფები წარწერაა: *ვინც არ უნდა იყო, თუ ესურს, რომ ამ კარის დიდებულებს ზღბა შეახსა, ოქროსა და ფაისის ნაცვლად ოსტატთა ნახელაფთი აღწერიანდო. ბრწყინავს დიდებული ნაშუქვარი; ამ ცთობილობა ბრწყინვალეებამ უნდა გაანათოს ადამიანის გონება, რათა მან ქუშპარტ წაოღლი მოგზაურობა შეძლოს, მოეახლოს ამ ნათეს იქ, სადაც ქრისტეა ქუშპარტი კარი; მისი განსახიერება ამ სამყაროში სწორედ ეს ოქროს კარი; ჩლუნგი გონება ქუშპარტიგებას შოლოდ მაინ წნეჯება, როფვსაც მას განსხეულებულს ხედავს და ამ ნათლის ხილვა მას - უნან დიდ მულს - აღადგენს.*

არქიტარეასა და ტომპანზე წარმოდგენილი განთიობის დღის კომპოზიციის ქრისტეს დიდი გამოახილებების ქვეშ, სუვერიუსის წარწერაა მოცუბული:

ო, მკაცრო მსაჯული, შეიმინე ლოცვები მონისა შერისა სუვერიუსისა; მოილე მონაწილება და შენს ცხუარდ მიილე. (თარგმნილია პაროფსკის ნაშრომიდან, გვ. 47, 49)

ფრანგული მოთიკა

გოთიკური სტილის ჩამოყალიბება და პირველი აყვავება საფრანგეთში კაპეტინების მონარქიის შზარდი ძალაუფლების ფონზე მიმდინარეობდა. ლუი VIII-მ (მმართ. 1137-1180) და ფილიპე აკუსტუსმა (მმართ. 1180-1223) სამეფო ხელისუფლება ჯერ ილ დე ფრანსში განამტკიცეს და შემდეგ ის სხვა რეგონების ძლევამოსილ ფეოდალთა სამფლობელოებზეც გაავრცელეს. ლუი VII-სა და ელენორ აკვიტანიელის ქორწინების შედეგად, სამეფო სამფლობელოებს სამხრეთ-დასავლეთ საფრანგეთის ტერიტორიებიც შეუერთდა, მაგრამ მათი განქორწინების შემდეგ, დეოფალმა თავისი მიწები უკან მოითხოვა, შემდეგ მისიხოვედა ანჟუს გრაფსა და ნორმანდიის ჟერცოგს პენრი პლანტაგენეტს, რომელიც შემდგომში ინგლისის მეფე გახდა და პენრი II-ის სახელით იყო ცნობილი. ამ ჩახლართული ვითარებით გამოწვეული დაძაბული ურთიერთობა საფრანგეთისა და ინგლისის შორის საუკუნეების განმავლობაში გაგრძელდა.

სამეფო ხელისუფლების გაძლიერებასა და სამფლობელოებსა და პრივილეგიების გაფართოებასთან ერთად, პარიზში, რომელიც თანდათან ქვეყნის მმართველობის ცენტრი ხდებოდა, საფრანგეთის მეფეებმა ინტენსიური მშენებლობა ნაპოინყეს. უკვე XII საუკუნის შუა ხანებში პარიზი პატარა პროვინციული ქალაქიდან განვითარებულ ურბანულ ცენტრად გადაქცეა. დედაქალაქში ნარჩობებულმა ინტენსიურმა მშენებლობამ, შესაძლოა, ბიძგი მისცა, ან, უძრლოდ, გააჩინა შესაძლებლობა განვითარებულყო სამშენებლო ტექნოლოგიები და ახლებურად გააზრებულყო ნაგებობათა გვემარება თუ კონსტრუქციები, რაც, საბოლოოდ, ახალი სტილის შექმნით დასრულდა.

მოთიკური სტილის დაბრუნება სენ დენის სააბატოში

პარიზის ჩრდლოეთით მდებარე ბენდიქტელთა სააბატოს სენ დენის ეკლესიას ბევრი მეცნიერი ქრონოლოგიურად პირველ გო-

თიურ ნაგებობად მიიჩნევა. ეს მონასტერი V საუკუნეში აიგო ადგიურსტანული ხანის მონაზის წმ. დენის (ბერძ. წმ. დიონისე) საფლავზე, რომელიც პარიზის პირველი ეპისკოპოსი გახლდათ და ადგილობრივი წარმართის მოსახლეობის ქრისტიანულ სარწმუნოებაზე მოსაქცევად რომაიდან იყო წარგზავნილი. ამ სააბატოს იმთავითვე საშუალო მონასტრის ფუნქცია შეიძინა, ის საფრანგეთის მეფეთა განსაკუთრებულ ადგილს. მათ სამეფოს წარმოადგენდა; ასევე, აე ინახებოდა საფრანგეთის სამეფო რეგალიები და საფრანგეთის მფარველი წმინდანის, სწმ დენის მიწინააღმდეგე ნაწილები.

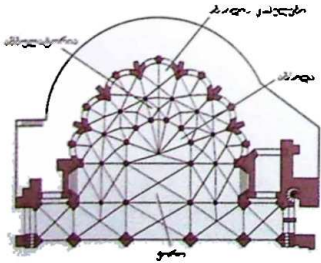
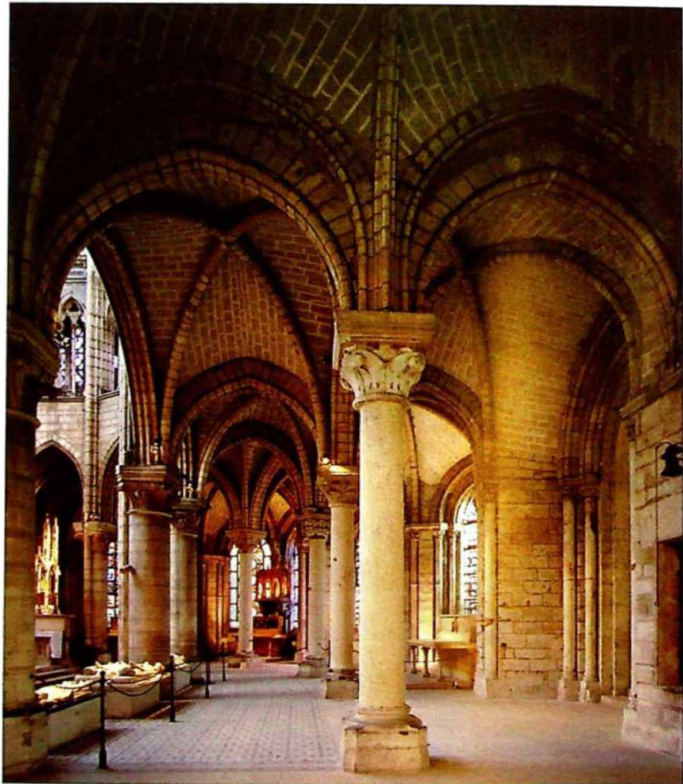
ახალი ტაძრის მშენებლობა, რომელსაც სააბატოს ადრეული შუა საუკუნეების ეკლესია უნდა ჩაენაცვლებინა, აბაქ სუგეროუსის (მონასტრის აბატი 1122-1151) ხელმძღვანელობით, 1130-იან წლებში დაიწყო. სააბატო მართვის შესახებ შედგენილ წერილობით ანგარიშში სუგეროუსი განიხილავს ახალი ტაძრის შენობას; ეს დოკუმენტი ია იმეათა პირველწყაროა, რომელშიც შუა საუკუნეების ტაძრის თეოლოგიური პროგრამა ჩამოყალიბებული.

სუგეროუსი დიდად აფასებდა ხელოვნების ნიშნის მშენებურებას. შეიქმნა მასალა და. განაკეთებოდა, შესრულების მაღალ ოსტატობას. (იხ. აბატი სუგეროუსი მონასტრებში ხელოვნების მნიშვნელობის შესახებ. გვ. 77). მან სხვადასხვა ეროვნების ქვითხურები, მოქანდაკეები, ლითონისა და ეიტრათის ოსტატები მოიხვია. მშენებლობის პროცესში ეს ტაძარი ემორქმებოდა თანამშრომლობის მნიშვნელოვანი ცენტრი გახდა. ამგვარი გრანდიოზული ჩანაფიქრის განხორციელება წარმოუდგენლად დიდ ბარჯებს მოითხოვდა. სააბატოს, გადასაბადების სახით, მნიშვნელოვანი შემოსავალი ჰქონდა ქსაქის მოსახლეობაიდან. მონასტრის მიწების გასაფართოებლად, რომელიც სააბატოს შემოსავლის მთავარ წყაროს წარმოადგენდა, სუგეროუსი საბუთების გაყალბებასაც კი არ ურიდებოდა.

სუგეროუსმა სამშენებლო სამუშაოები დაახლოებით 1135 წელს, ტაძრის დასაულებელი ფასადის განახლებითა და ძველ ტაძარზე ნართიქვის მოშენებით დაიწყო. მაგრამ გოთიკური სტილი, მთელი სისრულით, პირველად ქოროს ახლებურ გადაწყვეტაში გამოვლინდა. ქოროს მშენებლობა სამ წელიწადს და სამ თვეში, 1140 წლის 14 ივლისიდან 1144 წლის 11 ივნისამდე დასრულდა. თავის ანგარიშში სუგეროუსი ირწმუნება, რომ ძველი შენობა ვეღარ იტევდა დღესასწაულის დღეებში წმ. დენის ნეშტის თავიანთსაცემად ჩასულ პილიგრომთა დიდ

რაოდენობას და ზედმეტად მოკრძალებული იყო იმისათვის, რომ თავად წმინდანის მნიშვნელოვანება გამოეხატა. სუგეროუსი, რომელიც საგანგებოდ მუშაობდა მშენებლებთან, რათა მათ კარგად გაეგოთ და წარმოედგინათ, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ტაძრის სრულიად ახლებური ფორმები, იმ თეოლოგიურ ტექსტებს იმელებდა, რომლებიც, მრავალი საუკუნის განმავლობაში, შეცდომით წმ. პავლეს მიმდევარ წმინდანს, დიონისე (დენი - ბერძნულად დიონისე) არუიპაგელს მიეწერებოდა. მათი ავტორი, რომელიც დღეს ფსევდო დიონისე არუიპაგელის სახელით არის ცნობილი, სისათლეს ღმერთის ამქვეყნიურ, ფიზიკურ გამოვლენებად მიიჩნევდა.¹ ფსევდო დიონისე არუიპაგელი, საუკუნეების განმავლობაში, შეცდომით გაიგივებული იყო მონაზე დენისთან.

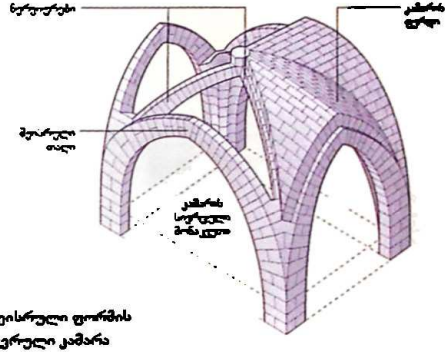
¹ XX საუკუნის 40-იან წლებში, ორი მეცნიერი - მალეა ნუცუბიძე და ერნესტ პონგმანი, ერთმანეთისაგან დაშორდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ ფსევდო დიონისე არუიპაგელი, V საუკუნის ქართველი თეოლოგი, კეტრე იბერი უნდა ყოფილიყო (რედ.)



3-2 - სან დენის სააბატო ქალაქის ქოროს გეგმა (A) და აბგულატორიისა და აპსიდის აბაქის სკეტი (B), საფრანგეთი, 1140-1144.

ტრანსეპტისა და, საფარად, ქოროს დასრულებით შთაგონებულმა, აბატმა სუგეროუსმა, ქოროს კურთხევის აღსანიშნად, 1144 წელს, ტაძარზე შედგევი წარწერა გააკეთა: "როგორც კი ტაძრის ახალი უკანა ნაწილი მის ძველ ნიწა ნაწილს მიუერთდა, შუა სიერცის ნათელმა ტაძარო გააბრწყინა, რამეთუ, ნათელი ნათელს შეუერთდა და ეს კეთილშობილი სოერცე ახლად დასადებული სინათლით გამსჭვალა" (პანოფსკი, გვ. 51).

რომანული და გოთიკური პერიოდის მშენებლების მიერ შემოტანილი მნიშვნელოვანი სიახლე ნერვიურებიანი კამარა გახლდათ. ნერვიურებიანი კამარა ჯერული კამარის სახეობას წარმოადგენს, რომლის დიაგონალური ნიშობები მრუდე ფორმის მქონე ერთგვარ პროფილებს ეყრდნობა და ზემოდასაც ანალოგიური პროფილებით ბოლოვდება. ამ კონსტრუქციულ ელემენტებს – პროფილებს ნერვიურები ეწოდება. მას შემდეგ, რაც კედლებსა და სვეტებს სასურველ სიმაღლეზე აღმართავენ, ქვის ნერვიურების ამოსაყენად, ხის ხარჩოს აგებდნენ. შემდეგ, ნერვიურების კონსტრუქციას დუღაბით ამყარებდნენ და ნერვიურებს შორის დარჩენილ არეებს – კამარის ფურდებს – ქვის ფილებით ავსებდნენ. ყველა დამზარეულ კონსტრუქციის მოხსნის შემდეგ, კამარის ევრტიკალური და განივი განზღუდვის ძალა და გადახურვის სიმძიმე, მისი ფურდების გადაკეთებაზე არსებული ნერვიურების საშუალებით, საყრდენ ბოძებზე ნაწილდებოდა. ცხადია, ნერვიურებს დეკორატიული ფუნქციაც უკონდა. ერთი სიტყვით, ნერვიურები კამარის „ჩონჩხს“, კარკასს წარმოქმნიდა, ფურდების უფრო მსუბუქი ქვის წყობა კი ამ ჩონჩხზე გადაკრული ერთგვარი „აპკის“ ფუნქციას ასრულებდა. გვიანი გოთიკის ხანის ნაგებობებში დამატებით დეკორატიულ ნერვიურებსაც იყენებდნენ, რაც კამარის ზედაპირზე ერთგვარ მაქმანისებურ ეფექტს ქმნიდა.



❖ ისინი კი ნერვიურებიანი კამარის მოდერნების პროცესი ებ-გაგრძელებოდა

იმ წმინდანთან, რომელსაც თაყვანს სცემდნენ ამ მონასტერში; სუგეროუსის რწმენით, ღვთაებრივი ნათლის იდეა, რომელიც, ვიტრაჟებით „დაცხრილული“ კედლების მქონე ახალ სააბატო ეკლესიაში უნდა გაცხადებულყო, სწორედ ამ ტაძრის მფარველ წმინდანს ეუთვნოდა. ახალი არქიტექტურული სტილის შესახებ სუგეროუსის მკაფიო განმარტება მოცემული იყო ბრინჯაოს კარის ნარწერაში (ამჟამად კარი დაკარგულია): „ბრწყინავს დიდებული ნამუშევარი; ამ კეთილშობილმა ბრწყინვალეებმა უნდა განათოს ადამიანის გონება, რათა მან ჭეშმარიტ ნათელში მოგზაურობა შეძლოს, მივახლოს ამ ნათელს იქ, სადაც ჭეშმარიტი კარი ქრისტეა.“ (პანოფსკი, გვ. 49).

შორის ბაზმა (საზ. 3-2ა) რომანული საპილოგრამო ტაძრის ძირითად ნიშნებს ინარჩუნებს; ერთ-ერთი მთავანია ამბულატორიით გარშემორტყმული ნახევარწრიული აბსიდა, რომლის ირგვლიც, რადიალურად, ერთი და იმავე ზომის შეიდი კაელები განლაგებული. ასევე დამახასიათებელია რომანული ნაგებობებისათვის ქოროსის სხვა კონსტრუქციული ელემენტებიც, მათ შორის, შეისრული თაღები, ნერვიურებიანი ჯერული კამარები და კედელზე ზენოლის შესასუსტებლად, ფასადზე მიდგმული კონტრაფორსები. სუგეროუსის მშენებლების უდიდესი მიღწევა იმაში მდგომარეობდა, რომ ამ ელემენტების ურთიერთშთანხმებით მათ შექმნეს მანათობელი ვიტრაჟებით „დაცხრილული“ კედლების მქონე მხატვრულად მთლიანი, ხალვათი, გახსნილი, დენადი სივრცე (საზ. 3-2ბ). სუგეროუსის სიტყვებით, „ტაძარი წრიულად განლაგებული კაელების წყობად გადაიქცა, რომელთა მანათობელი სარკლებიდან შემოღვრილი განსაცვიფრებელი, ყოვლისმომცველი შუქი შიდა სივრცის მშვენიერებას განსაზღვრავს.“ (პანოფსკი, გვ. 101). და, რამდენადაც, სინათლის ჭერება, სუგეროუსის რწმენით, სულს ასხივინებდა და მას ღმერთთან აერთიანებდა, ტაძარში მან იმაგვარი გარემო შექმნა, რომელიც მონასტრის ბერებს განსაკუთრებით შეუწყობდა ხელს მათ უმთავრეს საქმიანობაში – ლოცვაში და მედიტაციაში.

სენ დენის სუგეროუსის დროინდელი ტაძრის სრულად ახლებური ვიტრაჟებიანი სარკმლები საფრანგეთის რეგოლუ-

ციის დროს, განადგურებას ძლივს გადაურჩა. მართალია, ვიტრაჟები, ამოღებულ იქნა სარკმლებიდან, მაგრამ ანტიკვარიატით მოვაჭრის ალექსანდრ ლენუარის ძალისხმევით, ისინი შთამომავლობის მინც შემორჩა. XIX საუკუნის განწავლობაში ვიტრაჟების ნაწილი სააბატოში დაბრუნეს, მაგრამ მათი უმეტესობა დღეს მუზეუმებშია დაცული. ერთ-ერთ ყველაზე კარგად შემონახულ ნიმუშზე, რომელიც იესოს ყრბობის შესახებ მოგვითხრობს, ეპიპატივ ღვთაება წარმოდგენილი მაზ. 3-3). ამ ვიტრაჟის კაშკაშა ფერის შუბის მონაცვეთებზე მინის მინანქრით დაბატულ (იხ. „ვიტრაჟებიანი სარკმლები“, გვ. 81) ნატოვ და მონხენილ სახეებს, ასევე, მცენარეებისა და სამოსის დრამატიუბის ნახატს, დღემდე არ დაუკარგავს თავდაპირველი სიმკვეთრე და სიცხადე. ამ ვიტრაჟზე ერთ უჩვეულო დეტალს ეხედეთ: ღვთისმშობელი ფინიკს წყვეტს პალმის ტოტიდან, რომელიც მისკენ იესოს ნებით გადმონწევა. ეს ეპიზოდი არაკანონიური ქრისტიანული ტექსტიდან – აპოკრიფული სახარებოდანაა აღებული; ამ ტექსტებით ხშირად სარგებლობდნენ XII საუკუნის ოსტატები. ახალი ქოროს კურთხევას 1144 წლის იენისში, სასულიერო და წარჩინებულ საერო პირებთან ერთად, ლუი VII და ელენორი აკვიტანიელიც ესწრებოდნენ. კურთხევაზე შეკრებულ საფრანგეთის ეპისკოპოსებსა და მთავარებისკოპოსებს, რომლებიც ქოროსა და კროატის ყოველ ტრანკშიან შესას ერთდროულად აღავლენდნენ, საშუალება მიეცათ, რომ ახალი გოთიკური სტილის ზემოქმედების ძალა უზაყოფად საკუთარ თავზე გამოეცდათ. ტაძარმა მათზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა; გოთიკურმა სტილმა კი ფრანგულ არქიტექტურაში მომდევნო რამდენიმე საუკუნის განწავლობაში მყარად მოკიდა ფეხი.

გოთიკური კათედრალი

სენ დენის სააბატო ეკლესია ახალი, შუქით სავსე, გრანდიოზული სივრცეების არქიტექტურის პროტოტიპად იქცა და ეს ახალი არქიტექტურა კონტრეფორსების გარე სისხტებით გამაგრილებული, მასური რომანული კედლების ნაცვლად, კარგად გააზრებულ

3-3 • აპოკალიფსი. განკაცების ცრისტის კომპის სარკლის ფრაგმენტი, ჟიროს ცენტრალური კაბლა, სენ დენის საბატი ეკლესია, დაახლ. 1140-1144, გლენკერის მღვდელი, ბრან ააინი, პენსილვანია



მსუბუქსა და მოქნილ ჩონჩხისებურ კარკასულ სისტემას ემაყარებოდა. რომელიც მოხდენილ სვეტებზე დაყრდნობილი შეიარაღებული ფორმის ნერვიურობიანი კამარები ქმნიდა. სენ დენის ეკლესიაში საფრანგეთში დასაბამი მიაცა მანამდე არნახული მასშტაბის ტაძების - გრანდოზული კათედრალების - მშენებლობის ექსპერიმენტულ პერიოდს, რომლის დროსაც, მაღალი და ხალვათი შიდა სივრცის მქონე, უზარმაზარი ვიტრაჟებიანი შემკული სულ უფრო მეტი ტაძარი იგებოდა.

პარტრის ნოტრ დამის კათედრალი სივრცისა და კედლის ახალმა გოთიკურმა კონცეფციამ და იმ კონსტრუქციულმა საიხლებმა. რომლებმაც ამ კონცეფციის განხორციელება გახადა შესაძლებელი, შემდგომი განვითარება პარტრის კათედრალში მოხდა. გრანდოზული კათედრალი დომინირებს მთელ ქალაქზე, რომელიც პარიზიდან სამხრეთ-დასავლეთით მდებარეობს. ის ბევრი ადამიანისათვის ქეასა და მიწაში ვაცხადებული გოთიკური სტილის თითქმის სრულყოფილ ქმნილებას წარმოადგენს. პარტრის კათედრალის მშენებლობა XII საუკუნის შუა წლებიდან. ეიდრე XIII საუკუნის შუა ხანებამდე, რამდენიმე ეტაპად მიმდინარეობდა; მოგვიანებით მას მინაშენებიც დაემატა (მაგ., სამხრეთი კომპის შილი XVI საუკუნეში). მის არქიტექტურულ გადაწყვეტაში XII საუკუნის ადრეული გოთიკიდან XIII საუკუნის მაღალი გოთიკის ჩამოყალიბებულ სტილზე გარდამავალი ნიშნები ელვინდება.

ნინაქრისტიანულ ხანაში პარტრი წარმართული ქალწული ღვთაების თეოკრისების ადგილი იყო, ხოლო მოგვიანებით, აქ ტაძარი ლეოსიმობლის სახელზე აიგო და ის საფრანგეთის ერთ-ერთი ყველაზე ძველი და მნიშვნელოვანი ქრისტიანული სალოცავი იყო. მის მთავარ სონმინდეს ლეოსიმობლის სელის ძაფით ნაქსოვი იმ სამოსის ნაწილი წარმოადგენდა, რომელიც, გადმოცემის თანახმად, მას შობის დროს ეცვა. ეს რელიკია ბიზანტიის დედოფალს, ირინეს კარლოს დედისათვის უწუქებია, მისმა შვილიშვილმა, კარლოს მეორემ კი ის 876 წელს პარტრს შესწირა. ლეოსიმობლის სამოსის ნაწილი მთავარი ტრაპეზის ქვეშ, უზარმაზარ კროტაში იყო დაეპყრებული. სამოსი განკურნების სასწაულებრივი ძალით იყო განთქმული და ადმენდა. პარტრი, ლეოსიმობლის კულტის გაძლიერებისთანავე ერთად, განსაკუთრებით, XII-XIII საუკუნეებში, პილიგრომობის მნიშვნელოვან ცენტრად იქცა. ეს რელიკია, ლეოსიმობლის სადღასასწაული დღეებში პარტრში ამართული სხვადასხვა საქონლის ბაზრობის, განსაკუთრებით კი, ქსოვილის ბაზრობის წარმტყულებად ჩატარების საწინააღმდეგო იქცა; ის, ერთი მხრივ, ამ ადგილის პრესტიჟს განსაზღვრავდა, მეორე მხრივ კი, ადგილობრივი ეკონომიკის წარმატებას უზრუნველყოფდა: ტაძრის შემოსავალი იზრდებოდა, როგორც პილიგრომთა მფობებით, ასევე, თავად ბაზრობებზე აკრეფილი გადასახადებითაც.

პარტრის **ფსალმური მსახურის** (მარ. 3-4) ადრეული ქანდაკებების შექმნის პერიოდი სენ დენის რეკონსტრუქციის პირველ

ათწლეულს ემთხვევა. ტაძრის სამივე კარიბჭე, ე.წ. სამეფო პორტალები, რომლებიდანაც მხოლოდ მნიშვნელოვანი ცერემონიებისა და რიტუალების ჩატარების დროს ეპისკოპოსი და მისი ამაღლა შედიოდა ტაძარში, მილიანად სკულპტურით იყო შემკული. ცენტრალურ ტიმპანზე მეორედ მოსელის ფაშს აღსაყდრებული ქრისტეს მანდორლაში მოქცეული გამოსახულება მოცემული, რომელიც ოთხი მახარებლის ფიგურით არის გარემორტყმული (მარ. 3-5). მართალია, მაცხოვრის შობამდედადი ფიგურა განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა ამ სცენაში, მაგრამ მოსაქის ტიმპანის ანალოგიური კომპოზიციის იერატეკულ და სტილიზებულ გამოსახულებასთან შედარებით (იხ. სურ. 2-21), იგი უფრო მშვიდი და ადამიანურია. არქიტრაზე სამ-სამი ფიგურისაგან შემდგარი მოციქულების ოთხი ჯგუფია განანთლებული, არქივოლტზე კი აპოკალიფსის 24 უხუცესის ფიგურა ჩამსკრეხებული.

მარჯვენა პორტალი, რომელზეც აღსაყდრებული ლეოსიმობელია წარმოდგენილი, ქრისტეს განკაცების (ღმერთის ამქვეყნიურ სამყაროში ფიზიკურად მოცილების, განსხეულების) იდეას გამოხატავს და მისი ყრმობის პერიოდში - ხარბიდან მირქმის ჩათვლით - მარიამის როლს უსვამს ხაზს. მარცხენა პორტალზე წარმოდგენილია ამაღლება (განკაცებული ღმერთის მიწიერიდან ზეციურ სამყაროში დაბრუნება). ანგლოზები ღრუბლებში მოლოდინ ქრისტეს ზეცად ამაღლებენ. სამივე პორტალის გასწვრივ, ნირთხლების თავზე, ზუსტად არქიტრავის ქვეშ მოცემულ კამიტელებზე იესოს მიწიერი ცხოვრების ამსახველი მცირე ზომის, ძალზე ცოცხალი თხრობითი ხასიათის სცენებია წარმოდგენილი.

სამივე კარის ღიობის ორივე მხარეს, ნირთხლებზე მდებარე სვეტებზე ბიბლიური მეფეების, დედოფლებისა და ძველი აღთ-

სუგარუსის დიდი სურვილი ქაიონდა, რომ 1140-იან წლებში მატარებულ ქაროს რეკონსტრუქციის შედეგად, ტაძრის შიდა სივრცე „მშვენიერი და უწყვეტი“ შექმნილიყო მოცული; მის ამ სურვილს ვიტრაჟის ისტატებმა შესახსნ ხორცი. კაბელების გვირგვინისა და საფარაულო, ქვარეზოორის მნათი კედლების შესაკმნელად, როგორც თავად ამატი ვაუწყებს, მან სხვადასხვა ეროვნების ისტატები მოიწვია. მათი ზრწინავად ისტატობით შექმნილმა ნამუშევრებმა, არა მარტო ახალი არქიტექტურული სტილის ჩამოყალიბება განასარიდა, არამედ, ვიტრაჟი, რომელსაც იმეითად იყენებდნენ, ევროპაში მონუმენტური მხატვრობის უნიშვნელოვანეს სახეობად აქცია. რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში ვიტრაჟები უკვე დასრულებული შენობის შესასმობ ელემენტს კი არ ნარმოადგენდა, არამედ, ის არქიტექტურული ორგანიზმის განუყოფელი ნაწილი იყო და ქვის კედლების, კაპიტულებისა და სხვა არქიტექტურული ელემენტების პარალელურად იქმნებოდა.

შუა საუკუნეების ვიტრაჟის ხელოვნების შესახებ ჩვენი ცოდნა ემყარება XII საუკუნის მნიშვნელოვან ტექსტს – *De Diversis Artibus* (სხვა-დასხვა ხელოვნებათა შესახებ). ეს ტექსტი გვიჩვენებს ბერის კუთვინის, რომელიც საკუთარ თავს თეოფილუს პრესბიტერს უწოდებდა (იხ. „წმ. ბერნარდი და თეოფილუსი“, გვ. 50). ვიტრაჟის ტექნოლოგია შუა საუკუნეების შემდეგ, ფაქტობრივად, თითქმის არ შეცვლილა და დღემდე შემორჩენილი, თუმცა, მონუმენტური მხატვრობის ეს ძვირად ღირებული სახეობა, საკმაოდ რთულ ტექნოლოგიურ პროცესებს მოიცავს, თავად შინა, ქვიშისა და ნაცისის შიდალ ტემპერატურაზე გადადნობის შედეგად მიიღებოდა, ხოლო შინის „შეღებვა“ მასში ლითონის ოქსიდების დამატებით ხდებოდა. ვაგროლების შემდეგ, მიღებულ გამდნარ მასას აბრტყელებდნენ და ფორფიტის ფორმას აძლევდნენ. შეთხზებულ დეაზე შესრულებული კარტონის (ნატურალური ზომის ნახატი) მიხედვით, ისტატები სხვადასხვა ფერის შუშის ფორფიტისაგან, სხვადასხვა სცე-

ნისა თუ ორნამენტული სახეების შესაქმნელად საჭირო ცალკეულ ფორმებს გამოყოფდნენ ხელში. ამასთან, თავდაპირველად, შინის ფორფიტას ვახურებულ რკინის მუშეობით უნებნაწილად ამტკვნიდნენ, შემდეგ კი შინის ამ ნაწილების კიდევებს რკინის საგანებზე ხელსაწყოთა ამუშავებდნენ, ზედმეტ მასას აცლავდნენ, რათა იმპროვიზირებოდა თუ იმ ფრავენტის შესაბამისი ხუსტი ფორმა მიეცა.¹

ისტატები გამოქლი შუშის შესაკავებლად ცალკეული ფეტვლების, მდე, სახის ნაკეთებისა და დრაპორების ნაკეთების გამოსყვითად, ძლიერ კონცენტრირებულ შინის საღებავის ხანძარს იყენებდნენ, რომელიც ვაუშვირავად იყო (თეოფილუსის თანახმად, საღებავი ლინში ან შარდში შერეული რკინის ნაქობისა და შინის ფხვნილისაგან მზადებოდა). ფორმის მიდევლოებისათვის საჭირო უფრო მსუბუქი მინასიმების დასაბრუნად, ხშირად, საღებავს ახვეებდნენ კიდევ. შინის მოხატულ ნაწილებს ლუმბში გამოწვავდნენ, რათა საღებავი შინის ზედაპირზე მკარად დამკარებულყო. შილოდ ამის შემდეგ, რთული კომპოზიციური ახანწობით თავსატეხის მსგავსად, ისტატები შინის ფრად ნაწილებს, ტყვიისაგან დამზადებულ გრძელ, ვიწრო, საგანგებო ტიხრებთან ფორმებში – ცხარეები სეამდნენ (შინის ცალკეული ნაწილები ამ ტიხრების კიდევში ჩატრილ ღარებში იყო ჩასმული). საბოლოოდ, ამგვარად ამოხობილი პანელები სარკმლების ღობებში ჩასმულ რკინის ჩარჩოზე მკარდებოდა და ვიტრაჟებთან სარკმელს ქმნიდა. ტყვისა, რომლისგანაც ვიტრაჟის კარკასი მზადებოდა, რამდენიმე დანიშნულა ჰქონდა: ის საკმაოდ მტკიცე იყო იმისათვის, რომ შინის ცალკეული მოხატული ფორფიტები შუადად შეეკრა; ამავე დროს, ის საკმაოდ დრეკადი იყო იმისათვის, რათა ამ ფორფიტების რთულ ფორმებს მჭიდროდ შემოქმედოდა და ძლიერი ქარის შემთხვევაში შინა ვახზარუნა და გატყვისოსაგან დაეცვა.

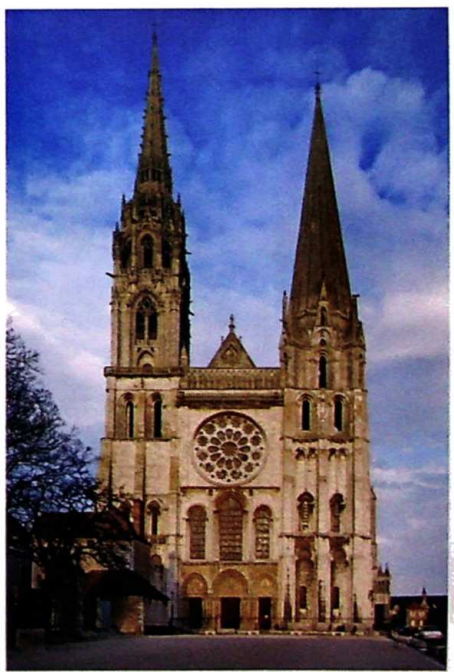
¹ ამ პროცესს ინგლისურად გროზინგი (grouzing) ეწოდება. ამ დროს შინას საგანებზე ხელსაწყოთა (grouzing iron) ამუშავებენ (რედ.).

ქმის წინასწარმტყველთა მშვიდად მდგომ თითქმის მრგვალ ქანდაკებებს ეხედოთ, რომელთა სხეულის ევრტიკალები თავადაც სვეტის ფორმისაა, რის გამოც მათ სვეტისებურ ფიგურებს (column statue) უწოდებენ. ზოგი მათგანი ქრისტეს სულიერ წინაპრად განიხილება, ზოგიერთი კი მის სამეფო ნარმომავლობაზე მიგვიითიებს და ეკლესიასა და საფრანგეთის სამეფო ოჯახს შორის არსებულ მჭიდრო კავშირზე მიგვანიშნებს. სწორედ აქ ნარმომადგენილი შეფეებისა და დედოფლების გამო ეწოდა ამ პორტალის სამეფო პორტალი. სვეტის ქანდაკებების ნაგრძელბული ელემენტური პროპორციები და ხაზობრივი, თუმც საკმაოდ რეალისტურად გამომოკმული დრაპირება, სრულ თანხედრამა მათ უკან მდებარე ელინდრული სვეტების ფორმასთან და ორგანულად ერწყმის მას. ამ ფიგურების საგულდაგულოდ გამოქანდაკებული, იდეალიზებული სახეები ნეტარ სიმშვიდეს ასხივებენ. და მართლაც, სიმშვიდე და ნესრიგი, რომელიც ამ პორტალის მემკლობის მთელ სტრუქტურასა და მის ყოველ ცალკეულ ნაწილში იგრძნობა, მკვეთრად განსხვავდება რომანული ტაძრების ექსპრესიული ფიგურებისაგან და მათი პორტალების დინამიკური კომპოზიციური ნყობისაგან.

მარტრის კათედრალის ძირითადი ნაწილი 1194 წლის ხანძრის შედეგად განადგურებული რომანული ტაძრის ადგილას აიგო, თუმცა, ძველ ნაგებობიდან შენარჩუნებულ იქნა სამეფო პორტალი, მის თავზე მდებარე სარკმლე

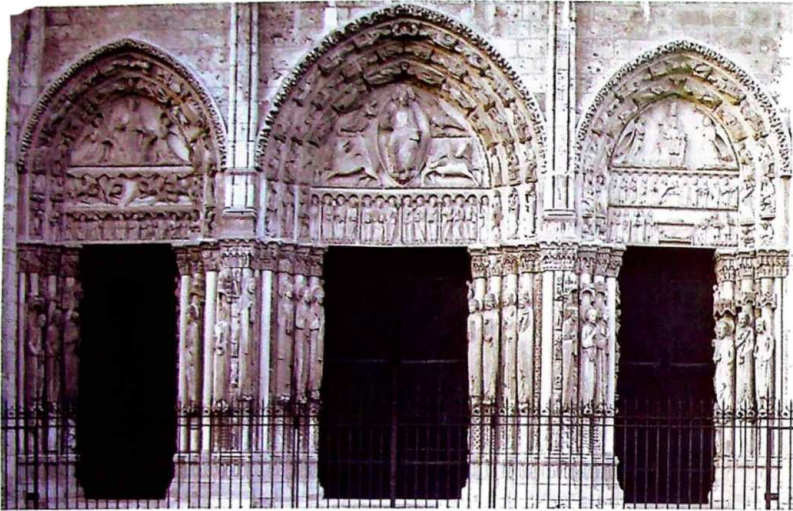
3-4 • დასადალთი ფასადი, მარტრის კათედრალი (ნოტრ დამის კათედრალი). საფრანგეთი, დასავლეთი ფასადის მშენებლობა დაიწყო დაახლ. 1134; 1194 წლის ხანძრის შემდეგ კათედრალი თავიდან აშენდა; მშენებლობა გაგრძელდა 1260 წლამდე; ჩანდოლიეთი შილი. 1507-1513.

✦ — შინსადალთი მარტრის კათედრალის არქიტექტურული ხედები ებეგვრებზე myartslab.com



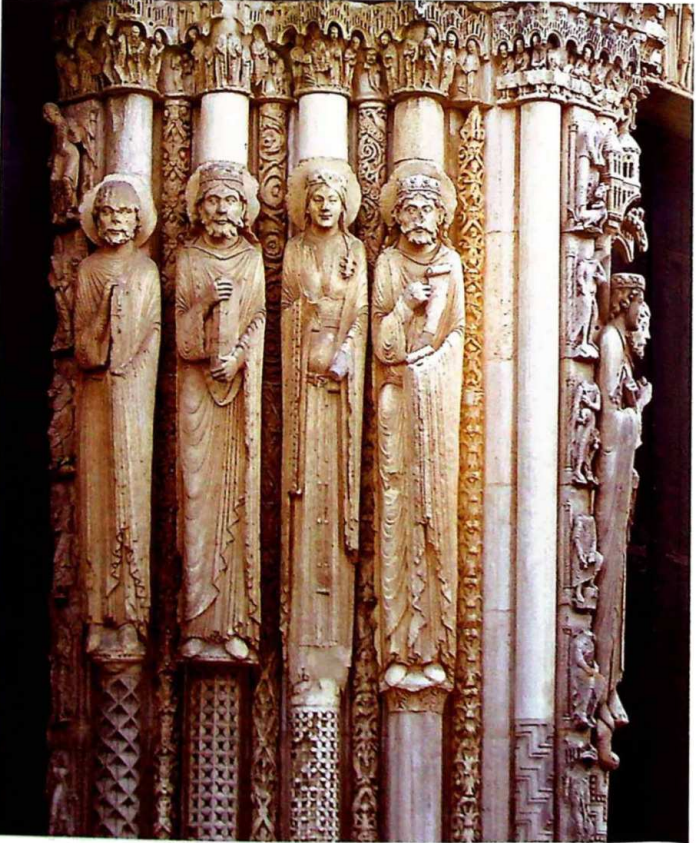
3-5 • სამეფო კორთალი, დასავლეთი ფასადი, მარტრის კათედრალი, დაახლ. 1145-1155.

წმ ნაიკონისტი დოკუმენტი მარტრის კათედრალის მშენებლობის შესახებ ეპიგრაფებზე myartslab.com



ბი და კრიპტა, მეორეასი რელიეფებითურთ. ტაძრის მშენებლობა ეკლესიის ადგილობრივმა მესვეურებმა პაპის ნარმაზადგენის დეინებელი მოთხოვნით განაახლეს. ამ უკანასკნელის მტკიცებით, ლეთისმონაზვნა თავად დაუმეა ტაძრის ხანარით განადგურება, რათა მის ადგილას, ლეთისმშობლის სახელზე, ახალი და უფრო მშვენიერი ტაძარი აგებულყო. შედეგად, 1194 - დაახლოებით 1260 წლებში, აქ ახალი კათედრალი აშენდა (იხ. „გოთიკური ტაძარი“, გვ. 83).

ასეთი პროექტი უზარმაზარ რეაურსს - ფულს, სამუშაო მასალასა და გამოცდილ ოსტატებს მოითხოვდა (იხ. „მთავარი მშენებელი ოსტატი - ხუროთმოძღვარი“, გვ. 84). ტაძრის თანადროული წიგნის მონატურა მშენებლის მუშაობის პროცესს ნარმაზადგენს მად. 3-მ. დურგლებს ბარაგობები აღმართათ, ზედ ბაქები მოუნეციათ და ამავე მექანიზმები დაუმონტაჟებთ: კუთხურები ეჭებს ზომავენ და თლან. მუშები კი ლოდებს ხელით ეზიდებიან ან ამავე ბარბლის მუშეობით ენევიან ზევით. ათასობით ქვა გულმოდგინედ უნდა გაითალოს და შესატყვის ადგილას ფრთხილად დაიდოს. აქვე ვხვდებით მუშას, რომელიც კოხზე ადის და დედაბით სახვე დიდი ჯამი ეკლესიის თავზე მდგომი კალატოზებისათვის ზურფით მოაქვს. ამ სამუშაოების დასაფინანსებლად, ეპისკოპოსები და ეკლესიის სხვა მესვეურები, ეკლესიის კუთვნილ განამს, მუროფასეულობას ან მხოლოდ მის ნაწილს, სამიდან ხუთი, ხანდახან კი ათი წლით აფირავებდნენ. ამ საქმეში მათ სამეფო პარები და სხვა დიდგვაროვნებზე უერთდებოდნენ. ამ მატყლგონივრული სტუმის თანახმად, რომელიც

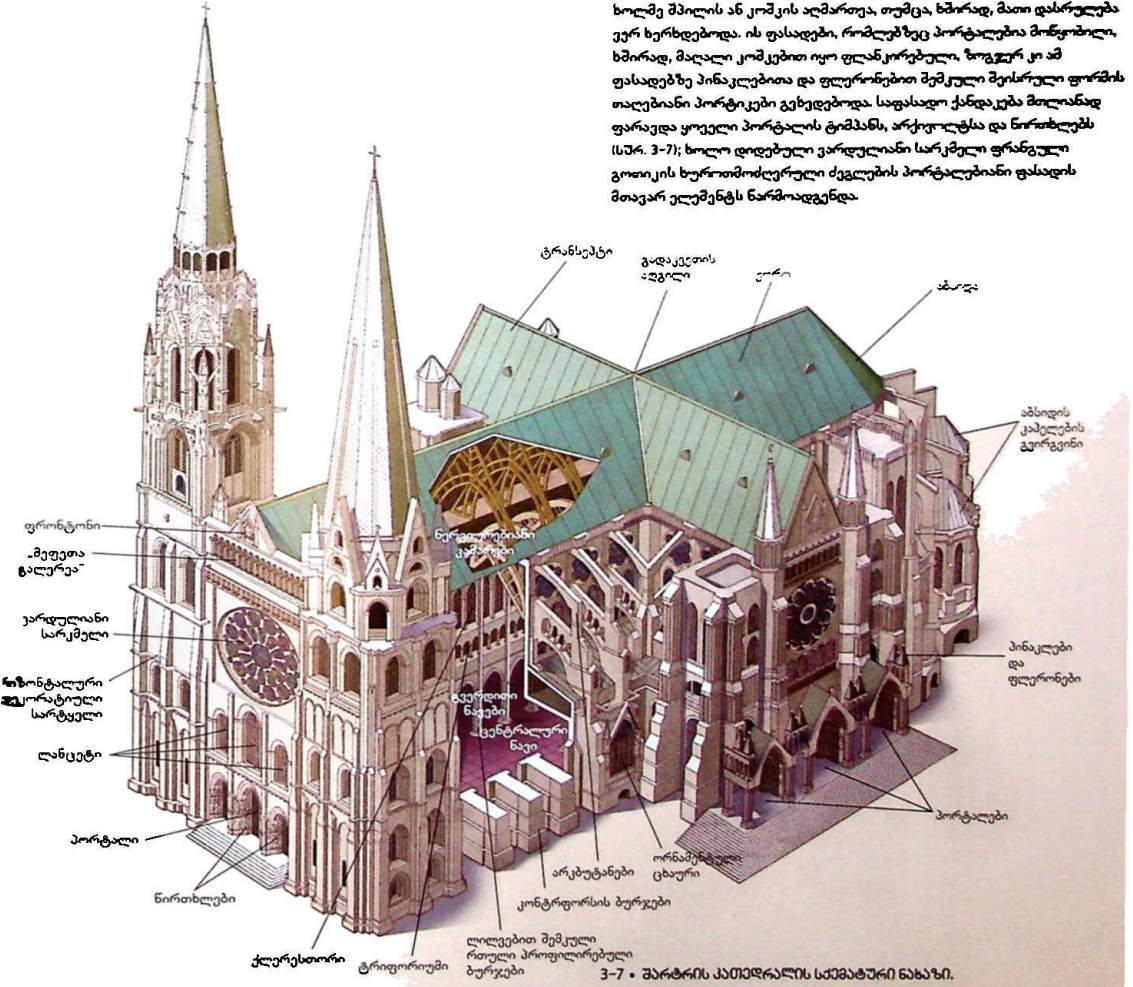


3-6 • სამეფო კორთალი, დასავლეთი ფასადი, მარტრის კათედრალი, ნარმაზადგენის და კრიპტის ნიშანები, სვეტი მუშები და დიდგვარები, დეკორატივი, მარჯვენა მარ. ცენტრალური პარტიკი, დაახლ. 1145-1155.

არქიტექტურის ელემენტები | გოთიკური ტაძარი

დასავლეთ ევროპის დიდი გოთიკური ტაძრების უმეტესობის გეგმას ლათინური ფორმა აქვს, ქრონისა და ნავის გადაკვეთაზე კი შეერთებული ტრანსეპტი განთავსებული. ტაძრის ამგვარი გეგმა იმპერატორ კონსტანტინეს მიერ IV საუკუნეში აგებული რომის წმ. პეტრეს ადრული ბაზილიკიდან იღებს სათავეს. ტაძრის მთავარ შესასვლელს, როგორც წესი, დასავლეთი პორტალი წარმოადგენდა, აღმავლეთით კი აბსიდიტი დაბოლოებული ქარიშხლები მდებარეობდა. ცენტრალურ და გვერდით ნაევებს დასავლეთის მხრიდან ნართიქსი უკონდა ხოლმე მიშენებული. ამულატორია, რადიალურად განლაგებული კაპელების გვირგვინით, გარს უკლავდა აბსიდს და ტაძარში მლოცველთა თავისუფალ გადაადგილებას უზრუნველყოფდა. მრავალი გოთიკური ტაძარი, ნავის თიხებსა

და შემწულ ქვარქობის შირის მოთავსებული ტრიფორმით, სამხაროულან სტრუქტურას წარმოადგენდა. მთლი სავრცე, ჩვეულებრივ, ნართიქსითანი კამარებით იყო გადახრული. მთიქსე, ზეატორქსილი, თიქსის მალდა კოლდოდეტ ცენტრალური ნავის კამარების სამხამე ტყველი ნავების თიქსე გადახრული არქიტექტურების მებნეუბით, ტაძრის გარეე თიქსეულოდ მტკომ მასორ, ვერტიკალურ კონტრფორმებზე წანოდებოდა. ტაძრის კვლეუბი, შიქნიდან და გარედან შემკული იყო ნახეარქობული ან შემარქობული თიხებით, ნახეარქობულითა და ლილქებით, ფლოტრანქობული დამუშაეუბული ქვის ადრული ორწანქრული ცსავრქობული და პორიზონტალური, პრიფორმებული სარქტლებით. კამარების თიქსე შიქსოშილი ორწერქობული სახურავი ხის კონსტრქციას წერქობოდა. ტრანსეპტისა და ნავის გადაკვეთაზე, როგორც წესი, დიქცხილი იყო ხოლმე შიქის ან კომქის აღმარქობა, თემქა, ხშირად, მათი დასრულება ვერ ხერხდებოდა. ის ფსადებუ, რომლებზეც პორქტლებია შიქსიშილი, ხშირად, მალდალი კომქებით იყო ფლანქირებული, ზოგჯერ კი ამ ფსადებზე პინაკლებითა და ფლორნებით შემკული შეისრული ფორმის თიხებიანი პორქტიკები გეხედებოდა. საფსადლო ქანდაქება შიქლიანად ფარაედა ყოველი პორქტალის ტიქსის, არქიქოლქსა და ნართხლებს (სპრ. 3-7); ხოლო დიქცხილი ვარქლიანი სარქტული ფრანგული გოთიქის ხუროთმოქმდრული ძეგლებუის პორქტლებიანი ფსადის მთავარ ელემენტს წარმოადგენდა.



შუა საუკუნეებში ტაძრის მშენებლობის მთელ პროცესს, პროექტირება-თა და საინჟინერო-კონსტრუქციული გათვლებით დაწყებული, უშუალოდ მშენებლისა და ტაძრის შემოკობით დასრულებული, მთავარი მშენებელი ოსტატები – ხუროთმოძღვრები ხელმძღვანელობდნენ. მარტვილში სურათმოძღვარი კოორდინირებს უწყვედ დაახლოებით 400 ხელისაწას, რომლებიც უამრავ სხვადასხვა ადგილას – ქვის შორულ კარიერებსა თუ მაღალ ხარხარებზე მუშაობდნენ. გამოთვლილი იყო, რომ მათი ერთობლივი მუშაობის შედეგად, ნაგებობას ყოველდღიურად დაახლოებით ქვის 200 ტონა კი ემატებოდა.

მშენებლობის პროცესი ხშირად შეფერხებებით მიმდინარეობდა ხან ტყვით, ხან მიწის მოხრებით (მაგ., დედაობის გამოაგრებას სამიდან ექვს თვემდე სჭირდებოდა), ხან კი – დინამიტის ნაკლებობის გამო. ხუროთმოძღვრებსა და მათ არტეფაქტებს მუდმივად უწყვედით ერთი სამუშაო ადგილიდან მეორეზე გადასვლა და ამიტომაც ერთი ნაგებობა, ხშირად, რამდენიმე ხუროთმოძღვრისა და ოსტატისა მრავალი ვჯგუფის მიერ იყო აგებული. ითვლება, რომ ასწლიანი ინტენსიური სამშენებლო პერიოდის განმავლობაში, მარი ხოს ირველი წარმოებულ ყველა მნიშვნელოვან არქიტექტურულ პროექტს 100-ზე მეტი ხუროთმოძღვარი ხელმძღვანელობდა. ზოგიერთ მთავანს თითქმის 40 ტაძრის სხვადასხვა ნაწილის მშენებლობაში ჰქონდა მიღებული მონაწილეობა. ეს სახიფათო სამუშაო იყო. მშენებლები გაუფრთხილად დამავეების საფრთხის ქვეშ იმყოფებოდნენ მათი წარმატებული კარიერა ყოველ წამს შეიძლება შეწყვეტილიყო. საფრანგეთის მეფე ლეო IX 1234 წელს, რამონის სააბატოს

მშენებლობის დროს დაძაბულ ხელისნებს შემწვობას უხდოდა, მაგრამ ყველა მშენებელი როდი იყო ასეთი იღბლიანი. ხუროთმოძღვარი უღიამ სანელი, რომელიც ქვეთერების კათედრალის მშენებლობას ხელმძღვანელობდა, ხარხარად ჩამოვარდა. მიძიდ დამავეებულმა, მან სამუშაოს გაგრძელება ვეღარ შეძლო და 1178 წელს იძულებული გახდა საფრანგეთში დაბრუნებულიყო. არსებული მონაცემების მიხედვით, შუა საუკუნეებში გაფრთხილებულ ზოგიერთ კონტრაქტში (თუმცა, ყველაში – არა) გათვალისწინებული იყო, ადამიანის შესასლო დამავეების ან ავადმყოფობის შემთხვევაში, მისი პენსიით ან სურსათით უზრუნველყოფა. დღეს ჩვენთვის 3000-ზე მეტი ხუროთმოძღვრის სახელია ცნობილი. სამშენებლო ტექნოლოგიებს შორის განსხვავებების საგულდაგულო შესწავლა, ხშირად, ამო თი იმ კონკრეტული ოსტატის მშენებლობაში მონაწილეობაზე მიჯანჯობდა. XIII საუკუნეში ხუროთმოძღვრის ნოდება განსაკუთრებით სააბატო იყო და ისინი სულ უფრო მეტად მოკუნებდნენ საკუთარ თავს მათი ხელმძღვანელობის ქვეშ მყოფი ოსტატებისაგან. ზოგ შემთხვევაში, ხუროთმოძღვართა სახელები წარწერილია და შეკედო იკითხება კათედრალების ოსტატზე გამოსახულ ლაბირინთებში. XIII საუკუნის შემდეგ, ხუროთმოძღვრებს, მათ მიერ აგებულ კათედრალებში, ეპისკოპოსებისა და დამკვეთების გვერდით კმადადდნენ, რაც, ცხადია, დიდი პატივი იყო მათთვის.

ხუროთმოძღვარი – ხუროების ანუ მშენებლების ხელმძღვანელი, მთავარი მშენებელი ოსტატი (რედ.).

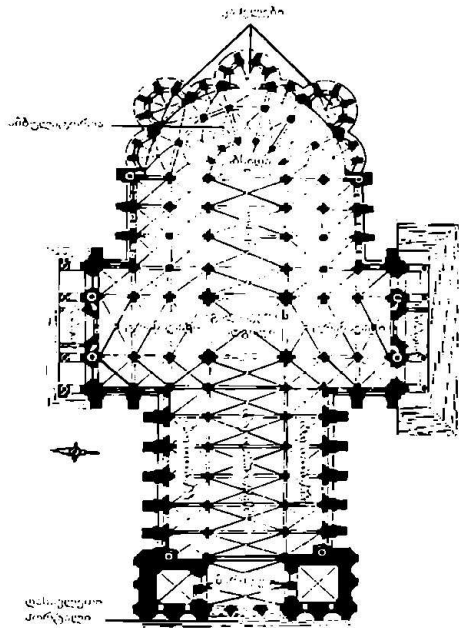


დღეს ძალზე თანამედროვედ გვეჩვენება, მარტრის მღვდელმთავრები, კათედრალის სინმინდებს, მათ შორის ლეისმობლის სამოსელსაც, „სამოგ ზაუროდ“ ისეთ შორეულ ადგილზეც კი აგზავნიდნენ. როგორც ინგლისი იყო და ამისათვის შესაბამის საფასურს ითხოვდნენ.

1220-იან წლებში, ნაგებობის სიმაღლის მატებასთან ერთად, მშენებლობა სულ უფრო მეტ ხარჯს საჭიროებდა, დაფინანსება კი მცირდებოდა. ეპისკოპოსმა და კათედრალის საზღვდულოებამ დეიციტის შევსება გადასახადების გაზრდით სცადეს, მაგრამ მოსახლეობამ ისინი ოთხი წლით გააძევა ქალაქიდან. მარტრის ეს შემთხვევა ერთადერთი როდი იყო; ახალი გადასახადების გამო, მოსახლეობა ხშირად ეწინააღმდეგებოდა კათედრალის მშენებლობას. ელესისი მიერ კათედრალის მშენებლობისათვის დაწესებული გადასახადი, ქალაქის მოსახლეობისა და ადგილობრივი დიდგვაროვნების პერიოდულ ამბოხებას იწვევდა მთელი XIII საუკუნის განმავლობაში.

დიდი, გახსნილი სივრცის მომცველი ვიტრატებიანი ქვის კარკასული კონსტრუქცია, რომელიც შირველად სენ დენის კათედრალში გვხვდება, მარტრის ოსტატებმა კიდევ უფრო განავითარეს. მათ მიერ აგებულ 14 მეტრი სიგანის მქონე ტაძარზე ატყორცნილი კამარების სიმაღლე 37 მეტრს აღწევდა. სენ დენის მსგავსად, მარტრის კათედრალის გვერდით რომანული საბილოგობო ტაძრის გვერდს ეწყარება, მაგრამ მარტრში მნიშვნელოვნად არის გაზრდილი საკუთხელების ზომა

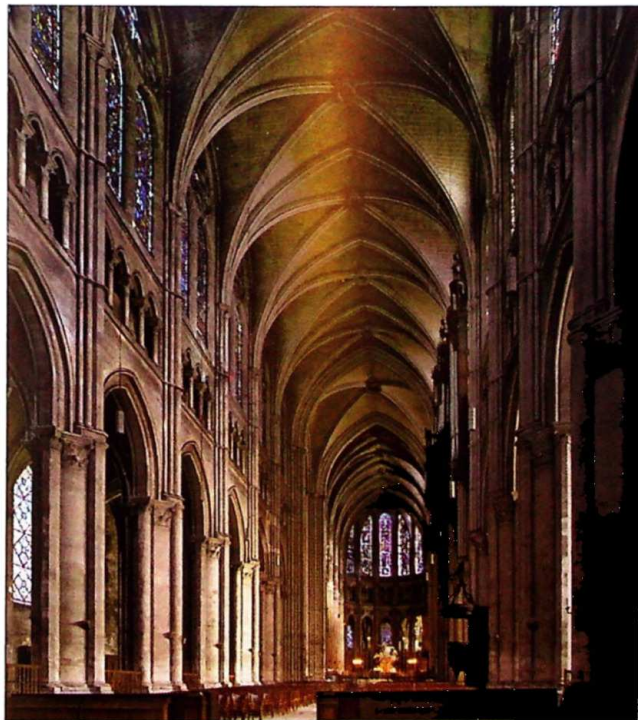
3-8 • მშენებლის მუშაობის პროცესი. პარიზში შექმნილი დასურათებული ბიბლიის მინიატურა, ფრაგმენტი, 1240-იანი წლები. მორგანის ბიბლიოთეკა და მუზეუმი, ნიუ იორკი, ხელნაწერი M638, fol. 3r.



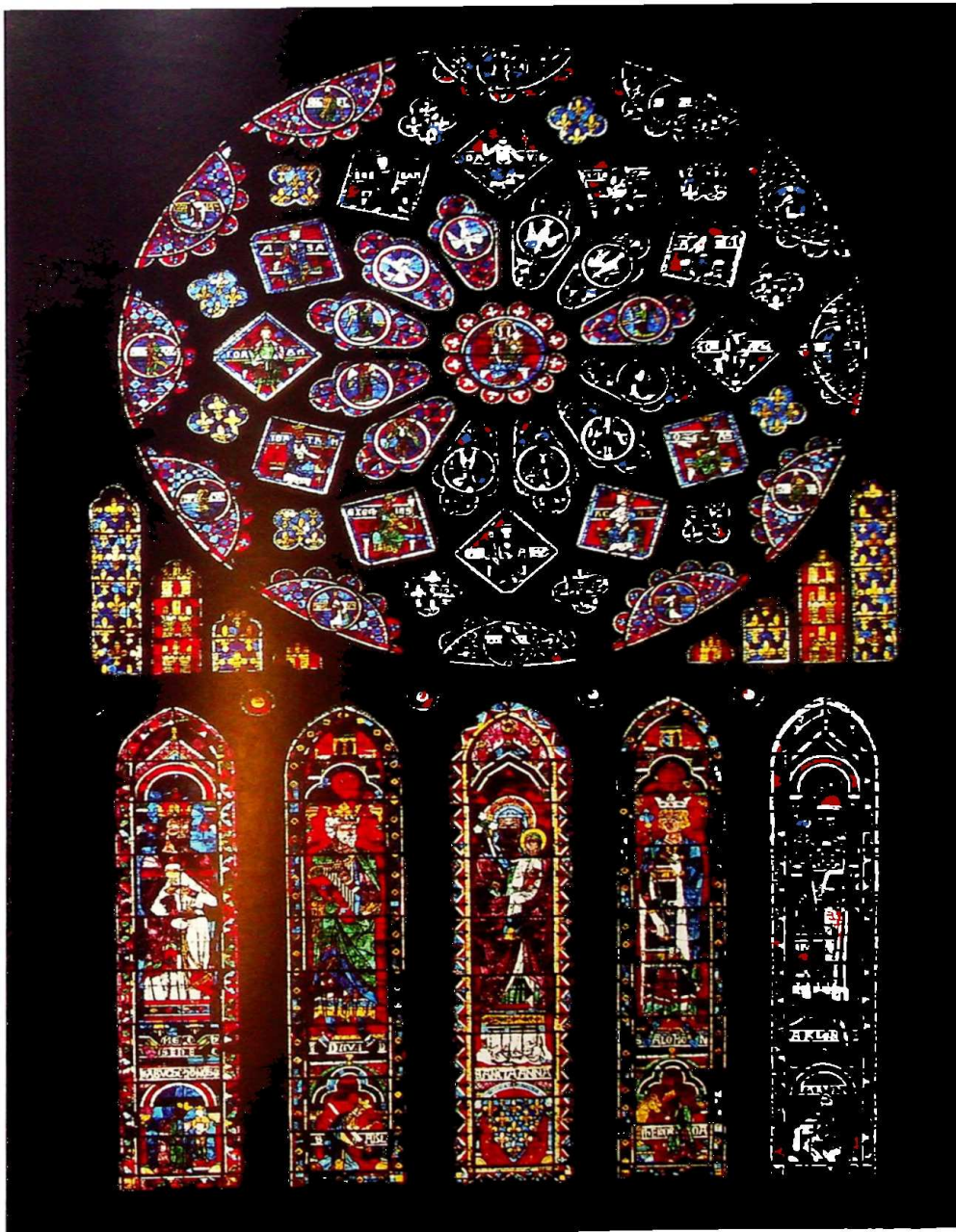
და მას მთელი შენობის მესამედი უჭირავს (ნაშ. 3-9A). როგორც უფროსი პროფილირებულ ბურჯებზე გადასროლილი შვისრული თაღებისა და მართკუთხა სივრცული მონაკვეთების თავზე აღმართული ნეკიორებიანი გვერდი კამარების კონსტრუქციული სტრუქტურას, რომელიც გოთიკური ტაძრების ტიპური ნიშანი გახდება, მარტრის მშენებელმა მწიგნობრი, სისტემური სახე მისცეს. კამარების გარედან გამაგრებული იყო არქიტურების სულ ცოტა ხნის ნინ შემოშავებული კონსტრუქციით; გვერდითი ნაევების თავზე გადასროლილი არქიტურების მოხდენილი თაღოვანი ფორმები ცენტრალური ნაგის განმზავუნ ძალას აკეუბდა და გადაბურვის სიმძიმე მინაზე ცალკე მდგომ მაღალ საყრდენ ბურჯებზე - კონსტრუქციულად გადაკონდა. არქიტურების მშენებლებს სამუალებას აძლევდა, ქლერესტორიზე დიდი ზომის, თითქმის ნაგის თაღდის სიმაღლის სარკმლები გაეჭრათ. საიდანაც ტაძარში უხვად იღერებოდა სინათლე (ნაშ. 3-9B). პატარა, ნრიული ფორმის ვარდლებით დაგვირგვინებული მენყვილებული შვისრული ფორმის მაღალი სარკმლის ლიობები, რომლებსაც ლანცეტებს უწოდებენ, ე.წ. ბრტყელი ცხაურის ტექნიკით იყო შექმნილი: ქვის კედელი გაჭრილი იყო ჭვირული ფორმები, ისე, რომ ეიტრავს სარკმლის ლიობის დაახლოებით ნახევარი ეთმოზოდა. ქლერესტორისა და ნაგის თაღდს შორის, მაღალი გაღერის ნაცვლად, აქ უკვე განთავსებულია ტროფორუმი (კედელში გაჭრილი თაღოვანი გასასვლელი).

ფრანგულ გოთიკურ ტაძრებს შორის მარტრი იშთაა გამორჩეული, რომ მისი ეიტრავებიანი სარკმლების უმეტესობამ პირეანდელი სახით მოაღწია დღემდე. ეიტრავი მონუმენტური მატერობის ძალზე ძვირად ღირებულ და ტექნიკურად რთულ სახეობას წარმოადგენს, მაგრამ ადამიანის გამწობებსა და ემოციებზე მისი ძლიერი ზემოქმედების გამო, შუა საუკუნეების დამკვეთებსა და მშენებლებს მიანდათ, რომ ეიტრავი ამაღ ღირდა. 1260 წლისათვის, ოსტატების მიერ მარტრის 176 სარკმლისათვის შექმნილი ეიტრავების საერთო ფართობი დაახლოებით 2045 კვ.მ-ს შეადგენდა (იხ. „ეიტრავებიანი სარკმლები“, გვ. 81). მათი უმეტესობა 1200-1250 წლებით თარიღდება, მაგრამ რამდენიმე ეიტრავი, რომლებიც დასავლეთ კედელზე სამეფო პორტალის თავზეა განთავსებული, უფრო ადრეული ხანისაა; 1194 წლის ხანძარს გადაარჩენილი ეს ეიტრავები სტილოსტურად სუგერიუსის სენ დენის ეიტრავების მსგავსია და ისინი 1150-იან წლებშია შექმნილი.

გვერდითი ნაევებსა და კაელებში სარკმლები შედარებით დაბლა იყო გაჭრილი და ამდენად, ეიტრავები ახლო მანძილიდან კარგად ალიქმობდა. შესაბამისად, აქ მრავალი თხრობითი ხასიათის სცენა იყო მოცემული. ეს მრავალფეროვანი სცენები ჩასმული იყო ერთმანეთის თავზე განლაგებულ შედალიონებში, რომლებიც სარკმლის ცხაურის ირეგულარულ ფორმებს მთლიანად ავსებდა. შედალიონებით შექმნილ ამგვარი კომპოზიციური ნყოზის მქონე სარკმელს ხელოვნების ისტორიკოსები „შედალიონებიანი სარკმელს“ (cluster medallion windows) უწოდებენ. დაახლოებით 1200-1210 წლებში შექმნილი ნაგის სამხრეთ ნაწილში მდებარე კაილი სამარტრის სარკმელი (ნაშ. 3-10) ამგვარი კომპოზიციური ნყოზის ტიპური ნიმუზია. ამ სარკმლის



3-9 • ზეგნა (A) და ინტერიერი, ხალი ალფრასკალაუთისაგან (B), მარტრის კათედრალი, 1194 - დაახლ. 1220.



3-11 • ეარლულიანი სარკმელი და ლანცეტაჟი, ჩრდილოეთი ტრანსეაჟი, შარტრის კათედრალი, დაახლ. 1230-1235, ეიტრაჟი.

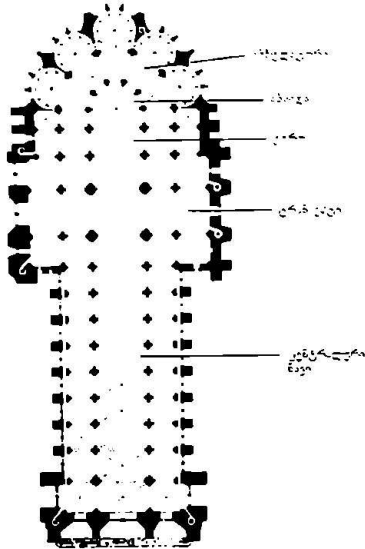
🔍 - [ისილეთ ახლო ხედი შარტრის კათედრალის ჩრდილოეთ ტრანსეაჟის ეარლულიანი სარკმელსა და ლანცეტების შესახებ ვებ-გვერდზე myartslab.com

აგვარ მენამულ ნისლოვან ატმოსფეროს ქმნის ტაძრის რბილად და თანაბრად განათებულ ჩრდილოეთ ნაწილში. მზიან ამინდში შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ტაძრის ქვის ნიჟარას თითქოს ფერე-ბი შთანთქავს, მაგრამ ვარდულიანი სარკმლის თეოლოგიური და პოლიტიკური გზავნილები მაინც მკაფიოდ იკითხება.

რაიმსის ნოზრ დამის კათედრალი რეიმსის კათედრალი, რომელიც პარიზიდან ჩრდილო-აღმოსავლეთით, შამპანის რეგიონში მდებარეობს, საფრანგეთის მეფეთა კურთხევის ადგილი გახლდათ. კაროლინგური პერიოდიდან მოყოლებული, ის, სენ დენის მსგავსად, კულტურულ და საგანმანათლებლო ცენტრს წარმოადგენდა. 1210 წლის ხანძრის შედეგად განადგურებული ეკლესიის ადგილას, რეიმსის სამშობ ახალი გოთიკური ბაზილიკური ტიპის ტაძრის (ნაშ. 3-12) მშენებლობა დაიწყო, რომელიც შარტრის ადრული კათედრალის გეგმას იმეორებდა, თუმცა, მისგან განსხვავებით, რეიმსში ფართო ქოროს ნაცვლად (იხ. სურ. 3-9A),

უპირატესობა ნაგრძელებული ფორმის ნავს მიენიჭა, რაც, სავარაუდოდ, მეფედ კურთხევის რიტუალს უკავშირდებოდა. კათედრალის თეკიდურის ქვა 1211 წელს დაიდო და მისი მშენებლობა მთელი საუკუნის განმავლობაში გაგრძელდა. ტაძრის მშენებლობაზე განეული დიდი ხარჯები ადგილობრივ მოსახლეობაში მღელვარებას იწვევდა, რაც 1230-იან წლებში ორჯერ ამბოხებაში გადაიზარდა. ამის შედეგად, ეპისკოპოსი და სამღვდლო პირები იძულებული გახდნენ, რეიმსიდან გაქცეულიყვნენ. რეიმსის მშენებლობას, მთელი საუკუნის განმავლობაში, ხუთი ხუროთმოძღვარი ხელმძღვანელობდა: ყან ღ'ორბე, ყან ლე ლუ, გომე რეიმსელი, ბერნარ სუასონელი და რობერ დე კუსი.

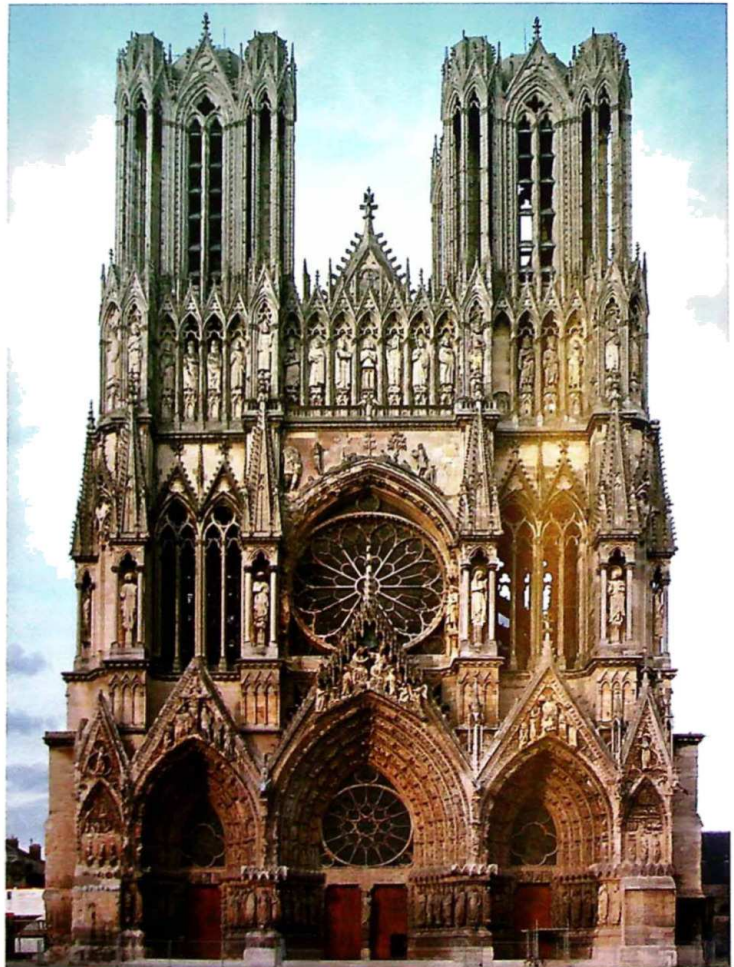
რეიმსის კათედრალის დასავლეთი ფასადი დიდებულ ანსამბლს წარმოადგენს, რომლის ქვის ზედაპირის თითქმის ყოველი კვადრატული სანტიმეტრი თითქოს „ინკრუსტირებულია“ სკულპტურული დეკორით (სურ. 3-13). ამ ფასადის მალალი, შეისრული პორტალე-

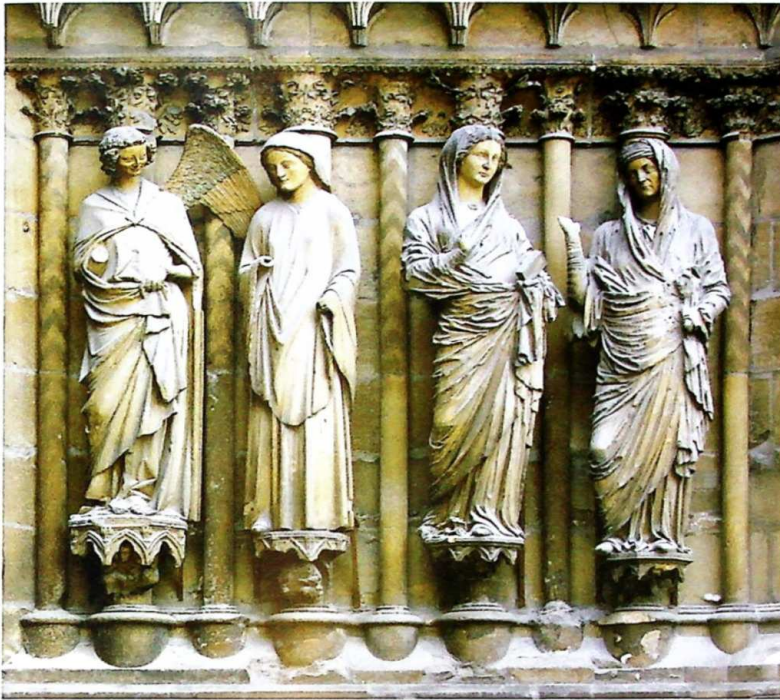


3-12 • ნოზრ დამის კათედრალის გეგმა, რაიმსი, საფრანგეთი, მშენებლობა დაიწყო 1211.

✱ მისწავლეთ რეიმსის კათედრალის არქიტექტურული ხედიები ვებ-გვერდზე myartslab.com

3-13. დასავლეთი ფასადი, ნოზრ დამის კათედრალი, რაიმსი, მშენებლობა დაიწყო 1211, ფასადის მშენებლობა დაიწყო დაახლ. 1225, ვარდულიანი სარკმლის სომალემდე - 1260 წლისათვის, დასრულდა ფოლკე ლამასის მეფედ კურთხევისათვის 1286 წელს, დამატებითი საბუთარები - 1406-1428.





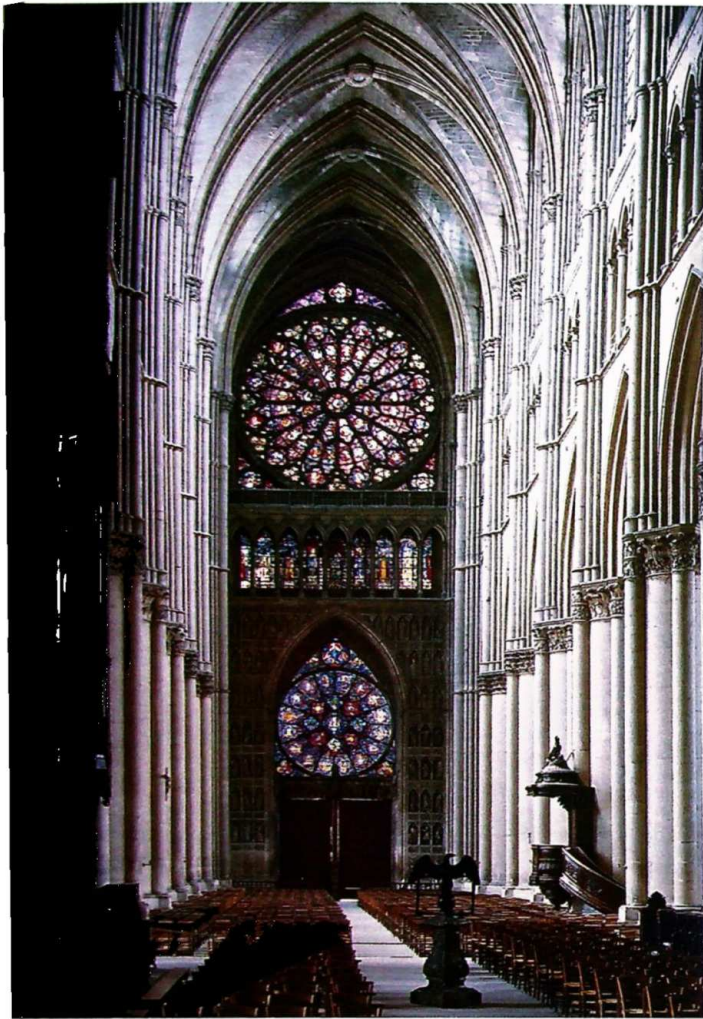
3-14 • ცენტრალური პორტალი, მარჯვენა მხარე, დასავლეთი ფასადი, რეიმსის კათედრალი, ხარება (მარცხენა წველი: მარიამი (მარცხენი) - დაახლ. 1240, ანგელოზი (მარცხენი) დაახლ. 1250) და მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა (მარჯვენა წველი: მარიამი (მარცხენი) და ელისაბედი (მარცხენი) - დაახლ. 1230).

ბი მათზე განლაგებულ პლასტიკის ნიმუშებს ფართო საფუძველს უქმნის, მკვეთრად გამოიყოფს და წინ ნამოსწევს. კარის ტიპანებზე კი, ქვაზე კვეთილობის ნაცვლად, ვიტრაჟებია ჩასმული. შეისრული ფორმის პორტალებს ზემოთ ატკორცნილი, მკვეთრად ნანეკებულ ბოლოები აქვს. მათგან ყველაზე მაღალი ცენტრალური კარის ნეცტია, რომელიც დომინანტური ელემენტის, ვარდულიანი სარკმლის ცენტრს სწვდება და ფასადის ერთიან ვერტიკალურ სტრუქტურას უსვამს ხაზს. ცენტრალურ პორტალზე, ქრისტეს ტრადიციული ფიგურის ნაცვლად, ღვთისმშობელია გამოსახული, რაც მის მიმართ სულ უფრო მზარდი თავყანისცემის გამოვლინების ნიშანია. ცენტრალურ ფრონტონზე, მას, როგორც ზეციურ დეოფალს, ქრისტეს გეორგინით ამკობს. კომკები, ისევე, როგორც ვარდულის ზემოთ განლაგებულ ქანდაკებათა რიგი, რომელიც გარს უვლის ორივე კომკის ძირს, უფრო გვიან პერიოდს განეკუთვნება. ე.წ. „მეფეთა გაღვივის“ ეს რიგი ფასადის ერთადერთ მკაცრად პორიზონტალურ ელემენტს წარმოადგენს.

კათედრალის ამ რთული და კარგად გააზრებული ფასადის უხვი სკულპტურული დეკორით შემკობა მოითხოვდა მაღალი ოსტატობით გამოირჩეული მრავალი მოქანდაკის შრომას, რომლებიც აირილულების განმავლობაში სტილისტურად განსხვავებულ ნიმუშებს ქმნიდნენ. ამ სტილურ მრავალფეროვნებას კარგად წარმოაჩენს ცენტრალური პორტალის ნორთილზე წარმოდგენილი ოთხი ფიგურა (სურ. 3-14). მარჯვენა წველი მარიამისა (მარცხენა ფიგურა) და ელისაბედის (მარჯვენა ფიგურა) შეხვედრის სცენას წარმოგვიდგენს (ორსული მარიამი, თავის უფროს ნათესავს, ელისაბედს ხედავდა, რომელიც იოანე ნათლისმცემელზე არის ფეხმძიმედ). ამკარად ჩანს, რომ ამ ფიგურების შემქმნელი მოქანდაკე, რომე-

ლიც რეიმსში 1230-1235 წლებში მუშაობდა, ანტიკურ ტრადიციას ეყარება. რეიმსი რომის იმპერიის მსხვილი ქალაქი იყო და შუა საუკუნეების მოქანდაკეებს საშუალება მიეძღვნათ, აქ შემორჩენილი რომაული ხელოვნების ნიმუშები საკუთარი თვალთ ეხლათ. მარიამისა და ელისაბედის მოცულობით ფიგურებში რომაული ქანდაკებისათვის დამახასიათებელ მატერიალურობასა და სიმყარეს ვხვდებით. ფასში წარმოდგენილი მათი სახეების სავსე ფორმები, ხეული თიები და მძიმე მოსასხამები იმპერიული რომის სკულპტურულ პორტრეტებს გვაგონებს. უფრო მეტიც, მათი სახეები რომის იმპერიაში ჩამოყალიბებულ ადამიანის ორ ტიპს, ორი იდეალს განასახიერებს: უმნიცლო ახალგაზრდას (მარიამი) და გამოცდილ ასაკუარს (ელისაბედი). ერთმანეთისაკენ სასაუბროდ მიბრუნებული ფიგურები თავისუფალ მიმართებაში, ცალ ფეხზე დაყრდნობილი კონტრაპოსტით არიან წარმოდგენილი.

მარცხენა სკულპტურული წველი ხარების სცენის პერსონაჟებს წარმოადგენს. მთავარანგელოზი გაბრიელი მარიამს აუწყებს, რომ იგი მუცლად იღებს იესოს. ღვთისმშობლის თხელი და მსუბუქი სხეული, დრამირების ფართო ნაცკები, თავმკაცებული ფესტი, სახის ნატიფი ნაკეთები და განყნებული, საკუთარ თავში ჩაკეტული მხატვრული სახე მკვეთრად განსხვავდება გვერდით, მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის სცენაში წარმოდგენილი მარიამის უფრო რეალისტური, ხელშეასახები ფიგურისაგან. ამკარაა, რომ ამ ნიმუშევის ავტორი სხვა მოქანდაკეა. მთავარანგელოზ გაბრიელის ფიგურა კი შესამე ისტატს ეკუთვნის, რომელიც რეიმსში XIII საუკუნის შუა ხანებში მუშაობდა. მის მიერ შექმნილი ნაგრძელბული პროპორციების მქონე ფიგურები, რომლებსაც პატარა თავები და სახის ნატიფი ნაკეთები



3-15. იმბარიერი, ხალი დასავლეთისაკენ, რაიმისს კათედრალი. შეუქმნა დაიწყო 1211, ცენტრალური ნაეი - დაახლ 1220.

კალს: ქლერესთორის ორლანცეტისანი სარკმლის ცენტრს იგი ტრიფორიუმის ოთხთაღიანი მონაკვეთის ცენტრალური, შედარებით მსხვილი სვეტის გასწვრივ ათავსებს. აგებულების ეს თავისებურება, ცხადია, შეუმწინეველი არ დარჩენია ერთ იმდროინდელ მნახველს, რადგან დაახლოებით 1230-იან წლებში, ეილარ დე ონეკურის მიერ რეიშის კათედრალში ყოფნისას შესრულებულ ჩანახატებზე, ეს ნიშანი მკაფიოდ (ზედმეტად მკაფიოდაც) იკვეთება (იხ. სურ. 3-17). ეილარ დე ონეკურმა რეიშის ერთ-ერთ მთავარ სიახლესაც გაუწვა ხაზი: ეს გახლავთ ტიხრული ცხაური, რომელიც კედლის დიდ, გახსნილ ლობებში ჩასმული ქვის ეიწრო ტიხრებით, ე.წ. შალიუნებით (mullion) იქმნება და ვიტრაჟის შაკმანისებურ კარქასს წარმოადგენს (იხ. ვარდულიანი სარკმელი სურ. 3-15). შარტრში გამოყენებული ბრტყელი ცხაურის (იხ. სურ. 3-11) ტიხრული ცხაურით ჩანაცვლებამ შესაძლებელი გახდა, რომ ვიტრაჟებს უფრო მეტი ფართობი მოეცვა.

რეიშის ინტერიერის დასაჯლეთ კედლებზე ქანდაკებისა და ვიტრაჟის ერთობლიობა შესანიშნავ ანსამბლს ქმნის. ქლერესთორის დონეზე მდებარე დიდებული ვარდულიანი სარკმელი დასაჯლეთ კედელს მთლიანად აესებს; ტრიფორიუმში ლანცეტების რიგითაა განათებული, ხოლო კარის შესრული ფორმის ტიშანში უფრო მომცრო ზომის ვარდულია ჩასმული; კარის გარშემო, დასაჯლეთ კედლის ქვედა წანილი კი, სკულპტურითაა შემკული. წინასწარმეტყველთა და სამეფო გეარის წინაპართა აქ ჩამწკრევებული, ქვაში ნაკვეთი ფიგურები, რომლებსაც მეფედ უერთხევის რიტუალის დასრულებას შემდგომ, ტაძრიდან გასვლისას ახლად აღსაყდრებული მონარქები ხედადენენ, ერთგვარ ზნეობრივ ორიენტრის განასახიერებდენ და სამომავლოდ ქვეყნის მართვისას, მათ წინამძღოლებად განიხილებოდენ.

აქეთ, გრაციოზულად „შობრაობენ“. მათთვის დამასასიათებელი დახეწილი გამოსახველობა, საგულდაგულად დამუშავებული ვარცხნილობა, არისტოკრატული, რაფინირებული, ერთგვარი მანერულობით აღბეჭდილი პოზები, თანდათან, გეიანი ხანის გოთიკური ქანდაკებისა და მხატვრობის სახასიათო ნიშნებად იქცევა. სწორედ ამ ნიშნების საფუძველზე ჩამოყალიბდება ე.წ. ინტერნაციონალური გოთიკური სტილი, რომელიც, XV საუკუნის ჩათვლით, მთელ ევროპაში გაბატონდება.

რეიშის ტაძრის ინტერიერი (სურ. 3-15), შარტრის მსგავსად, კედლები სამ სართულად არის დაყოფილი: თანბარი სიმაღლის მქონე ნაეის თაღიანს და ქლერესთორის რეგისტრები ტრიფორიუმის ეიწრო გასასვლელის უწყვეტი თაღებით არის გამოიჯნული. რეიშის ოსტატი, კედლის სიმაღლის გასწვრივ, ყოველ ცალკეულ მონაკვეთზე ოსტატურად გამოიკეთეს კომპოზიციურ ვერტი-

შ. ლის პეოპის ხალოვნება

პარიზი ლუი IX-ს ხანაში (მმართ. 1226-1270; კანონიზებული 1297) ევროპის მხატვრულ ცენტრად იქცა. დედაქალაქი მთელი საფრანგეთიდან იზიდავდა ხელოვნებს, რადგან აქ დიდი იყო მოთხოვნილება ახალი ნაგებობების აშენებასა თუ ძველი შენობების რეკონსტრუქციასზე და ასევე, გაზრდილი იყო საერთაშორისო ინტერესი ხელოვნების იმ არაწვეულებრივი ნიმუშების მიმართ, რომლებიც პარიზის კომერციულ სახელსწინებში იქმნებოდა. განსაკუთრებით ფასობდა ძვირფასი მასალისაგან დამზადებული მცირე ზომის ნივთები და მინიატურებით შემკული ხელნაწერები. ხშირად, ამ პერიოდის პარიზულ სტილს „სამეფო კარის“ სტილს უწოდებენ, რადგან ის ლუი IX-ს სამეფო კართან ასოცირდებოდა და დედაქალაქს მიღმა, ევროპის სხვა მმართველთა კარზე

ფრანგული გოთიკის ჩვენამდე მოღწეულ ერთ-ერთ ყველზე მოშინებულ და იდუმალ ნამუშევარს წარმოადგენს ტვივის თეოზაოთ და მელნით შესრულებული, 250 ნახატით შემკული პერგამენტის 33 ფურცელი, რომლებსაც ხელს აწერს ვინმე ვილარი, პიკარდიის ქალაქ ონეკურიდან. ამჟამად ეს ფურცლები წიგნადაა აკონსერვებული და საფრანგეთის ნაციონალური ბიბლიოთეკაში ინახება. იმ შენობათა ჩანახატებს თუ დავეყრდნობით, რომელია ამოცნობაც საქმიად იოლია, შეიძლება ვთავაზოთ, რომ ვილარმა კამბრის, შატრის, ღანისა და, განსაკუთრებით, რეიშის კათედრალების გვეგებისა და ცალკეული დეტალების ჩანახატები 1220-1230-იან წლებში საფრანგეთში, ასევე, შვეიცარიასა და პოლონეთში ხანგრძლივი მოგზაურობის დროს შეასრულა (მოგზაურობის მიზანი უცნობია).

როგორც ჩანს, ვილარი, უზარალოდ, ხატავდა იმას, რაც აინტერესებდა: ცხოველებს, მშენებებს, ადამიანებს, ცეცხლის მორთულობას, შენობებსა და მათ კონსტრუქციულ ელემენტებს (ნაშ. 3-16, 3-17). მართალია, მისი ნახატების უმეტესობას არაფერი

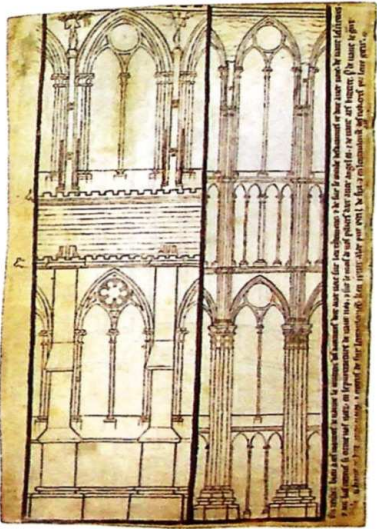
აქვს საერთო არქიტექტურასთან, მაგრამ მის მიერ შესრულებული გოთიკური შენობების თუ მათი დეტალების გამოსახულებები, XIX საუკუნის შუა წლებში წიგნის ხელახლა აღმოჩენის შემდეგ, დიდი ყურადღება მოიპოვა და დაამკვიფრა მოსაზრება, რომ ვილარი არქიტექტორი ან მშენებელი ოსტატი უნდა ყოფილიყო, თუმცა, სამიზოდ არავითარი მტკიცებულება არ არსებობდა. ჩვენს ხელი არსებული არგუმენტი კი ამ მოსაზრებას უარყოფს ჩანახატები გოთიკურებს, რომ მათი ავტორი მართლაც უსაზღვროდ იყო გატაცებული არქიტექტურით, მაგრამ, ფაქტობრივად, არ ფლობდა გოთიკური ტაძრის სტრუქტურისა და კონსტრუქციული ელემენტების შესახებ მშენებლისათვის საჭირო ცოდნას. ეს სრულებითაც არ ამცირებს ამ გასაოცარი ფურცლების მნიშვნელობას, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, გავეცნოთ ამ ცნობისმოყვარე, მრავალნატივ მოგზაურს, XIX საუკუნის დიდიტანტის აზროვნებას, რომელიც ხატავდა ყველაფერ იმას, რაც ირცელო არსებულ სამყაროში მის ყურადღებას იპყრობდა.



3-16 • ვილარ დე ონეკური. გვირაღი გომბორის ოთხკუთხედიანი ჩანახატებით, დაახლ. 1230, მელანი, ცეცხლი, 23,5 x 15,2 სმ, ნაციონალური ბიბლიოთეკა, პარიზი, ხელნაწერი fr. 19093.

ამ გვერდზე, რომელზეც ეხიდათ წარწერას გეომეტრიის ხელაწერის გავეყოლები ფიგურათა ნახატების შესაკნადად¹, მოცემულია ჩანახატები და ასახულია, თუ როგორ უდგეს საფუძვლად ბენებრიუ ფორმებსა და არქიტექტურულ ელემენტებს გეომეტრიული კონფიგურაციები. ერთი შესუფთოა, ეს ჩანახატები თითქოს წარმოადგენს გვაძლევს გოთიკის პერიოდის ოსტატების მიერ ნაგებობათა პროექტირების პროცესის შესახებ, მაგრამ, ასევე დროს, ჩნდება კითხვა: ხომ არ არის ეს მხოლოდ მოვერავლის მიერ შექმნილი ნახატები.

¹ ნაიკითხაით დოკუმენტი ვილარ ონეკურთან დაკავშირებით ვებ-გვერდზე myoniasb.com



3-17 • ვილარ დე ონეკური. ჩიონის კათედრალის ტიხარაღი ნახატი, ოთხკუთხედიანი და შიდა სივრცის ვარსკვლავური კონსტრუქციები, დაახლ. 1230, მელანი, ცეცხლი, 23,5 x 15,2 სმ, ნაციონალური ბიბლიოთეკა, პარიზი, ხელნაწერი fr. 19093.

მეტწილად ფიქვზე კამათობენ იმის თაობაზე, იყო თუ არა ვილარის მიერ შესრულებული ჩიონის კათედრალის დეტალების ნახატები (თუ ფურცელზე ასახული ტაძრის ხეობა და რა ფურცელზე - ჩანახატული დეტალები ნაგებობაზე უკულო დაკვირვების შედეგი, თუ მან ისინი სამშენებლო ნახაზების საფუძვლად შექმნა. მაგრამ, წესისმიერ შემხსებებმა, ვილარი სწორედ ტაძრის იმ ელემენტებს აღბეჭდავს, რომლებიც რეიშის კათედრალს სხვა გოთიკური ტაძრებისაგან განასხვავებს. ეს ელემენტებია: ტიხარული ცხარე, ტრაფორაჟის მსხვილი ცენტრალური დიდი სვეტების კასეტების ფართო ფილიტანი სარტყლები, გარე კონტრაფორსებზე განლაგებული ანგელოზების ქანდაკებები. როგორც ჩანს, მან სწორედ ის ელემენტები აღიქვა, რომლებიც ამ კათედრალს საფრანგეთის ტერიტორიაზე ადრეული სხვა ტაძრებისაგან განასხვავებდა.

ვეარსნების შთამომავალი, კონსტანტინოპოლის ლათინი მმართველი ბალდუინ II, რომელმაც 1204 წელს ბიზანტიის დედაქალაქი იმპერატორ ალექსი III ანგელოსისაგან მიიტაცა, 1237 წელს პარიზში იმპერატორად და ცდილობდა, რომ წმინდა რელიკია – ქრისტეს ეკლის გვირგვინი – თავისი პოპსაქილასათვის, საფრანგეთის მეფე ლუი IX-სათვის მიეწვია. ხელმოკლე ბალდუინს რელიკია იმ დროსათვის დაგირაბებული ჰქონდა და ის ვენეციკში ინახებოდა. ბალდუინმა გადაწყვიტა, რომ გამოსყიდვის ნაცელად, სწმინდურ სარდნადად გაეყოფა ლუი რელიკია 1239 წელს შეიძინა და 18 აგვისტოს, როდესაც ახლად შექმნილი სწმინდუე პარიზის სახლართან მიამტანეს, თავმდაბალი მეფე მას დახვდა, ფეხშიველმა საკუთარი ხელით ატარა ის დედაქალაქის ქუჩებში და სამეფო სახანძრში მოიტანა. ამის შემდეგ მალევე დაიწყო რელიკიის საცავის, სენ შაპელის დიდებული ნაგებობის მშენებლობა, რომლის კურსობა 1248 წლის 26 აპრილს შედგა. 1244 წლის დოკუმენტში, რომელიც სენ შაპელის ეკლესიასახურების წესებს განსაზღვრავდა, პაპი ინოკენტი IV ამტკიცებდა, რომ თავად ქრისტემ საკუთარი გვირგვინით შეამკო ლუი IX, რაც მეფის გარემტკიცება რწმუნას მისი მეუფების ევანგელიური წარმომავლობის შესახებ.

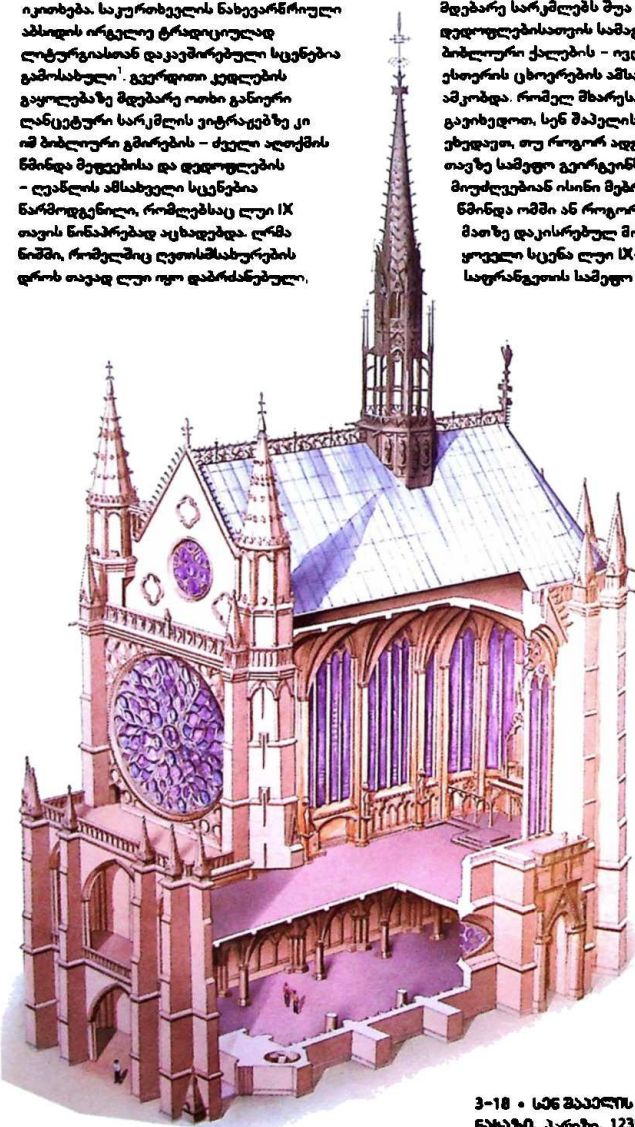
სენ შაპელი გოთიკური სტილის გამოჩენული ნიმუშია, ორსართულიანი ნაგებობა მან. 3-18, რომლის ორივე სართული ლიტურგიკულ სივრცეს წარმოადგენს, კაპელისათვის საკმაოდ მაღალია და თუმცა, თანამედროვე პარიზის გარემოში სენ შაპელი ახლა ერთგვარად იკარგება, იმ დროსათვის ის დედაქალაქის ერთ-ერთი ყველაზე მაღალი და ყველაზე მედიდრულად შემკული ნაგებობა იყო.

სენ შაპელის ინტერიერი, რომელიც ერთიანად ვიტრანებისაგან შექმნილი ცდელში მოახლურავს მან. 3-18, მნახებლის წინ მოედარე, მრავალჯერ სივრცულ იმღობა კაპელა მხოლოდ მეფისა და მისი კარის წევრებისათვის რადი იყო განკუთვნილი მოსახლეობა – ლეთიმოსისი მრედილი აქ სწმინდის თავანაცემად, განსაზღვრულად და შეწყალების მისაღებად მივიდა. სენ შაპელი ოქროსა და ძვირფასი თვლების ნაცელად, ფრადი ქვებისა და მონასთან შექმნილ რელიკვარუმს გვიჩვენებს და მასში შესულ მნახებლს ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს იგი ამ რელიკვარუმის წიაღში იმყოფება და შიგნიდან ვერტის მას. შიგნიან იმ მონქებისველი შთაბეჭდილება ყველდერი რაოდა.

სარკმლებში ჩასხული უზარმაზარი ვიტრანები კარცელ ნარატორალ ცოქლს

წარმოგიფენს, რომელიც კაპელის განსაკუთრებულ დანშნულებას უკავშირდება. აქ წარმოფენილი თავისუფალი, ენერგიული მანერით შესრულებული სცენები, ერცელი და რაული თხრობის მოუხედავად, მაინც იოლად იკითხება, საკუთრებელის ნახევიარჩიული აბსიდის ირგვლივ ტრადიციულად ლიტურგიასთან დაკავშირებული სცენებია გამოსახული¹. გვერდითი კედლების გაყოლებაზე მდებარე ოთხი განიერი დანცეტური სარკმლის ვიტრანებზე კი იმ შობლიური გვირგვინის – ძველი აღთქმის წმინდა მეუფებისა და დედოფლების – ლეანლის ამსახველი სცენებია წარმოფენილი, რომლებსაც ლუი IX თავის წინაპრებად აცხადებდა. ღრმა ნიში, რომელშიც ლეთიმოსისაგანების დროს თავად ლუი იყო დაბრძანებული,

შობლიურ მეფეთა გამოსახულებებით შემკული სარკმელი იყო გაჭრილი; საპირისპირო შხარეს მდებარე ნიში კი მეფის დედა, დედოფალი ზღანკა კასტილიელი და მეფის მეუღლე, დედოფალი მარგარეტა პროვანსელი ისხდნენ ხოლმე; შესაბამისად, ამ ნიშის თავზე მდებარე სარკმლებს შუა საუკუნეების დედოფლებისათვის სამაგალითო შობლიური ქალების – იედოთისა და ესთერის ცხოვრების ამსახველი სცენები ამკობდა, რომელ შხარესაც არ უნდა გაიხედოთ, სენ შაპელის ვიტრანებზე უხედავთ, თუ როგორ აფეხმენ მეფეებს თავზე სამეფო გვირგვინს, როგორ მოუძღვებთან ისინი მებრძოლებს წმინდა ომში ან როგორ ასრულებენ მათზე დაკისრებულ მოვალეობას, ყოველი სცენა ლუი IX-სთან და საფრანგეთის სამეფო გვართან

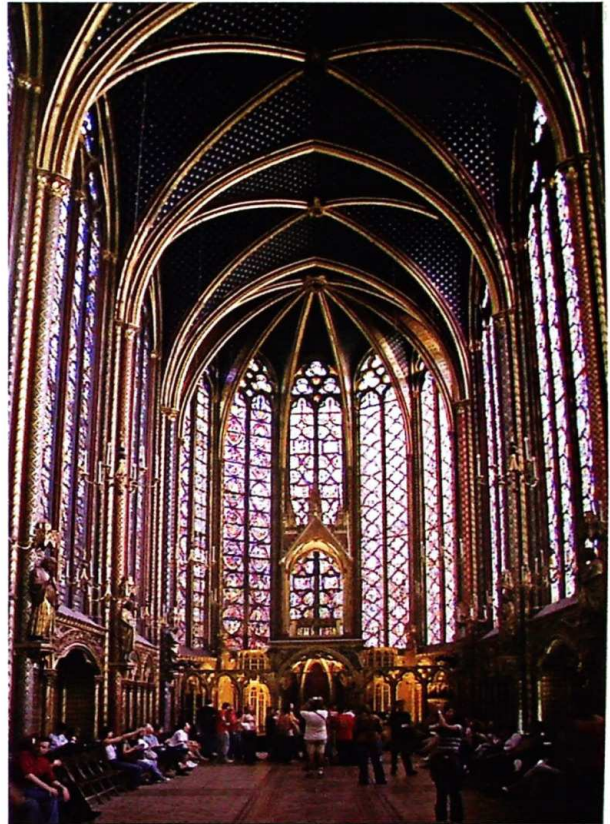


3-18 • სენ შაპელის სანახარში ნახაზი, პარიზი, 1239-1248.

დაკავშირებული პერალდიური გამოსახულებებით არის მოჩარჩოებული. ერთ-ერთ სარკმელზე კი თავად ლუი IX-ს ცხოვრების ამსახველი სცენებიც კი არის წარმოდგენილი.

სფრანგეთის რევოლუციის შემდეგ სენ შაპელი არქივად გადაკეთდა და შენობა რომ უკეთ განათებულიყო, რამდენიმე ეტრავი ჩამოხსნეს. მოხსნილი პანელები ხელოვნების ბაზარზე მოხვდა. 1803 წელს, ევროპაში მოგზაურობის დროს, მდიდარმა ფილადელფიელმა ეპაჩარმა, უილიამ პაუელმა, იედიითის სარკმლის სამი მედალიონი შეიძინა და სამშობლოში დაბრუნებულმა ეს მედალიონები თავის კოლექციას შემატა. ეს იყო პირველი კოლექცია ამერიკაში, რომელშიც შუა საუკუნეების ხელოვნების ნიმუშები იყო თავმოყრილი. ერთ-ერთ მედალიონზე გამოსახულია ოლოფერნის არმია, რომელიც მდინარე ეფერატზე გადადის (სმრ 3-20). სცენის მარჯვენა მხარეს ცხენისან მებრძოლთა მჭიდრო ჯგუფი ტრადიციული ხერხითაა გამოსახული: ერთმანეთზე „დადებული“, თითქმის იდენტური ფიგურები მწყობრ რიგს ქმნიან, თუმცა, რიგის ბოლო ფიგურა, რომელიც მის გვერდით მყოფი მხედრისაკენ არის მიბრუნებული, არღვევს რიგის წყობას. მისი ცხენი ისეთი რაკურსითაა გამოსახული, თითქოს ის სადაცაა რეალური (ანუ ჩვენს) სოციალიდან სცენის სიღრმეში შეაბიჯებს. სცენა, რომელშიც ეს ქალზე თამაში და იმ დროისათვის უჩვეულო კომპოზიციური ხერხია გამოყენებული, უდავოდ, დიდი მხატვრის ხელს ეკუთვნის, მხატვრისა, რომელიც XIII საუკუნის შუა ხანების პარიზის მოწინავე ხელოვნებით იყო შთაგონებული.

1 საუკუნეებში წარმოდგენილია: ქრისტეს ენებები (ცენტრში), იესოს ყრობა (მარცხნივ) და იოანე მხარგრელის ცხოვრება (მარჯვნივ) (რედ).



3-19 • ზალა კაპელის ინტერიერი, სენ შაპელი. პარიზი, 1239-1248.



3-20 • ოლოფერნის არმია მოინარაე ეფერატზე გადადის, იედიითის სარკმლის დეტალი, სენ შაპელი, პარიზი, დაახლ. 1245, ეტრავი, მოხატული და ტყვით დაფარული შინა, დიამეტრი - 59,2 სმ, ფილადელფოს ხელოვნების მუზეუმი.

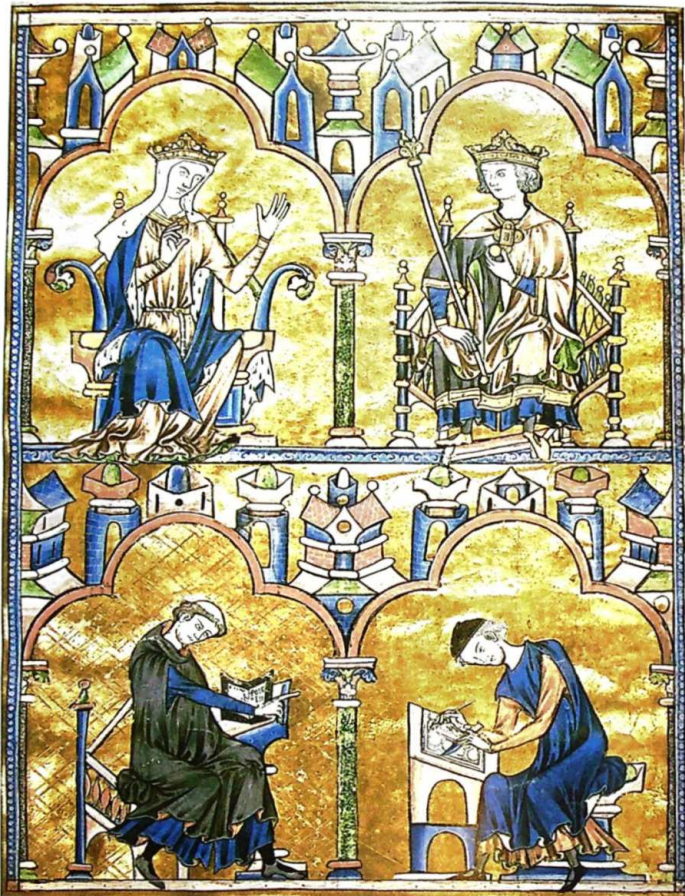
✱ პეისნაუატი სენ შაპელის არქიტექტურული ხედვები კებ-გაერდზე musee.smb.com

სწორედ აქედან გავრცელდა. პარიზული ნაშუავერები მთელ ევროპაში მაღალი მხატვრული დონის და დახვეწილობის ეტალონს წარმოადგენდა.

პარიზის სან მათეო სამეფო სასახლის კაპელა სენ მათეო (წმინდა კაელა), რომელიც XIII საუკუნის მუა ხანების პარიზული სტილის შედევრს წარმოადგენს, ლუი IX-ის დაფინანსებით, ქრისტეს ენებებთან დაკავშირებული რელიკვიების სამეფო კოლექციისა და განსაკუთრებით კი, ქრისტეს ეკლის გვირგვინის დასავანებლად ააგო (იხ. „პარიზის აენ მათეო“, გვ. 92). ეს გრანდიოზული კაპელა მრავალი თვალსაზრისით შეგვიძლია განვიხილოთ იმ გოთიკური სტილის კულმინაციად, რომელიც სუვერუასის მიერ აგებულ სენ დენის კათედრალის ინოვაციური ქორიდან იღებს სათავეს. კაპელის ინტერიერი კედლებს აქ უკვე მხოლოდ წყნლი ავეტებიან და მალიენების სისტემა ქმნის, რომელიც კარკაულ საყრდენად, ერთგვარ „ზონზხად“ იქცევა და რომელზეც კანიფითაა „გადაკრული“ უზარმაზარი ვიტრაჟების ფერადი მინები. თავად კონსტრუქციას, მთელი შენობის რკველე განლაგებულ, სვეტებზე გარედან მიდგმული კონტრფორსები ამყარებს. სვეტებს შორის და უშუალოდ სარკმლებში უხილავად ჩადგმული რკინის ძელებს ურთიერთდაკავშირებული ერთიანი სისტემა კი, გარს უელის მთელ ნაგებობას და სიმყარეს ანიჭებს მას. მივინთ მყოფი ადამიანი მთელ ამ საყრდენ კონსტრუქციას ვერ ხედავს და მის ყურადღება მხოლოდ ამ ძვირფასთულებიანი ზარდაბნის“ მავასი რელიკვარიუმში, მისი მუდმივცვალებადი შიდა სურცე და ვიტრაჟებზე გამოსახული წმინდა მეფეების ცხოვრების ამსახველ სცენებში იპყრობს.

დასუარითხული ხელნაწერი წინანები XIII საუკუნეში პარიზში სახელი გაითქვა არა მარტო თავისი არქიტექტურითა და ენდაკებით, არამედ, აქ შექმნილი წიგნებითაც. პარიზში თავს იყრდნენ სხედასახე რეგიონებთან ჩამოსული ხელნაწერი წიგნის ოსტატები, ისინი აეპურ სახელისნობები მუშაობდნენ. სახელისნობებს ურეკრისტიტის წარმომადგენლები ზედაშედეგობდნენ, რომლებიც კონტროლს უწევენდენ როგორც წიგნების წარმოებას, ასევე, მათ გავრცელებასაც. აქ იქმნებოდა, როგორც პატარა ფორმატის სახანელი ბიბლიები უნივერსიტეტის სტუდენტებისათვის, ასევე, მდიდარი დამკვეთებისათვის განკუთვნილი ძვირფასი სასულიერო და თეოლოგიური გამოცემები, რომლებიც ნატოფი მინიატურებით იყო შეკრული.

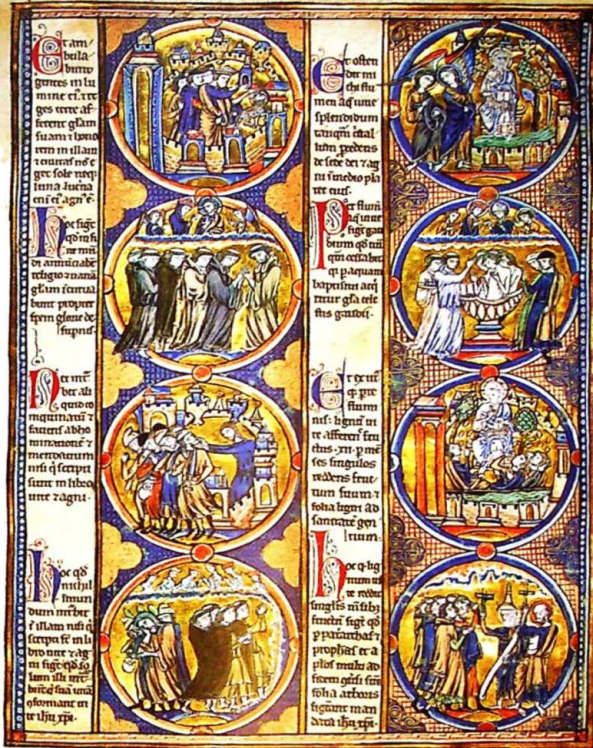
დაახლოებით 1230 წელს, წმ. ლუის მმართველობის დროს, შეიქმნა მდიდრულად შეკრული ხელნაწერი, რომელიც „მორალიზებული ბიბლია“ (Bible moralisée) სახელითაა ცნობილი. ხელნაწერი შეიცავს ცალკეულ ნაწილებს წმინდა ნეოლიდან, რომლებსაც თან ახლავს როგორც ალეგორიული ან მორალური ხასიათის სიტყვიერი კომენტარები და განმარტებები, ასევე, ილუსტრაციები. ხელნაწერის ერთ-ერთ პირველ გვერდზე გამოსახულნი არიან წმინდელი მეფე ლუი IX და მისი დედა, დედოფალი ბლანკა კასტილიელი, რომელიც შვილის სრულყოფილებამდე საფრანგეთის რეგენტი გახლდათ (1226-1234). ფერადი არქიტექტურული მოჩარჩოების ქვეშ მოხდენილი ფორმის ტახტებზე დაბრძანებული



3-21 • **მეფური ბლანკა კასტილიელი და მთხე ლუი IX**, პარიზი შექმნილი მორალიზებული ბიბლიიდან, 1226-1234, მდენი, ტყმერა და ფურცლოვანი ოქრო ველზე, ყოველი გვერდი 38 x 26.6 სმ, მორგანის ბიბლიოთეკა და მუზეუმი, ნიუ იორკი, ხელნაწერი M. 240, fol. 8r.

სამეფო წყილი – დედაშვილი, რომლებიც დიდი ზომის თავებით გამოირჩევიან, ერთიან ოქროსფერ ფონზე არიან გამოსახულნი. მათ ქვემოთ ვხედავთ მნიგნობარ სასულიერო პირს (მარცხენი), რომელიც გადაბნერს რალაცას კარნახობს; გადაბნერი, როგორც ჩანს, სწორედ ამ ხელნაწერის გვერდის გაფორმებაზე მუშაობს და ფურცელზე მას სულანაწერის ევერდის გაფორმებაზე მუშაობს, რომელიც შემდეგ გამოსახულებები უნდა ჩაიხატოს. ვერტიკალურად ჩანკრეგებული მედალიონების ამგვარი წყობა, რომელიც ამ უმნიშვნელოვანესი ხელნაწერის უმეტეს გვერდებზე გვხვდება და ერთგვარ სისტემას ქმნის, ამყარად, ვიტრაჟებიანი ლანცეტებისათვის დამახასიათებელი, ერთმანეთის თავზე განლაგებული გამოსახულებებიდან მომდინარეობს (იხ. სურ. 3-10), თუმცა, წიგნში ეს სქემა ილუსტრაციებს და ტექსტს აერთიანებს. ყოველი გვერდი ფერადი სცენების ორი ვერტიკალური რიგისაგან შედგება, რომლებიც ერთგვარ მოხაიკურ ფონზე მოცემული. სცენებს შო-

ინგლისური მოთიკა



3-22 • მორალიზებული სავანეი აპოკალიფსიდან პარაზიტი შემავალი მორალიზებული აპოკალიფსიდან, 1226-1234, მელანი, ტემპერა. ფოტოკოპიანი ოქრო ეკლესია. ყოველი გვერდი 38 x 26.6 სმ, მორავანის ბიბლიოთეკა და მუზეუმი, ნიუ იორკი, ბელნანერი M. 240, fol. 8r

რის ადგილი კი კვადრიფოლოუმის ნახევარ-ფორმებით არის შევსებული. ეს ნეობა XIII საუკუნის შუა პერიოდის სარკმლის სტანდარტულ ფორმატს იმორებს. ყოველი მედალიონის გვერდით ტექსტითა მოცემული: ეს არის ან წმინდა ნეროლის რომელიმე ნაწილი მოკლე მინაარსი, ან მოკლე განმარტება, ან ალევგორია. როგორც ამონაროდები წმინდა ნეროლიდან, ასევე, მისი განმარტებები დასურათებულია და ტექსტი და ილუსტრაცია ერთმანეთს ნაცელება; ამგვარად, აზრი მოტანილია როგორც სიტყვურად – ტექსტების სახით, ასევე, ვიზუალურად – მინიატურების საშუალებით. საბოლოოდ, აქ წმინდა ნიგნებიდან აღებული ტექსტების ღრმად გააზრებულ და ძალზე რთულ კომპოზიციასთან გვაქვს საქმე, რომელიც, შესაძლოა, პარიზის უნივერსიტეტის სწავლულ სასულიერო პირთა მიერ ყოფილიყო შემუშავებული, მაგრამ, მისი ილუსტრაციებით შემკობა, ცხადია, საფრანგეთის შრავალგოვან დედაქალაქში მოღვაწე რამდენიმე ყველაზე მნიშვნელოვან პროფესიონალ ოსტატს ეკუთვნის.

პერი II-სა და ელვანორ აკტივანოლის დროიდან, ვიდრე 1485 წლამდე, ინგლისის მეფეები პლანტაგენეტები იყვნენ. მეორე მათგანი ხელულების დიდი მოყვარული და მფარველი გახდა. ამ პერიოდის განმავლობაში ლონდონი დიდ ქალაქად გადაიქცა, თუმცა, მოსახლეობის უმეტესი ნაწილი სოფლად და სხვა ხმაურიან საეკლესიო ქალაქებში ცხოვრობდა. ქსოვილი და ნატფი ნაქარგობა კვლავ ინგლისის გამოჩენულ, სპეციფიკურ ნაწარმად ითვლებოდა და ნარბოებისა და ვაჭრობის ძირითად პროდუქტს წარმოადგენდა. ინგლისის არქიტექტურა და ხელნაწერი ნიგნის ილუსტრაცია ფრანგული გოთიკის გაყენებას განიცდიდა, მაგრამ, თავის შხრე, ადგილობრივი მასალა და მეთოდები, ტრადიციები და გემოვნება არანაკლებ რაღს ასრულებდა.

ინგლისური ხელნაწერი ნიგნი

ინგლისის ინტელექტუალურ ცხოვრებას უმთავრესად ოქსფორდისა და კემბრიჯის უნივერსიტეტები განსაზღვრავდა, მაგრამ, საფრანგეთისაგან განსხვავებით, სადაც ნიგნის წარმოებას პარიზის პროფესიული სახელოსნოები უძღვებოდნენ, ინგლისში ეს საქმიანობა კვლავ მონასტრების სკრიპტორიუმებთან იყო დაკავშირებული. XIII საუკუნის მიწოდებიდან, როგორც სტუდენტებისათვის განკუთვნილ სახელმძღვანელოებზე, ისე მეფეებისა და დიდგვაროვანთა დაკვეთით შესრულებულ ნიგნებზე გაზრდილი მოთხოვნის საპასუხოდ, ინგლისში სულ უფრო მეტად აქტიურდება ქალაქის საერო სახელოსნოები.

მეტიუ პარისი ისტორიული ტექსტების შექმნის სამონასტრო ტრადიციამ. რომელიც ჩვენ რომანული ხანის ვესტერის ქრონიკებში ეიხილი (იხ. სურ. 2-32), გოთიკურ პერიოდში, სენტ ოლმანის ბენედიქტელთა მონასტერში კვლავ განვითარება, სადაც ბერმა მეტიუ პარისმა (გარდაიცვალა 1259) ისტორიულ თხზულებათა მთელი სერია შეადგინა. მემატინის ტექსტი თავად პარისის დანერგულია; მასვე ეკუთვნის ნიგნის გვერდების კიდევებზე შესრულებული ასობით ნახატიც, რომლებიც მისი თხზულების განსაკუთრებულ ნაწილს წარმოადგენს. ძალზე ცოცხალი, ტონირებული ნახატები წარმოაჩენს მხატვარს, რომელიც ნაკლებად იცავს კომპოზიციის აგების ტრადიციულ წესებს, ან სულაც არღვევს მათ. პარისმა ერთ-ერთ ნიგნს მთელ გვერდზე შესრულებული ჩვილდი ლეთისმშობლის მომარტობული გამოსახულება დაურთო (იხ. სურ. 3-23). ჩვილი ნაზად ეხვევა ლეთისმშობლის ყველზე. ამ სცენის ქვეშ, მარაიბას და იესოს საკრალური სიგელების მიღმა, პარისმა საკუთარი თავი გამოსახა. ოსტატის იდენტიფიკაცია არა გარეგნული მსგავსებით, არამედ, მისი ფიგურის უკან მიწერილი სახელის მიხედვითა შესაძლებელია; თავად ნარენრა კი, ურთიერთმომხატველ წითელი და ლურჯი მთავრული ასოების მსკრივის სახით არის წარმოდგენილი. მხატვარი, წმინდა ნევილის ნაცულად, მის წინ წარმოდგენილი ტექსტისაკენ არის მიმართული. გამოსახულებასთან დაკავშირებული ეს ტექსტი თავად მხატვარს ეკუთვნის და მასში მინიმუმდღეულია, რომ ყრმა ქრისტეს დედისადმი თბილი დამოკიდებულება მისი ადამიანური ბუნების გამოსახულება; მაგრამ, ამავე დროს, ტექსტში

ახლო ხელით | ქარის ნისქვილის ფსალმუნნი. ფსალმუნნი 1 ქარის ნისქვილის ფსალმუნნის საწყისი გვერდები

შექმნილია ინგლისში, სავარაუდოდ, ლონდონში, XIII ს-ის მიწურულში, მელანი, პიგმენტები, ოქრო ველვზე, ყოველი გვერდი 32,2 x 22,2 სმ, მორგანის ბიბლიოთეკა და მუზეუმი, ნიუ იორკი, ხელნაწერი 102, fols. lv-2r.

ამ გვერდს შარკება (ჩუბგაბ შარკება) ეძღვნება. ერთი შეხედვით, შიშველი ნაბეჭდი მოგვეჩვენებს, მაგრამ შევადარებთ შემდგომურ, წილი გვერდს თავდაპირველ სახელებს მონიშნავს. საერთაობლივად, ამ გვერდზე მოკლე იქნება ხე უნდა უფლებო ნარკვევნილი. მკვიდრული კი, ეს გამოხატულება სახეობა ასო მ-ზე გადასვლადა. რამდენ თავდაპირველი კომპოზიციის განკარგულება გამოიწვიოს.

ქუების შევადარებში მერხებთან მსხვობა ოთხი მხარეების ფიგურა წერის პროცესში ნარკვევნილი.

ქარის ნისქვილი, რომელშიც ამ ფსალმუნნის სახელწოდება განსაზღვრა, როგორც ჩანს, რელიგიურ სიმბოლო ნარკვევებს, რისი დასტურდება პირველი ფსალმუნის მეთოზე სტროფი: „არა ესრე უბრალონი, არა ესრე, არამედ უითარც მტყურო, რომელ ადგაის პირისაგან ქუქუანისა.“



ასო მ-ს სახელებში შამა ღმერთის შიშვ საწყაროს შექმნის სცენების მოქცეული, რომლებიც ადამ და ევას შექმნილი სრულდება. შუა საუკუნეების მკითხველი, აღმათ დაფიქრებოდა იმზე, თუ როგორ იხსნა კაცობრიობა პირველი მამაკაცისა და ქალის შიშვ ჩაფლული ცოდვისაგან ახალმა ადამმა (ქრისტემ) და ევამ (მარიამმა), რომლებიც იქნეს ხეზე არიან გამოსაღვნი. შუა საუკუნეების ხელნაწერები სავსე იყო სხვადასხვა მინიშნებითა და უამრავი მნიშვნელობით. რომლებიც რომელზე ერთი ამბის ფარგლებში, თანაურად და უტყუარ შემართების კი არ აფიქრებდა, არამედ, სტუმრულს აძლევდა ადამიანის ცნობიერების გაფართოებისა და უზომებდა მას შეუტყუარსაყენებ.

სოლომონის სამსჯავროს თხრობითი ხასიათის სცენაში ნარკვევნილი პერსონაჟები ძალზე საინტერესოდ არიან განაწილებულნი ასო E-ს ნიაღში. სოლომონი განიცხადებდა ხარისხზე დაბრუნებული, იფიქრებს ორი ფიგურა ერთმანეთის თავზეუა გამოსახული, ხარობის ქვეშ მდგომი რანდი კი ხავეშს ცერზე ექაშება.

— [ილუსტრაცია] ახლო ხელით ქარის ნისქვილის ფსალმუნნის ფსალმუნნი 1-ის შესახებ ვებ-გვერდზე myra.info



3-23 • მეთოუ პარისი. ნინაწარმადი ხელოვნების მონაწილე. მამონსაბაბა ჩაბოლი ლეონარდოს მონაწილე. 68. აღბანის კათედრალი მექნილი ინგლისის ისტორიის (Historia Anglorum), ინგლისი, 1250-1259. ხელნაწი. აღწერა პერგამენტზე, 35,8 x 25 სმ. სტივენსონის ბიბლიოთეკა. ლონდონი. სამეფო ხელნაწერი 14.C.vii, fol. 6r.

ესათვის ნინასწარმეტყველებას ემზადება (11:1-3). შუფე დაეთოს მამის, იესეს ნაბონოლოლი, ნოთელ მონასტრის გახვეული, დიდი ზომის ფიგურას ფერადან ვაზო შერ გაეის ლურჯი ვარჯია ამოზრდილი. იქნა თავა ზემოთ. ტახტზე მოდებულად დამრანებული მეფის ვაჟი ვაეთოსა წარმოადგენილი, რომელიც მარამის (ზუსტად მის ზემოთ არის გამოსახული) და, შესაბამისად, იესუს ნინასწარა იესოს ფიგურას სი, სულ ზემოთ, ამ რეგის ბოლოა ვიდეა ვთ. ნინადა იოჯანის ამ გენეალოგიური მის რიგე მარჯა, დახვეულ ფოთლებს შორის, იესოს სულელი ნინასწარბი. ნინასწარმეტყველების გამოსახულებებისა მოცემული.

ასო E, რომელიც ფსალმუნის პირველი სიტყვის მეთორე ასოა, მარჯვენა გვერდის ზედა ნაწილზეა გამოასახული. ამის მონახულებას ფონის ფაქტი მეცნარეული საფაროდან ამოზრდილი გრძელი ყლორტები ეწინაა. რომლებზეც, თავის მხრივ, მეცნარის ხეულებში გა მოსახული, სოლომონის სამსჯავროს სცენის მონაწილე ფიგურები დგანან (პირველი მეფეთა 3:16-27). ორი ქალი (ისინი მარჯვენა მხარეს, ერთმანეთის თავზე არიან გამოსახული), რომლებიც ერთ ბაქეზე დედობის უფლებას აცხადებენ, ხარისხზე დამრანებული მეფე სოლომონის სამსჯავროზე წარსდგომან და სამართალს ითხოვენ. სოლომონმა მზღებელს უბრძანა, რომ ბაქეში სძლით ორად გაეპო და ორივე ქალისათვის მისი წლი მიეცა. ამ ზურთით ნამდვილი დედა გამოვლინდა. ბაქემის სიციხეების გადასარჩენად, მან თავისი მოთხოვნა იწამავე უკან წაიღო. პირველი ფსალმუნის დანარჩენი ხუთი სიტყვა იმ დედაზეა დანერული, რომელიც ასო E-ს სულ ქვედა ნაწილში გამოსახული მფრინავ ანგელოზს უჭირავს.

ხაზგასმულია იესოს, როგორც განაკცებული ღმერთის იდეა. მეთოუ პარისის თითქოს ხელელებში აქვს მოქცეული თავისივე ტექსტი და მას ზემოთ, ჩვილადი ლეთისმშობლისაკენ - თავყანისცემის ობიექტისაკენ მიმართავს.

ქარის ნისკაპილის შესაქმნელი ის თვალისმოპყრელი არტისტიზმი, ორაზროვნება და ნინააღმდეგობრობა, რომელიც ადრეული შუა საუკუნეების პერიოდში პრიტანეთის კუნძულებზე შექმნილი ხელნაწერებისათვის იყო დამახასიათებელი (იხ. სურ. 1-15), გოთიკურ პერიოდში, 1270-1280 წლებში შესრულებულ ქარის ნისკაპილის ხელნაწერშიც გვხვდება (იხ. აახლო ხედიოთ*, გვ. 96). ასო E, პირველი ფსალმუნის პირველი ასო, რომელიც შენდები სიტყვებით იწყება „ნეტარ არს კაცი, რომელი არა მივიდა ზრახვასა უღმერთოთასა“ (Beatus vir qui non abi in consilio Impiorum), მილიანად აესტებს მარცხენა გვერდის და მჭიდროდ გადახლართული ყლორტებისა და ფიგურებისაგან შექმნილი „ტყვის“ მოსახლურავს. ეს იესეს ხის გამოსახულებად გახლავთ - იესოს ბიბლიური სამეფო და სასულიერო ნინაარების გენეალოგიური სქემა, რომელიც

პრინციპალი

გოთიკური სტილი ინგლისის არქიტექტურაში ადრეულ ეტაპზევე ჩნდება. მისი გავრცელება ცისტერციანულ და ნორმანდიულ მშენებლებს და იმ ზურთომოდურებს უკავშირდება, რომლებიც სხვადასხვა ადგილას ტაძრების მშენებლობაზე შემადგინდნ. ინგლისში, საფრანგეთის შემდგომში, ნაკლები მნიშვნელობა ენიჭებოდა შენობის სიმაღლეს. ინგლისურ ტაძრებს გრძელი, ფართო ნაგებო და ფსაღების დიდი და სადა სიბრტყეები გამოარჩევადა.

სრულსაქმის კამპიზრალი კამ საუკუნის სოლსტერის კათედრალი ინგლისური გოთიკის ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს. მას უჩვეულო ისტორია აქვს. პირველი კათედრალი ამ ეპარქიაში ადგილობრივი ლორდის ციხე-სიმაგრის ტერიტორიაზე აშენდა. 1217 წელს ეპისკოპოსმა ჩინად პურმა თხოვნით მიმართა პაპს, რომ ტაძარი სხვა ადგილას აეგებოდა, რადგან, მისი განცხადებით, აქ, ბორცვის ნეერზე ისეთი ძლიერი ქარი იყო, რომ სასულიერო პირებს შესის დროს საკუთარი ხმაე კი არ ეძმოდათ. თუმცა, როგორც ჩანს, ამის უფრო მნიშვნელოვანი მიზეზი ლორ-

დის კონტროლისაგან თავის დაღწევის სურვილი უნდა ყოფილიყო. გადასვლისთანავე, ეპისკოპოსმა ახალი ქალაქი – სოლსბერი დააარსა. ახალი კათედრალისათვის, სამხრეთი ინგლისის კარიერებში მოპოვებული პერბეკის ორგანული მადნეულით მდიდარი მუქ ქვასა და კაენიდან შემოტანილ კირქვასთან ერთად, ძველი ტაძრის საშენ მასალასაც იყენებდნენ. მშენებლობა 1220 წელს დაიწყო და 1258 წლისათვის თითქმის დასრულებული იყო, რაც ასეთი მშენებლობისათვის უჩვეულოდ მცირე პერიოდს წარმოადგენდა (სპრ. 3-24). თუმცა, დასავლეთი ფასადის დასრულება 1265 წლამდე ვერ მოხერხდა. ის ფლანკირებულია გვერდითი კედლებისა და კონტრფორსების ნიწ ალმარული შედარებით მომცრო კოშკებით, რის გამოც ფასადი უფრო განიერი ჩანს. ტრანსეპტის გადაკვეთაზე აღმართული მშლავრა კოშკი ფრანგები მაღალ, მოხდენილ შპალს აწაფებენ უპირატესობას) მენობის მთავარ აუცენტან წარმოადგენს (ეს უზარმაზარი კოშკი და მისი 122

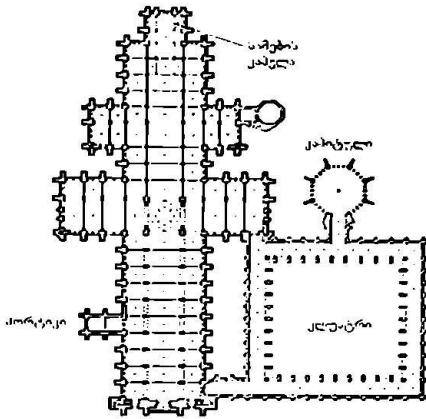
მ. სიმაღლის შპალი, XIV საუკუნეშია აგებული. ამავე პერიოდს ეკუთვნის კოშკის გასამაგრებლად მოქმედილი არკებუტანებიც). ოდნავ მოგვიანებით, კათედრალს კლუატრი და კაპიტულის შენობა (სასულიერო საბჭოს სხდომებისათვის განკუთვნილი ნაგებობა) დაემატა.

სოლსბერის კათედრალს განსაკუთრებული, განსხვავებული გეგმა აქვს (სპრ. 3-25): ნაგებს ორი განიერი ტრანსეპტი კეთის; ტაძრის აღმოსავლეთი ნაწილი კვადრატული ფორმით სრულდება და აქ მხოლოდ ერთი კაეღლაა განლაგებული; საკურთხეველი კი, რომელიც სამონასტრო ტაძრის სიერცეს გვაგონებს, ფართო და გახსნილია. ტაძრის ინტერიერი, თავისი მასიური კედლებითა და ნაეის მაღალი თაღებით, რომელიც გაღერეთა და მარტივი ფორმის ლანცეტური სარკმლების მქონე ქლერესთორით ბოლოვდება (სპრ. 3-26). წორმანდიულ სამშენებლო ტრადიციას მისდევს. კედლებს აქ მნიშვნელოვანი ფუნქცია აქისრია, ისინი მშლავრა და



3-24 • სოლსბერის კათედრალი, ინგლისი, ტაძრის მშენებლობა – 1220-1250, დასავლეთი ფასადი დასრულდა 1265, შპალი – დაახლ. 1320-1330, კლუატრი და კაპიტულის შენობა – 1263-1284.

✦ — მონასტრის კათედრალის არქიტექტურული ხედები ვებ-გვერდზე myartslab.com



3-25 • სიონის კათედრალის გეგმა

3-26 • ინტერიერი, ხალი აღმოსავლეთითაა, სიონის კათედრალი.



XVIII საუკუნეში ინგლისელმა არქიტექტორმა ჯეიმს უაილმამ მენიხის ძირეული რეკონსტრუქცია განაორციელა, რომლის დროსაც შემორჩენილი ეტიკაჟები და ქანდაკებები ან წამოიხსნა ან სხვა ადგილზე იქნა გადატანილი. შუა საუკუნეების ტაძრების ამგვარად განადგობა, იმ დროს საქმად გავრცელებულ მოეუნა ნარმადგენდა რესტავრატორთა მოტივითა ერთნმწველეთანი არ ყოფილა. ბოლო მიღებული შედეგი ბერად სცილდება ძველის ისტორიული აუთენტურობის შესახებ ჩვენს წარმოდგენას.

შეარად ზიდაეს ოთხნაწილიან ნერეოურებთან კამარას. თაღების პორიზონტალური რიგი, რომელთა მონაცვლეობას ვერ აფერხებს რთული ფორმის პროფილირებული სვეტების შემამკობელი ვერტიკალურად აზიდული ლოკები, მლოცველთა ყურადღებას წინ, ქოროს ტიხარს მიღმა მდებარე საკურთხეველსაკენ მიმართავს. სხვადასხვა ფერის ქვის ნეობა რომანული ტაძრის ინტერიერის გაფორმებას გვაგონებს. ოთხნაწილიან ნერეოურებთან კამარის საყრდენი სვეტები მუქი ფერის პერბეკის ქვისაა, რაც კონტრასტს ქმნის ინტერიერის დანარჩენ, უფრო ღია ფერის კირქვისაგან ნაგებ ნაწილებთან. ქვის თავდაპირველი ფერადოვნება და ზოგან მოოქრული ქვის ნეობა ამ ეფექტს უფრო მეტად გააძლიერებდა.

სამხედრო და საცხოვრებელი ნაგებობები გოთიკურ სტილში მხოლოდ კათედრალები როდი იგებოდა. ჯვაროსნული ლაშქრობების განმავლობაში, აღმოსავლეთის ქვეყნებში მოგზაურობისას, დასავლეთ ევროპელ რაინდებზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა ისლამური ციხე-სიმაგრეებისა და ბიზანტიური საფორტიფიკაციო ნაგებობის არქიტექტურული ფორმები და მათ სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, ამ თავდაცვითი ნაგებობების

საკუთარი ვერსიები შეიმუშავეს. ციხის კარიბჭეები უფრო რთული ფორმის მქონე, ხშირად, ერთის ნაცვლად, ტყუბი კოშკებით გამაგრებულ, თითქმის დამოუკიდებელ საფორტიფიკაციო კონსტრუქციებად ჩამოყალიბდა. ეფექტური თავდაცვისათვის კოშკებს თავზე ქონგურები დაემატა და შემოზღუდავი გარე კედლებიც ასევე იქნა გამაგრებული. ციხესიმაგრის ღია შიდა ეზო გაფართოვდა, სადაც ლორდებისათვის, გარნიზონისათვის და სხვა დამხმარე პირებისათვის ხის ნაგებობები აიგო. ასევე, გალავნის შიგნით შენდებოდა ბოსელი შინაური ცხოველებისათვის და თავლა საბრძოლველ ცხენებისათვის.

საქონლის ციხე-სიმაგრეში საერო ნაგებობათაგან არა მარტო სათავდაცვო დანიშნულების შენობები იყო შესაბამისად აღჭურვილი. იმ ახებდით, ცვალებად დროში, გამაგრებული უნდა ყოფილიყო ფეოდალის ადგილ-მამულიც, რომელიც XII საუკუნეში კვლავ მნიშვნელოვან ეკონომიკურ ერთეულს წარმოადგენდა. კოშკებითა და ქონგურებით სახურავებით აღჭურვილი საცხოვრებელი შენობები არა მარტო მისი მფლობელის სტატუსს განსაზღვრავდა, არამედ, უცილობელ საჭიროებასაც წარმოადგენდა. ინგლისში შე-



3-27 • ლიდი დარბაზის პასტორალი, სმოუსის ციხესიმაგრე, ინგლისი, XIII ს-ის ბინურული

მორჩენილი. უელსის საზღვართან მდებარე სმოუსის ციხე-სიმაგრე ფეოდალის სასახლის ღრსშესანიშნავე ნიმუშს წარმოადგენს. 1291 წელს შალით მოვაჭრე ლოურენს და ლადლომ სმოუსის მამული შეიძინა და მეფე ედუარდ I-საგან სასახლის გამაგრების ნებართვა გამოითხოვა, რომელსაც, ოფიციალურად, „ქონგურების აღმართის ლივენზა“ ეწოდებოდა (ნაშ. 3-27). ციხესიმაგრის ორი კომპონენტი – მასიური ქონგურებიანი სამხრეთი კოშკი და ასევე, სასახლის ლიდი დარბაზი – დღემდეა შემორჩენილი.

შუასაუკუნეობრივი ცხოვრების ცენტრს სასახლის დარბაზი წარმოადგენდა. სმოუსის დარბაზის სარკმლები, ერთი მხრივ, შიდა ეზოს, მეორე მხრივ კი, თხროლს მიღმა გაშლილ სოფლის მიდამოს გაყურებდა. XIII საუკუნეში ადამიანებს განმარტობისა და პირადი სივრცის დაცვის გარკვეული მოთხოვნილება უჩინებდათ; ამტომაჟი, დარბაზის ორივე ბოლოში ორსართულიანი მინამწებია, სადაც ოჯახის წევრებისათვის მოსასვენებელი ოთახები და ქალებისათვის, სართავად და საქსოვად გამოყოფილი საშუაო სივრცეებია მოწყობილი. ჩრდილოეთ ბოლოში მდებარე ოთახებში შესულა დარბაზიდან შეიძლება, მაგრამ სამხრეთ მხარეს, ზედა სართულზე მოთავსებულ საძინებელში მხოლოდ გარედან მოშენებული კიბეებით ხვდებოდა ადამიანი. პატარა სარკმლებიდან – სათავალთვალო ლობებშიდან – ქალები და ოჯახის სხვა წევრები ქვედა დარბაზში მომდინარე, ხშირად, ხმაურთან თავერელობებს ადევნებდნენ თვალს. ლონდონის სამეფო კარს მომორებული ამ ფეოდალური სახლებისა და ქალაქის დიდგვაროვანთა საცხოვრებლების გეგმარება არსებითად არ განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან. ქალაქში მდებარე სასახლებშიც, დარბაზისა და მოსასვენებელი ოთახების განლაგების ანალოგიური სისტემა არსებობდა, ოღონდ, ეს სივრცეები უფრო დიდი ზომისა იყო.

მოთიქუნი ხელოვნება ბენიანიასა და საღვთო რომის ნიჰანიში

შინა ომებითა და პაპობასთან ხანგრძლივი ბრძოლით დასუსტებული საღვთო რომის იმპერია, XIII საუკუნეში უკვე აღარ წარმოადგენდა მნიშვნელოვან ძალას. ინგლისი და საფრანგეთი ნელ-ნელა ძლიერ სახელმწიფოებად ყალიბდებოდა; იმპერატორ ფრიდრიხ II-ის სიკვდილიან ერთად კი, XIII საუკუნის შუა ხანებისათვის, იმპერიის ძალაუფლება აღარც იტალიასა და სიცილიაზე ვრცელდებოდა. მომდევნო იმპერატორების ძალაუფლება, რომლებიც არჩეულ მმართველებს წარმოადგენდნენ, ნომინალური იყო და მათი გავლენა დამოუკიდებელ სამთავროებზე, საეპისკოპოსოებსა და თავისუფალ ქალაქებზე ძალზე სუსტი იყო. ფრანგულმა გოთიკურმა სტილმა ფართოდ მოიცვა გერმანიის დასავლეთი ტერიტორიები და, ისევე, როგორც ინგლისში, აქაც, გერმანულ გოთიკაში, რეგიონალური ნიშნები და სიახლეები გაჩნდა.

არქიტექტურა

XIII საუკუნეში ლეთისმსახურებაში გაიზარდა ქადაგების მნიშვნელობა, რამაც გერმანულ არქიტექტორებს უბიძგა, შეემუშაებინათ სინათლით სასვე, გახსნილი შიდა სივრცის მქონე, ერთი სიმაღლის ნაგებობი გამოჩეული ერთგვარი დარბაზული ტიპის ტაძარი, რომელიც დამახასიათებელი იყო ადრეული შუა საუკუნეებისათვის. დარბაზული ეკლესიის ფართო და კარგად განათებული სივრცე დიდი რაოდენობის მრევლს იტევდა, რომელსაც ქარიზმატულ ლეთისმსახურთა შიამაგონებელი ქადაგებები იზიდავდა.



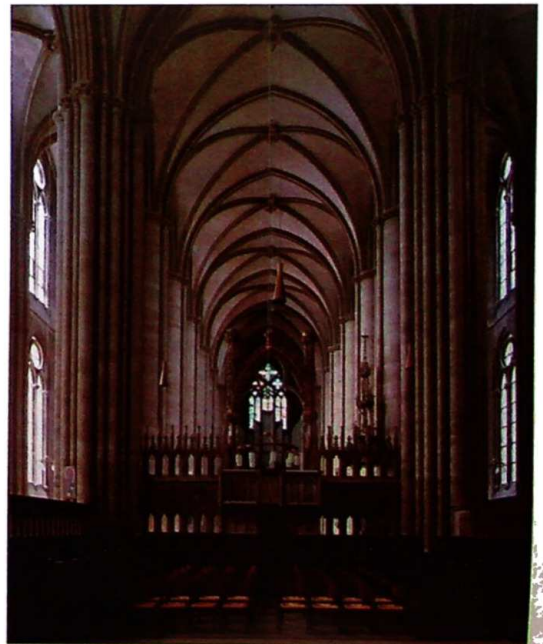
3-28 • მძებარი, ფ. პუსაბაძე უნაბრუს ქალსისა, მარბურგი, გერმანია, 1235-1283.

ორი რიგი ნაგებობის ორსართულიან სტრუქტურას გულისხმობს. მაგრამ სინაგოგულში აქ ორი სართული არ არის. ტაძრის ინტერიერში განლაგებული ცენტრალური ნაგებობის ერთმანეთთან ახლოს მდომი სვეტები, რომლებსაც ნერვიურებიანი კამარა ვერდნობა, შიდა სივრცის ზესწრაფვის შთაბეჭდილებას ქმნის (სურ. 3-29). ორი რიგად გაჭრილი სარკმლებიდან შემოსული შუქი, რომელსაც დაბრკოლებას არც კედლები და არც ვალერეები უქმნის. უხედავ იღვრება ტაძრის შიდა სივრცეში და ერთიანად მოიცავს მას. დარბაზული ტიპის სივრცე ფართოდ გავრცეულა გერმანულ მიწებზე სამოქალაქო და საცხოვრებელ შენობებსა და, აგრეთვე, ებრაულ არქიტექტურაშიც.

ქველი-ახალი სინაგოგა XIII საუკუნის შესაძენ შემოთხედში აგებული დარბაზული ტიპის პრაღის ძველი-ახალი სინაგოგა (Altneuschul), ევროპის უძველეს მოქმედ სინაგოგას წარმოადგენს და ერთ-ერთია იმ ორ სალოცავს შორის, რომლებიც პრაღის ებრაულ მოსახლეობას ახლაც ემსახურება (სურ. 3-30). სინაგოგის ნაგებობის კამარები, დარბაზული ეკლესიების მსგავსად, ერთი სიმაღლისაა, თუმცა, ბაზილიკის სამნაეიანი სტრუქტურისაგან განსხვავებით, ძველ-ახალ სინაგოგას ორი ნაეი აქვს. კედლებითა და ორი რეაქუთხა სვეტიტი ორივე ნაეი სამ-სამ სივრცულ მო-

მარბურგის ფ. პუსაბაძე უნაბრუს ქალსისა გოთიკური სტილის პირველ ნამდვილ დარბაზულ ეკლესიასა და გერმანიის ერთ-ერთ ადრეულ გოთიკურ ნაგებობას, ალბათ, მარბურგის ფ. პუსაბაძე უნაბრუს ქალსისა წარმოადგენდა (სურ. 3-28). უნგრელი პრინცესა ელისაბედი (1207-1231) ოთხი წლის იყო, როდესაც თურინგიის მმართველზე დასაქორწინებლად გერმანიაში გაგზავნეს. ძალიან მალე მისი მეუღლე შვიი წირით გარდაიცვალა და ელისაბედმა თავი განუეურნებელი სენით დააეადებულ ადამიანებზე ზრუნვას მიუძღვნა. ამბობენ, რომ იგი ფიზიკურად დაუძლეურების გამო 24 წლის ასაკში გარდაიცვალა. ელისაბედი წმინდანად 1235 წელს შერაცხეს. 1235-1283 წლებში ტეეტონთა ორდენის რაინდებმა (რომლებმაც იერუსალიმიდან გერმანიაში გადაინაცვლეს) ააგეს ტაძარი, რომელიც ელისაბედის საძეალეს და სამილიგრიო ცენტრს წარმოადგენდა.

ტაძრის თანაბარი ზომის ქორო და ტრანსეპტის მკლავები აბსიდებით არის დაბოლოებული. ამგვარი გეგმა ადრეული გერმანული ტაძრებისათვის არის დამახასიათებელი, თუმცა, აქ სიახლეს წარმოადგენს ერთი და იმავე სიმაღლის ცენტრალური და გვერდითი ნაგებობის მქონე ტაძრის გაზრდილი სიმაღლე. მისი ვერტიკალზე განეითარებული სტრუქტურა, კედლებზე გარედან მიდგმული მაღალი კონტრაფორსები ვერტიკალურ მიმართულებას უხეავს ხაზს, ხოლო ფსადებზე წარმოადგენილი სარკმლების



3-29. ინტერიერი, ფ. პუსაბაძე უნაბრუს ქალსისა, მარბურგი, გერმანია, 1235-1283.



3-30 • ინტერიერი, ძველი-ახალი სინაგოგა (ALTNEUSCHUL), პრაღა, ბოჰემია (ჩეხეთის რესპუბლიკა).
დაახლ. XIII ს-ის მიწურული, ბიზატი - 1483-ის შემდეგ.

ნაკეთად იყოფა. ყოველი ამ მონაკეთების თავზე გოთიკური ოთხ-ნაწილიანი ნერვიურებიანი კამარა აღმართული, რომლებსაც მუხუთე, უფუნქციო ნერვიურა აქვს დამატებული. ზოგი მკლევარის აზრით, მუხუთე ნერვიურა კამარაზე იმის გამო დაემატა, რომ დიაგნალური ნერვიურების ურთიერთგადაკეების შედეგად მიღებული ჯერული ფორმა დარღვეულიყო.

შუა საუკუნეების სინაგოგები, სალოცავი ადგილის გარდა, საზოგადოებრივი ცხოვრების, სასწავლო და სასულიერო ცენტრებს წარმოადგენდა, სადაც მამაკაცები თორის საკითხავად და მასზე სასაუბროდ იკრიბებოდნენ. სინაგოგა ორ ძირეულ ელემენტს შეიცავს: ნშიდათანინდას, სათავსს, სადაც თორის გრაგნილები ინახება (თორის კიდობანი, სინაგოგის აღთქმის კიდობანი) და ამალეებულ ადგილს. პლატფორმას (ბიმაჰი ან ბიმი), სადაც თორას კითხულობდნენ. მრეელი პირით იდგა თორის კიდობნისაკენ, რომელიც, თავის მხრივ, აღმოსავლეთ კედელთან ანუ იერუსალიმის მხარეს იყო მოქცეული, პლატფორმა კი დარბაზის ცენტრში, ორ ცენტრალურ სივცულ მონაკეთს შორის მდებარეობდა. პრალაში ის რკინის ცხაურით იყო გარემორტყმული. სინაგოგაში ერთადერთი შესასვლელი მონუმენტი იყო დასავლეთიდან, ოღონდ, კარი ცენტრიდან გადატანილი იყო სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში. ლოცვისა და თორის კითხვის დროს მამაკაცები მთავარ დარბაზში იდგნენ, ქალბისათვის კი ჩრდილოეთი და დასავლეთი მინაშენები იყო განკუთვნილი.

ქანდაკება

XI საუკუნიდან მოყოლებული, ევროპული სკულპტურის ყველაზე მნიშვნელოვანი შემოქმედებით ცენტრებს შორის იყო მდინარე რაინის ველზე, მოსანის სახელით ცნობილ რეგიონში (ნარ-მოდგება მდ. მასის სახელწოდებიდან. დღეაანდელი ბელგიის ტერიტორია) მდებარე ქალაქები - ლიეჟი და ვერდენი. თავის დროზე, რომაელებმა ამ რეგიონში მრავალი ქალაქი და ბანაკი ააგეს: შესაბამისად, ანტიკური გავლენა აქ მთელი შუა საუკუნე-

ბის განმავლობაში არსებობდა. ამ გავლენამ მამონაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა, როდესაც ნიკოლას ვერდენელი და მისი თაობის ოქრომჭედელები ხელოვნებაში ანტიკური ტრადიციებით ნასაზრდოებ ახალ სტილს ამკვიდრებდნენ.

სამი მუშის კილოზანი კოლნის არქიეპისკოპოსის სურვილით, ნიკოლასმა ბრწყინვალე რელიკვარიუმი - სამი მუშის კილოზანი (დაახლ. 1190-1205/10) შექმნა, რომელშიც, რწმენის თანახმად, სამი მოგვის წმინდა ნაწილები იყო შენახული. ბაზილიკური ტიპის ტაძრის ფორმის შქონე რელიკვარიუმი (საზ. 3-31) მოოქრული ბრინჯაოსა და ეურცხლისაგან არის დამზადებული და შემკულია ძვირფასი თელებითა და მინაქრის ფორტიტებით, რომლებიც მის არქიტექტურულ დეტალებს გამოკვეთს. ნიკოლასი, მისი თაობის მოსანელ ხელოვანთა მსგავსად, ბიზანტიის ხელოვნების ელინიზებული ნიშნუებითა და ანტიკური რომის ხელოვნებით იყო შთაგონებული, რომლის ნაშთები რეგიონში ჯერ ისევ მოიპოვებოდა. რეალისტური ფიგურები მოცულნი იყვნენ არის მოდელირებული, ფარით დრამირება ერთიანად მოიცავს მათ სხეულებს, თუმცა, ფორმებსაც გამოკვეთს. სამი მოგვისა და ლეონისმობლის ფიგურები რელიკვარიუმის წინა მხარეს აესებს, მოციქულები და წინასწარმეტყველები კი გვერდებზე, ორ რიგად წარმოდგენილ თაღოვან ნიშნებში სხედან. ეს ნიშნები, რომელიც მძლავრ, ექსპრესიულად მოძრავ სკულპტურულ ფორმებსა და ოქრომჭედლის დეტალზეხებულ, ფაქიზად ორნამენტირებულ ნახელავს აერთიანებს, მნიშვნელოვანი რელიკვიებისათვის დიდებულ და ბრწყინვალე სათავსს წარმოადგენს.

მე. მავრიკი გერმანულ გოთიკურ ქანდაკებაში რეალიზმის მძლავრი ნაკადი იქნეს თავს. ისეთი მთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ზოგი წამუშეარი ცოცხალი მოდელის მიხედვით არის შექმნილი. მათ შორისაა მე. მავრიუს (საზ. 3-32) XIII საუკუნის გასაოცარი ქანდაკება მაგდებურგის კათედრალიდან, სადაც 968



3-31 • ნიკოლა ვერდენელი და მისი სახელწოდ. სამი მუშის კილოზანი, კოლნის კათედრალი, გერმანია, დაახლ. 1190 - დაახლ. 1205/10, ეურცხლი და მოოქრული ბრინჯაო მინაქრითა და ძვირფასი თელებით, 1,73 x 1,83 x 1,12 მ.



3-32 • წმ. მარკარი, მაგდებურგის კათედრალი, მაგდებურგი, გერმანია, დაახლ. 1240-1250, შუაი ფენის ქვიშაქვა, პოლიქრომიის კვალი.



3-33 • მკეპარდი და შტა, დასავლეთი კაქელი, ნაუმბურგის კათედრალი, გერმანია, დაახლ. 1245-1260, ქვა პოლიქრომიით, სიმაღლე - დაახლ. 1.88 მ.

ნლიდან მოყოლებული, მისი წმინდა ნაწილები ინახება. რომის არმიის ეგვიპტელი მებრძოლთაგარი მარკი, 286 წელს, მისი სამხედრო ნაწილის გერმანიაში ყოფნისას, თავის ქრისტიან მეომრებთან ერთად ანაშეს. როგორც მაგდებურგის მფარველ წმინდანს, მას განსკუთრებით სცემდნენ თაყვანს ოტონი იმპერატორები, რომელთა მორწმუნეობა რომის წმ. პეტრეს ტაძარში, წმ. მარკარის ტრაპეზის წინ ხდებოდა. იგი სამხედრო არისტოკრატის საყვარელ წმინდანადაც ითვლებოდა. შემორჩენილ გამოსახულებებს შორის, ეს პირველი ქანდაკებაა, რომელზეც წმ. მარკი შეკანონი აფრიკელის სახით არის წარმოდგენილი, რაც მის ეგვიპტურ წარმომავლობას ადასტურებს და რეალიზმის მიმართ გერმანელების მზარდ ინტერესს ავლენს. ეს კიდევ მეტად ჩანს მისი აბჯრისა და ტყავის სამაგრების დეტალურად გამოსახვაში.

მკეპარდი და შტა ასეთივე პორტრეტულობით გამოირჩევა ეს წყვილიც, რომელიც დაახლოებით 1245 წელს, ვეტინის ეპისკოპოსის, დიტრიხ II-ს დაკვეთით, ნაუმბურგის კათედრალის დასავლეთ ნაწილში მდებარე საგვარეულო საძვალე კაპელისათვის შეიქმნა. ეპისკოპოს დიტრიხის დაკვეთით ასევე შეიქმნა ტაძრის 12 მფარველისა და ეპისკოპოსის წინამორბედის ნატურალური ზომის ქანდაკებები, რომლებიც კაპელის სარკმლების დონეზე მდებარე პოსტამენტებზე განთავსდა.

მეისენის მარკგრაფ ეკეპარდისა (მარკგრაფი - სასახლერო ტერიტორიის მმართველი გრაფი, რომელსაც საზღვრების დაცვა ევალებდა) და მისი პოლონური წარმომავლობის მეუღლის, უტას (სპ. 3-33) ქანდაკებებს შეკვეთად ინდივიდუალური ნიშნები ახასიათებს. ისინი XI საუკუნეში ცხოვრობდნენ, ხოლო ქანდაკებები XIII საუკუნეშია შესრულებული, ამიტომ, ჩვენ მათ პორტრეტულ მსგავსებაზე ვერ ვისაუბრებთ, მაგრამ შესაძლებელია, რომ სიცოცხლით სახეს, რეალისტური სახეების შესაქმნელად ოსტატებმა მოძღვრებულ მათი თანამედროვე რეალური ადამიანები გამოიყენეს. სახეებზე მეტად, ამ ფიგურების გამომსახველობას სხვა რამ განაპირობებს. მარკგრაფი წერვიულად ათამაშებს ფარის ღვედს, რომელიც მკლავზე აქვს გადახვეული; მშვიდი, ელევანტურ უტას თითქოს ციკა და ხელის მოხდენილი ვესტი მოსასხამი ყელთან მჭიდროდ მიუკრავს, მეორე ხელით კი სამოსის უხე ნაოჭებს იფერს. თავდაპირველად ქანდაკებები შეღებილი უნდა ყოფილიყო. შემორჩენილი პოლიქრომიული (ქანდაკებისა ან არქიტექტურის ნაწილების სხვადასხვა ფერით დაფარვა) ადგილები მიგვანიშნებს, რომ ამით ფიგურები უფრო მეტად იქნებოდა აქცენტირებული. გარეგნული მსგავსებისა და ფსიქოლოგიური განწყობილების გადმოცემის მიმართ XIII საუკუნეში გაჩენილი ინტერესი კიდევ უფრო გაძლიერდება XV და მომდევნო საუკუნეების ჩრდილოეთ ევროპის ხელოვნებაში.

იტალიური გოთიკა

XIII საუკუნე იტალიის ნახევარკუნძულისათვის პოლიტიკური და-
ქსატსულობისა და ეკონომიკური აღმავლობის ხანა იყო. სამხრეთ
იტალია და სიცილია ფრიდრიხ II შთაუფენის (1194-1250) გაქლე-
ნის ქვეშ იყო მოქცეული, რომელიც 1220 წლიდან საღვთო რომის
იმპერიის იმპერატორი გახლდათ. ფრიდრიხი დაუდგრომელი პო-
ლიტიკური ფიგურა იყო. იგი ჩრდილოეთ იტალიის ქალაქების კაე-
პირის წინააღმდეგ იბრძოდა და ხანმოკლე დროით პაპის ოლქზეც
კი მოაპოვა კონტროლი. მოუხდევად ამისა, მისი სიცილიის შემ-
დეგ, იტალიის პოლიტიკასა და ეულტურაში, საღვთო რომის იმ-
პერია უკვე აღარ წარმოადგენდა ანგარომგასანეე ძალას. ეკროლდ,
ჩრდილოეთ იტალიაში, შეძლებულ და დამოუკიდებელ ქალაქ-სა-
ხელმწიფოებში, წარმატებული ეაწყრები სათემო მთავრობებს ქმ-
ნიდნენ და ძლევამოსილი ოჯახების წინააღმდეგ პოლიტიკური ძა-

ლაუფლების მოპოვებისათვის იბრძოდნენ. სწორედ ამ პერიოდში
შმატყრები თანდათან ყალიბდებთან დამოუკიდებელ ოსტატებად,
რომლებსაც უშუალო რუთიერობა აქით მდიდარ დამკვეთებთან
და სამოქალაქო და რელიგიურ ორგანიზაციებთან. ამავე დროს,
ქალაქის შზარდი მოსახლეობის მოთხოვნებთანა დასაკმაყოფი-
ლებლად, იქმნება ახალი რელიგიური ორდენები, რომლებიც ე.წ.
გლახაკთა (მათიფარ ბერთა) ორდენის სახელითაა ცნობილი.
ამ ორდენთა ბერები სიტალიას, მონყალუბისა და სოყარულის
იდეალს ემსახურებოდნენ. ქალაქის ღარიბ მოსახლეობას შორის
ცხოვრობდნენ და თავს სწაულეხასა და ქადაგებას უძღვნდნენ.
თავდაპირველად, ყველაზე მნიშვნელოვანი ფრანკისკანელთა
ორდენი იყო, რომელიც 68 ფრანკესკო ასიზელმა (1182-1226;
კანონიზაცია 1228) დააარსა. მდიდარი ეაჭრის შეილმა მთელი
ქონება გასცა და თავი ღმერთსა და ლატაკებს მოუძღვნა. თავისი
მიმდევრებისათვის, რომლებიც ძმებად - ფრატერებად (ლათინუ-
რი სიტყვიდან frater, რაც „ძმას“ ნიშნავს) იწოდებოდ-
ნენ, მან მარტყვი განაწესი დანერა. ახალი ორდენი
პაპმა 1209-1210 წლებში დაამატყცა.



ქანდაკება: პინანოზის ოჯახი

XIII საუკუნის პირველ მეოთხედში ხელოვნების მკოდ-
ნე და დამფასებელი ფრიდრიხ II სამხრეთ იტალიის
სამეფო კარზე ანტიკური ტრადიციების აღორძინებას
უნყობდა ხელს. ანტიკური ქანდაკება ჯერ კიდევ რო-
მანულ პერიოდში შთაგონების წყაროს წარმოადგენ-
და სამხრეთ იტალიელი ხელოვნებისათვის, მაგრამ
ფრიდრიხი, რომელიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას
ანჭებდა საღვთო რომის იმპერატორის სტატუსს, თავი
უფლებამოსილების გასაცხადებლად, ამ ტრენდენ-
ციის გაძლიერებას საგანგებოდ უჭერდა შზარს. იგი
შმატყრებსაც უბიძგებდა, რომ მათ ორგელე არსებუ-
ლი, რეალური სამყარო აქსახათ. ანტიკური ტრადიციე-
ზიდან მომდინარე, ეს ერთგვარი რეალიზმი პირველად
ნიკოლა პინანოს (ტოსკანაში მოღვაწეობის წლები -
დაახლ. 1258-1278) შემოქმედებაში ჩნდება, რომელიც
იტალიის სამხრეთი რეგიონიდან, აპულიიდან ტოსკანა-
ში XIII საუკუნის შუა ხანებში გადავიდა.

ნიკოლა პინანოს პირის ქაიძედა პინოს ბატყს-
ტეროუმის შქადაგებლის ცალკე მდგომ მარმარილოს
კათედრაზე (იშრ. 3-34) ხეხდაეთ წარწერას, რომელშიც
ნიკოლა პინანო საკუთარ თავს, უღარესად თავდა-
ჯერებულ მოქანდაკედ წარმოადგენს: „ეს დიდებული
ნამუშევარი ნიკოლა პინანომ 1260 წელს შექმნა. დე,
ასეთი ნიჭით ცხებულ ხელს დამსახურებული ქება
ერგოს“. კორინთული ფილიოკანი კაპიტელეებით და-
გვირგვინებულ სეეტებს ფეხზე მდგომი ფიგურები და
სამყურა თაღები უჭირავს, რომელთაც, თავის შზრიე,
ექვსწანხანგა ფორმის კათედრა ეყრდნობა. სეეტები
შინაზე გარბიზმული ფიგურების - შინაური ცხოველე-
ბისა და ფუფარაშლილი ლომების ქანდაკებებისაგან
შექმნილი მაღალ ბაზისებზე დგას.

3-34 • ნიკოლა პინანო, მამაღმანაზის კაიძედა,
ბატყსტეროში, პინა, იტალია, 1260, მარმარილო,
სიმაღლე - დაახლ. 4,6 მ.



3-35 • ნიკოლა პიზანო. ხარაბა, შობა და მწყემსთა თაყვანისცემა.

კათედრის ფრანკენტი, ბატიკანეროში, პიზა, იტალია. 1260, მარმარილო, 85,3 x 113 სმ.

კათედრის ზღუდის პანელზე ასახული ახალი აღთქმის სცენები დამოუკიდებელ კომპოზიციებად არის წარმოდგენილი. ყოველ მათგანზე, თანმიმდევრული თხრობით, რამდენიმე სახარებისეული სცენა მოცემული: სწრაფი 3-35 ხარაბა, შობა და მწყემსთა თაყვანისცემა წარმოგიდგენს. კომპოზიციის ცენტრში, შელოცვნი ღმერთისმობრელი წარმოდგენილი. მის ქვემოთ კი ბებიაჯაღების მიერ იესოს პირველი განბანვის სცენას ვხედავთ. ზედა მარცხენა კუთხეში მთავარანგელოზ გაბრიელის მიერ ქრისტეს უბინო ჩასახვის უწყების სცენა - ხარება წარმოდგენილი, მარჯვენა მხარეს კი ნეემსთა ხარება და მწყემსთა თაყვანისცემა ერთ სცენაში გაერთიანებული. მაყურებლის მხურა ამ ფიგურებით დატვირთულ სიბრტყეზე ერთი ჯგუფიდან მეორეზე გადადის და ყოველ ჯერზე ღმერთისმობრის დიდებულ ფიგურასთან

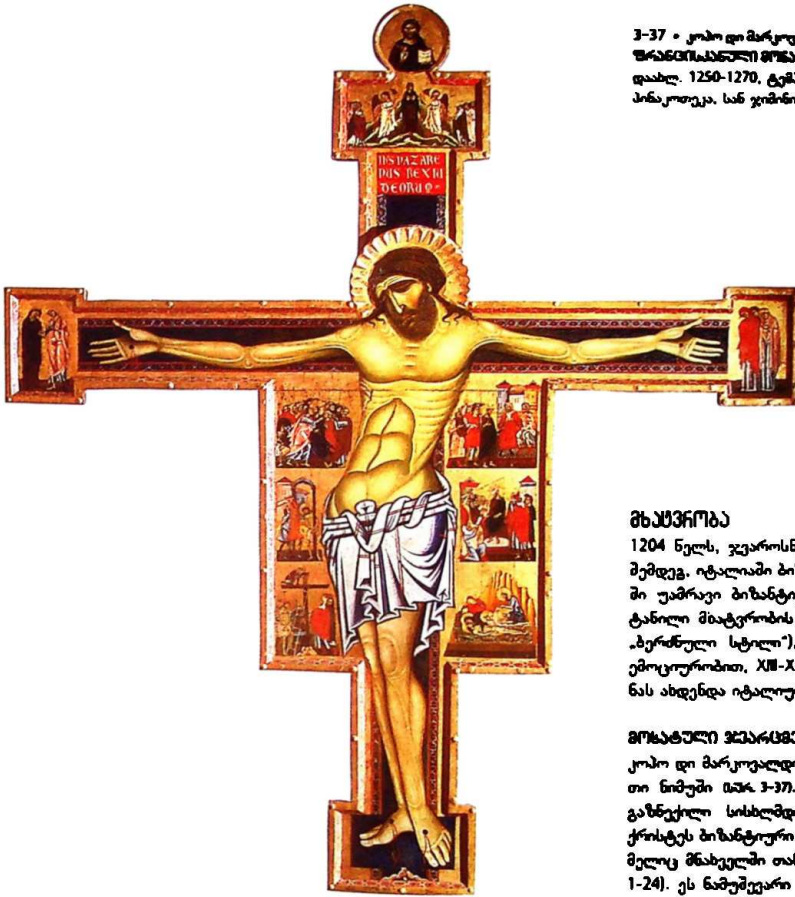
ბრუნდება. ამ ნამუშევრის ნიმუშად, ნიკოლა პიზანო, შესაძლოა, იმ ანტიკური რომაული სარკოფაგების ფორმას, სტილსა და ტექნიკას იყენებდა, რომელთა ნახვაც ბაპტიკანეროში ახლოს მდებარე სასაფლაოზე იყო შესაძლებელი. სხეულის ღრმად ნაკვეთი, მკერდი და სახე სკულპტურული ფორმები, ისევე, როგორც ფიგურების მოცულობითი, მშვიდი სახეები, აშკარად ანტიკური ხელოვნების ინსპირაციითაა შექმნილი.

ჯოვანი პიზანოს აისტორიას კათედრა ნიკოლას ეაფი, ჯოვანი (შემოქ. დაახლ. 1265-1314), რომელიც მამის მოსწავლე და შეგირდი იყო, შესაძლოა, საფრანგეთშიც სწავლობდა და მუშაობდა. XIII საუკუნის მონურული სათვის იგი მრავალმხრივი შესაძლებლობების მქონე ხელოვანად ჩამოყალიბდა. 1298-1301 წლებში ჯოვანი



3-36 • ჯოვანი პიზანო. ხარაბა, შობა და მწყემსთა თაყვანისცემა, კათედრის ფრანკენტი, სანტ ანდრეა, პისტოია, იტალია, 1298-1301, მარმარილო, 83 x 102 სმ.

3-37 • კობი დი მარკოვალდოს მხარცება სანტა მარიას მონასტრის მონასტრიდან, სან ჯომინანო, იტალია, დაახლ. 1250-1270, ტყვპერა და ოქრო, ხის დაფა, 2.93 x 2.47 მ, პინაკოტეკა, სან ჯომინანო, იტალია.



მხატვრობა

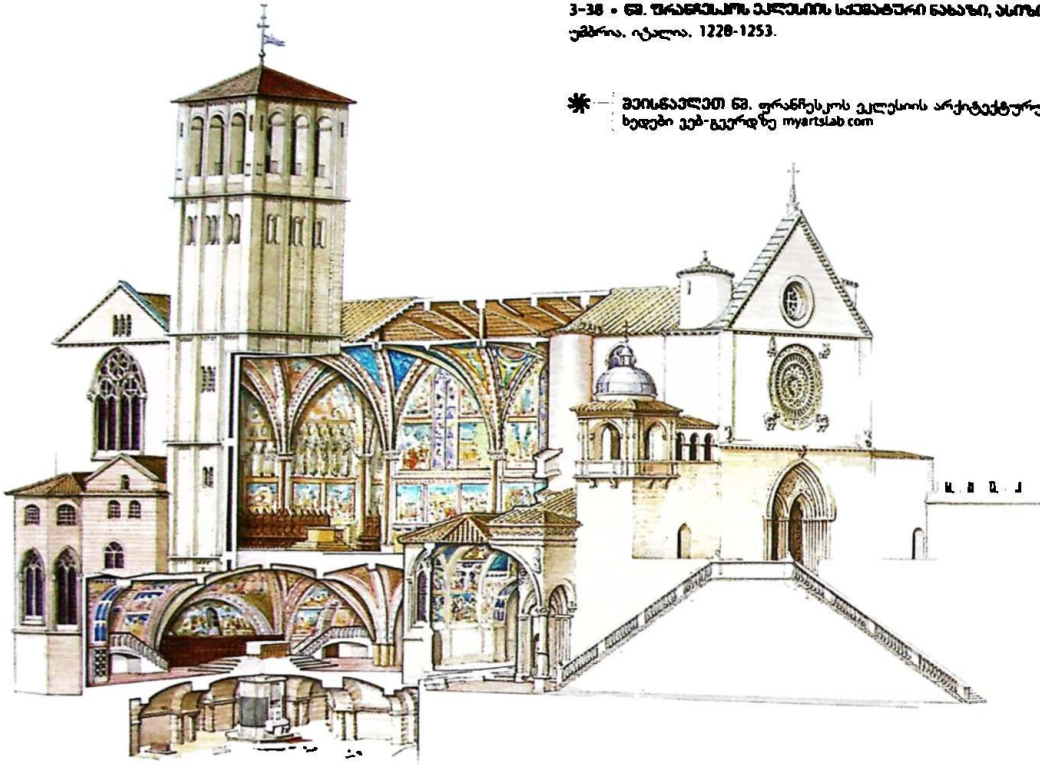
1204 წელს, ჯეაროსების მიერ კონსტანტინოპოლის დაპყრობის შემდეგ, იტალიაში ბიზანტიური ხელოვნება ერცელდება; ქვეყანაში უამრავი ბიზანტიული მხატვარი ჩადის. ბიზანტიოდან შემოტანილი მხატვრობის სტილი „მანიერა გრეკა“ (maniera greca ე.წ. „ბერძნული სტილი“), თავისი ახლებური სულისკვეთებითა და ემოციურობით, XIII-XIV საუკუნეების განმავლობაში დიდ გავლენას ახდენდა იტალიური მხატვრობის სტილსა და ტექნიკაზე.

მონასტლი მხარცებაში XIII საუკუნის ფლორენციელ მხატვარს კობი დი მარკოვალდოს ეუთვნის ხის დიდი ჯეარცმის ერთ-ერთი ნიმუში (ნაჩ. 3-37). მასზე, დახუჭული თვალებითა და დუნე, გახუჭილი სისხლმდინარე სხეულით, ჯეარცმული, ნაშბული ქრისტეს ბიზანტიური ტიპის გამოსახულება წარმოდგენილი, რომელიც მხატვრული თანგებობას აღძრავს (იხევე, როგორც სურ. 1-24). ეს ნაშბეუარი ე.წ. „ისტორიულ ჯეარცმას“ წარმოადგენს, რომლის შემთხვევაში, ქრისტეს სხეულის ორვე მხარეს განთავსებულია ხოლმე თბრობითი ხასიათის სცენები მისი ცხოვრებიდან აქ ენებათა ციკლის სცენებია წარმოდგენილი. ამგვარი მონუმენტური ჯერები (ეს ნიმუში სიმაღლეში 3 მ-ს აღწევს) განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება გლახათა ორდენების იტალიურ ტაძრებში და ისინი აღმართული იყო ქორის ტიპარზე, რომელიც საკურთხეველში მყოფ სასულიერო პირებს ნაგში შერეული მრევლისაგან განაცალკევებდა. ერთ-ერთი ამგვარი ჯეარი, რომლის უკანა მხარეს ეხედეთ, გამოსახულია კედლის მხატვრობის ამ ნიმუშზე – 3-39. ის მლოცველებისკენა გადახრილი, რათა მათ თვალსაწიურში მოექცეს და ძლიერი ემოციური ზეგავლენა მოახდინოს მათზე.

და მისი სახელსნოს ნეერები პისტოიას სანტ ანდრეას ტაძრისათვის შექმნილი კათედრის ქმნიან, რომელიც, თავისი ფორმით მამის ნაშბეუარს იმეორებს. მაგრამ ქანდაკების სტილი და შესრულების მანერა მნიშვნელოვნად განსხვავდება ნიკოლას ქმნილებისაგან. ხარაზის, შოპისა და მანამოს მანამოს სცენებში, ჯოვანი, გრაციოზულ, მაგრამ ენერგიულ ფიგურებს შემალეულ, ღრმად ნაკვეთ გარემოში ათავსებს (ნაჩ. 3-38). ნიკოლას დიდებული რომაული ქალბატონის ნაცვლად, აქ, ახალგაზრდა გრაციოზულ და ნაზ მარიამს ეხედეთ; კომპოზიციის მარცხენა მხარეს წარმოდგენილია ხარების სცენა, რომელზეც შეცბუნებული ლეთისმშობელი, მისკენ აქტიურად მსწრაფი გაბრეილსაგან უკან იხევს, ხოლო ცენტრში გამოსახულ შობის სცენაზე კი იგი, მშობიარობის შემდეგ ძალაგამოცლილი, წინასწარობის დასაცავად, ცალი ხელით ზენარს ექიფება, მეორე კი ახალშობილი ყრმისაკენ აქვს განვიდილი. სცენის მარჯვენა ნაწილში, ზეგბს შორის მდებარე ცხერების, მწყემსებისა და ანგელოზების ფიგურები ისეა განლაგებული, რომ ერთგვარ აღმავალ სპირალს ქმნის. ნიკოლას სტატიკური ქმნილების საპირისპიროდ, ჯოვანის სკულპტურული სცენა დაცილებით დინამიკურია.

მხარცებაში პალესტინაში 1226 წელს მხ. ფრანკისკოს სიცილიიდან ორი წლის შემდეგ, მის მშობლიურ ქალაქში, ასიზში, ეკლესიის მშენებლობა დაიწყო. 1239 წელს მშენებლობა თითქმის დასრულებული იყო, მაგრამ ტაძარი მხოლოდ 1253 წელს აკურთხეს. შენობის უჩვეულოდ რთული სტრუქტურა პირინდ: მის ორი საართელზე ზედა და ქვედა ეკლესიები იყო განლაგებული, ხოლო კრიბტა ქორის მხარეს, ქვედა ეკლესიის ქვეშ მდებარეობდა ნაჩ. 3-38. ორვე, ზედა და ქვედა ეკლესიის მხოლოდ თითო

✱ **მუნიციპალიტეტი ნმ. ფრანკისკოს ეკლესიის არქიტექტურული
ხედები ვებ-გვერდზე myartsLab.com**



ნაი აქვს, რომლებიც კამპით გადახურულ ოთხ კვადრატულ
მონაკვეთად იყოფა და ორივე ეკლესია ტრანსეპტითა და თითო
ახლოდით ბოლოდებდა. ქვედა ეკლესიის კედლები მასიურია და
მისი ფონო ნაი გვერდითი კაპელებით არის ფლანკირებული.
ზედა ეკლესია შესანიშნავი აკუსტიკის მქონე, კარგად განათე-
ბულ, საღვთი დარბაზს ნარმოადგენს, რომელიც ორდენის საძმოს
ნეფრებთან შესაბამისად, მათი ქადაგების მოსასმენად, ასევე,
საეკლესიო რიტუალებში მონაწილეობის მისაღებად და წმინდა-
ნის საფლავზე მის თავიანთსავე მისულ უამრავ პოლიგრომს
იტყვდა. ზედა ეკლესიის ერთიანი დანაწევრებული კედლები
მოხატულობით იყო შემკული. აქ ნარმოადგენლი იყო თავად ნმ.
ფრანკისკოს ცხოვრების ამხანგელი სცენების ციკლი, რომელიც,
როგორც ჩანს, პოლიგრომებისა და ადგილობრივი ბერებისათვის
ქრისტიანული ცხოვრების ქეშპირიტ მაგალითს ნარმოადგენდა.
მკვლევართა შორის განსხვავებული მოსაზრება არსებობს ამ
მხატვრობის შესრულების თარიღის შესახებ.² მაგრამ ისინი ცალ-
სახად თანხმდებიან, რომ მის დამატურებელი თხრობა ახასიათე-
ბს. ფრანკისკოს მოხატულობათა უმეტესობის მსგავსად, აქ
ახახული, ნაცნობი, ზოგჯერ ანტიკლტურ³ დეტალები და ძალზე
გამომხატველი ემოციური ფიგურები, მწახველს საკუთარ ცხოვ-
რებისეულ გამოცდილებაზე მეთითებდა, მოგონებებს უღვიძებ-

და და ამით მოხატულობასა და მაყურებელს შორის უშუალო კა-
ვშირის დამყარებას უწყობდა ხელს. ამის მშვენიერი მაგალითი
გახლავთ ბაზილიკის სამხატვრო ნაბაზი ნმ. 3-39). მასზე ასახულია, თუ
როგორ მონაწილეობს ნმ. ფრანკისკოს ბერის ეკლესიაში გამარ-
თულ საშობაო რიტუალებში, საშობაო ზაგის პირველ სცენაში. გო-
თიკური სახეითი ხელოვნების ნიშნუბების მსგავსად, რომლებშიც
ნარსულში მომხდარი მოვლენები თანამედროვე გარემოშია ხოლ-
მე გადმოტანილი, ზაგის სასწაულის სცენაც ვითარდება გოთიკურ
ტაძარში, რომელიც XIII საუკუნის დასასრულის მოწმუნისათვის
ძალზე ნაცნობი, ჩვეული სივრცე იყო. ნავისა და ქოროს გამყოფ
ტინარზე აღმართულია კოპო დი მარკოვალდოს უვარცემის მსგაე-
სი ხის დიდი უვარცმა (იხ. სურ. 3-37), რომელიც სადგარიდან სილ-
რმისკენაა გადახრილი და უკანა მხრიდან საგანგებო კონსტრუ-
ქციითაა გამაგრებული. ის ტაძრის ნაწილში შეკრებილი, ქოროს
ტინარს მიღმა შეუგუფებული ადამიანების თავზეა გადაკიდებუ-
ლი. კომპოზიციის მარცხენა კიდეში, ტინარის თავზე მჭადეების
კათედრა მოჩანს მასზე ასახული კიბითა და კუთხეებში დამა-
გრებული მანდლებით. მარჯვენა მხარეს, ტრაპეზის თავზე ოსტა-
ტურად ნაკვეთი ბალდახინია აღმართული, მის წინ კი ხის გადასა-
ტანი კათედრა დგას. სურათზე ისეთი პატარა, მაგრამ სახასიათო,
მრავლისმთქმელ დეტალებსაც ვხედავთ, როგორიცაა კათედრაზე
გატრული სეზონური საეკლესიო კალენდარი, ფოთლოვანი გირ-
ლანდები, რომლებითაც ბალდახინია შემკული და ტრაპეზზე გა-
დაფარებული მოქარგული ქსოვილი. ორდენის აქ ნარმოადგენლი

² ზოგჯერ მტკნორი თვლის, რომ ეს მხატვრობა 1290 წელს იყო შესრულებული, ზოგჯერ კი მის მოვლასთან - 1297-1300 წწ. ათაროებს (რეპ.).



3-39 • ბაზის სასწაული გარჩობი, წმ. ფრანჩესკოს ცხოვრების ციკლიდან, წმ. ფრანჩესკოს ეკლესია, ასიზი, XIII ს-ის მიწურული ან XIV ს-ის დასაწყისი. ფრესკო.

ბერებს ყელი მოუღერებიათ და თავდაიხრებოთ გალობენ, თითქოს ყურშიც კი ჩაგვესმის მათი გალობის ხმა და ეს ცოცხალი, ერთგვარი კინემატოგრაფიულობით აღზევებული მოქმედება ჩვენ თვალწინ სასულიერო მუსიკის თანხლებით მომდინარეობს.

ამ საკრალური ამბის მთავარი ეპიზოდი კომპოზიციის ქვედა მარჯვენა ნაწილში, შედარებით მცირე მონაკვეთზე ვითარდება, სადაც წმ. ფრანჩესკოს მარტვიე ყუთის მაგვარი ფორმის ბავსთან მუხლო მოუკრია და ლეთაბრიეი ყრმა ხელში მონინებით უჭირავს. ბავის გვერდით კი იმ ცხოველებთან მინიატურული ფიგურებია გამოასახული, რომლებიც შობას ესწრებოდნენ. სცენა იმ სასწაულებრივ მომენტს ასახავს, როდესაც, გადმოცემის თანახმად, ირგვლივ მყოფებს ბავამ თავად ჩეილი იესო გამოეცხადა. მოუხედავად იმისა, რომ აქ სასწაულთან გვაქვს საქმე, სცენაზე ასახული გარემო რეალიზაზე მინინებებით არის სახე, რაც საშუალებას აძლევდა მლოცველს საკუთარი თავი ამ სცენის თანამონაწილედ წარმოეცხადა; იგი თავის წარმოსახვაში ან ტრაპეზის წინ მუხლმყოფრ მლოცველად, ან სასწაულის უკეთეს სიხიველად კართან შეუგუფებულ ადამიანებს შორის წარმოედგენდა საკუთარ თავს. ხელოვნების ნიმუშზე ასახული წმინდა ნერილის რომელიმე ეპიზოდის თხრობით ქარგაში მლოცველის ჩართვის ტენდენცია, რომელიც სცენაში თანამედროვე ცხოვრებისეული დეტალების ასახვაში ელენდება, ჯერ კიდევ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში იკიდებს ფეხს და შემდეგ რენესანსის ეპოქამაც ვრცელდება.

ღაფიქრით შემდგმა:

- 1 დახასიათოთ ის ყველაზე მნიშვნელოვანი ტექნოლოგიური სიახლე და სოციო-კულტურული სისტემა, რომლებმაც „კათედრალუბის ეპოქის“ წარმოშობა განაპირობა;
- 2 ახსენი, როგორ არის გადმოცემული გოთიკური პერიოდის ხელნაწერი ნიგნის ილესტრაციებში რთული თეოლოგიური იდეები. გაანალიზოთ ამ თავში განხილული ერთ-ერთი ხელნაწერის იკონოგრაფია.
- 3 როგორ გადმოიკვება ასიზის წმ. ფრანჩესკოს ეკლესიის ფრესკებზე წმ. ფრანჩესკოს იდეა თანაგრძობის შესახებ.
- 4 განიხილო სოლსბერის კათედრალი ინგლისში და მარბურგის წმ. ელისაბედ უნგრელის გერმანული ტაძარი. როგორ არის ახსნა უძველეს მათგანში ფრანგული გოთიკური სტილის ნიშნები; როგორ გამოიხატება მათში რეგიონალური არქიტექტურული მახასიათებლები.

ურთიერთგადაკავებით ღინავები



სახ. 2-20

რომანული და გოთიკური ხელოვნების ეს ორი ნიმუში ერთსა და იმავე ბიბლოურ ამბავს ასახავს. ორივე მთავანს ხილვა მაკურებულა ფართო წრეს საჯაროდ შექმლო. შედარებ მათი სტილი. რა საერთო ნიშნები ახასიათებს ამ სცენებს? რა განსხვავებაა მათ შორის? იმსჯელო, რა კავშირია ურამანეთთან სტილი, საზროსი და მასალა?

სახ. 3-1

✓ [პინსაქალი და მიმიხილი ებ-გვერდზე myasam.com

ლექსიკონი

აბაზაბტორი - ბაზლიკური ტიპის ეკლესიაში, უმთავრესად, ახსილის, ხოლო ცენტრული გვეგმარების შქონე ნაგებობებში - ცენტრალური სივრცის ირგვლივ მოწყობილი ვარემოსაველილი.

აბაზაბანი - ცენტრალური ნაგის კედლიდან (იმ ადგილიდან, სადაც მთავარი კამარის გამგევი ძალა ყველაზე ძლიერია) გვერდით ნაგის სახურავის თავზე გადასროლილი, ხიდის მსგავსი თაღოვანი ფორმა, რომელიც ქვემოთ, მასიურ ბურჯს ეყრდნობა.

აბაზიონი - თალის მოჩუქურთმებული მოჩარჩოება ან ქვის ბლოკების ნიჟითი შექმნილი თალი, რომელიც ღობის მომსახურებელ სვეტებს ან ბურჯებს ეყრდნობა.

აბაზანინი - საბატო ან წინადა ადგილის, მაგ., ტახტის ან ეკლესიის ტრაპეზის თავზე მოთავსებული (ქვირდან ჩამოშვებული, კედლიდან გამოხეული ან სვეტებზე დაყრდნობილი) ჩარდახის ფორმის კონსტრუქცია.

აბაზანი მხარე - იხ. ცხაური.

აბაზირება - სხვადასხვა მასალის ზედაპირზე (ლითონი, ქვა, ხე, მინა) საგანგებო იარაღებით, ზედაპირის კვეთით ან ქედით (ლითონზე) გამოსახულების მიღების ხერხი.

აბაზანული კაპიტანი - ეკლესია, რომელსაც თანაბარი სიმაღლის ცენტრალური და გვერდითი ნაგებობები აქვს და რომელიც ფართო, გახანული დარბაზის შთაბეჭდილებას ქმნის.

აბაზანური - ბერების მოსახვეწებელი, საძინებელი ნაწილი მონასტერში.

აბაზანური საბაზალი - დიდი გოთიკური ტაძრების ცენტრალური ნაგისა და ტრანსეპტების ფასადებზე გაჭრილი მრგვალი სარკმელი. მას ზოგჯერ მსგავსი, სხვისებურად გამოიღო ღერძების სტრუქტურის შქონე ცხაური აქვს, რომელიც, ხშირად, ეიტრავებით არის შევსებული.

აბაზანური - ტაძრის დასავლეთი ფასადზე მიდგმული მონუმენტური შესასვლელი კაროლინურ, ოტონურ და რომანულ ეკლესიაში. მისი ფასადი ირ კომქს შორის მოქცეულ რამდენიმე სართულს მოიცავს: ორტორიანი სათოვლებად განლაგებული ნართიქსი, კაქელა და გალერეების რიგი, რომელიც ტაძრის შიდა სივრცეს გადაკურებს.

აბაზანური - ძლიერ სტილიზებული, მკაცრი და განყენებული. ხშირად, დაკავშირებულია მკაცრ რელიგიურ ტრადიციასთან.

აბაზანური - საღებავებითა და ზოგჯერ ფერცლოვანი ოქროთი შესრულებული ნახატი/გამოსახულება ქალაქზე ან პერგამენტზე, რომელიც ხელნაწერშია ჩართული ილუსტრაციის სახით. ამ გამოსახულებათა შემქმნელ ოსტატებს ილუმინატორებად მოიხსენიებენ.

აბაზანური - წიგნი, რომელიც შეიცავს არა მხოლოდ ტექსტს, არამედ საღებავებითა და ფერცლოვანი ოქროთი შესრულებულ ილუსტრაციებსა და ორნამენტულ დეკორაციას.

აბაზანი - მუყაოზე შესრულებული ნახატი, რომელიც ფაქტობრივად წარმოადგენს ესკიზს სხვა მასალით შესასრულებელი ნაშუქებისათვის (მაგ., კედლის მხატვრობის, გობელენის ან ვიტრაჟისათვის). კარტონი ზუსტად იმ ზომისაა, რამდენადაც მომავალი ნაშუქვეარი უნდა იყოს.

აბაზანური - გოთიკური არქიტექტურისათვის და, ზოგადად, ხელნაწერისათვის დამახასიათებელი ოთხკუთხედიანი დეკორატიული ფორმა.

აბაზანი - მონასტრში არსებული ღია სივრცე - ეზო, რომელიც ვარემორტყმულა თაღოვანი გალერეით; ხშირად ამ

ეზოში მოწყობილია ბაღი, ცენტრში შადრევნით. წარმოადგენს სამონასტრო ცხოვრების ცენტრს, რადგან მონასტრის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაგებობები (მაგ., ეკლესია, სატრაპეზო, დომინატორი) უშუალოდ მას ესაზღვრება და ამ ეზოში გამოდის.

აბაზანი - წიგნის ბოლოში განთავსებული მონაცემები წიგნის ავტორის, გამომცემლის, მხატვრის და წიგნის შექმნასთან დაკავშირებული სხვა საკითხების შესახებ. კოლოფონს ასევე უწოდებენ აღმოსავლეთ აზიის ქვეყნებში გავრცელებულ გრაგნილებზე ვაკეთებულ ილუსტრაციების თანმხლებ განმარტებით წარწერებს.

აბაზანი - სარკმლებიანი, კომპლექსური სტრუქტურა, რომელიც სახურავის, კამარის ან გუმბათის თავზეა მიდგმული. ლანტურნადან შემოსული შუქი სივრცის ქვედა ნაწილს ანათებს.

აბაზანი - გოთიკური არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ეინო, მაღალი სარკმელი, რომელიც მკვეთრად შეისრული თაღოვანი ფორმით არის დასრულებული.

აბაზანი - სწორი ან ხეული ფორმის თხელი ტიხარი, რომელიც ცხაურის სექციებს ქმნის.

აბაზანი - იგივე ორული, წინადასის ფიგურის ირგვლივ გამოსახული ნათელი, რომელსაც მისი სხეული ასხივებს.

აბაზანი - მინის დამზადების ტექნიკა, რომლის შემთხვევაშიც სხვადასხვა ფერის მინის ღეროებს ერთ გრძელ კონად შეადნობენ, შემდეგ ჭრან და ფერადი, ნეონისაზიანი ორნამენტის მსგავსი დეკორის შქონე პატარა ზომის ბრტყელ ნაჭრებს ან მძივისებურ ფორმებს იღებენ. ტერმინი იტალიური წარმოშობისაა და „ათას ყვავილს“ ნიშნავს.

აბაზანი - ეკლესიური სტილი, რომელიც შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ესპანეთში არსებობდა იმ პერიოდში, როდესაც ობერიის ნახევარკუნძულის დიდ ნაწილს მუსლიმური დინასტიები მართავდნენ.

აბაზანი - ქრისტიანული ტაძრის დასავლეთ ნაწილში მიდგარე, ერთგვარი ნინკარი, განკუთვნილი იყო კათაკმეულებისა და იმ მლოცველებისათვის, რომლებსაც ტაძრის მთავარ სივრცეში შესვლის უფლება არ ჰქონდათ.

აბაზანი - ვერული კამარა, რომლის გადაკვეთის ადგილები ნერვიურებით (ნეკნისებური ფორმის ქვის ნიჟით) არის გამოყვანილი. ნერვიურები ვერულ კონსტრუქციას მტ სიმტკიცეს აძლევს. ზოგჯერ მათ, შესაძლოა, მხოლოდ დეკორატიული ფუნქცია ჰქონდეს.

აბაზანი - გოთიკურ არქიტექტურაში, მკვეთრი, მახვილი პირამიდული ფორმა, რომელიც შორეულ არქიტექტურული ტექნიკის, მაგ., კონსტრუქციის თავზეა დასმული. აგრეთვე; ყველაზე მაღალი ნერტილი.

აბაზანი - მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი შენობის დიდი შესასვლელი, კარი, ჭიშკარი, რომელიც, ჩვეულებრივ, ქანდაკებით არის შემკული.

აბაზანი - ქვა, რომელზეც რეზობით (დამწერლობის სისტემა, რომელსაც გერმანიკული მოდგმის ხალხი იყენებდა) ამოკვეთილი იყო წარწერები. ამგვარ ქვას ადრეული შუა საუკუნეების ჩრდილოეთ ევროპაში შემორჩენილი მონუმენტის ფუნქცია ჰქონდა.

აბაზანი - ადგილი მონასტერში, სახელოსნო, სადაც ინერებადა ხელნაწერები ან ხდებოდა მათი გადაწერა.

აბაზანი - არქიტექტურისა და ქანდაკების ფრაგმენტები, რომლებიც ხელნაწერად გამოიყენება ხელნაწერის ახალი ნიშნის

შექმნისას და მისი ნაწილი ხდება. ლათინურად ნიშნავს „ცხოველის ტყავს“.

სტამპირაჰა – სკანდინავიური ხის ნაგებობა, რომლის კონსტრუქციის ძირითად ბირთვის ხის ოთხი მასიური ბოძი წარმოადგენს.

სტაქო – ცაცხვის ნახერხისა და მარმარილოს მტკვრის დატენიანებული ნახავი, რომლითაც ნებისმიერი ფორმის გამოძერწვა შეიძლება. გაშრობის შემდეგ ის მყარდება. გამოყენება არქიტექტურული დეკორისა და ქანდაკების შესაქმნელად.

ტიშაანი – შუა საუკუნეების და მომდევნო პერიოდის არქიტექტურაში, კარის თავზე, თაღით ან არქიტრავით მოსაზღვრული არე, რომელიც რელიეფებით ან მოზაიკით არის შემკული.

ტიხრული ცხაური – იხ. ცხაური.

ტრანსპატი – ეკლესიის მთავარი ნაწიის პერპენდიკულარულად გადაშტეტი განივი ნაწი.

ტრიუმფი – დიდი პორტალის ან შესასვლელის ცენტრში მოთავსებული სვეტი, ბურჯი ან ბოძი, რომელსაც არქიტრავი ეყრდნობა.

ტრიუმფიში – ეკლესიის ინტერიერში, ქვრესთორის (იხ. ქვრესთორი) ქვეშ განლაგებული თალოვანი ლიობების რიგი, რომელიც, ტაძრის კედელში გაჭრილი ეინრო დერეფნის წინ მდებარეობს.

ფიგურატილი კაპიტელი – კაპიტელი, რომელზეც მოცემულია ფიგურატილი კომპოზიციები ან/და თხრობითი სცენები.

ფლამინი – კოპისებური ფორმის არქიტექტურული დეტალი, რომელიც, ჩვეულებრივ, შილის, პინაკლის, ბალდახინის ან

ფრონტონის წვერს ავირგინებს. გვხვდება, ასევე, ავეჯზე. ასევე: კერძობის ორნამენტული დამოლოება.

ქლარასირი – ბაზილიკაში, ცენტრალური ნაწიის კედელზე, გვერდითი ნაწიის სახურავის თავზე მოქცეული სარკმლების ყველაზე მაღალი რიგი. ცენტრალური ნაწიის განათების წყარო.

ქორი – ტაძრის მონაკვეთი, რომელიც სამღვდელეობისა და ზერმონაზვნებისათვის არის განკუთვნილი. მდებარეობს ტრანსეპტის გადაკვეთასა და აბსიდის შორის, ზოგჯერ ნაწიის სივრცეშიც ვრცელდება; ტაძრის სხვა ნაწილებისაგან გამოყოფილია ტიხრით ან კედლით და განყოფილია საჯაროებით.

ცხაური – ქვის, ხის ან ლითონის ტიხრებით შექმნილი სტრუქტურა, რომელიც სარკმლის ლიობა ჩასმული ან კედლის ზედაპირზე დამაგრებული. პრეტელ ცხაურს უშუალოდ კედელში გაჭრილი ჭირული ფორმები ქმნის. ტიხრული ცხაურის შემთხვევაში ცხაურს დეკორატიულ სტრუქტურას მალევენობი (იხ. მალეენი) სვეტებზე დაყოფილი ლიობი ქმნის.

ცხოველური სმილი ან სლარმი – ერთმანეთში გადახლართული ცხოველების ან გველების გამოსახულებებით შექმნილი დეკორატიული მოტივი, რომელიც ხშირად გვხვდება ადრეულ შუა საუკუნეების ჩრდილოეთ ევროპის ხელოვნებაში.

ჟეარონი – V-ს ფორმის განმეორებადი დეკორატიული ან პერალდური ელემენტი/მოტივი; ზოგჯერ ხეობის სტრუქტურა.

ნირთხლი – არქიტექტურული ელემენტი, კედლის ლიობის ორივე მხარეს მდებარე ვერტიკალური ელემენტები, რომლებსაც თალი ან არქიტრავი ეყრდნობა.

ბიბლიოგრაფია

თავი I. არაფი შუა საუკუნეების ევროპის ხელოვნება

1. Alexander, J.J.G. *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*. New ed. New Haven: Yale Univ. Press, 1994.
2. *The Art of Medieval Spain, A.D. 500-1200*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1993.
3. Backhouse, Janet, D.H. Turner, and Leslie Webster, eds. *The Golden Age of Anglo-Saxon Art, 966-1066*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1984.
4. Bandmann, Günter. *Early Medieval Architecture as Bearer of Meaning*. New York: Columbia Univ. Press, 2005.
5. Brown, Michelle P. *The Lindisfarne Gospels: Society, Spirituality and the Scribe*. Toronto: Univ. of Toronto Press, 2003.
6. Calkins, Robert G. *Illuminated Books of the Middle Ages*. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 1983.
7. Carver, Martin. *Sutton Hoo: A Seventh-Century Princely Burial Ground and Its Context*. London: British Museum Press, 2005.
8. Davis-Weyer, Caecilia. *Early Medieval Art, 300-1150: Sources and Documents*. Upper Saddle River, NJ: Pearson/Prentice Hall, 1971.
9. Diebold, William J. *Word and Image: An Introduction to Early Medieval Art*. Boulder, CO: Westview Press, 2000.
10. Dodwell, C.R. *Pictorial Arts of the West, 800-1200*. Pelican History of Art. New Haven: Yale Univ. Press, 1993.
11. Farr, Carol. *The Book of Kells: Its Function and Audience*. London: British Library, 1997.
12. Fitzhugh, William W., and Elisabeth I. Ward, eds. *Vikings: The North Atlantic Saga*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 2000.
13. Harbison, Peter. *The Golden Age of Irish Art: The Medieval Achievement, 600-1200*. London: Thames & Hudson, 1999.

14. Henderson, George. *From Durrow to Kells: The Insular Gospel-Books, 650-800*. London: Thames & Hudson, 1987.
15. Horn, Walter W., and Ernest Born. *Plan of Saint Gall: A Study of the Architecture and Economy of and Life in a Paradigmatic Carolingian Monastery*. California Studies in the History of Art, 19. 3 vols. Berkeley: Univ. of California Press, 1979.
16. Lasko, Peter. *Ars Sacra, 800-1200. 2nd ed. Pelican History of Art*. New Haven: Yale Univ. Press, 1994.
17. McClendon, Charles B. *The Origins of Medieval Architecture: Building in Europe, A.D. 600-900*. New Haven: Yale Univ. Press, 2005.
18. Mayr-Harting, Henry. *Ottonian Book Illumination: An Historical Study*. 2nd rev. ed. 2 vols. London: Harvey Miller, 1999.
19. Menéndez, Mireille. *Illuminated Manuscripts of Medieval Spain*. New York: Thames & Hudson, 1996.
20. Nees, Lawrence. *Early Medieval Art. Oxford History of Art*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2002.
21. Richardson, Hilary, and John Scarry. *An Introduction to Irish High Crosses*. Dublin: Mercier, 1990.
22. Schapiro, Meyer. *Language of Forms: Lectures on Insular Manuscript Art*. Ed. Jane Rosenthal. New York: Pierpont Morgan Library, 2006.
23. Stalley, R.A. *Early Medieval Architecture*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford Univ. Press, 1999.
24. Wickham, Chris. *Framing the Early Middle Ages: Europe and the Mediterranean 400-800*. New York: Oxford Univ. Press, 2005.
25. Williams, John. *Early Spanish Manuscript Illumination*. New York: Braziller, 1977.
26. Wilson, David M. *Anglo-Saxon Art: From the Seventh Century to the Norman Conquest*. London: Thames & Hudson, 1984.
27. —, —, and Ole Klindt-Jensen. *Viking Art*. 2nd ed. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1980.

ՄԱՅՈՒՆ ԻԻ. ԲՐՈՅՆԵՅԱԿԻ ԵՎՐՈՊԱՅԻՆ

1. Barral i Altet, Xavier. *The Romanesque: Towns, Cathedrals and Monasteries*. Taschen's World Architecture. New York: Taschen, 1998.
2. *The Book of Sainte Foy*. Ed. and trans. Pamela Sheingorn. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1995.
3. Cahn, Walter. *Romanesque Manuscripts: The Twelfth Century*. 2nd ed. 2 vols. A Survey of Manuscripts Illuminated in France. London: Harvey Miller, 1996.
4. Caviness, Madeline H. "Hildegard as Designer of the Illustrations to her Works." In *Hildegard of Bingen: The Context of her Thought and Art*. Ed. Charles Burnett and Peter Dronke. London: Warburg Institute, 1998: 29-63.
5. Davis-Weyer, Caecilia. *Early Medieval Art, 300-1150. Sources and Documents*. Upper Saddle River, NJ: Pearson/Prentice Hall, 1971.
6. Dimier, Anselme. *Stones Laid before the Lord: A History of Monastic Architecture*. Trans. Gilchrist Lavigne. Cistercian Studies Series, no. 152. Kalamazoo, MI: Cistercian Publications, 1999.
7. Fergusson, Peter. *Architecture of Solitude: Cistercian Abbeys in Twelfth-Century England*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1984.
8. Forsyth, Ilene H. *The Throne of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1972.
9. Gaud, Henri, and Jean-François Leroux-Dhuys. *Cistercian Abbeys: History and Architecture*. Cologne: Könemann, 1998.
10. Gerson, Paula, ed. *The Pilgrim's Guide to Santiago de Compostela: A Critical Edition*. 2 vols. London: Harvey Miller, 1998.
11. Grivot, Denis, and George Zarnecki. *Gislebertus: Sculptor of Autun*. New York: Orion Press, 1961.
12. Hearn, M. F. *Romanesque Sculpture: The Revival of Monumental Stone Sculptures in the Eleventh and Twelfth Centuries*. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 1981.
13. Hicks, Carola. *The Bayeux Tapestry: The Life Story of a Masterpiece*. London: Chatto & Windus, 2006.
14. Holt, Elizabeth Gilmore, ed. *A Documentary History of Art*. 2 vols. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1982-86.
15. Houlihan, Colum, ed. *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in Honor of Walter Cahn*. The Index of Christian Art Occasional Papers 10. University Park, PA: Penn State Press, 2008.
16. Kubach, Hans E. *Romanesque Architecture. History of World Architecture*. New York: Electa/Rizzoli, 1988.
17. Minne-Sève, Viviane, and Hervé Kergall. *Romanesque and Gothic France: Architecture and Sculpture*. Trans. Jack Hawkes and Lory Frankel. New York: Abrams, 2000.
18. Newman, Barbara. *Sister of Wisdom: St. Hildegard's Theology of the Feminine*. 2nd ed. Berkeley: Univ. of California Press, 1997.
19. Rudolph, Conrad. *The "Things of Greater Importance": Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1990.
20. Schapiro, Meyer. *Romanesque Art: Selected Papers*. New York: George Braziller, 1977.
21. _____. *The Romanesque Sculpture of Moissac*. New York: Braziller, 1985.
22. _____. *Romanesque Architectural Sculpture: The Charles Eliot Norton Lectures*. Ed. Linda Seidel. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2006.
23. Seldel, Linda. *Legends in Limestone: Lazarus, Gislebertus, and the Cathedral of Autun*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1999.
24. Sundell, Michael G. *Mosaics in the Eternal City*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2007.
25. Swanson, R.N. *The Twelfth-Century Renaissance*. Manchester: Manchester Univ. Press, 1999.

26. Theophilus. *On Divers Arts: The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking, and Metalwork*. Trans. John G. Hawthorne and Cyril Stanley Smith. New York: Dover, 1979.
27. Toman, Rolf, ed. *Romanesque: Architecture, Sculpture, Painting*. Trans. Fiona Hulse and Ian Macmillan. Cologne: Könemann, 1997.
28. Wilson, David M. *The Bayeux Tapestry: The Complete Tapestry in Color*. London: Thames & Hudson and New York: Knopf, 2004.
29. Zarnecki, George, Janet Holt, and Tristram Holland, eds. *English Romanesque Art, 1066-1200*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1984.

ՄԱՅՈՒՆ ԻՒՒ. XII-XIII ԵՎՐՈՊԱՅԻՆ ԵՎՐՈՊԱՅԻՆ ԵՎՐՈՊԱՅԻՆ

1. Barnes, Carl F. *The Portfolio of Villard de Hannecourt: A New Critical Edition and Color Facsimile*. Burlington, VT: Ashgate, 2009.
2. Binding, Günther. *High Gothic: The Age of the Great Cathedrals*. Taschen's World Architecture. London: Taschen, 1999.
3. Binski, Paul. *Becket's Crown: Art and Imagination in Gothic England, 1170-1300*. New Haven: Yale Univ. Press, 2004.
4. Bony, Jean. *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries*. California Studies in the History of Art, 20. Berkeley: Univ. of California Press, 1983.
5. Camille, Michael. *Gothic Art: Glorious Visions, Perspectives*. New York: Abrams, 1996.
6. Coldstream, Nicola. *Masons and Sculptors*. Toronto & Buffalo, NY: Univ. of Toronto Press, 1991.
7. Crosby, Sumner M. *The Royal Abbey of Saint-Denis from Its Beginnings to the Death of Suger, 475-1151*. Yale Publications in the History of Art, 37. New Haven: Yale Univ. Press, 1987.
8. Erlande-Brandenburg, Alain. *Gothic Art*. Trans. I. Mark Paris. New York: Abrams, 1989.
9. Frankl, Paul. *Gothic Architecture. Revised Paul Crossley*. Pelican History of Art. New Haven: Yale Univ. Press, 2000.
10. Frisch, Teresa G. *Gothic Art, 1140-c.1450: Sources and Documents*. Upper Saddle River, NJ: Pearson/Prentice Hall, 1971.
11. Grodecki, Louis, and Catherine Brisac. *Gothic Stained Glass, 1200-1300*. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 1985.
12. Jordan, Alyce A. *Visualizing Kingship in the Windows of the Sainte-Chapelle*. Turnhout: Brepols, 2002.
13. Moskowitz, Anita Fiderer. *Nicola & Giovanni Pisano: The Pulpits: Pious Devotion, Pious Diversions*. London: Harvey Miller, 2005.
14. Nussbaum, Norbert. *German Gothic Church Architecture*. Trans. Scott Kleager. New Haven: Yale Univ. Press, 2000.
15. Panofsky, Erwin. *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*. 2nd ed. Ed. Gerda Panofsky-Soergel. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1979.
16. Parry, Stan. *Great Gothic Cathedrals of France*. New York: Viking Studio, 2001.
17. Sauerländer, Willibald. *Gothic Sculpture in France, 1140-1270*. Trans. Janet Sandheimer. London: Thames & Hudson, 1972.
18. Scott, Robert A. *The Gothic Enterprise: A Guide to Understanding the Medieval Cathedral*. Berkeley: Univ. of California Press, 2003.
19. Sinsom, Otto Georg von. *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*. 3rd ed. exp. Bollingen Series. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1988.
20. Suckale, Robert, and Matthias Weniger. *Painting of the Gothic Era*. Ed. Ingo F. Walther. New York: Taschen, 1999.
21. Williamson, Paul. *Gothic Sculpture, 1140-1300*. Pelican History of Art. New Haven: Yale Univ. Press, 1995.2.