დიანა ფოცხვერაშვილი

შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპის ხელოვნება



თბილისი
2018

ნაშრომში განხილულია შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპის ხელოვნება.

იგი განკუთვნილია როგორც ესთეტიკოსების, ხელოვნებათმცოდნეებისა და მხატვრების, ისე ხელოვნების პრობლემებით დაინტერესებული მკითხველისათვის.

რეცენზენტები: პროფ *ი. არსენიშვილი*
პროფ *რ. ჯანდიერი*

რედაქტორი: პროფ. ლ. ლომიძე

ყდის დიზაინი და დაკაბადონება: *გიორგი ბაგრატიონი*

გარეკანის წინა გვერდზე: *ლუკა სიგნორელი, დანტეს პორტრეტი, 1499 წ.*
გარეკანის უკანა გვერდზე: *პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი, სამხრეთ ვარდულის ვიტრაჟი, 1260 წ.*

© დიანა ფოცხვერაშვილი, 2018

გამომცემლობა „ნეკერი“, 2018

ISBN 978-9941-479-02-1

შინაარსი

წინასიტყვაობა 5

V-VIII სს. დასავლეთ ევროპის ხელოვნება ... 11

კაროლინგების ეპოქის ხელოვნება 34

რომანული ხელოვნება 47

დასავლეთ ევროპის ხელოვნება
X-XI საუკუნეების პირველ ნახევარში..... 59

საფრანგეთის ხელოვნება 75

ინგლისის ხელოვნება 95

იტალიის ხელოვნება 102

ესპანეთის ხელოვნება 112

გერმანიისა და ავსტრიის ხელოვნება 120

ნიდერლანდების ხელოვნება 133

გოთური ხელოვნება 136

საფრანგეთის ხელოვნება 148

ინგლისის ხელოვნება 174

გერმანიის ხელოვნება 183

ესპანეთისა და პორტუგალიის ხელოვნება.
გოთიკა იტალიაში 199

ჩრდილოეთის, აღმოსავლეთის და
ცენტრალური ევროპის ხელოვნება 205

დასკვნა 216

Summary 218

Заключение 220

კომენტარები 222

ბიბლიოგრაფია 229

ეძღვნება იდა ხომერიკის
ნათელ ხსოვნას



წინასიტყვაობა

ცნება, „შუა საუკუნეები“, გამოიყენეს დასავლეთ ევროპის ქვეყნების ისტორიის, ლიტერატურისა და სახვითი ხელოვნების გაანალიზების პროცესში და დიდი ხნის განმავლობაში ევროპულ რეგიონებთან ასოცირდებოდა. თანამედროვე მეცნიერება დასავლეთ ევროპის შუა საუკუნეებს არ განიხილავს, როგორც თვითკმარ, სხვა ქვეყნებში მიმდინარე პროცესებიდან იზოლირებულ მოვლენად. და მაინც, დასავლეთ ევროპის შუა საუკუნეების ქვეყნების ისტორიული თავისებურება და სტრუქტურები უფრო თვალსაჩინოდ წარმოაჩენენ ფეოდალური საზოგადოების წყობილების სპეციფიკურობას,[1] საზოგადოებრივი ურთიერთობების ფორმების სისრულესა და ევოლუციის დინამიზმს. შუა საუკუნეები, ანტიკურობისაგან განსხვავებული, ადამიანთა ურთიერთობების უფრო რთული სისტემაა. შუა საუკუნეების „სამყაროს რთული მოდელიდან“ გამომდინარე,



კარლოს დიდის ცხენოსნური ფიგურა, IX ს.

ერთი მხრივ, აქცენტირებული იყო პიროვნების ცნება, მეორე მხრივ, დუალისტური, ანუ ადამიანს განიხილავდა, როგორც სამყაროს გვირგვინს და, იმავდროულად, როგორც ღვთის მონას.

დასავლეთ ევროპის ფეოდალურ სამყაროში განსაკუთრებული ადგილი უკავია ქრისტიანულ ეკლესიას, რომელიც ბიზანტიისაგან განსხვავებით, ყალიბდებოდა, როგორც ეკონომიკურად და ადმინისტრაციულად, ისე სახელმწიფოსაგან დამოუკიდებელ, სასულიეროსა და საეროს ხაზგასმულად დაპირისპირებულ ფეოდალური ეკლესიად. რომის პაპებმა, კარგად ორგანიზებული ცენტრალიზაციის საშუალებით, ევროპის საერო ქვეყნებზე ეკლესიისა და თავისი ძალაუფლების პრიმატის პრეტენზია წამოაყენეს. ამ პირობებში, ძალაუფლების განმტკიცებისათვის, კათოლიკური ეკლესია უკვე არსებულ მყარ დოგმებს მისეულ ინტერპრეტაციას უსადაგებდა. რადგან კათოლიციზმში წინა პლანზე წამოწეული იყო კაცობრიობის ცოდვის გამოსყიდვის იდეა, აქედან, დასავლეთის ღვთისმსახურებისათვის დამახასიათებელი იყო მძაფრად დაძაბული ემოციურობა. დასავლეთის თეოლოგიურ თხზულებებში, პირდაპირ ან ირიბად, აქცენტირებული იყო საშინელი სამსჯავროს სურათი, რომლის მოლოდინში მთელი ფეოდალური სამყარო ძრწოდა. ამ ესქატოლოგიურ პერსპექტივას უპირისპირდებოდა სოციალური უტოპია, რომლის ტრადიციას საფუძველი ჩაეყარა ავრელიუს ავგუსტინეს, რაინდული სამყაროს გრაალისა და აღორძინების ადრეულ უტოპოებში.

დასავლეთ ევროპის შუა საუკუნეების კონტრასტული ხასიათი თავს იჩენდა მის თეორიებს, მსოფლმხედველობას, კულტურასა და ხელოვნებაში. ცნობილია, რომ დასავლეთ ევროპის კულტურის ფორმირება ხდებოდა პოლარული მოვლენების შეჯახების პირობებში. იგულისხმება საზოგადოების განვითარების ორი ფაზის – მაღალი ცივილიზაციის დასასრულის და კლასობრივი საზოგადოების დასაწყისის – ერთდროულობა. ეს მოვლენა, თავისთავად, ძალზე დაძაბულ და დრამატულ ხასიათს ატარებდა, რამაც განსაზღვრა მსოფლმხედველობის მერყეობის ამპლიტუდა და დასავლეთ ევროპის ხალხების

განვითარება, რომლის კულტურა ყალიბდებოდა, როგორც პირველყოფილი ბარბაროსული წარმართობის, ძველი სამყაროს ქრისტიანობის, ისე მაგიურ წარმოდგენების, ანტიკური ფილოსოფიის, ანტიფეოდალური ერესის, ფოლკლორისა და ლიტერატურის, ხალხური დიალექტის, ორნამენტის სტიქიისა და ანტიკური ანტროპომორფიზმის ფორმირების პროცესში. ამ პოლარული სფეროების ურთიერთზემოქმედება და, ხშირად, უცნაური გადაჯაჭვულობა, შემდგომში შუა საუკუნეების ევროპული კულტურის განვითარების უმნიშვნელოვანეს კომპონენტად იქცა.

შუა საუკუნეების ევროპაში უმნიშვნელოვანესი როლი ითამაშა სახვითმა ხელოვნებამ და არქიტექტურამ. ფეოდალურ საზოგადოებაში, სადაც წერა-ლოთხვის უცოდინარობა ჩვეულებრივ მოვლენას, განათლება კი – ეკლესიის მონოპოლიას წარმოადგენდა, სახვითი ხელოვნება, ზეპირსიტყვიერებასა და მუსიკასთან ერთად, მაყურებელსა და მსმენელთან ურთიერთობის ერთადერთი ქმედითი საშუალება იყო. ეს კი ხელოვნებას უტილიტარული ჩარჩოების გარღვევის და,



სამოთხიდან განდევნა,
პილდესჰაიმის კათედრალის ჭედური კარი, 1015 წ.

კერძოდ, „ქვაში მქადაგებლობის“ საშუალებას აძლევდა.

მხატვრისა და შემკვეთის გარდა, რომელიც შუა საუკუნეებში, ძირითადად, ეკლესია იყო, როგორც წესი, ფარულად არსებობდა მესამე პირი – მაყურებელი. აღმოსავლეთ ქრისტიანულ სამყაროსგან განსხვავებით, დასავლეთ ევროპაში ამ კავშირს მეტი უშუალობა ახასიათებდა, რადგან დასავლეთში ყურადღებას ამახვილებდნენ არა სულიერ მშვენიერე-

ბასა და ამაღლებულობაზე, არამედ, ცოდვებით დამძიმებულ კაცობრიობის არასრულფასოვნებაზე, არ უგულვებელიყოფოდა სინამდვილისეული საგანი და სხეული, მაგრამ რადგან სული და სხეული შეურიგებელ პოლუსებად აღიქმებოდა, იდეალისაკენ სვლა მოიაზრებოდა, როგორც ძალზე დრა-



ლაახის სააბატოს ტაძარი, გერმანია, XI-XII სს.

მატული და გაუსაძლისი ტანჯვა, ანუ დასავლეთ ევროპის შუა საუკუნეების ჰუმანურობამ შეიძინა ტრაგიკული ელფერი.

დასავლეთ ევროპის შუა საუკუნეების ხასიათზე დიდი გავლენა იქონია შუა საუკუნეების ცნობიერების შეზღუდულმა დიფერენცირებულობამ. გარე სამყაროს სირთულისა და გაორებულობის მიუხედავად, უკანასკნელს იმ ეპოქის ადამიანები ჯერ კიდევ განიცდიდნენ, როგორც ერთ მთელს. კერძო აღიქმებოდა, როგორც მთელის პატარა ასლი, განზოგადებულსა და კონკრეტულს აღიქვამდნენ სიმბოლოს საშუალებით, რეალური საგანი მოიაზრებოდა, როგორც ფარული აზრი, როგორც უხილავი საგნების ხილული სახე. ლეგენდა არ უპირისპირდებოდა სინამდვილეს, ნამდვილობა, სიმართლე, გამონაგონი, არამხატვრულ სფეროშიც კი, ხშირად, უჩვეულოდ, „<...> რაღაც სინკრეტულ სიმართლეში ერთიანდებოდა“.[2] შუა საუკუნეების ამ მახასიათებელმა ბევრად განაპირობა ამ ეპოქის ხელოვნების მიდრეკილება ანსამბლურობისაკენ, სახვითი და სანახაობითი ხელოვნების ერთიანობისაკენ.

შუა საუკუნეების პლასტიკური ხელოვნების სახეების ხალხურობის საფუძველი კოლექტიურ შემოქმედებაში ძევს. ისტორიას შემორჩა შუა საუკუნეებში მოღვაწე ზოგიერთი არქიტექტორის, მოქანდაკის და ფერმწერის სახელი. თუმცა, მშენებლობის ტექნიკის დონე, ოსტატების შრომის ორგანიზაცია დაიყვანებოდა მთელი კოლექტივის ან შემოქმედთა რამდენიმე თაობის მხატვრულ მონაგარზე.

დასავლეთ ევროპის ქვეყნების ხელოვნების კავშირი ხალხურ შემოქმედებასა და ხელოსნობასთან მხატვრული შემოქმედების პრობლემის ერთი მხარეა, მეორე – ანტიკურ მემკვიდრეობასთან ზიარების წყარო – ბიზანტიაა, იგი იყო მთავარი „ევროპული მასწავლებელი“[3], რადგან მის მხატვრულ სისტემაში ანტიკურობა გადამუშავებული იყო შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობის საფუძვლების შესაბამისად. ბიზანტიური ხელოვნების ქმნილებები სულიერისა და ამაღლებულის უნივერსალური იკონოგრაფიული ფორმულებია. როგორც უკვე ითქვა, შუა საუკუნეების ხელოსნობასთან მჭიდროდ დაკავშირებულ ხელოვნებაში, როგორც არასდროს, ისე იყო შერწყმული მატერიალური და სულიერი და სწორედ მაშინ, ხელოსნობა აიყვანეს რა არტისტიზმის დონეზე, შუა საუკუნეების საამქროში დაიბადა ცნება – შედევრი. ხელოვნების მცირე, ანუ გამოყენებითი ფორმები არ უპირისპირდებოდა მაღალ, კაზმულ ხელოვნებას: ხელოვნების ერთ სფეროში ქმნილი სახე, მეორეს კუთვნილებასაც წარმოადგენდა. შუა საუკუნეებმა გამოიმუშავა დიდი და მცირე ფორმის ფერადოვნული ერთიანობის, კომპოზიციის თავისებური დეკორატიულ-ორნამენტული პრინციპები.

მთელი ათასწლეულის მანძილზე ცალკეული ქვეყნის მონაწილეობა დასავლეთ ევროპის საერთო მხატვრულ პროცესში არაერთგვაროვნად გამოიყურება. შუა საუკუნეების საწყის პერიოდში უფრო მეტად აქტიურობდა ევროპის დასავლეთი რეგიონები, საუკუნის ბოლოს შემოქმედებითი მხატვრულობა უკვე ცენტრალური ევროპის მონაპოვარი გახდა.

შუა საუკუნეებში არქიტექტურის, ფერწერისა და გამოყენებითი ხელოვნების ერთიანობა ანსამბლურ ხასიათს ატარებდა. ამგვარი სინთეზი არქ-



პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის ფანტასტიკური არსებები

იტექტურაში ხორციელდებოდა, იგი იყო სტილის მაფორმებელი მთავარი ელემენტი. მაგრამ, შუა საუკუნეების ხელოვნების სახეები ერთდროულად არ ვითარდებოდნენ: მეწინავე ხან გამოყენებითი ხელოვნება, ხან მინიატურა და მონუმენტური ქანდაკება, ხან კი ფერწერა იყო.

შუა საუკუნეების დასავლეთ და ცენტრალური ევროპის ქვეყნებში მკაფიოდ იკვეთება განვითარების სამი ეტაპი: პირველია – V საუკუნის ბოლოსა და X საუკუნის შუა პერიოდის ანტიკური და ბარბაროსული ელემენტების ინტენსიური დაპირისპირების და კომპრომისების ძიების პროცესი, მეორე ეტაპი – X საუკუნის მეორე ნახევარი და XII საუკუნე დემთხვა ფეოდალური წყობილების განვითარებულ ფაზაში გადასვლას, რომელსაც თან სდევდა ფეოდალური ინსტიტუტების გამყარება და მსოფლმხედველობის კანონიზაცია. ამ პერიოდში სახვით ხელოვნებაში ყალიბდება ზოგადევროპული „რომანულად“ წოდებული,[4] მხატვრული სტილი. გოთური და „გოთურად წოდებული“[5] მესამე ეტაპი დაიწყო XII საუკუნის მეორე ნახევარში და დაემთხვა შუა საუკუნეების ქალაქების აღზევებას და რაინდული კულტურის აყვავებას. ამ ეტაპისთვის დამახასიათებელია გაბედული ძიებები, მძლავრი დინამიკა, ლიტერატურისა და სახვითი ხელოვნების განვითარების შესამჩნევი წინ გადადგმული ნაბიჯი. აღინიშნებოდა რა კულტურული ცვლილებებით, XV საუკუნე აღიარებულია შუა საუკუნეების ისტორიისა და ხელოვნების მწვერვალად.

V–VII საუკუნეების დასავლეთ ევროპის ხელოვნება

ახალ ისტორიულ ეპოქაში გადასვლის პერიოდი ახალი საზოგადოების ფორმირების ხანგრძლივი და რთული პროცესია. გარდატეხა განსაკუთრებულად საგრძნობი გახდა IV და V საუკუნეების მიჯნაზე. ფიგურა, რომელმაც თვალსაჩინოდ წარმოაჩინა ეს კრიტიკული დრო, იყო ლათინური ეკლესიის მამათაგან უკანასკნელი, ეპისკოპოსი ავრელიუს ავგუსტინე (354-430), რომელმაც თავის თხზულებებში საფუძველი ჩაუყარა კათოლიციზმს და დიდი გავლენა მოახდინა შუა საუკუნეების ფილოსოფიასა და ესთეტიკაზე. ავგუსტინემ, როგორც „მისტიკური ისტორიზმის“[6] წარმომადგენელმა, განსაზღვრა მომდევნო დროის კათოლიკური ღვთისმეტყველება. ავრელიუსი საერო ცხოვრებას უპირისპირებს უზენაეს და მარადიულ ჭეშმარიტებას, რომლისაკენ აღმავალი გზა, მისი აზრით, არსებობს კაცობრიობის ისტორიული დრამის ექვსი აქტის მიღმა – ბოროტებიდან სიკეთისაკენ. ახალი „ოქროს ხანის“ – „ზეციური იერუსალიმის“ უტოპია და „მიწიერი ბაბილონის“ ანტითეზისი შუა საუკუნეების ერთ-ერთი ფუძემდებლური იდეა გახდა.

ავგუსტინეს თეოლოგიურ მსოფლმხედველობას მჭიდროდ უკავშირდებოდა მისი ესთეტიკური შეხედულებები. ავგუსტინესათვის ადამიანის ხელით ქმნილი, მხოლოდ, აბსოლუტური ღვთაებრივი იდეის გამოვლინებას წარმოადგენდა. ასკეტიზმის მოამაგე ავგუსტინე უარყოფდა გრძნობადი სიმალაზის თავისთავადობას, გაჰყავდა რა ხელოვნების საზღვრებიდან, იგი მას უკავშირებდა სიკეთესა და ჭეშმარიტების ცნებებს, მორალურ პრინციპებს უქვემდებარებდა ესთეტიკურ კრიტერიუმს, მშვენიერს – გონებითს. „ხელოვნება არ არის ის, რაც გამოცდილებას, დაკვირვებას ეყრდნობა, – წერდა ავგუსტინე, – არამედ არის ის, რასაც, მხოლოდ, გონება წვდება“.[7] ავგუსტინე უპირატესობას არქიტექტურასა და მუსიკას ანიჭებდა, რადგან, მისი აზრით, ხელოვნების სახეებს შორის უფრო მეტად ეხმიანებოდნენ ღვთიურ სიბრძნეს. ქრისტიანი ფილოსოფოსი თვლიდა, რომ სილამაზე მრავალფეროვნებაშია.

ავგუსტინეს იდეა დიდი ხნის განმავლობაში განაპირობებდა ხელოვნების პრობლემებთან დაკავშირებულ მოსაზრებებს.

IV-V საუკუნეებში, ბარბაროსების შემოჭრამ შეცვალა ევროპის სულიერი და მხატვრული ცნობიერების ხასიათი. წარმავალი ანტიკურობისა და ბარბაროსების შეპირისპირებამ ბევრად განსაზღვრა ამ ეპოქის რაობა. ბარბაროსებს თან მოჰყვა, გვაროვნული წყობის შესაბამისი, პირველყოფილი მითოლოგიური ცნობიერება და მაგიური კულტები. ხალხების გადასახლების ეპოქაში დაიბადა ჰეროიკული ეპოსი. ჩვენამდე მოღწეული ძველი ეპოსის ნიმუშებში დღესაც იკითხება ამ ეპოქის ევროპის ხალხების მითოლოგიური წარმოდგენების სიღრმისეული პლასტები. მკაცრ კლიმატურ პირობებში ჩრდილოეთის მოსახლეობა ბუნებას მტრული ძალების გარემოცვად აღიქვამდა. ამიტომ, კელტებისა და გერმანული გვაროვნული მითოლოგია მოკლებულია მაჟორულ ჟღერადობას; მისი პირქუში და დაძაბული ფანტაზიით გამსჭვალული სახეები მუდმივად ბრძოლის პროცესში არიან ჩართულნი. მათი სამყარო მყიფეა: საუბარია ადამიან-მხეცენზე, ადამიან-მცენარეებზე, ადამიან-თევზებზე. ღმერთები კი არ უპირისპირდებიან ადამიანებს, არამედ, ამ ეპოქის ხალხთა მსგავსად, მოგზაურობენ, გააჩნიათ კარ-მიდამო და ა.შ. ბარბაროსულმა სამყარომ მტრული ძალების ქაოსს დაუპირისპირა, მისთვის მისაღები, წეს-ჩვეულების, ტრადიციის, უკვე არსებული, მოწესრიგებული, სისტემა.

რომის ბატონობის ეპოქაში, ბარბაროსებით დასახლებული ტერიტორიები, სხვადასხვა დონის რომანიზაციას ან განიცდიდნენ ან არა. ადგილი ჰქონდა ადგილობრივ და შემოჭრილ ტომთა ენების ასიმილაციას. ამგვარად, ყალიბდებოდა მომავალი ხალხების ფუძემდებლური თავისებურებები. ბარბაროსებმა უმალ ბოლო ვერ მოუღეს მონათმფლობელობას. სამხრეთ გალიაში, აღმოსავლეთ ესპანეთში და, განსაკუთრებით, იტალიაში, დაპყრობითი ომების შემდეგ, ნაწილობრივ, შემორჩა რომაული ქალაქები, ანტიკური მიწათმოქმედებისა და ხელოსნობის ტრადიციები. რომიდან მემკვიდრეობით აითვისეს ენა, დამწერლობა, სამართალი. ბარბაროსულ ევროპაში

აქედან გავრცელდა ძველ სამყაროში შობილი ქრისტიანობა. ევროპის ჩრდილო-დასავლეთით – ჩრდილოეთ გალიაში, ახალ საზოგადოებრივ ურთიერთობებში ერთგვაროვნად მონაწილეობდა, როგორც ანტიკური ისე ბარბაროსული ელემენტები. ბრიტანეთის კულძულებზე, სკანდინავიაში, ფეოდალიზმის ფორმირება ანტიკური ფორმების გარეშე მიმდინარეობდა. გააერთიანა რა თავის სწავლებაში ნეოპლატონიკოსებისა და სტოიკოსების დახვეწილი ფილოსოფიური კონცეფციები ხალხურ რწმენებთან და კულტებთან, ქრისტიანობამ შუამავლის როლი ითამაშა ძველი სამყაროს კულტურასა და უმწიფარ ხალხთა რწმენებს შორის.

საწყის ეტაპზე შუა საუკუნეები ჯერ კიდევ გარდასულ დღეთა დანატოვარით იკვებებოდა. V საუკუნეში, დასავლეთის რიტორიკულ სკოლებში ასწავლიდნენ წარმართულ მეცნიერებებსა და მჭერმეტყველების კანონებს. რომაულ სასახლეებსა და ვილებში დასახლებულ ბარბაროსულ მმართველებისათვის, ანტიკური ნიმუშების მიხედვით, ადგილობრივი არქიტექტორები აშენებდნენ ნაგებობებს. მაგრამ ანტიკური წარმართული კულტურა დაცემას განიცდიდა, დღის წესრიგში დადგა რელიგიური საკითხები. შემცირდა განათლებული ადამიანების რიცხვი, შეიცვალა შემეცნების მიმართულებაც. დასავლეთი უკიდურესი სიფრთხილით ეკიდებოდა ანტიკური ავტორების თხზულებებს. პაპა გრიგორ I (დაახ. 540-604 წწ.), გაუნათლებელი აუდიტორიისათვის განკუთვნილ, რელიგიურ თხზულებებსა და ქადაგებებს უკვე კაზმული რიტორიკის გარეშე წერდა. იმავდროულად, წიგნიერების ცენტრი ხდება



თეოდორიხ დიდის მონეტა, 490-500 წწ.

მონასტრები. ნურსიელი ბენედიქტელი საფუძველს უყრის სამონასტრო გაერთიანების ახალ, ევროპაში უძველეს, ბენედიქტელების ორდენს, სადაც ბერები მეცნიერული მოღვაწეობითა და წიგნების გადაწერით იყვნენ დაკავებული.

სახვითი ხელოვნების განვითარებას თან სდევდა დაპირისპირებულ მხარეთა ტენდენციების შეჯახება. ბარბაროსული ხალხების მხატვრული შემოქმედება წარმოდგენილია, ძირითადად, გამოყენებითი ხასიათის საგნებით: სამოსი, იარაღის დეტალები, საკულტო ნივთები. ბარბაროსი მხატვარი უპირატესობას ანიჭებდა ორნამენტს, რომლის ელემენტების ერთიანობა, ყველა მოვლენის მჭიდრო კავშირი, ამ ეპოქის სულისკვეთებას ესადაგებოდა.

ევროპული უმწიფარი ხალხების ხელოვნებამ განვითარების რამდენიმე სტადია გაიარა. ჩვენი ერას პირველ საუკუნეებში, გერმანულ ტომებს შორის გავრცელდა ე.წ. ფილიგრანული სტილი. ამ ტიპის ლითონის ნაწარმოებების ზედაპირი მორთულ იყო ოქროს ან ვერცხლის ძაფებით. ფილიგრანული სტილის ნიმუშები აღმოაჩინეს ტიურინგიაში, დანიაში და საკნდინავიის ნახევარკუნძულზე. ამ სტილს უკავშირებენ რომის პროვინციის ოსტატთა მხატვრულ ძიებებსა და შავი ზღვისპირეთში მცხოვრები ხალხების შემოქმედების ნიმუშებს. ევროპაში შავი ზღვისპირეთიდან გავრცელდა „პოლიქრომიული სტილის" იმპულსებიც. ჩვ.წ.ა. II საუკუნეში, ბალტიისა და შავი ზღვისპირეთიდან გადასახლების შემდეგ, გოთები იყვნენ პირველი გერმანული ტომები, რომლებმაც აითვისეს ქვის დამუშავებისა და ტიხრული მინანქრის ანტიკური ტექნიკა, მათგან კი სხვა ტომებმა – პოლიქრომული სტილი.

პოლიქრომული სტილის ქვის ნაწარმოებების ზედაპირი მორთული იყო ნატიფი ოქროს ტიხარებით, რომელთა შორის ჩართული ვარსკვლავებისა და ვარდულების მოხატულობაში იყენებდნენ ინდოეთიდან ჩამოტანილ ხასხასა-წითელ ალმანდინს, რომელსაც მოგვიანებით, ხშირად, ანაცვლებდნენ ევროპული ძოწით ან ფერადი შუშით. მხატვრული ეფექტისათვის პოლიქრომიული სტილის ოსტატები იყენებდნენ ბუნებრივ მასალას – ოქროს კაშკაშსა და ქვების ფერთა ნიუანსებს,

რაც მტაცებელი ფრინველების, ცხოველების სტილიზებულ გამოსახულებებს ანიჭებდა შემაძრწუნებელი ძალის მაგიურ ხასიათს.

V და VI საუკუნეებში, ოსტგოთებმა და ლანგობარდებმა პოლიქრომული სტილი შეიტანეს იტალიაში, ვესტგოთებმა კი – ესპანეთსა და სამხრეთ საფრანგეთში. ვესტგოთები ინტენსიურად იყენებდნენ ფერად მინანქარს. პოლიქრომიული სტილის მნიშვნელოვანი წილი ბარბაროს მეფეთა განძეულობასა და საფლავებიდანაა მოპოვებული. მათ შორის ყველაზე მდიდრული ნაპოვნია პიესტოასში, ნად-სენტ მიკლოშსა და სილად-შომლიოში (ვენის, ბუდაპეშტისა და ბუქარესტის მუზეუმებშია დაცული). ტოლედოს მიდამოებში, გუასერესის საგანძურიდანაა ვესტგოთი მეფეების, სვინტილასა და რეცისვინტას, ვოტივური გვირგვინები (VII ს., მადრიდი, ნაციონალური არქეოლოგიური მუზეუმი).

ქრისტიანობის გავრცელებასთან ერთად, პოლიქრომული სტილის ხელოვნებამ ეკლესიაშიც შეაღწია. ცნობილია, მრავალრიცხოვანი ჯვარი, საღვთისმეტყველო წიგნების პერანგები, რომელთა შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს „ტეოდელიანდას სახარების“ პერანგი (დაახ. 600 წ., მონცის ტაძრის საგანძური).[8]

ჩვ.წ.ა. V საუკუნეში ევროპის დასავლეთ რეგიონებში ანტიკური მხატვრული ფორმები საბოლოოდ ჩაბარდა წარსულს. პლასტიკური და სახვითი მოტივების ნაცვლად, თავი იჩინა გეომეტრიულმა ორნამენტმა. ეს პროცესი, უპირატესად, ბარბაროსთა შემოჭრის გარეშეც, დამოუკიდებლად მიმდინარეობდა. და ამიტომ, სიძნელეს აღარ წარმოადგენდა რომის პროვინციების კულტურისა და მოსული ხალხის ხელოვნების ურთიერთზემოქმედების პროცესის გაღრმავება. როგორც უკვე ითქვა, ბარბაროსების სამეფოების ფორმირებასთან ერთად, ევროპის კონტინენტზე კიდევ უფრო იკლო ანტიკური ელემენტების ზემოქმედებამ. გოთების, ბურგუნდების, ალემანების, ტურინგებისა და ლანგობარდების მიერ დაკავებული რეგიონები უპირატესობას ანიჭებდნენ გამოყენებითი და დეკორატიული ხელოვნების, საკუთრივ, მათთვის მისაღებ ფორმებს. ჩრდილოეთი, საერთოდ, არ



წმ. იოანეს ბენედიქტიანთა მონასტერი, შვეიცარია, VIII ს.

იცნობდა პოლიქრომიულ სტილს; ვესტგოთებმა გულგრილობა გამოიჩინეს ცხოველური ორნამენტის მიმართ, რომელიც ბევრად უფრო ადრე გავრცელდა სკანდინავიისა და ანგლოსაქსურ მიწებზე. დასავლეთის ფრანკები და ბურგუნდები იყენებდნენ ზონარის ძალზე რთულ წნულს. წნულის ორნამენტი, რომის იმპერიის აღმოსავლეთიდან გავრცელდა რა იტალიაში, VI საუკუნეში აითვისეს ლანგობარდებმა და მათი საშუალებით გახდა დანარჩენი ევროპის მონაპოვარი.

IV და V საუკუნეების მიჯნის ზოომორფული ორნამენტის ჩანასახები მთელ რიგ ნაკეთობებში იჩენენ თავს. თუმცა, ინტენსიურად VI საუკუნის პირველ ნახევარში განვითარდა, მაშინ, როდესაც ცხოველურმა მოტივებმა შეიძინეს უჩვეულო, ფანტასტიკური ელფერი; ცხოველის ფიგურამ დაკარგა რა მთლიანობა, დანაწევრებული ფიგურის ყოველ ნაწილს მიენიჭა დამოუკიდებელი არსებობის უფლება. თვითნებურ კომბინაციებში გაერთიანებული რეალური დეტალები მთელის მაგიურ არარეალურობის შთაბეჭდილებას ტოვებენ. მეცნიერთა გარკვეული ჯგუფი დასავლეთ ევროპის ხალხებში გამოჰყოფს ტერატოლოგიური ორნამენტის ევოლუციის რამდენიმე ეტაპს. პირველი, ე.წ. ცხოველური სტილი, გაჯერებულია შინაგანი, რაღაც ფარული მოძრაობით, თუმცა, დაცულია კომპოზიციის ჰერალდიკური სიმკაცრე. დაახ. 700 წელს, ცხოველურ ორნამენტთან გაერთიანებული წნული მიჩნეულია ცხოველური სტილის მეორე ფაზად. ორნამენტი უფრო

ფანტასტიკურ სახეს იღებს, როდესაც წნულში ჩართული ზოომორფული ელემენტები უჩვეულო მოხატულობის შთაბეჭდილებას ტოვებენ.

ვიკინგების, ჩრდილოეთის ხალხების, ნორმანების ხელოვნება გერმანული წარმართული მხატვრული შემოქმედების ბოლო ფაზას წარმოადგენს. მრავალფეროვანია სკანდინავიელი მხატვრების შემოქმედება. უკიდეგანო ფანტაზიის შთაბეჭდილებას ტოვებს ორნამენტული მოხატულობის, მოოქროვილი ვერცხლის ფიბულები სკრანტავალასა და ფონუასიდან (VII ს., ნორვეგია). ცხოველების დინამიკურად მოძრავი ფიგურებისაგან შემდგარი წნულებით მორთულია, ოსებერგის მიდამოებში ნაპოვნი, ხის საგნები (დაახ. 850 წ., ოსლო, უნივერსიტეტის სიძველეების მუზეუმი). საკანდინავიის ჩრდილოეთი სიუჟეტურ გამოსახულებებსაც იცნობდა. ზოგიერთი მათგანის სამშობლოს ხმელთაშუაზღვის სამხრეთი წარმოადგენდა.

V საუკუნეში, კუნძულ გოტლანდზე აღმოაჩინეს, რომის ორდენებისა და ამულეტების მსგავსი, ოქროს ამულეტები. იქვე, მითოლოგიური სცენების გამოსახულებებით, მოიძიეს ქვის ფილები (სტოკჰოლმი, ნაციონალური მუზეუმი). კონტინენტზე, ფიგურული გამოსახულებებით ცნობილია მხედრის რელიეფი ხორჰაუზენიდან (დაახ. 700 წ., ჰალე, პირველყოფილი ისტორიის მუზეუმი), ისიც ცნობილია, რომ მხედრის ამ რელიეფში ადრე მოიაზრებოდა ღმერთი ვოტანი, შემდეგ კი – ქრისტიანული სცენა. წარმართული და ქრისტიანული სიმბოლიკის ერთობა საგრძნობია ნიდერდოლენტდორფის სტელაზე – წარმოდგენილია მეომარი ხმლით (VII ს., რეინლანდის მუზეუმი).

ბარბაროსული ხელოვნება ადრეული შუა საუკუნეებისათვის დამახასიათებელი, მხოლოდ, ერთი მხარეა. მეორე – გადამუშავებული ანტიკური და, უპირატესად, ადრე ქრისტიანული მემკვიდრეობაა. წყარო, რომელიც ანტიკური რემინისცენციებით ასაზრდოებდა შუა საუკუნეების ხელოვნებას ხმელთაშუა ზღვა იყო, შუამავლის როლს კი იტალია თამაშობდა.

V-VIII საუკუნეებში იტალიას თავს დაატყდა რამდენიმე დაპყრობითი ომის საშინელება. ვესტ-

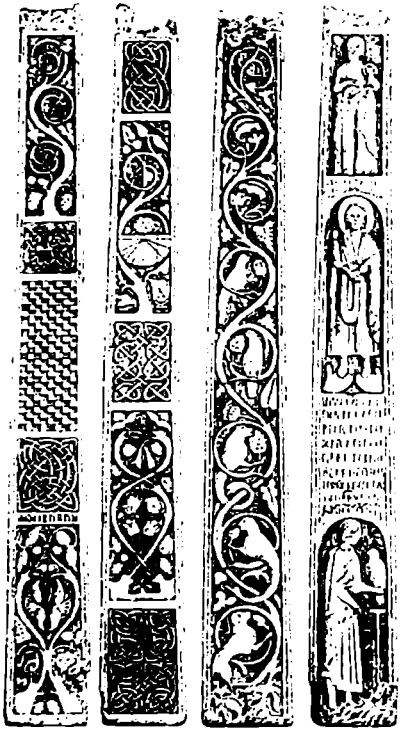
გოთების, ჰუნების და ვანდალების ძარცვითი თავდასხმებისა და რომის იმპერიის დაცემის შემდეგ დადგა მოკლევადიანი, შედარებით მშვიდობიანი ხანა, რომელიც დააგვირგვინა ბიზანტიის სამხედრო გამარჯვებამ. VII საუკუნის დასაწყისში, ჩრდილოეთ და სამხრეთ იტალიაში, აგრეთვე, სამხრეთის მთიან რაიონებში, გაბატონდნენ ლანგობარდები. VIII საუკუნის 70-იან წლებში, ლანგობარდების სამეფო დაიპყრეს ფრანკებმა. განიცადა რა გამანადგურებელი დარტყმები, მონათმფლობელური სამყაროს ყოფილი ცენტრი, მიუხედავად ყველაფრისა, დიდი ხნის მანძილზე, მაინც იცავდა წარსულის ტრადიციებს. იტალიაში ფეოდალური ურთიერთობები ნელი ტემპით ვითარდებოდა. მშენებლობითი საქმიანობით აღინიშნებოდა ოსტგოთების ბატონობის ეპოქა: აღიმართა ფორტიფიკაციური სიმაგრეები და ქალაქის კედლები, ხიდები და წყალგაყვანილობა. თუმცა, ეკონომიკური ცხოვრების ცენტრმა ქალაქებიდან სოფლებში გადაინაცვლა. რიცხობრივადაც შესამჩნევად იკლო ქალაქის მოსახლეობამ. მხატვრული ღირებულების მატარებელი ძეგლები დაცული იყო ოსტგოთების სატახტო ქალაქში – რავენაში. სწორედ აქ შეეჯახა ერთმანეთს რომისა და ბიზანტიის კულტურული ტრადიციები დასავლეთ ევროპის არქიტექტურული აზროვნების პირველ ნაბიჯებს.

რომის იმპერატორული რეზიდენციებითა და თეოდორიხის მონუმენტური მავსოლეუმით (დაახ. 526 წ.) შთაგონებული ოსტგოთების საერო მშენებლობა წარმოდგენილია გიგანტური სასახლის კომპლექსის ნანგრევებით. აკლდამის რომაული ტრადიციის მსგავსად, ოსტგოთების მავსოლეუმებიც ცენტრული ტიპისა იყო. რავენას სხვა ნაგებობათა შორის, თეოდორიხის აკლდამა გამოირჩევა ქვის ინერტული მასის დომინანტურობით, აქცენტირებულია ფორმების მძიმე გეომეტრიზმითა და ქვის ერთი ბლოკისაგან გამოკვეთილი ბრტყელი გუმბათის მონოლითით.

პირიქით, ტექტონიკური ერთიანობის ტენდენციით გამოირჩევა, ადრექრისტიანულ და ბიზანტიურ აღმოსავლეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული, რავენას საკულტო ნაგებობა. აღნიშნული თავისებურება მკაფიოდ გამოვლინდა სანტ აპოლი-

ნერე ინ კლასეს ბაზილიკაში (დაახ. 536-549წწ.), რომლის სამნავიანი ბაზილიკის ექსტერიერის კედლები, ბრტყელი გადახურვით, რომის ბაზილიკებისაგან განსხვავებით, დაყოფილია კედლის თაღებით. ტაძრის საკურთხეველს აგვირგვინებდა მრავალწახნაგოვანი გარე ცენტრალური აფსიდა და, თავისი წახნაგებით გარე დანაწევრების საერთო რითმში ჩართული, ორი მცირე კოშკი. რომს მართალია აღარ ჰქონდა დიდების პრეტენზია, მაგრამ როგორც რელიგიური ცენტრი, კვლავ მიმზიდველად გამოიყურებოდა. იტალიურ ცენტრებს შორის, მარადიული ქალაქი მშენებლობის კონსერვატულობით აღინიშნებოდა. რომის არქიტექტორები გულგრილნი დარჩნენ ახალი დაგეგმარების ძიებებისა და კონსტრუქციული გადაწყვეტილებების მიმართ. მათ უერთგულეს გვიანი ხანის იმპერიის ბრტყელი გადახურვის და ცენტრული ნაგებობის ბაზილიკის ტიპის ქმნილებებს. თუმცა, VII-IX საუკუნეებში, რომის ნიადაგზე აღმოჩენილი რიგი იდები და გადაწყვეტილებები ძალზე ნაყოფიერი აღმოჩნდა დასავლეთ ევროპის არქიტექტურის განვითარებისათვის.

რომს დაესესხა დასავლეთი, ძირითადი ნაწილების ერთ განივ ღერძზე განთავსებულ, დიდი ბაზილიკური ტაძრის ნიმუშს. განსაკუთრებით ყურადსაღებია რომის ორი ნაგებობა: რომის საზოგადოების ერთი ჯგუფის მიერ, სამლოცველო დარბაზის სახით აგებული, მთავარი ეკლესია ლატერანზე და მოციქული წმ. პეტრეს ნავარაუდევ საფლავზე აგებული ძველი ბაზილიკა. ორივე ნაგებობამ განაპირობა კაროლინგური და რომანული ეკლესიების დასავლეთის ეკვდერების ფორმირება. წმ. პეტრეს ბაზილიკის კონსტრუქცია განისაზღვრა IV და V საუკუნეების მიჯნაზე. წმ. პეტრეს საფლავის მონახულება ყველა ქრისტიანის სანუკვარი ოცნება იყო. ამიტომ, გრიგორ I დროს, რელიქვიის თვალსაჩინოებისათვის მოციქულის საფლავზე საკურთხევლის იატაკი ზევით ასწიეს, ააგეს საფლავის გარსშემოსასვლელი. ამგვარად, შეიქმნა მომწიფებული შუა საუკუნეების ხანის სამონასტრო ტაძრის მნიშვნელოვანი ატრიბუტი – მომავალი კრიპტის წინასახე. წმ. პეტრეს ბაზილიკის ატრიუმში შესასვლელის განივი კომპოზიცია დიდ გავლე-



ბევქასტელის ჯვარი, ბრიტანეთი, 735 წ.

ნას მოახდენს რომანული ეკლესიის პორტალის ფორმირებაზე.

VI-VIII საუკუნეების რომის მემკვიდრეობა წარმოდგენილია მოზაიკებითა და ფრესკებით. პაპის სატახტო ქალაქმა, მართალია, უერთგულა ანტიკიზირებულ სახვით ტრადიციებს, მაგრამ ვერ მოახერხა ერთიანი მხატვრული სტილის შემუშავება. VI საუკუნის მეორე ნახევრისა და VII საუკუნის რომაულმა მოზაიკამ ჩვენამდე სასურველი სახით ვერ მოაღწია. ყოველ მათგანში, როგორც მოზაიკის განთავსების ტექნიკაში, ისე სტილში, ვლინდება აღმოსავლეთ რომის პროვინციულ ხელოვნებასთან ახლო კავშირი. ამ ჯგუფის ძეგლებს შორის ყურადსაღებია, სან ჯოვანი ინ ლატერანოს სანათლავში (დაახ. 640-649 წწ.), სან ვენანციოს ორატორიუმის მოზაიკები, სადაც სახეების თვითჩაღრმავებულ განყენებულობას, ფიგურების იზოლირებასა და ცივი მოცისფერო-ლურჯის რთულ ნიუანსირებაში, თვალსაჩინოდ გამოვლინდა ახალი მსოფლმხედველობის არსეულობა.

გვიანი ანტიკურობის ხანაში დასრულდა შუა საუკუნეების წიგნზე – კოდექსზე – გადასვლის პროცესი და წიგნის გვერდების გაფორმება მინიატურის პრინციპით. დასავლეთის წიგნის ადრეულ ძეგლებზე მსჯელობა შესაძლებელია, როგორც მცირერიცხოვანი დაცული ხელნაწერებით, ისე უფრო გვიანი ხანის (ძირითადად, IX საუკუნის) ანტიკური მანუსკრიპტების ასლებით. ადრეულ ორგინალებს შორის, აღსანიშნავია ვატიკანის ბიბლიოთეკის ვირგილიუსის თხზულებათა ხელნაწერები, ე.წ. ვატიკანისა და რომის ვირგილიუსი (დაახ. 420-430 წწ.). ჩვენამდე მოაღწია, არა მხოლოდ, ძველრომაელი პოეტის ტექსტმა, არამედ გვიან ანტიკური ფერწერის სტილმაც. ამ თვალსაზრისით, მათი მსგავსია „კვედლინბურგის იტალის“ მინიატურები (400 წ. შემდეგ, ბერლინი, სახელმწიფო ბიბლიოთეკა).[9]

VI საუკუნის პერიოდში, წარმართი ავტორების თხზულებების ადგილს იკავებენ რელიგიური შინაარსის ტექსტები: სახარება, ლიტურგიული წიგნები, ეკლესიის მამების კომენტარები და თხზულებები; ილუსტრირების მეთოდის ფორმირებას, ბუნებრივია, გარკვეული დრო დასჭირდა. მათ შორის ადრეული ხანის ნიმუშები გამოირჩეოდნენ, მხოლოდ, კოლოფონების მორთულობებით. შემდეგ დეკორატული მორთულობა გამოიყენებოდა, სახარების ტექსტთან შესაბამის, კანონების ტაბულებზე. იმპოზანტური თაღის ან თაღედის დარად, წიგნის წინ განთავსებული მოხატულობა აღიქმებოდა, როგორც წმინდა წერილის საზეიმო ხასიათის პროლოგი. შემდეგ უკვე ვხვდებით მახარებლების გამოსახულებებს და სახარების ზოგიერთი სცენის ილუსტრაციებს. ილუსტრირებული სახარების ერთ-ერთი ადრეული მაგალითია იტალიაში შექმნილი ე.წ. „ავგუსტუს კენტერბერიელის სახარება“ (VI საუკუნის ბოლო, კემბრიჯი, კრისტის კორპუსი). კოდექსიდან შემორჩენილია, მხოლოდ, ორი მინიატურა, რომელთაგან ერთ-ერთში წარმოდგენილია აღსაყდრებული მახარობელი, რომლის არა ღრმა ნიშაში განთავსებული ფიგურის მოტივი მომდინარეობს ანტიკური ავტორების ტრადიციიდან, მაგრამ „ავგუსტუსის სახარებაში“ უკვე დომინირებს ხაზოვან-გრაფიკული სტილი.

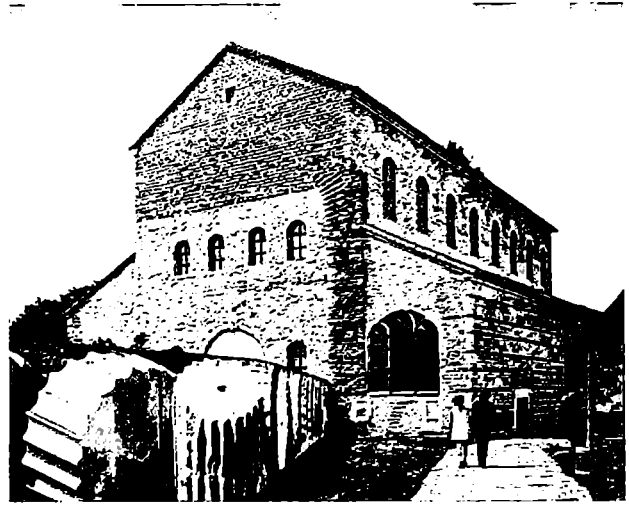
VIII საუკუნეში მხატვრული შემოქმედების განვითარების ცენტრმა გადაინაცვლა აპენინის ნახევარკუნძულის ჩრდილოეთით, კერძოდ, მილანში. ანტიკურობისა და შუა საუკუნეების მიჯნაზე, 292 წლიდან 404 წლამდე, ერთ-ერთ, ძალზე მნიშვნელოვან, მაღალი დონის სულიერი ცხოვრების მატარებელს დასავლეთ იმპერიის დედაქალაქი წარმოადგენს. მიუხედავად გადაკეთებისა, ჩვენამდე მოღწეულმა სან ლორენცო მაჯორეს ეკლესიამ, მაინც, შეინარჩუნა სამფოთოლა სახის გეგმა, ნაგებობას სამი მხრიდან ემიჯნებოდა მემორიალური კაპელები, რომელთაგან სამხრეთის, სან აკვილინოში კიდევ დარჩა პლასტიკური ფიგურები და მსუბუქი, თავისუფალი ფერწერული მანერის, ფერთა დახვეწილი შესაბამისობისა და ოპტიკური ეფექტების იშვიათი გრძნობის, V საუკუნის მოზაიკის ფრაგმენტები. სხვაგვარ, უფრო გრაფიკული და სპირიტუალური მანერის დემონსტრაციას წარმოადგენს მილანის, სან ამბროჯოს ეკლესიის, სან ვოტირეს კაპელის მოზაიკები.

ჩრდილოეთ იტალიაში ლანგობარდების შემოჭრას თან მოჰყვა ნგრევა. ძალადობით ექსპლოატირებულ მიწებზე დასახლებული მოსულები არ იღრეოდნენ ადგილობრივ მოსახლეობასთან. იტალიაში ლანგობარდების ბატონობის დროის ხელოვნების განხილვის გარეშე მიზანშეწონილი არ უნდა იყოს ლანგობარდების ხელოვნების ანალიზი.

VII საუკუნეში, საერთაშორისო ურთიერთობის თვალსაზრისით, ჩრდილოეთ იტალიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია, 612 წელს, ირლანდიელი მისიონერის, კოლუმბანის მიერ დაარსებული ბობიოს მონასტერს. სააბატოს ბიბლიოთეკაში დაცული იყო, შინაარსითა და წარმომავლობით განსხვავებული, ხელნაწერები, სადაც წიგნის ხელოვნების ანგლო-საქსური ტრადიცია შეეჯახა ხმელთაშუაზღვისას.

ბობიოში მოღვაწე მშენებლებმა, აპენინის ნახევარკუნძულზე ერთ-ერთმა პირველებმა, გაავრცელეს ეკლესიების აპსიდალურ ბოლოში, მოსაგონებელი მიწისქვეშა კრიპტების აგების პრაქტიკა. ეს სიახლე მჭიდროდ უკავშირდებოდა განვითარებადი რელიქვიების კულტის წინ წამოწევის პროცესს.

VII საუკუნის შუა პერიოდში, ლანგობარდების მეფეების დოკუმენტებში, პირველად მოიხსენიება ორგანიზებულ, პროფესიულ მშენებელთა, – „კომაჩინსკელი ოსტატების“ – ძალზე აქტიური კოლექტივი. VII და VIII საუკუნეების, ცნობილი ფაქტების თანახმად, ხუროთმოძღვრები იზიარებდნენ რომაელი, რავენელი და აღმოსავლეთის ოსტატების შემოქმედებით გამოცდილებას. ბიზანტიური გავლენა იკითხება, „ლანგობარდის მცირე ტაძრის“ სახელწოდებით ცნობილ, ჩივიდალეს სანტა მარია ინ ვალეს ორატორიუმის მორთულობაში. ნაგებობის ნავი და ეკვდერის სვეტებით დაყოფილი ყოველი სამი ნაწილი გადახურულია ცილინდრული კამარებით, ნავი კი – ჯვრისებრი. ძალზე უბრალოა ტაძრის ექსტერიერი, ინტერიერი კი მდიდრულადაა მორთული. შესასვლელ კედელზე დარჩენილია, 774 წლამდე შესრულებული, პოლიქრომიული სტუკოს ტექნიკის, გვიანი ხანის ფერწერის ფრაგმენტები, რელიეფური ფიგურები და ორნამენტი. ზემო რეგისტრის წმინდანთა რელიეფებმა უკვე შუა საუკუნეებში მიიპყრო ყურადღება, ბიზანტიური



წმ. პეტრეს ბაზილიკა მეცში, საფრანგეთი, VI ს.

ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი, ფიგურების სახეების კეთილშობილებით, პოზების გამომხატველობითა და დრაპირებით. რაც შეეხება ფერწერას, იგი სიბრტყითია და სტატიკური. დღემდე მოღწეული ძეგლებიდან, ჩივიდალე გამორჩეული

იყო ტაძრის შესასვლელი კედლის ფიგურების, ორნამენტის, სრულიად განსხვავებული სტილით და საკურთხევლის ქვის რელიეფებით. ლანგობარდელმა მეფემ, რატხისმა, სან მარინოს ეკლესიას შესწირა სახარების სამი სცენით დამშვენებული საკურთხეველი (დაახ. 740 წ.), სადაც გამოსახულებების ხაზოვანი და სიბრტყითი სტილი მთლიანად გამორიცხავს სივრცის სამ განზომილებას. დრაპირების გრაფიკული ორნამენტისა გამო, ფიგურები, თითქოს, „დაცურავენ" ქვის ზედაპირზე; ორნამენტული მოტივითაა გადმოცემული მცენარეებიცა და დეკორატიული სტილიზაციის „ზიგვალდის ფილის" ფიგურები (762-776 წწ., ჩივიდალე, ტაძარი).

VII საუკუნის ბოლოსა და IX საუკუნის დასაწყისში, აპენინის ნახევარკუნძულზე, კერძოდ, სამხრეთ იტალიაში, ბენედიქტიანელთა საჰერცოგოს სამფლობელოებთან დაკავშირებული ხელოვნება აყვავებას განიცდის.[10] ამ პერიოდს ემთხვევა ბენედეტოს სანტა სოფიას ეკლესიის ფრესკები (დაახ. 762-800) და მონასტრის ორატორიუმის სან ვინჩენცო ალ ვოლტურნოს (826-843 წწ.) ქმნილებები. სანტა სოფიას მოხატულობის შემორჩენილი ფრაგმენტებიც კი აქ განხორციელებული ანსამბლურობის მნიშვნელობის დასტურია. ანტიკური ჰეროიკული პათოსიდან შუა საუკუნეების სპირიტუალიზმზე გადასვლის პროცესის ზღვარზეც კი სანტა სოფიას ფერწერაში საგრძნობი იყო პლასტიკურისა და სულიერი მისწრაფებების წონასწორობა.

IX საუკუნის დასაწყისში, რომის მოზაიკური ხელოვნება განახლებული და აყვავებულია. რომის მოზაიკებს შორის ჩვენამდე დაცული სახით მოაღწია, VI საუკუნის ძეგლების გამოძახილმა, სანტა პრასედეს ეკლესიის დეკორმა. რავენას არქიეპისკოპოსის კაპელის და სენ დძენოს კაპელის (817-824) კავშირი სანტა პრასედესთან წინა საუკუნის ფერწერის განვლილი გზის თვალსაჩინო დემონსტრირებაა. VI საუკუნის რომის მოზაიკის მოცულობითი კონსტრუირების ცხოველმყოფელი არქიტექტონიკა შეცვალა ფიგურების ხაზოვანმა კონტურებმა, მთელი კომპოზიციის სულიერი ბირთვი მიმართულია მედალიონის ქრისტეს ნახევარფიგურისაკენ. კაპელის ფერულ შესაბამისო-

ბას ოქროსფერთან „უსაგნო“ სივრცე სულიერ სფეროში გადააქვს.

ევროპაში გაბატონებული სტილის, რომის ფერნერის მეორე მიმდინარეობა წარმოდგენილია სან კლემენტეს ქვემო ეკლესიის საზეიმო ფრესკების („ქრისტეს ამაღლება“) სტატიკური კომპოზიციების ხაზოვანი კონტურებით და „მსუყე“ საღებავებით. სტატიკურია „წმ. გრიგორის“ კოდექსის მინიატურებიც, დაწერილი ეპისკოპოს ეგინოს შეკვეთით, ვერონაში (796-799, ბერლინი, სახელმწიფო ბიბლიოთეკა).

ანტიკური და ბარბაროსული ტრადიციების გადაჯაჭვულობის მეორე, ტიპიური ცენტრი პირინეის ნახევარკუნძულია. 711-718 წლების არაბთა დაპყრობამდე, V საუკუნის მეორე ნახევარში, ვესტგოთების ფორმირებული სახელმწიფოს დამოუკიდებლობას ხელს უწყობდა აღმოსავლეთ შუაზღვისპირეთის, სამხრეთ იტალიისა და ჩრდილოეთ აფრიკის მჭიდრო კავშირი. პირველ ხანებში, ძირითად, მხატვრულ ძალებს ბიძგს აძლევდა ადგილობრივი მოსახლეობა. დიდი ხნის განმავლობაში, საშენი ქვის სიუხვე რომაული არქიტექტურის ტრადიციების დაცვის გარანტად გვევლინებოდა. ადრეულ ვესტგოთურ სახელმწიფოს არქიტექტურულ ნიმუშს, სან ხუან ბანიოს-დე-სერატოს ეკლესია წარმოადგენდა. ამ დაბალ, ქვის დიდი ფილებით ნაშენ ნაგებობაში, სადაც გვერდითი ნავებიც, ბუნებრივია, დაბალია, დომინირებს კუბური ჩაკეტილობა. ეკლესიის სამი მოკლე განივი ნაწილი და სამი კვადრატული აფსიდა უშუალოდ „იჭრებიან“ ტრანსეპტში. სიახლე ამ ნაგებობისა ნალისებური თაღები იყო.

აღმოსავლეთთან კავშირებმა ვესტგოთების დროის არქიტექტურას შემატა აფრებზე აღმართული გუმბათები, მარმარილოთი მოპირკეთება და, ჩრდილოეთ აფრიკაში ცნობილი, კონტრაფსიდები. მყარად დამკვიდრბული ვესტგოთური ტრადიციები, პირინეის ნახევარკუნძულზე, მოგვიანებით, ართულებს ვინიასის ორი ღირსშესანიშნავი ძეგლის – სან პედრო დე ლა ნავეს (დაახ. 680-711 წწ.) და კინტანილია-დე-ლას სანტა მარიას დათარიღებას. ორივე ტაძარი, სამშენებლო სამუშაოების მაღალ ხარისხთან ერთად,

გამოირჩევა სახვითი პლასტიკის მონუმენტურობით. პედრო დე ლა ნავეს ორი კაპიტელი, ძველი აღთქმის პირობითად გადამუშავებული სცენებით, მორთულია ბრტყელი რელიეფის ტექნიკით.

მომდევნო პერიოდში, არაბთა მიერ დაპყრობის შემდეგ, ნახევარკუნძულის სამხრეთ ნაწილის ჩრდილოეთ-დასავლეთის რეგიონმა შეინარჩუნა დამოუკიდებლობა და გახდა მომავალი ქრისტიანული ესპანეთის ბირთვი. აქედან დაიწყო მავრების ბატონობისაგან გამანთავისუფლებელი ბრძოლა – რეკონკისტა. IX საუკუნის დასაწყისში, აქ ჩამოყალიბებული ახალი სახელმწიფოს დედაქალაქი ოვიდეო გახდა.

IX საუკუნის შუა პერიოდის ღირსშესანიშნავი არქიტექტურული ძეგლია ნარაკოს პარადული დარბაზი (848 წლამდე), რომელმაც შემდეგ სანტა მარიას ეკლესიის სახე მიიღო და, ნაწილობრივ, მისი დაგეგმარებაც შეიცვალა. განუმეორებელი თავისებურების ნარანკოს ეკლესია შუა საუკუნეების არქიტექტურის ფორმირების მნიშვნელოვან ეტაპადაა მიჩნეული. კედლის მასის და ღიობის ურთიერთზემოქმედება, ინტერიერის მწყობრი სისტემა, მხატვრული ერთიანობით გამოირჩევა; თაღედისა და მისი დახვეწილი სვეტების, ოდნავ წაგრძელებული პროპორციები ნაგებობას სულიერი გრაციოზულობის იერს ანიჭებენ. ქვის ბლოკების წყობის ხელოვნება, გუმბათოვანი კონსტრუქციების სრულყოფილება (ნარანკოს ეკლესიის ორივე სართული გადახურულია, თაღედზე დაყრდნობილი, ცილინდრული გუმბათებით), სვეტებისა და კაპიტელების დეკორი, ამ ნაგებობას, როგორც გამონაკლისს, იშვიათ შემთხვევას, IX საუკუნის მხატვრული არქიტექტურული სრულყოფილების ქმნილებათა რიგს განაკუთვნებს.

ადრეული შუა საუკუნეების ხელოვნებას მნიშვნელოვან ცენტრად (ხმელთაშუაზღვის რეგიონებთან ერთად) ბრიტანეთის კუნძულები მიიჩნევა. როგორც ცნობილია, რომაელებმა სამხრეთ ბრიტანეთში დატოვეს თავისი კულტურის კვალი, რომელიც, უკვე VI საუკუნეში აღარ შეიმჩნეოდა. ამ დროს ადგილობრივი კელტური კულტურის დასაყრდენი ირლანდია და შოტლანდია იყო. V საუკუნის შუა პერიოდში დაწყებულ ანგლოსაქსურ დაპყრობით ომებს თან სდევდა გერმანული

კულტურული ტრადიციები, მოგვიანებით კი ვიკინგების ხელოვნების ზემოქმედება. V-VII საუკუნეებში ფორმირებულ სამეფოებს შორის, ბრიტანეთის კუნძულების ხელოვნების განვითარებაში დიდი როლი ითამაშა ნორტუმბერიამ, სადაც გაერთიანდა რა შორეული ხმელთაშუაზღვის, კელტური და გერმანული ტომების არაერთგვაროვანი, მხატვრული იმპულსები, ჩამოყალიბდა თავისებური „კუნძულის“ სტილი.

ადრეული შუა საუკუნეების ხანაში ირლანდია თვითმყოფადი კულტურით გამოირჩეოდა. კელტების წარმართულმა მსოფლმხედველობამ საგრძნობი გავლენა მოახდინა დინამიკური ზღაპრული ფანტასტიკით გაჯერებულ, რიტორიკული კაზმულობის, სტილურად ცხადი თვალსაჩინოების, ირლანდიური საგების სახოვან სისტემაზე. კუნძულზე, რომისაგან დამოუკიდებლად, გავრცელდა ქრისტიანობა. ირლანდიის კულტურის მთავარ დასაყრდენს, მთელი ევროპული მასშტაბით, წარმოადგენდნენ განათლებული ბერები. ირლანდიელი სწავლულების მემკვიდრეობის გავლენა შესამჩნევია ფულდეს, სანკტგალანეს, ზალცბურგს, ჩრდილოეთ იტალიასა და გალიაში.

ბრიტანეთის კუნძულების უძველესი ხელოვნება ცნობილია არქეოლოგიური გათხრების წყალობით. სანტონ-ხუს გათხრებმა ნათელი მოჰფინა ბრინჯაოსა და რკინის ნაკეთობების, უწყვეტი და დინამიკური მოძრაობის, სპირალებისა და ხვეულების სპეციფიკურ ორნამენტს. გან-



რეიცის ბაპტისტერიუმი, საფრანგეთი, V-VI სს.

საკუთრებული კალიგრაფიული წერის მანერით გამოირჩევა, ირლანდიურ სახელოსნოებში შობილი, წიგნის მინიატურა. ნახევრად წარმართული ირლანდიური და კელტური საზოგადოება დაწერილ სიტყვას მაგიურ ნიშნად აღიქვამდა, უჩვეულო ორნამენტში განთავსებულ ასოს კი – წმინდა რელიქვიად. კუნძულის დამწერლობამ ტექსტის დასაწყისის გადიდებულ ასოს წიგნის გაფორმების განსაკუთრებული მხატვრული ფორმის ინიციალის მნიშვნელობა მიანიჭა. ანგლოსაქსურ ხელნაწერებში უზარმაზარი ფორმის ინიციალები მთელ გვერდს მოიცავენ. მათი მრავალფეროვანი მოტივებით დეკორირების საფუძველი კელტურ მემკვიდრეობაში ძევს. ირლანდიისა და ნორტუმბრიის მონასტრების აღმოსავლეთ ხმელთაშუაზღვასთან კავშირებმა გზა გაუხსნა ორნამენტული მოტივების ამ რეგიონში შეღწევას. გეომეტრიული ორნამენტის, წნულის და კაზმული ცხოველური სტილის მრავალფეროვანი ელემენტების ურთიერთზეგავლენას თან მოჰყვა კუნძულის წიგნის მინიატურის განუმეორებელი სტილი. კუნძულის სკოლის უძველეს კოდექსს წარმოადგენს „სახარება დაროუდან“ (VII ს. მეორე ნახევარი, დუბლინი, ტრინიტი-კოლეჯის ბიბლიოთეკა). ამ მცირე ზომის მანუსკრიპტის დეკორის სრულიად განსხვავებული წარმომავლობის ორნამენტული ფორმები – წერტილები, ხვეულები, სპირალები, ზონარები – ძალზე რთულ წნულებს შორისაც კი გამოირჩევიან. მთელ გვერდზეა განთავსებული მცენარეული მოტივები და ფანტასტიკური ცხოველების თავები, თუმცა, ორნამენტის დინამიკურ სტიქიურობას აწონასწორებს მოტივების განლაგების სიმეტრიულობა და მოჩარჩოებული გვერდის ცენტრი. „დაროუდის სახარების“ მხატვრებისათვის უცხოა ადამიანის ორგანული ფორმების გამოსახულება.

მათეს სახარების ანგელოზი ძალზე სტილიზებულია. ძირითადად, კუნძულის ფერწერული სტილისათვის დამახასიათებულია ცხოველური მოტივები. „სახარება ეხტერნახიდან“ (VII ს. ბოლო, პარიზი, ნაციონალური ბიბლიოთეკა) აღინიშნება ცხოველების ექსპრესიულობითა და მახარობელთა სიმბოლურობით: დაუნდობლობა და ძალა იგრძნობა ლომის მოქნილ ფიგურაში; სახარების

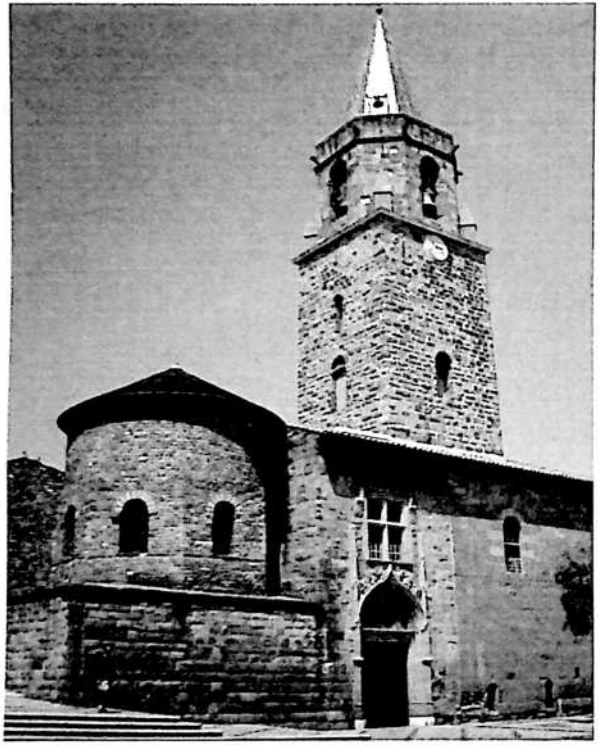
სტილისათვის დამახასიათებელია კონტურული ხაზების მაღალი დონის კალიგრაფიულობა.

კუნძულის სკოლის მიღწევად მიჩნეულია, ამოუწურავი ორნამენტული ფანტაზიის, „სახარება კელსედან“ (VIII ს. ბოლო, დუბლინი, ტრინიტი-კოლეჯის ბიბლიოთეკა), სადაც ნათლად იკითხება კავშირი იუველირულ ხელოვნებასთან; ორნამენტული გვერდი აღიქმება, როგორც წმინდა ტექსტის ძვირფასი პერანგი; მოხატულობის ხან ძალზე ამაღელვებელ, ხან თავშეკავებულ, მღელვარე რითმებში საგრძნობია, ირლანდიური პოეზიისათვის ასე დამახასიათებელი, მხატვრული ფანტაზიისა და ცნობიერების „ლაბირინთების“ რითმები.

იტალო-ბიზანტიური ტიპის ხელოვნების გავლენა ნათლად ჩანს VII საუკუნის ბოლო პერიოდის ინგლისის ხელოვნებაში. ცენტრი, საიდანაც ვრცელდებოდა ხელოვნების რომანიზაცია, იყო კენტერბერი. აქედან მომდინარეობს ოქროთი დაწერილი, მეწამული კოდექსების შექმნის და ანტიკური ფიგურული გამოსახულებების დომინანტურობის ტრადიცია. მაგალითად, „კენტერბერის ოქროს კოდექსი“ (VII ს. შუა პერიოდი, სტოკჰოლმი, სამეფო ბიბლიოთეკა).

ბრიტანეთის კუნძულებზე, VII-IX საუკუნეების ხუროთმოძღვრება უპირატესად, წარმოდგენილია, ჩვენამდე მოუღწეველი, ხის არქიტექტურით, რომელიც, შემდგომ, გავლენას ახდენს ქვის ხუროთმოძღვრებაზე.

VII-VIII საუკუნეების ირლანდიური საამშენებლო ტექნიკის განვითარების დაბალი დონის მოწმე – ამ პერიოდის ნაგებობებია. ირლანდიაში, სადაც შემორჩენილია ქვის ნაგებობათა უმეტესი წილი, მონასტრების დაგეგმარება ეყრდნობოდა აღმოსავლეთის სავანეებს: პატარა ტერიტორიაზე განთავსებული იყო ბერების საკნები და მცირე ზომის კაპელები. კუნძულ სკელინგზე – მაიკლის მონასტერი (822-1225 წლებს შორის) მოიცავდა ორ კაპელას და კლდის შვერილებზე გაბნეულ ნახევარსფერულ ქვის ქოხებს. ადრეული პერიოდის ირლანდიის საეკლესიო ნაგებობათა შორის უფრო მეტად ცნობილია ორატორიუმი გალარუსეში (IX ს.). ეს მცირე, ღიობებს მოკლებული ფრონტალური ნაგებობა გადახურულია



ფრეჟუს კათედრალი, საფრანგეთი, V ს.

ცრუ გუმბათის პრინციპით. რომის მისიონერების მიერ კონტინენტიდან მოწვეული ოსტატების ხელმძღვანელობით ვითარდებოდა ინგლისის სამხრეთ-აღმოსავლეთის ქვის ხუროთმოძღვრება. ირლანდიური მონასტრების მცირე ზომის სამლოცველოებში ღვთისმსახურება, მიმდინარეობდა რა ტაძრის გარეთ, ჰაერზე, ბადებენ ეჭვს მის წარმართულ წარმომავლობაზე. ამ შემთხვევაში თაყვანისცემის ობიექტს წარმოადგენდა ჯვრით გაფორმებული, ქვის სტელა. მოგვიანებით, როგორც ირლანდიური მონასტრებისა და ინგლისის პეიზაჟის აუცილებელი ატრიბუტი, გავრცელდა ქვის ჯვარი, რომლის ზედაპირი, პირველ ხანად, მორთული იყო კუნძულის ტრადიციული ორნამენტით („ჩრდილოეთის ჯვარი“, ახენიაში, VIII ს. ირლანდია). „ჯვარი მუნიდან“ (ირლანია) მორთული იყო,ხაზგასმულად ბრტყელი მანერით შესრულებული, ახალი აღთქმის სცენების გეომეტრიზირებული ფიგურებით, რომელთა კვადრატულ სხეულებსა და უზარმაზარ მრგვალ თვალებში

გაცხადებულია გამოსახულების პირველყოფილი მაგია. X საუკუნეში კუნძულის ჯვრები ირთვებოდა ძველი და ახალი აღთქმის საგულდაგულოდ დამუშავებული სცენებით (ჯვარი ბოისის მონასტერში, 925 წლამდე, ირლანდია). ეს რელიეფები ევროპული შუასაუკუნეების მონუმენტური ქანდაკების აღორძინების ერთ-ერთი პირველი და განმაპირობებელი ამოსავალი წყარო იყო.

შუა საუკუნეების კულტურის ფორმირებაში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია, რომის ყოფილ პროვინციას, გალიას. V ს. ბოლოს (481-511 წწ.), მეროვინგების გვარის, ლეგენდარული მეფის, ხლოდვიგის მეთაურობით გალიის ტერიტორიაზე შემოიჭრნენ ფრანკები და მომდევნო საუკუნის შუა პერიოდში მთლიანად დაიპყრეს.

V საუკუნის ბოლოდან VII საუკუნის დასაწყისამდე, მეროვინგების დინასტიის სახელის მიხედვით, მეროვინგების პერიოდად წოდებული ფრანკების სამეფო ადრეფეოდალური ურთიერთობების ფორმირების ხანა იყო. ამ პროცესს, რომელიც ამა თუ იმ რეგიონში არაერთგვაროვნად მიმდინარეობდა, ხელი შეუწყო, ევროპის ბარბაროსების არიანული ეკლესიის საწინააღმდეგოდ, ხოლდვიგის მიერ ქრისტიანობის კათოლიკური წესით მიღებამ. ქრისტიანობა უფრო სამხრეთ რეგიონებში გავრცელდა; ჩრდილოეთში, მეროვინგების მომხრეები, ძირითადად, ქალაქური ტიპის დასახლებებში ცხოვრობდნენ.

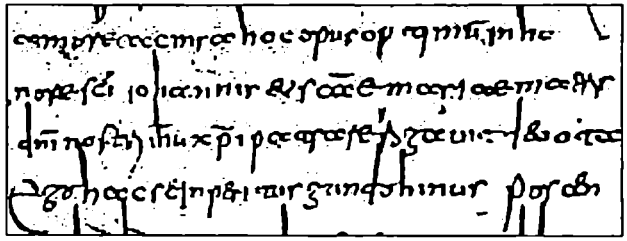
გალიის ტერიტორიაზე ქრისტიანული საკულტო არქიტექტურა ფრანკების მოსვლამდეც არსებობდა. პირველხანად ეს იყო პატარა ეკლესიები რომაული დასახლების გარეუბნებში, მოგვიანებით ეკლესიებს აშენებდნენ ქალაქის სიმაგრეების შიგნით. გალიაში აშენებდნენ ბაზილიკური ცენტრალური ნაგებობების უკვე ცნობილ ტიპებსაც. ჩვენამდე მოღწეული ბაზილიკებიდან, უძველესია სან პიერეს ეკლესია ვიენაში (V ს. პირველი ნახევარი). შედარებით უფრო დაცულია გალიის ბაპტისტერიები. V საუკუნის ნაგებობები ეკსესა და ფრეჯიურეში ანტიკურ ტრადიციებსა და იტალიურ ანალოგიურ ძეგლებს ეხმიანებიან. აღსანიშნავია, რომ VII საუკუნეში ახლებურად გაიაზრეს არქიტექტურული სივრცე. ვანასკეს

ბაპტისტერიები გამოირჩევიან სწორკუთხოვანი გეგმითა და ჯვრის სახით განთავსებული, შიგნით თაღებით შემკული, ნახევარწრიული, კედელთან მჭიდროდ მიბჯენილი, დეკორატიულ მოტივად აღქმული, აფსიდებით. სვეტების, პილასტრების, და სხვა კონსტრუქციული ელემენტების დეკორატიულად აღქმა, VII საუკუნის, სენ ჟან პუატიეს ბაპტისტერიის ნამყვანი მოტივი გახდა. ბაპტისტერია გამოირჩევა მოცულობების გეომეტრიულობით, ექსტერიერს ყოველი მხრიდან ამშვენებს სამკუთხა ფრონტონი, პილასტრების დეკორი, სამკუთხა თაღები და, ხშირ შემთხვევაში გამოყენებული, წითელი კერამიკის დეკორატიული მოტივები. გალიის ტერიტორიაზე ოსტატებმა ტერაკოტის დეკორით ფასადების პლასტიკური დამუშავების და მისი განვითარების ტრადიციას უერთგულეს.

გალიის ნაგებობები, ძირითადად, ხით იყო გადახურული, მაგრამ, VII-VIII საუკუნეებში არც კამარების აღმართვის ტექნიკა არ მივიწყებულა. კამარებით გადახურულ, საფრანგეთის ძეგლებს შორის, უფრო ადრეულია კრიპტა სენ ლორანი, გრენობლში (VIII ს.). ქვეყნის სამხრეთით, ჟუარეში, კამარებმა შეცვალეს ადრეული ხის გადახურვები. ჟუარეს კრიპტაში დაცულია ქვაზე კვეთილი მორთულობის სარკოფაგები და მარმარილოს კაპიტელები. VI და VII საუკუნეებში, ანტიკური ნიმუშების მიხედვით, კაპიტელების წარმოებაში სახელი გაითქვეს აკვიტანურმა ცენტრებმა, დროთა განმავლობაში სახე იცვალა სკულპტურული გამოსახულებების ტექნიკამ და სტილმა. გავრცელდა ბრტყელი, გრავირებული ნახატი ქვაზე, რომელმაც პუატუს, ვიენეს, ვერტუს VII საუკუნის ძეგლებში შეიძინეს ფანტასტიკური და დეკორატიული ხასიათი.

VII საუკუნიდან მეროვინგების ხელოვნებაში დიდ როლს თამაშობს წიგნის მინიატურა, რომელიც ჩრდილოეთ გალიის მრავალრიცხოვან სახელოსნოებში მზადდებოდა (მონასტერი ლუიკსიო ბურგუნდიაში და კორბი გალიის ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთით, კრიპტები: ფლორი, მოგვიანებით, სენ-ბენუა-სიურ-ლუარი, ტურა, ლანა, პერონა და სხვ.). იმ დროის მანუსკრიპტები, უპირატესად, ან წიგნებია ან ეკლესიის მამების თხზულებები, სახარება იშვიათობას წარმოადგენდა და არც

თხრობით სცენებს შეხვდებით. მინიატურისტები და შემკვეთები უპირატესობას ანიჭებდნენ სიმბოლურ და საკრალურ ნიშნებს. ფრონტისპისს ამშვენებდა თაღში განთავსებული ჯვარი. იგავურობა ახასიათებს წიგნში წარმოდგენილ ცხოველებს, ფრინველებსა და თევზებს. „მეროვინგულმა კურსივმა“ ასოებს შესძინა დეკორატიულობა და დინამიკურობა. ამ მოძრავი დამწერლობის ფონზე, მთელ ტექსტშია გაფანტული ფერადი ზოომორფული ინიციალები. წითელი, მწვანე, ყვითელი და ლურჯი ხასხასა ტონები ავლენენ, მეროვინგული მინიატურის ფერად მინანქრებსა და მოხატულ ქსოვილებთან კავშირს. VIII საუკუნის მეორე ნახევრის, რიგ ხელნაწერში კოპტური ხელოვნების გავლენას უკავშირებენ, აღმოსავლეთ გალიაში შექმნილ, სიუჟეტურ გამოსახულებებს. 780 წლით თარიღდება მოსთან ახლომდებარე სახელოსნოში დამზადებული ხელნაწერი, სადაც წარმოდგენილია, აღმოსავლურ მოხატულ კაბაში გამოწყობილი, მარიამი ჯვრითურთ.



მეროვინგული ხელნაწერის ნიმუში, VIII ს.

ახალი ეპოქის მიჯნაზე შეიქმნა ორი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები – „სახარება ფლავიიდან“ (VIII ს. მეორე ნახევარი, ოტიონი, ქალაქის ბიბლიოთეკა) და „კორბიული ფსალმუნი“ ამიენში. ორივეს ატყვია ძალზე ნიჭიერი ოსტატის ხელი, რომელმაც დროის შესაბამისად, ახლებურად გაიაზრა, პოეტური სულით გამსჭვალული, მისთვის ცნობილი სახვითი სქემები. „კორბიული ფსალმუნი“ იყო კარლოს დიდის ეპოქაში შექმნილი ერთერთი მანუსკრიპტი.

კაროლინგების ეპოქის ხელოვნება

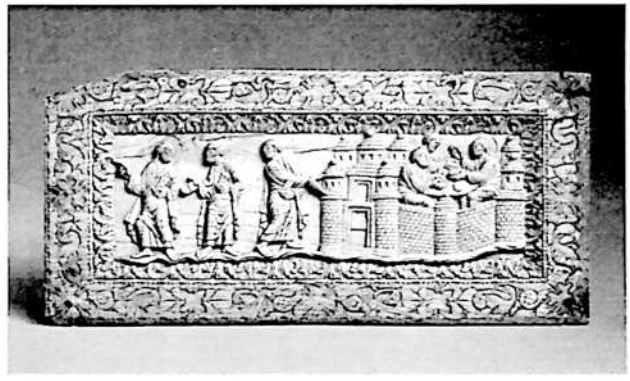
VII საუკუნის ბოლოს ავსტრაზიის მმართველებმა (მაიორდომებმა) შეცვალეს მეროვინგების გვარის ბოლო, „ზარმაცი მეფეები“ და, კარლოს დიდის მეთაურობით, ხელში ჩაიგდეს ფრანკების გაერთიანებული სახელმწიფოს მართვის სადავეები. კარლოს დიდის (768-814 წწ.) სახელის მიხედვით, ახალ დინასტიას ეწოდა კაროლინგური. კარლოსმა თავისი ეგიდის ქვეშ გააერთიანა ევროპის ქრისტიანი ქვეყნები და დაეპატრონა უძველესი დინასტიის დედაქალაქს – რომს. იმ დროს ძლევამოსილ მონარქებს – ბიზანტიის იმპერატორსა და ბაღდადის ხალიფას – კარლოსმა წარუდგინა რომის იმპერიის აღორძინების იდეა დასავლეთში.

კარლოსი ძალას არ იშურებდა განათლების სფეროს გაფართოებისათვის, მან სასახლის კარზე თავი მოუყარა სწავლულებს და, ამიტომ, სასახლის კარის კულტურული ცხოვრების გამოცოცხლების პერიოდს, ხშირად, „კაროლინგურ აღორძინებას“ უწოდებენ. კაროლინგურ კულტურას, ძირითადად, ასაზრდოებდა არა წარმართული ანტიკურობა, არამედ ქრისტიანული „ანტიკურობა და ადრეული შუა საუკუნეების ანტიკური ტენდენციები“.[11]

VIII საუკუნის ბოლოსა და IX საუკუნის ფრანგული სახელმწიფოს არქიტექტურაზე მსჯელობა შესაძლებელია, ჩვენამდე მოღწეული, რამდენიმე ნაგებობით, არქეოლოგიური მონაცემებითა და წერილობითი წყაროებით. უკვე მეროვინგების ეპოქაში შეიმუშავეს არქიტექტურის რიგი ახალი სახეობა. მათ შორის აღსანიშნავია ბურგი – გამაგრებული სამხედრო ბანაკი, რომელმაც, დროთა განმავლობაში, ფეოდალის რეზიდენციის ფუნქცია შეიძინა. ბურგის ნაგებობათა შორის თხრილით გარსშემორტყმული მაღალი კოშკი მომდევნო ხანის დონჟონის, ანუ შუა საუკუნეების ციხე-ქალაქის სახეობის წინაპირობა იყო.

ადრეულ შუა საუკუნეებში ფრანკ მეფეებს არ გააჩნდათ მუდმივი ადგილსამყოფელი: მონარქი, სასახლისკარის ამალით „მომთაბარეობდა“ ერთი დასახლებიდან მეორეში. მხოლოდ, კარლოს დი-

დის დროს, მამამისისათვის ძალზე ძვირფასმა მამულმა – პფალცმა, ახენში, დედაქალაქის მსგავსი სახე მოირგო. ახენის საიმპერატორო პფალცის წინამორბედად მიჩნეულია, საერო და საკულტო ნაგებობების გამაერთიანებელი, სასახლეები ლატერანსა და კონსტანტინოპოლში. მსგავსად, ახენშიც ორი ცენტრი მოიაზრებოდა – სატახტო დარბაზი და სასახლისკარის კაპელა. უკვალოდ დაკარგული სატახტო დარბაზის ორგინალურ სახეზე მსჯელობა, სამწუხაროდ, შესაძლებელია, მხოლოდ, არქეოლოგიურ მონაცემებზე დაყრდნობით. დაგრძელებული გეგმა ზომით ბევრად უფრო მოკრძალებული იყო, ვიდრე ბასილევსის სასახლე კონსტანტინოპოლში, მაგრამ უფრო განიერი და ფართო, ვიდრე პაპის მისაღები ლატერანში. მიუხედავად გვიანი პერიოდის გადაკეთებისა, ახენის კაპელამ (აკურთხეს 805 წ.) შეინარჩუნა პირვანდელი სახე. კაპელის მშენებელთა შთაგონების წყაროდ მიჩნეულია სან ვიტალეს ეკლესია რავენაში, კაპელის არქიტექტორად წყაროები ასახელებენ ფრანკ ოდოს მენციდან. თუმცა, კაპელას ატყვია, ანტიკუ-



ზიარება, რელიეფი სპილოს ძვალზე, 850-900 წწ.

რობის მცოდნის, კარლოს დიდის მრჩეველისა და ბიოგრაფის, ეინჰარდის ხელიც. ახენის კაპელაში განხორციელებული იყო, მანამდე გალიის საკულტო ნაგებობებისათვის უცხო, სახელმწიფოებრივი იდეა. კაპელა სახელმწიფო და საეკლესიო რელიქვიების საცავის როლსაც ითავსებდა. ამიტომ, გასაგები ხდება მისი ცენტრული დაგეგმარება, რადგან, არსებითად, მასში აისახა ერთიანობისა და ცენტრალიზაციის

კონცეფცია. თექვსმეტწახნაგოვანი ნაგებობის ინტერიერში წარმოდგენილია რვაკუთხოვანი გუმბათის შიდა სივრცე. რავენას, ცნობილ, ეკლესიასთან მსგავსების მიუხედავად, ახენის განსხვავებული შინაარსის, კაპელაში წინა პლანზე წამონეულია სივრცის სტატიკურობა, დომინანტური კედლის მასა და ქვემო იარუსის ბურჯები, დამძიმებულია თაღედის კონსტრუქცია, მაშინ, როდესაც თაღედის დაგრძელებული პროპორციებისა და მწყობრი სვეტებისა და კარნიზით გამოყოფილი, სინათლით სავსე საიმპერატორო ზემო ზონა, ზეცისაკენ სწრაფვის, მიუწვდომელის შთაბეჭდილებას ბადებს. კაპელაში ხაზგასმულია ცისა და მიწიერის დრამატული კონფლიქტი.

თითქმის, ერთდროულად, ახენის პფალცის პარალელურად, ჩრდილოეთ საფრანგეთში დაიწყეს სან-რიკიეს მონასტრის, ე.წ. ცენტულას, მშენებლობა.[12] ყურადღებას იპყრობდა სააბატოს მთავარი ეკლესია, რომელიც დასავლეთის მხრიდან დასრულებული იყო, კვადრატულ ფუძეზე დაყრდნობილი, მრავალსართულიანი იარუსით – ვესტვერკით, რომელიც, შუა საუკუნეებში, ხის მრგვალი კოშკებით გვირგვინდებოდა და, ფაქტობრივად, მეროვინგების ეპოქაში დაწყებული, ევროპის ჩრდილოეთისათვის, სპეციფიკური საკულტო ნაგებობის დინამიკური სილუეტის ძიების მცდელობა იყო.

კაროლინგების არქიტექტურის სიახლის – ვესტვერკის – დანიშნულება, თანამედროვე მეცნიერებაშიც დისკუსიის საგნად რჩება, რადგან IX ს. ნიმუშებიდან, მხოლოდ, რამდენიმეა შემორჩებილი. ჩვენამდე, თითქმის უცვლელი სახით მოაღწია სააბატო კორვეის (873-884) ეკლესიის ვესტვერკმა – შატრით დაგვირგვინებულმა, ემპორებიანმა, ორსართულიანმა დარბაზმა. ფასადის მხრიდან აღმართულია ორი სწორკუთხა კოშკი. ვესტვერკების კომპოზიციამ, რიგ მკვლევარს აფიქრებინა, რომ რადგან შუა საუკუნეების ტაძარი ზეცისაკენ სწრაფვის განსახოვნებაა, ეკლესიის ეს ნაწილი მოიაზრებოდა, როგორც ციხე-სიმაგრის კარიბჭის სიმბოლო, უწმინდესი სივრცის მცველი ვესტვერკი, იგი აგრეთვე, აერთიანებდა წმინდა ადგილისა

და სატახტო დარბაზის ფუნქციებს, ე.ი. აქცენტირდებოდა საეროსა და სასულიეროს მჭიდრო ურთიერთკავშირი. იმავდროულად, ვესტვერკმა ფეხი მოიკიდა გერმანიის არქიტექტურაშიც, სადაც დიდი ხნის მანძილზე დომინირებდა იმპერიული იდეები.

ტაძრის მშენებლობის მეორე მიმართულებამ არსებითად შეცვალა ნაგებობის კომპოზიციური სტრუქტურა. ადრეული, ცალმხრივად ორიენტირებული ბაზილიკა ადგილს უთმობს ორი საპირისპირო ცენტრის ტაძარს. იგივე მიმართულებით, თუმცა, სხვაგვარად, გამოიყურებოდნენ, საპირისპირო ბოლოების, აფსიდებიანი ეკლესიები. ევროპაში კონტრაფსიდის გამოყენების ერთ-ერთი ადრეული მაგალითია ეკლესია ფულდეში, რომელსაც 791-819 წლების გადაკეთებისას დაუმატეს მეორე ტრანსეპტი და პატრონიკე. კონტრაფსიდა არა მხოლოდ სტატიკურ კომპოზიციას, არამედ ეკლესიის ჩაკეტილობას, მის გარე, რეალურ სამყაროდან განდეგილობას უს-



ებოს სახარების მინიატურა, მათე მახარებელი

ვამდა ხაზს. მსგავსი ტენდენციები ვლინდება სამონასტრო კომპლექსების დაგეგმარებაშიც. სანკტ-გალენის მონასტრის ბიბლიოთეკაში (შვეიცარია) დაცულია უმნიშვნელოვანესი დოკუმენტი რომლის თანახმად რეიხენაუში, 882 წლამდე შეიმუშავეს სამონასტრო ნაგებობის გეგმა, რომელიც გამიზნული იყო უკვე არსებული სავანის რეკონსტრუციისათვის. რეგულაცია და ფუნქციურობა – სანკტ-გალენის გეგმის ძირითადი მახასიათებელია. მონასტერს გარს ერტყა სამეურნეო შენობები: ხელოსნების სახლები, ბაღები და ბოსტნები, საავადმყოფო, სასაფლაო პატარა კაპელებით, სკოლა, აბატის საცხოვრებელი სახლი და სხვა. ყოველი მათგანი ხის კარკასით – ფახვერკით – შენდებოდა, ქვით კი – უფრო მნიშვნელოვანი ნაგებობები: ეზოს – კლუატრის – ჩრდილოეთ, აღმოსავლეთ და სამხრეთ მხარეებზე განლაგებული ტაძარი, დორმიტორიუმი (საძინებელი) და რეფექტორიუმი (სატრაპეზო). მთავარი სიწმინდის, სანკტ-გალენის, მსახურებისათვის გამიზნული გეგმა – სამნავიანი ბაზილიკა ტრანსეპტითა და პატრონიკეთი – თავისი ზომებით ბევრად აღემატებოდა დანარჩენ ნაგებობებს. აქა-იქ გაბნეულმა საკურთხევლებმა ახლა ერთ შენობაში – ნავის მხარეების კაპელებში – მოიყარა თავი. ეკლესიას მთავარი შესასვლელი სამხრეთიდან ჰქონდა, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ბოლოებს „კეტავდა“ აფსიდები. ინტერიერის სივრცის ჩაკეტილობა გეგმის ძირითადი იდეის ლოგიკას ეხმიანებოდა.

კაროლინგების ეპოქის საეკლესიო მშენებლობაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა კრიპტებს ენიჭებოდათ. ფაქტობრივად, კაროლინგური კრიპტა მეორე ეკლესია იყო ტაძარში, ისე როგორც ტრიუმფალური ნაგებობა წმინდანის საფლავზე.

კაროლინგური ეპოქის, ჩვენამდე მოღწეულ ძეგლებს შორის, ყურადღებას იპყრობს, ლორშეში, ნაგებობის დარბაზის მეორე სართულზე განთავსებული „კარიბჭეები“. არქეოლოგიური გათხრების მონაცემების თანახმად, შენობა კომპლექსის შემადგენელი იყო (774 წლიდან–IX საუკუნემდე). ლორშეს კარიბჭეების კომპოზიცია – ორი იარუსი, თაღედის სამი ღიობი, ნახევარს-

ვეტები და პილასტრები – იმპერატორული რომის ტრიუმფალურ თაღებს ეხმიანებიან. ანტიკური რემინისცენციების მიუხედავად, კარიბჭის ზედა დარბაზი, მაინც, შუა საუკუნეების ხელოვნების პირმშოა. არქიტექტორებისათვის განმსაზღვრელი აღმოჩნდა (გამორიცხული არ უნდა იყოს, რომ ოსტატები სამხრეთ გალიის მობინადრენი იყვნენ, სადაც ჯერ კიდევ ცოცხლობდა ანტიკური ტრადიციები) ინკრუსტრირებული ორნამენტით უხვად შემკული კედლის სიბრტყე. ცნობილია, რომ, XX საუკუნის დასაწყისში, ინტერიერში, გვიანი შუა საუკუნეების ფრესკის ქვეშ აღმოაჩინეს რომის სასახლეების არქიტექტურული დეკორატიული მოხატულობების პროტოტიპი.

კაროლინგების პერიოდის მონუმენტური ფერწერა არასახარბიელო სახითაა ჩვენამდე მოღწეული. თუმცა, როგორც ცნობილია მოხატულობა ამშვენებდა, როგორც საკულტო, ისე საერო შენობებს. IX საუკუნეში, მოზაიკებითა და ფრესკებით იფარებოდა იმპერატორის სასახლისა და საეპისკოფოსო რეზიდენციის კედლები. მოხატულობაში ქება-დიდებას ასხამდნენ, როგორც ბიბლიურ მეფეთა და ანტიკურ მხედართმთავართა სიმამაცეს, ისე კაროლინგების სუვერენების მიერ მოპოვებულ გამარჯვებებს. XIII საუკუნეში, ბიზანტიაში გაჩაღებული, ხატმებრძოლთა და ხატთაყვანისმცემელთა ჭიდილის მიმართ კარლოსმა და მისმა გარემოცვამ ნეიტრალური პოზიცია დაიკავეს. ნიკეის 787 წლის გადაწყვეტილებების პასუხად შედგენილი „კარლოსისეული წიგნები“ (Librie Carilini) არ უარყოფდა ეკლესიების მოხატვას გამოსახულებებით, თუმცა, უგულვებელყოფდნენ მათ საკრალურობას და უპირატესობას ანიჭებდნენ სიტყვას; დომინირებდა წმინდა გამოსახულებათა დიდაქტიკური ფუნქცია. ამ დროის გამოჩენილი ავტორი, რაბან მავრი, „კარლოსისეული წიგნების“ სულისკვეთებით წერდა: „გამოსახულება, მხოლოდ, წამიერად გვიტაცებს <...> და იგი არ არის რწმენის ღირსი, რადგან ამახინჯებს საგანთა ჭეშმარიტ არსს; მხოლოდ დაწერილი სიტყვაა გზის მანათობელი“.[13] ამიტომ, აუცილებლობას წარმოადგენდა გამოსახულების თანადანართი სიტყვები.

ხატმებრძოლთა დებატების გავლენა ოდნავ



იოანე მახარებლის სპილოს ძვლის რელიეფი, IX ს.

შეიმჩნევა მეცნიერის, პოეტის, ანტიკურობის მცოდნის და კარლოს დიდის მრჩეველის, არქიეპისკოპოსის, ტეოდულფის, პირადი ორატორიუმის, ჟერმინიი-დე-პრეს ჩვენამდე მოღწეულ მოზაიკაში[14] (დაახ. 806 წ., საფრანგეთი). აქ წარმოდგენილ კომპოზიციას ანალოგი არ გააჩნია, არც ბიზანტიურ და არც რომის ხელოვნებაში; ფიქრობენ, რომ იგი ეპისკოპოსის იგავური თხზულებაა.

IX საუკუნის მონუმენტური ფერწერის განვითარების ტენდენციები ნათლად გამოვლინდა სან-ჟერმენის ეკლესიის კრიპტორიუმის ფრესკებში (ოსესი, დაახ. 850 წ.), იტალიურ ტიროლში, მალესეში, სან ბენიდეტოს მოხატულობაში (881 წლამდე) და მიუსტერეში, სანკტ იოჰანის ეკლესიის (IX ს. ბოლო, გრაუბიუნდენი, შვეიცარია) მოხატულობებში. ოსერეს მონუმენტური ფრესკები, თხრობის დამაჯერებლობითა და ცხოველმყოფელობით გამოირჩევიან. კაროლინგურ ეპოქაში ჯერ კიდევ ცოცხლობდა პორ-

ტრეტული გამოსახულების ტრადიცია. მალესაში, ტაძრის აღმოსავლეთ კედელზე, შემორჩენილია დონატორებისა და აბატის (ტაძრის მოდელითურთ) გამოსახულებები.

ნაწარმოები, რომელმაც იწინასწარმეტყველა უფრო გვიანი პერიოდის საეკლესიო არქიტექტურის სისტემები – მიუსტერის დეკორია. ხუთი რეგისტრის მომცველი ფერწერა სწორკუთხა მონაკვეთებად იყო დაყოფილი. ადრეული ქრისტიანობის, მიუსტერის ფრესკების პირველ თხრობით ციკლებში გაერთიანდა ბიბლიურ პერსონაჟთა ცხოვრებისა და, საგულდაგულოდ დამუშავებული, სახარების ეპიზოდები. დასავლეთი კედელი ეკავა საშინელი სამსჯავროს უზარმაზარ გამოსახულებას. დაძაბული ემოციური ატმოსფერო აქცენტირებული იყო ყავისფერი და, ნაცრისფერი ნიუანსების, ცისფერი ტონებით, ზემო ზონა კი ღია საღებავების ენერგიული მონასმებით იყო შესრულებული.

კაროლინგური ფერწერა უფრო სრულად განხორციელდა წიგნის მინიატურაში, რომლის გავლენა იგრძნობოდა იუველირულ ნიმუშებსა და სპილოს ძვლის ნაკეთობებზე. წიგნის ფერწერის ისტორიის ახალი ეტაპის მაუწყებელი გახდა, კარლოს დიდისათვის განკუთვნილი, გოდესკალკის მიერ, 783 წ. დაწერილი, სახარების ტექსტების სია (პარიზი, ნაციონალური ბიბლიოთეკა). მდიდრულად მორთული ეს ხელნაწერი, ოქროსა და ვერცხლის შრიფტით, შესრულებულია მენამულ პერგამენტზე.[15] გოდესკალკის სახარებაში, დეკორატიულ საწყისს უპირისპირდება და დომინირებს სახვითი ტრადიცია. მინიატურებში, სიბრტყეზე მიჯაჭვული, დახვეწილი გრაფიკულობა, ხაზების ორნამენტული თამაში ერწყმის ადამიანის ფიგურის მნიშვნელოვანებას. 810 წლამდე სიახლე „ეწვია" კარლოს დიდის სასახლის სახელოსნოსაც. აქ დამზადებულ, გოდესკალკას ხელოვნების ნიმუში გაერთიანდა, აბატისა ადას სახელის მიხედვით, „ადას ჯგუფში" (რომლისთვისაც, 803 წ. შეასრულეს სახარება. ტრილი, ქალაქის ბიბლიოთეკა). გოდესკალკას შთამომავლები, უპირატესად, ეყრდნობოდნენ იტალიიდან ან ბიზანტიიდან შემოტანილ ხელოვნების ნაწარმოებებს.

მეროვინგების შემდეგ „ადას ჯგუფის“ მინიატურის სიბრტყის დეკორატიული მოხატულობა კვლავ შეიცვალა სივრცის გამოხატვის მცდელობით. სივრცის გარემოს ქმნის ნიშებში განთავსებული მახარებლების არქიტექტურული ფონი. სუასონში, სენ მედარის მონასტრის „სახარების“ მინიატურების ავტორმა (IX საუკუნის დასაწყისი, პარიზი, ნაციონალური ბიბლიოთეკა) კომპოზიციაში – „სიცოცხლის წყარო“ – ააგო სიღრმისაკენ მიმართული, რთული კულისები. ადრეული კაროლინგური ეპოქის სრულყოფილი ნაწარმოები – „კოდექსი სენ მედარადან“ – სახეების ემოციური ჟღერადობით ხასიათდება: ხან შთამაგონებელი და ფიქრს მიცემული, ხან ზეციდან გარდამოსული სიტყვებით აღელვებული, მახარებლების სახეებია წარმოდგენილი.

ანტიკურ პროტოტიპებთან უფრო ახლოა, „კორონაციული სახარების“ (VIII ს., ვენა, ხელოვნების ისტორიის მუზეუმი)[16] ირგვლივ დაჯგუფებული, სასახლის კარის სკოლის ნაწარმოებები. ვენის კოდექსი შემკულია, თავისუფალ სტილში შესრულებული, ფერწერული მინიატურებით. ფიგურების კეთილშობილი იერი და მოცულობა, პეიზაჟური ფონი, სიმბოლოების გარეშე მყოფი მახარებლები, მიმანიშნებელია იმისა, რომ მინიატურისტი ეყრდნობოდა ადრეული ხანის ნიმუშებს.

ახენის ტაძრის საგანძურის (დაახ. 810 წ.) „სახარების“ მინიატურებში ვენის კოდექსის მინიატურების ამაღლებული სტილი შეცვალა მახარებლების უფრო მშფოთვარე სახეებმა. გაცხადების დაძაბული მოლოდინი ცხადყოფს თუ რა მიმართულებით მიმდინარეობდა გვიანი ანტიკური მემკვიდრეობის გადამუშავება. მინიატურის ამ სტილმა განვითარების მწვერვალს მიაღწია რეიმსის სკოლის ხელნაწერებში.[17] კანონების საზღვრებს არ სცილდებოდა რეიმსის ოსტატების, როგორც მღელვარებით აღსავსე ატმოსფერო, ისე თემის თავისუფალი ინტერპრეტაცია. ევანგელისტები, ცნობილ, „ეპისკოპოს ებოს სახარების“ (835 წლამდე, ეპერნე, მუნიციპალური ბიბლიოთეკა) გვერდებზე წერენ წიგნებს ან ექსტატიკური შთაგონებით შეპყრობილნი, ყურს უგდებენ ზეციურ ხმებს. ფიგურები გან-

ლაგებულია სირვცეში, დრაპირების მშფოთვარე ხაზები ეტმასნება სხეულს, ემოციურადაა დაძაბული პეიზაჟი. რეიმსის ოსტატების ძირითადი სახვითი საშუალება ხაზი, ჩქარი და მოკლე შტრიხებია, აგრეთვე,გარდამავალი ტონებისა და ფერადი ხაზებიდან უმალ წარმოქმნილი ფერადი ლაქები. რეიმსის მინიატურისტების მსოფლმხედველობის ინტერპრეტაციაში უპირატესობა ენიჭება უბრალოდ და დამაჯერებლად გადმოცემულ დრამატულ განცდას.

შუა საუკუნეებში, სახარებასთან ერთად, დიდი ყურადღება ექცეოდა ფსალმუნებს; მისი სიმბოლოებითა და ალეგორიებით გაჯერებული პოეტური ტექსტები მინიატურისტებს რთული ამოცანის წინაშე აყენებდა. კაროლინგურ ეპოქას განეკუთვნება ორი, შესანიშნავად ილუსტრირებული, ძველი აღთქმის თხზულება: უტრეხის ბიბლიოთეკაში დაცული კოდექსი (დაახ. 830წ.) და ამავე პერიოდის სია შტუტგარდში. უტრეხის ფსალმუნმა წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახ-



ღვთისმშობლის ეკლესიის პერსონიფიცირება,
სპილოს ძვალი, აახენი. 800-825 წწ.

დინა შუა საუკუნეების ხელოვნების ოსტატებზე. უტრეხის ფსალმუნის გავლენამ გასტანა XII საუკუნემდე. ხელნაწერის ილუსტრაციები შესრულებულია კალმით და უსისტემოდ თავისუფლადაა გაბნეული გვერდებზე. აღსანიშნავია, რომ გადამწერი და მხატვარი სხვადასხვა წყაროთი საზრდოობდნენ: სახვითი რიგი, ხშირ შემთხვევაში, არ ემთხვევა ტექსტს,[18] ხან ილუსტრაცია არ ემთხვევა ტექსტის მოცულობას ან გულუბრყვილო ბუკვალობა იჩენს თავს. ყოველ ფსალმუნს თან ახლავს დინამიკური, ურთიერთშემცვლელი, სხვადასხვა ეპიზოდი – ბრძოლები, მწვალებლობა, პროცესიები, ნადიმები, ნადირობა, ტაძრები და ციხე-სიმაგრეები, სკულპტურული მონუმენტები, გორაკები და ხეები, ლომები, ცხენი კვიცით და სხვა – უწყვეტად გაჰყვება ხელნაწერის გვერდებს. ძალზე შთამბეჭდავია, იმპროვიზაციული ხასიათის, ეპიურ მანერაში შესრულებული ნახატები. ოსტატებმა საშური გამომგონებლობით მოახერხეს რამდენიმე სახის ვარიაციული ფორმით წარმოდგენა.

40-იან წლებში, შემოქმედებითი აღმავლობის გზას დაადგა, სასახლისკარის სკოლის ტრადიციების მიმდევარი, ტურის სკოლა (853 წლამდე). იმავდროულად, კარგად ერკვეოდნენ რა ძველ ხელნაწერებში, რეიმსის სკოლის მიერ დასახული ამოცანების ათვისებაც შესძლეს. ტურის სკოლის, თავშეკავებული და ზეიმური, მინიატურების სტილის მწყობრი აღნაგობის კომპოზიციების ყოველი სცენა ღრმა შინაარსის მატარებელია. თავდაჯერებული, მოძრავი ფიგურების ვნებებსა და მღელვარებას აწონასწორებს მთავარი მოქმედი პირის ღირსებით აღსავსე სიმშვიდე.

ტურის სკოლაში ახლებურადაა გაგებული გამოსახული სივრცე, რაც თვალსაჩინო ხდება წარმოდგენილი ორი ხელნაწერის მინიატურების, „მუციე-გრანდვალის ბიბლიასა“ (დაახ. 840 წ., ლონდონი, ბრიტანეთის მუზეუმი) და ტურის აბატის, გრაფ ვივიანის შეკვეთით შესრულებულ, ბიბლიური ტექსტის სიის შედარებისას (845-846 წწ., პარიზი, ნაციონალური ბიბლიოთეკა). „გრანვალის ბიბლიის“ მხატვრების მინიატურის კომპოზიციაში – მოქმედი პირების დრაპირება, ინტერიერის პერსპექტიული ინტერპრეტაცია,

პეიზაჟის გადმოცემა – ჯერ კიდევ საგრძნობია გვიან ანტიკური ნაწარმოებების გავლენის კვალი. „ვივიანის ბიბლიის“ მხატვრებმა, წარმოადგინეს რა გრაფის მიერ კარლოს მელოტისათვის ხელნაწერის გადაცემის საზეიმო სცენა, სივრცე უკვე იერარქიულად გაიაზრეს, ანუ ფიგურები, მათი საზოგადოებრივი წოდების მიხედვით, განთავსებულია ვერტიკალურად – ქვევიდან ზევით.

IX საუკუნის შუა პერიოდში, მეცის ტაძრის სკრიპტაში დაამზადეს რიგი ღირსშესანიშნავი კოდექსი, რომელთა შორის გამორჩეულია, კარლოს დიდის უკანონო შვილის, ეპისკოპოს დროგონისათვის დაწერილი, სცენებითა და მსხვილი ინიციალებით აღჭურვილი მანუსკრიპტი.

კაროლინგური ეპოქა ჯერ არ იცნობდა მონუმენტურ პლასტიკას, ამიტომ სკულპტურა სჯერდებოდა სპილოს ძვალზე კვეთისა და იუველირული ნაწარმის მცირე ფორმებს. უფრო წარმატებით მოღვაწეობდნენ ბრინჯაოს ჩამოსხმის ტექნიკაში: ახენის კაპელის კარებები და გისოსები, ე.წ. ლაგობერის ტახტი (პარიზი, ნა-



წმ. წყლის ჭურჭელი – სიტულა, საფრანგეთი, 860 წ.

ციონალური მუზეუმის ორდენების კაბინეტი) და მცირე ზომის (24 მ სიმაღლის) კაროლონგების ხელისუფალის ცხენოსნური ქანდაკება მენცეს ტაძრიდან (დაახ. 860 წ., პარიზი, ლუვრი),

რომელსაც, ხშირად, კარლოს დიდის გამოსახულებად მიიჩნევდნენ.

ადრეულ შუა საუკუნეებში, სპილოს ძვალი, როგორც მასალა, დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. ჩვენამდე მოღწეული, კაროლინგური სპილოს ძვლის ფირფიტები, ძირითადად, წიგნის პერანგებად გამოიყენებოდა. ადრეული ხანის ნიმუშები V და VI საუკუნეების ხელოვნების დიდ გავლენას განიცდიან: კარლოს დიდი და მისი გარემოცვა მათში ხედავდა დიდებისა და ტრიუმფის სულისკვეთებას. კარლოს დიდის სასახლის კარის ოსტატები რეპრეზენტატულ კომპოზიციებსაც არ გაურბოდნენ. თუმცა, სტილურად, რელიეფები და მანუსკრიპტები წარმოდგენილი არ იყო, როგორც ერთი მთელი: როგორც სპილოს ძვლის მკვეთელის, ისე ფერმწერის შთაგონების ამოსავალი არაერთგვაროვნებით ხასიათდებოდა. მსგავს ნაწარმოებთა შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს „ლოშეს სახარების" ორი ფირფიტა (დაახ. 810 წ., ვატიკანის ბიბლიოთეკა და ვიქტორიასა და ალბერტის მუზეუმი, ლონდონში). ფირფიტების თავდაპირველ ამოსავალს, VI ს. დასაწყისის, აღმოსავლეთ ქრისტიანობის დიპტიხი წარმოადგენს. კაროლინგური ეპოქის ოსტატების ინტერპრეტაციით, ნაკვეთ ნიმუშებში აქცენტირებულია გრაფიკულობა, რაც შეეხება პერსონაჟების სულიერ განწყობილებას – იგი გამარტივებულია.

IX საუკუნის შუა პერიოდში, შემოქმედებით ასპარეზზე გამოვიდა და წარმატებას მიაღწია მეცას სკოლამ, რომელიც განსაკუთრებული გულისყურით ეკიდებოდა ვნებათა სცენებს. თუ მეცას სკოლის უფროსი თაობა, ძირითადად, ეყრდნობოდა გვიანანტიკურ ნიმუშებს, ოსტატების ახალი თაობისათვის უფრო მისაღები აღმოჩნდა ამაღლებული, დრამატული სცენების განსახოვნება.

კაროლინგების ეპოქის არაერთგვაროვანი სტილის ხელოვნება საზრდოობდა განსხვავებული ლოკალური მიმართულებით, მაგრამ, ანტიკურ ტრადიციებზე დაყრდნობით, მაინც დიდი როლი ითამაშა და, ფაქტობრივად, ბიძგი მისცა ევროპული მხატვრული შემოქმედების შემდგომი ევოლუციის პროცესს.

რომანული ხელოვნება

დასავლეთისა და ცენტრალური ევროპის კულტურა X-XII საუკუნეების პირველ ნახევარში

X საუკუნის დასაწყისში ევროპა კრიზისს განიცდიდა. ჯერ კიდევ, უკანასკნელი კაროლინგების დროს, სრულიად უმწეოდ გამოიყურებოდა ხელისუფლება და პაპის კარი. მიწების ფეოდალური დაქუცმაცების პროცესს დაემატა პოლიტიკური კრიზისი – ჩრდილოეთიდან შემოიჭრნენ ნორმანები, აღმოსავლეთიდან კი – უნგრელები. ხმელთაშუაზღვის რეგიონებს არაბები ატერორებდნენ. მაგრამ, იმავდროულად, ევროპულ საზოგადოებაში მიმდინარე სტაბილიზაციის პროცესებმა – ფეოდალური მიწების საბოლოო განაწილება, ხელოსნობის სოფლის მეურნეობიდან გამოყოფა, ფეოდალური წყობის პოლიტიკური დოქტრინის შემუშავება – რომელმაც შესაძლებელი გახადა, ფეოდალურ ფორმაციაში ჩანასახის სახით არსებული, ისტორიული პროგრესის რეალიზაცია, შედეგად, განვითარებული ფეო-



ტუმის საკათედრო ტაძარი, პოლონეთი, X ს.

დალიზმის ეპოქაში, შუა საუკუნეების „სამყაროს სურათი“ უკვე მკაფიო კონტურების სახით წარმოჩინდა.

არქიტექტურა და სახვითი ხელოვნება ცვლილებებს მხატვრული სტილის ფორმირებით პასუხობს, სტილისა, რომელსაც ფრანგმა არქეოლოგებმა „რომანული“ უწოდეს. რომანულ ხელოვნებაში ჩამოყალიბებულმა, შედარებით

ერთიანმა მხატვრულმა სისტემამ, მხატვრულ ფორმებში შესძლო თანამედროვე მსოფლწესრიგის ასახვა. დასავლეთ ევროპის, X-XII საუკუნის პირველი ნახევრის, საკმაოდ მკაცრი შინაგანი სტრუქტურის, მრავალფეროვანი, ცვალებადი და კონტრასტული სამყაროს ერთ, მყარ, უნივერსალურ ფორმულაში გამოხატვა, რასაკვირელია, შეუძლებელი იყო.

დასავლეთ ევროპაში დასახული ამ ეპოქის ეკლესიის გაძლიერებისა და გაერთიანების რეფორმატული იდეა, მხოლოდ, X საუკუნეში განხორციელდა, კერძოდ, ბურგუნდიის მონასტერში – კლიუნში. მაშინ, როგორც ცნობილია, სახელმწიფოსაგან დამოუკიდებელი, ცენტრალიზებული, ეკლესია, მხოლოდ, რომის პაპს ემორჩილებოდა. დაქუცმაცებულ ევროპაში, „კათოლიკურმა ეკლესიამ მოიპოვა რა მონოპოლია განათლებაზე, კულტურის ძირითად მიმართულებებზე, იგი წარმოადგენდა ფეოდალური სისტემის, მსხვილ, ინტერნაციონალურ ცენტრს".[19]

შუა საუკუნეების ცნობიერება ნელი ტემპით ითვისებდა და ითავისებდა ახალი სამყაროს სტრუქტურასა და დინამიკას. რომანიკის წარმოშობისა და მისი განვითარების პირველ ეტაპზე, საგნობრივი ხასიათის წარმოდგენების აზროვნება ჯერ კიდევ ვერ ჯდებოდა მკაცრი ლოგიკის საზღვრებში. ცნობილია, რომ, XII საუკუნის პირველ ნახევარში მცხოვრებ, გონორია ავგუსტოდუნელის ტრაქტატში, „სამყაროს არსის შესახებ", ავტორის შეხედულებები დაყვანილი იყო, მისთვის ცნობილ და მისი რწმენისათვის მისაღებ, საგნების მჭვრეტელურ აღწერითობაზე. ამ ხანის გეოგრაფიული ჰორიზონტი „მხოლოდ, მშობლიურ სამრეკლოდან საწვდომ ჰორიზონტს წარმოადგენს".[20]

შიმშილი და სიღატაკე, ფეოდალური ჩაგვრა, სასწულის მოლოდინი და რელიგიური ეგზალტაცია, ამ ეპოქის ადამიანს თავის გადასარჩენად წმინდა ადგილების თაყვანისსაცემად, მისთვის ცნობილ, სიწმინდეებისაკენ უბიძგებდა.

რომანული კულტურის განვითარებაში განასხვავებენ, ამ პერიოდისათვის შესაბამის, ორ ეტაპს. პირველი (X ს. მეორე ნახევრიდან XII ს. შუა პერიოდამდე) ხასიათდებოდა ცოდნის აკუ-

მულირებისა და მისი სისტემატიზაციის ძიებების მცდელობით – წინ წამოიწევს ადამიანური საწყისის, ძველი პოეზიის ლირიკული მოტივების ასპექტები და დიდაქტიკური სენტენციებისადმი ინტერესი. მომთაბარე გორლანდების (ვაგანტების) ტომისათვის მისაღები იყო, მხოლოდ, გრძნობადი არსებობის ფაქტი. სახვით ხელოვნებაში, ძირითადად, გამოხატავდნენ ადამიანის განწყობილებას და ქცევას, არქიტექტურაში კი ცდილობენ კონსტრუქციის თავისებურებასა და დაგეგმარების ახალ მეთოდებში გარკვევასა და მათ ათვისებას.

XI საუკუნის მეორე ნახევარსა და XIII საუკუნის მეორე ნახევარში ევროპულ კულტურაში დადგა სიმწიფისა და სიღრმისეული ცვლილებების ხანა. გავრცელდა მშობლიურ ენაზე დაწერილი ლიტერატურული ნაწარმოებები. XI და XII საუკუნეების გასაყარზე პოპულარობა მოიპოვა შუა საუკუნეების ეპოსმა, ჰეროიკულმა სიმღერებმა, საგებისა და თქმულებების პირველმა ნიმუშებმა. „სიმღერამ როლანდზე“ (დაახ. 1100 წ.) და „სიმღერამ სიდზე“ (1145), თითქოს, შუქი მოჰფინა ევროპულ



დ'არტუსის სააბატოს შვერილი აფსიდის კარნიზის მორთულობა

კულტურას. XII საუკუნის პირმშოა რაინდული სასიყვარულო პოეზია, რომელმაც „იფეთქა“ რა პროვანსალურ სამხრეთში, შემდგომ, მიმდევრები გამოუჩნდნენ ნისლიან ჩრდილოეთსა და გერმანულ აღმოსავლეთში.

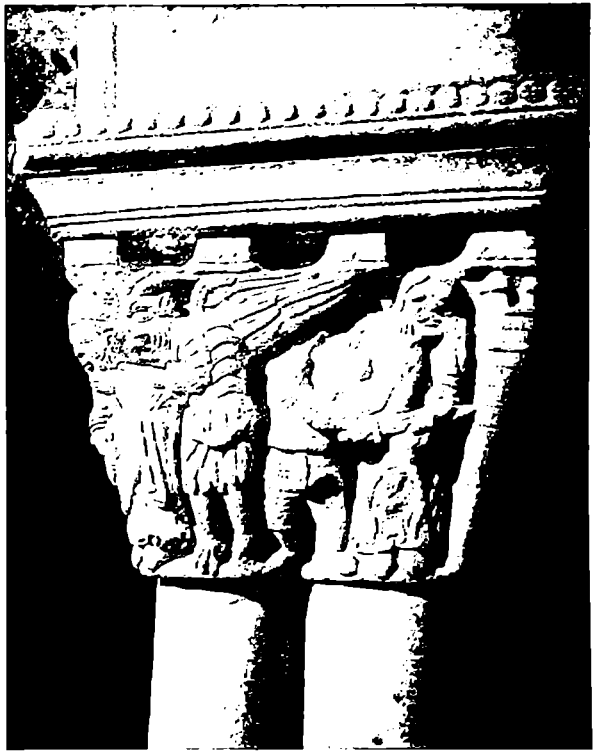
XII საუკუნის მეორე ნახევარში ჩამოყალიბებულმა სქოლასტიკამ „ავტორიტეტული ღვთისმეტყველება შეცვალა დიალექტურით“.[21] XI და XII

საუკუნეების მიჯნაზე, ანსელმ კენტერბერიელმა დაინახა ადამიანური ყოფიერების ახალი წახნაგი. მისი ცნობილი „მწამს რათა ვიცოდე“, საპირწონეა ტერტულიანეს – „მწამს, რადგან აბსურდულია“. ანსელმ კენტერბერიერის მედიტაციებში ჰარმონიული სამყაროს წვდომა ადმიანის სულიერ გამოცდილებას ემყარება. ადამიანის სულიერი სამყარო ბერნარ კლერნოსელის (1091-1153) ყურადღების ცენტრშიც ექცევა, რომლის ვნებებითა და მღელვარებით გამსჭვალული ქადაგება გამიზნული იყო ადამიანის სულის გაფაქიზების, დახვეწის, დამშვიდებისა და გამხნევებისათვის.

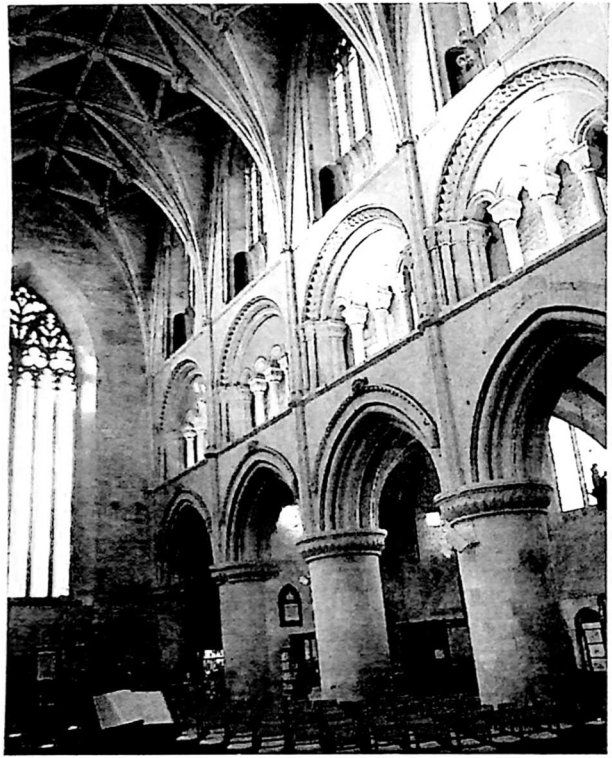
დაქუცმაცებულ ევროპაში, ხელოვნების მრავალი და არაერთგვაროვანი სკოლის არსებობის მიუხედავად, მაინც შესაძლებელია რამდენიმე, რომანული მხატვრული სინთეზის შინაარსის, ძირითადი, რიგი მომენტის გამოყოფა. ამ ხანის ფეოდალურ, აგრარულ, ევროპაში რომანული „სამყაროს მოდელის“ კონტურები, ძირითადად, არქიტექტურის ისეთ ფორმებშია წარმოდგენილი, როგორიცაა რაინდული ციხე-სიმაგრე, სამონასტრო ანსამბლი და ტაძარი. მაღალი წოდების, დიდებულის გამაგრებული საცხოვრებელი საერთოდაა დამახასიათებელი ფეოდალური ეპოქისათვის. XI საუკუნის ხის ციტადელებს ცვლის ქვის დონჟონები – სენიორის საცხოვრებელის მაღალი სწორკუთხა კოშკები. მომწიფებულ შუა საუკუნეებში, დაცვითი ნაგებობიდან ციხე-სიმაგრე იქცა ფეოდალური ექსპანსიის საშუალებად. სირიასა და პალესტინაში ციხე-სიმაგრეების გეგმა გარემოს რელიეფით იყო განსაზღვრული. კედლების ნაკლებად გამაგრებულ მონაკვეთებზე დაჯგუფებული დომინანტური კოშკები, მცირერიცხოვან გარნიზონსაც კი, ბრძოლის წარმართვის საშუალებას აძლევდა. ციხე-სიმაგრის შემადგენლობაში შედიოდა სამეურნეო ნაგებობები, წყალგაყვანილობა და წყლის ცისტერნები.

რომანული სინთეზური სტილისათვის, ძირითადად, განმაპირობებელი იყო, არა ფეოდალური საცხოვრებელი, არამედ, მხატვრულ-იდეოლოგიური, ფუნქციონალური და კონსტრუქციული პრინციპების გამაერთიანებელი, საკულტო არქიტექტურა, სადაც მთავარი იყო ეპოქის სულისკვეთების გამომხატველი, სამონასტრო ეკლე-

სია. მშენებლები – ქვის მთლელები, ფერმწერები, მოქანდაკეები, – ძირითადად, საერო ფენას წარმოადგენდნენ. მნიშვნელოვანი ნაგებობის მშენებლობის ინიციატივა, უპირატესად, საეკლესიო, სასულიერო ან საერო მაღალი წოდების პირს ევალებოდა. მომავალი შენობის ესკიზის, ხშირ შემთხვევაში კი, მოდელის მიხედვით შესრულებული არქიტექტურის სახე განსაზღვრავდა ქვის მთლელების, მჭედლების, მეაგურეებისა და მშენებლების სამუშაოებს.[22] შუა საუკუნეების დოკუმენტების მიხედვით, მათ განასხვავებდნენ შესრულებული სამუშაოს ხასიათისა და ტიპის მიხედვით. საამშენებლო ატელიეში, მოქანდაკეები არქიტექტურულ დეტალებს უმატებდნენ ფრიზებს, კვეთავდნენ პროფილებსა და სიუჟეტურ გამოსახულებებს. რომანულ არქიტექტურაში წამოჭრილი სამი პრობლემის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელი იყო არქიტექტურული გამომხატველობისა და მთლიანობის განხორციელება: იგულისხმებოდა ეკლესიის გეგმის შეს-



ეშმაკი აქეზებს იროდს ჩვილთა მოსაკლავად, სან-ხუან-დე-დუედროს მონასტრის სვეტის კაპიტელი, ესპანეთი



მალმესბურუს სააბატოს ინტერიერი

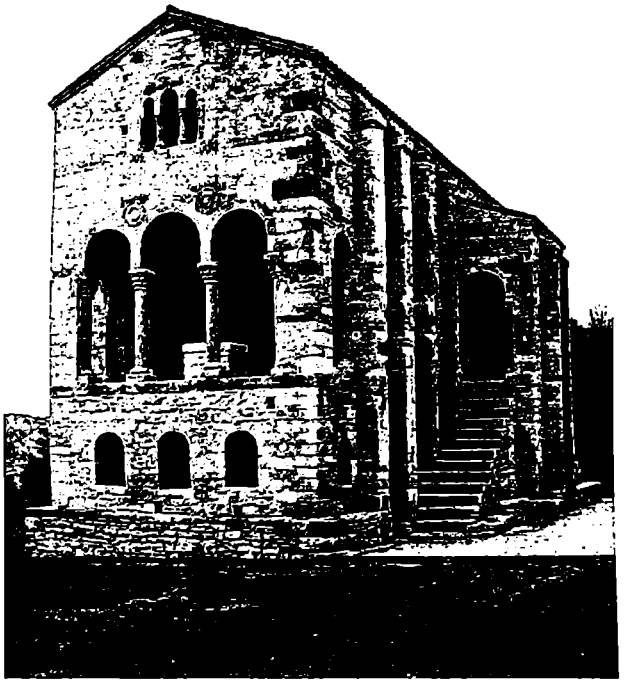
აბამისობა უკვე არსებულ კათოლიკურ კულტთან (როგორც ცნობილია, 1054 წ. გაიყო აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქრისტიანული ეკლესიები), არქიტექტურული კონსტრუქციების, უპირატესად ქვის, გადახურვის პრობლემის გადაჭრა და ამ საფუძველზე სივრცისა და ნაგებობის მოცულობების თვალსაჩინო შესაბამისობის მიღწევა.

დასავლეთში დომინანტის როლს ასრულებდა, კათოლიციზმის, ტანჯვისა და გამოსყიდვის იდეის გამომხატველი, გეგმაში დაგრძელებული, ბაზილიკური ტაძარი.

რომანული ტაძარი, ძირითადად, გეომეტრიული სიცხადისა და იოლად აღქმადი, უბრალო მოცულობების ერთობას წარმოადგენს. ეკლესიის სივრცეში მთელი განხორციელებულია, როგორც პირველელემენტის მსგავსება ან გამეორება, გაორება ან მოდიფიკაცია. მხატვრულად გარდასახული, ამგვარი სისტემა ადამიანს უქმნის წარმოდგენას, იერარქიისა და მსგავსების პრინციპებზე აგებულ, პერცელირებულ სა-

მყაროზე – მცირე, პატარა დიდის მიმართ და პირიქით. ტაძრის სტრუქტურაში, იზოლირებული სივრცე, აქცენტირებულია მასიური კედლებით, ინტერიერში კი სწორკუთხა ბურჯები და, განსაკუთრებით, ჯვრისსახოვანი ბოძების შვერილები, აღიქმებოდა, როგორც წარმოქმნილი ღიობების „მონარჩენი“ კედლის ნაწილები. კედლის მასა და ზედაპირი, რომანული ტაძრის დამახასიათებელი, ამოსავალი ელემენტი იყო.

რომანული ექსტერიერი მისი ინტერიერის სტრუქტურის გამოვლინებაა. ინტერიერის სახოვანი წყობა, თავის მხრივ, ესადაგებოდა ღვთისმსახურების ამა თუ იმ საჭიროებას. რომანული ტაძრის განივი სხეული გამოირჩეოდა ერთგვაროვანი, ხშირად, სკანდირებული რითმით. საკურთხეველის წინა ნაწილის ბოძების მძიმე „სვლას“ ამუხრუჭებდა ტრანსეპტის მკლავებისაკენ მსწრაფვი მოძრაობა და, იმავდროულად, გუმბათის სიმაღლის აქცენტირებაც. სივრცის მსგავსი „ფეთქება“ გამიზნული იყო მინიერისა



წმ. მარიამის ტაძარი ოვიედოში, ესპანეთი, 848 წ.



წმ. ისიდორეს ტაძრის ინტერიერი, ლეონი, ესპანეთი

და ზეციურის, საეროსა და საეკლესიო სფეროების ზღვარდასადებად. მოულოდნელად გაფართოვებული ტაძრის საკურთხეველის გარკვეული სივრცე ხაზგასმულად მთავრდებოდა აფსიდის ნახევარცილინდრით, კონქში კი სიმყარეს უზრუნველყოფდა კრიპტის „ქვეშეთი“. კრიპტაში შესასვლელად, საკურთხეველის ნაწილს, პატრონიკეს, ხშირად, იატაკის დონიდან, ოდნავ, მაღლა სწევდნენ. რელიქვიების კულტი საჭიროებდა დამატებით კაპელებსა და საკურთხევლებს. რადგან ყოველ მათგანში ღვთისმსახურება ერთდროულად მიმდინარეობდა, გააფართოვეს ეკლესიის აღმოსავლეთი მხარე.

პატრონიკე დაგრძელდა, ტრანსეპტი დასავლეთისაკენ გადაიხარა, მისი მკლავები კი გაფართოვდა; გეგმამ მიიღო ლათინური ჯვრის ფორმა. დამატებით საკურთხევლებსა და კაპელებში იოლად შეღწევის მიზნით, მთავარი აფსიდისა და ტრანსეპტის პერიმეტრის მიხედვით, მათ განათავსებდნენ აღმოსავლეთი მხრიდან; პატრონიკეს ირგვლივ, ხშირ შემთხვევაში, როგორც გვერდითი ნავების გაგრძელებას, აგებდნენ „დეამბულატორიებს“. გეგმის გართულებას თან მოჰყვა ცალკეული ნაწილების მოცულობებისა და, აგრეთვე, კედლის მასის ბურჯებთან ურთიერთზემოქმედების შესაბამისობის გათვალისწინების აუცილებლობა. XI საუკუნეში, როდესაც მშენებლები უკვე ფლობდნენ კამარულ კონსტრუქციებს, მეტი სიცხადე შეიძინა რომანული ტაძრის სივრცეთა შესაბამისობის არსმა. რო-

მანული ეპოქის დასაწყისში, გადატვირთული ინტერიერის სივრცისაგან განსხვავებით, კედლის ცხადი ტექტონიკის ინერტული მასა დინამიკურად განონასწორდა, ნაგებობის სივრცეზე გარსშემორტყმულ, ქვის პერანგთან.

შენობის სტრუქტურული სიცხადის მიღწევა შეუძლებელი იქნებოდა კონსტრუქციული ამოცანების (უპირატესად, გადახურვის) გადაჭრის გარეშე. ქვის შენობაში ხის კონსტრუქციები ვერ უზრუნველყოფდნენ ვერც ხანძრის თავიდან აშორებას, ვერც, მზარდი მოსახლეობისათვის, სამონასტრო ტაძრის ინტერიერის გაფართოვებას, ვერც იმგვარი არქიტექტურული ქვის კონსტრუქციების შემუშავებას, რომელიც ცალკეული მოცულობებისაგან შემდგარ ნაგებობას რითმულად ერთიან, მთლიანობად წარმოადგენდა.

რომანული ტაძრების გუმბათები ნაკლებად შეესაბამებოდა ტაძრის გეგმას. უფრო უპრიანი აღმოჩნდა ცილინდრული, ჯვრისსახოვანი კამარები, ვიდრე გუმბათები. მოხაზულობით მარტივი, მაგრამ კონსტრუქციული და მშენებლობითი ამოცანების გადაჭრის თვალსაზრისით, ძალზე რთული აღმოჩნდა ცილინდრული კამარები. მისი განმბჯენი თანაბრად ნაწილდებოდა მატარებელი კედლის მთელ სიგრძეზე და ამიტომ მთავარი ნავის ცილინდრული გადახურვის ტაძრების ინტერიერი პირქუშია და კონსტრუქციულად მძიმე. ნაგებობის ძირითადი ხაზების აქცენტირებით, კონსტრუქციის ლოგიკის აღქმას ჯვრისსახოვანი კამარა განაპირობებდა, რომლის გამოყენებისას განბჯენი კონცენტრირებული იყო მკაცრად განსაზღვრულ ადგილებზე, მაგალითად, კამარის წიბოების ბოლოებში. უპირატესად, სწორედ კედლისა და საყრდენის, შვერილით აქცენტირებული, ეს მონაკვეთი უნდა გაემაგრებინათ. ჯვრისსახოვანი კამარების გამოყენებას თან მოჰყვა საპირწონე ზეწოლა და განბჯენის ეტაპობრივად მოხსნა. ამიტომ იყენებდნენ, სხვადასხვაგვარი შესაბამისობისა და შეხამების, კამარულ სახეობას. ამ ძიებების შედეგად ჩამოყალიბდა, შუა საუკუნეების უმნიშვნელოვანესი მონაპოვარი, „ურთიერთდაკავშირებული, რომანული სისტემა“.[23]

კამარების გამოყენებამ, საერთო ლაიტმო-

ტივით გამსჭვალულ, რომანული ტაძრის რითმულ სტრუქტურას მთლიანობა შესძინა, რაც, ძირითადად, თაღის მოხაზულობის ნახევარწრემ განსაზღვრა. თაღის ნახევარწრე აგვირგვინებდა შესასვლელის პორტალს და მეორდებოდა ნავების თაღედში, კამარების ფანჯრების ღიობებში, გურტების რკალებისა და კონქის აფსიდის მოხაზულობაში. რომანული ეპოქის ოსტატები რითმს მიიჩნევდნენ ამაღლებულისა და სიდიადის გამომხატველობის ძალად.

რომანული ხანის ოსტატი მთელი გულისყურით ეკიდებოდა სინათლის პრობლემას. ინტერიერში, ხშირ შემთხვევაში, უსისტებოდ განლაგებული ფანჯრებიდან შემოსული შუქი აღიქმებოდა, როგორც ღვთაებრივი ენერგია და როგორც მატერიისა და სულის მარადიული, დრამატული ბრძოლის იდეა.

რომანული ტაძრების მოხატულობა, მხოლოდ, პროვინციულ ტაძრებშია შემორჩენილი, მიზეზი საღებავების დადების ტექნიკაში მდგომარეობდა. ფერმწერები ხატავდნენ სველ და მშრალ ბათქაშზე, იყენებდნენ წებოს საღებავებს, ტემპერას. ზიანს, განსაკუთრებით, ზედა ფენები განიცდიდნენ, დროთა განმავლობაში, ბათქაშთან ერთად საღებავებიც ცვივოდა. რომანული ფრესკის პალიტრა, როგორც წესი, შეზღუდული იყო. ფერმწერები სუფთა ტონებს იყენებდნენ, მაგრამ საღებავს ორ ფენად ადებდნენ: ყრუ ტონს ზევიდან უფრო ღიად ფერავდნენ; ამასთან, გაურბოდნენ ტექნიკის ვარიაციებს: ნეიტრალური ტონის ფენისათვის იყენებდნენ წებოს საღებავს, ხასხასა ტონისათვის საღებავს უმატებდნენ ცვილს. დასავლეთში გავრცელებულ, ბაზილიკურ ტაძარში შეუძლებელი იყო მთელი მოხატულობის ერთიანად აღქმა. ამიტომ, მოხატულობის პროგრამების ავტორები და ფერმწერები უპირატესობას ბიბლიურ სიუჟეტებს ანიჭებდნენ. შუა საუკუნეების წმინდა ტექსტის სახეობა და ინტერიერში, საკურთხეველისა და მის უკან, რთული მოძრაობით მისი განთავსება, განსაზღვრავდა სიუჟეტების თანამიმდევრობას. სიუჟეტების წყობა, ხშირად, არ ითვალისწინებდა მკაცრად დადგენილ კანონებს – რომანული ტაძრის მოხატულობის, მხოლოდ, საერთო ტენდენციებია მიღებული

მხედველობაში. აქცენტირებული იყო მთავარი აფსიდის მოხატულობა ქრისტეს დიდების გამოსახულებით, იშვიათად, ღვთისმშობლის ფიგურით. დაბლა რეგისტრებში წარმოდგენილი იყვნენ ანგელოზები, მოციქულები, ალეგორიები და პერსონიფიკაციები. იშვიათობას წარმოადგენდა ცალკეული ალეგორიული სცენები, რომელნიც, ძირითადად, კრიპტის მოხატულობის აუცილებელ, შემადგენელ მოტივს წარმოადგენდა. დასავლეთ კედელზე, იმ შემთხვევაში თუ იგი ემპორებისაგან თავისუფალი იყო, განასახოვნებდნენ საშინელი სამსჯავროს სურათს, თუმცა, მისი ნახვა შესაძლებელი იყო, მხოლოდ, საკურთხევლის წინარე, ტრიუმფალურ თაღზე. რომანული პერიოდის უმნიშვნელოვანეს მოვლენად მიჩნეულია, XI ს. მეორე ნახევრის, მონუმენტური სკულპტურული დეკორი და ტაძრის ინტერიერის საკულტო პლასტიკის განვითარება.[24]

რომანული ქანდაკების დომინანტური სახე იყო რელიეფი. სახვითი ხელოვნების სისტემაში, ქანდაკების ამ სახის ადგილს განაპირობებდა სიბრტყის ფერწერისა და სივრცის მრგვალი ქან-



ვეზელეის სააბატოს რელიეფური ტიმპანი, 1130 წ.

დაკების ურთიერთზემოქმედება, რაც რომანული ხელოვნების ამოცანების წარმატებული გადაჭრის ძირითადი მამოძრავებელი ფაქტორი იყო. ერთი მხრივ, იგი, ამ ეპოქის ადამიანის ცნობიერების დასაკმაყოფილებლად, გრძნობადად და მატერიალურად გამოიყურებოდა. მეორე მხრივ, როგორც სიბრტყითმა გამოსახულებამ, ქრისტიანუ-



ქრისტეს მიერ მოციქულთა ფეხრთ განბანვა, სვეტის კაპიტელის რელიეფი.

ლი წარმოდგენების დამახასიათებელი, დემატერიალიზებული, წმინდა სახე გააერთიანა ძველი ბარბაროსული ტრადიციის, ხაზოვან დეკორატიულობასთან. არსებითად, ეკლესიის ინტერიერის ქანდაკებები – ჯვარცმა, ღვთისმშობელი, წმინდანები, – ფაქტობრივად, გორელიეფია, ვიდრე, თავისუფლად მდგარი, ქანდაკება.

ამგვარად, რომანული ტაძრის სახეობა წარმოადგენს ხელოვნების სხვადასხვა სახისა და სხვადასხვა ოსტატის შემოქმედებითი ღვაწლის ურთიერთზემოქმედების ჯამს. ცნობილია, რომ ერთი ძეგლის საზღვრებში მოღვაწეობდა, განსხვავებული ტრადიციების, სხვადასხვა რეგიონიდან და სახელოსნოდან გამოსული ხუროთმოძღვრები, მოქანდაკეები და ფერმწერები: ლომბარდიელი ოსტატები მუშაობდნენ შვედეთში, ინგლისელი ფერმწერები მოღვაწეობდნენ ესპანეთში, სამხრეთ ევროპაში – ბიზანტიელი ოსტატები. XII საუკუნის დასაწყისში, ევროპულ ხელოვნებაში, გოთური ხელოვნების საპირწონე, რომანული სტილი კონსერვატულ ფენომენს წარმოადგენდა.



კოროლინგური ებოს სახარება, წმ. იოანე, 795 წ.



ოტონური ხელოვნება, ჰეინრიხ II-ს მეფედ კურთხევა, XI ს.



მთვარის პერსონოფიცირებული
ტიხრული მინანქრის მედალიონი, 860-890 წწ.



დანიელ
წინასწარმეტყველი,
აუგსბურგის
კათედრალის
ვიტრაჟი,
XI ს-ის ბოლო

დასავლეთ ევროპის ხელოვნება X-XI საუკუნის პირველ ნახევარში

რომანული ხელოვნების ფორმირება ევროპის ქვეყნებში, როგორც ისტორიული ასინქრონიული პროცესი, სხვადასხვაგვარად მიმდინარეობდა. შეიძლება გამოვყოთ ევროპის რამდენიმე რეგიონი, სადაც, ნარსული ეპოქების გამოცდილებაზე დაყრდნობით, შემოქმედების საკუთარი გზა გაიკვალა. როგორც ცნობილია, კაროლინგურმა მემკვიდრეობამ განაპირობა ინგლისისა და გერმანიის ხელოვნების განვითარების პროცესი. X საუკუნის მეორე ნახევარში, ოტონების მიერ განახლებული იმპერია ნაყოფიერი ნიადაგი აღმოჩნდა რომანული ხელოვნების ჩასახვისა და განვითარებისათვის. არქიტექტურაში არსებითი ღვაწლი მიუძღვის სამხრეთ ევროპის – ჩრდილოეთ იტალიის, ესპანეთის, სამხრეთ საფრანგეთის – მხატვრულ მონაპოვარს. ამ პერიოდის ევროპული ხელოვნების განვითარებაში თავისი წვლილი



ჯვარცმა, წიგნის გარეკანი, სპილოს ძვალი, 1000 წ.

შეიტანეს, აგრეთვე, მაასამ, შამპენმა და ჩრდილოეთ საფრანგეთმა, ხოლო, როგორც რომანული სინთეზის განმსაზღვრელი, მეწინავე აღმოჩნდა ბურგუნდია.

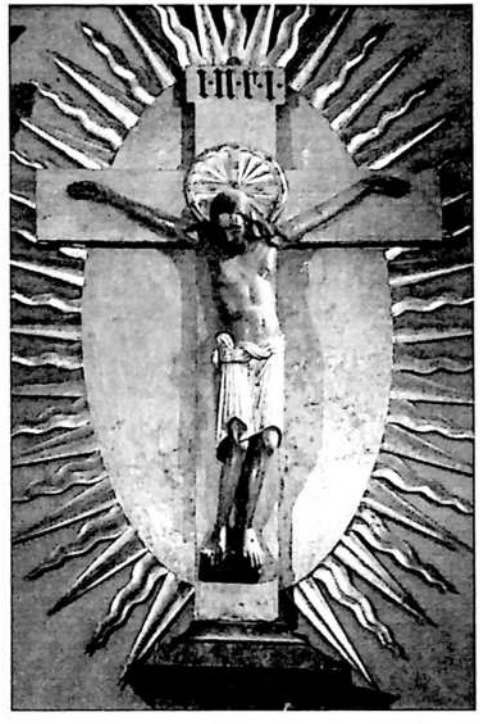
IX საუკუნის ბოლოს, ინგლისის სამხრეთის კულტურული აღზევებისას, მნიშვნელობას იძენს ინგლისის წიგნის მინიატურა, რომლის მრავალი ყურადსაღები ნიმუში ნორმანდიელების მიერ ინგლისის დაპყრობამდე შეიქმნა. მინიატურის ხელოვნების აღმავლობა კონტინენტთან საეკლესიო და საერო კონტაქტებმაც განაპირობეს. არაერთი ანგლოსაქსი მწერალი და მხატვარი ეზიარა მატერიკიდან შემოტანილ კაროლინგურ ხელნაწერებს. ინგლისში პოპულარობით სარგებლობდა რეიმსის სკოლის მანუსკრიპტები, უპირატესად, „უტრეხის ფსალმუნი“ (X ს. ბოლო პერიოდიდან დაცულია კენტერბერში), რომლის მღელვარე სული და წერის გრაფიკული მანერა დიდი მონაპოვარი იყო ბრიტანელი ოსტატებისათვის. ინგლისში მდიდრულად მორთული ხელნაწერები, ძირითადად, ვინჩესტერის სამეფოს და მის ნიუმინსტერის სააბატოში იწერებოდა. ინგლისურ მანუსკრიპტებს სამ ჯგუფად ყოფენ: საღებავებითა და ოქროთი კალმით შესრულებული, ოდნავ შეფერილი ნახატით ილუსტრირებული კოდექსები და, ბოლოს, ორივე მანერით გაერთიანებული მინიატურები. ვინჩესტერის სკოლის ადრეულ პერიოდს განეკუთვნება მეფე ედგარის, ნიუმინსტერის სააბატოსათვის დაწერილი, ე.წ. „მიძღვნილი ქარტია“ (966, ლონდონი, ბრიტანეთის მუზეუმი). მინიატურაში ასახულია, ქრისტეს წინაშე თაყვანისცემის პოზაში, მეფე ქარტიითურთ. სწორედ ამ ნაწარმოებმა განსაზღვრა ვინჩესტერის სკოლის ხელოვნების თავისებურება: აკანტის ფოთლებით უხვად შემკული ჩარჩო, ფაქიზი და დახვეწილი წერის მანერა, ტეხილი დრაპირების მღელვარე რითმი, ემოციური, მკაფიო ჟღერადობა. მიწიერ და ზეციურ სამყაროთაშორის არსებული დისტანცია აქცენტირებულია მეფის ფიგურის დრაპირების მუქი ტონის საღებავებით, ქრისტესა და წმინდანების ფიგურებისა კი – ნახატის ღია ფერის საღებავებით.

ვინჩესტერის სკოლის გამორჩეულ ნაწარმოე-

ბთა შორის აღსანიშნავია, ეპისკოპოს ეტელოლდისათვის, 971 და 984 წლებს შორის შესრულებული „ბენედიქტიონალი“ (ლონდონი, ბრიტანეთის მუზეუმი) წმინდანების ცხოვრების ამსახველი სცენებით, მათი „პორტრეტებითა“ და სახარების ტექსტის ილუსტრაციებით. კომპოზიციების უმეტესი წილი არ შემოფარგლულა დადგენილი კანონებით, ალბათ, მინიატურები მხატვრების ფანტაზიის ნაყოფი იყო.

სიუჟეტების ფიგურები დამუშავებულია დინამიკური მანერით, ანუ აფორიაქებული პერსონაჟები მძაფრად რეაგირებენ მოვლენებზე, აკანტის ორნამენტი ჩართულია კომპოზიციის სერთო სტრუქტურაში. ანგლოსაქსური ფერადი მინიატურის განვითარების ბოლო ეტაპზე დაამზადეს, ინგლისური სკოლის მანუსკრიპტებიდან, ერთერთი დახვეწილი, ღირსშესანიშნავი, „რუანის კოდექსი“ (1006 და 1023 წლებს შორის, რუანა, ქალაქის ბიბლიოთეკა), სადაც მოჩარჩოება და ყოველი კომპოზიცია ემოციურად ჟღერადი რითმითაა გაერთიანებული.

XI ს. დასაწყისში შესამჩნევად იცვლება მხ-



ჯვარცმა, კიოლნის კათედრალი, 965-970 წწ.

ატვრული ცნობიერება. ანგლოსაქსი მხატვრები ცდილობენ მღელვარე გარემოს დაშოშმინებას, ანუ თავს იჩენს მარეგულირებელი საწყისი: ფიგურები სტატიკურია, მოქმედებებს შორის გაჩნდა პაუზები. აქედან გამომდინარე, საგრძნობი ხდება პოზის, ჟესტის, სახის მიმიკის, მეტი გამომხატველობა. ამასთან კავშირში, აღსანიშნავია „როზმის სააბატოს ფსალმუნის“ (X ს. ბოლო მეოთხედი, ბრიტანეთის მუზეუმი) ფურცლის „ჯვარცმა“, რადგან, აქ უკვე თვალსაჩინოა, ევროპული რომანული ხელოვნების მხატვრული ღირებულების მქონე ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი, განცდების კონცენტრაცია.

XI საუკუნეში, გრაფიკული სტილი სრული სახით გამოვლინდა, VII საუკუნეში მცხოვრებ, ნორტუმბრიის ბერის, კედმონის, გალექსილი „ყოფიერების წიგნის“, გალექსილ კომენტარებსა (XI ს. მეორე ნახევარი, ოქსფორდი, ბოდის ბებლიოთეკა) და „კოტონის ფსალმუნში“ (დაახ. 1050 წ., ლონდონი, ბრიტანეთის მუზეუმი). დომინანტური წითელი ხაზის, ოდნავ შეფერილი, ყავისფერი კონტურის, კოტონის ხელნაწერის სტრუქტურა ინგლისური გრაფიკული მინიატურის გვიანი პერიოდის ნიმუშია. მთელი თავისი გარეგნული დინამიკურობის მიუხედავად, ნახატი მანერულია და მშრალი, აქედან, დრაპირებაც ორნამენტულია. ბრიტანეთის მუზეუმის, XI საუკუნის, რიგ ხელნაწერში ერთდროულადაა წარმოდგენილი ვინჩესტერის სკოლისა და გრაფიკული ილუსტრაციის პრინციპები – კონტურების აქცენტირება, ფერით შევსებული გრუნტი, სილუეტების კომპაქტურობა.

ადრეული ხანის ფეოდალური გერმანული სახელმწიფო, საბოლოოდ, XI ს. დასაწყისში ჩამოყალიბდა. დაქუცმაცებული ევროპის ფონზე მომძლავრებული გერმანიის მმართველებმა გარე ექსპანსიას მიჰყვეს ხელი. 962 წ., რომში, ოტონ I კორონაციის შედეგად, გამყარდა და გაიზარდა მეფის საერთაშორისო ავტორიტეტი.

ოტონების იმპერიის გაძლიერებას თან მოჰყვა გერმანული რომანული ხელოვნების ადრეული სტადიის აყვავება. გერმანელი ოსტატები შემოქმედების წყაროს ეძიებდნენ კაროლინგურ ხელოვნებაში, თუმცა, არც ბიზანტიის მემკვიდრე-

ობის დანატოვარსაც არ ივიწყებდნენ: ახენის, ფულდესა და სენ-რიკიეს ძეგლები, ესენის, ოტამარხეიმის, მაინცისა და ჰილდესჰეიმის არქიტექტორების მისაბაძ მაგალითებს წარმოადგენდნენ. როგორც ბაძვის საგანზე, იგივე ითქმის, X ს. ბოლოს შექმნილ, კაროლინგურ ხელნაწერებსა და სპილოს ძვლის ფირფიტებზეც. ოტონების ეპოქაში მეწინავის როლს თამაშობდა საქსონიის სკოლა. ადრეული ხანის ნაგებობები შემორჩენილია კვედლინბურგში, სან სერვაციუსის სამონასტრო კრიპტაში (X ს.) და ე.წ. „ვიპერტის კრიპტაში“ (დაახ. 961 წ.). უკანასკნელი ჩანასახშივე შეიცავს, რომანული ნაგებობებისათვის დამახასიათებელ, არქიტექტურულ ნიშან-თვისებებს: წრიული პატრონიკე, ბურჯების რიგითობა.

X ს. ძეგლებიდან ჩვენამდე მოაღწია გერენდორის, სანკტ ცირიკაუს ეკლესიამ (X ს. ბოლო პერიოდი), რომელმაც, ნაწილობრივ, იცვალა სახე, რადგან XII ს. დაამატეს დასავლეთის აფსიდა. გერნოდორში ბრტყელი გადახურვის მაგვარი გეგმის და აღმოსავლეთის სამი ფასადის ბაზილიკას ემპორებიც გააჩნია; ეკლესიის ინტერიერის საყრდენების რიგითობის, ძირითადი, რითმული მოტივი ხაზს უსვამდა გეგმის თავდაპირველ სიმეტრიას; შესაძლებელია, რომ ამგვარი ორმხრივი ორიენტაცია იმთავითვე იყო ჩაფიქრებული.

გერმანული რომანული არქიტექტურის ადრეული ეტაპი შეჯამებულია ჰილდესჰეიმის, სანკტ მიქაელის ეკლესიაში (დაახ. 1010-1033 წწ.). ეკლესია ორმხრივი ორიენტაციისაა: სიმეტრიულად განთავსებული ტრანსეპტი და კოშკები, პორტალები და ფანჯრები. ტაძარს აღმოსავლეთიდან „კეტავდა“ სამი აფსიდა, დასავლეთიდან კი – კრიპტა და პატრონიკე გარსშემოსავალით. განცვიფრებას იწვევს ნაგებობის ზუსტი პროპორციები, ცხადი კომპოზიცია, მოცულობების შესაბამისობის უბრალოება, იმავდროულად, იგრძნობა არქიტექტურული მასშტაბების ერთიანი მოდულის ძიების მცდელობა. ნაგებობა წარმოადგენდა შუაჯვარედის გადაკვეთის კვადრატს, რომელიც მეორდება და მოდიფიცირდება გეგმის ძირითად კომპონენტებში.

გერმანიის დასავლეთი რეგიონების არქიტექტურამ, შესამჩნევი, აყვავება განიცადა XI ს.



დასაწყისში (დაახ. 1000 წ. დასრულდა კიოლნის, სანკტ პანტალეონის ერთნავიანი ეკლესიის მშენებლობა, რომლის დაბალი, აღმოსავლეთის ტრანსეპტისა და ბრწყინვალე ვესტვერკის მასების კომბინაცია, მომწიფებული რომანული ხანის, ხელოვნების გზამკვლევად არის მიჩნეული). მომდევნო პერიოდის არქიტექტორების ამოსავალს წარმოადგენდა კიოლნის, სანკტ მარია იმ კაპიტოლის ეკლესია. 1065 წ. მისი აღმოსავლეთი ნაწილი სამფურცელას ფორმას ემსგავსება. შუაჯვარედის კვადრატს სამი მხრიდან ერტყმოდა ტრიკონქის ნახევარრკალები, მეოთხედან – გრძივი ნავი.

XI საუკუნის დასაწყისში, ვესტფალიაში, პატერნბორნში, ბერძენმა ოსტატებმა ააგეს სანკტ ბარტოლომეუსის კაპელა, რომელიც, ვიწრო ბოძებზე დაყრდნობილი, გუმბათით გადახურული, ტოლი სიმაღლის ნავებით, ამ რეგიონში დარბაზული სივრცის ერთ-ერთი პირველი ნაგებობა იყო.

ოტო III-ის მიუნხენური სახარების მინიატურები

გერმანულ არქიტექტურას ახალი ტიპის მასშტაბურობა შესძინა ეკლესიამ ლიმბურგხარდტში (1026 წლის შემდეგ) და ტაძარმა შპეიერში (დაიწყ. დაახ. 1030 წ.), რომლის შთამბეჭდავი ზომები, თითქოს, იმპერატორის ძალაუფლების განმტკიცებას ემსახურებოდა.

ოტონური პერიოდის ხელოვნება მეტი სიცხადით წიგნის მინიატურაში გამოვლინდა. რადგან ილუსტრირებულ ხელნაწერს, ძირითადად, იმპერატორი უკვეთავდა, მდიდრულად გაფორმებული წიგნი ძვირფასი ძღვენი იყო. უფრო ხშირად, მინიატურისტები ადგენდნენ ლიტურგიულ წიგნებს – ევანგელიარებს, საკრამენტარიებს, ლექციონარიებს, სადაც მნიშვნელოვანი რელიგიური ტექსტები ნაწილდებოდა მსახურების თვეებისა და დღეების სახეობის მიხედვით; იგივე ეხებოდა ფსალმუნების ტექსტებსაც. მინიატურისტები, ძირითადად, ირჩევდნენ თხრობითი ციკლების პომპეზურ კომპოზიციებს.

ოტონურ ხელოვნებაში დომინანტი ადამიანის ფიგურა იყო, პეიზაჟი დაიყვანებოდა რამდენიმე სიმბოლურ გამოსახულებაზე ან პეიზაჟის ადგილი ეკავა ოქროსფერ, ნეიტრალურ ფონს. ილუსტრაციებისათვის წიგნის გარკვეული გვერდები იყო განკუთვნილი, ორნამენტული ფორმების კონცენტრაცია კი ხდებოდა ინიციალებში. მინიატურების მკაცრად დადგენილ კომპოზიციებში უპირატესობა ენიჭებოდა კონტურს. ნახატში ყურადღებას ამახვილებდნენ არა გამომხატველობაზე, არამედ, წინასწარ დამუშავებულ, პირობითი ნიშნების ცალკეულ ფორმებზე. რეპრეზენტატულ მინიატურებში, მიმიკისა და ჟესტის ექსპრესიას თან მოჰყვა სივრცის დაძაბულობა.

ოტონური მინიატურის კრისტალიზაცია უკავშირდება, ბოდენის ტბაზე, რეიხენაუს მონასტრის კრიპტაში მოღვაწე ოსტატების შემოქმედებას. უახლესი დროის გამოკვლევების თანახმად, სამონასტრო რეფორმა განხორციელდა საეპისკოპოსო ქალაქ ტრიტშიც, სადაც მეფის კანცლერი, ენერგიული არქიეპისკოპოსი, ეგბერტი (977-983), ხელნაწერების მთავარი შემკვეთი იყო. მანუსკრიპტის მინიატურების ხელოვნების ამ სახელგანთქმულ სკოლებთან ერთად, აქტიურ შემოქმედებით პროცესში ჩაება ფულდეს, კორ-

ვესის, ჰილდესჰეიმის, კიოლნის, რეგენბურგის და ექსტერნახის კრიპტები.

X საუკუნის, გერმანული მინიატურის ორი, რეიხენაუსა და ტრირის, სკოლის დამაკავშირებელია, „ეკბესტის კოდექსი“ (დაახ. 980 წ., ტრირი, ქალაქის ბიბლოთეკა). წიგნში ასახულია, რეინხაუს ბერების, კერალდისა და ჰერბირტის მიერ ეკბერტისათვის მანუსკრიპტის გადაცემის სცენა. ხელნაწერის მორთულობაზე სამი ფერმწერი მუშაობდა, მათ შორის, ტრირის სკოლის ხელწერის მანერის განმსაზღვრელი, ინდივიდუალურობით გამორჩეული, „წმ. გიორგის რეგისტრის“ სახელით ცნობილი, ოსტატი (პაპი გრიგორ დიდის წერილების კრებულის სახელწოდების მიხედვით, დაახ. 983 წ.). კოდექსის ორ დიდ მინიატურაში განსახოვნებულია პაპი გრიგორი, რომელიც გადამწერს კარნახობს ციტატას ბიბლიიდან და აღსაყდრებული იმპერატორი, ოტონ II. „წმ. გიორგის რეგისტრის“ ოსტატის კეთილშობილებითა და კლასიკური სიმშვიდით განმსჭვალულმა შემოქმედებამ ოტონური ხელოვნების განვითარების მიმართულება განსაზღვრა. ამაღლებული და ზომიერად ზეიმურია, კომპოზიციების რითმები, მკაფიო ნახატი რელიეფურ მოდელირებასთან არის შერწყმული. ოსტატი არ გაურბის არქიტექტურულ ფონებს, მაგრამ მინიატურების გამარტივებულ სივრცეში, ცალკეულ „არქიტექტურულ“ ნაწილებში, მინიატურისტი ვირტუოზულად ათავსებს ფიგურებსა და საგნებს. 993 წლის შემდეგ დაწინაურდა რეინხაუს სკოლა. ამ პერიოდში შეიქმნა, პირობითად, „ლიატურის ჯგუფად“ წოდებული, ოტონური მინიატურის ბრწყინვალე ნიმუში. ცხად, თვალსაჩინო თხრობითობითობაში, მაინც იგრძნობა რთული, სიმბოლური შინაარსის გადმოცემის მცდელობა, იმავდროულად, თხრობა, თავის მხრივ, ექსპრესიული და ექსტატიკურია. ოტონების ეპოქის მინიატურებმა, პროგრამების დოგმატურობასთან ერთად, პოლიტიკური ელფერიც შეიძინა. ეს უკანასკნელი, ძირითადად, თავს იჩენდა იმპერატორების პორტრეტებში. ბიზანტიური ეტიკეტის თაყვანისმცემელი და რომის იმპერიის განახლებაზე მეოცნებე, ოტონ III წარმოდგენილია, ხან მის ქვეშევრდომთა წინაშე აღსაყდრებული („ოტონ III სახარება“, მიუნხენი), ხან იერარქ-

იის მწვერვალზე მყოფი, მთელი სამყაროს მეუფეს ემსგავსება (ახენის „ოტონ III სახარება“, დაახ.990 წ., მიუნხენი, ბავარიის სახელმწიფო მუზეუმი).

განსხვავებული ტენდენციებით აღინიშნება, რამდენადმე გულუბრყვილო, თუმცა, ექსპრესიული, დიქტატის ძალის გამომხატველი, ჰენრიხ II მიერ შეკვეთილი, ხელნაწერები. ჰენრიხ II „სახარების საკითხავ წიგნში“ (1007 და 1012 შორის, მიუნხენი, ბავარიის სახელმწიფო მუზეუმი) ახალი აღთქმის მთავარ სცენებში, ღვთაებრივი სუგესტია აქცენტირებულია ენერგიული, სწორკუთხოვანი ჟესტიკულაციით. ამასთან, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება პაუზებს. ფურცლის თავისუფალი არეც კი გაჯერებულია რაღაც უხილავი კავშირებით, პერსონაჟებს შორის სუფევს ემოციური დაძაბულობა. ჰენრიხ II მიერ შეკვეთილი, „ბამბერგის აპოკალიფსში“ (1020 წლამდე, ბამბერგი, სახელმწიფო ბიბლოთეკა) ერთდროულად თანაარსებობს ფანტასტიკა, მრისხანება და გარდუვალობის განცდა.

გერმანული მინიატურის ისტორიის ახალ ეტაპად მიჩნეულია XI საუკუნის პირველი სამი ათწლეული. წინა საუკუნის ბოლოს გაძლიერდა, ბიზანტიური, გადამუშავებული ელემენტებით დატვირთული, ეხცერნახის, კიოლნის, რეგენბურგის სკოლები. ეხცერნახში, იმპერატორის შეკვეთით, მზადდებოდა, მინიატურებით უხავდა შემკული, დიდი ფოლიანტები. რეგენბურგის ოსტატები განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდებოდნენ ორნამენტულ ფონსა და კორონაციის სცენებს. კიოლნის უფრო მცირე ზომის ხელნაწერების ბიზანტიზირებულ სახეებში ოსტატები ნაკლებად ინტერესდებოდნენ პერსონაჟის სულიერი დაძაბულობით, მათ იზიდავდა ფიგურის ესა თუ ის ტიპი, ფერწერულობა, კოლორისტული გაჯერებულობა. კიოლნი ცნობილი იყო იუველირული ნაკეთობებითაც, მაგალითად, ძვირფასი ქვებითა და მინანქრით შემკული ჯვრებით.

ოტონურ ეპოქაში ჯვარცმის, აღსაყდრებული ღვთისმშობლისა და წმინდანების გამოსახულებები განვითარებული ხელოვნების ახალი თემები იყო. ესენის ტაძრის „ოქროს ღვთისმშობელი“ (დაახ. 980 წ.) ტექნიკურად – ხის ბირთვის ზედაპირის ფურცლოვანი ოქრო – ენათესავება კარო-

ლინგურ, წმ. ვერას საკურთხევლის ქანდაკებას. მაგრამ, თუ წმ. ვერას ქანდაკება უკიდურესად განყენებულია, მაყურებლისაკენ შემობრუნებულ ღვთისმშობლის ქანდაკებაში აქცენტირებულია ექსპრესიული საწყისი.

ოტონურ ეპოქაში თავისებურად გადაამუშავეს, გარედან ნასესხები, ქანდაკების მხატვრული იმპულსები. ბაზელის ტაძრის საკურთხეველის ოქროს პერანგის (ანტეპენდია) მხატვრული სახეებით შთაგონებული რელიეფები (1019 წლამდე, პარიზი, კლიუნის მუზეუმი), მაინც, მისთვის დამახასიათებელი, ნიშან-თვისებების მატარებელია. ფორმებისა და ზედაპირების გადასვლები ბადებენ მოციმციმე ოქროს სიმყიფისა და რაღაც „განდეგილობის" გრძნობას. სტაგნაციურ, თვითჩაღრმავებულ, დამწუხრებულ სახეებში მოსჩანს რეალური სამყაროს მიმართ დრამატული, კონფლიქტური დამოკიდებულება.

X-XII ს. პირველი ნახევრის გერმანულ ქანდაკებაში თავი იჩინა ადამიანური გრძნობებისა და ქცევების დრამამ. მოქანდაკეები, ძირითადად, მიმართავდნენ ცოდვის, ჯვარცმის, გარდაცვლებულთა დატორების, სცენებს. მქადაგებლური პათოსით გამორჩეული ქანდაკება, მინიატურისაგან განსხვავებით, უფრო მაყურებლისათვის იყო განკუთვნილი[25] და იმავდროულად, რეალიზმისა და ხალხურობის ელფერიც დაჰკრავს.

ახალი ეპოქის დასაწყისის სულისკვეთებისაა გერმანული ქანდაკების ორი ნაწარმოები: კიოლნის „გეროს ჯვარცმა" და ახლა ჰილდესჰეიმში დაცული, სანკტ მიქაელის ეკლესიის ბრინჯაოს კარები. შეფერილი ხის ჯვარცმა შეუკვეთა კიოლნის არქიეპისკოპოსმა, გერომ (დაახ. 975 წ., კიოლნი, ტაძარი). კიოლნის მოქანდაკის ნამუშევარი გასცდა დადგენილ კანონებს და ამიტომ არის ესოდენ ცხოველმყოფელი და ამაღლებული. მომაკვდავი ადამიანის დრამა ინტერპრეტირებულია, როგორც სიკვდილის წინმსწრე აგონია და სიცოცხლის ფინალი. კიოლნის „ჯვარცმის" ასე რეალისტურად გადმოცემულ სასიკვდილო აგონიას ძნელად თუ მოეძებნება ანალოგი.

ჰილდესჰეიმის ბრინჯაოს კარების (1015 წ., ჰილდესჰეიმი, ტაძარი) დამზადებას უკავშირებენ ოტონური ეპოქის ერთ-ერთ წარჩინებულ

პიროვნებას, ეპისკოპოს ბერნარდს, რომელმაც შემოიკრიბა ნიჭიერი ოსტატები და, როგორც ცნობილია, თვითონაც ეზიარა ხელოვნებას. ბრინჯაოს კარების გარდა, ჰილდესჰეიმმა სახელი გაითქვა ბრინჯაოს ნაკეთობებითაც. რომის ტრაიანეს სვეტის მიბაძვით, ჩამოასხეს მონუმენტური სვეტი (დაახ. 1022), რომელიც შემკულია, ახალი აღთქმისა და ქრისტეს სასწაულების რელიეფური გამოსახულებების, სპირალურად განვითარებული სარტყელით.

სანკტ მიქაელის ეკლესიის კარებებზე (ჰილდესჰეიმის ტაძარში გადაიტანეს მოგვიანებით) ფიქრობენ, რომ მუშაობდა ორი მოქანდაკე. შუა საუკუნეების ტრადიციის შესაბამისად, ჰილდესჰეიმის კარებებზე წარმოდგენილია ძველი და ახალი აღთქმის ეპიზოდები. ტრადიციულობის თვალსაზრისიდან გამომდინარე, აქ განსახოვნებული ეპიზოდები, წერა-კითხვის უცოდინარ ადამიანს „შუა საუკუნეების ბიბლიას“ ცხადად წარუდგენდა ისეთ სცენებში, როგორიცაა, მაგ-



მწყემსთა ხარება,
ჰენრიხ II-ის დროინდელი სახარების მინიატურა

ალითად, ცოდვათდაცემა, ძმათამკვლელობა, ქრისტეს გამოსყიდვითი მისია. ძველი აღთქმის სცენები უფრო დინამიკურია; სახარების ციკლი სიდიადისა და ზეიმის შთაბეჭდილებას ტოვებს. პერსონაჟების ურთიერთობას, ქცევებს, დაპირისპირებულ ადამიანურ და ღვთიურ ნებას განასახოვნებენ, თითქმის, ნეიტრალურ ფონში „განზავებული“, დიდთავიანი, საოცრად მოძრავი და ქმედითი, ადამიანის ფიგურები. ადამ და ევას მამხილებელი, განრისხებული ღმერთის წინაშე, შიშითა და სირცხვილით აცახცახებული ევა ტოვებს ედემს; სასოწარკვეთილ კაენს ჩაესმის ღვთის ხმა.[26]

XI საუკუნის მეორე ნახევარში, გერმანულ ხელოვნებაში იკვეთება მონუმენტური სტილის ერთიანობის მოთხოვნილება; ამ დროს რომანული ხელოვნება, თითქმის, ჩამოყალიბებული იყო. დასავლეთ ევროპის სამხრეთით, რომანული არქიტექტურის ფორმირებაში, კაროლინგურ მშენებელთა გამოცდილებასთან ერთად, და ხშირად, მათგან დამოუკიდებლად, დიდი როლი ითამაშა ადგილობრივმა ტენდენციებმა.

X ს. ლომბარდიასა და ესპანეთთან ერთად, მეწინავე გახდა იტალიაც, მოგვიანებით შეუერთდა საფრანგეთი. ლომბარდიის არქიტექტურა ტექნიკური თვალსაზრისით უკვე IX ს. წინ უსწრებდა ევროპის ქვეყნებს. თვით სიტყვა „ლომბარდიელი“ ქვისმთლელის ოსტატის სინონიმი იყო. ლომბარდიაში ჩაეყარა საფუძველი „რომანულ სტილს“: შეიმუშავეს კედლის რეგულარული ქვის წყობის ახალი კონსტრუქცია, გააუმჯობესეს ტაძრის საკურთხევლის, კრიპტისა და გვერდითი ნავების კამარებით გადახურვის ტექნიკა. შუაჯვარედში იყენებდნენ გუმბათებს ტრომპებზე. ლომბარდიელი მშენებლები, ძუნწად, მაგრამ გამომხატველი ტექტონიკური დეკორით ამშვენებდნენ კონტრფორსების ბრტყელ შვერილებს, პილასტრებსა და თაღედურ ფრიზებს. X-XI საუკუნეებში ვერ მოხერხდა ყველა ამ ცალ-ცალკე არსებული ელემენტის მოცულობით-სივრცითი ერთიანობის კომპოზიციად განხორციელება.

„პირველი რომანული სტილის“ ნაწარმოებები თავმოყრილი იყო იტალიის ჩრდილოეთით, მილანსა და ვერონაში, შემორჩენილია ლიგურიაში, პიემონ-

ტესა და რომანიაში. ეკლესიების გეგმა მარტივია, ხშირად, სამაფსიდიანი ბაზილიკების განუვითარებული ტრანსეპტი დაბალია და პატარა, ან საერთოდ არ არის. გვერდით ნავებში გამოყენებულ ქვისსახოვან კამარებს, თან მოჰყვა, შვერილებისა და ნახევარსვეტების სახის, პლასტიკურად დამუშავებული საყრდენები. ნაგებობის სივრცე დანაწევრდა. მაგალითად, ლიგურიაში, ნოლიში ტიპურია, პატარა შუა ნავითა და ბრტყელი გადახურვით სან პანაგორიოს ეკლესია. იტალიის ჩრდილოეთით, რომანული არქიტექტურის ადრეული ეტაპი დაასრულა კომოში, დაგრძელებული გეგმის, შუა ნავის მძლავრი ბურჯებითა და სპორადულად გამოყენებული კამარებით, სანტ აბბონდიოს ხუთნავიანმა ბაზილიკამ (აკურთხეს 1095 წ.).

დინამიკურად ვითარდებოდა კატალონიის არქიტექტურა. ადრეულად დაამყარა რა კონტაქტები ხმელთაშუაზღვის ქვეყნებთან, უკვე X ს. კატალონია მაღალი კულტურის, აყვავებული საჰერცოგო იყო. კატალონიის ხელოვნებას მჭიდროდ უკავშირდება X-XI საუკუნეების, ფრანგული რუსს-ლიონის ძეგლები. კატალონიის ხუროთმოძღვრებმა აითვისეს იტალიელთა გამოცდილება, იცნობდნენ ქრისტიან-მოსარაბების არქიტექტურულ კონსტრუქციებს.

X საუკუნიდან ნაგებობები მთლიანად იყო გადახურული ცილინდრული კამარებით, კონსტრუქციის გასამაგრებლად იყენებდნენ საყრდენ თაღებს, ინტერიერს პლასტიკურად ამუშავებდნენ ნახევარსვეტებითა და პილასტრებით. ეს თავისებურება ნათლად გამოვლინდა სან პედრო დე როდას ეკლესიაში (აკურთხეს 1022 წ.), სადაც, საყრდენი თაღების მატარებელი, სვეტების ორი იარუსი ქმნის ნავების დიდებულ პერსპექტივას. კატალონიელი ხუროთმოძღვრების პრაქტიკა შეჯამებულია ადრექრისტიანული, T-მსგავსი ბაზილიკის პრინციპის, ლომბარდიული და მოსარაბული ხუროთმოძღვრების ერთიანი ხერხების, რიპოლის სამონასტრო ეკლესიაში (1020-1032). ცენტრალური აფსიდის მხარეებზე განთავსებული პატარა კოშკები, შუაჯვარედზე აღმართული რვაწახნაგოვანი კოშკი, კამპანელა და ფასადის მცირე კოშკი – რომანული ნაგებობის რითმული ორგანიზაციის მნიშვნელოვანი თვისებებია.

IX-X სს. ჩრდილოეთ ესპანეთის ქრისტიანული რეგიონების კულტურა ბევრად იყო დამოკიდებული არაბული სამხრეთის განვითარებაზე. ამ რეგიონში აყვავება განიცადა წიგნის მინიატურამ. VIII და IX საუკუნეებში, ქრისტიანული ხელნაწერების დეკორი, კალმით შესრულებული და შეფერადებული, წმინდა წყლის ორნამენტული მოტივებით იფარგლებოდა. მაგრამ, X საუკუნეში, „ლეონის ბიბლიაში“ (920 წ., ლეონი, ტაძრის ბიბლიოთეკა) ორნამენტთან ერთად, ადამიანის ფიგურები, ფაქიზი კონტურითა და მკაფიო ფერადი ზოლებითაა წარმოდგენილი. X ს. ესპანურ მინიატურებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უკავია ლიებანელი ბერის, ბეატის თხზულების, „აპოკალიპსის კომენტარების“ (786 წ.) ილუსტრაციებს. მათ მკაფიო ფერწერულობაში გაძლიერებულია, კომენტარების სტილისათვის დამახასიათებელი, თხრობითი საწყისი.

რომანული ხელოვნების, განსაკუთრებით, არქიტექტურის, ფორმირების პროცესი უფრო თანმიმდევრულად საფრანგეთში განხორციელდა. 843 წლის, ვერდენის ხელშეკრულების შესაბამისად, დასავლეთ ფრანკული სახელმწიფო, როგორც პოლიტიკურად და ეკონომიკურად, ისე ეთნიკურადაც, დაქუცმაცებული იყო; სხვადასხვაგვარად ვითარდებოდა ქვეყნის ჩრდილოეთი და სამხრეთი. ამ პირობებში, კულტურულ და სულიერ ცხოვრებაში, დიდი ღვაწლი მიუძღვოდა, კლიუნის რეფორმის საფუძველზე გაერთიანებულ მონასტრებს, მათ ხელში იყო მშენებლობითი ინიციატივაც; ამიტომ იყო, რომ საფრანგეთის ხუროთმოძღვრებაში სამონასტრო არქიტექტურა წამყვანი აღმოჩნდა. სამონასტრო ტაძრის, ცნობილი, სამი სახე ერთბაშად არ ჩამოყალიბებულა. პირველად, სიახლემ თავი იჩინა საკურთხევლის რეგულირებაში. ადრეული ხანის „ბენედიქტიანელთა გეგმა“[27] აღარ აკმაყოფილებდა საეკლესიო სამსახურის გართულებული პროცესის მოთხოვნებს. X-XI საუკუნის პირველ ნახევარში, ჩრდილოეთ საფრანგეთსა და შამპანში, ინტერიერის ვერტიკალური დაყოფის, შენობის საერთო სილუეტისა და სკულპტურული დეკორის ხარჯზე, განახლდა და განვითარდა კაროლინგური ტაძრის სახეობა; გადახურვები ისევ ბრტყელი დარჩა.

შუა საფრანგეთის ადრეული ძეგლების კარგად განვითარებულ გეგმაში შედიოდა პატრონიკე გარსშემოსავალით, ტრანსეპტი, რომელიც შუაჯვარედს ანიჭებდა სივრცეს, გვერდით ნავებზე განთავსებული იყო ემპორები. სენ-ბენუა-სიურ-ლუარში კარგადაა შემონახული სამონასტრო ეკლესიის დასავლეთი კოშკი (1004 წ.). მიდგმული ნახევარსვეტებით, კოშკის ბურჯები განსაკუთრებული ძალის პლასტიკურობით გამოირჩევიან, სტილიზებულ კორინთულ კაპიტელებში კი „ჩართულია" სიუჟეტური გამოსახულებები.

ალბათ, ჩრდილოეთ ოვერნიში შეიქმნა, ნაგებობის კონსტრუქციის გეგმის ფუნქციასთან გაერთიანების, წინაპირობები, რაც შემდეგ, ე.წ. „პილიგრიმულ" ეკლესიის სახეობაში განხორციელებულ მომწიფებულ რომანიკაზე გადასვლის მაუწყებელი იყო.

საფრანგეთში, ბურგუნდია იყო ის რეგიონი, სადაც ურთიერთკავშირშია არაერთგვაროვანი, სინთეზირებული, მხატვრული ძიებანი და მონაპოვარი. ბურგუნდია, ევროპული გზების მნიშვნელოვან გზაჯვარედინს და კლიუნში მიმდინარე



ქორწილი კანაში, რელიეფი ჰილდესჰაიმის ტაძრის სვეტზე

მხატვრული პროცესების ცენტრს წარმოადგენდა. ამ რეგიონის ადრეულ ნაგებობათა შორის კარგადაა დაცული ტურნიუში, სენ ფილიბერის ეკლესია. კაროლინგური ვესტვერკის მსგავსი, ტაძრის დასავლეთის ფასადი ესადაგებოდა აღმოსავლეთის წრიულ გარსშემოსავალსა და, რადიალურად განლაგებულ, სამ სწორკუთხა კაპ-

ელას. 1007 წლის ხანძრის შემდეგ, სხვადასხვა დროს მომუშავე მშენებლებმა (XI ს. მეორე მეოთხედი – XII ს. დასაწყისი) კამარების არაერთგვაროვანი შესაბამისობა გამოიყენეს – ცილინდრული ჯვრისსახოვანისა და ნახევრადწრიულთან.

XI საუკუნის დასაწყისში ჩამოყალიბდა, იმთავითვე თავისებურებით გამორჩეული, ნორმანდიის არქიტექტურული სკოლა. კარგად იცნობდნენ რა კლიუნელი არქიტექტორებისა და შუა საფრანგეთის მშენებელთა იდეებს, ნორმანდიელები ეჭვის თვალით უყურებდნენ კამარულ კონსტრუქციებს და დიდი ხნის განმავლობაში ხის გადახურვებს ანიჭებდნენ უპირატესობას. რადგან ჩრდილოეთის მზე მცხუნვარებითა და სინათლით არ გამოირჩევა, ამიტომ აუცილებელი იყო შუა ნავის ზედა ფანჯრების გამოყენება. მშენებლობის პროცესში მთელი ძალისხმევა მიმართული იყო ნაგებობის მასების ორგანიზაციისა და ინტერიერის სივრცის დამუშავებისაკენ. ნორმანდიაში უპირატესობას ანიჭებდნენ ორკოშკიან ფასადს (შედარებით ადრეული ნიმუშია ჟიუმიეჟეში, სენ პიეროს ტაძარი (954 წ. – XI ს. პირველ მეოთხედამდე). აქ, პროფილირებული ბურჯებით, თაღედებითა და კედლის ვერტიკალური დაყოფით, ადრე მიჰყვეს ხელი არქიტექტურის ძალოვანი ხაზების აქცენტირებას. რომანული ხუროთმოძღვრების ადრეული ეტაპი დაასრულა ნოტრ-დამის ეკლესიამ (ჟიუმიეჟე, 1040-1067). განცვიფრებას იწვევს მისი ნანგრევების ყოველი დეტალის სრულყოფილება. XI საუკუნეში, მის საერთო კომპოზიციას ანალოგი არ მოეპოვებოდა.

საფრანგეთის ხელოვნება

„შუა საუკუნეებში საფრანგეთი ფეოდალიზმის ქვაკუთხედი იყო“.[28] განვითარებული ფეოდალიზმის დროს საზოგადოებრივმა პროცესებმა საფრანგეთში კლასიკური, დასრულებული ფორმები შეიძინეს. მომწიფებული რომანიკის დროს (XI ს. ბოლო მესამედი – XII ს. პირველი ნახევარი) დაიწყო პოლიტიკური ხელისუფლების კონსოლიდაცია. „კომუნალური რევოლუციები“ გამარჯვებებით დასრულდა. ამ პერიოდში არქიტექტურის კონსტრუქციულმა ფორმებმა და დაგეგმარებამ განვითარება განიცადა. ტაძრის მორთულობაში, ფერწერასთან ერთად, წინ წამოიწია სკულპტურულმა დეკორმა.

ფრანგულ მაღალ რომანიკაში გამოიმუშავეს, ევროპულ სკოლებს შორის ყველაზე უფრო სრულყოფილი, ხელოვნების რომანული სინთეზის ვარიანტი. ფრანგულ რომანულ ხუროთმოძღვრებაში განსაკუთრებულ მოვლენას წარმოადგენს პილიგრიმული ეკლესიები. ქვეყნის სამხრეთსა და სამხრეთ-დასავლეთზე გადიოდა



პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის ქიმერის ქანდაკება

პილიგრიმების ოთხი გზა. ოთხივე თავს იყრიდა პირინეების გადაღმა, სანტ-იაგო-დე-კომპოსტელას ტაძარში. ოთხი დიდი ტაძარი ეხმიანებოდა ოთხ გზას: სენ მარტენი ტურში (დაახ. 1056 წ.), სენ მარსიალი ლიმონჟეში (1053/63-1096), სენტ ფრუა კონკეში (1041/52-დაახ. 1130) და სენ სერნენი ტულუზაში (1075-1250). კონკეში, სენ ფრუას გარდა, ტაძრები აღინიშნებიან

ვრცელი ნავებითა და ფართო ტრანსეპტებით. მკაფიო და კონსტრუქციული გახდა კამარული გადახურვების სისტემა. შუა ნავი გადახურული იყო ცილინდრული კამარით, გვერდითი ნავები კი ჯვრისსახოვანით. ცენტრალური გუმბათის მძიმე განმბჯენის მოხსნის მიზნით, უფანჯროდ დარჩა ზემო იარუსი. ცენტრალურ ნავში სინათლე აღწევდა, ნახევარწრიული კამარებით გადახურული გალერეებიდან. პილიგრიმების გზების დიდი ტაძრები, მიუხედავად მათი სიმაღლისა, გამოირჩევიან პირქუში სიმძლავრით ან შემჭიდროვებული სივრცით.

მომწიფებული რომანული სტილის თავისებურება მეტი სიცხადით გამოვლინდა ბურგუნდიის, ნორმანდიის, აკვიტანიისა და პროვანსის არქიტექტურასა და ხელოვნებაში. ბურგუნდიის ტაძრებს მკაფიო დაგეგმარება და შენობის ყოველი კომპონენტის ზუსტი განსაზღვრულობა ახასიათებს. ამ რეგიონში რომანული ეკლესიის კლასიკური კომპოზიცია წარმოადგინეს სენტეტიენის მშენებლებმა ნეველში (1063-1097). გეგმა ლათინური ჯვრის ფორმისაა, შუა ნავი გვერდით ნავებზე მაღალია და მოიცავს სამ იარუსს: თაღედზე განათავსეს ტრიფორიუმები, გვერდით ნავებზე – გარედან ჩაკეტილი, ვიწრო გალერეა, გალერეის ზემოთ – ფანჯრები. შენობა მთლიანად გადახურული იყო ცენტრში ცილინდრული, გვერდებზე – ჯვრისსახოვანი კამარებით, პატრონიკეს გარსშემოსავალის წრეში, შუაჯვარედი კი რვაწახნაგოვანი კამარით.

ფრანგული რომანული არქიტექტურის აპოთეოზად მიჩნეულია კლიუნის სააბატოს მესამე ეკლესია. ხუთნავიანი ეკლესიის (მშენებლობა დაიწყეს 1088 წ.) ჩანაფიქრი გამიზნული იყო „მეორე რომად"[29] წოდებული მონასტრის ღირსი ტაძრის აღმართვა.

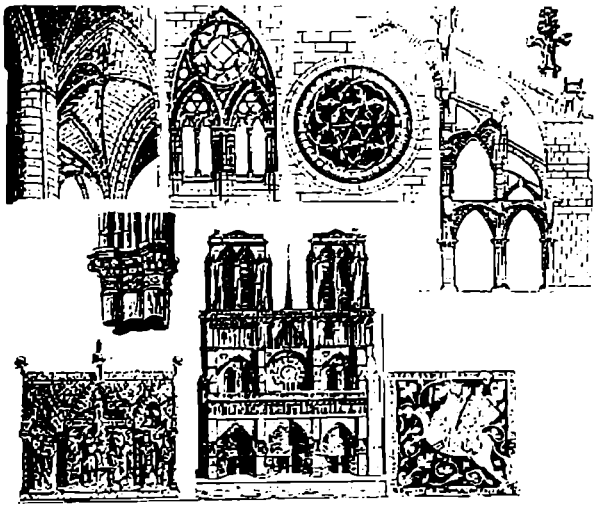
ტაძარი მავანს ანცვიფრებდა ზომების მასშტაბურობით; საერთო სიგრძე – 187 მ, მთავარი ნავის სიგანე – 11 მ, კამარა კი ასწიეს 30 მეტრის სიმაღლეზე. კლიუნი – 3 ინტერიერის სივრცეს განსაზღვრავდა (ნავის მთელ სიმაღლეზე) საყრდენი ტრიფორიუმების თაღედის, შუაჯვარედის სინათლის ორი წყაროთი აქცენტირებული, რთულად პროფილირებული სარტყელების

თაღების მკაცრი და, იმავდროულად, მღელვარე რითმი. მთავარი ნავის თაღედი ისრული მოხაზულობით გამოირჩეოდა. მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა, შთამაგონებელი ელფერის, ტაძრის ვერტიკალური აქცენტები.

კლიუნის ტაძრის ექსტერიერის სილუეტებს განსაზღვრავდნენ, შუაჯვარედზე აღმართული მძლავრი, შთამბეჭდავი მოცულობის კოშკის გარშემო დაჯგუფებული, განსხვავებული სიმაღლის კოშკები. შედარებით მომცრო ზომებით, კლიუნი – 3 გაიმეორეს პარლე-ლე-მონიალის ეკლესიაში (დაახ. 1100 წ.).

ბურგუნდიის რომანული ტაძრებიდან ერთ-ერთი, ღირსშესანიშნავი, აიგო ვეზლეში, რომელმაც ჩვენამდე ვერ მოაღწია.

ტექნიკური სიახლეებით აღინიშნება სენტ-მადლენის პილიგრიმული ეკლესია (1112-1150). მთავარი ნავი გადაიხურა, განბჯენი თაღებით გამაგრებული, ბრტყელი, ჯვრისსახოვანი კამარებით, ეკლესიას არ ჰქონდა ტრიფორიუმები, მაგრამ, განბჯენ თაღებზე დაყრდნობილი ზოლურები სამ იარუსად იყოფოდა. ინტერიერში,



გოთიკური ტაძრის არქიტექტურული ელემენტები

ვარდისფერი და ნაცრისფერი კვადრებით აგებული ბურჯები და თაღედი, მკაცრი დიდებულების რომანული ტაძრის შემდგომი განვითარების საწინდარი იყო.

XII საუკუნეში, ბურგუნდიას უკავშირდება

ცისტერციანული ორდენის სამონასტრო მშენებლობა. როგორც ცნობილია, ახალი ორდენის დებულება სიმკაცრით გამოირჩეოდა, შეხედულებები კი – ასკეტიზმით. ცისტერციანული მონასტრების მშენებლობაში ყურადღებას ამახვილებდნენ ნაგებობის ფუნქციაზე, კონსტრუქციაზე, სილუეტისა და ხაზების მკაფიოებაზე, დეკორი კი უგულვებელყოფილი იყო.

ადრე ჩამოყალიბდა ოვერნის ეკლესიების სახეობა. XII საუკუნეში ააგეს ოვერნის ძირითადი ძეგლები: ფერანში, ნოტრ-დამ-დიუ პორ კლერმონი, ორსივალეში სენ-ნეკტტარე, ბრიუდე. მომდევნო საუკუნის დასაწყისში, მათ შეუერთდა ისუარეში, სენ პოლის დიდი ეკლესია. ყოველი მათგანი, ერთმანეთის სიახლოვეს, მთიან გარემოში აიგო; მისი მოცულობების მკაფიოებასა და თავშეკავებული სიდიადის იერს განსაზღვრავდა არაერთგვაროვანი ნიუანსების მკვრივი ქვის თავისებურება. ეკლესიებს, როგორც წესი, გამომხატველობას მოკლებული, ერთი ან ორკოშკიანი, დასავლეთის ფასადი და კარგად დამუშავებული აღმოსავლეთის ფასადი გააჩნიათ. სწორედ ამაში მდგომარეობს კომპოზიციის არსი; დომინირებს მრგვალი და სწორკუთხა მასების ვერტიკალის პირამიდულად კლებადი, თანაზომიერად განვითარებული რითმი. მთელ კომპოზიციას აერთიანებს შუაჯვარედზე აღმართული რვანახნაგა კოშკი. ტიპოლოგიური მსგავსების მიუხედავად, ოვერნის ყოველ ეკლესიას ხუროთმოძღვართა ხელწერის თავისებურებაც ატყვია, მათ განსაცვიფრებელი ოსტატობით შესძლეს ნაგებობების მთიან პეიზაჟში „ჩაწერა“.

XI ს. დასაწყისში აღმავლობას განიცდის პროვანსის კულტურა. აქ ჩაისახა ტრუბადურების პოეზია, გავრცელდა სხვადასხვა ჯურის ერესი. აღმოსავლეთთან დაკავშირებულმა, XII საუკუნის მომძლავრებულმა ქალაქებმა ბევრად განაპირობეს ფორმირებადი კულტურის საერო სულისკვეთება და, ამასთან, არქიტექტორთა ანტიკური მემკვიდრეობით დაინტერესებაც. ანტიკურ ტრადიციებს, ძირითადად, ავინიონი და არლი ეზიარა. პროვანსის უბრალო ეკლესიები, ძირითადად, ერთ აფსიდიანი, მაღალი, ერთნავიანი, ერთ სიმაღლეზე განთავსებული ფან-

ჯრებიანი, ნაგებობები იყო (ავინიონში, ნოტრ-დამ დე დომის ტაძარი, 1096 წ. – XIIს., ტაძარი ორანჟეში, 1083-1126). ინტერიერები პირქუშია, არც დეკორი არ გააჩნიათ, გადახურვა – ცილინდრული და ნახევარწრიული კამარებით, შუაჯვარედზე – გუმბათებით. კონსტრუქციული სიახლეებით არ დაინტერესებულან პროვანსელი ხუროთმოძღვრები, მაგრამ ექსტერიერის მორთულობაში გამოამჟღავნეს ანტიკური არქიტექტურის ტექტონიკური კანონზომიერების უბადლო ცოდნა. პროვანსში, უხვად შემკული სკულპტურული პორტალებით, არლეში, სენ ტროფიმეს (1152-1180– და სენ-ჟილ-ლიუ-გაროს ეკლესიებმა გაითქვეს სახელი; პირიქით, ავინიონის ტაძარი (1140-1160) და მონმაჟიროს ეკლესია (1117-1155) პირქუშად გამოყურებოდა. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მსუბუქი თაღედით გარსშემორტყმული, მზის ათინათების თამაშით გამსჭვალული, პროვანსალური კლუატრები. სამხრეთ საფრანგეთში შეიქმნა, მძლავრი კედლებიანი, ციხე-



ჩრდილოეთ ტრანსეპტის ფიგურები შარტრის ტაძრიდან

სიმაგრე-ეკლესიის სახეობა. მაგალითად, სენტ-მარი-დე-ლა-მერის ეკლესიის საკურთხეველის მხარეს აგვირგვინებს დონჟონი.

საფრანგეთის დასავლეთის რეგიონებმა (ლუარასა და გარონას, აკვიტანიასა და პუატუს შორის) შთამომავლობას დაუტოვეს, მაღალი ტრანსეპტისა და ფართო პატრონიკეს მქონე, რომანული ტაძრების მთელი სერია. იშვიათად თუ შევხვდებით კაპელებიან გარსშემოსავალს. პუატუს ეკლესიის ზემო რეგისტრში, თითქმის, არ აღწევდა სინათლე; შუა ნავის ცილინდრული კამარის განბჯენი გვერდითში ნეიტრალდებოდა. XI საუკუნის ნაგებობის დასავლეთის ფასადებმა, კაროლინგური ტრადიციის კვალად, შუაჯვარედზე, მაღალი კოშკი კვლავ აღმართეს.

XII ს. 20-30-იანი წლების, პუატუს არქიტექტურის ექსტერიერი უკვე პლატიკური გამომხატველობით გამოირჩეოდა, სკულპტურული დეკორის როლიც შესამჩნევად იზრდებოდა. პუატუს მთავარი ძეგლი, ნოტრ-დამ ლა გრანდის სამნავიანი ეკლესია (XI ს. ბოლო–XII ს. შუა პერიოდი) მოგვიანებით კამარებით გადახურეს. ფასადი დასრულდა, არაუგვიანეს, XII ს. მეორე მეოთხედში.

დასავლეთ საფრანგეთმა სახელი გაითქვა გუმბათოვანი ტაძრებით. გუმბათოვანმა კონსტრუქციებმა განაპირობეს ტაძრის სიმშვიდისა და უმოძრაობის განცდა. პერიგორის არქიტექტურულ ძეგლებს შორის გამოირჩევა სან ფრონის ტაძარი (1200 წ. შემდეგ). ტაძარს აგვირგვინებს, ჯვრისსახოვანი, ხუთი გუმბათი აფრებზე. შთამბეჭდავია სენ ფრონის ინტერიერის, ფართო თაღებისა და გუმბათის მატარებელი, კვადრატული პილონების რიგის ზეიმური „სვლის" რითმები.

ვილჰელმ დამპყრობლის ლაშქრობის შემდეგ, ნორმანდია ინგლისის მფლობელობაში აღმოჩნდა. ნორმანდიელებმა მშენებლობა გააჩაღეს ლამანშის გადაღმა, შედეგად, ნორმანდიის ნაგებობების მახასიათებელი ნიშნები ასე დაემსგავსა ინგლისისას. მომწიფებული სტილის, რიცხობრივად მეტი, ნორმანდიული ეკლესია კანშია შემორჩენილი, რომელთა შორის აღსანიშნავია ორი სამონასტრო ეკლესია – სენტ ეტიენი და სენტ ტრინიტი. სენტ ტრინიტის ეკლესიას (1059-1066 და

1100-1130) ახასიათებს მკაცრი პროპორციები, ინტერიერის მშვიდ გარემოს კი განაპირობებს თაღედისა და ვიწრო ტრიფორიუმების თავისუფალი „სვლა“. დასავლეთის კოშკებში (დასრულდა შენობის გადაკეთების დროს, XII ს., იმავდროულად, აღმართეს ნერვიურული კამარები) იგრძნობა დაძაბული ენერგია და იარუსიდან იარუსისაკენ მიმართული ნაწილების მზარდობა. როგორც ცნობილია, დასავლეთის ფასადი, მოგვიანებით, გოთური ტაძრის მშენებლებმა გამოიყენეს.

ფრანგულმა რომანულმა ფერწერამ აყვავება განიცადა XI ს. ბოლოს – XIII ს. დასაწყისში. მიუხედავად იმისა, რომ მონუმენტური ფერწერის თითქმის ასი ძეგლია ჩვენამდე მოღწეული, მთლიანი სახით შემორჩენილი ანსაბლები ცოტაა და ისიც ფრაგმენტების სახით.[30]

სან-სავენ-სიურ-გარტამპის სამონასტრო ეკლესიაში (XI ს. მესამე მეოთხედი – 1115 წ.) დაცულია საფრანგეთის რომანული ანსამბლის ყველაზე დიდი და მახასიათებელი მოხატულობა. ფერწერით დაფარულია მთავარი ნავის კამარა, დასავლეთის ემპორები, ნარტექსი და კრიპტა. სენ სავენის ანსამბლი, რომლის მოხატულობაში მონაწილეობდა რამდენიმე ოსტატი, წარმოდგენას იძლევა, რამდენადმე არქაიზირებულ მაგრამ გამომხატველ, ადგილობრივი ხელოვნების განვითარების ხასიათზე.

მთავარი ნავის კამარაზე ძველი აღთქმის სცენები, ფრიზულად, ორ რეგისტრადაა განთავსებული. პერსონაჟების მოქმედება ხან ეპიურად მშვიდია, ხან კი – დინამიკური. ოხრის ფერის ფარგლებში, ყოველ ეპიზოდს შეესაბამება გარკვეული, ფერადოვნული ტონალურობა. ძველი აღთქმის სცენების დომინანტური მონაწილეა – ღმერთი. შემოქმედის ჟესტები დიდაქტიკური, დიადი და თავისუფალია. შემოქმედისადმი ყოველი პერსონაჟი ავლენს მორჩილებას, უხერხულობას ან სიხარულსა და გაოცებას.

კრიპტის მოხატულობა უფრო რეგულირებულია და სრული სახითაა წარმოდგენილი, ანუ დეტალურადაა მოთხრობილი აქ მომხდარის თაობაზე. ნარტექსის წერის მანერა პირქუშია და ექსპრესიული. მღელვარე რითმში აღრეულია შარავანდედების, თავების, ანგელოზე-



რეიმსის ტაძრის პორტალი

ბის ფრთების ხაზები. მსუყე საღებავებს შორის თვალისმომჭრელად „ფეთქავს“ თეთრი ფერი.

XII საუკუნის, ფრანგული მონუმენტური ფერწერის ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი ნიმუშია ბერზე-ლა-ვილში, კაპელის პრიორატის მოხატულობა. კლიუნი-3 ფერწერული, უკვალოდ დაკარგული, დეკორაციების შემდეგ, აქ შემორჩენილი ფრესკები, მოწმობენ კლიუნის ხელოვნების განუმეორებლობას.[31] მოხატულობის პროგრამა ითვალისწინებდა კლიუნის ორდენისა და მონასტრის განსაკუთრებულობის წარმოჩინებას. მის თანამედროვე ფერწერულ მოხატულობებს შორის,ბერზე-ლა-ვილის მოხატულობა გამოირჩევა, როგორც მხატვრული სახეების წყობით, ისე შესრულების ტექნიკით. მხატვრებმა მოახერხეს იტალიის სამხრეთისა და ინგლისის ჩრდილოეთის ტრადიციების გაერთიანება. მაგრამ, მთლიანობაში, ამ უნიკალურ მოხატულობას არ მოეძებნება უშუალო ანალოგი, რაც კლიუნის ფერმწერთა დამოუკიდებლობაზე მეტყველებს.

კლიუნის თავშეკავებული, ორგანიზებული და „სწავლული“ ხელოვნების საპირისპიროა, ნოან-ვიკეში, სენ მარტენის ეკლესიის ფრესკები (XII ს. მეორე ნახევარი). ერთიან მანერაში შესრულებულ მოხატულობაში საგრძნობია ხალხური სულისკვეთება. ფიქრობენ, რომ ფრესკები ერთი ოსტატის ნახელავია. ფრესკები იმდენად დინამიკურია, რომ შეიძლება ითქვას, ხმაურიანიც კი. მოქმედება სწრაფი ტემპით ვითარდება, მოვლენაში მონაწილე პერსონაჟები ენერგიულად

მოძრაობენ, ცოცხლად ჟესტიკულირებენ, ფართოდ დგამენ ნაბიჯებს, ერთმანეთს ეხვევიან, მუხლებზე ეცემიან, ყველა პერსონაჟის სახეები ერთგვაროვანია: პატარა პირი, დიდი, ღრმად ჩამჯდარი თვალების გაკვირვებული, შეშფოთებული ან მკაცრი მზერა.

ექსპრესიული და ანტიკურობისაგან ძალზე შორს მყოფი სტილით აღინიშნება ტავანეში, სენ ნიკოლას ეკლესიის კრიპტის მოხატულობა (XII ს. შუა პერიოდი). ალბათ, ერთ სახელოსნოში შესრულებულ ფერწერას საფუძვლად უდევს სულის ტანჯვისა და ბრძოლის იდეა. ფიგურების მღელვარე სილუეტები წარმოდგენილია ფართო ჰორიზონტალური ზოლების ან ღია ფერის გრუნტის ფონზე: აფსიდაში, ანგელოზებისა და მახარებლების სიმბოლოების თანხლებით, ქრისტე განსახოვნებულია მანდორლაში. მისი უზარმაზარი ფიგურა, როგორც მთელი პროგრამის შემაჯამებელი, დომინირებს კონქში. კრიპტის დრამატული სახეები უკიდურესადაა დაძაბული.

სხვა ქვეყნებთან შედარებით, რომანული პერიოდის საფრანგეთის წიგნის მორთულობის ხელოვნება ძალზე მრავალფეროვანია. ლუარასა და მაასას რეგიონებში, ძველი კრიპტები კვლავ აგრძელებდნენ მოღვაწეობას. დროთა განმავლობაში მათ შეუერთდა ლიმონჟის, მუსააკის, ალბის, ანჟესა და კლიუნის, დამწერლობისა და მინიატურების, ახალი სახელოსნოები. კლევროში, და განსაკუთრებით, სიტოში, ბენედიქტიანელთა მონასტრებთან ერთად, განვითარდა და მნიშვნელობა შეიძინა ცისტერციანელთა კრიპტების მინიატურებმა. საფრანგეთში არც საყოფაცხოვრებო ლიტერატურის ილუსტრირებაზე უთქვამთ უარი: ყოველი მონასტერი ცდილობდა თავისი პატრონის ცხოვრების დეტალურად გადმოცემას. თემების რეპერტუარის გაფართოებამ გამოიწვია ტრადიციული იკონოგრაფიული ფორმულების სხვაგვარი ინტერპრეტაცია და გამოსახულების ახალი ტიპის ძიების საჭიროება.

ადრეული, პატარა ზომის მანუსკრიპტების ფერწერის ხელოვნება დაცემას განიცდიდა. გარდატეხა XI საუკუნის შუა პერიოდში მოხდა. გასკონიაში შექმნეს, ცნობილი, „სენ-სევერის აპოკალიპსისი“ (XI ს. შუა პერიოდი, პარიზი, ნაციო-

ნალური ბიბლიოთეკა). მინიატურების ავტორი, სტეფან გარსია, ემყარებოდა, „ბეატას „კომენტარებისათვის“ დამზადებულ, ესპანურ ილუსტრაციებს. მკაფიო კოლორიტის, თავისებური „აპლიკაციონალურობის“, თხრობის ფოლკლორული სულისკვეთების, სან-სევერის ხელნაწერმა ფრანგულ მიწაზე დაკარგა ესპანური ორიგინალის აღმოსავლური ელფერი. საფრანგეთის ჩრდილოეთ რეგიონში ახლებურად გაიაზრეს კაროლინგების მემკვიდრეობა, ინგლისიდან შემოიჭრა მოძრავი, ფერადი ნახატი და დინამიკური მცენარეული ორნამენტი. ინგლისური, კაროლინგური და ფრანგული ტრადიციების ურთიერთზემოქმედების შედეგად ჩამოყალიბდა ახალი სტილი. კორბის სახელოსნოში დამზადებულ, „ამიენის ბიბლიოთეკის სახარების“ (XI ს. მეორე ნახევარი) მოციქულების ზიგზაგური სხეულები, მოძრავი საგნები – ფარდების ფრიალი, მუხლებზე შემოხვეული, სპირალური ლენტები, მოციქულთა სიმბოლოების აკრობატული „ნომრები“, დრაპირების ფერადი ზოლები და ა.შ., – უკიდურესად ამძაფრებენ გამოსახულების ექსპრესიულობას.

პირქუში, ლაპიდარული სტილით გამოირჩევა საფრანგეთის სამხრეთში განვითარებული მიმდინარეობა. სიტუაციების დრამატიზმით იყო გამსჭვალული პუატუს ოსტატების ნაწარმოებები („წმ. რედეგონდას ცხოვრება“, XI ს. შუა პერიოდი, პუატიე, ქალაქის ბიბლიოთეკა). პირიქით, გარეგნულად დრამატულობას მოკლებული, ანუუს მინიატურები შინაგანად ძალზე დაძაბულია. კომპოზიციებმა და ფიგურებმა შეიძინეს სტრუქტურულობა, საგნებმა კი – წონადობა.

XII ს. მიჯნაზე, საფრანგეთში, როგორც მთელ ევროპაში, იგრძნობოდა, იტალიიდან მომდინარე, ბიზანტიური წრის ხელოვნების გავლენა. ფრანგული მინიატურის განვითარებაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა ბიზანტიური ლექციონარების ილუსტრაციების რეგულარული კომპოზიციური წყობა, იკონოგრაფიული ფორმულები, დრაპირებისა და ადამიანის სხეულის ურთიერთდამოკიდებულების ახლებური გააზრება. ჩრდილოეთ საფრანგეთს უკავშირდება სტილურად მეტად ბიზანტიზირებული, რომანული საფრანგეთის მანუსკრიპტი – „ბიბლია

სუვინიიდან" (XII ს. ბოლო მეოთხედი, მულენი, მუზეუმი), რომლის დეკორში, ერთიანი სახით მოცემულია დიდი სიუჟეტური მინიატურები და უხვად მორთული ინიციალები, რაც, თავის მხრივ, რომანული ხელნაწერის განსაკუთრებულ სფეროს წარმოადგენს. ტექსტის დასაწყისშივე, ინიციალები საზღვრავდნენ მიწიერ ყოფიერებას ღვთიური სიტყვისაგან. ამიტომ არის, რომ რომანულ ინიციალებშია გათამაშებული ორი შეურიგებელი სამყაროს დრამატული სცენები. ერთი – ვიტალური ენერგიის ხალხური ფანტაზიიდან აღმოცენებული, მარადიულად ცვალებადი და განახლებადი, წნულების, ფანტასტიკური ურჩხულების, ცხოველების, ფრინველებისა და ქალთევზების სამყარო. მეორე – რეგულირებული და ჩაკეტილი, იკონოგრაფიული კანონებით ფორმირებული, წმინდანთა სახეები. ტექსტს თან ახლავს კომენტარები.

რომანული საფრანგეთის ფერწერულ სკოლებს შორის ძალზე თავისებურია, ორნამენტისა და შეფერილი კონტურების დომინანტურობით წარმოდგენილი, ლიმონჟის მინიატურის ხელოვნება. მინიატურების მკაფიო კონტურები და ბრტყელი ფიგურები მინანქრის ხელოვნების ნიმუშების მსგავსია. მსგავსება, შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რადგან XII და XIII საუკუნეებში, ძირითადად, ლიმონჟში მზადდებოდა, ცნობილი, მოოქროვილი სპილენძის ნაკეთობები. შუა საუკუნეების ევროპაში, თითქმის, არ მოიძებნებოდა ტაძარი, სადაც არ იყო ლიმონჟში ნაწარმოები ესა თუ ის ნიმუში. ცალკეულ მინანქრულ ჩანართებთან, ლიმონჟის ოსტატები ნაკეთობის ზედაპირს, პრიალა ფერადი გამოსახულების სპილენძის კაშკაშა ზედაპირთან დაპირისპირებით, უკვე მთლიანად ფარავდნენ. XIII საუკუნის ნაწარმოებებში, ამგვარმა კონტრასტმა ფერადი ფონი რელიეფურ გამოსახულებებს დაუპირისპირა.

რომანული ეპოქის, ჩვენამდე მოღწეულ, მცირერიცხოვან საერო ძეგლებს შორის, აღსანიშნავია ნორმანდიელი დედოფლის, მატილდას სახელოსნოსთან დაკავშირებული, ცნობილი, ნოხი ბაიედან (XI ს. ბაიე, მუზეუმი). ნაქარგის 70 მ-იან ქსოვილზე განთავსებულ სცენებში წარმოდგენილია ნორმანდიელთა მიერ ინგლისის დაპყრობ-

ის ძირითადი ეპიზოდები; დეტალურადაა აღწერილი ლაშქრობის სამზადისი, სამხედრო გემების გადაადგილება, შეტაკებები, განგმირული მეომრები და ცხენები.

XI საუკუნის საფრანგეთში შეიმჩნეოდა მონუმენტური ქანდაკების აღორძინების პირველი ნიშნები. ქვეყნის სამხრეთით, სადაც შემორჩენილი იყო ანტიკური ძეგლები და ძერწვის ტრადიციები, რასაკვირველია, ქანდაკების ხელოვნებამ „იფეთქა“ უფრო ადრე. როგორც აღმოჩნდა, ისტორიას ჩაბარებული ქანდაკების იმ დაკარგულ ნლებსაც კი არ ჩაუვლია უკვალოდ. ეპოქის დასაწყისში, ოსტატების ტექნიკური აღჭურვილობა მოიკოჭლებდა, პლასტიკური გრძნობა კი მოისუსტებდა. პირველი სკულპტურული გამოსახულებები გამოჩნდა სვეტების კაპიტელებსა და პორტალებზე. XI საუკუნის სიუჟეტური კაპიტლები ცოტა თუ არის შემორჩენილი. დიდი შთაბეჭდილებას ახდენს კრიუას ტაძრის (XI ს. დასაწყისი) კრიპტის ორანტას განმარტოებული, გულუბრყვილო და პირობითი ფიგურა, მაგრამ, ქვის მასის ბრტყელ რელიეფთან დაპირისპირებული, მისი დიდი ხელების სასოწარკვეთილ ჟესტში, მაინც, იგრძნობა ძლიერი ემოციურობა.

პუატიეში, სენ-ბენუა-სიურ-ლაურის, სენ-ტილერის სამონასტრო ეკლესიების XI საუკუნის ნამუშევრებში ნათლად იკვეთება, თუ როგორ, ნაბიჯ-ნაბიჯ, მიიწევდა წინ მოქანდაკეების სკულპტურული ოსტატობა. სიახლის თვალსაზრისით, პირველ მერცხლად მიჩნეულია სენ სერნენის ეკლესიის რელიეფები, ტულუზაში. ლანგოდეკი, სადაც შემორჩენილი იყო ანტიკური ნაგებობები და გალო-რომანული პერიოდის ნაწარმოებები, მოქანდაკეებს დიდი არჩევანის საშუალებას აძლევდა. ანტიკური პლასტიკის გავლენა თვალსაჩინოდაა გამოვლენილი სენ სერენის ეკლესიის (დაახლ. 1096 წ.) პატრონიკეში ჩართულ მარმარილოს ფილებში. ანტიკური ნიმუშების გავლენის მიუხედავად, ფილები მოკლებულია სტილურ ერთიანობას. მოციქულის გამოსახულება ანტიკური საფლავის სტელას აშკარა ბაძვაა, საკურთხევლის შემამკობელი რელიეფები კი – ადრე ქრისტიანული სარკოფაგებისა. ქრისტეს მონუმენტური რელიეფი, „ქრისტე დიდებაში“,

ემყარება ფერწერასა და იუველირულ ხელოვნებაში გამოყენებულ ხერხებს. მეტი მთლიანობა იგრძნობა „მიეჟივილის“ (დაახლ. 1118 წ.) პორტალის ცნობილ რელიეფში. უეჭველია, რომ მათი ავტორები იცნობდნენ შუა საუკუნეების ქვისა და ძვლის კვეთის ხელოვნებას, ანტიკურ რელიეფებსა და კამეებს.

პორტალი გახდა საფრანგეთის რომანული ეკლესიების პლასტიკური დეკორის ამოსავალი წყარო. სკულპტურული პროგრამა არც ლოგიკური წყობით და არც თეოლოგიური სტრუქტურის სირთულით არ გამოირჩეოდა. რომანული ეპოქის ოსტატი, ისე როგორც იმ ხანის ყველა ღვთისმოსავი ადამიანი, მეტწილად, უშუალოდ გრძნობებს მიმართავდა და არა გონებას.

შუა საუკუნეების ტაძრის პორტალი განთავსებული იყო ორი სამყაროს ზღვარზე – ცოდვილსა და წმინდას შორის – და მიზნად ისახავდა მათ ურთიერთკავშირს. ამიტომ, პორტალის მორთულობას ტვირთავდნენ აპოკალიფსური თემებით, იყო ეს საშინელი სამსჯავროს თუ ქრისტეს დიდების სურათი. თეოლოგიური თვალსაზრისით, სწორედ საშინელი სამსჯავრო აღადგენდა დროთა კავშირსა და სამყაროს, როგორც ერთ მთლიანობას, წარსულის, აწმყოსა და მომავლის გაერთიანებით, ამკვიდრებდა მარადიულობას.



ანგელოზის ქანდაკება რეიმსის ტაძრიდან

იმავდროულად, ქვაში ღაღადი გამოხატავდა არა, მხოლოდ, ზოგად ქრისტიანულ იდეებს, არამედ, გადარჩენის გზას კათოლიკური ეკლესიის შუამავლობით სახავდა[32].

არქიტექტურისა და ქანდაკების განუყოფელ მთელად ნარმოდგენა უმნიშვნელოვანეს წინ გადადგმულ ნაბიჯადაა მიჩნეული. ამის მაგალითია მუსააკის სან პიეროს ეკლესიის (დაახლ. 1120 წ.) პორტალის მორთულობა, სადაც შეეჯახა შუა საუკუნეების ხელოვნების, ურთიერთზემოქმედი, ორი მაგისტრალური პრინციპი: ანტიკური პლასტიკური და ბარბაროსული, ფოლკლორული – სიბრტყითი და ორნამენტული. ამ გზაზე კატალიზატორის როლი ითამაშა ხალხური სულისკვეთების მინიატურამ (ცნობილი „სან-სევერის აპოკალიპსისი“). ეკლესიის შესასვლელის თავზე, მღელვარე ფორმებისა და ხაზების ქაოსში, თითქოს, მაყურებლის წინ თამაშდება არა-ერთი აპოკალიფსური სცენა. მზერა თანდათანობით აღიქვამს ნახევარწრეში ფოკუსირებულ მთავარ ჯგუფს – აპოკალიფსური სიმბოლოებით გარსშემორტყმულ, უზარმაზარ და უძრავ ქრისტეს ფიგურას. 24 უხუცესი (ქრისტეს ირგვლივ სამ იარუსად განთავსებულნი) თვალს ადევნებს მეორედ მოსვლას. განსხვავებულია მათი ექსტატიკური აღტკინების ჟესტები და პოზები. მუსააკში, როგორც ქრისტე, ისე უხუცესნი, კი არ მოქმედებენ, არამედ, უბრალოდ, იმყოფებიან. რელიეფი აღიქმება, როგორც უდროო, უზარმაზარი, გაქვავებული ზმანება.

მუსააკის ოსტატების პლასტიკური აღქმის კონცენტრირებულმა მთელმა ცხადად გამოავლინა რომანული ქანდაკების თავისებურება: სულისა და სხეულის, ამიერი სამყაროს ცვალებადობისა და მარადიულობის ანტითეზა; მხარეების მძაფრი დაპირისპირება თვალნათლივ გაცხადდა, პორტალის მარცხენა შვერილის, წმ. პეტრეს ფიგურაში, სადაც გრძნობებისა და მოძრაობის დინამიკა უპირისპირდება ქვის ინერტულ მასას; გეომეტრიზებულია მოცულობები; გლუვ ზედაპირზე ბრტყელი ორნამენტული ხაზებითაა გადმოცემული დრაპირება.

საფრანგეთის სხვადასხვა რეგიონში, XI საუკუნის ბოლოს სკულპტურულმა დეკორმა იცვალა სახე და განიცდიდა არქიტექტურული სკოლების გავლენას: მოქანდაკეებსა და ქვის მთლელებს, ძირითადად, უფრო მჭიდრო კავშირი ჰქონდათ საამშენებლო ატელიებთან, ვიდრე ფერმწერებს.

ბურგუნდია ამ შემთხვევაშიც გამაერთიანებლის როლს თამაშობდა. რომანული პერიოდის ბურგუნდიულ პლასტიკაში კლასიციზირებულ მიმდინარეობადაა მიჩნეული ძველი პორტალი შარლიეში (1090 წ.), მაგრამ, ამ მხრივ უპირატესობა მაინც კლიუნს ენიჭებოდა. ორდენის მესამე ეკლესიის გრანდიოზული სკულპტურული მორთულობიდან შემორჩა, მხოლოდ, მთავარი საკურთხეველის ნაწილები, რამდენიმე კაპიტული და ხუთმეტრიანი ტიმპანის დეტალები (დათარიღებულია 1095 და 1125 წლებით). კლასიკური ტრადიციების გამოძახილის, კლიუნის ქანდაკების თავისებურება ადამიანით დაინტერესებაა. კლიუნში, სხვა უფრო თხრობით მანერაშია შესრულებული კაპიტელი, სამოთხის მდინარეებით და ცოდვათ დაცემის ძალზე გამომხატველი სცენით: ადამ და ევა, როგორც ორი პატარა ბავშვი, აკრძალულ ნაყოფს შეექცევიან. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ბურგუნდიელების შთაგონების წყარო არა კლიუნის ოსტატების ქანდაკება იყო, არამედ, დიდი ტრადიციების მქონე, კლიუნის მონუმენტური ფერწერა, სადაც ოსტატები დიდი სივრცეების ორგანიზებასთან ერთად, ახერხებდნენ ამ სივრცეების არქიტექტურულ სივრცეებთან შესაბამისობაში მოყვანას. კლიუნის ბიზანტიზირებული ფერწერისა და სამხრეთის პლასტიკურობის გადაკვეთაზე დაიბადა რომანული საფრანგეთის მონუმენტური პლასტიკის მრავალი ღირშესანიშნავი ნაწარმოები.

XII ს. 20-40-იან წლებში, ხანძრის შემდეგ, ვეზლეში, სენტ მადლენის ეკლესიის მთავარმა ტიმპანმა თანამედროვე სახე მიიღო. ტიმპანში აქცენტირებულია ქრისტეს მოწაფეების მისიონერული მოღვაწეობა, ანუ ქრისტიანობის გავრცელება სხვადასხვა ჯურის ხალხში[33].

ბურგუნდიული პლასტიკის უმნიშვნელოვანესი ნიმუშია სენ ლაზარეს ტაძრის მორთულობა ოტიონში (1125 – დაახლ. 1145). მხატვრული ღირებულების თვალსაზრისით გამოსახულებებს შორის საუკეთესო შეიქმნა ჟილბერის (გილსებერტუსი) სახელოსნოში. ოტიონელი მოქანდაკის, ჟილბერისა და მისი თანაშემწეების შემოქმედებაში ნათლად აისახა ეპოქის მსოფლმხედველობა. ჟილბერმა, როგორც დიდმა ხელოვანმა და შეს-

ანიშნავმა პიროვნებამ, კარგად იცოდა ვეზლეს დეკორი და, როგორც ვარაუდობენ, მის განხორციელებაშიც მონაწილეობდა. როდესაც მოქანდაკემ ქრისტეს ფერხთით სიამაყის გრძნობით წააწერა, რომ იგი „გისლებერტუსმა გააკეთა“, ეს უკვე შუა საუკუნეების მხატვრის თვითცნობიერების გამოღვიძების საწინდარი იყო[34].

ოტიონის დასავლეთი პორტალის სკულპტურულ ციკლში ჩართულია, საშინელი სამსჯავროსა და ძველი და ახალი აღთქმის, კაპიტელების სიუჟეტური სერია, აგრეთვე, წმინდანთა მწვალებლობა, ალეგორიული ფიგურები, ეზოპეს დიდაქტიკური იგავები. საშინელი სამსჯავრო წარმოდგენელია, როგორც მთელი ანსამბლის უვერტიურა და ფინალი. ტიმპანის ცენტრი უკავია ქრისტეს ფრონტალურ ფიგურას. ოთხ ანგელოზს ხელში უჭირავს გიგანტური მანდროლა, რომლის ოვალს ეხმიანება არქივოლტების ნახევარწრეები. ამასთან, რადიალური და კონცენტრირებული წრეების თემა აქცენტირებულია ქრისტეს ჟესტით. მთელი მისი იერსახე – პოზების მკაცრი სიმეტრიები, ხელების შენელებული მოძრაობა, და, განსაკუთრებით, სახის გამომეტყველება, თვითჩაღრმავებისა და განდეგილობის გამოხატულებას წარმოადგენდა.[35] ქრისტე განასახიერებს მსოფლიო ანტაგონიზმების დამძლევ ძალას. გამოსახულება თვალსაჩინო ანტითეზებით, თანმიმდევრულად, და არა ძალდატენებით, რწმენაში აზიარებდა მავანს. ოსტატი საშური ოსტატობით სამოთხეს უპირისპირებდა ჯოჯოხეთს, სატანას – მოციქულებს, მართალთ – ცოდვილებს. ჟილბერის რელიეფების კონკრეტულ სახვით ენაში, მრავალი სიცოცხლისუნარიანი, გამომხატველი დეტალია; რელიეფში რიტუალური ხშირად ერწყმის ყოფითს, კაპიტელების რელიეფებზე ინტერპრეტირებულ წმინდა გადმოცემაში საგრძნობია რელიგიური სიუჟეტების ხალხური სულისკვეთება. შუა საუკუნეების ცნობიერება სახარებაში მონათხრობს არ მიიჩნევდა წარსულის საკუთრებად. ამიტომ იყო ტაძრის ფრესკებში შერწყმული წარსული და მომავალი. შედეგად, ბიბლიური პერსონაჟები „გათანამედროვდნენ“. რელიეფში, „ეგვიპტეში გაქცევა“, ოტიონელი ოსტატი არ ღალატობს იკონოგრაფიულ ტრადიციებს,

მაგრამ სცენას ანიჭებს ცხოველმყოფელ ჟღერადობას, რაც, უნებლიედ, მოგვაგონებს, XII საუკუნის ევროპის პილიგრიმების გზებზე უსახლკაროდ დარჩენილ, გაუბედურებულ, ადამიანების ხვედრს. ჟილბერმა და მის სახელოსნოში მოღვაწე თანამიმდევრებმა ანსამბლს მიანიჭეს ერთიანი, ემოციური ჟღერადობა, რომელსაც, ვეზლეს პათეტიკისა და მუსააკის მისტიკურობის საპირისპიროდ, უწოდებენ ლირიკულს. ჟილბერის თვალსაჩინო მონათხრობში ფრონტალური და პროფილური პოზები ერთდროულადაა გადმოცემული; მოძრაობის დინამიზმი, თითქმის, ყველგან შემხვედრი მოძრაობითაა გაწონასწორებული. ოსტატი თავისუფლად, შეიძლება ითქვას, თვითნებურათაც კი, უდგება ფიგურების, ხშირ შემთხვევაში დაგრძელებულ პროპორციებს. მაგრამ, თითქოს, ნიავით მოქანავე, ამ დახვეწილ ფიგურებში აქცენტირებულია მათი სულიერი მისწრაფებები. ოტიონის ოსტატის ქანდაკების შინაგანი სულიერება ამოძრავებს ქანდაკების მთელ



სინაგოგა, რეიმსის ტაძარი

სხეულს და აისახება ანგელოზების ფრთების მოძრაობასა და გრაფიკულად დახვეწილი დრაპირების მუსიკალურ რითმში. ჟილბერმა განასახოვნა იმ დროის, როგორც ცოცხალი, კეთილშობილი სულის, ისე სამსჯავროს წინაშე წარდგომის შიშით, სასოწარკვეთილი ადამიანის სახე.

ოტიონის ტაძრის, ჩვენამდე მოუღწეველი, ჩრდილოეთის პორტალისათვის შეიქმნა, რომანული ხელოვნების ერთ-ერთი ბრწყინვალე ნიმუში, ევას ფიგურა (1125 წლის შემდეგ, დაცულია ოტიონის როლენის მუზეუმში). როგორც ცნობილია, შიშველი სხეულის გამოსახვა მიუღებელი თემა იყო შუა საუკუნეების ცნობიერებისათვის საერთოდ და, კერძოდ, სხეულის სრულყოფილების გამომრიცხავ, ასკეტური იდეალების მატარებელი ხელოვნებისათვის. რელიეფის ფიგურები ჰორიზონტალურადაა განთავსებული. ოტიონის ევა კუთხოვანია, მისი პოზა კი, თითქმის პირობითი (ავტორი აქ იმეორებს, ადრე გამოყენებულ, მუხლმოდრეკილი ფიგურის მოტივს). სამოთხის ბაღის ორნამენტულ ხეებს შორის, ევა აღიქმება, როგორც გიგანტური არაბესკი. მაგრამ, შუა საუკუნეების მხატვარს კარგად ესმოდა ადამიანის მორალური პასუხისმგებლობის მნიშვნელობა. ჟილბერის ევას სახე ბევრად უფრო რთულია, ვიდრე ჰილდესჰეიმის კარების ან კლიუნის კაპიტელებისა: ევამ იცის სურვილის ბრძოლა ორჭოფობასთან – მისი სახე გამოხატავს შიშს, ხელი კი მალულად მიიწევს აკრძალული ხილისაკენ.

ბურგუნდიისაგან განსხვავებულად ვითარდებოდა მონუმენტური რელიეფი პუატუსა და სენტონჟეში. აქ, დიდი ხნის მანძილზე, იფარგლებოდნენ, მხოლოდ, კაპიტელების მორთულობით, სანამ ანგულემეს ტაძარმა (1120-1130) ბიძგი არ მისცა ტაძრის ფასადების სკულპტურულ მორთულობას.

საფრანგეთის სამხრეთით სკულპტურული დეკორი კონცენტრირებული იყო პორტალების არქივოლტებზე, კაპიტელებზე და ფანჯრების პერანგებზე. ანგულემეს და სენტონჟეს ოსტატები ძალზე აფასებდნენ ქვაზე კვეთის დეკორატულ შესაძლებლობებს. რაც შეეხება პუატუს, ამ თვალსაზრისით, იგი უფრო შორს წავიდა, ვიდრე ამას მოითხოვდა დიდაქტიკური პროგრამა. პუატუს ოსტატები, ხშირად, იმეორებდნენ

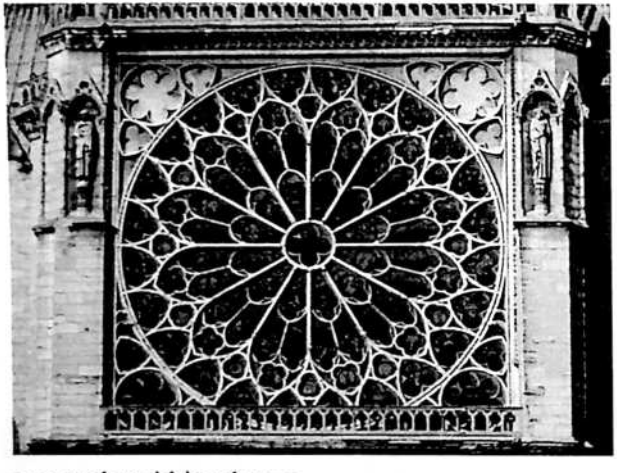
ერთი და იგივე მოტივს; ფიგურები ჩაწნული იყო რთულ არაბესკებში, ორნამენტებს ტვირთავდნენ ფანტასტიკური არსებებით. არქივოლტების დამუშავებაში აქ პირველად გამოიყენეს თაღის მოხაზულობის გარშემო ფიგურების განთავსების ხერხი, მოტივი, რომელიც შემდეგ აითვისეს და განახორციელეს გოთური ხანის მოქანდაკეებმა.

ამ რაიონებში, ოვერნის მუქი ქანები, ისე როგორც ბრეტანის გრანიტი, ამუხრუჭებდა ქანდაკების განვითარების პროცესს. ოვერნის ეკლესიებში პლასტიკური დეკორი, მხოლოდ, კაპიტელების სიუჟეტურ კომპოზიციებში ხორციელდებოდა, სადაც დომინირებდა – ფრანგული რომანული ხელოვნებისათვის ტიპური თემა – სათნოების ბრძოლა ბინძურებასთან.

ოვერნში, სულიერი ძალების დინამიკურობით გამოირჩევა ორსივალეს, მოზის და სენ-ნექტერეს საკურთხევლების ღვთისმშობლის სკულპტურული ფიგურები. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს სენ-ფუას ეკლესიის (1135-1140)



პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის პორტალი



გოთიკური ტაძრის ვარდული

ტიმპანის, საშინელი სამსჯავროს დეტალურად დამუშავებული სურათი, სადაც ქრისტე ერთი ხელით აამღლებს მართალთ, მეორეთი კი ცოდვილთ ჯოჯოხეთის ცეცხლისაკენ მიუჩენს გზას; აქცენტირებულია შიშისმომგვრელი, შემაძრწუნებელი, ჯოჯოხეთის თემა.

მოგვიანებით, XII საუკუნის ბოლოს, ისტორიულ არენაზე, გამოდის პროვანსის სკოლა. რონის ველის ანტიკურმა ნიმუშებმა დიდი გამოცდილება შესძინეს პროვანსელ ოსტატებს, პროვანსის კარიერები კი მარმარილოთი ამარაგებდა მათ. რომის ტრიუმფალური თაღების მსგავსი პორტალები, მეანდრები, აკანტის ფოთლები, როზეტები, კორინთული კაპიტელები და კანელურებიანი სვეტები, შეადგენდა სენ-ჟილ-დიუ-გარისა და სენ-ტროფიმეს ეკლესიების პორტალების სკულპტურული არქიტექტურული დეკორის არსენალს არლეში. ანტიკურ ხელოვნებასთან ზიარება საფუძვლად უდევს წმინდანების ასე ღირსებით აღსავსე სკულპტურულ ფიგურებს. პროვანსის სკულპტურული მაღალი რელიეფი, ფაქტიურად, გორელიეფია, პროპორციები, თითქმის რეალურია, დრაპირების ქვეშ, ანტიკურის მსგავსად, გამოსჭვივის სხეული. თუმცა, ანტიკური მოტივები რომანულ სტილიზაციას განიცდიან, საგრძნობია მძიმე ქვის მასა. არლეში, სენ-ჟილ-დიუ-გარის სააბატო ეკლესიაში, პირველად ევროპულ მონუმენტურ ხელოვნებაში, ქრისტეს ვნებები დეტალურადაა გადმოცემული.

ინგლისის ხელოვნება

ინგლისის სახელმწიფოს ცენტრალიზაციამ, კონტინენტთან მჭიდრო კავშირმა, განაპირობა რომანული ეპოქის ინგლისური კულტურის ხასიათი. ნორმანების მიერ ინგლისის დაპყრობის (1066) მომენტისათვის, ინგლისში დაარსდა წიგნის მინიატურის წარმატებული სკოლა, რომლის გავლენა მატერიკზეც კი იგრძნობოდა. რაც შეეხება კუნძულის არქიტექტურას, მიუხედავად იმისა, რომ ვესტმისტერის სააბატოს მშენებლობის დროს (1049-1065), გაითვალისწინეს კონტინენტის ხუროთმოძღვართა გამოცდილება, ნორმანდიასთან შედარებით, არქიტექტურა, მაინც, განვითარების არქაულ სტადიაზე იმყოფებოდა. ინტენსიური მშენებლობის პირობებში, როდესაც ადგილობრივ მშენებლობას ნორმანდიიდან მოწვეული ოსტატები ხელმძღვანელობდნენ, აღმშენებლობის ხერხები დაიხვეწა და ნორმანდიულთან შერწყმულმა კუნძულის ტრადიციებმა თავისებურება შეიძინა.

ნორმანდიიდან შემოვიდა ციხე-სიმაგრის სახეობა, სადაც თხრილები და მშვილდოსანთა ბანაკის ირგვლივ განთავსებული პალისადები უერთდებოდა დონჟონს. ხის კოშკები უმალ შეცვალა ქვისამ. თავდაპირველად ეს იყო კუბის ფორმის, ძირითადად, ორსართულიანი ნაგებობები; დაბლა განათავსებდნენ საწყობებს, ზევით – საცხოვრებელ ოთახებსა და დარბაზს. ვილჰელმ დამპყრობ-



რელიეფური ქანდაკება სოლსბერის ტაძარზე

ელის დროს აღმართეს ლონდონის ტაუერი (1077 წლიდან), რომლის ცნობილი, თეთრი კოშკი დონჟონის როლს ასრულებდა. ციხე-სიმაგრის შემადგენლობაში შედიოდა ცილინდრული კამარით გადახურული სამრეკლო (დაახ. 1018-1097). XII საუკუნის დასაწყისში, დომინირებს გეგმაში სწორკუთხედი ან მრავალკუთხედი, კოშკის მსგავსი, დონჟონი; საუკუნის ბოლო პერიოდი ხასიათდება მრგვალი მოხაზულობის კოშკებით.

როგორც უკვე ითქვა, ინგლისელმა ხუროთმოძღვრებმა აითვისეს რა ნორმანდიული გამოცდილება, ტაძრებმა იმთავითვე მიიღეს თავისებური სახე. ინგლისის საკრალური ხუროთმოძღვრების სპეციფიკური მახასიათებელია საკულტო ნაგებობაში გაერთიანებული სამონასტრო და სამრევლო ტაძრის სახეობები, რასაც, ბუნებრივია, თან მოჰყვა ინგლისური ეკლესიების სტრუქტურული ცვლილებები (XII ს.). შერეული ტიპის ნაგებობა მოითხოვდა მრევლისა და მრავალრიცხოვანი კლირისათვის ინტერიერის გაფართოებას. ამ მიზნით, თითქმის, თანაბარი ზომით მოიმატა ნავებისა და პტრონიკეს სიგრძემ. გეგმაში დაგრძელებული ტაძრები ინგლისის არქიტექტურის თავისებურება გახდა. ვიწრო, სამნავიანი ტაძრის სიგრძე 170 მეტრს აღემატებოდა (წმ. პავლეს ძველი ტაძარი ლონდონში). იმატა ტრანსეპტის სიგრძემაც და ამიტომ, შუაჯვარედზე კოშკი მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა: მის ირგვლივ დაჯგუფდა და გაერთიანდა ტაძრის დაქსაქსული მხარეები. აქედან, გაიზარდა ტაძრის ზომები და იმძლავრა მისმა სუგესტიურობამაც.

ჯერ კიდევ რომანულ პერიოდამდე კოშკი ინგლისური არქიტექტურის ცენტრალურ ელემენტს წარმოადგენდა. XI-XII საუკუნის მეორე ნახევარის ტაძრებში ვაწყდებით მაღლივი მოცულობების მრავალსახოვან კომბინაციებს. ნორმანდიიდან შემოიტანეს დასავლეთი ფასადის ორკოშკიანი კომპოზიცია (ტაძრები დარემსა და საუტუელეში). ადგილობრივი ტრადიციების მიხედვით, ტაძრის დასავლეთ ფასადზე აღმართული იყო ერთი, დომინანტური მაღლივი კოშკი (ვინჩესტერისა და ილის ტაძრები). ინგლისური ტაძრების გეგმა სწორკუთხა მოხაზულობისა იყო, კამარებს, ძირითადად, გვერდით ნავებში განათავსებდნენ,

მძიმე ცილინდრული კამარების გამო, სინათლის ღიობებისათვის უმნიშვნელო ადგილი რჩებოდა. ამიტომ, ძალზე დაგრძელებული ნავებისა და ინგლისის ნისლიანი ატმოსფეროს პირობებში, კამარებს საერთოდ აღარ იყენებდნენ: შუა ნავში, ფანჯრების ზემო იარუსის აუცილებლობის გამო, ინგლისელი ხუროთმოძღვრები, დიდი ხნის განმავლობაში, უპირატესობას ხის გადახურვებს ანიჭებდნენ, ისინი დღესაც აგვირგვინებენ ილის (1083-1190), პიტერბოროს (XII ს. ბოლო მეოთხედი), სენ-ოლბანსის (1077-1090) ტაძრების შუა ნავებს. იგივე მიზეზით გადაიდგა გაბედული ნაბიჯები, როდესაც, 1096 წ., დარემის ტაძარში, გვერდითი ნავები ნიბოვანი კამარებით გადახურეს, დაახ. 1130-1133 წლებში კი, პირველად ევროპაში, ამ უზარმაზარი ტაძრის შუა ნავი გადაიხურა ნიბოვანი კამარებით; კამარების ახალი სახეობის საშუალებით განათდა ზემო იარუსი.

განცვიფრებას იწვევს ინგლისის რომანული ტაძრების ინტერიერის, შთამაგონებლობისა და დამუშავების რთული პროცესის თანმდევი, არქიტექტურული ფანტაზიის მრავალფეროვნება. როგორც



რაინდის სამარხი დორჩესტერის სააბატოში, 1260 წ.

წესი, შუა ნავი დაყოფილი იყო სამ იარუსად. მაგრამ, სწორედ ამ წესის საზღვრებში მიაღწია ინგლისელმა ხუროთმოძღვრებმა ჯერ არნახულ მრავალფეროვნებას. სენ-ოლბანსის ტაძარში ჯერ კიდევ დომინირებს ქვის მასა, პიტერბოროში კედლები დამუშავებულია გართულებული რითმებით, საუტუელეში (XII ს. დასაწყისი), მეორე იარუსის თაღები ქვემო თაღედის ექოდ აღიქმება, ტაძრების ინტერიერებში სუფევს მძიმე და ამაღლებული ტონალობის რითმი, რომზისში (XII ს.) ყურადღებას იპყრობს რაღაც დიდი ორდერის მსგავსი: ემპორის თაღედის მატარებელი, მრგვალი საყრდენები მეორე იარუსს აღწევენ, დაგრძელებული ნავების პირობებში, საყრდენების განლაგება (რომელთა ფორმები და კომბინაციები

რთულია და მრავალფეროვანი), განსაკუთრებით, მათი რიგითობა, მაგალითად, დარემსა და ილიში, მკაცრადაა რეგულირებული.

ინგლისის ტაძრების ექტერიერზე, უპირატესობა ენიჭებოდა დეკორს. კედლების ზედაპირი იყოფოდა თაღედური ღიობებით და სხვადასხვა თაღებით. ამიტომ, ფასადები თავისებური „ორფენოვანებით“ გამოირჩევიან. თაღედების მოძრავი და არაერთგვაროვანი რითმი, გლუვ კედელთან თაღედის შეპირისპირების ხერხი, ეხმიანება ინგლისური მინიატურის ნახატის პრინციპს. ამ თვალსაზრისით, ილის ტაძარი ერთ-ერთ ღირშესანიშნავ და ხაზგასმულად ინგლისური რომანული არქიტექტურის ნიმუშს წარმოადგენს.

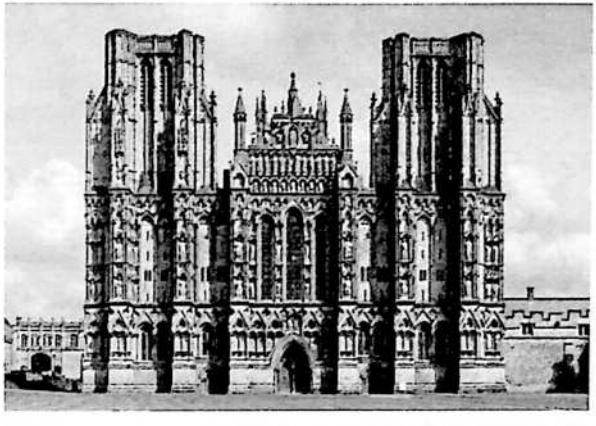
ინგლისურ რომანულ არქიტექტურაში სამ ადგილობრივ სკოლას გამოჰყოფენ: ნორიჯში, სენტ-ოლბანსის, ილისა და პიტერბოროს გრანდიოზულმა ტაძრებმა განსაზღვრეს სამხრეთ-აღმოსავლეთის არქიტექტურის სახეობა. დამოკლებული ნავის მრგვალი, მასიური საყრდენების, მცირე ზომის ტრიფორიუმებისა და კრიპტების ტაძარი, გლოსტერში (1089-1150) დასავლეთის სკოლის მთავარი ძეგლია; ჩრდილოეთ ინგლისის არქიტექტურის გამბედავი, ექსპერიმენტატორული სულისკვეთება ნათლად გამოვლინდა დარემის ტაძარში.

ინგლისის ტაძრებში ქანდაკებას დიდი როლი ენიჭებოდა. სკულპტურით რთავდნენ, მხოლოდ, პორტალებს, ტიმპანებსა და საკურთხევლის კანკელს. ამ ქანდაკებების სტილური მრავალფეროვნება იმაზე მეტყველებს, რომ მოქანდაკეები, ერთდროულად, სხვადასხვა წყაროს იყენებდნენ. მაგალითად, როგორიცაა დასავლეთ საფრანგეთისა და იტალიის პილიგრიმების გზებიდან შემოტანილი მოტივები და ხერხები (ვინჩესტერის ტაძრის რელიეფი, 1120-1125; ლინკოლნის ტაძრის, დასავლეთი ფასადის სკულპტურული ფრიზი, დაახ. 1145 წ., პორტალები ილიში, დაახ. 1135 წ.). ოდნავ განსხვავებული და თავისებურია კილპეკესა (1130-1140) და იფლის (1175) პორტალების სკულპტურული დეკორი, სადაც, შეიძლება ითქვას, რომ აღორძინება განიცადეს ძველმა ანგლოსაქსურმა მოტივებმა და ვიკინგების ხელოვნების სახეებმა. კენტერბერის ტაძარში, შუა საუკუნეების დეკორისათვის დამახასი-

ათებელი, წნულის მოტივებში კვლავ კაპიტელების დეკორის შემადგენელია და აპოგეას, ინგლისის ბრინჯაოს ჩამოსხმის შედევრში, გლოსტერის ტაძრის (დაახ. 1110 წ.) სასანთლის ძალზე დახვეწილ ორნამენტში მიაღწია. ფერწერულ ნაწარმოებებთან კავშირი იგრძნობა დარემის ტაძრის (XII ს. მესამე მეოთხედი) საკურთხევლის რელიეფსა და კვეთილი ძვლის ნიმუშებში, რომელთა შორის ოსტატობის მეტი სრულყოფილებით გამოირჩევა ლონდონის, ვიქტორიასა და ალბერტის მუზეუმების, „მოგვთა თაყვანისცემის“ ფირფიტა (XI ს. ბოლო და XII ს. დასაწყისი).

რომანული ეპოქის ინგლისის ფერწერის ხელოვნება, ძირითადად, შემოინახა ქვეყნის სამხრეთით, კრიპტორიუმებში გადაწერილი წიგნების გვერდებზე. ამ მხრივ, თავი გამოიჩინეს კენტერბერისა და ვინჩესტერის ანგლოსაქსური გავლენის სახელოსნოებმა, ლა-მანშის ორივე მხრიდან ინტენსიურად მიმდინარეობდა მხატვრული იდეებისა და გამოცდილების გაცვლა-გამოცვლა.

XI საუკუნის მეორე ნახევარში ჩამოყალიბებული ანგლო-ნორმანდიული სტილი გამოირჩევა



უელსის საკათედრო ტაძარი, სომერსეტი

საგულდაგულოდ დამუშავებული ინიციალებით. ასოების „ტანი“ და მარყუჟები ავსებენ და კონტურულად შემოხაზავენ მცენარეული ღეროების წნულებს, რომელთა ხვეულებში ჩაწერილია ფანტასტიკურ არსებების, ცხოველებისა და ფრინველების ფიგურები, იმავდროულად, სიუჟეტური სცენებიც. როგორც სჩანს, ისევ გაცოცხლდა ანგლო-ირლანდიური მინიატურისა და სკანდინავიის ჩრდილოეთის



მეფეთა გალერეა იორკის ტაძრიდან

ფანტასტიკური სამყარო. მაგრამ, მიუხედავად ზღვარდაუდებელი ფანტაზიისა, მორთულობა უფრო დარეგულირდა. ასო აღარ არის აღრეული ინიციალის დეკორში, პირიქით, დეკორი წარმოაჩენს მის არქიტექტონიკას და ათვალსაჩინოებს წიგნის ნიშნის ფორმირების პროცესს. სწორედ ეს იყო ინგლისური რომანული ინიციალის დინამიკური ხასიათის განმსაზღვრელი. XI-XII საუკუნეების მიჯნაზე, მინიატურაში თავი იჩინა გრაფიკულობამ. კონსტრასტული, მაგრამ ჰარმონიზირებული, ჟღერადი, ღია წითელი და მწვანე საღებავები იდებოდა დიდი, თანაბარი ლაქებით.

ინგლისური წიგნის ხელოვნებაში გარდატეხის პერიოდი ემთხვევა XII საუკუნის 20-იან წლებს და უკავშირდება სენტ-ობლანსისა და ბერი-სენტ-ედმუნდის სახელოსნოებს. სენტ-ობლანსის ფსალმუნი (1123 წლამდე, ჰილდერჰეიმი, სანკტ გოდეჰარდის ეკლესია) მოასწავებდა XI საუკუნის ხელოვნების ფორმების უგულვებელყოფას. ხელნაწერების წამყვანი მხატვარი[36], მხოლოდ, მთავარ სცენებში იყენებდა ტრადიციულ იკონოგრაფიას, ილუსტრაციების უმეტესი წილი კი მხატვრის ფანტაზიის შთაგონების ნაყოფი იყო. ფსალმუნის მინიატურებში წარმოდგენილია დიდი ნაკვთებიანი, სახის დაძაბული მზერის, ექსპრესიული ჟესტებისა და, რამდენადმე დაგრძელებული, ადამიანის ფიგურის ახალი იერსახე. ხელნაწერში ოსტატი იყენებდა გუაშის საღებავებს, ნათელ, ფერად ფონებსა და ოქროს. ბერი-სენტ-ედმუნდის კრიპტის მთავარ ნაწარმოებად მიჩნეულია დიდი ბიბლია (1121-1148 წლებს შორის, კემბრიჯი, პემბროკ-კოლეჯი), სადაც ნათლად იკვეთება იტალო-ბიზანტური ნიმუშების ზედმიწევნითი შესწავლის ტენდენცია.

XII ს. მეორე ნახევარში მინიატურის ცენტრებს კენტერბერი და ვინჩესტერი წარმოადგენდნენ. აღსანიშნავია ვინჩესტერის ოსტატთა მიერ შესრულებული „ლამბერტოს ბიბლია“ (XII ს. შუა პერიოდი, ლონდონი, ლამბერტის სასახლის ბიბლიოთეკა), მთელ გვერდზე განთავსებული, შთამაგონებელი ინიციალებით, ენერგიული, გრანდიოზული, ქალებისა და მამაკაცების ფიგურებით და, აგრეთვე, „ჰენრიხის ფსალმუნი ბლუადან“ (XII ს. შუა პერიოდი, ლონდონი, ბრიტანეთის მუზეუმი). ინგლისის მინიატურების ძიებები და მონაპოვარი შეჯამებულია „ვინჩესტერის დიდი ბიბლიაში“ (XII ს. მეორე ნახევარი, ვინჩესტერის ტაძარი): მიუხედავად იმისა, რომ ბიბლიაზე მუშაობდა განსხვავებული ტრადიციის რამდენიმე მხატვარი, მათ შესძლეს მდიდრული დეკორით მორთული ნაწარმოების ერთ მთელად წარმოდგენა. ამასთან, „ვინჩესტერის დიდი ბიბლიის“ მნიშვნელოვან თავისებურებად მიჩნეულია იტალო-ბიზანტური წრის ნიმუშების გადამუშავება.

ინგლისის მონუმენტური ფერწერის, მხოლოდ, რამდენიმე ფრაგმენტია შემორჩენილი, ძირითადად, სუსსექსის ანგლო-საქსური გავლენის სოფლის ეკლესიებში, სადაც X საუკუნის მღელვარე დინამიკას ცვლის თანაზომიერი რითმისა და დახვეწილი მოძრაობის კომპოზიცია. კონფორდში, ფრესკების (XII ს. მეორე მეოთხედი) განყენებული პერსონაჟების დაგრძელებული, გრაფიკული ფიგურები აჩრდილებივით „დაცურავენ“ ცისფერი ცის ფონზე. კენტებერის ტაძარში (დაახ. 1130 წ.), სენტ ჰეიბრიელის კაპელის მოხატულობამ ინგლისის ხელოვნებაში ახალი და ენერგიული მიმართულება დააანონსა. სპეციფიკურ, ინგლისურ დახვეწილობასთან ერთად, გამოსახულებებმა შეიძინეს მეტი შთამაგონებლობა და სიმტკიცე, მკაფიო კონტურებმა კი ფიგურებს მიანიჭეს მოცულობა[37]. ინგლისის მონუმენტური ფერწერის ერთ-ერთი, სრულყოფილებით გამორჩეული, ნიმუშია, ცნობილი, სენტ ანსელმის კაპელის მოხატულობის ფრაგმენტები კენტერბერში. აქ წარმოდგენილია მოციქული პავლე გველით. ფერწერაში თვალნათლივ შეიჭრა ინგლისური ხელოვნების ბიზანტიზირებული ნაკადი.

იტალიის ხელოვნება

მომწიფებული პერიოდის, შუა საუკუნეების იტალიის ხელოვნებას, როგორც ისტორიული (იტალიელების თვალსაწიერიდან არასოდეს არ გამქრალა ანტიკური მემკვიდრეობა), ისე ქვეყნის განვითარების თავისებურებით განპირობებული სპეციფიკა ახასიათებს. როგორც ცნობილია, იტალიაში ადრე იშვა ძლიერი ქალაქები. იტალიურ კულტურაში ქალაქური გარემო ხელს უწყობდა საერო ტენდენციების ზრდასა და განვითარებას. ნახევარკუნძულზე გამოიკვეთა განსხვავებული იდეური და მხატვრული მისწრაფების რამდენიმე ცენტრი: მსოფლიო ძალაუფლების სურვილის მქონე, დოგმატური და კონსერვატული პაპის რომი, ბიზანტიური გავლენის სამხრეთის რეგიონები (სიცილიის ჩათვლით), შემდეგ, XI საუკუნიდან გაბატონდნენ არაბები, XI საუკუნიდან კი დაისადგურეს ნორმანებმა. XII საუკუნეში იტალია შტაუფენების მფლობელობაში აღმოჩნდა. ჩრდილოეთში გამოირჩეოდა ლომბარდია, მილანთან ერთად და ვენეცია. „ადრიატიკის დედოფალი“ არ ივიწყებდა ბიზანტიური კულტურისა და ხელოვნების მონაპოვარს. ლომბარდიაში, ვატიკანის საპირისპიროდ, გაბედული ნაბიჯები გადაიდგა არქიტექტურაში; ტოსკანა გამალებული ტემპით მიიწევდა ახალი ისტორიული ეპოქის – აღორძინებისაკენ.

ქალაქების ადრეულმა აღზევებამ დიდი გავლენა მოახდინა XI-XII საუკუნეების იტალიურ არქიტექტურაზე, სრულიად ევროპისათვის დამახასიათებელ, ციხე-სიმაგრეებთან, სამონასტრო კომპლექსებთან ერთად, იტალიაში განვითარდა ქალაქის არქიტექტურა. გაჩნდა მრავალსართულიანი, მდიდრული საცხოვრებელი სახლის სახეობა; ამასთან ერთად, აგებდნენ საამქროებსა და ვაჭართა გილდიების შენობებს. ადრეული ნაგებობები ვერ გასცდა ციხე-სიმაგრეების ადრე გამომუშავებულ სფეროს საზღვრებს. ტოსკანაში, ქალაქმა სანჯიმინიანომ მნიშვნელოვან წილად შეინარჩუნა რა XII საუკუნის იერი, იგი სახლიკოშკის, ფეოდალების ქალაქური რეზიდენციების სილუეტებით წარსდგა თანამოქალაქეთა წინაშე. როგორც ცნობილია, იტალიურ ქალაქებში ორი საზოგადოებრივი ცენტრი დაარსდა – სავაჭრო

მოედანი ტაძრით, სამრეკლოთი და სანათლავით და ქალაქის თვითმართველობის სასახლის წინა მდებარე მოედანი. საზოგადოებრივ სასახლე–პალაცოებში ახლა, უკვე, გარემო სივრცესაც ითვალისწინებდნენ: პალაცოების თაღედების ღიობებითა და ლოჯიებით გახსნილი დაბლა სართულები მოსახერხებელი იყო მოქალაქისათვის. მეორე სართულზე განთავსებული სათათბირო დარბაზის აივანი გადმოჰყურებდა მოედანს. მოედნის ტაძრის იერს განსაზღვრავდა ეკლესიებისა და სანათლავების ფასადები და სამრეკლოს ვერტიკალი. იტალიაში ეს სამი ნაგებობა იშვიათად თუ ერთიანდებოდა, ძირითადად, დამოუკიდებელ არსებობას განაგრძობდნენ, რამაც, შემდგომში, ბიძგი მისცა მთლიანი არქიტექტურული ანსამბლის წარმოშობას. იტალიელმა ხუროთმოძღვრებმა სტოიკურად უერთგულეს ტაძრის ბაზილიკურ და სანათლავის ცენტრალურ არქიტექტურულ სახეობას: სამრეკლოები გეგმაში იყო მრგვალი ან ოთხკუთხედი.



ქანდაკება ფლორენციის ტაძრიდან

იტალიის რომანულ არქიტექტურას, ძირითადად, განსაზღვრავდა ლომბარდია და მის ახლო მდებარე ემილია და ტოსკანა. ამ პერიოდში სახელი გაითქვეს ლომბარდიელმა ხუროთმოძღვრებმა.

XII ს. მშენებლობა ინტენსიურად გაჩაღდა ჩრდილოეთ იტალიაში. XII ს. იტალიური ხუროთმოძღვრების მონაპოვრად მიჩნეულია ქალაქ მილანში 1117 წლის მიწისძვრით დაზიანებული, სანტ ამბროჯოს აღდგენილი ბაზილიკა. მისი მთავარი ნავი გადახურული იყო, დიაგონალურ გურტებზე აღმართული, ჯვრისსახოვანი კამარებით; ამასთან, ცენტრში შეესაბამებოდა ორი მცირე ზომისა გვერდით ნავებზე, რაც „ურთიერთდაკავშირებული რომანული სისტემის" ფორმირებისაკენ წინ გადადგმულ ნაბიჯად არის მიჩნეული.

XII საუკუნის ლომბარდიის ეკლესიებში გულისყურით ეკიდებოდნენ ფასადების სკულპტურულ მორთულობას; მორთულობაში იყენებდნენ ლიზენებს ანუ კონსტრუქციული, ხშირად კი, დეკორატიული ხასიათის მქონე, ბრტყელ, ვერტიკალურ შვერილებს, მცირე ზომის გალერეებს, სკულპტურულ დეკორს. პავიაში, მოკლე გეგმის ეკლესიას, სან მიკელეს (117-1155) ფარავს შთამბეჭდავი ფასადი; ქვის წყობით ნაგები, იგი განცვიფრებას იწვევს თავისი მონოლითურობით. ლომბარდიის არქიტექტურის ერთ-ერთი უმშვენიერესი ქმნილებაა ტაძარი მოდენაში (1099-1184 და XIII ს. პირველი მეოთხედი). მშენებლობას საფუძველი ჩაუყარა არქიტექტორმა ლანფრანკომ, XII ს. ბოლოს კი გააგრძელეს კამპიონეს ოჯახის ხუროთმოძღვრებმა. სკულპტურულ დეკორზე მუშაობდა ოსტატი ვილიჯერმოდან. შენების პროცესში, ძირითადად, იყენებდნენ აგურს: სწორედ აგურის წითელმა ფერმა განაპირობა ინტერიერის ხასიათი. მოდენაში განსაკუთრებული დახვეწილობით ირთვებოდა ტაძრის კედლები ნახევარსვეტებით, ლიზენებით და შენობის მთელ პერიმეტრზე გარსშემორტყმული გალერეით. მრგვალფანჯრიანი ფასადი და წინ წამოწეული თაღედური პორტიკი, აგრეთვე, ტიპიურია ვერონის, სან ძენოსა (1120-1138) და პიაჩენცეს ტაძრისათვის (1122-1158, დასრულდა 1233 წ.). შუა საუკუნეების იტალიის ანსამბლის ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი ნიმუშია პარმის ტაძარი სანათლავითა და სამრეკლოთი. პარმის ტაძრის ფასადი

შემკულია მსუბუქი თაღედითა და პორტიკებით, მომცრო ზომის გალერეები კი მას აჟურილობას ანიჭებენ. პარმის სანათლავის რვაწახნაგოვან ნაგებობას გარს უვლის, ტაძრის ფასადის შესაბამისი, ექვსი ჰაეროვანი გალერეა: პარმის ტაძრის მშენებლობა და მისი სკულპტურული დეკორი უკავშირდება ბენედეტო ანტელამის სახელს.

შუა საუკუნეების იტალიური არქიტექტურის შედევრია პიზისა და ტოსკანას სატაძრო ანსამბლები. პიზის ანსამბლის მშენებლობას 1063 წ. ჩაუყარეს საძირკველი. მშენებლობას ხელმძღვანელობდა ხუროთმოძღვარი, მუსკეტო. ხუთნავიანი ტაძრის მკლავები, არსებითად, წარმოადგენს V ს. აღმოსავლეთის ქრისტიანული არქიტექტურის კომპოზიციის იდეებიდან მომდინარე, ორ პატარა სამნავიან ბაზილიკას აფსიდებით. 1118 წლიდან პიზის ტაძრის მშენებლობას ხათავეში ჩაუდგა რაინალდომი, მან დააგრძელა მთავარი ნავი, ააგო აფსიდები და ტაძრის მთავარი სინმინდე შეამკო მსუბუქი თაღედით, აგრეთვე, მარმარილოს ინკრუსტაციებით, შავი და თეთრი (მონაცრისფერო ცისფერი ტონის) ქვით მოაპირკეთა 1153 წელს. ამავე დროს დაიწყო პიზის სანათლავის მშენებლობა არქიტექტორ დიოტისალივის ხელმძღვანელობით. ფიქრობენ, რომ პიზის სამრეკლოს მშენებლობა 1174 წელს დაიწყეს ინსბრუკრლმა ოსტატმა, ვილჰელმმა (გულიელმო) და ოსტატმა ბონანომ. ტაძრისა და სანათლავის მსგავსად, სამრეკლო გარსშემორტყმულია მონოლითური საძირკვლის ყრუ თაღედით. თაღედზე კი აღმართულია თაღედური გალერეების ექვსი იარუსი. ამგვარად, გაჩნდა, სამი ნაგებობის გამაერთიანებელი, ერთიანი ლაიტმოტივი. არათანაბარი გრუნტის გამო, პიზის სამრეკლო ჯერ კიდევ მშენებლობის დროს გადაიხარა. სამრეკლოს ჩამოქცევის საშიშროების აღსაკვეთად 1301 წელს დამატებული ბოლო იარუსი, წონასწორობის დასაცავად, გადასწიეს სამრეკლოს გადახრილი კოშკის მოპირდაპირე მხარეს. გოთურ კომპესატოსთან შეხამებული პიზის „ვარდნილი კოშკი“, ტაძარი და სანათლავი, განსაცვიფრებელი მთლიანობისა და მონუმენტურობის, შუა საუკუნეების ანსამბლს წარმოადგენს[38].

ტოსკანის გულმა – ფლორენციამ, განახორ-

ციელა, გვიანი ტრადიციების არქიტექტურის თავისებური, მისთვის დამახასიათებელი სტილი. ანტიკური ორდენის ელემენტებთან შეთავსებულმა, ტაძრის პოლიქრომლად მოპირკეთებამ, ნაგებობებს ნათელი საზეიმო ჟღერადობა შესძინა, რაც, თავის მხრივ, „პროტორენესანსისაკენ“ წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო.

სან ჯოვანის რვაწახნაგოვან სანათლავს, რომელიც ასე უყვარდა დანტეს (1060-1150) და რომელიც, ალბათ, გვიან ანტიკური ნაგებობის ნანგრევებზე იყო აგებული, ფასადების დამუშავების „ორფეროვანება“ ახასიათებს: არქიტექტურული მოტივების ბრტყელი ინკუსტრაციის ფონზე, მსუბუქი პილასტრების, სვეტებისა და თაღედის რიგი ქმნის მოცულობით ფენას. სან მინიატოს ალ მონტეს სამონასტრო ეკლესია (დაიწყეს 1062 წ.), ღია სტროპილური კონსტრუქციებით, უნებლიედ, ადრე ქრისტიანულ ბაზილიკებს მოგვაგონებს. ეკლესიის დასავლეთი ფასადი თეთრი, მუქი-მწვანე და შავი მარმარილოთია მოპირკეთებული. ფრონტონის მოპირკეთება იმეორებს ქვემო იარუსის მსუბუქი თაღედების მოტივს, რომლის მკაფიო მოხაზულობის პანელების სწორკუთხედები ქმნიან მთელის ნათელ ჰარმონიას.

რომში, XII საუკუნის მიჯნაზე, მშენებლობა გამოცოცხლდა. მაგრამ არ შექმნილა ახალი, ისევ ძველ ტრადიციებს მისდევდნენ. რომის ტრადიციულ ბაზილიკურ არქიტექტურაში ახალი ელემენტი, მხოლოდ, მაღალი სამრეკლოების მშენებლობაში განხორციელდა (სანტა მარია ინ კოზმედინი, დაახ. 1123 წ.; სანტა მარია ინ ტრასტევერე, 1130-1148). ახალ შენობებს აგურისაგან აგებდნენ, მაგრამ არ იშურებდნენ საშუალებებს მათი გაფორმებისათვის – ფართოდ იყენებდნენ მარმარილოს მოპირკეთებას, აწყობილ იატაკებს, ქვაზე კვეთას, მოზაიკურ მორთულობას.

ვენეციის ხუროთმოძღვრებაში განსხვავებული ტენდენციებია შედუღაბებული: კარგად იცნობდნენ, როგორც ლომბარდიელებისა და ტოსკანელების, ისე ბიზანტიელების გამოცდილებას. შუა საუკუნეების ვენეციის სახელგანთქმული ძეგლია – წმ. მარკოზის ტაძარი, რომლის მშენებლობა გაგრძელდა XI საუკუნიდან XV საუკუნებმდე. გეგმაში ჯვრისსახოვანი და ხუთ გუმბათოვანი

მისი კომპოზიცია კონსტანტინოპოლის თორმეტი მოციქულის ეკლესიიდანაა ნასესხები. წმ. მარკოზის ტაძრის წინ განთავსებულია მცირე ზომის, გუმბათებით გადახურული, თაღედური გალერეა. ფასადების დამუშავებასა და ინტერიერის გაფორმებაში აისახა ვენეციური ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილება. განვითარებულ შუა საუკუნეებში ჩაისახა მრავალსართულიანი, მდიდრული, ვენეციური პალაცო, რომელის თაღედები და ლოჯიები გადაჰყურებდა ვენეციურ არხებს.

ძალზე თავისებურია XI-XIII საუკუნეების სამხრეთ იტალიისა და სიცილიის ხელოვნება. სიცილიაში, ნორმანდიელების ბატონობის ეპოქაში, თავი იჩინა, როგორც აღმოსავლურ ფუფუნებასთან, ისე დასავლეთისა და ბიზანტიის ელემენტებთან შერწყმულმა ხელოვნებამ. სამეფო კართან დაკავშირებულ ნაგებობებში დომინირებენ (ჩრდილოეთ საფრანგეთის) ორკოშკიანი ფასადები და ბენედიქტიანური პატრონიკე. აქ შეხვდებით სტროპილურ კონსტრუქციებსაც და გუმბათებსაც, აგრეთვე, მუსულმანურ სკალაქტიტურ კამარებს (პალატინის კაპელა პალერმოში, 1131 და 1143 წწ. შორის). მონრეალში გასაოცარია სანტა მარია ლა ნუოვოს ტაძრის (1174-1189), ისრული მოტივით გაჯერებული, აღმოსავლეთის ფასადის მრავალფეროვნება.

თავისებური და მრავალფეროვანია იტალიური რომანული ტაძრების სკულპტურული დეკორი. X-XI საუკუნის პირველ ნახევარში, უპირატესობას ანიჭებდნენ ორნამენტულ ფორმებს, დაახ. 1040 წელს, სახვით ტრადიციებსაც გამოუჩნდა მომხრეები. სამხრეთით, აპულიაში, ეპისკოპოსების ტახტებსა და ქადაგებისათვის განკუთვნილ კათედრებს ამშვენებდნენ სიუჟეტური რელიეფებით. თუმცა, შუა საუკუნეების იტალიურმა ქანდაკებამ აყვავება განიცადა ჩრდილოეთით. პავიის, მილანის, კომოს ეკლესიების მონუმენტურმა რელიეფებმა დიდი გავლენა მოახდინეს ევროპული პლასტიკის განვითარებაზე. ჩრდილოეთ იტალიის რეგიონებში შემუშავებულმა ეკლესიის ფასადების, სკულპტურული ფრიზების არქიტექტონიკის სრული შესაბამისობის გაფორმების სისტემამ, დიდი გავლენა მოახდინა მეზობელი ქვეყნების – ავსტრიისა და გერმანიის – ხე-

ლოვნებაზე, ასახვა ჰპოვა ინგლისს, პოლონეთსა და უნგრეთში.

პავიაში, სენ მიკელეს დეკორი, როგორც ცხოველური თემატიკის, ისე გრძელი ფრიზების სისტემით, ჯერ კიდევ წინა პერიოდის ხერხებს ეყრდნობოდა. სიუჟეტურ პლასტიკას პირველად ვხვდებით ვერონაში, სან ძენოს ეკლესიის (დაახ. 1100 წ.; რიგი რელიეფებისა დაამატეს XII ს. მეორე ნახევარში) შესასვლელი კარებების რელიეფებში, სადაც უპირატესობა ადამიანის ფიგურას ენიჭებოდა. ბრინჯაოს კარიბჭეების ოსტატი ყურადღებას ამახვილებდა მოვლენის მონაწილეთა ქმედით ურთიერთობაზე. ინტერპრეტირებული სცენებიდან უფრო გამომხატველი და დამაჯერებელია „სალომეას ცეკვა“. მშვილდივით მოხრილი იროდიადის ქალიშვილი, თავდავიწყებულად ცეკვავს.

ემილიის მთავარი ძეგლი – ტაძრის რელიეფები მოდენაში – XII საუკუნის დასაწყისში შეასრულა ოსტატმა ვილიჯელმომ. მან მსუბუქი თაღედის ფონის, გრძელ ფრიზზე განათავსა ძველი აღთქმის სცენები. ფიგურების მძლავრი პლასტიკა გამომხატველი და ლაკონურია. მოვლენის პატრიარქალურ ატმოსფეროში იჭრება გულრწფელი ელფერის ჟესტები. ვილიჯელმოს მოსწავლე, ალბათ, ოსტატი ნიკოლა იყო, რომლის სახელი შემორჩენილია ფერარას ტაძრის წარწერაზე, სადაც იგი პორტალის მორთულობაზე მუშაობდა 1135 წელს. ნიკოლას სკულპტურული სტილი უფრო დახვეწილი, ერუდირებული და ელეგანტურია, ვიდრე მისი მასწავლებელის, ვილიჯელმოსი; მისი რელიეფები გაჯერებულია ბიზანტიური, სამხრეთ ფრანგული და ანტიკური რემინისცენციებით. ოსტატის ხელოვნება უფრო რელიეფურად გამოვლინდა ვერონას, სან ძენოს ეკლესიის გაფორმებაში (1138 წ.). დასავლეთის ფასადის პორტალი უხვადაა შემკული ქანდაკებებით: რელიეფური კარები, თითქოს, გრძელდება, განსხვავებული ხასიათის – რელიგიურის, ისტორიულის, ლიტერატურულის – კედლების ქვის სიუჟეტურ დეკორში.

XII-XIII საუკუნის იტალიელ მოქანდაკეთა შორის, პიროვნული და პროფესიული ნიშნით, გამოირჩევა ბენედეტო ანტელამი (მუშაობდა 1175 და 1235 წლებს შორის). სავარაუდოა, რომ მოქა-

ნდაკე კარგად იცნობდა პროვანსის ქანდაკებას და, შესაძლებელია, ილ-დე-ფრანსის ოსტატების შემოქმედებასაც, გულმოდგინედ სწავლობდა ანტიკურ მემკვიდრეობას. მოქანდაკის პირველი, ხელმოწერილი, და 1178 წლით დათარიღებული ნაწარმოებია, პარმის ტაძრის ტრანსეპტში, „ჯვრიდან გარდამოხსნის“ რელიეფი. ანტელამის სტილი უკვე ამ ნაწარმოებშია საგრძნობი: სახეები აღსავსეა შინაგანი ძალით, ღირსებითა და კეთილშობილებით. ფიგურები „გამოძერწილია“ მოცულობის პლასტიკური გამომსახველობის სიღრმისეული ცოდნით. პარმის სანათლავის დასავლეთ პორტალზე „მოგვთა თაყვანისცემა“ და ნიშაში „მეფე სოლომონისა და საბინელი დედოფლის“ ჯგუფი ანტელამის ყგველაზე წარმატებულ ნაწარმოებადაა აღიარებული. ანტელამის სტილი განვითარების პიკს აღწევს ფიდენიცეს (ყოფილი ბორგო-სან-დენინო, XIII ს. დასაწყისი) ტაძრის პორტალის სკულპტურაში. შესასვლელის მოპირდაპირე მხარეს წარმოდგენილი წინასწარმეტყველთა – დავითისა და იეზეკილის – ფიგურები, ნიშაში განთავსებულ სტატუებს



მილანის საკათედრო ტაძარი

უფრო ჰგვანან, ვიდრე მაღალ რელიეფს, ანუ გორელიეფს.

XI-XII საუკუნეების იტალიური ფერწერა განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს შუა საუკუნეების ევროპულ ხელოვნებაში. აქ აშკარაა ძველქრისტიანული ხელოვნების გავლენა და მჭიდრო კავშირი ბიზანტიასთან. XI საუკუნიდან ვენეციაში მოღ-

ვაწე ბერძენ მოზაიკოსებს მოგვიანებით ვხვდებით მონტეკასსიონოსა და სიცილიის კუნძულზე. რომანულ პერიოდში, ევროპის აღმოსავლეთი იმპერიის ხელოვნების ამოსავალი წყარო იტალია იყო.

XI საუკუნეში, ადგილობრივ ტრადიციებთან მჭიდროდ დაკავშირებული, ლომბარდიის ჩრდილოეთი არც ვენეციასთან და არც ალპების მიღმა ევროპასთან კონტაქტს არ გაურბოდა. 1007 წელს, მილანის ახლო მდებარე, გალინოში, სან ვინჩენელოს მოხატულობა უკვე გარდამავალი ხანის ნაწარმოებად უნდა მივიჩნიოთ.

ჩივატოს მახლობელ, სან პიეტრო ალ მონტეს ეკლესიის (დაახ. 1095) ფრესკების სტილი, ბიზანტიური ტრადიციებისა და ალპების მიღმური ფერწერის, ორგანულად შერწყმულ ერთიანობას წარმოადგენს. ჩივატეში დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მთავარანგელოზის, მიქელგაბრიელის სატანასთან ბრძოლის სცენა.

იტალიის სამხრეთით, რომანულ ფერწერის ერთ-ერთი ბრწყინვალე ძეგლია, კაპუის მახლობლად, სანტ ანჟელო ინ ფორმის ეკლესიის (1072-1087 წწ.), მონტეკასსიონო დეზიდერის მონასტრის (1058-1087), ბიზანტიის კულტურის მიმდევარის, აბატის მოღვაწეობასთან დაკავშირებული, ფრესკები[39]. ეკლესიაში შემონახულია ფერწერული ანსამბლის დიდი ნაწილი. მოხატულობის პროგრამაში ჩართულია (ნავის კედლებზე) ძველი აღთქმისა და სახარების სცენები, აგრეთვე, ევანგელისტების სიმბოლოებთან ერთად, ქრისტე დიდებაში (აფსიდაში), ჩვეულებრივ, დასავლეთ კედელზეა საშინელი სამსჯავროს სცენა. ფერმწერებმა რომანულ ყაიდაზე გადაამუშავეს ბიზანტიური ნიმუშები: იმატა ექსპრესიულობამ, დამძიმდა ფორმა, იკონოგრაფიას დაემატა ესქატოლოგიური პლანის, დასავლური ელემენტები. სანტ ანჟელოს ინ ფორმის კომპოზიციების დამოკლებული პროპორციების ფიგურების მოცულობები მძიმე ჩრდილებითაა მოდელირებული, ამასთან, მხატვარს, როგორც სჩანს ხშირად, არც კი ჰქონდა გაცნობიერებული ბიზანტიური ფერწერული ენისა და ხერხის არსი.

რომის ფრესკულმა მოხატულობამ შეინარჩუნა მისთვის დამახასიათებელი სახე და ტრადიციები. განვითარებული შუა საუკუნეების ეპოქის რომის

ძირითად ძეგლად მიჩნეულია სან კლემენტეს ქვემო ეკლესიის ყოფითი ხასიათის სცენები (დაახ. 1100). სანტ ანჟელოს ინ ფორმის ექსპრესიულ და მონუმენტურ ფერწერასთან შედარებით, რომაული ფერმწერის ნამუშევარს მეტი დახვეწილობა და კოლორიტის სიფაქიზე ახასიათებს. კეთილშობილებითაა გამსჭვალული ორნამენტული მოტივები, განსაკუთრებით, ანტიკური ხანის ხელოვნების გავლენით, წმ. ალექსის ცხოვრების სცენების ქვეშ განთავსებული, ყვავილებითა და ჩიტებით მორთული ბორდიურები.

ევროპული რომანული ფერწერის ფორმირებასა და განვითარებაზე დიდი გავლენა მოახდინა სიცილიის მოზაიკებმა, განსაკუთრებით, ბიზანტიელი და ადგილობრივი ოსტატების ერთობლივმა ნახელავმა, პალატინის კაპელის მოზაიკურმა მორთულობამ. სიცილიის ტაძრების ბაზილიკურმა ნაირსახეობამ, კერძოდ, ნავების სიგრძემ, გამოიწვია კლასიკური ბიზანტიური დეკორის სქემის ცვლილება. სქემა გაფართოვდა რა თხრობითი სიუჟეტების ხარჯზე, გაძლიერდა ქმედითი საწყისიც, ანუ ურთიერთდაკავშირებული სიუჟეტები წარმოდგენილია უწყვეტი თხრობის სახით. კომპოზიციები დაემსგავსა ფრიზებს, ამასთან, გააქტიურდა პეიზაჟის როლი. დეკორაციას მოაკლდა რა დახვეწილი ოპტიკური ეფექტები, უბრალოდ, ხალიჩისმაგვარი მონახაზებით ავსებდა კედლის ზედაპირს.

XII-XIII საუკუნეების იტალიური ფერწერის განვითარებაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა დაზგური ფერწერა. მაგალითად, ლანცოს, პიზისა და ლუკას ფერწერული ტრიპტიხები და ჯვარცმები. XIII საუკუნის ოსტატთა შორის გამოირჩეოდა ფერწერული, დრამატული ჯვარცმების ავტორი, ჯუნტა პიზანო. მსხვილი ფერწერული სკოლების მიმართულების ხასიათი – მონტეკასსანოს, პალერმოს, ტოსკანას ქალაქებისა და სხვა – აისახა წიგნის ილუსტრაციის ხელოვნებაში. ცენტრალურმა იტალიამ სახელი გაითქვა მრავალტომიანი, უზარმაზარი, ბიბლიებით. სამხრეთ იტალიაში ფართოდ გავრცელდა ლიტურგიული გრაგნილები, ე.წ. „ეგზულტეტები“ (სააღდგომო ჰიმნის პირველი სიტყვის – „გიხაროდენ“ – მიხედვით), მინიატურებით მორთული იყო საერო წიგნებიც.

ესპანეთის ხელოვნება

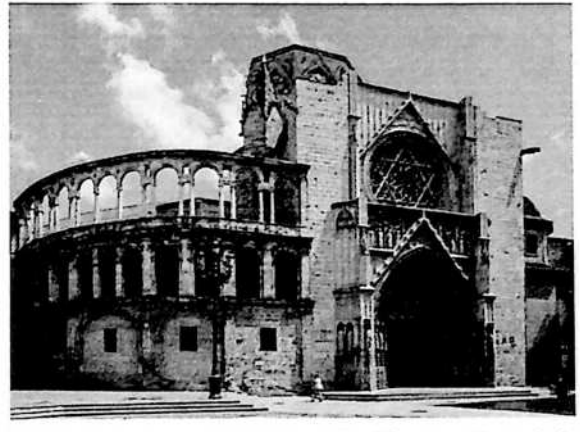
XI-XII საუკუნეებში, ესპანეთში დადგა რეკონკისტის აღმავლობის ხანა. XIII საუკუნის ბოლოს, არაბები ფლობდნენ, მხოლოდ, გრანადის სამეფოს მცირე ტერიტორიას. XI საუკუნის შუა პერიოდიდან, კათოლიკური ეკლესიის პრესტიჟის ამაღლებისა გამო, რეკონკისტა ატარებდა რელიგიური ომის ხასიათს. არსად კონტინენტზე კათოლიკური ეკლესია ისეთი ავტორიტეტით არ სარგებლობდა, როგორც ესპანეთში. პატრიოტულმა სულისკვეთებამ მოიცვა საზოგადოების ფართო წრეები, დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის აუცილებლობის განცდა კი, ნაციამ სწორედ რეკონკისტის დროს შეიძინა. რეკონკისტის მამოძრავებელი ძალის ხალხის ნებამ გამოიღო ნაყოფი. „ამ ომში დაიბადა სახალხო კანონები და ადათები“[40].

XI საუკუნის მეორე ნახევარში ყალიბდება ესპანური არქიტექტურის ახალი ეტაპი. სამოქალაქო და საკულტო მშენებლობა სხვადასხვა მასშტაბებით ხორციელდებოდა და, ბუნებრივია, საჭიროებდა პროფესიული რანგის ხუროთმოძღვარს. ამიტომ, ძალაუნებურად, ეყრდნობოდნენ საფრანგეთის არქიტექტურულ გამოცდილებას. ამასთან, რადგან ფრანგები აქტიურად მონაწილეობდნენ რეკონკისტაში, კლიუნის ოსტატებს მფარველობდნენ ესპანელი მეფეები. როგორც ცნობილია, მავრიტანული გავლენა უფრო მეტად დაეტყო მავრიტანული სამხრეთის სამოქალაქო ხუროთმოძღვრებას.

მავრებთან ომი საჭიროებდა გამაგრებული რაიონების შენებას. XI-XII საუკუნეების ესპანურ-ციხე-სიმაგრეებიდან რამდენიმე მათგანმა გაუძლო დროს. ციხე-სიმაგრეების კედლები იცავდნენ, როგორც მონასტრებს, ისე ქალაქის ცენტრებს, სადაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა სათვალთვალო კოშკს. XII საუკუნის ბოლოს ყურადღება ექცეოდა, ქალაქის კარიბჭესთან მდებარე, საეკლესიო კოშკსაც. ციხე-სიმაგრის არქიტექტურაში ესპანელები იზიარებდნენ ფრანგებისა და არაბების გამოცდილებას. ესპანელებმა არაბებისაგან აითვისეს კედლების ორი რიგი, საფეხურებიანი ქონგურები, მაგრამ არაბებისაგან განსხვავებით, კედლებს აშენებდნენ ქვისაგან და არა აგურისაგან.

სამოქალაქო არქიტექტურის ძეგლებიდან ჩვენამდე, თითქმის, უცვლელი სახით მოაღწია ავილას ქალაქ-სიმაგრემ (მშენებლობა დაიწყო 1090 წელს).

მრავალფეროვნებით გამოირჩევა XI-XII საუკუნეების ესპანეთის საკულტო არქიტექტურა. ქვეყნის აღმოსავლეთმა – კატალონიამ – უერთგულა XI საუკუნის პირველი ნახევრის საამშენებლო პრინციპებს. XII საუკუნეში შეიცვალა კათოლიკური ეკლესიების გეგმა: განივი მხარე დამოკლდა, იმ დროს როდესაც ტრანსეპტის მკლავები საგრძნობლად დაგრძელდა (ჟერონის პროვინციაში, სან ხუან დე ლას აბადესასის ეკლესია, 1150 წ. და სანტა მარია სეო-დე-ურჟელში, 1175-1182). ესპანური რომანული არქიტექტურის მეორე რეგიონია პირინეის ნახევარკუნძულის ჩრდილოეთი. XII საუკუნის ესპანური არქიტექტურის თავისებურება უფრო ნათლად გამოვლინდა, პელენსიის მახლობლად, ფრომისტის, სან მარტინის კომპაქტურ ეკლესიაში (დასავლეთის ფასადის მრგვალი კოშკებით და რვაწახნაგოვანით შუა ჯვარედზე). სამი პარალელური აფსიდა უშუალოდაა მიბჯენილი ტრანსეპტთან, რომელიც, თავის მხრივ, არ



ვალენსიის საკათედრო ტაძარი

სცდებოდა გვერდით კედლებს და თავს იჩენდა, მხოლოდ, გარე მოცულობებში. ამიტომ ფორმისტრის ეკლესია მოკლებულია ფრანგული სამონასტრო ტაძრის ძირითად ელემენტებს: ჯვრისახოვან გეგმასა და პატრონიკეს. ფორმისტეში, ესპანეთისათვის ტიპურია ნავების, თითქმის, ტოლი სიმაღლე. ტაძარი გადახურულია, ბურჯებზე დაყრდნობილი, ნახევარცილინდრული კამა-

რებით. კონსტრუქციის მკაფიო ლოგიკა, კომპოზიციის მოცულობების მკაცრი გეომეტრიულობა, ყრუ განათება ინტერიერს ანიჭებენ სიპირქუშესა და სიმკაცრეს.

კატალონიასა და ლეონში რომანიკა დამკვიდრდა XI ს. მეორე ნახევარში და აყვავება განიცადა საუკუნეების მიჯნაზე. ლეონმა სახელი გაითქვა იუველირული, სპილოს ძვლის კვეთის, მცირე პლასტიკის ხელოვნების ნაწარმოებებით. ლეონმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ხელოვნების მონუმენტური ფორმების განვითარებაშიც.

შუა საუკუნეების ესპანეთის მნიშვნელოვანი ძეგლია ტაძარი სანტ-იაგო-დე-კომპოსტელა (1077/78-1088) გალისიაში. სანტ-იაგოს ეკლესიამ სრულად გაიმეორა, საფრანგეთში ფორმირებული, პილიგრიმული ეკლესიის სახეობა.

რეკონკისტას წარმატებული ბრძოლების შედეგად, ქვეყნის სამხრეთით ინტენსიურად გაჩაღდა მშენებლობა, სადაც საგრძნობი იყო მოსარაბული არქიტექტურისა და არაბული ხუროთმოძღვრების გავლენა. ესპანეთის სამხრეთის ნაგებობებიდან გამოირჩევა ძველი ტაძრის ირგვლივ დაჯგუფებული ნაგებობები სალამანკეში (XII ს. შუა პერიოდი-XIII ს. დასაწყისი). აქ მომწიფებული რომანიკა აღმოსავლეთის არქიტექტურის გავლენას განიცდის. სალამანკეს ტაძრის თავისებურებაა ორი რიგი ფანჯრებით, შუაჯვარედზე აღმართული გუმბათი (დაახ. 1200 წ.) – ისრული თაღედის თანმიმდევრული გამოყენების ადრეული ხანის ერთ-ერთი მაგალითი.

ევროპულ რომანულ ხელოვნებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია ესპანურ ფერწერას. ეს არის კარგად შემონახული მონუმენტური ანსამბლები და დაზგური ნაწარმოებების ფორმები – ფრონტალესის საკურთხევლის გამოსახულებები, მოხატული ჩარდახები და მინიატურა. ესპანეთისათვის სპეციფიკურია, კატალონიის შედარებით პატარა ტერიტორიაზე და აღმოსავლეთი პირინეის სამხრეთ ნაწილში, მონუმენტური ძეგლების სიმჭიდროვე. ქვეყნის დანარჩენ ტერიტორიაზე მოხატულობა იშვიათობას წარმოადგენს. ესპანეთის რომანული ფერწერის ფორმირება განაპირობა ხაზოვანი და დაძაბული კონტურების, ხშირად, დისონანსური ფერთა შეხამების, მოსა-

რაბულმა ელემენტებმა. ესპანურ ფერწერაში გადამუშავებულია ფრანგული და იტალიური შთაბეჭდილებები. ფერმწერები ხაზობრივი სტილიზაციით, ბადისებურად ავსებდნენ ნახატის გამოსახულებებს. ესპანურ ფერწერაში მატერიალური დამაჯერებლობით გამოირჩევა მსუყე, მკვრივი, ძირითადად, ყავისფერი ტონის ფერი.

ესპანეთის რომანული ფერწერის სათავედ მიჩნეულია კატალონიაში, პედრესტეში, სან კირსეს ეკლესიის დეკორაციები. X ს. შუა აფსიდაში წარმოდგენილია გულუბრყვილო მოსარაბული ორნამენტებისა და ფრინველების გამოსახულებები მედალიონებში. XI და XIII საუკუნეების მიჯნის მეორე ნაწარმოებში იგრძნობა იტალიური ხელოვნების გავლენა. ფიგურები მოცულობითია, ანგელოსების ჯგუფი (სოლსონის მუზეუმის ფრესკა) ეხმიანება ლომბარდიის ზოგიერთ ფრესკას.

ესპანური ხასიათი უფრო თვალსაჩინოა, სტილურად პედრეტას სახელოსნოს ხელოვნებასთან დაკავშირებულ, სან პედრო დელ ბურგალის ეკლესიის მოხატულობაში (XII ს. დასაწყისი). მოცულობას ცვლის ხაზოვანი ნახატი და საღებავების



დიეგო გელმირესის და ალფონს VI-ის მინიატურა

დაძაბული სიმკვრივე. სან პედრო დელ ბურგალის ეკლესიაში გამეფებულია თავშეკავებული გრძნობების, პატრიარქალური სიმკაცრის ატმოსფერო.



წმ. პეტრე აღსავსეა პირქუში დაძაბულობით. მის გვერდით მჯდომარე მარიამს უჭირავს გრაალის თასი. ეს არის შუა საუკუნეების სანუკვარი პოეზიის სიმბოლოს ერთ-ერთი ადრეული გამოსახულება.

XII საუკუნის კატალონიის ფერწერის უმნიშვნელოვანესი ძეგლია, 1123 წელს შესრულებული, ორი ახლომდებარე ეკლესიის - სანტა მარიასა და სან კლემენტეს - ფრესკები. მათ შორის მთავარი, ალბათ, სან კლემენტეს აფსიდის კონქის ფრესკების ავტორის, ტაულელი ოსტატისა იყო. დიდების სცენაში ქრისტე „გაიელვებს“, როგორც ექსტატიკური ზმანება. მოხატულობა გაჯერებულია თეთრად მოელვარე შარავანდედების რიგით, ელვარების ჟღერადობა პიკს აღწევს ქრისტეს შარავანდედის კონცენტრირებულ ნათებაში.

ტაულში, სანტა მარიას ეკლესიის საკურთხევლის ფრესკების ავტორი ტემპერამენტით ჩამოუვარდება კონქის მოხატულობის ავტორს, მაგრამ შთამბეჭდავია მისი მხატვრული სახეე-

ბურგოსის საკათედრო ტაძარი

ბის ეპიურობა. ამასთან, მან მოახერხა სახვითი და დეკორატიული საწყისების გაწონასწორება და ერთიანი ემოციური ჟღერადობის ფრესკების დეკორის ყველა ელემენტის ერთ მთელად შეკვრა. ხალხურ ფესვებთან დაკავშირებული, ეს დიდებული ფერწერა თანმიმდევრულად, ცხოველმყოფელი ენით მოგვითხრობს ტაძარში განსახოვნებულ მოვლენებში მოქმედ პერსონაჟებზე.

ესპანეთის ჩრდილო-დასავლეთის ნამუშევრებს შორის, განსაკუთრებით, საყურადღებოა სამეფო პანთეონის, ფრესკული ანსამბლი ლეონში (1167/75 ან 1181/88). ფრესკებით არის დაფარული კამარები, ნაწილობრივ, სამარხის კედლები. ფრესკების ავტორი მონუმენტურად განასახოვნებს „საიდუმლო სერობის“ სცენას, გულწრფელია და უბრალო „ხარებისა“ და „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის“ სცენებში. თავისუფალი იმპროვიზაციითა და უშუალო თხრობის სიცოცხლისუნარიანობით, გადმოცემულია „მწყემსების ხარების“ სცენა. მონუმენტურ ხელოვნებასთან სტილურ ურთიერთკავშირშია, ხის ფიცრებზე შესრულებული, ესპანური ფრონტალესი, რომლის შუა საუკუნეების ანტიპენდიების ძირითადი კანონებიდან გამომდინარე, კომპოზიციის ცენტრში გამოსახავდნენ ქრისტეს დიდებაში ან ღვთისმშობელს, მათგან მარჯვნივ – მოციქულებს, მარცხნივ – წინასწარმეტყველებს.

ძლიერ გამომხატველია, სეო-დე-ურჟელიდან, საკურთხევლის ცენტრში პანტოკრატორის სახე და მის ირგვლივ პირამიდულად თავმოყრილი მოციქულები (XI ს. ბოლო – XII ს. დასაწყისი, ბარსელონა, კატალონიის ხელოვნების მუზეუმი), წმინდანთა გამოსახულებებში, მთავარი ფიგურის ორივე მხარეს წარმოადგინეს მისი ცხოვრების ეპიზოდები – სასწაულები ან მწვალებლობა (კვირიკესა და იულიტას საკურთხეველი, XII ს., ბარსელობა, კატალონიის ხელოვნების მუზეუმი).

ესპანეთში სკულპტურული ფიგურები კონცენტრირებული იყო ნაგებობის მნიშვნელოვან, გარე კომპარტიმენტებზე – კარების ღიობის პერანგზე, სვეტების კაპიტელებზე, კლუატრების კუთხეების საყრდენებზე. ესპანელი მოქანდაკეები იძულებით ამუშავებდნენ ქვის მაგარ ჯიშს, რამაც განაპირობა განზოგადებული სკულპტურული ფორ-

მები და გლუვი გადასვლები. ქვის ზედაპირზე დრაპირების ნაოჭები და მომცრო მონაკვეთები ფიქსირდებოდა გრაფიკული, ფაქიზი ხაზებით.

XI-XII საუკუნეების მიჯნის უმნიშვნელოვანესი ძეგლია, ბურგოსის პროვინციაში, სანტო დომინგო დე სილოსის სამონასტრო ეკლესიის, კლუატრის სკულპტურული მორთულობა (1085 – დაახ. 1100), სადაც წარმოდგენილია კაპიტელების დინამიკური დეკორი და სახარების ვნებათა ციკლის დიდი ზომის რელიეფი. „ჯვრიდან გარდამოხსნაში" პერსონაჟების მოძრაობა შენელებულია, სახეები განყენებული, გარინდული მარიამი სასოწარკვეთილებამ გააქვავა. ჭედური სიზუსტით ხასიათდება, ემაუსის გზაზე, მოწაფეების წინაშე ქრისტეს გამოცხადების მკაცრი გამომხატველობის რელიეფი: თხრობა დამაჯერებელი, უბრალო და ლაკონურია. მოქანდაკემ ეს სასწაული განასახოვნა, როგორც რაღაც ხელშესახები, რეალური; გამომხატველი და ექსპრესიულია ტაძრის კაპიტელების დეკორი ხაში (დაახლ 1100 წ.). ცხადია, რომ ოსტატს ამოსავალი წყარო რომის სარკოფაგები იყო.

XI-XII საუკუნეებში გავრცელდა პორტალების სკულპტურული მორთულობის თემატიკა. რიპოლში, სანტა მარიას ეკლესიის (XIII ს. მეორე მეოთხედი) მთელი ფასადი უკავია ბიბლიის ძირითადი სცენების რელიეფურ ექვს ფრიზს. ალბათ, რელიეფები გამიზნული იყო, ეკლესიისა და მონასტრის მოძღვარის, ულიბუს წარდგინებისა და, რაც მთავარია, ეკლესიის პრესტიჟის ასამაღლებლად. XII საუკუნის, ესპანური ქანდაკების დრამატული სიუჟეტების, სულიერი მისწრაფებებისა და მწვალებლობის განსხვავებულმა, სხვა ტენდენციამ კომპოზიციებსა და ორნამენტს დინამიკური დაძაბულობის ელფერი შესძინა (პამპალონეს ტაძრის ძველი კლუატრის კაპიტელები, დაახ. 1145 წ., პამპალონეს მუზეუმი; სალამნიკეში, ძველი ტაძრის ქანდაკება, 1152 წლის შემდეგ და სხვა).

ესპანური რომანული პლასტიკის გვირგვინი მოირგო სანტ-იაგო-დე-კომპასტელას ტაძრის „დიდების პორტალმა" (1168-1188 წწ.), რომლის ავტორი, მატეო, კარგად იცნობდა და აითვისა ბურგუნდიული პლასტიკისა და ილ-დე-ფრანსის სკულპტურული პორტალების ავტორების გამოც-

დილება. დრამატული კონტრასტების, პათეტიკური, სამღიობიანი „დიდების პორტალი“ უხვადაა შემკული სკულპტურული ფიგურებით: დაბალ სვეტებს ეყრდნობა უზარმაზარი ტიმპანი, ფიგურებთან თანაარსებობს მცენარეული ორნამენტი, პოზების რეპრეზენტატულობა – რეალურად აღქმადი ჟესტების კუთხოვანებასა და შებოჭილობასთან, პატრიარქალური სიბრძნე – ყმაწვილურ ლირიზმთან. პორტალის სტატუებს მატეოს საჭრისმა ჯერ კიდევ ვერ შესძინა სტატუა-სვეტების სახე, რომელიც განხორციელდა ოვიდიეოს, სან-მიგელის ტაძარში და რომლის დეკორმა განაპირობა ესპანეთის გოთური ხელოვნება.

მომწიფებული რომანული ეპოქის, წიგნის ხელოვნების ღირშესანიშნავი ნაწარმოებია ეპისკოპოს პელაიოს მიერ შეკვეთილი, 1122 და 1129 წლებს შორის შესრულებული, „აღთქმის წიგნები“ (ოვიდეოს ტაძარი). მინიატურები, მოსარაბული წერის მანერასთან ერთად, დეკორატიული ღირებულებითაც გამოირჩევიან.

რომანული დეკორატიული ქსოვილების ჩვენამდე მოღწეულ მცირერიცხოვან ნიმუშებს შო-



ტაძრის აღმშენებლის ლა რიბერას რელიეფური პორტრეტი

რის, აღსანიშნავია ჟერონის ტაძრის (XII ს. პირველი ათეული), შესაქმის დღეების გამომხატველი, კონცენტრული წრეებით ნაქსოვი ხალიჩა.

გერმანიისა და ავსტრიის ხელოვნება

XI ს. შუა პერიოდში, „რომის იმპერიაში“ ვითარება შეიცვალა. ხანგრძლივი დროით გაწელილი, რომის ტახტთან ბრძოლა საბედისწერო აღმოჩნდა. იტალიურ ლაშქრობებში უნაყოფოდ იხარჯებოდა დრო და ენერგია. გერმანიაში, ჰეგემონიის მოსაპოვებლად, ზოგადგერმანული ინტერესების გაუთვალისწინებლობის, ცენტრიდანული ძალების მომძლავრების პირობებში შეუძლებელი გახდა სახელმწიფოს ცენტრალიზაცია.

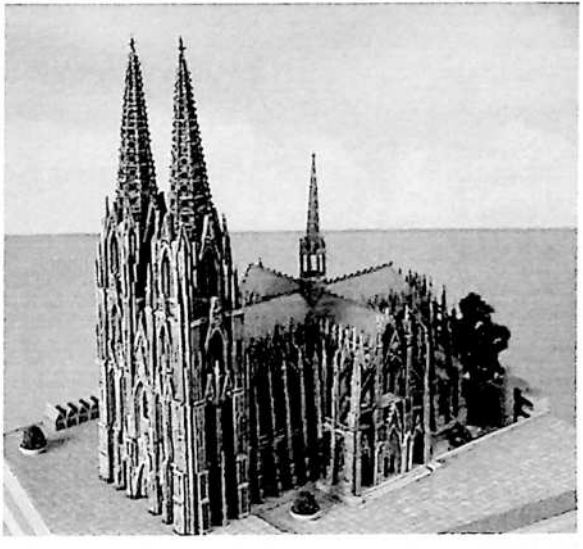
XII ს. ბოლოს დაიწყო იმპერიის ცალკეულ სახელმწიფოებად, „მინიატურულ სახელმწიფოებად“[41], დაქუცმაცების ინტენსიური პროცესი. იმპერია უკანასკნელად გაიმართა წელში შტაუფენების მმართველობის დროს (1138-1254), მაგრამ, როგორც ცნობილია, მაშინაც კი, ქვეყნის აღზევება მიმდინარეობდა შინა და გარე ძალების გაუწონასწორებელი პოლიტიკის ფონზე.

პაპის თეოკრატიასთან ბრძოლის შედეგად, სახელმწიფოს საკრალიზაციასთან ერთად, პარალელურად იგრძნობოდა შუა საუკუნეების გერმანული კულტურის სეკურალიზაციის პროცესი: განვითარება, თითქოს, გაორდა და შენელდა, უტოპიური აღმოჩნდა წინააღმდეგობების გადალახვის მცდელობა და იდეალური სამყაროსაკენ მიმავალი გზების ძიებაც. გერმანიის საზოგადოების სულიერი ცხოვრება ნაყოფიერი ნიადაგი აღმოჩნდა ბიზანტიური ფორმულების ამაღლებული უნივერსალიზმისათვის, როდესაც შესაძლებელი იყო, როგორც იმპერიული, ისე თეოკრატიული იდეების განხორციელება. შემთხვევითი არ იყო, რომ ბიზანტიზირებული სახეებით იკვებებოდა იმპერატორისა და მისი გარემოცვის ხელოვნება კიოლნში და პაპის მომხრეები ზალცბურგში. ბიზანტიურმა ხელოვნებამ განსაზღვრა XII საუკუნის გერმანული კულტურის ჰუმანიზმის ხარისხი და შესაძლებელი გახდა ადამიანის დანიშნულების არსისა და მიზნის გამოხატვა.

XI-XII საუკუნეების პოლიტიკურ ბრძოლებში ჩაბმული, იმპერიის ისტორია აისახა ხელოვნების არა-ერთ სფეროში, განსაკუთრებულად, საკულტო მშენებლობაში. გერმანიაში, კონტრასტული

სხვაობაა რეფორმირებული სამონასტრო ეკლესიების ნაგებობებსა (რომლის ცენტრი იყო ხირსაუს შვაბური სააბატო) და შპეიერის, მაინცის, ვორმსის, ცნობილ, „საიმპერატორო“ ტაძრებს შორის. გერმანელმა კლიუნისტებმა გაავრცელეს უნიფიცირებული არქაული არქიტექტურის სახეობა. ტიურინგიაში, პაულინცელას ნანგრევებმა (გერმანია, 1112 წ. – XIII ს. მესამე მეოთხედი) უფრო სუფთა სახით შემოინახეს ნაგებობის ხირსაუს ტიპი. ბავარია, ქვემო საქსონია, ავსტრია, ზედმიწევნით იცავდნენ სამონასტრო კანონებს. თუმცა, საქსონიაში, ხირსაუს არქიტექტურა შეეჯახა ადგილობრივ ტრადიციებს.

გერმანელი კლიუნისტების ასკეტიზმს უპირისპირდებოდა, მდიდრულად გაფორმებული, საიმპერატორო არქიტექტურა. ცვლილებების მიუხედავად, შპეიერის ტაძარში უცვლელი დარჩა, მხოლოდ, ჯვრისსახოვანი ბაზილიკის (სიგრძე 133 მ.) დიდი კრიპტის, კოშკებიანი დასავლეთის ნარტექსის და, აგრეთვე, კოშკებით ფლანკირებული, აღმოსავლეთის პატრონიკის გეგმა. არქიტექტურის ისტორიისათვის მნიშვნელოვანი



კიოლნის საკათედრო ტაძარი

მოვლენა იყო (ჰენრის IV ინიციატივით) ტაძრის გადაკეთება (დაახ. 1080-1106 წწ.). შუა ნავის ხის კონსტრუქციები, ურთიერთდაკავშირებული სისტემის მიხედვით, მთლიანად გადაიხურა

ჯვრისსახოვანი კამარებით. ამიტომ შუა ნავის სიმაღლემ მოიმატა და ოთხი ბურჯი გამაგრდა კორინთული კაპიტელების სამი მეოთხედის სიმაღლის სვეტებით. იმავდროულად, პატრონიკეს სამკუთხოვანი დაბოლოვება შეცვალეს ნახევარწრიული აფსიდით. იმ დროს, გადალახა რა ხირსაუს ტაძრების არქაულობა, პოპულარობა მოიპოვა და მთელი ევროპის მასშტაბით მეწინავე აღმოჩნდა საიმპერატორო ტაძარი, ამის მიზეზი კი ტაძრის მნიშვნელოვანი ფართობის კამარული კონსტრუქციით გადახურვა იყო. მაშტაბურობით, მეტოქეობას მას კლიუნის მთავარი ეკლესია თუ გაუწევდა, მაგრამ მისი შუა ნავი გადახურული იყო ცილინდრული კამარით.

XII საუკუნის დასაწყისში, შპეიერის ტაძრის მშენებლობაში ლომბარდიული ოსტატები მონაწილეობდნენ. ცნობილია, ერთი მათგანის სახელი – დონატუსი. შესაძლებელია რომ ლომბარდიელებმა შპეიერში შემოიტანეს კამარების აღმართვის ტექნიკა (შპეიერის ჯვრისსახოვანი კამარების წარმოშობა და დათარიღება, დღესაც, კამათის საგანია). უფრო სარწმუნოდ გამოიყურება საომპერატორო ტაძრის არქიტექტურული დეკორის იტალიური გავლენის კვალი: ჯუჯა გალერეებისა და ტრანსეპტის ფანჯრების პერანგების ქვაზე კვეთილი მდიდრული ორნამენტული მორთულობა. მაგრამ გერმანულ ტაძარში თაღედი უფრო მეტად უსვამს ხაზს კედლის სიმყარეს, კარგად აგებული, მწყობრი, ნახევარსვეტები კი – აფსიდის ნახევარცილინდრს.

ხანძარი არაერთგზის გახდა მაინცის ტაძრის ეტაპობრივად აღდგენისა და გადაკეთების მიზეზი. მაინცში, ხუროთმოძღვრებმა უერთგულეს ტაძრის „გაორებულ“ ორიენტაციას, ანუ, როგორც ცნობილია, XII საუკუნეში, სამონასტრო ტაძარი აღიქმებოდა რომის ტრადიციების ოპოზიციურ მოვლენად. ფასადების დამუშავებაში კვლავ წინ წამოიწია, რეინის ხუროთმოძღვართა ასე სანუკვარმა, ნიშებისა და ჯუჯა გალერეების არქიტექტურულმა დეკორმა. XIII ს. დასაწყისში, ტაძრის აღმოსავლეთი მხარის მკაცრი იერი შეიცვალა დასავლეთის ფასადისა და შუაჯვარედზე აღმართული კოშკის მდიდრული და რთული დეკორით. რეინის დიდი მასშტაბის ნაგებობები-

დან ვორმსის ტაძარი აიგო ბოლოს. XII-XIII საუკუნეების მიჯნაზე დასრულებული (1181-1234) ორმხრივი ორიენტაციის, ვორმსის ტაძარი არქიტექტურული იერის ერთიანობით აღინიშნებოდა. მის აღმოსავლეთის მხარეს, ტრანსეპტთან ერთად, აგვირგვინებდა ბრტყელი კედელი, პირიქით, დასავლეთის პატრონიკე მეტის-მეტადაა წინ წამოწეული, მრგვალი ვარდული ფანჯრები, წიბოვანი კამარები, ვორმსის ტაძრის მშენებლის ფრანგული გოთური არქიტექტურის სიღრმისეულ ცოდნაზე მიუთითებენ. თუმცა, ამ მოტივებს არ დაურღვევია რომანული არქიტექტურის ძირითადი პრინციპები, მათ, მხოლოდ, დეკორის ახალი, გართულებული, დეტალები წარმოაჩინეს.

გერმანულ არქიტექტურაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია მარია-ლახის სააბატო ეკლესიას (1093-1200), რომელმაც სამართლიანად მოიპოვა გერმანული რომანული არქიტექტურის კლასიკური ნაგებობის სახელი. გერმანიაში სამონასტრო ეკლესია დაარსა საერო ფეოდალმა. ატრიუმმა – „პარადიზამ“ (დაახ. 1220 წ.) გამოავლინა ტაძრის აღმოსავლური ორიენტაცია, მიუხედავად ამისა,



ეპისკოპოსის მინიატურული ქანდაკება

ატრიუმის წინ ეკლესიას აგვირგვინებდა მეორე პატრონიკე. აქედან გამომდინარე თვალნათლივ ჩანს, რომ მარია-ლახის ტაძარში თავმოყრილია გერმანული რომანული ეპოქის ტაძრის არქიტექტურის ძირითადი პრინციპები. ტაძრის ექსტერიერის იერს განაპირობებს მოზომილი, თავშეკავებული დეკორით შემკული, ცხადი და პლასტიკურად გამომხატველი, გეომეტრიზებული მოცულობების მკაცრი სილამაზე. ინტერიერის სივრცე მთლიანადაა გადახურული ჯვრისსახოვანი კამარებით.

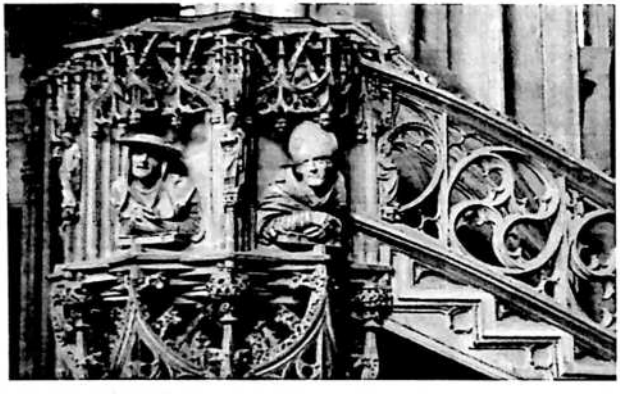
რომანული ხუროთმოძღვრების განვითარებაში დიდი წვლილი მიუძღვით XI-XIII საუკუნეების კიოლნის ეკლესიებს. XII საუკუნის მეორე ნახევარში, ქალაქში ინტენსიური მშენებლობა გაჩაღდა. გავრცელდა, სამფურცელათი დაგვირგვინებული, პატრონიკეს ეკლესიის სახეობა. მსგავსი გეგმა დაედო საფუძვლად გროს სანკტ მარტინის (1150 წლის შემდეგ – XIII ს. შუა პერიოდი) მწყობრი სილუეტებისა და სანკტ აპოსტელნის (1020-1030 და XII ს. ბოლო მეოთხედი)[42] შთამაგონებელ ეკლესიებს. ქალაქის საამქროების მიერ შეკვეთილი, კიოლნის რომანულ ეკლესიების მკაცრი, მაგრამ ცხოველმყოფელი ხასიათი ნათლად გამოავლინა, როგორც აგურის წყობის კედლების მოვარდისფრო-ყვითელმა ღია ფერმა, ისე არქიტექტურული დეკორის სიუხვემ და სილუეტების მოძრავმა რითმებმა. კიოლნის არქიტექტურა იმ მხრივაც არის საინტერესო, რომ აქ საეკლესიო ხუროთმოძღვრების განვითარებას მოჰყვა კრიპტის დანიშნულების ცვლილებაც. წმინდანთა კულტის ტრანსფორმაციის შედეგად (XII ს.) რელიქვიები გამოიფინა პატრონიკეში, და ამიტომ, კრიპტის მშენებლობას ნაკლები ყურადღება ექცეოდა. გროს სანკტ მარტინის ეკლესიას კრიპტა საერთოდ არ გააჩნია. გერმანიში რომანული არქიტექტორის ფორმებმა დიდი ხნით გაუძლეს დროს. შვიდი კოშკითა და არქიტექტურული დეკორით უხვად მორთული ტაძარი, ლიმბურგ-ლანეზე (1213-1235), თავისებურ, „რომანულ მანიერიზმადაა“ მიჩნეული და არა, როგორც ზოგი მეცნიერი ფიქრობს, გოთური ხელოვნების წინამორბედ ნაგებობად. თუმცა, შენობას გააჩნია ორკოშკიანი ფასადი და,

შესასვლელის თავზე მოთავსებული, მრგვალი ფარდული.

გერმანულ, რომანულ ეპოქაში აშენდა რიგი მნიშვნელოვანი საერო შენობა და ფორტიფიკაციური სიმაგრე. იმპერატორული პფალცების აუცილებელ შემადგენელს წარმოადგენდა „პალასი" – სასახლის ტიპის რიგი ოთახი. პარადულმა დარბაზებმა ფეოდალების ციხე-სიმაგრეებშიც იჩინეს თავი. XI საუკუნის მეორე ნახევარში, სამეფო სამფლობელოების ცენტრში, ქალაქ გოსლერში, წამოიწყეს პფალცების მშენებლობა. XIX საუკუნეში, თვითნებურად რესტავრირებულ პფალცებს რომანული ნაგებობის, მხოლოდ, ნაკვალევი დარჩათ.

უფრო კარგად არის დაცული, ვარტბურგში, ტიურინგელი ლანდგრაფების ციხე-სიმაგრის სასახლე, რომლის მშენებლობას, ლეგენდის მიხედვით, საფუძველი ჩაეყარა 1067 წელს. XII-XIII საუკუნეებში ხის ნაგებობები ქვისამ შეცვალა[43]. სასახლის მშენებლობის პირველ ეტაპზე (1190-1230) ამოაშენეს ორი სართული. დაახ. 1240 წელს დაამატეს მესამე დიდი პარადული დარბაზი. ვასტბურგის სასახლეში პარადული რეზიდენციის მდიდრული იერი თანაარსებობს ციხე-სიმაგრის შთამბეჭდავ სიმკაცრესთან. სასახლის ექსტერიერის იერი განპირობებულია, მცირე ზომის თაღედური ღიობებით „გაჭრილი", გლუვი კედლებით. ინტერიერმა არაერთგზის იცვალა სახე. ახლა მხოლოდ, დარბაზების განლაგება და კაპიტელების მდიდრული დეკორი იძლევა გარკვეულ წარმოდგენას გერმანული კულტურის ბრწყინვალე ცენტრზე – ვატბურგზე.

რომის იმპერიის გერმანულენოვან რეგიონებში შედიოდა ავსტრია და შვეიცარია. რომანულ ხანაში გაიზარდა მონუმენტური ფერწერის როლი. გერმანული რომანული კედლის ფრესკების წინამორბედად მიიჩნევენ კუნძულ რეიხენაუზე, ობერცელლეში, სანკტ გეორგის ეკლესიის ფრესკებს. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ძეგლის თაობაზე კამათი დღემდე არ შეწყვეტილა, ვფიქრობთ, რომ იგი დაახ. X საუკუნის ბოლო მეოთხედით დათარიღებული, ადგილობრივი სკოლის ქმნილება უნდა იყოს. ობერცელის მოხატულობის ძირითად თემას ქრისტეს სასწაულები



რელიეფები წმ. სტეფანეს ტაძრიდან, ვენა

წარმოადგენდა. სცენებში მოწმეების მონაწილეობა გამიზნული იყო ასახული სასწაულების ნამდვილობის დასაბუთებისათვის. ფრესკებში ჯერ კიდევ იგრძნობოდა სივრცის სიღრმე, მაგალითად, შენობები მოცულობითია; სამი ზოლით – მწვანე, ყავისფერითა და ცისფერით, ანტიკური ტრადიციების თანახმად, სივრცეში აქცენტირებული იყო წინა პლანიდან სიღრმისაკენ მიმართების ანუ პერსპექტივის მსგავსი პრინციპი.

იმპერიის ტერიტორიაზე, XI ს. მეორე ნახევრის, მონუმენტური ფერწერის უმნიშვნელოვანესი ნიმუში შემონახულია ლამბახის ბენედიქტიანელთა მონასტერში (დაახ. 1089 წ., ზემო ავსტრია). მეცნიერებისათვის მონასტერი სრული სახით ცნობილი გახდა, მხოლოდ, XX ს. 60-იან წლებში. ლამბახის ფერწერული ფიგურების დაგრძელებული პროპორციები და წერის ბიზანტიური მანერა ემოციურ ატმოსფეროსთან არის შერწყმული. ორიგინალური (სამი მოგვისა და მეფე იროდის სიუჟეტური თემები) მოხატულობის პროგრამის სცენები უზადოდ არის ჩაწერილი ფერწერული კომპოზიციების მკაფიო წყობაში; კოლორიტში დომინირებს ცისფერი, მწვანე და ოხრის ტონები, მათ ფონზე კი ინტენსიურად ჟღერს თეთრი. კუნძულ რეიხანაუზე, XII ს. მთელ რიგ მონუმენტურ მოხატულობათა შორის, აღსანიშნავია საუკუნის პირველი მესამედის, ნიდერცელეს, სანკტ პიტერ უნდ პაულის ეკლესიის (1120/30), აფსიდის რეპრეზენტატული და მკაცრად რეგულირებული ფრესკები, აგრეთვე, განნოვერის მახლობლად, ინდენზენში, ეპისკოპოს ზიგვარდ ფონ მინდენის,

განსასვენებელი ეკლესიის ფერწერა (1120-1130).

თითქმის, ოთხი ათეული წლის განმავლობაში მიმდინარე სარესტავრაციო სამუშაოების შედეგად, პირვანდელი სახე აღუდგა კიმზეზე, ფრაუენვიორტის სააბატოს ფრესკებს, რომლის პირქუშ, რამდენადმე ექსტატიკურ, სულიერებით აღსავსე, ფრესკებში დომინირებენ, როგორც რეპრეზენტატიული ფიგურები, ისე ცისფერი დრაპირებითა და ფონებით შემსუბუქებული, ალისფერი წითელი და ოხრის ტონები. ფიქრობენ, რომ ფრაუენვიორტის ოსტატები იცნობდნენ და იზიარებდნენ ავსტრიის ხელოვნების, კერძოდ, ზალცბურგის სკოლის გამოცდილებას.

ავსტრიაში, რომელიც, 1156 წლიდან დამოუკიდებელი საჰერცოგო იყო, XII ს. შეიქმნა რიგი ღირსშესანიშნავი მონუმენტური ფრესკა. ნონბერგის სამონასტრო ეკლესიის მოხატულობა (XII ს. შუა პერიოდი) გამოირჩევა მკაფიო კონტურების დახვეწილი გრაფიკულობითა და გამძაფრებული სულიერი დაძაბულობით.

რომანული ხელოვნების განვითარების მაღალ ეტაპზე, გერმანული მინიატურის ხელოვნება დაცემას განიცდიდა; წარსულს ჩაბარდა ოტონური მინიატურის აღზევების ხანა. წიგნის ფერწერა, ისე, როგორც მთელ ევროპაში, ტოლს არ უდებდა ხელოვნების სხვა სახეებს – მონუმენტურ მოხატულობას, ქანდაკებას, საიუველირო ხელოვნებასა და მხატვრულ ხელოსნობას.

პოპულარობა მოიპოვა სახვითი ციკლებით შევსებულმა მრავალტომიანმა ბიბლიებმა, დიდაქტიკურმა თხზულებებმა. მაგალითად, XII საუკუნის ელზასის მონასტრის, ენციკლოპედიური ტიპის მონაზვნებისათვის შექმნილი, აბატისა გერადა ფონ ლანდსბერგის „სიამოვნებათა ბაღი“. XII ს. ბოლოს, ხელი მიჰყვეს საერო ნაწარმოებების ილუსტრირებას: რომანი ტრისტანსა და იზოლდაზე, ვოლფრამ ფონ ეშენბახის „პარციფალი“, ვაგანტური სიმღერების კრებული – „კარმინა ბურანა“.

XIII საუკუნეში, ამ გარდამტეხ პერიოდში, ანუ გოთური ხელოვნებისაკენ მიმავალ გზაზე, გართულდა გერმანული ფერწერის ძიებებისა და განვითარების პროცესი. XII საუკუნეში იმძლავრა ბიზანტიურმა გავლენამ, რომელმაც აპოგეას

მიაღწია საუკუნის 20-იან და 30-იან წლებში. ამის მიზეზი, მეოთხე ჯვაროსნული ლაშქრობის შემდეგ, ევროპაში ბერძენი მხატვრების ნაწარმოებების შემოდინება იყო.

XIII საუკუნის გერმანულ ფერწერას – ფრესკებსა და მინიატურებს თავისებურებას ანიჭებს ე.წ. „კბილანური" სტილის ნაწარმოებები. „კბილანური" სტილის ოსტატებმა უარყვეს რომანული არადიფერენცირებული პლასტიკური მასა, განაცალკევეს რა სხეული და სამოსი, ყოველ მათგანს დამოუკიდებლობა მიენიჭა. ახლა პაექრობდა არა კონტური და მისი შემავსებელი ნახატი, არამედ სხეული და სამოსელი. დაახ. 1240 წლიდან, მონუმენტურ ფერწერაში ახალი სტილის ნიშნები შეიმჩნევა, 30-40-იან წლებში – აყვავებას განიცდის, ხოლო, XIV საუკუნის დასაწყისში სრულად ამოწურა თავის შესაძლებლობები. ჰილდესჰეიმში, XIII საუკუნის პირველი მეოთხედის, სანკტ მიქაელის ეკლესიის ჭერის დეკორი „კბილანური სტილის" ადრეულ ნიმუშს წარმოადგენს. გერმანიაში „კბილანური სტილის" ცენტრის, კიოლნის, სანკტ გერეონისა (დაახ. 1240-1250) და სანკტ კუნიბერტის (დაახ. 1270) ფრესკები უკვე მონუმენტური ფორმებიდან გოთური ყაიდის დახვეწილ ფორმებზე გადასვლის მიმდინარე პროცესის თვალსაჩინო მაგალითია.

რომანული ხანის გერმანულ ქანდაკებაში მონუმენტურმა ქვის ქანდაკებამ დაკარგა, მისთვის ადრე დამახასიათებელი, ესოდენ დიდი მნიშვნელობა. თუმცა, კიოლნში, სანკტ პანტალეონის ეკლესიის დეკორის პირველ წყაროდ მიჩნეულია, საფრანგეთში ძალზე პოპულარული, X საუკუნის განვითარებული სკულპტურული პორტალის სახეობა, რომელიც მოგვიანებით გერმანიაში გავრცელდა დემონური ძალების დემონსტრირებით; წარმართული სიუჟეტების კაპიტელების მორთულობაში ორნამენტული რელიეფები ამშვენებდნენ ფანჯრების (უპირატესად, საკურთხევლის) პერანგებსა და პორტალებს. გერმანიის მონუმენტური პლასტიკის განვითარება, ძირითადად, განაპირობა ჩრდილოეთ იტალიის ოსტატებთან დამყარებულმა შემოქმედებითმა კონტაქტებმა, რაც ასე საგრძნობია კიონიგსლუტტერის, ვორმისა და შპეიერის ტაძრებში.

XI-XIII საუკუნეების გერმანული პლასტიკის მნიშვნელოვანი მონაპოვარია ცალკე მდგომი ფიგურის გამოსახვის სფერო: ოტონური ეპოქიდან მომდინარე, აღსაყრდებული მადონების სტატუები ტრიუმფალური პორტალის ღიობში, საკუთხევლის ზემოთ გამოსახული ჯვარცმები, ქვისა და ბრინჯაოს სამარხები, საკითხავი პულტები, სასანთლეები, საკურთხეველ-ანტიპენდიების სკულპტურული მორთულობა, კვეთილი ან ჭედური წიგნის ყდები და სხვა.

XI საუკუნის მეორე ნახევარში, ანუ გერმანული პლასტიკის განვითარების გარდამტეხ პერიოდში, ადრეულ ცხოველმყოფელ ექსპრესიას ცვლის მკაცრი და თავშეკავებული რეპრეზანტატულობა: ფორმის მოდელირება უფრო განზოგადებულ ხასიათს ატარებს, კომპოზიცია კი – სიმეტრიულია. გარდატეხის პერიოდისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, განსაკუთრებით, სამ ძეგლში განხორციელდა: „ეპისკოპოს იმადას მადონა“ (1051 და 1076 წწ. შორის, პადერბორნი, ეპარქიალური მუზეუმი), კიოლნში, სანკტ მარია იმ კაპიტოლის ეკლესიის (1065 წლამდე) კარებების ხის რელიეფები და ესენა-ვერდენის რაიონში, სანკტ ლიუდგერის ეკლესიის (XI ს. მესამე მეოთხედი) ბრინჯაოს „ჯვარცმა“. შთამბეჭდავია, პადერბორნის ღვთისმშობლის ამაღლებული სტატიკურობა და მკაცრი იერის რეპრეზანტატულობა. გერმანული რომანული ხელოვნების დრამატული თემები სხვაგვარადაა გაჟღერებული შუა საუკუნეების პლასტიკის ერთ-ერთ, ტრაგიზმით გამსჭვალულ, ვერდენის „ჯვარცმაში“. გამოსახულების მთავარ თემას წარმოადგენს სიკვდილის გარდაუვალობით გამოწვეული ღრმა მწუხარება, მარადიულობის, წარუვალობის სიდიადე და ადამიანის მორალური სიმტკიცე.

XI საუკუნით თარიღდება, ჩვენამდე მოღწეული, გერმანული საფლავის ქვებიდან უძველესი, რომლის ქვის ან ბრინჯაოს ფილები განლაგებული იყო კულტის მაღალი რანგის მსახურთა – მეფეების, დონატორების და სხვათა – სამარხების ადგილების ზემო ნაწილში. შუა საუკუნეების ცნობიერება ადამიანს, მხოლოდ, აბსოლუტურ იდეასთან მიმართებაში აღიქვამდა. ფასდებოდა არა ადამიანის პიროვნება, არამედ მისი წოდებრივი

კუთვნილება, არა ინდივიდუალობა, არამედ მისი ფუნქცია საზოგადოებაში. შთამომავალთა მეხსიერებაში გმირად უნდა დარჩენილიყო არა ის, რასაც სინამდვილეში წარმოადგენდა ადამიანი, არამედ სასურველი, როგორიც უნდა ყოფილიყო საზოგადოებრივ ეტიკეტთან მიმართებაში.

მერზებურგის ტაძრის (1080 წლის შემდეგ), ჰენრიხ IV წარუმატებელი მეტოქის, რუდოლფ შვაბიელის საფლავის ქვა მისი მეფური ღირსების დემონსტრირებას წარმოადგენდა. XII საუკუნის მემორიალურ პლასტიკაში ახალმა სიომ დაჰბერა. ეპისკოპოს ფრიდრიხ ფონ ვეტინის, ბრინჯაოს საფლავის ქვაზე (1115 წ., მაგდებურგის ტაძარი), კულტის მსახურის ღირსებასთან ერთად, აქცენტირებულია მისი უდრეკი ნებისყოფა და ძლიერი ხასიათი. მიუხედავად იმისა, რომ ეპისკოპოსის გარდაცვალების შემდეგ საფლავის ქვა უმალ გადააკეთეს, პორტრეტულ მსგავსებაზე მინიშნებაც კი ზედმეტად მიგვაჩნია.

ცხოვრებისეული მსოფლმხედველობის საკმარისი წინაპირობების უკმარობისა გამო, რომანულ ხელოვნებაში პორტრეტის ნიშან-წყალიც კი არ შეიმჩნევა. ფრიდრიხ ბარბაროსას ბრინჯაოს გამოსახულება (1155-1171 წლებს შორის, კაპენბერგი, სასახლის კარის ეკლესია) იმპერატორის სიცოცხლეშია შესრულებული ნატურიდან. არ არის გამორიცხული, რომ იგი პროგრამული ხასიათისა იყო: თავსარტყელს ბარბაროსა რომის ცეზართა მემკვიდრედ უნდა წარმოეჩინა. როგორც ცნობილია, თანამედროვეებმა არ აღიარეს იმპერატორის „პორტრეტულობა“ და, ამიტომ, შემდეგ გამოსახულების თავი რელიქვარიუმად იქცა.

პორტრეტის სხვა სახეობა წარმოადგინა, ბარბაროსას დაუძინებელმა მტერმა, „ნახევარმეფე“, ჰენრიხ-ლომმა. ბრაუნშვეიგში, თავის სასახლის წინ, მისი ბრძანებით, კვარცხლბეკზე აღმართეს მრისხანე ლომის ფიგურა (1166 წ.), ანუ, ამ შემთხვევაში, ცოცხალი ადამიანის ადგილი დაიკავა მისმა სიმბოლომ – ლომმა.

XII საუკუნის მეორე ნახევარში, გერმანული სკულპტურის განვითარების გზაზე სირთულეები წარმოიშვა; ერთი მხრივ, მოქანდაკეები ილტვიან სახის მძაფრი დახასიათების, ექსპრესიისა

და სიტუაციების კონფლიქტურიბისაკენ, რაც, XII საუკუნის ბოლოსა და გოთური ხელოვნების მიჯნაზე, გამოვლინდა ისეთი განსაკუთრებული ძალისა და გამომხატველობის ძეგლში, როგორიცაა ბამბერგის ტაძრის (დაახ. 1230 წ.), გეორგის პატრონიკეს, მოკამათე მოციქულებისა და წინასწარმეტყველთა ფიგურები, სადაც კომპოზიციის რომანული დეკორატიულობა შეეჯახა მკაფიოდ გადმოცემულ რეალიზმს. ბამბერგის მოქანდაკეებმა ძველი მოტივი აქციეს პერსონაჟების სულიერი ვნებების, უკიდურესად გამძაფრებულ, შეხლა-შემოხლად; განვითარებულმა მოქმედებამ განაპირობა სხეულების მოძრაობა, სახეების მიმიკა, ჯმუხი, მკვრივი და ენერგიული ფიგურების ჟესტები, პორტრეტულობამდეა დაყვანილი მოკამათეთა თავები, ნაწილი ფუგურებისა ზურგიდან აღიქმება. გერმანული ქანდაკების, კლასიციზირებული, მეორე მიმდინარეობა იკვებებოდა მაასაკის სკოლის მხატვართა შემოქმედებითა და XII-XIII საუკუნეებში გერმანიაში შემოტანილი ბიზანტიური ხელოვნების ნაწარმოებებით. მასააკის ხელოვნებას უფრო მჭიდროდ უკავშირდებოდა

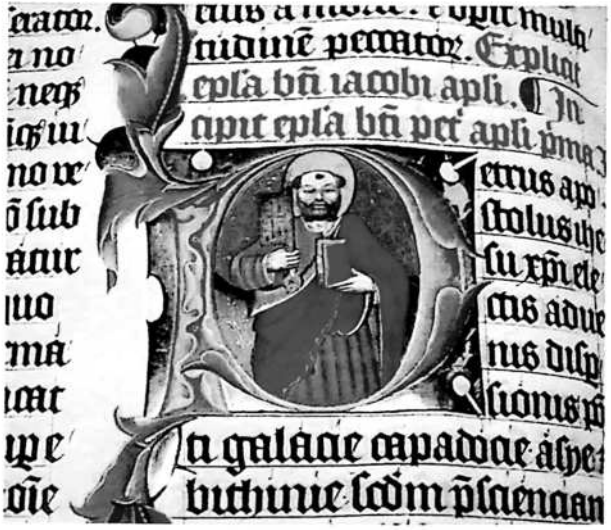


უტა და ეკკეჰარდი, ნაუმბურგის ტაძრის ქანდაკებები

კიოლნი. კიოლნის და მასთან დაახლოვებული გერმანული ცენტრების მხატვრები უპირატესობას ანიჭებდნენ მკაფიო გრაფიკულ მანერასა და მოცულობების კომპაქტურობას. კიოლნში აყვავება განიცადა იუველირულმა ნაწარმმა, მზადდებოდა მოოქროვილი ვერცხლისა და ბრინჯაოს ნაკეთობები. წარუშლელი კვალი დატოვა, ლოტარინგელი ოსტატის, ნიკოლა ვერდენელის

ხელოვნებამ. ვერდენელის ახლებურად გააზრებული ადამიანის ფიგურა იგებოდა სხეულისა და დრაპირების ურთიერთზეგავლენის პრინციპით, რაც ასე საგრძნობია, გარეგნულად მკაცრ და სულიერად წმინდა, „მადონების“ ჯგუფში, რომელსაც აგვირგვინებს „ახენის მადონა“ (1200-1230, კიოლნი, შნიუტგენ მუზეუმი). მისი ადამიანურობით აღსავსე სახე, თითქოს, სულიერ სითბოს ასხივებს; ჩამოშვებული სამოსის წვრილი, დახვეწილი, რბილი პლასტიკა კი ნიკოლა ვერდენელის სტილის დამახასიათებელი თავისებურებაა.

ამ პერიოდში, საქსონიისა და ფრანკონიის ხელოვნება ბიზანტიურის ძლიერ გავლენას განიცდის. ხალბერშტადტში, ლიბფრაუენკირხეს პატრონიკეს გალავანზე, იკონოგრაფიისა და რელიეფების სახეობა ნაკარნახევი იყო პატარა ფორმების, ბერძნული ნიმუშებით. თუმცა, ამაღლებული სულის სახეებში აღარ იგრძნობა დრამატული დაძაბულობა. ხალბერშტადტის მოციქულები მწუხარებას მოუცავს; ემოციურობა ატყვია ხალბერშტადტისა და ვეკსელბურგის მონუმენტურ, ბიზანტიზირებულ, „ჯვარცმების“ ჯგუფს. ნაუმბერგში, სანკტ მორიცის მონასტრის (დაახ. 1220) ქრისტეს ფიგურა ადამიანურ სიღრმისეულ ტანჯვას განასახოვნებს (დაახ. 1220 წ., ბერლინი, სახელმწიფო მუზეუმი), რომელიც, ცნობილი, ნაუმბერგის ლეტტნერის ქანდაკების წინასწარმეტყველებად მიიჩნევა. გოთური ხელოვნების საწყის ეტაპზე, ფრეიბერგში, შეიქმნა, გერმანიისათვის იშვიათი, სკულპტურული პორტალები და „სათავადო პორტალი“ (ბამბერგი, 1230 წ.). ბამბერგის მოქანდაკეები პორტალის სკულპტურული ფიგურების რაობას ჯერ კიდევ არქაულად უდგებოდნენ. პირიქით, ფრეიბერგელმა ოსტატებმა ზედმიწევნით დადგენილი პროგრამის მიხედვით ძალზე გამომხატველი ფიგურები განათავსეს ფრეიბერგის პორტალში, სადაც, როგორც ერთ მთელში, რომანული და ბიზანტიური ნიშან-თვისებები ადრეული გოთური ქანდაკების ხერხებთანაა შერწყმული.



მალმესბრუს ბიბლიის საზედაო ასო, 1407 წ.



წმინდა მამები, სანტიაგოს კათედრალის რელიეფი, XI ს.



იუდას ამბორი, ნიუმბერგის კათედრალი, 1240-50 წწ.

ნიდერლანდების ხელოვნება

XII საუკუნის ევროპულ ხელოვნებაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა მაასის ველის მიდამოების რეგიონმა. კაროლინგური ეპოქიდან დაწყებული, გეოგრაფიული მდებარეობა განაპირობებდა ნიდერლანდების აქტიურ მონაწილეობას ევროპულ მხატვრულ კულტურაში. დღეს იგი ბელგიის, ნიდერლანდებისა და, ნაწილობრივ, ჩრდილოეთ საფრანგეთის ტერიტორიაა. მაასის ველის კონსევატულ, საკულტო არქიტექტურას კამარები, მხოლოდ, XII ს. მეორე ნახევარში დაემატა. მაასის ხელოვნებას მეწინავის პოზიცია ეკავა საიუველირო პლასტიკასა და მინიატურაში. მხატვრების ახალ მისწრაფებებს წინ უსწრებდა „ბიბლია სტავლოდან“ (1097, ლონდონი, ბრიტანეთის მუზეუმი). ამ ორტომიანი მანუსკრიპტის ავტორები ხელმძღვანელობდნენ ანტიკური რემინისცენციებით გაჯერებული ნაწარმოებებით და, აგრეთვე, ოტონური და ბიზანტიური მხატვრების გამოცდილებით.



ქრისტე ცივ ქვაზე, XIV ს.

XII საუკუნის დასაწყისში, მხატვრულ არენაზე გამოვიდა ოქრომჭედელთა და მომინანქრეთა ნაწარმოებები. მაასის პლასტიკაში რეფორმა განახორციელა რენიე დე იუიმ, რომლის გა-

მორჩეულ ნაწარმოებად ითვლება, ლეჟიეში, სენ ბარტელემის ეკლესიის (1107-1118), ნაკეთობის სხვადასხვა სცენის ამსახველი ბრინჯაოს სანათლავი; სცენებში ახლებურადაა ინტერპრეტირებული ევროპული პლასტიკის პრობლემები: რენიე დე იუიმ რომანული მოცულობის მთლიანობა და განზოგადებულობა ორგანულად გააერთიანა, ანტიკური ტრადიციის, სხეულის ბუნებრივ მოძრაობასა და თავისუფალ დრაპირებასთან. რენიეს ხელოვნებას ახასიათებს მოცულობის პლასტიკური სისავსე, სკულპტურული შინაგანი მასის აღქმის უნარი, და, მისი წინამორბედისაგან განსხვავებით, ზედაპირის გრაფიკული დანაწევრების უარყოფა. მართალია, რენიეს რელიეფებში არ დარღვეულა იკონოგრაფიული დადგენილი კანონები, მაგრამ ფიგურების ინტერპრეტაციაში მოქანდაკეს აშკარად შეაქვს მისეული კორექტივები: იგი ფართოდ იყენებს არა მხოლოდ პროფილებსა და სამმეოთხედიან ბრუნს, არამედ, პერსონაჟებს, ხშირად, ზურგიდანაც კი წარმოადგენს.

მაასისა და რეინს შორის გავრცელებული ხელოვნება შემოქმედებით პიკს აღწევს, ლოტირენგიელი ოსტატის, ნიკოლა ვერდენელის შემოქმედებაში (დაახ. 1130 წ. და 1205 წლის შემდეგ). მხატვრის სახელი მოხსენიებულია ორჯერ: მინანქრის ტექნიკაში შესრულებულ ამვონის პერანგზე (რომელმაც მოგვიანებით, ტრიპტიხის სახე მიიღო), კლოსტერნიოიბურგში (ავსტრია, 1181) და ტურნის ტაძრის (ბელგია, 1205) „ქალწულ მარიამის რელიკვარიუმზე“. სტილისტურ ანალიზზე დაყრდნობით, ნიკოლა ვერდენელის სახელს უკავშირებენ, კიოლნის ტაძრის (1181 და 1230 წლებს შორის) „სამი მოგვის“ რელიკვარიუმსაც.

XII ს. ეკლესიის ფორმის რელიკვარიუმების ზედაპირზე ღვთისმშობლის, მოციქულებისა და წინასწარმეტყველთა ფიგურების პერიმეტრზე, განათავსებდნენ, წმინდანების ცხოვრების სცენების ამსახველ, რელიეფებსა და მედალიონებს. XII-XIII საუკუნეების მიჯნაზე, ნიკოლა ვერდენელისა და მისი მიმდევარი მხატვრების შემოქმედებამ მიიზიდა შუა საუკუნეების, თითქმის, მთელი ევროპული სკულპტურული სკოლა. ლოტარინგიელი ოსტატის შემოქმედებამ, კლოსტერნიოიბურგის საკურთხეველის პლასტიკის ბიზანტინიზმისა და

გრაფიკულობიდან, გზა გაუკვალა, ანტიკურ ქანდაკებასთან დაკავშირებულ, კიოლნის რელიკვარიუმების (1181-1199) წინასწარმეტყველთა ფიგურების მძლავრ პლასტიკას. 1200-იანი წლების მხატვართა შორის, ნიკოლა ვერდენელმა უფრო კონცენტრირებულად წარმოაჩინა XII საუკუნის კლასიციზირებული, პროტოჰუმანისტური მისწრაფებები, რაც, შემდეგ, რეინის ორივე მხარეს, ასე აღელვებდა მის ახალგაზრდა თანამედროვეებს (ადრეული ფრანგული გოთური სტილის მოქანდაკეთა გამოცდილების ჩათვლით). როგორც ცნობილია, დიდი ლოტარინგიელის მოსწავლეები და თანამიმდევრები მოღვაწეობდნენ კიოლნში; მისი ხელოვნების სტილი აითვისეს და განავითარეს ტრირის მხატვრებმა; მისი უშუალო მემკვიდრეა მასააკელი, ჰუგო დ'უანიი. ნიკოლა ვერდენელის ხელწერა ატყვია ლანის, სანლისის, შარტრის, პარიზის, ტაძრების პლასტიკას, რეიმსის ტაძრის ადრეული პერიოდის ქანდაკებას, „მარიამის და ელისაბედის შეხვედრის" ცნობილ ჯგუფს. ორი საუკუნის მიჯნაზე მოღვაწე, ნიკოლა ვერდენელმა მემკვიდრეობით აითვისა რა რომანული ხელოვნების ძალა და მონუმენტურობა, იგი გაამდიდრა ბიზანტიური ამაღლებული სულიერებითა და ანტიკური სრულყოფილი პლასტიკით, გოთურ ხელოვნებას უანდერძა, უფრო რთული გრძნობების და განცდების, პერსონაჟების მთელი გალერეა. მისი მნიშვნელობის მიუხედავად, ბუნებრივია, რომ ნიკოლა ვერდენელის შემოქმედებამ დროს ვერ გაუძლო. ჯვაროსნული ლაშქრობების ფონზე, ისტორიული განვითარების დინამიკა, ცნობიერების ცვლილება, საზოგადოების პოლიტიკაში მიმდინარე დრამატული, კონფლიქტური პროცესები, დაუპირისპირდა გაწონასწორებული ხელოვნების მხატვრულ სახეს. ახლა, უკვე, ეპოქის მსოფლმხედველობაში დომინანტის როლი დაეკისრა არა ყოფას, არამედ მოძრაობას, არა მოცულობას, არამედ პროცესს, სწორედ ეს თავისებურება გახდა გოთური ხელოვნების განვითარების საწინდარი.

გოთური ხელოვნება

XII ს. მეორე ნახევრისა და XIV საუკუნის დასავლეთ და ცენტრალური ევროპის კულტურა

XII საუკუნის, დასავლეთ ევროპის ხელოვნებაში ახალი სიტყვა ითქვა საფრანგეთში. თანამედროვეებმა სიახლეს „ფრანგული მანერა" უწოდეს, მათმა შთამომავლებმა კი გოთური, რომლის განვითარება და აყვავება – XII ს. მეორე ნახევარი და XIII საუკუნე – დაემთხვა, თვისებრივად ახალ საზოგადოებრივ მოვლენას, ქალაქების ზრდას. ამ დროის ხელოსნობისა და ნაწარმის გაცვლა-გამოცვლის ქალაქს ესაჭიროებოდა საამქროებისა და გილდიების წევრთა ცოდნის ამაღლება, იმავდროულად, რეგულარული სავაჭრო ურთიერთობები და უსაფრთხო გზები. XII საუკუნეში, როდესაც პიკს მიაღწია ქალაქების ფეოდალ სენიორებთან ბრძოლის პროცესმა, გაჩნდა ქალაქების თვითმართველობის უმაღლესი ფორმები: ქალაქი კომუნა და ქალაქი რესპუბლიკა.

XII-XIII საუკუნეების ფეოდალიზმის სიმწიფე გამოვლინდა საბოლოოდ ფორმირებულ, ფეოდალთა კლასის თვითცნობიერებაში და განხორციელდა, კეთილშობილი მებრძოლების მორალისა და ქცევის კოდექსის, რაინდობის ინსტიტუტში. XIII ს. გაძლიერდა რომის ეკლესია; ერთი შეხედვით, თითქოს არ ჩანდა ყოვლისშემძლე პაპის საპირისპირო ძალა, მაგრამ ევროპული ქვეყნების განვითარებამ, მათი კონსოლიდაციის რეგულაციის განმაპირობებელმა ძალამ – ძლიერმა ეკონომიკამ, შეასუსტა თეოკრატიული მმართველობის აპარატი. ამასთან ერთად, ადრეული შუა საუკუნეებისაგან განსხვავებით, სახე იცვალა და გაფართოვდა ადამიანის თვალსაწიერისი, სულიერი და ინტელექტუალური სფეროები. სამყაროს შემეცნების ძლიერი სურვილი ადამიანს უბიძგებდა ბუნების, მიწიერი ყოფის, გრძნობადი სიხარულისა და შემოქმედებითი ძიებებისაკენ. ქალაქებში დაარსდა სკოლები და უნივერსიტეტები, გაიზარდა პოზიტიური ცოდნის როლი. XII ს. პირველ ნახევარში, პიერ აბელიარს მიუღებლად მიაჩნდა გონებისმიერ მონაცემებს მოკლებული რწმენა; ეს თვალსაზრისი მან განახორციელა თხზულე-

ბაში „ჩემი გასაჭირის ისტორია“. როგორც ცნობილია, ნომინალისტების ფილოსოფიამ უარყო ზოგადი ცნებები და აღიარა რეალურად არსებული საგნების პრიმატი, ეს იყო „...შუა საუკუნეების მატერიალიზმის პირველი გამოხატულება“[45]. შარტრსა და ოქსფორდში წინ წამოიწია, როგორც საბუნებისმეტყველო, ისე ჰუმანიტარულმა შტუდიებმა. XIII საუკუნეში, პარიზის უნივერსიტეტში გაჩაღდა ცხარე კამათი რწმენის აბსოლუტიზაციის, ავგუსტინურ პლატონიზმსა და, არისტოტელეს არაბი კომენტატორის, ავეროისის ლათინელ მიმდევრებს შორის. როგორც ცნობილია, დიდი ბერძენის თხზულებები ბუნების დაკვირვებისა და აზრის ცხადი ლოგიკისაკენ მიმართავდა მავანს. XIII საუკუნის „თეოლოგიურ სუმებში“, უნივერსალურ თხზულებებსა და ტრაქტატებში, ავტორები დაწყებული ღმერთიდან, წმინდა ისტორიიდან, ცხოველებსა და მცენარეებამდე, კულინარიული ხელოვნების ჩათვლითაც კი, იხილავენ ყოველს, სამყარო ხილულ და დასრულებულ ერთ მთელად იყო წარმოდგენილი. ანტითეზის პრინციპით აგებულ თხრობის ლოგიკურობას ახასიათებს სუბორდინაცია და ერთი კატეგორიიდან მეორეში გადასვლა. შუა საუკუნეების მოაზროვნეები აანალიზებდნენ რა სამყაროს, მთელის სტრუქტურის წარმოსაჩენად ცდილობდნენ ზოგადის არსის კერძოში დაკონკრეტებას.

XII და XIII საუკუნეებში, თხრობის რთულ ფორმას წარმოადგენდა შუა საუკუნეების ისტორიული და გეოგრაფიული ცნობების, ძველი ლეგენდების, მორალური სენტენციების გამაერთიანებელი, რაინდული რომანი. იაკოპო და ვარაჯინეს მიერ, XIII საუკუნეში შედგენილი, ენციკლოპედიური ხასიათის, „ოქროს ლეგენდა“ ლეგენდარულის, სასწაულისა და ზღაპრული ნოველისტიკითაა გაჯერებული. მატერიალიზმი, აზრის სიცხადე, ყოფითი, კოლორისტული სცენები, მშობლიურ ენაზე მოლაპარაკე ქალაქის ფენებში ახლად ჩასახული ლიტერატურის თავისებურება იყო. როგორც ცნობილია, მშობლიურ ენაზეა შექმნილი პროვანსელი ტრუბადურების, ფრანგი ტრიუვერების, გერმანელი მინენზინგერებისა და იტალიელი პოეტების „ტბილი სტილი“. დიდი იტალიელი პოეტი, დანტე ალეჰიერი (1265-1321) აღიარებდა

ადამიანის, როგორც სულის, ისე სხეულის, განუმეორებელ ინდივიდუალობას, მათი ერთიანობის უნიკალურობას. მაგრამ, გვიანი შუა საუკუნეების თეორიისა და ხელოვნების პრობლემად კვლავ რჩებოდა მხატვრული სიმბოლოსა და ალეგორიის საკითხი. მაგალითად, დანტეს თანამედროვე ჰუმანისტი, ალბერტინო მუსატო, პოეზიის არსს ალეგორიზმში ხედავდა და სარწმუნო წყაროდ ბიბლიას იშველიებდა. დანტე, ტრაქტატში „ნადიმი“, განიხილავს ხელოვნების ნაწარმოების ოთხ ძირითად ნიშანს: 1. ისტორიულს ანუ ბუკვალურს (sense literare), როდესაც მკითხველი ან მაყურებელი ცხადად წარმოიდგენს გამოსახულს ან აღწერილს; 2. ალეგორიული არსის საშუალებით სიბრძნეს ნაზიარები მაყურებელი ან მკითხველი; 3. ზნეობისა და ნების სრულყოფილების გარანტი, მორალური არსი; 4. რეალურ-ისტორიულიდან იმქვეყნიურზე გადასვლის მიმანიშნებელი, ანაგოგიური. დანტე, ცნობილ, კანგრადე დელლა სკალასადმი მიწერილ წერილში, ეხება რა „ღვთაებრივ კომედიას“, წერს: „ნაწარმოები არ არის მარტივი რამ, იგი რამდენიმე აზრის შემცველია“[1]. ამ ფაქტს დანტე განმარტავს, ებრაელების ეგვიპტიდან გამოსვლის ბიბლიურ თხრობაზე დაყრდნობით. მისი აზრით, თხრობის ბუკვალურობით გავიაზრებთ, მხოლოდ, ებრაელის შვილების ეგვიპტიდან გამოსვლას, ალეგორიული თვალსაზრისით „<...> ქრისტეში გამოსყიდვას დავინახავთ <...>“. მორალური მხრივ, აღმოვაჩენთ „<...> ცოდვასა და სასოწარკვეთიდან სულის ნეტარებაში გადასვლას“[2]. დანტეს თანახმად, თუ ალეგორიული სახე ადამიანს სინამდვილის არსის წვდომაში ეხმარება, მაშინ, ცხადზე ცხადია პოეტური ალეგორიისა და სიმბოლოს შემეცნებითი მნიშვნელობა.

მიუხედავად იმისა, რომ ცხოვრების გარკვეულ პერიოდში დანტე ტომიზმისა და სქოლასტური ფილოსოფიის მიმდევარია, მის, ცნობილ,

1 ფოცხვერაშვილი დ. წიგ.: „მხატვრული ცნობიერების განვითარების ეტაპები“. პარაგრაფი, „დასავლეთ ევროპის ხელოვნება“, სტუ, 2003.

2 ფ.ა. ბროკჰაუზისა და ი.ა. ეფრონის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, СПБ, 1904, გვ. 89.

ალეგორიულ, „Roman de la Rose“-ში, შუა საუკუნეების ალეგორიზმის საზღვრები, ხშირ შემთხვევაში, პოეტური ფანტაზიით ირღვევა. პოეტის ჩანაფიქრით, პერსონაჟმა – „Danger“ – განზოგადებული, „საშიშროების“ ცნება უნდა განასახოვნოს, მაგრამ, თხრობის პროცესში, იგი მატყუარა ქმრის სახეს ირგებს, ანუ დანტეს მხატვრული სახეები ისე დიდაქტიკური და შეზღუდულნი აღარ არიან, როგორც ეს შუა საუკუნეების ალეგორიებს ახასიათებდა, და არც ისე მისტიკური, როგორც სიმბოლო.

ემოციურად „დატვირთულმა“ ურთულესმა სამყარომ გამოძახილი მუსიკაშიც ჰპოვა. ამ პერიოდის ლიტერატურული დრამის, ქორალის, ინტენსიური განვითარება დიდი გავლენას ახდენს, XII საუკუნემდე გაბატონებულ, პაპა გრიგოლ პირველის სახელთან დაკავშირებულ, გრიგორიანულ ქორალზე; როგორც ცნობილია, გრიგორიანული სიმღერა ერთხმიანი იყო, დამოუკიდებლად იმისა საგალობელი სრულდებოდა ერთი მომღერლის თუ გუნდის მიერ. დოგმატური, ერთხმიანი მელოდიური ხაზი მორწმუნეთა გრძნობებისა და გულისთქმის სრული ერთიანობის სიმბოლო იყო: „ქორალი ერთხმიანია, რადგან ჭეშმარიტება ერთია. ოცი, სამოცდაათი ადამიანის ერთხმიანი მელოდია ჩართული იყო არამეტრიზირებული მელოდიის მოძრაობის დინამიკის, შესუსტებული ენერგიის, ნეიტრალიზებულ რითმში“[3]. რითმული რეგულაცია მოიაზრებოდა, როგორც ყოფითისაგან გათავისუფლება, თვითჩაღრმავებისა და მედიტაციის პირობა, განდეგილობისა და მჭვრეტელობითობის მიღწევის ოპტიმალური გზა; აქედან მომდინარეობს გრიგორიანული ქორალის უპიროვნებო, ობიექტური ხასიათი.

გრიგორიანული ქორალის უპიროვნებო, უწყვეტი, ინტონაციური მონახაზი ასოციაციას იწვევს ხატის სიბრტყითობასთან, რადგან, როგორც იკონოგრაფიულ ხატს, ისე გრიგორიანულ ქორალს, არ გააჩნია „მესამე განზომილება“. მელოდიაში სიღრმეს ბადებს, ტერციაში, კვარტაში, კვინტაში გამრავლებული ხმები, როდესაც დომინირებს

3 ფოცხვერაშვილი დ. ნიგ.: „მხატვრული ცნობიერების განვითარების ეტაპები“. პარაგრაფი, „დასავლეთ ევროპის ხელოვნება“, სტუ, 2003.

კონტრაპუნქტი და პოლიფონია, პერსპექტიული ფერწერის წარმომშობი აღორძინების სურათიც იდენტურად „გაღრმავდება“.

XI-XII საუკუნეებში, ვითარდება რიგი თეატრალური ჟანრი, უპირატესად ეს ეხება, ძველი და ახალი აღთქმის საფუძველზე შექმნილ, რელიგიურ მისტერიებს. XIII საუკუნის საფრანგეთის, ახალი თეატრალური ჟანრის, მირაკლის ავტორები წმინდანთა სასწაულების სცენებს თან ურთავდნენ ყოფით ელემენტებს. მსგავსად დიდაქტიკური პიესისა, მორალიტეს შემთხვევაშიც, ალეგორიული პერსონაჟების თემებიც რეალური ცხოვრებიდან იყო ნასესხები: თანაუგრძნობდნენ გლეხებს, დასცინოდნენ და აბუჩად იგდებდნენ მდიდრების მომხვეჭელობასა და სიხარბეს, ბერების ფარისევლობას, მოსამართლის სიბრიყვეს და ა.შ.

ლიტერატურულად ფორმირებული, ლიტურგიული დრამის პირველი ნიმუშია, XI ს. საფრანგეთში შექმნილი, ცნობილი, „საქმრო“ ან „ბრძენი და უგნური ქალიშვილები“; ეს დრამა, ეკლესიაში, სააღდგომო ინსცენირებათა ციკლში თამაშდებოდა აზრობრივად მორალიტესა და მისტერიას უახლოვდებოდა და რომელშიც, „ღვთისმოსაობასა და დაუდევრობას“ შორის განზოგადებულ დიალოგს „ბრძენი და უგნური ქალიშვილები“ განასახოვნებდნენ.

როგორც ცნობილია, რაღაც მომენტში, ეკლესიის მესვეურებმა ტაძარში თეატრალური წარმოადგენები აკრძალეს. თეატრმა ქალაქის მოედანზე გადაინაცვლა და ამგვარად, ბუნებრივია, რომ თეატრში სანახაობითობამ და იმპროვიზაციამ იმატა. ამიტომ, თეატრალური ჟანრების შინაარსი და ფორმაც რელიგიისათვის მიუღებელი აღმოჩნდა, განსაკუთრებით, ფრანგული ფარსების – „ხუმარები“, „დაძონძილი შარვლები“ და სხვა – მოხეტიალე დასების წარმოდგენები.

ყოველი, რასაც კი შევხვდებით გალურ იუმორში, ვაგანტების სიმღერებში, ოფიციალურ შემოქმედებასთან ერთად, მასობრივი მხატვრული გემოვნებისა და განწყობილებების ამოსავალი გახდა.

შუა საუკუნეების ესთეტიკის ტრაექტორიამ, თითქოს, წრე შემოხაზა: სახე-სიმბოლოს, ემანაციის ადრეულ თეორიებს დაემატა მოსაზრებები

გრძნობადი სილამაზის მხატვრული კრიტერიუმების თვითღირებულების თაობაზე. შუა საუკუნეების ბოლოსა და პროტორენესანსის დასაწყისში, თომა აკვინელი მშვენიერის „გაზომვასაც“ კი ცდილობდა, იგი მშვენიერს განსაზღვრავდა, როგორც რიცხობრივ ჰარმონიას, გრძნობად აღქმასა და ბრწყინვალე სრულყოფილებას. ობიექტურად არსებული, მშვენიერების მსგავსი გაგება (როდესაც მშვენიერში გაერთიანებულია არა-ერთი თვითღირებული თვისება) არისტოტელეს ტრადიციებს ეხმიანებოდა. ორიენტაციის გლობალურმა ცვლილებამ, პლატონიზმიდან არისტოტელეს პრინციპებისკენ, შუა საუკუნეების მენტალიტეტის მთელი სირთულე ასახა და გვიანი შუა საუკუნეების თავისებურება წარმოაჩინა, რომელიც, იმავდროულად, პროტორენესანსის კუთვნილებაც არის. ადამიანის ყურადღების რეალურ სამყაროზე გადატანამ, გრძნობადად აღქმადი სილამაზით ტკბობამ, შეამზადა XIV საუკუნის რენესანსული კულტურა: როგორც ზემოთ ითქვა, შუა საუკუნეების ესთეტიკურ თეორიებში, უფრო იშვიათად, ხელოვნებაში, საგრძნობლად არის რეაბილიტირებული რეალური ყოფა და ცხოველმყოფელი ადამიანური გრძნობა.

თომა აკვინელის ფილოსოფიის კომპრომისი საზოგადოებრივისა და სულისმიერი ძალების წონასწორობის აღიარების მაგალითია, მაგრამ XIII საუკუნეში სიახლე სიახლედ რჩებოდა, რადგან ჯერ კიდევ არსაიდან ჩანდა ჩვეული საზღვრების გასარღვევი ძალა. ამ პირობებში ხდებოდა, ქალაქის კათედრალურ ტაძარში განხორციელებული, გოთური ხელოვნების სახეების ურთულესი, გრანდიოზული მხატვრული სინთეზი.

გოთურ ეპოქაში, არქიტექტურა, როგორც დომინანტური ხელოვნების სახე, როგორც განყენებული, ზოგადი იდეების გამომხატველი, კონსტრუქციისა და გამოსახულების ზღვარზე არსებული, ეყრდნობოდა რა მათემატიკურ სიმბოლოებსა და სივრცულ რითმებს, იმ დროის სინთეზირებული აზროვნების თანხვედრი აღმოჩნდა. შემთხვევითი არ იყო, რომ XII-XIII საუკუნეების თეორეტიკოსებმა, „დაბალ მექანიკურ ხელოვნებათა“ შორის, მხოლოდ, არქიტექტურა აიყვანეს „თავისუფალის“ რანგამდე. იმ დროის არც ერთ

მნიშვნელოვან მოვლენას, იყო ეს „კომუნალური რევოლუციები“ ან ხელისუფლებისათვის გაჩაღებული ბრძოლა, პაპის თეოკრატია, სქოლასტიკა ან რაინდული კულტურა, სივრცითი წარმოდგენების ცვლილება ან საამშენებლო ოსტატების ზრდის პროცესი, განცალკევებულად, ვერც ერთი ვერ შესძლებდა გოთური ხელოვნების წარმოშობისა და განვითარების ახსნა-განმარტებას. გოთიკა ჩაისახა ფრანგი მეფეების საფლობელოებში და სხვა ქვეყნების ხელისუფალნიც, ინგლისის, ესპანეთის, ჩეხოსლოვაკიის, გოთიკას მოიაზრებდნენ, როგორც ქრისტიანული მონარქიის სიმბოლოს, მაგრამ გოთურ არქიტექტურას სამონასტრო ორდენებიც ავრცელებდნენ. გოთური არქიტექტურის ნაწილების ურთიერთშესაბამისობა, სქოლასტური „სუმების“ წყობის მსგავსია, გამოსახულებებში კი საგრძნობია რაინდულ კულტურასთან კავშირი. გოთური ხელოვნების არსი მდგომარეობს საწინააღმდეგოს დაპირისპირებაში, სულიერი აღტკინების და აბსტრაქტულ იდეასთან და უნივერსუმის კოსმიური უსასრულობის კონკრეტულ, გამომსახველ, დეტალებთან გაერთიანებაში. ორი კონტრასტული სფეროს ზღვარზე, ეს თავისებური ბალანსი ხელოვნებას განსაკუთრებულ სიმძაფრეს ანიჭებდა.

გოთური ხელოვნების მიღწევად უნდა ჩაითვალოს ნაგებობის საამშენებლო კარკასის გამოყოფა. გოთური კონსტრუქციის საფუძველი – ჯვრისსახოვანი ნერვიურული კამარაა, აგრეთვე, გოთურ პერიოდზე ბევრად ადრე გამოყენებული, კამარების დასაყრდნობი თაღედი. უნდა აღინიშნოს, რომ კონსტრუქციის ესა თუ ის ნაწილიც არ წარმოადგენდა სიახლეს, მაგრამ ამ ნაწილების დეტალების ერთიანობამ შეიძინა თვისებრივად ახალი, შინაგანი ლოგიკით განსჭვალული ჟღერადობა.

გოთურ არქიტექტურაში სახე იცვალა წიბოვანი კამარის წყობამ. ახლა წიბოები კი არ აგვირგვინებენ კამარებს, არამედ წინ უსწრებენ მას. კამარის თაღის მაფორმებელს ეწოდა ნერვიური ანუ გოთური ჯვრისსახოვანი კამარის პროფილირებული წიბოები, რომელიც კამარის ნახევარცილინდრული ზედაპირების გადაკვეთაზე ატარებდა კამარის ნაწილს და ამაგრებდა, მსუბუქი

წონადობის ქვის წყობას. ნერვიურული კამარა, მასიური რომანულისაგან იმითაც განსხვავდებოდა, რომ სიმძიმის ძალების განმბჯენი მშენებლებისათვის ნათლად იკვეთებოდა. გოთური არქიტექტურის სიახლედ მიიჩნევა ნერვიურებისათვის ისრული თაღედის თანმიმდევრულად გამოიყენება. მათი განმბჯენის სისუსტისა გამო, ზეწოლა ხორციელდებოდა ქვემო საყრდენებზე. საყრდენებმა, და არა კედლებმა, იტვირთეს გოთური არქიტექტურის „მუშა“ ნაწილის როლი. ზეწოლის შესამსუბუქებლად, კამარების გვერდით განმბჯენს ანეიტრალებდნენ გარე კედლების საზღვრებიდან გატანილი ელემენტით – კონტრფორსით; ბაზილიკურ ნაგებობაში, სადაც შუა ნავი სიმაღლით ჭარბობდა გვერდით ნავებს, გვერდითი ნავის კედელს და მაღალ ცენტრალურს შორის არსებული სივრცე მოითხოვდა სპეციალურ შემაერთებელ თაღს – არკბუტანს, რომელიც „გადასროლილი“ იყო მთავარი ნავის კამარის „ქუსლიდან“ გვერდითის კონტრფორსებზე. კამარების გვერდითი განმბჯენის გარდა, გოთური ტაძრები განიცდიდნენ, განივი ღერძის მთელ ხაზზე განთავსებულ, თაღედური კონსტრუქციის ზეწოლას. მათი განმბჯენის გასანეიტრალებლად, გარკვეული როლი ეკისრებოდა შესასვლელის კოშკებსა და შუაჯვარედის საყრდენებს, რომელთა წყობა, სხვებთან შედარებით, მასიურობით ხასიათდებოდა. საამშენებლო კარკასის აქცენტირებით და კედლის ფუნქციის ცვლილებით, შესაძლებელი გახდა ღიობების გამოყენება, შედეგად, „შემსუბუქებული“ არქიტექტურა სრაფად მიიწევდა ზეცისაკენ.

თუმცა, არ იქნება მართებული შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვართა რაციონალიზმის გადაფასება. იმ ეპოქის მხატვრული ცნობიერება არ იყო მზად იმისათვის, რომ საინჟინრო გათვლები განესხვავებია არქიტექტურის სულისმიერი შინაარსისაგან. ატქიტექტორებს კარგად ჰქონდათ გააზრებული ნაგებობის კონსტრუქციული თავისებურებანი, მაგრამ არქიტექტურის სახოვან და კონსტრუქციულ არსს და დეტალებს აღიქვამდნენ, როგორც ერთ, განუყოფელ მთელს.[46] გოთური ტაძარი, ერთდროულად, კონსრუქციულიცაა და სახვითიც. მრავალმნიშვნელოვანება, ძირითადად, ძევს გოთური კონსტრუქციის ელემენტში

– ნერვიურულ კამარაში. ნერვიურები ატარებენ რა კამარას, კონსტრუქციულობასთან ერთად, ვიზუალურად გამოხატავდნენ კონსტრუქციას და მის ძალოვან ხაზებს. მაგრამ, შემდეგ, ეს ერთიანობა იწყებს რღვევას, საყრდენებში იხლიჩება კონსტრუქციული და სახვითი ფუნქციები. დაბლისაკენაა მიმართული თაღედის ზეწოლა და საყრდენების ღერძის მთელ ხაზზე კონცენტრირებული თაღედი შიგნითაა დაფარული. ბურჯებს გარსშემორტყმული სვეტების კონა, მხოლოდ, ნომინალურად „ეხმარება“ ნერვიურებს. ნამდვილ და ვიზუალურად აღქმად კონსტრუქციას განაპირობებენ დინამიკური ძალები და მათი საწინააღმდეგო მიმართებები: ბურჯების საშუალებით აღქმადი კამარები, არკბუტანები, კონტრფორსები მიმართულია დაბლისაკენ, მაშინ, როდესაც სვეტები, ისრული თაღები, პინაკლები, კოშკი, შატრები, ნაგებობის დინამიკურ ენერგიას ზეცისაკენ მიაქანებენ. გოთური ტაძრის დინამიკური სივრცის სულის ამაღელვებელი ზეიმურობა განპირობებულია სინათლით. უზარმაზარმა ფანჯრებმა კედელი შეცვალა სხივოსანი ზღუდით – ვიტრაჟით. მაგრამ გოთური ნაწარმოები – წინააღმდეგობათა თანაარსებობის ხელოვნებაა. უსხეულო ვიტრაჟს დაუპირისპირდა, აღორძინების გზაზე შემდგარი, მონუმენტური მრგვალი ქანდაკება. გოთური ნაგებობა არ არის რაღაც თავისთავადად არსებული, მშვიდი ყოფა, იგი მაყურებლის წინ იბადება, ვითარდება და აღიმართება. იმავდროულად, მას დაემატა კიდევ ერთი განზომილება – დრო, რომელიც სივრცის მოძრაობისა და გოთური მასების ვიტალური ენერგიის განუყოფელი ფენომენია. გოთურმა ხელოვნებამ იცის არქიტექტურული თემების გართულება, გამეორება და ანტითეზისები. შემთხვევითი არ იყო, რომ ვიქტორ ჰიუგომ გოთურ ტაძარს „ქვის სიმფონია“ უწოდა.[47]

გოთური ტაძრის დიდი მასშტაბების მშენებლობას თან მოჰყვა სხვადასხვა სპეციალობის ოსტატთა გაერთიანება – ლოჟა, რომელიც შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვართა საგანმანათლებლო ცენტრი და სამუშაო ადგილიც იყო. გოთური ტაძრის მშენებლობის ხელმძღვანელის ადგილის მოსაპოვებლად, მომავალი ხუროთ-

მოძღვარი ჯერ უნდა დაუფლებოდა ქვის მთლელის ხელობას, მოქანდაკის ოსტატობას და გარკვეულიყო დაგეგმარებისა და კონსტრუქციის პრინციპებში და გაეთვალა მომავალი შენობის პერიმეტრები.[48] სიღრმისეული ცოდნის და დიდი გამოცდილების ხუროთმოძღვარს, სქოლასტ მეცნიერთა მსგავსად, ეწოდებოდა „დოქტორი“.

ეპოქის მნიშვნელოვანი ნიმუშია, XIII ს. ფრანგი ხუროთმოძღვრის, ვილლარ დე ონნეკურის, ალბომი. თეორიული შეხედულებების გვერდის ავლით, ავტორი ცდილობს მშენებელი გაათვითცნობიეროს პროფესიის სპეციფიკაში. ონნეკური, და მისი საქმის ორი მემკვიდრე, აანალიზებს ქვის წყობას, კონსტრუქციის საფუძველს, ფიგურის ასახვის მეთოდებს, ხაზვის წესებს, ისე, როგორც ამას მოითხოვს გეომეტრია.[49] წიგნში თვით ხუროთმოძღვრის პიროვნული მახასიათებლებია გადმოცემული: იგი მობილურია და ცნობისმოყვარე, ჩანახატები კი მისი ინტერესების მრავალმხრივობაზე ლაპარაკობენ. ვილარი არა მხოლოდ რჩევებს იძლეოდა, არამედ მის მიერ ნანახ ნაწარმოებებსაც აფასებდა. ხელოვნების ესთეტიკური ბუნების თავისებურებით დაინტერესება, საერთოდ, ახასიათებს გოთურ ეპოქას. თომას აკვინელი, ნეტარე ავგუსტინესაგან განსხვავებით, განასხვავებს რა მშვენიერს სიკეთისაგან, ასახელებს მის ძირითად ნიშან-თვისებებს – მთლიანობა, სიცხადე, თანაჟღერადობა. ამ დროს, გონებრივი სპეკულაციები, თითქმის, თანხვედრაშია ცოცხალ მხატვრულ პრაქტიკასთან. ღვთისმეტყველი – მისტიკოსი, ბონავენტურა (1221-1274) აანალიზებს ხელოვნებით ტკბობის ბუნებას. იგი ერთ-ერთი პირველია მათ შორის ვინც, შემდგომ, ინტერესდებოდა შემოქმედებითი პროცესით და განასხვავებდა მისი განვითარების საფეხურებს. მოაზროვნე, მეცნიერი, ვიტელო (XIII ს. მეორე ნახევარი) განიხილავდა ვიზუალური აღქმისა და სილამაზის ასპექტებს.

XIII საუკუნეში გოთური სტილი გავრცელდა ევროპის მთელ ტერიტორიაზე. „ფრანგულმა მანერამ“ გადალახა ლა-მანში და რეინი, მოიცვა სკანდინავიის ქვეყნები და პოლონეთი. კუნძულ კვიპროსზე, ფრანგული ტრადიციების გავლენა ჯვაროსნების მიერ აგებულ ტაძრებშიც იგრძნო-

ბა. მაგრამ XIV საუკუნე, დასავლეთი და ცენტრალური ევროპის, თითქმის, ყველა ქვეყნისათვის, შუა საუკუნეების კულტურის განვითარების დასასრულს მოასწავებდა.

კონტრასტულობა და პოლარულობა ახასიათებს ეპოქის, როგორც ცალკეულ სკოლებს, ისე მთელი ევროპის, მხატვრულ შემოქმედებას: სპირიტუალიზმი, ნიმუშების მიხედვით გამოყენებული მეთოდი, ადგილს უთმობს „ემპირიულ რეალიზმს"; XIV საუკუნის ხელოვნებაში, როგორც „ფერწერის საცდელი სფერო",[50] განვითარებას განიცდის წიგნის მინიატურა. მრავალფეროვანი თემები და სიუჟეტებით გაფორმებული წიგნის მინიატურის წიგნის პერანგები „სურათების გალერეებს"[51] ემსგავსებოდა. სწორედ ამ დროს და აქ გაიკვალა გზა ახალი დროის ევროპული ფერწერისაკენ – პეიზაჟის, ინტერიერისა და ყოფითი ჟანრისაკენ.

XIV საუკუნის დასაწყისში ჯერ კიდევ ცოცხლობს სინთეზირებული ტაძრის იდეა, მაგრამ ისიც მალე წარსულს ჩაბარდა. საუკუნის მეორე ნახევარში იმატა კერძო სამრეკლოებისა და საერო ნაგებობების მშენებლობამ. საამშენებლო ლოჟები შეიცვალა მოქანდაკეთა და ფერმწერთა საამქროებით. ხელოვნება კარგავდა მსოფლშეგრძნების განზოგადებულ პათოსს, იგი ამ დროს ითვალისწინებდა ცალკე აღებული ინდივიდის და არა მასის, კოლექტივის ინტერესებს. მონუმენტური ფორმები განდევნა დაზგურმა; გავრცელდა საკურთხევლის ვოტივური სტატუები, მრავალნაწილიანი ფერწერული და კვეთილი საკურთხევლები. გოთიკამ აითვისა რა ახალი მოტივები, გაფართოვდა და შეიცვალა იკონოგრაფია; ქანდაკებასა და ფერწერაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს პორტრეტული ჟანრი. იტალიას, ფლანდრიასა და ბრაბანტეში, ქალაქების აყვავებას თან მოჰყვა საერო ნაგებობების ინტენსიური მშენებლობა. ბრიუგეს, იპრეს, გენტესა და არრესში, საერო ნაგებობა, შთამაგონებლობითა და მასშტაბებით, ტოლს არ უდებდა ქალაქის ტაძარს.

XIII-XIV საუკუნეების მიჯნაზე, იტალიაში ჩაისახა პროტორენესანსული კულტურა, რომელმაც გაწყვიტა კავშირი შუა საუკუნეების გარე სამყაროს განსახოვნების პრინციპებთან და ყურადღე-

ბა მიაპყრო მიწიერი ყოფიერების ფასეულობებს. ეყრდნობოდა რა შუა საუკუნეების სილრმისეულ ანტიკიზირებული ყაიდის ხელოვნებასა და ნაციონალურ ანტიკურ მემკვიდრეობას, ამ საფუძველზე იტალიურმა პროტორენესანსმა გზა გაუკვალა ახალ სინთეზს – რენესანსული მხატვრული სახეების ამაღლებულ იდეალურობას. პროტორენესანსის აღმოჩენაა სივრცის აგების ახალი პრინციპები და მოცულობების შუქ-ნიშნით მოდელირება. პიეტრო კავალინის, ჯოტოს, ნიკოლა პიზანოს შემოქმედებით ნაზიარებმა ევროპამ შეაბიჯა განვითარების ახალ ფაზაში, მაგრამ, გარდატეხის ამ პერიოდში (XIV ს. მეორე ნახევარში), დაიწყო ფორმების დიფუზია; ევროპაში გაჩნდა გოთიზირებული პროტორენესანსის განსაკუთრებული ვარიანტი. ამ რთულ „შენადნობში“ შემაერთებელ რგოლად მიჩნეულია გვიანი გოთური ხელოვნების რეალისტური ტენდენციები, ახლად ჩასახული სამხრეთ იტალიის აღორძინების კლასიციზირებული სახეების მონუმენტურობა და ჩრდილოეთის ანალიტიკური დამკვირვებლობა. XIV და XV საუკუნეებში, დასავლეთ ევროპაში თავი იჩინა ახალმა მიმდინარეობამ, რომელსაც XIX საუკუნის ავტორებმა უწოდეს „ინტერნაციონალური გოთიკა“ და რომელიც უფრო ნათლად გამოვლინდა მინიატურასა და ხელოვნების დაზგურ ფორმებში. ქანდაკებაში, სახეების ინტერპრეტაციის თავისებურებიდან გამომდინარე, მას ეწოდა „რბილი სტილი“, რომელმაც დაასრულა შუა საუკუნეების ევროპული ხელოვნების პერიოდი. თუმცა, „ინტერნაციონალური გოთიკის“ კოსმოპოლიტიზმთან ერთად, ინტერნაციონალური სტილის საზღვრებში, შეიმჩნევა ხელოვნების ნაციონალური ნიშნებიც. საუკუნის ბოლოს, ალბიონის ნაპირებზე, ჩოსერის „კენტერბერიულმა მოთხრობებმა“ აღორძინებისაკენ გაკვალა გზა. იტალიაში გარდამტეხი აღმოჩნდა XV საუკუნის 20-იანი წლები, როდესაც მომდევნო თაობის მხატვრები – ბრუნელესკი, მაზაჩო, დონატელო, ნიდერლანდებში – ოსტატი ფლემალიიდან და, განსაკუთრებით, იან ვან ეიკი მოღვაწეობენ. ახლა, თავისი დროის კონსერვატული შეხედულებების ობიექტურად ამსახველი, გოთური ხელოვნება წარსულს ჩაბარდა.

საფრანგეთის ხელოვნება

XII-XIII საუკუნეებში აყვავებას განიცდის გოთური ხელოვნების სამშობლო, საფრანგეთი. ინტენსიურად ვითარდებოდა ქალაქები, ეკონომიკური კავშირები. XII საუკუნის მეორე ნახევარში, ფრანგმა მეფეებმა გადალახეს დროებითი სიძნელეები და XIII საუკუნეში უკვე ფლობდნენ ქვეყნის უმეტესს ტერიტორიას. ფრანგული საზოგადოების კლასებისა და ფენების ცვლილებასთან ერთად გართულდა და გაძვირდა როგორც რაინდების, ისე მოქალაქეთა ყოფა-ცხოვრება. იმავდროულად, მზარდად მატულობდა განათლებული ადამიანების რიცხვი; ცნობილი ფრანგული უნივერსიტეტები მსმენელს ველარ იტევდა. XIII საუკუნიდან პარიზისა და ილ-დე-ფრანსის დიალექტი ქრონიკების, ლიტერატურული თხზულებებისა და განვითარებადი თეატრის, ოფიციალური ენის სტატუსს იძენს. XII საუკუნის მეორე ნახევარსა და XIII საუკუნის დასაწყისში, შეიქმნა რაინდული პოეზიის მარგალიტები და ვითარდებოდა ქალაქური პოეზიაც.

გოთური ხელოვნების ფორმირების პირველი ნაბიჯები გადაიდგა ილ-დე-ფრანსის სამეფო კარზე. დაახ. 1137 წ., სენ-დენი სუგერიის მონასტრის მოძღვარმა, რეგენტმა და მეფის მრჩეველმა, ხელი მოჰკიდა სააბატოს ეკლესიის გადაკეთებას. მეროვინგების დროიდან, სენ-დენი ფრანგი მეფეების განსასვენებელს წარმოადგენდა. ამიტომ, ტაძარი, ყველა მანამდე არსებულზე, უფრო აღმატებული უნდა ყოფილიყო და, იმავდროულად, რომისა და კლიუნის მონასტრებთან დაპირისპირებულიც.

სან-დენის ეკლესიის პირვანდელი სახე, მხოლოდ, ფრაგმენტულადაა შემონახული. თუმცა, ჩვენამდე მოაღწია, სუგერიის მიერ შედგენილმა, მშენებლობის ეტაპების დეტალურმა აღწერილობამ, რაც თანამედროვე გათხრებმაც დაადასტურეს. სიახლე, ძირითადად, შეეხო დაგეგმარებასა და ტაძრის აღმოსავლეთი მხარის კონსტრუქციას, სადაც, 1140-1144 წლებში, კაროლინგური აპსიდა, ტრანსეპტან ერთად, შეცვალა პატრონიკემ და კაპელებმა. ნაგებობის ამ ნაწილში, პირველად გამოიყენეს, ერთ სიმაღლეზე აღმარ-

თული, რთული კონფიგურაციების, ნერვიურული კამარების სივრცითი „უჯრედების“ გადახურვა. მეორე სიახლე შეეხო შემოსავლელის დაგეგმარებას. შემცირდა კაპელების სიღრმე, მათი დეამბულატორიიდან გამყოფი ზღვარიც წაიშალა, სივრცე ერთიანი და უფრო მოძრავი გახდა. მეტი ყურადღება ექცეოდა კარკასულ კონსტრუქციას. სენ-დენის კაპელების მაღალი ვიტრაჟული ფანჯრების „შუქის განსაცვიფრებელი, უწყვეტი ნაკადის ნათება სილამაზით ამკობდა მთელ ინტერიერს“.[52]

სუგერიის ნაგებობამ ბიძგი მისცა, XII ს. მეორე ნახევრის, ფრანგული არქიტექტურის არაერთგვაროვან ძიებებს: პირველი ითვალისწინებდა დაგეგმარების თავისებურებას, მეორე – ინტერიერის სტრუქტურულ სრულყოფას, მესამე – ცდილობდა, დასავლეთის ფასადის შთამბეჭდავი გამომხატველობის, ხერხების გამომუშავებას. XIII საუკუნის დასაწყისში, სამივე, მომწიფებული გოთური ხელოვნების, კათედრალური ტაძრის თვალისმომჭრელ სახეობაში გაერთიანდა.



ფორვიერტის ღვთისმშობლის ტაძრის ინტერიერი

ინტერიერის ვერტიკალურ რითმულ სტრუქტურაში გათვალისწინებული იყო ცენტრალური ნავისა და გვერდითი ნავების შესაბამისობა, კედლის რეგულარული დანაწევრება, ცალკეული ელემენტების რიგითობა და განათების პრობლემა. ხუროთმოძღვრები ძალას არ იშურებდნენ ვიზუალური ერთიანობის, დინამიკური მთლიანობისა და მოძრავი სივრცის, პრობლემების გადაჭრისა და განხორციელებისათვის.

ადრეულ გოთურ არქიტექტურაში, ჯერ კიდევ

გაუბედავად, მიმდინარეობდა კედლის დემატერიალიზაციის, განტვირთვის პროცესი, შედეგად სინათლისა და სივრცისათვის კედელი უფრო შეღწევადი ხდებოდა. იმატა ღიობებმა, დამხმარე სვეტებმა, თაღედის არქივოლტებმა, რამდენიმე ზონად დაყოფილი კედელი კი არადამაბრკოლებელ, არამედ ინტერიერის ნაწილების გამაერთიანებელ ფაქტორად იქცა. ამ სისტემაში ფანჯარა აღიქმებოდა, როგორც დემატერიალიზებული მატერიის კულმინაციური გამოვლინება.

ფრანგული გოთური ტაძრის სახეობა განაპირობა დასავლეთის ფასადმა, რომლის მოცულობითი სხეულის ზემოქმედება ბევრად აღემატებოდა რომაულისას. გოთურ ფასადს უნდა დაეფარა გარეთ გამოტანილი კონსტრუქციების ფუნქციური „სამუშაო“. იმავდროულად, უკვე ადრეულ გოთურ ტაძრებში ფასადი მოიაზრებოდა, როგორც ტაძრის თავისებური უვერტიურა, როგორც გრანდიოზული, „ღვთაებრივი სამყაროს“ სარკე. ხუროთმოძღვრები დიდი გულისყურით ეკიდებოდნენ ტრანსეპტის მკლავების ფასადების დამუშავებასაც. თუმცა, საფრანგეთში, ტაძრის მთავარ შესასვლელთან შედარებით, მათ დიდი მნიშვნელობა არ ენიჭებოდა.

გოთური ტაძრის, დასავლეთის ფასადის ძირითადი ელემენტები უკვე სენ-დენიში დაისახა: განივი ნავების შესაბამისი პორტალები, მრგვალი ვარდული – ფანჯარა, მაღალი ორი კოშკი, რომელიც უშუალოდ კედელს კი არ ებჯინებოდა, არამედ ორგანულად აგრძელებდა სტოას ანუ კარიბჭის საერთო მასას.

ადრეული ნაგებობებიდან უკეთ არის შემონახული შარტრის ტაძრის დასავლეთი ფასადი, რომელიც დაასრულეს 1170 წელს და, რომელიც, რაღაც სასწაულით, მთლიანად არ დააქცია 1194 წლის ხანძარმა. ტაძრის არქიტექტურაში ნათლად იკვეთება გარდამავალი პერიოდისათვის დამახასიათებელი ნიშნები. რომანულია ადრეული ხანის ჩრდილოეთი მხარის კოშკის ფუძე (1134-1150წწ., კოშკის დამაგვირგვინებელი აჟურული შატრი დაასრულეს XVI ს. დასაწყისში). მთავარი ფასადის კედელი, რომელშიც „შეჭრილია“ სამი პორტალი, რომანულია. ვარდული-ფანჯარა მოგვიანებით დაამატეს. სამხრეთის კოშკი, „ძველი

სამრეკლო“ (1145-1165) უკვე გოთური ტაძრის ძირითადი იდეების მატარებელია: კონტრფორსების ვერტიკალს აგრძელებს, ზეცისკენ მსწრაფი, რვაწახნაგოვანი შატრი.

კომუნით სახელგანთქმული ქალაქის, ლანის ტაძრის ადრეული, შთამბეჭდავი გოთური ფასადის ოსტატების ინერტულ მატერიასთან ჭიდილმა აამოძრავა ფასადის მოცულობები, ღრმა ღიობებით დასერა კედლები, წინ წამოსწია პორტალის ფანჯრები, უზარმაზარმა ვარდულმა შეავიწროვა გვერდითი ფანჯრები, ზევით მიმართა თაღედის ცენტრალური ნაწილი. შენთხვევითი არ იყო, რომ თანამედროვეთა ყურადღება ასე მიიპყრო დინამიკურმა, გასაოცარი რითმული ლოგიკის, თანაზომიერმა და მწყობრი აღნაგობის ტრანსეპტის კოშკებმა „<...> მრავალი ქვეყანა მოვიარე, მაგრამ არსად მინახავს მსგავსი ლანის კოშკისა“,[53] – წერდა თავის ალბომში ვილლარ დე ონნეკური. ლანის კოშკებით შთაგონებულმა, გერმანელმა ხუროთმოძღვრებმა მათ მიბაძეს ბამბერგსა და ნიურბერგში.

ფრანგული გოთური ტაძრების, პირველი ეტაპის შემაჯამებელ ძეგლად მიჩნეულია პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი (ნოტრ-დამ დე პარი, მშენებლობა დაიწყო 1163 წ.). მშენებლობის პროცესში (დასრულდა XIV საუკუნის შუა პერიოდში) ხუროთმოძღვრებმა აითვისეს მომწიფებული ხანის, გოთური ხელოვნების თავისებურებები, ამიტომ ტაძარმა რამდენადმე ცვლილებაც განიცადა, რადგან კედლები ჯერ კიდევ მატერიალურია და მასიურია მრგვალი ბურჯები, ამიტომ, მკაცრია და მონუმენტური ტაძრის იერი, ნავებში დომინირებს თანაზომიერი რითმი, გამორჩეულია ტაძრის, ცნობილი, დასავლეთის ფასადიც (დასრულდა XIII ს. შუა პერიოდში), სადაც თაღედისა და ფანჯრების ვერტიკალს აწონასწორებენ კარნიზების ჰორიზონტალები. მაგრამ, ფასადის იარუსების მჭიდრო კავშირის გამო, არქიტექტურული თემა შინაგანად გართულებულია; დაბლა კედელში შეჭრილი სამი პორტალით აქცენტირებულია ფუძის სიმძლავრე, შუა იარუსის ფანჯრები და თაღედი, თითქმის, ანეიტრალებენ კედელს. მოგვიანებით დამატებულ, ამაყად აღმართულ კოშკებს აჟურული თაღედის



ღვთისმშობლის მიძინება, სტრასბურგის ტაძარი, 1230 წ.

ელფერი დაჰკრავს. პორტალის მოხაზულობაში ჩაწერილი ისრული თაღედი კვლავ მეორდება მეორე იარუსის ფანჯრებში; მათი ტიმპანების მრგვალი, მომცრო ზომის ღიობები, ცენტრალური ვარდულის გამოძახილად აღიქმებიან. არქიტექტურული მოტივი ვარიაციის სახით ვითარდება, მას სიმსუბუქეს სძენს ფასადის ოდნავ შესამჩნევი ასიმეტრიულობა: კონსტრუქციულად და ზომებით, რამდენადმე განსხვავებულია გვერდითი პორტალები. გადაკეთებული ნაგებობის (დაიწყეს 1210 წ.) შესაბამისია გეგმა და განათების სისტემა. სამნავიანი პატრონიკე დააგვირგვინეს კონტრფორსებს შორის ჩაშენებული კაპელებით. ზომებში იმატა ცენტრალური ნავის სინათლის ღიობებმა, გაფართოვდა ემპორების ფანჯრები. მასიური, ორღიობიანი არკბუტანები შეცვალა მსუბუქმა, ერთღიობიანმა. XIII საუკუნის მეორე ნახევარში დასრულდა ტრანსეპტი: იგი ოდნავ გასცდა კედლის გარე საზღვრებს, რაც გეგმის ერთიანობას უსვამდა ხაზს. ისტორიამ შემოინახა, ტაძრის მშენებლობის ბოლო პერიოდში მოღვაწე, რამოდენიმე ხუროთმოძღვრის სახელი: ჟან დე შელი და პიერ მონტრიოლი (1257-1270), პიერ დე შელი და ჟან რავი (1280-1330).

XII-XIII საუკუნეების მიჯნაზე, გოთურმა ხელოვნებამ განვითარების მომწიფებულ ხანაში შეაბიჯა, რაც გამოვლინდა, ილ-დე-ფრანსის მიღმურ, ბურჟესა და შარტრის ტაძრებში. წინააღმდეგობრივი ხასიათის არის ბურჟეს ტაძრის (დაიწყო დაახ. 1195 წ., დასრულდა 1250 წ.) იერი: ინტერიერში ძალზე მაღლაა აწეული ტრიფორიუმები,

კამარები მოულოდნელად ამუხრუჭებენ ინტერიერის ვერტიკალის დინამიკას. ტაძრის ექსტერიერი დამძიმებულია, ხუთპორტალიანი ფასადი კი დაგრძელებული.

უფრო ორგანული გადაწყვეტილება მიიღეს შარტრის მშენებებლებმა (1194-1225), რადგან იგი, იმთავითვე, მოიაზრებოდა, როგორც მჭიდროდ დაკავშირებული ნაწილების ერთიანი მთელი. გეგმაში გაითვალისწინეს სივრცის მოცულობების თანაზომიერება და თანდათანობითი ზრდა: სამნავიან ტაძარს გააჩნია, კაპელებით დაგვირგვინებული, ხუთნავიანი პატრონიკე, ფართო, სამნავიანი ტრანსეპტი. ინტერიერი ცხად, გარკვეულ და, იმავდროულად, გართულებული არქიტექტურული რითმების კონტრასტულ თანამიმდევრობას წარმოადგენს. გეგმაში მთავარი ნავის გარდი-გარდმო განთავსებული რამდენიმე ტრავეა თავშეკავებული დინამიკურობითა და, იმავდროულად, ზეიმურად, საკურთხევლისაკენ მიმართავს მავანს. შარტრის კედელი თაღედის ბურჯებით, ტრიფორიუმებითა და ფანჯრებით, სამ ნაწილად არის დაყოფილი. მეორე სართულზე თავმოყრილი საყრდენებიდან აღმართული სვეტები უწყვეტი რითმით „მიემართებიან“ კამარებისაკენ. ხუროთმოძღვრებმა შესძლეს ვერტიკალების თავისუფალი და შთამბეჭდავი ზესვლის გრძნობის გამოწვევა. შარტრი ერთ-ერთია საფრანგეთის იმ მცირერიცხოვან ტაძართა შორის, სადაც, თითქმის, უცვლელი სახით არის წარმოდგენილი, XII-XIII საუკუნეების, ვიტრაჟების ყველაზე დიდი ანსამბლი.

ცნობილია ვიტრაჟული მოხატულობის ორი ტექნიკა: პირველია, „გრიზაილი“, რომელიც სრულდებოდა კვამლისფერ ან მომწვანო ტონის, უფერო შუშაზე. მეორე – სიუჟეტური მოხატულობა, წინასწარ აწყობილ, ფერად შუშაზე. ვიტრაჟული ფანჯრის შრომატევადი სამუშაო პროცესი იწყებოდა, სპეციალურ ღუმელებში, ფერადი შუშის ხარშვით, მოსამზადებელი ნახატის შესაბამისად, მზა შუშებს თავს უყრიდნენ სპეციალურ შაბლონზე, შემდეგ, ფერად ფონს ავსებდნენ მოხატულობით. XII საუკუნეში შუშაზე გამოსახულებას ადებდნენ ორჯერადად, XIII ს. კი – ერთჯერადად. ყოველი ოპერაციის შემდეგ,

მომავალი მოხატულობის შესაბამისად, ამ წესით დამზადებულ ელემენტებს ერთმანეთთან აკავშირებდნენ სპეციალური ტყვიის სარჭებით და ათავსებდნენ, ფანჯრის ფორმისა და ღიობის ზომის, რკინის ჩარჩოში.

გარედან უღიმღამო და, თითქმის, უფერო ვიტრაჟი მაგიურ ელფერს იძენს მაშინ, როდესაც ფერადი შუშიდან შემოჭრილი მზის სხივი ააჟღერებს საღებავებს. კაპიტელებისა და კამარების ფერადოვნებასთან ერთად, ფანჯრიდან შემოჭრილი შუქი დემატერიალიზებული ყოფიერების გრძნობას ბადებდა და ტაძრის ინტერიერის სივრცეს, დაძაბულობასთან ერთად, ზეიმური ხასიათის გრძნობით აღავსებდა. XII საუკუნის ვიტრაჟების მონუმენტური და დაძაბული, პირქუში სტილი იცვლება მომდევნო საუკუნის უფრო მსუბუქი და მოძრავი გამომხატველობის მანერით, კომპოზიცია დაქუცმაცდა, იყენებდნენ მომცრო ზომის, პატარა ფიგურებიან, მედალიონებს; მედალიონების შუალედებს ავსებდნენ სტილიზებული მცენარეული ორნამენტით.

XII საუკუნის, შარტრის მაღალ ფანჯრებში, ნათელ ტონებთან ერთად, თანაარსებობს XIII საუკუნის ფანჯრების საღებავების მუქი ტონის ფერთა გამა. მრავალფეროვანია შარტრის ტაძრის გამოსახულებების თემატიკა. ზემო ზონაში განთავსებულ, ძველი და ახალი აღთქმის, წინასწარმეტყველთა და მოციქულთა სცენებთან ერთად, ქვევით, დაახლოებით, ასი სიუჟეტია წარმოდგენილი იმ ოსტატთა და ხელოსანთა ცხოვრებიდან, რომელთაც ვიტრაჟები შესწირეს ტაძარს; ერთ-ერთი ვარდული მიეძღვნა გლეხობას. შესრულების დიდი ოსტატობითა და სუგესტიური ძალით გამოირჩევა შარტრის ღვთისმშობლის ფანჯარა („მშვენიერი ფანჯრის“ ღვთისმშობელი, XII ს.), წმ. ევსტაფეს ცხოვრების ვიტრაჟი და კარლოს დიდის „პორტრეტი“ (XIII ს. დასაწყისი).

მომწიფებული გოთური ხელოვნების შედევრისა და შუა საუკუნეების ოსტატთა „ხელოვნების აკადემიის“ სტატუსი მიენიჭა რეიმსის ტაძარს. ადრეულ პერიოდშიც, ფრანგი მეფეების კორონაციის ქალაქი, როგორც ცნობილია, 1197 წლიდან იგი ამ რიტუალის გამართვის მუდმივ ადგილად იქცა. XII საუკუნის რეიმსის ბაზილიკური ტაძა-

რი 1210 წლის ხანძარს ვერ გადაურჩა. ახალი ტაძრის მშენებლობა, უმალ, 1211 წელს დაიწყო და 1481 წლამდე გაგრძელდა.

რეიმსის ტაძრის ისტორია, ფაქტიურად, ხუროთმოძღვართა რამდენიმე თაობის ისტორიას წარმოადგენს. რთული მოზაიკური ორნამენტის იატაკის (დაიშალა 1799წ.) „ლაბირინთის“ წარწერის მიხედვით, ცნობილია არქიტექტორების სახელები და გრანდიოზული ნაგებობის აღმშენებლობის ეტაპები. გეგმა ეკუთვნის ჟან დ'ორბეს, რომელიც, ვარაუდობენ, რომ იცნობდა შარტრის ტაძარს, მაგრამ ოსტატს ორბედან მეტი ჰარმონიულობა ახასიათებს. რეიმსის ტაძრის, სამნავიანი ტრანსეპტით გადაკვეთილი, ბაზილიკა, თითქმის, ხუთნავიან პატრონიკეში გადადის. ჟან დ'ორბეს შემდეგ პატრონიკე და ტრანსეპტი, 1241 წელს, დაასრულა ჟან ლე ლუმ. 1260 წლიდან ნაგებობის გეგმა რამდენადმე შეიცვალა: დასავლეთი ფასადის შვიდ ტრავეას დაუმატეს კიდევ ორი. ამასთან დაკავშირებით, უკვე დაწყებული ფასადი დაშალეს და დაიწყეს ახლის მშენებლობა. თვრამეტი წლის განმავლობაში, სამუშაოს ხელმძღვანელობდა გოტიე (გოშე) დე რეიმსი და 35 წელი ბერნარ დე სუასსონი, რომელსაც ეკუთვნის, დასავლეთის ფასადის, უმაღლესი ოსტატობით შესრულებული, მართლაც რომ ბრწყინვალე ფანჯარა – ვარდული. „მეფეთა გალერეას“[54] და კოშკებს, 1311 წლამდე, აგებდა რობერ დე კუსი. 1427 წლის შემდეგ აღიმართა კოშკების ზემო იარუსი, მაგრამ შატრები – ჯერ კიდევ არა.

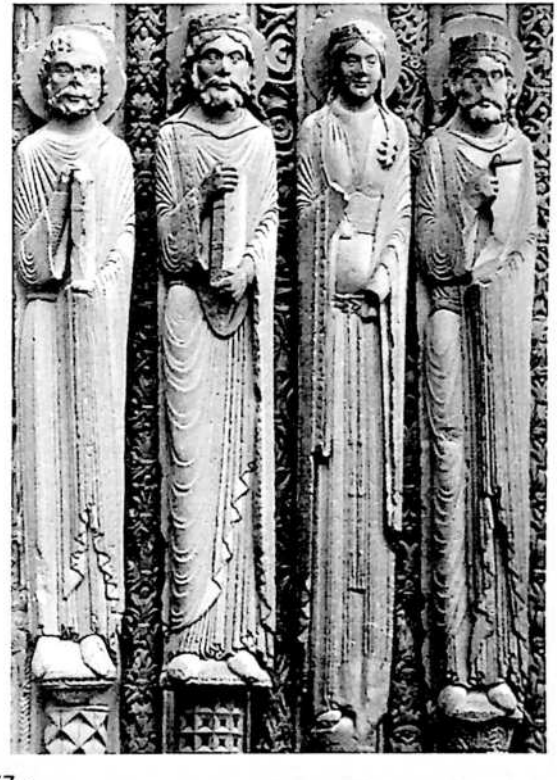
მშენებლობის ასე ხანგრძლივი დროის მიუხედავად, რეიმსის ტაძარმა შეინარჩუნა ჩანაფიქრის ერთიანობა: აქ მოღვაწე არქიტექტორებისა და მოქანდაკეების განსხვავებული ნიჭიერებისა და შეხედულებების მიუხედავად, მათი ერთობლივი ქმნილება, შთამაგონებელი, „ქვის სიმფონიის“ განსახიერებაა. რთულად ვითარდებოდა დასავლეთის ფასადის არქიტექტურული თემა; ერთმანეთს ავსებენ, ხან ურთიერთდაკავშირებული, გადაჯაჭვული, ხან კი ცალკეული კონტრასტული, მოტივები. ნაგებობის ქვემო მასა მძიმეა და ინერტული, მაგრამ რაც უფრო ზეცისაკენ მსწრაფია, მით უფრო მსუბუქად და მობილურად გამოიყუ-

რება. მოძრაობას იწყებენ, თაღედის ისრული მოხაზულობის და მათი შემცველი ვიმპერგების სამკუთხედი ღრმა პორტალები. მეორე იარუსის ცენტრში შეწყვეტილი მოძრაობა დინამიკურად გრძელდება გვერდებზე: მრგვალი ვარდული – ფანჯრების კონტრასტული გვერდითი ფანჯრები განაპირობებენ კოშკების ზეცისკენ სწრაფვას, რაც აქცენტირებულია, მათ შორის არსებული ვიმპერგის ხანმოკლე „გაელვებით“. მაგრამ, რეიმსის ტაძარს განმსჭვალავს არა, მხოლოდ, ვერტიკალური ზეცისკენ მსწრაფი მოძრაობა, არამედ იგი, იმავდროულად, რთულ და დინამიკურ ურთიერთკავშირში იმყოფება გარემომცველ სივრცესთან. კედელს დაშორებული პორტალები „იჭრებიან“ მათ წინა მდებარე მოედნის სივრცეში. მეორე სართულზე შუქითაა გაჩახჩახებული, მსუბუქი სვეტებიანი, პინაკლები. ფანჯრების ღიობებისა გამო, კედელს მატერიალურობის ნიშან-წყალიც კი აღარ ეტყობოდა, კოშკები ნაწილებად და ღიობებად იყო დაყოფილი.

ფასადის მღელვარე უვერტიურა შეცვალა ინტერიერის რეგულარულმა და, ამასთან, დაძაბულმა რითმებმა. რეიმსის ტაძრის ინტერიერის სივრცისათვის სახასიათოა სტრუქტურის მკაფიოება, როგორც მთელის, ისე ნაწილების მწყობრი პროპორციების ბუნებრივობა და გადასვლების პლასტიკურობა, ქვისა და ყოველი დეტალის საგულდაგულო დამუშავება, გააზრებული არქიტექტურული მონახაზი და შემოქმედებითი თავისუფლება.

რეიმსთან ერთად, თითქმის, ერთდროულად, დაიწყეს ამიენის ტაძრის მშენებლობა (1220-1280 წწ.). ერთიანად წაიშალა რა რომანული ტაძრის ნაკვალევი, ტაძრის აღმართვა დაიწყეს განივი ნაწილიდან, პატრონიკე ააგეს მოგვიანებით. დასავლეთის ფასადი, ძირითადად, დასრულდა XIII საუკუნეში; ფასადის ზემო ნაწილი დაასრულეს XIV საუკუნეში და მშენებლობა განაახლეს XV საუკუნეში. ფასადის ნაწილები ფერწერულობით გამოირჩევა. შემთხვევითი არ იყო, რომ მშენებლობის პროცესში გაჩნდა სიმაღლითა და მოცულობებით განსხვავებული კოშკები. XIX საუკუნის დასაწყისში, „ლაბირინთების“ დაშლის შემდეგ, გაირკვა აქ მოღვაწე მშენებელთა სახე-

ლები. 1220 წლიდან მშენებლობაზე მუშაობდა რობერ დე ილიუზარში, შემდეგ, თომა კორმონი და მისი ვაჟი; მშენებლობა დასრულდა 1288 წ. ბუნებრივია, მოდიფიცირებული სახით, ხუროთ-მოძღვართა ბაძვის საგანი კვლავ შარტრის გეგმა რჩებოდა. ამიენში, როგორც ხნობილია, ორი, ძირითადი, ურთიერთზემომქმედი მიმართულებაა წარმოდგენილი: ნავის ყოველი ტრავეა ეხმიანება ტრანსეპტს, პატრონიკეს შვიდი კაპელიდან, შუა, ხაზს უსვამს რა გეგმის განივ ღერძს, შესამჩნევადაა წინ წამოწეული. დაქანებული ისრული თაღედი მედიდურად აგვირგვინებს ინტერიერს და ბადებს სივრცის თავისუფალი მოძრაობის შეგრძნებას, რომელსაც, აგრეთვე, მიაღწიეს ტაძრის აბსოლუტური ზომების ზრდის გზით. საფრანგეთის გოთურ ტაძრებს შორის, ამიენის ტაძარი ყველაზე გრანდიოზულია: ნავების სიგანე 33 მ. აღწევს, ტრანსეპტი გადაჭიმულია 59 მეტრზე, შუა ნავების კამარები აღმართულია 43,3 მეტრის სიმაღლეზე.

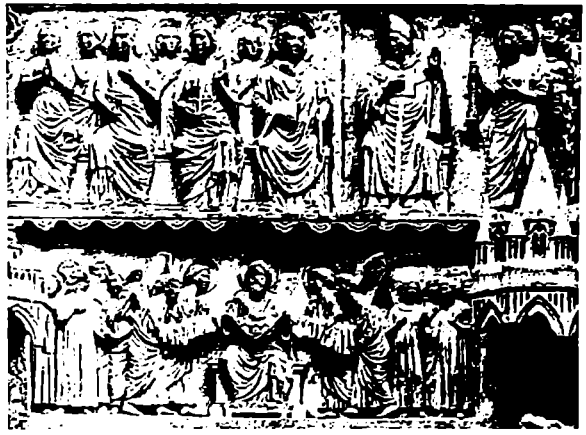


წმინდა მამები შარტრის ტაძრიდან

შუა ნავის სიმაღლით ბოვეს ტაძარი (1247-1272 წწ.) ჭარბობს ამიენისას. არქიტექტორებმა შესძლეს კამარების 47,5 მ. სიმაღლეზე აწევა და ამ გზით უკიდურესად დემატერიალიზებული კედელი აქციეს უზარმაზარ, გასხივოსნებულ გისოსად. მაგრამ ეს იყო ის ზღვარი, როდესაც რაციონალური გაანგარიშების მნიშვნელოვანი ასპექტი არ იყო გათვალისწინებული და, როგორც ცნობილია, 12 წლის შემდეგ, კარებები ჩამოიქცა. მომდევნო წლების აღდგენით სამუშაოებს შედეგი არ მოჰყოლია.

ამიენი და ბოვე არქიტექტურის მომდევნო პერიოდისაკენ გადასვლის ეტაპია. ლუდოვიკო IX (1226-1270) დროს, კონსოლიდირებული ფრანგული სახელმწიფო კულტურის კერად იქცა. პარიზი და მისი სამეფო კარი მოდური გატაცებების, ძიებებისა და ევროპული გოთური ხელოვნების მთავარი წყარო იყო. ინტელექტუალურ და მხატვრულ სფეროებში პარიზის პრესტიჟი შესამჩნევად ამაღლდა. მაგრამ არქიტექტურაში გაბედული კონსტრუქციების ძიების ხანა წარსულს ჩაბარდა. ახლა, ძირითადად, უკვე არსებულ გადაწყვეტილებათა ვარირებისა და გადამუშავების პროცესები მიმდინარეობდა. აქცენტი გადაიტანეს სრულყოფილ დეკორატიულ მორთულობაზე. საფრანგეთში, მომწიფებულ გოთურ სტილს, ამ პერიოდში გავრცელებული და სპეციფიკური ვარდული – ფანჯრის მოძრავი, მღელვარე სულისა და დახვეწილი მონახაზის მიხედვით, „სხივოსნურს“ უწოდებდნენ. მოცულობით-პლასტიკურმა კომპოზიციებმა უკანა პლანზე გადაინაცვლეს, დემატერიალიზებული კედლები ახლა, მხოლოდ, უსხეულო, აჟურულ ორნამენტად იქცა. გარდატეხა, განსაკუთრებით, შეიმჩნევა სან-დენის ეკლესიის (1231 წლის შემდეგ) ტრანსეპტისა და პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის (1257 წლის შემდეგ) ტრანსეპტის სამხრეთის მკლავის არქიტექტურაში. „სხივოსნური“ გოთური ხელოვნების მწვერვალად მიჩნეულია სენტ შაპელი – პარიზის წმინდა კაპელა (1240-1248). იგი აიგო, როგორც სამეფო ეკლესია და ამიტომ, მთელი თავისი წყობით, გამიზნული იყო მონარქის ძალაუფლების იდეის განსამტკიცებლად. იმ დროის წარმოდგენების თანახმად, კოსტან-

ტინოპოლიდან ჩამოტანილი ქრისტეს ეკლიანი გვირგვინი, როგორც ატრიბუტი, სამეფო ხელისუფლების რჩეულობაზე მიანიშნებდა, ორსართულიანი კაპელა კი, ამ ატრიბუტის შესაბამისი, რელიკვარიუმი იყო. მეფის ოჯახისათვის განკუთვნილი, სამნავიანი, ვიწრო გვერდითი გასასვლელებისა და მრავალი სვეტებიანი კაპელის დაბლა სართული კონტრასტულად უპირისპირდებოდა მაღალი, ფართო ზემო დარბაზის, მეწამული ფერის ვიტრაჟებსა და მოელვარე მოზაიკების ოქროს ათინათებს. აქ კედელი არც კი შეიმჩნევა: კამარის ბურჯებს შორის არსებულ სივრცეს (კაპელის მთელი სიმაღლის ორ მესამედს) ავსებენ ექვსფურცელა ვარდულის, დაწყვილებული, ორნაწილიანი ფანჯრები. ამიენის სკოლასთან მჭიდროდ დაკავშირებულმა, კაპელის მშენებლმა, პიერ დე მონტრეიოლმა, სწორედ ამიენის ატქიტექტურიდან აითვისა ნაგებობის ექსტერიერის სახეობა (მყარი კარკასი), ფასადების დეკორატიული მორთულობის დამუშავება ვიმპერგებითა და პინაკლებით. XV საუკუნეში, სენტ შამპენი დაამშვენეს დახვეწილი მოხაზულობის ვარდულით.



განკითხვის დღე, რეიმსის ტაძარი, 1210 წ.

XIII საუკუნეში, გოთური ხელოვნება გავრცელდა საფრანგეთის, თითქმის ყველა რეგიონში, ქვეყნის ჩრდილოეთსა და სამხრეთში კი სპეციფიკური ნიშან-თვისებები შეიძინა. ნორმანდიაში აღიარება ჰპოვა ამიენისა და რეიმსის ტაძრების მასშტაბების, მაგრამ ადგილობრივი არქიტექტურის გავლენის, რუანის ტაძარმა,

სადაც შუაჯვარედზე აღმართულია მძლავრი კოშკი, დაგრძელებულ დასავლეთის ფასადზე კი მაღალი, მძიმე კოშკები, მოძრავია თაღედის არაერთგვაროვანი, რთული, რითმები. ძირითადად, 1250 წელს დასრულებული, ტაძრის მშენებლობა XVI საუკუნემდე გაგრძელდა და სწორედ მაშინ ჩაისახა, გვიანი პერიოდის, „გიზგიზა“ გოთიკის ნიშნები, რაც თვალსაჩინოდ გამოვლინდა სენ მაკლუს, რუანის ეკლესიისა (1434-1470 წწ.) და მონ-სენ-მიშელის სააბატო ეკლესიის (XV ს.) პატრონიკესა და მასთან მიშენებულ, გრაციოზულ კლუატრაში.

საფრანგეთის სამხრეთით – ლანგედოკსს, პროვანსსა და აკვიტანიაში – ალბიგოელთა წინააღმდეგ (ერეტიკული მოძრაობა, რომელმაც XII საუკუნეში, მოიცვა ქვეყნის მთელი სამხრეთი), ჩრდილოეთ საფრანგეთის ფეოდალების ჯვაროსნული ლაშქრობის დასრულების შემდეგ, ახალმა ფორმებმა მოიკიდეს ფეხი. გამარჯვების აღსანიშნავად, ტულუზასთან ახლოს, ალბიში აშენდა ერთნავიანი ტაძარი (1282-1390 წწ.). მოაგურისფერო-ნითელი ნაგებობა, მძლავრი ფორპოსტით, აღმართულია გორაკზე. ალბიში კედლებს დღესაც არ დაუკარგავთ მნიშვნელობა, სათოფურების მსგავსია მისი ვიწრო, მაღალი ფანჯრები; მრგვალი მოხაზულობის კონტრფორსების შვერილები კი ციხე-სიმაგრის კედლების კოშკების დარია; დასავლეთის კოშკი დონჟინს მოგვაგონებს.

ციხე-სიმაგრის სახეობისაა ლანგედოკის მეორე დიდი ნაგებობა – იაკობინელთა მონასტრის ეკლესია (დაახ. 1260-1385) ტულუზაში. დარბაზული სახეობის ორნავიანი შენობის ინტერიერს მთლიანობას ანიჭებენ კამარების მსუბუქად მატარებელი, მრგვალი ბურჯები. XIV საუკუნე მშენებლობისათვის არ აღმოჩნდა ხელსაყრელი. მეფეთა სამფლობელოებში, ასწლიან ომამდე დიდი ხნით ადრე შეწყდა მონუმენტური არქიტექტურული ძეგლების მშენებლობა. ომმა კი, თავის მხრივ, ძირი გამოუთხარა ქვეყნის მატერიალურ რესურსებს.

ქალაქების აყვავებას თან მოჰყვა ქალაქთმშენებლობის პრობლემების წინა პლანზე წამოწევა. ამ თვალსაზრისით, თავდაპირველად ინიციატივა ხელთ ეპყრათ საეკლესიო და საერო ფეოდა-

ლებს, მაგრამ, XIV საუკუნის შუა პერიოდიდან, ეს ვალდებულება მთლიანად მეფემ იკისრა. საფრანგეთის, სამხრეთ-დასავლეთის, ციხე-სიმაგრეების მსგავს, ქალაქებს ბასტიდები ეწოდებოდა. საფრანგეთში, ბასტიდის საუკეთესო ნიმუშია – კორდი (1229), რომელიც შედგებოდა, რელიეფის თავისებურების შესაბამისი, ორი პარალელური ქუჩისაგან. XIV საუკუნის შემორჩენილ, მნიშვნელოვან ძეგლთა შორის, უნდა აღინიშნოს საცხოვრებელი სახლებიც მონპაზიესა (დაარსდა 1284 წ.) და მირანდში (დაარსდა 1285 წ.). რადგან ქალაქები ბარში მდებარეობდა, წარმატებით განხორციელდა კვარტალთა გეომეტრიული, რეგულარული დაგეგმარების პრინციპები. მოქნილი დაგეგმარებით გამოირჩევა, კედლების სწორკუთხედში ჩაწერილი, ქალაქი ეგ-მორტი, რომლის ქალაქის კარიბჭეებისაკენ მიმართულ სწორ ქუჩებს, იმავდროულად, ქარსაწინააღმდეგო ფუნქციაც ეკისრებათ.

ფრანგულ გოთურ ქანდაკებას, როგორც არქიტექტურას, საფუძველი ჩაეყარა სენ-დენიში. ცნობილი ეკლესიის დასავლეთის ფასადის სამივე პორტალი თავდაპირველად შევსებული იყო კანონიკური, იკონოგრაფიული პროგრამის მიხედვით შესრულებული, სკულპტურული ფიგურებით. დაისახა სამივე პორტალის თემატური გაერთიანება და, აგრეთვე, სკულპტურული რელიეფიდან, სივრცეში თავისუფლად მდგარ, ე.წ. სტატუა-სვეტების სახეობის დეკორის პლასტიკურ ელემენტებზე გადასვლა. მაგრამ, როგორც ცნობილია, სენ-დენის ქანდაკებას ჩვენამდე არ მოუღწევია.[55]

შედარებით კარგად არის შემონახული შარტრის ტაძრის (1145-1150), დასავლეთის ფასადის, „სამეფო პორტალის" სკულპტურული მორთულობა. ეჭვს არ იწვევს სენ დენისა და შარტრის ტაძრების კავშირები, მაგრამ შარტრის ოსტატები სიახლეებს უფრო სტიქიურად უდგებოდნენ. მათ შემოქმედებაში პრიორიტეტული ზოგადსაკაცობრიო იდეები იყო: სამყაროს ერთიანი სურათი, ღვთაებრივი კოსმოსის არსი და ადამიანის ადგილი. შარტრის პორტალებიდან ჩაეყარა საფუძველი წმინდა სახის თანმიმდევრულ ჰუმანიზაციას, რომელიც, უპირატესად, შეეხო პერსონაჟების



წმ. მამები, პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი

სულიერ სამყაროს. ცენტრალურ ტიმპანზე, ფიქრებში გართულ ქრისტეს რეალური ადამიანის ელფერი დაჰკრავს, მისი ჟესტი – დიდაქტიკურია. „სამეფო კარიბჭის“ „ქრისტეს წინაპრები“ სიწმინდითა და სათნოებით ხასიათდებიან. ფაქიზი დახვეწილობის შთაგონებულმა სახეებმა – ხან მთრთოლვარე და გულწრფელმა, ხან პირქუშმა – გოთური ქანდაკების ოსტატებს ადამიანის სულიერი სილამაზის წვდომის შესაძლებლობა მისცა. შარტრის პორტალის ნიშების სტატუა – სვეტები, როგორც წესი, არქიტექტურული მხატვრული სახის საერთო სტრუქტურაშია ჩართული. ერთი მხრივ, როგორც პირდაპირი, ისე გადატანითი მნიშვნელობით, საყრდენის ფუნქციას ასრულებენ, ალეგორიული და სიუჟეტური თვალსაზრისით კი, ტიმპანებსა და მათში განთავსებულ, ახალი აღთქმის სცენებს „ემსახურებიან“. მეორე მხრივ, „ქრისტეს წინაპართა“ წაგრძელებული, შინაგანი დაძაბულობის, ფიგურები ჩართულია ვერტიკალურად დაყოფილ ფასადის რითმში. აქედან გამომდინარე, არქიტექტურის ძალისმიერი ხაზები ვიტალური ენერგიითაა გაჯერებული, ადამიანის სულიერი ძალა კი, არქიტექტურის მიერ დასახულ, მსოფლიო მასშტაბებთანაა შეპირისპირებული. დიდაქტიკური კომენტარიდან გამომდინარე, ყოველი ქანდაკება, განუყოფელი სახოვანი სისტემის, მხოლოდ ერთი რგოლია. შარტრში, როგორც საერთოდ, ამ ეპოქაში, დიდ ინტერესს იჩენენ ღვთისმშობლის მიმართ. შუა საუკუნეებში, ღმერთის დედა აღიქმებოდა, როგორც მოკვდავი, ადამიანის დამცველი და გულშემატკივარი. XII საუკუნის დასაწყისიდან,

ღვთისმშობლის კულტის მნიშვნელობა კიდევ უფრო იზრდება. მისტიკურ პლანში ღვთისმშობლის სახეში გაერთიანებულია დროის ჰუმანისტური სწრაფვები და პროვანსულ ლირიკაში გამოხატული, მშვენიერი ქალბატონის თაყვანისცემის ტრადიცია. გოთური პორტალების სიუჟეტური პროგრამების აუცილებელი შემადგენელი თემები მარიამის დიდების სცენებში ხორციელდებოდა. სანლისის ტაძრიდან მოყოლებული, ტიმპანში განასახოვნებდნენ „გვირგვინოსან მარიამს" (დაახ. 1175 წ.). პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის ამ დიდებულ კომპოზიციაში (დაახ. 1210) სახეები მკაცრია და, იმავდროულად, სათნო, იგრძნობა იმგვარი კლასიციზირებული ნიმუშების გავლენა, როგორიც უნდა ყოფილიყო მაასის ხელოვნება და ბიზანტიური კვეთილი ძვალი. გოთური ტიმპანისათვის დამახასიათებელია თხრობითი და რეპრეზენტატული სცენების თავსებადობა. პარიზის ტაძრის მარიამის აღსაყდრების სცენას თან ახლავს მოციქულებისა და მეფეების ფიგურები და მკაცრი გამომხატველობის „მიძინება".

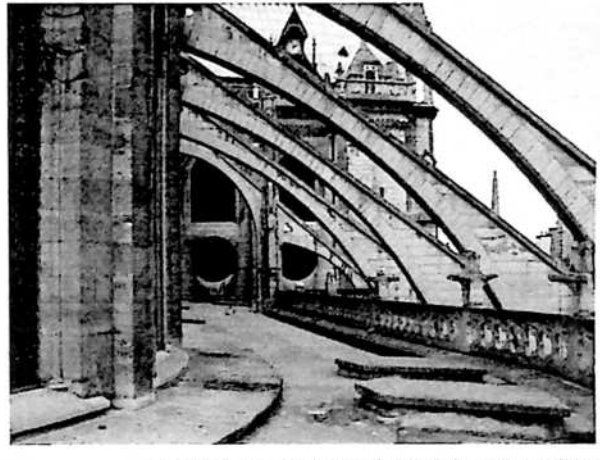
კლასიციზირებული გავლენით ხასიათდება XIII ს. ხელოვნების მრავალი ნაწარმოები, რაც, მაგალითად, აშკარად ატყვია, „სამეფო კარიბჭის" პორტალებისაგან სტრუქტურულად განსხვავებულ, შარტრის ტრანსეპტის ქანდაკებებს (1204): აქ შესასვლელები კედელში კი არ არის შეჭრილი, არამედ, პორტიკის სახით, ნაგებობის წინაა განთავსებული. XIII საუკუნეში მუშაობდა, განსხვავებული ტრადიციებისა და მისწრაფებების, სკულპტურის რამდენიმე სახელოსნო. მკაცრი და კლასიციზირებული ქანდაკებები ამშვენებენ ცენტრალური კარიბჭის ტრანსეპტის ორივე მხარეს. „სამეფო პორტალის" საპირისპიროა, ანტიკურის მსგავსი, გრძელ, ჩამოშვებულ სამოსში გამოწყობილი მოციქულები და წინასწარმეტყველები. მოცულობით ფიგურებში უკვე საგრძნობია ფრონტალურობის გადალახვის ცდები: მართალია, ჯერ კიდევ გაუბედავად, მაგრამ ფიგურა მობრუნებულია სივრცეში, პერსონაჟებს შორის რაღაც ურთიერთობისმაგვარი ჩნდება. ქანდაკების მზარდმა მოცულობამ გამოიწვია ის, რომ მოციქულებისა და წინასწარმეტყველების თავების ზემოთ ქანდაკები-

სათვის საკუთარი გარემოს შესაქმნელად, განსაკუთრებული როლი ჩარდახს მიენიჭა.

შეიცვალა პერსონაჟების სულიერი სამყარო. სამხრეთ პორტალზე, პირდაღებული ტანჯვით გარინდული პეტრე, თითქოს, ეს-ეს არის ამოაფრქვევს მოთმინებით დაგროვილ განცდებსა და გრძნობებს. ჩრდილოეთ პორტალზე, ლათინურ „S“-ის მსგავსია იოანე ნათლისმცემლის მღელვარე ფიგურა. სწორედ ეს „S“-ის მსგავსი ბრუნი, შემდგომში, გახდება გოთური პლასტიკის დამახასიათებელი თავისებურება. მასში იგრძნობა ანტიკური ხიაზმისა და კონტრპოსტის გამოძახილი, მაგრამ გოთურ მოქანდაკეს აღელვებდა სულიერი ენერგიის, და არა სხეულის ფიზიკური მოძრაობის განსახოვნება.

„სამეფო პორტალის“ სახეების ინდივიდუალიზაციისაკენ სწრაფვა არც ტრანსეპტის ქანდაკებაზე მომუშავე ოსტატების ყურადღების მიღმა არ დარჩენილა. სამხრეთ ფასადზე ეკლესიის მამებს ერთმანეთისაგან განასხვავებს, როგორც იერი, ისე ტემპერამენტი. შთამაგონებლად მოქადაგე, მარტინ ტურელის გვერდით დგას, XIII საუკუნის სწავლული სქოლასტის მსგავსი, ტანმორჩილი, იერონიმე, ფიქრს მისცემია პაპა გრიგორ „დიდი“. ჩრდილოეთ პორტალზე, ჩანასახის სახით, საფუძველი ეყრება სკულპტურულ ჯგუფს. მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა ინტერპრეტირებულია, როგორც ორი ქალის დიალოგი: ელისაბედის წინასწარმეტყველებას ყურს უგდებს მარიამი; ამასთან, აღსანიშნავია, რომ დიალოგის ხასიათს ეხმიანება დრაპირების ნაოჭების შთამბეჭდავი თამაში: ელისაბედის მოსასხამი, თითქოს გადაინაცვლებს მარიამის ფიგურაზე და სრულდება ღვთისმშობლის ჩამოშვებული სამოსის მშვიდ რითმში. ღვთაების სახის ჰუმანიზაციისაკენ გადადგმულ ნაბიჯადაა მიჩნეული, სამხრეთ პორტალის, ქრისტეს ფიგურა კურთხევის პოზით. შუა საუკუნეების ტაძრებში, ტრანსეპტის სამხრეთი ფრთის ახლოს, ხშირად, განიხილავდნენ სასამართლოს საქმეებს. მოსამართლის სავარძლის უკან ქრისტეს გამოსახულებას უნდა შეეხსენებინა მსმენელებისათვის, რომ უზენაესი მსაჯულის, მხოლოდ, ანარეკლი იყო მართლმსაჯულების მიწიერი მსახური.

შარტრის სკოლის მისწრაფებები სხვადასხვაგვარად აითვისეს და განავითარეს ამიენისა და რეიმსის ტაძრების სკულპტურულ მორთულობაში. ამიენში სამუშაოები დაიწყო 1220 წლის შემდეგ. განსაკუთრებული გულისყურით დაამუშავეს ტაძრის დასავლეთი ფასადის გეგმა. პორტალებზე მთელი სიცხადით არის წარმოდგენილი ფრანგული სკულპტურული დეკორის სამი ძირითადი თემა: საშინელი სამსჯავრო, მარიამისადმი მიძღვნილი ციკლი და ტაძრის პატრონთან ან ადგილობრივ წმინდანთან (ამიენში ეს იყო წმ. ფირმენი) დაკავშირებული ციკლი. სიუჟეტების განლაგების დროს, ოსტატები ითვალისწინებდნენ მაყურებლის მოძრაობას შესასვლელის საფეხურებიდან ნავამდე. სამი პორტალის ერთიანობა აქცენტირებული იყო დიდი ფიგურების ფრიზით, რომელიც უწყვეტი ლენტის სახით ყველა შესასვლელის გასწვრივ იყო გადაჭიმული. დასავლეთის ფასადის ქანდაკებათა შორის ყურადსაღებია 1224 და 1230 წლებს შორის შესრულებული ნიმუშები. მათი სტილი უფრო უბრალო, ლაპიდარული და დემოკრატიულია, ვიდრე შარტრისა.



პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის არკბუტანები

შინაგანი ძალების მქონე სახეები ცხოველმყოფელობით გამოირჩევიან, მაგალითად, ცენტრალური კარიბჭეების ქრისტეს გამოსახულება. მტკიცე ნება იგრძნობა ქრისტეს მოკუმულ ტუჩებში, როდესაც იგი მარჯვენა ხელის ჟესტით ამარცხებს ცოდვისა და სიკვდილის – ლომისა და ქიმერის – სიმბოლოებს.

ფრანგული გოთური პლასტიკის მწვერვალად რეიმსის ტაძარია აღიარებული. აქ შარტრის ადრეულ ქანდაკებასთან კავშირი ეჭვს არ ბადებს. მაგრამ, შამპენი და თვით რეიმსიც, ძირითადად, მათთვის დამახასიათებელი ტრადიციებით ხელმძღვანელობდნენ. ამასთან, მაასის ცენტრების ანტიკიზირებულ მისწრაფებებს, ნიკოლა ვერდენელის შემოქმედებას, უკვალოდ არ ჩაუვლია და გავლენა რეიმსის ოსტატებზეც მოახდინეს. გამორიცხული არ არის, რომ რეიმსის ოსტატები იცნობდნენ ანტიკური ხელოვნების რამოდენიმე ნაწარმოებს – ამაზე მეტყველებს, კერძოდ, ქანდაკების დამუშავებისას ბურღის გამოყენება. ანტიკურ ნიმუშებთან კავშირის ყველაზე ნათელი მაგალითია, დასავლეთის ფასადის, „მარიამის ელისაბედთან ნახვად მისვლა", სადაც ავტორი, შარტრის ოსტატებისაგან განსხვავებულ, სცენის ინტერპრეტაციას წარმოადგენს: პერსონაჟების გართულებულ ურთიერთობებს, უფრო კონტრასტულ სახეებს; ყმაწვილი მარიამი ნატიფია და მორცხვი, ხანდაზმული ელისაბედი კი ბრძენი. იმავდროულად, სულიერებითა და პლასტიკურობით გაერთიანებული ფიგურები ოდნავ ერთმანეთისკენაა შემობრუნებული, მკერდისაკენ აწეული მარიამის მარჯვენა ხელი და ელისაბედის – მარცხენა, ჯგუფის გარემომცველ სივრცეს კეტავენ. მიუხედავად იმისა, რომ ხელის მტევნები აღარ იკითხება, სრულიად გასაგებია მახარებელი ელისაბედისა და გულისყურით მსმენელი მარიამის ჟესტების ხასიათი. ქანდაკებებს შორის სივრცე გამსჭვალულია სულიერი კავშირით და ამასთან, ემოციური ატმოსფერო აქცენტირებულია დრაპირების ფაქიზი ნაოჭებით. ოსტატს, მხატვრული სახის დახასიათებისთვის, მრავალფეროვანი, განსხვავებული პლასტიკური ენით, შემოაქვს ახალი აქცენტები: თუ ელისაბედის სახეში იკითხება, არა მხოლოდ, სიღრმისეული აზრი, არამედ ხანდაზმულობის, ცხოვრების გზის დასასრულის მოლოდინი, პირიქით, მარიამის ყმაწვილური მოკრძალებისა და შეცბუნების მიღმა გამოკრთის მომავლის იმედი. გაოცებას იწვევს, ფაქიზად ჟღერადი მოხაზულობის, თითქმის, კლასიკური სილამაზის, მარიამის ნათელმოსილი სახე; შუბლიდან გადაწეული თმების ტალ-

ღოვანი რითმი მშვიდად ჩამოშვებული მოსასხამის ნაოჭების ხაზოვანებასთანაა დაპირისპირებული. შუა საუკუნეების არც ერთ მოქანდაკესთან ვერ შეხვდებით ხაზებისა და კონტურების მოძრაობის მსგავს შთამაგონებლობას. ერთ-ერთი მკვლევარის თანახმად, რეიმსში, მარიამისა და ელისაბედის ფიგურების „გოთური ქანდაკების ბერძნულმა წამიერებამ"[56] დიდხანს ვერ გასტანა. XII საუკუნის 20-იან წლებში უკვე საგრძნობლად იმძლავრა ამიენის სკოლის გავლენამ. მარიამისა და ელისაბედის ჯგუფთან „ხარების" განთავსება რეიმსის ქანდაკების განვითარების სხვა სტადიაზე გადასვლის მანიშნებელი იყო. მარიამის კუთხოვან იერს ამიენის ტაძრის პლასტიკის დემოკრატიული ტრადიციების კვალი ატყვია – სოფლის რეგიონიდან ჩამოსულს წააგავს წაგრძელებული სახისა და ვიწრო მხრებიანი, უბრალოდ ჩაცმული, გულწრფელი და მიმნდობი, მარიამი. მომღიმარე ანგელოზი, რომელიც ღვთის ნებას ამცნობს თავის რჩეულს, – XIII საუკუნის შუა პერიოდის ნაწარმოებია: იგი სხვა ჯგუფიდან პორტალზე გადაიტანეს მას შემდეგ, რაც პორტალის თავდაპირველი ქანდაკება უკვალოდ დაიკარგა. საუკუნის მეორე ნახევრის ტიპური სტილის „ხარების" მომღიმარი ანგელოზისა და რეიმსის (1240-იანი წლები) მთავარი პორტალის, მარცხენა მხარის, „ტაძრად მიყვანის" კომპოზიციის იოსების ფიგურა ერთი ავტორის ქმნილებებად არის მიჩნეული. მიზანმიმართული და თავაზიანი იოსების ფიგურა სამეფო კარის რაინდს უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე დურგალს: ისეა ინტერპრეტირებული ოდნავ მოჭუტული თვალები, კოხტად აპრეხილი ულვაში და მოკლე, ხუჭუჭა თმა, რომ იგრძნობა იოსების დახვეწილი და გამჭრიახი გონიერება. იოსები, XIII საუკუნის სასახლის კარის გარემოცვაში აღზრდილ, ამაყ, მხიარულ, ელეგანტურ, ლექსისა და მუსიკის მოყვარულ, იდეალური მხედრის სახითაა წარმოდგენილი. XIII საუკუნის მეორე ნახევარში, სწორედ ამ გალანტურმა, მობილურმა სტილმა მოიცვა ხელოვნების, თითქმის, ყველა სახე და რეიმსიდან გადაინაცვლა საფრანგეთის სხვა რეგიონებშიც. ამიენში, პორტალზე, ტრანსეპტის სამხრეთ ფრთაზე, ღვთისმშობელი ჩვილით (XIII ს. შუა პერიოდის, „ოქროს მადონა") იდენტური

ხასიათის, ანუ მოხდენილი გრაციის მატარებელია.[57] ევროპაში დიდი გამოხმაურება ჰპოვა რეიმსის ტაძრის ქანდაკებაში განხორციელებულმა სიახლემ – მცენარეულმა კაპიტელმა. აკანტის სტილიზებული ფოთლები და ორნამენტული წნულები შეიცვალა, გასაოცარი სიზუსტით გადმოცემული, ადგილობრივი ფლორის მოტივებით.

XIII საუკუნის მეორე ნახევარში, სივრცული თავისუფლებისაკენ მსწრაფი, მონუმენტური პლასტიკა კვლავ მიეჯაჭვა კედელს – სტატუებს ათავსებენ სამფურცელათი მოჩარჩოებულ ნიშებში, რომელიც ეხმიანებოდა ფიგურის ზემო ნაწილის აბრისსს. პირიქით, XIV საუკუნის დასაწყისში, ვოტივურმა პლასტიკამ მიიღო თავისუფლად მდგარი სტატუის ფორმა. ამ დროისათვის, გამომდინარე იქიდან, რომ პორტალის მორთვის ხელოვნებამ დაკარგა თავისი მნიშვნელობა, ყურადღება გამახვილდა ინტერიერის ქანდაკებაზე. ამ მხრივ, ინტერესს იწვევს მოოქროვილი, მომცრო ზომის, ქანდაკება – „უანა დ'ევრიოს მადონა" (1339, პარიზი, ლუვრი) და სენტ ენიანიდან, „მადონა ჩვილით" (დაახ. 1330., პარიზი, ნოტრ-დამის ტაძარი), რომელიც უფრო ცხადად გამოხატავს, გავრცელებულ, სტერეოტიპულ ნიშან-თვისებებს. ვოტივურ ქანდაკებებთან ერთად, ყურადღება ექცეოდა მემორიალური პლასტიკისა და საიუველირო ნივთების ხელოვნების განვითარებას.

ლუდოვიკო IX-დან მოყოლებული, სამარხი შეადგენდა საფრანგეთის გოთური ქანდაკების მნიშვნელოვან სფეროს, რომელმაც აყვავება, მხოლოდ, XIV საუკუნეში განიცადა. ზრუნავდა რა სამეფო პრესტიჟზე, ლუდოვიკო IX ბრძანებით სენ-დენიში განაახლეს და დადგეს ფრანგი მონარქების თექვსმეტი სამარხი, რომლებიც წარმოადგენდნენ რთული გოთური ტაძრის, ჩარდახის მსგავს ნაგებობას ან სარკოფაგებს წმინდანების ფიგურებით. ხშირად, დაკრძალვის ცერემონიალის მოტივსაც იყენებდნენ. როგორც წესი, სტერეოტიპულობით აღინიშნებოდა მიცვალებულთა ყმაწვილური და ელეგანტური, იდეალიზირებული ფიგურები. XIV საუკუნის უფრო ინდივიდუალიზებულ ფიგურებში პორტრეტული ნიშნებიც კი

გამოკრთის. ფილიპე IV ლამაზის განსასვენებელში (1327, სენ-დენი) მეფის თხელი ტუჩები და განიერი, მიჭყლეტილი ცხვირი, სახის ინდივიდუალურობაზე მიანიშნებენ. XIV საუკუნის საფრანგეთში, მეზობელი ფლანდრიის ქვეყნიდან, ოსტატებმა ემპირიული ელემენტები შემოიტანეს. მათ შორის გამოირჩევა, მოქანდაკისა და მინიატურისტის, სენ-დენის რიგი ქანდაკების ავტორის, მონუმენტალისტის, ქანდაკებაში მოცულობის და მინიატურაში ფურცლის არქიტექტონიკის გრძნობის, ანდრე ბონევიოს სახელი (1360 და 1413 წლებს შორის).

გოთურ ეპოქაში, წიგნი ხელმისაწვდომი იყო, მხოლოდ, განათლებული, კლერიკალური საზოგადოების ვიწრო წრისათვის, მაგრამ დადგა დრო, როდესაც წიგნით სარგებლობდა, როგორც არისტოკრატია, ისე ხელოსანთა ფენები, უნივერსიტეტები და, განვითარების სტადიაზე მყოფი, მეცნიერები. XIII საუკუნიდან ფართოდ გავრცელდა, ეკლესიაში მსახურების საათების შესაბამის-



სინაგოგა, სტრასბურგის ტაძარი, 1230 წ.

ად განაწილებული, ლოცვებისა და წმინდა ტექსტების კრებულები, აგრეთვე, სასწავლო ლიტერატურა, რაინდული რომანები, ლექსებისა და პროზაული თხზულებების ჩანაწერები. ფილიპე II ავგუსტუსის დროიდან (1180-1223), გადამწერებსა და მინიატურისტებს მეფე მფარველობდა. ამ დროიდან, საბოლოოდ, წიგნის დამზადება საერო პირს დაეკისრა.

არქიტექტურისა და ვიტრაჟისაგან განსხვავებით, მინიატურას გოთურ პრინციპებზე გადასვლა შეაგვიანდა (XIII ს. დასაწყისი). გადასვლის პროცესი განსაკუთრებული სიცხადით გამოვლინდა ორ მინიატურაში: ბიზანტიურ და მაასაკურ წყაროებთან დაკავშირებულ, „დედოფალ ინგერბორგის ფსალმუნსა“ (1210 წლამდე, შანტიი, კოდეს მუზეუმი; სიახლეს წარმოადგენს დახვეწილი, მკაფიო ხაზების აქცენტირება) და „ბლანკა კასტილიელის ფსალმუნში“ (დაახ. 1220 წ., პარიზი, არსენალის ბიბლიოთეკა), სადაც ვიტრაჟებისათვის დამახასიათებელი ხერხებია გამოყენებული, კომპოზიციები მედალიონებშია ჩასმული, საღებავების ინტენსიურობა ხელს უწყობს მინიატურების მღელვარე ემოციურ განწყობილებას; შემსუბუქდა ფიგურები, ექსპრესიულია ჟესტები, გამახვილებულია სილუეტების კონტურები. სხეულისაგან დამოუკიდებელი, დრაპირების ფაქიზი ხაზები პერსონაჟების განწყობილებებს ეხმიანებიან.

ღირშესანიშნავ ფრანგულ მანუსკრიპტად (სადაც, როგორც ცნობილია, დასრულდა მინიატურის გოთური სტილის ფორმირების პროცესი) აღიარებულია „წმ. ლუდოვიკოს ფსალმუნი“ (1253 და 1270 წლებს შორის, პარიზი, ნაციონალური ბიბლიოთეკა). „სხივოსანი გოთიკის“ სტილის ყოველი მინიატურის ძველი აღთქმის სცენა ჩასმულია რთულ არქიტექტურულ ჩარჩოში. მოძრავი, კურტუაზულად ელეგანტური, პატარა კოხტა თავიანი, ფიგურების ჟესტიკულაცია, ხან ეტიკეტური პირობითობით ხასიათდება, ხან კი – საოცარი ცხოველმყოფელობით. სტილურად, ყოველი სცენა რეიმსის, წმ. იოსების წრის ოსტატის ქანდაკების მინიატურულ პარალელს წარმოადგენს. ორნამენტულ მოტივებს შორის, საყურადღებოა (შემდგომ წიგნის დეკორში გამოყენებული და

პოპულარული) ჭორიკანას ყლორტების მოტივი.

XIII საუკუნეში იცვლება ხელნაწერი გვერდის გარეგნული იერი. XI საუკუნეში ჩასახულმა და XII საუკუნის ბოლოს საბოლოოდ ფორმირებულმა, გოთურმა კუთხოვანმა დამწერლობამ ტექსტს აჟურულობა შესძინა. ახლა ინიციალები უკვე იერარქიული პრინციპით ლაგდებოდა. XIII საუკუნიდან, დიდი სიუჟეტური ინიციალები სრულდებოდა, სხვადასხვა ფერის რომბებისა და კვადრატებისაგან შედგენილ, ფერად ფონზე; XIV საუკუნეში მცენარეული ორნამენტიც იჩენს თავს.

XIII საუკუნეში ინიციალებმა გადაინაცვლა გვერდის თავისუფალ მინდორზე. გოთური ანბანისათვის, აგრეთვე, დამახასიათებელია მანუსკრიპტის გვერდებზე გატანილი, ე.წ. „ულვაშები“ და აღსანიშნავია, რომ სწორედ მათ ჩაუყარეს საფუძველი ფრანგული ხელნაწერის მნიშვნელოვან და აუცილებელ ელემენტს – ბორდიურს. გვერდის ორნამენტის ხვეულებში და ჩარჩოების ჰორიზონტალურ ხაზებზე ასახავდნენ დიდაქტიკურ, კომიკურ ან ჟანრული ხასიათის ფიგურებს, ე.წ. „დროლერებს“, ჟონგლიორებს, აკრობატებს, მუსიკოსებსა და მონადირეებს. იკონოგრაფიული ეტიკეტისაგან თავისუფალი ეს ფიგურები მოძრაობდნენ სწრაფად და ჟესტიკულირებდნენ ცოცხლად.

ფრანგი მინიატურისტების სახელები ცნობილი გახდა XIII და XIV საუკუნეების მიჯნაზე. ერთერთმა მათგანმა, ოსტატმა ონორემ (გარდაიც. 1318 წლამდე), „ფილიპე ლამაზის ბრევიარიუმის“ ავტორმა (XIII ს. ბოლო, პარიზი, ნაციონალური ბიბლიოთეკა) და სხვა ნამუშევრებშიც ერთ-ერთმა პირველმა, უერთგულა რა XIII ს. მინიატურის დეკორატიულ ტრადიციებს, გამოიყენა შუქჩრდილით მოდელირების იტალიური ხერხები. XIV საუკუნის ფერმწერმა, ჟან პიუსელმა დროლერი შეუსაბამა იტალიური ხელოვნების სივრცის გამოხატვის ხერხებს. პიუსელი ცდილობდა ფურცლის გვერდების მორთულობის ხელოვნების სრულყოფას და საფრანგეთის მთელ ტერიტორიაზე მის გავრცელებას. ხელნაწერის, „ბელვილის ბრევიარუმის“ (1323-1326, პარიზი, ნაციონალური ბიბლიოთეკა), გვერდებზე სახლობდნენ პეპლები და ჭრიჭინები, ადამიანის მოძრავი ფიგურები. პი-



ჟანა დ'ევრეს ღვთისმშობელი, 1324-1339 წწ.

უსელის ბიბლიური ციკლის სიუჟეტურ სცენებში მოცულობები შუქ-ჩრდილით არის მოდელირებული, მინიატურაში თავი იჩინა სივრცის ვიწრო ზოლმა.

ფრანგული ფერწერის განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ჟანა დ'ევრიოს, დღის სხვადასხვა დროისათვის განკუთვნილ, ლოცვების კრებულს (1325-1328 წწ., ნიუ-იორკი, მეტროპოლიტენ მუზეუმი), რომლის გრიზაილით შესრულებული მინიატურების ფიგურები მოცულობითია, სივრცე კი – სამგანზომილებიანი. „ხარების" სცენაში უკვე ითვალისწინებენ, ოთახის ინტერიერის ფაქტორს, მაგალითად, ანგელოზმა ინტერიერში კოხტა პორტიკიდან შეაღწია.

XIV საუკუნის ბოლო ათწლეულებში, ფრანგული სასახლის კარზე წარმატებით მოღვაწეობდნენ ფლანდრიელები, ჩამოყალიბდა ე.წ. ფრანკო-ფლამანდიური სკოლა, რომლის წარმომადგენლების ნამუშევრები ხასიათდებოდა კალიგრაფიული ნახატის სიფაქიზითა და სრულყოფილებით. მკაფიოდ აგებული კომპოზიციები, ნატიფი და ზეიმური კოლორიტი, ოქროსთან შეხამებული საღებავები, ძვირფასეულობის შთაბეჭდილებას ტოვებდა, ნიდერდანდებისათვის დამახასიათებელი ემპირიულობა კი ფრანგულ ელეგანტურობას ესადაგებოდა. ანდრე ბონევიოს, ჟაკმარ დე ედენის (1400 წ.) ხელოვნებაში გაფართოვდა თემების რეპერტუარი, მინიატურისტები გაიტაცა პეიზა-

ჟმა, ადამიანის ბუნებაში ყოფნის და დღე-ღამის განათების ცვალებადობის პრობლემებმა.

XIV საუკუნის მეორე ნახევარში, საფრანგეთში, მხატვრულ არენაზე გამოვიდა ხელოვნების ახალი სახე, დაზგური ფერწერა, რომლის განვითარება, დიდწილად, ფლამანდრიელების დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს. ფრანგი ფერმწერები დაზგური პორტრეტითაც დაინტერესდნენ. „იოანე კეთილმოსილის“ (1362-1363, პარიზი, ლუვრი) მკაცრი გამომეტყველების, პროფილური პორტრეტი სინამდვილის გადმოცემის მცდელობის მაგალითია. პორტრეტებს გვერდი არც მინიატურისტებმა აუარეს.

XIV საუკუნეში, პოპულარობა მოიპოვა ბატალურმა სცენამ. მოხატულობის დიდ ფრაგმენტები შემორჩენილია ავავინიონის პაპის სასახლეში (1344-1345). როგორც ცნობილია, მოხატულობაში მონაწილეობდნენ სიენისა და რომის სკოლების წარმომადგენლები – სიმონე მარტინი, ჯოვანი დი ლუკა, მატეო დი ჯოვანეტი. უკანასკნელის სახელს უკავშირდება გარდერობის მოხატულობა, სადაც წარმოდგენილია სამოთხის ბაღი, სენიორების გართობის პროცესი, ნადირობა, ბავშვების თამაში, ცხოველები და ფრინველები. მსგავსი სიუჟეტებით მოხატული იყო რაინდების ციხე-სიმაგრეების კედლის ნოხები. მომწიფებულ შუა საუკუნეებში, საფრანგეთმა მონოპოლია გამოაცხადა სპილოს ძვლის ნაკეთობების წარმოებაზე. კვეთილი კოლოფები, სარკის ფუტლიარები, ჭადრაკის დაფები, შემკული იყო საერო ხასიათის ეპიზოდებით, რომელთა შორის დიდი პოპულარობით სარგებლობდა სცენები რაინდული რომანებიდან, როგორიცაა კრეტიენ დე ტრუას „პერსევალი“ და, განსაკუთრებით „ტრისტან და იზოლდა“.

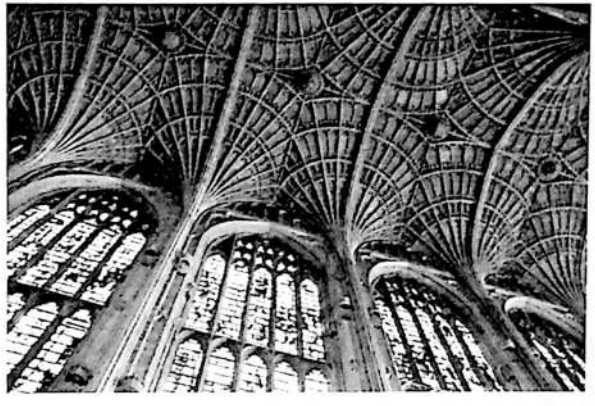
ახალი ეპოქის ბოლოს, საფრანგეთსა და ჩრდილოეთ ევროპაში, გოთური მინიატურის დახვეწილი გრაცია, გარე სამყაროსა და თანამედროვე კულტურული ცხოვრების, ახალ მსოფლშეგრძნებას შეეჯახა.

ინგლისის ხელოვნება

XII საუკუნის ბოლო მეოთხედში, გუთურმა ხელოვნებამ გადალახა ლა-მანში, შეაღწია ინგლისში და, იმავდროულად, დაემთხვა ნაციონალური კულტურის ფორმირების პროცესს. ინგლისის ისტორიული განვითარების თავისებურება, განსაკუთრებით, არქიტექტურაში გამოვლინდა. ამ პერიოდში ყურადღება გაამახვილეს სააბატო ტაძრების მშენებლობაზე. ქალაქებსა და სოფლებში გავრცელდა დასავლეთის ფასადზე აღმართული, დომინანტური ერთკოშკიანი, მომლოცველებისათვის განკუთვნილი ეკლესიები. ინგლისური არქიტექტურის მახასიათებელი თავისებურება ადრეულად გამოვლინდა. ხანძრის შედეგად დაზიანებული და შემდეგ, 1174 წელს, გიიომ სანსანელის ხელმძღვანელობით გადაკეთებული, კენტერბერის ტაძარი უკვე არსებითად განსხვავდებოდა ფრანგული არქიტექტურის პროტოტიპისაგან, რაც თვალნათლივ ჩანს ტაძრის გეგმაში: ორი ტრანსეპტიდან ერთი უფრო მოკლეა. გაორებული ტრანსეპტით ხასიათდება ინგლისის არქიტექტურის განვითარების მომდევნო ეტაპის – ლინკოლნის, უელსის, სოლსბერის, – ტაძრები. ინგლისში, რომანულ ტრადიციებს დიდი ხნის განმავლობაში უერთგულეს. ყოველი ძველი ტაძარი ტევადი იყო და არც რესტავრაციას საჭიროებდა, მხოლოდ, ძველ ბირთვს თუ „შემოსავდნენ“ გოთურ ყაიდაზე. ამის მაგალითია გლოსტერის ტაძრის აღმოსავლეთი მხარე და ვინჩესტერის ტაძარი. ინგლისელ ხუროთმოძღვართა ზრუნვის საგანი იყო, არა ტაძრის კონსტრუქცია, არამედ ახალი ხელოვნების შესაბამისი, მისი დეკორაციული გაფორმების პრინციპების განხორციელება. ინგლისის ტაძრების სივრცე, დიდი დროის განმავლობაში, დანაწევრებულად რჩებოდა: დამოუკიდებლად არსებობდა პატრონიკე, ნავები და ტრანსეპტი. ჰორიზონტალური დაყოფა-დანაწევრება ჭარბობდა ვერტიკალურს. ჩვეულებისამებრ, განფენილ ტაძრებს აგებდნენ ღია სივრცეში, და ამიტომ, არა მხოლოდ ზეცისაკენ სწრაფვის შესაძლებლობა ეძლეოდათ (კონტინენტზე ტაძარი გარსშემორტყმული იყო ქალაქის ნაგებობებით),

არამედ ვითარდებოდნენ ტაძრის ჰორიზონტალის ორივე მხარეს. ინგლისური გოთური ტაძრებისათვის დამახასიათებელია დაგრძელებული ფასადები, ტრანსეპტიდან შორს გატანილი, სხვადასხვა სახის ნარტექსი, სწორკუთხა აფსიდები, იშვიათია პატრონიკე და კაპელები.

მომცრო ზომისაა დასავლეთის კოშკები, მაგრამ აქცენტირებულია შუაჯვარედზე აღმართული კოშკი. ინტერიერში, შუა ნავი სიმაღლით, როგორც წესი, დიდად არ აღემატებოდა გვერდით ნავებს. იზღუდებოდა გვერდითი ნავების გადახურვის ქვეშ მოქცეული, არკბუტანების როლი. თავისებურებით აღინიშნებოდა ინტერიერის განათების განაწილების წესი. ძირითადად, იგი პატრონიკეს და კონტრფორსებს შორის სივრცეს ანათებდა, გვერდითი ნავები კი, შედარებით, სინათლეს მოკლებული იყო. ინგლისურ არქიტექტურაში ტაძრებს უკავშირდებოდა სამონასტრო ტიპის ნაგებობები, – კაპიტულა, კაპელები, კლუატრები. ინგლისურ არქიტექტურაში იყენებდნენ პიორბერკის მარმარილოსა და კონტრასტული ფერების სხვადასხვა ჯურის ქვას.



კემბრიჯის სამეფო კოლეჯის სამლოცველოს ინტერიერი

ინგლისში, გოთური ხელოვნება მნიშვნელოვან როლს თამაშობს XVI საუკუნის შუა პერიოდამდე. დეკორატიული ფორმების პრიორიტეტის მიხედვით, შესაძლებელი გახდა დომინანტური დეკორატიული ან რითმული მონახაზის შესაბამისად, ინგლისური არქიტექტურის პერიოდიზაცია. როგორც წესი, გამოჰყოფენ ადრეულ ან „ლანცეტისმაგვარ“ გოთიკას (XIII ს.), მომწიფებულ ან

„კაზმულ“ გოთიკას (XIII ს. ბოლო და XIV ს.) და გვიანს – „პერპერდიკულარულს“ (XV ს.).

თვითმყოფადი ინგლისური არქიტექტურის ნათელი მაგალითია სოლსბერის, ლინკოლნისა და უელსის ტაძრები. რომანული ნაგებობიდან გადაკეთებული, სკულპტურით მდიდრულად გაფორმებული დასავლეთი ფასადის მქონე, უელსის ტაძარი (1220-1239) სამ ეტაპად შენდებოდა: კაპიტულის დარბაზი (1290-1319), ღვთისმშობლის კაპელა და აღმოსავლეთის პატრონიკე (ორივე XIV ს. დასრულდა). ყოველი ეტაპი თანმიმდევრულად წარმოაჩენს ინგლისური გოთური არქიტექტურის სტილის ცვალებადობას და, რაც მთავარია, სწორედ ამ დროს ყალიბდებოდა, მთლიანი და შთამბეჭდავი, არქიტექტურული ანსამბლი. ჩანაფიქრის ერთიანობა, ტრანსეპტთან და პატრონიკესთან ერთად, უკვე დაისახა ამ სამნავიანი ბაზილიკის გეგმის თავდაპირველ მონახაზში. XIV ს. მინაშენებმა იგი მხოლოდ განავითარეს და გაართულეს. დაგრძელებულ ფასადს მავანი ტალღისებურად მოძრავ მასად აღიქვამდა. გვერდითი კოშკების ზეცისაკენ სწრაფვის მოულოდნელი წყვეტა ანელებდა ვერტიკალურ რითმებს. პორტალები ჩართული იყო დეკორატიულ მთელში. საყურადღებოა უელსის ტაძრის შუაჯვარედის თაღედის კონსტრუქცია, სადაც თაღები ერთმანეთთან წვეროებითაა დაკავშირებული („გადმოყირავებული თაღები“). XIV ს. აგებული ხსენებული თაღები ნავის ძველ ნაწილს აკავშირებდნენ „კაზმულ სტილში“ შესრულებულ პატრონიკესთან. აქ ზედმიწევნითაა აქცენტირებული ვერტიკალები და კარკასული სისტემა, დიდ, სამნაწილიან ფანჯრებს აბოლოვებენ თაღედის რთული გადაკვეთები.

ლინკოლნში, ერთ-ერთი ყველაზე მეტად დაგრძელებული (157 მ.) რომანულ შენობის გადაკეთების შედეგად, რიგმა ახალმა ხერხმა იჩინა თავი. ლინკოლნის ტაძრის გოთურ ინტერიერში უფრო მკაფიოდ, ვიდრე უელსის ინტერიერში, გამოიკვეთა ნაგებობის ტექტონიკა. შუა ნავის კამარების თავისებურება ამოსავალი აღმოჩნდა ინგლისური ტაძრების რთული ნერვიურული სისტემის განვითარებისათვის. ფასადის თავისებური, ოპტიკური ორფენოვანების საშუალებით

მიაღწიეს, შუაჯვარედზე აღმართული მძლავრი კოშკისკენ მიმართულ, თანდათანობით მზარდ რითმულობას. ლინკოლნის, სახელგანთქმული, „ანგელოზების ქორო“ (1256-1280), რთული არქიტექტურული დეკორის მქონე, მომწიფებული გოთური ხელოვნების ნათელი მაგალითია.

ჩანაფიქრის განხორციელების ოსტატობითა და მთლიანობით გამოირჩევა ტაძარი სოლსბერიში, რომლის მშენებლობა მიმდინარეობდა XIII საუკუნეში (1220-1226, კაპიტულას დარბაზი და კლუატრები – 1263-1284). ტაძრის ყოველი მხრიდან აღთქმას განაპირობებს გარემომცველი დიდი სივრცე. სილუეტი განსაზღვრა, ინგლისში ყველაზე უფრო მაღალმა, შუაჯვარედზე აღმართულმა კოშკმა (124 მ., დაასრულეს 1320-1330 წლებში). მომცრო ზომის კოშკურებიანი, დასავლეთის ფასადი ნიშებით, გეომეტრიული ორნამენტითა და ქანდაკებითაა შემკული. ინტერიერში ცდილობდნენ ტრიფორიუმებისა და ზემო ფანჯრების ერთ მთელად გაერთიანებას.

XIII საუკუნეში გადააკეთეს, ინგლისის მეფეთა დაკრძალვისა და კორონაციის რიტუალისათვის განკუთვნილი, ვესტმისტერის მთავარი ეკლესია. 1243 წ. დაწყებულ მშენებლობაში მონაწილეობდნენ ესსეკსელი ჰენრი და გლოსტერიდან – ჯონი. დაგეგმარებისა და პროპორციების თავისებურების (ცენტრალური ნავისა და გვერდითი ნავების სხვაობის აქცენტირება, პატრონიკეს კაპელებით დაგვირგვინება), ფრანგული ნიმუშების მიმდევარი ნაგებობა, არქიტექტურული დეკორის თვალსაზრისით, იმავდროულად, ინგლისური ტრადიციების ნიშან-თვისებების მატარებელიცაა. ინგლისელი ხუროთმოძღვრის ნახელავია კაპიტულის რვაკუთხოვანი დარბაზი (დასრულდა 1253 წ.). გამბედავი ორიგინალურობით გამოირჩევა ვიწრო შუა ბურჯზე დაყრდნობილი, კამარების კონსტრუქცია.[58] ვესტმისტერის ტაძარს შემორჩა, საერო დეკორატიულ წყობაში ჩართული, თიხის ფილების მშვენიერი იატაკები.

ინგლისურ გოთურ არქიტექტურაში, ტაძარს, როგორც წესი, თან ახლავს მრავალწახნაგოვანი კაპიტულა, რომელიც ხით ან ქვით გადახურული, ტრანსეპტის ან კლუატრის მინაშენს წარმოადგენს. მეტი სრულყოფილება ახასიათებს, XIV ს.

აგებულ, კაპიტულის დარბაზს უელსში. დიდი ფანჯრების პერანგების შესანიშნავი აჟურული ქვის წყობა, კვეთილი ქვის, მარაოსებრი კამარები, ორიარუსიანი პორტალი და კიბე არქიტექტურული მთლიანობის ერთიან ანსამბლს წარმოადგენს.

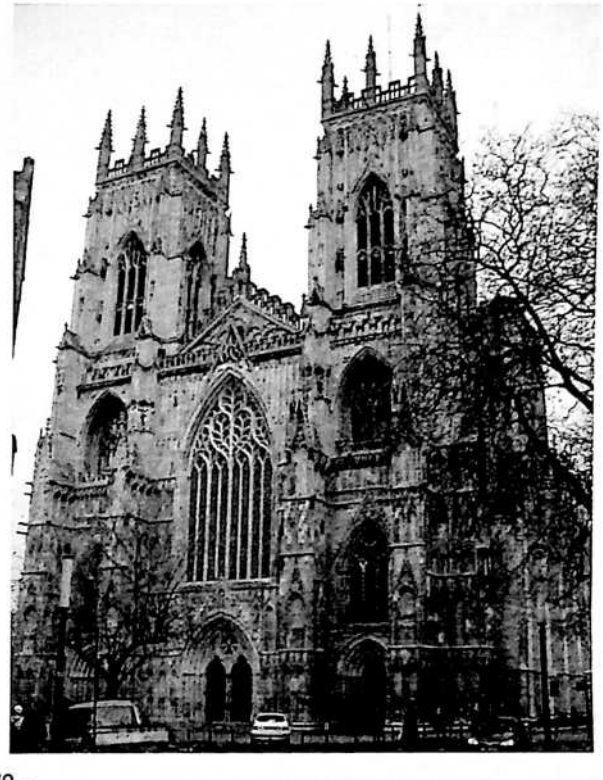
„კაზმული სტილის“ თავისებურებამ განაპირობა იორკის, ლიჩფილდისა და ექსეტერის ტაძრების სახეობა. იორკისა და ექსეტერის ტაძრების ფანჯრებთან გაერთიანებულმა ტრიფორიუმებმა, ინტერიერის ყველა იარუსის გამაერთიანებელმა, ერთიანმა ზოლურებმა, ანუ პროფილირებულმა სარტყელმა, საფუძველი ჩაუყარეს XIV საუკუნის კედლის სისტემას.

ინგლისური გოთური არქიტექტურის ისტორიის ახალი ეტაპი დაიწყო მაშინ, როდესაც გადააკეთეს გლოსტერის ტაძრის აღმოსავლეთი მხარე (1329-1337, კამარები, 1337-1377). არქიტექტურის ზესწრაფვის ფონზე, კონსტრუქცია და დეკორი სწორკუთხა გადაკვეთებმა განსაზღვრეს. ფანჯრების გისოსებმა და თაღების ღიობებმა, ვიზუალურად მაინც, კედლები გაანეიტრალეს. რთული დეკორატიული მონახაზით გამოირჩევიან კამარები. დაძაბული არქიტექტურული დეკორი და უსაზღვრო მრავალფეროვნება ახასიათებს მარაოსებურ კამარებიან ტაძარს გლოსტერში (1329 და 1377 წწ. შორის).

XIV საუკუნის მეორე ნახევრის ინგლისური არქიტექტურის განვითარებაში დიდი წვლილი მიუძღვის სახელგანთქმულ, ინგლისელ არქიტექტორს ჰენრი იოველს, რომელმაც არქიტექტურაში თანმიმდევრულად განახორციელა „პერპენდიკულარული სტილის“ პრინციპები. ჰენრი იოველმა, მისგან დამოუკიდებლად, უკვე არსებულის, ძირითადად კი, დაწყებული ნაგებობების გადაკეთებას მიჰყო ხელი, რადგან ამ მიმართულების ფართოდ გასავრცელებლად ქვეყნის მატერიალური შესაძლებლობები საგრძნობლად შეიზღუდა. პოპულარული გახდა სასახლის კარის, სააბატოების, უნივერსიტეტების, მცირე ზომის კაპელების მშენებლობა. „პერპენდიკულარულ“ გოთურ სტილს და არსებულებს – ვინძორის ციხე-დარბაზის (1474-1483, კამარები, 1503-1528), კემბრიჯისა და ვესტმისტერის სააბატოების (1503-1519)

ერთიანი სივრცის კაპელები და ორნამენტულ რითმში აღრეული საყრდენები, ნერვიურული კამარების ქარგა, აძლიერებენ სივრცისა და დემატერიალიზაციის შთაბეჭდილებას.

ინგლისის მონუმენტურ პლასტიკას არ ერგო საფრანგეთისა და გერმანიის მონუმენტური პლასტიკის ხვედრი. პროტესტანტული ხატმებრძოლეობის პერიოდში ძეგლთა უმეტესობა დაინგრა ან დაზიანდა. ადრეული ინგლისური პლასტიკა ეხმიანება მის თანამედროვე, ფრანგულს. ლინკოლნსა და როჩესტერში აღმოაჩინეს, XII საუკუნის, სტატუა-სვეტების სახეობის მსგავსი, რიგი ქანდაკება. იორკში, ახლა დანგრეულ, სენტ-მერის სააბატოში არსებობდა ქანდაკებებით მორთული პორტალი. იქვეა ნაპოვნი სანსის ადრეული ქანდაკების მსგავსი, თორმეტი ქანდაკება. მეტ მნიშვნელობას ანიჭებენ უელსის ტაძრის (დაახ. 1225 წ.), დასავლეთის ფასადის სკულპტურულ მორთულობას, რადგან, უელსის ტაძრის ნოვატორულ ქანდაკებებს უკავშირებენ ამიენისა



იორკის საკათედრო ტაძარი

და რეიმსის ოსტატების ძიებებს. სკულპტურული დეკორი ამშვენებდა სოლსბერის, ვესტმისტერისა და ლინკოლნის ტაძრებს.

ინგლისში უფრო სრული სახითაა წარმოდგენილი, სხვადასხვა გვარის ქვისაგან კვეთილი, სპილენძისა და ლატუნის ჭედური ან ჩამოსხმული, სამარხის პლასტიკა (ლატუნი, ხშირ შემთხვევაში, მოოქროვილი იყო). საგრძნობლად მოძრავია, ადრეული ხანის მიცვალებულთა ფიგურები. დორჩესტერში, ქვის საფლავზე განსახოვნებულია, ქარქაშიდან ხმლის ამოსაღებად შემართული, მწოლიარე რაინდის ფიგურა. ძალზე გამომხატველია გრაფ ლანკესტერელის, ედმუნდ კროუჩბეკის, მონუმენტური სამარხი, რომლის მაღალი ჩარდახის ფრონტონებზე განთავსებულია რელიეფები (1296-1300, ლონდონი, ვერტმისტერის სააბატო). სამარხის ფუძის პერიმეტრს გარს არტყია მოტირალი ქალების ფიგურები. XIV ს. დასაწყისში, მოქანდაკეებს უფრო საკუთარი სიკვდილის თემა აღელვებდა. გლოსტერის ტაძარში, ედუარდ II განსასვენებელში, წარმოდგენილია სტაგნაციური პოზის, მეფის ცხედარი. გასაოცარი ოსტატობითაა შესრულებული თეთრი ალებასტრის ამორფული ფორმები და სევდისმომგვრელი, დახვეწილი, ხაზები, აგრეთვე, ღია და მუქი ქვების კონტრასტები. XIV საუკუნისათვის უცხო იყო გამოსახულის პორტრეტულობა. ვესტმისტერში (დაახ. 1337-1380 წწ.) ედუარდ III ნიღბისათვის გამოიყენეს მოოქროვილი სპილენძი.

XIII საუკუნის ბოლოს, ინგლისური ფერწერა და მინიატურა მჭიდროდ უკავშირდებოდა საფრანგეთს. XIII ს. პირველ ნახევარში, „ვინჩესტერის ბიბლიის“ ზომიერ და შთამაგონებელ ბრწყინვალებაში, უკვე აშკარად იგრძნობა ვიტრაჟული ხელოვნების გავლენა. ამ პერიოდში ინტენსიურად მიჰყვეს ხელი ფსალმუნების ილუსტრირებას. კემბრიჯის ტრინიტი-კოლეჯის ხელნაწერი ფუნჯის მსუბუქი მონასმით არის შესრულებული, ფიგურების კონტურები კი მშფოთვარეა და მოქნილი.

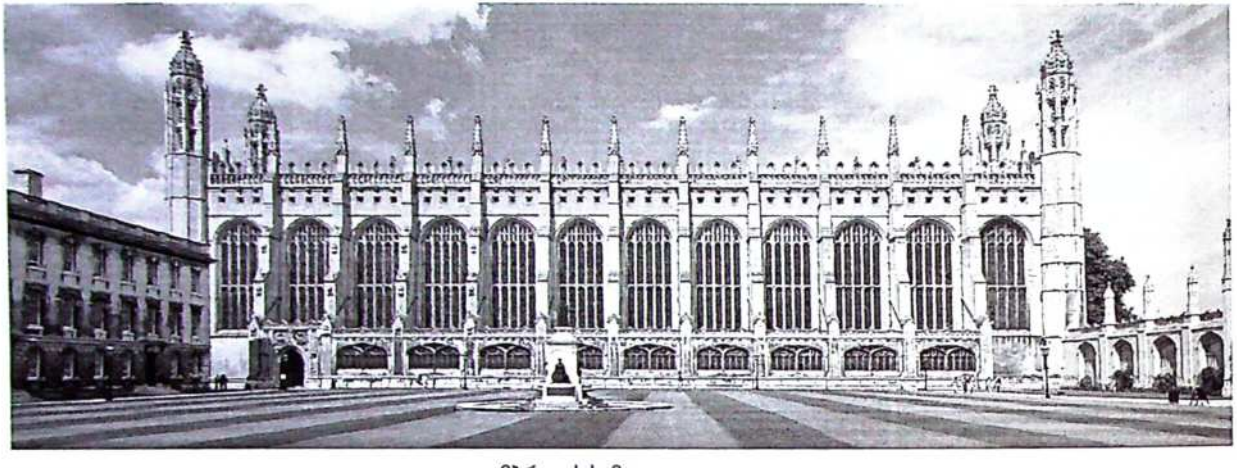
დაახ. 1250 წლის დასავლეთ ინგლისის ხელნაწერები გოთური სულისკვეთების აღზევების დემონსტრირებად არის მიჩნეული. ფიგურები დახვეწილია და გრაციოზული, ფაქიზი, მოძრავი

ხაზებით შესრულებული დრაპირება და სილუეტების რითმულობა შთამაგონებელ და მღელვარე ატმოსფეროს ქმნიან. დაახლოებით ამ პერიოდში გააქტიურდა სენტ-ობლანსის სკოლა, რომლის სახელოვანმა წარმომადგენელმა, ისტორიკოსმა და ფერმწერმა, მათე პარიზელმა (მეტიუ პარის) თავისი თხზულება, „ანგლოთა ისტორია“ (1250-1259, ლონდონი, ბრიტანეთის მუზეუმი) აღჭურვა მსუბუქი მონასმით შეფერადებული, კონტურული ნახატებით. ფრონტისპისზე, მადონას წინაშე მუხლმოდრეკილი მათე წარმოდგენილია ვედრების პოზაში. მხატვრის ოსტატობამ თავი იჩინა, ინგლისური კარიკატურის წინამორბედად აღიარებულ, ფურცლის გვერდების გროტესკულ ნახატებში.

საუნივერსიტეტო ქალაქს, ოქსფორდს, უკავშირდება, საინტერესოდ და ცოცხლად მთხრობელის, უილიამ დე ბარის მოღვაწეობა. მის მიერ ილუსტრირებული ბიბვლიის ფიგურები რამდენადმე მძიმეა, მაგრამ სახეები მოდელირებულია ფუნჯის თავისუფალი და დელიკატური მონასმით. დე ბარის მინიატურებში აშკარად იგრძნობა ინგლისის მინიატურის განვითარების მომდევნო ეტაპის სტილი, რაც ბრწყინვალედ გამოვლინდა, აქცენტირებული ხაზით აღნიშნულ, „დუსის აპოკალიფსში“ (1254 და 1277 წწ. შორის. ოქსფორდი, ბოდლის ბიბლიოთეკა).

XIII საუკუნის ბოლო მეოთხედში, სასახლის კარის სტილი თავს იჩენს ვესტმისტერის სააბატოს, სამხრეთ ტრანსეპტის, ჩვენამდე მოღწეულ, რამდენიმე მოხატულობაში. სააბატოშია, აგრეთვე, დაცული, XIII ს. დაზგური ფერწერის უნიკალურ ნიმუშად აღიარებული, საკურთხევლის მოხატულობა. სულიერებით აღვსილი, მაღალი ფიგურების სახეები მოდელირებულია შუქ-ჩრდილების უფაქიზესი გადასვლებით, გაოცებას იწვევს ნაოჭების თავისუფალი ჩამოშვებული დინება.

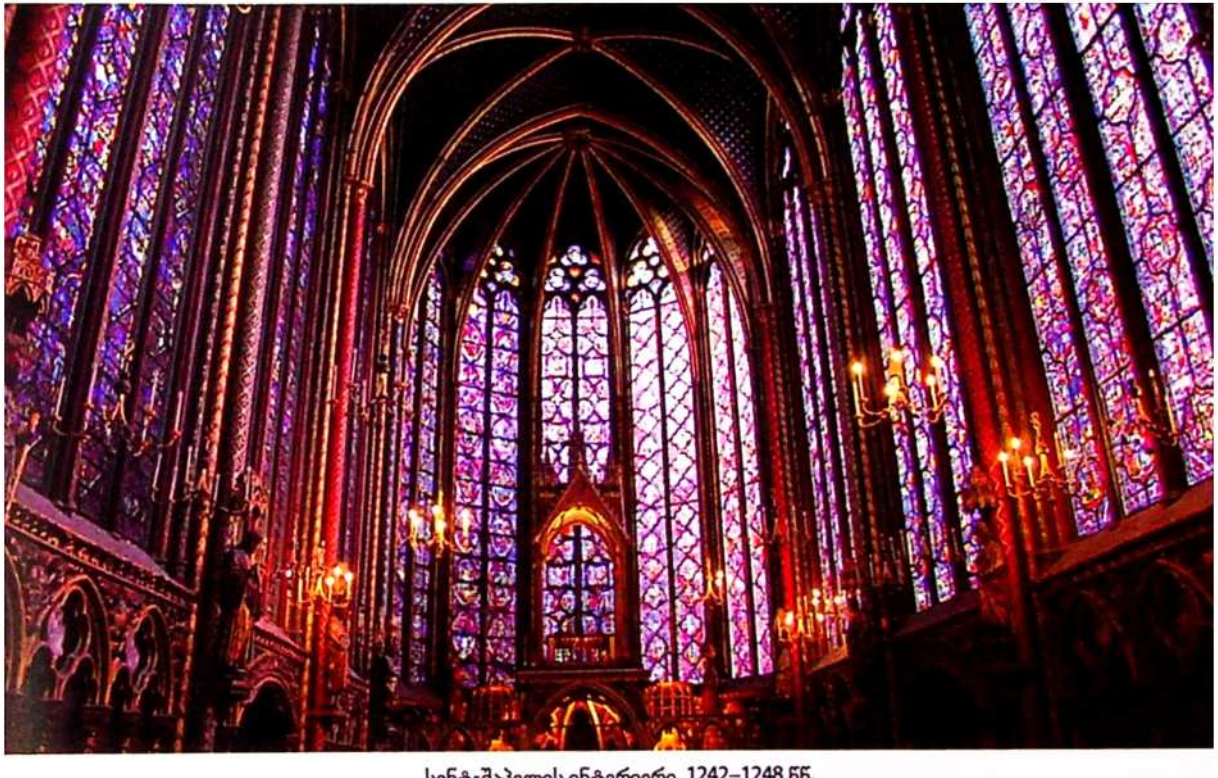
XIV საუკუნის მეორე ნახევარში, იორკის ახლო მდებარე, ნოტტინჰემში, ფსალმუნებისათვის განკუთვნილი ილუსტრირებული მანუსკრიპტები, ძირითადად, მზადდებოდა პიტერბოროს კრიპტებში. მათ შორის ყველაზე ღირებულად მიჩნეულია „დედოფალ მარიამის



კემბრიჯის სამეფო კოლეჯი

ფსალმუნი“ (დაახ. 1310 წ., ლონდონი, ბრიტანეთის მუზეუმი)[59]. ფურცლის ქვემო ნაწილზე სახლობენ გროტესკული ფიგურები და პოეტური სიმბოლოები, ფსალმუნის სახეებს კურტუაზული პოეზიის სულისკვეთების ელფერი დაჰკრავთ.

XIV საუკუნის მეორე ნახევარში, დიდი ფსალმუნების ადგილს, იუველირული ნაწარმის მსგავსი, დახვეწილად ილუსტრირებული, ლოცვანი იკავებენ. XIV საუკუნის ბოლოს, დაზგურ ფერწერაში პორტრეტის ჟანრი ჩაისახა. ვესტმისტერის სააბატოში (1390) ფრონტალურ პოზაში, სამეფო რეგალიებით, სახის გასაოცარი რეპრეზენტატულობით, წარმოდგენილია რიჩარდ II.



სენტ-შაპელის ინტერიერი, 1242–1248 წწ.



პარიზის ღვთისმშობელი,
1350-70 წწ.



ჯვარცმა, ვიტრაჟი ბურჟის კათედრალიდან, XII-XIII სს.

გერმანიის ხელოვნება

გერმანიისათვის რთულ პერიოდში, როდესაც ქვეყნის გაერთიანებისათვის ბრძოლა წაგებული იყო და ქვეყანა დაიშალა რიგ დამოუკიდებელ სამთავროებად, როდესაც, XIV და XV საუკუნეების მეწინავე ქალაქებმა ვერ მოახერხეს ერთიანი ეკონომიკური ცენტრის დაარსება, როდესაც, XIII საუკუნის 30-იან წლებში, გერმანულ ფეოდალურ კულტურასთან ერთად, რაინდობის მზე ჩაესვენა, როდესაც, ჯერ კიდევ ძლიერი რომანული ტრადიციების, ბიზანტიზირებული მიმართულებისა და მაასაკის გავლენის, გერმანული მხატვრული ენა შეეჯახა რეინის მიღმურ, „ფრანგულ მანერას“, სწორედ ამ პირობებში ყალიბდებოდა გერმანული გოთური ხელოვნება. მართალია, გერმანიის რეგიონებსა და ქალაქებში საგრძნობლად იცავდნენ ადგილობრივი სულისკვეთების ტრადიციებს, მაგრამ, მთლიანობაში, გერმანელმა ოსტატებმა გაიზიარეს და განავითარეს გოთური ხელოვნების მღელვარე სული, გაამძაფრეს, კონტრასტული მხატვრული სახეების ექსპრესიულობა, დრამატულობა, ეგზალტირებული სუგესტიურობა, რაც, ბუნებრივია, ხელოვნების სახეებში ერთგვაროვნად არ განხორციელდა. ახალი სტილი უფრო მკაფიოდ ქანდაკებამ მოირგო, არქიტექტურაში კი, მხოლოდ, XIII საუკუნის მეორე ნახევარში იჩინა თავი. რაც შეეხება ფერწერას, იგი, დიდი ხნის განმავლობაში, რომანული ფორმების ერთგული რჩებოდა.

როგორც სხვა ქვეყნებში, გერმანიაშიც ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი, სპეციფიკური ნიშან-თვისებების მატარებელი არქიტექტურა იყო, რომლის ახალ მხატვრულ სისტემაზე გადასვლა გართულდა გოთური ელემენტების სპორადიული და არათანაზომიერი შემოჭრისა გამო. როგორც ცნობილია, გერმანელმა ხუროთმოძღვრებმა, ძირითადად, გაიზიარეს ფრანგული გოთური არქიტექტურის არა კონსტრუქციული, არამედ დეკორატიული მხარე. მაგალითად, როგორიცაა მაინცისა და ლიმბურგ-დე-ლანეს ტაძ-

რების მრგვალი, ვარდული-ფანჯრები, გურტები, ისრული თაღედი. გარდამავალი დროის ნაგებობად შეიძლება ჩაითვალოს მაგდებურგის, ჰეისტერბახის, ბონისა და კიოლნის რიგი გადაკეთებული ტაძარი. ხანძრის შემდეგ, 1209 წელს აღდგენილ, მაგდებურგის ტაძარს საფუძვლად უდევს ფრანგული გეგმა. მაღალი ფანჯრები ამშვენებდა 1219-1227 წწ., კიოლნში, აგებულ სანკტ-გერეონის ეკლესიის „დეკაგონს“, მაგრამ, იმავდროულად, კონტრფორსები და არკბუტანები „მშვიდად“ თანაარსებობენ კამარების მძიმე გურტებს, რომანულ არქიტექტურულ დეკორსა და კედლის კონსტრუქციულ დომინანტურობასთან ერთად. რომანულ ნაგებობებზეა დაშენებული, ლანის ტაძრებით შთაგონებული, ბამბერგის ტაძრის კოშკები და ნაუმბერგის დასავლეთის პატრონიკე.

სულ სხვა ხასიათისაა, XIII საუკუნის მეორე ნახევრის, ორი ტაძრის – ტრირში, ლიბფაუზენკირხეს (დაახ. 1235-1255 წწ.) და მაგდებურგში, სანკტ ელისაბედის ეკლესიის (დაახ. 1235-1283 წწ., კოშკები – XIV ს. შუა პერიოდი) გოთური ფორმები. ორივე ტაძარი, გერმანული გოთური არქიტექტურის ისტორიის საწყისი ეტაპის ნიმუშადაა მიჩნეული. ტრირის ეკლესიის მშენებელი კარგად იცნობდა შამპენის ხუროთმოძღვრებას, თუმცა, ფრანგული დემატერიალიზებული კედელის სტრუქტურის, ნაგებობის ტოლმკლავიან ჯვრისსახოვან ცენტრულ გეგმასთან გაერთიანების მცდელობა უშედეგო აღმოჩნდა. ნერვიურული კამარებით გადახურული, განფენილობას მოკლებული, სტატიკური, ზეცისაკენ მსწრაფი სივრცისათვის პრიორიტეტული იყო არქიტექტურული დეკორის არა სივრცითობა, არამედ დეკორატიულობა.

გოთური ფრანგული სისტემის გერმანულ გამოცდილებასთან სხვაგვარი შესაბამისობაა წარმოდგენილი მაგდებურგის სანკტ ელისაბედის ეკლესიაში: შუა ნავი, ვიწრო გვერდითებთან ერთად, ენერგიულადაა მიმართული საკურთხევლისაკენ. ცილინდრულ ბურჯებზე „მიდგმული“ სამმეოთხედიანი სვეტები, სამივე ნავის ერთ სიმაღლეზე აღმართულ, ნერვიურული კამარებისაკენ ისწრაფვიან. ტაძრის დარბაზულ სახეობაში უგულველყოფილია რა საფრანგეთში მიღებული,

ურთიერთდაქვემდებარებული ნაწილების სისტემა, გაერთიანებულია ინტერიერის სივრცე. აღმოსავლეთის მხარე, პატრონიკე და ტრანსეპტი ქმნიდნენ სამფურცელას და სივრცეს ანიჭებდნენ ცენტრულობას. ფრანგულთან შედარებით, ტაძრის ექსტერიერი პირქუშად გამოიყურებოდა. არქიტექტურის „სხეულს“ ხაზს უსვამდნენ მძლავრი, საფეხურებიანი კონტრფორსები და კედლის დიდი მონაკვეთები.

ფრანგულ პროტოტიპებთან უფრო ახლოს არის კიოლნის ტაძრის აღმოსავლეთი მხარე (დაიწყეს 1248 წ.) და ტაძარი სტრასბურგში. კიოლნის მისაბაძი ნიმუში ამიენის ტაძარი იყო, გეგმაც იქიდან ისესხა. თუმცა, კიოლნის ტაძრის მშენებლები ბოვის, პარიზისა და სენ-დენის ტაძრებსაც იცნობდნენ. კიოლნში, ხუთნავიან ბაზილიკას გააჩნია ტრანსეპტი, პატრონიკე გარსშემოსავალით და კაპელები, ინტერიერში გამოყენებულია კედლის ფრანგული სისტემა. თუმცა, კიოლნის ტაძარში, როგორც გერმანული



ბოპემიური ღვთისმშობელი, 1390-1395 წწ.

ხუროთმოძღვრების ნაწარმოებში, უფრო მკაფიოდაა აქცენტირებული კონტრასტები. ტაძრის სივრცის გრანდიოზულობას განაპირობებს არა, მხოლოდ, დიდი, აბსოლუტური ზომები, არამედ სიმაღლეების სხვადასხვაგვარობაც: შუა ნავი ორნახევარჯერ მეტია გვერდითებზე, სხვადასხვა დონეზეა განთავსებული ნავი და პატრონიკე. ექსტერიერზე გლუვი ზედაპირი უპირისპირდება დეკორატიულ კვეთას. სწორხაზოვანი ვერტიკალური მოძრაობა კიდევ უფრო მძაფრდება ისრული თაღების იარუსიდან იარუსისაკენ არაერთგზის გამეორებული მოტივით.

შუა საუკუნეებში, სტრასბურგი შედიოდა რომის იმპერიის შემადგენლობაში. სასაზღვრო ელზასი იყო, რეგიონი, სადაც ერთდროულად, თანაარსებობდა ორი კულტურის – ფრანგულისა და გერმანულის – ტრადიციები. სტრასბურგის ტაძრის მშენებლობას შეუდგნენ XII ს. ბოლოს. XIII საუკუნის შუა პერიოდიდან მშენებლობას გერმანელი ოსტატები უძღვებოდნენ. 1277 წ., ერვინ ფონ შტეინბახის პროექტით დაწყებული, დასავლეთის ფასადი ვერტიკალების დინამიკით გამოირჩეოდა. ფრეიბურგ-იმ-ბრეისგაუში, ტაძრის გოთურ მხარეს (დაახ. 1250/60-1330/40 წწ.), რვაწახნაგოვანი აჟურული შატრით, აგვირგვინებს მაღალი კოშკი.

გერმანიის ჩრდილოეთით, ბუნებრივი ქვის დეფიციტისა გამო, მშენებლობისათვის იყენებდნენ აგურს. აქედან გამომდინარე, ჩრდილო-აღმოსავლეთ გერმანიაში, აგურის ინტენსიური გამოყენება გახდა მიზეზი იმისა, რომ გოთური არქიტექტურის მესვეურებმა, თვით ევროპული გოთური ხელოვნების საზღვრებში, შექმნეს სტილის თავისებური განშტოება. ქვასთან შედარებით, აგური მყიფეა, მშენებლობის პროცესში, პრაქტიკულად, გამოირიცხება მისი დამუშავება. ამიტომ, წინასწარ ითვალისწინებდნენ რა რთულ, პროფილირებულ დეტალებს, შედეგად, აგურის წყობით გამარტივდა არქიტექტურული ფორმები. ჩრდილოეთ გერმანიის გოთურ არქიტექტურაში კვლავ დაცულია მოცულობების კუბისებური მკაფიოება და არც გლუვ კედლებს დაუკარგავთ დომინანტურობა. იმავდროულად, განსხვავებული ფაქტურისა და ფერის აგურის (ღია და მუქი

ფერების მოჭიქული აგური) წყობის მონახაზი მხატვრულ ეფექტს ახდენდა. აგურის გამოყენებამ სახე უცვალა ნაგებობისა და გარემომცველი პეიზაჟის ურთიერთქმედებასაც. ხშირ შემთხვევაში, როდესაც ნაგებობა უპირისპირდებოდა გარემოს, ოსტატები მსგავსი კონტრასტის გამოყენებასაც ახერხებდნენ. აგურით ნაშენი ნაგებობის წითელ ფერს, დიდი ტაქტითა და რუდუნებით, უსადაგებდნენ ჩრდილოეთის ბარის მომწვანო-ცისფერ ტონს.

XIII საუკუნის შუა პერიოდში, აგურის არქიტექტურის გოთურ ფაზაში გადასვლა დაემთხვა ჩრდილოეთ გერმანიის ქალაქების აღზევებასა და მათ შემდგომ განვითარებას. XIII საუკუნიდან „პაექრობა" გაჩაღდა ბაზილიკურ და დარბაზულ ტაძრებს შორის. ამ დროს, თუ ბაზილიკურ ტაძრებს, ძირითადად, აგებდნენ ქალაქებში, სამონასტროში დომინირებდა დარბაზული, რომლის ინტერიერის ერთიანი სივრცე უფრო შეესაბამებოდა იმდროინდელი განვითარებადი ქალაქების დემოკრატიულ ცნობიერებასა და გაღატაკებული ორდენების პრაქტიკას.

აგურის არქიტექტურის, მომწიფებულ გოთურ ხელოვნებაში გადასვლის პროცესი მკაფიოდ გამოვლინდა ლუბეკის, სანკტ მარიენის ეკლესიაში, რომელმაც 1270-იან წლებში სამნავიანი ბაზილიკის სახე მიიღო. ეჭვს არ იწვევს, რომ ტაძრის მშენებლები კარგად იცნობდნენ სუასსონის არქიტექტურას. საფრანგეთის მსგავსად, კაპელებსა და პატრონიკეს ერთიანი კამარული გადახურვა ჰქონდათ, მაგრამ აგურის ნაგებობაში მშენებლები, ძირითადად, კედლის სიბრტყით აპერირებდნენ, არქიტექტურულ ნაწილებს კი განიხილავდნენ, როგორც ზედაპირის მოხატულობას.

ლუბეკის ტაძარი სამაგალითო აღმოჩნდა, როგორც ჩრდილოეთ გერმანიის ქალაქის, ისე ელბასა და ოდერს შორისი რეგიონების ტაძრების არქიტექტურისათვის.

უფრო გაბედული ექსპერიმენტებით აღინიშნებოდნენ სამონასტრო ეკლესიები, სადაც ყურადღებას ამახვილებდნენ ნავებისა და პატრონიკეს ურთიერთობაზე. სამონასტრო ეკლესია კორინოში (1273-1334) მიჩნეულია, პოლიგონალუ-



ნათლისღება, ხის რელიეფური ქანდაკება

რად დაგვირგვინებული, სამნავიანი ტაძრის სახეობის წინამორბედად. როსტოკში, იაკობოკირხეში, ერთნავიან პატრონიკეს სახეობას დაემატა, პოლიგონალური დაბოლოვების, გვერდითი ნავები. გვიანი გოთიკის მიჯნაზე, ჩრდილოეთ გერმანიის აგურის არქიტექტურაში შეიმუშავეს სამაფსიდიანი დაბოლავების დარბაზული ტაძარი, რომელსაც პატრონიკე საერთოდ არ გააჩნდა (პრენცლაუში, მარიენკირხე). კორინოსა და პრენცლაუში აქცენტირებულია ფასადების დეკორატიული ელემენტები. პაზევალკეში (XIV ს. შუა პერიოდი), აგურის არქიტექტურაში გვიან გოთური დარბაზული ტაძრის სახეობა (გარსშემოსავალი პატრონიკეთი) 1410 წლისათვის საბოლოოდ დამკვიდრდა. ამ სახეობის ეკლესიებიდან უფრო შთამბეჭდავია კატარინენკირხე ბრანდერბურგში. 1395 წლიდან ტაძრის მშენებლობას უძღვებოდა სახელგანთქმული არქიტექტორი, ჰეინრიხ ბრუნსბერგი. ქვის არქიტექტურაში მშენებლებს ნაგებობის სივრცობრივი სტრუქტურა დაჰყავდათ რამდენიმე, მკაფიოდ აღქმად, მოცულობების კონტრასტზე. ბავარიასა და ფრანკონიაში

უპირატესობას ანიჭებდნენ, გერმანიის სხვა რეგიონებშიც გავრცელებულ, დარბაზული სახეობის ეკლესიებს. ერფურტში ააგეს ხუთნავიანი სეველი კირხეს ტაძარი (1278-1400). რეგენსბურგში, სანკტ ბლაზიუსის, დომინიკანელთა ეკლესია (1229-1230 წწ.) ააგეს, როგორც უბრალო სივრცითი დეტალების ჯამი, რომელიც თავის მხრივ, არქიტექტურული დეტალების კონტურული ხასიათის წყალობით, დემატერიალიზებული კედლებითაა გარსშემორტყმული. არქიტექტურული მონახაზის გრაფიკულობამ ბევრად განაპირობა, ზოსტეში, სანტა მარია ცურ ვიზეს (1331) დარბაზული ეკლესიის ინტერიერის სიმსუბუქე და ერთგვაროვანება. დარბაზული სივრცის სხვაგვარ ინტერპრეტაციას ვხვდებით ზებალდუსკირხეში (ნიურბერგი, XV საუკუნე). ტაძრის ინტერიერი შემჭიდროებულ, კულისურ ხასიათს ატარებს; ექსტერიერს ატყვია გვიანი პერიოდის, გოთურ არქიტექტურაში დამკვიდრებული, ტენდენციის კვალი – არქიტექტურული დეკორის ნაგებობის მასასთან დაპირისპირება.

გერმანიის ერთ-ერთი ბოლო, დიდი გოთური ტაძარი აიგო ულმეში (1377-1592), რომლის მშენებლობაში მონაწილეობდა არქიტექტორთა ცნობილი ოჯახები და რომელთა შემოქმედებამ განსაზღვრა XIV-XV საუკუნეების გერმანული ხუროთმოძღვრების ხასიათი. მშენებლობის დასაწყისში აქ მუშაობდნენ პარლერები,1392 წლიდან, შეცვალეს ულრიხ ესენგენელმა და მისმა ვაჟმა, შემდეგ, ნაგებობა გააფართოვა ბურკხარტ ენგელბერგმა, XV საუკუნის ბოლოს კი, ძირითადად, დაასრულა მატეუს ბიობლინგერმა. დანყებული, როგორც დარბაზული ეკლესია, ტაძარმა მშენებლობის პროცესში მიიღო ბაზილიკის ფორმა, რომლის დასავლეთ ფასადს განსაზღვრავს მაღალი კოშკი აჟურული შარტრითურთ.

გერმანიაში მონუმენტური გოთური ქანდაკება აყვავებას განიცდის XIII ს. მეორე ნახევარში. მისი მხატვრული სახის თავისებურება განაპირობა არა, მხოლოდ გერმანული პლასტიკის ტრადიციამ, არამედ ქვეყნის სულიერმა და პოლიტიკურმა სიტუაციამ, როდესაც წარსულს ჩაბარდა რაინდული კულტურა, იმპერიულ იდეებს კი ეჭვის თვალით უყურებდნენ, როდესაც, შუა საუკუნეე-

ბის გერმანული ეპოსი ყურადღებას ამახვილებდა არა ერთიანი საზოგადოების ინტერესებზე, არამედ გვაროვნულ, ფეოდალურ კავშირებზე, როდესაც, საფრანგეთის მსგავსად, სქოლასტიკა კი არა, არამედ ერეტიკა განსაზღვრავდა გერმანიის სულიერ ცხოვრებას, რომელიც, როგორც ცნობილია, განვითარების პიკს, XIV ს. დასაწყისში, მეისტერ ეკჰარდის შემოქმედებაში მიაღწევს. ამ პირობებში გერმანელი მოქანდაკეები შემოქმედებაში მიმართავენ ინდივიდუალურს და არა საყოველთაოს, საფრანგეთის მსგავსად, არც, დიდაქტიკური სკულპტურული ციკლების პროგრამები გამოირჩევიან მასშტაბურობით, სახვითი სახის სტრუქტურაში კი წინა პლანზეა წამოწეული ექსპრესიისა და სახასიათოს ნიშნები.

ახალი სახვითი ფორმები ჯერ, საფრანგეთის ახლო მდებარე, დასავლეთ რეგიონებში იჩენენ თავს. იმ დროს, როდესაც საქსონიისა და ტიურინგიის ქანდაკება ბიზანტიზირებული მიმართულების გავლენას განიცდიდა, დაახ. 1230 წელს, სტრასბურგში მუშაობას შეუდგა შარტრის ქანდაკებებით შთაგონებული, სახელოსნო; ოსტატებმა, მათი წინამორბედების მიერ, მძიმე, რომანულ ფორმებში აგებულ, ტაძრის ტრანსეპტის ორნაწილიან პორტალში ჩაწერეს გოთური ქანდაკებები და რელიეფები. მარცხენა პორტალს ამშვენებდა დრამატული, ექსპრესიული, „ღვთისმშობლის მიძინება“, სადაც თვალსაჩინოდ ვლინდება სტრასბურგელი ოსტატების ლტოლვა კლასიციზირებული ნიმუშებისა და დრაპირების ნაოჭების ფაქიზი ინტერპრეტაციისაკენ. ორნაწილიანი პორტალის მხარეებზე განთავსებულია გამარჯვებული ეკლესიისა და დამარცხებული სინაგოგას ფიგურები. ფართო თეოლოგიური მნიშვნელობის, ეს ანტითეზა, შემდგომში, არაერთგზის მიიპყრობს გერმანელი მოქანდაკეების ყურადღებას. ემოციური ჟღერადობის, სტრასბურგის ჯგუფის ქანდაკებათა სიმბოლური ხასიათი ფიგურების კონტრასტული სულიერი მდგომარეობით ვლინდება პლასტიკაში. გოთური პლასტიკისათვის დამახასიათებელი, S-ის მსგავსი სხეულის პოზა ყოველ ქანდაკებაშია გაჟღერებული: ეკლესიის ფიგურის მოძრაობაში, ეს არის ამაყად, უკან გადახრილი თავი და კო-

რპუსი, სინაგოგის პოზაში კი – უძლურება და დამარცხება. ეკლესიის ფიგურა განზოგადებულია, სწორი ნაკეცებით ჩამოშვებული მოსასხამი ფიგურის მდგრადობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. სინაგოგას აბრისი მყიფეა, გადატეხილი შუბის მოტივს ეხმიანება სხეულის S-ის მსგავსი პოზა. სტრასბურგის ქანდაკებების გამყოფ დრამატიზებულ სივრცეს სულიერის ელფერი დაჰკრავს, ანუ ფიგურების მატერიალურ სამყოფელს – ნიშებს. დაახ. 1230 წლიდან, ბამბერგის სანკტ პეტერ უნდ გეორგის ტაძარში, ფრანგული ნიმუშების სხვაგვარ ინტერპრეტაციას გვთავაზობენ ბამბერგის მოქანდაკეთა „უმცროსი“ სკოლის წარმომადგენლების ოსტატებმა, ტიმპანში მოათავსეს რა „საშინელი სამსჯავროს“ კომპოზიცია, დაასრულეს „სათავადო პორტალის“ სკულპტურული დეკორაცია, შექმნეს „ადამის კარიბჭის“ კომპოზიცია, ტაძრის ინტერიერში შეასრულეს „მხედრის“, მარიამისა და ელისაბედის ფიგურები. გამომდინარე იქიდან, რომ ბამბერგის გოთური ქანდაკებებისა და რომანული ნაგებობის შესაბამისობა ორგანულ ხასიათს არ ატარებდა,



ღვთისმშობელი, ავსტრია, 1470 წ.

ქანდაკებები დამოუკიდებლად მყოფნი აღმოჩნდნენ. ბამბერგის ოსტატების მიდრეკილება ჟანრულობისაკენ სამივე მათგანში სხვადასხვაგვარი ელფერის მატარებელია. „საშინელი სამსჯავროს“ ავტორი ყურადღებას გროტესკზე ამახვილებს, „ადამის კარიბჭის“ მოქანდაკეს უფრო თავშეკავებული და მნიშვნელოვანი სახეები იტაცებს. პორტალის პროგრამა უკავშირდება ეპოქის პოლიტიკურ და მორალურ პრობლემებს. ჰენრიხ II და მისი მეუღლის, კუნიგუნდას „მეზობლობა“ პეტრეს, ადამისა და ევას ფიგურებთან, არა მხოლოდ, სახელს უთქვამდა ტაძრის დამფუძნებლებს, არამედ, გაშუალებულად, გადაკვრით, ახსენებდა მავანს მეფის იმპერატორული პოლიტიკისა და ეპისკოპოსის როლის მნიშვნელობას. „ადამის კარიბჭის“ შემოქმედის დიდ შემოქმედებით ნიჭიერებაზე მიუთითებს, შუა საუკუნეებისათვის მეტად გაბედული, ნოვატორული ნაბიჯი – ადამ და ევას შიშველი, სკულპტურული ფიგურების განსახოვნება.

ბამბერგში მესამე ოსტატის ნახელავია მარიამისა და ელისაბედის და, აგრეთვე, „მხედრის“ დიდი ფიგურა. როგორც რთული, თეოლოგიური ციკლის თავდაპირველი ჩანაფიქრის და მომდევნო პერიოდში განცალკევებული ქანდაკებები, მხოლოდ, XVII საუკუნეში დაუბრუნდნენ თავიანთ ადრეულ „მდგომარეობას“.[60] ნამუშევრების ავტორი კარგად იცნობდა რეიმსის ქანდაკებას, მაგრამ, „მარიამის ელისაბედთან შეხვედრის“ გერმანულ ვარიანტში აქცენტირებულია ელისაბედის სახე, რომლის ასკეტური გამომეტყველება გამსჭვალულია შინაგანი ენერგიითა და წინასწარმეტყველური ავბედითი პათოსით. შემთხვევითი არ იყო, რომ ქანდაკებას „სიბილა“ უწოდეს.

ძალაუფლების სიმბოლო, საიდუმლოებით მოცული „მხედარი“ დღემდე უცნობია თუ ვის განასახოვნებს იგი. გვირგვინოსანი ქანდაკება, თითქოს, მეფის ძალაუფლების მაჩვენებელია, მაგრამ „ბამბერგის მხედრის“ მხატვრული არსი ბევრად უფრო ღრმაა, ვიდრე მოგვის ან იმპერატორის გამოსახულება, იგი უფრო რაინდული ლიტერატურის პოეტურ გენიას უახლოვდება. ბამბერგის ქანდაკების შორეთს მიმართული მზერა, რაინდული რომანების იმ სიმართლის მაძიებელ,

მეოცნებე გმირებს მოგვაგონებს, რომლებიც „ისწრაფვიან, როგორც ადამიანის პიროვნების, ისე მთელი საზოგადოების გარდაქმნისაკენ“.[61] მეორე, ცნობილი, ცხენოსნური მონუმენტი, „მაგდებურგის მხედარი“ (დაახ. 1245-1250) ტაძრის კედლების მიღმა, სპეციალურად დამზადებული ჩარდახის ქვეშ, დადგეს ბაზრის მოედანზე. მხედრის მეფურ ფუგურაში (მას მიიჩნევენ ოტონ I ან მისი ვაჟის, ოტტონ II გამოსახულებად) აქცენტირებულია მშვიდი სიდიადე და ურყევი ნება.

მაგდებურგის მესამე, ცნობილი, სკულპტურული ჯგუფის – ტაძრის პორტალის, „გონიერი და ქარაფშურა ქალიშვილების“ ქანდაკებების (დაახ. 1245 წ.) სტილს, ბამბერგისა და ნაუმბერგის ოსტატების შემოქმედებას შორის, შუალედური ადგილი უკავია.

ნაუმბერგის ტაძრის, დასავლეთი პატრონიკეს ანსამბლი შეიქმნა 1240-იანი წლების ბოლოს და 1250-იანი წლების დასაწყისში. ჩანაფიქრისა და საშემსრულებლო ოსტატობის ერთიანობა მეტყველებს, რომ მშენებლობის მთელ პროცესზე დიდი გავლენა მოახდინა შემოქმედებითი ალღოს მქონე, გამოჩენილმა არქიტექტორმა და მოქანდაკემ. მის უმეტეს თანამედროვეთა მსგავსად, ნაუმბერგის ოსტატი სწავლობდა საფრანგეთში, მისი მოღვაწეობის კვალს მეცნიერები ეძიებენ ამიენსა და ნუაიონში. მეინცში დაცულია მის სახელოსნოში შესრულებული კომპოზიციის ფრაგმენტები. ოსტატი რომ მარტო არ მუშაობდა ამას მოწმობს ერთიანი მხატვრული სახის სისტემის ფარგლებში აღმოჩენილი რამდენიმე ოსტატის ხელწერა. XIII საუკუნის 30-60-იან წლებში სახელოსნო მოღვაწეობას აგრძელებს მეინცში.

ყველა შესაძლებელი პროტოტიპისა და ანალოგიის მიუხედავად, ნაუმბერგის ქანდაკებათა ციკლი, მთლიანობაში, უნიკალურ მოვლენას წარმოადგენს. პატრონიკეში განთავსებულია დონატორების თორმეტი ფიგურა, საერო პირები და ტაძრის დამფუძნებლები. საკურთხევლის კანკელს – ლეტტნერს – ამშვენებს ქრისტეს ვნებათა სცენები და – პატრონიკეს შესასვლელთან – მონუმენტური „ჯვარცმა“. შესაძლებელია ორი თეოლოგიური პროგრამის შეერთებაზე ლაპარაკი. ერთი, – გოლგოთას გზაზე მონათხრობი –

მჭიდროდ დაკავშირებული ლიტურგიასა და ქადაგებასთან (ნავის მხარეს) მიმართული იყო მლოცველებისაკენ (ლეტტნერი სასულიერო პირთათვის თავისებურ ტრიბუნას წარმოადგენდა). მეორე – დონატორების ფიგურები – დასავლეთის პატრონიკეს, როგორც სათავადაზნაურო მხარის, გერმანულ ტრადიციებთან დაკავშირებული, ინტერპრეტაცია ნაკარნახევი იყო იმ დროის პოლიტიკური მოთხოვნილებით. უკვე, ამ ორი პროგრამის შეერთებამ გამოავლინა გერმანული გოთური ანსამბლის თავისებურება: მისი მიზანი შეპირისპირება იყო და არა განვითარება. დასავლეთის პატრონიკე მაყურებლის წინაშე წარსდგა, როგორც ცალკეული კომპარტიმენტების ჯამი. ლეტტნერი, პატარა ეკლესიის ფრონტონიანი ფასადის რელიეფური ფრიზის სკულპტურული პორტალის მსგავსია. პატრონიკეში, ბედის ანაბარა დარჩენილი დონატორები, ჯგუფში გაერთიანებულნიც კი, ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავდებიან. ნაუმბერგში შეპირისპირებამ შეიძინა, როგორც აზრობრივი, ისე სახოვანი კონტრასტის ხასიათი. სახარების სცენებში, როგორც წესი, წარმოდგენილია ანტიპოდები: ქრისტეს განდეგილობას უპირისპირდება ადამიანების ვნებები, იუდას სიხარბეს – მოძღვრის ეჭვები,„პილატეს სამსჯავროს“ სცენაში მოქანდაკემ გადმოგვცა რთული, შეპირისპირებული, სულიერი განცდები. პერსონაჟების სახეები ავტორის თანამედროვეთა განწყობილებების ტრანსფორმაციას წარმოადგენს. ქრისტე და მოციქულები უბრალო ხალხისთვის დამახასიათებელი სახეებით გამოირჩევიან, „საიდუმლო სერობაში“, მაგიდის ირგვლივ შეკრებილნი, ხარბად ჭამენ და სვამენ, მრგვალი პური დიდ ნაჭრებადაა დაჭრილი, თასებში – უბრალო საჭმელია.[62]

ნაუმბერგის პლასტიკის მწვერვალი – დონატორების ფიგურებია. როგორც, შუა საუკუნეების პირველ პორტრეტულ გალერეას, ანალოგი არ მოეძებნება არც საფრანგეთში და არც გერმანიაში. თუმცა, პორტრეტულობაზე ლაპარაკი, ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით, მართებული არ იქნებოდა: ტაძრის დამაარსებლები მათ გამოსახულებებზე ხუთასი წლით ადრე გარდაიცვალნენ. მაგრამ მხატვარმა და მისმა სახელოს-

ნომ შესძლეს მკაფიო და შთამბეჭდავი რიგი ადამიანის სახის, სხვადასხვაგვარი ტემპერამენტისა და სულიერი განწყობილებების განსახოვნება. ერთ მხატვრულ სახეში განხორციელებული თემა, სახეცვლილი, სხვა ელფერს იძენს მეორეში. როგორც ცნობილია, ისტორიზმი უცხოა XII საუკუნის ცნობიერებისათვის. გარდასულ დღეთა დონატორებს მოქანდაკეები მოიაზრებდნენ, როგორც მათ თანამედროვეებს, მოსავდნენ მათი ეპოქის ტანსაცმლით, ხასიათს კი წარმოადგენდნენ ისე, როგორც ამას აღიქვამდა მაღალი შუა საუკუნეების ცნობიერება. ტანჯული და შეშინებულია გრაფი დიტმარი, რომელიც ამაოდ ცდილობს იშიშვლოს ხმალი და დაიცვას თავი. მრისხანებას შეუპყრია, სიმართლის მაძიებელი ზიცცო; მელანქოლიურია გრაფი ვილჰელმი; ახლომხედველ, ტიმო ფონ კინსტრიცის გაბუტულ სახეში სანგვინიკის ტემპერამენტი იკითხება; კეთილმოსილია და დახვეწილი ჰერბურგი; გუმხურვალედ ლოცულობს მხცოვანი ჰეპა. ასაკი და ტემპერამენტი ერთდროულადაა გადმოცემული გრაფ დიტრიხის ფიგურაში; პატრონიკეს ანსამბლს განსაზღვრავს, აფსიდიდან პატრონიკესაკენ მიმავალი, დაწყვილებული ჯგუფი. შესასვლელიდან მარჯვნივ წარმოდგენილია მეისენის გრაფი, ეკკეჰარდი და მისი მეუღლე – უტა; მარცხნივ – ეკკეჰარდის ძმა გერმანი და მისი მეუღლე. ამ



დატირება, 1400 წ.

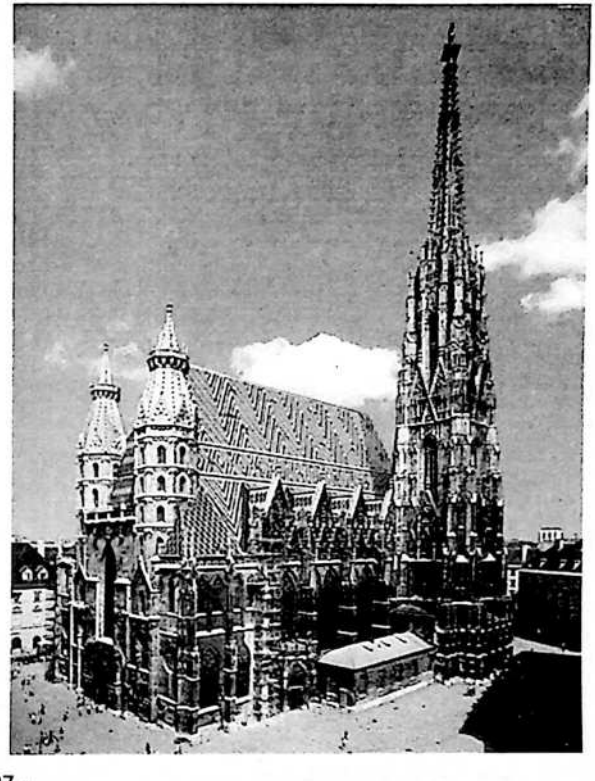
შემთხვევაშიც კონტრასტულია ხასიათები და ტემპერამენტი: უნებისყოფო გერმანის საპირისპიროა ცივსისხლიანი და პირქუში ეკკეჰარდი და მისი სიცოცხლით სავსე, კეკლუცი რიგლინდა. როგორც რიგლინდას, ისე ეკკეჰარდისაგან განსხვავებულია მგძნობიარე, სათუთი და იმავდროულად, ამაყი, დიდებული უტა. ეჭვს არ იწვევს, რომ ეკკეჰარდისა და უტას ჯგუფი დაოსტატებული და წამყვანი მოქანდაკის ნახელავია, რადგან მთელი სისრულითაა ასახული ეპოქის სინამდვილეცა და იდეალებიც. უტას სახე კი მოქანდაკის ნანარმოებების ერთ-ერთი ყველაზე უფრო სიღრმისეული და მრავლისმთქმელი შედევრია. პატრონიკეს შესასვლელთან, „ჯვარცმის" დრამატული პათოსის ჯგუფი გერმანული გოთური ქანდაკების განვითარების ახალ, გარდამავალ, ფაზისაკენ გადასვლის მაუწყებლადაა მიჩნეული.

XIII საუკუნის მეორე ნახევარში, დაცემას განიცდის სკულპტურა. სტრასბურგის ტაძრის (დაიწყეს 1277 წ.) დასავლეთის ფასადის ქანდაკებებში, ჩრდილოეთ საფრანგეთიდან არის ნასესხები „გაკეთილშობილებული", ფიგურების დახვეწილობა. მაგრამ, გერმანულ ნიადაგზე ორგანულად ვერ განხორციელდა რა კურტუაზული სტილი, იგი გაიყო – სულიერი დაძაბულობისა და მანერული გალანტურობის – ორ დამოუკიდებელ თემად, რაც განმსაზღვრელი აღმოჩნდა კიოლნის ტაძრის (1322 წლამდე) პატრონიკეს სკულპტურული სტილისათვის. მომცრო ზომის, დრაპირების უხვ ნაოჭებში „ჩაფლული", ფიგურები, თითქოს, პატრონიკეს სივრცეში სადღაც იკარგებიან, ქრებიან.

უფრო მეტად თავისებური, ხშირ შემთხვევაში, წინააღმდეგობრივი აღმოჩნდა მემორიალური პლასტიკის განვითარების გზა. საუკუნის მემორიალური პლასტიკის გადამუშავებას და მის მღელვარე სულით გაჯერებას ცდილობდა ნეტარი ერმინოლდის განსასვენებლის (1283, სანკტ გეორგის ეკლესია, პრიუფენინგი) ავტორი. XIV საუკუნის განსასვენებლების ფიგურების დამახასიათებლობა, ხშირად, ნატურალიზმამდეც კი დაიყვანებოდა. ამის მაგალითია, ეპისკოპოს, ფრიდრიხ ფონ ჰოენლოეს განსასვენებელი (1352 წლამდე, ბამბერგი, ტაძარი).

XIV საუკუნეში თავი იჩინა ბიბლიური სიუჟეტების ინტერპრეტაციის ორმა მიმართულებამ. ერთი, მძაფრი ემოციური გამომხატველობის მიზნით, იკონოგრაფიული ფორმულის ლაკონურობით ხასიათდებოდა. ადრეული ხანის რთული კომპოზიციები ერთ ფიგურაზე ან ფიგურათა ჯგუფზე დაიყვანებოდა. ქანდაკება კვლავ საკურთხეველშია თავმოყრილი. სტატუები კედელს გამოეყო და მათი ურთიერთდამოკიდებულება არქიტექტურულ გარემოსთან გართულდა.

XIV საუკუნეში, გერმანიაში გავრცელდა, ტრაგიკული პათოსის, „სვეტიცხოველის“ სახის „ჯვარცმები“ – მთავარი ღერძისა და გვერდითი მკლავებისაგან შედგენილი კომპოზიციის მკლავებზე დალურსმული იყო, სიკვდილისპირა აგონიაში მყოფი, ქრისტეს ნატანჯი სხეული („ჯვარცმა ტორრადან“, დაახ. 1300 წ., კიოლნის მახლობლად მდებარე, ბერკჰეიმი, სანკტ სიმონ უნდ იუდას ეკლესია კიოლნში, სანკტ მა-



წმ. სტეფანეს ტაძარი, ვენა

რია იმ კაპიტოლეს ეკლესიის (1304) „ჯვარცმა“). ტრაგიკულია, აგრეთვე, დატირების ჯგუფები, „ვესპერჰილდ“-ები, სადაც ასახულია მარიამის მუხლებზე დასვენებული ქრისტეს უსიცოცხლო სხეული. ჯგუფის დრამატულობა და დაძაბულობა აქცენტირებულია ვერტიკალური და ჰორიზონტალური სხეულების დისონანსით. გერმანიის სამხრეთით, შვაბიაში, პოპულარობით სარგებლობდა ქრისტესა და იოანე მოციქულის ჯგუფი, რომელიც იკონოგრაფიულად „საიდუმლო სერობის“ სცენას ეხმიანებოდა.

XIV ს. ქანდაკებაში მკაფიოდ გაცხადდა იმ ეპოქის სამყაროს აღქმის კონტრასტულობა – სულისმიერი სიყვარულის თემის ექსტატიკურობა (ქრისტე იოანესთან ერთად) და უიმედობა, სასოწარკვეთა („ვესპერჰილდი“). XIV ს. პირველ ნახევარში, ობერვეზელში, დობერანში და მარიენშტატში, მხატვრულ არენაზე გამოდის ჭედური საკურთხევლის ნაწარმოებები, რომელთაც სრულყოფილებას, მხოლოდ, XV და XVI საუკუნეებში მიაღწიეს.

XIII-XVI საუკუნეების გერმანული ფერწერა დიდი ხნის მანძილზე რჩებოდა ტრადიციების ერთგული. ამ დროის მეწინავე „კბილანური“ სტილის ბრწყინვალე ხელნაწერებმა მაინც შეინარჩუნეს მძიმე ორნამენტიკა, მკრივი საღებავები და ოქრო. მყარად იდგა ფეხზე უწინდელი სამონასტრო ცენტრებიც. XIV ს. მეორე ნახევარში, უნივერსიტეტის დაარსებასთან ერთად, გავრცელდა დამწერლობა. XIII ს. ბოლოს, ფერწერის სტილმა ქვეყნის დასავლეთითაც განიცადა ცვლილება. მინიატურების სახვითი ენა გამარტივდა, უფრო მოძრავი და მსუბუქი გახდა, ამასთან გერმანული ილუსტრირებული მინიატურისტების მიზანი ხელნაწერის ახალი სიუჟეტებით გაჯერება იყო და არა ახალი ფერწერული სტილის შემუშავება. უპირატესობა ენიჭებოდა ილუსტრირებულ „ღატაკთა ბიბლიებს“ და ბიბლიური ტექსტების დიდაქტიკურ თხზულებებს. 1300 წელს, კიოლნში, მხატვრულ ავანსცენაზე გამოდის, ხეზე შესრულებული, დაზგური ფერწერის პირველი ნიმუშები, რაც გერმანული ფერწერის განვითარების ახალ ეტაპზე გადასვლას მოასწავებდა.

ესპანეთისა და პორტუგალიის ხელოვნება. გოთიკა იტალიაში

XII და XIV საუკუნეების ხმელთაშუა ზღვის რეგიონების ხელოვნება, როგორც ისტორიულად, ისე კულტურულად, სპეციფიკურ პირობებში ვითარდებოდა. იტალიაში გრძელდებოდა ქალაქების აღზევების პროცესი, იზრდებოდა სავაჭრო ურთიერთობების როლი, ჩაისახა კაპიტალისტური წყობის ნიშნები. ესპანეთში, მავრებთან გაჩაღებული ბრძოლები, ბოლოს და ბოლოს, სრულდებოდა; რაც შეეხება ფრანგულ ნოვატორულ სიახლეებს – არაერთგვაროვნად აღიქმებოდა.

ესპანეთში გოთური ფორმები, ძირითადად, საკულტო ხუროთმოძღვრებაში გამოვლინდა, სამოქალაქო კი, კვლავ მჭიდროდ უკავშირდებოდა მავრიტანულ საამშენებლო პრაქტიკას. ფრანგული პროტოტიპების გავლენა, უფრო, კასტილიის ტაძრებში იგრძნობოდა, თუმცა, კლიმატმა, მზის სიჭარბემ, მშენებლობის ადგილობრივმა ხერხებმა, სოციალურმა გარემომ და, განსაკუთრებით, ლიტურგიამ, საფრანგეთში შემუშავებულ კონსტრუქციულ სქემასა და დეკორატიულ მორთულობაში კორექტივები შეიტანა. ესპანეთში, რადგან საჭირო არ იყო დიდი, მრავალრიცხოვანი ფანჯარა, კედელმა თავისი მნიშვნელობა შეინარჩუნეს. ქვეყანაში ეკლესიის თავისებურება აისახა



დატირება

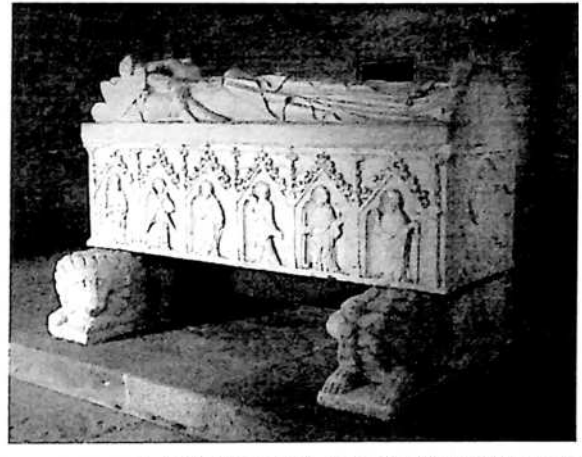
საეკლესიო ნაგებობის დაგეგმარებაში. პატრონიკემ მნიშვნელოვნად წაიწია ნავის შუაგულისაკენ და, უხვად დეკორირებული მაღალი კედლით გამოცალკევდა. მეორე კედელი გარსერტყა, რეტაბლოს მსგავსად მოხატულ, საკურთხეველს.

XIII საუკუნის, ესპანეთის მასშტაბურ ტაძრებად აღიარებულია ბურგოსის (1221), ტოლედოს (1226) და ლეონის (1255) ტაძრები. ლეონის ტაძარი ესპანური გოთური ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთი მწყობრი და ჰარმონიული ნაგებობაა. მაგრამ, ჩრდილოეთ საფრანგეთის არქიტექტურასთან შედარებით, მასების სიმძიმითა და ვერტიკალურს მოკლებული, ჰორიზონტალური დაყოფით ხასიათდება. ნუესტრა სენიორა ლა ბლანკას დასავლეთ პორტალში გამეორებულია ფრანგული გოთური პორტალების ძირითადი სქემა, მაგრამ ფიგურებს მოდელირების ჟანრულობა და სახეების ესპანური გამომხატველობის ელფერი დაჰკრავს. მოკლევადიანი მშენებლობისა გამო, ლიონის ტაძარი ჩანაფიქრის ერთიანობით ხასიათდება, მაშინ, როდესაც, ბურგოსსა და ტოლედოში, გვიანი პერიოდის მინაშენებმა (გრძელდებოდა XV და XVI საუკუნების მიჯნამდე) მნიშვნელოვნად შეცვალეს თავდაპირველი გეგმა და, იმავდროულად, ტაძრებს ფერწერულობაც მიანიჭეს.

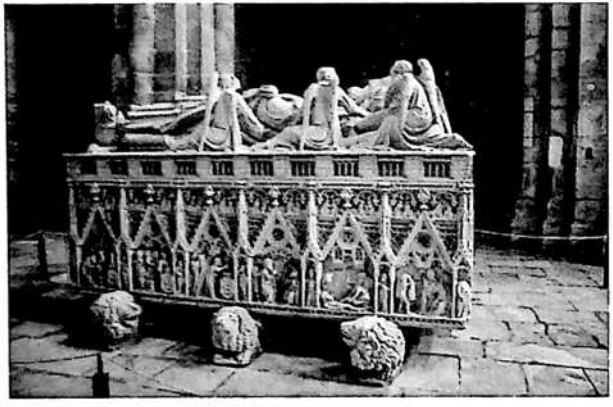
კატალონიის ქალაქების შედარებით დემოკრატიულმა გარემომ განაპირობა სივრცის სტრუქტურული მთელისა და ინტერიერის მკაფიოდ აღქმის შესაძლებლობა. კატალონიაში, ძირითადად, აგებდნენ ერთნავიან ეკლესიებს. სამნავიან ბაზილიკაში დომინირებს შუა, მთავარი ნავი, გვერდითი ნავები, როგორც წესი, ვიწრო იყო. კატალონიის გრანდიოზულ ტაძრებს – ბარსელონაში (დაიწყო 1298 წ.) და კუნძულ მალიორკაზე, ქალაქ პალმაში (დაიწყო 1230 წ.) – ახასიათებს კუბური მოცულობები და შთამბეჭდავი კედლის ზედაპირი. ესპანეთის არქიტექტურის ისტორიაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია კატალონიის სამოქალაქო მშენებლობას. XIV საუკუნეში საცხოვრებელი სახლები ყოველგვარ კავშირს წყვეტენ ციხე-სიმაგრის არქიტექტურასთან და უკვე XV საუკუნეში სასახლეების კარნიზები, აჟურული ფანჯრები, თაღედი და აივნები ქუჩას გადმოჰყურებდნენ.

XIV საუკუნის ესპანეთში, როგორც მთელ ევროპაში, აყვავება განიცადა მემორიალურმა პლასტიკამ. დიდი ზომის რეტაბლოში გააერთიანეს ქანდაკება და ფერწერა. ამ პერიოდში ვალენსიას, არაგონიასა და კატალონიაში მოღვაწე მხატვრებმა აითვისეს იტალიის, სიენის სკოლის გამოცდილება. მაგრამ, თავის მხრივ, საკუთარი მხატვრული ხელწერის, ენერგიული მარტივი ნახატისა და თხრობითი ხასიათის, ესპანურმა ფერწერამ შესამჩნევი გავლენა მოახდინა მთელ ევროპულ ხელოვნებაზე. მსგავსად თავისებურია XIII-XIV საუკუნეების მინიატურაც. ამის თვალსაჩინო მაგალითია, სევილიის ხელნაწერი, უბიწო მარიამისადმი მიძღვნილი, მეფე ალფონს ბრძენის „გალობანი“ (1275-1284, ესკორიალი, ბიბლიოთეკა), სადაც გადმოცემულია, იმ დროინდელი ესპანეთის სინამდვილის, რამდენიმე ეპიზოდი.

XIII საუკუნეში, პორტუგალიაში, რეკონკისტის დასრულების შემდეგ სამონასტრო არქიტექტურაში გოთური ფორმები იჩენს თავს. ცისტერციანელთა კუთვნილ, ალკობასის მონასტერში, სანტა მარიას ეკლესიის (1148-1222) მშენებლები, ძირითადად, იყენებდნენ თეთრი ქვისაგან დამუშავებულ, მკაცრ ფორმებს. XIV ს. დასაწყისში, მშენებლობის ახალმა ტალღამ არქიტექტურას შესძინა სიმსუბუქე და სივრცე, ექსტერიერს ამშვენებდნენ კვეთილი ქვით. ბატალიეში, სანტა მარია დე ვიტორიას სამონასტრო ეკლესიას (1388-1402) ამშვენებს ღია ფერის, თბილი ტონის, ქვის დახვეწილი დეკორი.



გოთიკური სამარხი ევორას კათედრალში, პორტუგალია

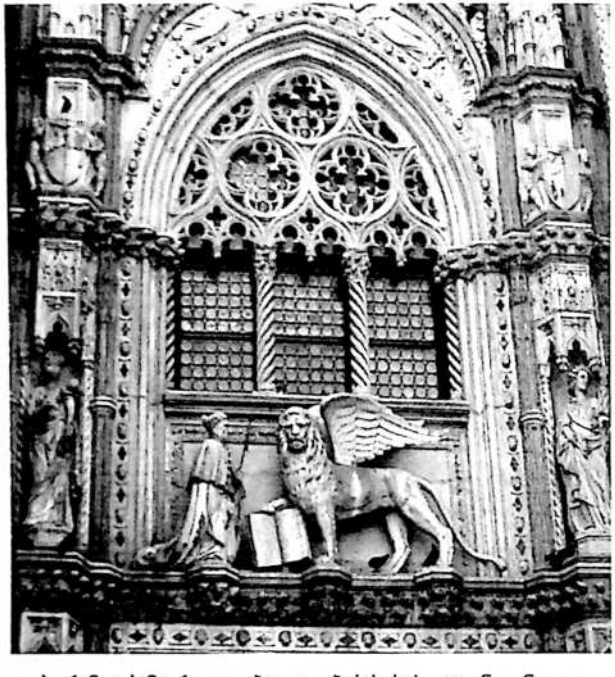


პედრო I-ის სამარხი, პორტუგალია

იტალიამ იუცხოვა გოთური ხელოვნების კოსმიური მასშტაბები, ამაღლებული სპირიტუალიზმი, მძაფრი დინამიკა და კონსტრუქციული ლოგიკა. ის, რაც ჩრდილოეთმა განასახოვნა ქვაში, იტალიამ განახორციელა სიტყვაში – დანტეს ტერცინებში, „ღვთაებრივი კომედიის“ დიდებული სახეების არქიტექტონიკაში. იტალიის ქალაქი – სახელმწიფოების, საჰერცოგოებისა და სათავადოების ერთობა ჯერ, მხოლოდ, სურვილად და ოცნებად რჩებოდა. XIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან, იტალიის კულტურის გარდამტეხ პერიოდში, იტალიამ საგრძნობლად გაასწრო ევროპის დანარჩენ ქვეყნებს; იგულისხმება ჰუმანიზმისაკენ გაბედულად წინ გადადგმული ნაბიჯი, რომელიც XIV საუკუნეში უკვე რეალურ ძალას წარმოადგენდა. მართალია ჰუმანისტური მსოფლმხედველობა ჯერ კიდევ ფეხს იდგამდა, მაგრამ ანტროპოცენტრისტული პრინციპი ნათლად გამოიკვეთა. ამ პირობებში, ბუნებრივია, გამორიცხული იყო ფრანგული გამოცდილების გაზიარება და ბაძვა. მიუხედავად ამისა, XIV საუკუნეში, გოთურმა ფორმებმა მაინც შეაღწიეს იტალიურ არქიტექტურაში, ამას ადასტურებს, გარდამტეხი პერიოდის, გარე სამყაროსადმი დამოკიდებულება და იტალიური კულტურის ცვლილება. ამ დროს, რელიგიური და ანტროპოცენტრული სისტემები – ჰუმანიზმი და მისტიკა, ქრისტიანულ აღთქმასთან დაბრუნების გამძაფრებული სურვილი და პირადული პრესტიჟისაკენ ლტოლვა – მჭიდროდაა გადაჯაჭვული. XIV საუკუნის, იტალიური

საკულტო არქიტექტურის დიდებულ, არვიეტოს ტაძარში (დაიწყო 1290 წ.), დაგეგმარებისა და ღია ნივნივების, ანუ გადახურვის მზიდი ელემენტების კონსტრუქციები, ადრე ქრისტიანული ბაზილიკების ტრადიციების – დომინანტური ნახევარწრიული თაღედები და დეკორით აქცენტირებული ჰორიზონტალები – გამგრძელებელ ნაგებობებს წარმოადგენენ. სიენელი ოსტატის, ლორენცო მაიტანის გოთური ფასადი (1310-1330) დაფარულია წმინდა წყლის დეკორატიული ელემენტებით: მახვილთავიანი ვიმპერგები, კოშკები, ვარდული-ფანჯრები, მაგრამ ყოველი, მხოლოდ, სიბრტყეზე გადატანილ, გრაფიკულ მონახაზს წარმოადგენდა. მოგვიანებით, მოზაიკებმა კიდევ უფრო მეტად წარმოაჩინეს მაიტანის ფასადის სიბრტყითი ფერწერულობა. ტოსკანაში, ძირითადად, ფლორენციაში, ოსტატები ყურადღებას ამახვილებენ ნაგებობის სატარებელი და მატარებელი ნაწილების ურთიერთზემოქმედებაზე. თუ არნოლფო დი კამბიოს სახელთან დაკავშირებულ, სანტა კროჩეს ეკლესიის (დაიწყო 1295 წ.), მხოლოდ, თაღების ისრულ მოხაზულობაში ვლინდება გოთური გავლენა, ინტერიერის მშვიდი სიდიადე, უკვე პროტორენესანსის კუთვნილებას წარმოადგენს. 1334 წელს, ჯოტოს პროექტის მიხედვით, გოთური ფორმებით დაიწყეს სანტა მარია დელ ფიორეს, ცნობილი, კამპანელას მშენებლობა, მაგრამ შემდეგ, ანდრეა პიზანომ და არქიტექტორმა, ფრანჩესკო ტალენტიმ ჩანაფიქრი შეცვალეს, ტალენტიმ სამრეკლო დააგვირგვინა, ზეცისაკენ სწრაფვის შემაჩერებელი, მასიური კარნიზით და არა შატრით.

ვენეციელმა ოსტატებმა აითვისეს გოთური ხელოვნების ზეიმური ფერწერულობა და გრაფიკულობა. გოთური აჟურული კონსტრუქციებით ვენეციელებმა „გახსნეს" კედელი, რაც, პოლიქრომიულობასთან შესაბამისობით, ნაგებობას პოეტურ-პეიზაჟურ ხასიათს ანიჭებდა: სახელგანთქმული დოჟების სასახლის (სამხრეთის ფრთა ააგეს 1309-1340 წლებში) ფასადი, ორიარუსიანი აჟურული თაღედით, შეიძლება ითქვას, რომ განუყოფელია ქალაქის პანორამისაგან. იტალიის რიგ კომუნალურ ნაგებობაში გაიზიარეს და აითვისეს ზოგიერთი გოთური ფორმა, სიენაში,



სარკმლის მორთულობა დოჟების სასახლიდან, ვენეცია

პალაცო პუბლიკოს (1298-1305, შიდა ეზო – 1325-1328, კოშკი – 1338-1349) მომშვილდული ფასადი და ფანჯრების თავისებური მონახაზი არეგულირებს მთელ მოედანს. ზეიმური და შთამაგონებელია ზეცისაკენ მსწრაფი კოშკი. მოგვიანებით, გოთურმა ფორმებმა ჩრდილოეთ იტალიაშიც მოიკიდეს ფეხი. მილანის ტაძარი (დაიწყო 1386 წ.), სადაც ლომბარდიულ ფასადთან შეთავსებულია გერმანული გეგმა, მოკლებულია კონსტრუქციის ფუნქციონალურ სიცხადეს, მაგრამ, მიუხედავად მრავალრიცხოვანი ვერტიკალური დეტალებისა და კოშკებისა, მარმარილოს სამშვენისით უხვად მორთული, წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს. გოთური ხელოვნების გავლენის მიუხედავად, XIII-XIV საუკუნეების იტალიური ქანდაკება და ფერწერა აღორძინების ხელოვნებისაკენ იკაფავდა გზას.

ჩრდილოეთის, აღმოსავლეთის და ცენტრალური ევროპის ხელოვნება

XIII საუკუნეში, ჩეხეთი ფორმალურად გერმანიის იმპერიაში შედიოდა, ფაქტიურად კი დამოუკიდებელ სახელმწიფოს წარმოადგენდა და მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა ევროპის კულტურასა და ხელოვნებაში. შუა საუკუნეების ჩეხეთის ხელოვნების აყვავება XIV საუკუნეს დაემთხვა. გერმანელმა იმპერატორმა, 1337 წ., აღიარა რა კარლოს I ჩეხეთის მეფედ, მას შემდეგ ამაღლდა ქვეყნის სტატუსი და პრაღა აღმოჩნდა ევროპის კულტურული ცენტრების რიცხვში. 1348 წელს დაარსდა პრაღის, ცენტრალურ ევროპაში პირველი უნივერსიტეტი. კარლოს IV მცდელობით, პრაღაში თავი მოიყარა სახელოვანმა მხატვრებმა და არქიტექტორებმა.

ჩეხეთში გოთურმა ხელოვნებამ XIII საუკუნის პირველ მესამედში შეაღწია, როდესაც წარსულს ჩაბარდა რომანული კედლის ინერტულობა და დადგა, XIV საუკუნის დასაწყისამდე გახანგრძლივებული, გარდამავალი პერიოდი. სიდლიცის სამონასტრო ეკლესიაში (1300 წ.) მკაფიოდ იკვეთება განვითარებული ფრანგული, გოთური საეკლესიო არქიტექტურის ნიშნები.

XIV ს. გაჩაღდა დიდი მასშტაბების მშენებლობა. ამ პერიოდის ძეგლები დღესაც განსაზღვრავენ ჩეხეთის არქიტექტურის იერს. კარლოს IV მხატვრულ პოლიტიკაში დიდი როლი ითამაშა, როგორც იტალიასა და საფრანგეთში გატარებულმა წლებმა, ისე ავინიონში პაპის სასახლის კართან დამყარებულმა კონტაქტებმა. 1344 წელს, პრაღაში მოღვაწეობდა, წარმოშობით არასიელი, ფრანგი არქიტექტორი, მატიე. იგი, პრაღის მთავარი არქიტექტორის რანგით, შეცვალა, ცნობილი, პარლეროვების ოჯახის უნიჭიერესმა წარმომადგენელმა, პეტრ პარლერჟემ, რომლის სახელს უკავშირდება მდინარე ვლტავაზე აგებული კარლოსის ხიდი (1357-1378). ძველ ქალაქში, მისი ხელოვნების გავლენა ტინის ეკლესიის (XIV ს.) არქიტექტურაზე ეჭვსაც კი არ იწვევს. პრაღის მიღმა, კუტნა-გორსში, პარლერჟემ ააგო

წმ. ბარბარეს ეკლესია (1388-1547). კარლოსისი ხიდის გასავალი კოშკის სილუეტი პრაღის დომინანტური არქიტექტურული მოტივი გახდა, რომლის ვარიაციები წარმოდგენილია მომავალი თაობის არა-ერთი ხუროთმოძღვრის შემოქმედებაში. პეტრ პარლერჟეს უმნიშვნელოვანეს ქმნილებად აღიარებულია პრაღის, წმ. ვიტას ტაძრის აღმოსავლეთი მხარე. წმ. ვიტას ტაძრის არრასიელი მატიეს მიერ შეთავაზებული გეგმა ეხმიანებოდა ბაზილიკის ტრადიციულ ფრანგულ სქემას: ტრანსეპტი, პატრონიკეს გარსშემოსავალი და კაპელები. მატიეს გარდაცვალების შემდეგ, პეტრ პარლერჟემ (1353-1399 წწ.), შემდეგ კი მისმა ვაჟებმა, ვაცლავმა და იანმა (1399-1449) დაასრულეს პატრონიკეს, ტრანსეპტის, სამხრეთი პორტალისა და სამხრეთის კოშკის მშენებლობა. დაუქვემდებარეს რა ტაძრის კომპარტიმენტები მთავარი ნავის სივრცეს, ხუროთმოძღვრებმა ბაზილიკურ ნაგებობაში შექმნეს ერთიანი და მოძრავი სივრცის ამაღლებული გრძნობა. ტრიფორიუმის უჩვეულო ფორმა, გარსშემოსავლელი თაღედის წინა სიბრტყის უკან განთავსებული ფანჯრები, იმგვარ შთაბეჭდილებას ახდენენ, რომ, თითქოს, ზემო იარუსის ფანჯრები გვერდითი ნავების კედლების გაგრძელება იყო: ბაზილიკური ტაძარი დარბაზულს დაემსგავსა. პარლერჟელთა სახელოსნოში შეიქმნა კარლოს IV სამეფო ოჯახის წევრების, ტაძრის დონატორებისა და მშენებლების, ტრიფორიუმში განთავსებული სკულპტურული ბიუსტები. ამავე სახელოსნოში მზადდებოდა ჩეხი მეფეების სამარხების ქანდაკებები, რომელთაგან ყოველი სკულპტურული ფორმის სისავსითა და სახეების ინდივიდუალობით ხასიათდება.

პარლერჟის შემოქმედების განთქმული ნაწარმოებია წმ. ვიტას ტაძრის, წმ. ვაცლავის კაპელა (1362-1364), რომლის კედლები, პრაღასთან ახლო მდებარე, კარლოს IV რეზიდენციის, კარლშტეინის ციხე-სიმაგრის მსგავსად, ფერადი ქვებითა და მოხატულობითაა დამშვენებული. კარლშტეინი (დაიწყეს 1348 წ., არქიტექტორები მატიე არასელი და პეტრ პარლერჟი) ეპოქის დიდი მასშტაბის საერო ნაგებობაა, გამორჩეული არა, მხოლოდ, ატქიტექტურით, არამედ ფერწერული მორთულობითაც.[63] სამეფო ხელისუფლების

მეხოტბის, ამ დიდებულ ანსამბლში ჩართულია, როგორც რელიგიური, ისე საერო ხასიათის სიუჟეტები. კარლშტეინის ფერნერული მოხატულობის მწვერვალად აღიარებულია დონჟონის, წმ. ჯვრის კაპელა (1357-1365). კედლებს ამშვენებდა, თეოდორიკისა და მისი მოსწავლეების მიერ, ხეზე შესრულებული, დაზგური ნაწარმოებები. მკაფიოდ მოდელირებული ჯმუხი სახე, სახის მსხვილი ნაკვთები, ძლიერი ხელები, დაძაბული შინაგანი განცდა, თეოდორიკის ფიგურების მახასიათებელია, ფერთა ჟღერადი გამა კი სულიერი ენერგიით აღავსებს სახეებს. თეოდორიკი აღიარებული იყო, როგორც სასახლის კარის, ისე პრაღის მხატვართა საძმოს „პირველ ფერმწერად“. როგორც ცნობილია, თეოდორიკი რომში იმპერატორის კორონაციის ცერემონიალს ესწრებოდა, რაც ევროპის სულიერ და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მხატვრის კიდევ ერთი ახალი სტატუსის მინიჭების საწინდარი იყო.

1340-იანი წლებიდან, ჩეხეთში მეწინავის



ღვთისმშობელი ოჯადან, შვედეთი, XIII ს.

როლი დაზგურმა ფერწერამ მოირგო. რიგ ყურადსაღებ ნაწარმოებთა შორის გამოირჩევა „ვიშებროდის საკურთხეველი“ (დაახ. 1350 წ., პრაღა. ნაციონალური გალერეა) და „კლოდელი მადონა“ (დაახ. 1350-1355 წწ., ბერლინ-დალემი, სახელმწიფო მუზეუმი). ორივე ამ ნაწარმოების ავტორი, როგორც სჩანს, კარგად იცნობდა იტალიური ტრეჩენტოს ფერწერას. „კლოდელი მადონა“ პირველწყარო ალმოჩნდა, XIV-XV საუკუნეების, ღვთისმშობლის ჩეხური ფერწერული გამოსახულებების, მკაცრი კომპოზიციისა და მხატვრული სახის ემოციური დატვირთულობის, მთელი სერიისა. ღვთისმშობლის, რთული არქიტექტურული მოტივების ტახტი, სივრცის გათვალისწინებითაა ინტერპრეტირებული. „ვიშებროდის საკურთხეველის“ ოსტატმა გააერთიანა, ალპების ჩრდილოეთით არსებული, გოთური ხელოვნების ხერხები იტალიურ გამოცდილებასთან. საკურთხევლის ერთ-ერთ ფრთაზე განსახოვნებულ, „ქრისტეს დაბადების“ სცენაში ღია ფერის ტონალობის ფიგურების მოცულობითობას უსადაგებს პირობით პეიზაჟს. აქედან გამომდინარე, ფაქიზი, დახვეწილი ნახატი და მოქნილი კონტურები ანეიტრალებენ შუქ-ჩრდილებით მოდელირების ხერხებს.

XIV საუკუნის მეორე ნახევარში, ჩეხი ფერმწერები ცდილობენ ჩასწვდნენ რეალურ სინამდვილესა და სახეების გამომეტყველების ფსიქოლოგიურ ასპექტებს. ამ თვალსაზრისით, აღსანიშნავია პრაღის ემმაუსის, ბენედიქტიელთა მონატრის, კლუატრის გალერეის ფერწერა, რომელიც საუკუნის შუა პერიოდის ეპიური ფერწერიდან ინდივიდუალიზებულ მსოფლმხედველობაზე გადასვლის ეტაპი აღმოჩნდა. ჩეხური ხელოვნების ამ პერიოდის მიღწევად არის მიჩნეული „ტრშებონის საკურთხევლის“ (დაახ. 1380 წ., პრაღა, ნაციონალური გალერეა) ოსტატის ღრმა, შინაგანი განცდების შემოქმედება. სახარების სცენებში გმირების ურთიერთობა მძაფრი, მორალური კონფლიქტებითაა განპირობებული. თვით სცენა კი წარმოდგენილია, როგორც ადამიანური სინდისის უმაღლეს ფასეულობად აღიარების მოწოდება, როგორც „უდაბნოსა შინა ღაღადი“. ხშირად, სახეებს პორტრეტულობის ელფერიც

კი დაჰკრავთ, გრძნობების გამა კი მრავალფეროვანი გრადაციებით ხასიათდება. ფერწერაში გამოყენებული დიაგონალური კომპოზიცია დინამიკური და დაძაბულია. ინტენსიურ კოლორიტში, ხან დაძაბული ემოციის გამომხატველი წითელი ფერი დომინირებს, ხან კი მწუხარებისა – ქათქათა თეთრი ფერი. ოსტატის ნაწარმოებებში სივრცე მყიფეა, არც ორგანზომილებიანია და ჯერ არც ცხოვრებისეული გარემოა. მიუხედავად რეალური პეიზაჟური ელემენტებისა, „ტრშებონის საკურთხეველში“ მოქმედების ადგილი ჯერ კიდევ წმინდანებისათვის განკუთვნილ სივრცეს წარმოადგენს. მართალია, გაორებულად, მაგრამ ძალზე ემოციურად უდგება ოსტატი განათების პრობლემას: სიმბოლურობასა და მაგიურობასთან ერთად, იგი ცდილობს ჩაწვდეს სულის არაცნობიერ სფეროს, მაგრამ, იმავდროულად, ფიგურების მოცულობით მოდელირებასაც ახერხებს.

XIV ს. პირველ მეოთხედში, XV ს. 20-იან წლებამდე, სწრაფი ტემპით ვითარდება ჩეხური წიგნის გაფორმების ხელოვნება. მონუმენტური და შთამაგონებელი, ამასთან, მოძრავი და მოქნილი წიგნის მინიატურის ჩეხი ავტორები, ფრანგული წიგნის მახვილფოთოლა ბორდიურებს აკანტის ფოთლების ორნამენტს ამჯობინებენ, დროლერები კი წონადი ფიგურებით გულმოდგინედაა მოდელირებული. ჩეხური მინიატურის თავისებურება უფრო სრული სახით არის წარმოდგენილი სტრაშედელი იანის ლოცვების წიგნში (დასრულდა 1364 წ., პრაღა, ნაციონალური მუზეუმი). ექვსტომიან, დახვეწილად და უხვად დეკორირებულ, „ვაცლავ IV ბიბლიაში“ (დაახ. 1390 წ., ვენა, ნაციონალური ბიბლიოთეკა) შეინიშნება „მშვენიერი სტილის“ ძირითადი ნიშნები, რომლიც XIV-XV საუკუნეების გასაყარზე დამკვიდრდა და მოიცვა ჩეხური წიგნის გაფორმების მთელი სფერო. ამასთან, „მშვენიერი სტილი“ ქანდაკებასაც შეეხო. საუკუნის შუა პერიოდის ნაწარმოებების ლირიზმი, ძირითადად, ჩაანაცვლა გრაციოზულმა „მშვენიერი მადონების“ ემოციურმა სახეებმა.

სლოვაკეთში გოთურმა ხელოვნებამ აღიარება XIV საუკუნეში ჰპოვა. აქ იგი მეტი მთლიანობით, უბრალოებით, თავშეკავებული გრძნობებითა და რაციონალურობით ხასიათდება. სლოვაკეთის ნა-

გებობათა შორის ყველაზე მასშტაბური წმ. ალუბეტის ტაძარია (1382-1499) კონიცაში. გეგმაში, შუა ნავით ფორმირებული ჯვარი და, შუა ნავის სიგანის ტოლი, ტრანსეპტი ტაძრის არქიტექტურას ცენტრული ნაგებობის ხასიათს ანიჭებს. ტაძრის კომპაქტურობას გლუვი კედლები განაპირობებენ, კედლების მონოლითურობას კი დეკორი.

ავსტრიული გოთური არქიტექტურის გამორჩეული ძეგლია წმ. სტეფანეს ტაძარი ვენაში. ვენა, უკვე XIII ს. შუა პერიოდში საჰერცოგოს დედაქალაქსა და მსხვილ კულტურულ ცენტრს წარმოადგენდა. წმ. სტეფანეს ტაძრის გოთური ნაწილების მშენებლობა 1304 წლიდან – 1511 წლამდე გაგრძელდა.[64] ტაძარში ერთდროულად თანაარსებობდა ბაზილიკური და დარბაზული ტაძრების სახეობები. უფანჯრო შუა ნავი გვერდით ნავებზე უფრო მაღალია, ინტერიერში ძნელად იკითხება ტრანსეპტი, ექსტერიერზე ტრანსეპტის გვერდითი მხარეების კოშკებს საყრდენების ფუნქცია აკისრიათ. ზეცისაკენ ენერგიულად ატყორცნილია სამხრეთის კოშკი მაღალი კვეთილი შარტრითურთ (135,7 მ.).

XIV-XV საუკუნეების გასაყარზე, ავსტრიაში ყალიბდება ემოციურ-კოლორისტული წყობის, ფაქიზად ნიუანსირებული ფერთა გამის, თვითმყოფადი ფერწერის სკოლა. დაზგურ ქანდაკებაში შეიმუშავეს, რეგიონში პოპულარული, დატირებისა და მადონას თემები, აგრეთვე, ქმნიდნენ ჭედურ საკურთხევლებს.

XIII ს. ბოლოსა და XV საუკუნის, უნგრეთის გოთური ტაძრებიდან ზოგიერთი მათგანი ან დაინგრა თურქეთის ბატონობის დროს ან XVIII საუკუნეში გადააკეთეს. ის, რაც გადარჩა, ძირითადად, უნგრეთის დასავლეთით სოფლებშია შემორჩენილი. როგორც კვლევებმა აჩვენეს რომანული პერიოდის ცენტრებს – სეკეშფეხერვარს, ესტერგომსა და პეჩში – მნიშვნელობა არც ამ პერიოდში არ დაუკარგავთ.

XIV საუკუნეში, უნგრელი მეფეების რეზიდენციების აქტიური მშენებლობა დაიწყო. ბუდაში აშენდა სასახლე და ტაძარი. სამეფო საამშენებლო სახელოსნოებთან იყო დაკავშირებული ნაგებობები შოპრონში, მაგალითად, ბენედიქტიანელთა ეკლესია და მასთან არსებული კა-

პიტულას ორნავიანი დარბაზი (დაახ. 1280 წ. – XIV ს. შუა პერიოდი). უნგრეთში არკბუტანებს, პრაქტიკულად, არ იყენებდნენ. საკულტო ტაძრების ინტერიერები, როგორც წესი, ორნაწილად იყოფოდა, სადაც დარბაზული სახეობა დომინირებდა ბაზილიკურზე. სოფლებში შემორჩენილია, ციხე-დარბაზის მსგავსი, პატარა ეკლესიები.

ტრანსილვანიის არქიტექტურის პირველი გოთური ელემენტები XIII ს. ბოლოს ფიქსირდება. უპირატესობა, ძირითადად, დარბაზულ ეკლესიებს ენიჭებოდა. მათ შორის მასშტაბურობით გამოირჩეოდა ბრაშოვის „შავი ეკლესია“ (1384 და 1477 წწ. შორის). იუგოსლავიის დასავლეთ რეგიონებში, გოთური ხელოვნება მოგვიანებით ჩამოყალიბდა. თუ XIV საუკუნის სლოვენიის ფორმირების პროცესში მყოფი გოთური ხელოვნება ძალზე ზედაპირული აღმოჩნდა, პირიქით, გოთური არქიტექტურის პრინციპები უფრო თანმიმდევრულად განვითარდა და დამკვიდრდა ხორვატიაში, კერძოდ, ზაგრებში (წმ. სტეფანეს კაპელა, წმ. მარკოზის ტაძარი), კრიჟევცსა და დუბროვნიკში.

XIV-XV საუკუნის პოლენეთში გოთური ხელოვნების აყვავება დაემთხვა ქვეყნის სახელმწიფოებრიობის განმტკიცებას. ქალაქების მომძლავრების, კულტურის განვითარების, ინტენსიური მშენებლობის მიუხედავად, გარე მტერთან (ძირითადად, გერმანელებთან) ბრძოლა მოითხოვდა, XIII ს. ბოლო პერიოდის, ხის თავდაცვითი სიმაგრეების ქვით შეცვლასა და დაგეგმარების გაუმჯობესებას. ციხე-სიმაგრეებს ადგილ-მდებარეობას უსადაგებდნენ, მაგალითად, ჩრდილოეთის ვაკეზე უპირატესობას ანიჭებდნენ სწორკუთხა მოხაზულობასა და რეგულარულ დაგეგმარებას. ქონგურიან კედლებს აგებდნენ ქვით ან აგურით, კოშკებს – კვადრატულს ამ მრგვალს. ექსტერიერის კედლების დეკორი იშვიათობას წარმოადგენდა. მხოლოდ, ცეხენაუვის (XV ს. დასაწყისი, მშენებელი – ნიკოლოსი) გარე კედლებია შემკობილი გეომეტრიული ორნამენტით. ქვეყნის ჩრდილოეთით, ჯვაროსნების მიერ აგებულ ციხე-სიმაგრეებს შორის, ყურადღებას იპყრობს კონსტრუქციის რთული კომპლექსის ციხე-სიმაგრე მალბორკში (1280-1398 წწ.), სადაც მსუბუქ ბურჯებზე დაყრდნობილი, მარაოსებრი კამარით

გადახურული, რაინდების დარბაზი გოთური საერო არქიტექტურის ერთ-ერთი ღირშესანიშნავი ქმნილებაა.

ამ პერიოდის პოლონეთის ქალაქებში გაიზარდა ქვის არქიტექტურის ნაგებობათა რიცხვი. XIII ს. მეორე ნახევრიდან, ქალაქის განაშენიანება რეგულარული გეგმის მიხედვით ხორციელდებოდა. ქალაქის ცენტრის, სავაჭრო მოედნის ირგვლივ შენდებოდა სავაჭრო გილდიები და სავაჭრო დარბაზები, მთავარ მოედანზე აგებდნენ რატუშებსა და ქალაქის ეკლესიებს.

XIV საუკუნეში დასრულდა პოლონეთის არქიტექტურის ახალ მხატვრულ სისტემაზე გადასვლის პროცესი. თავისებური კონსტრუქციული სახეობისა და დაგეგმარების პოლონეთის რიგი ტაძრისათვის დამახასიათებელი იყო დაგრძელებული ერთნავიანი პატრონიკე, რომელიც ორნავიან ეკლესიებში, დანაწევრებულ სივრცეს აერთიანებდა, სამნავიანში კი – აქცენტირებული იყო დისტანცია საკურთხევლამდე. პოლონეთში ტაძრის დარბაზული სახეობა ჭარბობს ბაზილიკურს. მრავალფეროვანია კამარების კონსტრუქციები. XIV საუკუნის პოლონეთის არქიტექტურაში აისახა რა ევროპული არქიტექტურის მიდრეკილება ნერვიურების გადაკვეთის დეკორატიული ანტერპრეტაციისაკენ, ქვეყნის არქიტექტურამ მიაღწია მრავალნაწილიანი კამარების აღმართვის სრულყოფილებას – ჯვრისსახოვანის, ვარსკვლავურის და სპეციფიკური პოლონურის – ექვსნაწილიანისა და ცხრანაწილიანის. უკანასკნელი, ანუ სპეციფიკური პოლონური გამოიყენეს, 1320 წ. დაწყებულ, კრაკოვის ტაძარში. კრაკოვის სავაჭრო-ხელოსნურ ნაწილში, მოქალაქეთა შემოწირულობებით, აიგო გოთური არქიტექტურის შესანიშნავი ძეგლი, მარიაცის ეკლესია (დაახ. 1360 წ. – XVI ს. შუა პერიოდი). ამ პერიოდის პოლონეთის ტაძრებს საერთოდ ახასიათებს თავშეკავებულობა, სიმკაცრე, მოცულობების სკულპტურული ერთიანობა, იოლად იკითხებოდა კედლის ზედაპირი. მარიაცის ეკლესიის (დაახ. 1365 წ.) გარსშემოსავალს მოკლებული, დაგრძელებული პატრონიკე მიდგმულია სამნავიან ბაზილიკასთან. რთული მოხაზულობისაა პატრონიკეს კამარები. პატრონიკეში ჩაწერილია, შუა საუკუნეებისა და

აღორძინების მიჯნაზე შესრულებული, ქანდაკების სახელგანთქმული ნაწარმოები, ვიტა შტოშას (1477-1489) დიდი, ჭედური საკურთხეველი.

XIV ს. დასაწყისში ქანდაკება აღარ არის ისე მკაცრი, როგორც ეს XIII ს. ნაწარმოებებისათვის იყო დამახასიათებელი, დრაპირება ნაოჭების მსუბუქი დენადობით აღინიშნება. XIV ს. სამარხის სახეობამ აყვავება განიცადა შლიონკსა და კრაკოვში. სილეზიის ქანდაკების ხასიათი გამოვლინდა ჰენრიხ IV სამარხის (დაახ. 1300 წ., ვროცლავი, სილეზიის მუზეუმი), მეფის მწოლიარე ფიგურაში. თუმცა, კრაკოვში ფეხი მოიკიდა, უფრო მდიდრულად მორთულმა, ჩარდახიანი სამარხის სახეობამ (ვლადისლავ ლოკეტკის საფლავის ქვა, დაახ. 1345 წ. და XIV ს. მეორე ნახევარი; კაზიმირ დიდის – 1370 და 1382 წლებს შორის; ორივე კრაკოვის ვლაცლავის ტაძარშია). საკურთხევლის ხისა და ქვის ქანდაკებები დომინირებდა, XIV-XV საუკუნეების ცენტრალური ევროპის ქანდაკებისათვის დამახასიათებელ, ღვთისმშობლის, ჯვარცმისა და მოტირალთა ჯგუფების გამოსახულებებში.

სკანდინავიის ქვეყნებში, გუთურ, ძირითადად, აგურით აგებულ ტაძრებზე დანია გადავიდა XIV ს. შუა პერიოდამდე; შვეციაში, უკვე ადრეულ ნაგებობებში (ტაძარი უპსალეში, 1265-1435) აგურს უსადაგებდნენ ბუნებრივ ქვას. სწორკუთხედი, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფასადების მსგავსი, დაახ. 1301 წ. აგებული, წმ. კუნდის ტაძარი ოდენესში, პირველი გოთური არქიტექტურის ძეგლი იყო დანიაში. დიდი ფანჯრების, ვიწრო საყრდენებისა და რთული ვარსკვლავური კამარების მქონე, XIV ს. დანიურმა ეკლესიებმა ფერწერულობაც შეიძინეს. შვეციაში ქალაქის ტაძარი მკვეთრად განსხვავდებოდა სამონასტროსაგან. ნორვეგიაში მასშტაბური გოთური ტრონჰეიმის ტაძარი (1180-1320) მჭიდროდ უკავშირდება ინგლისური ხუროთმოძღვრების ტრადიციებს, როგორც დაგეგმარების, ისე კამარების კონსტრუქციის თვალსაზრისითაც. გოთური ხელოვნების ათვისებასა და განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს ინტერნაციონალურმა კავშირებმა. უსპალეში მოღვაწეობდნენ ფრანგი ოსტატები, ლიჩიოპინგეში – ინგლისელი მშენებლები; მალ-

მიოში საგრძნობია გერმანული გოთური აგურის ხუროთმოძღვრების გავლენა. გერმანული არქიტექტურის გავლენა ნათლად ჩანს სტოკჰოლმის სტორჩიურკის ეკლესიაში (XIII ს., გადააკეთეს XVIII ს.). ყურადღებას იმსახურებს კუნძულ გოტლანდის ძეგლები. X-XIII საუკუნეებში, კუნძულის დედაქალაქი, ვისბიუ, შთამბეჭდავი ნაგებობებითა და ციხე-სიმაგრეებით განაშენიანდა. ვისბიუს გოთური არქიტექტურის მთავარი ძეგლი – სანკტ კარინოს (1233-1312) დარბაზული ეკლესიაა. გოტლანდი ქანდაკებებითაც იყო ცნობილი.

მას შემდეგ, რაც ფინეთი XII ს. დაიპყრო შვეციამ, ქვეყანა აღმოჩნდა შვეციის მხატვრული ძიებების ორბიტაში. ტაძარი ტურკუში (XIII-XV სს.) ჯერ დარბაზული სახეობის რომანული ნაგებობა იყო, მასიური და ძნელად შესამჩნევი დანანევრებული კედლებით, შემდეგ – ბაზილიკური.

ბალტიის ქვეყნების არქიტექტურაში იკვეთება, როგორც გერმანული რაინდული ორდენების, ისე დანიური ექსპანსიის კვალი. ბალტიისპირეთში შედარებით გვიან განვითარდა გოთური ხელოვნება და მისი თავისებურებებიც გვიან გამოვლინდა. ლატვიაში გოთური ძეგლები შენდებოდა XIII ს. ბოლოს, ესტონეთში – XIV საუკუნეში, ლიტვაში, სადაც ქრისტიანობა გავრცელდა 1387 წლიდან, კიდევ უფრო იგვიანებს.

განზასთან დაკავშირებულ, სავაჭრო მნიშვნელობის ცენტრში, რიგაში, XIV საუკუნის ბოლოს, საეპისკოპოსო რეზიდენციის კონტურები, თითქმის, იმეორებენ ქალაქის ძველი კვარტალებისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს. ლატვიის გოთური არქიტექტურის განთქმული ძეგლია დომის ეკლესია (დაიწყეს 1211 წ., გადააკეთეს დაახ.1300 წელს) და ერთ-ერთი მასშტაბური, წმ. პეტრეს აგურის ეკლესია (1209 – XV ს.) რიგაში. ტაძრის მშენებლობაში მონაწილეობდა როსტოკელი ხუროთმოძღვარი რუმეშოტტელი. სწორედ მის სახელს უკავშირდება, დაუგავას სანაპიროზე გავრცელებული, მასშტაბური გოთური ტაძრების შენების გამოცდილება. ლატვიაში ინტენსიურად მიმდინარეობდა ციხე-სიმაგრეების მშენებლობა. რიგაში შემორჩენილია XIV ს. სახლები. საზოგადოებრივი შენობებიდან აღსანიშნავია ე.წ. „მინიატურული ქოხი“, რომელიც წარმოადგენს, XIV

ს. დასაწყისში აგებულ, დიდი გილდიის ორნავიან დარბაზს. შუა საუკუნეების ესტონეთში დაარსდა სხვადასხვა საამშენებლო სკოლა. ქვეყნის ჩრდილოეთით მეწინავის როლს ტალინი თამაშობდა, რომელმაც დღემდე შემოინახა შუა საუკუნეების იერი. XV-XVI საუკუნეებში, ტალინში შენდებოდა, როგორც თავდაცვითი, ისე საერო და საკულტო არქიტექტურული ნაგებობები. ტალინის კოშკებიდან სიმაღლით გამოირჩევა, კიკ-ინ-დე-კოკი (XV-XVII სს.), მოცულობით – „სქელი მარგარიტა“ (1518-1529). ბალტიისპირეთის მთელი რეგიონის არქიტექტურულ ქმნილებათა შორის საუკეთესოდ მიჩნეულია რატუშა ტალინში (1402-1404), დიდი გილდიის შენობა (1417 წ.) და საცხოვრებელი სახლები. ვიშგოროდზე რაინდული პატარა ციხე-სიმაგრის მშენებლობა დაიწყო XIII საუკუნეში. ესტონეთში გავრცელდა გუმბათოვანი კამარებიანი, სამნავიანი დარბაზული ეკლესიები. ქვეყნის სამხრეთით, ტარტუში, მშენებლობისათვის იყენებდნენ აგურს. დარბაზული სახეობის (პატრონიკეთი და ორკოშკიანი ფასადით) პეტრესა და პავლეს ტაძარი (XIII-XV სს.), აგრეთვე, ტერაკოტის სკულპტურული ფორმებით დამშვენებული, იანის ეკლესია (XIII-XIV სს.), ამ რეგიონის გამორჩეულ ქმნილებათა რიცხვს განეკუთვნებიან. ესტონეთის დასავლეთი და კუნძულები განაშენებული იყო უკოშკებო, ერთნავიანი (მაღალი ნერვიურული კამარებითა და ვიწრო ფანჯრებით) ეკლესიებით.

ლიტვაში, დასავლეთ ევროპული სახეობის ქვის არქიტექტურაზე გადასვლა (XVI ს.) მოხდა, მაშინ, როდესაც აშენდა პირველი ქვის ციხე-სიმაგრეები. მათ შორის ჩვენამდე დაცული სახით მოაღწია XIV-XV საუკუნეების გოთური ტრადიციების, ციხე-დარბაზმა ტრაკეაში, რომლის მოხატულობა შესრულებულია ბიზანტიური ორიენტაციის ოსტატების მიერ. დასავლეთ ევროპის სახეობის საკულტო ნაგებობები ლიტვაში აშენდა ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ (XV-XVI სს.). ამ პერიოდს განეკუთვნება, ფასადის მრავალფეროვანი დეკორით შემკობილი, აგურის პატარა ერთნავიანი, წმ. ანას (ონოს) ეკლესია ვილნიუსში (1501 წ.). ამავე პერიოდში, კაუნასში, გვიანი გოთური არქიტექტურის სტილით, მოხატული ფრონტონით, აშენდა პერკუნოს, ცნობილი, სახლი (XV-XVII სს.).

დასკვნა

XVIII საუკუნეში ვოლტერი წერდა, რომ შუა საუკუნეების „ისტორიის ცოდნა მისი არასრულფასოვნების გასააზრებლად არის აუცილებელი“.[32] ცნობილმა ისტორიკოსმა, გაბონმა, შუა საუკუნეებს „ათასწლეული სიბნელე“ უწოდა, ჰეგელმა კი – „საზარელი ღამე“. თანამედროვე ცოდნის ფონზე მიუღებელია, როგორც შუა საუკუნეების ეპოქის „სიბნელე“, ისე, კლასიკურ ეპოქებს შორის, არასრულფასოვნად შეფასებული, შუა საუკუნეების კულტურა და ხელოვნება. თანამედროვე ეტაპზე, ეს პერიოდი მიჩნეულია, როგორც დამოუკიდებლად არსებული ღირებულება, როდესაც ცოცხლად ისმის იმ დროის ადამიანების ხმები, როდესაც გაცხადდა მათი მისწრაფებები და მიღწევები და, საერთოდ, ფეოდალური საზოგადოების თავისებურება, მათი სულიერი და საზოგადოებრივი ცხოვრების სტრუქტურა. შუა საუკუნეები კაცობრიობის ისტორიის კანონზომიერი და აუცილებელი ეტაპი იყო. ამ პერიოდის პოეტების, ფერმწერების, მოქანდაკეებისა და არქიტექტორების გენიით შექმნილი ნაწარმოები, ანტიკურთან შედარებით, – ემოციურობით, თემატურობით, გამომხატველობით, – ბევრად უფრო რთული ფენომენია, სადაც გამომჟღავნდა ჰუმანურობის და, საერთოდ, სამყაროს გაადამიანურების, ახალი მსოფლგაგება. ამ ეპოქაში, მხატვრულობის განსახორციელებლად, გაფართოვდა გრძნობებისა და განცდების დიაპაზონი, პლასტიკური ენის შესაძლებლობები: ფერის ჟღერადობა, ორნამენტული და სახვითი ფორმების თვისებრივად ახლებური სინთეზი, არქიტექტურაში განათების ახლებურად გააზრებული შესაძლებლობები, მასალის ბუნებრივი თვისებებისადმი სხვაგვარ ასპექტებში წარმოჩენა. შუა საუკუნეები სამყაროს, როგორც ერთიანი მთელის, სტრუქტურის კანონზომიერების აღმოჩენას ცდილობდა. შუა საუკუნეებმა გვიანდერძა გრანდიოზული მხატვრული ანსამბლები, იხრებოდა ციკლურობის, წარმომადგენლობითობისა და ერთიანობისაკენ. ამ პერიოდის ხელოვნება

უფრო დემოკრატიულია, ვიდრე ანტიკური; მასში გაშუალებულად აისახა საზოგადოების დაბალი ფენების ტრაგედია: კონტრასტი სიღარიბესა და სიმდიდრეს, ძალაუფლებასა და უუფლებობას შორის. ამ ეპოქის ჰუმანურობის არსი – ზნეობაა, კრიტიკას ვერ უძლებდა ეთიკურად ნეიტრალური ძალები, სილამაზეს, მხოლოდ, მორალური ამართლებდა. პიროვნების შეფასების ფუძემდებლური მომენტი, ფიზიკურად სუსტი, მაგრამ სულიერი ძალისა და ურყევი ნებისყოფის, ერთგული ადამიანი იყო. ხელოვნებაში, ძირითადად, განასახოვნებდნენ სათნოების, თანაგრძნობის, სულიერი აღტკინების, კეთილისა და ბოროტის ბრძოლის, სცენებსა და ეპიზოდებს, ნაწარმოების გმირი, ხშირ შემთხვევაში, მერყეობდა იმედსა და სასოწარკვეთას, ოცნებასა და ანტიჰუმანურ სინამდვილეს შორის. მისი ოპტიმიზმის თანმდევი, როგორც წესი, მწარე სინამდვილე იყო.

რასაკვირველია, ეპოქის შესაძლებლობებით განპირობებული, შუა საუკუნეების მხატვრული შემოქმედება, გარკვეულად, შეზღუდული იყო, რომლის გადალახვა მომდევნო თაობას დაეკისრა.



SUMMARY

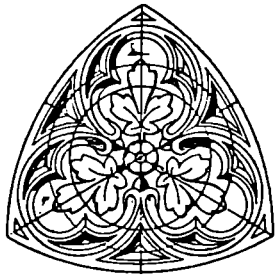
The work concerns of the middle age West European art and culture. In Separate independent surveys combined under a common plan; the author have attempted to form of principal stages and problems concerning of the Middle age European art. "The Western World owes a immeasurable cultural debt to a civilization which alone preserved much of the heritage of Greek and Latin antiquity during this dark centuries, when the light of learning in the West were almost extinguished". So wrote Lord Norvich in the epilogue to his trilogy on the Byzantine Empire.

The Middle age European countries culture and arts provides a unique opportunity to explore both extraordinary radiance of the era at its apologee and deep-rooted influence it has had on Orthodox Christians throughout centuries down to the present day.

The work presents similar insights into the art of the subsequent Middle European era (V-XIV centuries) throughout the assembly of a remarkable number of work of the highest artistic standards. The middle age era's religious and secular spheres although closely intertwined, are presented separately in order to recognize the power and influence of its church, still alive today, and of the state now a memory. The religious sphere - always central and privileged in the Middle age culture and art - is explored in both the public and the private domain. Monumental reliefs, architecture, architectural elements, mosaics and frescoes coming from many regions of the several European countries define the exteriors and interiors of Middle European churched. Chalices, patens and religious manuscripts represent the liturgy of the church in these key centuries of its independent development. The popularity of the same religious images among all classes of society is explored in works ranging from monumental arts to delicate objects of personal veneration. Religious images popularized during the era and included in variety of forms (such as the Descent of Christ into Hell or the Dormition of the Virgin).

The author have analyzed three parts of the Middle age European illuminate manuscript: the written test, the chapter titles and initials, and decorative frames surrounding the titles or tables. Illustration forms a fourth component in a number of books. The author brought to light the European approach to the creation of a beautiful manuscripts. The work have presented how artistic feverish activity spread into every direction, into every artistic medium: architecture, sculpture, painting, manuscripts, fresco.

The era's relationship to Christian peoples to the West and South is depicted in manuscripts, metalworks and frescoes. The extended contact between European countries and German lands is considered through works of art link to the Ottonian Court, and the regions of France, England, Spain, Poland and Scandinavia are shown to have had artistic contact with each other. Through this explanation of Middle age European art and its dialogue with its Christian neighbours provides a comprehensive picture of the importance of the European Middle age each country in its own time and for centuries to come. The book consists of the preface, several parts and summaries. The number of illustrations company a text as closely as possible. At the end of the work a reader will also find the commentaries and the systematized bibliography.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В XVIII веке Вольтер писал: «Историю этих времен стоит знать лишь для того, чтобы её презирать». Историк Эдуард Гиббон называл средние века «тысячелетием мрака», ему вторил Гегель, говоря об «ужасной ночи средневековья». С тех пор отношения к средним векам решительно изменились: они потеряли свою исключительную мрачность, перестали быть всего лишь «средними веками» между классическими эпохами - артичностью и Возрождением. В результате изысканий этот период приобрел самостоятельную ценность, открылись подлинные устремления и достижения людей той эпохи, яснее стали осознаваться особенности развития феодального общества, структура его общественной и духовной жизни. Средневековье предстало как закономерный и необходимый этап истории человечества. Рожденные человеческим гением средневековых художников и поэтов произведения обладают не только исторической, но и непроходящей эстетической ценностью. В них раскрылась новая грань «гуманного», грань «человечности мира».

Особенностью искусства средних веков была его большая, по сравнению с античным, сложность - эмоциональная, тематическая, изобразительно-художественная. Расширился диапазон чувств, доступных для художественного воплощения, пластический язык стал разнообразнее, открылась эмоциональная звучность цвета, произошло в новом искусстве сплав орнаментальных и изобразительных форм, по-новому открылись образцы возможности света в архитектуре, в иных аспектах раскрылись природные свойства материалов.

Средневековье стремилось обнаружить закономерности в строении мироздания, охватить его во всей целостности. Оно оставило в наследстве грандиозные художественные ансамбли, тяготело к цикличности, представительности и единству. Искусство средних веков было более демократическим, чем античное, ибо сумело косвенно отразить

трагедию угнетенных слоев общества, осознало контраст между богатством и нищетой, властью и бесправием. Нравственное начало выступало важной составной частью средневековой гуманности. В представлениях того времени не было этически нейтральных сил, красатота должна была быть морально оправдана. Изображению стали доступны милосердие и сострадание, горение духа, борьба добра и зла. Герой средневековых произведенеии знал сомнения и колебания, расскаяние и самоуничтожение, колебался между надеждой и отчаянием, между идеальной мечтой и суровой действительностью. Его оптимизм всегда нес горькую ноту.

На период средних веков пришлось формирование понятия личности, но «я» не стало центром миропонимания того времени.

Безусловно, художественное творчество в средние века знало и ограниченные стороны, обусловленные возможностями эпохи, преодоление их составило задачу последующих поколений.



კომენტარები

1. იხ., Проблемы социально-экономических формации. М., 1975, с. 57-58.
2. Стеблин-Каменский М. И., Мир саги. Л., 1971, с. 17.
3. Domus O. Die Rolle der byzantinishen Kunst in Eoropa. ნიგნში: Jahrbuch der Osterrie Chischen Byzantinuschen Gesellschaft, XII, 1965, s. 140.
4. მხატვრული სტილი, რომელსაც ხელოვნების ისტორიაში ეწოდება „რომანული". ტერმინი „რომანული ენების" ცნების ანალოგიით, წარმოიშვა XIX ს. პირველად, მხოლოდ, არქიტექტურაში გამოიყენეს, შემდეგ კი – მთელი ეპოქა მოიცვა.
5. ტერმინი „გოთური" ხმარებაში იტალიური აღორძინების თეორეტიკოსებმა შემოიტანეს. იმ დროს, როგორც რენესანსის ეპოქამდე, ისე იტალიის საზღვრებს მიღმა, ასე ეწოდებოდა არა კლასიკურს, XVI ს. შექმნილს. თვით სიტყვა მომდინარეობს რომის დამაქცეველი (410 წ.), გოთებისაგან.
6. Аверинцев С.С., Порядок космоса и порядок истории в мировозрении раннего средневековья. ნიგნში: Античность и Византия. М., 1975, с. 269.
7. Augustini. De vera religione, XXX, 54.
8. Гачев Г., Жизнь художественного сознания, ч. I, М., 1972, с. 102.
9. „კვედლინბურგის იტალის" ხელნაწერიდან, მხოლოდ, ფრაგმენტებია შემორჩენილი. ყურადღებას იმსახურებს, დაზიანებული და, თითქმის, ჩამოცვენილი საღებავების ქვეშ აღმოჩენილი წარწერები ადრეული შუა საუკუნეების მინიატურისტების წერის მეთოდების თაობაზე.
10. კარლოს დიდის მიერ იტალიის დაპყრობა საბაბია იმისა, რომ ზოგიერთ მეცნიერს ამ დროის ხელოვნების აყვავება დაეკავშირებინა ფრანკი მონარქის მხატვრულ პოლიტიკასთან და ეს პერიოდი მიეჩნია „კაროლინგური აღორძინების" ერთერთ გამოვლინებად. ამასთან, რიგ შემთხვევაში, თვალსაჩინოა, V-VI საუკუნეების იტალიური ანტიკიზირებული და კაროლინგური ხელოვნების ურთიერთზეგავლენის ფაქტი.
11. საზოგადოებრივი ურთიერთობების გარდამავალი ხასიათით გამოწვეული, კაროლინგური სახელმწიფოს უმნიფრობა აისახა იმპერიის გაორებულ სულიერ ცხოვრებაში. შეცდომა იქნებოდა „კაროლინგური რენესანსის", როგორც რეტროსპექტუ-

ლი კულტურის, როგორც ანტიკური ტრადიციების უკანასკნელ გამოძახილად, განხილვა.

12. ცენტულის დაარსებაზე თვით იმპერატორი ზრუნავდა. მონასტერმა პირველადი სახით ჩვენამდე ვერ მოაღწია; კაროლინგური პერიოდის ნაგებობები, XI საუკუნის დაკარგული მინიატურების მიხედვით შესრულებული, XVII ს. გრავიურებითაა ცნობილი.

13. ციტატა წიგნიდან: Bologna F., Die Anfänge der italienischen Maleri. Dresden, 1964, S. 16.

14. ტეოდულფის ორატორიუმი ჟერმინიი-დე-პრეში, კამარული გადახურვის ინტერიერის, ტეტრაკონქის ფორმის ცენტრული ნაგებობის უიშვიათესი მაგალითია.

15. კოდექსის დასკვნითი ნაწილი, კაპიტალურ ხელნაწერთან ერთად, წარმოდგენილია ასოების სხვადასხვაგვარი მოხაზულობის, მეროლინგური ხელნაწერისაგან განსხვავებული, კაროლინგური მინუსკულის მწყობრი შრიფტით.

16. აახენის ტაძრის საგანძურად მიჩნეული, „კაროლინგური სახარება“ და ხელნაწერი რეიმსის სკოლის ქმნილებათა რიცხვს განეკუთვნებიან.

17. რეიმსის სკოლის მთავარი სკრიპტორიუმი, რეიმსსა და ეპერნეს შორის მდებარე, ოტევილის სააბატოშია დაცული.

18. მიჩნეულია, რომ უტრეხტის ფსალმუნის ავტორები ორიგენესა ძველებრაული ავტორების კომენტარებით ხელმძღვანელობდნენ.

19. Маркс К., Энгельс Ф., Соч., т. 22, с. 306.

20. Гуревич А. Я., Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 62.

21. Памятники кредневековой латинской литературы X-XII вв., М., 1972, с. 23-24.

22. შემკვეთი ამტკიცებდა გეგმას და ირჩევდა ოსტატს, უეჭველია, რომ ქანდაკებისა და ფრესკების სიუჟეტური პროგრამაც მის არჩევანზე იყო დამოკიდებული.

23. ურთიერთდაკავშირებული რომანული სისტემის არსი მდგომარეობდა იმაში, რომ შუა ნავის ჯვრისსახოვანი კამარების გვერდით განბჯენებს ეყრდნობოდნენ გვერდითი ნავების ჯვრისსახოვანი კამარები. ზეწოლის განაწილება მოითხოვდა მძლავრი და ნაკლებ მასიური ბურჯების რიგითობას.

24. არაერთგვაროვანი იყო რომანული პლასტიკის ამოსავალი წყარო, საკურთხევლის გამოსახულებებისათვის არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა, ევროპის სამხრეთ რეგიონებში ჯერ კიდევ ცოცხალ, ანტიკურ და ადრეულ ქრისტიანულ ტრადიციებს. მონუმენტური რელიეფის წყაროები უნდა ვეძიოთ

საკურთხევლის პირებს, შუა საუკუნეების ანტიკური კაპიტელის ევოლუციასა და ეკლესიის შესასვლელი კარებების ორნამენტულ მორთულობაში. აკანტის ფოთლოვანი კაპიტელების პლასტიკური ფორმა თანდათან შეცვალა აჟურული ორნამენტის, შემდეგ კი კუბურის, გამარტივებულმა, ტრაპეციულმა ფორმამ, რომლის გლუვი ზედაპირი (ფერწერული და სკულპტურული გამოსახულებებით) მთელი ზედაპირის დაფარვის საშუალებას იძლეოდა.

25. აღსანიშნავია, რომ შუა საუკუნეების სახვით ხელოვნებაში წმინდა წერილის ორ განსხვავებულ ინტერპრეტაციაში გათვალისწინებული იყო, როგორც მაღალი საზოგადოებისა და განათლებული ადამიანების, ისე გაუნათლებელი, უბრალო ადამიანების მოთხოვნები.

26. შუა საუკუნეების კუთვნილებაა, აგრეთვე, აუსბურგის ტაძრის (1020), ცალკეული ფირფიტებისაგან შედგენილი, ალეგორიული და ძველი აღთქმის ფიგურები და სიუჟეტები.

27. „ბენედიქტიანელთა გეგმაში“ იგულისხმებოდა ყოველი ნავის აფსიდა, ამასთან, უფრო დიდი ზომის, წინწამოწეული, ცენტრალური აფსიდა და ე.წ. ეშელონირებული გეგმის მიხედვით განლაგებული, გვერდითი აფსიდები.

28. Маркс К., Энгельс Ф., Соч., т. 21, с. 259.

29. გრანდიოზული ნაგებობიდან (1088-1131), მხოლოდ, ტრანსეპტის, შუაჯვარედზე აღმართული, კოშკის, სამრეკლოსა და სიუჟეტური კაპიტელების (1095-1118) ფრაგმენტებია შემორჩენილი.

30. სიძნელეს წარმოადგენს ფრანგული მონუმენტური ფრესკების კლასიფიკაცია. ფერწერის ღია და მუქ (უპირატესად, ლურჯ) ფონებად დაყოფამ ვერ ასახა განვითარების მთელი სირთულე. საფრანგეთი მჭიდროდ იყო დაკავშირებული წმინდა რომის იმპერიასთან, პილიგრიმების გზებით – იტალიასა და ესპანეთთან, ისტორიულად – ინგლისთან. ამას ემატება, კაროლინგური მემკვიდრეობის ტრადიციები და კელტური ელემენტები; ყოველივემ ერთად აღებულმა, განაპირობა რომანული ფერწერის ხასიათი. ამ რეალობიდან გამომდინარე, გამოყოფილია, გეოგრაფიულ პრინციპებზე, ფერწერის სტილურ და ტექნიკურ თავისებურებებზე დაყრდნობით, ხელოვნების ძეგლების ოთხი ჯგუფი. პირველს, ანტიკური ტრადიციების მატარებელ ჯგუფს (რომლის ცენტრი იყო ტური) ახასიათებდა ღია ფონები და ნეიტრალური ზედაპირი. მეცნიერთა გარკვეული ნაწილი მეორე ჯგუფს საფრანგეთის სამხრეთ-აღმოსავლეთსა და ბურგუნდიას უკავშირებს. ამა თუ იმ დოზით, აღმოსავლეთ

რომის იმპერიასთან დაკავშირებულმა, იტალიის მონტე კასინოს მონასტერსა და რეინის მიღმურ რეგიონებთან კონტაქტებმა განაპირობეს, მეორე ჯგუფის ძეგლებზე ბიზანტიური ელემენტების ზეგავლენა. მესამე ჯგუფში გააერთიანეს ვეზლესა და ოვერნის ძეგლები. მეოთხე, უფრო ერთგვაროვან, ესპანიზირებულ ჯგუფში შედის აღმოსავლეთ პირინეის ეკლესიების მოხატულობა, რაც ძალზე ართულებს ძეგლთა ატრიბუციას.

31. ბერზე-დე-ვილი კლიუნის პრიორატი და მისი საბატოს დასასვენებელი ადგილია. კაპელის მშენებლობაც ერთ-ერთი მათგანის, წმ. ჰუგოს, სახელს უკავშირდება.

32. შუა საუკუნეების პოლიტიკური დოქტრინა, ხშირად, ქრისტიანული სიუჟეტებითა და რელიგიური სახეებით იყო შეფუთული. „ქრისტეს ამაღლება", „საიდუმლო სერობა", „წმ. სულის გარდამოსვლა მოციქულებზე", აღიქმებოდა, როგორც ეკლესიის მისიონერული მოღვაწეობა. იგივე მოსაზრებას ამართლებენ მოციქულების ფიგურები, წინასწარმეტყველთა ალეგორიები, ქრისტოლოგიური სცენები და ეშმაკეულის ცდუნებების გამოსახულებები.

33. თვალსაჩინო იყო დასავლეთის ეკლესიის ექსპანსიონისტური სწრაფვები. შემთხვევითი არ იყო, რომ 1146 წ. ბერნარდ კლერვონელმა სანტ მადლენის ეკლესია აირჩია, რათა ლუდოვიკო VII დაერწმუნებია ჯვაროსნული ლაშქრობის აუცილებლობაში.

34. თანამედროვე მეცნიერებაში ლეგენდად არის მიჩნეული რომანული ხელოვნების ოსტატთა სრული ანონიმურობა. სხვადასხვა ქვეყნის დოკუმენტებში ფერმწერები, მოქანდაკეები და იუველირები მოიხსენიება, როგორც პატივსაცემი მოქალაქეები.

35. დიდი ხნის განმავლობაში, სრულფასოვნად არ აღიქმებოდა ოტიონის ტიმპანის უთავო ქრისტეს ფიგურა. მეორე მსოფლიო ომამდე ნაპოვნი თავი, 1948 წ. დაუბრუნდა მისთვის განკუთვნილ ფიგურას.

36. „სენტ ობლანის ფსალმუნის" მთავარი მხატვრის შემოქმედების ანალიზი მოწმობს, რომ ოსტატი იცნობდა ანგლოსაქსურ, ოტონურ და იტალობიზანტიურ ხელოვნებას. მის შემოქმედებას ეხმიანება ფრანგული რომანული ხელნაწერების მოტივები.

37. ადამიანის სახეების ახლებური გაგება არ აიხსნება, მხოლოდ, ნორმანდიული სიცილიიდან შემოტანილი იმპულსებით. უფრო მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ბიზანტიზირებული ხელოვნების გავ-

ლენას ამოფარებული, ახლებურად გააზრებული ადამიანის გამოხატვის სურვილი. დოკუმენტების მიხედვით, ვილჰელმ დამპყრობელი ძველი საგის გმირს უფრო ნააგავს, ვიდრე ცოცხალ ადამიანს, მაშინ, როდესაც ანსელმ კენტერბერიელი, ჰენრიხ II, ტომას ბეკეტი, განსახოვნებულნი არიან, როგორც ინდივიდუალური მიდრეკილებებისა და ვნებების მქონე პიროვნებები.

38. ლუკაში, სან მიქელეს ტაძარს (XII-XIII სს.) აშკარად ატყვია პიზის არქიტექტურის გავლენა, სადაც გამეორებულია პიზის ტაძრის ძირითადი მოტივი. პიზის არქიტექტურის გავლენას განიცდიან მასა-მარიტიმის, პისტოიის, არეცოს და სანტა მარია დელლა პიევეს XIII საუკუნის მშენებლებიც.

39. 1054 წლის საეკლესიო განხეთქილების შემდეგაც, მონტეკასინო მჭიდრო კავშირს არ წყვეტს ბიზანტიის საიმპერატორო კართან; მონასტრის ბაზილიკაში მუშაობდნენ მოზაიკის ბიზანტიელი ოსტატები (მონტეკასინოს სააბატო 1944 წელს დაინგრა). მონტეკასინოს მფლობელობაში გადავიდა სან ანჟელოს ინ ფორმის ეკლესია, იგი მალე, 1072 წ. გადააკეთეს და განაახლეს. სანტ ანჟელოს ფრესკებზე, ძირითადად, მუშაობდნენ იტალიელი მხატვრები, ბერძენი ფერმწერის ხელწერა ატყვია ნარტექსის შესასვლელის მოხატულობას (XII ს.).

40. Маркс К., Энгельс Ф., Соч., т. 10, с. 429.

41. Колесницкий Н. Ф., Священная Римская исперия. М., 1977, с. 190.

42. გამორიცხული არ არის, რომ სანკტ მარია იმ კაპიტოლის ეკლესიის გარდა, კიოლნის ეკლესიების კომპოზიციებზე დიდ გავლენას ახდენდა ბიზანტიური შუა პერიოდის არქიტექტურა. სამფურცელას გეგმისაკენ მიბრუნების ერთ-ერთი ადრეული ძეგლია კაპელა შვარცრეინფორდში (1151-1173). კაპელის მშენებლობის სულისჩამდგმელი, არქიეპისკოპოსი არნოლდი, ცნობილი იყო თავისი ბიზანტიური ორიენტაციითა და კავშირებით.

43. ფორტიფიკაციური ციტადელების უმეტესობა დაინგრა XVII-XVIII საუკუნეებში. დარჩენილი ნაწილები მოგვიანებით ჩააშენეს ნაგებობებში. იატაკი – XIX ს. რესტავრატორების ფანტაზიის ნაყოფს წარმოადგენს.

44. ფიგურები დაზიანდა თურქეთის ბატონობის დროს. მათი რესტავრაცია მოგვიანებით მოხერხდა.

45. Маркс К., Энгельс Ф., Соч., т. 2, с. 142.

46. XIX-XX სს. მეცნიერთა თანახმად, გოთურ ხელოვნებაში პრიორიტეტული დეკორატიული საწყისი იყო და არა კონსტრუქციული; აღნიშნავდნენ გოთური ხელოვნების „გრანდიოზულობასა და აბსტრაქ-

ტულობას", „ილუზორულობას" და ა.შ. ცხადია, ამ მოსაზრებების არაისტორიულობისა და სწორხაზოვნების ამოსავალი გვიანი პერიოდის არქიტექტურის პრაქტიკაში ძევს, როდესაც ინჟინრის ზუსტი გათვლები და ხუროთმოძღვარის შემოქმედებითი ფანტაზია ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად განიხილებოდა. შუა საუკუნეების ხელოსნური წარმოების პირობებში მსგავსი დაყოფა შეუძლებელი იყო.

47. Гюго В., Собор парижской богоматери. Собр. соч., т. 2, М., 1953, с. 108.

48. გოთური არქიტექტირები ამ მეთოდისათვის იყენებდნენ ტრიანგულაციებს. ნაგებობის პროპორციებს საზღვრავდნენ სამკუთხედების სისტემის საშუალებით, სამკუთხედის წვერო ემთხვეოდა ნაგებობის მთავარ წერტილს და მის საზღვრებს. ტრიანგულაციის სისტემის საფუძველზე განისაზღვრებოდა გეგმა და ნავების სიმაღლე.

49. Hahnloser H. R., Villard de Honnecourt. Vien, 1935, s. 11.

50. Стерлигов А. В., Периодизация французской живописи XV века.-წიგნში: Типологии и периодизации культуры Возрождения. М., 1978, с. 261. იხ., აგრეთვე, Ring G. A., A Century of French Painting 1400-1500. London, 1949, p. 10.

51. Стерлигов А. В., Цит. Соч., с. 265.

52. Panofsky E., Abbot Suger щт the Abbey Church of St. Danis. Princeton, 1946, p. 101.

53. Hahnloser H. R., Villard de Honnecourt. S. 49.

54. „მეფეთა გალერეა" გოთური ტაძრის ფასადზე, ბიბლიურ მეფეთა ფიგურების ჰორიზონტალური იარუსი.

55. სუგერიის დროის სენ დენის ქანდაკებებზე წარმოდგენა მხოლოდ აღწერებით და, XVIII ს. პირველი ნახევრის, ჩანახატებით არის შესაძლებელი. არაპროფესიული რესტავრაციისა გამო, შემორჩენილია სახეცვლილი ფრაგმენტები (ქანდაკებები დაიშალა XVIII ს. ბოლოს), ამიტომ სენ-დენის სტილის ამოსავალი დღესაც გაურკვეველია.

56. Simson O. Von., Das hohe Mittelalter. Propyläen-Kunstgeschichte. Bd. 6. Berlin. 1972, S. 105.

57. გოთურ ქანდაკებებს აფერადებდნენ. ამიენში ღვთისმშობელი, თავდაპირველად, მოოქროვილი იყო, რაც მის სახელწოდებაში აისახა.

58. ექსპერიმენტები ხუროთმოძღვრებისათვის წარუმატებელი აღმოჩნდა. საყრდენები გაამაგრეს XVI საუკუნეში, XIX საუკუნეში კი მთლიანად შეცვალეს გადახურვა.

59. მოგვიანებით ხელნაწერი ეკუთვნოდა მარიამ სტიუარტს, აქედან მოდის ხელნაწერის სახელწოდება.

60. მარიამისა და ელისაბედის ქანდაკებებს, ახლა ერთი საყრდენის სხვადასხვა მხარეს განთავსებულებს, უნდა ჩაეკეტათ კრიპტორიუმის შესასვლელი, ამასთან, ჩართული იყვნენ რთულ თეოლოგიურ კომპოზიციაში. „მხედარი“ თავიდანვე საყრდენზე იდგა.

61. Михайлов А. Д., Роман и повесть высокого средневековья. - В кн.: Средневековый роман и повесть. М., 1974. с. 22.

62. თუმცა, ეჭვს იწვევს ზოგიერთი მეცნიერის მცდელობა ნაუმბერგის რელიეფების დემოკრატიზმის ერეტიკულ მოძრაობებთან უშუალო კავშირის დასასაბუთებლად. შუა საუკუნეების ცნობიერება სინამდვილეს გაშუალებულად ასახავდა. გარდა ამისა, ნაუმბერგის საეპისკოპოსო ტაძრის პროგრამის შედგენაში, როგორც ცნობილია, თვით ეპისკოპოსიც მონაწილეობდა, რაც ერესის უშუალო ზემოქმედებას, თითქმის, გამორიცხავდა.

63. 1355 წ., კარლშტეინის ციხე-სიმაგრის მოხატულობაზე, სხვადასხვა დროს, რამდენიმე ოსტატმა დაიწყო მუშაობა. სასახლის მეორე სართულზე, ჯერ შესრულდა ლუქსემბურგების საგვარეულო დინასტიის გამომსახველი ფრესკები, მათ ჩვენამდე არ მოუღწევიათ და ცნობილია, მხოლოდ, აკვარელის ასლების სახით. შემდეგ მოიხატა, აპოკალიპსის თემის დომინანტურობით, კაპიტულას დარბაზი და წმ. კატერჟინას კაპელა (დაახ. 1340 წ.). ნაწილობრივ, ეს ფრესკებიც დაზიანებულია. წმ. ჯვრის კაპელის რიგი ნაწარმოები გადაეცა პრაღის ნაციონალურ გალერეას. კარლშტეინში მოღვაწე ფერმწერებიდან ცნობილია სტრასბურგელი, ნიკოლაუს ვურმსერის, ტომმაზო დე მოდენასა და პრაღელი თეოდორიკის სახელები.

64. ვენაში, წმ. სტეფანის მშენებლობის ისტორიაში ცნობილია ზეიფრიდის, მიხაელ კნაბას (ალბათ, პარლეროვების ოჯახიდან), ვენცელის, აგრეთვე, XV ს. ხურთმოძღვართა – პრახატინელი პეტერის, ჰანსის და ჰანს პუკსპაუმის სახელები.

65. Voltaire F., Essai sur les moeurs... T. 3. Paris, 1876-1877, p. 71.

გამოყენებული ლიტერატურა

Августин. Исповедь. М., 1997.

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962.

Аверинцев С.С., Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики. М., 1995.

Бычков В.В., Эстетика Аврелия Августина.

Гельфанд Н.В., Литература средных веков. М.. 1984. Западная Европа. М., 1978.

Гуревич А. Я., Категории средневековой культуры. М., 1994.

Дмитриева Н.А., Краткая история искусства, т. 1, М., 1968.

Лазарев В.Н., Византийская живопись. М., 1971.

თევზაძე გ., შუა საუკუნეების ფილოსოფიის ისტორია. თბ., 1996.

ნუცუბიძე შ., შრომები, ტ. I, თბ., 1985.

ფილოსოფიური ლექსიკონი. თბ., თსუ, 1980.

ფოცხვერაშვილი დ., დასავლეთ ევროპის ხელოვნება. წიგ.: მხატვრული ცნობიერების განვითარების ეტაპები. თბ., 2003, გვ. 57-89.

ფოცხვერაშვილი დ., უნივერსალიები ხელოვნებაში. წიგ.: ხელოვნების ფილოსოფიის ზოგიერთი საკითხისათვის. თბ., სტუ, 2010, გვ. 110-140.

Wedberg A., A History of Philosophy, v. I. Antiquity and Middle Ages. London, 2004.

სისტემური ლიტერატურა

საერთო ნაშრომები

Брунов Н., Пропорции античной и средневековой архитектуры. М., 1936.

Всеобщая история архитектуры, т. 4. М., 1966.

Всеобщая история искусства, т. 2, кн. 1. М., 1960.

Гачев Г., Жизнь художественного сознания. Ч. 1. М., 1972.

Данилова И.Е., От средних веков к Возрождению. М., 1975.

Дворжак М., Очерки по искусству средневековья. Л., 1934.

Искусство стран и народов мира, т. 1-5. М., 1962, 1965, 1971, 1978, 1981.

История искусства зарубежных стран, т. 2. М., 1963.

Крыжановская М.Я., Искусство западного средневековья. Л., 1963.

Нессельштраус Ц.Г., Искусство Западной Европы в средние века. Л.-М., 1964.

Сопоцинский О.И., Искусство западноевропейского средневековья. М., 1964.

Тяжелов В.Н., Искусство средних веков. М., 1968.

Adama van Scheltema F., Die Kunst des Abendlandes. Bd. 2. Stuttgart, 1953.

Bandmann G., Die Bauformen des Mittelalters. Bonn, 1949.

Demus O., Byzantine Art and the West. London, 1970.

Enciclopedia universale dell'arte. Vol. 1-15. Venezia-Roma, 1958-1967.

Focillon H., Moyen âge. Survivances et réveils. New York, 1943.

Goff J. le. La civilisation de l'Occident médiéval. Paris, 1965.

Goldschmidt A., Die Elfenbeinskulturen. Berlin, 1914-1923.

Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Bd. 1-5. Leipzig, 1968-1978.

Panofsky E., Renaissance and Renacances in Western Art. Stockholm, 1960.

Pevsner N., An Outline of European Architecture. Harmonthworth, 1957.

Réau L., L'art religieux du moyen âge. La sculpture. Paris, 1946.

Sauerländer W., La sculpture médiévale. Paris, 1965.

Tatarkiewicz W., Estetyka sredniowecznS. Wrozlaw-Kraków, 1960.

Taylor H.O., The Mediaeval Mind. A History of the Development of Thought and Emotion in the Middle Ages. Vol. 1.Cambridge Mass., 1954.

იკონოგრაფია

Lexikon der christlichen Ikonographie. Begründer E. Kirschbaum. Bd. 1-8. Freiburg im Breisgau, 1968-1976.

Réan L., Iconographie de l'art chrétien. Vol. 1-3. Paris, 1955-1959.

ადრეული შუასაუკუნეები

Аверинцев С.С., Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья. - В кн.: Античность и Византия. М., 1975.

Аверинцев С.С., Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью. - В кн.: Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976.

Beckwith J., Early Medieval Art. Carolingian, Ottonian, Romanesque. (The World of Art Library). London, 1964.

Belting H., Studien zur beneventanischen Malerei. Wiesbaden, 1969.

Boeckler A., Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der tomanischen Zeit. Berlin-Leipzig, 1930.

Braunfels W., Die Welt der karolingen und ihre Kunst. München, 1968.

Celtic Art in Ancient Europe. Five Protohistoric Centuries. London-New York-San Francisco, 1976.

Conant K.J., Carolingian and Romanesque Architecture. 800 to 1200 (Pelican History of Art). Harmondsworth, 1959.

Grabar A., Nordenfalk C., Das frühe Mittelalter (IV-XI Jh.). Genf, 1957.

Henry F., Irish Art in the Early Christian Period to 800 A.D. London, 1965.

Henry F., Irish Art during the Viking Invasions (800-1020 A.D.). London, 1968.

Hubert J., Porcher J., Volbach W.F., L'Europe des invasions (L'univers des formes). Paris, 1967.

Hubert J., Porcher J., Volbach W.F., L'empire carolingien (L'univers des formes). Paris, 1968.

Fillitz H. u.a. Das Mittelalter I. (Propyläen-Kunstgeschichte). Berlin, 1969.

Kendrick T.D., Early Saxon and Viking Art. London, 1949.

Kubach H.E., Elbern V.H., Das frühmittelalterliche Imperium (Kunst der Welt). Baden-Baden, 1968.

Volbach W.F., Die Elfenbeinarbeit der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz, 1952.

Weitzmann K., Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustrations. Princeton, New York, 1947.

Wormald F., The Utrecht Psalter. Utrecht, 1953.

რომანული ხელოვნება

Davy M.M., Essai sur la symbolique romane (XIIIe siècle). Paris, 1955.

Demus O., Hirmer M., Romanische Wandmalerei. München, 1968.

Dodwell C.R., Painting in Europe 800-1200. Baltimore, 1971.

Focillon H., L'art des sculpteurs romans. Paris, 1931.

Focillon H., Peintures romanes des églises de France. Paris, 1938.

Francastel P., L'humanisme roman. Critique des théories sur l'art du XIe siècle en France. Paris, 1970.

Grabar A., Nordenfalk C., Die romanische Malerei vom elften bis zum dreizehnten Jahrhundert. Genf, 1958.

Grodecki L., Mütherich F., Taralon J., Wormald F., Le siècle

de l'an mil (L'univers des formes). Paris, 1973.

Kingsley Porter A., Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads. Vol. 1-10, Boston, 1923.

Kubach H.E., Bloch P., Früh- und Hochromanik (Kunst der Welt). Baden-Baden, 1964.

Michel P. H., La fresque romane. Paris, 1961.

Möbius F., Romanische Kunst. Berlin-Wien-München, 1969.

Puig y Cadafalch J., La Géographie et les origines du premier art roman. Paris, 1935.

Schrade H., Die romanische Malerei. Köln, 1963.

Swarzenski H., Monuments of Romanesque Art. Chicago, 1954.

Swiechowski Z., Nowak L., Guminska B., Szruka romanska. Warszawa, 1976.

გოთური ხელოვნება

Ювалова Е. П., О некоторых интерпретациях ранней и высокой готики в современном западном искусствознаниию - В кн.: Современное искусствознание Запада о классическом искусстве. М., 1977.

Aubert M., Hochgotik (Kunst der Welt). Baden-Baden, 1963.

Baltusaitis J., Reveils et prodiges. La gothique fantastique. Paris, 1960.

Behling L., Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen. Köln, 1964.

Booz P., Der Baumeister der Gotik. Münchtn-Berlin, 1956.

Duby G., L'Europa delle cattedrali. 1140-1280. Milano-Geneva, 1967.

Dupont G., Gnudi C., Gotische Malerei. Genf, 1954.

Fischer F.W., Timmers J.J.M., Spätgotik. Zwixchen Mystik und Reformation (Kunst der Welt). Baden-Baden, 1971.

Frankastel P., Frontière du gothique. Paris, 1970.

Frankl P., Gothic Architecture. London, 1962.

Frodl-Kraft E., Die Glasmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart. Wien-München, 1970.

Jantzen H., Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin, 1951.

Jantzen H., Die Gotik des Abendslandes. Idee und Wandel. Köln, 1962.

Paatz W., Von den Garrungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur. Heidelberg, 1951.

Panofsky E., Gothic Architecture and Scholasticism. New York - Paris, 1957.

Sedlmayr H., Die Entstehung der Kathedrale. Zürich, 1950.

Simson O. von, The Gothic Cathedral. Origins of Gothic

Architecture and the Medieval Concept of Order. New York, 1962.

Simson O. von u.a., Das Mittelalter II (Propyläen-Kunstgeschichte). Berlin, 1972.

Vöge W., Bildhauer des Mittelalters. Vorwort von E. Panofsky. Berlin, 1958.

საფრანგეთი

Лясковская О.А., Французская готика XII-XIV веков. М., 1973.

Романова В.Л., Рукописная книга и готическое письмо во Франции XIII-XIV вв. М., 1975.

Ювалова Е.П., Королевский портал Шартрского собора. - В кн.: Античность. Средние века. Новое время. М., 1977.

Aubert M., Le vitrail en France. Paris, 1946.

Aubert M., Pobé M., Gartner J., L'art monumental roman en France. Paris, 1955.

Branner R., St. Louis and the Court Style. London, 1965.

Deschamps P., La sculpture Française. Époque romane. Paris, 1947.

Deschamps P., Thibout M., La penture murale en France. Le haut moyen âge et l'époque romane (Ars et Historia). Paris, 1951.

Le dictionnaire des églises de France. Vol. 1-5. Paris, 1966-1969.

Ebersolt J., Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant et pendant les croisades. Paris, 1954.

Evans J., Art in Medieval France, 987-1498. Oxford, 1948.

Gaillard G., Les fresques de Saint-Savin I. Paris, 1944.

Gauthier M.-S., Emaux limousins. Paris, 1950.

Grivot D., Zarnecki G., Gislebertus sculpteur d'Autun. Préf. de P. Deschamps. Paris, 1960.

Grodecki L., Ivoires français. Paris, 1947.

Jantzen H., Kunst der Gotik (Reims, Chartres, Paris, Amiens). Hamburg, 1963.

Katzenellenbogen A., The Sculptural Programs of Chartres Cathedral. Baltimor, Maryland, 1959.

Mâle E., L'art religieux du XIIe siècle en France. Paris, 1953.

Mâle E., L'art religieux du XIIIe siècle en France. Paris, 1931.

Mâle E., L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Paris, 1922.

Porcher J., L'enluminure française. Paris, 1959.

Réau L., L'art gothique en France. Architecrute, sculpture, peinture, arts appliqués. Paris, 1947.

Sauerländer W., Gotische Skulptur in Frankreich. 1140-1270. München, 1970.

Viollet-le-Duc E.E., Dictionnaire raisonnée de l'architecture française du XIe au XIVe siècle. Vol. 1-11. Paris, 1867-1889.

ინგლისი

Boase T.S.R., English Romanesque Illumination. Oxford, 1951.

Boase T.S.R., English Art 1100-1216 (Oxford History of English Art). Oxford, 1953.

Braun H., An Introduction to English Medieval Architecture. London, 1951.

Breiger P., English Art 1216-1307 (Oxford History of English Art). Oxford, 1957.

Dodwell C.R., The Canterbury School Illumination 1066-1200. Cambridge, 1954.

English Illumination of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. Oxford, 1954.

Evans J., English Art 1307-1461 (Oxford History of English Art). Oxford, 1949.

Gardner A., Alabaster Tombs of the Pre-Reformation Period in England. Cambridge, 1940.

Kingson P., Murray P., Thompson P., A History of English Architecture (Pelican History of Art). Harmondsworth, 1965.

Rice D.T., English Art 871-1100 (Oxford History of English Art). Oxford, 1952.

Stoll R.Th., Roubier J., Britannia romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in England, Schottland und Irland. Wien-München, 1966.

Toy S., The Castles of Great Britan. London, 1953.

Tristram E.W., English Medieval Wall Painting. Vol. 1-2- Oxford, 1944-1950.

Woodford Ch., English Painted and Stained Glass. Pxford, 1954.

Zarnecki G., English Romanesque Sculpture 1066-1140. London, 1951.

Zarnecki G., Late English Romanesque Sculpture 1140-1210. London, 1953.

გერმანია

Ювалова Е.П., Синтез архитектуры и скульптуры в западном хоре собора в Наумбурге. - В кн.: Искусство Запада. М., 1971.

Ювалова Е.П., Статус наумбургского круга в Мейсенском соборе. - В кн.: Классическое искусство Запада. М., 1973.

Asche S., Die Wartburg. Dresden, 1960.

Boeckler A., Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit (Die Blauen Bücher). Königstein im Taunus, 1959.

Boeckler A., Deutsche Buchmalerei der Gotik (Die Blauen Bücher). Königstein im Taunus, 1959.

Busch H., Germania romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche im Mittleren Europe. Wien-München, 1963.

Games G., Byzance et la peinture romane de Germanie. Paris, 1966.

Clasen K.H., Die Baukunst an der Ostseeküste zwischen Elbe und Oder. Dresden, 1955.

Dehio G., Geschichte der deutschen Kunst. Bd. 1-2. Berlin-Leipzig, 1930.

Dehio G., Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Neue Auflage. Berlin, 1974 u.f.

Deutsche Buchmalerei des Mittelalters. Baden-Baden, 1956.

Deutsche Kunstdenkmäler. Bezirke Halle-Magdeburg. Leipzig, 1968.

Feist P.H., Meisterwerle deutscher Buchmalerei um das Jahr 1000. Dresden, 1955.

Feist P.H., Plastiken der deutschen Romanik. Dresden, 1960.

Gall E., Dome und Klosterkirchen am Rhein. München, 1965.

Goldschmidt A., Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters. Marburg/Lahn, 1926.

Hentschel W., Die Goldene Pforte. Leipzig, 1964.

Hoffmann W., Hirsau und die „Hirsauer Bauschule". München, 1950.

Jantzen H., Ottonische Kunst. München, 1947.

Jantzen H., Drutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts. Leipzig, 1925.

Küas H., Naumburger Werkstatt. Berlin, 1937.

Kubach H.E., Haas W., Der Dom zu Speyer. Mainz, 1972.

Lehmann E., Der frühe deutsche Kirchenbau. Berlin, 1949.

Möbius F., Möbius H., Sakrale Baukunst. Berlin, 1963.

Mrusek H.J., Drei deutsche Dome. Dresden, 1963.

panofsky E., Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts. München, 1924.

Piliz G., Deutsche Bildhauerkunst. Berlin, 1962.

Pinder W., Deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts. Münhen, 1925.

Steingräber E., Deutsche Plastik der Frühzeit (Die Blauen Bücher). Königstein im Taunus, 1961.

Stiehl O., Das deutsche Rathaus im Mittelalter. Leipzig, 1905.

Swarzenski H., Deutsche Buchmalerei des 13. Jahrhunderts. Berlin, 1936.

Zaske N., Gotische Backsteinkirchen Norddeutschlands. Leipzig, 1970.

იტალია

Лазарев В.Н., Происхождение итальянского Возрождения, т. 1-2. М., 1956, 1959.

L'arte in Italia. Red. C.L. Ragghianti. Vol. 2-3. Roma, 1968-1969.

Bargellini P., Belvedere. Panorama storica dell'arte. Vol. 5. L'arte romanica. Firenze, 1960.

Bologna F., Die Anfänge der italienischen Malerei. Dresden, 1964.

Crichton G.H., Romanesque Sculpture in Italy. London, 1954.

Decker H., Italia romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Italien. Wien, 1958.

Francovich G. de, Benedetto Antelami, architetto e scultore, e l'arte del suo tempo. Vol. 1-2. Milano, 1952.

Giunta Fr., Bizantini e bizantinismo nella Sicilia normanna. Palermo, 1950.

Hermann F., L'arte in Roma dal secolo VIII al XIV (Storia di Roma, vol. 23). Bologna, 1945.

Magni M., Architettura romanica comasca. Milano, 1960.

Osten Fr., Die Bauwerke in der Lombardei vom 7. bis zum 14 Jahrhundert. Frankfurt am Main, o.D.

Salmi M., L'arte italiana. T. 1-2. Firenze, 1953.

Salmi M., Italian Miniatures. London, 1957.

Salvini R., Wiligelmo e le originali della scultura romanico. Milano, 1956.

Toesca P., Storia dell'arte italiana dalle origini alla fine del secolo XII. Tonino, 1925-1927.

Venturi A., Storia dell[arte italiana. T. 2 (Dall'arte barbarica alla romanica). T. 3 (L'arte romanica). Milano, 1902-1904.

ესპანეთი და პორტუგალია

Ainaud de Lastre J., España. Pintures románicas (Collection UBESCO), Paris, 1957.

Ars Hispaniae. Vol. 7,8,9. Madrid, 1952, 1956, ff.

Camps Cazola E., El arte romanico. Barselona, 1945.

Chicò M.T., Architectura gòtica em Portugal. Sul, 1954.

Cook W.W.S., La pintura mural romanica en Cataluña. Madrid, 1956.

Durliat M., L'art roman es Espagne. Paris, 1962.

Guinard P., Batide J., Histoire de la peinture espagnole du XIIe au XIXe siècle. Paris, 1950.

Lambert E., L'art gothique en Espagne aus XIIe et XIIIe siècles. Paris, 1931.

Lambert E., L'art en Espagne et au Portugal. Paris, 1945.

Palol P. de, Hirmen M., Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik. Müncgen, 1965.

Posci M., La scultura gotica in Spagna (I maestri della scultura, 99). Milano, 1966.

Santos R.Dos., L'art portugais. Paris, 1953.

ბელგია და ნიდერლანდები

Хаман-Мак Лен Р., Византийский стиль в мастерской Николая Верденского. - В кн.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973.

Bouvy D.P.R.A., Middeleeuwsch beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden. Amsterdam, 1947.

Clemen P., Baum J., Creuz M., Belgische Kunstdenkmäler. Bd. 1 (Vol. 9, bis Ende des 15.Jhs.). München, 1923.

Collen-Gevaert S., Lejeune J., Stiennon J., L'art mosan. Bruxelles, 1961.

Kuile E.H. Ter, De Bowkunst van de middeleeuwen (Duizend jaar bouwen in Nederland, Bd 1). Amsterdam, 1948.

Timmers J.J.M., De kunst van her Maasland. Assen, 1971.

Usener K.H., Reiner von Huy und siene Künstlerische Nachfolge (Mardurger Jahrbuch, 7). Marburg, 1933.

Vermeulen F.A.J., Handboek tot de geschiedenis der nederlandske bouwkunst. Bd 1-2. Den Haag, 1923-1928.

ავსტრია

Baldass P. von, Buchowiecki W., Feuchrmüller R., Mrazek W., Gotik in Österreich. Wien, 1961.

Buchowiecki W., Die gotische Kirhen Österreichs. Wien, 1952.

Gotik in Österreich. Ausstellungskaralog. Krems-Stein an der Donau, Minoritenkirche. Krems an der Donau, 1964.

Romanische Kunst in Österreich. Ausstellungskaralog. Krems-Stein an der Donau, Minoritenkirche. Krems an der Donau, 1964.

ცენტრალური, აღმოსავლეთ და ჩრდილოეთ ევროპის ქვეყნები

Мáца И., Архитектура Чехословакии. М., 1959.

Поп И.И., Искусство Чехии и Моравии IX - начала XVI века. М., 1978.

Architektura v českem národnim dědictvi (Red. Z. Wirth). Praha, 1961.

L'art ancien en Tchécoslovaquie. Catalogue. Paris, 1957.

Bohatec N., Schöne Bücher des Mittelalters aus Böhmen. Prag, 1970.

České umění gotiché. 1350-1420 (Red. J. Pešina). Praha, 1970.

Dvorácová V., Krása J., Merchautová A., Stejskal K., Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300-1378. London, 1964.

Fried A., Magister Theodoricus. Praha, 1956.

Kutal A., České gotické umění. Praha, 1972.

Květ J., Chechoslovakian Romanesque and Gothic Illuminated Manuscripts. New York, 1959.

Merchaurová A., Romanische Kunst in Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn, Rumänien und Jugoslawien. Prag, 1974.

Pešina J., Tafe;malerei der Spätgotik und der Remaissance in Böhmen 1450-1550. Prag, 1958.

Vaculik K., Gotické umenie na Slovenska. Slovenská Národná galéria. Bratislava, 1975.

Dobrowolski T., Sztuka polska. Kraków, 1974.

Drzwi gnieźnieńskie. Praca zbiorowa. T. 1-2. Wrocław, 1956, 1959.

Fedorowisz A., Śląska sztuka średniowiszna. Wrocław, 1964.

Łoza S., Architekci i budowniszowie wPolsce. Warszawa, 1955.

Swiechowski Z., Budiwnictwo romańske w Polsce. Katalog zabytków. Wrocław, 1963.

Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XII w. Praca zdiorowa pod red. M. Walickiego, T. 1-2. Warszawa, 1971, 1972.

Zachwatowisz J., Architektura polska. Warszawa, 1966.

A magyarországi művészet története. T. 1. A magyarországi művészet a honfoglalástól a 19 sz. Budapest, 1962.

Dercsényi D., Romanische Baukunst in Ungarn. Budapest, 1975.

Dercsényi D., The Royal Palace of Esztergom. Budapest, 1965.

Gerevich L., Art of Buda and Pest in the Middle Ages. Budapest, 1971.

Gerö L., Magyarországi varépitészer. Budapest, 1955.

Kunstdenkmäler in Ungarn. Hrsg. von. J. Genthon. Leipzig, 1974.

Rász E., Ják. Budapest, s.d.

Vătăşianu V., Architectura si sculptura romanică în Panonia medięvală. Bucureşti, 1966.

Ars slovenicae. T. 1-4. Ljubljana, 1969.

Bosković Dj., Srednjevekovni gradovi u Vojvodini (Vojvodina I). Novi Sad, 1939.

Cevc E., Srednjeveska plastika na Slovenskem. Ljubljana, 1963.

Horvat A., Spomenici u Hrvatskoj. Zagreb, 1956.

Iveković C. M., Dalmatiens Architektur und Plastik. Wien, 1927.

Karaman L., Pregled razvoia umjernosti u Dalmaciji. Zagreb, 1952.

Stelè F., Umetnost v Primorju. Ljubljiana, 1946.

Danmarks kirker. DI. 1-6. København, 1933 ff.

Ciuthio E., Lunds Domkyrka under romanik tid. Lund, 1957.

Kulturhistorik lexikon för donisk medeltid fran vikingatit till reformationtid. Bd. 1-16. Malmö, 1956-1971.

Kusch E., Alte Kunst in Skandinavien, Nürnverg, 1964.

Lexow E., Norges kunst. Oslo, 1926.

Nordik medeltid. Konsthistoriska studier tillägnade Armin Tuulse (acta Universitatis Srockholmiensis. Stockholm Studies in the History of Art, 13). Uppsala, 1967.

Thorlacius-Ussing V., Danmarks billedhuggerkunst. København, 1950.

Tuulse A., Romansk konst i Norden. Stockhokm, 1968.

Vreim H., Norsk trearkitektur. Oslo, 1947.

Абрамаускас С.О., О некоторых вопросах развития каменных конструкций в Литве в XV-XVI вв. - В кн.: Lietuvos TSR. Aukustųjų mokyklų mosklo dardai. Statyba ir architektūra, t. I. Wilnius, 1962.

Бирзениекс А.К., Порталы старой Риги. Рига, 1955.

Брунс Д., Кангропооль Р., Таллин. Л.-М., 1971.

Вага В., Проблемы пространственной формы в средневековой архитектуре Латвии и Эстонии. Тарту, 1960.

Гриневичюте-Янкавичене Д., Основные серты пространства и формы однонкфных и зальных готических зданий Литвы. В кн.: Lietuvos TSR. Aukustųjų mokyklų mosklo dardai. Statyba ir architektūra, t. I. Wilnius, 1962.

Бирзениекс А.К., Кишэ Э., Плауцинь Л., Памятники архитектуры Риги. Рига, 1956.

Круминь А.К., Рига. М., 1947.

Раам В., Архитектурные памятники Эстонии. Л., 1974.

Циелава С., Искусство Латвии. М., 1979.

Arman H., Eesti architektuuri ajalugu. Tallinn, 1965.

Karling S., Die Marienkapelle an der Olaikirche in Tallinn und ihr Bildwerk (ÖES Aastaraamat 1935). Tartu, 1937.

Karling S., Zur Baugeschichte der Monkirche zu Tallinn. Tartu, 1938.

Raam V., Gooti puuskulptuur Eestis. Tallinn, 1976.

Tuulse A., Zur Baugeschichte der Tallinner Burg (ÖES Aastaraamat 1935). Tartu, 1937.

Waga W., Tallinna keskaegne elamu. Tartu, 1960.

