

768. ~~85288~~  
2

3. ფ რ ი ხ ე

7  
3,946

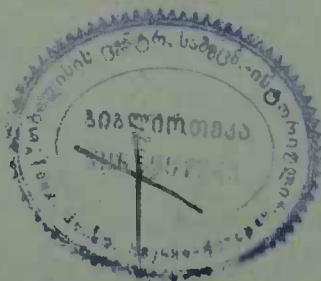
№. 3, 2019 - 20907

*[Handwritten signature]*

# სელექციური სტრუქტურა

თარგმანთ რუსულიდან გერმანული ენისა

სსსკ 186288 113357  
2



ქ ა რ ტ უ ლ ი ფ ი ზ ე ნ ი

ტფილისი—1931

დეკავშირის სტამბა, პუშკინის 3.  
მთავლიტი № 1098.  
დაკვეთა № 496. ტირაჟი 500ა.

## წინასიტყვაობა

ხელოვნების სოციოლოგიამ—როგორც განმაზოგადოებელმა ნომოტიურმა (კანონთმომცემმა) მეცნიერებამ ეკონომიური ბაზისის ერთერთ იდეოლოგიურ ზედნაშენზე—მხატვრული შემოქმედების ყველა სახეები უნდა შემოფარგლოს—არქიტექტურაც, მუსიკაც, მხატვრობაც, პოეზიაც, სკულპტურაც. სრულიად აშკარაა, რომ ასეთი ყოვლის შემცველი შენობისთვის, ყველა ხელოვნებათა სოციოლოგიისთვის ჯერ კიდევ დრო არ მოსულა, მიტომ რომ ხელოვნების სოციოლოგია ჯერ კიდევ მეტათ ახალგაზრდა მეცნიერებაა, ან უკეთ ვთქვათ, ჯერ კიდევ არარსებული, მხოლოდ წამოწყებული მეცნიერება. იძულებული გავხდით ის თვალუწვდენელი დარგი, რძმელიც ორგანიზაციულად უნდა მოწესრიგდეს განმაზოგადოებელი კანონთმომცემი მეცნიერების სახით, ერთი ნაწილით შემოგვეზღუდა, სახელდობრ გამომსახველი ანუ სივრცითი ხელოვნებათა დარგით. მაგრამ არსებითი მოსაზრებათა გამო იძულებული გავხდით ეს დარგიც მნიშვნელოვანათ შეგვევიწროებია: გამომსახველ ან სივრცითი ხელოვნებათა სოციოლოგიამ სოციოლოგიური კანონზომიერება ამ დარგში, რასაკვირველია, ამ ხელოვნებათა შესწავლის საფუძველზე უნდა ააგოს, ეს გულისხმობს ყველა ქვეყანათა, ყველა ერთა, ყველა საუკუნეთა ხელოვნების გაცნობას. ყველასათვის აშკარაა განუმარტებლათაც, რომ თუნდ მარტო გამომსახველ ხელოვნებათა სოციოლოგიის აშენება ასე ფართო გაგებით დღეს მეტის მეტათ ძნელია. თუმცა ერთნაირი საფრთხე არსებობს, რომ ჩვენ მიერ საძებნი და დადგენილი კანონზომიერების საყოველთაო მნიშვნელობა შევიწროვდება, მაინც იძულებული გავხდით დაკმაყოფილებულიყავით მხოლოდ ევროპიელ ერების ხელოვნებით პალეოლიტიდან დაწყებული დღევანდლამდე (მხოლოდ ძველი ეგვიპტის ხელოვნებაც დავიმოწმეთ). მაგრამ ამ შემოზღუდულ ფარგლებშიც ყველა სივრცითი ხელოვნებათ ერთი და იგივე ადგილი როდი აქვთ დათმობილი. სრულიად სწორია კონ-ვინერის აზრი, რომ „გამოყენებითი ხელოვნებათა (არქიტექტურის, მხატვრული ხელოსნობის) განვითარება მჭიდროთაა დაკავშირებული ადამიანის ცხოვრებასთან და მის პირობებზეა დამოკიდებული, ისინი ცხოვრების სტილსა და ეპოქის სტილს უფრო

უშუალოთ გამოპხატავენ, ვიდრე თავისუფლად შემქმნელი ხელოვნებანი“ (კონ-ვინერ. „სტილთა ისტორია“). ამისდა მიუხედავად სწორეთ ამ გამოყენებითი ხელოვნებათ მივაქციეთ ნაკლები ყურადღება, ვიდრე ქანდაკებასა და განსაკუთრებით მხატვრობას, როგორც უალრესათ იდეოლოგიურ ხელოვნებათ; ეს მოხდა უმთავრესათ იმ მიზეზის გამო, რომ ჩვენი ცდა ხელოვნებათა სოციოლოგიისა წარმოდგენილია როგორც ხელოვნებათა ზოგადი სოციოლოგიის ნაწილი, ეს სოციოლოგია მოიცავს სხვა ხელოვნებათა — პოეზიასა და მუსიკას — რომელნიც, მხატვრობისა და ქანდაკების მსგავსათ, სწორეთ იდეოლოგიური რიგის ხელოვნებათ ეკუთვნიან.

ამ რიგათ, ის კანონზომიერება, რომლის დარღვევა ხელოვნების დარგში ჩვენი წიგნის ამოცანას შეადგენს, ჯერ-ჯერობით მხოლოდ განსაკუთრებით ევროპიელი ერების ხელოვნებათ ეხება. მამავალში, რასაკვირველია, ზემოაღნიშნული არსებითი ხარვეზები უნდა შევავსოთ და, თუ საჭირო გახდა, აქ მოხაზულ სქემაში სათანადოდ დამატებანი, შეიძლება შესწორებანიც შევიტანოთ.

იმ შემთხვევებში, როცა ავტორს ლაპარაკი უხდებოდა ამა თუ იმ ერის ხელოვნების ამა თუ იმ მოვლენაზე, ან მას ამა თუ იმ მხატვრის შემოქმედის დახასიათება ან აღწერა უნდა მოეცა, იმის მაგივრათ, რომ საკუთარი მსჯელობა გადმოეცა, იგი სიტყვას აძლევდა ცნობილ, ავტორიტეტიან სპეციალისტებს ხელოვნებათა-მცოდნეობის დარგში. ამით აიხსნება ციტატების სიმრავლე. ავტორს სურდა, ერთი მხრით, მართებული ხარკი მიეძღვნა მკვლევართადმი, რომელთაც ბევრი უფიქრიათ და ბევრი უმუშავიათ ხელოვნების საკითხებზე, ხოლო მეორე მხრით ცხადია, რომ მათი შრომანი ფაქტების თვალსაზრისით საკმაოდ მტკიცე საძირკველს წარმოადგენენ, ამ საძირკველზე შეიძლება გამომსახველ ხელოვნებათა სოციოლოგიის აგება ვცადოთ, ეს იქნება იმ რთული ამოცანის ნაწილი, რომელიც მამავალში უნდა გადასწყდეს: შეიქმნას ჯერ კიდევ არარსებული სოციოლოგია, რომელიც ყოველგვარ ხელოვნებათ მოიცავს.

## I. ხელოვნების სოციოლოგიის ამოცანები

ხელოვნების სოციოლოგიის ძირითადი ამოცანა პირველათ 1847 წელს ჩამოაყალიბა ფორმულაში ბელგიელმა მიკიელსმა. მან ბელგიის მთავრობისაგან მიიღო დავალება ფლამანდიის მხატვრობის ისტორია დაეწერა და ჩაუფიქრდა საკითხს, როგორ უნდა აიგოს საერთოდ ხელოვნების მეცნიერული ისტორიაო. მისთვის ნათელი იყო, რომ ხელოვნების ისტორია უნდა განხილულ იქნას მჭიდრო კავშირში ამა თუ იმ ქვეყნის „პოლიტიკურ, სამრეწველო და სოციალურ განვითარებასთან“. გზადაგზა მის წინაშე აღიმართა საკითხების მთელი რიგი, რომელსაც ხელოვნების ისტორია ხელოვნების სოციოლოგიაში გადაჰყავდა. სანამ ხელოვნებას და საზოგადოებას, ხელოვნების განვითარებას და საზოგადოების განვითარებას დავაკავშირებდეთ, უნდა ვიცოდეთ, როგორ ვითარდება თვით საზოგადოებაო, ხოლო თუ ეს საკითხი გადასწყდება, ბუნებრივად მეორე წარმოიშობა, სახელდობრ, როგორ ხელოვნება უნდა შეეფერებოდეს ადამიანური საზოგადოების განვითარების ცალკე პერიოდებსო. აი საკითხების რიგო, შენიშნავდა მიკიელსი, რომელიც დაგვეხმარება ხელოვნება მიწაზე ჩამოვიყვანოთ მეტაფიზიკური სიმადლებიდანო (იხ. პლენანოვი. „ბელინსკის ლიტერატურული შეხედულებანი“).

ბელგიელი ხელოვნებათა—მცოდნის სიტყვები ხელოვნების სოციოლოგიის ძირითად ამოცანას შეიცავენ.

მის მიერ დასმულ კითხვაზე მიკიელსმა პასუხი როდი გასცა. იგი მოწოდებული იყო მხოლოდ ერთი ქვეყნის ხელოვნების ისტორია დაეწერა და უნდოდა ეს ისტორია სოციოლოგიურ ბაზისზე აეგო, მაგრამ ესეც ვერ გააკეთა.

მან მომავალს მიანდო ხელოვნების სოციოლოგიის, ე. ი. მეცნიერების შექმნა, რომელიც კანონზომიერ კავშირს დაამყარებდა ხელოვნების ცნობილ ტიპებს და ცნობილ საზოგადოებრივ ფორმაციებს შორის.

ბელგიელი მეცნიერის შეიდტომიანი შრომის მეორე გამოცემა 1863 წელს გამოქვეყნდა.

ორი წლის შემდეგ პარიზის სამხატვრო აკადემიაში იპოლიტ ტენმა თავისი ცნობილი კურსი წაიკითხა, შემდეგ მან იგი გამოსცა „ხელოვნების ფილოსოფიის“ სახელწოდებით.

როგორც ტექსტის ქვემოთ მოთავსებული შენიშვნებიდან სჩანს, ტენი იცნობდა მიკიელსის შრომას, თუმცა თვით ტექსტში ერთ-ხელაც არ იხსენებს თავის წინამორბედს. „ფილოსოფიის ხელოვნების“ ავტორი სცდილობდა თავისი წინამორბედის აზრებზე სახვითი ხელოვნების სოციალოგია აეგო, ანუ უკეთ ვთქვათ, რამდენიმე დამახასიათებელი თავი მოეცა ამ არარსებული მეცნიერებიდან. ტენი იყო XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ბურჟუაზიული პოზიტივისმის და ამასთანავე ისტორიული იდეალიზმის წარმომადგენელი, მან შექმნა ხელოვნების პოზიტიურ იდეალისტური სოციოლოგია, რომელიც ერთი მხრით სიამოვნებით იყენებს საბუნებისმეტყველო ტერმინებს („გარემო“) და სცდილობს ისეთივე ობიექტური მეცნიერება გახდეს, როგორცაა მაგალითად ბოტანიკა, ხოლო მეორე მხრით ღრმად იდეალისტურია, მიტომ რომ საბუნებისმეტყველო ტერმინი „გარემო“ ესმის როგორც იდეურ-ზნეობრივი გარემო, „გონებათა და ზნეჩვეულებათა მდგომარეობა“, „ფსიქიური ტემპერატურა“, ანალოგია ფიზიკური ტემპერატურისა: „აქ (ე. ი. განსაზღვრული ეპოქის საზოგადოებისთვის დამახასიათებელ გონებრივ და ზნეობრივ მდგომარეობაში) იმალება პირველი მიზეზი, რომელიც განსაზღვრავს ყოველივე დანარჩენს“. სამ ნიმუშზე, სახელდობრ ანტიური საბერძნეთის, აღორძინების ხანის იტალიის და XVII საუკუნის ჰოლანდიის მაგალითზე ტენი სცდილობდა თავისი ხელოვნებათა სოციოლოგიის ძირითადი კანონი დაესურათებია, სახელდობრ ის აზრი, რომ ამა თუ იმ ხელოვნების ტიპი, ხასიათი, თემატიკა და ფორმა კანონზომიერათ განისაზღვრება ერთი მხრით კლიმატით და რასით, ხოლო მეორე მხრით განსაკუთრებით „გონებათა და ზნეჩვეულებათა მდგომარეობით“, რომელიც ამა თუ იმ საზოგადოებაშია გაბატონებული. მაგრამ თუნდაც ტენს გაემრავლებია თავისი მაჩვენებელი მაგალითების რიცხვი, მაინც ვერ შესძლებდა ხელოვნების ნამდვილი მეცნიერული სოციოლოგიის მოცემას, არა მარტო მიტომ, რომ „გონებათა და ზნეჩვეულებათა მდგომარეობა“ სრულიადაც არ წარმოადგენს „პირველ მიზეზს“, რომელიც „ყოველივე დანარჩენს“ ხსნის და განმარტავს, არამედ იმიტომაც, რომ იგი არ ჩაფიქრებია საკითხს, რომელიც ჯერ კიდევ მიკიელსმა დასვა, სახელდობრ: „როგორ ვითარდება ადამიანური საზოგადოება“. და თუნდაც ტენი ამ საკითხს ჩაფიქრებოდა, იგი როგორც პოზიტივისტი და იდეალისტი ვერ

შესძლებდა იმ „პირველი მიზეზის“ გამოაშკარავებას, რომელიც იწვევს მთელი საზოგადოების და მასასადამე აგრეთვე ხელოვნების განვითარებას.

მნიშვნელოვანი ნაბიჯი ხელოვნების მეცნიერული სოციოლოგიის აგების საქმეში გადასდგეს ეტნოლოგებმა, პირველყოფილი კულტურის მკვლევარებმა, მათ შორის განსაკუთრებით „ხელოვნების წარმოშობის“ ავტორმა ერნესტ გროსსემ. ტენის „ხელოვნების ფილოსოფიის“ ნაკლულოვანებანი წარმოსდგებოდენ იქიდან, რომ იგი სცდილობდა ხელოვნებას სოციოლოგია აეგო უადრესათ განათლებული ერების ხელოვნებაზე, აქ კი კულტურის სირთულე ნებას არ იძლევა ადვილათ გამოავაშკარავოთ ის ნამდვილი „პირველი მიზეზი“, რომელიც განსაზღვრავს „ყოველივე დანარჩენს“. „ხელოვნების სოციოლოგიამ უნდა დაიწყოს პირველყოფილი ტომების პირველყოფილი ხელოვნების შესწავლიდანო“-ასეთი იყო ეტნოლოგების ლოზუნგი. მონადირე ტომების ყურადღებით შესწავლამ შეგვიძლებინა დაგვედგინა, რომ ხელოვნების ჩამომყალიბებელ დასაწყისს ყველა მის არსებითი მხარეებში წარმოადგენს არა კლიმატი და არა „გონებათა მდგომარეობა“, არამედ მეურნეობა, „მეურნეობის ორგანიზაცია“. თავის წიგნში „ხელოვნების წარმოშობა“ გროსსემ მოგვცა ნიმუში ხელოვნების ნამდვილი სოციოლოგიისა, მაგრამ ესაა სოციოლოგია მხოლოდ მონადირე ტომების ხელოვნებისა, ისიც მხოლოდ დღეს არსებული და არა პალეოლიტის მონადირეებისა. არც გროსეს შეეძლო ტენის მიერ დატოვებული ხარვეზის შევსება და ხელოვნების ნამდვილი სოციოლოგიის მოცემა, თუნდაც იგი პირველყოფილი ერების ხელოვნებიდან ცივილიზაციური ერების ხელოვნებაზე გადასულიყო, მიტომ რომ თავის ეკონომიურ თვალსაზრისს იგი მხოლოდ პირველყოფილი კულტურის ფარგლებში მისდევდა. თუ ადამიანის განვითარების დაბალ საფეხურებზე ხელოვნება „მეურნეობის ორგანიზაციით“ განისაზღვრება, უფრო მაღალ საფეხურებზე, მისი აზრით, ეს კავშირი სწყდება, და ხელოვნება არსებითად განისაზღვრება არა ეკონომიკით, არამედ ხელოვანის შემოქმედებითი პიროვნებით.

მხოლოდ მარქსისტული მსოფლმხედველობა იძლევა საძირკველს იმ მეცნიერების ასაგებათ, რომლის შექმნა ვერ შესძლეს. მოწინავე ბურჟუაზიულმა მოაზრებებმა და მკვლევარებმა, თუმცა მათ ესმოდათ ამ ამოცანის მნიშვნელობა და სურდათ მისი გადაჭრა. მარქსიზმში გვასწავლის, რომ მეურნეობის განსაზღვრულ ორგანიზაციებს ყოველთვის და ყოველგან შეეფერება აუცილებლად კანონზომიერათ



ცნობილი საზოგადოებრივი ფორმაციები, ხოლო ამ უკანასკნელთ ისევე აუცილებლათ, ისევე კანონზომიერათ—განსაზღვრული ტიპები და ფორმები იდეოლოგიური ზედნაშენისა, მათ შორის ხელოვნებისა. მხოლოდ ამ თვალსაზრისით შეიძლებოდა პასუხი გაგვეცა მიკიელსის მიერ დასმულ კითხვაზე: როგორი ხელოვნება უნდა შეეფერებოდეს ადამიანური საზოგადოების განვითარების ცალკე პერიოდებსო. თუმცა ამ რიგათ მარქსიზმის წარმოშობასთან ერთად მიღებულ იქნა თეორიული საფუძველი, რომელიც შესაძლებლობას გვაძლევდა ხელოვნების სოციოლოგია აგვეგო, მაგრამ ეს მეცნიერება დღემდე კიდევ შექმნის პროცესშია. ცხადია, რომ მარქსიზმის მამამთავართ დასავლეთში არ შეეძლოთ ამგვარი ამოცანის დასმა. მისი გადაჭრა შეეძლო მათ პირველ რუს. მოწაფეს პლენხანოვს, რომელიც დიდათ დაინტერესებული იყო ხელოვნებით, ბევრს ფიქრობდა და ხშირად სწერდა მის შესახებ. მაგრამ არც პლენხანოვის წინაშე მდგარა ასეთი ამოცანა. პლენხანოვამდე ისტორიული მატერიალიზმი არავის გამოუყენებია ისეთს იდეოლოგიურ დარგში როგორცაა სახვითი ხელოვნება. მართალია, ეს მეთოდი უკვე განმტკიცდა ეკონომიურ და ისტორიულ მეცნიერებათა დარგში, მაგრამ ხელოვნება ამ მხრივ თავის ქალწულებრივ უმანკოებას ინარჩუნებდა. ბევრს ეგონა, ამ იდეოლოგიურ დარგში, რომელიც ესოდენ დაშორებულია ეკონომიურ ბაზისს, ეს მეთოდი საერთოდ გამოუსადეგიაო, რომ განათლებულ ერთა ხელოვნება ყოველ შემთხვევაში ეკონომიურ და სოციალურ პირობათა გარეშე სცხოვრობს და ვითარდებაო, ხოლო თუ არსებობს ფუნდ ერთი იდეოლოგიური დარგი, სადაც ეკონომიკა არ არის „პირველი მიზეზი“, რომელიც ყოველივე დანარჩენს განსაზღვრავს, აქვს თუ არა ამ მეთოდს და ამ თვალსაზრისს მნიშვნელობა ყოველი პირობის გარეშე? პლენხანოვს შეეძლო მხოლოდ ერთი ამოცანის დასმა: მას უნდა დაემტკიცებია, რომ ეს დარგი, ესოდენ დაშორებული ეკონომიურ საძირკველს, თავის ყოფნასა და განვითარებაში ყოველმხრივ სოციალურ-ეკონომიური წინგანსაზღვრულობის რკინისებურ აუცილებლობაზე დამოკიდებული, მას უნდა დაემტკიცებია, რომ ეს მეთოდი გამოსადეგი და ნაყოფიერია ყველა იდეოლოგიისა, სხვათა შორის ხელოვნებისთვისაც. პლენხანოვმა თავის ცნობილ წერილებში ხელოვნების შესახებ დამაჯერებლათ და ბრწყინვალეთ შეასრულა ეს ამოცანა. განცალკევებულ კონკრეტულ მაგალითებზე, რომელიც ხელოვნების ისტორიიდანაა ამოღებული განვითარების პირველი საფეხურებიდან ჩვენს დრომდე, პლენხანოვმა ურყევათ დამტკიცა, რომ ხელოვნება თავის სტატიურ და დი-

ნამიურ მდგომარეობაში პირდაპირ და არაპირდაპირ ეკონომიური და სოციალურ-კლასობრივი პირობებით განისაზღვრება. ყოველი მისი სტატია ამას გარდა დიდძალ წმინდა სოციოლოგიურ მასალას შეიცავდა იმ ცნობილი სოციალურ-ესთეტიური კანონების ჩამოსაყალიბებლათ, რომელნიც მუდამ და შეურყეველათ მოქმედებენ ცხოვრებასა და ხელოვნების განვითარებაში. მაგრამ მრავალ სოციოლოგიურ განზოგადოებათა მიუხედავათ, პლენანოვის სტატიები ერთად შეკრებილნიც კი არ წარმოადგენენ ხელოვნების სოციოლოგიას. ისინი მხოლოდ მასალას იძლევიან ამ მეცნიერებისთვის.

თავის შრომებში „ხელოვნება და საზოგადოება“ და „ცდა სახვითი ხელოვნებათა სოციოლოგიისა“ ვ. ჰაუზენშტეინი შეეცადა ვადაეჭრა ის ამოცანა, რომელიც პლენანოვს არ დაუძლევია და არც დაუსვამს (მის შესახებ იხ. ლუნაჩარსკის წერილი „ჰაუზენშტეინი“ კრებულში „ხელოვნება და რევოლუცია“, აგრეთვე ჩვენი წინასიტყვაობა „ცდის“ რუსული თარგმანისადმი). ამ ორ შრომაში გერმანელმა მეცნიერმა, რომელიც თავდაპირველათ ფორმალისტი იყო, უეჭველათ მოგვცა პირველი ცდა სახვითი ხელოვნებათა მარქსისტული სოციოლოგიის აშენებისა; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იგი შეეცადა გამოერკვია როგორი ხელოვნება შეეფერება ადამიანთა საზოგადოების განვითარების ცალკე პერიოდებს, ანუ როგორც ჰაუზენშტეინი ლაპარაკობს, მას უნდოდა ეჩვენებია, რომ საზოგადოებრივი ისტორიული განვითარების ცალკე „საფეხურებს“ შეეფერება ხელოვნების განვითარების განსაზღვრული „საფეხურები“, მას უნდოდა მოეცა ის, რასაც თვით ავტორი „სოციალ ესთეტიურ საფეხურთა შენობას“ უწოდებს.

ჰაუზენშტეინი ტენისაგან განსხვავდება იმით, რომ ადამიანთა საზოგადოების ისტორიულ განვითარებას ეკონომიური და სოციალკლასობრივი ნიშნის მიხედვით აგებს: მონადირეთა ყოფაცხოვრება, პირველყოფილი მიწათმოქმედება, ფეოდალური მეურნეობა ნატურალური მეურნეობის ნიადაგზე (ეგვიპტე, საშუალო საუკუნეების საზოგადოება), ბურჟუაზიული საზოგადოება სავაჭრო კაპიტალიზმის ნიადაგზე (კლასიკური საბერძნეთი, რენესანსის ეპოქის იტალია), შემდეგ მოდის ფეოდალიზმიდან კაპიტალიზმისკენ გარდამავალი შერეული საზოგადოებრივ-ეკონომიური ორგანიზაციები (XVII-XVIII ს.), ხოლო ბოლოს-ინდუსტრიალიზმი. კაცობრიობის საზოგადოებრივ-ეკონომიური განვითარების ამ ცალკე პერიოდებს შეესაბამება (როგორც ჰაუზენშტეინი სცდილობს დაამტკიცოს თავის წიგნში „ხელოვნება და საზოგადოება“) განსაზღვ-

ცნობილი საზოგადოებრივი ფორმაციები, ხოლო ამ უკანასკნელთ ისევე აუცილებლათ, ისევე კანონზომიერათ—განსაზღვრული ტიპები და ფორმები იდეოლოგიური ზედნაშენისა, მათ შორის ხელოვნებისა. მხოლოდ ამ თვალსაზრისით შეიძლებოდა პასუხი გაგვეცა მიკიელსის მიერ დასმულ კითხვაზე: როგორი ხელოვნება უნდა შეეფერებოდეს ადამიანური საზოგადოების განვითარების ცალკე პერიოდებსო. თუმცა ამ რიგათ მარქსიზმის წარმოშობასთან ერთად მიღებული იქნა თეორიული საფუძველი, რომელიც შესაძლებლობას გვაძლევდა ხელოვნების სოციოლოგია აგვეგო, მაგრამ ეს მეცნიერება დღემდე კიდევ შექმნის პროცესშია. ცხადია, რომ მარქსიზმის მამამთავართ დასავლეთში არ შეეძლოთ ამგვარი ამოცანის დასმა. მისი გადაჭრა შეეძლო მათ პირველ რუს მოწაფეს პლენხანოვს, რომელიც დიდათ დაინტერესებული იყო ხელოვნებით, ბევრს ფიქრობდა და ხშირად სწერდა მის შესახებ. მაგრამ არც პლენხანოვის წინაშე მდგარა ასეთი ამოცანა. პლენხანოვამდე ისტორიული მატერიალიზმი არავის გამოუყენებია ისეთს იდეოლოგიურ დარგში როგორცაა სახვითი ხელოვნება. მართალია, ეს მეთოდი უკვე განმტკიცდა ეკონომიურ და ისტორიულ მეცნიერებათა დარგში, მაგრამ ხელოვნება ამ მხრივ თავის ქალწულებრივ უმანკობას ინარჩუნებდა. ბევრს ეგონა, ამ იდეოლოგიურ დარგში, რომელიც ესოდენ დაშორებულია ეკონომიურ ბაზისს, ეს მეთოდი საერთოდ გამოუსადეგიაო, რომ განათლებულ ერთა ხელოვნება ყოველ შემთხვევაში ეკონომიურ და სოციალურ პირობათა გარეშე სცხოვრობს და ვითარდებაო, ხოლო თუ არსებობს ფუნდ ერთი იდეოლოგიური დარგი, სადაც ეკონომიკა არ არის „პირველი მიზეზი“, რომელიც ყოველივე დანარჩენს განსაზღვრავს, აქვს თუ არა ამ მეთოდს და ამ თვალსაზრისს მნიშვნელობა ყოველი პირობის გარეშეო? პლენხანოვს შეეძლო მხოლოდ ერთი ამოცანის დასმა: მას უნდა დაემტკიცებია, რომ ეს დარგი, ესოდენ დაშორებული ეკონომიურ საძირკველს, თავის ყოფნასა და განვითარებაში ყოველმხრივ სოციალურ-ეკონომიური წინგანსაზღვრულობის რკინისებურ აუცილებლობაზეა დამოკიდებული, მას უნდა დაემტკიცებია, რომ ეს მეთოდი გამოსადეგი და ნაყოფიერია ყველა იდეოლოგიისა, სხვათა შორის ხელოვნებისთვისაც. პლენხანოვმა თავის ცნობილ წერილებში ხელოვნების შესახებ დამაჯერებლათ და ბრწყინვალეთ შეასრულა ეს ამოცანა. განცალკევებულ კონკრეტულ მაგალითებზე, რომელიც ხელოვნების ისტორიიდანაა ამოღებული განვითარების პირველი საფეხურებიდან ჩვენს დრომდე, პლენხანოვმა ურყევათ დამტკიცა, რომ ხელოვნება თავის სტატიურ და დი-

ნამიურ მდგომარეობაში პირდაპირ და არაპირდაპირ ეკონომიური და სოციალურ-კლასობრივი პირობებით განისაზღვრება. ყოველი მისი სტატია ამას გარდა დიდძალ წმინდა სოციოლოგიურ მასალას შეიცავდა იმ ცნობილი სოციალურ-ესთეტიური კანონების ჩამოსაყალიბებლათ, რომელნიც მუდამ და შეურყევლათ მოქმედებენ ცხოვრებასა და ხელოვნების განვითარებაში. მაგრამ მრავალ სოციოლოგიურ განზოგადოებათა მიუხედავათ, პლენანოვის სტატიები ერთად შეკრებილნიც კი არ წარმოადგენენ ხელოვნების სოციოლოგიას. ისინი მხოლოდ მასალას იძლევიან ამ მეცნიერებისთვის.

თავის შრომებში „ხელოვნება და საზოგადოება“ და „ცდა სახვითი ხელოვნებათა სოციოლოგიისა“ ვ. ჰაუზენშტეინი შეეცადა ვადაეჭრა ის ამოცანა, რომელიც პლენანოვს არ დაუძლევია და არც დაუსვამს (მის შესახებ იხ. ლუნაჩარსკის წერილი „ჰაუზენშტეინი“ კრებულში „ხელოვნება და რევოლუცია“, აგრეთვე ჩვენი წინასიტყვაობა „ცდის“ რუსული თარგმანისადმი). ამ ორ შრომაში გერმანელმა მეცნიერმა, რომელიც თავდაპირველათ ფორმალისტი იყო, უეჭველათ მოგვცა პირველი ცდა სახვითი ხელოვნებათა მარქსისტული სოციოლოგიის აშენებისა; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იგი შეეცადა გამოერკვია როგორი ხელოვნება შეეფერება ადამიანთა საზოგადოების განვითარების ცალკე პერიოდებს, ანუ როგორც ჰაუზენშტეინი ლაპარაკობს, მას უნდოდა ეჩვენებია, რომ საზოგადოებრივი ისტორიული განვითარების ცალკე „საფეხურებს“ შეეფერება ხელოვნების განვითარების განსაზღვრული „საფეხურები“, მას უნდოდა მოეცა ის, რასაც თვით ავტორი „სოციალ ესთეტიურ საფეხურთა შენობას“ უწოდებს.

ჰაუზენშტეინი ტენისაგან განსხვავდება იმით, რომ ადამიანთა საზოგადოების ისტორიულ განვითარებას ეკონომიური და სოციალკლასობრივი ნიშნის მიხედვით აგებს: მონადირეთა ყოფაცხოვრება, პირველყოფილი მიწათმოქმედება, ფეოდალური მეურნეობა ნატურალური მეურნეობის ნიადაგზე (ეგვიპტე, საშუალო საუკუნეების საზოგადოება), ბურჟუაზიული საზოგადოება სავაჭრო კაპიტალიზმის ნიადაგზე (კლასიკური საბერძნეთი, რენესანსის ეპოქის იტალია), შემდეგ მოდის ფეოდალიზმიდან კაპიტალიზმისკენ გარდამავალი შერეული საზოგადოებრივ-ეკონომიური ორგანიზაციები (XVII-XVIII ს.), ხოლო ბოლოს-ინდუსტრიალიზმი. კაცობრიობის საზოგადოებრივ-ეკონომიური განვითარების ამ ცალკე პერიოდებს შეესაბამება (როგორც ჰაუზენშტეინი სცდილობს დაამტკიცოს თავის წიგნში „ხელოვნება და საზოგადოება“) განსაზღვ-

რული სტილი ტიტველი სხეულის ასახვისა და ამასთანავე საზოგადოთ განსაზღვრული მხატვრული სტილი.

თუმცა ჰაუზენშტიინი საკმაოდ მიუახლოვდა ხელოვნების სოციოლოგიის აშენებას, მაგრამ მისი შრომები მაინც არ წარმოადგენენ სახვითი ხელოვნებათა სოციოლოგიას ამ სიტყვის ნამდვილი გაგებით. ჰაუზენშტიინის ძირითადმა ტემამ—ტიტველი სხეულის გამოხატვამ (წიგნში „ხელოვნება და საზოგადოება“) იგი აიძულა მეტიმეტათ შეევიწროებია თავისი ამოცანა და თითქმის განუხილველათ დაეტოვებია არა მარტო არქიტექტურა, არამედ მრავალი არსებითი საკითხი, რომელიც სახვითი ხელოვნების სხვა დარგებს ეხება; ეს ხარვეზი მან მხოლოდ ნაწილობრივ შეავსო თავის „ცდაში“. მეორე მხრით მისი გამოკვლევა „ხელოვნება და საზოგადოება“, რომელიც მისი პირვანდელი, პატარა ისტორიულ-ეკონომიური წიგნაკის („სტიტველ ხელოვნებაში“) გადაამუშავებას წარმოადგენს, გადაამუშავებული და გაფართოებულ სახითაც უფრო ისტორიზმის ბეჭედს ატარებს, ვიდრე სოციოლოგიისას; იგი უწინარეს ყოვლისა მხატვრულ სტილთა სოციოლოგიურათ აგებულ ისტორიას წარმოადგენს. მართალია, ჰაუზენშტიინს ყველა საზოგადოებრივ-ეკონომიური ფორმაცია ორ „ძირთად ტიპამდე“ დაჰყავს: ერთია „ორგანიული“ საზოგადოებანი, ხოლო მეორე ინდივიდუალური: ამისდა მიხედვით ხელოვნებათა ყველა ტიპის საფუძველს ორი ძირითადი ტიპი შეადგენს: რელიგიურ-მონუმენტალური და დიფერენციულ-რეალისტური: მაგრამ ეს სოციოლოგიური განზოგადოებაც მან შეზღუდა ერთი პრობლემის, სახელდობრ სტილის ჩვეულებრივი ისტორიული განხილვით.

ამ რიგათ ხელოვნებათა სოციოლოგიის აშენების ამოცანა წინანდებურათ გადაუჭრელია.

ეს წიგნიც, რომელსაც მკითხველ საზოგადოების ყურადღებას ვთავაზობთ, მხოლოდ ცდაა, მხოლოდ პირველი ნაბიჯია ჯერ კიდევ არარსებული მეცნიერების, ხელოვნების სოციოლოგიის შინაარსის მოხაზვისა.

ჩვენ გვინდა ვუპასუხოთ მიკიელსის მიერ დასმულ კითხვას: „როგორი ხელოვნება უნდა შეეფერებოდეს ცალკე პერიოდებს ადამიანთა საზოგადოების განვითარების ისტორიაში“. მაგრამ ჩვენ როდი მივდევთ მკაცრ ისტორიულ თვალსაზრისს, ეს თვალსაზრისი გვაიძულებდა გამოგვერკვია როგორი ხელოვნება შეეფერება კანონზომიერათ განცალკევებულ, ერთი მეორის მომდევნო საზოგადოებრივ ეკონომიურ ფორმაციებს, რომელთა უმრავლესობა მეორდებოდა.

კაცობრიობის განვითარების მსვლელობაში: მონადირეთა წესწყობი-  
ლება პალეოლიტშიც არსებობდა და აფრიკისა და ავსტრალიის  
თანამედროვე მონადირეებსაც აქვთ, პირველყოფილი მიწათმოქმედე-  
ბა ნეოლიტშიც არსებობდა და თანამედროვე „ველურებსაც“ აქვთ,  
ფეოდალურ-მიწათმოქმედ-მოგვური საზოგადოებრივი ორგანიზაცია  
ეგვიპტეშიც არსებობდა, არქაულ საბერძნეთშიც, საშუალო საუკუ-  
ნეების დასავლეთ ევროპაშიც, აბსოლუტისტური საზოგადოებანი-  
ელენიზმის ეპოქაშიც, XVI, XVII, XVIII საუკუნეების ევროპაშიც,  
ბოლოს ბურჟუაზიული საზოგადოება კლასიკური პერიოდის საბერძ-  
ნეთშიც, XV—XVII საუკუნეების იტალიასა და ნიდერლანდშიც, XIX  
საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპაშიც. რადგან ერთნაირმა ან ანა-  
ლოგიურმა საზოგადოებრივ-ეკონომიურმა ორგანიზაციებმა ხელოვნე-  
ბის ერთნაირი ან ანალოგიური ტიპები უნდა წარმოშვას, ამ გან-  
მეორებულ საზოგადოებრივ-ეკონომიურ ორგანიზაციებს ჩვენ ერთსა  
და იმავე დროს ვიხილავთ, თუმცა ისინი გეოგრაფიული პირობებით  
და ქრონოლოგიური თარიღებითაა გათიშული. ასეთი განხილვის  
დროს ადვილია იმის დადგენა, რომ ერთნაირ ან მსგავს საზოგადო-  
ებრივ პირობებში განსაზღვრული მხატვრული ტიპები, ჟანრები,  
ტიმები, სტილები მეორდება. მაგრამ, როცა ამ განმეორებული საზო-  
გადოებრივი ფორმაციების ხელოვნებას ვიხილავთ, ჩვენ თვითუფლ-  
ცალკე შემთხვევაში თვით ხელოვნებას ყოველ მხრივ, ყოველ გამო-  
ხატულებაში როდი ვნათებთ, არამედ მის ცალკე მხარეს ვეხებით,  
რათა გამოვარკვიოთ როგორი ასახვა და გადაჭრა მიიღო მან საზო-  
გადოებრივი განვითარების სხვა და სხვა საფეხურზე. ჯერ ვცდილობთ  
გამოვარკვიოთ როგორ იცვლებოდა საზოგადოებრივი ევოლუციის  
სხვა და სხვა საფეხურზე ხელოვნების სოციალური ფუნქცია, ხოლო  
ამავე დროს არსებითად უცვლელიც რჩებოდა როგორც ერთგვარი  
საშვალეობა სოციალური ფსიქიკის და სოციალური ცხოვრების ორ-  
განიზაციისა. შემდეგ ვადგენთ როგორ იცვლებოდა საზოგადოებრივი  
განვითარების სხვა და სხვა საფეხურზე, მეურნეობის გაბატონებული  
ფორმის მიხედვით, მხატვრული წარმოების ფორმა და ამასთანვე  
მხატვრულ ღირებულებათა მწარმოებლების მდგომარეობა. შემდეგ  
დასმულია საკითხი ხელოვნების აყვავების და დაცემის კანონზომიერ  
ხასიათზე მთელი ისტორიის მიმდინარეობაში, ეს ის საკითხია, რო-  
მელიც პირველათ აბატმა დიუბომ დასვა XVIII საუკუნეში. ორი  
შემდგომი თავი ანათებს საკითხს ხელოვნების ორი ძირითადი სახის  
შესახებ: ერთია სინთეტიურ მონუმენტალური, ხოლო მეორე ამ სინ-  
თეზის დარღვევა; ამ უკანასკნელთან დაკავშირებულია საკითხი

ზოგიერთ პერიოდში ერთი გვარის პლასტიური ხელოვნების ბატონობისა, ხოლო ზოგიერთში კიდევ მეორისა. შემდეგ მათ სოციოლოგიურ განსაზღვრულობაში გარკვეულია ხუროთმოძღვრების ორი ძირითადი სტილი (კონსტრუქციული და დესტრუქციული), მხატვრობის ორი ძირითადი ტიპი (ხაზობრივი და კოლორიტული) და ორი ძირითადი სტილი მხატვრობასა და ქანდაკებაში (იდეალისტური და რეალისტური). შემდეგ რამდენიმე თავი მიძღვნილია ხელოვნების თემატიკისა, ჟანრისა და პრობლემებისადმი (მხეცი, მცენარე, ადამიანი, ნივთი ხელოვნებაში; ტიტველი სხეულის გამოხატვა; პორტრეტის ჟანრი; რელიგიური და ყოფაცხვრებითი ჟანრი; პეიზაჟი და ნატიურმორტი; მოძრაობა, პერსპექტივი და სინათლე ხელოვნებაში). შემდგომი თავი სცდილობს მოხაზოს ფერადი ტონების და გამების სოციოლოგია ხელოვნებაში.

მაშინ როცა ეს განყოფილებანი ანათებენ კავშირს ხელოვნების განსაზღვრულ ელემენტებსა და განსაზღვრულ საზოგადოებრივ ორგანიზაციას შორის, რასაკვირველია, ამა თუ იმ საზოგადოებრივ ორგანიზაციის ფარგლებში ცალკე მოგვიხდა იმ კლასობრივი ბრძოლისა და კლასობრივი ასიმილაციის პროცესის განხილვა, რომელიც ხელოვნების ფორმებში გამოკრთის. ბოლოს უკანასკნელი თავი მოკლეთ აღნიშნავს, როგორი ხელოვნება უნდა შეეფერებოდეს ინდუსტრიალიზმის, სამანქანო კაპიტალიზმის ეპოქას, რომელიც სოციალიზმში გადადის, ე. ი. ისეთ საზოგადოებრივ ორგანიზაციას, რომელიც პირველათ ჩნდება კაცობრიობის ისტორიაში და რომელთანაც ერთად სრულიად ახლო ფურცელი იწყება ხელოვნების ისტორიაში.

## II. ხელოვნების წარმოშობა

პლასტიური ხელოვნება— მხატვრობა და ქანდაკება წარმოიშვა იმ შორეულ ეპოქაში, რომელიც ცნობილია ქვის საუკუნის სახელწოდებით. ქვის საუკუნის უძველესი ხანა— ეოლიტი— ნაკლებ ცნობილია. ადამიანი ჯერ კიდევ არ არსებობდა, მხოლოდ ადამიანის მსგავსი მაიმუნი თუ არსებობდა— *pithecanthropos erectus*. შემდგომი პერიოდი— არქეოლიტი— აღინიშნა უკვე ადამიანის ტიპის მახლობელი არსების გაჩენით— ესაა ეგრეთ წოდებული ჰაიდელბერგელი ადამიანი— *homo heidelbergensis* (იმ ადგილის მდებარეობით, სადაც მისი ძვლები აღმოაჩინეს). არსებობისათვის ბრძოლაში ეს „ადამიანი“ იყენებდა სრულიად დაუმუშავებელი უბრალო ქვის ნატეხებს. არქეოლიტს მოჰყვა მეზოლიტის პერიოდი (ვ. ა. გოროდცოვის მიხედვით, ხოლო მორტილიეს მიხედვით ეს არქეოლიტის უკანასკნელი ფაზისია). ჰაიდელბერგის ადამიანს ახალი ტიპი სცვლის, რომელიც კიდევ უფრო ახლო სდგას ადამიანთან— *homo neandertalensis*. იგი იმით განსხვავდება თავისი წინამორბედისაგან, რომ იწყებს იმ იარაღთა დამუშავებას, რომელიც არსებობისათვის ბრძოლას ემსახურებოდა და წინანდებურათ ქვის ნატეხებიდან კეთდებოდა. დამუშავება, რასაკვირველია, მეტათ პრიმიტიული იყო, მაგრამ იარაღს თანდათან გარკვეული ფორმა ეძლეოდა— სახელდობრ ნუშისებური, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, შრომის პროცესში ერთგვარი ფორმის გრძობა ჩაისახა. ეს ფორმის გრძობა ფაქიზდება და ვითარდება ქვის და— მუშავების მიხედვით და დიდათ ინტენსიური ხდება ქვის ხანის შემდგომ პერიოდსა— პალეოლიტში. წინანდელი ხეობების მსგავსათ პალეოლიტი— იარაღთა ტექნიკის განვითარების მიხედვით— განიყოფება ადრინდელ, საშუალო და გვიან პერიოდათ. თვითეულ ამ პერიოდს შეეფერება განსაზღვრული „კულტურა“, რომელთაც თავიანთი სახელწოდება საფრანგეთის იმ ადგილებიდან მიიღეს, სადაც მისი მატრიალური ნაშთები იქნა აღმოჩენილი. პალეოლიტის ადრინდელ პერიოდს ორინიაკი ჰქვია, საშუალოს— სოლიუტრე, გვიანს— მაღლენი. „ნეანდერტალის ადამიანს“ ახლა ადამიანი სცვლის— *homo sapiens*. ამ მომენტიტან იწყება კაცობრიობის ისტორია (უკეთ რომ ვთქვათ კაცობრიობის წინაისტორიული ისტორია). ორინიაკის, სოლიუტ-



რეს და მადლენის ადამიანი ნადირობით სცხოვრობდა. იგი მისი წინამორბედის მიერ გაკვალული გზით მიდიოდა, იგი განაგრძობდა ჯერ ქვის, ხოლო შემდეგ ძვლის იარაღის უფრო ინტენსიურ დამუშავებას, ამ იარაღის ფორმა კიდევ უფრო ფაქიზდებობა; სოლიუტრესა და მადლენის პერიოდში უკვე კეთდება „მიმზიდველი გარეგნობის ჰარპუნები, ისრის წვეტები, სადგისები მდირულათ შემკული კოტებითა და ტარებით“. და სწორეთ ამ ეპოქაში, უმთავრესათ მადლენის ეპოქაში, როცა ფორმის გრძნობამ იარაღთა დამუშავების განვითარებული და წინმიმავალი ტექნიკის ზეგავლენით მნიშვნელოვან სიმაღლესა და ინტენსივობას მიაღწია, აყვავდა გასაოცარი, თაჭვისი, რეალისტური დასრულების მხრით, პლასტიური ხელოვნება (ცხოველთა ამსახველი), რომლის ნაშთები გამოქვაბულების კედლებზე, ქვის ნატეხებზე, ირმის რქებზე ან ძვლებზე დარჩა.

ამრიგათ პლასტიური ხელოვნება—მხატვრობა, ქანდაკება—დაიხიბადა მხოლოდ მას შემდეგ, როცა შრომის იარაღთა დამუშავების ტექნიკამ მნიშვნელოვან სიმაღლეს მიაღწია, მხოლოდ მას შემდეგ, როცა ტექნიკური მუშაობის პროცესში პალეოლიტური მონადირის ფსიქიკაში გამოიკვეთა ხაზობრივი ფორმის გრძნობა, რომლის გარეშე შეუძლებელია რაიმე პლასტიური ხელოვნება. მაგრამ ეს ფორმის გრძნობა პირველყოფილ მონადირეში წარმოიშვა არა მარტო მას შემდეგ, რაც იარაღთა ტექნიკურმა დამუშავებამ ფსიქოლოგიური ნიადაგი მოამზადა ამ გრძნობისათვის, არამედ წარმოიშვა როგორც შედეგიც ამ ტექნიკური მუშაობისა, ამ უკანასკნელის მიერ მიზეზობრივათ განსაზღვრული.

სანამ მხატვრული ფორმის გრძნობა ერთგვარათ გასაოცარი გამოქვაბულის მხატვრობისა და ძვლის ქანდაკების სახით გაჩნდებოდა, იგი ბევრათ უფრო მარტივათ გამოჩნდა, სახელობრ იმ პრიმიტიული სამკაულების სახით, რომელსაც პალეოლიტის მონადირე თავის იარაღსა ან ქვასა და ძვალზე სჭრიდა. ამ კბილებსა და ხაზებს, რომელნიც რიტმიულათ იყვნენ დაწყობილნი, არავითარი პრაქტიკული დანიშნულება არ ჰქონდა. მათი შემწეობით იარაღი უფრო გამოსადეგი როდი ხდებოდა. ისინი სამკაულს, მხატვრულ სამკაულს წარმოადგენდნენ. ეს ხაზობრივი რიტმი ანუ ხაზთა რიტმიკა წარმოიშვა რიტმიულად სწორათ განმეორებული მანიპულაციების პროცესში, ამ მანიპულაციებს მონადირე აკეთებდა ქვის დამუშავების დროს.

თუ ეს ხაზობრივი რიტმიკა, რომელსაც ფორმის გრძნობა ემყვლება ხოლმე, პლასტიურ ხელოვნებათა დასაწყისსა და პირველ-

წყაროს წარმოადგენს, თვით ეს ხაზობრივი რიტმიკა ანუ გეომეტრიული ორნამენტი იმ რიტმიულ სამუშაო მოძრაობის განმეორებაა, რომელიც იარაღის ტექნიკური დამუშავების დროს ხდება, მხოლოდ იგი მოკლებულია ამ მოძრაობის პრაქტიკულ აზრს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, პლასტიური ხელოვნება წარმოიშვა ტექნიკურ-საწარმოო რიტმების თამაშობიდან (როგორც პოეზია და მუსიკა წარმოიშვა სამუშაო რიტმების თამაშობიდან, რომელიც გამოთიშული იყო მუშაობისაგან).

ხელოვნება თავდაპირველათ მუშაობის განმეორება იყო, უმიზნო პრაქტიკული თვალსაზრისით, ეს იყო მუშაობა, რომელიც თამაშობათ გადაიქცა.

ყოველი ახალი შრომის იარაღი, განსაკუთრებით ყოველი ახალი გაუმჯობესებული იარაღი, რომელიც არსებობისთვის ბრძოლას ემსახურებოდა, ამხნევებდა პალეოლიტურ მონადირეს, უშიშრობის გრძნობას მატებდა მას, აძლიერებდა მის ბატონობას ბუნებაზე. ყოველი ასეთი ახალი საწარმოო იარაღი თითქო ახალ საწინდარს წარმოადგენა გამარჯვებისთვის, აქედან გამომდინარეობდა პირველყოფილი მონადირის თვითგრძნობის აწევა. ფსიქიური ძალები, ფსიქიური ენერჯია მოჭარბებული ხდებოდა, მისი ერთი ნაწილი საჭირო აღარ იყო უშუალო საარსებო ბრძოლისთვის, ეს ზედმეტი ენერჯია იმაში მქლავნდებოდა, რომ აღამიანი სცდილობდა განემეორებია, მხოლოდ განემეორებია პრაქტიკულათ უმიზნოთ თვით შრომის პროცესი; ამავე დროს შრომის პროცესში დაბადებული რიტმის გრძნობა და ფორმის გრძნობა მას უკარნახებდნენ ხაზების შეგნებულნი გარიტმება მოეხდინა. ჰოერნესმა ეს აზრი ასე გამოჰხატა. პირველყოფილი მონადირე, რომელიც ახალ და გაუმჯობესებულ იარაღებს ჰქმნიდა, თითქო ყოველი ახალი იარაღის შემეწეობით თავის მტრის—ბუნების—თავდასხმას უკუაქცევდა; იგი ივსებოდა სიხარულით შესაძლებელი გამარჯვების გამო და შემდეგ თითებით ამ იარაღზე თითქო გამარჯვების ცეკვას თამაშობდა: იგი რიტმიულ სპ-მუშაო მოძრაობას აგრძობდა, მხოლოდ ამ მოძრაობას არავითარი პრაქტიკული დანიშნულება აღარ ჰქონდა. ხაზობრივი რიტმიული ორნამენტი, ეს პლასტიური ხელოვნების პირველი წყარო, ის გამარჯვებულთა ცეკვაა, რომელსაც მონადირე შრომის იარაღზე ასრულებდა, როგორც ერთგვარი მოგებული ბრძოლის ასპარეზზე (Hoerness. „Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa“).

როგორც ანალოგიას, რომელიც ზემოთქმულს განმარტავს, შეიძლება მივუთითოთ შემდეგს ფაქტს: ზოგიერთი აფრიკელი ტო-

მის წარმომდგენლები, რომელნიც ცივილიზაციის დაბალ საფეხურზე სდგანან, ვახშრობისას მინდვრიდან დაბრუნების დროს ცოლებთან ერთად იწყებან ცეკვას და ამასთანვე, უკვე პრაქტიკულათ უაზროთ, იმ რიტმიულ მოძრაობას იმეორებენ, რომელთაც წინათ მუშაობის დროს აკეთებდენ; აქაც მუშაობა თამაშობასა და ხელოვნებაში გადადის (ბიუსერი. „მუშაობა და რიტმი“).

ამრიგათ პლასტიური ხელოვნების) ისევე როგორც ყოველი ხელოვნების, საფუძველს წარმოადგენს რიტმის გრძნობა, რომელიც მუშაობის დროს დაიბადა. რიტმზეა აგებული არა მარტო მხატვრობა და ქანდაკება, არამედ ხუროთმოძღვრებაც (იხ. გინზბურგი. „რიტმი ხუროთმოძღვრებაში“). რიტმი, ერთი მხრით, რაღაც მეტათ ახლობელი და გასაგებია თვით ადამიანისთვის, რომელიც ცივილიზაციის დაბალ საფეხურებზე სდგას, მიტომ რომ რიტმი ყველგანაა: ბუნებაში, სადაც მნათობები რეგულარულათ მოდიან და მიდიან და თან დღე ან ღამე მოაქვთ, რიტმიულათ მოიქცევიან და უკუიქცევიან ტალღები; რიტმი არსებობს ადამიანის სხეულშიც და ორგანიზმის მუშაობაშიც (სისხლის მიმოქცევა, სუნთქვა). მეორე მხრით, რიტმი შეიცავს რაღაც საიდუმლოს, იგი ადამიანს დაუძღველი ძალით იმორჩილებს. გოეტესი არ იყოს, მასში არის „რაღაც ჯადოქრული“. ცნობილია საცეკვაო რიტმის მაიძულებელი ძალა: საშუალო საუკუნეების ერთს ქრონიკაში მოთხრობილია, ერთხელ ვიღაც ფეოდალმა ცეკვა დაიწყო გლეხის დედაკაცთანო; მათ ძალაუნებურათ ახალი წყვილები შეუერთდენ, ბოლოს ამ ცეკვაში მთელი ფრეიბურგის ოლქი (შვეიცარიაში) ჩაებაო (Groos. „Die Spiele der Menschen“). არა ნაკლებ ცნობილია მუსიკალურ-სიტყვიერი რიტმის მაიძულებელი ძალა, რომელიც მხატვრულათ გამოიხატა ბერძნულ ლეგენდებში ორფეოსსა და ორიონზე, რომელნიც თავიანთი სიმღერით მხეცებს და სტიქიონსაც ხიბლავდენ, ან ფინურ კალევალაში, სადაც მოხუცი მომღერალი ვეინემეინენი თავისი გალობით აჯადოებდა არა მარტო მხეცებს, არამედ ღმერთებსაც.

„რიტმი იძულებია, — შენიშნავს ნიცშე: — იგი შობს დათმობის, დათანხმების, მსგავსი მოძრაობის გაკეთების სურვილს; არა მარტო ფეხები, თვით სულიც მოძრაობს ტაქტის მიყოლებით. ალბათ ღმერთების სულიც ასე იქცევაო, ფიქრობდა ადამიანი. ამიტომ სცდილობდენ მის დაპყრობას რიტმით და ამ რიგათ მათზე ბატონობას.“

ასეთივე „ჯადოქრული“, მაიძულებელი ძალა აქვს იმ ხაზობრივ რიტმს, რომელიც რაკი ერთხელ მუშაობიდან დაიბადა, შემდეგ მას გამოეთიშა და პლასტიური ხელოვნების საფუძველი გახდა. ამ პლას-

ტიური ხელოვნების გამმსჭვალავმა და ორგანიზაციულათ მომწყობმა რიტმმა შეაძლებინა ამ ხელოვნებას არსებითი სოციალური ფუნქცია შეესრულებია კაცობრიობის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, მისი განვითარების ყველა საფეხურებზე: იგი ერთგვარი იძულების საშუალებას წარმოადგენდა, მიმართულს ან თვით ბუნებასა, ან ღმერთებსა, ან საზოგადოებრივი ადამიანის ფსიქიკაზე.



### III. ხელოვნების სოციალური ფუნქცია

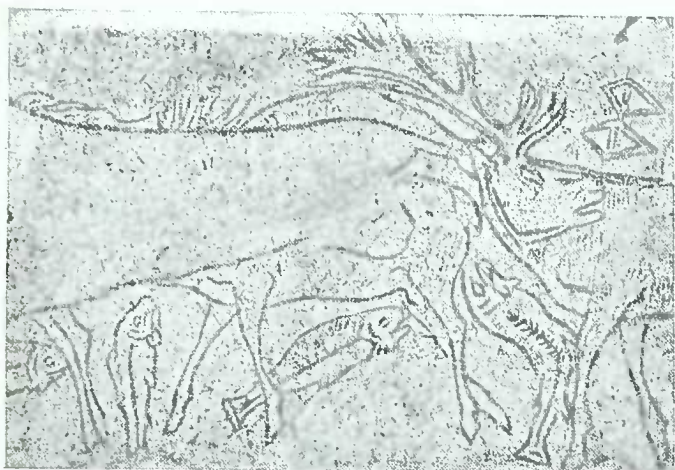
სახვითი ხელოვნება, ისევე როგორც ყოველი ხელოვნება, განსაზღვრულ სოციალურ ფუნქციას ასრულებს. იგი სახეების შემწეობით მოქმედობს გრძნობებსა და ფანტაზიაზე, ხოლო მათი შემწეობით ინდივიდუუმის აზრზე, იგი ორგანიზაციულათ აწესრიგებს მათ, მიმართავს საზოგადოებრივი კოლექტივის ინტერესების ან ამ კოლექტივის ამა თუ იმ ნაწილის, ე. ი. საზოგადოებრივი კლასის ინტერესების დასაცავათ, თუ კოლექტივი კლასებათაა დაყოფილი. მაგრამ ეს განსაზღვრა უმთავრესათ იმ სახვითი ხელოვნებათ შეეხება, რომელთათვის უფრო ადვილია ამ ამოცანის შესრულება; ესენია მხატვრობა და ქანდაკება, ე. ი. იდეოლოგიური რიგის სახვითი ხელოვნებანი. ეგრეთ წოდებული გამოყენებითი ხელოვნებანი—ხუროთმოძღვრება და მხატვრული ხელოსნობა ანუ მხატვრული მრეწველობის საგნები, როგორც პრაქტიკული, უტილიტარული ამოცანების შემსრულებელნი, უმთავრესათ მატერიალური ცხოვრების ორგანიზაციას ემსახურებიან. საზოგადოებრივი განვითარების დაბალ საფეხურებზე ქანდაკება და მხატვრობაც უმთავრესათ ასეთ უშუალო პრაქტიკულ მიზნებს ემსახურებოდენ. მხატვრული და სკულპტურული სახე ერთგვარი კავშირის დასამყარებელი საშუალება იყო ჯგუფის ანუ კოლექტივის წევრებს შორის და დამწერლობის მაგივრობას ასრულებდა. როგორც ცნობილია, დამწერლობა მხატვრული სახეებიდან წარმოიშვა (კრიტოსზე, ეგვიპტეში და სხ.). ქვის პერიოდიდან ჩვენთამდე ერთმა „სურათმა“ მოაღწია, გამოქვაბულის კედელზე დახატულმა. ზემოთ ორი ბიზონია გამოხატული, ქვემოთ სხედასხვა, ცოტა არ იყოს გამოურკვეველი საგნები (მონადირეთა ჯგუფის მეთაურების კვერთხები უნდა იყოს), კიდევ უფრო დაბლა მრავალი ხელი, მიმართული ზემოთ, ცხოველებისკენ, სულ ქვევით ისევ სხვა და სხვა ნიშნები. როგორც იტყობა, ესაა ერთგვარი უწყება მონადირეთა ექსპედიციის შესახებ. ამის მსგავსათ დღესაც ესა თუ ის ჩრდილო ამერიკელი ინდოელი, რომელიც სანადიროთ მიემგზავრება ზღვის ლომებზე, ქობზე დაფას აჭედს ხოლმე, რომელზედაც სურათის შემწეობით იუწყება, სად წავიდა, რამდენი დღით, რათ წავიდა, როდის დაბრუნდება. საზოგადოებრივი განვითარების დაბალ საფეხურზე მხატვრული ან

სკულპტურული სახე ასრულებს არა მარტო დამწერლობის მაგივრობას, არა მარტო დეპეშის, კედლის გაზეთის როლს, არამედ იგი ალბეკდავს ამა თუ იმ ჯგუფისა ან ტომისთვის მნიშველოვან „ისტორიულ“ მოვლენასაც. თავის მოგზაურობაში, რომელიც მიკლუხამაკლანიმ ახალ გვინეაზე მოახდინა, იგი შემდეგს მოგვითხრობს: ველურებმა ორი ნავის წყალში ჩაშვების გამო ლზინზე მიმიწვიეს, სადილის გათავების შემდეგ ერთი მონაწილეთაგანი ადგა და ძელზე დასვა და სხვა სახეები ამოსჭრა, ეს სახეები გაუგებარი იყო ჩემთვის; ამიხსნეს, რომ ძელზე გამოხატულია ორი ნავი, ექვსი კერძი, სადილათ მორთმეული, დაკლული ღორი და სხვაო. ამის შემდეგ ჩვენი მოგზაურისთვის ნათელი გახდა, რომ მის მიერ გვინეის სხვა ადგილებში ნახული, გაუგებარი სახეები ალბათ ამბებს ალბეკდავდენ, საინტერესოს და მნიშველოვანს ველური ადამიანის თვალსაზრისით.

ზოგიერთი სივრცითი ხელოვნების გამოყენებითი ფუნქციას რომ თავი დაეანებოთ და მხოლოდ პლასტიურ ხელოვნებათა უფრო იდეოლოგიურ სახეებზე შევჩერდეთ, ისინი საზოგადოებრივი განვითარების სხვა და სხვა საფეხურებზე, საზოგადოებრივი მოთხოვნილებების და მსოფლმხედველობის ფორმის მიხედვით, რამდენიმეთ განსხვავებულ ფუნქციებს ასრულებენ.

კაცობრიობამ თავისი ისტორია დაიწყო იმით, რომ საკვებს ნადირობის შემწეობით პოულობდა. მონადირეთა ჯგუფში ხელოვნება მხოლოდ ჯადოქრული აქტი, მხოლოდ მისნობა იყო. სახვითი ხელოვნება — მხატვრობა, ნაწილობრივ ქანდაკებაც — ქვის საუკუნეში სჩნდება, იმ პერიოდში, რომელსაც პალეოლიტი ჰქვია (წინანდელ პერიოდებსა — მეზოლიტსა, არქეოლიტსა და ეოლიტში ხელოვნება არ არსებობდა), ან უფრო სწორათ რომ ვთქვათ, პალეოლიტის იმ ეპოქაში, რომელიც მადლენის სახელწოდებითაა ცნობილი. ამ ეპოქაში, როცა ადამიანი მამონტებსა, ბიზონებსა, ჩრდილოეთის ირმებსა და სხ. ნადირობდა, წარმოიშვა მდიდარი ხელოვნება, უმთავრესათ მხატვრობა, რომელიც ამ ნადირებს ასახავდა. არქეოლოგების მიერ საფრანგეთსა და პირენეების მთებში აღმოჩენილი გამოქვაბულები, როგორცაა დორდონის, ნიოს, ალტამირას და სხ. გამოქვაბულები დაფარულია ამ ცხოველების სურათებით. ერთ ერთ ამ გამოქვაბულში აღნოაჩინეს ქვის სანათური, შემკული გაქცეული არხის მშვენივრათ ამოჭრილი სურათით. მხატვრისთვის საჭირო იყო ასეთი სანათური, რათა კედლებზე ასეთივე სურათები ამოეჭრა ან დაეხატა, მიტომ რომ მის მიერ შემკული ნაწილი გამოქვაბულისა დღისითაც სრულიად დაბნელებულია. აქ ხშირათ ასობით დიდი ზომის ცხოველებია

გამოხატული, მათი დანახვა და ასახვა მხოლოდ ხელოვნურ სინათ-  
ლეში შეიძლებოდა. რისთვისღა იხარჯებოდა ამოდენა ძალღონე მათ  
დასახატავათ?“ (ს. რეინაკი. „აპოლონი“). ამის პასუხს იძლევა მეორე  
პალეოლიტური მხატვრული ნაწარმოები, ირმის რქაზე ამოჭრილი,  
რომელიც რამდენიმე ირემს გამოჰსატავს, ხოლო მათს შორის, თი-  
თქო ცალიერი სივრცის ამოსავსებათ, ოთხიოდე ორაგულია მოთავ-  
სებული. „უცილობელია, ამ დიდი თევზების და ჩრდილოელი ირმე-  
ბის შეერძება რაღაც რელიგიური იდეით აიხსნება. მხატვარს უნ-  
დოდა გამოეხატა ცხოველთა ორი სახე, რომელიც მისი ჯგუფისა  
თუ ტომისათვის არსებობის წყაროს წარმოადგენდა. საყურადღე-



ირმების და თევზების გამოხატულება ირმის რქაზე  
(პალეოლიტი)

ზოა, რომ ცხოველები. რომელთაც ქვის პერიოდის ხელოვნება ასა-  
ხავდა, საკვებათ გამოსადეგ ჯიშებს ეკუთვნიან, და ველურები მო-  
ხაზავდნენ ან ფერადებით ხატავდნენ ხოლმე მათ სახეებს თითქო იმი-  
სათვის, რომ ისინი მოეზიდათ ჯადოქრული ძალის შემწეობით. განათ-  
ლებული ადამიანები ჰიპერბოლურათ ლაპარაკობენ ხელოვნების მო-  
მჯადოებელ ძალაზე. პირველყოფილ ადამიანებს სწამდათ ეს ძალა“  
(ს. რეინაკი).

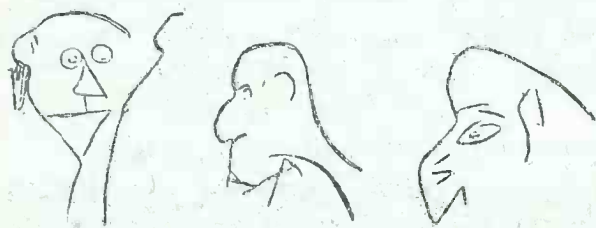
მადლენელი მონადირეების მხატვრობა და ქანდაკება მართ-  
ლაც მხოლოდ ჯადოქრული აქტი იყო. საფრანგეთის ერთს პალეო-  
ლიტურ გამოქვაბულში ბიზონის გამოხატულებას გარდა აღმოჩენილ  
იქნა ორი პატარა ქანდაკება, რომელიც დედალ-მამალ ბიზონს გამო-

ჰსატავდა, გარდა ამისა მიწის იატაკს მრავალი მოცეკვავე ადამიანის ფეხის კვალი აჩნდა. ცხადია, ამ გამოქვაბულში, ისევე როგორც ჰხვაგანაც, ნადირის გამოხატულების წინაშე ცეკვაობდნენ, ამ ცეკვის მიზანი იყო ნადირის მოჯადოება. როგორც შეგვიძლია დავასკვნათ პალეოლითური სატკაცუნას მიხედვით, რომელიც შემკობილია სამი მოცეკვავე ფიგურით; გარეული თხის ნიღაბ აფარებულით და თხისვე ტყავში გახვეულით, ჯადოქრული ცეკვა ქვის საუკუნეში ნადირის გარეგნობას და მოძრაობას ბაძავდა. ასევე იქცევთან თანამედროვე ველური მონადირეები, მაგ. აფრიკელი ზანგები, რომელნიც ცეკვაში სირაქლემას ბაძავენ. როცა მონადირე მხეცს ასახავდა, იგი მას თითქო იჭერდა, იმორჩილებდა ხოლმე. ამ „მსოფლ-მხედველობის“ საფუძველს წარმოადგენდა მისნობა, რომელიც იმ რწმენიდან გამოდიოდა, რომ საკმაოა ადამიანმა რაიმე ასახოს და რგი სინამდვილეთ იქცევაო. ველურები დღესაც „წვიმის ცეკვას“ აწყობენ, როცა წვიმის გამოწვევა სურთ: ისინი რიტმიული მოძრაობით გამოჰხატავენ როგორ იკრიბებიან ღრუბლები, როგორ ქუნს, როგორ მოდის წვიმა, და სრულიად დარწმუნებული არიან, რომ სწორეთ ამის შემდეგ და სწორეთ ამისა გამო წვიმა მართლაც წამოვა. „მსგავსი მსგავსს შობს—ასეთია ამ მისნობის აქსიომა“ (ნიკოლსკი. „პირველყოფილი კულტურა“). ერთი სიტყვით, ნადირის გამოხატვა მის მოზიდვასა და დამორჩილებასა ნიშნავდა. ამით აიხსნება, რომ მონადირეები ადამიანს იშვიათად გამოჰხატავენ. ამას გარდა ადამიანის გამოხატულება ტლანქი და სქემისებური გამოდიოდა, ცხოველების გამოხატულება კი საოცარი რეალიზმითაა გამსჭვალული. არ არსებობდა საზოგადოებრივი საჭიროება ადამიანის ასახვისა და ამიტომ მონადირე—მხატვარი ამ დარგში როდი ვარჯიშობდა. რადგან საგნის ასახვა მის დაპყრობას ნიშნავდა, რადგან სადაც სულის წარმოდგენა არსებობდა, ეს ასახვა საგნის „სულის“ დაპყრობას ნიშნავდა, გასაგებია, რომ ველურებს ეშინიათ არავინ გამოგვხატოსო (იხ. ჰირნი. „ხელოვნების წარმოშობა“, თავი — „ხელოვნება და ჯადოქრობა“); გასაგებია აგრეთვე ყურანის ანკიდევ შიიტური სექტის დადგენილებანი, რომელნიც კრძალავდნენ ღმერთისა და ადამიანის გამოხატვას და სახვითი ხელოვნებას ღვინოსა და საჰაზარტო თამაშობასთან ერთად ეშმაკის გამოგონებათ სთვლიდნენ (იხ. ჰაუზენშტიინი. „ხელოვნება და საზოგადოება“).

ეკონომიური განვითარების იმავე საფეხურზე, რომელზედაც პალეოლიტის მადლენელი მონადირეები იღვენ, დღეს ბუშმენები, მინკაპები, ესკიმოსები იმყოფებიან. აქაც გვხვდება იგივე საუცხოვო



რეალისტური გამოხატულება ცხოველებისა (კენგურუსი, ხარებისა), აქაც ადამიანი სუსტაააა გადმოცემული. ისევე როგორც მაღლენის ეპოქაში, დღეს ავსტრალიასა და სამხრეთ აფრიკაში გვხვდება გამოქვაბულები, რომელნიც თითქო ერთგვარ სამხატვრო გალერეებს წარმოადგენენ. კედლები ცხოველების სურათებითაა შემკული, ძნელია იმის თქმა, წარმოადგენენ თუ არა ეს გამოხატულებანიც მისნურ—შესალოცავ ფორმულებს. თუ ანალოგიით განვსჯით, თავდაპირველათ ეს ბუმბენური და ავსტრალიური მხატვრული სახეებო



ადამიანის გამოსახვა პალეოლითის ხანაში

იმავე მისნურ აქტს გამოხატავდენ; თვით ე. გროსსე, რომელიც სცდილობს დაამტკიცოს, რომ თანამედროვე პირველყოფილი ერების სურათები წმინდა შემოქმედების სიამოვნებისაგან წარმოსდგებიანო, იძულებულია დაუმატოს, რომ არაფერი შეუძლებელი არაა იმაში, რომ ზოგიერთი ამ გამოხატულებათაგანი მართლაც სარწმუნოებრივ (ე. ი. მისნურ) სიმბოლოს წარმოადგენდენო (გროსსე „ხელოვნების წარმოშობა“).

ნადირობიდან კაცობრიობა თავის ისტორიულ განვითარებაში მიწათმოქმედებაზე გადავიდა; მიწათმოქმედი კოლექტივები, თავდაპირველათ კომუნისტური, კლასებათ გაიშალენ—მიწათმფლობელებათ და გლეხებათ; მოეწყო კლასობრივი ფეოდალური სახელმწიფო, პირველყოფილი მისნობა რელიგიით იქცა, ფეოდალის გვერდით და მიწათმოქმედთა მასის ზევით მოგვი ანუ ქურუმი დადგა.

ამ ფეოდალურ—მიწათმოქმედ—მოგვურ საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში ხელოვნება იმავე პრაქტიკული, სოციალურ—უტილიტარული როლის შესრულებას განაგრძობდა, მხოლოდ იგი მხატვრულ—მისნური მოქმედებისაგან რელიგიურ აქტათ იქცა.

ხელოვნება—რელიგიამ შესცვლა ხელოვნება—მისნობა.

პირველი უშუალოთ ბუნებაზე მოქმედობდა, ბუნებას უშუალოთ ადამიანს უმორჩილებდა, მეორე მოქმედობდა ღმერთებზე—ბუნების პატრონებსა და გამგებლებზე, პირველი ბრძანებლობდა, მეორე ათ-

ვინიერებდა. პირველსაც და მეორესაც ბოლოს და ბოლოს მხედველობაში ჰქონდა ადამიანის მატერიალური კეთილდღეობა დედამიწაზე. ახლა, როცა არსებობდა რელიგია, როცა შეიქმნა წარმოდგენა სულზე, პირველათ „ორეულის“ ანუ ძველი ეგვიპტური „კას“ სახით, ხელოვნება—რელიგია ემსახურებოდა ადამიანის ნივთიერ კეთილდღეობას არა მარტო ამ ქვეყნათ, არამედ საიქიოშიც. ეგვიპტეს მაგალითზე შეგვიძლია გამოვამყდავნოთ ეს გადაქცევა ხელოვნება—მისნობისა, რომელიც მონადირეთა ურდოს შეესაბამება, ხელოვნება—რელიგიათ, რომელიც ფეოდალ—მიწათმომქმედთა და ქურუმთა საზოგადოებრივ წესწყობილებას შეეფერება.

გამოქვაბული, სადაც მადლენელი თავის მისნურ მოქმედებას ასრულებდა, აქ არქიტექტურულ შენობათ იქცევა, ტაძრათ, სადაც ბინადრობს ღვთაება, წარმოდგენილი ჯერ ცხოველათ, შემდეგ მხეცისთავიან ადამიანათ, ხოლო ბოლოს ადამიანათ; გამოქვაბულის კედელზე გამოხატული ცხოველი ღვთაების გამოხატულებათ იქცევა; ცხოველური ცეკვა, რომლის მიზანი ნადირის მოჭადლოება იყო, „მოგვების ღვთაებრივ როკვათ“ იქცევა (ასეთია მაგ. პლანეტთა როკვა), მისი მიზანია ადამიანს პლანეტთა მოქცევა დაუმორჩილოს; პირველყოფილ მონადირეთა სიძლერა, რომელიც ალბათ მისნურ მოქმედებას სდევდა თან გამოქვაბულში, ახლა გაისმის როგორც სარწმუნოებრივი ჰიმნი მზის ღვთაების რას შესაქებათ. თუ ეგვიპტური ხელოვნება, ამგვართ, ერთი მხრით სარწმუნოებრივ ლიტურგიული აქტი იყო, მეორე მხრით იგი ორეულის ანუ „სულის“, „კას“, საიქიო კეთილდღეობას ემსახურებოდა. მისთვის შენდება პირამიდა, აკლდგაში იდგმება ქანდაკება ან იხატება სურათი, „კას“ სახე, რომელიც მუდმივ იცხოვრებს, თუნდაც მუშია ღაიშალოს, აკლდამის კედლები რელიეფებით იფარება, ეს რელიეფები მიცვალებულის მეურნეობას გამოჰხატავენ, რომელსაც იგი ცხონებულთა სამეფოშიც ჰვლობს და განაგებს ხოლმე.

ხელოვნება ასეთივე რელიგიური აქტი იყო ყველა მიწათმომქმედ—ფეოდალურ—მოგვურ საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში, მაგ. ფეოდალური საბერძნეთის არქაული ხელოვნება საშუალო საუკუნეების ბიზანტიური და რომანული ხელოვნება, და თვით იმ ქალაქთა საზოგადოებრივი ფორმაციების ხელოვნება, რომელნიც გარშემორტყმულნი იყვნენ მიწათმომქმედი და მიწათმფლობელი კოლექტივებით და ნატურალური მეურნეობით: ასეთი იყო საშუალო საუკუნეების ევროპიული ხელოსნური ბურჟუაზიის ხელოვნება, ეგრეთ წოდებული გოთური ხელოვნება.

როცა კაცობრიობა ნატურალურ-მიწათმოქმედი კულტურიდან საქალაქო კაპიტალისტურ კულტურაზე გადავიდა, რასაც რელიგიის შესუსტება და მისი ჯერ ფილოსოფიით და შემდეგ მეცნიერებათ გადაქცევა მოჰყვა, ხელოვნებას, რომელიც ერთს დროს მისნობა იყო, ხოლო შემდეგ რელიგია, ხელახლა უნდა შეეცვალა თავისი შინაარსი.

ზეალმაველ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, იმ პერიოდში, როცა ბურჟუაზია თავადაზნაურობის წინაღმდეგ ბრძოლას აწარმოებს, როცა ბურჟუაზიის ორგანიზაცია ხდება, ხელოვნება, წინანდელი საზოგადოებრივი ეპოქების ხელოვნების მსვავსათ, სრულიათ პრაქტიკულ, „უტილიტარულ“ მიზნებს ემსახურება, სახელდობრ ახალი ბურჟუაზიული კოლექტივის აღზრდას მის ისტორიულ მისსიაში.



ტირანთა მკვლელნი ჰარმოდისი და არისტოგიტონი

მისური ხელოვნება და რელიგიური ხელოვნება მორალურსამოქალაქო პედაგოგიკათ იქცევა.

ასეთია საბერძნეთის ქალაქთა დემოკრატიის ხელოვნება VI—V საუკუნეებში.

გარეგნულათ ეს ხელოვნება რელიგიურია, მაგრამ დამოუკიდებელი და თავისუფალი სამოქალაქო კოლექტივის იდეას გამოჰხატავს და განამტკიცებს. აკროპოლი თავის ტაძრებით, ღმერთების ქანდაკებებით, ანალოგიური შინაარსის ფრესკებით ერთი მხრით ამჟღავნებდა ათინელი მოქალაქეების მთლიანი ნებისყოფის გრძნობას, ხოლო მეორე მხრით ამავე მოქალაქეებში ზრდიდა ამ გრძნობას; თუ შეჯიბრებებში გამარჯვებულთა პატივსაცემათ ძეგლები იმართებოდა ხოლმე, ეს იმისათვის ხდებოდა, რომ მოქალაქეებში განმტკიცებულყო როგორც სიყვარული სამშობლო ქალაქისადმი, ისე სურვილი მისი სამსახურისა

რისა მიეღი სხეულითა და ძალღონით. ისეთი ძეგლი, როგორიცაა ტირანის მკვლელთა ჰარმოდისის და არისტოგიტონის ქანდაკება, სადაც ორი კაჟკაცი მახვილამოწვდილი მიდის საზოგადოებრივი ვა-

ლდებულების შესასრულებლათ, შეიძლება ყველაზე უკეთ გამოჰხატავდა ზეალმავალი ბურჟუაზიული დემოკრატიის შესაფერი სამოქალაქო-აღმზრდელი ხელოვნების იდეას.

როცა იტალიაში XIII საუკუნის დასასრულს სავაჭრო-სამრეწველო ბურჟუაზიამ დაამარცხა თავადაზნაურობა, რელიგიური ხელოვნება აქაც ისეთმა ხელოვნებამ შესცვალა, რომელიც ამჟღავნებდა და ამტკიცებდა სამოქალაქო თვითშეგნებას. ფლორენციის ბურჟუაზიამ თავისი გამარჯვება თავადაზნაურობაზე (1294 წ.) გამოხატა საგულისხმიერო დეკრეტში, სადაც ნათქვამია, რომ მთავრობას განზრახული აქვს ტაძრების განახლებას და გაფართოებას შეუდგეს „ზვიადი მედიდურების საფუძველზე, რათა აღამიანის თაოსნობა და ძალღონემ ვერასოდეს ვერ შესძლოს ვერც უფრო დიდებული და ვერც უფრო მშვენიერი საქმის შესრულება“; აღნიშნული იყო აგრეთვე საზოგადოებრივ შენობათა პროექტების საჭიროება, რათა ეს შენობები „შეუფარდდენ დიდ სულს, რომელიც იბადება ერთი ნებისყოფით გაერთიანებული მოქალაქების მისწრაფებებიდან“ (ამოღებულია ჯივილეგოვის წიგნიდან: „იტალიური აღორძინების დასაწყისი“. მოსკ. თავი 21, „ბრუნელესკო“). ამ საგულისხმიერო დეკრეტში ნათლათ მჟღავნდება ფლორენციის ბურჟუაზიული ხელოვნების სამოქალაქო და პოლიტიკური დანიშნულება, მიუხედავად ამ ხელოვნების სარწმუნოებრივი გარეგნობისა. ფლორენციის ხელოვნების სამოქალაქო და პოლიტიკური ტენდენცია გარკვევით მხილდებოდა იმ ომის სურათებში, რომლებსაც ფლორენციის სინიორია ლეონარდო და ვინჩისა და მიქელ ანჯელოს უკვეთდა ხოლმე და აგრეთვე ისეთ ფრესკებში, როგორიცაა სინიორელის მკვდრედით აღდგომა, სადაც მკვდრედით აღმდგარნი, საშუალო საუკუნეების ტრადიციების წინააღმდეგ, გამოუკლებლივ ტიტვლათ არიან გამოხატულნი, ისე რომ დუკასა და ეპისკოპოსს ვერ გაარჩევ ხელოსანსა და გლეხში; იგივე რიტქმის დონატელოსა და მიქელ ანჯელოზე, რომელთაც გამოჰხატეს სრულქმნილი აღამიანი—მოქალაქის იდეა.

იგივე მოვლენა განმეორდა საფრანგეთში, როცა ამბოხებულმა ბურჟუაზიამ დიდი რევოლუციის დროს წამოაყენა მხატვარი დავიდი, რომელმაც სამოქალაქო-პოლიტიკური ხელოვნების იდეა ჩამოაყალიბა შემდეგს სიტყვებში; „ხელოვნებამ ხელი უნდა შეუწყოს ხალხის ფართო მასების აღზრდას და ბედნიერებას. მან ხალხს სიმბნისა და სამოქალაქო სიქველის ნიშნუშები უნდა აჩვენოს“;

დავიდის მთელი შემოქმედება ემსახურებოდა ამ სამოქალაქო სიმბნის და სიქველის შთანერგვას ახალგაზრდა რევოლუციური ბურ-

უფაზიის ფსიქიკაში. მისი „ჰორაციების ფიცი“, „მისი ბრუტუსი, რომელიც თავის შვილებს სჯის რესპუბლიკის ლალატისთვის“, მისი „ლეონიდე, რომელიც თავისთვის მსხვერპლათ სწირავს თავისუფლებასა და დამოუკიდებლობას“, მისი „ეროვნული კრების დეპუტატები“, რომლებიც აღთქმას სდებენ არ დავიშლებით მეფისა და კეთილშობილთა კონტრარევოლუციური შეთქმულების მიუხედავად, სანამ „ადამიანის და მოქალაქის უფლებათა დეკლარაციას“ არ განვახორციელებთო,—ყველა ამ სურათების დანიშნულება იყო ახალგაზრდა ბურჟუაზია აღეზარდა იმ პოლატიკური იდეალების მიხედვით, რომელზედაც მას ახალი საზოგადოება უნდა აეგო.

იქ, სადაც ბურჟუაზია ჯერ კიდევ საკმაოდ ძლიერი არ იყო, რათა პოლიტიკური ბრძოლა აეტეხა თავადაზნაურობის წინააღმდეგ, ამ კიდევ იქ, სადაც ეს ბრძოლა მშვიდობიან ფორმებში მიმდინარეობდა, ახალგაზრდა ბურჟუაზიის ხელოვნება ასრულებდა არა იმდენათ პოლიტიკურ-აღმზრდელიობითი, რამდენადაც ზნეობრივ აღმზრდელიობითი როლს. ასე, მაგალითად, საფრანგეთში, XVIII საუკუნეში, რევოლუციის წინა პერიოდში გრეზის მხატვრობა ახალგაზრდა ბურჟუაზიული საზოგადოების ოჯახურ-ზნეობრივ გრძნობას ზრდიდა, ქალწულისათვის უმანკოების დაკარგვა დიდი უბედურება („გატეხილი სურა“); მღელვარე და ოავქარიან საზოგადოებაში ქაბუკი სათნოების გზას ასცდება („უძღები შვილი“), ამას ასწავლიდა გრეზი თავისი სურათებით ბურჟუაზიულ საზოგადოებას. აგრეთვე ინგლისელმა მხატვარმა ჰოგარტმა XVIII საუკუნეში მხატვრობა და გრავიურა ზნეობრივ ქადაგებათაქცია, როგორც ამას მჭერმეტყველათ თუნდა მისი სურათების სერიათა სათაურები მოწმობს: „შრომა და სიზარმაცე“, „თანამედროვე ცოლქმრობა“, „მეძავი ქალის ცხოვრების გზა“, „გარყვნილი კაცის ცხოვრების გზა“ და სხ. ხოლო იქ, სადაც ბურჟუაზიამ დაასრულა თავისი ბრძოლა ხელისუფლებისთვის, სადაც იგი გაბატონებული კლასი გახდა, სადაც დიდი სიმდიდრე დააგროვა, პოლიტიკური ბრძოლებიდან გამოვიდა, ხოლო მატერიალურ ღარებულებათა წარმოებაში არაა დაბანდებული, იქ ხელოვნება ყველგან თავისუფლდება სარწმუნოებრივი, ზნეობრივი, სამოქალაქო იდეებისაგან, გამოჰხატავს ცხოვრებით დატკობის იდეას და უფრო და უფრო ებმება თავის სპეციალურ ფორმალურ-ტექნიკურ ამოცანებში.

ასეთ ბურჟუაზიულ საზოგადოებებში ხელოვნება—მისნობა, ხელოვნება—რელიგია, ხელოვნება—პედაგოგია „წმინდა“ ხელოვნებათაქცევა. ბერძნული ხელოვნება—რომელიც რელიგიური იყო ფეოდა-

ლურ პერიოდში, სამოქალაქო იყო ბურჟუაზიულ-კაპიტალისტურ-საზოგადოების დამყარების ეპოქაში, IV—III საუკუნეებში ჰეღონიური ხდება. რათა ნათელი წარმოდგენა ვიქონიოთ ამ ცვლილებაზე, საკმაოა ერთმანეთს შევადაროთ ერთი მხრით „ჰარმოდოსი და არისტოგიტონი“, ხოლო მეორე მხრით ალექსანდრე დიდის ეპოქის „აპოქსიომენი“ ლიზიპოსისა და ელლენისტური ეპოქის ჯგუფი „ცეკვაში გაწვევა“. „ჰარმოდოსი და არისტოგიტონი“ სამოქალაქო მხნეობის პათოსითაა გამსჭვალული და პოლიტიკური ბრძოლის იდეას ანხორციელებს. როგორ კონტრატს წარმოადგენს „აპოქსიომენი!“ „ეს ახალგაზრდა ატლეთი, რომელიც ასპარეზზე წარმოებულ შეჯიბრის შემდეგ მტვერს იწმენდს სხეულზე, დიდი ქალაქის მოხდენილი და დარდიმანდი ყმაწვილის იდეალია, იგი ვარჯიშობის შემდეგ საბანაოთ ემზადება. იგი სტკებება შეჯიბრის შედეგებით, სტკებება თავისი თავით და თითქო საზოგადოების მოწონებას ელის. უკანასკნელათ გამოსული მსახიობის მსგავსათ“ (ი. ლანგე, „ტიტველი ადამიანი ხელოვნებაში“). აქედან მხოლოდ ერთი ნაბიჯია იმ ჯგუფამდე, რომელსაც „ცეკვაში გაწვევა“ ჰქვია. „ქალო ლოდზე ზის და სანდლებს იხდის, თავი გადახრილი აქვს, ცბიერათ იღიმება. სიმღერის ქარიშხლისებურმა ტემპმა მისი სხეული აათრთოლა და იგი მზადაა მის ტაქტს დაემორჩილოს და დაუაროს. სატირის სახე მხიარული და განათებულია. იგი ქალს უცქერის და სიცილს სიცილითვე უპასუხებს. იგი თითებს ატკაცუნებს და ამით კიდევ უფრო აძლიერებს მხიარულ სულიერ განწყობილებას, რომლითაც მთელი ქანდაკებაა გამსჭვალული“ (კლეინი). ამრიგათ მებრძოლ მოქალაქეთა ჯგუფ ჰარმოდოსისა და არისტოგიტონიდან „ცეკვაში გაწვევამდე“ ბერძულმა ხელოვნებამ განვლო ის გზა, რომელმაც იგი მოქალაქობრივი—აღმზრდელობითი ადეალებიდან ჰეღონიურ იდეალებამდე მიიყვანა.

იგივე განვითარება შეიძლება გავითვალისწინოთ ვენეციური მხატვრობის მაგალითზე. კაპიტალიზმის წინაპროინდელ ეპოქაში ხელოვნებას ვენეციაში სარწმუნოებრივი ხასიათი ჰქონდა. მისი წარმომადგენელი იყო ბელლინი თავისი მადონებით. XVI საუკუნეში ვენეციური ხელოვნების დანიშნულებათ იქცა სიამოვნების აპოლოგია. ბელლინის ტიციანის სცვლის. თვით ტიციანის რელიგიური სურათები, რომელიც ეკკლესიის მიერ იყო დაკვეთილი, მოკლებულია სარწმუნოებრივ აზრს. თავის წიგნში „მოგზაურობა იტალიაში“ ტენი შემდეგნაირათ გადმოსცემს იმ სულიერ განწყობილებას, რომელიც საფუძვლათ უძევს ტიციანის სურათს „ღვთისმშობლის ამა-

ღლებას“: „მთელი სურათი მოწითალო მეწამულს ტონშია გახვეული. ამ ტონიდან გამომდინარე ჯანსაღი ენერგია მსჭვალავს მთელს ამ მხატვრობას. ქვემოთ მოციქულები არიან, ბრინჯაოს ფერნი, როგორც ადრიატიკის მეზღვაურები. მათ ზემოთ ღეთისშობელი მალღდება თითქო სახმილის გავარვარებულ შარავანდღეში. იგიც იმავე მოდემისაა, ისევე ჯანსაღი და ძლიერი, მოკლებული მისტიურ აღფრთოვანებასა და მისტიურ ღიმილს, ამაყი, წითელ სამოსსა და ლურჯ წამოსასხამში გახვეული. მის ფერზე ქვეშ მთელს სივრცეზე ნორჩი ანგელოზების მომნიბლავი გვირგვინი იშლება—ცხოვრების მხიარული აყვავება. ესაა ცხოვრების უმშვენიერესი წარმართული დღესასწაული—ძღვეამოსილებისა და ბრწყინვალე ახალგაზრდობის დღესასწაული“. კიდევ უფრო გულახდილათ აღიღებენ სიხარულსა და სიამოვნებას ტიციანის საერო სურათები, მისი „ვენერები“ და სხ. სარწმუნოება, მოქალაქეობრიობა, მორალი-ყოველივე ჰედონისტურ ექსტაზში ჩაინთქა. როცა ფერარის დუკამ ალფონსომ ტიციანს „ბაკხანალის“ სურათის დახატვა მიანდო, მხატვარმა მხიარულათ წამოიძახა, თქვენ ვერ მიაგიონებდით სიუჟეტს, რომელიც ამაზე უფრო მოხვდებოდა ჩემს გულსო.

განვითარების ამ სავეხურზე ბურჟუაზიული ხელოვნება თავისუფლდება რელიგიური, სამოქალაქო და მორალური იდეებისაგან, იგი უფრო გულგრილათ ექცევა იმას თუ „რა“ გამოჰხატოს და მეტს ყურადღებას აქცევს იმა თუ „როგორ“ გამოჰხატოს. ამ ხანის გაბატონებული ხელოვნება, მხატვრობა, წმინდა მხატვრობათ იქცევა. პირველათ ეს გარკვეულათ პოლანდიაში მოხდა XVII საუკუნეში, როცა ამ ქვეყნის ბურჟუაზიამ თავისი დამოუკიდებლობა დაიცვა ესპანის წინააღმდეგ და მშვიდობიანი, მაძლარი, უზრუნველი ცხოვრება დაიწყო: ამ დროს ხელოვნების შინაარსი თანდათან მიიჩქმალა. შინაარსი მხოლოდ საბაბათ გადაიქცა მხატვრული კომბინაციებისა, ფერადი თაიგულებისა ან სინათლის თამაშის გადმოცემისათვის.

იგივე ევოლუცია იდეურ-ორგანიზაციული ხელოვნებიდან წმინდა ხელოვნებისკენ განვლო ბურჟუაზიულ საზოგადოებათა ხელოვნებამ XIX საუკუნეში.

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ფრანგული მხატვრობა კიდევ მოქმედობს საზოგადოების პოლიტიკურ და სოციალურ-მორალურ შეგნებაზე. ბურჟუაზიას ჯერ კიდევ არ დაუმთავრებია თავისი ბრძოლა ხელისუფლებისთვის. კლასიკოსი დავიდი ქებას უძღვნის იმპერიას. რომანტიკოსი დელაკრუა უმღერის ივლისის რევოლუციას და აგიტაციას ეწევა საბერძნეთის განთავისუფლებისთვის (იხ. მისი

სურათები: „ჯვაროსნები კონსტანტინეპოლში“, „ხოცვა-ქლეტა ქიოსზე“). ტასარი, ჟანრონი და სხ. სოციალური სიბრალულის გრძობას აღვივებენ. მილლე გლუხთა ტანჯვის მომღერალი ხდება. XIX საუკუნის მეორე ნახევარში საფრანგეთის მხატვრობა გადაჭრით მიდის შინაარსის ნეიტრალიზაციისა და ფორმალური ტექნიკისკენ. ბარბიზონის სკოლის პეიზაჟისტები მხატვრობას „ლიტერა-



საცეკვაოთ გაწვევა

ტურის“ გავლენისაგან ანთავისუფლებენ. იმპრესიონისტებისთვის მხატვრობა სინათლისა და ფერების შთაბეჭდილების გადმოცემათ იქცევა. კუბისტები მარტოოდენ ხაზებით კმაყოფილდებიან და სხ. მთელს ფრონტზე „წმინდა ხელოვნება“ იმარჯვებს.

ერთი სიტყვით, ყოველ მნიშვნელოვანს საფეხურს კაცობრიობის საზოგადოებრივ განვითარებაში შეეფერება ხელოვნება, რომელიც განსაზღვრულ სოციალურ ფუნქციას ასრულებს.



მონადირეთა ჯგუფში, ცივილიზაციის დაბალ საფეხურზე, ხელოვნება ჯადოსნური აქტია, მისნობას წარმოადგენს, მისი შემწეობით ბუნება (ნადირების სახით) თითქო უშუალოთ ექვემდებარება მონადირეს. ძიწათმომქმედ-ფეოდალურ მოგვერ საზოგადოებაში ხელოვნება სარწმუნოებრივი ზემოქმედების აქტათ იქცევა, მისი შემწეობით უნდა მოხდეს ღმერთების მოთვინიერება ადამიანის, უწინარეს ყოვლისა „წარჩინებული“ ადამიანის საკეთილდღეოთ. ფეოდალიზმის წინააღმდეგ აჯანყების დროს ბურჟუაზია ხელოვნებას აქცევს ბურჟუაზიული საზოგადოების წევრთა ზნეობრივ-პოლიტიკური აღზრდის საშუალებათ, ხოლო როცა ბურჟუაზია მშვიდდება, ბატონობას აღწევს, გონებრივათ უზრუნველყოფილია, იგი ხელოვნებას ანთავისუფლებს ყოველგვარი „იდებებისაგან“, არა მარტო სარწმუნოებრივი, არამედ პოლიტიკური და ზნეობრივი იდეებისგანაც, და მას აიძულებს ცხოვრების დატკობას ემსახუროს.

მაგრამ მისნობის ელემენტი ხელოვნებას შერჩა საზოგადოებრივი განვითარების ყველა საფეხურზე.

მონადირეთა ჯგუფში ეს იყო გულუბრყვილო მისნობა, ამ ადამიანებს ეგონათ, მხატვრული აქტი უშუალოთ დაიმორჩილებს ბუნებასო.

ფეოდალურ-მოგვერ საზოგადოებაში ხელოვნება იგივე მაიძულელებელი მისნობა იყო, მხოლოდ მიმართული არა ბუნებისა, არამედ ღმერთისა და ღმერთებისკენ.

ზეალმაველ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ხელოვნება იგივე მისნობა იყო, მხოლოდ მიმართული არა ბუნებისა და არა ღმერთებისკენ, არამედ საზოგადოებრივი ადამიანისკენ; ეს ხელოვნებაც ისევე სცდილობდა ბძულებით ემოქმედა ადამიანის ფსიქიკაზე, აღეზარდა საზოგადოებრივი კოლექტივის სასარგებლო წევრი და თვით მაშინაც კი, როცა ბურჟუაზიულ-კონსერვატიულ საზოგადოებაში ხელოვნება თავისუფლდება ყოველივე სარწმუნოებრივი, პოლიტიკური და ზნეობრივი იდეებისაგან, როცა იგი „წმინდა“ ხდება, მაინც ინარჩუნებს მისნობის ელემენტებს, მიტომ რომ გვაიძულებს რეალურათ ვიწამოთ ის, რაც ნამდვილათ, როგორც ცხოვრება, როდი არა სებობს.

#### IV. მხატვრული წარმოების ფორმები

მხატვრული საგნის წარმოება იმავე კანონებს ემორჩილება, რომელიც ნივთიერ ღირებულებათა წარმოებას განაგებს. სამეურნეო პრაქტიკა, რომელიც საზოგადოებრივი განვითარების ამა თუ იმ საფეხურზე ბატონობს, აუცილებლად განსაზღვრავს მხატვრის მწარმოებელ შრომას და მის სოციალურ მდგომარეობას. ისევე როგორც ნივთიერი ღირებულებანი იქმნებიან ან საკუთარს ოჯახში მოსახმარათ, ან დაკვეთით, ან ბაზრისთვის, მხატვრულ ნაწარმოებთა შექმნის დარგშიც ერთი მეორეს ასეთივე წარმოების ფორმები სცვლიან. ფეოდალურ საზოგადოებაში მხატვარი თავის ნაწარმოებს მეფის და ბატონის საპატრონოს ფარგლებში ჰქმნის, ხელოსნურად მოწყობილ საზოგადოებაში იგი დაკვეთით მუშაობს, ხოლო კაპიტალისტურ საზოგადოებაში ბაზრისთვის. ფეოდალურ საზოგადოებაში მხატვარი ყმა ან მოსამსახურე, ხელოსნურში იგი ხელოსანია, ხოლო კაპიტალისტურში საქონლის მწარმოებელი, რომელიც მიწოდების და მოთხოვნის კანონს ემორჩილება. ფეოდალიზმიდან კაპიტალიზმისკენ გარდამავალ ეპოქაში, როცა თავდაზნაურობა და ბურჟუაზია თავიანთ ტოლქმედს პოულობდნენ აბსოლუტური მონარქის პოლიტიკური ხელისუფლების სახით, მხატვარი ისეთივე მსახური იყო, როგორც ფეოდალურ მეურნეობაში, მხოლოდ გასამრჯელოს ღებულობდა არა ნატურით, არამედ ფულით და ამასგარდა იგი მთელს თავის სიცოცხლეში ბატონის კარზე როდი იყო მიმაგრებული.

ყველა ფეოდალურ-საზოგადოებრივ ფორმაციებში მხატვარი ბატონყმური ოჯახის ან ბატონყმური კარის მეურნეობის ნაწილს წარმოადგენს: ასეთი იყო მხატვრის მდგომარეობა ძველს ეგვიპტეში, როცა ამენოფის IV ეგვიპტეს სატახტო ქალაქი ელ ამარნაში გადაიტანა, მასთან მრავალი მხატვარი იყო, რომელნიც მისთვის მხატვრულ სამუშაოს ასრულებდნენ. ერთმა მათგანმა, სახელათ იუტიმ თავის თავს ერთგვარი ძეგლი დაუდგა ჰევის სასაფლაოში: იგი თავის სახელოსნოში ზის და ქალის ქანდაკებაზე მუშაობს. როგორც სჩანს, ეს კარისკაცი მხატვრები, „მოქანდაკეთა უხუცესები“, როგორც მათ უწოდებდნენ, სცხოვრობდნენ არა ფარაონის სასახლეში,

არამედ „ქურუმთა უხუცესის“ ქუჩაზე, სადაც ერთმა თანამედროვე ევროპიელმა მკვლევარმა მხატვარი ტუტმესის სახელოსნო აღმოაჩინა. (იხ. ბალლოდ. „ძველი ეგვიპტური ხელოვნების ისტორიის ნარკვევი“)

ასეთივე მდგომარეობაში იყო მხატვარი ფეოდალურ-არქაულ საბერძნეთში. კნოსის სამეფო პალატებში კუნძულ კრიტოსზე, როგორც ევანსის მიერ წარმოებულმა გათხრამ გვიჩვენა, მოქანდაკეების სახელოსნოები იყო, სადაც კერამიკულ ქურჭელს, ფიანსის ნივთებს და სხ. აკეთებდნენ (იხ. სახაროვი. „ეგვიის კულტურა“). იგივე მოვლენა მეორდება ახალს ევროპაში, იმ ეპოქებში, როცა ნატურალური მეურნეობა ბატონობდა და პროდუქტები ფეოდალური მამულის ფარგლებში იქმნებოდა. IX-X საუკუნეებში დასავლეთ ევროპაში ყველაზე მოწინავე და მოწესრიგებულს მეურნეობას, აგრეთვე კულტურის კერას მონასტრები წარმოადგენდნენ. მხატვრები თვით მონასტრებში სცხოვრობდნენ, მიმაგრებული იყვნენ, უმეტეს შემთხვევაში თვითაც ბერები იყვნენ. „სენ გალენის მონასტერი გერმანიაში IX საუკუნეში თითქო მთელს ქალაქს წარმოადგენს თავისი შენობებით. მემატრიანები მოგვითხრობენ ხუროთ-მოძღვრებისა, მხატვრებისა და ოქრომჭედლების შესახებ, რომელნიც იქ სცხოვრობდნენ. XI საუკუნეში ერთმა აბატმა მაცხოვრის მონასტერი დაარსა შარტრის მახლობლათ და იქ მრავალ მოქანდაკესა, ოქრომჭედელსა და მხატვარს მოუყარა თავი“ (ბოიუ, (ხელოვნების ისტორიის ნარკვევი“). იგივე ამბავი ხდებოდა, რასაკვირველია, ერისკაცი ფეოდალის მეურნეობაში. როცა XV საუკუნეში ბურჟუნდიის დუკამ თავის კარზე მხატვარი ვან ეიკი მიიპატიჟა, მას შინაყმის ტიტული მისცა (ჰაუზენშტეინი. „ხელოვნება და საზოგადოება“).

მაგრამ დასავლეთ ევროპაში მხატვარი, რომელიც ბატონს ემსახურებოდა, XV საუკუნიდან უკვე თავისუფალი კაცი იყო, რუსეთში კი მხატვარი XIX საუკუნის დასაწყისშიც ყმა იყო. მემამულეები თავიანთ ყმებს, რომელთაც მხატვრული ნიჭი გამოაჩინდებოდათ, ან სამხატვრო აკადემიაში გაზავნიდნენ ან რომელიმე პროფესორთან: შემდეგ ყმა უკან ბრუნდებოდა და მემამულისთვის იწყებდა მუშაობას, ისევე როგორც მისთვის გლეხი მუშაობდა. აკადემიის პრეზიდენტი ოლენინი (ოციან წლებში) შეეცადა მემამულეებისთვის ჩაეგონებია გაანთავისუფლეთ აკადემიაში მივლინებული ყმა მხატვრებიო, მაგრამ ამ ლიბერალურ განზრახვას წინააღმდეგ არაკჩევევი, რომელსაც როგორც კაპრალსა და მებატონეს ეჯავრებოდა „თანამედროვე ფილოსოფოსების“ აზრები.

ყველა ზემოაღნიშნულ ეპოქებში, როცა ნატურალური მეურნეობა და ფეოდალურ-მოგვური ან ფეოდალურ-თავადაზნაურული წესწყობილება ბატონობდა, მხატვარი შინაური მეურნეობის ნაწილი იყო, ყმა ან მსახური: ეს ითქმის როგორც ეგვიპტეს ფარაონის სასახლეზე, ისე კუნძულ კრიტოსის სამეფო კარზე, როგორც ევროპის საშუალო საუკუნეებრივ სენიორალურ მამულზე, ისე ბოლოს XIX საუკუნის პირველი ნახევრის რუსი მებატონის მამულზე. ყველა ამ შემთხვევაში ხელოვნება მხოლოდ პატრონის და იმ მეურნეობის მოთხოვნილებას აკმაყოფილებდა, რომლის ფარგლებში სცხოვრობდნენ და ჰქმნიდნენ მხატვრები.

იქ, სადაც ფეოდალური მამულის გვერდით ქალაქებში ხელოსანთა საამქროები და კორპორაციები მოიპოვებოდნენ, ან იქ, სადაც შრომა ხელოსნურათ იყო მოწესრიგებული, ერთი სიტყვით, სადაც ფეოდალური კლასის გვერდით ან მასზე მაღლა ხელოსანი ბურჟუაზია დგებოდა, მხატვარი. რომელიც თვით ხელოსანი იყო, დაკვეთით მუშაობდა, ჯერ მთელი ქალაქის კოლექტივის ან მთელი სახელოსნო ორგანიზაციების დაკვეთით, ხოლო შემდეგ, როცა სავაჭრო ბურჟუაზიამ წინ წაიწია, კერძო პირების, მდიდრების დაკვეთით. ასე მაგალითად კლასიკურ საბერძნეთში, VI-V საუკუნეებში, მხატვარი ხელოსანი იყო. მხატვრული ხელოსნობა კი თაობიდან თაობაზე გადადიოდა, მამიდან შვილზე (ვაზერი. „ბერძნული ქანდაკება“). იმ ხანაში, როცა ქალაქი-სახელმწიფო კიდევ ბატონობდა ცალკე პიროვნებაზე, ეს მხატვარი-ხელოსანი მთელი ქალაქის კოლექტივის დაკვეთით მუშაობდა: ამის მაგალითია ფიდიასი, რომელიც პერიკლემ აკროპოლის ასაგებათ მიიწვია. IV საუკუნეში, როცა ბურჟუაზიულმა ინდივიდუალიზმმა დაშალა ათინელის სამოქალაქო გრძნობა, როცა მდიდრებმა პირველხარისხოვანი როლის თამაში დაიწყეს, მხატვრები უფრო კერძო პირების დაკვეთით მუშაობდნენ. „ჩვენ ვიცით, რომ სახელოვანი მხატვრები ერთი და იმავე ოჯახისთვის მრავალ პლასტიურ ნაწარმოებს ჰქმნიდნენ“ (პელმანი. „ანტიური კომუნიზმი“).

საშუალო საუკუნეების ევროპაშიც მხატვარი ხელოსანი იყო, რომელიც მთელი ამქრებათ დაწყობილი ქალაქის კოლექტივის დაკვეთით მუშაობდა. ხუროთმოძღვრები და მოქანდაკეები ქვისმთლელების საამქროში შედიოდნენ, საბუთებში მათ ჩვეულებრივ „ოპერარაი“, ე. ი. მუშებს უწოდებენ. ცოტათი უფრო გვიან მხატვრებიც მოეწყვენ საამქროში. რადგან ლუკა მხარობელი მხატვრათ ითვლებოდა, მხატვართა საამქრომ წმ. ლუკას სახელწოდება მიითვისა. თუ

თუ არ ვცდებით, პირველათ ასეთი საამქრო ვენეციაში მოეწყო 1290 წელს, შემდეგ იტალიის სხვა ქალაქებში და სხვა ევრიპიულ ქვეყნებში. ამქარი მხატვრები XII—XIII და თვით XIV საუკუნეში ცალკე საამქროების დაკვეთით მუშაობდნენ ან კიდევ მთელი ქალაქის ხელოსანი მოსახლეობისთვის, უმთავრესათ ისინი ეკლესიებს აგებდნენ და ამკობდნენ. მთელი მოსახლეობა სიმღერით იყრიდა თავს საძირკველ ჩაყრილ შენობასთან, თვით მოჰქონდა საშენი მასალა და სურსათი. მხატვარს ნატურით აკმაყოფილებდნენ, ფულადი ჰონორარი თანდათან შემოიღეს ფულის მეურნეობის განვითარების მიხედვით; თუ არ ვცდებით, პირველათ ეს მოხდა იტალიაში 1304 წელს, როცა ფლორენციის სინიორიამ ჯოტოს განსაზღვრული ფულის თანხა მისცა სურათისთვის, რომელიც ქალაქის პალატების ერთი დარბაზისთვის იყო დაკვეთილი.

იტალიაში XV საუკუნეშიც მხატვარი-ხელოსნები სწორეთ საამქროებისთვის მუშაობენ, მათი დაკვეთით მუშაობენ. „ფლორენციაში XV საუკუნეში ცალკე საამქროთა შორის შეჯიბრება სწარმოებდა ქანდაკებათა დადგმის შესახებ ორ სან მიქელეს ტაძრის ნიშებში: ყასაბთა საამქრომ დონატელოს წმ. პეტრეს ქანდაკება დაუკვეთა, დურგალთა საამქრომ წმ. მარკოზისა, ხოლო მეთოფეების საამქრომ წმ. გიორგისა. აგრეთვე პირველი კარიბჭე, რომელიც გიბერტიმ შეჰქმნა ფლორენციის ბაპტისტერიისთვის (საემბაზო ეკლესიისთვის), ერთს საამქროს 22.000 ფლორინი დაუჯდა“ (რ. ზაიჩიკი. „ალორძინების ადამიანები და ხელოვნება“).

ალორძინების ეპოქის იტალიელი მხატვარი მართლაც უფრო ხელოსანი იყო ვიდრე არტისტი ანუ ხელოვანი. იგი შევირდათ შედიოდა სახელოსნოში, სადაც თუ 13 წელიწადს არა, როგორც ამას ჩენინო ჩენინი მოითხოვდა თავის წიგნში მხატვრობის შესახებ, ყოველს შემთხვევაში დიდ ხანს სწავლობდა (ანდრეა დელ სარტო 7 წელს, პერუჯინო 9 წელს, ფრა ბარტოლომეო 10 წელს). ჩვეულებრივ ისინი ოქრომჭედლის სახელოსნოში სწავლობდნენ (პ. უჩელო, ბრუნელსკო, გიბერტი, ვეროკიო, პოლიაოლო, ბოტიჩელი და სხ.). როგორც ხელოსნები ისინი ქალაქიდან ქალაქში გადადიოდნენ და მხოლოდ სურათებს როდი ხატავდნენ. ნერო დე ბიჩიმ ერთს თავის ეტიუდში დახატა ფლორენციის XV ს. მხატვრული სახელოსნო, სადაც მხატვრები ამზადებდნენ ხის მოზაიკას, საეკლესიო შანდლებს, სურათებს ნოხებისთვის, ლერბებს, თვით აბრებს. დიდი და სახელოვანი მხატვრები როდი გაურბოდნენ ასეთი ხელოსნური დაკვეთის შესრულებას. პოლიალოს ოქრომჭედლის სახელოსნო ჰქონდა, კოლე-

ონეს ცხენოსანი ქანდაკების შემქმნელი—ვეროკიო ხის ჯვრებს და ტერაკოტის ნაწარმოებებს აკეთებდა, გირლანდაიომ თავისი სახელწოდება ალბათ იქიდან მიიღო, რომ გირლანდებს სწნავდა ქალების კალათებისთვის და სხ. რაკი მხატვარი ხელოსანი იყო, „მთელი იმ დროინდელი ოქროვერცხლის და მოზაიკის ნაწარმოები, ბარძიმები, თევზები, შანდლები, ტრაპეზები და ნაქარგები გასაოცარ ტექნიკასა და დიდი გულმოდგინეობას მოწმობდენ“. მეორე მხრით თავიანთ „მაღალი ხელოვნების“ ნაწარმოებთაც ეს ხელოსანი-მხატვრები ყურადღებით ექცეოდნენ. გიბერტიმ 21 წელიწადი მოანდომა თავისი პირველი კარიბჭის გაკეთებას, მეორემ კიდევ მეტი დრო მოითხოვა. ლუკა რობია თითქმის ათს წელიწადს მუშაობდა ფლორენციის საკრებულო ტაძრის შესამკობათ და სხ. (რ. ზაიჩიკი).

სააღებშიცემო კაპიტალიზმის განვითარებამ, სახელოსნო ბურჟუაზიის უკანდახევამ სავაჭრო ბურჟუაზიის წინაშე, ინდივიდუალისტური გრძნობის ზრდამ გამოიწვია ის, რომ ხელოსანი მხატვარი თანდათან არტისტ-ბურჟუათ იქცა. მას სამძიმოთ მიაჩნია კავშირი საამქროსთან. ლეონარდო და ვინჩი აშკარათ აბუჩათ იგდებს მოქანდაკებს, როგორც ხელოსან მუშებს, რომელნიც ჭუჭყიან და მტვრიან სახელოსნოში მძიმე ფიზიკურ სამუშაოს ასრულებენ. მის იდეალს წარმოადგენს მხატვარი, რომელიც სამხატვრო დგამს უზის სუფთა ოთახში, სუფთათაა ჩაცმული და მუსიკის ხმებს ან ლექსების კითხვას ისმენს. ლეონარდო კიდევ უფრო შორს მიდის, იგი ნამდვილ მხატვრათ აცხადებს მხოლოდ იმას, ვინც „სურათის ორგანიზაციას“ იწყებს, მის დასრულებას კი, როგორც „მონათა საქმეს“ მოწაფეებს ანდობს (მ. პაცფელი. „ლეონარდო და ვინჩი“). ხელოსნური ეპოქის მხატვარი ანონიმურათ ჰქმნიდა და ჩვენ მხოლოდ შემთხვევით ვგებულობთ წერილობითი წყაროებიდან რომანული და გოთური ტაძრების ამშენებელთა სახელებს, მით უმეტეს იშვიათად ვიცით იმდროინდელი მოქანდაკების სახელები; ახლა, პირიქით, მხატვარი, როგორც შემომქმედი პიროვნება, სცდილობდა გამოჰყოფოდა ხელოსანთა კოლექტივს. „რამდენაც უფრო ვუახლოვდებით რენესანსს, მით უფრო ხშირათ გვხდება მხატვრის სახელი. აღორძინების დასაწყისში ოსტატები იშვიათად აწერენ ხელს განცალკევებულ ნაწარმოებს, მათი პატიემოყვარეობა კმაყოფილდება, თუ საზოგადოება მათ საერთოდ აღიარებს. შემდეგ მხატვრები ხელს აწერენ ყოველივე, თვით სრულიათ უმნიშვნელო სურათს, ისინი დიდებისთვის მუშაობენ. ჩელინის მგავსი ადამიანის გულზეიადობა აუტანელი ხდება, მისი შურიანობა ოდნავ ნიჭიერი მეტოქის მიმართ

პირდაპირ საზიზღარია (კონ-ვინერ. „სტილთა ისტორია“). ესეცაა, საზოგადოებრივი აზრი და საზოგადოებრივი სახელმწიფოებრივი ხელისუფლება ყოველნაირათ ხელს უწყობს მხატვრების პირად თავმოყვარეობას და უხვათ პრივილეგიებს ანიჭებს მათ. „XV საუკუნის დასაწყისში ყველა ოსტატებს, რომელნიც მეთაურობდნენ სიენის ტაძრის აგებას, რაინდის წოდება მიენიჭათ. ჯენტილე და ფაბრიანომ ვენეციის რესპუბლიკიდან უფლება მიიღო პატრიციული წამოსახსნამი ეტარებინა; ქალაქმა ბოლონიამ ფრანჩესკო ფრანჩა ერთერთ „სახალხო გონფალონიერათ“ დანიშნა; როცა ფილიპინო ლიპის მარხავდნენ, ყველა სავაჭროები დისერვის ქუჩაზე დაჰკეტეს, რაიცა მხოლოდ თავადიშვილების დასაფლავების დროს ხდებოდა. ბრამანტეს დასაფლავებას „პაპის მთელი კარი“ დაესწრო (ზაიჩიკი, იქ.). რაკი „ხელოსნებიდან“ „არტისტებათ“ იქცენ, გვიანი რენესანსის მხატვრები ხელს აღარ ჰკიდებენ სახელოსნო ხასიათის დაკვეთებს და მხოლოდ „უმადლეს ხელოვნებათა“, „წმინდა ხელოვნებათა“ დარგში მუშაობდნენ, ხანგრძლივ ერთ ნაწარმოებზე მუშაობა ხელოსნური გულმოდგინეობის ნიშნათ ითვლება. გენიოსი არტისტი დამახასიათებელი თვისება ჩქარა, *far presto* მუშაობააო. რაკი სახელოსნო ორგანიზაციის ბორკილებიდან განთავისუფლდნენ, ეს მხატვრები ქონებრივათ ბურჟუებივით სცხოვრობენ. მათ აქვთ სახლები და მამულები (პერუჯინო), ბრწყინვალე პალატები (რაფაელი, ტიციანი) ისინი დიდს სიმდიდრეს იძენენ (ფ. ლიპპი, კორეჯიო).

თავისი განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე სავაჭრო კაპიტალიზმი ორგანიზაციულათ მოეწყო თვითმპყრობელი მონარქიის სახით. პოლიტიკურ და კულტურულ ცენტრათ ხელმწიფის სასახლე იქცა. მხატვარი ამ ეპოქებსა და ასეთ საზოგადოებრივ ფორმაციებში ხელახლა თითქმის იმავე მდგომარეობაში ვარდებოდა, როგორშიც ფეოდალიზმის დროს იყო. მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ იგი უკვე აღარ იყო ყმა, არც შინამოსამსახურეთ ითვლებოდა, არამედ მას კარზე დროებით იწვევდნენ და აძლევდნენ არა ნატურალურ გასამჯელოს, არამედ ფულს. პირველათ ეს მოხდა ელინისტურ პერიოდში, ალექსანდრე დიდისა და მისი მემკვიდრეების დროს. ალექსანდრე დიდის კარზე მუშაობენ ლიზიპოსი, აპელესი, პირგოტელი. შემდეგ მისი მემკვიდრეების დროს. მხატვრები თავს იყრიან პტოლომეებისა, სელევკიდებისა და ატალიდების სასახლეებში. „უბრალო ხელოსნიდან, როგორიც მხატვარი ძველად იყო, იგი მეფის განათლებული მეგობარი ხდება. მაშინ როცა წინათ ტექნიკური ცოდნა მამიდან შვილზე გადადიოდა მემკვიდრეობით და მხატვარი

თავის ხელოვნებას სამშობლოს წყალობით იძენდა, ახლა იგი ყოველივე აუცილებელს უცხოეთში სესხულობს“ (ვახერი. „ბერძნული ქანდაკება“). იგივე მოვლენა მეორდება XVI—XVIII საუკუნეების ევროპაში, ჯერ იტალიასა, შემდეგ საფრანგეთსა, ინგლისსა (სტუარტების რესტაურაციის დროის), ესპანიასა, ბოლოს რუსეთში. ლეონარდო და ვინჩი მილანოს დუკას ლოდოვიკო გოროს კარზე მუშაობს, რაფაელი და მიქელ ანჯელო პაპის სასახლეში, საფრანგეთში ვერსალის სასახლეში ხუროთმოძღვრები მანსარი და დე კატე მუშაობენ, მხატვრები ლებრენი, ჟუვენე, რიგო და სხ., ინგლისში კარლოს I კარზე ვანდიეკი მოღვაწეობს, ესპანიაში ფილიპე IV კარზე ველასკეცი, რუსეთში ეკატერინეს კარზე შებუევი და სხ.

ხელმწიფეები თავს ევლებიან მხატვრებს. როცა ტიციანს, რომელიც კარლოს V სურათს მხატვად, ხელიდან ფუნჯი გაუვარდა, მეფე დაიხარა და იატაკიდან აიღო, როცა ლუი XIV პუსენი მიიწვია, ქება-დიდებათ აღსავსე წერილი მისწერა. მაგრამ გვირგვინოსანი მეცენატები თავიანთ მხატვრებს ხშირათ დროზე ვერ აძლევდნენ ჯამაგირს, ეს სჩანს ლეონარდოსა, ტიციანის და სხ. მუდმივი ჩივილისა ან კიდევ მწარე საყვედურისაგან, რომლითაც ამის გამო ვაზარიმ მიმართა ამა ქვეყნის ძლიერთ. ეს მხატვრები უკვე ყმები კი არა, თავისუფალნი იყვნენ, „განათლებულ დესპოტებს“ მგობრობდნენ. მაგრამ თავიანთი წინამორბედების მსგავსათ ვალდებულნი იყვნენ თავიანთი ბატონების ოჯახში ემსახურნათ; არა მარტო ამ ბატონების და მათი მახლობლების სურათები ეხატათ, არამედ მათთვის თეატრის წარმოდგენები, დღესასწაულები და სხ. ემართათ.

თუ ფეოდალურ და სასახლის მეურნეობაში მხატვარი ფარაონს, მონარქს ან ბატონს ემსახურებოდა, თუ ხელოსნურ-ვაჭრულ საზოგადოებაში მხატვარი ქალაქის, საამქროების ან კერძო პირების დაკვეთით მუშაობდა, განვითარებულ კაპიტალისტურ საზოგადოებრივ ფორმაციებში, სადაც ყოველი წარმოება ბაზრისთვის ხდება, იგი იძულებულია უპიროვნო ბაზრისთვის იმუშაოს: მისი ნაწარმოები საქონლათ იქცევა, იგი იყიდება როგორც ყოველი საქონელი. პირველად ეს მოვლენა თავს იჩენს უკვე გვიანი ბერძნული ბურჟუაზიული კულტურის ეპოქაში. ტერაკოტის პატარა ქანდაკებები, ალბათ მასსობრივათ, ტანაგრაში კეთდებოდა საბერძნეთის ბაზრისთვის. მხედველობაში ჰყავდათ საერთო მუშტარი. ეს მოვლენა შემდეგ ევროპაში მეორდება XVI საუკუნეში, სადაც დიურერი თავის ცოლსა და დედას აუგსბურგის ღა ნიურენბერგის იარმარკაზე გზავნის თა-



ვისი გრავიურების გასაყიდათ; ყველაზე გამოკვეთილათ იგი იხატება ჰოლანდიაში XVII საუკუნეში, სადაც პროტესტანტული ეკლესია წინააღმდეგი იყო ტაძრების შემკობისა და სადაც მონარქიული ხელისუფლება არ არსებობდა, შემდეგ ესპანიაში და საფრანგეთში, სადაც ყოველი მდაბიო მოქალაქეც კი სურათებით ამკობდა თავის ოთახებს.

მხატვარი აქ ბაზართან სდგას პირისპირ და, თუ პორტრეტები დაკვეთით იხატება, დანარჩენი დარგის სურათები იყიდება. მხატვარს აქ შუამავალი რგოლი სჭირია თავის თავსა და საზოგადოებას შორის. თავდაპირველათ იგი სურათებს თავის სახელოსნოში აფენს, როგორც ეს ზოგიერთი ჰოლანდიელი მხატვრის სურათზე სჩანს, სადაც სახელოსნო-გამოფენაა დახატული, ან კიდევ საკომისიოთ ვაჭრებს აძლევს იარმარკაზე. მაგრამ უძლეველი სიძლიერით თავს იჩენს აზრი ნამდვილი გამოფენისა, რომელიც პირველათ ამსტერდამში ეწყობა, ბირჟის შენობაში, კომერციული ცხოვრების ცენტრში, სადაც ფულიანი ხალხი ტრიალებს, ხოლო შემდეგ XVII საუკუნის სამოციან წლებში პირველი მხატვრული გამოფენები ეწყობა ჰააგსა და ჰტრეხტში. სურათი თანდათან საქონელი ხდებოდა, ხანდახან აუქციონზეც იყიდებოდა. პეიზაჟისტმა ვან გოიენმა ორჯერ მოაწყო თავისი სურათების საჯარო გაყიდვა, რათა ვალები გადაეხადა, აგრეთვე იან სტეენი იძულებული იყო თავისი სურათების აუქციონი მოეწყო, რათა შეაფთიაქეს ვალი გადაეხადა, ცოლის ავთიმყოფობის დროს აღებული. ძნელია ზედმიწევნით გამორკვევა, რამდენათ ფასობდა სურათი. იან სტეენი პორტრეტებს ხუთ გულდენათ ხატავდა. პეიზაჟებიც იაფათ იყიდებოდა. რამდენათაც მეტი ფიგურა იყო სურათზე, მით უფრო ძვირათ ფასობდა იგი, როგორც რუბენსი სწერდა ერთს ინგლისელ კლიენტს. საბაზრო მუშაობას მრავალმხრივი შედეგები ჰქონდა მხატვრებისთვის. იგი მეტის მეტათ ნაყოფიერი უნდა ყოფილიყო, რომ შესძლებოდა რაც შეიძლება მეტი სურათი გაენაღდებია ბაზარზე, რაც შეიძლება მეტი მხატვრული ღირებულება გადაექცია ნივთიერ ღირებულებათ. რემბრანდტმა დაახლოებით 6000 ნაწარმოები შექმნა (რეინაკი. „აპოლონი“). მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, ეს ნაყოფიერება მათ როდი იცავდა გაჭირვებისგან. მრავალი მათგანი კიდევ სხვა რაიმე სასარგებლო საქმეს მისდევდა. ვან გოიენს ჰოლანდიელების საყვარელ ყვავილები, თეთრი ზამბახები მოჰყავდა და თვითივე ცალს უფრო ძვირათ ჰყიდდა, ვიდრე თავის პეიზაჟებს. იან სტეენს თავდაპირველათ ლუდის ქარხანა ჰქონდა, შემდეგ ტრაქტირი (გამოხატული ერთს სურათში). სიბერეში მათე

ქონებრივი მდგომარეობა მძიმე ხდებოდა. მართალია ფ. ჰალსმა შესძლო პენსიის მიღება, მაგრამ რემბრანდტი სილატაკეში მოკვდა. საბაზრო მუშაობა აიძულებდა ამ მხატვრებს ერთი მეორეს შეჯიბრებოდნენ და ერთი რომელი ჟანრი, ერთი რომელიმე ტემა აერჩიათ სპეციალურათ: ზოგიერთი მხოლოდ პეიზაჟს გადმოსცემდა, ზოგიერთი მხოლოდ ყოფაცხოვრების სურათს, სხვები კიდევ ნატიურ-მორტს ამჯობინებდენ; ზოგიერთი მხოლოდ გლეხებს ხატავდა, ზოგიერთი მხოლოდ ძროხებს, ზოგიერთი კიდევ მხოლოდ კონცერტებს და სხვა.

მხატვრული შემოქმედება ევროპაში ხელახლა გარკვევით საბაზრო ხდება XIX საუკუნეში, როცა ყველგან ბურჟუაზიული ურთიერთობა დამყარდა და დაკვეთის ადგილი ყველგან კაპიტალისტურმა საბაზრო წარმოებამ დაიჭირა.

სააღმშენებლო ხელოვნებისთვის ეს მოვლენა დადასტურებულია თვით კარლ მარქსის მიერ „კაპიტალის“ II ტომში. „კაპიტალიზმის განვითარების ეპოქაში, როცა, ერთი მხრით, კაპიტალის მნიშვნელოვანი მასები თავს იყრიან ცალკე პირების ხელში, ხოლო მეორე მხრით, განცალკევებული კაპიტალისტების გვერდით კოლექტიური კაპიტალისტი (სააქციო საზოგადოება) ჩნდება, კაპიტალისტური აღმშენებელი მწარმოებელი მხოლოდ გამონაკლისის სახით აგებს შენობებს ცალკე პირების დაკვეთით. მის საწარმოს წარმოადგენს ბაზრისთვის მრავალი შენობის, თვით მთელი ქალაქის უბნების აგება. ვისაც ახალი სახლი სჭირია, უნდა აირჩიოს ერთი იმათგანი, რომელიც სპეკულატიური მიზნითაა აშენებული ან ჯერ კიდევ შენდება. ყოველი სხვა მწარმოებლის მსგავსათ მას ბაზარზე დამზადებული საქონელი უნდა ჰქონდეს“.

მაგრამ XIX საუკუნეში საქონლათ იქცა აგრეთვე მხატვრობა და ქანდაკება. როგორც XVII საუკუნის პოლანდიაში, ისევე აქაც მხატვარი და მოქანდაკე იშვიათად მუშაობენ სახელმწიფო ხელისუფლების, ქალაქის თვითმართველობის, სამეცნიერო საზოგადოების, პროლეტარული ორგანიზაციის დაკვეთით (ასეთი დაკვეთის იშვიათი მაგალითებია: პიუვის დეშევანის შრომები სორბონისა, პანთეონისა და მუზეუმებისთვის; მენიესი და მინნესი ბელგიის სახალხო სახლისთვის; პრუსის მონარქიისა ან რუსეთის თვითმპყრობლობის მიერ დაკვეთილი ძეგლები და სხ.) მხოლოდ იშვიათ შემთხვევაში შეუძლია მხატვარს ისეთი მეცენატის იმედი იქონიოს, რომელიც მის სურათებს იყიდის, როგორც ინგლისში რესკინი პრერაფაელიტების სურათებს ყიდულობდა, ხოლო რუსეთში ტრეტიაკოვი პერედვიჟნი-

კებისას. მხატვარს აქაც, ისევე როგორც XVII საუკუნის ჰოლანდიაში, შუამავალი რგოლი სჭირია თავისთავსა და საზოგადოებას შორის. ასეთს რგოლს გამოფენა წარმოადგენს.

რუსეთში უკვე ბატონყმობის ეპოქაში მხატვრები საზოგადოების წინაშე ერთი რომელიმე სურათით გამოდიან: ბრიულოვი თავისი „პომპეის უკანასკნელი დღით“, ფედოტოვი თავისი „მაიორის ნიშნობით“, ივანოვი თავისი „ქრისტეს მოვლენით ხალხისადნით“. მაგრამ სურათების პირველი ნამდვილი გამოფენები, რასაკვირველია, XIX საუკუნის მეორე ნახევრის დასაწყისში ეწყობა, როცა ბატონყმობა დაემხო და კაპიტალიზმმა წარმოება საზოგადოთ გარდაქმნა საბაზრო წარმოებათ. მხატვარმა რაზნოჩინცებმა, ბურჟუაზიული ხელოვნების პიონერებმა რუსეთში, რომელნიც თავიანთ თავს პირველათ „თავისუფალ მხატვართა არტელს“ უწოდებდენ, შემდეგ „მოძრავ გამოფენათა ამხანაგობის“ სახელწოდება მიითვისეს. აქედან წარმოსდგენ „მოძრავნი“ ანუ „პერედვიჟნიკები“. როგორც მათი სახელწოდებიდან სჩანს, ისინი გამოფენის შემწეობით ფართო პუბლიკას მიმართავდენ, ბაზარს, რომლისგანაც დამოკიდებული იყვნენ გარშემო გამეფებული კაპიტალისტური წარმოების პირობებში. სურათი და ქანდაკება საქონლათ იქცა, მისი ფასი ხშირათ სრულიად თვითნებურათ ისაზღვრებოდა. ასე მაგალითიდ მილლემ, როცა იგი უცნობი მხატვარი იყო, თავისი სურათი Angelus 1000 ფრანკათ გაყიდა, ხოლო შემდეგ, როცა იგი სახელოვანი გახდა, იგივე სურათი ხელახლა 80,000 ფრანკათ გაიყიდა. ანალოგიური შემთხვევა, რასაკვირველია, უამრავია. ჩვეულებრივ თვით მხატვარი როდი აწესებს თავისი ნაწარმოების ფასს, არამედ მეწარმე ან ქორვაჭარი, რომელიც თვალყურს ადევნებს მხატვრულ ბაზარს, მოდაში შესულ მხატვრებს და ხანდახან თვით ჰქმნის ამა თუ იმ მხატვრის, ამა თუ იმ მხატვრული მიმართულების მოდას.

რაკი სურათი და ქანდაკება კაპიტალისტურ საზოგადოებაში საბაზრო საქონელი გახდა, იგი ამასთანავე იმპორტის და ექსპორტის საგნადაც გადაიქცა. სათანადო ციფრები ყველა ქვეყნისთვის როდი გვაქვს. გერმანიის სტატისტიკური ცნობებიდან სჩანს, რომ 1900-1908 წლების პერიოდში ამ ქვეყანაში სურათების ექსპორტი და განსაკუთრებით იმპორტი წლიდან წლამდე იზრდებოდა და პირველი 65 მილიონ მარკას უდრიდა, ხოლო მეორე 105 მილიონს. მხატვრულ ნაწარმოებთა ბაზარზე გატანას მრავალნაირი შედეგი ჰქონდა როგორც მხატვრებისა, ისე ხელოვნებისათვის. როგორც ჰოლანდიაში XVII საუკუნეში თავი იჩინა მხატვრულ ნაწარმოებთა უცი-

ლობელმა ზეპროდუქციამ, რაიცა თუნდ აუქციონებიდან სჩანს, ისე ფეროპაშიც XIX--XX საუკუნეში გვხვდება ფაქტი როგორც მხატვრულ ნაწარმოებთა, ისე თვით მხატვართა ზეპროდუქციისა. არც აქ გვაქვს სტატისტიკური ცნობები ყველა ქვეყნისთვის. რაც შეეხება გერმანიას, სადაც ასეთი ციფრები ზოგიერთი პერიოდისთვის შეგროვილია, აქ მაგალითად 1908 წელს მიუხეხნში მოწყობილ იქნა გამოფენა: განცხადება შეტანილ იქნა 2000 სურათზე, ნახევარზე მეტი ჟიურიმ უარჰყო, გამოფენილ იქნა 886 სურათი, გაიყიდა მხოლოდ 174. ორი ათას სურათზე 174 გაიყიდა! იმავე გერმანიაში 1907 წელს მხატვართა კავშირებში და სურათთა გამყიდველებთან ვასაყიდათ ჩაინიშნა 40000 სურათი, რომელთა უდიდესი ნაწილი, ძლბათ, არასოდეს არ გაყიდულა. რამდენიმე ციფრი მოქანდაკეთა ზეწარმოებას ახასიათებს: გერმანიაში 1905 წელს მოქანდაკეთა პროფესიულ კავშირში  $\frac{1}{6}$  უმუშევარი იყო, 1906 წელს— $\frac{1}{6}$ , ხოლო 1907 წელს— $\frac{1}{4}$ .

საბაზრო მუშაობის აუცილებლობას ხელოვნებისთვის კიდევ ის უარყოფითი შედეგი ჰქონდა, რომ მხატვრები ხშირათ ნაჩქარევათ მუშაობდნენ, ეგუებოდნენ დიდი ქალაქების მოსახლეობის მდებალ გემოვნებას, სცდილობდნენ „ორიგინალობით“ და ექსცენტრიულობით დაეძლიათ თავიანთი მოქიშპეები.

მხატვრულ ნაწარმოებთა საბაზრო პროდუქციას შედეგათ მოჰყვა არა მარტო მათი ზეპროდუქცია, რომელიც შეუძლებელი იყო ისეთ საზოგადოებაში, სადაც ყოველი წარმოება, სხვათა შორის მხატვრულიც, დაკვეთით ხდებოდა, არა მარტო წარმოებულ ღირებულებათა გაუარესება, რასაც ფეოდალურ და სასახლის ხელოვნებაში ხელს უშლიდა მომხმარებლის გემოვნება, ხოლო ხელოსნურ ორგანიზაციაში მხატვრის კავშირი ხელოსნობასთან, არამედ კიდევ ერთი უარყოფითი მოვლენა.

ხელოსნობის და ხელოსნური წარმოების ბატონობის დროს ყოველი საოჯახო ნივთი დიდი ხნისთვის მზადდებოდა, და მისი გამძლეობა უფრო ფასდდებოდა, ვიდრე სიახლე. ამით აიხსნება იმდროინდელი საზოგადოებრივი გემოვნების ურყეობა და ერთგვარი კონსერვატიზმი. როგორც მთელი ცხოვრება, ისე მოდა ნაკლებ ცვალებადი იყო. ამ ეპოქებში ურყევი იყო ესთეტიურ-მხატვრული გემოვნებაც. მხატვრული მიმართულება თუ სტილი მრავალ ათეულ წელს სძლებდა. თვით XIX საუკუნის პირველ ნახევარში, როცა კაპიტალიზმს ჯერ კიდევ სავსებით არ გადაეხალისებინა წარმოება და ცხოვრება, ხელოვნებაში მხოლოდ ორიოდ მხატვრულმა მიმარ-

თულებამ შესცვალა ერთი მეორე: კლასიციზმმა, რომანტიზმმა, რეალიზმმა.

სულ სხვაა, როცა წარმოება საბაზრო ხასიათს ღებულობს. საოჯახო თუ სხვა სახმარი საგნები თავიანთ სახეს ჩქარა და ხშირათ იცვლიან. მაგალითად ქალის ტანისამოსის მოდა ერთი სეზონის განმავლობაში ოთხ-ხუთჯერ იცვლება (ზომბარტი. „თანამედროვე კაპიტალიზმი“). მოდათა ეს ჩქარი ცვლებადობა საზოგადოთ ქალაქის ცხოვრების ნერვიულობით და ციებცხელებით აიხსნება, ავრთვევ იმ გარემოებითაც, რომ მწარმოებლები ბაზარზე ერთი მეორეს ეჯიბრებიან და სცდილობენ სიახლით მიიზიდონ მყიდველი; გარდა ამისა „მაღალი საზოგადოებრივი წრე“ ვერც კი ასწრებს ახალი მოდის შემოღებას და იგი უკვე ფასს ჰკარგავს მისივე თვალში, მიტომ რომ დაბალი წრეებიც ითვისებენ მას. იწყება ველური ჭენება ახალი ფორმების ძიებაში, ამ ჭენების ტემპი თანდათან უფრო ჩქარი ხდება ტექნიკისა და აღებმიცემობის გაუმჯობესებასთან ერთად. აქედან გამომდინარეობს ჩქარი ცვლებადობის წყურვილი, ახალ ჯერ კიდევ განუცდელ შთაბეჭდილებათა მოთხოვნილება. ჩვენი შინაგანი რიტმიკა უფრო მოკლე და მოკლე პერიოდებს მოითხოვს შთაბეჭდილებათა ცვლილებაშიო, აღნიშნავს ზიმმელი. ასეთივე მერყეობითა და ცვლებადობით ხასიათდება იმ ადამიანის მხატვრული გემოვნება, რომელიც საბაზრო წარმოების ეპოქას ეკუთვნის. XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში ხელოვნების დარგს მართლაც ეტყობა „ველური სრბოლა“ ახალი ფორმებისკენ: ერთი მეორეს ციებცხელებისებური სიჩქარით სცვლიან იმპრესიონიზმი, ნეო-იმპრესიონიზმი, კუბიზმი, ფუტურიზმი, კონსტრუქტივიზმი, ნეოკლასიციზმი და სხ. ესაა „სტილთა“ ჩქარი ცვლებადობის ეპოქა, რომელსაც ამასთანავე არა აქვს მთლიანი სტილი!

ამრიგათ, საზოგადოებრივ-სამეურნეო განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე მხატვრული წარმოება სხვადასხვა ნაირათ მჟღავნდება, მიტომ რომ ექვემდებარება ამ საზოგადოებაში გაბატონებული წარმოების სისტემას საზოგადოთ. ფეოდალურ საზოგადოებრივ ფორმაციებში, რომელიც ნატურალური მეურნეობის საფუძველს ეყრდნობა, იგი თვით ფეოდალის მეურნეობას ემსახურება, ეგვიპტეს ფარაონის კარი იქნება იგი საბერძნეთის ბაზილევსისა, თუ საშუალო საუკუნეების მონასტერი ან საბატონო მამული. თვით მხატვარი ან ყმაა, ან შინამოსამსახურე, ან კიდევ სამონასტრო ძმობის წევრი და ანონიმურათ ჰქმნის. ეს მოვლენა რამდენიმეთ აბსოლუტიზმის ბატონობის ეპოქაში მეორდება, ელენისტურ საბერძნეთში იქნება ეს,

რენესანსის დროის იტალიაში თუ XVII საუკუნის მონარქისტულ საფრანგეთსა და ესპანიაში. აქ კარის მხატვარი თავისუფალია, მას ხშირათ ხელისუფალნი კიდევ ანებივრებენ, იგი თავის წინამორბედის მსგავსათ თავისი ბატონის საჭიროებისთვის ჰქმნის, მაგრამ უკვე არა ანონიმურათ. იმ საზოგადოებრივ ფორმაციებში, სადაც ბურჟუა-ხელოსანი და ნაწილობრივ ბურჟუა-ვაჭარი ბატონობს, მაგრამ ჯერ კიდევ სავსებით არ გაბატონებულა, მხატვარი ან მთელი ქალაქი-სახელმწიფოს მოთხოვნილებას აკმაყოფილებს ან ცალკე ხელოსნური კოლექტივისა. ბოლოს წმინდა ტიპის ბურჟუაზიულ-კაპიტალისტურ საზოგადოებაში მხატვრული წარმოება უპიროვნო ბაზრისთვის ხდება, როგორც XVII საუკუნის ჰოლანდიაში და განსაკუთრებით XIX და XX საუკუნის ევროპაში. ყველა ამ მხატვრული წარმოების ფორმებიდან ხელოვნებისთვის, როგორც ეტყობა, ყველაზე ხელსაყრელი იყო შემოქმედება ფეოდალურ-სამეფო მეურნეობისა და განსაკუთრებით შემოქმედება ქალაქის კოლექტივისა თუ საზოგადოებრივი ორგანიზაციებისათვის. ყოველ შემთხვევაში XIX საუკუნის მრავალი გამოჩენილი მხატვარი, როგორც მაგ. ვან გოგი და რენუარი, რომელნიც იძულებულნი იყვნენ საბაზროთ ემუშავათ მძაფრი კონკურენციის ატმოსფეროში, უცნობი დამფასებელისა და მყიდველისთვის, ოცნებობდენ ეცხოვრათ არა XIX საუკუნეში, არამედ საშუალო საუკუნეებში ან რენესანსის ხანაში.

## V. ხელოვნების აყვავება და დამსოგა

თუ ხელოვნების მრავალ საუკუნოებრივ ისტორიას გადავავლებთ თვალს, დავინახავთ როგორ აყვავდება ხოლმე იგი ამა თუ იმ ქვეყანაში, როგორ ქვეითდება და ემხოება შემდეგ, როგორ გადადის ჰეგემონია მხატვრული შემოქმედების დარგში ერთი ქვეყნიდან მეორეზე. აყვავებული ხელოვნების გარეგნულ თვისებებთან შეიძლება ჩაითვალოს: 1) რაოდენობითი სიმდიდრე მხატვრული პროდუქციისა, 2) გამოჩენილ ხელოვანთა სიმრავლე, 3) ახალი პრობლემების წამოყენება გარკვეული ქვეყნის ხელოვნების მიერ და 4) ფართო გავლენა, რომელსაც ამა თუ იმ ქვეყნის ხელოვნება სხვა ქვეყნების ხელოვნებაზე აქდობს. როცა ეს თვისებები არა გვაქვს, როცა მხატვრული პროდუქცია სუსტდება რაოდენობისა და თვისების მხრით, როცა ხელოვანი იმის მაგივრად რომ გზები მოძებნონ, უკან მიდიან, უკვე გადალახულ ხელოვნებას ბაძავენ, როცა ამა თუ იმ ქვეყნის ხელოვნება კი არ მოქმედობს სხვა ქვეყნებზე, არამედ, პირიქით, სხვა ქვეყნების ხელოვნების გავლენას განიცდის, ცხადია, რომ შეიძლება ითქვას, ხელოვნების აყვავება დაქვეითებით შეიცვალაო.

არსებობს თუ არა რაიმე კანონზომიერება აყვავებისა და დაქვეითების შეცვლის პროცესში, ხოლო თუ არსებობს, წარმოდგენს იგი შინაგან მხატვრულ პროცესს, თუ პირიქით დამოკიდებულია ხელოვნების გარეშე მდებარე მიზეზებზე? ეს კითხვა პირველათ დასვა იმ მწერალმა, რომელიც შეიძლება რამოდენიმეთ ხელოვნების პირველ სოციოლოგათ ჩაითვალოს. ეს იყო ფრანგი აბბატი XVIII საუკუნეში, ავტორი თხზულებისა „*Reflexions critiques sur la poésie et la peinture*“ (კრიტიკული მოსაზრებანი პოეზიასა და მხატვრობაზე). ავტორი იყენებდა თავის დროისთვის მდიდარ მასალას ოცნობდა თვით პერუს და მექსიკის ხელოვნების ზოგიერთს ძეგლს: იგი კითხვას აყენებს, რით აიხსნება ის გარემოება, რომ ხელოვნება ხანდახან ან ალაგ-ალაგ ჰყვავის, ხოლო ხანდახან და ალაგ-ალაგ სრულიად დაქვეითებულიაო, და უპასუხებს: მიზეზი უნდა ვეძიოთ „ჰაერში“ ანუ კლიმატშიო. ერთი საუკუნის შემდეგ იგივე საკითხი იდგა მაღამ დე სტალის წინაშე, როცა იგი სწერდა

თავის წიგნს ლიტერატურის შესახებ. იგი კლიმატში კი არ ხედავდა იმ ფაქტორს, რომელიც იწვევს ხელოვნების აყვავებასა და დაქვეითებასა, არამედ პოლიტიკურ წესწყობილებაში: მისი დაკვირვებით მდიდარი ხელოვნების საფუძველს წარმოადგენს „თავისუფალი“ პოლიტიკური რეჟიმი, ხოლო სადაც პოლიტიკური თავისუფლება არ არსებობს, შეუძლებელია ხელოვნება აღორძინდეს.

ზედმეტია იმის ლაპარაკი, რომ ვერც ერთი ეს ჰიპოთეზი ვერ უძლებს კრიტიკას. ესკიმოსებსა და ავსტრალიელებს აქვთ ხელოვნება ერთი მეორის მსგავსი პროდუქციის სიმდიდრისა და დასრულების მხრივ, კლიმატური პირობები კი, რომელშიც ისინი სცხოვრობენ, ერთი მეორეს საწინააღმდეგოა. მეორე მხრით ხელოვნება შეიძლება აყვავდეს და მართლაც აყვავებულა პოლიტიკური ორგანიზაციის და მართველობის ერთი მეორის საწინააღმდეგო ფორმებში: თავისუფალ ბურჟუაზიულ-სავაჭრო კომუნებშიც, როგორც იყო კლასიკური საბერძნეთი და XVII საუკუნის ჰოლანდია, და ძველი ეგვიპტის ფარაონების ან საფრანგეთის „მეფე მზის“ კარებზეც.

არა კლიმატში და არა სახელმწიფოს პოლიტიკურ ფორმაში უნდა ვეძებოთ ხელოვნების აყვავების და დაქვეითების ნამდვილი ფაქტორი, არამედ ეკონომიკაში.

ერთი მხრით შეუძლებელია ხელოვნება აყვავდეს იქ, სადაც არაა მატერიალურ ღირებულებათა მოჭარბება, სადაც ადამიანი საკმაოდ უზრუნველყოფილი არაა ქონებრივად. პალეოლიტის მადლენელი მონადირეების ხელოვნებამ იმიტომ მიაღწია ისეთ სიმაღლესა და სიმდიდრეს, რომ ისინი არ იყვნენ იძულებულნი მთელი დროლუკმა პურისთვის საბრძოლველად მოეხმარათ. ჰოერნესმა ის აზრი გამოსთქვა, რომ ხელოვნება სწორედ იმ მადლენელებში ჰყვავდა, რომელთაც შესძლეს გამოქვაბულების მოპოება და მატერიალურად უფრო უზრუნველყოფილნი იყვნენ, ვიდრე უბინადრო მონადირეებიო („Urgeschichte der bildenden Kunst“). მადლენელების ეს საოცარი რეალისტური ხელოვნება შემდეგ ქვეითდება: ცხოველის გამოკვეთილი და მთლიანი გამოხატულების მაგივრად მხატვრები მხოლოდ მის შემოკლებულ ან სქემატიურ ნახაზს იძლევიან, მაგრამ ეს ნახაზი არც ორნამენტად იქცევა, არც ახალ სტილში გადადის. ხელოვნების ასეთი დაცემა უეჭველად იმით იყო გამოწვეული, რომ მყინვარები ევროპაში დნებოდა, ირემი თანდათან უფრო ჩრდილოეთით მიდიოდა, საკვების შოვნა ძნელდებოდა, ნადირი, რომელსაც მხატვრები ასახავდნ ხოლმე, ნაკლებ მისაწდომი ხდებოდა: ხელოვნების დაცემა აქ ეკონომიური გაჭირვების ანარეკლი იყო (ნიკოლ-



სკი. „პირველყოფილი კულტურა“). ძველი ქვის ხანას ახალი ქვის ხანა (ნეოლიტი) სცვლის, ნადირობის ადგილს პირველყოფილი მე-ჯოგეობა და მიწათმოქმედება იჭერს. თავდაპირველათ ეს გადასვლა მეურნეობის და წარმოების ახალს წესზე მეტათ ძნელი იყო სამუშაო იარაღის პრიმიტიულობისა და ადამიანის მოუხერხებლობის გამო: ადამიანს თავისი ძალები ლუკმაპურისთვის უნდა შეეწირა, ამიტომ ნეოლიტის პირველ საფეხურებზე ხელოვნება არ არსებობდა, ხოლო როცა ხელახლა გაჩნდა, ბავშვის ტიტინს ჰგავდა მადლენის ხელოვნებასთან შედარებით. კლასობრივ საზოგადოებაში ხელოვნებაც კლასობრივია და შეიძლება აყვავდეს მხოლოდ იმ საფუძველზე, რომ გაბატონებული კლასი ითვისებს დამონებული კლასის უფასო ან აუნაზღაურებელ შრომას. ფარაონების დროს ხელოვნება აყვავდა მიტომ, რომ მათ განკარგულებაში ურიცხვი მონა იყო: მხოლოდ მონების არმიებით შეიძლებოდა გიგანტური პირამიდების და კარნაკის უხარმაზარი ტაძრის აშენება. საბერძნეთში იმიტომ აყვავდა კლასიკური ხელოვნება, ფიდიასის, პრაქსიტელესის თუ პოლიკლეტის ქანდაკება, რომ ათინელი მოქალაქეები ორმაგი ექსპლოატატორები იყვნენ: შინ მათ შრომა მონებს დააკისრეს, გარეთ ურცხვათ სძარცავდენ და ყვლეფდენ თავიანთ მრავალრიცხოვან ახალშენებს.

რომანული ხელოვნება დასავლეთ ევროპაში მხოლოდ მას შემდეგ წარმოიშვა და აყვავდა, როცა ბერებმა, რომელნიც წინათ მიწას ამუშავებდნენ, ფიზიკური შრომა ყმებს დააკისრეს და ამრიგათ ერთგვარი ზედმეტი ღირებულების მიღება დაიწყეს (Segers, „Historischer Materialismus und Kunst“).

სამეფო-აბსოლუტისტური საფრანგეთის, ესპანიის, ინგლისის ხელოვნებამ მხოლოდ იმიტომ მიაღწია განსაზღვრულ სიმაღლეს, რომ მეფეები ეროვნული შემოსავლის მნიშვნელოვან ნაწილს ითვისებდენ ხოლმე. ბურჟუაზიასაც მხოლოდ მუშათა კლასის შრომიდან გამოწოვილი ზედმეტი ღირებულება აძლევს შესაძლებლობას მეცენატის როლი ითამაშოს. თვით იმ საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში, სადაც მშრომელი კლასები მხატვრული ტენდენციების მატარებლები იყვნენ, ისინი ამ ტენდენციებს მხოლოდ გარკვეული ქონებრივი მორჭმულობის დროს ანხორციელებდენ. თუ საშუალო საუკუნეებში საფრანგეთის ხელოსნურ-მშრომელმა ბურჟუაზიამ ასეთი გაქანება მისცა არქიტექტურულ და სკულპტურულ ხელოვნებას, ეს მხოლოდ იმიტომ მოხდა, რომ მორჭმული იყო ქონებრივით და შეეძლო თავისი სიმდიდრის ნაწილი ხუროთმოძღვართა და მოქანდაკეთათვის დაეთმო.

ხელოვნების აყვავებისთვის საჭიროა არა მარტო სათანადო მატერიალური საძირკველი, ურომლისოდაც იგი ქლექტდება; ხელოვნების აყვავება დიდი ხნის განმავლობაში მიზეზობრივ დამოკიდებულებაში იმყოფებოდა ქვეყნის ეკონომიური აყვავებისაგან, და მის ეკონომიურ დაჭნობასთან ერთად იწყებოდა მისი მხატვრული შემოქმედების დაქვეითებაც. ჰეგემონია ხელოვნების დარგში დიდი ხნის განმავლობაში სწორეთ იმ ქვეყანას თუ ქვეყნებს ეკუთნოდა, რომელნიც სამეურნეო ცხოვრების დარგს მეთაურობდენ და, როცა ისინი ვაბატონებულ ეკონომიურ მდგომარეობას ჰკარგავდენ, მათი შემოქმედებითი ენერჯიაც სუსტდებოდა.

როცა მეურნეობის მოწინავე ფორმა იყო ექსტენსიური მეურნეობა მეფისა და მემამულის სამუკლობელოს სახით, ხელოვნება სწორეთ იმ ქვეყნებში ჰყვოდა, სადაც მეურნეობის ამ ფორმამ ყველაზე გამოკვეთილი გამოხატულება მიიღო, მაგალითად ეგვიპტეში. როცა მეურნეობის მოწინავე ფორმათ საბაზრო წარმოება იქცა, როცა მიწათმოქმედებაზე მალლა აღებმიცემობა დადგა, ხელოვნება საბერძნეთში, სახელდობრ ჯერ მცირე აზიის ქალაქებში, ხოლო შემდეგ ატიკაში აღწევს თავის გასაოცარ სიმაღლეს, ამასთანვე თავისი ახალი, აღმოსავლეთისაგან განსხვავებული გზებით მიდის. III—II საუკუნეებში ეს აყვავებული ატიური ხელოვნება ემხოზა, იზრტება ნიჭი თავისებურის და ახალი რამის შექმნისა, მხატვრები ძველ ფორმებსა და მეთოდებს აახლებენ, იმავე დროს კი ხუროთმოდღვრება და ქანდაკება აღორძინებას განიცდის პერგამსა, კუნძულ როდოსსა, ალექსანდრიაში; იმით აიხსნება, რომ ამ ეპოქაში სწორეთ ეს უკანასკნელი იქცენ მსოფლიო აღებმიცემობის საკვანძო პუნქტებათ და ცენტრებათ. აქ, აღმოსავლეთში, ატიური ხელოვნების წიალიდან შემდეგ, IV—V საუკუნეებში ქრისტიანული ხელოვნება იშვა. მისი აკვანია ნაწილობრივ ალექსანდრია, ხოლო უმთავრესათ სირია. და ეს შემთხვევითი მოვლენა როდია. „სირია მოწინავე სამრეწველო ქვეყანა იყო იმ დროს და ტექნიკის პროგრესი, რასაკვირველია, ხელს უწყობდა აგრეთვე სახვითი ხელოვნებასაც“ (Wulf. „Altchristliche und byzantinische Kunst“). შემდეგ სირიას ეკონომიურ ცხოვრებაში ასეთი როლი არასოდეს აღარ უთამაშნია და აქ არც ასეთი ხელოვნების აყვავება განმეორებულა. ამ დარგში ჰეგემონია თანდათან ბიზანტიაზე გადადის, რომლის ნაწილი სირია იყო. აქ ბიზანტიაში აღმოსავლეთის ქრისტიანული ხელოვნება თავის კლასიკურ გამოხატულებას პოულობს, მიტომ რომ ბიზანტია ამ დროს აღმოსავლეთისა და დასავლეთის აღებმიცემობის

გზაჯვარედინია; მაგრამ არაბებმა ბიზანტიის იმპერიას წაართვეს ყველაზე სამრეწველო ნაწილი სირია და პურის ბელელი ეგვიპტე, და ბიზანტიის ხელოვნება ქვეითდება; იგი ქვეითდება განსაკუთრებით XIII საუკუნეში, როცა ვენეციელები ხელში იგდებენ ბიზანტიის ყველა ბაზარსა და სანავთსადგურო ქალაქს, როცა სამეურნეო ცხოვრება უკან მიდის ფეოდალური-ნატურალური მეურნეობისკენ, როცა მთავრდება კულტურულ-მხატვრული როლი ბიზანტიისა, რომელმაც აშკარა ბეჭედი დააჭდო დასავლეთ ევროპის და რუსეთის ხელოვნებას.

XV—XVI საუკუნეებში პირველობა კულტურისა და ხელოვნების დარგში აუცილებლად იტალიას ეკუთვნის მხატვართა რიცხვის მხრივაც, ნიჭიერ შემოქმედთა სიუხვის მხრივაც, ბოლოს უზარმაზარი გავლენის მხრივაც, რომელსაც ეს ქვეყანა სხვა ქვეყნების ხელოვნებას აჭდობდა, თვით რუსეთის გამოუკლებლივ. XVII საუკუნეში ამ აყვავებას აშკარა დაქვეითება მოჰყვა, თუმცა ჯერ კიდევ აქა-იქ გამოდიან ძლიერი მხატვრები; XVIII და XIX საუკუნეში იტალია პლასტიურ ხელოვნებათა დარგშიც და სხვა დარგებშიც თითქმის სრული არარაობაა. შემთხვევითი ამბავი არაა, რომ ხელოვნების აყვავება აქ ხდება იმ მომენტში, როცა იტალიას კაპიტალისტური მეურნეობის მოწინავე პოსტი ეჭირა, როცა იგი ეკონომიურ დარგში მეთაურობდა სხვა ქვეყნებს, განვითარების გზებს უჩვენებდა მათ, როცა იტალია მაუდის და კაპიტალების მთავარი მიმწოდებელი იყო ან მის ტერიტორიაზე გადადიდოდა მსოფლიო ალემბიციზმობის გზები; შემთხვევით ამბავი არაა არც ის, რომ მხატვრული შემოქმედების დაცემა აქ მოხდა იმ მომენტში, როცა სხვადასხვა გარემოების ძალით იტალია სხვა ქვეყნებმა გააძევეს მსოფლიო ბაზრიდან და საზღვაო ალემბიციზმობის გზები დაშორდნ მას.

იმ დროს, როცა ხელოვნება იტალიაში თანდათან ეცემოდა, იგი უცებ აყვავდა ესპანიაში. ყველა ის სახელოვანი მხატვრები, რომელთაც ყოველი განათლებული კაცი იცნობს, სწორეთ XVII საუკუნეში სცხოვრობდნენ: ელ გრეკო, რიბერა, მურილიო, ველასკეცი. შემდეგ მხოლოდ განმარტოებული ნიჭიერი ერთეულები გამოჩნდებიან, მაგ. გოია XVIII საუკუნეში. ზოლო XIX საუკუნეში რაღაა ესპანიის ხელოვნება? ამ შემთხვევაშიც ამ პროცესის რეგულატორი ეკონომიური ფაქტორი იყო. XVI—XVII საუკუნეებში ესპანია ერთი უპირველესი სამეურნეო ქვეყანაა ევროპაში. მას ეკუთვნის ოქროს მადნებიანი ამერიკა, სამრეწველო ნიდერლანდია. თვით მას განვი-

თარებული ინდუსტრია აქვს: საფეიქრო კასტილიასა და ანდალუზიაში (XVI საუკუნეში სევილიაში 15.000 მეტი მუშა მუშაობდა), თოფხანები ტოლედოში. შემთხვევითი მოვლენა არაა, რასაკვირველია, რომ აქ, XVII საუკუნის ესპანიაში, დაიხატა პირველი სურათები, რომელიც სამრეწველო შრომას ასახავენ და შესწნას უძღვნიან. ველასკეცის „სამჭედლო“, სადაც მითოლოგიური სიუჟეტი 'თხელი ლეჩაქით ჰფარავს სრულიად აქტუალური ცხოვრების ტემას და მისივე „მქსოველი ქალები“—Hilanderas, სადაც მეფის საგობელენო მანუჟაქტურის სახელოსნოა დახატული. XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან ამ ქვეყნის ეკონომიური დაცემა იწყება. თავისუფლებიან ნიდერლანდია და პორტუგალია, ესპანიიდან იდევნებიან მავრები და ებრაელები, სხვა ქვეყნები ეკონომიურ ინიციატივას იგდებენ ხელში. ამასთანვე იწყება ესპანიის მხატვრული კულტურის დაცემა; ამ დროიდან ამ სახელმწიფოს არც მეურნეობაში და არც ხელოვნებაში აღარ უთამაშნია ის როლი, რომელიც მას კარლოს V და ველასკეცის დროს ხვდა წილათ.

ეკონომიური ჰეგემონია XVII საუკუნეში ესპანიიდან გამოთიბულ ნიდერლანდიაზე გადადის. „აქ უკვე XVI საუკუნიდან შემოღებულია ხენათესვის გაუმჯობესებული სისტემა, ვითარდება მებაღეობა და მებოსტნეობა; საფრანგეთიდან გაძევებული ჰუგენოტების წვალობით იხსნება მრეწველობის ახალი დარგები: აბრეშუმის, მაულის, მინის მანუფაქტურები; იგონებენ სამღებრო მრეწველობის ახალ მეთოდებს, რის გამო ინგლისის შალსა და მაუდს ჰოლანდიაში გზავნიან ხოლმე შესაღებავთ; აქ ჰოლანდიაში დაიწყეს დიდ საოკეანო გემების აშენება. ჰოლანდია XVII საუკუნეში წარმოადგენს არა მარტო ძლიერ კოლონიურ ქვეყანას, არამედ ცენტრალურ ბაზარსაც ყოველგვარი საქონლისთვის, ამსტრედამი თავისი ბირჟით კი მთავარი ბაზარია კაპიტალებისთვის“ (კულიშერი. „სახალხო მეურნეობის ისტორია“).

სწორეთ ეკონომიური ჰეგემონიის ამ ეპოქაში ჰოლანდიაში იწყება ის გასაოცარი აყვავება მხატვრული შემოქმედებისა, რომელმაც ხელოვნება მრავალი ახალი მიღწევით გაამდიდრა და რომელსაც უდიდესი გავლენა ჰქონდა ინგლისის, საფრანგეთის, რუსეთის და სხვა ქვეყნების ხელოვნებაზე. XVIII საუკუნეში ამ აყვავებას დაქვეითება მოჰყვა, მიტომ რომ პირველობა სამეურნეო ცხოვრებაში ჰოლანდიიდან სხვა ქვეყნებზე გადავიდა, და როგორც ჰოლანდიას ამის შემდეგ ევროპის მეურნეობის სისტემაში არ ჰქონია ისეთი უპირატესი მდგომარეობა, როგორიც XVII საუკუნეში ჰქონდა,

ისე ჰოლანდიურ ხელოვნებასაც არასოდეს აღარ განუცდია ასეთი აღზევება და აყვავება, როგორც რემბრანდტის დროს განიცადა.

ერთი სიტყვით, XVIII საუკუნემდე შეიძლება დავადგინოთ როგორც ერთგვარი კანონი, რომ ხელოვნების აყვავება ამა თუ იმ ქვეყანაში მის ეკონომიურ ძლიერებაზე იყო დამოკიდებული: ხელოვნების დაცემა ყოველთვის მაშინ იწყებოდა, როცა ქვეყანა თავის ეკონომიურათ უპირატეს პოზიციას ჰკარგავდა, ხოლო ჰეგემონათ ხელოვნების დარგში ყოველთვის ეკონომიურათ მოწინავე ქვეყანა გამოდიოდა.

XVIII საუკუნიდან მოწინავე ეკონომიურ სახელმწიფოთ ინგლისი იქცა. იგი პირველი სდგება სამრეწველო კაპიტალიზმის გზაზე, იგი ახალ ხანას იწყებს ევროპის სამეურნეო ისტორიაში. XIX საუკუნეში იგი დიდხანს შეუზღუდველი მბრძანებელი იყო მსოფლიო ბაზარზე. მხოლოდ XX საუკუნიდან მის გვერდით და მის მალლაც ახალგაზრდა კაპიტალისტური ამერიკა სდგება. ზემოაღნიშნული კანონის მიხედვით შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ ხელოვნების დარგში, ხოლო კერძოთ და განსაკუთრებით მხატვრობისა და ქანდაკების დარგში, პირველობას ინგლისი და ამერიკა მოიპოვებდნენ. მაგრამ ფაქტები როდი ადასტურებენ ამ კანონს. უცილობელია, რომ XVIII და XIX საუკუნეებში, წინანდელ საუკუნეებთან შედარებით, ამ ხელოვნებათა დარგში ინგლისს ერთგვარი წინსვლა ეტყობა. იგი მხატვრული კულტურის თვალსაზრისით ყოველთვის უფრო მომხმარებელი ქვეყანა იყო ვიდრე მწარმოებელი. გოთური ხუროთმოძღვრება მან ალბათ საფრანგეთიდან ისესხა, თუმცა მასში თავისი განსაკუთრებული ინგლისური ელემენტები შეიტანა. აღორძინების ეპოქაში, იგი იტალიური ან გერმანული ხელოვნების ანგარიშზე სცხოვრობდა. ჰენრიხ VIII თავის კარზე ჰოლბეინს იწვევს პორტრეტისტათ, ხოლო ინგლისელი დიდებულები თავიანთ ციხე-კოშკებს იტალიური მითოლოგიური სურათებით ამკობენ. XVII საუკუნეში კარლოს I თავის სასახლეში ფლამანდიელ ვანდეიკს იწვევს, ხოლო ინგლისელი ლორდები სურათებს ფლამანდიელსვე რუბენსს უკვეთენ. მხოლოდ XVIII საუკუნეში, როცა ინგლისი სამრეწველო კაპიტალიზმის განვითარების გზაზე შესდგა, იქ სწრაფად პირველხარისხოვანი მხატვრები ჩნდებიან, ჰოგარტი, რეინოლდსი, ჰენსბორო და სხ. XIX საუკუნეში ინგლისი დანარჩენ ევროპულ ქვეყნებს მათი მომავალი მხატვრული განვითარების გზას უჩვენებს. იგი პირველი სდგება გაბედულათ წმინდა ფერადწერითი მხატვრობის გზაზე. აქ უფრო ადრე, ვიდრე მაგალითად საფრანგეთში, მხატვრები პირს

იბრუნებენ პეიზაჟისკენ (კონსტემბლი, ბენინგტონი). აქ გამოდის პირველი იმპერსიონისტი და ლიუმინისტი ტერნერი. აქ ჩაისახა პლენერიზმიც ზოგიერთი პრერაფაელისტის შემოქმედებაში. ამ განვითარების გზას შემდეგ სხვა ევროპიული ქვეყნები გადიან. მაგრამ, აღნიშნული მოვლენების მიუხედავად, ინგლისი XIX—XX საუკუნეებში მაინც ვერ ჩაითვლება ისეთ ქვეყნად, სადაც პლასტიური ხელოვნება ისევე ჰყვავდა, როგორც იტალიაში XV საუკუნეში, ხოლო ჰოლანდიაში XVII საუკუნეში ჰყვავდა. ინგლისური ქანდაკება XIX საუკუნეში სრულიად არ განვითარებულა, ინგლისური მხატვრობაც უკანასკნელ წლებში სრულიად ჩაკვდა.

ეკონომიურ წინამძღოლობას ბოლოს ინგლისს ამერიკა ათმეგვს. მაგრამ აქ პლასტიური ხელოვნება ოდნავაც არ აყვავებულა არც XIX, არც XX საუკუნეში. ამერიკელი მდიდრები თავამოდებული ყიდულობდნენ და დღესაც ყიდულობენ ევროპიულ პროდუქციას, ხშირად ყალბსაც: ამერიკაში მარტო კოროს სურათები მოიპოვება რამდენიმე ათასი ცალი, ე. ი. იმდენი, რამდენიც ფრანგ მხატვარს არასოდეს არ შეუქმნია. და თუ, მაგალითად, ამერიკულ ლიტერატურაში არიან სახელები, რომელნიც ყველგან არიან ცნობილნი, ამერიკული პლასტიური ხელოვნება სრულიად არ არსებობს.

თუ მოწინავე ეკონომიურ ქვეყნებს, ინგლისს და ამერიკას, თავიანთი გაბატონებული მდგომარეობის მიუხედავად, არ აქვთ ისეთი მდიდარი ხელოვნება, როგორც V—IV საუკუნეების საბერძნეთს, XV—XVI საუკუნეების იტალიას, XVII საუკუნის ჰოლანდიას, ევროპის სხვა ქვეყნებსაც ანალოგიური მოვლენა ეტყობათ, როცა ისინი სამრეწველო კაპიტალიზმის გზაზე შესდგენ. გერმანია ამ დარგში კუდში მისჩანჩალებს, იგი ნაგვიანედათ და უფერულათ იმეორებს საერთო ევოლუციას: მისი იმპერსიონიზმი (ლიბერმანი, უდე და სხ.) ვერ შეედრება ფრანგულს, ხოლო თუ მან უკანასკნელ დროს თავისი განსაკუთრებული სტილი შექმნა ექსპრესიონიზმის სახით, მისი მნიშვნელობა ადგილობრივია, მისი გავლენა კი ვიწროთ შემოფარგლული. არა მსხვილი კაპიტალისტური ქვეყნები, არამედ უფრო პატარა ერები შობენ ამ ბოლო დროს ნიჭიერ ხელოვანთ: პაწია ბელგიიდან გამოვიდნენ კ. მენიე, ჰანრი ვან დე ველდე, ვან გოგი. ეგრეთწოდებული ფრანგული ხელოვნებაც უკანასკნელ დროს შორიდან მოსული მხატვრების წვენით და ტალანტით იკვებება: პიკასო ესპანელია, ფლამენკი ფლამანდიელი, პიკაბია კუნძული კუბის შვილი და სხ. თუ, ამრიგად, ზემოაღნიშნული კანონი, სახელდობრ

ის რომ პირველობა ხელოვნებაში მეურნეობის დარგის მეთაურს ეკუთვნისო, არ დასტურდება იმ მომენტიდან, როცა ევროპა და ამერიკა სავაჭრო კაპიტალიზმიდან სამრეწველოზე გადადის, ცხადია ეს მიტომ ხდება, რომ სამრეწველო კაპიტალიზმში იმარხება მიზეზები და პირობები, რომელნიც აფერხებენ მხატვრობისა და ქანდაკების განვითარებასა და აყვავებას: სხვანაირათ რომ ვთქვათ—ეს გადახრა აღნიშნული კანონიდან იმაზეა დამოკიდებული, რომ სამრეწველო კაპიტალიზმს, ზოგიერთი თვისების გამო, რომელიც მას სავაჭრო კაპიტალიზმისაგან ანსხვავებს, ისეთი ხელოვნება უნდა შეფერებოდეს, რომელიც სრულიად განსხვავდება არა მარტო ფეოდალური, არამედ სავაჭრო - ბურჟუაზიული საზოგადოებრივი ფორმაციების ხელოვნებისაგან. ეს სამრეწველო კაპიტალიზმის შესაფერი „ხელოვნება“ ყველაზე ადრე ამერიკაში ჩაისახა, ამ ყველაზე მოწინავე ინდუსტრიულ-ტექნიკურ ქვეყანაში და, ამრიგათ, ჩვენ მიერ დადგენილი კანონი იმის შესახებ, რომ პირველობა ხელოვნების დარგშიც იმას ეკუთვნის, ვისაც პირველობა მეურნეობის დარგში ეკუთვნისო, ძალაში რჩება შეურყევლათ.

---

## VI. ხელოვნების ორი ძირითადი ტიპი

ხელოვნების ისტორიაში მუდამ მეორდება ორი ძირითადი ტიპი: ხანდახან ხელოვნების ყველა დარგი—ხუროთმოძღვრება, ქანდაკება, მხატვრობა ერთ გაუთიშავ მთელს შეადგენს, ხანდახან კი, პირიქით, ეს სინთეზი იშლება და თვითეული ეს ხელოვნება დამოუკიდებლათ არსებობს და ვითარდება. სინთეტიური ხელოვნება, რამლის ძირითადს ბირთვს ხუროთმოძღვრება წარმოადგენს, განსხვავდება უფრო დიდი მაშტაბითა და სიდიადით, იგი უფრო მონუმენტალურია. დიფერენციული ხელოვნება, პირიქით, მოკლებულია დიდს მაშტაბსა და გაქანებას, მას შინაურული, ინტიმური ხასიათი აქვს. თვითეული ეს ძირითადი ტიპი ხელოვნებისა განსაზღვრულ სოციალურ-ეკონომიურ წყობას შეესაბამება, სინთეტიურ-მონუმენტალური ხელოვნება ვითარდება ფეოდალურ-მოგვურ საზოგადოებებში, რომელნიც ნატურალური მეურნეობის საფუძველზე სცხოვრობენ, იგი არსებობას განაგრძობს ისეთ საზოგადოებებში, სადაც უპირატესობა აქვს ხელოსნურ ბურჟუაზიას და არა ვაჭრულს. დიფერენციულ-ინტიმური ხელოვნება, თავის მხრით, ინდივიდუალისტურათ დაშლილ ბურჟუაზიულ საზოგადოებათ შეიფერება. იმ შემთხვევაში, როცა ბურჟუაზიული ან ბურჟუაზიულ-თავადაზნაურული კლასობრივი საზოგადოება პოლიტიკურათ აბსოლუტური მონარქიის სახითაა მოწყობილი, სადაც კერძობასა და ინდივიდუალიზმს ერთგვარი საზღვარი აქვს მიჩენილი, მუშავდება საშუალო ტიპის ხელოვნება მონუმენტალურ-სინთეტიურსა და დიფერენციულ-ინტიმურს შორის.

ძველს ეგვიპტესა, არქაულ საბერძნეთსა, რომანულ საშუალო საუკუნეებში ხელოვნება მონუმენტალურ-სინთეტიურია. არქიტექტურა, ქანდაკება და მხატვრობა ერთს ორგანიულს მთელს შეადგენს. ამ ხელოვნების სტილი რაოდენობითი გრანდიოზულია. ეგვიპტეში ცენტრში არქიტექტურული შენობა სდგას, ტაძარი ან პირამიდა, რომელსაც ზედ ერთვის ღმერთების და ფარაონების სკულპტურული გამონახატულებანი, მხატვრული ასახვანი სვეტებსა და სარკოფაგებზე. ამ ხელოვნების მაშტაბი მონუმენტალურია. კარნაკის ტაძარი მთელი ქალაქია. პირამიდა რამდენიმე მილიონი კვის-



განაა აგებული. ფარაონთა ქანდაკებანი ხანდახან კოლოსალური; ასეთია მაგ. უსერტესენს I ქანდაკება. ასეთივე მონუმენტალური სტილისაა კრიტოს-მიკენის ხელოვნება: უხარმაზარი პალატები კოსსა და ტირინფში, ფრესკებით შემკულნი. ბოლოს ასეთსავე მონუმენტალურ სინთეზს წარმოადგენდა ადრინდელი საშუალო საუკუნეების ხელოვნება დასავლეთს ევროპაში, ეგრეთ წოდებული „რომანული“ ხელოვნება. ცენტრში აქაც არქიტექტურა იდგა, რომის ბაზილიკიდან აღმოცენებული ტაძარი, რომლის კარიბჭეები რელიგიური შინაარსის დიდი კომპოზიციებით იყო შემკული, ხოლო სვეტისთავებსა, სვეტებზე და სამერხულოებზე ადამიანების და ცხოველების ფიგურები იყო გამოსახული.

ამ მონიმენტალური მხატვრული სტილის არსებობა გრძელდება კაპიტალიზმის და ინდივიდუალიზმის გამეფებამდე. საბერძნეთის ხელოვნება ამ ტიპისაა თვით V საუკუნის დასაწყისში. ამის მაგალითია ათინის აკროპოლი, რომელიც პერიკლემ გადააკეთა ძირითადად ბირთვს ტაძრები წარმოადგენენ, განსაკუთრებით ქალაქის მფარველის, ათინა პრომაქოსის ტაძარი ამ ღმერთ-ქალის კოლოსალური ქანდაკებით, რომელიც ფიდიასმა გამოკვეთა ოქროსა და სპილოს ძვლისაგან; პართენონის ფრონტონი შემკულია ღმერთების ქანდაკებებით, ხოლო სამერხულო რელიეფებით, სადაც ქალწულთა პროცესიებია გამოსახული; ეს ქალწულები მოხუცთა, მხედართა და შესაწირავ მოხჯერთა თანხლებით ღმერთქალისკენ მიდიან, რათა იგი ახალი, მათ მიერ მოქსოვილი სამოსელით შემოსონ. ტაძრის შესავალს პროპილეები წარმოადგენდა, საფრესკო მხატვრობით დაფარული, ამ ფრესკებს ჩვენამდე არ მოუღწევია. ამ მონუმენტალურ შენობაში არქიტექტურა, ქანდაკება და მხატვრობა ერთს გაუთიშავს მთელს წარმოადგენს, ერთს მხატვრულს „ორგანიზმს“ იგივე მოვლენა მეორდება საშუალო საუკუნეებში, საამქროების აყვავების და ბატონობის დროს. გოთური ტაძარი გრანდიოზული, ზეცისკენ მიმავალი არქიტექტურული შენობაა, რომლის კარიბჭე, ნიშები, ქორედები ქანდაკებებით და ბარელიეფებითაა შემკული, რომლის ვიწრო მაღალი ფანჯრები ფერადი სურათებრთაა დაფარული. არქიტექტურა, ქანდაკება და მხატვრობა აქაც ერთს მთელს, ერთს „ორგანიზმს“ წარმოადგენს. ყველა ზემოხსენებულ შემთხვევაში, ლაპარაკი ეხება ფეოდალურ-მოგვურ საზოგადოებას (ეგვიპტე, არქაული საბერძნეთი, საშუალო საუკუნეების „რომანული ეპოქა“) თუ ხელოსნურ-ვაჭრულ ორგანიზაციას (V საუკუნის საბერძნეთი, გოთური ეპოქის ქალაქები), ხელოვნება ასე თუ ისე ემსახურე-

ბოდა ან მთელ მიწათმომქმედ კოლექტივს, რომელსაც ფეოდალები და ქურუმები მეთაურობდნენ, ან მთელ ხელოსნურ კოლექტივს, რომელიც კორპორაციებათ და ამქრებათ იყო მოწყობილი. მონუმენტალურ სინთეტიური ხელოვნება ამასთანავე საზოგადოებრივი ხელოვნებაა.

კაპიტალიზმის განვითარება ყველგან მთლიანი მხატვრული ორგანიზმის დაშლას იწვევს, პირვანდელი სინთეზის დაშლას, მონუმენტალური ხელოვნების გადაქცევას ინტიმურათ, საზოგადოებრივისა კერძოთ.

ამგვარათ განვითარებულ ბურჟუაზიულ-კაპიტალისტურ საზოგადოებათ შეეფერება ხელოვნება დიფერენციული, ინტიმურ-ჟანრული, კერძო-ოჯახური. პირველათ ეს მოვლენა გვხვდება IV-III საუკუნეების ბურჟუაზიულ საბერძნეთში, მეორდება XV საუკუნის კაპიტალისტურ იტალიაში, უმაღლეს წერტილს აღწევს XVII საუკუნის ჰოლანდიაში, ხელახლა ჩნდება XIX საუკუნის ბურჟუაზიულ ევროპაში.

V საუკუნის ბერძნისთვის უზენაესი იდეა იყო დედა ქალაქი, რომელსაც მფარველი ღმერთები იცავდნენ. კაპიტალისტური ხანის ბერძნისთვის ამ იდეალს უკვე აღარ ჰქონდა საარსებო ღირებულება. ეს აღამიანებიო, ამბობდა ორატორი ლისიუსი ერთს თავის სიტყვაში, მხოლოდ წარმოშობით არიან მოქალაქეები, გონებით კი ისინი სამშობლოთ სთვლიან ყოველ ქვეყანას, სადაც სარგებლობას ხედავენ, მიტომ რომ მათი სამშობლოა არა სახელმწიფო, არამედ ქონებაო“

ინდივიდუალიზმის მოქალაქეობრივობაზე გაბატონებასთან ერთად ხდებოდა ის, რომ საზოგადოებრივი ხელოვნება ადგილს უთმობდა კერძოს. ერთს თავის სიტყვაში დემოსთენი იგონებდა სპარსეთის ომების დროს, გმირული მოქალაქეობრივობის დროს და აღნიშნავდა, იმ დროში თვით ბელადების (მილტიადის და თემისტოკლის) პინები უბრალო და ღარიბული იყო, მაგრამ სამაგიეროთ პროპილეები, ტაძრები, არსენალები, საზოგადოებრივი სახლები შენდებოდა, დღეს კი სახელმწიფოებრივი მშენებლობა უბადრუკ შთაბეჭდილებას ახდენს, სამაგიეროთ მდიდარი ვიგინდარების პალატები თავიანთი მედიდურებით ჩრდილავენ მრავალ საზოგადოებრივ შენობასო (პელმანი. „ანტიური კომუნიზმი“). შიგნით ეს კერძო სახლები მდიდრულათ იყო შემკული ქანდაკებებითა და ფრესკებით. ფიდიასი V საუკუნეში ქალაქ-სახელმწიფოს ემსახურებოდა, ხოლო პრაქსიტელესი და სკოპასი IV საუკუნეში კერძო პირებისთვის მუშაობდნენ. იმისდა-

მიხედვით, რაც ბერძნული ხელოვნება ძველ კაპიტალისტურ ეპოქაში საზოგადოებრივიდან კერძოთ, შინაურათ იქცეოდა, მხატვრული სინთეზი თანდათან იშლებოდა. ქანდაკება ეთიშება არქიტექტურულ კედელს, დედის წიაღს, კერძოვდება როგორც კოლექტივიდან გამო-



უსერტესენს ფარაონის ქანდაკება ტანისის ტაძარში.  
ხუროთმოძღვრების, ქანდაკების და მხატვრობის სინთეზი.

ყოფილი ინდივიდუუმი, თვითმკმარი, მოძრავი ხდება. არქაიკოს ხელოვანთა ქანდაკებანი, ისევე როგორც ფიდიასის ქანდაკებანი, შეიძლება წარმოვიდგინოთ მხოლოდ როგორც საზოგადოებრივ შენობათა ნაწილი: პრაქსიტელესის და ლიზიპოსის ქანდაკებათ, პირიქით, როდი სჭირიათ არქიტექტურული ფონი არქიტექტურულ კედელს

ეთიშება მხატვრობაც, რომელიც ოდესღაც მასთან ორგანიულათ იყო დაკავშირებული. ფრესკო დგამის სურათათ იქცევა. ფრესკოების შემქმნელს პოლიგნოტს (V-ს.) მეოთხე საუკუნეში დგამის სურათების მხატვრები აპელესი, ზევქსისი და პარაზიასი სცვლიან. ძველი კაპიტალისტური ეპოქის ბერძნული ხელოვნება კერძო ოჯახური ხდება, დამოუიდებელ დარგებათ ნაწილდება და ამასთანავე მონუმენტალურიდან საეპარო და ინტიმური ხდება: ამის დასაანახავათ საკმაოა ათინა პრომაქოსის ქანდაკება, მაგალითად, შევადართ სელენას, რომელიც მძინარე ენდიმიონს დასცქერის ან ოლიმპიელი ძევსის ქანდაკება პრაქსიტელესის მოსვენებულ სატირს.

იგივე შინაურ-ეპარული დიფერენციული ხელოვნება იზრდება მონუმენტალურ-საზოგადოებრივისა და სინთეტიური ხელოვნებიდან XV საუკუნის იტალიაში, როცა ამ ქვეყანამ მიაღწია ეკონომიური განვითარების იმავე დონეს, რომელზედაც კლასიკური საბერძნეთი იდგა. თუ ეკლესია და საამქროები კიდევ ხელს უწყობენ საზოგადოებრივ ამშენებლობას და მის დამამთავრებელ მხატვრობას და ქანდაკებას, მეორე მხრით ხელოვნება თანდათან საზოგადოებრივი მოვლნიდან კერძო ბინის კედლებში გადადის. აღორძინების არქიტექტურა კერძო სახლებისა, მდიდართა პალატების არქიტექტურაა. სწორეთ აქ გამომქლავნდა პირველათ ახალი არქიტექტურული სტილი. კერძო ბინაზე გადასახლდა ქანდაკებაც. გიბერტი ჯერ კიდევ მხოლოდ საზოგადოებრივ-საეკლესიო შენობებზე მუშაობდა. დონატელო კი თავის ქანდაკებათ ჰქმნიდა არა მარტო მათთვის, არამედ კერძო მომხმარებლისთვისაც (კოზიმო მედიჩისთვის გამოკვეთა „ივლითი“, სხვებისთვის კიდევ კონდოტიერი ნიკოლო და უცანოს პრეტრეტი, გენუელი ვაჭრის ბიუსტი და სხ.). მხატვრები მუშაობენ არა მარტო ფლორენციის სინიორიისთვის ან დოჟთა პალატისთვის გენეციაში, არა მარტო ეკლესიებისა და მონასტრებისთვის, არამედ კერძო პირებისთვისაც, სიყვარულის ან ნადირობის სცენებით ამკობენ კარადებს, ზარდახჩებს, საწოლებს, ჰხატავენ სურათებს ლორენცო მედიჩისთვის (სინიორელი, გოცოლი, ბოტიჩელი) ან რომაელი ბანკირი კიჯისთვის (რაფაელი). ადრინდელი მხატვრული სინთეზი იშლება. ქანდაკება ეთიშება არქიტექტურულ ანსამბლს და დამოუკიდებელი მხატვრული ინდივიდუალობა ხდება (დონატელოს „დავითი“, მიქელანჯელოს „დავითი“). ფრესკო, რომელიც ჯერ კიდევ სტოცხლობს ბენოცო გოცოლის (რიკარდის პალატი ფლორენციაში) ან დომენიკო გირლანდაოს (სანტა მარია ნოველა ფლორენციაში) შემოქმედებაში, თანდათან იღვენება დგამის სურათის მიერ. ჰქრე-

ბა ხელოვნების წინანდელი მონუმენტალური ხასიათიც. დონატელოს ქანდაკებანი, ბოტიჩელის და ლეონარდო და ვინჩის სურათები ვადიფერენციებულია არა მარტო იმ აზრით, რომ არქიტექტურის გარეშე არსებობენ, არამედ იმითაც, რომ ისეთი დეტალებით არიან აღჭურვილნი, რომელიც შეუძლებული იყო მონუმენტალურ ხელოვნებაში (მაგალითად, დონატელოს „დავითის“ გახვრეტილი სანდალიები და ფათალოთ შემკული ქუდი, ბოტიჩელის „აფროდიტეს“ ხაზობრივი კომპოზიცია, ლეონარდო და ვინჩის „წმინდა ოჯახის“ ოჯახურ-ჟანრული ხასიათი).

ხელოვნების ამ ორ ტიპს შუა იმ ეპოქათა ხელოვნება სდგას, როცა ბურჟუაზიული მეურნეობა მოითხოვდა პოლიტიკურ ორგანიზაციას აბსოლუტური მონარქიის სახით. ასეთი ხელოვნება მონუმენტალურ-საზოგადოებრივი იყო, რამდენათაც მონარქი თავის პიროვნებაში სახელმწიფოებრივობის იდეას ანხორციელებდა, იგი კერძო იყო, რამდენათაც ეს იდეა ერთი ადამიანის სახით ხორციელდებოდა. ზოგიერთ შემთხვევაში ეს ხელოვნება მონუმენტალურია, ზოგიერთში კიდეც ინტიმური. ამასთანვე პირველ შემთხვევაში ხელოვნების სინთეტიური ხასიათი უფრო გამოკვეთილია, ვიდრე უკანასკნელში. ეს ტიპი ხელოვნებისა პირველათ ჩნდება საბერძნეთის ისტორიის ელენისტურ პერიოდში, ბერძნული იმპერიალიზმის ეპოქაში. ამის მაგალითია პერგამის ხელოვნება, მეფეების ატალასი და ევმენისა. ეს სინთეტიური და მონუმენტალური ხელოვნება ემსახურება მონარქის სამხედრო ღვაწლის შექებას: გავიხსენოთ პერგამის აკროპოლი და მისი ქანდაკებანი, რომელნიც გამოხატავენ გალლების წინააღმდეგ მებრძოლ პერგამელებს. ახალ ევროპაში ეს ტიპი ხელოვნებისა ხელახლა ჩნდება სასახლის ხელოვნების სახით, განსაკუთრებით XVII საუკუნეში. თუ ლუი XIV ვერსალის სასახლეში ხუროთმოძღვრება, მხატვრობა და ქანდაკება კიდეც ერთმანეთს ამთავრებენ და თავიანთ ურთიერთობაში მთლიანს მხატვრულ-სინთეტიურ ძეგლს ჰქმნიან, თუ ერთგვარი მონუმენტალობის ხასიათი მჟღავნდება უზარმაზარ ფორმატში ლებრენისა და ჟუვენეს მიერ შექმნილი ჭერის მხატვრობისა და კედლების შემამკობელი სურათებისა, XVII საუკუნის ესპანელი მონარქების სასახლის ხელოვნებაში, სადაც აბსოლუტიზმი უკვე დაცემის მდგომარეობაშია წარმოდგენილი, არც ისეთი სინთეტიურობა სჩანს და არც ისეთი მონუმენტალობა, როგორც ლუი XIV ეპოქის ფრანგულ ხელოვნებას ახასიათებდა. ესპანელი მეფის ფილიპე IV სასახლის ხელოვნება მხოლოდ ველასკეცის პორტრეტებითაა წარმოდგენილი. ამავე ტიპს ეკუთვნის რუსი თვითმპყრობე-

ლების-ეკატერინე II, პავლე I და ალექსანდრე I სასახლის ხელოვნება.

როცა XIX საუკუნეში ყველა ევროპულ ქვეყანაში ბურჟუაზიული საზოგადოება და ბურჟუაზიული ურთიერთობა განმტკიცდა, ხელოვნების გაბატონებულ ტიპათ ყველგან, აღნიშნული კანონის ძალით, დივერსიული ხელოვნება უნდა გამხდარიყო: არა მონუმენტალური, არამედ ინტიმური, არა საზოგადოებრივი, არამედ ოჯახური. ხეროთმოძღვრება, ქანდაკება და მხატვრობა განცალკევებით და დამოუკიდებლათ არსებობენ, მხატვრული ნაწარმოებნი, იშვიათ გამონაკლისს გარდა, კერძო სახლების შემკობას ემსახურებიან. იმპრესიონიზმი, რომელშიც XIX საუკუნის ბურჟუაზიული ხელოვნება თავის საუკეთესო და შესატყვისს გამოხატულებას პოულობს, პირდაპირ ეწინააღმდეგება მონუმენტალობას. ყველა ცდები ცალკე მხატვრებისა აელორძინებიათ წარსულ საუკუნეთა მონუმენტალურ-სანთეტიური ხელოვნება, რასაკვირველია, ოცნებათ რჩებოდა. ამ მხრივ დიდათ საგულისხმიეროა ფრანგი მხატვარი ორიენტალისტის დეკანის წერილი (ამოღებული ჰაუზენშტეინის წიგნიდან „ხელოვნება და საზოგადოება“). დეკანი აღნიშნავს, რომ მოქანდაკე ბარის შეეძლო დაუვიწყარი ძეგლებით შეემკო ჩვენი მოედნები, მაგრამ პირობების გამო იძულებული იყო პრესპაპიები ემზადება კერძო პირების საწერი მაგიდებისთვისო, და შემდეგ განაგრძობს: „მე ამ გამოჩენილი ხელოვანის ბედის მონაწილე ვარ: მე დაკეტილი ვიყავი ჩემს სახელოსნოში და არავინ კარის გაღება არ მოისურვა, რათა განვთავისუბლებულიყავი; ჩემი მოწოდების წინააღმდეგ ბედმა მომისაჯა მთელი ჩემი სიცოცხლის განმავლობაში დგამის სურათები მებატა“. ფრანგმენტებათ ან განზრახვებათ დარჩენ ისეთი საზოგადოებრივ-მონუმენტალური ქანდაკებანი, როგორიც მენიეს „შრომის ძეგლი“ და განსაკუთრებით როდენის „შრომის ძეგლი“ იყო. მენიემ განიზრახა თავისი ძეგლი განცალკევებული ფიგურების სახით გამოექანდაკებია, ისინი ერთმანეთთან სუსტათ იქნებოდენ შეერთებული ნახევრათ რგვალი კედლით, ხოლო როდენმა იმ შენობის გეგმაც მოხაზა, რომელთანაც ორგანიულათ უნდა ყოფილიყო შეერთებული ცალკე ფიგურები (დღისა და ღამის, სხვა და სხვა პროფესიის, „შრომის“ ფიგურა კოშკის თავზე) მან ვერ შესძლო საჭირო თანხის შეკრება ამ გეგმის განსახორციელებლათ, თუმცა ამ მიზნით საერთაშორისო საზოგადოებაც კი მოეწყო. ჯერ კიდევ ფრანგმა მხატვარმა კარიერმა აღნიშნა, როდენის ტრაგედია იმაში მდგომარეობდა, რომ მას არ შეეძლო მონაწილეობა მიეღო „ტაძრის“

„აშენებაში“, ე. ი. გარშემო არ არსებობდა აუცილებელი პირობები დიდი სანთეტიურ-მონუმენტალური ხელოვნების შესაქმნელათ. ჰაუზენშტიენმა იგივე აზრი ასე გამოსთქვა: „თუ როდენის ქანდაკებათ აკლია არქიტექტურული ფონი, ეს მისი ბრალი კი არა, მთელი საზოგადოების ბრალია (თუ აქ ბრალზე შეიძლება ლაპარაკი). ბურჟუაზიული საზოგადოების ამ ობიექტური ნაკლის გამო როდენი იძულებული იყო მთელი თავისი უზარმაზარი ძალა იმ მრგვალ პლასტიურ განცალკავებულ ქანდაკებათ შესაქმნელათ დაეხარჯა, რომელნიც არაფერს არ ეყრდნობიან და სივრცეში სდგანან განმართებულნი და დაკარგულნი“.

ანალოგიურ მოვლენებს ვხედავთ რუსეთშიც. როცა ივანოვმა მოიფიქრა თავისი სურათების ციკლი ძველი და ახალი აღთქმიდან, რომელთაც მხატვრული საშუალებებით—შტრაუსის მიხედვით—უნდა გამოეხატა მითოსი ქრისტეზე, მას იგი განსაკუთრებული არქიტექტურული შენობის, მაგრამ „რასაკვირველია არა ეკლესიის“ (როგორც მისი ძმა სწერდა) ორგანიულ ნაწილათ ჰქონდა წარმოდგენილი; მისი განზრახვა განზრახვათ დარჩა. ასეთივე ამბავი მოხდა იმპერიალისტური ომის დროს, როცა ახალგაზრდა რუსმა მხატვარმა ივანოვ-შადრმა მოიფიქრა მონუმენტალურ-სინთეტიური შენობა-„ძველი ომის მსხვერპლთათვის“, სადაც აღმოსავლეთ-ფეოდალური სტილის გრანდიოზულ შენობას ბარელიეფები, ქანდაკებანი და ფრესკოები ამთავრებდენ; მისი განზრახვა მხოლოდ ესკიზათ დარჩა.

ამ რიგათ მჭიდრო შეკავშირებულ ორგანიულ საზოგადოებათ, როგორც წარსულში ფეოდალურ-მოგვური, ნატურალურ მეურნეობაზე დაფუძნებული საზოგადოება, ან კიდევ ხელოსნურ-ამქრული, ფულის მეურნეობაზე დაყრდნობილი საზოგადოება იყო, შეეფერება ხელოვნების განსაზღვრული ტიპი, მონუმენტალური, სინთეტიურ-საზოგადოებრივი, რომელსაც რამდენიმეთ სასახლის ხელოვნებაც ეკუთვნის, ყოველ შემთხვევაში ზოგიერთს მის გამოხატულებაში (პერგამის ხელოვნება, ლუი XIV ეპოქის ხელოვნება). პირიქით, საზოგადოებათ, სადაც შინაგანი კავშირი ინდივიდუალიზმითაა დაშლილი და განადგურებული, განვითარებულ ბურჟუაზიულ-კაპიტალისტურ საზოგადოებრივ ფორმაციებს, IV-III საუკუნის საბერძნეთი იქნება იგი, XVII საუკუნის ჰოლანდია თუ, ბოლოს, XIX საუკუნის ევროპიულსაზოგადოება, როგორც მათი ყოვლის ესთეტიური გამოხატულება, შეეფერება ხელოვნება დიფერენციული, ინტიმურ ჟანრული; თავის თავად ცხადია, რომ ვერავითარი ცდა ორგანიულ

საზოგადოებათა ხელოვნების აღდგენისა კაპიტალიზმის პირობებში ვერ გაიმარჯვებდა და ვერც მომავალში გაიმარჯვებს; თუმცა მეორე მხრით XIX საუკუნის მხატვრების მისწრაფება ამ ყოფილ მონუმენტალურ-სინთეტიურ ხელოვნებისადმი აშკარათ ამტკიცებს, რომ ევროპის ბურჟუაზიულ საზოგადოებათა წიაღში მოქმედობდნენ ახალი სოციალური ძალები, რომელთა ტენდენცია მიმართულია ორგანიზებული და კოლექტიური საზოგადოებისკენ.

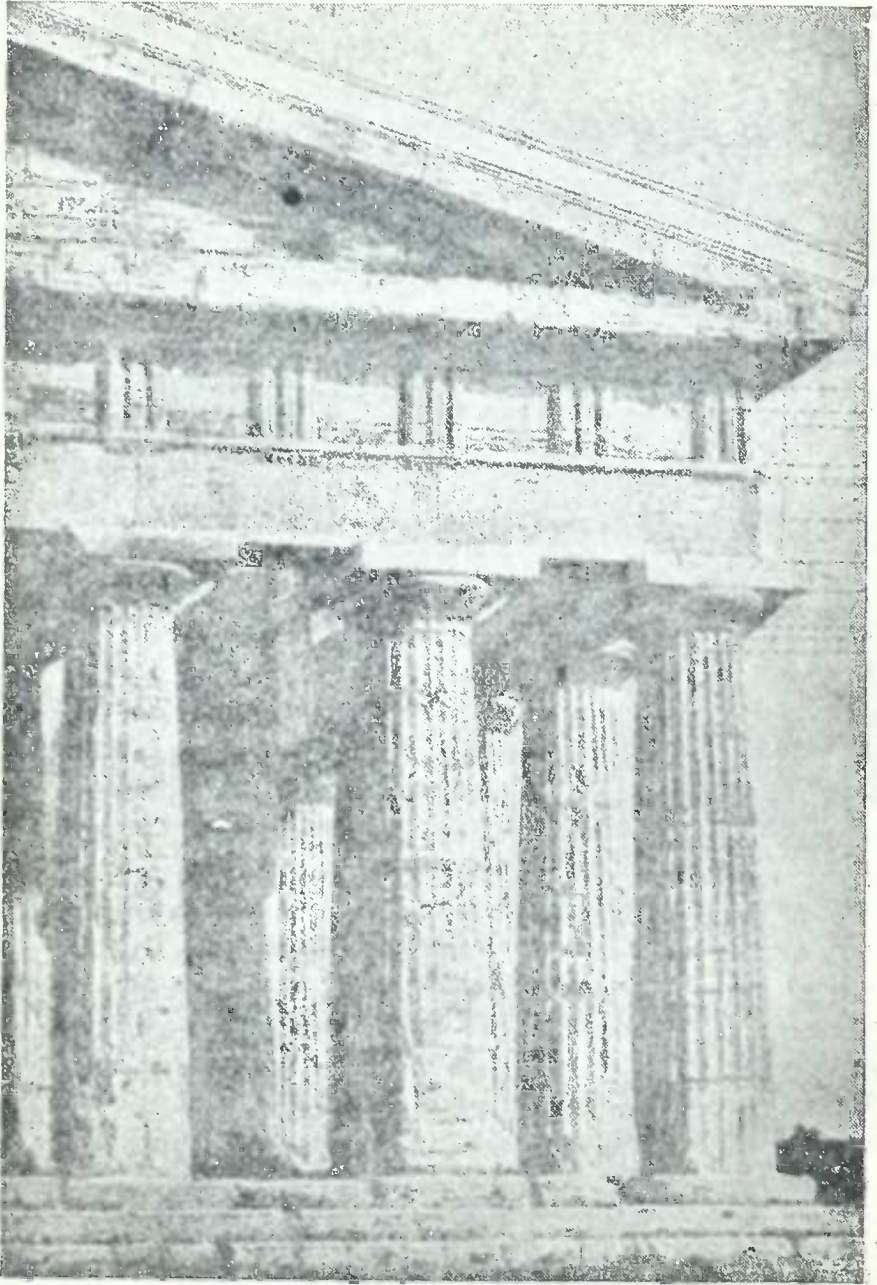


## VII. არქიტექტურის, კანდაკების და მხატვრობის ჰეგემონიის შეცვლა

თავის „ხელოვნების ფილოსოფიაში“ ტენი, სხვათა შორის, აღნიშნავდა დაემტკიცება, სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდებში გაბატონებული მნიშვნელობა ერთ რომელიმე ხელოვნებას ეკუთვნის იმისდა მიხედვით, თუ რომელი მათგანი გამოჰხატავს უკეთ ამ საზოგადოებაში გაბატონებულ „გონებრივ და ზნეობრივ“ მდგომარეობასო. მაგალითად ელლადაში პირველობა ქანდაკებას ეკუთვნოდა, მიტომ რომ იგი ყველაზე მარჯვეთ ანხორციელებდა ბერძნული კულტურის გაბატონებულ იდეას, ფიზიკურათ სრულქმნილი სხეულის იდეასო; საშუალო საუკუნეებში ბატონობდა არქიტექტურა, მიტომ რომ ხელოვნების სხვა დარგებზე უკეთ გამოჰხატავდა ამ საზოგადოების კულტურის გაბატონებულ იდეას, სახელდობრ არა ამ ქვეყნიურ მისწრაფებას ცისკენო. საფრანგეთში XVII საუკუნეში ჰეგემონია თეატრ-დრამას ეკუთვნოდა, მიტომ რომ ყველაზე უკეთ ამჟღავნებდა სასახლის საზოგადოების და სასახლის კულტურის გაფაქიზებულ და ამასთანვე ზვიად ზნეჩვეულებათ, ხოლო, ბოლოს, XIX საუკუნეში ხელოვნების გაბატონებული დარგი მუსიკა გახდა, როგორც ყველაზე შესატყვისი მხატვრული გამოხატულება ამ საუკუნის დამახასიათებელი ინდივიდუალიზმის და ლირიზმისო.

ტენის სქემას შესწორება სჭირია არსებითად; ამასთანავე უნდა ითქვას, რომ აქ ჩვენ მართოდენ სახვითი ხელოვნებანი როდი გვანტეოვებენ. ხელოვნების ევალუცია რომ განვიხილოთ სხვადასხვა საუკუნეებსა და სხვადასხვა ერებში, მაგალითად საბერძნეთის ხელოვნება რომ ავიღოთ ან ახალი ევროპიული ერებისა საშუალო საუკუნეებიდან XVII საუკუნემდე, მართლაც შეიძლება დავადასტუროთ, რომ სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგები სხვადასხვა დროს ბატონობენ. საბერძნეთის საზოგადოებრივი ისტორიის უძველეს პერიოდში უპირატესი მნიშვნელობა აუცილებლათ ხუროთმოძღვრებას აქვს. აშენებენ ტაძრებსა და საკურთხეველებს—ღმერთების საფანეებს. ტაძარს ხანდახან სასახლის ადგილი უჭირავს, იქ მეფე-მოგვი ღვთისმსახურებას ასრულებს (კრიტოს-მიკენის კულტურაში). ტაძრებსა და

საკურთხევლებს ნელ-ნელა ქანდაკებანი ამკობენ. როცა შემდეგ არქიტექტურულ-სკულპტურული სინთეზი დაიშალა, არქიტექტურის გვერდით და მასზე მალლა სკულპტურა სდგება, ჯერ სარწმუნოებრივი (ღმერთების ქანდაკებანი), შემდეგ სამოქალაქო (ატლეტების ქანდაკებანი). შემდეგ ბერძნულ ხელოვნებაში ჰეგემონია ქანდაკებას შერჩა ბერძნული კულტურის დანგრევასა და მოსპობამდე. მაგრამ უცილობელია, რომ ბერძნული კულტურის ზაგვიანებ პერიოდში— ელინისტურ ეპოქაში (III-II-ს.) სკულპტურული აზროვნება, რომელიც ასე დიდხანს ბატონობდა, ადგილს უთმობს მხატვრულ აზროვნებას. მეოთხე საუკუნეში არა თუ დიდი მხატვრები ჩნდებიან, როგორც იყვნენ აპელესი, პარაზიასი, ზევქსისი, არამედ ქანდაკებაც მხატვრობას ემორჩილება, მხატვრული ხდება. ელინისტური პერიოდის პლასტიკა უმთავრესათ მხატვრულია. პერგამის ქანდაკებანი შესრულებული არიან როგორც სურათები. „ეგრეთ წოდებული ტელეფის ფრიზი“ შესრულებულია თითქმის როგორც სურათი ანუ, უკეთ ვთქვათ, როგორც სურათების ციკლოსი, მიტომ რომ გამოხატულებათა მთელი სარტყელი, რომელიც ნახევარ-სვეტებით იყო გათიშული, ცალკე სცენებათ იყოფოდა. აქ ამრიგათ დასაბამი დაედო განცალკევებულ და ჩარჩოშემოვლებულ რელიეფურ სურათებს. კლასიკური დროის რელიეფზე, როგორც იგი უწინარეს ყოვლისა V და IV საუკუნეების ატიკურ ხელოვნებაშია წარმოდგენილი, ფიგურები გამოკვეთილი იყო ხოლომე სწორ, ოდნავ გამოცოცხლებულ ფონზე, ერთი მეორის გვერდით, რამდენათაც ეს შესაძლებელია. ეს ფიგურები რაღაც თვითკმარნი და განუმეორებელნი არიან, რელიეფში არიან მოცემულნი თვით მათი გულისთვის (მაგ. რელიეფი ორფეუსითა, ევრიდიკითი ღ ჰერმესით). ახლა კი ფიგურები ლანდშაფტური ან არქიტექტურული ფონის წინ არიან მოთავსებული, ხოლო მიდრეკილება მხატვრობისადმი განსაკუთრებით უკანა პლანის დამუშავებაში სჩანს. ამრიგათ, პლასტიკა მხატვრობის გზაზე სდგება, ექიშება და ემხრობა მას (ვაზერი. „ბერძნული ქანდაკება“). მაგრამ არა მარტო ელინისტური პერიოდის რელიეფში იხატება მხატვრული აზროვნება და მგრძობიარობა, არამედ ქანდაკებაშიც, სადაც გაორკეცებული ყურადღება ექცევა სინათლისა და ჩრდილის თამაშს სხეულზე, ისახება მოლივლივე ფორმები (დაფნისის გადაქცევა დაფნათ და სხ.).—ერთი სიტყვით ჰდამიანის სხეულის ასახვა ამკარა იმპრესიონისტული ხდება (Hamann, „Impressionismu ino Leben und Kunst“).



დორიული სვეტი (ნებტუნის ტაძარი პეტრემში).

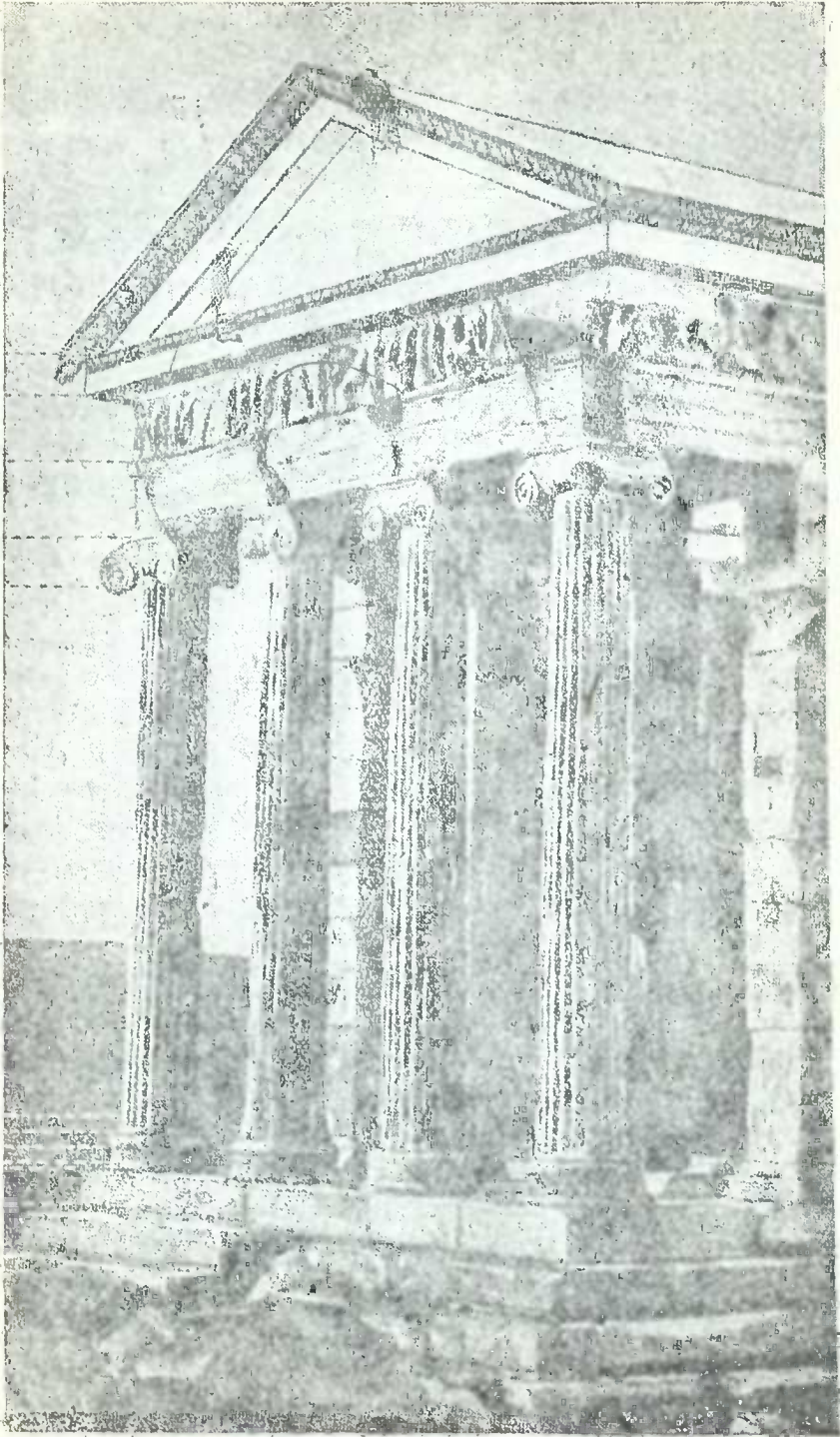
თუ ბერძნული ხელოვნების ევოლუციაში უკვე სჩანს ეს შეცვლა ჰეგემონის როლისა, რომელიც არქიტექტურიდან ქანდაკებაზე გადადის, ხოლო ქანდაკებიდან მხატვრობაზე, კიდევ უფრო გარკვევით ეს პროცესი იხატება დასავლეთ ევროპის ხელოვნებაში საშუალო საუკუნეებიდან XVII საუკუნემდე. თავდაპირველათ საშუალო საუკუნეებში ბატონობა უმთავრესათ ხუროთმოძღვრებას ეკუთვნოდა. საშუალო საუკუნეების მემკვიდრე რაულ გლაბერი მოგვითხრობს, შეათასე წლის მახლობელ ხანაში ყველა ქრისტიანი ერები, განსაკუთრებით იტალიაში და გალლიაში, აღმშენებლობის წყურვილით იყო შეპყრობილი, ყველგან ეკლესიებს აშენებდნენ, თუმცა ხშირათ „ისინი საჭირონი არ იყვნენ“, „ქვეყნიერებამ თავისი ძონძები გაიხადა და შეეცადა თეთრი ეკლესიების სამოსელი ჩაეცვაო“. იგივე აღმშენებლობითი ციებ-ცხელება გრძელდება გოთიკის ეპოქაში, XII—XIII საუკუნეებში, როცა ყველგან მშენებელი ტაძრები შენდება, ერთგვარი სასწაულნი სივრცის ამოცანის გადაჭრისა. როგორც რომანული, ისე განსაკუთრებით გოთური ტაძრები შემკული არიან ქანდაკებებით, რომელნიც ჯერ კიდევ ორგანიულათ შეკავშირებული არიან თვით არქიტექტურულ შენობასთან. როცა არქიტექტურულ-სკულპტურული სინთეზი აქაც დაიშალა, სკულპტურა არქიტექტურას გვერდზე უდგება დონატელოს ო მიქელ ანჯელოს შემოქმედებაში და უფრო ფერმკრთალათ იმეორებს ელინური პლასტიკის აყვავებას. მაგრამ XV საუკუნეში იტალიაში ჰეგემონია არქიტექტურისა და სკულპტურიდან მხატვრობისკენ გადადის. ლეონარდო და ვინჩი, რომელიც ნაწილობრივ მოქანდაკე იყო, უმაღლეს ხელოვნებათ სთვლიდა არა ქანდაკებას, არამედ მხატვრობას, ხოლო ლეონე ბატისტა ალბერტი, სპეციალობით ხუროთმოძღვარი, თავის ერთს წიგნში სწორეთ მხატვრობას სთვლის ყველაზე ძვირფას და საყურადღებო ხელოვნებათ. ამ დიდმა ჰუმანისტმა და ხუროთმოძღვარმა მხოლოდ საერთო აზრი გამოსთქვა და მხოლოდ უცილობელი ფაქტი დაადასტურა. სწორეთ მხატვრობის დარგში მუშაობენ უმთავრესად XV საუკუნის იტალიელი მხატვრები, მათ შორის ისეთი გამოჩენილნი, როგორც ლეონარდო, ტიციანი, რაფაელი იყვნენ; ო თვით მიქელ ანჯელომ, რომელიც მხატვრობას საბავშვო და საქალბო ხელოვნებათ სთვლიდა, რელიგიური ფრესკები დახატა სიქსტის კაპელაში. კიდევ უფრო აშკარათ ეს შეცვლა არქიტექტურის და სკულპტურის ჰეგემონიისა მხატვრობის მიერ სჩანს ნიდერლანდიაში, სადაც XVII საუკუნეში არც არქიტექტურა და არც სკულპტურა არ თამაშობს საკუთარ როლს და შეუზღუდავათ მხატვ-

რობა ბატონობს. თუ XIV საუკუნის ნიდერლანდიაში იგონებენ ან ყოველ შემთხვევაში აუმჯობესებენ ზეთის ფერადებს და თუ ეს ფერადები მაზაჩიოს წყალობით იტალიაშიც შედის ხმარებაში, ეს ტექნიკური გამოგონება, რასაკვირველია, რამდენიმეთ ხსნის ხელოვნების აყვავებას ამ ქვეყნებში, მაგრამ თვით იგი მხატვრობის გაბატონებასთან ერთად იმავე ძირითადი საზოგადოებრივი პირობებით იყო გამოწვეული.

არის თუ არა სოციოლოგიური მიზეზობრივობა და სოციოლოგიური კანონზომიერება არქიტექტურის ამ შეცვლაში ჯერ ქანდაკების, ხოლო შემდეგ მხატვრობის მიერ?

თუ ბერძნული და ახალი ევროპიული ხელოვნების სათავეში თავდაპირველად არქიტექტურა სდგას, ისიც ტაძრის სახით, ეს ბატონობა სწორეთ ხელოვნების ამ დარგისა გულისხმობს სარწმუნოებრივი მსოფლმხედველობის ბატონობას, ხოლო სარწმუნოებრივი მსოფლმხედველობის ბატონობა სამიწათმომქმედო მეურნეობის ერთგვარ იდეოლოგიურ გამოხატულებას წარმოადგენდა. ტაძარი მახლობელი სოფლების ცენტრი იყო, შემდეგ სამოქალაქო მოსახლეობის ცენტრიც: აქ ცხადდებოდა ყოველგვარი განკარგულება, კანონები და სხ., მისი მაღალი სამრეკლო-კომკი სადარაჯო ადგილს წარმოადგენდა, საიდანაც შეიძლებოდა მტრის მოახლოების შემჩნევა. როცა მიწათმომქმედი კოლექტივიდან გარკვევით გამოეყო მიწათმფლობელი ფეოდალი, როცა საზოგადოება დაირაზმა ერთი მეორეს მოწინააღმდეგე ბატონებისა და ყმების ბანაკებათ, როცა გაბატონებულ ფეოდალურ კლასში ბატონის პიროვნების შეგნება ჩამოყალიბდა, შეიქმნა სოციალ-ფსიქოლოგიური ნიადაგი სკულპტურული ხელოვნებისთვის. ასე წარმოიშვა სტატუარული ქანდაკება ეგვიპტესა, არქაულ საბერძნეთსა, საშუალო საუკუნეების ევროპაში.

მაგრამ ისევე როგორც რელიგიური ხუროთმოძღვრება, რომელიც მიწათმომქმედი კოლექტივის საჭიროებათაგან წარმოიშვა, არსებობას განაგრძობდა სხვა საზოგადოებრივ ფორმაციებშიც, სტატუარული სკულპტურაც, ფეოდალური არისტოკრატიის კლასობრივი თვითშეგნების პროდუქტი, განაგრძობდა არსებობას და აყვავებას იმ დროსაც კი, როცა ფეოდალური საზოგადოება ბურჟუაზიულმა შესცვალა. ფეოდალური სიამაყის და ზვიადობის გრძნობა, რომელმაც ფეოდალური პერიოდის სტატუარული პლასტიკა წარმოშვა და ასაზრდოვა, ხელოსნურ-ვაჭრულ ბერძნულ ქალაქებში შესცვალა მოქალაქეობრივი თავისუფლების და მხნეობის გრძნობამ, რომელმაც გიმნაზიები და ფიზკულტურა შექმნა და ჩვეულება წარმო-



იონიურა ეტილის სვეტი.

შვა იმ ატლეტებისთვის ძეგლების დადგმისა, რომელნიც ერთანეთს ეჯიბრებოდნენ /ოლიმპიის, ნემეის და სხვა ასპარეზობაზე. როცა იტალიის სავაჭრო-სახელოსნო კომუნებში, განსაკუთრებით ფლორენციაში, თავადაზნაურობის საწინააღმდეგო ბრძოლის პროცესში სამოქალაქო პოლიტიკური კულტურა ჩამოყალიბდა, იტალიელმა მხატვრებმა ფეოდალური პერიოდიდან გადმოიღეს ფიგურულ-სტატუარული ასახვა, მხოლოდ იგი ახალი შეგნებით, სრულქმნილი მოქალაქე ბურჟუის იდეით გაჟღინთეს. რადგან სხვადასხვა პირობების გამო ეს სამოქალაქო კულტურა, რომელმაც თავისი გამომხატველები დონატელოსა და განსაკუთრებით მიქელ ანჯელოში იპოვა, იტალიაში ხანმოკლე იყო, აქ სკულპტურა ისე მდიდრულათ ვერ აყვავდებოდა, როგორც ეს V და IV საუკუნეების საბერძნეთში მოხდა. ახლად ჩასახულ და წინ მიმავალ ბურჟუაზიულ—ინდივიდუალისტურ საზოგადოებებში, ელინისტურ ეპოქასა, XV—XVI საუკუნეების იტალიასა ან XVII საუკუნის ნიდერლანდიაში, ჰეგემონია მხატვრობის ხელში რჩებოდა (საბერძნეთში უფრო პოტენციურათ), მიტომ რომ ხელოვნების ეს დარგი ხელოვანს ნებას აძლევდა უკეთ გამოემჟღავნებია თავისი ინდივიდუალობა, გამოეხატა სამყარო ისე, როგორც მას ითვისებდა, რადგან ფერადები და ტილო ნაკლებ ბოჭავენ შემომქმედი „მეს“ გამოაშკარავებას, ვიდრე მარმარილო, ბრინჯაო ან ხე, სადაც შემომქმედის აზრმა თვით მასალაც უნდა დასძლიოს; გარდა ამისა მხატვრობა უადვილებდა ხელოვანსა და საზოგადოებას დაეკმაყოფილებია ბურჟუაზიული საზოგადოების დამახასიათებელი მეცნიერული ტენდენციები. ბერნსონმა იტალიელ და განსაკუთრებით ფლორენციელ მხატვართა უმრავლესობას სწორათ უწოდა „მხატვრები პროფესიით, მსწავლულები ტემპერამენტით“: საკმაოა გავიხსენოთ უჩელოს, პოლაილოს, ლეონარდო და ვინჩის პერსპექტივული, ანატომიური და გეომეტრიული გატაცებანი; შემდეგ კიდევ მხატვრობა ქანდაკებაზე უფრო მრავალმხრივათ და სწორათ გადმოსცემდა ქვეყანასა და ცხოვრებას და ამ რივად შეეფერებოდა ბურჟუაზიული საზოგადოების რეალისტურ მოთხოვნილებას, მის მისწრაფებას „ბუნებისადმი“ შეფარდებისა, ილუზიონიზმისადმი; და ბოლოს და განსაკუთრებით მხატვრობა ქანდაკებაზე უკეთ ასახავდა არა მარტო ადამიანს, არამედ საგნებსაც, რომელნიც ბურჟუაზიულ მეურნეობაში თანდათან მეტს მნიშვნელობას ღებულობდნენ; მხატვრობის ამ საგნობრივმა ხასიათმა, როგორც შეფარდებამ ბურჟუაზიული მსოფლმხედველობის საგნობრივ ხასიათთან, თავისი მკაფიო გამოხატულება პირველათ XVII საუკუნის ჰოლანდიაში იპო-

ვა, სადაც მხატვრობა შეუზღუდველათ მეფობდა, ხოლო ხუროთმოძღვრება და ქანდაკება ჩაიჩრდილა.

იმავე მიზეზების გამო მხატვრობამ პირველობა შეინარჩუნა XIX საუკუნის ევროპიულ ბურჟუაზიულ საზოგადოებებშიც.

ხუროთმოძღვრება ინდუსტრიული სტილის გამეფებამდე დაქვეითებული იყო. გაბატონებული იყო ყველა ეპოქის და ყველა ხალხის სტილთა სრული არევა. მართალია ქანდაკებას მრავალი გამოჩენილი წარმომადგენელი ჰყავდა, მაგრამ მას აშკარათ მეორეხარისხოვანი ადგილი ეჭირა და, როგორც ერთს დროს ელლინისტურ მსოფლიოში, მხატვრობის კარნახს ემორჩილებოდა, პლასტიური კი არა, მხატვრული იყო (როდენი და სხვ.).

XIX საუკუნეს შეიძლება სრულიათ სამართლიანათ მხატვრობის საუკუნე ვუწოდოთ. ამ დარგში მუშაობდა ხელოვანთა უმრავლესობა, აქ გამოამჟღავნდნ უდიდესი ნიჭის ადამიანები, და XIX საუკუნეში სწორეთ ამ დარგს ეკუთვნოდა ფართო საზოგადოების ურყევი სიმპატიები.

---



## VIII. ხუროთმოძღვრების ორი ძირითადი სტილი

თავის ცნობილ „სტილთა ისტორიაში“ კონ-ვინერმა არქიტექტურული ორ გამოყენებითი ხელოვნებისთვის დაადგინა ორი ძირითადი სტილი, რომელიც მუდმივ მეორდება ამ ხელოვნებათა განვითარებაში. ერთ ამ სტილს იგი ტექტონურს ანუ კონსტრუქტიულს უწოდებს, მეორეს-დეკორატიულს და დეკორატიულ-ორნამენტალურს ანუ დესტრუქტიულს.

ტექტონური, კონსტრუქტიული სტილის სახელწოდებაში კონ-ვინერი ისეთ სტილს გულისხმობს, რომელსაც ვლებულობთ როგორც შედეგს პრაქტიკული მიზანშეწონილებისა, ეს მიზანშეწონილება ხორციელდება მთელს შენობასა ან მოსახმარ საგანში. „ტექტონური სტილის შენობაში ყოველი ნაწილი განსაზღვრული უნდა იყოს მისი დანიშნულებით, ერთიმეორეს უნდა ეთიშებოდეს, ერთეული განწევრებული უნდა იყოს ნათლად და მოხერხებულად. ამის გამო შინაგანი და გარეგანი ნაგებობა სავსებით ეთანხმება ერთიმეორეს, ყოველი ნაწილი ერთნაირათ მკაცრათაა გამოყოფილი თავისი დანიშნულების თანახმად. კედლები და ბოძები ნათლად გამოჰხატავენ საყრდნობს, ნათელნი არიან თავიანთ აღნაგობაშიც-უმთავრესი ელემენტი კედელში სიბრტყე უნდა იყოს, მას ჰორიზონტალური ხაზები უნდა ფარგლავდენ. სიბრტყითი ორნამენტს ვლებულობთ იმავე გრძნობიდან, რომელიც ხელმძღვანელობს აღნაგობის სინათლეს. იგივე კანონი მოქმედობს გამოყენებითი ხელოვნებაშიც. ჭურჭელსა თუ ავეჯში ცალკე ნაწილები უნდა გაითიშოს, ნათლად გამოარკვეული უნდა იყოს, რომელი ნაწილია პირზე მოსაყუდებელი, რომელია ჭურჭლის ფეხი. ყოველი ჭურჭელი მაგრათ სდგას, მას მტკიცეთ შემოფარგლული კედლები აქვს. მათი სამკაული აქაც სავსებით სიბრტყიდან ვითარდება, ზომის მათემატიკურ ლოგიკას შეესაბამება ის, რომ მისი ფორმა ხაზობრივი რჩება. არ არსებობენ საგნები, რომელთაც არავითარი დანიშნულება არ ჰქონდეთ. არ შენდება საპარადო პალატები, რომელნიც მხოლოდ წარმომადგენლობას ემსახურებიან, არ კეთდება ჭურჭელი, რომელიც მხოლოდ შესამკობათაა და არა მოსახმარათ“.

ასეთი ტექტონური ანუ კონსტრუქტიული სტილის ტიპს კონ-  
ვინერი მიაკუთვნებს საბერძნეთის დორიულ სტილს, საშუალო სა-  
უკუნეების რომანულ სტილს, იტალიის ნაადრევი რენერანსის სტილს.

დეკორატიული (დეკორატიულ-ორნამენტალური) ანუ დესტრუ-  
ქტიული სტილის სახელწოდებაში კონ-ვინერი გულისხმობს ისეთ  
სტილს, რომელშიც სამკაულის ელემენტები ახშობენ პრაქტიკული  
მიზანშეწონილების იდეას. „შენობის ნაწილები აქ მოკლებულნი  
არიან ფუნქციონურ ღირებულებას. სვეტები, ნახევარ-ბოძები და  
კედლები ირღვევიან მხატვრულათ განცდილი, სიბრტყიდან გამო-  
ვარდნილი დეკორაციით, ტექტონიკას მოკლებული არქიტექტურუ-  
ლი ფორმები ორნამენტით და ფიგურათა პლასტიკით. აღარ არსე-  
ბობს ცალკე ნაწილების განწევრება მათი ფუნქციონური დანიშნუ-  
ლების მიხედვით, სიმძიმის და საყრდნობის ძალებიც ნაკლებ გან-  
საზღვრულნი არიან ურთიერთს შორის... ამშენებლები სცდილობენ  
შენობას ისეთი შთაბეჭდილება გამოაწვევინონ, რომელიც სცილ-  
დება მის დანიშნულებას, კედლები შენობას გარშემო გაუნაწილებ-  
ლათ უვლიან, რგვალი ხაზით; სჭრიან მხატვრულ მალებს გოთიკის  
ძალაღი ფანჯრებისა ან როკოკოს სარკეებით, ჭერი იზრდება  
თამამათ ატყორცნილ გუმბათებში ან იფარება მხატვრული სახე-  
ებით... ხელოსნობა იმავე გზით მიდის უკანასკნელ წვრილმანამდე.  
ჭურჭელს ვიწრო ფსკერი და მერყევი საყრდნობი აქვს...

დეკორატიული ან დესტრუქტიული არქიტექტურულ-გამოყე-  
ნებითი სტილის ამ ტიპს კონ-ვინერი მიაკუთვნებს, მაგალითად,  
ელლინისტური ეპოქის სტილს, გოთიკას, ბაროკოს, როკოკოს, სა-  
დაც დეკორატიულობა ხანდახან ორნამენტალობაში გადადის.

კონსტრუქტიული და დესტრუქტიული სტილი არქიტექტურა-  
სა და მასთან შეკავშირებულ გამოყენებითი ხელოვნებაში მუდამ  
სცვლიან ერთი მეორეს. ცხადია აქ რალაც კანონი იმალება, სახელ-  
დობრ ისეთი კანონი, რომელიც ხელოვნების ზღუდეებს იქით სძევს,  
„ხელოვნებათა ისტორიის კანონი, რომელიც კაცობრიობის ისტო-  
რიის კანონში გადადის.“ ამ ორი ძირითადი არქიტექტონული სტი-  
ლის ცვალებადობა, რასაკვირველია, გამოწვეულია არა „იდეური მო-  
ძრაობებით“, მაგალითად, არა რელიგიების წარმოშობით და დამ-  
ხობით, მიტომ რომ ეს უკანასკნელნი თვით წარმოადგენენ განვი-  
თარების პროდუქტებს, არამედ „მატერიალური მოძრაობით ეკო-  
ნომიური ცხოვრების დარგში“. ტექტონური სტილი, კონ-ვინერის  
შეხედულებით, წარმოადგენს შედეგს განსაზღვრული ქვეყნის ან  
ერის ეკონომიური ბატონობისა, ერთი მხრით, და საზოგადოებრივი

ორგანიზაციის შედარებითი დემოკრატიზაციისა, მეორე მხრით, ხოლო დესტრუქტიული ანუ დეკორატიული სტილი ხუროთმოძღვრებასა, და გამოყენებითი ხელოვნებაში შეესაბამება იმ ეპოქებს, რომელნიც მიიღტვიან საერთაშორისობისადმი და იმ საზოგადოებრივ ორგანიზაციებს, რომელნიც მკაცრ კლასობრივ გათიშვასა და განკერძოებაზე არიან აგებული.

„სრულიად კანონშეწონილია, — შენიშნავს იგი, — რომ ტექტონურ სტილს ჰქმნის უძლიერესი ხალხი თავისი დროისა (სხვა ხალხები და ქვეყნები ამ სტილს რამდენიმეთ დიფერენციაციას უკეთებენ), მაშინ როცა ტექტონურ გრძნობას მოკლებულ სტილებში ჩამალულია გამათანასწორებელი ინტერნაციონალური ტენდენცია (რომელიც შეიძლება კიდევ შობს ამ სტილს). მეორე მხრით სოციალური პირობებიც უნდა აღვნიშნოთ. ყოველ ტექტონურ სტილს ახასიათებს რაღაც დემოკრატიული, მიტომ რომ მისი ფორმების სიმარტივე ლატაკისთვისაც მისაღწევათ ჰქმნის ყოველ მის სილამაზეს, მიტომ რომ თვით უკანასკნელ ხელოსანს შეუძლია იგი შექმნას, უნდა შექმნას კიდევ. დესტრუქტიული, ორნამენტებით მდიდარი სტილი, პირიქით, მხოლოდ შეძლებულ კლასებს აძლევს ნებას მისი სილამაზე ისარგებლოს“.

თუ კონ-ვინერი აღვგენს არქიტექტონული სტილის ორ ძირითადს ტიპს, კონსტრუქტიულს და დესტრუქტიულს, მ. გინზბურგი თავის საინტერესო, თანამედროებისადმი მიძღვნილ წიგნში „სტილი და ეპოქა“ არქიტექტონული სტილის სამ ძირითადს ტიპს არჩევს — კონსტრუქტიულს, ორგანიულს და დეკორატიულს. კონსტრუქტიული წარმოშობილია პრაქტიკული მიზანშეწონილობით, უტილიტარული მისწრაფებით, ორგანიული წარმოადგენს მიზანშეწონილობის და სამკაულის ჰარმონიულ შეფარდებას, ხოლო დეკორატიული გამოჰხატავს სამკაულის გამარჯვებას მიზანშეწონილობაზე. თვითეული არქიტექტურული სტილი თავის განვითარებაში გადის ამ სამ საფეხურს, რომელნიც მოასწავებენ ამა თუ იმ მხატვრულ-არქიტექტონული ფორმაციის ახალგაზრდობას, სიმწიფეს და დამხობას.

„სტილთა ისტორიის ანალიზის გაკეთების შემდეგ ჩვენთვის ძნელი არ იქნება აღვნიშნოთ კანონი, რომელიც მეტათ დამახასიათებელია თითქმის ყოველი აყვავებისთვის. როცა ჩნდება სტილის ახალი ენა, როცა მის ახალ ელემენტებს იგონებენ, მაშინ, რასაკვირველია, საჭირო არაა მისი გატეხა სხვა რითიმე, ახალი იბადება უმეტეს ნაწილათ როგორც კონსტრუქტიული ან უტილიტარული აუცილებლობა, მოკლებული დეკორატიულ სამკაულთ. შემდეგ ჩნდე-

ზიან დეკორატიული ელემენტები, რომელნიც თავდაპირველათ არ არღვევენ ძეგლის ორგანიულ ცხოვრებას, სანამ ისინი ამ საზღვრებსაც არ გადალახავენ ხოლმე და დეკორატიული ელემენტების თვითკმარ თამაშს არ შექმნიან. ახალი სტილის ახალგაზრდობა უმთავრესათ კონსტრუქტიულია, მისი სიმწიფე ორგანიულია, დაჭკნობა კი დეკორატიული. ასეთია სანიმუშო სქემა სტილთა უმრავლესობის გენეტიური ზრდისა“ (გინზბურგი. „სტილი და ეპოქა“). მაგრამ ავტორის საინტერესო გამოკვლევებიდან მაინც საკმაოთ ნათლად არა სჩანს, წარმოადგენს თუ არა სტილის ეს ახალგაზრდობა, სიმწიფე და დაჭკნობა იმანენტურ პროცესს, თუ იგი სოციალურათ განსაზღვრულია.

თუ საფუძვლათ ორივე ზემოაღნიშნულ სქემას მივიღებთ, შეიძლება მათ დაახლოებით შემდეგი სოციოლოგიური დასაბუთება მივსცეთ.

ტექტონური ანუ კონსტრუქტიული სტილის ბატონობა აღმშენებლობითი და გამოყენებითი ხელოვნების დარგში სწორეთ იმ ეპოქებს შეეფერება, როცა არქიტექტურა მეთაურობდა. დორიული არქიტექტურა ჰყვავის იმ ეპოქაში, როცა ქანდაკებას და განსაკუთრებით მხატვრობას მხოლოდ მეორე ხარისხოვანი, დამხმარე მნიშვნელობა ჰქონდა: რომანული არქიტექტურა ეკუთვნის ეპოქას, როცა სწორეთ ეკლესიების და ფეოდალური კოშკების შენება იდგა პირველ პლანზე, და ეს მოვლენა მეორდება ნაადრევი რენესანსის ეპოქაში, როცა ახლათ წარმოშობილი ბურჟუაზიისთვის უპირატესი მნიშვნელობა სამოქალაქო არქიტექტურამ, ბურჟუაზიული პალატების აგებამ მიიღო. დეკორატიული არქიტექტურული სტილი, პირიქით, შეეფერება იმ ეპოქებს, როცა არქიტექტურულ აზროვნებას მხატვრული აზროვნება სცვლის, როგორც ეს ელიზინიზმის, ნავიანები გოთიკის (როცა უკვე იწყებოდა ეს ტენდენცია მხატვრულობისადმი), განსაკუთრებით ბაროკოს (XVIII ს.) და როკოკოს (XVIII ს.) ხანაში ხდება. ამ პროცესის უკან, რომელიც არქიტექტურულ აზროვნებას მხატვრული აზროვნებით სცვლის, სძევს სოციალ-ეკონომიური პროცესი, სახელდობრ ფეოდალურ მიწათმომქმედი საზოგადოებრივი წესწყობილების გარდაქმნა კაპიტალისტურ-ბურჟუაზიულათ. გამდიდრება, ნივთიერ ღირებულებათა დაგროვება ანთავისუფლებს გაბატონებულ კლასს ელემენტური პრაქტიკული ცხოვრების სიდუხჭირისაგან და განთავისუფლებულ ძალებსა და ენერგიას მიმართავს ყოველი ბინის (კერძო იქნება იგი თუ საზოგადოებრივი) ესთეტიზაციისა, მოსახმარი საგნების ესთეტიზაციისკენ. ტექტონური მიზან-

შეწონილობა ადგილს უთმობს დეკორატიულ ესთეტიზმს. შემჭიდროებული, მეტათ თუ ნაკლებათ ერთსახოვანი საზოგადოებრივი ერთეული ითიშება კლასებათ და ინდივიდებათ, და მისწრაფება კლასობრივ გამიჯნასა და მდიდართა ინდივიდუალისტურ გამოთიშვისადმი იმავე დეკორატიულ-ესთეტიური მიმართულებით მოქმედობს. ბოლოს, რამდენათაც ტექტონურ სტილში უპირატესი მნიშვნელობა მასალის მათემატიკურ-ხაზობრივ ორგანიზაციას აქვს. მასში მხილდება ინტელექტუალისტური მსოფლმხედველობა, დამახასიათებელი ზეაღმავალი კლასისთვის, ხოლო რამდენათაც დესტრუქტიულ სტილში დეკორატიულობის პრინციპი ბატონობს, მასში მჟღავნდება ჰედონისტური მსოფლმხედველობა, რომელიც შესაფერია გაბატონებული კლასისთვის; ბოლოს იქ, სადაც დეკორატიული ელემენტი სრულიად ჩრდილავს პირვანდელ პრაქტიკულ მიზანშეწონილებას, ქვემიმავალი კლასის მსოფლმხედველობა იხატება.

საკმაოა ეს დებულებანი რამდენიმე ნიმუშით დავასურათოთ. დორიული სვეტის თავი, რომელიც განთიადის ეპოქის ახალგაზრდა ათინურმა ბურჟუაზიამ შეითვისა, მარტივ ოთხკუთხედს წარმოადგენს, მისი მოწოდებაა შეასრულოს განსაზღვრული პრაქტიკული როლი, სახელდობრ სახურავის თავხეების სიმძიმე დაიკავოს. გამდიდრებულმა ბერძენმა სოვდაგრებმა, ჯერ იონიურმა, ხოლო შემდეგ ატიკურმა ბურჟუაზიამ ეს პრაქტიკულათ მიზანშეწონილი ოთხკუთხედი ბალიში გადააქცია გრეხილებიან ბალიშათ, მიზანშეწონილობის ელემენტს სამკაულის ელემენტი მიუმატა. როცა ეს კლასი, ერთი მხრით, სიმდიდრის ზენიტში იმყოფებოდა, ხოლო მეორე მხრით თანდათან პოლიტიკურათ და მოქალაქეობრივათ აქტიური ელემენტიდან მომხმარებელ და თავის დამტკბობ ელემენტათ იქცეოდა, მაშინ ხელოვნებაში პირველ ადგილს მხატვრობა იჭერდა და სკულპტურასაც იმორჩილებდა. იონიური სვეტის თავი კორინთულმა შესცვალა, აქ პირვანდელი პრაქტიკული მიზანშეწონილობა (თავხეების სიმძიმის მატარებლისა) სრულიად ჩანობილია სვეტის თავის ზვიადი დეკორაციით, რომელიც აკანთის ფოთლების კალათას წარმოადგენს. ასეთივე ევოლუცია ტექტონიურობიდან დეკორატიულობისკენ ხდება გოთური არქიტექტურული სტილის ისტორიაშიც; ამ ევოლუციის ფონს წარმოადგენს ერთი მხრით იმ კლასის დაცემა, რომელიც არქიტექტურული ხელოვნების მატარებელი იყო, ხოლო მეორე მხრით მხატვრული ხელოვნების გამეფება. მისი უკანასკნელი ფაზისი, რომელიც აღგზნებული გოთიკის სახელწოდებითაა ცნობილი, კომპებს კომპებზე ადგამს, პი-

ნაკლებს. პინაკლებზე, რათა მაქსიმალურ სიმაღლეს მიაღწიოს; მთელი შენობა გამჭვირვალე დეკორატიულ აშიათ იქცევა, რომელშიც სრულიად ისპობა შენობის ცალკე ელემენტების პირვანდელი პრაქტიკული დანიშნულება. ეს პერიოდი გოთური ხეროთმოძღვრების განვითარებაში იმ ეპოქას შეესაბამება, როცა ერთი მხრით ამ ხელოვნების მატარებელი ხელოსნური ბურჟუაზია ეცემოდა აღებმიცემობის ზრდის ზეგავლენით, კაპიტალისტური რევოლუციის ზეგავლენით, ხოლო მეორე მხრით ხელოვნების დარგში მტკიცდებოდა მხატვრული აზროვნების და ამასთან ერთად მხატვრობის ბატონობა, რომელიც ცხოვრების ახალი პირობებით, ინდივიდუალიზმის, ესთეტიზმის და ჰედონიზმის ზრდითაა გამოწვეული.

ვაჭრულმა ბურჟუაზიამ და არისტოკრაციამ, რომელმაც XV-XVII საუკუნეებში ისტორიულ სცენაზე საშუალო საუკუნეების ხელოსნური ბურჟუაზია შესცვალა, გოთიკის საწინააღმდეგოთ შექმნათავეისი არქიტექტურული სტილი, რომელმაც ერთი მხრით მათი სიმდიდრის ზრდასა, მეორე მხრით მათ თანდათან დამზობასა და, ბოლოს, მხატვრული ხელოვნების წინმიმავალ გამარჯვებასთან ერთად იგივე ევოლუცია განიცადა ტექტონიკიდან დეკორატიულობისკენ. ნაადრევი რენესანსის არქიტექტურული სტილი, რომელიც ამ კლასის ზეასგლას მოასწრებს, თავის კლასიკურათ ნათელ ელემენტებში მიზანშეწონილ პრაქტიკულობას ამჟღავნებს, ხოლო XVII საუკუნის არქიტექტურული სტილი (ბაროკო), რენიაკისა არ იყოს, „ყველგან უაზროთ სამკაულს სამკაულზე აგროვებს თვით სამკაულის გულისთვის“: იგი გამოჰხატავს იმ კლასის სულიერ განწყობილებას, რომელსაც ცხოვრებაში პასიურათ თვეის დამტკობბელი პატრონის ადგილი უჭირავს.

---

## IX. მხატვრობის ორი ტიპი

მხატვრობა, რომელსაც დგამის მხატვრობის სახით, გამოჩენილი ადგილი ეჭირა ყველა ბურჟუაზიულ საზოგადოებრივ ფორმაციებში, შეიძლება თავის მხრით ორ ძირითად ტიპათ გაიყოს—ხაზობრივ და ფერადობრივ მხატვრობათ. სურათი შეიძლება ხაზებიდანაც გამოდიოდეს და ფერადებიდანაც, მასში შეიძლება ან ნახაზი ბატონობდეს ან კოლორიტი. ამ შემთხვევაში, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს არა მხატვრის ინდივიდუალურ თვისებებთან, თუნდაც იქიდან სჩანს, რომ საზოგადოებრივი და მხატვრული ისტორიის ზოგს პერიოდში პირველობა ხაზობრივ მხატვრობას ეკუთვნის, ზოგში კიდევ ფერადობრივს. ისეც მოხდება ხოლმე, რომ ერთსა და იმავე ქვეყანაში ერთს ადგილას ხელოვნების ერთი ტიპი ბატონობს, ხოლო მეორე ადგილას—მეორე: ერთში ხაზობრივი მხატვრობა, ხოლო მეორეში კოლორისტული.

აი ამ დებულების რამდენიმე ილუსტრაცია.

ფლორენციის მხატვრობა XV საუკუნეში ფერადობრივი კი არა, არამედ ხაზობრივია.—ფლორენციაშიო, შენიშნავს რეინაკი, თვით ფაქიზი და დახელოვნებული კოლორისტების ფერადები რალსაც მეორე ხარისხოვანს წარმოადგენენ, ნახაზის დამატებას („აპოლონი“). რეინაკის აზრს სავსებით ეთანხმება ბერნსონიც („ფლორენციელი მხატვრები“): „თუ გვსურს მათი დამსახურება დავაფასოთ, ჩვენ უნდა დავივიწყოთ ჩვენი დატკბობა ფერადებით, მიტომ რომ ისინი არასოდეს სისტემატიურათ არ ამუშავებდნენ მხატვრობის ამ ელემენტებს, და ზოგიერთ მათ საუკეთესო ნაწარმოებში კოლორიტი მძაფრი და არასასიამოვნოა“.

ფლორენციელების სურათები მართლაც ხაზობრივი ტიპისაა. პაოლო უჩელლო თავის სურათებს ჰქმნიდა მრავალი ხაზისაგან, რომელნიც სიღრმეში მიდიან პერსპექტივის გამომჟღავნების მიზნით. ისეთი სურათები, როგორიცაა ლეონარდოს „წმ. ოჯახი“ (ანა, მარიამი, ყრმა და კრავი) წარმოადგენს იმ ფიქრების ნაყოფს, რომელსაც მხატვარი სამკუთხედის გეომეტრიაზე ახდენდა. ისეთი სურათი, როგორიცაა ბოტიჩელის „აფროდიტეს დაბადება“, მთლიანად მოქსოვილია ღმერთქალის თმის ხაზებისა, მისი აფრიალებული

ტანისამოსის ხაზებისგან და, მურატოვის სწორი შენიშვნა არ იყო, „ხაზობრივ—სპირიტუალისტურ ნოხს წარმოადგენს“ (ბერნსონის წიგნის წინასიტყვაობა).

სრულიად საწინააღმდეგო ტიპისაა იმავე ეპოქის (XV—XVI ს.) ვენეციის მხატვრობა. ჯორჯონესა და ტიციანის შემოქმედებაში ხაზები და კონტურები მეორე პლანზეა, მათი სურათები უწინარეს ყოვლისა ფერადებითაა შექმნილი და ფერადებით მოქმედობს. ასეთივე კოლორისტულია ჰოლანდიური მხატვრობა XVII საუკუნეში. აქ ფერადები გარკვეული პირობების გამო უფრო მკრთალია, მაგრამ აქაც სურათი იქმნება ერთი მეორეს გვერდით დადებული ფერადებისა და არა ხაზობრივი კომპოზიციის შემწეობით.

ამ შემთხვევაში რომ ჩვენ საქმე გვაქვს არა ინდივიდუალური რიგის მოვლენასთან, იქიდან სჩანს, რომ მთელი ფლორენციული მხატვრობა XV საუკუნეში პირველი ტიპისაა, ხოლო მთელი ვენეციური და ჰოლანდიური მხატვრობა XVI—XVII საუკუნეში მეორე ტიპის. ჩვეულებრივ ვინკელმანისა და ჰუმბოლდტიდან დაწყებული ტენამდე ამ მოვლენის ახსნას გარემოსა და კლიმატში ეძებდენ; კერძოთ ტენი გეოგრაფიულ-კლიმატური პირობებით ხსნიდა ორივე ტიპის მხატვრობას როგორც თავის „ხელოვნების ფილოსოფიაში“, ისე თავის წიგნში „მოგზაურობა იტალიაში“. მშრალი კლიმატი, და მთიანი ადგილი ხელშემწყობ გარემოს ჰქმნის ხაზობრივი მსოფლიო შეგრძნებისთვის; პირიქით, ნესტიანი ზღვის კლიმატი კოლორისტული გარეგრძნობის ბაზისიაო. „მშრალ ქვეყანაში ხაზი ბატონობს და უწინარეს ყოვლისა იგი იზიდავს თქვენს ყურადღებას; მთებიცაზე აღინიშნებიან ხოლმე კეთილშობილი და დიდებული სტილის არქიტექტურული გროვების სახით და ყველა საგნები სუფთა ჰაერში არიან ჩამოკიდებულნი, თითქო მას ერჭობიან წვეტიანი გვერდით“. ხოლო იქ, სადაც ჰაერი ნესტიანია, სადაც ფერადია თვით ატმოსფერო, „თვალი კოლორისტი ხდება“. როგორც ვენეციაში, ისე ჰოლანდიაში „ხელოვნება ბუნებას მისდევდა და ხელი იმ შეგრძნებათ ემორჩილებოდა, რომელსაც თვალი ღებულობდა“ (ტენი). შეიძლება კლიმატს აქ ჰქონდეს ერთნაირი მნიშვნელობა, მაგრამ როგორ შეიძლება ამ თვალსაზრისით აიხსნას ის ფაქტი, რომ, მაგალითად, XVIII საუკუნის საფრანგეთში ჩვენ გვყავს ისეთი მხატვარი, როგორიცაა დავიდი, ხაზობრივი კომპოზიციის მკაფიო წარმომადგენელი, ხოლო XIX საუკუნის დასაწყისში, პირიქით, დელაკრუას სახით გვევლინება ასეთივე მკაფიო პიონერი ფერადობრივი მხატვრობისა? ორივე მხატვარი პარიზელი იყო, ერთსა და იმავე



გეოგრაფიულ და კლიმატურ გარემოში მუშაობდა, ამისდამიუხე-  
დავით ერთი იმეორებს მხატვრობის ფლორენციულს, ხოლო მეორე  
ვენეციურს ტიპს.

გარდა ამისა, თუ ტენის თეორია სწორი ყოფილიყო, როგორ  
გავიგოთ იმპრესიონიზმის მოვლენება და გამარჯვება? უყურადღებოთ  
დავტოვოთ ის გარემოება, რომ იმპრესიონიზმი არის განსაზღვრუ-  
ლი ეპოქის ბერძნულ ხელოვნებაშიც და დაგკმაყოფილდეთ უახლესი  
იმპრესიონიზმით. იმპრესიონიზმი არის მხატვრობა, რომელსაც  
ფერადოვნება ბოლომდე მიჰყავს ხაზობრივობის საზიანოთ. ფერადი  
წინწყლები აქ საესებით სპობენ საგანთა კონტურებს.—იმპრესიო-  
ნიზმიო,—ამბობს ჰამანი,—ამჯობინებს იმ ათვისებასა და ასახვას,  
რომელსაც „მხატვრული“ შეგვიძლია ვუწოდოთ პლასტიურ-ხაზო-  
ბრივის წინააღმდეგ. საგნებს გარკვეულობა აკლია, კონტურები  
ლხვებიან ხოლმე. ნათელი და მაგარი ფორმების შთაბეჭდილებას  
ვერ ვღებულობთ. აგრეთვე ვერ ვღებულობთ სხეულებრივი სიმ-  
რგვალისა და გარღმავებული სივრცობრივობის შთაბეჭდილებას.  
ყოველივე გამდნარია, არაფერი არ ცალკევედება არც მოხაზულობით,  
რამდენათაც ლაპარაკია ერთი მეორის გვერდით მდგომ საგნებზე,  
არც სივრცობრივი მანძილით, რამდენათაც ლაპარაკი ეხება ერთი  
მეორის წინ მდგომ საგნებს“ (Haffmann „Der Impressionismus“). მარ-  
თალია, უახლესი იმპრესიონიზმი ინგლისში დაიბადა ტერნერისა და  
ზოგიერთი პრერაფაელისტის შემოქმედებაში, ხოლო ინგლისი ზღვის  
კლიმატიანი ქვეყანაა, მაგრამ იმპრესიონიზმი ყოველთვის როდის  
არსებობდა ინგლისურ მხატვრობაში; მეორე მხრით თავისი კლასი-  
კური გამოხატულება მან მიიღო ფრანგი მხატვრების შემოქმედებაში,  
მათ ნანახი ჰქონდათ ტერნერის სურათები, მაგრამ მაინც ტიპიური  
მოქალაქეები, პარიზელები იყვნენ. მართალია, ის მხატვარი, რომელ-  
მაც იმპრესიონიზმს გზა გაუკაფა გერმანიაში, ლიბერმანი, ჰოლან-  
დიაში ცხოვრობდა დიდხანს, მაგრამ სხვა გერმანელი იმპრესიონის-  
ტები ჯერმანულ გარემოში ცხოვრობდენ და არა ჰოლანდიურში.  
ცხადია, საბოლოო ანგარიშში გეოგრაფიული და კლიმატური  
გარემო როდი წარმოადგენს იმ ფაქტორს, რომელიც მხატვრობის  
ორ ზემოხსენებულ ტიპს შობს ხოლმე.

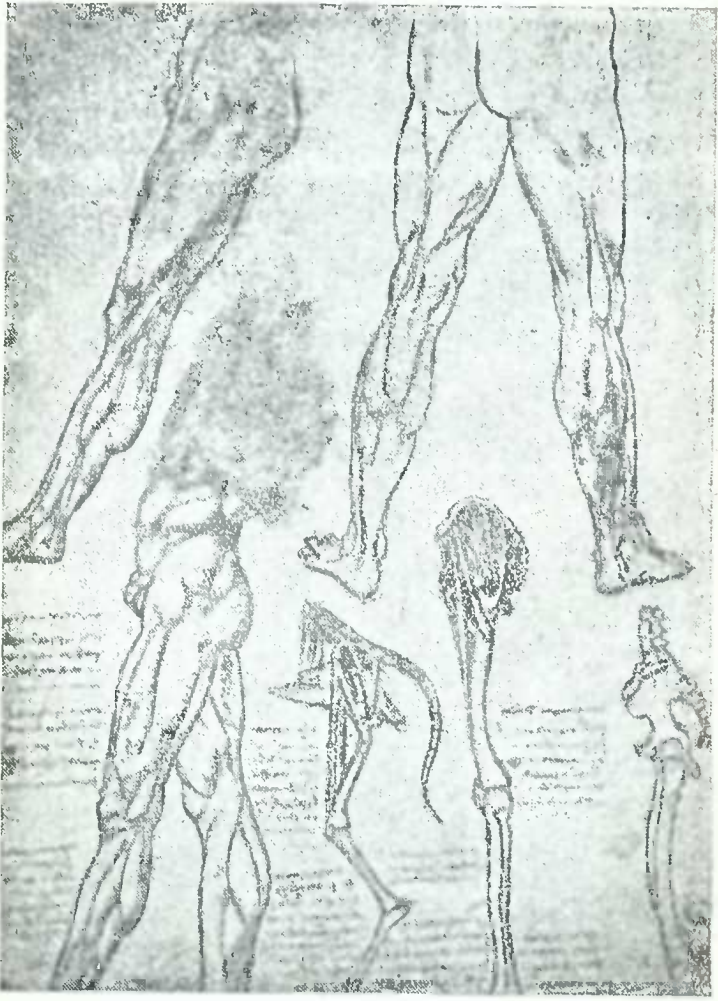
მხატვრობის პირველი და მეორე ტიპი უწინარეს ყოვლისა გან-  
საზღვრულ ფსიქიურ მიმართებას გულისხმობს. ხაზი ინტელექტუა-  
ლური რივის კატეგორიას წარმოადგენს. საგნის კონტურის ასათვი-  
სებლათ თვალმა განსაზღვრული პროცედურა უნდა გააკეთოს, წერ-  
ტილიდან წერტილისკენ, ხაზიდან ხაზისკენ, ამ პროცედურაში ინტე-

ლექტიც იღებს მონაწილეობას. ხაზი გონებას მიმართავს. სხვა საქმეა ფერი. ფერადი სიბრტყის, ფერადი წინწყალის, ფერადი ატმოსფეროს ასათვისებლად საჭიროა მხოლოდ პასიური ათვისება. ფერი მიმართავს არა გონებას, არამედ გრძნობას. ხაზი აქტიური რაციონალისტური მოვლენაა, ფერი-ემოციური. ჰამანმა სწორათ აღნიშნა ფსიქო-ფიზიკური წინააღმდეგობა, რომელიც საფუძვლათ უდევს მხატვრობის ამ ორ ტიპს. სიტყვა „იმპრესიონისტულის“ მაგივრათ ქვემოთ მოყვანილ ციტატში შეიძლება დავსვათ სიტყვა „ფერადობრივი“, „კოლორისტული“ (მეტომ რომ იმპრესიონიზმი სწორეთ ამ ტიპის მხატვრობაა): „იმპრესიონისტული მსოფლშეგრნება უფრო პასიური, ჰედონისტურია, წინააღმდეგ უფრო აქტიური (პლასტიურ-საზოგადოებრივი) კონცეფციისა, რომელიც დაფუძნებულია არა მარტო შთაბეჭდილებათა და მოგონებათა ფსიქოლოგიურ კოორდინაციაზე, არამედ მათ კავშირზეც ნების ფორმათა შემომქმედ ფუნქციასთან“ (Hamann „Der Impressionismus“). სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ: ხაზობრივი მხატვრობა შეესაბამება აქტიურ-რაციონალისტურ მსოფლშეგრძნებას, ფერადობრივი მხატვრობა, პირიქით, პასიურათ დამატკბობელსა და ჰედონისტურს. ორივე ეს მსოფლშეგრძნება შეიძლება ინდივიდუალური რიგისა იყოს, მაგრამ განსაზღვრულ ეპოქებსა, განსაზღვრულ პირობებში ინდივიდუალურიდან სოციალურათ იქცევიან. ორივე ეს მსოფლშეგრძნება—აქტიურ-რაციონალისტური და პასიურ-ჰედონისტური, თავიანთი მხრით, ორ სხვადასხვა მომენტს შეეფერება განსაზღვრული კლასის ისტორიულ განვითარებაში: აქტიურ — რაციონალისტური ახსიათებს ბურჟუაზიას წინ მიმავალს და მწარმოებელს, პასიურ-ჰედონისტური ბურჟუაზიას გაბატონებულს და პასიურ—მომხმარებელს.

ჰაუზენშტეინმა თავის წიგნში „ხელოვნება და საზოგადოება“ ერთი მეორეს დაუპირდაპირა ფლორენციელი და ვენეციელი მხატვრების მიდგომა ტიტველი სხეულის ასახვისადმი,—პირველ შემთხვევაში რაციონალისტურ-ნატურალისტური, მეორეში ფერადობრივ—დითირამბული ანუ ემოციური,—და ეს განსხვავება გამოიყვანა ფლორენციის და ვენეციის სხვადასხვა ეკონომიური ორგანიზაციისაგან. „ეს წინააღმდეგობა დაფუძნებულია ცხოვრების განსხვავებულ ეკონომიურ და სოციალურ ორგანიზაციაზე. ვენეცია მსხვილი სავაჭრო ქალაქია, ვაჭრობის მეფეთა რესპუბლიკა. ფლორენცია ხელოსანი ბურჟუაზიის ქალაქია, ძლიერი საამქროების ქალაქი. ამით აიხსნება გრძნობის სიჭარბის უქონლობა ფლორენციის ხელოვნებაში და ვენეციური ფორმის დითირამბული ხასიათი“. მართლაც, ამის

გამო ხელოსნურ-მწარმოებელ ფლორენციაში კულტურა რაციონალისტურია. ფლორენცია საბუხპალტერო სკოლების ქალაქია, სადაც მოიგონეს მარტივი და ორმაგი ბუხპალტერია, ათწილადები, სადაც ჰყვავის მათემატიკა და სტატისტიკა (ბურკჰარდტი. „რენესანსის კულტურა“) და სადაც მხატვარი, „ეს მეცნიერი ტემპერამენტი“, იქამდე ჩაფლულია აბსტრაქციებში, მეცნიერულ პრობლემებში, რომ მეცნიერულ გამოკვლევათა სული მასში ასუსტებს და დროებით ჰკლავს მხატვარს (მაგალითია: ლეონარდო და ვინჩი). ვენეცია სიამოვნებათა ქალაქია, სადაც ურიცხავი მეძავი ქალია, სადაც ჰყვავის ეროტიული და პორნოგრაფიული პოეზია, სადაც ბატონობს მუსიკა, ესაა ყველაზე მუსიკალური ქალაქი, ერთი თანამედროვესი არ იყოს (იხ. მემუსიკე ანგელოზები ვენეციელთა სურათებზე ან ჯორჯონეს „კონცერტი“). ამ ქალაქში მხატვარი მოაზროვნე და მეცნიერი კი არაა, არამედ ქალების თაყვანისმცემელია ჯორჯონესავით, ან კიდევ ცხოვრებით და დიდებით დამტკბარი ბატონია ტიციანივით. რაციონალისტურმა, მწარმოებელ აქტიურმა ფლორენციამ უჩელოოს, პოლიაილოს, ბოტიჩელის და ლეონარდოს ხაზობრივი მხატვრობა შექმნა; ემოციურ-ჰედონისტურმა, არა მწარმოებელმა, არამედ მხოლოდ შემყიდველ-გამსალბებელმა და მომხმარებელმა ვენეციამ, პირიქით, ჯორჯონესა და ტიციანის კოლორისტული მხატვრობა. იგივე სოციალურ-ფსიქოლოგიური წინააღმდეგობა ხსნის დავიდის ხაზობრივ მხატვრობას და დელაკრუას ფერადობრივ მხატვრობას. XVIII საუკუნეში ფრანგი ბურჟუაზია წინმამავალი, აქტიური, მებრძოლი კლასია, იგი მონაწილეობას იღებს ქვეყნის მწარმოებელ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში. ამ კლასის ინტელიგენცია, როგორც ყოველი განმანათლებელ-ბურჟუაზიული ინტელიგენცია, განირჩევა აზროვნებისა და შემოქმედების გაორკეცებული რაციონალიზმით, და დავიდი ამ რაციონალისტური ინტელიგენციის სისხლსა და ხორცსა წარმოადგენს, როგორც ჯერ პლენხანომა აღნიშნა („ფრანგული დრამა და მხატვრობა“), ხოლო შემდეგ ჰაუზენშტიენმა („ხელოვნება და საზოგადოება“). იმ ეპოქაში, როცა დელაკრუა ცხოვრობდა, ფრანგი ბურჟუაზია ხელისუფლებისაკენ მიდიოდა და ხელისუფლებას უდგა კიდევ სათავეში, და მიუხედავად გახანგრძლივებული სოციალური ქარიშხალისა, მზათ იყო დამტკბარიყო თავისი ბატონობითა და ცხოვრებით. პასიური ემოციურობა, რომელიც ასეთს კლასს ახასიათებს, თავის უფლებებს ადგენდა ხოლმე, და მხატვრობის დარგში იმაში მყდვენდებოდა, რომ კოლორისტი დელაკრუა შეებრძოლა კლასიკოსს დავიდს და მის მემკვიდრეებს ენგრამდე. დედა-

კრუამ გზა გაუკაფა იმპრესიონიზმს, ხოლო იმპრესიონიზმი ბურჟუაზიული საზოგადოების ნამდვილ მხატვრობათ იქცევა. იმპრესიონიზმი ყველგან და ყოველთვის გამარჯვებას დღესასწაულობდა დიდი მსოფლიო ქალაქების ვითარებაში, სადაც ცხოვრების ტონს კაპიტა-



ლენარდო და ვინჩის ნახაზები.

ლისტები იძლეოდენ; სახელდობრ ეს ის დროა, როცა ბურჟუაზია, რომელმაც უამრავი სიმდიდრე დააგროვა, მეურნეობა მუშებსა და ტექნიკოსებს დააკისრა, ჯერ კიდევ შემოფოთებული არ იყო ქიშპითა და სისხლის ღვრით მსოფლიო ბაზრებისთვის და ემზადებოდა თავისი გაბატონებული, უზრუნველყოფილი და პარაზიტული არსებობა

სიამოვნებისთვის, ჰედონიზმისთვის გამოეყენებია; იმპრესიონიზმის ფერადობრივმა მხატვრობამ, რომლის საფუძველს წარმოადგენს პასიური, ჰედონისტური და არა აქტიურ—რაციონალისტური მსოფლგაგება; გააუქმა ხაზი და კონტურები და ქვეყანა ემოციურათ მომქმედ ფერადობრივ სიმფონიებში გააღწია.

ერთი სიტყვით, ხაზისა და ფერის ბატონობას მხატვრობაში განსაზღვრავს არა განცალკევებული მხატვრის ინდივიდუალური მიდრეკილება და არა გეოგრაფიულ-კლიმატური წრე, არამედ კლასის, ამ შემთხვევაში ბურჟუაზიის ფსიქოლოგია. ზეღმავალი, მებრძოლი, მწარმოებელი კლასის მხატვარი რაციონალისტია, იგი თავის შეგრძნებათ ხაზების შემწეობით გადმოსცემს, გაბატონებული მწარმოებლათ პასიური, ჰედონისტურათ განწყობილათ კლასი მსოფლიოს ემოციურათ გადმოსცემს ფერების შემწეობით.

---

## X. იდეალისტური და რეალისტური სტილი ხელოვნებაში

მხატვრობის და ქანდაკების ისტორიაში მუდმივ ვითარდება ორი ძირითადი მხატვრული მიდგომა სამყაროსადმი. გარეგან ქვეყნიერებას, რომლისგანაც მხატვარი განსაზღვრულ შთაბეჭდილებებს ღებულობს და რომელსაც განსაზღვრულათ ასახავს თავის შემოქმედებაში, იგი შეიძლება მიუდგეს ან შიშის და მოკრძალების გრძნობით ან კიდევ ცნობისმოყვარეობისა და ცოდნის შექმნის სურვილით. პირველ შემთხვევაში მხატვარი განწყობილია რელიგიურათ, მეორეში ირრელიგიურათ. თვითეთულ ამ მიდგომას გარეგანი ქვეყნიერებბსადმი გარკვეული მხატვრული სტილი შეესაბამება: რელიგიურ მიდგომას ქვეყნიერებისადმი სიმბოლური, იდეალისტური სტილი, ირრელიგიურ მიდგომას კიდევ რეალისტური.

თუმცა ორივე ეს სტილი განსაზღვრულია გარკვეული მსოფლმხედველობით, გარკვეული იდეოლოგიით, მაგრამ თვით ეს მსოფლმხედველობა, იდეოლოგია საზოგადოების ეკონომიურ და სოციალურ ორგანიზაციასზეა დაფუძნებული. ორივე ეს სტილი, ერთი მხრით სიმბოლურ-იდეალისტური ანუ, როგორც მას ფერვორნმა უწოდა, იდეოპლასტიური ზ მეორე მხრით რეალისტური ანუ, იმავე ფერვორნის ტერმინოლოგიით, ფიზიოპლასტიური, უკვე ისტორიის დაწყებამდე არსებობს ხელოვნებაში, და უკვე იქ ორივე სტილი ისაზღვრება სხვადასხვა გვარი ეკონომიური საძირკვლით, რომელზედაც პირველყოფილი კაცობრიობის ცხოვრება იყო დაყრდნობილი.

ცივილიზაციის დაბალი საფეხურის, მონადირეთა ჯგუფის ხელოვნების სტილი რეალიზმი იყო.

ხელოვნება, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია ძველი ქვის პერიოდიდან, უმთავრესათ გამოქვაბულებში, იარაღზე ზ ნივთებზე გამოხატული სურათების სახით, გასაოცარი მკვეთრი რეალიზმითაა შესრულებული. ცხოველები—ბიზონები, მამონტები, ირმები ცხენები და სხ. გასაკვირალი ზედმიწევნობითაა გადმოცემული, ისინი გარბიან, უკან იტკირებიან, უკანა ფეხებზე ღებებიან, ან კვდებიან მეტათ თავისებურ, სხარტათ დაჭერილ პოზებში. რეალისტურია თანამედროვე

ავსტრალიისა და აფრიკის მონადირეთა მხატვრობაც. ბუშმენები და ავსტრალიელები ზედმიწევნით სწორათ იმეორებენ თავიანთი შორეული წინაპრების, მადლენელი მონადირეების სტილს.

მონადირეებს არც კი შეიძლება სხვა სტილი ჰქონდეთ, გარდა რეალისტურისა. თუ პალეოლიტური ან თანამედროვე მონადირე ცხოველს ასეთი გასაოცარი სისწორითა და ასეთი მტკიცე ხელით გადმოსცემს, ეს იმით აიხსნება, რომ მას თვით „მეურნეობის“ წარმოებით განვითარებული აქვს არაჩვეულებრივი დაკვირვების ნიჭიც და ხელის სიმარჯვე და სიმტკიცეც. თუ ეს თვისებანი არ ექნა, მონადირე ვერ იარსებებს, იგი დაიღუპება ნადირთან ბრძოლაში. „ამრიგათ პირველყოფილი პლასტიკა მისი დამახასიათებელი თვისებებით (რეალიზმით) ჩვენ სახვებით გასაგებათ წარმოგვიდგება ხოლმე, როგორც ესთეტიური გამოყენება იმ ორი უნარისა, რომელიც პირველყოფილ მონადირეში არსებობისთვის ბრძოლას უნდა განევითარებია და გაეძლიერებია“ (გროსსე, „ხელოვნების წარმოშობა“).

მაგრამ არსებობისთვის ბრძოლა მხოლოდ გვიხსნის, რატომ ჰქონდა მხატვარ—მონადირეს თვისებანი, რომელნიც მას ნებას აძლევდნენ მხატვრულათ შეესრულებია თავისი რეალისტური წარმოდგენა. მონადირე ურელიგიოთ უდგებოდა გარეგან ქვეყნიერებას, რომლიდგანაც დამოკიდებული იყო. მას ხვდებოდა ნადირი, რომელიც უნდა მოეკლა, რათა მისი ხორცით გამოკვებილიყო, ხოლო მის მოსაკლავათ საჭირო იყო მისი ჩვეულებების, ეშმაკობის შესწავლა და სხ. თუ რამდენათ იცნობს მონადირე ნადირს, სჩანს თუნდაც თანამედროვე მონადირე ველურების ცხოველური ცეკვიდან! ისინი მხეცის ტყავის ან სირაქლემას ფრთებსა და ბუმბულში ეხვევიან და გასაოცარი მსგავსებით გადმოსცემენ მის მოძრაობას; ლენგის მიერ აღწერილ ავსტრალიურ სანადირო პანტომიმაში „წაბაძვა არაჩვეულებრივათ მოხერხებული იყო, ყოველი ნადირის მოძრაობა და მიმოხერა სასაცილოთ სწორათ გადმოსცემდა მის ბუნებას: ზოგნი იწვევენ და იცოხნიდენ, ზოგნი იდგენ, წინა ან უკანა ფეხებით იფხანდენ, ან კიდევ ერთი მეორეს ლოკავდენ, ზოგნი თავებით ერთმანეთს ეხახუნებოდენ მეგობრულათ“ (ამოღებულია გროსსედან—„ხელოვნების წარმოშობა“). მონადირემ გარეგანი ქვეყნიერება უნდა დაიმორჩილოს, ამისთვის კი საჭიროა ყურადღებით შეისწავლოს იგი იმ სფეროში, რომელიც მის მატერიალურ არსებობას შეეხება; ამ ნიადაგზე მონადირეს შეეუმუშავდა მისნური რწმენა, რომ ცხოველის მხატვრული განმეორება მას დამიმორჩილებსო. ამ ურელიგიო მიდგომამ სინამდვილისადმი, რომელიც მონადირე მადლენელში, მონა-

ღირე ბუშმენში საკვების შოვნის წესმა გამოიწვია, იგი, როგორც მხატვარი, რეალისტათ აქცია.

როცა ნადირობამ დაჰკარგა მატერიალური არსებობის მთავარი წყაროს როლი, პრესტორიული ხელოვნებიდან გაჰქრა რეალისტური სტილი, რომელიც დამახასიათებელი იყო მადლენელების ხელოვნებისთვის. კაცობრიობა იძულებული გახდა ნადირობიდან მიწათმოქმედებასა და მეჯოგეობაზე გადასულიყო. ნეოლიტისა და ბრინჯაოს საუკუნის ხელოვნებაში მეფდება ახალი სტილი, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო რეალიზმთან; ესაა სტილი ორნამენტალური, რომელიც გადმოსცემს არა გარეგნული ქვეყნის საგნებს, არამედ საგნების იდეას, საგნების „სულს“, ესაა სტილი სიმბოლური-იდეალისტური ანუ იდეოპლასტიური. თვისებანი, რომელნიც მონადირეს აძლევდენ ნიჭს ქვეყნიერების რეალისტური გარდაქმნა მოეხდინა, ახლა დუნდებიან და ჰქრებიან, როცა პირველყოფილი ადამიანი ნადირობიდან მიწათმოქმედებასა და მესაქონლეობასა, ე. ი. სისტემატიურ მეურნეობაზე გადადის. „ნადირობიდან მიწათმოქმედებაზე გადასვლას მოჰყვა გარეგრძობათა შესუსტება: მხედველობის, ყნოსვის, შეხების ატროფია და სხვა ენერგიათა, სულიერ თვისებათა, გონებრივ მოქმედებათა ძლიერი განვითარება; ეს უკანასკნელი გარემოება მეტათ სასარგებლო იყო მატერიალური არსებობის რაციონალიზაციისთვის“ (ჰაუზენშტეინი. „ხელოვნება და საზოგადოება“). მოწესრიგებულ ოჯახურ სამიწათმოქმედო—სასაქონლო მეურნეობასთან ერთად გაჩნდენ რელიგიური ხასიათის პირველი წარმოდგენანი. „მიწათმოქმედებასა და მეჯოგეობასთან ერთად არსებობა უფრო შტიციე ხდება და ამიტომ ცხოვრების ღირებულებაც მატულობს. აქედან გამომდინარეობს ზრუნვა მატერიალურ ღირებულებათა შენახვაზე, ხოლო ეს ზრუნვა პროეცირდება განსაზღვრული სარწმუნოებრივი წარმოდგენების სახით... პირველყოფილმა მეჯოგემ და მიწათმოქმედმა დაჰკარგა პირველყოფილი გამბედაობა არსებობის ბრძოლაში, იგი გრძობად შთაბეჭდილებებს განიცდის მისტიური შიშით, რონლის განელებას სცდილობს რელიგიური სქემატიზმის შემწეობით“ (ჰაუზენშტეინი, იქვე).

ასე წარმოიშვა ეკონომიური განვითარების ამ საფეხურზე რელიგიურ მსოფლშეგრძნებასა, შიშსა და მოკრძალებასთან ერთად ახალი მხატვრული სტილი, ხაზობრივი ორნამენტი, რომელიც გარეგანი ქვეყნიერების საგანთა იდეას გადმოსცემს და თავისი რითმიული სქემატიზმით პირველყოფილ მეურნეს იცავს შთაბეჭდილებათა და მოვლენათა ქაოსისაგან. „ცხოვრებით დაშინებული და ნაწ-



ვალები, იგი უსიცოცხლოს ეძებს, იმიტომ რომ ამ უკანასკნელიდან გაძევებულია ყოფნის მოუსვენრობა და შექმნილია რაღაც მტკიცე ბუდმივობა. მხატვრული შემოქმედება მისთვის ნიშნავს ცხოვრებისა და მისი შემთხვევებისაგან გაქცევას. იგი გამოდის უძრავი ხაზის უსიცოცხლო აბსტრაქტული არსიდან, ეს უკანასკნელი მას სიმშვილეს აძლევს უსიცოცხლო, აბსოლუტური რაობის ცოცხალი, თვალსაჩინო გამოხატულებით. იგი მიჰყვება ხაზის შემდგომ გეომეტრიულ შესაძლებლობათ, ჰქმნის სამკუთხედებს, კვადრატებს, წრეებს, ერთი სიტყვით პრიმიტიულ ორნამენტს, რომელიც მისთვის არ წარმოადგენს მხოლოდ სამკაულის სიხარულს ზ თამაშობას, არამედ ძლიერ სულიერ მღვლვარებათა დაშოშმინებასაც“ (Worringer. „Formprobleme der Gotik“).

დაახლოებით ასე შეიძლება გადმოიცივს პირველყოფილი მიწათმომქმედის რელიგიურ—მისტიური, შიშით და მოკრძალებით აღსავსე დამოკიდებულება სამყაროსადმი, რაიცა თუ მხატვრული შემოქმედების ენაზე გადავიტანეთ, გარეგანი ქვეყნიერების იდეალისტურ ან სიმბოლურ გამოხატულებას იძლევა ორნამენტის სახიდ.

ჰოერნესი, რასაკვირველია, მართალია, როცა ორნამენტულ სტილს დედაკაცური შემოქმედების პროდუქტათ სთვლის, წინააღმდეგ მონადირე მამაკაცების რეალისტური სტილისა. პირველყოფილ მიწათმომქმედებას ყველგან დედაკაცი აწარმოებდა, იგი აკეთებდა ტანსაცმელს და სახეებს ჰქარგავდა მასზე, იგი სძერწავდა ჭურჭელს და ამკობდა ორნამენტით. კერამიკული ხელოვნება ნეოლიტიდან იწყება შინაურ მიწათმომქმედ მეურნეობასთან ერთად. ძველი ბერძნული პოემა „Kaminos e keramos“, სადაც დედაკაცი ემუდარება კერამიკული წარმოების მფარველ ღმერთ—ქალს ათინას, ღუმელი დაიცავი ბოროტი დემონებისაგან, ე. ი. მონადირე მამაკაცებისაგან. გამოჰხატავს ამ გარდასვლას მონადირეობისაგან მიწათმომქმედებისკენ, მამკაცის მეურნეობიდან დედაკაცის მეურნეობისაკენ. მაგრამ საჭირო არ არის რელიგიურ-სიმბოლური ორნამენტული სტილის გასაღები სწორეთ დედაკაცური ფსიქიკის თავისებურებაში ვეძიოთ, მის „ცრუმორწმუნეობასა“ და „კონსერვატიზმში“, როგორც ამას ჰოერნესი შვრება: მიტომ რომ ეს თვისებანი ქალში მაშინ დამკვიდრდენ, როცა მან ოჯახურ და სამიწათმომქმედო მეურნეობას მოჰკიდა ხელი, ისინი მას ახასიათებენ არა როგორც სქესობრივ არსებას, არამედ როგორც ორგანიზატორსა და მუშას. თანამედროვე ველურ ტომებშიც ხშირათ მამაკაცები მხოლოდ ნადირობენ და თევზაობენ, ხოლო შინაური სამიწათმომქმედო მეურნეობის გაძლოლა სავსებით

დედაკაცს ეკისრება, ისევე როგორც ნეოლიტში. დედაკაცი აქ მხატვარიც არის, იგი ტანისამოსს და ავეჯს ამკობს ორნამენტული სურათით, რომელიც გარეგან ქვეყნიერებას ასახავს არა რეალისტურათ, არამედ სქემატიურ ხაზობრივი ორნამენტის სახით. როცა ერენრაიხი კაბირების ტომის ზნეჩვეულებათ იკვლევდა, ერთ ქოხში მას ქალების მიერ გაკეთებული ორნამენტული სამკაულები უჩვენეს. მან იკითხა, რას წარმოადგენენ ეს სამკაულებიო. ერთს შემთხვევაში ხვლიკს, ხოლო მეორეში ღამურასო, უპასუხეს ველურებმა. მართლაც, პირველ შემთხვევაში გამოხატული იყო მხოლოდ ხვლიკის კანის ნაწილი, მეორეში ღამურას ფრთა, ორივე შემთხვევაში ეს იყო სქემატიური და შემოკლებული წარმოდგენა ამ საგნებზე ხაზების სახით, რომელნიც ამარტივებდენ საგნებიდან მიღებულ შთაბეჭდილებათ და ამასთანავე მათ სიმბოლოებს წარმოადგენდენ.

ორივე ეს სტილი—სიმბოლურ—იდეალისტური ზე რეალისტური ხელახლა მეორდება ისტორიული კაცობრიობის ხელოვნებაში. და იმის მსგავსათ, როგორც პრეისტორიულ ხანაში ისინი გარკვეული „მსოფლმხედველობის“ შუამავლობით საზოგადოებრივი კოლექტივის სოციალ-ეკონომიური შენობით ისაზღვრებოდენ, ისტორიული ხანის ხელოვნებაშიც ორივე ეს სტილი გამოდიოდა განსაზღვრული მსოფლმხედველობიდან, რომელიც არსებითს ხაზებში მეორდება ერთი მეორის მსგავსს საზოგადოებრივ პირობებში. რელიგიურ—იდეალისტური სტილი ბატონობს იმ საზოგადოებებში, რომელნიც მკაცრათ ნაწილდებიან ბატონებათ და მონებათ, რომელნიც „სოციალური მანძილის პათოსს“ ეყრდნობიან: ამ ნიადაგზე იშობა და მტკიცდება სარწმუნოებრივი მსოფლმხედველობა, აგებული ამ სოციალური წესწყობილების გაღმერთებასა და მის განმეორებაზე სარწმუნოებრივი სახეების და დებულებების სახით. ამრიგათ იდეალისტური ანუ სიმბოლისტური სტილი მეორდება და ბატონობს ყველა ფეოდალურ-ჰიერატულ საზოგადოებაში, მიწათმოქმედების ნიადაგზე, სადაც ფეოდალი და მეფე ღმერთის მოადგილეები არიან, ხოლო ღმერთი ზეცაში აყვანილი მეფე ან ფეოდალია, სადაც მოგვების წოდება სდარაჯობს რელიგიას, რომელიც რელიგიურ—მეტაფიზიკურ გამართლებას აძლევს ამ სოციალურ წესწყობილებას. რეალისტური სტილი, პირიქით, ჩნდება და მტკიცდება საზოგადოებებში, სადაც ფეოდალურ-წოდებრივი იერარქია დაემხო, სადაც მეურნეობა უფრო დამოუკიდებელი გახდა კტიქიონური ძალებისაგან და რაციონალურ საფუძვლებზე შენდება, სადაც სამყაროს მიმართ სარწმუნოებრივი მოკრძალების ადგილს იჭერს მეცნიერული ცნობისმოყვარეობა,

სამყაროს შესწავლის და დამორჩილების სურვილი; ეს კი ხდება ბურჟუაზიულ საზოგადოებებში, მათი არსებობის იმ ეპოქებში, როცა მათ კიდევ დიდი საფრთხე არ მოელის სხვა კლასიდან, რომელიც ქვემოთ სდგას და ჯანყდება. ამ ორ უკიდურეს სტილს შორის—იდეალიზმსა და რეალიზმს შორის - არიან სტილები, სადაც ორივე ნაკადი ერთმანეთში ირევა, შერეული სტილები, შესაფერნი გარდამავალი ეპოქებისთვის, როცა ხდება გარდატეხა ფეოდალიზმიდან კაპიტალიზმისკენ, როცა ერთი მხრით მოქმედობს ძველი ფეოდალური ტრადიცია, ჯერ კიდევ აღმოუფხვრელი, ხოლო მეორე მხრით ახალი კლასის აღორძინების გამო ახალი სტილი იბადება. ეს გარდასვლა იდეალისტური სტილიდან რეალისტურისკენ შეიძლება ოთხი მაგალითით დავასურათოთ.

არქაულ ბერძნულ ხელოვნებაში (ქანდაკებაში) იდეალისტურ—სიმბოლისტური სტილი, ბატონობდა. ხელოვანი თავის ქანდაკებებში უწინარეს ყოვლისა ღვთაების და ბატონობის იდეას გამოჰატავდა სტერეოტიპულ, ხშირათ განმეორებულ მიმოხვრასა, ლიმილსა, თმის შეკრეკა—დაწნაში და სხ. V საუკუნის დასაწყისში ეს იდეალისტური სტილი თანდათან იდევნება რეალისტური სტილის მიერ, მაგრამ თავდაპირველათ ორივე ერთად თავსდება ერთსა და იმავე მხატვრულ ნაწარმოებში. „სახე იღიმება, კულულები დეკორატიულათაა დაწყობილი არქაული სტილის მიხედვით, მაგრამ ამასთანავე სხეული ნატურალისტურათაა გადმოცემული, და ეს ნატურალიზმი თანდათან აძევებს ძველ პირობითი ნაკვებებს და მთელს ფიგურას იპყრობს. ერთსა და იმავე შენობაზე, ეგინის ტაძარზე სჩანს ეს განვითარება არქაული ხელოვნების სტილისა ციდიდან ახალი ნატურალისტური სტილისკენ. ამ ძეგლზე დასავლეთის ფრონტონი შესრულებულია ძველი სკოლის ოსტატის მიერ, აღმოსავლეთის ფრონტონის ოსტატი კი ახალი ეფექტებისკენ მიისწრაფვის. მომაკვდავი მხედრის გამოხატულება წარმოადგენს ცდას ტანჯვის გრძნობა გადმოსცეს მის სახეზე, მეორე მხრით ხელოვანი ახალ ამოცანას გვიყენებს თვალწინ! ესაა ფიგურების განწყობილება სივრცეში. ოლიმპიის ტაძრის ქანდაკებანი ამჟღავნებენ, რომ ახალი ნატურალისტური ხელოვნება სავსებით აყვავებულია“ (ვალდჰაუერი. „ანტიური სკულპტურა“).

კლასიკური და ელლინისტური ხანის რეალიზმმა საბოლოოთ დაამარცხა არქაიკა და გაბატონებულ მხატვრულ - საზოგადოებრივ სტილათ იქცა. ხელოვანი—მოქანდაკეები ახლა სციდილობენ ესა თუ ის ინდივიდუალური ფსიქოლოგიური მდგომარეობანი გადმოსცენ,

შენიშნონ ადამიანის გამომეტყველება—სიყვარულის კაეზანი (პრაქსიტელესის სატირები), გულისწყრომა და გააფთრება (სკოპასის მეომრები ტეგეის ტაძრის ფრონტონზე), მისწრაფიან პორტრეტული მსგავსებისაკენ, თავიანთი სატირებისა და სილენების მოდელებს ეძებენ დიდი ქალაქის მდაბიო მოსახლეობის სხვადასხვა ტიპებში, სტდილობენ რაც შეიძლება ზედმიწევნით, მეცნიერულათ სწორათ გადმოსცენ ადამიანის სხეულის აღნაგობა; მათ ესმით განსხვავება ბავშვის სხეულსა და მოზრდილის სხეულს შორისაც. ბერძენი მოქანდაკეების რეალიზმი თანდათან უფრო მეცნიერული ხდება. ელინისტური ეპოქის მხატვრები ანატომების და ექიმების ლექციებს ისმენენ.

იგივე რეალიზმი, იგივე ილუზიონიზმი სჩანს IV საუკუნის ბერძნული დვამის მხატვრობაშიც, რომლის შესახებ ჩვენ ცოტა რამ ვიცით; მაგრამ ცნობილი ანეკდოტი იმის შესახებ, რომ ზევქსისმა ყურძნის მტევანი ისე რეალურათ დახატა, რომ ბელურებმა მისი აკენკა დაიწყეს, ხოლო პარაზიასმა დახატული ფარდა ისე მიამსგავსა ნამდვილს, რომ ზევქსისი მოუახლოვდა და მისი გადაწევა უნდოდაო, გვიმტკიცებს, რომ მხატვრები და საზოგადოება ყველაზე მაღლა სურათში გარეგანი სინამდვილის სწორ ასახვას აფასებდა.

ანტიური სკულპტურის ზოგიერთი მკვლევარი V-IV საუკუნეების დამახასიათებელ თვისებას მართებულათ ხედავს რეალისტური სტილის დამყარებაში, მაგრამ ამ მოვლენას იმით ხსნის, რომ ბერძენი მხატვრები წინათ აღმოსავლეთის, სახელდობრ ეგვიპტეს ხელოვნებას ბაძავდენ, შემდეგ კი განთავისუფლდენ უცხოეთის გავლენისაგან და თავიანთი გზით წავიდნენ. \*მაგრამ გაურკვეველი რჩება, რატომ ბაძავდენ ბერძენი მხატვრები თავდაპირველათ აღმოსავლეთს და როცა შემდეგ ამ გავლენისაგან განთავისუფლდენ, რატომ უნდა შეექმნათ უსათუოთ რეალისტური ხელოვნება. „ხელოვნების და საზოგადოების“ ავტორისა, ჰაუზენშტეინისთვის ცხადია არა მარტო ის, რომ არქაული სტილი გამომდინარეობდა მხატვრის და საზოგადოების თავყანისცემიდან ღვთაებისა და ადამიანის წინაშე, ხოლო რეალისტური სტილი იყო შედეგი ურელიგიო მიდგომისა სამყაროსადმი; მისთვის ცხადია ისიც, რომ რელიგიური და მეცნიერული აზროვნება, როგორც ფსიქოიდეოლოგიური ბაზისი ამ ორი მხატვრული სტილისა, თავის შხრით განისაზღვრებოდა საბერძნეთის საზოგადოების სხვადასხვა სოციალ-ეკონომიური ორგანიზაციით ამ ქვეყნის ისტორიის არქაულ და კლასიკურ პერიოდში. სწორეთ ფეოდალური საზოგადოების შეცვლამ ბურჟუაზიულით

V-IV საუკუნეებში გამოიწვია ის მოვლენა, რომ რელიგიური მოკრძალების ადგილი მეცნიერულმა ცნობისმოყვარეობამ დაიჭირა და ამასთანავე ახალი მხატვრული სტილი გაჩნდა.

„სხეული IV საუკუნეში აღარაა სარწმუნოებრივი თაყვანისცემის საგანი. იგი ხდება საგანი დემოკრატიული ინტერესისა, ფორმის მეცნიერებისა, რომელიც გამსჭვალულია ცნობისმოყვარეობის რაციონალიზმით, ეს უკანასკნელი გონიერი თვალებით სჭვრეტს კანონზომიერებას, ისე რომ არაფერი სწამს ბუნების მოვლენათა საიდუმლო, მიღმური აზრისა. ადამიანის სხეული ჰკარგავს თავის ხელოვნებლობას, მას სწავლობენ უკიდურეს წვრილმანამდე, ფორმის და მოძრაობის ინდივიდუალურ შემთხვევამდე. ეს ბურჟუაზიული თვისებაა. ბურჟუაზიული ხელოვანის გენიისთვის ადამიანური სხეულის ფორმათა სამყარო წარმოადგენს თვალის ზუსტი მეცნიერების პრობლემას, რომელიც ყოველ მხრივ შემოფარგლულია მოკრძალებისაგან განთავისუფლებული შემეცნებით“.

მართლაც კლასიკური ეპოქა საბერძნეთის ხელოვნების ისტორიაში, როცა იქ თანდათან რეალისტური სტილი მყარდება, უკანმიმავალი რელიგიურობის ეპოქა იყო. ღმერთებს ისეთი სოციალური კონსერვატორებიც კი დასცინიან, როგორც არისტოფანი იყო. ევგემერი რელიგიის წარმოშობას სრულიად რეალისტურათ ხსნის. ფილოსოფია და მეცნიერება სცვლიან მითოლოგიას და სარწმუნოებას, ხოლო ამ იდეოლოგიური მოძრაობის უკან სდგას ბერძნული საზოგადოების სოციალ-ეკონომიური გარდაქმნის პროცესი, გადასვლა მიწათმოქმედების კულტურიდან ვაჭრულ კაპიტალისტურზე, ძველი მიწათმოქმედი არისტოკრატის გადაქცევა ვაჭრულ ბურჟუაზიით, ზოგიერთი სოციალური ქვეფენის გადაქცევა ნამდვილ ბურჟუაზიით. V-IV საუკუნეების ბერძნული ქალაქები ბურჟუაზიული კულტურის, სამოქალაქო თანასწორობის (მონათმფლობელობის დროს), სააღმსრინებლო მეურნეობის, რაციონალისტურ-მეცნიერული აზროვნების ზოლში შედიოდნენ; ამასთანავე ყველა ამ ფაქტორების ზეგავლენით, როგორც მათი გამონაკრთომი მხატვრული აზროვნების დარგში, სკულპტურასა და მხატვრობაში მყარდება რელიგიური მოკრძალებას მოკლებული რეალისტური სტილი, რომელიც ზედმიწევნით ილუზიონისტურათ გადმოსცემს სამყაროსა და ადამიანს.

იგივე შეცვლა იდეალისტური სტილისა რეალისტურის მიერ სამიწათმოქმედო კულტურიდან ვაჭრულ-კაპიტალისტურ კულტურაზე გადასვლის დროს ხდება XV საუკუნის იტალიურ ხელოვნებაშიც.

ტრეჩენტოს (XIV ს.) მხატვრები, როგორც იყო ჯოტტო ან ფრა ანჯელიკო, თავიანთ რელიგიურ სურათ-ხატებში გარკვეულ იდეას გამოჰხატავდენ, ქრისტიანული სარწმუნოების იდეას, არ მიისწრაფოდენ არც სახეების ინდივიდუალიზაციისა, არც პორტრეტული მსგავსებისკენ, არც იმისკენ, რომ მათ მიერ ასახული ქვეყნიერება თითქო ნამდვილი ქვეყნიერების განმეორება ყოფილიყო, რომ მათ სურათებს რეალობის ილუზია მოეცათ. XV საუკუნეში იტალიურ ხელოვნებაში იგივე სტილისტური რევოლუცია ხდება, როგორც საბერძნეთში V საუკუნეში მოხდა. „კვატროჩენტოში ხელოვნება სკდილობდა თავისი ცალკე დარგების ტექნიკა განეფითარებია და გაეუმჯობესებია გარეგანი ქვეყნიერების უფრო სწორი დაკვირვების შემწეობით. ბუნება მხატვარს თავის ფარულ წყაროებს უმხელდა: ადამიანი, ცხოველი, მცენარე ახლა მის თვალთახედვის წრეში შედის, ახლა სწავლობენ და ხატავენ თვით ბავშვსაც, რომელიც წინათ სრულიად ათვალისწინებული იყო. ლორენცო გიბერტი ამბობს, ჩემი მისწრაფება იყო შეძლებისამებრ წამებადა ბუნებისთვის, ამესახა იგიო. ფლორენციის ბაპტისტერიის კარიბჭეზე მან ბარელიეფებში გადმოსცა მრავალი ცხოველი ციკანიდან დაწყებული და არწივით გათავებული, ეს ბარელიეფები მოწმობენ ხელოვანის დიდ დაკვირვების ნიჭს. ბრუნელესკოს და პაოლო უჩილოს თაოსნობით პერსპექტივის მოძღვრება მრავალი მხატვრის საყვარელ საქმეთ იქცა. ფლორენციელ მხატვარ პერელას სახლში მრავალი ცხოველი ჰყავდა რათა მათთვის თვალყური ედევნებია და რაც შეიძლება ბუნებრივად გამოეხატა. ამასთანავე მხატვრები იწყებენ ტიტველი სხეულის დაკვირვებასა და მხატვრულად გადმოცემას. ვეროკიო ადამიანის სხეულის თვითეულ ორგანოს თაბაშირიდან სძერწავდა, რათა კარგათ შეესწავლა ეს სხეული. ანტონიო პოლაილო ბევრს მუშაობდა ანატომიის შესასწავლათ. რეალიზმი კვატროჩენტოს (XV ს.) მხატვრული შემოქმედების ძირითადს ხაზს წარმოადგენს, მხატვარი ეშვება სინამდვილემდე და გამოჰხატავს ყოველივეს, რასაც ხედავს მოძრაობის, თავის დაჭერის, სახის გამომეტყველების ტანსაცმელის მხრით. იმდროინდელი მხატვრების უმრავლესობა თავის ამოცანათ ისახავდა არა მშვენიერების, არამედ ხასიათის გადმოცემას. თვით რელიგიური მოტივების გადმოცემის დროს, ისინი უხერხულათ არ სთვლიდენ თავიანთი წრის ადამიანების დახატვას, არა მარტო მეორეხარისხოვანი მაყურებლების, არამედ ბიბლიური პირებისა და წმინდანების სახით. ამ მხატვრების რეალიზმი ისე შორს მიდიოდა, რომ დომინიკო გირლანდაიმ

ფლორენციის წმინდა სამების ეკლესიაში წმ. ფრანცისკის სიკვდილის სურათზე ერთი სათვალისანი პრელატი დაჰხატა“ (რ. ზაიჩიკი).

XV საუკუნის უდიდეს ხელოვანში, ლეონარდო და ვინჩიში, ეს რეალისტური მიდგომა ქვეყნიერებისადმი ლეზულობს მეცნიერული ცნობისმოყვარეობისა და ზოგიერთი არამხატვრული საკითხის მეცნიერულათ გადაჭრის სახეს. „როგორც მხატვარი იგი მოკლებულია ყოველივე მისტიციზს. ადამიანის სიცოცხლის ფაქტი მას გაუმოჰყავს სისხლის მოძრაობის კანონიდან, რომელსაც იგი კარგათ იცნობს და კიდევ ასახავს სურათზე. ყოველი მოკრძალების გარეშე იგი ანალიზს უკეთებს ადამიანის ფორმების სტრუქტურულ კანონებს, მგრძობიარობას მოკლებული ტლანქი ინტელექტით იძლევა სქესობრივი აქტის მექანიკის გრაფიკულ გამოხატულებას. სინათლის პრობლემას შემეცნების გზით უახლოვდება; სინათლის და ატმოსფეროს გავლენა მისთვის ექსპერიმენტული ოპტიკის ამოცანაა, ხოლო მხატვრული კომპოზიციის რიტმი—გეომეტრიისა. საუცხოვო სურათი წმ. ანასი, ლეთის მშობლისა და ყრმისა უეჭველათ გულმოდგინე მათემატიკური ანგარიშების შედეგს წარმოადგენს, მრუდე ხაზების თეორიაზე დაფიქრების შედეგს“ (ჰაუზენშტეინი)

XV საუკუნის იტალიელი მხატვრების რეალისტურ-მეცნიერული სტილი მხატვრულ შემოქმედების დარგში გადატანილი ურელიგიო მსოფლშეგრძნებაა, რომელიც აუცილებელი გახდა ბურჟუაზიულ მეურნეობაში. რაციონალიზმი დამახასიათებელია XV საუკუნის იტალიელების აზროვნებისთვის. ეს ადამიანები არც მოკრძალების მოთხოვნისგან განიცდიდნენ, არც თაყვანისცემისა, არამედ სთვლიდნენ და ანგარიშობდნენ. სწორეთ აქ, იტალიაში, განსაკუთრებით ფლორენციაში პირველათ შემოაქვთ არაბული ციფრები, რომელიც აადვილებს ანგარიშმცოდნეობას, იგონებენ ათწილადებს, ბუხჰალტერიას, ჯერ მარტივს, ხოლო შემდეგ ორმაგს (ლეონარდოს მეგობარი მათემატიკოსი ლუიჯი პაჩოლი). აქ ჩნდება პირველათ სტატისტიკა (რამდენი სტატისტიკური მასალაა, მაგალითად; ჯ. ვილანის ქრონიკაში! ვენეციელი დოჟის ანდერძი ვენეციელი სენატორებისისადმი, 1423 წლით დათარიღებული, მთლიანათ სტატისტიკურ გამოკვლევას წარმოადგენს ვენეციის შესახებ). ყველგან სჩანს მისწრაფება სამეურნეო ცხოვრების რაციონალიზაციისადმი. რუჩელის და ალბერტის „საოჯახო მეურნეობის წიგნი“ გვასწავლის როგორ გამოვიჩინოთ მომჭირნეობა შინაურ მეურნეობაში, რამდენი უნდა დაიხარჯოს ამა თუ იმ დარგზე და სხ. აყვავდა მათემატიკა, მექანიკა, ფიზიკა, საინჟინერო მეცნიერება. ამ ეპოქის უდიდესი ხელოვანი

ლეონარდო მარტო მხატვარი როდია, იგი ინჟინერიც არის, მანქანათა მშენებელიც, სასოფლო-სამეურნეო, საქსოვი, საფრენი მანქანების შემქმნელიც. სარწმუნოებრივი აზროვნება სუსტდება. სარწმუნოება რჩება როგორც ბავშვობის ნაშთი ან მხოლოდ სიკვდილის შემთხვევისთვის გამოსადეგი ძალა. რელიგიას, საეკლესიო მოძღვრებას აშკარათ დასცინიან (იხ. სიმბოლო სარწმუნოების პაროდია პულჩის პოემაში „მორგანტე მაჯორე“). ფლორენცია უკვე XIV საუკუნეში სავსეა მატერიალისტებით, ეპიკურელებით, სულის უკვდავების უარყოფელებით (გავისსენოთ დანტეს ბრძოლა მათს წინააღმდეგ). XV საუკუნეში ურწმუნოება საყოველთაო მოვლენაა. როცა მომაკვდავთან ხუცესი მიჰყავდათ, ეს უკანასკნელი ჩვეულებრივ კითხულობდა ხოლმე, გრწამს თუ არა, მიტომ რომ ხმები დადის თითქო ურწმუნო იყოვო (ბურკჰარდტი. „რენერანსის კულტურა“. ზომბარტი. „ბურჟუა“). ეს ურელიგიო, რაციონალისტური, მეცნიერული მსოფლგაგება XV საუკუნის იტალიას, ისევე როგორც V-IV საუკუნეების საბერძნეთს, რეალისტურ მხატვრულ-პლასტიურ სტილს აძლევდა, ეს სტილი იდეალისტურ-რელიგიურს სდევნიდა კვატროჩენტოს ხელოვნებიდან.

იგივე შეცვლა იდეალისტური სტილისა რეალისტურის მიერ მეორდება ჰოლანდიურ ხელოვნებაში XV-XVII საუკუნეებს შუა. მაშინ როცა XV საუკუნის მხატვრობაში, სახელობრ ძმათა ვანეიკების, მემლინგის და სხ. შემოქმედებაში ქრისტიანი ღმერთების დაწმინდანების ტრადიციულ ასახვაში უკვე რეალიზმის ხაზები სჩანს, როგორც ფიგურების, ისე პეიზაჟის გადმოცემის მხრით, XVII საუკუნეში რეალიზმი სრულს გამარჯვებას. დღესასწაულობს. ყოველდღიური აქვეყნიური ცხოვრების გადმოცემა მაქსიმალური სისწორით და მის მოვლენათა ფართოთ შემოფარგვლით, ასეთია ამოცანა, რომელსაც ჰოლანდიელები იყენებენ წინ XVII საუკუნეში. ისინი ბუნებას ხატავენ წლის სხვადასხვა სეზონში, სხვადასხვა განათებაში, ხატავენ ძროხებსა და ცხენებს, ნანადირევით თუ შინაური ფრინველით სავსე სამზარეულოს, გემრიელი საჭმელ-სასმელით გაწყობილ სუფრებს, ოჯახის და ტრაქტირის ცხოვრების სცენებს, ყოველი ჰასაკისა და მდგომარეობის ადამიანებს მდიდრებიდან დაწყებული უკანასკნელ მაწანწალამდე. მათი იდეალი იყო არა მშვენიერება, არამედ ერთგულება ბუნების მიმართ. ბრუვერის და ოსტადეს გლეხებს არაფერი აქვთ საერთო სარწმუნოებრივი მხატვრობის გაიდებულ პერსონაჟებთან. ყველას, ვინც სოციალურათ და იდეოლოგიურათ შორს იდგა ბურჟუაზიულ მსოფლიოსა და ბურჟუაზიულ



მსოფლმხედველობასთან, ჰოლანდიური სურათები „მანინჯათ“ ეჩვენებოდა. როცა ლუი XIV ამგვარ სურათებს უჩვენებდნენ, იგი ბრძანებდა, თვალთაგან მომაშორეთ ისინიო. ასე მსჯელობდნენ აკადემიური იდეალიზმის ყველა მომხრეები. ერთი მათგანი ყველა აკადემიკოს-ესთეტიკოსის სახელით შენიშნავს რემბრანდტის მიერ დახატული დედაბერის შესახებ: „არ ვიცი რა აიძულებდა რემბრანდტს ასე ზნირათ დაეხატა ასეთი სხეულები. ისინი ყველანი გამხდარნი და თვალისთვის არასასიამოვნონი არიან. შეიძლება მის განკარგულებაში არ ყოფილა კარგი მოდელები და იგი საგნებს ისე გადმოსცემდა, როგორც ხედავდა.“ ამ აკადემიური ესთეტიკოსის სრულიად გაუგებარი იყო, რომ საზოგადოებრივი განვითარების განსაზღვრულ დონეზე მხატვარი იძულებულია საგნები ისე გადმოსცეს, როგორც ხედავს. ამიტომ სრულიად ბუნებრივია, რომ როცა XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ევროპიელმა საზოგადოებამ ხელახლა მიაღწია იმ ეკონომიურ და სოციალურ დონეს, რომელზედაც XVII საუკუნეში წმინდა ბურჟუაზიული დემოკრატიის ქვეყანა ჰოლანდია იდგა, ამ ებოქის ხელოვნებაში რეალიზმს უხდა გაეძეგებია იდეალიზმის უკანასკნელი ნაშთი და იქ თავისი ბატონობა დაემყარებია. ხელახლა, როგორც IV საუკუნის საბერძნეთში, XV საუკუნის იტალიაში ან XVII საუკუნის ნიდერლანდიაში ხან იქ, ხან აქ გაისმოდა ძველი ლოზუნგი: „უკან ბუნებისკენ“, „მეტი რეალიზმიო!“ ინგლისში XIX საუკუნის 60-70 წლებში გამოდის მხატვრების ჯგუფი, რომელმაც მიითვისა „პრერაფაელიტების“ სახელწოდება და აკადემიურ იდეალიზმს აუჯანყდა, რათა რაფაელის წინააღმდეგ მიმართული მხატვრების ტრადიციებს და მეთოდებს დაბრუნებოდა, მიტომ რომ ისინი უკეთ იცნობდნენ ბუნებას და უფრო სწორათ გადმოსცემდნენ მას ვიდრე სიქსტეს მადონის შემქნელიო. კურბე, რომელიც 1858 წელს უარპყო პარიზის მსოფლიო გამოფენის ჟიურიმ, თავის გამოფენას აწყობს განსაკუთრებულ ჩარდახში, აღჭურვილში ზედწარწერით „რეალიზმი“. გამოფენის კატალოგში კურბე შემდეგი სიტყვებით ხსნიდა ამ ტერმინს „რეალიზმი მდგომარეობს თვალსაჩინო და ხელშესახები საგნების ასახვაში. მხატვრობა წმინდა ფიზიკური ენაა, და განყენებული, თვალშეუღდამი და არარსებული იდეები არ ექვემდებარებიან მას.“ და თუმცა კურბე, როგორც პარიზის კომუნის მონაწილე, განსაზღვრული პოლიტიკური და სოციალური იდეების მომხრე იყო, მისი მხატვრობა სინამდვილის რეალისტურ, ფერადწერითი გადმოცემას წარმოადგენდა. იგი ასახავდა ბუნებას, ადამიანის სხელს, ამა თუ იმ საჟანრო მოტივს და როცა თავისი პროვინციული ქა-

ლაქის ტიპებს ხატავდა, მათ პორტრეტით ამსგავსებდა ნამდვილი ბინადრების სახეებს.

XIX საუკუნის 60-იან წლებში ასეთი გარდატეხა იდეალისტური სტილიდან რეალისტურისკენ რუსულ ხელოვნებაშიც ხდება, იგი მხატვრულ ენაზე გადმოსცემს ბურჟუაზიული ურთიერთობის და ბურჟუაზიული მსოფლმხედველობის განმტკიცებას რუსეთში. 1863 წ. აკადემიის 14 მოწაფემ, რომელთაც საკონკურსოთ მიეცათ თემა „ლხინი ვალჰალაში“, დემონსტრაციულათ უარჩ სთქვეს მონაწილეობა მიელოთ შეჯიბრებაში, კავშირი გასწყვიტეს ისტორიული და სარწმუნოებრივი მხატვრობის იდეალისტურ სტილთან და ე. წ. „პერედვიჟნიკების“ ამხანაგობა შექმნეს. მათ იგივე პრინციპი გამოაცხადეს, რომელსაც კურბე ილიარებდა, არა მარტო ყოფაცხოვრების ჟანრს ანვითარებდენ განსაკუთრებით, არამედ რეალიზმი შექმნდათ ყველა ჟანრში: სარწმუნოებრივში (კრამსკოი „ქრისტე უდაბნოში“, გე „რა არის ჭეშმარიტება“), ისტორიულში (შვარცი, სურიკოვი), ბატალურში (ვერეშაგინი, შიშკინი). და როგორც ერთს დროს ელლინისტური ეპოქის ბერძენ რეალისტებისა და XV საუკუნის ფლორენციელი რეალისტებისთვის, ისე „პერედვიჟნიკებისთვისაც“ შემოქმედების უდიდესი პრინციპი მსწავლულობა იყო: მათი აზრით მხოლოდ ცოდნა ჰქმნიდა ნამდვილ ხელოვანს.

საზოგადოებრივი განვითარების განსაზღვრულ საფეხურებზე რეალიზმი იმპრესიონიზმში გადადის.

იმპრესიონისტი რეალისტი იგი მოკლებულია ყოველივე სარწმუნოებრივ მოკრძალებას, როცა გარეგან ქვეყნიერებას უდგება, რომლის ასახვა მას სურს. იგი ყოველი პირობის გარეშე სცნობს გარეგან ქვეყნიერებას, მატერიას, როგორც რაღაცას ობიექტურათ არსებულს და თვისების ჩამომყალიბებელს. თავის შემოქმედებაში იგი არ გამოდის რაიმე ზოგადი იდეებისა-სიმბოლოებისაგან. რეალისტისაგან კი იმპრესიონისტი იმით განსხვავდება, რომ სკდილობს ათვისებათა მაქსიმალურ სისწორეს მიაღწიოს. ერთსა და იმავე ხეს შეუძლია დღისით სხვადასხვა შთაბეჭდილება მოახდინოს. მისი ამოცანაა გადმოსცეს თავისი ათვისება ქვეყნიერებისა ამა თუ იმ შემთხვევითს მომენტში, რომელიც შეიძლება არასოდეს არ განმეორდება. იმპრესიონისტი (მაგ. მონე) სიამოვნებით ღებულობს ერთსა და იმავე საგანს (მაგ. თივის ზვინს) და გვიჩვენებს ათვისების სხვადასხვა მომენტში, სხვადასხვა განათებაში, ატმოსფეროს სხვადასხვა მდგომარეობაში. მას სურს ქვეყნიერების ესა თუ ის ნაჭერი გადმოსცეს არა როგორც უცვლელი „საგანი თავის თავათ“.

არა როგორც ამა თუ იმ მოვლენების „იდეა“, არამედ როგორც წმინდა შთაბეჭდილება. იმპრესიონისტი რეალისტი, მაგრამ ამ უკანასკნელისგან უკიდურესი ინდივიდუალიზმითაც განსხვავდება, მას არ სურს ქვეყნიერებას ისე უცქიროს, როგორც ყველანი უცქერიან. მისი ლოზუნგია—„როგორ ვხედავ მე ამას“ (ასეთია სათაური ვენელი მწერლის ალტენბერგის იმპრესიონისტული ესკიზებისა). მას აინტერესებს ყოველივე შემთხვევითი, დამახასიათებელი, წუთიერი.

რამდენათაც იმპრესიონიზმი უკიდურესი ინდივიდუალისტური რეალიზმია, იგი ბუნებრივად ეთვისება უკიდურესი ინდივიდუალიზმის ეპოქებს, როცა საზოგადოების წევრთა მტკიცე შინაგანი კავშირი, დამახასიათებელი ფეოდალური და ნახევრათ ფეოდალური საზოგადოებრივი ორგანიზაციებისთვის, გაწყდა, როცა კაპიტალიზმის ძალოვანი განვითარების გამო სრულიად სუვერენულათ ბატონობს განცალკევებული პიროვნება. ამიტომ იმპრესიონისტული სტილის ჩანასახები შეიძლება აღმოვაჩინოთ ყველა ინდივიდუალისტურათ აგებული საზოგადოებრივი ორგანიზაციების ხელოვნებაში. მართლაც, პალეოლიტური მონადირეც ინდივიდუალისტი იყო: იგი ნადირს მარტო მისდევდა, ხოლო თუ ნადირობა კოლექტიურ გამოსვლას მოითხოვდა, ნადირის წინააღმდეგ მაინც ინდივიდუალურათ უნდა გამოსულიყო. საუკეთესო მონადირე ის იყო, ვინც ცხოველში მოულოდნელი შემთხვევის პოზებს და მიმოხვრებს ამჩნევდა. მადლენელების რეალისტური სურათები ხშირათ იმპრესიონისტულ შთაბეჭდილებას ახდენენ. როგორც მარჯვე იმპროვიზატორს შეეფერება, მადლენელი მხატვარი ირმის ან ბიზონის სურათს მოხაზავდა ხოლმე, სრულიად განსაკუთრებულ პოზებში, თითქო მომენტალური ფოტოგრაფიით ყოფილიყოს გადაღებული. იმპრესიონისტული მიმართულება ხელახლა ჩნდება ხელოვნებაში, სახელდობრ კაპიტალისტურ ელინისტურ საბერძნეთში. თავის წიგნში „იმპრესიონიზმი ცხოვრებასა და ხელოვნებაში“ ჰამანი ყრველმხრივ ანტიკიტებს იმ დებულებას, რომ საბერძნეთის კულტურა ელინისტური ეპოქისა ცხოვრების ყველა დარგში (ფილოსოფიასა, მორალსა, ოჯახურ და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში) უკიდურესი ინდივიდუალიზმის ბეჭედს ატარებდაო; გარდა ამისა ელინისტური ხელოვნება ყოველმხრივ იმპრესიონისტული იყო არა მარტო მიტომ, რომ ბატონობდა „მხატვრული“ აზროვნება (სკულპტურის მხატვრული ხასიათი; ნათელ-ჩრდილი სკულპტურაში), არამედ მიტომაც, რომ მხატვრები სცდილობდნენ გადმოეცათ სინამდვილის წუთიერი შთაბეჭდილება, ქუჩაში შემჩნეული მსრბოლი მომენტების დაკვირვება,

მოვლენები, არა ისე როგორც ისინი საზოგადოთ არსებობენ, არამედ როგორც განსაზღვრულ წუთში არსებობენ ამთვისებელი ხელოვანისთვისო.

იმპრესიონიზმი, როგორც წუთიერ შთაბეჭდილებათა გადმოცემა, მესამეჯერ მეორდება ხელოვნების ისტორიაში; ეს ხდება სახელდობრ XVII საუკუნის ჰოლანდიაში, სადაც კაპიტალიზმის განვითარებასთან ერთად ინდივიდუალისტური მსოფლგაგება დამყარდა. ჰოლანდიელი ბურჟუა თვით სარწმუნოებრივი მხრითაც უცილობლად ინდივიდუალისტი იყო, ჰოლანდიელი პორტრეტისტები XVII საუკუნეში თავიანთ ორიგინალებს ხატავენ ბიბლიით აღჭურვილთ ხელში. თავისი სულიერი ჯანმრთელობისა და ხსნისთვის ჰოლანდიელ ბურჟუას ეკლესია როდი სჭიროდა. მას ჰქონდა თავისი ინდივიდუალური სარწმუნოება, თავისი ბიბლია, რომელსაც იგი პირადათ კითხულობდა და თავისებურათ განმარტავდა. ასეთივე ინდივიდუალისტური იყო ზოგიერთი ჰოლანდიელი მხატვრის რეალიზმიც (რომ არაფერი ვილაპარაკოთ მთელი ჰოლანდიური კულტურის მხატვრულ ხასიათზე და ნათელ-ბნელის პრობლემაზე ამ ეპოქის ჰოლანდიურ მხატვრობაში). ყველაზე აშკარათ იმპრესიონიზმი ფრანც ჰალსის შემოქმედებაში სჩანს. მუტერმა ჩამოსთვალა მისი მრავალრიცხოვანი პორტრეტები (მემუსიკეებისა, მოქიფეებისა, ქუჩის გოგოებისა) და ამბობს: „ამგვარ ნაწარმოებებში ჰალსმა უდიდეს სისრულეს მიაღწია წუთიერის გადმოცემის მხრით. იგი ყოველივეს ერთს მომენტში იჭერს, უცაბედს გაცინებას, რომელიც სახეს ღმანჭავს, გაბედულ შეხედვას, თამამ მოძრაობას. მას მომენტალური ფოტოგრაფიის სისწრაფით აქვს გადმოცემული სიცილის ყველა ფორმები სასიამოვნო გაღივებიდან დაწყებული ხმაჩახლეჩილ ხითხითამდე. იგი დეპეშის ენით ლაპარაკობს და ელვისებური მოვლენების გადმოცემათ შემუშავებული აქვს ტექნიკა, რომელშიც ყოველი ხაზი ცოცხლობს და სუნთქავს. ორასი წლის წინათ ედუარდ მანემდე მან საძირკველი ჩაუყარა იმპრესიონიზმს“.

უკანასკნელათ რეალიზმი იმპრესიონიზმში გადავიდა XIX საუკუნის ევროპიულ ხელოვნებაში; ეს მოხდა ჯერ ინგლისში (ტერნერი), შემდეგ საფრანგეთში (მანე, კლოდ მონე და სხ.), შემდეგ გერმანიაში (ლიბერმანი, კალკრაიტი, უდე და სხ.) და რუსეთში (კუინიჯი, კოროვინი და სხ.). ეს ძლიერათ განვითარებული კაპიტალიზმის ეპოქა ელლინისტურ საბერძნეთზე მეტათ ატარებდა უკიდურესი ინდივიდუალიზმის ბეჭედს. ბურჟუაზიული საზოგადოება გაითიშა ასი ათას განკერძოებულ, თვითკმარ, ერთიმეორეს მოქიშვე

მხოლოდ თავიანთი თავის დამადასტურებელ ინდივიდუუმებათ. ასეთს ინდივიდუალისტურს საზოგადოებაში მხატვარიც შეიძლება მხოლოდ უკიდურესი ინდივიდუალისტი იყოს. იგი თავის ვალდებულებათ სთვლის ასახოს არა ზოგადი საგნებსა და მოვლენებში, არა ის, რასაც მათში სხვები ხედავენ, არამედ ის, რასაც მათში მათი არსებობის განსაზღვრულ მომენტში მხოლოდ თვითონ ხედავს, ასახოს საგნები და მოვლენები ისე, როგორც ისინი მას წარუდგებიან ხოლმე და არა სხვებს. რიხარდ მუტერი შემდეგი სიტყვებით ახასიათებს იმპრესიონისტების პოზიციას: „განა არ არსებობენ გამომეტყველების ისეთი მოძრაობანი და ელფერნი, ისეთი ფერის და სინათლის განწყობილებანი, რომელნიც ტილოზე გადატანას თხოულობენ, სწორეთ მიტომ რომ მეორეჯერ აღარ განმეორდებიან ასეთი სილამაზითა და მჭერმეტყველობით, ასე სათუთათ და ფაქიზათ.“ თუ განსაზღვრული მოვლენა იმავე სახით მეორეჯერ არ განმეორდება, ეს იმას ნიშნავს, რომ მსგავსი მოვლენების გადმოცემა სრულიად ინდივიდუალური და სუბიექტური იქნება, მნიშვნელოვანი მხოლოდ განსაზღვრული პიროვნებისთვის განსაზღვრულ მომენტში. მხოლოდ ისეთ საზოგადოებაში შეიძლებადა ასეთი თვალსაზრისი აღმოცენებულიყო ხელოვანის ამოცანების შესახებ, სადაც კოლექტივიდან გამოთიშული პიროვნება სუვერენულათ ითვლება. იმპრესიონიზმი როგორც ხელოვნება, რომელიც წმინდა შთაბეჭდილებათ ასახავს, „განუმეორებელთ“ საზოგადოების კოლექტივურ გამოცდილებაში, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სუბიექტივისტურ რეალიზმს წარმოადგენს, იგი როგორც სტილი შეეფერება ინდივიდუალისტური დაშლის მდგომარეობაში მყოფ საზოგადოებათ. ასეთ მდგომარეობაში იყო ჰოლანდიის საზოგადოება XVII საუკუნეში, ხოლო განსაკუთრებით ელლინისტური საზოგადოება III-II საუკუნეში და ევროპიული საზოგადოება XIX საუკუნის დასასრულს.

## XI. ცხოველი, მცენარე, ადამიანი და ნივთი ხელოვნებაში

კაცობრიობის ეკონომიურ განვითარებაში ოთხმა პერიოდმა შესცვალა ერთმანეთი, ესენია მონადირეთა ყოფაცხოვრება, მიწათმოქმედება, ფეოდალური მიწათმფლობელობა და კაპიტალისტური წარმოება. ამ ოთხი ეკონომიური სისტემის მატარებელნი სხვადასხვა სოციალური ორგანიზმები იყვნენ—მონადირეთა ურდო, კომუნისტური მიწათმოქმედი კოლექტივი, ფეოდალების კლასი და ბურჟუების კლასი. თვითეულმა ამ სოციალურმა ფორმაციამ ხელოვნებაში თავის სპეციფიური თემა შეიტანა.

მონადირე თავის მხატვრულ—სკულპტურულ ნაწარმოებებში წადირს, ცხოველს ჰხატავდა. ასეთია შინაარსი/პალეოლიტური მონადირეების და თანამედროვე ბუშმენების, ავსტრალიელების, ესკიმოსების პლასტიური ხელოვნებისა. ამ თემატიკის ნაშთები შეიძლება აღმოვაჩინოთ ძველი ეგვიპტეს და კრიტოს-მიკენის ხელოვნებაშიც, სადაც, მაგალითად, ლომებს ასახავენ მშვენიერათ. შემდეგ ცხოველი თანდათან ჰქრებოდა ფეოდალურ ხელოვნებიდან, რამდენადაც იგი ჰკარგავდა თავის წინანდელ სარწმუნოებრივ მნიშვნელობას ტოტემისა და ღმერთისა (ნაშთები ეგვიპტეს ხელოვნებაში გვხვდება ნახევარ-ღმერთის ნახევარ-ცხოველის სახით, კრიტოსის ხელოვნებაში ძროხების ქანდაკებათა სახით, რომელნიც ჰერას გამოხატავენ; აქედან წარმოსდგება ჰომიროსის გამოთქმა—ხარისთვალა ჰერა). მხოლოდ ბურჟუაზიულ კულტურის გაბატონებასთან ერთად ცხოველი ხელახლა შედის ხელოვნებაში, უმთავრესათ შინაური ცხოველების სახით: ეს პირველათ ხდება ელინისტურ სკულპტურაში (მაგ., გლეხის ქალს ძროხა მიჰყავს ბაზარში და სხ.), შემდეგ აღორძინების ეპოქის იტალიურ მხატვრობაში, სადაც უკვე სპეციალისტები გამოდიან ამ დარგში (მაგ. ვიტ. პიზანო), შემდეგ განსაკუთრებით XVII საუკუნის ბურჟუაზიულ ჰოლანდიაში, სადაც, სხვათა შორის, რძის მეურნეობა სახალხო მეურნეობის ერთი უმნიშვნელოვანესი დარგი იყო და სადაც პოეტრმა სახელი გაითხვა სწორედ ძროხების საუცხოვო ასახვით და, ბოლოს, XIX საუკუნის ევროპიულ ხელოვნებაში, სადაც გამოიღის მთელი რაზმი ანიმალისტ მხატვრებისა.

როცა ნადირობის ადგილი მიწათმოქმედებამ დაიჭირა, როცა ადამიანმა სხედასხვა პურეულის მოყვანა დაიწყო, ცხოველის ადგილი ნელ-ნელა მცენარემ დაიჭირა. თუ ველური მონადირეები თავიანთ სპეციფიურ თემას, ცხოველს, რეალისტურათ, მთლიანათ, მკაფიოთ და სწორათ ხატავდენ, სამეურნეო განვითარების ახალ საფეხურზე რეალისტურ სტილს ორნამენტული სტილი სცვლის და სწორეთ მცენარე წარმოადგენს პირველყოფილი მიწათმოქმედური ეპოქის ორნამენტის საფუძველს. ამ გამათანასწორებელ კომუნისტურ საზოგადოებაში ჯერ კიდევ ადგილი არ არის ადამიანის პიროვნებისათვის. „აქ არასოდეს არ წარმოსდგება ხოლმე ინდივიდუალური პიროვნება, ინდივიდუალური წარმოება. მეურნეობას, საზოგადოებრივ მოღვაწეობას და საზოგადოებრივ დაწესებულებათ გამათანასწორებელი რიტმი აქვთ. ამ საზოგადოებათა ცხოვრება კოლექტივისტურია. იგი ვერ იტანს განკერძოებულ არსებობას. ყველას და თვითეულს მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ იმდენათ, რამდენათაც დიდ უპიროვნო კოლექტივს ეკუთვნის. ასეთია ორნამენტიც, სულ ერთია ძველი გერმანული იქნება იგი თუ ძველი აღმოსავლური. ესაა ნაწარმოები ხელოვნების ეგალიტარული და ასოციაციური, კოლექტივისტური და ორგანიული გაგებისა“ (ჰაუზენშტეინი. „ხელოვნების სოციოლოგიას ცდა“).

როცა მიწათმოქმედ კოლექტივს, როგორც ბატონ-პატრონი, ზემოდან ფეოდალური კლასი გადაეფარა, მას ხელოვნებაში თავისი სპეციფიური თემები უნდა შეეტანა. მხეცი და მცენარე ადამიანმა შესცვალა. ახალი თემა წარმოიშვა კლასობრივი თვითშეგნების გრძნობიდან, ბატონური ინდივიდუალიზმის გრძნობიდან. ამ ბატონური ინდივიდუალისტური შეგნების გამოსახატავად აღარ გამოდგებოდა არც გამოქვაბულთა მონადირეების კედლის მხატვრობა, არც ეგალიტარულ-აგრარული კოლექტივების ორნამენტულ-უპიროვნო და ორნამენტულ-უსაგნო სტილი. ფეოდალის ინდივიდუალისტურ შეგნებასთან ერთად დაიბადა სკულპტურულ-პლასტიური ხელოვნება. ბატონის სკულპტურული გამოხატულება-ასეთია შანაარსი ეგვიპტეს, არქაული საბერძნეთის, საშუალო საუკუნეების რომანული ხელოვნებისა. გაბატონებულ კლასს ადამიანის ფიგურა წარმოდგენილი ჰქონდა დღესასწაულებრივ ფრონტალურ პოზაში, მჯდომარე ან მდგომიარე, ამართული, მკაცრათ შორს მაცქერალი ან მოწყალებით აღსავსე და ბატონურათ მომღიმიარე. „ყველა ფიგურები, სულ ერთია სდგანან ისინი თუ სხედან, მიდიან თუ უმოძრაოთ არიან, ყოველთვის მაყურებლისკენ არიან პირმობრუნებულნი: კეფა, კისრის

დასაწყისი და წელი ყოველთვის ერთსა და იმავე ვერტიკალურ ფართობზეა მოთავსებული; ხერხემლის ყოველი გადახრა, ე. ი. მარჯვნივ ან მარცხნივ გადაწევა აკრძალულია. უმოძრაო ან მიმავალი ფიგურები მთელი სიმძიმით ეყრდნობიან ორივე ფეხის ქუსლს. ეგვიპტურ ბარელიეფებში და მხატვრობაში, იშვიათ გამონაკლისს გარდა, სახეები პროფილშია გადმოცემული (ქანდაკებათა წინააღმდეგ), მაგრამ იმ თავისებურებით, რომ თვალები და მხრები გაკეთებულია *en face*“ (რეინაკი. „აპოლონი“). შემდეგ ადამიანური ფიგურა, ე. ი. წარჩინებული კაცის ფიგურა წარმოდგენილია უზარმაზარი ზეკაცური ასოვანებით... „ყოველი ფეოდალური კულტურა ანვითარებს უზომობის კულტს. როგორც ფეოდალიზმი ეკონომიურათ უდიდესი საერთო შემოსავლის პრინციპს ეყრდნობა და ღირებულებათა ეკონომიური მითვისების მიზანს უსაზღვრო მოხმარებაში ხედავს, ისე ფორმათა ესთეტიური დამუშავება ყველა ფეოდალურ კულტურებში მკაფიოთ მიმართულია მასსიურისა და რაოდენობისკენ. სხეულის კოლოსალობას მნიშვნელობა აქვს როგორც განსაკუთრებული სიდიადის გამონაკრთომს...“ (პაუზენშტეინი. „ხელოვნება და საზოგადოება“). ფრონტალობა, ვერტიკალობა და უზომობა კიდევ არ ამოსწურავს ადამიანის ფიგურის ყველა ნიშნებს ფეოდალური კლასის ხელოვნებაში. ფეოდალს თავისი თავი წარმოდგენილი აქვს განცალკევებულათ, მას მჭიდრო ურთიერთობა არ აქვს მახლობლებთან, მით უმეტეს მის ქვემოთ მდგომებთან. ამიტომ გაბატონებული პიროვნება იხატება როგორც თვითკმარი პიროვნება. ასე გვევლინება ადამიანი ეგვიპტელი ფარაონების ხელოვნებაში, საბერძნეთის დორიულ ფეოდალურ ხელოვნებაში, საშუალო საუკუნეების რომანულ ხელოვნებაში.

როცა ისტორიულ ასპარეზზე ბურჟუაზია გამოვიდა, იგი განმსჭვალული იყო იმავე ინდივიდუალიზმის გრძნობით, თუმცა ამ ინდივიდუალიზმის შინაარსი სხვანაირი იყო. ბურჟუაზიამ ფეოდალური კლასის ხელოვნებიდან გადმოიღო ადამიანური ფიგურა, მხოლოდ მას თავისი ყოფნის და შეგნების შესაფერი მხატვრული ფორმა მისცა. პირველათ ამ მოვლენამ თავი იჩინა საბერძნეთში, სახელობრიონიასა და ატიკაში. ბურჟუაზიული შეგნება, ჩამოყალიბებული შედარებითი თანასწორობის გარემოში, არა ექსტენსიური, არამედ ინტენსიური კულტურის გარემოში, უკვე ისე აღარ აფასებს ოდენობის იდეას. ადამიანური ფიგურა აქ ადამიანურ ზომას იძენს. ლუკიანი ამბობს, ოლიმპიის ასპარეზობის მსაჯულებმა ერთხელ დადგენილება გამოიტანეს—გამარჯვებულ ატლეტთა ქანდაკებანი არ



უნდა სჭარბობდენ ადამიანის სიმაღლესო. ამასთანავე ჰქრება ფეოდალური ფრონტალობაც. მართალია იგი ერთხანს რჩება როგორც წარსულის ნაშთი. ჰარმოდისი და არისტოგიტონი წარმოდგენილი არიან პირდაპირ მდგომარენი, ზევით აწვართული სხეულებით. ამ ჯგუფის გვერდით სდგას მოქანდაკე მირონის „დისკოს მტყორცნელი“, მოცემული მოხრილ პოზაში, რომელიც სრულიად შეუძლებელი იყო ფეოდალური კლასის ხელოვნებაში. თანდათან ჰქრება განკერძოება, დამახასიათებელი ფეოდალისთვის. ისეთ სკულპტურულ ჯგუფებში, როგორიცაა ბურჟუაზიულ პერიოდში შექმნილი „ჭერმესი და პატარა დიონისე“ პრაქსიტელისა ან „საცეკვაოთ გაწვევა“, გამოქანდაკებულ პირთა შორის შინაგანი ფსიქოლოგიური კავშირია დამყარებული. ისინი ერთიმეორის გვერდით კი არ არიან, როგორც ფარაონი და მისი თანამეცხედრე ან როგორც მეომრები ეგეის ტაძრის სამერხულოზე, არამედ ერთიმეორის გულისთვის არიან, მიტომ რომ ფეოდალურ-ბატონყმური კულტურა სთიშავდა, ბურჟუაზიულ ქალაქური კულტურა კი აახლოვებდა ორ ერთიანებას. ასეთი შეცვლა ფეოდალური განკერძოებისა ბურჟუაზიულ ურთიერთობით მკაფიოდ სჩანს ადამიანის სხვადასხვა გადმოცემაში საშუალო საუკუნეების რომანული და გოთური ხელოვნების მიერ. ქანდაკებანი, რომელნიც რომანულ ტაძრებს ამკობდენ, ერთიმეორის გვერდით სდგანან უბრალოთ, სრულიად შეუკავშირებელნი, ხოლო გოთური ტაძრების სკულპტურები, როგორც ბურჟუაზიულ-ქალაქური წესწყობილების გამომხატველნი, ერთმანეთთან არიან დაახლოებულნი, ერთმანეთს მიმართავენ და ესაუბრებან... (ლანგე. „ადამიანის ასახვა“).

რამდენათაც ისტორიულ ასპარეზზე გამოსული ბურჟუაზია თავის ხელოვნათა შემწეობით ჰხატავდა ადამიანს, თუმცა სხვანაირს ვიდრე ფეოდალური კლასის მიერ იყო წარმოდგენილი, იგი მხოლოდ ნაწილობრივ იყო ორიგინალური: თემა არსებითად უცხო იყო, მაგრამ ამასთანავე, რასაკვირველია, ნათესაურიც. მაგრამ ბურჟუაზიამ ხელოვნება გაამდიდრა სპეციფიური, თავისებური თემით. თუ მონადირემ ხელოვნებაში ცხოველი შეიყვანა, მიწათმოქმედმა მცენარე, ხოლო ფეოდალმა ადამიანი, ბურჟუამ თავის მხრით იქ ახალი თემა შეიტანა, სახელდობ ნივთი როგორც დამოუკიდებელი საგანი, რომელიც უნდა აისახოს. ჯერ კიდევ IV საუკუნის ბერძენი მხატვარი ზევქსისი შესაძლებლად სთვლიდა სურათზე ფარდა დაეხადა და მეტი არაფერი. ჰოლანდიელი მხატვრები XVII საუკუნეში უფრო შორს მიდიოდენ და თავიანთ ნატიურ-მორტებში ყოველგვარ უსულო საგნებს გამოჰხატავდენ. მხოლოდ იმ კლასის თვალში,

რომელიც აწარმოებდა და ყიდულობდა ან ყიდდა ნივთებს, ეს უკანასკნელნი შეიძლებოდა საგულისხმიერო გამხდარიყვნენ მხატვრისთვის, როგორც ასახვის საგანი. რამდენათაც ბურჟუაზია ვაჭრობიდან მრეწველობაზე გადადიოდა, რამდენათაც ტექნიკა ვითარდებოდა, იმდენად ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, ისევე როგორც თვით ცხოვრებაში გამარჯვებული შედიოდა ახალი საგანი—მანქანა. დავავლეთ ევროპის თანამედროვე მხატვრების მრავალ ნაწარმოებში ასახულია ქარხანა და ფაბრიკა უზარმაზარი და ამასთანავე მხატვრულათ ლაზათიანი მოწყობილობით, რომლის გვერდით ადამიანი თანდათან უფრო შეუმჩნეველი ხდება. ამ მხატვრებს შორის ბუნებრივად უმრავლესობა გერმანელებს ეკუთვნის, მიტომ რომ XX საუკუნის დასაწყისისთვის სწორეთ გერმანია გადაიქცა ტექნიკის სამეფოთ. კიდევ ერთი ნაბიჯი და მანქანა ამარცხებს ადამიანს, მამქანა სურათის თვითკმარი ზე ერთადერთი თემა ხდება. სამრეწველო-კაპიტალისტური ხანის მხატვრები კიდევ უფრო შორს წავიდენ, მათ უკუაგდეს ნივთები და საგნები და მიზნათ დაისახეს მხატვრულათ ან სკულპტურულათ გადმოეცათ ნივთების და საგნების განყენებული თვისებანი. ასეთია იტალიელი ფუტურისტების ბალას, ბოჩონის, კარრას და სხ. სურათები და სკულპტურები, რომელიც ასახავენ ავტომობილის დინამიზმს, ადამიანური სხეულის დინამიზმს ან თვით სისწრაფის განყენებულ ცნებას და სხვ..

---

## XII. შრომა ხელოვნებაში

თუ ფეოდალური კლასის წარმომობასთან ერთად ხელოვნებაში ადამიანი შევიდა, ეს რასაკვირველია, იყო ან ღმერთი ადამიანის სახით ან წარჩინებული ადამიანი—ფეოდალი, მონისა, ყმისა, შრომის ფუნქციების შემსრულებელისთვის ამ ხელოვნებაში ადგილი არ იყო. არც არქაული პერიოდის ბერძენ ხელოვანთ, არც საშუალო საუკუნეების რომანული ეპოქის ხელოვანთ, რომელთაც ღმერთები, გმირები, მბრძანებლები, წმინდანები შეჰქმნეს, შესაძლებლათ არ მიაჩნდათ მათ გვერდით მიწის მუშაკი, ხელოსანი ან თუნდ მსახური დაეყენებიათ. აგრეთვე შემდეგ ანტიური მეფეების და იმპერატორების ან XVII საუკუნის აბსოლუტური მონარქების დინასტიური და სასახლის ხელოვნება, რომელიც მოწოდებული იყო მბრძანებლის ძლიერება უკვდავეყო, კარს როდი უღებდა სოციალურ ქვედაფენებს, შრომის წარმომადგენლებს. გამონაკლისს ძველი ეგვიპტე წარმოადგენს: ქანდაკებათა და ბარელიეფთა სახით აქ წარმოდგენილი არიან მონები და მოსამსახურეები, რომელნიც სულ სხვადასხვანაირ სამუშაოს ასრულებენ: ყანას ამუშავებენ, ხომალდებს მართავენ, სახელოსნოში ან სამზარეულოში საქმიანობენ. თუ ეგვიპტელ ხელოვანს ნება დართული ჰქონდა მშრომელთა ფიგურები გადმოეცა, ეს იმით კი არ აიხსნება, რომ გაბატონებული ფეოდალური კლასი მამობრივად ან ძმურად ყოფილიყოს განწყობილი მშრომელთადმი, არამედ სხვა მიზეზით, რომელიც უმკაცრესი ეგოიზმიდან გამომდინარეობდა. რადგან იგულისხმებოდა, რომ საიქიოში ადამიანი სწორედ ისეთივე ცხოვრებას განაგრძობს, როგორსაც დედამიწაზე ატარებდაო, რადგან მესაკუთრე-ფეოდალი საიქიოშიც ვითომდა ყანებსა, ხომალდებსა, სახელოსნოებს ჰფლობდა, რადგან მას ვითომ იქ იგივე მსახურები და მონები სჭირდებოდა, თავდაპირველათ, როცა პატრონი კვდებოდა, ამ უკანასკნელთ ხოცავდენ, შემდეგი დროს განმავლობაში კი ორეულებით, ტიკინებით, მხატვრული სურათებით სცვლიდენ. ასე წარმოიშვა ეს ეგვიპტური სკულპტურული ფიგურები სხვადასხვა ტიპის მუშაკებისა. ისინი ბარელიეფებს წარმოადგენენ წარჩინებულ ფეოდალ-მემამულეების აკლდამებში. მაგალითისთვის. შეიძლება ავიღოთ ბარელიეფი მემამულე ტის აკლდამი-

დან. ზეგითა ნახევარზე მკაა: მონათა რაზმი ნამგლებით ჭვავს მკის; ზედამხედველს პირზე ჯოხი მიუდვია და ყურს უგდებს ერთი მუშის მოხსენებას. მიწაზე ძნები ჰყრია. ქვემოთ გამოხატულია როგორ სტენიან ძნებს დიდ ტომრებში და როგორ ერეკებიან ვირებს, რათა ისინი ტომრებით დატვირთონ. კიდევ უფრო ქვემოთ პურის ლეწვაა დახატული. რელიეფის მეორე ნაწილი გვიჩვენებს მეორე ხასიათის მუშაობას ფეოდალურ მამულში, სახელდობრ ნავების გამართვას: ერთს ნავეში სდგას თვით მემამულე ტი და კმაყოფილების გრძობით უცქერის ყმა ხელოსნების მუშაობას. რელიეფის მესამე ნაწილს სახელოსნოებში შეგყევართ, სადაც ზოგი ჭურჭელს სჭედავს, ზოგი სტატუებს სძერწავს და სხ. (Curtius. „Die antike Kunst“).

ეს საყურადღებო რელიეფები, რომლის მსგავსები ახეტ-ხეტებ-ხერის და ნეხერზე-შემპტახის აკლდამებშიც აღმოაჩინეს, სრულიადაც შრომის აპოთეოზს არ წარმოადგენენ მენიეს „შრომის ძეგლივით“. ისინი საკმაოდ სწორად გადმოსცემდნენ დიდი მებატონის მეურნეობას, მათ უნდა უზრუნველყოთ უფასო და გულმოდგინე შრომა საიქიოში, რათა მის ორეულს, მის „კას“ იქაც ისევე მდიდრულათ და თავის შეუწუხებლათ ეცხოვრა, როგორც ერთს დროს დედამიწაზე ცხოვრობდა. აკლდამების რელიეფების გვერდით, რომელნიც შრომას და შრომელთ გამოჰხატავენ, დარჩენილია მრავალი პატარა ქანდაკება მონებისა და მხევლებისა, რომელნიც ამა თუ იმ სამუშაოს ასრულებენ; ამ ქანდაკებათ აკლდამაში სდგამდნენ იმ მოსაზრებით, რომ იქაც ფაქტიურათ იმავე საქმეს გააკეთებენ, რომლის შესრულების დროსაც გამოხატული არიანო. მონები და მხევლები ხორბალს აფქვევენ, ცომს ზეღენ, ლუდს ხარშავენ, სადილს ამზადებენ. მხატვრული შესრულება ყოველთვის დამაკმაყოფილებელი არ არის, მიტომ რომ საქმე ესებოდა არა მებატონის, არამედ მხოლოდ ამა თუ იმ მონის გამოხატვას, და ასეთი სამუშაოსთვის დამკვეთელს ჯილდოს გაღება ენანებოდა. „VI დინასტიის ეპოქიდან მსახურთა ქანდაკებათ თითქმის მხოლოდ ხიდან აკეთებდნენ. მათ ხშირათ მომცრო თუ მოზრდილ ჯგუფათ აერთებდნენ: ხან გამოქანდაკებულია ორი მხევალი, რომელთაგანაც ერთი ფქვილს სცრის, ხოლო მეორე ცეცხლს აღვივებს პრიმიტიულ კერაზე, ხან წარმოდგენილია მთელი სამხარეულო მსახურთა მთელი არმიითურთ. განსაკუთრებით კარგია ზარდახჩებით დატვირთული მონა. ცუდი არაა აგრეთვე ჯგუფი, სადაც გამოქანდაკებული არიან მოსამსახურეები, რომელნიც თავიანთ მბრძანებელსა და მის თანამეცხედრეს სიმღერითა და მუსიკით ართობენ, ხშირათ ეს პაწია სტატუები თაბაშირის თხელი კანით

არიან დაფარულნი; აგრეთვე ყოველთვის შეღებილნი არიან. ფიგურები პირდაპირ ცოცხალნი სჩანან, თითქო მოძრაობენ და გამსჭვალული არიან სურვილით თავიანთ ბატონს ასიამოვნონ“ (ბალოდ. „ძველი ეგვიპტური ხელოვნების ნარკვევები“)

ზემოთ აღვნიშნე, რომ საშუალო საუკუნეების ევროპის ხელოვნება მშრომელ ადამიანს არ იცნობს მეთქი. მაგრამ მონუმენტალურ-საეკლესიო ხელოვნების გვერდით საშუალო საუკუნეების დასასრულს არსებობდა „შინაური“ ხელოვნებაც.

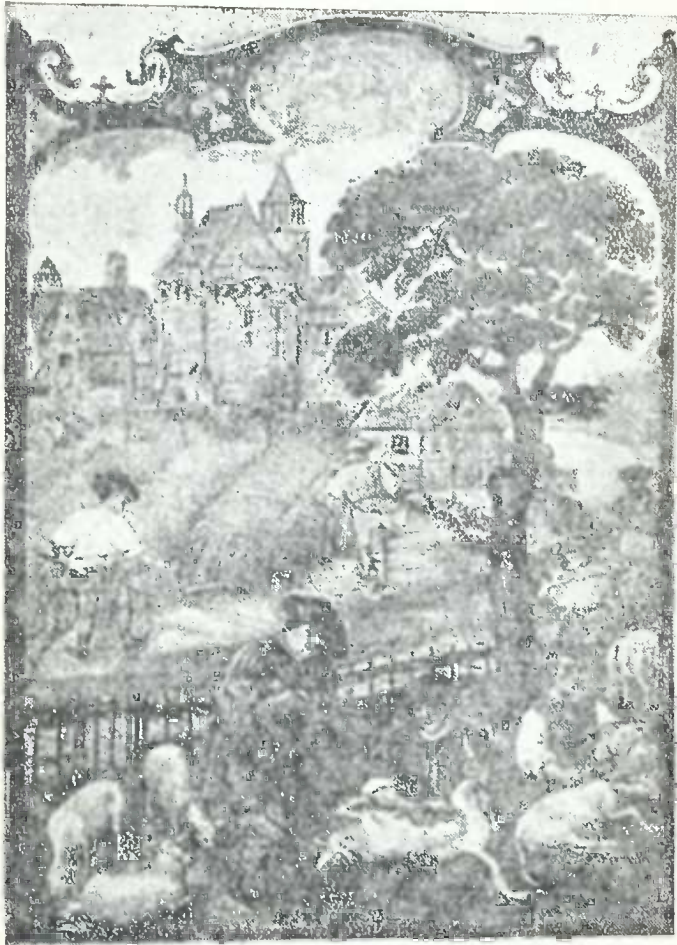


ზარდახებით დატვირთული მონა, შეღებილი ხის ფიგურა.

შრომამ მაინც იპოვა თავისი გამოხატულება. XIV საუკუნეში საფრანგეთში ე. წ. ჟამნი და ლოცვანი შედიან ხმარებაში, მათი პირველი ფურცლები თითქო დასურათებულ კალენდარს წარმოადგენენ. მათ შორის ყველაზე ცნობილია ლოცვანი, რომელიც სამმა ნიდერლანდიელმა მხატვარმა დაასურათა ბერიის დუკასთვის. ზოგიერთი ეს მინიატურა გამოჰხატავს წარჩინებულთა დროს ტარებას, ნადირობას, ლხინს, ცხენოსნობას, ზოგიერთი კიდევ გლეხის ყოფაცხოვრებისა და შრომისადმი მიძღვნილი. უკანა ფონზე სამეფო ციხე-კოშკები მოსჩანს, წინაზე გლეხები სთესენ, მკიან და სხ. იმავე ლიტერატურულ-

მხატვრულ ნაწარმოებთა ტიპს ეკუთვნის ვენეციელი დოჟის გრიმანის ლოცვანი. აქაც ერთი მხრით ნადირობა, წარჩინებულთა სამაისო არიფანებია დახატული, მეორე მხრით გლეხები ხნავენ, მოსავალს იღებენ, ყურძენს ჰკრეფენ, ან კიდევ ზამთარში ქოხებში სხედან; დედაკაცები ჯარას ატრიალებენ, მამაკაცები უქმათ არიან, ხოლო ბალები შინაურ ფრინველს ეთამაშებიან. აქაც ფონზე ციხე-კოშკები მოსჩანს.

ანალოგიური შინაარსის ეგვიპტური რელიეფებისა და პაწიაქანდაკებისაგან ეს ფრანგული და იტალიური მინიატურები იმით განირჩევიან, რომ ისინი გამოჰხატავენ გლახს, რომელიც, როგორც ერთყობა, აღარ არის ყმა (იტალიაში იმ დროისთვის ბატონყმობა უკვე დიდი ხნით მოსპობილი იყო), მაგრამ იცავენ ბებერი ღუკას



ღოჯი გრიმანის უანნიდან. იულისი, გლახის შრომა.

ან ღოჯის თვალსაზრისს, რომელთაც ლოცვანის გადაფურცვლის დროს სასიამოვნო და დამამშვიდებელ შთაბეჭდილებათა მიღება სურდა; ამიტომ გლახის შრომა აქ გადმოცემულია როგორც ადვილი საქმე, თითქმის როგორც დღესასწაული, ხოლო თვით გლახები წარმოდგენილი არიან სუფთა, გულმოდგინე, კმაყოფილ ადამიანებათ.

იმისდამიუხედავით, რომ გლეხის ყოვაცხოვრება ამ მინიატურებში აშკარათ შეფერადებულია, მათში მაინც გამოჩენილია მოქალაქეების განმტკიცებული სული, ზეაღმავალი ბურჟუაზიის გუნება; მართლაც, ამ მინიატურების შემქმნელები ჰოლანდიელი მხატვრები იყვნენ, იმ ქვეყნის შვილები, რომელსაც განვითარებული სამოქალაქო ცხოვრება და ბურჟუაზიული კულტურის ელემენტები ჰქონდა.

როცა XVII საუკუნეში ახალი ბურჟუაზიული წესწყობილების საძირკველი იყრებოდა, როცა სავაჭრო კაპიტალიზმი მერკანტილიზმის სახით თავის ბატონობას ამყარებდა მთელს დასავლეთს ევროპაში, გარემოება ნაკლებ ხელსაყრელი იყო იმისთვის, რომ ხელოვნებას კარები გაეღო მშრომელთათვის. საფრანგეთსა და ესპანიაში ბატონობდა სასახლის ხელოვნება, რომელიც მოწოდებული იყო გამოეხატა და პოეტურათ გაემშვენიერებია თვითმპყრობელობის სიდიადის იდეა. ამიტომ შრომის გამოხატვა მხოლოდ გამონაკლისის სახით თუ ხდებოდა. ლუი XIV მხატვრებისაგან, რასაკვირველია, მოსალოდნელი არ იყო, რომ ყურადღებას მიაქცევდნენ სოციალურ ქვედა ფენებს. ერთად ერთნი ვინც XVII საუკუნის საფრანგეთში გლეხი და ხელოსანი უკდავ ჰყვეს, ძმანი ლენენები, არ იყვნენ სახელმწიფოს კარის მხატვრები. ამ ჟანრის ტემამა, რომელნიც ოჯახურ სცენებს ჰხატავდნენ, შოგვცეს მთელი რიგი სურათებისა, სადაც გლეხები სჭამენ, სვამენ, ისვენებენ, მხიარულობენ; მათი მუშაობა არა სჩანს; მაგრამ მიუხედავად სოციალური მომენტის მიმჩქმალავი მოტივებისა, ამ გლეხური ინტერიერებიდან, ბნელი კოლორიტის წყალობით, რაღაც უსაზღვრო სევდა გამოჰკრთის: ესენი არიან არა გამოწყობილი გლეხები, რომელნიც ბერიის დუკას ან დოჟი გრიმანის თვალებს ატკობდნენ, არამედ ფეოდალიზმით დაჩაგრული გლეხები, რომელთაც ერთი საუკუნის შემდეგ აჯანყება დაიწყეს მებატონის უღლის წინააღმდეგ.

თუ ძმანი ლენენები საფრანგეთში კარისკაცების ტიპებსა და ჩვეულებებს თავიანთ გლეხებს უპირდაპირებდნენ, ველასკეცი ესპანიაში ფილიპე IV სასახლის წრის გვერდით, რომელიც მას ძალაუნებურათ უკვდავყო თავისი შემოქმედებით, აყენებს მუშებსა და მუშაქალებს, რათა მათი სამრეწველო შრომა აღიდოს. ქსოვილების და ლითონის თუ თოფიარალის მრეწველობა ესპანიაში XVI და თვით XVII საუკუნეში საკმაოდ აყვავებული იყო და თუ ველასკეცის „ფეიქარმა ქალებმა“ ხელოვნებაში მუშა დედაკაცი შეიყვანეს, მითოლოგიური სურათი, სადაც გამოხატულია ჰერმესის მისვლა ვულკანის სამკედლოში სწორეთ იმ მარსის იარალის დასაკვეთათ,

რომელთანაც ვენერამ სამჭედლოს კოჭლ პატრონს უღალატა, სიუჟეტის ერთნაირი პიკანტობის მიუხედავად, ინდუსტრიის წარმოშობის ნამდვილი აპოთეოზი იყო. XVII საუკუნის ყველაზე ბურჟუაზიული ქვეყნის-ჰოლანდიის (ნაწილობრივ ფლანდრიის) მშრომელ კლასს ყველაზე მეტი ადგილი აქვს დათმობილი ხელოვნებაში. ძმათა ლენენების წინააღმდეგ XVII საუკუნის ჰოლანდიელი მხატვრები (გარდა XV ს. მხატვრის უფროსი ბრეგელისა, რომელმაც თავის „ზაფხულში“ გლეხის გმირული ფიგურა მოგვცა) სოფელს ისე უდგებოდნენ, როგორც ნამდვილი მოქალაქეები. ისინი (განსაკუთრებით ფლამანდიელი ტენირსი) მას ლებულობდნენ არა შრომის, არამედ დღესასწაულის ასპექტში და გლეხს მოქალაქის გულზვიადობით დასცქეროდნენ (ბრუვერი, ოსტადე). „არც ერთს ამ მხატვარს თვალყური არ უდევნებია ხალხისთვის იმ დროს, როცა იგი მინდორში ან ყანაში მუშაობს გუთნით და ფარცხით, ან ნამგლით, ბარით და ცულდით შეიარაღებული. ღვინის სმა, ქეიფი, ცეკვა, ჩხუბი, რომელიც თავის გატეხით თავდება, - აი მათი ერთად ერთი თემა. ძნელი წარმოსადგენია, რომ ოდესმე ასეთი გონებაჩლუნგი გლეხები არსებულებდნენ, ასეთი ნამორის მსგავსი, უაზრო და უსულო არსებანი, რომელნიც ნახევრათ ცხოველურ მდგომარეობაში იმყოფებიან. ძნელი დასაჯერებელია აგრეთვე, რომ გლეხები ისეთი სანდომიანები და სუფთანი იყვნენ, როგორც მათ სხვა სურათებზე ხატავენ, რომ მათ ისეთი წმინდა ფრჩხილები ჰქონდეთ, რომ ისინი ახალგაზრდა კავალრების სინარნარით იწყებდნენ ტრიალს მუსიკის ხმების გაგონებისთანავე, თითქო ეს არის ცეკვის გაკვეთილებს ლებულობენო. ზოგიერთმა მხატვარმა გლეხები ხელოვნებას შეუუარდა მით, რომ მათ სალონური მანერები მისცა, ზოგიერთმა კიდევ მით, რომ ისინი სასაცილო ძმაბიჭებათ გამოიყვანა, რომელთა სიტლანქეს და სისულელეს განათლებული ბურჟუები დასცინიან“ (რიხარდ შუტერი).

მეფერამეტე საუკუნემ საფრანგეთში, ბურჟუაზიის ზეასვლის და და თავადაზნაურობის დაქვეითების საუკუნემ, თავის მხრით გლეხის ცხოვრების სურათი მოგვცა, რომელიც ისევე, თუმცა სხვა მხრით დაშორებულია სინამდვილეს, როგორც XVII საუკუნის ჰოლანდიური მხატვრობა. გამოვიდა გრეზი თავისი სოფლური სცენებით: „ოჯახის მამა, რომელიც ბავშვებს ბიბლიას უკითხავს“, „ნიშნობა სოფლათ“, „მამის წყევლა“, „დასჯილი შვილი“. როგორც XVII საუკუნის ჰოლანდიურ სურათებში, ისე აქაც გლეხის ყოველდღიური ცხოვრება როდია გადმოცემული. თუ ძმათა ლენენების გლეხურ ჟანრს XVII საუკუნეში ბატონებში უნდა გაეღვიძებია თანაგრძნობა



„უმცროსი, მშრომელი ძმისადმი“, გრეზის „სოფლის“ სურათები გლახთა ზნეჩვეულებებისა და ტიპების სახით ზეალმავალი (უმთავრესათ წვრილი) ბურჟუაზიის სათნოებათ მიუძღვნიდენ შესხმას, ეს სათნოებანი მისი გამარჯვების საწინდარს წარმოადგენდენ თავადაზნაურობის წინააღმდეგ. მართლაც გრეზის სურათები გამოჰხატავდენ რელიგიურობას, ნაყოფიერებას, ოჯახობრივობას, ე. ი. სწორეთ ზეალმავალი მესამე წოდების თვისებებს უმთავრესათ მის მდაბიო მოქალაქეობრივ გამოხატულებაში და არა ყმის უიმედო მდგომარეობას როგორც მშრომელ კლასს. ამ სურათებით აღტაცებაში მოდიოდა ბურჟუაზიის იდეოლოგი დიდრო, მათ წინაშე თავს იყრიდენ სწორეთ ის წარჩინებულნი, რომელთა წინააღმდეგ ისინი იყვნენ მიმართული.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ყველა ევროპულ ქვეყნებში მყარდება ბურჟუაზიული საზოგადოება, ამასთან ერთად მხატვრობა და სკულპტურა გარკვეული რეალისტური ყოფაცხოვრების განხრას ლებულობს. იმ განვითარებული მუშათა მოძრაობის ზეგავლენით, რომელმაც ნაწილობრივ სოველიც მოიცვა, გაძლიერდა ინტერესი მშრომელი კლასებისა და შრომის პრობლემებისადმი. ზოგიერთი მხატვარი თვით სოფლიდან გამოვიდა, როგორც მილლე, ან სოფელთან ახლო იდგა, როგორც ვან-გოგი. სხვა წვრილბურჟუაზიული დემოკრატების ხალხოსნურ, ოდნავ სოციალისტურათ შეფერადებულ შეხედულებებს აღიარებდენ, როგორც რუსი „პერედვიჟნიკები.“ ამ მიზნების გამო ყველა ევროპიელი ერის ხელოვნებაში, სხვათა შორის რუსულშიც, XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ხშირათ ხატავენ გლახს. მაგრამ XVII საუკუნის ჰოლანდიელებისა და თვით ხალხის მოყვარულ ძმათა ლენენების წინააღმდეგ, პირველათაა გადმოცემული მისი ცხოვრება როგორც მშრომელისა. მილლე, ბასტიენ-ლეპაჟი, ლერმიტი გლახს ჭამასმისა და ცეკვის დროს როდი გვიჩვენებენ: ისინი თავიანთ სურათებში შლიან მისი შრომით აღსავსე ცხოვრების ყველა მომენტს, სულ ერთია ჩვეულებრივი გლახია იგი (როგორც მილლეს სურათებში) თუ სოფლის მუშა (ლერმიტის სურათებში). ყოველი იდეალიზაციისა და ყოველი დაცივნის გარეშეა გამოხატული სოფელი აგრეთვე იმ რეჟორმის მომდევნო რუსი მხატვრების სურათებში, რომელნიც სცილილბდენ უწინარეს ყოვლისა „საზოგადოებრივ მოვლენათა კრიტიკოსები“ ყოფილიყვნენ და ამიტომ თავიანთ სურათებში გლახთა სილატაკეს, სიბნელეს და ცრუმორწმუნეობას აღნიშნავდენ (მიასოედოვი და სხ.)

მრეწველობის განვითარების წყალობით გლეხის გვერდით მუშა დადგა და თუ დასახელებული მხატვრების სურათები XV ს. მინიატურისტების და XVII ს. პოლანდიელების და ფრანგების ტრადიციებს განაგრძობდნენ, მხატვართა მთელი რიგი განაგრძობდა ისეთი ოსტატების მიერ დაწყებულ საქმეს, როგორიც ტინტორეტო და ველასკეცი იყვნენ, რომელნიც მითოლოგიურ ვულკანურ სამკედურში ხატავდნენ მუშათა ძლიერ სხეულებს, მათ მიერ გრდემლზე კვერის დარტყმას. პროლეტარი XIX საუკუნის ევროპულ ხელოვნებაში თავდაპირველად საფრანგეთში შედის, როგორც პოლიტიკური იდეის მატარებელი, როგორც პოლიტიკური რევოლუციების მონაწილე: ეს ხდება დომიეს (მაგ. „მუშა იცავს პრესის თავისუფლებას“), ჟან-რონის (მაგ. „პატრიოტები“, სადაც დახატულია მუშები ივლისის ბარიკადებზე), ანტინიას (1848 წლის სამოქალაქო ომის ეპიზოდი: დაჭრილი მამა მანსარდში კვდება, შვილი რევოლვერით ხელში მზადაა იგი დაიცვას) სურათებში. პოლიტიკური თავისუფლებისათვის მებრძოლი პროლეტარი შემდეგ იქცევა კაპიტალისტების მიერ ექსპლოატაცია ქმნილ მუშათ, რომლის მიძიმე ეკონომიური მდგომარეობა ყველაზე შემაძრწუნებლად გამოჰხატა კეტე კოლვიცმა თავის პროლეტარულ გრავიურებში („უმუშევარი ავათმყოფი ცოლის საწოლთან“ „უმუშევარის ოჯახი“ და სხვ.), ხოლო ეკონომიური ბრძოლა ყველაზე დამაჯერებლად გადმოგვცა როლლმა („მემალაროეთა გაფიცვა“) და ადლერმა („გაფიცვა კრეზოში“). მუშათა კლასის გამოსვლასთან ერთად რუსულ ხელოვნებაშიც, გლეხის გვერდით, პროლეტარიც შედის, თავდაპირველად სავიციის სურათებში („რკინის გზის რემონტი“), შემდეგ იაროშჩენკოს და განსაკუთრებით კასატკინის („მემალაროები“). პროლეტარიატის ტანჯვის და ბრძოლის გვერდით XIX საუკუნის დასასრულის ხელოვნებაში გარკვევით ჩნდება კიდევ ერთი ახალი იდეა, რომელიც წინათ შეუძლებელი იყო, ესაა იდეა შრომის საღიადისა და გმირობისა (ბელგიელი მენიეს ქანდაკებებში) და იდეა მუშათა კლასის საერთოშორისო გაერთიანებისა, რომლის დროშაზე სწერია: შრომის განთავისუფლება და გამარჯვება (ინგლისელი ვალტერ კრენის „პირველი მაისის ფურცლებსა“ და „შრომის გამარჯვებაში“).

თუ ძველ ეგვიპტურ ხელოვნებაში მშრომელი ადამიანი გამოხატულია როგორც ფეოდალ-მემამულის გულმოდგინე მოსამსახურე, თუ XV და XVI საუკუნეების მინიატურებში გლეხი გადმოცემულია იმ დიდი მებატონის თვალსაზრისით, რომლისთვისაც სასიამოვნოა სუფთა და კმაყოფილი სოფლის მუშაკების ცქერა, თუ XVII საუკუ-

ნის ჰოლანდიურ მხატვრობაში გლეხი განსაკუთრებით იმ მოქალაქე ბურჟუას თვალსაზრისითაა დანახული, რომელიც თავის უპირატესობას გრძნობს გლეხის მიმართ, უახლოეს ევროპიულ ხელოვნებაში პროლეტარი ჩვეულებრივ წვრილბურჟუაზიულათაა განათებული. ან ხელოვანი მუშას ჰხატავს როგორც ტანჯულს, რათა თანაგრძნობა გამოიწვიოს მისადმი (კეტე კოლვიცი), ან აშკარათ მის იდეალიზაციას ახდენს, როგორც „შრომის რაინდისა“, ამასთანავე მას საშუალო საუკუნეების დამოუკიდებელი ხელოსნის ტანსაცმელსა და გარეგნობას აძლევს (ვალტერ კრენი), ან კიდევ პროლეტარული თემატიკიდან აძევებს განმანათავისუფლებელი ბრძოლის მოტივს, ვაპიტალიზმის საწინააღმდეგო აჯანყების მოტივს, როგორც ეს ჰქმნა მენიემ, რომელიც პროლეტარიატთან სოციალიზმიდან კი არა, კათოლიციზმიდან მივიდა.

ჯერ კიდევ პლენხანოვმა თავის მიმოხილვაში, რომელიც ვენეციის VI საერთაშორისო გამოფენას შეეხებოდა, აღნიშნა, რომ ხელოვანთა უმრავლესობას არავითარი წარმოდგენა არა აქვს „მეოთხე წოდების“ იდეაზე, ლასალის სიტყვებით რომ ვთქვათ, და არც ერთს მათგანს თავის სურათებსა და ქანდაკებებში არ გადმოუცია იმ კლასის ნამდვილი არსება, რომელიც მოწოდებულია ბურჟუაზიის მესაფლავე გახდესო („ბურჟუაზიული ხელოვნება და პროლეტარული მოძრაობა“ კრებულში „ხელოვნება“).

### XIII. ბავშვი ხელოვნებაში

ფეოდალურ კლასთან ერთად ხელოვნებაში გაბატონებული კლასის ადამიანი, მომწიფებული ჰასაკის ადამიანი შევიდა. ბავშვსა და ჭაბუკს ფეოდალური საზოგადოების ხელოვნებაში, არსებითად, ადგილი არ ჰქონია. ძველი ეგვიპტური სკულპტურები, რომელნიც ძნელი დასათარიღებელია და ბავშვიან ქალებს გამოჰხატავენ, უეჭველათ ეგვიპტეს ფეოდალური სახელმწიფოებრივობის დამყარებამდე აღმოცენდნენ: ქანდაკების შესახებ ეს უცილობელია (იხ. Curtius. „Die antike Kunst“). ამ ფიგურების სტილს ყოველ შემთხვევაში არაფერი აქვს საერთო ფეოდალური დესპოტიის სტილთან. მაგრამ ხანდახან დინასტიური ინტერესები მოითხოვდნენ არა მარტო მეფის, არამედ მისი მემკვიდრის სტატუარულ გამოსახვას და, გამონაკლისის სახით, ეგვიპტეს ოფიციალურ ხელოვნებაში ხნიერი ადამიანის გვერდით შეიძლება ბავშვსაც შევხვდეთ. ასეთია იერანკოპოლისში აღმოჩენილი ჯგუფი, ბრინჯაოს ქანდაკება მეფე ფიფსი და მისი ვაჟის, პატარა მენტესუფისისა. უკანასკნელი სრულიად მოკლებულია ყოველივე „მეფურს“ და „თავისი სრული სახით, ცოცხალი მოგრძო ფეალებით და გულუბრყვილო სისასტიკის გამომეტყველებით უფრო ქუჩის ბიჭს ჰგავს, რომელსაც ცხოველების წვალება უყვარს“ (კურციუსი, იქ.). ამგვარი დინასტიური ინტერესები XVII საუკუნის ესპანიაშიც არღვევდნენ აბსოლუტისტური სტილის დღესასწაულებრივობას, იმით რომ ჰასაკში შესული ადამიანების გვერდით ველასკეცის ცნობილ სურათებზე ახალგაზრდა პრინციები და პრინციესები იყვნენ გამოხატული.

ბავშვს ადგილი არ ჰქონია საბერძნეთის არქაულ ხელოვნებაშიც, სადაც ღმერთები და მეომრები იყვნენ გამოხატული. მხოლოდ როცა ფეოდალური საბერძნეთი ბურჟუაზიულათ იქცევა, ბავშვი თანდათან შედის ბერძნულ ხელოვნებაში. როცა ათინელებმა სპარტასთან ზავი შეჰკრეს და თითქო კეთილდღეობისა და კმაყოფილების ეპოქა დაიწყო, ათინის დემოკრატიამ მიიღო ხელოვან კეფისოდოტს მშვიდობიანობის ქანდაკება გამოეკვეთა (ღმერთ-ქალი აირენე); ხელოვანმა მშვიდობიანობასთან დაკავშირებული სიმდიდრე გამოჰხატა პაწია პლუტოსის სახით, რომელიც ღმერთ-ქალს ხელში

უჭირავს. ამ მოულოდნელმა მოტივმა საზოგადოებრივ - რელიგიურ ხელოვნებაში ინტიმობის, ჟანრობის მომენტი შეიტანა (თუმცა პრეცედენტი არსებობდა ფიდიასის ათინას სახით, რომელსაც ხელში გამარჯვება უჭირავს, მაგრამ ეს უკანასკნელი ბავშვი არაა).

IV საუკუნის პლასტიკაში, როცა საბერძნეთი გასცილდა ფეოდალური წესწყობილების საზღვრებს, ბავშვი აღარ იყო რალაც ზედმეტი. ჰერმესი, რომელსაც ხელში პატარა დიონისე უჭირავს, ჩვეულებრივი მოტივია ბურჟუაზიული პერიოდის ბერძნულ პლასტიკაში და პრაქსიტელმა რამდენიმე ასეთი ჯგუფი შექმნა თავისი რბილი ლირიკული საკვეთით. ბოლოს ელლინისტურ ეპოქაში, როცა საბერძნეთის ისტორიის საზოგადოებრივ-გმირული პერიოდი დამთავრდა და მოქალაქეობრივობის და პოლიტიკის იდეალებმა ადგილი დაუთმეს ინდივიდუალიზმსა და ოჯახობრივობას, როცა საზოგადოებრივ-სამოქალაქო ხელოვნება ჟანრის, ყოფაცხოვრების ხელოვნებაში შესცავლა, ბავშვი სრულიად ჩვეულებრივ ტემათ იქცევა: ბავშვი სკოლაში მიჰყავთ, ბავშვი ფრინველს ეთამაშება და სხ.—ეს ტემები ჩვეულებრივია ტანაგრის ხელოვანთათვის, და თუ წინათ ბავშვს ასახავდენ ხოლმე არა როგორც ბავშვს, არამედ უფრო როგორც შემცირებულ დიდ ადამიანს, ახლა ელლინისტურ ეპოქაში გამოდის ხელოვანი სპეციალისტი ბავშვების ასახვის მხრით, ბოეფი, რომელმაც სავსებით შეისწავლა ბავშვის სხეულის სტრუქტურა.

ეს მოვლენა მეორდება ევროპიელი ერების ხელოვნებაში, იმ მომენტში, როცა ფეოდალურ-მოგვურ საშუალო-საუკუნეობრივ საზოგადოებას ბურჟუაზიული საზოგადოება სცვლის. მართალია ქრისტიანული რელიგია-ლეგენდა რომანულ-გოთური ხელოვნების მხატვრებს თვით უკარნახებდა ბავშვიან დედის მოტივს, მაგრამ ამ ხელოვნებაში მაინც ამჯობინებდენ ქრისტე გამოეხატათ როგორც კაცობრიობის ცოდვებისთვის ჯვარცმული მამაკაცი ან როგორც ზეციერი მამა. ბავშვიანი მადონის მოტივი ფართოთ ვრცელდება აღორძინების ეპოქის მოახლოებასთან ერთად, როცა ბურჟუაზიულ წესწყობილებასთან ერთად იზრდებოდა ოჯახური გრძნობა, და რენესანსის იტალიელი მხატვრები ამ მოტივს თანდათან აშორებდენ მის ჰიერატულიობას, მის რელიგიურ გავლენას და ოჯახურ-ჟანრულ სცენათ აქცევდენ. ყველაზე გარკვეულათ ეს გამოიხატა ლეონარდო და ვინჩის სურათში, რომელშიც წმინდა ანა, მადონა და ყრმა იესოვა გადმოცემული. ანას მუხლებზე მარიამი უჭირავს და ქვემოთ იცქირება ღიმილით, რომელიც უსაზღვრო ქაყაფილების გრძნობითაა აღსავსე, მარიამი დახრილია და ეხვევა მის ფერხთ ქვეშ მდგომარე

ყრმა იესოს, რომელიც კრავს ეთამაშება. არც ამ ქალების, არც ყრმის თავის გარშემო არ არის ჩვეულებრივი წმინდანობის მაჩვენებელი შარავანდელი, ესაა არა სარწმუნოებრივი, არამედ ოჯახური სცენა, შესაძლებელი მხოლოდ წინმიმავალი კაპიტალიზმის და ბურჟუაზიულ-ოჯახური ზნეჩვეულებების ურელიგიო კულტურის დონეზე, როცა ბავშვს მოქალაქეობრივი უფლება ეძლევა ცხოვრებასა და ხელოვნებაში. მაგრამ ბავშვი რენესანსის მხატვრობასა და ქანდაკებაში ჩნდება არა მარტო როგორც წინანდელი რელიგიური კონცეფციის ელემენტი, იგი ყურადღებას იქცევს თავის თავათაც: მაგალითად, ჯოვანი ბელინი მადონის და იესოს ქსურათს რამდენიმე ყრმა ანგელოზსაც უმატებს, თავის დროის ტანსაცმელში გამოწყობილთ, ისინი ღვთისმშობლის სმენას ატკბობენ ფანდურის ხმებით, ხოლო ლუკა დელა რობია გაფუნჩულებულ ბავშვებს, ცნობილ putti-ებს ჰხატავს.

მაგრამ მოზარდი თაობა სრულუფლებიან მოქალაქეთ ხელოვნებაში შედის მხოლოდ იმ დროიდან, როცა ძველი ფეოდალური—თავადაზნაურული საზოგადოებიდან გამოიყო ახალი ბურჟუაზიული საზოგადოება, რომლის ერთს დედაბოძს სწორეთ ოჯახი წარმოადგენდა. XVII საუკუნის პოლანდიური ხელოვნება, ბურჟუაზიულ-ხელოსნური საზოგადოების ხელოვნება, ბავშვების თავებით, ბავშვების ხმაურობით და სიცილითაა აღსავსე. პოლანდიელი ბურჟუა მხატვრებს უკვეთავდა არა მარტო თავის და თავის ცოლის სურათს, არამედ ხშირათ ბავშვების სურათებსაც, ხოლო როცა მას მთელი თავისი ოჯახის სურათის ქონა უნდოდა, რასაკვირველია, დიდებისა და პაპის, მშობლებისა და ნათესავების გვერდით ბავშვებსაც ათავსებდენ. ნამდვილი ბავშვთა მხატვარი იყო პოლანდიელი ერის საყვარელი, ყველაზე უფრო წვრილბურჟუაზიულათ განწყობილი XVII საუკუნის მხატვრებს შორის—იან სტენი, რომელმაც წვრილბურჟუაზიული ინტერიერები და ოჯახური სურათები შექმნა. მაშინ როცა შეძლებული ბურჟუაზიის მხატვრის ტერბორკის სურათებზე ბავშვები იშვიათად სჩანან დიდებს შორის, რომელნიც მუსიკით ერთობიან, იან სტენის შემოქმედებაში იშვიათია სურათი, სადაც ბავშვები არ იყვნენ გამოხატულნი. ერთს თავის სურათზე მან თავისი ოჯახი დახატა. თვით მხატვარი მაგიდას უზის და გრძელ თიხის ჩიბუხს ეწევა, ცოლი თამბაქოთ სტენის მეორე ჩიბუხს, მშობლების მახლობლათ პატარა ბიჭი სტვირს უკრავს, მოშორებით გოგონას თავი მოსჩანს, ხოლო წინა პლანზე დიდებას მუხლზე მხატვრის უმცროსი ვაჟი დაუსვამს, მას მთელი სახე ეტყინის. ხატავს იგი

უქმისძალს („წმ. ნიკოლოზის დღესასწაული“), თუ საქათმეს, თავის საკუთარ სახაშეს, თუ „ჰოლანდიურ დროს ტარებას“, ყველგან როგორც ერისა თუ ოჯახის აუცილებელი წევრები სხვადასხვა ჰასაკის ბავშვები მოსჩანან, ისინი ხანდახან სურათის ერთად ერთ გმირებს წარმოადგენენ.

XVIII საუკუნეში საფრანგეთში ჩნდება იან სტეენის მაგვარი მხატვარი, შარდენი, მესამე წოდების ხელოვანი, რომელმაც ჰოლანდიური სკოლა განვლო.

„დარდიმანდულმა საუკუნემ“, ფიზიკურათ მოდუნებული, უილაჯო და უხერხემლო თავადაზნაურობის საუკუნემ, გამოაშკარავებ ტენდენცია ნორჩი თაობის შექებისა მომწიფებული ჰასაკის ხარჯზე. ახალგაზრდობას ხომ თითქო განსაკუთრებული უნარი აქვს სიყვარულის და სიამოვნების განსაცდელათ. ყოველ დიდგვარიან დარდიმანდს, რომელსაც თავისი ორგანიზმი სიყვარულის განცდებით ჰქონდა გაცვეთილი, ყოველ ნერვიულათ მოდუნებულ მანდილოსანს სურდა ხელახლა ჰაბუკი თუ ქალწული გამხდარიყო, რათა სიამოვნება მიეღო არა მარტო ფანტაზიაში, არა მარტო პილბილიანი რომანის კითხვის დროს ან უსხეულო სალონური ფლირტის განცდაში, არამედ ცოცხალ ცხოვრებაშიც. ამით აიხსნება ფრაგონარის და სხვა დარდიმანდ მხატვრების მოაშიკე ქალ-ვაჟთა თითქმის ჰაბუკური იერი. ამ ხნეერ ადამიანებს, რომელნიც მოზარდთა ნილბს იკეთებენ, შარდენი ნამდვილ ბავშვებსა და ჰაბუკებს თუ ქალწულებს ჰპირდაპირებს, ისინი მისი ოჯახური სურათების აუცილებელი წევრები არიან. ისინი მაგიდას უსხედან სადილობის დროს, დედას თმას ავარცხნიებენ ან დამოუკიდებლათ გამოდიან, წერილის დასაწერათ ემზადებიან და სხ.

ავრთვე რუსეთშიც ბავშვები ხელოვნებაში შეიყვანა იმ მხატვრების შემოქმედებამ, რომელნიც წვრილი ბურჟუაზიის, ე. წ. მეშჩანობის სახელით ლაპარაკობდენ და ამ კლასის ყოფნა-შეგნებას გამოჰხატავდენ. ბავშვების ფიგურები აქა-იქ მოსჩანან ვენეციანოვის და ფედოტოვის სურათებში, რათა შემდეგ უფრო მნიშვნელოვანი და დამოუკიდებელი ადგილი დაიჭირონ „პერედვიჟნიკების“ და მათი მემკვიდრეების ტილოებზე.

## XIV. ტიტველი სხეულის ასახვა

ხელოვნების საუკუნეთა ისტორიის მანძილზე იყო პერიოდები, როცა ადამიანის ფიგურა სკულპტურასა და მხატვრობაში ტიტველათ ისახებოდა, და იყო პერიოდები, როცა მას, პირიქით, ჩაცმულს ან ოდნავ დაფარულს ჰხატავდენ. ადამიანის ფიგურის სიტიტველე და ჩაცმულობა ხელოვნებაში, რასაკვირველია, ჩნდება არა შემთხვევით, არამედ მთელ რიგ სოციალურ-კულტურულ პირობათა წყალობით; ეს პირობები ამომწურავი სისრულით გაანათა ჯერ დანიელმა მეცნიერმა ი. ლანგემ თავის წიგნში: „ტიტველი სხეულის ასახვა ხელოვნებაში ჩრდილოეთის ირმის ეპოქის შემდეგ“, ხოლო შემდეგ გერმანელმა მეცნიერმა ჰაუხენშტეინმა თავის შრომაში: „სიტიტველის გამოხატვა ყველა დროთა და ერთა ხელოვნებაში“. ამ ორი კაპიტალური გამოკვლევის შემდეგ ძნელი არაა ამ საკითხისთვის სოციალოგიური საძიკველის შედგმა.

ფეოდალურ-მოგვურ საზოგადოებებში, რომელნიც მკაფიოთ ორ ნაწილათ იყოფებიან, ყოვლის შემძლე, ღვთის მაგვარ ბატონებათ და შრომასთან მიმაგრებულ მონებათ, ყმებათ, ქვეშევრდოკებათ, ღმერთების და ბატონების ფიგურები ყოველთვის ჩაცმული ან ოდნავ დაფარულია გამოხა ტული, ხოლო მონათა წოდებას სიტიტველე შეეფერება. ტანისამოსი ან რამდენიმეთ მისი შემცვლელი თმა და წვერი აქ საშუალებას წარ მოადგენს, რათა გაბატონებული კლასის წარმომადგენლები გამოეყონ „შავ ხალხს“, მონებს. ეგვიპტეს ხელოვნებაში ღმერთები ჩვეულებრივ წვერიანი არიან გამოხატულნი, შეფეები და ფეოდალები ერთგვარი პარიკებით და მოკლე კაბებით. ასე სდგანან და სხედან ჩვენს წინაშე მეფეები რენოფერი და პეპი, დედოფლები ჰაზი და მუტნოფრეტი, ცნობილი „სოფლის მამასახლისი“ და სხ. სოციალურ ქვედა ფენების ადამიანები კი—ლუდისმხდელები, გადამწერლები, მონები, რომელნიც ბატონის ყანაში მუშაობენ, ჩვეულებრივ ტიტველათ არიან გადმოცემული.

იგივე პრინციპი ბატონობდა ფეოდალური პერიოდის ბერძნულ არქაულ ხელოვნებაში. ატიკასა და სხვა პროვინციებში (გარდა სპარტისა) თვით ასპარეზობის დროს მონაწილეები ჩაცმული იყვნენ და მხოლოდ მას შემდეგ, რაც 720 წელს მეგარელმა ორსიპოსმა



სიბილწი გაჯიბრების დროს ტანთ გაიხადა, მაგრამ მსაჯულთაგან მაინც ჯილდო მიიღო, გატიტვლება დადასტურებულ იქნა საზოგადოებრივი აზრის მიერ. ერთს ადგილას თავის „სახელმწიფოში“ პლატონი ამბობს, იყო დრო, როცა ელლინებს უწესოებათ და სასაცილოთ მიაჩნდათ ის, რაც დღესაც ასეთად მიაჩნიათ ბარბაროსებს, სახელდობრ ტიტველი მამაკაცების ცქერაო. სიტიტვლის კულტი არ არის არც არქაულ და არც თვით ნადრევ კლასიკურ ბერძნულ ხელოვნებაში (სარწმუნოებრივსა და ნახევრათ სარწმუნოებრივში). ღმერთები, ღმერთ-ქალები, თვით ჩვეულებრივი მომაკვდავნი ყოველთვის ჩაცმული არიან: ჩაცმულია ძევესი, ჩაცმული არიან პართენონის ფრიზის მხედრები, რომელნიც მიაბიჯებენ, რათა ღმერთ-ქალს ახალი პეპლოსი მოახვიონ და სხ.

სიტიტველს ადგილი არა აქვს არც საშუალო საუკუნეების რომანულ და ბიზანტიურ ხელოვნებაში. ბიზანტიურ ხატებსა, მინიატურებსა, ბარელიეფებზე ქრისტე და იოანე ნათლისმცემელი ჩაცმული არიან, ისევე როგორც ჩაცმული არიან იმპერატორები და წარჩინებულნი წმ. ვიტალის მოხაიკებზე რავენაში. ქრისტე და წმინდანები ჩაცმული არიან იმ სკულპტურებზეც, რომელნიც დასავლეთის საკრებულო ტაძრებს ამკობდენ საშუალო საუკუნეებში. თვით ნეტართ, რომელთაც ყველაზე მეტათ წმეფერებოდათ სატიტველე, ტანსაცმელიც აქვთ და თავსახურავიც (მაგ. ასეთია სკულპტურები ბურჟის ტაძრის კარიბჭეზე, სადაც საშინელი სამსჯავროა გამოხატული). ფეოდალურ-მოგვურ საზოგადოებრივ ორგანიზაციებთან ახლო სდგანან მონარქიულათ გამახვილებული საზოგადოებრივი ორგანიზაციები, სადაც ფეოდალური საზოგადოების მსგავსი „სოციალური დისტანციის პათოსია“ გაბატონებული, სადაც მონარქ-იმპერატორსა და ქვეშევრდომებს შორის მთელი უფსკრული სძევს. არც ამ ხელოვნებაში აქვს ადგილი სიტიტველს.

მამაკაცის სიტიტველე ჩნდება და იმარჯვებს მხოლოდ ბურჟუაზიულ-დემოკრატიულ საზოგადოებებში, სადაც ძლიერაა განვითარებული სამოქალაქო-პოლიტიკური კულტურა, სადაც რესპუბლიკური წესწყობილებაა გაბატონებული.

მაგრამ ამ კანონში გამონაკლისებიც არსებობს.

ერთი ასეთი გამონაკლისია სპარტა. სპარტა იყო სამხედრო-არისტოკრატიული და არა ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული სახელმწიფო. აღებმიცემობას არ მისდევდა. მისი წესწყობილება არ იყო რესპუბლიკური. ამისდამიუხედავათ სპარტანულ ცხოვრებაში ტიტველი სხეულის კულტი მეფობდა დ სპარტიდან იგი ატტიკაზეც.

გავრცელდა. სპარტაში თვით ქალწულები შეჯიბრებაში ტიტველი იღებდნენ მონაწილეობას. დორიული ხელოვნების ძეგლი „აპოლონ ტენეელი“ გატიტველებულია.

ჰაუზენშტიინი შეეცადა ეს წინააღმდეგობა ზემოაღნიშნული სოციოლოგიური კანონისადმი გაებათილებია იმ მოსაზრებით, რომ სპარტა ლატაკი ქვეყანა იყო, ამიტომ უბრალოება სავალდებულო იყო თვით წარჩინებული მხედრობისთვის, „ტანსაცმელის ინტენსიური და ექსტენსიური კულტურა შეუძლებელი იყო“, აქედან გამომდინარეობდა სატიტველის კულტიო. თითქო საჭირო არ უნდა იყოს ასეთი ნაძალადევი ახსნა-განმარტება. სპარტის გაბატონებულ სამხედრო არისტოკრატიაში უცილობლათ თანასწორობა მეფობდა (ისევე როგორც ათინის ბურჟუაზიულ დემოკრატიაში ან იტალიის და ნიდერლანდის სავაჭრო კომუნებში); მეორე მხრით ყოველი არისტოკრატი სპარტაში უწინარეს ყოვლისა სამხედრო სახელმწიფოს წევრი იყო, იგი მასში სავსებით ითქვიფებოდა როგორც პიროვნება; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იგი წარმოადგენდა არა განცალკევებულ და გამოთიშულ ინდივიდს, როგორც ფეოდალურ და აბსოლუტისტურ საზოგადოებრივ ფორმაციებში, არამედ სამხედრო კოლექტივის წევრს. ასეთს პირობებში, თუ მხედველობაში მივიღებთ სამხედრო გაწვრთნის, სამხედრო ფიზკულტურის აუცილებლობას, არისტოკრატიულ სპარტაში ტიტველი სხეულის კულტისთვის ნიადაგი არსებობდა როგორც ცხოვრებაში, ისე მამასადამე ხელოვნებაშიც.

მეორე, მაგრამ სხვა თვისების გამონაკლისს XVII საუკუნის ჰოლანდია წარმოადგენს. აქ არ არის არისტოკრატია. აქ გაბატონებულია სამოქალაქო თავისუფლება. პოლიტიკური ფორმა რესპუბლიკურია. დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლაში ესპანიის წინააღმდეგ ჰოლანდიურმა წვრილმა ბურჟუებმა არა ნაკლები გმირობა გამოიჩინეს, ვიდრე ბერძენმა ხელოსნებმა და ვაჭრებმა სპარსეთის წინააღმდეგ ბრძოლაში გამოიჩინეს. ამ განმანთავისუფლებელი ომის მონაწილეები და გმირები გამოხატულნი არიან მთელ რიგ ჯგუფურ სურათებში. „ჰალსმა, ჰოვარტმა, რემბრანდტმა, ფლინკმა და სხ. თავიანთი ხალხის-გმირული საუკუნე გამოჰხატეს, იქ ჭკვიანი, ენერგიული, პატიოსანი ადამიანის თავები ძლიერებისა და სინიდისის კეთილმოზილებას აფრქვევენ, იქ მხატვარი ხან თავის საშუალებათა ვაჟკაცური სიმარტივით, რან თავისი რწმენის გულწრფელობითა და ძლიერებით თავისი გმირების დონეზე სდგება“ (ტენი. „ხელოვნების ფილოსოფია“). მაგრამ ყველა ისინი ტანსაცმელაში არიან გამოსა-

ხულნი. ისინი გამოჰხატავენ მოქალაქის იდეალს, მაგრამ ტანთჩაც-მულის. „რესპუბლიკურ ზნეჩვეულებებში, ქვეყანაში, სადაც რომელიმე მეწაღე ან გემთამშენებელი უცებ შეიძლება ვიცეადმირალი გახდეს, პიროვნება რომელიც ყველას აინტერესებს არის მოქალაქე, სისხლ და ხორცშესხმული ადამიანი, მაგრამ არა ტანთგახდილი ან ნახევრათ ტიტველი როგორც ბერძენი, არამედ თავის ჩვეულებრივ ტანისამოსში“... (ტენი). არაფერია გასაკვირალი იმაში, რომ მოქალაქე-ბურჟუას იდეალი ჰოლანდიურ ხელოვნებაში ჩვენს წინაშე წარმოადგენილია „მის ჩვეულებრივ ტანსაცმელში“, თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ ჰოლანდიის ბურჟუებმა, ისევე როგორც ინგლისელმა პურიტანებმა და ფრანგმა ჰუგენოტებმა თავიანთი განმანთავისუფლებული ბრძოლა ფეოდალიზმის წინააღმდეგ კაპიტალისტური დაგროვების სახელით მოახდინეს ბიბლიით ხელში, ისინი ძველსა და ახალს აღთქმაზე იზრდებოდენ. მარქსმა უკვე „მე-18 ბრიუმერში“ აღნიშნა, რომ ინგლისის ბურჟუაზიამ (ეს შენიშვნა ჰოლანდიურსაც ეკუთვნის) თავისი რევოლუცია დაამთავრა „ძველი აღთქმის“ და არა ანტიურ ნიღაბშიო, ხოლო მ. ვებერმა ცნობილ წერილში („Archiv für Socialwissenschaften“, ტ. XX, XXI) გამოარკვია, რა როლი შეასრულა პროტესტანტულმა რელიგიამ კაპიტალისტური ფსიქიკის ჩამოყალიბებაში. პროტესტანტობა, განსაკუთრებით კალვინიზმის მკაცრ და პირქუშ ფორმაში, ასკეტიზმით იყო გამსჭვალული და სიტიტელის საკითხში იმავე შეხედულებას ადგა, რომელიც ქრისტიანულ თემთა სახელი ერთს დროს ტერტულიანმა განავითარა.

ამრიგათ ორივე აღნიშნული გამონაკლისი უფრო მოჩვენებითია, ისინი არსებითად არ არყევენ კანონს, რომ ტიტველი მამაკაცის სხეული გაბატონებულია იმ ბურჟუაზიულ საზოგადოებათა ხელოვნებაში, სადაც ძლიერ განვითარებული სამოქალაქო და პოლიტიკური კულტურა არსებობს შედარებითი სამოქალაქო თანასწორობის საფუძველზე.

ხელოვნების ისტორიაში ეს კანონი სამჯერ პოულობს თავის დადასტურებას: ბურჟუაზიულ საბერძნეთსა V-IV ს., ბურჟუაზიულ ფლორენციასა XV ს., რევოლუციურ-ბურჟუაზიულ საფრანგეთში XVIII ს. თუ, პლატონის მოწმობით, ელლინები დიდხანს „სასაცილოთ და ურიგოთ სთვლიდენ“, რომ მამაკაცს თავისი სხეული გაეტიტვლებია, VI-V-IV საუკუნეებში მშვენიერი მამაკაცის სხეული თითქმის კულტის საგნათ იქცა, ეს გარემოება ნათლად გამოხატული პლატონის დიალოგში „ქარმიდში“. პლატონის დია-

ხულნი. ისინი გამოჰხატავენ მოქალაქის იდეალს, მაგრამ ტანთაც-მულს. „რესპუბლიკურ ზნეჩვეულებებში, ქვეყანაში, სადაც რომელიმე მეწაღე ან გემთამშენებელი უცებ შეიძლება ვიცეადმირალი გახდეს, პიროვნება რომელიც ყველას აინტერესებს არის მოქალაქე, სისხლ და ხორცშესხმული ადამიანი, მაგრამ არა ტანთგახდილი ან ნახევრათ ტიტველი როგორც ბერძენი, არამედ თავის ჩვეულებრივ ტანისამოსში“... (ტენი). არაფერია გასაკვირალი იმაში, რომ მოქალაქე-ბურჟუას იდეალი ჰოლანდიურ ხელოვნებაში ჩვენს წინაშე წარმოდგენილია „მის ჩვეულებრივ ტანსაცმელში“, თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ ჰოლანდიის ბურჟუებმა, ისევე როგორც ინგლისელმა პურიტანებმა და ფრანგმა ჰუგენოტებმა თავიანთი განმანთავისუფლებული ბრძოლა ფეოდალიზმის წინააღმდეგ კაპიტალისტური დაგროვების სახელით მოახდინეს ბიბლიით ხელში, ისინი ძველსა და ახალს აღთქმაზე იზრდებოდნენ. მარქსმა უკვე „მე-18 ბრიუმერში“ აღნიშნა, რომ ინგლისის ბურჟუაზიამ (ეს შენიშვნა ჰოლანდიურსაც ეკუთვნის) თავისი რევოლუცია დაამთავრა „ძველი აღთქმის“ და არა ანტიურ ნიღაბშიო, ხოლო მ. ვებერმა ცნობილ წერილში („Archiv für Socialwissenschaften“, ტ. XX, XXI) გამოარკვია, რა როლი შეასრულა პროტესტანტულმა რელიგიამ კაპიტალისტური ფსიქიკის ჩამოყალიბებაში. პროტესტანტობა, განსაკუთრებით კალვინიზმის მკაცრ და პირქუშ ფორმაში, ასკეტიზმით იყო გამსჭვალული და სიტიტვლის საკითხში იმავე შეხედულებას ადგა, რომელიც ქრისტიანულ თემთა სახელი ერთს დროს ტერტულიანმა განავითარა.

ამრიგათ ორივე აღნიშნული გამონაკლისი უფრო მოჩვენებითია, ისინი არსებითად არ არყევენ კანონს, რომ ტიტველი მამაკაცის სხეული გაბატონებულია იმ ბურჟუაზიულ საზოგადოებათა ხელოვნებაში, სადაც ძლიერ განვითარებული სამოქალაქო და პოლიტიკური კულტურა არსებობს შედარებითი სჰმოქალაქო თანასწორობის საფუძველზე.

ხელოვნების ისტორიაში ეს კანონი სამჯერ პოულობს თავის დადასტურებას: ბურჟუაზიულ საბერძნეთსა V-IV ს., ბურჟუაზიულ ფლორენციასა XV ს., რევოლუციურ-ბურჟუაზიულ საფრანგეთში XVIII ს. თუ, პლატონის მოწმობით, ელლინები დიდხანს „სასაცილოთ და ურიგოთ სთვლიდნენ“, რომ მამაკაცს თავისი სხეული გაეტიტვლებია, VI-V-IV საუკუნეებში მშვენიერი მამაკაცის სხეული თითქმის კულტის საგნათ იქცა, ეს გარემოება ნათლადაა გამოხატული. პლატონის დიალოგში „ქარმიდში“. პლატონის დია-

ლოგების ჩვეულებრივი პროტაგონისტი, სოკრატი, აღტაცებით ასწერს ქარმიდის სილამაზეს, იგი მშვენიერათ ეჩვენებოდა არა მარტო „მომწიფეებულ ადამიანებს“, არამედ „ნორჩი ბალებიც“ მას შეჰხაროდნენ, როგორც ღვთაების ქანდაკებასი. დიალოგის მეორე მომქმედი პირი ეთანხმება სოკრატს და განაგრძობს: „სახით ხომ ლამაზია ქარმიდი. მაგრამ მას რომ ტანთ გაეხადა, სახე არაფრათ გამოჩნდებოდა, იმდენათ მშვენიერია მისი სხეულის ფორმები“. შეიძლება არაფერი არ იყოს ისე დამახასიათებელი ტიტველი სხეულის ამ კულტისთვის, როგორც ის ფაქტი, დამოწმებული ჰეროდოტეს მიერ, რომ საბერძნეთის ახალშენის ერთ ერთ ქალაქში ვილაც ჭაბუკი გააღმერთეს მისი მშვენიერი სხეულისთვის და სიკვდილის შემდეგ ტაძრები აუგეს და მსხვერპლს სწირავდნენო.

ეს კულტი ტიტველი სხეულისა დაფუძნებული იყო საბერძნეთის, კერძოთ ათინის გიმნასტიურ კულტურაზე; ამ ქალაქში უკვე 700 წლიდან ჩნდება გიმნაზიები, შემკული ღმერთების და ატლეტების ქანდაკებებით, იქ 16-18 წლის ჭაბუკები ყოველდღე ვარჯიშობდნენ და ატლეტურ თამაშობათათვის ემზადებოდნენ. ფიზკულტურის განვითარება კი დაკავშირებული იყო მტკიცე სამხედრო ლაშქრის საჭიროებასთან, ამ ლაშქარს სავაჭრო რესპუბლიკა უნდა დაეცვა უცხოელების თავდასხმისაგან და მუქარა ყოფილიყო ახალშენებისთვის, რომლის ხარჯზე ცხოვრობდა მეტროპოლია. ყველა ცნობილ ბერძენ მხედართმთავარს განვლილი ჰქონდა ატლეტური სკოლა, და არ ყოფილა არც ერთი ინტელიგენტი, რომელსაც მონაწილეობა არ მიეღოს გიმნასტიურ თამაშობებსა და ბრძოლებში (მაგალითია: პითაგორი, ევრიპიდე და სხვები). ამრიგად ფიზკულტურა სამოქალაქო დისციპლინის სკოლათ იქცა. გამარჯვებული ატლეთი დასრულებული მოქალაქის განხორციელება იყო. ტიტველი სხეულის კულტი საბერძნეთის სტატუარულ ხელოვნებაში ამრიგათ ერთგვარი გამოხატულება იყო თავისუფალი, ძლიერი, ფიზიკურათ დასრულებული მოქალაქის (ბურჟუას) იდეალისა. ამას თვალსაჩინოთ ამტკიცებს არისტოტილის და ჰარმოდოსის ჯგუფი. ორივე მებრძოლი თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისთვის, ორივე იდეალური მოქალაქე თავიანთ პოლიტიკურ და სამოქალაქო აქტს ტანთგახდინი ასრულებენ.

მეორეჯერ ტიტველი მამაკაცის სხეული ხელოვნებაში ბატონდება დიდი ხნის პაუზის შემდეგ, სახელდობრ XV საუკუნის ფლორენციაში. რელიგიურმა რომანულმა და გოთურმა ხელოვნებამ როდი იცოდა ტიტველი სხეულის გამოხატვა. XIV-XV საუკუნეებში იტალიაში ქრისტეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში ხატავენ გატიტვებ-

ბულს, როცა იგი ჯვარცმულია. XV საუკუნეში დონატეულო ტიტველი მამაკაცების ქანდაკებათ ჰქმნის, სხვათა შორის თავის დავითს, მახვილით და შურდულის ქვით აღჭურვილს ჭაბუკ გმირ მოქალაქეს, რომელმაც ესაა თავისი სამოქალაქო ვალდებულება შეასრულა და თითქო ისვენებს მიღწეული გამარჯვების შეგნების ზეგავლენით. XV საუკუნეში სინიორელი თავის ფრესკებს ჰქმნის, სადაც ტიტველი სხეულებია გამოხატული („პანის აღზრდა“): განსაკუთრებით საყურადღებოა მისი „აღდგომა“, სადაც ყველა მკვდრედით აღმდგარი, საშუალო საეკუნეების ტრადიციის წინააღმდეგ, ტიტვლათაა გამოხატული, ისე რომ აზნაურსა და ეპისკოპოსს ვერ გაარჩევთ უბრალო მომაკვდავისაგან. ეს გარემოება მოასწავებდა ნამდვილ სამოქალაქო თანასწორობის დეკლარაციას. და შემთხვევით მოვლენა არაა, რომ ტიტველი სხეულების უკანასკნელი დიდი შემომქმედი იტალიაში იყო ამ ქვეყნის დიდი მოქალაქე მიქელ-ანჯელო, რომელსაც ბედმა ისეთ ეპოქაში არგუნა ცხოვრება, როცა პოლიტიკური თავისუფლება და დამოუკიდებლობა ილუპებოდა უცხოელი დამპყრობელებისა და საკუთარი ტირანების ორმაგ უღელ ქვეშ: და მიქელ ანჯელომ, რორომელმაც იდეალური მოქალაქე შექმნა თავის დავითის სახით, გამოაქანდაკა აგრეთვე თავისი „ლამეც“ და მას ოთხსტრიქონიანი ლექსი წააწერა, სადაც გამოიხატა მთელი გულისწყრომა და სასოწარკვეთილება თავისუფალი სამოქალაქო კომუნის უკანასკნელი თავისუფალი შვილისა: „ტკბილია ძილი, კიდევ უფრო ტკბილია გაქვავება, რაკი ბოროტება და სიმდამლე მეფობენ დედამიწაზე. არაფრის დანახვა, არაფრის გაგონება ჩემთვის უდიდესი ბედნიერებაა. მაშნუ გამაღვიძებ, ხმადაბლა ილაპარაკე: non mi destar, deli paria hasso“.

მესამეჯერ ტიტველი მამაკაცის სხეული ხელოვნებაში, კერძოთ ფრანგულს მხატვრობაში, გამეფდა ბურჟუაზიული რევოლუციის პერიოდში, დავიდის შემოქმედების წყალობით. თუ დავიდოთ თავის პოლიტიკურ მოქალაქე გმირებს—მაგ. ლეონიდეს—გატიტვლებულთ ხატავდა, ეს ხდებოდა არა მარტო მიტომ, რომ ბერძნულ სკულპტურას ბაძავდა, არამედ მიტომაც, რომ მისთვის, ისევე როგორც IV ს. ბერძნისთვის. ან XV ს. იტალიელისთვის, სიტიტვლე სამოქალაქო თანასწორობისა და პოლიტიკური პათოსის სიმბოლოს წარმოადგენდა. დავიდი ტიტვლათ ხატავდა არა მარტო ანტიურ გმირებს, არამედ დიდი რევოლუციის მოღვაწეებსაც: თუ მარატი ტიტველია დახატული, ეს შეიძლებოდა იმ გარემოებით აგვეხსნა, რომ იგი შარლოტა კორდემ მოჰკლა იმ მომენტში, როცა ავადმყოფი იყო და აუზში ბანაობდა.



დონატელო „დავითი“

მაგრამ ბარაც ტიტველია დახატული, თუმცა სხვა პირობებში იქნა მოკლული. დიდათ დამახასიათებელია, რომ თავისი ცნობილი სურათი „შეფიცვა ბურთის სათამაშო დარბაზში“ (ნაციონალური კრების დეპუტატების შეფიცვა), სადაც დეპუტატები ჩაცმულნი არიან, დავიდს პირველად ანტიურად უნდოდა დაეხატა, სახელდობრ, როგორც სურათის ესკიზი გვიჩვენებს, დეპუტატებს აქ თავიანთი ისტორიული ფიცი ტანთჩაცმულთ კი არა, ტანთგახდილთ უნდა დაედოთ.

XIX საუკუნეში ბურჟუა-მოქალაქე, უკვდავყოფილი დავიდის მიერ, გადაიქცა ბურჟუა-კაპიტალისტათ, მოგების დამგროვებელათ. ასეთს სოციალურ გარემოში ადგილი აღარ იყო ტიტველი მამაკაცის კულტისთვის, რომელიც საბერძნეთის რაეისუფალ სავაჭრო რესპუბლიკაში ჩაისახა, იტალიის რესპუბლიკურ კომუნებში განმეორდა და ხელახლა აყვავდა იმ რევოლუციურ წლებში, როცა ბურჟუაზია საფრანგეთში ბრძოლას აწარმოებდა ძველი წესკობილების წინააღმდეგ. მხოლოდ ზოგიერთი მხატვარი ბედავდა ტიტველი მამაკაცების გამოხატვას (როგორც მაგ. მარე გერმანიაში) და თვით ქანდაკებაში ამ გზას მხოლოდ რამდენიმე ხელოვანი დაადგა როდენის მსგავსათ.

მაგრამ ამ ექსპლოატატორულ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, სადაც ყოფილი „მოქალაქეების“ ყველა ზრახვები მოგების ამოწურვისა და დაგროვებისკენ იყო მიმართული, ჩნდებოდა ახალი საზოგადოებრივი კოლექტივი—პროლეტარიატი, მემკვიდრე და მესაფლავე ბურჟუაზიისა. მასთან ერთათ ხელახლა აღორძინდა სიტიტველის ძველი კულტიც. ისევე როგორც ჯერ კიდევ XVII საუკუნეში ტანთჩაცმული და მორთული თავადაზნაურობის, სამღვდლოების და მეფის კარის საზოგადოებაში ტინტორეტოს და ველასკეცის („ვულკანის სამჭედლო“) პროლეტარების ტიტველმა სხეულებმა გაიციალეს, XIX საუკუნის ფრაკიან, სერთუკიან და პიჯაკიან ბურჟუების და ინტელიგენტების საზოგადოებაში ძალოვანათ აღიმართენ ბელგიელი მენიეს ტიტველი მუშები და გლეხები. თუ ერთს დროს, სახელდობრ IV საუკუნის საბერძნეთსა, XV საუკუნის იტალიასა და რევოლუციური ეპოქის საფრანგეთში მამაკაცის სიტიტველე გაისმოდა როგორც მოქალაქეთა თანასწორობის და პოლიტიკური თავისუფლების დეკლარაცია, ახლა მენიეს ტიტველი მშრომელები იუწყებოდენ ახალი საზოგადოების მოახლოებას, სადაც ნამდვილი თანასწორობა და თავისუფლება დამყარდება.



სხვა სოციალური აზრი ჰქონდა ხელოვნებაში ქალის სიტუაციას. ფეოდალურ-მოგვური საზოგადოებრივი ორგანიზაციის ხელოვნებაში ადგილი არა აქვს გატიტვლებული ქალის სხეულს. ეგვიპტელი ქალღმერთები და ფარაონების თუ ფეოდალების ცოლები ასე თუ ისე ჩაცმული არიან, როგორც ჩაცმული არიან ბერძნების ქალღმერთები - ნიკე კუნძულ დელოსიდან, ათინა პრომაქასი ფიდიასისა და სხ., როგორც ჩაცმული არიან ლეთისმშობელი და წმინდანი ქალები ბიზანტიურ და რომანულ-გოთურ ხელოვნებაში.

ტიტველი ქალის სხეული, ისევე როგორც მამაკაცისა, ხელოვნებაში შედის მხოლოდ ბურჟუაზიულ საზოგადოებებში, მაგრამ მას სხვა სოციალური საფუძვლები აქვს. ბერძნულ ხელოვნებაში ტიტველი ქალი ჩნდება IV საუკუნეში, როცა ცხოვრება იღვა არა მარტო მოქალაქეობისა, არამედ აგრეთვე ჰედონიზმის ნიშნის ქვეშაც, და რაც დრო გადიოდა, მით უფრო გადაჭრით იმარჯვებოდა ეს უკანასკნელი პრინციპი. ხმამაღლა გაისმოდა მოწოდება სიამოვნებისადმი. ჰეტერე საზოგადოების დედოფალი ხდებოდა. დელფის ტაძარში აფროდიტეს ქანდაკების გვერდით მეძავი ფრინეს ქანდაკება დასდგეს. ვენერა ჩვეულებრივ სიუჟეტათ იქცა ბერძნული პლასტიკისა და მხატვრობისათვის. პრაქსიტელმა სახელი გაითქვა თავისი აფროდიტებით, რომელთათვის მისი მოდელის როლს მისი სატრფო კრატინე ასრულებდა. მხატვარმა აპელესმა სურათში უკვდავყო ის მომენტი, როცა ფრინე-აფროდიტე გამოდის ზღვის ტალღებიდან. ნაგვიანები ბერძნული პლასტიკის ერთი მეტათ საყვარელი ტემა იყო „მოცინარე მეძავი“ და „მტირალი მატრონე“—სიამოვნების პრინციპის გამარჯვება ოჯახის პრინციპზე.

გეორეჯერ ქალის ტიტველი სხეული ხელოვნებაში დღესასწაულებრივათ შედის: XV—XVI საუკუნეების იტალიაში ჰეტერე ამარცხებს არა მარტო ცოლს, არამედ წმინდანსაც. მეძავი ქალი, აქაც ისევე როგორც IV-III საუკუნეების საბერძნეთში, ცენტრალურ ადგილს იჭერს საზოგადოებაში. განსაკუთრებით მრავალია ასეთი ქალი სიამოვნებათა ქალაქსა-ვენეციაში. აი ამ ქალაქში, სადაც ბურჟუაზიული საზოგადოების ჰედონიზმმა თავისი ხელშესახები გამოხატულება და სისტემატიური გამოყენება მოიპოვა, ჯორჯონე და ტიციანი თავიანთ ვენერებს ჰხატავენ, მშვენიერი ტიტველი ქალის სხეულებს პეიზაჟის ან ნოხის ფონზე, ეს სხეულები მაყურებელს სიამოვნებისკენ მოუწოდებენ ან კიდევ სიამოვნების იდეის განხორციელებას წარმოადგენენ.

მესამეჯერ ტიტველი ქალის სხეული მეფედება XIX საუკუნის ბურჟუაზიული ევროპიული საზოგადოების ხელოვნებაში. როგორც კი ბურჟუაზიამ თავის ბატონობა დაამყარა, სურათების გამოფენები ტიტველი სხეულის გამოფენებათ იქცენ, დაწყებული ენგრის „ოსმალური აბანოსა“, „ოდალისკისა“ და „წყაროთი“ და დასრულებული სეზანის, ფეიერბახის და რენუარის „მობანავე ქალებითა“ და, ბოლოს, ჟირიეს „ლესბოსით“. მაგრამ დიდი განსხვავებაა ერთი მხრით პრაქსიტელის ანტიურ ვენერებსა, ჯორჯონეს და ტიციანის იტალიურ ვენერებსა, ხოლო მეორე მხრით XIX საუკუნის ბურჟუაზიული საზოგადოების და ბურჟუაზიული მხატვრების ვენერებს შორის: იქ მართლაც მშვიდობიანი კლასიკური, „არისტოკრატიული“ ფორმებია, აქ ვულგარული, „პლემურის“ სხეულები იმ გამდიდრებული ვიგინდარების გემოვნების შესაფერი, რომელნიც ცხოვრებას კანტორაში და ბირჟაზე ატარებენ, მხოლოდ ფულით არიან დაინტერესებულნი და დედაკაცის ხორცს მედუქნეების ესთეტიკის თვალსაზრისით აფასებენ. ტიტველი ქალის სხეულის ამ ვულგარული აპოთეოზის გვერდით XIX საუკუნის ევროპიულ მხატვრობაში თავს იჩენს შიშის გრძნობა ტიტველი ქალის წინაშე: ტიტველი ქალი ზოგიერთი მხატვრის თვალში, როგორცაა როპსი, შტუკი და სხ., იქცევა „ცოდვის“ განხორციელებათ, ბოროტ დემონათ, რომელიც იმონებს და სპობს მამაკაცს, ხოლო იტალიელმა ფუტურისტმა მხატვრებმა, რომელნიც ზრუნავდნენ ვადაგვარებული ბურჟუაზიის რეგენერაცია მოეხდინათ, რათა იგი ფაშიზმის სახით გამეფებულიყო დედამიწის ზურგზე, პრინციპიალურად უარი სთქვს ტიტველი დედაკაცის გამოხატვაზე, მიტომ რომ ეს უკანასკნელი აღუნებდა ბურჟუაზიას და ხელს უშლიდა მას მთელი თავისი ყურადღება იმპერიალისტური მისიისთვის მიეპყრო, ეს მისია მისგან ფიზიკურ ჯანმრთელობასა და მაგარ ნერვებს მოითხოვდა.

ერთი სიტყვით, ფეოდალურ-მოგვურ საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში ხელოვნებამ არ იცის არც მამაკაცის, არც დედაკაცის სიტიტველე. ტიტველი სხეული მეფედება მხოლოდ ბურჟუაზიულ საზოგადოებათა ხელოვნებაში, სახელდობრ ტიტველი მამაკაცის სხეული როგორც სამოქალაქო თანასწორობის და პოლიტიკური თავისუფლების სიმბოლო მეფედება იქ, სადაც ბურჟუაზია გამსჭვალულია სამოქალაქო პოლიტიკური პათოსით, ხოლო სადაც ბურჟუაზია სამოქალაქო სიქველის იდეიდან ჰედონიზმის პრინციპზე გადადის, ტიტველი მამაკაცის სხეული ადგილს უთმობს დედაკაცის სიტიტველს.

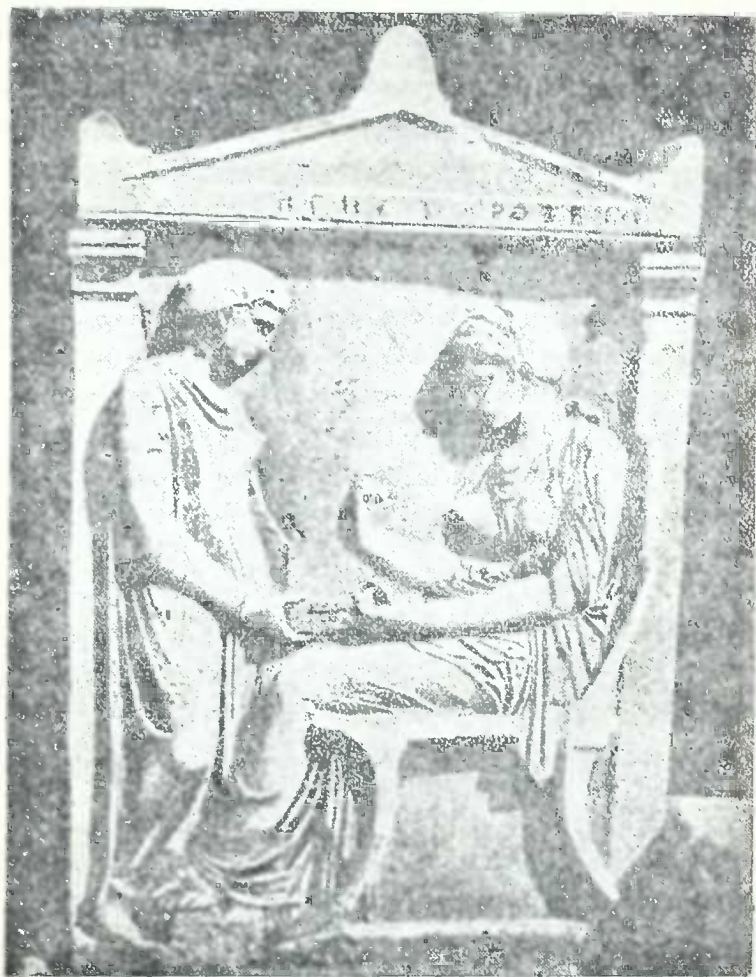
## XV. პორტრეტის ჟანრი

იმ საზოგადოებრივ ფორმაციებში, სადაც ხელოვნება სარწმუნოებრივი მსოფლგაგების ერთ გამოხატულებას და ამასთანავე სარწმუნოებრივი კულტის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს, პორტრეტის დარგი მხოლოდ ჩანასახის მდგომარეობაში არსებობს. არც მეფე-ღმერთის, არც მიცვალებულის ასახვაში საჭირო არ არის ზედმიწევნით მიმსგავსება, მიტომ რომ ორივე შემთხვევაში გამოხატულებას უმთავრესათ სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. ასეთი მდგომარეობა იყო ძველი ფეოდალური ეგვიპტეს და არქაული ფეოდალური საბერძნეთის ხელოვნებაში. საპორტრეტო ქანდაკება და საპორტრეტო მხატვრობა ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით ჩნდება მხოლოდ ბურჟუაზიულ საზოგადოებრივ ფორმაციებში, სადაც ინდივიდუალიზმი და რეალიზმი მეფდება. მეტათ ხელისშემწყობ ნიადაგს საპორტრეტო ჟანრისთვის ყოველთვის აგრეთვე სამეფო კარის ანუ მონარქიული კულტურა წარმოადგენდა.

ეგვიპტეს ხელოვნებაში პორტრეტი მხოლოდ ჩანასახის მდგომარეობაში არსებობს. ხელოვანი, რომელთაც ფარაონების ქანდაკებანი შეჰქმნეს ტაძრებისთვის, მათში უმთავრესათ მეფის ღვთაებრივს იდეას გამოჰხატავდნენ. ამ ფარგლებში ზოგიერთი მოქანდაკე მეტათ, ზოგიერთი ნაკლებათ, რასაკვირველია, იმას სცდილობდა, რომ ამასთანავე დაახლოებით მიმსგავსებით გადმოეცა ამა თუ იმ ფარაონის გარეგნობა; ამისდა მიუხედავათ ეს ქანდაკებანი, თვით ყველაზე რეალისტურნი, არ იყვნენ და არც უნდა ყოფილიყვნენ ფოტოგრაფიულათ სწორნი. როცა ხელოვანი აკლდამისთვის ხატავდა ან სძერწავდა ფარაონის ან ფეოდალის სულის ორეულს, მას თითქო შესაძლებელი სისწორით უნდა გადმოეცა მრცვალბულის პირისახე, თუ ფიგურა, რათა მის მხატვრულ თუ სკულპტურულ გამოხატულებას შეეცვალა მუშია იმ შემთხვევისთვის, თუ იგირაიმე მიზეზით გაიხრწნებოდა, მაგრამ ამ საკულტო სახეებში პორტრეტული მსგავსება მხოლოდ შედარებითია.

იგივე მოვლენა მეორდება არქაულ ბერძნულ ხელოვნებაში. ღმერთების და გმირების სახეები გადმოცემულია სიმბოლურ აბსტრაქციაში, ისე რომ მათი ინდივიდუალობა ნანიშნებიც კი არაა.

პორტრეტობისკენ მისწრაფება არ არის კაპიტალიზმისკენ გარდა-  
მაეალი ეპოქის ბერძნულ ხელოვნებაში. ჰარმოდოსის და არისტო-  
გიტონის ქანდაკება, რომელიც კრიტიასის და ნოსიოტის ნაწარ-  
მოებს წარმოადგენდა და ათინის შოედანზე დაიდგა 478 წ., რასა-



შიცვალებული ქალის გამონახულება ძველ ბერძნულ სასაფლაოს ქვაზე

კვირველზე, ასახავს არა ისტორიულ მკვლევებს, პორტრეტუ-  
ლი მიმსგავსებით გადმოცემულთ, არამედ იდეალიზაციაქმნილი მო-  
ქალაქეების სიმბოლურ სახეებს. არ არსებობს პორტრეტული მსგავ-  
სება თვით სასაფლაოს ქვის რელიეფებში, სადაც შიცვალებულნი  
მეტათ ბუნებრივი და ყოველდღიური პოზებით იყვნენ გამოსახული.

„აქ ვხედავთ მამაკაცს, რომელიც ნიშიდან, როგორც ფანჯრიდან თავის ცოლს უცქერის, იქ დედ-მამა სდგას, შუაში ვაჟი დაუყენებიათ და ერთმანეთს უცქერიან სრულიათ ბუნებრივათ. აქ ქალ-ვაჟი ერთმანეთს ხელს უწვდის. იქ სარეცელზე მისვენებული მამა თითქო თავისიანებს ესაუბრება“ (გოეტე). მაგრამ აქაც, სადაც პორტრეტული მსგავსება თითქო აუცილებელი უნდა იყოს, ნამდვილად როდი არსებობს. „ადამიანები გვეჩვენებიათ მათი მოდემის იდეალურ წარმომადგენლებათ“ (ვაზერი. „ბერძნული სკულპტურა“). მხოლოდ როცა ბურჟუაზიულმა კულტურამ თავისი რეალისტური და ინდივიდუალისტური ტენდენციებით მალალ დონეს მიაღწია, პორტრეტი იმარჯვებს, იგი უკვე დამოუკიდებელი ჟანრი ხდება ქანდაკებასა და მხატვრობაში, ჩნდებიან მხატვარი—სპეციალისტები ამ დარგში, როგორც იყვნენ ლიზიპოსი, აპელესი და სხ. ლიზიპოსის „სოკრატე“, კეფისოდოტის „მენარდი“, პოლიეგქტის „დემოსთენი“,—აი ამ ჟანრის ნიმუშები, რომელთაც ჩვენამდე მოაღწიეს.

ბურჟუაზიული კულტურის დამახასიათებელ თვისებებთან ერთად პორტრეტული ჟანრის განვითარებაში აქ, საბერძნეთში, ისევე როგორც შემდეგ XVI-XVII საუკუნეების ევროპაში, დიდი როლი ითამაშა ბურჟუაზიული მეურნეობის საჭიროებისგან წარმოშობილმა მონარქიულმა ხელისუფლებამ. აღექსანდრე დიდი, ეს პირველი მატარებელი ანტიური იმპერიალიზმის იდეისა, სასახლის კარზე იზიდავდა მხატვრებს და თავის პორტრეტებს უკვეთდა მათ. მან გამოსცა ედიქტი, რომლის ძალით მისი სკულპტურულათ ასახვის უფლება ენიჭებოდა მხოლოდ ლიზიპოსს, ფერადებით მხოლოდ აპელესს, ხოლო ქვაზე მხოლოდ პირგოტელესს.

ისევე როგორც ფეოდალური საბერძნეთის ხელოვნებაში ადგილი არ ჰქონდა პორტრეტს როგორც განსაზღვრულ დარგს, იგი არ არსებობს სარწმუნოებრივ ხელოვნებაში არა მარტო რომანული, არამედ აგრეთვე გოთური ეპოქისა, თუმცა უკანასკნელში უკვე სჩანს ტენდენცია ტიპების ინდივიდუალიზაციისკენ (მაგ. ბრძენი და უგუნური ქალწულების ქანდაკებანი). პორტრეტი, როგორც ადამიანის მიმსგავსებული გამოხატულება, ჩნდება მხოლოდ სავაჭრო კაპიტალიზმის ეპოქის ხელოვნებაში, აღორძინების ხელოვნებაში. მაგრამ აქაც თავდაპირველათ პორტრეტი არსებობს არა როგორც განსაკუთრებული ჟანრი, არამედ როგორც რელიგიური. სურათის ელემენტი. კვატროჩენტოს ეპოქის, ე. ი. XV საუკუნის იტალიურს ხელოვნებაში მრავალია ამის მაგალითი: „ფილიპო ლიპიმ პრატოს სამლოცველოს ფრესკოებში მოცეკვავე სალომეს სახით თავისი სა-

ტრფო ლუკრეცია ბუტი დაჰხატა, ხოლო წმ. სტეფანეს დატირების სცენაში თავისი სურათის გვერდით თავისი თანაშემწის და აგრეთვე ტაძრის წინამძღვრის კარლო მედიჩის სურათები მოათავსა. ბენეცო გოცოლიმ ფრესკოში „საბასთა დედოფალი სოლომონის წინაშე“ პიზას სასაფლაოზე გამოჰხატა თავისი თავი, ფილოსოფოსი მარსილიო ფიჩინო და მრავალი სხვა ცნობილი პირი. პორტრეტების შთელს გალერეას წარმოადგენენ გირლანდაიოს ფრესკოები სანტა მარია ნოველაში და ბენოცო გოცოლის ფრესკოები მედიჩების სასახლეში ფლორენციაში“ (რ. ზაიჩიკი. „იტალიური აღორძინების ადამიანები და ხელოვნება“). იგივე მოვლენა მეორდება ქანდაკების დარგში: დონატელოს ქანდაკებანი, რომელნიც ბიბლიურ პიროვნებათ გამოჰხატავენ, მისი დავითი, ე. წ. Zuccone (გოგრა), მისი იერემია და იოანე ნათლისმცემელი ფლორენციის „კამპანოლაზე“ მხოლოდ ამა თუ იმ ფლორენციელის პორტრეტს წარმოადგენენ. მაგრამ პორტრეტი თანდათან თავისუფლდება საწმუნოებრივი ჟანრის ბორკილებისაგან და დამოუკიდებელი ხდება. და იმის მსგავსათ როგორც საბერძნეთში პორტრეტის გამოცალკევებისა და განმტკიცების საქმეში დიდი როლი შეასრულა მონარქიულმა ხელისუფლებამ, იგივე მოვლენა განმეორდა აღორძინების ეპოქის იტალიაშიც: ლეონარდო და ვინჩი მილანოს დუკას ლოდოვიკო მოროს დავალებით ჰქმნის სფორცას ცხენოსან ქანდაკებას და ჰხატავს დუკას მახლობელთა პორტრეტებს; რაფაელი ჰხატავს პაპი იულიოს II სურათს, ტიციანი კარლოს V და სხ.

თავის უმაღლეს განვითარებას საპორტრეტო მხატვრობამ XVII საუკუნეში მიაღწია, სახელდობრ ჰოლანდიაში, სადაც ბურჟუაზიული კულტურა კიდევ უფრო მაღალ დონეზე იდგა, ვიდრე XV საუკუნის იტალიაში. ყოველ ჰოლანდიელ მოქალაქეს სურდა თავისი თავის და ცოლშვილის თუ მოკეთებების გამოხატულება ჰქონოდა. მხატვარი ჯერ კიდევ არარსებული ფოტოგრაფის როლს ასრულებდა... „ჰოლანდიაში არაჩვეულებრივად ბევრი სურათი დაიხატა (1600—1630 წლების პერიოდში). ამსტერდამის მუზეუმში წარმოდგენილი არიან ყველა წოდებანი—ადმირალი და ვაჭარი, მღვდელი და მეცნიერი, საბჭოს წევრი და გემის პატრონი“ (მუტერი. „მხატვრობის ისტორია“). ინდივიდუალური პორტრეტების გვერდით აქ, როგორც რაღაც სპეციფიურ ჰოლანდიურს, დიდი გასაღალი აქვს ჯგუფურ პორტრეტებსაც: ოჯახებს, სადაც დახატული არიან მშობლები, ბავშვები, თვით მოსამსახურეებიც, თოფის მსროლელთა კორპორაციებს, რომელნიც სალაშქროთ ემზადებიან.



ფ. ჰალსი. მოქიფე ოფიცრები

ან ლხინში სხედან, გილდიების ან საქველმოქმედო საზოგადოებათა სხდომებს, ბოლოს, გემის გაკრას ან ოპერაციას, რომელსაც პროფესორი ახდენს სტუდენტების თანადასწრებით. ასეთ ჯგუფურ პორტრეტებს ჰალსიც ახატავდა და რემბრანდტიც. ბოლოს

აქ, ჰოლანდიაში, ინდივიდუალისტური კულტურის ქვეყანაში, პირველი ავტობორტრეტები ჩნდება (იტალიაში XV ს. ავტობორტრეტი ჯერ კიდევ რელიგიური კომპოზიციის ელემენტს წარმოადგენდა); საკმაოა რემბრანდტის ავტობორტრეტები გავიხსენოთ.

სხვა ევროპულ ქვეყნებში კაპიტალიზმის განვითარება XVII საუკუნეში მოითხოვდა სახელმწიფოს ორგანიზაციას აბსოლუტური მონარქიის სახით: როგორც ერთს დროს საბერძნეთის ისტორიის ელლინისტურ პერიოდსა ან XV—XVI საუკუნეების იტალიაში, ისე XVII საუკუნის ესპანიასა და საფრანგეთშიც საპორტრეტო ხელოვნება უმთავრესათ კარისკაცების სურათებს იძლევა; ესპანიის მეფის კარს ველასკეცი ემსახურება, საფრანგეთში ლუი XIV კარს კიდევ რიგო, ლარჟილიერი და სხ. რაც უფრო ვითარდებოდა და მტკიცდებოდა ევროპაში ბურჟუაზიული წესწყობილება, მით უფრო უწყევ ადგილს იჭერდა ხელოვნებაში საპორტრეტო დარგი, მიტომ რომ იგი იმავე ინდივიდუალისტურ და ოჯახურ მოთხოვნილებებს აკმაყოფილებდა, რომელიც უკვე ჰოლანდიურ საზოგადოებაში გამოისახა XVII საუკუნეში. ამასთანავე საპორტრეტო თემების განვითარების მიხედვით შეგვიძლია დავრწმუნდეთ, რომ საზოგადოების წიაღში კლასთა ცვალებადობა ხდებოდა: მაგალითად XVIII საუკუნის ინგლისელი მხატვრები—რეინოლდსი, ჰენსბორო და სხ. არისტოკრატების სურათებს ჰხატავენ, თანამედროვე მხატვარი სერჯენტი კი ამერიკელ ღ ევროპიელ მილიონერებს გვისურათებს ღ სხ.

მაშინ როცა წარსულში ბერძენი, იტალიელი, ჰოლანდიელი პორტრეტისტი სცდილობდა სურათი ორიგინალისთვის მიემსგავსებია, XIX საუკუნის დასასრულის საპორტრეტო მხატვრობაში ამ ფორმის დეფორმაციის პროცესი სწარმოებს. ჯერ კიდევ იმპრესიონისტი მხატვარი გადმოსცემს არა მთელს სახეს, არამედ მხოლოდ მის დამახასიათებელს ნაწილს—შუბლს, თვალებს, ხოლო ყოველივე დანარჩენს დაუშუშავებლათ სტოვებს (ასეთია კარიერის პორტრეტები, როდენის „ბალზაკი“). კუბისტები ადამიანის სახეს გეომეტრიულ ხაზებათ შლიან, ეს ხაზები სპობს ყოველივე ნატურალისტურ მსგავსებას. ფუტურისტები და ექსპრესიონისტები განაგრძობენ მათ მუშაობას ადამიანური სახის დეფორმაციის მხრით, ამ სახიდან მხოლოდ ნაწილები რჩება (რუსოლო, „ავტობორტრეტი“). ამრიგათ უაღრესათ განვითარებული კაპიტალიზმის ეპოქაში ობიექტური მსგავსება პორტრეტის დარგში ადგილს უთმობს მხატვრის სუბიექტივისტურ თვითნებობასა და ადამიანური სახის მიჩქმალვას.



## XVI. რელიგიური და შოშავსოვრებითი ჟანრი

განცალკევებული ადამიანის და ღმერთის ფიგურების გვერდით ხელოვნებაში ადრე გაჩნდნენ მრავალფიგურიანი გამონახატულებანი, რომელნიც ამა თუ იმ მოვლენას ასახავდნენ. ფეოდალურ-მოგვეური საზოგადოებრივი ორგანიზაციების ხელოვნებაში ამ მრავალფიგურიან გამონახატულებათ უმთავრესათ სარწმუნოებრივი ხასიათი ჰქონდათ, მიტომ რომ ასეთ საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში ხელოვნება მჭიდროთაა დაკავშირებული სარწმუნოებასა, კულტთან. ასე, მაგალითად, ეგვიპტურ ხელოვნებაში ამ დარგს ეკუთვნიან ღმერთის მსახურების სცენების გამონახატულებანი, ან სულის-კას—გამგზავრება საიქიოს რიტმიულათ მოცეკვავე ქალთა თანხლებით, ან კიდევ მიცვალებულისა თუ მისი ორეულის გასამართლების სურათი, რომელიც „მიცვალებულთა წიგნს“ ამკობს და სხ. კრიტოს-მიკენის ხელოვნებაში ამ დარგს ეკუთვნიან ბეჭდებზე გამონახატული სარწმუნოებრივი ლიტურგიული სცენები, რომელშიც მხოლოდ ქალები იღებენ მონაწილეობას, ან საფრესკო სურათები კნოსის სასახლეში, სადაც ასახულია ჯამბაზ ქალების რიტუალური გადახტომა სამღვთო მოზვერზე. ანალოგიური რელიგიური შინაარსის მრავალფიგურიანი გამონახატულებანი გვხვდებიან თვით ფეოდალიზმის ხანის ბერძნულ ხელოვნებაში, მაგალითად, ქალწულების და მეომრების პროცესიების სახით, რომელნიც პართენონის ფრონტონზე ათინასკენ მიდიან, რათა მას ახალი ტანსაცმელი მოახვიონ.

საშუალო საუკუნეების რომანული და გოთური ხელოვნება იმეორებს ამ მოვლენას, მხოლოდ იგი ქრისტიანული ლეგენდის და სარწმუნოების მოტივებს გამონახატავს (საშინელი სამსჯავრო ბურჯის ტაძარზე, ჯოტოს ფრესკოები და სხ.). ანალოგიური მოვლენა შემდეგ ხელახლა მეორდება აბსოლუტისტური ტიპის საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში, იქნება ეს რენესანსის ეპოქის პაპობა (რაფაელის ფრესკოები, რომელნიც ეკლესიის ძლიერებას ადიდებენ მისი ისტორიის ეპიზოდებში; მიქელ ანჯელოს ფრესკოები ქვეყნის და პირველი ადამიანების გაჩენაზე სიქსტეს კაპელაში და სხ.), ესპანიის თვითმპყრობელობა XVII საუკუნისა, რომელმაც მჭიდრო კავშირი დაამყარა ეკლესიასთან (გრეკოს, ცურბარანის, მურილიოს რელიგი-

ური სურათები), თუ რუსეთის თვითმპყრობელობა XIX საუკუნის დასაწყისში, რომელმაც ხელოვნურათ ისტორიული ჟანრის გვერდით რელიგიური ჟანრიც ასაზრდოვა (ეგოროვი, შებუევი).

ფეოდალურ-მოგვურ და აბსოლუტისტურ საზოგადოებათა გადაქცევას ბურჟუაზიულათ თან მოჰყვა ის, რომ სარწმუნოებრივი ჟანრი თანდათან სარწმუნოებრივ—ყოფაცხოვრებითი ჟანრათ იქცა, რათა ბურჟუაზიული კულტურის განვითარების უმაღლეს წერტილზე ადგილი დაეთმო წმინდა ყოფაცხოვრების ჟანრისათვის.

IV საუკუნის ბერძნულ ხელოვნებაში მხატვრების თემატიკა კიდევ რელიგიურ-მითოლოგიურია, მაგრამ რელიგიურ—მითოლოგიური სიუჟეტი მხოლოდ საბაბს იძლევა სცენების დასახატავათ აღამინათა ცხოვრებიდან (მაგ., კლასიკური დროის რელიეფები—ორფეოსი, ევრიდიკე და ჰერმესი და სხ.). კიდევ უფრო თვალსაჩინოთ ხდება სარწმუნოებრივი სცენის გადაქცევა ყოფაცხოვრების სცენათ აღორძინების ხანის იტალიურ, ნიდერლანდიურ და გერმანულ ხელოვნებაში. გირლანდაიოს ფრესკოები ფლორენციის სანტა მარია ნოველას ტაძარში, რელიგიური სიუჟეტის მიუხედავათ, ნამდვილ ყოფაცხოვრებას წარმოადგენენ, სურათზე, რომელიც იოანეს დაბადებას გამოჰხატავს, ფლორენციულ ოთახს ვხედავთ. დედა საწოლზე წამომჯდარა და მიესალმება სამს პანდილოსანს, რომელნიც მის სანახავათ და მოსალოცავათ მოსულან. მსახური ქალი ახალშობილს ჰბანს. მეორე მსახურ ქალს საკმელ-სასმელით დატვირთული ხონჩა მოაქვს. მნახავების უკან ოთახში კიდევ ერთი მსახური ქალი შემოდის, თავზე ხელით სავსე კალათი ადგია. არსებითად ყოფაცხოვრებითი ხასიათის სურათებს წარმოადგენენ ნიდერლანდიელი მემლინგის ტილოები წმ. ურსულზე და დიურერის გრავიურა, სადაც წმ. ოჯახი წარმოდგენილია გერმანელი ხელოსნის ოჯახის სახით. ყოფაცხოვრებითი განხრა აქვს სარწმუნოებრივ სურათებს XVII ს. პოლანდიაშიც, რამდენათაც ეს თემატიკა იქ რემბრანდტის შემოქმედებაშია შენარჩუნებული. ზოგიერთი ეს სურათი ამ ხელოვნებას დახატა თავისი ოჯახური ცხოვრების მოვლენებთან დაკავშირებით („ხარება“—იმის გამო, რომ მისმა ცოლმა სასკიამ იგრძნო ტეხმძიმეთ ვარო, „აბრამის მსხვერპლი“—შვილის სიკვდილის გამო).

იმ საზოგადოებაში, სადაც ბურჟუაზიული მეურნეობის და ბურჟუასიული კულტურის განვითარების პროცესი სწარმოებს, მაგრამ სადაც არისტოკრატია ჯერ კიდევ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს, რელიგიური ჟანრის გვერდით სდგება წმინდა მითოლოგიური, რომელიც აქ ყოფაცხოვრებითი ჟანრის ადგილს იჭერს, ან უკეთ

ვთქვით, ხელოვნების განვითარების საყარო ყოფაცხოვრებით სტენდენციას გამოჰხატავს გაარისტოკრატულ მითოლოგიურ ფორმაში. ასეთი ნაწილობრივ არისტოკრატული საზოგადოება იყო XVII ს. ფლანდრიის საზოგადოება (ამ მხრივ განსხვავებული ჰოლანდიური-საგან) და ამიტომ აქ იორდანისის სტილის ბურჟუაზიული ყოფაცხოვრების მხვატრობის გვერდით სდგას მითოლოგიური ჟანრი რუბენისის შემოქმედებაში, ამ მხატვარმა მრავალი ასეთი სურათი დახატა სასიყვარულო ან ბაქშური შინაარსისა. XVIII საუკუნის ფრანგული საზოგადოება XVII საუკუნის ფლანდრიის საზოგადოებას ჰგავდა იმით, რომ აქ არისტოკრატია არსებითს როლს ასრულებდა, ამიტომ მხატვრობაში აყვავებულია მითოლოგიური ჟანრი უმთავრესათ დარდიმანდული სიყვარულის სახით, ისე რომ არისტოკრატული კლასის დარდიმანდული ყოფაცხოვრება მითოლოგიური სახელების ნილაბითაა დაფარული. „ზეფირს ფსიქეა ამურის კოშკში მიჰყავს; ვერტუმნი პომონას აცდენს; ვენერა თავყანისმცემლების წრითაა გარშემორტყმული. შემდეგ მოდის იუპიტერის დარდიმანდული თავგადასავალი, იგი დანაიას ოქროს წვიმის სახით ესხმის თავს, კალისტროს სატირის სახით უახლოვდება, ხოლო ევროპას ხარის სახით და სხ.“ (მუტერი). ასეთი იყო თემები ბუშეს, ლემუანის, ნატუარის და სხ. დარდიმანდულ მითოლოგიური სურათებისა.

ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში სარწმუნოებრივი და მითოლოგიური ჟანრი ადგილს უთმობს ყოფაცხოვრებითს. ამ მოვლენის საილუსტრაციოთ ოთხი მაგალითია საკმაო—ბერძნული, ჰოლანდიური, ფრანგული და რუსული ხელოვნება.

IV საუკუნეში, როცა საბერძნეთი სავაჭრო-ბურჟუაზიული კულტურის კერა ხდება, სტატუარული ხელოვნება საყარო ელფერს ლებულობს. პრაქსიტელის მეოცნებე სატირები და სკოპასის გახლებული მენადები უკვე ყოფაცხოვრებითი სიუჟეტის საზღვარზე სდგანან. ნაგვიანები ეპოქის ბერძნულ ხელოვნებაში, რომელიც ბურჟუაზიული კულტურის ნიადაგზეა აღმოცენებული, ყოფაცხოვრება გამარჯვებას დღესასწაულობს. ტანაგრაში კერძო ბინებისთვის სახელგანთქმული ტერაკოტის პაწია ქანდაკებათ ამზადებენ „ბეოციური თიხიდან, მაგრამ ატტიური სილაზათით“, მათი თემა ყოველდღიური ცხოვრების ამბებია. აქ ვხედავთ მდიდრულათ ტანთჩაცმულ და თავდახურულ მანდილოსნებს, მასწავლებელს, რომელსაც მოწაჟე მიჰყავს სკოლაში, ბავშვს, რომელიც ფრინველს ეთამაშება. ან ჩვენს წინაშე მხატვრის სახელოსნო ან კიდევ პურის საცხობი, სადალაქო თუ დუქანი. ელინისტურ ეპოქაში მდიდრები თავიანთ ოთახებს რელიე-

ფებით ამკობენ, თავიანთ ბალებს ქანდაკებებით და შადრევნებით: თემები აქაც ყოველგან მითოლოგიურ საყანროა ან უბრალოთ ყოველდღიური ცხოვრებიდანაა აღებული. „საბერძნეთის პოლიტიკური ცხოვრების შეწყვეტასთან ერთად სწყდება აგრეთვე გატაცება ხალხის ყოფაცხოვრებით; ხელოვნება ახლა მიმართავს დამახასიათებელ საყანრო ყოფაცხოვრების ტიპებს, რომელნიც ამოღებული არიან მოსახლეობის გარკვეული პროფესიული წრეებიდან, სოფლის ტიპები იქნება ეს თუ დიდი ქალაქების ქრელი ქუჩის ცხოვრება. რა რიგ მრავალფერადი, კონტრასტებით აღსავსე იყო ალექსანდრიის ქუჩის ცხოვრება, როგორი ქრელი იქაური ბრბო, რომელიც ბერძნებისა, აზიელებისა, ეგვიპტელებისა და ზანგებისაგან შესდგებოდა! ეს ტიპებია სოფლის დედაკაცი, რომელსაც ბაზარში ცხვარი მიჰყავს, ილაჯგაწყვეტილი მოხუცი მებაღური, მთვრალი დედაბერი, მაწანწალა, ქუჩის მომღერალი ზანგი, ნუბიელი დამტარებელი და სხ. ამავე დროს ხელოვნება უკიდურესი რეალიზმის, თვით უტლანქესი ნატურალიზმის კალაპოტში ვარდება“ (ვაზერი. „ბერძნული ქანდაკება“).

ყოფაცხოვრების ასეთივე გამარჯვება ხდება XVII ს. ჰოლანდიაში, განვითარებული წმინდა ბურჟუაზიული კულტურის პირობებში. აქ XV საუკუნეში გაბატონებული იყო მემლინგის, ჰოსარტის, ჰესის, მატსეისის და სხ. რელიგიური თემატიკა; XVII საუკუნეში, ბურჟუაზიული კეთილდღეობის გარემოში, მას შემდეგ რაც გმირულ ბრძოლაში ჰოლანდიელებმა ესპანელებს ხელიდან ეროვნული და პოლიტიკური დამოუკიდებლობა გამოგლიჯეს, როცა გაჩნდნენ მყიდველები, რომელთაც უყვარდათ ოთახის სურათებით შემყობა, რელიგიური თემების ადგილს ყოფაცხოვრების თემები იჭერენ ოსტადეს, იან სტეენის, ბრუვერის, გერარდ დოუს, მირისის და სხ. სურათებში. ისევე როგორც ამ ეპოქის ბურჟუაზიული საზოგადოება მსხვილი და წვრილი ბურჟუაზიისგან შესდგებოდა, ყოფაცხოვრების ჟანრსაც ჰოლანდიაში ორი სახე ჰქონდა: ზოგიერთი მხატვარი მდიდარი მალალი წრეების შინაურ ცხოვრებას ჰხატავდა, კოხტა ოთახებს, სადაც მოხდენილი მანდილოსანები და მამაკაცები მუსიკით ერთობიან (ტერბორკი), ზოგიერთი კიდევ ქალაქის (იან სტეენი) თუ სოფლის (ოსტადე, ბრუვერი) წვრილი ბურჟუაზიის ყოფაცხოვრებას ასახავდა.

XVIII საუკუნეში საფრანგეთი ნაწილობრივ კიდევ თავადაზნაურული ქვეყანა იყო, მაგრამ ბურჟუაზია თანდათან გაბატონებული ეკონომიური და კულტურული ძალა ხდებოდა; მეორე მხრით თვით

თავადაზნაურობა ეცემოდა, სასახლეს სტოვებდა სალონური ცხოვრების გულისთვის და თანდათან ბურჟუაზიულდებოდა. რევოლუციის წინა ეპოქის ფრანგული მხატვრობა საესებით ყოფაცხოვრების ჟანრისაა. იმ მნიშვნელოვანი როლის გამო, რომელსაც ცხოვრებაში არისტოკრატია თამაშობდა, აქ საფრანგეთში, ჰოლანდიის წინააღმდეგ, ყოფაცხოვრების მხატვრობას უმთავრესათ საერო, სალონური, დარდიმანდული ხასიათი აქვს. ვატოს, ლანკრეს, ვანლოს და სხ. სურათები, რომელნიც არისტოკრატის დროსტარებას, არიფანებს, კონცერტებს, ნადირობას გამოჰხატავენ, ფრაგონარის და ბუშეს სურათები, რომელნიც სხვა და სხვა ვარიანტებში დარდიმანდების ფლირტს გადმოგვცემენ, კოცნას, აშიკობას, ჰაემანს, ლალატს და სხ., ყოფაცხოვრების მხატვრობის არისტოკრატიულ ვარიანტს წარმოადგენენ. გრეზის სურათები „გლეხური“ ცხოვრებიდან („ნიშნობა“, „უძღები შვილი“), ხოლო განსაკუთრებით შარდენის სურათები წვრილბურჟუაზიული ოჯახის ყოფაცხოვრებიდან ამ ეპოქის ყოფაცხოვრების ჟანრის ბურჟუაზიული ვარიანტს წარმოადგენენ.

როცა XIX საუკუნის შუა წლებში რუსეთმა იწყო ბურჟუაზიულ ქვეყნათ გადაქცევა, აქაც აუცილებლად იგივე მოვლენა უნდა განმეორებულყო, რომელმაც პირველათ ელლინისტურ საბერძნეთში იჩინა თავი, ხოლო შემდეგ XVII ს. საფრანგეთში. XIX საუკუნის პირველ ნახევარში, როცა რუსული ხელოვნება აბსოლუტური სახელმწიფოს და გაბატონებული კლასის საზღვრებით იყო შემოფარგლული, ოფიციალურათ გაბატონებული მხატვრული ჟანრი რელიგიურისტორიული მხატვრობა იყო. მართალია აკადემიაში „რუს ტენიერებისა და ოსტადების“ აღსაზრდელათ სპეციალური კლასი გახსნეს, მაგრამ აკადემიის პროფესორები ყოფაცხოვრების თემებს სერიოზულ მნიშვნელობას როდი აძლევდენ. მხოლოდ ჰუმორისტულათ თუ შეიძლებოდა ასეთი თემების დამუშავება. როცა მხატვართა წამქეზებელმა საზოგადოებამ იტალიაში სასწავლათ თავისი სიამაყე კ. ბრიულოვი გაგზავნა, ინსტრუქციაში ჩაუწერა, არ უნდა გაგიტაცოს იმან, რასაც „ფრანგები ჟანრს უწოდებენ“, „მხოლოდ ისტორიული მხატვრობაა ყურადღების ღირსი“, „ყოველდღიური ცხოვრების ამოცანებს ნაკლები მნიშვნელობა აქვს“, მათ მხოლოდ ის დრო უნდა მოვახმაროთ, რომელიც თავისუფალი გვრჩება სხვა უფრო მნიშვნელოვანი საქმეების შემდეგ.

მაგრამ რუსეთის ბურჟუაზიის ზრდასთან ერთად იზრდებოდა ტენდენცია ყოფაცხოვრების მხატვრობისადმი. უკვე პავლეს ეპოქაში გამოდიან ტინკოვი, მერცალოვი, იაკიმოვი, რომელნიც გლეხების

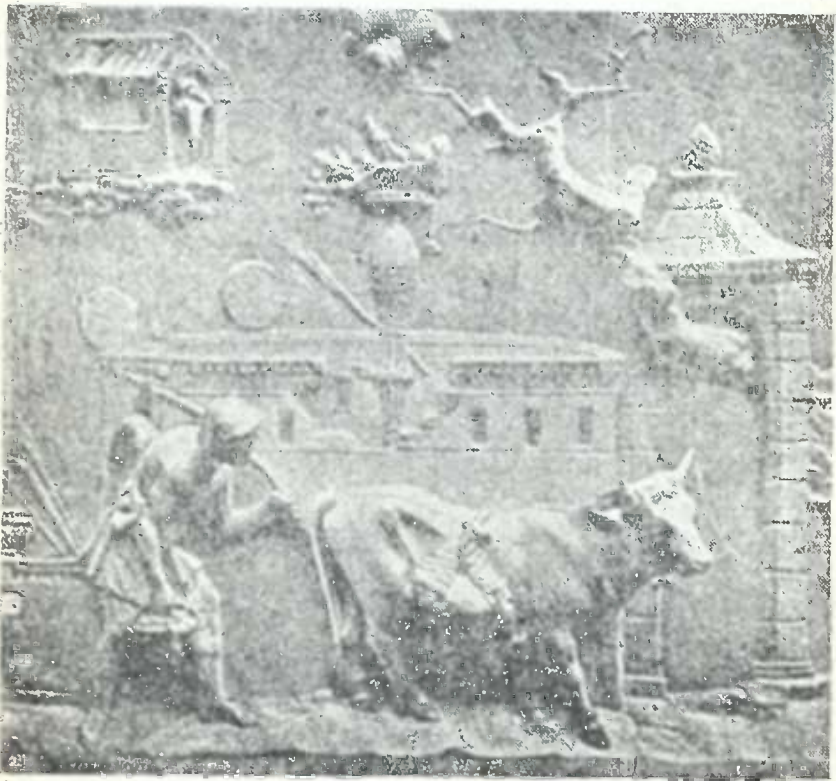
ცეკვასა და ქორწინებას ჰხატავენ ჰოლანდიელებისა და ფრანგების წაბაძვით: ოციან წლებში მთელს სკოლას ჰქმნის ვენეციანოვი, ეტიუდების შემქმნელი სოფლის ცხოვრებიდან, მხატვარი, რომელმაც, აკადემიის პრეზიდენტის ოლენენის სიტყვით, „რუსეთში პირველმა გაუხსნა გზა ხელოვნების ამ სასიაშოვნო დარგს, სხვადასხვა ოჯახური და ხალხური მოვლენების გამომხატველს“. ორმოციან წლებში ვენეციანოვის საქმეს ფედოტოვი განაგრძობს, მას ალტაცებით ხვდებიან მეშხანურ-დემოკრატიული საზოგადოების ფართო წრეები, ხოლო ისეთი კონსერვატორები პოლიტიკასა და ხელოვნებაში როგორც ლეონტიევი იყო აღშფოფებდას გამოსთქვამენ. თვით ლეონტიევი მწუხარებით აღნიშნავს, რომ „ისტორიული მხატვრობა ყოველგვარი დახმარებისა და ხელისშეწყობის მიუხედავად თანდათან ადგილს უთმობს ყოველდღიურ ყოფაცხოვრებას“, რაიცა, მისი აზრით, გამოწვეულია იმით, რომ დღეს ხელოვნებაში ტონს „გაუნათლებელი“ (ბურჟუაზია და ინტელიგენცია) იძლევიან. ბოლოს XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, როცა ბატონყმობა დაემხო, როცა კაპიტალიზმის ძალოვანი განვითარება დაიწყო, როცა ბურჟუაზიასა და მეშხანობასთან ერთად რეალიზმი გამეფდა როგორც მხატვრული სტილი, ყოფაცხოვრების მხატვრობა რუსეთშიც ისე აყვავდა, როგორც XVII საუკუნის ჰოლანდიასა და XVIII საუკუნის საფრანგეთში. როცა აკადემიის 14 მოწაფეს საკონკურსო ტემათ მისცეს მითოლოგიური „ლხინი ვალჰალაში“, მათ დემონსტრაციულად უარი სთქვეს მის შესრულებაზე, მიატოვეს აკადემია და პერედვიჟნიკების აკადემია დაარსეს. მათი სახით გამარჯვებას დღესასწაულობდა სწორეთის ყოფაცხოვრებითი ჟანრი, რომელსაც აკადემიამ „ველური“ უწოდა, როგორც ელლინისტურ ეპოქაში ბერძენი ჟანრისტები ძველი ხელოვნების მომხრეების მიერ დაცინვით „რიპაროგრაფებათ“ ე. ი. ნიხუპნელებათ იყვნენ მონათლული. რაც უფრო ვითარდებოდა ყოფაცხოვრების მხატვრობა პეროვის, კრამსკოის, მაკოვსკის, მიასოედოვის, პუკირევის, ნევრების და სხ. შემწეობით, მით უფრო მკაფიოდ გაისმოდა კონსერვატორების ხმა, ისინი გაიძახოდნენ: „გვეშინია რა უნდა მოუვიდეს ხელოვნებას, როცა მხატვართა ახალი თაობა ულოლიავებს ზნეობრივ ჭაობსა და ყოველდღიური ცხოვრების ნაძირალებს“. მაგრამ კიდევ უფრო მკაფიოდ და დამაჯერებელად გაისმოდა ყოფაცხოვრებითი რეალიზმის მედგარი იდეოლოგიის და დამცველის სტასოვის ხმა: „რომელიმე მიტიუხისა თუ ღუნიაშას, რომელიმე სოფლის მწერლისა თუ მხარეთული ქალის, მოხელისა თუ შედუქნის ყოველდღიური ცხოვრების მომენტების გასაგებათ, საგრ-

ძნობათ და გადმოსაცემათ აღბათ ბევრათ მეტი სიბრალული, ნათელი ჭკუთა, განვითარებული აზრი და გრძნობის სიღრმეა საჭირო, ვიდრე მხატვრისთვის გაუგებარი და უნახავი დიდი ადამიანების და დღესასწაულებრივი და ყალბი-მოვლენების გადმოსაცემათ“.

თუ წარსულში შეიძლება ყოფაცხოვრებითი მხატვრობის ისეთი დარგები აღვნიშნოთ, როგორცაა საერო, მემშანური, გლეხური, ჟანრი, ბურჟუაზიული საზოგადოების განვითარების სიმალლეზე, გაშლილი სამრეწველო კაპიტალიზმის პირობებში ყოფაცხოვრების მხატვრობაში კიდევ ერთი დარგი უნდა წარმოვთხილო, პროლეტარული ჟანრი. მუშათა კლასის ჩამოყალიბების, სოციალისტური მოძრაობის განვითარების ზეგავლენით ჟანრისტმა მხატვრებმა დაიწყეს მუშათა ინტერესების, ცხოვრების და ბრძოლის ასახვა. აღნიშნული სურათები წარმოადგენდნენ ბურჟუაზიული ყოფაცხოვრებითი მხატვრობის ინდუსტრიულ-კაპიტალისტურ ვარიანტს.

## XVII. კვიზაჟი და ნატიურმოკრტი

ფეოდალურ-ჰიერატიულ საზოგადოებაში პეიზაჟისთვის ადგილი არაა ხელოვნებაში, ისევე როგორც იქ ადგილი არაა პორტრეტისთვის. „საშუალო საუკუნეების ფეოდალური მსოფლიო ისევე ნაკლებ იცნობს პეიზაჟს, როგორც ძველი ჩინეთის, ძველი პერუს, ძველი მექსიკის, ძველი ასურეთის ფეოდალური მსოფლიო.“ (ჰაუზენშტეინი. „ასახვითი ხელოვნებათა სოციოლოგიის ცდა“).



ნაგვიანები ვპოქის ბერძნული რელიეფი.

როგორც განცალკევებული მხატვრული და ნაწილობრივ სკულპტურული ჟანრი პეიზაჟი, პორტრეტის მსგავსადაც, მხოლოდ განვითარებული ბურჟუაზიული კულტურის სიმაღლეზე ჩნდება.



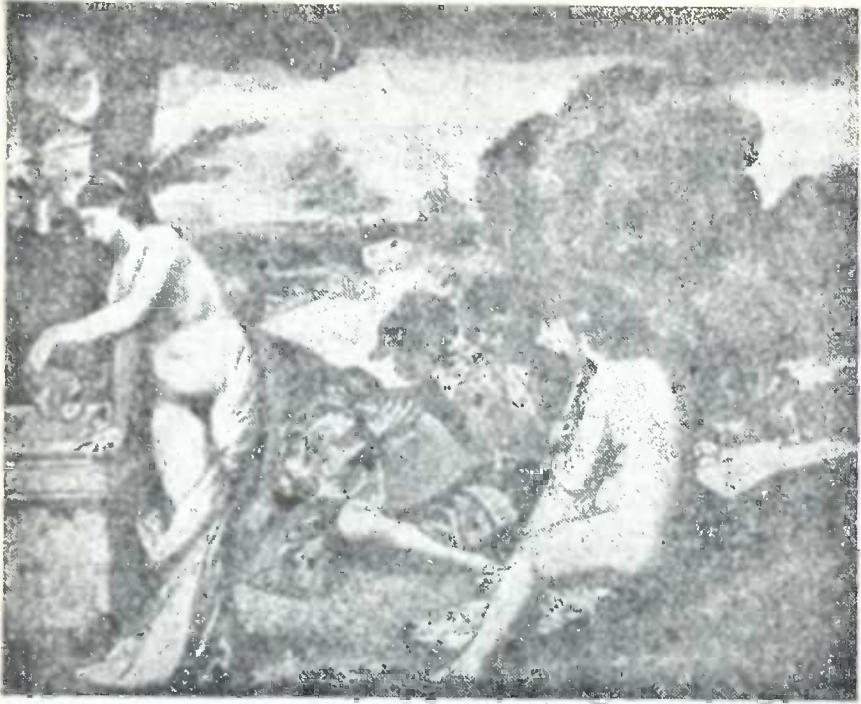
პეიზაჟის პირველი ჩანასახები ელლჩინისტური ხანის ბერძნულ ხელოვნებაში, მაშასადამე მეტის მეტათ გვიან, უმთავრესათ აქტიტექტონული და საზღვაო ფონების სახით ეგრეთ წოდებულ რელიეფ-სურათებზე გვხვდება.

რათა პეიზაჟს ხელახლა შევხვდეთ, უნდა დავიცადოთ, სანამ ევროპიელი კაცობრიობა ფეოდალური საშუალო საუკუნეების შემდეგ ხელახლა ავა ბურჟუაზიულ ურთიერთობათა სიმაღლეზე. მაგრამ ამ დონეზეც პეიზაჟს დიდხანს არ ძალუღმს გამოცალკეება დამოუკიდებელი დარგის სახით. „თვით განვითარებული ბურჟუაზიული წესწყობილების ეპოქაში ადამიანი ჯერ კიდევ მთავარ როლს ასრულებს“ (ჰაუზენშტეინი).

XV საუკუნის ნიდერლანდიურ ხელოვნებაში, მაგალითად, მემლინგის სურათებში „გვხვდება არქიტექტონული და თვით ლანდშაფტური მხატვრობა ადამიანების ვიგურებითურთ, რომელნიც ხანდახან მეტის მეტათ დაპატარავებული არიან. მაგრამ ყოველივე ეს არასოდეს არ წარმოადგენს სურათის მთავარ თემას. პირიქით, ამას ყოველთვის აქსესუარის ხასიათი ეძლევა. სურათის ნამდვილი თემა ყოველთვის დიდი ფიგურაა“ (ჰაუზენშტეინი).

აგრეთვე გერმანული აღორძინების ხელოვნებაშიც პეიზაჟი ჩვეულებრივ, მაგალითად დიურერის და კრანახის შემოქმედებაში, შემადგენელ ნაწილად შედის რელიგიურ სურათში, და მხოლოდ ალტდორფერმა შექმნა წმინდა პეიზაჟები, მაგრამ უმთავრესათ არქიტექტურული ლანდშაფტის სახით. იგივე მოვლენა მეორდება ეკონომიურად და მხატვრულად ყველაზე მოწინავე ქვეყანაში, XV საუკუნის იტალიაში. პეიზაჟი აქ ფონს წარმოადგენს ან სარწმუნოებრივი სიუჟეტისთვის (მაგ., ლეონარდო და ვინჩის „მადონა და წმინდა ანასა“, ან „კლდოვანი მღვიმის მადონაში“, რაფაელის „მადონასა“ და „მშვენიერ მებაღე ქალში“) ან მითოლოგიური თემისა (ვერონეზეს „ევროპაში“), ან პორტრეტისა (ლეონარდო და ვინჩის „მონა ლიზასა“, პალმა ვეკიოს „სამ დისა“, სებასტიანო დელ პიომბოს „რომაელი ქალის პორტრეტი“ და სხვ.) ან, ბოლოს, ალეგორიული სურათისთვის (რაფაელის „რაიდნის ძილში“ და სხვ.).

პეიზაჟი, ისევე როგორც ნატიურმორტი, ცალკეედება როგორც განსაკუთრებული ჟანრი მხოლოდ XVII საუკუნის ჰოლანდიაში სრულიად განვითარებული ბურჟუაზიული წესწყობილების სიმაღლეზე. „მხოლოდ აქ იქცევა პეიზაჟი მთავარ პრობლემათ“ (ჰაუზენშტეინი). ვან-ჰოიენი, რუისდალი, ევერდინგენი, ჰობემეა, რემბრანდტი—აი ის სახელები, რომლითაც პეიზაჟი შედის მხატვრულ ჟანრთა განვითარების ისტორიაში.



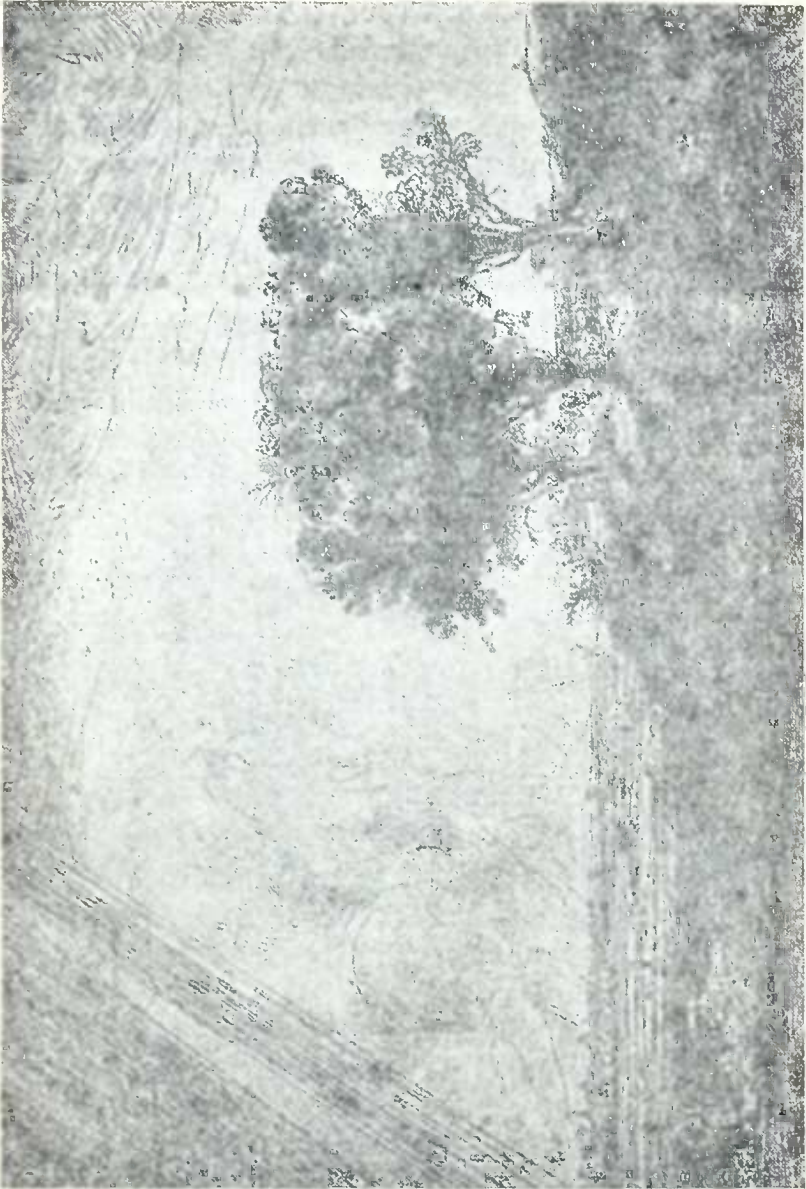
ჯორჯონე. პეიზაჟი ფიგურებითურთ

იმისათვის რათა პეიზაჟი ხელახლა გამოთიშულიყო და დამყარებულიყო როგორც განცალკევებული მხატვრული დარგი, რომელიც ისეთივე ყურადღების ღირსი იქნებოდა, როგორც პორტრეტი და სხვა ჟანრები, აუცილებლათ საჭირო იყო, რომ ხელახლა სადმე განვითარებული ბურჟუაზიული ურთიერთობა შექმნილიყო და განმტკიცებულიყო. თავისი გაშლის შემდეგ XVII საუკუნის ჰოლანდიაში პეიზაჟი ხელახლა ასეთსავე აყვავებას განიცდის ევროპიელი ერების ხელოვნებაში. ამ მოძრაობას ბუნებრივად წინამძღოლობს ყველაზე მოწინავე ბურჟუაზიული ქვეყანა, ინგლისი, სადაც ჯერ კიდევ XIX საუკუნის პირველ ნახევარში გამოდიან ისეთი პეიზაჟისტები, როგორიც არიან კონსტებლი, ტერნერი, ბონინგტონი. საუკუნის შუა წლებში საფრანგეთი თითქო ინგლისს იმეორებს. „ბარბიზონელები“ გადიან ქალაქიდან, ფონტენებლოს მახლობლათ სახლდებიან ტყეში და პეიზაჟი შეჰყავთ ფრანგულ მხატვრობაში როგორც სრულუფლებიანი წევრი. ინგლისზე და საფრანგეთზე უფრო დაგვიანებით იმავე ევოლუციას აკეთებს რუსული მხატვრობაც, XIX საუკუნის პირველ

ნახევარში სასახლის ოფიციალურ და საბატონო ხელოვნებაში ნაკლები ადგილი იყო პეიზაჟისთვის. კ. ბრიულოვის უცხოეთში სასწავლათ გაგზავნის დროს მხატვართა წამქეზებელი საზოგადოება საგანგებო ინსტრუქციაში აფრთხილებდა მას, არ გაგიტაცოს არა თუ „სოფლის სცენებმა“ და „ინტერიერებმა“, არამედ თვით პეიზაჟმაცო. თავადაზნაურული საზოგადოება, უკიდურეს შემთხვევაში, პეიზაჟს ურიგდებოდა თუ იქ ვილლები და ინგლისური პარკები იქნებოდა ასახული, ან გატჩინო და პავლოვსკი დარდიმანდ მამაკაცების და მანდილოსნების ფიგურებითურთ, ან ბოლოს იტალიის ეკზოტიური ბუნება (გალაქტიონოვი, შჩედრინი). მხოლოდ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში „პერედვიჟნიკები“—შიშკინი, სავრასოვი, ვასილიევი, შემდეგ ლევიტანი და „მის ისკუსტვას“ მხატვრები პეიზაჟს საპატიო ადგილს უპყრობენ სხვა სამხატვრო ჟანრების გვერდით.

თუ ფეოდალურ საზოგადოებაში პეიზაჟის არსებობა შეუძლებელია, ეს უმთავრესათ იმით აიხსნება, რომ ასეთ საზოგადოებასა და ასეთ ხელოვნებაში ადამიანი მთავარ როლს ასრულებს „ჰიერატულ კიბესა და ისტორიულ სცენაზე“ (ჰაუზენშტეინი). იმისათვის რათა მხატვარი ბუნების სანახაობით დაინტერესდეს, რათა მან დაიწყოს არა ადამიანის, არამედ ბუნების ასახვა, საჭიროა რომ საზოგადოებამ დასძლიოს სპირიტუალისტური ფეოდალური მსოფლმხედველობა, რომლის მიხედვით ადამიანი (წარჩინებული) ყოველივეა, ხოლო მატერია არაფერი: ამ მხატვარმა ბურჟუაზიული მეურნეობის ზეგავლენით, რომელიც მატერიალურ საგნებს იყენებს და ბუნებას იმორჩილებს, ისეთი მსოფლმხედველობა უნდა შეითვისოს, რომელიც მატერიაში ხედავს არა მარტო მატერიალურ სიკეთეთა წყაროს, არამედ სამყაროს შემეცნების წყაროსაც. ეკონომიური და იდეოლოგიური განვითარების ასეთ დონეზე XVII საუკუნეში იდგა ჰოლანდია, სადაც არა თუ სპეიზაჟო მხატვრობა დაიბადა, არამედ ცხოვრობდა და აზროვნებდა სპინოზა, „ეთიკის“ ავტორი, პანთეისტური ფილოსოფიის შემქმნელი.

„ჰოლანდიური საპეიზაჟო მხატვრობა სხვას არაფერს წარმოადგენს გარდა პანთეისტური, სპინოზისებურათ ამალღებული, მაგრამ არსებითად მეტად ფიზიოლოგიური მატერიალიზმისა. ესაა ხელოვნება საზოგადოებისა, რომელსაც სწამს „საგანთა ბუნება“ და ფიქრობს, რომ საუკეთესოთ მოიქცევა, თუ ეკონომიურათ, რელიგიური-ფილოსოფიურათ და მხატვრულათ „საგანთა ბუნებას“ დაეყრდნობა. ბუნების ახლათ აღმოჩენილი მშვენიერება მთელი მისი ფერადობრივი, სხივოსნური, ტონალური, ხაზობრივი და მასობრივ-კომპოზიციური



ჭემბარანდი. პეიზაჟი

ურთიერთობის სისტემით ამ საზოგადოებას ბუნებრივობის იმანენტური ლოგიკის სიმბოლოთ ეჩვენება, რომელიც მას სწამს და რომელშიც იგი თავისი საკუთარი ცხოვრების პრინციპების გენიას სცნობს\* (პაუზენშტეინი).

რეალისტურ-საგნობრივი მსოფლმხედველობის ასეთსავე პო-  
ზიციასზე იდგა ევროპიული ბურჟუაზიაც XIX საუკუნეში, და ეს აღ-  
ნიშნული ეკონომიური განვითარების შესაფერი მსოფლმხედველობა  
მთავარი წყარო იყო, რომელიც ჰკვებავდა პეიზაჟის არსებობას. ეს  
დებულება ხელს არ უშლის იმას, რომ განსაზღვრული როლი პეი-  
ზაჟის, როგორ დამოუკიდებელი ჟანრის, დაბადებასა და განმტკი-  
ცებაში, პლენარის არ იყოს, ითამაშა „ანტითეზისის“ კანონმა, რო-  
მელსაც ხელოვნებაში ბევრათ უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს, ვიდ-  
რე ჩვეულებრივ ფიქრობენ („ხელოვნების შესახებ“). პეიზაჟის ჩა-  
სახვა და აყვავება გარეგნულად უქველად ქალაქის კულტურის განვი-  
თარების პერიოდებს შეესაბამება. ნაგვიანები ბერძნული კულტურა,  
როცა პეიზაჟის მაგვარი რაღაცის ნიშნები ჩნდება, დიდი მსოფლიო  
ქალაქების კულტურა იყო; რენესანსის კულტურაც, როცა ხელახლა  
ინტერესი ჩნდება პეიზაჟისადმი, აგრეთვე იტალიის, ნიდერლანდის  
და გერმანიის სავაჭრო ქალაქებში დაიბადა. და, რასაკვირველია,  
ეპოქა, როცა კონსტებლე, ბარბიზონელები, პერედვიჟნიკები და  
მათი მიმდევრები ჰქმნიდნენ, იყო ეპოქა, როცა ცხოვრება კვლავ  
ურბანიზმის ნიშნის ქვეშ დადგა. და აი პეიზაჟი, როგორც მხატვ-  
რული ჟანრი, პლენარის აზრით, წარმოსდგა როგორც ანტითეზი-  
სი საქალაქო ყოფაცხოვრებისა, რომელიც დაღლილობასა და საწი-  
ნაღმდეგო შთაბეჭდილებათა და განცდათა მოთხოვნილებას იწვევს.  
მაგრამ თუ ზემოაღნიშნული ბურჟუაზიული ან, უკეთ ვთქვათ, მატე-  
რიალისტური მსოფლმხედველობა არ ყოფილიყო, „ანტითეზისის“  
კანონს არ შეეძლო ბუნება მხატვრობის თემათ ექცია, ისევე რო-  
გორც ანტითეზისის კანონს არ გამოუწვევია ის ბურჟუაზიული სა-  
ზოგადოების განსაზღვრული საფეხურის დამახასიათებელი მოვლენა,  
რომ ბუნება მეცნიერული შესწავლის საგანი ხდება. ამით ანტითე-  
ზისის განსაზღვრულ როლს როდი უარგყოფ. ცნობილია ფრანგი  
მხატვრის ტორესის სიტყვები პეიზაჟისტ რუსსოსადმი: „გახსოვს თუ  
არა ის დრო, როცა ჩვენ ჩვენი მანსარდის ფანჯარაში ვისხედით,  
ფეხები სახურავისკენ გვეკონდა გადაკიდებული და გუტქეროდით უთ-  
ვალავ სახლებს და მილებს, რომელსაც შენ შორიდან მთებსა და  
სოფლებს ადარებდი? გახსოვს თუ არა პატარა ხე, რომლის დანახ-  
ვაც ჩვენ შეგვეძლო? თვითული კვირტი, რომელსაც გაზაფხულზე პა-  
ტარა ვერხვი გამოიღებდა, ჩვენს სიხარულს იწვევდა. შემოდგომით  
კი ჩვენ ჩამოცვნილ ფოთლებს ვითვლიდით“.

როცა კაპიტალისტური და ურბანიტული განვითარება XIX  
საუკუნის დასასრულში და XX საუკუნის დასაწყისში უმაღლეს მწვე-

რეალს აღწევს, ბუნების პეიზაჟის ადგილს ქალაქის პეიზაჟი იჭერს. ქალაქი მხატვრობაში თავდაპირველათ იქ დარჩენილი ბუნების უკანასკნელი ნაშთებით იჭრება, თავისი მწვანე ოაზისებით (მონეს „ტიულიერი“, რენუარის ბულვარები). შემდეგ პეიზაჟი იქსოვა ქუჩებისა და სახლებისა, სადგურებისა და მოედნებისაგან (პიზაროს „მოედანი ოპერის წინ“, მონეს „სენ ლაზარის სადგური“). ისახებიან გემებით და ხომალდებით გამოცოცხლებული ნავთსადგურები (მონეს „ბორდოს ნავთსადგური“, ა. მარტენის „ნავთსადგური“), უზარმაზარი ხიდეები და სახლები (პენელის „ნიუიორკის პეიზაჟები“), ვეებერთელა ფაბრიკები, ქარხნები და მაღაროები (პენელის „შარლერუა“ და სხ.). ამავე გზით ბუნების პეიზაჟის შეცვლისა ქალაქის პეიზაჟით იტალიელი ფუტურისტებიც წავიდნენ რეალისტებისა და იმპრესიონისტების მსგავსათ. პეიზაჟი ყველგან არისო, აცხადებს ბოჩონი (Pittura, seu-litura futuriste). და ამ ლოზუნგის მიხედვით ისინი თავიანთ ფუტურისტულ ჟანგორზე ხატავენ, როგორ მიდის ქუჩა (კარრა), როგორ აწვებიან სახლები ზეცას (რუსოლო), როგორ იზრდება კალაქი (ბოჩონი); ამ შემთხვევაში სკდილობენ საგნები მათს დინამიურ მოძრაობაში გადმოსცენ. რუსულ მხატვრობაშიც მსგავსი მოვლენა ხდება. საკმაოა გავიხსენოთ დობუჟინსკის ორიგინალური ქალაქური პეიზაჟები.

პეიზაჟი, რომელიც უცნობია ფეოდალურ-მოგვურ საზოგადოებებში და ვერ ვითარდება ვერც აბსოლუტისტურ-ნახევრათ თავადაზნაურულ ორგანიზაციებში, მნიშვნელოვან მხატვრულ მოვლენას წარმოადგენს მხოლოდ ბურჟუაზიულ ხელოვნებაში, ისიც მისი არსებობის დასაწყისის პერიოდში, როცა ჯერ კიდევ აღმოფხვრილი არაა ფეოდალურ-რელიგიური ტრადიცია; იგი აქ წარმოადგენს სხვა შინაარსის კომპოზიციაში შეშავალ ელემენტს და თავისუფლდება და დამოუკიდებელი ჟანრის სახით ვითარდება მხოლოდ ბურჟუაზიულ ურთიერთობათა განვითარების პირობებში, საგნობრივი მსოფლმხედველობისა და გაძლიერებული რეალისტური გრძნობის ბატონობის დროს, რათა როცა კაპიტალიზმი „ასფალტის კულტურის პერიოდში“ უმაღლეს მწვერვალს მიაღწევს (ზომბარტი), ბუნების პეიზაჟიდან ქალაქის პეიზაჟად იქცეს.

პეიზაჟის მსგავსათ საგნებისა და ნივთების ასახვაც—ნატიურ-მორტიც, იმავე მიზეზების გამო, მხოლოდ ბურჟუაზიულ საზოგადოებებშია შესაძლებელი. მისთვის ადგილი არ არის არც ფეოდალურ-მოგვურ, არც აბსოლუტისტურათ აშენებულ ნახევარ-თავადაზნაურულ საზოგადოებათა ხელოვნებაში. ბერძნულ ხელოვნებაში ნივთები მხოლოდ ბურჟუაზიული განვითარების დონეზე ჩნდებიან. ბერძენი

მხატვრები პარაზიასი და ზევქსისი, რამდენათაც მათ შესახებ ცნობები გვაქვს, თავიანთ სადგამო სურათებში სწორეთ ნივთებსა და უსულო საგნებს ხატავდენ, მაგ. ფარდასა და ყურძნის მტევანს. ელინისტურ რელიეფებშიც ყოველგვარი უსულო საგნები გვხვდება, როგორცაა იარაღი და ნიღაბები. ტენდენცია ნივთების ასახვისადმი დასავლეთში ხელახლა აღორძინების ხანის იტალიურ ხელოვნებაში ჩნდება, იქ ამ ტენდენციამ როდი გამოიწვია ნატიურმორტის გამოთიშვა მხატვრობის დამოუკიდებელ დარგათ. ნატიუმორტი აქ, ისევე როგორც პეიზაჟიც, სხვა შინაარსის სურათში შედის შემადგენელ ელემენტათ. ასე, მაგალითად, საიდუმლო სერობის მხატვრები თეფშებსა, პურსა, ღვინის სურებსა და სხვ. ათავსებენ იმ სუფრაზე, რომელსაც ქრისტე და მისი მოწაფეები უსხდენ. მხოლოდ ბურჟუაზიულ ჰოლანდიაში, XVII საუკუნეში, შესძლო ნატიურმორტმა გამოთიშვა დამოუკიდებელ მხატვრულ დარგათ. „რაც უფრო დამოუკიდებლათ, რაც უფრო უხსტათ ვითარდებოდა ბურჟუაზიული საზოგადოების ლოგიკა, საგნობრივი მსოფლმხედველობის ლოგიკა, მით უფრო მკაფიოთ გამოდიოდენ. პირველ პლანზე ახალი საგნობრივი სიუჟეტები—პეიზაჟი და ნატიურმორტი. ნატიურმორტის ჩასახვას XVI საუკუნეში ვამჩნევთ. მაგრამ კოლექტიური მხატვრული პრობლემის სახით ნატიურმორტი გვევლინება მხოლოდ იმ მომენტში, როცა რემბრანდტი ბურჟუაზიული საგნობრივი გმირობის სტილით დაკლულ ხარს ხატავს“ (ჰაუნენშტეინი, „ხელოვნების სოციოლოგიის ცდა“). თუ ნივთობრივი მსოფლმხედველობის ბატონობა ხსნის ნატიურმორტის ჩასახვისა და განმტკიცების ფაქტს ჰოლანდიაში, ნატიურმორტის შინაარსი ჰოლანდიის ბურჟუაზიული საზოგადოების იდეოლოგიით განისაზღვრებოდა. ჰოლანდიელი ბურჟუა თავის მსოფლმხედველობას ორ პოლარულ პრინციპზე აშენებდა: ერთი მხრით ცხოვრების დატკობაზე ტლანქი ჭამასმის შემწეობით, მეორე მხრით ყოველივე ამქვეყნიურის წარმავლობის აზრზე, რომლის წყალობით ცხოვრების სიტკბოება კიდევ უფრო ტკილი ხდებოდა. ამიტომ ჰოლანდიური ნატიურმორტი ასახავს ან გემრიელ საუზმეებსა და სადილებს ან ისეთ საგნებს, რომელნიც *memento mori*-ვით გაისმიან.

„არ იყო ისეთი შეძლებული ჰოლანდიური სასადილო, სადაც საუზმისა თუ სადილის სურათი არ ყოფილიყოს მოთავსებული, გემრიელათ დალაგებული თევზეულობითა და კიბოებით, ხილით, პურით, ღვინით და სხვა რამ ჩასატკბარუნებელით“. „განსაკუთრებით კლავცი, უმცროსი ფ. ჰალსი და სხ. მოხდენილათ ათანხმებდენ ვერცხლის სასმისებს, მოსევადებულ ჭურჭლეულობას და ბრჭყვიალა თეფ-

შეხსა და ხონჩებს ლორითა, ლოკოკინებითა და ატმებით. მათი ნაწარმოები ამჟღავნებს კმაყოფილ ბურჟუას, რომელსაც კარგი ლეინის სარდაფი და ლამაზი ჭურჭლეულობა აქვს“ (მუტერი. „მხატვრობის ისტორია“). ხოლო ასეთი ცხოვრების დამადასტურებელი ნატიურმორტის გვერდით მისი საწინააღმდეგო სურათებია: „მიცვალებულთა თავები, ლოცვანები, სილის საათები, ჯვარცმა, თხელი ჭიქები, თიხის ჩიბუხები, თაფლის სათლები, რომელნიც ნელნელა იწვიან (პიტერ პოტერის სურათებში): მათ ადამიანს ამაოებათა ამაოება უნდა მოაგონონ. Vanitas, აი რა აწერია ასეთ სურათებს“ (მუტერი).

რათა ნატიურმორტს მხატვრობაში ხელახლა დაეჭირა დამოუკიდებელი ჟანრის ადგილი, საჭირო იყო, რომ ევროპიულ საზოგადოებას მიეღწია იმ შეუმღვრეველი ბურჟუაზიული განვითარებისა და ყოფნის დონესთვის, რომელზედაც ჰოლანდია იღვა XVII საუკუნეში, ეს კი დასავლეთში მხოლოდ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში მოხდა, ხოლო რუსეთში XX საუკუნის დასაწყისში. მაგრამ XIX საუკუნის მეორე ნახევარშიც ნატიურმორტმა გაჭირვებით გაიკვალა გზა დამოუკიდებლობისაკენ: ჩვეულებრივ ნატიურმორტი აქ, ისევე როგორც წინათ იტალიაში, მხოლოდ სურათის ელემენტს წარმოადგენს. მაგალითისათვის შეიძლება ე. მანეს სურათის მიგუთითოთ, „ბარი ფოლი ბერჟერში“, სადაც ბუფეტის დაზგაზე ბოთლები, ჭიქები, სილეულობა აწყვია, ამასთანავე მათი გამონაკრთომი სარკეშიც სჩანს; მაგრამ მათ შეჯიბრება უნდა გაუწიონ გამყიდველი ქალის ფიგურას, რომელიც აგრეთვე უკანა სარკეში გამოკრთის; იგივე ითქმის რენუარის სურათსა „საუზმეზე“, სადაც მაყურებლის ყურადღება გაორებულია სამ ადამიანურ ფიგურასა და სუფრის ნატიურმორტს შორის. სხვაგან კიდევ საგნები ორთქმავლებისა და ვაგონების სახით გვევლინებიან სადგურის ფონზე (მონეს „სენ ლაზარის სადგური“). მხოლოდ სეზანის მხატვრობაში ნატიურმორტი დღესასწაულებრივად იჭრება როგორც დამოუკიდებელი დარგი და ამ მხატვრის კვალს მიჰყვებიან მისი მიმდევრები დასავლეთ ევროპასა და სხვა ქვეყნებში.

კაპიტალისტური განვითარების უმაღლეს მწვერვალზე, გაბატონებული სამანქანო ტექნიკის გარემოში ნატიურმორტს აუცილებლათ უნდა შეეცვალა თავისი შინაარსი და თავისი სახე. იტალიელი ფუტურისტები თავიანთ ამოცანათ ისახავდნ უკვე არა ბუნებისა და ნივთების გადმოცემას, არამედ იმ ძალებისა, რომელიც მატერიალსა და ნივთებს ამოძრავებენ. ბოჩონი გადმოსცემს „ელასტიურობის იდეას“, კარრა — „ცენტრომსრბოლ ძალებს“, ბალლა, არა ავტომობილს, არამედ „ავტომობილის დინამიკას“ და სხ. კონსტრუქტივის-





ბოჩონი. ქუჩის ძალები

ტები თავიანთი მხრით სცდილობენ მანქანის ეს თუ ის ნაწილი ასახონ პიკაბიას მსგავსათ. იგივე მოვლენა მეორდება ქანდაკებაშიც. ფუტურისტული და კონსტრუქტიული ნატიურმორტი ამ ჟანრის ინდუსტრიულ-ტექნიკური ვარიანტია, იგი შეეფერება კაპიტალიზმის უკანასკნელ უაღრესათ განვითარებულ ფაზისს, ისევე როგორც ქალაქის პეიზაჟი ჩვეულებრივი პეიზაჟის ინდუსტრიულ-ურბანული ვარიანტია.

---

## XVIII. მოძრაობის, პერსპექტივის და სინათლის პრობლემები ხელოვნებაში

ფეოდალურ-მოგუერ, ნატურალურ მეურნეობაზე დაყრდნობილ საზოგადოებათა ხელოვნება თავის მთავარ თემას-ღმერთისა და ბატონის ფიგურას - მხოლოდ უმოძრაობის მდგომარეობაში ასახავს. ბატონყმურ-ნატურალური მეურნეობის უმოძრაობას და გაქვავებას იმ დღესასწაულებრივ პათოსთან დაკავშირებით, რომელშიაც გაბატონებული ფეოდალური კლასის თვითშეგნება მჭაენდება, უმოძრაობის იდეა მოსდევდა ხელოვნებაში. ეგვიპტელი ხელოვანი ფარაონსა და ღვთაებას დიადი სიმშვიდის მდგომარეობაში გადმოსცემდენ. მაშინაც კი, როცა ფიგურა სიარულის დროსაა გადმოცემული, ერთი ფეხი ოდნავ წინაა გადადგმული. იგივე სტატიურობა დამახასიათებელია ფეოდალური ხანის არქაული ბერძნული ხელოვნებისთვის: „აპოლონ ტენეელი“ ორივე ფეხით უძრავათ სდგას მიწაზე გაქვავებულ პოზაში. იგივე უმოძრაობა სჩანს ფეოდალური ეპოქის ხუროთმოძღვრებაშიც. დორიული ორდენი თავის სვეტისთავებში ანხორციელებს ამ სიმშვიდის მდგომარეობას უძრავ-გაქვავებული ხაზებით.

V-IV საუკუნეებში ბერძნულ ხუროთმოძღვრებასა და ქანდაკებაში მოძრაობა იჭრება. დორიული სტილის გაქვავებული სვეტის თავი თითქო დნება, თითქო მოძრაობას იწყებს, გვერდებისკენ მიმდინარეობს მოძრავი და დამრგვალებული ხაზებით. მოძრავი ადამიანური სხეულის ასახვის პრობლემა თითქო ბერძნული ქანდაკების ცენტრალური პრობლემა ხდება. V საუკუნის ხელოვანი პოლიკლეტი მოძრავ ადამიანს ცალფეხაწეულს აქანდაკებს. „პოლიკლეტის ქანდაკებათა თავისებურებათ იმას სთვლიდენ, რომ იგი ცალფეხაწეული სდგას. ეს მთელი მიღწევაა და მისი დამსახურება V საუკუნის ბერძნულ ხელოვნებას ეკუთვნის“ (რეინაკი). პოლიკლეტის „დორიფერი“ მართლაც მიაბიჯებს. კიდევ უფრო თანმიმდევრობითაა გადმოცემული მოძრაობა მირონის „დისკოს მტყორცნელში“, რომელიც გამოქანდაკებულია მოხრილ პოზაში, დისკოს გატყორცნის წინ; გაქვავებული აპოლონ ტენეელის გვერდით მირონის ატლენტი თავიდან ფეხებამდე მოძრაობაა.

ანტიური ხელოვნების მკვლევარები რეინაკი და ვალდჰაუერი ერთსულოვნათ აღნიშნავენ, რომ V საუკუნის ბერძნულ ქანდაკებაში მოძრაობა შეიჭრა, მაგრამ გვერდს უვლიან საკითხს, რატომ სწორეთ ამ ეპოქასა და რატომ სწორეთ საბერძნეთში იდგა ეს პრობლემა მხატვრების წინაშე. მათი შეხედულებით ესაა მხოლოდ რგოლი ხელოვნების თვითგანვითარების პროცესში, რომელიც თვითნებურათ, გარეგანი ბიძგებისა და იძულების დაუხმარებლათ მივიდა ამ პრობლემამდე. ნამდვილად კი ამ პრობლემის ხელოვნებაში დასმა მეიძღვებოდა მხოლოდ მას შემდეგ, როცა ცხოვრებამ მისთვის ნიადაგი მოამზადა. ეს პრობლემა შეუძლებელი იყო ფეოდალურ წესწყობილებაში, ნატურალური მეურნეობის მუხრუჭებში, იგი შესაძლებელი გახდა მხოლოდ როცა განვითარებული ფულის მეურნეობის საქალაქო და სავაჭრო კულტურის ზეგავლენით თვით ცხოვრება გახდა მოძრავი, დინამიზმით აღსავსე. პელმანი ახასიათებს საბერძნეთის საზოგადოებრივი ისტორიის ამ ეპოქას და სამართლიანათ შენიშნავს: „ყოველივე მიმდინარე გახდა, სახელმწიფო და უფლება, მეურნეობა და საზოგადოება, მეცნიერება და ხელოვნება, ზნეჩვეულება და სარწმუნოება“ („ანტიური კომუნიზმი“). ჰერაკლიტემ ეს ახალი რიტმი ბურჟუაზიულ საქალაქო ცხოვრებისა ცნობილ სიტყვებში გამოაქვია: „ყოველივე მიმდინარეობს, ყოველივე მოძრაობს, არაფერი არაა დამშვიდებული“. ეს ფილოსოფიური აზრი მკაფიოთ ეწინააღმდეგება კონსერვატიულ-ფეოდალურ სტილს, რომლის ცხოვრების აქსიომა ამბობს, არაფერი არაა მოძრაობაშიო. ესაა მუდმივი კონტრასტი



აპოლონ ტენეელი

უმოდრაო და მოძრავ ცხოვრების სტილსა, ფეოდალურ-აგრარულ კონსერვატიზმს და ქალაქის ბურჟუაზიის ლიბერალიზმს შორის“ (ჰაუნენშტეინი. „ხელოვნება და საზოგადოება“).

ღორიული სვეტი და აპოლონ ტენეელი ფეოდალური კლასის უძრავი ხელოვნების სიმბოლოა. იონიური ორდენი და მირონის დისკოს მტყორცნელი საბერძნეთის ბურჟუაზიული ხელოვნების სიმბოლოებია, გამსჭვავლული მოქალაქე ბურჟუას დინამიური მსოფლშეგრძნებია. ელლინისტური პერიოდის ხელოვნებაში მოძრაობის



მირონი, დისკოს მტყორცნელი

პრობლემა განსაკუთრებულ სიმწვავესა და თავისებურებას იძენს. ხელოვანი თავის ამოცანათ ისახავს გადმოსცეს არა მოძრაობა საზოგადოთ, არამედ მოძრაობა ჩქარი, წუთიერი. ელლინისტური ყოფაცხოვრებითი სკულპტურის საყვარელ თემას, მავალითად, კამათლის მოთამაშეები წარმოადგენენ, ხელოვანი ხელის და თითების ჩქარ, უცაბედ მოძრაობათ ასახავს (Hamann. „Impressionismus“). მოძრაობის რეალისტური გაგება ადგილს უთმობს იმპრესიონისტულ გაგებას,—ეს მოვლენა შემდეგ კანონშეზომილად მეორდება საზოგადოებრივი განვითარების ანალოგიურ საფეხურებზე განვითარებული სამოქალაქო კაპი-

ტალისტური და ინდივიდუალისტური კულტურის ეპოქაში.

ისევე როგორც არქაულ ბერძნულ ხელოვნებას წარმოდგენა არა აქვს მოძრავ ქვეყნიერებაზე, დასავლეთ ევროპიული ფეოდალიზმის ეპოქის ქანდაკებასა და მხატვრობაშიც ღმერთების, წმინდანების და ადამიანების ფიგურები სიმშვიდის მდგომარეობაშია გადმოცემული და ისევე როგორც საბერძნეთში მოძრაობა ხელოვნების პრობლემა ხდება მხოლოდ კაპიტალიზმის, აღებმაცემობის, ქალაქების განვითარებასთან ერთად, ისე დასავლეთ ევროპიულ ხელოვნებაშიც უმოდრაობას მოძრაობა სცვლის იმ ეპოქაში, როცა იტალიაში ფულადი მგურნობა, ვაჭრობა პირველად იწყებს განვითარებასა

და ადამიანების ცხოვრების და ფსიქიკის გარდაქმნას, როცა სოფლისა და ბატონყმობის ყოფაცხოვრება აღვიღოს უთმობს განვითარებულ ქალაქურ ცხოვრებას. საკმაოა ერთმანეთს შევადაროთ ჯოტოს რომელიმე ფრესკო (XIV ს.), სადაც ცხოვრება უმოძრაოთაა გაყინული და სინიორელის ფრესკოები (XV), სადაც ყოველივე ამოძრავებელია, როგორც, მაგ., ორვიეტოს ეკლესიის „მიცვალებულთა აღდგომაში“. „ყველა ამ ნეტართა და წაწყმენდილთა, ეშმაკთა და ანგელოზთა ფიგურებს მოძრაობა ახასიათებს. მკვდრებით აღმდგართა ჩონჩხები, დემონების ბრძოლა მათ მსხვერპლებთან, თამაში გაფრენა ეშმაკისა, რომელსაც ზურგზე დედაკაცი მოუკიდია, ყოველივე ეს დრამატიულ შთაბეჭდილებას ახდენს. ესაა დრამა, რომელიც პირველ წუთში მხოლოდ თავისი გარეგანი მოქრაობით ახდენს შთაბეჭდილებას, მაგრამ შემდეგ კუნთთა მოძრაობის პლასტიური თამაშით შინაგანი მოქმედების შთაბეჭდილებასაც იძლევა“ ზაიჩიკი. („აღორძინების ხელოვნება და ადამიანები“).

განსაკუთრებით XV საუკუნის ფლორენციის ხელოვნებაში დაყენებული მოძრაობის პრობლემა მკაფიოთ და გარკვეულათ. ანტონიო პოლაილოს დევემირთა ბრძოლის გამოხატულებაში ცხელი მძაფრათ ამოძრავებელი აქვს წარმოდგენილი, და თვით ის ფლორენციელი მხატვრები, რომელნიც ერთი შეხედვით თითქო თავს არ იწუხებდენ ამ პრობლემით, ნამდვილათ, უწინარეს ყოვლისა, სწორეთ მას სწყვეტდენ. ერთი შეხედვით თითქო ბოტიჩელის „აფროდიტეს დაბადების“ დანიშნულებაა შესხმა მიუძღვნას ქალის სხეულის სილამაზეს, ნამდვილათ კი მართალს ამბობს ბერნსონი, რომელიც ამ მხატვარს შემდეგი სიტყვებით ახასიათებს: „სიუჟეტსა და გამოსახულებას ნაკლები მნიშვნელობა ჰქონდა ბოტიჩელისთვის, თითქო მას შეხებისა და მოძრაობის სრულიად განყენებულ ელემენტთა იღვა სდევნიდეს. ავილოთ ის ხაზები, რომელნიც მის „აფროდიტეს დაბადებაში“ გაწეწილი თმების, აფრიალებული ტანსაცმელის და მოცეკვავე ტალღების მოძრაობას გამოჰხატავენ. გამოვეყოთ ეს ხაზები და შემდეგი აღმოჩნდება: ჩვენს წინაშეა მოძრაობის წმინდა ელემენტები, გააბსტრაჰირებული, გამოთიშული საგანთა კავშირისაგან“.

როგორც ბურჟუაზიულ ბერძნულ და ბურჟუაზიულ ფლორენციულ საზოგადოებაში, სადაც ცხოვრება „მიმდინარე“ გახდა კარჩაკეტილი ნატურალური შეურნეობის გაყინვისა და უმოძრაობის შემდეგ, ხელოვანთა წინაშე ამოცანა იღვა ცხოვრება და ბუნება მათს დინამიკაში გადმოეცათ, იმავე პრობლემას ევროპიულ ქვეყნებ-

ში ხელოვანნი, ხელახლა უნდა დაეპყრო XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, როცა კაპიტალიზმმა მთელი ცხოვრება ქალაქური ცხოვრებისა და მაშინიზმის ზეგავლენით თანდათან უფრო ნერგიულათ და გააფთრებულათ ამოძრავა. როგორც საბერძნეთის ისტორიის ელლინისტურ პერიოდში, ისევე ახალი საზოგადოებრივობის აღნიშნულ ხანაშიც კულტურის და ხელოვნების ასპარეზი დიდი ქალაქები იყო, და როგორც მაშინ, ისე ახლაც რეალიზმი იმპრესიონიზმში გადადიოდა. ცხოვრება როგორც მოძრაობა—ასეთია თემა იმპრესიონისტ დეგასი, რომლის სპეციალობას დოღებისა და ბალეტების დახატვა წარმოადგენდა. „მის სურათებში დაფიქსირებულია მოძრაობა და მიმოტრიალება, რომლის დანახვის შესაძლებლობას მხოლოდ მომენტალური ფოტოგრაფია იძლეოდა“ (მუტერი). ხელოვნების ერთმა ისტორიკოსმა (ჰააკმა) მას მოძრაობის ფანატიკოსი უწოდა. ცხოვრების იგივე დინამიური განათება, რომელიც თითქმის გიჟური ნათელმხედველობითაა გადმოცემული, წარმოადგენს ვან-გოგის შემოქმედების არსსაც, ეს მხატვარი, ერთი რუსი ხელოვნების მკოდნისა არ იყოს, ნამდვილი „აპოლოგეტია მსოფლიო დინამიკისა“ (ტუგენდსოლდ „ვან-გოგის წერილები“). „იგი ხატავდა არა ქარის მიერ შემთხვევით გადახეჩილი ხის ეფექტს, არამედ თვით ხის ზრდას მიწისგან, შტოების ზრდას ხეზე. მისი კვიპაროსები გოთურ ტაძრებს ჰგვანან. მისი მთავრებილები მართლაც ივრიხებიან. მისი გზები, კვლები და ყანის ხეულები მართლაც შორს მირბიან, მისი ფერების მოსმა მოლის ნოხივით ეფინება ან ზევით მიდის გორაკებზე“. იგივე დინამიკა, იგივე მოძრაობა ცხოვრება სჩანს ნახაზებში. „აი ხე, რომელიც ზევით მირბის ხაზების გრებილებით, აი ზვინები, რომელნიც სპირალებიდან შესდგებიან, სახურავები, რომელნიც კრამიტებით ზევით მიდიან ან დაძონძილი ტოტები, რომელნიც აქეთ-იქით იზრდებიან“. იგივე მოძრაობის პრობლემა სდგას ფუტურისტების ხელოვნებაში. თუ იმპრესიონისტები თავიანთ ამოცანათ ისახავდენ ქვეყნიერება მოძრაობაში გადმოცემათ, ფუტურისტებმა მიზნათ დაისახეს „თვით დინამიური მოძრაობა“ გადმოცემათ სკულპტურულათ და ფერადობრივათ. „ყოველივე მოძრაობს, მირბის, ყოველივე ჩქარა იცვლება. პროვინლი არასოდეს უძრავი არაა ჩვენს წინაშე, იგი მუდმივ ჩნდება და ჰქრება. თვალის ბადურაზე საგნების სახეები მრავლდებიან, ფორმას იცვლიან, ერთი მეორეს სდევნიან, როგორც ჩქარი ვიბრაციები მათ მიერ განვლილ სივრცეში“ („ხელოვან-ფუტურისტების მანიფესტი“). ადამიანის სხეულის დინამიკა, მანქანის დინამიკა, თვით დინამიზმის ცნება,—ისეთია ის ამოცანები, რომელთა გადაჭრას იტა-

ლიელი ფუტურისტები, მოქანდაკეები და მხატვრები, ბოჩონი და რუსოლო სცილოზდენ.

ისევე როგორც იმ ფეოდალურ საზოგადოებათა ხელოვნებაში, რომელნიც ნატურალური მეურნეობის საძირკველზე არიან დაყრდნობილი, შეუძლებელია სამყაროსა და ცხოვრების გამოხატვა მოძრაობაში, რადგან ეს უკანასკნელი შესაძლებელი ხდება მხოლოდ იმ განვითარებულ ბურჟუაზიულ საზოგადოებათა ხელოვნებაში, სადაც თვით ცხოვრება იქცა მოძრაობათ (კლასიკური და ელინისტური საბერძნეთი, ფლორენცია XV საუკუნეში, ევროპული საზოგადოება XV საუკუნის დასასრულს და XVI საუკუნის დასაწყისში), ისევე შეუძლებელია ფეოდალურ და ფეოდალიზმის ზეგავლენით წარმოშობილ საზოგადოებათა ხელოვნებაში სამყაროს სამშობიანი ასახვის პრობლემა, პერსპექტივის პრობლემა, რომელიც აგრეთვე მხოლოდ ბურჟუაზიულ კაპიტალისტური მეურნეობის დონეზე ჩნდება.

საფრესკო მხატვრობა, რომელიც შეესაბამება ორგანიულ სამეურნეო-საზოგადოებრივ ფორმაციებს ნატურალური მიწათმოქმედების ფარგლებში ან ისეთ საზოგადოებრივ ფორმაციებს, რომელნიც შეიქმნენ ფეოდალურ-ნატურალური წესწყობილების გავლენით, მხოლოდ ორზომიან სამყაროს იცნობს. სივრცეს განი და სიმაღლე აქვს და არა სიღრმე. საგნები ერთი მეორის გვერდით სდგანან, თვით ისეთნიც, რომელნიც უკან არიან. საბერძნეთის ისტორიის ელინისტურ პერიოდში საქმის ვითარება იცვლება. ჩნდება აშკარა სამშობიანი ცხოვრებისა და სამყაროს შეგრძნება. ჩნდება პერსპექტივის გრძნობა. ამას ამტკიცებს ელინისტური ეპოქის რელიეფები. „ხელოვანი აშკარა განსხვავებას ხედავს წინა და უკანა ან წინა, საშუალო და უკანა პლანებს შორის, ფიგურებს ერთი მეორის უკან აჯგუფებს და ანაწილებს, ასე ვთქვათ, რამდენიმე ფართობში. ჩვენ ვგვხვდება აგრეთვე პერსპექტივული რაკურსები და შემოკლებანი, მრავალრიცხოვანი გადაჭლობანი და სხ“. (ვაზერი. „ბერძნული ქანდაკება“).

ეს ახალი მანერა რელიეფების დამუშავებისა შემთხვევით როდი იწყება ელინისტურ ეპოქაში, მსოფლიო ალებმაცემობისა და იმპერიალისტური ტენდენციების ეპოქაში, როცა მსოფლიო თითქო გაფართოვდა, როცა კარჩაკეტილი მეურნეობის და პროვინციული განკერძოების კედლები, რომელნიც მას ზღუდავდენ, დაემხვენ და მალეები გახსნეს ყოველმხრივ.

სრულიად ბუნებრივია, რომ როცა ჩახალმა ევროპიელმა ერებ-  
მა ხელახლა დაიწყეს ის სამეურნეო ევოლუცია, რომელიც ანტიუ-  
რმა ქვეყანამ განიცადა, მათმა ხელოვნებამ ამ მხრივ განვითარების  
იგივე საფეხურები განვლო. საფრესკო და სამოზაიკო კედლის მხატ-  
ვრობაში, რომელიც კაპიტალიზმის დაწყებამდე საშუალო საუკუ-  
ნობრივ დასავლეთსა და აღმოსავლეთში ბატონობდა, ქვეყანა ორ  
ზომასა და გამოცემული. როცა საფრესკო კედლის მხატვრობის  
ადგილი სადგამო სურათმა დაიჭირა, რაიცა მოხდა მიწათმოქ-  
მედ-ფეოდალური წესწყობილების სავაჭრო კაპიტალიზმში გადას-  
ვლის დროს, მხატვრების წინაშე ხელახლა, ისევე როგორც  
ელლინისტურ ეპოქაში, ამოცანა დადგა ორზომიანობის კედელი  
გარდევულიყო პერსპექტივის მიერ, რომელსაც თვალი სიღრმესა და  
შორეულ სივრცეში მიჰყავს. როგორც მოძრაობის პრობლემა, ისე  
პერსპექტივის პრობლემა ერთი ცენტრალური ამოცანათაგანია იტა-  
ლიის და კერძოდ ფლორენციის მხატვრობისა XV საუკუნეში.

ხუროთმოძღვარ ბრუნელესკოს და მხატვარ პაოლო უჩელოს თაო-  
ნობით პერსპექტივის შესწავლა საყვარელ საგნათ გადაიქცა მრავ-  
ვალი ხელოვნისთვის, როგორც იყენენ ლეონე ბატისტა ალბერტი ან  
პიერო დელა ფრანჩესკა, ხოლო XV საუკუნის მეორე ნახევარში  
მელოცო და ფორლი და მანტენია. პერსპექტივას იტალიის მრავალ  
ქალაქში ასწავლიდენ, მაგალითად, პადუაში. პ. უჩელო დღე და  
ღამეს ატარებდა პერსპექტივულ ხატვაში. „პ. უჩელოსთვის მხატვრო-  
ბა მხოლოდ საშუალება იყო ამა თუ იმ ამოცანის გადასაწყვეტათ  
ამ დარგში ან თავის უნარის გამოსაჩენათ მის სიძნელეთა გადალახ-  
ვაში. ამისდამიხედვით იგი ადგენდა სურათებს, რომელშიც სცდი-  
ლობდა რაც შეიძლება მეტი სიღრმეში მიმავალი ხაზი აღენიშნა.  
დახოცილი ცხენები ბრძოლის ველზე, მიცვალებული ან მომაკვდავი  
მხედრები, გადატეხილი შუბები, ყანის ხნულები და სხ.—ყოველივე  
ამას იგი იმ მიზნისთვის იყენებს, რომ მათემატიკურათ შეყრილი  
ხაზების სქემა მიიღოს. უჩელო იმდენათ გატაცებულია ამ თავისი  
ამოცანით, რომ ცხენებს ვარდისფრათ ან მწვანეთ ხატავს, ივიწყებს  
მოქმედებასა და კომპოზიციას“ (ბერნსონი. „ფლორენციელი მხატვ-  
რები“).

ხაზობრივი პერსპექტივის გვერდით ამ ეპოქაში ნათლად მჟღავ-  
ნდება ჰაეროვანი პერსპექტივის გრძნობაც. ბიზანტიის იმპერატო-  
რულ ჰიერატიული ხელოვნების ოქროს ფონი ჰქრება და მის ად-  
გილს მომწვანო-ცისფერი ტონები იჭერენ, მათ თვალი შორს მიჰ-  
ყავთ სივრცეში.



ისევე როგორც იტალია XV საუკუნეში არსებითად საბერძნეთის სოციალურ-ეკონომიურ განვითარებას იმეორებდა, პერსპექტივის პრობლემაც აქ ხელოვნებაში სწორეთ მაშინ ჩნდება, როცა იტალიამ გადალახა კარჩაკეტილი მეურნეობის ზღუდეები და მისმა საეკონომიკო და საბანკო საქმეებმა მისთვის უსაზღვროთ გაათართოვეს. წინანდელი ვიწრო პორიზონტი.

როგორც მოძრაობა და პერსპექტივა, ისე სინათლის პრობლემაც მხოლოდ საზოგადოებრივი განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე სდგება მხატვრების წინაშე.

პირველათ იგი ელლინისტურ ხელოვნებაში გვხვდება. მაგალითისთვის შეგვიძლია შივეუთითოთ პერკულანუმში აღმოჩენილ ფრესკოს იზიდას მღვდელმსახურების სურათით. „წინა პლანზე შუა ადგილი ზანგებს უჭირავთ; მათს შავს კანზე სინათლე ციმციმებს; ორივე მხარეს ხალხია დაგროვილი, სინათლე ბრბოს ცოცხლათ ანათებს აქა-იქ“ (კონ-ვინერი. „სტილთა ისტორია“). მეორეჯერ სინათლის პრობლემა XV-XVII საუკუნეების ხელოვნებაში დგება. უკვე ლეონარდო და ვინჩი უფიქრდებოდა მას, იგი ღრმად სწავლობდა ოპტიკის კანონებს. XVII საუკუნეში სინათლე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ხელოვნების გმირი, მისი ცენტრალური თემა ხდება. ამ ეპოქის საეკლესიო არქიტექტურა (ე. წ. ბაროკო) უმთავრესათ სინათლისა და ჩრდილის წინააღმდეგობაზეა აგებული. სინათლე თვალის მომჭრელი სიძლიერით იჭრება ტაძრის ბნელ კუთხეებში. იმავე წინააღმდეგობაზეა აგებული მხატვრობაც. კარავაჯიო იტალიაში სახელოსნოს სარდაფში ხსნის, იქ სინათლე ზემოდან იჭრება ფანჯარაში. „მისი სურათების ერთი ნაწილი, მაგ. „გარდმოხსნა“ მკვეთრათაა განათებული, მაშინ როცა სხვა ნაწილები იკარგებიან უკანა ფონის სიბნელეში“ (მუტერი). სინათლე გამარჯვებას დღესასწაულობს XVII საუკუნის პოლანდიურ ხელოვნებაშიც. ამის დამახასიათებელი ნიმუშებია პიტერ დე ჰოხი და სხვა ინტერიერისტები. „დღე ჰოხს აინტერესებს მხოლოდ სინათლე, რომელიც ოქროსფერი მტვრის სვეტებით იჭრება ოთახების ბინდბუნდსა და ბნელ ეზოებში“ (მუტერი). „მზის სინათლე იჭრება ოთახში, ციმციმებს ქვის იატაკზე, ლაპლაპებს სპილენძის შანდალზე, უცებ ანათებს ბნელს კუთხეს და შემდეგ ჩრდილის სხვადასხვა გრადაციებში იკარგება“ (კონრადი. „ერმიტაჟის სურათებს შორის“). სინათლის კიდევ უფრო გენიოსი პოეტი იყო რემბრანდტი. „სინათლე ბატონობს ყველა მის ნაწარმოებში, ყველაფერს განაგებს და ყველაფერი წონასწორობაში მოკყავს. სადაც არ უნდა იყოს სინათლის წყარო, ტილოს შუაგულში.

თუ ერთ ერთ კუთხეში, მთელი გარემო ფერადდება და იცვლება ამისდამიხედვით. თავისი მოქმედების მიხედვით სინათლე სურათში ჰქმნის ან ასიმეტრიას ან, პირიქით, სრულიად სწორ და სიმეტრიულ დალაგებას“ (ვერჰარნი. „რემბრანდტი“). სინათლის პოემებს წარმოადგენს რემბრანდტის „დანაია“, ერთი მისი ავტობორტრეტი და, განსაკუთრებით, სრულიად ფერიისებური „მსოფლელთა რაზმის გამოსვლა“, სადაც ადამიანები ბნელი ეზოდან მზით გაშუქებულ ზივრცეში გამოდიან და სადაც სინათლე სხვადასხვა ელფერს შობს ბაცი ყვიბლიდან დაწყებული ალისფერ წითლამდე და შავ წყვიდადამდე.

მესამეჯერ სინათლის პრობლემა ცენტრალური ხდება XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპულ მხატვრობაში. იწყება იმპრესიონიზმის ეპოქა, რომლის მსგავსი მხატვრობამ უკვე განვლო ელინისტურ პერიოდსა და XVII საუკუნის ჰოლანდიაში. მანე იძლევა ლოზუნგს, სინათლე სურათის მთავარი გმირიაო, და ამ ლოზუნგს ითვისებს მხატვრების მთელი ახალგაზრდა თაობა. „იმის შემდეგ რაც მხატვრებმა დიდი ხნის განმავლობაში მთელი ყურადღება იმას მოახმარეს, რომ ბაცი ნაცრისფერი დღის სინათლე ეხატათ, მათ ხელი მოჰკიდეს უფრო რთული სინათლის მოვლენათა გადმოცემას. ისინი ხატავდნენ მალაზიების მოციმციმე სინათლეს, რომელიც წითელი, ვერცხლისფერი ან ოქროსფერი სხივებით სერავს ლამის წყვილიადს, ან ბალებს, სადაც იაპონური ფანრების შუქი ბრწყინვალე მოწითლო ტონებით ციაგობს ლაზათიანი ქალიშვილების ფიგურათა გარშემო. ინტერიერების გამომხატველი სურათები სციდილობდნენ დაეჭირათ განათების უსათუთესი ეფექტები, ფერების უფაქიზესი დაჯგუფებანი. ახალგაზრდა ქალები როიალს უსხედან ელექტრონით განათებულ ოთახში. თვით როიალზე წითელ აბაჟურ-რიანი სანათურები ნახ, საოცნებო შუქს აფენენ. ან ხომლების მიერ უხვათ განათებულ დარბაზებში ფრაკიანი მამაკაცები და მდიდრულათ გამოაწყობილი დედაკაცები სეირნობენ და სხ.“ (მუტერი, „მხატვრობის ისტორია“).

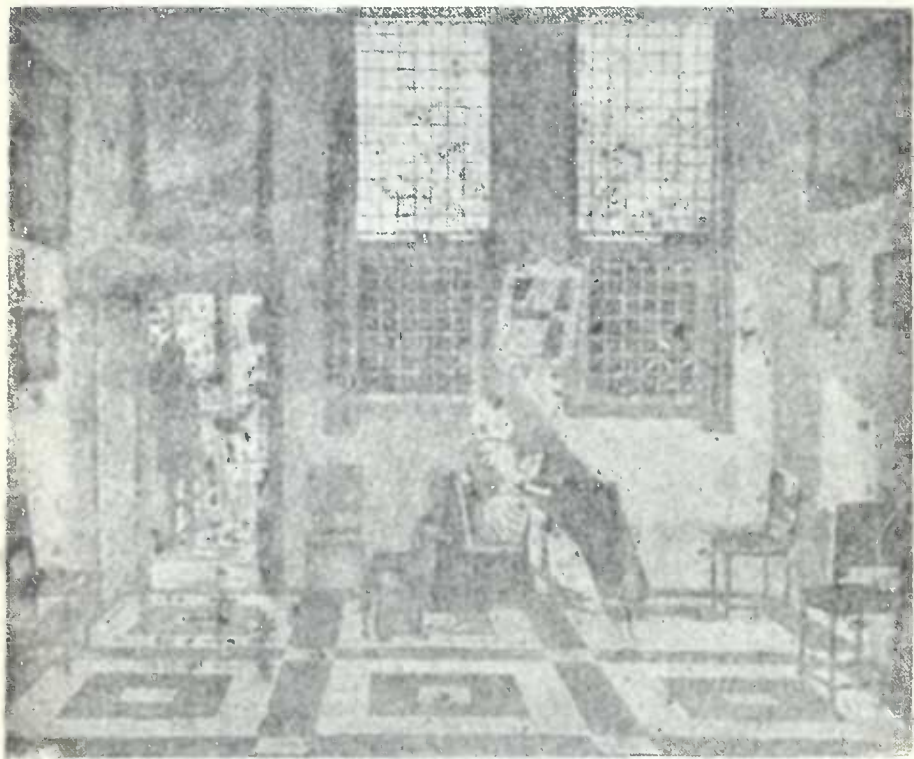
ასე იჭრება სინათლის პრობლემა ხელოვნებაში განსაკუთრებით საგრძნობლათ სამჯერ—ანტიური საზოგადოებრივობის ელინისტურ პერიოდში, XVII საუკუნის ჰოლანდიაში და, ბოლოს, ევროპაში XIX საუკუნის დასასრულს. სამივე ეს პერიოდი განვითარებული ბურჟუაზიული სინამდვილისა და ბურჟუაზიული კულტურის ეპოქებს წარმოადგენენ. ეს მოვლენა მხოლოდ საზოგადოებრივი განვითარების ამ დონეზე იყო შესაძლებელი. ამ ინტერესში სინათლის

პრობლემისადმი, ისევე, რასაკვირველია, მოძრაობის და პერსპექტივის პრობლემის დამუშავებაში, გამომჟღავნდა, ერთა მხრით, რეალიზმის გაძლიერებული გრძნობა, დამახასიათებელი განვითარებული ბურჟუაზიული საზოგადოებისათვის, ხოლო მეორე მხრით ამავე საზოგადოებისთვისვე დამახასიათებელი დინამიზმის გრძნობა, მიტომ რომ სინათლემ აიძულა წინათ ერთი მეორის გვერდით მდგომი ფერადები ელფერიდან ელფერში გადასულიყვნენ, ამოძრავებულიყვნენ; ბოლოს გამომჟღავნდა აგრეთვე ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში გაბატონებული, დაწყნარებული, უზრუნველყოფილი ელემენტების მისწრაფება „წმინდა ხელოვნებისადმი“. ხელოვნება თავისი საშუალებებით აღარ ანხორცილებს სარწმუნობრივ, ზნეობრივ, პოლიტიკურ იდეებს, იგი თავის განსაკუთრებულ მხატვრულ ამოცანათა გადაჭრას სცდილობს.

როგორც ცნობილია, პლენაროვი უახლეს იმპრესიონიზმს ქვემიმავალი კლასის ხელოვნებათ სთვლიდა, მიტომ რომ იმპრესიონიზმი ამჟღავნებს არა „იდეებს“, არამედ მხოლოდ „შეგრძნებათ“, სახელდობრ სინათლის შეგრძნებათ. იგივე საყვედური ეთქმის პიტერ დე ჰოხს და რემბრანდტს. მაგრამ მეორე ადგილას პლენაროვი ეთანხმება იმ აზრს, რომ რამდენათაც სინათლე დადებითი, ცხოვრების დამადასტურებელი მოვლენაა, იმდენათ სინათლის ამსახავი სურათი შეიძლება მისაღები იქნას მომავალი სოციალისტური ადამიანებისთვისაცო. სინათლის მხატვრობა წარმოადგენს არა ქვემიმავალი, არამედ გაბატონებული, ჯერ კიდევ ჯანსაღი და ძლიერი კლასის ხელოვნებას, ისეთი კლასისა, რომელმაც დაამთავრა თავისი ისტორიული ზეასვლა და რომელიც ამიტომ არ საჭიროებს „უტილიტარულ“ ხელოვნებას, არამედ თავის მხატვრების ხელით ჰქმნის „წმინდა“ ხელოვნებას, „ხელოვნებას ხელოვნებისათვის“.

მაგრამ არის განსხვავება ელინისტური ხელოვნების სინათლის ხატვასა, XVII საუკუნის ჰოლანდიურ მხატვრობას და XIX საუკუნის იმპრესიონიზმს შორის. მიმავალი ანტიური მსოფლიოს ხელოვნებაში სინათლის პრობლემა მხოლოდ ნართაულათაა აღნიშნული. XVII საუკუნის ეპოქაში იგი საკვებს პოულობდა ეპოქის განსაკუთრებულ პირობებში, მის მკვეთრ კონტრასტებში; თავადაზნაურობა და ბურჟუაზია, რომელნიც ერთნაირათ ძლიერნი არიან, კონტრ-რეფორმაციის ასკეტიზმი და გაბატონებულ კლასთა ჰედონიზმი, მეფის კარის საზოგადოება და ახლათ ფეხადგმული პროლეტარიატი, აბსოლუტურ მონარქების სიდიადე და ქვეშევრდომთა უუფლებობა, ნაციონალური სახელმწიფო და მეურნეობის გაძლიე-

რებული ინტერნაციონალიზმი,—აი ასეთი მკვეთრი წინააღმდეგობებისგან იყო მოქსოვილი ამ ეპოქის სახე და მკვეთრ წინააღმდეგობებზეა აგებული ამ საზოგადოებათა არქიტექტურული, პლასტიური და სიტყვიერი სტილი. კონტრასტების და დისონანსების გრძობა, მხატვრობის ენაზე, გადათარგმნილი, სწორეთ ნათელბნელის პრობლემას იძლეოდა.



პიტერ დე ჰიზი. მზიანი დღე.

ბოლოს, XIX საუკუნეში, როცა ნაწილობრივ პლენერიზმში, ხოლო ნაწილობრივი იმპერესიონიზმში ეს პრობლემა ხელახლა დასმულ იქმნა, იგი იზრდებოდა არა მარტო იმ გარემოებიდან, რომ დამშვიდებული, გაბატონებული და უზრუნველყოფილი ბურჟუაზიის ხელოვნებას დაეტყო ტენდენცია „წმინდა“, „მხატვრული“ გამხდარიყო, არამედ ახალ ტექნიკურ შესაძლებლობათაგან, ინდუსტრიული ეპოქის დიდი ქალაქების მთელი კულტურისაგან, მათი წინსვლისაგან.

„XIX საუკუნეში ცხოვრება უფრო ნათელი გახდა. სინათლე ოთახში იჭრებოდა არა პატარა სარკმელიდან, არამედ დიდი ფანჯ-

რების მაღალი მინებიდან. შემდეგ XIX საუკუნის ფიზიკის წარმატებამ შექმნა სინათლის სასწაულნი, რომელთა წინაშე გაშტერებული დადგებოდა ყოველი ძველი ხელოვანი. როცა ეს უკანასკნელი ცხოვრობდენ, მხოლოდ სანთლები და ლამპები არსებობდა. ახლა მათი ადგილი გაჰმა და ელექტრონმა დაიჭირა. როცა სამოციან წლებში მოლურჯო ბინდბუნდში გაზის ფანრები აციმციმდენ, მათ, ალბათ, ჯადოქრული ზღაპრის შთაბეჭდილება მოახდინეს. ასეთივე შთაბეჭდილება შეიქმნა შემდეგაც, როცა ოთახებსა და ქუჩებში პირველათ აენთენ ელექტრონის სანათურები“ (მუტერი).

## XIX. ფერადების სოციოლოგია

ზოგიერთ ეპოქაში ხელოვანი-მხატვრები უმთავრესად ერთ სა-  
ღებავებს ხმარობენ, ზოგიერთში კიდეც სხვას. მაგრამ ერთი და იმავე  
ეპოქის ფარგლებში სხვადასხვა მხატვრები სხვადასხვა ფერად  
შეხამებას ამჯობინებენ. თვითეულ ეპოქას, თვითეულ მხატვარს თა-  
ვისი არჩეულ საღებავთა გაბმა აქვს. აღნიშნული მოვლენა შემთხ-  
ვევითი როდია. სხვადასხვა ფერადები სხვადასხვა ნაირად მო-  
ქმედებენ ინდივიდუუმის და საზოგადოების ფსიქიკაზე. მეორე მხრით  
სხვადასხვა დარგი (საფრესკო, სადგამო) მოითხოვს ფერადების  
სხვადასხვა შერჩევას, ისევე როგორც სურათის სხვადასხვა და-  
ნიშნულება (საზოგადოებრივი შენობისა, კერძო ბინისთვის) აგრეთვე  
ფერადების სხვადასხვა გვარ შერჩევას გულისხმობს. ხოლო რად-  
გან აღნიშნული ფაქტები სოციალურ მოვლენას წარმოადგენენ,  
ცხადია შეიძლება ფერადებისა და ფერად შეხამებათა სოცი-  
ოლოგიაზე ვილაპარაკოთ. ამ საკითხის დაუშუშავებლობის გამო ჯერ-  
ჯერობით შეიძლება მხოლოდ სპეციალისტ-მკვლევართა აზრები და  
შრომები გამოვიყენოთ და მხოლოდ რამდენიმე ზოგადი მოსაზრება  
გამოეთქვათ და რამდენიმე ამ ზოგად მოსაზრებათა დამასურათებელი  
კონკრეტული მაგალითი მოვიყვანოთ.

ბერძნული მხატვრობა მხოლოდ ორ ფერადს იცნობდა (გარ-  
და შავისა და თეთრისა)—ყვითელს და წითელს. ფრესკოების  
მხატვრები—პოლიგნოტი და სხ.—მხოლოდ ამ ორ ფერს ხმა-  
რობდენ. რა ფერებს მიმართავდენ ბერძნული დგამის მხატვრობის ხე-  
ლოვნები, ჩვენ დანამდვილებით არ ვიცით. აქედან წარმოსდგა მოსაზ-  
რება, რომ ბერძნები ბრძენი იყვენ ზოგიერთი ფერისთვისო. თუ  
ბერძნების საფრესკო მხატვრობა მხოლოდ ყვითელ და წითელ ფერს  
ხმარობდა, ეს შეიძლება იმით აიხსნებოდეს, რომ საფრესკო მხატვ-  
რობა შემადგენელ ორგანიულ ნაწილად შედიოდა საზოგადოებრივ-  
მონუმენტალურ ხელოვნებაში, რომელიც ბუნებრივად საზოგადოებ-  
რივ კოლექტივს მიმართავს, ბრბოს, მოედანს, ყვითელი და წითელი  
ფერები კი, — როგორც შპენგლერმა სთქვა თავის „ევროპის მწუხრ-  
ში“, — „ახმაურებული საზოგადოებრივობის, მოედნის, სახალხო უქ-  
მეებზე ფერებია“. მეორე მხრით ბერძნების საფრესკო მხატვრობაში

ფებს ძნელად მოიკიდებდა მომწვანო და მოცისფრო ტონები. საფრესკო მხატვრობა შეესაბამება არა მარტო საზოგადოებრივ-მონუმენტალურ ხელოვნებას, არამედ ისეთ საზოგადოებრივ კოლექტივსაც, რომელიც ჯერ კიდევ კარჩაკეტილი ადგილობრივი მეურნეობის ატმოსფეროში ცხოვრობს, სამყარო ორზომიანათ აქვს განაზრებული და ვერ წარმოუდგენია, რომ მას ამას გარდა სიღრმე და სიშორე აქვს. ცისფერი და მწვანე ტონები კი, იმავე შპენგლერისა არ იყოს, წარმოადგენენ არა „სავნების ფერებს, არამედ ატმოსფეროსი“. ეს საღებავები „სპობენ სხეულებრივობას და იწვევენ სიფართოვის, სიშორის, უსაზღვრობის შთაბეჭდილებას“. ფეოდალური პერსონის და კაპიტალიზმისკენ გარდამავალი ხანის ბერძნისთვის მსოფლიოს, რომელიც უმთავრესათ სოფლის ან ქალაქის ვიწრო ჰორიზონტით იყო შემოზღუდული, არც სიფართოვე ჰქონდა, არც სიღრმე, არც უსაზღვრობა.

ახალ ევროპულ ხელოვნებაში ცისფერი და მწვანე ტონები, „ატმოსცეროს ფერები“, რომელნიც სიშორის შთაბეჭდილებას იწვევენ, მხოლოდ განვითარებული ბურჟუაზიული კულტურის დონეზე ჩნდებიან, აღებმცემობის ფართო განვითარებასთან ერთად, როცა ამ უკანასკნელის წყალობით, მსოფლიომ, რომელიც ერთს დროს კარჩაკეტილი მეურნეობის ვიწრო ფარგლებით იყო შემოზღუდული, გაიწია სიღრმისა და სიშორისკენ, ჯერ ალორძინების ეპოქის იტალიაში, ხოლო შემდეგ XVII საუკუნის ჰოლანდიაში. ეს ფერები მხატვრობაში თითქმის ხაზობრივ პერსპექტივასთან ერთად ჩნდებიან როგორც ჰაეროვანი პერესპექტივის შემქნელი დამატება. „აქ ლაპარაკია არა წოყიერ მახლობელ, გამახარებელ მწვანეზე, რომელსაც შემთხვევით და. საკმაოთ იშვიათად რაფაელი და დიურერი იყენებენ ტანისამოსში, არამედ გაურკვეველ მოცისფრო მწვანე ფერაღზე, რომელიც ათასნაირათ ლივლივებს თეთრიდან დაწყებული წყალის ფერამდე. ეს ტონები, რომელთაც თან სიღრმის შთაბეჭდილების გაძლიერება სდევს, იტალიაში ლეონარდო და ვინჩისა და გვერჩინო ალბანის ახასიათებს, ჰოლანდიაში რუისდალსა და ჰობემას“ (შპენგლერი).

XVII საუკუნის დასავლეთის ხელოვნებაში, როგორც ძირითადი, მუსიკის შემქმნელი ტონი მუქი წაბლისფერი მეფდება, იგი დიხანს ბატონობდა მხატვრობაში, სანამ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში პლენერიზმმა და იმპრესიონიზმმა არ მოჰკლა იმით, რომ ნათელი და ღია ტონი დაუპირდაპირა. წაბლის ფერის ბატონობა XVII საუკუნის მხატვრობაში ისევე არა შემთხვევითი მოვლენაა,

როგორც ნათელი მზიურობის ბატონობა XIX საუკუნის მეორე ნახევარში. შპენგლერი ერთი მეორეს უპირდაპირებს ამ ორ ტონს და მათში ორი ეპოქის ფერადობრივ გამოხატულებას ხედავს ევროპიულ საზოგადოებათა ცხოვრებაში, სადაც, ისევე როგორც ანტიურს ქვეყანაში, ერთი მეორე ორმა პერიოდმა შესცვალა—კულტურის პერიოდმა და ცივილიზაციის პერიოდმა. კულტურა დაფუძნებულია რელიგიურ-მეტაფიზიკურ საძირკველზე, ხოლო ცივილიზაცია მეცნიერულ-ტექნიკურზე.

XVII საუკუნის წაბლისფერი ტონი, შპენგლერის აზრით, ეპოქის რელიგიურ-მეტაფიზიკური კულტურის გამოხატულებას წარმოადგენს, მაშინ როცა იმპრესიონისტების ნათელი ტონი დიდი მსოფლიო ქალაქების მეცნიერულ ტექნიკური ცივილიზაციის გამოხატულებაა. XVII საუკუნის კულტურა, ე. ი. იმ ეპოქის კულტურა, როცა საეკლესიო სარწმუნოებრივი ცხოვრება ხელახლა გაძლიერდა, როცა იტალიასა და ესპანიაში კონტრ-რეფორმაციამ გაიმარჯვა, მართლაც გაუღწეოთ იყო რელიგიურობით, და ეგრედ წოდებული ბაროკოს ეპოქის იტალიელი და ესპანელი მხატვრების ბნელ ტონს, განსაკუთრებით მის დაპირისპირებაში სინათლისადმი, შეიძლება რელიგიურ-მეტაფიზიკური აზრი ჰქონოდა. ისიც უნდა ითქვას, ეს მუქი ტონი იმიოაც აიხსნება, რომ XVII საუკუნეში მხატვრები ბრელ სახელოსნოებში მუშაობდნენ, და მრავალი სურათი, მაგალითად ჰოლანდიური, ბნელ ოთახში დასაკიდათ იყო დანიშნული. განვითარებული ბურჟუაზიულ-კაპიტალისტური კულტურის დონეზე ეს XVII საუკუნის წაბლისფერი ტონი განწირული იყო და კიდევ უნდა გამჭრალიყო.

„XIX საუკუნეში ცხოვრება უფრო ნათელი გახდა. სინათლე ოთახებში იჭრებოდა არა სარკმელიდან, არამედ დიდი ფანჯრების მინებიდან. გაზმა და ელექტრონმა სანთლებისა და ლამპების შუქი შესცვალა. მხატვრები დიდხანს მხდალათ გვერდს უვლიდნენ ამ სასწაულებრივ განათებას. ისინი მუშაობდნენ სახელოსნოს თანაბარ სინათლეში, ამასთანავე ამ უკანასკნელს ხელოვნური ფარდებით დაკრეტსაბმელებით ახშობდნენ, ისე რომ იგი რაც შეიძლება უფრო შესაფერი ყოფილიყო იმ პირობებისა, რომელშიც ოდესღაც ძველი ოსტატები მუშაობდნენ. რიბოს მარინები მხატვრობის შედეგს წარმოადგენენ. მაგრამ უნდა ითქვას, გემები აქ მისცურავენ არა ოკეანეს ლურჯ ტალღებზე, არამედ წაბლისფერ ზეთზე. კურბეს „ქვის მთლებები“ გზატკეცილზე მუშაობენ შუადღის პაპანაქება სიცხეში. თქვენ კი თითქო ბნელ სარდაფში იცქირებით, მიტომ რომ კურბემ



თავისი სურათი XVII საუკუნის ესპანელი მხატვრების ტონებში შეასრულა. მხატვრებმა თანდათან შეიგნეს, რომ სურათების წინანდელი ფერადობრივი ფორმა ეწინააღმდეგება იმას, რასაც თვალი ხედავს. და შეეცადენ ცხოვრების ახალი მოვლენებისთვის ახალი ფერადობრივი ფორმა გამოენახათ“ (მუტერი).

როცა სამოციანი წლების დასაწყისიდან როგორც განათების ტექნიკის, ისე ბურჟუაზიული საზოგადოების მთელი ყოფაცხოვრების ზეგავლენით აღნიშნული პირობები წარმოიშვენ, მხატვრებმა სიბნელეს ომი გამოუცხადეს სინათლის გულისთვის (ლეგრო, ფონტენე-ლატური და სხ. საფრანგეთში), ეს ომი დასრულდა იმით, რომ წაბლისფერი დაამარცხა ნათელმა ტონმა, რომელიც ახალი საზოგადოების ყოფნას გამოჰხატავდა.

განსაზღვრული ფერადობრივი ტონების ბატონობა ან უპირატესობა ამა თუ იმ ეპოქის ხელოვნებაში აიხსნება არა მარტო იმით, რომ ამა თუ იმ ეპოქის საზოგადოებრივ სტრუქტურაში სწორეთ ეს ტონები უნდა მეთაურობდნენ, არამედ ხშირათ იმითაც, თუ ვისთვისაა დაკვეთილი სურათი. თუ XVII საუკუნის ჰოლანდიურ და ფლამანდიურ მხატვრობას ერთმანეთს დავუპირდაპირებთ, დავინახავთ, რომ ფერადობრივი დამუშავება სულ სხვადასხვა ნაირია, პირველ შემთხვევაში მუქი, მეორეში, მაგ. რუბენის სურათებში, ნათელი, ეს სხვადასხვაობა მხოლოდ ნაწილობრივ აიხსნება მხატვრების ინდივიდუალური ტემპერამენტით, მისი ფესვები ჰოლანდიური და ფლამანდიური საზოგადოების აღნაგობაში უნდა ვეძებოთ. პირველი საზოგადოება ბურჟუაზიულ-ხელოსნური იყო, მეორე უმეტეს ნაწილათ თავადაზნაურულ—ეკლესიური. „რუბენსის სურათები დაკვეთილი იყო ფართო ნათელი ეკლესიებისა და მედიდური პალატებისთვის, ისინი დღესასწაულებრივი და ფერადობრივი არიან. ჰოლანდიურ სურათებს კი ვიწრო, ნახევრათ ბნელ ოთახში ჰკიდებდნენ, სადაც თვით დღე მუქათ იცქირება აჭრელებულ ფანჯარაში. ამ დანიშნულების ადგილს, ბნელ ოთახებს, რომლის კედლები მუქი ხისაგან შესდგებოდა, ხოლო მრგვალი ფანჯრები პატარა ზომისა იყო, შეეფერება ჰოლანდიური სურათების ერთტონიანი სინათლის მხატვრობა. იქ (რუბენსის სურათებში) სჩანს მონუმენტალობა, დეკორაციული გაქანება და მყვირალა მხიარული ფერები, აქ კოლორისტულათ რაღაც ოჯახურია, ინტიმური“ (მუტერი).

მაგრამ თვით ერთი და იმავე ქვეყნის საზღვრებში ფერადობრივი დამუშავება და ფერადთა გამმა იცვლება იმისდამიხედვით, როგორი შენობებისთვისაა დანიშნული ესა თუ ის სურათი. კათო-

ლიკური ეკლესიებისთვის დანიშნული სურათები ესპანელი რიბერასი სიბნელისა და სინათლის კონტრასტზეა აგებული, ხოლო სამეფო დარბაზებისთვის დაკვეთილი სურათები ველასკეცისა ყვითელ მარგალიტისებურ ნათელ გამშავება შესრულებული.

მაგრამ ფერადთა გამმა იცვლება არა მარტო იმ შენობის მიხედვით, რომლისთვისაც დაკვეთილია სურათი (და მაშასადამე არა მარტო საზოგადოების კლასობრივი სტრუქტურის მიხედვით, რომელიც შეიძლება ან აზნაურულ-ეკლესიური ყოფილიყო ან აბსოლუტისტურ-ეკლესიური ან კიდევ ბურჟუაზიული), არამედ იმის მიხედვითაც თუ რომელი საზოგადოებრივი კლასი ან რომელი საზოგადოებრივი ჯგუფი გამოხატავს მხატვრის შემოქმედებაში თავის არსებასა და შეგნებას. მოგვურათ და მონარქიულათ აგებული საზოგადოება ქურუმთა კლასისა და მონარქიული ხელისუფლების სახით უპირატესობას აძლევს ვარაყს ანუ ოქროსფერს, რომელიც სრულიად შეუძლებელია ბურჟუაზიულ საზოგადოებათა ხელოვნებაში. „ვარაყი საზოგადოათ ფერი არაა წინააღმდეგ ყვითელი ფერისა; ვარაყი გრძობად შთაბეჭდილებას იწვევს ლითონის გაფანტული გამონაკრთომის შემწეობით. ფერადები ბუნებრივი არიან; ლითონის ბზინვა კი, რომელიც თითქმის არასოდეს არ გვხდება ბუნებაში, ზებუნებრივია. მოციმციმე ლითონი ცხოვრებას, ფიგურებს მათს ონტოლოგიურ სინამდვილეს ართმევს. ხატების და სურათების ვარაყიან ფონს გარკვეული დოგმატური მნიშვნელობა აქვს. იგი გამოჰხატავს ღვთაების არსებას და მოვლინებას“ (შპენგლერი).

ზემონათქვამით აიხსნება ვარაყის ფონი ბიზანტიის საიმპერატორო ხელოვნებასა და პირველი პიერატიული ზოლის დასავლეთ ევროპიულ ხელოვნებაში. მოგვურ—მონარქიული საზოგადოებრივი ფორმაციებიდან ვარაყის სიყვარული ბუნებრივათ გადადის აბსოლუტური მონარქიის ხელოვნებაშიც. ლუი XIV საყვარელი ფერი ვარაყი იყო (ლურჯსა და წითელთან შეხანებული). „ვერსალის სასახლეში პირველი დარბაზები ლებრენმა მარტივ თეთრ ტონებში დახატა; რაც უფრო უახლოვდება ადამიანი მეფის ოთახებს, მით უფრო ძლიერდება ბრწყინვალება; მწვანე მარმარილოს ოქრო სცვლის, მუქ ცისფერს—ვერცხლი. უკანასკნელს დარბაზში, რომლის ერთი კედელი მეფის უზარმაზარ რელიეფურ გამოხატულებას უჭირავს მხედრის სახით, მხოლოდ ოქრო სჩანს, იგი მასსიურათ ჰფარავს ბუხრებს, კარებს, ფანჯრებს“ (მუტერი).

ველასკეცის მხატვრობაში, მის პორტრეტებში, სადაც მეფის ოჯახობაა დახატული, სჭარბობს ყვითელი ფონი, ე. ი. შერბილებული ვარაყი, რაიცა ეთანხმება ესპანური აბსოლუტიზმის მწუხრს.

თუ აბსოლუტური მონარქიიდან, რომელიც საზოგადოებრივი განვითარების ისტორიაში ისეთს მომენტს წარმოადგენს, როცა ძველი საზოგადოების ორი ძირითადი კლასი, თავადაზნაურობა და ბურჟუაზია შედარებითი წონასწორობის მდგომარეობაში იმყოფებოდნენ, წმინდა კლასობრივ ხელოვნებაზე გადავალთ, ცხადია ფერადთა შეხამება და ფერადთა გამმა ასეთს ხელოვნებაში უნდა შეიცვალოს იმისდამხედვით, თუ ვისზეა ლაპარაკი—გაბატონებულ კლასზე, ჩაგრულზე, თუ ქვემიმავალზე, რომელიც თავისი ისტორიული არსებობის უკანასკნელ დღეებს განიცდის.

ადვილი წარმოსადგენია, რომ მაგარი, ჯანსაღი კლასი, რომელიც ძალთა აყვავების პასაკში იმყოფება და ცხოვრების ყოველი სიკეთით სარგებლობს ხელისუფლების გამოუკლებლივ, ოპტიმისტურათ, მზიარულათ იქნება განწყობილი და ისეთ ფერადებს მისცემს უპირატესობას, რომელნიც ამთვისებელის ფსიქიკას ზევით სწევენ, ე. ი. მკვეთრ, მყვირალა, ნათელ ფერადებს. ასეთი იყო, მაგალითად, XVI საუკუნის ვენეციელი მხატვრების, განსაკუთრებით ტიციანის ფერადები. ამ უკანასკნელის „ღვთისმშობლის ამალგება“, რომელიც ტენისა არ იყოს, „ცხოვრების დღესასწაულს“ გამოჰხატავს, მკვეთრ ლურჯ და მწვანე ფერებშია შესრულებული. რეინაკი, სრულიად მართალია, როცა ფიქრობს, რომ შეუძლებელია ვენიციელების ცხოველი კოლორიტი კლიმატური პირობებით ავხსნათო: იგი აქ სრულიად სამართლიანათ იმ კლასის, ან უკეთ იმ დიდვაჭრების „ფიზიკური და ფსიქიური ჯანმრთელობის გამოხატულებას“ ხედავს, რომელთათვისაც ჰქმნიდნენ ეს მხატვრები, მათი სისხლი და ხორცი. აგრეთვე რუბენსის სურათები მყვირალა სადღესასწაულო ფერადებით სუნთქავენ არა მარტო მიტომ, რომ ისინი დიდი, ნათელი, მონუმენტალური ტიპის შენობებისათვის იყვნენ დაკვეთილნი, არამედ მიტომაც, რომ თვით მხატვარი დაუშრეტელი ძალითა და გიჟმაჟობით იყო აღსავსე ფლანდრიის თავადაზნაურული კლასის მსგავსათ, რომელიც XVII საუკუნებში ჯერ კიდევ ჯანმრთელობისა და გავლენის მწვერვალზე იმყოფებოდა.

როცა XIX საუკუნეში მდიდარმა და ძლიერმა ბურჟუაზიამ ხელისუფლება დაიპყრო, მან იგივე მოვლენა განიმეორა: მისი მხატვრები, განსაკუთრებით საფრანგეთში, ცხოველი კოლორიტისკენ მიისწრაფოდნენ, როგორც იმპრესიონისტების წინამორბედი დელაკრუა, ან ნათელ ფერადობრივ მოსართავს ჰქმნიდნენ, როგორც იმპრესიონისტები მანეს მეთაურობით.

დაჩაგრული კლასები, რომელთათვისაც ცხოვრება დღესასწაული კი არაა, კატორღაა, რასაკვირველია, ქვეყნიერებას ვერ წარმოიდგენენ ცხოველი ფერადების სიმფონიისა ან სინათლის ჩანჩქერის სახით. ამიტომ ასეთი კლასის მხატვრები ამჯობინებენ მძიმე, ბნელ კოლორიტს, რომელიც დაბეჩავების და უიმედობის ფსიქიურ მდგომარეობას გამოჰხატავს. ასეთი იყო ჯერ კიდევ XVIII საუკუნეში ძმათა ლენენების გლუხური ჟანრის კოლორიტი და ასეთივე კოლორიტი აქვს XIX საუკუნის 40-50-იან წლების ფრანგ მხატვრებს, ანტინიას, ჟანრონს, ტასსარს, რომელნიც სოფლის და, განსაკუთრებით, ქალაქის ღარიბ-ღატაკების ტანჯვას ხატავდნენ, რათა სოციალური თანაგრძნობა გამოეწვიათ მათ მიმართ და აგრეთვე პროტესტიც სოციალური წესწყობილების უსამართლობის წინააღმდეგ (Coulin. „Die socialistische Weltanschauung in der französischen Malerei“).

ბოლოს ქვემიმავალი კლასი, რომელმაც დახარჯა ცხოვრების ენერჯიის მარაგი, ფიზიკური და ფსიქიური ჯანმრთელობა, რომელსაც მხოლოდ იმის უნარი შესწევს, რომ უქმათ იფარფატოს ცხოვრებაში, ბუნებრივად დაყმენდილ, ფერმკრთალ საღებავებს ამჯობინებს, ეს საღებავები უფრო შესაფერი იქნება მისი ძირს დაწეული ცხოვრების შეგრძნებისათვის. ასეთი იყო ფერადთა გამმა დარღვიმანდული XVIII საუკუნის ფრანგი მხატვრებისა, იმ მომაკვდავი ფრანგი თავადაზნაურობის მხატვრებისა, რომელიც ისტორიის სამსჯავროს მოახლოვებას თავქარიანი კარნავალით ხვდებოდა დაყმენდილი ფერის როკოკოს ტანისამოსში. „ამ მხატვრების (ვატტოს, ფრაგონარის, ლანკრეს და სხ.) განსაკუთრებით საყვარელი ფერები ნაცრისფერ—ცისფერის, ნაცრისფერ—ყვითელის და დამჭკნარი მწვანის ნაზი შეხამებანია. ყოველივე ზეთისებური, მსუქანი, დამამძიმებელი ჰქრება ზეთის ფერადებით დახატული სურათებიდან. ფერადები მკრთალია, როგორც ადამიანების სახის ფერი, ისინი უსხეულონი არიან და, ისევე როგორც თვით ადამიანები, მაძღარნი და გაჟინჟილებული კი აღარა, არამედ ეთეროვან-მოფარფატე არიან“ (მუტერი. „მხატვრობის ისტორია“). სრულიად ბუნებრივია, რომ სწორეთ ამ ეპოქაში აღმოაჩინეს ახალი ტექნიკა—პასტელის მხატვრობა, რომელიც ზეთის ფერადებზე უკეთ გადმოსცემდა ასპარეზიდან მიმავალი კლასის ნაზ მინორული კოლორიტის გრძნობას.

შეგვარათ, თვით ზემოაღნიშნული მცირედი მასალის მიხედვით, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მხატვართა ფირფიტზე ამა თუ იმ საღებავების ბატონობა ან უქონლობა აიხსნება როგორც საზოგადოების ეკონომიური მდგომარეობით, ისე ზმით თუ ვისთვისაა დანიშ-

წული სურათები: საეკლესიო შენობებისა, მონარქის მისაღები დარბაზებისა თუ ბურჟუას ოთახებისთვის; გარდა ამისა იგი აიხსნება იმ კლასის გონებრივი მდგომარეობით, რომლის გამომხატველიცაა მხატვარი, გაბატონებული იქნება ეს კლასი, ჩაგრული თუ ქვემიმავალი; ამასთანავე უნდა ითქვას, რომ ფერადთა გამმა კლასთა განკერძოებისა და დაპირისპირების ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენს.

## XX. კლასობრივი ბრძოლა და კლასობრივი ასი- მილაცია ხელოვნებაში

შეუძლებელია, რომ ხელოვნებაში სხვადასხვა ფორმით არ გამოიხატოს ის კლასობრივი ბრძოლა, რომელიც საზოგადოებაში სწარმოებს მისი ისტორიული არსებობის ყველა პერიოდში; ეს ფორმები შეიძლება რამდენიმე ძირითად ტიპათ გავანაწილოთ. გაბატონებული კლასი თავის ხელოვნებას ჩვეულებრივ სხვა კლასების ხელოვნება შემწეობით აშენებს. რადგან ეს ხელოვნანი გაბატონებული კლასის სამსახურში იმყოფებიან, ისინი იძულებულნი არიან იმ ესთეტიური კანონის მიხედვით იმუშაონ, რომელსაც ეს კლასი ურყევად სცნობს. მაგრამ სხვა კლასიდან გამოსულ ხელოვნათა ფსიქო-იდეოლოგიური თვისებები ხანდახან მკლავდებიან ზემოდან თავზე მოხვეულ ესთეტიურ პრინციპებში და შესამჩნევად სცვლიან ოფიციალური ხელოვნების სახეს. ასე, მაგალითად, ძველ ეგვიპტურ ხელოვნებას ფეოდალური არისტოკრატისთვის უმეტეს ნაწილათ შინაყმები, ან ყოველ შემთხვევაში, სოციალური ქვედა ფენებიდან გამოსული ხელოვნანი ჰქმნიდნენ. ოფიციალური ფეოდალური ხელოვნება იდეალისტურათ იყო ჩამოყალიბებული, სახეები ზ ფიგურები, ჰიერატიული სტილის მოთხოვნის მიხედვით, მოკლებული იყვნენ ინდივიდუალურ მსგავსებას. მაგრამ ძველ ეგვიპტურ ხელოვნებაში თითქმის მისი არსებობის ყველა პერიოდში ოფიციალური იდეალისტური სტილის გვერდით არსებობდა მეორე, უფრო რეალისტური. ნიმუშისთვის შეიძლება მივუთითოთ ორი ფარაონის ქანდაკებას, რომელნიც ე. წ. თებენურ პერიოდს ეკუთვნიან. „მეფე ანემენხეტ I თავი, წითელი გრანიტიდან გამოკვეთილი, რომელიც პეტრიმ ტანისში აღმოაჩინა, სრულიად მოკლებულია ინდივიდუალურ ნაკვთებს; ჩვენს წინაშეა არა პორტრეტი, არამედ საზოგადოებ მეფის გამოხატულება. მეფე ღმერთი საპარადოთ ზის ტახტზე. მისი თვალების ქუთუთოებს წითელი საღებავი აქვს შემოვლებული; ნიკაპს ხელოვნური წვერი ამკობს, ღვთაებრივობის ნიშანი. მეფე თავის სიდიადის, თავის ღვთაებრივობის შეგნებით ღმერთების ხატის მსგავსათ უცქერის მისი წინაშე მუხლმოდრეკილ ქვეშევრდომთ“. სხვა სტილშია შესრულებული სეზოსტარის III თავი იმავე წითელი გრანიტიდან.“ ამ თავს სრულიად არა-

ფერი აქვს პირობითი, კონვენციური; ესაა ნამდვილი პორტრეტი მეფისა, რომლის ვიწრო შუბლი, ამოწეული ლაწეები, დამახასიათებელი ფართო ნიკაპი და თითქმის ცხოველური ქვედა ყბა დიდი ოსტატობითაა გადმოცემული. ტუჩები მოკუმულია, ქვედა ტუჩი ცოტათი ჩამოშვებულია, როგორც ბერიკაცს შეეფერება, და ბერიკაცათვე, თუმცა რკინის ენერგიით აღსავსეთ, ხატავს სეზოსტრის სთვალებისა და პირის გარშემო გაკეთებული ნაოჭები და თვით თვალები, რომელნიც ნახევრათ დახურული არიან ზედა ქუთუთობებით... (ბალოდ-ძველი ეგვიპტური ხელოვნების განვითარების ნარკვევი). თუმცა სტილის ასეთი გაორების მიზეზები შესწავლილი არა, და ავტორის მიერ, რომლის სიტყვები ზევით მოვიყვანეთ, იმ გარემოებით არის ახსნილი, რომ ზოგიერთი ხელოვანი ძველი ტრადიციების მიხედვით მუშაობდა, ზოგიერთი კი ამ ტრადიციებს შორდებოდა, მაგრამ შესაძლებელია ისიც, რომ ჩვენ აქ, ისევე როგორც ანალოგიურ შემთხვევებში ეგვიპტური ხელოვნებისა, საქმე გვქონდეს ოფიციალური ფეოდალურ-ჰიერატიული სტილის გარღვევასთან იმ ხელოვანთა რეალისტური მსოფლშეგრძნებით, რომელნიც საზოგადოების ქვედა ფენებს ეკუთნოდნენ, და თუმცა ვალდებული იყვნენ გაბატონებული კლასისთვის ემსახურათ, მაგრამ ამხობდნენ ამ უკანასკნელის მიერ დაწესებულ ესთეტიურ კანონს.

ანალოგიისთვის შეიძლება იმ ფაქტს მივუთითოთ, რომ რუსი შინაყმა ხუროთმოძღვრები, რომელნიც იძულებულნი იყვნენ მემამულეებისთვის სახლები გაბატონებულ ფრანგულ სტილზე (ამპირზე) ეშენებიათ, ხშირად სრულიად ამახინჯებდნენ ამ მათთვის უცხო სტილს და მასში გლახური ხუროთმოძღვრების ჩვეულებანი და მოთხოვნილებანი შეჰქონდათ.

იგივე მოვლენა მეორდება აღორძინების ეპოქის გერმანულ ხელოვნებაშიც. აღორძინების სტილი ქალაქის სავაჭრო ბურჟუაზიის სტილია. იტალიის და ნიდერლანდიის ქალაქებში მან გამოკვეთილი და წმინდა სახე მიიღო. თუ რენესანსის დროის იტალიურ და გერმანულ მხატვრობას ერთიმეორეს შევადარებთ, მეტათ საგრძნობ განსხვავებას დავინახავთ, მიტომ რომ ამ ეპოქის გერმანიც, იტალიის წინააღმდეგ, ხელოსნური და გლახური ქვეყანა იყო. აღორძინების დროის გერმანელი მხატვრებიდან, გოეტეს სიტყვით, მხოლოდ დიურერი იყო თითქმის „იტალიელი“. ამიტომ დანარჩენი გერმანელი მხატვრები, რომელნიც სავსებით გლახური ფსიქოლოგიით იყვნენ გამსჭვალულნი, იტალიის ქალაქის ინტელიგენტურ-ბურჟუაზიულ სტილს გერმანელი გლახის ენაზე სთარგმნიდნენ, ეს გლახი გულ-

წრველათ მორწმუნე იყო, მაგრამ უკულტურო. „მათი კომპოზიცი-  
ებით დატვირთულია ადამიანთა ფიგურებით, ხშირათ სასაცილოებით  
და დაღმენჭილებით; სილამაზისა და ძლიერების მაგივრათ ხშირათ ან  
უგემურებას ვამჩნევთ ან თავის ძალდატანებას, პოზებისა და მიხერა-  
მოხერის აფექტაციას, რომელიც ხანდახან სასაცილოა. ესაა მორ-  
წმუნე გლეხის ხელოვნება, სანტიმენტალური და ტლანქი, რომელიც  
თავდაპირველათ გვხიზლავს თავისი გულუბრყვილობით და გულ-  
წრფელობით, მაგრამ ჩქარა გვღლის თავისი მკვირცხლი და მოუს-  
ვენარი ვულგარობით. გერმანული მხატვრობა რამ ფლამანდიურ და  
იტალიურ მხატვრობას შევადაროთ, იგი გლეხის ნაწარმოებათ გვე-  
ჩვენება გემოგახსნილი და განათლებული ადამიანის ნაწარმოების  
გვერდით“ (რეინაკი. „აპოლონი“). თუ ამ შემთხვევაში ლაპარაკია  
მეორე ხარისხოვან მხატვრებზე, რომელთა სახელებს ხშირათ არც  
მოუღწევია ჩვენამდე, ისეთი დიდი მხატვარიც, როგორიცაა ლ. კრა-  
ნახი, რომელიც სასახლის წრეებში ტრიალებდა, საქსონიის კურფი-  
ურსტის მეგობარი იყო და დარდიმანდობისა და ელევანტობისკენ  
მიისწრაფოდა, ნამდვილათ კეთილშობილობის მაძიებელი გლეხი იყო.  
საკმაოა, მაგალითად, მის „პარისის სამსჯავროს“, სადაც პარისი-  
დახატულია ტლანქი გერმანელი მემამულის სახით, ხოლო სამი ქალ-  
ღმერთი მის წინაშე გატიტვლებული სდგას სასაცილო მანქია პოზე-  
აით, ან მის ვენერას (ლუერში), გატიტვლებულ მზეთუნახავს, რო-  
მელსაც დიდი წითელი ხავერდის ქუდი ახურავს, დავუპირდაპიროთ  
თუნდაც ჯორჯონეს ვენერა, რათა დავინახოთ რამდენათ თავისებუ-  
რათ დაამახინჯა მდაბიო მოქალაქეობრივმა სტიქიონმა სასახლის ხე-  
ლოვნების სტილი.

კლასთა წინააღმდეგობა ხელოვნებაში მჟღავნდება არა მარტო  
იმით, რომ ერთი კლასის ხელოვანნი თავისებურათ სცვლიან ვაბა-  
ტონებული ხელოვნების თემატიკას, ტიპსა და სტილს, არამედ იმა-  
შიც, რომ ამა თუ იმ კლასობრივი საზოგადოების ფარგლებში სხვა-  
დასხვა საზოგადოებრივი ჯგუფის ხელოვანნი თავიანთ ხელოვნებას  
ქმნიან თემატიკისა და სტილის მიხედვით.

ასე, მაგალითად, XVII საუკუნის საფრანგეთში იმ კარისკა-  
ცების და ბურჟუაზიის წრეების გვერდით, რომელთაც მეფე მეთაუ-  
რობს, სდგას წვრილი ბურჟუაზია, და თვითეულ ამ საზოგადოებრივ  
ჯგუფს თავისი დამახასიათებელი ხელოვნება აქვს. ერთი მხრით ვხე-  
დავთ ლებრენის, ჟუვენეს და რიგოს მიერ დახატულ ზვიად ისტო-  
რიულ ტილოებსა და პორტრეტებს, მეორე მხრით ძმათა ლენენების  
საყაანრო სურათებს, სიდაც გამოხატულია სამჭედლო, ან გლეხები,



რომელნიც სუფრას უსხედან. აქ სხვანაირია არა მარტო თემა, არამედ კოლორიტიც — „შავი და დამძიმებული“, დაშორებული სასახლის ხელოვნების ზვიადობას. ასევე XVII საუკუნის ფლანდრიაში ერთი მეორის გვერდით სდგანან მიწასა და მამულთან დაკავშირებული თავადაზნაურობა და ქალაქის ბურჟუაზია. თვითეულ ამ საზოგადოებრივ ჯგუფს თავისი ხელოვნება აქვს. ერთი მხრითაა რუბენსის არისტოკრატიული ხელოვნება. მისი თემაა მონარქიისა და ეკლესიის შესშხა, მითოლოგიური სცენები, „სიყვარულის ბალები“, სადაც დარღვიანდები და მანდილოსნები ამიკობენ და ჭორიკანობენ. მისი ფერები მყვირალა და გულის გამახარებელია. მისი სურათები დიდი ფორმატისაა, მეორე მხრითაა იორდანის ბურჟუაზიული ხელოვნება. მისი თემაა ოჯახური დროსტარება და დღესასწაულები ან ყოფაცხოვრების ჟანრი. ფორმატი პატარა ზომისაა, ფერადები მქრქალია.

მაგრამ თვით იმ შემთხვევებშიც, როცა ჩვენს წინაშე სდგას არა ორკლასიანი საზოგადოება (თავადაზნაურობა და ბურჟუაზია) არამედ სოციალურად ერთფეროვანი, იგი ჩვეულებრივ ჯგუფებათ ნაწილდება და თვითეული ჯგუფი თავის განსხვავებულ ხელოვნებას ქმნის. XVII საუკუნის ჰოლანდიაში საზოგადოება მონოლიტურ-ბურჟუაზიულია. მას შეესაბამება ხელოვნების მთლიანი ტიპი, ხელოვნება არა მონუმენტალური, არამედ ინტიმურ-ოჯახური, რეალისტურ-ჟანრული. მაგრამ ხელოვნების ეს მთლიანი ტიპი ერთგვარად დიფერენცირება იმის მიხედვით, თუ რომელი ჯგუფის ფსიქიკაში ტარდება იგი. ჯგუფობრივი გამიჯნვა ხდება ხელოვნებისადმი ზოგადი მიდგომის ხაზითაც, თემითაც და, ბოლოს, კოლორიტითაც. ამის მოწმობას წარმოადგენენ ტერბორკი, იან სტეენი და რემბრანდტი.

საშუალო ბურჟუაზიის წარმომადგენელი იან სტეენი ხელოვნებასთან მიდის როგორ მოამბე მორალისტი. იგი ფერადებით მოგვითხრობს და ჭკუას გვასწავლის: „ქონების შეძენა და ქონების გაფლანგვა“, როგორ გალობდენ ბებრები და როგორ წრიპინობენ ბარტყები“, „რაკი შეყვარებული ხარ, მკურნალი ვერაფერს გიშველის, ტირილი და დაგრჩენია“ და სხ. — ასეთია მისი სურათების ანეკდოტური და ჭკუის დამარიგებელი შინაარსი. მას თავისი თემა აქვს — ესაა წვრილი ბურჟუაზიული ცხოვრება, გამძღარი, მყვირალა; ესენი არიან ადამიანები, რომელთაც უყვართ „ქამა-სმა დიდათ შესარგი“. ტერბორკი ხელოვნებას უდგება როგორც უშუალო მხატვრობას. იგი არაფერს არ მოგვითხრობს და არაფერს არ გვასწავლის. ქალვაჟნი მუსიკით ერთობიან. ჩვეულებრივი კეთილსინდისიერებითაა

გადმოცემული მანდილოსნების ტანსაცმელის აბრეშუმი და ხავერდი-ფიგურები მის სურათებში წყნარათ სდგანან. არაა ხმაურობა, რომელიც სტეენის ინტერიერებში მეფობს. მისი ფერადები კეთილშობილია, მისი გამმა ნაცრისფერ-ყვითელ-შავი. ტერბორჯი მსხვილი ჰოლანდიელი ბურჟუაზიის მხატვარია.

რემბრანდტი ეწინააღმდეგება როგორც ტერბორჯს, ისე სტეენს. მაშინ როცა ორივე ეს უკანასკნელნი ბურჟუაზიულ საზოგადოებასთან არიან დაკავშირებულნი, რემბრანდტი თითქო მის გარეშე ჭდვას. იგი სცდილობს გადალახოს ბურჟუაზიულობა ფანტასტიურობითა და რომანტიკით. როცა თავის პორტრეტს ჰხატავს, „თავზე ჯილოსანი დოლბანდი ახურავს, ან ტანზე წითელი წამოსასხამი ასხია, ან კიდევ ჯავშავი აცვია ოქროს ჯაჭვით შემკული“. მას იზიდავს „ფანტასტიური აღმოსავლეთი, ძველი კულტურა, რომელიც ებრაელებმა მავრების საშუალო საუკუნეებიდან პროზაულ ჰოლანდიაში გადაიტანეს“. ტროპიკული მდიდარი ლანდშაფტებისა, ტანსაცმელებისა და ადამიანებიდან იგი ჰქმნის ზღაპრულ ეკზოტური მშვენებების ფერიისებურ კომპოზიციას“. მას უყვარდა ამსტერდამის ნაძირალების — „კუზიანების, კოჭლების, ბრმების და ლოთების“ დახატვა. „პროზაულ გარემოში იგი თავის სამყაროს ჰქმნის. როგორც რომანტიკოსი იგი უფერული ყოველდღიურობიდან შორეულ ქვეყანაში გადადის, სასწაულით აღსავსეში“ (მუტერი). მის გრაფიურაში, სადაც მთის ზედათა ქადაგებაა გამოხატული, ხოლო განსაკუთრებით მის „ასგულდენიან“ გრაფიურაში, სადაც ზოგიერთი ფიგურა მზის სინათლეში ბანაობს, ხოლო სხვები წყვდიადში იმყოფებიან ან წყვდიადიდან გამოდიან, სადაც ქვეყნიერება სინათლესა და სიბნელეს შუაა გაყოფილი, — მთელი რემბრანდტი სჩანს. ამ დაძლევაში წვრილ ბურჟუაზიული სინამდვილისა თემების ფანტასტიურობითა და სინათლის დიალექტიკით სდგება მხატვარი — მეწისქვილის შვილი, კურს დაუშთავრებელი სტუდენტი, გამდიდრებული მოკლე ვადით (იმ ხანში, როცა ცოლად სურათების ვაჭრის ქალი სასკია ვან ულენბურგი ჰყავდა) და ლატაკი ცხოვრების სამხარზე, როცა იგი ლვინის სარდაფიდან ლვინის სარდაფში გადადიოდა. სიკვდილის შემდეგ რემბრანდტს არაფერი დარჩენია გარდა თავისი სამუშაო ხელსაწყოსი და სამუშაო ტანისამოსისა. იგი ბურჟუაზიული საზოგადოების გარეშე იღვა, ბოგანო მხატვარი იყო, რომელმაც ბედნიერების სინათლეს იგემა და სილატაკის სიბნელეს, ბურჟუაზიული ქვეყნების წინააღმდეგობანი დაინახა და შეიგრძნო და შექმნა სამყარო, რომელიც მკვეთრი წინააღმდეგობისაგან შესდგება, რომელიც სინთეზის სწარმოადგენს, თეზისისა და ანტითეზისისაგან აგებულს.

თუ XVII საუკუნის ჰოლანდიიდან XVIII საუკუნის საფრანგეთზე გადავალთ, აქაც არსებითად ხელოვნების ერთს ტიპს აღმოვაჩინო. აბსოლუტიზმის დამსობასთან ერთად სულს ლევს ლუი XIV კარის ხელოვნება. ხელოვნება „ბურჟუაზიული“ ხდება იმ აზრით, რომ იგი დანიშნული იყო მხოლოდ იმ მდიდარი ფინანსისტ-მოიჯარადრის ან აზნაურ მემამულის ბუღუარისა და სასტუმროსთვის, რომელიც პარიზში სცხოვრობდა და სადაც მას თავისი ოფიციალური სახლიც ჰქონდა და სხვა სახლიც სააშვიკო პაემანებისა და თავგადასავალისთვის. ასეთ პირობებში ლებრენის და ჟუვენეს საზეიმო და ოფიციალური ხელოვნება საჟანრო ინტიმური ხდებოდა, „დარდიმანდული საუკუნის“, როკოკოს ეპოქის მხატვრობათ იქცეოდა. აღნიშნული ტიპიური ერთობის მიუხედავად ვატოს, გრეზის და შარდენის მხატვრობა არსებითად ერთმანეთში განსხვავდება თემისა და კოლორიტის მიხედვით, მიტომ რომ ისინი სავადასხვა საზოგადოებრივ ჯგუფებს წარმოადგენენ, რომელნიც იმიჯნებიან ხელოვნების დარგშიც.

ვატოს თემებია: დარდიმანდული მაღალი საზოგადოება, არიფანები სოფლის ბუნების ფონზე, იტალიური კომედიის მსახიობები, ვასეირნება ციტერის კუნძულისკენ, სადაც ცხოვრება სიყვარულის დღესასწაულია. მისი ფერები ნაზი და დაყმენდილია, ატმოსფერო „ვერცხლოვანი ბინდბუნდების, დაისისა“. გრეზის თემებია: გლახურ-ბურჟუაზიული ინტერიერები, ქალიშვილი თხოვდება, ჭაბუკი სინანულით შინ ბრუნდება უშინაარსო დარდიმანდული ცხოვრების შემდეგ, ქალიშვილი დაღონებულია სურის ვატეხის (უმანკოების დაკარგვის) გამო, დედა ბაღს ძუძუს აწოვებს და სხ. მთელ ამ ბურჟუაზიულ ქვეყნიერებას არისტოკრატიზმის ელფერი აძევს. ფერები ისეთივე მქრქალია, როგორც ვატოს სურათებში. შარდენის თემა ბურჟუაზიული ინტერიერია ყოველ არისტოკრატიულ ელფერს მოკლებული: დედა ბავშვებისთვის სადილს ამზადებს ან დილით გოგონას ტანთ აცმევს; დიასახლისს დილით ბაზრიდან სანოვავე მოაქვს სამხარეულოში და სხ. მისი ფერადები უფრო უდრეკი და მშრალია. ვატოს მხატვრობაში XVIII საუკუნის ბომონდმა იპოვა გამოხატულება, გრეზის მხატვრობაში ბურჟუაზიამ, რომელიც ჯერ კიდევ არისტოკრატიული მსოფლიოს ზეგავლენას ემორჩილებოდა, შარდენის მხატვრობაში „შეგნებულმა“ მესამე წოდებამ მისი ბურჟუაზიულოჯახური კულტურით.

კლასთა წინააღმდეგობის, კლასობრივი და ჯგუფობრივი განკერძოების ტენდენციის, კლასობრივი ბრძოლის სხვადასხვა გამოხატულების გვერდით ხელოვნებაში სხვადასხვა ნაირად იხატება აგრეთვე კლასობრივი წაბაძულება, კლასობრივი ასიმილაცია.

როცა ამა თუ იმ ქვეყანაში გამოდის კლასი, იმავე სოციალ-ეკონომიური განვითარების საფეხურზე მდგომარე, რომელზედაც მეორე ქვეყანაში იგივე კლასი უკვე წინად იმყოფებოდა, იგი ჩვეულებრივ უკანასკნელზე ორიენტირდება და თავის ხელოვნებაში თავისი წინამორბედის ხელოვნებას იმეორებს, თუ ყველა წვრილმანში არა, ძირითად ხაზებში მაინც.

საბერძნეთის ფეოდალურმა არისტოკრატამ, რომელიც ისტორიულ ასპარეზზე ეგვიპტეს ფეოდალური არისტოკრატის შემდეგ გამოვიდა, თავის არქიტექტურულ და განსაკუთრებით სკულპტურულ ხელოვნებაში აღმოსავლეთის ხელოვნების სტილი და ტიპი აღადგინა. არქაული პერიოდის ბერძნული ქანდაკებანი იმავე ფრონტალურ და ვერტიკალურ პოზაში არიან გამოკვეთილნი, იმავე გაქვავებულ სილიაღეს ამქლავნებენ, ისევე ღვთაებრივად ილიმებიან, როგორც ეგვიპტური ქანდაკებანი. არქაული ბერძნული ხელოვნება უეჭველათ ეგვიპტური ხელოვნების ზეგავლენით წარმოიშვა; მაგრამ ეს ზეგავლენა შესაძლებელი იყო მხოლოდ იმიტომ, რომ ბერძნული არქაული ხელოვნება ამავე კლასისთვის იქმნებოდა, სოციალ-ეკონომიური განვითარების იმავე საფეხურზე (ნატურალური მეურნეობა), რომელზედაც ეგვიპტური ხელოვნებაც განვითარდა. ეს ამასთანავე ნიშნავს, რომ საბერძნეთის ფეოდალურმა არისტოკრატამ გამოიყენა იმ ხელოვნების მხატვრული სიმბოლოები და მეთოდები, რომელიც მასზე ადრე ეგვიპტეს ფეოდალურმა წოდებამ შექმნა.

ისევე როგორც ერთი ქვეყნის არისტოკრატია ორიენტირდება მეორე ქვეყნის არისტოკრატის ხელოვნებაზე, რომელიც უფრო ადრე წარმოიშვა, აგრეთვე ბურჟუაზიაც თავის ხელოვნებაში არსებითად იმეორებს სხვა ქვეყნის უფრო ხნიერი ბურჟუაზიის ხელოვნებას. როცა XV საუკუნის დასაწყისიდან ჯერ იტალიასა, ხოლო შემდეგ სხვა ქვეყნებში სავაჭრო ბურჟუაზია ჩამოყალიბდა, იგი თავისი არსებობისა და შეგნების მხატვრულათ გამოსამქლავნებლათ სიმბოლოებსა და მეთოდებს იღებდა ბერძნული ხელოვნების სალაროდან, რომელიც იმავე სავაჭრო კაპიტალიზმის ატმოსფეროში იყო დაგროვილი. ამ ეპოქას კულტურისა და ხელოვნების ისტორიაში რენესანსს, აღორძინებას უწოდებენ. სრულიად მართალია ჰაუზენსტეინი, რომელიც ამტკიცებს („ხელოვნებასა და საზოგადოებაში“), რომ „რენესანსი სრულიადაც კულტურის განყენებული ისტორიის ერთი კარი არ არის“, რომ რენესანსი საბოლოო ანგარიშში წარმოადგენს განვითარებულ საქალაქო ფულად მეურნეობას და მის სოციალურ შედეგებს“. „რენესანსია ყოველგან, სადაც მიღწეულია სოციალური

და ეკონომიური განვითარების საფეხური, რომელიც გვაგონებს საბერძნეთს, ანტიური ფულადი მეურნეობის ეპოქას და მის ზოგად კულტურულ შედეგებს“. იტალიის ახლათ ფეხადგმული სავაჭრო ბურჟუაზიის ხელოვანთ ამ ახალი კლასისთვის უნდა შეექმნათ ხელოვნება, რომელიც ფეოდალურ-ხელოვნური ეპოქის წინააღმდეგ გამოხატავდა ამქვეყნიური ცხოვრების, ადამიანის სხეულის და მატერიალური ბუნების მშვენიერებისა და სიდიადის აზრს. და რადგან ყველა ეს აზრები უკვე გამოხატული იყვნენ ბერძნულ და რომაულ ხელოვნებაში, იტალიელმა მხატვრებმა აღადგინეს ეს ხელოვნების ფორმები, მეთოდები და სული. ამით აიხსნება იტალიელი მხატვრების თაყვანისცემა ანტიური ხელოვნებისადმი, რაც მათ ნებას აძლევდა უფრო ადვილათ განთავისუფლებულიყვნენ გოთური ტრადიციებისაგან, რათა სათანადოთ გამოეხატათ ახალი საზოგადოებრივი კლასის არსება და შეგნება; ეს თაყვანისცემა არქიტექტორ ლ. ბ. ალბერტისა და ა. ფილარეტის გააფთრებულ სიძულვილს იწვევდა გოთიკისადმი, რომელსაც ფილარეტემ „ბარბაროსთა ხელოვნება“ უწოდა: საზოგადოთ ეს ხუროთმოძღვარი ანტიური შენობათა დანახვის დროს თითქოს გრძნობდა, რომ ისინი „მკვდრეთით სდგებიან“ და იძახოდა: ეხლა ყოველივე, თვით სრულად უმნიშვნელო რამ უნდა შესრულებულ იქმნას მხოლოდ ანტიური სტილით“.

როცა XVIII საუკუნის დასასრულს საფრანგეთსა და გერმანიაში ახალგაზრდა ბურჟუაზიამ თავისი კულტურის შენება და თავისი ხელოვნების შექმნა დაიწყო, მან თვალი მიაპყრო ანტიურ ქვეყანას და, მარქსის გენიოსურის თქმისა არ იყო („ნაპოლეონის 18 ბრიუმერი“), თავისი ზეასვლა ანტიური სახეებისა, სიმბოლოებისა, ზნეჩვეულებებისა და ტერმინებისა ნიღაბით დაიწყო; იგი თავის და სხვის თავში იდეალიზაციას უშვრებოდა მეტად პროზაულ საქმეს, რომელიც მდგომარეობდა თავადაზნაურების გაძევებაში მისი გაბატონებული პოზიციიდან. საფრანგეთის და გერმანიის ხელოვნება XVII საუკუნეში—ხუროთმოძღვრება და მხატვრულ-კლასიკური სტილის წამოსახამს ისხამს. „ეს სრულიადაც შემთხვევითი მოვლენა არაა. ყოველივე, რასაც სასკოლო ენაზე კლასიკური ჰქვიან, კლასიკური ანტიურობა, რენესანსი და XVIII საუკუნის დასასრულის სტილი, ზეაღმავალი ბურჟუაზიის ხელოვნებაა“. (პარზენშტეინი. „ხელოვნება და საზოგადოება“).

მაგრამ კლასიციზმი, რასაკვირველია, სხვადასხვანაირათ მუდგნდება „ბურჟუაზიის აღორძინების“ დონის მიხედვით. საფრანგეთში ბურჟუაზია რევოლიუციურათ იყო განწყობილი. იგი აშკარათ

აჯანყდა თავადაზნაურების და მონარქიის წინააღმდეგ. ეს გმირული რევოლუციონურობა იმაში მხილდებოდა, რომ ხდებოდა ანტიური სიძნელის—ბერძნულისა და ლათინურის—აღდგენა მის პოლიტიკური და სამოქალაქო პათოსში. „საზოგადოებრივ შენობათა კედლები შემკული იყო რომის დიდ მოქალაქეთა—სციპიონის, კატონის და სხ. ბიუსტებით, განსაკუთრებით იმ დროის გმირი გახდა ცეზარის მკვლელი—ბრუტუსი. აღიდებდნენ ტირანთა მკვლელებს ჰარმოდისს და არისტოკიტონს. წმინდანებათ ითვლებოდა ის გმირები, რომლებიც სამშობლოსთვის დაიხოცენ და თავიანთი გმირული მოღვაწეობით სამსახური გაუწიეს ხალხს,—კურციუსის და ლეონიდე, სცევოლა და ტიმოლეონი. თითქო კორნელის რომაელმა გმირებმა დასტოვეს თეატრი და ცხოვრების სცენაზე გამოვიდნენ სახელშეცვლილნი“ (მუტერი). დავითის შემოქმედებას ეს განწყობილება მხატვრული სახეების ენაზე გადააქვს: ასე იშობა მისი „ლეონიდე თერმოპილებში“, „ბრუტუსი, რომელიც შვილებს სჯის“ და სხვა.

გერმანიის ბურჟუაზია, რომელიც პოლიტიკურათ მოუშწიფებელ იყო ეკონომიური ჩამორჩენილობის გამო, ძლიერ დაშორებული იყო ასეთ რევოლიუციონურს პათოსს. იგი, საფრანგეთის ბურჟუაზიის მსგავსათ, ანტიურ ქვეყანას ჰბაძავდა, მაგრამ მას ღებულობდა არა პოლიტიკური, არამედ ესთეტიური მხრიდან. გერმანიის ბურჟუაზიის მხატვრობისათვის XVIII საუკუნეში გერმანია წარმოადგენს არა ლეონიდეს და ტიმოლეონის, ჰარმოდისს და არისტოკიტონის ქვეყანას, არმედ ქვეყანას, სადაც ჰყვარდა პოეზია, სადაც ხელოვნების აკვანი იდგა. საფრანგეთის კლასიციზმი იძლევა დავითის ლეონიდეს, ბრუტუსს და ჰორაციუსებს, ხოლო გერმანიაში მენგის „პარნასს“, კარსტენის „ოქროს საუკუნეს“, ანჯელიკას კაუფმანის „ჰერასა და ლენდრეს“ და სხ.

თუ შეაღწევალი იტალიური ბურჟუაზია XV საუკუნეში, საფრანგეთის და გერმანიის ბურჟუაზია XVIII საუკუნეში თავის ხელოვნებაში ორიენტირდებოდა კლასიკურ ქვეყანაზე, ხანდახან ზოგიერთი ბურჟუაზიული მხატვარი საფრანგეთში და აგრეთვე რუსეთშიც XVII საუკუნის ჰოლანდიელი ბურჟუაზიის ხელოვნების ტიპსა და სტილს აცოცხლებდა, მხოლოთ მას ადგილობრივ პირობებს უფარდებდა. ასე, მაგალითად, XVII საუკუნეში ძმები ლენენები საფრანგეთში, სასახლეში გაბატონებულ ხელოვნების წინააღმდეგ, ჰოლანდიური ყოფაცხოვრებითი მხატვრობიდან გამოდიოდნენ, როცა ჰქმნიდნენ მხატვრობას, რომელიც მშრომელი წვრილი ბურჟუაზიის

მოთხოვნილებათ შეეფერებოდა; XVIII საუკუნეში შარდენი, რომელიც ყველაზე ბურჟუაზიულია ამ ეპოქის ფრანგ-მხატვრებს შორის, რომელშიც „მესამე წოდების“ კლასობრივი თვითშეგნება განსაკუთრებით ღვიოდა, ჰოლანდიელებს იმეორებს თემებისა და კოლორიტის მხრით; XIX საუკუნის დასაწყისში რუსეთში ე. წ. „ნიდერლანდიელები“ ტინკოვი, მერცალოვი, იაკიმოვი, ხოლო შემდეგი ვენეციანოველები იმეორებენ ოსტანდესა და ტენისის მხატვრობას. თუ ამრიგად არისტოკრატიული და ბურჟუაზიული კლასები თავიანთ ხელოვნებაში ორიენტირდებიან ამავე კლასების ხელოვნებაზე სხვა ქვეყნებში, რომელთაც ოდესღაც თავიანთი არსება და შეგნება უკვე მხატვრულ ფორმებში ჩამოაყალიბეს, ისიც, ხდება, რომ განსაზოვრული კლასი მეორე კლასს ბაძავს თემების და სტილის მხრით. ამგვარი შემთხვევები ხდება, როცა ამა თუ იმ კლასს ან კლასის ნაწილს ჯერ კიდევ არ მიუღწევია გარკვეული კლასობრივი თვითშეგნებისთვის და ამის გამო ჯერ კიდევ გაბატონებული კლასის კულტურული და მხატვრული გავლენის ქვეშ იმყოფება. მაგალითად, გრეზის გლეხები და ხელოსნის ქალები დიდკაცური მხატვრული სალონური სტილით დახატული, ამავე დროს მისი სურათების ფერადთა გამმა მიმავალი თავადაზნაურობის მინორული ტონებითაა შესრულებული; ან კიდევ ეს ხდება იმ შემთხვევაში, როცა მხატვრის მიერ წარმოდგენილი ჯგუფი თავისი სოციალური მდგომარეობის გამო ფსიქოლოგიურად ენათესავება სხვა შემადგენლობის საზოგადოებრივ ჯგუფს: ასე მაგალითად, ტერბორკის სურათები, ფიგურათა დაყენების და ფერადთა გამმის მხრით (ნაცრისფერ-ნარინჯისფერ-შავი), „ესპანურ“ სტილზეა შესრულებული ესპანიის სასახლის მხატვრის ველასკესის პორტრეტებისა და ვერცხლისფერ-ყვითელი გამმის წაბაძულობით; ეს იმით აიხსნება, რომ ამ ეპოქის ჰოლანდიელ მსხვილ ბურჟუაზიასა და ესპანელ წარჩინებულ წოდებას შორის მეტი სოციალურ-ფსიქოლოგიური ნათესაობა იყო, ვიდრე ჰოლანდიელ მსხვილ და წვრილ ბურჟუაზიას შორის.

ბოლოს განსაზღვრულ შემთხვევაში გაბატონებული კლასი ბაძავს იმ კლასის კულტურას და სტილს, რომელიც მასზე ადრე გაბატონდა. ბაძავს ნიშნათ ისტორიული თანამიმდევრობისა და ამით თითქო ადასტურებს, რომ მის ისტორიულ მემკვიდრეს წარმოადგენს. ასე, მაგალითად ინგლისელი პრაფაელიტები, რომელნიც XIX საუკუნის სამოციან და სამოცდაათიან წლებში გამოვიდნენ, უეჭველად ინგლისის ბურჟუაზიის მხატვრები იყვნენ, ინგლისის ბურჟუაზიამ კი ამ დროისთვის განვლო პირველყოფილი და-

გროვების ხანა და თავისი ხელისუფლება განამტკიცა მიწათმფლობელი პროტექციონისტების დამარცხებისა და მუშათა რევოლუციის შემუსვრის შემდეგ: მათ სურდათ ახალი მხატვრობა და საზოგადოთ ცხოვრების ახალი სტილი შეექმნათ სწორეთ ამ კლასისთვის. როგორც მათი ლოზუნგი—უკან ბუნებისკენო—(უკეთ, რაფაელის წინადროინდელ მხატვრებისკენო, რომელნიც მასზე უკეთ იცნობდენ და ასახავდენ ბუნებას). ისე საჟანრო-ყოფაცხოვრებითი ხასიათი მათი სურათებისა, ბოლოს ვილიამ მორისის მისწრაფება გამოყენებითი ხელოვნების (ავეჯის, კედლის ქალაქის, წიგნის) განახლებისადმი ყოფაცხოვრების ესთეტიზაციის სახელით,—ყოველივე ეს მათ ახასიათებს სწორეთ როგორც ბურჟუაზიულ კლასის მხატვართ, მაგრამ თავიანთ ბურჟუაზიულ ხელოვნებას პრერაფაელიტები ფეოდალურ-მისტიურ ტანსაცმელში ახვევდენ: ისინი ხატავდენ ჯავშანში ჩაქედილ რაინდებს, ამოღებულთ მეფე არტურის ლეგენდებიდან, ან მადონებს, რომელნიც ნეტარებენ ექსტატიურ აღტაცებაში (მილენი; მორის, როსეთი), ისინი თავიანთ ფიგურებს აგრძელებდენ და სპირიტუალისტურ ზეალმაფრენას აძლევდენ, როგორც ეს გოთური ტაძრის ფანჯრებზე დახატულ სურათებს შეეფერება (ბერნ ჯონსი) პრერაფაელიტების შემოქმედებაში ბურჟუაზიის ხელოვნება მოსართავათ ხმარობდა იმ უცხო კლასის სტილს, რომლის ბატონობა მან შეცვალა საზოგადოებაში. აგრეთვე XX საუკუნის დასაწყისში ისეთი მხატვრები, როგორც არიან სომოვი და მ. მუსატოვი, თავიანთ სურათებში მკვდრეთით ადგენდენ XIX საუკუნის დასაწყისის ამპირის და დიდკაცური კულტურის სტილს, იდელიზაციას უკეთებდენ თანამედროვე რუსულ ბურჟუაზიას იმ თავადაზნაურობის კულტურის მხატვრული იდეალის მიხედვით, რომელიც მან შესცვალა ცხოვრების პატრონის როლში.

ამრიგათ კლასობრივი წინააღმდეგობა და კლასობრივი ბრძოლა ხელოვნებაში იხატება, როგორც იმ მხრივ, რომ როცა განსაზღვრული კლასის ხელოვანი ხელოვნებას ჰქმნის სხვა კლასისათვის; მაშინ თავისი ჯგუფის დამახასიათებელი ფსიქო-იდოლოგიური თვისებანი და განწყობილებანი შეაქვს, ისე იმ მხრივაც, რომ ერთ და იმავე საზოგადოებრივ ფარგლებში სხვადასხვა კლასების და ჯგუფების მხატვრები ან ერთმანეთს ემიჯნებიან და განსაკუთრებულ ხელოვნებას ჰქმნიან ან კიდევ თავისებურათ ახალისებს ხელოვნების გაბატონებულ სტილსა და ტიპს.

ასეთი კლასობრივი გათიშვის შემთხვევების გვერდით ხდება საწინააღმდეგო შემთხვევებიც, ესაა კლასობრივი წაბაძულობისა და



კლასობრივი ასიმილაციის შემთხვევები. ისტორიულ ასპარეზზე დაგვიანებით გამოსული კლასები ჩვეულებრივ თავიანთ ხელოვნებაში იმეორებენ იმ ხელოვნების ძირითად თვისებებს, რომელიც იმავე კლასმა წინათ შექმნა სხვა ქვეყანაში: ამა თუ იმ კლასს შეუძლია აგრეთვე სხვა კლასის ხელოვნების თვისებები გადაიღოს იმ შემთხვევაში, როცა მას კიდევ არ მიუღწევია კლასობრივი სიმწიფისთვის ან უცხო კლასთან ფსიქოლოგიურ ნათესაობას გრძნობს, გამოწვეულს მათი სოციალური მდგომარეობის სიახლოვით. ბოლოს ამა თუ იმ კლასს, რომელიც ხელისფლებას ჩაუდგა საბავეში, შეუძლია თავი იმ კლასის მხატვრული ტანსაცმელით მოირთოს, რომელიც მან გააძევა და რომლის ადგილი დაიჭირა საზოგადოების სტრუქტურაში.

## ს ა რ ჩ ე ვ ი

	88
წინასიტყვაობა	3
I. ხელოვნების სოციოლოგიის ამოცანები	5
II. ხელოვნობის წარმოშობა	13
III. ხელოვნების სოციალური ფუნქცია	18
IV. მხატვრობის წარმოების ფორმები	31
V. ხელოვნების აყვავება და დამხობა	44
VI. ხელოვნების ორი ძირითადი ტიპი	53
VII. არქიტექტურის, ქანდაკების და მხატვრობის ჰეგემონიის შეცვლა	62
VIII. ხუროთმოძღვრების ორი ძირითადი სტილი	70
IX. მხატვრული ორი ტიპი	76
X. იდეალისტური და რეალისტური სტილი მხატვრობაში	83
XI. ცხოველი, მცენარე, ადამიანი და ნივთი ხელოვნებაში	99
XII. შრომა ხელოვნებაში	104
XIII. ბავშვი ხელოვნებაში	113
XIV. ტიტველი სხეულის ასახვა	117
XV. პორტრეტის ჟანრი	127
XVI. რელიგიური და ყოფაცხოვრებითი ჟანრი	133
XVII. პეიზაჟი და ნატიურმოორტი	140
XVIII. მოძრაობის, პერსპექტივის და სინათლის პრობლემები ხელოვნებაში	150
XIX. ფერადების სოციოლოგია	162
XX. კლასობრივი ბრძოლა და კლასობრივი ასიმილაცია ხელოვნებაში	170