

სელოვნიეზის სემპსონი

ე. ჰ. გომბრიხი



The Story of Art

E. H. GOMBRICH

გაყიდულია

7 000 000

ეგზამპლარზე მეტი

'მსოფლიო ბესტსელერი
ნიგნი ხელოვნებაზე'

US News &
World Report

შინაარსი

წინათქმა

შესავალი

ხელოვნებისა და ხელოვანთა შესახებ 15

- 1 **უჩვეულო გარიჟრაჟი**
წინარეისტორიული და პირველყოფილი (პრიმიტიული) ხალხები; ძველი ამერიკა 39
- 2 **საუკუნო ხელოვნება**
ეგვიპტე, მესოპოტამია, კრეტა 55
- 3 **ღიადი გამოღვიძება**
საბერძნეთი, ძვ. წ. მეშვიდე-მეხუთე საუკუნეები 75
- 4 **გმვენიერების საუფლო**
საბერძნეთი და ბერძნული სამყარო, ძვ. წ. მეოთხე საუკუნე – ახ. წ. პირველი საუკუნე 99
- 5 **მსოფლიოს დამკვირვებნი**
რომაელები, ბუდისტები, იუდეველები და ქრისტიანები, ახ. წ. პირველი-მეოთხე საუკუნეები 117
- 6 **გზათა გასაყარზე**
რომი და ბიზანტია, მეხუთე-მეცამეტე საუკუნეები 133
- 7 **გზერა აღმოსავლეთისკენ**
ისლამი, ჩინეთი, მეორე-მეცამეტე საუკუნეები 143
- 8 **დასავლეთის ხელოვნება სადნობ ძვებში**
ევროპა, მეექვსე-მეთერთმეტე საუკუნეები 157
- 9 **მეგრძოლი ეკლესია**
მეთორმეტე საუკუნე 171
- 10 **გამარჯვებული ეკლესია**
მეცამეტე საუკუნე 185
- 11 **კარისკაცები და გიურგერები**
მეთოთხმეტე საუკუნე 207
- 12 **სინამდვილის დაუფლება**
მეთხუთმეტე საუკუნის დასაწყისი 223
- 13 **ტრადიცია და სიხლე: I**
მეთხუთმეტე საუკუნის მინორული იტალიაში 247
- 14 **ტრადიცია და სიხლე: II**
მეთხუთმეტე საუკუნე ჩრდილოეთში 269
- 15 **მიღწეული ჰარმონია**
ტოსკანა და რომი მეთექვსმეტე საუკუნის დასაწყისში 287
- 16 **შუქი და ფერი**
ვენეცია და ჩრდილოეთი იტალია, მეთექვსმეტე საუკუნის დასაწყისი 325

- 17 ახალი მოძღვრება ვრცელდება
გერმანია და ნიდერლანდი, მეთექვსმეტე საუკუნის დასაწყისი 341
- 18 ხელოვნების კრიზისი
ევროპა, მეთექვსმეტე საუკუნის მიწურული 361
- 19 მრავალსახეობა ხელოვნებისა
კათოლიკური ევროპა, მეჩვიდმეტე საუკუნის პირველი ნახევარი 387
- 20 გუნების სარკე
პოლანდია მეჩვიდმეტე საუკუნეში 413
- 21 ძალაუფლება და დიდება: I
იტალია, მეჩვიდმეტე საუკუნის მეორე ნახევარი და მეთერთმეტე საუკუნე 435
- 22 ძალაუფლება და დიდება: II
საფრანგეთი, გერმანია და ავსტრია, მეჩვიდმეტე საუკუნის მიწურული და მეთერთმეტე საუკუნის დასაწყისი 447
- 23 გონების ხანა
ინგლისი და საფრანგეთი, მეთერთმეტე საუკუნე 457
- 24 ტრადიციის წყვეტა
ინგლისი, ამერიკა და საფრანგეთი, მეთერთმეტე საუკუნის მიწურული და მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისი 475
- 25 პერმანენტული რეკონსტრუქცია
მეცხრამეტე საუკუნე 499
- 26 ახალი სტანდარტების ძიებაში
მეცხრამეტე საუკუნის დასასრული 535
- 27 ეძსპერიმენტული ხელოვნება
მეოცე საუკუნის პირველი ნახევარი 557
- 28 უდასასრულო ამბავი
მოდერნიზმის ტრიუმფი 599
კიდევ ერთი მოქცევის ფაზა 618
ცვალებადი ნარსული 626
ბიპლიოგრაფიული შენიშვნა ხელოვნებაზე წიგნების შესახებ 638
ქრონოლოგიური ჩარტები 655
რუკები 664
ილუსტრაციების ნუსხა ადგილმდებარეობის მიხედვით 670
ტერმინთა საძიებელი 674
სამადლობელი 687

შპს "ლოგოს პრესი"
ილია ჭავჭავაძის გამზირი 15ა,
თბილისი 0179
www.logospress.ge

მეთექვსმეტე გადამუშავებული, გავრცობილი გამოცემა, 1995

თარგმანი © შპს "ლოგოს პრესი", 2012

სამეცნიერო რედაქტორი და მთარგმნელთა ჯგუფის ხელმძღვანელი:
დიმიტრი თუმანიშვილი

გამომცემლობის მთავარი რედაქტორი: ლაშა ბერაია
გამომცემლობის რედაქტორები: აია ბერაია, თამარ ბერიძე,
ლაშა გველესიანი

მთარგმნელთა ჯგუფის წევრები: ნანა ალექსიძე,
ლალი ანდრონიკაშვილი, ლაშა ბერაია, მარინე ბულია,
ლაშა გველესიანი, მარიამ დიდებულიძე, მარინე ვაჩნაძე,
დიმიტრი თუმანიშვილი, გიორგი ლეჟავა, მარინე მაისურაძე,
მარინე მიზანდარი, ქეთევან მიქელაძე, ნინო ლალანიძე,
მარინე ყენია, შზია ჯანჯალია

ISBN 978-9941-418-53-2

ორიგინალური გამოცემა: THE STORY OF ART © 1950, 1958, 1960,
1966, 1972, 1978, 1984, 1989, 1995 Phaidon Press Limited

ეს გამოცემა გამოსცა შპს "ლოგოს პრესმა" ლიცენზიით: Phaidon Press
Limited, Regent's Wharf, All Saints Street, London, N1 9PA, UK, © 1950,
1958, 1960, 1966, 1972, 1978, 1984, 1989, 1995 Phaidon Press Limited.

ყველა უფლება დაცულია. დაუშვებელია ამ გამოცემის
რეპროდუცირება, შენახვა ან გადაცემა ნებისმიერი ფორმით, იქნება
ეს ელექტრონული, მექანიკური, ფოტოკოპირება, აღწარმოება თუ
სხვა, Phaidon Press-ის წინასწარი ნებართვის გარეშე.

Original title: THE STORY OF ART © 1950, 1958, 1960, 1966, 1972,
1978, 1984, 1989, 1995 Phaidon Press Limited

This Edition published by LOGOS PRESS LTD under licence from Phaidon
Press Limited, Regent's Wharf, All Saints Street, London, N1 9PA, UK,
© 1950, 1958, 1960, 1966, 1972, 1978, 1984, 1989, 1995 Phaidon Press
Limited.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in
a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic,
mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior
permission of Phaidon Press.

წინათქმა

ეს წიგნი იმათთვისაა, ვისაც სურს გზა გაიგნოს ამ საკვირველ და მომხიბლავ სფეროში. იგი უნდა დაეხმაროს ახალბედებს, ისე გაიცნონ მისი სამყარო, რომ დეტალებმა თავგზა არ აუბნიოთ; მანვე საშუალება უნდა მისცეს მათ, სიცხადე და წესრიგი შეიტანონ უამრავ სახელში, პერიოდსა და სტილში, რომლებითაც სავსეა უფრო ამბიციური ნაშრომები, და ასე შეამზადოს უფრო სპეციალიზებული წიგნების გასაცნობად. წერისას, უპირველეს ყოვლისა, ვფიქრობდი ყმანვილ მკითხველებზე, რომლებმაც ეს-ეს არის აღმოაჩინეს ხელოვნების სამყარო. თუმცა არასოდეს მიფიქრია, რომ საყმანვილო წიგნები უნდა განსხვავდებოდეს უფროსებისთვის დაწერილებისგან, ერთი რამის გარდა: ისინი ანგარიშს უნდა უწევდნენ ყველაზე მომთხოვნ კრიტიკოსებს – მათ, ვინც პრეტენზიული ჟურგონის ან ყალბი გრძნობის უმცირეს კვალსაც კი უმაღლ ამჩნევს. საკუთარი გამოცდილებით ვიცი, რომ ამგვარი ნაკლოვანებების გამო შეიძლება ადამიანმა ხელოვნების შესახებ დაწერილ ნებისმიერ წიგნს მთელი ცხოვრება ეჭვის თვალით უყუროს. გულწრფელად ვეცადე, თავიდან ამეცილებინა ეს საფრთხე და მარტივი – თუნდაც, ვინმეს აზრით, არასერიოზული და არაპროფესიონალური – ენით მეწერა; მეორე მხრივ, აზრის სირთულისთვის თავი არ ამირიდებია, და ვიმედოვნებ, რომ ჩემს გადაწყვეტილებას, რაც შეიძლება ნაკლებად მივმართო ხელოვნებათმცოდნეებისთვის ჩვეულ ტერმინოლოგიას, მკითხველი ქედმაღლობაში არ ჩამომართმევს. განა ის მეტი ქედმაღლობა არაა, ზოგი “მეცნიერულ” ენას მკითხველის საგანში გასარკვევად კი არა, შთაბეჭდილების მოსახდენად რომ იყენებს?

ტექნიკური ტერმინების რაოდენობის შეზღუდვის გარდა, ამ წიგნის წერისას ვცდილობდი რამდენიმე უფრო კონკრეტული, ჩემ მიერვე შემოღებული წესიც დამეცვა. მათ საკმაოდ გამირთულეს საქმე, როგორც ავტორს, მაგრამ ალბათ მკითხველს გაუმარტივეს. პირველი წესის თანახმად, არაფერს დავწერდი ნაწარმოებებზე, რომელთა საილუსტრაციო მასალას ვერ მოვიყვანდი; არ მსურდა, ჩემი ტექსტი ქვეუღიყო სახელთა უაზრო ნუსხად, რომელიც ვერაფერს ეტყოდა მათ, ვინც შესაბამის ნაწარმოებებს არ იცნობს, და ზედმეტი იქნებოდა მათთვის, ვინც იცნობს. ამ წესის გამო განსახილველ ხელოვანთა და ნაწარმოებთა არჩევანი მაშინვე შეიზღუდა ილუსტრაციების იმ რაოდენობით, რომელთა დატევაც წიგნს შეეძლო. ამიტომ განსაკუთრებული სიმკაცრით ვარჩევდი, რა მესხენებინა და რა გამომეტოვებინა. ამას მოჰყვა მეორე წესი: უნდა შემოვფარგლულიყავი ხელოვნების ჭეშმარიტი ნიმუშებით და უნდა გამომერიცხა ყველაფერი, რაც საინტერესოა მხოლოდ როგორც გარკვეული გემოვნების ან მოდის მაგალითი. ამ გადაწყვეტილებას მრავალი ლიტერატურული ეფექტი ემსხვერპლა – ქება კრიტიკაზე ბევრად მოსაწყენია, და ერთი-ორი სახალისო სიმახინჯის განხილვას შეიძლება მცი-

რედი შევებაც მოეგვარა. მაგრამ საცხებით გამართლებული იქნებოდა მკითხველის შეკითხვა, თუ რატომ მივიჩნით, რომ სადავო რამ ხელოვნებისადმი და არა არახელოვნებისადმი მიძღვნილ წიგნში მოხვედრის ღირსია, თანაც ნამდვილი შედეგის ხარჯზე. ასე რომ, თუმცა ვერ დავიჩემებ, რომ ყველა განხილული ნაწარმოები სრულყოფილების განსახიერებაა, ნამდვილად ვეცადე, წიგნში ისეთი არაფერი შემეტანა, რასაც, ჩემი აზრით, განსაკუთრებული ღირსება არა აქვს.

მესამე წესმაც, რაღაც გაგებით, საკუთარ სურვილებზე უარის თქმა მომთხოვა. დავიფიცე, შერჩევას არ ავყოლოდი ორიგინალურობის სურვილს და არ ამევსო წიგნი ჩემი საყვარელი ნაწარმოებებით საყოველთაოდ ცნობილი შედეგების ხარჯზე. ბოლოს და ბოლოს, ეს წიგნი სულაც არაა ლამაზი ნივთების ანთოლოგია; იგი მათთვისაა, ვინც ახალ სფეროში გარკვევას ცდილობს, და ამ ადამიანებისთვის ხელოვნების თუნდაც “გაცვეთილი” ნიმუშები სწორედ რომ საუკეთესო ორიენტორებად გამოდგება. გარდა ამისა, ყველაზე ცნობილი ნაწარმოებები ხშირად მრავალი თვალსაზრისით მართლაც საუკეთესოა და, თუ ეს წიგნი დაეხმარება მკითხველს, მათ ახლებურად შეხედოს, ეს ალბათ მეტ სარგებელს მოიტანს, ვიდრე მათი ნაკლებად ცნობილი შედეგებით ჩანაცვლება.

და მაინც, ძალიან დიდია იმ სახელგანთქმულ ნაწარმოებთა და ხელოვნთა რიცხვი, რომელთა გამოტოვებაც მომიხდა. ასევე უნდა ვაღიარო, რომ ადგილი ვერ მოუძებნე ვერც ინდურ თუ ეტრუსკულ ხელოვნებას, ვერც ჩემთვის საინტერესო მაღალი დონის ოსტატებს, როგორებიც არიან კვერჩა, სინიორელი, კარპაჩო, პეტერ ფიშერი, ბრაუვერი, ტერბორხი, კანალეტო, კორო და მრავალი სხვა. მათი ჩართვა გააორმაგებდა ან გაასამაგებდა წიგნის მოცულობას, რაც, ჩემი აზრით, მის, როგორც ხელოვნებაში პირველი გზამკვლევის, ღირებულებას შეამცირებდა. გამორიცხვის გულის მომკვლელი სამუშაოს ჩატარებისას კიდევ ერთ წესს მივდევი: საეჭვო შემთხვევებში ვამჯობინებდი იმ ნაწარმოებზე მემსჯელა, რომელსაც დედნით ვიცნობ, და არა იმაზე, რომელიც ფოტოსურათზე მინახავს. იგი ალბათ აბსოლუტურ წესადაც უნდა მექცია, მაგრამ არ მინდოდა მკითხველი დაზარალებულიყო მოგზაურობის შეზღუდვებით, რომლებიც ხელოვნების მოყვარულს ზოგჯერ გასაქანს არ აძლევს. დასასრულ, ჩემი ბოლო წესი ის იყო, რომ არ მქონოდა აბსოლუტური წესები, დროდადრო თავადვე დამერღვია ისინი და მკითხველისთვის მიმენდო ჩემი გამოჭერის სახალისო საქმე.

ასეთია ჩემ მიერ შემუშავებული ნეგატიური წესები: რა არ უნდა მექნა; ხოლო რისი გაკეთებაც მინდოდა, ამას თვით წიგნიდან შეიტყობთ. წიგნი ხელოვნების ამბავს მარტივი ენით, ამავე დროს, მწყობრად უნდა მოყვას და მკითხველს მის დაფასებამი უნდა დაეხმაროს – არა იმდენად ალფრთოვანებული აღწერებით, რამდენადაც ხელოვნათა სავარაუდო განზრახვებზე მითითებით. ამ მეთოდით, სულ მცირე, თავიდან ავიცილებთ ხელოვნების განხილვასთან ხშირად დაკავშირებულ გაუგებრობებს და შეუფერებელ კრიტიკას. გარდა ამისა, წიგნს უფრო ამბიციური მიზანიც აქვს: ნაწარმოებები ისტორიულ კონტექსტში განხილოს და, ამგვარად, ოსტატთა მხატვრული ამოცანების გარკვევამი დაგვეხმაროს. ყოველი თაობა გარკვეულწილად ილაშქრებს მამათა მიერ შემოღებული სტანდარტების წინააღმდეგ; ყოველი ნაწარმოები თანამედროვეებს მარტო იმით კი არ ხიბლავს, რაც მასში განხორციელდა, არამედ იმითაც, რაც აკლია. როდესაც ნორჩი მოცარტი პარიზში ჩავიდა, მან შენიშნა, – როგორც ეს მამისადმი წერილიდან ჩანს, – რომ ყველა იქაური აღიარებული სიმფონია სწრაფი ფინალით ბოლოვდებოდა; მან კი გადაწყვიტა მსმენელები ბოლო ნაწილის ნელი შესავლით გაეოცებინა. ეს გაცვეთილი მაგალითია, მაგრამ იგი

ხელოვნების ისტორიულ კონტექსტში განხილვის მიზნებზე მიგვანიშნებს. გამორჩეულობის სურვილი შეიძლება არც იყოს ხელოვანის სიდიადის თუ სიღრმის მანიშნებელი, მაგრამ მისი სრული არქონაც იშვიათია. გამიზნული განსხვავების დაფასება კი ხშირად გვეხმარება ძველი ხელოვნებისადმი უმარტივესი მიდგომის პოვნაში. ვეცადე ჩემი თხრობა ამოცანათა ამ მუდმივ ცვალებადობაზე დამეფუძნებინა და მეჩვენებინა, როგორ უკავშირდება ყოველი ნაწარმოები თავის წინამორბედს მიბაძვის თუ დაპირისპირების მემკვიდრეობით. შეიძლება ეს მომაბეზრებელიც იყოს, მაგრამ იმის ნათელსაყოფად, როგორ დაშორდნენ ამა თუ იმ ეპოქის ოსტატები თავიანთ წინამორბედებს, შესადარებლად უკვე მოყვანილ ნამუშევრებს მივუბრუნდები ხოლმე. მასალის მონოდების ასეთ წესს ერთი საფრთხე ახლავს (იმედია, თავი ავარიდე, მაგრამ მაინც უნდა ვახსენო). ეს არის ხელოვნებაში მუდმივი ცვლილების გულუბრყვილო, მცდარი ინტერპრეტირება, როგორც უწყვეტი პროგრესისა. უეჭველია, რომ ყოველი ხელოვანი წინამორბედ თაობაზე აღმატებულად გრძნობს თავს და ფიქრობს, რომ უკან მოიტოვა ყოველივე, რაც მანამდე შექმნილა. ჩვენ ვერ გავიგებთ ნაწარმოებს, თუ არ გავიზიარებთ თავისუფლებისა და გამარჯვების გრძნობას, რომელიც ოსტატს თავისი ქმნილების ხილვისას ეუფლება. მაგრამ ისიც უნდა გავაცნობიეროთ, რომ რომელიმე მიმართულებით მიღწეულ წარმატებას თან სდევს დანაკარგი სხვა მიმართულებით და რომ ეს სუბიექტური პროგრესი, მისი მნიშვნელობის მიუხედავად, არ გულისხმობს მხატვრული ღირებულების ობიექტურ მატებას. ყოველივე ეს, ასე ზოგადად ნათქვამი, შეიძლება ცოტა დამაბნეველად ჟღერდეს, მაგრამ იმედი მაქვს, წიგნიდან ყველაფერი უფრო ნათელი გახდება.

ორიოდე სიტყვა უნდა ვთქვა იმაზე, თუ რამდენი ადგილი ეთმობა ამ წიგნში ხელოვნების სხვადასხვა დარგს. შეიძლება ვინმეს მოეჩვენოს, რომ ფერწერას მეტი პატივი ერგო, ვიდრე ქანდაკებასა და არქიტექტურას. ამ მიკერძოებულობის ერთ-ერთი მიზეზი ისაა, რომ ილუსტრაციაზე ფერწერული ტილო ნაკლებს კარგავს, ვიდრე მრგვალი ქანდაკება, მონუმენტურ ნაგებობაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ. ამასთანავე, არ განმზიარებავს გავჯობრებოდე არქიტექტურული სტილების ისტორიაზე დანერვილ მრავალ ჩინებულ წიგნს; მეორე მხრივ, ხელოვნების ამბავს, როგორცადაც იგი წარმომადგენია, ხუროთმოძღვრული გარემოს მიუთითებლად ვერ მოყვები. მე თითო-ოროლა ნაგებობის სტილის განხილვას დავჯერდი და ვცადე, წონასწორობა არქიტექტურის სასარგებლოდ ყველა თავში ამ ნამუშევრებისათვის საპატიო ადგილის მიჩენით აღმედგინა. ეს მკითხველს თითოეული პერიოდის შესახებ საკუთარი ცოდნის სისტემატიზებასა და გამთლიანებაში დაეხმარება.

ყოველი თავის ბოლოკაზმულობად ისეთი გამოსახულება შევარჩიე, რომელიც იმდროინდელი ხელოვანის ყოფასა და გარემომცველ სამყაროს ასახავს და გვიჩვენებს, როგორ იცვლებოდა ოსტატის სოციალური მდგომარეობა და გარემოცვა. თუნდაც ამ ილუსტრაციების მხატვრული ღირებულება მაინცდამაინც დიდი არ იყოს, მათ შეუძლიათ წარმოსახვიონ იმ გარემოს კონკრეტული სურათის აღდგენაში დაგვეხმარონ, რომელშიც წარსულის ხელოვნება აღმოცენდა.

ეს წიგნი არასოდეს დაინერებოდა, რომ არა გულისხმიერი მხარდაჭერა, რომელიც გამოიჩინა ელიზაბეთ სენიორმა, ვისი უდროო სიკვდილიც ლონდონზე საპაერო იერიშის დროს დიდი დანაკლისი იყო ყველასთვის, ვინც მას იცნობდა. დიდ მადლობას ვუხედი მრავალი ძვირფასი რჩევისა და დახმარებისათვის დოქტორ ლეოპოლდ ეტლინგერს, დოქტორ ედით ჰოფმანს, დოქტორ ოტო კურცს, ქალბატონ ოლივ რენიეს, ქალბატონ ედნა სუითმენს, ჩემს მე-

ულღეს და ჩემს ვაჟ რიჩარდს, ასევე გამომცემლობა Phaidon Press-ს იმ წვლილისთვის, რომელიც ამ წიგნის საბოლოო სახის შექმნაში მიუძღვის.

მეთორმეტე გამოცემის წინათქმა

ეს წიგნი თავიდანვე ისეა ჩაფიქრებული, რომ ხელოვნების ამბავი სიტყვითაც იყოს მოყოლილი და სურათებითაც, რომ მკითხველს, შეძლებისდაგვარად, ტექსტში განხილული ილუსტრაციები თვალწინ ჰქონდეს და ფურცლის გადაშლა არ მოუწიოს. ვერასოდეს დავივინებ, რა არაჩვეულებრივად და უშურველად მიმალწვევინეს ამ მიზანს 1949 წელს Phaidon Press-ის დამაარსებლებმა, დოქტორმა ბელა ჰოროვიტცმა და ბატონმა ლუდვიგ გოლდშაიდერმა, როცა ხან დამატებით პარაგრაფს დამანერინებდნენ, ხან დამატებით ილუსტრაციას შემომთავაზებდნენ ხოლმე. შედეგმა, რომელიც გაცხოველებული თანამშრომლობის კვირებმა გამოიღო, დაგვარწმუნა მუშაობის ასეთი წესის სისწორეში, მაგრამ მიღწეული წონასწორობა იმდენად ფაქიზი გამოდგა, რომ, ვიდრე თავდაპირველ მაკეტს ვიტოვებთ, მაინცდამაინც დიდი ცვლილებების შეტანაზე ფიქრიც ზედმეტია. სახე ცოტათი მხოლოდ ბოლო რამდენიმე თავმა იცვალა მეთერთმეტე გამოცემაში (1966 წ.), როდესაც პოსტსკრიპტუმი დავამატე, ძირითადად კი წიგნი ისეთივე დარჩა. ამიტომაც, რომ გამომცემელთა გადაწყვეტილებამ, წიგნისთვის ახლებური, ბეჭდვის ახალი მეთოდებისთვის შეფარდებული ფორმა მიეცათ, ახალი შესაძლებლობები კი გაგვიჩინა, მაგრამ განსხვავებული პრობლემებიც შეგვიქმნა. “ხელოვნების ამბის” ფურცლები, მისი ხანგრძლივი არსებობის პერიოდში, ჩემთვის ნარმოუდგენელი რაოდენობის მკითხველმა გაითავისა. მეთორმეტე გამოცემის სხვა ენებზე ბეჭდვის დროსაც კი სანიმუშოდ თავდაპირველი მაკეტი იქნა აღებული. ამ ვითარებაში მე არასწორად მივიჩინე, მოგვეკლო ტექსტის ისეთი ადგილები ან ისეთი სურათები, რომლებიც მკითხველისთვის, სავარაუდოდ, სასურველი იქნება. უკიდურესად გამაღიზიანებელია, თუ თაროდან გადმოღებულ ახალ გამოცემაში იმას მოისაკლისებ, რაც წიგნში გეგულებოდა. ამიტომაც, თუმც გამიხარდა, ზოგიერთი ნაწარმოების უფრო დიდად ჩვენებისა და ფერადი ილუსტრაციების რაოდენობის გაზრდის საშუალება რომ მომეცა, არაფერი მოვაკელი და მხოლოდ ზოგი ნიმუში შევცვალე, ტექნიკური თუ სხვა მოსაზრებით გამოუსადეგარი. მეორე მხრივ, განსახილველი და რეპროდუცირებული ნაწარმოებების დამატების შესაძლებლობა ერთდროულად მისასალმებელიც იყო და საფრთხილოც. ამ წიგნის სქელ ტომად გადაქცევა არც მისი ხასიათისთვის იქნებოდა შესაფერისი და არც მისი დანიშნულებისთვის. ბოლოს და ბოლოს, გადავწყვიტე დამემატებინა თოთხმეტი მაგალითი, არა მარტო თავისთავად საინტერესო (აბა, ხელოვნების რომელი ნაწარმოებია უინტერესო?), არამედ ახალი ასპექტების შემომტანიც, რაც ჩემს მსჯელობას მრავალფეროვნებას მატებს. სწორედ მსჯელობის წყალობითაა ეს შრომა “ამბავი” და არა ანთოლოგია. თუ კვლავ შეგეძლებათ მისი წაკითხვა (ვიმედოვნებ, რომ სიამოვნებასაც მიიღებთ და არც სურათების ძიება მოგიხდებათ), მხოლოდ იმ შემწეობის წყალობით, რომელიც სხვადასხვა მხრივ აღმომიჩინეს ბატონმა ელვინ ბლეიქერმა, დოქტორმა ი. გრეფემ და ბატონმა ქეთი რობერტსმა.

ე. ჰ. გ., ნოემბერი, 1971

მეცამეტე გამოცემის წინათქმა

აქ უფრო მეტი ფერადი ილუსტრაციაა, ვიდრე მეთორმეტე გამოცემაში იყო. აი, ტექსტი კი (ბიბლიოგრაფიის გამოკლებით) უცვლელი დარჩა. ახალია აგრეთვე ქრონოლოგიური ჩარტები 655-63 გვერდებზე. ისტორიის ვრცელ პანორამაში გარკვეული მნიშვნელოვანი ნიშნულების ხილვა მკითხველს დაეხმარება, თავიდან აიცილოს პერსპექტიული ილუზია, რომლითაც უახლესი ამბები უფრო მნიშვნელოვნად გვეჩვენება, ვიდრე უფრო შორეული წარსული. ხელოვნების ამბის დროით განზომილებაზე დაფიქრების სტიმულირების თვალსაზრისით, ცხრილები იმავე მიზანს ემსახურება, რისთვისაც ეს წიგნი ოცდაათიოდე წლის წინ დაწერე. ამის შესახებ კი მკითხველს შეუძლია "შესავლის" დასაწყისში, მე-7 გვერდზე ნაიკითხოს.

ე. ჰ. გ., *ივლისი, 1977*

მეთოთხმეტე გამოცემის წინათქმა

"წიგნებს საკუთარი ბედი აქვთო" – რომელიც პოეტი, რომელმაც ეს აღნიშნა, ვერ წარმოიდგენდა, რომ ამ სტრიქონს საუკუნეების განმავლობაში უამრავი ვინმე გადაინერდა, ორი ათასი წლის შემდეგაც კი მას ჩვენი ბიბლიოთეკების თაროებზე ნააწყებოდით. ასეთი სტანდარტებით ეს წიგნი ჯერ მთლად უწვერული ყმანვილია, და მაინც, მას რომ ვწერდი, არც დამესიზმრებოდა, მისი მომავალი ცხოვრება. რომლის ქრონიკა (სულ ცოტა, ინგლისური გამოცემების) წინა გვერდზე იკითხება, ასეთი თუ იქნებოდა. წიგნში შეტანილი ზოგიერთი ცვლილება მეთორმეტე და მეცამეტე გამოცემების წინათქმებშია აღნუსხული.

ეს ცვლილებები აქაც შენარჩუნებულია, თუმცა ნაკვეთი, რომელიც ხელოვნების შესახებ ლიტერატურას ეხება, კიდევ ერთხელ გაახლდა. ტექნიკის განვითარებისა და საზოგადოების მოლოდინის შესაბამისად, ბევრ მანამდე შავ-თეთრად დაბეჭდილ სურათს ახლა ფერადი ჩაენაცვლა. ამას გარდა, დამატებაში "ახალ აღმოჩენებზე" ვსაუბრობ. ესაა არქეოლოგიურ მონაპოვართა მოკლე რეტროსპექტივა, რომელიც შეახსენებს მკითხველს, თუ რამდენად შეიძლება გადაიხედოს ან მოულოდნელი მიგნებებით გამდიდრდეს წარსულის შესახებ თხრობა.

ე. ჰ. გ., *მარტი, 1984*

მეთხუთმეტე გამოცემის წინათქმა

პესიმისტები ხანდახან გვეუბნებიან, რომ ტელევიზიისა და ვიდეოს ეპოქაში ადამიანები კითხვას გადაეჩვივნენ და, მით უმეტეს, სტუდენტებს ნაკლებად შერჩათ მოთმინება, რომელიმე წიგნი თავიდან ბოლომდე სიამოვნებით ჩაიკითხონ. ყველა ავტორივით მეც ვიმედოვნებ, რომ პესიმისტები ცდებიან. ბედნიერი ვარ, რომ ამ, მეთხუთმეტე გამოცემაში არის მეტი ფერადი ილუსტრაცია, შესწორებული და სხვაგვარად დალაგებული ბიბლიოგრაფია და საძიებელი, უკეთესი ქრონოლოგიური ტაბულები და ორი გეოგრაფიული რუკაც კი; მაგრამ აუცილებელი მგონია, ხაზგასმით აღვნიშნო, რომ ამ წიგნმა, თავისი ჩანაფიქრით, პირველ ყოვლისა, უნდა გასიამოვნოთ, როგორც ამბავმა. მართალია, ახლა ეს ამბავი გასცდა იმ ნერტილს, სადაც პირველი

გამოცემისას შევჩერდი, მაგრამ ეს შემატებული ეპიზოდებიც სრულად მხოლოდ ადრე მომხდარის შუქზე შეიძლება გავიგოთ. კვლავაც იმედი მაქვს, მოიძებნება მკითხველი, რომელსაც მოუნდება, ყველაფერი სულ თავიდან მოუყუყვე.

ე. ჰ. გ., მარტი, 1989

მეთექვსმეტე გამოცემის წინათქმა

ამ, სულ ბოლო გამოცემის წინათქმის წერას განცვიფრებითა და მადლიერებით აღვსილი ვინყებ. განცვიფრებით, რადგან არ დამვიწყებია, წიგნზე მუშაობისას რა მოკრძალებული მოლოდინი მქონდა, მადლიერებას კი გამოვხატავ მკითხველთა რამდენიმე თაობის მიმართ (გავბედო და ვთქვა, მთელ მსოფლიოში-მეთქი?), რომელთაც ის იმდენად სასარგებლოდ მიიჩნევს ჩვენი მხატვრული მემკვიდრეობის გაცნობის დაწყებისათვის, რომ ბევრ სხვასაც ურჩიეს ნაკითხვა. რა თქმა უნდა, მადლიერებას ვგრძნობ ჩემს გამომცემელთა მიმართაც, რომლებმაც ამ მოთხოვნის პასუხად დროს ფეხი აუწყვეს და ამდენი შრომა შეალიეს ყოველ ახალ და გადაახალისებულ გამოცემას.

ბოლო სახეცვლილება Phaidon Press-ის ახლანდელი მფლობელის, რიჩარდ შლეგმანის დამსახურებაა, რომელმაც ისურვა დაებრუნებოდით პირვანდელ პრინციპს, როცა ტექსტის კითხვისას ილუსტრაციების ყურებაც შეგიძლია, ასევე გაგვეუმჯობესებინა ილუსტრაციების ხარისხი და მასშტაბი და, შეძლებისდაგვარად, რაოდენობაც გაგვეზარდა.

რა თქმა უნდა, უკანასკნელი მიზანი საკმაოდ შეზღუდულ ფარგლებში იყო მისაღწევი, რადგან წიგნის მეტისმეტად გავრცობა ასცდებოდა მის ამოცანას, შესავალი ყოფილიყო.

და მაინც, ვიმედოვნებთ, მკითხველი არ დაგვემდურება ამ დამატებების გამო. პირველ ყოვლისა, ეს შეეკვიცილი ფურცლებია, რომელთაგან ერთმა (გვერდი 237, სურათები 155 და 156) საშუალება მომცა მეჩვენებინა და განმეახლებინა გენტის საკურთხეველის კარედი. ზოგიერთი დამატება წინა გამოცემების დანაკლისს ავსებს, კერძოდ, ტექსტში ურეპროდუქციოდ ნახსენებ ნაწარმოებთა ილუსტრაციებს, მაგ., ეგვიპტური ღვთაებების გამოსახულებებს "მიცვალებულთა წიგნიდან" (გვერდი 65, სურათი 38), ფარაონ ეხნატონის ოჯახურ პორტრეტს (გვერდი 67, სურათი 40), მედალს რომის წმ. პეტრეს ტაძრის თავდაპირველი პროექტის გამოსახულებით (გვერდი 339, სურათი 186), კორეჯოს ფრესკას პარმის კათედრალის გუმბათში (გვერდი 289, სურათი 217) და ფრანს ჰალსის სამხედროთა პორტრეტს (გვერდი 415, სურათი 269).

რამდენიმე სურათი განხილულ ნაწარმოებთა ადგილსამყოფლის ან კონტექსტის ნათელსაყოფად დავამატეთ: დელფოსელი მეეტლის მთლიანი ფიგურა (გვერდი 88, სურათი 53), დარჰემის კათედრალი (გვერდი 175, სურათი 114), შარტრის კათედრალის ჩრდილოეთი პორტიკი (გვერდი 190, სურათი 126) და სტრასბურგის კათედრალის სამხრეთი ტრანსეპტი (გვერდი 192, სურათი 128). საჭირო არ უნდა იყოს საგანგებოდ შევჩერდე ზოგიერთი ილუსტრაციის წმინდა ტექნიკური მოსაზრებებით ჩანაცვლებაზე ანდა ნაწარმოებთა გადიდებული დეტალების მოყვანის საჭიროებაზე, მაგრამ ორიოდე სიტყვა უნდა ვთქვა რვა ხელოვანის დამატებაზე, წინააღმდეგ ჩემი აზრისა, რომ მათი რიცხვი გარკვეულ საზღვრებში უნდა იყოს მოქცეული. პირვე-

ლი გამოცემის წინათქმაში ოსტატად, რომელიც ძალზე მომწონს, მაგრამ ადგილი ვერ მოვუძებნე, კორო მყავს ნახსენები. მისი გამოტოვება მას აქეთ არ მასვენებდა და, აი, ბოლოს, ავეყევი ცდუნებას, იმის იმედით, რომ აზრის შეცვლა ზოგიერთ მხატვრულ საკითხზე მსჯელობასაც წაადგა.

სხვა მხრივ, ხელოვანთა დამატება მხოლოდ იმ თავებს შეეხო, სადაც მეოცე საუკუნის ხელოვნებაზეა საუბარი – ნიგნის გერმანული ვარიანტიდან გადმოვიტანე ორი გერმანელი ექსპრესიონისტი მხატვარი, კეთე კოლვიტიცი (რომელმაც უდიდესი გავლენა მოახდინა აღმოსავლეთ ევროპის “სოციალისტურ რეალიზმზე”) და ემილ ნოლდე (გრაფიკის ენას ასეთი სიძლიერით რომ იყენებს) (გვერდები 566-7, სურათები 368-9); ბრანკუზისა და ნიკოლსონის დამატებით (გვერდები 581, 583, სურათები 380, 382) აბსტრაქციონიზმზე მსჯელობა გავამყარე, დე კირიკოსა და მაგრიტის დამატებით კი – სიურეალიზმზე მსჯელობა (გვერდები 590-1, სურათები 388-9). დასასრულ, მორანდი ჩემთვის მეოცე საუკუნის იმ ხელოვანთაგანია, რომელიც იმით გვაყვარებს თავს, რომ სტილისტურ იარაღებს არ იკარებს (გვერდი 609, სურათი 399).

ნიგნში ეს დამატებები იმის იმედით შევიტანე, რომ განვითარების ხაზები უფრო თანდათანობითი და, შესაბამისად, გასაგები გამოჩნდება, ვიდრე წინა გამოცემებშია, რადგან ეს არის, რა თქმა უნდა, ამ ნიგნის უპირველესი მიზანი. თუ მას ხელოვნების მოყვარულთა და შემსწავლელთა მონონება ხვდა წილად, მხოლოდ იმიტომ, რომ დაანახა, ხელოვნების ამბავში ყველაფერი როგორ ებმის ერთმანეთს. სახელებისა და თარიღების სიების დაზეპირება ძნელი და მოსაბეზრებელია; აი, ამბის დამახსოვრებას კი დიდი ძალისხმევა არ სჭირდება: საკმარისია გავიგოთ, წარმოდგენის, მონანილეთაგან ვის რა როლი აკისრია და როგორ მიგვანიშნებს თარიღები თაობებსა და თხრობის ეპიზოდებს შორის გასულ დროზე.

ამ ნიგნში არაერთგზის ვამბობ, ხელოვნებაში რაღაც კუთხით ყოველ მონაპოვარს რაიმე დანაკარგი ახლავს-მეთქი. უეჭველია, ეს ამ ახალ გამოცემაზედაც ითქმის, თუმცა გულწრფელად ვიმედოვნებ, რომ მონაპოვარი დანაკარგზე მეტი იქნება.

და კიდევ ერთი: მადლობა უნდა მოვახსენო ჩემს ორბისთვალა რედაქტორს, ბერნარდ დოდს იმ ერთგულებისთვის, რომლითაც თვალყურს ადევნებდა ამ ახალი გამოცემის მომზადებას.

ე. ჰ. გ., დეკემბერი, 1994

შესავალი

ხელოვნებისა და ხელოვანთა შესახებ

სინამდვილეში ხელოვნება, როგორც ასეთი, არც არსებობს. არსებობენ მხოლოდ ხელოვანები. ოდესღაც ესენი იყვნენ ადამიანები, რომლებიც ფერად თიხას მოიმარჯვებდნენ და ბიზონის ფორმებს მოხაზავდნენ გამოქვაბულის კედლებზე. დღეს კი ზოგიერთი მათგანი საღებავებს ყიდულობს და სარეკლამო პლაკატებს ქმნის; ისინი ბევრ სხვა რამესაც აკეთებდნენ და აკეთებენ. არაფერი დაშავდება, თუ ყველა ამ საქმიანობას ხელოვნებას ვუწოდებთ, თუკი მხედველობაში გვექნება, რომ ეს სიტყვა სხვადასხვა დროსა და ადგილას სხვადასხვა რამეს ნიშნავდა, და თუკი გვესმის, რომ “ხელოვნება”, ერთხელ და სამუდამოდ დამკვიდრებული მნიშვნელობით, არ არსებობს. საქმე ისაა, რომ ეს “ხელოვნება” ამ უკანასკნელი მნიშვნელობით რაღაც კერპი, ფეტიში გახდა. თქვენ მიწასთან გაასწორებთ ხელოვანს, თუ ეტყვი, თქვენი ნახელავი თავისთავად საქმაოდ კარგია, ოღონდ “ხელოვნება” არ არისო. მავანის სიამოვნება სურათის დათვალიერებისას ასევე გაქარწყლდება, თუ გამოუცხადებთ, რაც თქვენ მოგწონთ, “ხელოვნება” კი არა, სულ სხვა რამეაო.

ჩემი აზრით, არაფერია არასწორი იმაში, რომ ქანდაკება ან სურათი მოგწონდეს. ვილაცას შეიძლება იმიტომ მოსწონს პეიზაჟი, რომ იგი მას სამშობლოს ახსენებს, პორტრეტი კი თავის მეგობართან მსგავსების გამო ხიბლავს. ამაში ცუდი არაფერია. ყოველ ჩვენგანს მხატვრობის ხილვისას ათასი რამ აგონდება და ეს მოგონებები ახდენს გავლენას იმაზე, მოგვეწონება თუ არა ნახატი. სანამ ჩვენი მოგონებები ნახატის ალქმასა და სიამოვნების მიღებაში გვეხმარება, ასაღელვებელიც არაფერი გვაქვს. როდესაც რაიმე შეუსაბამო მოგონება წინასწარგანწყობას გვიჩენს, როდესაც მთიანეთის მშვენიერ ხედს ზურგს იმის გამო ვაქცევთ, რომ მთამსვლელობა არ მოგწონს, სწორედ მაშინ უნდა ჩავეძიოთ თავს, რა ინვესტ ჩვენში ამ ანტიპათიას და რატომ ვერ ვიღებთ სიამოვნებას, რომელიც უნდა მიგვეღო. არსებობს არასწორი მიზეზები იმისა, რომ ხელოვნების ნიმუში არ მოგწონდეს.

ადამიანთა უმრავლესობას სურათებზეც ის მოსწონს, რისი ნახვაც ცხოვრებაში სიამოვნებს. ეს სრულიად ბუნებრივია. ყველას გვიყვარს სილამაზე ბუნებაში და იმ ხელოვანთა მადლიერი ვართ, რომლებმაც იგი თავიანთ ნამუშევრებში უკვდავყვეს. არც თვით ეს ხელოვანები დაგვძრახავდნენ ჩვენი გემოვნების გამო. როდესაც დიდი ფლამანდიელი ფერმწერი როუბენსი თავის პატარა ბიჭუნას ხატავდა (სურათი 1), მას ნამდვილად ეამაყებოდა მისი სანდომიანი გარეგნობა და სურდა ბავშვით ჩვენც აღვფრთოვანებულიყავით; მაგრამ კოხტა და თვალწარმტაცი საგნებით ამგვარი გატაცება შეიძლება დაბრკოლებად გვექცეს და ნაკლებად სასიამოვნო საგნების გამომსახველი ნაწარმოებების უარყოფამდე მიგვიყვანოს.



1

პეტერ პაულ
რუბენსი

მხატვრის ვაჟის,
ნიკოლასის,
პორტრეტი,
დაახლ. 1620 წ.

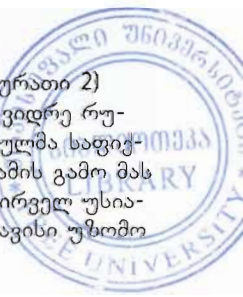
შავი ცარცი, სანჯინა,
ქაღალდი, 25,2 x 20,3 სმ;
ალბერტინა, ვენა



-17586-

ალბრეხტ დიურერი
 მხატვრის დედის
 პორტრეტი, 1514 წ.
 შავი ცარკი, ქაღალდი,
 42,1 x 30,3 სმ;
 გრაფიურათა კაბინეტი,
 ბერლინის სახელმწიფო
 მუზეუმები

დიდი გერმანელი ფერმწერი ალბრეხტ დიურერი დედამისს (სურათი 2) უდავოდ არანაკლები გატაცებითა და სიყვარულით ხატავდა, ვიდრე რუბენსი თავის ლოყებფუმფულა ბიჭს. ასე მართლად გადმოცემულმა საფიქრალით დაღლილმა სიბერემ შეიძლება შოკი მოგვეკაროს და ამის გამო მას იქნებ ზურგიც ვაქციოთ, მაგრამ ბევრს მოვიგებთ, თუკი ამ პირველ უსიამო შთაბეჭდილებას დავძლევეთ, რადგან დიურერის ნახატი, თავისი უზომო





3

ბარტოლომე
ესტებან მურილიო
ქუჩის ბიჭები,
დაახლ. 1670-5 წწ.
ზეთი, ტელა, 146 x 108
სმ. ძველი მინაკოაჟეა,
მიუნხენი

4

პიტერ დე ჰოხი
ინტერიერი
ვაშლების მთლელი
ქალით, 1663 წ.
ზეთი, ტელა, 70 x 54,3
სმ. უოლესის კოლექცია,
ლონდონი

გულახდილობით, დიდებული ქმნილებაა. მართლაც, მალე აღმოვაჩინეთ, რომ სურათის მშვენიერება არ არის იმაზე დამოკიდებული, მშვენიერია თუ არა მასზე გამოსახული საგანი. არ ვიცი, რამდენად მშვენიერნი იყვნენ ის პატარა მანანნალები, რომელთა ხატვაც ესპანელ ფერმწერ მურილიოს უყვარდა (სურათი 3), მაგრამ მის ნახატზე ისინი ძალიან მომხიბვლელნი არიან. მეორე მხრივ, ადამიანთა უმრავლესობის თვალში პიტერ დე ჰოხის ჰოლანდიურ ინტერიერში (სურათი 4) დახატული ბავშვი შეუხედავია, თუმცა, ისევ და ისევ, ეს სურათს მიმზიდველობას არ უკარგავს.





5

მელოცო და ფორლი
ანგელოზი, დაახლ.
1480 წ.

ფრესკის დეტალი;
პინაკოთეკა, ვატკანი

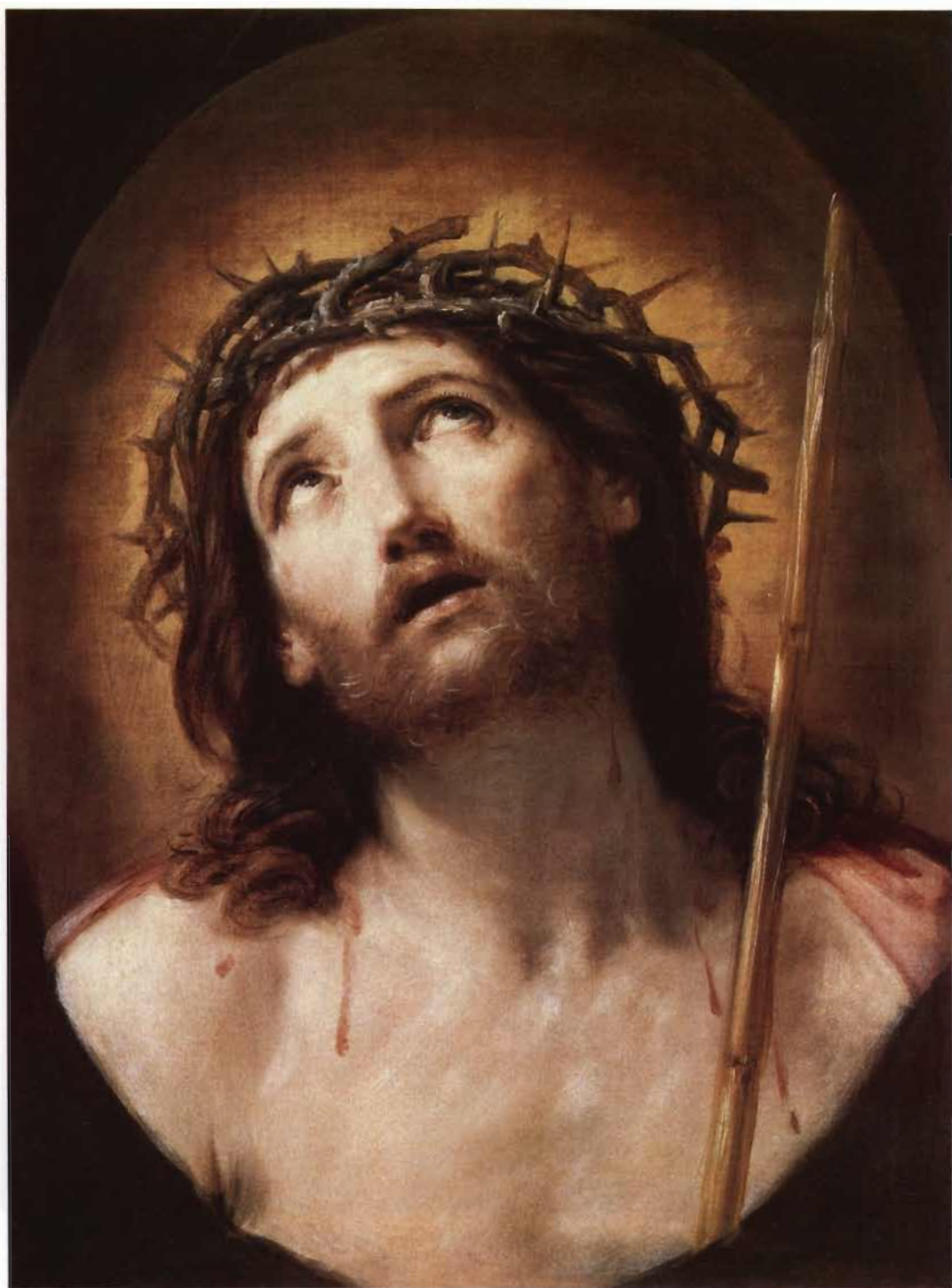
მშვენიერებასთან დაკავშირებით სირთულე ისაა, რომ მშვენიერს მრავალი სტანდარტით, მრავალნაირი გემოვნებით აფასებენ. მე-5 და მე-6 სურათები მეთხუთმეტე საუკუნეშია დახატული. ორივე მათგანზე გამოსახულია ანგელოზი რომელიც ბარბითს უკრავს. ბევრი უპირატესობას მელოცო და ფორლის გამორჩეულად მოხდენილსა და მიმზიდველ ნახატს (სურათი 5) მიანიჭებს და არა მისი ჩრდილოელი თანამედროვის, ჰანს მემლინგის ნამუშევარს (სურათი 6). პირადად მე ორივე მომწონს. მემლინგის ანგელოზის ბუნებრივი მშვენიერების აღმოჩენა მეტ დროს ნაიღებს, მაგრამ როცა მის მცირედ მოუქნელობას თვალს შევაჩვევთ, შეგვეძლება დაუსრულებლად დავტკბეთ მისით.

6

პანს მემლინგი
ანგელოზი,
დაახლ. 1490 წ.

ტრაპეზუნდა სურათის
ფრაგმენტი, ზეთი, ხუ;
ნატივ ბელოუნებათა
სამეფო მუზეუმი,
ანტვერპენი



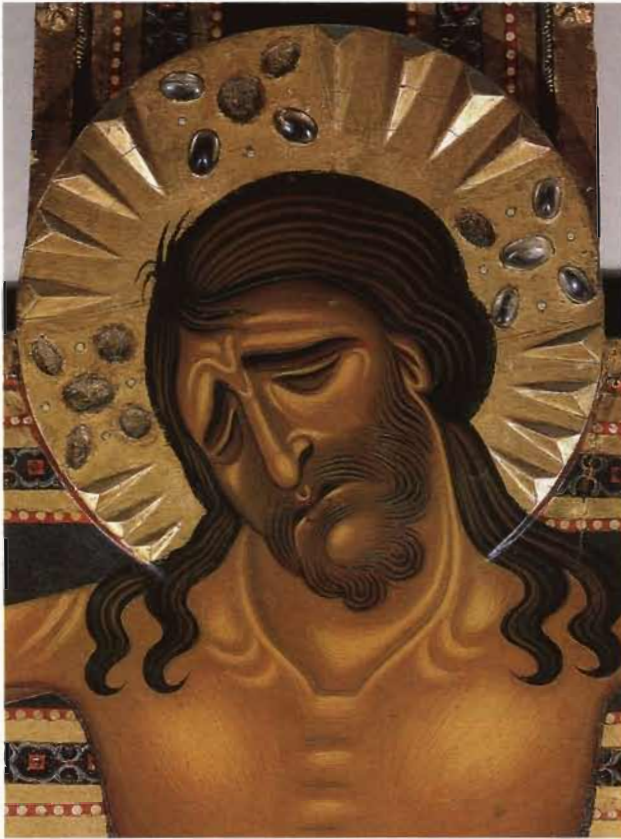


7

გვიდო რენი
ქრისტე ეკლის
გვირგვინით,
დაახლ. 1639-40 წწ.
ზეთი, ტილო, 62 x 48 სმ;
ლუერი, პარიზი

8

ტოსკანელი
მხატვარი
ქრისტეს თავი,
1175-1225 წწ.
ჯვარცმის ფრაგმენტი,
ტემპერა, ხე; უფიცი,
ფლორენცია



რაც მშვენიერებაზე ვთქვით, გამომეტყველებაზეც იგივე ითქმის. მართლაც, ნახატში ხშირად სწორედ ფიგურის გამომეტყველებაა ის, რითიც ზიზღს გვგვრის ან ალგვაფრთოვანებს ნამუშევარი. ზოგიერთებს ადვილად აღსაქმელი გამომეტყველება მოსწონთ, რადგან ის უფრო მძაფრად მოქმედებს მათ გრძნობებზე. როდესაც მეჩვიდმეტე საუკუნის იტალიელმა ფერმწერმა გვიდო რენიმ ჯვარცმული ქრისტეს თავი დახატა (სურათი 7), მიზნად უთუოდ ის ჰქონდა, რომ მნახველს ქრისტეს ვნებანი მთელი მათი აგონიითა და დიდებით შეეგრძნო. მომდევნო საუკუნეებში მაცხოვრის ასეთი გამოსახულება მრავალ ადამიანს ანიჭებდა ძალასა და მხნეობას. მის მიერ გამოხატული გრძნობა იმდენად ძლიერი და თვალნათელია, რომ მის ასლებს შეიძლება უბრალო გზისპირა ეკლესიებშიც წააწყდეთ და სადმე გადასაკარგავში, გლეხების ქოხებშიც, სადაც არაფერი სმენიათ “ხელოვნებაზე”. შეიძლება სწორედ გრძნობების ასეთი ძლიერი გამოხატვა გვიზიდავდეს, მაგრამ ამის გამო ზურგი არ უნდა შევაცციოთ ისეთ ნაწარმოებებს, რომელთა გამომსახველობაც შესაძლოა უფრო რთული აღსაქმელი იყოს. ეჭვი არ მეპარება, “ჯვარცმის” (სურათი 8) შემქმნელი შუა საუკუნეების იტალიელი მხატვარი ქრისტეს ვნებებს რენიზე არანაკლებ გულწრფელად განიცდიდა, მაგრამ მისი გრძნობები რომ გავიგოთ, ამისთვის ჯერ



9

ალბრეხტ დიურერი
კურდელი, 1520 წ.

აკვარელი, გუაში,
ქაღალდი, 25 x 22,5 სმ;
ალბერტინა, ვენა

ხატვის მისეულ მეთოდებს უნდა ჩაენვდეთ. როდესაც ამ განსხვავებულ ენებს შევიცნობთ, მაშინ შეიძლება რენის ნამუშევარს სხვები ვამჯობინოთ – სწორედ ისინი, რომელთა გამომსახველობაც უფრო ნაკლებ თვალში საცემია. ზუსტად ისევე, როგორც ზოგიერთს ისეთი ადამიანი ურჩევნია, რომელიც რამდენიმე სიტყვას და შესტს სჯერდება და რაღაცას მისახვედრად გიტოვებთ, – ზოგს იმგვარი სურათები თუ ქანდაკებები ალაფრთოვანებს, რომლებიც რაიმეს მისახვედრსა და გასააზრებელს გიტოვებენ. ხშირად არაფერია იმაზე ამალელებელი, დააკვირდე, თუ როგორ ცდილობდნენ შედარებით “პრიმიტიული” პერიოდების ხელოვანები, რომლებიც ახლანდელეებზე ნაკლებად იყვნენ დაუფლებული ადამიანთა სახეებისა და შესტების გამოსახვას, მათთვის სასურველი გრძობა გადმოეცათ.

მაგრამ ხელოვნების გაცნობის მსურველნი კიდევ ერთი სიძნელის წინაშე აღმოჩნდებიან ხოლმე. მათ სურთ აღფრთოვანდნენ მხატვართა უნარით, გამოსახონ დანახული საგნები. მათ ყველაზე მეტად ის სურათები მოსწონთ, რომლებიც “რეალურად გამოიყურება”. ერთი მხრივ, ვერ ვიტყვი, რომ ეს უმნიშვნელო ხედვაა. მართლაც პატივისცემას იმსახურებს ის ნიჭი და მოთმინება, რომელიც ხილული სამყაროს ზუსტ გადმოცემას სჭირდება. ძველი დროის დიდი მხატვრები უდიდეს შრომას ახარჯავდნენ ნაწარმოებებს, რომლებზედაც უმცირესი წვრილმანიც გულდასმითაა დატანილი. დიურერის აკვარელით შესრულებული “კურდელი” (სურათი 9) ამ გულის ამაჩუყებელი მოთმინების ერთ-ერთი სახელგანთქმული მაგალითია. მაგრამ განა შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რემბრანდტის “სპილო” (სურა-

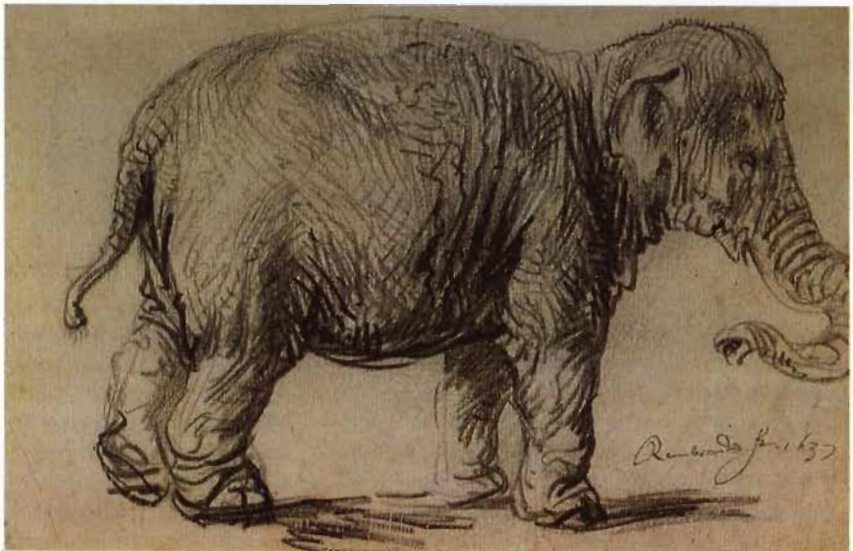
თი 10) მასზე უარესია, მხოლოდ იმიტომ, რომ ნაკლებ დეტალს შეიცავს? მართლაც, რემბრანდტი ისეთი ჯადოქარი იყო, რომ სპილოს დანაოჭებული კანი ცარცით გაკეთებული რამდენიმე ხაზით დაგვანახა.

მაგრამ “რეალური” ნახატების მოყვარულთათვის ეს კიზურობა ყველაზე სანყენი რამ როდია. მათ უფრო ისეთი ნამუშევრები ალაშქოთებთ, რომლებიც, მათი აზრით, არასწორად არის დახატული, მით უმეტეს, თუ ისინი მოგვიანო ხანისაა, როდესაც მხატვარს “მეტი მოეთხოვება”. თანამედროვე ხელოვნებაზე მსჯელობისას ჯერ კიდევ ბევრი საყვედური გვესმის, მაგრამ სინამდვილეში, ბუნების დამახინჯებაში გაუგებარი და უჩვეულო არაფერია. დისნეის ანიმაციის ნახვა ან კომიქსის დათვალიერებაც კი ყველაფერს ნათელს ხდის – ზოგჯერ საჭიროა საგანი სხვაგვარად გამოსახო, ამა თუ იმ სახით შეცვალო ან დაამახინჯო იგი. მიკი მაუსი მაინცდამაინც არ ჰგავს ნამდვილ თავგს, მაგრამ მისი კუდის სიგრძის გამო აღშფოთების გამოხატველ წერილებს გაზეთებში არავინ აქვეყნებს. დისნეის ზღაპრული სამყაროს სტუმრები ხელოვნების ერთხელ და სამუდამოდ დამკვიდრებულ გაგებას არ დაეძებენ, არც ანიმაციებს უყურებენ იმავე განწყობითა და მოთხოვნებით შეიარაღებულნი, როგორც თანამედროვე მხატვრების გამოფენებზე მიდიან. მაგრამ თუ თანამედროვე მხატვარი რამეს თავისებურად დახატავს, დიდი შანსია იგი უბადრუკ მოყვარულად მონათლონ, რომელსაც უკეთესი არაფერი შეუძლია. რა აზრისაც არ უნდა ვიყოთ თანამედროვე მხატვრებზე, ეჭვმიუტანლად უნდა ვალიაროთ, რომ მათ “სწორად” ხატვაც შეუძლიათ. მამ რა არის მიზეზი იმისა, რომ ისინი

10

რემბრანდტ ვან რეინი

სპილო, 1637 წ.

შავი ცარცი, ქვალაღი.
23 x 34 სმ, ალბერტიზა,
ვენა



11

პაბლო პიკასო

კრუხი და წინილები,
1941-2 წწ.

ოფორტი, 36 x 28 სმ.
ბიუფონის "ზუნებითი
ისტორიის" ილუსტრაცია

ასე არ იქცევიან? ეს იგივე მიზეზია, რაც უოლტ დისნეის ჰქონდა. მე-11 სურათზე ნაჩვენებია თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი პიონერის, პიკასოს მიერ "ზუნებითი ისტორიისთვის" შესრულებული ილუსტრაცია. არა მგონია, ვინმემ მოახერხოს და კრუხისა და მისი ღუნღულა წინილების ამ მომხიბვლელ გამოსახულებას ნაკლი უპოვოს. მაგრამ "მამლის" (სურათი 12) ხატვისას პიკასო ფრინველის გარე ნიშნების გადმოცემას არ დასჯერდა; მან მამლის აგრესიულობა, თავხედობა და სიბრიყვე გადმოგვცა. ერთი სიტყვით, პიკასომ კარიკატურას მიმართა. შეხედეთ, როგორი დამაჯერებელია ეს კარიკატურა!

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, როდესაც სურათში უზუსტობას ვიპოვით, ჩვენს თავს ორი კითხვა უნდა დავუსვავთ. პირველი: იქნებ მხატვარს რაიმე მიზეზი ჰქონდა, რომ ნახატზე სხვაგვარად, შეცვლილად



12

პაბლო პიკასო
მაშალი, 1938 წ.
 ნახშირი, ქაღალდი,
 76 x 55 სმ; კერძო
 კოლექცია

გამოესახა ის, რასაც ხედავდა? ხელოვნების ამბის შესწავლისას ბევრი ასეთი მიზეზის შესახებ შევიტყობთ. მეორე: ნამუშევარი არასწორად დახატვის გამო არ უნდა დავგმოთ, სანამ არ დავრწმუნდებით, რომ ჩვენ მართლეს ვართ, მხატვარი კი ცდება. ყველანი მიდრეკილნი ვართ სწრაფად დავასკვნათ ხოლმე: “საგნები სინამდვილეში ასეთი არ არის”; ჩვენ ერთი საინტერესო ჩვევა გვაქვს, ვფიქრობთ, რომ ბუნება მუდამ ისეთი უნდა იყოს, როგორადაც მას ჩვენთვის ჩვეულ ნახატებზე ვხედავთ. ამის მაგალითად შეიძლება ერთი განსაცვიფრებელი, არც თუ ძველი აღმოჩენა მოვიყვანოთ. მრავალ თაობას უნახავს ცხენთა ჯირითი, დასწრებია დოლსა და ნადირობას, დამტკბარა სურათებითა და გრავიურებით, რომლებზედაც ცხენოსანთა შეტევა ან ნადირის დევნაა გამოსახული. მაგრამ, როგორც ჩანს, ამ ადამიანებს არასოდეს შეუმჩნევიათ, “სინამდვილეში” როგორ



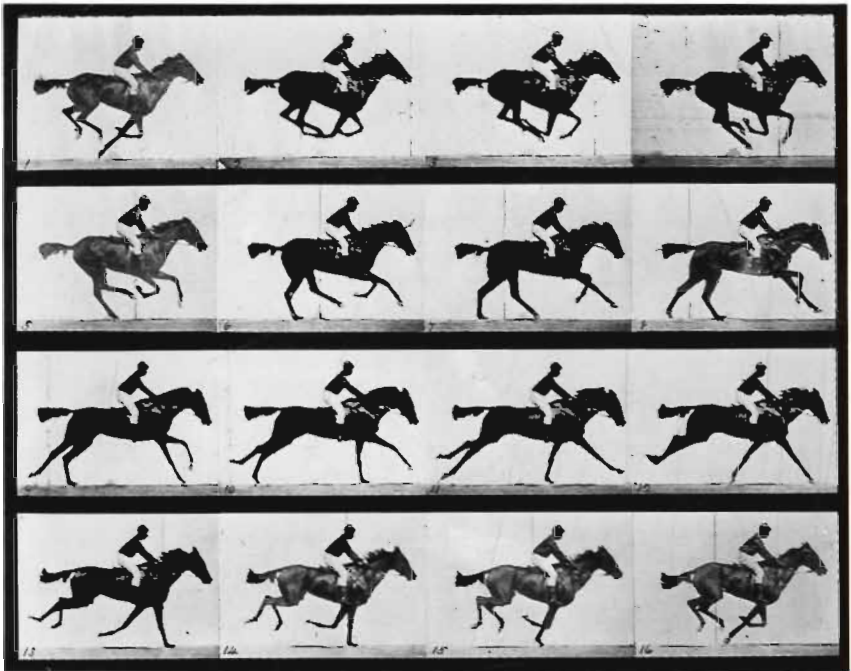
გამოიყურება ცხენი სრბოლისას. სურათებსა და გრაფიურებზე ცხენები, ჩვეულებრივ, ნაჩვენებია მთლიანად ჰაერში ამხტარი, გაშვერილი ფეხებით – ასეა თუნდაც მეცხრამეტე საუკუნის დიდ ფრანგ ფერმწერ თეოდორ ჟერიკოსთან, ეპსომის დოლის მისეულ სახელგანთქმულ გამოსახულებაზე (სურათი 13). დაახლოებით ორმოცდაათი წლის შემდეგ, როდესაც ფოტოკამერა საკმაოდ სრულყოფილ სწრაფად მოძრავი ცხენების მომენტალური სურათების გადასაღებად, გაირკვა, რომ მხატვრებიცა და მაცურებლებიც მთელი ამ ხნის განმავლობაში ცდებოდნენ. არც ერთი მოჯირითე ცხენი არ მოძრაობს ისე, როგორც “ბუნებრივი” გვეგონია. სრბოლისას სინამდვილეში მიწას ხან ერთი ფეხით აცილებული, ხან მეორე (სურათი 14). ნუთით თუ დავფიქრდებით, მივხვდებით, რომ სხვანაირად ვერც იქნებოდა. მიუხედავად ამისა, როდესაც მხატვრებმა ამ ახალ აღმოჩენაზე დაყრდნობით ცხენის რეალური მოძრაობის ხატვა დაიწყეს, ყველა მოჰყვა ჩივილს, რომ მათი სურათები არაზუსტი იყო.

ეს, რა თქმა უნდა, უკიდურესი შემთხვევაა, მაგრამ მსგავსი შეცდომები სულაც არ არის ისე იშვიათი, როგორც შეიძლება გვეგონოს. ყველას გვახსიათებს, მხოლოდ და მხოლოდ საყოველთაოდ მიღებული ფორმები და ფერები მივიჩნით სწორად. ზოგჯერ ბავშვებს ჰგონიათ, რომ ვარსკვლავებს “ვარსკვლავის ფორმა” აქვთ, თუმცა, რასაკვირველია, ეს ასე არ არის. ისინი, ვისაც დაუფინია, სურათზე ცა უთუოდ ლურჯი უნდა იყოს, ბალახი კი მწვანეო, დიდად არ განსხვავდებიან ამ ბავშვებისაგან. ისინი აღშფოთებას ვერ მალავენ, როდესაც სურათზე სხვა ფერებს დაინახავენ; მაგრამ თუ შევეცდებით დავიფიქროთ ყველაფერი, რაც მწვანე ბალახსა და ლურჯ ცაზე გვსმენია, და სამყაროს ისე შევხედავთ, თითქოს ეს-ესაა უცხოპლანეტელი მოგზაურებივით ჩამოვდით და მას პირველად ვხედავთ,

13

თეოდორ ჟერიკო
ეპსომის დოლი,
1821 წ.

წელი, ტილო,
92 x 122,5 სმ;
ლუერო, პარიზი



14

იდეირდ მაიბრიჯი
მოჯირითე ცხენი
მოდრაობისას,
1872 წ.

ფოტოსურათების სერია:
ქინგსტონ-აპონ-თემზის
მუზეუმი

შეიძლება საგნები სრულიად მოულოდნელი ფერებითაც დავინახოთ. მხატვრებიც ხანდახან სწორედ ასეთ, ახალი გზის გამკვალავებად გრძნობენ თავს. მათ სურთ, სამყარო ახლებურად დაინახონ, გააქარწყლონ საყოველთაოდ მიღებული ცნებები თუ განწყობები, ვითომ სხეული ვარდისფერია, ხოლო ვაშლი – ყვითელი ან წითელი. ადვილი არ არის თავი დააღწიო ასეთ, წინასწარ ჩამოყალიბებულ აზრებს, მაგრამ ხშირად ყველაზე ამაღლევებელ ნაწარმოებებს ის მხატვრები ქმნიან, რომლებმაც ეს ყველაზე კარგად მოახერხეს. სწორედ ისინი გვასწავლიან ბუნებაში იმ ახალი მშვენიერების დანახვას, რომელიც ადრე არც კი მოგვლანდებია. თუ მივყვებით და ვისწავლით მათგან, შეიძლება საკუთარი ფანჯრიდან ერთი გადახედვაც კი თავბრუდამხვევ თავგადასავლად გვექცეს.

არაფერი ისე არ აბრკოლებს ხელოვნების დიადი ნაწარმოებებით ტკბობას, როგორც ის, რომ არ გვსურს ჩვენს ჩვეულებებსა და უმსჯელობებს შეველიოთ. სურათებს, რომლებიც ნაცნობ საგნებს უჩვეულო სახით წარმოგვიჩენს, ხშირად მხოლოდ იმიტომ იწუნებენ, რომ ისინი არასწორად ეჩვენებათ. რაც უფრო ხშირად შევხვედრივართ ხელოვნებაში რაიმე ამბის გამოსახულებას, მით უფრო ჯიუტად გვკერა იმისა, რომ ეს ამბავი მუდამ მსგავსადვე უნდა გამოისახებოდეს. განსაკუთრებულ მღელვარებას იწვევს ბიბლიური სიუჟეტები. თუმცა ყველამ ვიცით, რომ წმინდა წერილში იესოს გარეგნობაზე არაფერია ნათქვამი, არც ღმერთი შეიძლება ადამიანის სახით ჩნდებოდეს, ხოლო მათი ჩვენთვის ჩვეული ხატებანი პირველად ძველი დროის ხელოვანებმა შექმნეს, – ზოგიერთი მაინც ფიქრობს, რომ ტრადიციული ფორმებისგან გადახვევა მკრეხელობის ცოლფასია.

სინამდვილეში კი, წმინდა წერილის ამბების სრულიად ახლებურად წარმოდგენას სწორედ ის ხელოვანები ცდილობდნენ, რომლებიც მას



15

კარავაჯო
წმინდა მათე,
1602 წ.

საკურთხეველის
მხატვრობა, ზეთი,
ტილო, 223 x 183 სმ;
განადგურებულია ადრე
– კოზენცის ფრიდრიხის
მუზეუმი, ზურლინი

16

კარავაჯო
წმინდა მათე,
1602 წ.

საკურთხეველის
მხატვრობა, ზეთი,
ტილო, 296,5 x 195 სმ;
წმ. ლუიჯი დეი
ფრანჩეზის ეკლესია,
რომი

განსაკუთრებული კრძალვითა და ყურადღებით კითხულობდნენ. ისინი ცდილობდნენ, ყველა ადრე ნანახი სურათი დაევიწყებინათ და წარმოედგინათ, როგორ იწვა ჩვილი ქრისტე ბაგაში და როგორ მივიდნენ მწყემსები მისთვის თაყვანის საცემად ან როგორ დაინყეს მებადურებმა სახარების ქადაგება. დიდ ხელოვანთა ამ ცდას, ძველი ტექსტი სრულიად ახლებურად წაიკითხონ, არაერთხელ აღუშფოთებია და განურისხებია უგუნური ადამიანები. ტიპურია ამ მხრივ ის “სკანდალი”, რომელიც მეჩვიდმეტე საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე კარავაჯოს – თამამი, რევოლუციონერი იტალიელი მხატვრის – გამო ატყდა. მას რომის ერთ-ერთი ეკლესიის საკურთხეველისთვის წმ. მათეს სურათი შეუკვეთეს. წმინდანი მხატვარს სახარების წერილისას უნდა აღებეჭდა, ხოლო იმის საჩვენებლად, რომ სახარებაში ღვთის სიტყვაა განცხადებული, ტილოზე მისი შთამაგონებელი ანგელოზიც უნდა



ყოფილიყო გამოსახული. კარავაჯო, ეს მდიდარი წარმოსახვის პატრონი და უკომპრომისო ახალგაზრდა მხატვარი, ჩაუფიქრდა იმას, თუ როგორი სანახავი იქნებოდა ხანდაზმული ლარიბი მუშაკი, გადასახადის ჩვეულებრივი ამკრეფი, რომელსაც უეცრად წიგნის დასაწერად დაჯდომა მოუხდა. ჰოდა, დახატა კიდევაც წმ. მათე (სურათი 15) – მელოტი; შიშველი და მტვრიანი ფეხებით; მას უხერხულად ჩაუბლუჯავს ვეება ტომი და დაძაბული, წარბშექმუნხილი ეშურება მისთვის უჩვეულო შრომას – წერას. მის გვერდით მხატვარმა გამოსახა ყრმა ანგელოზი, რომელიც თითქოს ესესაა ზეგარდმო გადმოვიდა და ახლა ფრთხილად წარმართავს მუშაკის ხელს, სწორედ ისე, როგორც მასწავლებელი ასწავლის ბავშვს წერას. კარავაჯომ ეს სურათი ეკლესიაში მიიტანა სადაც ის საკურთხეველთან უნდა მოეთავსებინათ, ხალხი აღშფოთდა – მათ ნახატი წმინდანის უპატივცემლობად მიიჩნიეს. სურათი არ მიიღეს და კარავაჯო კვლავ საქმეს შეუდგა. ამჯერად ის ბედს აღარ სცდიდა; მან ზუსტად მისდია აღიარებულ წარმოდგენას იმის თაობაზე, თუ როგორები უნდა იყვნენ წმინდანი და ანგელოზი (სურათი 16). შედეგად კვლავ კარგი სურათი

მივიღეთ, რადგან მხატვარი ძალიან ეცადა, იგი ცოცხალი და საინტერესო გამოსულიყო, მაგრამ ვგრძნობთ, რომ ეს ნამუშევარი პირველზე ნაკლებად წრფელი და ნაკლებად უშუალოა.

ეს ამბავი ჩინებულად გვიჩვენებს, როგორი ზიანის მოტანა შეუძლიათ იმათ, ვინც უმართებულო მოსაზრებით აკრიტიკებს და იწუნებს ხელოვნების ნაწარმოებებს. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ისაა, რომ იგი გვაგებინებს: რასაც "ხელოვნების ნაწარმოებებს" ვუნოდებთ, რაღაც იდუმალი ძალის ნამოქმედარი კი არა, ცოცხალი ადამიანის მიერ ასევე ცოცხალ ადამიანთათვის შექმნილი საგნებია. კედელზე ჩამოკიდებული შემინული და მოჩარჩოებული სურათი ძალიან შორეულ რამედ გვეჩვენება. ჩვენს მუზეუმებში აკრძალულია – საეხებით სწორადაც – დასათვალიერებლად გამოფენილი საგნების შეხება. მაგრამ თავიდან ისინი სწორედ შესახებად,

ხელში დასაჭერად კეთდებოდა. მათ გამო ვაჭრობდნენ, კამათობდნენ, მათზე ნუხდნენ. უნდა გვახსოვდეს, რომ ყოველი მათი ხაზი ხელოვანის გარკვეული გადანყვეტილების შედეგად გაჩნდა, რომ იგი ეჭვობდა, უკანა პლანზე გამოსახული ხე დაეტოვებინა თუ ხელახლა დაეხატა, რომ მას ახარებდა ფუნჯის მარჯვე მოსმა, რომლის წყალობითაც უცებ უჩვეულოდ ანთო მზით გასხვივონებული ღრუბლები, ან რომ ჩახატული ფიგურები უხალისოდ, მხოლოდ დამკვეთის დაჟინებული თხოვნით ჩასვა ნახატში. იმ სურათებისა და ქანდაკებების უმრავლესობა, რომლებიც ახლა მუზეუმებისა და გალერეების კედლების გასწვრივ ჩაგვირიგებია, სულაც არ იყო ჩაფიქრებული "ხელოვნების" გამოსაფენ ნიმუშებად. ისინი გარკვეულ ვითარებაში, ამა თუ იმ მიზნით იქმნებოდა და როცა მუშაობას შეუდგებოდა, მხატვარი სწორედ ამაზე ფიქრობდა.

თუმცა, ხელოვანები იშვიათად საუბრობენ იმ იდეებზე, რომლებიც ასე გვაღელვებს ჩვენ, გარეშე პირთ – მშვენიერება იქნება ეს თუ გამომსახველობა. ყოველთვის არა, მაგრამ მრავალი საუკუნის განმავლობაში ეს ასე იყო და ახლაც ასეა. ამის ერთ-ერთი მიზეზი ის არის, რომ ხშირად ხელოვანები მორიდებული ხალხია: "მშვენიერების" მსგავსი მაღალფარდოვანი სიტყვები მათ აკრთობთ; "საკუთარი განცდების გამოხატვაზე" საუბარი და მსგავსი მოდური სიტყვების გამოყენება მეტისმეტ კადნიერებად ეჩვენებათ. ასეთი რამეები მათთვის თავისთავად ცხადია და მათზე საუბარი – ფუჭი. ერთი, საკმაოდ საპატიო, მიზეზი ესაა, მაგრამ არის სხვაც: ამგვარი იდეები გაცილებით ნაკლებადაა ხელოვანის ყოველდღიური საზრუნავი, ვიდრე ეს ჩვენ, გარეშე პირთ, გვგონია. სიტყვით საკმაოდ ძნელი გამოსათქმელია, თუ რა ანუხებს მხატვარს, როდესაც იგი სურათის დახატვას გეგმავს, ჩანახატს აკეთებს, ან ფიქრობს, დაასრულა თუ არა უკვე ტილო. იგი ალბათ იტყვდა, რომ ფიქრობს, "სწორად" აკეთებს თუ არა. მაშასადამე, მხოლოდ მაშინ გავიგებთ, რა სურდა მხატვარს, თუ მიუხედავად, რას ნიშნავს მისთვის მოკრძალებული სიტყვა "კარგი".

ამის გასაგებად ერთადერთი გზა მეგულება – საკუთარ გამოცდილებას უნდა მივმართოთ. რასაკვირველია, ჩვენ არ ვართ მხატვრები, შესაძლოა არასოდეს დაგვიხატავს სურათი და არც მომავალში ვაპირებთ ამას, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ არასოდეს დავმდგარვართ იმგვარი სიძნელების წინაშე, როგორებსაც მხატვრები აწყდებიან. ღრმად ვარ დარწმუნებული, არ არსებობს ისეთი ადამიანი, რომელსაც ასეთი სირთულეები, თუნდაც უმარტივესი სახით, არ შეხვედრია. ვისაც ოდესმე ყვავილების თაიგული შეუტარავს, მას უცდია ფერების გადანაცვლ-გადმონაცვლება, ერთგან მოკლება, სხვაგან კი დამატება და მას გამოცდილი აქვს ის საკვირველი გრძნობა, რომელიც ადამიანს ფორმებისა და ფერების შეხამების მცდელობისას ეუფლება. არადა სიტყვით ვერც ახსნის, მაინც როგორ ჰარმონიას ესწრაფვის ამ დროს. ჩვენ უბრალოდ ვგრძნობთ, რომ წითელი აქ ყოველივეს ასხვაფერებს, ან ეს ლურჯი თავისთავად ჩინებულია, მაგრამ სხვებს არ "უხდება", ან უცრად აღმოვაჩინთ, რომ პატარა მწვანე რტოს შეუძლია ყველაფერი "გამოსანსოროს". "ხელი აღარ დააკარო", – წამოვიძახებთ ხოლმე მაშინ, – "ახლა კარგია!" ვერ დავიჟინებ, რომ ყვავილების შესახა-

მებლად ყველა ასე იწუხებს თავს, მაგრამ ყველას აქვს რაღაც, რაც უნდა, რომ “კარგად” გააკეთოს – ზოგს სურს, კაბას შესაფერისი ქა-მარი შეურჩიოს, ზოგი კი სულაც იმაზე ზრუნავს, პუდინგი და კრემი თეფშზე “სწორი” შეფარდებით გადაიღოს. რაც უნდა ტრივიალური იყოს ეს შემთხვევები, ყველგან იგრძნობა, რომ რაღაცის დამატებით თუ მოკლებით ნონასწორობა ირღვევა და მხოლოდ ერთი “სწორი” შეფარდება არსებობს.

ვინც ყვავილების, ტანსაცმლის ან საჭმლის შესახებ ამდენს ფიქრობს, მათ შეიძლება წუნია დავუძახოთ, რადგან ვგრძნობთ, რომ ეს ყველაფერი ამდენ დავიდარაბად არ ღირს. მაგრამ ის, რაც ყოველდღიურობაში ცუდი ჩვევის სახით ვლინდება და რასაც ებრძვიან და მალავენ კიდევ, ხელოვნების სამყაროში აუცილებელი თვისებაა. როდესაც საქმე ფერთა და ფორმათა შეთანხმებასა თუ შეხამებას ეხება, ხელოვანი აუცილებლად “წუნიაც” უნდა იყოს და უსაზღვროდ მომთხოვნიც. მას ელფერთა და ტექსტურის ისეთი სხვაობების დანახვა შეუძლია, რომელთაც ჩვენ ვერც კი შევნიშნავთ. ამასთანავე, მისი საქმე გაცილებით რთულია, ვიდრე ჩვენთვის ყოფა-ცხოვრებთან ცნობილი ნებისმიერი რამ. მხატვარმა მხოლოდ ორი ან სამი ფერის, ფორმისა ან გემოვნების დაბალანსება კი არ უნდა შეძლოს, არამედ ჩამოთვლილთა ნებისმიერი რაოდენობით უნგრელიერება მოახერხოს. თავის ტილოზე მას ასობით ფერი და ფორმა აქვს, რომლებიც მანამდე უნდა უხამოს ერთმანეთს, სანამ ეს “სწორად” არ გამოუვა. მწვანე ლაქა უცებ გაყვითლდება, რადგან იგი მეტისმეტად ახლოს აღმოჩნდა მჭახე ლურჯთან, – მხატვარი გრძნობს, რომ საქმე გაფუჭდა, სურათში დისჰარმონია გაჩნდა და ახლა ყველაფერი თავიდანაა დასაწყები. ამ პრობლემამ ის შეიძლება სასწრაფოადაში ჩააგდოს; შეიძლება მასზე ფიქრში ღამეები თეთრად გაათენოს და მთელი დღის განმავლობაში სურათის წინ იდგეს, ხან აქ სცადოს საღებავის წაცხება, ხან იქ, შემდეგ კი კვლავ წაშალოს ყველაფერი. ჩვენ, გარეშე პირები, კი ძნელად თუ შევამჩნევდით რაიმე სხვაობას. მაგრამ როცა მხატვარი სასურველ შედეგს წარმატებით მიაღწევს, ჩვენ ვგრძნობთ, რომ მან რაღაც ისეთი შექმნა, რასაც ვერაფერი დაამატებ, რაც სწორია, – ჩვენს მეტად არასრულყოფილ სამყაროში სრულყოფილების ნიმუში შემოგვთავაზა.

დავაკვირდეთ რაფაელის ცნობილ ნახატებს ღვთისმშობლის გამო-სახულებით, მაგალითად “ღვთისმშობელი მდელიოზე” (სურათი 17). იგი უდავოდ მშვენიერია და მიმზიდველიც; ფიგურები შესანიშნავა-დაა დახატული, წმინდა ქალწულს კი, რომელიც ორ ბავშვს დაჰყუ-რებს, ნამდვილად დაუფინყარი გამომეტყველება აქვს. მაგრამ თუ ამ სურათისთვის რაფაელის მიერ გაკეთებულ ჩანახატებს (სურათი 18) ვნახავთ, მივხვდებით, რომ მას ეს დეტალები ნაკლებად აფიქრებდა. ეს მისთვის თავისთავად ცხადი, ბუნებრივი რამ იყო. სამაგიეროდ, იგი დიდხანს ეძებდა ფიგურების კარგ შეხამებას, მათ შორის იმ და-მოკიდებულებას, რომელიც ჰარმონიულ მთელს შექმნიდა. მარცხენა კუთხეში მოცემულ სახელდახელო ჩანახატში ჩვილი ქრისტე დედას შორდება და უკან და ზევით იყურება, დედისკენ. აქვე არის ჩახატუ-ლი დედის თავის რამდენიმეგვარი მდგომარეობა ყრმის მოძრაობის საპასუხოდ. შემდეგ რაფაელმა გადანყვიტა, ყრმა შემოეტრიალე-ბინა და მას ახლა ამგვარად შეეხედა დედისთვის. კიდევ ერთი ცდა



17

რაფაელი

ლეთისმშობელი
მდელოზე,
1505-6 წწ.

ზეთი, ზე. 113 x 88 სმ;
ბელოვენჯოს ისტორიის
მუზეუმი, ვენა

– მხატვარმა ახლა ყრმა წმ. იოანე შემოიყვანა, მაგრამ ჩვილი ქრისტეს მზერა მისკენ კი არა, სურათის გამოღმა მიმართა. შემდეგ კიდევ ერთხელ სცადა და, აშკარად მოთმინებადაკარგულმა, ყრმის თავი მრავალ სხვადასხვა მდგომარეობაში მოსინჯა. მის საეტიუდო ალბომში რამდენიმე ასეთი ფურცელია, რომლებზედაც ის ისევ და ისევ ცდილობს, რაც შეიძლება უკეთ დააბალანსოს ეს სამი ფიგურა. ახლა კი, თუ კვლავ დასრულებულ სურათს მიუზღრუნდებით, ვნახავთ, რომ რაფაელმა საბოლოოდ მაინც მიაგნო საუკეთესო ვერსიას. გვეჩვენება, რომ აქ ყველაფერი თავის ადგილზეა, რაფაელის მძიმე შრომის შედეგს – სიმწყობრესა და ჰარმონიას – ძლივსლა ვამჩნევთ, იმდენად ბუნებრივად და ძალდაუტანებლად



18

რაფაელი
ესკიზები
სურათისთვის
“ღვთისმშობელი
მდელოზე”,
1505-6 წწ.

ფურცელი უბის
ზოგა კოდან, კალამი,
ქაღალდი, 36,2 x 24,5 სმ;
ალბერტინა, ვენა

არის ისინი გადმოცემული. არადა, სწორედ ეს ჰარმონია ხდის ღვთისმშობელს კიდევ უფრო მშვენიერს, ბავშვებს კი – კიდევ უფრო საყვარელს.

ძალიან საინტერესოა მხატვარზე დაკვირვება იმ დროს, როდესაც ის შესაფერის შეხამებებს ეძებს. მაგრამ თუ მას ვკითხავთ, ეს რატომ გააკეთე ან ის რატომ შეცვალეო, შესაძლოა ვერაფერი გვიპასუხოს. იგი რაიმე დადგენილ წესებს არ მისდევს, მხოლოდ თავის გრძნობებს მიჰყვება. მართალია, ისეთი შემთხვევებიც ყოფილა, როცა ზოგიერთმა მხატვარმა თუ კრიტიკოსმა ხელოვნების თავისი კანონების ფორმულირება სცადა, მაგრამ აქედან არაფერი გამოვიდა: ის საბრალო მხატვრები, რომლებიც ამ წესებს იცავდნენ, ვერაფერს აღწევდნენ, დიდი ოსტატები კი, რომლებიც წესებს არაფრად დაგიღვენენ, წარმატებით ქმნიდნენ ახლებურ ჰარმონიას – ისეთს, ადრე ფიქრადაც რომ არავის მოსვლია. დიდმა ინგლისელმა ფერმწერმა სერ ჯოშუა რეინოლდზმა სამეფო აკადემიაში თავის სტუდენტებს განუცხადა, ცისფერი სურათის წინა პლანზე არ გამოიყენება, ის შორეული ხედებისა და ჰორიზონტზე მიმქრალი სერებისთვის არის შესაფერისიო. მისმა მეტოქე გეინზბორომ კი – ასე ამბობენ – მოისურვა დაემტკიცებინა, რომ ამგვარი აკადემიური წესები უმეტესწილად სისულელეა. მან დახატა სახელგანთქმული “ცისფერი ბიჭუნა”, რომლის ცისფერი სამოსი წინა პლანზე, სურათის ცენტრში, თავმომწონედ ბრწყინავს რბილ, ყავისფერ ფონზე.

სიმართლე ისაა, რომ ამგვარი წესების ჩამოყალიბება შეუძლებელია, რადგან წინასწარ ვერ გაითვალისწინებ, რისი მიღწევა შეიძლება მოინდომოს ხელოვანმა. მას შეიძლება ნახატში დისონანსის შეტანა სურდეს, თუ გრძნობს, რომ ეს “სწორია”. რადგან არ არსებობს წესები, რომელთა მიხედვითაც სურათი ან ქანდაკება “სწორი” იქნებოდა, ჩვეულებრივ, შეუძლებელია იმის ახსნაც, მაინც რატომ მივიჩნევთ მას ხელოვნების დიდ ნაწარმოებად. მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ყველა ნაწარმოები ერთნაირი ღირებულებისაა ან გემოვნებაზე არ უნდა ვიდაოთ. სხვა სარგებლობა რომც არ მოიტანოს, ამგვარი დავა ჩვენს ყურადღებას ისევ სურათებს მიაპყრობს და რაც უფრო მეტად დავაკვირდებით მათ, მით უფრო

მეტ ისეთ რამეს შევამჩნევთ, რაც ადრე გამოგვაპრავია. ამგვარად ჩვენ ნელ-ნელა გვიცალიბდება იმ სხვადასხვაგვარი ჰარმონიულობის შეგრძნების უნარი, რომელსაც ხელოვანთა ესა თუ ის თაობა ესწრაფოდა. ჰარმონიულობის განცდის წყალობით ხელოვნების ნიმუშებისგან კიდევ უფრო დიდ სიამოვნებას ვიღებთ – ყველაზე მთავარი კი სწორედ ეს არის. იქნებ მართალიც არის ძველი ანდაზა, გემოვნებაზე არ დავობენო, მაგრამ ისიც აშკარაა, რომ გემოვნება შეიძლება გაუმჯობესდეს. ესეც ჩვენი ზოგადი გამოცდილებიდან ვიცით და ამის შემონემაზე ძალიან ადვილია. ჩაის სმას შეუჩვეველი ადამიანისთვის ჩაი “ერთია” – იგი ჩაის სხვადასხვანაირ შეზავებებს არად დაგიდევთ. მაგრამ თუ მას ექნება დრო და სურვილი და შემთხვევაც მიეცემა სხვადასხვა ტიპის დახვენილი ჩაი გასინჯოს, იგი ნამდვილი “ექსპერტი” გახდება და ზუსტად ეცოდინება, როგორი სახეობა ან ნაზავი ურჩევნია, ხოლო მისი მომატებული ცოდნა უნატიფესი შენაზავისაგან მიღებულ სიამოვნებასაც გაზრდის.

თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ხელოვნებასთან მიმართებით გემოვნება გაცილებით უფრო რთული მოვლენაა, ვიდრე ჭამა-სმის გემოვნება. ხელოვნების შეფასება მართლაც უფრო სერიოზული და მნიშვნელოვანი საქმეა, ვიდრე სხვადასხვაგვარ არომატთა აღმოჩენა. სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, დიდმა ოსტატებმა თავიანთ ნამუშევრებში დიდი შრომა ჩადეს – მათ გამო იტანჯებოდნენ და ჭირის ოფლს ღვრიდნენ. ასე რომ, იმის მოთხოვნის უფლება მაინც აქვთ, რომ მათი განზრახვის გაგებას ვეცადოთ.

ხელოვნების ბოლომდე შეცნობა შეუძლებელია – იგი მუდმივად ახალი აღმოჩენების საბადოა. ხელოვნების დიადი ნაწარმოებები ყოველი ნახვისას სხვაგვარი გეჩვენება. ისინი თითქოს ნამდვილი ადამიანივით ამოუნურავი და ამოუცნობია. ხელოვნება ცალკე სამყაროა, თავისი თავდასავლებითა და უცნაური კანონებით. შეუძლებელია, მასზე ყველაფერი ვიცოდეთ, რადგან არც არავინ იცის. ალბათ, ამაზე მნიშვნელოვანი არაფერია: ხელოვნების ნიმუშებით რომ დავტკბეთ, ამისთვის გონებაგახსნილობა გვჭირდება – თავისუფლად უნდა შევძლოთ ფარული მინიშნებებისა და ჰარმონიის ამოცნობა; ყველაზე მთავარი ის არის, რომ ჩვენი გონება ბრტყელ-ბრტყელი სიტყვებითა და მზამზარეული ფრაზებით არ იყოს დამძიმებული. ჯობია ხელოვნებაზე არაფერი იცოდეთ, ვიდრე ნახევრადმცოდნე სნობი იყო. საფრთხე კი ძალიან რეალურია. არიან ადამიანები, რომელთაც შეთვისებული აქვთ ჩემ მიერ ამ თავში გამოთქმული მარტივი მოსაზრებები და ესმით, რომ არსებობს დიდი ნაწარმოებები, რომლებსაც არა აქვს იმის მკაფიო ნიშნები, რომ მშვენიერი, გამომსახველი და სწორად დახატული უნოდო; მაგრამ ისინი ისე ამაცობენ თავიანთი ცოდნით, რომ მხოლოდ ისეთი ნაწარმოების შექებას ბედავენ, რომელიც არც მშვენიერია და არც სწორად დახატული. მათ მუდამ იმის შიში აქვთ, ვაითუ ვინმემ გაუნათლებლად ჩაგვთვალოს, თუკი ვაღიარებთ, რომ რომელიმე აშკარად თვალისთვის საამო ან გულშიჩამწვდომი ნაწარმოები მოგვწონს. ეს ადამიანები სნობებად იქცევიან, ბოლოს და ბოლოს მათ ხელოვნებისგან სიამოვნების მიღება აღარ შეუძლიათ და “ძალიან საინტერესოს” უწოდებენ ყველაფერს, რაც სინამდვილეში აღიზიანებთ. სულაც არ მინდა, რამე ამგვარ გაუგებრობაში მიმიძლოდეს ბრალი. მირჩევნია საერთოდ არ დამიჯერონ, ვიდრე ასე უკრიტიკოდ მიიღონ ჩემი სიტყვები.

მომდევნო თავებში ხელოვნების ისტორიაზე, ანუ შენობების, სურათებისა და ქანდაკებების შექმნის ისტორიაზე ვისაუბრებ. ვფიქრობ, ამ

ისტორიის ცოდნა დაგვეხმარება იმის გაგებაში, თუ რატომ მუშაობდნენ ხელოვნები ასე და არა სხვაგვარად, ან რატომ ცდილობდნენ ამა თუ იმ ეფექტის მიღწევას. რაც მთავარია, ეს საშუალებას მოგვცემს, თვალი შევაჩვიოთ ხელოვნების ნაწარმოებთა კონკრეტულ მახასიათებლებს, ეს კი, თავის მხრივ, გააძლიერებს ჩვენს უნარს, უფაქიზესი სხვაობებიც კი შევნიშნოთ. შესაძლოა ეს ჯეროვნად ტკბობის სწავლის ერთადერთი გზაც იყოს. თუმცა უნდა გვახსოვდეს, რომ სრულებით უსაფრთხო გზა არ არსებობს. შეიძლება შეგინიშნავთ გალერეაში კატალოგიტ ხელში მოსიარულე ადამიანები. ისინი თითოეული სურათის წინ ჩერდებიან და გამალებით იწყებენ მისი ნომრის ძებნას; წიგნს ფურცლავენ და როგორც კი საჭირო ნომერსა და სათაურს მიაგნებენ, მაშინვე გზას აგრძელებენ. მათ არაფერი დააკლდებოდათ, სახლიდან ფეხიც რომ არ გაედგათ, – მათ ხომ ნახატისთვის არც კი შეუხედავთ, მხოლოდ კატალოგს გადახედეს. ეს ერთგვარი გონებრივი “მოკლე ჩართვაა”, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო სურათით ტკბობასთან.

მსგავსი საფრთხე ემუქრებათ ზოგჯერ იმ ადამიანებსაც, რომლებსაც უკვე აქვთ გარკვეული ცოდნა ხელოვნების ისტორიაში. ხელოვნების ნაწარმოებს რომ დაინახავენ, ისინი მის საცქერად კი არ შეყოვნდებიან ხოლმე, არამედ შესაბამისი იარაღის გახსენებას იწყებენ. მათ გაუგონიათ, რომ რემბრანდტი ცნობილია თავისი კიაროსკუროთი (*chiaroscuro* – შუქრდილების აღმნიშვნელი იტალიური ტექნიკური ტერმინია); ამიტომ რემბრანდტის ნამუშევართან თავს ბრძნულად დააქნევენ, ჩაილაპარაკებენ, დიდებული *chiaroscuro*-აო და მეზობელ სურათს მიაშურებენ. მინდა გულახდილად ვისაუბრო სნობიზმისა და სანახევრო ცოდნის საფრთხეზე, რადგან ადამიანები ამგვარ ცდუნებას ადვილად ავყვებით ხოლმე და ვშიშობ, რომ ჩემმა წიგნმა შეიძლება კიდევ უფრო გააძლიეროს ცდუნება. მე მსურს მკითხველებს თვალები ავუხილო და არა ფუჭად ავალაპარაკო. ხელოვნებაზე ჭკვიანურად საუბარი ძნელი არ არის – კრიტიკოსთა მიერ ნახმარი სიტყვები უკვე იმდენ განსხვავებულ კონტექსტში გამოიყენეს, რომ მათ ყოველგვარი სიზუსტე დაკარგეს. გაცილებით რთულია, თუმცა გაცილებით მეტის მომცემიც, რომ სურათს ახლებურად შევხედოთ და მასში სიახლეების საპოვნელად “ვიმოგზაუროთ”. არავინ იცის, ამ მოგზაურობიდან რას ჩამოვიტანთ.

უჩვეულო ბარიერაჟი

წინარეისტორიული და პირველყოფილი (პრიმიტიული) ხალხები;
ძველი ამერიკა

ჩვენ ისევე არ ვიცით, როგორ წარმოიშვა ხელოვნება, როგორც ის, საიდან გაჩნდა ენა. თუ ჩვენ ხელოვნებას ვუნოდებთ, ვთქვათ, ტაძრებისა და სახლების მშენებლობას, სურათებისა და ქანდაკებების შექმნას, ანდა ნაყშთა ქსოვას, მსოფლიოში ვერ აღმოვაჩინებთ ხალხს, ხელოვნება რომ არ ჰქონდეს. მაგრამ თუ ხელოვნებად მოვიხაზრებთ ფუფუნების მშვენიერ საგნებს, რომლებითაც მუზეუმებში და გამოფენებზე უნდა დაგტკბეთ, ანდა სასტუმროების საუკეთესო ოთახების საგანგებო ძვირფას სამშვენიესებს, იმის აღიარება მოგვიწევს, რომ ამ გაგებით ეს სიტყვა უახლესმა დრომ მოიტანა და რომ წარსული ეპოქების მრავალ უდიდეს ხუროთმოძღვარს, ფერმწერსა თუ მოქანდაკეს იგი არც კი დასიზმრებია. ეს განსხვავება კარგად ჩანს არქიტექტურის მაგალითზე. ყველამ ვიცით, რომ არსებობს ლამაზი შენობები, რომ ზოგიერთი მათგანი ნამდვილი ხელოვნების ნიმუშია; მაგრამ ძნელად თუ ნახავთ მსოფლიოში შენობას, რომელიც რაიმე განსაზღვრული მიზნით არ აეგოთ. ვინც შენობას ღვთისმსახურებისათვის ან გასართობად, ანდა საცხოვრებლად იყენებს, მას, პირველ რიგში, მომხმარებლის გადასახედიდან აფასებს; მაგრამ მან ასევე შეიძლება მოინახოს ან დაინახოს შენობის პროექტი ან პროპორციები და დააფასოს კარგი ხუროთმოძღვრის მცდელობა, შენობა პრაქტიკულთან ერთად “სწორიც” იყოს. ძველად სურათებსა და ქანდაკებებსაც ხშირად ამგვარად უდგებოდნენ. ისინი უბრალოდ ხელოვნების ნაწარმოებებად კი არა, გარკვეული ფუნქციის მქონე საგნებად მოიხაზრებოდა. სახლების ურიგო მსაჯულია, ვინც არ იცის, რა დანიშნულებით აიგო ისინი. ასევე ვერ გავუგებთ ძველი დროის ხელოვნებას, თუ არ ვიცით, რა მიზანს ემსახურებოდა ის. რაც უფრო შორეულ წარსულს ვეცნობით, ვხედავთ, რომ მით უფრო ზუსტი და, ამავე დროს, უჩვეულოა ხელოვნებისადმი ნაყენებული მოთხოვნები. იგივე მოხდება, თუ დიდი ან პატარა ქალაქებიდან სოფელში გადავინაცვლებთ ან, კიდევ უკეთესი, თუ ცივილიზებული ქვეყნებიდან იმ ხალხებთან გავემგზავრებით, რომელთა ცხოვრების წესი ახლაც ნააგავს ჩვენი შორეული წინაპრებისას. ჩვენ მათ “პრიმიტიულებს” იმიტომ კი არ ვუნოდებთ, რომ ისინი ჩვენზე მარტივები არიან – მათი აზროვნება ხშირად ჩვენსაზე რთულია, – არამედ იმიტომ, რომ მთელი კაცობრიობის თავდაპირველ მდგომარეობასთან უფრო ახლოს არიან. მათთვის პრაქტიკული თვალსაზრისით შენობასა და გამოსახულებას შორის განსხვავება არ არსებობს: ქოხები მათ წვიმისგან, ქარისგან, მცხუნვარე მზისგან და მათი გამომწვევი სულებისგან იცავს, გამოსახულებებმა კი ისინი სხვა ძალებისგან უნდა დაიფაროს, რომლებიც მათთვის ბუნების ძალებივით რეალურია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სურათები და ქანდაკებები მაგიურ საგნებად გამოიყენება.

ჩვენი იმედი – გავიგოთ, რას წარმოადგენდა ხელოვნების უჩვეულო გარიჟრაჟი – ამაო იქნება, თუ არ ვეცდებით ჩავენდეთ პირველყოფილი ხალხების გონებას, და ვერ მივხვდებით, რას ნიშნავს სურათი სასიამოვნო სანახაობად კი არ გესახებოდეს, არამედ მძლავრ იარაღად იყენებდე. არა მგონია, ეს გრძნობა მაინცდამაინც ძნელი მოსახელთებელი იყოს. ამისთვის საჭიროა მხოლოდ საკუთარ თავთან სრული გულახდილობა და დაკვირვება – “პრიმიტიულობისა” ჩვენც ხომ არ შემოგვრჩა რამე. მოდი, გამყინვარების ხანიდან კი არა, ჩვენით დავინყოთ. დავუშვათ, ხელთ მაქვს დღევანდელ გაზეთში დაბეჭდილი ჩემი საყვარელი სპორტსმენის სურათი. მესიამოვნება მას ნემსით თვალები დავთხარო? განა ეს იგივე იქნება, რაც გაზეთის ნებისმიერ სხვა ადგილას გახვრეტა? არა მგონია. ცნობიერად შესანიშნავად ვიცი, რომ რაც არ უნდა მოუვიდეს ჩემი მეგობრის ან სათაყვანო ადამიანის სურათს, თავად მას ამით არაფერი დააკლდება, მაგრამ რალაც გაურკვეველი გრძნობა მიშლის მისთვის ზიანის მიყენებას. სადღაც იმალება აბსურდული განცდა, რომ რაც სურათს დაემართება, მასზე გამოსახულ ადამიანსაც იგივე მოუვა. ხოლო თუ მართალი ვარ და ეს უჩვეულო, უგუნური აზრი ატომური ენერჯის ეპოქაშიც კი ცოცხლობს ჩვენში, აღარ უნდა გვიკვირდეს მისი არსებობა თითქმის ყველა ეგრეთ ნოდებულ პირველყოფილ ხალხთან. დედამიწის ყველა კუთხეში ექიმბამები თუ ჯადოქრები ცდილობდნენ მაგიური ზემოქმედება ამ გზით მოეხდინათ: ისინი მტრის პატარა გამოსახულებებს აკეთებდნენ, ხოლო შემდეგ გულს გაუგმირავდნენ ხოლმე საბრალო თოჯინას ან დანავავდნენ მას, და სჯეროდათ, რომ ამით მტერს ტანჯავდნენ. ამ ცრურწმენის გადმონაშთია თვით ის ფიტული, რომელსაც გაი ფოქსის დღეს ბრიტანეთში ვწვავთ. პირველყოფილ ადამიანს ზოგჯერ ნამდვილი საგნისა და მისი გამოსახულების ერთმანეთისგან გარჩევა უჭირს. ერთმა ევროპელმა მხატვარმა ძალიან შეაშფოთა ერთ-ერთი აფრიკული სოფლის მკვიდრნი იმით, რომ მათი საქონელი ჩაიხატა: თუ თან წაიყვან, ჩვენ როგორღა ვიარსებოთ?

ყველა ეს უჩვეულო წარმოდგენა ჩვენთვის იმდენადაა მნიშვნელოვანი, რამდენადაც ჩვენამდე მოღწეული უძველესი ნახატების გაგებაში გვგებმარება. ისინი კი ადამიანის ნიჭის სხვა ნებისმიერ გამოვლინებასავით ძველია. თუმცა როდესაც ეს ნახატები პირველად აღმოაჩინეს მეცხრამეტე საუკუნეში, ესპანეთისა (სურათი 19) და სამხრეთ საფრანგეთის (სურათი 20) მღვიმეებისა თუ კლდეების კედლებზე, არქეოლოგებმა თავიდან ვერ დაიჯერეს, რომ ცხოველების ასეთი ცოცხალი, დამაჯერებელი გამოსახულებები გამყინვარების ხანის ადამიანის ნახელავი იყო. ამ მიდამოებში ქვისა და ძვლის უხეში იარაღების აღმოჩენამ თანდათან დაადასტურა, რომ ბიზონების, მამონტებისა თუ ჩრდილოეთის ირმების ეს გამოსახულებები იმათი დახატულია, ვინც მათზე ნადირობდა, და ამიტომაც იცნობდა ასე კარგად. უჩვეულო გრძნობა გეუფლებათ, როცა ამ მღვიმეებში ჩადიხართ, მთის გულში, უკუნ სიბნელებში; ზოგჯერ ვინრო და დაბალი დერეფნებით მიდიხართ და უცებ გამყოლის ელექტროფარანი ხარის გამოსახულებას გაგინათებთ. ცხადია, რომ არავინ ჩაძვრებოდა ასე ღრმად საშიშ მინისქვეშეთში, რათა უბრალოდ მოეხატა ასეთი მიუდგომელი ადგილი. უფრო მეტიც, ლასკოს მღვიმის ზოგიერთი ნახატის (სურათი 21) გამოკლებით, ეს გამოსახულებები, ჩვეულებრივ, ჭერსა და კედლებზე მონესრიგებულად და ნათლად არც არის განანილებული; პირიქით, ზოგჯერ ისინი ერთმანეთის თავზე სრულებით უწესრიგოდაა დახატული

19

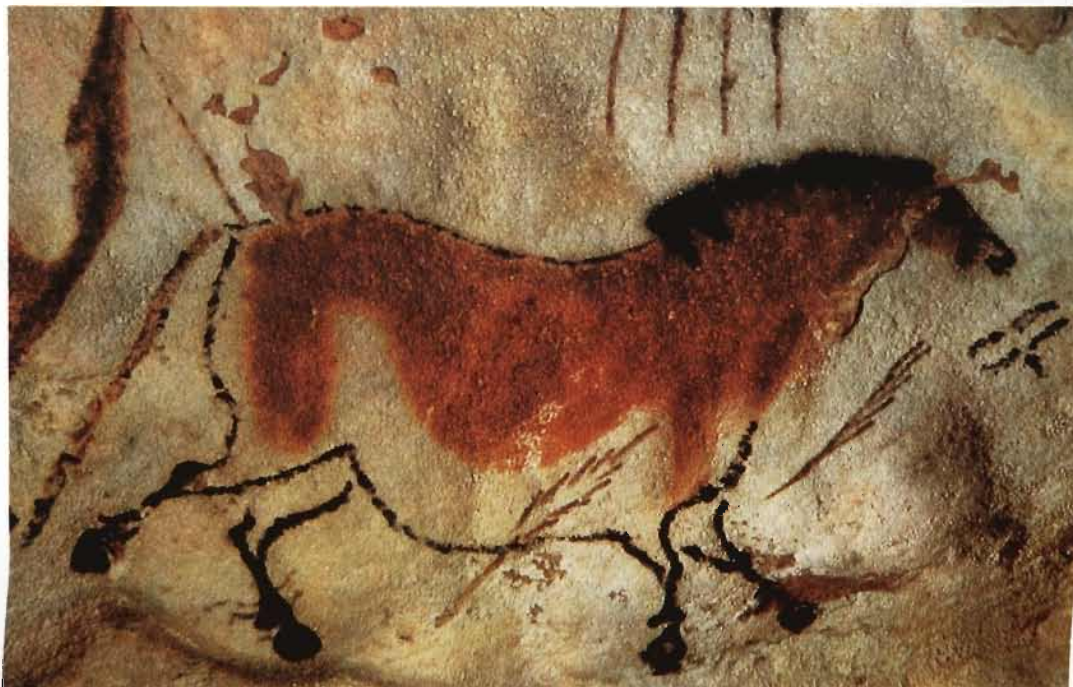
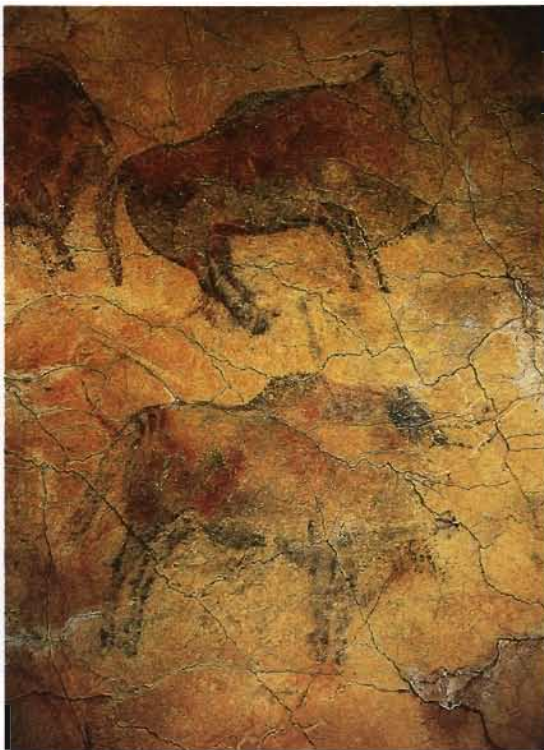
პიზონი, დაახლ. ძვ. წ.
15,000-10,000 წწ.

მღვიმის მხატვრობა;
ალტამირა, ესპანეთი

20

ცხენი, დაახლ. ძვ. წ.
15,000-10,000 წწ.

მღვიმის მხატვრობა;
ლასკო, საფრანგეთი





ან ამოკანრული. ამ აღმოჩენების ახსნა ალბათ ის არის, რომ ისინი იმ საყოველთაო რწმენის უძველესი გამოხატულებაა, რომლითაც, ნახატის შექმნას დიდი ძალა აქვს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ამ პირველყოფილ მონადირეებს ეგონათ, რომ თუ თავიანთ მსხვერპლს დახატავდნენ – და, სავარაუდოა, დახატულს შუბებით ან ქვის ცულებით განგმირავდნენ კიდევ, – ცოცხალი ნადირიც ვერსად გაექცეოდათ.

რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ ვარაუდია, მაგრამ მას დამაჯერებლობას მატებს მხატვრული პრაქტიკა ჩვენი თანამედროვე პირველყოფილი ხალხებისა, რომლებმაც თავიანთი ძველი ჩვეულებები დღემდე შემოინახეს. მართალია, რამდენადაც ვიცით, მაგიის ზუსტად ასეთ სახეობას ამჟამად არც ერთი აღარ მისდევს, მაგრამ ხელოვნება მათ თვალში მაინც ძალზე მჭიდროდ არის დაკავშირებული გამოსახულების შესახებ ძალაზე მსგავს ნარმოდგენებთან. ახლაც არსებობენ პირველყოფილი ხალხები, რომლებსაც მხოლოდ ქვის იარაღები აქვთ და ცხოველთა გამოსახულებებს მაგიური მიზნით კლდეებზე კანრავენ. სხვა ტომები კი ხანგამოშვებით მართავენ დღესასწაულებს, რომელთა დროსაც ისინი ცხოველებად იმოსებიან და რიტუალური როკვისას ცხოველებისვე მოძრაობებს ბაძავენ. მათაც სჯერათ, რომ ამ გზით რალაცნაირად იმორჩილებენ თავიანთ მსხვერპლს. ზოგ შემთხვევაში მათ ისიც სწამთ, რომ ამა თუ იმ ცხოველს როგორღაც, ზღაპრულად ენათესავებიან, და თავს მგლის ტომად, ყორნის ტომად ან ბაყაყის ტომად მიიჩნევენ. ეს ყოველივე საკმაოდ უჩვეულოდ გვეჩვენება, მაგრამ ნუ დავვიწყებთ, რომ ამგვარი ნარმოდგენები ჩვენი დროისგან მაინცდამაინც დაშორებული არაა. რომაელების რწმენით, რომელუსი და რემუსი ძუ მგელმა გამოკვება. მისი ბრინჯაოს ქანდაკება რომში წმინდა კაპიტოლიუმზე ესვენა. ბოლო დრომდე კაპიტოლიუმის ძირში გალია იდგა – ცოცხალი ძუ მგლით. ტრაფალგარის მოედანზე, მართალია, ცოცხალი ლომი არ ჰყავთ, მაგრამ “ბრიტანული ლომი” პოლიტიკური კარიკატურების აქტიური პერსონაჟია. რასაკვირველია, ძალიან დიდი განსხვავებაა

21

ლასკოს მღვიმე,
საფრანგეთი
დაახლ. ძვ. წ.
15,000-10,000 წწ.

ჰერალდიკისა თუ კარიკატურის სიმბოლიკასა და ტომის წევრთა საკუთარი ტოტემისადმი (ასე უწოდებენ ისინი თავიანთ მონათესავე ცხოველებს) ღრმად სერიოზულ დამოკიდებულებას შორის. ისე ჩანს, თითქოს ზოგჯერ ისინი სიზმრისეულ სამყაროში ინაცვლებენ, სადაც შეუძლიათ ერთდროულად ადამიანებიც იყვნენ და ცხოველებიც. ბევრ ტომს აქვს საგანგებო ცერემონიები, სადაც ისინი ამ ცხოველთა თვისებების მატარებელ ნიღბებს ატარებენ და როცა ამ ნიღბებს იკეთებენ, შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ცხოველებად გარდაისახებიან და თავს ყორნებად ან დათვებად გრძნობენ. ეს ძალიან ჰგავს ბავშვების მიერ მეკობრეობანას თუ დეტექტივობანას თამაშს, როდესაც მათ აღარ იცინან, სად მთავრდება თამაში და სად იწყება სინამდვილე. მაგრამ ბავშვების გარშემო ყოველთვის არის დიდების სამყაროც, ადამიანებისა, რომლებიც ეუბნებიან: “ასე ნუ ხმაურობთ!” ან “მალე ძილის დროა!”. პირველყოფილი ადამიანების ილუზიათა გასაქარვებლად კი მათ გვერდით არავინაა, რადგან ტომის ყველა წევრი მონანიღობს სანესო ცეკვებსა და წეს-ჩვეულებებში, რომლებშიც ფანტასტიკური გარდასახვები თამაშდება. ყოველმა მათგანმა წინა თაობებისაგან შეისწავლა მათი მნიშვნელობა და ისე შეისისხლხორცა, რომ მათთვის თითქმის შეუძლებელია გვერდიდან, კრიტიკულად შეხედონ თავიანთ ქცევას. თითოეულ ჩვენგანს აქვს რწმენა, რომელიც ისევე უეჭველი ჰგონია, როგორც პირველყოფილ ადამიანებს თავიანთი რწმენა-წარმოდგენები, ხშირად იმდენად უეჭველი, რომ ვერც კი ვაცნობიერებთ მის არსებობას, ვიდრე ვილაც სხვა კითხვის ნიშნის ქვეშ არ დააყენებს.

ყოველივე ზემოთქმულს ხელოვნებასთან თითქოს კავშირი არა აქვს, მაგრამ სინამდვილეში ეს გარემოებები არაერთგვაროვან ზეგავლენას ახდენს მასზე. ხელოვნების მრავალი ნაწარმოები ასეთი უჩვეულო რიტუალებისთვის შეიქმნა; ისინი ჩაფიქრებული იყო არა მშვენიერ ქანდაკებად ან ნახატად, არამედ “მოქმედ”, სასურველი მაგიური ზემოქმედების მოქონ საგნად. უფრო მეტიც, ოსტატები მუშაობდნენ საკუთარი თანატომელებისთვის, რომლებმაც ზუსტად იცოდნენ, რას აღნიშნავდა ესა თუ ის ფორმა ან ფერი. ხელოვანთაგან არავინ მოელოდა მათ გადასხვაფერებას; მათ მხოლოდ სამუშაოს შესასრულებლად მთელი თავისი ნიჭისა და ცოდნის გამოყენება მოეთხოვებოდათ.

პარალელების მოძიება ამ მხრივაც არ გაგვიჭირდება. ეროვნული დროშა არ შეიძლება იყოს მხოლოდ ლამაზად შეღებილი ნაჭერი, რომელსაც ყველა თავისი სურვილისამებრ გადაასხვაფერებს; არც საქონინო ბეჭედი საშუალო, რომელსაც მოვიშორებთ ან, როგორც გაგვიხარდება, ისე გადავაკეთებთ. ოღონდ ჩვენი საზოგადოების მიერ მიღებული წეს-ჩვეულებები მაინც გვიტოვებს არჩევანს, საკუთარი უნარისა და გემოვნების გამოვლენის საშუალებას. თუნდაც საშობაო ნაძვის ხე გავიხსენოთ. ყველამ ვიცით, ზოგადად როგორი უნდა იყოს იგი. ყოველ ოჯახსაც კი აქვს თავისი ტრადიციები და საკუთარი შეხედულება იმაზე, თუ როგორია კარგად მორთული ნაძვის ხე. მიუხედავად ამისა, როდესაც მისი მორთვის ამაღლებული ნუთი დადგება, გადასანყვეტი კვლავ ბევრი გვაქვს. მოუხდება ამ ტოტს სანთელი? კიდევ ხომ არ დაუშვამათ ბრჭყვიალები კენწეროზე? ეს ვარსკვლავი მეტისმეტად მძიმე ხომ არ ჩანს, ან ეს მხარე მეტისმეტად დატვირთული? უცხო თვალისთვის მთელი ჩვენი საქმიანობა შეიძლება ძალზე უცნაურიც კი ჩანდეს. შესაძლოა ვინმე ფიქრობდეს, რომ ხე ზიზილ-პიპილების გარეშე გაცილებით ლამაზია. მაგრამ ჩვენთვის აქ



ყველაფერს აქვს აზრი და ძალიან მნიშვნელოვნად მივიჩნევთ ნაძვის ხის ჩვენი შეხედულებისამებრ მორთვას.

პირველყოფილი ხელოვნებაც სწორედ ასეთი, წინდანინ ცნობილი შედეგისკენა მიმართული, თუმცა ხელოვანს მანაც რჩება თავის გამორჩენის შესაძლებლობა. ზოგიერთი პირველყოფილი ხელოსნის ტექნიკური ოსტატობა მართლაც რომ გასაოცარია. როდესაც პირველყოფილ ხელოვნებაზე ვსაუბრობთ, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ეს სიტყვა ხელობის პრიმიტიულ დონეზე ფლობას სულაც არ გულისხმობს; პირიქით, შეიძლება აღგვაფრთოვანოს მრავალი შორეული ტომის ხეზე კვეთის, კალათების მოწვნის, ტყავის და თვით ლითონის დამუშავების ტექნიკამ. თუ იმასაც წარმოვიდგენთ, რა მარტივი იარაღებითაა ნაკეთები ეს ნამუშევრები, განგვაცვიფრებს პირველყოფილი ოსტატების მოთმინება და საუკუნეთა განმავლობაში გამოიმუშავებული ხელის სიმტკიცე. ახალი ზელანდიის მაორის ხალხმა, მაგალითად, ხეზე კვეთილობის ნამდვილი სასწაულების შექმნა იცის (სურათი 22). რასაკვირველია, ნივთი თუ ძნელი გასაკეთებელია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იგი ხელოვნების ნაწარმოებია. ასე რომ ყოფილიყო, მაშინ ისინი, ვინც მინის ბოთლებში მოქცეული აფრებიანი ხომალდების მოდელებს ამზადებენ, უდიდეს ხელოვანთა შორის დაიმკვიდრებდნენ ადგილს. მაგრამ პირველყოფილ ხელოვანთა ოსტატობის ასეთი დასტური იმ თვალსაზრისისგან მაინც დაგვიცავს, თითქოს მათი ნაწარმოებები ასე უჩვეულო მხოლოდ იმიტომაა, რომ უკეთესის გაკეთება არ შეეძლოთ. მათ ჩვენგან ოსტატობის სტანდარტი კი არა, საკუთარი წარმოდგენები განასხვავებთ. მნიშვნელოვანია, ამაზე ამთავითვე ვიყოთ შეთანხმებული, ვინაიდან ხელოვნების ისტორია არა ტექნიკური წინსვლის, არამედ წარმოდგენებისა და მოთხოვნილებების ცვლილების ისტორიაა. რაც დრო გადის, მით უფრო ვრწმუნდებით, რომ შესაფერის ვითარებაში ბუნების მართებულად გადმოცემა პირველყოფილ ხელოვანთაც ისევე შეუძლიათ, როგორც უმაღლესი დონის დასავლელ ოსტატებს. ძნელი წარმოსადგენია ვინმეს მოეხერხებინა რამდენიმე ათწლეულის წინათ ნიგერიაში აღმოჩენილ ბრინჯაოს თავებზე (სურათი 23) უფრო დამაჯერებლად გადმოეცა მსგავსება. ეს თავები საუკუნეების წინანდელია და არაფერი გვაფიქრებინებს, რომ ადგილობრივმა ოსტატებმა ხელობა ვინმე უცხოელისგან ისწავლეს.

მაგრამ მაინც რატომ გვეჩვენება პირველყოფილი ხელოვნების უდიდესი ნაწილი ასე უცხოდ? მოდი, კიდევ ერთხელ მივუბრუნდეთ საკუთარ თავს

22

მაორის ბელადის
სახლის ტიხარი, XIX
ს-ის დამდეგი
ხეზე კვეთილობა,
32 x 82 სმ;
კაცობრიობის მუზეუმი,
ლონდონი

23

შაქეანინის თავი,
საქარაუდოდ,
ხელისუფლის (ონი)
გამოსახულება, იფე,
ნიგერია, XII-XIV სს.

ბრინჯაო, სიმაღლე
36 სმ; კაქობრიძის
მუზეუმი, ლონდონი





და ყოველი ჩვენგანისთვის ხელმისაწვდომ ექსპერიმენტებს. ავიღოთ ქალაქი და ზედ სახელდახელოდ დავხატოთ სახე: თავი წრით მოვნიშნოთ, ცხვირ-პირი კი – თითო-თითო ხაზით. ესეც უთვალო კაცი! განა ის უსაზღვროდ სევდიანი არ არის? საბრალო ხომ ვერაფერს ხედავს. ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ჩვენი მოვალეობა იგი "თვალეებით აღვჭურვოთ"; და რა შვებას ვგრძნობთ, როდესაც ორგან დავანვეთებთ მეღანს და ისიც, ბოლოს და ბოლოს, შემოგვხედავს. ჩვენთვის ეს გართობაა, მაგრამ შორეული ტომის წევრისთვის ასე როდია. ხის ძელი, რომელზედაც სახე მარტივად მონიშნა, მას სრულებით სახეცვლილი ეჩვენება. შთაბეჭდილება, რომელსაც სახე ახდენს, მისი შეხედულებით, მაგიური ძალის მაჩვენებელია. თუკი მას თვალეები აქვს და ხედავს, აღარაა საჭირო იგი ადამიანს უფრო მეტად მიახლოება. 24-ე სურათზე ნაჩვენებია ომის პოლინეზიური ღვთაება ორო. პოლინეზიელები შესანიშნავად კვეთენ ხეზე, მაგრამ მათ აშკარად არ მიუჩნევიათ აუცილებლად, ადამიანის მართებული გამოსახულება შეექმნათ. ხის ნაჭერზე შემოკრული დაწნული ბოჭკო – ეს არის და ეს. მხოლოდ თვალეები და ხელებია უხეშად ნაჩვენები ბოჭკოვანი ზონრებით. მაგრამ როგორც კი მათ შევნიშნავთ, ძელი იდუმალი ძალით აღივსება. ეს ჯერ კიდევ არ არის ნამდვილი ხელოვნება, მაგრამ ჩვენი ექსპერიმენტიდან კიდევ რაღაცის სწავლა შეგვიძლია. მოდი, ათასწიარად შევცვალოთ ჩვენ მიერ მოხაზული სახის მოყვანილობა. თვალეები წერტილებით კი არა, ჯვრებით ან რამე სხვა ფორმით აღვნიშნოთ, რომელიც ოდნავადაც არ ჰგავს ნამდვილ თვალებს. მოდი ცხვირის ნაცვლად წრე დავიტანოთ, პირის ნაცვლად – ხეულა. ეს არაფერს შეცვლის, რადგან მათი ურთიერთგანლაგება თითქმის უცვლელი დარჩება. შორეული ტომის წევრი მხატვრისთვის კი ეს აღმოჩენა ძალზე საყურადღებო იყო: იგი ხომ ასე სწავლობდა ფიგურებისა თუ სახეების აგებას მისთვის ყველაზე საყვარელი და მისი ხელობისთვის უფრო შესატყვისი ფორმებით. ეს ნამუშევრები ალბათ ცოცხალ არსებებს დიდად არც ჰგავდა, მაგრამ ისინი სწორედ იმ

ერთიანობითა და ჰარმონიით იქნებოდა აღბეჭდილი, რომელიც, სავარაუდოდ, ჩვენს პირველ ზერეულ ნახატს აკლდა. 25-ე სურათი წარმოგვიდგენს ნილას ახალი გვინიდან. იგი შეიძლება მშვენიერებით არ გვცხილავდეს, მაგრამ საამისოდ არც გაუკეთებიათ – ის დაამზადეს ცერემონიისთვის, რომლის დროსაც სოფლის ახალგაზრდა ვაჟები, მოჩვენებებად გადაცმულნი, ქალებსა და ბავშვებს აშინებენ. მაგრამ როგორი ფანტასტიკური ან საზარელიც უნდა იყოს იგი, არის რაღაც კმაყოფილების მომგვრელი იმ გეომეტრიულ ფორმებში, რომელთა გამოყენებითაც ხელოვანმა ეს სახე შექმნა.

24

ორი, ომის ღმერთი, ტაიტი, XVIII ს.

მონიერი თოკით დაფარული ხე, სიგრძე 66 სმ; კაცობრიობის მუზეუმი, ლონდონი

25

რიტუალური
ნილაბი, პაპუას
ყურის რეგიონი,
ახალი გვინეა,
დაახლ. 1880 წ.

ხე, ხის ქერქი,
მცენარეული ბოჭკო,
სიმაღლე 152,4 სმ;
კაცობრიობის მუზეუმი,
ლონდონი





დედამიწის ზოგიერთ კუთხეში პირველყოფილმა ოსტატებმა მითოლოგიური ფიგურებისა და ტოტემების ამგვარ ორნამენტულ ყაიდაზე გამოსახვის დახვეწილი სისტემები შეიმუშავეს. ჩრდილო ამერიკის მკვიდრი მხატვრები, მაგალითად, ერთმანეთს უთავსებენ ბუნებაზე მეტად მახვილ დაკვირვებასა და გულგრილობას იმისადმი, რასაც საგნების ნამდვილ იერს ვუნოდებთ. როგორც მონადირეები, ისინი ნებისმიერ ჩვენგანზე ბევრად უკეთ იცნობენ არწივის ნისკარტისა თუ თახვის ყურის რეალურ მოყვანილობას, მაგრამ მათ სავსებით აკმაყოფილებთ ერთი ასეთი ნიშანიც კი. თუ ნილაბს არწივის ნისკარტი გაუკეთდა, იგი უკვე არწივია. 26-ე სურათზე ნაჩვენებია ჩრდილო-დასავლეთის ჰაიდას ტომის ბელადის სახლს და სამ ეგრეთ ნოდებულ ტოტემურ ძელს მის წინ. ჩვენ შეიძლება ისინი მხოლოდ მახინჯი ნიღბების დახვეწებად მოგვეჩვენოს, მაგრამ თვით ადგილობრივებს ასეთი ძელი მათი ტომის შესახებ ძველ ლეგენდას მოუთხრობს. თავად ეს ლეგენდაც შეიძლება მის ხატ-გამოსახულებაზე არანაკლებ უჩვეულო აზრად დადგინდეს მოგვეჩვენოს, მაგრამ არ უნდა გვიკვირდეს, რომ მათი წარმოდგენები ჩვენისგან ასე განსხვავდება.

26

ჰაიდას ტომის ბელადის მეცხრამეტე საუკუნის სახლის მოდელი, ჩრდილო-დასავლეთი სანაპიროს ინდიელები ბუნებითი ისტორიის ამერიკული მუზეუმი, ნიუ იორკი

იყო და არა იყო რა. იყო ქალაქ გვაის კუნში ერთი ყმანვილი, რომელიც მთელ დღეებს სანოლზე წამოგორებული ატარებდა. ბოლოს სიდედრმა მას უსაქმურობის გამო უსაყვედურა და ისიც, დარცხვენით, გარეთ გავიდა და გადაწყვიტა მოეკლა ურჩხული, რომელიც ტბაში ბინადრობდა და მუსრს ავლებდა ადამიანებსა და ვეშაპებს. ჯადოსნური ფრინველის დახმარებით ყმანვილმა ხის მორისგან მახე გააკეთა, ზედ კი მისატყუებლად ორი ბავშვი ჩამოსვა. ურჩხული შეიპყრეს. ყმანვილი მისი ტყავით შეიმოსა და შეუდგა თევზის ქერას, რომელსაც ყოველთვის თავისი კრიტიკული სიდედრის კართან ტოვებდა. ქალი ისე წასიამოვნები იყო ამ მოულოდნელი ძღვენით, რომ თავი ძლევაგამოსილ კუდიანად წარმოიდგინა. როცა ყმანვილმა ბოლოს და ბოლოს სიმართლე გაუმხილა, ქალს ისე შერცხვა, რომ სული გასუტევა.

ცენტრალურ ძელზე გამოსახულია ამ ამბის ყველა მონაწილე: კარის ქვეშ მოთავსებული ნილაბი ერთი იმ ვეშაპთაგანია, რომელთაც ურჩხული ნთქავდა ხოლმე, ხოლო კარის თავზე მოთავსებული დიდი ნილაბი – ურჩხული. მის ზემოთ ადამიანის სახით უიღბლო სიდედრია წარმოდგენილი. ნისკარტიანი ნილაბი მის თავზე ის ფრინველია, რომელიც გმირს დაეხმარა. თავად იგი კიდევ უფრო მალაა, ურჩხულის ტყავში გახვეული, დაჭერილი თევზებითურთ. სულ ზევით წარმოდგენილი ადამიანის ფიგურები ის ბავშვებია, რომლებიც გმირმა სატყუარად გამოიყენა.

ძალიან გინდა კაცს, ამგვარი წარმოდგენები უცნაური ახირების ნაცოფად განიხილო, მაგრამ მათი შემქმნელისთვის ეს სულაც არ იყო სახუმარო საქმე. ადგილობრივთათვის ხელმისაწვდომი პრიმიტიული იარაღებით ასეთი ვეშაპ ძელის გამოკვეთას ნლები სჭირდებოდა; ზოგჯერ სოფლის ყველა მამაკაციც კი ეშველებოდა ოსტატებს – საქმე ხომ ძლევაგამოსილი ბელადის სახლის გამორჩევას და მისთვის პატივის მიგებას ეხებოდა.

განმარტების გარეშე ვერასდროს გავიგებდით, რას ნიშნავს ეს



კვეთილობები, რომელთა შექმნაზედაც ამდენი სიყვარული და ჯაფა დაიხარჯა. პირველყოფილი ხელოვნების ნაწარმოებებში ეს გამონაკლისი როდია. 28-ე სურათზე აღბეჭდილი ნილაბი იქნებ სახუმაროდაც მოგვეჩვენოს, მაგრამ მისი საზრისი ოდნავადაც არ არის სასაცილო. იგი კაციჭამია, სახეგასისხლიანებულ მთის დემონს გამოსახავს. სწორედ რომც ვერ გავიგოთ იგი, მაინც დავაფასებთ მონდომებას, რომლითაც ბუნებრივი ნაკეთები თანმიმდევრულ ნაყმად გარდაიქმნა. ჩვენ ვიცნობთ ხელოვნების უჩვეულო გარიჟრაჟის დროინდელ მრავალ ნაწარმოებს, რომელთა აზრს ველარასოდეს შევიტყობთ, მაგრამ რომლებიც მაინც ალგვაფროთოვანებს. ძველი ამერიკის დიდმა ცივილიზაციებმა “ხელოვნების” მეტი არაფერი დაგვიტოვეს. ეს სიტყვა ბრჭყალებში იმიტომ კი არ ჩავსვი, რომ ამ გამოუცნობ ნაგებობებსა და გამოსახულებებს მშვენიერება აკლიათ – მათგან ზოგიერთი სწორედ რომ გაჯადოებთ, – არამედ იმიტომ, რომ შეცდომა იქნება მათ ისე მივუდგეთ, თითქოს ისინი სიამოვნებისთვის ან “სამკაულად” შეექმნათ. სიკვდილის ღვთაების შემზარავი კვეთილი თავი კოპანის ნანგრევებიდან (ახლანდელი ჰონდურასი, სურათი 27) ამ ხალხის რელიგიაში არსებულ ადამიანთა მსხვერპლად შეწირვის შემადრწუნებელ წესს გვახსენებს. რაც უნდა ცოტა ვიცოდეთ ამ კვეთილობათა ზუსტ დანიშნულებაზე, ის სამუშაო, რომელიც მათმა აღმომჩენმა მეცნიერებმა მათი საიდუმლოს ამოსაცნობად ჩაატარეს, საშუალებას გვაძლევს ისინი პირველყოფილი კულტურების სხვა ნაწარმოებებს შევადაროთ. რა თქმა უნდა, ეს ხალხი არ ყოფილა პრიმიტიული ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით. როდესაც მეთექვსმეტე საუკუნეში ესპანელი და პორტუგალიელი დამპყრობლები გამოჩნდნენ, მექსიკაში აცტეკების ძლევაშობილი იმპერია არსებობდა, პერუში კი – ინკებისა. ჩვენ ისიც ვიცით, რომ წინა ასწლეულებში ცენტრალურ ამერიკაში მაიას ტომმა დიდი ქალაქები ააშენა და შეიმუშავა დამწერლობისა და კალენდარული გაანგარიშების სისტემები, რომლებსაც პრიმიტიულს ვერანაირად ვერ ვუნოდებთ. ნიგერიელი შაკვანინანების მსგავსად კოლუმბამდელი ამერიკელები სრულყოფილად ფლობდნენ ადამიანის სახის მიმსგავსების ხელოვნებას. ძველ პერუელებს წესად ჰქონდათ გარკვეული ჭურჭლისთვის ადამიანის თავის ფორმა მიცათ,

27

სიკვდილის ღვთაების თავი, მაიას ტომის ქვის საკურთხევის ნაწილი, კოპანი, მონდურასი, დაახლ. ახ. წ. 500-600 წწ.
37 x 104 სმ; კაცობრიობის მუზეუმი, ლონდონი

28

ესკომოსის საცეკვაო ნილაბი, ალასკა, დაახლ. 1880 წ.
შეღებლი ხე, 37 x 25,5 სმ; ხალხთმცოდნეობის მუზეუმი, ბერლინის სახელმწიფო მუზეუმები





29

ცალთვალა კაცის
ფორმის ჭურჭელი,
ნაპოუნია ჩიკანას
ხეობაში, პერუ,
დაახლ. ახ. წ.
250-550 წწ.

თიხა, სიმაღლე 29 სმ;
ჩიკაგოს ხელოვნების
ინსტიტუტი



30

ტლალოკი,
აცტეკების წვიმის
ღვთაება, XIV-XV სს.

ქვა, სიმაღლე 40 სმ;
ხალხთმცოდნეობის
მუზეუმი, ბერლინის
სახელმწიფო მუზეუმები

თანაც ბუნებრივ ფორმას უდიდესი სიზუსტით გადმოსცემდნენ (სურათი 29); ხოლო თუ ამ ცივილიზაციების ნანარმოებთა უმრავლესობა არაბუნებრივი და გაუგებარია, ამის მიზეზი ის საზრისია, რომელსაც ისინი გამოხატავენ.

30-ე სურათზე წარმოდგენილია ერთი მექსიკური ქანდაკება, რომელიც ამერიკის დაპყრობის წინანდელ ხანას, აცტეკების პერიოდს უნდა ეკუთვნოდეს. მკვლევრები ფიქრობენ, რომ იგი წვიმის ღვთაება ტლალოკს გამოსახავს. იქ, ტროპიკულ სარტყელში, წვიმა ხშირად სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხია, რადგან გვალვა მოსავალს დალუპავს, ადამიანებს კი შიმშილს უქადის. არაა გასაკვირი, თუ წვიმისა და ჭექა-ქუხილის ღვთაება საზარლად ძლევამოსილ დემონადაა წარმოდგენილი. ელვა მათ წარმოსახვაში დიდ გველად იქცა, რის გამოც ზოგიერთ ამერიკულ ტომს ჩხრიალა გველი ღვთიურ, ძალმოსილ არსებად მიაჩნია. მართლაც, თუ ტლალოკის ფიგურას დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ მისი ბაგე შედგენილია ორი ერთმანეთისკენ მიქცეული ჩხრიალა გველის თავებით, რომლებსაც შხამიანი კბილები გადმოუყრიათ, ცხვირი კი დაკლაკნილ გველებს მიუგავს. თვით მისი თვალებიც დახვეულ გველად შეიძლება განვიხილოთ. როგორც ხედავთ, სახის გარკვეული ფორმებით "აგების" იდეა შეიძლება ძალიან დაშორდეს ცოცხლის მსგავს ქანდაკებაზე ჩვენს წარმოდგენას. ზოგჯერ შეიძლება ასეთი მეთოდის წარმოშობის მიზეზსაც მივხვდეთ. სრულებით ბუნებრივია, წვიმის ღვთაების სახე სწორედ ელვის ძალის განმასახიერებელი წმინდა გველებით ყოფილიყო შედგენილი. თუ ვეცდებით ამ საშინელი კერპების შემქმნელთა აზროვნებას ჩავწვდეთ, შეიძლება ისიც გავიგოთ, რომ ადრეულ ცივილიზაციებში გამოსახულებათა შექმნა მხოლოდ მაგიასა და რელიგიას კი არ უკავშირდებოდა, არამედ დამწერლობის პირველი ნაირსახეობაც იყო. ძველ მექსიკელთა ხელოვნებაში წმინდა გველი არა მარტო ჩხრიალა გველს გამოხატავდა, არამედ შეიძლებოდა ელვის ნიშანიც გამხდარიყო და, შესაბამისად, ის ასო-ნიშანიც, რომლის მეშვეობითაც ჭექა-ქუხილის აღნიშვნა და იქნებ გამოწვევაც კი შეიძლებოდა. ჩვენ ძალზე ცოტა რამ ვიცით ამ იდუმალი სათავეების შესახებ, მაგრამ თუკი გვინდა ხელოვნების ამბის არსს ჩავწვდეთ, ურიგო არ იქნება დროდადრო თავს გამოსახულებებისა და ასო-ნიშნების უდავო ნათესაობა შევასხნოთ.

ავსტრალიელი
აბორიგენი კლდეზე
ტოტემ ოპოსუმს
ხატავს.

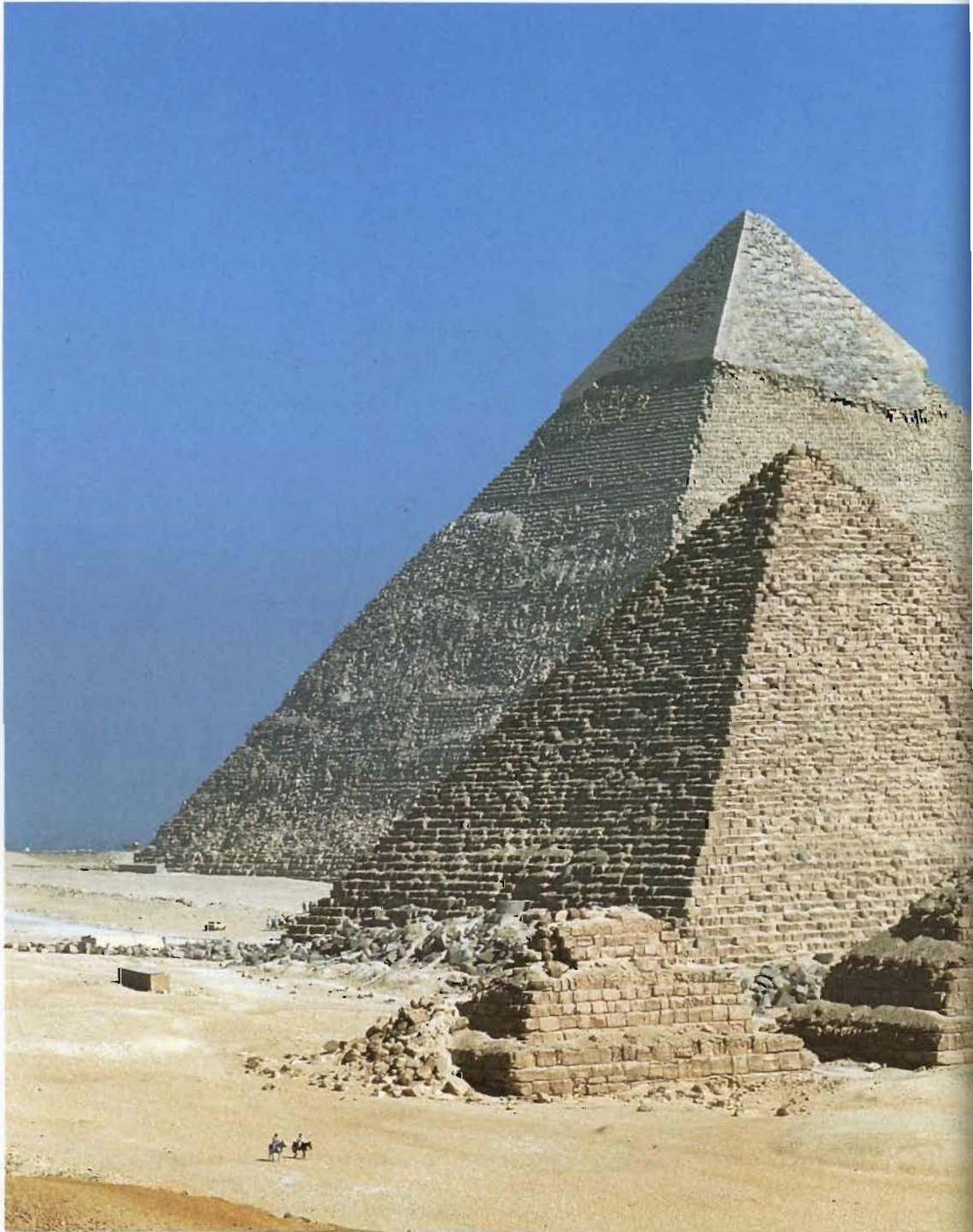


საუკუნო ხელოვნება

ეგვიპტე, მესოპოტამია, კრეტა

ხელოვნება, გარკვეული სახით, დედამიწის ნებისმიერ წერტილში გვხვდება, მაგრამ ხელოვნების, როგორც ერთიანი, გაბმული საქმიანობის, ისტორია არც სამხრეთ საფრანგეთის მღვიმეებში დაწყებულია და არც ჩრდილო ამერიკის ინდიელებში. არ არსებობს უშუალო კავშირი დღევანდელ დღესა და ხელოვნების ამ უცნაურ გარიჟრაჟს შორის; სამაგიეროდ, არსებობს პირდაპირი ტრადიცია, რომელიც ოსტატისგან მონაფეს, მონაფისგან კი თაყვანისმცემელს ან მიმბაძველს გადაეცემოდა, რომელიც დღევანდელ ხელოვნებას, ნებისმიერ თანამედროვე სახლსა თუ პლაკატს ნილოსის ველის ხუთი ათასი წლის წინანდელ ხელოვნებასთან აკავშირებს. საქმე ისაა, რომ ბერძენი ოსტატები ეგვიპტელთა შეგირდები იყვნენ, ჩვენ ყველანი კი ბერძენთა მონაფეები ვართ. ამიტომაც ეგვიპტურ ხელოვნებას ჩვენთვის განუზომელი მნიშვნელობა აქვს.

ყველამ იცის, რომ ეგვიპტე პირამიდების (სურათი 31) ქვეყანაა – ქვის მთებისა, ქარებით გამოფიტული ნიშანსვეტებივით რომ აღმართულან ისტორიის შორეულ ჰორიზონტზე. ისინი შეიძლება უცხო და იდუმალი გვეჩვენოს, თუმცა ძალიან ბევრ რამეს გვეუბნებიან: მოგვითხრობენ ქვეყანაზე, რომელიც იმდენად მონესრიგებული იყო, რომ ამ უშველებელი ქვაყრილების აზვინება ერთი მეფის სიცოცხლეშივე ხერხდებოდა; გვიამბობენ მეფეებზე, რომლებიც ისეთი მდიდრები და ძლევამოსილები იყვნენ, რომ შეეძლოთ ათასობით მუშა თუ მონა ეიძულებინათ, წლობით ემრომათ მათთვის, მოეპოვებინათ ქვა, მშენებლობის ადგილას მოეზიდათ და უმარტივესი საშუალებებით გადაეტან-გადმოეტანათ, ვიდრე აკლდამა მზად არ იქნებოდა მეფის დასაკრძალავად. არც ერთი მეფე და არც ერთი ხალხი არ გაიღებდა ამხელა ხარჯს და თავსაც არ შეინუხებდა უბრალო ძეგლის დასადგმელად. ჩვენ დანამდვილებით ვიცით, რომ პირამიდებს მეფის და მის ქვეშევრდომთა თვალში პრაქტიკული მნიშვნელობა ჰქონდა. მეფე ადამიანთა მბრძანებელ ღვთაებრივ არსებად იყო მიჩნეული. ამ ქვეყნიდან ნასვლის შემდეგ იგი კვლავ უნდა დაბრუნებულიყო ღმერთებთან, რომლებიც მანამდე მიატოვა. შესაძლოა ცადაწვედნილი პირამიდები მას ზეასვლას უადვილებდა. თუმცა როგორც არ უნდა ყოფილიყო, წმინდა სხეული ღობისგან აუცილებლად უნდა დაეცვათ. ეგვიპტელებს ზომ სჯეროდათ, სულმა რომ საიქიოში ცხოვრება შეძლოს, ამისთვის სხეული უნდა იქნეს დაცული. ამიტომაც ისინი ცხედარს ბალზამირებას უკეთებდნენ, ტილოში გრავინდნენ და ასე ინახავდნენ. პირამიდაც სწორედ მეფის მუმიისათვის იყო აგებული. ცხედარი ამ უშველებელი ქვის მთის ზუსტად შუაგულში, ქვისავე სარკოფაგში ესვენა. დასაკრძალავი სათავსი კი მოფენილი იყო შელოცვებითა და ჯადო-სიტყვებით, რომლებიც საიქიოში მიმავალ მეფეს უნდა შესწოდა.





31

გიზის პირამიდები,
დაახლ. ძვ. წ. 2613-
2563 წწ.

მაგრამ ადამიანის მიერ შექმნილი არქიტექტურის მხოლოდ ეს უძველესი ნაშთები როდი გვაგებინებს, რა ადგილი უჭირავს ხელოვნების ისტორიაში საუკუნოვან რწმენა-წარმოდგენებს. ეგვიპტელებს სწამდათ, რომ სხეულის დაუზიანებლობა საკმარისი არ იყო. თუკი მეფის სახეზე იქნებოდა დაცული, ეს მის უკვდავებას ორმაგად უზრუნველყოფდა. ამიტომაც მოქანდაკეებს ებრძანებოდათ, მეფის თავი მტკიცე, მდგრადი გრანიტისგან გამოეკვეთათ. მას ათავსებდნენ აკლდამაში, სადაც არავინ ნახავდა და სადაც გამოსახულების მეშვეობით მის სულს სიცოცხლე შეუნარჩუნდებოდა. მოქანდაკის აღმნიშვნელი ერთი ეგვიპტური სიტყვა შეიძლება ითარგმნოს, როგორც “ის-ვინც-სიცოცხლეს-უნარჩუნებს”.

თავდაპირველად ეს წესი მხოლოდ მეფეს ეხებოდა, მაგრამ მალე მისი ქვაყრილის ირგვლივ სამეფო კარის დიდებულთა პატარ-პატარა აკლდამებიც ჩამწკრივდა. გავიდა ხანი და ყველამ, ვისაც კი თავი რამედ მიაჩნდა, თავისი საიქიო ცხოვრებისათვის დაიწყო ზრუნვა – გახშირდა ძვირად ღირებული საფლავის გამართვა, რომელსაც მისი მუშია და სახეა უნდა დაეცვა, სადაც სული უნდა დაბინავებულიყო და მიცვალებულისათვის მირთმეული საჭმელ-სასმელი უნდა ეგემა. პირამიდების ეპოქის, ანუ “ძველი სამეფოს” მეოთხე “დინასტიის”, ზოგიერთი ამგვარი ადრეული პორტრეტი (სურათი 32) ეგვიპტური ხელოვნების უმშვენიერესი ნაწარმოებია. ძნელია მათი ამაღლებულობისა და სისადავის დაიწყება. აშკარად ჩანს, რომ მოქანდაკე სულაც არ ცდილობდა ესიამოვნებინა მოდელისათვის ანდა უკვდავეყო მისი წამიერი გამომეტყველება. იგი მხოლოდ არსებითს ითვალისწინებდა, ყველა წვრილმან დეტალს კი უკუაგდებდა. შესაძლოა სწორედ ადამიანის სახის ძირითადი ფორმებით შემოფარგვლა ანიჭებს ამ პორტრეტებს ასეთ გამომსახველობას. თითქმის გეომეტრიული სიმკვეთრის მიუხედავად, ისინი არც | თავში განხილული ნიღბებივით (გვერდები 47, 51, სურათები 25, 28) პრიმიტიულია და არც ისეა ცოცხალ ადამიანს მიმსგავსებული, როგორც ნიგერიელ მხატვართა ნატურალისტური პორტრეტები (გვერდი 45, სურათი 23). ბუნებაზე დაკვირვება და მთელის სიმწყობრე ისე კარგადაა გაწონასწორებული, რომ ეს ქანდაკებები რეალურ ადამიანებს ჰგვანან, მაგრამ, ამავედროულად, თავიანთი განყენებულობითა და მარადიულობით გვზიზიანებენ.

გეომეტრიული წესრიგისა და ბუნებაზე მახვილი დაკვირვების შეთავსება მთელი ეგვიპტური ხელოვნებისთვისაა დამახასიათებელი. მასზე კიდევ უფრო სრულ წარმოდგენას გვიქმნის რელიეფები და ნახატები, რომლებიც აკლდამების კედლებს ამკობს. თუმცა სიტყვა “ამკობს” ცოტა არ უხდება ხელოვნებას, რომელიც თვით მიცვალებულის სულის მეტს არავის არ უნდა ენახა. ეს ნაწარმოებები ნამდვილად არ ყოფილა გამიზნული ვინმეს დასატკობად. მათი მიზანი “სიცოცხლის შენარჩუნება” იყო. ოდესღაც, უხსოვარ დროს, წესად ჰქონდათ მიცვალებული დიდკაცის საფლავში მისი მსახურებისა და მონების ჩატანება. მათი მსხვერპლად შეწირვის წყალობით იგი საიქიოში შესაფერისი ამალითურთ გამოცხადდებოდა. მოგვიანებით ასეთი სისასტიკე მეტისმეტად ამაზრზენად ან ძვირად ღირებულად მიიჩნიეს და საშველად ხელოვნებას მიმართეს. ახლა ძლიერთა ამა სოფლისათა ნამდვილი მსახურების ნაცვლად უკვე მათ გამოსახულებებს ატანდნენ. ეგვიპტურ აკლდამებში ნაპოვნი ნახატები და ქანდაკებები სწორედ საიქიოში სულისთვის ფარეშთა გაყოლების იდეის გამოძახილია, იდეისა, რომელსაც ბევრ ადრეულ კულტურაში ვხვდებით.





ეს რელიეფები და კედლის მხატვრობა ეგვიპტის ათასწლეულების წინანდელი ყოფა-ცხოვრების გამორჩეულად ცოცხალ სურათს გვანდის. უნდა აღვნიშნოთ, რომ პირველად ნახვისას ისინი საკმაოდ უჩვეულო გვეჩვენება. ამის მიზეზი ის არის, რომ ეგვიპტელი მხატვარი რეალურ ცხოვრებას ჩვენგან განსხვავებულად გამოსახავდა. შესაძლებელია ეს მისი ნახატების სხვაგვარ დანიშნულებასაც უკავშირდებოდეს. მისთვის უმთავრესი სილამაზე კი არა, სისრულე გახლდათ. მხატვართა ამოცანა იყო, ყველაფერი შექლებისდაგვარად ცხადი და უცვლელი დარჩენილიყო. ამიტომაც ისინი ბუნების სურათს ისე კი არ იხატავდნენ, როგორც იგი რომელიღაც შემთხვევითი კუთხით გამოჩნდებოდა, არამედ ხატავდნენ მესხიერებით, მკაცრი წესების დაცვით, რომლებიც სურათზე გამოსახულის მაქსიმალურ სიცხადეს უზრუნველყოფდა. მათი მეთოდი, კაცმა რომ თქვას, უფრო კარტოგრაფიას ჰგავდა, ვიდრე ფერწერას. 33-ე სურათი ერთ მარტივ მაგალითს გვიჩვენებს. მასზე გამოსახულია ბალი ტბორი-

33

ნებაშუნის ბალი,
დაახლ.
ძვ. წ. 1400 წ.

თიბეს ერთ-ერთი
აკლდამის კედლის მხატ-
ვრობა, 64 x 74,2 სმ;
ბრიტანეთის მუზეუმი,
ლონდონი

თურთ. ჩვენ რომ ამ მოტივის დახატვა მოგვიხდეს, დავფიქრდებით, თუ რა კუთხით შევხედოთ მას. ხეების მოხაზულობა და სახასიათო ნიშნები ცხადად მარტო გვერდიდან ჩანს, ტბორის მოყვანილობა კი – ზევიდან. ეგვიპტელს თავსატეხი არაფერი ჰქონდა. იგი ტბორს სწორედ ისე გვიხატავს, როგორც ის ზევიდან გამოჩნდებოდა, ხეებს კი ისე, როგორც ისინი გვერდიდან ჩანან. მეორე მხრივ, თევზები და ფრინველები ტბორში ზევიდან ყურებისას ძნელი ამოსაცნობი იქნებოდა, ამიტომ ისინი პროფილითაა გამოხატული.

34

ქვისირეს პორტრეტი, მისი აკლდამის ხის კარი, დაახლ. ძვ. წ. 2778-2723 წწ.

ხე, სიმაღლე 115 სმ; ეგვიპტური მუზეუმი, კაირო



ასეთი მარტივი სურათი კარგად გვაცნობს მხატვრის მუშაობის წესს. ხშირად ბავშვებიც ასე იქცევიან, ოღონდ ეგვიპტელები ამ მეთოდს ბავშვებზე ბევრად თანმიმდევრულად იყენებდნენ. ყოველივე მისთვის ყველაზე ხელსაყრელი კუთხით უნდა გამოსახულიყო. 34-ე სურათი გვიჩვენებს, როგორ გადმოიცემოდა, ამ შეხედულებიდან გამომდინარე, ადამიანის სხეული. თავი ყველაზე კარგად პროფილით აღიქმება, ამიტომაც იგი გვერდიდან იხატება; მაგრამ თუ თვალის წარმოდგენა მოგვინდა,

მას წინიდან დანახულს წარმოვიდგენთ ხოლმე. შესაბამისად, სახის გვერდებზე თვალის წინხედია მოთავსებული. სხეულის ზედა ნაწილი, მხრები და მკერდი უკეთ წინიდან აღიქმება, რადგან ხელებისა და ტანის ბმასაც აქედან ვხედავთ; მაგრამ მოძრავი ხელ-ფეხი გვერდიდან უკეთესად ჩანს. სწორედ ამიტომ გამოიყურებიან ეგვიპტელები ამ სურათებზე ასე ბრტყლად და დავგრეხილად. ამის გარდა, ეგვიპტელებს ეძნელებოდათ ტერფების გარეთა მხრიდან გამოხატვა; მათ ცერიდან აყოლებული მკაფიო ხაზი ერჩივნათ. ასე რომ, ორივე ტერფი შიგა მხრიდან არის ხოლმე დახატული და რელიეფზე გამოქანდაკებული კაცი ისე გამოიყურება, თითქოს ორი მარცხენა ფეხი ჰქონდეს. არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ეგვიპტელებს ადამიანი ასეთი ეგონათ. ისინი უბრალოდ იმ წესს მისდევდნენ, რომელიც საშუალებას აძლევდათ, ადამიანის ფორმისათვის არაფერი მოეკლოთ, რაც კი მნიშვნელოვნად მიაჩნდათ. შესაძლოა წესების მკაცრი დაცვა რაღაცნაირად უკავშირდებოდას გამოსახულებათა მაგიურ დანიშნულებას. მართლაც, როგორ მოახერხებს ადამიანი “პერსპექტიულად შემცირებული” ან “გადაკვეთილი” ხელით მიცვალებულისთვის განკუთვნილი ძღვენი მიიღოს ან, პირიქით, სხვას მიაართვას?

სხვა შემთხვევებისგან განსხვავებით, ეგვიპტური ხელოვნება იმას კი არ ეფუძნება, რაც ოსტატმა მოცემულ მომენტში შეიძლება დაინახოს, არამედ იმას, რაც მან პიროვნების თუ ამბის თვისებად მიიჩნია. სწორედ ასეთი, მის მიერ შესწავლილი, მისთვის ცნობილი ფორმე-

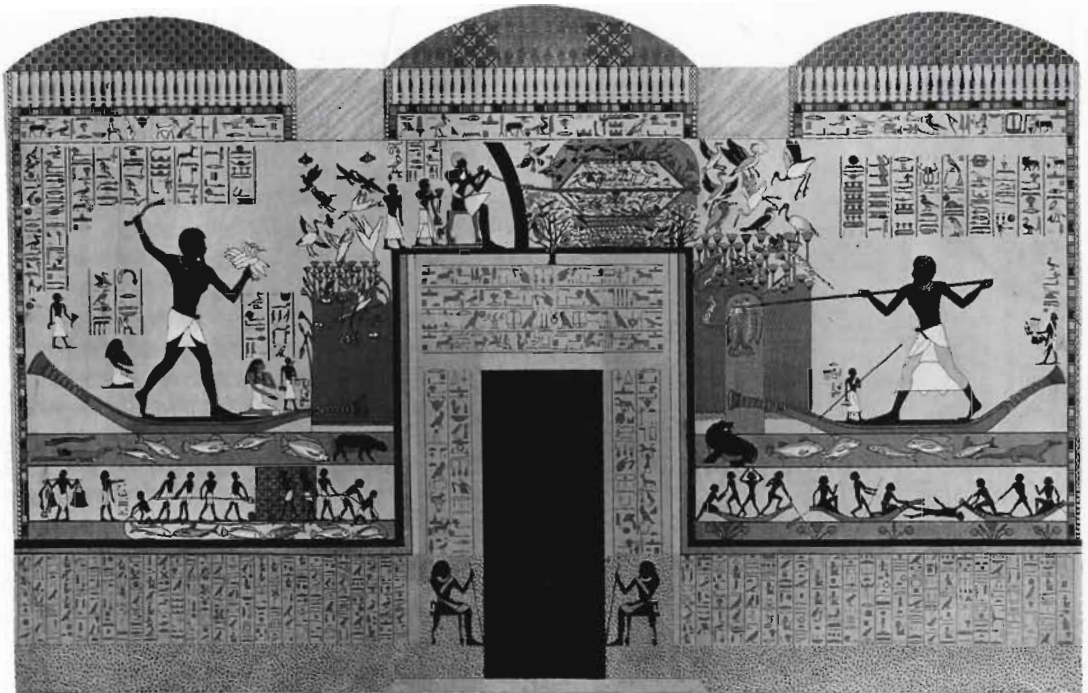
ბით აგებს იგი გამოსახულებებს – ისევე, როგორც პირველყოფილი ხელოვანი აგებს ფიგურებს მისთვის მოსახერხებელი ფორმებით. თანაც ოსტატი თავის ნამუშევარში არა მარტო ფორმებსა და მოხაზულობებს, არამედ მათი მნიშვნელობის ცოდნასაც ასხამს ხორცს. ჩვენ ზოგჯერ ვინმეს “დიდკაცს” ვუნოდებთ ხოლმე. ეგვიპტელი დიდკაცს მის მსახურებზე და თვით მის მეუღლეზე დიდად ხატავდა.

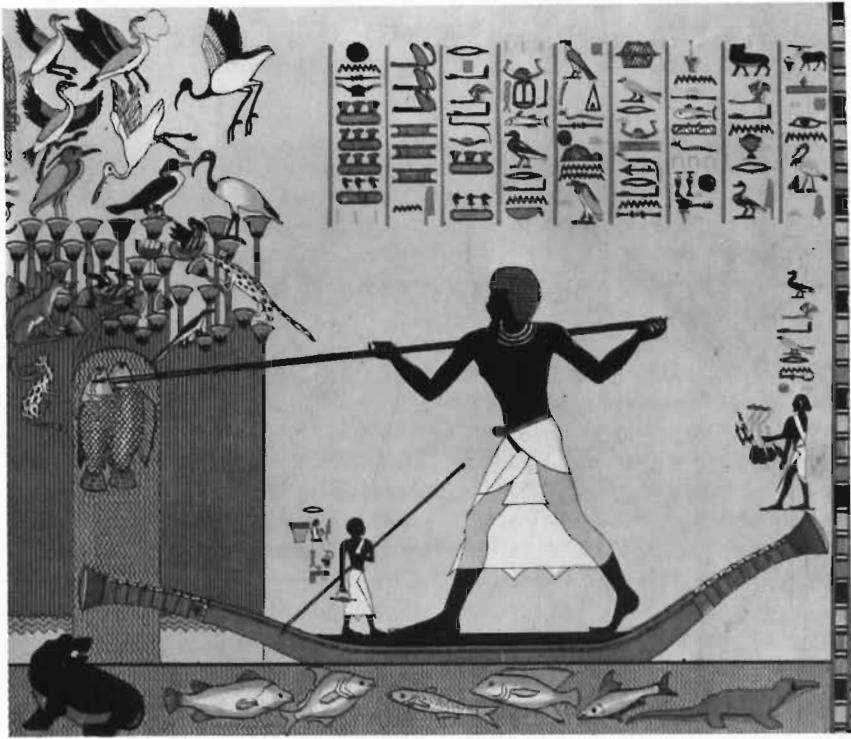
როგორც კი ამ წესებსა და პირობითობას ჩავენვებით, ჩვენთვის გასაგები გახდება ის სახვითი ენა, რომლითაც ეგვიპტელების ცხოვრება აღიწერა. 35-ე სურათი ჩინებულ წარმოდგენას გვაძლევს ეგრეთ წოდებული “საშუალო სამეფოს” (დაახლოებით ძველი წელთაღრიცხვის მეცხრამეტე საუკუნე) ეგვიპტელი დიდმოხელის აკლდამის კედლის ზოგად სახეზე. იეროგლიფური წარწერა დაწვრილებით მოგვითხრობს, ვინ იყო იგი და რა პატივი და წოდება ეღირსა სიცოცხლეში. ვკითხულობთ, რომ მას ხნუმჰოტეპი, აღმოსავლეთი უდაბნოს მმართველი, მენატ ხუფუს მთავარი, მეფის ახლო მეგობარი, სამეფო კართან დაახლოებული პირი, ქურუმთა ზემდგომი, ჰორის ქურუმი, ანუბისის ქურუმი, ყველა ღვთიური საიდუმლოების განმგებელი და – რაც ყველაზე შთამბეჭდავია – ყველა კვართის ბატონი რქმევია. მარცხნივ მას გარეულ ფრინველზე ნადირობისას ვხედავთ, რალაც ბუმერანგის მსგავსი იარაღით ხელში; მას ახლავს მეუღლე ხეტი, ხარჭა იატი და ერთ-ერთი ვაჟიშვილი, რომელიც, თუმცა სურათზე ძალზე მცირე ზომისაა, საზღვართა ზედამხედველის ტიტულის მფლობელია. ქვემოთ, ფრიზულად, გამოსახული არიან მე-

35

კედლის მხატვრობა, ხნუმჰოტეპის აკლდამა, დაახლ. ძვ. წ. 1900 წ.

ნაპოუნია ბენი პასანში, ასლი, გამოქვეყნებულია წიგნში: Karl Lepsius, *Denkmäler*, 1842





თევზები, რომელთაც მენტუჰოტეპის ზედამხედველობით წყალში დიდი ბაღე ჩაუშვიათ. კარის თავზე კვლავ ხნუმჰოტეპს ვხედავთ. ამჯერად იგი წყლის ფრინველს იტყუებს ბაღეში. თუკი ვიცით ეგვიპტელი მხატვრის მეთოდი, ადვილი მისახვედრია, როგორ მუშაობს ეს ხერხი. მახის დამგები მონადირე ლერწმებშია დამალული და ხელში ღია ბაღეზე (იგი ზევიდანაა დანახული) გამობმული თოკი უჭირავს. როდესაც სატყუარაზე ფრინველი ჩამოვდება, მონადირე ბანარს ჩამოქაჩავს და ხაფანგიც დაიკეტება. ხნუმჰოტეპის უკან გამოსახულია მისი უფროსი ვაჟი ნახტი და განძთა ზედამხედველი, რომელიც მისი აკლდამის შეკვეთაზეც აგებდა პასუხს. მარჯვნივ შუბით თევზაობს ხნუმჰოტეპი, რომელსაც უნოდებენ “დიდ მეთევზეს, ბევრი გარეული ფრინველის მომნადირებელს, ნადირობის ღვთაების მოთაყვანეს” (სურათი 36). აქაც ვხედავთ ეგვიპტელი მხატვრის მიერ აღიარებულ პირობითობას – იგი წყალს ლერწმებს შორის სვეტად აღმართავს, რათა აჩვენოს დანმენდილი წყალი თევზებითურთ. წარწერაში ვკითხულობთ: “ნავით მავალი პაპირუსების რიგებს შორის, გარეული ფრინველით სავსე ტბორებში, ჭაობებსა და ჭაველებში, ორკაპა შუბით ხელში, იგი ოცდაათ თევზს განგმირავს; რა ჩინებულია ჰიპოპოტამზე ნადირობის დღე!”. ქვემოთ დახატულია სახალისო ეპიზოდი: წყალში ჩავარდნილი კაცი ამხანაგებს ამოჰყავთ. კარზე დაყოლებული წარწერები შესანიშნავს მირთმევის დღეებს გვამცნობს; აქვეა ლოცვები ღმერთებისადმი.

ამგვარ ეგვიპტურ გამოსახულებებს თვალს რომ შევაჩვენოთ, მათი არარეალურობა ისევე აღარ შეგვანუხებს, როგორც შავ-თეთრი ფოტოსურათების უფერულობა არ გვანუხებს. ეგვიპტური მეთოდის დიდ უპირატესობასაც დავაფასებთ. ამ გამოსახულებებში არაფერი ჩანს უცაბედი,

ისეთი, სხვაგვარად რომ შეიძლებოდა ყოფილიყო. ნამდვილად ღირს, კალამი ავიღოთ და "პრიმიტიული" ეგვიპტური ნახატის გადახატვა ვცადოთ. საკმაოდ მოუქნელი, დაბრეცილი და გადაპრანჭული გამოგვივა. ყოველ შემთხვევაში, მე ასე დამემართა. საქმე ისაა, რომ ეგვიპტელის წესრიგის გრძნობა, წერილმანებშიც კი, ისე ძლიერია, რომ უმცირესი ცვლილებაც მას ერთიანად არღვევს. ეგვიპტელი მხატვარი კედელზე მუშაობას სწორი ხაზების ბადის დატანით იწყებდა, შემდეგ კი ფიგურებს ამ ხაზების გასწვრივ დიდი გულსისყურით განალაგებდა. ოღონდ გეომეტრიული წესრიგის ვერავითარი გრძნობა ვერ უშლიდა მას ხელს, ბუნების ყოველ წერილმანს საკვირველი გულმოდგინებით დაჰკვირვებოდა. ყოველი ფრინველი თუ თევზი ისე ზუსტად არის გადმოცემული, რომ სახეობების ამოცნობა ზოოლოგებს დღესაც შეუძლიათ. 37-ე სურათზე ნაჩვენებია 35-ე სურათის ერთი ასეთი დეტალი – ფრინველები ხნუმჰოტეპის მახის გვერდით მდგარ ხეზე. მხატვარი აქ მარტო თავისი დიდი ცოდნით კი არ ხელმძღვანელობდა, – მას მიმსგავსებაში განაფული თვალიც ეხმარებოდა.

ეგვიპტური ხელოვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი უპირატესობა ის გახლავთ, რომ ყველა ქანდაკება, ნახატი თუ ნაგებობა თითქოს ერთმანეთთანაა შეთანხმებული, თითქოს ყველა ერთ კანონს ემორჩილება. ისეთ კა-



37

ფრინველები აკაციის ხეზე

სურათი 35-ის დეტალი, ნინა მაუფერსონ დევისის ასლი



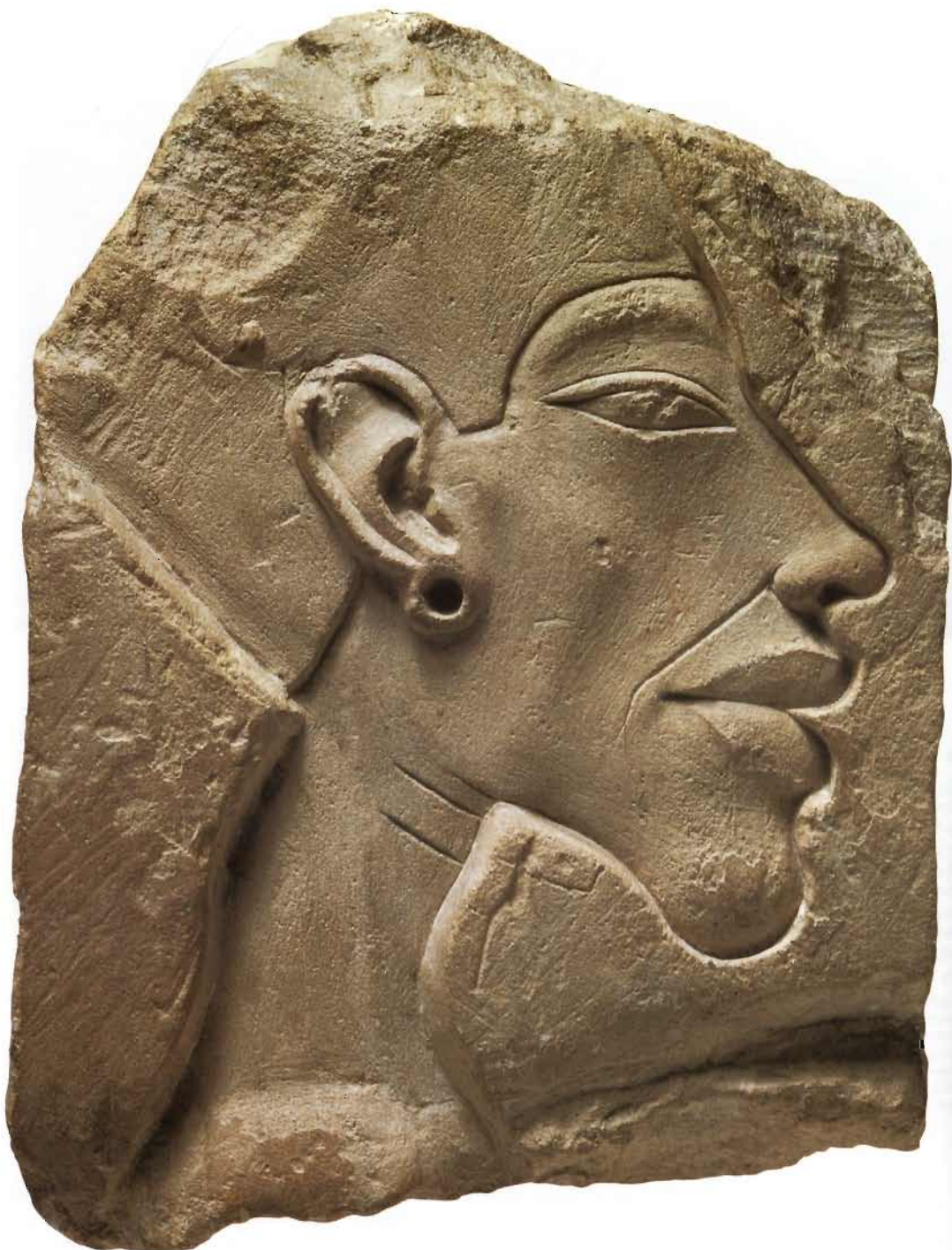
38

ტურისთავიანი
ღვთაება ანუბისი
გარდაცვლილის
გულის ანონას
ზედამხედველობს,
მარჯვნივ იბისის-
თავიანი ღვთაება
თოტი კი შედევს
ინერს, დაახლ.
ძვ. წ. 1285 წ.

სცენა ეგვიპტური "მიც-
ვალუბულთა ნიგნიდან",
მოხატული პაპირუსის
გრანდილი, ალდამაში
ჩატანებული, სიმაღლე
39,8 სმ; ბრიტანეთის
მუზეუმი, ლონდონი

ნონს კი, რომელსაც რომელიმე ხალხის ყველა ქმნილება ემორჩილება, ჩვენ "სტილს" ვუწოდებთ. ძალიან ძნელია სიტყვით ახსნა, თუ რა არის სტილი; გაცილებით ადვილია მისი დანახვა. ეგვიპტური ხელოვნების წარმმართველი წესები თითოეულ ნაწარმოებს სიმშვიდეს და მკაცრ ჰარმონიულობას ანიჭებს.

ეგვიპტური სტილი მოიცავს მეტად მკაცრი კანონების მთელ წყებას, რომლებიც ყველა ხელოვანს სიყრმიდანვე უნდა სცოდნოდა: მჯდომარე ქანდაკებას ხელები მუხლებზე უნდა ჰქონოდა დანყობილი; მამაკაცის კანის ფერი ქალისაზე მუქი უნდა ყოფილიყო; მკაცრად დაკანონებული იყო ყველა ეგვიპტური ღვთაების გარეგნული ნიშნებიც: ჰორი, მზის ღვთაება, ქორად ან ქორისთავიანად იხატებოდა, ხოლო ანუბისი, სიკვდილის ღვთაება, – ტურად ან ტურისთავიანად (სურათი 38). ყველა ხელოვანი ვალდებული იყო ლამაზად წერასაც დაუფლებოდა. მას ქვაზე მკაფიოდ და სუფთად უნდა ამოეკეთა ეროგლიფური ხატ-ნიშნები და სიმბოლოები. როდესაც იგი ყველა ამ წესს შეისწავლიდა, მისი მონაფეობაც დამთავრებული იყო. ხელოვანს სხვა არაფერი მოეთხოვებოდა, მისგან "ორიგინალობას" არავინ ელოდა; პირიქით, საუკეთესო ოსტატად ის მიიჩნეოდა, ვინც უზუსტესად იმეორებდა ძველ სათაყვანო ნიმუშებს. ამიტომაც იყო, რომ სამი ათასი – თუ უფრო მეტი არა – წლის განმავლობაში ეგვიპტური ხელოვნება ძალზე უმნიშვნელოდ შეიცვალა. ყველაფერი, რაც კარგად და ლამაზად მიაჩნდათ პირამიდების ეპოქაში, ათასი წლის შემდე-





40

ეხნატონი და
ნეფერტიტი შეიღე-
ბითურთ, დაახლ.
ძვ. წ. 1345 წ.

კირქვის საკურთხევლის
რელიეფი, 32,5 x 39 სმ;
ეგვიპტური მუზეუმი,
ბერლინის სახელმწიფო
მუზეუმები

39

ამენოფის IV (ეხნა-
ტონი), დაახლ.
ძვ. წ. 1360 წ.

კირქვის რელიეფი,
სიმაღლე 14 სმ; ეგვიპ-
ტური მუზეუმი, ბერ-
ლინის სახელმწიფო
მუზეუმები

გაც ასეთივე შესანიშნავი ეგონათ. რასაკვირველია, იცვლებოდა მოდა, ხელოვანებს ახალ თემატიკასაც სთხოვდნენ, მაგრამ ადამიანი და ბუნება არსებითად იმავე ყაიდაზე გამოისახებოდა.

ეგვიპტური სტილის რკინის არტახების მოშორება ერთადერთმა ადამიან-მა სცადა. ეს იყო მეთვრამეტე დინასტიის მეფე “ახალი სამეფოს” სახელით ცნობილი პერიოდიდან, რომელიც ეგვიპტეში დამანგრეველი შემოსევის შემდეგ დაიწყო. ეს მეფე, ამენოფის IV, ერეტიკოსი იყო. მან უარყო ბევრი ჩვეულება, რომელიც საუკუნოვანი ტრადიციის წმინდა შარავანდდით იყო მოსილი. მას არ სურდა თავყვანი ეცა თავისი ხალხის უამრავი, უცნაური ღმერთისთვის. იგი მხოლოდ ერთ უზენაეს ღვთაებას ცნობდა – ატონს ეთაყვანებოდა. ატონი გამოისახებოდა, როგორც სხივებიანი მზის დისკო და ყოველი სხივი ხელის მტევნით ბოლოვდებოდა. მან თავისი ღვთაების პატივსაცემად ეხნატონი დაირქვა, სამეფო კარი კი სხვა ღვთაებათა ქურუმებისგან შორს, ამჟამად ტელ-ელ-ამარნად წოდებულ ადგილას გადაიტანა.

ეხნატონის მიერ დაკვეთილმა გამოსახულებებმა, ამ უჩვეულო სიახლემ, ალბათ მისი თანამედროვე ეგვიპტელები შეაშფოთა. მათ ადრინდელი ფარაონების ამაღლებულობისა და ხისტი დიდებულებისა არაფერი ეცხოთ; პირიქით, მან თავი გამოასახვინა მეუღლესთან, ნეფერტიტისთან ერთად – ორივენი მზის ქვეშ დგანან და შვილებს ეფერებიან (სურათი 40). ზოგიერთ პორტრეტში იგი, შეიძლება ითქვას, მახინჯია (სურათი 39) – შესაძლოა მას სურდა მხატვრებს ყველა მისი ადამიანური ნაკლი აღებეჭდათ, ანდა იქნებ ისე იყო დარწმუნებული თავისი, როგორც წინასწარმეტყველის განუმეორებლობაში, რომ დაჟინებით ითხოვდა სრულ მსგავსებას. ეხნატონის მემკვიდრე იყო ტუტანხამონი, რომლის უმდიდრესი აკლდამა 1922 წელს

აღმოაჩინეს. აქ ნანახი ზოგიერთი ნაწარმოები ჯერ კიდევ ატონის რელიგიის ახალი სტილით არის შესრულებული. ეს განსაკუთრებით ითქმის სამეფო ტახტის საზურგეზე (სურათი 42), რომელზედაც მეფისა და დედოფლის შინაურული იდილიაა ასახული. მეფე ტახტზე იმგვარად ზის, რომ მკაცრი ეგვიპტელი კონსერვატორები უთუოდ შეურაცხყოფილნი იქნებოდნენ, – ეგვიპტური საზომით თითქმის უდიერად. მეუღლე ზომით არ ჩამოუვარდება და ხელი მის მხარზე ნაზად დაუდვია. მათ თავზე კი ხელები კურთხევად განუპყრია ოქროს წრედ გამოსახულ მზე-ლმერთს.

სავარაუდოდ, მეთვრამეტე დინასტიის დროინდელი მხატვრული რეფორმა მეფეს იმან გაუადვილა, რომ მას შეეძლო ნიმუშად ეგვიპტურზე ნაკლებად მკაცრი და ხისტი უცხოური ნაწარმოებები მიეთითებინა. ზღვის გადაღმა, კუნძულ კრეტაზე, ნიჭიერი ხალხი სახლობდა. იქაურ მხატვრებს წამიერი მოძრაობის გამოხატვა იტაცებდა. როდესაც მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულს ცნოსოსში იქაურ მეფეთა სასახლე გათხარეს, მკვლევრებს გაუჭირდათ იმის დაჯერება, რომ ასეთი თავისუფალი, გრაციოზული სტილი ძველი ნელთალრიცხვის მეორე ათასწლეულში აღმოცენდა. ამ სტილის ნაწარმოებები კონტინენტურ საბერძნეთშიც არის ნაპოვნი. მიკენური ხანჯალი (სურათი 41) წარმოაჩენს მოძრაობასა და დენად ხაზებს, რაც ნამდვილად დიდ შთაბეჭდილებას მოახდენდა იმ ეგვიპტელ ოსტატებზე, რომლებსაც უფლება მიეცათ ეგვიპტური სტილის წმინდა კანონებიდან გადაეხვიათ.

მაგრამ ეგვიპტური ხელოვნების ეს გათავისუფლება ხანმოკლე აღმოჩნდა. ტუტანხამონის მეფობისას ისევ ძველი რელიგია აღადგინეს, გარე სამყაროსკენ გამავალი ფანჯარა კი დაახშვეს. ეგვიპტურმა სტილმა კიდევ ათას წელზე მეტ ხანს იარსება იმავე სახით, რომლითაც მანამდე ამდენივე ხნის განმავლობაში არსებობდა. ეგვიპტელებს მტკიცედ სწამდათ, რომ იგი საუკუნო იყო. ჩვენს მუზეუმებში დაცული ეგვიპტური ხელოვნების მრავალი ნიმუში და თითქმის ყველა ეგვიპტური ნაგებობა, ტაძარი თუ სასახლე სწორედ ამ გვიანდელ ხანას მიეკუთვნება. ხელოვნებას ახალი თემები, ახალი ამოცანები კი შეემატა, მაგრამ არსებითად ახალი არაფერი მოუპოვებია.

რასაკვირველია, ამ რამდენიმე ათასი წლის განმავლობაში მხოლოდ ეგვიპტე არ იყო ახლო აღმოსავლეთის დიდი და ძლევამოსილი იმპერია. ბიბლიიდან ყველამ ვიცით, რომ პატარა პალესტინა მოქცეული იყო ნილოსისპირა ეგვიპტის სამეფოს, ბაბილონისა და ასურეთის იმპერიებს შორის. ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, ორი მდინარის – ეფრატისა და

42

ტუტანხამონი მეფელესთან ერთად, დაახლ.

ძვ. წ. 1330 წ.

მის აკლდამაში ნაპოვნი მოხატულ-მოქროვილი ხის ტახტის დეტალი; ეგვიპტური მუზეუმი, კაირო

41

ხანჯალი, დაახლ.

ძვ. წ. 1600 წ.

ნაპოვნია მიკენში, ოქროთი და ვერცხლით ინკრუსტირებული, მოხვედებული ბრინჯაო, სიგრძე 23,8 სმ; უროვნული არქეოლოგიური მუზეუმი, ათენა







ტიგრის – ნაპირებზე მდებარეობდა. მესოპოტამიის (შუამდინარეთის) – ასე უწოდებდნენ ბერძენები ორი მდინარით შემოფარგლულ ქვეყანას – ხელოვნებას ეგვიპტურზე ნაკლებად ვიცნობთ. ნანილობრივ ეს შემთხვევითობის ბრალია. აქ ქვის საბადოები არ ყოფილა და ნაგებობათა უმრავლესობა ნაშენები იყო ალიზით, რომელიც დროთა განმავლობაში იფიტება და მტვრად იქცევა. შედარებით იშვიათი იყო ქვის ქანდაკებაც. მაგრამ მარტო ამით ვერ ავსხნით ჩვენამდე მოღწეულ ადრეული ხელოვნების ნაწარმოებთა სიმცირეს. ძირითადი მიზეზი ალბათ ის არის, რომ მესოპოტამიელები არ იზიარებდნენ ეგვიპტელთა რელიგიურ შეხედულებას, რომ ცხედრის დაუზიანებლობა და ადამიანის სახეების დაცულობა სულის საიქიო ცხოვრების აუცილებელი პირობაა. სულ ადრეულ ხანაში, როდესაც შუმერებმა წოდებული ხალხი ქალაქ ურში ბატონობდა, მეფეები მთელი ავლადიდებით, მონებთან და სხვა ყველაფერთან ერთად იმარხებოდნენ, რათა იმქვეყნად წამყოლი არ მოჰკლებოდათ. ამ პერიოდის სამარხები გაითხარა და ამ ძველ, ბარბაროს მეფეთა ნაქონი ზოგიერთი ნივთი, რომლებიც ახლა ბრიტანეთის მუზეუმშია დაცული, ჩვენს აღფრთოვანებას იმსახურებს. ეს ნივთები იმის

მტიკიცებულებაა, რომ უდიდესი დახვეწილობა და ოსტატობა შეიძლება პრიმიტიულ ცრურწმენებსა და სისასტიკეს შეუთავსდეს. ვნახოთ, მაგალითად, ზღაპრული არსებებით შემკული არფა (სურათი 43), რომელიც ერთ-ერთ ამ აკლდამაშია ნაპოვნი. ისინი ჩვენებურ ჰერალდიკურ ცხოველებს ჰგვანან, თანაც არა მარტო ზოგადი იერით, არამედ განლაგებითაც – შუმერებმა იცოდნენ, რა იყო სიმეტრია და სიზუსტე. ჩვენ დანამდვილებით არ ვიცით, რას აღნიშნავდა ეს ზღაპრული არსებები, მაგრამ თითქმის უეჭველია, რომ ეს იმ ძველი დროის მითოლოგიური პერსონაჟებია; ხოლო სცენები, რომლებიც საბავშვო წიგნის ნახატებს მოგვაგონებს, ძალიან სერიოზულ აზრს შეიცავს.

თუმცა, მესოპოტამიელ ოსტატებს აკლდამათა კედლების შესამკობად არავინ უხმობდა. დიდკაცთა უკვდავყოფას მათ სხვაგვარად სთხოვდნენ. უადრესი ხანიდან მოყოლებული, მესოპოტამიელ მეფეებს წესად ჰქონდათ, ომში გამარჯვების სახსოვრად აღემართათ ძეგლები, რომლებიც დამარცხებულ ტომებსა და მოპოვებულ ალაფზე მოგვითხრობს. 44-ე სურათზე ერთ-ერთ ასეთ რელიეფს ვხედავთ. მასზე გამოსახულია მოკლული მტრის გვამზე ფეხით შემდგარი მეფე, რომელსაც სხვა მისი მოწინააღმდეგენი შენდობას სთხოვენ. შესაძლოა ამ ძეგლების აზრი მხოლოდ გამარჯვების სახსოვრის შექმნა არ იყო. უადრეს ხანაში დამკვეთები ალბათ ისევ და ისევ გამოსახულების ძალმოსილების რწმენით ხელმძღვანელობდნენ. შეიძლება იმ ხალხს ეგონა, რომ, ვიდრე მათი მეფე ასე იდგებოდა, დამხობილი მტრის კისერზე ფეხდაბჯენილი, დამარცხებული ტომი აღორძინებას ვერ შეძლებდა.



44
მეფე ნარამსინის
ძეგლი, დაახლ.
ძვ. წ. 2270 წ.
ნაპოლეონის სულთანმა, ქვეა,
სიმაღლე 200 სმ; ლუვერი,
პარიზი



მოგვიანებით ასეთი ძეგლები მეფეთა მიერ წარმოებული ომების სრულ, დასურათებულ მატრიანებად იქცა. ამგვარი ქრონიკების საუკეთესოდ დაცული ნიმუში შედარებით გვიანდელია. ის ასურეთის მეფე ასურნასირფალ II-ის დროისაა, რომელიც ძვ. წ. მეცხრე საუკუნეში ცხოვრობდა, ბიბლიურ მეფე სოლომონზე ოდნავ გვიან. ამ ნიმუშზე მარჯვედ წარმოებული ომის ყველა ეპიზოდს ვხედავთ. 45-ე სურათზე ნაჩვენებია ციხესიმაგრეზე მიტანილი იერიშის დეტალები: სააღყო ტექნიკა მუშაობს, ციხის დამცველები ძირს ცვივიან, კოშკის თავზე კი ამაოდ გოლებს ქალი. ამ სცენების გადმოცემის ხერხი დიდად არ განსხვავდება ეგვიპტური მეთოდისგან, თუმცა ალბათ აქ წესრიგი და სიხისტე ნაკლებია. მათი ყურებისას თავს ისე გრძნობთ, თითქოს 2,000 წლის წინანდელ სიახლეთა ქრონიკას ადევნებდეთ თვალს, – ყველაფერი ისეთი რეალური და დამაჯერებელი ჩანს. მაგრამ უფრო მეტად თუ დააკვირდებით, ერთ უცნაურ გარემოებას აღმოაჩენთ: საზარელ ომში მრავალი ადამიანი დაუჭრიათ და დაუხოცავთ, მაგრამ მათ შორის ერთი ასურელიც არ არის. ბაქიაობისა და პროპაგანდის ხელოვნება იმ ძველ დროშიც საკმაოდ ყოფილა დანიშნულებული. მაგრამ ასურელების მიმართ ალბათ უფრო ღმობიერები უნდა ვიყოთ. იქნებ მათ ჯერ კიდევ

45

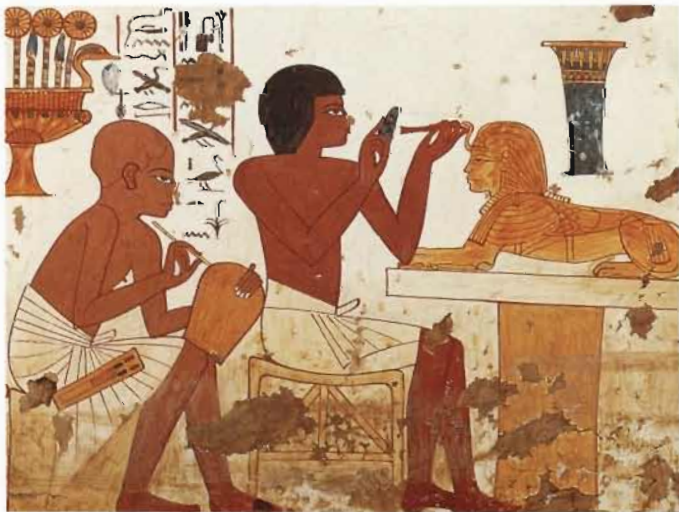
ასურელთა ლაშქარი
ალყაშემორტყმულ
ციხესიმაგრესთან,
დაახლ. ძვ. წ. 883-
859 წწ.

მეფე ასურნასირფალის
სასახლის ალუბასტრის
რელიეფის ფრაგმენტი,
ნიმრუდი; ბრიტანეთის
მუზეუმი, ლონდონი

ჰქონდათ შენარჩუნებული ძველი ცრურწმენა, რომელსაც უკვე არაერთგზის ნაევანყდით: რომ გამოსახულება მარტო გამოსახულება კი არა, რალაც უფრო მეტია. იქნებ მათ ამ მიზეზით არ სურდათ დაჭრილი ასურელის გამოხატვა. როგორც არ უნდა ყოფილიყო, იმ დროიდან ერთი მეტად დღეგრძელი ტრადიცია იღებს სათავეს: ყველა ძეგლზე, რომლებიც ნარსულის მხედართმთავრებს განადიდებს, ომი მეტად ადვილი რამეა – საკმარისია გამოჩნდე და მტერი მყისვე გაცამტვერდება.



ეგვიპტელი ხელოსანი ოქროს სფინქსზე მუშაობისას, დაახლ. ძვ. წ. 1380 წ.
თეზუს ერო-ეროი
აკლდამის კედლის მხატვრობის ასლი; ბრიტანეთის მუზეუმი, ლონდონი



დიადი ბამოლვიძება

საბერძნეთი, ძვ. წ. მეშვიდე-მეხუთე საუკუნეები

ხელოვნების უადრესი, ათასწლეულობით თითქმის უცვლელი სტილები, დიდ ოაზისებში იქმნებოდა, ქვეყნებში, სადაც მზე უმონყალოდ აცხუნებდა, სადაც მხოლოდ მდინარეების მიერ დარწყულებული მიწა იძლეოდა ნაყოფს და აღმოსავლელი დესპოტები ბატონობდნენ. ამ იმპერიების მოსაზღვრე ზღვისპირეთში კი ზომიერი ჰავა სულ სხვა პირობებს ქმნიდა – ასე იყო მრავალ დიდ თუ პატარა კუნძულზე, აღმოსავლეთ ხმელთაშუაზღვისპირეთში, საბერძნეთისა და მცირე აზიის ნახევარკუნძულების შეჭრილ-შემოჭრილ ნაპირებზე. ეს რეგიონები ერთ მმართველს არ ექვემდებარებოდა. აქ პოულობდნენ თავშესაფარს თავზხელალებული მეზღვაურები, მეფე-მეკობრენი, რომლებიც სიშორეს არ უფრთხოდნენ და თავიანთ ციხე-დარბაზებსა და ქალაქ-ნავსადგურებში ვაჭრობითა თუ ავაზაკობით ნაშონ აურაცხელ სიმდიდრეს აგროვებდნენ. ამ მხარეების თავდაპირველი ცენტრი კუნძული კრეტა იყო, რომლის მეფეები ერთ დროს იმდენად მდიდრები და ძლიერები იყვნენ, რომ ეგვიპტეში ელჩობებს გზავნიდნენ, და კრეტის ხელოვნებამ შთაბეჭდილება იქაც კი მოახდინა (გვერდი 68).

დანამდვილებით არავინ იცის, ვინ იყო ის ხალხი, რომელიც კრეტას განაგებდა და რომლის ხელოვნებასაც კონტინენტურ საბერძნეთში, განსაკუთრებით მიკენში ბაძავდნენ. უკანასკნელი აღმოჩენები საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ მათი სამეტყველო ენა ბერძნულის ადრეული ნაირსახეობა იყო. მოგვიანებით, დაახლოებით ძვ. წ. 1000 წელს, ევროპიდან საბერძნეთის ნახევარკუნძულსა და მცირე აზიის ზღვისპირეთში მეომარი ტომების ახალი ტალღა შეიჭრა, ისინი წინანდელ მცხოვრებლებს ეომებოდნენ და დაამარცხეს კიდევაც. მხოლოდ სიმღერებიდან – ჰომეროსის პოემებიდან, რომლებიც ამ ბრძოლების შესახებ მოგვითხრობს – ვიგებთ მცირეოდენს მაშინდელ ხანგრძლივ ომებში განადგურებული ხელოვნების დიდებულებასა და მშვენიერებაზე; ახალმოსულებში ჩვენთვის ისტორიულად ცნობილი ბერძნული ტომებიც ერივნენ.

საბერძნეთში ბატონობის პირველ საუკუნეებში ამ ტომთა ხელოვნება საკმაოდ ტლანქი და პრიმიტიული იყო. მას კრეტული სტილის ხალისიანი მოძრაობისა არაფერი ეცხო; მეტიც, ისინი თითქოს ცდილობდნენ სიხისტით ეგვიპტელები დაეჯაბნათ. თიხის ჭურჭელს ისინი მარტივი გეომეტრიული ნაყშებით ამკობდნენ; და თუ რაიმე სცენის გამოსახვა დასჭირდებოდათ, მასაც ამ მკაცრი დიზაინის ნაწილად აქცევდნენ. 46-ე სურათი, მაგალითად, მიცვალებულის დატირებას წარმოგვიდგენს. იგი სარეცელზე განისვენებს, მის მარჯვნივ და მარცხნივ კი მგლოვიარე ქალებს ხელები ზემოთ, თავებისკენ აღუპყრიათ – ეს დატირებისას თითქმის ყველა პირველყოფილი საზოგადოებისათვის ჩვეული რიტუალური ჟესტია.



როგორც ჩანს, ამგვარი სიმარტივე და მკაფიო სიმწყობრე გადავი-
და იმ ადრეულ ხანაში ბერძნების მიერ შემოღებულ ხუროთმოძღვრულ
სტილშიც, რომელიც, როგორც უცნაურიც არ უნდა იყოს, ჩვენს ქალაქებ-
სა და სოფლებში ახლაც განაგრძობს არსებობას. 50-ე სურათზე ნაჩ-
ვენებია ძველი სტილით ნაგები ბერძნული ტაძარი, რომელსაც სახელი
დორიელთა ტომის სახელწოდების მიხედვით შეერქვა. სწორედ ამ ტომს
ეკუთვნოდნენ თავიანთი სიმკაცრით ცნობილი სპარტელები. ამ ნაგებო-
ბებში მართლაც არაფერია საჭიროებას მოკლებული, ყოველ შემთხვევაში,
არაფერი ისეთი, რის დანიშნულებასაც ვერ ვხედავდეთ, ან არ გვეგონოს,
ვხედავთო. საფიქრებელია, რომ ამ ტაძართაგან უადრესი ხის იყო და
არაფერს შეიცავდა, გარდა კედლებით შემოზღუდული მცირე ოთახისა
(სადაც ღვთაების გამოსახლება იდგმებოდა) და მასზე შემოვლებული,
სახურავის მტვირთველი ძალოვანი საბჯენებისა. დაახლოებით ძვ. წ. 600
წლისთვის ბერძნებმა ამ მარტივი შენობების ქვით იმიტირება დაიწყეს.
ხის საბჯენები ქვის ღონიერი ძელების მზიდავ სვეტებად იქცა. ამ ძელებს
არქიტრავები ეწოდებოდა, ხოლო სვეტებზე დასვენებულ მთელ ბლოკს –
ანტაბლემენტი. მის ზედა ნაწილში შესამჩნევია ხის კონსტრუქციის კვალი;
იგი თითქოს ხის ძელების გამოშვებულ ბოლოებს გვიჩვენებს. ეს ბოლო-
ები, ჩვეულებრივ, სამი ჩანაკვეთითაა აღნიშნული. ამიტომაც შეერქვათ
მათ “ტრიგლიფი”, რაც ბერძნული სიტყვაა და “სამ ჩანაკვეთს” ნიშნავს.
მათ შორის მორჩენილ არეს მეტოპა ეწოდება. ეს ადრეული ტაძრები, ასე
ამკარად რომ ბაძავს ხის სტრუქტურებს, მთელის სისადავითა და ჰარ-
მონიით გვაოცებს. მათ მშენებლებს რომ მარტივი ოთხკუთხა ბოძები ან
ცილინდრული სვეტები გამოეყენებინათ, ტაძრებს შეიძლება მძიმე და
მოუხეშავი იერი მიეღოთ. მაგრამ მათ სვეტები შუა ადგილას ოდნავ გაა-
განივრეს, ზედა და ქვედა ბოლოებისკენ კი დაავიწროვეს. ამის შედეგად
ისინი თითქმის ელასტიკურად გამოიყურება, თითქოს სახურავის სიმძიმემ
ოდნავ გაზნიქა, თუმცა მოყვანილობის დაუმახინჯებლად. სვეტები თით-
ქოს ცოცხალ ასელებს ჰგვანან, რომლებიც თავიანთ ტვირთს ადვილად
ზიდავენ. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ტაძართაგან ზოგიერთი დიდი და
იმპოზანტურია, ისინი ეგვიპტური ნაგებობებზე კოლოსალური არ არის.
იგრძნობა, რომ ისინი ადამიანების მიერ ადამიანებისთვისევა აშენებული.
მართლაც, ბერძნებს ისეთი ღვთაებრივი მმართველი არ ჰყოლიათ, მთელი
ხალხის დამონება რომ შესძლებოდა ან მოსურვებოდა. ბერძნული ტომე-
ბი ერთმანეთისგან განსხვავებულ მცირე თუ სანაესადგურო ქალაქებში
დასახლდნენ. ეს მომცრო საზოგადოებები გაუთავებლად ქიშპობდნენ და
შეხლა-შემოხლა ჰქონდათ, მაგრამ ყველა დანარჩენზე გაბატონება მათგან
ვერც ერთმა ვერ მოახერხა.

ბერძნულ ქალაქ-სახელმწიფოთაგან ხელოვნების ისტორიაში ყველაზე
სახელგანთქმული და მნიშვნელოვანი ატიკაში მდებარე ათენია. სწორედ
აქ გამოიღო ნაყოფი, პირველ ყოვლისა, მთელ ხელოვნების ისტორიაში
უდიდესმა და მეტად საკვირველმა რევოლუციამ. ძნელი სათქმელია, სად
და როდის დაიწყო ეს რევოლუცია – ალბათ დაახლოებით მაშინ, როდეს-
საც საბერძნეთში პირველი ქვის ტაძრების შენებას შეუდგნენ, ე. ი. ძვ. წ.
მეექვსე საუკუნეში. ჩვენ ვიცით, რომ მანამდე ძველი აღმოსავლეთის
იმპერიების ხელოვნები თავისებური სრულყოფილების მიღწევას ესწრა-
ფოდნენ. ისინი ცდილობდნენ მამა-პაპათა ხელოვნებისთვის შეძლების-
დაგვარად ზუსტად მიებაძათ და მათ მიერ შესწავლილი, წმინდად აღი-

არებული კანონები მკაცრად დაეცვათ. როდესაც ბერძენმა ოსტატებმა ქვის ქანდაკებათა კეთებას მოჰკიდეს ხელი, მათ თითქოს ეგვიპტელებისა და ასურელების მიტოვებული გზა გააგრძელეს. 47-ე სურათი გვიჩვენებს, რომ ისინი სწავლობდნენ და იმეორებდნენ ეგვიპტურ მოდელებს, რომ მათგან ისწავლეს, როგორ უნდა გაკეთდეს მდგომარე ჭაბუკის ფიგურა, როგორ გამოიყოფა სხეულის ნაწილები და მათი შემაერთებელი კუნთები. მაგრამ იგი იმასაც გვიჩვენებს, რომ ოსტატი, რომელმაც ეს ქანდაკებები გააკეთა, არ დასჯერებია იმას, რომ რაიმე ფორმულას მიჰყოლოდა, როგორი კარგიც უნდა ყოფილიყო იგი, და ექსპერიმენტირება დაუწყია. ხელოვანს აშკარად უცდია გაერკვია, როგორ გამოიყოფა სინამდვილეში მუხლისთავი. შესაძლოა მან დიდ წარმატებას ვერც მიაღწია; შეიძლება მის ქანდაკებათა მუხლისთავები ეგვიპტურ ნიმუშებზე ნაკლებად დამაჯერებელიცაა. მთავარი ის არის, რომ მან გადანყვიტა, ძველი მითითებებით კი არ ეხელმძღვანელა, არამედ თვითონ გაეხილა თვალი. ამიერიდან ხელოვანის საქმე ადამიანის სხეულის გადმოცემისას მზამზარეული ფორმულების დასწავლა აღარ ყოფილა. ყოველ ბერძენ მოქანდაკეს სურდა თავად სცოდნოდა, როგორ უნდა გამოესახა ესა თუ ის სხეული. ეგვიპტელებმა თავიანთი ხელოვნება ცოდნაზე დააფუძნეს, ბერძენები კი საკუთარ თვალეებს დაეყრდნენ. ეს რევოლუცია ერთხელ რომ დაიწყო, აღარც შეჩერებულა. მოქანდაკენი თავიანთ სახელოსნოებში ახალ იდეებს, ადამიანის გამოსახვის ახალ გზებს ცდიდნენ. ყოველ სიახლეს მამინვე სხვებიც აიტაცებდნენ და, თავის მხრივ, საკუთარ მიგნებებს უმატებდნენ. ერთმა აღმოაჩინა, როგორ უნდა იქნეს გამოქანდაკებული ტანი. მეორე მიხვდა, რომ ქანდაკება შეიძლება ბევრად უფრო ბუნებრივად გამოიყურებოდეს, თუ ორივე ტერფი მიწაზე არ იქნება დაბჯენილი. კიდევ ერთი მიგნების თანახმად კი, სახე გაცოცხლდება, თუ ბაგის ბოლოები ღიმილისგვარად ოდნავ ზევით იქნება აწეული. უეჭველია, რომ ეგვიპტური მეთოდი ბევრად სანდო იყო. ბერძენი ოსტატების ძიება ყოველთვის როდი აღწევდა მიზანს: ღიმილი შეიძლებოდა უხერხულ გრიმასად ქცეულიყო, ნაკლებად ხისტი მდგომარე პოზა კი ნაძალადევი გამოჩენილიყო. მაგრამ ბერძენი ხელოვანები ამგვარ სიძნელეებს არ უფრთხობდნენ. ისინი ისეთ გზას ადგენენ, რომლიდანაც უკან დახევა აღარ შეიძლებოდა.

მალე ფერმწერებიც იმავე გზას დაადგნენ. მათ ნამუშევრებზე ბევრი არაფერი ვიცით, გარდა იმისა, რასაც ბერძენი მწერლები მოგვითხრობენ, მაგრამ ძალზე საყურადღებოა, რომ თავის დროზე ისინი თვით მოქანდაკეებზე უფრო სახელგანთქმულნი იყვნენ. ბერძნული მხატვრობის შესახებ ძალზე ბუნდოვან წარმოდგენას თიხის ნაკეთობების მოხატულობით თუ შევიქმნით. ამ მოხატულ ჭურჭელს, ჩვეულებრივ, ლარნაკებს უწოდებენ, თუმცა ისინი უმეტესად ღვინისა და ზეთის ჩასასხმელად იყო დამზადებული და არა ყვავილების ჩასაწყობად. ლარნაკების მოხატვა ათენში წარმოების მნიშვნელოვან დარგად იქცა. იქაურ სახელოსნოებში მომუშავე მოკრძალებულ ხელოსნებს სხვებზე ნაკლებად როდი სურდათ თავიანთ ნახელავში უახლესი აღმოჩენები შეეტანათ. ადრეულ, ძვ. წ. მეექვსე საუკუნეში მოხატულ ლარნაკებზე (სურათი 48) კვლავ შესამჩნევია ეგვიპტური მეთოდის კვალი. ჩვენ ვხედავთ თავიანთ კარავში შაშის მოთამაშე ორ ჰომეროსისეულ გმირს, აქილევსსა და აიაქსს. ორივე ისევ მკაცრ პროფილშია ნაჩვენები. მათი თვალები კვლავაც თითქოს წინიდანა დანახული; მაგრამ სხეულები ეგვიპტურ ყაიდაზე აღარაა დახატუ-

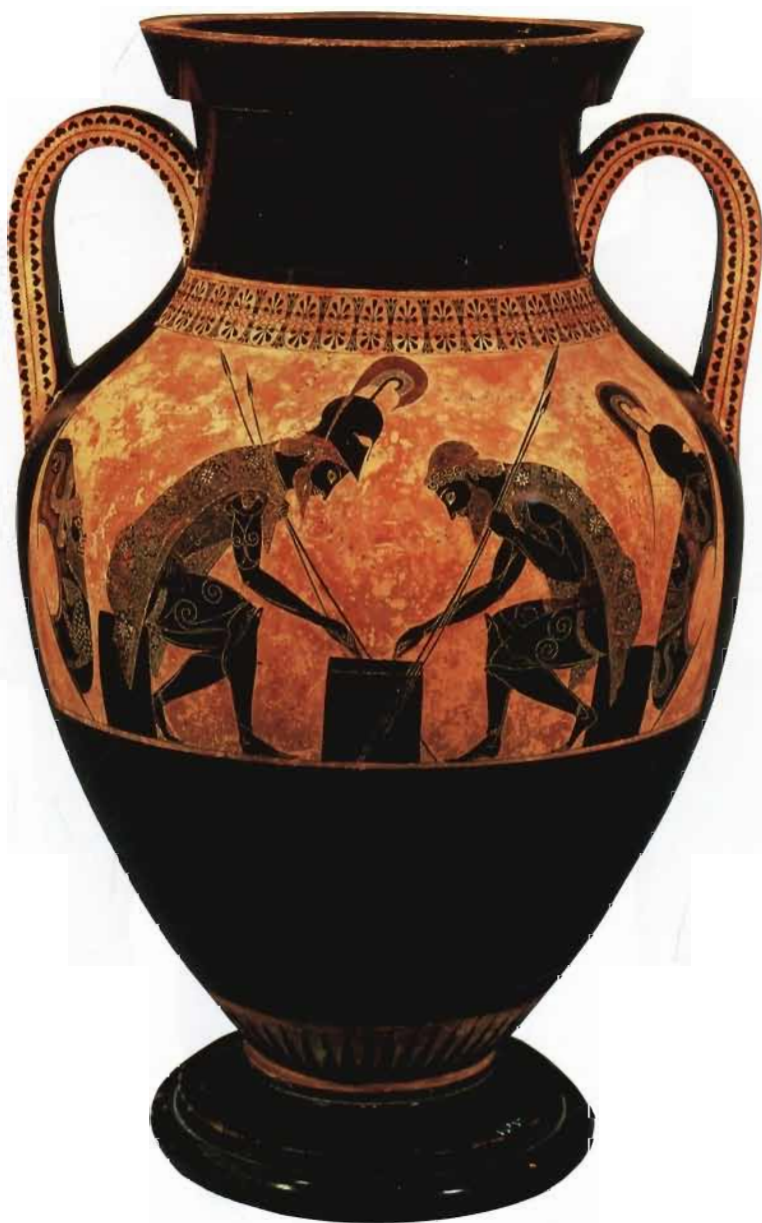
47

პოლიმედე
არგოსელი

*ძმები კლეობისი და
მიტონი*, დაახლ.
ძვ. წ. 615-590 წწ.

მარმარილო, სიმაღლე
218 და 216 სმ;
არქეოლოგიური
მუზეუმი, დელფოსი





48

აქილევსი და აიაქსი
შამის თამაშისას,
დაახლ. ძვ. წ. 540 წ.
ექსეკიას ხელმოწერილი
"შაფეგურებიანი"
სტილის ლარნაკი,
სიმაღლე 81 სმ;
ვტრუსკული მუზეუმი,
ვატიკანი



49

მეომრის
გამომშვიდობება,
დაახლ.
ძვ. წ. 510-500 წწ.
ეფთიმედეს
ხელმოწერილი
"ნითელფიგურებიანი"
სტილის ლარნაკი,
სიმაღლე 60 სმ;
სახელმწიფო ანტიკური
კოლექცია და
გლუბოთიკა, მოუნენი

ლი და აღარც ხელ-ფეხია ისე მკაფიოდ და ხისტად გადმოცემული. მხატვარს აშკარად უცდია წარმოედგინა, როგორ უნდა გამოიყურებოდეს სინამდვილეში ორი ერთმანეთისკენ ასე პირმიქცეული კაცი. იგი აღარ უფრთხის აქილევსის მხრის უკან მიმაღული მარცხენა ხელის მხოლოდ მცირე ნაწილის ჩვენებას; აღარ ფიქრობს, რომ უნდა გამოაჩინოს ყველაფერი, რაც იქ არის. როგორც კი ძველი წესი დაირღვა და ხელოვანი თავისი თვალთ დანახულს მიენდო, მოსახდენიც მამინ მოხდა. მხატვრებმა გააკეთეს აღმოჩენათაგან უდიდესი – მიაგნეს რაკურსს. ხელოვნების ისტორიაში უდიდესი მოვლენა იყო ის მომენტი, როდესაც, ალბათ, ძვ. წ. 500 წლამდე ცოტა ადრე, ფერმწერმა პირველად გაბედა ტერფი ისე დაეხატა, როგორც ის წინიდან ჩანს. ჩვენამდე მოღწეულ ათასობით ეგვიპტურ თუ ასურულ ნაწარმოებში ამის მსგავსი რამ არსად მოიპოვება. ბერძნული ლარნაკი (სურათი 49) გვიჩვენებს, რა საამაყოდ მიაჩნდათ ეს აღმოჩენა. ჩვენ ვხედავთ ჭაბუკ მეომარს, რომელიც საბრძოლოდ იმოსება. აქეთ-იქით მისი მშობლები არიან გამოსახული, რომლებიც მას დარიგებებს აძლევენ. ისინი კვლავ მკაცრად პროფილში არიან ნაჩვენები. შუაში მდგომი ჭაბუ-

კის თავიც პროფილთ წარმოგვიდგება და იმასაც ვაძწნევთ, თუ როგორ გაუძნელდა მხატვარს, ეს თავი წინიდან დანახული ტანისთვის მოერგო. მარჯვენა ფეხი ისევ "სანდო" ხერხით არის დახატული, მარცხენა კი რაკურსშია მოცემული – ხუთი თითი ხუთი წრისგან შედგენილ მწკრივად. შეიძლება ვინმეს გადაჭარბებულად მოეჩვენოს, ამგვარ წერილმანს ამდენი დრო რომ დაეთმო, მაგრამ ის უტყუარი ნიშანია იმისა, რომ ძველი ხელოვნება აღესრულა და საფლაეში განისვენებს. იგი მიგვანიშნებს, რომ ხელოვანის მიზანი აღარ არის, ყველაფერი, რაც ნახატშია მოტანილი, ყველაზე ნათლად აღსაქმელი სახით მოგვანოდოს; ახლა ის ითვალისწინებს კუთხეს, რომლითაც საგანს უყურებს, და იქვე, ტერფთან, ცხადად გვიჩვენებს, რაც განიზრახა. ჭაბუკის ფარი მრგვლად კი არ არის დახატული, როგორც მას წარმოვისახავდით, არამედ როგორც მას გვერდიდან, კედელზე მიყუდებულს დავინახავდით.

მაგრამ ამ და მისი წინამორბედი გამოსახულებების ყურებისას იმასაც ვხედავთ, რომ ეგვიპტური ხელოვნების გაკვეთილებს უკვალოდ არ ჩაუვლია. ბერძენი ოსტატები კვლავ ცდილობდნენ, ფიგურები შეძლებისდაგვარად მკაფიოდ მოეხაზათ და მათში ადამიანის სხეულზე იმდენი ცოდნაც ჩაექსოვათ, რამდენიც შესაძლებელი იყო გამოსახულების

გარეგანი სახის შეულახავად. მკვეთრი კონტურები და განონასწორებული კომპოზიცია მათ ჯერ კიდევ იტაცებდათ და აზრადაც არ მოსვლიათ, ბუნებაში შემთხვევით შენიშნული რამის ასახვა ეცადათ. მათთვის ამოსავალი ნერტილი ისევ ძველი ფორმულა, საუკუნეთა განმავლობაში შემუშავებული ადამიანის ფორმის ტიპი იყო; თუმცა ყველა მისი წვრილმანი ხელშეუხებელ სინმინდედ აღარ მიაჩნდათ.

ბერძნული ხელოვნების დიდი რევოლუცია – ბუნებრივი ფორმებისა და რაკურსის აღმოჩენა – კაცობრიობის ისტორიის საოცარ პერიოდს ემთხვევა. სწორედ იმ დროს დაიწყო ბერძნული ქალაქების მცხოვრებლებმა ღვთაებათა შესახებ ძველ ტრადიციებსა და ლეგენდებზე დაფიქრება და მითთა ბუნების წინასწარ ჩამოყალიბებული აზრების გარეშე კვლევა. სწორედ ამ დროს ჩაისახა მეცნიერება, როგორც იგი დღეს გვესმის, და ფილოსოფია, დიონისეს პატივსაცემი ცერემონიები კი თეატრად იქცა. ამასთანავე, ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს მაშინდელი ხელოვნები ქალაქის ინტელექტუალურ წრებს ეკუთვნოდნენ. ქალაქთა გამგებელი მდიდარი ბერძნები, რომლებიც დროს საბაზრო მოედანზე გაუთავებელ მჯაბაასში ატარებდნენ, ალბათ თვით პოეტები და ფილოსოფოსებიც, მოქანდაკეებსა და ფერმწერებს ზემოდან უყურებდნენ, როგორც თავისზე დაბალი რანგის ხალხს. ოსტატები ხელით მუშაობდნენ და ამ საქმით ირჩენდნენ თავს. ისინი თავიანთ სახელოსნოებში გაოფილები და ჭუჭყიანები ისხდნენ და ჩვეულებრივი შავი მუშებივით ირჯებოდნენ, ამდენად, მათ დარბაისელი საზოგადოების წევრებად არ მიიჩნევდნენ. მიუხედავად ამისა, მათი წვლილი ქალაქის ცხოვრებაში განუზომლად მეტი იყო, ვიდრე ეგვიპტელი ან ასურელი ხელოსნებისა, ვინაიდან ბერძნული ქალაქების უმრავლესობაში, პირველ ყოვლისა კი ათენში, დემოკრატია იყო და იქ მართვა-გამგეობაში მოკრძალებული მშრომელებიც მონაწილეობდნენ, თუნდაც ისინი შეძლებულ სნობებს აბუჩად აეგდოთ.

სწორედ იმ დროს, როდესაც ათენის დემოკრატია უმაღლეს დონეს მიაღწია, ბერძნული ხელოვნებაც განვითარების მწვერვალზე იყო. მას შემდეგ, რაც ათენმა სპარსელების შემოსევა მოიგერია, ხალხი, პერიკლეს წინამძღოლობით, სპარსელთაგან დანგრეულის აღორძინებას შეუდგა. ძვ. წ. 480 წელს სპარსელებმა გადაწვეს და იავარქმნეს ათენის წმინდა მთის, აკროპოლისის, ტაძრები. ახლა ისინი მარმარილოთი აქამდე არნახული ბრწყინვალეობითა და დიდებულებით უნდა აეშენებინათ (სურათი 50). პერიკლე სნობი არ ყოფილა. ძველი დროის მწერლები მიგვანიშნებენ, რომ იგი თანამედროვე ხელოვნებს ისე უყურებდა, როგორც თანასწორთ. ტაძრების დაგეგმარება პერიკლემ არქიტექტორ იქტინეს მიანდო, ღვთაებათა გამოსახულებების შექმნა და ტაძართა შემკობის ზედამხედველობა კი – მოქანდაკე ფიდიასს.

ის ნაწარმოებები, რომლებმაც ფიდიასს სახელი მოუხვეჭა, აღარ არსებობს. მაგრამ არცთუ უმნიშვნელოა წარმოვიდგინოთ, როგორი იყო ისინი, რადგან მეტისმეტად იოლად ვიციწყებთ, რა დანიშნულების მსახურებას ვანაგრძობდა იმდროინდელი ბერძნული ხელოვნება. ბიბლიაში ვკითხულობთ, როგორ გამოდნენ კერპთა მსახურებას წინასწარმეტყველნი, მაგრამ, ჩვეულებრივ, მათ სიტყვებს რაიმე გარკვეულ წარმოდგენას არ ვუკავშირებთ. მრავალი ამგვარი გამონათქვამიდან ნიმუშად მოვიყვანოთ ნაწყვეტი იერემიადან (x. 3-5):

50

იქტინოსი

პართენონი,
აკროპოლისი, ათენი,
ძვ. წ. 447-432 წწ.

დორიული ტაძარი



რადგან ადამიანთა კერპები არარაობაა, მხოლოდ ტყეში მოჭრილი ხეა იგი, დურგლის ნახელავი. ვერცხლითა და ოქროთი დაფერილი, და ლურსმან-ჩაქურჩით დამაგრებული, რომ არ ირყეოდეს. ბოსტანში დადგმულ საფრთხობელასავით არიან, არ ლაპარაკობენ; ხელით დაატარებენ, რადგან სიარული არ შეუძლიათ. ნუ უფრთხით მათ, რადგან არც ბოროტება მოაქვთ, არც სიკეთე.

ამას რომ ამბობდა, იერემია ხისგან და ძვირფასი ლითონებისგან დამზადებულ მესოპოტამიურ კერპებს წარმოსახავდა. მაგრამ ეს სიტყვები წინასწარმეტყველის დროიდან რამდენიმე საუკუნის შემდეგ შესრულებულ ფიდასის ნამუშევრებსაც მოუხდებოდა. როდესაც დიდ მუზეუმებში ჩამწკრივებულ ანტიკური ხანის თეთრი მარმარილოს ქანდაკებათა რიგს მივუყვებით, ძალიან ხშირად ვივინყებთ, რომ მათ შორის ის კერპებიც არის, რომლებზედაც ბიბლია მოგვითხრობს; რომ ადამიანები მათ წინაშე ლოცულობდნენ, რომ მათ უცნაური შელოცვების თანხლებით მსხვერპლს სწირავდნენ, რომ ათასობით და ათეულათასობით მლოცველი მათ იმედითა და შიშით აღვისილი უახლოვდებოდა; ისინი ინტერესდებოდნენ, ეს ქანდაკებანი და გამოკვეთილი სახეები, წინასწარმეტყველის სიტყვისამებრ, იმავდროულად თვით ღმერთები ხომ არ იყვნენ. მართლაც, ძველი სამყაროს თითქმის ყველა სახელგანთქმული ქანდაკების განადგურების უმთავრესი მიზეზი ის იყო, რომ ქრისტიანობის გამარჯვების შემდეგ ღვთისმოსავეს თავიანთ მოვალეობად მიაჩნდათ, წარმართულ ღვთაებათა ყველა ქანდაკება დაემსხვრიათ. ჩვენს მუზეუმებში დაცული ქანდაკებები უმეტესად რომაულ ხანაში მოგზაურებისა და კოლექციონერებისთვის სუვენირებად თუ ბალების ან საზოგადოებრივი აბანოების შესამკობად დამზადებული ასლებია. დიდად უნდა ვუმაღლოდეთ ამ ასლებს, ბერძნული ხელოვნების სახელმძღვანელო ქმნილებებზე თუნდაც მერთალ წარმოადგენას რომ ვკვიქმნიან: მაგრამ თუ წარმოსახვის უნარს არ მოვიშველიებთ, ამ სუსტ მინაბაძებს დიდი ზიანის მოტანაც შეუძლია. მნიშვნელოვანწილად სწორედ მათ გამო გავრცელდა შეხედულება, რომ ბერძნული ხელოვნება უსიცოცხლო, ცივი და უინტერესოა, რომ ბერძნულ ქანდაკებებს ცარცისებური იერი აქვთ, მათი უმეტესელო გამოხედვა კი ხატვის ძველმოდურ საკლასო მეცადინეობებს მოგვაგონებს. ასე, მაგალითად, პართენონის ათენას ტაძრისთვის ფიდასის მიერ დამზადებული ათენა პალასის დიდი კერპის რომაული ასლი (სურათი 51) მაინცდამაინც შთამბეჭდავი ვერ არის. ჩვენ ძველ აღწერებს უნდა მივმართოთ და მისი თავდაპირველი სახის დახატვა ვცადოთ: ვეებერთელა, დაახლოებით 11 მეტრის სიმაღლის ხის გამოსახულება, ხესავით მაღალი, ერთიანად ძვირფასი მასალებით დაფარული: საჭურველი და სამოსი – ოქროსი, სხეული – სპილოს ძვლისა. ამასთანავე, ფარი და სხვა იარაღი ძლიერი, ელვარე ფერებით ანათებდა. არც ძვირფასი თვლებისგან გაკეთებული თვალე-ბი უნდა დაგვავინყდეს. ქალღმერთის ოქროს მუზარადზე გროფონებია, ფარის უკან კი – დახვეული გველი, რომლის თვალებიც ასევე უდავოდ ძვირფასი თვლებისა იყო. ტაძარში შესულსა და ამ ვეება ქანდაკების პირისპირ მდგომ ადამიანს თვალწინ უთუოდ მოწინების აღმძვრელი, უჩვეულო სანახაობა წარმოუდგებოდა. ეჭვს არ იწვევს, რომ მისი ზოგიერთი ნიშან-თვისება თითქმის პრიმიტიული და ბარბაროსულია, რომ ამგვარ კერპს ზოგი რამ იმ ძველ ცრურწმენებთან აკავშირებს, რომელთა წინააღმდეგაც იყო მიმართული იერემია წინასწარმეტყველის ქადაგება.

51
 ათენა პართენონი,
 დაახლ.
 ძვ. წ. 447-432 წწ.
 ფიდასის ხის,
 ოქროს და სპილოს
 ძვლის ქანდაკების
 მარმარილოს რომაული
 ასლი, სიმაღლე
 104 სმ; ეროვნული
 არქეოლოგიური
 მუზეუმი, ათენი





მაგრამ აქ აღარ არის მთავარი ეს პრიმიტიული წარმოდგენა ღვთაებაზე, როგორც ქანდაკებაში ჩასახლებულ საზარელ დემონზე. ათენა პალადა, როგორც იგი ფიდიასმა დაინახა და გამოაქანდაკა, უფრო მეტია, ვიდრე დემონის კერპი. ყველა ძველი ცნობის თანახმად, მის ქანდაკებას ისეთი ღირსება ჰქონდა, რომელიც ხალხს მათი ღვთაებების ხასიათსა და მნიშვნელობაზე სხვა აზრს უქმნიდა. ფიდიასის ათენა დიდებულ ადამიანს ჰგავდა. მის ძალას არა რაიმე მაგიური ჯადო, არამედ მისი მშვენიერება ქმნიდა. მაშინვე ცხადი იყო, რომ ფიდიასის ხელოვნებამ ბერძენ ხალხს ღვთაების ახალი კონცეფცია მიანოდა.

ფიდიასის ორი დიდი ქმნილება, ათენა და ზევსის სახელგანთქმული ქანდაკება ოლიმპიაში, უიმედოდ არის დაკარგული, მაგრამ კვლავ არსებობს ტაძრები, სადაც ისინი ესვენა, შემორჩენილია ამ ტაძართა ფიდიასის დროინდელი შემკულობის ნაწილიც. მათ შორის ოლიმპიის ტაძარი ყველაზე ძველია: მისი მშენებლობა სავარაუდოდ დაახლოებით ძვ. წ. 470 წლის ახლო ხანებში დაიწყო და ძვ. წ. 457 წლამდე დასრულდა. მისი არქიტრავის ზემოთ მოთავსებულ ოთხკუთხედებზე (მეტოპებზე) ჰერაკლეს გამირობებია გამოსახული. 52-ე სურათზე გადმოცემულია, როგორ გაგზავნეს იგი ჰესპერიდების ვაშლების საშოვნელად. ამ დავალების შესრულება თვით ჰერაკლესაც კი არ შეეძლო ან არ სურდა. იგი შეევედრა ატლასს, რომლის მხრებზედაც ცამრგვალი ესვენა, ეს მის მაგივრად გაეკეთებინა, და ატლასიც დათანხმდა – იმ პირობით, რომ ჰერაკლე ერთხანს ზიდავდა მის ტვირთს. რელიეფზე ნაჩვენებია ატლასის დაბრუნება ოქროს ვაშლებით, ჰერაკლეს კი მთელი ძალ-ლონე მოუკრეფია, რათა უზომო სიმძიმეს გაუძლოს. მის შესამსუბუქებლად ათენამ, ჰერაკლეს საზრიანმა მშველელმა ყველა საქმეში, მხარზე ბალიში დაადო. მარჯვენა ხელში მას ოდესლაც ლითონის შუბი ეპყრა. მთელი ამბავი საოცრად მარტივად და ნათლად არის მოთხრობილი. ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ოსტატს კვლავ ურჩევნია, პირდაპირ შეხედოს ფიგურას, წინიდან ან გვერდიდან. ათენა ჩვენკენ არის შემობრუნებული და მხოლოდ მისი თავია გვერდულად შეტრიალებული ჰერაკლესაკენ. ამ ფიგურებში ეგვიპტური ხელოვნებაში გაბატონებული წესების შემავერხებელი ზეგავლენის ამოცნობა ძნელი არ არის. თუმცა ვგრძნობთ, რომ ის დიდებული სიმშვიდე და ძალაც, რომლებიც ბერძნულ ქანდაკებას გამოარჩევს, ისევე ძველი წესების დაცვის წყალობითაა მიღებული. ისინი ხომ ხელოვანს აღარ აბრკოლებენ, მის თავისუფლებას აღარ ბოჭავენ. ძველი იდეა, რომ მნიშვნელოვანია სხეულის აგებულების ჩვენება – მისი, ასე ვთქვათ, არსებისა – რათა გავიგოთ, როგორ არის შეკავშირებული მისი ნაწილები, ხელოვანს უბიძგებდა, ძვლებისა და კუნთების ანატომია შეესწავლა და ადამიანის ფიგურის დამაჯერებელი სურათი აეგო, რომელიც სამოსლის ნაკეცებშიც კი თვალნათლივ იკითხება. ის, თუ როგორ იშველიებდნენ ბერძენი ოსტატები დრაპირებას სხეულის აღნაგობის გამოსაკვეთად, კვლავ გვიჩვენებს, რამდენად მნიშვნელოვანი იყო მათ თვალში ფორმის ცოდნა. მოგვიანო ეპოქებში ბერძნული ხელოვნება სწორედ იმ ნონასწილობის გამო ხიზლავდათ, რომელიც მან წესების ერთგულებასა და თავისუფლებას შორის დაამყარა. ამის გამო იყო, რომ ხელოვანები ისევე და ისევე უბრუნდებოდნენ ბერძნული ხელოვნების ქმნილებებს გზის სასწავლებლად და შთაგონების მისაღებად.

ადამიანის მოძრავი სხეულის შესწავლაში ბერძენ ოსტატებს შეიძლება ბოდა სამუშაოს ის ერთ-ერთი სახეც დახმარებოდა, რომელსაც ხშირად

ჰერაკლეს უჭირავს ცამრგვალი, დაახლ. ძვ. წ. 470-460 წწ.

ოლიმპოს ზევსის ტაძრის მარმარილოს ფრაგმენტი, სიმაღლე 156 სმ; არქეოლოგიური მუზეუმი, ოლიმპია



53

მეტლე, დაახლ.
ძვ. წ. 475 წ.

ნაონია დელფოსში,
ზრინჯაო, სიმაღლე
180 სმ; არქეოლოგიური
მუზეუმი, დელფოსი



ასრულებდნენ. იმგვარი ტაძრები, როგორც ოლიმპიის ტაძარია, ღვთაებებისადმი მიძღვნილი გამარჯვებულ ათლეტთა ქანდაკებებით იყო გარშემორტყმული. ეს წეს-ჩვეულება ჩვენ გვეუცხოვება, რადგან, როგორც პოპულარულნიც არ უნდა იყვნენ ჩვენი ჩემპიონები, აზრადაც არ მოგვივა, ბოლო მატჩში გამარჯვების სამადლობლად მათი პორტრეტები ეკლესიას შევნიროთ. მაგრამ ბერძენთა დიდი სპორტული შეჯიბრებები, რომელთაგან ოლიმპიური თამაშები უდავოდ ყველაზე სახელგანთქმული იყო, ახლანდელეებისგან სრულიად განსხვავებული რამეა. ისინი ხალხის რელიგიურ რწმენასა და რიტუალებს გაცილებით მჭიდროდ უკავშირდებოდა. მათი მონანილები ჩვეულებრივი სპორტსმენები კი არ იყვნენ – სულ ერთია, მოყვარული თუ პროფესიონალი – ისინი იყვნენ ახალგაზრდები საბერძნეთის უწარჩინებულესი ოჯახებიდან; მიიჩნეოდა, რომ გამარჯვებულს ძალა

თვით ღვთაებამ უბოძა და მას შესაბამისი მონივნითაც ეპყრობოდნენ. თავდაპირველად ეს თამაშები სწორედ ასეთი, ძღვევამოსილებით დაჯილდოებული პირის მისაგნებად შემოიღეს. სწორედ ღვთაების წყალობის უკვდავსაყოფად და შესაძლოა მის გასახანგრძლივებლადაც გამარჯვებულები თავიანთ ქანდაკებებს იმ დროის ყველაზე სახელოვან ოსტატებს უკვეთავდნენ.

ოლიმპიაში წარმოებული გათხრების დროს მრავლად მიაკვლიეს ამ სახელგანთქმულ ქანდაკებათა კვარცხლბეკებს, მაგრამ თვით ქანდაკებები გაუჩინარებულია. მათი უდიდესი ნაწილი ბრინჯაოსი იყო და ალბათ შუა საუკუნეებში ლითონის დეფიციტისას გადაადნეს. მხოლოდ დელფოსში აღმოჩნდა ერთი ამგვარი ქანდაკება, მეეტლის ფიგურა (სურათი 53). 54-ე სურათზე ნაჩვენებია მისი თავი საოცრად განსხვავდება იმ ზოგადი წარმოდგენისგან, რომელიც შეიძლება ბერძნულ ხელოვნებაზე ასლების მიხედვით შეგვექმნას. თვალები, მარმარილოს ქანდაკებებს ასე ხშირად ცარიელი და უმეტყველო რომ აქვს, ბრინჯაოსას კი – ამოვსებული, ფერადი ქვებით არის აღნიშნული, როგორც ეს იმ დროს კეთდებოდა. თმა, თვალები და ბაგეები ოდნავ მოოქრულია, რაც მთელ სახეს სიმდიდრესა და სითბოს სძენს. ამასთანავე, იგი არც უგემოვნოდ ჭრელია და არც ვულგარული. ვხედავთ, რომ ოსტატს არ განუზრახავს, რეალური პიროვნების იერი მთელი თავისი ნაკლით გადმოეცა; იგი მას ადამიანის ფორმის ცოდნაზე დაფუძნებით ქმნის. ჩვენ არ ვიცით, რამდენად ჰგავს ფიგურა მეეტლეს – შესაძლოა აქ “მსგავსება”, ამ სიტყვის ჩვენიული გაგებით, სულაც არ იყოს; მაგრამ ეს ადამიანის საოცრად სადა და ლამაზი, დამაჯერებელი გამოსახულებაა.

ამგვარი ნაწარმოებები, რომლებზეც კლასიკურ ბერძენ მწერლებს არაფერი უთქვამთ, გვახსენებს, თუ რამხელა დანაკარგია ათლეტთა

სახელგანთქმული ქანდაკებები, თუნდაც – ათენელი მოქანდაკის, მირონის (როგორც ჩანს, ფიდიასის თაობის კაცის) “ბადროს მტყორცნელი”. ნაპოვნია ამ ნაწარმოების მრავალი ასლი, რომლებიც მასზე ზოგად წარმოდგენას მაინც გვიქმნის (სურათი 55). ჭაბუკი ათლეტი იმ მომენტშია გამოსახული, როდესაც, სადაცაა, მძიმე ბადრო უნდა გაისროლოს. იგი გადახრილია და, თითქოს მეტი ძალით გასატყორცნად, ხელი უკან წაუღია. მომდევნო მომენტში იგი დატრიალდება და ბადროს ხელს გაუშვებს, გასროლას სხეულის ბრუნვას შეაშველებს. მისი დგომა ისე დამაჯერებელია, რომ თანამედროვე ათლეტებმა ნიმუშად აიღეს და ეცადნენ მის მიხედვით შეესწავლათ ბადროს ტყორცნის ჭეშმარიტად ბერძნული სტილი. მაგრამ ეს არც ისე ადვილი გამოდგა, როგორც ისინი იმედოვნებდნენ. მათ ვერ გაითვალისწინეს, რომ მირონის ქანდაკება ნამდვილი სპორტული ფილმის კადრი კი არ არის, არამედ ბერძნული ხელოვნების ნაწარმოებია. მართლაც, თუ უფრო გულდასმით დავაკვირდებით მას, აღმოვაჩნთ, რომ მოძრაობის გასაოცარ ეფექტს მირონმა ძველისძველი მხატვრული ხერხების ახლებური ადაპტირებით მიაღწია. თუ ქანდაკების წინ დავდგებით და მხოლოდ მის მონახაზზე ვიფიქრებთ, უცებ მივხვდებით, რომ მას ეგვიპტური ხელოვნების ტრადიციასთან აქვს კავშირი. ეგვიპტელი ფერმწერებივით, მირონმაც ტანი წინიდან დაგვანახა, ხელ-ფეხი კი – გვერდიდან; მათ მსგავსადვე, ადამიანის სხეულის საერთო სურათი მისი ცალკეული ნაწილების ყველაზე დამახასიათებელი ხედებისგან შეადგინა. მაგრამ მის ხელში ეს ძველი და გაცვეთილი ფორმულები სულ სხვა რამედ იქცა. იმის მაგივრად, რომ ამ ხედებით დაჭიმული პოზის არადამაჯერებელი გამოსახულება შეეკონინებინა, მან ცოცხალ მოდელს სთხოვა, ამგვარად დამდგარიყო, და მისი პოზა ისე გარდაქმნა, რომ მოძრავი სხეულის დამაჯერებელ გამოსახულებად მოგვჩვენებოდა. ნაკლებად მნიშვნელოვანია, მართლა თუ წარმოგვიდგენს იგი ბადროს სატყორცნად ყველაზე შესაფერის მოძრაობას. უმთავრესი ის არის, რომ მირონმა ისევე დაიმორჩილა მოძრაობა, როგორც მისმა თანამედროვე ფერმწერებმა – სივრცე.

ჩვენამდე მოღწეულ ბერძნულ ორიგინალთაგან ამ ახლებურ თავისუფლებას ყველაზე გასაოცრად ალბათ პართენონის ქანდაკებები ასახავს. პართენონი (სურათი 50) ოლიმპიის ტაძარზე ოციოდე წლით გვიან დასრულდა და დროის ამ მცირე მონაკვეთში ხელოვნებმა დამაჯერებელი გადმოცემის პრობლემების გაცილებით იოლად და მარტივად გადაჭრა ისწავლეს. ტაძრის შემამკობელი მოქანდაკეების ვინაობა არ ვიცით, მაგრამ, რაკი იმ დროს ფიდიასი ტაძარში ათენას ქანდაკებას ასრულებდა, როგორც ჩანს, სხვა ქანდაკებებიც მისმა სახელოსნომ დაამზადა.

56-ე და 57-ე სურათებზე იმ გრძელი ზოლის ანუ ფრიზის ფრაგმენტებს ვხვდავთ, რომელიც ტაძრის შიგა ნაწილს შემოუყვება და ქალღმერთის დღესასწაულისადმი მიძღვნილ ყოველწლიურ საზეიმო პროცესიას გამოსახავს. ამგვარ დღესასწაულებზე მუდამ იმართებოდა თამაშები და სპორტული სანახაობანი, რომელთაგან ერთ-ერთი მეტად სახიფათო იყო – კაცი მართავდა ეტლს, რომელსაც ოთხი ცხენი მიაჭენებდა, ის კი ეტილიდან უნდა ჩამოხტარიყო, ხოლო შემდეგ კვლავ უკან შემხტარიყო. სწორედ ასეთი სანახაობაა ნაჩვენები 56-ე სურათზე. თავიდან შესაძლოა პირველ ფრაგმენტზე ამის ამოცნობა ძნელიც იყოს, რადგან იგი ძლიერ არის დაზიანებული. არა მარტო მისი ზედაპირია ჩამოტეხილი, ერთიანად გადასულია ფერიც, ძველად ალბათ ინტენსიურად შეღებილ ფონზე ფიგურ-

55

ბადროს
მტყორცნელი,
დაახლ. ძვ. წ. 450 წ.

მირონის ბრინჯაოს
ქანდაკების მარმარილოს
რომაული ასლი,
სიმაღლე 155 სმ;
ეროვნული რომაული
მუზეუმი, რომი





56

მეტლე, დაახლ.
ძვ. წ. 440 წ.

პართენონის
მარმარილოს ფრინჯის
ფრაგმენტები, ბრიტანეთის
მუზეუმი, ლონდონი

რებს ნათლად რომ გამოკვეთდა. ჩვენ ფაქიზი მარმარილოს ფერი და ტექსტურა ისე საუცხოო გეგონია, რომ მის საღებავით დაფარვას არასოდეს ვისურვებდით, მაგრამ ბერძნები თავიანთ ტაძრებს ყოველთვის კონტრასტული ფერებით ლეზავდნენ, მაგალითად, ლურჯად და წითლად. მაგრამ რაც არ უნდა მცირე ნაწილი იყოს გადარჩენილი თავდაპირველი ნაწარმოებისა, ბერძნულ ქანდაკებებთან შეყონება არასოდეს უნდა დაგვეზაროს, რათა არ დაგვავიწყდეს, რომ, რაც გადარჩა, მხოლოდ აღმოჩენის ყინის დასაკმაყოფილებლად როდია შემორჩენილი. ჩვენს ფრაგმენტზე პირველად ცხენებს ვხედავთ, ოთხ მათგანს, ერთიმეორის უკან. მათი თავები და ფეხები საკმარისად კარგად არის შემონახული, რათა წარმოდგენა შეგვიქმნას მოქანდაკის ოსტატობაზე, რომელმაც მოახერხა ძვლებისა და კუნთების აგებულება ექვენი და მთელის გაშეშებულობა და სიმშრალეც აეცილებინა თავიდან. მალევე ვრწმუნდებით, რომ ადამიანების ფიგურებიც ასეთივე უნდა ყოფილიყო. ნაკვალევით შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, როგორი თავისუფალი იყო მათი მოძრაობა და რამდენად მკაფიოდ ისახებოდა მათი სხეულების კუნთები. რაკურსი მხატვრისთვის დიდი მოხაზული. იგივე ითქმის მუზარადის გაფრიალებულ ფაფარზე და ქარით ატაცებულ, დაბერილ მოსასხამზე. მაგრამ ახალმა აღმოჩენებმა ხელოვანი როდი გააყოფა. შეიძლება მას ძალიანაც ახარებდა სივრცისა და მოძ-

57

ცხენი და მხედარი,
დაახლ. ძვ. წ. 440 წ.

პართენონის
მარმარილოს ფრინჯის
ფრაგმენტები, ბრიტანეთის
მუზეუმი, ლონდონი



რაობის ასე დაუფლება, მაგრამ ვერ ვგრძნობთ მის სურვილს, მნახველის წინაშე ამით ებაქიბუქა. თუმცა ეს ჯგუფები ცოცხალი, გასულიერებული ხდებოდა, ისინი შენობის კედლის გასწვრივ მიმავალი საზეიმო პროცესიის წესრიგს კარგად ეხამებოდა. ოსტატს შენარჩუნებული ჰქონდა რაღაც იმ ბრძნული წესრიგიდან, რომელიც გამოიყოლა ეგვიპტელებისგან ბერძნულმა ხელოვნებამ, აგრეთვე ბერძნული “დიადი გამოლვიძების” წინა პერიოდში გეომეტრიულ ნაყებებში მიღებული გამოცდილებიდანაც. სწორედ ხელის ეს დამაჯერებლობაა, პართენონის ფრიზის ყოველ დეტალს ასე მკაფიოდ და “სწორად” რომ წარმოგვიჩენს.

ამ დიადი ხანის ყოველ ბერძნულ ნამუშევარს ეტყობა ფიგურების განაწილებაში ამგვარი სიბრძნე და ხელოვნება, მაგრამ თვით იმდროინდელი ბერძნები ყველაზე მეტად სულ სხვა რამეს აფასებდნენ. ადამიანის სხეულის ყოველნაირ მდგომარეობასა და მოძრაობაში გამოსახვის ახლად მოპოვებული თავისუფლება შეიძლებოდა გამოსახულთა შინაგანი ცხოვრების გადმოსაცემად გამოეყენებინათ. სოკრატეს ერთ-ერთი მონაფისაგან ვიგებთ, რომ სწორედ ამას სთხოვდა ხელოვანებს ეს დიდი ფილოსოფოსი, რომელიც ქანდაკების ხელოვნებას თვითონაც დაუფლებული იყო. “სულის მუშაობის” გამოსახატად ისინი გულდასმით უნდა დაჰკვირვებოდნენ, როგორ “ზემოქმედებს გრძნობები სხეულის მოძრაობაზე”.

ლარნაკების მომხატველები ისევ ცდილობდნენ არ ჩამორჩენოდნენ იმ დიდოსტატთა ახალ აღმოჩენებს, რომელთა ნამუშევრებიც სამუდამოდ არის დაკარგული. 58-ე სურათზე ოდისევსის თავგადასავლის ერთი გულისამაჩუყებელი ეპიზოდი გამოსახული: ცხრამეტი წლის განმავლობაში უცხოობაში ნამყოფი გმირი, მათხოვრად გადაცმული, ყავარჯნით, ფუთით და ჭურჭლით, შინ ბრუნდება; მას ფეხის დაბანისას ნაიარევით ცნობს მოხუცი გადია. ოსტატი ამ ამბის ჩვენთვის ცნობილი ჰომეროსისეული ვარიანტისგან ოდნავ განსხვავებულ ვერსიას მისდევს (იქ გადიას ლარნაკზე წარწერილისგან განსხვავებული სახელი ჰქვია და არც ეუმაიოს მელორეა დასახელებული). შესაძლოა მან ეს სცენა თეატრში გათამაშებული ნახა – ბერძენმა დრამატურგებმა ხომ დრამის ხელოვნება სწორედ იმ დროს შექმნეს. ასეა თუ ისე, ტექსტის დაზუსტებული ცოდნა სულაც არ არის საჭირო იმის საგრძნობად, რომ აქ რაღაც დრამატული, სულის შემძვრელი ხდება, ვინაიდან გმირისა და გადიას ერთმანეთისკენ მიმართული მზერა ნებისმიერ სიტყვაზე მეტს გვეუბნება. ბერძენი ხელოვანები მართლაც დაოსტატდნენ ადამიანთა ურთიერთობაში აღმოცენებული, სიტყვით უთქმელი გრძნობების გამოსახვაში.

სხეულის ნონასწორობაში “სულის მუშაობის” ჩვენების სწორედ ეს უნარი აქცევს 59-ე სურათზე გამოსახულის მსგავს სადა საფლავის ქვას ხელოვნების დიად ნაწარმოებად. იგი მის ქვეშ დაკრძალულ ჰეგესოს ისეთად გვიჩვენებს, როგორც სიცოცხლეში იყო. წინ მდგომი მოახლე გოგონა მას აწვდის ზარდახმას, რომლიდანაც ის, ეტყობა, სამკაულს ირჩევს. ეს მშვიდი სცენა შეგვიძლია ტახტზე მჯდომი ტუტანხამონის ეგვიპტურ გამოსახულებას შევადაროთ, რომელზედაც ვხედავთ მას და მის მუუღლეს, რომელიც ქმარს ყელსაბამს უსწორებს (გვერდი 69, სურათი 42). ეგვიპტური ნამუშევრის მონახაზებიც საუცხოოდ ნათელია, მაგრამ, თუმცა იგი ეგვიპტური ხელოვნების გამონაკლის ხანას მიეკუთვნება, მაინც საკმაოდ გაშეშებული და არაბუნებრივია. ბერძნული რელიეფი ამგვარი უხერხული შებოჭილობისაგან შორსაა, მაგრამ მას შენარ-

58

*მოხუცი გადია
ცნობს ოდისევსს,
ძვ. წ. V ს.*

*“ნიოლეფეგურებიანი”
სტილის ლარნაკი,
სიმაღლე 20,5 სმ; Museo
archeologico nazionale,
კიუზი*





59

პეგესოს საფლავის
ქვა, დაახლ.
ძვ. წ. 400 წ.

შარხრილო, სიბაღლე
147 სმ, ეროვნული
არქეოლოგიური
მუზეუმი, იფენა

ჩუნებული აქვს სილამაზე და გამჭვირვალობა კომპოზიციისა, რომელიც გეომეტრიული და კუთხოვანი კი აღარ არის, არამედ თავისუფალი და დაუძაბავია. აქ ყველაფერი – ზედა ნაწილის ქალთა ხელების მრუდით მოჩარჩოებაც, ამ ხაზთა სკამის მრუდებში გამოძახილიც, ჰეგესოს ლამაზ ხელზე ყურადღების გასამახვილებლად მოხმობილი მარტივი ხერხიც და სხეულის ფორმებზე გადაფენილი ნაკეცების გამომსახველი სიმშვიდეც – იმ სადა ჰარმონიის შესაქმნელადაა შეერთებული, რომელიც სამყაროს მეხუთე საუკუნის ბერძნულმა ხელოვნებამ შესძინა.



ბერძენი მოქანდაკის
სახელოსნო, დაახლ.
ძვ. წ. 480 წ.

“ნითულფიგურებიანი”
სტილის თასის ძირზე
დახატული სცენა:
მარცხნივ: ზონი ეკოს
სადნობი, მანახტებით
კეფელზე; მარჯვნივ:
კაცი ამუშავებს უთივო
ქანდაკებას, თავი იქნის
მინაზე; დიამიეტროს
30,5 სმ ანტიკური
კოლექცია, სახელმწიფო
მუზეუმები, ბერლინი.

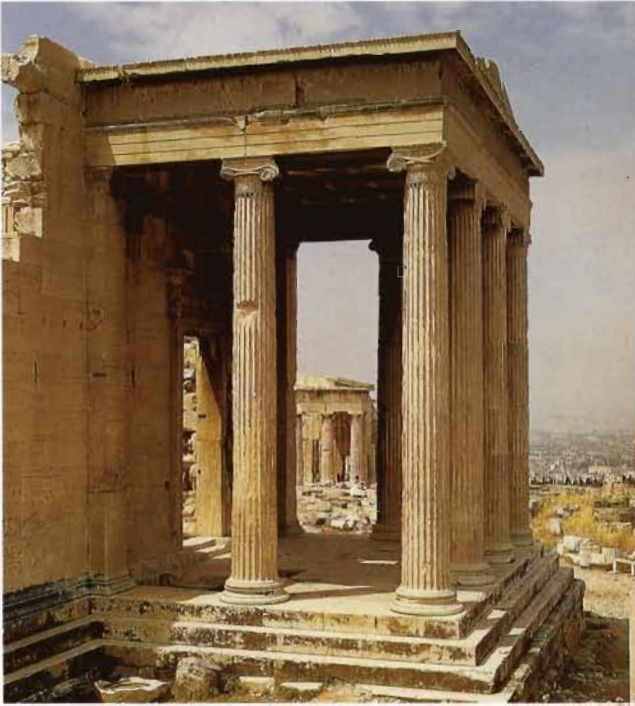


მშენებლის საფუძვლი

საბერძნეთი და ბერძნული სამყარო, ძვ. წ. მეოთხე საუკუნე –
ახ. წ. პირველი საუკუნე

ხელოვნების დიადი ნახტომი თავისუფლებისკენ ასწლიან მონაკვეთში მოხდა – დაახლოებით ძვ. წ. 520–420 წლებში. მეხუთე საუკუნის მიწურულისთვის ხელოვანთა ძალა და ოსტატობა თავად ხელოვანმაც სრულად შეიგრძნო და საზოგადოებამაც. მიუხედავად იმისა, რომ მათ ხშირად ზემოდან უყურებდნენ, როგორც ხელოსნებს, სნობები კი აბუჩად იგდებდნენ, სულ უფრო მეტი ადამიანი იჩენდა ინტერესს ხელოვანთა ნაწარმოებების, როგორც ასეთთა, მიმართ და არა მხოლოდ მათი რელიგიური ან პოლიტიკური დანიშნულების გამო. ადამიანები აღარებდნენ ხელოვნების “სკოლების” ღირსებებს – მრავალნაირ მეთოდს, სტილსა და ტრადიციას, რომლებიც სხვადასხვა ქალაქის ოსტატებს ერთმანეთისგან განასხვავებდა. უეჭველია, რომ ამ სკოლებს შორის არსებულმა განსხვავებებმა და შეჯიბრებამ სტიმული მისცა ხელოვანთა მომეტებულ მონდომებას და ხელი შეუწყო იმ მრავალფეროვნების გაჩენას, რომლითაც ასე გვიხილავს ბერძნული ხელოვნება. არქიტექტურაში განსხვავებულმა სტილებმა გვერდიგვერდ იწყეს თანაარსებობა. პართენონი (გვერდი 83, სურათი 50) დორიული სტილითაა ნაგები, აკროპოლისის უფრო გვიანდელ ნაგებობებში კი ე. წ. იონიური სტილის ფორმებიც არის შემოტანილი. ეს ტაძრები იმავე პრინციპს მისდევს, რომელსაც დორიული, მაგრამ მთელი მათი შესახებაობა და ხასიათი განსხვავებულია. ტაძარს, რომელიც ამას ყველაზე უკეთ გვიჩვენებს, ერექთიონი (სურათი 60) ჰქვია. ამ იონიური ტაძრის სვეტები ნაკლებად ღონიერი და ძალოვანია. ისინი თხელ ლეროებს ჰგვანან, ხოლო კაპიტელი ანუ დაგვირგვინება უკვე უბრალო, შეუმკობელი ბალიში კი არ არის, არამედ გვერდებზე ვოლუტებით მდიდრულადაა მორთული; ამასთანავე, კაპიტელები იმ ნაწილის ფუნქციას გამოხატავენ, რომელიც სახურავის საყრდენ ძელებს ზიდავს. ეს ნაგებობები და მათი ჩინებულად დამუშავებული დეტალები მნახველზე უდიდესი მოხდენილობისა და სილალის შთაბეჭდილებას ახდენს.

ასეთივე მოხდენილობითა და სილალით ხასიათდება ამ პერიოდის ქანდაკებაც და მხატვრობაც. ისინი ფიდიასის შემდგომი თაობის ნამუშევრებში იღებს სათავეს. ამ დროს ათენი ჩართული იყო სპარტის წინააღმდეგ საშინელ ომში, რომელმაც ბოლო მოუღო როგორც საკუთრივ მის, ისე მთელი საბერძნეთის კეთილდღეობას. ძვ. წ. 408 წელს, ხანმოკლე სიმშვიდის პერიოდში, გამარჯვების ქალღმერთისადმი მიძღვნილ პატარა ტაძარს აკროპოლისზე მოწუქურთმებული ბალუსტრადა მიუშენეს. მისი ქანდაკებები და ორნამენტი გვიჩვენებს გემოვნების იმავე ცვლილებას სიფაქიზისა და რაფინირებულობისკენ, რომლითაც იონიური სტილია აღბეჭდილი. ფიგურები, სამწუხაროდ, ძალზე შეილახა; მიუხედავად ამისა, ერთი მათგანი (სურათი 61) მაინც მომყავს იმის საჩვენებლად, რაოდენ მშენებლიერია, ახლაც კი, ეს



60

ერექთეონი,
აკროპოლისი,
ათენი, დაახლ.
ძვ. წ. 420-405 წწ.

ფონიური ტაძარი

61

გამარჯვების
ქალღმერთი, დაახლ.
ძვ. წ. 408 წ.

ათენის გამარჯვების
ტაძრის ბალუსტრადის
ფრაგმენტები: მარმარილო,
სიმაღლე 106 სმ;
აკროპოლისის მუზეუმი,
ათენი

უთავო თუ უხელო ქანდაკებები. ეს არის ახალგაზრდა ქალის, გამარჯვების ქალღმერთთან ერთ-ერთის, გამოსახულება, სიარულისას შეხსნილი სანდლის შესაკრავად რომ დახრილა. რარიგ მომხიბვლელადაა გადმოცემული ეს უეცარი შეჩერება და რარიგ რბილად, უხვად ეფინება თხელი ქსოვილი მშვენიერ სხეულს! ეს ნამუშევრები გვიჩვენებს, რომ ხელოვანს ყველაფრის გაკეთება შეეძლო, რასაც კი მოისურვებდა. მას აღარაფერი უშლიდა ხელს მოძრაობის ან რაკურსის გამოსახვისას. შესაძლოა სწორედ ამ სილაღემ და ვირტუოზულობამ განაპირობა მისი ნაკლები მორიდებულობაც. პართენონის ფრიზის (გვერდები 92-3, სურათები 56-7) შემქმნელს ბევრი არ უნდა ეფიქრა თავის ხელოვნებაზე ან იმაზე, თუ რას აკეთებდა. მან იცოდა, რომ მისი ამოცანა მსველელობის გამოსახვა იყო, და შეეცადა რაც შეეძლებოდა თვალსაჩინოდ და კარგად გაეკეთებინა ეს. საეჭვოა, მას შეგნებული ჰქონოდა, რომ უდიდესი ხელოვანი იყო, რომელზედაც დიდი თუ პატარა ათასი წლის შემდეგაც ილაპარაკებდა. როგორც ჩანს, გამარჯვების ტაძრის ფრიზი იმას გვაუწყებს, რომ დამოკიდებულება შეცვლას იწყებს. ეს ხელოვანი ამაყობდა საკუთარი უდიდესი ძალით და ჰქონდა კიდეც ამის საფუძველი. ასე, თანდათანობით შეიცვალა მეოთხე საუკუნის განმავლობაში დამოკიდებულება ხელოვნების მიმართ. ფიდიასის ღმერთების ქანდაკებებს, როგორც ღვთაებათა გამოსახულებებს, მთელ საბერძნეთში ჰქონდა სახელი განთქმული. მეოთხე საუკუნის ტაძართა ქანდაკებებმა კი სახელი უფრო მეტად თავიანთი მშვენიერებით მოიხვეჭეს, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებებმა. განათლებული ბერძნები უკვე ისევე მსჯელობდნენ მხატვრობასა და ქანდაკებაზე, როგორც პოემებსა და პიესებზე. ისინი აფასებდნენ მათ





64

აპოლონ
ბელვედერელი,
დაახლ. ძვ. წ. 350 წ.

ბერძნული ორიგინალის
მარმარილოს რომაული
ასლი, სიმაღლე 224 სმ;
მუზეუმი პიო კლემენტინო,
ვატიკანი

ენერგია აკლია: იმდენი რამაა გამოტოვებული და ნაშლილი, რომ ხელთ მოდელის მკრთალი და უღიმღამო ლანდილა გვრჩება. სინამდვილეში ბერძნებს სრულიად სანინალმდევო მიდგომა ჰქონდათ. მთელი იმ საუკუნეების განმავლობაში, რომელთა შესახებაც ვსაუბრობთ, ხელოვანთა საზრუნავი იყო უწინდელ გარსში რაც შეიძლება მეტი სიცოცხლე შთაებერათ. ამ მეთოდმა პრაქსიტელეს ხანაში მშვენიერი ნაყოფი გამოიღო – წინანდელმა ნიმუშებმა განაფული მოქანდაკის ხელში სუნთქვა და მოძრაობა დაიწყეს და დღეს ისინი ცოცხალი ადამიანებზე ით დგანან ჩვენ წინაშე, თანაც, იმადროულად, განსხვავებული, უკეთესი სამყაროს ბინადრებად მოჩანან. ისინი მართლაც სხვა სამყაროდან არიან, იმიტომ კი არა, რომ ბერძნები სხვებზე ჯანმრთელნი და ლამაზნი იყვნენ (ასე ფიქრის არანაირი საფუძველი არ გვაქვს), არამედ იმიტომ, რომ ხელოვნებამ ამ დროისთვის განვითარების ისეთ წერტილს მიაღწია, რომელშიც ტიპურისა და ინდივიდუალურის ახლე-

65

ვენერა მილოსელი,
დაახლ. ძვ. წ. 200 წ.
მარმარილო, სიმაღლე
202 სმ; ლუერი, პარიზი



ბური, ფაქიზი წონასწორობა შეიქმნა.

კლასიკური ხელოვნების მრავალი სახელგანთქმული ნიმუში, რომლებიც თაც გვიანდელ ეპოქებში აღტაცებულნი იყვნენ როგორც ადამიანის ყველაზე სრულყოფილი ტიპების გამოსახულებებით, იმ ქანდაკებათა ვარიანტების ასლებია, რომლებიც ამ პერიოდში, ძვ. წ. მეოთხე საუკუნის შუა ხანებში შეიქმნა. აპოლონ ბელვედერელი (სურათი 64) მამაკაცის სხეულის იდეალურ მოდელს გვიჩვენებს. როცა იგი თავის შთამბეჭდავ პოზაში დგას ჩვენ წინაშე, წინ განვიდო ხელში მშვილდით და გვერდზე მიბრუნებული თავით, თითქოს ისარს აყოლებსო თვალს, ჩვენ აქ ადვილად გამოვიცნობთ სუსტ გამოძახილს ძველი სქემისა, რომელიც სხეულის ყველა ნაკვითის მისთვის ყველაზე სახასიათო ხედით გადმოცემას გულისხმობს. ვენერას სახელგანთქმულ ქანდაკებებს შორის ვენერა მილოსელი (მას ასე აღმოჩენის ადგილის, კუნძულ მილოსის სახელწოდების მიხედვით დაერქვა) ალბათ ყველაზე უკეთაა ცნობილი (სურათი 65). ის, როგორც ჩანს, მიეკუთვნებოდა ვენერასა და კუპიდონის ჯგუფს, რომელიც ოდნავ მოგვიანო ხანაში შეიქმნა, თუმცა პრაქსიტელეს მიღწევებსა და მეთოდებს ეყრდნობოდა. იგი გვერდიდან აღსაქმელადაა გამიზნული (ვენერა კუპიდონისკენ იწვდიდა ხელებს); და აქაც შეგვიძლია დავტკბეთ ლამაზი სხეულის მოდელირების მკაფიოებითა და სისადავით, იმიტომ, თუ როგორ აღნიშნავს ოსტატი სხეულის მთავარ ნაწილებს; როგორ ახერხებს ამ დროს სრულად აარიდოს თავი მოუხეშაობასა თუ ბუნდოვანებას.

რასაკვირველია, მშვენიერების შექმნის ამ მეთოდს, რომლითაც ზოგად და სქემატურ ფიგურებს უფრო და უფრო ემატებათ სიცოცხლე, სანამ მარმარილოს ზედაპირი ბოლოს და ბოლოს სუნთქვას დაიწყებს, ერთი ნაკლი აქვს: ის შესაძლებელს ხდიდა ადამიანთა დამაჯერებელი ტიპების შექმნას, მაგრამ შეეძლო კი მას რეალური, ინდივიდუალური ადამიანის გამოსახვამდე

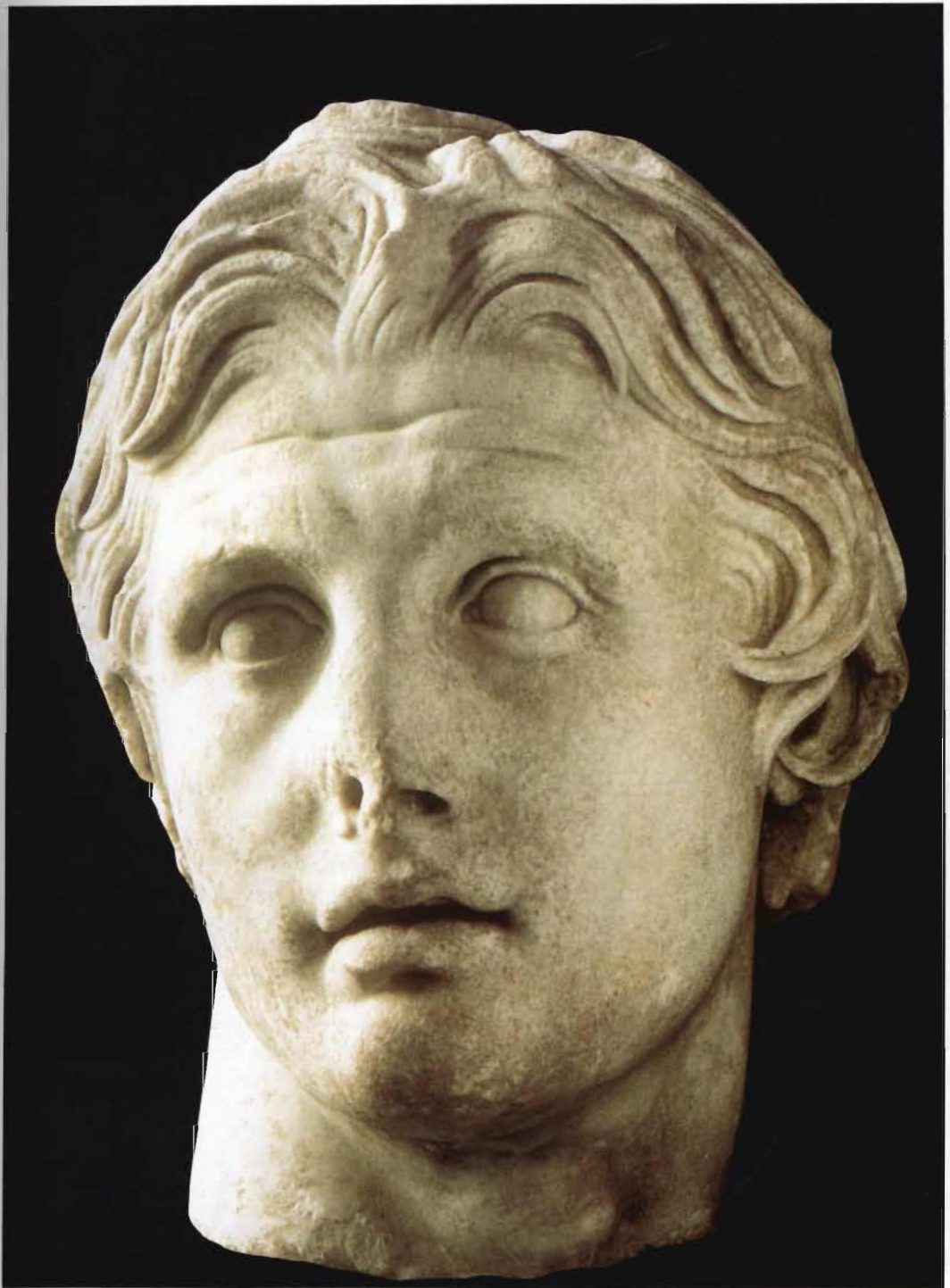
მივეყვანეთ? რაოდენ უცნაურადაც უნდა ჟღერდეს, იდეა პორტრეტისა, ამ სიტყვის დღევანდელი მნიშვნელობით, ბერძნებს მხოლოდ მეოთხე საუკუნის ბოლოს გაუჩნდათ. მართალია, გვსმენია ადრეულ ხანაში შესრულებული პორტრეტების (გვერდები 89-90, სურათი 54) შესახებ, მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს ქანდაკებები პროტოტიპთან დიდი მსგავსებით არ გამოირჩეოდნენ. სარდლის პორტრეტი ბევრით არაფრით უნდა ყოფილიყო განსხვავებული მუზარადიანი და შუბოსანი წარმოსადეგი ჯარისკაცის გამოსახულებისგან. მხატვრები არასოდეს გამოსახავდნენ მისი ცხვირის მოყვანილობას, შუბლის ნაოჭებს ან მის ინდივიდუალურ გამომეტყველებას. უცნაურია ის ფაქტი (რომელსაც ჩვენი მსჯელობისას ჯერ არ შევხებივართ), რომ ჩვენ მიერ ნანახ ნამუშევრებში ბერძენი ხელოვანები თავს არიდებენ სახეებისთვის გარკვეული გამომეტყველების მინიჭებას. სინამდვილეში ეს იმაზე მეტადაა გასაკვირი, ვიდრე ერთი შეხედვით ჩანს, რადგან გაგვიჭირდება ქალაქის ნაგლეჯზე ჩვეულებრივი სახე თუნდაც ნაჩქარევად ისე დავხატოთ, რომ მას სავსებით გარკვეული (როგორც წესი, მხიარული) გამომეტყველება არ მივანიჭოთ. რასაკვირველია, მეხუთე საუკუნის ბერძნულ ნაქანდაკვ ან დახატულ სახეებს "უმეტყველო" არ ეთქმით – მათი გამომეტყველება ჩლუნგი ან უშინაარსო სრულებითაც არაა, მაგრამ მათი ნაკვთები არასოდეს გადმოსცემს რაიმე ძლიერ ემოციას. მხოლოდ სხეულს და მის მოძრაობას მიმართავდნენ ეს ოსტატები იმის გამოსახატავად, რასაც სოკრატე "სულის მუშაობას" უწოდებდა (გვერდები 94-5, სურათი 58), რადგანაც გრძნობდნენ, რომ ნაკვთების თამაშს შეეძლო დაემახინჯებინა და დაერღვია სახის მარტივი წესრიგი.

პრაქსიტელეს შემდგომ თაობაში, მეოთხე საუკუნის მინურულითვის, ეს შეზღუდვა თანდათან მოიხსნა და მხატვრებმა იმ საშუალებებს მიაგნეს, რომლებითაც ნაკვთების გაცოცხლება მათი სილამაზის დაურღვევლად შეიძლებოდა. მეტიც, მათ ისწავლეს ინდივიდუალური სულის მოძრაობათა მოხელთება, სახის დამახასიათებელი ამა თუ იმ ნიშნის გადმოცემა და შექმნა პორტრეტებისა, ამ სიტყვის ჩვენი გაგებით. პირველად სწორედ ალექსანდრეს ეპოქაში დაიწყეს მსჯელობა პორტრეტის – ამ ახალი ხელოვნების – შესახებ. იმდროინდელი მწერალი, როცა პირფერთა და მილიქვენელთა გამაღიზიანებელ თვისებებს დასცინოდა, აღნიშნავდა ხოლმე, თუ როგორ იღვრებოდნენ ისინი ქებად თავიანთი ბატონების პორტრეტების მისამართით – რა გასაოცარი მსგავსებააო. თავად ალექსანდრე არჩევდა, იგი ლისიპოსს გამოეხატა, მისი კარის მოქანდაკესა და სახელგანთქმულ ხელოვანს, რომელიც თანამედროვეებს ბუნების ერთგულებით აოცებდა. ალექსანდრეს პორტრეტი, რომელიც მისი ნახელავის თავისუფალ ასლად მიაჩნიათ (სურათი 66), გვიჩვენებს, თუ როგორ შეიცვალა ხელოვნება დელფოს მეეტლისა და თუნდაც პრაქსიტელეს ხანიდან, რომელიც მხოლოდ ერთი თაობით უსწრებს ლისიპოსს. რასაკვირველია, ყველა ძველ პორტრეტს ის სიძნელე ახლავს, რომ პროტოტიპთან მათი მსგავსების შესახებ სინამდვილეში ზემოთ მოყვანილ პირფერებზე ბევრად ნაკლებს თქმა შეგვიძლია. ალექსანდრეს ფოტოსურათი რომ გვენახა, იქნებ იგი ბიუსტისთვის დიდად ვერც მიგვემსგავსებინა. შესაძლოა ლისიპოსის ქანდაკებები ღმერთს უფრო ჩამოჰგავდნენ, ვიდრე აზიის დამპყრობელს. მაგრამ ერთის თქმა კი შეგვიძლია: ალექსანდრესნაირი კაცი, მოუსვენარი სულის პატრონი, ძალზე ნიჭიერი, მაგრამ წარმატებით საკმაოდ განებივრებული, შეიძლება ამ ბიუსტის მსგავსი ყოფილიყო, ასეთივე აზიდული წარბებით და ასეთივე ცოცხალი გამომეტყველებით.

66

ალექსანდრე აილის თაეი, დაახლ. ძვ. წ. 325-300 წწ.

ლისიპოსის ორიგინალის მარმარილოს ასლი, სიმაღლე 41 სმ; არქეოლოგიური მუზეუმი, სტამბოლი





ალექსანდრეს მიერ იმპერირის დაარსება უზარმაზარი მნიშვნელობის მოვლენა იყო ბერძნული ხელოვნებისთვის, რადგან თუ მანამდე იგი მცირერიცხოვანი პატარა ქალაქების ფარგლებს არ გასცდენია, ახლა თითქმის ნახევარი მსოფლიოს გამომსახველობით ენად იქცა. ამ ცვლილებას აუცილებლად უნდა მოეხდინა გავლენა მის ხასიათზე. ხშირად ამ უფრო გვიანი პერიოდის ხელოვნე-

ბას ბერძნულს აღარც კი ვარქმევთ და ელინისტურ ხელოვნებას ვუწოდებთ, რადგან, ჩვეულებრივ, ასე მოიხსენიებენ ალექსანდრეს მემკვიდრეთა მიერ აღმოსავლეთში დაარსებულ იმპერიებს. ამ იმპერიების მდიდარმა დედაქალაქებმა – ალექსანდრიამ ეგვიპტეში, ანტიოქიამ სირიაში და პერგამონმა მცირე აზიაში – ოსტატებს იმათგან განსხვავებული მოთხოვნები წაუყენეს, რომლებსაც ისინი საბერძნეთში იყვნენ ჩვეულნი. არქიტექტურაშიც კი დორიული სტილის მძლავრი და მარტივი ფორმები და იონიური სტილის მსუბუქი გრაცია უკვე საკმარისი არ იყო. უპირატესობა ენიჭებოდა სვეტის ახალ ფორმას, რომელიც ჯერ კიდევ მეოთხე საუკუნეში შემუშავდა და მდიდარი სავაჭრო ქალაქის სახელის მიხედვით კორინთული ეწოდა (სურათი 67). კორინთულ სტილში კაპიტელის შესამკობად იონიურ სპირალურ ვოლუტებს ფოთლოვანი სამკაულები დაემატა; ზოგადად, შენობასაც უფრო მეტი და მდიდრული სამკაული აქვს. ასეთი ფუფუნება აღმოსავლეთის ახალდაარსებულ ქალაქებში აღმართულ ბრწყინვალე ნაგებობებს შეეფერებოდა. მათგან ცოტაღაა გადარჩენილი, მაგრამ ის, რაც მოგვიანო დროიდან შემოგვრჩა, გამორჩეული დიდებულებისა და ბრწყინვალეების შთაბეჭდილებას გვიქმნის. ბერძნული ხელოვნების ეს სტილები და მონაპოვრები აღმოსავლეთის სამეფოთა მასშტაბებსა და ტრადიციებს მიესადაგა.

ზემოთ აღვნიშნე, რომ ელინისტურ პერიოდში მთელ ბერძნულ ხელოვნებას უნდა განეცადა ცვლილება. ეს ცვლილება იმ ხანის რამდენიმე ყველაზე ცნობილ ქანდაკებაშიც შეიმჩნევა. ერთ-ერთი მათგანია ქალაქ პერგამონის საკურთხეველი, რომელიც დაახლოებით ძვ. წ. 160 წელს ააგეს (სურათი 68). მასზე გამოსახული ჯგუფი წარმოგვიდგენს ღმერთებისა და გოლიათების ბრძოლას. ეს დიდებული ნამუშევარია, მაგრამ ჩვენ ამოდ დავუწყებთ ძებნას ადრეული ბერძნული ქანდაკების ჰარმონიასა და დახვეწილობას. აშკარაა, რომ მოქანდაკის მიზანი ძლიერი დრამატული ეფექტების მიღწევა იყო. ბრძოლა საშინელი ძალით ბობოქრობს. ძლევა მოსილ ღმერთებს ტლანქი გოლიათები დაუმარცხებიათ და ისინიც აგონიითა და სიმშაგით შეპყრობილნი ჩანან. ყველაფერი ველური მოძრაობითა და აფრიალებული ქსოვილებითაა მოცული. შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად რელიეფი კედელს კი აღარ ეკვრის, არამედ თითქმის თავისუფლად მდგომი ფიგურებითაა შექმნილი, რომლებიც ბრძოლა-ბრძოლით საკურთხევლის კიბეებზე გადმოსულან, თითქოს არ ადარდებდეთ იმ ადგილის მიტოვება, რომელსაც მიეკუთვნებან. ელინისტურ ხელოვნებას უყვარდა ასეთი დაუოკებლობისა და მძვინვარების გამოსახვა. მას სურდა შთაბეჭდავი ყოფილიყო, და უდავოდ არის ასეთი.

67

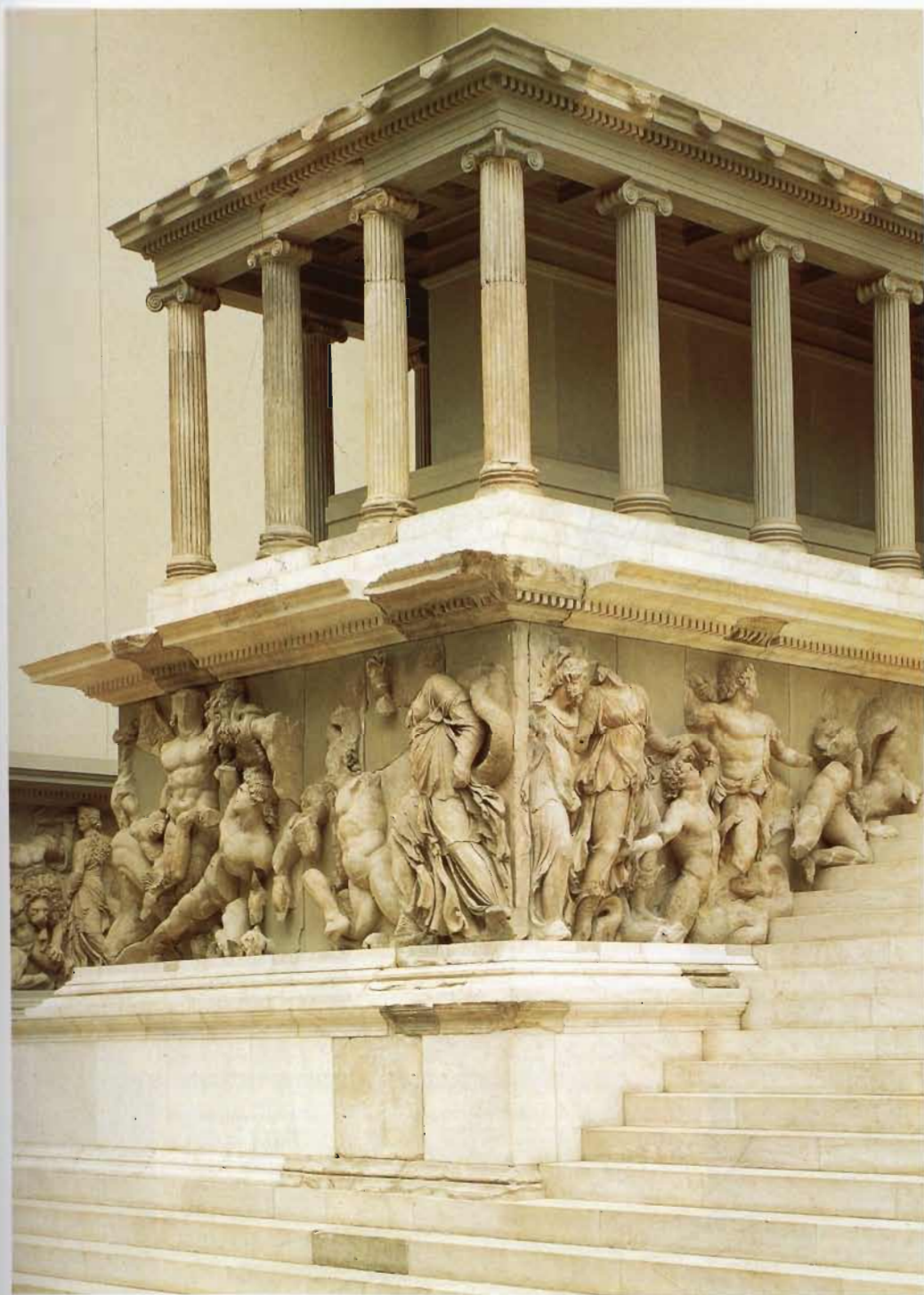
“კორინთული”
კაპიტელი, დაახლ.
ძვ. წ. 300 წ.

არქეოლოგიური
მუზეუმი, ეპიდავროსი

68

ზევის
საკურთხეველი
პერგამონიდან,
დაახლ. ძვ. წ.
164-156 წწ.

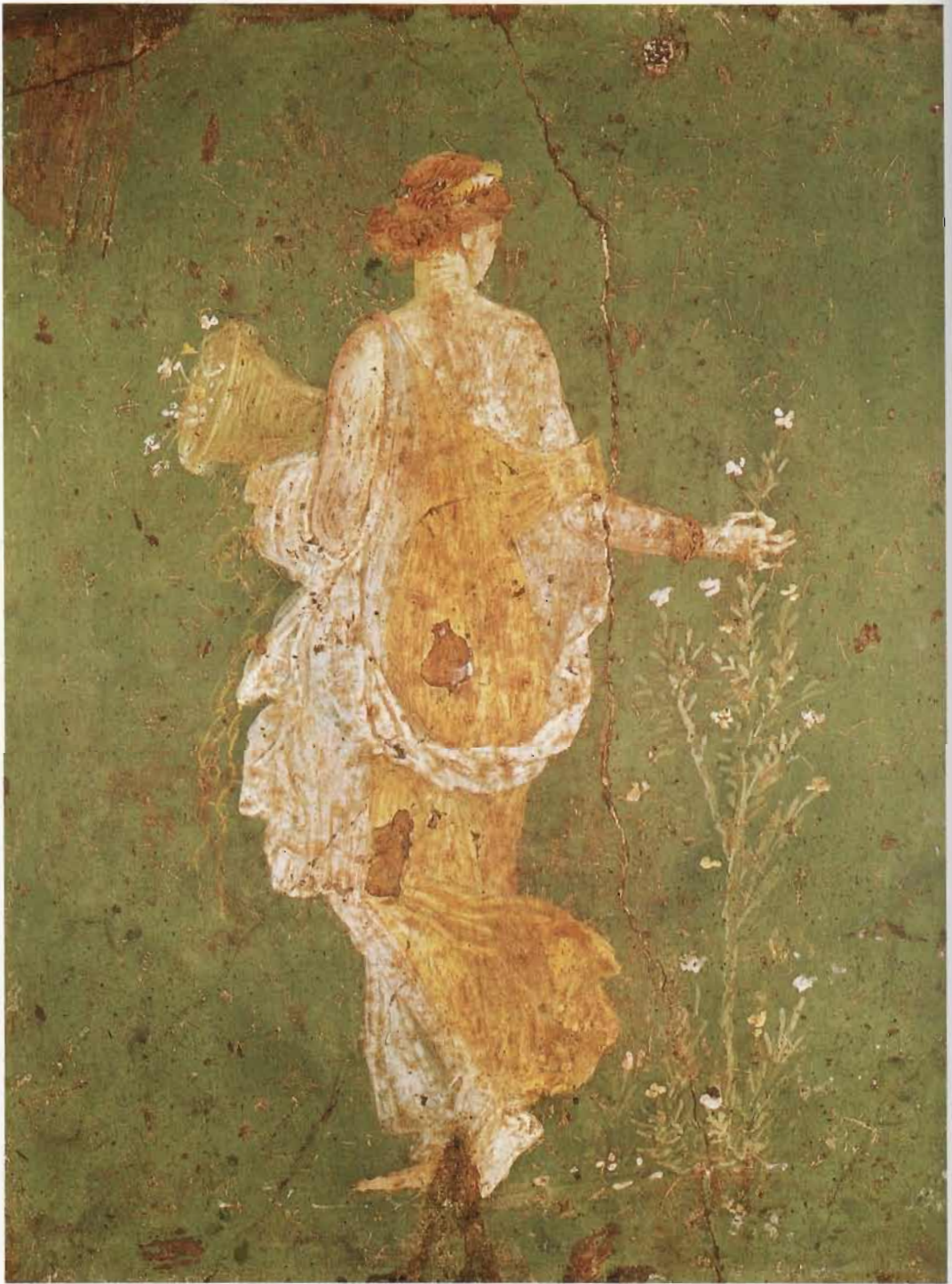
მარმარილო; პერგამონის
მუზეუმი, ბერლინის
სახელმწიფო მუზეუმები





ზოგიერთი კლასიკური ქანდაკება, რომლებმაც მოგვიანებით უდიდესი სახელი მოიხვეჭეს, ელინისტურ პერიოდშია შექმნილი. როდესაც 1506 წელს ლაოკოონის ჯგუფური ქანდაკება (სურათი 69) აღმოაჩინეს, ხელოვნებამ და ხელოვნების მოყვარულებმაც შეძრა ამ ტრაგიკული ჯგუფის ხილვით მიღებული შთაბეჭდილებამ. იგი წარმოგვიდგენს საზარელ სცენას, რომელიც ვირგილიუსის "ენეიდაშიც" არის აღწერილი: ტროელმა ქურუმმა ლაოკოონმა გააფრთხილა თანამემამულენი, არ მიეღოთ ხის ცხენი, რომელშიც ბერძენი ჯარისკაცები იმალებოდნენ. ღმერთებმა რომ ნახეს, ტროას განადგურების გეგმა ჩასაშლელად იყო განწირული, ზღვიდან ორი უშველებელი გველი გამოგზავნეს, რომლებმაც ქურუმი და მისი ორი უიღბლო ვაჟი თავიანთ მარყუჟებში მოიქციეს და ასე დაახრჩვეს. ეს ერთ-ერთია იმ ამბავთაგან, რომლებიც ოლიმპიელი ღმერთების მიერ საბრალო მოკვდავთა მიმართ გამოჩენილ უაზრო სისასტიკეს გადმოსცემს და რომლებიც ასე ხშირად გვხვდება ბერძნულ და რომაულ მითოლოგიებში. წარმომადგენია, რა ძალით უნდა შეეძრა ამ ამბავს ბერძენი ხელოვანი, რომელსაც ამ შთაბეჭდავი ჯგუფის შექმნის იდეა გაუჩნდა! რა სურდა მას – იმ სცენის საშინელება გვეგრძნო, რომელშიც უდანაშაულო მსხვერპლი სიმართლის თქმისთვის იტანჯება? თუ უფრო იმის ჩვენება უნდოდა, რომ ძალუძს ადამიანისა და ურჩხულის თავზარდამცემი და საკმაოდ გახმაურებული ბრძოლა გამოგვისახოს? მას სრული საფუძველი ჰქონდა, საკუთარი ოსტატობით ეამყა. დღესაც აღტაცებას იწვევს ის, თუ როგორ გადმოსცემს ტანისა და ხელების კუნთები უიმედო ბრძოლის დაძაბულობასა და ტანჯვას, როგორაა აღბეჭდილი ქურუმის სახეზე ტკივილი, როგორაა ნაჩვენები ორი ბიჭის უშნეო გრეხა; და ისიც, თუ როგორაა მთელი ეს მღელვარება და მოძრაობა ჩამოსხმული ერთ მთლიან ჯგუფად. მაგრამ ზოგჯერ მაინც ვერ ვუმკლავდები ეჭვს, რომ ეს ხელოვნება იმ საზოგადოებისთვის უნდა ყოფილიყო გამიზნული, რომელიც გლადიატორთა ბრძოლების საშინელი სანახაობითაც ტკბებოდა. შესაძლოა ხელოვანის ამაში დადანაშაულება არც იყოს სწორი. სინამდვილე, სავარაუდოდ, ის არის, რომ ამ დროს, ელინიზმის ეპოქაში, ხელოვნებამ დიდწილად დაკარგა ძველი კავშირი მაგიასა და რელიგიასთან. ხელოვნები საკუთარი ხელობის პრობლემებით დაინტერესდნენ, და ის, თუ როგორ უნდა გადმოეცათ ასეთი დრამატული შინაარსი მთელი მისი თანმდევი მოძრაობით, ექსპრესიულობითა და დაძაბულობით, სწორედ იმ ტიპის ამოცანა იყო, რომელიც მხატვრის განაფულობას გამოცდიდა. სამართლიანად ენია თუ არა ლაოკოონი თავის ბედს, მოქანდაკეს იქნებ სულაც არ ანალვლებდა.

სწორედ ამ დროს და ამ ატმოსფეროში დაიწყეს მდიდარმა ადამიანებმა ხელოვნების ნიმუშთა შეგროვება, იმ განთქმულ ნამუშევართა ასლების შეკვეთა, რომელთა ორიგინალების მოპოვებაც არ ხელეწიფებოდათ, და საარაკო ფასის გადახდა იმ ნაწარმოებებში, რომელთა შექმნაც შეეძლოთ. მწერლები ხელოვნებით დაინტერესდნენ და ხელოვანთა ცხოვრების აღწერა დაიწყეს; აგროვებდნენ ანეკდოტებს მათი უცნაურობების შესახებ და ადგენდნენ გზამკვლევებს მოგზაურთათვის. ძველ დროში სახელმწიფოებრივ ოსტატთა უმეტესობა მოქანდაკე კი არა, ფერმწერი იყო, ჩვენ კი მათ ნამუშევრებზე მხოლოდ ის ვიცით, რასაც ხელოვნების შესახებ კლასიკური წიგნების შემორჩენილ ნაწყვეტებში ვპოულობთ. ვიცით, რომ მხატვრებმაც უფრო მეტად დაინტერესებული იყვნენ თავიანთი ხელობის სპეციალური პრობლემებით, ვიდრე იმით, რომ საკუთარი ხელოვნება რელიგიის სამსახურში ჩაეყენებინათ. გვსმენია იმ ოსტატების შესახებ, რომელთაც ხელობად ყო-



ველდლიური ცხოვრების საგნების გამოსახვა აერჩიათ და სადალაქოებს ან თეატრალურ სცენებს ხატავდნენ, მაგრამ მთელი ეს მხატვრობა ჩვენთვის დაკარგულია. ერთადერთი, რითიც შეგვიძლია გარკვეული წარმოდგენა შევიქმნათ ძველი მხატვრობის ხასიათზე, პომპეიში და სხვაგან მიკვლეული კედლის დეკორატიული მხატვრობა და მოზაიკაა. პომპეი შეძლებული პროვინციული ქალაქი იყო, რომელიც ვეზუვის მთის ფერფლქვეშ დაიმარხა ახ. წ. 79 წელს მომხდარი ამოფრქვევის შედეგად. ამ ქალაქის თითქმის ყველა სახლში თუ ვილაში იყო კედლის მხატვრობა, მოხატული სვეტები და ხეივნები, მოჩარჩოებული სურათებისა და თეატრალური სცენის იმიტაციები. რასაკვირველია, ყველა ეს ნახატი შედევრი არ არის, თუმცა მაინც გასაოცარია, რამდენი კარგი ნამუშევარი იყო ამ პატარა და შედარებით უმნიშვნელო ქალაქში. მეტად სათუთა, რომელიმე ჩვენებური საზღვაო კურორტი, თუკი იგი მომავალში გაითხრებოდა, ოდნავ მაინც მიუახლოვდეს ამ სიუხვეს. ამკარაა, რომ პომპეის, ისევე როგორც ჰერკულანეუმის, სტაბიესა და მათი მსგავსი მეზობელი ქალაქების ინტერიერის დეკორაციონები თავისუფლად იშველიებდნენ ელინისტური პერიოდის ოსტატების მონაპოვართა საგანძურს. მრავალ არაფრისმთქმელ ნამუშევარს შორის უცებ წაეწყვდებით იმის მსგავს საუცხოო და დახვეწილ გამოსახულებებს, როგორსაც 70-ე სურათზე ვხედავთ. იგი წარმოგვიდგენს ერთ-ერთ ჰორასს, რომელიც თითქოს ცეკვა-ცეკვით არჩევს ყვავილს; ან ვპოულობთ ისეთ დეტალებს, როგორიცაა ფავნუსის თავი (სურათი 71) სხვა მოხატულობიდან, რომლებიც წარმოდგენას გვიქმნიან იმაზე, თუ რა დონის ოსტატობას და თავისუფლების

70

ყვავილების შემგროვებელი გოგონა, ახ. წ. II ს. კედლის მოხატულობის ფრაგმენტი სტაბიედან; ეროვნული არქეოლოგიური მუზეუმი, ნეაპოლი

71

ფავნუსის თავი, ძვ. წ. II ს.

კედლის მოხატულობის ფრაგმენტი ჰერკულანეუმიდან; ეროვნული არქეოლოგიური მუზეუმი, ნეაპოლი



რა ხარისხს მიაღწიეს ამ ხელოვნებმა ექსპრესიის გადმოცემაში.

ამ დეკორატიულ კედლის მხატვრობაში შეგვიძლია ვიპოვოთ თითქმის ყველა საგანი, რომლებიც საერთოდ გვხვდება სურათებზე: მაგალითად, ლამაზი ნატურმორტები, როგორიცაა ორი ლიმონი წყლიანი ჭიქით, და ცხოველთა გამოსახულებები. აქ პეიზაჟური მხატვრობაც კი არის. შესაძლოა სწორედ ეს იყო ელინისტური პერიოდის უდიდესი სიახლე. ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნება არ იყენებდა პეიზაჟს, გარდა იმ შემთხვევებისა, როცა ადამიანთა ცხოვრების ამსახველი ამბებისა და საომარი მოქმედებების გარემოს გადმოსცემდა. ფიდასისა და პრაქსიტელეს დროინდელი ბერძნული ხელოვნებისთვის ადამიანი მხატვრის ყურადღების უმთავრეს საგნად რჩებოდა. ელინიზმის პერიოდში, იმ დროს, როდესაც თეოკრიტეს მსგავსმა პოეტებმა მწყემსთა უბრალო ცხოვრების მომხიბვლელი აღმოაჩინეს, მხატვრებიც ცდილობდნენ დახვეწილი ქალაქ-



ლების წარმოსახვაში სოფლად ცხოვრების სიამოვნებანი გაეცოცხლებინათ. ეს მოხატულობები კონკრეტული სოფლის სახლების ან ლამაზი სანახების ხედები როდია. ისინი უფრო იმ ყველაფრის კოლექციებია, რაც იდილიურ სცენას ქმნის: მწყემსები და საქონელი, უბრალო სალოცავები, მოშორებით მდებარე ვილები და მთები (სურათი 72). ამ სურათებზე ყველაფერი მომხიბლავად იყო განლაგებული და საუკეთესოდ შეხამებული. ჩვენ მართლა შევიგრძნობთ ამ სცენათა სიმშვიდეს. მიუხედავად ამისა, ეს ნამუშევრებიც კი ბევრად ნაკლებად რეალისტურია, ვიდრე ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. თუ უხერხულ კითხვებს არ მოვერიდებით ან ამ სცენებისთვის ადგილის რუკების დახატვას შევეცდებით, მალევე მივხვდებით, რომ ეს შეუძლებელია. ჩვენ ხომ არ ვიცით, რა მანძილი უნდა იყოს სალოცავსა და ვილას შორის, არც ის, რამდენად ახლოა ან შორია სალოცავიდან ხიდი. საქმე ისაა, რომ თვით ელინიზმის ოსტატებმაც არ იცოდნენ ის, რასაც ჩვენ პერსპექტივის კანონებს ვუნოდებთ. ყველასათვის ნაცნობი ალვის ხეების ხეივანი, რომელიც თავშეყრის წერტილისკენ მცირდება და რომელსაც ყოველი ჩვენგანი სკოლაში ხატავს, იმხანად სტანდარტული სავარჯიშო არ ყოფილა. მხატვრები შორეულ საგნებს პატარად ხატავდნენ, ახლოს მყოფთ ან მნიშვნელოვანთ კი – დიდად, მაგრამ საგნების დაშორებისას თანმიმდევრულად შემცირების კანონი, დადგენილი სისტემა, რომლის ფარგლებშიც შეგვიძლია ხედის გამოსახვა, კლასიკურ ანტიკურობას ხელთ არ ჰქონია.

72
მეიზაყო, ახ. წ. I ს.
 კედლის მოხატულობა,
 ელა ალბანი, რომი

მართლაც, მის შემოღებამდე კიდევ ათასი წელი უნდა გასულიყო. ამიტომ, რომ თვით უგვიანეს, ყველაზე თავისუფალ და დამაჯერებელ ანტიკურ ნამუშევრებსაც კი შერჩენიათ რაღაც კვალი იმ პრინციპისა, რომელიც ეგვიპტური მხატვრობის აღწერისას განვიხილეთ. აქაც კი ამა თუ იმ საგნის სახასიათო მოყვანილობის ცოდნას ისეთივე ფასი ედება, როგორც თვალის მეშვეობით უშუალოდ მიღებულ შთაბეჭდილებას. უკვე დიდი ხანია ვაღიარეთ, რომ ეს თვისება არ არის ხელოვნების ნაწარმოებთა ნაკლი, რაღაც დასანანი და ქედმაღლურად მისატყვებელი, და რომ მხატვრული სრულყოფილების მიღწევა ყველა სტილშია შესაძლებელი. ბერძნებმა დაარღვიეს ადრეული აღმოსავლეთის ხელოვნების მკაცრი ტაბუები და აღმოჩენებით აღსავსე გზას გაუდგნენ, რომელიც ქვეყნიერების ტრადიციულ სახე-ხატებზე დაკვირვებას და მათთვის ახალ-ახალი თვისებების შემატებას გულისხმობდა. მაგრამ მათი ნამუშევრები არასოდეს ჰგვანან სარკეებს, რომლებშიც ბუნების რომელიმე შემთხვევითი კუთხეა არეკლილი. მათ მუდამ ატყვიან მათი შემქმნელი ინტელექტის ბეჭედი.

ბერძენი მოქანდაკე
მუშაობისას,
ძვ. წ. I ს.

ელისისტური საბეჭდავის
ანაბეჭდი, 1,3 x 1,2 სმ;
მეტროპოლიტენ
მუზეუმი, ნიუ იორკი



მსოფლიოს დამაპრობნი

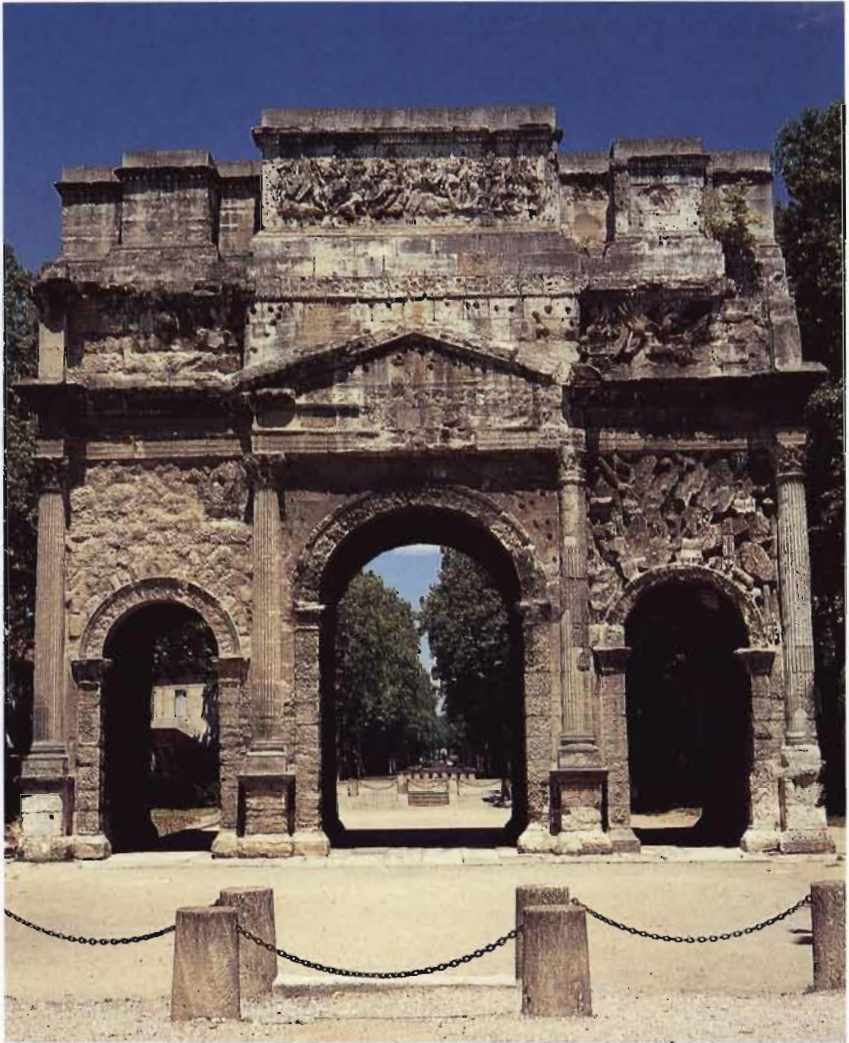
რომაელები, ბუდისტები, იუდეველები და ქრისტიანები, ახ. წ. პირველი-მეოთხე საუკუნეები

ჩვენ უკვე ვნახეთ, რომ პომპეიში, ამ რომაულ ქალაქში, ელინისტური ხელოვნება მრავალმხრივ აისახა. ეს იმიტომ, რომ, როდესაც რომაელებმა მსოფლიო დაიპყრეს და ელინისტურ სამეფოთა ნანგრევებზე საკუთარი იმპერია დააარსეს, ხელოვნება უცვლელი დარჩა. რომში მომუშავე ხელოვანთა უმეტესობა ბერძენი იყო და რომაელი კოლექციონერების უმრავლესობაც დიდ ბერძენ ოსტატთა ნამუშევრებს ან მათ ასლებს ყიდულობდა. მიუხედავად ამისა, როდესაც რომი მსოფლიოს ბატონ-პატრონი გახდა, ხელოვნება გარკვეულწილად შეიცვალა. შემოქმედთა წინაშე ახალი ამოცანები დაისვა; მათ თავიანთი მეთოდების გადასხვაფერებაც მოუხდათ. ყველაზე ღირსშესანიშნავი მიღწევები რომაელებს, სავარაუდოდ, სამოქალაქო მშენებლობებში ჰქონდათ. ყველამ ვიცით მათი გზების, აკვედუკებისა და საზოგადოებრივი აბანოების შესახებ. ამ ნაგებობათა ნანგრევებიც კი ძალზე შთამბეჭდავად გამოიყურება. როდესაც რომში მათ უზარმაზარ ბურჯებს შორის სეირნობ, თავი ჭიანჭველა გგონია. სწორედ ამ ნანგრევების წყალობით გახდა შეუძლებელი მომდევნო საუკუნეებში “რომის ძველი დიდების” დაივნყება.

რომის ნაგებობათაგან ყველაზე განთქმული ალბათ კოლოსეუმის (სურათი 73) სახელით ცნობილი უზარმაზარი არენაა. ეს არის სახასიათო რომაული შენობა, რომელსაც ბევრი აღუფრთოვანებია. მთლიანობაში, კოლოსეუმი უტილიტარული ნაგებობაა, ერთმანეთის თავზე მოთავსებული თაღების სამი სართულით, რომლებიც უზარმაზარი შიგა ამფითეატრის დასახსნომ ადგილთა საყრდენის ფუნქციას ასრულებდნენ. ოღონდ ამ თაღების წინ რომაელ არქიტექტორს ბერძნული ფორმების მქონე შირმის მსგავსი რამ მოუთავსებია. მას ბერძნულ სატაძრო ნაგებობათა სამივე სტილი გამოუყენებია: პირველი სართული დორიული სტილის ნაირსახეობაა – მეტოპები და ტრიგლიფებიც კი შენარჩუნებულია; მეორე სართულზე იონიური ნახევარსვეტებია, ხოლო მესამესა და მეოთხეზე – კორინთული. რომაული სტრუქტურებისა და ბერძნული ფორმების ანუ “ორდერების” ფორმების ასეთმა შეთავსებამ უზარმაზარი გავლენა მოახდინა შემდგომ არქიტექტორებზე. ჩვენს ქალაქებშიც რომ მიმოვიხედოთ, ავივლით ვიპოვით ამ გავლენის მაგალითებს.

შესაძლოა რომაელების არც ერთ არქიტექტურულ ქმნილებას არ ჰქონია ისეთი ხანგრძლივი გავლენა, როგორც მათ მიერ მთელ იმპერიაში – იტალიაში, საფრანგეთში (სურათი 74), ჩრდილოეთ აფრიკასა და აზიაში – აღმართულ ტრიუმფალურ თაღებს. ბერძნული არქიტექტურაც ხომ სწორედ ამგვარი ელემენტებისგან იქმნებოდა; იგივე ითქმის კოლოსეუმზე; მაგრამ ამ ტრიუმფალურ თაღებში ორდერები დიდი, ცენტრალური ჭიშკრის გამოკვეთას, ასევე უფრო ვიწრო ლიობების მეშვეობით მის შემოსაზღვრას ემსახურ-





73

კოლოსეუმი, რომი, დაახლ. ახ. წ. 80 წ. რომაული ამფითეატრი

74

ტიბერიუსის ტრიუმფალური თალი, ორანჯი, სამხრეთი საფრანგეთი, დაახლ. ახ. წ. 14-37 წწ.

რებოდა. ეს ისეთი საშუალება იყო, რომელიც არქიტექტურულ კომპოზიცი-
აში იმგვარადვე შეიძლებოდა გამოეყენებინათ, როგორც აკორდი მუსიკაში.

თუმცა რომაული არქიტექტურის ყველაზე მნიშვნელოვანი თვისება
მაინც თალების გამოყენებაა. ბერძნულ ნაგებობებში ამ გამოგონებას სა-
ერთოდ არ მიმართავდნენ, ან თუ მიმართავდნენ – უმნიშვნელოდ; თუმცა
ბერძენი არქიტექტორები შესაძლოა იცნობდნენ კიდევ მას. ცალკეული
სოლისებური ქვებისგან თალის აგება საკმაოდ რთული საინჟინრო ამოცანა
იყო და დიდ ოსტატობას მოითხოვდა. როდესაც ამ ხელოვნებას დაეუფ-
ლება, არქიტექტორს შეუძლია იგი უფრო და უფრო გაბედული დიზაი-
ნის შესაქმნელად გამოიყენოს: ხიდის თუ აკვედუკის ბურჯები შეაერთოს,
ან თუნდაც კამაროვანი ჭერი ააგოს. რომაელები კამარის მრავალგვარი
ტექნიკური საშუალებით ამოყვანის დიდი ექსპერტები გახდნენ. ამ ნაგე-



77

ტრაიანეს სვეტი,
რომი,
დაახლ. ახ. წ. 114 წ.

78

სურათი 77-ის
დეტალი –
ქალაქის დაცემა
(ზევით), ბრძოლა
დაკებთან (შუაში),
ჯარისკაცები მკიან
ყანას (ქვევით)

კიდევ ერთი ახალი ამოცანა, რომელიც რომაელებმა ხელოვნებს დაუსახეს, ჩვენთვის ძველი აღმოსავლეთიდან ცნობილი ერთი ჩვეულების (გვერდი 72, სურათი 45) გაცოცხლებას შეეხება. რომაელებსაც სურდათ ყველასთვის ეცნობებინათ საკუთარი გამარჯვებების შესახებ და თავიანთი ლაშქრობების ამბავიც მოეთხროთ. მაგალითად, ტრაიანემ უზარმაზარი სვეტი აღმართა, რათა მასზე დაკიაში (თანამედროვე რუმინეთი) გადახდილი ომებისა და მოპოვებული გამარჯვებების სრულად დასურათებული ქრონიკა გამოესახა. აქ ჩვენ რომაელ ლეგიონერთა მიერ საკვების მოპოვების, ბრძოლისა და გამარჯვების სცენებს ვხედავთ. ამ სანიმუშო საომარი რეპორტაჟისთვის ბერძნული ხელოვნების საუკუნეთა განმავლობაში დაროვებული მთელი ოსტატობა და ყველა მიღწევა გამოყენებული. მაგრამ ხელოვნებას საკმაოდ უცვალა ხასიათი იმ მნიშვნელობამ, რასაც რომაელები დეტალების გულმოდგინედ გადმოცემას და შინ დარჩენილებისთვის





საომარი კამპანიის დროს ჩადენილ საგმირო საქმეთა თვალნათლივ თხრობას ანიჭებდნენ. მისი მთავარი მიზანი აღარ იყო ჰარმონია, სილამაზე ან დრამატული გამომსახველობა. რომაელებს, როგორც პრაქტიკულ ხალხს, მოდას აყოლა ნაკლებად აღელვებდათ. ამასთანავე, გმირობათა შესახებ თხრობის სურათოვანი მეთოდი იმ რელიგიების დიდ დაფასებას ადასტურებს, რომლებთანაც მათ თავიანთ თვალუნვდენელ იმპერიაში მოუწიათ ურთიერთობა.

ქრისტეს შემდგომ საუკუნეებში ელინისტური და რომაული ხელოვნების დარგებმა სრულად ჩაანაცვლა აღმოსავლეთის სახელმწიფოთა ხელოვნება, მათ უწინდელ სამკვიდროებშიც კი. ეგვიპტელები მიცვალებულებს კვლავ მუმების სახით მარხავდნენ, მაგრამ მათ ეგვიპტური ყაიდის გამოსახულებებით კი აღარ ამკობდნენ, არამედ ისეთ ოსტატთა ნახატებით, რომლებმაც ბერძნუ-

ლი პორტრეტის (სურათი 79) ყველა ფანდი იცოდნენ. ეს პორტრეტები, რომლებიც უთუოდ ღარიბ ხელოსანთა მიერ მცირე გასამრჯელოს ფასადაა შესრულებული, დღესაც გვაოცებს თავიანთი ძალითა და რეალიზმით. ძველი ხელოვნების ნაწარმოებებს შორის ცოტა თუ გამოიყურება მათსავით ცოცხლად და "თანამედროვედ".

მარტო ეგვიპტელებმა როდი მოარგეს ხელოვნების ახალი მეთოდები თავიანთ რელიგიურ საჭიროებებს. ამბის თხრობისა და გმირის განდიდების რომაული წესი შორეულ ინდოეთშიც კი შეითვისეს იმ ხელოვნებმა, რომელთაც მიზნად დაისახეს, გულთა მშვიდობიანი დაპყრობის ამბავი - ბუდას ისტორია - აღეწერათ.

ქანდაკების ხელოვნება ინდოეთში ელინისტური გავლენის შემოღწევამდე ბევრად აღარ აყვავდა; მაგრამ ბუდას ფიგურა, რომელიც სამაგალითო შეიქნა მოგვიანო ბუდისტური ხელოვნებისათვის, პირველად განდჰარას საზღვრისპირა რეგიონის რელიეფებზე გამოჩნდა. მე-80 სურათი წარმოგვიდგენს ეპიზოდს ბუდას შესახებ ლეგენდიდან. მას "დიდი უარყოფა" ჰქვია. ახალგაზრდა უფლისწული გაუტამა ტოვებს მშობლების სასახლეს, რათა უდაბნოში განდევილობას შეუდგეს. იგი ასე მიმართავს თავის საყვარელ საბრძოლო ულაცს, კანტაკას: "ჩემო ძვირფასო კანტაკა, ერთხელაც მატარე ამლამ! როდესაც შენი დახმარებით ბუდა გაეხდები, ხსნას მოვუტან ღმერთთა და კაცთა სამყაროს". კანტაკას რომ დაეჭიხვინა ან მის ფლოქვებს რომ ეხმაურა, ქალაქი გაიღვიძებდა და უფლისწულის წასვლა გამულავნდებოდა. ამიტომ ღმერთებმა ცხენს ხმა დაუკარგეს, ხოლო იქ, სადაც ფლოქვებს ადგამდა, თავიანთი ხელისგულები შეაგებეს.

79
მამაკაცის პორტრეტი, დაახლ. ახ. წ. 100 წ. პავარაში (ეგვიპტე) ნაპოვნი მუმია; ენკაუსტიკა, 33 x 17,2 სმ; ბრიტანეთის მუზეუმი, ლონდონი

80
გაუტამა (ბუდა) შიდის სახლიდან, დაახლ. ახ. წ. II ს. ნაპოვნია ლორიან ტანგაიში, პაკისტანი (ძველი განდჰარა); მავი ფიქალი, 48 x 54 სმ; ინდოეთის მუზეუმი, კალკუტა





ბერძნული და რომაული ხელოვნება, რომელმაც ადამიანებს ღმერთებისა და გმირების ლამაზად გამოსახვა ასწავლა, ინდოელებსაც დაეხმარა მათი მხსნელის სახის შექმნაში. ღრმა სიმშვიდის გამოხატველი ბუდას მშვენიერი თავიცი (სურათი 81) განდჰარას საზღვრისპირა რეგიონშია შექმნილი.

კიდევ ერთი აღმოსავლური რელიგია, რომელიც მორწმუნეთა დასარჩევლად წმინდა ამბების გადმოცემას სწავლობდა, იუდეველთა რელიგია იყო. კერპთაყვანისმცემლობის შიშით იუდეველთა კანონი ფაქტობრივად კრძალავდა გამოსახულებების შექმნას. მიუხედავად ამისა, აღმოსავლეთის ქალაქების იუდეველთა დასახლებებში სინაგოგების კედლების “ძველი ალთქმის” ამბებით მოხატვა დაიწყო. ერთ-ერთი ასეთი მხატვრობა ახლახან აღმოაჩინეს დურა-ევროპოსში – მესოპოტამიის პატარა რომაულ საგარნიზონო დასახლებაში. თუმცა ის არც ერთი პარამეტრით არ არის ხელოვნების დიდი ნაწარმოები, მაინც ახ. წ. მესამე საუკუნის საინტერესო საბუთია. ის გარემოებაც კი, რომ სტილს მოუხეშაობა ეტყობა, ხოლო სცენები საკმაოდ ბრტყლად და პრიმიტიულად გამოიყურება, ვერ შეანელებს ჩვენს ინტერესს ამ ნამუშევრის (სურათი 82) მიმართ. მასზე მოსეს მიერ კლდიდან წყაროს ამოყვანის სცენაა მოცემული; მაგრამ ეს იმდენად ბიბლიური უწყების ილუსტრაცია არ არის, რამდენადაც იუდეველი ხალხისთვის მისი მნიშვნელობის სახვითი განმარტება. შესაძლოა ამიტომაც ნარმოდგენილი მოსე წმინდა კარვის (რომლის შიგნით ჯერ კიდევ შესაძლებელია გავარჩიოთ შვიდტოტიანი სასანათლე) წინ მდგომი მაღალი ფიგურის სახით. იმაზე მისანიშნებლად, რომ ისრაელის ყველა ტომმა მიიღო სასწაულებრივი წყაროს წილი, მხატვარმა გვიჩვენა თორმეტი ნაკადული, რომელთაგან თითოეული კარვის წინ მდგომი ფიგურისკენ მიედინება. უეჭველია, რომ ეს ხელოვანი დიდი ოსტატი არ ყოფილა – სწორედ ამით აიხსნება მისი მარტივი მეთოდები; მაგრამ მხატვარს შესაძლოა დიდად არც ანაღვლებდა, იქნებოდნენ თუ არა მის მიერ დახატული ფიგურები რეალურთან მიმსგავსებული. რაც უფრო მეტად იქნებოდნენ ისინი ასეთნი, მით მეტად დაირღვეოდა გამოსახულებათა ამკრძალავი მცნება. მხატვრის უმთავრესი განზრახვა ის იყო, რომ შეეხსენებინა მაცუ-

81
ბუდას თავი,
ახ. წ. IV-V სს.

ნაოწია ჰადაში, აელანეთი (ძველი განდაქარა); ნაქრობა მეფროლობის კელთი, სიმაღლე 29 სმ; უიტორიასა და ალბერტის მუზეუმი, ლონდონი

82
მოსეს კლდიდან წყარო ამოყვანს,
ახ. წ. 245-56 წწ.

სინაგოგის კედლის მოხატულობა, დურა-ევროპოსი, სირია



რებლისთვის, რა ვითარებაში გამოავლინა ღმერთმა საკუთარი ძალმოსილება. იუდეველთა სინაგოგის ეს უბრალო კედლის მხატვრობა ჩვენთვის იმითაა საგულისხმო, რომ მსგავსმა მოსაზრებებმა ხელოვნებაზე გავლენა მოახდინა აღმოსავლეთიდან ქრისტიანობის გავრცელების პერიოდშიც – იმ რელიგიისა, რომელმაც ხელოვნება თავის სამსახურში ჩააყენა.

როდესაც ქრისტიან მხატვრებს პირველად მოუხდათ მაცხოვრისა და მისი მოციქულების გამოსახვა, მათაც ბერძნული ხელოვნების ტრადიცია დაეხმარა. 83-ე სურათზე ნაჩვენებია ქრისტეს ერთ-ერთი უადრესი, ახ. წ. მეოთხე საუკუნის გამოსახულება. ნაცვლად წვეროსნის ფიგურისა, რომელსაც მოგვიანო გამოსახულებებმა შეგვაჩვიეს, ჩვენ ვხედავთ ყმანვილური მშვენივით აღბეჭდილ ქრისტეს, მჯდომარეს წმ. პეტრესა და წმ. პავლეს შორის. ეს უკანასკნელნი კი ღირსებით მოსილი ბერძენი ფილოსოფოსებივით გამოიყურებიან. განსაკუთრებით ერთი დეტალი გვიჩვენებს, თუ რამდენად ახლოსაა ჯერ კიდევ ამგვარი გამოსახვის წესი წარმართული ელინისტური ხელოვნების მეთოდებთან: იმაზე მისანიშნებლად, რომ ქრისტე დავანებულია “ცათა შინა,” მოქანდაკემ მისი ტერფი დააყრდნო ციურ თაღს, რომელიც ცის ანტიკურ ღმერთს უპყრია.

ქრისტიანული ხელოვნების საწყისები წარსულის უფრო ღრმა შრეებში იქცა, ვიდრე ამ მაგალითიდან ჩანს. ერთი კია, უადრეს ძეგლებში თვით ქრისტეს ვარსოდეს გამოსახავდნენ. დურა-ევროპოსის იუდეველები “ძველი ალთქმის” სცენებს არა იმდენად თავიანთი სინაგოგის კედლების შესამკობად ხატავდნენ, რამდენადაც საღვთო ამბების ხილული ფორმით მოსათხრობად. მხატვრები, რომელთაც პირველად მოუწიათ ქრისტიანთა განსას-

83

ქრისტე, წმ. პეტრე და წმ. პავლე, დაახლ. ახ. წ. 389 წ.

იუნიუს ბასუსის მარმარილოს სარკოფაგოს რელიეფი; წმ. პეტრეს კრიპტა, რომი





ვენებლების – რომაული კატაკომბების – მოხატვა, დიდწილად სწორედ ამგვარი სულისკვეთებით მოქმედებდნენ. ისეთმა ნახატებმა, როგორიცაა “სამი მამაკაცი ცეცხლოვან ღუმელში” (სურათი 84), რომელიც დაახლოებით ახ. წ. მესამე საუკუნეშია შესრულებული, გვიჩვენებს, რომ ეს ხელოვნები იცნობდნენ პომპეიში გამოყენებული ელინისტური მხატვრობის მეთოდებს. მათ სავსებით შესწევდათ უნარი, ფუნჯის რამდენიმე უცაბედი მონასმით ადამიანის ფიგურა წარმოესახათ, მაგრამ იმასაც ვგრძნობთ, რომ ეს ეფექტები და ფანდები დიდად არ აინტერესებდათ. ამ მხატვრობისთვის გამოსახულება აღარ არსებობდა, როგორც მშვენიერების თავისთავადი ნიმუში. მისი მთავარი დანიშნულება ის იყო, რომ მორწმუნისთვის ღვთის წყალობა და ძლიერება ერთი მაგალითით შეეხსენებინა. როგორც ბიბლიაში ვკითხულობთ (დანიელი, 3), მეფე ნაბუქოდონოსორის დროს მაღალი თანამდებობის მქონე სამმა იუდეველმა მოხელემ უარი თქვა მიწაზე დამხობით თაყვანი ეცა ბაბილონის ერთ-ერთ პროვინციაში, ღურას ველზე აღმართული მეფის ვეებერთელა ოქროს ქანდაკებისთვის. მათაც, ამ მხატვრობის დროინდელი ბევრი ქრისტიანივით, უარის გამო სასჯელი უნდა დაეთმინათ. ისინი ცეცხლოვან ღუმელში ჩაყარეს “თავიანთი მოსასხამებით, შარვლებითა და ქუდებით”. მაგრამ “არც თმა შეტრუსვით თავზე და არც მათ სამოსელს მოსვლია რამე”. უფალმა “მოავლინა ანგელოზი და იხსნა თავისი მსახურები”.

საკმარისია უბრალოდ წარმოვიდგინოთ, რას შექმნიდა ამ თემაზე ლაოკონის (გვერდი 110, სურათი 69) ავტორი, და ცხადი გახდება, რამდენად განსხვავებული მიმართულებით წავიდა ხელოვნება. კატაკომბების მხატვარს არ სურდა დრამატული სცენის, როგორც ასეთის, გამოსახვა სიმედგრისა და ხსნის ისეთი მაგალითის ჩვენებით, რომელიც ნუგეშითა და შთაგონებით იქნებოდა გამსჭვალული; სავსებით კმაროდა მნახველს ამოცნო სპარსულ ტანისამოსში გამოწყობილი სამი მამაკაცი, ცეცხლის ალები და მტრედი – ღვთაებრივი შემწეობის სიმბოლო. რაც მკაცრად რელიგიატური არ იყო, იმას, როგორც წესი, გამოტოვებდნენ ხოლმე. სასწორმა ისევ სიცხადისა და სისადავის იდეებისკენ დაიწყო გადაწონვა – საპირისპიროდ ზედმინევენითი იმიტაციის იდეალებისა. გარდა ამისა, არის რაღაც მიმზიდველი

84

სამი მამაკაცი
ცეცხლოვან
ღუმელში, ახ. წ. III ს.
პრისცილას კატაკომბის
კედლის მოხატულობა,
რომი



85

*მოხელის პორტრეტი
აფროდისიიდან,
დაახლ. ახ. წ. 400 წ.
მარმარილო, სიმაღლე
176 სმ; არქეოლოგიური
მუზეუმი, სტამბოლი*

თვით იმ ცდაში, რომ ხელოვანმა თავისი სათქმელი რაც შეიძლება ნათლად და მარტივად გადმოსცეს. ფრონტალურად მდგომი, მაყურებლისკენ მაცქერალი ეს სამი მამაკაცი და მათი ვედრებით აპყრობილი ხელები თითქოს იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ამიერიდან კაცობრიობას მიწიერი სილამაზის მიღმა არსებული სხვა საზრუნავიც გაუჩნდა.

ინტერესის ცვლილების ამგვარ გამოვლინებებს რომის იმპერიის რღვევისა და დაცემის პერიოდის მხოლოდ რელიგიურ ნამუშევრებში როდი აღმოვაჩენთ. ხელოვანთაგან ცოტალა ზრუნავდა დახვეწილობასა და ჰარმონიაზე – იმ მახასიათებლებზე, რომლებმაც ბერძნული ხელოვნების ტრიუმფი განაპირობა. მოქანდაკეებს მოთმინება აღარ ჰყოფნიდათ, მარმარილოზე საჭრეთლით ემუშავათ და ის ბერძენ ხელოვანთათვის საამაყო სიფაქიზითა და გემოვნებით დაემუშავებინათ. კატაკომბების მომხატველთა მსგავსად, ისინი უმეტესწილად სახელდახელო მეთოდებს იყენებდნენ, ისეთებს, როგორიცაა, მაგალითად, მექანიკური ბურლი, რომლითაც სახისა და სხეულის ძირითად ნაკვებებს მონიშნავდნენ ხოლმე. ხშირად თქმულა, რომ იმ წლებში ანტიკური ხელოვნება დაკნინების გზას ადგა. და მართლაც, საუკეთესო პერიოდის მრავალი საიდუმლო იკარგებოდა ომების, შეთქმულებებისა და შემოსევების ორომტრიალში. მაგრამ ჩვენ ვნახეთ, რომ ცვლილებები ხელობის დაქვეითებით არ ამოიწურებოდა. საქმე ისაა, რომ იმ დროის მხატვრები, როგორც ჩანს, აღარ კმაყოფილდებოდნენ ელინისტური პერიოდის აშკარა ვირტუოზულობით და ახალი ეფექტების მიღწევას ცდილობდნენ. იმ პერიოდის, კერძოდ, ახ. წ. მეოთხე და მეხუთე საუკუნეების, რამდენიმე პორტრეტი (სურათი 85) ალბათ ყველაზე ნათლად გვიჩვენებს, რას ესწრაფოდნენ ისინი. პრაქსიტელეს თანამედროვე ბერძნის თვალში, ეს ნამუშევრები ტლანქი და ბარბაროსული იქნებოდა. მართლაც, ამ სახეებს ვერც ერთი საყოველთაოდ აღიარებული სტანდარტით ვერ მივიჩნევთ ლამაზად. რომაელს, რომელიც მიჩვეული იყო ისეთი ნამუშევრების გამოგნებულ მიმგავსებულობას, როგორიცაა ვესპასიანეს პორტრეტი (გვერდი 121, სურათი 76), შეიძლება ისინი მდარე ნახელავად მიეჩნია და დაეწუნებინა. აი, ჩვენი აღქმისათვის კი ეს ფიგურები საკუთარი სიცოცხლითაც ცხოვრობენ და ძლიერ გამომსახველნიც არიან – ნაკვებების მკვეთრი მონიშვნისა და გარკვეული ნაწილების, მაგალითად, თვალებისა და შუბლის ნაოჭთა საგულდაგულო დამუშავების წყალობით. ისინი გვისურათებენ ადამიანებს, რომელნიც მოწმენი გახდნენ და, საბოლოოდ, გაიზიარეს კიდევ ქრისტიანობის აღზევება, რაც ძველი სამყაროს დასასრულს მოასწავებდა.

"დასაკრძალავი პორტრეტების" მხატვარი თავის სახელოსნოში, მიმჯდარი თავის საღებავების ყუთსა და მოლბერტთან, დაახლ. ახ. წ. 100 წ.

ყრომში ნაპოვნი მოხატული სასკოლაგიდან



ბზათა ბასაყარზა

რომი და ბიზანტია, მეხუთე-მეცამეტე საუკუნეები

ახ. ნ. 311 წელს იმპერატორმა კონსტანტინემ ქრისტიანობა სახელმწიფო რელიგიად გამოაცხადა და უამრავი პრობლემის წინაშე აღმოჩნდა. ამ რელიგიის დევნის პერიოდში ვერც სამღვდელმსახურო საზოგადოებრივი შენობების აღმართვის საკითხს დასევამდნენ და არც საამისო საშუალება ჩანდა. არსებული ეკლესიები თუ საკრებულოები პატარა და უმნიშვნელო იყო. მაგრამ რამდენადაც ეკლესია სახელმწიფოს ყველაზე ძლიერ მმართველ ძალად იქცა, ხელოვნებისადმი მისი დამოკიდებულება გადასინჯვას მოითხოვდა. ანტიკური ტაძრის მოდელი ახალი კულტისათვის ველარ გამოდგებოდა, რადგან ამ სალოცავებს სრულიად სხვა დანიშნულება ჰქონდათ. ტაძრის ინტერიერი, ჩვეულებრივ, პატარა სამლოცველოს წარმოადგენდა, სადაც ღვთაების ქანდაკებას განათავსებდნენ. მსვლელობები და მსხვერპლშენიშვა გარეთ იმართებოდა. მეორე მხრივ, ეკლესიას მრევლისთვის, რომელიც მსახურებაზე დასასწრებად იკრიბებოდა, ესაჭიროებოდა სამყოფი სივრცე, სადაც ღვთისმსახური მთავარ ტრაპეზთან წირვას აღასრულებდა ან ქადაგებას წარმოთქვამდა. ამიტომაც იყო, რომ ეკლესიებმა წარმართული ტაძრების მსგავსი სახე კი არ მიიღო, არამედ დიდი შესაკრებელი დარბაზებისა, რომელთაც კლასიკურ ხანაში “ბაზილიკას” უწოდებდნენ. ეს სიტყვა დაახლოებით “სამეფო დარბაზს” ნიშნავს. ასეთ ნაგებობებს გადახურულ ბაზრებად ან საზოგადოებრივ სასამართლოებად იყენებდნენ და ისინი, ჩვეულებრივ, შედგებოდა დიდი, მოგრძო დარბაზისა და უფრო ვიწრო, დაბალი ნაწილებისგან მისი სიგრძივი გვერდების გაყოლებით, რომლებიც მთავარი დარბაზისგან სვეტების მწკრივებით გამოიყოფოდა. შორეულ ბოლოში ხშირად ნახევარწრიულ უბეს (ანუ აფსიდს) ათავსებდნენ, სადაც შეიძლებოდა თავყრილობის თავკაცი ან მსაჯული დაბრძანებულიყო. იმპერატორი კონსტანტინეს დედამ ეკლესიად ამგვარი ბაზილიკა ააგო; ამიტომ ამ ტიპის ეკლესიებისთვის ეს ტერმინი თავისთავად დამკვიდრდა. დიდ ნიშაში, ანუ აფსიდში, იდგა მთავარი ტრაპეზი, რომლისკენაც მიმართული იყო მორწმუნეთა მზერა. შენობის იმ ნაწილს, სადაც ტრაპეზი იდგა, საკურთხეველი ეწოდა. მთავარი, ცენტრალური ნაწილი, სადაც მრევლი იყრიდა თავს, მოგვიანებით “ნავის” სახელით გახდა ცნობილი. გვერდით სათავსებს “გვერდითი ნავეები” ანუ ფრთები დაერქვა. ბაზილიკის მალალ ნავს უმეტესად ხის გადახურვა ჰქონდა; მისი კოჭები გაშიშვლებული იყო. გვერდით ნავეებს კი მეტწილად ბრტყელი გადახურვა ჰქონდა. სვეტები, რომლებიც ნავს ფრთებისაგან გამოყოფდა, ხშირად უხვად იყო მორთული. უცვლელი სახით ჩვენამდე არც ერთ ადრეულ ბაზილიკას არ მოუღწევია, მაგრამ, გადაკეთებისა თუ განახლების მიუხედავად, რომელიც მათ 1500 წლის განმავლობაში განიცადეს, მაინც შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ამ შენობათა (სურათი 86) ზოგადი სახე.



ბაზილიკების მორთვა კიდევ უფრო რთული და სერიოზული საქმე იყო, რადგან კვლავ დგებოდა ხატის და რელიგიაში მისი ადგილის საკითხი, რაც ცხარე კამათს იწვევდა. ადრეული ხანის თითქმის ყველა ქრისტიანი ერთ რამეში თანხმდებოდა: ღმერთის სახლში ქანდაკება არ უნდა ყოფილიყო. ქანდაკებები მეტად ჰგავდა ბიბლიაში გაკიცხულ ნაქანდაკებ გამოსახულებებსა და წარმართულ კერპებს. ღმერთის ან რომელიმე წმინდანის ფიგურის ტრაპეზზე დასვენების საკითხი არც კი მდგარა, რადგან, აბა, როგორ შეძლებდნენ ბეჩავი წარმართები, რომლებიც ახალ რწმენას ის-ის იყო ეზიარნენ, გაცნობიერებინათ განსხვავება თავიანთ ძველ და ახალ სარწმუნოებებს შორის, თუკი ეკლესიაში კვლავ ამგვარ ქანდაკებებს იხილავდნენ? მათ ხომ შეეძლოთ ეფიქრათ, რომ ასეთი ქანდაკება ნამდვილად "გამოსახავს" ღმერთს, მსგავსად ფიდიასის ქანდაკებისა, რომელიც ზევსად წარმოედგინათ; ასე რომ, მათთვის კიდევ უფრო რთული გახდებოდა ერთი, ყოვლისშემძლე და უხილავი ღმერთის იდეის გაცნობიერება, ღმერთისა, რომლის სახედ და ხატად ვართ შექმნილი. მართალია, ყველა ქრისტიანი წინააღმდეგი იყო დიდი ზომის, ცოცხლის მსგავსი ქანდაკებებისა, მაგრამ მხატვრობაზე მათი შეხედულებები ძალზე განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან. ზოგიერთს მიაჩნდა, რომ მხატვრობა აუცილებელია; იგი მორწმუნეებს იმ მოძღვრებას გაახსენებს, რომელსაც ეზიარნენ, და მათ ცნობიერებაში წმინდა ისტორიის ამბებს გააცოცხლებს. ამ მოსაზრებას უმთავრესად რომის იმპერიის დასავლეთი ნაწილის ლათინები ემხრობოდნენ; ასე ფიქრობდა გრიგოლ დიდი, რომელიც ახ. წ. მეექვსე საუკუნის ბოლოს ცხოვრობდა. ყოველგვარი მხატვრობის უარყოფელთ იგი შეახსენებდა, რომ ეკლესიის ბევრი წევრი წერა-კითხვის უცოდინარია და რომ მოხატულობა მათი განათლებისათვის ისევე საჭიროა, როგორც ბავშვებისათვის სურათებიანი წიგნი. "მხატვრობას წერა-კითხვის უცოდინართათვის იგივე ძალუძს, რაც მწერლობას მათთვის, ვინც კითხვა იცის" – ამბობდა პაპი გრიგოლი.

ხელოვნების ისტორიისათვის ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ ამხელა ავტორიტეტი მხატვრობის ქომაგი იყო. გრიგოლ დიდის სიტყვებს იმონებდნენ ყოველთვის, როცა ხალხი ეკლესიაში ხატების გამოყენებას ეწინააღმდეგებოდა. მაგრამ ცხადია, რომ ხელოვნების ის სახეობა, რომელიც დაშვებულად მიაჩნდათ, მეტად შეზღუდული იყო. გრიგოლისათვის ხელოვნების დანიშნულება ამბის შექმნისდაგვარად მარტივად და ნათლად გადმოცემაში მდგომარეობდა. ყველაფერი, რაც ადამიანს ყურადღებას ამ მთავარი და საღვთო მიზნიდან სხვა რამეზე გადაატანინებდა, უნდა გამორიცხულიყო. დასაწყისში მხატვრები კვლავ რომაული ხელოვნების თხრობით მეთოდებს იყენებდნენ, მაგრამ თანდათან მათ არსებითის გადმოცემით შემოფარგვლა დაიწყეს. 87-ე სურათზე ამ პრინციპების განსაკუთრებით თანმიმდევრულ გამოყენებას ვხედავთ. ესაა რავენის (დაახლოებით ახ. წ. 500 წელს იგი იტალიის აღმოსავლეთი სანაპიროს დიდი ნავსადგური და სატახტო ქალაქი იყო) ბაზილიკის მოზაიკა. აქ წარმოდგენილი ამბავი სახარებიდანაა აღებული – ქრისტეს მიერ ხუთი ათასი კაცის ხუთი პური და ორი თევზით დანაყრება. ელინისტური ხანის ხელოვანი გამოიყენებდა ამ შესაძლებლობას და ხალხის დიდი თავყრილობის მხიარული და დრამატული სცენის გამოსახვას ეცდებოდა, მაგრამ ახალი დროის ოსტატმა სრულიად სანაღმდეგო მეთოდი აირჩია. ეს არაა ფუნჯის მსუბუქი მონასმებით შესრულებული მხატვრობა – ეს მოზაიკაა. იგი დიდი რუდუნებითაა აწყო-

ბილი ქვებით ან მინის კენჭებით, რომლებიც ღრმა, სავსე ფერებს ასხივებს. ამგვარი მოზაიკით შემკობა ეკლესიის ინტერიერს დიდებულ, სადღესასწაულო იერს ანიჭებს. მეთოდი, რომლითაც ამბავია გადმოცემული, მაყურებელს უჩვენებს, რომ აქ რაღაც სასწაულებრივი და ღვთიური ხდება. ფონი ოქროს კენჭებით არის გაკეთებული და ამ ოქროს ფონზე ნატურალისტური ან რეალისტური სცენა ვერ "გათამამდება". ცენტრში ქრისტეს მშვიდი და უძრავი ფიგურაა წარმოდგენილი. ეს ჩვენთვის ცნობილი ნევროსანი ქრისტე კი არ არის, გრძელთმიანი ახალგაზრდა მამაკაცია. ასეთი გახლდათ მისი სახევა ადრეული ხანის ქრისტიანთა წარმოსახვაში. მას მენამული კაბა აცვია, ორივე ხელი კურთხევის ნიშნად განზე აქვს გაწვდილი ორი მოციქულისკენ, რომლებიც პურსა და თევზებს აწვდიან, რათა სასწაულის აღსრულება შესაძლებელი გახდეს. საკვები მათ შებურვილ ხელებში უჭირავთ, იმგვარად, როგორც იმხანად ქვეშევრდომნი მართმევდნენ ხოლმე ძღვენს თავიანთ მეუფეს. სცენა მართლაც ისეა გადმოცემული, როგორც სადღესასწაულო ცერემონიალი. ჩვენ ვამჩნევთ, რომ ხელოვანი ღრმა აზრს დებს იმაში, რასაც გამოსახავს. მისთვის ეს მხოლოდ რამდენიმე ასეული წლით ადრე, პალესტინაში მომხდარი განსაცვიფრებელი სასწაული არ არის; ესაა სიმბოლო და ნიშანი ქრისტეს ურყევი ძალისა, რომელიც ეკლესიაში განსხეულდა. ეს გვიხსნის ან გვეხმარება ავხსნათ, რატომაა ქრისტეს მზერა მიპყრობილი პირდაპირ მაყურებლისკენ: მაცხოვარს ხომ მისი დანაყრება სურს.

ერთი შეხედვით, ასეთი კომპოზიცია მეტად ხისტი და უმოძრაოა. აქ არ იგრძნობა ოსტატურად გადმოცემული მოძრაობა და ექსპრესია, რითაც ბერძნული ხელოვნება იწონებდა თავს და რაც რომაულ ხანაშიც არსებობდა. ფიგურების მკაცრად ფრონტალურად დაყენების წესმა შეიძლება ბავშვების ნახატებიც კი მოგვაგონოს. თუმცა ოსტატს ბერძნული ხელოვნება ზედმინეწით უნდა სცოდნოდა: მან კარგად იცოდა, როგორ შემოეკეცა სხეულის ირგვლივ მოსასხამი იმგვარად, რომ ნაკეცების ქვეშ კიდურები გამოჩენილიყო; ისიც იცოდა, როგორ შეედგინა თავისი მოზაიკა სხვადასხვა ელფერის კენჭებისაგან, რათა სხეულის ან კლდეების ფერები გადმოეცა. იგი მინაზე ჩრდილებსაც აღნიშნავდა. მას არც რაკურსების გადმოცემა უძნელდებოდა. და თუ კომპოზიცია ჩვენს თვალში ძალზე პრიმიტიულად გამოიყურება, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ოსტატს სიმარტივე სურდა. ეგვიპტელთა შეხედულება ყოველი საგნის მკაფიოდ გამოსახვის აუცილებლობის შესახებ განსაკუთრებული ძალით შემობრუნდა, რადგან ეკლესია მკაცრად მოითხოვდა მკაფიობას. მაგრამ მხატვრები ახალი ცდისას პრიმიტიული ხელოვნების მარტივ ფორმებს კი არ იყენებდნენ, არამედ ბერძნული ფერწერიდან მომდინარე ფორმებს. ამიტომ, რომ შუა საუკუნეების ქრისტიანული ხელოვნება პრიმიტიული და რაფინირებული მეთოდების უჩვეულო ნაერთი გახდა. ნატურაზე დაკვირვება, რომელმაც, როგორც ვნახეთ, დაახლოებით ძვ. წ. 500 წელს გამოიღვიძა საბერძნეთში, ახ. წ. 500 წლამდე კვლავ ძილს მიეცა. ხელოვანები თავიანთ სახვით ფორმულებს სინამდვილესთან შედარებით აღარ ამოწმებენ. ისინი აღარ ცდილობენ სხეულის გადმოცემის ან სიღრმის ილუზიის შექმნის საშუალებების აღმოჩენას. მაგრამ არც წინანდელი აღმოჩენები დაკარგულა ოდესმე. ბერძნულმა და რომაულმა ხელოვნებამ მდგომარე, მჯდომარე, გადმოხრილ თუ დასაცემად გამზადებულ ფიგურათა განუზომელი მარაგი შექმნა. ყოველი ეს ტიპი საჭირო გამოდგა ამბის გადმოსაცემად; ამიტომ მათ გულდასმით იმეორებდნენ და ახალ კონტექსტსაც უსადაგებდნენ. მაგრამ მიზანი, რომ-



87

პურისა და თევზის
სახნაული, დაახლ.
ახ. წ. 520 წ.

მოზაიკა; ს. აპოლინარე
ნუოვის ბაზილიკა,
რავენა

ლისთვისაც მათ ახლა იყენებდნენ, იმდენად რადიკალურად განსხვავდება წინანდელისგან, რომ არ უნდა გაგვიკვირდეს, თუ ნამუშევრები ნაკლებად გვიმხელს თავიანთ კლასიკურ წარმომავლობას.

ეკლესიაში ხელოვნების დანიშნულების პრობლემა მეტად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ევროპის მთელი ისტორიისათვის. ეს გახლდათ ერთ-ერთი ძირითადი საკითხი, რომლის გამოც რომის იმპერიის აღმოსავლეთი, ბერძნულენოვანი ნაწილი, რომლის დედაქალაქიც ბიზანტიონი ანუ კონსტანტინოპოლი იყო, უარს ამბობდა ლათინი პაპის პირველობის აღიარებაზე. ერთი ჯგუფი ყოველგვარი რელიგიური გამოსახულებების წინააღმდეგი იყო. მათ "იკონოკლასტებს", ანუ ხატმებრძოლებს უწოდებდნენ. 745 წელს ისინი დანიშნურდნენ და აღმოსავლეთის ეკლესიაში ყოველგვარი რელიგიური ხელოვნება აკრძალეს. მაგრამ მათი ოპონენტები კიდევ უფრო ნაკლებად ეთანხმებოდნენ გრიგოლ დიდის შეხედულებებს. მათთვის ხატები არა

მხოლოდ საჭირო, არამედ წმინდა იყო. მათ საკუთარი შეხედულებების დასადასტურებლად იმდენადვე ნატიფი არგუმენტები ჰქონდათ, რამდენადაც მეორე ჯგუფს: “თუკი ღმერთს თავისი მოწყალებით შეუძლია საკუთარი თავი ქრისტეს კაცობრივი ბუნებით მოგვივლინოს, მაშინ, – ამტკიცებდნენ ისინი, – რატომ არ ინებებს იგი, გაცხადდეს ხილულ ხატებათა სახით. ჩვენ არ ვეთაყვანებით თავად ხატებს, როგორც ეს წარმართებს სჩვევიათ. ჩვენ განვადიდებთ ღმერთსა და წმინდანებს მათი ხატების მიღმა ან მათი მემყეობით”. რა აზრიც არ უნდა გვექონდეს ამგვარი დასაბუთების ლოგიკურობის შესახებ, ხელოვნების ისტორიისათვის იგი უაღრესად მნიშვნელოვანია: როცა ერთი საუკუნის დევნის შემდეგ ამ ჯგუფმა ძალაუფლება დაიბრუნა, ეკლესიის მოხატულობას აღარ მიიჩნევდნენ უბრალო ილუსტრაციად წერა-კითხვის უცოდინართათვის; მას ისე შეჰყურებდნენ, როგორც ციური საუფლოს იდუმალ ანარეკლს. ამიტომ აღმოსავლეთის ეკლესია ვეღარ დართავდა ნებას მხატვარს, მუშაობისას თავის ფანტაზიას მინდობოდა. გამოორიცხული იყო დედისა და ყრმის რომელიმე ლამაზი გამოსახულება ღვთისმშობლის ნამდვილ წმინდა სახეებად ან “ხატად” მიეჩნიათ; ასეთი მხოლოდ იმ ტიპის გამოსახულებები შეიძლებოდა ყოფილიყო, რომელთაც პატივს საუკუნოვანი ტრადიცია მიაგებდა.

ამრიგად, ბიზანტიელები თითქმის ისევე განუხრელად მოითხოვდნენ ტრადიციების დაცვას, როგორც ეგვიპტელები. მაგრამ ამ საკითხს ორი მხარე ჰქონდა: ბიზანტიური ეკლესიის მოთხოვნით, მხატვარს წმინდა ხატის ქმნისას მკაცრად უნდა დაეცვა ანტიკური მოდელი, რითაც ის ხელს უწყობდა ბერძნული ხელოვნების იდეებისა და მიღწევების შენარჩუნებას დრაპირების, სახის თუ მოძრაობის ტიპების გადმოცემისას. თუ წმინდა ქალწულის ბიზანტიურ საკუთხეველის ხატს (სურათი 88) დავუკვირდებით, დავინახავთ, რომ იგი ძალზე დაშორდა ბერძნული ხელოვნების მიღწევებს. და მაინც, ბერძნული და ელინისტური ფერწერის ცოდნის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა გადმოეცათ ნაოჭები სხეულის ირგვლივ, მათი სხივისებურად გაშლა იდაყუსა და მუხლებზე, ჩრდილებით მოენიშნათ სახისა და ხელების მოდელირება, ან თუნდაც ღვთისმშობლის სავარძლის მოქნეული მრუდი. გარკვეული სიხისტის მიუხედავად, ბიზანტიური ხელოვნება მაინც უფრო ახლოს იყო ბუნებასთან, ვიდრე მომდევნო ხანის დასავლური ხელოვნება; მეორე მხრივ, ტრადიციაზე დაყრდნობა და ქრისტესა და წმინდა ქალწულის გამოსახულებების განსაზღვრული, ნებადართული ხერხებით გადმოცემის აუცილებლობა ბიზანტიელ მხატვარს საკუთარი უნარის განვითარებას უძნელებდა. მაგრამ კონსერვატიზმი ნელ-ნელა ვითარდებოდა და შეცდომა იქნება ვიფიქროთ, რომ ამ დროის მხატვარს გასაქანი საერთოდ არ ჰქონდა. სწორედ ამ მხატვრებმა გარდაქმნეს ადრექრისტიანული ხელოვნების მარტივი ილუსტრაციები დიდ და სადღესასწაულო ხატთა ვრცელ ციკლებად, რომლებიც ბიზანტიური ეკლესიის ინტერიერებში ბატონობს. როდესაც ბალკანეთსა და იტალიაში შუა საუკუნეების ბერძენი ოსტატების მიერ შექმნილ მოზაიკებს ვუმზერთ, ვხედავთ, რომ აღმოსავლეთის ამ იმპერიამ მართლაც შეძლო ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნების სიდიადისა და ბრწყინვალეობის ერთგვარი აღორძინება და ამ ხელოვნების გამოყენება ქრისტეს და მისი ძლიერების სადიდებლად. 89-ე სურათი გვიჩვენებს, რამდენად შთამბეჭდავი შეიძლება იყოს ეს ხელოვნება. აქ წარმოდგენილია სიცილიაში მდებარე მონრეალეს ეკლესიის აფსიდი, რომელიც ბიზანტიელმა ოსტატებმა 1190 წლამდე ოდნავ ადრე შეამკეს. სიცილია

88

ღვთისმშობელი ყრმით, მორკალულ საყდარზე მჯდომარე, დაახლ. 1280 წ.

საკურთხეულის მხატვრობა, შესაძლოა კონსტანტინოპოლიში დახატული; ტემპერა, ხე, 81,5 x 49 სმ; ხელოვნების ეროვნული გალერეა (მელონის კოლექცია), ვაშინგტონი, კოლუმბიის ოლქი





დასავლეთის, ანუ ლათინურ ეკლესიას ეკუთვნის, რაც იმ ფაქტითაც დასტურდება, რომ აქ სარკმლის ორივე მხარეს წარმოდგენილ წმინდანთა შორის ვხედავთ უადრეს გამოსახულებას წმ. ტომას ბეკეტისა, რომლის მოკვლის ამბავი ოციოდე წლით ადრე მოედო ევროპას. მაგრამ წმინდანთა შერჩევის გამოკლებით, მხატვრები თავიანთი მშობლიური, ბიზანტიური ტრადიციის ერთგულნი რჩებიან. ეკლესიაში შეკრებილი მორწმუნეები პირისპირ აღმოჩნდებიან ქვეყნიერების მეუფედ წარმოდგენილი ქრისტეს დიდებული ფიგურის წინაშე. მისი მარჯვენა კურთხევადაა აპყრობილი. მის ჩამოსწვრივ გამოსახულია დედოფალივით აღსაყდრებული წმინდა ქალწული ორი მთავარანგელოზითა და წმინდანთა რიგით ორივე მხარეს.

ოქროს მოციმციმე კედლებიდან მომზირალი ამგვარი გამოსახულებანი წმინდა ჭეშმარიტების იმდენად სრულყოფილ სიმბოლოებად გვევლინებიან, რომ არ ჩანდა თუნდაც მცირეოდენი ცვლილების შეტანის საჭიროება. ისინი ამ ძალას ყველა იმ ქვეყანაში ინარჩუნებენ, რომელსაც აღმოსავლეთის ეკლესია განაგებდა. რუსულ წმინდა გამოსახულებებზე, ანუ "ხატებზე", ჯერაც აირეკლება ბიზანტიელი მხატვრების ეს უდიდესი ქმნილებები.

89

ქრისტე
ყოელისმპყრობელი,
ღუთისმშობელი
ყრმით და
წმინდანები, დაახლ.
ახ. წ. 1190 წ.

მოზაიკა: მონრეალეს
კათედრალი, სიცილია

ბიზანტიელი
ხატმებრძოლი
შლის ქრისტეს
გამოსახულებას,
დაახლ. ახ. წ. 900 წ.

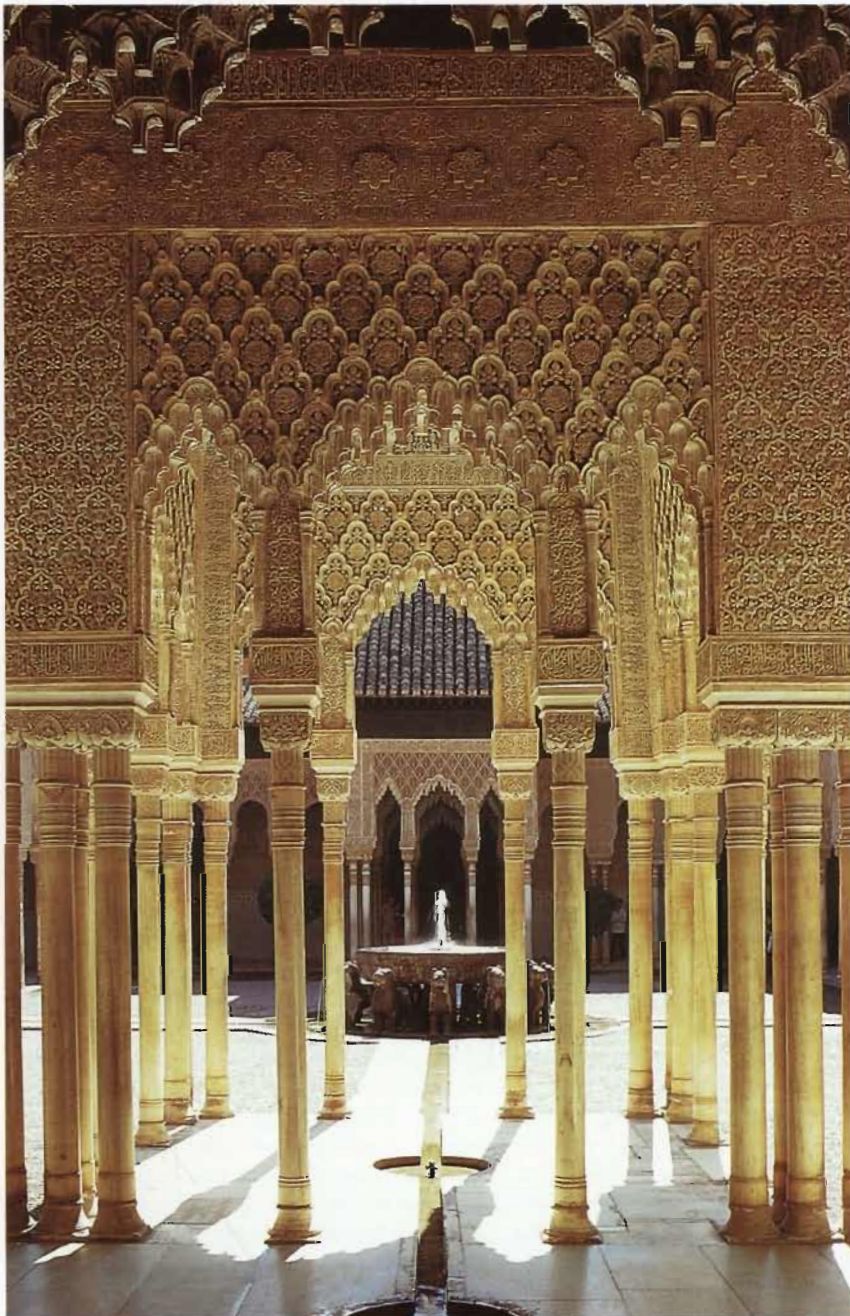
ბიზანტიური
ბელნანურიდან –
ე. წ. ბლეჯოვის
ფსალმუნებიდან;
სახელმწიფო საისტორიო
მუზეუმი, მოსკოვი



მზერა აღმოსავლეთისკენ

ისლამი, ჩინეთი, მეორე-მეცამეტე საუკუნეები

სანამ დასავლურ სამყაროს დაეუბრუნდებით და ევროპული ხელოვნების ამბის თხრობას განვაგრძობთ, თვალი მაინც უნდა შევავლოთ, რა ხდებოდა ამ მშფოთვარე საუკუნეებში მსოფლიოს დანარჩენ ნაწილებში. საინტერესოა, რა დამოკიდებულება ჰქონდა ორ სხვა დიდ რელიგიას გამოსახულებების საკითხის მიმართ, რომლის გადაჭრაშიც ასე ჩართული იყო დასავლური სამყაროს ცნობიერება. აღმოსავლეთის რელიგია, რომელმაც ახ. წ. მეშვიდე-მერვე საუკუნეებში ყოველივე დამხვედური მოსპო, რელიგია სპარსეთის, შუამდინარეთის, ეგვიპტის, ჩრდილოეთი აფრიკისა და ესპანეთის მუსლიმი დამპყრობლებისა, ამ საკითხში ბევრად უღმობელი აღმოჩნდა, ვიდრე ქრისტიანობა – გამოსახულებების შექმნა აიკრძალა. მაგრამ ხელოვნებას ასე ადვილად ვერ ჩაახშობ, და აღმოსავლეთის ოსტატებმაც, რომელთაც ადამიანის გამოსახვა ეკრძალებოდათ, თავიანთი ფანტაზია ნაყშებისა და ფორმებისკენ მიმართეს. მათ შექმნეს საოცრად დახვეწილი წნული ორნამენტები, რომლებიც არაბესკების სახელითაა ცნობილი. ერთი დაუფიქარი გამოცდილებაა ალჰამბრას შიგა ეზოებსა (სურათი 90) და დარბაზებში სიარული და დეკორატიულ ნაყშთა დაუსრულებელი მრავალფეროვნებით ტკობა. ეს სიახლეები აღმოსავლური ხალიჩების (სურათი 91) მეშვეობით ისლამის სამფლობელოებს მიღმა მყოფმა სამყარომაც გაიცნო. მათი ნატიფი დიზაინი და ფერთა მდიდარი გამა, საბოლოო ჯამში, მუჰამედის დამსახურებად შეიძლება მივიჩნიოთ; მან მხატვრების გონება რეალურ საგნებს ჩამოამორა და ხაზებისა და ფერების სიზმარეული სამყაროსკენ მიმართა. მუსლიმთა უფრო გვიანდელი სექტები გამოსახულებათა აკრძალვის თვალსაზრისით ნაკლებად მკაცრნი აღმოჩნდნენ. ისინი მხატვრებს გამოსახულებებისა და ილუსტრაციების ხატვის უფლებას აძლევდნენ, თუკი ამას რელიგიასთან კავშირი არ ჰქონდა. რომანების, ისტორიებისა და არაკების ილუსტრაციები, რომლებიც სპარსეთში მეთოთხმეტე საუკუნიდან მოყოლებული, მოგვიანებით კი – ინდოეთშიც, მაჰმადიანთა (მოგოლთა) მმართველობის დროს იქმნებოდა, გვიჩვენებს, რამდენი რამ ისწავლეს ამ ქვეყნების მხატვრებმა იმ დისციპლინიდან, რომელიც მათ ნაყშების შექმნით ფარგლავდა. მთვარით განათებული ბალის სცენა (სურათი 92) მეთხუთმეტე საუკუნის სპარსული რომანიდან ამ განსაცვიფრებელი ოსტატობის ჩინებული ნიმუშია. იგი ჰგავს ხალიჩას, რომელიც რალაც ძალით ზღაპართა საუფლოში გაცოცხლებულა. აქ რეალობის ილუზია ისევე მინიმალურია, როგორც ბიზანტიურ ხელოვნებაში; შეიძლება ნაკლებიც კია. აქ არც რაკურსებია, არც შუქ-ჩრდილისა თუ სხეულის აგებულების გადმოცემის ცდა. ფიგურებიც და მცენარეებიც თითქოს ფერადი ქალღმებისგანაა გამოჭრილი და ფურცელზე იმგვარად განლაგებული, რომ სრულყოფილი ნაყში მივიღოთ. მაგრამ სწორედ ამის გამოა, რომ ეს ილუსტრაცია წიგნს იმაზე უკეთ ესადაგება, ვიდრე იმ შემთხვევაში, თუ მხატვარი რეალური სცენის



90

ლომეზის ეზო,
ალჰამბრა, გრანადა,
ესპანეთი, 1377 წ.
ისლამური სწახსლე

91

სპარსული ხაღირა,
XVII ს.
ფიქტორიაა და
ალბერტის მუზეუმი,
დუბაი





სპარსი უფლისწული
 შუმი ხედეა
 წინეთის მეფის
 ახულ შუმიონს მის
 ბაღში, 1430-40 წწ.

სპარსული რომანის
 ხელნაწერიდან:
 დეკორატიული
 ხელოვნებათა მუსეუმი,
 პარიზი



93

მიღება, დაახლ.
ახ. წ. 150 წ.

ვულიან-შეს აკლდამის
რელიეფის ანაბოქლი;
მანტუენის ოლქი,
ჩინეთი

ილუზიის შექმნას მოისურვებდა. ასეთი გვერდი თითქმის ისევე შეიძლება ნაკვიციხით, როგორც საკუთრივ ტექსტი. ჩვენ შეგვიძლია მარჯვენა კუთხეში გამოსახული გმირის – ხელეგადაჯვარედინებული მამაკაცის ფიგურიდან მზერა გადავიტანოთ ქალზე, რომელიც მას უახლოვდება; ისიც შეგვიძლია, წარმოსახვით მთვარით განათებულ ჯადოსნურ ბაღში ვიხეციალოთ, მიუხედავად იმისა, რომ მის შესახებ ბევრს ვერაფერს შევიტყობთ.

ჩინეთში რელიგია ხელოვნებაზე კიდევ უფრო დიდ გავლენას ახდენდა. ჩინური ხელოვნების სანწყისთა შესახებ ბევრი არაფერი ვიცით, თუ არ ჩავთვლით იმას, რომ ჩინელები ადრევე დაეუფლნენ ბრინჯაოს ჩამოსხმის ტექნიკას და რომ ზოგიერთი ბრინჯაოს ჭურჭელი, რომელიც ძველ ტაძრებში გამოიყენებოდა, ძველი ნელთაღრიცხვის პირველი ათასწლეულით თარიღდება – ზოგის აზრით კი, უფრო ძველიც კია. რაც შეეხება ჩინურ მხატვრობასა და ქანდაკებას, მათ შესახებ ასეთი ადრეული ცნობები არ მოგვეპოვება. უშუალოდ ქრისტეს წინა და შემდგომ საუკუნეებში ჩინელებმა გადმოიღეს დამარხვის წესი, რომელიც ეგვიპტელებისას მოგვაგონებს, და ამ სამარხებში, ეგვიპტურის მსგავსად, შორეულ დღეთა ცხოვრებისა და ჩვეულებების ამსახველ ცოცხალ სცენებს ვხედავთ (სურათი 93). სწორედ ამ დროს ჩამოყალიბდა ხელოვნების ბევრი ის ნიშან-თვისება, რომელთაც ტიპურ ჩინურს ვუნოდებთ. ამ მხატვრებს ეგვიპტელებზე ნაკლებად იტაცებდათ ხისტი, კუთხოვანი ფორმები, ისინი უპირატესობას მიხვეწულ-მოხვეწულ მრუდებს ანიჭებდნენ. როცა ჩინელ მხატვარს გაჭენებული ცხენის გამოსახვა სურდა, იგი მას თითქოს მრავალი მომრგვალებული ფორმისგან აწყობდა. იგივე შეიძლება ითქვას ჩინურ ქანდაკებაზე,

რომელიც თითქოს იკლავება და ბრუნავს, თუმცა სიმკვრივესა და სიმტკიცეს არ კარგავს (სურათი 94).

ზოგიერთ გამოჩენილ ჩინელ მოაზროვნეს ხელოვნების ღირებულებაზე, როგორც ჩანს, პაპ გრიგოლ დიდის მსგავსი შეხედულება ჰქონდა. მათ ხელოვნება იმის საუკეთესო საშუალებად მიაჩნდათ, რომ ადამიანებისათვის წარსულის ოქროს საუკუნეები და სიქველის დიადი მაგალითები შეეხსენებინათ. ჩინური ილუსტრირებული გრაგნილის ჩვენამდე მოღწეული ერთ-ერთი ადრეული ნიმუში ქველი ქალბატონების დიადი მაგალითების კრებულია, კონფუციუსის სულისკვეთებით დაწერილი. ფიქრობენ, რომ ის მხატვარ კუ კაი-შის ნახელავია, რომელიც ძვ. წ. მეოთხე საუკუნეში ცხოვრობდა. 95-ე სურათზე გამოსახულ სცენაზე ქმარი უსამართლოდ ადანაშაულებს მეუღლეს, და ამ სურათს არ აკლია ის ღირსება და მოხდენილობა, რომელსაც საერთოდ ჩინურ ხელოვნებას ვუკავშირებთ. ეს იმდენად მკაფიოდ ჭვივის აქ გამოსახულ მოძრაობებსა და წყობაში, რამდენადაც ეს ნაწილობრივ ზნეობრივი დამოძღვრისთვის გამიზნულ სურათშია მოსალოდნელი. მეტიც, სურათი გვარწმუნებს, რომ ჩინელ მხატვარს სრულად შეუთვისებია მოძრაობის გადმოცემის რთული ხელოვნება. ამ ადრეულ ჩინურ ნამუშევარში არაფერია ხისტი, რადგან ტალღოვანი ხაზებისკენ მიდრეკილება მთელ სურათს მოძრავ იერს ანიჭებს.



94
ფრთოსანი მზეცი, დაახლ. ახ. წ. 523 წ. ზილი იჩის აკლამა ნანინის მახლობლად, ჯანგსუ, ჩინეთი

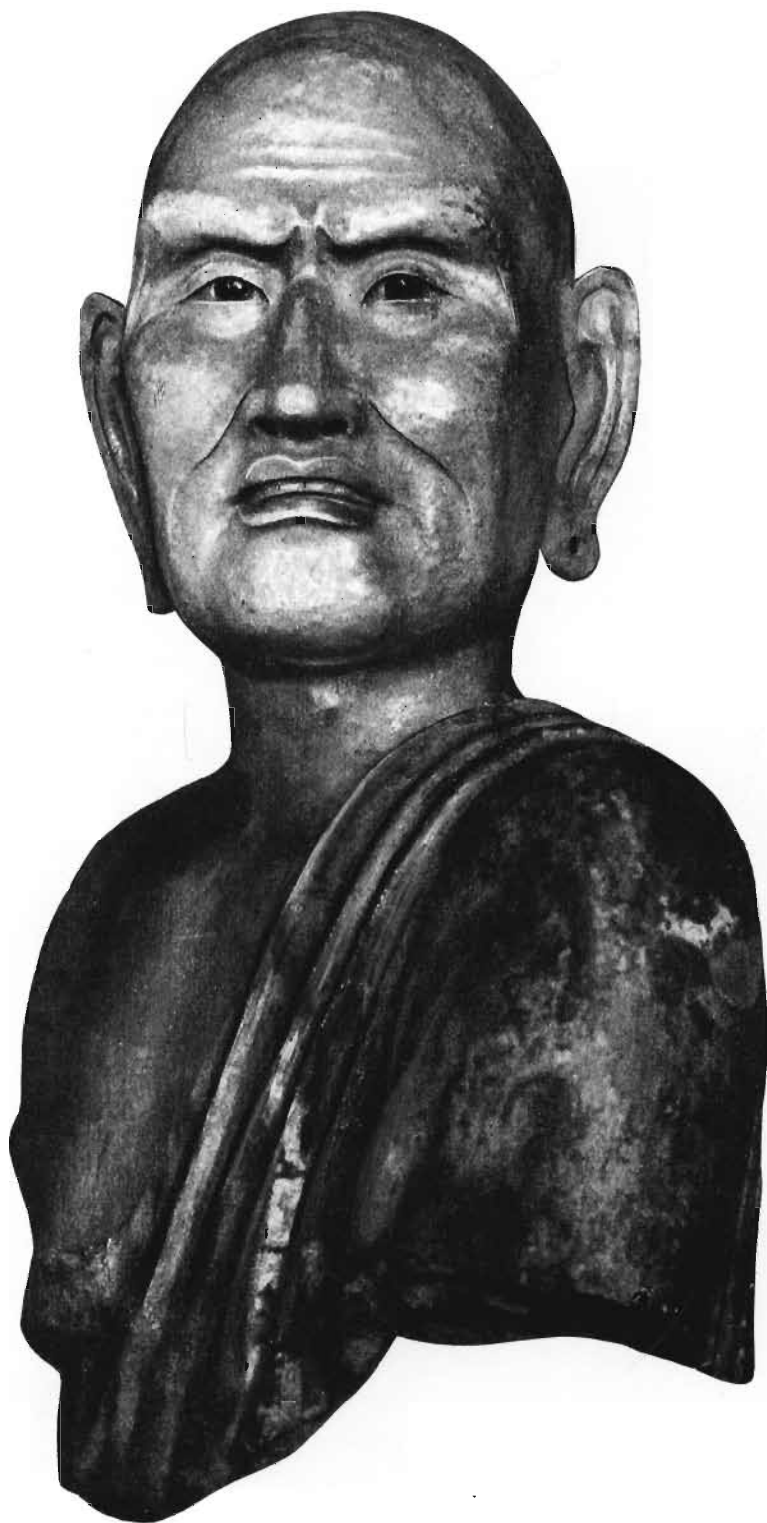


ქმარი საყვედურობს
მუღლეს, დაახლ.
ახ. წ. 400 წ.

ამრეშუმის გრაგნილის
დეტალი, შესამლოა კუ
კაი-მის ორიგინალის
ასლი; ბრიტანეთის
მუზეუმი, ლონდონი

მაგრამ ჩინურმა ხელოვნებამ ყველაზე მნიშვნელოვანი იმპულსი მეორე რელიგიისგან – ბუდიზმისგან მიიღო. ბუდას წრის ბერები და ასკეტები ხშირად წარმოდგენილი არიან ქანდაკებებით, რომლებიც საოცრად ჰგავს ცოცხალს (სურათი 96). ჩვენ კვლავ ვხედავთ ყურის, ტუჩებისა თუ ლოყების მრუდ მოხაზულობებს, მაგრამ ისინი კი არ არღვევენ ნამდვილ ფორმებს, არამედ პირიქით, კრავენ მათ. იგრძნობა, რომ ამგვარი ნამუშევარი ნაუცბათევი სულაც არაა; პირიქით, აქ ყველაფერი თავის ადგილასა და თავისი წვლილი შეაქვს საბოლოო ეფექტის მოხდენაში. პრიმიტიული ნიღბების (გვერდი 51, სურათი 28) ძველთაძველი პრინციპი პირისახის ასე დამაჯერებელ გამოსახულებაშიც კი არის მოშველიებული.

ბუდიზმის გავლენა ჩინურ ხელოვნებაზე მხატვრობისთვის ახალი ამოცანების დასახვით არ ამონურულა. მან სურათისადმი სრულიად ახლებური მიდგომაც მოიტანა და მხატვრის მიღწევათა პატივისცემა, რაც, სხვათა შორის, არც ძველ საბერძნეთში არსებულა და არც ევროპაში რენესანსის ხანამდე. ჩინელები პირველები იყვნენ, ვისაც სურათის შექმნა მსახურის საკადრის საქმედ კი არ მიაჩნდათ, არამედ მხატვარი შთაგონებულ პოეტს გაუთანაბრეს. აღმოსავლეთის რელიგიები ასწავლიდნენ, რომ არაფერია სწორ მედიტაციაზე მნიშვნელოვანი. მედიტაცია არის ერთსა და იმავე წმინდა ჭეშმარიტებაზე საათობით ფიქრი და განსჯა, რათა იდეა გონებაში დამკვიდრდეს და მას მისგან მოუწყვეტილ ყოველი მხრიდან შეხედოთ. ეს იმგვარი გონებრივი ვარჯიშია, რომელსაც აღმოსავლელები უფრო დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, ვიდრე ჩვენ – ფიზიკურ ვარჯიშს თუ სპორტს. ზოგი ბერი მხოლოდ ერთ სიტყვაზე მედიტირებდა, მრავალგვარად სინჯავდა მას თავის ცნობიერებაში, მყუდროდ იჯდა და მთელი დღეები უსმენდა სიჩუმეს, რომელიც წინ უსწრებს და მისდევს წმინდა ბერებს. სხვათა მედიტაციის საგანი ბუნების ობიექტები იყო, მაგალითად, წყალი, და ის, თუ რა შეიძლება ვისწავლოთ მისგან, როგორი მორჩილია იგი, როგორ უქცევს გვერდს და როგორ რეცხავს კლდოვან ქანებს, როგორი გამჭვირვალე, ცივი და მოსალბუნეა, როგორ ასულდგმულებს მონყურებულ მინდვრებს; ან მთები – როგორი ძლიერნი, გოროზნი და, ამასთანავე, რამდენად კარგნი არიან ისინი, რადგან ხეებს თავიანთ ფერდობებზე ამოზრდის უფლებას აძლევენ. შესაძლოა სწორედ ამიტომ არის, რომ ჩინეთში რელიგიური ხელოვნების დანიშნულება იმდენად ბუდას და ჩინელ მოძღვართა შესახებ ლეგენდების თხრობა ან რომელიმე კონკრეტული დოქტრინის სწავლება კი არ იყო – რაც შუა საუკუნეების ქრისტიანული ხელოვნების დანიშნულებას წარმოადგენდა – რამდენადაც მედიტაციის ხელშეწყობა. ღრმად მორწმუნე მხატვრები წყლისა და მთების ხატვას კრძალვით იწყებდნენ, არა რაიმე მოძღვრების სწავლების ან უბრალო მორთულობის შექმნის მიზნით, არამედ ღრმა ფიქრისთვის მასალის უზრუნველსაყოფად. მათ მიერ აბრეშუმის გრაგნილზე შესრულებული სურათები ძვირფას ბუდეებში ინახებოდა და ამ სურათებს მხოლოდ განმარტოების უამს ხსნიდნენ, რათა ემზირათ და ეფიქრათ მათ შესახებ, მსგავსად იმისა, ლექსების კრებულს რომ გადავშლით ხოლმე რომელიმე ლამაზი სტროფის კვლავ და კვლავ წასაკითხად. ამ განზრახვით იხატებოდა მეთორმეტე-მეცამეტე საუკუნეების უდიდესი ჩინური ფერწერული პეიზაჟები. ჩვენითვის იოლი არ არის ასეთი სულიერი მდგომარეობის მოხელთება. ჩვენ სულსწრაფი დასავლელები ვართ, მოთმინებაც ნაკლები გვაქვს და მედიტაციის ტექნიკაზეც ცოტა რამ ვიცით – ალბათ იმაზე მეტი არა, ვიდრე ძველი დროის ჩინელს ეცოდინებოდა რამე ფიზიკურ ვარჯიშზე. მაგ-





97

მა იუანი

მთვარიანი პეიზაჟი.
დაახლ. 1200 წ.

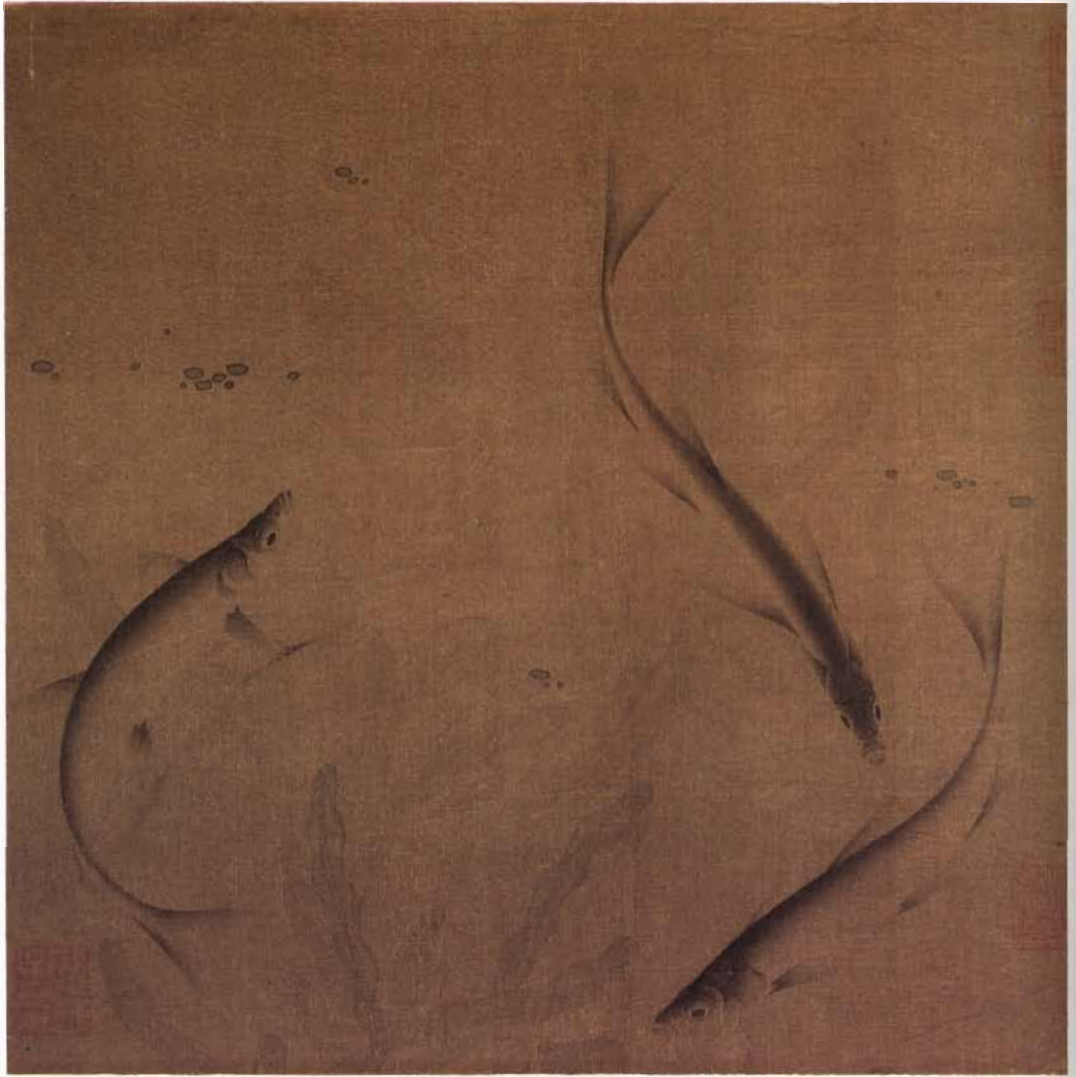
ჩამოსაკიდებელი
გრაგნილი, ტუმი და
საღებავი, აბრეშუმნი.
149,7 x 78,2 სმ; სასაზღის
ეროვნული მუზეუმი,
ტაიპეი

რამ თუ 97-ე სურათს დიდხანს და გულდასმით დავაკვირდებით, შეიძლება შევიგრძნოთ, თუ რა სულისკვეთებით იხატებოდა და რამდენად მალალ მიზანს ემსახურებოდა იგი. ჩვენ, ცხადია, არც რომელიმე ნამდვილი პეიზაჟის პორტრეტს უნდა მოველოდეთ და არც თვალწარმტაცი ადგილების გამომსახველ საფოსტო ბარათებს. ჩინელი მხატვრები რომელიმე თემის ჩასახატად ბუნებას როდი მიაშურებდნენ ხოლმე. ისინი თავიანთ ხელოვნებას მედიტაციისა და კონცენტრაციის ჩვენთვის უცხო მეთოდებით შეისწავლიდნენ; ისინი, უპირველეს ყოვლისა, არა ბუნებიდან, არამედ ცნობილ ოსტატთა ნამუშევრებიდან სწავლობდნენ, თუ "როგორ იხატება ფიჭვი", "როგორ იხატება კლდეები", "როგორ იხატება ღრუბლები". მხატვრები მხოლოდ ამ უნარის საფუძვლიანად დაუფლების შემდეგ მოგზაურობდნენ და ჭკრეტდნენ ბუნების მშვენიერებას, რათა პეიზაჟის ხასიათი მოეხელთებინათ. შინ დაბრუნებულნი, ისინი ცდილობდნენ თავი მოეყარათ ფიჭვების, კლდეებისა თუ ღრუბლებისაგან მიღებული შთაბეჭდილებებისთვის, და ამგვარად თავიდან წარმოედგინათ პეიზაჟის ხასიათი, ისე, როგორც პოეტი აასხამს ხოლმე მძივივით სეირნობისას მის ცნობიერებაში გაჩენილ ხატებათა წყებას. ჩინელი მხატვრები

98.
კაო კ'-კუპი
(სავარაუდოდ)
პეიზაჟი წვიმის
შემდეგ, დაახლ.
1300 წ.
ჩამოსაკიდებელი
გრავილი, ტუმი,
ქაღალდი, 122,1 x 81,1 სმ;
სასახლის ეროვნული
მუზეუმი, ტაიპეი



მიისწრაფოდნენ, ფუნჯისა და მელნის ხმარებაში ისე განაფულიყვნენ, რომ თავიანთი ხილვების ჩახატვა შთაგონების განელებამდე მოესწროთ. ხშირად აბრეშუმის ერთსა და იმავე გრაგნილზე ლექსის რამდენიმე სტრიქონიც იწერებოდა და სურათიც იხატებოდა. ამიტომ ჩინელების თვალში ბავშვური ქცევაა სურათებზე დეტალების მოძიება და შემდეგ მათი რეალურ სამყაროსთან შედარება. მათ უფრო მხატვრის აღტაცების ხილული ნიშნების აღმოჩენა აინტერესებთ. ჩვენთვის იოლი როდია, შევაფასოთ ყველაზე თამამი ნამუშევრები, თუნდაც 98-ე სურათი, რომელზედაც მხოლოდ ღრუბლებიდან ამონვერილი მთების ბუნდოვანი ფორმებია გამოსახული. მაგრამ თუ შევეცდებით თავი ჩინელი მხატვრის ადგილას წარმოვიდგინოთ და ის მონიშნება განვიცადოთ, რომელიც მას ამ დიდებული მწვერვალების მიმართ ეუფლებოდა, მაშინ შეიძლება დაახლოებით მაინც მივხვდეთ, რა იყო ჩინელებისთვის ხელოვნებაში ყველაზე ფასეული. ჩვენთვის გაცილებით ადვილია მსგავსი განაფულობითა და კონცენტრაციით უფრო ნაცნობი საგნების შემთხვევაში აღვფრთოვანდეთ.



ტბორში სამი თევზის გამომსახველი 99-ე სურათი საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ, როგორი მოთმინებით აკვირდებოდა მხატვარი ამ მარტივ საგანს, რათა შეესწავლა იგი, და რა მსუბუქად და ოსტატურად მოიმარჯვა მან ფუნჯი, როდესაც სურათის ხატვას შეუდგა. ჩვენ კვლავ ვხედავთ, როგორ იტაცებთ ჩინელ მხატვრებს მოხდენილი მრუდები და როგორ იყენებენ მათ ეფექტებს მოძრაობის გადმოსაცემად. ფორმები თითქოს არც რაიმე ცხად სიმეტრიულ ნაყუს ქმნის და არც სპარსული მინიატურის მსგავსად თანაბრად არის განაწილებული. მიუხედავად ამისა, ჩვენ ვგრძნობთ, რომ მხატვარი სავსებით თავდაჯერებულად აწონასწორებს მათ. ასეთ სურათს შეიძლება დიდხანს უყურო ინტერესით. ამის შეგრძნება რომ სცადაო, ღირს თავის შენუხება.

თავისებურად მშვენიერია ჩინური ხელოვნების ეს თავშეკავებულობა და ბუნების რამდენიმე მარტივი მოტივით განზრახ შემოფარგვლა, მაგრამ ალბათ თქმაც არ უნდა, რომ მხატვრობისადმი ამგვარ მიდგომას თავისი ხიფათიც ახლავს. დროთა განმავლობაში თითქმის ყოველი ტიპი ფუნჯის მონასმისა, რომლითაც ბამბუკის ღეროს ან პირქუშ კლდეს ხატავდნენ, ინახებოდა და ტრადიციად ინათლებოდა; ძველი დროის ნამუშევრებით საყოველთაო აღტაცება იმდენად დიდი იყო, რომ ხელოვნები საკუთარ შთაგონებას სულ უფრო ნაკლებად ეყრდნობოდნენ. მხატვრობის სტანდარტები მომდევნო საუკუნეებშიც მეტად მაღალი რჩებოდა როგორც ჩინეთში, ისე იაპონიაში (სადაც ჩინელთა კონცეფციები გაითავისეს), მაგრამ ხელოვნება სულ უფრო მეტად ემსგავსებოდა მოხდენილ და დახვეწილ, მაგრამ არც ისე საინტერესო თამაშს – სვლების უმეტესობა ხომ წინდანინვე იყო ცნობილი. იაპონელმა მხატვრებმა მეთვრამეტე საუკუნეში დასავლეთის ხელოვნების მიღწევებთან ახალი კონტაქტის შემდეგ გაბედეს აღმოსავლეთის მეთოდები ახალ თემებში გამოეყენებინათ. ჩვენ ვნახავთ, რამდენად ნაყოფიერი გამოდგა ეს ახალი ექსპერიმენტები თავად დასავლეთისთვის, როცა იგი მათ პირველად გაეცნო.

99
 ლიუ ტსაი
 (სავარაუდოდ)
 სამი თევზი, დაახლ.
 1068-85 წწ.
 ალბომის ფურცელი,
 ტუმი და საღებავი,
 აბრეშუმი, 22,2 x 22,8 სმ;
 ფილადელიფის
 ხელოვნების მუზეუმი

იაპონელი ბიჭი
 ხატავს ბამბუკის
 რტოს, XIX ს-ის
 დამდეგი,
 პიფინობუს
 ქსილოგრაფია,
 13 x 18,1 სმ



დასავლეთის ხელოვნება საღმრთო ძეგლებში

ევროპა, მეექვსე-მეთერთმეტე საუკუნეები

ჩვენ განვიხილეთ დასავლეთის ხელოვნების ისტორია კონსტანტინეს ხანამდე და იმ დრომდე, როდესაც ის უნდა შეჰგუებოდა პაპ გრიგოლ დიდის მითითებას, გამოსახულებები იმითაა სასარგებლო, რომ მათი მეშვეობით ერისკაცებს ღვთის სიტყვას ვასწავლითო. ადრექრისტიანული ეპოქის მომდევნო პერიოდი, რომელიც რომის იმპერიის დაცემას მოსდევს “ბნელი საუკუნეების” არასახარბიელო სახელითაა ცნობილი. მათ ბნელს გარკვეულწილად იმიტომ ვუნოდებთ, რომ ამ მიგრაციების, ომებისა და გადატრიალებების საუკუნეებში მცხოვრები ხალხი ბნელით იყო მოცული და გზის გასაგნებად საკმარისი ცოდნა არ ჰქონდა; აღნიშნულ საუკუნეებს ასე იმიტომაც მოვიხსენიებთ, რომ ბევრი არაფერი ვიცით ამ არეულ-დარეული დროის შესახებ, რომელიც ანტიკური სამყაროს დაცემას მოჰყვა და თან წინ უძღოდა ევროპის ქვეყნების აღმოცენებას დაახლოებით იმ სახით, რომლითაც დღეს ვიცნობთ. რა თქმა უნდა, ამ ხანას ზუსტი მიჯნები არ საზღვრავს, მაგრამ ჩვენი მიზნისათვის საკმარისია ვთქვათ, რომ მან თითქმის ხუთ ასეულ წელს გასტანა, დაახლოებით ახ. წ. 500-დან 1000 წლამდე. ხუთასი წელი დიდი დროა – ბევრი რამ შეიძლება შეიცვალოს და აკი შეიცვალა კიდევ. მაგრამ ყველაზე საგულისხმო ჩვეთვის ისაა, რომ ამ წლებში არ წარმოქმნილა რაიმე ერთი, საცნობი და ერთგვაროვანი სტილი; ეს უფრო მრავალი სხვადასხვა სტილის ჭიდილის უამი იყო, მათი შერწყმა კი მხოლოდ ამ პერიოდის ბოლოს დაიწყო. ვინც ცოტა რამ მაინც იცის “ბნელი საუკუნეების” შესახებ, მისთვის აქ მოულოდნელი არაფერია. ეს ხანა მარტო ბნელი კი არა, ჭრელიც იყო, ხალხებსა და კლასებს შორის უსაშველო განსხვავებებით აღბეჭდილი. ამ ხუთი საუკუნის განმავლობაში არსებობდნენ ადამიანები, უმთავრესად დედათა და მამათა მონასტრებში, რომლებიც განათლებასა და ხელოვნებას ეტრფოდნენ და ვისაც ბიბლიოთეკებსა და საგანძურებში დაცული ანტიკური სამყაროს ნაწარმოებები აღაფრთოვანებდა. ზოგჯერ განსწავლულსა და განათლებულ ბერებს ან ხუცებს სამეფო კარზე ძალაუფლება და გავლენა აღმოაჩნდებოდათ ხოლმე და ისინიც იმ ხელოვნებათა აღორძინებას ცდილობდნენ, რომლებიც განსაკუთრებით აღაფრთოვანებდათ. მაგრამ ხშირად მათ ნაღვანს ახალი ომები სპობდა, ანდა მას ანადგურებდა დარბევები ჩრდილოეთიდან შემოჭრილი შეიარაღებული თავდამსხმელებისა, რომელთაც ხელოვნებაზე სრულიად განსხვავებული შეხედულება ჰქონდათ. ტევტონთა სხვადასხვა ტომს – გოთებს, ვანდალებს, საქსებს, დანებსა და ვიკინგებს, რომლებიც თავს ესხმოდნენ და იავარყოფდნენ მთელ ევროპას, ბერძნული და რომაული ლიტერატურისა და ხელოვნების დამფასებლებმა ბარბაროსები უწოდეს. გარკვეული თვალსაზრისით ისინი მართლაც ბარბაროსები იყვნენ; მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ





101

დრაკონის თავი,
დაახლ. 820 წ.

ზეზე კეთილობა,
ნამუნია ოზებერგში,
ნორვეგია, სიმაღლე
51 სმ; უნივერსიტეტის
სიძველეთსაცავი, ოსლო

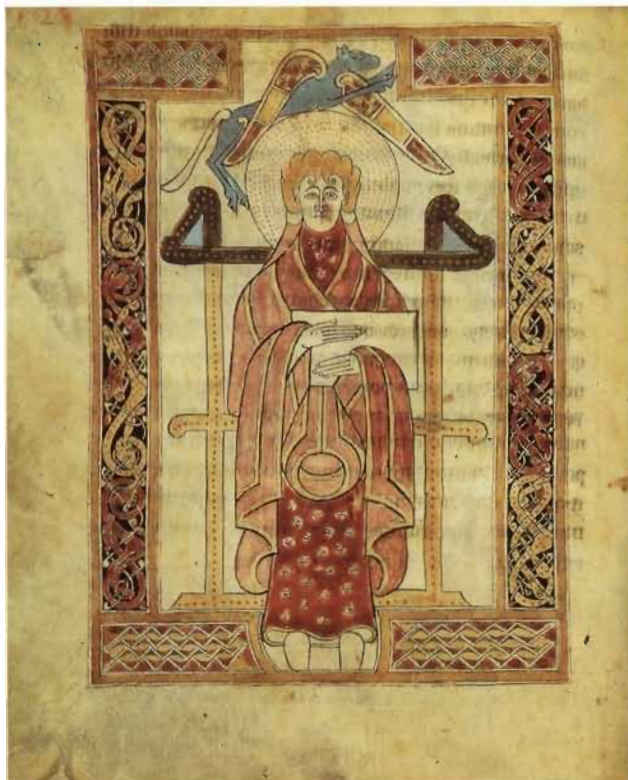
100

ყოველთა ნმინდანთა
ეკლესია, ეარლს
ბართონი,
ნორთჰემპტონშირი,
დაახლ. 1000 წ.

ხის შენობისთვის
მომსგავსებული საქსური
კომკი

მათ ან სილამაზის განცდა, ან საკუთარი ხელოვნება არ ჰქონდათ. მათ გამოცდილი ხელოსნები ჰყავდათ, რომლებიც შესანიშნავად ამუშავებდნენ ლითონს და ისე ჩინებულად კვეთდნენ ხეზე, რომ მათი ნახელავი არაფრით ჩამოუვარდება ახალი ზელანდიის მაორის ნამუშევრებს (სურათი 22). მათ დაგრეხილი დრაკონებისა თუ იდუმლად გადახლართული ჩიტებისაგან შედგენილი ჩახვეული ნაყშები უყვარდათ. ჩვენ დაზუსტებით ვერ ვიცყვით, სად შეიქმნა მეშვიდე საუკუნის ეს სახეები, არც მათი მნიშვნელობა ვიცით, მაგრამ შესაძლებელია ამ ტევტონური ტომების მხატვრული იდეები ისეთივე ყოფილიყო, როგორც მსოფლიოს სხვა პრიმიტიულ ტომებს ჰქონდათ. გვაქვს საფუძველი ვირწმუნოთ, რომ ეს გამოსახულებები მათაც მაგიურად მიაჩნდათ და ბოროტი სულების განდევნის ძალას მიაწერდნენ. ამ ხელოვნების ხასიათზე ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის ვიკინგების მარხილებსა და გემებზე ამოკვეთილი დრაკონების ფიგურები (სურათი 101). საფიქრებელია, რომ ურჩხულთა ეს შიშისმომგვრელი თავები მხოლოდ უწყინარი მორთულობა არ იქნებოდა. ცნობილია ნორვეგიელ ვიკინგთა კანონი, რომლის თანახმად, გემის კაპიტანი ვალდებული იყო ეს ფიგურები მშობლიურ ნავსადგურში შესვლამდე ჩამოეხსნა, "რათა მიწის სულები არ დაეფრთხო".

კულტური ირლანდიისა და საქსური ინგლისის ბერები და მისიონერები ცდილობდნენ ჩრდილოეთის ხელოვანთა ეს ტრადიციები ქრისტიანული ხელოვნების მიზნებისათვის გამოეყენებინათ. ქვის ეკლესიებსა (სურათი 100) და სამრეკლოებს ისინი ადგილობრივ ოსტატთა მიერ შექმნილი ხის შენობების მიზაძვით აგებდნენ. მათი წარმატების ყველაზე განსაცვიფრებელ მოწმობად კი მეშვიდე-მერვე საუკუნეებში ინგლისსა და ირლანდიაში შესრულებული ხელნაწერები გვევლინება. 103-ე სურათზე წარმოდგენილია 700 წელზე ოდნავ ადრე ნორთუმბრიაში შექმნილი ლინდისფარნის



102

წმ. ლუკა, დაახლ.
ახ. წ. 750 წ.

ოთხთავის ფურცელი
წმ. გალენის კოლეჯის
ბიბლიოთეკა

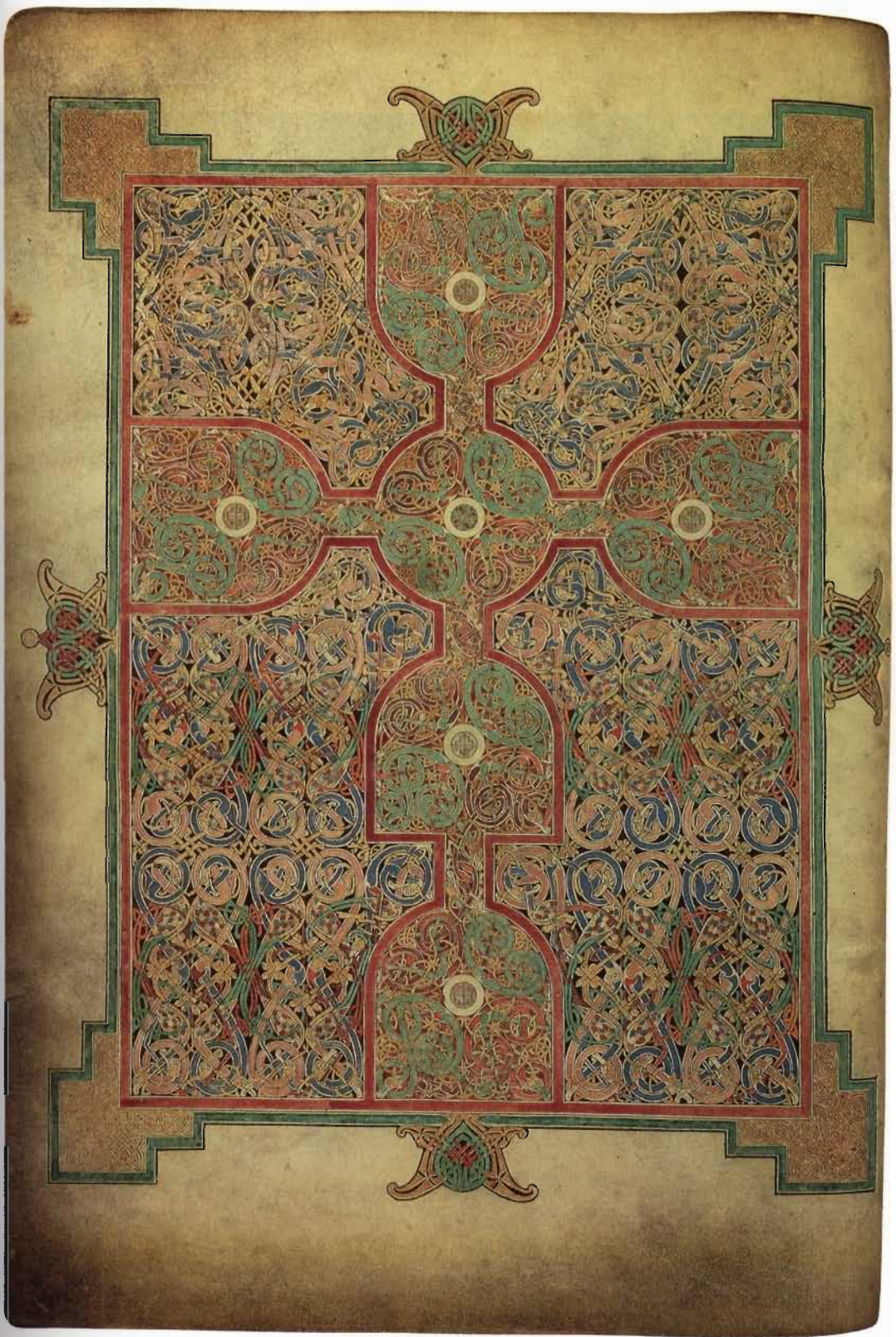
103

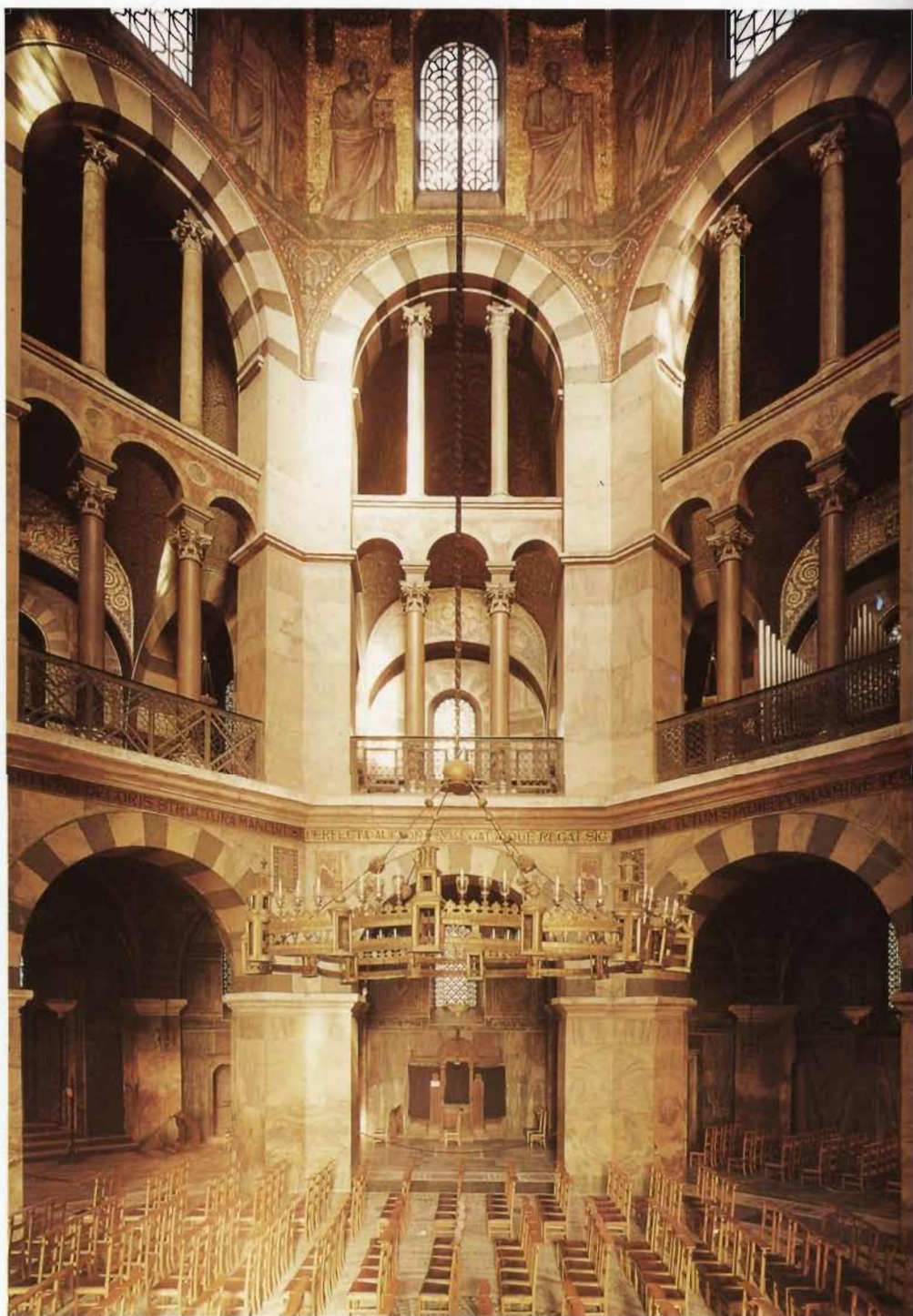
ლონდონის ფარნის
ოთხთავის გვერდი,
დაახლ. ახ. წ. 698 წ.

ბრიტანეთის
ბიბლიოთეკა, ლონდონი

სახელგანთქმული ოთხთავის გვერდი. მასზე გამოსახულია ჯვარი, შედგენილი გადაგრეხილი დრაკონებისა თუ გველების საოცრად მდიდრული წნულისაგან, რომელიც კიდევ უფრო ჩახვეული ნაყმის ფონზეა წარმოდგენილი. ერთ რამედ ღირს, შეეცადოთ გზა გაიგნოთ კლაკნულ მონახაზთა ამ გამოგნებულ ლაბირინთში ან ჩახლართულ სხეულთა ხვეულებს გააყოლოთ თვალი. კიდევ უფრო დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს ის, რომ ამ ხვეულების შედეგად აბდაუბდას სულაც არ ვიღებთ; სხვადასხვა ნაყმი ზუსტადაა ერთმანეთს მორგებული და ნახატისა და ფერის რთულ ჰარმონიას ქმნის. ძნელი წარმოსადგენია, როგორ მოიგონა ვიღაცამ ამგვარი სქემა ან როგორ ეყო მოთმინება და გამძლეობა მის დასასრულებლად. ეს ამტკიცებს – თუკი საჭიროა ამის დამტკიცება – რომ მხატვრები, რომლებიც მშობლიურ ტრადიციას მისდევდნენ, უთუოდ არც უნარს იყვნენ მოკლებული და არც ტექნიკას.

ინგლისურ და ირლანდიურ ილუსტრირებულ ხელნაწერებში ამ მხატვრების მიერ დახატული ადამიანის ფიგურები კიდევ უფრო საოცარია. ისინი იმდენად ადამიანის ფიგურებს არ ჰგვანან, რამდენადაც ადამიანის ფორმებით შექმნილ უცნაურ ნაყმებს (სურათი 102). დააკვირდით – მხატვარი აქ იყენებს ზოგიერთ ნიმუშს, რომლებიც ძველ ბიბლიაში უნახავს, და მათ თავის გემოვნებას უსადაგებს. სამოსის ნაკეციები მან ბაფთების ერთგვარ წნულად აქცია, თმის კულულები და ყურები – გრეხილებად, მთლიანობაში სახე კი – გაშეშებულ ნიღბად. მახარებელთა და წმინდანთა ეს ფიგურები თითქმის პრიმიტიული კერპებოვით გაქვავებული და უცნაურია. ეს იმაზე მიგვანიშნებს, რომ მხატვრებს, რომლებიც მშობლიური ხელოვნების ნიადაგზე აღიზარდნენ, ქრისტიანული წიგნების ახალ მოთხოვნებთან შეგუება უჭირდათ. მაგრამ მართებულნი არ იქნება, თუ





ამგვარ გამოსახულებებზე ვიტყვით, უბრალოდ უმნიფარიო. გავარჯიშებულმა ხელმა და თვალმა ამ მხატვრებს ფურცელი ლამაზი ნაყშებით მოახატინა, ამის მეშვეობით კი მათ დასავლეთის ხელოვნებაში ახალი ელემენტის შეტანა შეძლეს. ამ გავლენის გარეშე დასავლეთის ხელოვნება შეიძლება ბიზანტიურის მსგავსად განვითარებულიყო. ორი ტრადიციის – კლასიკური ტრადიციისა და ადგილობრივი მხატვრული გემოვნების – შეჯახების წყალობით დასავლეთ ევროპაში სრულიად ახალი რამ აღმოცენდა.

საქმე ისაა, რომ კლასიკური ხელოვნების ადრინდელი მიღწეები სრულად არ დაკარგულა. კარლოს დიდის კარზე, რომელსაც თავი რომის იმპერატორთა მემკვიდრედ მიაჩნდა, დაჟინებით ცდილობდნენ რომაული ხელოვნების ტრადიციების აღორძინებას. დაახლოებით ახ. წ. 800 წელს კარლოსმა თავის რეზიდენციაში, აახენში, ააშენა ეკლესია (სურათი 104), რომელიც რავენაში სამი ასული წლით ადრე აგებული ცნობილი ეკლესიის თითქმის ზუსტი ასლია.

როგორც უკვე ვნახეთ, ძველი დროის ხალხთა უმეტესობა არ იზიარებდა თანამედროვე შეხედულებას, რომ მხატვარი “ორიგინალური” უნდა იყოს. ეგვიპტელ, ჩინელ ან ბიზანტიელ ოსტატს ამგვარი მოთხოვნა დიდად ეუცნაურებოდა. ვერც შუა საუკუნეების ევროპელი ხელოვანი გაიგებდა, ახლებურად რატომ უნდა შეექმნა ეკლესიის გეგმა, გამოენაკეთა ბარძიმი ან გამოეხატა საღმრთო ისტორია, – ძველი ხერხებითაც ხომ ჩინებულად აღწევდა მიზანს. ლეთისმოსავი შემომწირველი, რომელსაც თავისი მფარველი წმინდანისთვის ნაწილთა ახალი ჩასასვენებლის მიძღვნა სურდა, თავისი შესაძლებლობების ფარგლებში უძვირფასესი მასალის მოპოვებას ცდილობდა; მაგრამ ამას გარდა, ის ოსტატს აწვდიდა იმის ძველ, სათაყვანო ნიმუშსაც, თუ როგორ უნდა გადმოეცა წმინდანის “ცხოვრება” მართებულად. ამგვარი დავალებით არც ხელოვანი უნდა შეწუხებულიყო – საკუთარი ხელმარჯვეობის წარმოსაჩენად მას საკმარისად ფართო ასპარეზი რჩებოდა.

ეს მიდგომა იქნებ უფრო გასაგები გახდეს, თუ მუსიკასთან ჩვენს დამოკიდებულებას მივაქცევთ ყურადღებას. როცა მუსიკოსს ქორწილში რალაცის დაკვრას ვთხოვთ, კიდევ უფრო ნაკლებად მოველით მისგან რაიმე ახლის შეთხზვას, ვიდრე შუა საუკუნეების დამკვეთი ელოდა ახალ გამოწვანს, როდესაც შობის სცენის დახატვას ითხოვდა. ჩვენ მუსიკის სასურველ ჟანრს, ჩვენთვის ხელმისაწვდომი შემადგენლობის ორკესტრს ან გუნდს ვირჩევთ, ხოლო ძველ ნაწარმოებს დიდებულად შეასრულებს თუ ყველაფერს აურ-დაურევს, თვით მუსიკოსის უნარზეა დამოკიდებული. როგორც ორ თანაბრად დიდ მუსიკოსს შეუძლია ერთი და იმავე პიესის სხვადასხვა ინტერპრეტაციით შესრულება, ასევე შუა საუკუნეების ორ დიდ ხელოვანს ერთსა და იმავე თემაზე, და უფრო მეტიც – ერთი და იგივე ძველი ნიმუშის მიხედვითაც კი შეეძლო განსხვავებული ნაწარმოებების შექმნა. მაგალითი უფრო თვალსაჩინოს გახდის ამას:

105-ე სურათზე წარმოდგენილია კარლოს დიდის კარზე შექმნილი ოთხთავის ერთი გვერდი. მასზე გამოსახულია წმ. მათე სახარების წერისას. ბერძნულ და რომაულ წიგნებში ავტორის პორტრეტი, როგორც წესი, პირველ გვერდზე იყო წარმოდგენილი. მწერალი მახარებლის ეს



105

წმ. მათე, დაახლ.
ახ. წ. 800 წ.

საუარაუდოდ, აახენში
მონასტრული ოთხთავიდან;
ხელოვნების ისტორიის
მუზეუმი, ვენა

გამოსახულებაც ამგვარი პორტრეტის მეტად ზუსტი ასლი უნდა იყოს. წმინდანის ტოგით საუკეთესო კლასიკურ ყაიდაზე გარშემოვლება, მისი თავის შუქრდილის მრავალი ელფერით მოდელირება გვარწმუნებს, რომ შუა საუკუნეების მხატვარმა მთელი ძალ-ლონე შეაღია სათაყვანო მოდელის ზედმიწევნით და საკადრისად გადმოცემას.

მეცხრე საუკუნის მეორე ხელნაწერის (სურათი 106) შემქმნელსაც, როგორც ჩანს, ხელთ ადრექრისტიანული ხანის იგივე ან მეტად მსგავსი ძველი ნიმუში ჰქონდა. შევადაროთ ხელები – მარცხენა, რომელშიც წმინდანს სამელნე უჭირავს, და დაფაზე დაყრდნობილი კალმიანი მარჯვენა; ან თუნდაც ტერფები, ანდა სულაც დრაპირება მუხლების ირგვლივ. 105-ე სურათზე მოცემული ნახატის შემქმნელი ცდილობდა დედანი შეძლების-დაგვარად ზუსტად გადმოელო, 106-ე სურათზე წარმოდგენილი ნამუშევრის ავტორმა კი მიზნად სხვაგვარი ინტერპრეტაცია დაისახა. შესაძლოა მას არ სურდა მახარებელი თავის ოთახში მყუდროდ მჯდომი ხნიერი, უმფოთველი მეცნიერის მსგავსად გამოესახა. მისთვის წმ. მათე ზემთაგონებული კაცია, რომელიც ღვთის სიტყვას ინერს. მხატვარს სურს კაცობრიობის ისტორიის განუზომლად მნიშვნელოვანი და ამაღლებული მოვლენა დაგვისურათოს და მწერალი კაცის ფიგურით გარკვეულწილად მოახერხა კიდევ თავისი კრძალვისა და აღვლებების გამოხატვა. განა უბრალო სიტლანქისა და უცოდინრობის გამო დაუხატა მან წმინდანს ფართოდ გახელილი, გადმოკარკლული თვალები და ვეებერთელა ხელები. მხატვარს განზრახული ჰქონდა, მას დაძაბული კონცენტრირებულობის გამომეტყველება ჰქონოდა. ფონსა და სამოსზე ფუნჯის ყოველი მონასმიც თითქოს ძლიერად აღვლებას ნაწილობრივ ის განაპირობებს, რომ მხატვარი, სადაც კი უხერხდება, დიდი ხალისით ხატავს ხვეულ ხაზებს თუ ზიგზაგისებურ ნაკეცებს. ამგვარ დამუშავებას შესაძლოა რალაც დოზით დედანიც კარნახობდა, მაგრამ შუა საუკუნეების მხატვარს ის ალბათ უფრო იმიტომ იზიდავდა, რომ ჩრდილოეთის ხელოვნების უდიდეს მონაპოვარს – ბაფთებისა თუ ხაზთა ნწულებს მოაგონებდა. ამგვარი გამოსახულებები ახალი,

106

წმ. მათე, დაახლ.
ახ. წ. 830 წ.

საფარაულოდ, რეიმსში
მოხატული ოთხთავიდან;
მუნდრეკალური
ბიბლიოთეკა, ეპერნე



შუა საუკუნეების სტილის ჩასახვას მოასწავებს. ეს სტილი შესაძლებლობას იძლეოდა, ისეთი რამ შექმნილიყო, რასაც არც ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნება იცნობდა და არც კლასიკური: ეგვიპტელები მეტწილად იმას ხატავდნენ, რისი არსებობაც იცოდნენ, ბერძნები კი იმას, რასაც ხედავდნენ; შუა საუკუნეების მხატვარი კი სწავლობდა თავისი სურათით ისიც გამოეხატა, რასაც ვრძნობდა.

შუა საუკუნეების ვერც ერთ ნაწარმოებს ვერ შეაფასებ სწორად ამ მიზნის გაუთვალისწინებლად. ხელოვანები ახლა თავიანთი ნამუშევრების ბუნებისთვის მიმსგავსებას ან ლამაზი საგნების კეთებას როდი ლამობდნენ – მათ სურდათ სულიერ ძმებთან საღვთო ისტორიის შინაარსი და წმინდა წერილის სათქმელი მიეტანათ. ამ მხრივ კი ისინი უფრო წარმატებულნი გამოდგნენ, ვიდრე წინარე თუ შემდგომი ხანის ოსტატთა



107

ქრისტე ფეხებს
ჰბანს მოციქულებს,
დაახლ. 1000 წ.

ოტო III-ის სახარებიდან
ბავარიის სახელმწიფო
ბიბლიოთეკა, მიუნხენი

უმრავლესობა. 107-ე სურათი აღებულია ასზე მეტი წლის შემდეგ, 1000 წლის ახლო ხანებში, გერმანიაში ილუსტრირებული (ანუ “გამშვენებული”) ოთხთავიდან. მასზე გადმოცემულია ამბავი იოანეს სახარებიდან (XIII. 8-9), როცა ქრისტემ საიდუმლო სერობის შემდეგ თავის მოწაფეებს ფეხები დაბანა:

“უთხრა პეტრემ: “უკუნისამდე არ დამბან ფეხებს.” იესომ უპასუხა: “თუ არ დაგბან, ჩემთან არ გექნება წილი.” უთხრა სიმონ-პეტრემ: “უფალო, მარტო ფეხებს კი არა, არამედ ხელებსაც და თავსაც.”

მხატვრისთვის მხოლოდ სიტყვა-პასუხია საგულისხმო. მას საჭიროდ არ მიაჩნია გამოსახოს ოთახი, სადაც მოქმედება ვითარდება – ამას ხომ შეუძლია ყურადღება ამ მოვლენის შინაგანი საზრისისაგან ჩამოაშოროს. ის ამჯობინებს, მთავარი ფიგურები მოათავსოს ბრტყელ, მბრწყინავ ოქროს ფონზე, სადაც მოსაუბრეთა შესტები საზეიმო წარწერებივით იკითხება: წმ. პეტრე ვევერება, ქრისტე კი მშვიდად მოძღვრავს; მარჯვნივ მდგომი მოწაფე სანდლებს იხდის, მეორეს ტაშტი მოუტანია, სხვები კი პეტრეს უკან შეჯარულან. ყველა გამოსახულის მზერა უმოძრაოდ ცენტრისკენაა მიპყრობილი, რაც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ იქ რალაც განუზომლად მნიშვნელოვანი ხდება. რა ვუყოთ, რომ ტაშტი თანაბრად მომრგვალებული არაა, რომ მხატვარმა წმ. პეტრეს ფეხი ამოატრიალა, მისი მუხლი კი ცოტათი წინ გასწია, რათა ტერფი ცხადლივ წყალში ყოფილიყო? მას ღვთაებრივი მორჩილება ჰქონდა საუნყებელი და ამას მიაღწია კიდევც.

საინტერესო იქნება, ცოტა ხნით ძვ. წ. მეხუთე საუკუნის ბერძნულ ლარნაკზე გამოსახულ, ფეხთა ბანის სხვა სცენას მივაპყროთ ყურადღება

(გვერდი 95, სურათი 58). სწორედ საბერძნეთში აღმოაჩინეს “სულის მუშაობის” ხელოვნება; და თუმცა შუა საუკუნეების მხატვრებს ეს მიზანი სხვანაირად ესმოდათ, ეკლესია ამ მემკვიდრეობის გარეშე გამოსახულებებს თავისი საჭიროებისათვის ვერასდროს გამოიყენებდა.

გავიხსენოთ გრიგოლ დიდის სწავლება, რომ “მხატვრობას ნერა-კითხვის უცოდინართათვის იგივე ძალუძს, რაც მწერლობას მათთვის, ვინც კითხვა იცის” (გვერდი 135). მკაფიობის ძიება არა მარტო ფერწერულ ილუსტრაციებში იჩენს თავს, არამედ ქანდაკებაშიც, თუნდაც ჰილდესჰაიმის ეკლესიის ბრინჯაოს კარის ფირფიტაზე, რომელიც ასევე მეთერთმეტე საუკუნის დასაწყისშია შექმნილი (სურათი 108). მასზე გამოსახულია ღმერთი, რომელიც შეცოდების შემდეგ ადამსა და ევას უახლოვდება. ამ რელიეფზე ზედმეტი არაფერია – მხოლოდ ისაა, რაც ამ ამბავს სჭირდება. მაგრამ უმთავრესზე, საგულისხმოზე კონცენტრირების გამო ფიგურები ბრტყელ ფონზე უმკაფიოესად გამოიკვეთება. თითქოს ვკითხულობთ მათ მოძრაობებს: ღმერთი ადამზე მიუთითებს, ადამი – ევაზე, ხოლო ევა – მიწაზე გართხმულ გველზე. დანაშაულის გადაბრალება და ბოროტების წყარო ისეთი ძალით და ისე ცხადადაა გამოსახული, რომ მალევე გვაკინცდება ფიგურათა არცთუ სწორი პროპორციები და ადამისა და ევას, დღევანდელი ხედვით, არცთუ ლამაზი სხეულები.

თუმცა, არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ პერიოდის მთელი ხელოვნება მხოლოდ რელიგიურ იდეებს ემსახურებოდა. შუა საუკუნეებში ეკლესიების გარდა ციხესიმაგრეებიც შენდებოდა და ხელოვნებს დროდადრო მათი მფლობელი ბარონები და ფეოდალებიც ასაქმებდნენ. ადრეული შუა საუკუნეების ხელოვნებაზე საუბრისას ამგვარი ნაწარმოებები ხშირად გვაკინცდება ხოლმე. ეს ადვილად აიხსნება: ციხესიმაგრეებს ხშირად

108

ადამი და ევა
შეცოდების შემდეგ,
დაახლ. 1015 წ.

ჰილდესჰაიმის
კათედრალის ბრინჯაოს
კარი





ანგრევდნენ, ეკლესიებს კი ინდობდნენ. რელიგიურ ხელოვნებას მეტი პატივით ეპყრობოდნენ და უფრო გულისყურითაც უვლიდნენ, ვიდრე კერძო ბინების მორთულობას. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში მოძველებულ ნივთებს ახლით ცვლიდნენ ან აგდებდნენ, როგორც ეს დღესაც ხდება. მაგრამ, საბედნიეროდ, ამ სახის ერთმა დიდებულმა ნიმუშმა ჩვენამდე მაინც მოაღწია – სწორედ იმიტომ, რომ იგი ეკლესიაში ინახებოდა. ეს გახლავთ ბაიოს სახელგანთქმული გობელენი, რომელიც ნორმანთა მიერ ინგლისის დაპყრობას გვისურათებს. ამ გობელენის შექმნის თარიღი დანამდვილებით არ ვიცით, მაგრამ მეცნიერთა დიდ ნაწილს მიაჩნია, რომ ის გადმოცემული ამბების ცოცხალი შთაბეჭდილებების საფუძველზეა მო-

109, 110

ბაიოს გობელენი,
დაახლ. 1080 წ.

მეფე პარლდი ფიცს
დებს ნორმანდიის
ჰერცოგ უილამის
წინაშე და ინგლისში
ბრუნდება; ფრინვის
სიმაღლე 50 სმ;
ტიქსტოლის მუზეუმი,
ბაიო

ქარგული, ალბათ დაახლოებით 1080 წელს. ეს გობელენი იმგვარი სურათოვანი ქრონიკაა, რომელსაც ძველი აღმოსავლური და რომაული ხელოვნების მაგალითებით (მაგ., ტრაიანეს სვეტი (გვერდი 123, სურათი 78)) ვიცნობთ – ესაა ბრძოლისა და გამარჯვების გასაოცრად შთამბეჭდავად მოთხრობილი ამბავი. 109-ე სურათზე, როგორც წარწერიდან ირკვევა, ჰაროლდის მიერ უილიამის წინაშე ფიცის დადებაა წარმოდგენილი, 110-ე სურათზე კი – მისი ინგლისში დაბრუნება. ვერ მოიძებნება ამ ამბის გადმოსაცემად უფრო თვალნათელი ხერხი – ჩვენ ვხედავთ აღსაყდრებულ უილიამს, რომელიც თვალს ადევნებს ჰაროლდს, მას კი ხელი წმინდა რელიკვიაზე უდევს და ერთგულებას ეფიცება. სწორედ ამ ფიცის ერთგულება გამოიყენა უილიამმა ინგლისზე თავისი პრეტენზიის საბაბად. მე განსაკუთრებით მომწონს მომდევნო სცენაში აივანზე მდგომი მამაკაცი, რომელსაც შორიდან მომავალი ჰაროლდის გემის დასანახად ხელი თვალებთან მიუტანია. თუმცა, მისი ხელები და თითები მეტად უცნაურია და ეს ქონდრისკაცისებრი ფიგურებიც ასურელ თუ რომაელ მემკვიდრეთა მსგავსი დამაჯერებლობით დახატული ვერ არის. როცა ამ პერიოდის შუა საუკუნეების მხატვარს ხელთ არ აქვს გადმოსაღები ნიმუში, იგი ბავშვივით ხატავს. იოლია მას ღიმილი შეაგებო; მაგრამ რასაც იგი აკეთებდა, სრულებითაც არ იყო იოლი. მხატვარი ეპოპეას ისეთი ეკონომიური საშუალებების გამოყენებით გვიამბობს და ისეა კონცენტრირებული იმაზე, რაც მნიშვნელოვანი ჰგონია, რომ მისი ქმნილება უფრო ჩაგრჩებათ მეხსიერებაში, ვიდრე ახლანდელი გაზეთებისა და ტელეარხების რეალისტური მონათხრობი.



ბერი რუფილუსი
წერს ახო R-ს, XIII ს.
მოხატული ბელნანჯორის
ფრაგმენტო მარტინ
ჰოლმჭის ფონდი,
ლენევა

მეგრძოლი ეკლესია

მეთორმეტე საუკუნე

თარიღები ის სამაგრებია, რომლებზედაც ისტორიის გობელენები ჰკიდია, და რაკი დღეს ერთი მათგანი – 1066 წელი – ყველასთვის ცნობილია, ამიტომ ამოსავალ წერტილად მას ავირჩევთ. ამ თარიღის წინა ხანიდან, საქსური პერიოდიდან, ძალზე ცოტა ეკლესია შემორჩა როგორც ინგლისში, ისე მთელ ევროპაში. მაგრამ ინგლისში დამკვიდრებულმა ნორმანებმა თან ჩამოიტანეს ნაგებობის სტილი, რომელიც იმხანად ნორმანდიაში და სხვა ადგილებში ჩამოყალიბდა. ეპისკოპოსებმა და სხვა დიდებულებმა, ინგლისის ახალმა ფეოდალებმა მალე თავიანთი ძალაუფლების განმტკიცება მონასტრებისა და საკათედრო ტაძრების დაფუძნებით დაიწყეს. სტილი, რომლითაც ეს ნაგებობები შენდებოდა, ინგლისში ცნობილია, როგორც ნორმანული, ხოლო კონტინენტზე, როგორც რომანული. მისი აყვავების ხანამ ნორმანთა შემოჭრიდან მოყოლებული ას წელზე მეტ ხანს გასტანა.

დღეს ძნელი წარმოსადგენია, რას ნიშნავდა ეკლესია იმდროინდელი ადამიანებისათვის. მხოლოდ ქალაქს საკმაოდ დაცილებული ზოგიერთი ძველი სოფელი თუ შეძლებს, კვლავ მიგვახვედროს მის მნიშვნელობას. ხშირად ეკლესია ერთადერთი ქვის ნაგებობა იყო ამა თუ იმ მიდამოში, სადაც რამდენიმე მილის მანძილზე ვერ ნახავდით სხვა საყურადღებო შენობას, ხოლო მისი შპილი შორიდან მომავალთ გზას ანიშნებდა. კვირაობით და მღვდელმსახურების დროს აქ ქალაქის ყველა მცხოვრებს შეეძლო ერთმანეთთან შეხვედრა; კონტრასტი კი – მოხატულ და ნაქანდაკვე უზარმაზარ შენობასა და ადამიანთა პრიმიტიულ, უჩინარ სახლებს შორის, სადაც მათ ცხოვრება უწევდათ – თავზარდამცემი უნდა ყოფილიყო. რასაკვირველია, მთელი თემი დაინტერესებული იყო ამ ეკლესიათა მშენებლობით და ამაყობდა მათი მორთულობით. თუნდაც ეკონომიკური თვალსაზრისით, საკათედრო ტაძრის შენობას, რომელიც წლების განმავლობაში იგებოდა, მთელი სამოსახლოსთვის უნდა შეეცვალა იერი. ქვის მოპოვება და გადმოზიდვა, შესაფერისი ხარაჩოების აღმართვა, მოხეტიალე ოსტატების დაქირავება, რომლებსაც თან შორეული ქვეყნების თქმულებები მოჰქონდათ, იმ დროს მთელი ამბავი იყო.

“ბნელ საუკუნეებს” ადამიანთა მეხსიერებიდან არ გაუქრია პირველი ეკლესიები, ბაზილიკები, არც ის ფორმები, რომლებსაც რომაელნი თავიანთი შენობებისთვის იყენებდნენ. გეგმა, ჩვეულებრივ, იგივე იყო – აფსიდის ან საკურთხევისკენ მიმართული ცენტრალური სივრცე და ორი ან ოთხი გვერდითი ნავი. ზოგჯერ ამ მარტივ გეგმას რამდენიმე სათავსი ემატებოდა. ზოგ არქიტექტორს ეკლესიის ჯვრის სახედ აგების აზრიც მოსწონდა, რისთვისაც ის საკურთხეველსა და ნავს შორის ე. წ. ტრან-



111

მურბახის
ბენედიქტელთა
ეკლესია, ელზასი,
დაახლ. 1160 წ.
რომანული ეკლესია

112

ტურნეს
კათედრალი,
ბელგია,
1171-1213 წწ.

ეკლესია შუა
საუკუნეების ქალაქში



სეპტს ათავსებდა. და მაინც, ზოგადი შთაბეჭდილება, რომელსაც ნორმანული ანუ რომანული ეკლესიები ახდენს მნახველზე, განსხვავდება ძველი ბაზილიკებისგან. უადრეს ბაზილიკებში კლასიკური ორდერის სვეტებზე დაყრდნობილი სწორი "ანტაბლემენტი" გამოიყენებოდა. რომანულ და ნორმანულ ეკლესიებში, ჩვეულებრივ, მასიურ ბურჯებზე დაყრდნობილი ნახევარწრიული თალები გვხვდება. ამ ეკლესიებისგან მიღებული ძირითადი შთაბეჭდილებაც მასიური სიძლიერეა. მათი მორთულობა მწირია და ცოტა სარკმელი აქვთ; ესაა მხოლოდ მკვიდრი დაუნაწევრებელი კედელი და კოშკები, რომლებიც შუა საუკუნეების ციხესიმაგრეებს მოგვაგონებს (სურათი 111). ეს ძალმოსილი, თითქმის კანდიერი ქვის მასივები, რომლებიც ეკლესიამ სულ ცოტა ხნის წინ გაქრისტიანებული გლეხებისა და მეომრების ქვეყნებში აღმართა, თითქოს მებრძოლი ეკლესიის იდეას გამოხატავს. ამ იდეის თანახმად, ეკლესიის საქმეა, დედამიწაზე ბნელეთის ძალებს შეერკინოს, ვიდრე განკითხვის ჟამი დადგებოდეს (სურათი 112).

ეკლესიის მშენებლობასთან დაკავშირებით ყოველი რიგიანი არქიტექტორის გონებას ერთი პრობლემა იპყრობდა – როგორ გადაეხურათ





113, 114

დარემის
კათედრალის ნაეი
და დასავლეთი
ფასადი,
1093-1128 წწ.

ნორმანული კათედრალი

ქვის ეს შთამბეჭდავი შენობები მათი საკადრისი ქვისავე სახურავით. ხის გადახურვას, რომელიც, ჩვეულებრივ, ბაზილიკებს ჰქონდა, სიღია-დე აკლდა, თანაც სახიფათო იყო, რადგან ცეცხლი ადვილად ეკიდებოდა. რომაელთა ხელოვნება, ასეთი დიდი ნაგებობების კამარებით გადახურვისთვის, დიდ ტექნიკურ ცოდნასა და გამოთვლებს მოითხოვდა, რაც უმეტესწილად დაკარგული იყო. ამიტომაც იქცა მეთერთმეტე და მეთორმეტე საუკუნეები განუწყვეტელი ძიების პერიოდად. პატარა ამბავი როდი იყო ერთი კამარით მთავარი ნავის მთელი განის გადახურვა. ყველაზე მარტივ გადაწყვეტად თითქოს კამარის მდინარეზე გადებული ხიდვით გადასროლა ჩანდა. ნავის ორივე მხარეს ამ “ხიდების” თალთა საბჯენად უზარმაზარ ბურჯებს ააგებდნენ ხოლმე. მალე აშკარა გახდა, რომ ეს თალი, ჩამოქცევის საშუალების თავიდან ასაცილებლად, ძალზე მკვიდრად უნდა ყოფილიყო შეკრული, საჭირო ქვები კი – საკმარისად მძიმე. ამ დიდი სიმძიმის უშველებელი დანოლის საზიდად კედლებიც და ბურჯებიც უფრო მძლავრი და მასიური გახდა. ამ “გვირაბისებრ” კამარებს ქვის ვეება მასები ესაჭიროებოდა.

შესაბამისად, ნორმანი ხუროთმოძღვრები ახალი ტექნიკის ძიებას შეუდგნენ. მათ ესმოდათ, რომ სინამდვილეში სრულებითაც არ იყო აუცილებელი ასე მძიმე კამარის ამოყვანა. საკმარისი იქნებოდა გარკვეული რაოდენობის თალების ძალზე მკვიდრ საბჯენებზე დაყრდნობა და შუალედების უფრო მსუბუქი მასალით შევსება. მათ შეამჩნიეს, რომ საუკეთესო იყო შემდეგი სისტემა – ოთხ ბურჯს შორის ჯვარედინად თალები, ანუ “ნერვიურები” გადაეყვანათ, შემდეგ კი შუაში გაჩენილი სამკუთხა მონაკვეთები ამოევისოთ. ეს იდეა, რომელმაც ცოტა ხანში ძირეულად შეცვალა მშენებლობის მეთოდები, დასაბამს დარემის ნორმანული კათედრალიდან (სურათი 114) იღებს, თუმცა ხუროთმოძღვარი, რომელმაც ნორმანთა მიერ ახლად დაპყრობილ ინგლისში ამ კათედრალის მძლავრ ინტერიერში (სურათი 113) პირველად გამოიყენა ნერვიურებიანი კამარა, ძნელად თუ განჭვრეტდა მის ტექნიკურ შესაძლებლობებს.



რომანული ეკლესიების ქანდაკებებით შემკობა პირველად საფრანგეთში დაიწყო, თუმცა სიტყვა “შემკობამ” ამჯერადაც შეიძლება შეცდომაში შეგვიყვანოს. ეკლესიის ყოველ ნაწილს განსაზღვრული ფუნქცია ჰქონდა და, უპირველეს ყოვლისა, ეკლესიის სწავლების რომელიმე იდეა უნდა გამოეხატა. არლის წმ. ტროფიმეს ეკლესიის (სურათი 115) მეთორმეტე საუკუნის ბოლოს აგებული პორტიკი ამ სტილის ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი ნიმუშია. მოყვანილობით ის რომაული ტრიუმფალური თაღის აღნაგობას მოგვაგონებს (გვერდი 119, სურათი 74). კარის ზღუდარის თავზე, ე. წ. ტიმპანზე, გამოსახულია ქრისტე დიდებით ოთხი მახარებლის სიმბოლოებთან ერთად (სურათი 116). ეს სიმბოლოები – წმ. მარკოზის ლომი, წმ. მათეს ანგელოზი, წმ. ლუკას ხარი და წმ. იოანეს არწივი – ბიბლიური წარმომბრძანებლებია. “ძველ აღთქმაში”, იეზუიტის ხილვაში (ეზუკ., 1,4-22) ამოკითხავთ აღწერას უფლის საყდრისა, რომელიც ადამიანის, ლომის, ხარისა და არწივის თავების მქონე ოთხ არსებას უჭირავს.

ქრისტიანი ღვთისმეტყველები ფიქრობდნენ, რომ ღვთის საყდრის მტვირთველები ოთხ მახარებელს აღნიშნავენ, ამგვარი ხილვა კი ეკლესიის შესასვლელს სავესებით შეესატყვისებოდა. ქვემოთ, კარის ზღუდარზე, გამოსახულია თორმეტი მსხდომარე ფიგურა – თორმეტი მოციქული, ქრისტეს ხელმარცხნივ კი შიმველ და ბორკილდადებულ ფიგურათა რიგის გარჩევა შეგვიძლია. ესენი არიან ნაწყმედილნი, რომელთაც ჯოჯოხეთისკენ ერეკებიან, ხოლო ქრისტეს ხელმარჯვნივ ვხედავთ სამარადისოდ კურთხეულ მართალთ, მისი დიდებისკენ პირმიქცეულთ. უფრო ქვემოთ წმინდანთა გამეშვებული ფიგურებია თავთავიანთი ემბლემებით. ეს მორწმუნეებს შეახსენებს, რომ ჰყავთ მეოხნი, რომელთაც ძალუძთ შეენიონ

115

წმ. ტროფიმეს
ეკლესიის ფასადი,
არლი;
დაახლ. 1180 წ.



116

ქრისტე დიდებით,
სურათი 115-ის
დეტალი

მათ, როდესაც მათი სულელები სამსჯავროზე წარდგებიან. ამდენად პორტიკის ამ ქანდაკებებში განსხვავებული იყო ეკლესიის სწავლება ჩვენი ამქვეყნიური ცხოვრების საბოლოო მიზნის შესახებ. ეს ხატებანი უფრო მყარად ჩაიბეჭდებოდა ხოლმე ცნობიერებაში, ვიდრე თვით მქადაგებელთა სიტყვები. გვიანი შუა საუკუნეების ფრანგმა პოეტმა ფრანსუა ვიონმა ეს შთაბეჭდილება დედისადმი მიძღვნილი გულისამაჩუყებელი ლექსით გადმოგვცა:

*ერთი საწყალი დიაცი ვარ, მწირი დიაცი,
ნიგნიც არ ვიცი, ვერ გავიგნებ სიბრძნის უღრანებს,
კედლის ნახატზე, ჩვენს სამრევლო ეკლესიაში,
ვხედავ ჯოჯოხეთს, ქაჯ-ეშმაკნი ცოდვილს მდულრავენ.
ვხედავ სამოთხეს, ქნარებსა და ებნებს უკრავენ,
პირველი მზარავს, მეორე კი მხნეობას მმატებს...*

ამ ქანდაკებებისგან კლასიკურ ნაწარმოებთა ბუნებრიობას, მოხდენილობასა და სილალეს არ უნდა მოველოდეთ. მასობრივი ზეიმურობა მათ კიდევ უფრო შთამბეჭდავს ხდის. ისინი გვიადვილებენ, თვალის ერთი შევლებით დავინახოთ, რას გამოსახავენ, და ნაგებობის სიდიადესაც უკეთ ესადაგებიან.

ეკლესიის ინტერიერშიც ყოველი ნვრილმანი გულდასმით იყო გააზრებული, რათა თავისი დანიშნულებისა და სათქმელის შესაფერისი ყოფილიყო. 117-ე სურათზე ვხედავთ გლოსტერის კათედრალისათვის დაახლოებით 1110 წელს შექმნილ შანდალს. იგი ურჩხულებისა და დრა-



კონების ხლართითაა გამო-
ნაკეთული და ადრეული შუა
საუკუნეების ნახელავს მოგვა-
გონებს (გვერდი 159, სურათი
101; გვერდი 161, სურათი 103).
მაგრამ ეს საშიში ფორმები
ახლა უკვე გარკვეული აზრის
შემცველია. ლათინურ წარწერა-
ში, რომელიც ზედა გვირგვინს
ეკვება გარს, დაახლოებით
შემდეგია ნათქვამი: “ნათლის ეს
მტვირთველი სიქველის ნახელა-
ვია; მისი ნათება მოძღვრებას
ქადაგებს; ასე რომ, ადამიანს
ძალუძს ცოდვით აღარ დაბ-
ნელდეს”. მართლაც, როდესაც
ჩვენი თვალი უცნაურ არსებათა
ამ ტვერში გარკვევას მოახერ-
ხებს (ცენტრალური ბურცობის
ირგვლივ), მოძღვრების მიმანიშ-
ნებელ მახარებელთა სიმბოლო-
ებსაც ამოვიცნობთ და შიშველ
ადამიანთა ფიგურებსაც. ლაო-
კონის და მის ძეთა მსგავსად
(გვერდი 110, სურათი 69), მათ
თავს გველები და ურჩხულები
ესხმიან. მაგრამ მათი ბრძოლა
უიმედო არ არის: “ნათელს, რო-
მელიც ჩანს ბნელში” ძალუძს,
მათ ბოროტი ძალა დაამარცხე-
ბინოს.

დაახლოებით 1113 წლისთვის
შექმნილი ლიეჟის (ბელგია) ეკ-
ლესიის ემბაზი (სურათი 118)
კიდევ ერთი მაგალითია იმისა,
თუ რა როლს ასრულებდნენ მა-
შინ ღვთისმეტყველნი, როგორც
ხელოვანთა მრჩეველნი. ეს ემ-
ბაზი სპილენძისაა და მის შუა
წელზე წარმოდგენილია მისთვის
ყველაზე უფრო შესაფერისი
ამბავი – ქრისტეს ნათლისღე-
ბის რელიეფური გამოსახულება.
ლათინური წარწერები გვიხსნის
ყოველი ფიგურის საზრისს,
მაგალითად: ორი პერსონაჟის
თავზე, რომლებიც ქრისტეს
წყლიდან ამოსვლის მოლოდინ-
ში მდინარე იორდანეს ნაპირზე

117

გლოსტერის
შანდალი, დაახლ.
1104-13 წწ.

მოიქრული ბრინჯაო,
სიმაღლე 58,4 სმ;
ვიქტორიასა და
ალბერტის მუზეუმი,
ლონდონი



118

რაინერ ვან ჰუი
ემბაზი, 1107-18 წწ.
სპილენძი, სიმაღლე
87 სმ; წმ. ბართლომეს
ეკლესია, ლიეჟი

დგანან, ვკითხულობთ: “Angelis ministrantes” (მსახური ანგელოზები). მაგრამ მხოლოდ ეს წარწერები არ გამოკვეთს ყოველი წვრილმანის საზრისს; მთლიანობაში ემბაზიც ამგვარი საზრისის შემცველია. თვით ხარის ფიგურებიც, რომლებსაც ის ებჯინება, უბრალოდ მოსართავად ან შესამკობად როდია მოტანილი. ბიბლიაში (2 ნეშტა, 4) ვკითხულობთ, როგორ ბრძანა მეფე სოლომონმა, ფინიკიის ტვიროსიდან ჩამოეყვანათ ბრინჯაოს ჩამოსხმაში დახელოვნებული ოსტატი. იმ სამუშაოთა შორის, რომლებიც მან იერუსალიმის ტაძრისათვის შეასრულა, ბიბლიაში ნახსენებია:

ჩამოსახა სპილენძის ზღვა, სრულიად მრგვალი, იგი კიდით კიდემდე ათი წყრთა იყო... იგი თორმეტ ხარზე იდგა: სამი ჩრდილოეთით იყურებოდა, სამი დასავლეთით იყურებოდა, სამი სამხრეთით იყურებოდა, სამი აღმოსავლეთით იყურებოდა. ზღვა ზედ ედგათ და გავები ყველას შიგნით ჰქონდთ მიქცეული.

ამდენად, სოლომონის დროიდან ორი ათას წელზე მეტი ხნის შემდეგ მცხოვრებ ლიეჟელ ოსტატს, ასევე ბრინჯაოს ჩამოსხმაში დახელოვნებულს, სწორედ ეს საღვთო ნიმუში შესთავაზეს სამაგალითოდ.

ქრისტეს, ანგელოზებისა და წმ. იოანეს გამოსახვისთვის მოხმობილი ფორმები უფრო ბუნებრივი, ამასთანავე, უფრო მშვიდი და დიდებულია, ვიდრე ჰილდესჰაიმის ბრინჯაოს კარის გამოსახულებები (გვერდი 167, სურათი 108). არ უნდა დაგვავინყდეს, რომ მეთორმეტე საუკუნე ჯვაროსნულ ლაშქრობათა საუკუნეა. ამას, ბუნებრივია, შედეგად მოჰყვა წინანდელზე მეტი კავშირის დამყარება ბიზანტიურ ხელოვნებასთან. მეთორმეტე საუკუნის მრავალი ოსტატი ცდილობდა მიეზაძა აღმოსავლეთის ეკლესიის დიდებული საღვთო ხატებებისთვის და გასჯიბრებოდა კიდევ მათ (გვერდები 139-40, სურათები 88, 89).



119

ხარება, დაახლ.
1150 წ.

შუაბიური ოიხთაიდან;
ვიურტემბერგის
სახელმწიფო
ბიბლიოთეკა,
შტუტგარტი

120

წმინდა გეროინი,
ვილიმარი, ვალუსი
და წმ. ურსულას
და მასთან ერთად
11,000 ქალწულის
ნამება, 1137-47 წწ.

ხელნაწერი
კალენდრიდან;
ვიურტემბერგის
სახელმწიფო
ბიბლიოთეკა,
შტუტგარტი

ფაქტობრივად, ევროპული ხელოვნება არასოდეს ისე არ მიახლოებია აღმოსავლეთის ხელოვნების ამ ტიპის იდეალებს, როგორც ეს რომანული სტილის განვითარების პიკზე მოხდა. ჩვენ უკვე ვნახეთ არლის ქანდაკებათა ხისტი და სადღესასწაულო განლაგება (სურათები 115-16); მსგავს სულისკვეთებას მეთორმეტე საუკუნის მრავალ გამშვენებულ ხელნაწერში ვხვდებით. მაგალითად, 119-ე სურათი, რომელიც ხარებას ასახავს, თითქმის ისევე გაშუშებული და უმოძრაოა, როგორც ეგვიპტური რელიეფი. ღვთისმშობელი წარმოდგენილია წინიდან, გაოცების ნიშნად ხელეპაყრობილი, ხოლო ზემოდან მასზე სულიწმინდის მტრედი გადმოდის. ნახევარპროფილით გამოსახულ ანგელოზს მარჯვენა ხელი განვილი აქვს შესტად, რომელიც შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ლაპარაკს აღნიშნავს. თუკი ჩვენ ამ ფურცელზე დახედვისას რეალური სცენის ცოცხალ გამო-



სახვას ველოდით, უთუოდ იმედი გაგვიცრვდება. მაგრამ თუკი გვემახსოვრება, რომ მხატვარს გულში ფორმათა მიბაძვა კი არ უდევს, არამედ ტრადიციულ საღვთო სიმბოლოთა შეერთება, რომელთა გარდა მას არც არაფერი სჭირდებოდა ხარების საიდუმლოს დასასურათებლად, იმას აღარ მოვისაკლისებთ, რისი გაკეთებაც მხატვარს სულაც არ განუზრახავს.

უთუოდ გასათვალისწინებელია, რამდენი შესაძლებლობა ემუდბოდათ წინ ოსტატებს, როდესაც ისინი სრულად ამბობდნენ უარს მისწრაფებაზე, საგნები ისე გამოესახათ, როგორც მათი თვალთა ხედავდა. 120-ე სურათზე წარმოდგენილია ერთ-ერთი გერმანული მონასტრისთვის განკუთვნილი კალენდრის ერთი გვერდი. მასზე მონიშნულია იმ წმინდანთა უმთავრესი დღეობები, რომლებიც ძირითადად ოქტომბერში მოიხსენიებიან; თანაც, ჩვენი კალენდრებისგან განსხვავებით, ეს მარტო სიტყვით კი არა, სურათებითაც არის ასახული. ცენტრში, თაღბქვეშ გამოსახული არიან წმ. ვილიმარ მღვდელი და წმ. გალუსი, ეპისკოპოსის კვერთხის მკერობელი. მასთან არის თანამგზავრი, რომელსაც თან მისიონერის აბგა აქვს. მათგან დამოუკიდებელი ზედა და ქვედა გამოსახულებები გამოხატავს ორ მარტივობას,

რომლებიც ოქტომბერში იხსენიება. მოგვიანებით, როდესაც ხელოვნება კვლავ მიუბრუნდა ბუნების ზედმიწევნით გადმოცემას, ამგვარი შემადრწუნებელი სცენები ხშირად ათასნაირი შიშის მომგვრელი დეტალითურთ იხატებოდა. ჩვენს მხატვარს კი ძალუძს ისინი უბრალოდ უგულვებლყოს; რათა შეგვახსენოს წმ. გერეონი და მისი თანამგზავრები, რომლებსაც თავები მოჰკვეთეს და ჭაში ჩაყარეს – ამისთვის იგი ჭის გამოსახულებას გარს ორ წრეს ავლებს, მათ შორის კი უთავო სხეულებს განალაგებს. წმ. ურსულა, რომელსაც, გადმოცემის მიხედვით, კერპთაყვანისმცემლებმა თერთმეტი ათას ქალწულთან ერთად მოჰკვეთეს თავი, თავისი მიმდევრებით გარშემორტყმული ზის საყდარზე. ჩარჩოს გარეთ მოთავსებულია წმინდანისკენ მიმართული, მშვილდმოზიდული მახინჯი ველური, და მეორე – ხმაღმართული კაცი. ფურცლიდან ამბის ამოსაკითხად იძუ-



ლებული არ ვართ, მისი ვიზუალიზება მოვახდინოთ; და რაკი მხატვარს შეუძლია სივრცის ილუზიასა თუ დრამატულ ქმედებებზე არ იდარდოს, მას ხელს არაფერი უშლის, ფიგურები და ფორმები წმინდა ორნამენტული თვალსაზრისით განალაგოს. მხატვრობა ჭეშმარიტად სურათოვანი დამწერლობის ფორმად გადაქცევის გზას დაადგა; მაგრამ გამოსახვის გამარტივებული მეთოდებისკენ მიბრუნებამ შუა საუკუნეების მხატვარს ახლებური თავისუფლებაც მისცა კომპონირების რთული ფორმების მოსასინჯად. ეს მეთოდები რომ არა, ეკლესიის სწავლებანი ხილულ სახეებად ვერასდროს ითარგმნებოდა.

ყველაფერი, რაც ფორმაზე ითქმის, შეიძლება ფერზედაც ითქვას. მხატვრები აღარ გრძნობდნენ თავს ვალდებულად, ესწავლათ და გამოესახათ ბუნებაში არსებული ელფერთა გადასვლები, და თავიანთი ილუსტრაციებისთვის ფერებს სრულებით თავისუფლად, სურვილისამებრ ირჩევდნენ. ოქრომჭედელთა ნახელავის მოციაგე ოქროსფერი და მანათობელი ლურჯი, წიგნის მინიატურების მჟღერი ფერები, ვიტრაჟების (სურათი 121) აღვივებული წითელი და მწვანის ნაჯერი ტონალობები მოწმობს, რომ მათ ბუნებისგან დამოუკიდებლობა კეთილად მოიხმარეს. ხილული სამყაროს გადმოცემის საჭიროებისგან გათავისუფლება მათ იმისთვის გამოიყენეს, რომ ასე შთამბეჭდავად გადმოეცათ ზებუნებრივის იდეა.

121

ბარება, XII ს-ის
შუა ხანა
ვიტრაჟი; შარტრის
კათედრალი



მხატვრები

ბელანერსა და
პანოზე მუშაობისას,
დაახლ. 1200 წ.

რუენის შინაგარე
ნაყობი წიგნიდან;
ავტორის ნაციონალური
ბიბლიოთეკა, ვენა

ბამარჯვეპული ეკლესია

მეცამეტე საუკუნე

რომანული ეპოქის ხელოვნება ბიზანტიურსა და ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნებას უკვე შევადარეთ. მაგრამ დასავლეთი ევროპა აღმოსავლეთისგან ერთი ასპექტით ყოველთვის მეტად განსხვავდებოდა. აღმოსავლეთში ეს სტილები ათასწლეულობით არსებობდა და არც რაიმე მიზეზი ჩანდა საიმიხოდ, რომ ისინი ოდესმე შეცვლილიყო. დასავლეთს არასოდეს ახასიათებდა უძრაობა. ის სულ მოუსვენარი იყო და დაუდგრომლად ეძებდა ახალ იდეებსა და ახლებურ გადანყვებებს. რომანული სტილი მეთორმეტე საუკუნესაც კი ვერ გადმოსცდა. როგორც კი ხელოვნებმა წარმატებას მიაღწიეს ეკლესიების კამარებით გადახურვაში და ქანდაკებებით მათი მორთვის ახლებურ, დიდებულ წესსაც მიაგნეს, მაშინვე გამოჩნდა იდეა, რომელმაც ყველა ნორმანული თუ რომანული ეკლესია მოუქნელად და მოძველებულად გამოაჩინა. ახალი იდეა ჩრდილოეთ საფრანგეთში დაიბადა. ეს გახლდათ გოთიკური სტილის პრინციპი. თავიდან შეიძლება მოგეჩვენოთ, რომ ეს უბრალო ტექნიკური სიახლეა, მაგრამ თავისი ეფექტით ის ბევრად მეტია. კერძოდ, აღმოჩნდა, რომ ეკლესიის დიაგონალურად გადაჯვარედინებულ თალებზე კამარის გადაყვანის ხერხი შეიძლებოდა გაცილებით სისტემაურად და უფრო დიდი საქმეებისთვის გამოყენებულიყო, ვიდრე ამას ნორმანული არქიტექტორები ოდესმე წარმოადგენდნენ. თუ ბურჯები მართლაც საკმარისი იყო კამარის თალების საზიდად, ხოლო მათ მიერ შექმნილი კამაროვანი სამკუთხა სეგმენტების ქვები მხოლოდ შემავსებლის ფუნქციას ასრულებდა, ბურჯებს შორის მასიური კედლების საჭიროება ნამდვილად აღარ არსებობდა. შესაძლებელი გახდა ქვის ერთგვარი “ჩონჩხის” აღმართვა, რომელიც მთელ ნაგებობას დაიჭერდა. ამისთვის წვრილი ბურჯები და ვიწრო ნერვიურებიც საკმარისი იყო. მათ შორის რომც აღარაფერი ყოფილიყო, “ჩონჩხს” ჩამოქცევა არ ემუქრებოდა. აღარც მძიმე კედლები იყო საჭირო – მათი დიდი ფანჯრებით ჩანაცვლება შეიძლებოდა. ხუროთმოძღვართა იდეალი ეკლესიების იმგვარად აგება გახდა, როგორც ჩვენს დროში სათბურებს ამეზებენ. მათ არც ფოლადის ჩარჩოები ჰქონდათ და არც რკინის ძელები – ყველაფერი ქვისა იყო და მათი შეერთება რთულ და საგულდაგულო გაანგარიშებას მოითხოვდა. ხოლო თუკი გაანგარიშება უშეცდომო გამოდგებოდა, შესაძლებელი გახდებოდა ეკლესიის სრულიად ახალი ტიპის – ქვისა და მინის შენობის – აგება, რომლის მსგავსი დედამიწის ზურგზე მანამდე არ არსებულა. ასეთი გახლავთ გოთიკური კათედრალების წარმმართველი იდეა, რომელიც მეთორმეტე საუკუნის მეორე ნახევარში ჩრდილოეთ საფრანგეთში შემუშავდა.

ცხადია, გოთიკურ ნაგებობათა რევოლუციური სტილისთვის ჯვაროვანი ნერვიურების პრინციპი ვერ იქნებოდა საკმარისი. ამ სასწაულის



მოსახდენად მრავალი სხვა ტექნიკური მიგნება იყო საჭირო. მაგალითად, რომანული სტილის ნახევარწრიული თაღები გოთიკური სტილის მშენებელთა მიზნებისთვის შეუფერებელი გამოდგა; და აი, რატომ: თუ ორ ბურჯს შუა ნახევარწრიული თაღი გადაგყავს, საამისოდ ერთადერთი საშუალება არსებობს – კამარა მუდამ ერთ, განსაზღვრულ სიმაღლეზე უნდა აიყვანო და მას ვერაფრით შეცვლი. თუკი მისი სიმაღლის გაზრდას მოისურვებ, თაღის ფერდები მეტად უნდა დააქანო. საამისოდ კი

122

პარიზის
ლუთისმშობლის
ტაძარი (ნოტრ-
დამი), 1163-1250 წწ.

აეროდოტოზე ჩანს
ტაძრის ვერსიებურობა
და არკებუტანება

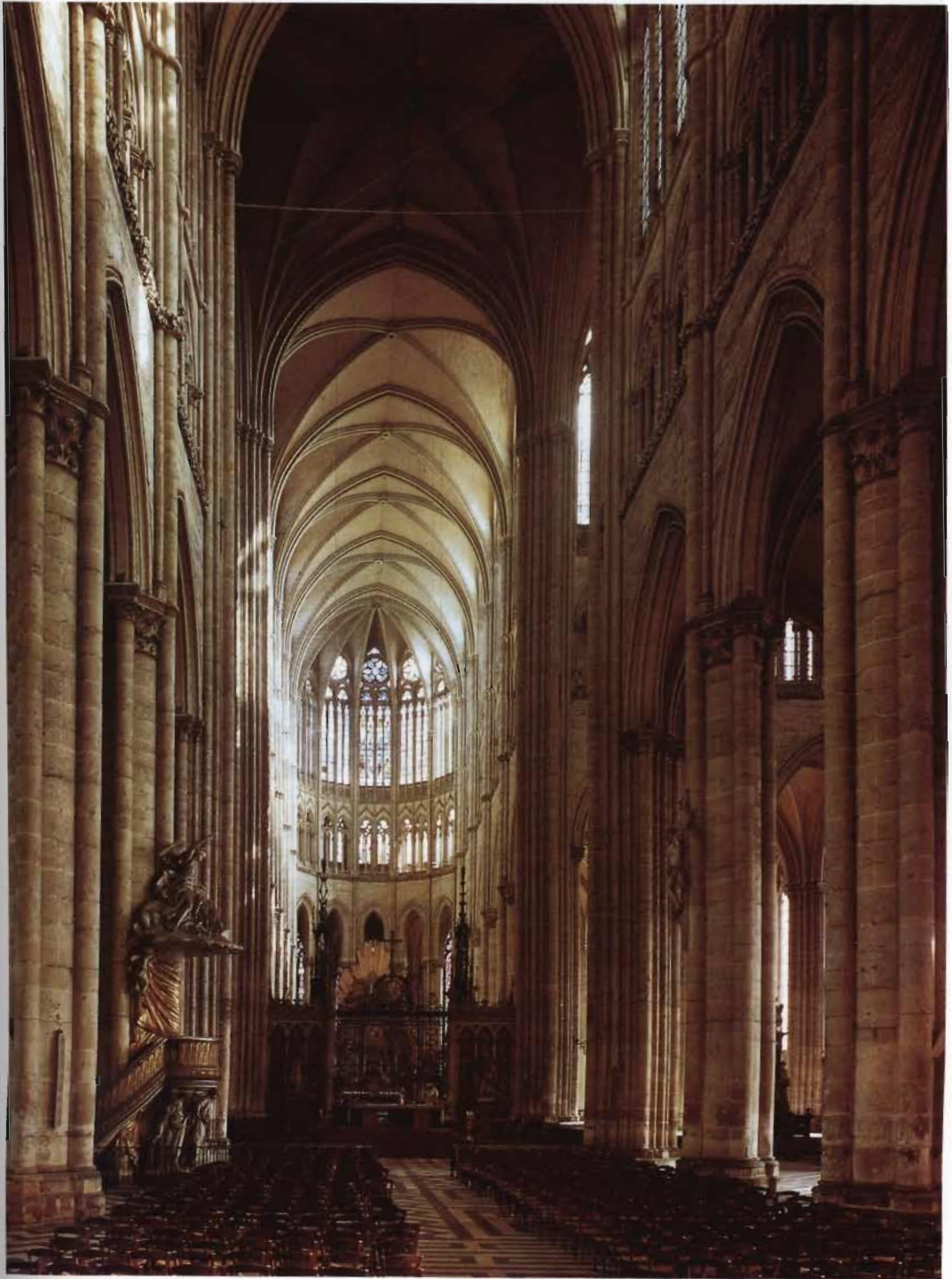
123

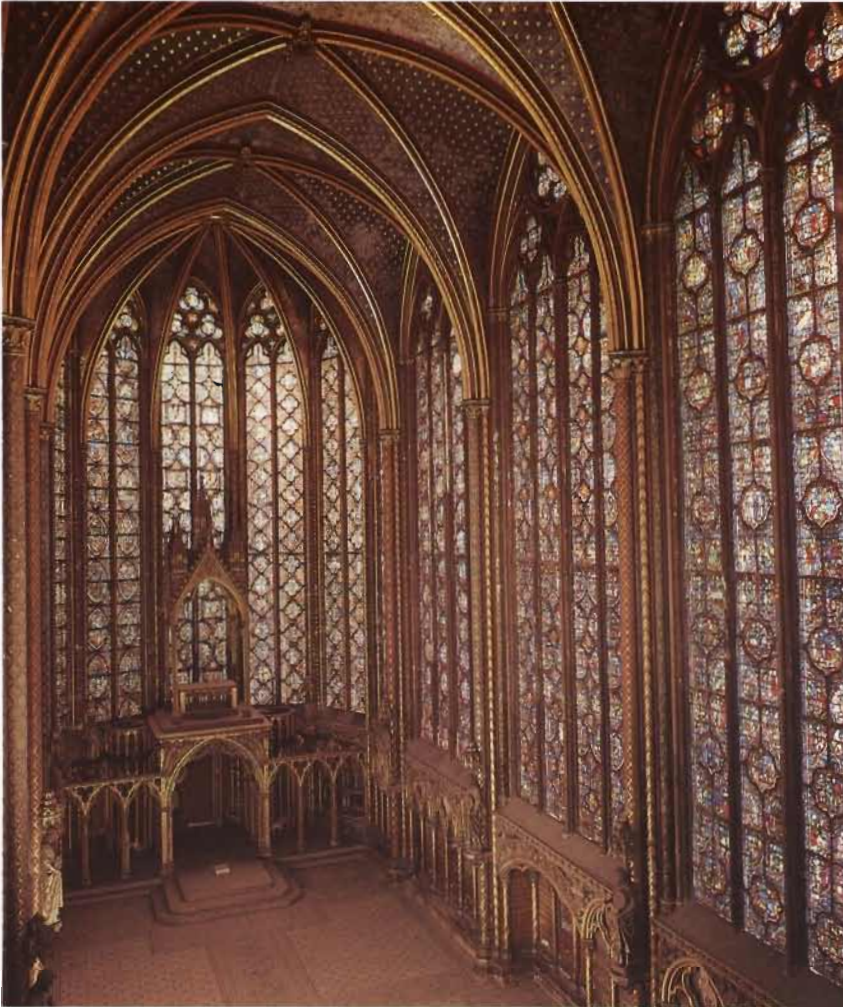
რობერ დე
ლაზურაში
ამიენის
კათედრალის
მთავარი ნაწი,
დაახლ. 1218-47 წწ.
გოთიკური ინტერიერი

საუკეთესო გზა ნახევარწრიულ თაღზე უარის თქმა და ორი სეგმენტის ერთმანეთზე მიბჯენაა. ეს შეისრული თაღის პრინციპი გახლავთ. მისი დიდი უპირატესობა ისაა, რომ, კონსტრუქციის მოთხოვნილების მიხედვით, სურვილისამებრ, შესაძლებელია მისი მოხაზულობის ცვლა – დაბლაგვება ან წამახვა.

სხვა პრობლემაც გამოჩნდა. კამარის ქვების სიმძიმე მხოლოდ ვერტიკალურად კი არ მოქმედებს, არამედ, მოზიდული მშვილდის მსგავსად, გვერდულადაც. შეისრული თაღი ამ მხრივაც სჯობდა ნახევარწრიულს, მაგრამ მხოლოდ ბურჯები ამგვარ ირიბ დანოლას მაინც ვერ გაუძლებდა. ნაგებობის ფორმის დასაცავად ძლიერი ჩარჩო იყო აუცილებელი. რაც შეეხება გვერდითი ნაგებობის კამარებს, აქ დიდი სირთულე არ ყოფილა, რადგან კედლების გარე პირზე კონტრფორსების მოწყობა შეიძლებოდა. მაგრამ მთავარ ნავთან მიმართებით რა უნდა ელონათ? იგი გარედან, გვერდითი ნაგებობის სახურავების გადასწვრივ უნდა შეემაგრებინათ. სწორედ მის გასაკეთებლად მოიგონეს მშენებლებმა არკებუტანები, რომელთაც დაასრულეს კიდეც გოთიკური კამარის “ჩონჩხი” (სურათი 122). გოთიკური ეკლესია თითქოს ქვის ამ გრაციოზულ სტრუქტურებს შორის არის შეკიდული და ზუსტად ისე ზიდავს მის სიმძიმეს, როგორც მსუბუქი სხივებით შემტკიცებული ველოსიპედის ბორბალი. ორივე შემთხვევაში სიმძიმე თანაბრად ნაწილდება, რაც შემავსებელი მასის კვლავ და კვლავ შემცირების შესაძლებლობას იძლევა, ოღონდ ისე, რომ მთელის სიმტკიცე არ შეილახოს.

ამასთანავე, არ იქნებოდა სწორი, ამ ეკლესიებში მხოლოდ საინჟინრო მიგნებები დაგვენახა. ხელოვანები დიდად ზრუნავდნენ იმაზე, რომ მათი ჩანაფიქრის სითამამე შეგვეგრძნო და მოგვწონებოდა. თუ დორიულ ტაძარს (გვერდი 83, სურათი 50) შევხედავთ, ვიგრძნობთ, რა დანიშნულება აქვს სვეტების მწკრივს – მან ჰორიზონტალური გადახურვის სიმძიმე უნდა ზიდოს. გოთიკურ ინტერიერში (სურათი 123) ყოფნისას კი ვხვდებით განბრჯენა-შემაგრების რთულ ურთიერთქმედებას, რომელსაც ზეაღმართული კამარა უჭირავს. აქ არც შიშველი, შეუმკობი კედლებია და არც მასიური ბურჯები: მთელი ინტერიერი თითქოს წვრილი სვეტებითა





124

წმინდა კაპელა
(სენ შაპელ), პარიზი,
1248 წ.

გოთიკური ეკლესიის
სარკმლები

და ნერვიურებით არის მოქსოვილი; კამარა მათი ბადითაა გადახურული, რომელიც ნავის კედლებს ჩამოუყვება და ქვის წვრილი ლილვების კონე-ბით შექმნილი ბურჯებით იკვრება. ფანჯრებიც კი ამ ურთიერთგადაჭ-დობილი ხაზების ორნამენტებითაა დასერილი (სურათი 124).

მეთორმეტე საუკუნის მიწურულის და მეცამეტე საუკუნის დამდეგის დიდი კათედრალების, ანუ საეპისკოპოსო ტაძრების ("კათედრა" ეპისკო-პოსის ტახტს, საყდარს ნიშნავს) უმრავლესობის ჩანაფიქრი ისეთი თამა-მი და დიდებულია, რომ ზუსტად თავდაპირველი გეგმის თანახმად ბევრი მათგანი (შესაძლოა არც ერთი) არ დასრულებულა. ამის მიუხედავად, დროთა განმავლობაში განცდილი ცვლილებების შემდეგაც ვერ დაივიწყ-ებთ, რა იგრძენით, როდესაც ამ ვეებერთელა ინტერიერებში შეაბი-ჯეთ, რომელთა თვით ზომებიც ყოველივე ადამიანურსა და წვრილმანს არარაობად წარმოაჩენს. ძნელია წარმოიდგინო, როგორ შთაბეჭდილებას მოახდენდა ეს ნაგებობები მათზე, ვინც მხოლოდ რომანული სტილის მძიმე და პირქუშ შენობებს იცნობდა. ამ ძველი ეკლესიების სიმტკიცესა და სიძლიერეს გარკვეულწილად შეეძლო გადმოეცა იდეა "მებრძოლი ეკლესიისა", რომელიც ადამიანს ბოროტისგან ხსნასა და თავშესაფარს



125

პარიზის
ლეთისმშობლის
ტაძარი,
1163-1250 წწ.
გოტიკური კათედრალი

სთავაზობს. ახალმა კათედრალებმა მორწმუნეები სხვა საუფლოს აზიარეს. ქადაგებებსა და საგალობლებში მათ გაგონილი ჰქონდათ ზეციური იერუსალიმის, მისი მარგალიტის ბჭეების, ფასდაუდებელი თვლების, წმინდა ოქროს ქუჩებისა და გამჭვირვალე მინის (გამოცხადება, XXI) შესახებ. ახლა ეს ხილვა ზეციდან დედამიწაზე დაეშვა. ამ შენობათა კედლები ცივი და უკარება არ იყო. ისინი შედგებოდა ფერადი მინისგან, რომელიც ლალისფრად და ზურმუხტისფრად ანათებდა. ბურჯებს, ნერვიურებსა და ორნამენტებს ოქრო აელვარებდა. ყოველივე მინიერი, მძიმე და ყოველდღიური უგულბელყოფილი იყო. ამ მშვენიერების ზემოქმედებას მინებებულ მორწმუნეებს შეეძლოთ ეფიქრათ, სადაცაა, მატერიალური სამყაროს მიღმა არსებული საუფლოს საიდუმლოებებს ჩაენვდებითო.

შორი მანძილიდან ცქერის დროსაც კი ეს საკვირველი შენობები თითქოს ზეციურ დიდებას ღაღადებენ. პარიზის ლეთისმშობლის ტაძრის ფასადი (სურათი 125) ალბათ მათ შორის ყველაზე სრულყოფილია. პორტიკებისა და ფანჯრების განაწილება ისე ნათელი და ძალდაუტანებელია, გალერეის მორთულობა კი – ისე მოქნილი და მოხდენილი, რომ ქვის ამ



მასის სიმძიმე გვევიწყდება – მთელი ნაგებობა ჩვენ წინაშე მირაჟით ამომართულა.

ასეთივე სიმსუბუქისა და უწონობის შეგრძნებას იწვევს ქანდაკებებიც, რომლებიც პორტიკებს ზეციური გუნდებით შემოვლებია გარს. მაშინ, როდესაც არლის (გვერდი 176, სურათი 115) რომანული სტილის ხელოვანი ნმინდანთა ფიგურებს არქიტექტურულ კარკასში მკვიდრად ჩასმულ მასიურ ბურჯებს ამგვანებს, შარტრის გოთიკური კათედრალის ჩრდილოეთ პორტიკის (სურათები 126, 127) შემამკობელი ოსტატი თითოეულ ფიგურას სიცოცხლეს შთაბერავს. ისინი თითქოს მოძრაობენ, ერთმანეთს საზეიმოდ შეჰყურებენ, სამოსლის ნაკვეთა

126

შარტრის
კათედრალის
ჩრდილოეთი
ტრანსეპტის
პორტიკი, 1194 წ.

127

მელქისედეკი,
აბრაამი და მოსე,
1194 წ.

სურათი 126-ის დეტალი

დენა კი კვლავ გვანიშნებს, რომ მათ ქვეშ სხეულია. ყოველი მათგანი ნათლადაა ნიშანდებული და “ძველი აღთქმის” ნებისმიერი მცოდნისთვის საცნობია. რთული არ არის ვიცნოთ აბრაამი, მოხუცი, რომელსაც წინ თავისი სამსხვერპლოდ გამზადებული ვაჟი, ისააკი, უდგას. ვცნობთ მოსესაც, რომელსაც უჭირავს ათი მცნებით აღბეჭდილი სჯულის ფიცრები და სვეტი ბრინჯაოს გველით, რომლითაც იგი ისრაელელებს კურნავდა. აბრაამის მეორე მხარეს მდგომი კაცი მელქისედეკია, შალემის მეფე, რომელიც, ბიბლიის (დაბადება, XIV, 18) მიხედვით, “იყო უზენაესი ღმერთის მღვდელი” და აბრაამს მოგებული ბრძოლის შემდეგ მოსაკითხად “გამოუტანა პური და ღვინო”. ამიტომაც, რომ შუა საუკუნეების თეოლოგიაში ის საიდუმლოთა აღმსრულებელი მღვდლის წინასახედ განიხილება, ამის ნიშნად კი მას ბარძიმი და საცეცხლური უპყრია. ამრიგად, დიდი გოთიკური კათედრალის პორტიკებზე შეჯარული თითქმის ყველა ფიგურა მკაფიოდაა ნიშანდებული ემბლემის საშუალებით, რათა მორწმუნისათვის გასაგები იყოს მათი საზრისი და სათქმელი. ერთად აღებულნი, ისინი ისევე წარმოადგენენ ეკლესიის სწავლების განსხვავებულბას, როგორც წინა თავში განხილული ნაწარმოებები. და მაინც, ჩვენ ვგრძნობთ, რომ გოთიკური სტილის მოქანდაკე თავის დაკვეთას ახლებური სულისკვეთებით უდგება. მისთვის ეს ქანდაკებები აღარაა მხოლოდ ნმინდა სიმბოლოები, ზნეობრივი ჭეშმარიტების საზეიმო შეხსენება; ყოველი მათგანი მისთვის უნდა ყოფილიყო საკუთარი უფლებით მოსილი ფიგურა, თავისი მეზობლისგან პოზიციითა და სილამაზის ტიპით განსხვავებული, და, მაშასადამე, – ინდივიდუალური ღირსებით გამსჭვალული.

შარტრის კათედრალი მეთორმეტე საუკუნის დასასრულს მიეკუთვნება. 1200 წლის შემდეგ ბევრი ახალი და მნიშვნელოვანი კათედრალი ააგეს საფრანგეთშიც და მის მეზობელ ქვეყნებშიც – ინგლისში, ესპანეთში, გერმანიის რაინლანდში. თუმცა ახალ ადგილას მისულ ბევრ ოსტატს ხელობა ამ ტიპის პირველი ნაგებობების მშენებლობისას ჰქონდა შეს-



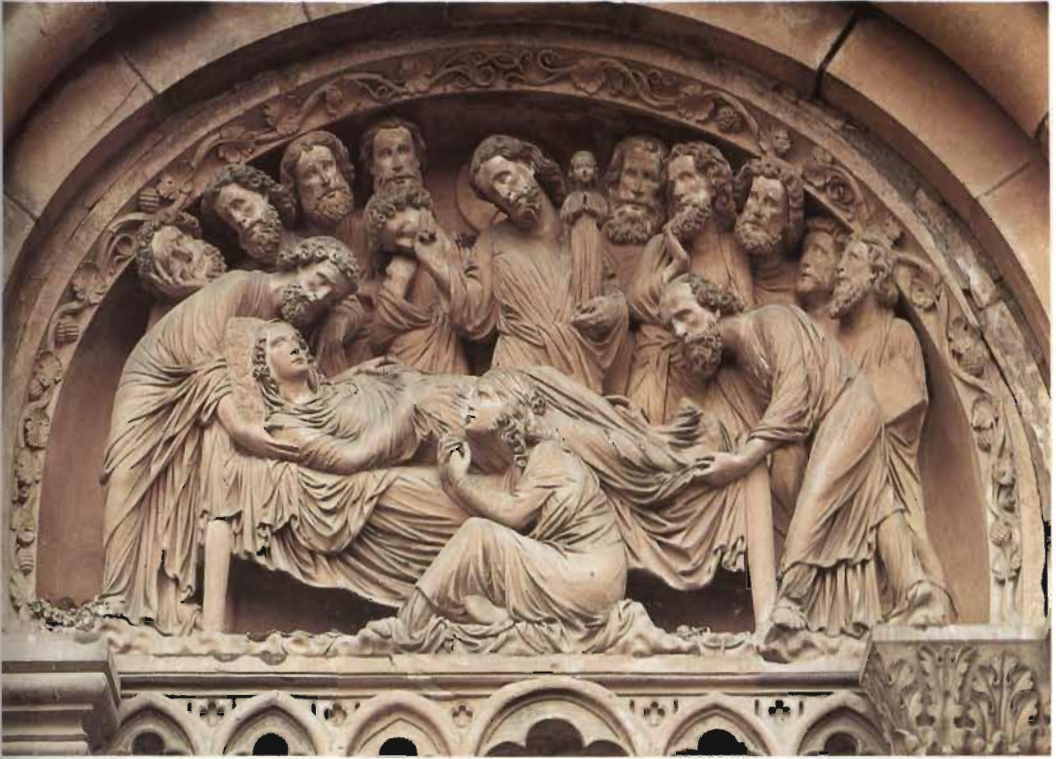


წავლილი, ყველა ცდილობდა წინამორბედების მონაპოვართათვის რამე შეემატებინა.

მეცამეტე საუკუნის დასაწყისის სტრასბურგის გოთიკური კათედრალის რელიეფი (სურათი 129) გოთიკური სტილის მოქანდაკეთა ახლებურ მიდგომას გვიჩვენებს. იგი ღვთისმშობლის მიძინებას წარმოგიდგენს. თორმეტი მოციქული მის სარეცელს ერტყმის გარს, წმ. მარიამ მაგდალელი კი მის წინაშე მუხლს იყრის. შუაში გამოსახული ქრისტე თავის ხელებში იღებს ღვთისმშობლის სულს. ვხედავთ, რომ ოსტატი კვლავ ზრუნავს ადრეული პერიოდისათვის დამახასიათებელი საზეიმო სიმეტრიის ნიშანთა შენარჩუნებაზე. წარმოვიდგინოთ, რომ მან ჯერ ფიგურების ჯგუფი მონიშნა: მოციქულთა თავები თალის გაყოლებით, ორი ერთმანეთის მსგავსი მოციქული სარეცლის ორივე მხარეს, შუაში კი – ქრისტე. მაგრამ ოსტატი აღარ კმაყოფილდება მარტივი სიმეტრიული განაწილებით, რომელსაც მეთორმეტე საუკუნის ხელოვანი (გვერდი 181, სურათი 120) არჩევდა. მას აშკარად სურს, თავის ფიგურებს სული შთაბეროს. მოციქულთა ლამაზი სახეები, მათი აზიდული წარბები და დაყინებული მზერა გლოვას გამოხატავს. სამ მათგანს ხელები მწუხარების ტრადიციული ყესტით სახესთან აქვს მიტანილი; ყველაზე ექსპრესიული კი იქვე მუხლმოყრილი, ხელებგადაჭდობილი წმ. მარიამ მაგდალელის ფიგურა და სახეა. ოსტატმა შესანიშნავად გაართვა თავი მის ნაკვეთბას და ღვთისმშობლის უმფოთველ და ნეტარ სახეს შორის კონტრასტის გადმოცემას. ნაკვეთებიანი ქსოვილი ცარიელი გარსი ან მხოლოდ ორნამენტული ხვია აღარ არის, როგორც ადრეული შუა საუკუნეების ნამუშევარში იყო. გოთიკური სტილის ოსტატები ცდილობდნენ ჩასწვდომოდნენ დრაპირებული სხეულის ძველ ფორმულას, რომელიც

128

სტრასბურგის
კათედრალის
სამხრეთი
ტრანსეპტის
პორტიკო, დაახლ.
1230 წ.



129

ლეთისმშობლის
მიძინება

სურათი 128-ის დეტალი

მათ მემკვიდრეობით მიიღეს. შესაძლოა გასათვითცნობიერებლად მათ ქვაზე კვეთილობის ნარმართულ ნაშთებს, რომაულ საფლავის ქვებსა და ტრიუმფალურ თალებს მიმართეს, რომელთა გარკვეული რაოდენობა საფრანგეთშიც შეეძლოთ ენახათ. ასე აღადგინეს მათ დრაპირებული სამოსის ქვეშ სხეულის აგებულების ჩვენების დაკარგული კლასიკური ხელოვნება. ჩვენს ოსტატსაც უთუოდ ეამაყებოდა, რომ ესოდენ რთული ტექნიკა ემარჯვებოდა. ის, თუ როგორაა ნარმოდგენილი ლეთისმშობლის ფეხები და ხელები, აგრეთვე ქრისტეს ხელი სამოსის ქვეშ, გვიჩვენებს, რომ გოთიკური სტილის ეს მოქანდაკენი მარტო იმით კი აღარ ინტერესდებოდა, რას გამოსახავენ, არამედ იმ საკითხითაც, თუ როგორ უნდა გამოსახონ. ისევე, როგორც საბერძნეთში დიადი გამოღვიძების ხანაში იყო, მათ ბუნებას მიაპყრეს თვალი, არა იმდენად მისი ზუსტი გამეორებისთვის, რამდენადაც ფიგურისათვის დამაჯერებლობის მისანიჭებლად. თუმცა ბერძნულ და გოთიკურ ხელოვნებას შორის, ბერძნულ ტაძარსა და კათედრალს შორის უზარმაზარი განსხვავებაა. მეხუთე საუკუნის ბერძენ ოსტატებს უპირატეს საფიქრალად ჰქონდათ, როგორ უნდა გამოესახათ მშვენიერი სხეული. გოთიკური სტილის ხელოვანისათვის კი ყველა ეს ხერხი თუ ხრიკი მხოლოდ საშუალება იყო, ხოლო მიზანი საღვთო წერილის ამაღლევებლად და დამაჯერებლად გადმოცემა გახლდათ. მნიშვნელოვანი მისთვის ამბის მოყოლა კი არაა, არამედ ის, რასაც მონაყოლი გვაუწყებს, მორწმუნის სანუგეშოდ და დასამოდღვრავად. სულთმობრძავი ლეთისმშობლისადმი მიპყრობილი ქრისტეს მზერა ოსტატისათვის უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე კუნთების ოსტატურად გამოსახვა.

მეცამეტე საუკუნის განმავლობაში ზოგი ოსტატი ქვის გაცოცხლების ცდისას კიდევ უფრო შორს მიდის. მოქანდაკე, რომელსაც დაახ-





130

აკურტი და უტა,
დაახლ. 1260 წ.

"ქტიტორთა"
სერიდან,
ნაუმბურგის
კათედრალის
კლიროსი

131

ქრისტეს საფლავად
დადება,
1250-1300 წწ.

ბონონის
ფსალმუნდანი;
მონიცაპალური
ბიბლიოთეკა, ბენავანონი

ლოებით 1260 წელს გერმანიაში ნაუმბურგის კათედრალის ქტიტორთა (სურათი 130) გამოსახვა დაევალა, ისეთ შთაბეჭდილებას გვიქმნის, თითქოს მართლაც თავის თანამედროვე რაინდთა პორტრეტებს გადმოგვცემდეს. მაგრამ ეს ძალიან საეჭვოა, რადგან ეს ქტიტორები მაშინ დიდი ხნის გარდაცვლილები იყვნენ და ოსტატმა მათ შესახებ სახელის გარდა არაფერი იცოდა. მიუხედავად ამისა, მის მიერ შექმნილი ქალთა და მამაკაცთა ქანდაკებები თითქოს ნუთი ნუთზე კვარცხლბეკებიდან გადმოაბიჯებენ და იმ ღონიერ რაინდებსა და მოხდენილ მანდილოსნებში გაერევიან, რომელთა საგმირო საქმეებისა და ტანჯვა-წამების ამბებით საისტორიო წიგნების მთელი გვერდებია გავსებული.

მეცამეტე საუკუნეში მოქანდაკეთა მთავარი საქმიანობა კათედრალებისთვის მუშაობა გახლდათ. იმდროინდელ ჩრდილოელ ფერმწერთა უმთავრესი სამუშაო კი კვლავ ხელნაწერთა გამშვენება იყო. თუმცა ამ ილუსტრაციების სულისკვეთება ძლიერ განსხვავდება რომანული ხანის წიგნთა საზეიმო ფურცლებისაგან. მეთორმეტე საუკუნის "ხარებას" (გვერდი 180, სურათი 119) და მეცამეტე საუკუნის ფსალმუნის გვერდს (სურათი 131) ერთმანეთს თუ შევადარებთ, ამ ცვლილების მასშტაბი ცხადი გახდება. ის წარმოგვიდგენს "ქრისტეს საფლავად დადებას", რომელიც შინაარსითა და სულისკვეთებით სტრასბურგის კათედრალის რელიეფის (სურათი 129) მსგავსია. კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, როგორი მნიშვნელოვანი გახდა ხელოვანისათვის ფიგურების გრძობათა ჩვენება. ღვთისმშობელი მიცვალებული ქრისტეს სხეულს დამხოვია და ჩაკონებია. წმ. იოანეს ხელები მწუხარებით გადაუჭვდია. რელიეფის მსგავსად, აქაც ვხედავთ, რომ მხატვარმა ბევრი იზრუნა, რათა სცენის თანაბარ-

ზომიერი ხაზოვანი სტრუქტურისთვის არ გადაეხვია: ზედა კუთხეებში ღრუბლებიდან ჩნდებიან ანგელოზები საცეცხლურებით ხელში, უცნაურ-ქუდეებიან (ასეთ თავსაბურავს შუა საუკუნეებში ებრაელები ატარებდნენ) მსახურებს კი ქრისტეს სხეულისთვის ხელი შეუშველებიათ. გრძნობების ჭარბად გამოხატვა და ფურცელზე ფიგურების რეგულარული განაწილება მხატვრისათვის აშკარად უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე რაიმე ცდა, ეს ფიგურები ცოცხლის მსგავსად გამოესახა, ანდა რეალური სცენა გადმოეცა. მას არ ანალელებს, რომ წინა პლანზე გამოსახული მსახურები უფრო პატარა ზომის არიან, ვიდრე წმინდანები; ის არც მოქმედების ადგილსა და გარემოზე მიგვანიშნებს. იმის გასაგებად, თუ რა ხდება, ასეთი გარეგნული მინიშნება არც გვჭირდება. მხატვრის მიზანი არ არის საგანთა ისე გამოსახვა, როგორც ისინი სინამდვილეშია, თუმცა სხეულის შესახებ მან, ისევე, როგორც სტრასბურგელმა ოსტატმა, მაინც გაცილებით მეტი იცის, ვიდრე მეთორმეტე საუკუნის მინიატურის შემქმნელმა.

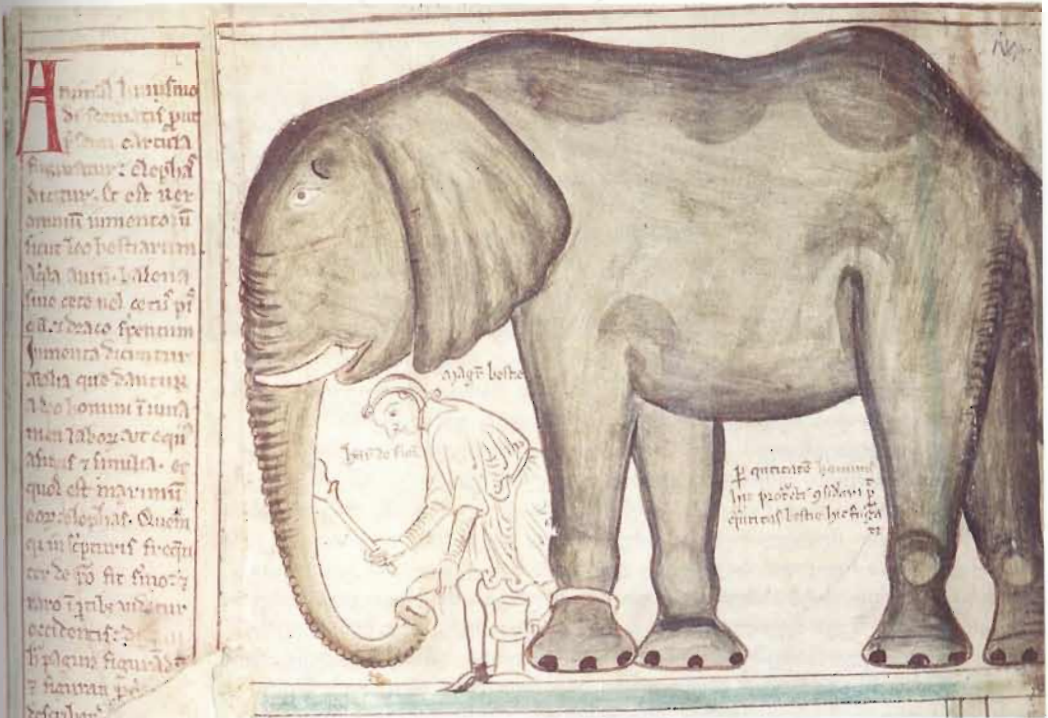
მეცამეტე საუკუნეში ზოგჯერ ისეც ხდებოდა, რომ ხელოვანი თავის ნიმუშთა წიგნს გვერდზე გადადებდა, რათა რალაც ისეთი გამოესახა, რამაც მისი ყურადღება მიიპყრო. დღეს ძნელი წარმოსადგენია, რას ნიშნავდა ეს იმხანად. ჩვენთვის მხატვარი არის საეტიუდო ალბომით აღჭურვილი ადამიანი, რომელიც ჩამომჯდარა და ცხოვრებიდან იმას იხატავს რაც მიიზიდავს. მაგრამ ჩვენთვის ცნობილია, რომ შუა საუკუნეების მხატვრის წვრთნა და აღზრდა სრულიად განსხვავებული იყო. იგი ჯერ შეგირდად უნდა დასდგომოდა ოსტატს, რომელსაც თავიდან მისი მითითებების შესრულებით და სურათის შედარებით უმნიშვნელო ადგილების შევსებით ეხმარებოდა; თანდათანობით ის სწავლობდა, როგორ გამოესახა მოციქული, ან როგორ დაეხატა წმინდა ქალწული. იგი ძველი ხელნაწერებიდან ცალკეული სცენების ასლების გადმოღებასა და გადამუშავებას, სხვადასხვა მოჩარჩოებისათვის მათ მორგებას შეისწავლიდა, ბოლოს კი იმდენად დახელოვნდებოდა, რომ იმგვარი სცენის დასურათებაც შეეძლო, რომლის ნიმუშიც არ მოეპოვებოდა. მაგრამ მთელი ამ მოღვაწეობის განმავლობაში მას არაფერი უბიძგებდა, საეტიუდო ალბომი მოემარჯვებინა და ჩაეხატა ნატურიდან რაიმე. მაშინაც კი, როდესაც მას კონკრეტული პიროვნების, მეფისა თუ ეპისკოპოსის, გამოსახვა ევალებოდა, იგი მიმსგავსებას არ ცდილობდა, ჩვენეული გაგებით. შუა საუკუნეებში პორტრეტი, ჩვენი გაგებით, არც კი არსებობდა. ყველა მხატვარს მოეთხოვებოდა, პირობითი ფიგურა დაეხატა და მისთვის შესაბამისი ინსიგნიები მიენიჭებინა: მეფისთვის – გვირგვინი და სკიპტრა, ეპისკოპოსისთვის – მიტრა და ჯვარი; შესაძლოა ქვეშ სახელიც მიენერა, რომ გამოსახულის ვინაობა არავის შეშლოდა. უცნაურად გვეჩვენება, რომ მხატვრებს, რომლებიც ისეთივე ცოცხლის მსგავს ფიგურებს ქმნიდნენ, როგორიც ნაუმბურგის ქტიტორები (სურათი 130) არიან, უჭირდათ კონკრეტული პიროვნების მიმსგავსება, მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ მათთვის ადამიანისა თუ საგნის პირისპირ ჯდომისა და მისი გადმოხატვის თვით აზრიც კი უცხო იყო. ამიტომაც მით უფრო საყურადღებოა, რომ მეცამეტე საუკუნის ხელოვანები იშვიათ შემთხვევაში რალაცას ნატურიდან იხატავდნენ. ეს, როგორც წესი, იმიტომ ხდებოდა, რომ რაიმეს გამოსახვის შემუშავებული იდა მზა სქემა ჯერ კიდევ ხელთ არ ჰქონდათ. 132-ე სურათზე სწორედ ამგვარ გამონაკლისს ვხედავთ. ესაა ინგლისელი ისტორიკოსის, მეთიუ პერისის (გარდაიცვალა

1259 წ.), მიერ მეცამეტე საუკუნის შუა ხანებში დახატული სპილო. ეს სპილო საფრანგეთის მეფემ, წმ. ლუიმ, ჰენრი III-ს 1255 წელს გამოუგზავნა. ასეთი ცხოველი ინგლისში მაშინ პირველად ნახეს. მის გვერდით მდგომი მსახურის ფიგურაზე ვერ იტყვი, კარგადაა მიმსგავსებულიო, თუმცა მოყვანილია მისი სახელი – ჰენრიკუს დე ფლორი. საინტერესო ისაა, რომ ამ შემთხვევაში მხატვარს ძალიან უნდოდა სწორი პროპორციები მიეღო. სპილოს ფეხებს შორის ლათინური წარწერაა – “აქ დახატული ადამიანის ზომის მიხედვით შეგიძლიათ წარმოიდგინოთ აქ გამოსახული მხეცის ზომები”. შესაძლოა ეს სპილო ცოტა უცნაურად მოგვეჩვენოს. მაგრამ, ვფიქრობ, რომ შუა საუკუნეთა მხატვრები, მეცამეტე საუკუნეში მაინც, მშვენივრად იცნობდნენ პროპორციებს და, თუკი ხშირად უყურადღებოდ ტოვებდნენ მათ, ამას უმეცრების გამო კი არ სჩადიოდნენ, არამედ იმიტომ, რომ არანაირ მნიშვნელობას არ ანიჭებდნენ.

მეცამეტე საუკუნეში, დიდი კათედრალების ხანაში, საფრანგეთი ევროპის უმდიდრესი და უმნიშვნელოვანესი ქვეყანა იყო. პარიზის უნივერსიტეტიც მთელი დასავლეთის ინტელექტუალური ცენტრი გახლდათ. იტალიაში კი, ქვეყანაში, სადაც ქალაქები ერთმანეთს ებრძოდნენ, დიდი ფრანგული კათედრალების მშენებელთა იდეებსა და მეთოდებს, რომელთაც ასე ხარბად ბაძავდნენ გერმანიასა და ინგლისში, თავიდან დიდად არავინ გამოხმაურებია.

მხოლოდ მეცამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში მიჰყო ხელი ერთმა იტალიელმა მოქანდაკემ ფრანგი ოსტატების მიბაძვას და კლასიკური

132
მეთუ პერისი
სპილო და მისი
მომეღელი, დაახლ.
1255 წ.
ხელნაწერის ნახატი
პარიკრის მიბლიოთეკა,
კორპუს კრისტი
კოლუჯი, კემბრიჯი



ქანდაკების მეთოდების შესწავლას, რათა ბუნება უფრო დამაჯერებლად გამოესახა. ეს იყო ნიკოლო პიზანო, რომელიც დიდ სანაოსნო და სავაჭრო ცენტრში, პიზაში, მოღვაწეობდა. 133-ე სურათზე მის მიერ 1260 წელს დასრულებული კათედრის ერთ-ერთი რელიეფია ნაჩვენებია. ერთი შეხედვით, აქ გამოსახულ სიუჟეტთა ამოცნობა არც ისე იოლია, რადგანაც პიზანო სხვადასხვა სიუჟეტის ერთ ჩარჩოში თავმოყრის შუასაუკუნოვან ჩვეულებას მიჰყვება. რელიეფის მარცხენა კუთხეში ხარებაა გამოსახული, შუა ნაწილში – ქრისტეს შობა. ლეთისმშობელი სარეცელზე წევს, წმ. იოსები კუთხეში შეყუჟულა, ორი მსახური კი ჩვილის განბანითაა დაკავებული. ისინი თითქოს ცხვრის ფარამ შეაფინროვა, მაგრამ სინამდვილეში ეს მესამე სცენას ეკუთვნის – ზედა მარჯვენა კუთხეში წარმოდგენილ მწყემსთა ხარებას, სადაც კიდევ ერთხელ ჩნდება ჩვილი ქრისტე ბაგაში. თუმცა სცენა ცოტათი გადატვირთული და არეულია, მოქანდაკეს ყოველი ამბის შესაფერისი ადგილიც და ცოცხალი დეტალებიც მიგნებული აქვს. შესამჩნევია, როგორ ახალისებს სცენას აქა-იქ უშუალო დაკვირვების ჩართვა – შეხედეთ თუნდაც თხას რელიეფის ქვედა მარჯვენა კუთხეში, რომელიც თავს ჩლიქით იქექავს. იმასაც ვხვდებით, რომ ოსტატი კლასიკური და ადრექრისტიანული ქანდაკების (გვერდი 128, სურათი 83) ცოდნას უნდა უმაღლოდეს, რაც თავებისა და შესამოსლების დამუშავებაზე ემჩნევა. ისევე, როგორც წინა თაობის სტრასბურგელმა ხელოვანმა, ან დაახლოებით მისმა ტოლმა ნაუმბურგელმა ოსტატმა, პიზანომაც შეისწავლა ქსოვილის ქვეშ სხეულის ფორმების წარმოჩენისა და ამავედროულად ფიგურებისთვის მეტი სიდიადისა და დამაჯერებლობის მინიჭების ანტიკური ხერხები.

გოთიკური სტილის ოსტატთა ახლებურ სულისკვეთებას იტალიელი ფერმწერები კიდევ უფრო გვიან გამოეხმაურნენ, ვიდრე მოქანდაკეები. იტალიის ქალაქებს, მაგალითად, ვენეციას, ახლო ურთიერთობა ჰქონდა ბიზანტიის იმპერიასთან და იტალიელი ხელოვანებისთვისაც შთაგონებისა და გეზის მიმცემი უფრო კონსტანტინოპოლი იყო, ვიდრე პარიზი (იხ. გვერდი 23, სურათი 8). მეცამეტე საუკუნეში იტალიის ეკლესიებს ჯერ კიდევ “ბერძნული მანერით” შესრულებული საზეიმო ხასიათის მოზაიკებით ამკობდნენ.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ აღმოსავლეთის კონსერვატიული სტილის ერთგულებას ნებისმიერი ცვლილებისთვის ხელი უნდა შეეშალა. მართლაც, ცვლილებამ ძალზე დააგვიანა. მაგრამ როდესაც მეცამეტე საუკუნის დასასრული მოახლოვდა, სწორედ ბიზანტიური ტრადიციის მკვიდრმა საფუძველმა შეაძლებინა იტალიურ ხელოვნებას, ჩრდილოეთის კათედრალთა მოქანდაკეების მონაპოვართათვის არა მარტო მეტოქეობა გაენია, არამედ მხატვრობის ხელოვნება ძირფესვიანადაც გარდაექმნა.

არ უნდა დაგვაინწყდეს, რომ მოქანდაკეს, რომელიც ბუნების გამოცემას ესწრაფვის, უფრო ნაკლები სიძნელის დაძლევა უწევს, ვიდრე ამ მიზნისკენ მავალ ფერმწერს. მოქანდაკეს არ სჭირდება რაკურსების ან შუქრდილით მოდელირების საშუალებით სიღრმის ილუზიის შექმნა. მისი ქანდაკება რეალურ სივრცეში დგას და მას რეალური განათება ეცემა. ამგვარად, სტრასბურგისა და ნაუმბურგის მოქანდაკეებს ისეთი მსგავსების მიღწევა შეეძლოთ, როგორსაც მეცამეტე საუკუნის ვერც ერთი ფერწერული ნამუშევარი ვერ გადმოსცემდა. ვნახეთ კიდევ, რომ ჩრდილოეთის მხატვრობამ ხელი აიღო სინამდვილის ილუზიის შექმნის ყოველგვარ მცდელობაზე; კომპოზიციისა და თხრობის მისეული

133

ნიკოლო პიზანო
ხარება, შობა და
მწყემსნი, 1260 წ.

ეთელბრის მარწარილის
რელიეფი, პიზის
ბაპტისტერიუმში



FIDES



Handwritten Latin text at the bottom of the painting, including the name 'FIDES' and a date '1483'.

პრინციპები სრულიად განსხვავებულ მიზნებს ისახავდა.

საბოლოო ჯამში, სწორედ ბიზანტიური ხელოვნების მეოხებით გადალახეს იტალიელებმა ქანდაკებასა და მხატვრობას შორის არსებული უფსკრული. მთელი თავისი სიმკაცრის მიუხედავად, ბიზანტიურმა ხელოვნებამ უფრო მეტად შეინარჩუნა ელინისტური მხატვრობის მიგნებები, ვიდრე "ბნელი საუკუნეების" დასავლურმა "სურათოვანმა დამწერლობამ". ჩვენ გვახსოვს, რამდენი ასეთი მონაპოვარი იმალეობდა ბიზანტიური მხატვრობის გაყინული ზეიმურობის საფარქვეშ – აი, თუნდაც 139-ე გვერდზე მოცემულ 88-ე სურათზე როგორაა სახე შუქჩრდილებით მოდელირებული, როგორ გვიმონუმებს საყდარი და ფეხსადგამი პერსპექტიული შემცირების პრინციპების სწორ გაგებას. სწორედ ამგვარი ტრადიციის გათვალისწინებით შეეძლო გენიოსს, რომელიც ბიზანტიური კონსერვატიზმის ხიბლს სძლედა, ახალი სამყაროსათვის შეებედა და ცოცხლის მსგავსი გოთიკური ფიგურები მხატვრობაში გადაეტანა. იტალიური ხელოვნების ასეთი გენიოსი ფლორენციელი ფერმწერი ჯოტო დი ბონდონე (დაახლ. 1267-1337) გამოდგა.

ჩვეულებრივ, ჯოტოს ახალი თავის დასაწყისში ათავსებენ ხოლმე. იტალიელები დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ ამ დიდი მხატვრის გამოჩენამ ხელოვნებაში სრულიად ახალ ეპოქას დაუდო სათავე. ქვემოთ დავინახავთ, რომ ისინი არ შემცდარან. მაგრამ ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ ნამდვილმა ისტორიამ არ იცის ახალი თავები და მასში არც ახლიდან იწყება რაიმე; ჯოტოს სიდიადესაც არაფერი დააკლდება, თუ გავიაზრებთ, რომ მეთოდების მხრივ ის ბევრს ბიზანტიელ ოსტატებს უნდა უმაღლოდეს, მიზანდასახულობისა და თვალსაწიერის თვალსაზრისით კი – ჩრდილოეთის კათედრალთა დიდ მოქანდაკეებს.

ჯოტოს ყველაზე ცნობილი ნამუშევრები კედლის მოხატულობები, ანუ *ფრესკები* (მათ ასე იმიტომ ეწოდება, რომ ისინი ჯერ კიდევ *ნედლ* (იტალ. ფრესკო) ანუ სველ ბათქაშზე იხატება. 1302 და 1305 წლებს შორის მან ჩრდილოეთ იტალიაში, პადუაში, პატარა ეკლესიის კედელი ღვთისმშობლისა და ქრისტეს ცხოვრების სცენებით მოხატა; მათ ქვემოთ კი სათნოებათა და ცოდვათა პერსონიფიკაციები გამოსახა – ამგვარადვე განათავსებდნენ ხოლმე მათ ზოგჯერ ჩრდილოეთის კათედრალების პორტიკებზე.

134-ე სურათზე გამოსახული ფიგურა რნმენის ჯოტოსეული განსახიერებაა. ეს არის მატრონა ერთ ხელში ჯვრით, მეორეში კი – გრაგნილით. ამ კეთილშობილ ფიგურასა და გოთიკური სტილის მოქანდაკეთა ნამუშევრებს შორის მსგავსების შემჩნევა რთული არ არის. მაგრამ ეს ქანდაკება არ გახლავთ. ეს არის მხატვრობა, რომელიც მრგვალი ქანდაკების ილუზიას გვიქმნის. ვხედავთ მკლავის რაკურსს, სახისა და კისრის მოდელირებას, ღრმა ჩრდილებს ქსოვილის დენად ნაკეცებში. მთელი ათასი წლის განმავლობაში ამის მსგავსი არაფერი შექმნილა. ჯოტომ ხელახლა აღმოაჩინა სიბრტყეზე სიღრმის გადმოცემის ხელოვნება.

ჯოტოს ეს აღმოჩენა მხოლოდ თავისთავადი მნიშვნელობის ილეთი როდი იყო – მისი წყალობით მან ერთიანად შეცვალა მხატვრობის გაგება. "სურათოვანი დამწერლობის" მეთოდთა მოშველიების ნაცვლად, მას ახლა შეეძლო იმის ილუზია შეექმნა, თითქოს საღვთო წერილის ამბები ჩვენ თვალწინ ხდებოდა. საამისოდ აღარ კმაროდა, დაგეხედა ამავე სცენის წინანდელი გამოსახულებებისთვის და ძველთაგან ნაცადი ნიმუშები ახლიდან მოგეხმარა. ჯოტო უფრო იმ ბერების რჩევას მიჰყვება, რომ-

ლებიც თავიანთ ქადაგებებში ხალხს მოუწოდებდნენ, ბიბლიისა და წმინდანთა ცხოვრების მონათხრობის კითხვისას გონებაში წარმოედგინათ, როგორ გარბოდა ხითხუროს ოჯახი ეგვიპტეში, როგორ მიაამსჭვალეს უფალი ჯვარს. ჯოტო არ ისვენებდა, ვიდრე ახლებურად არ გაიაზრებდა, ამგვარი ამბის მონაწილე რომ ყოფილიყო, როგორ დადგებოდა ესა თუ ის ფიგურა, როგორ იმოძრაებდა; და უფრო მეტიც – როგორ დაინახავდა ჩვენი თვალი სხვადასხვა შესტს თუ მოძრაობას.

მომხდარი რევოლუციის უკეთ გააზრებისთვის პადუაში ჯოტოს მიერ შესრულებული ერთ-ერთი ფრესკა (სურათი 135) მეცამეტე საუკუნეში იმავე თემაზე შექმნილ მინიატურას (სურათი 131) შევადაროთ. მათი თემა არის ქრისტეს დატირება – ღვთისმშობელი უკანასკნელად იკრავს გულში თავის ძეს. მინიატურის დამხატველს, როგორც გვახსოვს, არ აინტერესებდა ამბის ისე ჩვენება, როგორც სინამდვილეში შეიძლებოდა მომხდარიყო. იგი ფიგურათა ზომებს ცვლიდა, რათა ისინი ფურცელს კარგად მორგებოდა. თუ შევეცდებით წარმოვიდგინოთ სივრცე წინა პლანის ფიგურებსა და უკან წარმოდგენილ წმ. იოანეს შორის, სადაც ქრისტე და ღვთისმშობელი არიან გამოსახული, დავინახავთ, რომ ყველაფერი ერთმანეთზე მიჯრიოთაა წარმოდგენილი და მხატვარს სივრცის გადმოსაცემად თავი ნაკლებად შეუწუხებია. მოქმედების რეალური ადგილის მიმართ ასეთივე გულგრილობის გამო მოათავსა ნიკოლო პიზანიმ განსხვავებული ეპიზოდები ერთი ჩარჩოს შიგნით. ჯოტოს მეთოდი სრულიად განსხვავებულია. მხატვრობა მისთვის მხოლოდ დანერგილი სიტყვის ნაცვალი როდია. ჩვენ თითქოს ნამდვილი ამბის მომხსენებელი ვართ, რომელიც სცენაზე თამაშდება. მინიატურაზე მტირალი წმ. იოანეს პირობითი შესტის შეადარეთ ჯოტოს ნახატის წინ გადმოხრილი, ხელებგანპყრობილი წმ. იოანეს გრძნობით აღსავსე მოძრაობას. თუკი აქ წინა პლანის მოკუნტულ ფიგურებსა და წმ. იოანეს შორის მანძილის წარმოდგენას შევეცდებით, უმაღლვე ვიგრძნობთ, რომ მათ შუა სივრცე და ჰაერია, რომ მათ შეუძლიათ იმოძრაონ. ეს, წინა პლანის ფიგურები ჯოტოს ხელოვნების ახლებურობას სრულად წარმოაჩენს. ჩვენ გვახსოვს, როგორ დაუბრუნდა ადრექრისტიანული ხელოვნება ძველალმოსავლურ შეხედულებას, რომლის თანახმადაც, თხრობის თვალნათლივობისთვის ყოველი ფიგურა მთლიანად უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი, დაახლოებით ისე, როგორც ეს ეგვიპტურ ხელოვნებაშია. ჯოტომ უარი თქვა ამ შეხედულებაზე – ასეთი მარტივი საშუალებები მას არას არგებდა. იგი ისე დამაჯერებლად გვიჩვენებს, როგორ ასახავს თითოეული ფიგურა ტრაგიკული სცენის საერთო მწუხარებას, რომ ის მოკუნტული ფიგურებიც კი მწუხარე გვეგონია, რომელთა სახეებიც ჩვენთვის უჩინარია.

ჯოტოს სახელი შორს გაუვარდა. ფლორენციელები ამაყობდნენ მისით. მათ აინტერესებდათ მისი ცხოვრება და მის გონებამახვილობასა და სიმარჯვეზე ანეკდოტებს ყვებოდნენ. ესეც ხომ ახალი რამ იყო – მანამდე ამის მსგავსი არაფერი მომხდარა. რასაკვირველია, ადრეც ყოფილან ყველასგან დაფასებული ოსტატები, რომელთა მოწვევას ერთი მონასტერი თუ ეპისკოპოსი მეორეს ურჩევდა ხოლმე. მაგრამ, საზოგადოდ, მათ თანამედროვეებს საჭიროდ არ მიაჩნდათ, ამ ოსტატთა სახელები შთამომავლობისთვის შემოენახათ. ისინი მათ ისე უყურებდნენ, როგორც ჩვენ კარგ დურგალს ან მკერავს ვუყურებთ. არც თვით მხატვრები ცდილობდნენ დიდებისა და სახელის მოპოვებას. ძალზე ხშირად ისინი

135

ჯოტო დი ბონდონე
ქრისტეს დატირება.
დაახლ. 1305 წ.

ფრესკა: კაპელა დელ
არენა, პადუა





136

სურათი 135-ის დეტალი

ნამუშევრებს თავიანთ სახელებსაც კი არ აწერდნენ. ჩვენთვის უცნობია შარტრის, სტრასბურგისა და ნაუმბურგის მოქანდაკეთა ვინაობა. უეჭველია, რომ ისინი თავის დროს მოწონებებს იმსახურებდნენ, მაგრამ მთელი პატივი იმ კათედრალებს გადაულოცეს, რომლებსაც იღვწოდნენ. ასე რომ, ფლორენციელი მხატვარი ჯოტო ხელოვნების ისტორიაში ამ თვალსაზრისითაც სრულიად ახალი თავის დამწყებია. ამიერიდან ხელოვნების ისტორია, ჯერ იტალიაში და შემდეგ სხვა ქვეყნებშიც, დიდ ხელოვანთა ისტორია გახლავთ.

მეფე და მისი
ხუროთმოძღვარი
(ფარგლითა
და ვინიოთი)
კათედრალის
მშენებლობაზე
(მეფე ოთა სენტ
ოლმენსზე), დაახლ.
1240-50 წწ.

მეფე პერისის ნახატი
სენტ ოლმენსის
მონასტრის მატრიანუში;
ორინტი კოლუჯია,
ფლონა



კარისკაცები და ბიურბერები

მეთოთხმეტე საუკუნე

მეცამეტე საუკუნე იყო ხანა დიდი კათედრალებისა, სადაც ხელოვნების თითქმის ყველა დარგს თავისი წილი ჰქონდა. ეს გრანდიოზული მშენებლობანი მეთოთხმეტე საუკუნეშიც გრძელდებოდა და შემდეგაც, მაგრამ ეს ხელოვნების გული აღარ იყო. უნდა გვახსოვდეს, რომ ქვეყნიერება ამ დროის განმავლობაში საკმაოდ შეიცვალა. მეთორმეტე საუკუნის შუა ხანებში, როდესაც პირველად შემუშავდა გოთიკური სტილი, ევროპა ჯერაც გლეხებით მეჩხრად დასახლებული კონტინენტი იყო, სადაც მონასტრები და დიდგვაროვნთა ციხე-დარბაზები ძალაუფლებისა და განათლების მთავარ ცენტრებად გვევლინებოდა. დიდი საეპისკოპოსოების ნადილი, საკუთარი ვეება კათედრალები ჰქონოდათ, ქალაქების სამოქალაქო სიამაყის გამოღვიძების პირველი მანიშნებელი იყო. ას ორმოცდაათი წლის შემდეგ ეს ქალაქები ინტენსიური ვაჭრობის ცენტრებად იქცა, სადაც ბიურგერები ეკლესიისა და ფეოდალებისგან სულ უფრო და უფრო დამოუკიდებლნი ხდებოდნენ. აღარც დიდგვაროვნები ცხოვრობდნენ ძველებურად თავიანთ გამაგრებულ კარ-მიდამოებში კუმტად განმარტოებულნი; მათაც კეთილმონყობილ და მოდური ფუფუნებით სავსე ქალაქებს მიაშურეს, რათა იქ, ხელისუფალთა კარზე გამოეჩინათ საკუთარი სიმდიდრე. მეთოთხმეტე საუკუნის ცხოვრება თვალწინ ცოცხლად წარმოგვიდგება, თუ გავიხსენებთ ჩოსერის თხზულებებს თავისი რაინდებითა და სოფლის მემამულეებით, ბერებითა და ხელოსნებით. ეს ჯვაროსნებისა და უზადო რაინდების ეპოქა აღარ იყო, რომლებიც ნაუმბურგის ქტიტორების (გვერდი 194, სურათი 130) ცქერისას გვაგონდებიან. პერიოდებსა და სტილებზე მეტიმეტად ზოგადი საუბარი მუდამ საფრთხილო საქმეა. ყოველთვის მოიძებნება გამონაკლისი და ნიმუში, რომელიც ამგვარ განზოგადებას არ ესადაგება. მაგრამ ამის გათვალისწინებითაც კი შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მეთოთხმეტე საუკუნის გემოვნებას რაფინირებულობა სიდიადეს ერჩივნა.

სწორედ ეს თვისება იმძლავრებს იმდროინდელ არქიტექტურაში. ინგლისში ვასხვავებთ პირველი კათედრალების წმინდა გოთიკურ სტილს, რომელსაც ადრეინგლისურსაც უწოდებენ, და ამ ფორმათა მოგვიანო განვითარებას, რომელიც დეკორაციული სტილის სახელითაა ცნობილი. ეს სახელწოდება გემოვნების ცვლილებაზე მიგვანიშნებს. მეთოთხმეტე საუკუნის გოთიკური სტილის მშენებლები ადრეული კათედრალების მკაფიო, დიდებულ სილუეტებს ველარ ეგუებიან. ისინი ამჯობინებენ, თავიანთი ოსტატობა მორთულობასა და ქვის ხლართულ აყურში გადაგვიშალონ. ექსტერის კათედრალის დასავლეთი სარკმელი (სურათი 137) ამ სტილის ტიპური ნიმუშია.



ალარც ეკლესიათა მშენებლობა იყო არქიტექტორების უმთავრესი ამოცანა. მზარდ და აყვავებულ ქალაქებს ბევრი საერო ნაგებობა სჭირდებოდა – ქალაქის გამგეობის სახლები, ამქრების სახლები, სასწავლებლები, სასახლეები, ხიდები და კარიბჭებიანი გალავნები. ამგვარ ნაგებობათა ერთ-ერთი ყველაზე სახელგანთქმული და თვალსაჩინო ნიმუშია ვენეციის დოჟების სასახლე (სურათი 138), რომლის მშენებლობაც მეთოთხმეტე საუკუნეში დაიწყო, იმ დროს, როდესაც ქალაქის სიძლიერემ და კეთილდღეობამ მწვერვალს მიაღწია. იგი გვიჩვენებს, რომ, ორნამენტებითა და ქვის აყურით გატაცების მიუხედავად, გოთიკურ სტილს განვითარების ამ გვიან საფეხურზეც შეეძლო სიდიადის შთაბეჭდილების მოხდენა.

137

*ექსეტერის
კათედრალის
დასავლეთი ფასადი,
დაახლ.
1350-1400 წწ.*

დეკორაციული სტილი





რაც შეეხება ქანდაკებას, მეთოთხმეტე საუკუნეში ალბათ ყველაზე დამახასიათებელია უკვე არა ქვის ქანდაკებები (თუმცა მათ კვლავ მრავლად აკეთებდნენ ეკლესიებისთვის), არამედ ძვირფასი ლითონებისა თუ სპილოს ძვლის პატარა ნაკეთობები, რომელთა დამზადებაში იმჟამინდელ ხელოსნებს ბადალი არა ჰყავდათ. ასეთია ფრანგი ოქრომჭედლის ნახელავი – ღვთისმშობლის ვერცხლის ქანდაკება (სურათი 139). ამგვარი ნამუშევრები საჯარო ღვთისმსახურებისთვის არ იყო გამიზნული – მათ მეტწილად სასახლეთა კერძო სამლოცველოებში ათავსებდნენ, ინდივიდუალური ლოცვისთვის. მათ დიდი კათედრალების ქანდაკებებივით ჭეშმარიტების საზეიმო, ამაღლებული განცხადება კი არ ევალებოდათ, არამედ სიყვარულსა და სინაზეს აღვივებდნენ. პარიზელი ოქრომჭედელი ღვთისმშობელს ნამდვილ დედად აღიქვამდა, ქრისტეს კი – დედის სახისკენ ხელგანვიღილ ნამდვილ ყრმად. იგი ყოველ ღონეს ხმარობდა, რომ ქანდაკება ხისტი არ გამოსელოდა. ამ მიზეზით ფიგურა ოდნავ გადმობრილია; ხელი თქმოზე ჩამოუყრდნია, რათა ყრმა მოხერხებულად

139

ღვთისმშობელი ყრმით, დაახლ. 1324-39 წწ.;
ფიონ დ'ევრიოს შემოწირულება 1339 წ.

მოიქრული ვერცხლი, მინანქარი, ძვირფასი თელები, სიმაღლე 69 სმ, ლუვრი, პარიზი

დაიჭიროს, და სახეც მისკენ აქვს დახრილი. ამრიგად, მთელი სხეული მსუბუქად იდრიკება რბილ მრუდად, რომელიც რამდენადმე წააგავს S-ს. ამ პერიოდის გოთიკური სტილის ოსტატებს ეს მოტივი ძალიან მოსწონდათ. მართლაც, არც ქალწული მარიამის თავისებური დგომა და არც მასთან ჩვილი იესოს თამაშის მოტივი ამ ქანდაკების შემქმნელის აღმოჩენა არ უნდა იყოს. იგი მხოლოდ საზოგადოდ მიღებულ მიმართულებას მისდევდა. მისი უზადო ოსტატობა მჟღავნდება ყოველი დეტალის უნატიფესად გამოყვანაში, ხელების მშვენიერებაში და ჩვილის მკლავებზე პატარა-პატარა ნაოჭებში, ვერცხლისა და მინანქრის მშვენიერ ზედაპირებში და, ბოლოს, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ქანდაკების ზუსტ პროპორციებშიც – ნაგრძელებზე, ნერწყვა ტანს პატარა, დახვეწილი თავი აბოლოებს. გოთიკური სტილის ოსტატთა ამ ნამუშევრებში სახელდახელო არაფერია. ისეთი დეტალიც კი, როგორც მარჯვენა მკლავზე გადმოფენილი ქსოვილია, გვიჩვენებს, რამდენი ჯაფა შეაღია ხელოვანმა მის მოხდენილ, მელოდიურ ხაზებად დალაგებას. ასეთ ნამუშევრებს ჯერონონად ვერასდროს დავაფასებთ, თუკი მუზეუმებში მხოლოდ თვალშეველებით ჩაუვლით გვერდით. მათ ხელოვნების ნამდვილი მოყვარულებისთვის



140
ქრისტე ტაძარში;
შევარდნით
ნადირობა,
დაახლ. 1310 წ.

დედოფალ მერის
ფსალმუნი; ბრიტანეთის
ბიბლიოთეკა, ლონდონი

მოთ დამატებულია მეორე სცენა, რომელსაც საღვთო წერილთან საერთო არაფერი აქვს. აქ გამოსახულია ეპიზოდი იმ დროის ყოველდღიური ცხოვრებიდან – შევარდნით იხვებზე ნადირობა. ცხენებზე მსხდომი მამაკაცისა და ქალის და მათ წინ მიმავალი ბიჭის სასიხარულოდ, შევარდენმა ეს-ესაა დაიჭირა ერთი იხვი, დანარჩენმა ორმა კი თავს უშველა. ზედა სცენის გამოსახვისთვის მხატვარი ალბათ თორმეტი წლის ბავშვებს არ დაკვირვებია, ის კი უეჭველია, რომ ქვედა სცენის გამოსახვისას იგი ნამდვილ შევარდნებსა და იხვებს უცქერდა. იქნებ ბიბლიური სიუჟეტის მიმართ მონივნებით აიხსნება, რომ მან ვერ გაბედა, მასში რეალური ცხოვრებისეული დაკვირვებები შეეტანა. იგი არჩევს, ერთდროულად ორი განსხვავებული მიდგომა ჰქონდეს; ერთი მხრივ, ეს არის გამარტივებული და სიმბოლური თხრობა, ადვილად ამოსაცნობი უესტებით, ყოველგვარი ზედმეტი დეტალის გარეშე, ხოლო მეორე მხრივ, გვერდის არმიაზე რეალური ცხოვრების ეპიზოდი კვლავ მოგვაგონებს, რომ ეს ჩოსერის საუკუნეა. მეთოთხმეტე საუკუნის განმავლობაში მხოლოდ თანდათან შეერწყა ერთმანეთს ეს ორი ელემენტი: მოხდენილი თხრობა და გულმოდ-

ქმნიდნენ და რელიგიური თაყვანისცემის ღირს საგნებად მიაჩნდათ.
მეთოთხმეტე საუკუნის მხატვრების მოხდენილი და ფაქიზი დეტალებით გატაცება ისეთ ცნობილ დასურათებულ ხელნაწერებსაც ემჩნევა, როგორცაა ინგლისური ე. წ. “დედოფალ მერის ფსალმუნი”. 140-ე სურათზე წარმოდგენილია ტაძარში მნიგნობრებთან მოსაუბრე ქრისტე. იგი მაღალ სკამზე დაუსვამთ. იესო მნიგნობრებს სჯულის რომელიღაც მუხლს განუმარტავს ხელის სახასიათო მოძრაობით, რომლითაც შუა საუკუნეების მხატვრები მასწავლებლებს გამოსახავდნენ. ებრაელ მნიგნობრებს, ასევე ქრისტეს მშობლებს, რომლებიც ეს-ეს არის შემოსულან და ერთმანეთს გაკვირვებული შესცქერიან, გაოცებისა და მოკრძალების ნიშნად ხელები ზეაღუპყრიათ. ამბის თხრობის წესი კვლავ საკმაოდ არარეალურია. ამკარაა, რომ მხატვარს არაფერი სმენია ჯოტოს მიგნებაზე, თუ როგორ უნდა “დაედგა” სცენა, რომ იგი გაცოცხლებულიყო. ქრისტე, რომელიც, ბიბლიის თანახმად, მამინ თორმეტი წლისა იყო, მოზრდილებთან შედარებით პატარა ჩანს, ხოლო მხატვარს ფიგურებს შორის დაცილების ჩვენება არც უცდია. უფრო მეტიც, ადვილი შესამჩნევია, რომ ყველა სახე მეტ-ნაკლებად ერთი მარტივი ფორმულის გამოყენებითაა დახატული – მორკალული ნარბები, პირის ქვემოთ მიმართული ჭრილი, ხუჭუჭა თმა და წვერი. გასაოცარია, რომ იმავე გვერდზე, ქვე-

გინე დაკვირვება. შესაძლოა იტალიური ხელოვნების გავლენის გარეშე ეს კიდევ უფრო ნელა მომხდარიყო.

იტალიაში, კერძოდ, ფლორენციაში, ჯოტოს შემოქმედებამ მხატვრობაზე წარმოდგენა მთლიანად შეცვალა. ძველი ბიზანტიური მანერა უეცრად მოძველებული და მოუქნელი გამოჩნდა. მიუხედავად ამისა, შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ იტალიური ხელოვნება უცებ გაემიჯნა და-ნარჩენი ევროპისას. პირიქით, ჯოტოს იდეები ალპების ჩრდილოეთით მდებარე ქვეყნებშიც გავრცელდა, ხოლო სამხრეთელ ოსტატებს ჩრდილოეთის გოთიკური სტილის იდეალების ზემოქმედება დაეცყოთ. ჩრდილოელი ოსტატების გემოვნებამ და მანერამ ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინა განსაკუთრებით სიენაში, ტოსკანის კიდევ ერთ ქალაქში, რომელიც ფლორენციის დიდი მეტოქე გახლდათ. სიენელ მხატვრებს ისე ერთბაშად და რევოლუციურად არ გაუნყვეტიათ კავშირი ადრეულ ბიზანტიურ ტრადიციასთან, როგორც ეს ფლორენციაში ჯოტომ გააკეთა. ჯოტოს თაობის უდიდესმა სიენელმა ოსტატმა დუჩომ (დაახლ. 1255/60-დაახლ. 1315/18), ძველი ბიზანტიური ფორმების მთლიანად უკუგდების ნაცვლად, სცადა (და წარმატებითაც!) მათთვის ახლებური სული შთაებერა. ტრაპეზზედა გამოსახულება (მის ნაწილს 141-ე სურათზე ვხედავთ) დუჩოს სკოლის ორმა ახალგაზრდა მხატვარმა შეასრულა – სიმონე მარტინიმ (1285?-1344) და ლიპო მემიმ (გარდაიცვალა 1347? წ.). იგი გვიჩვენებს, როგორ შეისისხლხორცა სიენის ხელოვნებამ მეთოთხმეტე საუკუნის იდეალები და ზოგადი ატმოსფერო. ნახატი წარმოგვიდგენს ხარებას – ეპიზოდს, როდესაც მთავარანგელოზი გაბრიელი ზეცით ღვთისმშობელს მოეცლინა სახარებლად; შეგვიძლია წავიკითხოთ მის ბაგეთაგან ამოთქმული სიტყვები: “Ave gratia plena” (გიხაროდენ, მიმადლებულო!). მარცხენა ხელში მას მშვიდობის სიმბოლო – ზეთისხილის რტო – უჭირავს, მარჯვენა ხელი კი აღმართული აქვს, თითქოს დალაპარაკებას აპირებსო. ღვთისმშობელი კითხულობდა. ანგელოზის გამოჩენისას იგი განცვიფრდა. ის უკან გადაწეულა – მარჯვნივ მოძრაობაში რიდი და მოკრძალებას, თუმცა იგი ზეციური მაცნისკენ იხედება. მათ შორის დგას ლარნაკი თეთრი შროშანებით – უბინოების სიმბოლოთი, – ხოლო ზემოთ, შუა შეისრულ თაღში, ოთხფრთედი ქერუბიმებით გარშემორტყმულ მტრედს – სულიწმიდის სიმბოლოს ვხედავთ. ამ მხატვრებს, ფრანგი და ინგლისელი მხატვრების (სურათები 139 და 140) მსგავსად, სათუთი ფორმები და ლირიკული განწყობილება აინტერესებთ. მათ იტაცებდათ გაფრიალებული ქსოვილების რბილი რკალები და წერნეტა სხეულების ნაზი მოხდენილობა. მთელი მხატვრობა, ოქროს ფონზე დატანილი ფიგურებით, რომლებიც ისე მოხერხებულადაა განთავსებული, რომ შესანიშნავ ორნამენტს ქმნის, ოქრომჭედლის ძვირფას ნახელავს წააგავს. რამდენიც არ უნდა უყუროთ, მაინც განგაცვიფრებთ ის, თუ როგორაა ფიგურები მორგებული სასურათო სიბრტყის რთულ მოხაზულობას; ანგელოზის ფრთები შეისრული თაღის მარცხენა კიდით არის მოჩარჩოებული, ხოლო ღვთისმშობელი მოპირდაპირე მხარეს თითქოს თაღის მარჯვენა ფერდს შეფარებია; მათ შორის ცარიელი სივრცე კი ლარნაკით და მის თავზე მტრედითაა შევსებული. ხაზოვანი ნახატისთვის ფიგურების ამგვარი მორგება მხატვრებმა შუა საუკუნეების ტრადიციიდან შეითვისეს. ადრე მოგვეცა შესაძლებლობა, აღვთოვანება გამოგვეხატა იმის გამო, როგორ განალაგებენ შუა საუკუნეების მხატვრები საღვთო წერილის სიმბოლოებს სასურველი კომპოზიციის მისაღებად. მაგრამ ისინი ამას საგანთა რეალური მოყვა-



141
სიმონე მარტინი
და ლიპო მემი
ბარება, 1333 წ.

სიმონე კათედრალისთვის
შესრულებული
ტრაპეზიედა
გამოსახულების ნაწილი;
ტემპრა, ხე, უფოკო,
ფლორენცია

ნილობისა და პროპორციების უგულვებელყოფითა და სიერცის ერთიანად უარყოფით აღწევდნენ. სიენელი მხატვრები ასე აღარ იქცევიან. მათი ფიგურები, ირიბი თვალები და მორკალული ბაგეები შესაძლოა ცოტა გვე-უცნაუროს კიდევ, მაგრამ ზოგიერთი დეტალი აშკარად ცხადყოფს, რომ მათ ჯოტოს მიგნებები არ გამოჰპარვიათ. ლარნაკი ნამდვილი ლარნაკია, ნამდვილ ქვის იატაკზე დგას, და შეგვიძლია ზუსტად განვსაზღვროთ, რა მიმართება აქვს მას ანგელოზთან და ღვთისმშობელთან. სავარძელი, რომელშიც ღვთისმშობელი ზის, სიღრმეში გამლილი რეალური სავარძელია. წიგნიც, რომელიც მას უჭირავს, წიგნის სიმბოლო კი არა, ნამდვილი ლოცვანია, ზედ დაცემული შუქით და გვერდებს შორის ჩანოლილი ჩრდილით, რომლის გამოსახვაც მხატვარს თავის სახელოსნოში არსებული ლოცვანის წიგნიდან უნდა ესწავლა.



ჯოტო დიდი ფლორენციელი პოეტის, დანტეს, თანამედროვე გახლდათ. მან მხატვარი “ლეთაებრივ კომედიაში” მოიხსენია. სიმონე მარტინი, 141-ე სურათის ავტორი, მომდევნო თაობის უდიდესი იტალიელი პოეტის, პეტრარკას, მეგობარი იყო. ამჟამად პეტრარკა ძირითადად ლაურასადმი მიძღვნილი მრავალი სასიყვარულო სონეტითაა ცნობილი. სონეტებიდან ვიგებთ, რომ სიმონე მარტინის შეუქმნია ლაურას პორტრეტი, რომელსაც პეტრარკა მეტად აფასებდა. გავიხსენოთ, რომ პორტრეტი, ჩვენი გაგებით, შუა საუკუნეებში არ არსებულა – მხატვრები იმით კმაყოფილდებოდნენ, რომ ქალისა თუ მამაკაცის პირობით ფიგურას დასახვატი პირის სახელს ანერდნენ. სამწუხაროდ, სიმონე მარტინის ლაურას პორტრეტი დაკარგულია და არ ვიცით, რამდენად ჰგავდა ის რეალურ ლაურას. მაგრამ ჩვენთვის ცნობილია, რომ მეთოთხმეტე საუკუნის ეს ოსტატიც და სხვებიც პორტრეტებს ნატურიდან ხატავდნენ და რომ პორტრეტის ხელოვნებაც ამ დროს განვითარდა. შესაძლოა ამაში სიმონე მარტინის ბუნების აღქმისა და წვრილმანებზე დაკვირვების წესსაც უდევს წილი, რადგან ევროპულ ოსტატებს ყოველთვის ჰქონდათ იმის შესაძლებლობა, რომ მისი მიგნებები შეესწავლათ. პეტრარკას მსგავსად,

142.

პეტერ პარლერ
უმცროსი
ავტოპორტრეტი,
1379-86 წწ.

პრადის კათედრალი

სიმონე მარტინიმ მრავალი წელი დაჰყო პაპის კარზე, რომელიც იმხანად რომში კი არა, სამხრეთ საფრანგეთში, ავინიონში იყო. საფრანგეთი კვლავ ევროპის ცენტრი გახდა და ფრანგული იდეები და სტილი ყველგან დიდ გავლენას ახდენდა. გერმანიაში ლუქსემბურგული საგვარეულო მეფობდა, რომელსაც რეზიდენცია პრალაში ჰქონდა. პრალის კათედრალში ამ პერიოდით (1379 და 1386 წლებს შორის) დათარიღებული შესანიშნავი ბიუსტების მთელი წყება ინახება. ისინი ტაძრის კეთილსმყოფელთ ნარმოგვიდგენენ და, ამდენად, იგივე დანიშნულება აქვთ, რაც ნაუმბურგის ქტიტორთა გამოსახულებებს (გვერდი 194, სურათი 130). მაგრამ აქ საექვო აღარაფერია – ეს ნამდვილი პორტრეტებია. ბიუსტების სერია თანამედროვეებს მოიცავს. მათ შორის იქ მომუშავე მხატვარი, პეტერ პარლერ უმცროსიც (1330-99), არის. როგორც ჩანს, ეს ჩვენთვის ცნობილი პირველი ავტოპორტრეტია (სურათი 142).

ბოჰემია იტალიური და ფრანგული გავლენების გავრცელების ერთერთ უმთავრეს ცენტრად იქცა. მასთან ურთიერთობა ინგლისსაც კი ჰქონდა – რიჩარდ II-მ ანა ბოჰემიელი შეირთო. გარდა ამისა, ინგლისი ბურგუნდიასთან ვაჭრობდა. ევროპა, ყოველ შემთხვევაში, ლათინური ეკლესიის მიმდევარი, კვლავ დიდი, განუყოფელი ერთობა გახდა. ხელოვნები და იდეები ერთი ცენტრიდან მეორეში მოძრაობდნენ და არავინ ფიქრობდა რომელიმე მიგნებაზე მისი “უცხოურობის” გამო ეთქვა უარი. სტილი, რომელიც ამ გაცვლა-გამოცვლის შედეგად მეთოთხმეტე საუკუნის მიწურულს აღმოცენდა, ისტორიკოსებისთვის “ინტერნაციონალური სტილის” სახელითაა ცნობილი. ინგლისში მისი შესანიშნავი მაგალითია ინგლისელი მეფისათვის, სავარაუდოდ, ფრანგი ოსტატის მიერ შესრულებული ე. წ. უილტონის დიპტიქი (სურათი 143). იგი ჩვენთვის მრავალმხრივაა საგულისხმო – თუნდაც იმით, რომ რეალური ისტორიული პირის, თვით ანა ბოჰემიელის უილბლო მეუღლის, მეფე რიჩარდ II-ის, გარეგნობას გვაცნობს. ის მუხლმოყრილი ლოცულობს, ხოლო წმ. იოანე ნათლისმცემელი და სამეფო ოჯახის მფარველი ორი წმინდანი მას წარუდგენენ წმინდა ქალწულს, რომელიც, სილამაზით გასხივოსნებული, ანგელოზებით (თითოეულს სამეფო ნიშანი – ოქროსრქიანი თეთრი ირემი – ამჟღავნებს) გარშემორტყმული, თითქოს სამოთხის ყვავილოვან მდელოზე დგას. სიცოცხლით აღსავსე ყრმა ქრისტე მეფისკენაა გადმოწეული, რათა აკურთხოს იგი ან მიესალმოს და დაარწმუნოს, რომ მისი ლოცვა შესმენილია. შესაძლებელია “შემომწირველის” პორტრეტის ტრადიციაში გარკვეულწილად ჯერ კიდევ შენარჩუნებული იყოს გამოსახულების მიმართ მაგიური მიდგომა, რაც მონუმბოს, როგორი ძნელი ამოსაძირკვი გამოდგა ის რწმენა, რომელსაც ჯერ კიდევ ხელოვნების სანყისებთან ვხვდებით. ვინ იცის, იქნებ შემომწირველი უფრო მშვიდად გრძნობდა თავს ცხოვრების ორომტრიალში – სადაც არც თვითონ იქცეოდა ყოველთვის წმინდანივით – როცა იცოდა, რომ რომელიღაც მყუდრო ეკლესიასა თუ სამლოცველოში მისი რალაც ნაწილი იყო დავანებული – ხელოვანის ოსტატობის მეშვეობით აღბეჭდილი, მას მიმსგავსებული გამოსახულება მუდამ წმინდანთა და ანგელოზთა გვერდით იმყოფებოდა და დღენიდაგ ლოცულობდა.

ადვილი შესამჩნევია, როგორ ლოგიკურად ებმის უილტონის დიპტიქის ხელოვნება იმ ნამუშევრებისას, რომლებიც მანამდე განვიხილეთ. აქაც იგივე გემოვნებაა – ლამაზად მდინარი ხაზები და სისათუთითა და სიკოხტავით გამსჭვალული მოტივები. ის, თუ როგორ ეხება ლეთისმობელი

143 ბანოლა

წმ. იოანე
ნათლისმცემელი,
წმ. ედუარდ
აღმსარებელი
და წმ. ედმუნდი
ნარეგენენ
ქრისტეს რიჩარდ
II-ს (უილტონის
დიპტიქი),
დაახლ. 1395 წ.

ტემპტა, ხე, ყოველი
ფრია 47,5 × 29,2 სმ;
ყოველი გალერეა
ლონდონი



THE VISITATION OF MARY TO EVE, THE POPE WAS PAINTED BEFORE, IN

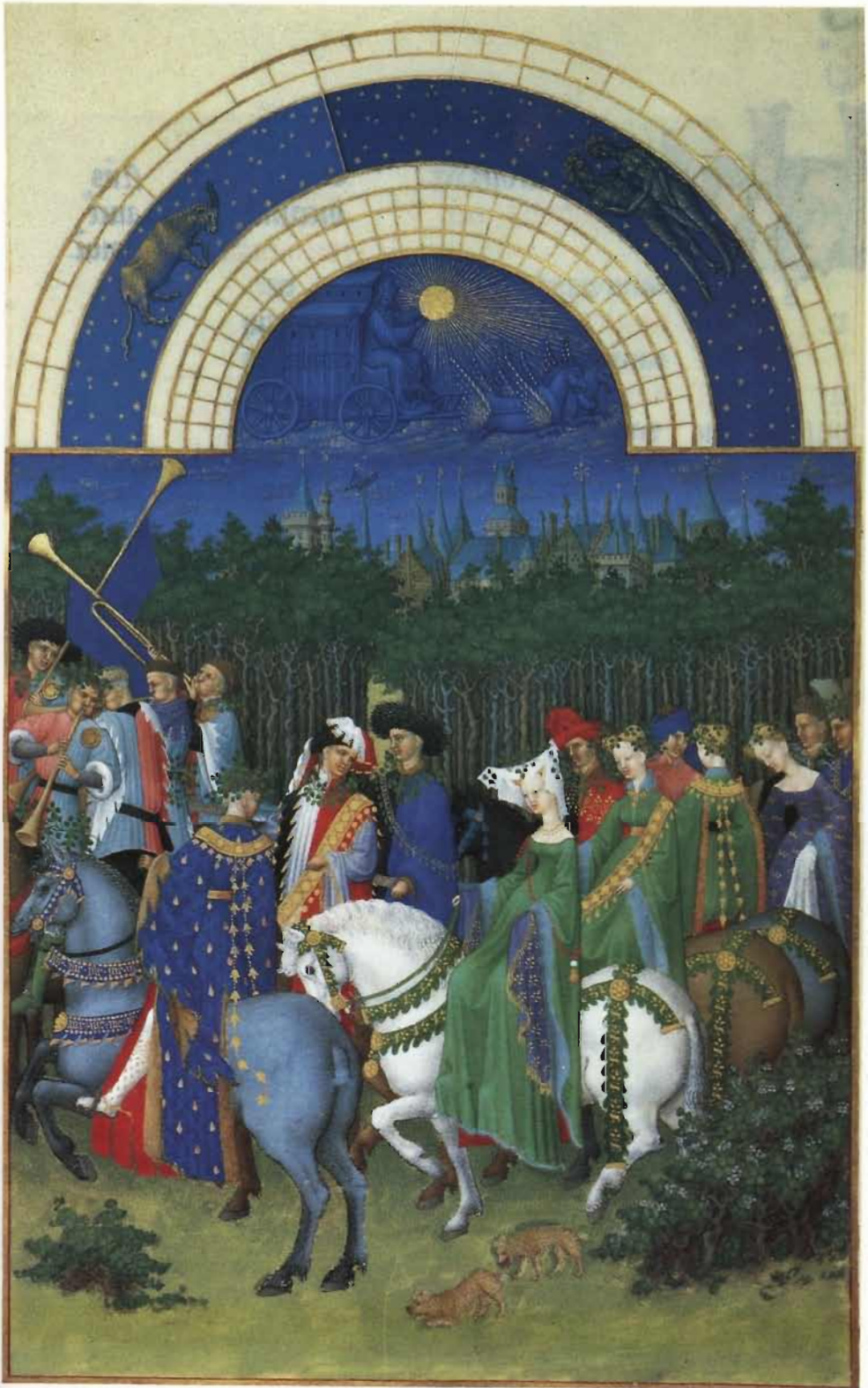


ყრმა ქრისტეს ტერფს, ანგელოზების მოძრაობები, მათი გრძელი, წვრილი ხელები ადრე ნანახ ფიგურებს მოგვაგონებს. კვლავ ვხედავთ, რომ ოსტატი რაკურსების გადმოცემის ცოდნას ამჟღავნებს (მაგალითისთვის იხილეთ გამოსახულების მარცხენა კიდეზე მუხლმოდრეკილი ანგელოზი) და ხალისით იშველიებს ნატურიდან ჩანახატებს თავისი წარმოსახული სამოთხის სამკაულად დახატული ბევრი ყვავილის გადმოსაცემად.

ინტერნაციონალური სტილის მიმდევარი ოსტატები გარემომცველი სამყაროს გამოსახვის დროსაც არანაკლებ დაკვირვების უნარსა და სათუთისა და ლამაზის არანაკლებ ტრფიალებას ავლენდნენ. შუა საუკუნეებში ჩვევად ჰქონდათ კალენდრების მოხატვა ამა თუ იმ თვის დამახასიათებელი საქმიანობის – თესვის, ნადირობის, მკის – სურათებით. მდიდარი ბურგუნდიელი ჰერცოგის მიერ ძმები ლიმბურგების სახელოსნოში დაკვეთილი ლოცვანისთვის დართული კალენდარი (სურათი 144) გვიჩვენებს, რომ ახლა ყოველდღიურობის ამსახველ სურათებში სიცოცხლე თუ დაკვირვება განუზომლად უფრო მეტია, ვიდრე თუნდაც დედოფალ მერის ფსალმუნის (სურათი 140) ხანაში იყო. ამ მინიატურაზე მეფის კარის დიდებულთა ყოველწლიური საგაზაფხულო ზეიმი ნაჩვენებია. ხალისიანად მორთულ-მოკაზმულნი, თავზე რტოებისა და ყვავილების გვირგვინებით, ისინი ტყეში ცხენებით მისეირნობენ. აშკარაა, რომ მხატვარი მოდურ კაბებში გამოწყობილი ტურფა ქალიშვილების ცქერით ტკბებოდა და მთელი ამ მრავალფერი სანახაობის ფურცელზე გადმოტანა დიდ სიამოვნებას ანიჭებდა. ისევ ჩოსერი და მისი პოლიგრამები გვახსენდება, რადგან ჩვენი მხატვარიც ღონეს არ იშურებს განსხვავებული ტიპაჟების გადმოსაცემად, თან ისე მარჯვედ, რომ თითქმის გვესმის კიდეც მათი საუბარი. ამგვარი სურათი ალბათ გამადიდებელი შუშით იყო შესრულებული და იგი ასეთივე სიყვარულით და ყურადღებით უნდა დაათვალიერო. მხატვრის მიერ შერჩეული, ფურცელზე დახვავებული უამრავი დეტალი თითქოს რეალური ცხოვრების სცენას გვაძლევს, მაგრამ მთლად ასეც არაა – როცა შევნიშნავთ, რომ მან ფონი ხეების ერთგვარი ფარდით ჩაკეტა, რომლის იქით დიდი ციხე-დარბაზის სახურავები მოჩანს, ვხვდებით, რომ მხატვარი რეალური ბუნების სურათს არ გადმოგვცემს. მისი ხელოვნება იმდენად დაცილებული ჩანს თხრობის იმ სიმბოლური წესისგან, რომელსაც წინანდელი მხატვრები მიმართავდნენ, რომ თავს ძალაც კი უნდა დავატანოთ, რათა გავაცნობიეროთ: მასაც არ ძალუძს გამოხატოს სივრცე, რომელშიც ფიგურები მოძრაობენ, და სინამდვილის ილუზიას უპირატესად დეტალებისადმი ყურადღებანი დამოკიდებულებით აღწევს. მისი ხეები ნატურიდან დახატული რეალური ხეები არ არის – ეს უფრო ერთიმეორის გვერდით ჩარიგებული სიმბოლური ხეების მწკრივია. ადამიანთა სახეებიც კვლავ მეტ-ნაკლებად ერთი მომხიბვლელი ფორმულის ვარიანტებია. მიუხედავად ყველაფრისა, რეალური ცხოვრების ბრწყინვალეობითა და ადამიანებით მხატვრის დაინტერესება გვიჩვენებს, რომ მისი წარმოდგენა მხატვრობის მიზნებზე ძალზე განსხვავდება ადრეული შუა საუკუნეების ხელოვნათა წარმოდგენისაგან. მხატვართა ინტერესი საღვთო წერილის საუკეთესოდ, რაც შეიძლება ნათლად და შთამბეჭდავად გადმოცემისადმი ადგილის უთმობს რეალური ცხოვრების შეძლებისდაგვარად უტყუარად გამოსახვას. უკვე ვნახეთ, რომ ეს ორი შეხედულება აუცილებლად შეუთავსებელი როდია. რასაკვირველია, შესაძლებელი იყო ბუნებაზე ახლად მოპოვებული ცოდნა რელიგიური ხელოვნების სამსახურში ჩაყენებისათ, როგორც მოიქცნენ კიდეც მეთოთხმეტე საუკუნის ოსტატები, ხოლო მათ

144

პოლ და ჟან
ლიმბურგებიმისი,
დაახლ. 1410 წ.ბერის ჰერცოგისთვის
მოხატული "უმდიდრესი
ფაშის" გვირგვინი
კონდეს მუზეუმი, მანტა





შემდეგ სხვებიც; მაგრამ მხატვრის ამოცანები მაინც შეიცვალა. ადრე დასახელოვნებად საკმარისი იყო, საღვთო წერილის მთავარ მოქმედ პირთა გამოსახულებების ძველი ფორმულები დაესწავლა და ამ ცოდნის ახალ-ახალი მთლიანობის შესაქმნელად მოხმარების უნარი ჰქონოდა, ახლა კი მხატვრის საქმიანობა განსხვავებულ განსწავლას მოითხოვდა. მას უნდა შესძლებოდა, შეესწავლა ბუნება და იგი თავის სურათებზე გადმოეტანა. მან დაიწყო საეტიუდო ალბომის გამოყენება, სადაც იშვიათ და ლამაზ მცენარეებსა და ცხოველებს იხატავდა. ის, რაც მეთიუ პერისის (გვერდი 197, სურათი 132) შემთხვევაში გამოჩნდის იყო, მალე წესად იქცა. ჩრდილოიტალიელი მხატვრის, ანტიონიო პიზანელოს (1397-1455?), ნამუშევარი (სურათი 145), რომელიც ლიმბურგების მინიატურიდან ოციოდე წლის შემდეგაა შესრულებული, გვიჩვენებს, რომ მხატვარმა ამ ჩვევის

145

ანტიონიო პიზანელი

მამულები

ჩანახატები, დაახლ.
1430 წ.ფურცელი საეტიუდო
ალბომიდან: ვერცხლის
ფინქარი, ქაღალდი,
20,6 × 21,7 სმ; დიუერი,
პარიზი

ზემოქმედებით, დიდი სიყვარულითა და გულმოდგინებით, შეისწავლა ცოცხალი ცხოველები. მხატვრის თანამედროვეებმა სურათების შეფასება დაიწყეს იმის მიხედვით, თუ რამდენად იყო მიმსგავსებული ბუნება ნამდვილს ან რამდენად უხვად იყო ნახატში წარმოდგენილი მიმზიდველი დეტალები. მხატვრები კი უფრო მეტსაც ლამობდნენ. დეტალების, კერძოდ, ყვავილებისა თუ ცხოველების, ნატურიდან გადმოხატვის ახლად შექმნილი ოსტატობა მათ აღარ აკმაყოფილებდათ; მათ სურდათ მხედველობის კანონები მოეხმარათ და ადამიანის სხეულის შესახებ საკმარისი ცოდნა დაეგროვებინათ, რათა ქანდაკებებსა და სურათებზე მისი აღნაგობა ბერძნებისა და რომაელების ნახელავს დამსგავსებოდა. როგორც კი ხელოვანთა ინტერესი ასე წარიმართა, შუა საუკუნეების ხელოვნება არსებითად დასრულდა. ჩვენ მივადევით იმ პერიოდს, რომელსაც, ჩვეულებრივ, რენესანსს უწოდებენ.



მოქანდაკე
მუშაობისას, დაახლ.
1340 წ.

ანდრეა პიზანოს
მარმარილოს რელიეფი
ფლორენციის
კამპანილაზე, სიმაღლე
100 სმ; Museo dell'Opera
del Duomo, ფლორენცია

სინამდვილის დაუფლება

მეთხოველეთე საუკუნის დასაწყისი

სიტყვა “რენესანსი” ახლად შობას ან აღორძინებას ნიშნავს. აღორძინების იდეა იტალიაში ჯოტოს დროს დამკვიდრდა. იმხანად, თუკი პოეტის ან მხატვრის შექება სურდათ, ამბობდნენ, მისი ნამუშევარი ისევე კარგია, როგორც ძველებისო. ამგვარად განადიდებდნენ ჯოტოსაც – როგორც ოსტატს, რომელმაც ჭეშმარიტად აღორძინა ხელოვნება, ამის თქმისას კი გულისხმობდნენ, რომ მისი ხელოვნება ბერძენი და რომაელი მწერლების მიერ ნაქებ, გამოჩენილ ოსტატთა ნახელავის ტოლფასია. არაფერია გასაკვირი იმაში, რომ ეს აზრი სწორედ იტალიაში გავრცელდა. იტალიელებმა მშვენივრად იცოდნენ, რომ შორეულ წარსულში იტალია და მისი დედაქალაქი რომი მსოფლიო ცივილიზაციის ცენტრი იყო, მის ძლიერებასა და დიდებას კი ბოლო მამინ მოელო, როდესაც ქვეყანაში გერმანული ტომები, გოთები და ვანდალები, შეიჭრნენ და რომის იმპერია დაამხეს. იტალიელთა გონებაში აღორძინების იდეა მჭიდროდ იყო დაკავშირებული “რომის სიდიადის” ახლად შობის იდეასთან. კლასიკურ ხანას, რომელსაც ისინი სიამაყით გაჰყურებდნენ და ახალ ეპოქას, აღორძინებას, შორის – რომელსაც იმედით აღვსილნი მოელოდნენ – სამწუხარო შუალედი იყო – “დრო შუაში”. სწორედ ახლად შობის თუ რენესანსის იდეამ მოიტანა ამ შუალედური პერიოდის შუა საუკუნეებზედ გააზრება და ჩვენც დღემდე ამ ტერმინს ვხმარობთ. რაკი იტალიელები რომის იმპერიის დაცემამდე ბრალს გოთებს სდებდნენ, ამიერიდან შუალედური ხანის ხელოვნებას გოთიკურს უწოდებდნენ და იგი ბარბაროსულად მიაჩნდათ – ისევე, როგორც ჩვენ ვახსენებთ “ვანდალიზმს”, როდესაც მშვენიერი ნივთების უაზრო განადგურებას ვგულისხმობთ.

ახლა ვიცით, რომ ეს შეხედულება მაინცდამაინც საფუძვლიანი არ ყოფილა. უკეთეს შემთხვევაში, ეს მოვლენათა ნამდვილი მსვლელობის არასრული, ძალზე გამარტივებული სურათია. უკვე ვნახეთ, რომ გოთებს სულ ცოტა შვიდი ასეული წელი ამორებით იმ ხელოვნების აღზევებისგან, რომელსაც დღეს გოთიკურს ვუწოდებთ. ისიც ვიცით, რომ ხელოვნება “ბნელი საუკუნეების” ელდისა და ორომტრიალის შემდეგ თანდათანობით აღორძინდა და თვით გოთიკურმა პერიოდმა იხილა ეს აღორძინება მთელი თავისი ძალმოსილებით. ალბათ იმ მიზეზთა გაგებაც შეიძლება, თუ რატომ ვერ ხედავდნენ იტალიელები ხელოვნების ამ თანდათანობით ზრდასა და გაფურჩქვნას ისევე კარგად, როგორც ჩრდილოეთით მცხოვრები ხალხები. ვნახეთ, რომ შუა საუკუნეებში ისინი სხვებს ერთხანს ჩამორჩებოდნენ და ჯოტოს ახლებური მიგნებები მათ უზარმაზარ სიახლედ, ხელოვნებაში ყოველივე კეთილშობილურისა და დიადის აღორძინებად მოეგინათ. მეთოთხმეტე საუკუნეში იტალიელებს სჯეროდათ, რომ ხელოვნება, მეცნიერება და განათლება კლასიკურ ხანაში ყვაოდა,

შემდეგ კი ეს ყველაფერი ჩრდილოელმა ბარბაროსებმა გაანადგურეს და ახლა მათი ვალი იყო ხელი შეეწყოთ დიდებული წარსულის აღორძინებისთვის და ამით – ახალი ეპოქის დადგომისთვის.

არც ერთ სხვა ქალაქში არ სჯეროდათ და არ ეიმედებოდათ ეს ისე მძაფრად, როგორც დანტესა და ჯოტოს ქალაქში, მდიდარ სავაჭრო ცენტრ ფლორენციაში. სწორედ აქ, მეთხუთმეტე საუკუნის პირველ ათწლეულებში ხელოვანთა ერთი ჯგუფი მიზანდასახულად შეუდგა ახალი ხელოვნების შექმნას და წარსულის იდეათა უარყოფას.

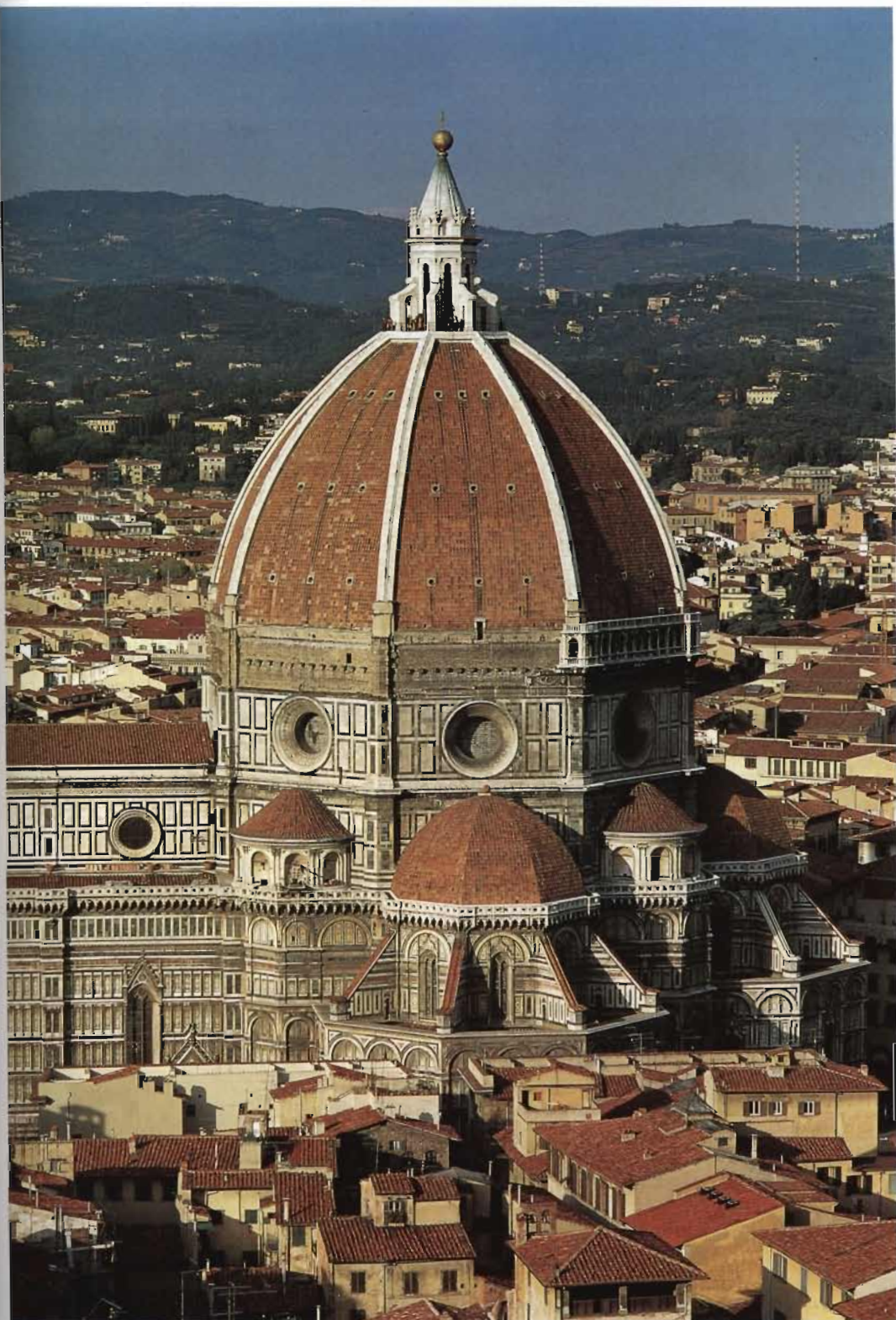
ამ ახალგაზრდა ფლორენციელ ხელოვანთა ჯგუფის თავკაცი არქიტექტორი ფილიპო ბრუნელესკი (1377-1446) გახლდათ. ბრუნელესკი ფლორენციის კათედრალის დასამთავრებლად მიიწვიეს. ეს გოთიკური კათედრალი იყო, ბრუნელესკის კი სრულად ჰქონდა შესწავლილი ის ტექნიკური მიგნებები, რომლებიც გოთიკური ტრადიციის ნაწილს შეადგენდა. გოთიკური კამაროვანი გადახურვის მეთოდი რომ არ სცოდნოდა, იგი სახელს ვერც მოიხვეჭდა; სახელი კი მან სწორედ კონსტრუირებასა და დაგეგმარებაში სხვადასხვა მიღწევით გაითქვა. ფლორენციელებს უნდოდათ, რომ მათი კათედრალი მძლავრი გუმბათით ყოფილიყო დაგვირგვინებული, მაგრამ გუმბათქვეშა ბურჯებს შორის მოქცეული ვეებერთელა სივრცის გადახურვა ბრუნელესკიმდე (სურათი 146) ვერავინ მოახერხა. როდესაც ბრუნელესკის ახალი ეკლესიები თუ სხვა ნაგებობები დაუკვეთეს, მან გადაწყვიტა ტრადიციულ სტილზე უარი ეთქვა და რომაული დიდების აღორძინების მოსურნეთა პროგრამას მიმხრობოდა. მან რომში იმოგზაურა, ტაძრებისა და სასახლეების ნანგრევები გაზომა, მათი ფორმები და ორნამენტები ჩაიხატა. ანტიკური შენობების ზუსტი ასლის გაკეთება მას აზრადაც არ მოსვლია – ეს მეთხუთმეტე საუკუნის ფლორენციის მოთხოვნებს არ ესადაგებოდა. ბრუნელესკის მიზანი იყო, შეექმნა ახალი ტიპის შენობა, სადაც კლასიკური არქიტექტურის ფორმები თავისუფლად იქნებოდა გამოყენებული ახლებური ჰარმონიისა და მშვენიერების მისაღწევად.

ბრუნელესკის წარმატებებს შორის ყველაზე განსაცვიფრებელი სწორედ ის არის, რომ მან მართლაც შეძლო თავისი პროგრამის განხორციელება. თითქმის ხუთი ასწლეულის განმავლობაში ევროპელი და ამერიკელი არქიტექტორები მის კვალს მიჰყვებოდნენ. ჩვენს ქალაქებსა თუ სოფლებში, სადაც არ უნდა წავიდეთ, ყველგან ნავანწყდებით შენობებს, რომლებშიც კლასიკური ფორმები, კერძოდ, სვეტები თუ ფრონტონებია, გამოყენებული. მხოლოდ ჩვენს საუკუნეში შეიტანეს ეჭვი არქიტექტორებმა ბრუნელესკის პროგრამაში და რენესანსულ ტრადიციას ისევე აუჯანყდნენ, როგორც თავის დროზე ბრუნელესკიმ გაილაშქრა გოთიკური ტრადიციის წინააღმდეგ. თუმცა ჩვენს დროში აგებულ ბევრ სახლში, ისეთებშიც კი, სადაც სვეტები და მსგავსი მოსართავები არ არის, კლასიკურ ფორმათა გამოძახილს ვხედავთ – კარებისა და ფანჯრის ჩარჩოების ფორმები იქნება ეს თუ შენობის ზომები და პროპორციები. თუკი ბრუნელესკის ახალი ეპოქის არქიტექტურის შექმნა სურდა, შეიძლება ითქვას, რომ მიზანს წარმატებით მიაღწია.

147-ე სურათზე წარმოდგენილია მომცრო ეკლესია, რომელიც ბრუნელესკიმ ფლორენციის ერთ-ერთ უძლიერეს ოჯახს, პაცის, აუშენა. ერთი შეხედვითაც ჩანს, რომ მას ბევრი არაფერი აქვს საერთო ნებისმიერ კლასიკურ ტაძართან, ხოლო გოთიკური სტილის ფორმებთან კიდევ უფრო ნაკლები აკავშირებს. ბრუნელესკიმ სვეტების, პილასტრებისა და თალების

146

ფილიპო
ბრუნელესკი
ფლორენციის
კათედრალის
გუმბათი,
დაახლ. 1420-36 წწ.





147

ფილიპო
ბრუნელესკი
კაპელა პაჯი,
ფლორენცია,
დაახლ. 1430 წ.

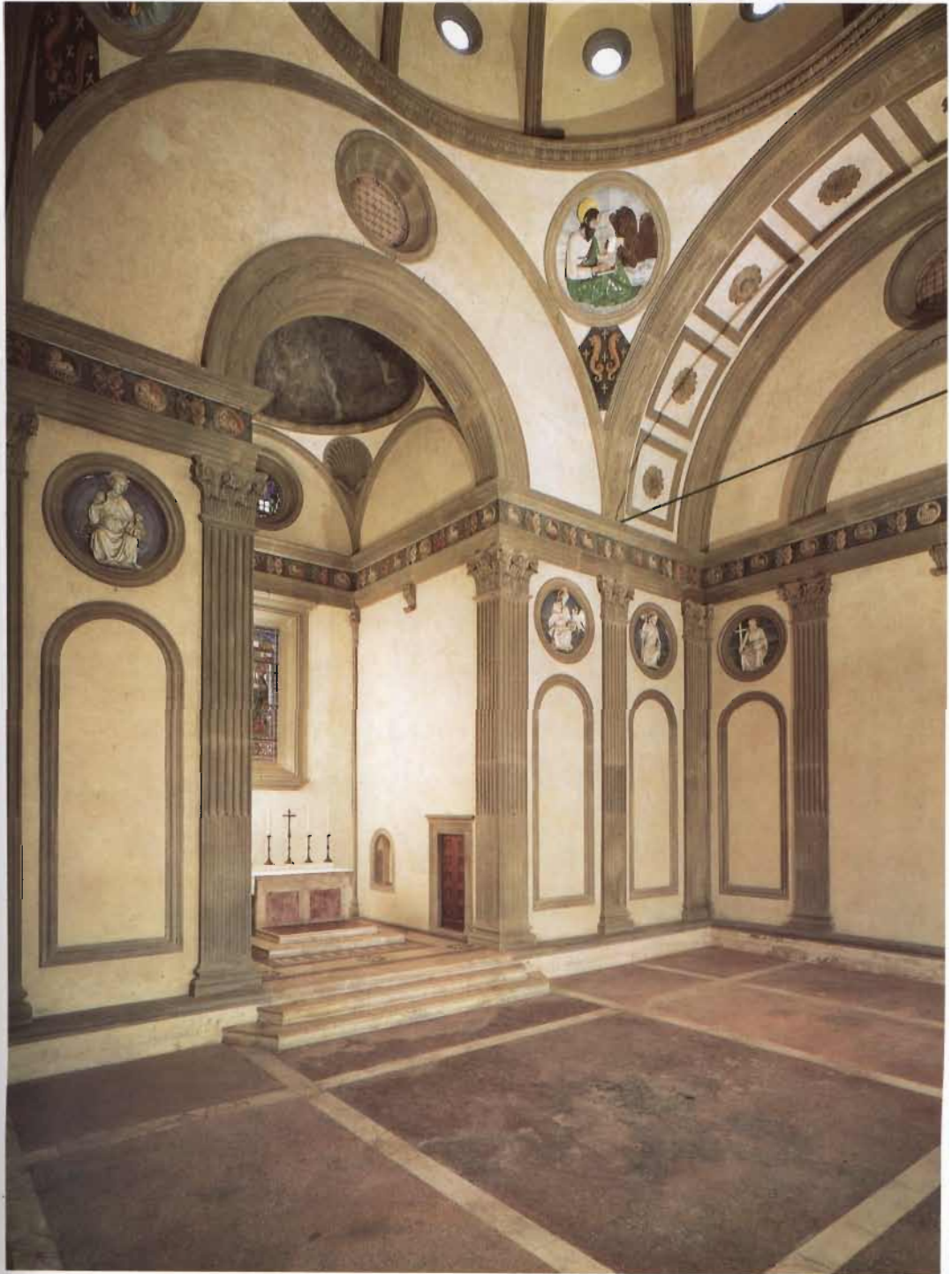
ადრერენესანსული
ეკლესია

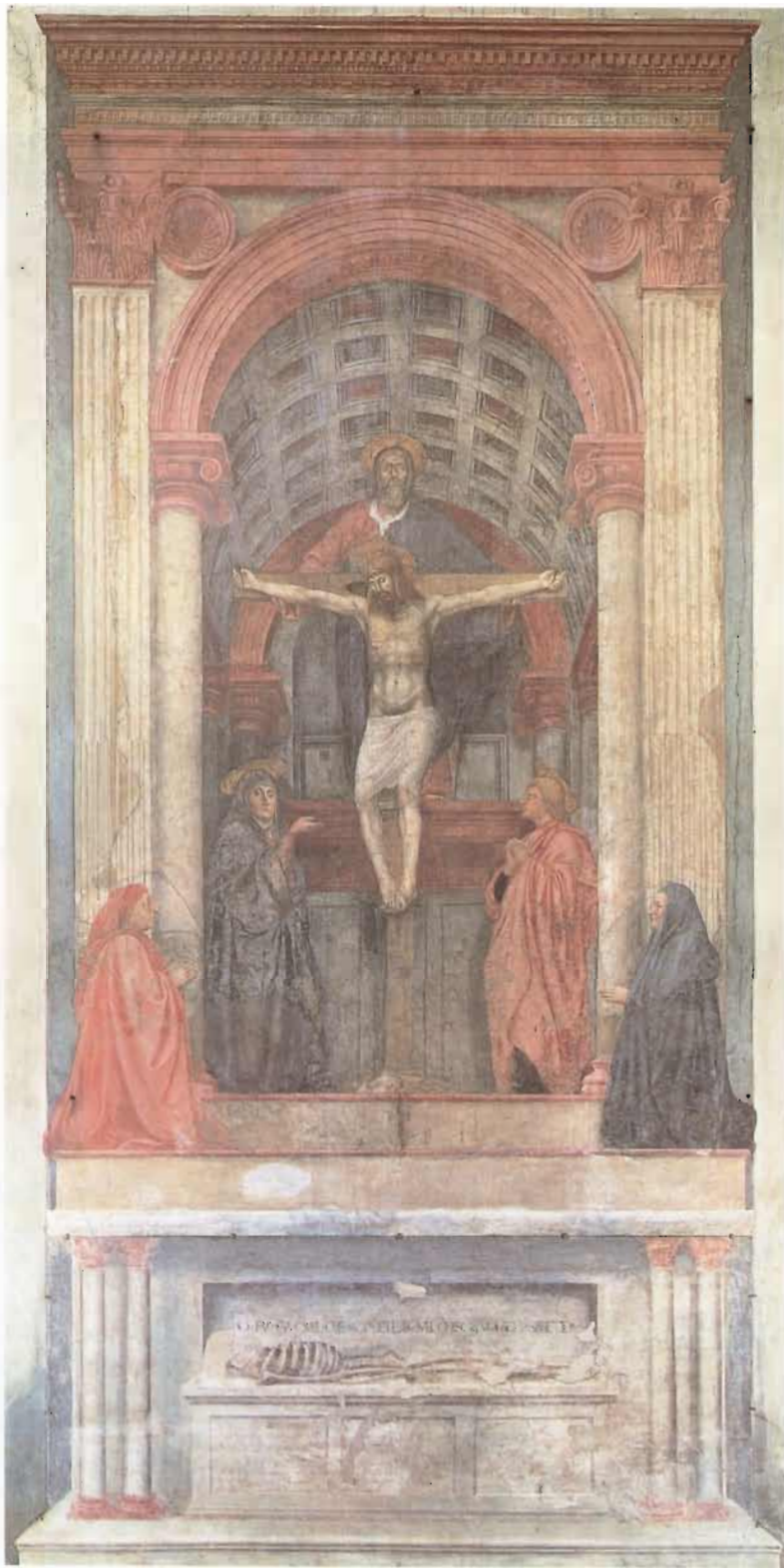
თავისებური შეხამებით ისეთ სიმსუბუქესა და მოხდენილობას მიაღწია, რომლის მსგავსს მანამდე ვერსად შეხვდებით. ისეთი დეტალები, როგორიც, მაგალითად, კლასიკური ფრონტონით დასრულებული კარის მოჩარჩოებაა, გვიჩვენებს, როგორი გულმოდგინებით სწავლობდა ბრუნელესკი ანტიკურ ნაგებობებს და პანთეონის (გვერდი 120, სურათი 75) მსგავს შენობებს. დაუკვირდით, თუ როგორაა გამოყვანილი თალი და როგორ იჭრება იგი პილასტრებიან (ე. ი. ბრტყელი ნახევარსვეტების მქონე) ზედა სართულში. რომაული ფორმების გავლენა ეკლესიის ინტერიერში (სურათი 148) შესვლისას კიდევ უფრო ცხადად ჩანს. ამ ნათელ, დახვეწილი პროპორციების მქონე ინტერიერში ისეთი აღარაფერია შემორჩენილი, რაც გოთიკური სტილის ხუროთმოძღვრებს ასე ეძვირფასებოდათ. აქ აღარც მაღალი სარკმლებია და აღარც თხელი სვეტები; სანაცვლოდ, გლუვი, თეთრი კედელი ნაცრისფერი პილასტრებით არის დანაწევრებული, რაც კლასიკური "ორდერის" იდეას გამოხატავს, თუმცა ნამდვილი კონსტრუქციული ფუნქცია მათ არ აკისრია. ბრუნელესკიმ ისინი მხოლოდ შიგა სივრცის მოყვანილობისა და პროპორციების წარმოსაჩენად მოიშველია.

ბრუნელესკი მხოლოდ რენესანსული არქიტექტურის ფუძემდებელი არ ყოფილა. ჩანს, მასვე უნდა ვუმაღლოდეთ ხელოვნების დარგში კიდევ ერთ უმნიშვნელოვანეს აღმოჩენას, რომელმაც ასევე განსაზღვრა მომდევნო საუკუნეთა ხელოვნება; ეს გახლავთ პერსპექტივა. ჩვენ დავინახეთ, რომ თვით ბერძნებსაც, რომელთაც კარგად ესმოდათ რაკურსები, და ელინისტური ხანის მხატვრებს, რომლებიც სიღრმის ილუზიის გადმოცემაში

148

ფილიპო
ბრუნელესკი
კაპელა პაჯის
ინტერიერი,
ფლორენცია,
დაახლ. 1430 წ.





149

მაზარი

წმინდა სამება,
 ღვთისმშობელი,
 წმ. იოანე
 ნათლისმცემელი და
 დამკვეთები,
 დაახლ. 1425-8 წწ.

ფრესკა, 667 x 317 სმ.
 სანტა მარია ნოველას
 ეკლესია, ფლორენცია

იყვნენ დაოსტატებულნი (გვერდი 114, სურათი 72), არაფერი გაეგებოდათ იმ მათემატიკური კანონებისა, რომელთა თანახმადაც, ჩვენგან დაშორებისას საგნების ზომა მცირდება. გავიხსენოთ, რომ კლასიკური ხანის არც ერთ ხელოვანს არ შეეძლო დაეხატა ხეივანი, რომელიც შორს, სურათის სიღრმეში, ჰორიზონტზე უჩინარდება. სწორედ ბრუნელესკიმ მოუპოვა მხატვრებს ამ პრობლემის გადაწყვეტის მათემატიკური საშუალებები. ამ აღმოჩენამ მისი მეგობარი ფერმწერები უაღრესად ააღელვა. 149-ე სურათზე ვხედავთ ფლორენციის სანტა მარია ნოველას ეკლესიის კედლის მხატვრობას – ამგვარი მათემატიკური კანონების თანახმად აგებული სურათის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშს. იგი წარმოგვიდგენს წმინდა სამებას, ჯვრის მკლავების ქვეშ ღვთისმშობელს და წმ. იოანეს, კიდევბზე კი – მუხლმოყრილ შემომწირველთ – ხნიერ ვაჭარსა და მის ცოლს. ამის დამხატველ ხელოვანს მაზაჩოს (1401-28) ეძახდნენ, რაც “სქელ თომას” ნიშნავს. იგი გამორჩეული გენიოსი უნდა ყოფილიყო, რადგან ხანმოკლე სიცოცხლის განმავლობაში (ოცდარვა წლისაც არ იყო, როდესაც გარდაიცვალა) მოასწრო, მხატვრობაში სრული რევოლუცია მოეხდინა. ეს რევოლუცია მხოლოდ პერსპექტიული მხატვრობის ტექნიკურ ხერხს როდი გულისხმობს, თუმცა, თავისთავად, ესეც გაჩენისას მეტად განსაცვიფრებელი რამ უნდა ყოფილიყო. შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, როგორ გაცოდნენ ფლორენციელები, ამ მოხატულობას ფარდა რომ ახადეს და შთაბეჭდილება შეექმნათ, თითქოს კედელში ხერხელია, რომლის მიღმაც მათ ბრუნელესკის ახლებური სტილის დასაკრძალავ ეგვიპტეში შეხედვა შეეძლოთ. მაგრამ შეიძლება ისინი კიდევ უფრო მეტად ამ ახლებური არქიტექტურით მოჩარჩოებული ფიგურების სისადავემ და სიღიადემ განაცვიფრა. თუკი ფლორენციელები ფლორენციაში და მთელ ევროპაში მიღებული ინტერნაციონალური სტილის ყაიდის რამეს მოელოდნენ, ისინი იმედგაცრუებული დარჩებოდნენ. სინაზისა და მოხდენილობის ნაცვლად მათ მასიური, მძიმე ფიგურები იხილეს, დენადი მრუდების ნაცვლად – კუთხოვანი ფორმები, ნატიფი დეტალების, კერძოდ, ყვავილებისა და პატიოსანი თვლების, მაგიერად კი – შიშველი აკლდამა მასში ჩონჩხითურთ. შეიძლება მაზაჩოს ხელოვნება თვალისთვის მათთვის ჩვეულ მხატვრობაზე ნაკლებად საამო იყო, მაგრამ, ამავდროულად, იგი გაცილებით გულწრფელი და ამალეველებიც იყო. აშკარაა, რომ მაზაჩოს ალაფრთოვანებს ჯოტოს დრამატული სიღიადე, მაგრამ მას არ ბაძავს. უბრალო მოძრაობა, რომლითაც ღვთისმშობელი ჯვარცმულ ძეზე მიუთითებს, ასე მეტყველი და შთამბეჭდავი იმიტომაა, რომ ამ საზეიმო სურათზე სხვა არაფერი იძვრის. მისი ფიგურები, ფაქტობრივად, ქანდაკებებს ჰგავს. უწინარესად სწორედ ამგვარ ეფექტს გამოკვეთს მაზაჩო პერსპექტიული მოჩარჩოების მეშვეობით, რომელშიც მან ფიგურები მოაქცია. მათ თითქოს ხელიც კი შეგვიძლია შევახოთ; ამის შეგრძნება მათ სათქმელს ჩვენთვის უფრო ახლობელს ხდის. რენესანსის ეპოქის უდიდესი ოსტატებისთვის ახალ მხატვრულ ხერხებსა და აღმოჩენებს განყენებული მნიშვნელობა არ ჰქონია. ისინი მათ მუდამ იმისთვის იყენებდნენ, რომ გამოსახულების საზრისი უკეთ გაგვეგო.

ბრუნელესკის წრის უდიდესი მოქანდაკე ფლორენციელი ოსტატი დონატელო (1386?-1466) გახლდათ. იგი მაზაჩოზე თხუთმეტი წლით



უფროსი იყო, მასზე გაცილებით მეტ ხანს კი იცოცხლა. 151-ე სურათზე მის ერთ-ერთ ადრეულ ნამუშევარს ვხედავთ. ესაა მესაჭურველთა ამქრის მიერ დაკვეთილი მათი მფარველის, წმ. გიორგის, ქანდაკება, რომელიც ფლორენციის ეკლესიის (ორ სან მიკელეს) გარეთა ნიშისთვის იყო განკუთვნილი. თუ დიდი გოთიკური კათედრალების საფასადო ქანდაკებებს (გვერდი 191, სურათი 127) გავიხსენებთ, დავინახავთ, რომ დონატელომ წარსულთან კავშირი მთლიანად განწყობა. პორტიკების წირთხლებზე მშვიდ და საზეიმო მნკრივებად მოლივლივე გოთიკური ქანდაკებები თითქოს სხვა სამ-

ყაროდან მოვლენილი არსებები არიან. დონატელოს წმ. გიორგი მინაზე მყარად დგას; ტერფები ისე აქვს დაბჯენილი ზედ, თითქოს მისი ერთი მტკაველის დათმობაც არ უნდა. მის სახეს არაფერი აქვს საერთო შუა საუკუნეების წმინდანთა განწყენებულ, უშფოთველ მშვენეირებასთან – ის ძალზე ენერგიული და კონცენტრირებულია (სურათი 150). იგი თითქოს თვალყურს ადევნებს მტრის მოახლოებას და მის დასახვედრად ემზადება; ხელები ფარზე დაუნყვია; მთლიანად დაძაგრულია – გამომწვევი და გაბედული. ეს ქანდაკება კვლავ რჩება ყმანვილკაცური შემართებისა და სითამამის შეუდარებელ ხატებად, მაგრამ აღმაფრთოვანებული მხოლოდ დონატელოს წარმოსახვის უნარი როდია, რაინდ წმინდანს ასე ცოცხლად და დამაჯერებლად რომ წარმოგვიდგენს; ქანდაკებისადმი მისი მიდგომა ც საესებით ახლებურ გაგებას მონმობს. ქანდაკება სიცოცხლისა და მოძრაობის შთაბეჭდილებას იწვევს, მაგრამ, ამავდროულად, იგი მკაფიოდ მოხაზული და კლდესავით მკვრივია. მაზაჩოს მხატვრობის მსგავსად, დონატელოს ქანდაკებაც გვიჩვენებს, რომ თავის წინამორბედთა სათუთი დახვეწილობის ჩანაცვლება მას ბუნებაზე ახლებური, დაჟინებული დაკვირვებით სურს. ისეთი დეტალები, როგორიც წმინდანის ხელები ან წარბებია, ტრადიციული ნიმუშებისგან სრულიად განსხვავებულად არის შექმნილი. ეს დეტალები გვარწმუნებს, რომ ოსტატს ადამიანის სხეულის ნაკვეთები გულდასმით შეუსწავლია. საქმე ისაა, რომ მეთხუთმეტე საუკუნის ფლორენციელ ოსტატებს შუა საუკუნეების ხელოვანთაგან ნაანდერძევი ძველი ფორმულების გამეორება აღარ აკმაყოფილებდათ. ბერძენებისა და რომაელების მსგავსად, რომელთაც აღმერთებდნენ, ადამიანის სხეულის თავიანთ სამუშაო ოთახებსა და სახელოსნოებში შესწავლა მათაც დაიწყეს. ისინი მოდელებს ან სხვა მხატვრებს ამა თუ იმ, მათთვის სასურველ პოზაში გაჩერებას სთხოვდნენ. დონატელოს ნამუშევრის გასაოცარი დამაჯერებლობა სწორედ ამ ახალმა მეთოდმა და ახლებურმა დაინტერესებამ განაპირობა.

150

სურათი 151-ის დეტალი

151

დონატელო

წმ. გიორგი, დაახლ. 1415-16 წწ.

მარმარილო, სიძალღუ 209 სმ; ბარჯელის ეროვნული მუზეუმი, ფლორენცია





152

დონატელო
ჰეროდეს ნადიმი,
1423-7 წწ.

მოთქრული
ბრინჯაო, 60 x 60
სმ, ბაპტიტეროუმის
ემბაზის რელიეფი;
სიენის კათედრალი



დონატელომ სიცოცხლეშივე გაითქვა სახელი. ისევე, როგორც ერთი საუკუნით ადრე ჯოტოს, მასაც იწვევდნენ იტალიის სხვა ქალაქებში – მათთვის სილამაზისა და დიდების შესამატებლად. 152-ე სურათზე გამოსახულია ბრინჯაოს რელიეფი, რომელიც მან 1427 წელს, წმ. გიორგის ქანდაკების შექმნიდან ათი წლის შემდეგ, სიენის ემბაზისთვის შეასრულა. 179-ე გვერდზე მოცემულ 118-ე სურათზე ნაჩვენებია შუა საუკუნეების ემბაზის მსგავსად, აქაც წმ. იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების ამბავია წარმოდგენილი – საზარელი ეპიზოდი, როდესაც სალომე, თავისი ცეკვის გასამრჯელოდ, მეფე ჰეროდეს წმ. იოანეს თავს სთხოვს და იღებს კიდევ. ჩვენ წინ სანადიმო დარბაზი იშლება, მომორებით მუსიკოსთა ქანდაკება, უკან კი – ოთახებისა და კიბეების მწკრივი. ჯალათი ლანგრით, რომელზეც წმინდანის მოკვეთილი თავი დევს, ეს-ეს არის შემოსული და მეფის წინაშე იჩოქებს. მეფე უკან იწევს და, შეძრწუნებული, ხელებს ალაპყრობს. ბავშვები ტირილით გარბიან. სალომეს დედა, რომლის ჩაგონებითაც მოხდა ეს საშინელება, მეფეს ესაუბრება და ცდილობს, საქმის ვითარება აუხსნას. მის ირგვლივ მოზრდილი სივრცეა, თითქოს სტუმრები შემოეცალნენო. ერთ-ერთი მათგანი ხელებს თვალებზე იფარებს, დანარჩენები სალომეს ეხვევიან გარს, რომელიც ცეკვავედა და თითქოს ახალა შედგა. არაა საჭირო, ვრცლად განვმარტოთ, რა ახალი ნიშნები ადონატელოს ამგვარ ნამუშევარში, რადგან აქ ყველაფერი ახალია. გოთიკური ხელოვნების ნათელ, მოხდენილ თხრობას მიჩვეულ მაყურებელს დონატელოს თხრობის წესი ელდას დასცემდა. ამ სცენაში მოქანდაკეს ფაქიზი, სასიამოვნო ორნამენტი კი არა, უეცარი არევ-დარევის შთაბეჭდილების შექმნა სურდა. მაზაჩოს ფიგურების მსგავსად, დონატელოს ფიგურებიც მკვეთრად, კუთხოვნად მოძრაობენ; მათი შესტიკულაცია მძაფრია. მოქანდაკეს ამბის საშინელების განელება არც უცდია. მისი თანამედროვეებისთვის ეს სცენა ალბათ შემამშინებლად რეალური იქნებოდა.

რეალობის ილუზიას პერსპექტივის ახალი ხელოვნებაც ზრდიდა. დონატელომ ალბათ ჯერ საკუთარ თავს ჰკითხა: “ნეტავ როგორი იყო ეს სცენა



– წმინდანის თავი დარბაზში რომ შეიტანეს?“. მან ყველა ღონე იხმარა, რათა კლასიკური სასახლე გამოესახა, დაახლოებით ისეთი, როგორშიც ალბათ მოხდა კიდევ ეს ამბავი. უკანა პლანის ფიგურებისთვის (სურათი 153) მან რომაული ტიპაჟებიც შეარჩია. მართლაც აშკარად ჩანს, რომ დონატელომ, თავისი მეგობრის, ბრუნელესკის მსგავსად, რომაულ ნაშთთა გეგმაზომიერი შესწავლა დაიწყო, რათა ხელოვნების აღორძინება გადავიღებოდა. თუმცა შეცდომა იქნება ვიფიქროთ, თითქოს აღორძინება, “რენესანსი” ბერძნული და რომაული ხელოვნების შესწავლამ განაპირობა. პირიქით, სწორედ იმის გამო, რომ ბრუნელესკის გარშემო შემოკრებილი მხატვრები ასე დაჟინებით ესწრაფოდნენ ხელოვნების აღორძინებას, მათ საკუთარი მიზნების შესაცნობად თვალი ბუნებას, მეცნიერებას და ანტიკურ სამყაროს დანატოვარს მიაპყრეს.

მეცნიერების დაუფლება და კლასიკური ხელოვნების ცოდნა ერთხანს მხოლოდ რენესანსის ეპოქის იტალიელ ხელოვნებს ახასიათებდათ. მაგრამ მალე მათივე თაობის ჩრდილოელი ოსტატებიც შეიპყრო იმგვარი ახლებური ხელოვნების შექმნის ჟინმა, რომელიც ბუნებასთან ყველაფერადრე შექმნილზე უფრო ახლოს იქნებოდა.

ფლორენციაში დონატელოს თაობას ინტერნაციონალური გოთიკური სტილის სიფაქიზე და სინატიფე მობეზრდა და უფრო ღონიერი, მკაცრი გამოსახულებების შექმნას შეუდგა. ალპებს მიღმა მცხოვრებმა ერთ-ერთი მოქანდაკემაც სწორედ ასე დაიწყო წინამორბედთა სათუთ ნამუშევრებზე მეტად ცოცხლისმაგვარი და გულახდილი ხელოვნების ძიება. ეს მოქანდაკე გახლდათ კლაუს სლუტერი, რომელიც დაახლოებით 1380-1405 წლებში დიჟონში, იმხანად მდიდარი და აყვავებული ბურგუნდიის საჰერცოგოს დედაქალაქში, მოღვაწეობდა. მისი ყველაზე სახელგანთქმული ნამუშევარია წინასწარმეტყველთა გამოსახულებები (სურათი 154), რომლებიც ოდესღაც ცნობილ მოსალოც ადგილას მდებარე შადრევანზე აღმართული ჯვარცმის კვარცხლბეკს ქმნიდნენ. ეს ის ადამიანები არიან, რომელთა ნათქვამიც მაცხოვრის ვნებათა წინასწარუწყებად მოიაზრება. ყოველ მათგანს ხელში წიგნი თუ გრაგნილი უჭირავს, რომელზეც მათი სიტყვებია წარწერილი. ისინი თითქოს მოსალოდნელი ტრაგედიის შესახებ ფიქრით არიან გართულნი. ეს გოთიკური კათედრალების პორტიკების საზეიმო და პირქუში ფიგურები (გვერდი 191, სურათი 127) აღარ არის. ეს ფიგურებიც ისევე განსხვავდებიან მათგან, როგორც დონატელოს წმ. გიორგი. დოლბანდიანი მამაკაცი დანიელია, თავშიშველი მოხუცი წინასწარმეტყველი კი – ესაია. როდესაც შევეყურებთ მათ, ზომით ადამიანზე აღმატებულთ, ჯერაც დაფერილთ და ფურცლოვანი ოქროთი გაცოცხლებულთ, ისინი ქანდაკებებზე მეტად თავიანთი ტექსტის წარმოსათქმელად გამზადებულ რომელიმე შუასაუკუნოვანი მისტერიის პერსონაჟებს მოგვაგონებენ. თუმცა როგორი ძლიერიც არ უნდა იყოს ცოცხლისმაგვარობის ილუზია, არც ის მხატვრული გრძნობა უნდა დაგვაზინდეს, რომელმაც სლუტერს ეს მასიური ფიგურები, მათი სამოსის ნაკეცები და მათი ღირსებით აღსავსე იერი შეაქმნევინა.

მაგრამ სინამდვილის საბოლოო დაპყრობა არა ამ ჩრდილოელ მოქანდაკეს, არამედ სხვა ხელოვანს ხვდა წილად. ხელოვანი, რომლის რევოლუციური აღმოჩენები იმთავითვე სრულ საიხლედ აღიქვეს, ფერმწერი იან ვან ეიკი (1390?-1441) გახლავთ. სლუტერის მსგავსად, ისიც ბურგუნდიელი ჰერცოგების კართან იყო დაკავშირებული, ოღონდ უმთავრესად

ნიდერლანდის იმ მხარეში მუშაობდა, დღეს რომ ბელგია ეწოდება. მისი ყველაზე სახელგანთქმული ნამუშევარია უზარმაზარი, მრავალი სცენის მომცველი ტრაპეზზედა გამოსახულება (სურათები 155-6) ქალაქ გენ-ტში. მიჩნეულია, რომ ეს სამუშაო მისმა უფროსმა ძმამ, ჰუბერტმა (მის შესახებ ბევრი არაფერი ვიცით), დაიწყო, იანმა კი ის 1432 წელს დაასრულა, იმავე ათწლეულში, როდესაც მაზაჩოსა და დონატელოს დიდებული, ზემოთ აღწერილი ნამუშევრები იქმნებოდა.

მაზაჩოს ფლორენციულ ფრესკასა (სურათი 149) და შორეული ფლანდრიის ეკლესიისთვის დახატულ ამ ტრაპეზზედა გამოსახულებას შორის განსხვავება სრულიად აშკარაა, მაგრამ მსგავსებაც არაერთი აქვთ. კიდევ ბზე ორივეგან ღვთისმობში შემომწირველი და მისი მეუღლეა ნაჩვენები (სურათი 155); ასევე ორივეგან შუაში დიდი სიმბოლური ხატებაა – ფრესკაზე წმინდა სამებისა, ტრაპეზზედა გამოსახულებაზე (სურათი 156) კი – თაყვანისცემა კრავისა; კრავი უთუოდ ქრისტეს სიმბოლოა. კომპოზიცია დიდწილად იოანეს “გამოცხადების” ერთ ადგილს (VII, 9) ეფუძნება: “... გავიხედე და, აჰა, ურიცხვი ხალხი, რომელსაც ვერვინ დათვლიდა, ყოველი ხალხისა და ტომისაგან, ერისა და ენისაგან, სპეტაკი სამოსით მოსილი იდგა ტახტისა და კრავის წინაშე...”. ეს ტექსტი ეკლესიამ ყოველთა წმიდათა დღესასწაულს დაუკავშირა, რომელთან მიმართებითაც სურათზე სხვა ალუზიებიც მოიპოვება. ზევით ვხედავთ მამა ღმერთს, ისეთივე დიადს, როგორც მაზაჩოსია, ოღონდ პაპივით დიდებით აღსაყდრებულს, მის ორივე მხარეს კი – წმინდა ქალწულს და იოანე ნათლისმცემელს, რომელმაც პირველმა უწოდა იესოს კრავი ღვთისა.

ჩვენი შეკვიცილი ფურცლის მსგავსად (სურათი 156), მრავალი გამოსახულების მომცველი კარედიც (სურათი 155) შეიძლება გადახსნათ, რაც სადღესასწაულო დღეებში ხდებოდა, როდესაც მის მანათობელ ფერებს გამოაჩენდნენ ხოლმე, ანდა დაეხურათ (კვირის სადავ დღეებში), და მაშინ ის უფრო სადავ წარმოგვიდგება. აქ ხელოვანმა წმინდა იოანე ნათლისმცემელი და იოანე მახარებელი ქანდაკებებზე წარმოგვიდგინა, იმგვარად, როგორც ჯოტომ გამოსახა სათნოებათა და ცოდვათა ფიგურები კაპელა დელ არენაში (გვერდი 200, სურათი 134). ზევით ხარების უკვე კარგად ნაცნობ სცენას დავინახავთ; სიმონე მარტინის შესანიშნავი ნამუშევრისკენ (გვერდი 213, სურათი 141) ერთი გახედვაც კმარა, რათა ვან ეიკის საღვთო ისტორიის მიმართ სავსებით ახლებური, “დამინებული” მიდგომის შესახებ პირველი შთაბეჭდილება შევიქმნათ.

ყველაზე თვალსაჩინოდ კი ვან ეიკმა თავისი ახალი კონცეფცია შიგა ფრთებზე ცოდვით დაცემული ადამისა და ევას ფიგურებით წარმოაჩინა. როგორც ბიბლია მოგვითხრობს, ისინი მხოლოდ მას შემდეგ “მიხვდნენ, რომ შიშველნი იყვნენ”, რაც ცნობადის ხის ნაყოფი იგემეს; მართლაც, მიუხედავად დიდრონი ლეღვის ფოთლებისა, ხელში რომ უჭირავთ, მთლად გამოშვლებულად გამოიყურებიან. თუმცა აქ პარალელს ვერ გვავალებთ ადრეული რენესანსის ეპოქის იტალიელ ოსტატებთან, რომელთაც ბერძნული და რომაული ხელოვნების ტრადიციები ბოლომდე არასდროს დაუვიწყებიათ. როგორც გვახსოვს, ისეთ ნაწარმოებებში, როგორც ვენერა მილოსელი ან აპოლონ ბელვედერელია (გვერდები 104-5, სურათები 64, 65), ადამიანის ფიგურა ძველი ოსტატების მიერ არის “იდეალიზებული”. იან ვან ეიკს მათთან საერთო არაფერი აქვს. მან ალბათ შიშველი მოდელები წინ დაიყენა, შემდეგ კი ისე გულდაგულ დახატა, რომ შემდგომი

155

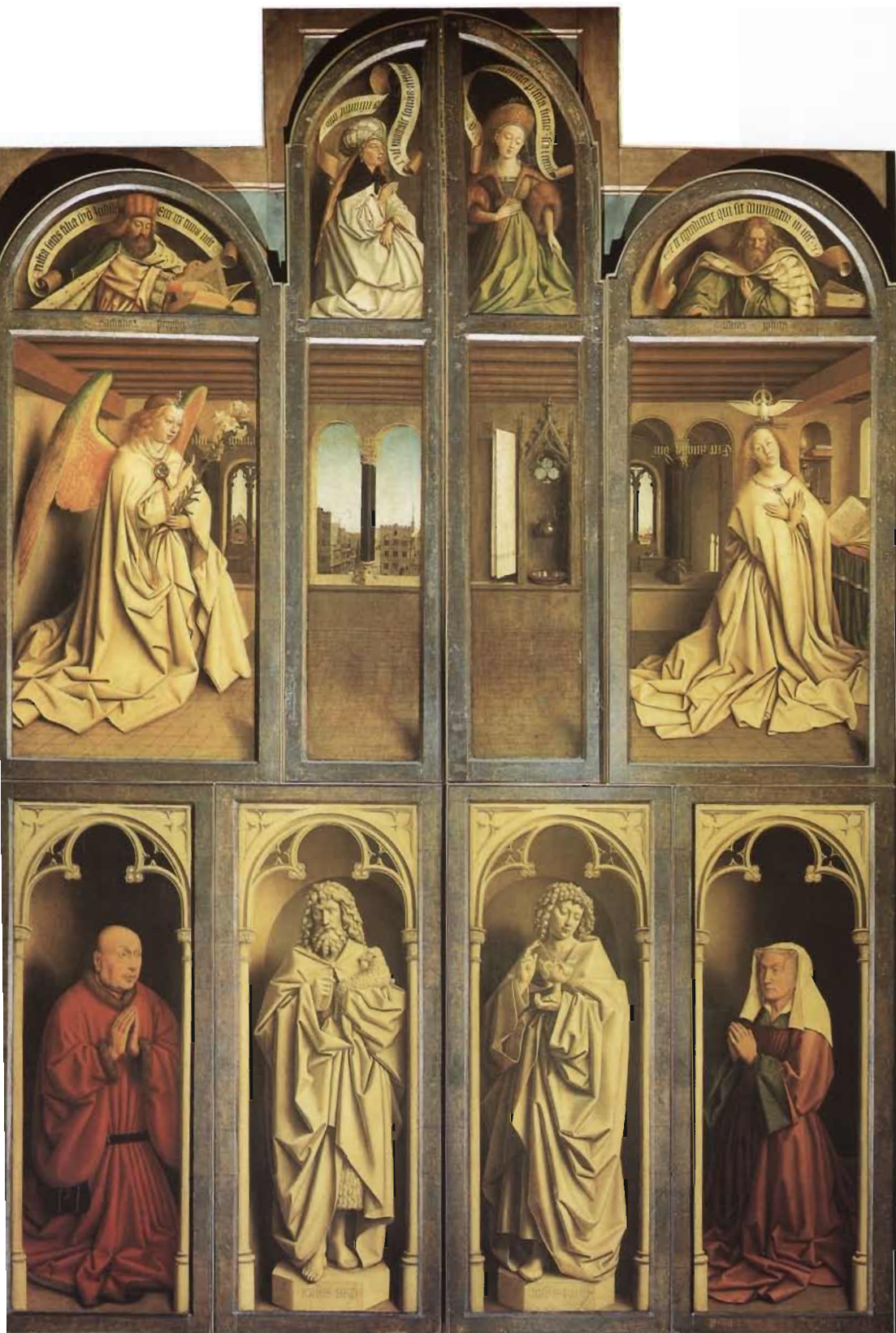
იან ვან ეიკი

გენტის ტრაპეზზედა გამოსახულების კარედი, 1432 წ.

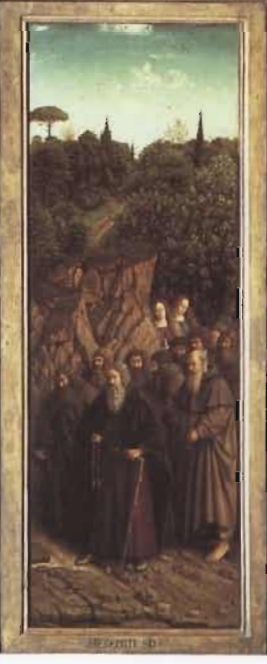
ზეთი, დაფა, ყოველი დაფა 146,2 x 51,4 სმ; ნ. ბაუონი, გენტი

156 ბაფომსაპაი ბანულა

გენტის ტრაპეზზედა გამოსახულების კარედი (გახსნილი)









თაობები ასეთი პატიოსნებით ერთგვარად შეაცბუნა კიდეც. საქმე ის კი არაა, რომ ხელოვანს სილამაზის შემწნევა არ შეუძლია; ზეციური მშვენიერების შეგრძნების აღძვრა მას აშკარად არანაკლებ ეხალისება, ვიდრე წინა თაობის ხელოვანს, უილტონის დიპტიქის (გვერდები 216-17, სურათი 143) შემქმნელს. კიდე ერთხელ დავაკვირდეთ განსხვავებას – რა მოთმინებითა და განაფულობით სწავლობს და აღწერს იგი მემუსიკე ანგელოზთა სამოსის ძვირფასი ფარჩეულის ბრწყინვას და მრავალრიცხოვანი ძვირფასი თვლების ციალს. ამ მხრივ იან ვან ეიკი მაზაჩოსავით ერთი ხელის დაკვრით როდი უკუაგდებს ინტერნაციონალური სტილის ტრადიციებს. იგი უფრო იმგვარ ხელოვანთა მეთოდებს მისდევს, როგორებიც ძმები ლიმბურგები იყვნენ, და სრულქმნილების ისეთ დონეს აღწევს, რომ შუა საუკუნეების ხელოვნების იდეებს უკან იტოვებს. გოთიკური სტილის მიმდევარი სხვა მხატვრებით, ლიმბურგები თავიანთ ნამუშევრებს დაკვირვების გზით მიგნებული მომხიბვლელი და ნატიფი დეტალებით ავსებენ. მათ ეამყებათ ყვავილების, ცხოველების, აგრეთვე შენობების, მდიდრული სამოსისა და ძვირფასეულობის გადმოცემა, თვალისთვის საამო სანახაობის წარმოდგენა. როგორც ვნახეთ, მათ ფიგურების და ლანდშაფტის ნამდვილი იერი დიდად არ ანაღვლებთ და ამიტომაც ვერც მათი ნახატი და პერსპექტივაა დიდად დამაჯერებელი. შეუძლებელია იგივე ითქვას იან ვან ეიკის სურათებზე. ბუნებას ის კიდე უფრო გულდასმით აკვირდება და დეტალებს კიდე უფრო ზუსტად იცნობს. უკანა პლანზე წარმოდგენილი ხეები და შენობები ამ განსხვავებას ნათლად გვიჩვენებს. ძმებ ლიმბურგებთან, როგორც გვახსოვს, ხეები ძალზე სქემატური და პირობითია (გვერდი 219, სურათი 144). მათი პეიზაჟი ბუნებრივ ხედზე მეტად თეატრის დეკორაციას ან გობელენს მოგვაგონებს. ვან ეიკის ნახატზე სულ სხვაგვარადაა. 157-ე სურათზე ნაჩვენები დეტალები წარმოგვიდგენს რეალურ ხეებს და რეალურ ლანდშაფტს, რომელიც უკანა პლანზე ქალაქისა და ჰორიზონტზე მოქცეული ციხესიმაგრისკენ ვრცელდება. უსაზღვრო გულისყურით გამოსახულ კლდეებზე ამოზრდილ ბალახს და ქარაფებზე გახარებულ ყვავილებს ლიმბურგების მინიატურათა ორნამენტულ ბალახბულახს ვერც კი შევადარებ. პეიზაჟზე რაც ითქვა, იგივე ეხება ფიგურებსაც. იან ვან ეიკი, ეტყობა, ისეა მონადინებული, უმცირესი დეტალებიც კი უზუსტესად ასახოს, რომ ლამის ცხენების ფაფრის ანდა მხედრების ბეწვის ქობის ღერების სათითაოდ დათვლაც შეგვიძლია. ლიმბურგების მინიატურაზე წარმოდგენილი თეთრი ცხენი რალაციით სათამაშოს მოგვაგონებს. იან ვან ეიკის ცხენი მოყვანილობითა და დგომის მანერით კი წააგავს ლიმბურგებისას, მაგრამ უთუოდ ცოცხალია. მის თვალებში ათინათს ვხედავთ, ხოლო მის კანზე – ნაოჭებს; თუ წინანდელი ცხენი თითქმის ბრტყელია, ვან ეიკის ცხენს მომრგვალებული, შუქითა და ჩრდილით გამოყვანილი კიდურები აქვს.

თითქოს არც ღირს მცირე დეტალებზე ყურადღების ასე გამახვილება და უდიდესი მხატვრის შექება – ბუნებას გულდასმით აკვირდებოდა და იმეორებდაო. არც ის იქნებოდა სწორი, ძმები ლიმბურგებისა თუ რომელიმე სხვა მხატვრის ღირსება მხოლოდ იმიტომ დაგვემდაბლებინა, რომ მათი ნამუშევარი ამგვარივე გულმოდგინებით არ ბაძავს ბუნებას. მაგრამ თუ იმის გაგება გვსურს, ჩრდილოეთის ხელოვნება რა გზით მიდიოდა, იან ვან ეიკის უსაზღვრო გულისყური და მოთმინება ნამდვილად უნდა დავაფასოთ. მისი თაობის სამხრეთელმა მხატვრებმა, ბრუნელესკის წრის

ფლორენციელმა ოსტატებმა, შეიმუშავეს მეთოდი, რომლის მეოხებითაც სურათზე ბუნების თითქმის მეცნიერული სიზუსტით გადმოცემა შეიძლებოდა. ისინი პერსპექტიული ხაზების კონსტრუქციით იწყებდნენ; ადამიანის სხეულსაც ანატომიის ცოდნისა და რაკურსის კანონების მომარჯვებით აგებდნენ. ვან ეიკმა საპირისპირო გზა აირჩია. ბუნების ილუზიის შესაქმნელად იგი დეტალს დეტალზე ამატებდა, მანამდე, ვიდრე სურათი თითქოსდა ხილული სამყაროს სარკედ არ იქცეოდა. ჩრდილოურ და იტალიურ ხელოვნებას შორის ამ განსხვავებას მნიშვნელობა დიდი ხნის განმავლობაში არ დაუკარგავს. იოლად მიხვდებით, რომ ისეთი ნამუშევარი, რომელიც საგნების მშვენიერი ზედაპირის, ყვავილების, ძვირფასეულობისა თუ ქსოვილის ჩინებული გადმოცემით გამოირჩევა, ჩრდილოელი მხატვრის ნახელავია, უფრო – ნიდერლანდელისა, ხოლო თუ სურათი თამამი მონახაზებით, მკაფიო პერსპექტივით და ადამიანის მშვენიერი სხეულის ანატომიის ცოდნითაა აღბეჭდილი, ის იტალიური იქნება.

იმის მისაღწევად, რომ სურათს თავისი ყველა წვრილმანით სინამდვილე სარკესავით აღებეჭდა, ვან ეიკს მხატვრობის ტექნიკაც უნდა გაეუმჯობესებინა. სწორედ მან გამოიგონა ზეთით ფერწერა. ბევრს კამათობენ იმაზე, თუ როგორ უნდა გვესმოდეს ეს ცნობა და რამდენად სწორია იგი; მაგრამ არსებითი ეს არაა. მისი აღმოჩენა არ ჰგავს პერსპექტივის შემუშავებას, რაც სრულებით ახალი რამ იყო. ვენ ეიკის მიგნება სურათზე დატანამდე საღებავების შემზადების ახალი რეცეპტის შედგენა გახლავთ. მაშინდელი მხატვრები მზა ტუბებსა თუ კოლოფებში მოთავსებულ საღებავებს არ იყენებდნენ. მათ თვითონ უნდა მოემზადებინათ პიგმენტები, უმეტესად – მცენარეებისა და მინერალებისაგან. მათ ორ ქვას შუა ფხვნიდნენ – ანდა შეგირდებს აფქვევინებდნენ – და გამოყენების წინ რაიმე სითხეს უმატებდნენ, რათა ფხვნილი პასტისებრი გამხდარიყო. საამისოდ მრავალი მეთოდი არსებობდა, მაგრამ მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში სითხის მთავარი შემადგენელი ნაწილი მაინც კვერცხის გული იყო, თუმცა მას ის ნაკლი ჰქონდა, რომ მალე შრებოდა. ასეთნაირად დამზადებული საღებავით ხატვის მეთოდს ტემპერა ეწოდებოდა. ჩანს, იან ვან ეიკს ეს ხერხი არ აკმაყოფილებდა, რადგან იგი ელფერთა ერთმანეთში გადაყვანის, შეუმჩნეველი გადასვლების მიღწევის საშუალებას არ აძლევდა. კვერცხის გულის ნაცვლად ზეთის გამოყენების წყალობით მან უფრო ნელა და ფაქიზად მუშაობა შეძლო. მას შეეძლო მიეღო მზინავი საღებავები, რომლებიც გამჭვირვალე ფენებად, “ლესირებით” დაიდებოდა; საშუალება ეძლეოდა, ნეკტიანი ფუნჯით ელვარე ათინათი დაესვა და ისეთი სასწაულებრივი ზედმინვენითობისთვის მიეღნია, რომ მისი თანამედროვენი განცვიფრებულიყვნენ. სულ მალე ზეთი ყველამ აღიარა საღებავების საუკეთესო გამხსნელად.

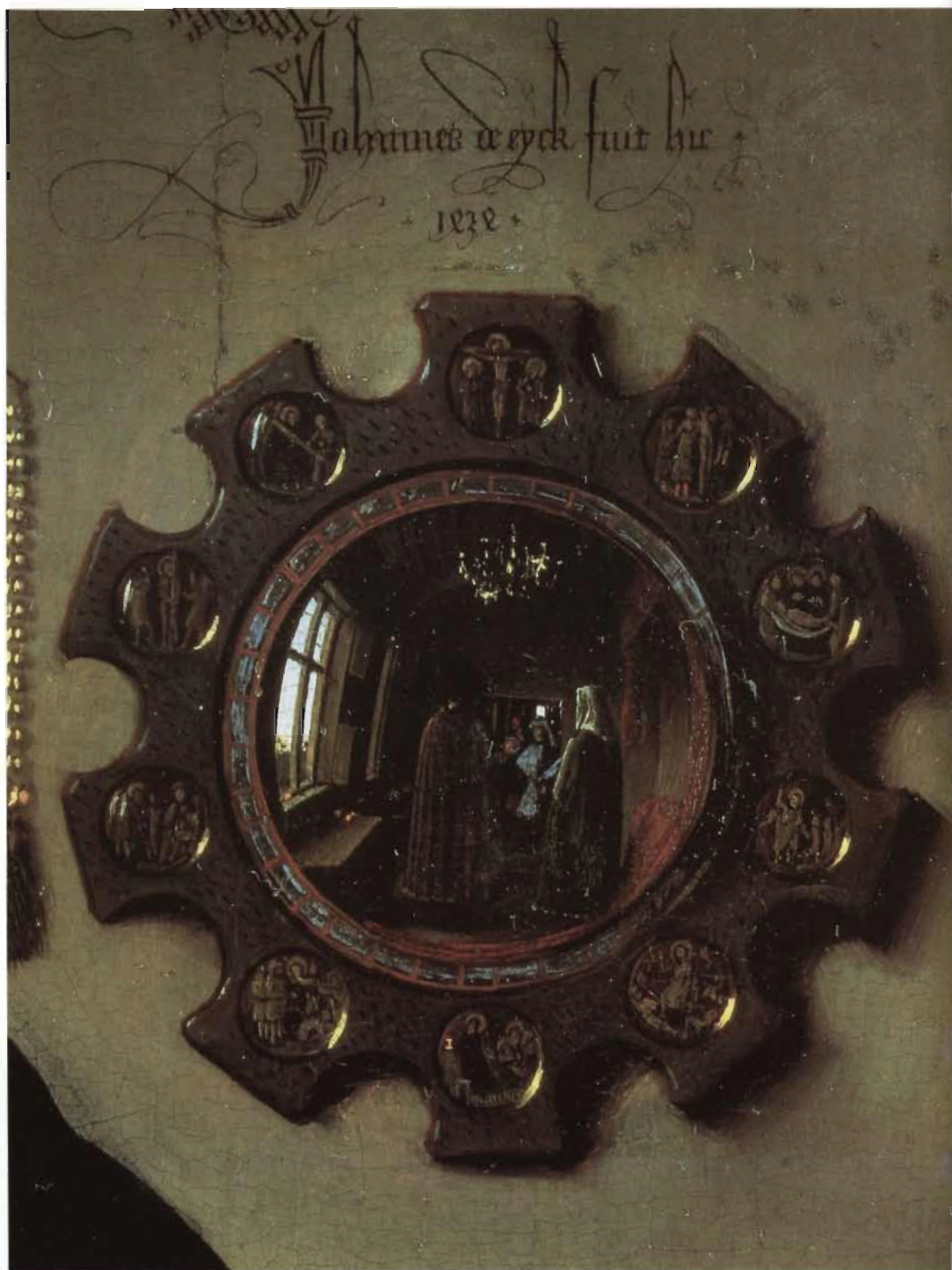
ვან ეიკის ხელოვნებამ თავის პიკს ალბათ პორტრეტთა მხატვრობაში მიაღწია. 158-ე სურათი წარმოგვიდგენს მის ერთ-ერთ ყველაზე სახელგანთქმულ პორტრეტს, რომელზეც ნიდერლანდში საქმეზე ჩასული იტალიელი ვაჭარი ჯოვანი არნოლფინი და მისი ცოლი ჟან დე შენანი არიან გამოსახული. იგი თავისებურად ისევე ახალი და რევოლუციური, როგორც იტალიაში დონატელოს თუ მაზაჩოს ნამუშევრები. რეალური სამყაროს ერთი არაფრით გამორჩეული კუთხე უეცრად თითქოს მაგიური ძალის ზემოქმედებით დააჩნდაო ფიცარს. რა აღარ არის აქ – ხალიჩა და ფლოსტები, კედელზე ჩამოკიდებული კრიალოსანი, პატარა ჯაგრისი

158

იან ვან ეიკი

*არნოლფინების
დანინდეა*, 1434 წ.ზეთი, ხე, 81,8 x 59,7 სმ;
ეროვნული გალერეა,
ლონდონი





სანოლის უკან, ხილი ფანჯრის რაფაზე. თითქოს საშუალება გვეძლევა, არნოლფინებს სახლში ვენვიოთ. სურათი, როგორც ეტყობა, მათი ცხოვრების სადღესასწაულო მომენტს – დაწინდვას – გვიხატავს. ახალგაზრდა ქალმა ეს-ეს არის ჩასჭიდა მარჯვენა ხელი არნოლფინის მარცხენას, ეს უკანასკნელი კი აპირებს შეუღლების ნიშნად მარჯვენა გაუნოდოს. შესაძლოა მხატვარს სთხოვეს, ეს ღირსშესანიშნავი მოვლენა ისე აღებეჭდა, როგორც მოწმეს, ზუსტად ისევე, როგორც ვეჟილს შეიძლება სთხოვონ იმის განცხადება, რომ იგი ამ საზეიმო ცერემონიას ესწრებოდა. ამით შეიძლება აიხსნას სურათის გამოსაჩენ ადგილას მოთავსებული მხატვრის წარწერა ლათინურ ენაზე *“Johannes de eyck fuit hic”* (იან ვან ეიკი იყო აქ). ოთახის სიღრმეში მოთავსებულ ამოზნექილ სარკეში მთელ სცენას უკნიდან ვხედავთ; ეტყობა, აქ თვით მხატვარი და მოწმეც ჩანს (სურათი 159). ძნელი სათქმელია, ვის მოუვიდა პირველად აზრად, ახლებური მხატვრობა ხელმოწერილი კონტრაქტის მსგავს, კანონიერ საბუთად გამოეყენებინა – იტალიელ ვაჭარს თუ ჩრდილოელ მხატვარს. მაგრამ ვინც არ უნდა ყოფილიყო ეს, უთუოდ სწრაფად მიმხვდარა, თუ რა უზარმაზარი შესაძლებლობები ჰქონდა ვან ეიკის მხატვრობის ახალ მეთოდს. ისტორიაში პირველად შეიქნა მხატვარი უტყუარი მოწმე – თვითმხილველი, ამ სიტყვის უზუსტესი აზრით.

რაკი ვან ეიკი სინამდვილის ისე გადმოცემას ცდილობს, როგორც მას თვალი ხედავს, ინტერნაციონალური გოთიკური სტილის საამო ორნამენტებსა და დენად მრუდებზე იგი მაზაჩოს მსგავსად ამბობს უარს. უილტონის დიპტიქის (გვერდები 216-7, სურათი 143) მსგავსი მხატვრობის გამორჩეულ მოხდენილობასთან შედარებით მისი ფიგურები შესაძლოა ვინმეს მოუხეშავი და გაშეშებული მოეჩვენოს. მაგრამ მხატვრების მაშინდელი თაობა ერთიანად სიმართლის ძიებაშია ჩაფლული და ისინი

159, 160

სურათი 158-ის
დეტალები



მშვენიერების ძველ იდეალებზე მთელ ევროპაში უარს ამბობენ; ამით მათ ალბათ ფრიად ალაშფოთეს უფროსი თაობა. სიახლეა მაძიებლებში ერთ-ერთი ყველაზე რადიკალური იყო შვეიცარიელი მხატვარი, კონრად ვიტცი (1400?-1446?). 161-ე სურათი მის მიერ 1444 წელს შენევაში დახატული ტრაპეზზედა გამოსახულების ერთ-ერთ ნაწილს გვაცნობს. იგი წმ. პეტრეს ეძღვნება და გამოსახავს წმინდანის შეხვედრას მაცხოვართან მისი აღდგომის შემდეგ. იოანეს სახარების (თავი XXI) მიხედვით, რამდენიმე მოციქული და სხვა მოწაფეები ტიბერიადის ტბაზე სათევზაოდ წავიდნენ, მაგრამ ვერაფერი დაიჭირეს. გამთენიისას ნაპირთან იესო გამოჩნდა, მაგრამ მოციქულებმა ის ვერ იცნეს. უფალმა ურჩია მათ, ბაღე წავის მარჯვნივ ჩაეგდოთ. ბაღე თევზით აივსო და ისე დამძიმდა, რომ მისი გამოთრევა ველარ შეძლეს. მაშინ ერთ-ერთმა მოწაფემ შენიშნა: "ეს უფალია!". ამის გაგონებაზე წმ. პეტრემ "მოსასხამი შემოიხვია, რადგანაც შიშველი იყო, და ზღვაში გადახტა. დანარჩენი მოწაფეები კი

161

კონრად ვიტცი
სასწაულებრივი
თევზჭერა, 1444 წ.

ტრაპეზზედა
გამოსახულების ნაწილი,
ზეთი, ხე, 132 x 154
სმ; ბელონენობა და
ისტორიის მუზეუმი,
ჟენევა

ნავით გამოვიდნენ”. შემდეგ მათ იესოსთან ერთად ისაძილეს. შუა საუკუნეების მხატვარი, თუკი ამ სასწაულის დასურათება მოუწევდა, ზღვის გადმოსაცემად ალბათ კლაკნილ პირობით ხაზებს იკმარებდა. მაგრამ ვიტცს სურდა, ჟენეველი ბიურგერებისათვის თითქოს ახლოდან დაენახე-ბინა, როგორ იდგა ქრისტე წყლის ნაპირას. იგი რომელიღაც გაურკვეველ ტბას კი არ ხატავს, არამედ – კონკრეტულად ჟენევის ტბას, შორს აღმართული საღვთის მთით. ესაა რეალური პეიზაჟი, რომლის ნახვა ყველას შეეძლო, რომელიც დღესაც არსებობს და ახლაც ძალიან ჰგავს სურათზე ასახულს. ეს შესაძლოა, საზოგადოდ, რეალური ხედის ზუსტი გადმოცემის, მისი “პორტრეტირების” პირველი ცდა იყოს. ამ რეალურ ტბაზე ვიტცმა ნამდვილი მეთევზეები დახატა; არა უწინდელი სურათების დიდებული მოციქულები, არამედ უბრალო მეზადურები, გაუთლელი მდაბიოები, რომლებიც ძლივძლივობით ახერხებენ იმას, რომ ნავი არ ამოყირავდეს. წმ. პეტრე წყალში საკმაოდ უმწეოდ გამოიყურება და ეს ასეც უნდა იყოს. მხოლოდ მაცხოვარი დგას მშვიდად და ურყევად. მისი მკერივი ფიგურა მაზაჩოს დიდებულ ფრესკას (სურათი 149) ეხმიანება. ჟენეველ მლოცველებს ახალი საკურთხეველის პირველად ხილვისას უეჭველად ძალიან აღელვებდათ იმის დანახვა, რომ მოციქულები მათნაირი ადამიანები არიან, მათ საკუთარ ტბაზე თევზაობენ და მკვდრეთით აღმდგარი ქრისტე მათთვის ნაცნობ ნაპირზე სასწაულებრივად გამოჩნდება, რათა მათ შემწეობა და მყუდროება მოუტანოს.

ქვის მთელი
და მოქანდაკენი
მუშაობისას, დაახლ.
1408 წ.

ნანი დი ბანკოს
მარმარილოს ქანდაკების
კვარცხლობები; ორ სან
მიკელე, ფლორენცია



ტრადიცია და სიაცხლე: I

მეთხუთმეტე საუკუნის მინურული იტალიაში

მეთხუთმეტე საუკუნის დასაწყისის იტალიელი და ფლანდრიელი მხატვრების ახალმა აღმოჩენებმა მთელი ევროპა ააფორიაქა. მხატვრებიც და მათი მფარველებიც მოიხიბლნენ იმ აზრით, რომ ხელოვნებას შეეძლო არა მარტო საღვთო ამბავი გადმოეცა ამაღლებულად, არამედ, როგორც სარკეში, ისე აესახა რეალური სამყაროს რაიმე მონაკვეთი. შესაძლოა პირველი, რაც ხელოვნებაში ამ დიდმა რევოლუციამ მოიტანა, ის იყო, რომ მხატვრებმა ახალი, გამაოგნებელი ეფექტების მოსინჯვასა და ძიებას მოჰყვეს ხელი. მეთხუთმეტე საუკუნის ხელოვნებაში დაუდგრომლობის სულისკვეთებამ დაისადგურა, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მას შუა საუკუნეების ხელოვნებასთან უკვე აღარაფერი აკავშირებს.

პირველად სწორედ ამ გარდატეხის ერთ-ერთ შედეგზე შევჩერდებით. დაახლოებით 1400 წლამდე ევროპის სხვადასხვა ნაწილში ხელოვნება ერთგვაროვნად ვითარდებოდა. გავიხსენოთ, რომ იმ პერიოდის გოთიკური სტილი მხატვრობაშიც და ქანდაკებაშიც ინტერნაციონალური სტილის (გვერდი 215) სახელით არის ცნობილი, ვინაიდან საფრანგეთსა თუ იტალიაში, გერმანიაში თუ ბურგუნდიაში მოწინავე ოსტატთა მიზნები ძალიან ჰგავდა ერთმანეთს. რა თქმა უნდა, მთელი ამ ხნის განმავლობაში ეროვნული სხვაობებიც არსებობდა – გავიხსენოთ საფრანგეთსა და იტალიას შორის განსხვავება მეცამეტე საუკუნეში – მაგრამ, საბოლოო ჯამში, ამას გადაამწყვეტი მნიშვნელობა არ ჰქონდა. ეს არა მარტო ხელოვნებაზე ითქმის, არამედ განათლებასა და პოლიტიკაზეც კი. შუა საუკუნეების ყოველი განსწავლული ადამიანი ლათინურად ლაპარაკობდა და წერდა და პარიზის, პადუისა თუ ოქსფორდის უნივერსიტეტის დამთავრება ბევრს არაფერს ცვლიდა.

მამინდელი თავადაზნაურობა რაინდულ იდეალებს იზიარებდა; მათი ერთგულება თავიანთი მეფის თუ ფეოდალის მიმართ იმას არ გულისხმობდა, რომ მათ თავი ერთი რომელიმე ხალხის ან ერის ქომავად მიაჩნდათ. ყოველივე ეს თანდათან შეიცვალა შუა საუკუნეების ბოლოსთვის, როდესაც ქალაქები, ბიურგერებიან-ვაჭრებიანად, ბარონების ციხე-დარბაზებზე უფრო და უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენდა. ვაჭრები თავიანთ მშობლიურ ენაზე ლაპარაკობდნენ და ყველა უცხოელ კონკურენტსა თუ დაუპატიჟებელ სტუმარს ერთიანი ძალით იგერიებდნენ. ყოველ ქალაქს ეამაყებოდა თავისი მდგომარეობა, საკუთარი პრივილეგიები ვაჭრობასა და ნარმოებაში და უფროთხილდებოდა კიდევ მათ. შუა საუკუნეებში კარგი ოსტატი შეიძლებოდა ერთი მშენებლობიდან მეორეზე გადასულიყო. შესაძლებელი იყო იგი ერთი მონასტრიდან მეორეში გაეგზავნათ, და იშვიათად თუ იკითხავდა ვინმე მის ეროვნებას. მაგრამ როგორც კი ქალაქები დაწინაურდნენ, მხატვრებიც, სხვა ხელოსნებისა და ოსტატების მსგავსად,

ამქრებში გაერთიანდნენ. ეს ამქრები ბევრი რამით ჩვენს პროფესიულ კავშირებს ჩამოჰკავდა. მათი დანიშნულება საკუთარი წევრების უფლებებისა და პრივილეგიების დაცვა და მათი ნაწარმის გასაღების საიმედოდ უზრუნველყოფა იყო. ამქარში მოსახვედრად მხატვარს გარკვეული მოთხოვნების შესაბამისად მუშაობის უნარი უნდა გამოეჩინა და უნდა დაემტკიცებინა, რომ ნამდვილად თავისი საქმის ოსტატი იყო. ამის შემდეგ მას უფლება ეძლეოდა, გაეხსნა სახელოსნო, აეყვანა შეგირდები და მიეღო შეკვეთები საკურთხეველის მხატვრობის, პორტრეტების, მოხატული სკივრების, დროშების, გერბების და მისთანათა შესასრულებლად.

ამქრები და კორპორაციები, ჩვეულებრივ, მდიდარი კომპანიები იყო, რომელთაც ქალაქის მართვაშიც ჰქონდათ წილი და არა მარტო ხელს უწყობდნენ განვითარებაში, არამედ მის გასაღამაზებლადაც არაფერს იმზერებდნენ. ფლორენციასა და სხვა ქალაქებში ოქრომჭედლების, მემათემატიკის, მესაჭურველებისა და სხვათა ამქრები თავიანთი თანხების ნაწილს ეკლესიების დასაარსებლად, ამქართა დარბაზების ასაშენებლად, საკურთხეველებისა და კაპელების დასაკვეთად სწირავდნენ ხოლმე. ამ თვალსაზრისით, მათ ხელოვნებისთვის ბევრი რამ გააკეთეს. მეორე მხრივ, ისინი ყოველნაირად იცავდნენ საკუთარი წევრების ინტერესებს, უცხოელი მხატვრების დასაქმებასა და გადმოსახლებას ხელს უშლიდნენ. მხოლოდ ძალიან ცნობილი მხატვრები თუ ახერხებდნენ ამ წინააღმდეგობის გადალახვას და ისე თავისუფლად მოგზაურობას, როგორც ეს დიდი კათედრალების მშენებლობის ხანაში ხდებოდა.

ყოველივე ამან ხელოვნების ისტორიას თავისი კვალი დააჩნია, რადგან ქალაქების ზრდის წყალობით "ინტერნაციონალური" სტილი ევროპის უკანასკნელი საერთაშორისო სტილი გამოდგა მეოცე საუკუნემდე. მეთხუთმეტე საუკუნეში ხელოვნება განსხვავებულ "სკოლებად" დაიყო - იტალიის, ფლანდრიისა და გერმანიის თითქმის ყველა დიდ თუ პატარა ქალაქს საკუთარი "სამხატვრო სკოლა" ჰქონდა. სიტყვამ "სკოლა" შეიძლება შეცდომაში შეგვიყვანოს. იმხანად არ არსებობდა ხელოვნების სკოლები, სადაც მოსწავლეები იმეცადინებდნენ. თუ ყმანვილს სურდა მხატვარი გამხდარიყო, მამა მას ქალაქის რომელიმე გამოჩენილ ოსტატს მიაბარებდა ხოლმე. შეგირდი ოსტატის სახლში ცხოვრობდა, მისი ოჯახის დაავალებებს ასრულებდა და ყოველნაირ სამსახურს უწევდა. თავიდან მისთვის შეიძლებოდა საღებავების დაფხვნა ან ოსტატისთვის ფიცრის თუ ტილოს მომზადება დაევალებინათ. დროთა განმავლობაში შესაძლებელი იყო ყმანვილისთვის რაიმე უმნიშვნელო საქმეც, მაგალითად, საალმე ჭოკის მოხატვა მიენდოთ. გარკვეული ხნის შემდეგ კი, მოუცლევლობის ჟამს, ოსტატს შეიძლებოდა მისთვის თავისი დიდი ნამუშევრის რომელიმე ნაკლებად შესამჩნევი და უმნიშვნელო ნაწილის, მაგალითად, ტილოზე მის მიერ უკვე მონიშნული ფონის ან სცენის რომელიმე მეორეხარისხოვანი მოქმედი პირის სამოსის დასრულება ეთხოვა. თუ შეგირდი ოსტატის ხელნერის ზედმიწევნით მიბაძვის ნიჭსა და უნარს გამოავლენდა, მას უფრო მნიშვნელოვან საქმეებს დაავალებდნენ, მაგალითად, ოსტატის ნახატის მიხედვით და მისივე ზედამხედველობით მთელი სურათის შესრულებას. ასეთი იყო მეთხუთმეტე საუკუნის "სამხატვრო სკოლები". ეს მართლაც ჩინებული იყო სკოლები გახლდათ; ასეთ საფუძვლიან წვრთნაზე ბევრი დღევანდელი მხატვარიც არ იტყუოდა უარს. ამა თუ იმ ქალაქის ოსტატთა მიერ თავიანთი ჩვევებისა და გამოცდილების ახალგაზრდებისთვის გადაცემის ასეთი წესი ხსნის, თუ რატომაც ასე გამოკვეთილად ინდივიდუალური შესაბამი-



162

ლეონ ბატისტა
ალბერტი
ნმ. ანდრიას
ეკლესია, მანტუა,
დაახლ. 1460 წ.
რენესანსული ეკლესია

– სვეტების, ფრონტონების, კარნიზების – დანერგვაში მდგომარეობდა. თავის აშენებულ ეკლესიებში მან სწორედ ეს ფორმები გამოიყენა. მისი მიმდევრები ცდილობდნენ მისთვის ეჯობნათ. 162-ე სურათზე წარმოდგენილი ეკლესია დაგეგმარებულია ფლორენციელი არქიტექტორის, ლეონ ბატისტა ალბერტის (1404-72), მიერ, რომელმაც მისი ფასადი რომაული ყაიდის უზარმაზარი ტრიუმფალური თალის (გვერდი 119, სურათი 74) სახით ჩაიფიქრა. მაგრამ როგორღა უნდა მისადაგებოდა ახალი პროგრამა ქალაქის ქუჩაზე მდგომ ჩვეულებრივ საცხოვრებელ სახლს? შეუძლებელი იყო ტრადიციული სახლები და სასახლები წარმართული ტაძრების ყაიდაზე აეშენებინათ. რომაული ხანის არც ერთი ეკრძო სახლი არ არის შემორჩენილი, მაგრამ, რომც ყოფილიყო, საჭიროებანიც და ნეს-ჩვეულებებიც ისე შეიცვალა, რომ ნიმუშად მაინცდამაინც ვერ გამოდგებოდა. ასე რომ, ჩნდებოდა კითხვა, როგორი უნდა ყოფილიყო კომპრომისი ტრადიციულ, კედლებიან და ფანჯრებიან სახლსა და იმ კლასიკურ ფორმებს შორის, რომელთა გამოყენებაც არქიტექტორებს ბრუნელესკიმ ასწავლა. სწორედ ამ პრობლემის გადაჭრა ალბერტიმ მოახერხა და მის მიერ მიღებულ გამოსავალს ყავლი დღემდე არ გასვლია. მან მდიდარი ფლორენციელი ვაჭრის, რუჩელაის, ოჯახისთვის ააშენა სასახლე (სურათი 163), რომელიც ჩვეულებრივ სამსართულიან შენობად დააგეგმარა. მის ფასადსა და რომელიმე კლასიკურ ნაშთს შორის მსგავსება ძალიან მცირეა. მაგრამ

სი ქალაქის “სამხატვრო სკოლა”. ადვილი გამოსაცნობია, ფლორენციულია მეხუთმეტე საუკუნის რომელიმე სურათი თუ სიენური, დიუონიდან არის იგი, ბრიუგედან, კიოლინიდან თუ ვენიდან.

იმისთვის, რომ უამრავი ნაირგვარი მხატვრის, “სკოლისა” და ექსპერიმენტის მიმოხილვა გაგვიადვილდეს, უმჯობესია კვლავ ფლორენციაში დავბრუნდეთ, სადაც ხელოვნების დიდი რევოლუცია დაიწყო. სასიამოვნო სანახავია, როგორ ცდილობდა ბრუნელესკის, დონატელოს და მაზაჩოს შემდეგ მოსული თაობა, მათი აღმოჩენები გამოეყენებინა და ყველა სახის ამოცანისთვის მიესადაგებინა. ეს ყოველთვის ადვილი როდი იყო. უმთავრესი ამოცანები, რომლებსაც მათ დამკვეთები უსახავდნენ, დიდხანს რჩებოდა უცვლელი, ხოლო ახალი, რევოლუციური ხერხები ამ ტრადიციულ დაკვეთებს ზოგჯერ ვერც ეგუებოდა. მაგალითად, სუროთმოდღვრება: ბრუნელესკის იდეა მის მიერ რომის ნანგრევებიდან გადმოღებული კლასიკური ნაგებობების ფორმების



163

ლეონ ბატისტა
ალბერტი
პალაცო რუჩელაი,
ფლორენცია,
დაახლ. 1460 წ.

ალბერტიმ მაინც ბრუნელესკის პროგრამას მისდია და ფასადის მოსართავად კლასიკური ფორმები გამოიყენა. სვეტებისა თუ ნახევარსვეტების მაგივრად, მან სახლი ბრტყელი პილასტრებისა და ანტაბლემენტების ბადით დაფარა, რაც კლასიკურ ორდერზე მიგვანიშნებს, შენობის სტრუქტურას კი არ ცვლის. ძნელი გამოსაცნობი არ არის, თუ სად შეითვისა ალბერტიმ ეს პრინციპი. გავიხსენოთ რომის კოლოსეუმი (გვერდი 118, სურათი 73), სადაც სხვადასხვა სართულზე სხვადასხვაგვარი ბერძნული "ორდერი" იყო გამოყენებული. ქვედა სართულზე აქაც დორიული ორდერია მოშველიებული და პილასტრებს შორისაც კვლავ თაღებს ვხედავთ. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ალბერტიმ რომაული ფორმების შემოტანით ძველებურ ქალაქურ სასახლეს ახლებური იერი შესძინა, გოთიკურ ტრადიციებთან კავშირი მთლიანად მაინც არ გაუნწყვეტია. ამ სასახლის ფანჯრებს პარიზის ლეთისმშობლის ტაძრის (გვერდი 189, სურათი 125) სარკმლებს თუ შეადარებთ, სრულიად მოულოდნელ მსგავსებას აღმოაჩენთ. ალბერტიმ გოთიკური მოდელი უბრალოდ კლასიკურ რიგზე "თარგმნა" – "ბარბაროსული" შეისრული თალი მოაშორა და კლასიკური ორდერის ელემენტები ტრადიციულ კონტექსტში გამოიყენა.

ალბერტის ეს მიგნება ტიპურად შეიძლება მივიჩნიოთ. მეთხუთმეტე საუკუნის ფლორენციელი მხატვრები და მოქანდაკეები ხშირად ხედებოდნენ იმგვარ ვითარებაში, როდესაც ახალი პროგრამის ძველი ტრადიციისთვის მისადაგება უხდებოდათ. ახლისა და ძველის, გოთიკური ტრადიციებისა და თანამედროვე ფორმების ასეთი შერევა ამ საუკუნის შუა ხანების ბევრი ოსტატისთვისაა დამახასიათებელი.



164
ლორენცო გიბერტი
ქრისტეს
ნათლისღება,
1427 წ.

მოთქრული
ბრინჯაო, 60 x 60 სმ,
ბაბტისტერიუმის
ემბაზის რელიეფი;
სიენის კათედრალი

იმ უდიდეს ფლორენციელ ოსტატთა შორის, რომელთაც ახალი მიღწევები ძველ ტრადიციას წარმატებით შეუთანხმეს, დონატელოს თაობის მოქანდაკე ლორენცო გიბერტიც (1378-1455) იყო. 164-ე სურათზე წარმოდგენილია რელიეფი სიენის ემბაზისა, რომლისთვისაც დონატელომ "პეროდეს ნადიმი" (გვერდი 232, სურათი 152) შექმნა. დონატელოს ნამუშევარზე ზემოთ ითქვა, აქ ყველაფერი ახალიაო. გიბერტის ნაწარმოები კი ერთი შეხედვით ნაკლებად გვაკვირვებს. სცენის აგება მეთორმეტე საუკუნის ცნობილი ლიეჟელი ლითონმქანდაკებლის ნახელავს (გვერდი 179, სურათი 118) მიაგავს: ცენტრში მოთავსებული ქრისტეს გარშემო წმ. იოანე ნათლისმცემელი და მსახური ანგელოზები არიან, ხოლო ცაზე მამა ღმერთი და მტრედი იხილვებიან. გიბერტის ქმნილებაში დეტალების დამუშავებაც კი მის შუასაუკუნოვან წინამორბედებს მოგვაგონებს – გულდასმით და სიყვარულით შესრულებულმა ტანსაცმლის ნაკვეთებმა შესაძლოა მეთოთხმეტე საუკუნის ოქრომჭედლის "ღვთისმშობელი" გაგახსენოთ, რომელიც 210-ე გვერდზე მოცემულ 139-ე სურათზეა გამოსახული. და მანც, გიბერტის ნამუშევარი თავისებურად ისევე ძალმოსილი და დამაჯერებელია, როგორც დონატელოს შესაბამისი ნამუშევარი. მანაც იცის, როგორ დაახასიათოს ყოველი ფიგურა და გაგვაგებინოს, რა როლს ასრულებს თითოეული მათგანი: ქრისტე, ღვთის კრავი, ლამაზი და მორჩილია; უდაბნოში ტანგალეული წინასწარმეტყველის წმ. იოანეს, მოძრაობა – საზეიმო და ენერგიული; ციური ძალნი, ანგელოზები, კი სიხარულითა და გაცეცხით უსიტყვოდ შესცქერიან ერთმანეთს. დონატელომ

საღვთო ამბის ახლებური დრამატულობით გადმოცემისას რამდენადმე დაარღვია მთელის თვალსაჩინო სიმწყობრე, რაც მანამდე ასე საამაყოდ მიიჩნეოდა, გიბერტმა კი იმაზე იზრუნა, რომ მკაფიობა და თავშეკავებულობა არ დაეკარგა. იგი რეალური სივრცის შთაბეჭდილებას კი არ გვიქმნის, რაც დონატელოს ჰქონდა მიზნად დასახული, არამედ არჩია, სიღრმე ოდნავ მიენიშნებინა და ძირითადი ფიგურები ნეიტრალურ ფონზე ნათლად გამოეკვეთა.

გიბერტის მსგავსად, რომელსაც მთლად არც გოთიკურ ხელოვნებაზე უთქვამს უარი და არც თავისი დროის ახალი მიგნებების მოშველიებაზე, დიდმა ფერმწერმა ფრა ანჯელიკომაც (ძმა ანჯელიკო) (1387-1455), რომელიც ფლორენციის მახლობლად მდებარე ფიეზოლედან იყო, მაზაჩოს ახლებური მეთოდები უმთავრესად რელიგიური ხელოვნების ტრადიციულ იდეათა გამოსახატავად გამოიყენა. ფრა ანჯელიკო დომინიკელთა ორდენის ბერი იყო. მისი უმშვენიერესი ნამუშევართაგანია დაახლოებით 1440 წელს ფლორენციის სან მარკოს მონასტერში შესრულებული ფრესკები. მან ყოველი ბერის სენაკში და ყოველი დერეფნის ბოლოში საღვთო სცენა გამოსახა. როდესაც ძველ, გარინდებულ შენობაში მავალი მათ ერთმეორის მიყოლებით ათვალიერებ, გარკვეულნივინად გრძნობ იმ სულიერ განწყობილებას, რომელმაც ეს ფრესკები შეა. 165-ე სურათზე მოცემული, ერთ-ერთ სენაკში დახატული “ხარების” სცენები მაშინვე ვხვდებით, რომ პერსპექტივის ხელოვნება მისი შემქმნელისთვის სირთულეს არ წარმოადგენდა. თაღები, სადაც მუხლმოდრეკილი ღვთისმშობელია გამოსახული, ისევე დამაჯერებლად არის წარმოდგენილი, როგორც კამარა მაზაჩოს ცნობილ ფრესკაზე (გვერდი 228, სურათი 149). თუმცა “კედელში ხვრელის გაკეთება” ფრა ანჯელიკოს მთავარი განზრახვა უთუოდ არ ყოფილა. მასაც, ისევე, როგორც სიმონე მარტინის მეთოთხმეტე საუკუნეში (გვერდი 213, სურათი 141), სურდა საღვთო სცენა ჯეროვნად მშვენიერი და უბრალო გამოსელოდა. ფრა ანჯელიკოს ამ მოხატულობაში თითქმის არ არის რაიმე მოძრაობა და არც რომელიმე სხეული ჩანს ნამდვილად მკვრივი. მაგრამ, ჩემი აზრით, ამ ნაწარმოებებში ამაღლევებელი სწორედ ის კრძალვაა, რომლის გამოც დიდმა მხატვარმა ნებით თქვა უარი, სიახლეებით თავი გამოეჩინა. მიუხედავად ამისა, მას კარგად ესმოდა ის პრობლემები, რომლებიც ხელოვნებაში ბრუნელებს და მაზაჩომ შემოიტანეს.

რაოდენ მიმზიდველი და რთული შეიძლება იყოს ეს პრობლემები, სხვა ფლორენციელი ფერმწერის, პაოლო უჩელოს (1397-1475), შემოქმედებაში ჩანს. მისი ერთ-ერთი საუკეთესოდ შემონახული სურათი ბატალური სცენის გამოსახულებით (სურათი 166) ლონდონის ეროვნულ გალერეაში ინახება. როგორც ჩანს, ეს სურათი პალაცო მედიჩის – ყველაზე ძველამოსილ და მდიდარ ფლორენციელ ვაჭართა ოჯახის საქალაქო სასახლის – ერთ-ერთ ოთახში, მოფიცვრის (კედლის ქვედა ნაწილის დამფარავი პანელების) თავზე იყო მოთავსებული. უჩელოს სურათზე გამოსახულია ეპიზოდი ფლორენციის ისტორიიდან, რომლის შესახებ მითქმა-მოთქმა მისი დახატვის დროს ჯერაც არ ჩამცხრალიყო. ეს გახლავთ 1432 წლის სან რომანოს ბრძოლა, იტალიურ დაჯგუფებათა შორის მრავალი ბრძოლიდან ერთ-ერთი, რომელშიც გამარჯვება ფლორენციელთა

165

ფრა ანჯელიკო,
ხარება,
დაახლ. 1440 წ.
ფრესკა, 187 x 157 სმ;
მუზეუმი სან მარკო,
ფლორენცია





ლაშქარს დარჩა. ზერელე შეხედვისას სურათი საკმაოდ შუასაუკუნეობრივი ჩანს. აბჯარასხმული რაინდები გრძელი და მძიმე შუბებით ცხენებზე ისე ამხედრებულან, თითქოს ტურნირი უნდა გაიმართოს; ამან შეიძლება შუა საუკუნეების სარაინდო რომანები მოგვაგონოს. არც სცენა ჩანს მაინცდამაინც ახლებურად გადანყვეტილი. ცხენებიც და ადამიანებიც ცოტათი ხისგან გამოთლილ თოჯინებს ჰგვანან; მთლიანობაშიც ეს ხალისიანი სურათი ნამდვილ ომს ძალზე დაშორებულია. მაგრამ, თუკი საკუთარ თავს ვკითხავთ, რატომ ჰგვანან ეს ცხენები სათამაშოებს და მთელი სცენა თოჯინების თეატრს რატომ გვაგონებს, ერთ უცნაურ რამეს აღმოვაჩინო: მხატვარი თავისი ხელოვნების ახალი შესაძლებლობებით იმდენად მოხიბლული იყო, რომ ყველანაირად ცდილობდა, ფიგურები სივრცეში ისე განელაგებინა, თითქოს ისინი დახატული კი არა, გამოქანდაკებულია. ამბობენ, პერსპექტივის აღმოჩენამ უჩელოზე იმდენად დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, რომ დღე და ღამეს ასწორებდა საგნების რაკურსით გამოსახვაში და სულ ახალ-ახალ ამოცანებს ისახავდაო. როგორც მისი თანამედროვე მხატვრები ყვებოდნენ, იგი თავისი კვლევებით იმდენად იყო გატაცებული, რომ არც კი ესმოდა, როდესაც ცოლი დასაძინებლად ეძახდა, და ხშირად წამოიძახებდა ხოლმე: "რა ტკბილი რამ არის ეს პერსპექტივა!" სურათზე აშკარად შეგვიძლია დავინახოთ ამ აღტაცების კვალი. უჩელომ ალბათ საკმაოდ ბევრი იწვალა, რომ მიწაზე მიმობნეული საჭურველი სწორი რაკურსით გამოესახა. ყველაზე მეტად კი ალბათ ცხენიდან ჩამოვარდნილი, მიწაზე მწოლიარე მეომრის ფიგურა (სურათი 167) ეამაყებოდა, რომლის რაკურსით გამოსახვა, წესით, ყველაზე მეტად უნდა

166

პაოლო უჩელო
ჩან რომანოს
ბრძოლა, დაახლ.
1450 წ.

საფრანგოდ, მედიკების
სასახლის ერთ-ერთი
ოთახიდან, ფლორენცია,
ზეთი, ზე, 181,6 x 328 სმ.
ეროვნული გალერეა,
ლონდონი

გასჭირვებოდა. მსგავსი ფიგურა მანამდე არაეის დაეხატა; და თუმცა იგი სხვა ფიგურებთან შედარებით საკმაოდ მცირე ზომისაა, ადვილი წარმოსადგენია, როგორ მლელვარებას გამოიწვევდა. ამ სურათზე რასაც არ უნდა შეხედოთ, ყველაფერს ეტყობა, როგორ აინტერესებდა პერსპექტივა უჩელოს და როგორ ჯადოსავით მოქმედებდა იგი მის გონებაზე. მიწაზე მიმოზნეული გადამტვრეული შუბებიც კი ისეა განლაგებული, რომ საერთო "თავმოყრის წერტილისკენაა" მიმართული. ნანილობრივ სწორედ მათემატიკური სიზუსტის გამო ჩვენ თვალწინ ხელოვნური სცენა იშლება და თითქოს ბრძოლა ამ სცენაზე იმართება. თუ რაინდობის ამ ზეიმის შემდეგ ვან ეიკის რაინდების გამოსახულებას (გვერდი 238, სურათი 157) და ლიმბურგების მინიატურას (გვერდი 219, სურათი 144) დავუბრუნდებით, რომლებიც ერთმანეთს ადრე შევადარეთ, უკეთ დავინახავთ, რით იყო დავალებული უჩელო გოთიკური ტრადიციისგან და როგორ გარდაქმნა მან იგი. ჩრდილოეთში ვან ეიკთან ინტერნაციონალური სტილის ფორმების გადასხვაფერება უშუალოდ დანახული დეტალების მომრავლებისა და საგნის ზედაპირის უმცირესი ელფერის გადმოცემის ცდამ მოიტანა. უჩელოს მიდგომა თითქმის საპირისპიროა. მისთვის ასე საყვარელი პერსპექტივის ხელოვნების მომარჯვებით იგი შეეცადა დამაჯერებელი სცენა აეგო, სადაც ფიგურები მკვრივი და რეალური გამოჩნდებოდნენ. სიმკვრივე მათ ნამდვილად აქეთ, საერთო შთაბეჭდილება კი ცოტათი სტერეოსკოპული სურათისაა, რომელსაც წყვილი ლინზით უყურებენ ხოლმე. უჩელომ ჯერ კიდევ არ იცოდა, როგორ უნდა მოეშველიებინა შუქრდილისა და ჰაერის



ზემოქმედება მკაცრი პერსპექტიული გამოსახულების მკვეთრი კონტურების შესარბილებლად. მაგრამ, როდესაც ლონდონის ეროვნულ გალერეაში ამ სურათს ვუყურებთ, არაფერს მოვისაკლისებთ, ვინაიდან, თუმცა გამოყენებითი გეომეტრია აიკვირება, უჩელო ნამდვილი ხელოვანი იყო.

ფრა ანჯელიკოს მსგავსი მხატვრები სიახლეებს წინანდელი სულისკვეთების შეუცვლელად იყენებდნენ, უჩელოს მსგავსი ერთიანად ახალი ამოცანებით იყვნენ შეპყრობილნი, ხოლო ნაკლებად ლეთისმოსავი თუ ნაკლებად თავმომწონე მხატვრები ახალ მეთოდებს თამამ-თამამ ითვისებდნენ და მათი სირთულის გამო თავს სულაც არ იტყვიებდნენ. საზოგადოებას ალბათ ის ოსტატები მოსწონდა, რომლებიც, ძველიდანაც და ახლიდანაც, მას ყველაფერ საუკეთესოს მიანვდიდნენ. აი, მაგალითად, მედიჩების სასახლის სამლოცველოში კედლების მოხატვა ბენოცო გოცოლის (დაახლ. 1421-97) დაუკვეთეს, ფრა ანჯელიკოს მონაფეს, მაგრამ, ეტყობა, სრულიად განსხვავებული შეხედულებების ადამიანს. მან სამლოცველოს კედლებზე სამი მოგვის მსვლელობა განფინა, რომლებიც ჭეშმარიტად მეფურ სამეფოში, ხალისიანი ბუნების წიაღში მგზავრობენ (სურათი 168). ბიბლიური ეპიზოდი მას საბაბს აძლევს, ლამაზად მორთულ-მოკაზმული, გაფაშფაშებული ტანისამოსი, მომხიბლავი და მხიარული ზღაპრული სამყარო წარმოგვიდგინოს. უკვე ვიცით, როგორ შემუშავდა მსგავსი, წარჩინებულთა გართობა-სანახაობების გამოსახვისკენ მიდრეკილი გემოვნება ბურგუნდიაში (გვერდი 219, სურათი 144), რომელთანაც მედიჩებს მჭიდრო სავაჭრო ურთიერთობა ჰქონდათ. როგორც ჩანს, გოცოლის განზრახული ჰქონდა ეჩვენებინა, რომ თანამედროვე ცხოვრების ხალისიანი სურათები ახალ მონაპოვართა გამოყენებით კიდევ უფრო ცოცხალი და სასიამოვნო გახდებოდა. ამაში ვერ შევედავებით. იმხანად ცხოვრება მართლაც იმდენად თვალწარმტაცად და ნაირფერი იყო, რომ მადლობის მეტი არაფერი გვეთქმის იმ მცირე რანგის ოსტატების მიმართ, რომლებმაც თავიანთ ნამუშევრებში მისი სიტკბოებანი უკვდავყვეს. ფლორენციაში ჩამსვლელთაგან არავინ უნდა მოიკლოს ამ პატარა სამლოცველოში მისვლის სიხარული, რომელსაც იმ დაღმწეილი ყოფის პენი და სურნელი თითქოს დღემდე შერჩენია.

ამასობაში ფლორენციის ჩრდილოეთით და სამხრეთით მდებარე ქალაქების მხატვრებმაც აიტაცეს დონატელოსა და მაზაჩოს ახალი იდეები და შესაძლოა თვით ფლორენციელებზე უფრო მეტადაც იყვნენ მონდომებული, მათი სიკეთით ესარგებლათ. ერთ-ერთი მათგანია ანდრეა მანტენია (1431-1506), რომელიც თავიდან ცნობილ საუნივერსიტეტო ქალაქ პადუაში, შემდეგ კი – მანტუის გამგებელთა კარზე მუშაობდა (ორივე ჩრდილოეთ იტალიაშია). პადუის ეკლესიაში, ძალიან ახლოს იმ სამლოცველოსთან, სადაც ჯოტომ თავისი ცნობილი ფრესკები დახატა, მანტენიამ შექმნა კედლის მხატვრობის ნიმუშები წმ. იაკობის ცხოვრების სცენებით. მეორე მსოფლიო ომის დროს ეკლესია ყუმბარამ დააზიანა და მანტენიას შესანიშნავი ნახატების უმეტესი ნაწილი განადგურდა. ეს მეტად სამწუხარო დანაკლისია, ვინაიდან ისინი ჭეშმარიტად მსოფლიო ხელოვნების ყველა დროის საუკეთესო ქმნილებებს შორისაა. ერთ-ერთი კომპოზიცია (სურათი 169) ასახავს, როგორ მიჰყავთ წმ. იაკობი სიკვდილით დასასჯელად. ჯოტოს და დონატელოს მსგავსად, მანტენიაც ცდილობდა წარმოედგინა, როგორ გამოიყურებოდა ეს სცენა სინამდვილეში, მაგრამ საზომი იმისა, რასაც იგი რეალობას უწოდებდა, ჯოტოს შემდეგ კიდევ უფრო

168

ბენოცო გოცოლი
მოგვთა სველა
მეთლემს, დაახლ.
1459-63 წწ.

ფრესკის დეტალი.
შედირი-რიკარდის
სასახლის კაპელა,
ფლორენცია





დაზუსტდა. ჯოტოსთვის მთავარი იყო ამა თუ იმ ამბის შინაგანი საზრისი – როგორ იმოძრაებდნენ და მოიქცეოდნენ ქალები და მამაკაცები ამა თუ იმ გარემოებაში. მანტენიას კი, ამასთან ერთად, სხვა გარემოებებიც აინტერესებდა. მან იცოდა, რომ წმ. იაკობი რომის იმპერატორთა დროს ცხოვრობდა; ამიტომ მონადინებული იყო სცენა ზუსტად იმ სახით აღედგინა, როგორც ის თავის დროზე იქნებოდა. ამისთვის მან საგანგებოდ შეისწავლა კლასიკური ძეგლები. ქალაქის კარიბჭე, საიდანაც წმ. იაკობი გაჰყავთ, რომაული ტრიუმფალური თალია, თანმხლები ჯარისკაცები კი რომაელი ლეგიონერებით არიან ჩაცმულ-აღჭურვილი, ზუსტად ისე, როგორც მათ კლასიკურ ძეგლებზე გამოსახავდნენ. ეს მხატვრობა ანტიკურ ქანდაკებას მხოლოდ ტანსაცმლისა და ორნამენტის დეტალებით როდი გვაგონებს. მთელი სცენა რომაული ხელოვნების სულისკვეთებით, მისი მკაცრი უბრალოებით და პირქუში სიდიადით არის გამსჭვალული. შეუძლებელია უფრო ძლიერ იყოს გამოკვეთილი განსხვავება ბენოცო გოცოლის ფლორენციულ ფრესკებსა და მანტენიას ნანარმოებებს შორის, რომლებიც თითქმის იმავე წლებში იქმნებოდა. გოცოლის მხიარულ დღესასწაულში ინტერნაციონალური გოთიკური სტილის გემოვნებისკენ მიბრუნება ამოიცნობა. მანტენია, თავის მხრივ, მაზაროს გზას აგრძელებს. მისი ფიგურები ისევე ქანდაკოვანი და გამომსახველია, როგორც მაზაროსი. მაზაროს მსგავსად, პერსპექტივის ახალ ხელოვნებას ისიც დიდი მონდომებით იყენებს, მაგრამ უჩელოსავით როდი ეტანება იმ ახალ-ახალი ეფექტების ჩვენებას, ამ ჯადოსნური ხერხით რომ მიიღწევა. პერსპექტივა მანტენიასთვის საშუალებაა იმგვარი სცენის შესაქმნელად, სადაც მისი ფიგურები მკვირივ და ხელშესახები არსებების მსგავსად იდგებიან და იმოძრაებენ. იგი მათ დახელოვნებული რეჟისორივით ანანილებს, ისე, რომ მომენტის მნიშვნელობა და ამბის მსვლელობა ნათლად გამომჟღავნდეს. მოქმედება ჩვენ თვალწინ იშლება: პროცესია, რომელიც წმ. იაკობს მიჰყვება, შეჩერებულა, ვინაიდან მის ერთ-ერთ მდევნელს მოუნანიებია და წმინდანს კურთხევის მისაღებად ფეხებში ჩავარდნია. წმინდანი მშვიდად შემობრუნებულა მის დასალოცად, რომაელი ჯარისკაცები კი იქვე დგანან და მათ თვალყურს ადევნებენ; ერთი გულგრილია, მეორეს კი ხელი ექსპრესიულად აქვს აღმართული, რაც იმას ნიშნავს, რომ ისიც აღელვებულა. სცენას თალის სიმრგვალე აჩარჩოებს და გამოყოფს მას ხმაურიანი მოთვალთვალე ბრბოსგან, რომელსაც ბადრაგი ერეკება.

ჩრდილოეთ იტალიაში ახალ მხატვრულ ხერხებს მანტენია იყენებდა, ფლორენციის სამხრეთით მდებარე რეგიონის ქალაქებში, არეცოსა და ურბინოში, კი იმავეს აკეთებდა მეორე დიდი ფერმწერი, პიერო დელა ფრანჩესკა (1416?-92). გოცოლის და მანტენიას ფრესკების მსგავსად, პიერო დელა ფრანჩესკას ნახატებიც მეთხუთმეტე საუკუნის შუა ხანების მერეა შექმნილი, ე. ი. ისიც მიახლოებით მაზაროს მომდევნო თაობას ეკუთვნის. 170-ე სურათზე გამოსახულია სახელგანთქმული ლეგენდა იმ სიზმრის თაობაზე, რომლის გამოც იმპერატორმა კონსტანტინემ ქრისტიანული სარწმუნოება აღიარა. თავის მეტოქესთან გადამწყვეტი ბრძოლის წინ მას ანგელოზი გამოეცხადა, რომელმაც ჯვარი უჩვენა და უთხრა: “ამ ნიშნით შენ გაიმარჯვებ”. პიეროს ფრესკაზე ეს სცენა ღამით ხდება, იმპერატორის კარავში, ბრძოლის წინ. იმპერატორს ფარდახდილ კარავში, სამგზავრო სანოლზე სძინავს. ერთი მცველი მის სანოლთან ზის, ორი სხვა ჯარისკაცი კი სადარაჯოზეა. ღამის წყნარ სცენას უც-

169

ანდრეა მანტენია

წმ. იაკობი

გზად დასჯის

ადგილისკენ,

დაახლ. 1455 წ.

ფრესკა:

განადგურებულია; აღრე

- ფრემიტანის ეკლესია,

პადუა

რად ასხივოსნებს შუქის გაელვება – ზეციდან მოისწრაფვის ანგელოზი, რომელსაც განვიდო ხელში ჯვრის სიმბოლო უჭირავს. ისევე, როგორც მანტენიასთან, ეს სცენაც ერთგვარად თეატრის წარმოდგენას მოგვაგონებს. სამოქმედო ადგილი საკმაოდ მკაფიოდაა შემოსაზღვრული და, ძირითადი მოქმედების გარდა, არაფერი იპყრობს ჩვენს ყურადღებას. მანტენიას მსგავსად, პიერომაც სცადა, რომაელი ლეგიონერების ტანსაცმელი სწორად გამოესახა, და, მანტენიასავით, მანაც თავი შეიკავა იმგვარი სახალისო და ფერად-ფერადი დეტალებისგან, როგორცაც თავის კომპოზიციებში გოცოლი ახვევებდა. პიეროც სრულყოფილად ფლობდა პერსპექტივის ხელოვნებას – ამას კარგად აჩვენს ანგელოზის ფიგურის რაკურსი, რომელიც იმდენად თამამია, რომ შეიძლება დაგაბნოთ კიდევ, მით უმეტეს, პატარა რეპროდუქციაზე. მაგრამ სამოქმედო სივრცის ილუზიის შექმნის გეომეტრიულ ხერხებს მან კიდევ ერთი, არანაკლებ მნიშვნელოვანი რამ შესძინა: შუქის გადმოცემა. შუა საუკუნეების მხატვრები განათებას ყურადღებას თითქმის არ აქცევდნენ. მათი ბრტყელი ფიგურებისგან ჩრდილი არ ეფინებოდა. მაზაჩო ამ მხრივაც გზის გამკვალავი იყო. მისი მომრგვალებული და მკვირივი ფიგურები შუქრდილით ძლიერად არის მოდელირებული და გვერდი 228, სურათი 149); მაგრამ არავის დაუნახავს ამ ხერხის უსაზღვროდ დიდი ახალი შესაძლებლობები ისე ნათლად, როგორც პიერო დელა ფრანჩესკას. ამ სურათში შუქი არა მხოლოდ ფიგურების ფორმის მოდელირების საშუალებას იძლევა, არამედ სიღრმის ილუზიის შესაქმნელადაც ისეთივე მნიშვნელობა აქვს, როგორც პერსპექტივას. წინა პლანზე გამოსახული ჯარისკაცის ფიგურა მუქ სილუეტად იკვეთება კარვის გაკაშკაშებული ლიობის ფონზე. ჩვენ შევიგრძნობთ მანძილს ჯარისკაცსა და საფეხურებს შორის, რომლებზეც მცველი ზის; მცველის ფიგურა კი, თავის მხრივ, ანგელოზის მიერ გამოსხივებული შუქის წყალობით იკვეთება. კარვის სიმრგვალებს თუ სიციხილეს მის შიგნით არსებული შუქი იმდენადვე შეგვაგრძნობინებს, რამდენადაც პერსპექტივა და რაკურსები. მაგრამ შუქრდილის საშუალებით პიერო კიდევ უფრო დიდ საოცრებებს ახდენს. მისი წყალობით იგი უკუნ ღამეს მომხდარი ამბის იდუმალ ატმოსფეროს ქმნის – იმპერატორს ევლინება ხილვა, რომელმაც ისტორიის მთელი მსვლელობა შეცვალა. ამ შთამბეჭდავი უბრალოებისა და სიმშვიდის გამო პიერო შეიძლება მაზაჩოს მემკვიდრეთა შორის საუკეთესოდაც კი ვალიაროთ.

მაშინ, როცა ეს თუ სხვა მხატვრები ფლორენციელ ოსტატთა სახელოვანი თაობის მიგნებებს იყენებდნენ ხოლმე, თვით ფლორენციელი მხატვრები ნელ-ნელა ხვდებოდნენ, რა ახალი სირთულეები მოიტანა ამ მონაპოვარმა. თავიდან გამარჯვებით აღფრთოვანება იმდენად დიდი იყო, რომ ეგონათ, პერსპექტივის აღმოჩენა და ნატურის შესწავლა ყველა არსებულ სიძნელეს გადაგვალახვინებსო. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ხელოვნება მეცნიერებისგან სრულებით განსხვავებული რამ არის. ხელოვანის საშუალებები, მისი ტექნიკური ხერხები შესაძლოა განვითარდეს, მაგრამ არ შეიძლება ვთქვათ “ხელოვნების წინსვლა” იმ აზრით, რომელსაც “მეცნიერების წინსვლაში” ვდებთ. ხელოვნებაში ყოველ ახალ აღმოჩენას ახალი სირთულეები მოჰყვება ხოლმე. ჩვენ გვახსოვს, რომ შუა საუკუნეების მხატვრებმა სწორად ხაზვის წესები არ იცოდნენ, მაგრამ სწორედ ამ არცოდნამ შეაძლებინა მათ, ფიგურები სურათზე სურვილისამებრ განელაგებინათ და ამ გზით სრულყოფილი ხაზოვანი კომპოზი-

170

პიერო დელა
ფრანჩესკა
კონსტანტინეს
სიზმარი,
დაახლ. 1460 წ.
ფრესკის დეტალი; ნმ.
ფრანჩესკოს ეკლესია,
არეცო



ცია შეექმნათ. და ამ ტიპის ოსტატობის ნიმუშებია მეთორმეტე საუკუნის დასურათებული კალენდარი (გვერდი 181, სურათი 120) და მეცამეტე საუკუნის რელიეფი “ღვთისმშობლის მიძინების” გამოსახულებით (გვერდი 193, სურათი 129). მეთოთხმეტე საუკუნის მხატვრებსაც კი, მაგალითად, სიმონე მარტინის (გვერდი 213, სურათი 141), ჯერ კიდევ შეეძლოთ ისე განელაგებინათ ფიგურები, რომ ოქროსფერ ფონზე ცხადი, ორნამენტის-მაგვარი ნახატი დაჩნეულიყო. როგორც კი დამკვიდრდა ახალი გაგება სურათისა, როგორც სინამდვილის სარკისა, ფიგურების განთავსების საკითხი ისე ადვილად გადასაწყვეტი ველარ იქნებოდა. რეალურ ცხოვრებაში ფიგურები ჰარმონიულად დაჯგუფებული არასდროს არ არიან და არც ნეიტრალურ ფონზე იკვეთებიან. ერთი სიტყვით, გაჩნდა იმის საშიშროება, რომ მხატვრის მიერ მოპოვებული ახალი ძალმოსილება იმავედროულად მის უძვირფასეს ნიჭს – სიამისა და კმაყოფილების მომგვრელი მთლიანობის შექმნის უნარს – არარად აქცევდა. პრობლემა კიდევ უფრო რთულდებოდა, თუ მხატვრისთვის საკურთხეველის დიდი ზომის ნახატი ან სხვა მსგავსი რამ ჰქონდათ დაკვეთილი. ეს ნახატები შორიდანვე უნდა გამოჩენილიყო და ეკლესიის ხუროთმოძღვრებასთან შეთანადებაც მართებდა. ამას გარდა, საღვთო ისტორიის ამბები წირვაზე მოსულთა თვალშიც ნათელი და შთამბეჭდავი უნდა ყოფილიყო. 171-ე სურათი გვიჩვენებს, თუ როგორ ცდილობს მეთხუთმეტე საუკუნის მეორე ნახევრის ფლორენციელი მხატვარი ანტონიო პოლაიოლო (1432?-98), ეს ახალი პრობლემა გადაწყვიტოს – შექმნას გამართულად დახატული და, ამასთანავე, ჰარმონიული კომპოზიციის მქონე სურათი. ეს არის ერთ-ერთი პირველი ცდა პრობლემის არა მარტო ტაქტისა და გუმანის წყალობით, არამედ გარკვეული ნესების მიდევნებით გადაწყვეტისა. შესაძლოა იგი ბოლომდე წარმატებული არც იყოს და სურათი დიდად არც გვიზიდავდეს, მაგრამ აქ ნათლად ჩანს, რომ ფლორენციელი მხატვრები ამ სიძნელეს სავესებით აცნობიერებდნენ. სურათი ნმ. სებასტიანის წამებას გვიხატავს: ის ბოძზეა მიბმული და ჯალათებით არის გარშემორტყმული. ეს ჯგუფი მეტად რეგულარულ ფორმად – დაგრძელებულ სამკუთხედად – იკრება. ერთ მხარეს გამოსახულ ყოველ ჯალათს მეორე მხარეს ჯალათისვე ფიგურა ეპასუხება.

ფიგურათა განთავსება მართლაც ნათელი და სიმეტრიულია, შესაძლოა მეტისმეტად ხისტიც კი. როგორც ჩანს, მხატვარი გრძნობდა ამ ხარვეზს და ცდილობდა სურათში რალაც მრავალფეროვნება შეეტანა. ერთ-ერთი ჯალათი, ისრის დასამაგრებლად დახრილი, წინიდან არის გამოსახული, მისი შესაბამისი ფიგურა კი – ზურგიდან; ასევეა მოცემული მსროლელთა ფიგურები. ამ მარტივი ხერხებით მხატვარი ლამობს კომპოზიციის ხისტი სიმეტრია თავიდან აიცილოს და, მუსიკას რომ სჩვევია, იმგვარი ურთიერთსაწინააღმდეგო მოძრაობები შეგვაგრძნობინოს. პოლაიოლოს სურათში ეს ხერხი ჯერ ძალზე თვითმიზნური ჩანს, კომპოზიცია კი რალაცნაირ სავარჯიშოს ნაგავს. შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ მოპირდაპირე ფიგურებისთვის იგი სხვადასხვა მხრიდან დანახულ ერთსა და იმავე მოდელებს იყენებდა. იმის წარმოდგენაც შესაძლებელია, რომ მას, კუნთებისა და მოძრაობათა გამოსახვის დაუფლების გამო სიამაყით აღვსილს, თითქმის მთლიანად დაავიწყდა, რა უნდა გამოესახა. უფრო მეტიც, პოლაიოლომ დასახულ მიზანს სრულად ვერც კი მიაღწია: მართალია, პერსპექტივის ახალი ხელოვნების მომარჯვებით უკანა პლანზე ტოსკანის ლანდშაფტის



ჩინებული ხედი წარმოადგინა, მაგრამ მთავარ მოქმედებას ის წამდვილად ვერ ეხამება. წინა პლანზე გამოსახულ გორაკს, რომელზეც მარტივს აწამებდნენ, და უკან დახატულ პეიზაჟს ერთმანეთთან არაფერი აკავშირებს. შეიძლება ისიც კი იფიქრო, უკეთესი ხომ არ იქნებოდა, პოლიაილოს კომპოზიცია ნეიტრალურ ან ოქროსფერ ფონზე მოექცი-ათ, მაგრამ მალევე ვხვდებით, რომ ეს ხერხი მისთვის უკვე გამოირიცხა. ასეთი მკვირი და ცოცხლის მსგავსი ფიგურები ოქროსფერ ფონს ვეღარ შეეგუებოდა. მას შემდეგ, რაც ხელოვნებამ ბუნებასთან გაჯობრება დაიწყო, მას უკან დასახევი გზა აღარ ჰქონდა. პოლიაილოს სურათი გვიჩვენებს, რა პრობლემებზე ბჭობდნენ მეთხუთმეტე საუკუნის მხატვრები თავიანთ სახელოსნოებში. სწორედ ამ სირთულეების გადაჭრის მეოხებით მიაღწია იტალიურმა ხელოვნებამ თავის მწვერვალს მომდევნო თაობის შემოქმედებაში.

სანდრო ბოტიჩელი (1446-1510) მეთხუთმეტე საუკუნის მეორე ნახევრის იმ ფლორენციელ მხატვართაგანია, რომლებიც ამ საკითხების

გადასაწყვეტად ძალ-ღონეს არ იშურებდნენ. მისი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი სურათი არა ქრისტიანულ ლეგენდას, არამედ ვენერას დაბადების (სურათი 172) კლასიკურ მითს წარმოგვიდგენს. კლასიკოს პოეტებს მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში იცნობდნენ, მაგრამ მხოლოდ რენესანსის დროს, როდესაც იტალიელები დიდი დაჟინებით ცდილობდნენ რომის ძველი დიდების აღდგენას, გახდა კლასიკური მითები კვლავ პოპულარული განათლებულ ერისკაცთა წრეში. ამ ადამიანთა თვალში მათთვის ასე სათაყვანო ბერძნებისა და რომაელების მითოლოგია მხოლოდ ლამაზი და სახალისო ზღაპარი როდი იყო; იმდენად სწამდათ გარდასულ დროთა ადამიანების ზეალმატებული სიბრძნისა, რომ სჯეროდათ, თითქოს ანტიკური ლეგენდები ღრმა და იდუმალ ჭეშმარიტებას შეიცავდა. ის პირი, რომელმაც ბოტიჩელის ეს სურათი თავისი ქალაქგარეთ მდებ-

171
ანტიკონო
პოლიაილო
წმინდა სებასტიანის
წამება, დაახლ.
1475 წ.
საკურთხელოს
მხატვრობა, უთი,
ბი. 291.5 x 202.6 სმ;
კრონული გალერეა,
ვინდონი

რე ვილისთვის დაუკვეთა, მედიჩების მდიდარი და ძლევამოსილი ოჯახის წევრი იყო. მან თუ მისმა განსწავლულმა მეგობრებმა, როგორც ჩანს, აუხსნეს მხატვარს მხატვარს, რა იყო ცნობილი იმის შესახებ, თუ როგორ გამოსახავდნენ ვენერას ზღვიდან ამოსვლას ძველად. ამ სწავლულთათვის ვენერას დაბადების ამბავი იმ საიდუმლოს სიმბოლო იყო, რომლის მეშვეობითაც დედამიწას ღვთისგან მშვენიერება ეუწყა. შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, როგორი მონივნებით შეუდგა მხატვარი ამ მითის ჯეროვნად გამოსახვისთვის მუშაობას. სურათზე გამოსახული მოქმედება მაშინვე ამოიცნობა. ნიჟარაზე მდგომი ვენერა ზღვიდან ამოსულა. ვარდთა თოვალში ქართა ღვთაებებს იგი ნაპირისკენ მიჰყავთ. ის აპირებს ფეხი ხმელეთზე დაადგას, ერთ-ერთი ჰორა თუ ნიმფა კი მას მენამულ მოსასხამს აგებებს. ბოტიჩელის გამოუვიდა ის, რაც პოლაიოლომ ვერ მოახერხა. მისი სურათი საცხებით ჰარმონიული ხაზოვანი კომპოზიციაა; თუმცა პოლაიოლო გვეტყობა, ბოტიჩელიმ ეს ზოგი ისეთი მონაპოვრის დათმობის ფასად შეძლო, რომლებიც მე არასგზით მემეტებოდაო. ბოტიჩელის ფიგურები ნაკლებად მკვრივია. ისინი ისე სწორადაც არაა დახატული, როგორც პოლაიოლოსი ან მაზაჩოსი. მისი კომპოზიციის მოხდენილი მოძრაობები თუ მელოდიური ხაზები გიბერტის და ფრა ანჯელიკოს ხელოვნების გოტიკურ ტრადიციას მოგვაგონებს, შესაძლოა თვით მეთოთხმეტე საუკუნის ხელოვნებასაც კი – სიმონე მარტინის “ხარების” (გვერდი 213, სურათი 141) ან ფრანგი ოქრომჭედლის ნაკეთობის (გვერდი 210, სურათი 139) მსგავს ნაწარმოებებს, რომლებისთვის დამახასიათებელი სხეულის ნაზი მიხვრა-მოხვრა და სამოსის ნაკეცთა დახვენილი დენა ზემოთაც აღვნიშნეთ. ბოტიჩელის ვენერა იმდენად ლამაზია, რომ ვერც კი ვამჩნევთ მისი კისრის არაბუნებრივ სიგრძეს, მის მეტისმეტად დაქანებულ მხრებს, მისი მარცხენა ხელის სხეულთან უცნაურ შენაწევრებას. ისიც კი შეიძლება ითქვას, რომ ბოტიჩელის ასეთი თავისუფალი დამოკიდებულება ბუნებისადმი, გამიზნული, მოხდენილი მონახაზის მისაღებად, ხაზოვან სტრუქტურას სილამაზესა და ჰარმონიას მატებს. ის აძლიერებს შთაბეჭდილებას, რომ ჩვენს ნაპირს ზეციურ ძღვნად უსაზღვროდ ფაქიზი და სათუთი არსება მოვლენია.

მდიდარ ვაჭართან, რომელმაც ბოტიჩელის ეს სურათი დაუკვეთა – ლორენცო დი პიერფრანჩესკო დე მედიჩისთან – მუშაობდა კიდევ ერთი ფლორენციელი, რომელსაც ბედმა არგუნა, მთელი კონტინენტისთვის მიეცა სახელი. სწორედ მისი ფირმის დავალებით გაემგზავრა ამერიგო ვესპუჩი ახალი სამყაროსკენ. ჩვენ იმ პერიოდს მივადექით, რომელიც მოგვიანებით ისტორიკოსებმა შუა საუკუნეების “ოფიციალურ” დასასრულად მიიჩნიეს. უკვე ვიცით, რომ იტალიურ ხელოვნებაში არაერთი გარდატეხა მოხდა, რომელიც შეიძლებოდა ახალი ხანის დასაწყისად ჩაგვეთვალა, – ჯოტოს აღმოჩენები 1300 წლის ახლო ხანებში, ან ბრუნელესკისა 1400 წლის ახლო ხანებში, – მაგრამ ტექნიკის ასეთ რევოლუციურ ცვლილებებზე უფრო მნიშვნელოვანი შესაძლოა ამ ორი საუკუნის განმავლობაში ხელოვნების თანდათანობითი სახეცვლა იყოს. ცვლილებების აღწერაზე უფრო ადვილი მათი შეგრძნებაა. შუა საუკუნეების სიგნის მხატვრობას, რომელზეც წინა თავებში (გვერდი 195, სურათი 131 და გვერდი 211, სურათი 140) ვსაუბრობდით, ამ დარგის დაახლოებით 1475

172

სანდრო ბოტიჩელი
ვენერას დაბადება,
დაახლ. 1485 წ.
ტემპერა, ტილო, 172,5
x 278,5 სმ; უფიცო,
ფლორენცია.









173

გერარდო დი
 ჯოვანი
 ხარება და დანტეს
 "ლეოპერევი
 კომედის"
 ილუსტრაცია,
 დაახლ. 1474-6 წწ.
 კონდაკის გვერდი;
 ბარჯელის ეროვნული
 მუზეუმი, ფლორენცია

წელს შესრულებულ ფლორენციულ ნიმუშს (სურათი 173) თუ შევადარებთ, დავინახავთ, რამდენად განსხვავებულ სულისკვეთებას შეიძლება ემსახურებოდეს ერთი და იგივე ხელოვნება. ვერ ვიტყვით, ფლორენციელ ოსტატს ან კრძალვა ჰკლებოდა, ან სასოება, მაგრამ ხელოვნებამ ისეთი ძალმოსილება მოიპოვა, რომ უკვე შეუძლებელია ოსტატმა იგი მხოლოდ საღვთო ისტორიის საზრისის გადმოცემის საშუალებად მიიჩნიოს. მას ეს ძალმოსილება უფრო იმისთვის სჭირდება, რომ წიგნის გვერდმა სიმდიდრე და ფუფუნება დაგვანახოს. ხელოვნების ეს ფუნქცია – მეტი სილამაზე და მოხდენილობა შესძინოს ცხოვრებას – სრულად არასდროს ყოფილა დაკნინებული, მაგრამ იმ ხანაში, რომელსაც იტალიურ რენესანსს ვუნოდებთ, ამ ფუნქციამ წინა პლანზე წამოიწია.



ფრესკის ხატვა და
საღებავის დაფხენა,
დაახლ. 1465 წ.

ფლორენციელ
გრაფიკოსთან,
რომელზეც ნაჩვენებია
მერკურის ნიშნით
დაბადებული
ადამიანების
საზიანობანი



ტრადიცია და სიახლე: II

მეთხუთმეტე საუკუნე ჩრდილოეთში

როგორც ვნახეთ, მეთხუთმეტე საუკუნეში ხელოვნების ისტორიაში მკვეთრი ცვლილება მოხდა, ვინაიდან ფლორენციაში ბრუნელესკის თაობის აღმოჩენებმა და სიახლეებმა იტალიური ხელოვნება სულ სხვა დონეზე აიყვანა და მისი განვითარების გზა დანარჩენი ევროპის ხელოვნებისას დააცილა. მეთხუთმეტე საუკუნის ჩრდილოელ მხატვრებს თავიანთი იტალიელი კოლეგებისგან შესაძლოა იმდენად მიზნები არ განასხვავებდათ, რამდენადაც საშუალებები და მეთოდები. ჩრდილოეთსა და იტალიას შორის განსხვავება განსაკუთრებით არქიტექტურაშია თვალსაჩინო. თავისი შენობებისთვის კლასიკური მოტივების გამოყენების რენესანსული მეთოდის შემოტანით ბრუნელესკიმ ფლორენციაში გოთიკურ სტილს წერტილი დაუსვა. თითქმის მთელი საუკუნე გავიდა, სანამ ხელოვნები იტალიის გარეთაც მიბაძავდნენ მის მაგალითს. ეს ხელოვნები მთელი მეთხუთმეტე საუკუნის განმავლობაში წინა საუკუნის გოთიკური სტილის განვითარებას განაგრძობდნენ. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ გოთიკური არქიტექტურის ტიპურ ელემენტებს მაშინდელი ნაგებობებიც შეიცავდა – კერძოდ, შეისრულ თაღებსა თუ არკბუტანებს – ამ დროის გემოვნება მინც ძლიერად იყო შეცვლილი. გვახსოვს, რომ მეთოთხმეტე საუკუნის არქიტექტორებს ნატიფი წნულებისა და უხვი ორნამენტების გამოყენება უყვარდათ. გავიხსენოთ დეკორაციული სტილი, რომლის მაგალითია ექსეტრის კათედრალის სარკმელი (გვერდი 208, სურათი 137). მეთხუთმეტე საუკუნეში ქვის ჩახუჭუჭებული აყურითა და ფანტასტიკური ორნამენტებით ეს გატაცება კიდევ უფრო გამძაფრდა.

მართლმსაჯულების სასახლე რუანში (სურათი 174) ნიმუშია ფრანგული გოთიკის ამ ბოლო ეტაპისა, რომელსაც ხანდახან ალისებრ სტილს უწოდებენ. ვხედავთ, რომ არქიტექტორებმა მთელი შენობა უსაზღვროდ მრავალფეროვანი მორთულობით დაფარეს და, ჩანს, სრულიადაც არ ედარდებოდან, ჰქონდა თუ არა ამას რაიმე სტრუქტურული ფუნქცია. ამ ნაგებობათაგან ზოგიერთს ზღაპრულიც კი ეთქმის, იმდენად გამოავნებელია სიმდიდრე და გამომგონებლობა; მაგრამ იგრძნობა, რომ არქიტექტორებმა გოთიკური ხუროთმოძღვრების უკანასკნელი შესაძლებლობანი ამონურეს და რომ ადრე თუ გვიან ამას რეაქცია მოჰყვებოდა. მართლაც, ზოგი ნიშნით უკვე ჩანდა, რომ ჩრდილოეთის ხუროთმოძღვრებს იტალიის ზეგავლენის გარეშეც შეეძლოთ, ახალი, უფრო სადა სტილი შეექმნათ.

ამ ტენდენციების მომძლავრება განსაკუთრებით კარგად ჩანს ინგლისში, იქაური გოთიკური სტილის ბოლო ეტაპზე, რომელიც პერპენდიკულარული სტილის სახელით არის ცნობილი. ეს სახელწოდება მეთოთხმეტე საუკუნის მინურულისა და მეთხუთმეტე საუკუნის ინგლისური შენობების ხასიათს ასახავს. მათ მორთულობაში სწორი ხაზები უფრო მეტია, ვიდრე



174

მართლმსაჯულების
სასახლის (ადრე –
საჭურჭლე) შივა
ეზო, რუანი, 1482 წ.
გოთიკის ალისებრი
სტილი

წინანდელი “დეკორაციული” აყურის რკალები და თალები. ამ სტილის ყველაზე ცნობილი ნიმუშია კემბრიჯის სამეფო კოლეჯის შესანიშნავი სამლოცველო (სურათი 175), რომლის მშენებლობა 1446 წელს დაიწყო. ამ ეკლესიის მოყვანილობა ბევრად მარტივია, ვიდრე ადრეული გოთიკური ინტერიერებისა: მას არ აქვს გვერდითი ნაევები, ამის გამო კი – არც სვეტები და არც შეისრული თალები. მთლიანობაში იგი უფრო ხალვათი დარბაზის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ვიდრე შუა საუკუნეების ეკლესიისას. ნაგებობა მთლიანობაში, დიდ კათედრალურებთან შედარებით, უფრო სადა და შესაძლოა უფრო ამქვეყნიურიც არის, მაგრამ დეტალებს ეტყობა, რომ, გოთიკური სტილის ხელოვანის წარმოსახვას დიდი თავისუფლება მიეცა. კერძოდ, ეს გამოვლინდა “მარაოსებრ კამარაში”, რომლის რკალებისა და ხაზების ფანტასტიკური წნულები კელტურ და ნორთუმბრიულ (გვერდი 161, სურათი 103) ხელნაწერთა საოცრებას მოგვგავონებს.

მხატვრობა და ქანდაკება იტალიის გარეთ, სხვა ქვეყნებში გარკვეულწილად არქიტექტურის პარალელურად ვითარდებოდა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მაშინ, როდესაც რენესანსი იტალიაში საყოველთაო გამარჯვებას ზეიმობდა, მეთხუთმეტე საუკუნის ჩრდილოეთი ისევ გოთიკური ტრადიციის ერთგული რჩებოდა. ძმები ვან ეიკების მიერ შემოტანილი დიდი სიახლეების მიუხედავად, ხელოვნება ისევ ჩვეულებებსა და ჩვევებს ეფუძნებოდა და არა მეცნიერებას. პერსპექტივის მათემატიკური კანონები, მეცნიერული ანატომიის საიდუმლოებანი, რომაული ძეგლების შესწავლა ჩრდილოელ ოსტატებს ჯერაც არ ანაღვლებდათ. ისიც შეიძლება ითქვას,

175

სამეფო კოლეჯის
სამლოცველო,
კემბრიჯი,
დაწყებულია 1446 წ.
პერპენდიკულარული
სტილი





რომ ისინი კვლავ “შუა საუკუნეების ხელოვნები” იყვნენ, ალპებს მიღმა მათი კოლეგები კი უკვე “ახალ დროს” ეკუთვნოდნენ. მაგრამ ამოცანები, რომელთა პირისპირ ალპების გაღმა-გამოღმა მოღვაწე ოსტატები იდგნენ, მაინც თვალში საცემად მსგავსი იყო. ვან ეიკმა მათ ასწავლა, თუ როგორ უნდა ექციათ სურათი ბუნების სარკედ დეტალების აკურატულად, ნაბიჯ-ნაბიჯ მიმატებითა და მთელი ჩარჩოსთვის საგულდაგულო ყურადღების მინიჭებით (გვერდი 238, სურათი 157; გვერდი 241, სურათი 158); მაგრამ ისევე, როგორც სამხრეთში ფრა ანჯელიკო (გვერდი 253, სურათი 165) და ბენოცო გოცოლი (გვერდი 257, სურათი 168) მაზაჩოს სიახლეებს მეთოთხმეტე საუკუნის სულისკვეთებით მოიმარჯვებდნენ ხოლმე, ზოგიერთი ჩრდილოელი მხატვარიც ცდილობდა ვან ეიკის აღმოჩენები ტრადიციული თემებისთვის მიესადაგებინა. მაგალითად, გერმანელი მხატვარი შტეფან ლოხნერი (1410?-51), რომელიც კიოლნიში მეთხუთმეტე საუკუნის შუა ხანებში მუშაობდა, თითქოს ჩრდილოელი ფრა ანჯელიკოა. მისი მომხიბლავი ნახატი “ღვთისმშობელი ვარდების ტალავერში” (სურათი 176) – რომელზეც გამოსახულია პატარა ანგელოზებით გარშემორტყმული მარიამი; ისინი უკრავენ, ყვავილებს მიმოაბნევენ და ყრმა ქრისტეს ხილს სთავაზობენ, გვიჩვენებს – რომ ოსტატი – ვან ეიკის ახალ მეთოდებს ისევე კარგად იცნობდა, როგორც ფრა ანჯელიკო – მაზაჩოს მიგნებებს. მიუხედავად ამისა, მისი სურათი თავისი განწყობით გოთიკური სტილის უილტონის დიპტიქთან (გვერდები 216-17, სურათი 143) უფრო ახლოს დგას, ვიდრე იან ვან ეიკის ნახატებთან. შესაძლოა საინტერესო იყოს, კვლავ დაეუბრუნდეთ განხილულ ნიმუშს და ეს ორი ნამუშევარი შევადაროთ. მაშინვე ჩანს, რომ მოგვიანო მხატვარმა უკვე იცის ის, რაც ადრინდელს ეძნელება. ლოხნერს შეუძლია შეგვაგრძნობინოს სივრცე, რომელშიც კორდზე აღსაყდრებული ღვთისმშობელია მოქცეული. მის ფიგურას უილტონის დიპტიქისას თუ შევადარებთ, ეს უკანასკნელი ცოტათი ბრტყელი გამოჩნდება. ლოხნერი წმინდა ქალწულს ჯერ კიდევ ოქროს ფონზე გამოსახავს, მაგრამ ფონის წინ უკვე რეალური სცენაა; მან ორი მომხიბლავი ანგელოზიც კი დაამატა, რომლებსაც თითქოს ჩარჩოდან ჩამოშვებული ფარდა გადაუწვევიათ. სწორედ ლოხნერისა და ფრა ანჯელიკოს სურათების მსგავსმა ნამუშევრებმა იმოქმედა პირველად მეცხრამეტე საუკუნის რომანტიკოსი კრიტიკოსების, თუნდაც რასკინისა და პერეაფაელიტთა სკოლის მხატვრების წარმოსახვაზე. ისინი ამ სურათებში უხინჯო სასოებისა და ბავშვური გულუბრყვილობის მომხიბლაობას პოულობდნენ. გარკვეულწილად ისინი მართლებიც იყვნენ. შესაძლოა ეს სურათები იმიტომ გვიზიდავს, რომ რეალურ სივრცესა და მეტ-ნაკლებად სწორ ნახატს მიჩვეულ თანამედროვე ადამიანს მათი გაგება ისე არ უჭირს, როგორც მანამდელი, შუა საუკუნეების ოსტატთა ნაწარმოებებისა; თუმცა ძველი სულისკვეთება აქ კვლავ შენარჩუნებულია.

ჩრდილოეთის სხვა მხატვრები უფრო ბენოცო გოცოლის შეიძლება შევადაროთ, რომლის ფრესკებიც ფლორენციის მედიჩების სასახლეში ინტერნაციონალური სტილის ტრადიციული განწყობით ასახავს წარჩინებულთა წრის მხიარულ ზეიმებს. ეს უფრო მეტად იმ მხატვრებზე ითქმის, რომლებიც გობელენებს ქმნიდნენ და მდიდრულ ხელნაწერებს ასურათებდნენ. 177-ე სურათზე ნაჩვენებია გვერდი დაახლოებით მეთხუთმეტე საუკუნის შუა ხანებშია მოხატული – იმავე პერიოდში, როცა გოცოლის ფრესკები. უკანა პლანზე ტრადიციული სცენაა წარმოდგენილი – მხატვარი დასრულებულ ხელნაწერს მის წარჩინებულ დამკვეთს გადასცემს. მაგ-



რამ მხოლოდ ამ თემის გამოსახვა მხატვარს ძალზე მოსაწყენად მოეჩვენა; ამიტომ მოქმედება სახლის წინკარში გადაიტანა და დაგვანახა ყოველივე ისიც, რაც ირგვლივ ხდება: ქალაქის კარიბჭის უკან ადამიანთა ჯგუფია, რომელიც აშკარად ნადირობისთვის ემზადება; ყოველ შემთხვევაში, მათგან ყველაზე პენიანს ხელში შევარდენი უჭირავს, დანარჩენები კი მას გაბლენძილი ბიურგერების იერით შემორტყმინა გარს. ქალაქის კარიბჭის გაღმა გამოღმა ვხედავთ დახლებსა და ფარდულებს, ვაჭრებს, რომლებიც თავიანთ საქონელს სთავაზობენ, და მყიდველებს, რომლებიც მას სინჯავენ. ეს შუა საუკუნეების ქალაქის რეალური სურათი გახლავთ. მსგავსი რამ არ შეიძლებოდა ასე წლით ადრე შექმნილიყო, მით

უფრო – წინა ეპოქებში. ადამიანთა ყოველდღიურ ცხოვრებას ზედმიწევნით მხოლოდ ძველი ეგვიპტის ხელოვნება ასახავდა, მაგრამ თავიანთ სამყაროს ასე დეტალურად, ასეთი იუმორით ეგვიპტელებიც კი არ აკვირდებოდნენ. ყოველდღიური ყოფის ამ მომხიბლავ გამოსახულებებში გამჟღავნდა ხუმრობისა და სიანცის განწყობილება, რომლის მსგავსიც უკვე ვნახეთ “დედოფალ მერის ფსალმუნში” (გვერდი 211, სურათი 140). ჩრდილოეთის ხელოვნება იტალიურზე ნაკლებად ეტანებოდა ჰარმონიისა და მშვენიერების იდეალის მიღწევას; სწორედ ამან განაპირობა შემდგომ ამგვარი ნაწარმოებების მომრავლება.

მაგრამ ძალიან შევცდებით, თუ ვიფიქრებთ, რომ ეს ორი “სკოლა” ერთმანეთისგან მოწყვეტით ვითარდებოდა. ცნობილია, რომ მაშინდელი საფრანგეთის მონინავე მხატვარმა ჟან ფუკემ (1420?-80?) ახალგაზრდობაში იტალიაში იმოგზაურა. იგი რომში ჩავიდა, სადაც 1447 წელს პაპის პორტრეტი შექმნა. 178-ე სურათი ქტიტორის პორტრეტი, რომელიც, როგორც ჩანს, მან სამშობლოში დაბრუნებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ დახატა. ისევე, როგორც უილტონის დიპტიქზე (გვერდები 216-17, სურათი 143), წმინდანი აქაც იფარავს მლოცველი ქტიტორის მუხლმოდრეკილ ფიგურას. ვინაიდან ქტიტორს ესტიენი – ძველფრანგულად სტეფანე, – ერქვა, მის გვერდით მისი მფარველი, წმ. სტეფანეა გამოსახული, რომელიც, როგორც ეკლესიის პირველი დიაკვანი, დიაკვნის სამოსში გამოწყობილა. ხელში მას წიგნი უჭირავს, რომელზეც დიდი, წვეტიანი ქვა დევს, რადგან, ბიბლიის მიხედვით, წმ. სტეფანე ქვებით ჩაქოლეს. უილტონის დიპტიქს თუ მივუბრუნდებით, დავინახავთ, რამხელა ნაბიჯი გადადგა წინ ხელოვნებამ, ბუნების გადმოცემის მხრივ, ნახევარი საუკუნის განმავლობაში. უილტონის დიპტიქის წმინდანები და ქტიტორი თითქოს გალალდისგან გამოჭრილი და სურათზე დაწყობილი ფიგურებია, ჟან ფუკეს ფიგურები კი გამოძერწილს ჰგავს. ადრეულ სურათში შუქრდილის ნიშანწყალიც არ ჩანს, ფუკე კი თითქმის ისევე იყენებს განათებას, როგორც პიერო დელა

177

ჟან ლე ტავერნიე
“კარლოს დიდის
დაპყრობათა”
მიძღვნილი გვერდი,
დაახლ. 1460 წ.

სამეფო ბიბლიოთეკა,
ბრიუსელი

178

ჟან ფუკე

ესტიენ შვეალიე,
საფრანგეთის
მეფის, შარლ VII-
ის, მეჭურჭლეთ-
უზუცესი, და წმ.
სტეფანე,
დაახლ. 1450 წ.

პანო ტრაპეზუნდა
გამოსახულებიდან,
ზეთი, ხე, 96 x 88 სმ;
სურათების გალერეა,
ბერლინის სახელმწიფო
მუზეუმი



ფრანჩესკა (გვერდი 261, სურათი 170). ფუკეს მშვიდი, ქანდაკებისებური ფიგურები თითქოს რეალურ სივრცეში დგანან, რაც მოწმობს, რომ მასზე იტალიაში ნანახმა დიდი გავლენა მოახდინა. მიუხედავად ამისა, მისი ფერწერული მანერა იტალიურისგან დიდად განსხვავდება. ფუკეს ინტერესი ნივთების ტექსტურისა და ზედაპირის მიმართ – იქნება ეს ბენჯი, ქვა, ქსოვილი თუ მარმარილო – გვიჩვენებს, რომ მისი ხელოვნება დიდად არის დავალებული იან ვან ეიკის ჩრდილოური ტრადიციისგან.

მეორე დიდი ჩრდილოელი მხატვარი, რომელიც რომს სტუმრობდა (როგორც მომლოცველი, 1450 წელს), როგორ ვან დერ ვეიდენია (1400?-64). ამ ოსტატის შესახებ ძალიან ცოტა ცნობა გვაქვს. მხოლოდ ის ვიცით, რომ იგი ძალიან სახელგანთქმული ყოფილა და ნიდერლანდის სამხრეთ

ნანილში უცხოვრია, სადაც იან ვან ეიკი იღვწოდა. 179-ე სურათზე წარმოდგენილია საკურთხეველის დიდი ზომის ნახატი – “გარდამოხსნა”. როგორც ვხედავთ, როგირი, იან ვან ეიკის მსგავსად, გულდასმით გამოსახავს თითოეულ დეტალს – თმის ყოველ ღერს, ყოველ ნაკერს. მიუხედავად ამისა, მისი სურათი რეალურ სცენას არ გვიხატავს. ფიგურები მან ნეიტრალურ ფონზე, ერთგვარ ზედაპირულ ბაქანზე განალაგა. თუ პოლაიოლოს (გვერდი 263, სურათი 171) წინაშე მდგარ პრობლემებს გავიხსენებთ, როგირის ბრძნულ გადაწყვეტას დავაფასებთ. მასაც შესაქმნელი ჰქონდა საკურთხეველის დიდი ზომის ნახატი, რომელიც შორიდან უნდა აღქმულიყო და ეკლესიაში შეკრებილ მორწმუნეთათვის საღვთო ამბავი უნდა ემცნო. ყველა მონახაზი მკაფიო უნდა ყოფილიყო, ხაზთა კომპოზიცია – დამაკმაყოფილებელი. როგირის სურათი ყველა ამ მოთხოვნას სრულად უპასუხებს, თანაც ისე, რომ, პოლაიოლოსგან განსხვავებით, არც ნაძალადევი ჩანს და არც ნანვალები. სურათის კომპოზიციის ცენტრს მთლიანად მნახველისკენ შემოტრიალებული ქრისტეს სხეული ქმნის. მის ორივე მხარეს მტირალი ქალების ფიგურებია განლაგებული. წინ გადახრილი წმ. იოანე (ასევეა დაყენებული საპირისპირო მხარეს წმ. მარიამ მაგდალელი) ამაოდ ცდილობს მიეშველოს გულწასულ ღვთისმშობელს, რომლის მოძრაობა ქრისტეს დაზიდული სხეულისას შეესატყვისება. ხანში შესული მამაკაცების სიმშვიდე მთავარ მოქმედ პირთა ექსპრესიულ შესტებს წმედიტად გამოკვეთს. ეს ფიგურები მართლაც რომელიმე მისტიკური ან *tableau vivant*-ის (ანუ ცოცხალი სურათის) მონაწილეებს ჰგვანან, რომლებიც იქ შუასაუკუნოვანი წარსულის დიდებული წარმოებების კარგად მცოდნე, თავისი საშუალებებით მათი მიზანძვის მოსურნე, შთაგონებულმა რეჟისორმა შეაჯგუფა თუ განალაგა. ამ მხრივ, ე. ი. გოთიკური ხელოვნების მთავარი იდეების ახლებურ, ცოცხლისმაგვარ სტილში გადმოტანით, როგირმა ჩრდილოურ ხელოვნებას ნამდვილად დიდი სამსახური გაუწია. მან დიდწილად გადაარჩინა ნათელი ხაზოვანი კომპოზიციის ტრადიცია, რომელიც სხვაგვარად შეიძლებოდა გამქრალიყო კიდეც იან ვან ეიკის აღმოჩენების ზემოქმედების შედეგად. ამის შემდეგ სხვა ჩრდილოელი მხატვრებიც, თავისებურად, ცდილობდნენ ხელოვნების ახალი მოთხოვნები წინანდელ რელიგიურ დანიშნულებასთან შეეთანხმებინათ.

179

როგირ ვან დერ ვეიდენი

გარდამოხსნა, დაახლ. 1435 წ.

საკურთხეველის მხატვრობა, ზეთი, ხე, 220 x 262 სმ; პრადო, მადრიდი









ამგვარ ცდას შეგვიძლია მეთხუთმეტე საუკუნის მეორე ნახევრის ერთ-ერთი უდიდესი ფლამანდიელი მხატვრის, პუგო ვან დერ გუსის (გარდაიცვალა 1482 წ.), შემოქმედებითაც გავეცნოთ. იგი ერთ-ერთია ამ ადრეული ხანის რამდენიმე ოსტატიდან, რომელთა პიროვნებაზე ცოტა რამ მაინც ვიცით. გვსმენია, რომ სიცოცხლის უკანასკნელი წლები მან მონასტერში, ნებაყოფლობით განმარტოებაში გაატარა, რომ დანაშაულის გრძობით იყო შეპყრობილი და მელანქოლიის შეტევები აწუხებდა. მის შემოქმედებაში მართლაც ვგრძნობთ ერთგვარ დაძაბულობასა და სერიოზულობას, რაც მას ასე განასხვავებს გულმშვიდი ვან ეიკისგან. 180-ე სურათზე ვხედავთ მის ნახატს “ღვთისმშობლის მიძინება”. პირველ რიგში, თვალში საცემია, თუ რა ჩინებულად ახერხებს მხატვარი წარმოგვიდგინოს თორმეტი მოციქულის სხვადასხვაგვარი რეაქცია მომხდარ ამბავზე; ემოციის გამოსახვის დიაპაზონი დიდია, მშვიდი ჩაფიქრებიდან მხურვალე თანაგრძნობამდე და თითქმის თავშეუკავებელ აღტაცებამდეც კი. ვან დერ გუსის მიღწევის მნიშვნელობას უფრო უკეთ გავიგებთ, თუ მის ნამუშევარს სტრასბურგის კათედრალის პორტიკზე მოცემულ იმავე სცენის გამოსახულებას (გვერდი 193, სურათი 129) შევადარებთ. ჩვენი მხატვრის ტიპების მრავალგვაროვნების საპირისპიროდ, ნაქანდაკევი მოციქულები ძალზე ჰგავანან ერთმანეთს. თან როგორ ეადვილებოდა ადრეულ მხატვარს ფიგურების მკაფიო კომპოზიციად შეკვრა! მას ხომ, ვან დერ გუსისგან განსხვავებით, რაკურსებთან და სივრცის ილუზიასთან შეჭიდება არ უხდებოდა. იგრძნობა, რა მძიმე შრომას სწევს მხატვარი, რათა ჩვენ თვალწინ რეალური სცენა გააცოცხლოს და თან პანოს ზედაპირზე ცარიელი და უშინაარსო ადგილიც არ დარჩეს. განსაკუთრებით წინა პლანზე გამოსახული ორი მოციქულის ფიგურისა და სანოლის თავზე ზეციური ჩვენების ნყალობით იკვეთება მისი ძალისხმევა, განალაგოს და თვალსაჩინოდ წარმოგვიდგინოს ფიგურები. მაგრამ, ამასთანავე, ამკარა ნაძლადეობა, რომლის გამოც მოძრაობები ერთგვარად მოკრუნჩხულიც კი ჩანს, ცხადად შეგვაგრძნობინებს ძლიერ აღტყინებას, რომელსაც მომაკვდავი ღვთისმშობლის მშვიდი ფიგურა მოუცავს – ამ ხალხით გაჭედილ ოთახში

180

პუგო ვან დერ გუსი

ღვთისმშობლის
მიძინება,
დაახლ. 1480 წ.საკურთხელოს
მხატვრობა, ზეთი,
ზე, 146,7 x 121,1 სმ;
გრონიუნგის მუზეუმი,
ბრიუჯე

181

სურათი 180-ის დეტალი







183
ფეიტ შტოსი
მოციქულის თავი,
სურათი 182-ის დეტალი

182
ფეიტ შტოსი
ღვთისმშობლის
ეკლესიის
საკურთხეველი,
ქრაკოვი,
1477-89 წწ.
ზღვებლი ზე-
ხიდალუ 13.1 ა

ჩვენ ხომ, ეკლესიაში მისგან მოშორებით მყოფ მოწმუნეთა მსგავსად, შეგვიძლია ყველა მთავარი სცენის საზრისი ადვილად ამოვიკითხოთ. ცენტრში კვლავ ღვთისმშობლის მიძინების სცენაა გამოსახული. თორმეტი მოციქულით გარშემორტყმული მარიამი ამჯერად მწოლიარე კი არ წარმოგვიდგება, არამედ ლოცვად მუხლმოყრილი. მის ასწვრივ ხედავთ, როგორ მიიღო ქრისტემ მისი სული სხივმფინარ ზეცაში, სულ ზემოთ კი მამა ღმერთი და მისი ძე მას გვირგვინს ადგამენ. საკურთხევლის ორივე გვერდითა ფრთაზე ღვთისმშობლის ცხოვრების მნიშვნელოვანი ამბებია გამოხატული, რომლებსაც (მისთვის გვირგვინის დადგმის ჩათვლით) მარიამის შვიდ სიხარულს უწოდებენ. ციკლი ზედა მარცხენა კვადრატიდან, ხარებით იწყება; მას შობა და მოგვთა თაყვანისცემა მოჰყვება. მარჯვნივ გამოხატულია ქრისტეს აღდგომა, მისი ამაღლება და სულისმობლის მოყენა. ყველა ამ ამბის ჭვრეტა ეკლესიაში შეკრებილ მრევლს ღვთისმშობლის დღესასწაულების დროს შეეძლო (ფრთების მეორე მხარეები სხვა დღესასწაულებს შეეფარდებოდა). მაგრამ მხოლოდ ახლოს მისულნი თუ შეძლებდნენ მოციქულთა თავებსა და ხელებში გამჟღავნებული ფეიტ შტოსის ხელოვნების სიმართლე და გამომსახველობა დაეფასებინათ (სურათი 183).

მეთხუთმეტე საუკუნის შუა ხანებში გერმანიაში გაკეთდა მეტად არსებითი ტექნიკური აღმოჩენა, რომელმაც უზარმაზარი გავლენა მოახდინა ხელოვნების (და არა მარტო მის) შემდგომ განვითარებაზე – გამოიგონეს ნიგინს ბეჭდვა. სურათების ბეჭდვა ნიგინსას რამდენიმე ათეული წლით უსწრებდა. მცირე ზომის ფურცლები წმინდანთა გამოსახულებებით და ლოცვათა ტექსტებით მომლოცველთა შორის გასაავრცელებლად და შინ სალოცავად იბეჭდებოდა. ამ გამოსახულებების ბეჭდვის მეთოდი ძალზე მარტივი იყო. მოგვიანებით ასოების დასაბეჭდადაც ზუსტად ასეთი მეთოდი შეიმუშავეს: ილებდნენ ხის ბლოკს (ფიცარს) და დანით ამოჭ-

ის ერთადერთია, ვინც ღირსი შეიქნა, იხილოს თავისი ძე, რომელიც მის მისაღებად ხელებს განაპყრობს.

როგორის მიერ გოთიკური ტრადიციის ახლებურ ფორმაში შენარჩუნება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მოქანდაკეებისა და ხეზე გრავირების ოსტატებისთვის აღმოჩნდა. 182-ე სურათი პოლონეთის ქალაქ ქრაკოვისთვის 1477 წელს (ანუ პოლიოლოს მიერ შესრულებულ საკურთხევლის მხატვრობაზე – გვერდი 263, სურათი 171 – ორი წლით გვიან) შეკვეთილ, ხისგან ნაქანდაკე საკურთხეველს წარმოგვიდგენს. მისი შემქმნელია ფეიტ შტოსი, რომელმაც სიცოცხლის უმეტესი ნაწილი ნიურნბერგში, გერმანიაში, გაატარა და, ფრიად ხანდაზმული, 1533 წელს გარდაიცვალა. პატარა სურათიც კი ნათლად გვიჩვენებს, თუ რა ღირსების მქონეა მისი მკაფიო კომპოზიცია.

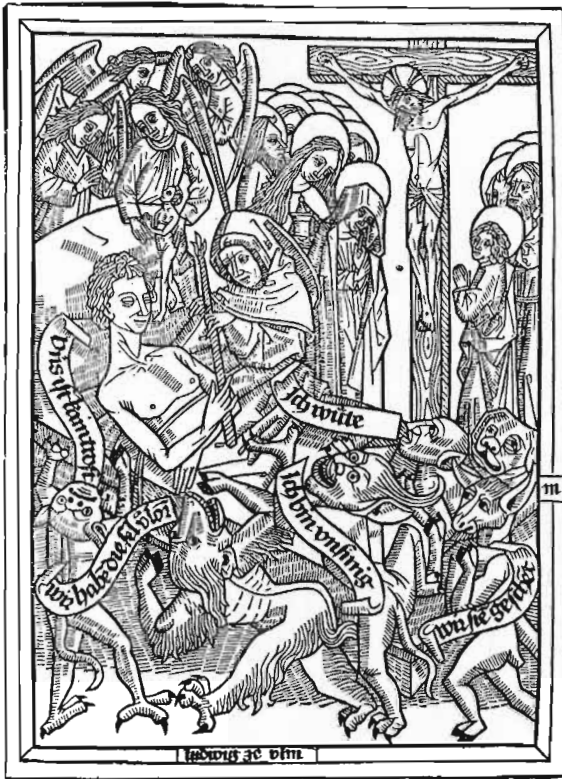
რიდნენ ყველაფერს, რაც ნაბეჭდზე არ უნდა გამოჩენილიყო. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ყველაფერი, რაც საბოლოოდ თეთრად უნდა დასტყობოდა, ამოიკვეთებოდა; წვრილ ზოლებად ტოვებდნენ იმას, რაც შავად უნდა დამჩნეოდა. შედეგი იმის მსგავსი იყო, როგორსაც დღეს ნებისმიერი კა-უჩუკის ბეჭდით ვიღებთ. ქალაქებზე ბეჭდვის წესი პრაქტიკულად იგივე იყო: ზედაპირზე ზეთისა და მურისგან შეზავებულ მელანს უსვამდნენ, შემდეგ კი მას ქალაქს დააჭერდნენ. სანამ სულ გაცვედებოდა, ერთი ხის ფიცრისგან საკმაოდ ბევრი ანაბეჭდის დამზადება შეიძლებოდა. სურათების ბეჭდვის ამ მარტივ ტექნიკას ხეზე გრავირება ეწოდება. ეს ძალზე იაფი მეთოდი იყო და მალე დიდი პოპულარობაც მოიპოვა. რამდენიმე ხის ბლოკისგან (ფიცრისგან) სურათების წყების წიგნივით დაბეჭდვაც შეიძლებოდა. ასეთ, მთლიანი ფიცრისგან დაბეჭდილ წიგნებს ბლოკ-წიგნებს (block-books) უწოდებდნენ. ცოტა ხანში ხის გრავირებით და ბლოკ-წიგნებით ვაჭრობა ცნობილ ბაზრობებზეც დაიწყო. ამავე მეთოდით კეთდებოდა ბანქოც, სალალობო ნახატებიც და ლოცვისას საჭვრეტი ფურცლებიც. 184-ე სურათზე ნაჩვენებია ერთ-ერთი ადრეული ბლოკ-წიგნის გვერდი, რომელსაც ეკლესია სურათ-ქადაგების ფუნქციას აკისრებდა. მისი მიზანი იყო, მორწმუნეებისთვის შეეხსენებინა, რომ ოდესმე დადგება სიკვდილის უამი, და მათთვის – როგორც სათაურშია ნათქვამი – “წესიერად სიკვდილის ხელოვნება” ესწავლებინა. ხის გრავირებაზე სასიკვდილო სარეცელზე მწოლიარე ღვთისმოსავი კაცია გამოსახული. მას გვერდით ბერი უდგას, რომელიც ანთებულ სანთელს აწვდის. ანგელოზი მის სულს მიიღებს – მისი პირიდან მცირე ზომის მლოცველის ფიგურის სახით ამოსულს. უკანა პლანზე ვხედავთ ქრისტეს და წმინდანებს, რომლებსაც უნდა მიაპყროს გონება მომაკვდავმა. წინა პლანზე გამოსახულია მახინჯი, ფანტასტიკური იერის მქონე ეშმაკების სიმრავლე, რომელთა ბაგეებიდან გამოსული წარწერები გვაუწყებს: “გალიზიანებული ვარ”, “შერცხვენილი ვართ”, “მეურაცხყოფილი ვარ”, “არაფერი გვამშვიდებს”, “ჩვენ დავკარგეთ მისი სული”. ფუჭია მათი გროტესკული მანქვა; ადამიანს, რომელიც სიკვდილის ხელოვნებას კარგად ფლობს, ჯოჯოხეთის ძალები ვერ ამინებენ.

როდესაც გუტენბერგმა უდიდესი სიახლე შემოიტანა – ხის ფიცრები მოძრავი ასობით შეცვალა, რომლებიც ჩარჩოს მეშვეობით იყო თავმოყრილი – ბლოკ-წიგნებს ყავლი გაუვიდა. მაგრამ შემდეგ შესაძლებელი გახდა ამ ორი მეთოდის შეთავსება; მეთხუთმეტე საუკუნის მეორე ნახევრის მრავალი წიგნი ხის გრავირებით იყო დასურათებული.

ხეზე გრავირება დიდად გამოსადეგი, მაგრამ სურათების საბეჭდად საკმაოდ ტლანქი მეთოდი იყო. თუმცა ეს სიტლანქე ხანდახან საკმაოდ ზემოქმედებას ახდენდა. გვიანდელი შუა საუკუნეების ამ პოპულარული გრავირების ხარისხი ზოგჯერ ჩვენი საუკეთესო პლაკატებისას მოგვაგონებს: მათი მოხაზულობა მარტივია, საშუალებები – ეკონომიური. მაგრამ იმდროინდელ დიდ მხატვრებს საკმაოდ განსხვავებული რამ ეწადათ: მათ სურდათ ეჩვენებინათ, თუ როგორ ემარჯვებოდათ დეტალების გადმოცემა და რამდენად დაკვირვებულები იყვნენ. საამისოდ კი ხეზე გრავირება არ გამოდგებოდა. ამიტომ ამ ოსტატებმა სხვა საშუალებას მიმართეს, რომლითაც უფრო ნატიფ ეფექტებს აღწევდნენ. ხის ნაცვლად მათ სპილენძის გამოყენება დაიწყეს. სპილენძის ფირფიტაზე გრავირების პრინციპი ხეზე გრავირებისაგან ცოტათი განსხვავდება. ხეზე გრავირების დროს საჭიროა ამოკვეთოთ ყოველივე ზედმეტი, გარდა იმ ხაზებისა, რომელთა

კეთილი კაცი
სასიკედილო
სარეცელზე,
დაახლ. 1470 წ.

ხის გრაფიურა, 22,5 x
16,5 სმ, ილუსტრაცია
ნიგნიდან "ნუხიერად
სიკედლის ხელოვნება";
დაბეჭდილია ულმში



გამოჩენაც გსურთ. სპილენძზე გრავირებისას კი უნდა აიღოთ სპეციალური ხელსაწყო, რომელსაც საჭრისი ჰქვია, და მისი მეშვეობით სპილენძის ფირფიტას დააჭდით. ხაზი, რომელსაც ამ გზით მიიღებთ, ლითონის ზედაპირზე დასხმულ ნებისმიერ საღებავსა თუ მელანს დაიჭერს. ამგვარად, აი, რა უნდა გააკეთოთ: სპილენძის ფირფიტას მელნით დაფარავთ, დაუხატავ ადგილებს კი სუფთად გადანმენდთ. თუ ამის შემდეგ ფირფიტას მჭიდროდ მიაჭერთ ქალაღის ფურცელს, საჭრისით გავლებულ ხაზებში ჩარჩენილი მელანი ქალაღს დაემჩნევა და ხელთ მზა ანაბეჭდი გექნებათ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სპილენძის გრაფიურა ხის გრაფიურის ნეგატივივით არის. ხის გრაფიურაზე ხაზები ამოზიდულია, ფირფიტაზე კი ისინი ჩაჭდებულია. როგორი ძნელიც არ უნდა იყოს ხელში საჭრისის მტკიცედ ჭერა, ხაზის თანაბარი სისქისა და სიღრმის დაცვა, ცხადია, რომ, თუ ერთხელ დაეუფლეთ ამ ხელობას, სპილენძზე გრავირება დეტალების მომრავლებისა და ფაქიზი ეფექტების მიღწევის ბევრად მეტ საშუალებას იძლევა, ვიდრე ხეზე გრავირება.

მეთხუთმეტი საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი და სახელგანთქმული გრაფიურების ოსტატი იყო მარტინ შონგაუერი (1453?-91), რომელიც რაინის ზემონელში, ქალაქ კოლმარში, დღევანდელ ელზასში, ცხოვრობდა. 185-ე სურათზე ნაჩვენებია შონგაუერის გრაფიურა "ნმინდა ღამე". ეს სცენა დიდი ნიდერლანდელი ოსტატების სულისკვეთებით არის გააზრებული. შონგაუერიც, მათ მსგავსად, სცენის ყველა ყოფითი დეტალის ასახვას ღამობდა; გამოსახულ საგანთა ტექსტურასა და ფაქტურას ისიც შეგვაგრძნობინებს. თითქმის სასწაულია ის, რომ მან ამას ფერის, ფუნჯისა და ზეთის საღებავის გამოყენებლად მიაღწია. შეგიძლიათ მის გრაფიურას გამადიდებელი შუშით დააკვირდეთ და შეისწავლოთ, როგორ გამოსახავს



იგი დამტკრეულ ქვებს და აგურებს, ყვავილებს, თაღზე აყოლებულ სურს, ცხოველების ბენეს, მეცხვარეთა თმასა თუ წვერს. მაგრამ მარტო მისი მოთმინება ან ხელგანაფულობა როდი აღგვაფრთოვანებს; საჭრისით მუშაობის ყველა სირთულე რომც არ ვიცოდეთ, მაინც მივიღებდით სიამოვნებას იმისგან, თუ როგორ გვიამბობს იგი შობის ამბავს. დანგრეულ, ბოსლად ქცეულ სამლოცველოში ღვთისმშობელს მუხლი მოუყრია. იგი მუხლს იდრეკს, რათა თაყვანი სცეს ჩვილს, რომელიც თავისი მოსასხამის კალთაზე მზრუნველად დაუნვენია, წმ. იოსები კი, ფარნით ხელში, მას შეფიქრიანებული, მამაშვილურად უყურებს. მარიამთან ერთად ყრმას ხარი და კირიც სცემენ თაყვანს. მწყემსებიც სადაცაა ზღურბლს გადმოაბიჯებენ. უკანა პლანზე ერთ-ერთ მათგანს ანგელოზი ახარებს. ზედა მარჯვენა კუთხეში თვალს მოჰკრავთ ზეციურ გუნდს, რომელიც “ქვეყანასა ზედა მშვიდობა”-ს გალობს. თავისთავად ამ მოტივებს ქრისტიანული ხელოვნების ტრადიციაში ღრმა ფესვები აქვს, მაგრამ მათი ურთიერთდაკავშირება და ფურცლის ზედაპირზე განაწილება მთლიანად შონგაუერისაა. ნაბეჭდი გვერდებისა და საკურთხევის მხატვრობის კომპოზიციური სირთულეები

გარკვეულწილად ერთმანეთს ჰგავს. ორივე შემთხვევაში სივრცის მინიშნებამ და სინამდვილის საგულდაგულო ასახვამ კომპოზიციური წონასწორობა არ უნდა დაარღვიოს. მხოლოდ ამ სირთულეთა გათვალისწინებით შეიძლება შონგაუერის მიღწევების სრულად დაფასება. ახლავს ვხვდებით, რატომ აირჩია მან სამოქმედო არედ ნანგრევები – ეს მას საშუალებას აძლევდა, სცენა მკაფიოდ მორღვეული წყობით მოესაზღვრა; ის ჩვენ წინ გადახსნილ ღიობს ქმნის, რომელშიც ვიხედებით; ამანვე შეაძლებინა, განათებული მთავარი ფიგურები შავ ფონზე მოეთავსებინა და გრავიურაზე არც ერთი ცარიელი ან არაფრის მთქმელი ადგილი არ დაეტოვებინა. თუ ფურცელზე ორ დიაგონალს გავავლებთ, დავინახავთ, როგორ გულდასმით არის აგებული მისი კომპოზიცია: მათი გადაკვეთა ღვთისმშობლის თავს თანხვედება, და იგი გრავიურის ჭეშმარიტი ცენტრია.

ხესა და ლითონზე გრავირების ხელოვნება მალე მთელ ევროპაში გავრცელდა. არსებობს მანტენიას და ბოტიჩელის მანერით შესრულებული იტალიური გრავიურები, ასევე ნიდერლანდური და ფრანგული ნაბეჭდი გვერდები. ეს გრავიურები ევროპელი მხატვრებისთვის იდეების ურთიერთგაზიარების კიდევ ერთი საშუალება გახდა. იმ დროს ჯერაც არ მიაჩნდათ სირცხვილად, ერთი მხატვარი თუ მეორის იდეით ან კომპოზიციით ისარგებლებდა. ამიტომ ბევრი შედარებით მოკრძალებული ოსტატი გრავიურებს ნიმუშთა წიგნებით დაესესხებოდა ხოლმე. როგორც წიგნების ბეჭდვამ დააჩქარა იდეების გაცვლა-გამოცვლა, რის გარეშეც რეფორმაცია ალბათ არასდროს მოხდებოდა, ასევე გამოსახულებათა ბეჭდვამ უზრუნველყო იტალიური რენესანსის ხელოვნების ტრიუმფი მთელ დანარჩენ ევროპაში. ის იყო ერთ-ერთი იმ ძალთაგან, რომლებმაც შუა საუკუნეების ხელოვნებას ჩრდილოეთში ბოლო მოუღო და ამ ქვეყნების ხელოვნების კრიზისი გამოიწვია, რისი დაძლევაც მხოლოდ უდიდეს ოსტატებს შეეძლო.

კალატოზები
და შედეგ,
დაახლ. 1464 წ.

ვან კოლოზის
მიერ მოხატული
ტრუას ისტორიის
სულწინადადანი:
Kupferstichkabinett,
ბერლინის სახელმწიფო
მუზეუმი



მიღწეული ჰარმონია

ტოსკანა და რომი მეთექვსმეტე საუკუნის დასაწყისში

იტალიურ ხელოვნებაზე საუბარი ბოტიჩელის ხანაზე, ე. ი. მეთხუთმეტე საუკუნის ბოლო პერიოდზე, შევწყვიტეთ, რომელსაც იტალიელები, ცოტა არ იყოს ტლანქი ენობრივი ილეთის მოხმობით, *Quattrocento-ს* (*კვატროჩენტო*) უწოდებენ, რაც “ოთხ ასეულს” ნიშნავს. მეთექვსმეტე საუკუნის დასაწყისი, *Cinquecento* (*ჩინკეჩენტო*), იტალიური ხელოვნების ყველაზე სახელოვანი და ასევე ყველა დროის ერთ-ერთი უდიდესი პერიოდი. ეს იყო ლეონარდო და ვინჩისა და მიქელანჯელოს, რაფაელისა და ტიციანის, კორეჯოსა და ჯორჯონეს, ჩრდილოეთში კი – დიურერისა და ჰოლბაინის და კიდევ ბევრი სხვა გამოჩენილი ხელოვანის დრო. ადამიანს შეიძლება გაუჩნდეს კითხვა, ყველა უდიდესი შემოქმედი ერთსა და იმავე ხანაში რატომ დაიბადა, მაგრამ ამ კითხვის დასმა უფრო ადვილია, ვიდრე მისთვის პასუხის გაცემა. შეუძლებელია გენიოსის არსებობა ავსხნათ; სჯობს ამით გავიხაროთ. ამიტომ ის, რასაც ქვემოთ მოგახსენებთ, სრულად ვერასოდეს ახსნის იმ უდიდესი პერიოდის არსს, რომელსაც მაღალი რენესანსი ეწოდა, ჩვენ მხოლოდ შევეცდებით ვნახოთ, რა ვითარებამ გახადა შესაძლებელი გენიის ეს უეცარი აღზევება.

ამ ვითარების საწყისები ბევრად უფრო ადრე ვნახეთ, ჯერ კიდევ ჯოტოს დროს. მას იმდენად დიდი სახელი ჰქონდა, რომ ფლორენციის კომუნა ჯოტოთი ამაყობდა და ისიც მოინადინა, იქაური კათედრალის სამრეკლო ამ საქვეყნოდ ცნობილ ხელოვანს დაეპროექტებინა. სიამაყე ქალაქებისა, რომლებიც ამა თუ იმ გამოჩენილი ოსტატის მოსახელთებლად მეტოქეობას უწევდნენ ერთმანეთს, რათა შენობები გაელამაზებინათ და სასახელო ნაწარმოებები შეექმნათ, ხელოვანებს უბიძგებდა, ერთიმეორისთვის ეჯობნათ. მსგავსი სტიმიული, ამ ზომით მაინც, არ არსებობდა ჩრდილოეთის ფეოდალურ ქვეყნებში, სადაც ქალაქები ნაკლებად დამოუკიდებელნი იყვნენ და თავსაც ნაკლებად იწონებდნენ. შემდეგ დადგა პერიოდი დიდი აღმოჩენებისა, როდესაც იტალიელმა მხატვრებმა პერსპექტივის კანონების შესასწავლად ხელი მათემატიკას, ხოლო ადამიანის სხეულის აგებულების შესასწავლად – ანატომიას მოჰკიდეს. ამ აღმოჩენებმა ხელოვანის თვალსაწიერი გააფართოვა: იგი აღარ იყო ერთი ხელოსანთაგანი, რომელიც იმას შეასრულებდა, რასაც დაუკვეთავდნენ – იქნებოდა ეს ფეხსაცმელი, კარადა თუ სურათი. იგი იყო სრულყოფილი ოსტატი, რომელიც ვერასდროს მოიპოვებდა სახელსა და დიდებას, თუკი ბუნების საიდუმლოებებს არ გამოიკვლევდა და სამყაროს იდუმალ კანონებში შეღწევას არ შეეცდებოდა. ცხადია, რომ თავის თავზე ასეთი წარმოდგენის მქონე მოწინავე ხელოვანები საკუთარი სოციალური მდგომარეობით უკმაყოფილონი იყვნენ. ამ მხრივ კი საქმე ისევ ისე იყო, როგორც ძველ საბერძნეთში, სადაც სნობები თავისიანად

ალიარებდნენ პოეტს – გონებრივად მშრომელს, ხელით მომუშავე ოსტატს კი – არასაგზით. ეს ხელოვანებისთვის კიდევ ერთი გამონგვევა იყო, კიდევ ერთი რამ, რაც აქეზებდათ რაც შეიძლება მეტისთვის მიეღნიათ და ამით გარშემო მყოფნი იძულებულნი გაეხადათ, რომ ისინი არა მარტო დაწინაურებული სახელოსნოების პატივსაცემ თავკაცებად, არამედ უნიკალური და ძვირფასი ნიჭით დაჯილდოებულ ადამიანებადაც ელიარებინათ. ეს იყო რთული ბრძოლა, რომელსაც სწრაფად ვერ მოიგებდი. სოციალური სწობიზმი და უმსჯელობა საკმაოდ დიდი ძალაა; მაშასადამე ბევრი, ვინც სიამოვნებით მიიწვევდა თავის სუფრაზე მეცნიერს, რომელიც კარგად ფლობდა ლათინურს და ნებისმიერ გარემოებისთვის მზად ჰქონდა მახვილგონივრული გამონათქვამი, შეეყმანდებოდა, მიეგო თუ არა იგივე პატივი მხატვრის ან მოქანდაკისთვის. ამგვარ უმსჯელობათა დაძლევა ხელოვანთა ნაწილმა ისევ და ისევ შემომწირველთა ნაწილის პატივმოყვარეობის ხარჯზე შეძლო. იტალიაში მრავალ პატარა სამეფო კარს პატივისა და პრესტიჟის მოპოვება ძალიანაც სჭირდებოდა. დიდებული ნაგებობების აშენება, მდიდრული აკლდამების დაკვეთა, ფრესკების დიდი ციკლების დახატვინება ან რომელიმე განთქმული ეკლესიის მთავარი საკურთხევისთვის სურათების შეწირვა საკუთარი სახელის უკვდავსაყოფად, თავისი მიწიერი არსებობის ღირსეული ძეგლის შესაქმნელად უტყუარ გზად მიაჩნდათ. რომელიმე ყველაზე სახელოვანი ოსტატის დასაქმებისთვის სხვადასხვა ცენტრები ერთმანეთს ებრძოდნენ, ეს კი ოსტატებს საშუალებას აძლევდა თავიანთი პირობები წამოეყენებინათ. ადრე ხელმწიფე გაიღებდა ხოლმე წყალობას ხელოვანის მიმართ, ახლა კი როლები თითქმის შეიცვალა და უკვე ხელოვანზე იყო დამოკიდებული, გაიღებდა იგი წყალობას რომელიმე მდიდარი მთავრისა თუ ხელმწიფის მიმართ და მიიღებდა მისგან შეკვეთას თუ არა. ამგვარად, ხშირად ოსტატებს უკვე შეეძლოთ მათთვის სასურველი დაკვეთები თავის ნებაზე აერჩიათ და აღარც თავიანთი ნაწარმოებების შემკვეთთა ახირებისა და ხუმტურებისათვის შეფარდება სჭირდებოდათ. საბოლოო ჯამში ხელოვნებისთვის რამდენად სასიკეთო იყო ეს ახლებური ძალმოსილება, ძნელი სათქმელია. მაგრამ დასაწყისში მაინც მან ხელოვანებს შვება მოჰგვარა, ამას კი უზარმაზარი, მანამდე დაფარული ენერჯიის ამოქმედება მოჰყვა. ბოლოს და ბოლოს, ხელოვანმა თავისუფლება მოიპოვა.

არც ერთ დარგში არ გამომქლავებულა ისე თვალნათლივ ეს თავისუფლება, როგორც არქიტექტურაში. ბრუნელესკის (გვერდი 224) დროიდან მოყოლებული, არქიტექტორის განათლება რამდენიმე კლასიკური სწავლულისას უნდა დაახლოებოდა. მას უნდა სცოდნოდა კლასიკური “ორდერის” წესები, დორიული, იონიური და კორინთული სვეტებისა და ანტაბლემენტების სწორი პროპორციები და ზომები. მას უნდა ეზომა ანტიკური ნანგრევები, უნდა ჩაღრმავებოდა ვიტრუვიუსის და მისი მსგავსი ანტიკური მწერლების ხელნაწერებს, რომელთაც ბერძენი და რომაელი არქიტექტორების ჩვეულებანი დააკანონეს; მათ ნაშრომებში მრავალი ძნელი და ბუნდოვანი პასაჟი იყო, რომლებში გარკვევაც გამონგვევა იყო რენესანსის ეპოქის სწავლულთათვის. დამკვეთთა მოთხოვნებსა და ხელოვანთა იდეალებს შორის კონფლიქტი არც ერთ სხვა დარგში არ ყოფილა ისე ძლიერ გამოხატული, როგორც არქიტექტურაში. ერთადერთი, რისი აშენებაც განსწავლულ ოსტატებს მართლა სურდათ, წარმართული ტაძრები და ტრიუმფალური თაღები იყო, სინამდვილეში კი მათგან სა-

186

კარადოსო
წმ. პეტრეს
ახალი ტაძრის
საძირკვლის ჩაყრის
გამო მოჭრილი
მედალი (ნაჩვენებია
ბრამანტეს
დაპროექტებული
ვეება გუმბათი),
1506 წ.

ბრინჯაო, დიამეტრი
5,6 სმ; ბრიტანეთის
მუზეუმი, ლონდონი



სახლეებისა და ეკლესიების აგებას ითხოვდნენ. ჩვენ ვნახეთ, როგორი კომპრომისის მიღწევა შეეძლო ასეთი არსებითი დაპირისპირებისას ისეთი ოსტატს, როგორიც იყო ალბერტი (გვერდი 250, სურათი 163), რომელმაც კლასიკური "ორდერი" თანამედროვე ქალაქურ სასახლესთან შეაუღლა. მაგრამ რენესანსის სტილის არქიტექტორს ყველაზე მეტად ის უნდოდა, რომ შენობა მისი დანიშნულების გაუთვალისწინებლად შეექმნა, მხოლოდ მისი პროპორციების სილამაზის, ინტერიერის სიხალვათის და მთელი ანსამბლის აღმატებული სიდიადის მისაღწევად. მათ სრული სიმეტრია და თანაბარზომიერება სწყუროდათ, რაც რიგითი ნაგებობის პრაქტიკული დანიშნულების გამო მიუღწეველი რჩებოდა. და, აი, დადგა ღირსსახსოვარი ჟამი, როდესაც ერთ-ერთმა ხელოვანმა იპოვა შეძლებული დამკვეთი, რომელიც მზად იყო, ყოველნაირი ტრადიციისა და მიზანშეწონილობის უგულვებლყოფით, თავისი სახელის უკვდავსაყოფად ისეთი დიადი ნაგებობა აღემართა, რომელიც ბრწყინვალეობით მსოფლიოს შვიდ საოცრებას დაჩრდილავდა. მხოლოდ ასე შეიძლება აიხსნას პაპის, იულიუს II-ის, მიერ 1506 წელს მიღებული გადაწყვეტილება, დაენგრიას წმ. პეტრეს სათაყვანო ბაზილიკა, რომელიც, გადმოცემით, წმ. პეტრეს საფლავზე იყო აგებული, და ის თავიდან იმგვარად აეშენებინა, რომ არც ეკლესიების მშენებლობის ძველთაძველი ტრადიციები გაეთვალისწინებინა და არც ლეთისმსახურების წესები. კაცი, რომელსაც მან ეს საქმე მიანდო, დონატო ბრამანტე (1444-1514) გახლდათ, ახალი სტილის თავდადებულ დამკველი. მისი დაუზიანებლად შემორჩენილი რამდენიმე ნაგებობი-



187

დონატო ბრამანტე
ტემპიეტო, ნმ.
პიეტროს ეკლესია
მონტორიოში,
რომი, 1502 წ.

მაღალი რენესანსის
კაპელა

დან ერთ-ერთი (სურათი 187) გვიჩვენებს, თუ რამდენად შეისისხლხორცა ბრამანტემ კლასიკური არქიტექტურის იდეები და სტანდარტები, თანაც ისე, რომ არც მათი უბრალო მიმბაძველი გამხდარა. ეს გახლავთ კაპელა ანუ “პატარა ტაძარი”, “ტემპიეტო”, როგორც იგი მას უწოდებდა, რომელსაც გარს იმავე სტილის შიგა ეზო უნდა შემოვლებოდა. ეს მცირე ზომის პავილიონია, მრგვალი ნაგებობა საფეხუროვან კვარცხლბეკზე, გუმბათით გადახურული და დორიული ორდერის კოლონადით გარშემორტყმული. ბალუსტრადა ლავარდანის თავზე შენობას სიმსუბუქესა და მოხდენი-

ლობას სძენს. საკუთრივ კაპელის მცირე ნაგებობა და დეკორატიული კოლონადა ისევე სრულყოფილადაა ჰარმონიზებული, როგორც კლასიკური ანტიკურობის ნებისმიერი ტაძარი.

სწორედ ამ ოსტატს დაავალა პაპმა ნმ. პეტრეს ახალი ეკლესიის აშენება. იგულისხმებოდა, რომ იგი მთელი საქრისტიანოს ჭეშმარიტი მშვენება უნდა გამხდარიყო. ბრამანტემ გადაწყვეტა, არად ჩაეგდო ათასწლოვანი დასავლური ტრადიცია, რომლის თანახმადაც, ეკლესიას ნაგრძელებული ფორმა უნდა ჰქონოდა, ხოლო მასში მყოფ მლოცველს აღმოსავლეთით, მთავარი ტრაპეზისკენ უნდა ეცქირა, სადაც ღვთისმსახურებას აღასრულებდნენ.

თანაბარზომიერებისა და ჰარმონიისკენ თავისი სწრაფვის შესაბამისად, რომელთა ღირსადაც ეს ადგილი მიაჩნდა და რომელთა განუხორცილებლობა ამ შემთხვევაში მისთვის წარმოუდგენელი იქნებოდა, ბრამანტემ მოიფიქრა კვადრატული ეკლესია, ვეებერთელა ჯვრული დარბაზის გარშემო სიმეტრიულად, ოთხკუთხივ განლაგებული სამლოცველოებით. ეს დარბაზი უნდა დაეკვირვებინა უზარმაზარ თაღებზე დაყრდნობილ, უშველებელ გუმბათს, რომელსაც საძირკვლის ჩაყრის გამო მოჭრილი მედლით (სურათი 186) ვიცნობთ. როგორც ცნობილია, ბრამანტი იმედოვნებდა, რომ შეძლებდა ერთმანეთთან შეერწყა ორი უდიდესი ანტიკური ნაგებობის მხატვრული ეფექტები: კოლოსუუმისა (გვერდი 118, სურათი 73), რომლის ნანგრევები ჯერაც დიდ ზემოქმედებას ახდენდნენ რომში ჩასულ სტუმარზე, და პანთეონისა (გვერდი 120, სურათი 75). ანტიკური ხელოვნებით აღტაცებამ და ჯერ არნახულის შექმნის წყურვილმა გარკვეული ხნით დაჯაბნა მიზანშეწონილობისა და ხანგრძლივი ტრადიციის მოთხოვნები. მაგრამ ნმ. პეტრეს ტაძრის ბრამანტეს გეგმას აღსრულება არ ენერა. უზარმაზარი მშენებლობა იმდენად ბევრ ფულს ნთქავდა, რომ პაპის ცდამ, საჭირო თანხები მოეზიდა დააჩქარა კიდევ კრიზისი, რომელიც რეფორმაციით დასრულდა. სწორედ ეკლესიის ასაშენებლად გაღებული შემონირულობების საზღაურად ინდულგენციებით ვაჭრობამ გამოიწვია გერმანიაში ლუთერის პირველი საჯარო საპროტესტო გამოსვლა. თვით კათოლიკური ეკლესიის შიგნითაც კი ბრამანტეს გეგმის მონინალმდეგენი მომძლავრდნენ და ამის გამო ყოველმხრივ სიმეტრიული ეკლესიის აგების იდეა ამ წლებში მივიწყებას მიეცა. ნმ. პეტრეს ახლანდელ ტაძარს, ვეებერთელა ზომების გარდა, მის პირვანდელ გეგმასთან ცოტა რამ აქვს საერთო.

გაბედული ინიციატივის სულისკვეთება, რამაც შესაძლებელი გახადა ნმ. პეტრეს ტაძრის ბრამანტესეული გეგმა გაჩენილიყო, ზოგადად დამახასიათებელია მაღალი რენესანსისთვის, 1500 წლის ახლო ხანისთვის, რომელმაც ამდენი უდიდესი ხელოვანი შვა. ამ ადამიანებისთვის თითქოს არაფერი იყო შეუძლებელი. ალბათ ესაა მიზეზი, რომ ისინი ზოგჯერ თითქოს შეუძლებელსაც კი აღწევდნენ. ამჯერადაც, ამ დიდი ეპოქის ზოგიერთი წამყვანი გონების აკვანი სწორედ ფლორენციაში დაირწა. ჯოტოთი (დაახლოებით 1300 წელი) და მაზაჩოთი (1400-იანი წლების დასაწყისი) დაწყებული, ფლორენციელი ოსტატები განსაკუთრებული სიამაყით მისდევდნენ საკუთარ ტრადიციებს და მათი უპირატესობა ყველა გემოვნებიანმა ადამიანმა აღიარა კიდევ. ჩვენ დავინახავთ, რომ თითქმის ყველა უდიდესი ხელოვანი მტკიცედ ფესვგადგმულ ტრადიციას ემყარებოდა. ამიტომ არასდროს არ უნდა დავვიწყოთ ის შედარებით მოკრძალებული ოსტატები, რომელთა სახელოსნოებშიც ისინი თავიანთი



188

ანდრეა დელ
ვეროკო
ბარტოლეუზო
კოლეონი, 1479 წ.
ბრინჯაო, სიმაღლე
(ცხენი და მხედარი), 395
სმ; Campo di SS. Giovanni
e Paolo, ვენეცია



189

სურათი 188-ის
დეტალი

ხელობის ანაბანას სწავლობდნენ.

ლეონარდო და ვინჩი (1452-1519), მაშინ-დეღ სახელგანთქმულ ოსტატთაგან უზუცესი, ტოსკანის ერთ-ერთ სოფელში დაიბადა. იგი შეგირდად მიაბარეს ფერმწერსა და მოქანდაკეს, ანდრეა დელ ვეროკიოს (1435-88), რომლის სახელოსნოც ფლორენციაში დანიშნაურებული იყო. ვეროკიოს ძალიან დიდი სახელი მოეხვეჭა, იმდენად დიდი, რომ ვენეციამ მას შეუკვეთა თავისი ერთ-ერთი მხედართმთავრის, ბარტოლომეო კოლეონის ქანდაკება, რომელსაც რამდენიმე საქველმოქმედო დანესებულების დაარსების გამო უფრო ემადლიერებოდნენ, ვიდრე სამხედრო საქმეებისთვის. ვეროკიოს შექმნილი ცხენოსანი ქანდაკება (სურათები 188-9) გვიჩვენებს, რომ იგი ნამდვილად დონატელოს ტრადიციის ღირსეული გამგრძელებელი იყო. კარგად ჩანს, თუ როგორ ზედმინეწით შეისწავლა მან ცხენის ანატომია, როგორი სიზუსტით მიაღწევდა თვალი კოლეონის კუნთებისა და სისხლძარღვების განლაგებას; მაგრამ ყველაზე მომხიბლავი მხედრის პოზაა – იგი თითქოს ჯარს წინ მიუძღვის, თამამი, გამომწვევი გამომეტყველებით.

შემდგომ მსგავსი ქანდაკებები ძალიან მომრავლდა და ჩვენს ქალაქებში იმდენად ჩვეულებრივი რამ გახდა – ასე გამოსახავდნენ მეტად თუნაკლებად ღირსეულ იმპერატორებს, მეფეებს, მთავრებსა და მხედართმთავრებს – რომ ვეროკიოს ნამუშევრის სიდიადესა და სისადავეს მაშინვე ვერც ვაცნობიერებთ. ამას განაპირობებს ჯგუფის შემომსახურელი მკაფიო კონტური, რომელიც თითქმის ყველა წერტილიდან აღიქმება, აგრეთვე ენერგიის კონცენტრაცია, რომელსაც შეაბჯრული მამაკაცისა და მისი რამისთვის თითქოს სული შთაუბერავს.

სახელოსნოში, საიდანაც ამგვარი შედეგებიც გამოდიოდა, ყმანვილ ლეონარდოს ბევრი რამის სწავლა შეეძლო. იგი გაეცნობოდა ჩამოსხმის ტექნიკურ საიდუმლოებებს და ლითონის სხვა სამუშაოებს; შეისწავლიდა, როგორი გულმოდგინებით სრულდება შიშველი თუ შემოსილი მოდელის მოსამზადებელი ნახატები სურათებისა და ქანდაკებებისთვის; მცენარეებსა და უჩვეულო ცხოველებზე დაკვირვებასაც ისწავლიდა, რათა შემდგომ ისინი თავის სურათებზე გამოესახა. იგი პერსპექტივის ოპტიკური ნესებისა და საღებავების გამოყენების საფუძვლიან ცოდნასაც მიიღებდა. ასეთი წვრთნის შემდეგ ნებისმიერი ნიჭიერი ყმანვილი შეძლებდა, რიგიანი მხატვარი დამდგარიყო. ვეროკიოს ცნობილი სახელოსნოდან მართლაც ბევრი კარგი მხატვარი და მოქანდაკე გამოვიდა. მაგრამ ლეონარდო მხოლოდ ნიჭიერი ბიჭი არ ყოფილა. ის იყო გენიოსი, რომლის გონების ძალა ყოველთვის გამოიწვევს უბრალო მოკვდავთა აღტაცებასა და განცვიფრებას. ლეონარდოს აზროვნების დიაპაზონისა და პროდუქტიულობის შესახებ გარკვეული ცნობები მოგვეპოვება. მისმა მოსწავლეებმა და თაყვანისმცემლებმა სათუთად შემოგვინახეს მისი ჩანახატები და უბის წიგნაკები, ათასობით ფურცელი მისი ნაწერებითა და ნახატებით, ამონაწერებით ლეონარდოს მიერ წაკითხული წიგნებიდან და

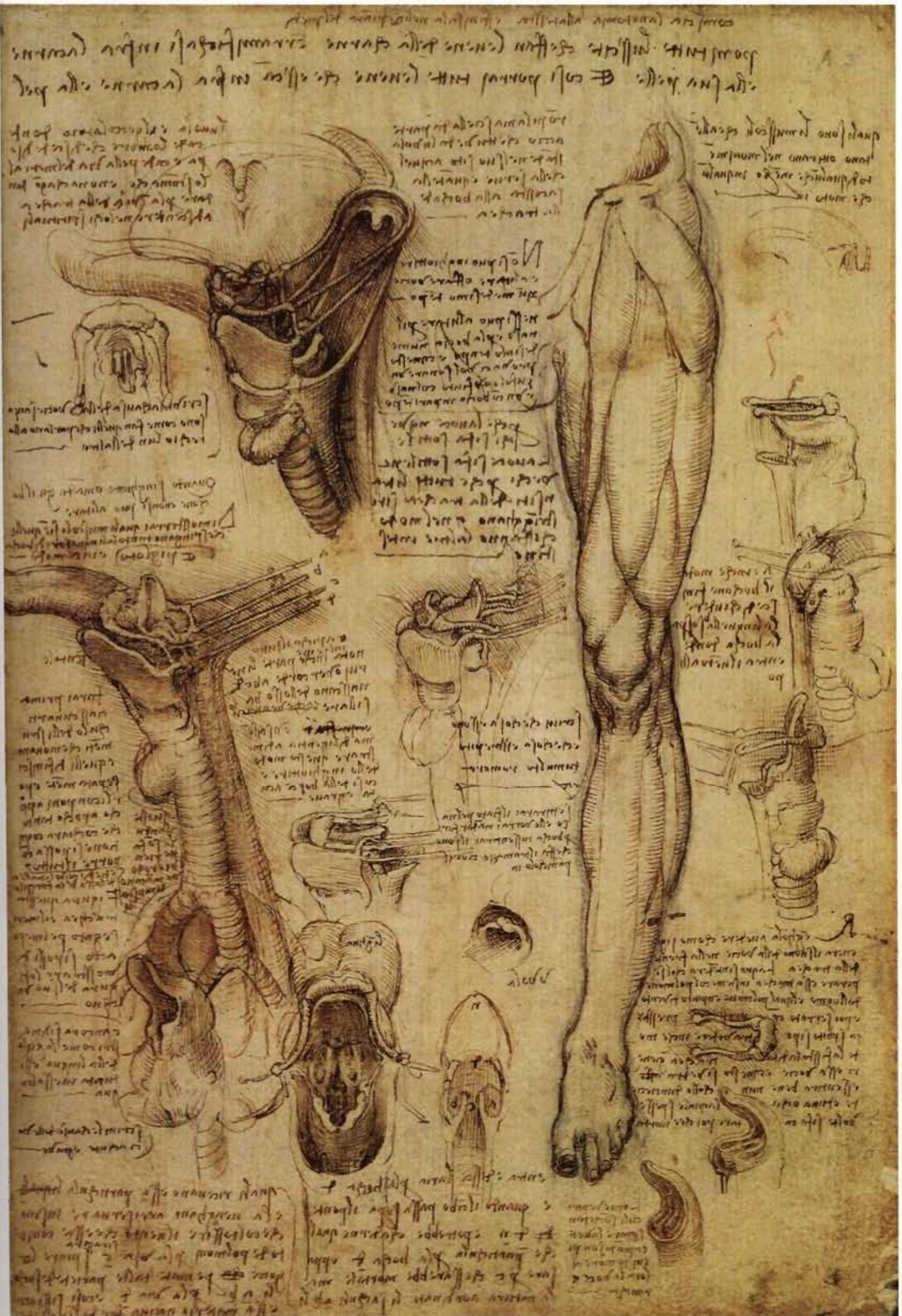
იმ წიგნების გეგმებითაც, რომელთა დაწერასაც თავად აპირებდა. რაც უფრო მეტ ჩანანერს ნაიკითხავთ, მით უფრო გაგიძნელდებათ წარმოდგინოთ, თუ როგორ შეეძლო ერთ ადამიანს კვლევის ამდენ განსხვავებულ ასპარეზზე დაწინაურება და ყოველ მათგანში ასე მნიშვნელოვანი წვლილის შეტანა. ერთ-ერთი მიზეზი ალბათ ის იყო, რომ ლეონარდო ფლორენციელი მხატვარი გახლდათ და არა განსწავლული მეცნიერი. იგი ფიქრობდა, რომ მხატვრის საქმე, წინამორბედთა დარად, ხილული სამყაროს შესწავლა იყო, ოღონდ მეტი სიღრმითა და სიზუსტით. მას სწავლულთა მნიშვნობრული ცოდნა არ აინტერესებდა. შექსპირისა არ იყოს, მან იცოდა “ცოტა ლათინური და უფრო ნაკლები ბერძნული”. სწავლულები უნივერსიტეტებში მაშინ სათაყვანო ანტიკური მწერლების ავტორიტეტს იყენებდნენ მინდობილნი, ფერმწერი ლეონარდო კი საკუთარი თვალთ შემოწმების გარეშე არასდროს შეინწყნარებდა ნაკითხულს. როდესაც რაიმე პრობლემას წაანყდებოდა, იგი პასუხს ავტორიტეტებთან კი არ ეძებდა, არამედ ცდილობდა მის გადასაწყვეტად ჩაეტარებინა ცდა თვითონ. ბუნებაში არაფერი იყო, რაც მას ცნობისმოყვარეობას არ აღუძრავდა და რამეს არ გამოაგონებინებდა. ადამიანის სხეულის საიდუმლოთა გამოსაკვლევადაც მან ოცდაათი გვამი გაკვეთა (სურათი 190); ერთ-ერთმა პირველმა გამოიკვლია საშვილოსნოში ბავშვის ზრდის საიდუმლო. იგი იკვლევდა ტალღებისა და ნაკადების კანონებს; წლების განმავლობაში აკვირდებოდა და აანალიზებდა მწერებისა და ფრინველების ფრენას, რაც მფრინავი მანქანის გასაკეთებლად უნდა გამოსდგომოდა, რასაც, მისი რწმენით, ერთ მშვენიერ დღეს აუცილებლად შეძლებდა. კლდეებისა და ღრუბლების მოყვანილობა, ატმოსფეროს გავლენა შორეული საგნების ფერზე, ხეებისა და მცენარეების ზრდის კანონები, ბგერათა ჰარმონია – ყოველივე ეს მისი გამუდმებული ძიების საგანი იყო და საფუძვლად უნდა დასდებოდა მის ხელოვნებას.

თანამედროვეთა თვალში ლეონარდო ძალზე უცნაური და საშიში ვინმე გახლდათ. ხელისუფალთ და მხედართმთავრებს სურდათ, ეს საოცარი ჯადოსანი სამხედრო ინჟინრად გამოეყენებინათ თავდაცვითი ნაგებობებისა და არხების ასაგებად თუ ახალი იარაღისა და მექანიზმების შესაქმნელად. მშვიდობიანობის ყამს მას შეეძლო ისინი თავისი გამოგონილი მექანიკური სათამაშოებით და კარნავალებისა და წარმოდგენებისთვის ახალი ეფექტების დამუშავებით გაერთო. მას ეთაყვანებოდნენ, როგორც დიდ ხელოვანს, მასზე დიდი მოთხოვნილება იყო, როგორც შესანიშნავ მუსიკოსზე, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მისი იდეების მნიშვნელობა ან მისი ცოდნის ხარისხი ცოტას თუ ესმოდა. ამის მიზეზი ის იყო, რომ ლეონარდოს თავისი ნაწერები არასდროს გამოუქვეყნებია და მათი არსებობა ძალზე ცოტა ვინმემ თუ იცოდა. იგი ცაცია იყო და მარცხენა ხელით მარჯვნიდან მარცხნივ წერდა; ასე რომ, მისი ჩანაწერების ნაკითხვა მხოლოდ სარკის საშუალებით ხერხდება. შესაძლოა მას არც სურდა თავისი აღმოჩენების გახმაურება იმის შიშით, რომ მის აზრებს მწვალებლურად მიიჩნევდნენ. მის ნაწერებში ვხვდებით ფრაზას “მზე არ მოძრაობს”, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ლეონარდო წინ უსწრებდა კოპერნიკის თეორიას, რომელმაც მოგვიანებით გალილეო დიდ გასაჭირში ჩააგდო. ისიც შესაძლებელია, რომ იგი ყველანაირ კვლევასა და ექსპერიმენტს მხოლოდ თავისი უშრეტეი ცნობისმოყვარეობის გამო აწარმოებდა და, როგორც კი თავისთვის გადაწყვეტდა რაიმე პრობლემას, მის მიმართ ყველანაირ ინტერესს კარგავდა, რადგან ამქვეყნად კვლავ უამ-

190

ლეონარდო და ვინჩი
ანატომიური
ჩანახატები (ყელი
და ფეხი), 1510 წ.

კალამი, ვაფისფერი
ჩელანი, აკვარელი,
ქვეშ – შავი გრაფიტი,
ქაღალდი, 26 x 19,6 სმ;
სამეფო ბიბლიოთეკა,
უინძორის საპარლამენტო



რავი საიდუმლო რჩებოდა გამოსაცნობი.

უწინარეს ყოვლისა კი ლეონარდო, როგორც ჩანს, სულაც არ იყო მონდომებული, იგი მეცნიერად მიეჩნიათ. ბუნების გამოკვლევა მისთვის გახლდათ გზა ხილულ ბუნებაზე ცოდნის დაგროვებისა, რაც თავისი ხელოვნებისთვის გამოადგებოდა. იგი ფიქრობდა, რომ, მეცნიერებაზე დაფუძნებით, მისთვის საყვარელ ფერწერის ხელოვნებას მოკრძალებული ხელობიდან საპატიო და კეთილშობილურ საქმედ გადააქცევდა. ჩვენთვის ძნელი გასაგებია მხატვრის სოციალურ სტატუსზე ამდენი ზრუნვა, მაგრამ, როგორც ვნახეთ, იმხანად ამას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. აბა, გავიხსენოთ მექსპირის *“ზაფხულის ღამის სიზმარი”* და ვნახოთ, როგორ ანაწილებს იგი როლებს: სნაგი დურგალია, ბოტომი – ფეიქარი, სნაუტი კი – მკალავი. ახლა ხომ ნათელია, რა უდევს საფუძვლად ამ ბრძოლას. არისტოტელემ კლასიკური ანტიკურობის სნობიზმის სისტემატიზაცია მოახდინა, როცა განასხვავა “თავისუფალ განათლებასთან” შეთავსებადი რამდენიმე ხელოვნება (ე. წ. თავისუფალი ხელოვნებები – გრამატიკა, ლოგიკა, რიტორიკა, გეომეტრია) და ისეთი საქმიანობები, რომელიც ხელით შრომას ითხოვდა; ასეთი “სახელობო” ანუ “შავი” სამუშაოები მან კეთილშობილათვის არასაკადრისად ჩათვალა. ლეონარდოსნაირი ადამიანები იმის დამტკიცებას ესწრაფოდნენ, რომ მხატვრობა “თავისუფალი ხელოვნებაა” და ხელით შრომას მასში ისეთივე უმნიშვნელო წილი აქვს, როგორც ხელით წერას პოეზიაში. შესაძლოა ამგვარი შეხედულება ხშირად დამკვეთებთან მის ურთიერთობაზეც ახდენდა გავლენას. ალბათ მას სულაც არ სურდა ისე მოჰყრობოდნენ, როგორც სავაჭრო სახელოსნოს მფლობელს, სადაც სურსათის დაკვეთა ნებისმიერს შეეძლებოდა. ასეა თუ ისე, ცნობილია, რომ ლეონარდო ხშირად ვერ ახერხებდა დაკვეთის დასრულებას. იგი იწყებდა სურათს, მაგრამ, დამკვეთის დაუინფორმაციო მოთხოვნის მიუხედავად, მას არ აბოლოვებდა. უფრო მეტიც, ის ანტიციკებად, რომ მხოლოდ მისი გადასანყვეტია, დამთავრებულია ნამუშევარი თუ არა; თანაც მას მანამდე არ უშვებდა ხელდანი, სანამ კმაყოფილი არ დარჩებოდა. ამიტომაც გასაკვირი არ არის, რომ ლეონარდოს მხოლოდ რამდენიმე ნამუშევარია დასრულებული. მისი თანამედროვეები კი დიდ სინანულს გამოთქვამდნენ იმის გამო, რომ ეს არაჩვეულებრივი გენიოსი ამდენ დროს ფლანგავდა. იგი ერთ ადგილას ვერ ისვენებდა – ფლორენციიდან მილანში გადადიოდა, მილანიდან ფლორენციაში, ავადსახსენებელ ჩეზარე ბორჯასაც ემსახურა, შემდეგ კი რომს მიაშურა. საბოლოოდ იგი მეფე ფრანსუა I-ის კარზე იყო საფრანგეთში, სადაც უფრო აღფრთოვანებით უყურებდნენ, ვიდრე ესმოდათ მისი, და იქვე გარდაიცვალა კიდეც 1519 წელს.

სამწუხაროდ, ლეონარდოს მონიფულობის ხანის რამდენიმე ნამუშევარმაც კი, იშვიათი უბედობის ძალით, ჩვენს დრომდე ძალზე ცუდ მდგომარეობაში მოაღწია. როდესაც ლეონარდოს სახელგანთქმული კედლის მხატვრობის, “საიდუმლო სერობის” (სურათები 191-2) ნამუშევს ვუყურებთ, იმის წარმოსახვა გვიხდება, თუ როგორი იხილეს იგი მისმა დამკვეთმა ბერებმა. ნახატი მთლიანად ფარავს მილანის სანტა მარია დელა გრაციეს მონასტრის ბერთა სატრაპეზოს წაგრძელებული დარბაზის ერთ-ერთ კედელს. წარმოიდგინეთ, რა მოხდა, როდესაც ფრესკას ფარდა აეხადა და ბერების გრძელი მაგიდების გვერდით ქრისტეს და მისი მოციქულების სუფრა გამოჩნდა. მანამდე არასდროს ყოფილა საღვთო ამბავი ადამიანებთან ასე ახლოს მოტანილი, ასე ცოცხლისმაგვარი.



191

*Santa Maria della
Grazia-ს მონასტრის
(მილანი)
სატრაპეზო,
ფრანკო კუდელზე
ლეონარდო და
ვინჩის "საიდუმლო
სურობით"*

დარბაზს თითქოს სხვა დარბაზიც მიემატა, მასში კი თვით საიდუმლო სერობამ შეიძინა ხელშესახები ფორმა. რა კამკამაა მაგიდაზე დაფენილი შუქი და როგორ სიმრგვალესა და სიმკვრივეს მატებს იგი ფიგურებს. შესაძლოა ბერები თავიდან შეძრა კიდეც ბუნების უზომო ერთგულებამ, რომელიც ემჩნევა ყოველ დეტალს, სუფრაზე დანყობილ თევშებს თუ ქსოვილების ნაკეცებს. მაშინაც, ისევე, როგორც ახლა, ერისაგანნი ხელოვნების ნაწარმოებს ხშირად ცოცხლისმაგვარობის ხარისხით აფასებდნენ. მაგრამ ეს მხოლოდ პირველი რეაქცია იქნებოდა. მას შემდეგ, რაც სინამდვილის არაჩვეულებრივი ილუზიით შესაფერისად აღფრთოვანდებოდნენ, ბერები ყურადღებას იმას მიაპყრობდნენ, თუ როგორ წარმოუდგინა ლეონარდომ ბიბლიური ამბავი. მასში აღარაფერია შემორჩენილი ამ თემის მანამდელი რეპრეზენტაციებიდან. ტრადიციული რედაქციით, მოციქულები მშვიდად ჩამწკრივებულნი სხედან მაგიდის გაყოლებაზე – მხოლოდ იუდაა დანარჩენებისგან გამოყოფილი, – ქრისტე კი მშვიდად აზიარებს მათ წმინდა საიდუმლოს. ახალი სურათი ძალზე განსხვავდებო-

და ნებისმიერი ასეთი ნახატისგან. იგი დრამატულიცაა და მღელვარეც. ლეონარდო, ჯოტოს მსგავსად, საღვთო წერილის ტექსტს მიუბრუნდა და შეეცადა მკაფიოდ წარმოედგინა, რა მოხდებოდა, როდესაც ქრისტე იტყოდა: "ჭეშმარიტად გეუბნებით: ერთი თქვენგანი გამცემს მე. ისინი დიდად დამნუხრდნენ და ყველამ ცალ-ცალკე დაუნყო კითხვა: მე ხომ არაა, უფალო?" (მათე, XXVI. 21-2). წმ. იოანეს სახარება დასძენს: "ხოლო ერთი მონაფეთაგანი, რომელიც უყვარდა იესოს, მკერდზე მიყრდნობოდა მას. სიმონ-პეტრემ ანიშნა მას და უთხრა: ჰკითხე, ვინ არის, ვისზედაც ამას ამბობსო." (იოანე, XIII, 23-4). სწორედ მოციქულთა შეკითხვებს და პეტრეს ნიშნებას შემოაქვს სცენაში მოძრაობა. ქრისტემ ეს-ეს არის წარმოთქვა თავისი ტრაგიკული სიტყვები, და მის გვერდით მყოფნი, გაცხადებულთ შედრწუნებულნი, უკან იწევენ. ზოგი თითქოს აცხადებს, ჩვენი სიყვარული და უმანკოება უეჭველიაო; ზოგიერთნი თითქოს ბჭობენ, ნეტავ ვის გულისხმობდა მაცხოვარიო; სხვები კი მას ნათქვამის განმარტების მოლოდინში მისჩერებიან. წმ. პეტრე, ყველაზე მოუთმენელი მათ შორის, იესოს მარჯვნივ მჯდომი წმ. იოანესკენ გადაწეულა, მას რალაცას ჩასჩურჩულებს და შემთხვევით წინ უბიძგებს იუდას. იუდა არ არის სხვებისგან გამოყოფილი და მაინც განმარტოებულად ჩანს. მხოლოდ ის არ იქნევს ხელებს და არც არაფერს კითხულობს. იგი წინ არის გადმობრლია და დაეჭვებითა თუ ბრაზით იცქირება ზევით, ამით კი დრამატულად უპირისპირდება მღელვარებისა და აურზაურის შუაგულში მშვიდად და უდრტივებლად მჯდომარე ქრისტეს. ნეტავ რამდენ ხანს მოანდომებდნენ პირველი მნახველები იმის გაცნობიერებას, რა სწორუპოვარი ხელოვნებითაა დაოკებული ეს დრამატული მოძრაობა. მიუხედავად შემფოთებისა, რომელიც ქრისტეს სიტყვებმა გამოიწვია, სურათში ქაოსური არაფერია. თორმეტი მოციქული საკმაოდ ბუნებრივად იყოფა ოთხ სამკაცთან, ერთმანეთთან უესტებითა და მოძრაობით დაკავშირებულ ჯგუფად. ნაირგვარობაში აქ იმდენი წესრიგია, წესრიგში კიდევ – იმდენი ნაირგვარობა, რომ ერთმანეთისკენ მიმართული მოძრაობების ჰარმონიულ ურთიერთქმედებას მთლიანად ვერასდროს გაისიგრძეგანებთ. ლეონარდოს ამ კომპოზიციური მონაპოვრის სრულად შეფასება პოლიაილოს "წმ. სებასტიანთან" (გვერდი 263, სურათი 171) შედარებით და მისი აღწერისას განხილული პრობლემების გათვალისწინებით თუ მოხერხდება. ჩვენ გვახსოვს, როგორ უჭირდათ იმ თაობის მხატვრებს ხაზოვანი კომპოზიციისა და რეალიზმის მოთხოვნილებების შეთანხმება. ისიც გვახსოვს, როგორი ხისტი და ხელოვნური მოგვეჩვენა პოლიაილოს მიერ ამ პრობლემის გადაწყვეტა. ლეონარდომ კი, რომელიც პოლიაილოზე ცოტათი უმცროსი იყო, იგი სრულიად ძალდაუტანებლად დაძლია. თუ ერთი წუთით დავივიწყებთ, რას გამოსახავს ეს სცენა, ფიგურებით შექმნილი მისი ხაზოვანი კომპოზიციის სილამაზეც დიდ სიამოვნებას მოგვანიჭებს. კომპოზიციაში იგივე წონასწორობა და ჰარმონია სუფევს, რაც გოთიკურ მხატვრობას ახასიათებდა და რომლის კვლავ მოხელთებას სხვადასხვანაირად ცდილობდნენ ისეთი მხატვრები, როგორებიც არიან როგორ ვან დერ ვეიდენი და ბოტიჩელი. მაგრამ ლეონარდომ საჭიროდ და მიიჩნია, გამართულ საამო მონახაზთა მისაღებად სწორი ნახატი და დაკვირვების სიზუსტე დაეთმო. კომპოზიციის სილამაზეს თვალს თუ მოვარიდებთ, უმაღლე შევიგრძნობთ, რომ ჩვენ წინაშე სინამდვილის ისეთივე დამაჯერებელი და გასაოცარი ფრაგმენტია, როგორიც მაზაჩოს

192

ლეონარდო და ვინჩი
საიდუმლო სურათი,
1495-8 წწ.

ტემპერა, ბათქაში,
460 x 880 სმ; Sta Maria
delle Grazie-ს მონასტრის
წმ. სებასტიანის საკრავებო







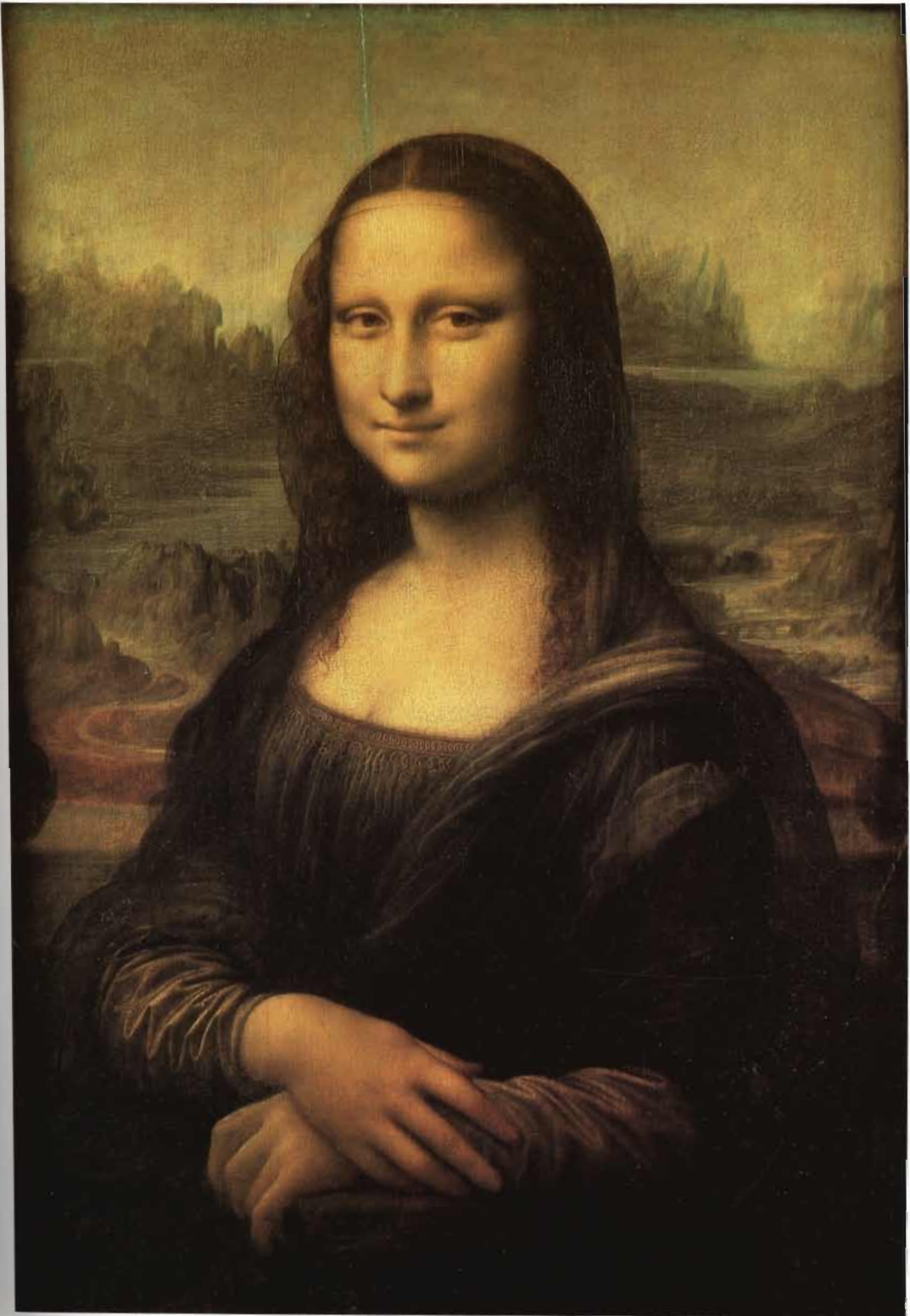
და დონატელოს ნამუშევრებში გვინახავს. მაგრამ ამ ნაწარმოების ჭეშმარიტი სიდიადე თვით ამ მიღწევითაც ოდნავადაც ვერ განისაზღვრება, რადგან ისეთი ტექნიკური ამბების მიღმა, როგორებიცაა კომპოზიცია და ნახატი, აღმაფრთოვანებელია ისიც, თუ რა ღრმად არის ჩახედული ლეონარდო ადამიანთა ქცევასა და რეაქციაში; ასევე მისი წარმოსახვის ძალა, ამ სცენის ჩვენ თვალწინ წარმოდგენა რომ შეაძლებინა. თვით-მხილველი მოგვითხრობს, რომ “საიდუმლო სერობის” კომპოზიციაზე მუშაობისას ლეონარდოს ხშირად ხვდებოდა. მხატვარი ხარაჩოზე ადიოდა, მთელი დღეები გულხელდაკრეფილი იდგა და კრიტიკულად ათვალიერებდა თავის ნამუშევარს, ვიდრე მომდევნო მონასმს დაადებდა. ამ ფიქრის შედეგი მან ჩვენ გვიანდერძა და ძლიერ დაზიანებული მდგომარეობის მიუხედავად, “საიდუმლო სერობა” მაინც ადამიანის გენიის მიერ შექმნილ ერთ-ერთი უდიდეს საოცრებად რჩება.

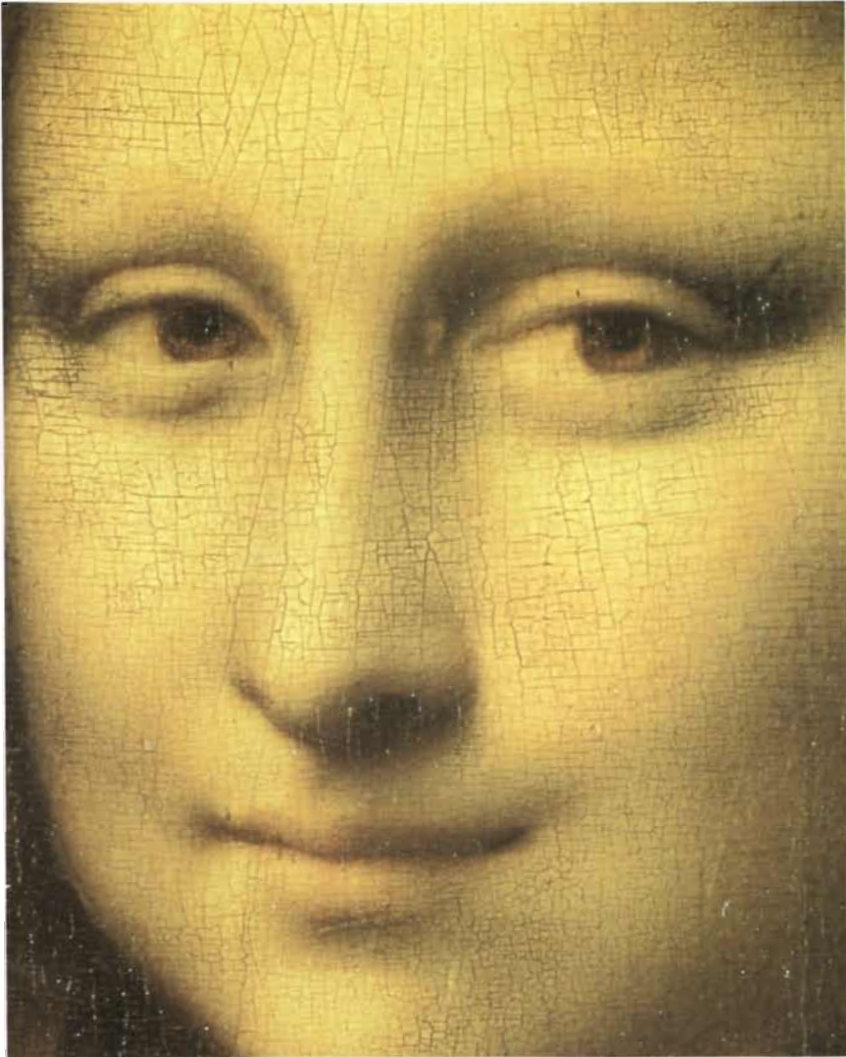
ლეონარდოს ალბათ თვით “საიდუმლო სერობაზე” უფრო სახელგანთქმული ნაწარმოებაც აქვს. ეს გახლავთ პორტრეტი ფლორენციელი ქალბატონისა, რომელსაც ლიზა ერქვა – “მონა ლიზა” (სურათი 193). ისეთი დიდი სახელი, როგორც ლეონარდოს “მონა ლიზამ” მოიხვეჭა, ხელოვნების ნაწარმოებისთვის მთლად უხინჯო სიკეთე როდია. მის საფოსტო ბარათებსა და თვით რეკლამებზე ხილვას იმდენად შევეჩვიეთ, რომ გვიჭირს მას სხვა თვალთ შევხედოთ – როგორც რეალური მამაკაცის მიერ შექმნილ სისხლით ხორცამდე რეალური ქალის პორტრეტს. მაგრამ მოდი, დავივიწყოთ ყველაფერი, რაც ამ სურათზე ვიცით ან გვგონია, რომ ვიცით, და იგი ისე დავინახოთ, ვითომ პირველად ვხედავდეთ. უპირველესად ის გაგვაკვირვებს, თუ რა გამაოგნებლად ცოცხალი ჩანს ლიზა. ქალი თითქოს მართლაც ჩვენ გვიყურებს და რალაცაზე ფიქრობს. ცოცხალ არსებასავით, ის თითქოს ჩვენ თვალწინ იცვლება და მასთან ყოველი მიბრუნებისას ცოცხათი სხვანაირად გამოიყურება. სურათის ამ უცნაურ ზემოქმედებას თვით ფოტოსურათებიც კი გვაგრძნობინებს. ლუვრში უშუალოდ მის წინ მდგომ ადამიანში იგი ლამის შიშის გრძნობას იწვევს. ის თითქოს დაგვცინის, შემდეგ კი მის ღიმილში ვითომ რალაც სევდისმაგვარი გამოკრთება. ეს ყველაფერი ძალზე იდუმალად უღერს და არის კიდევ იდუმალი. ხელოვნების დიდი ნაწარმოების ზემოქმედება ხშირად ასეთი გახლავთ. მიუხედავად ამისა, ლეონარდომ უთუოდ იცოდა, რა გზით და საშუალებებით უნდა მიეღწია მისთვის. ბუნების უბადლო დამკვირვებელმა, მან ყველა წინამორბედზე უკეთ იცოდა, როგორ ვიყენებთ თვალებს. მას ჩინებულად ესმოდა, რა დიდი პრობლემა წამოჭრა ბუნების დაუფლებამ ხელოვნების წინაშე, – არანაკლებ რთული პრობლემა, ვიდრე სწორი ნახატისა და ჰარმონიული კომპოზიციის შერწყმა. მაზაჩოს გეზით მავალი იტალიური კვატრო-ჩენტოს ხელოვნების ოსტატების დიდებულ ნაწარმოებებს ერთი ნიშანი აერთიანებს: მათი ფიგურები ხისგან გამოკვეთილივით მგავრი და ხისტი ჩანს. უცნაური კია, მაგრამ ამის მიზეზი მოთმინებისა თუ ცოდნის ნაკლებობა ნამდვილად არ არის. ბუნებას ვან ეიკზე (გვერდი 241, სურათი 158) მეტი მოთმინებით არავინ ბაძავდა; სწორად ხატვა და პერსპექტივის აგება მანტენიაზე (გვერდი 258, სურათი 169) უკეთ არავის ხელენიფებოდა. მაგრამ, მათ მიერ შექმნილ ბუნების გამოსახულებათა სიდიადისა და ზემოქმედების ძალის მიუხედავად, მათი ფიგურები უფრო ქანდაკებებს ჰგავდა, ვიდრე ცოცხალ არსებებს. მიზეზი შეიძლება ისაა, რომ, რაც უფრო კეთილსინდისიერად, “სტრიქონ-სტრიქონ” და დეტალურად გად-

193

ლეონარდო და ვინჩი
მონა ლიზა, დაახლ.
1502 წ.,

ზეთი, ხე, 77 x 53 სმ;
ლუვრი, პარიზი





194

სურათი 193-ის
დეტალი

მოვიღებთ ფიგურას, მით უფრო გვიძნელდება მისი წარმოდგენა, როგორც მოძრავი და სულდგმული არსებისა. ისეთი გრძნობა გვაქვს, თითქოს მხატვარმა იგი უეცრად მოაჯადოვა, სამუდამოდ გაშეშება აიძულა, როგორც ადამიანებს "მძინარე მზეთუნახავში" ემართებათ. მხატვრებმა ამ სიძნელის გადალახვის სხვადასხვა გზა სცადეს. მაგალითად, ბოტიჩელი (გვერდი 265, სურათი 172) ფიგურების მოხაზულობის სიხისტის მოსაკლებად თავის სურათებში თმების ტალღოვანებასა და გაფრიალებულ ტანსაცმელს გამოკვეთდა. მაგრამ ამ პრობლემის ჭეშმარიტ გადანწყვეტას მხოლოდ ლეონარდომ მიაგნო. მხატვარმა ზოგი რამ მისახვედრად მნახველსაც უნდა დაუტოვოს. თუ კონტურები ნაკლებად მკვეთრია, ხოლო ფორმები – ოდნავ გაურკვეველი, თითქოს ჩრდილში ინთქმებაო,

სიმშრალისა და სიხისტის შთაბეჭდილება შეიძლება თავიდან ავიცილოთ. ეს გახლავთ ლეონარდოს სახელგანთქმული მიგნება, რომელსაც იტალიელებმა „სფუმატო“ უწოდეს. გადაშლილი კონტური და რბილი ფერები ფორმათა შერწყმის საშუალებას იძლევა და ყოველთვის უტოვებს რამეს ჩვენს წარმოსახვას.

ახლა „მონა ლიზას“ თუ დაეუბრუნდებით (სურათი 194), შეგვიძლია მისი ზემოქმედების საიდუმლოს შესახებ ზოგ რამეს მივხვდეთ. ჩვენ დავინახეთ, რომ ლეონარდომ „სფუმატოს“ საშუალებები უაღრესად მიზანდასახულად მოიხმარა. ვისაც კი სახის დახატვა თუ დაჯღაბნა უცდია, იცის, რომ, რასაც სახის გამომეტყველებას ვუწოდებთ, ძირითადად ორი ნაკეთით განისაზღვრება: ბაგეთა კუთხეებით და თვალთა უპეებით. ლეონარდომ განზრახ სწორედ ეს ადგილები არ გამოკვეთა; მათ მსუბუქი ჩრდილი გადაავლო. ამიტომ, რომ ვერასოდეს ვიტყვი დაბეჯითებით, რა განწყობით შემოგვცქერის მონა ლიზა. მისი გამომეტყველება თითქოს მუდამ ხელიდან გვისხლტება. რასაკვირველია, ამ ეფექტს მხოლოდ ბუნდოვანება როდი იწვევს. მის მიღმა ბევრად მეტი რამ არის. ლეონარდომ მეტად თამამი რამ გააკეთა, და ამგვარ რისკზე წასვლა ალბათ მხოლოდ მისებრ დახელოვნებულ ფერმწერს თუ შეეძლო. თუ სურათს ყურადღებით დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ მისი ორი ნახევარი ერთმანეთს ზუსტად არ იმეორებს. განსაკუთრებით კარგად ეს ფონის ფანტასტიკურ, სიზმრისებურ პეიზაჟს ემჩნევა. მარცხნივ ჰორიზონტი თითქოს უფრო დაბალია, ვიდრე მარჯვენა მხარეს. ამიტომ, როდესაც სურათის მარცხენა მხარეს დავაცქერდებით, ქალის ფიგურა უფრო მაღალი ან ამართული გვეჩვენება, ვიდრე მარჯვნივ ყურებისას. მზერის გადანაცვლების დროს თითქოს მისი სახეც იცვლება, რადგან არც მისი ორი ნახევარია ზუსტად ერთნაირი. მაგრამ ყველა ამ რთული ხერხის გამოყენებით ლეონარდოს შეიძლება ოსტატური მეფოკუსების ნიმუში გამოსვლოდა და არა ხელოვნების დიადი ქმნილება, თუკი ზუსტად ვერ გათვლიდა, რამდენად შორს შეეძლო წასულიყო, და თუკი ბუნებისგან გადახვევას ცოცხალი სხეულის თითქმის სასწაულებრივი გამოსახვით ვერ დააბალანსებდა. შეხედეთ, როგორ არის მოდელირებული ხელები ანდა სახელოების წვრილ-წვრილი ნაოჭები. ლეონარდოს არ გაუჭირდებოდა ბუნებას თავისი წინამორბედებით გულმოდგინედ დაკვირვებოდა. მაგრამ იგი უბრალოდ ბუნების ერთგული მსახური აღარ იყო. ოდესღაც, დიდი ხნის წინ, ხალხი შიშით შეჰყურებდა პორტრეტებს, რადგან ფიქრობდა, რომ მსგავსების შენარჩუნებით მხატვარს რაღაცნაირად შეეძლო გამოსახული პირის სულიც უკვდავეყო. ახლა დიდმა მეცნიერმა ლეონარდომ პირველ სახისმოქმედთა ოცნებები და შიშები სინამდვილედ აქცია. მან იცოდა ჯადო, რომელიც მისი ჯადოსნური ფუნჯით დატანილ ფერებს სიცოცხლეს შთაბერავდა.

მეორე დიდი ფლორენციელი, რომლის შემოქმედებამ *ჩინკვერენტოს* იტალიურ ხელოვნებას ასე გაუთქვა სახელი, მიქელანჯელო ბუონაროტი (1475-1564) გახლავთ. მიქელანჯელო ლეონარდოზე ოცდასამი წლით ახალგაზრდა იყო და მისი გარდაცვალების შემდეგ კიდევ ორმოცდახუთ წელს იცოცხლა. თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლის განმავლობაში იგი მხატვრის მდგომარეობის მთლიანად შეცვლის მოწმე გახდა და ამ ცვლილების მიზეზი გარკვეულწილად თვითონ იყო. ახალგაზრდობაში მიქელანჯელოს ისევე წვრთნიდნენ, როგორც ნებისმიერ სხვა ხელოსანს. ცამეტი წლისა იგი სამი წლით მიაბარეს გვიანდელი ფლორენციული



კვატროჩენტოს ერთ-ერთი მონინავე ფერმწერის, დომენიკო გირლანდაიოს (1449-94), მუდამ საქმით დატვირთულ სახელოსნოში. გირლანდაიო იმ მხატვართაგანია, რომელთა ნამუშევრები უფრო თავისი დროის სისხლსავსე ცხოვრების არეკვლით გვანიჭებს სიამოვნებას, ვიდრე თავიანთი შემქმნელი გენიის სიდიადით. მას საღვთო წერილის ამბების საამურად თხრობა ემარჯვებოდა, ისე, თითქოს ისინი ეს-ეს არის მის დამკვეთთა, მედიჩების წრის მდიდარ ფლორენციელ მოქალაქეთა წრეში მოხდა. 195-ე სურათი ღვთისმშობელ მარიამის შობას წარმოგვიდგენს. ჩვენ ვხედავთ დედამისის, წმ. ანას, ნათესავებს, რომლებიც მელოგინესთან მოსაკითხად და მისალოცად მოსულან. მხატვარი მეთხუთმეტე საუკუნის მიწურულის მოდურად განწყობილ ბინაში შეგვახედებს და საზოგადოების ზედა ფენის შეძლებული ქალბატონების სტუმრობას დაგვასწრებს. გირლანდაიო გვიდასტურებს, რომ ჯგუფების ეფექტური განლაგებაც იცის და ისიც, თვალს როგორ აამოს. ჩანს, რომ თანამედროვეთა სიყვარულს ანტიკური ხელოვნების სიუფეტებისადმი ისიც იზიარებდა, რაკი გაისარჯა და ოთახის სიღრმეში მოცეკვავე ბავშვების კლასიკური ყაიდის რელიეფი დახატა.

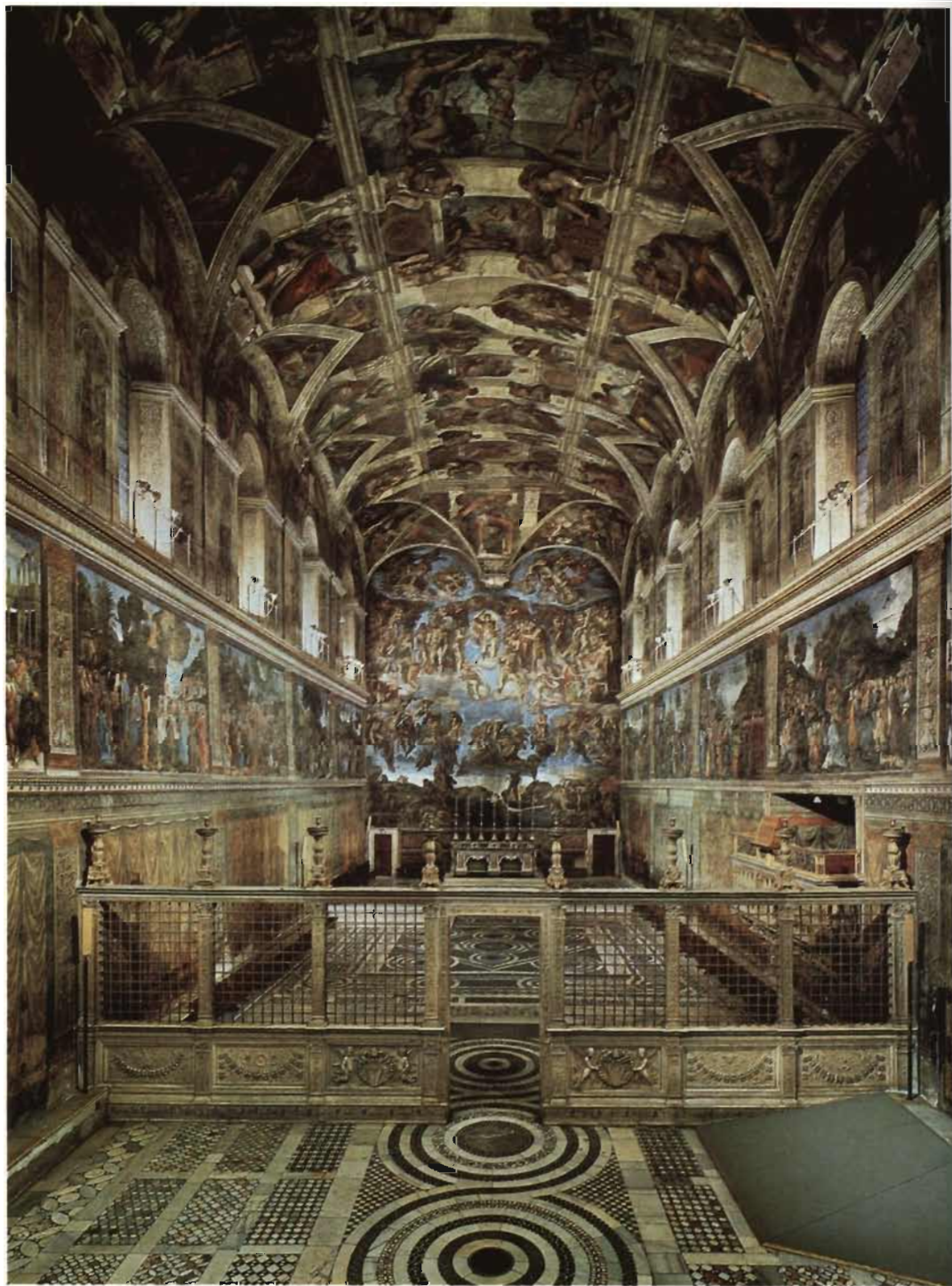
მის სახელოსნოში ყმანვილ მიქელანჯელოს უთუოდ შეეძლო შეესწავლა ხელოვნებისთვის სარგო ბევრი ტექნიკური ხერხი, ფრესკული მხატვრობის გამართული ტექნიკა და ღრმად გასცნობოდა ხატვის საფუძვლებს. მაგრამ რამდენადაც ვიცით, მიქელანჯელოს ამ ილბლიანი ფერმწერის სანარმოში ყოფნა დიდად არ ეხალისებოდა. ხელოვნებაზე მისი შეხედულებები სრულიად განსხვავებული იყო. გირლანდაიოს არცთუ რთული მანერის შეთვისების ნაცვლად იგი წარსულის დიდოსტატების – ჯოტოს, მასაჩოს, დონატელოს – ნანარმოებების და ბერძენ და

195

დომენიკო
გირლანდაიო
ღვთისმშობლის
შობა, 1491 წ.

ფრესკა: Sta Maria
Novella-ს ეკლესია.
ფლორენცია.

რომაელ მოქანდაკეთა იმ ნამუშევრების შესწავლას შეუდგა, რომლებიც მას მედიჩის კოლექციაში შეეძლო ენახა. იგი ცდილობდა ანტიკურ მოქანდაკეთა საიდუმლოებებს ჩასწვდომოდა – მათ ხომ იცოდნენ, როგორ უნდა გამოესახათ ადამიანის მშვენიერი სხეული მოძრაობისას, ყველა მისი კუნთითა თუ მყესით. მაგრამ, ლეონარდოს მსგავსად, ადამიანის ანატომიის არაპირდაპირი გზით, სახელდობრ, ანტიკური ქანდაკების მიხედვით, შესწავლა არც მას აკმაყოფილებდა. ადამიანის ანატომიას ისიც თვითონ იკვლევდა, კვეთდა გვამებს და აკეთებდა ჩანახატებს ნა-ტურრიდან მანამ, სანამ ადამიანის სხეულის ყველა საიდუმლო არ ამოხსნა. თუმცა, ლეონარდოსგან განსხვავებით, რომლის თვალშიც ადამიანი ბუნების მომხიბლავ გამოცანათაგამ ერთ-ერთი იყო, მიქელანჯელომ მთელი ყურადღება არნახული მიზანსწრაფულობით მხოლოდ ამ ერთი პრობლემის დაუფლებას – ოღონდ სრულად დაუფლებას – მიაპყრო. მას, დიახაც, არაჩვეულებრივი კონცენტრაციის უნარი და უცდომელი მეხსიერება უნდა ჰქონოდა, ვინაიდან მალე აღარ არსებობდა პოზა თუ მოძრაობა, რომლის ხატვაც გაუძნელდებოდა. მიქელანჯელოს, ეტყობა, სიძნელეები იზიდავდა კიდევ. მის მხატვრულ ამბიციას მხოლოდ აღვივებდა ფიგურათა იმგვარი დაყენება თუ ისეთი კუთხით ჩვენება, როგორსაც *კვატროჩენტოს* ბევრი დიდი ხელოვანი მოერიდებოდა იმის შიშით, ვაითუ ეს დამაჯერებლად ვერ გავაკეთოო. მალევე გავარდა ხმა, ეს ახალგაზრდა ხელოვანი ანტიკური ხანის სახელმძღვანელო ოსტატებს არათუ გაუტოლდა, არამედ ისინი უკანაც მოიტოვაო. ჯერ კიდევ არ დამდგარიყო დრო, როდესაც ახალგაზრდა მხატვრებს მოსთხოვდნენ, რამდენიმე წელიწადი სამხატვრო სასწავლებლებში გაეტარებინათ და იქ შეესწავლათ ანატომია, შიშველი ფიგურა, პერსპექტივა და ხატვის ყველა ხერხი. დღეს ნებისმიერ ამბიციას მოკლებულ კომერციულ მხატვარსაც ადვილად შეუძლია ადამიანის ფიგურის ამა თუ იმ კუთხით ხატვაში გაინაფოს. ამიტომ ჩვენთვის იოლი მისახვედრი როდია ის უზომო აღტაცება, რომელსაც იმ დროს მიქელანჯელოს უზადო ოსტატობა და განსწავლულობა ინევდა. ოცდაათი წლისა რომ გახდა, ის უკვე საყოველთაოდ იყო აღიარებული თავისი დროის ერთ-ერთ ყველაზე შესანიშნავ ოსტატად, რომელიც თავისებურად თვით გენიალურ ლეონარდოსაც არ ჩამოუვარდებოდა. ქალაქმა ფლორენციამ მიქელანჯელოს იმით მიაგო პატივი, რომ ქალაქის საბჭოს დარბაზის კედლებზე ფლორენციის ისტორიის თითო ამბის გამოხატვა ლეონარდოსთან ერთად მასაც დაუკვეთა. ეს ხელოვნების ისტორიის დრამატული მომენტი გახლდათ – ორი ბუმბერაზი ერთმანეთს პირველობას ეცილებოდა და მთელი ფლორენცია აღტკინებით ადევნებდა თვალყურს მათ სამზადისს. სამწუხაროდ, ამ ნაწარმოებებს დასრულება არ ღირსებია. 1506 წელს ლეონარდო მილანში გაბრუნდა, ხოლო მიქელანჯელომ ახალი მინვევა მიიღო, რომელმაც იგი კიდევ უფრო აანთო ენთუზიაზმით. პაპმა იულიუს II-მ ის რომში დაიბარა თავისთვის აკლდამის ასაგებად, რომელიც მთელი საქრისტიანოს საქთმპყრობლის საკადრისი უნდა ყოფილიყო. ჩვენ გვსმენია ეკლესიის ამ დიდებული მოაზროვნის, თუმცაღა სასტიკი მმართველის პატივმოყვარე გეგმების შესახებ. ძნელი წარმოსადგენი არ არის, როგორი გატაცებით შეუდგებოდა მიქელანჯელო იმ ადამიანისთვის მუშაობას, რომელსაც თვით უთამამესი გეგმების განსახორციელებლად სურვილიც ჰქონდა და შესაძლებლობაც. პაპის ნებართვით იგი მაშინვე გაემგზავრა კარარას ცნობილ მარმარილოს საბადოში, რათა უზარმაზარი მავზოლეუმის



გამოსაკვეთად ლოდები იქ შეერჩია. ახალგაზრდა ხელოვანი გაცემული უყურებდა ამდენ მარმარილოს, რომელიც თითქოს მის საჭრეთელს ელოდებოდა, რათა მანამდე არნახულ ქანდაკებებად ქცეულიყო. მან საბადოში ექვს თვეზე მეტ ხანს დაჰყო – ყიდულობდა, არჩევდა, ინუნებდა, მის წარმოსახვაში კი მრავალნაირი სახე ირეოდა. მას უნდოდა ქვაში მთელმარე ფიგურები გამოეთავისუფლებინა. მაგრამ როდესაც მიქელანჯელო უკან დაბრუნდა და სამუშაოს ხელი მოჰკიდა, აღმოჩნდა, რომ პაპს შესამჩნევად აეყარა გული თავის დიდებულ წამონყებაზე. დღეს უკვე ვიცით, რომ პაპის ყოყმანის ერთ-ერთი მიზეზი ახალი გეგმა იყო, რომელიც ძველს უპირისპირდებოდა და თანაც მას ბევრად მეტი უღირდა: წმ. პეტრეს ახალი ტაძრის მშენებლობა. რაკი თავიდან აკლდამის ძველ შენობაში დადგმა იყო გათვალისწინებული, ის თუ დაინგრეოდა, მავზოლეუმი სადღა უნდა მოეთავსებინათ? უსაზღვროდ გულგატეხილ მიქელანჯელოს კი სხვა ეჭვები გაუჩნდა. მას მოეჩვენა, ინტრიგას მიწყობენო, და იმისიც კი შეეშინდა, ვაითუ მეტოქეებმა, პირველ რიგში, ბრამანტემ, წმ. პეტრეს ახალი ტაძრის არქიტექტორმა, მოწამლვა დამიპირონო. შიშითა და ბრაზით შეპყრობილმა, მან რომი დატოვა და ფლორენციაში დაბრუნდა, საიდანაც პაპს საკმაოდ უხეში წერილი გაუგზავნა, თუ დაგჭირდებით, თვითონ მოზოძანდებით და მომაკითხავთო.

ამ ამბავში ყველაზე ღირსშესანიშნავი ის არის, რომ პაპი წყობიდან კი არ გამოსულა, არამედ ყველა წესისამებრ დაიწყო მოლაპარაკება ფლორენციის ქალაქის თავთან, რათა ახალგაზრდა მოქანდაკე დაბრუნებაზე დაეყოლიებინათ. როგორც ჩანს, ამ მოვლენების ყველა მონაწილე იმ აზრისა იყო, რომ ამ ახალგაზრდა მხატვრის მოქმედება და გეგმები ისეთივე მნიშვნელობის გახლდათ, როგორც რომელიმე სახელმწიფო საქმე. ფლორენციელები შიშობდნენ კიდევ, რომ თუ ისინი დიდხანს შეიფარებდნენ მიქელანჯელოს, პაპი მათ წინააღმდეგ ძალას გამოიყენებდა. ფლორენციის ქალაქის თავი მიქელანჯელოს არწმუნებდა, იულიუს II-ის სამსახურში დაბრუნებულიყო, მას სარეკომენდაციო წერილიც მისცა, რომელშიც ნათქვამი იყო, რომ მის ხელოვნებას ბადალი არ მოეპოვებოდა მთელ იტალიაში, შესაძლოა მთელ მსოფლიოშიც კი, და თუ მას კეთილად მიიღებდნენ, იგი “ისეთ რამეს მიაღწევდა, რაც მთელ მსოფლიოს განაცვიფრებდა”. ამჯერად დიპლომატიური ნოტა სიმართლეს ლაღადებდა. რომში პაპმა მიქელანჯელოს ახალი შეკვეთა მისცა. ვატიკანში იყო პაპის, სიქსტე IV-ის, მიერ აგებული კაპელა, ამის გამო სიქსტეს კაპელად (სურათი 196) წოდებული. კაპელის კედლები წინამორბედი თაობის სახელმწიფო მხატვრებს – ბოტიჩელის, გირლანდაიოს და სხვებს – მოეხატათ, კამარა კი ჯერაც ხელუხლებელი იყო. პაპმა მიქელანჯელოს სწორედ მისი მოხატვა შესთავაზა. მიქელანჯელო ყველანაირად შეეცადა, ამ შეკვეთისთვის თავი აერიდებინა – ამბობდა, მოქანდაკე ვარ და არა ფერმწერიო. იგი დარწმუნებული იყო, რომ ეს არასახარბიელო შეკვეთა მტრების ინტრიგების წყალობით შეაჩერეს. რაკი პაპი თავის სიტყვას არ გადავიდა, ის მოხატულობის მარტივი სქემის დამუშავებას შეუდგა, რომელიც ნიშებში მოთავსებული თორმეტი მოციქულის გამოსახვას გულისხმობდა, თან კი ფლორენციაში თანამემწეებს დაეძებდა, რომლებიც ხატვისას დაეხმარებოდნენ. მაგრამ მოულოდნელად იგი კაპელაში გამოიკეტა, ახლოსაც არავის უშვებდა, და მარტო შეუდგა ახალი გეგმის აღსრულებას, რომელიც საჯაროდ წარდგენის მომენტიდან მოყოლებული მართლაც “მთელ მსოფლიოს აოცებს”.

უბრალო მოკვდავთათვის ძნელი წარმოსადგენია, როგორ შეძლო ერთმა ადამიანმა იმის მიღწევა, რასაც მიქელანჯელომ ოთხი წლის განმავლობაში პაპის კაპელაში ხარაჩობებზე მარტო მუშაობით მიაღწია (სურათი 198). კაპელის ჭერზე უზარმაზარი ფრესკების ხატვისას ფიზიკური დაძაბულობა, სცენების დაწვრილებითი ესკიზების შემზადება-შესრულება და შემდეგ კედელზე გადატანა თავისთავადაც საკმარისად ფანტასტიკურია. როგორც ჩანს, მიქელანჯელო ზურგზე იწეა და ზევით მზირალი ხატავდა. იგი ისე შეეჩვია ამ მოუხერხებელ მდგომარეობას, რომ ახალ-მიღებულ წერილსაც კი თურმე თავის ზემოთ იჭერდა და უკან თავგადახრილი კითხულობდა. მაგრამ ფიზიკური თავგამოდება ადამიანისა, რომელმაც შეძლო და უზარმაზარი სივრცე დაუხმარებლად მოხატა, მის ინტელექტუალურ და მხატვრულ მიღწევებთან შედარებით არაფერია. ახალ-ახალი მიგნებების სიჭარბე, ყოველი დეტალის უცდომელი ოსტატობით გამოყვანა, უწინარეს ყოვლისა კი, სიღიადე მისი ხილვებისა, რომლებიც მიქელანჯელომ ასპარეზზე მის შემდგომ მოსულთ გაუზიარა, – ყოველივე ამან კაცობრიობას გენიის ძალა ახლებურად დაანახა.

რაც უნდა ხშირად ვათვალისწინებდეთ ამ დიადი ნამუშევრის დეტალების ილუსტრაციებს, ისინი მაინც არასდროს გვებზრდება. მაგრამ ის შთაბეჭდილება, რომელსაც იგი მთლიანობაში ახდენს კაპელაში შესვლისას, ბევრად მეტია, ვიდრე ჩვენ მიერ ნანახი უამრავი ფოტოსურათის უბრალო ჯამი. კაპელა შებრტყელებული კამარით გადახურულ, ძალიან დიდ და მაღალ მისაღებ დარბაზს წაგავს. ზემოთ, კედლებზე მოსეს და ქრისტეს ამბების ამსახველი სურათების რიგს ვხედავთ, რომლებიც მიქელანჯელოს წინამორბედთა ტრადიციული მანერითაა შესრულებული, ზემოთ ახედვისას კი ჩვენს მზერას სრულიად განსხვავებული სამყარო წარმოუდგება. ეს სამყარო ადამიანურ განზომილებებს აღემატება. კამარაზე, რომელიც კაპელის ორივე მხარეს გაჭრილ ხუთ-ხუთ სარკმელს შორის ამოიპართება, მიქელანჯელომ გამოსახა “ძველი აღთქმის” წინასწარმეტყველთა ვეებერთელა ფიგურები, რომლებიც ებრაელებს მესიის მოსვლას აუწყებდნენ; მათ ენაცვლება სიბილესის გამოსახულებები, რომლებიც, ძველი ტრადიციის თანახმად, ქრისტეს მოვლინებას წარმართებს უწინასწარმეტყველებდნენ. იგი გამოსახავს მათ, როგორც ძლიერ მამაკაცებსა და ქალებს, რომლებიც ჩაფიქრებულნი სხედან, წერენ, კითხულობენ, მსჯელობენ ან თავიანთ შინაგან ხმას უსმენენ. ამ უზარმაზარი ფიგურების მწკრივის ზემოთ, საკუთრივ ჭერზე, მან შესაქმისა და ნოეს ამბები გამოსახა. მაგრამ თითქოს ვერც ამან დაუცხრო მხატვარს ახალ-ახალი სახეების შექმნის წყურვილი. ამიტომ ჩამოთვლილ გამოსახულებათა შემომფარგვლელი მონაკვეთები მან უამრავი ფიგურით შეავსო. ზოგი ქანდაკებას ჰგავს, ზოგიც თითქოს ცოცხალი, არაჩვეულებრივი სილამაზის ყმანვილია. ხელში მათ გირლიანდები და მედალიონები უჭირავთ, მათზე კი, თავის მხრივ, სცენებია გამოსახული; და ესეც მხოლოდ ცენტრალური ნაწილია. მის იქით, კამარის თაღებზე და უშუალოდ მათ ქვემოთ მან უსახლვრო მრავალფეროვნებით გამოსახა ქალებისა და მამაკაცების უსასრულო წყება – ესენი ბიბლიაში ჩამოთვლილი ქრისტეს წინაპრები არიან.

როდესაც ამ ფიგურების სიმრავლეს ფოტოსურათზე ვუყურებთ, შეიძლება გავიფიქროთ, მთლიანად ჭერი დატვირთული და გაუნონასწორებელი იქნებაო. გასაოცარი სწორედ ისაა, რომ, სიქსტეს კაპელაში შესულნი, ვხედავთ, როგორი სადა და ჰარმონიულია ჭერი, თუ მას მხოლოდ

197

მიქელანჯელო
სიქსტეს კაპელის
ჭერის დეტალი

198 ზალომო საძმომ
ბანკო
მიქელანჯელო
სიქსტეს კაპელის
ჭერი, 1508-12 წწ.
ფრესკა, 13,7 x 39 მ;
ვატიკანი









შესანიშნავ დეკორად განვიხილავთ, როგორი თვალნათელია მთელი კომპოზიცია. როცა 1980-იან წლებში მას სანთლების ჭვარტლისა და მტერის მრავალი ფენა ჩამოაშორეს, ძლიერი და შუქმფენი ფერები გამოჩნდა. ასეთი ფერები აუცილებელი იყო, რადგან ჭერი სულ რამდენიმე ვინრო სარკმლის მქონე კაპელაში უნდა დაენახათ (ამას იშვიათად უფიქრდებოდა ისინი, ვისაც მოხატულობა ამჟამად მასზე ქვემოდან მინათებულ ძლიერ ელექტრულ შუქზე აღაფრთოვანებს).

197-ე სურათზე ნაჩვენებია ნამუშევრის ერთი სექტორი – ჭერის გარდიგარდმო კამარა – რომელიც გვითვალსაჩინოებს, თუ როგორ ანაწილებდა მიქელანჯელო შესაქმის სცენების გვერდითა ფიგურებს. ცალ მხარეს გამოსახულია წინასწარმეტყველი დანიელი უშველებელი ნიგნით ხელში, რომელსაც მის მუხლებს მიყრდნობილი პატარა ბიჭი ზიდავს. დანიელი მიბრუნებულა, თითქოს რაღაც ამოკითხულის ჩანიშვნას აპირებსო. მის გვერდით კუმადელი სიბილაა ნიგნს მიშტერებული. მოპირდაპირე მხარეს გამოსახული არიან “სპარსელი” სიბილა, ხნიერი დედაკაცი აღმოსავლურ ტანისამოსში, რომელსაც ნიგნი თვალგებთან მიუტანია და ასეთივე დიდი გულისყურით კითხულობს წმინდა წერილს, და “ძველი აღთქმის” წინასწარმეტყველი ებეკიელი, თითქოსდა კამათისას მკვეთრად შეტრიალებული. მარმარილოს სკამები, რომლებზედაც ისინი სხედან, მოთამაშე ბავშვების ქანდაკებებით არის მორთული, მათ ზემოთ ორივე მხარეს გამოსახული წყვილები კი შიშველი ფიგურებია, რომლებიც ჭერზე ხალისიანად ამაგრებენ მედალიონებს. სამკუთხა შუალედურ არეებში ბიბლიაში ნახსენები ქრისტეს წინაპრები არიან, მათ თავზე – კიდევ უფრო გადაგრეხილი ფიგურები. ეს საკვირველი, შიშველი ფიგურები ნათლად ავლენენ მიქელანჯელოს ოსტატობას, გამოსახოს ადამიანის სხეული ნებისმიერ მდგომარეობაში და ნებისმიერი კუთხით. ესენი ახალგაზრდა ათლეტები არიან, მშვენიერი კუნთებით, რომელთა ფიგურები სხვადასხვა მიმართულებით იხრება და ბრუნავს, თუმცა ყოველთვის ხერხდება, ისინი მოხდენილი დარჩეს. ჭერზე სულ ცოტა ოცი ასეთი ფიგურაა გამოსახული. ყოველი მათგანი ერთიმეორეზე უფრო ოსტატურად არის შესრულებული. უეჭველია, რომ ის სახეები, რომლებიც კარარას მარმარილოებში უნდა გაცოცხლებულიყო, მიქელანჯელოს გონებას სიქსტეს კაპელის მოხატვის დროს კვლავ მოეძალა. შეგვიძლია შევიგრძნოთ, როგორ ახალისებდა მას თავისი საოცარი ოსტატობა და როგორ ინვედა მასში იმედგაცრუებასა და გულისწყრომას ის, რომ საყვარელ მასალაში მუშაობა დაუშალეს, და, რაკი ხელში ფუნჯი დააჭერინეს, როგორ სურდა ეჩვენებინა თავისი ნამდვილი თუ წარმოსახვითი მტრებისთვის, რა შეუძლია!

ჩვენ ვიცით, როგორ გულდაგულ სწავლობდა მიქელანჯელო ყველა წერილმანს, როგორი გულისყურით ემზადებოდა ყოველი ფიგურის დასახატავად. 199-ე სურათი ასახავს საეტიუდო ალბომის ფურცელს, რომელზეც იგი ერთ-ერთი სიბილაა ფიგურის მოდელის ფორმებს სინჯავდა. ისინი კუნთების იმგვარ შეთამაშებას გვიჩვენებს, როგორიც ბერძენი ოსტატების შემდეგ არავის შეუნიშნავს და არც გამოუხატავს. მაგრამ თუ მიქელანჯელომ ამ სახელგანთქმული შიშველი ფიგურებით დაადასტურა, რომ უბადლო ვირტუოზი იყო, იგი კომპოზიციის ცენტრში მოთავსებული ბიბლიური თემების დასურათებისას კიდევ უფრო დიადი გამოჩნდა. აქ ჩვენ ვხედავთ უფალს, რომელიც მცენარეებს, ზეციურ სხეულებს, ცხოველებს და ადამიანებს მძლავრი ჟესტით გამოიხმობს. სულაც არ იქ-

199

მიქელანჯელო

ჩანახატი
ლიბიელი სიბილას
ფიგურისთვის
სიქსტეს კაპელის
ჭერზე, დაახლ.
1510 წ.

სანგინა, ბაცი ყვითელი
ქალაქი, 28,9 x
21,4 სმ; ბელონების
მეტროპოლიტენ
მუზეუმი, ნოე იორკი



ნება გადაჭარბებული, თუ ვიტყვით, რომ მრავალი თაობა, განა მხოლოდ ხელოვანები, უბრალო ადამიანებიც, რომელთაც მიქელანჯელოს სახელი შესაძლოა არც კი სმენიათ, მამა ღმერთის ხატებას იმ დიდებული ხილვების პირდაპირი თუ არაპირდაპირი ზეგავლენით წარმოისახავდა, რომლებითაც მიქელანჯელომ შესაქმე დაასურათა. ყველაზე განთქმული და განსაცვიფრებელი ალბათ მაინც ადამის შექმნის გამოსახულება (სურათი 200). მხატვრებს მიქელანჯელომდეც დაუხატავთ ადამი, რომელიც მიწაზე იწვა და ღმერთის ხელის უბრალო მიკარებით ცოცხლდებოდა, მაგრამ ვერავინ შეძლო შესაქმის საიდუმლოს სიდიადე ასე სადად და ასეთი ძალით გადმოეცა. სურათზე მნახველის ყურადღებას მთავარი ამბის გარდა არაფერი იპყრობს. ადამი წევს მიწაზე იმგვარი მშვენიერებითა და ძლიერებით, როგორც პირველ ადამიანს შექმენის; მეორე მხრიდან მას თანმხლები ანგელოზების გუნდით გარშემორტყმული მამა ღმერთი უახლოვდება. იგი განიერ და დიდებულ, ქართ აფრასავით აფრიალებულ მოსასხამშია გახვეული, რაც მიგვანიშნებს, როგორ სწრაფად და დაუბრკოლებლად მოქრის იგი სიცარიელეში. ის ხელს იშვერს და, თუმცა ადამის თითს ჯერ არ შეხებია, თითქოს ვხედავთ, როგორ იღვიძებს პირველი ადამიანი, თითქოს ღრმა ძილიდან გამოსულაო, და თავისი შემქმნელის მამობრივ სახეს შესცქერის. ხელოვნების ერთ-ერთი უდიდესი საოცრებაა ის, თუ როგორ მოახერხა მიქელანჯელომ, ღვთიური ხელის ეს შეხება სურათის ცენტრად და ფოკუსად ექცია, და ყოვლისშემძლეობის იდეა შესაქმის ამ დაუძაბავი და ძლიერი ფესვით ეჩვენებინა.

როგორც კი მიქელანჯელომ 1512 წელს სიქსტეს კაპელის ჭერზე თავისი დიდი ნამუშევარი დაამთავრა, იგი მაშინვე დიდი შემართებით დაუბრუნდა მარმარილოს ლოდებს, რათა იულიუს II-ის აკლდამაზე მუშაობა გაეგრძელებინა. მას უნდოდა იგი შეემკო ტყვეთა ქანდაკებებით, რომელთა მსგავსიც რომაულ ძეგლებზე ენახა, თანაც, ეტყობა, სურდა მათთვის სიმბოლური მნიშვნელობა მიენიჭებინა. ერთ-ერთი მათგანი, "მომაკვდავი მონა", 201-ე სურათზეა გამოსახული.

თუ ვინმე ფიქრობდა, კაპელაში მუშაობისას არაჩვეულებრივმა დაძა-

200

მიქელანჯელო
ადამის შექმნა.

სურათი 198-ის დეტალი





ბულობამ მიქელანჯელოს ნარმოსახვის უნარი გამოუფიტაო, თავის შეცდომას მალევე მიხვდებოდა. როგორც კი მიქელანჯელო თავის საყვარელ მასალას დაუბრუნდა, იგი არნახული ენერჯით იყო აღსავსე. თუ “ადამში” მიქელანჯელომ გამოგვისახა, როგორ ივლება სიცოცხლით ძლიერი ყმანვილის მშვენიერი სხეული, “მომაკვდავ მონაში” იგი გვიჩვენებს, როგორ ქრება სიცოცხლე და სხეულში მკვდარი მატერიის კანონები ისადგურებს. გამოუთქმელად მშვენიერია ცხოვრებისეული შფოთისგან საბოლოო განთავისუფლებისა და მოსვენების ეს უკანასკნელი ფაზა, – დაღლილობისა და განსვლის ეს შესტი. როდესაც პარიზის ლუვრში მის პირდაპირ დგახარ, არ ფიქრობ, რომ ეს ცივი და უსიცოცხლო ქვის ქანდაკებაა. ის თითქოს ჩვენ თვალწინ მოძრაობს და მაინც უძრავი რჩება. შესაძლოა მიქელანჯელოს სწორედ ასეთი შთაბეჭდილების მოხდენა ჰქონდა განზრახული. მისი ხელოვნების ერთ-ერთი, დღემდე აღმაფრთოვანებელი გამოცანაც ისაა, რომ, რაც უნდა მძაფრი მოძრაობებით იხრებოდნენ და ძრიალებდნენ მის ფიგურათა სხეულები, მათი მოხაზულობა მუდამ მტკიცე, სადა და მშვიდია. ამის მიზეზი ალბათ ის არის, რომ მიქელანჯელო იმთავითვე ცდილობდა თვით მარმარილოს ლოდში განეჭვრიტა მასში “ჩამალული” ფიგურა: როგორც მოქანდაკეს, უბრალოდ უნდა მოეშორებინა ზედმეტი ქვა, რომელიც მას ფარავდა. ამგვარად, ქვის მარტივი მოყვანილობა ყოველთვის აისახებოდა ქანდაკების მოხაზულობაში და, როგორი მოძრავიც არ უნდა ყოფილიყო ფიგურა, მას ხაზოვან თვალნათლივობას უნარჩუნებდა.

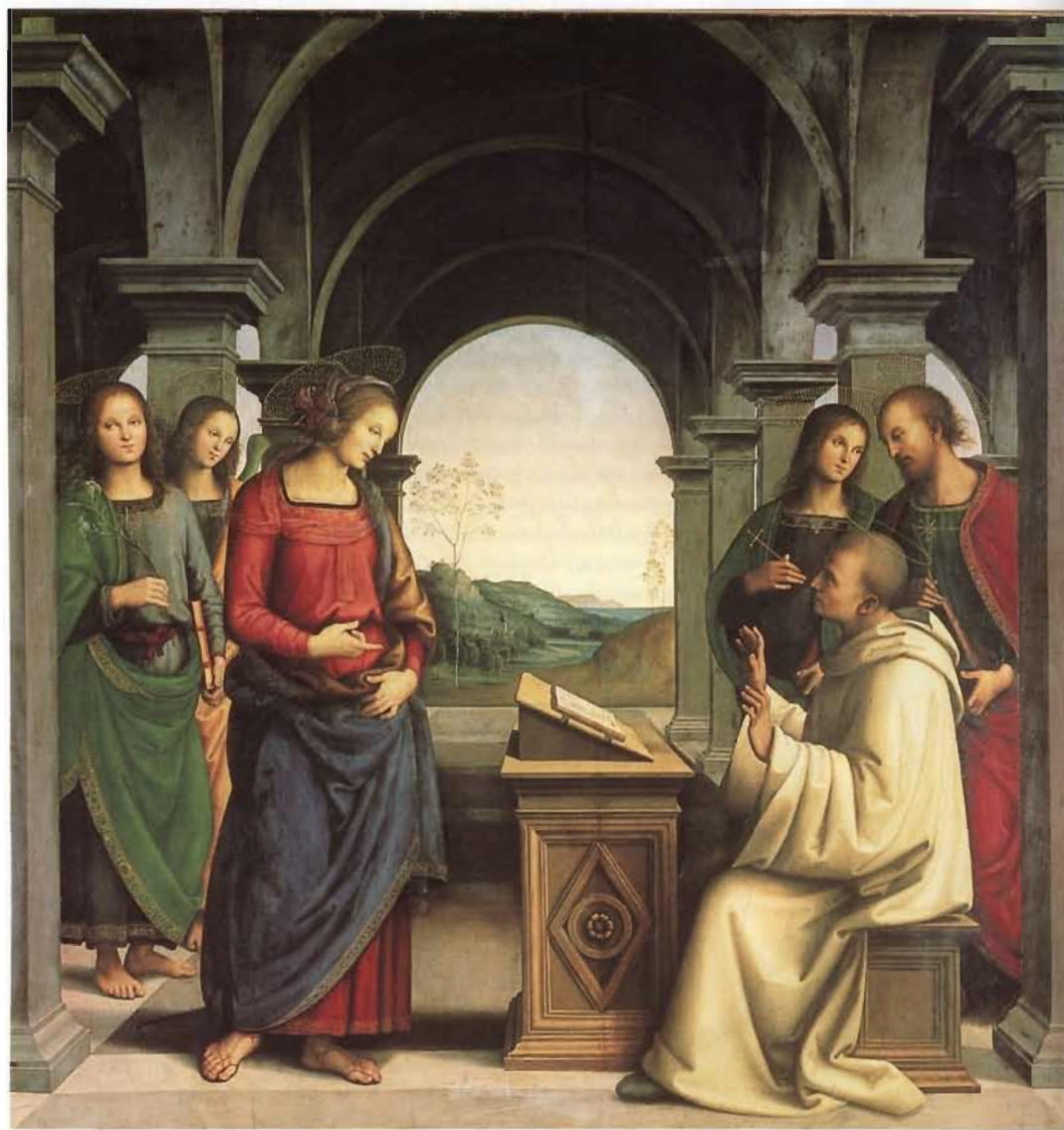
მიქელანჯელო მაშინაც სახელმძღვანელო გახლდათ, როდესაც იულიუს II-მ იგი რომში მიიპატიჟა, იქ შესრულებული სამუშაოების შემდეგ კი მისი სახელი ისეთი დიდებით შეიმოსა, როგორიც არც ერთ მხატვარს არ ღირსებია. მაგრამ ეს განსაკუთრებული დიდება მას წყევლასავით მოუბრუნდა: მის ახალგაზრდობის ოცნებას – იულიუს II-ის აკლდამის დასრულებას – ახდენა არ ენერა. იულიუსის გარდაცვალების შემდეგ, მომდევნო პაპმა მოითხოვა, რომ იმ დროის უდიდესი მხატვარი მის სამსახურში ყოფილიყო. და ასე, ყოველ მომდევნო პაპს წინამორბედზე მეტად ენადა თავისი სახელი მიქელანჯელოსთან დაეკავშირებინა. მაგრამ სანამ ხელი-

სუფალნი და პაპები ცდილობდნენ უკვე ხანდაზმული ოსტატი თავისთან გადაებირებინათ, ის სულ უფრო იკეტებოდა საკუთარ თავში და საკუთარი სტანდარტების მიმართ სულ უფრო მომთხოვნი ხდებოდა. თავის ლექსებში იგი დარდობს და ეჭვობს, ჩემი ხელოვნება ცოდვილი ხომ არ იყო, მისი წერილები კი ცხადყოფს, რომ, რაც უფრო მეტად აფასებდა მას მთელი ქვეყანა, მით უფრო მეტ სიმწარესა და სიმძიმის განიცდიდა თვითონ. მას არა მარტო თავყვანს სცემდნენ, არამედ მის ხასიათს უფროთხოდნენ კიდევ და არც ის ინდობდა ამა სოფლის დიდთა თუ მცირეთ.

201

მიქელანჯელო
მომაკვდავი მონა,
დაახლ. 1513 წ.

მარმარილო, სიმაღლე
229 სმ; ლუვრი, პარიზი



უეჭველია, რომ მას კარგად ესმოდა, როგორი იყო საზოგადოებაში მისი მდგომარეობა და როგორ განსხვავდებოდა იმ ყველაფრისგან, რაც ახალგაზრდობაში ენახა. მართლაც, როდესაც სამოცდაჩვიდმეტი წლისა იყო, მან ცივად გააბრუნა წერილი, რომელზეც მის თანამემამულეს მისამართად წაენერა: "მოქანდაკე მიქელანჯელოს". "უთხარით მას", - წერდა იგი, - "რომ თავის წერილებს ასე აღარ წაანეროს, რადგან მე მიცნობენ მხოლოდ როგორც მიქელანჯელო ბუნონაროტის... მე არასდროს ვყოფილვარ მხატვარი თუ მოქანდაკე, იმ გაგებით, რომ სანარმო მქონოდა..."

202

პერუჯინო
ლეთისმშობელი
ეველინება წმ.
ბერნარდს, დაახლ.
1490-4 წწ.

საკურთხეულის
მხატვრობა, ზეთი, ზე.
173 x 170 სმ; ძველი
პინაკოთეკა, მიუნხენი

მართალია, მე პაპებს ვემსახურებოდი, მაგრამ ამას ძალდატანებით ვაკეთებდი”.

რამდენად გულწრფელი იყო დამოუკიდებლობისა და სიამაყის ეს განცდა, იქიდანაც ჩანს, რომ მან უარი თქვა გასამრჯელო მიეღო თავისი ბოლო დიდი ქმნილებისთვის, რომლითაც მოხუცებულობის ასაკში იყო დაკავებული. მან თავისი ოდინდელი მტრის, ბრამანტეს მიერ დაწყებული სამუშაო დაასრულა – ნმ. პეტრეს ტაძარს გუმბათი დაადგა. მთელი საქრისტიანოს მთავარი ეკლესიის ასაშენებლად განუული შრომა ხნიერ ოსტატს უფლის დიდების მსახურებად მიაჩნდა, რომელთანაც ამქვეყნიურ ანგარებას ხელი არ უნდა ჰქონოდა. გუმბათი ზემოდან დაჰყურებს რომს – თითქოს შეტყუებული სვეტებისგან შემდგარ წრეზე დაფუძნებული, ზუსტი, დიდებული ზემსწრაფი რკალებით მოხაზული, იგი ღირსებული ძეგლია ამ განუმეორებელი ხელოვანის სულისკვეთებისა, რომელსაც თანამედროვენი “ღვთაებრივს” უწოდებდნენ.

იმ დროს, როდესაც მიქელანჯელო და ლეონარდო ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ, 1504 წელს ფლორენციაში უმბრიის პატარა ქალაქ ურბინოდან ახალგაზრდა მხატვარი ჩავიდა. ეს გახლდათ რაფაელ სანტი, რაფაელის (1483-1520) სახელით ცნობილი, რომლის მუშაობა უმბრიის სკოლის თავკაცის, პერუჯინოს (1446-1523) სახელოსნოში უკვე დიდი იმედების მომცემი გამოდგა. ისევე, როგორც მიქელანჯელოს მასწავლებელი გირლანდო და ლეონარდოსი – ვეროკიო, რაფაელის მასწავლებელი პერუჯინოც დიდად იღვლიანი მხატვრების თაობის კაცი იყო და უამრავი დაკვეთის შესასრულებლად ბევრი დახელოვნებული თანაშემწე სჭირდებოდა. პერუჯინო ერთ-ერთი იყო იმ ოსტატთაგან, რომელთა საკურთხეველის მოხატულობების სიტკბოებითა და ღვთისმოშიშობით გაჯერებული ხატვის მანერა საყოველთაო პატივისცემას იწვევდა. პრობლემები, რომლებსაც ადრეული *კვატროჩენტოს* მხატვრები ასე თავგამოდებით ებრძოდნენ, მისთვის სირთულეს აღარ წარმოადგენდა. ყოველ შემთხვევაში, ზოგიერთი მისი საუკეთესო ნაწარმოები გვიჩვენებს, რომ მან იცოდა, როგორ უნდა გადმოეცა ჩვენთვის სიღრმე, ხაზოვანი კომპოზიციის ნონასწორობის დაურღვევლად; რომ მას ნასწავლი ჰქონდა ლეონარდოს “სფუმატოს” გამოყენება და მისი ფიგურები უხეში და გაშეშებული არ ჩანს. 202-ე სურათზე გამოსახული საკურთხეველის მხატვრობის ნიმუში ნმ. ბერნარდს ეძღვნება. ნმინდანი თვალს ამორებს ნიგნს, რათა მის წინ მდგომ ღვთისმშობელს შეხედოს. შეუძლებელია კომპოზიციური წყობა უფრო მარტივი იყოს; და მაინც, ამ სიმეტრიაში მოუქნელი და ნაძალადევი არაფერია. ფიგურების განლაგება ჰარმონიულ კომპოზიციას ქმნის. ყოველი მათგანი მშვიდად და ძალდაუტანებლად მოძრაობს. თუმცა ამ ჰარმონიას პერუჯინო ზოგი დათმობის ხარჯზე აღწევს. მან უარი თქვა ბუნების ზუსტ გადმოცემაზე, რისთვისაც ასე თავდადებით იღვწოდნენ *კვატროჩენტოს* დიდოსტატები. თუ პერუჯინოს ანგელოზებს დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ ისინი მეტ-ნაკლებად ერთი ტიპისაა. ეს სილამაზის გარკვეული ტიპია, რომელსაც პერუჯინომ მიაგნო და რომელსაც ნაირ-ნაირად იყენებდა თავის ნაწარმოებებში. როდესაც ბევრ მის ნამუშევარს ერთდროულად ვხედავთ, მისი ხერხები შეიძლება მოსაბეზრებლადაც მოგვეჩვენოს, მაგრამ მისი სურათები გალერეაში გვერდიგვერდ სანახავად სულაც არ ყოფილა განკუთვნილი; ხოლო თუ მის საუკეთესო ნამუშევართაგან რომელიმეს ცალკე ავიღებთ, ჩვენსაზე ბევრად უფრო უმფოთველი და ჰარმონიული სამყარო გადაგვემლება.

ასეთ გარემოცვაში გაიზარდა ახალგაზრდა რაფაელი, რომელმაც თავისი მასწავლებლის მანერა მალევე შეითვისა და შეისისხლხორცა. ფლორენციაში ჩასული, იგი დიდი თავსატეხის პირისპირ აღმოჩნდა. ლეონარდო და მიქელანჯელო, ერთი მასზე ოცდაათერთმეტი, მეორე კი – რვა წლით უფროსი, ხელოვნების ისეთ ახალ სტანდარტებს ამკვიდრებდნენ, რომლებიც მანამდე აზრად არავის მოსვლია. სხვა ახალგაზრდა მხატვრებს ამ ბუმბერაზების დიდება შესაძლოა მხნეობას უკარგავდა კიდევ, მაგრამ რაფაელს – არა. მას გადანყვეტილი ჰქონდა, ესწავლა; მან ალბათ იცოდა, რომ, გარკვეული აზრით, არახელსაყრელ პირობებში იყო. იგი, არც ლეონარდოსავით მრავლისმცოდნე ყოფილა და არც მიქელანჯელოსავით ძალმოსილი. მაგრამ თუკი ეს ორი გენიოსი უბრალო მოკვდავისათვის, ძნელად აღსაქმელი, არაპროგნოზირებადი და მოუხელთებელი იყო, რაფაელის სათნო ბუნებას გავლენიანი დამკვეთები მის სასარგებლოდ უნდა განეწყო. ამასთანავე, მას მუშაობის ძალა შესწევდა და მანამდე იშრომა, სანამ თავისზე უფროს ოსტატებს არ დაენია.

რაფაელის უდიდესი ნაწარმოებები იმდენად ძალდაუტანებლად არის შესრულებული, რომ, ჩვეულებრივ, აზრად არავის მოსდის, ისინი ძიძიმე და უშეღავათო შრომის იდეას დაუკავშიროს. ბევრისთვის იგი მხოლოდ საყვარელი მადონების მხატვარია, რომლებიც იმდენად ცნობილია, რომ მხატვრობად აღარც კი აღიქმება. რაფაელის მიერ შექმნილი წმინდა ქალწულის სახე ხომ მომდევნო თაობებმა ისევე გაითავისეს, როგორც მამა ღმერთის მიქელანჯელოსეული კონცეფცია. ამ ნაწარმოებთა იაფფასიან რეპროდუქციებს შეიძლება ღარიბულ ოთახებშიც კი შეეხვდეთ და ისიც გავივლოთ გულში, ყველასთვის მისაღები ნამუშევრები უსათუოდ ცოტათი “ბანალური” იქნებაო. სინამდვილეში მათი მოჩვენებითი უბრალოება ღრმა ფიქრის, ზუსტი ანგარიშისა და უზარმაზარი მხატვრული სიბრძნის ნაყოფია (გვერდები 34–5, სურათები 17-18). რაფაელის “მადონა დელ გრანდუკას” (სურათი 203) მსგავსი ნამუშევრები ჭკმა-რიტად “კლასიკური” ნაწარმოებებია იმ აზრით, რომ ისინი, ფიდიასისა და პრაქსიტელეს ქმნილებების მსგავსად, მრავალი თაობის თვალში სრულყოფილების სტანდარტი იყო. იგი განმარტებებს არ საჭიროებს და ამ მხრივ ნამდვილად “ბანალურია”, მაგრამ, თუ მას იმავე თემაზე შექმნილ უამრავ წინადროინდელ ნაწარმოებს შევადარებთ, ვიგრძნობთ, რომ ყოველი მათგანი სწორედ იმ უბრალოების ძიების რომელიმე ეტაპია, რომელსაც რაფაელმა ბოლოსდაბოლოს მიაღწია. ჩვენ ვხედავთ, რომ რაფაელი დიდად დავალებული უნდა იყოს პერუჯინოს ტიპაჟთა მშვიდი სილამაზისგან. მაგრამ რამხელა განსხვავებაა მასწავლებლის ცოტა არ იყოს ცარიელ სიმწყობრესა და მოსწავლის სიცოცხლის სისავსეს შორის! როგორ არის მოდელირებული ღვთისმშობლის სახე და როგორ იძირება იგი ჩრდილში, როგორ შეგვაგრძნობინებს რაფაელი თავისუფლად მედინი მოსასახამით მოსილი სხეულის მოცულობას, როგორ მტკიცედ და, ამასთანავე, ნაზად უჭირავს მარიამს ჩვილი ქრისტე და მას ხელსაც აშველებს – ეს ყველაფერი ერთად სრულყოფილი წონასწორობის ეფექტს ქმნის. უეჭველია, რომ მთელის ჰარმონიას სულ უმნიშვნელო ცვლილებაც კი დაარღვევდა. მაგრამ ამ კომპოზიციაში დაძაბული ან რთული არაფერია. იგი ისე გამოიყურება, თითქოს სხვანაირად არც შეიძლებოდა ყოფილიყო, თითქოს იგი ჟამთა დასაბამიდან ამ სახით არსებობდა.

ფლორენციაში რაფაელმა რამდენიმე წელი დაჰყო, შემდეგ კი რომში გაემგზავრა. რომში ის დაახლოებით 1508 წელს ჩავიდა, მაშინ, როდესაც

203

რაფაელი
მადონა დელ
გრანდუკა, დაახლ.
1505 წ.
ზეთი, ხე, 84 x 55 სმ;
Palazzo Pitti, ფლორენცია





მიქელანჯელო ის-ის იყო იწყებდა სიქსტეს კაპელაში ჭერზე მუშაობას. იულიუს II-მ ამ ახალგაზრდა თავაზიან მხატვარსაც მალე გამოუნახა საქმე. პაპმა მას ვატიკანის რამდენიმე ოთახის მოხატვა დაავალა, რომლებიც "სტანცე"-ს (ოთახები) სახელით გახდა ცნობილი. ამ ოთახების კედლებსა და ჭერზე შესრულებული ფრესკებით რაფაელმა დაამტკიცა, რომ სავსებით დაუფლებოდა სრულყოფილი ნახატისა და განონასწორებული კომპოზიციის ხელოვნებას. ამ ნაწარმოებთა მთელი მშვენიერების შესაფასებლად საჭიროა ოთახებში გარკვეული ხანი დაჰყო; მხოლოდ ასე შეიგრძნობ მთელი ჩანაფიქრის ჰარმონიასა და მრავალფეროვნებას, სადაც მოძრაობა მოძრაობას ეპასუხება, ფორმა კი – ფორმას. თავის ადგილს მოშორებული და ზომით დაპატარავებული, ეს ფრესკები გამომსახველობას კარგავენ, რადგან ცალკეული ფიგურები, რომლებიც ფრესკების თვალიერებისას ადამიანის ზომით წარმოგვიდგება, ჯგუფებში მეტისმეტად იოლად ჩაიკარგება ხოლმე. პირიქით, საერთო კონტექსტიდან ამოგლეჯით, "დეტალის" საჩვენებლად მოტანით, ამ ფიგურებს აკლდებათ თავისი ერთ-ერთი უმთავრესი დანიშნულება – ისინი მთლიანი კომპოზიციის მოხდენილი მელოდიის შემადგენელი ნაწილი აღარ არიან.

თუმცა ამას ვერ ვიტყვით უფრო მცირე ზომის ფრესკაზე (სურათი 204), რომელიც რაფაელმა მდიდარი ბანკირის, აგოსტინო კიჯის, ვილაში (დღეს მას "ფარნეზინა" ეწოდება) დახატა. თემად მან ფლორენციელი ანჯელო პოლიციანოს პოემა აიღო, რომელიც ბოტიჩელის "ვენერას დაბადების" ერთ-ერთი წყაროც იყო. პოემაში მოთხრობილია, როგორ უმღერის მოუხეშავი გოლიათი პოლითემე სასიყვარულო სიმღერას ზღვის მშვენიერ, ორდეფინებმული ეტლით ტალღებზე მოსრიალე ნიმფა გალატეას. გალატეა იცინის გოლიათის უბადრუკ სიმღერაზე, მის გარშემო კი ზღვის ღვთაებებისა და ნიმფების მხიარული დასი ირევა. ფრესკა გალატეას და მის მხიარულ თანამგზავრებს გამოსახავს – გოლიათი დარბაზში სხვაგან იქნებოდა წარმოდგენილი. რაც უფრო მეტს ვუყურებთ ამ ლამაზ და ხალისით აღსავსე სურათს, მის მდიდარ და რთულ კომპოზიციაში მით უფრო მეტ მშვენიერებას აღმოვაჩინებთ. ყოველი ფიგურა თითქოს რამდენიმე სხვას შეესაბამება; ყოველი მოძრაობა მის სანინააღმდეგო მოძრაობას ეპასუხება. ეს ხერხი უკვე შეგვხვდა პოლაიოლოს ნაწარმოებში (გვერდი 263, სურათი 171). მაგრამ რაფაელთან შედარებით მისი გადანწყვეტა საოცრად ხისტი და უმეტყველოა. ავილოთ თუნდაც პატარა ბიჭები, რომლებსაც კუპიდონის ისრები უჭირავთ და ნიმფის გულს უმიზნებენ: არა მარტო მარცხენა და მარჯვენა იმეორებს ექოსავით ერთმანეთის მოძრაობას, არამედ ეტლის გვერდით მოცურავე ბიჭუნას მოძრაობაც შეესაბამება სულ ზევით მფრინავისას. იგივე შეიძლება ითქვას ზღვის ღვთაებთა ჯგუფზე, რომელიც თითქოს ნიმფის ირგვლივ "ბრუნავს": კიდევზე ორი მათგანი ზღვის ნიჟარებს აყლერებს, ორი წყვილიც – წინა და უკანა – ერთმანეთის ტრფიალით გართულა. მაგრამ ყველაზე ღირსშესანიშნავი ის არის, რომ ყველა ეს განსხვავებული მოძრაობა რალაცნაირად ასახული და თავმოყრილია თვით გალატეას ფიგურაში. ეტლი მას მარცხნიდან მარჯვნივ მიაქანებს, მისი საბურველი უკანაა გაფრიალებული, მაგრამ უცნაური სასიყვარულო სიმღერის გაგონებისას იგი ღიმილით შეტრიალებულა. სურათის ყველა ხაზი, სიყვარულის ღვთაებთა ისრებით დანყებულ

და გალატეას ხელით დამთავრებული, ერთ წერტილში იკვეთება, ზუსტად სურათის ცენტრში, სადაც მისი მშვენიერი პირისახეა გამოსახული. ამ მხატვრული ხერხებით რაფაელმა შეძლო მთელი სურათის მომცველი დაუსრულებელი მოძრაობა გადმოეცა, თანაც ყოველგვარი მოუსვენრობისა და გაუნონასწორებლობის გარეშე. სწორედ ფიგურების განლაგების ზეალმატებული ოსტატობით და კომპოზიციის სრულყოფილი ფლობით ალაფრთოვანებდა რაფაელი შემდგომი დროის მხატვრებს. თუკი მიქელანჯელომ, როგორც ფიქრობდნენ, უმაღლეს მწვერვალზე აიყვანა ადამიანის სხეულის გადმოცემის ოსტატობა, რაფაელი იმ ძიებათა დამაბოლოებლად მიაჩნდათ, რომლებსაც ამდენი ჯაფა შეალიეს წინა თაობებმა: მან თავისუფლად მოძრავი სხეულების სრულყოფილი და ჰარმონიული კომპოზიცია შექმნა.

რაფაელის ნაწარმოებებს კიდევ ერთი თვისება ჰქონდა, რომელიც მის თანამედროვეებსაც ალაფრთოვანებდა და მომდევნო თაობებსაც – მისი ფიგურების ჭეშმარიტი სილამაზე. “გალატეას” დასრულების შემდეგ მისთვის ერთ წარჩინებულს უკითხავს, ასეთ ლამაზ მოდელს სად პოულობდა. მან უპასუხა, რომ რომელიმე კონკრეტული მოდელი კი არ გამოუსახავს, არამედ საკუთარ გონებაში ჩამოყალიბებულ “გარკვეულ იდეას” მისდევდა. ამდენად, გარკვეულწილად რაფაელმა თავისი მასწავლებლის, პერუჯინოს მსგავსად, ხელი აიღო ბუნების ზუსტ ასახვაზე, რითაც თავის დროზე *კვატროჩენტოს* ბევრ ხელოვანს მოჰქონდა თავი. უნაკლო მშვენიერების წარმოსახულ ტიპს იგი შეგნებულად მიმართავდა. თუ პრაქსიტელეს (გვერდი 102, სურათი 62) ეპოქას დაუბრუნდებით, გავისხენებთ, რომ ის, რასაც “იდეალურ” სილამაზეს ვეძახით, სქემატური ფორმების ბუნებასთან თანდათანობით დაახლოებით წარმოიშვა. ახლა ეს პროცესი შემოტრიალდა. მხატვრები ცდილობდნენ, ბუნება მიეახლოებინათ სილამაზის იდეასთან, რომელსაც ისინი კლასიკურ ქანდაკებათა მიხედვით ქმნიდნენ – ისინი მოდელს “აიდეალუბდნენ”. ეს ტენდენცია მთლად უხიფათო არ ყოფილა, რადგან, რაკი მხატვარი შეგნებულად ცდილობდა ბუნების “გაუმჯობესებას”, მისი ნამუშევარი შეიძლება მანერული ან ულიმლამო გამოსულიყო. მაგრამ რაფაელის ქმნილებებს თუ კიდევ ერთხელ შევხედავთ, დავინახავთ, რომ სხვას თუ არა, მას მაინც შეეძლო ისე გაეიდებალბინა, რომ არც სიცოცხლეს დაკლებოდა რამე და არც გულწრფელობას. გალატეას სილამაზეში სქემატური ან ნაანგარიშევი არაფერია. იგი სიყვარულისა და სილამაზის საუფლოს მკვიდრია, კლასიკოსთა საუფლოსი, როგორც ის მეთექვსმეტე საუკუნეში მის იტალიელ თაყვანისმცემლებს ესახებოდათ.

ამ მონაპოვრის გამოა, რომ რაფაელის დიდება საუკუნეების განმავლობაში არ დამჭნარა. ვინც რაფაელის ხსენებაზე მხოლოდ მშვენიერ მადონებსა და კლასიკოსთა საუფლოს იდეალურ ფიგურებს იხსენებს, შეიძლება გაოცდეს კიდევ, როდესაც ორ კარდინალთან ერთად დახატული პაპის – მედიჩების გვარის წარმომადგენლის, რაფაელის დიდი მფარველის – ლეო X-ის პორტრეტს ნახავს (სურათი 206). ცოტათი პირშესიებული, ახლომხედველი პაპის გამოსახულება ოდნავაც არაა იდეალიზებული. ის ეს ნუთია სინჯავდა ძველ ხელნაწერს (სტილითა და დროით დედოფალ





მერის ფსალმუნის – გვერდი 211, სურათი 140 – მსგავსს). ხავერდისა და აბრეშუმის მრავალგვარი, მდიდრული ტონები სიღიადისა და ძალმოსილების შთაბეჭდილებას აძლიერებს, მაგრამ იმასაც შეამჩნევთ, რომ ეს ადამიანები დალხენილნი არ არიან. დრო, დიახაც, შფოთიანი იყო. გავიხსენოთ, რომ სწორედ ამ პორტრეტის ხატვისას შეებრძოლა ლუთერი პაპს იმ მეთოდის გამო, რომლითაც იგი წმ. პეტრეს ახალი ტაძრისთვის აგროვებდა ფულს. ისე მოხდა, რომ ლეო X-მ 1514 წელს, ბრამანტეს გარდაცვალების შემდეგ, ამ მშენებლობაში რაფაელიც ჩააბა. ასე რომ, რაფაელი არქიტექტორიც გახდა, ეკლესიების, სასახლეებისა და ვილების დამპროექტებელი და ძველი რომის ნანგრევების შემსწავლელი. თავისი დიდი მეტოქისგან, მიქელანჯელოსგან, განსხვავებით, იგი ადამიანებს კარგად ეგუებოდა და დაკვეთებით დატვირთულ სახელოსნოსაც მშვენიერად უძღვებოდა; ბუნებით გულლია, იგი პაპის კარის მეცნიერებმა და დიდმოხელეებმაც დაიახლოვეს. როგორც ამბობდნენ, იგი კარდინალიც კი შეიძლებოდა გამხდარიყო, ოცდაჩვიდმეტი წლისა რომ არ გარდაცვლილიყო – ისევე ახალგაზრდა, როგორც მოცარტი. გასაოცარია მხატვრულ მონაპოვართა ის სიუხვე, რომელსაც მან თავისი ხანმოკლე სიცოცხლის განმავლობაში მიაღწია. იმ დროისთვის ყველაზე ცნობილმა სწავლულმა, კარდინალმა ბემბომ რომის პანთეონში მისი საფლავის ქვისთვის შემდეგი წარწერა შეთხზა:

*ეს რაფაელის საფლავია, სანამ ცოცხლობდა, დედაბუნებას
ეშინოდა, დამამარცხებსო,
ხოლო როს მოკვდა, შიშობს, არ მოკვდევო მეც მასთან ერთად.*

206

რაფაელი
პაპი ლეო X-ის
კარდინალითურთ,
1518 წ.

ზეთი, ხე, 154 x 119 სმ;
უფიცი, ფლორენცია



რაფაელის
სახელოსნოს
წევრები ლოჯიების
შებენიანების,
მოხატვისა და
შემკობის დროს,
დაახლ. 1518 წ.

ნაძერწი რელიეფი;
საფე, ვატიკანი

შუქი და ფერი

ვენეცია და ჩრდილოეთი იტალია, მეთექვსმეტე საუკუნის დასაწყისი

ახლა კი თვალი მივაპყროთ იტალიური ხელოვნების კიდევ ერთ კერას, რომელიც მნიშვნელობით მხოლოდ ფლორენციას თუ ჩამორჩება – ამაყ და აყვავებულ ვენეციას. ეს ქალაქი, რომელსაც აღმოსავლეთთან მჭიდრო სავაჭრო ურთიერთობა ჰქონდა, რენესანსის სტილს შენობა-ნაგებობებში და კლასიკური ფორმების ბრუნელესკისეულ გამოყენებას იტალიის სხვა ქალაქებთან შედარებით ნელა ითვისებდა. მაგრამ დაიწყეს თუ არა ამის კეთება, ამ სტილმა ის ახლებური ხალისი, ბრწყინვალეობა და სითბო შეიძინა, რომელიც, ალბათ ახალი დროის სხვა ნებისმიერ ქმნილებაზე მეტად, შეგვახსენებს ელინისტური ხანის სავაჭრო ქალაქების, ალექსანდრიისა თუ ანტიოქიის, დიდებულებას. სან მარკოს ბიბლიოთეკა (სურათი 207) ამ სტილის ერთ-ერთი ყველაზე ტიპური ნაგებობაა. ამ ქმნილების არქიტექტორი, ჯაკოპო სანსოვინო (1486-1570), ფლორენციელი იყო, თუმცა მან შეძლო საკუთარი ხელწერა და სტილი “ადგილის დედისთვის” – ვენეციის ლაგუნებში არეკლილი მოკაშკაშე სინათლისა და მისი თვალისმომჭრელი ბრწყინვალეობისთვის – მიესადაგებინა. ძნელია ასეთი სადა და მომხიბვლელი ნაგებობა ცივი გონებით გააანალიზო, მაგრამ, თუკი ასე მოვიქცევით, მაშინ შევძლებთ დავაფასოთ ამ ოსტატთა საოცარი უნარი, ცალკეული მარტივი ელემენტები ჩააქსოვონ ახალ-ახალ მოდელებში. პირველი სართული, მძლავრი დორიული ორდერით, ყველაზე მეტად შეესაბამება ტრადიციულ კლასიკურ მანერას. სანსოვინო ზედმინევნით მისდევს ისეთ ნაგებობაში გაცხადებულ პრინციპებს, როგორიც კოლოსეუმი (გვერდი 118, სურათი 73). იმავე ტრადიციის მემკვიდრედ გვევლინება იგი, როდესაც ზედა სართულზე იონიურ ორდერს ათავსებს, მასზე კი აფუძნებს ე. წ. ატიკს, რომელსაც ბალუსტრადა აგვირგვინებს, ზედ ჩამწკრივებული ქანდაკებებით. მაგრამ იმის ნაცვლად, რომ ორდერებს შორის არსებული თაღოვანი ლიობები პილასტრებზე დაემყარებინა, როგორც ეს კოლოსეუმის შემთხვევაშია, სანსოვინო მათ პატარა იონიური სვეტების სხვა რიგს აყრდნობს, და ამით გადაბმული ორდერების მდიდრულ ფეფქტს აღწევს. ბალუსტრადების, გირლანდებისა და ქანდაკებების გამოყენებით მან ნაგებობას დაახლოებით იმგვარი აჭურული იერი შესძინა, როგორიც ვენეციის გოთიკურ ფასადებს აქვთ (გვერდი 209, სურათი 138).

სან მარკოს ბიბლიოთეკა იმ გემოვნების ნიმუშია, რომელმაც ჩინკვეჩენტოს ვენეციურ ხელოვნებას სახელი გაუთქვა. შესაძლოა ლაგუნის ატმოსფერომ, რომელიც ობიექტების ხაზებსა და კონტურებს არბილებს და კაშკაშა სინათლით ნთქავს მათ ფერებს, ასწავლა ამ ქალაქის მხატვრებს, ფერი უფრო ფრთხილად და დაკვირვებით გამოეყენებინათ, ვიდრე ამას მანამდე იტალიის სხვა ქალაქებში აკეთებდნენ. ისიც შესაძლებელია, რომ ამ ტენდენციაში რალაც წილი კონსტანტინოპოლს და იქაურ მოზაიკის ოსტატ-



207

იაკობო სანსოვინო
სან მარკოს
ბიბლიოთეკა,
ვენეცია, 1536 წ.
მაღალი რენესანსის
ნაგებობა

ტებთან კავშირსაც ედოს. ძნელია ფერებზე წერა ან მსჯელობა, და ვერანაირი ილუსტრაცია, რომელიც ზომამი ბევრადაა შემცირებული, ფერის შედეგრთა ნამდვილ იერზე ადეკვატურ წარმოდგენას ვერ გვიქმნის. ერთი რამ ცხადია: შუა საუკუნეების მხატვრებს მათ მიერ გამოსახულ საგანთა “ნამდვილი” ფერი არ ანაღვლებდათ, ისევე, როგორც მათი რეალური ფორმები. თავიანთ მინიატურებში, მინანქრულ ნაკეთობებსა და პანოებზე მათ მაქსიმალურად სუფთა და ძვირფასი საღებავების განფენა უყვარდათ, განსაკუთრებით კი უხინჯო ულტრამარინის ლურჯის მანათობელ ოქროსთან შეხამებას სწყალობდნენ. ხელოვნების დიდი ფლორენციელი რეფორმატორები ნახატით უფრო იყვნენ დაინტერესებულნი, ვიდრე ფერით. რა თქმა უნდა, ეს იმას როდი ნიშნავს, თითქოს მათი სურათები ფერის მხრივ გამორჩეული არ იყოს – სწორედ პირიქითაა – მაგრამ ფლორენციელ ხელოვანთაგან ცოტა თუ განიხილავდა ფერს ნახატის მრავალგვარ ფიგურათა და ფორმათა ერთიან ნაყმად შედუღების ერთ-ერთ უპირატეს საშუალებად. მათ ერჩიათ, ვიდრე ფუნჯს საღებავში ჩაანებდნენ, საამისოდ პერსპექტივისა და კომპოზიციის საშუალებებისთვის მიემართათ. ვენეციელი მხატვრები, როგორც ჩანს, არასოდეს უყურებდნენ ფერს, როგორც პანოზე უკვე დახატული სურათის დამატებით მორთულობას. როდესაც ვენეციაში, წმ. ზაქარიას პატარა ეკლესიაში შეაბიჯებთ და დიდად სახელგანთქმული ვენეციელი ფერმწერის, უკვე მოხუცებული ჯოვანი ბელინის (1431?-1516) მიერ 1505 წელს შესრულებული საკურთხევლის მხატვრობის (სურათი 208), წინაშე აღმოჩნდებით, მაშინვე დაინახავთ, რომ ფერის მიმართ მას სრულიად განსხვავებული დამოკიდებულება აქვს. ვერ ვიტყვით, რომ ეს სურათი განსაკუთრებით ნათელი ან კაშკაშაა, მაგრამ იგი თავიდანვე ახდენს ზემოქმედებას მნახველზე ფერების ხავერდოვნებითა და სხივოსნობით მანამდე, სანამ იმაში გარკვევას მოასწრებდეთ, თუ რა არის მასზე გამოსახული. ვფიქრობ, თვით ფოტოსურათიც გარკვეულწილად გადმოსცემს, როგორი თბილი და გასხივოსნებულია ნიშა, რომელშიც გამოსახულია აღსაყდრებული ღვთისმშობელი ყრმა იესოთი (მას ხელი საკურთხევლის წინ შეკრებილ მლოცველთა დასალოცად აღუმართავს). საკურთხევლის ფერხითი ანგელოზი ვიოლინოს უკრავს, ხოლო აქეთ-იქით ჩუმად დგანან წმინდანები: წმ. პეტრეს გასაღებით ვცნობთ, წმ. ეკატერინეს – მონამის პალმით და გატყეხილი ბორბლით; აქვე ჩანან წმ. ლუსია და წმ. იერონიმე – სწავლული,

208

ჯოვანი ბელინი
ღვთისმშობელი
წმინდანებით,
1505 წ.

საკურთხევლის
მხატვრობა, ზეთი,
ხე გადატანილია
ტილოზე, 402 x 273 სმ;
წმ. ზაქარიას ეკლესია,
ვენეცია





რომელმაც ბიბლია ლათინურად თარგმნა და რომელიც მხატვარს კითხვით გართული გამოუსახავს. წმინდანებით გარემოცული ღვთისმშობლის მრავალი გამოსახულება დახატულა მანამდეც და შემდეგაც, იტალიაშიც და სხვაგანაც, მაგრამ ამგვარი ღირსება და სიმშვიდე იშვიათად თუ ყოფილა მიღწეული. ბიზანტიურ ტრადიციაში ქალწული მარიამის გამოსახულება მკაცრად იყო ხოლმე მოქცეული წმინდანთა გარემოცვაში (გვერდი 140, სურათი 89). ბელინიმ იცოდა, როგორ უნდა შთაებერა სიცოცხლე ძალ-

ზე მარტივი სიმეტრიული განლაგებისათვის ისე, რომ მისი წესრიგი არ დაერღვია. მან ისიც იცოდა, როგორ უნდა გარდაესახა წმინდა ქალწული-სა და წმინდანების ტრადიციული ფიგურები ნამდვილ ცოცხალ არსებებად ისე, რომ მათი სინამდვილე და ღირსება ოდნავაც არ დაეკნინებინა. მას არც რეალური ცხოვრების მრავალფეროვნება და ინდივიდუალურობა მიუტანია მსხვერპლად – როგორც ეს რალაც დოზით პერუჯინომ (გვერდი 314, სურათი 202) გააკეთა. წმ. ეკატერინეს მეოცნების ღიმილი დაჰყვნია, წმ. იერონიმე კი წიგნში თავგარგული მოხუცი სწავლულია. თავისებურად ისინი საკმაოდ რეალურნი არიან, თუმცა, არანაკლებ, ვიდრე პერუჯინოს პერსონაჟები, თითქოს სხვა, უფრო მშვენიერ და უმფოთველ საუფლოს ეკუთვნიან – საუფლოს, რომელიც თბილი, ზებუნებრივი შუქით არის მოცული და რომელსაც მთელი სურათი აუესია.

ჯოვანი ბელინი ვეროკოს, გირლანდაიოსა და პერუჯინოს თაობას ეკუთვნოდა, რომელთა მონაწილეობა და მიმდევარნიც *ჩინკვეჩენტოს* სახელმძღვანელო ოსტატები იყვნენ. ისიც საქმით გამორჩეულად დატვირთულ სახელოსნოს უძღვებოდა; აქ აღიზარდა სწორედ ვენეციური *ჩინკვეჩენტოს* ორი ყველაზე ცნობილი მხატვარი – ჯორჯონე და ტიციანა. ცენტრალური იტალიის კლასიკოსმა მხატვრებმა თავიანთი სურათების ახლებურ, სრულ პარმონიას სრულყოფილი დიზაინითა და დაბალანსებული კომპოზიციით მაილნიეს, ვენეციელი მხატვრებისთვის კი სავსებთ ბუნებრივი იყო, ჯოვანი ბელინის მაგალითს მიჰყოლოდნენ, რომელმაც სურათებისთვის მთლიანობის მისანიჭებლად ასე წარმატებით გამოიყენა ფერი და შუქი. სწორედ ამ ასპარეზზე მაილნია ყველაზე რევოლუციურ შედეგებს ფერმწერმა ჯორჯონემ (1478?-1510). ამ ხელოვანის ცხოვრების შესახებ ცოტა რამაა ცნობილი; ხუთიოდე ნახატი თუ მიეწერება მას დანამდვილებით, მაგრამ ესეც საკმარისი აღმოჩნდა, რომ მას თითქმის ისეთივე დიდება მოეხვეჭა, როგორც ახალი მიმდინარეობის დიდ თავკაცებს. საკმაოდ უცნაურია, მაგრამ თვით მისი სურათებიც რალაც თავსატეხს შეიცავს. დაბეჯითებით ვერ ვიტყვით, რას გამოხატავს მათ შორის ყველაზე სრულყოფილი – “ქარიშხალი” (სურათი 209); შესაძლოა ეს იყოს სცენა რომელიმე ანტიკური მწერლის ან კლასიკის მიმბაძველის თხზულებიდან. ვენეციელმა ოსტატებმა სწორედ იმ დროს გაუგეს გემო ბერძენ პოეტთა ხიზლსა და სათქმელს. მათ პასტორალური სიყვარულის იდილიური ისტორიების ილუსტრირება, ვენერასა და მისი ნიმფების მშვენიერების გამოსახვა უყვარდათ. შესაძლოა ოდესმე მოხერხდეს იმ ეპიზოდის ამოცნობა, რომელიც ჯორჯონემ დაგვისურათა – იქნებ ეს რომელიღაც მომავალი გმირის დედაა, თავის შვილთან ერთად ქალაქიდან გაძევებული, რომელიც კეთილგანწყობილ ჭაბუკ მწყემსს უპოვია. შეიძლება ესაა ის, რისი გამოსახვაც ჯორჯონეს სურდა. თუმცა ხელოვნების ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშის სახელი ამ სურათს თავისი შინაარსის გამო არ მიუღია. შეიძლება მცირე ზომის ილუსტრაციაზე ძნელი აღსაქმელი იყოს, მაგრამ მასაც კი შეუძლია, თუნდაც შორეულად, დაგვანახოს მხატვრის რევოლუციური მონაპოვარი. მიუხედავად იმისა, რომ ფიგურები არცთუ გულდასმითაა დახატული და კომპოზიციაც ოსტატობის მხრივ ცოტა არ იყოს მოიკოჭლებს, სცენას აშკარა ერთიანობას ანიჭებს განათება და ჰაერი, რომელიც მას მთლიანად მოიცავს. ეს ელვის ზებუნებრივი ციაგი გახლავთ; ეტყობა, პირველად მოხდა, რომ პეიზაჟი, რომლის წინაც სურათის მოქმედი პირები მოძრაობენ, მხოლოდ ფონი აღარაა. სინამდვილეში სურათის ნამდვილი სიუჟეტი სწორედ ის არის. ჩვენ მზერა ფიგურებიდან პეიზაჟზე გადაგვაქვს, რომელსაც მცირე ტილოს



უდიდესი ნაწილი უჭირავს, შემდეგ კვლავ პერსონაჟებს ვუბრუნდებით და ვხვდებით; რომ ჯორჯონე, თავის წინამორბედთა და თანამედროვეთაგან განსხვავებით, საგნებსა და ადამიანებს სივრცეში მიყოლებით განსაზღვრულად კი არ ხატავდა, არამედ მართლაც ერთ მთელად ჭვრეტდა ბუნებას, მინას, ხეებს, შუქს, ჰაერსა და ადამიანებს მათ მიერ შექმნილი ქალაქებითა და ხიდებითურთ. გარკვეული აზრით, ეს ახალ საუფლოში ზუსტად იმხელა წინ გადადგმული ნაბიჯია, რამხელაც მანამდე პერსპექტივის გამოგონება გახლდათ. ამიერიდან ფერწერა ნახატისთვის დამატებული შეფერადება აღარ იყო; იგი საკუთარი იდუმალი კანონებისა და საშუალებების მქონე ხელოვნებად იქცა.

ჯორჯონე მეტისმეტად ახალგაზრდა გარდაიცვალა და თავისი დიადი აღმოჩენის ყველა ნაყოფი ველარ მოიქცა. სამაგიეროდ ეს ვენეციელ მხატვართაგან ყველაზე სახელგანთქმულმა – ტიციაანმა (დაახლ. 1485?-1576) – გააკეთა. იგი დაიბადა კადორეში, ვენეციურ ალპებში, და, როგორც გვამცნობენ, ოთხმოცდაცხრამეტი წლისა იყო, როდესაც შავი ჭირით გარდაიცვალა. ხანგრძლივი სიცოცხლის განმავლობაში მან ისეთ დიდებას მიაღწია, რომელიც ლამის მიქელანჯელოსას გაუტოლდა. მისი პირველი ბიოგრაფები მოწინებთ მოგვითხრობენ, რომ იმპერატორმა კარლ V-მ პატივისცემის ნიშნად მას ხელიდან გავარდნილი ფუნჯი მიანოდა. ეს შესაძლოა არცთუ ღირსშესანიშნავად მოგვეჩვენოს, მაგრამ, თუ სამეფო კარის იმდროინდელ უმკაცრეს წესებს გავითვალისწინებთ, მივხვდებით, რომ თანამედროვეთა თვალებში ეს უთუოდ გენიის სიდიადის წინაშე უზენაესი ამქვეყნიური ძალაუფლების ქედმოხრის სიმბოლური გამოხატულება იყო. ტიციაანს არც ლეონარდოს უნივერსალური განსწავლულობა ჰქონია, არც მიქელანჯელოს პიროვნული გამორჩეულობა და არც რაფაელის მრავალმხრივობა და მომხიბვლელობა. იგი, უწინარეს ყოვლისა, ფერმწერი იყო, მაგრამ ფერწერაში მისი ოსტატობა მიქელანჯელოს მიერ ნახატის ხელოვნებაში მიღწეულს ედრებოდა. ამ ზეალმატებული უნარის ძალით ბედავდა იგი, უგულვებლყო კომპოზიციის საუკუნეების განმავლობაში პატივდებული კანონები, რადგანაც მის მიერ ვითომდა დარღვეულ ერთიანობას ფერით აღადგენდა. თუ შევხედავთ 210-ე სურათს (ამ ნაწარმოების ხატვა დაიწყო ჯოვანი ბელინის ნამუშევრის “ლეთისმშობელი წმინდანებით” დახატვიდან დაახლოებით თხუთმეტი წლის შემდეგ), შეიძლება წარმოვიდგინოთ, თუ რა შთაბეჭდილებას მოახდენდა იგი თანამედროვეებზე. ლეთისმშობლის გამოსახულების შუაგულში კი არა, სადმე სხვაგან მოთავსება თითქმის გაუგონარი რამ იყო, ისევე, როგორც – ორი მეოხი წმინდანის, წმ. ფრანჩესკოს (მას სტიგმატებით ხელზე ჯვარცმული ქრისტეს მსგავსი ნაიარვეით ვცნობთ) და წმ. პეტრეს (რომელსაც თავისი ღირსების ნიშანი, გასაღები, ლეთისმშობლის საყდრის საფეხურზე ჩამოუდია), მოქმედების აქტიურ მონაწილეებად წარმოდგენა და არა ჯოვანი ბელინის ყაიდაზე, სიმეტრიულად გვერდებზე განლაგება. საკურთხევის მხატვრობის ამ ნიმუშში ტიციაანმა ქტიტორთა პორტრეტების (გვერდები 216-17, სურათი 143) ტრადიცია გააცოცხლა, მაგრამ, ამასთანავე, სრულიად გარდაქმნა იგი. ეს სურათი ვენეციელი ნარჩინებულის, ჯაკოპო პეზაროს, მიერ თურქებზე მოპოვებული გამარჯვების გამო ლეთისმშობლისადმი მადლიერების ნიშნად იყო ჩაფიქრებული. ტიციაანმა პეზარო მარიამის წინაშე მუხლმოყრილი გამოსახა, მის უკან კი დახატა შეაბჯრული მედროში, რომელსაც თურქი ტყვე შემოჰყავს. ლეთისმშობელსა და წმ.

210

ტიციანი

ლეთისმშობელი
წმინდანებით და
პეზაროს ოჯახის
წევრებითურთ,
1519-1526 წწ.

საკურთხევის
მხატვრობა, ზეთის,
ტილო, 478 x 266 სმ; San
Matteo der Ermita-ის ეკლესია,
ვენეცია



211

სურათი 210-ის დეტალი

212

ტიციანი

ე. წ. ახალგაზრდა
ინგლისელი,
დაახლ. 1540-5 წწ.

ზენი, ტილო,
111 x 93 სმ; Palazzo Pitti,
ფლორენცია

პეტრეს ლმობიერი მზერა ქტიტორისთვის მიუპყრიათ; მეორე მხარეს წმ. ფრანჩესკო ყრმა იესოს ყურადღებას სურათის კუთხეში მუხლმოდრეკილი პეზაროს ოჯახის სხვა წევრებისკენ მიმართავს (სურათი 211). ქმედება თითქოს ვრცელ ეზოში იშლება, სადაც ორი ვეებერთელა სვეტი ღრუბლებამდე ასულა, მათზე კი ორი პანია ანგელოზი თამაშ-თამაშით აღმართავს ჯვარს. ტიციანის გამბედაობას, უშიშრად რომ უკუაგდო კომპოზიციის საუკუნოვანი ტრადიცია, თავიდან მისი თანამედროვენი ძლიერ უნდა განეცვიფრებინა. შესაძლოა თავიდან სურათი გადაქანებული და გაუნონასნორებელიც კი მოეჩვენათ. სინამდვილეში ყველაფერი პირიქითაა. მოულოდნელი კომპოზიცია მთელი სურათის გახალისებასა და გაცოცხლებას ემსახურება, მისი ჰარმონია კი ოდნავაც არაა დარღვეული. ამის უმთავრესი მიზეზი ის არის, რომ ტიციანმა კომპოზიციის ფერით, ჰაერითა და შუქით გამთლიანება მოახერხა. წინამორბედი თაობა იქნებ შეეფოთებინა კიდევაც მის ჩანაფიქრს, ღვთისმშობლის გამოსახულების საპირნონედ უბრალო დროშა გამოეყენებინა, მაგრამ ბაირალი, მისი მდიდარი, თბილი ფერადოვნება ფერწერულად იმდენად დიდებულია, რომ უნდა ვაღიაროთ: მისმა ცდამ საქსებით გაამართლა.

თავის დროზე ტიციანმა განსაკუთრებით პორტრეტების წყალობით გაითქვა სახელი. მათი მომხიბველობის გასაგებად საკმარისია “ახალგაზრდა ინგლისელად” (სურათი 212) ცნობილი კაცის თავს შეეხედოთ. ამაოდ დავუჭვრებით ამ ხიბლის საიდუმლოს ამოცნობისთვის. წინარე ხანის პორტრეტებთან შედარებით იგი ძალიან სადა და ძალდაუტანებელია. აქ ლეონარდოს “მონა ლიზას” გულდასმითი მოდელირების მსგავსი არაფერია; მიუხედავად ამისა, ეს უცნობი ახალგაზრდა ვაჟი მის მსგავსად იდუმალი





213

სურათი 212-ის დეტალი

214

ტიციანი

პაპი პავლე III

ალესანდრო

და ოტავიო

ფარნეზეებთან

ერთად, 1546 წ.

ზეთი, ტილო, 200 x 173

სმ; Museo di capodimonte,

ნეაპოლი

სიცოცხლითაა სავსე. მზერა, რომელიც მას თითქოს ჩვენკენ მოუმართავს, ისე გამჭოლია, ისე გასულიერებული – ძნელად თუ ირწმუნებ, ეს მეოცნებე თვალები, საბოლოო ჯამში, მხოლოდ უხეში ტილოს ნაჭერზე დადებულ მცირეოდენი ფერადი თიხა რომ არის (სურათი 213).

გასაკვირი არ არის, რომ ძლიერნი ამა სოფლისანი ერთმანეთს ეცილებოდნენ ასეთი ხელოვანის მიერ გამოსახვის პატივის მოსაპოვებლად; იმიტომ კი არა, რომ, მათი აზრით, ტიციანს საგანგებოდ მაამებლური მიმსგავსების უნარი ჰქონდა, არამედ იმიტომ, რომ სწამდათ – მისი ხელოვნების წყალობით უკვდავებას მოიპოვებდნენ. მართლაც ასეა; ყოველ შემთხვევაში, თითქოს ამას ვგრძნობთ, როცა ნეაპოლში პაპ პავლე III-ის პორტრეტის (სურათი 214) წინ ვდგავართ. იგი წარმოგვიდგენს ეკლესიის მოხუც საჭეთმყრობელს, ახალგაზრდა ნათესავისკენ, ალესანდრო ფარნეზესკენ, რომ მობრუნებულა, რომელიც აპირებს მას პატივი მიაგოს, ხოლო მისი ძმა ოტავიო მშვიდად იმზირება. უეჭველია, რომ ტიციანი რაფაელის მიერ სულ ოცდარვა წლის წინ თავისი კარდინალებითურთ დახატული ლეო X-ის პორტრეტს (გვერდი 322, სურათი 206) იცნობდა და მისით აღფრთოვანებული იყო; თუმცა დახასიათების სიცხოველის მხრივ ის ნამდვილად უკეთესის დახატვასაც განიზრახავდა. პერსონაჟთა შეხვედრა იმდენად დამაჯერებელი და დრამატულია, რომ ძალაუვნებურად იწყებ ფიქრს, ნეტავ რა აზრი უტრიალებთ თავში და რას გრძნობენო. კარდინალები შეთქმულებას ხომ არ ამზადებენ? ხომ არ მიუხვდა განზრახვას პაპი? ეს ალბათ ფუჭი შეკითხვებია, მაგრამ ისინი თანამედროვეებსაც შეიძლებოდა გასჩენოდათ. ტილო დაუმთავრებელი დარჩა, რადგან კარლ V-ის დასახატავად გერმანიაში მიწვეულ ტიციანს რომიდან წასვლა მოუხდა.

არა მარტო ვენეციის მსგავსი დიდი ცენტრების ხელოვანები დგამდნენ წარმატებულ ნაბიჯებს ახალი შესაძლებლობებისა და მეთოდების აღმოჩე-





ნის გზაზე. ერთი ფერმწერი, რომელიც შთამომავლობას ზოგჯერ ამ პერიოდის ყველაზე "მონინავე" და გაბედულ მხატვრად მიაჩნდა, განმარტოებით ცხოვრობდა ჩრდილოეთი იტალიის პატარა ქალაქ პარმაში. მას ანტონიო ალეგრი ერქვა, უფრო კი მეტსახელით – კორეჯო (1489?-1534) – იცნობდნენ. როდესაც კორეჯო თავის უმნიშვნელოვანეს ნაწარმოებებს ხატავდა, ლეონარდო და რაფაელი უკვე გარდაცვლილიყვნენ, ტიციანს კი დიდების მწვერვალისთვის მიეღწია, თუმცა ჩვენთვის უცნობია, რა იცოდა მან თავისი დროის ხელოვნების შესახებ. სავარაუდოა, რომ ჩრდილოეთი იტალიის მეზობელ ქალაქებში იგი ლეონარდოს მოსწავლეთა ნამუშევრებს სწავლობდა და შუქრდილის მოშველიების მისეულ მეთოდსაც გაეცნო. სწორედ ამ ასპარეზზე მიაღწია მან სრულიად ახალ ეფექტებს, რამაც მხატვრობის მომდევნო ეპოქების სკოლებზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა.

215-ე სურათზე მისი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნახატი, "წმინდა ლამეა", წარმოდგენილი. მაღალმა მწყემსმა ახალა იხილა გადახსნილ ცაში "დიდება მაღალთა შინა ღმერთსა"-ს მგალობელი ანგელოზები. ჩვენ ვხედავთ, როგორ ლივლივებენ ისინი ღრუბლის წიაღში და გადმოსცქერიან სცენას, რომლისკენაც მწყემსი თავისი გრძელი არგნით მიიწევს. ჩაბნელებულ, დაანგრეულ ბოსელში ის სასწაულს ხედავს – ახალშობილი ყრმა ყოველივეს ნათელს ჰფენს და ბედნიერი დედის მშვენიერ სახესაც ასხივოსნებს. მწყემსი მუხლმოსაყრელად, თაყვანის საცემად გამზადებულია; იგი შებოჭილია და ქუდი ჩაუბლუჯავს. აქვეა ორი მოახლე გოგონა – ერთს ბაგიდან გამობრწყინებულმა ნათელმა მოსჭრა თვალი, მეორე კი მწყემსს ბედნიერი შეჰყურებს. გარეთ, უკუნ სიბნელებში, წმ. იოსები სახედარს დასტრიალებს.

ერთი შეხედვით, საკმაოდ უბრალო და შემთხვევითი კომპოზიციაა. მარცხნივ დატვირთული სცენა მარჯვნივ შესაბამისი ჯგუფით განონასწორებული არაა. წონასწორობას მხოლოდ ის ამყარებს, რომ ღვთისმშობელსა და ყრმას შუქი გამოკვეთს. კორეჯომ ტიციანზე უფრო მეტად გაითვალისწინა აღმოჩენა, რომ ფერსა და სინათლეს ფორმათა განონასწორება და მაცურებლის თვალის გარკვეული გეზით წარმართვა ძალუძს. გვეჩვენება, რომ მწყემსთან ერთად სცენისკენ ჩვენც მივისწრაფვით და ჩვენც ვხედავთ მის მიერ დანახულ სასწაულს – ნათელს, რომელიც, წმ. იოანეს სახარების სიტყვებისამებრ, "ბნელში ნათობს".

ეს კორეჯოს ნამუშევართა ის ნიშან-თვისება გახლავთ, რომელსაც მომდევნო საუკუნეებში ბაძავდნენ. ამ წესითვე ხატავდა იგი ეკლესიების ჭერსა თუ გუმბათებს. ის ცდილობდა ქვემოთ, ნავში, მყოფ მორწმუნეთათვის შეექმნა ილუზია, რომ ჭერი გადაიხსნა და პირდაპირ ცათა დიდებას შეჰყურებენ. მას სინათლის ეფექტების დაუფლებამ მას შეაძლებინა, რომ ჭერი მზით განათებული ღრუბლებით შეეცსო, რომელთა შორის მოლივლივე ციური დასნი თითქოს ფეხებს ამოძრავებენ. ეს არც ისე

215

კორეჯო

წმინდა ლამე,
დაახლ. 1530 წ.ზეთი, ზე, 256 x 188
სმ; ძველი ოსტატების
სურათების გალერეა,
დრეზდენი

216

კორეჯო

ღვთისმშობლის
ამაღლება: ჩანახატი
პარმის კათედრალის
გუმბათის
მოზაიკოებისთვის,
დაახლ. 1526 წ.სანჯინა, ქალაქი,
27,8 x 23,8 სმ;
ბრიტანეთის მუზეუმი,
ლონდონი



დარბაისლურად გამოიყურება და ამის გამო ზოგი თანამედროვე უარყოფითად იყო კიდევაც განწყობილი, მაგრამ როდესაც პარმის შუასაუკუნოვანი კათედრალის ჩაბნელებული, კუმტი სივრციდან მისსავე გუმბათს (სურათი 217) ავხედავთ, ის მაინც ძალიან დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს. სამწუხაროდ, ამ ტიპის ეფექტს ილუსტრაციის მეშვეობით ძნელად თუ გადმოსცემ. ამიტომ სასიხარულოა, რომ მხატვრის მიერ მოსამზადებელ ეტაპზე შესრულებული რამდენიმე ჩანახატი შემოგვრჩა. 216-ე სურათი გვიჩვენებს მის თავდაპირველ ჩანაფიქრს – ლეთისმშობელი ღრუბელზე ადის და მისი მომლოდინე ზეცის ბრწყინვალეობას უჭვრეტს. ნახატზე ფიგურა აშკარად უფრო იოლი ამოსაცნობია, ვიდრე ფრესკაზე, რომელზეც ის უფრო დამახინჯებულია. ამას გარდა, ჩვენ ვხედავთ იმასაც, თუ რა მარტივად – ფანქრის რამდენიმე მონასმით – შეეძლო კორეჯოს სინათლის ამხელა ნაკადის გადმოცემა.

217

კორეჯო

ლეთისმშობლის
ამაღლება, ფრესკა;
პარმის კათედრალის
გუმბათი

ვენეციელ
ფერმწერთა
ორკესტრი: დეტალი
პაოლო ვერონეზეს
სურათისა
"ქორწილი კანაში",
1562-3 წწ.

წუთი, ტილო;
მარცხნიდან მარჯვნივ:
პაოლო ვერონეზე
(ტენორული ვიოლათი),
ჯაკოპო პასანო
(დისკანტური საცერით),
ტინტორეტო (ლირიოთ
და ბრაშიოთი ან
ვიოლინითი) და ტიციანი
(ბას-ვიოლათი); ლუვერი,
პარიზი



ახალი მოძღვრება პრცედება

გერმანია და ნიდერლანდი, მეთექვსმეტე საუკუნის დასაწყისი

იტალიური რენესანსის ოსტატთა მეტად ახლებურმა ქმნილებებმა ალპების ჩრდილოეთით მცხოვრებ ხალხებზეც დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. ვისაც კი ცოდნის აღორძინება სურდა, აუცილებლად მიაჩნდა, მზერა იტალიისკენ მიეპყრო, სადაც ანტიკური კლასიკის სიბრძნე და სიმდიდრე ხელმეორედ იქნა აღმოჩენილი. რა თქმა უნდა, არ შეიძლება ხელოვნების პროგრესზე იმავე გაგებით ვიმსჯელოთ, როგორც სწავლის პროგრესზე. ხელოვნების გოთიკური ნაწარმოები შესაძლოა არანაკლებ დიდებული იყოს, ვიდრე რენესანსული. ამის მიუხედავად, საესეებით ბუნებრივი იქნებოდა, რომ სამხრეთული შედეგების გაცნობის შემდეგ ჩრდილოელებს საკუთარი ხელოვნება რამდენადმე მოძველებული და ჩამოუქნელი მოსჩვენებოდათ. ისინი იტალიელი ოსტატების სამმა არსებითმა სიახლემ გააოცა: უპირველესად, მეცნიერული პერსპექტივის აღმოჩენამ, შემდგომ ანატომიის ცოდნამ – და მასთან ერთად ადამიანის მშვენიერი სხეულის სრულყოფილმა გამოსახვამ – და, ბოლოს, კლასიკური არქიტექტურული ფორმების ცოდნამ, რომელთა გარეშე იმ პერიოდში ვერც სიდიადე წარმოედგინათ და ვერც მშვენიერება.

უაღრესად საინტერესოა, ვნახოთ, როგორ გამოეხმაურნენ ადგილობრივი ხელოვანები თუ ტრადიციები ამ ახლებურ ცოდნას, დეაკვირდეთ, რას არ თმობდნენ, ან – ასეც მომხდარა აქა-იქ – რას ვერ უმკლავდებოდნენ ისინი, ხასიათის მეტ-ნაკლები სიმტკიცისა და ხედვის მეტ-ნაკლები სიფართოვის შესაბამისად. ყველაზე რთულ მდგომარეობაში ალბათ არქიტექტორები აღმოჩნდნენ. არქიტექტურის გოთიკური სისტემა (რომელიც მათთვის ტრადიციული იყო) და ანტიკურ ნაგებობათა ხელახალი გაცოცხლება (თეორიულად მაინც, შინაგანად ლოგიკური და შეკრული იყო, მაგრამ თავისი მისწრაფებითა და სულისკვეთებით ეს ორი სტილი ერთმანეთისგან უკიდურესად განსხვავდებოდა. ასე რომ, ალპების ჩრდილოეთით ახლებური ყაიდის ხუროთმოძღვრების ასათვისებლად დიდი დრო დასჭირდათ. ეს ძირითადად მაშინ ხდებოდა, როცა ჩრდილოელი არქიტექტორები თავიანთ ხელმწიფეთა და წარჩინებულთა დაყინებულ თხოვნას ემორჩილებოდნენ, რომლებსაც იტალია მოეველოთ და სურდათ დროს არ ჩამორჩენოდნენ. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც კი არქიტექტორები ხშირად ახალი სტილის მოთხოვნებს მხოლოდ ზედაპირულად იღებდნენ. ახალი იდეების ცოდნის დასადასტურებლად ისინი აქა-იქ სვეტსა თუ ფრიზს ჩაურთავდნენ ხოლმე – სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დეკორატიული მოტივების საკუთარ სიმდიდრეს ზოგიერთ კლასიკურ ფორმას ამატებდნენ; შენობის ტანი კი უმეტესად სრულებით უცვლელი რჩებოდა. ასე, საფრანგეთში, ინგლისსა და გერმანიაში გვაქვს ეკლესიები, სადაც კამარის მზიდი ბურჯები ვითომ სვეტებად არის ქცეული მათთვის ანტიკური ფორ-



218

პიერ სოიე
ნმ. პიერის ეკლესიის
კლიროსი, კანი,
1518-45 წწ.

გარდასახული გოთიკა

მის სვეტისთავების დამატებით, სარკმლებზე კი იმავე გოთიკურ აჟურს ვხედავთ, ოღონდ შეისრული თალები ახლა ნახევარწრივ მოყვანილობისაა (სურათი 218). გვაქვს მონასტრების შიგა ეზოები, სადაც საბჭუნებად უცნაური შესქელებული სვეტებია, ციხე-დარბაზებთან კი – კოშკურებითა და კონტრაფორსებით დახუნძლული, კლასიკური ელემენტებით მორთული, ნანვეტებულფორნტიონიანი სახლები კლასიკური ფრიზებითა და ბიუსტებით (სურათი 219). უნდა ვიფიქროთ, რომ კლასიკური კანონების სრულქმნილებაში დარწმუნებულ იტალიელ ოსტატს ასეთი რამეები შეაძრწუნებდა, მაგრამ, ამ შენობებს რომელიმე პედანტურ აკადემიურ სტანდარტს თუ არ მივუყენებთ, ხშირად მოგეხიბლავს კიდევ ის გამომგონებლობა და საზრიანობა, რომლითაც ამ ორ შეუთავსებელ სტილს ერთმანეთთან აზავებდნენ.

საკმაოდ განსხვავებულ ვითარებაში იმყოფებოდნენ ფერმწერები და მოქანდაკეები, რადგან მათთვის თავი და თავი რაიმე განსაზღვრული სვეტისა თუ თალის მსგავსი ფორმების ნაწილ-ნაწილ გადმოღება როდი იყო. მხოლოდ მეორეხარისხოვანი ხელოვნები თუ დაკმაყოფილდებოდნენ შემთხვევით ნანახი იტალიური გრაფიურიდან რომელიღაც ფიგურის ან შესტის სესხებით. ყოველ ნამდვილ ოსტატს კი, ვიდრე ახალ პრინციპებს მოიმარჯვებდა, შეუძლებელია მათი ღრმად წვდომის და მათ ვარგისობაში გარკვევის საჭიროება არ ეგრძნო. ამგვარი პროცესის დრამატულ მსვლელობას შეგვიძლია თვალი გერმანიის უდიდესი მხატვრის, ალბრეხტ დიურერის (1471-1528), შემოქმედების მაგალითზე გავაღვიწყოთ. იგი ყოველთვის აცნობიერებდა, თუ რა არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა რენესანსულ იდეებს ხელოვნების მომავლისათვის.

ალბრეხტ დიურერის მამა საკმაოდ თვალსაჩინო ოქრომჭედელი გახლდათ, რომელიც უნგრეთიდან გადმოვიდა და აყვავებულ ქალაქ ნიურნბერგში დამკვიდრდა. ალბრეხტმა ბავშვობიდანვე ხატვის არაჩვეულებრივი ნიჭი გამოავლინა (მისი ბავშვობისდროინდელი ზოგიერთი ნახატი შემონახულია) და ამიტომ შეგირდად მიაბარეს საკურთხეველის მხატვრობისა და ხეზე გრაფირების უმსხვილეს სახელოსნოში, რომელიც ნიურნბერგელ ოსტატს, მიკელ ვოლგემუტს, ეკუთვნოდა. შეგირდობის დამთავრებისთანავე მან, შუა საუკუნეების ყველა ნორჩი ხელოვანის ჩვე-



219

იან ვალო და
ხრისტიან
სიქსდენისი
ძველი კანცელარია
("Le Greffe"),
ბრიუგე, 1535-7 წწ.
ჩრდილოური რენესანსის
ნაგებობა

ულებისამებრ, სამოგზაუროდ გასნია – თვალსაწიერის გასაფართოებლად და იმ ადგილის საძებნელად, სადაც ფეხს მოიკიდებდა. დიურერს განზრახული ჰქონდა, სპილენძზე გრავირების უდიდესი ოსტატის, მარტინ შონგაუერის (გვერდები 283-4), სახელოსნოს სწევოდა, მაგრამ, როდესაც კოლმარში ჩავიდა, აღმოჩნდა, რომ იგი რამდენიმე თვის წინ გარდაცვლილიყო. დიურერი იქ რამდენიმე ხანს მაინც შეყოვნდა შონგაუერის ძმებთან – სახელოსნოს ახლა ისინი უძღვებოდნენ – ამის შემდეგ კი შევიცარიას, ბაზელს, მიაშურა, იმხანად განათლებისა და წიგნებით ვაჭრობის ცენტრს. დიურერმა აქ წიგნებისთვის ხის გრავიურები შექმნა, შემდეგ კი ალპებით ჩრდილოეთ იტალიისკენ მიმავალ გზას დაადგა. იგი ყველაფერს დაჟინებით აკვირდებოდა, ალპური ხეობების თვალწარმტაც ადგილებს აკვარელით ხატავდა და მანტენიას (გვერდები 256-9) ნამუშევრებს სწავლობდა. როდესაც, ნიურნბერგში დაბრუნებულმა, ცოლი ითხოვა და საკუთარი სახელოსნო გახსნა, ის ტექნიკის მხრივ სრულყოფილად ფლობდა ყველაფერს, რისი ათვისების იმედიც ჩრდილოელ მხატვარს ალპების სამხრეთით შეიძლებოდა ჰქონოდა. მალევე გამოჩნდა, რომ იგი მხოლოდ თავისი რთული ხელობის ტექნიკურ მხარეს კი არ ფლობდა, არამედ დიდ ხელოვანთათვის ასე ნიშანდობლივი ინტენსიური მგრძნობელობა და წარმოსახვაც ჰქონდა. მის ერთ-ერთ პირველ დიდ ნამუშევარს უმაღლეს წარმატება ხვდა წილად. ეს გახლდათ ხის დიდი გრავიურების სერია წმ. იოანეს "გამოცხადების" დასურათებით. მანამდე არავის ეჩვენებინა ასეთი სიძლი-



ერთა და ძალმოსილებით განკითხვის დღის საშინელებანი, მისი მოახლოების ნიშნები და მინიშნებანი. დიურერის წარმოსახვას და მის მიმართ საზოგადოების ინტერესს, ეჭვი არაა, კვებავდა ეკლესიის ინსტიტუციების მიმართ საზოგადო უკმაყოფილება, რომელიც გერმანიაში შუა საუკუნეების მიწურულს მომძლავრდა და ლუთერის რეფორმით დაგვირგვინდა. დიურერისა და მის გარშემო მყოფთათვის აპოკალიფსურ მოვლენათა გაუგონარი ხილვები ერთგვარად საჭირობოროტოც გამხდარიყო, რადგან ბევრი ამ წინასწარმეტყველებათა აღსრულებას თავისსავე ცხოვრებაში მოელოდა. 220-ე სურათი წარმოგვიდგენს “გამოცხადებას” (XII, 7):

და ატყდა ბრძოლა ცაში: მიქაელი და მისი ანგელოზები ებრძოდნენ ურჩხულს, ურჩხული და მისი ანგელოზები კი ებრძოდნენ მათ, მაგრამ ვერ იმძლავრეს და აღარ აღმოჩნდა მათი ადგილი ცაში.

ამ დრამატული ჟამის გამოსახვისათვის დიურერმა უარი თქვა იმ ტრადიციულ პოზებზე, რომელთა მეშვეობითაც კვლავ და კვლავ ელეგანტიურად და იოლად გამოხატავდნენ, როგორ ამარცხებს გმირი დაუძინებელ მტერს. დიურერის წმ. მიქაელი მომგებიანი პოზით არ წარმოდგება. ეს ბრძოლა მისთვის სახუმარო საქმე როდია. ორივე ხელის მომარჯვებით, ძალთა უდიდესი დაძაბვით ცდილობს იგი, შუბი ურჩხულის ხახამი ჩაასოს და ეს ღონიერი ჟესტი მთელ სცენაზე დომინირებს. მის ირგვლივ მშვილდებითა და ხმლებით შეიარაღებული მეომარი ანგელოზების დასანი შემზარავ ურჩხულეს ებრძვიან, რომელთა ფანტასტიკურ იერს ვერც კი აღწერ. ზეცაში ბრძოლაა, მის ქვემოთ კი აუღელვებელი და უშფოთველი პეიზაჟი იშლება; იქვეა დიურერის ცნობილი მონოგრამა.

მაგრამ იმის მიუხედავად, რომ დიურერი ფანტასტიკისა და ფანტაზიის დიდოსტატად, ასევე გოთიკური სტილის იმ ხელოვანთა ჭეშმარიტ მემკვიდრედ წარმოჩნდა, რომლებმაც დიდი კათედრალების კარიბჭეები შექმნეს, იგი ამ მიღწევით სულაც არ დაკმაყოფილებულა. მისი ჩანახატები და ესკიზები გვიჩვენებს, რომ ოსტატის მიზანი ბუნების მშვენიერებაზე დაკვირვება და მისი ისევე მოთმინებითა და ზედმიწევნით გადმოცემა იყო, როგორც ხელოვანი მას შემდეგ სჩვეოდათ, რაც იან ვან ეიკმა ჩრდილოელ მხატვრებს დაანახა, თქვენი საქმე ბუნების სარკისებურად ასახვა არისო. ამ ეტიუდთაგან ზოგიერთი ფრიად სახელგანთქმულია, მაგალითად, “კურდღელი” (გვერდი 24, სურათი 9) ან აკვარელით დახატული კორდის დიდი ნაჭერი (სურათი 221). როგორც ჩანს, ბუნების სრულყოფილად გადმოცემის დაუფლებას ხელოვანისთვის თავისთავადი მნიშვნელობა კი არ ჰქონდა, არამედ ეს იყო საშუალება, უფრო დამაჯერებლად წარმოედგინა საღვთო ამბები, რომლებიც ნახატებზე თუ ლითონისა და ხის გრავიურე-

220

ალბრეხტ დიურერი
წმ. მიქაელის
შერკინება
ურჩხულთან, 1498 წ.
ხის გრავიურა,
39,2 x 28,3 სმ

221

ალბრეხტ დიურერი
კორდის დიდი
ნაჭერი, 1503 წ.
წლის საღებავი, კალამი
და ტუში, ფანქარი და
აკვარელი პანალზე,
40,3 x 31,1 სმ;
ალბერტინა, ვენა



ბზე უნდა გამოესახა. საქმე ისაა, რომ იმავე გულმოდგინებამ, რომელმაც ოსტატს ეს ჩანახატები შეასრულებინა, იგი აქცია ჭეშმარიტ გრავიორად, რომელიც სპილენძის ფირფიტის მომცრო სივრცეს დაულაღავად ავსებს ახალ-ახალი დეტალებით, რათა ნამდვილი პატარა სამყარო შექმნას. "შობაში" (სურათი 222), რომელიც 1504 წელსაა შექმნილი, ე. ი. იმ დროს, როდესაც მიქელანჯელო ფლორენციელებს ანატომიის გამორჩეული ცოდნით აცვიფრებდა, დიურერი შონგაუერის მშვენიერ გრავიურაზე (გვერდი 284, სურათი 185) ნარმოდგენილ თემას მიმართავს. წინამორბედმა ოსტატმა უკვე ისარგებლა შემთხვევით, დაქცეული თავლის კედლები და უსწორმასწორო ზედაპირები საგანგებო სიყვარულით გამოესახა. ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ დიურერისთვისაც ეს არის უმთავრესი. გლეხის ძველი კარ-მიდამო – დახეთქილი ბათქაში, მორყეული ყავარი, დაბზარული კედელი მასზე ამოზრდილი ხეებით, სახურავის ნაცვლად მიყრილ-მოყრილი ფიცრები ზედ ფრინველთა ბუდით – ყოველივე ისეა ნაფიქრი, ისეთი მშვიდი და გონებაჭვრეტითი მოთმინებით არის შესრულებული, რომ გრძნობთ, რა სიამოვნებით წარმოისახავდა ხელოვანი ამ ძველ თვალწარმტაც ნანგრევს. მასთან შედარებით ფიგურები ძალზე პატარა და თითქმის უმნიშვნელო ჩანს – ფარდულს შეფარებულ მარიადა ყრმის წინაშე მუხლი მოუყრია, ნმ. იოსებს კი ჭიდან წყალი ამოუღია და ფრთხილად ასხამს ღოჭში. მეტი დაკვირვება გმართებთ, რათა უკან მოთაყვანე მწყემსები აღმოაჩინოთ, ხოლო ზეცად იმ ტრადიციულ მახარებელი ანგელოზის დასანახად, ქვეყნიერებას სასიხარულო ახალ ამბავს რომ ამცნობს, ლამის გამადიდებელი შუშა უნდა მოიშველიოთ. მიუხედავად ამისა, არავის მოუვა აზრად, სერიოზულად ამტკიცოს, თითქოს დიურერის ერთადერთი მიზანი ძველი, დაშლილი კედლების გადმოცემის უნარის ჩვენება იყო. ეს ძველი, მიტოვებული სახლ-კარი და მისი მოკრძალებული სტუმრები ისეთი იდილიური სიმშვიდითაა მოცული, რომ ჩვენც გვიბძგებს, შობის სასწაულის შესახებ იმგვარივე ღვთისმოსავი მედიტაციის განწყობით დაფიქრდეთ, როგორმაც ოსტატს გრავიურა შეაქმნევინა. ამგვარ გრავიურებში დიურერმა თითქოს შეაჯამა და სრულყო გოთიკური ხელოვნების განვითარების გზა, რომელიც მან ბუნების მიბაძვის დანყების შემდეგ გამოიარა. მაგრამ, იმავე დროს, დიურერის გონება იმ ახალ მიზნებსაც ეჭიდება, რომლებიც ხელოვნებას იტალიელმა მხატვრებმა დაუსახეს.

საგანგებო ინტერესს იწვევდა მაშინ გოთიკური ხელოვნებისაგან თითქმის მთლიანად უგულვებლყოფილი, ახლა კი ყველაზე საყურადღებო თემა: ადამიანის სხეულის გამოსახვა იმ იდეალური მშვენიერებით, რომელიც მას კლასიკურმა ხელოვნებამ მიანიჭა.

დიურერმა ამ თემაზე მუშაობა რომ დაიწყო, მალევე მიხვდა, რომ ბუნების უბრალო მიბაძვა, თუნდაც ისეთი სიბეჯითითა და გულმოდგინებით, როგორც ვან ეიკმა "ადამსა და ევას" (გვერდი 237, სურათი 156) მოახმარა, არ იყო საკმარისი მშვენიერების იმ მოუხელთებელი ხარისხის მისაღწევად, რომელიც ხელოვნების სამხრეთულ ნაწარმოებებს გამოარჩევს. როცა რაფაელი ამ პრობლემის წინაშე აღმოჩნდა, მან მშვენიერების "გარკვეული იდეა" მოიშველია, რომელიც საკუთარ გონებაში იპოვა (გვერდი 320) – იდეა, რომელიც მას კლასიკური ქანდაკებებისა და ლამაზი მოდელების წლობით შესწავლის გზით ჰქონდა შეთვისებული. დიურერის საქმე უფრო რთულად გახლდათ. მსგავს ამბებში გასარკვევად მას არა მხოლოდ კვლევის ნაკლები შესაძლებლობა ჰქონდა, არა-

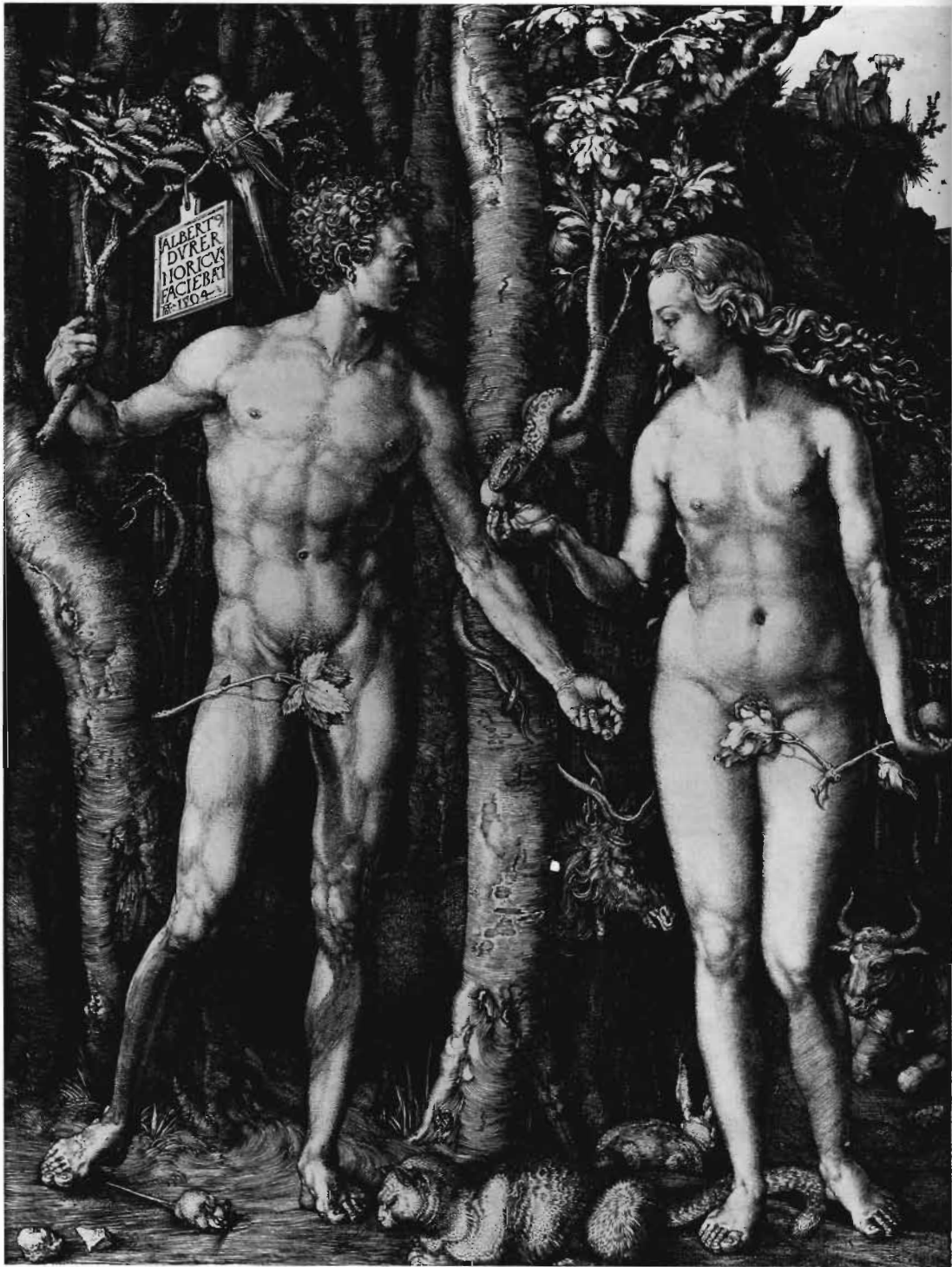
222

ალბრეხტ დიურერი
შობა, 1504 წ.

გრაფიურა, 18,5 x 12 სმ



მედ რაიმე მკვიდრი ტრადიცია ან მკაფიო ინსტინქტიც არ უმაგრებდა ზურგს. ამიტომ იყო, რომ მან სანდო რეცეპტის, ერთგვარი შესწავლადი წესის ძიებას მიჰყო ხელი, რომლითაც შეძლებდა აეხსნა, თუ რა ხდის ადამიანის სხეულს მშვენიერს. მას სწამდა, რომ ანტიკურ ავტორთა მიერ ადამიანის ფიგურის პროპორციებზე დაწერილ თხზულებებში ეს წესი აღმოაჩინა კიდევ. მათი მსჯელობა და გაანგარიშებები საკმაოდ ბუნდოვანი კია, მაგრამ დიურერისთანა ხელოვანს ასეთი წინააღმდეგობა აბა როგორ შეაჩერებდა. მას სურდა, როგორც თავად ამბობს, წინამორბედთა სიცხადეს მოკლებული პრაქტიკისთვის შესაფერი, შესწავლადი საფუძველი შეექმნა: მათ ჩინებული ნაწარმოებები შექმნეს, მაგრამ ხელოვნების ჩამოყალიბებული წესები არ ჰქონიათ. ერთგვარად გულსაც აგიჩუყებთ, როდესაც დაინახავთ, თუ როგორ იმარჯვებდა დიურერი პროპორციების სხვადასხვა წესს, როგორ განზრახ ამახინჯებდა ადამიანის სხეულის აგებულებას სრულყოფილი ჰარმონიის უზუსტესი თანაზომიერების ძიებაში – ხან სიგრძეში განელავდა მეტისმეტად, ხანაც – სივანეში. ერთ-ერთი



პირველი ნაყოფი ამ კვლევა-ძიებისა, რომელიც მას სიცოცხლის ბოლომდე არ შეუწყვეტია, გახლავთ გრავიურა “ადამი და ევა”, რომელშიც მან მშვენიერებასა და ჰარმონიაზე თავისი ყველა ახალი იდეა განახორციელა და რომელსაც ამაყად წააწერა ლათინურად: *Albertus Durer Noricus faciebat 1504* (“ნიურნბერგელმა ალბრეხტ დიურერმა გააკეთა [ეს გრავიურა] 1504 წელს”) (სურათი 223).

უეცრად გაგვიჭირდება კიდევ შევნიშნოთ, თუ რა არის მიღწეული ამ გრავიურით. ხელოვანს ხომ თავისი ახალი სამეტყველო ენა ნაკლებად აქვს გათავისებული, ვიდრე ის, რომელსაც წინა ნიმუშისთვის იყენებდა. მხოლოდ ბევრითი გაზომვებით და სახაზავ-ფარგლით მიღწეული ჰარმონიული ფორმები ისე დამაჯერებელი და მშვენიერი ვერაა, როგორც მათი იტალიური თუ ანტიკური წინასახეები. არათუ ფიგურების ფორმებსა და პოზებს, თვით კომპოზიციის სიმეტრიასაც კი მცირედენი ხელოვნურობა ატყვია. მაგრამ მოუხერხებლობის პირველი შეგრძნება მალე გაქრება – მაშინ, როდესაც მივხვდებით, რომ, სიახლეს გამოდევნებულიც, დიურერი ახალი კერპების სათაყვანოდ პიროვნულს არაფერს თმობს, როგორც მასზე ნაკლებ ხელოვანებს დამართიათ. იგი შეგვიძლევს ედემის ბაღში, სადაც თავი კატის გვერდით მოკალათებულა, სადაც ცხენ-ირემი, ძროხა, ბოცვერი და თუთიყუში ადამიანის ნაბიჯების ხმას არ უფრთხიან; ჩვენ შევიხედავთ კორომში, სადაც იზრდება ხე ცნობადისა; ჩვენ თვალწინ სთავაზობს გველი ევას საბედისწერო ნაყოფს, ადამს კი მის გამოსართმევად ხელი გაუწვდია. ვამჩნევთ, როგორ მოახერხა დიურერმა მათი თეთრი და ფაქიზად მოდელირებული სხეულების მოხაზულობის ტყის მუქი ჩრდილისა თუ ხეების ხეშეში ქერქის პირისპირ გამოკვეთა; და ჩრდილოეთის ნიადაგზე სამხრეთის იდეალის გადმონერგვის პირველი სერიოზული ცდა ალგვაფროთოვანებს.

მაგრამ თავად დიურერი ამ მიღწევით ასე იოლად არ დაკმაყოფილდა. ამ გრავიურის გამოქვეყნებიდან ერთი წლის შემდეგ, თვალსაწიერის გასაფართოებლად და სამხრეთული ხელოვნების საიდუმლოთა უკეთ გასაცნობად ის ვენეციაში გაემგზავრა. უმნიშვნელო ვენეციელ ხელოვანებს ასეთი ცნობილი მეტოქის გამოჩენა არაფრად ეპიტნავათ. დიურერმა მეგობარს ასეთი რამ მისწერა:

ბევრი ჩემი იტალიელი მეგობარი მაფრთხილებს და მირჩევს, მათებურ ფერმწერებთან არც ვსვა და არც ვჭამო. ბევრი მათგანი მმტრობს; ისინი იხატავენ ჩემს ნამუშევრებს ეკლესიებში, სადაც კი მოიხელთებენ, ხოლო შემდეგ აძაგებენ მათ და ამბობენ, რომ ჩემი გაკეთებული კლასიკურ მანერას არ მისდევს და ამიტომ არც ვარგა. მაგრამ ჯოვანი ბელინიმ დიდად უჭო ჩემი თავი მრავალ წარჩინებულს. მას სურს ჩემი ნახელავი საკუთრად ჰქონდეს; თვითონაც მოვიდა, რათა ჩემთვის ეთხოვა, მისთვის რამე გამეკეთებინა, და ძალიან კარგ გასამრჯელოსაც შემპირდა. ყველა მეუბნება, იგი დიდად ლეთისმოსავიაო, და ეს განსაკუთრებით მომწონს. იგი ძალიან ხნიერია და ჯერაც ვერწერაში საუკეთესო.

ვენეციიდან გამოგზავნილ ერთ-ერთ წერილში დიურერი აღნიშნავს, რა საგრძნობია მისთვის ნიურნბერგის მკაცრ ამქრებში ხელოვანის მდგომარეობასა და მისი იტალიელი კოლეგების თავისუფლებას შორის განსხვავება: “თითქოს მზე მომაკლდება”, – ამბობს იგი. – “აქ მე ბატონი ვარ, შინ კი – პარაზიტი”. დიურერის შემდგომმა ცხოვრების გზამ ეს შეფასება მაინცდამაინც არ დაადასტურა. თავიდან იგი ჩვეულებრივი ხელოსანივით

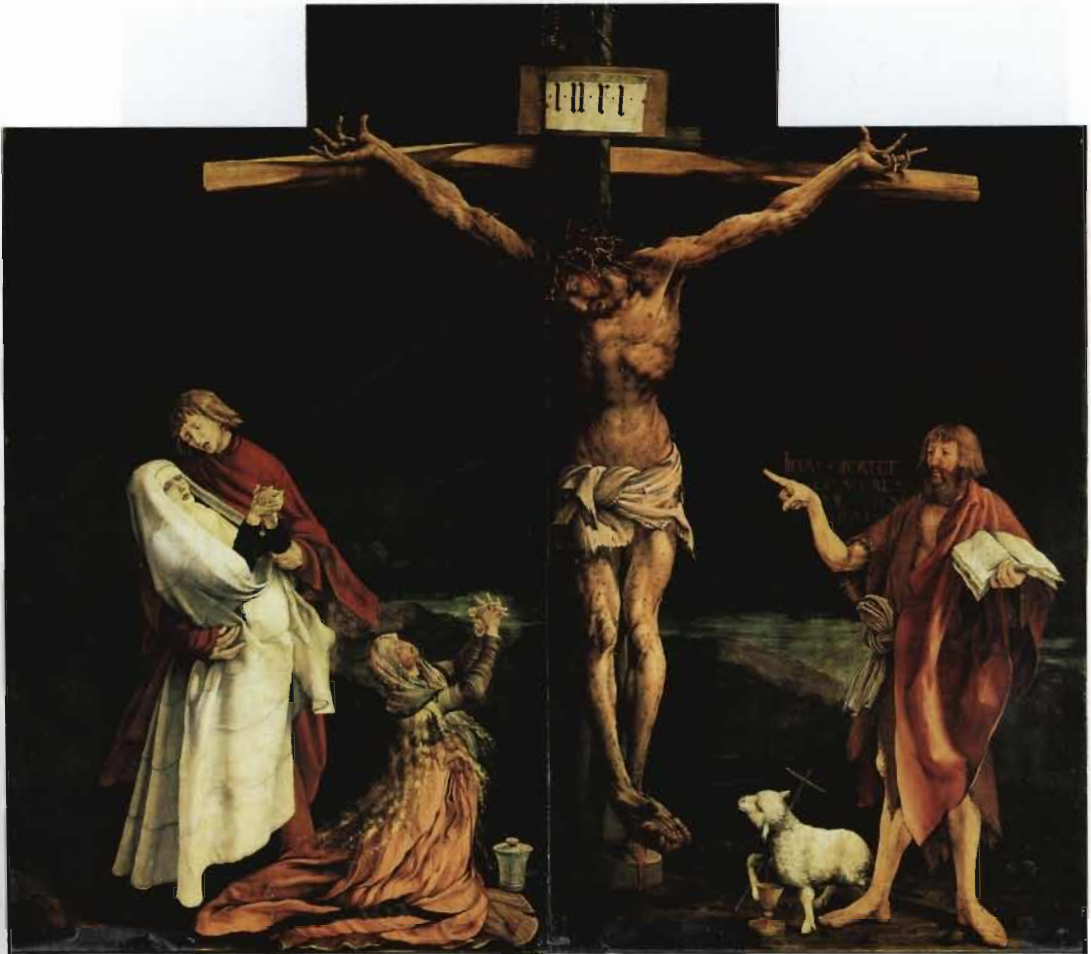
223

ალბრეხტ დიურერი
ადამი და ევა,
1504 წ.

გრაფიურა, 24,8 x 19,2 სმ

ეკამათებოდა და ურიგდებოდა ნიურნბერგისა და ფრანკფურტის მდიდარ მოქალაქეებს (რომელთაც ჰპირდებოდა, რომ მხოლოდ საუკეთესო ხარისხის საღებავებს მოიხმარდა და მათ ერთმანეთზე მრავალ შრედ დაადებდა), მაგრამ თანდათან სახელი გაუვარდა და იმპერატორმა მაქსიმილიანემ, რომელიც ხელოვნებას განდიდების საშუალებად ხედავდა, დიურერი რამდენიმე მნიშვნელოვან საქმეში ჩააბა. როდესაც ორმოცდაათ წელს მიღწეული დიურერი ნიდერლანდში ჩავიდა, იგი მართლაც ბატონივით მიიღეს. იგი თავად მოგვითხრობს დიდი მღელვარებით, თუ როგორ დახვდნენ ანტივერპენელი მხატვრები თავიანთი ამქრის დარბაზში მის პატივსაცემად გამართულ საზეიმო წვეულებაზე: "როდესაც სუფრასთან მიძღვებოდნენ, ყველანი აქეთ-იქით ჩამწკრივდნენ, გეგონებოდა, ვინმე დიდკაცის შესაგებებლად; და თვით საპატიო პირნიც დიდი მოკრძალებით მიკრავდნენ თავს". ჩრდილოეთის ქვეყნებშიც კი დიდმა ხელოვანებმა სძლიეს სნობიზმს, რომელიც ხალხში ხელით მომუშავე ადამიანების მიმართ ზიზღიან დამოკიდებულებას აჩენდა.

უცნაურიცაა და საკვირველიც, მაგრამ ერთადერთი გერმანელი მხატვარი, რომელიც შეიძლება სიდიადითა და ოსტატობის ძალით დიურერს გაუუტოლოდ, ისე მიაყენდა, რომ დანამდვილებით მისი სახელიც კი არ ვიცით. მეჩვიდმეტე საუკუნის ერთი მწერალი საკმაოდ არეულად მოგვითხრობს ვინმე მატეას გრიუნევალდზე აშაფენბურგიდან. იგი დიდი გზნებით აღწერს ამ, როგორც თავად ამბობს, "გერმანელი კორეჯოს" ზოგიერთ ნახატს. ამ ერთადერთ ცნობაზე დაყრდნობით ეს სურათებიც და ზოგიერთი სხვაც, რომლებიც იმავე დიდი ხელოვანის შექმნილი ჩანს, "გრიუნევალდის" ნამუშევრად ჩაითვალა. მაგრამ ამ პერიოდის არც ერთი სხვა ცნობა ან საბუთი არ იხსენიებს მხატვარს, სახელად გრიუნევალდს. ეტყობა, მწერალმა რაღაც აურ-დაურია. ვინაიდან ამ ოსტატის ნამუშევრად მიჩნეულ ზოგიერთ სურათს ინიციალები M.G.N. აწერია, ხოლო დაახლოებით დიურერის დროს აშაფენბურგის მახლობლად ცხოვრობდა მხატვარი მათის გოთჰარდტ ნაიტჰარდტი, დღეს ფიქრობენ, რომ ამ დიდი ოსტატის ნამდვილი სახელი სწორედ ესაა და არა გრიუნევალდი. დიდად სასარგებლო თეორია არც ესაა, რადგან მასზეც ბევრი არაფერი ვიცით. მოკლედ რომ ვთქვათ, თუკი რიგიანად ვიცნობთ დიურერს როგორც ცოცხალ ადამიანს – თავისი ჩვევებით, სარწმუნოებით, გემოვნებითა თუ თავისებურებით, გრიუნევალდი, პირიქით, ისევე გამოუცნობი რჩება ჩვენთვის, როგორც შექსპირი. ამ ვითარებას უბრალო შემთხვევითობას ვერ მივანერთ. დიურერზე ამდენი იმიტომ ვიცით, რომ თვითონ მიაჩნდა თავი მშობლიური ქვეყნის ხელოვნების განმანახლებლად და რეფორმატორად. მას აფიქრებდა, თუ რას და რატომ აკეთებდა. იგი აგროვებდა ჩანანერებს თავისი მოგზაურობებისა და კვლევა-ძიების შესახებ, წერდა წიგნებს საკუთარი თაობის დასამოძღვრავად. არაფერი მონიშნავს, რომ "გრიუნევალდი" თავს ამგვარადვე ხედავდა; პირიქით, ის რამდენიმე ნამუშევარი, რომლებიც მისგან შემოგვრჩა, დიდი თუ პატარა პროვინციული ეკლესიებისთვის დახატული ტრადიციული საკურთხეველის მოხატულობებია, ელზასის სოფელ იზენჰაიმის დიდი საკურთხეველის უამრავი მოხატული "ფრთის" (ე. წ. იზენჰაიმის ტრაპეზზედა გამოსახულების) ჩათვლით. ამ ნამუშევრებს ოდნავაც არ ეტყობა, რომ მათ დამხატველს, დიურერივით, სწაღდა, უბრალო ხელოსანი კი არა, ვინმე სხვა ყოფილიყო. მას არც გვიანგოთიკურ პერიოდში ჩამოყალიბებული რელიგიური ხელოვნების ტრადიციები უშლიდა ხელს. თუმცა იტალიური ხელოვნების



224

გრიუნევალდი
აღდგომა, 1515 წ.

იუნჯაიმის ტრაპეზუნდა
გამოსახულების ნაწილი,
ზეთი, ხე, 269 x 307
სმ; Musée d'Unterlinden,
კოლმარი

ზოგიერთ დიდ აღმოჩენას ის უთუოდ იცნობდა – ისინი იმდენად მოუშვე-
ლიებია, რამდენადაც მის მხატვრულ შეხედულებებს ეხმიანებოდა. ამის
თაობაზე მას, როგორც ჩანს, არც რაიმე ეჭვები ანუხებდა. ხელოვნება
მისთვის მშვენიერების უხილავი კანონების ძიება არ ყოფილა; მის თვალ-
ში მას მხოლოდ ერთი მიზანი შეიძლებოდა ჰქონოდა – იგივე, რაც მუდამ
ჰქონდა შუა საუკუნეების რელიგიურ ხელოვნებას: შეექმნა სურათოვანი
ქადაგება, გაეცხადებინა საღვთო ჭეშმარიტებანი ეკლესიის სწავლება-
თა შესაბამისად. იუნჯაიმის საკურთხეველის მოხატულობის შუა ნაწილი
(სურათი 224) ჩინებულად გვიჩვენებს, რომ მხატვარი ყველა სხვა მო-
საზრებას ამ უპირველეს მიზანს სწირავდა. ჯვარცმული მაცხოვრის ამ
კუშტ და დაუნდობელ გამოსახულებას სილამაზისა – იტალიელ მხატ-
ვართა გაგებით – არა სცხია რა. ვნების კვირის მქადაგებელივით, ფერ-
მწერი ყველაფერს იყენებს, რასაც კი ტანჯვის ამ საშინელი სანახაობის
ჩვენამდე მოტანა შეუძლია: მომაკვდავ ქრისტეს სხეული ჯვარზე წამებით
დაკრუნჩხვია; მთელ ტანზე მოდებულ დაწყლულეულ იარებში წიკების
ეკლები ამოჩრილა; ფერნაკლულ, მომწვანო სხეულზე თვალს უმძაფრეს
კონტრასტად ხვდება მუქი წითელი სისხლი; სახის ნაკვეთებისა და ხელე-
ბის შთამბეჭდავი მოძრაობის მეოხებით ვნებული მაცხოვარი გოლგო-
თის საზრისს გვამცნობს. მისი ტანჯვა ტრადიციულ თანმხლებ ჯგუფშიც



აირეკლება: გულშელონებული, საქვრივო თალხით მოსილი მარიამი წმ. იოანე მახარებლის მკლავებზეა გადასვენებული, რომელსაც მისი თავი უფალმა ჩააბარა; წმ. მარიამ მაგდალელს კი, რომლის ფიგურა შედარებით პატარაა, ტანჯვისგან ხელები გადაუჭდია (მას სანელსაცხებულე ჭურჭელი აქვს თან). ჯვრის მარჯვნივ წმ. იოანე ნათლისმცემლის ძლიერი ფიგურაა ძველისძველი სიმბოლოს თანხლებით – ეს არის ჯვრის მპყრობელი კრავი, რომლის სისხლი ბარძიმში ჩაედინება. მედიდური, მკაცრი ყესტით ნათლისმცემელი მაცხოვარზე მიგვითითებს, თანდართული წარწერა კი შეგვახსენებს წმ. იოანეს მიერ სახარებაში უწყებულ მის სიტყვებს: “ის უნდა იზარდოს, მე კი დავკინდე.” (იოანე, III, 30).

უეჭველია, რომ მხატვარს სურდა, მორწმუნენი ამ სიტყვებს – წმ. იოანე ნათლისმცემლის ყესტით ასე გამოკვეთილს – საგანგებოდ ჩაფიქრებოდნენ. შესაძლოა მისი სურვილი იყო, ისიც დაგვენახა, თუ როგორ “გაიზრდება” ქრისტე, ჩვენ კი “დავკინდებით”. საქმე ისაა, რომ სურათზე, სადაც სინამდვილე მთელი თავისი საშინელებით თითქოს ასე დაუფარავად არის წარმოდგენილი, ირეალურობა და ფანტასტიკურობაც გვაქვს: ფიგურები ზომებით ძალზე განსხვავებულია. ზომათა განსაცვიფრებელ უთანაბრობაში სრულად რომ დაერწმუნდეთ, ამისთვის ჯვრის ქვეშ მყოფი წმ. მარიამ მაგდალელისა და ქრისტეს ხელის მტევნების შედარებაც კმარა. ცხადია, რომ ამ მხრივ გრიუნევალდმა არ გაიზიარა პინიციპები, რომლებიც თანამედროვე ხელოვნებამ რენესანსის შემდეგ შეიმუშავა, და განზრახ დაუბრუნდა შუა საუკუნეთა თუ პრიმიტიული მხატვრების ტრადიციას, რომლებიც სცენაში წარმოდგენილი ფიგურების ზომას მათი გამოსახულების მნიშვნელობის შესაბამისად ცვლიდნენ. ზუსტად ისევე, როგორც თვალისთვის საამო სილამაზე საკურთხევლის მხატვრობის სულიერ გზავნილს შესწირა, მან ახლებური მოთხოვნა – დაცული იყოს პროპორციების სისწორე – აქაც არად ჩააგდო, რადგან წმ. იოანეს სიტყვათა მისტიკური ჭეშმარიტების გამოხატვას ასე უკეთ შეძლებდა.

გრიუნევალდის შემოქმედება კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს, რომ შესაძლოა მხატვარი ძალზე დიდი იყოს, მაგრამ სულაც არ იყოს “პროგრესული” – ხელოვნების სიდიადე ახლის აღმოჩენაში როდი მდგომარეობს. გრიუნევალდმა რომ, ამასთანავე, ეს აღმოჩენებიც კარგად იცოდა, მაშინ ხდება ნათელი, როდესაც იგი მათ სათქმელის უკეთ გამოსახატავად იშველიებს. იგივე ფუნჯი, რომლითაც ქრისტეს მკვდარი და ნატანჯი სხეული დაიხატა, საკურთხევლის მოხატულობის სხვა პანოზე, უკვე აღდგომისას ზეციური ნათლის არამიწიერი გამოჩინების მეშვეობით, მისი ფერისცვალების (სურათი 225) ჩვენებას ემსახურება. ამ სურათის აღწერა კიდევ იმიტომაა ძნელი, რომ აქ ძალზე ბევრია დამოკიდებული ფერადონებაზე. ჩვენ ვხედავთ ქრისტეს, რომელიც საფლავიდან თითქოს ახლა მაღლდება და სხივოსანი ნათების კვალს ტოვებს – მის ტანზე შემოგრანული სუდარა შარავანდის ფერად სხივებს ირეკლავს. მძაფრად უპირისპირდება ერთმანეთს აღმდგარი, სცენის თავზე მოლივლივე ქრისტე და ქვემოთ, ნათლის უეცარი გამოჩენით თვალდაბნელებული და დათრგუნული ჯარისკაცების უმწეო მოძრაობები. მათი შეაზვრული, გადაგრეხილი სხეულები კიდევ უფრო გამოკვეთს ელდის სიმძაფრეს. არაფერი მიგვანიშნებს, როგორია წინა და უკანა პლანების ურთიერთდაცილება. ორი ჯარისკაცი საფლავის უკან გადაყრავებულ მარიონეტებს ჰგავს. მათი ჩახლართული ფორმები ერთ რამეს ემსახურება – ქრისტეს ფერცვლილი სხეულის უმფოთველი, მშვიდი სიდიადის გამოკვეთას.

225

გრიუნევალდი
აღდგომა, 1515 წ.,
ინენაიმის ტრაპეზუდა
გამოსახულების ნაწილი,
ზეთი, ხე, 269 x 143
სმ; Musée d'Unterhinden,
კოლმარო

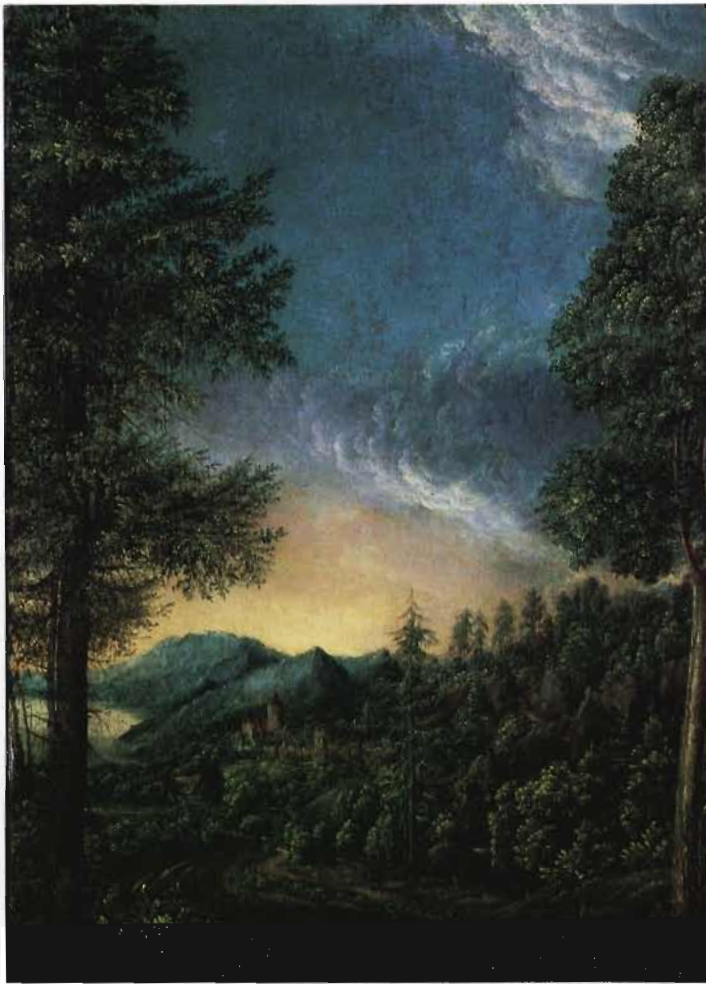


226

ლუკას კრანახი
შესვენება ეგვიპტეში
გაქცევისას, 1504 წ.

ზეთი, ხე, 70,7 x 53 სმ;
სურათების გალერეა,
ბერლინის სახელმწიფო
მუზეუმები

დიურერის თაობის კიდევ ერთი გერმანელი მხატვარი, ლუკას კრანახი (1472-1553), თავიდან მეტად იმედისმომცემი ჩანდა. ყმანვილკაცობისას მან რამდენიმე წელი სამხრეთ გერმანიასა და ავსტრიაში გაატარა. სწორედ მაშინ, როდესაც ალპების სამხრეთ ფერდობზე დაბადებულმა ჯორჯონემ მთიანი პეიზაჟის (გვერდი 328, სურათი 209) მშვენიერება აღმოაჩინა, ალპების ჩრდილოეთი ფერდობების ასწლოვანი ტყეებითა და რომანტიკული ხედებით ახალგაზრდა კრანახიც მოიხიბლა. 1504 წლით დათარიღებულ ნახატზე – სწორედ ამ წელს გამოაქვეყნა დიურერმა თავისი გრავიურები (სურათები 222, 223) – კრანახი წარმოგვიდგენს წმინდა ოჯახს ეგვიპტეში გაქცევისას (სურათი 226). ისინი წყაროსთან, ტყიან, მთაგორიან მიდამოში ისვენებენ. ეს მშვენიერი, უკაცრიელი ადგილია, ბებერი, ჩამოფანჩული ხეებითა და ლამაზი მწვანე ველისკენ გაშლილი ხედით. ღვთისმშობელს უამრავი პატარა ანგელოზი შემოხვევია; აქეთ ერთი ველურ კენკრას უწვდის ყრმა იესოს, იქით მეორე ნიჟარით წყალს აგროვებს, სხვანი კი საყვირებისა და ფლეიტების დაკვრით ამხნევენ დაქანცულ ლტოლვილთ. ამ პოეტურ ჩანაფიქრს ლოხნერის (გვერდი 272, სურათი 176) ლირიკული ხელოვნების სულისკვეთებიდანაც შერჩენია რაღაც.



227

ალბრეხტ
ალტდორფერი
პეიზაჟი, დაახლ.
1526-8 წწ.

ზეთი პერგამენტზე,
მოთავსებული ბეზე,
30 x 22 სმ; ძველი
პინაკოტეკა, მიუნხენი

მოგვიანებით კრანახი საქსონიის სამეფო კარზე მიღებული მხატვარი გახდა, სახელი კი უპირატესად მარტინ ლუთერთან მეგობრობამ მოუტანა. მაგრამ დუნაისპირეთში ხანმოკლე ყოფნა, ეტყობა, საკმარისი აღმოჩნდა, რათა ალპური სანახების მცხოვრებთ იქაური გარემოს მშვენიერება დაენახათ. რეგენსბურგელმა მხატვარმა ალბრეხტ ალტდორფერმა (1480?-1538) ტყეებსა და მთებს მიაშურა, რათა ნაავდრალი ფიჭვებისა და კლდეების ფორმები შეესწავლა. აკვარელით შესრულებული მისი ზოგიერთი ნახატი, გრავიურა და ზეთით დახატულ ტილოთაგან ერთი მაინც (სურათი 227) “წმინდა” პეიზაჟია – უსიუჟეტო და უპერსონაჟო. ეს მნიშვნელოვანი სიახლე იყო. ბუნების სიყვარულის მიუხედავად, თვით ბერძნებიც კი პეიზაჟებს (გვერდი 114, სურათი 72) მხოლოდ პასტორალური სცენების ფონად ხატავდნენ. შუა საუკუნეებში მხატვრობა განსაზღვრული, საკრალური თუ საერო სიუჟეტის გარეშე ძნელი წარმოსადგენი იყო. სურათებს, რომელთა ერთადერთი მიზანი ბუნების ლამაზი ხედებისგან მიღებული სიამოვნების აღბეჭდვა იყო, მუშტარი მხოლოდ მაშინ გაუჩნდა, როდესაც ყურადღების ცენტრში თავად მხატვრის უნარი მოექცა.

მეთექვსმეტე საუკუნის პირველი ათწლეულების ამ დიდებულ ხანაში ნიდერლანდში არ ჩანს იმდენი პირველხარისხოვანი ოსტატი, რამდენიც მეთხუთმეტე საუკუნეში იყო – იან ვან ეიკი (გვერდები 235-6), როგორც ვან დერ ვეიდენი (გვერდი 276) და ჰუგო ვან დერ გუსი (გვერდი 279) მთელ ევროპაში იყვნენ სახელგანთქმულნი. იმ მხატვრებს კი, რომლებიც ცდილობდნენ თავისი დროის სიახლეები შეეთვისებინათ (როგორც ეს გერმანიაში დიურერმა გააკეთა), ძველი ტრადიციების ერთგულებისა და ახალი მეთოდებისკენ სწრაფვის შეთავსება ხშირად ეძნელებოდათ. 228-ე სურათზე ფერმწერ იან გოსარტის, “მაბიუზედ” (1478-1532?) ნოდებულის, დამახასიათებელი ნამუშევარია ნაჩვენები. ის წარმოგვიდგენს წმ. ლუკას, რომელიც, ლეგენდის თანახმად, ხელობით მხატვარი იყო და ღვთისმშობლისა და ყრმის პორტრეტი შექმნა. ფიგურებს მაბიუზე იმ მეთოდით გამოსახავს, რომელიც იან ვან ეიკისა და მის მიმდევართა ტრადიციას სავსებით შეესაბამებოდა, მაგრამ გარემო კი საკმაოდ განსხვავებულია. როგორც ჩანს, მას სურს დაგვანახოს, რომ იტალიური მონაპოვრები მისთვის ცნობილია, რომ მეცნიერულ პერსპექტივასაც ფლობს, კლასიკურ არქიტექტურასაც იცნობს და შუქ-ჩრდილიც ემარჯვება. ამის შედეგად სურათი მეტად მომხიბლავია, მაგრამ მას არც ჩრდილოური ნიმუშების სადა ჰარმონია ახლავს და არც იტალიურისა. ცოტა არ იყოს, გიკვირს, წმ. ლუკამ ღვთისმშობლის დასახატად ყველაზე ხელსაყრელ ადგილად რაღა სასახლის ეს გაპრანჭული, მაგრამ სავარაუდოდ ორპირქარიანი შიდა ეზო მიიჩნია.

ისე მოხდა, რომ ამ დროის უდიდესი ნიდერლანდელი მხატვარი ახალი სტილის მიმდევარი კი არ გამოდგა, არამედ, გერმანელი გრიუნევალდის მსგავსად, არ ისურვა, ახალ სამხრეთულ მოძრაობას ჩაეთრია. ეს ფერმწერი პატარა ჰოლანდიურ ქალაქ ჰერტოგენბოშში ცხოვრობდა. იგი თავს ჰიერონიმუს ბოსხს ეძახდა. მის შესახებ ცოტა რამაა ცნობილი. ის 1516 წელს გარდაიცვალა, მისი დაბადების თარიღი კი უცნობია. ვინაიდან 1488 წელს იგი უკვე დამოუკიდებელი ოსტატი ყოფილა, მანამდე საკმაოდ დიდხანს უნდა ელვანა. გრიუნევალდის მსგავსად, ბოსხიც გვიჩვენებს, რომ მხატვრობის ტრადიციები და მონაპოვრები, რომლებიც სინამდვილის უფრო დამაჯერებლად ასახვისთვისაა შემუშავებული, შეიძლება, ასე ვთქვათ, შეაბრუნო, რათა არანაკლებ სარწმუნოდ დახატო ისეთი რამ, რაც ადამიანის თვალს არ უხილავს. სახელი მას ბოროტ ძალთა შემადრწუნებელმა გამოსახულებებმა მოუტანა. ალბათ შემთხვევითი არაა, რომ ამავე საუკუნის მოგვიანო ხანაში იგი გამორჩეულად შეუყვარდა ესპანეთის პირქუშ მეფეს, ფილიპე II-ს, რომელსაც ადამიანთა ავზინანობა დიდად ანუხებდა. 229-30-ე სურათები გვიჩვენებს ბოსხის ერთ-ერთი ტრიპტიქის ორ ფრთას, რომელიც ფილიპე II-მ იყიდა და ამიტომ ახლაც ესპანეთშია. მარცხნივ ვხედავთ, როგორ შემოვიდა ამქვეყნად ბოროტება: ევას შექმნას ადამის ცდუნება და სამოთხიდან ორივეს განდევნა მოსდევს, სულ ზევით, ცაში კი გამოსახულია ამბოხებულ ანგელოზთა დაცემა, რომლებიც ზეციდან საზიზღარ მწერთა გროვასავით ემხოზიან. მეორე ფრთა ჯოჯოხეთის ხილვას წარმოგვიდგენს. აქ მხოლოდ საშინელებები, ცეცხლი და სატანჯველია. ყველანაირი შემზარავი დემონები, ნახევარცხოველები, ნახევარადამიანები ან ნა-

228

მაბიუზე

წმ. ლუკა
ღვთისმშობლის
ხატვისას,
დაახლ. 1515 წ.,
ზეთი, ხე, 230 x 205
სმ; სახალხო გალერეა,
პრალა





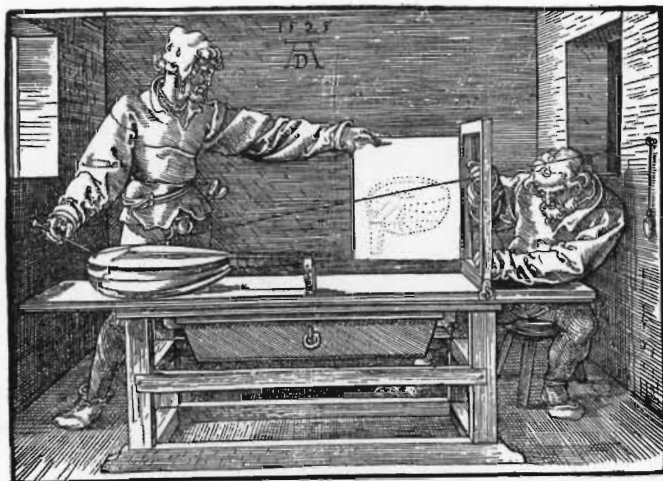
ხევათმანქანები სამარადისოდ ანამებენ და სჯიან ცოდვილ სულებს. ეს პირველი და, უეჭველად, ერთადერთი შემთხვევაა, როდესაც მხატვარმა წარმატებით შესძინა კონკრეტული და ხელშესახები სახე შუა საუკუნეების ადამიანის გონებაში ჩაბუდებულ ძრწოლას. იგი ამას ალბათ ვერც მოახერხებდა, რომ არა მაშინდელი ვითარება, როდესაც ძველი იდეები ჯერაც ძალმოსილი იყო, ამასთან ერთად კი ახლებურმა სულისკვეთებამ მხატვარი იმის ხოცშესხმის მეთოდებით აღჭურვა, რასაც ხედავდა. ალბათ ჰიერონიმუს ბოსხს შეეძლო ჯოჯოხეთის სურათთაგან ერთ-ერთზე იგივე წაენერა, რაც იან ვან ეიკმა არნოლფინების დანინდვის მშვიდ გამოსახულებას მიანერა: “მე იქ ვიყავი”.

229, 230

ჰიერონიმუს

ბოსხი

სამოთხე

და ჯოჯოხეთი,
დაახლ. 1510 წ.ტრიპტიხის მარცხენა
და მარჯვენა ფრთები,
ზეთი, ხე, ყოველი ფრთა
135 x 45 სმ; პრადო,
მადრიდიმხატვარი სწავლობს
რაკურსის კანონებს,
1525 წ.ალბრეხტ დიურერის
ხის გრაფიკა, 13,6
x 18,2 სმ; დიურერის
სახელმძღვანელოდან
პერსპექტივისა და
პროპორციების შესახებ,
Uebersetzung der Messung
mit dem Zirkel und
Rechtsscheyt

ხელოვნების კრიზისი

ევროპა, მეთექვსმეტე საუკუნის მიწურული

დაახლოებით 1520 წლისთვის იტალიის ყველა ქალაქის ხელოვნების მოყვარულები ფიქრობდნენ, რომ მხატვრობამ სრულქმნილების მწვერვალს მიაღწია. მართლაც, მიქელანჯელოს, რაფაელს, ტიციანსა და ლეონარდოს ყველაფერი გაეკეთებინათ, რასაც კი მათი წინამორბედი თაობები ცდილობდნენ. ნახატის შექმნის არც ერთი პრობლემა არ იყო მათთვის მეტიმეტად რთული და არც რომელიმე სიუჟეტი ეძნელებოდათ. მათ აჩვენეს, როგორ უნდა შეუთავსდეს მშვენიერება და ჰარმონია კორექტულობას. მათზე იმასაც კი ამბობდნენ, ძველი საბერძნეთისა და რომის თვით უსახელგანთქმულესი ქანდაკებებიც კი უკან მოიტოვესო. აი, ყმანვილისთვის კი, რომელსაც სურდა ერთ დღეს თავადაც დიდი ფერმწერი გამხდარიყო, ეს საზოგადო აზრი არცთუ სასიამოვნო მოსასმენი იქნებოდა. როგორი დიდიც არ უნდა ყოფილიყო მისი აღფრთოვანება თანამედროვე დიდოსტატთა ქმნილებებით, ის ალბათ მაინც შეეკითხებოდა საკუთარ თავს: ნუთუ სიმართლეა, რომ საკეთებელი აღარაფერია, რადგან ხელოვნებაში ყოველივე შესაძლებელს უკვე მიაღწიეს? ზოგიერთმა, ეტყობა, ეს აზრი შეუვალ ჭეშმარიტებად მიიღო და თავგამოდებით ცდილობდა შეესწავლა, რაც მიქელანჯელოს უკვე შესწავლილი ჰქონდა, და შეძლებისდაგვარად ზუსტად მიეზამა მისთვის. მიქელანჯელოს შიშველი სხეულების უჩვეულოდ დაყენება უყვარდა და, რაკი ეს იყო მთავარი, მათაც ხელი მიჰყვეს მისი შიშველი გამოსახულებების გადმოლებას და ისინი, ავად თუ კარგად, საკუთარ კომპოზიციებშიც შეჰყავდათ. შედეგი ზოგჯერ ცოტათი სასაცილო გამოდიოდა – მრავალფიგურიანი ბიბლიური საღვთო სცენები შეიძლება ნორჩ ათლექტთა გუნდის წვრთნად მოგეჩვენოთ. ამიტომაც მოგვიანებით კრიტიკოსებმა, რომლებიც მიხვდნენ, რომ ამ ახალგაზრდა მხატვართა შეცდომა იყო მიქელანჯელოს მანერის მხოლოდ მისი მოდურობის გამო შეთვისება, მათ ხელოვნებას მანიერიზმი შეარქვეს. რასაკვირველია, ყველა იმდროინდელი ოსტატი ისე შეუგნებელი არ იქნებოდა, ერწმუნა, თითქოს ხელოვნებას რთულად დაყენებული შიშველი ფიგურების მეტი არაფერი მოეთხოვება. მრავალი მათგანი ფიქრობდა, ხელოვნება ჩინში ვერ შევა და, თუკი წინამორბედი თაობის დიდოსტატთა მონაპოვრებს ადამიანის სხეულის გამოხატვის მხრივ ვეღარაფერს შემატებს კაცი, რაღაც სხვა საკეთებელი ჯერაც იქნებაო. ზოგი ეცადა მათთვის სიახლეთა შემოტანის მხრივ ეჯობნა. მათ სურდათ მნიშვნელობითა და სიბრძნით სავსე სურათები ეხატათ – იმგვარი სიბრძნით, რომელიც მხოლოდ უგანათლებულესი სწავლულებისთვის თუ იქნებოდა გასაგები. მათი ნაწარმოებები ლამის ნახატი-თავსატყებების მსგავსია, რომელთა ამოხსნა მხოლოდ მას ძალუძს, ვინც იცნობს მამინდედ მნიგნობართა შეხედულებას ეგვიპტური იეროგლიფების ჭეშმარიტ საზრისზე, ან ანტიკური ხანის მრავალ ნახევრად მივიწყებულ მწერალს.



სხვებს უნდოდათ ყურადღება იმით მიექციათ, რომ მათი ნამუშევრები დიდ წინამორბედთა ქმნილებებზე ნაკლებად ბუნებრივი, ნაკლებად მისაწვდომი, ნაკლებად სადა და ჰარმონიული ყოფილიყო. ისინი თითქოს გვეუბნებოდნენ, დიდოსტატთა ნაწარმოებები მართლაც სრულყოფილია, მაგრამ სრულყოფილება მუდამ როდია საინტერესო; როგორც კი მას მიაღწევ, აღარც გაღელვებს; ჩვენი მიზანი კი რაღაც განსაცვიფრებელი, მოულოდნელი და გაუგონარიყო. ნამდვილად იყო რაღაც არაჯანსაღი ახალგაზრდა მხატვართა დაჟინებულ სურვილში, კლასიკოსი ოსტატები როგორმე დაეჯახნათ. მათ შორის საუკეთესონიც უცნაურ, ჩახლართულ

231

ფედერიკო ცუკარო
პალაცო ცუკაროს
სარკმელი, რომი,
1592 წ.

ექსპერიმენტებს მიჰყოფდნენ ხოლმე ხელს. მაგრამ, გარკვეული თვალსაზრისით, მათი სასონარკვეთილი ცდები, უკეთესი რამ გაეკეთებინათ, ამავე დროს წინამორბედი მხატვრებისთვის უდიდესი პატივის მიგებას ნიშნავდა. განა თვით ლეონარდოს არა აქვს ნათქვამი, “უვარგისია მონაფე, რომელსაც არ სურს მასწავლებელს აჯობოს”? თანაც, გარკვეულწილად, მათ ახალი და უცნაური ექსპერიმენტების მაგალითი თავად დიდმა “კლასიკოსმა” მხატვრებმა მისცეს. მათმა დიდებამ, იმ ბრმა თაყვანისცემამ, რომელიც წილად ხვდათ, მათ საშუალება მისცა, რომ შემოქმედებითი გზის დასასრულს კომპოზიციისა თუ ფერადოვნების სავსებით ახალი, ორიგინალური ეფექტები მოესინჯათ. განსაკუთრებით მიქელანჯელოს სჩევოდა, ზოგჯერ ყოველგვარი პირობითობის უგულვებლყოფა. პირველ ყოვლისა, ეს არქიტექტურაზე ითქმის, სადაც კლასიკური ტრადიციის წმინდათაწმინდა კანონები მან გაბედულად შელახა, რათა მხოლოდ საკუთარ მიდრეკილებებსა და გუმანს დამორჩილებოდა. ისიც კი შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სწორედ მან შეაჩვია საზოგადოება, ხელოვანის “ახირებებსა” და “გამოგონებებს” აღფრთოვანებით შეხვედროდა, რომ სწორედ ის იქცა მაგალითად გენიოსისა, რომელსაც საკუთარ ქმნილებათა უბადლო სრულყოფილებაც არ აკმაყოფილებს და ამიტომ მუდამ გამომსახველობის ახალ-ახალი მეთოდებისა და საშუალებების ძიებაშია.

სავსებით ბუნებრივია, რომ ახალგაზრდა მხატვარებს ეს ერთგვარ ნებართვად უნდა აღექვათ საიმისოდ, რომ საზოგადოება თავიანთი “ორიგინალური” გამოგონებებით განეცვიფრებინათ. მათი ძალისხმევის შედეგად კონსტრუირების ზოგიერთი სახალისო ნიმუში შემოგვრჩა. ადამიანის პირისახის მოყვანილობის ფანჯარა (სურათი 231), რომელიც ხუროთმოძღვარსა და ფერმწერს, ფედერიკო ცუკაროს (1543?-1609) ეკუთვნის, ამგვარი ახირების კარგი ნიმუშია.

სხვა ხუროთმოძღვრები უპირატესად ანტიკური ხელოვნების ცოდნას ემყარებოდნენ და, შეიძლება ითქვას, რომ ამ მხრივ ბრამანტეს თაობის ოსტატებს აჯობეს კიდევ. უდიდესი მათ შორის არქიტექტორი ანდრეა პალა-

დოი (1508-80) იყო. 232-ე სურათზე გამოსახულია მისი სახელგანთქმული ვილა როტონდა, ანუ მრგვალი ვილა, ვიჩენცას მახლობლად. გარკვეულნილად მასზედაც იტქმის, "ახირებააო", ვინაიდან გარედან ოთხი ერთნაირი ფასადი აქვს, იონიური ტაძრიდან ნასესხები პორტიკით, შიგნით კი არსებითად ერთადერთი მრგვალი დარბაზია, რომელიც რომაულ პანთეონს (გვერდი 120, სურათი 75) მოგაგონებთ. ნაგებობა ლამაზი კია, მაგრამ მასში ცხოვრებისა რა მოგახსენოთ. სიახლის შემოტანისა და ეფექტის მოხდენის სურვილი არქიტექტურის ჩვეულ მიზანს ასცდა.

იმ დროისთვის ტიპური ხელოვანი ფლორენციელი მოქანდაკე და ოქრომჭედელი ბენვენუტო ჩელინი (1500-71) გახლავთ. თავის სახელგანთქმულ ნიგნში მან საკუთარი ცხოვრების შესახებ მოგვითხრო და ეპოქის არაჩვეულებრივად ცოცხალი და ფერადოვანი სურათიც დაგვიხატა. იგი მკვებარა, შეუბრალებელი და პატივმოყვარე ადამიანი იყო, მაგრამ ამას ნაკლად ვერ ჩაუთვლი, რადგან თავის თავგადასავალსა და საქმიანობაზე ისეთი დაგემოვნებით ყვება, გეგონება თავშესაქცევ სათავგადასავლო რომანს კითხულობ. მისი ქედმაღლური თავდაჯერებულობა, მისი მოუსვენრობა, რომელიც აიძულებს ქალაქიდან ქალაქში იაროს, ერთი სამეფო კარიდან მეორეზე გადაინაცვლოს, უსიამოვნებაში გაეხვიოს და სახელიც მოიპოვოს, ჩელინის თავისი დროის შვილად გვაცნობს. მისთვის ხელოვანი ის კი არ არის, ვინც ერთგან მკვიდრობს და სახელოვან სახელოსნოს მშვიდად

232

ანდრეა პალადიო
ვილა როტონდა
ვიჩენცას
მახლობლად, 1550 წ.
მეთექვსმეტე საუკუნის
იტალიური ვილა





233

ბენვენუტო ჩელინი
სამარილე, 1543 წ.

ჭედურობა, ოქრო,
მინანქარი, ებონიტის
სადგარი, სიგრძე
33,5 სმ; ხელოვნების
ისტორიის მუზეუმი, ვენა

234

პარმიჯანინო
გრძელკისერა
მადონა, 1534-40 წწ.

დაუმთავრებელია
შხატურის
გარდაცვალების გამო,
ხეობი, ხე, 216 x 132 სმ;
უფიცო, ფლორენცია

განაგებს, არამედ “ვირტუოზი”, რომლის გამოც ერთმანეთს თავადები და კარდინალები ეცილებიან. მის დღემდე შემორჩენილ მცირერიცხოვან ნამუშევრებს შორის არის საფრანგეთის მეფისთვის 1543 წელს დამზადებული ოქროს სამარილე (სურათი 233). ჩელინის მისი ამბავი დანვრილებით აქვს მოთხრობილი. იგი ყვება, როგორ მოიშორა თავიდან ორი სახელგანთქმული სწავლული, რომელთაც სიუყუეტის შეთავაზება გაუბედეს, და როგორ შეასრულა საკუთარი გამონაგონის თანახმად ცვილის მოდელი, სახელდობრ – დედამინისა და ზღვის გამოსახულება. ორი ელემენტის ურთიერთშეღწევის საჩვენებლად ფიგურათა ფეხები ერთმანეთს კვეთს: “ზღვა მამაკაცის სახით გამოვსახე, რომელსაც უჭირავს ფაქიზად შესრულებული ხომალდი, მარილის საკმარაო რაოდენობის დამტევი. ხელში მას სამკაპა მივეცი, მის ქვემოთ კი ორი ზღვის ცხენი მოვათავსე. დედამინა მშვენიერ ქალად წარმოვადგინე. მას იმდენი მოხდენილობა შევძინე, რამდენიც შემეძლო. მის გვერდით, პილპილის ჩასაყრელად უხვად შემკული ტაძარი მოვათავსე.” მონაყოლის ყველაზე სასაცილო ადგილი ისაა, სადაც ჩელინი მოგვითხრობს, როგორ გაეშურა ოქროს საშოვნელად მეფის მეჭურჭლეთუხუცესთან და როგორ დაესხა მას თავს ოთხი ყაჩალი, რომლებიც მარტომ გააქცია. შესაძლოა ზოგ ჩვენგანს ჩელინის ფიგურების მშვიდი გრაცია ცოტათი გადამეტებით რაფინირებული და მეტისმეტად ხელოვნური მოეჩვენოს. ამ მხრივ ალბათ იმის ცოდნა თუ გვანუგეშებს, რომ მათ შემქმნელს საკმარისად ჰქონდა მამადლებული ის ჯანსაღი სიმტკიცე, რომელიც, როგორც ჩანს, ასე აკლდა მის ნამუშევრებს.

ჩელინის მსოფლმხედველობა ტიპური გამოხატულებაა მაშინდელ ხელოვნათათვის დამახასიათებელი მოუსვენრობისა, მათი გამუდმებული ცდებისა, წინამორბედი თაობების ნახელავზე უფრო საინტერესო და უჩვეულო რამ შექმნან. იმავე სულისკვეთებას ვატყობთ კორეჯოს მიმდევრის, პარმიჯანინოს (1503-40), ნახატებს. არ გამიკვირდება, თუ მისი ღვთისმშობელი (სურათი 234) ვინმეს შეურაცხმყოფელიც კი მოეჩვენება – ეს რელიგიური თემა ხომ მან ნაძალადევად და ღვლარჭნილად გადმოსცა. აქ





ნიმანწყალიც არაა იმ ძალდაუტანებლობისა და სისადავისა, რომლითაც ამ ძველთაძველ თემას რაფაელი ეპყრობოდა. ამ სურათს “გრძელკისერა მადონას” უწოდებენ, ვინაიდან წმინდა ქალწულისთვის მოხდენილობისა და ელეგანტურობის მინიჭების მოსურნე ფერმწერმა მას ნამდვილი გედის კისერი დაუხატა. ადამიანის სხეულის პროპორციები მას უცნაურად დაგრძელებული, განელილი აქვს. ღვთისმშობლის ხელები და გრძელი, ნაზი თითები; წინ მდგომი ანგელოზის დანვრილებული ფეხი; ტანხმელი, კუმტი წინასწარმეტყველი გამლილი გრაგნილით ხელში – ყველას თითქოს მრუდე სარკეში ვხედავთ. მაგრამ ეს ყოველივე, უეჭველია, არც უმეცრების შედეგი გახლავთ და არც გულგრილობისა. მხატვარმა ყველა ღონე იხმარა, რომ ეჩვენებინა, როგორ უყვარს განელილი, ნაკლებად ბუნებრივი ფორმების და უჩვეულო პროპორციების მაღალი სვეტიც გამოსახა. ტრადიციული ჰარმონიის მიმართ ავადებული დამოკიდებულების გამოხატვა ფერმწერმა კომპოზიციის აგების დროსაც მოსურვა. იმის ნაცვლად, რომ ფიგურები თანაბრად განალავოს ღვთისმშობლის ორივე მხარეს, ანგელოზების დასს იგი მარცხნივ, ვინრო კუთხეში ჭედავს, მარჯვენა მხარე კი ცარიელია, რათა წინასწარმეტყველის ასვეტილი სილუეტი აღვიქვათ, სიშორის წყალობით ისე დაპატარავებული, რომ იგი ღვთისმშობელს მუხლამდე სწვდება. დიახ, ყოველივე ეს სიგიჟეა, მაგრამ სავსებით ლოგიკური კი არის. მხატვარი არაორთოდოქსულობას ლამობს. მას სურს გვიჩვენოს, რომ სრულქმნილი ჰარმონიის პრობლემა კლასიკური ხელოვნებისგან განსხვავებულადაც შეიძლება გადაწყდეს, რომ ბუნებრიობა და სისადავე მშვენიერებისკენ მიმავალი გზაა, მაგრამ ხელოვნების ნატიფ დამფასებელთათვის საინტერესო შედეგების მისაღებად ნაკლებად პირდაპირი გზებიც არსებობს. მიუხედავად იმისა, მოგწონს თუ არა მის მიერ არჩეული გეზი, უნდა ვალიაროთ, რომ იგი თანამიმდევრული იყო. პარმიჯანიჩი და მისი დროის ის მხატვრები, რომლებიც დიდ ხელოვანთა მიერ დამკვიდრებული “ბუნებრივი” მშვენიერების ფასადაც კი შეგნებულად რალაც ახალსა და მოულოდნელს ეძებდნენ, უდავოდ პირველი “თანამედროვე” მხატვრები იყვნენ. მართლაც, ჩვენ ვნახავთ, რომ იმის საფუძველი, რაც დღეს “თანამედროვე” ხელოვნებად იწოდება, შესაძლოა ძვეს მსგავს სწრაფვაში – თავი დააღწიოთ თვალსაჩინოს და მიაღწიოთ ეფექტებს, რომლებიც ტრადიციული ბუნებრივი მშვენიერებისგან განსხვავებულია.

ამ უცნაური ხანის სხვა შემოქმედებს, ხელოვნების ტიტანთა ჩრდილში მოქცეულებს, კვლავ ჰქონდათ იმედი, რომ მათ ოსტატობისა და ვირტუოზულობის ჩვეული საზომებითაც დაჯაბნიდნენ. შეიძლება ვერ დავეთანხმობთ ყველაფერს, რასაც ისინი აკეთებდნენ, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც კი იძულებული ვართ ვალიაროთ, რომ მათ ცდებს ზოგჯერ განსაცვიფრებელი ნაყოფი გამოაქვთ. ამის ტიპური ნიმუშია მერკურის – ლმერთთა შიკრიკის – ქანდაკება (სურათი 235), ფლამანდიელი მოქანდაკის, ჟან დე ბულონის (1529-1608), ნახელავი, რომელსაც იტალიელები ჯოვანი და ბოლონიას ან ჯამბოლონიას ეძახდნენ. მან მიზნად შეუძლებელი რამ დაისახა – ქანდაკებას უნდა უგულვებლევყო უსიცოცხლო მასალის სიმძიმე და ჰაერში სწრაფი ფრენის შთაბეჭდილება უნდა შეექმნა. გარკვეულწილად მან თავისას მიაღწია კიდევ. მისი სახელგანთქმული მერკური მხოლოდ ფეხის წვერით ეხება მიწას, უფრო სწორად, ჰაერის ჭავლს, სამხრეთის ქარის განმასახიერებელი ნიღბის პირიდან რომ იფრქვევა. მთლიანობაში ქანდაკება ისე ფაქიზად არის განონასწორებული, რომ მართლაც ჰაერში მოფარფატე გეგონებათ,

თითქოს სწრაფად და მოხდენილად აპობსო მას. შესაძლებელია კლასიკური ხანის მოქანდაკეს, ან თვით მიქელანჯელოსაც კი, შეუფერებლად მიეჩნია ამგვარი ეფექტი ქანდაკებისათვის, რომელსაც მასალის იმ მძიმე ბლოკის წონა უნდა მიენიშნებინა, რომლისგანაც ის გამოქნეს. მაგრამ ჯამბოლონი-ას, ისევე, როგორც პარმიჯანინოს, დამკვიდრებული ნესების უგულუბელყოფა და საზოგადოების მოულოდნელი ეფექტებით განცვიფრება ერჩია.

მეთექვსმეტე საუკუნის მინურულის ხელოვანთა შორის უდიდესი ალბათ ვენეციაში მცხოვრები ჯაკოპო რობუსტი, მეტსახელად ტინტორეტო (1518-94), იყო. ისიც დაღალა ფორმისა და ფერის მარტივმა სილამაზემ, რომელიც ვენეციელებს ტიციაანმა უჩვენა, მაგრამ მისი დაუქმყოფილებლობა უფრო მეტი იყო, ვიდრე რაღაც უჩვეულოს შექმნის უბრალო სურვილი. იგი თითქოს გრძნობდა, რომ, თუმც ტიციაანს, როგორც მშვენიერების მხატვარს ვერავინ შეედრებოდა, მისი სურათები მაინც სასიამოვნო უფრო იყო, ვიდრე – სულისშემძვრელი; რომ ისინი არ ყოფილა საკმარისად ამაღელვებელი საიმისოდ, რომ ჩვენთვის დიადი ბიბლიური ამბები და საღვთო ლეგენდები გაეცოცხლებინათ. იმისგან დამოუკიდებლად, მართლაც ასე იყო თუ არა, ტინტორეტომ, ეტყობა, გადაწყვიტა, ეს ამბები სხვაგვარად მოეთხრო, ისე, რომ მნახველს მოვლენათა შიშის მომგვრელი, მძაფრი დრამატულობა შეეგრძნო. 236-ე სურათი გვიჩვენებს, რომ მან მართლაც შეძლო უჩვეულო და მომუხსველი ნახატების შექმნა. ერთი შეხედვით, ეს სურათი არეულ-დარეულიცაა და დამაბნეველიც. ნაცვლად სიბრტყეზე ძირითად ფიგურათა მკაფიო განანილებისა, რასაც რაფაელმა მიაღწია, აქ უცნაური კამაროვანი საძვალის სიღრმეში ვიმზირებით. მარცხენა კუთხეში მაღალი, შარავანდიანი მამაკაცია გამოსახული, იმგვარად ანეული ხელით, თითქოს ვიღაცას უბრძანებს, შეჩერდითო. თუ თვალს გავაყოლებთ მის მოძრაობას, დავინახავთ, რომ იგი სურათის მარჯვენა მხარეს, დიაგონალის ბოლოს, ზევით, კამარის ქვეშ, მიმდინარე მოქმედებას წარმართავს. იქ ორი მამაკაცი სარკოფაგიდან გვამს იღებს (სარქველი ახდილია), მესამე, დობანდიანი მამაკაცი კი მათ ეხმარება. ამ დროს უკანა პლანზე გამოსახული დიდგვაროვანი ჩირაღდნის დახმარებით მეორე საფლავის წარწერის ამოკითხვას ცდილობს. აშკარაა, რომ ეს ადამიანები კატაკომბს ძარცვავენ. ერთი გვამი უცნაური რაკურსითაა ხალიჩაზე გართხმული. მის უკან დარბაისელ, მდიდრულად შემოსილ მოხუცს მოუყრია მუხლი და მას შესცქერის. მარჯვენა კუთხეში მამაკაცთა და ქალთა ჯგუფია წარმოდგენილი, რომლებიც გაკვირვებით (ამას უესტიკულაციაც ემატება) მისჩერებიან წმინდანს – შარავანდიანი ფიგურა სწორედ წმინდანი უნდა იყოს. თუ კარგად დავუკვირდებით, შევნიშნავთ, რომ მას წიგნი უპყრია: ეს წმინდა მარკოზ მახარებელი – ვენეციის მფარველი წმინდანი – გახლავთ. მაშ, რა ხდება? სურათი მოგვითხრობს, თუ როგორ წამოიღეს წმ. მარკოზის ნაწილები ალექსანდრიიდან (“ურჯულო” მაჰმადიანთა ქალაქიდან) ვენეციაში, სადაც მათ დასაბინავებლად წმ. მარკოზის სახელგანთქმული ეკლესია აიგო. გადმოცემის თანახმად, წმ. მარკოზი ალექსანდრიის ეპისკოპოსი იყო და იქვე, ერთ-ერთ კატაკომბში, დაკრძალეს. როდესაც ვენეციის წარმომადგენლებმა წმინდანის სხეულის მოძიების საღვთო საქმის აღსასრულებლად კატაკომბში შეაღწიეს, მათ არ იცოდნენ, მრავალი საფლავიდან რომელში იქნებოდა ძვირფასი ნეშტი; მაგრამ როცა მარჯვენა საფლავს მიაღვინეს, უეცრად მათ წმ. მარკოზი მოველინათ და თავისი მინიერი არსებობის ნაშთი აპოვინა. სწორედ ეს მომენტი ამოარჩია ტინტორეტომ. წმინდანი ადამიანებს უბრძანებს, შეწყვიტონ საფლავის ძიება. მისი ნეშტი ნაპოვინია; ის მის ფერხთითაა

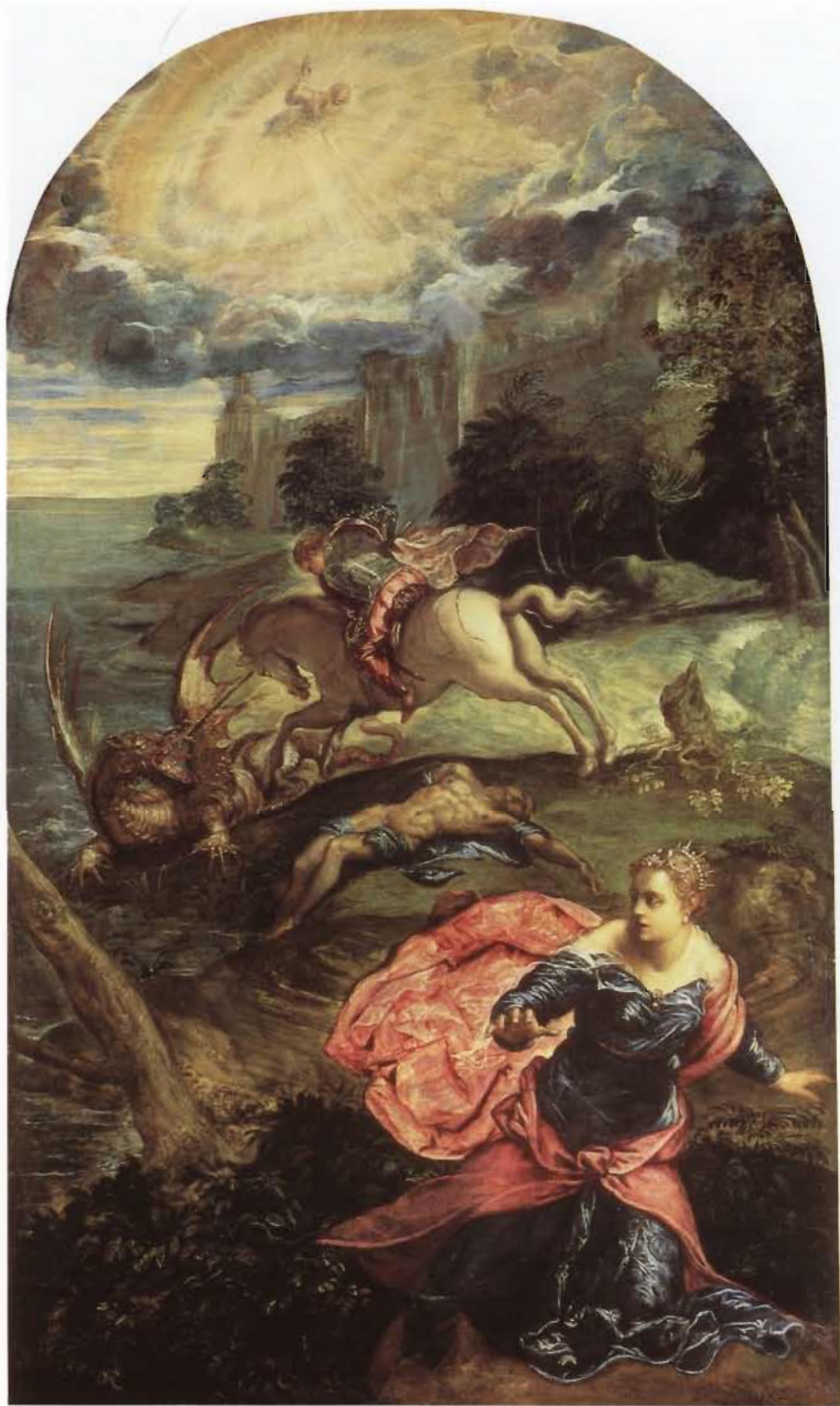


236

ტინტორეტო
წმ. მარკოზის
ნემტის პოენა,
დაახლ. 1562 წ.

ზეთი, ტილო 405 x 405
სმ; Pinacoteca di Brera,
მილანი

განოლილი, სინათლე მიჰფენია და უკვე სასწაულებსაც ახდენს. მარჯვნივ გამოსახული დაკრუნჩხული მამაკაცი გათავისუფლდა მასში ჩაბუდებული ავი სულისაგან, რომელიც კვამლის ჭავლის სახით ილტვის მისი პირიდან. მადლიერებისა და თაყვანისცემის ნიშნად მუხტიმოყრილი დიდგვაროვანი იმ რელიგიური ძმობის წევრია, რომელმაც ნახატი დაუკვეთა. ეს სურათი თავისი ექსცენტრულობით თანამედროვეებს უდავოდ შეაცბუნებდა. მნახველს გააოგნებდა შუქისა და ჩრდილის, სიახლოვისა და სიშორის მძაფრი დაპირისპირება, ფესტებისა და მოძრაობის დისჰარმონია. მაგრამ ისინი ალბათ მალევე მიხვდებოდნენ, რომ ჩვეულებრივი ხერხებით ტინტორეტო ჩვენ თვალწინ შემადრწუნებელი მისტერიის გადაშლის შთაბეჭდილებას ვერ შექმნიდა. ამ მიზანს მან ფერის ხავერდოვანი სილამაზეც კი შესწირა, რომელიც ვენეციური მხატვრობის, ჯორჯონესა და ტიციანის, ყველაზე საამაყო



მიღწევა იყო. ტინტორეტოს ნახატი, რომელზეც გამოსახულია ნმ. გიორგის ბრძოლა დრაკონთან (სურათი 237) და რომელიც ლონდონშია დაცული, გვიჩვენებს, თუ როგორ უწყობს ხელს უჩვეულო სინათლე და გახლეჩილი ტონები დაძაბულობისა და მღელვარების შეგრძნების შექმნას. ვგრძნობთ, რომ ჩვენ წინაშე დრამის უმწვავესი მონაკვეთია. მეფის ასული თითქოს სურათიდან ჩვენკენ მოიღვტვის, გმირი კი, ყველა წესის საწინააღმდეგოდ, შორს, უკანა პლანზეა, განეული.

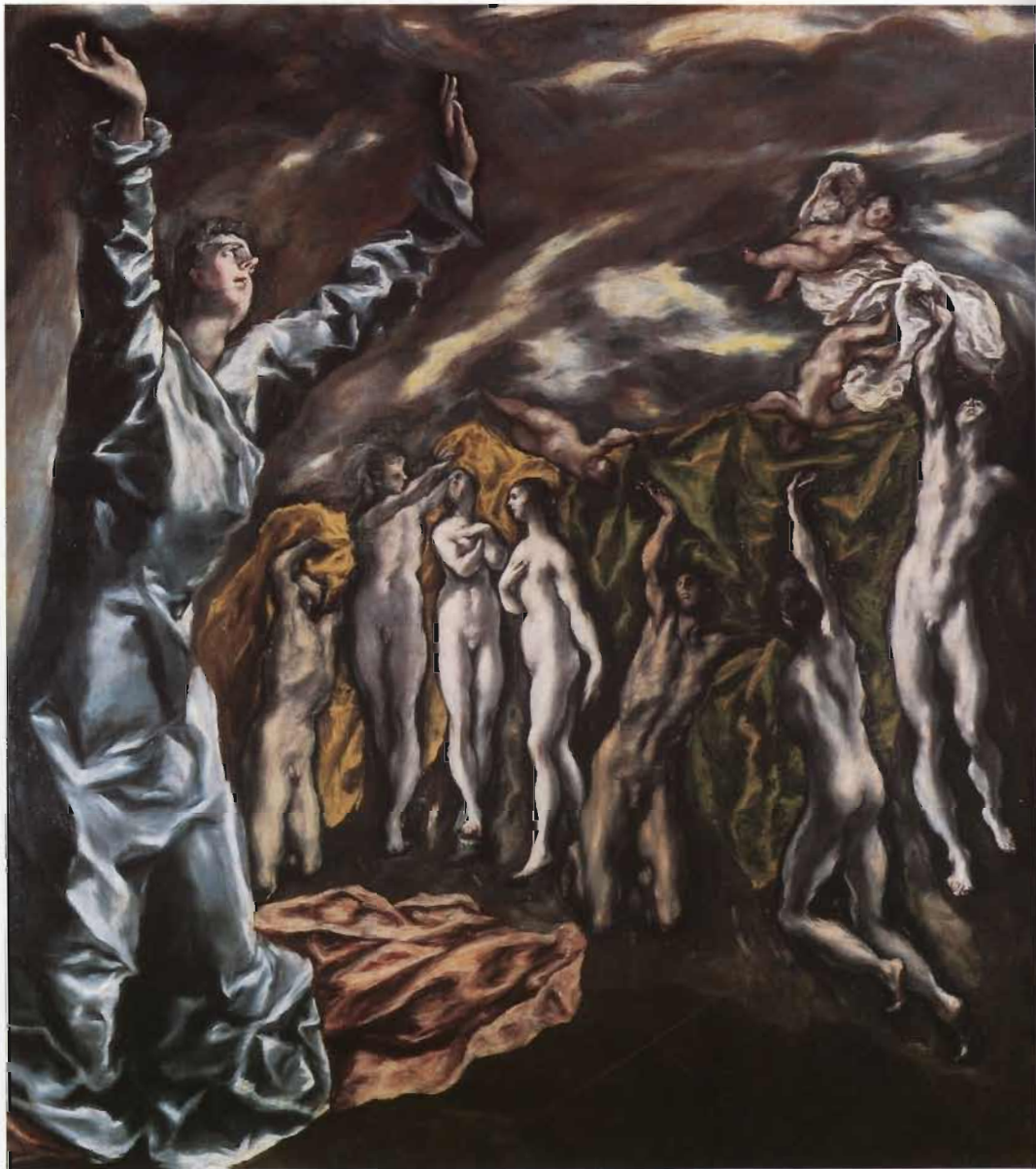
ჯორჯო ვაზარი (1511-74), ამ პერიოდის დიდი ფლორენციელი კრიტიკოსი და ბიოგრაფი, ტინტორეტოს შესახებ აღნიშნავდა: "მას რომ გაკვალული გზა არ მიეტოვებინა და წინამორბედთა მშვენიერი სტილი განეციტარებინა, ვენეციის ერთ-ერთი უდიდესი მხატვარი იქნებოდა". ვაზარის აზრით, მის ნამუშევრებს დაუდევარი შესრულება და ექსცენტრული გემოვნება ენებს. იგი იმითაც იყო აღშფოთებული, რომ ტინტორეტო თითქოს საგანგებოდ არ "ასრულებდა" თავის ნამუშევრებს. "მისი ჩანახატიები" – დასძენს იგი – "იმდენად დაუხვენავია, რომ ფანქრის მონასმები ძალას უფრო გვიჩვენებს, ვიდრე განსჯას, და სახელდახელოდ გაკეთებულს ჰგავს." ამგვარი საყვედური მას შემდეგ არაერთგზის გამოთქმულა თანამედროვე მხატვართა მიმართ. თავისთავად ეს ალბათ მთლად გასაკვირი არ არის, რადგან ხელოვნების ამ დიდ ნოვატორთა მთელი ყურადღება არსებითისკენ იყო მიპყრობილი, ტექნიკური სრულყოფილება კი, ჩვეულებრივი მნიშვნელობით, მათ ნაკლებად აღარდებდათ. ტინტორეტოს ხანაში თუ მსგავს ეპოქებში ხელოვნების ტექნიკური მხარე ისეთ მაღალ დონეზე იყო, რომ მისი ზოგიერთი ხერხის დაუფლება შეეძლო ყველას, ვისაც საამისო მექანიკური უნარი ექნებოდა. ტინტორეტოსნაირ ადამიანებს კი საგანთა ახლებურად წარმოჩენა სურდათ, წარსულის ლეგენდებისა და მითების გადმოსაცემად ახალი გზების მოსიწვევა. თავისი მხატვრობა მას დასრულებულად მხოლოდ მაშინ მიაჩნდა, თუკი ის ლეგენდარული ამბის მისეულ ხედვას შეესატყვიებოდა, უხინჯო და ზედმიწევნითი სრულქმნილება კი არ აინტერესებდა, რადგანაც ის მის მიზანს არ ემსახურებოდა; პირიქით, ამას შეიძლებოდა გაენელებინა ჩვენი ინტერესი სურათში ასახული დრამატული მოქმედების მიმართ. მას ერჩია, ნახატი დაუმთავრებელი დაეტოვებინა, ადამიანები კი – შეცბუნებულები.

მეთექვსმეტე საუკუნეში ეს მეთოდები ყველაზე მეტად უცნაური სახელის მქონე მხატვარმა, დომენიკო თეოტოკოპულოსმა (1541?-1614), განავითარა, რომელსაც მოკლედ ელ გრეკოს ("ბერძენს") ეძახდნენ. წარმომავლობით იგი საბერძნეთიდან, კერძოდ, კუნძულ კრეტადან, იყო, ე. ი. ვენეციაში დედამიწის მიყრუებული კუთხიდან მოვიდა, სადაც შუა საუკუნეების შემდეგ მხატვრული თვალსაზრისით ახალი არაფერი შექმნილა. თავის სამშობლოში მას ნანახი უნდა ჰქონოდა ძველთაძველი, ბიზანტიური მანერით შესრულებული ნიმუშები – წმინდანების სახეიმო, მკაცრი და განყენებული, რეალობისგან ძალზე დაცილებული გამოსახულებები. ელ გრეკო არ იყო ჩვეული, სურათი სტრუქტურის გამართულობის თვალსაზრისით შეფუასებინა; ამიტომ მან ტინტორეტოს შემოქმედებაში ელდისმომგვრელი ვერაფერი დაინახა, მომწუსხველი კი ძალიან ბევრი რამ იპოვა. ისიც, როგორც ჩანს, გულმხურვალე და ღვთისმოსავი ადამიანი იყო და საღვთო ამბების ახლებურად და ამაღლებულად მოთხრობის მოთხოვნილება გაუჩნდა. მას შემდეგ, რაც გარკვეული ხანი ვენეციაში დაჰყო, იგი ევროპის შორეულ წერტილში – ტოლედოში, ესპანეთში, – დამკვიდრდა. კრიტიკოსებს სწორი და ბუნებრივი ნახატის მოთხოვნით არც იქ უნდა გაებზრე-

237

ტინტორეტო
ნმ. გიორგი და
დრაკონი, დაახლ.
1555-8 წწ.

სეთი, ტილო, 157,5 x
100,3 სმ; ეროვნული
გალერეა, ლონდონი



ბინათ, რადგან იმ დროის ესპანეთშიც ჯერ კიდევ ხელოვნების შუასაუკუნოვან იდეებს მისდევდნენ. ალბათ ამით აიხსნება ის, რომ ელ გრეკოს ხელოვნება თვით ტინტორეტოსას აჭარბებს ბუნების ფორმათა და ფერთა თამაში უგულვებელყოფით, ისევე, როგორც ხედვის ამალეღვებლობითა და დრამატულობით. 238-ე სურათი მის ნამუშევართაგან ერთ-ერთი ყველაზე განმაცვიფრებელი და სულისშემძვრელია. იგი წმ. იოანეს "გამოცხადების"



239
ელ გრეკო
ძმა ორტენსიო
ფელიქს პარაინინო,
1609 წ.

ზეთი, ტილო, 113 x 86
სმ; ნატიფ ხელოვნებათა
მუზეუმი, ზოსტონი

238
ელ გრეკო
მეხუთე
აპოკალიფსური
ბეჭდის ახსნა,
დაახლ. 1608-14 წწ.

ზეთი, ტილო,
224.5 x 192.8 სმ;
ხელოვნების მუზეუმი
მეტროპოლიტენი,
ნიუ იორკი

ერთ ადგილს ასახავს – სურათის ერთ მხარეს სწორედ წმ. იოანეს ვხედავთ, ხილვით შეპყრობილს, ზეცისკენ მზირალს, წინასწარმეტყველების მაუწყებლად ხელებაპყრობილს.

ეს ის ადგილია, როდესაც კრავი იხმობს წმ. იოანეს, “მოვიდეს და იხილოს” შვიდი ბეჭდის ახსნა. “და როცა ახსნა მეხუთე ბეჭედი, საკურთხეველის ქვეშ ვიხილე მათი სულები, ვინც მოკლულ იქნენ ლეთის სიტყვისა და მოწმობისთვის, რომელიც ჰქონდათ. ხმამალა შეღალადეს და თქვეს: “როდემდის, მეფეო, წმიდაო და ჭემმარიტო, არ განსჯი და შურს არ იძიებ ჩვენი სისხლისთვის მინის მკვიდრთაგან?” და მიეცა მათ სპეტაკი სამოსი...” (გამოცხადება, VI, 9-11). ამგვარად, მღელვარედ მოძრავი შიშველი ფიგურები წამებულები არიან, ციური ძღვენის – სპეტაკი სამოსის – მისაღებად აღმდგარნი. ზუსტი და ფაქიზი ნახატით წამდვილად შეუძლებელი იქნებოდა ამგვარი შემზარაობითა და დამაჯერებლობით გადმოცემულიყო განკითხვის დღის შემადრწუნებელი ხილვა, როდესაც ჭემმარიტი წმინდანების პირიდან ამ სამყაროს განადგურების მოწოდება გაისმის.

ძნელი შესამჩნევი არ არის, რომ ელ გრეკომ ტინტორეტოსეული უსიმიტრიო კომპონირების ორიგინალური მეთოდი აითვისა და მანიერისტული დაგრძელებული ფიგურებიც გაითავისა, პარმიჯანინოს ზედმეტად ნატიფ ლეთისმშობელს (სურათი 234) რომ გვაგონებს. მაგრამ ასევე გასაგებია, რომ ეს მხატვრული ხერხი მან ახალი მიზნით გამოიყენა. იგი ესპანეთში ცხოვრობდა, იქ კი რელიგიას იმგვარი მისტიკური ელფერი დაჰკრავდა, როგორსაც სხვაგან იშვიათად თუ ნახავდით. ამ გარემოში “მანიერიზმის” ზედმეტად ნატიფი ხელოვნება დიდწილად აღარ იყო საქმეში ჩახედულთა ხელოვნება. თუმცა მისი შემოქმედება თავისი “მოდერნულობით” გვაოცებს. როგორც ჩანს, ესპანელი თანამედროვენი მას ისე უარყოფითად არ ეკიდებოდნენ, როგორც ვაზარი – ტინტორეტოს ნამუშევრებს. მისი საუკეთესო პორტრეტები (სურათი 239) მართლაც შეიძლება ტიციაანის პორტრეტებს (გვერდი 333, სურათი 212) ამოუყენოთ გვერდით. ელ გრეკოს სახელოსნოს სამუშაო არასოდეს ჰკლებია. იმისათვის, რომ დიდი რაოდენობით აღებული შეკვეთებისთვის თავი გაერთმია, მას ბევრი თანაშემწე უნდა ჰყოლოდა. ამით უნდა აიხსნებოდეს ის, რომ ელ გრეკოს სახელით ხელმოწერილი ყველა სურათი ერთნაირად კარგი არ არის. მისი არაბუნებრივი ფორმებისა და ფერების დაწუნება მხოლოდ მომდევნო თაობამ დაინყო; ზოგიერთი სურათი უგერგილო ხუმრობადაც კი მიიჩნიეს. ელ გრეკოს შემოქმედება მხოლოდ პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ იქნა ხელახლა აღმოჩენილი და დაფასებული, მაშინ, როდესაც თანამედროვე მხატვრების წყალობით გავიგეთ, რომ ხელოვნების ყველა ნაწარმოებს

“სისწორის” ერთსა და იმავე საზომებს ვერ მივუყვებით.

ჩრდილოეთის ქვეყნებში – გერმანიაში, ჰოლანდიაში და ინგლისში – მხატვრები გაცილებით უფრო რეალური კრიზისის პირისპირ აღმოჩნდნენ, ვიდრე მათი კოლეგები იტალიასა და ესპანეთში. სამხრეთელების გასაჭირი რაიმე ახლისა და განსაცვიფრებლის შექმნა იყო, ჩრდილოეთში კი მოვლენები ისე განვითარდა, რომ მხატვრობის ყოფნა-არყოფნის საკითხიც კი დადგა. ეს დიდი კრიზისი რეფორმაციამ მოიტანა. ბევრი პროტესტანტი წინ აღუდგა ეკლესიების წმინდანთა სურათებითა თუ ქანდაკებებით შემკობის ჩვეულებას და იგი პაპისტური კერპთაყვანისმცემლობის ნიშნად მიიჩნია. ამგვარად, პროტესტანტულ მხარეებში მხატვრებმა დაკარგეს შემოსავლის საუკეთესო წყარო – ტრაპეზზედა გამოსახულებათა შექმნა. კალვინისტთა შორის უმკაცრესნი საცხოვრებლის ხალისიანად მორთვასაც კი დაუშვებელ ფუფუნებად თვლიდნენ, ხოლო სადაც ეს თეორიულად დაშვებული იყო, ვრცელ ფრესკულ მოხატულობებს, როგორცაც იტალიელი დიდგვაროვნები თავიანთი სასახლეებისათვის უკვეთავდნენ, ჩვეულებრივ, ჰავა და შენობათა სტილი ვერ გუობდა. მხატვრების მუდმივი შემოსავლის წყაროდ ნიგნის ილუსტრირება და პორტრეტული მხატვრობა რჩებოდა, და საექვო იყო, ეს ცხოვრების სახსრად საკმარისი ყოფილიყო.

ხსენებული კრიზისის ზეგავლენას ამ თაობის უდიდესი გერმანელი მხატვრის, ჰანს ჰოლბაინ უმცროსის (1497-1543), ცხოვრების გზა გვიჩვენებს. ჰოლბაინი დიურერზე ოცდაექვსი წლით უმცროსი იყო, ჩელინიზე კი – მხოლოდ სამი წლით უფროსი. იგი აუგსბურგში, იტალიასთან მჭიდროდ დაკავშირებულ მდიდარ სავაჭრო ქალაქში, დაიბადა, მალე კი “ახალი მოძღვრების” ცენტრად ცნობილ ბაზელში გადავიდა.

ცოდნა, რომლისკენაც დიურერი მთელი სიცოცხლის განმავლობაში მგზნებარედ მიისწრაფოდა, ჰოლბაინისთვის გაცილებით ადვილად მისაწვდომი აღმოჩნდა. იგი მხატვრის ოჯახიდან იყო (მამამისი დაფასებული ოსტატი გახლდათ). ნიჭისა და საზრიანობის წყალობით მან მალე შეითვისა როგორც ჩრდილოელ, ისე იტალიელ მხატვართა მიღწევები. ჰოლბაინი ოცდაათ წელზე ცოტა მეტის იყო, როცა შექმნა საკურთხეველის მხატვრობის შესანიშნავი ნიმუში (სურათი 240), რომელზეც ნახატის დამკვეთთა – ბაზელის ბურგომისტრის ოჯახის წევრებს – შორის ჩამდგარი ღვთისმშობელია გამოსახული. მის მიერ შერჩეული ფორმა ყველა ქვეყნისთვის ტრადიციულია – მას მისდევს უილტონის დიპტიქიც (გვერდები 216-17, სურათი 143) და ტიცინის “პეზაროს ოჯახის ღვთისმშობელიც” (გვერდი 330, სურათი 210). მაგრამ ჰოლბაინის სურათი მაინც ამ სახის ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი ნიმუშია. შემომწირველები თითქოსდა ძალდაუტანებლად, ჯგუფებად არიან განლაგებული ღვთისმშობლის მშვიდი, დიდებით აღსავსე ფიგურის ორივე მხარეს, რომელიც კლასიკური ფორმების ნიშნითაა მოჩარჩოებული, და ეს სცენა იტალიური რენესანსის ყველაზე ჰარმონიულ კომპოზიციებს გვაგონებს – ჯოვანი ბელინისას (გვერდი 327, სურათი 208) და რაფაელისას (გვერდი 317, სურათი 203). მეორე მხრივ, საგანგებო გულისყურით დახატული დეტალები და სილამაზის ტრადიციული ნორმების მიმართ გარკვეული გულგრილობა მონიშნავს, რომ ჰოლბაინი თავის ხელობას ჩრდილოეთში დაეუფლა. შესაძლოა იგი გერმანულენოვანი ქვეყნების მონინავე მხატვარიც კი გამხდარიყო, მისი იმედები რეფორმაციით გამოწვეულ არეულობას რომ არ გაეცრუებინა. 1526 წელს მან შევიცარია დატოვა და დიდი სწავლულის, ერაზმ როტერდამელის, სარეკომენდაციო წერილით ინგლისში გაემგზავრა. “ხელოვნებას ჩვენში სუსხმა დაჰკრა”,

240

ჰანს ჰოლბაინ უმცროსი ღვთისმშობელი ყრმით და ბურგომისტრ მაიერის ოჯახითურთ, 1528 წ.

საკურთხეველის მხატვრობა, ზეთი, ხე, 146,5 x 102 სმ; Schlossmuseum, დარმშტადტ





241

ჰანს ჰოლბაინ უმცროსი
ენ კრესტერი, სერ
ტომას მურის
რძალი, 1528 წ.

ფერადი ცარცი,
ქალაქი, 37,9 x 26,9 სმ;
სამეფო ზიბლოთეკა,
უინძორის სასახლე

242

ჰანს ჰოლბაინ
უმცროსი
სერ რიჩარდ
საუთველი, 1536 წ.

ზეთი, ხე, 47,5 x 38 სმ;
უფიცო, ფლორენცია

– წერდა მხატვრის წარსადაგენად ერაზმი თავის მეგობრებს, მათ შორის – ტომას მორს. ინგლისში ჰოლბაინის ერთ-ერთი პირველი სამუშაოც ამ სახელგანთქმული მწიგნობრის დიდი საოჯახო პორტრეტის მომზადება იყო. უინძორის სასახლეში ამ ნამუშევრისთვის შესრულებული რამდენიმე დეტალიზებული ჩანახატია (სურათი 241) დაცული. თუ ჰოლბაინი იმედოვნებდა, რეფორმაციის შფოთს გავერიდებო, მოვლენათა შემდგომი განვითარება გულს მეტად გაუტეხდა. მაგრამ როდესაც იგი საბოლოოდ დასახლდა ინგლისში და ჰენრი VIII-ის კარის მხატვრის ოფიციალური წოდებაც მიიღო, მან, ყოველ შემთხვევაში, საქმიანობის ისეთი სფერო იპოვა, რომელიც ცხოვრებისა და მუშაობის საშუალებას აძლევდა. მართალია, მას აღარ შეეძლო ეხატა ღვთისმშობელი, მაგრამ, როგორც სამეფო კარის მხატვარს, მრავალი სხვა ამოცანა ჰქონდა. იგი აკეთებდა სამკაულისა და ავეჯის, საზეიმო ტანსაცმლისა და დარბაზების მორთულობის, იარაღისა და თასების ესკიზებს. მისი ძირითადი საქმე კი მეფის ახლობელთა თუ თანამდგომთა პორტრეტებზე მუშაობა გახლდათ. სწორედ ჰოლბაინის უტყუარ თვალს უნდა ვუმადლოდეთ, რომ დღემდე შემოგვენახა ჰენრი VIII-ის ეპოქის ქალთა და მამაკაცთა მეტად ცოცხალი გამოსახულებები. 242-ე სურათზე წარმოდგენილია მის მიერ დახატული პორტრეტი სერ რიჩარდ საუთველისა, რომელიც მონასტერთა გაუქმების მონაწილე კარისკაცი და მოხელე იყო. ჰოლბაინის პორტრეტები არც დრამატულია, არც თვალში მოსახვედრი, მაგრამ, რაც უფრო მეტ ხანს ვუმზერთ, მით უფრო გვეჩვენება, რომ ისინი გამოსახული პირის ფიქრებსა და შინაგან სამყაროს გადაგვიშლიან. ერთი ნამითაც არ შეგვაპრებთ ეჭვი, რომ ეს პორტრეტები ჰოლბაინის მიერ ნანახის უტყუარი მატყანია, უშიშრად და მიუკერძოებლად დახატული. სურათზე ფიგურათა განთავსებას ოსტატის უცდომელი ხელი ატყვია. ასე გვგონია, აქ შემთხვევითი ვერაფერი იქნება. მთელი კომპოზიცია ისე ზუსტად არის







244
ნიკოლას პილიარდი
ახალგაზრდა
მამაკაცი
ვარდნარში,
დაახლ. 1587 წ.,
ავარელი და გუამი
ველენზე, 13,6 x 7,3
სმ; ვიქტორიასა და
ალბერტის მუზეუმი,
ლონდონი

243
ჰანს ჰოლბაინ
უმცროსი
გეორგ გისცი,
ლონდონში
მცხოვრები
გერმანელი ვაჭარი,
1532 წ.

ზეთი, ხე, 96,3 x 85,7 სმ;
სურათების გალერეა,
ბერლინის სახელმწიფო
მუზეუმები

განონასნორებული, რომ ძალზე “ბანალურიც” კი შეიძლება მოგვეჩვენოს. ჰოლბაინის განზრახვაც ეს იყო. ადრეულ პორტრეტებში (სურათი 243) იგი ჯერ კიდევ ცდილობდა დეტალების ჩვენებით თავისი გასაოცარი ოსტატობის წარმოჩენას, ასევე გამოსახული პირის დახასიათებას მისი გარემომცველი ნივთების მეშვეობით, მაგრამ ასაკის მატებისა და მისი ხელოვნების დაღვინების კვალდაკვალ ამგვარი ხერხები, როგორც ჩანს, სულ უფრო ნაკლებად ესაჭიროებოდა. მას აღარ სურდა, ჩვენი ყურადღება, სურათზე გამოსახულის ნაცვლად, მხატვარს უფრო მიეზიდა. სწორედ ეს ოსტატური თავშეკავება აღგვაფრთოვანებს ყველაზე მეტად.

მას შემდეგ, რაც ჰოლბაინმა გერმანულენოვანი ქვეყნები დატოვა, მხატვრობის დაკნინება იქ შემამოფოთებლად სწრაფად გაგრძელდა, ჰოლბაინის გარდაცვალების შემდეგ კი ხელოვნების სახეობები ინგლისშიც სავალალო მდგომარეობაში აღმოჩნდა. ფერწერის ფაქტობრივად ერთადერთი სახეობა, რომელიც რეფორმაციას გადაურჩა, პორტრეტული მხატვრობა იყო, რომლისთვისაც ჰოლბაინს ასე მკვიდრად ჰქონდა საფუძველი ჩაყრილი. თუმცა ამ ჟანრში სულ უფრო მეტად საგრძნობი ხდებოდა სამხრეთული მანიერიზმის გავლენა და თანდათან ჰოლბაინის სადა სტილი სათუთი დაბვენილობისა და ელევანტურობის იდეალებმა შეცვალა.

ელისაბედის ხანის ახალგაზრდა დიდგვაროვნის პორტრეტი (სურათი 244) საუკეთესოდ გვაჩვენებს პორტრეტული ხელოვნების ამ ახალ ტიპს. ეს არის განთქმული ინგლისელი ოსტატის, სერ ფილიპ სიდნისა და შექსპირის თანამედროვის, ნიკოლას პილიარდის (1547-1619), მიერ შესრულებული “მინიატურა”. როდესაც ამ მოხდენილ ყმანვილს ვუმზერთ, ეკლიანი ველური ვარდით გარემოცულ ხეს მიბნედილი რომ მიყრდნობია, მარჯვენა ხელი კი გულთან მიუტანია, მართლაც შეიძლება სიდნის პასტორალები ან შექსპირის კომედიები გაგვახსენდეს. არ არის გამორიცხული, რომ მინიატურა ძღვნად ახალგაზრდა მამაკაცის სატრფოსთვის ყოფილიყო განკუთვნილი, რადგანაც მასზე ლათინური წარწერაა, “Dat poenas laudata fides”, რაც დაახლოებით შემდეგს ნიშნავს: “ნაქები ერთგულებაა ჩემი ტანჯვის მიზეზი”. ალბათ არც უნდა ვიკითხოთ, ეს ტანჯვა მინიატურაზე გამოსახულ ეკლებზე რეალური იქნებოდა თუ არა. ახალგაზრდა მიჯნური მამინ სხვათა დასანახავად მწუხარე, უიღბლო სიყვარულით შეწყრობილი უნდა ყოფილიყო. კენესა და სონეტები აუცილებელი ნაწილი იყო იმ ფაქიზი და კარგად შემუშავებული თამამისა, რომელსაც მაინცდამაინც სერიოზულად არავინ უყურებდა, მაგრამ მისი ახალ-ახალი ვარიაციებისა და გაუმჯობესებების გამოგონებით თავის გამოჩენა ყველას სურდა.

პილიარდის მინიატურას, როგორც ამგვარი თამამისათვის განკუთვნილ ნივთად თუ აღვიქვამთ, იგი აღარც ყალბი მოგვეჩვენება და აღარც ხელოვნური. იმედი ვიქონიოთ, რომ, როდესაც ქალიშვილი ძვირფასი ზარდახმით მიიღებდა სიყვარულის ამ მოწმობას და მოხდენილი წარჩინებული თავყვა-



245

პიტერ ბრეიგელ
უფროსი
მხატვარი და
მყიდველი, დაახლ.
1565 წ.

კალამი, ტუმი,
ჭავისფერი ქალაქი;
ალბერტინა, ვენა

ნისმცემლის სიბრაღის აღმძვრელ პოზას დაინახავდა, იგი, ბოლოს და ბოლოს, დააფასებდა მის “ნაქებ ერთგულებას”.

ევროპის პროტესტანტული ქვეყნებიდან რეფორმაციის კრიზისს მხოლოდ ნიდერლანდი გადაურჩა. მხატვრობა აქ უკვე დიდი ხანია ყვაოდა და ფერმწერთათვის რთული ვითარებიდან გამოსავალიც მოიძებნა: მათ მთელი ყურადღება პორტრეტულ მხატვრობაზე კი არ გადაიტანეს, არამედ ფერწერის ყველა იმ სახეობის სპეციალისტები გახდნენ, რომლებსაც პროტესტანტული ეკლესია არ კიცხავდა. ჯერ კიდევ ვან ეიკის დროიდან მოყოლებული, ნიდერლანდელი მხატვრები ბუნების მიბაძვის სრულყოფილ ოსტატებად იყვნენ მიჩნეული. იტალიელებიც კი, რომელთაც თავი მშვენიერი სხეულის მოძრაობის უბადლო გადმოცემით მოჰქონდათ, აღიარებდნენ, რომ ყვავილის, ხის, ბელლისა თუ ცხვრის ფარის დახატვისას

საკვირველი მოთინებითა და სიფაქიზით “ფლამანდიელები” მათაც ჯაბნიდნენ. ამდენად, სავსებით ბუნებრივი იყო, თუ ჩრდილოელი მხატვრები, რომლებსაც აღარც საკურთხევის გამოსახულებები ჰქონდათ შესაქმნელი და აღარც სხვა რელიგიური სურათები, ცდილობდნენ მათი საყოველთაოდ აღიარებული სპეციალობებისთვის ბაზარი ეძებნათ და ისეთი ნახატები შეექმნათ, რომელთა მთავარი მიზანი საგანთა ზედაპირის გადმოცემის განსაცვიფრებელი ოსტატობის წარმოჩენა იქნებოდა. გარკვეული სპეციალიზაცია ამ ქვეყნების ხელოვანთათვის ახალი არ ყოფილა. საკმარისია გავიხსენოთ, რომ ჯერ კიდევ ხელოვნების კრიზისამდე ჰიერონიმუს ბოსხმა თავის სპეციალობად ჯოჯოხეთისა და დემონთა გამოსახულებები (გვერდი 358, სურათები 229-30) აქცია. ახლა, როდესაც მხატვრობის ასპარეზი გაცილებით შეიზღუდა, ფერმწერები ამ გზაზე კიდევ უფრო შორს ნავიდნენ. მათ ხელი მიჰყვეს ჩრდილოეთის ხელოვნების იმ ტრადიციათა განვითარებას, რომლებიც შუა საუკუნეების ხელნაწერთა არეებზე წარმოდგენილ კომიკურ ჩანახატებსა (*drôleries*) (გვერდი 211, სურათი 140) და მეთხუთმეტე საუკუნის ხელოვნებაში გავრცელებულ ყოფით სცენებში (გვერდი 274, სურათი 177) გამოვლინდა. სურათებს, რომლებშიც მხატვრები გარკვეული ტიპის სიუჟეტებს, განსაკუთრებით კი – ყოველდღიური ცხოვრების ამსახველ სცენებს, მიზანმიმართულად ამუშავებდნენ, მოგვიანებით “ჟანრული ნახატები” ეწოდა (*genre* ფრანგული სიტყვაა და განშტოებას ან სახეობას ნიშნავს).

მეთექვსმეტე საუკუნის “ჟანრის” ფლამანდიელ ოსტატთაგან უდიდესი პიტერ ბრეიგელ უფროსი (1525?-69) გახლავთ. მისი ცხოვრების შესახებ მხოლოდ ის ვიცით, რომ იგი, მისი დროის ბევრი ჩრდილოელი მხატვრის მსგავსად, იტალიაში იყო ნამყოფი, ხოლო ცხოვრობდა და მუშაობდა ანტიკერპენსა და ბრიუსელში, სადაც 1560-იან წლებში დაიხატა კიდევ მისი სურათების უმრავლესობა. ეს ის ათწლეულია, როდესაც ნიდერლანდში ულმობელი ჰერცოგი ალბა ჩავიდა. ხელოვნებისა და ხელოვანთა ღირსება ბრეიგელისთვის ალბათ ისევე მნიშვნელოვანი იყო, როგორც დიურერისთვის ან ჩელინისთვის, რადგან მის ერთ-ერთ ბრწყინვალე ნახატზე (სურათი 245) იგი აშკარად გამოკვეთს კონტრასტს ღირსებით სავსე მხატვარსა და მის მხარზემთ სულელურად მზირალ სათვალთან კაცს შორის, რომელიც ხელს საფულეში აფათურებს.

ბრეიგელის მიერ ამორჩეული მხატვრობის “სახეობა” გლეხთა ყოფის ამსახველი სცენებია. იგი ხატავდა გლეხებს გართობის, ნადიმისა თუ შრომის ჟამს და ზოგიერთს ისიც აფიქრებინა, თითქმის თვითონაც ასეთივე ფლამანდიელი გლეხკაცი იყო. ეს ჩვეულებრივი შეცდომაა, რომელსაც ხელოვანთა მიმართ ვუძევებთ ხოლმე. ჩვენ ხომ გვჩვევია, ოსტატის პიროვნება და მისი შემოქმედება ერთმანეთში ავურიოთ. დიკენსი ხანდახან მისტერ პიკვიკის მხიარული წრის წევრი გვეგონია, ჟიულ ვერნი კი – უშიშარი მოგზაური და გამომგონებელი. ბრეიგელი თვითონ გლეხი რომ ყოფილიყო, მათ ისე ვერ დახატავდა, როგორც ამას აკეთებდა. იგი უსათუოდ ქალაქელი იყო და მისი დამოკიდებულება სოფლის ცხოვრების მიმართ შექსპირისას გვაგონებს, რომლის თვალშიც კომშა ღურგალი და კოჭა ფეიქარი ერთგვარი “მასხარები” იყვნენ. იმ დროის ჩვეულების თანახმად, სოფელი დაცინვის საგანი გახლდათ. არა მგონია, შექსპირი ან ბრეიგელი ამ ჩვეულებას ამპარტავნობის გამო აჰყოლოდნენ. საქმე ისაა, რომ სოფლური ცხოვრება ადამიანის ბუნებას უფრო შეუნიღბავად აჩენდა; იგი ნაკლებად ხელოვნური და პირობითი იყო, ვიდრე ჰილიარდის მიერ შექმნილ პორტრეტზე დახატუ-



ლი ჯენტლმენის მსგავს დიდგვაროვანთა ცხოვრების წესი და ტრადიციები. ამიტომაც, ადამიანის უგუნურების წარმოჩენა თუ სურდათ, დრამატურგები და მხატვრები ხშირად დაბალი ფენების ყოფით ამბებს მიმართავდნენ ხოლმე.

ბრეიგელის "ადამიანურ კომედიათაგან" ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი მისი სახელგანთქმული სურათი, "სოფლის ქორწილია" (სურათი 246). როგორც ფერწერულ ნამუშევართა უმრავლესობა, რეპროდუცირებისას ბევრს ისიც კარგავს: დეტალები იმდენად მცირდება, რომ მათ გაორკეცებული ყურადღებით უნდა დაეაკვირდეთ. ნადიმი ბელელშია გამართული, რომლის უკანა პლანზე მალლა შეწყობილი ბზა ჩანს. პატარძალი ლურჯი ქსოვილის წინ დამჯდარა, მისი თავის ზემოთ კი რაღაც გვირგვინისებრია ჩამოკიდებული. იგი აუღელვებლად ზის, ხელები გადაუჯვარედინებია, სულელურ სახეზე კი სრული კმაყოფილების გამომხატველი ღიმილი დასთამაშებს (სურათი 247). მოხუცი მამაკაცი და მის გვერდით მჯდომი ქალი მისი მშობლები უნდა იყვნენ, სიძე კი შესაძლოა ბევრად უკან გამოსახული მამაკაცი იყოს, კოვზით ხარბად რომ ხვრეპს საჭმელს. მაგიდასთან მსხდომთა უმრავლესობა ჭამა-სმითაა გართული და, ეტყობა, რომ ყველაფერი ჯერ წინ აქვთ. მარცხენა კუთხეში ლუდის ჩამომსხმელი ჩანს – იატაკზე დადგმულ კალათში თავის ჯვრს ცარიელ კათხათა გროვა ელის, ორი თეთრწინსაფრიალი მამაკაცი კი სახელდახელო სინით ეზიდება ათიოდე თეფშს პაშტეტითა თუ შვრიის ფაფით. სტუმართაგან ერთ-ერთი თეფშებს მაგიდისკენ აწვდის. მაგრამ აქ ბევრი სხვა რამეც ხდება: უკან მოჩანს ბრბო,

246

პიტერ ბრეიგელ
უფროსი
სოფლის ქორწილი,
დაახლ. 1568 წ.

ზეთი, ხე, 114 x 164 სმ;
ბელგეების ისტორიის
მუზეუმი, ვენა

რომელიც შიგნით შემოსვლას ცდილობს; გამოსახული არიან მუსიკოსებიც, რომელთაგან ერთ-ერთი პათეტიკური, უმწეო და მშვიდი გამომეტყველებით აყოლებს თვალს ჩამოტარებულ საჭმელს; საუბარს შეჰყოლია მაგიდის კუთხესთან მიმსხდარი ორი გარეშე პირი – ბერი და მოხელე; წინა პლანზე გამოსახულ ბავშვს კი, მისი პატარა თავისთვის შეუსაბამოდ დიდი ბუმბულიანი ქუდით, ხელში თევზი ჩაუგდია და საუცხოო საჭმელს თავდავიწყებით შეექცევა – ასეა გადმოცემული უმანკო სიხარბე. აღმაფრთოვანებულია ამდენი ანეკდოტის გონებამახვილობა და დაკვირვებულობა, მაგრამ კიდევ უფრო გასაოცარია ბრეიგელის უნარი, სურათი ისე მოაწესრიგოს, რომ იგი ოდნავაც არ ჩანდეს გადატვირთული ან არეულ-დარეული. ალბათ თვით ტინტორეტოც ვერ შეძლებდა, ხალხით გაჭედილი სივრცე უფრო დამაჯერებლად წარმოედგინა, ვიდრე ეს ბრეიგელმა მოახერხა სიღრმეში შეჭრილი მაგიდისა და ქმედების იმგვარად განვითარების წყალობით, რომ ის ბელლის ზღურბლს მომდგარი ბრბოთი იწყება, წინა პლანისკენ, საჭმლის დამტარებელთა ფიგურებისკენ მოემართება და კვლავ უკან ბრუნდება, სუფრის გამწყობი მამაკაცის მოძრაობით, რომელსაც ჩვენი მზერა ზუსტად კბილებდაკრეჭილი პატარძლის პატარა, მაგრამ ცენტრში მყოფ ფიგურაზე გადააქვს.

ამ სალაღობო, თუმც არამც და არამც მარტივი, სურათებით ბრეიგელმა ხელოვნებას ახალი საუფლო შემატა, რომლის სრულად შეცნობა ნიდერლანდელი მხატვრების მომდევნო თაობათა ხვედრი გახდა.

საფრანგეთში ხელოვნების კრიზისმა სხვაგვარი სახე შეიძინა. იტალიასა და ჩრდილოეთის ქვეყნებს შორის მდებარე ეს ქვეყანა ორივე მხარის გავლენას განიცდიდა. შუა საუკუნეების ფრანგული ხელოვნების მძლავრ ტრადიციას ჯერ იტალიური მოდის მოძალევა დაემუქრა, რომელიც ფრანგი მხატვრებისთვის ისევე ძნელი შესათვისებელი გამოდგა, როგორც მათი





248

ჟან გუჟონი
ნიმფები უმანკოთა
შადრენიდან,
1547-9 წწ.

მარმარილო, ყოველი
ფილა 240 x 63 სმ;
ფრანგულ ძეგლთა
ეროვნული მუზეუმი,
პარიზი

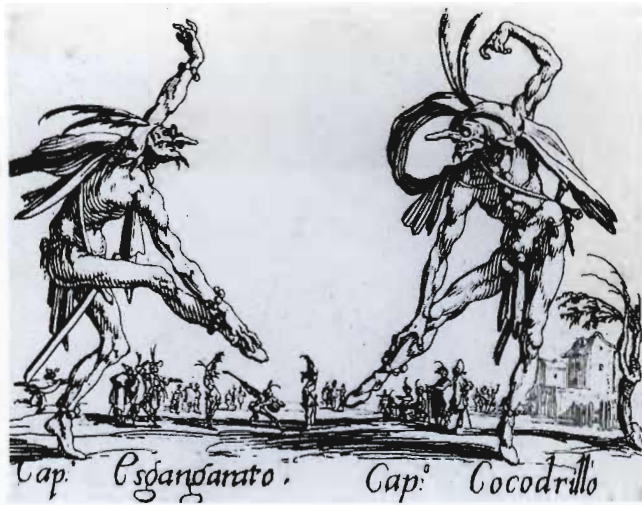
ნიდერლანდელი კოლეგებისთვის (გვერდი 357, სურათი 228). საბოლოოდ, მაღალმა საზოგადოებამ იტალიური ხელოვნების ის ფორმა მიიღო, რომელსაც ჩელინის (სურათი 233) ყაიდის ნატიფ და დახვეწილ იტალიელ მანიერისტებთან ვხედავთ. მისი გავლენა ეტყობა შადრენის მშვენიერ რელიეფებს (სურათი 248), რომლებიც ფრანგი მოქანდაკის, ჟან გუჟონის (გარდაიცვალა 1566 წ.?), ნახელავია. ეს იშვიათი მოხდენილობის ფიგურები თუ ვინრო არეებზე მათი განთავსების ხერხი ერთგვარად პარმიჯანინოს ფაქიზ ელეგანტურობასაც ეხმიანება და ჯამბოლონიას ვირტუოზულობასაც.

მომდევნო თაობის ფრანგ მხატვრებში ერია ხელოვანი, რომლის გრავირებშიც იტალიელ მანიერისტთა უჩვეულო გამონაგონი პიტერ ბრეიგელის

249

ჟაკ კალო
ორი იტალიელი
ჯამბაზი, დაახლ.
1622 წ.

დეტალი ოფორტების
სერიიდან "Balli di
Sfessania"



სტილში წარმოდგა. ეს გახლავთ ლოთარინგიელი ჟაკ კალო (1592-1635). ტინტორეტოს თუ თვით ელ გრეკოს მსგავსად, მასაც იტაცებდა მაღალი, გალუული ფიგურებისა და მოულოდნელად გადამლილი ფართო ხელების უჩვეულო შეხამება. მაგრამ, ისევე, როგორც ბრეიგელი, ისიც ამ ხერხებს მოკვეთილთა, ჯარისკაცთა, ხეიბართა, მათხოვართა თუ მოხეტიალე მუსიკოსთა ყოფითი სცენების ამსახველი ნახატებით (სურათი 249) ადამიანთა მოდგმის უგუნურების წარმოსაჩენად მიმართავდა. თუმცა მაშინ, როდესაც კალოს გრავიურები ასეთ ექსტრავაგანტულობას ფართო ასპარეზს უქმნიდა, მის თანამედროვე მხატვართა უმრავლესობამ ყურადღება ახალ პრობლემებზე გადაიტანა, რომლებზედაც დღედაღამ მსჯელობდნენ რომის, ანტვერპენისა თუ მადრიდის სახელოსნოებში.

ტადეო ცუკარო
ხარაჩოზე
მდგომი სასახლეს
ბატაქს, მოხუცი
მიქელანჯელო მას
აღფრთოვანებით
შეჰყურებს, დიდების
ქალღმერთი კი
მის გამარჯვებას
საყვირით შთელ
ქვეყნიერებას
ამცნობს, დაახლ.
1590 წ.

ფედერიკო ცუკაროს
ნახატი, კალამი, ტუმი,
ქაღალდი, 26,2 x 41 სმ;
ალბერტინა, ვენა



მრავალსახეობა ხელოვნებისა

კათოლიკური ევროპა, მეჩვიდმეტე საუკუნის პირველი ნახევარი

ხელოვნების ისტორიას ზოგჯერ განსხვავებულ სტილთა მიმდევრობის ამაზად წარმოგიდგენენ. ხშირად გვესმის, რომ მეთორმეტე საუკუნის ნახევარწილთაღიანი რომანული ანუ ნორმანული სტილი შეისრულთაღიანმა გოთიკურმა სტილმა შეცვალა; შემდეგ გოთიკური სტილი რენესანსმა გამოდევნა, რომელმაც მეთხუთმეტე საუკუნის დასაწყისში ჯერ იტალიაში მოიკიდა ფეხი, მცირე ხანში კი – ევროპის ყველა ქვეყანაში. სტილი, რომელიც რენესანსს მოსდევს, ჩვეულებრივ, ბაროკოდ იწოდება. მაგრამ თუ წინამორბედ სტილთა განსაზღვრული დამახასიათებელი ნიშნებით ამოცნობა საკმაოდ ადვილია, ბაროკოს შემთხვევაში ასე არ გახლავთ. რენესანსის ეპოქიდან მოყოლებული, თითქმის დღევანდლამდე, ხუროთმოძღვრები არსებითად ერთსა და იმავე ძირითად, თავის დროზე კლასიკური ხანის ნანგრევებიდან ნასესხებ ფორმებს იყენებდნენ – სვეტებს, პილასტრებს, კარნიზებს, ანტაბლემენტსა და პროფილებს. ამიტომ, გარკვეული აზრით, შეიძლება ისიც კი ითქვას, რომ ხუროთმოძღვრებაში რენესანსის სტილი ბრუნელესკის დროიდან დღემდე განაგრძობს არსებობას და არქიტექტურის შესახებ ბევრი ნაშრომი მთელ ამ პერიოდს რენესანსად განიხილავს კიდევ. მეორე მხრივ, ბუნებრივია, დროის ამ ხანგრძლივ მონაკვეთში ხუროთმოძღვრთა გემოვნება, “მოდა”, საგრძნობლად იცვლებოდა. უპრიანია ცვალებად სტილთა გასარჩევად განსხვავებული განსაზღვრებები გვექნედეს. უცნაურია, მაგრამ სტილთა აღმნიშვნელი ჩვენეული სახელწოდებების უმრავლესობა თავდაპირველად სალანძღავად ან დასაცინად იყო გამოყენებული. ტერმინი “გოთიკური” პირველად რენესანსის ხანის იტალიური ხელოვნების კრიტიკოსებმა გამოიყენეს იმ სტილის აღსანიშნავად, რომელიც მათ ბარბაროსულად მიაჩნდათ და რომელიც, მათი აზრით, იტალიაში რომის იმპერიის დამხობის და მისი ქალაქების აკლების შემდეგ გოთებმა დაამკვიდრეს. მეჩვიდმეტე საუკუნის კრიტიკოსები მეთექვსმეტე საუკუნის მიწურულის ხელოვნათ აფექტურობასა და ზერელე მიმბაძველობაში ადანაშაულებდნენ და “მანიერიზმის” ცნებას მრავალთა თვალში ეს ელფერი დღესაც შერჩენია. ტერმინი “ბაროკო” მოგვიანო ხანის კრიტიკოსებმა შემოიღეს, რომლებიც მეჩვიდმეტე საუკუნის ტენდენციებს ებრძოდნენ და მათი გამასხარავება სურდათ. “ბაროკული” მართლაც “აბსურდულს” ან “გროტესკულს” ნიშნავს. ამ ტერმინს ისინი იშველიებდნენ, ვინც ამტიკივებდა, კლასიკურ შენობათა ფორმები მხოლოდ და მხოლოდ ისე უნდა გამოვიყენოთ და დაფუკავშიროთ ერთმანეთს, როგორც ბერძნებსა და რომაელებს სჩვეოდათ, და არა სხვანაირადო. ძველი ხუროთმოძღვრების მკაცრი კანონების უგულვებლყოფა, ამ კრიტიკოსთა შეხედულებით, გემოვნების სავალალო ნაკლებობა იყო. ამიტომაც დაარქვეს მათ ამ სტილს “ბაროკო”. ამ სხვაობების გარკვევა ჩვენთვის ადვილი როდია. ჩვენ ხომ ასე მივეჩვი-

ეთ ჩვენს ქალაქებში ისეთ ნაგებობათა ხილვას, რომლებშიც კლასიკური კანონები უკუგდებულია ანდა სრულიად არასწორადაა გაგებული. ასე რომ, ასეთი რამები გულთან დიდად არ მიგვაქვს და არქიტექტურის სადღეისო საკითხებთან შედარებით მეტისმეტად შორეულად გვეჩვენება ოდინდელი შეხლა-შემოხლა. სრულებითაც არ გვაოცებს 250-ე სურათზე წარმოდგენილი ეკლესიის ფასადი, რადგანაც ამ სახის შენობათა იმდენი კარგი თუ ცუდი მინაბაძი გვაქვს ნანახი, რომ მათკენ თავის მიბრუნებაც კი გვეზარება. მაგრამ 1575 წელს, ე. ი. იმ დროს, როდესაც ეს ეკლესია რომში ააგეს, ის ყველაზე რევოლუციური ნაგებობა გახლდათ. ეს მრავალტაძრიანი რომის კიდევ ერთი ჩვეულებრივი ეკლესია არ გეგონოთ. ეს იყო ეკლესია იეზუიტთა ახალდაფუძნებული ორდენისა, რომელიც – ასე იმედოვნებდნენ მთელ ევროპაში – რეფორმაციას უნდა შებრძოლებოდა. იგი ფორმის მხრივაც სრულიად ახალ და უჩვეულო გეგმარებას მისდევდა: მრგვალი და სიმეტრიული საეკლესიო შენობის რენესანსული იდეა უკუგდებულ იქნა, როგორც ღვთისმსახურებისათვის შეუფერებელი, და შემუშავდა ახალი, მარტივი და გონებასახვილური გეგმა, რომელიც შემდეგ მთელმა ევროპამ აითვისა. მაღალი და დიდებული გუმბათით დაგვირგვინებული ეკლესია ჯვრის ფორმისა უნდა ყოფილიყო. მრეელი დაუბრკოლებლად უნდა დატეულიყო “წავად” წოდებულ, ერთიან, დიდ წაგრძელებულ სივრცეში და მთავარი საკურთხეველისთვის უნდა ეცქირა. საკურთხეველი წაგრძელებული სივრცის ბოლოში იყო გამართული. უქნიდან მას აფსიდი საზღვრავდა, ფორმით ადრეული ხანის ბაზილიკათა აფსიდების მსგავსი. ცალკეულ წმინდანთა თაყვანისცემისა და კერძო მღვდელმსახურების აღსრულების მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად თითოეულს საკუთარი საკურთხეველი ჰქონდა, ორი უფრო მოზრდილი კაპელა კი ჯვრის მკლავთა ბოლოებში იყო მოთავსებული. ეკლესიის დაგეგმარების ეს მარტივი და მოსახერხებელი იდეა შემდგომ ფართოდ გამოიყენებოდა. შუა საუკუნეების ეკლესიების ძირითად ნიშნებს – სივრცის წაგრძელებულობას, რომელიც ხაზს უსვამს მთავარ საკურთხეველს, – იგი რენესანსული გეგმარების მიღწევებს უთავსებს, სადაც ყურადღება დიდრონ, ხალვათ, დიდებული გუმბათიდან გადმოფრქვეული შუქით გასხივოსნებულ ინტერიერზეა გამახვილებული.

თუ გულმოდგინედ დაეუკვირდებით ილ ჯეზუს ფასადს, რომელიც სახელგანთქმულმა ხუროთმოძღვარმა ჯაკომო დელა პორტამ (1541?-1602) ააგო, მივხვდებით, რატომ აღიქვამდნენ მას თანამედროვენი ეკლესიის ინტერიერზე არანაკლებ ახლებურად და ორიგინალურად. თვალის ერთი შევლებისთანავე ჩანს, რომ იგი კლასიკური არქიტექტურის ელემენტებით არის აწყობილი, – აქ ყველა დეტალია თავმოყრილი: სვეტები (უფრო სწორად, ნახევარსვეტები და პილასტრები), რომლებიც ზიდავს “არქიტრავს”, “ატიკით” დაგვირგვინებულს, რომელსაც, თავის მხრივ, ზედა სართული ეფუძნება. კლასიკური ხუროთმოძღვრების ნიშნები ამ დეტალების განაწილებაშიც იჩენს თავს: სვეტებით მოჩარჩობული ფართო ცენტრალური შესასვლელი, აქეთ-იქით ორი მომცრო შესასვლელით, ტრიუმფალური თალის (გვერდი 119, სურათი 74) სქემას გვაგონებს, რომელიც (როგორც უკვე ითქვა) ისევე მტკიცედ იყო ჩაბეჭდილი ხუროთმოძღვართა გონებაში, როგორც მაჟორული აკორდი – მუსიკოსთა გონებაში. ამ სადა და დიდებულ ფასადზე არაფერი მიგვანიშნებს კაპრიზის გამო კლასიკური კანონების განზრახ უგულვებელყოფას. მაგრამ ხერხი, რომლითაც კლასიკური ელემენტები ერთ მხატვრულ მთლიანობად იკვრება, ცხადყოფს, რომ ბერძნული, რომაული და თვით რენესანსული კანონებიც კი უკვე უკანაა

250

ჯაკომო დელა
პორტაილ ვეზუს ეკლესია,
რომი, დაახლ.
1575-7 წწ.

ადრებაროკული ეკლესია



მოტოვებული. ყველაზე მეტად თვალში საცემია ამ ფასადზე სვეტებისა თუ პილასტრების შეწყვილება თითქოს მთელი ნაგებობისთვის უფრო მრავალფეროვანი, მდიდრული და საზეიმო იერის მისანიჭებლად. მეორე ნიშანი ის გახლავთ, რომ ხუროთმოძღვარი ყველანაირად გაურბის გამეორებასა და მონოტონურობას, ნაწილების განლაგებისას კი ძლიერ გამოყოფს შუა ნაწილს და კულმინაციას ცენტრში ქმნის, სადაც ორმაგი ჩარჩოთი გამოკვეთილი მთავარი შესასვლელია. თუ მსგავსი ელემენტებით შედგენილ წინარე ნაგებობებს მივუბრუნდებით, მაშინვე შევიგრძნობთ საერთო ხასიათის არსებით ცვლილებას. ბრუნელესკის კაპელა პაცი (გვერდი 226, სურათი 147), თავისი მშენიერი სისადავით მომხიბვლელი, გაცილებით მსუბუქი და მოხდენილი ჩანს; ბრამანტეს "ტემპიეტოს" (გვერდი 290, სურათი 187) ფორმის სიცხადე და მკაფიობა კი ლამისაა პირქუშიც მოგვეჩვენოს. თვით სანსოვინოს ბიბლიოთეკის (გვერდი 326, სურათი 207) მდიდრული ჩახლართულობაც შედარებით მარტივი გვეგონია, რადგანაც აქ სულ ერთი და იგივე მოტივი მეორდება. თუ მისი ნაწილი ნახეთ, აღარც მთელის წარმოდგენა გაგიჭირდებათ. დელა პორტას იეზუიტთა პირველი ეკლესიის ფასადისთვის კი თავი და თავი მთელისგან მიღებული შთაბეჭდილებაა. ყოველივე ერთ დრავლისმომცველ, რთულ ნახატად არის შერწყმული. ამ მხრივ ყველაზე დამახასიათებელი ნიშანი ალბათ ის ყურადღებაა, რომელიც ხუროთმოძღვარმა ზედა და ქვედა სართულების დაკავშირებას დაუთმო. საამისოდ იგი იყენებს ვოლუტის ფორმას, რომელიც საერთოდ არ გვხვდება კლასიკურ ხუროთმოძღვრებაში. საკმარისია ამგვარი ფორმა სადმე ბერძნულ ტაძარსა თუ რომაულ თეატრზე წარმოვიდგინოთ, რომ ცხადი გახდეს – იქ ის სრულიად უადგილოა. სწორედ მრუდებისა და ხვიების გამო დაატყდათ თავს ბაროკოს სტილის ხუროთმოძღვრებს წმინდა კლასიკური ტრადიციის დამცველთა რისხვა. მაგრამ თუკი ამ შემანუხებელ მოსართავეებს ქალაქის ფურცელს ავაფარებთ და შევეცდებით შენობა მათ გარეშე წარმოვიდგინოთ, იმის აღიარება მოგვინევს, რომ ეს მხოლოდ სამკაული არ არის –

მათ გარეშე ნაგებობა "დაიშლებოდა". სწორედ მათი შემწეობით მყარდება არსობრივი წონასწორობა და ერთიანობა, რომლის მიღწევაც იყო ხელოვნების მიზანი. დროთა განმავლობაში ბაროკოს სტილის ხუროთმოძღვრებმა უფრო თამამ და უჩვეულო ხერხებსაც მიმართეს დიდი ზედაპირის ერთ დიდრონ, ხაზოვან კომპოზიციად გასამთლიანებლად. ცალკე აღებული, ეს ხერხები შეიძლება სრულიად გაუგებარი ჩანდეს, მაგრამ მათ გარეშე ვერც ერთ კარგ შენობაში არქიტექტორის განზრახვა ვერ განხორციელდებოდა.

მხატვრობის გზაც, რომელიც მან მანიერიზმის ჩიხიდან თავის დასაღწევად და, ასევე, წინამორბედი პერიოდის დიდ ოსტატებთან შედარებით, გაცილებით მდიდრული შესაძლებლობების სტილის შესამუშავებლად განვლო, გარკვეულწილად ბაროკული ხუროთმოძღვრების განვითარებისას ნააგავს. ჩვენ ვნახეთ, როგორ იკრეფდა ძალას ტინტორეტოს და ელ გრეკოს დიდებულ მხატვრობაში ზოგიერთი იდეა, რომელთა მნიშვნელობა მეჩვიდმეტე საუკუნის ხელოვნებაში გაიზარდა: შუქსა და ფერზე ყურადღების გამახვილება, მარტივ წონასწორობაზე უარის თქმა და რთული კომპოზიციებისათვის უპირატესობის მინიჭება. ამის მიუხედავად, მეჩვიდმეტე საუკუნის მხატვრობა სულაც არ არის მანიერისტული სტილის გაგრძელება. ყოველ შემთხვევაში, თანამედროვენი მას ასე არ აღიქვამდნენ. ისინი გრძნობდნენ, რომ ხელოვნება საშიშ გზას ადგა და გამოსავალი იყო მოსაძებნი. იმხანად უყვარდათ ხელოვნებაზე საუბარი. განსაკუთრებით რომში იყვნენ განსწავლული ბატონები, რომლებიც ხალისით მსჯელობდნენ თანამედროვე მხატვრებს შორის არსებულ "მიმდინარეობებზე", მათ ძველ ოსტატებს ადარებდნენ და მათ კინკლაობასა და ინტრიგებშიც კი მონაწილეობდნენ. ამგვარი სჯა-ბაასი თავისთავადაც საკმაოდ ახალი რამ იყო ხელოვნების სამყაროში. მისი სათავე მეთექვსმეტე საუკუნეში წარმოებული კამათია, მაგალითად, იმის შესახებ, ქანდაკება ჯობია თუ ფერწერა, ნახატი უფრო მნიშვნელოვანია თუ ფერი (ფლორენციელები ნახატს ანიჭებდნენ უპირატესობას, ვენეციელები – ფერს). ამჯერად კი საფიქრალი სხვა იყო: ახლა მსჯელობდნენ ორ მხატვარზე, რომლებიც რომში ჩრდილოეთი იტალიიდან ჩავიდნენ და რომელთა მეთოდები ურთიერთსაწინააღმდეგო ჩანდა: ერთი ბოლონიელი ანიბალე კარაჩი (1560-1609) გახლდათ, მეორე – მილანის სიახლოვეს მდებარე პატარა დასახლებაში დაბადებული მიქელანჯელო და კარავაჯო (1573-1610). ორივე მხატვარს მოჰბეზრებოდა მანიერიზმი, მაგრამ მისი ლელარქნილობის დასაძლევად მათ ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული გზები აირჩიეს. ანიბალე კარაჩი მხატვართა ოჯახიდან იყო და ვენეციელთა და კორეჯოს ხელოვნება ჰქონდა შესწავლილი. რომში ჩასვლისთანავე იგი მოიხიბლა რაფაელის ნამუშევრებით (იგი მას ძალიან აფასებდა) და მიზნად დაისახა, მანიერისტებივით შეგნებულად კი არ შეწინააღმდეგებოდა მათ, არამედ შეძლებისგვარად შეეთვისებინა რაღაც მათი სისადავიდან და მშვენიერებიდან. მოგვიანებით კრიტიკოსებმა მას ყველა ადრინდელი დიდი მხატვრის საუკეთესო მიგნებათა ნაბაძვის განზრახვაც მიანერეს. საეჭვოა, ოდესმე თვით ფერმწერს ამგვარი პროგრამა ("ეკლექტიურად" რომ იწოდება) ჩამოეყალიბებინა. ეს მოგვიანებით მოხდა, აკადემიებსა თუ ხელოვნების სკოლებში, სადაც მისი შემოქმედება სანიმუშოდ დასახეს. თვით კარაჩი ნამდვილი შემოქმედი იყო და ამ უაზრო იდეას ვერ შეინყნარებდა, მაგრამ რომის სხვა დაჯგუფებების საპირისპიროდ მისი მომხრეები ამტკიცებდნენ, კლასიკური სილამაზე უნდა დავამკვიდროთო.



251

ანიბალე კარაჩი

ლეთისმშობელი
დასტირის ქრისტეს,
1599-1600 წწ.

საკურთხელოს
მხატვრობა, ზეთი,
ტილო, 156 x 149 სმ;
Museo di Capodimonte,
ნაპოლი

ამ მიზანდასახულობას გვიმჟღავნებს საკურთხევის მხატვრობის ნიმუში (სურათი 251), რომელზედაც ლეთისმშობელი ქრისტეს მკვდარ სხეულს დასტირის. თუ გრიუნევალდის ქრისტეს განანამებ სხეულს (გვერდი 351, სურათი 224) მოვიგონებთ, მივხვდებით, როგორი მონდომებით ეცადა ანიბალე კარაჩი, არ გაგვხსენებოდა სიკვდილის საშინელება თუ ტკივილის სატანჯველი. სურათი მარტივად და ჰარმონიულად, ადრეული რენესანსის მხატვრების ყაიდაზე არის აგებული. მიუხედავად ამისა, ძნელად თუ მივიჩინებთ მას რენესანსულ ქმნილებად: ის, თუ როგორაა ათამამებული სინათლე მაცხოვრის სხეულზე, როგორ მოქმედებს მთლიანობაში ყველაფერი ჩვენს ემოციებზე, სრულიად განსხვავებულია, ბაროკულია. ადვილია, ამგვარ სურათს მსჯავრი გამოუტანო – სენტიმენტალურიყო, მაგრამ ნუ დავივიწყებთ მიზანს, რომლისთვისაც ის იქმნებოდა. ეს საკურთხევის მხატვრობა იყო, ანთებული სანთლების შუქზე, ლოცვითა და სასოებით საჭვრეტი.



როგორც არ უნდა აღვიქვამდეთ კარაჩის მეთოდებს, კარავაჯო და მისი მომხრეები მასზე მაღალი აზრისა არ ყოფილან. ამ ორ მხატვარს ერთმანეთთან კარგი ურთიერთობა ჰქონდა, რაც ადვილი არ იყო კარავაჯოსნაირი უდისციპლინო და ფიცხი ხასიათის კაცისთვის, რომელიც ყველაფერს შეურაცხყოფად იღებდა და ადამიანისთვის სატევრის გაყრასაც კი არ მოერიდებოდა. აი, მის ნამუშევრებს კი კარაჩის ნახატებთან საერთო არაფერი აქვს. სიმახინჯის შიში კარავაჯოს თვალში საძრახისი უსუსურობა იყო. მას მხოლოდ სიმართლე სურდა, სიმართლე, როგორსაც თავად ხედავდა. იგი არ დაგიდევდათ კლასიკურ ნიმუშებს, არც “იდეალური სილამაზისადმი” გრძნობდა რაიმე მონივნას. მას სურდა ბოლო მოეღო პირობითობებისთვის და ხელოვნებაზე ახლიდან დაფიქრებულიყო (გვერდები 30-1, სურათები 15, 16). ზოგი ფიქრობდა, რომ მას უმთავრესად მნახველის გაოგნება ჰქონდა განზრახული; რომ არაფრად უღირდა ტრადიცია ან მშვენიერება. იგი ერთ-ერთი პირველია იმ ფერმწერთა შორის, რომლებსაც ეს ბრალდებები წაუყენეს, და პირველი, ვისი შეხედულებებიც კრიტიკოსებმა მეტსახელში შეაჯამეს: მას “ნატურალისტობა” დააბრალებს. სიმართლე უნდა ითქვას, კარავაჯო მეტისმეტად დიდი და სერიოზული ხელოვანი გახლდათ საიმისოდ, რომ სენსაციის გამოსანვევად დრო დაეხარჯა. სანამ კრიტიკოსები დავობდნენ, ის სამუშაოში თავჩარგული იყო. მისი ნამუშევრების

252

კარავაჯო

ურწმუნო თომა,
დაახლ. 1602-3 წწ.ზეთი, ტილო,
107 x 146 სმ; პრუსიული
ნანახლებებისა და
ბაღების ფონდი,
სანსუსი, პოტსდამი

სითამამე ვერც მათი შექმნიდან გასულმა სამმა საუკუნემ გაახუნა. ვნახოთ მისი "ურნმუნო თომა" (სურათი 252): ნამუშევარი, რომელზეც იესოს სამი მოციქული შეჰყურებს, რომელთაგან ერთს მის ფერდზე იარაში თითი შეუყვია, საკმაოდ უჩვეულო სანახავია. იოლი წარმოსადგენია, რომ ამგვარი სურათი ბევრს გულზე მოხვდებოდა, როგორც კადნიერი, სხვებს კი – სულაც როგორც შეურაცხყოფელი. ეს ადამიანები მოციქულების ღირსებით აღსავსე, ლამაზად დანაკეთულ სამოსელში გამოწყობილი ფიგურების ნახვას იყვნენ მიჩვეული, აქ კი ისინი ჩვეულებრივ მუშაკაცებად გამოიყურებიან, სახეები ქარნაკრავი აქვთ, შუბლი – დანაოჭებული. მაგრამ კარავაჯოს შეეძლო ეპასუხა, ისინი მოხუცი მუშაკაცები, უბრალო ადამიანები იყვნენო, ხოლო რაც ურნმუნო თომას შეუფერებელ ფესტს შეეხება, ბიბლია სავსებით მკაფიოდ გვამცნობს ამ ამბავს. იესო მას ეუბნება: "მოიტა შენი თითი და იხილე ჩემი ხელები; მოიტა შენი ხელი და ჩაყავი ჩემს ფერდში; ნუ იქნები ურნმუნო, არამედ გნამდეს." (იოანე, XX, 27).

კარავაჯოს "ნატურალიზმი", ანუ მის განზრახვაში, ბუნება მართლად გადმოეცა, განურჩევლად იმისა, მახინჯი გვგონია ის თუ მშვენიერი, შესაძლოა მეტი ღვთისმოსაობაა, ვიდრე მშვენიერის კარაჩისეულ ხაზგასმაში. კარავაჯოს ბიბლია სულ უნდა ეკითხა, მის სიტყვებს უნდა ჩასძიებოდა. ჯოტოს და დიორერის მსგავსად, იგი ერთი იმ დიდ ხელოვანთაგანი იყო, რომელთაც სურდათ ისე წარმოედგინათ წმინდა მოვლენები, თითქოს მოქმედება მეზობლის სახლში იშლებოდეს. მან ყველაფერი გააკეთა იმისთვის, რომ ძველი ტექსტების პერსონაჟები შეძლებისდაგვარად ბუნებრივი და ხელშესახები გამხდარიყვნენ. შუქჩრდილის დამუშავების მისეული მეთოდიც კი ამ მიზანს ემსახურება. შუქი მის სხეულებს გრაციოზულობას როდი ანიჭებს – ღრმა ჩრდილებთან დაპირისპირებული, იგი მკვეთრი და ლამის დამაბრმავებელია. მაგრამ ალბათ ყოველივე ამის გამოა, მთელი ეს უცნაური სცენა იმ შეულამაზებელი პატიოსნებით რომ წარმოგვიდგება, რომლის დაფასებაც კარავაჯოს თანამედროვეთაგან ცოტას თუ შეეძლო, მაგრამ რომელმაც გადამწყვეტი გავლენა მოახდინა მოგვიანო ხანის მხატვრებზე.

ანიბალე კარაჩისა და კარავაჯოს პოპულარობა მეცხრამეტე საუკუნეში დაეცა, თუმცა მათ კვლავ უნდა მოიპოვონ იგი. ამასთანავე, ძველი წარმოსადგენიც კია, როგორი მძლავრი იმპულსი მისცეს მათ ფერწერის ხელოვნებას. ორივე რომში მოღვაწეობდა, რომი კი იმ დროს ცივილიზებული სამყაროს ცენტრი გახლდათ. იქ იყრიდნენ თავს ევროპის ყველა კუთხიდან ჩასული ხელოვანები (იმის მსგავსად, როგორც თანამედროვე ხელოვანები – პარიზში), მსჯელობდნენ ფერწერაზე, მონაწილეობდნენ დაჯგუფებათა დავაში, სწავლობდნენ ძველ ოსტატებს და უკანასკნელ "მიმდინარეობათა" შესახებ ამბებით დატვირთული ბრუნდებოდნენ მშობლიურ ქვეყნებში. ეროვნული ტრადიციებისა და ტემპერამენტის შესაბამისად, ხელოვანები რომის მოქიშვე სკოლათაგან ერთ-ერთს ამჯობინებდნენ ხოლმე, მათგან უდიდესნი კი ამ უცხოური მიმდინარეობებისაგან შექნილი გამოცდილების საფუძველზე საკუთარ სახვით საშუალებებს შეიმუშავებდნენ. რომი ჯერ კიდევ საუკეთესო ხედვის წერტილია, საიდანაც შეიძლება თვალი გადავავლოთ კათოლიკური ქვეყნების მხატვრობის დიდებულ პანორამას. იმ უამრავ იტალიელ მხატვარს შორის, რომელთაც თავიანთი სტილი რომში შეიმუშავეს, ყველაზე განთქმული ალბათ გვიოდ რენია (1575-1642), ბოლო-ნიელი ფერმწერი, რომელმაც მცირე ყოყმანის შემდეგ ბედი კარაჩის სკოლას დაუკავშირა. იგი, ისევე, როგორც მისი მასწავლებელი, თავის დროზე განუზომლად სახელოვანი იყო, ვიდრე ახლა (გვერდი 22, სურათი 7). იყო

დრო, როცა მას რაფაელის გვერდით იხსენიებდნენ. თუ 253-ე სურათს მივაპყრობთ ყურადღებას, ამის მიზეზს მივხვდებით. რენიმ ეს ფრესკა 1614 წელს, რომის ერთ-ერთი სასახლის ქერზე შეასრულა. იგი წარმოგვიდგენს ავრორას (განთიადს) და მზის ჭაბუკ ღმერთს, აპოლონს, თავის ეტლში, მშვენიერი ქალწულებით, ჰორებით (ჟამნი) გარშემორტყმულს, მათ მხიარულ ფერხულს კი ჩირაღდნიანი ყრმა მიუძღვის – დილის ვარსკვლავი. სხივოსანი გათენების ამსახველი ეს სურათი იმდენად მშვენიერი და მომხიბვლელია, რომ გასაგები ხდება, რატომ ახსენებდა იგი მნახველს რაფაელს და მის ფრესკებს ფარნეზინაში (გვერდი 318, სურათი 204). ზუსტად ეს იყო რენის მიზანი, რომელსაც სურდა, ამ დიდ მხატვარს გასჯიბებოდა. და თუკი თანამედროვე კრიტიკოსები მაინცდამაინც მაღალ შეფასებას არ აძლევენ რენის მონაპოვართ, ამის მიზეზი შესაძლებელია სწორედ ეს იყოს. ისინი გრძნობენ, რომ სხვა ოსტატთან ამგვარმა ქიშპობამ რენის ნამუშევარს თავმომწონეობა, მშვენიერებისკენ სწრაფვაში მეტისმეტი ხელოვნურობა შესძინა. ასეთი რამეების გამო კამათი არც ღირს. უდავოა – რენი რაფაელისაგან მთელი თავისი მიდგომით განსხვავდებოდა. თუ რაფაელთან მშვენიერებისა და უშფოთველობის გრძნობა ბუნებრივად მოდის მისი ბუნებიდან და შემოქმედებიდან, რენისთან იგრძნობა, რომ ამგვარად ხატვა არჩევნის, პრინციპის საკითხია და, ბედად, კარავაჯოს მონაფეებს რომ დაერწმუნებინათ, ცდებით, იგი ამ სრულიად სანინაალმდეგო სტილსაც ზუსტად ასევე დაეუფლებოდა. რენის ბრალი არ იყო, რომ პრინციპებზე მსჯელობა ასე გავრცელდა, ხელოვანთა ფიქრებს დაეუფლა და მათი საუბრების მთავარი თემა გახდა. ისე, ამაში ბრალი არც ვინმე სხვას მიუძღოდა. ხელოვნება იმ ზღვრამდე განვითარდა, როცა ხელოვანები მათ წინაშე არსებულ მეთოდთაგან ერთ-ერთის არჩევის გარდაუვალ აუცილებლობას აცნობიერებდნენ. თუკი ამ გარემოებას გავითვალისწინებთ, მაშინ შეიძლება აღგვაფრთოვანოს კიდევაც იმან, თუ როგორ შეასხა ხორცი რენიმ მშვენიერების საკუთარ პროგრამას, როგორ უკუაგებდა ის შეგნებულად ბუნებაში ყოველივეს, რაც მდაბლად, მახინჯად ან თავისი ამაღლებული იდეებისთვის შეუფერებლად მიაჩნდა, როგორ დაგვირგვინდა წარმატებით მისი ცდა რეალობაზე უფრო სრულყოფილი და იდეალური ფორმების შექმნისა. სწორედ ანობალე კარაჩიმ, რენიმ და მათმა მიმდევრებმა ჩამოაყალიბეს იდეალიზაციის, “გამშვენიერებული” კლასიკური ქანდაკებებით დამკვიდრებული სტანდარტების შესაბამისი ბუნების პროგრამა. ჩვენ მას

253

გვიდო რენი

ავრორა, 1614 წ.

ფრესკა, მიახლ.
280 x 700 სმ; Palazzo
Pallavicini-Rospigliosi, რომი



254

ნიკოლა პუსენი

"Et in Arcadia ego",
1638-9 წწ.ზელი, ტილო,
85 x 121 სმ;
ლუვრი, პარიზი

“ნეოკლასიკურ” ან “აკადემიურ” პროგრამას ვუნოდებთ, რათა განვასხვაოთ კლასიკური ხელოვნებისაგან, რომელიც საერთოდ არ იყო არანაირი პროგრამით შებოჭილი. მასზე კამათს ჯერ არ უჩანს ბოლო, მაგრამ არაეინ უარყოფს, რომ მის ქომაგთა შორის დიდი ოსტატებიც იყვნენ. სწორედ მათ შეგვიქმნეს წარმოდგენა სინმინდისა და მშვენიერების საუფლოზე, ურომლისოდაც გაცილებით მწირნი ვიქნებოდით.

“აკადემიურ” ოსტატთაგან უდიდესი ფრანგი ნიკოლა პუსენი (1594-1665) იყო, რომლისთვისაც რომი მშობლიურ ქალაქად იქცა. პუსენი მგზნებარე გულმოდგინებით სწავლობდა კლასიკურ ქანდაკებებს, რადგანაც მათი მშვენიერების დახმარებით სურდა განეხორციელებინა თავისი წარმოდგენა უმანკობისა და ღირსების გარდასულ საუფლოზე. 254-ე სურათი ამ დაულალავი მეცადინეობის ერთ-ერთ ყველაზე სახელგანთქმულ შედეგს წარმოგვიდგენს. იგი სამხრეთის მშვიდ, მზიან პეიზაჟს ასახავს. მშვენიერი ჭაბუკნი და დარბაისელი ახალგაზრდა ქალი ქვის დიდ აკლდამას შემორტყვიან გარს. ერთ-ერთ მწყემსს – ისინი რომ მწყემსები არიან, ამას მათი მცენარეთაგან დაწნული გვირგვინები და სამწყემსო კვერთხები მიგვანიშნებს – მუხლი მოუყრია საფლავის წარწერის ამოსაკითხავად, მეორე კი მასზე მიუთითებს, თან მშვენიერ მწყემსს ქალს უმზერს, რომელიც ისევე, როგორც მოპირდაპირე მხარეს გამოსახული ჭაბუკი, თითქოს ჩუმ მელანქოლიას შეუპყრია. წარწერა ლათინურია და გვამცნობს: ET IN ARCADIA EGO (არკადიაშიც ვი ვსუფევ) – მე, სიკვდილი, მწყემსთა იდილიურ საოცნებო ქვეყანაში, არკადიაშიც, ვი ვმეფობო. ახლა გასაგები ხდება, რას გამოუწვევია შიშნარევი კრძალვისა და ჩაფიქრების გამომხატველი მშვენიერი მოძრაობა, რომლითაც სამარეს განაპირა ფიგურები უმზერენ. კიდევ უფრო აღფრთოვანებული ვრჩებით იმ მოხდენილობით, რომლითაც წარწერის ამომკითხველნი ერთმანეთის მოძრაობას უპასუხებენ. განლაგება მარტივი



ჩანს, მაგრამ ეს სიმარტივე უზარმაზარი სამხატვრო ცოდნის შედეგია. მხოლოდ ამგვარი ცოდნა თუ წარმოგვისახავდა წყნარი სიმშვიდის ამ ნოსტალგიურ ხილვას, სადაც სიკვდილიც აღარ არის შემადრწუნებელი.

ამგვარივე სევდანარევი მშვენიერების განწყობილებამ კიდევ ერთ გაიტალიელებულ ფრანგს გაუთქვა სახელი. ეს კლოდ ლორენი (1600-82) გახლდათ. პუსენზე ექვსიოდე წლით უმცროსი ლორენი რომაული კამპანის ხედებს, რომის გარშემო სამხრეთულად ლამაზად შეფერილ ველებსა და გორაკებს, დიადი წარსულის იქაურ დიდებულ ნაშთებს სწავლობდა. პუსენის მსგავსად, მისი ესკიზებიც იმის მანიშნებელია, რომ იგი ბუნების რეალისტური ასახვის უბადლო ოსტატი იყო, ხეების მისეული ჩანახატები კი პირდაპირ თვალს ახარებს. მაგრამ დასრულებული სურათებისა და გრავიურებისათვის ის მხოლოდ ისეთ მოტივებს ირჩევდა, რომლებსაც საოცნებო წარსულის ხილვათა შესაფერისად სცნობდა, და ყოველივეს ოქროსფერ სინათლეს ან ვერცხლისფერ ბურუსს გადაავლებდა ხოლმე, რაც გარემოს სრულებით უცვლიდა იერს (სურათი 255). სწორედ კლოდი იყო პირველი, ვინც ადამიანებს ბუნების აღმატებული სილამაზე დაანახა. მისი გარდაცვალებიდან დაახლოებით ერთი საუკუნის შემდეგ მოგზაურნი რეალური ბუნების ხედებს მისი სტანდარტების

255

კლოდ ლორენი

პეიზაჟი

აპოლონისადმი

მსხვერპლშენიერით,

1662-3 წწ.

ზეთის ტილო, 174 x 220 სმ,
ანგლესის სააბატო,
კემბრიჯში

მისადაგებით სჯიდნენ. თუკი ესა თუ ის ადგილი მათ მისეულ ხილვას აგონებდათ, ისინი მას მშვენიერებად აღიარებდნენ და იქვე ინახად სხდებოდნენ. მდიდარმა ინგლისელებმა ისიც კი გადაწყვიტეს, ბუნების ის ნაწილი, თავისად რომ ჰქონდათ ნაგულეები, ე. ი. თავის სამფლობელოთა ბალები, მშვენიერების კლოდისეულ ზმანებათა ყაიდაზე მოეწყოთ. ასე რომ, მომხიბვლელი ინგლისური სოფლების ზოგიერთ პეიზაჟს მართლაც ატყვია იტალიაში დაფუძნებული ფრანგი მხატვრის ხელწერა, რომელმაც კარაჩის პროგრამა გაითავისა.

კარაჩისა და კარავაჯოს ეპოქის რომაულ ატმოსფეროს უშუალოდ ერთ-ერთი ჩრდილოელი ხელოვანიც შეეზიარა – პუსენისა და კლოდის წინა თაობის წარმომადგენელი და დაახლოებით გვიდო რენის თანატოლი. ეს ფლამანდიელი პეტერ პაულ რუბენსი (1577-1640) გახლდათ, რომელიც რომში 1600 წელს ჩავიდა, ოცდასამი წლისა – ალბათ ყველაზე მგრძობიარე ასაკში. იგი ხელოვნების შესახებ გამართული მრავალი ცხარე კამათის შემსწრე უნდა ყოფილიყო. მას ახალი და ძველი დროის უამრავი ნამუშევარი უნდა შეესწავლა – არა მარტო რომში, არამედ გენუასა და მანტუაშიც (სადაც მცირე ხანს დაჰყო). იგი ყოველივეს მძაფრი ინტერესით ისმენდა და ითვისებდა, მაგრამ თითქოს არც რომელიმე “მიმდინარეობასა” თუ ჯგუფს შეერთებია, რადგანაც გულის სიღრმეში ფლამანდიელ ხელოვანად რჩებოდა – ხელოვანად იმ ქვეყნისა, სადაც ვან ეიკი, როგორც ვან დერ ვეიდენი და ბრეიგელი მოღვაწეობდნენ. ამ ნიდერლანდელ მხატვრებს განსაკუთრებით საგანთა ზედაპირების სიჭრელე აინტერესებდათ. ისინი ცდილობდნენ მათთვის ცნობილი ყველა მხატვრული საშუალება გამოეყენებინათ, რათა წარმოეჩინათ სამოსისა თუ ცოცხალი სხეულის ფაქტურა, მოკლედ, შეძლებისდაგვარად მართლად გამოესახათ ყველაფერი, რასაც კი თვალი სწვდებოდა. ისინი არ დაგიდევდნენ სილამაზის სტანდარტებს, რომლებსაც ასე ეთაყვანებოდნენ მათი იტალიელი კოლეგები, და ღირსიულ სიუჟეტზე ზრუნვითაც ყოველთვის როდი იწუხებდნენ თავს. ამ ტრადიციით აღიზარდა რუბენსი და, როგორც ჩანს, იტალიაში აღმოცენებული ახალი ხელოვნებით მზარდმა აღფრთოვანებამაც კი ვერ შეძლო შეერყია მისი ფუნდამენტური რწმენა, რომ ფერმწერის საქმე გარემომცველი სამყაროს ხატვა იყო და რომ მას ის უნდა აესახა, რაც თავად მოსწონდა, რათა ჩვენც შეგვეგრძნო საგანთა თუ მოვლენათა მრავალმხრივი, მფეთქავი სილამაზით აღძრული მისი სიხარული. ამგვარ მიდგომაში თავისთავად არაფერი ყოფილა კარავაჯოს და კარაჩის ხელოვნების სანინააღმდეგო. რუბენსი აღტაცებული იყო იმით, თუ როგორ გააცოცხლეს კარაჩიმ და მისმა სკოლამ კლასიკური ამბებისა და მითების მხატვრობა, როგორ აგებდნენ ისინი მორწმუნეთა დამოძღვრავ, შთამბეჭდავ საკურთხეველის გამოსახულებათა კომპოზიციებს. მაგრამ მას ის უშეღვათო გულწრფელობაც აღაფრთოვანებდა, რომლითაც კარავაჯო ბუნებას სწავლობდა.

როდესაც 1608 წელს რუბენსი ანტვერპენში დაბრუნდა, იგი ოცდათერთმეტი წლის იყო და ყველაფერი ჰქონდა შესწავლილი, რისი შესწავლაც კი შეიძლებოდა. იგი ისე სრულყოფილად ფლობდა ფუნჯსა და ფერწერას, შიშველი სხეულისა თუ სამოსის, იარაღისა თუ სამკაულის, ცხოველებისა თუ პეიზაჟის გამოსახვას, რომ ალკების ჩრდილოეთით ბადალი არ ჰყავდა. მისი ფლანდრიელი წინამორბედი ძირითადად მცირე ზომის ნამუშევრებს ხატავდნენ. მას კი იტალიიდან გამოჰყვა მიდრეკილება ეკლესიებისა და სასახლეების შემამკობელი ვეებერთელა ტილოე-

ბისადმი, რაც სავსებით ესადაგებოდა მღვდელმთავართა და დიდებულთა გემოვნებას. იგი დაეუფლა ფიგურათა დიდ მასშტაბში განლაგების, შუქისა და ფერების იმგვარად გამოყენების ხელოვნებას, რომ საერთო შთაბეჭდილება გაეძლიერებინა. 256-ე სურათზე წარმოდგენილი ანტიკვების ეკლესიის მთავარი საკურთხეველის მხატვრობის ესკიზი გვიჩვენებს, რამდენად კარგად შეითვისა მან იტალიელ წინამორბედთა გამოცდილება და რამდენად თამამად ავითარებდა მათ იდეებს. ეს ძველი, საუკუნეებგამოვლილი თემაა წმინდანთა შორის გამოსახული ღვთისმშობლისა, რომელსაც მხატვრები ჯერ კიდევ უილტონის დიპტიქის (გვერდები 216-17, სურათი 143) დროიდან შეეჭიდნენ და რომელსაც სხვადასხვაგვარად შეესხა ხორცი ბელინის ნამუშევარში “ღვთისმშობელი წმინდანებით” (გვერდი 327, სურათი 208) თუ ტიციაინის “პეზაროს ოჯახის ღვთისმშობელში” (გვერდი 330, სურათი 210). ალბათ ღირს, კიდევ ერთხელ მივუბრუნდეთ ამ ილუსტრაციებს, რათა დავრწმუნდეთ, როგორი თავისუფლებითა და სილალით შეასხა ხორცი რუბენსმა ძველისძველ თემას. ერთი რამ ცხადი პირველი შეხედვისთანავე ხდება: ამ ნამუშევარში მეტი მოძრაობაა, მეტი სინათლეა, მეტი სივრცეა და ადამიანთა მეტი გამოსახულებაც, ვიდრე ნებისმიერ უფრო ადრეულ ნაწარმოებში. წმინდანები საზეიმო ჯგუფად შემოჯარულან ღვთისმშობლის მალალ საყდართან. წინა პლანზე წარმოდგენილი ეპისკოპოსი, წმ. ავგუსტინე, მონაქმე, წმ. ლავრენტი (მესრით, რომლითაც ეწამა), და ბერი, წმ. ნიკოლას ტოლენტინელი, მასურების მზერას მათი თაყვანისცემის საგნისაკენ მიმართავენ. წმ. გიორგი (დრაკონით) და წმ. სებასტიანე (ისრებითა და კაპარჭით) მგზნებარედ შეჰყურებენ თვალებში ერთმანეთს, ხოლო მეომარი, პალმით (წამების სიმბოლოთი) ხელში, ღვთისმშობლის საყდრის წინაშე მუხლმოსაყრელად გამზადებულია. ქალების ჯგუფი, მათ შორის – მონაზონი, მონუსხული მისჩერებია ძირითად მოქმედებას: პატარა ანგელოზის შემწეობით მუხლმოყრილი ქალიშვილი დედის კალთიდან მისკენ გამმოხრილი ყრმა ქრისტესგან ბეჭედს იღებს. ასეთია წმ. ეკატერინეს ნიშნობის ლეგენდა, რომელსაც ხილვისას მოველინა ეს ამბავი და თავი ქრისტეს რძალად მიანიჭა. საყდრის უკან მდგომი წმ. იოსები კეთილგანწყობილი იმზირება, წმ. პეტრე და წმ. პავლე კი (ერთი გასაღებით ამოიცილობა, მეორე – მახვილით) ღრმად ჩაფიქრებულან. ისინი ეფექტურ კონტრასტს ქმნიან მეორე მხარეს გამოსახული წმ. იოანეს წარმოსადეგ ფიგურასთან, რომელიც მარტო დგას, სხივფენილი, ექსტაზური აღფრთოვანების ნიშნად წინ განვიდელი ხელებით, ამ დროს კი ორი მომხიბვლელი პატარა ანგელოზი საყდრის საფეხურზე მის გაჯიუტებულ კრავს ეწევა. პატარა ანგელოზთა მეორე წყვილი ციდან მოქრის, რათა ღვთისმშობელს თავი დაფნის გვირგვინით დაუმშვენოს.

დეტალების დათვალიერების შემდეგ კიდევ ერთხელ შევავლოთ თვალი მთელს – არ შეიძლება არ განგვაცვიფროს იმ საოცარმა გაქანებამ, რომლის შემველობითაც რუბენსმა მოახერხა ყველა გამოსახულება დაეკავშირებინა და ყველაფრისთვის მხიარული და სადღესასწაულო ზეიმურობის ელფერი მიენიჭებინა. არაფერია გასაკვირი იმაში, რომ ხელოვანი, რომელსაც შეეძლო ასეთი უზარმაზარი სურათები ხელისა და თვალის ამგვარი სიმსუბუქითა და სიმტკიცით მოენიშნა, მალე იმაზე მეტი შეკვეთა ექნებოდა, ვიდრე რეალურად გასწვდებოდა. მაგრამ მას ეს ოდნავაც არ ანალღებდა. რუბენსი ნიჭიერი ორგანიზატორი იყო და უდიდესი პიროვნული ხიბლი ჰქონდა. ფლანდრიის ბევრ ნიჭიერ მხატვარს ეამაყებოდა მისი ხელმძღვანელობით მუშაობა და ამ გზით მისგან სწავლაც. თუ ახალი სურათის დამკვეთი ერთ-ერთი ეკლესია ან ევროპის რომელიმე მეფე თუ მთავარი იყო, იგი ზოგჯერ

256

პეტრე პაულ რუბენსი

ღვთისმშობელი
ალსაყდრებულ
ყრმით და
წმინდანებით,
დაახლ. 1627-8 წწ.

ესკიზი საკურთხეველის
დდი ზომის
ნახატისთვის, ზეითი,
ხუ. 80,2 x 55,5 სმ;
სურათების გაღებრა,
ბერლინის სახელმწიფო
მუზეუმი





მხოლოდ პატარა ფერად ესკიზს აკეთებდა (256-ე სურათზე სწორედ დიდი კომპოზიციისათვის შესრულებული ასეთი პატარა ფერადი ესკიზია წარმოდგენილი), მისი ჩანაფიქრის დიდ ტილოზე ხორცშესხმა კი მის მოწაფეებსა თუ დამხმარეებს ევალებოდათ. როდესაც ისინი დაგრუნტვას და ოსტატის იდეების შესაბამისად ხატვას მორჩებოდნენ, მხოლოდ მაშინ შეეძლო მას, კვლავ აელო ხელში ფუნჯი, რათა აქა-იქ შეხებოდა სახეს თუ აბრეშუმის სამოსს, ანდა შეერბილებინა რომელიმე მკვეთრი კონტრასტი. მას სჯეროდა თავისი მონასმის ცხოველმყოფელი ძალისა და არც ცდებოდა, რადგანაც სწორედ ეს გახლდათ რუბენსის ხელოვნების უდიდესი საიდუმლოება – ჯადოსნური უნარი ყველაფრისთვის

სისხლსავსე და ხალისიანი სიცოცხლე მიენიჭებინა. ჩვენ შეგვიძლია უკეთ შევაფასოთ და დავტკბეთ მისი ოსტატობით, რომელიმე უბრალო ჩანახატს (გვერდი 16, სურათი 1) ან საკუთარი სიამოვნებისათვის შექმნილ სურათებს თუ დავაკვირდებით. 257-ე სურათზე წარმოდგენილია პატარა გოგონას, შესაძლოა რუბენსის ქალიშვილის, გამოსახულება. აქ არც კომპოზიციის ხერხებს ვხედავთ, არც მდიდრულ სამოსსა თუ შუქის ჭავლებს; ეს უბრალოდ ბავშვის პორტრეტია ანფასში. და მაინც, ის თითქოს სუნთქავს, თითქოს ცოცხალი სხეულივით ფეთქავს. მასთან შედარებით წინა საუკუნეების პორტრეტები, თუნდაც ისინი ხელოვნების დიდებული ნაწარმოებები იყოს, ერთგვარად განყენებული და რეალობას მონყვეტილი ჩანს. ტყუილად შევეცდებოდით გაგვეანალიზებინა, თუ როგორ აღწევდა რუბენსი ამ ხალისიანი სიცოცხლის შთაბეჭდილებას, მაგრამ რალაცნაირად ეს ნამდვილად თამამად და, ამავე დროს, ფაქიზი ოსტატობით დადებულ ათინათებს უკავშირდება, რომლებითაც იგი ბავთა სისველეს თუ სახისა და თმის მოცულობას მიაჩნებებს. მისთვის, კიდევ უფრო მეტადაც კი, ვიდრე უფრო ადრე ტიციანისთვის, ფუნჯი მთავარი იარაღია. მისი სურათები ფერით ფრთხილად მოდელირებული ნახატები როდია – ისინი “საფერწერო” საშუალებით არის შექმნილი და სწორედ ეს ამძაფრებს სიცოცხლისა და ძალმოხილვების შეგრძნებას.

დიდი, უხეფერიანი კომპოზიციების აგების სწორუპოვარი ნიჭისა და მათთვის მფეთქავი ენერჯის მინიჭების უნარის შეხამებამ ისეთი სახელი და წარმატება მოუტანა რუბენსს, როგორც მანამდე არც ერთ მხატვარს არ ჰქონია. მისი შემოქმედება იმდენად უწყობდა ხელს სასახლეების სიმდიდრისა და ფუფუნების ხაზგასმას, ამა სოფლის ძლიერთა განდიდებას, რომ ფაქტობრივად მან თავის სამოღვაწეო სფეროში ერთგვარი მონოპოლია დაიმკვიდრა. ეს გახლდათ დრო, როდესაც რელიგიური და სოციალური დაძაბულობა ევროპაში უკიდურესად გამწვავდა, დრო შემზარავი ოცდაათწლიანი ომისა კონტინენტზე და სამოქალაქო ომისა ინგლისში. ერთ

257

პეტერ პაულ რუბენსი

ბავშვის
(სავარაუდოდ,
მხატვრის
ქალიშვილის, კლარა
სერენას) თავი,
დაახლ. 1616 წ.

ზეთი, ტილო,
პერგამენტი, 33 x 26,3 სმ;
ლიხტენშტაინის პრინცის
კოლექცია, ვაუცი

258

პეტერ პაულ
რუბენსი

ავტოპორტრეტი,
დაახლ. 1639 წ.

ზეთი, ტილო,
109,5 x 85 სმ;
ბელოუნების ისტორიის
მუზეუმი, ვენა



მხარეს იდგნენ აბსოლუტური მონარქები და მათი კარი, რომელთა უმრავლესობას ზურგს კათოლიკური ეკლესია უმაგრებდა, მეორე მხარეს კი – მზარდი სავაჭრო ქალაქები, უმეტესად პროტესტანტული. თვით ნიდერლანდი გაყოფილი იყო პროტესტანტულ ჰოლანდიად, რომელიც წინ აღუდგა ესპანეთის “კათოლიკურ” მძლავრობას, და კათოლიკურ ფლანდრიად, რომელიც ანტვერპენიდან მართული ესპანეთის ქვემეგრდომი გახლდათ. რუბენსმა თავის უნიკალურ მდგომარეობას მიაღწია, როგორც კათოლიკური ბანაკის მხატვარმა. იგი იღებდა შეკვეთებს ანტვერპენის იეზუიტებისა და ფლანდრიის კათოლიკე მმართველებისაგან, საფრანგეთის მეფე ლუი XIII-ისა და მისი მოხერხებული დედის, მარია მედიჩისაგან, ესპანეთის მეფე ფილიპე III-ისა და ინგლისის მეფე ჩარლზ I-ისაგან, რომელმაც მას რაინდის წოდებაც უბოძა. ერთიდან მეორე სამეფო კარზე საპატიო სტუმრის სახით მოგზაურობისას რუბენსი ხშირად რთულ პოლიტიკურ და დიპლომატიურ დავალებებს ასრულებდა, რომელთა შორის უმთავრესი ინგლისისა და ესპანეთის შერიგება და, როგორც დღეს ვიტყვით, “რეაქციული



ბლოკის" განმტკიცება იყო. ამავე დროს, რუბენსს ურთიერთობა ჰქონდა თავისი დროის სწავლულებთან – იგი გამართული ლათინურით ანარმოებდა მიმონერას არქეოლოგიისა და ხელოვნების საკითხებზე. ავტოპორტრეტი (სურათი 258), რომელზეც მას წარჩინებულთა საკადრისი დაშნა ჰკიდია, გვიჩვენებს, რომ მას კარგად ჰქონდა შეგნებული თავისი მდგომარეობის უნიკალურობა, თუმც კი მის გამჭრიახ მზერაში არც პატივმოყვარეობა გამოსჭვივის და არც ცუდმედიდობა. იგი ჭეშმარიტ შემოქმედად დარჩა. ამ დროს კი მომნუსხველი ოსტატობით შექმნილი სურათები კოლოსალური მასშტაბით გადიოდა ანტვერპენში მდებარე მისი სახელოსნოდან. მისი ხელი ერთნაირი დამაჯერებლობით ანიჭებდა სიცოცხლეს კლასიკურ იგავებს, ალეგორიულ გამონაგონებს თუ საკუთარი ქალიშვილის გამოსახულებას.

ალეგორიული სურათები, რომლებიც, ჩვეულებრივ, მოსაბეზრებლად და განყენებულად არის მიჩნეული, რუბენსის ეპოქაში იდეათა გამოხატვის მოსახერხებელი საშუალება იყო. 259-ე სურათზე წარმოდგენილია სწორედ ასეთი ნამუშევარი, რომელიც, როგორც ამბობენ, რუბენსს ჩარლზ I-ისათვის მიურთმევეა ძღვნად, როცა ესპანეთთან ზავის დასადებად მის დაყოლიებას ცდილობდა. სურათზე მშვიდობის სიამეთ ომის საშინელებანი უპირისპირდება. მინერვას, სიბრძნისა და ცივილურობის მომტან ხელოვნებათა ქალღმერთს, გაჰყავს მარსი, რომელიც სადაცაა უნდა გაუჩინარდეს. მისმა შემზარავმა თანხლებმა, "ომის სისასტიკემ", უკვე ზურგი შეგვაქცია. და აი, მინერვას მფარველობის ქვეშ ჩვენ თვალწინ მშვიდობის სიამენი, ნა-

259

პეტერ პაულ
რუბენსი

მშვიდობის სიამეთა
ალეგორია, 1629-
30 წწ.

ზეთი, ტილო,
203,5 x 298 სმ;
ერივნული გალერეა,
ლონდონი

ყოფიერებისა და სიუხვის სიმბოლონი გადაიშალა, ასე კი მათი გადმოცემა მხოლოდ რუბენსს ხელენიფებოდა: მშვიდობის განსახიერება ჭუჭუს ანვლის ბავშვს, ფავნუსი ბედნიერი გამომეტყველებით უმზერს დახვავებულ ხილს (სურათი 260). აქვე არიან ბახუსის სხვა თანმხლებნი – მოცეკვავე მენადები ოქრო-სამკაულით, დიდი კატის მსგავსად მშვიდად მოთამაშე ჯიქი. მეორე მხარეს ახალგაზრდა გენია გვირგვინს ადგამს სამ შეშფოთებულ ბავშვს, რომლებიც ომის სამინელებას განერიდებიან და მშვიდობისა და სიუხვის სამკვიდრებლისკენ მიემართებიან. ვინც კი ჩაკვირდება ამ მძაფრი კონტრასტებითა და გაბღღვიალბული ფერებით აულერებული სურათის მრავალ დეტალს, უთუოდ მიხვდება, რომ ეს ყველაფერი რუბენსისათვის მშრალი აბსტრაქცია კი არ იყო, არამედ ცოცხალი რეალობა. ალბათ ამ თვისების გამო, რომ ზოგიერთი, სანამ გაიგებს და შეიყვარებს რუბენსს, ჯერ უბრალოდ უნდა შეეჩვიოს მას. რუბენსი არ მიმართავდა კლასიკური სილამაზის “იდეალურ” ფორმებს. ისინი მის თვალში ზედმეტად შორეული და აბსტრაქტული იყო. მისი მამაკაცები და ქალები ცოცხალი არსებები არიან, რომლებიც უნახავს და ჰყვარებია. ამიტომაც, ვინაიდან სიგამხდრე მოდური არ გახლდათ მისი დროის ფლანდრიაში, ზოგიერთები ვერ გუობენ მის სურათებზე გამოსახულ “მსუქან ქალებს”. ამგვარ კრიტიკას, ცხადია, ხელოვნებასთან ცოტა აქვს საერთო და ის ძალიან სერიოზულად არც უნდა აღვიქვათ. მაგრამ, რაკილა იგი ხშირად გაისმის, კარგად უნდა გავაცნობიეროთ: სავსე, მჩქეფარე და მრავალფეროვანი ცხოვრებით აღფრთოვანების გამო იყო, რომ რუბენსი თავისი ხელოვნების უბრალო ვირტუოზად არ ქცეულა. ამავე მიზეზითაა მისი სურათები არა საზეიმო დარბაზების მორთულობა, არამედ შედეგები, რომლებიც სიცოცხლეს მუზეუმთა ცივ გარემოშიც ინარჩუნებს.





261

ანტონის ვან დეიკი
ინგლისის მეფე
ჩარლზ I,
დაახლ. 1625 წ.
ზეთი, ტილო, 266 x 207 სმ;
დღევანდელი ჰარიზი

262

ანტონის ვან დეიკი
ლორდები ჯონ
და ბერნარდ
სტიუარტები,
დაახლ. 1638 წ.
ზეთი, ტილო,
237,5 x 146,1 სმ;
ეროვნული გალერეა,
ლონდონი



რუბენსის უამრავ სახელმძღვანელო მონაფესა და დამხმარეს შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი და დამოუკიდებელი ანტონის ვან დეიკი (1599-1641) გახლდათ. იგი მასზე ოცდაორი წლით უმცროსი იყო და პუსენისა და კლოდ ლორენის თაობას ეკუთვნოდა. სულ მალე მას უკვე შეეძლო საგან-თა, აბრეშუმისა თუ ადამიანის სხეულის ფაქტურისა და ზედაპირის რუბენ-სისებრი ვირტუოზულობით გადმოცემა, მაგრამ ტემპერამენტითა და გან-წყობით იგი ძალიან განსხვავდებოდა თავისი მასწავლებლისაგან. ეტყობა, ვან დეიკი არ იყო მაინცდამაინც ჯანმრთელი ადამიანი – მის ნამუშევრებში ხშირად მიბნედილობისა და მსუბუქი მელანქოლიის განწყობა ჭარბობს. როგორც ჩანს, სწორედ ეს თვისება იზიდავდა გენუის პორტუგალიელებს და ჩარლზ I-ის გარემოცვის კავალრებს. 1632 წელს იგი ჩარლზ I-ის კარის მხატვარი გახდა და მისი სახელიც ინგლისურ ყაიდაზე შეიცვალა – სერ ენტონი ვანდიკად. მან აღგვიბეჭდა მხატვრულად ეს საზოგადოება, მისი საჩვენებელი არისტოკრატიულობა თუ საკარო დახვეწილობის კულტი. მის მიერ დახატულ პორტრეტზე (სურათი 261) ჩარლზ I, რომელიც ნადი-რობისას ეს-ეს არის ცხენიდან გადმოსულა, ისე წარმოგვიდგება, როგორც თავად ისურვებდა ისტორიაში დარჩენილიყო – უზადო მოხდენილობის, შეუვალი ავტორიტეტის, მაღალი კულტურის მქონე, ხელოვნებათა მფარ-ველად და მეფეთა ღვთაებრივი უფლების დამცველად, ადამიანად, რომელ-საც თავისი ბუნებრივი ღირსების გამოსაკვეთად რაიმე გარეგნული მოსარ-თავეები არ სჭირდებოდა. გასაკვირი არ არის, რომ მხატვარზე, რომელსაც თავის პორტრეტებში ამ თვისებათა ასე სრულყოფილად გამოვლენა შეეძ-ლო, საზოგადოებაში დიდი მოთხოვნილება გაჩნდა. მართლაც, ვან დეიკი ისე იყო დატვირთული შეკვეთებით, რომ თავისი მასწავლებლის, რუბენსის, მსგავსად, საქმეს თავს მარტო ველარ გაართმე-და. მას ბევრი თანაშემწე ჰყავდა – ისინი ხატავდნენ სურათზე გამოსახულთა მანეკენებზე ჩამოცმულ სამოსს, თვითონ ის კი პირისახესაც ყოველთვის არ ასრულებდა მთლიანად. ამ პორტრეტთაგან ზოგიერ-თი უამრავად უახლოვდება მოგვიანო ხანის შელამა-ზებულ მოდურ მანეკენებს; უეჭველია, ვან დეიკმა საშიში პრეცედენტი შექმნა, რომელმაც პორტრეტის ხელოვნებას დიდი ზიანი მიაცენა. მაგრამ ყოველი-ვე ეს ვერ დააკნინებს მის საუკეთესო პორტრეტთა სიდიადეს და ვერც იმას დაგვაკინებებს, რომ მან სხვებზე მეტი გააკეთა ცისფერსისხლიანთა კეთილ-შობილებისა და ჯენტლმენური ნებიერების იდეალ-თა კრისტალიზაციის თვალსაზრისით (სურათი 262), რაც რუბენსის ძლიერ და ხორცსავსე, სიცოცხლით მფეთქავ გამოსახულებებზე არანაკლებ ამიდრებს ადამიანზე ჩვენს წარმოდგენას.

ესპანეთში ერთ-ერთი მოგზაურობის დროს რუ-ბენსი შეხვდა ახალგაზრდა მხატვარს, რომელიც ასაკით მისი მონაფის, ვან დეიკის, ტოლი იყო და მეფე ფილიპე IV-ის კარზე მადრიდში იგივე თა-ნამდებობა ჰქონდა, რაც ვან დეიკს – ჩარლზ I-ის კარზე. ეს დიეგო ველასკესი (1599-1660) გახლდათ. მიუხედავად იმისა, რომ იმ დროს ჯერ კიდევ არ იყო იტალიაში ნამყოფი, ველასკესზე დიდი შთაბეჭდილე-



263

დიეგო ველასკესი
სველიელი წყლის
გამყიდველი, დაახლ.
1619-20 წწ.

ზეთი, ტილო,
106,7 x 81 სმ;
უელინგტონის მუზეუმი,
ეფსლი ჰაუზი, ლონდონი

ბა მოეხდინა კარავაჯოს მანერასა და სიახლეებს, რომლებსაც იგი მის მიმ-
ბაძველთა ნამუშევრებით იცნობდა. მან შეისისხლხორცა "ნატურალიზმის"
პროგრამა და თავისი ხელოვნება ბუნების მიუკერძოებელ დაკვირვებას
უძღვნა, ყოველგვარი პირობითობის უგულვებელყოფას რომ გულისხმობ-
და. 263-ე სურათზე წარმოდგენილია მისი ერთ-ერთი ადრეული ნამუშევარი
– მოხუცი კაცი, რომელიც წყალს ყიდის სველიის ქუჩებში. ეს ჟანრული
სურათია, იმ ტიპისა, რომელიც ნიდერლანდელებმა თავიანთი ოსტატობის
გამოსავლენად მოიგონეს, მაგრამ იგი კარავაჯოს "ურწმუნო თომას" (სუ-
რათი 252) მთელი ინტენსივობითა და შთამბეჭდაობითაა შესრულებული.
მოხუცის გაცრეცილი და დანაოჭებული სახე, დაფლეთილი სამოსი, დიდი,
მრგვალი თიხის ჭურჭელი, მოჭიქული დოქის ზედაპირი და გამჭვირვალე
მინაში ათამამებული შუქი – ყოველივე ისე დამაჯერებლადაა შესრულე-
ბული, რომ ამ საგნებს ლამის ხელი შევახოთ. შეუძლებელია, ამ სურათის
წინაშე მდგომს გაუჩნდეს შეკითხვა, აქ გამოხატული საგნები ლამაზია თუ
უშნო, აქ წარმოდგენილი სცენა მნიშვნელოვანია თუ ტრივიალური. თვით
ფერებიც კი არ არის თავისთავად მაინცდამაინც მიმზიდველი. ყავისფერი,
რუხი, მომწვანო ტონები ჭარბობს. და მაინც, ყველაფერი ისეთ მდიდრულ
და სრულ ჰარმონიად არის გაერთიანებული, რომ სურათს ვერავინ დაი-

264

დიეგო ველასკესი
 პაპი ინოკენტი X,
 1649-50 წწ.

ზეთი, ტილო,
 140 x 120 სმ; გალერეა
 დორია პამფილი, რომი



ვინცეზ, ვინც კი მის წინ ოდესმე შეყოვნებულა.

რუბენსის რჩევისამებრ, ველასკესმა მიიღო ნებართვა, რომ რომში დიდ ხელოვანთა შემოქმედების შესასწავლად წასულიყო. იქ იგი 1630 წელს გაემგზავრა, მაგრამ მალევე დაბრუნდა მადრიდში, სადაც, იტალიაში მის მეორე მოგზაურობას თუ არ ჩავთვლით, მუდამ ფილიპე IV-ის კარის განთქმული და საპატიო წევრი გახლდათ. მისი მთავარი ამოცანა მეფისა და სამეფო ოჯახის წევრთა ხატვა იყო. მათგან ცოტას თუ შექონდა მიმზიდველი ან საინტერესო სახე მაინც, თანაც ყველანი განსაკუთრებულ ღირსებას იჩემებდნენ და ხისტი და შეუფერებელი სამოსიც ეცვათ. ასე რომ, მხატვრის ამოცანა მაინცდამაინც სახარბიელო არ უნდა ყოფილიყო. მაგრამ ველასკესმა, თითქოს ჯადოსნობით, ეს პორტრეტები ისეთ ნახატებად აქცია, რომელთაც მომზიბველობით ცოტა რამ თუ შეედრება. იგი დიდი ხანია აღარ იყო კარავაჯოს მანერას მინდობილი. მან შეისწავლა რუბენსისა და ტიციანის ფუნჯით წერის წესი, თუმცა ბუნებისადმი მისი მიდგომა "მეორეული" ოდნავაც არ არის. 264-ე სურათზე წარმოდგენილია პაპი ინოკენტი X-ის პორტრეტი, რომელიც ველასკესმა რომში დახატა 1649-50 წლებში, როცა ტიციანის მიერ "პავლე III-ის" (გვერდი 335, სურათი 214) შექმნიდან უკვე ას წელზე მეტი იყო გასული. ეს კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს, რომ

ხელოვნების ისტორიაში დროთა ცვლა გარდაუვალად არ გულისხმობს შეხედულებათა ცვლილებას. ველასკეს, უეჭველია, ისევე სურდა ამ შედეგს გატოლებოდა, როგორც ტიციანს თავის დროზე რაფაელის პორტრეტული ჯგუფი (გვერდი 322, სურათი 206) აძლევდა სტიმულს. მაგრამ, გარდა ტიციანის ხერხთა ოსტატური ფლობისა, ფუნჯის საშუალებით გადმოცემული ქსოვილის ბზინვარებისა და პაპის კარგად დაჭერილი გამომეტყველებისა, აქ ისიც არის მნიშვნელოვანი, რომ ჩვენ წინაშე უეჭველად თვით ადამიანია და არა კარგად გამეორებული ფორმულა. რომში ჩამსვლელთაგან არავინ უნდა მოიკლოს Palazzo doria Pamphili-ში ამ შედეგის ნახვით დიდებული განცდის მიღების შესაძლებლობა. მართლაც, ველასკესის მონიფული ნამუშევრები იმდენადაა დამოკიდებული ფუნჯის მონასმის ზემოქმედებასა და ფერთა ნატიფ ჰარმონიაზე, რომ ილუსტრაცია ორიგინალს ძალზე მიახლოებით თუ წარმოგვადგენინებს. ეს განსაკუთრებით მის უზარმაზარ (დაახლოებით ათი ფუტის სიმაღლის) ტილოს შეეხება, რომელიც ცნობილია სახელწოდებით *Las Meninas* (სეფექალნი, სურათი 266). აქ თვით ველასკესიც ჩანს, დიდ სურათზე მომუშავე, და, თუ გულდასმით დავაკვირდებით, იმასაც დავადგენთ, რას ხატავს იგი. სახელოსნოს უკანა კედელზე არსებული სარკე მეფე-დედოფალს გვიჩვენებს (სურათი 265), რომლებიც თავიანთი პორტრეტისთვის პოზირებენ. იმასაც ვხედავთ, რასაც ისინი უყურებენ – სახელდობრ, სახელოსნოში ჯგროდ შესულ ადამიანებს. ეს მათი პატარა ქალიშვილი, ინფანტა მარგარიტა, მოახლეებით გარშემორტყმული, რომელთაგან ერთ-ერთი წყალს მიართმევს, მეორე კი რევერანსით მიაგებს პატივს ხელმწიფეთ. ჩვენთვის ცნობილია მათი სახელები, ისევე, როგორც იმ ორი ჯუჯის ვინაობა, რომლებიც სასახლეში გასართობად ჰყავდათ (მახინჯი ქალი და ბიჭი, რომელიც ძაღლს ახელებს). უკან მდგომი სერიოზული შესახედობის ზრდასრული წყვილი კი თითქოს ამონებებს, ახალშემოსულნი წესიერად იქცევიან თუ არაო.

მაინც რას უნდა ნიშნავდეს ეს ყოველივე? შეიძლება ეს ვერასოდეს შევიტყოთ. ისე კი, ვფიქრობ, რომ ველასკესმა ფოტოკამერის გამოგონებამდე



ბევრად ადრე მოახერხა რეალური დროის მომენტის შეჩერება. ხომ შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომ პრინცესა პოზირებით გაბეზრებული სამეფო წყვილის მონყენილობის გასაქარვებლად მოიყვანეს და მეფემ ან დედოფალმა ველასკესს ანიშნა, ეს თქვენი ყალმის შესაფერისი ობიექტიაო. ხელმწიფეთა სიტყვა მუდამ ბრძანების ტოლფასი იყო და არის კიდევ; იქნებ ამ შედეგს სწორედ ამგვარ წამიერ სურვილს უნდა ვუმაღლოდეთ, რომლის ხორცშესხმა მხოლოდ ველასკესს შეეძლო.

რასაკვირველია, ველასკესი ყოველთვის ამგვარ შემთხვევას არ ელოდებოდა, რათა თავისი დაკვირვებები დიდებულ ნახატებად ექცია. უჩვეულოს ვერაფერს ვხედავთ ორი წლის ფილიპ პროსპერის – ესპანე-

266

დიეგო ველასკესი
სეფექალნი, 1656 წ.
ზეთი, ტყალი,
318 x 276 სმ;
პრადო, მადრიდი

265

სურათი 266-ის დეტალი





267

დიეგო ველასკესი

ესპანეთის

უფლისწული ფილიპ
პროსპერი, 1659 წ.ზეთი, ტილო,
128,5 x 99,5 სმ;
ხელოვნების ისტორიის
მუზეუმი, ვენა

თის უფლისწულის – პორტრეტში (სურათი 267). აქ არაფერია ისეთი, რაც ერთი შეხედვით გაგვაოცებდა. მაგრამ ორიგინალზე წითლის რამდენიმე ელფერი (მდიდრული სპარსული ხალიჩა, ველვეტის სკამი, ფარდა, ბავშვის სახელოები და ყირმიზი ლოყები) ფონს მიფენილი თეთრისა და რუხის ცივ და მოვერცხლისფრო ტონებთან ერთად უნიკალურ ჰარმონიას ქმნის. ისეთი უმნიშვნელო მოტივიც კი, როგორც პატარა ძაღლია წითელ სკამზე, იმგვარ არცთუ თვალში საცემ ოსტატობას ამჟღავნებს, რომ მართლაც სასწაულებრივი ეტქმის. თუ მივუბრუნდებით პატარა ძაღლს ვან ეიკის არნოლდინების წყვილის პორტრეტზე (გვერდი 243, სურათი 160), დავინა-

ხავთ, როგორი განსხვავებული საშუალებებით შეიძლება მიაღწიოს ორმა დიდმა ხელოვანმა სასურველ მხატვრულ ზემოქმედებას. ვან ეიკი მიზნად ისახავს პატარა არსების ბენვის თითოეული ხვეული ღერის გამოხატვას, ველასკესი კი ორასი წლის შემდეგ მხოლოდ არსებითის გადმოცემას ცდილობს. ლეონარდოს მსგავსად და მასზე მეტადაც კი, იგი ჩვენს წარმოსახვას ენდობა – რომ გავყვებით მას და იმას დავამატებთ, რაც თვითონ გამოტოვა. და თუმცა მას თითოეული ბენვი არ გამოუსახავს, მისი პატარა ძალი ვან ეიკისაზე უფრო ფუმფულა და ბუნებრივი ჩანს. სწორედ ასეთი ეფექტების გამო ეთაყვანებოდნენ ველასკესს წარსულის ყველა ფერმწერზე მეტად მეცხრამეტე საუკუნის პარიზული იმპრესიონიზმის ფუძემდებლები.

ბუნების ჭვრეტა და მასზე დაკვირვება მუდამ თითქოსდა ახალახელით თვალებით, ფერებისა და შუქის ახალ-ახალი ჰარმონიის აღმოჩენა და მისით ტკბობა მხატვართა უმთავრეს ამოცანად იქცა. ამ ახალმა სწრაფვამ გააერთიანა კათოლიკური ევროპის დიდი ოსტატებიც და პოლიტიკური ბარიერის მეორე მხარეს მდგომი ფერმწერნიც, კერძოდ, პროტესტანტული ნიდერლანდის დიდი ხელოვანები.

ხელოვანთა ტავერნა
მეჩვიდმეტე
საუკუნის რომში
(კედლებზე
კარიკატურებია),
დაახლ. 1625-39 წწ.

პიტერ ვან ლაარის
ნახატი; კალამი, ტუში
და წილის საღებავი
ქაღალდზე, 20,3 x 25,8
სმ; Kupferstichkabinett,
ბერლინის სახელმწიფო
მუზეუმები



ბუნების სარკე

ჰოლანდია, მეჩვიდმეტე საუკუნე

ევროპის კათოლიკურ და პროტესტანტულ ბანაკებად დაყოფამ ისეთი პატარა ქვეყნის ხელოვნებაზეც კი მოახდინა გავლენა, როგორც არის ნიდერლანდი. სამხრეთი ნიდერლანდი, რომელსაც დღეს ბელგიას ვუნოდებთ, კათოლიკური დარჩა. როგორც დავინახეთ, რუბენსი ანტვერპენში იღებდა უამრავ დაკვეთას ეკლესიებისგან და მეფე-მთავართაგან. იგი ხატავდა უზარმაზარ ტილოებს მათი ძალაუფლების განსაზღვრებლად. ამავე დროს, ნიდერლანდის ჩრდილოეთი პროვინციები აღდგნენ ესპანელ კათოლიკე ხელისუფალთა წინააღმდეგ, მათი მდიდარი სავაჭრო ქალაქების მოსახლეობის უმრავლესობა კი პროტესტანტიზმის მიმდევარი იყო. ჰოლანდიის პროტესტანტ ვაჭართა გემოვნება საზღვრის მიღმა გაბატონებულისგან ფრიად განსხვავდებოდა. თავიანთი მსოფლმხედველობით ისინი შეიძლება ინგლისელ პურიტანებს შევადაროთ: ლეთისმოსავნი, შრომისმოყვარენი, მომჭირნენი, უმეტესად ვერ ეგუებოდნენ სამხრეთელთა მისწრაფებას მდიდარი, უზრუნველი ცხოვრებისა და გარეგნული ბრწყინვალეებისაკენ. თუმცა მათი შეხედულებები პირადი კეთილდღეობისა და სიმდიდრის ზრდასთან ერთად ნაკლებად მკაცრი ხდებოდა, მეჩვიდმეტე საუკუნის ჰოლანდიის მოქალაქეებს არასოდეს მიუღიათ კათოლიკურ ევროპაში ფეხმოკიდებული დასრულებული ბაროკოს სტილი. არქიტექტურაშიც კი ისინი უპირატესობას ზომიერებასა და თავშეკავებულობას ანიჭებდნენ. მეჩვიდმეტე საუკუნის შუა ხანებში, ჰოლანდიის აყვავებისა და წარმატების ხანაში, როდესაც ამსტერდამის მცხოვრებლებმა გადანყვიტეს აეგოთ ქალაქის სახლი, ახლად დაბადებული ერის სიამაყის და მისი მიღწევების ამსახველი სიმბოლო, მათ აირჩიეს მოდელი, რომელსაც, დიდი ზომების მიუხედავად, მარტივი მოხაზულობა და ზომიერი მორთულობა აქვს (სურათი 268).

ჩვენ დავინახეთ, რომ პროტესტანტიზმის გამარჯვებამ კიდევ უფრო ძლიერი გავლენა ფერწერაზე მოახდინა (გვერდი 374). ისიც ვიცით, რომ კატასტროფის მასშტაბურობის გამო ინგლისსა და გერმანიაში, სადაც შუა საუკუნეებში ხელოვნებამ ისეთივე წარმატებას მიაღწია, როგორც სხვა ქვეყნებში, მხატვრის ან მოქანდაკის კარიერა იქაურ ნიჭიერ ადამიანებს აღარ იზიდავდა. ნიდერლანდში, სადაც მხატვრული ოსტატობის ძლიერი ტრადიცია არსებობდა, მხატვრები იძულებული ხდებოდნენ, კონცენტრირება მოეხდინათ ფერწერის გარკვეულ ჟანრებზე, რომლებსაც რელიგია არ ეწინააღმდეგებოდა.

ყველაზე მნიშვნელოვანი იმ ჟანრებიდან, რომლებიც პროტესტანტულ საზოგადოებაში არსებობას განაგრძობდა, როგორც ჰოლბაინი დარწმუნდა იმ ხანაში, პორტრეტული ფერწერა იყო. ბევრ მდიდარ ვაჭარს სურდა მთა-მომავლობისათვის დაეტოვებინა თავისი გამოსახულება; არაერთ ღირსეულ მოქალაქეს, ქალაქის მმართველობის წევრად ან ბურგომისტრად არჩე-



უღს, სურდა იგი თანამედრობის ინსიგნიებით გამოეხატათ. უფრო მეტიც, ჰოლანდიურ ქალაქებში არსებობდა თავისი მდგომარეობით თვალსაჩინო მრავალი ადგილობრივი გაერთიანება და მმართველობითი დაწესებულება, რომელთა წევრებსაც, უკვე დამკვიდრებული სანაქებო ტრადიციისამებრ, სურდათ მათი ჯგუფური პორტრეტები შექმნილიყო მათ კუთვნილ დარბაზებსა და თავშეყრის ადგილებში ჩამოსაკიდად. მხატვარი, რომლის შესრულების მანერა ამ საზოგადოების მონონებას დაიმსახურებდა, შემოსავლით უზრუნველყოფილი იქნებოდა, ხოლო თუკი ეს მანერა მოდიდან გავიდოდა, მაშინ შეიძლებოდა იგი გაკოტრებულიყო კიდევც.

სწორედ ასეთ ულიმდამო ცხოვრების წესს მისდევდა თავისუფალი ჰოლანდიის პირველი ღირსშესანიშნავი ოსტატი – ფრანს ჰალსი (1580?-1666). ჰალსი რუბენსის თაობას ეკუთვნოდა. მისმა მშობლებმა დატოვეს სამხრეთი ნიდერლანდი, ვინაიდან პროტესტანტები იყვნენ, და ჰარლემში, ჰოლანდიის ერთ-ერთ მდიდარ ქალაქში, დასახლდნენ. ჩვენ თითქმის არაფერი ვიცით მისი ასავალ-დასავლისა, გარდა იმისა, რომ ჰალსს ხშირად ემართა

268

იაკობ ვან კამპენი
სამეფო სასახლე
(ადრე – ქალაქის
სახლი),
ამსტერდამი, 1648 წ.
მეჩვიდმეტე საუკუნის
ჰოლანდიური ქალაქის
სახლი

მეპურის ან მენალის ფული. მოხუცებულობაში – მან ოთხმოც წელზე მეტი იცოცხლა – იგი მცირედ დახმარებას იღებდა მოხუცთა მუნიციპალური თავშესაფრისგან, რომლის გამგეთა პორტრეტიც შეასრულა. 269-ე სურათი მისი კარიერის პირველი ხანებისაა და გვიჩვენებს, როგორი ბრწყინვალე-ბითა და ორიგინალობით უდგებოდა იგი ამგვარ ამოცანას. დამოუკიდებ-ლობით მოამაყე ჰოლანდიური ქალაქების მცხოვრებთ რიგრიგობით უნდა მოეხადათ სამილიციო სამსახური; უფროსებად მათ, ჩვეულებრივ, უფრო შეძლებული მოქალაქეები ჰყავდათ. ქალაქ ჰარლემში მიღებული წესის მიხედვით, როცა ამგვარი რაზმების ოფიცრებს მსახურების ვადა გაუვიდო-დათ, მათ პატივსაცემად ლხინი იმართებოდა. ტრადიციად იქცა აგრეთვე ამ სასიხარულო მოვლენის დიდი ტილოებით უკვდავყოფა. მხატვრისთვის ადვილი საქმე როდი იქნებოდა, ამდენი კაცის იერიც გამოესახა და თან სურათი უმოძრაო და არაბუნებრივი არ გამოსვლოდა – სწორედ ასეთი გახლავთ ამგვარი ცდის ყველა წინანდელი ნიმუში.

ჰალსი იმთავითვე მიხვდა, როგორ გამოეხატა მხიარული თავყრილო-ბის სულისკვეთება, როგორ შთაბერა სიცოცხლე ასეთი საზეიმო ჯგუფური გამოსახულებისთვის ისე, რომ მთავარი არ უგულვებლევო – მან რაზმის თორმეტივე წევრი ისე დამაჯერებლად წარმოადგინა, რომ ფიქრობთ, ისინი სადღაც შემხვედრიანო: მაგიდის თავში მჯდომი, სასმისანეული, ტანსრული პოლკოვნიკი იქნება ეს თუ მეორე ბოლოში ახალგაზრდა მედროშე, რომე-ლიც სუფრასთან არ მოუნვევიათ, სურათიდან კი ისე ამაყად შემოგვცქე-რის, თითქოს თავის ჩაცმა-აღჭურვილობას გვანონებსო.

269

ფრანს ჰალსი
ნმ. გიორგის
სამხედრო რაზმის
ოფიცერთა ლხინი,
1616 წ.

ზეთი, ტილო,
175 x 324 სმ; ფრანს
ჰალსის მუზეუმი,
ჰარლემი



მხატვრის ოსტატობას ალბათ უფრო მეტად დავაფასებთ, თუკი დავაკვირდებით მის ერთ-ერთ ნახელავს (სურათი 270) იმ მრავალი ინდივიდუალური პორტრეტიდან, რომლებმაც ჰალსს და მის ოჯახს მცირედი თანხა მოუტანა. ადრინდელ პორტრეტებთან შედარებით იგი თითქმის მომენტალურ ფოტოს გვაგონებს. თითქოს ვიცნობთ პიტერ ვან დენ ბრუკს – მეჩვიდმეტე საუკუნის ტიპურ ვაჭარ-ავანტიურისტს. გავისხენოთ ჰოლბაინის მიერ ერთი საუკუნის წინ დახატული სერ რიჩარდ საუთველის პორტრეტი (გვერდი 377, სურათი 242), ან თუნდაც იმავე დროის კათოლიკურ ევროპაში რუბენსის, ვან დეიკისა და ველასკესის მიერ შექმნილი პორტრეტები. ნატურასთან სიახლოვისა და ბუნებრიობის მიუხედავად, იგრძნობა, რომ მხატვრებმა წინასწარ გულმოდგინედ შეარჩიეს გამოსახული პირის პოზა მისი მედიდური არისტოკრატიული წარმომავლობისა და აღზრდის წარმოსაჩენად. ჰალსის პორტრეტები კი ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს მხატვარმა ნატურა ყველაზე დამახასიათებელ მომენტში "დაიჭირა" და ეს წამი ტილოზე სამუდამოდ აღბეჭდა. ჩვენთვის ძნელი წარმოსადგენია, როგორი გაბედული და უჩვეულო იყო ეს სურათები მნახველთათვის. ჰალსის მიერ ფუნჯისა და საღებავის ხმარების მანერაც კი გვაფიქრებინებს, რომ იგი სწრაფად მოიხელთებდა ხოლმე მსწრაფლწარმავალ შთაბეჭდილებას. ადრინდელი პორტრეტების შესრულებაში მეტი მოთმინება ჩანს – ხშირად იგრძნობა, რომ მოდელის გამოსახვას რამდენიმე სეანსი დასჭირდა, რომ მხატვარს დაკვირვებით გადაჰქონდა ტილოზე თითოეული დეტალი. ჰალსი თავის მოდელებს დალლას ან მოთენთვას არ აცლიდა. თითქოს საკუთარი თვალით ვხედავთ მისი ფუნჯის სწრაფ და მარჯვე მოძრაობას, რომელიც შუქისა და ჩრდილის რამდენიმე ლაქით ხან გაბურძენილ თმას გვაჩვენებს, ხან – დაჭმუჭნილ სახელოს. რა თქმა უნდა, შთაბეჭდილება, რომელსაც ჰალსი გვიქმნის, თითქოს შემთხვევით ვკიდეთო თვალი მისი მოდელის ყველაზე დამახასიათებელ მოძრაობასა და განწყობას, მხოლოდ ფრიად გააზრებული გარჯით შეიძლება იყოს მიღწეული. ის, რაც ერთი შეხედვით უცაბედი მიგნება გვგონია, სინამდვილეში ყოველმხრივ ანონილ-დანონილი, წინასწარ განჭვრეტილი ეფექტია. თუმცა კომპოზიცია, მრავალი ადრინდელი პორტრეტისგან განსხვავებით, არ არის სიმეტრიული, იგი დაქანებულიც არ არის. ბაროკოს პერიოდის სხვა ხელოვანთა მსგავსად, ჰალსმა რაიმე წესების გათვალისწინების გარეშეც იცოდა, როგორ შეექმნა წონასწორობის შთაბეჭდილება.

პროტესტანტული ჰოლანდიის მხატვრებისთვის, რომელთაც პორტრეტის ხატვისკენ მიდრეკილება და ნიჭი არ ჰქონდათ, ფუჭი იქნებოდა ფიქრი იმაზე, რომ თავის გატანას ძრითადად დაკვეთების ხარჯზე მოახერხებდნენ. შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ოსტატებისგან განსხვავებით, მათ ჯერ სურათი უნდა დაეხატათ, მის გაყიდვაზე კი მხოლოდ შემდეგ უნდა ეზრუნათ. დღეს ეს ჩვეულებრივი რამაა; ჩვენ იმდენად შევეჩვიეთ, რომ მხატვარი თავისთვის მუშაობს სახელოსნოში, სადაც უამრავი სურათი უგროვდება, რომელთა გაყიდვასაც იგი უშედეგოდ ცდილობს, რომ გვიჭირს იმის წარმოდგენა, რა ცვლილებები გამოიწვია ვითარების ასეთმა შეცვლამ. ერთი მხრივ, მხატვარი ალბათ ბედნიერი იყო იმით, რომ გათავისუფლდა დამკვეთისგან, რომელიც ხშირად ერეოდა მის საქმეში, ედავებოდა და ხანდახან აბუჩად იგდებდა კიდევ. მეორე მხრივ, მხატვარს ამგვარი თავისუფლება ძვირად უჯდებოდა: ერთი დამკვეთის ნაცვლად ახლა შესაძლოა უარეს ტირანს, მყიდველ პუბლიკას, უნდა გამკლავებოდა. ის ან პირდაპირ საბაზრო მოედანზე, ან ბაზრობაზე უნდა წასულიყო და თავისი ნახელავით

270

ფრანს ჰალსი
პიტერ ვან დენ
ბრუკი, დაახლ.
1633 წ.

ზეთი, ტილო,
71,2 x 61 სმ;
Fyfe Collection,
ქენუელი, ლონდონი





ევაჭრა, ანდა უნდა მინდობოდა შუამავალს – სურათებით მოვაჭრეს, რომელიც ამისგან კი ათავისუფლებდა, მაგრამ ცდილობდა შეძლებისდაგვარად იაფად შეესყიდა ნამუშევარი, რათა შემდეგ უფრო სარფიანად გაეყიდა. ამასთანავე, მხატვრებს შორის კონკურენციაც საკმაოდ უშედეგო იყო. თითოეულ შოლანდიურ ქალაქში მრავალი ფერმწერი ცხოვრობდა და სურათებს გასაყიდად ამზადებდა. ასე რომ, მეორეხარისხოვანი მხატვრებისათვის სახელის მოპოვების ერთადერთი შესაძლებლობა გარკვეულ დარგში ან ჟანრში დახელოვნება იყო. მაშინ, ისევე, როგორც ახლა, საზოგადოებას სურდა სკოდნოდა, რას შეიძენდა. თუ მხატვარი ცნობილი გახდებოდა, როგორც ბატალური სცენების შემქმნელი ოსტატი, მაშინ მისი საომარ თემაზე შემქმნილი სურათები უფრო გაიყიდებოდა. თუ იგი წარმატებას მთავრით განათებული პეიზაჟების ხატვით მიაღწევდა, ჯობდა ასევე გაეგრძელებინა და მეტი და მეტი მთვარიანი პეიზაჟი დაეხატა. ამგვარად, ვინრო სპეციალიზაციის ტენდენცია, რომელიც ჩრდილოეთის ქვეყნებში მეთექვსმეტე საუკუნეში ჩაისახა (გვერდი 381), მეჩვიდმეტე საუკუნეში კიდევ უფრო გაღრმავდა. ზოგიერთი შედარებით სუსტი მხატვარი იძულებული იყო ერთი და იმავე ყადის სურათების კვლავწარმოებით დაკმაყოფილებულიყო. თუმცა ამგვარი საქმიანობითაც მხატვრები ზოგჯერ ისეთ სრულყოფილებას აღწევდნენ, რომ ის ნამდვილ აღტაცებას იმსახურებს. ისინი მართლაც სპეციალისტები იყვნენ. მხატვრები, რომლებიც ხშირად ხატავდნენ თევზს, ისეთი ვირტუოზულობით გადმოსცემდნენ სველი ფარფლის ვერცხლისფერ ელფერს, რომ ბევრ უფრო უნივერსალურ ოსტატს შეშურდებოდა; ზღვის პეიზაჟის მხატვარი არა მარტო ტალღებისა და ღრუბლების ხატვაში დახელოვდნენ, არამედ შეძლეს ისეთი სიზუსტით გადაეტანათ ტილოზე გემები და მათი მონყობილობა, რომ მათი ქმნილებები შეიძლება ინგლისისა და შოლანდიის საზღვაო ექსპანსიის პერიოდის ღირებულ ისტორიულ წყაროებადაც კი მივიჩნიოთ. 271-ე სურათი ზღვის პეიზაჟის ერთ-ერთი უხუცესი მხატვრის – სიმონ დე ვლიგერის (1601-53) – ნამუშევარს წარმოგვიდგენს. ეს ნახატი გვიჩვენებს, როგორი საოცრად მარტივი და არცთუ თვალში საცემი საშუალებებით შეეძლოთ შოლანდიელ მხატვრებს ზღვის ატმოსფეროს გადმოცემა. ხელოვნების ისტორიაში პირველებმა სწორედ შოლანდიელებმა აღმოაჩინეს ზეცის მშვენიერება. მათ სულაც არ ესაჭიროებოდათ რამე დრამატული ან ღირსშესანიშნავი ამბავი საიმისოდ, რომ სურათი საინტერესო გამხდარიყო. ისინი უბრალოდ ისე გვიხატავდნენ ქვეყნიერე-



272

იან ვან გოიენი
ქარის ნისქელი
მდინარის პირას,
1642 წ.

ზეთი, ხე, 25,2 x 34 სმ;
ეროვნული მუზეუმი,
ლორდონი

ბის ერთ მონაკვეთს, როგორც ის მათ წარმოუდგათ. მათ აღმოაჩინეს, რომ ამგვარი სურათი შეიძლება ისევე სასიამოვნო იყოს, როგორც კომიკური შემთხვევის ან საგმირო ამბის ილუსტრაცია.

ამ აღმომჩენთაგან ერთი იყო იან ვან გოიენი (1596-1656) ჰააგიდან, რომელიც დაახლოებით მხატვარი-პეიზაჟისტის, კლოდ ლორენის (სურათი 255) თაობას ეკუთვნოდა. საინტერესო იქნება, კლოდის ერთ-ერთი ცნობილი პეიზაჟი (გვერდი 396, სურათი 255) – ბუნების უშფოთველი მშვენიერების საუფლოს ნოსტალგიური ხილვა – იან ვან გოიენის სადა და შეულამაზებელ ნამუშევარს (სურათი 272) შეეადაროთ. განსხვავება იმდენად აშკარაა, რომ სალაპარაკოდაც არ ღირს. დიდებული ტაძრების ნაცვლად უკლანდიელი მშობლიურ ქარის ნისქელს ხატავს, მიმზიდველი ჭალების მაგივრად – თავისი სამშობლოს არაფრის მთქმელ მიდამოს. ამავე დროს, ვან გოიენმა იცის, როგორ აქციოს ყოვლად ჩვეულებრივი გარემო შვებობის მომგვრელი მშვენიერებით აღსავსე ხილვად. იგი გარდასახავს ნაცნობ მოტივებს, ჩვენს თვალს ბუნდოვან სიშორეს მიაპყრობს და გვიქმნის შთაბეჭდილებას, თითქოს თავად ვდგავართ ხედვის წერტილში და სალამოს შუქს გავყურებთ. ჩვენ დავინახეთ, რომ ინგლისში კლოდის მიერ შემოტანილიმა სიახლეებმა იმდენად დაიპყრო თავის თავყვანისმცემელთა წარმოსახვა, რომ ისინი ცდილობდნენ მშობლიური ქვეყნის ხედვები გარდაექმნათ და ისინი ამ მხატვრის ქმნილებების შესაბამისად გამოესახათ. ლანდშაფტს ან ბალს, რომელიც მათ კლოდის ნამუშევარს მოაგონებდა, ისინი ფერწერუ-

ლი ნახატივით “თვალწარმტაცს” – “ხატულას” (‘picturesque’) უწოდებდნენ. აქედან მოყოლებული, ჩვენ ამ სიტყვას უკვე არა მხოლოდ ციხე-დარბაზთა ნანგრევების ანდა დაისის, არამედ ჩვეულებრივი საგნების – ზღვაში მოცურავე ნაგებისა და ქარის ნისქილების – მიმართაც ვიყენებთ. თუ ამაზე სიტყვას ჩამოვავდებთ, მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს მოტივები კლოდის კი არა, დე ვლიგერის და ვან გოიენის მსგავს ხელოვანთა ნამუშევრებს გვაგონებს. სწორედ მათ გვასწავლეს უბრალო რამეში “ხატულა” რამის დანახვა. ბევრმა მათგანმა, ვინც სოფლად დახეტილობს და დანახულით ტკბება, შესაძლოა საერთოდ არ იცოდეს, ამგვარ სიამოვნებას იმ მოკრძალებულ ოსტატთა ნყალობით რომ იღებს, რომლებმაც ჩვენ ბუნების უბრალო მშვენიერების დანახვა გვასწავლეს.

ჰოლანდიის ყველაზე დიდი და ყველა დროის ერთ-ერთი უდიდესი მხატვარი რემბრანდტ ვან რეინი (1606-1669) ფრანს ჰალსისა და რუბენსის მომდევნო თაობას ეკუთვნოდა, ვან დეიკსა და ველასკესზე კი შვიდი წლით უმცროსი იყო. ლეონარდოსგან და დიურერისგან განსხვავებით, რემბრანდტს არ ჩაუწერია თავისი დაკვირვებები; მიქელანჯელოსგან განსხვავებით, ის სათაყვანო გენიად არავის დაუსახავს და არც მისი გამონათქვამები შემოუნახავს შთამომავლობას; იგი არც დიპლომატიურ წერილებს ადგენდა რუბენსისვით, რომელიც საკუთარ აზრებს თავისი დროის ნამყვან სწავლულებს უზიარებდა. მიუხედავად ამისა, რემბრანდტს თითქოს უფრო ახლოს ვიცნობთ, ვიდრე სხვა რომელიმე დიდ ოსტატს, ვინაიდან მან თავისი ცხოვრების საკვირველი მათიანე დაგვიტოვა ავტოპორტრეტების მთელი წყების სახით – დანყებული ყმანვილკაცობით, როდესაც იგი წარმატებული და ლამის მოდური მხატვარი იყო, დამთავრებული მარტოკაცის სიბერით, როდესაც მის სახეზე ხელმოცარულობის ტრაგედიაც აღიბეჭდა და, იმავედროულად, ჭეშმარიტად დიდი პიროვნების გაუტყეხელი ნებისყოფაც. ეს პორტრეტები უნიკალურ ავტობიოგრაფიად ერთიანდება.

რემბრანდტი 1606 წელს, საუნივერსიტეტო ქალაქ ლეიდენში, შეძლებული მენისქვილის ოჯახში დაიბადა. იგი უნივერსიტეტში ჩაირიცხა, მაგრამ მალე სწავლას თავი დაანება, რათა მხატვარი გამხდარიყო. ზოგიერთი მისი ადრინდელი ნამუშევარი თანამედროვე სწავლულთა დიდ აღფრთოვანებას იწვევდა. ოცდახუთი წლის ასაკში რემბრანდტმა ლეიდენი დატოვა და ამსტერდამში დასახლდა, სადაც გაცხოველებული ვაჭრობა, ალბე-მიცემობა წარმოებდა. მან მალე მოიხვეჭა სახელი, როგორც მხატვარმა-პორტრეტისტმა, ცოლად მდიდარი ქალიშვილი შეირთო, იყიდა სახლი, აგროვებდა ხელოვნების ნიმუშებსა და ანტიკვარულ ნივთებს, თან კი შეუსვენებლივ მუშაობდა. 1642 წელს გარდაიცვალა მისი პირველი მეუღლე, რომელმაც საკმაოდ დიდი ქონება დაუტოვა, მაგრამ რემბრანდტის პოპულარობამ თანდათან იკლო და მას ვალეები დაედო. თოთხმეტი წლის შემდეგ მევალეებმა რემბრანდტს სახლიც გაუყიდეს და მისი კოლექციაც აუქციონზე გაიტანეს. მხოლოდ ერთგული საყვარელი ქალისა და ვაჭიშვილის დახმარებამ გადაარჩინა იგი საბოლოო დაღუპვას. მათ საქმე ისე მოაწყვეს, თითქოს ის მათი კუთვნილი ხელოვნების ნაწარმოებებით მოვაჭრე ფირმისთვის ხელშეკრულებით მუშაობდა. ასე შექმნა მან უკანასკნელი შედეგები. მაგრამ ეს ერთგული თანამდგომნიც მასზე ადრე გარდაიცვალნენ და, როდესაც 1669 წელს იგი ამქვეყნიდან წავიდა, აღარაფერი ებადა, გარდა ძველმანის ტანსაცმლისა და სახატავი იარაღებისა. 273-ე სურათი გვიჩვენებს რემბრანდტის სახეს სიცოცხლის ბოლო წლებში. ეს სახე ლამაზი არ არის და რემბრანდტს არც არასოდეს უცდია უშნო ნივთები შეელამაზებინა. იგი

273

რემბრანდტ ვან რეინი

ავტოპორტრეტი, დაახლ. 1655-8 წწ.

ზეთი, ხე, 49,2 x 41 სმ
ხელოვნების ისტორიის მუზეუმი, ვენა





სრული გულწრფელობით აკვირდებოდა სარკეში საკუთარ გამოსახულებას. სწორედ ამ გულწრფელობის გამო სულ მალე აღარც სილამაზე გვანაღვლებს და აღარც გარეგნობა. ეს რეალური ადამიანის სახე გახლავთ. აქ ვერც პოზის კვალს ნახავთ და ვერც კოხტაობისას; იპოვით მხოლოდ სულში ჩამწვდომ მზერას მხატვრისა, რომელიც დაკვირვებით სწავლობს საკუთარ ნაკვეთებს და ყოველთვის მზად არის კვლავ და კვლავ შეიცნოს ადამიანის სახის საიდუმლოებანი. ასეთი ღრმა წვდომის გარეშე რემბრანდტი ვერ შექმნიდა იმგვარ დიდებულ ნამუშევრებს, როგორიცაა, მაგალითად, მისი მფარველისა და მეგობრის, შემდგომ ამსტერდამის ბურგომისტრის, იან სიქსის, პორტრეტი (სურათი 274). ალბათ უსამართლობა იქნებოდა ამ სურათის შედარება ფრანს ჰალსის ასე ცოცხალ პორტრეტთან, რადგანაც

274

რემბრანდტი იან რუინი

იან სიქსი, 1654 წ.

ზეთი, ტილო,
112 x 102 სმ; ნიქის
კოლექცია, ამსტერდამი

275

რემბრანდტ ვან
რეინიპოროტი მონის
იგავი,
დაახლ. 1655 წ.ლუდონის კალამი,
ფაისფერი მელანი,
ქაღალდი, 17,3 x 21,8 სმ;
ლუერი, პარიზი

ჰალსი თითქოს დამაჯერებელ ფოტოსურათს გვაძლევს, მაშინ, როდესაც რემბრანდტი ცდილობს პიროვნება მთლიანობაში წარმოგვიდგინოს. ჰალსის მსგავსად, მასაც ატკობს საკუთარი ვირტუოზულობა, ხელგანაფულობა, რომლითაც იგი გვიჩვენებს ოქროსფერი თმის ბზინვარებას ან სამაჯვებზე შუქრდილის თამაშს. იგი აცხადებდა, რომ მხატვარს უფლება აქვს ნამუშევარი დამთავრებულად მაშინ ჩათვალოს, “როდესაც თავის მიზანს მიაღწევს”; და, აი, ხელთათმინან ხელს იგი ესკიზის დონეზე ტოვებს. მაგრამ ეს მხოლოდ აძლიერებს სიცოცხლის განცდას, რომელიც ამ ფიგურიდან ჩვენზე გადმოდის. ისეთი გრძნობა გვეუფლება, თითქოს ვიცნობთ ამ ადამიანს. ჩვენ გვინახავს სხვა დიდ ოსტატთა მიერ შექმნილი პორტრეტები, რომლებიც იმით დაგვამახსოვრდა, თუ როგორაა მათში ერთ მთელად ქცეული პიროვნების ხასიათი და როლი. მაგრამ ამ პორტრეტთაგან საუკეთესონიც კი მხოლოდ მხატვრული ნაწარმოებების გმირებსა თუ სცენაზე მდგომ მსახიობებს გვაგონებენ. დამაჯერებლობისა და შთამბეჭდაობის მიუხედავად, ჩვენ ვგრძნობთ, რომ მათ რთული ადამიანური პლანის მხოლოდ ერთი რომელიმე მხარის წარმოდგენა ძალუძთ. ხომ გამოორიცხულია, რომ მონა ლიზა მუდამ გაღიმებული ყოფილიყო. რემბრანდტის დიდებული პორტრეტების დღევანდის კი თითქოს რეალური ადამიანების პირისპირ ვდგავართ. ვგრძნობთ მათ სიტბოს, თანაგრძნობის მოპოვების სურვილს, მათ სიმარტოვესა თუ ტანჯვას. რემბრანდტის გამჭოლ, ფიქრიან მზერას, რომელსაც მისი ავტოპორტრეტებით ასე კარგად ვიცნობთ, ძალა შესწევდა პირდაპირ ადამიანის გულში ჩაეხედა.

შეიძლება ჩემი მსჯელობა სენტიმენტალურად ჟღერდეს, მაგრამ არ მეგულება სხვა საშუალება იმ თითქმის ზებუნებრივი ცოდნის აღსაწერად (იმისა, რასაც ბერძენები “სულის მუშაობას” უწოდებდნენ), რომელიც, როგორც ჩანს, რემბრანდტს (გვერდი 94) ჰქონდა. შექსპირის მსგავსად, მას თითქოს შეეძლო თავი ყველა ტიპის ადამიანის ტყავში წარმოედგინა და სცოდნოდა, როგორ მოიქცეოდა ეს ადამიანი ამა თუ იმ სიტუაციაში. ეს ნიჭია იმის მიზეზი, რომ რემბრანდტის მიერ ილუსტრირებული ბიბლიური ამბები სრულიად განსხვავდება ყველაფრისაგან, რაც მანამდე შექმნილა. როგორც ჭეშმარიტი პროტესტანტი, რემბრანდტი ბიბლიას ალბათ მთელი ცხოვრების განმავლობაში კითხულობდა. იგი სწვდებოდა მის ეპიზოდთა სულისკვეთებას და ცდილობდა ზუსტად გადმოეცა, როგორი იქნებოდა ესა თუ ის სიტუაცია, როგორ მოიქცეოდნენ და როგორ გამოამჟღავნებდნენ თავს ასეთ დროს ადამიანები. 275-ე სურათზე ნაჩვენებია ნახატი, რომელ-

ზეც რემბრანდტი ბოროტი მონის იგავის (მათე, XVIII, 21-35) ილუსტრაციას წარმოგვიდგენს. საჭირო არც არის ამ ნახატის ახსნა. თავის თავს იგი თვითონ ხსნის. ჩვენ ვხედავთ ბატონს ანგარიშის გასწორების დღეს მის მოურავთან ერთად, რომელიც დავთარში არკვევს, რამდენი აქვს მონას გადასახდელი. იმით, თუ როგორ თავდახრილი დგას მონა და როგორ აფათურებს ხელს ჯიბეში, ვხვდებით, რომ მას არაფერი აბადია და ვალის გადახდელი არ არის. ამ სამი ადამიანის ურთიერთდამოკიდებულება, საქმეში ჩაფლული მოურავი, ღირსებით სავსე ბატონი და დამნაშავე მონა კალმის რამდენიმე მოსმითაა გამოსახული.

სცენის შინაგანი საზრისის გამოსახატავად რემბრანდტს უესტები და მოძრაობები ალბათ არც სჭირდებოდა. იგი არასოდესაა თეატრალური. 276-ე სურათზე ნაჩვენებია ერთ-ერთი ნახატი, რომელზეც ბიბლიაში მოთხრობილი კიდევ ერთი შემთხვევაა გამოსახული და რომელსაც მანამდე თითქმის არავინ შეჰხებია – მეფე დავითისა და მისი ცოდვილი ვაჟის, აბესალომის, შერიგება. როდესაც რემბრანდტი "ძველი აღთქმის" კითხვისას გონების თვალთ ცდილობდა წარმოედგინა წმინდა მინის მეფეები და პატრიარქები, მას ამსტერდამის მოფლუსფუსე ნავსადგურში ნანახი აღმოსავლელები ახსენდებოდა. ამიტომაცაა დავითი შემოსილი ინდოელივით თუ თურქივით – თავზე დიდი ჩაღმით, აბესალომი კი აღმოსავლური მორკალული მახვილით არის აღჭურვილი. მხატვრის თვალს იტაცებს ჩაცმულობის ბრწყინვალეობა. მას უხარია, რომ საშუალება აქვს გადმოგვცეს ძვირფას ქსოვილზე შუქრდილის თამაში, ოქროსა და სამკაულთა ციმციმი. ჩვენ ვხედავთ, რომ რემბრანდტი ისეთივე დიდი ოსტატობით იგონებდა ბრჭყვიალა ტექსტურების ეფექტს, როგორც ამას რუბენსი და ველასკესი აკეთებდნენ. მათგან განსხვავებით, რემბრანდტი ნაკლებად იყენებდა ნათელ, ღია ფერებს. მრავალი მისი სურათის ხილვისას პირველი შთაბეჭდილება მუქი ყავისფერი ტონის სიჭარბეა. მაგრამ სწორედ მუქი ტონები სძენს ძალასა და სიმკვიდრეს მომჭირნედ გამოყენებულ რამდენიმე ღია და მანათობელ ფერთან კონტრასტს. სწორედ ამის შედეგია, რომ მუქი რემბრანდტის სურათებში თითქოს თვალისმომჭრელია. ამავე დროს, რემბრანდტს შუქრდილის მაგიური ეფექტები თვითმიზნურად არასოდეს გამოუყენებია. ის ყოველთვის სცენის დრამატულობის გაძლიერების ხერხია. რა შეიძლება იყოს უფრო ამაღლევებელი, ვიდრე უესტი ახალგაზრდა, ამაყი, საომარ სამოსელში გამოწყობილი მეფისწულისა, რომელსაც თავი მამის მკერდში აქვს ჩარგული; ან ის, თუ რა სევდიანად და მშვიდად შეინყნარებს დამორჩილებულ შვილს მეფე დავითი. თუმცა ჩვენ ვერ ვხედავთ აბესალომის სახეს, ადვილი წარმოსადგენია, რას გრძნობს იგი.

წინამორბედი დიურერის მსგავსად, რემბრანდტი არა მარტო დიდი ფერმწერი, არამედ დიდი გრაფიკოსიც გახლდათ. ტექნიკა, რომელსაც ის იყენებდა, ალარც ხეზე გრავირება და ალარც ლითონზე გრავირება (გვერდები 282-3) იყო. ეს მეთოდი მას საშუალებას აძლევდა, უფრო თავისუფლად და სწრაფად ემუშავა, ვიდრე საჭრისით ხელში შეძლებდა. ამ ტექნიკას ოფორტი ეწოდებოდა. მისი პრინციპი საკმაოდ მარტივია: სპილენძის ფირფიტას, ამოკანვრის ნაცვლად (რაც საკმაოდ შრომატევადი სამუშაოა), მხატვარი სანთლით ფარავს და შემდეგ მასზე ნახატს ნემსით ასრულებს. სადაც ნემსი მოხვდება, ცვილი სცილდება და სპილენძს ამიშვლებს. ამის შემდეგ ფირფიტა უნდა ჩაიდოს

276

რემბრანდტ ვან რეინი

დავითისა და აბესალომის შერიგება, 1642 წ.

ზეთი, ხე, 73 x 61,5 სმ.
ერმიტაჟი, სანკტ-პეტერბურგი





მყოფაში, რომელიც ნემსის ნაკვალევზე ამონვავს სპილენძს და ამგვარად ნახატი ფირფიტაზე ამოიტიფურება. შედეგად, გრაფიურის მსგავსად, ფირფიტიდან შეიძლება ანაბეჭდები გაკეთდეს. ოფორტის გრაფიურისაგან გარჩევის ერთადერთი საშუალება ხაზების ხასიათის შედარებაა. ამკარაა განსხვავება საჭრისის შრომატევად, ნელ მოძრაობასა და ოფორტისტის ნემსის თავისუფალ, მსუბუქ თამაშს შორის. 277-ე სურათზე წარმოდგენილია რემბრანდტის ერთ-ერთი ოფორტი – კიდევ ერთი ბიბლიური სცენა. ქრისტე ქადაგებს, გარშემო კი მის მოსასმენად უბრალო ღარიბი ხალხი შეკრებილა. ამ შემთხვევაში რემბრანდტმა მოდელები საკუთარ ქალაქში მოძებნა. იგი დიდი ხნის განმავლობაში ცხოვრობდა ამსტერდამის ებრაულ უბანში და სწავლობდა ებრაელთა გარეგნობასა და ჩაცმულობას, რათა ისინი საღვთო ისტორიის გადმოცემისას მოემველებინა. ამ ფურცელზე ზოგი ზის, ზოგიც დგას; მოჯარულთაგან ერთნი ალტაცებულნი უსმენენ იესოს, მეორენი მის სიტყვებზე დაფიქრებულან, ზოგიერთები კი, უკანა პლანზე გამოსახული მსუქანი კაცის მსგავსად, აღმოთოებულნი არიან იმით, რომ იესო ფარისევლებზე აუგს ამბობს. იტალიური ხელოვნების მშვენიერ ფიგურათა ხილვას მიჩვეული ზოგიერთი ადამიანი შემკრთალა რემბრანდტის სურათების პირველად ნახვისას, რადგანაც მას თითქოს საერთოდ არ ალელვებს მშვენიერება; მეტიც, იგი აშკარა სიმახინჯესაც კი არ გაუბრძის. ეს გარკვეულწილად სიმართლეა. სხვა თანამედროვე მხატვრების მსგავსად, რემბრანდტმა კარავაჯოს იდეები აითვისა; კარავაჯოს ნამუშევრებს იგი იმ ჰოლანდიელთა მეშვეობით გაეცნო, რომლებიც მის გავლენას განიცდიდნენ. მის მსგავსად, რემბრანდტი ჰარმონიასა და მშვენიერებაზე მეტად სიმართლესა და გულწრფელობას აფასებდა. ქრისტე მიმართავედა ღარიბთ, მშიერთ და მჭმუნვართ; სიღარიბე, შიმშილი და ცრემლი კი მშვენიერი როდია. რა თქმა უნდა, ბევრი რამ იმაზეა დამოკიდებული, რას ვუნოდებთ მშვენიერებას. ბაეშეს ხშირად ბებიის კეთილი, დანაოჭებული სახე უფრო მშვენიერი ეჩვენება, ვიდრე კინოვარსკვლავის სწორი ნაკეთები – რატომაც არა? ამავე ლოგიკით შეიძლება ითქვას, რომ გალელუმი მოხუცი, ნახატის მარჯვენა კუთხეში რომ ჩაუშუხლავს, ზევით მზირალი და სმენით გართული, სახეზე ხელაფარებული, ერთ-ერთი უმშვენიერესი ფიგურაა, რომელიც ოდესმე დახატულა. მაგრამ ალბათ არც აქვს დიდი მნიშვნელობა, რა სიტყვებით გამოვხატავთ აღფრთოვანებას.

რემბრანდტის უჩვეული მიდგომა ხშირად გვაკინწყებს, როგორ მხატვრულ სიბრძნესა და განაფულობას ამჟღავნებს იგი ფიგურათა ჯგუფების განლაგებისას. უკეთესად ვერც გაანონასწორებდა კაცი შეკრებილთ, რომლებიც იესოს გარშემო წრეს კრავენ, თუმცა მასთან მეტისმეტად მიახლოებას ვერ ბედავენ. რემბრანდტი სრულებითაც არ უგულუბელყოფდა იტალიური ხელოვნების ტრადიციას და გარკვეულწილად სწორედ მისი წყალობით ფლობდა ხალხის მასის თითქოს შემთხვევით, სინამდვილეში კი გამორჩეულად ჰარმონიულ ჯგუფებად განლაგების ხელოვნებას. უდიდესი შეცდომა იქნებოდა წარმოგვედგინა, რომ ეს დიდი ოსტატი იყო მარტოსული მეამბოხე, რომლისაც არ ესმოდა მის თანამედროვე ევროპას. თუმცა რაც უფრო ღრმა და უშეღავათო ხდებოდა მისი ხელოვნება, მით ნაკლებად წარმატებული იყო ის, როგორც მხატვარი-პორტრეტისტი. მაგრამ, რაც უნდა ყოფილიყო მისი გალატაკების მიზეზი, უდავოა, რომ, როგორც ხელოვანი, იგი მეტად სახელგანთქმული გახლდათ. მთელი უბედურება ის იყო (და დღესაც ასეა), რომ

277

რემბრანდტ ვან რეინი

ქრისტეს ქადაგება, დაახლ. 1652 წ.

ოფორტი, 15,5 x 20,7 სმ



მხოლოდ სახელით ვერავინ იცხოვრებს.

რემბრანდტი, როგორც ფიგურა, იმდენად მნიშვნელოვანია ჰოლანდიური ხელოვნების ყველა დარგისთვის, რომ მას მისი დროის ვერც ერთი მხატვარი ვერ შეედრება. ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს პროტესტანტულ ნიდერლანდს არ ჰყავდა სხვა ოსტატები, რომლებიც შესწავლასა და აღტაცებას იმსახურებენ. მრავალი მათგანი მისდევდა ჩრდილოური ხელოვნების ტრადიციას ყოველდღიური ცხოვრების სცენების მხიარულად და ჩაუღრმავებლად გამოხატვისა. ჩვენ ვიცით, რომ ეს ტრადიცია სათავეს შუა საუკუნეების ზოგიერთი მინიატიურიდან (გვერდი 211, სურათი 140 და გვერდი 274, სურათი 177) იღებს. როგორც გვასსოვს, ის ბრეიგელმა (გვერდი 382, სურათი 246) აიტაცა და თავისი ფერწერული ოსტატობაც და ადამიანის ბუნების ცოდნაც გლესთა ცხოვრების იუმორისტული სცენებით წარმოაჩინა. მეჩვიდმეტე საუკუნეში ამ მიმართულებამ მწვერვალს ვან გოიენის სიძის, იან სტენის (1626-79), ნამუშევრებში მიაღწია. როგორც მისი დროის ბევრ სხვა ფერმწერს, სტენს არ შეეძლო თავი მხოლოდ მხატვრობით ერიჩინა; ამიტომ სასტუმროს მესაკუთრეც იყო. შეიძლება ისიც წარმოვიდგინოთ, რომ მას ეს საქმე სიამოვნებდა კიდევ, რადგან საშუალებას აძლევდა ადამიანების შეუნიღბავ ქცევას დაჰკვირვებოდა და ასე შეევესო კომიკური ტიპების მარაგი. 278-ე სურათი წარმოგვიდგენს მხიარულ შემთხვევას ადამიანთა ცხოვრებიდან – ნათლობის ზეიმს. ჩვენ მყუდრო ოთახში შეგვახე-

278

იან სტენი

ნათლობის ზეიმი,
1664 წ.

ზეთი, ტილო,
88,9 x 108,6 სმ;
უოლფსის კოლექცია,
ლონდონი

დეს: ნათესავეები და მეგობრები გარს შემოხვევიან მამას, რომელსაც ბავშვი უჭირავს, დედა კი კედლის შელრმავებაში შედგმულ სანოლზე ნამონოლოლა. ნამდვილად ღირს ამ განსხვავებულ ტიპებს და მათ ნაირგვარ გართობას დააკვირდეთ, მაგრამ ყველა წვრილმანს რომ დავათვალიერებთ, მოდი იმიტაც აღვფრთოვანდეთ, როგორ ოსტატურად შეაერთა ხელოვანმა ერთ სურათად მრავალნაირი მოქმედება. პირველი პლანის ზურგიდან ნაჩვენები ფიგურა ჩინებული მხატვრობის ნიმუშია, რომლის ხასხასა ფერების სითბო და სილბო, თუკი ორიგინალი გინახავთ, დიდხანს არ დაგავიწყდებათ.

სხირად ჰგონიათ, რომ მეჩვიდმეტე საუკუნის პოლანდიური მხატვრობის განწყობა ყოველთვის ისევე მზიარული და ხალისიანია, როგორც იან სტენის სურათებისა. მაგრამ პოლანდიაში სხვა ხელოვანებიც იყვნენ, რომელთა განწყობა სულ სხვაგვარი იყო, რემბრანდტის სულისკვეთებასთან ბევრად მიახლოებული. ამის თვალსაჩინო მაგალითად კიდევ ერთ „სპეციალისტს“, მხატვარ-პეიზაჟისტს, იაკობ ვან რეისდალს (1628?-82), მოვიყვან. რეისდალი დაახლოებით იან სტენის თანატოლი იყო და, ამგვარად, დიდი პოლანდიელი მხატვრების მეორე თაობას ეკუთვნოდა. მის ყმანვილკაცობაში იან ვან გოიენისა და თვით რემბრანდტის ნამუშევრები უკვე სახელგანთქმული იყო და მათ უთუოდ მოახდინეს გავლენა მის გემოვნებასა და თემების შერჩევაზე. ცხოვრების პირველი ნახევარი მან მშვენიერ ქალაქ ჰარლემში გაატარა, რომელსაც ზღვისგან მხოლოდ ტყით დაფარული დიუნების მწკრივი ყოფს. მას უყვარდა ამ სანახებში შუქჩრდილის ეფექტების შესწავლა, მერე კი თანდათან უფრო „ხატულა“ ტყის ხედების (სურათი 279) სპეციალისტი გახდა. იგი ბნელი და მოქუფრული ღრუბლების, დაისისას მოჭარბებული ჩრდილების, ციხესიმაგრეთა ნანგრევებისა და მჩქეფარე ნაკადულების ხატვის დიდოსტატია. ერთი სიტყვით, ისევე, როგორც კლოდმა იტალიური პეიზაჟის პოეზია აღმოაჩინა, რეისდალი ჩრდილოური პეიზაჟის პოეზიის აღმომჩენია. ალბათ მანამდე არც ყოფილა მხატვარი, მისებრ რომ

279

იაკობ ვან რეისდალი

ტბორი ხეებს
შორის, დაახლ.
1665-70 წწ.

ზეთი, ტილო,
107,5 x 143 სმ;
ქრონული გალერეა,
ლინდენი



მოეხერხებინა, ბუნება საკუთარი გრძნობებისა და განწყობილებების ანარეკლად ექცია.

როდესაც ამ თავს “ბუნების სარკე” დავარქვი, მხოლოდ იმის თქმა როდი მინდოდა, რომ ჰოლანდიურ ხელოვნებას ბუნების სარკესავით ზუსტად ასახვა ხელენიფებოდა. არც ხელოვნება ყოფილა ოდესმე სარკის ზედაპირით გლუვი და ცივი და არც ბუნება. ხელოვნებაში ასახული ბუნება ყოველთვის ხელოვანის სულს, მის მიდრეკილებებს, მის ტკობას, ერთი სიტყვით, მის განწყობას გამოხატავს. სწორედ ამითაა საგულისხმო ჰოლანდიური მხატვრობის ყველაზე “სპეცი-ალიზებული” განშტოება – ნატიურმორტი. ამ ნატიურმორტებზე, ჩვეულებრივ, ღვინით სავსე ლამაზ თასებს, მადის აღმძვრელ ხილს თუ ლამაზ ფაიფურზე გამომწვევად დაწყობილ სასუსნავს ვხედავთ. ეს ტილოები განსაკუთრებით სასადილო ოთახის მორთულობას მოუხდებოდა და არც მათი მყიდველი იყო ძნელად საპოვნელი. მაგრამ სინამდვილეში ისინი მხოლოდ სუფრის სიამეთა შესხენება როდია. ასეთი ნატიურმორტი ფერმწერთ სრულ თავისუფლებას ანიჭებდა – მათ შეეძლოთ სახატავად სასურველი საგნები აერჩიათ და მაგიდაზე საკუთარი ფანტაზიის მიხედვით დაეწყოთ. ასე, მაგალითად, ვილემ კალფს (1619-93) ფერად მინაზე სხივთა არეკვლისა და გარდატეხის შესწავლა მოსწონდა. იგი საგანთა ტექსტურებისა და ფერების კონტრასტებსა თუ ჰარმონიას სწავლობდა და ძვირფასი სპარსული ხალიჩების, მოციანე ფაიფურისა და ფერად-ფერადი ხილის ახალ-ახალ შეთანხმებებს დაეძებდა (სურათი 280). თავისდა უნებურად, ამ “სპეციალისტებმა” აჩვენეს, რომ ნახატის თემა გაცილებით ნაკლებად მნიშვნელოვანია, ვიდრე შეიძლება ვიფიქროთ. როგორც მშვენიერი სასიმღერო ტექსტი შეიძლება ტრივიალური სიტყვებისგან შედგებოდეს, ტრივიალური საგნებითაცაა შესაძლებელი სრულყოფილი სურათის შექმნა.

უკანასკნელმა შენიშვნამ შეიძლება გაგაკვიროვოთ მას შემდეგ, რაც ასე ხაზგასმით ვისაუბრე რემბრანდტის შემოქმედებაში სიუჟეტის როლზე. მაგრამ არა მგონია, აქ რაიმე წინააღმდეგობა იყოს. კომპოზიტორს, რომელიც მუსიკას ტრივიალურ ტექსტს კი არა, მშვენიერ ლექსს შეუნყოფს, სურს ეს ლექსი იმდენად გავიგოთ, რომ მისი მუსიკალური ინტერპრეტაციის შეფასება შეეძლოთ. ასევე მხატვარს, რომელიც ბიბლიურ სცენას ასურათებს, იმიტომ სურს გავიგოთ ის, რომ მისი კონცეფციის დაფასება შეეძლოთ. მაგრამ როგორც არსებობს ძლიერ ამაღლევებელი და მშვენიერი უსიტყვო მუსიკა, ასევე არსებობს დიდი მხატვრობა ღირსშესანიშნავი სიუჟეტის გარეშე. ფერმწერები, რომლებმაც ხილული სამყაროს მთელი მშვენიერება აღმოაჩინეს, სწორედ ამ ჭეშმარიტებისკენ მიიკვლევდნენ გზას (გერარდი 19, სურათი 4). მეჩვიდმეტე საუკუნის ჰოლანდიელმა “სპეციალისტებმა”, რომლებიც მთელი ცხოვრება ერთი ტიპის თემებს ხატავდნენ, საბოლოოდ დაანტიკიცეს, რომ გამოსახვის საგანს მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა აქვს.

ამ ხელოვანთაგან უდიდესი რემბრანდტის მომდევნო თაობას ეკუთვნოდა. ეს გახლდათ იან ვერმეერი დელფტიდან (1632-75). იგი, ეტყობა, აუჩქარებლად და გულმოდგინედ მუშაობდა. მას არც მაინცდამაინც ბევრი სურათი აქვს შექმნილი. მათგან ცოტა თუ გვიხატავს რაიმე მნიშვნელოვანს. უმეტესობა ტიპური ჰოლანდიუ-

280

ვილემ კალფი
ნატიურმორტი
წმ. სებასტიანის
მემშვიდღოსნეთა
ყანნით,
კიბორჩხალითა და
ჭიქებით,
დაახლ. 1653 წ.

ზეთი, ტილო,
86,4 x 102,2 სმ;
ეროვნული გალერეა,
ლონდონი.





რი სახლის ოთახში მყოფ ერთ-ორ ფიგურას წარმოგვიდგენს. ზოგჯერ ის ერთადერთ ფიგურას გვიჩვენებს, უბრალო საქმით გართულს, მაგალითად, ქალს, რომელიც რძეს ასხამს (სურათი 281). ვერმეერთან ერთად უანრულმა მხატვრობამ იუმორისტული ილუსტრაციის ნიშნები საბოლოოდ დაკარგა. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ტილოები ადამიანებით შედგენილი ნატიურ-მორტივია. საკმაოდ ძნელია იმის ახსნა, თუ რატომ მოიხსენიება მისი ასე მარტივი და მოკრძალებული ფიგურები მხატვრობის უდიდეს შედეგთა რიგში. მაგრამ იმათგან, ვისაც მისი ორიგინალების ნახვის ბედნიერება ჰქონია, ცოტა თუ იტყვის, ისინი რაღაც საოცრება სულაც არ არისო. იქნებ შევძლოთ მისი ერთ-ერთი ყველაზე საკვირველი თვისების ახსნა თუ არა, აღწერა მაინც – ვერმეერი აღწევს ტექსტურების, ფერებისა და ფორმების სრულ და ზედმინევით მკაფიობას, არადა სურათები არასოდეს გეჩვენებთ ნაწვლები ან ხისტი. როგორც ფოტოგრაფი საგანგებოდ არბილებს მკვეთრ შუქრდილს ფორმების გადღაბნის გარეშე, ვერმეერი ალღობს მოხაზულობებს, მაგრამ სიმკვირვისა და სიმაგრის შთაბეჭდილებას მაინც ინარჩუნებს. სწორედ სილბოს და სიზუსტის უცნაური და უმაგალითო შეთავსების გამოა მისი საუკეთესო ნამუშევრები ასე დაუვინყარი. ისინი ახლებურად გვიჩვენებს უბრალო სცენის მშვიდ მშვენიერებას და ძალუმად შეგვაგრძობინებს, რას განიცდიდა მხატვარი, როცა ხედავდა, როგორ ახასხასდებოდა სარკმელში შემოსული სინათლის ნაკადით ქსოვილის ნაკვთი.

281

იან ვერმეერი,
სამხარეულოს
მოახლე,
დაახლ. 1660 წ.

ზეთი, ტილო,
45,5 x 41 სმ;
რიკსმუზეუმი,
ამსტერდამი

კათოპილი ღარიბი
ფურმწერი თავის
მანსარდაში, დაახლ.
1640 წ.

პიტერ პლოტის
ნახატი, შავი პასტელი,
ველენის ქაღალდი,
17,7 x 15,5 სმ;
ბრიტანეთის მუზეუმი,
ლონდონი



ძალაუფლება და დიდება: I

იტალია, მეჩვიდმეტე საუკუნის მეორე ნახევარი და მეთვრამეტე საუკუნე

ჩვენ დავინახეთ, რომ დელა პორტას მიერ მეთექვსმეტე საუკუნის მიწურულს იეზუიტთა ორდენისთვის აგებული ეკლესიის (გვერდი 389, სურათი 250) მსგავსმა შენობებმა დასაბამი მისცა ბაროკულ ხუროთმოძღვრებას. დელა პორტამ უგულვებელყო კლასიკური ხუროთმოძღვრების ე. წ. კანონები და მიზნად მეთი მრავალფეროვნებისა და უფრო შთამბეჭდავი ეფექტების მიღწევა დაისახა. საგანთა ბუნების შესაბამისად, რაკი ხელოვნება ამ გზას დაადგა, მისი მიტოვება უკვე აღარ შეეძლო. და რაკი მრავალფეროვნებისა და შთამბეჭდავი ეფექტების მნიშვნელობის აღიარება მოხდა, ყველა ახალბედა ხელოვანი შთაბეჭდილების მოსახდენად იძულებული გახდა უფრო რთული დეკორისთვის და უფრო გამაოგნებელი იდეებისთვის მიემართა. მეჩვიდმეტე საუკუნის პირველ ნახევარში შენობებისა თუ მათი დეკორისთვის ახალ-ახალი იდეების შემუშავების პროცესი იტალიაში არ განელებულა და ამ საუკუნის შუა ხანებისთვის უკვე სრულად ჩამოყალიბდა სტილი, რომელსაც ბაროკოს ვუნოდებთ.

282-ე სურათზე ნაჩვენებია სახელგანთქმული ხუროთმოძღვრის, ფრანჩესკო ბორომინისა (1599-1667) და მისი შეგირდების აშენებული ტიპური ბაროკული ეკლესია. იოლი დასანახია, რომ ბორომინის მიერ გამოყენებული ფორმები სინამდვილეში რენესანსულია. დელა პორტას მსგავსად, მთავარი შესასვლელის მოსაჩარჩოებლად მან ანტიკური ტაძრის ფასადის ფორმა გამოიყენა; მის მსგავსადვე, შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად გვერდებზე პილასტრებიც შეანყვილა. მაგრამ ბორომინის ფასადთან შედარებით დელა პორტასი თავდაჭერილი, ლამის მკაცრიც კი ჩანს. ბორომინი აღარ დასჯერდა კლასიკური არქიტექტურიდან ნასესხები ორდერებით კედლის შემკობას. მისი ეკლესია სხვადასხვა ფორმის – დიდრონი გუმბათის, გვერდითი კოშკებისა და ფასადის – დაჯგუფებითაა მიღებული. ამასთანავე, ეს ფასადი ისე იზნიქება, თითქოს თიხისგან იყოს გამოძერწილი. თუ დეტალებს მივყევით, კიდევ მეტ განსაცვიფრებელ ეფექტს ნაწვანყდებით. კოშკის პირველი სართული კვადრატულია, მეორე – წრიული, ერთიდან მეორეზე გადასვლა კი უცნაურად დატყობილი ანტაბლემენტით ხდება, რომელიც არქიტექტურის ნებისმიერ ორთოდოქს მასწავლებელს შეაძრწუნებდა, თუმცა თავის დანიშნულებას მშვენივრად ასრულებს. კიდევ უფრო განსაცვიფრებელია მთავარი შესასვლელის თანმხლები ორი კარის საპირეები. წინანდელ ნაგებობაში ვერსად ნახავთ, შესასვლელის თავზე გადაყვანილი ფრონტონი მის ასწვრივ მოქცეულ ოვალურ სარკმელზე იყოს შემოყოლებული. მთლიანობაშიც და დეკორაციულ დეტალებშიც ბაროკოს სტილის მრუდები და ვოლუტები ბატონობს. ამგვარ ბაროკულ ნაგებობებზე იტყვიან, მორთულობით მეთისმეტად დატვირთული და თეატრალურიანო. თვით ბორომინი ძნელად თუ



გაიგებდა, რა არის აქ სასაყვედურო. მას სურდა ეკლესიას საზეიმო იერი ჰქონოდა, ბრწყინვალეებითა და მოძრაობით აღსავსე ნაგებობა ყოფილიყო. თუ თეატრის მიზანია, შუქისა და ბრწყინვალეების ზღაპრული სამყაროს ხილვით გაგვახაროს, რატომ არ უნდა ეცადა არქიტექტორს, ეკლესიის აგებისას კიდევ უფრო მეტი ბრწყინვალეებითა და სიდიადით ჩვენთვის ზეცა შეეხსენებინა.

როცა ამგვარ ეკლესიაში შედიხარ, უფრო მეტად გესმის, რომ ფუფუნება, ძვირფასი ქვების, ოქროსა და ნაძერწობის სიჭარბე ზეციურ დიდებას კიდევ უფრო კონკრეტულად მოგვაჩვენებს, ვიდრე შუა საუკუნეების კათედრალეები. 283-ე სურათზე ბორომინის ეკლესიის ინტერიერს ვხედავთ. ვინც ჩრდილოეთის ქვეყნების ეკლესიათა ინტერიერებსაა მიჩვეული, მას ასე მოზღვავებული ბრწყინვალეობა მეტისმეტად მიწიერი მოეჩვენება, მაგრამ იმ დროს კათოლიკური ეკლესია სხვაგვარად მსჯელობდა. რაც უფრო ესხმოდნენ თავს პროტესტანტები ეკლესიათა გარეგნულ მორთვას, მით უფრო სურდა რომის ეკლესიას ხელოვანის ძალა მოეშველიებინა. ასე რომ, რეფორმაციამ, გამოსახულებებთან და მათ თაყვანისცემასთან დაკავშირებულმა სადავო საკითხებმა, რომლებსაც წარსულში ხელოვნების კურსის შეცვლაზე

282

ფრანჩესკო ბორომინი და კარლო რინალდი წმ. აგნესას ეკლესია, პიაცა ნაუონა, რომი, 1653 წ.

რომაული შალაი ბაროკოს ეკლესია



283

ფრანჩესკო
ბორომინი და
კარლო რინალდი
ნმ. აგნესას
ეკლესიის
ინტერიერი, პიაცა
ნაუნა, რომი,
დაახლ. 1653 წ.

ასე ხშირად უმოქმედია, გარკვეული გავლენა, თუმცა არაპირდაპირი, ბაროკოს სტილის განვითარებაზეც მოახდინა. კათოლიკურმა სამყარომ აღმოაჩინა, რომ ხელოვნებას კიდევ უფრო დიდი სამსახურის განევა შეეძლო რელიგიისათვის ისეთი საშუალებებით, რომლებიც მისთვის შუა საუკუნეებში ნაყენებულ მარტივ მოთხოვნაზე – უნიგნურთათვის ეკლესიის მოძღვრების გაცნობაზე (გვერდი 95) – შორს მიდიოდა. მას იმათ დარწმუნებასა და მოქცევაშიც შეეძლო დახმარების განევა, ვისაც მეტისმეტად ბევრი ჰქონდა ნაკითხული. ხუროთმოძღვრები, მხატვრები და მოქანდაკეები მონოდებულნი გახდნენ ეკლესიები ბრწყინვალე საგამოფენო ექსპონატებად ექციათ, რომელთა დიდებულება და იერი ლამის თავბრუს დაგახვევდათ. ამგვარ ინტერიერში მთავარი დეტალები კი არა, მთლიანი შთაბეჭდილება გახლდათ. ყველაფერ ამას ვერანაირად ვერ გავიგებთ და ვერც სწორად შევაფასებთ, თუკი რომის ეკლესიის დიდებულ რიტუალთან მიმართებით არ განვიხილავთ, თუკი ამ ეკლესიებს არ ვნახავთ დიდი მესის დროს, როდესაც საკურთხეველი სანთლებითაა გასხივოსნებული, როდესაც ნავს საკმეულის სურნელი ავსებს და ორგანისა და გუნდის ხმებს მიღმურ სამყაროში გადავყავართ.



თეატრალური მორთულობის ეს უზენაესი ხელოვნება უპირატესად ერთმა ხელოვანმა, ჯან ლორენცო ბერნინიმ (1598-1680) შეიმუშავა. ბერნინი ბორომინის თაობას ეკუთვნოდა. იგი ერთი წლით უფროსი იყო ვან დეიკსა და ველასკესზე, ხოლო რვა წლით – რემბრანდტზე. ამ ოსტატების მსგავსად, ისიც გამორჩეული პორტრეტისტიკია. ახალგაზრდა ქალის ბიუსტი, რომელიც 284-ე სურათზეა წარმოდგენილი, ბერნინის სხვა საუკეთესო ნამუშევრებშიც ცინცხალი და უმუალოა. როდესაც იგი ფლორენციის მუზეუმში უკანასკნელად ვნახე, ბიუსტს მზის სხივი დასათამაშებდა და მთლიანობაში ფიგურა თითქოს სუნთქავდა, თითქოს გაცოცხლებულიყო. ბერნინიმ მოახერხა იმ წამიერი გამომეტყველების მოხელთება, რომელიც, დარწმუნებული ვართ, მისი მოდელისთვის ყველაზე სახასიათო იყო. სახის გამომეტყველების გადმოცემაში ბერნინის

284
 ჯან ლორენცო ბერნინი
 კონსტანცია ბუონარელი
 დაახლ. 1635 წ.
 მარმარილო, სიმაღლე 72 სმ; Museo nazionale del Bargello, ფლორენცია

აღბათ ბადალი არც ჰყოლია. მას იგი ისევე იყენებს თავისი რელიგიური გამოცდილების ვიზუალიზაციისთვის, როგორც რემბრანდტი იყენებდა ამავე მიზნით ადამიანთა ქცევის უღრმეს ცოდნას.

285-ე სურათზე ვხედავთ ბერნინის ნახელავ საკურთხეველს, რომის ერთი პატარა ეკლესიის გვერდითა კაპელაში აღმართულს. ის ეძღვნება წმინდა ტერეზას, ესპანელ მონაზონს, რომელიც მეთექვსმეტე საუკუნეში ცხოვრობდა და თავის სახელგანთქმულ თხზულებაში საკუთარი მისტიკური ხილვები აღწერა. იგი იმის შესახებაც მოგვითხრობს, რომ ზეციური ალტარების მომენტში უფლის ანგელოზმა გული ბდღვრიალა ოქროს ისრით განუგმირა და მან ერთდროულად ტკივილიც იგრძნო და აუნერელი ნეტარებაც. სწორედ ამ ხილვის გადმოცემა მოიწადინა ბერნინიმ. ჩვენ ვხედავთ წმინდანს, რომელიც, ღრუბელზე გადანოლილი, ზეცად მაღლდება, ნათლისკენ, რომელიც ზემოდან ოქროს სხივებად იღვრება. ექსტაზში ცნობამიხდომი წმინდანს ფრთხილად უახლოვდება ანგელოზი. ჯგუფი ისეა განთავსებული, თითქოს დასაყრდენის გარეშე ფარფატებს დიდებულ ჩარჩოში, რომელსაც საკურთხეველი წარმოქმნის, შუქი კი ზემოდან, უხილავი სარკმლიდან ეფინება. ჩრდილოელი მნახველი, პირველ რიგში, მიიჩნევდა, რომ ეს კომპოზიცია მეტისმეტად წააგავს თეატრალურ-სცენურ ეფექტებს, ჯგუფი კი ზედმეტად ემოციურად მოეჩვენებოდა. ეს, ცხადია, გემოვნებისა და აღზრდის საკითხია და ამაზე კამათი არც ღირს. მაგრამ თუკი დაუშვებთ, რომ რელიგიური ხელოვნების ისეთმა ნაწარმოებმა, როგორიც ბერნინის საკურთხეველია, შეიძლება მგზნებარე ეგზალტაცია და მისტიკური განცვიფრება გამოიწვიოს, რასაც ესწრაფოდნენ სწორედ

285
 ჯან ლორენცო ბერნინი
 წმ. ტერეზას ექსტაზი, 1645-52 წწ.
 მარმარილო, სიმაღლე 350 სმ; კორნაროს კაპელა, Sta Maria della Vittoria ეკლესია, რომი





286

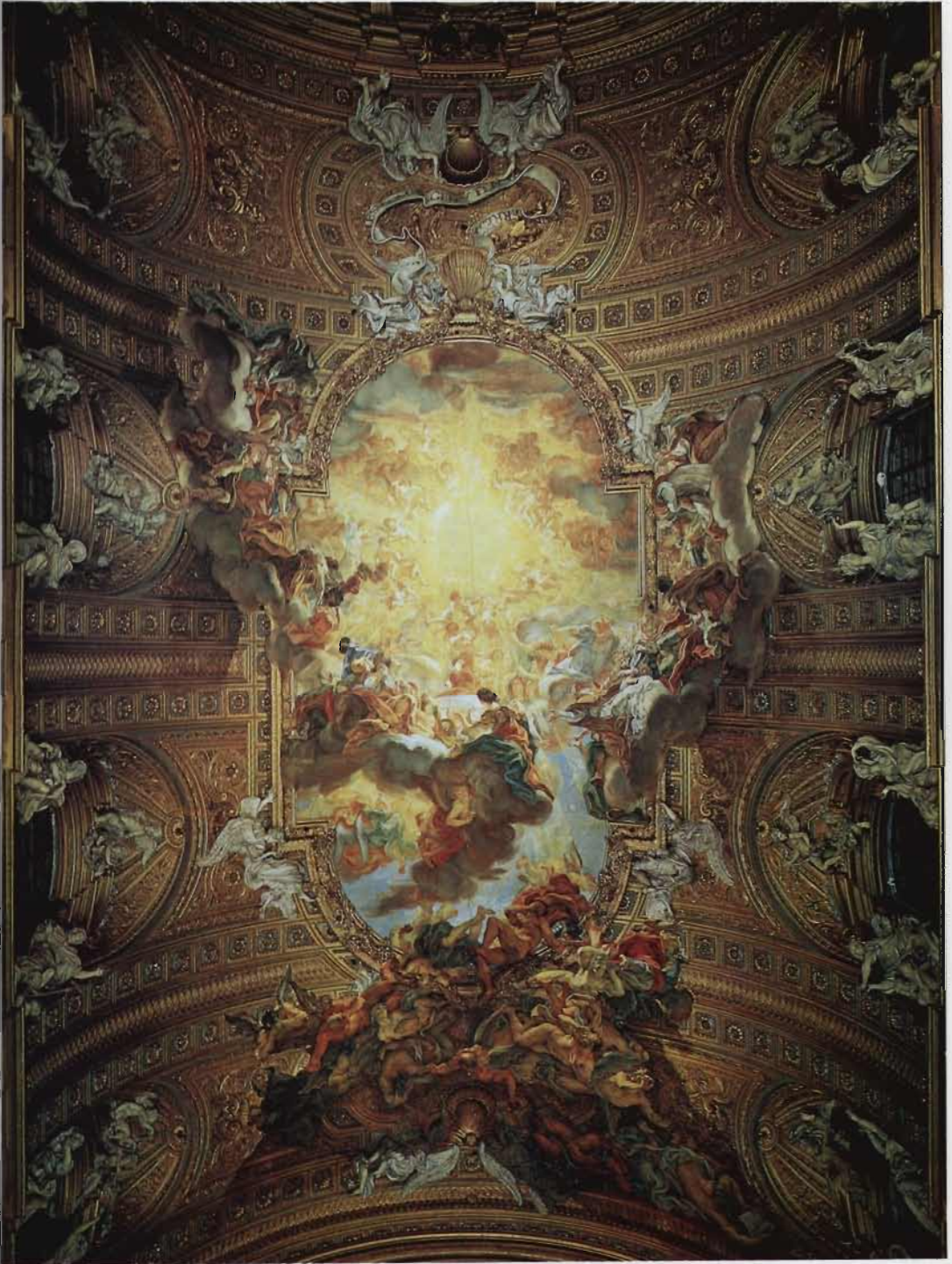
სურათი 285-ის დეტალი

287

ჯოვანი ბატისტა
გაულიიესოს წმინდა
სახელის
თაყვანისცემა,
1670-83 წწ.ფრესკა; იეზუიტთა
ილ ჯეზუს ეკლესიის
(რომი) ქერი

ბაროკოს ოსტატები, უნდა ვალიაროთ, რომ ბერნინი ამ ამოცანას ოსტატურად გაართვა თავი. მან შეგნებულად უკუაგდო ყოველგვარი თავდაჭერილობა და ემოცია იმ ხარისხში აიყვანა, რომელსაც ხელოვანები მანამდე თავს არიდებდნენ. თუ გულშეღონებული წმინდანის სახეს წინარე საუკუნეების ნებისმიერ ნამუშევარს შევადარებთ, ვნახავთ, რომ ხელოვანმა სახის გამომეტყველების ისეთ სიმძაფრეს მიაღწია, რომლის მაგალითიც ადრინდელ ხელოვნებაში არა გვაქვს. საკმარისია შევხედოთ ჯერ 286-ე სურათს, შემდეგ კი ლაოკოონის თავს (გვერდი 110, სურათი 69) ან მიქელანჯელოს “მომაკვდავ მონას” (გვერდი 313, სურათი 201), რომ სხვაობა ცხადი გახდეს. ქსოვილის ნაკეცების დამუშავების ბერნინისეული მეთოდიც კი იმხანად სრულიად ახალი იყო. იმის მაგივრად, რომ ნაოჭები ნაცად კლასიკურ ყაიდაზე დარბაისლურად ეშვებოდეს ძირს, ბერნინის ხელში ისინი იგრიხება და ბრუნავს, რითაც მოქანდაკე მღელვარებისა და მოძრაობის შთაბეჭდილებას აძლიერებს. ყველა ეს ხერხი მალე მთელმა ევროპამ აიტაცა.

თუკი მართალია, რომ ბერნინის “წმ. ტერეზას” მსგავსი ქანდაკებების შეფასება მხოლოდ მათი გარემოსგან განუყოფლად შეიძლება, მით უფრო ითქმის იგივე ბაროკულ ეკლესიათა ფერწერული მორთულობის შესახებ. 287-ე სურათზე ნაჩვენებია რომის იეზუიტთა ეკლესიის ქერის მორთულობა. იგი ბერნინის ერთ-ერთი მიმდევრის, ფერმწერ ჯოვანი ბატისტა გაულის (1639-1709) მიერაა შესრულებული. მხატვარს სურს შეგვიქმნას ილუზია, თითქოს ეკლესიის კამარა გადაიხსნა და პირდაპირ ზეციურ დიდებას ვუმზეროთ. ჯერ კიდევ კორეჯოს გაუჩნდა იდეა, ზეცა ქერზე გამოეხატა (გვერდი 338, სურათი 217), მაგრამ გაული განუზომლად უფრო თეატრალურია. მისი კომპოზიციის თემაა თაყვანისცემა იესოს წმინდა სახელისა, რომელიც შუქმნათი ასოებითაა წარწერილი მისივე სახელობის ეკლესიის ცენტრში. უთვალავი ქერუბიმი, ანგელოზი და





წმინდანი მის ირგვლივ ნათელს ალტაცებით მისჩერებია, მაშინ, როდესაც სასონარკვეთილი იერის მქონე დემონთა და დაცემულ ანგელოზთა მთელი ლეგიონები ზეციური საუფლოდან იდევნებიან. გადატვირთული სცენა თითქოს არღვევს ჭერის ჩარჩოებს, რომელიც, ცოტაც და, წმინდანებითა და ცოდვილებით დამძიმებული, ღრუბლებიანად ეკლესიაში დაეშვება. ჩარჩოების ამგვარი გარღვევით მხატვარს სურს დაგვაბნოს და დაგვზაფროს, რათა ველარ გავერკვეთ, რა არის რეალობა და რა – ილუზია. ასეთ მხატვრობას აზრი მხოლოდ იმ ადგილას აქვს, რომლისთვისაც იგი შეიქმნა. ალბათ ამიტომაც არ არის უბრალო დამთხვევა, რომ ბაროკოს სტილის სრულად ჩამოყალიბების შემდეგ, რაც ერთიანი ეფექტის მისაღწევად ყველა ხელოვანის თანამშრომლობას ითხოვდა, იტალიასა და საერთოდ კათოლიკურ ევროპაში ფერწერა და ქანდაკება, როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგები, დაცემის გზას დაადგა.

მეთვრამეტე საუკუნეში იტალიელი ხელოვანები ძირითადად ინტერიერის შესანიშნავი დეკორატორები იყვნენ, მთელ ევროპაში სახელგანთქმულნი ძერწვისა და დიდრონი ფრესკების შესრულების შეუდარებელი უნარით, რომელსაც ციხესიმაგრისა თუ მონასტრის ნებისმიერი დარბაზი შეეძლო მოსალხენ გარემოდ ექცია. ამ ოსტატთაგან ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ვენეციელი ჯოვანი ბატისტა ტიეპოლო (1696-1770) იყო, რომელსაც არა მხოლოდ იტალიაში უმუშავია, არამედ გერმანიასა და ესპანეთშიც. 288-ე სურათზე ნაჩვენებია მის მიერ ერთი ვენეციური სასახლისთვის 1750 წელს შექმნილი მოხატულობის ნაწილი. წარმოდგენილმა სიუჟეტმა ტიეპოლოს ფართო შესაძლებლობა მისცა, ხალისიანი ფერები და მდიდრული კოსტიუმები გამოეყენებინა; ეს კლემენტინას ნადიმი გახლავთ. ამბობენ, რომ მარკუს ანტონიუსმა ეგვიპტელი დედოფლის პატივსაცემად გამართა ლხინი, რომელიც “უმაღლესი რანგის” ფუფუნებით უნდა ყოფილიყო გამორჩეული. დაუსრულებლად ენაცვლებოდა ერთმანეთს უძვირფასესი კერძები, მაგრამ ამან დედოფალზე შთაბეჭდილება ვერ მოახდინა. ის დაენადღევა ამაყ მასპინძელს, ისეთ კერძს მოვამზადებ, ყველა ჩემთვის

288

ჯოვანი ბატისტა ტიეპოლო

კლემენტინას

ნადიმი.

დაახლ. 1750 წ.

ფრესკა: Palazzo Labia, ვენეცია

289

სურათი 288-ის დეტალი





შემოთავაზებულზე გაცილებით ძვირფასი იქნებაო – მან თავის საყურეს განთქმული მარგალიტი მოაძრო, ძმარში გახსნა და ეს სითხე შესვა. ტიეპოლოს ფრესკაზე დედოფალი მარკუს ანტონიუსს მარგალიტს აჩვენებს, ამ დროს კი შავკანიანი მსახური მას სასმისს აწვდის.

ამგვარი ფრესკები შესასრულებლადაც სალალობო იქნებოდა და შესახედადაც სასიამოვნოა. და მაინც, ზოგიერთი ჩვენგანი იგრძნობს, რომ ხელოვნების ამ ფეიერვერკებს აღარ აქვს ის წარუვალი ფასეულობა, რომელიც ადრეული პერიოდის გაცილებით სადა ნამუშევრებს ჰქონდა. იტალიური ხელოვნების დიდი ეპოქა დასასრულს მიუახლოვდა.

მეთვრამეტე საუკუნის დასაწყისის იტალიური ხელოვნების მხოლოდ ერთმა დარგმა წარმოშვა ახალი იდეები. ძალზე დამახასიათებელია, რომ ეს ფერწერული და გრაფიკული ხედები გახლდათ. მოგზაურებს, რომლებიც იტალიაში მთელი ევროპიდან ჩადიოდნენ მისი წარსული დიდებისთვის თავყანის საცემად, ხშირად სურდათ თან სამახსოვროდ რაიმე წაეღოთ. ვენეციაში, რომელიც მხატვრებს ასე იზიდავს, ჩამოყალიბდა ფერმწერთა სკოლა, რომელიც ამ მოთხოვნილების დაკმაყოფილებას ემსახურებოდა. 290-ე სურათზე წარმოდგენილია ვენეციის ხედი, ერთ-ერთი ასეთი მხატვრის, ფრანჩესკო გუარდის (1712-93) მიერ შესრულებული. ტიეპოლოს ფრესკის მსგავსად, ეს სურათიც იმაზე მეტყველებს, რომ ვენეციურ ხე-

290

ფრანჩესკო გუარდი
S. Giorgio Maggiore-ს
კელესიის ხედი,
ვენეცია, დაახლ.
1775-80 წწ.

ზეთი, ტილო,
70,5 x 93,5 სმ; უოლესის
კოლექცია, ლონდონი

ლოცვებს იმხანად ჯერ კიდევ არ დაუკარგავს მისთვის ჩვეული გრძნობა ბრწყინვალეებისა, შუქისა და ფერისა. საინტერესოა ვენეციის ლაგუნის გუარდისეული ხედებისა და ერთი საუკუნით ადრე სიმონ დე ვლიგერის მიერ შექმნილი ზღვის სადა, მართალი პეიზაჟების (გვერდი 418, სურათი 271) შედარება. ნათელი ხდება, რომ ბაროკოს სულისკვეთება, მოძრაობისა და გაბედული ეფექტებისადმი მიდრეკილება ქალაქის უბრალო ხედშიც კი შეიძლება გამოვლინდეს. გუარდომ სრულად გაითავისა მეჩვიდმეტე საუკუნის მხატვართა მიერ შესწავლილი ეფექტები. მან ისწავლა მათგან, რომ, თუ გამოსახულის საერთო შთაბეჭდილება შევიქმენით, მზად ვართ, სურათი დამოუკიდებლად შევავსოთ და მას მრავალი დეტალი შევმატოთ. თუ ახლო მანძილიდან შევხედავთ მის გონდოლიერებს, ჩვენდა გასაოცრად აღმოვაჩენთ, რომ ისინი რამდენიმე ოსტატური ფერადოვანი მონასმითაა შექმნილი; მაგრამ თუ ერთი ნაბიჯით უკან დავიხვეთ, ილუზია სრულ ეფექტურობას იძენს. ბაროკოს აღმოჩენათა ტრადიცია, რომელიც ჯერ კიდევ ცოცხლობს იტალიური ხელოვნების ამ ნაგვიანვე ნაყოფში, შემდგომ პერიოდებში ახლებურ მნიშვნელობას შეიძენს.

„ექსპერტებისა“
და ანტიკვარების
შეკრება რომში,
1725 წ.

მ. ლ. გევის ნახატი,
კალამი და ტუში ბაც
კვითელ ქალაღდზე,
27 x 39,5 სმ;
ალბერტინა, ვენა



ძალაუფლება და დიდება: II

საფრანგეთი, გერმანია და ავსტრია, მეჩვიდმეტე საუკუნის მინურული და მეთვრამეტე საუკუნის დასაწყისი

მხოლოდ რომის ეკლესია როდი მიხვდა, რომ ხელოვნებას ძალუძს ზემოქმედება მოახდინოს და დაგვატყვევოს. მეჩვიდმეტე საუკუნის ევროპულ მეფე-მთავრებსაც ასევე უნდოდათ თავიანთი ძალაუფლება ნარმოეჩინათ და ამგვარად კიდევ მეტად დაეპყროთ ადამიანთა გონება. მათ ისიც სურდათ, განსხვავებულ – ჩვეულებრივ ადამიანებზე ლეთიური სამართლის ძალით აღზევებულ – არსებებად გამოჩენილიყვნენ. ეს განსაკუთრებით ეხება მეჩვიდმეტე საუკუნის მეორე ნახევრის ყველაზე ძლევამოსილ ხელისუფალს, საფრანგეთის მეფე ლუი XIV-ს, რომლის პოლიტიკურ პროგრამაში საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭებოდა მეფური დიდებისა და ბრწყინვალეების ნარმოეჩინას. რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ იყო, რომ ლუი XIV-მ პარიზში თავისი სასახლის დაპროექტებაში დასახმარებლად ბენინი მიიწვია. მართალია, ამ გრანდიოზულ პროექტს ხორცი არ შეუსხამს, მაგრამ ლუი XIV-ის სხვა სასახლე მისი შეუზღუდავი ძალაუფლების ჭეშმარიტი სიმბოლო გახდა. ეს დაახლოებით 1660-80 წლებში აგებული ვერსალის სასახლე (სურათი 291) იყო. ვერსალი იმხელაა, რომ შეუძლებელია ფოტომ მის შესახებ ნარმოდგენა შეგვიქმნას. ბალისკენ მიმართულ მხარეს თითოეულ სართულზე სულ ცოტა 123 ფანჯარაა. თვითონ ბალი (სურათი 292), შეკრეჭილი ხეების მწკრივებით, ურნებითა და ქანდაკებებით, რამდენიმე კილომეტრზეა გადაჭიმული.

სწორედ გრანდიოზულობით და არა დეკორაციული დეტალებით გახლავთ ვერსალი ბაროკული. მისი არქიტექტორების ძალისხმევა ძირითადად იქით იყო მიმართული, რომ შენობის უზარმაზარი ნაწილები მკაფიოდ განცალკევებულ ფრთებად განელაგებინათ და თითოეული ფრთისთვის კეთილშობილური და დიდებული იერი მიენიჭებინათ. მთავარი სართულის შუა ნაწილი მათ იონიურ სვეტთა რიგით გამოყვეს, რომელსაც ეყრდნობა ანტაბლემენტი მასზე დადგმული ქანდაკებებით. ამ ეფექტურ ცენტრალურ მონაკვეთს აქეთ-იქით მსგავსივე დეკორი აგრძელებს. წმინდა რენესანსული ფორმების მარტივი შეერთებით ძნელი იქნებოდა ასე ვრცელი ფასადის მონოტონურობის დაძლევა, მაგრამ ქანდაკებების, ურნებისა და ტროფეების შემოტანით მათ შეძლეს გარკვეული მრავალფეროვნებისთვის მიეღწიათ. სწორედ ამგვარი ნაგებობების მეშვეობით შეგვიძლია შევაფასოთ ყველაზე კარგად ბაროკული ფორმების ჭეშმარიტი ფუნქცია და მიზანი. ვერსალის დამპროექტებლები ოდნავ უფრო გაბედულნი რომ ყოფილიყვნენ, უზარმაზარი შენობის ნაწილთა დანაწევრებისას და დაჯგუფებისას უფრო არატრა-



291

ლუი ლევო და ჟიულ
არდუენ-მანსარი

ვერსალის
სასახლე პარიზის
მანლობლად,
1655-82 წ.

ბაროკული სასახლე



დიციული ხერხები რომ გამოეყენებინათ, მათ შეიძლება მეტი წარმატების-თვისაც კი მიეღწიათ.

ეს გაკვეთილი სრულად მხოლოდ მომდევნო თაობის არქიტექტორებმა აითვისეს. ბაროკოს სტილის რომის ეკლესიებმა და ფრანგულმა სასახ-ლეებმა ეპოქალურ წარმოსახვას ფრთები შეასხა. სამხრეთი გერმანიის ყოველ პანია მთავარს უნდოდა თავისი “ვერსალი” ჰქონოდა; ავსტრიასა თუ ესპანეთში თითოეულ მცირე მონასტერს თითქოს სურდა ბორომინისა და ბერნინის კომპოზიციათა შთამბეჭდავ ბრწყინვალეობას გასჯიბრებოდა. 1700 წლის ახლო ხანა ხუროთმოძღვრების დარგისთვის, და არა მარტო მის-თვის, ერთ-ერთი გამორჩეული პერიოდია. ციხე-დარბაზები და ეკლესიები მხოლოდ ნაგებობებად როდი გეგმარდებოდა – ყველა ხელოვნებას თავისი წვლილი უნდა შეეტანა ფანტასტიკური და გამოგონილი სამყაროს შთა-ბეჭდილების შექმნაში. მთელი ქალაქები სცენის დეკორაციებს დაემსგავ-სა, სავარგულეები ბალებად, ნაკადულები კი – პატარა კასკადებად იქცა. ხელოვანთ სრული, შეუზღუდავი თავისუფლება მიეცათ – რაც მოეგუნებე-ბოდათ, ის დაეპროექტებინათ, თავიანთი სრულიად დაუჯერებელი ხილვები ქვად თუ მოოქრულ ნაძერწობებად გარდაესახათ. ხშირად მათ ფული არ



293

ლუკას ფონ
ჰილდებრანდტი
ზედა ბელვედერი,
ვენა, 1720-4 წწ.

294

ლუკას ფონ
ჰილდებრანდტი
ზედა ბელვედერი,
ვენა, შესასვლელი
ტალანი და კიბე,
1724 წ.
მე-18 საუკუნის
გრაფიკა



ჰყოფნიდათ, პროექტები რეალობად რომ ექციათ, მაგრამ იმან, რაც ამ ექსტრავაგანტური შემოქმედების მოზღვავეების პროცესში დღის სინათლე იხილა, კათოლიკური ევროპის მრავალ ქალაქსა და ლანდშაფტს უცვა-ლა სახე. იტალიური და ფრანგული ბაროკოს იდეები განსაკუთრებული გაბედულობისა და მთლიანობის სტილად უფრო ავსტრიაში, ბოჰემიასა და სამხრეთ გერმანიაში შენივთდა. 293-ე სურათზე ნაჩვენებია ავსტრიელი ხუროთმოძღვრის, ლუკას ფონ ჰილდებრანდტის (1668-1745), მიერ ჰერცოგ მალბოროს მოკავშირისთვის, სავოს პრინც ევგენისთვის, ვენაში აგებული სასახლე. ის მალლობზე დგას და თითქოს მსუბუქად დაჰფარ-ფატებს ტერასებად გაშენებულ, შადრევნებიან და გაკრეჭილბუჩქნარიან ბაღს. ჰილდებრანდტმა მკაფიოდ დაყო იგი შვიდ სხვადასხვა ნაწილად, რომლებიც ბაღის პავილიონებს მოგვაგონებს; ხუთფანჯრიან წინ გამო-წეულ ცენტრალურ მონაკვეთს აქეთ-იქით ორი, ოდნავ დაბალი ფრთა აგრძელებს, ხოლო მთლიანად ამ ჯგუფს – კიდევ უფრო დაბალი ნაწილი და მთელი ნაგებობის შემომფარგვლელი კუთხის ოთხი კოშკურისებრი პავილიონი. ცენტრალური პავილიონი და კუთხის ნაწილები ყველაზე უხ-ვადაა მორთული და შენობაც ჩახლართულ ორნამენტს წააგავს, თუმცა საერთო მოხაზულობით სავსებით ნათელია და გარკვეული. ამ მკაფიობას ოდნავაც არ არღვევს ჰილდებრანდტის მიერ შემკულობის დეტალებად გამოყენებული უცნაური და გროტესკული ორნამენტები, ქვემოთ დავიწ-როებული პილასტრები, ფანჯრების ზემოთ მოთავსებული შეტეხილი თუ დაგრაგნილი ფრონტონები და სახურავზე ჩამწკრივებული ქანდაკებები და ტროფეები.

295

ლუკას ფონ
ჰილდებრანდტი
და იოჰან
დინცენჰოფერი
პომერსფელდენის
(გერმანია) ციხე-
დარბაზი, კიბე,
1713-14 წწ.



მხოლოდ შენობაში შესვლი-სას შეიძლება სრულად აღვიქ-ვათ ამ დეკორის ფანტასტიკური სტილის ზემოქმედება. 294-ე სურათზე წარმოდგენილია პრინც ევგენის სასახლის შესას-ვლელი ტალანი, ხოლო 295-ე სურათზე – ჰილდებრანდტის მიერ დაპროექტებული ერთ-ერთი გერმანული ციხე-დარბაზის კიბე. ამგვარ ინტერიერს სრუ-ლად ვერ შევაფასებთ, თუ მას ფუნქციონირებისას არ წარმო-ვიდგენთ: მის მფლობელს ზემოთ ან დარბაზობა აქვს, ლამპრები ანთებულია, ხალისიანად და მედიდურად გამოწყობილი მამა-კაცები და მანდილოსნები კიბეს შესდგომიან... ასეთ მომენტში კონტრასტი მაშინდელ ჩაბნე-ლებულ, სრულიად გაუნათე-ბელ, ჭუჭყისა და სიბინძურის სუნიტ გაჟღერებულ ქუჩებსა და დიდგვაროვნის საცხოვრებლის გასხვივონებულ ჯადოსნურ სამყაროს შორის გამაოგნებელი უნდა ყოფილიყო.



296

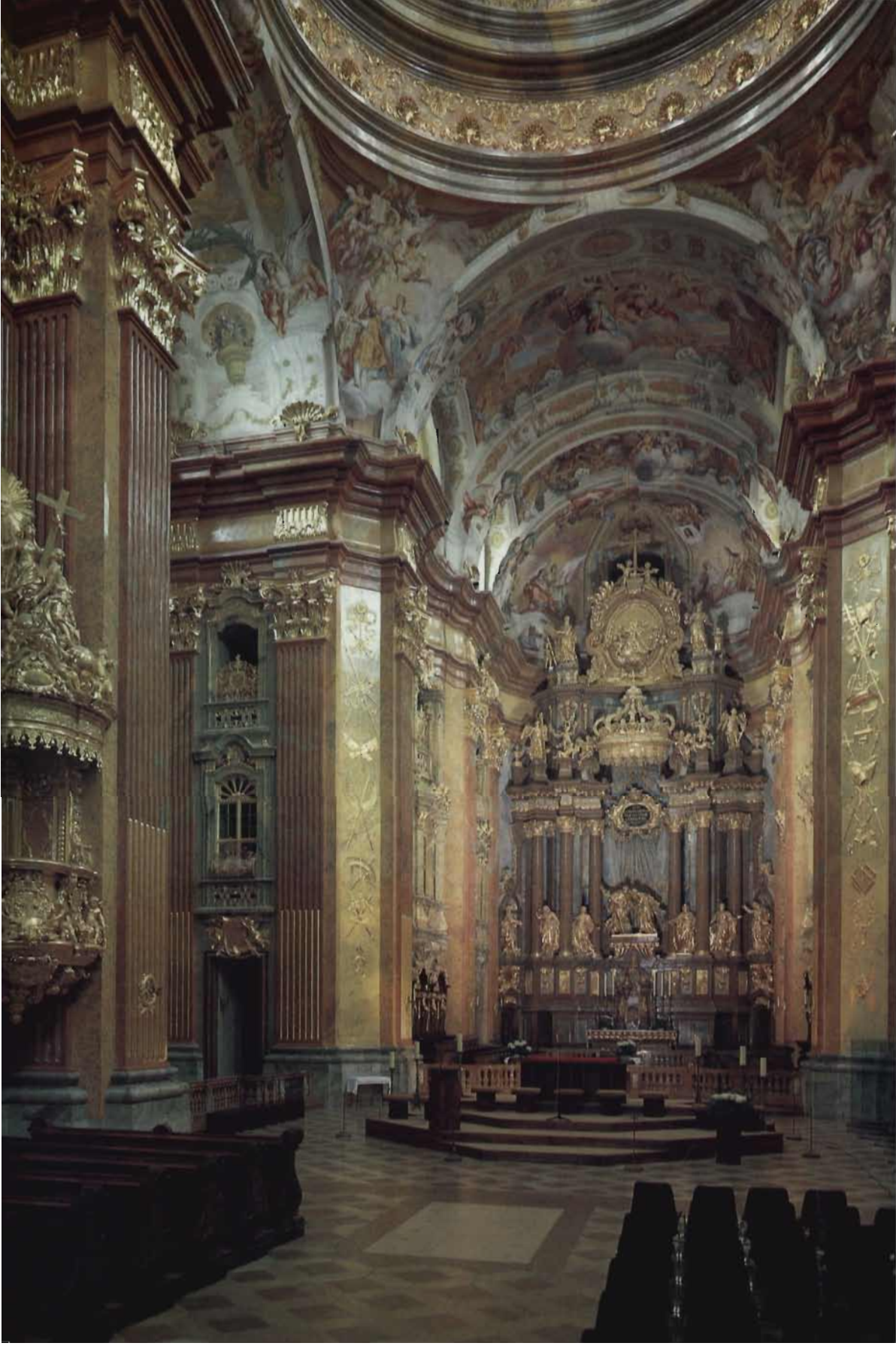
იაკობ პრანდტაუერი
მელკის მონასტერი,
1702 წ.

ასეთივე განსაცვიფრებელ შთაბეჭდილებას ახდენდა საეკლესიო ნაგებობები. 296-ე სურათზე ნაჩვენებია მელკის დუნაისპირა მონასტერი ავსტრიაში. მდინარეს თუ ჩაუყვებით, მონასტერი, მისი გუმბათი და უცნაური ფორმის კოშკურები ბორცვზე ირეალურ ზმანებად აღიმართება. მონასტერი ადგილობრივმა ხუროთმოძღვარმა, იაკობ პრანდტაუერმა (გარდაიცვალა 1726 წ.) ააგო, შემკულობა კი იტალიელი მოგზაური ვირტუოზების შესრულებულია, რომელთაც ყოველთვის შეეძლოთ ბაროკული მოტივების ვრცელი სალაროდან ახალ-ახალი იდეებისა და ელემენტების შემოთავაზება. რაოდენ კარგად ჰქონდათ ამ მოკრძალებულ ოსტატებს შესწავლილი შენობის ნაწილთა დაჯგუფებისა და მონესრიგების რთული ხელოვნება, რათა ნაგებობას მედიდური იერი ჰქონოდა და არა მონოტონური! ისინი დეკორს ზომიერად ხმარობდნენ და ექსტრაგავანტურ ფორმებსაც ძუნწად იყენებდნენ – ამას შენობის მხოლოდ იმ ნაწილებში აკეთებდნენ, რომელთა განსაკუთრებით წინ წამოწევა სურდათ.

აი, ინტერიერში კი მათ ყოველგვარ შეზღუდვებზე უარი თქვეს. თვით ბერნინი და ბორომინიც ყველაზე ნაკლები თავშეკავების ჟამსაც კი არ ნასულან ასე შორს. აბა, ერთი წარმოვიდგინოთ, რა განწყობა დაეუფლებოდა უბრალო ავსტრიელ გლეხკაცს, როცა იგი სოფლის მიდამოს გასცდებოდა და ამ უცხო, ჯადოსნურ სამყაროში (სურათი 297) შეაბიჯებდა. აქ ყველგან ღრუბლებს ხედავთ – სამოთხის ნეტარებით გამსჭვალული მემუსიკე ანგელოზებით. ზოგ მათგანს კათედრის თავზე მოუკალათებია. ყველაფერი თითქოს მოძრაობს და ცეკვავს, და მთავარი საკურთხეველის არქიტექტურული მონარჩოებაც თითქოს სახოტბო რიტმს აჰყვლია. ასეთ ეკლესიაში არაფერია “ბუნებრივი” და “ნორმალური” – და არც უნდა ყოფილიყო. მისი დანიშნულება ისაა, რომ სამოთხის დიდების მოლოდინით აგვახსოს. შეიძლება სამოთხე ყველას ასე არ ესახებოდეს, მაგრამ, როდესაც ამ ყველაფრის შუაგულში დგახართ და იგი გარს გეკვრით, ამის შემდეგ კითხვები

297

იაკობ
პრანდტაუერი,
ანტონიო ბედუცი და
იოზეფ მუნგენასტი
მელკის მონასტრის
ეკლესიის
ინტერიერი,
დაახლ. 1738 წ.





აღარ გრჩებათ. მხოლოდ იმას გრძნობთ, რომ იმყოფებით სამყაროში, სადაც ჩვეული კანონები და სტანდარტები უბრალოდ აღარ მოქმედებს.

გასაგებია, რომ ალკების ჩრდილოეთით, ისევე, როგორც იტალიაში, ცალკეული ხელოვნებები დეკორის ამ ორგანო ჩაითრია და მათ დამოუკიდებელი მნიშვნელობა დააკარგინა. რა თქმა უნდა, 1700 წლის ახლო ხანაში იყო რამდენიმე გამორჩეული ფერმწერი და მოქანდაკე, მაგრამ ალბათ ერთადერთი ოსტატის შემოქმედება შეიძლება შევადაროთ მეჩვიდმეტე საუკუნის პირველი ნახევრის დიდი, მონინავე მხატვრებისას. ეს ანტუან ვატო (1684-1721) გახლავთ. წარმოშობით ის ფლანდრიის იმ ნაწილიდან იყო, რომელიც მის დაბადებამდე რამდენიმე წლით ადრე საფრანგეთმა დაიპყრო. ვატო პარიზში დასახლდა და ოცდაჩვიდმეტი წლის ასაკში იქვე გარდაიცვალა. ისიც ქმნიდა დიდგვაროვანთა ციხე-დარბაზების ინტერიერის დეკორს, რათა მაღალი საზოგადოების დღესასწაულები და ზეიმები შესაფერის გარემოში გამართულიყო. მაგრამ რეალური ზეიმები თითქოს ვერ აკმაყოფილებდა მხატვრის წარმოსახვას. მან ხელი საკუთარი ხილვების ხატვას მიჰყო, ხილვებისა, რომლებიც ყოველგვარი გასაჭირისა და ტრივიალურობისაგან დაწმენდილი იყო: სიზმრისებრი მხიარული პიკნიკებისა არაჩვეულებრივ პარკებში, სადაც არასდროს წვიმს; მუსიკალური თავყრილობებისა, სადაც თითოეული ქალბატონი მშვენიერია, მისი მიჯნური კი – მოხდენილი; საზოგადოებისა, სადაც ყველას მბრწყინავი აბრეშუმი აცვია, არავინ ყოყლოჩინობს და სადაც მწყემსი ქალ-ვაჟების ცხოვრება მხოლოდ მენუეტების ცეკვაა. ვატოს ხელოვნების ამგვარმა აღწერამ შეიძლება შეგვიქმნას შთაბეჭდილება, თითქოს ის ზედმეტად გადაპრანჭული და ხელოვნურია.

298

ანტუან ვატო
ზეიმი პარკში,
დაახლ. 1719 წ.

ზეიმი, ტილო,
127,6 x 193 სმ; უოლესის
კოლექცია, ლონდონი

მრავალთა თვალში იგი ასახავს მეთვრამეტე საუკუნის დასაწყისის ფრანგული არისტოკრატის გემოვნებას, როკოკოს რომ უწოდებენ: მიდრეკილებას დახვეწილი ფერებისა და ფაქიზი სამკაულისადმი, რომელმაც ბაროკოს ძარღვიანი გემოვნება ჩაანაცვლა და გამოხატულება მხიარულ უდარდულობაში ჰპოვა. მაგრამ ვატო მეტისმეტად დიდი მხატვარია საიმისოდ, რომ თავისი დროის მოდის უბრალო გამომხატველი იყოს. უფრო მისმა ნაოცნებარმა და მისმა იდეალებმა შეიტანა წვლილი იმ მოდის ჩამოყალიბებაში, რომელსაც როკოკოს ვუწოდებთ. ისევე, როგორც ვან დეიკმა შეუწყო ხელი ჯენტლმენური ნებიერების იდეალის შექმნას, რომელსაც ჩვენთვის “კავალრები” (გვერდი 405, სურათი 262) განასახიერებენ, ვატომ ჩვენი წარმოსახვა მოხდენილი გალანტურობის საკუთარი ხედვით გაამდიდრა.

298-ე სურათზე წარმოდგენილია თავყრილობა პარკში. მას არაფერი აქვს საერთო იან სტენის ხმაურიან მხიარულებასთან (გვერდი 428, სურათი 278); აქ უფრო საამო, თითქმის მელანქოლიური სიმშვიდე სუფევს. ახალგაზრდა მამაკაცები და ქალები მხოლოდ სხედან და ოცნებობენ, ყვავილებით ერთობიან ან ერთმანეთს შესცქერიან. სინათლე დასთამაშებს მათ მოციმციმე სამოსს, ტევრს კი ამქვეყნიურ სამოთხედ აქცევს. ვატოს ხელოვნების ღირსებებს, მისი ფუნჯის მონასმთა სიფაქიზესა და ფერთა დახვეწილ შეხამებებს რეპროდუქციებით ძნელად თუ მივხვდებით. მისი უკიდურესად მგრძობიარე სურათებითა და ჩანახატებით რომ დავტკბეთ, მათი ორიგინალში ნახვა აუცილებელი. რუბენსის მსგავსად, რომელსაც იგი ეთაყვანებოდა, ვატოს შეეძლო ცოცხალი, მთროლოვარე სხეულის შთაბეჭდილების ცარცისა თუ საღებავის ერთი მონასმით გადმოცემა. მაგრამ განწყობით მისი ესკიზები ისევე განსხვავდება რუბენსისეულისგან, როგორც მისი სურათები – იან სტენის ნამუშევრებისგან. მშვენიერების მისეულ ხილვებს სევდის ელფერი დაჰკრავს, რაც ძნელად აღინერება და განისაზღვრება, მაგრამ, ამასთანავე, მათი გამოისობით ვატოს ხელოვნება უბრალო განაფულობასა და სიკობტავეზე მეტია. იგი ავადმყოფობდა და ჭლექით ახალგაზრდა გარდაიცვალა. შესაძლოა მშვენიერების მსწრაფლწარმავლობის ცოდნა ანიჭებს მის ხელოვნებას იმ სიღრმეს, რომელსაც ვატოს თაყვანისმცემელთა თუ მიმბაძველთაგან ვერც ერთმა ვერ მიიღწია.

ხელოვნება მეფეთა
მფარველობის ქვეშ:
ლუი XIV ვიზიტით
გობელენების
სამეფო ფაბრიკაში
1667 წელს,
გობელენი: ვერსალის
მუზეუმი



ბონების ხანა

ინგლისი და საფრანგეთი, მეთვრამეტე საუკუნე

1700 წლის ახლო ხანა კათოლიკურ ევროპაში ბაროკული მოძრაობის უმაღლესი აღზევების დროა. პროტესტანტულმა ქვეყნებმა, თუმცა ვერ აირიდეს ეს ყოვლისნამლეკავი მოდა, ბოლომდე მაინც არ გაითავისეს იგი. ეს რესტავრაციის პერიოდის ინგლისზეც კი ითქმის, როდესაც სტიუარტების კარს საფრანგეთისკენ ჰქონდა მზერა მიპყრობილი და პურიტანული გემოვნებისა და შეხედულებების მიმართ ზიზლით იყო აღვსილი. სწორედ იმხანად შვა ინგლისმა თავისი უდიდესი არქიტექტორი, სერ კრისტოფერ რენი (1632-1723), რომელსაც 1666 წლის გამანადგურებელი ხანძრის შემდეგ ლონდონის ეკლესიების აღდგენა დაევალა. საინტერესოა მისი წმ. პავლეს კათედრალის (სურათი 299) შედარება რომაული ბაროკოს სტილის ოციოდე წლით ადრე აგებულ ეკლესიასთან (გვერდი 436, სურათი 282). ჩანს, რომ რენი, მიუხედავად იმისა, რომ თავად რომში არასოდეს იყო ნამყოფი, შენობის ნაწილთა დაჯგუფებისა და ეფექტების მხრივ ბაროკოს სტილის არქიტექტორის გავლენას განიცდიდა. ბორომინის ეკლესიის მსგავსად, რენის ბევრად დიდი ზომის კათედრალიც ცენტრალურ გუმბათს და გვერდითა კოშკებს შეიცავს, ხოლო მთავარი შესასვლელის მოჩარჩოება ანტიკური ფასადითაა შთაგონებული. ბორომინისა და რენის ბაროკულ კოშკებს შორის გარკვეული მსგავსებაც კი არის, კერძოდ, მეორე სართულის გადანყვეტაში. და მაინც, ამ ორი ფასადისგან მიღებული საერთო შთაბეჭდილება ძალზე განსხვავებულია. წმ. პავლეს კათედრალის ფასადი გადრეკილი არ არის. აქ მოძრაობა კი არ იგრძნობა, არამედ ძლიერება და სიმყარე. ფასადისათვის სტატუკორობისა და წარმოსადეგობის მისანიჭებლად შეწყვილებული სვეტების გამოყენება უფრო ვერსალს (გვერდი 448, სურათი 291) ეხმანება, ვიდრე რომელ ბაროკოს. დეტალების ცქერისას შესაძლებელია კითხვაც კი გაგვიჩნდეს – შეიძლება კი რენის სტილს ბაროკო ვუნოდოთ? მისეულ გაფორმებაში არაფერია უცნაური ან ფანტასტიკური. ყველა მისი ფორმა მკაცრად მისდევს იტალიური რენესანსის საუკეთესო ნიმუშებს. ნაგებობის თითოეული ფორმა და თითოეული ნაწილი დამოუკიდებლადაც შეგვიძლია აღვიქვათ, თითოეულისავე შინაგანი საზრისის დაკარგვის გარეშე. ბორომინის ან მელკის არქიტექტორის სიმსუყესთან შედარებით, რენი უფრო თავშეკავებულობითა და სიფიზლით ახდენს შთაბეჭდილებას.

რენის ეკლესიების ინტერიერებში კიდევ უფრო მკაფიოდ იკვეთება პროტესტანტულ და კათოლიკურ არქიტექტურას შორის განსხვავება. ავიღოთ, მაგალითად, სენტ-სტეფენ უოლბრუკის ეკლესია ლონდონში (სურათი 300). ამგვარი ეკლესია უპირატესად მორწმუნეთა მსახურებისთვის თავშესაყრელ დარბაზადაა ჩაფიქრებული. მისი მიზანი წარმოსახვა-



299

სერ კრისტოფერ რენი

წმ. პავლეს
კათედრალი,
ლონდონი,
1675-1710 წწ.

300

სერ კრისტოფერ რენი

სენტ-სტეფენ
უოლბრუკის
ეკლესია,
ლონდონი, 1672 წ.

ში ზეციურ ხილვათა აღძვრა არ არის; მან საკუთარ აზრებში გარკვევის საშუალება უნდა მოგვეცეს. თავის უამრავ ეკლესიაში რენი მუდამ ამგვარი, გამორჩეული და თან უბრალო დარბაზის ახალ-ახალი ვარიაციების შექმნას ესწრაფოდა.

ციხე-დარბაზებზეც იგივე ითქმის, რაც ეკლესიებზე. ინგლისის ვერც ერთი მეფე ვერ შეაგროვებდა ვერსალის ასაგებად საჭირო დიდ თანხას, და ვერც ერთი ინგლისელი პერი ვერ გაეჯიბებოდა პატარა გერმანელ მთავრებს ფუფუნებასა და ექსტრავაგანტურობაში. თუმცა კი მშენებლობის უინი ინგლისსაც მოედო. ჰერცოგ მალბოროს სასახლე ბლენჰაიმში უფრო დიდოც კია, ვიდრე პრინც ევგენის ბელვედერი. მაგრამ ეს გამო-ნაკლისი გახლდათ. მეთვრამეტე საუკუნის ინგლისის იდეალი სასახლე კი არა, სასოფლო სახლი იყო.

ამ სასოფლო სახლების არქიტექტორები, ჩვეულებრივ, უარს ამბობდნენ ბაროკოს სტილის ექსტრავაგანტურობაზე. მათთვის მთავარი "კარგი გემოვნების" მოთხოვნების დაცვა იყო; ამდენად, მათ მხოლოდ ის სურდათ, რომ კლასიკური არქიტექტურის ნამდვილ ან ნამდვილად მიჩნეულ ნორმებს რაც შეიძლება ნაკლებად დაშორებოდნენ. იტალიური რენესანსის არქიტექტორებმა, რომლებიც მეცნიერული გულმოდგინებით სწავლობდნენ და ზომავდნენ კლასიკურ ნაგებობათა ნაშთებს, თავიანთი მიგნებები, მშენებლებისა და ხელოსნებისთვის ნიმუშების მიწოდების მიზნით, წიგნებად გამოსცეს. ამ წიგნთაგან ყველაზე ცნობილი ანდრეა პალადიომ (გვერდი 362) დაწერა. მეთვრამეტე საუკუნის ინგლისში ეს წიგნი, შეიძლება ითქვას, არქიტექტურის სფეროში შეუვალად ავტორიტეტით სარგებლობდა. ვილის "პალადიურ სტილში" აგება მოდის უკანასკნელ



301

ლორდი
ბარლინგტონი და
უილიამ კენტი
ჩიზვიქ პაუზი,
ლონდონი,
დაახლ. 1725 წ.

სიტყვად მიიჩნეოდა. 301-ე სურათზე ამგვარი პალადიური ვილა – ჩიზვიქ პაუზია – ნაჩვენებია. გემოვნებისა და მოდის კანონმდებლის, ლორდ ბარლინგტონის (1695-1753), მიერ თავისთვის დაგეგმარებული და მისი მეგობრის, უილიამ კენტის (1685-1748) მიერ გაფორმებული ვილის ცენტრალური ნაწილი, უეჭველია, პალადიოს ვილა როტონდას (გვერდი 363, სურათი 232) თითქმის უცვლელი წანაბარია. ჰილდებრანდტისა და კათოლიკური ევროპის სხვა არქიტექტორთაგან განსხვავებით, ბრიტანული ვილის შემოქმედნი არსად არღვევდნენ კლასიკური სტილის მკაცრ კანონებს. მედიდურ პორტიკს კორინთული ორდერით (გვერდი 108) ნაგები ანტიკური ტაძრის ფასადის წესიერი ფორმა აქვს. შენობის კედლები უბრალოა და ბრტყელი. აქ არც მრუდები და ვოლუტები, არც სახურავის დამაგვირგვინებელი ქანდაკებები, არც გროტესკული დეკორი.

ლორდ ბარლინგტონისა და ალექსანდერ პოუპის გემოვნების მეუფება ინგლისში – ეს ამავედროულად გონების მეუფებაც იყო. ამ ქვეყნის ხასიათი სრულებით ეწინააღმდეგებოდა ბაროკოს მოუთოკავ ფანტაზიას და იმ ხელოვნებას, რომლის მიზანიც ემოციების გამძაფრება იყო. ვერსალის სტილის მოწესრიგებულ პარკებზე, რომელთა დაუსრულებელი გაკრეჭილი ლობეებისა და ბილიკების წყალობით ხუროთმოძღვრის ხელი არა მარტო საკუთრივ ნაგებობას აჩნევდა კვალს, არამედ მიმდებარე სანახებსაც, უარი ითქვა, როგორც აბსურდულსა და ხელოვნურზე. ბაღსა თუ პარკს ბუნების მშვენიერება უნდა აესახა; ის ისეთი ლამაზი პეიზაჟების კრებული უნდა ყოფილიყო, რომლებიც მხატვრის თვალს მიიპყრობდა. კენტისნაირმა

302

სთიურპედის
მამული, უილტშირი,
გამენებულია
1741 წ.

ადამიანებმა ინგლისური “ლანდშაფტური ბაღი” პალადიური ვილებსათვის იდეალურ გარემოცვად დაამკვიდრეს; ზუსტად ისევე, როგორც არქიტექტურაში გონებისა და გემოვნების წესებთან დაკავშირებით იტალიელი არქიტექტორის ავტორიტეტს დაეყრდნენ – პეიზაჟის სილამაზის სტანდარტისთვის სამხრეთელ მხატვარს მიმართეს. წარმოდგენა იმაზე, თუ როგორი უნდა იყოს ბუნება, მნიშვნელოვანწილად კლოდ ლორენის სურათებით იყო შთაგონებული. საინტერესო იქნება ამ ორი ოსტატის ნამუშევრებს შევადაროთ უილტშირში მდებარე სთოურჰედის მეთვრამეტე საუკუნის შუა ხანებისთვის გაშენებული მშვენიერი ბაღები (სურათი 302). უკანა პლანზე მოთავსებული “ტაძარი” კვლავ პალადიოს ვილა როტონდას გვაგონებს (რომელსაც ნიმუშად, თავის მხრივ, რომის პანთეონი ჰქონდა), ხოლო მთლიანობაში ხედი ტბით, ხიდითა და რომაულ ნაგებობათა ვარიაციებით ადასტურებს ჩემს თვალსაზრისს იმასთან დაკავშირებით, რომ კლოდ ლორენის ნახატებს (გვერდი 396, სურათი 255) ინგლისური პეიზაჟის იერზე უნდა მოეხდინათ გავლენა.

უნდა ითქვას, რომ ინგლისელი მხატვრებისა და მოქანდაკეების მდგომარეობა გემოვნებისა და გონების წესების მეუფებისას ყოველთვის სახარბიელო როდი იყო. ჩვენ ვნახეთ, რომ ინგლისში პროტესტანტიზმის გამარჯვებამ და გამოსახულებებისა და ფუფუნების პურიტანულმა მტრობამ დიდად ავნო ხელოვნების ტრადიციას. თითქმის ერთადერთი მიზეზი იმისა, რომ პორტრეტზე მოთხოვნილება ჯერ კიდევ არსებობდა, მიმსგავსებათა მიღწევის სურვილი იყო, და ამ ფუნქციასაც უმეტესწილად უცხოელები აკმაყოფილებდნენ, რომლებსაც, ჰოლბაინის (გვერდი 374) და ვან დეიკის (გვერდი 403) მსგავსად, ინგლისში მაშინ იწვევდნენ, როცა ისინი უცხოეთში შეიქმნიდნენ რეპუტაციას.



ლორდ ბარლინგტონის დროის მოდურ ჯენტლმენებს პურიტანობის ნიადაგზე ფერწერის ან ქანდაკების სანინალმდეგო არაფერი ჰქონიათ, მაგრამ არ სურდათ შეკვეთები იმ ადგილობრივი მხატვრებისათვის მიეცათ, რომელთაც ჯერ ქვეყნის გარეთ არ მოეხვეჭათ სახელი; თუკი თავიანთი სასახლეებისთვის სურათი მოესურვებოდათ, ვინმე სახელგანთქმული იტალიელი მხატვრის ხელმონერილს უფრო იყიდდნენ. მათ ეამაყებოდათ, ხელოვნებაში ვერკვევითო, ზოგს ძველი ოსტატების შესანიშნავი კოლექციაც ჰქონდა, თანამედროვე მხატვრებს კი შეკვეთებით მაინცდამაინც არ ანებივრებდნენ.

ამგვარ ვითარებას მეტად განიცდიდა ერთი ახალგაზრდა ინგლისელი გრაფიერი, რომელიც იძულებული იყო ნიგნების დასურათებით ერჩინა თავი. ეს უილიამ ჰოგარტი (1697-1764) გახლდათ. იგი გრძნობდა, რომ თავისი მონაცემებით შეეძლო ისეთივე კარგი მხატვარი დამდგარიყო, როგორებიც იყვნენ ისინი, ვისი ნამუშევრებიც ასობით ფუნტად ჩამოჰქონდათ უცხოეთიდან, მაგრამ ისიც იცოდა, რომ თანამედროვე ხელოვნებას ინგლისში დამფასებელი არ ჰყავდა. ამიტომაც ის შეგნებულად შეუდგა იმგვარი, ახალი ტიპის მხატვრობის შექმნას, რომელიც მის თანამემამულეებს დააინტერესებდა. მან იცოდა, რომ მოსალოდნელი იყო ეკითხათ: "საერთოდ რა საჭიროა მხატვრობა?", და გადაწყვიტა, რომ პურიტანული ტრადიციით აღზრდილ ხალხზე შთაბეჭდილების მოსახდენად ხელოვნებას ცხადი მიზანი უნდა ჰქონოდა; ამიტომაც განიზრახა, შეექმნა სერია სურათებისა, რომელიც ხალხს სათნოების ფასსა და ცოდვის საზღაურს დაანახებდა. მას უნდა ეჩვენებინა "არამზადის ცხოვრების გზა", აღვირახსნილოაიდან და მცონარობიდან დანაშაულამდე და სიკვდილამდე, ანდა კატის მწვალეზელი ბიჭუნას ზრდასრულ და დაუნდობელ მკვლელად ქცევამდე გავლილი "ბოროტების ოთხი საფეხური". ეს ჭკუისსასწავლებელი ამბები და გამაფრთხილებელი მაგალითები მას იმგვარად უნდა დაეხატა, რომ სურათების სერიის ყველა მნახველს ასახული მოვლენებიც გაეგო და მათგან გაკვეთილიც მიეღო. მისი ნახატები არსებითად მუხჯ წარმოდგენას უნდა დამსჯელბოდა, სადაც ყოველ მოქმედ პირს თავისი, გარკვეული დანიშნულება აქვს, საზრისის გაცხადება კი შესტებისა და სასცენო რეკვიზიტების მეშვეობით ხდება. თავად ჰოგარტი ამ ახალი ტიპის მხატვრობას დრამატურგისა და თეატრალური პროდიუსერის ხელობას ადარებდა. ის ყველაფერს აკეთებდა საიმისოდ, რომ ყოველი ფიგურის "ხასიათი", როგორც ის იტყოდა, არა მხოლოდ მისი სახის გამომეტყველებით, არამედ სამოსითა და ქცევითაც გამოეხატა. მისი სურათების ყოველი სერია მოთხრობასავით ან, უფრო სწორად, ქადაგებასავით შეიძლება წავიკითხოთ. ამ მხრივ, ხელოვნების ასეთი ტიპი შესაძლოა არც არის ისე ახალი, ჰოგარტს რომ ეგონა. ჩვენ ვიცით, რომ შუა საუკუნეების ხელოვნება გამოსახულებებს დასამოძღვრავად იყენებდა. სურათ-ქადაგების ეს ტრადიცია ხალხურ ხელოვნებაში ჰოგარტის დროსაც ცოცხალი იყო. ბაზრობებზე კვლავ იყიდებოდა ლოთის ბედისა თუ აზარტული თამაშების ხიფათთა ამსახველი უხეირო გრაფიურები; მსგავს ამბებს ბალადების მომღერლები პამფლეტებადაც ყიდდნენ. მაგრამ ჰოგარტი ამ აზრით "ხალხური" ხელოვანი სულაც არ ყოფილა. მას გულმოდგინედ შეესწავლა წარსულის ოსტატებიც და მათ მიერ ცოცხალი ეფექტების მიღწევის ხერხებიც. იგი იცნობდა ჰოლანდიელ ოსტატებს, თუნდაც იან სტენს (გვერდი 428, სურათი 278), რომელთა ნახატები საესე იყო ცხოვრებისეული იუმორისტული ეპიზოდებით და რომლებმაც წარმატებით მოახერხეს სახასიათო ტიპაჟების გამოსახვა. მან იცოდა თანამედ-



როვე იტალიელ მხატვართა, გუარდის (გვერდი 444, სურათი 290) მსგავს ვენეციელ ფერმწერთა, ხერხებიც, რომელთაც ასწავლეს, როგორ გამოეხმო მნახველის წარმოსახვაში ფიგურა ფუნჯის რამდენიმე შთაგონებული მონასმით.

303-ე სურათზე ნაჩვენებია ეპიზოდი “არამზადის ცხოვრების გზიდან” – მძვინვარე მანიაკად ქცეული საბრალო მემრუშე ცხოვრებას ბედლამში ასრულებს. ეს არის საშინელების შეულამაზებელი ჩვენება. სურათი შემოიღოთა ყველა ტიპს წარმოგვიდგენს: ერთგან (პირველ საკანში) რელიგიური ფანატიკოსია, რომელიც თავის ჭილის სანოლზე იგრიხება, როგორც წმინდანის ბაროკული გამოსახულების პაროდია. მეორეგან მეგალომანიაკია სამეფო გვირგვინით; აქვე არიან: იდიოტი, რომელიც სამყაროს სურათს ჯღაბნის ბედლამის კედელზე; ბრმა, თავისი ქალაღდის ტელესკოპითურთ; კიბის გარშემო შეჯგუფული გროტესკული ტრიო – კბილებდაკრეჭილი მევიოლინე, სულელი მომღერალი და გულის ამაჩუყებელი აპათიური კაცი, რომელიც უხმოდ, თვალგამტერებული ზის; და ბოლოს, მომაკვდავი მემრუშე, რომელსაც არავინ დასტირის, გარდა მისგან ოდესლაც ბედის ანაბარა მიტოვებული მოახლე გოგოსი. იგი ეცემა და მას ბორკილებს – შეშლილის პერანგის უღმობელ ეკვივალენტს – ხსნიან. ისინი საჭირო აღარ არის. ეს

303

უილიამ ვოგარტი

არამზადის ცხოვრების გზა: არამზადა ბედლამში, 1735 წ.

ზუთი, ტილო, 62,5 x 75 სმ; სიერ ჯონ სონანს ზუ ზუუში, ლონდონი

ტრაგიკული სცენაა, რომელსაც კიდევ უფრო ტრაგიკულს ხდის ჯუჯის გროტესკული ფიგურა, მას რომ დასცინის, და კონტრასტი ორ ელემენტურ მნახველთან, რომლებიც მემრუშეს მისი კეთილდღეობის ჟამს იცნობდნენ.

ჰოგარტის მოყოლილ ამბავს სურათზე ყოველ ფიგურასა და ეპიზოდს თავისი ადგილი აქვს, მაგრამ მხოლოდ ეს ვერ აქცევდა მას კარგ მხატვრობად. ჰოგარტთან ისაა აღსანიშნავი, რომ, შინაარსით გატაცების მიუხედავად, ის ყოველთვის ფერმწერად რჩება. ეს არა მარტო იმაში ვლინდება, თუ როგორ იყენებს იგი ფუნჯს, ან როგორ ანანილებს შუქსა და ფერს, არამედ ფიგურათა დაჯგუფების თვალსაჩინო ოსტატობაშიც. მემრუშის გარშემო შეკრებილი ჯგუფი, მთელი თავისი გროტესკული შემზარაობით, ისევე ზედმიწევნით არის კომპონირებული, როგორც კლასიკური ტრადიციის მიმდევარი ნებისმიერი იტალიური სურათი. ფაქტობრივად ჰოგარტი ძალიან ამაცობდა იმით, რომ ეს ტრადიცია ესმოდა. იგი დარწმუნებულიც კი იყო, რომ მშვენიერების განმსაზღვრელი კანონი იპოვა. მან დაწერა ნიგნი, რომელსაც “მშვენიერების ანალიზი” უწოდა, იმის იდეის ასახსნელად, რომ ტალღისებრი ხაზი ყოველთვის უფრო მშვენიერი იქნება, ვიდრე კუთხოვანი. ჰოგარტი თავადაც გონების ხანას ეკუთვნოდა და სწამდა, რომ გემოვნების კანონების სწავლება შესაძლებელია, ოღონდ ვერაფერი მოუხერხა თავის თანამემამულეთა კეთილგანწყობას ძველი ოსტატებისადმი. მართალია, სურათების სერიებმა ჰოგარტს დიდი სახელიც მოუტანა და მნიშვნელოვანი თანხაც, მაგრამ მისი რეპუტაცია იმდენად თავად ნახატებს არ ეფუძნებოდა, რამდენადაც მის მიერვე გრავირებულ რეპროდუქციებს, რომლებზეც ხალხში დიდი მოთხოვნა იყო. როგორც ფერმწერს, მას ხელოვნების იმდროინდელი დამფასებლები სერიოზულად არ ეკიდებოდნენ, და ისიც მთელი ცხოვრება მოდური გემოვნების წინააღმდეგ პირქუშ კამპანიას აწარმოებდა.

მხოლოდ მომდევნო თაობაში დაიბადა ინგლისელი მხატვარი, რომლის ხელოვნებაც მეთვრამეტე საუკუნის წარჩინებულ საზოგადოებას აკმაყოფილებდა – სერ ჯოშუა რეინოლდზი (1723-92). ჰოგარტისაგან განსხვავებით, რეინოლდზი იტალიაში იყო ნამყოფი და ხელოვნების მოყვარულ თანამედროვეებს ეთანხმებოდა, რომ იტალიური რენესანსის დიდოსტატები – რაფაელი, მიქელანჯელო, კორეჯო და ტიცია-ნი – ჭეშმარიტი ხელოვნების უბადლო წარმომადგენლები არიან. იგი მისდევდა მოძღვრებას, რომელიც კარაჩის (გვერდები 390-1) მიენერება და რომლის თანახმად, მხატვრისთვის ერთადერთი ხსნა ყოველი ძველი ოსტატის ე. წ. უპირატესობების – რაფაელის ნახაზის, ტიცია-ნის ფერის და ა. შ. – გულმოდგინე შესწავლასა და გადმოღებაში იყო. მოგვიანებით, როდესაც რეინოლდზმა, როგორც მხატვარმა, ინგლისში წარმატებას მიაღწია და ახალდაარსებული ხელოვნების სამეფო აკადემიის პრეზიდენტი გახდა, მან ეს “აკადემიური” დოქტრინა მსჯელობების სერიად გაშალა, რომელიც დღესაც საინტერესო საკითხავია. ეს საუბრები გვიჩვენებს, რომ რეინოლდზს, მის თანამედროვეთა (მაგ., დოქტორ ჯონსონის) მსგავსად, გემოვნების კანონებისა და ხელოვნებაში ავტორიტეტის აუცილებლობისა სწამდა. მას სჯეროდა, რომ ხელოვნების სწორი მეთოდი დიდწილად შეიძლება ასწავლო, თუკი შეგირდებს იტალიური მხატვრობის აღიარებული შედეგების გაცნობის საშუალება მიეცემათ. მისი ლექციები სავსეა ამალღებულისა

და ღირსეულისკენ სწრაფვის მონოდებებით, რადგანაც რეინოლდზს სწამდა, რომ მხოლოდ დიდებული და შთამბეჭდავი იმსახურებს დიდი ხელოვნების სახელს. “ნაცვლად იმისა, რომ კაცობრიობა ზედმინევიტ მიბაძვათა ოსტატობით გაართოს, ჭკვიანი მხატვარი, – ნერდა რეინოლდზი თავის მესამე *მსჯელობაში*, – თავისი იდეების სიდიადით მათ გაუმჯობესებას უნდა ეცადოს”.

შესაძლებელია ამგვარი ციტატებით იოლად დავასკვნათ, რომ რეინოლდზი მედიდურ და მოსაწყენ ვინმედ მოგვეჩვენოს. მაგრამ თუ მის *მსჯელობებს* წავიკითხავთ და მის სურათებს ვნახავთ, ასეთ მსჯელობას თავს დავალწევთ. იგი მართლაც იზიარებდა იმ აზრს ხელოვნების შესახებ, რომელსაც თავიანთ ნაწერებში მეჩვიდმეტე საუკუნის გავლენიანი კრიტიკოსები გამოთქვამდნენ: უკლებლივ ყველა აღიარებდა დიდებულებას იმისა, რასაც “ისტორიულ მხატვრობას” უწოდებდნენ. ჩვენ ვნახეთ, როგორი ძნელი იყო ბრძოლა იმ სოციალური სნობიზმის წინააღმდეგ, რომლის გამოც საზოგადოება ზემოდან უყურებდა მხატვრებსა და მოქანდაკეებს, რადგან ისინი ხელით მუშაობდნენ (გვერდები 287-8). ჩვენ ვიცით, როგორ უხდებოდათ მხატვრებს იმის მტკიცება, რომ მათი ჭეშმარიტი შრომა, ხელის კი არა, გონების გარჯაა და რომ ისინი არანაკლებ იმსახურებდნენ დახვეწილ საზოგადოებაში მიღებას, ვიდრე პოეტები ან მეცნიერები. სწორედ ამგვარი კამათი აძილებდა მხატვრებს ხელოვნებაში პოეტური გამონაგონის მნიშვნელობის გამოკვეთას, იმ ამაღლებულ საგანთა წარმოჩენას, რომლებითაც დაკავებული იყო მათი გონება. “მართლაც, – ამტკიცებდნენ ისინი, – შესაძლოა იყოს რაღაც მდაბიური პორტრეტის ან პეიზაჟის ნატურიდან ხატვაში, როდესაც ხელი მხოლოდ იმას იმეორებს, რასაც თვალი ხედავს. მაგრამ რენის “ავრორას” ანდა პუსენის “Et in Arcadia ego”-ს (გვერდები 394-5, სურათები 253, 254) მსგავსი სიუჟეტის გამოსახვას უდავოდ სჭირდება ხელის განაფულობაზე მეტი რამ – ერუდიცია და წარმოსახვა”. დღეს უკვე ვიცით, რომ ეს მტკიცება მცდარია; ვიცით, რომ არაფერია სამარცხვინო ხელით შრომაში და რომ კარგი პორტრეტისა თუ პეიზაჟის დახატვას კარგ თვალსა და მტკიცე ხელზე უფრო მეტი სჭირდება. მაგრამ ყოველ დროს და ყოველ საზოგადოებას თავისი მსჯელობები აქვს ხელოვნებისა და გემოვნების თაობაზე. ცხადია, არც ჩვენი არის გამონაკლისი. ეს აზრები, რომლებიც სარწმუნოდ მიაჩნდათ წარსულის მოაზროვნე ადამიანებს, იმიტაცაა ასე საინტერესო, რომ მათი მეშვეობით საკუთარი თავის შემომწებასაც ვსწავლობთ.

რეინოლდზი ინტელექტუალი იყო, დოქტორ ჯონსონისა და მისი წრის მეგობარი, მაგრამ, ამასთანავე, ძალაუფლების მქონეთა და მდიდართა ელევანტურ სასოფლო სახლებსა და ქალაქის სასახლეებშიც იყო მიღებული. და თუმცა მას გულწრფელად სჯეროდა ისტორიული მხატვრობის უპირატესობა და ინგლისში მის აღორძინებას იმედოვნებდა, იმასაც აღიარებდა, რომ ერთადერთი სახე ხელოვნებისა, რომლის მოთხოვნილებაც ამ წრეებში ნამდვილად ჰქონდათ, პორტრეტი იყო. ვან დეიკმა დააკანონა საზოგადოებრივი პორტრეტების სტანდარტი, რომლის მიღწევასაც მომდევნო თაობის ყველა მოდური მხატვარი ცდილობდა. რეინოლდზს შეეძლო ისევე მამებული და ელევანტური ყოფილიყო, როგორც მათ შორის საუკეთესონი იყვნენ, მაგრამ მას უფრო თავისი სურათებისადმი ინტერესის გამძაფრება იზიდავდა, რის





305
სერ ჯოშუა რეინოლდზი
მის ბოულსი ძაღლით, 1775 წ.
ზეთი, ტილო, 91,8 x 71,1 სმ; უოლესის კოლექცია, ლონდონი

304
სერ ჯოშუა რეინოლდზი
ჯოზეფ ბარეტის, 1773 წ.
ზეთი, ტილო, 73,7 x 62,2 სმ; კერსი კოლექცია

მიღწევასაც ადამიანთა ხასიათებისა და საზოგადოებაში მათი როლის წარმოჩენის გზით ცდილობდა. ასე, მაგალითად, 304-ე სურათი წარმოგვიდგენს დოქტორ ჯონსონის წრის ინტელექტუალს, იტალიელ მეცნიერ ჯოზეფ ბარეტის, რომელმაც ინგლისურ-იტალიური ლექსიკონი შეადგინა, მოგვიანებით კი იტალიურად თარგმნა რეინოლდზის *მსჯელობები*. იგი სრულყოფილად ასახავს პიროვნებას – ინტიმურად, თუმცა არა უტიფრად; ამასთანავე, სურათი ფერწერულადაც კარგია.

მაშინაც კი, როდესაც რეინოლდზს ბავშვი უნდა დაეხატა, ის ცდილობდა პოზის გულმოდგინე შერჩევით სურათი პორტრეტზე მეტად ექცია. 305-ე სურათი წარმოგვიდგენს მის პორტრეტს “მის ბოულსი ძაღლით”. ჩვენ გვახსოვს, რომ ველასკესმაც დახატა ბავშვისა და ძაღლის პორტრეტი (გვერდი 410, სურათი 267). მაგრამ ველასკესს დანახულის ტექსტურა და ფერი აინტერესებდა. რეინოლდზს კი თავისი ლეკვისადმი გოგონას ნაზი სიყვარულის ჩვენება სურს. ცნობილია, რამდენი ინვალა მან ბავშვის

ნდობის მოსაპოვებლად, ვიდრე ხატვას შეუდგებოდა. ის გოგონას სახლში ყოფილა მიწვეული, სადილად მის გვერდით მჯდარა და “ისე ართობდა სხვადასხვა ამბითა და ოინით, რომ გოგონამ იგი ქვეყნად ყველაზე მომხიბლავ კაცად მიიჩნია. მან გოგონა გვერდით გაახედა და მისი თეფში მოიპარა, შემდეგ თითქოს ძებნა დაუწყო, ბოლოს კი ბავშვისთვის შეუმჩნეველად დააბრუნა. მეორე დღეს გოგონას უკვე ძალიან უხაროდა, რომ რეინოლდზის სახლში მიიყვანეს, სადაც იგი ხალისიანი გამომეტყველებით დაჯდა, გამომეტყველებით, რომელიც მხატვარმა დაიჭირა და სამუდამოდ აღბეჭდა”. გასაკვირი არ არის, რომ შედეგი უფრო მოკრძალებულია, მეტიც – წინასწარ მოფიქრებული, ველასკესის უშუალო კომპონირებასთან შედარებით. თუ ცოცხალი კანისა და ფაფუკი ბუნვის რეინოლდზისეულ გადმოცემას ველასკესისას შევადარებთ, შესაძლოა პირველმა იმედი გაგვიცრუოს. მაგრამ ვერაფერი სამართალია, მხატვარს ის მოვთხოვოთ, რაც მიზნად არ ჰქონია. მას საყვარელი ბავშვის ჩვენება სურდა, მისი სინაზისა და ხიბლის გადმოცემა. დღეს, როდესაც ფოტოგრაფებმა ასე შეგვაჩვიეს ბავშვის ამგვარ სიტუაციაში დანახვას, შესაძლოა გაგვიჭირდეს სრულად აღვიქვათ რეინოლდზის მიდგომის ორიგინალობა. მაგრამ ჩვენ არ უნდა მოვკითხოთ ოსტატს იმ მიბაძვათა გამო, რომლებმაც მის ეფექტს ხიბლი მოაკლეს. რეინოლდზს საინტერესო სიუჟეტის გამო სურათის ჰარმონია არასოდეს დაურღვევია.

ლონდონში, უოლესის კოლეჯში, იქ, სადაც რეინოლდზის "მის ბოულსის პორტრეტი" კიდა, დაახლოებით იმავე ასაკის გოგონას სხვა პორტრეტიც არის. ის ეკუთვნის ტომას გეინზბოროს (1727-88), პორტრეტული მხატვრობის დარგში რეინოლდზის უდიდეს მეტოქეს, რომელიც ოთხიოდე წლით იყო მასზე უმცროსი. ესაა მის ჰევერფილდის პორტრეტი (სურათი 306). გეინზბორომ პატარა ქალბატონი ქუდის თასმის შეკვრისას გამოსახა. მის მოქმედებაში არაფერია ამაღელვებელი და საინტერესო. მაშინვე ხედებით, რომ გოგონა სასიეროდ ემზადება. მაგრამ გეინზბორომ იცის, როგორ შესძინოს უბრალო მოძრაობას ისეთი მოხდენილობა და მომხიბვლელობა, რომ იგი ისევე გვაკმაყოფილებდეს, როგორც რეინოლდზის სიახლე – ლეკვის მოალერსე გოგონა. გეინზბოროს "სიახლე" რეინოლდზზე გაცილებით ნაკლებად აინტერესებდა. იგი სოფლად, საფოლქში იყო დაბადებული, მხატვრობის ნიჭი ჰქონდა და დიდი ოსტატების შესასწავლად იტალიაში წასვლა საჭიროდ არასოდეს ჩაუთვლია. რეინოლდზთან და ტრადიციის მნიშვნელობაზე ყველა მის თეორიასთან შედარებით გეინზბორო თითქმის თვითნასწავლი კაცი იყო. ამ ორი ხელოვანის ურთიერთმიმართებაში არის რაღაც ისეთი, რაც გვაგონებს კონტრასტს რაფაელის მანერის აღორძინების მოსურნე ანიბალე კარჩისა (გვერდი 390) და რეოლუციონერ კარაგაჯოს (გვერდი 392) შორის, რომელიც მასწავლებლად არავის აღიარებდა, ბუნების გარდა. ასეა თუ ისე, რეინოლდზი გეინზბოროს დაახლოებით ამგვარად აღიქვამდა – გენიოსად, რომელიც უარს ამბობდა, ძველი ოსტატების ნამუშევართა ასლები ეკეთებინა, და, თუმცა ალაფრთოვანებდა მეტოქის ოსტატობა, მაინც თავს მოვალედ თვლიდა შეგირდები მისი პრინციპების მიუღებლობის შესახებ გაეფრთხილებინა. დღეს, თითქმის ორი საუკუნის შემდეგ, ეს ორი ოსტატი არც ისე განსხვავებული გვეჩვენება. ჩვენ შესაძლოა უფრო ცხადად ვხედავთ, ვიდრე თავად ისინი, თუ რამდენად იყო ორივე დავალებული ვან დეიკის ტრადიციისა და თავისი დროის მოდისგან. მაგრამ თუ მის ჰევერფილდის პორტრეტს ამ სხვაობის გათვალისწინებით დავუბრუნდებით, გასაგები გახდება ის ნიშნები, რომლებიც გეინზბოროს ხალას და უბრალო მიდგომას რეინოლდზის უფრო ცოდნისმიერი სტილისაგან გამოარჩევს. გეინზბოროს, როგორც ახლა ვხედავთ, არც ჰქონდა "ინტელექტუალობის" პრეტენზია. მას სურდა უბრალოდ ეხატა უშუალო, პირობითობისგან თავისუფალი პორტრეტები, რომლებითაც თავისი ბრწყინვალე მონასმისა და შეუმცდარი თვალის წარმოჩენას შეძლებდა. წარმატებას ის სწორედ იქ აღწევს, სადაც რეინოლდზი იმედს გვიცრუებს ხოლმე. ბავშვის სახის ხასხასა კანი, ჩაჩის მბზინავი ქსოვილი, ქუდის არშეებისა და ბაფთების დამუშავება – ეს ყველაფერი ხილულ საგანთა ტექსტურისა და ზედაპირების გადმოცემის გეინზბოროსეულ უბადლო ოსტატობას მონიშნავს. ფუნჯის სწრაფი და დაუდგარი მონასმები ფრანს ჰალსს (გვერდი 417, სურათი 270) გვაგონებს, მაგრამ გეინზბოროს ნაკლები ძალა აქვს. მის ბევრ პორტრეტში ჩრდილთა იმგვარი სიფაქიზება და წერის იმგვარი სიღბო, რომელიც უფრო ვატოს (გვერდი 454, სურათი 298) ხილვებს ეხმიანება.

ორივენი, რეინოლდზიც და გეინზბოროც, საკმაოდ უბედურად გრძნობდნენ თავს, როდესაც პორტრეტების დაკვეთით უხუთავდნენ სულს მაშინ, როცა თვითონ სხვა რამის ხატვა უნდოდათ. მაგრამ თუკი რეინოლდზი დროსა და მოცალეობას ამბიციური მითოლოგიური სცენ-



306

ტომას გეინზბორო
მის ჰეერფილდი,
დაახლ. 1780 წ.

ზეთი, ტილო,
127,6 x 101,9 სმ;
ფილდის კოლექცია,
ლონდონი

ნებისა თუ ძველი ისტორიის უპიზოდების დასახატად ნატრობდა, გეინზბოროს სწორედ იმის ხატვა სურდა, რასაც მისი მეტოქე არად აგდებდა, კერძოდ – პეიზაჟების. ეს იმიტომ, რომ, რეინოლდზისაგან განსხვავებით, რომელიც ქალაქელი კაცი იყო, გეინზბოროს სოფლის სინყნარე უყვარდა და კამერული მუსიკა იყო ერთ-ერთი იმ მცირერიცხოვან გასართობთაგან, რომლებიც იტაცებდა. სამწუხაროდ, გეინზბორო თავისი პეიზაჟებისთვის ბევრ მყიდველს ვერ პოულობდა; ამდენად, ბევრი მისი ნამუშევარი (სურათი 307) მხოლოდ საკუთარი სიამოვნებისათვის გაკეთებულ ჩანახატად დარჩა. აქ იგი ინგლისის ხეებსა და გორაკებს ხატოვან სცენებად აერთიანებს, რომლებიც გვახსენებს, რომ ეს ლანდშაფტური ბაღების ხანა იყო. საქმე ისაა, რომ გეინზბოროს ჩანახატები არ არის უშუალოდ



307

ტომას გეინზბორო
სოფლის სცენა,
დაახლ. 1780 წ.

შავი პასტელი, ესტამპი,
ფილა, ზაფხულო
ქაღალდი, 28,3 x 37,9 სმ;
ვიქტორიასა და
ალბერტის მუზეუმი,
ლონდონი

308

ჟან ბატისტ სიმეონ
შარდენი

სამადლობელი
ლოკვა, 1740 წ.

ზეთი, ტილო,
49,5 x 38,5 სმ;
ლუერი, პარიზი

ბუნებიდან გადმოხატული ხედები. ეს ლანდშაფტური “კომპოზიციები”, განწყობილებათა აღმძვრელი და ამსახველი.

მეთვრამეტე საუკუნის ინგლისის ინსტიტუციები და ინგლისური გემოვნება ევროპაში სანიმუშო გახდა ყველა იმ ადამიანისთვის, რომლებიც გონების უზენაესობისკენ ისწრაფოდა. ინგლისში ხომ ხელოვნება ღვთის სადარ ხელისუფალთა ძალაუფლების გაძლიერებას და მათ განდიდებას არ ემსახურებოდა. ისინი, ვისთვისაც ჰოგარტი იღვწოდა, ვის პორტრეტებსაც რეინოლდზი და გეინზბორო ხატავდნენ, უბრალო მოკვდავნი იყვნენ. როგორც გვახსოვს, საფრანგეთშიც ვერსალისეული ბაროკოს მძიმე სიდიადის მოდამ მეთვრამეტე საუკუნის დასაწყისშივე დაუთმო ადგილი ვატიხულ როკოკოს დახვეწილსა და ინტიმურ ეფექტებს (გვერდი 454, სურათი 298). ახლა მთელმა ამ არისტოკრატიულმა სიზმარეთმა უკანდახევა იწყო. მხატვრებმა თავისი დროის ჩვეულებრივი მამაკაცებისა და ქალების ცხოვრებაზე დაკვირვება და იმგვარი ამაღლევებული ან გასართობი ეპიზოდების ხატვა დაიწყეს, რომელთაგან ამბავსაც კი გამოიყვანდით. ამ ფერმწერთაგან უდიდესი ჟან ბატისტ სიმეონ შარდენი (1699-1779) იყო, ჰოგარტზე ორი წლით უმცროსი. 308-ე სურათი მის ერთ-ერთ ამგვარ, მომხიბლავ სურათს გვიჩვენებს – უბრალო ოთახს, რომელშიც ქალი სუფრას შლის და ორ ბავშვს სთხოვს ილოცონ. შარდენს უყვარდა უბრალო ხალხის ცხოვრების ასეთი წყნარი გამონათებები. ის იმგვარადვე გრძნობს და ინარჩუნებს ყოფითი ოჯახური სცენის პოეტურობას, შთამბეჭდავი ეფექტებითა და ხაზგასმული აღუზიებით გატაცების გარეშე, როგორც ჰოლანდიელი მხატვარი ვერმეერი (გვერდი 432, სურათი 281). მისი ფერიც კი წყნარი და თავშეკავებულია და ვატოს მოციაგე სურათებთან შედარებით შესაძლოა ჩამქრალადაც კი მოგვეჩვენოს. მაგრამ თუ მის ორიგინალს შევისწავლით, სწრაფად აღმოვაჩენთ ტონთა ნატიფი გრადაციის გადმოცემასა და სცენის უბრალოდ კომპონირებაში შეფარულ ოსტატობას, რაც შარდენს მეთვრამეტე საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე მიმზიდველ მხატვრად აქცევს.





309

ჟან-ანტუან უდონი
 ვოლტერი, 1781 წ.,
 მარმარილო, სიმაღლე
 50,8 სმ; ვიქტორიასა და
 ალბერტის მუზეუმი,
 ლონდონი

საფრანგეთშიც, ისევე, როგორც ინგლისში, ახლებურმა ინტერესმა ჩვეულებრივი ადამიანებისადმი და არა ძალაუფლების ატრიბუტების მიმართ ხელი შეუწყო პორტრეტულ ხელოვნებას. ალბათ ფრანგ პორტრეტისტთა შორის უდიდესი იყო არა ფერმწერი, არამედ მოქანდაკე, ჟან-ანტუან უდონი (1741-1828). თავის შესანიშნავ პორტრეტულ ბიუსტებში უდონმა ბერნინის მიერ საუკუნეზე მეტი ხნით ადრე წამოწყებული ტრადიცია (გვერდი 438, სურათი 284) გააგრძელა. 309-ე სურათზე ნაჩვენებია უდონის მიერ შექმნილი ვოლტერის ბიუსტი, რომელიც მართლაც დაგვანახებს გონების ამ დიდი რაინდის სახეში ბასრ ენამახვილობას, მახვილ ინტელექტსა და, ასევე, დიადი გონებისთვის დამახასიათებელ ღრმა თანაგრძნობის უნარს.

დასასრულ, ბუნების “ხატულა” ასპექტებით გატაცება, რომელიც ინგლისში გეინზბოროს შთააგონებდა, მეთვრამეტე საუკუნის საფრანგეთისთვისაც არ იყო უცხო. 310-ე სურათზე გეინზბოროს თაობის მხატვრის, ჟან-ონორე ფრაგონარის (1732-1806), ნამუშევარია წარმოდგენილი. ფრაგონარიც დიდი ხიბლის მქონე ფერმწერი იყო, რომელიც მაღალი

310

ჟან-ონორე ფრაგონარი

ვილა დ'ესტეს პარკი, ტივოლი, დაახლ. 1760 წ.

სანგინა, ქალაქი, 35 x 48,7 სმ; ხელოვნებათა და არქეოლოგიის მუზეუმი, ბენზანონი



საზოგადოების ცხოვრების სურათებით ვატოს ტრადიციას აგრძელებდა. პეიზაჟებში იგი თვალში საცემი ეფექტების ოსტატი გახლდათ. ტივოლის ვილა დ'ესტეს ხედი ცხადყოფს, რა ოსტატურად შეეძლო მას კონკრეტული დეკორის ხედში სიდიადისა და ხიზლის მოძიება.

ცოცხალი ნატურის კლასი სამეფო აკადემიაში მონინავე ხელოვანთა პორტრეტებით, მათ შორის რეინოლდ ზისა – სასმენი მონუმენტილიობით, 1771 წ.

ლოპან ზოფანის სურათი, ზეთი, ტილო, 100,7 x 147,3 სმ; სამეფო კოლექცია, უინძორის სასახლე



ტრადიციის წყვეტა

ინგლისი, ამერიკა და საფრანგეთი, მეთვრამეტე საუკუნის მიწურული და მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისი

ისტორიის წიგნებში ახალი დრო 1492 წელს კოლუმბის მიერ ამერიკის აღმოჩენით იწყება. ჩვენ გვახსოვს, როგორი მნიშვნელოვანი იყო ეს პერიოდი ხელოვნებისთვის. იგი რენესანსის ეპოქას ემთხვევა, დროს, როდესაც მხატვრობა და მოქანდაკეობა უკვე უბრალო ხელობად კი აღარ მიაჩნდათ, არამედ მოწოდებად აღიქვამდნენ. ამასთანავე, ეს იყო პერიოდი, რომლის განმავლობაშიც რეფორმაციამ ეკლესიებში ხატების წინააღმდეგ ბრძოლით ევროპის დიდ ნაწილში წერტილი დაუსვა სურათებისა და ქანდაკებების ყველაზე ხშირ გამოყენებას და ხელოვანები იძულებული გახდნენ, ახალი ბაზარი ეძებნათ. მაგრამ როგორი მნიშვნელოვანიც არ უნდა ყოფილიყო ეს მოვლენები, მათ გამო უცაბედი წყვეტა არ მომხდარა. ფერმწერთა დიდი ნაწილი ჯერაც გილდიებსა და ამქრებში იყო გაერთიანებული. სხვა ხელოსანთა მსგავსად, მათ ჯერ კიდევ ჰყავდათ შეგირდები და ისევ დაკვეთების იმედად იყვნენ – ძირითადად მდიდარი არისტოკრატიისა, რომელსაც მხატვრები ციხე-დარბაზებისა და რეზიდენციების შესამკობად და საგვარეულო გალერეათა პორტრეტებით შესავსებად სჭირდებოდა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, 1492 წლის შემდეგაც ხელოვნებას კვლავაც ბუნებრივად ეჭირა ადგილი მათ ცხოვრებაში, ვისთვისაც მოცალეობა მათი ყოფის შემადგენელი ნაწილი იყო და, როგორც წესი, ისეთ რამედ აღიქმებოდა, რის გარეშეც წარმატებული არსებობა შეუძლებლად მიიჩნეოდა. იმის მიუხედავადაც კი, რომ მოდა იცვლებოდა და საკითხები, რომელთა გადანყვეტასაც მხატვრები თავის თავს უსახავდნენ, მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა (ზოგს ფიგურათა ჰარმონიული შეკავშირება უფრო აინტერესებდა, ზოგს – ფერთა შეხამება თუ დრამატული ხასიათის შექმნა), მხატვრობისა და ქანდაკების მიზანი ზოგადად იგივე რჩებოდა და მას ექვეყემ სერიოზულად არავინ აყენებდა. ეს მიზანი მსურველებისა და დამფასებლების მშვენიერი ნივთებით უზრუნველყოფა იყო. მართალია, სხვადასხვა სააზროვნო სკოლა ვერ თანხმდებოდა იმაზე, რა არის “მშვენიერება”, საკმარისი იყო თუ არა ბუნების ოსტატური მიბაძვით ტკობა, რითაც კარავაჯომ, ჰოლანდიელმა მხატვრებმა ან გეინზბოროს მსგავსმა მხატვრებმა გაითქვეს სახელი, თუ ჭეშმარიტი მშვენიერება არ იყო დამოკიდებული ბუნების “იდეალიზაციის” მხატვრისეულ უნარზე, რაც (“იდეალიზაცია”) თითქოს რაფაელმა, კარაჩიმ, რენიმ და რეინოლდზმა განახორციელეს. მაგრამ ამგვარმა კამათმა არ უნდა დაგვავიწყოს, რამდენი საერთო ჰქონდათ თვით მოპაექრეთაც და მათ ფავორიტ მხატვრებსაც. “იდეალისტებიც” აღიარებდნენ, რომ მხატვარმა ბუნება უნდა შეისწავლოს და შიშველი ფიგურის ხატვას უნდა დაეუფლოს, და “ნატურალისტებიც”

აღიარებდნენ კლასიკური ანტიკურობის ნამუშევართა სწორუპოვარ მშვენიერებას.

მეთვრამეტე საუკუნის ბოლოსთვის ამ საერთო ენამ თითქოს გაქრობა იწყო. ახალი დროის გარიჟრაჟი დანამდვილებით მაშინ დადგა, როდესაც 1789 წლის საფრანგეთის რევოლუციამ წერტილი დაუსვა მრავალ წანამძღვარს, რომლებიც ასობით თუ ათასობით წლის განმავლობაში ეჭვქვეშ არავის დაუყენებია. როგორც ამ დიდი რევოლუციის, ისე ხელოვნების შესახებ შეხედულებათა ცვლილების სათავე “გონების ხანაა”. ამ ცვლილებათაგან პირველი ეხება მხატვრის დამოკიდებულებას იმის მიმართ, რასაც “სტილს” უწოდებენ. მოლიერის ერთ-ერთ კომედიაში არის პერსონაჟი, რომელიც ძალზე გაკვირვებული რჩება, როდესაც იგებს, რომ მთელი ცხოვრება პროზით ულაპარაკია, მაგრამ ამის შესახებ არაფერი იცოდა. გარკვეულწილად ამის მსგავსი რამ დაემართათ მეთვრამეტე საუკუნის მხატვრებსაც. თუ მანამდე რომელიმე პერიოდის სტილი უბრალოდ იყო გზა, რომლითაც რაღაც კეთებოდა, მას კი იმიტომ მიმართავდნენ, რომ სასურველი შედეგის მიღწევის საუკეთესო საშუალებად მიაჩნდათ, “გონების ხანაში” ადამიანებმა სტილისა და სტილთა გაცნობიერება დაიწყეს. როგორც ვნახეთ, ბევრი არქიტექტორი ჯერ კიდევ დარწმუნებული იყო, რომ პალადიოს წიგნებში გადმოცემული წესები ელეგანტური შენობების ასაგებად “სწორი” სტილის გარანტია იყო. მაგრამ როგორც კი ამგვარ საკითხებზე სახელმძღვანელოებს ჩაუჯდები, აუცილებლად გამოჩნდებიან სხვები, ვინც გეტყვიან: “რატომ მაინცდამაინც პალადიოს სტილი?” აი, ეს ხდებოდა ინგლისში მეთვრამეტე საუკუნის განმავლობაში. საქმეში ყველაზე მეტად ჩახედულ ხელოვნების მოყვარულთა შორის ისეთებიც იყვნენ, რომლებიც გამორჩეულობას ესწრაფოდნენ. ყველაზე სახასიათო წარმომადგენელი ამგვარ მოცალეობის მქონე ინგლისელ ჯენტლმენტა, რომლებიც დროს სტილისა და გემოვნების კანონების შესახებ ფიქრში ატარებდნენ,





312

ჯონ პეპოროტი
დორსეთ ქაუზი,
ჩელტნემი,
დაახლ. 1825 წ.
რეგენტობის ჰანის
ფასადი

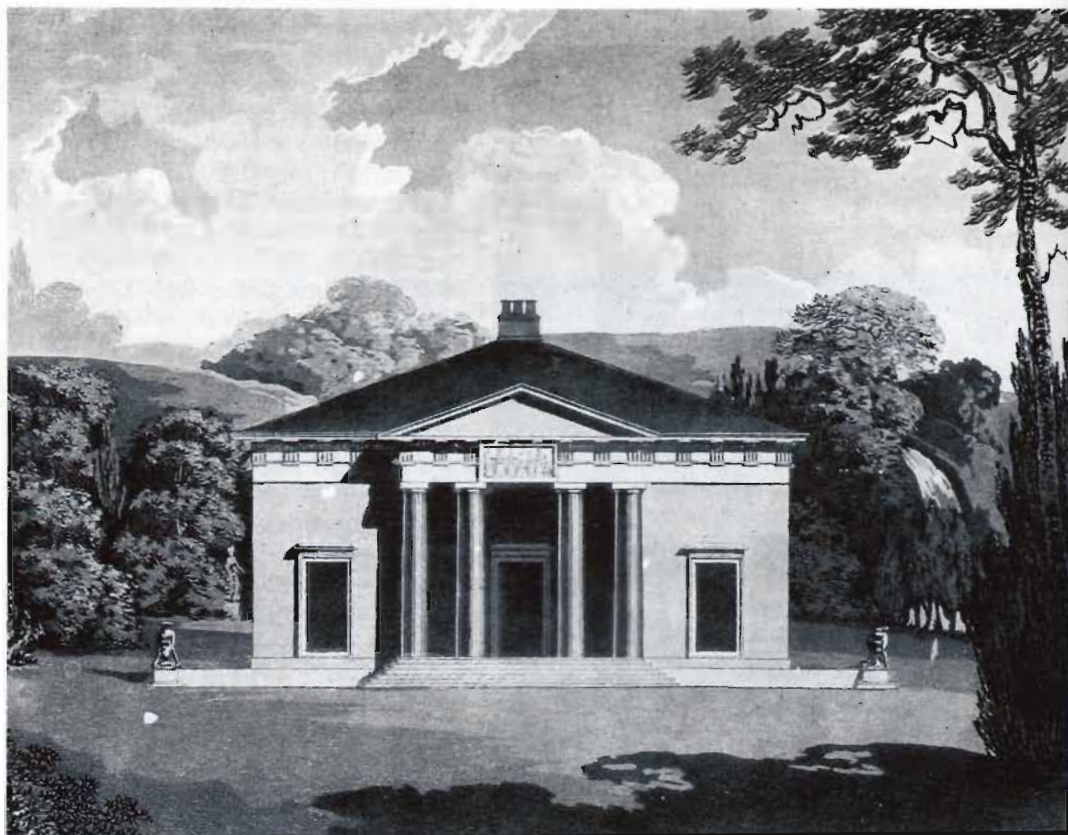
311

ჰორას უოლპოული,
რიჩარდ ბენტლი
და ჯონ ჩათი
სტორიუბერი
ჰილი, თვიენკემი,
ლონდონი,
დაახლ. 1750-75 წწ.
ნეოგოტიკური ვილა

(1726-96) შენობებისა და ბაღების ჩინურ სტილს სწავლობდა და ქიუ გარდენში ჩინური ჰაგოდაც ააგო. რასაკვირველია, არქიტექტორთა უმეტესი ნაწილი რენესანსული ნაგებობის კლასიკურ ფორმებს მისდევდა, მაგრამ თანდათან ისინიც დაექვედნენ ამ სტილის სისწორეში. ისინი გარკვეული უნდობლობით უყურებდნენ რენესანსის შემდეგ აღმოცენებულ არქიტექტურულ პრაქტიკასა და ტრადიციას. მათ აღმოაჩინეს, რომ ყველა ამ პრაქტიკას როდი ადასტურებდა კლასიკური საბერძნეთის ნაგებობები. მათთვის ელდის მომგვრელი იყო აღმოჩენა, რომ, რაც მეთუთმეტე საუკუნის შემდეგ კლასიკური არქიტექტურის წესებად მიიჩნეოდა, ნასესხები იყო რამდენიმე რომაული შენობის ნანგრევებიდან, რომლებიც მეტ-ნაკლებად დაცემის ხანას მიეკუთვნებოდა. ახლა ენთუზიასტმა მოგზაურებმა ხელახლა აღმოაჩინეს და გრავიურებად გადმოსცეს პერიკლეს დროინდელი ათენის ტაძრები, ისინი კი თვალსაჩინოდ განსხვავდებოდა პალადიოს ნიგნში მოყვანილი კლასიკური ნიმუშებისგან. ამდენად, “სწორი” სტილი ამ არქიტექტორებისთვის მთავარ საზრუნავად იქცა. უოლპოულის “გოთიკურ აღორძინებას” “ბერძნული აღორძინება” მოჰყვა, რომელმაც კულმინაციას რეგენტობის ხანაში (1810-20) მიაღწია. ეს ის პერიოდია, როცა ინგლისის ბევრი მნიშვნელოვანი მინერალური ნყლის კურორტი არნახულად აყვავდა, და სწორედ ამ ქალაქებში შეგვიძლია საუკეთესოდ შევისწავლოთ ბერძნული აღორძინების ფორმები. 312-ე სურათზე ნაჩვენებია

იყო ცნობილი ჰორას უოლპოული, ინგლისის პირველი პრემიერ-მინისტრის ვაჟი. სწორედ უოლპოულმა მიიჩნია, რომ მოსაწყენი იქნებოდა მასაც სტორიუბერი ჰილზე სხვა მრავალი, სწორი პალადიური ვილის მსგავსი სოფლის სახლი ჰქონოდა. მას ყოველივე უჩვეულო და რომანტიკული მოსწონდა და ახირებულობით იყო ცნობილი. მის ხასიათს სავსებით შეესაბამებოდა გადაწყვეტილება, რომ სტორიუბერი ჰილი (სურათი 311) გოთიკური სტილით აგებულყო, რომანტიკული წარსულის ციხე-დარბაზის მსგავსად. დაახლოებით 1770 წელს უოლპოულის გოთიკური ვილა იმ კაცის ახირებად ჩანდა, რომელმაც სიძველისადმი თავისი ინტერესის ჩვენება მოისურვა; მაგრამ თუ მომდევნო ამბებს გავითვალისწინებთ, დავინახავთ, რომ ეს აშკარად ამაზე მეტი იყო. ეს გახლდათ ერთ-ერთი პირველი ნიშანი იმ ცნობიერი დამოკიდებულებისა, რომლითაც კაცი ისევე ირჩევს სტილს თავისი ნაგებობისთვის, როგორც შპალერის ნახატს.

ამგვარი სიმპტომი რამდენიმე იყო. თუ უოლპოულმა თავისი სოფლის სახლისთვის გოთიკური სტილი აირჩია, არქიტექტორი უილიამ ჩეიმბერზი



სახლი ჩელტენეში, რომელიც წმინდა იონიური სტილის ბერძნული ტაძრის (გვერდი 100, სურათი 60) ყაიდაზეა მოდელირებული. 313-ე სურათი დორიული ორდერის ისეთი ფორმის ალორძინების მაგალითია, თავდაპირველად პართენონში (გვერდი 83, სურათი 50) რომ გვინახავს. ამ ვილის ესკიზი ცნობილი არქიტექტორის, სერ ჯონ სოუნის (1752-1837), ნახელავია. თუ მას უილიამ კენტის მიერ ოთხმოციოდე წლის წინ აგებულ პალადიურ ვილას (გვერდი 460, სურათი 301) შევადარებთ, ზედაპირული მსგავსება მხოლოდ უკეთ წარმოგვიჩენს განსხვავებას. კენტმა ნაგებობა ტრადიციული ფორმების თავისუფალი კომპონირებით შექმნა, სოუნის პროექტი კი მასთან შედარებით ბერძნული სტილის ელემენტების კორექტული გამოყენების სავარჯიშოს ჰგავს.

არქიტექტურის, როგორც მკაცრი და მარტივი კანონების განხორციელების, კონცეფცია დიდად მოსაწონი უნდა ყოფილიყო გონების ქომაგთათვის, რომელთა ძალაც და გავლენაც მთელ მსოფლიოში სულ უფრო იზრდებოდა. არც არის გასაკვირი, რომ ისეთმა კაცმა, როგორიც ტომას ჯეფერსონი (1743-1826) იყო, ამერიკის შეერთებული შტატების ერთი დამაარსებელთაგანი და მისი მესამე პრეზიდენტი, თავისი რეზიდენცია მონტიჩელო (სურათი 314) ამ ცხად, ნეოკლასიკურ სტილში ააგო; არც ის, რომ ქალაქ ვაშინგტონის დაგეგმარებაც, მისი საზოგადოებრივი შენობე-

313

სერ ჯონ სოუნი
სოფლის სახლის
პროექტი, წიგნიდან
"არქიტექტურული
ესკიზები",
ლონდონი, 1798 წ.



ბითურთ, ბერძნული აღორძინების ფორმებით მოხდა. საფრანგეთში ამ სტილმა საბოლოო გამარჯვება საფრანგეთის რევოლუციის შემდეგ იზე-
 იმა. ბაროკოსა და როკოკოს სტილების მშენებელთა და დეკორატორთა
 ძველი უზრუნველი ტრადიცია გაიგივდა წარსულთან, რომელიც ის-ის იყო
 აღიგავა პირისაგან მიწისა; ეს მეფეთა და არისტოკრატთა სასახლეების
 სტილი გახლდათ, რევოლუციის ადამიანებს კი მოსწონდათ აზრი, რომ
 ისინი კვლავმობილი ათენის თავისუფალი მოქალაქეები იყვნენ. როდესაც
 ნაპოლეონი, რომელსაც რევოლუციის იდეების მედროშედ მოჰქონდა თა-
 ვი, ევროპაში აღზევდა, არქიტექტურის ნეოკლასიკური სტილი იმპერიის
 სტილი გახდა. წმინდა ბერძნული სტილის აღორძინებასთან ერთად კონ-
 ტინენტზე გოთიკური აღორძინებაც მიმდინარეობდა. მას განსაკუთრებით
 თანაუგრძნობდნენ რომანტიკულად მოაზროვნენი, რომელთაც აღარ სჯე-
 როდათ, რომ გონების ძალას სამყაროს გარდაქმნა შეუძლია, და ისინი,
 როგორც თავად ამბობდნენ, რწმენის ხანაში დაბრუნებას ესწრაფოდნენ.

მხატვრობასა და ქანდაკებაში ტრადიციის წყვეტა ნაკლებად შესამჩნე-
 ვი იყო, ვიდრე არქიტექტურაში, შედეგები კი ალბათ უფრო საგრძნობი
 მოჰყვა. აქაც შფოთის სათავე მეთვრამეტე საუკუნეშია საძიებელი. ჩვენ
 ვნახეთ, როგორი უკმაყოფილო იყო ჰოგარტი იმ მხატვრული ტრადიცი-
 ით, რომელიც მას დახვდა (გვერდი 462), და როგორ მიზანდასახულად
 გადანყვიტა ახალი მნახველისთვის ახლებური მხატვრობის შექმნა. გვახ-
 სოვს, როგორ ცდილობდა, მეორე მხრივ, რეინოლდში ამ ტრადიციის შე-
 ნარჩუნებას, რადგან ხვდებოდა, რომ იგი საფრთხეში იყო. საშიშროება კი,
 როგორც უკვე ითქვა, ის გახლდათ, რომ მხატვრობა უკვე აღარ იყო ჩვე-
 ულებრივი ხელობა, რომლის ცოდნა ოსტატიდან შეგირდს გადაეცემოდა.
 იგი ფილოსოფიის მსგავს საგნად იქცა, რომელიც აკადემიებში უნდა
 ესწავლებინათ. თავად სიტყვა “აკადემიაც” ცხადყოფს ამ ახლებურ დამო-
 კიდებულებას. იგი იმ ჭალის სახელიდან მომდინარეობს, სადაც ბერძენი
 ფილოსოფოსი პლატონი თავის მოწაფეებს ასწავლიდა, შემდეგ კი თანდა-
 თან სიბრძნის მაძიებელ სწავლულ კაცთა თავყრილობების აღმნიშვნელ
 ტერმინად იქცა. მეთექვსმეტე საუკუნის იტალიელი მხატვრები თავიდან
 თავიანთი შეკრებების ადგილს “აკადემიებს” იმის გამო უწოდებდნენ,
 რომ საკუთარი ხელოვნების ინტელექტუალური ხასიათი გამოეკვეთათ.
 მხოლოდ მეთვრამეტე საუკუნეში დაეკისრათ თანდათანობით აკადემიებს
 სტუდენტებისთვის ხელოვნების სწავლების ფუნქცია. ამდენად, ძველი წე-
 სები, რომლებითაც წარსულის დიდი ოსტატები შეგირდებს ხელობას სა-
 ლებავეების შემზადებითა და უფროსების მიშველების გზით ასწავლიდნენ,
 დაიწყებას მიეცა. რა გასაკვირია, რომ რეინოლდზის მსგავსი აკადემიის
 მასწავლებლები თავს მოვალედ რაცხდნენ მოეწოდებინათ ახალგაზრდა
 სტუდენტებისთვის, წარსულის შედეგები და მათი ტექნიკური ოსტატობა
 შეესწავლათ. მეთვრამეტე საუკუნეში აკადემიებს მეფეები მფარველობ-
 დნენ. ამით მათ ხელოვნებისადმი თავიანთი ინტერესის ჩვენება სურდათ.
 მაგრამ ხელოვნების აყვავებისთვის იმდენად მნიშვნელოვანი სამეფო
 დაწესებულებებში მისი სწავლება არ იყო, რამდენადაც იმგვარი ადამიანე-
 ბის არსებობა, რომელთაც სურდათ სურათები და ქანდაკებები ცოცხალი
 ოსტატებისგან შეეძინათ.

მთავარი სირთულე სწორედ აქ გაჩნდა, რადგან სწორედ წარსულის
 ხელოვანთა სიდიადეზე ყურადღების გამახვილება, რასაც აკადემიები
 ნერგავდნენ, ხელოვნების მფარველებს ძველი ოსტატების ქმნილება-

თა ყიდვას უფრო ანდომებდა, ვიდრე ნამუშევრების ცოცხლებისათვის დაკვეთას. მდგომარეობის გამოსასწორებლად ჯერ პარიზის, შემდეგ კი ლონდონის აკადემიებმა თავიანთი ნევრების ნახელავის ყოველწლიური გამოფენების მოწყობა დაიწყეს. ჩვენ შესაძლოა ვერც შევძლოთ იმის შეფასება, რამდენად მნიშვნელოვანი იყო ეს ცვლილება, რადგან ჩვენთვის ჩვეული რამ არის, რომ მხატვრები და მოქანდაკენი თავიანთ ნამუშევრებს ძირითადად გამოფენებზე გასაგზავნად ქმნიან, რათა კრიტიკოსების ყურადღება მიიპყრონ და მყიდველი იპოვონ. ასეთი ყოველწლიური გამოფენები საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მოვლენად იქცა, რომელზეც განათლებული საზოგადოება საუბრობდა და რომელიც ოსტატს სახელს უხვეჭდა ან უტეხდა. ნაცვლად იმისა, რომ ემუშავათ ინდივიდუალური დამკვეთისათვის, რომლის სურვილებიც მათთვის გასაგები იყო, ან ფართო საზოგადოებისათვის, რომლის გემოვნებაში გარკვევაც შეეძლოთ, მხატვრებს ახლა ამ გამოფენებზე წარმატების მოპოვებაზე უნდა ეზრუნათ. აქ კი ყოველთვის არსებობდა საშიშროება, მოჩვენებითა და პრეტენზიულს უბრალო და გულწრფელი დაეჩრდილა. მხატვრებისთვის, ცხადია, დიდი იყო ცდუნება, მნახველზე შთაბეჭდილება მელოდრამატული სიუჟეტის შერჩევით, სურათის ზომით ან მყვირალა ფერთა ეფექტებით მოეხდინათ. ამიტომაც არ არის გასაკვირი, რომ ზოგი მხატვარი არაფრად აგდებდა აკადემიების "ოფიციალურ" ხელოვნებას და რომ აზრთა სხვადასხვაობა მათსა, ვისი ნიჭიც საზოგადოების გემოვნებას უპასუხებდა, და იმით შორის, ვინც თავს გარიყულად გრძნობდა, განადგურებით ემუქრებოდა იმ საერთო ნიადაგს, რომელზეც მანამდე მთელი ხელოვნება ვითარდებოდა.

ამ ღრმა კრიზისის ყველაზე უშუალო და თვალსაჩინო შედეგი ალბათ ის იყო, რომ მხატვრები ყველგან სიუჟეტის ახალ-ახალი სახეობების ძებნას შეუდგნენ. ადრე სურათების თემატიკა უმეტესწილად განსაზღვრული იყო. თუ ჩვენს გალერეებსა და მუზეუმებს დავივლით, მალე აღმოვაჩნთ, რამდენი ნამუშევარი გადმოსცემს ერთსა და იმავე ამბავს. ძველი ნახატების უმრავლესობა, რა თქმა უნდა, რელიგიურ, კერძოდ, ბიბლიურ ამბებს ან წმინდანთა ლეგენდებს წარმოგვიდგენს. მაგრამ თვით საერო ხასიათის სურათებიც კი რამდენიმე გამორჩეულ თემაზეა შექმნილი. ეს არის ძველი ბერძნული მითოლოგია – ღმერთების სიყვარულისა და ბრძოლათა ამბები, სიმამაცისა და თავგანწირვის ნიმუშები რომის საგმირო ისტორიიდან და, ბოლოს, ალეგორიული სიუჟეტები, რომლებიც საყოველთაო ჭეშმარიტებებს პერსონიფიკაციების მეშვეობით გადმოსცემენ. გასაოცარია, რა იშვიათად გასცდებოდნენ ხოლმე მხატვრები მეთვრამეტე საუკუნის შუა ხანებამდე ილუსტრირების ამ ვიწრო ჩარჩოს, რა იშვიათად ხატავდნენ რომანულ სცენას ან შუა საუკუნეებისა თუ თანამედროვე ისტორიის ეპიზოდს. ეს ყოველივე ძალზე სწრაფად შეიცვალა საფრანგეთის რევოლუციის პერიოდში. მხატვრებს მოულოდნელად ნებისმიერი სიუჟეტის არჩევის თავისუფლება მიეცათ, შექსპირის პიესის ეპიზოდიდან დღევანდელი საჭირობოტო ამბებამდე, ფაქტობრივად ყველაფრისა, რაც ფანტაზიასა და ინტერესს უღვივებდათ. ტრადიციული სიუჟეტების ამგვარი უგულებელყოფა შესაძლოა ერთადერთი რამ იყო, რაც საერთო ჰქონდათ იმ ხანის წარმატებულ მხატვრებსა და მარტოსულ მემბოხეებს.

შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ ევროპის ხელოვნებაში დაკანონებული ტრადიციების საბოლოოდ განყვეტას ნაწილობრივ იმ მხატვრებმა

შეუწყვეს ხელი, რომლებიც ევროპაში ოკეანის გაღმადან ჩავიდნენ. ეს ინგლისში მომუშავე ამერიკელები იყვნენ. მათ, ცხადია, ნაკლებად ბოჭავდა ძველი სამყაროს წმიდათაწმიდა წეს-ჩვეულებები და ისინი მეტად იყვნენ მზად ახალი ექსპერიმენტებისათვის. ამერიკელი ჯონ სინგლტონ კოპლი (1737-1815) ამ რიგის ტიპური ხელოვანია. 315-ე სურათზე წარმოდგენილია მისი ერთ-ერთი დიდი ტილო, რომელმაც აურზაური გამოიწვია 1785 წელს, როცა პირველად გამოიფინა. სიუჟეტი მართლაც უჩვეულო გახლდათ. მხატვარს იგი შექსპიროლოგმა მელოუნმა, პოლიტიკოს ედმუნდ ბიორკის მეგობარმა, შესთავაზა და ყველა საჭირო ისტორიული ცნობაც მიანოდა. მას უნდა დაეხატა ცნობილი ამბავი, როდესაც ჩარლზ I-მა თემთა პალატას ხუთი ეჭვმიტანილი ნევრის დაპატიმრება მოსთხოვა, სპიკერი კი მეფის ნებას დაუპირისპირდა და მათ გადაცემაზე უარი განაცხადა. მანამდე შედარებით ახალი ისტორიის ამგვარი ეპიზოდი არასოდეს გამხდარა დიდი ტილოს თემა. უპრეცედენტო იყო მეთოდიც, რომელიც კოპლიმ მიზნის მისაღწევად აირჩია. მან ამ ამბის შეძლებისდაგვარად ზუსტად აღდგენა განიზრახა – ისე, როგორც იგი უშუალო თანამედროვეთ ნარმოდგებოდათ. მხატვარს არაფერი დაუზოგავს ისტორიული ფაქტების მოსაძიებლად: ეთათბირებოდა ანტიკვარებსა და ისტორიკოსებს მეჩვიდმეტე საუკუნის ინტერიერის მონყობისა და იმდროინდელი ჩაცმულობის შესახებ, მრავალი მემამულის კარ-მიდამო შემოიარა, რათა იმ პირთა შეძლებისდაგვარად მეტი პორტრეტი შეეგროვებინა, იმ კრიტიკულ მომენტში პარლამენტის წევრები რომ იყვნენ. ერთი სიტყვით, იგი ისე მოქმედებდა, როგორც კეთილსინდისიერი პროდიუსერი მოიქცეოდა დღეს, ისტორიულ ფილმში ან სპექტაკლში ამგვარი სცენა რომ ჰქონოდა აღსადგენი. ჩვენ შეგვიძლია ეს გარჯა გამართლებულად ან ჩავთვალოთ ან არა, მაგრამ ფაქტია, რომ მას შემდეგ საუკუნეზე მეტ ხანს ბევრი მხატვარი, დიდი თუ მცირე, სწორედ ამგვარ ანტიკვარულ კვლევას ისახავდა ამოცანად, რათა ხალხს ისტორიის გადამწყვეტი მომენტების თვალსაჩინოდ წარმოდგენაში დახმარებოდა.

კოპლის შემთხვევაში მეფესა და ხალხის წარმომადგენელთა შორის ამ დრამატული შეჯახების გაცოცხლების ცდა, რა თქმა უნდა, მხოლოდ გულგრილი ანტიკვარის ნამუშევარი არ ყოფილა. ორიოდ წლით ადრე ჯორჯ III იძულებული გახდა კოლონისტების მოთხოვნებს დაჰყოლოდა და ამერიკის შეერთებულ შტატებთან ზავი დაედო. ბიორკი, რომლის წრიდანაც მოდიოდა ეს წინადადება, მუდმივი მონინალმდევე იყო ომისა, რომელიც უსამართლოდ და დამლუპველად მიაჩნდა. კოპლის მიერ მეფის მოთხოვნებისადმი დაუმორჩილებლობის გახსენების საზრისი ყველამ კარგად გაიგო. ამბად შემორჩა, რომ, როდესაც დედოფალს ეს სურათი უნახავს, შეცბუნებული შებრუნებულა და ხანგრძლივი, ავის მომასწავებელი დუმილის შემდეგ ახალგაზრდა ამერიკელისთვის ასე მიუმართავს: “მისტერ კოპლი, თქვენ ყველაზე უიღბლო თემა შეგიჩვენებთ თქვენი ფანქრის სავარჯიშოდ”. მას ვერ ეცოდინებოდა, როგორი უიღბლო გამოდგებოდა სინამდვილეში ეს გახსენება. ისინი, ვინც ამ წლების ისტორია იცის, გაოგნებულები გაიხსენებენ, რომ სურათზე ასახული ამბავი ოთხიოდე წლის შემდეგ ხელახლა საფრანგეთში გათამაშდა. ამჯერად ის, ვინც უარყო მეფის უფლება, წინ აღდგომოდა ხალხის წარმომადგენლებს, მირაბო გახლდათ. ამით მან დაწყების ნიშანი მისცა 1789 წლის საფრანგეთის რევოლუციას.

315

ჯონ სინგლტონ
კოპლი

*ჩარლზ I მოთხოვნ
თემთა პალატის
ხუთი ეჭვმიტანილი
ნევრის გადაცემას
1641 წელს, 1785 წ.*

ზეთი, ტილო,
233,4 x 312 სმ; საჯარო
ბიბლიოთეკა, ბოსტონი,
მასაჩუსეტსი





საფრანგეთის რევოლუციამ უძლიერესი იმპულსი მისცა ისტორიით ამგვარ დაინტერესებასაც და ჰეროიკული თემატიკის მხატვრობასაც. კოპლი ინგლისის ეროვნულ წარსულში ეძებდა მაგალითებს. მის ისტორიულ სურათებში არის რომანტიკული სანყისი, რომელიც შეგვიძლია არქიტექტურაში გოტიკურ აღორძინებას შევადაროთ. ფრანგ რევოლუციონერებს უყვარდათ კვლავშობილ ბერძნებად ან რომაელებად თავის წარმოდგენა და მათი მხატვრობაც არქიტექტურაზე არანაკლებ ასახავდა რომაული სიდიადით ასეთ გატაცებას. ამ ნეოკლასიკური სტილის მონინავე მხატვარი ჟაკ ლუი დავიდი (1748-1825) გახლდათ რევოლუციური მთავრობის "ოფიციალური მხატვარი". იგი იმგვარი პროპაგანდისტული წარმოდგენებისთვის ქმნიდა კოსტიუმებსა და დეკორაციებს, როგორც იყო "უმაღლესი არსის ზეიმი", რომლის უმაღლეს ქურუმდაც რობესპიერმა საკუთარი თავი დანიშნა. ამ ადამიანებს მიაჩნდათ, რომ ჰეროიკულ დროში ცხოვრობდნენ და რომ თანამედროვე მოვლენები ზუსტად ისევე იმსახურებდა მხატვრის ყურადღებას, როგორც ბერძენთა და რომაელთა ისტორიის ეპიზოდები. როდესაც საფრანგეთის რევოლუციის ერთ-ერთი ლიდერი, მარატი, ფანატიკოსმა ახალგაზრდა ქალმა საკუთარ აბაზანაში მოკლა, დავიდმა იგი თავის საქმეს შეწირულ წამებულად გამოსახა (სურათი 316). მარატს, როგორც ჩანს, ჩვევად ჰქონდა სააბაზანოში მუშაობა, და მის აბაზანას უბრალო მაგიდა ჰქონდა მიდგმული. თავდამსხმელმა მას შუამდგომლობა გაუწოდა და იმ დროს განგმირა, როცა მარატს მასზე ხელი უნდა მოეწერა. თავად სიტუაცია ღირსებისა და სიდიადის წარმოსაჩენად თითქოს დიდად სახარბიელო არ არის, მაგრამ დავიდმა მოახერხა იგი ჰეროიკულადაც წარმოეჩინა და პოლიციის ანგარიშისთვის მნიშვნელოვანი დეტალებიც შეენარჩუნებინა. მას ბერძნული და რომაული ქანდაკებების მიხედვით ჰქონდა ნასწავლი, როგორ გადმოეცა სხეულის კუნთები და ძარღვები და როგორ მიენიჭებინა მათთვის კეთილშობილური მშვენიერების იერი. კლასიკური ხელოვნებისგან მან ძირითადი შთაბეჭდილებისთვის არაარსებითი დეტალების გამოხშირვა და უბრალოებისკენ სწრაფვაც ისწავლა. ამ სურათში არც ფერთა სიუხვეა და არც რთული რაკურსები. კოპლის მიერ ნაჩვენებ სანახაობასთან შედარებით დავიდის ნამუშევარი პირქუში ჩანს. ეს შთამბეჭდავი გახსენებაა მოკრძალებული "ხალხის მეგობრისა" – როგორადაც მარატი თავს სახავდა – რომელსაც საზოგადო კეთილდღეობისთვის გარჯისას მარტივილის ბედი ეწია.

დავიდის თაობის მეორე მხატვარი, რომელმაც ძველებურ თემატიკაზე უარი თქვა, დიდი ესპანელი ფერმწერი ფრანსისკო გოია (1746-1828) გახლდათ. გოია კარგად იცნობდა საუკეთესო ტრადიციებს ესპანური მხატვრობისა, რომელმაც ელ გრეკო (გვერდი 372, სურათი 238) და ველასკესი (გვერდი 407, სურათი 264) მოგვცა. მისი ნახატი "ჯგუფი აივანზე" (სურათი 317) გვიჩვენებს, რომ, დავიდისაგან განსხვავებით, მას უარი არ უთქვამს ამ ოსტატობაზე კლასიკური სიდიადის სასარგებლოდ. მეთვრამეტე საუკუნის დიდმა ვენეციელმა ფერმწერმა ჯოვანი ბატისტა ტიეპოლომ (გვერდი 442, სურათი 288) ცხოვრება მადრიდში, სამეფო კარის მხატვრად დაასრულა და გოიას ნახატებში არის კიდევ რაღაც ტიეპოლოს მხატვრობის ელვარებისა. და მაინც, გოიას ფიგურ-

316

ჟაკ ლუი დავიდი
მოკლული მარატი,
1793 წ.

ზეთი, ტილო,
165 x 128,3 სმ; ბელგის
სამეფო ხელოვნებათა
მუზეუმები, ბრიუსელი



317

ფრანსისკო გოია
ჯგუფი აივანზე,
დაახლ. 1810-15 წწ.
ზეთი, ტილო,
194,8 x 125,7 სმ;
მეტროპოლიტენ
მუზეუმი, ნიუ იორკი

318

ფრანსისკო გოია
ესპანეთის მეფე
ფერდინანდ VII,
დაახლ. 1814 წ.
ზეთი, ტილო,
207 x 140 სმ;
პრადო, მადრიდი



რები სხვა სამყაროს ეკუთვნიან. ორი ქალი, მაცდურად რომ უთვალთვა-
ლებენ გამგელთ, და ორი მოღუშული კავალერი, უკან რომ დამდგარან,
შესაძლოა უფრო ახლოს ჰოგართის სამყაროსთან იყვნენ. გოიას პორტრე-
ტებს (სურათი 318), რომელთა წყალობითაც მან ესპანეთის სამეფო კარზე
ფეხი მოიკიდა, ზერელე მსგავსება აქვს ვან დეიკის (გვერდი 404, სურათი
261) ან რეინოლდზის ტრადიციულ პორტრეტებთან. განაფულობა, რომ-
ლითაც იგი ვერცხლისა და ოქროს ბზინვარებას გადმოსცემს, ტიცინან-
სა და ველასკესს გვაგონებს. მაგრამ, ამასთანავე, თავის მოდელებს იგი
განსხვავებული თვალთ უყურებს. საქმე განა ის არის, რომ ხსენებული
ოსტატები ეპირფერებოდნენ ძლიერთ ამა სოფლისა; გოიაა მათდამი საე-
სებით შეუბრალებელი. მათ სახეებზე იგი მთელ მათ პატივმოყვარეობა-



319

სურათი 318-ის დეტალი

სა და სიმახინჯეს, სიხარბესა და სიცარიელეს გამოსახავს (სურათი 319). არც ერთ კარის მხატვარს, არც მანამდე და არც მის შემდეგ, არ გაუბედავს თავისი მფარველები მომავლისთვის ასე დაემახსოვრებინა.

გოია წინანდელი პირობითობებისგან თავის დამოუკიდებლობას მხოლოდ ფერწერით როდი ამტკიცებდა; რემბრანდტის მსგავსად, მან ბევრი გრაფიურაც შექმნა, უმეტესად აკვატინტად წოდებული ახალი ტექნიკით, რომელიც არა მხოლოდ გრაფირებული ხაზების დატანის საშუალებას იძლევა, არამედ დაჩრდილული მონაკვეთების გადმოცემისასაც. გოიას ანაბეჭდებზე ყველაზე გასაოცარი ისაა, რომ ისინი რომელიმე ცნობილი სიუჟეტის დასურათება სულაც არ არის – არც ბიბლიურის, არც ისტორიულის და არც ჟანრულის. მათი უმრავლესობა კუდიანებისა და საშინელი მოჩვენებების ჯადოქრობის ფანტასტიკური ხილვებია. ზოგი გოიას მიერ ესპანეთში დანახული სისულელისა და რეაქციულობის, დაუნდობლობისა და ჩაგვრის მხილებად აღიქმება, ზოგიც მხატვრის ლამეული კომპარების ასახვა უნდა იყოს. 320-ე სურათი მის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო დასამახსოვრებელ სიზმარს წარმოგვიდგენს – სამყაროს კიდეზე ჩამოშვდარი გოლიათის ფიგურას. მისი კოლოსალური ზომა ფონად გამოსახული ერთი ციდა პეიზაჟით გაიზომება, და ჩვენ ვხედავთ, თუ რა პანია ლაქებამდე დაჰყავს მის სიდიდეს სახლები და ციხე-დარბაზები. ეს საშინელი მოჩვენება, რომელიც ისე მკაფიოდაა მოხაზული, თითქოს ნატურიდან გაკეთებული ჩანახატი იყოს, დიდ გასაქანს აძლევს ჩვენს წარმოსახვას. ეს უჩრჩხული რალაც დემონური სულივით ჩამოშვდარა მთვარით განათებულ მიდამოში. იქნებ გოია ომებითა და ადამიანთა უგუნურობით აკლებული თავისი ქვეყნის ბედზე ფიქრობდა? თუ უბრალოდ, ლექსივით, რაიმე სახეს თხზავდა? ტრადიციის წყვეტის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი შედეგიც ეს იყო – მხატვარმა იგრძნო, რომ უფლება ჰქონდა, პირადული ხილვები ქალაქზე გადაეტანა, ამას კი მანამდე მხოლოდ პოეტები აკეთებდნენ.

ხელოვნებისადმი ამ ახლებური დამოკიდებულების ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითი გოიაზე თერთმეტი წლით უმცროსი ინგლისელი პოეტი და მისტიკოსი უილიამ ბლეიკია (1757-1827). ბლეიკი იყო ღრმად რელიგიური კაცი, რომელიც საკუთარ სამყაროში ცხოვრობდა. იგი არად აგდებდა აკა-

320

ფრანსისკო გოია

გოლიათი, დაახლ. 1818 წ.

აკვატინტა, 28,5 x 21 სმ



დემიების ოფიციალურ ხელოვნებას და მის კანონებსაც უგულვებელყოფდა. ზოგს ის სრულიად შეშლილად მიაჩნდა, ზოგსაც – უენებელ შერეკილად. თანამედროვეთაგან ძალზე ცოტას თუ სჯეროდა მისი ხელოვნებისა და თითქმის არავის უცდია იგი შიმშილით სიკვდილისგან გადაერჩინა. ბლეიკი გრავიურების ბეჭდვით ირჩენდა თავს; მათ ზოგჯერ სხვებისთვის კვებდა, ზოგჯერ კი – საკუთარი ლექსების დასასურათებლად. 321-ე სურათი წარმოგიდგენს ბლეიკის ერთ-ერთ ილუსტრაციას მისივე პოემისათვის “ევროპა, წინასწარმეტყველება”. გადმოცემით, ბლეიკმა ლამბეთში ცხოვრებისას თავისი სახლის კიბის თავთან იხილა დედამიწის ფარგლით გასაზომად დახრილი ეს იდუმალი კაცი. ბიბლიაში არის ადგილი (იგავ., VIII, 22-7), სადაც სიბრძნე ამბობს:

უფალმა შემიძინა თავისი გზის დასაწყისში, თავის ქმნილებებამდე დასაბამით; ... ვიდრე მთები დამყარდებოდნენ, ბორცვებზე უწინარეს; ... როდესაც იგი ზეცას განამზადებდა, იქ ვიყავი, როდესაც უფსკრულის პირზე წრეს ავლებდა, როდესაც მაღლა ცეცხლს ამავრებდა, უფსკრულის წყაროებს აძლიერებდა...

სწორედ უფსკრულის პირზე უფლის მიერ ფარგლის მორგებას გვიხატავს ბლეიკი. შესაქმის ამ ხატებაში არის რალაც მიქელანჯელოს ღმერთის ფიგურის (გვერთი 312, სურათი 200) მსგავსი. ბლეიკი მიქელანჯელოს ვითაყვანებოდა კიდევ. მაგრამ მის ხელში ეს ფიგურა სიზმრისეულად და ფანტასტიკურად იქცა. მართლაც, ბლეიკმა საკუთარი მითოლოგია შექმნა და ამ ხილვის ფიგურა, მკაცრად თუ განვსჯით, თავად ღვთაება კი არა, ბლეიკის წარმოსახვაში დაბადებული არსებაა, რომელსაც იგი ურიზენს უწოდებდა. თუმცა ბლეიკს ურიზენი ქვეყნიერების შემქმნელად მიაჩნდა, მისთვის წუთისოფელი ბოროტი იყო და მისი შემქმნელიც, ამდენად, – ბოროტი სული. ამიტომაც წარმოგიდგება ეს ჩვენება საშინელ კომპარად, რომელშიც ფარგალი ბნელ და მშფოთვარე ღამეში გამკრთალ ელვასავით მოჩანს.

ბლეიკი ისე იყო ჩაძირული თავის ხილვებში, რომ რეალური ცხოვრებისას არაფერს ხატავდა და მთლიანად შინაგან მზერას იყო მიმდობილი. ბლეიკის ნახატებში შეცდომების მიკვლევა არ გაგვიჭირდება, მაგრამ ამის კეთება იმის ტოლფასი იქნებოდა, რომ მისი ხელოვნების არსის გაგებაზე ხელი ჩაგვექნია. შუა საუკუნეების ფერმწერთა მსგავსად, მას არ აინტერესებდა სწორად ხატვა. მისთვის საკუთარი ხილვების თითოეული ფიგურა ისეთი ყოვლისმომცველი მნიშვნელობისა იყო, რომ უბრალო სისწორის საკითხს არ დაგიდევდათ. ის პირველი მხატვარი გახლდათ რენესანსის შემდეგ, რომელიც ასე ცნობიერად განუდგა ტრადიციის აღიარებულ სტანდარტებს. ძნელია გაამტყუნო მისი თანამედროვეები, რომლებიც ამან ასე შეაცბუნა. თითქმის მთელი საუკუნე უნდა გასულიყო, სანამ ბლეიკს ინგლისური ხელოვნების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფიგურად აღიარებდნენ.

ფერწერაში იყო ერთი დარგი, რომელმაც სიუჟეტის არჩევის ახლებური თავისუფლებით დიდი სარგებელი ნახა, – სახელდობრ, პეიზაჟი. მანამდე იგი ხელოვნების მეორეხარისხოვან დარგად მიაჩნდათ. კერძოდ, იმ ფერმწერთ, რომლებიც სოფლის სახლების, პარკებისა თუ “ხატულა” პეიზაჟის “ხედების” ხატვით ირჩენდნენ თავს, მხატვრებად სერიოზულად არც კი აღიქვამდნენ. ეს დამოკიდებულება გარკვეულწილად მეთვრამეტე

321

უილიამ ბლეიკი
ღელთა სიძველე,
1794 წ.

ოფორტი, აკვარელი,
23,3 x 16,8 სმ;
ბრიტანეთის მუზეუმი,
ლონდონი



საუკუნის მინურულის რომანტიკულმა სულისკვეთებამ შეცვალა. დიდმა მხატვრებმა ცხოვრების მიზნად ფერწერის ამ სახეობისთვის ახლებური მნიშვნელობის მინიჭება დაისახეს. ამ მხრივაც, ტრადიცია ხელშემწყობიც შეიძლებოდა ყოფილიყო და დამაბრკოლებელიც. საგულისხმოა, რამდენად განსხვავებულად უდგებოდა ამ საკითხს ერთი და იმავე თაობის ორი ინგლისელი მხატვარი-პეიზაჟისტი. ერთი უილიამ ტერნერი (1775-1851) გახლდათ, მეორე – ჯონ კონსტებლი (1776-1837). ამ ორ ხელოვანს შორის სხვაობაში არის რალაც ისეთი, რაც რეინოლდზისა და გეინზბოროს განსხვავებულობას ეხმიანება, მაგრამ იმ ორმოცდაათ წელიწადში, მათ თაობებს რომ ამორებს ერთმანეთს, ორი მეტოქის მიდგომას შორის უფსკრული ერთობ გაღრმავდა. ტერნერი, რეინოლდზივით, დიდად აღიარებული მხატვარი იყო, რომლის სურათები ხშირად სენსაციას იწვევდა სამეფო აკადემიაში. რეინოლდზის მსგავსად, მასაც ტრადიციის პრობლემა არ აძლევდა მოსვენებას; ცხოვრების მიზნად კი ის ჰქონდა დასახული, კლოდ ლორენის სახელგანთქმულ პეიზაჟებს (გვერდი 396, სურათი 255), თუ ვერ აჯობებდა, გასტოლებოდა მაინც. როდესაც მან თავისი სურათები და ჩანახატები ერს უნადერდა, ეს იმ პირობით გააკეთა, რომ ერთი მათგანი (სურათი 322) ყოველთვის ლორენის ნახატის გვერდით უნდა გამოეფინათ. ამგვარ შედარებას რომ ითხოვდა, ტერნერი თავს მართებულად როდი ექცეოდა. კლოდის სურათების მშვენიერებას უშფოთველი უბრალოება და სიმშვიდე, მისი წარმოსახვითი სამყაროს გამჭვირვალობა და კონკრეტულობა, ყოველგვარი მყვირალა ეფექტებისგან თავისუფლება შეადგენს. ტერნერსაც გასხვიოსნებული და მშვენიერებით მბრწყინავი ფანტასტიკური სამყაროს ხილვები ჰქონდა, მაგრამ ამ სამყაროში სიმშვიდე კი არ სუფევდა, არამედ მოძრაობა; უბრალო ჰარმონიას აქ თვალისმომჭრელი ზეიმურობა ჩაენაცვლა. თავის სურათებში იგი ყველა იმ ეფექტს უყრიდა თავს, რომლებსაც შეეძლო ისინი უფრო შთამბეჭდავი და დრამატული გაეხადა. ის რომ ცოტათი ნაკლები რანგის ხელოვანი ყოფი-



322

ჯოზეფ მელიორდ
უილიამ ტერნერი
კართაგენი, 1815 წ.
ზეთი, ტილო,
155,6 x 231,8 სმ;
ეროვნული გალერეა,
ლონდონი



323

ჯოზეფ მელიორდ
უილიამ ტერნერი

ორთქლის გემი
ქარბუქისას, 1842 წ.

ზეთი, ტულო, 91,5 x 122 სმ;
თეიტ გალერეა,
ლონდონი

ლიყო, ვიდრე სინამდვილეში იყო, მნახველზე შთაბეჭდილების მოხდენის ამ განზრახვას შეიძლება დამლუპველი შედეგი მოჰყოლოდა. მაგრამ იგი ისეთი ბრწყინვალე რეჟისორი გახლდათ და იმგვარი გემოვნებითა და ოსტატობით მუშაობდა, რომ ეს საშიშროება თავიდან აიცილა – მისი საუკეთესო სურათები მართლაც გვიქმნის წარმოდგენას, რომ ბუნება დიადია, უკიდურესად რომანტიკულიც და ამალეზულიც. 323-ე სურათი ტერნერის ერთ-ერთ ყველაზე გაბედულ სურათს წარმოგიდგენს – ორთქლის გემს ქარბუქისას. თუ ამ გრიგალისებურ კომპოზიციას ვლიგერის ზღვის პეიზაჟს (გვერდი 418, სურათი 271) შევადარებთ, ტერნერის მიდგომის გაბედულობის შეფასებას შევძლებთ. მეჩვიდმეტე საუკუნის ჰოლანდიელი ფერმწერი არა მარტო იმას ხატავდა, რასაც თვალით ხედავდა, არამედ გარკვეულწილად იმასაც, რაც იქ ეგულებოდა. მან იცოდა, როგორ იგებოდა და როგორ იყო გამართული გემი. მისი სურათების ყურებისას ამ ხომალდების რეკონსტრუქციასაც კი შევძლებდით. აი, ტერნერის პეიზაჟის მიხედვით კი ვერავინ აღადგენდა მეცხრამეტე საუკუნის ორთქლის გემს. ერთადერთი, რასაც ის გადმოგვცემს, არის შთაბეჭდილება მუქი კორპუსისა, ანდაზე ამაყად მოფრიალე ალმისა – მძვინვარე ზღვასთან და საშიშ კორიანტელთან ბრძოლისა. ჩვენ თითქმის ვგრძნობთ ქარის ძლიერ ქროლვას და ტალღების ზემოქმედებას. ჩვენ არ გვცალია



324.

ჯონ კონსტებლი
ხეთა ლეროების
ესკიზი, დაახლ.
1821 წ.

ზეთი, ქალაქი,
24,8 x 29,2 სმ;
ვიქტორიასა და
ალბერტის მუზეუმი,
ლონდონი

იმისთვის, რომ დეტალებს დავაკვირდეთ; ისინი თვალისმომჭრელმა შუქმა და საავდრო ღრუბლების შავმა ჩრდილებმა დანთქა. მე არ ვიცი, მართლა ასე გამოიყურება თუ არა ზღვაზე ქარბუქი, მაგრამ ვიცი, რომ სწორედ ამგვარი, შიშისმომგვრელი და ყოვლისნამლეკავი შტორმი წარმოგვიდგება, როდესაც რომანტიკულ ლექსს ვკითხულობთ ან რომანტიკულ მუსიკას ვუსმენთ. ტერნერის ბუნება ყოველთვის ადამიანთა ემოციებს ასახავს და გამოხატავს. ჩვენ პატარებად და დათრგუნულებად ვგრძნობთ თავს იმ ძალთა წინაშე, რომელთა მართვაც არ შეგვიძლია, და ალფრთოვანებულნი ვართ ხელოვანით, ბუნების ძალებს რომ განაგებს.

განსხვავებული იყო კონსტებლის შეხედულებები. ტრადიცია, რომლის მეტოქეობა და რომელზე აღმატებაც ტერნერს სურდა, კონსტებლისთვის უბრალოდ უხერხულობა გახლდათ. ვერ ვიტყვით, რომ იგი პატივს არ სცემდა წარსულის დიდ ოსტატებს; მას იმის დახატვა სურდა, რასაც საკუთარი თვალით ხედავდა და არა – კლოდ ლორენის თვალით. შეიძლება ისიც კი ითქვას, მან გეინზბოროს (გვერდი 470, სურათი 307) დასახული გზა გააგრძელაო. მაგრამ გეინზბოროც ჯერ კიდევ იმ მოტივებს არჩევდა, რომლებიც, ტრადიციული საზომით, “ხატულა” იყო. ბუნებას ის ჯერაც ისე უყურებდა, როგორც სასიამოვნო დეკორაციას იდილიური სცენებისთვის. კონსტებლისთვის ყველა ეს იდეა უმნიშვნელო იყო. მას არაფერი უნდოდა, სიმართლის გარდა. “ნამდვილ მხატვარს ბევრი არაფერი სჭირდება”, – სწერდა ის მეგობარს 1802 წელს; – “დღევანდელი დღის დიდი ნაკლია ბრავერა – რაღაც ისეთის გაკეთების სურვილი, რაც სიმართლეს სცილდება”. მოდურმა მხატვარმა-პეიზაჟისტებმა, რომლებსაც ნიმუშად ჯერ კიდევ კლოდი ჰყავდათ, მარტივი ხერხები იპოვეს, რომელთა საშუ-

ალებითაც ნებისმიერ მოყვარულს ეფექტური და სასიამოვნო სურათის კომპონირება შეეძლო. წინა პლანის შთამბეჭდავი ხე ეფექტურად უნდა უპირისპირდებოდეს ცენტრში გაშლილ პანორამას. ფერადოვანი სქემა ც კარგად იყო დამუშავებული: თბილი ფერები, უპირატესად ყავისფერი და ოქროსფერი ტონები, წინა პლანზე უნდა ყოფილიყო, უკანა პლანი კი მქრქალ ლურჯ ტონებში უნდა ჩაკარგულიყო. არსებობდა რეცეპტები ღრუბლების დასახატავად და საგანგებო ხერხები დაკოჟირილი და დაგრეხილი მუხების გადმოსაცემად. კონსტებლი ამგვარ ნაწარმს ვერ იტანდა. ამბობენ, რომ ერთმა მეგობარმა მას უსაყვედურა, შენი სურათების წინა პლანისთვის ტრადიციულ, ძველი ვიოლინოს მსგავს ოქროსფერ და თბილ ტონებს რატომ არ იყენებო, კონსტებლმა კი თითქოს ვიოლინო აიღო და მის წინ ბალახზე დადო, რათა მეგობრისთვის თვალით დანახულ ხასხასა მწვანესა და ტრადიციით განსაზღვრულ თბილ ტონებს შორის სხვაობა ეჩვენებინა. მაგრამ კონსტებლს სულაც არ სურდა ხალხი გაბედული ნოვაციებით აეფორიაქებინა. მას მხოლოდ საკუთარი თვალისა სჯეროდა. იგი ბუნების წიაღში დადიოდა ჩანახატების გასაკეთებლად და შემდეგ მათ სახელოსნოში გულმოდგინედ ამუშავებდა. მისი ესკიზები (სურათი 324) ხშირად უფრო გაბედულია, ვიდრე დასრულებული სურათები, მაგრამ ჯერ არ დამდგარიყო დრო, როდესაც საზოგადოება გამოფენაზე ჩვენების ღირსად მყისიერი შთაბეჭდილების ანაბეჭდს ჩათვლიდა. ამის მიუხედავად, მისი ნამუშევრები პირველად გამოფენისას მითქმა-მოთქმას მაინც იწვევდა. 325-ე სურათზე წარმოდგენილია ნახატი, რომელმაც ერთ

325

ჯონ კონსტებლი
თივის ფორანი,
1821 წ.

ზეთი, ტილო,
130,2 x 185,4 სმ;
ეროვნული გალერეა,
ლონდონი





დღეში გაუთქვა სახელი კონსტებლს პარიზში, სადაც იგი მან 1824 წელს გაგზავნა. ეს სოფლის უბრალო სცენაა – მდინარეზე თივის ფორანი გადადის. ჩვენ უნდა მივყვეთ სურათს, ვუყუროთ უკანა პლანზე გამოსახულ მდელოებზე გაბნეულ ათინათებს და თვალი მივადევნოთ ცაში მცურავ ღრუბლებს; უნდა გაუყვეთ მდინარის დინებას და შევყოვნდეთ ნისქვილთან, ასეთი თავშეკავებითა და უბრალოებით როზა დახატული, რათა ვირწმუნოთ მხატვრის სრული სინაფილე, ვირწმუნოთ, რომ იგი ზუნებას თავს არაფერს ახვევს; დავინახოთ პოზისა თუ პრეტენზიულობის სრული უარყოფა.

ტრადიციის ჯაჭვის განწყვეტამ მხატვრები ტერნერთა და კონსტებლით განხორციელებული ორი შესაძლებლობის პირისპირ დატოვა. მათ შეეძლოთ ფერწერაში პოეტები გამხდარიყვნენ და დრამატული ეფექტები ეძებნათ, ანდა შეეძლოთ მოტივის ერთგულნი ყოფილიყვნენ და მთელი ზონდობებითა და პატროსნებით შეესწავლათ იგი. ევროპის რომანტიკოს მხატვართა შორის მართლაც რომ დიდი ფერმწერი იყო ტერნერის თანამედროვე გერმანელი ოსტატი კასპარ დავიდ ფრიდრიხი (1774-1840), რომლის პეიზაჟებიც თავისი დროის რომანტიკული ლირიკული პოეზიის

326

კასპარ დავიდ
ფრიდრიხი

*სილვზის მთების
ბედი.*
დაახლ. 1815-20 წწ.

ზეთი, ტილო,
54,9' x 70,3 სმ; ახალი
პინაკოტეკა, მიუნხენი

განწყობილებას ასახავს და რომელიც ჩვენთვის უფრო შუბერტის სიმ-
ლერებიტაა ცნობილი. შიშველი მთების მისეულმა ხედებმა (სურათი 326)
ჩინური პეიზაჟების (გვერდი 153, სურათი 98) სულისკვეთებაც კი შეიძ-
ლება მოგვაგონოს, რომელიც ასევე ახლოა პოეზიასთან. მაგრამ როგორი
დიდი და დამსახურებულნი არ უნდა იყოს ის საყოველთაო წარმატება,
რომელსაც ზოგმა რომანტიკოსმა მხატვარმა მიაღწია, მჯერა, რომ იმა-
თი მონაპოვარი, ვინც კონსტებლის გზას ადგა და უფრო მეტად ხილული
სამყაროს შესწავლას ცდილობდა, ვიდრე პოეტური განწყობილების შექ-
მნას, უფრო მყარი მნიშვნელობისა იყო.

“ოფიციალური
გამოფენების”
ახლებური როლი –
საფრანგეთის მეფე
ჰარლ X არიგებს
ორდენებს 1824
წლის პარიზის
სალონში, 1825-7 66.
ფრანსუა-ფოზევი პეიმის
სურათი, ზეითი, ტილო,
173 x 256 სმ; ლუერო,
პარიზი



პერმანენტული რევოლუცია

მეცხრამეტე საუკუნე

საფრანგეთის დიდი რევოლუციის ხანისთვის ნიშნულ ტრადიციის წყვეტას, როგორც მე მას ვუნოდე, მხატვრების ცხოვრებისა და მუშაობის მთელი სიტუაცია უნდა შეეცვალა. აკადემიებმა და გამოფენებმა, კრიტიკოსებმა და ხელოვნების მოყვარულებმა ყველაფერი გააკეთეს იმისათვის, რომ ცხადი გაეხადათ სხვაობა ხელოვნებას, როგორც ასეთსა, და უბრალო ხელოსნურ საქმიანობას შორის, მხატვრისა იქნებოდა ეს ნამუშევარი თუ მშენებლისა. ის საფუძვლები, რომლებსაც ხელოვნება მთელი თავისი არსებობის განმავლობაში ემყარებოდა, სხვა მხრივაც შეირყა. ინდუსტრიულმა რევოლუციამ ხელოსნობის ყველაზე მტკიცე ტრადიციების მოშლაც დაიწყო; ხელით შრომამ მანქანურ პროდუქციას დაუთმო ადგილი, სახელოსნომ – ქარხანას.

ამ ცვლილების შედეგები ყველაზე თვალსაჩინოდ არქიტექტურაში გამოჩნდა. კარგი ხელოსნების გაქრობამ, “სტილისა” და “მშვენიერების” უცნაურ აკვიატებასთან ერთად, თითქმის ჩაკლა იგი. შენობების რაოდენობით მეცხრამეტე საუკუნე შესაძლოა სჭარბობდა კიდევ ყველა წინა პერიოდს, ერთად აღებულს. ინგლისსა და ამერიკაში ეს ქალაქების ფართო ექსპანსიის ხანა იყო, რომელმაც ამ ქვეყნების მთელი რეგიონები “გაანაშენიანა”. მაგრამ ამ შეუზღუდავი სამშენებლო საქმიანობის ხანას არ ჰქონდა თავისი ბუნებრივი სტილი. პრაქტიკული წესები და ნიმუშთა ნიგნები, რომლებიც ასე მშვენივრად ასრულებდა საკუთარ მოვალეობას გეორგიანულ პერიოდამდე, ახლა მეტისმეტად მარტივად და “მხატვრულობას მოკლებულად” მიაჩნდათ. მენარმეს ან ქალაქის გამგეობას, რომელიც ახალი ქარხნის, რკინიგზის სადგურის, სკოლისა თუ მუზეუმის აშენებას პირებდა, თავისი ფულის სანაცვლოდ სურდა “ხელოვნება” მიეღო. შესაბამისად, როდესაც არქიტექტორი პრაქტიკულ, უტილიტარულ მოთხოვნილებებს დააკმაყოფილებდა, მისგან მოითხოვდნენ, გოთიკური ფასადი შეექმნა ან მთელი შენობისთვის ნორმანული ციხე-დარბაზის, რენესანსული პალაცოს ან სულაც აღმოსავლური მეჩეთის გარეგნობა მიენიჭებინა. გარკვეული შეთანხმებები მეტ-ნაკლებად არსებობდა, მაგრამ ეს საქმეს დიდად არ შეელოდა. ეკლესიებს უფრო მეტად გოთიკურ სტილში აგებდნენ, რადგან ეს სტილი ე. წ. რწმენის ხანას უკავშირდებოდა. თეატრებისა და ოპერების შენობებისთვის შესაფერისად ხშირად ბაროკოს თეატრალური სტილი მიაჩნდათ, მაშინ, როდესაც სასახლეებისა და სამინისტროებისთვის ყველაზე უფრო ღირსეული იტალიური რენესანსის დარბაისლური ფორმები იყო.

უსამართლობა იქნებოდა იმის თქმა, თითქოს მეცხრამეტე საუკუნეში ნიჭიერი არქიტექტორები არ ყოფილან. რა თქმა უნდა, იყვნენ. მაგრამ ის ვითარება, რომელშიც მათი ხელოვნება მოექცა, მთლიანად მათ წინა-



აღმდეგ იყო მიმართული. რაც უფრო კეთილსინდისიერად ცდილობდნენ ისინი გარდასულ სტილთა მიბაძვას, მით ნაკლებად შეესაბამებოდა მათი პროექტები მათ წინაშე დასმულ უშუალო ამოცანებს; ხოლო თუ ისინი გადმოსაღები სტილის პრინციპების უგულვებელყოფას განიზრახავდნენ, ჩვეულებრივ, არც მაშინ იყო შედეგი მაინცდამაინც სახარბიელო. მეცხრამეტე საუკუნის ზოგიერთმა არქიტექტორმა მოახერხა ამ ორ უსიამოვნო უკიდურესობას შორის კომპრომისის პოვნა და ისეთი ნამუშევრების შექმნა, რომლებიც არც ნატყუარი სიძველე იყო და არც ახირებული გამონაგონი. მათი ნაგებობები ღირსშესანიშნაობებად იქცა იმ ქალაქებში, სადაც ისინი დგას. ჩვენ მათ უკვე ისე აღვიქვამთ, თითქოს ბუნებრივი პეიზაჟის ნაწილი იყოს. ეს შეიძლება ითქვას, მაგალითად, ლონდონის პარლამენტის შენობების (სურათი 327) შესახებ; ისტორია იმ სირთულეებს წარმოგვიჩენს, რომლებიც თან ახლდა მაშინდელი არქიტექტორების შრომას. როდესაც 1834 წელს ძველი შენობა დაინვა, კონკურსი გაიმართა და უიურომ სერ ჩარლზ ბერის (1795-1860), რენესანსის სტილის დიდი მცოდნის, პროექტი აირჩია; თუმცა მიაჩნდათ, რომ ინგლისის მოქალაქეობრივი თავისუფლება შუა საუკუნეების მიღწევებს ეფუძნებოდა და ამიტომ მართებული იქნებოდა, ბრიტანული თავისუფლების ტაძარი გოთიკურ სტილში აღემართათ. ეს შეხედულება, სხვათა შორის, ყველამ გაიზიარა მაშინაც, როდესაც მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ გერმანელების ყუმბარებით დაზიანებული შენობის აღდგენის საკითხი წყდებოდა. ამდენად, ბერის უნდა გაეთვალისწინებინა გოთიკური დეტალების მცოდნის, გოთიკური აღორ-

327

ჩარლზ ბერი,
ოგასტას უელზი,
ნორთმორ პიუჯინი
პარლამენტის
შენობები,
ლონდონი, 1835 წ.

ძინების ერთ-ერთი ყველაზე უკომპრომისო მედროშის, ა. უ. ნ. პიუჯინის (1812-52), მითითებები. თანამშრომლობა დაახლოებით ასე წარიმართა: ბერის ნება დართეს, შენობის საერთო მხაზულობა და მის ნაწილთა დაჯგუფება განესაზღვრა, პიუჯინს კი ფასადთა და ინტერიერის შემკულობისთვის უნდა მოეწყო. მეექვსეა, ჩვენ ეს მიდგომა მაინცდამაინც დამაკმაყოფილებლად მივიჩნით, თუმცა შედეგი არცთუ ურიგო გამოდგა. ლონდონის ნისლში შორიდან დანახული ბერისეული სილუეტი მოკლებული არ არის გარკვეულ სიდიადეს, ახლოდან კი გოთიკური დეტალები ჯერაც რომანტიკულ ხიბლს ინარჩუნებს.

მხატვრობისა და ქანდაკებისთვის "სტილის" პირობითობები ნაკლებად არსებითი იყო და შეგვეძლო გვეფიქრა, რომ ტრადიციის წყვეტა ხელოვნების ამ დარგებს ნაკლებად შეეხო. მაგრამ ასე ნამდვილად არ ყოფილა. მხატვრის ცხოვრებას ყოველთვის თან ახლდა გასაჭირი და ვნებათაღელვა. მაგრამ "ტკბილად მოსაგონარ ძველ დროს" ერთი რამ კი ჰქონდა კარგი – მხატვარი საკუთარ თავს არ უსვამდა კითხვას, ამქვეყნად საერთოდ რატომ მოვედით. ყოველ შემთხვევაში, მისი სამუშაო ასპარეზი ისევე კარგად იყო განსაზღვრული, როგორც ნებისმიერი სხვა მონოდეზინის ადამიანისა. ყოველთვის საჭირო იყო საკურთხეველის მხატვრობის ნიმუშების შექმნა, პორტრეტების დახატვა; ადამიანებს სურდათ ნახატების ყიდვა სასტუმრო ოთახების შესამკობად ან კედლის მხატვრობის შეკვეთა ვილებისთვის. ყველა ამ სამუშაოს შესასრულებლად მხატვარს მეტ-ნაკლებად შეეძლო გარკვეულ გაკვალულ ბილიკს გაჰყოლოდა. იგი იმ საქონელს ქმნიდა, რომელიც დამკვეთს სურდა. თუმცა შეიძლებოდა მას არაფრის მთქმელი ნამუშევარი გამოსვლოდა, ან ისე განუზომლად კარგი, რომ მიღებული დაკვეთა უბაღლო შედეგის შექმნის ამოსავალი წერტილი გამხდარიყო. მაგრამ ცხოვრებაში მის მდგომარეობას ბევრი არაფერი ემუქრებოდა. სწორედ ეს დაცულობის შეგრძნება დაკარგეს მხატვრებმა მეცხრამეტე საუკუნეში. ტრადიციის წყვეტის წყალობით მათ არჩევანს აღარაფერი ზღუდავდა. მათი გადასაწყვეტი იყო, პეიზაჟებს დახატავდნენ თუ წარსულის დრამატულ სცენებს, მილტონის სიუჟეტს აირჩევდნენ თუ კლასიკოსებისას, აღორძინებული კლასიკის დაეიდისეულ თავშეკავებულ თუ რომანტიკოსი ოსტატების ფანტასმაგორიულ მანერას გაითავისებდნენ. მაგრამ რაც უფრო გაიზარდა არჩევანი, მით უფრო შემცირდა მხატვრისა და საზოგადოების გემოვნების თანხვედრის ალბათობა. ჩვეულებრივ, როდესაც სურათს ყიდულობენ, ადამიანებს კონკრეტული იდეა ამოძრავებთ. მათ სურთ იმის მსგავსი რამ მოიპოვონ, რაც სადმე სხვაგან აქვთ ნანახი. წარსულში ეს მოთხოვნა მხატვრებს უხერხულობას არ უქმნიდა, რადგან მაშინაც კი, როცა მათი ნამუშევრები მხატვრული თვალსაზრისით ერთმანეთისგან მეტად განსხვავდებოდა, ერთი პერიოდის ნამუშევრები ბევრი რამით მსგავსიც იყო. ახლა, როდესაც ტრადიციის ერთიანობა გაქრა, მხატვრის ურთიერთობა დამკვეთთან მეტისმეტად ხშირად იძაბებოდა. დამკვეთის გემოვნება ერთი იყო, მხატვრისა კი – სხვაგვარი, პირველის მოთხოვნებს აცდენილი. თუ მხატვარი იძულებული ხდებოდა ფულის გამო დაჰყოლოდა მას, მიაჩნდა, რომ ეს "დათმობა" იყო, რის გამოც იგი საკუთარ ან სხვების თვალში პატივისცემას კარგავდა; ხოლო თუ გადაწყვეტდა, რომ მხოლოდ შინაგან ხმას მიჰყოლოდა და თავის პრინციპებთან შეუთავსებელ ნებისმიერ დაკვეთაზე უარი ეთქვა, მაშინ სილატაკე ემუქრებოდა. ამდენად, მეცხრამეტე საუკუნეში ძალზე ღრმა განხეთქილება გაჩნდა იმ მხატვრებს, რომლებსაც ტემპერამენტი თუ

შეხედულებები ნებას აძლევდა, პირობითობებს დაჰყოლოდნენ და საზოგადოების მოთხოვნილება დაეკმაყოფილებინათ, და იმათ შორის, ვინც თავისი ნებით არჩეული სიმარტოვით ამყოფდა. მდგომარეობა კიდევ უფრო დაძაბა იმან, რომ ინდუსტრიულმა რევოლუციამ და ხელოსნობის დაქვეითებამ, ახალი საშუალო ფენის გაჩენამ, რომელიც ხშირად ტრადიციის იყო მოწყვეტილი, და იაფმა და მდარე პროდუქციამ, რომელიც “ხელოვნებად” სალდებოდა, საზოგადოების გემოვნების დაკნინება გამოიწვია.

მხატვრებისა და საზოგადოების უნდობლობა ერთმანეთისადმი, ჩვეულებრივ, ორმხრივი იყო. ილბლიანი ბიზნესმენისთვის მხატვარი დიდად არ განსხვავდებოდა შარლატანისგან, რომელიც შეუსაბამო ანაზღაურებას მოითხოვდა თავისი საქმიანობისთვის, ხოლო ამ საქმიანობას, მათი ხედვით, ძნელად თუ დაერქმეოდა პატიოსანი შრომა. მეორე მხრივ, მხატვრებს საყოველთაოდ ცნობილ გართობად ექცათ თვითკმაყოფილი “ბურჟუას შოკირება” და გაოგნებულ მდგომარეობაში დატოვება. თანდათანობით მხატვრებმა თავი განსაკუთრებულ რასად დაინახეს, თმასა და წვერს უშვებდნენ, ველვეტს ან პლისს იცვამდნენ, ფართოფარფლიან ქუდეებს იხურავდნენ, მოშვეტულ ყელსახვევებს იკეთებდნენ და, ჩვეულებრივ, ხაზგასმით გამოხატავდნენ, რომ არაა აგდებდნენ “რესპექტაბელურობის” მოთხოვნებს. ამგვარ ვითარებას ძნელად თუ ეთქმოდა ჯანსაღი, მაგრამ ეს ალბათ გარდაუვალი იყო. ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ, თუმცა მხატვრის კარიერა მრავალი ხიფათით იყო აღსავსე, ახალმა პირობებმა თავისი სიკეთეც მოიტანა. საფრთხე ამკარაა – მხატვარი, რომელიც სულს ყიდდა იმათი გემოვნების საამებლად, ვისაც გემოვნება არ ჰქონდა, დაღუპული იყო. ასევე დაემართებოდა იმ მხატვარსაც, რომელიც საკუთარ მდგომარეობას დრამატულად წარმოაჩენდა და თავი გენიოსად მხოლოდ იმიტომ მოჰქონდა, რომ მყიდველები ვერ ეპოვნა. მაგრამ ამგვარი ვითარება მხოლოდ სუსტი ნებისყოფის მქონეთათვის იყო უიმედო. არჩევის სიფართოვეს, დამკვეთის ახირებისაგან დამოუკიდებლობას, ასე ძვირად მოპოვებულს, თავისი უპირატესობებიც ჰქონდა. ალბათ ხელოვნება მართლაც პირველად გახდა ინდივიდუალობის გამოხატვის საშუალება, თუკი, რასაკვირველია, მხატვარს ასეთი ჰქონდა.

ბევრისათვის ეს შეიძლება პარადოქსად გაისმას. მათ ყოველნაირი ხელოვნება მიაჩნიათ “თვითგამოხატვის” საშუალებად და გარკვეულწილად მართლებიც არიან. მაგრამ საქმე არც ისე მარტივადაა, როგორც ზოგჯერ ჰგონიათ. ამკარაა, რომ ეგვიპტელ მხატვარს ნაკლებად შეეძლო თავისი პიროვნების გამოხატვა. მისი სტილის წესები და პირობითობა ისე მკაცრი იყო, რომ არჩევის ძალზე მცირე შესაძლებლობა რჩებოდა. საქმე მართლაც ის გახლავთ, რომ, თუ არჩევანი არ არსებობს, აღარც საკუთარის გამოხატვაა შესაძლებელი. ამის ნათლად დასანახავად უბრალო მაგალითიც კმარა. როდესაც ვამბობთ, ქალი თავისი ჩაცმულობით “საკუთარ ინდივიდუალობას გამოხატავს”, ვგულისხმობთ, რომ არჩევანი, რომელსაც ის აკეთებს, იმას გვიჩვენებს, რაზეც იგი ოცნებობს, რასაც უპირატესობას ანიჭებს. საკმარისია მხოლოდ თვალი მივადევნოთ, თუ როგორ ყიდულობს ჩვენი ნაცნობი ქალი ქუდე, და ვეცადოთ გავიგოთ, რატომ იწუნებს ერთს და ირჩევს მეორეს; საქმე ყოველთვის ისაა, როგორ ხედავს იგი საკუთარ თავს და როგორ სურს დაენახოს სხვებს. თითოეულ მის არჩევანს შეუძლია რამე გვითხრას მისი პიროვნების შესახებ. მას რომ უნიფორმა სცმოდა, შესაძლოა დარჩენილიყო რაღაც შესაძლებლობა “თვითგამოხატვისათვის”, მაგრამ ამკარად ბევრად ნაკლები. სტილი ამგვარი უნი-

ფორმაა. თუმცა ჩვენ ვიცით, რომ, რაც დრო გადიოდა, ფართოვდებოდა ინდივიდუალურ მხატვართათვის ხელმისაწვდომ საშუალებათა დიაპაზონი და, შესაბამისად, იზრდებოდა მხატვრის მიერ თავისი პიროვნების გამოხატვის შესაძლებლობებიც. ყველა ხედავს, რომ ფრა ანჯელიკო ვერმეერ ვან დელფტისაგან განსხვავებული იყო. და მაინც, ამ მხატვართაგან არც ერთი არ აკეთებდა რაიმე გაცნობიერებულ არჩევანს თავისი პიროვნების გამოსახატავად. მათ ეს მხოლოდ შემთხვევით გამოსდიოდათ, ისევე, როგორც ჩვენც გამოვხატავთ საკუთარ თავს ყველაფერში, რასაც ვაკეთებთ – ჩიბუხს ვუკიდებთ თუ ავტობუსს მივდევთ. როდესაც ხელოვნებამ ყველა სხვა მიზანი დაკარგა, გასაქანი მხოლოდ იმ იდეას დარჩა, რომ ხელოვნების ჭეშმარიტი მიზანი პიროვნების თვითგამოხატვაა. და მაინც, მოვლენათა განვითარების კვალად, ეს სწორი და ფასეული დებულება იყო. ის ადამიანები, რომლებსაც ხელოვნება აღელვებდათ, გამოფენებსა და სახელოსნოებში მარტო იმის სანახავად აღარ მიდიოდნენ, თუ როგორ იწონებენ მხატვრები თავს ოსტატობით (ამას კი მრავალნი სჩადიოდნენ, რათა ყურადღება მიექციათ). მათ სურდათ, ხელოვნებას ისინი იმათთან დაეკავშირებინა, ვისთანაც საუბარი მათთვის ღირებული იქნებოდა, ადამიანებთან, რომელთა ნაშრომიც მათ უმნიველო სინოფელეს ცხადყოფდა, მხატვრებთან, რომელთაც არ აკმაყოფილებდათ ნასესხები ეფექტები და რომლებიც ფუნჯით ერთ მონასმსაც არ გააკეთებდნენ, თუკი ეს მათ მხატვრულ თვითშეგნებას არ შეეფერებოდა. ამ მხრივ მეცხრამეტე საუკუნის მხატვრობის ისტორია ძალზე მნიშვნელოვნად განსხვავდება წინანდელი ხელოვნების ისტორიისაგან. ადრე იყვნენ მონინავე ოსტატები, უაღრესად დახელოვნებული მხატვრები, რომლებიც ყველაზე მნიშვნელოვან დაკვეთებს იღებდნენ და დიდ სახელსაც იხვეჭდნენ. გაიხსენეთ ჯოტო, მიქელანჯელო, ჰოლბაინი, რუბენსი, ან თუნდაც გოია. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ტრადიციული გამორიცხული იყო და რომ არც ერთ მხატვარს არ მოჰკლებია თავის ქვეყანაში პატივი, მაგრამ მხატვრებსა და მათი ნამუშევრების მაყურებელთ მეტწილად ზიარი შეხედულებები ჰქონდათ და, ამდენად, სრულქმნილების სტანდარტებზე მათ შორის თანხმობა სუფევდა. მხოლოდ მეცხრამეტე საუკუნეში გაჩნდა ნამდვილი უფსკრული სახელთან მხატვრებსა (ისინი “ოფიციალურ ხელოვნებას” უმნიდნენ) და უკომპრომისოთა შორის, რომლებსაც ძირითადად სიკვდილის შემდეგ აფასებდნენ. შედეგი პარადოქსულია. თვით ისტორიკოსებისთვისაც კი დღეს ცოტა რამ არის ცნობილი მეცხრამეტე საუკუნის “ოფიციალური ხელოვნების” შესახებ. თუმცა უმეტესობამ კარგად ვიცით ზოგი მისი ნაყოფი – დიდ პიროვნებათა ძეგლები საზოგადოებრივ მოედნებზე, ქალაქის სახლების კედლის მხატვრობა, ეკლესიების ან კოლეჯების ფანჯრების ვიტრაჟები. მაგრამ მათი უმრავლესობა ისე ყავლგასული გვეგონია, რომ იმაზე მეტ ყურადღებას არ ვაქცევთ, ვიდრე ოდესღაც სახელგანთქმული საგამოფენო ექსპონატების გრავიურებს ძველმოღური სასტუმროს ოთახებში.

იქნებ არსებობს კიდევ მიზეზი ამგვარი ხშირი ათვალწუნებისა. კომპლის ნახატის (გვერდი 483, სურათი 315) განხილვისას, რომელიც ჩარლზ I-ის პარლამენტთან დაპირისპირებას ასახავს, აღვნიშნე, რომ მისმა ცდამ, ისტორიის დრამატული მოვლენა შეძლებისგვარად ზუსტად გამოესახა, ნარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა საზოგადოებაზე და მთელი ერთი საუკუნე მრავალი მხატვარი ძალ-ღონეს არ იშურებდა ამგვარი ისტორიული კონსტიტუირებული სურათების შესაქმნელად, რათა წარსულის

სახელოვან ადამიანთა – დანტეს, ნაპოლეონის ან ჯორჯ ვაშინგტონის – ცხოვრების დრამატული მომენტი ეჩვენებინათ. შემეძლო ასევე დამემატებინა, რომ ასეთი თეატრალური სურათები, ჩვეულებრივ, გამოფენებზე ბევრ ქება-დიდებას იმსახურებდა, მაგრამ მალევე აღარავის აღარაფერს ეუბნებოდა. წარსულის შესახებ ჩვენი წარმოდგენები ძალზე სწრაფად ცვალებადი ჩანს. მონდომებით შემუშავებული ტანისამოსი და სამოქმედო გარემო მალევე არადამაჯერებელი ხდება, ხოლო ჰეროიკული უესტები – “გადაპარანჭული”. სრულებით დასაშვებია, მოვიდეს დრო, როდესაც ამ ნამუშევრებს ხელახლა “აღმოაჩენენ” და როდესაც კვლავ შესაძლებელი იქნება მათ შორის ნამდვილად უვარგისისა და საყურადღებოს გარჩევა. აშკარად ვერ ვიტყვით, რომ მთელი ეს ხელოვნება ისე ცარიელი და შაბლონური იყო, როგორც დღეს მიგვაჩნია. და მაინც, შეუვალი ჭეშმარიტება ჩანს, რომ დიდი რევოლუციის შემდეგ სიტყვა “ხელოვნებამ” ჩვენთვის სხვაგვარი მნიშვნელობა შეიძინა და რომ მეცხრამეტე საუკუნის ხელოვნების ისტორია ვერასოდეს გახდება ისტორია იმ ოსტატებისა, რომლებსაც იმ დროს ყველაზე მეტად აფასებდნენ და რომლებიც დიდ გასამრჯელოსაც იღებდნენ. ჩვენ მას უფრო მარტოსულების მცირე ჯგუფის ისტორიად ვხედავთ, ხელოვანებისა, რომელთაც ჰყოფნიდათ გამბედაობა და ნებისყოფა, რომ დამოუკიდებლად ეფიქრათ, უშიშრად და კრიტიკულად გადაესინჯათ ტრადიცია და თავიანთი ხელოვნებისათვის ახალი შესაძლებლობები გამოეძებნათ.

ამგვარი ისტორიული განვითარების ყველაზე დრამატული ეპიზოდები პარიზს უკავშირდება, რადგან მეცხრამეტე საუკუნის ევროპის ხელოვნების დედაქალაქი პარიზი იყო, ისევე, როგორც ფლორენცია მეთხუთმეტე და რომი მეჩვიდმეტე საუკუნეში. მთელი მსოფლიოდან ჩადიოდნენ მხატვრები პარიზში, რათა მოწინავე ოსტატებთან ერთად ეხატათ, ყველაზე მეტად კი იმისათვის, რომ შეერთებოდნენ ხელოვნების რაობაზე სჯაბასს, რომელსაც ბოლო არ უჩანდა მონმარტრის კაფეებში, იქ, სადაც ტკივილით იბადებოდა ხელოვნების ახალი კონცეფცია.

მეცხრამეტე საუკუნის პირველი ნახევრის მოწინავე კონსერვატორი მხატვარი გახლდათ ჟან-ოგიუსტ-დომინიკ ენგრი (1780-1867). ის იყო დავიდის (გვერდი 485) მოწაფე, მიმდევარი და მასავით კლასიკური ანტიკურობის ჰეროიკული ხელოვნების თავყანისმცემელი. თავის მოწაფეებს იგი ცოცხალი ნატურის გადმოცემისას აბსოლუტურ სიზუსტეს სთხოვდა და იმპროვიზაციასა და მოუწესრიგებლობას არ ცნობდა. 328-ე სურათი ფორმის გამოსახვის მისეულ ოსტატობას და კომპოზიციის ცივ სიცხადეს გვიჩვენებს. ადვილი გასაგებია, რატომ შურდა ბევრ მხატვარს ენგრის ტექნიკისა და რატომ აღიარებდნენ მის ავტორიტეტს მაშინაც კი, როდესაც მის შეხედულებებს არ იზიარებდნენ. მაგრამ იმის გაგებაც ადვილია, თუ რატომ იყო აუტანელი ამგვარი უხინჯო სრულყოფილება მის უფრო მგზნებარე თანამედროვეთათვის.

მის მოპაექრეთათვის შთაგონების წყაროდ ეყენ დელაკრუას (1798-1863) ხელოვნება იქცა. დელაკრუა რევოლუციების ქვეყანაში შობილ რევოლუციონერთა რიგებს მიეკუთვნებოდა. ის რთული პიროვნება იყო; ბევრი სხვადასხვა რამ იზიდავდა. მისი მშვენიერი დღიურები გვიჩვენებს, რომ მას სულაც არ სიამოვნებდა ფანატისკოსი მეამბოხის სახელი, და თუკი ასეთად გამოჰყავდათ, ეს იმიტომ, რომ არ შეეძლო აკადემიის სტანდარტების მიღება. ის ვერ გუობდა ბერძნებსა და რომაელებზე საუბრებს, სწორად ხატვის მოთხოვნებსა და კლასიკური ქანდაკებების

328

ჟან-ოგიუსტ-
დომინიკ ენგრი

ვალპინსონის
მობანავე, 1808 წ.

წიგნი, ტილო,
146 x 97,5 სმ,
ლუვერი, პარიზი



დაუსრულებელ მიბაძვას. მას სწამდა, რომ ფერწერაში ფერი ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე ნახატი, წარმოსახვას კი ცოდნაზე მეტი ძალა ჰქონდა. მაშინ, როდესაც ენგრი და მისი სკოლა "დიდებულ მანერას" ამუშავებდნენ და პუსენსა და რაფაელს ეთაყვანებოდნენ, დელაკრუა უპირატესობას ვენეციელებსა და რუბენსს ანიჭებდა, რაც ხელოვნებამცოდნეების გაოგნებას იწვევდა. მას მობეზრებული ჰქონდა დასწავლილი სიუჟეტები, რომელთა დასურათებას მხატვრებისგან აკადემია მოითხოვდა. 1832 წელს იგი ჩრდილოეთ აფრიკაში წავიდა არაბული სამყაროს მცხუნვარე ფერებისა და რომანტიკული მოსართავეების შესასწავლად. ტანჟერში მოჩხუბარი ცხენების ნახვის შემდეგ მან დღიურში ჩაიწერა: "თავდაპირველად ისინი ყალყზე შედგნენ და ისეთი გამშაგებით ჩხუბობდნენ, რომ შევშინდი, მხედრებს არაფერი ავნონ-მეთქი, ფერწერისათვის კი დიდებული სანახაობა იყო. დარწმუნებული ვარ, ისეთი უჩვეულო და ფანტასტიკური სცენის მონმე გავხვდი, როგორსაც ... რუბენსი თუ წარმოიდგენდა." 329-ე სურათი მისი მოგზაურობის ერთ-ერთ ნაყოფს გვიჩვენებს. ამ სურათში ყველაფერი დავიდისა და ენგრის მოძღვრების უარყოფაა. აქ არსადაა კონტურის მკაფიობა, შიშველი სხეულის მოდელირება შუქჩრდილის ფრთხილი მონაცვლეობით, საგანგებო პოზა და კომპოზიციის ჩაკეტილობა; არ არის პატრიოტული ან ქუთისსასწავლებელი სიუჟეტიც კი. მხატვარს მხოლოდ ის უნდა, რომ ამ ძალზე ამაღლევებელი მომენტის თანამონანილენი გაგვხადოს და რომ სცენის მოძრაობითა და რომანტიკით მისეული გატაცება გავიზიაროთ. არაბთა მხედრობა მიქრის და წინ მშვენიერი, წმინდა სისხლის ულაცები ყალყზე დგებიან. სწორედ დელაკრუა იყო, ვინც პარიზში ქებით შეხვდა კონსტებლის ნახატს (გვერდი 495, სურათი 325), თუმცა თავისი ხასიათითა და რომანტიკული სიუჟეტების სიყვარულით იგი უფრო ტერნერს უახლოვდება.



329

ეუენ დელაკრუა
არაბი მხედრების
სროლაში ვარჯიში,
1832 წ.

ზეთი, ტილო, 60 x 73,2 სმ;
ფაბრის მუზეუმი,
მონპელიე



330

უან-ბატისტ კამილ
კორო

ტივოლი, ვილა
დ'ესტეს ბალები,
1843 წ.

ზეთი, ტილო,
43,5 x 60,5 სმ;
ლუვრი, პარიზი

როგორც უნდა იყოს, ჩვენი ვიციტით, რომ დელაკრუას მართლაც ალაფ-როთოვანებდა თავისივე თაობის ფრანგი მხატვარი-პეიზაჟისტი, რომლის ხელოვნება ბუნებისადმი ამ ორ საწინააღმდეგო მიდგომას შორის, ასე ვთქვათ, ხიდივითაა გადაებული. ეს უან-ბატისტ კამილ კორო (1796-1875) გახლდათ. კონსტებლის მსგავსად, კოროსთვის უმთავრესი მიზანი სინამდვილის შეძლებისდაგვარად მართლად გადმოცემაა, მაგრამ ის სიმართლეა რამდენადმე სხვა, რომლის მოხელთებაც მას უნდოდა. 330-ე სურათი გვიჩვენებს, რომ სამხრეთული ზაფხულის დღის ხვატისა და მდუმარების საჩვენებლად ის შერჩეული მოტივის დეტალებს კი არ მიაპყრობს თვალს, არამედ ზოგად ფორმასა და ტონალობას.

ისე მოხდა, რომ ასიოდე წლით ადრე ფრაგონარმაც რომის ახლოს მდებარე ვილა დ'ესტეს პარკის (გვერდი 473, სურათი 310) მოტივი შეარჩია. ამიტომ ღირს, წამით შევეყოვნდეთ და ეს ორი ნახატი შევადაროთ, მით უფრო, რომ პეიზაჟი თანდათან მეცხრამეტე საუკუნის ხელოვნების ყველაზე მნიშვნელოვანი დარგი გახდა. ფრაგონარი აშკარად მრავალფეროვნებას ეძიებს, კორო კი – სიცხადესა და ნონასწორობას, რაც შორეულად პუსენს (გვერდი 395, სურათი 254) და კლოდ ლორენს (გვერდი 396, სურათი 255) მოგვაგონებს, თუმცა ის კაშკაშა შუქი და ატმოსფერო, რომლებიც კოროს ნახატს აცვებს, სულ სხვა საშუალებებითაა მიღწეული. ამ მხრივაც ფრაგონართან შედარება ნაგვადაცაა, რადგან ფრაგონარს ტექნიკაც იძულებულს ხდიდა, ტონალობის ფაქიზ ელფერებზე გადაეტანა ყურადღება. როგორც გრაფიკოსს, მას ხელთ მხოლოდ თეთრი ფურცელი

და სხვადასხვა ინტენსივობის ყავისფერი ჰქონდა; არადა, თუ შეხედავთ, მაგალითად, კედელს წინა პლანზე, ნახავთ, რომ ისინი საკმარისია ჩრდილისა და მზის შუქის დაპირისპირების საჩვენებლად. კორო ამგვარივე ზემოქმედებას თავისი პალიტრის საშუალებით აღწევს. მხატვრებმა იციან, რომ ეს არანაკლები მიღწევაა. საქმე ისაა, რომ ფერი ხშირად კონფლიქტში შედის ტონის ელფერებთან, რომელთაც ფრაგონარისთვის არ უმტყუნიათ.

ახლა ის რჩევა მოვიგონოთ, რომელიც უარყო კონსტებლმა (გვერდი 495), წინა პლანი რბილი ყავისფრით დაწერეთ, როგორც კლოდსაც უკეთებია და სხვა მხატვრებსაცო. ამ პირობითი ცოდნის საფუძველია დაკვირვება, რომ კაშკაშა მწვანე სხვა ფერებს ეჯახება. როგორი ზუსტიც არ უნდა გვეგონოს ფოტოსურათი (როგორიცაა, მაგალითად, 461-ე გვერდზე მოცემული 302-ე სურათი), მისი ინტენსიური ფერები უთუოდ გააცამტვერებდა ტონების ფაქიზ გადასვლებს, რომლებიც კასპარ დავით ფრიდრიხსაც (გვერდი 496, სურათი 326) სიშორის შთაბეჭდილებისთვის მოუხმია. მართლაც, თუ კონსტებლის "თივის ფორანს" (გვერდი 495, სურათი 325) შევხედავთ, შევნიშნავთ, რომ წინა პლანისა და ფოთლების ფერებს ისიც ისე გარდაქმნის, რომ ერთიანი ტონალური სკალა არ დაერღვევს. კორომ კი თითქოს უახლესი ფერადოვანი საშუალებებით მოიხელთა კაშკაშა შუქიც და მანათობელი ბურიც. ის მოვერცხლისფრო-მონაცრისფრო ტონალობაში მუშაობს, რომელიც ფერებს არ ნთქავს, მათ ჰარმონიას კი ინარჩუნებს, თან არც ვიზუალურ სიმართლეს სცილდება. ისიცაა, რომ, კლოდისა და ტერნერის მსგავსად, მას არასოდეს შეშინებია თავის სცენაზე კლასიკური თუ ბიბლიური წარსულის ფიგურები გამოეყვანა და, საბოლოო ჯამში, სწორედ ამ პოეტური ტენდენციის გამო მოიხვეჭა მსოფლიო სახელი.

მიუხედავად იმისა, რომ კოროს უმცროსი კოლეგების თვალში მისი მშვიდი ოსტატობა სიყვარულსა და აღფრთოვანებას იმსახურებდა, მათ არ ისურვეს მისი გეზი გაეგრძელებინათ. მომდევნო რევოლუცია, ფაქტობრივად, ძირითადად სიუჟეტთან დაკავშირებულ პირობითობებს შეეხო. აკადემიებში ჯერ კიდევ ის აზრი ბატონობდა, რომ ღირსეულ სურათებს ღირსეული პერსონაჟები უნდა წარმოედგინათ და რომ მუშები ან გლეხები მხოლოდ ჰოლანდიელი ოსტატების (გვერდები 381, 428) ტრადიციებით შექმნილ ჟანრულ სცენებს შეეფერებოდა. 1848 წლის რევოლუციის დროს საფრანგეთის სოფელ ბარბიზონში ფრანგი მხატვრების ჯგუფი შეიკრიბა, რათა კონსტებლის პროგრამა განეხორციელებინათ და ბუნებისათვის ახალი თვალთ შეხედავთ. ერთ-ერთმა მათგანმა, ჟან-ფრანსუა მილემ (1814-75), ამ პროგრამის პეიზაჟიდან ფიგურებზე გადატანა განიზრახა. მას სურდა გლეხის ცხოვრება ისეთი დაეხატა, როგორც ის სინამდვილეში იყო, ეხატა ქალები და მამაკაცები მინდვრებში მუშაობისას. უცნაურია იმის გაფიქრება, რომ ასეთი რამ რევოლუციურად შეიძლებოდა მოსჩვენებოდა, მაგრამ წარსულის ხელოვნებაში გლეხები, ჩვეულებრივ, იმგვარ კომიკურ გლეხუჭებად იყვნენ დანახულნი, ბრეიგელი რომ ხატავდა (გვერდი 382, სურათი 246). 331-ე სურათი წარმოგვიდგენს მილეს სახელგანთქმულ ნახატს "თავთავების შემგროვებლები". აქ არ არის არანაირი დრამატული ამბავი, არც ანეკდოტის მსგავსი რამ. მხოლოდ სამი მძიმე შრომით გართული ადამიანია გაშლილ მინდორზე, სადაც მოსავლის აღება გაჩაღებული. ისინი არც ლამაზები არიან, არც მოხდენილები. ამ სურათში არაფერია სოფლის იდილიის მსგავსი. გლეხის ქალები ნელა და

331

ჟან-ფრანსუა მილე
თავთავების
შემგროვებლები,
1857 წ.

ზეთი, ტილო,
83,8 x 111 სმ; ორსეს
მუზეუმი, პარიზი





მძიმედ მოძრაობენ. ისინი მხოლოდ მუშაობით არიან დაკავებულნი. მიღემ ყველაფერი გააკეთა მათი ჯმუხი აღნაგობისა და გამოზომილი მოძრაობების ხაზგასასმელად. ისინი, მკვრივად მოდელირებულნი და მარტივად მოხაზულნი, მზით გასხვიოსნებულ მინდორზე იკვეთებიან. ამდენად, მისეული სამი გლახის ქალი აკადემიური ხელოვნების გამირებზე ბუნებრივი და დამაჯერებელი ღირსებით შეიმოსა. კომპოზიცია, ერთი შეხედვით შემთხვევითი, მხარს უბამს მშვიდი წონასწორობის ამ შთაბეჭდილებას. ფიგურების მოძრაობასა და განაწილებაში მკაფიო რიტმია, რომელიც მდგრადობას ანიჭებს მთელ კომპოზიციას და გვაგრძნობინებს, რომ, მისი თვალთახედვით, მოსავლის აღება სერიოზული მნიშვნელობის სცენაა.

მხატვარი, რომელმაც სახელი მისცა ამ მოძრაობას, გიუსტავ კურბე (1819-1877) გახლდათ. როდესაც გამოფენა მოაწყო პარიზის ერთ ქობ-მასში 1855 წელს, მან მას Le Réalisme, G. Courbet უწოდა. მისი “რეალიზმი” რევოლუციის ნიშანი უნდა გამხდარიყო ხელოვნებაში. კურბეს არ სურდა არავის მონაფეობა, გარდა ბუნებისა. გარკვეულწილად მისი ხასიათი და პროგრამა კარავაჯოსას (გვერდი 392, სურათი 252) ჰგავდა. მასაც, სიკობტავე კი არა, სიმართლე სწყუროდა. ერთ-ერთ სურათზე (სურათი 332) მან დახატა, თავად როგორ მიაბიჯებს შარახე, ზურგზე მხატვრის აბაგ მოუკიდებია, ხოლო მეგობარი და დამკვეთი პატივისცემით ესალმებიან. სურათს მან “Bonjour, Monsieur Courbet” (გამარჯობა, ბატონო კურბე) უწოდა. ყველას, ვინც აკადემიური ხელოვნების სანიმუშო სურათებს იყო მიჩვეული, ეს ტილო თავიდან სრულიად ბავშვურად უნდა მოსჩვენებოდა. აქ არც დახვეწილი პოზებია, არც დენადი ხაზები, არც შთაბეჭდავი ფერები. მის სადა კომპოზიციასთან შედარებით მიღეს “თავთავების შემგროვებლების” კომპოზიცია, კი ზუსტად გათვლილი ჩანს. თავად იდეა მხატვრის მიერ საკუთარი თავის ვინმე ყარიბის მსგავსად, უბრალო ხალათში, გამოსახვისა შეურაცხყოფელი უნდა ყოფილიყო “რესპექტაბელური” მხატვრებისა და მათი თაყვანისმცემლებისთვის. ყოველ შემთხვევაში, კურბეს სწორედ ასეთი შთაბეჭდილების მოხდენა სურდა. მას უნდოდა, რომ მისი სურათები იმდროინდელი პირობითობების წინააღმდეგ მიმართული პროტესტი ყოფილიყო, რომ “ბურჟუას შოკირება” მოეხდინა და, ტრადიციული კლიშეების მოხერხებული გამოყენების საპირწონედ, უკომპრომისო მხატვრული სინრფელის ფასეულობა წამოენია. კურბეს სურათები უეჭველად წრფელია. “მე იმედი მაქვს”, – წერდა იგი 1854 წელს ერთ-ერთ მისთვის სახასიათო წერილში, – “რომ ყოველთვის ვირჩენ თავს ჩემი ხელოვნებით, ისე რომ იოტისოდენადაც არ გადავუხვევ ჩემს პრინციპებს, ერთხელაც არ ვუმტყუნებ ჩემს სინდისსა და ერთ გოჯსაც არ მოვხატავ მხოლოდ იმისთვის, რომ ვინმეს მოვანონო ან მისი გაყიდვა გამიადვილდეს.” კურბეს მიერ იაფფასიანი ეფექტების გაბედულად უარყოფამ და მისმა განზრახვამ, ისე გამოესახა ქვეყნიერება, როგორც მას თავად ხედავდა, ბევრ სხვასაც გააბედვინა კონიუნქტურა არად ჩაეგდო და მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარი მხატვრული სინდისით ეხელმძღვანელა.

სინრფელზე ასეთივე ზრუნვამ, ოფიციალური ხელოვნების ცრუ ამაღლებულობის ასეთივე მიუღებლობამ, რამაც ბარბიზონელი მხატვრების ჯგუფი და კურბე “რეალიზმისკენ” წაიყვანა, ინგლისელი მხატვრების ერთ ჯგუფს სულ სხვა გზაზე დადგომა აიძულა. ისინი ეძიებდნენ იმ მიზეზებს, რომელთაც ხელოვნებას ასეთი საშიში გეზი მისცეს. მათ იცოდნენ, რომ აკადემიები რაფაელისეული, “დიდებულ მანერად” ცნობილი ტრადიციის გაგრძელებას იჩემებდნენ. თუ ეს მართლაც ასე იყო, მაშინ ხელოვნება

332

გიუსტავ კურბე
შეხვედრა, ან
“გამარჯობა,
ბატონო კურბე”,
1854 წ.

ზეთი, ტილო,
129 x 149 სმ; ფაბრის
მუზეუმი, მონაპელო

ამჟამად მრუდე გზას დასდგომია რაფაელთან ერთად და მისი მეოხებით. ის და მისი მიმდევრები იყვნენ, ბუნების "გაიდებლების" მეთოდებს რომ განადიდებდნენ (გვერდი 320) და მშვენიერებას ჭეშმარიტების ხარჯზე ესწრაფოდნენ. თუკი ხელოვნება უნდა გარდაქმნილიყო, აუცილებელი იყო რაფაელზე ბევრად უკან მიბრუნება, იმ დროში, როდესაც მხატვრები ჯერაც "ღვთის წინაშე მართალი ხელოსნები" იყვნენ, რომლებიც ყველაფერს აკეთებდნენ ბუნების გადმოსაცემად, ოღონდ არა ამქვეყნიურ სახელზე, არამედ ღვთის დიდებაზე ფიქრით. რაკი სჯეროდათ, რომ ხელოვნებამ სინრფელე რაფაელის წყალობით დაკარგა და რომ "რწმენის ხანას" უნდა მიბრუნებოდნენ, მეგობრების ამ ჯგუფმა თავს "პრერაფაელიტთა საძმო" უწოდა. მისი ერთ-ერთი ყველაზე ნიჭიერი წევრი იტალიელი ემიგრანტის ვაჟი დანტე გაბრიელ როსეტი (1828-1882) იყო. 333-ე სურათზე წარმოდგენილია როსეტის ნახატი ხარების თემაზე. ჩვეულებრივ, ამ თემას შუასაუკუნოვან გამოსახულებათა თარგზე ხატავდნენ, როგორცაა, მაგალითად, 213-ე გვერდზე მოცემული 141-ე სურათი. როსეტის განზრახვა, შუა საუკუნეების ოსტატთა სულისკვეთებას დაბრუნებოდა, არ ნიშნავდა იმას, რომ მას მათი სურათების გამეორება სურდა. მას მხოლოდ მათი მიდგომის მიბაძვა, ღვთისმოშიში გულით იმ ბიბლიური სცენის წარმოდგენა სწყუროდა, როდესაც ანგელოზი წმინდა ქალწულს გამოეცხადა და ახარა: "ხოლო ის შეძრწუნდა მის სიტყვაზე და ჩაფიქრდა: ნეტა რას უნდა ნიშნავდეს ეს მოკითხვა?" (ლუკა, I, 29). ჩვენ შეგვიძლია დავინახოთ, როგორ ცდილობდა როსეტი თავის ახლებურ გამოსახულებაში უბრალოებისა და სინრფელის მიღწევას, როგორ ძლიერ უნდოდა, ძველი ამბავი ჩვენთვის ახლებური გააზრებით დაენახებინა. მაგრამ მიუხედავად მთელი მისი ცდისა, ისევე მართლად აესახა ბუნება, როგორც ამას *კვატროჩენტოს* ხანის მისი სათაყვანო ფლორენციელები აკეთებდნენ, იგრძნობა, რომ პრერაფაელიტთა საძმომ მიუღწეველი მიზანი დაისახა. ერთია "პრიმიტივისტების" (როგორც მაშინ უწოდებდნენ მეთხუთმეტე საუკუნის მხატვრებს) ნაივური და ლალი ხედვით აღფრთოვანებული იყო და სულ სხვაა, შენ თვითონ ეცადო მის მიღწევას. ეს ისეთი რამ არის, რასაც ქვეყნად საუკეთესო ნებაც კი ვერ შეგვაძლებინებს. თუმცა მათი ამოსავალი იმგვარივე იყო, როგორც მილესი და კურბესი, ვფიქრობ, გულწრფელმა მონდომებამ ისინი ჩიხში მოაქცია. ვიქტორიანული ხანის ოსტატების სწრაფვა უმანკოებისკენ მეტისმეტად წინააღმდეგობრივი იყო, წარმატებისთვის რომ მიეღნია. მათი ფრანგი თანამედროვეების იმედი, რომ ხილული სამყაროს შესწავლას უკეთ შეძლებდნენ, მომდევნო თაობისთვის უფრო ნაყოფიერი აღმოჩნდა.

საფრანგეთის მხატვრობაში რევოლუციის მესამე ტალღა (დელაკრუას პირველი ტალღისა და კურბეს მეორე ტალღის შემდეგ) ედუარდ მანემ (1832-1883) და მისმა მეგობრებმა ააზვირთეს. ეს მხატვრები კურბეს პროგრამას მეტად სერიოზულად მოეკიდნენ. მათ გადახედეს იმ პირობითობებს მხატვრობაში, რომლებიც მოძველდა და მნიშვნელობა დაკარგა. მათ აღმოაჩინეს, რომ ტრადიციული ხელოვნების პრეტენზია, თითქოს მან ბუნების იმგვარად გამოსახვის გზას მიაგნო, როგორადაც ჩვენ მას ვხედავთ, გაუგებრობას ეფუძნებოდა. უკიდურეს შემთხვევაში, ისინი აღიარებდნენ, რომ ტრადიციულმა ხელოვნებამ ადამიანებისა და საგნების ძალზე ხელოვნურ პირობებში გამოსახვის საშუალებები მოძებნა. მხატვრები თავიანთ მოდელებს სახელოსნოებში სხამდნენ, სადაც შუქი სარკმლიდან აღწევს, და შუქჩრდილის თანდათანობით გადასვლებს იყე-



333

დანტე გაბრიელ
როსეტტი

“აპა, მხვეალი
უფლისა”,
1849-50 წწ.

ზეთის ტილო,
პერგამენტი,
72,6 x 41,9 სმ; თიქტ
გალერეა, ლონდონში

ნებდნენ სიმრგვალისა და სიმყარის შთაბეჭდილების გადმოსაცემად. აკადემიეებში სტუდენტები თავიდანვე სურათების შუქჩრდილის ამ თამაშზე დამყარებას სწავლობდნენ. დასაწყისისთვის ისინი, ჩვეულებრივ, ანტიკური ქანდაკებებიდან ალებულ თაბაშირის ასლებს ხატავდნენ და გულმოდგინედ შტრიხავდნენ თავიანთ ნახატებს ჩაჩრდილვის განსხვავებული ხარისხის მისაღწევად; როგორც კი ამ ჩვევას გამოიმუშავებდნენ, მას ნებისმიერი საგნის გამოხატვისას იყენებდნენ. მაყურებელი იმდენად მიეჩვია ამგვარად გამოსახულ საგნებს, რომ ყველას დააინყნა ერთი რამ: ღია ცის ქვეშ, როგორც წესი, არ არსებობს ბნელიდან ნათელზე ამგვარი თანაბარი გადასვლა. მზის შუქზე კონტრასტები მკვეთრია. გარეთ მხატვრის სახელოსნოს ხელოვნურ პირობებს მოცილებული საგნები აღარ ჩანს ისე მრგვალი, ან იმდენად მოდელირებული, როგორც ანტიკური ქანდაკებების თაბაშირის ასლები. განათებული ადგილები ბევრად უფრო კაშკაშა ჩანს, ვიდრე სახელოსნოში, და ჩრდილებიც არ არის ერთნაირად ნაცურისფერი ან შავი, რადგან გარშემო არსებული საგნებიდან შუქის ანარეკლი ამ გაუნათებელი ნაწილების ფერზეც მოქმედებს. თუკი საკუთარ თვალს დაუჯერებთ და არა დაკანონებულ იდეებს იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა გამოიყურებოდეს საგნები აკადემიური ნესების მიხედვით, ძალზე ამაღლვებელ აღმოჩენებს გავაკეთებთ.

გასაკვირი არ არის, რომ ამგვარი იდეები თავიდან ექსტრავაგანტურ მწვალებლობად აღიქმებოდა. ხელოვნების შესახებ ჩვენმა მონათხრობმა დაგვაწახა, თუ როგორ ვართ ყველანი მიდრეკილი სურათებზე იმის მიხედვით ვიმსჯელოთ, რაც ვიცი, და არა იმის მიხედვით, რასაც ვხედავთ. ჩვენ გვახსოვს, როგორი მიუღებელი იყო ეგვიპტელი მხატვრებისთვის ფიგურის წარმოდგენა, თუ ეს თითოეული ნაკეთის ყველაზე უფრო დამახასიათებელი კუთხით ჩვენების გზით არ ხდებოდა (გვერდი 61). მათ იკოდნენ, როგორ “გამოიყურებოდა” ფეხი, თვალი თუ ხელი, და ამ ნაწილებს ერთად კრებდნენ ადამიანის მთლიანი ფიგურის შესაქმნელად. ფიგურის თვალს მოფარებული ცალი ხელით ან რაკურსით დამახინჯებული ცალი ფეხით გამოსახვა აღმაშფოთებლად იქნებოდა მიჩნეული. ისიც გვახსოვს, რომ ბერძნებმა ხელი შეუწყვეს ამ ცრუ წარმოდგენის შეცვლას და სურათებზე პერსპექტიული შემცირება დაუშვეს (გვერდი 81, სურათი 49). გვახსოვს, როგორ წამოვიდა კვლავ წინა პლანზე ცოდნის მნიშვნელობა ადრექრისტიანულ და შუა საუკუნეების ხელოვნებაში (გვერდი 137, სურათი 87) და ასე გაგრძელდა რენესანსამდე. იმხანადაც კი, მნიშვნელობა

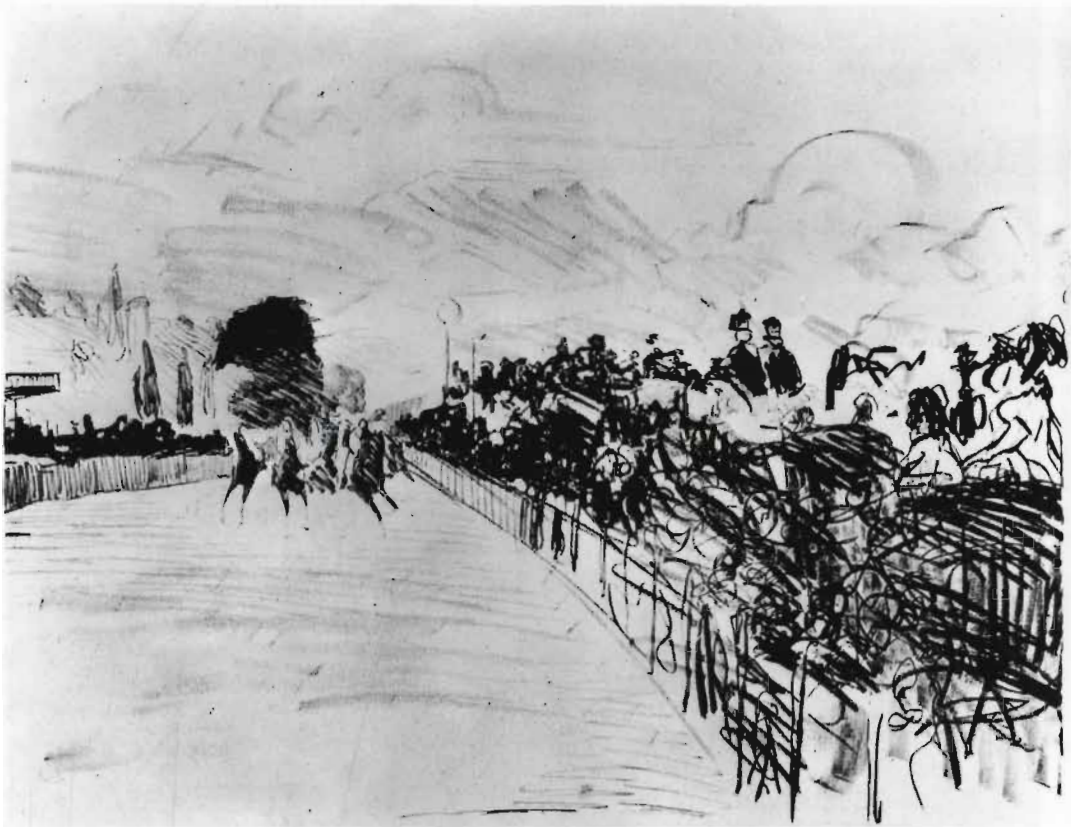
თეორიული ცოდნისა იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა გამოიყურებოდეს სამყარო, მეცნიერული პერსპექტივის აღმოჩენისა და ანატომიაზე ყურადღების გამახვილების შედეგად, უფრო გაუმჯობესდა, ვიდრე დაკნინდა (გვერდები 229-30). მომდევნო პერიოდების დიდი ხელოვანები ერთმანეთის მიყოლებით ახალ-ახალ აღმოჩენებს აკეთებდნენ, რაც მათ ხილული სამყაროს დამაჯერებელი სურათის შექმნის საშუალებას აძლევდა, მაგრამ მათგან ერთიც კი არ დაუჭვებია სერიოზულად იმ დებულებას, რომ ბუნებაში ყოველ საგანს მუდამ ერთი და იგივე, გარკვეული ფორმა და ფერი აქვს, რომელსაც ნახატზე ადვილად უნდა ვცნობდეთ. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ მანემ და მისმა მიმდევრებმა ფერების გადმოცემის მხრივ ისეთი რევოლუცია მოახდინეს, რომელიც თითქმის ფორმების გამოსახვის ბერძენთა რევოლუციის სადარია. მათ აღმოაჩინეს, რომ თუ ბუნებას ღია ცის ქვეშ შევხედავთ, ვერ დავინახავთ ცალკეულ საგნებს, თავთავიანთი თითო ფერით; დავინახავთ უფრო კაშკაშა ნახავს ელფერებისა, რომლებიც ჩვენს თვალებში, უფრო სწორად კი, ჩვენს გონებაში უერთდება ერთმანეთს.

ეს აღმოჩენები არც ერთბაშად გაკეთებულა და არც ერთი კაცის დამსახურებაა. მაგრამ უკვე მანეს პირველმა ნახატებმა, რომლებშიც მან უარყო რბილი ჩაჩრდილების ტრადიციული მეთოდი და ძლიერ და მკვეთრ კონტრასტებს მიმართა, კონსერვატორ მხატვართა გულისწყრომა გამოიწვია. 1863 წელს აკადემიურმა მხატვრებმა უარი თქვეს მისი ნამუშევრების ჩვენებაზე ოფიციალურ გამოფენაზე, რომელსაც სალონი ეწოდებოდა. ამას ისეთი აღშოთება მოჰყვა, რომ გადანყვიტეს, ყიურის მიერ უარყოფილი ყველა ნამუშევარი “უარყოფილთა სალონად” წოდებულ ჩვენებაზე გამოეფინათ. აქ საზოგადოება ძირითადად იმ საცოდავი, გზაბნეული ახალბედების დასაცინად დადიოდა, რომლებიც უარს ამბობდნენ თავის ზემდგომთა განაჩენის გაზიარებაზე. ეს ეპიზოდი იმ ბრძოლის პირველი საფეხურის ნიშანდებია, რომელსაც დაახლოებით ოცდაათ წელს უნდა ებოძებოდა. ჩვენ გავგიჟირდება განვიცადოთ მხატვრებსა და კრიტიკოსებს შორის შესხლა-შემოხლის მთელი სიმძაფრე; მით უფრო, რომ მანეს სურათები დღეს ჩვენზე არსებითად წინანდელი დიდებული ნახატების მსგავს შთაბეჭდილებას ახდენს, თუნდაც ფრანს ჰალსის ნამუშევრებისას (გვერდი 417, სურათი 270). მართლაც, მანე თავგამოდებით უარყოფდა, რომ მას რევოლუციონერობა სურდა. იგი ხომ შეგნებულად ეძიებდა შთაგონებას პრერაფაელიტთა მიერ უარყოფილ ფუნჯის ოსტატების დიად ტრადიციაში, იმ ტრადიციაში, რომელიც დიდმა ვენეციელებმა, ჯორჯონემ და ტიციაანმა დააფუძნეს, ესპანეთში ტრიუმფით გააგრძელა ელასკესმა (გვერდები 407-10, სურათი 264-7) და მეცხრამეტე საუკუნემდე გოიამ მოიტანა. სწორედ გოიას ერთ-ერთმა სურათმა (გვერდი 486, სურათი 317) უბიძგა მას, დაეხატა აივანზე მყოფთა მსგავსი ჯგუფი და გადმოეცა კონტრასტი ღია ცის ქვეშ კაშკაშა სინათლესა და ინტერიერის სიბნელეს შორის, რომელიც ფორმებს აქრობს (სურათი 334). მაგრამ მანემ 1869 წელს ამ მოვლენის კვლევა ბევრად უფრო განავითარა, ვიდრე გოიამ სამოცი წლით ადრე. გოიასაგან განსხვავებით, მანეს ქალბატონების თავები არ არის მოდელირებული ტრადიციული წესით, რასაც მაშინ დავინახავთ, თუ ორივეს ლეონარდოს “მონა ლიზას” (გვერდი 301, სურათი 193), რუბენსის შვილის პორტრეტს (გვერდი 400, სურათი 257) ან გეინზბოროს “მის ჰევერფილდს” (გვერდი 469, სურათი 306) შევადარებთ. რამდენადაც განსხვავებული არ უნდა იყოს ამ მხატვრების მეთოდები, მათ, ყველას, მყარი სხეულის შთაბეჭდილების შექმნა სურდათ და ამას შუქრდილის

334

ელჟარდ მანე
აივანი, 1868-9 წწ.
ზეთი, ტილო,
169 x 125 სმ; ორსენს
მუზეუმი, პარიზი





გათამაშებით აღწევდნენ. მათთან შედარებით მანეს თავები ბრტყელი ჩანს. უკანა პლანზე გამოსახულ ქალს ცხვირიც კი არა აქვს სათანადოდ გამოკვეთილი. ადვილი წარმოსადგენია, რომ მათ, ვინც მანეს ინტენციებს არ იცნობდა, ამგვარი გადაწყვეტა სრულ უეცრობად მოეჩვენებოდათ. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ღია ცის ქვეშ და დღის კაშკაშა სინათლეზე მრგვალი ფორმები ზოგჯერ მხოლოდ შეფერილ ლაქათა მსგავსად ჩანს გაბრტყელებული. სწორედ ამ ეფექტის შესწავლა სურდა მანეს. შედეგი ის არის, რომ როდესაც მისი ერთ-ერთი სურათის წინ ვდგავართ, ის უფრო ბუნებრივად გამოიყურება, ვიდრე ნებისმიერი ძველი ოსტატის ნამუშევარი. გვექმნება ილუზია, რომ მართლაც ვდგავართ ამ აივანზე მყოფი ჯგუფის პირისპირ. მთლიანის ზოგადი შთაბეჭდილება სიბრტყელე კი არა, პირიქით, რეალური სიღრმეა. ამ გასაოცარი ეფექტის ერთ-ერთი მიზეზი აივნის მოაჯირის თამამი ფერადოვნებაა. ის დახატულია კაშკაშა მწვანით, რომელიც მთელ კომპოზიციას გადაკვეთს, ფერთა ჰარმონიის ტრადიციული წესების გაუთვალისწინებლად. ამის შედეგად ეს მოაჯირი საკმაოდ თამამად მოიხევეს სცენის წინ, თვით სცენა კი, შესაბამისად, უკან იწევს.

ეს ახალი თეორიები მხოლოდ ღია ცის ქვეშ (*plein air*) ფერით მუშაობას კი არ შეეხო, არამედ მოძრაობაში წარმოდგენილ ფორმებსაც. 335-ე სურათზე ნაჩვენებია მანეს ერთ-ერთი ლითოგრაფია – ასე ეწოდება პირდაპირ ქვაზე დატანილი ნახატის რეპროდუქციების წესს, რომელიც მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისში გამოიგონეს. ერთი შეხედვით შეიძლება ვერაფერი დავინახოთ, არეულ-დარეული ნაჯღაბნის გარდა. ეს დოღის გამოსახულებაა. მანეს სურს შუქის, სისწრაფისა და მოძრაობის შთაბეჭდილება მხოლოდ და მხოლოდ ამ არეულობიდან გამომკრთალი ფორმების მინიშნებით შეგვიქმნას. ცხენები ჩვენკენ მთელი სისწრაფით მოქრიან და ტრიბუნები ალელვებულ ბრბოს გაუვსია. ეს მაგალითი სხვა ნებისმიერზე უფრო მკაფიოდ გვიჩვენებს, თუ როგორ გაურბოდა მანე ფორმის გამოსახვისას საკუთარივე ცოდნის გაკლენას. ამ ცხენთაგან არც ერთს არა აქვს ოთხი ფეხი. ასეთი ამბის-თვის თვალის შევლენისას ჩვენ ხომ უბრალოდ ვერ ვხედავთ ოთხივე ფეხს, ვერც მაყურებლებს გავარჩევთ დანჯორილებით. თოთხმეტოდენ წლით ადრე ინგლისელმა ფერმწერმა უილიამ პოუელ ფრითმა (1819-1909) დახატა “დერბის დღე” (სურათი 336), რომელიც მეტად პოპულარული იყო ვიქტორიანულ ხანაში, იმ დიკენსისებრი იუმორის გამო, რომლითაც ტიპაჟები და ამ მოვლენის ამბებია გამოსახული. ამგვარი სურათები, რა თქმა უნდა, ყველაზე უკეთ მოცალეობის ყამს აღიქმება, როცა ერთიმეორის მიყოლებით თვალს ადევნებ ნაირგვარი ამბების სახალისო მრავალფეროვნებას. მაგრამ რეალურ ცხოვრებაში, ცხადია, ყველა ამ ეპიზოდს ვერ აღვიქვამთ. ყოველ მოცემულ მომენტში მზერით მხოლოდ ერთ ადგილს მოვიქცევთ ფოკუსში; სხვა ყველაფერი დაუკავშირებელი ფორმების გროვად აღიქმება. ჩვენ შეიძლება ვიცოდეთ, რა ფორმებია ეს, მაგრამ ვერ ვხედავთ მათ. ამ მხრივ მანეს ლითოგრაფია დოღის თემაზე მართლაც ბევრად უფრო “მართალია”, ვიდრე ვიქტორიანელი იუმორისტისა. ის ერთი წამით შეგვაგრძობინებს ვნებათაღელვასა და ფორიაქს, რომლებსაც მხატვარი შეესწრო და ჩაინიშნა კიდევ იმ სისავსით, რომლით აღქმასაც წამიერად მოახერხებდა.

იმ მხატვრებს შორის, რომელთაც მანეს აუბეს მხარი და ამ იდეების განვითარებას შეუწყვეს ხელი, კლოდ მონეტ (1840-1926) ერია, ლარიბი

335

ედუარდ მანე

დოლი ლონგშამპში,
1865 წ.ლითოგრაფია,
36,5 x 51 სმ

336

უილიამ პოუელ
ფრითიდერბის დღე,
1856-8 წწ.ზეთი, ტილო,
101,6 x 223,5 სმ; თეიტ
გალერეა, ლონდონი



და მიზანსწრაფული ახალგაზრდა ჰავრიდან. სწორედ მონე არწმუნებდა თავის მეგობრებს, ყველას ერთად მიეტოვებინა სახელოსნო და არასოდეს გაეკეთებინათ ერთი მონასმიც კი, თუ არა “მოტივის” პირისპირ ყოფნისას. მდინარის ხედების მდგომარეობისა და შთაბეჭდილებათა ცვალებადობის შესაცნობად მან სახელოსნო პატარა ნავზე მოიწყო. მასთან სტუმრად მყოფი მანეც დარწმუნდა ყმანვილის მეთოდის სისწორეში და პატივი პორტრეტის დახატვით მიიღო – ამ სურათზე მონე თავის ღია ცის ქვეშ მოწყობილ სახელოსნოში მუშაობის დროს არის გამოსახული (სურათი 337). ამავე დროს, ეს მონეს მიერ ნაქადაგები ახალი მანერის მოსინჯვაც არის. მონეს აზრი, რომ ბუნების ყოველი სურათი აუცილებლად “ადგილზე” უნდა დასრულებულიყო, არა მარტო ჩვევათა შეცვლასა და კომფორტზე უარის თქმას მოიითხოვდა, მას ახალი ტექნიკური ხერხებიც უნდა მოეტანა. “ბუნება” ან “მოტივი” ყოველ ნუთს სხვა ხდება, რადგან ხან ღრუბელი მოეფარება მზეს, ხანაც ქარი წაშლის წყალზე ანარეკლს. მხატვარს, რომელიც სახასიათოს მოხელთებას ესწრაფვის, არ სცალია საღებავების შეზავებისა და შერჩევისათვის და, ძველი ოსტატების მსგავსად, ყავისფერ საფუძველზე მათი ფენებად დადებისათვის. მან ისინი პირდაპირ, სწრაფი მონასმებით უნდა დაიტანოს ტილოზე და უფრო დეტალებზე კი

337

ელჟარდ მანე
თავის ნავზე
მოწყობილ მონე,
1874 წ.

წყითი, ტილო,
82,7 x 105 სმ; ახალი
პინაკოთეკა, მოუნხენი

არა, საერთო შთაბეჭდილებაზე უნდა იზრუნოს. ეს დაუსრულებლობა, ეს დაუფარავი დაუდევრობა იყო სწორედ, ხშირად კრიტიკოსებს რომ აცოფებდა. მას შემდეგაც კი, რაც თავად მანემ საზოგადოებაში გარკვეული აღიარება მოიპოვა თავისი პორტრეტებითა და ფიგურული კომპოზიციებით, მონეს გარშემო თავმოყრილ უფრო ახალგაზრდა მხატვარ-პეიზაჟისტებს მეტად უჭირდათ, საკუთარი არაორთოდოქსული ნახატები სალონში გამოეფინათ. ამიტომაც 1874 წელს ისინი შეიკრიბნენ და ფოტოგრაფის სახელოსნოში გამოფენა მოაწყვეს. აქ იყო მონეს ერთი სურათი, რომელიც კატალოგში შეტანილი იყო სახელწოდებით “შთაბეჭდილება: მზის ამოსვლა”. ეს გახლდათ დილის ნისლში დანახული ნეესადგურის სურათი. ერთ-ერთ კრიტიკოსს ეს დასათაურება განსაკუთრებით სასაცილოდ მოეჩვენა და მხატვრების მთელი ეს ჯგუფი “იმპრესიონისტებად” მონათლა [“იმპრესიონ” ფრანგულად “შთაბეჭდილებას” ნიშნავს – რედ. შენ.]. მას იმის თქმა უნდოდა, რომ ეს მხატვრები მართებული ცოდნით არ ხელმძღვანელობდნენ და ეგონათ, რომ წამიერ შთაბეჭდილებას შეიძლებოდა სურათი დარქმეოდა. იარლიყი დარჩა, მისი დამცინავი ქვეტექსტი კი მალე დავიწყებას მიეცა, ისევე, როგორც დავიწყებულია “გოთიკის”, “ბაროკოს” ან “მანიერიზმის” მსგავსი ტერმინების კნინობითი მნიშვნელობა. გავიდა ხანი და თავად მეგობრების ჯგუფსაც “იმპრესიონისტები” შეერქვა. მას შემდეგ მათ ყოველთვის ასე იხსენიებენ.

საინტერესოა ზოგი იმ შენიშვნის წაკითხვა, რომლებითაც პრესა იმპრესიონისტთა პირველ გამოფენას გამოეხმაურა. 1876 წელს იუმორისტული ყოველკვირეული წერდა:

პელეტის ქუჩას ბედი არ სწყალობს. ოპერის ხანძრის შემდეგ ახლა აქ კიდევ ერთი უბედურებაა. ახლახან დიურან-რიუელთან გაიხსნა გამოფენა ე. წ. მხატვრობისა. მე შეედივარ და ჩემი დამფრთხალი თვალები რალაც საშინელებას ხედავს. ხუთი თუ ექვსი მეშლილი (მათ შორის ერთი ქალია) შეკრებილა და თავიანთი ნამუშევრები გამოუფენიათ. მე ვნახე, როგორ იხოცებოდა ხალხი სიცილით ამ სურათების წინ, მე კი, მათ შემყურეს, გული მეთუთქებოდა. ეს ვითომმხატვრები საკუთარ თავს შეურიგებლებს უწოდებენ, “იმპრესიონისტებს”. ისინი იღებენ ტილოს ნაჭერს, საღებავს, ფუნჯს, რამდენიმე ლაქას დადღაბნიან და ხელს მოაწერენ. ეს მათი ილუზია იმ სულით ავადმყოფებს მაგონებს, გზისპირიდან ქეები რომ აკრიფეს და წარმოიდგინეს, თითქოს აღმასები იპოვეს.

კრიტიკოსებს ასე მხოლოდ ხატვის ტექნიკა კი არ აღიზიანებდათ, არამედ ის მოტივებიც, რომელთაც ეს მხატვრები ირჩევდნენ. წარსულში მხატვრებისგან ბუნების ისეთი კუთხით წარმოჩენას ელოდნენ, საზოგადო აზრით “ხატულა” რომ იყო. ცოტა ვინმე თუ ხვდებოდა, რომ ეს მოთხოვნა არცთუ აზრიანია. ჩვენ “ხატულას” ისეთ მოტივებს ვუნოდებთ, რომლებიც მანამდე სურათებზე გვინახავს. მხატვრები რომ ამ მოტივებს ყოფილიყვნენ მიჯაჭვულნი, ერთმანეთის დაუსრულებლად გამეორება მოუწევდათ. რომაული ნანგრევები “ხატულად” კლოდ ლორენმა (გვერდი 396, სურათი 255) აქცია, ხოლო ჰოლანდიური ქარის ნისქელები “მოტივად” – იან ვან გოიენმა (გვერდი 419, სურათი 272). ინგლისში კონსტებლმა და ტერნერმა, თითოეულმა თავისებურად, ხელოვნებისთვის ახალი მოტივები აღმოაჩინეს. ტერნერის “ორთქლის გემი ქარბუქისას” (გვერდი 493, სურათი 323) სიუჟეტითაც ისევე ახალი იყო, როგორც შესრულებით. კლოდ მონე იცნობდა ტერნერის ნამუშევრებს. მას ისინი ლონდონში ჰქონდა ნანახი, სადაც

საფრანგეთ-პრუსიის ომის დროს (1870-1871) ცხოვრობდა; მათ განუმტკიცეს რწმენა, რომ შუქისა და ჰაერის მაგიური ეფექტი გამოსასახავ საგანზე მნიშვნელოვანია. და მაინც, ისეთი ნახატი, როგორც 338-ე სურათზეა და რომელიც პარიზის რკინიგზის სადგურს წარმოგვიდგენს, კრიტიკოსების თვალსაზრისით, წმინდა წყლის თავხედობა იყო. ეს ყოველდღიური ცხოვრების სცენის "შთაბეჭდილება". მონეს არ აინტერესებდა რკინიგზის სადგური, როგორც ადგილი, სადაც ადამიანები ხვდებიან ან სცილდებიან ერთმანეთს; მას მინის სახურავიდან ორთქლის ბოლქვებზე დაფენილი შუქის ეფექტი და ქაოსიდან გამომკრთალი ორთქლმავლებისა და ეტლების ფორმები ატყვევებდა. ამასთანავე, მხატვრის თვალთ დახახულ ამ "ანგარიში" არაფერია შემთხვევითი. მონემ ისევე გააზრებულად გაანონასწორა ტონალობები და ფერები, როგორც ამას რომელიმე წინანდელი მხატვარ-პეიზაჟისტი გააკეთებდა.

იმპრესიონისტთა ახალგაზრდული ჯგუფის წევრები თავიანთ ახალ პრინციპებს არა მარტო პეიზაჟს, არამედ ნებისმიერ ცხოვრებისეულ ამბავს უფარდებდნენ. 339-ე სურათზე ნაჩვენებია პიერ ოგიუსტ რენუარის (1841-1919) მიერ 1876 წელს დახატული ტილო, რომელიც პარიზში ღია ცის ქვეშ ცეკვას წარმოგვიდგენს. როდესაც იან სტენმა ღრეობის ამგვარი სცენა (გვერდი 428, სურათი 278) დახატა, იგი დამახასიათებელ, სასაცილო სახეთა გამოსახვას ესწრაფოდა. ვატოს არისტოკრატიულ ზეიმთა სიზმრისეულ სცენებში (გვერდი 454, სურათი 298) უზრუნველი ყოფის განწყობილების "მოხელთება" უნდოდა. რენუართან ორივეს გამოძახილი იგრძნობა. ისიც აქცევს ყურადღებას მხიარული ბრბოს საქციელს და მასაც ხიბლავს ზეიმის მშვენიერება. მაგრამ გულისყურს ის სულ სხვა რამეს მიაპყრობს. მას სურს კაშკაშა ფერების მხიარული ნაზავი გააცოცხლოს და თან მობზრიალე ადამიანთა ჯგუფებზე ათამაშებული მზის



338

კლოდ მონე
სენ-ლავარის
სადგური, 1877 წ.
ზეითი, ტილო,
75,5 x 104 სმ; ორსენს
მუზეუმი, პარიზი



339

პიერ ოგიუსტ
რენუარიცეკვა მულენ დე ლა
ვალეტზე, 1876 წ.ზეიმი ტილო,
131 x 175 სმ, ორსეს
მუზეუმი, პარიზი

შუქის ეფექტები შეისწავლოს. მანეს ტილოსთან შედარებითაც კი, რომელზეც მონეს ნავია დახატული, ეს სურათი "ესკიზური" და დაუმთავრებელი ჩანს. მხოლოდ წინა პლანზე გამოსახული ზოგი ფიგურის თავია ნაწილობრივ დეტალიზებული. მაგრამ ისინიც კი მეტად არატრადიციული და გაბედული მანერიტაა შესრულებული. მჯდომარე ქალის თვალები და შუბლი ჩრდილშია მოქცეული, ბაგეებსა და ნიკაპზე კი მას მზე დასთამაშებს. მისი კაშკაშა კაბა ფუნჯის თავისუფალი მონასმებითაა დახატული, რომლებიც ფრანს ჰალსისაზე (გვერდი 417, სურათი 270) ან ველასკესისაზე (გვერდი 410, სურათი 267) უფრო თამამია. მაგრამ ეს ის ფიგურებია, რომლებიც ჩვენი მხერის ფოკუსში ხვდება. მათ იქით ფორმები უფრო და უფრო ითქვიფება მზის შუქსა და ჰაერში. ეს ფრანჩესკო გუარდის (გვერდი 444, სურათი 290) მიერ ფერის რამდენიმე ლაქით დახატულ ვენეციელ გონდოლიერებს გვახსენებს. ასი წლის შემდეგ ჩვენთვის ძნელია იმის გაგება, თუ რატომ დასცინოდნენ ამ სურათებს ასე უწყალოდ, რატომ იგდებდნენ მათ აბუჩად. ჩვენ იოლად ვხვდებით, რომ მათ მოჩვენებით ესკიზურობას არაფერი აქვს საერთო დაუდევრობასთან, რომ ეს დიდი მხატვრული სიბრძნის გამოხატულებაა. რენუარს რომ ყოველი დეტალი დაეხატა, სურათი მოსაწყენი და უსიციოცხლო გამოვიდოდა. ჩვენ გვასოვს, რომ ამგვარი წინააღმდეგობის წინაშე მხატვრები ერთხელ უკვე აღმოჩნდნენ მეთხუთმეტე საუკუნეში, როდესაც პირველად აღმოაჩინეს, თუ როგორ უნდა აესახათ ბუნება. ისიც გვახსოვს, რომ სწორედ ნატურა-

ლიზმისა და პერსპექტივის ტრიუმფის გამო გახდა მათი ფიგურები ხისტი და გახევებული და რომ მხოლოდ ლეონარდოს გენიამ დაძლია ეს სირთულე ფორმების ჩრდილებში თანდათანობით ჩაძირვით – ხერხით, რომელსაც „სფუმატო“ ეწოდა (გვერდები 301-2, სურათები 193-4). იმპრესიონისტები მიხვდნენ, რომ ამგვარი მამოდელირებელი დაჩრდილვა, ლეონარდოს შემდეგ ტრადიციად რომ იქცა, ღია ცის ქვეშ და მზის შუქზე არ გამოდგებოდა, ის მათთვის მიუღებელი გახდა. ამიტომაც ისინი კონტურების განზრახ გაბუნდოვნების გზაზე ყველა წინამორბედ თაობაზე უფრო შორს უნდა წასულიყვნენ. მათ იცოდნენ, რომ ადამიანის თვალი შესანიშნავი ინსტრუმენტია. საჭიროა მხოლოდ სწორი მინიშნება და ის თავად აგიგებს მთელ მისთვის ცნობილ ფორმას. მაგრამ ადამიანმა უნდა იცოდეს, როგორ უყუროს ამგვარ ნახატს. ისინი, ვინც პირველად მიდიოდა იმპრესიონისტთა გამოფენაზე, უთუოდ ცხვირს ადებდნენ მათ სურათებს და, შემთხვევითი მონასმების გროვის გარდა, ვერაფერს ხედავდნენ; ამიტომაც ფიქრობდნენ, ეს მხატვრები გიჟები უნდა იყვნენო.

იმგვარი ნახატის პირისპირ დგომისას, როგორცაა 340-ე სურათი, რომლის მეშვეობით ამ მიმდინარეობის ერთ-ერთი უზუცესი და ყველაზე თანამიმდევრული მედროშე, კამილ პისარო (1830-1903), მზით განათებული პარიზის ბულვარის „შთაბეჭდილებას“ გვიცოცხლებს, ეს გამძვინვარებული ადამიანები იკითხავდნენ: „თუ მე ბულვარს გავუყევები, ასეთი ვიქნები? ალარც ფეხი მექნება, ალარც თვალი, არც ცხვირი და უფრო მოლაქად გადავიქცევი?“ კვლავ ირეოდა ერთმანეთში ცოდნა იმისა, თუ რა „ეკუთვნის“ კაცს, და განსჯა იმაზე, თუ რას ვხედავთ რეალურად.

გარკვეული ხანი უნდა გასულიყო, ვიდრე მაყურებელი ისწავლიდა, რომ იმპრესიონისტული ნახატის აღქმისათვის რამდენიმე ნაბიჯით უკან დახვევა და იმის ხილვის სასწაულით სიამოვნების მიღება საჭირო, მოულოდნელად როგორ ლაგდება თავთავიანთ ადგილას და ჩვენ თვალწინ ცოცხლდება ეს არეულ-დარეული ლაქები. ამ სასწაულის მიღწევა და მხატვრის ხედვითი გამოცდილების მაყურებლისთვის გაზიარება იყო იმპრესიონისტთა ქეშმარიტი მიზანი.

ახლებური თავისუფლებისა და ახლებური ძალმოსილების გრძნობა, რომელიც ამ მხატვრებს ჰქონდათ, მართლაც ამაღლევებული უნდა ყოფილიყო. მას მათთვის თავს დატეხილი დაცინვა და მტრობის კომპენსაცია უნდა მოეხდინა. უცებ მთელი ქვეყნიერება გახდა მხატვრის ფუნჯის საგანი. მხატვარს შეეძლო თავისი მოლბერტი იქ დაედგა, სადაც კი ტონების ლამაზ შეხამებას, ფერებისა და ფორმების საინტერესო კონფიგურაციას, მზის შუქისა და ფერადი ჩრდილების ცოცხალ ხალიჩას წაანყდებოდა, და თავისი შთაბეჭდილების ტილოზე გადატანა ეცადა. ძველი აჩრდილები „ღირსეული სიუჟეტისა“, „განონასწორებული კომპოზიციისა“, „სწორი ნახატისა“ წარსულს ჩაბარდა. იმის გამო, თუ რას და როგორ დახატავდა, მხატვარი ანგარიშს აღარავის აბარებდა, საკუთარი მგრძნობელობის გარდა. ამ ბრძოლას რომ ვიხსენებ, ის კი არ არის იმდენად გასაკვირი, რომ ახალგაზრდა მხატვრების შეხედულებებს წინააღმდეგობა შეხვდა, რამდენადაც ის, რომ ისინი ასე მალე აღიარეს. რამდენადაც ცხარე იყო ბრძოლა, იმდენადვე სრული იყო იმპრესიონიზმის ტრიუმფი. ამ ახალგაზრდა მემამოხეთაგან ზოგმა მაინც, სახელდობრ, მონემ და რენუარმა, საკმაო ხანს იცოცხლა იმისათვის, რომ გამარჯვების ნაყოფი ეგემა და მთელ ევროპაში სახელგანთქმული და პატივდებული გამხდარიყო. ისინი იმის მონმენი გახდნენ, რომ მათი ნამუშევრები საზოგადოებრივ კოლექციებ-



340

კამილ პისარო

იტალიელთა
ბულვარი, დილა,
მზის შუქი, 1897 წ.

ზეთი, ტილო,
73,2 x 92,1 სმ;
ხელოვნების ეროვნული
გალერეა, ვაშინგტონი,
კოლუმბიის ოლქი,
ჩესტერ დეილის
კოლექცია

შიც შევიდა და მდიდართათვის საოცნებო განძადაც იქცა. ამას გარდა, ამ შემობრუნებამ მხატვრებსაც ღრმა კვალი დააჩნია და კრიტიკოსებსაც. აღმოჩნდა, რომ კრიტიკოსები, რომლებიც მათ მასხრად იგდებდნენ, ძალიან შეცდნენ. ისინი ხომ გამდიდრდებოდნენ, დაცივნის ნაცვლად ეს ტილოები რომ ეყიდათ. კრიტიკას სახელი გაუტყდა და მან იგი ველარცა ალიდგინა. იმპრესიონისტების ბრძოლა უძვირფასესი ლეგენდა გახდა ხელოვნების ყველა ნოვატორისთვის, რომელთაც ამიერიდან ყოველთვის შეეძლოთ ეთქვათ, აი, რა უკუღმართად ესმისო საზოგადოებას ახალი მეთოდები. გარკვეული თვალსაზრისით, ეს ყბადალებული მარცხი ხელოვნების ისტორიაში ისეთივე მნიშვნელობისაა, როგორიც იმპრესიონისტთა პროგრამის საბოლოო გამარჯვებას ჰქონდა.

შესაძლოა ეს გამარჯვება არც ყოფილიყო ასე სწრაფი და სრული, რომ არა მისი ორი მოკავშირე, რომლებიც მეცხრამეტე საუკუნის ადამიანს დაეხმარა სამყარო სხვა თვალით დაენახა. ერთი ამ მოკავშირეთაგანი ფოტოგრაფია იყო. პირველ ხანებში ეს გამოგონება ძირითადად პორტრეტებისთვის გამოიყენებოდა. აუცილებელი იყო ძალზე ხანგრძლივი ექსპოზიცია. ადამიანი, რომელიც ფოტოს გადასაღებად ჯდებოდა, დიდხანს უმოძრაოდ, მყარ პოზაში უნდა გაშეშებულიყო. პორტატული კამერისა



341

კაცუსიკა ჰოკუსაი
მთა ფუჯი მოჩანს
ცისტერნის უკან,
1835 წ.

ხის ნაშრომის ანაბეჭდი,
სერიიდან "მთა ფუჯი
ათასი ხედი",
22,6 x 15,5 სმ

და მომენტალური ფოტოგრაფირების განვითარება იმავე წლებში დაიწყო, როდესაც იმპრესიონისტული მხატვრობა აღმავლობის გზას დაადგა. კამერამ ხელი შეუწყო შემთხვევითი ხედისა და მოულოდნელი კუთხის ხიბლის აღმოჩენას. უფრო მეტიც, მხატვრებისთვის ფოტოგრაფიის განვითარება ბიძგი გახდა სამყაროს შეცნობისა და ექსპერიმენტირების გზაზე. მხატვრობა აღარ იყო საჭირო იმ ამოცანის შესასრულებლად, რომელსაც მექანიზმი უკეთ და უფრო იაფად შეასრულებდა. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ადრე მხატვრობას ბევრი უტილიტარული რამეც ევალებოდა. იგი ვინმე მნიშვნელოვანი პიროვნების გარეგნობის ან რომელიმე სოფლის სახლის ხედის აღსაბეჭდად გამოიყენებოდა. მხატვარი ის ადამიანი გახლდათ, რომელსაც წარმავლობის დამარცხება შეეძლო. ჩვენ არ გვეცოდინებოდა, როგორ გამოიყურებოდა ჩიტი დოდო, რომ არა მეჩვიდმეტე საუკუნის ჰოლანდიელი მხატვრის ოსტატობა, რომელმაც ამ სახეობის ერთ-ერთი წარმომადგენელი ჩაიხატა ამ ფრინველის გადაშენებამდე ცოტა ხნით ადრე. მეცხრამეტე საუკუნეში სახვითი ხელოვნების ეს ფუნქცია ფოტოგრაფიამ იკისრა. მხატვრის პოზიციისთვის ეს ისეთივე დარტყმა იყო, როგორც პროტესტანტიზმის მიერ რელიგიურ გამოსახულებათა აკრძალვა (გვერდი 374). ამ გამოგონებამდე თითქმის ყველა თავმოყვარე ადამიანი ცხოვრებაში ერთხელ მაინც დაუჯდებოდა მხატვარს თავისი პორტრეტის დასახატავად. ახლა იშვიათად თუ ჩაიგდებდა ვინმე თავს ამ დღეში, დიდი-დიდი – მეგობარი მხატვრის დახმარების სურვილით. ამრიგად, ისე მოხდა, რომ მხატვრები იძულებული იყვნენ ისეთი ასპარეზი გამოენახათ, სადაც მათ

ფოტოგრაფია ვერ შეეცილებოდა. თანამედროვე ხელოვნება მართლაც ძნელად თუ იქცეოდა იმად, რაც ის დღეს არის, ამ გამოგონების გავლენა რომ არა.

მეორე მოკავშირე, რომელიც იმპრესიონისტებს მხარში ამოუდგა ახალი მოტივებისა და ახალი ფერადოვანი სქემების გაბედულ ძიებაში, იაპონური ფერადი გრაფიურა იყო. იაპონიის ხელოვნება ჩინური ხელოვნებიდან განვითარდა (გვერდი 155) და დაახლოებით ათასი წლის განმავლობაში მის ხაზს მიჰყვებოდა. მეთვრამეტე საუკუნეში კი, შესაძლოა ევროპული გრაფიურების გავლენით, იაპონელმა მხატვრებმა თავი დაანებეს შორეული აღმოსავლეთის ხელოვნების ტრადიციულ მოტივებს და ცხოვრებისეული სცენები აირჩიეს სიუჟეტებად ხის ფერადი გრაფიურებისთვის, რომლებიც თამამ გამოგონებლობასა და ტექნიკურ ოსტატობას ითავსებდა. იაპონელ ხელოვნების მოყვარულთ ეს იაფფასიანი პროდუქცია დიდად არაფრად მიაჩნდათ. ისინი მკაცრად ტრადიციულ მანერას ამჯობინებდნენ. როდესაც მეცხრამეტე საუკუნის შუა ხანებში იაპონია იძულებული გახდა ევროპასა და ამერიკასთან სავაჭრო კავშირები დაემყარებინა, ამ გრაფიურებს ხშირად შესახვევ-შესაფუთად იყენებდნენ და ჩაის მალაზიებში მათი შოვნა იაფად შეიძლებოდა. მანეს წრის მხატვრები ის ხელოვნები იყვნენ, რომლებმაც ამ გრაფიურების მშვენიერება აღიქვეს და გატაცებით დაიწყეს მათი შეგროვება. აქ მათ იმ აკადემიური წესებითა და კლიშეებით შეურყვნელი ტრადიცია იპოვეს, რომელთაგან თავის დაღწევასაც ეს ფრანგი მხატვრები ლამობდნენ. იაპონური გრაფიურები მათ იმის დანახვაში დაეხმარა, თუ ჯერ კიდევ რამდენი ევროპული შტამში არ ჰქონდათ მოშორებული ისე, რომ ვერც კი ამჩნევდნენ ამას. იაპონელები სამყაროს ყოველი მოულოდნელი და უჩვეულო მოვლენით ტკბებოდნენ. მათ ოსტატს, ჰოკუსაის (1760-1849), შეეძლო ფუჯი თითქოს უცაბედად, ხარაჩოების უკან ერყვნებინა (სურათი 341); უტამაროს (1753-1806) არ აფიქრებდა ზოგი ფიგურის გრაფიურის კიდით ან ბამბუკის ფარდით გადაჭრა (სურათი 342). ევროპული მხატვრობის ელემენტარული წესის ამ გაბედულმა უგულბელყოფამ გააოგნა იმპრესიონისტები. ამ წესში მათ ხედვაზე ცოდნის ოდინდელი ბატონობის ბოლო თავშესაფარი დაინახეს. რატომ უნდა ერყვნებინა ნახატს ყოველთვის სცენაზე გამოსახული თითოეული ფიგურა სრულად ან თუნდაც მისი უმთავრესი ნაწილი?

342

კიტაგავა უტამარო
ფარდა ინევა აყვავებული
ქლიავების სანახაუდად,
1790-იანი წლების
ბოლო,

ზოს ნამორის ანაბეჭდი,
19,7 x 50,8 სმ





მხატვარი, რომელზეც ამ ახალმა შესაძლებლობებმა სხვებზე მეტად მოახდინა ზემოქმედება, ედგარ დეგა (1834-1917) გახლდათ. დეგა მონესა და რენუარზე ცოტათი უფროსი იყო. იგი მანეს თაობას ეკუთვნოდა და, მის მსგავსად, ერთგვარად განზე იდგა იმპრესიონისტთა ჯგუფისაგან, თუმცა მათ მისწრაფებებს მეტწილად თანაუგრძნობდა. დეგა კომპოზიციითა და ხატვით იყო გატაცებული და დიდად აფასებდა ენგრს. თავის პორტრეტებში (სურათი 343) მას სურდა სივრცის და ყველაზე მოულოდნელი კუთხიდან დანახული მყარი ფორმების შთაბეჭდილება გადმოეცა. ამიტომაც იგი სიუჟეტად ღია ცის ქვეშ დანახულს ბალეტის სცენებს ამჯობინებდა. რეპეტიციებისთვის თვალყურის დევნებისას დეგას შესაძლებლობა ჰქონდა ადამიანთა სხეულები ყოველი მხრიდან და ყველაზე უფრო მრავალფეროვან პოზებში ეხილა. სცენაზე ზემოდან ყურებისას მას შეეძლო დაენახა, როგორ ცეკვავდნენ ან ისვენებდნენ გოგონები, და რთული რაკურსები და ადამიანის ფორმების მოდელირებაზე სცენის განათების ეფექტი შეესწავლა. 344-ე სურათი დეგას მიერ პასტელით შესრულებულ ერთ-ერთ ჩანახატს წარმოგიდგენს. შეუძლებელია ამაზე უფრო შემთხვე-

343

ედგარ დეგა

ანრი დეგა და მისი
ძმისწული ლუსი,
1876 წ.

ზეთი, ტილო,
99,8 x 119,9 სმ;
ხელოვნებას ინსტიტუტი,
ჩიკაგო

ვითი კომპოზიცია გამოსახო. ზოგ მოცეკვავეს მხოლოდ წვივები მოუჩანს, ზოგს – მხოლოდ ზურგი ან ტორსი. მარტო ერთი ფიგურა ჩანს მთლიანად და ისიც არამკაფიო და ძნელად ამოსაკითხია. ჩვენ მას ზემოდან ვუყურებთ. ის ერთიანად მოშვებულია, თავი წინ გადაუნევიან, მარცხენა ხელი კი კოჭზე შემოუხვევია. დეგას სურათები არაფერს მოგვითხრობს. მას ბალერინები იმიტომ არ აინტერესებდა, რომ ისინი ლამაზი გოგონები იყვნენ. მას არც მათი განწყობილება უნდა მიეტანა გულთან. ის მათ იმგვარივე, ვნებისგან დაცლილი ობიექტურობით უყურებდა, როგორც იმპრესიონისტები პეიზაჟს უცქერდნენ. მას ერთი რამ აღეგებდა – სხეულზე შუქრდილის თამაში და მოძრაობისა და სივრცის გადმოცემის გზები. იგი აკადემიურ სამყაროს უმტკიცებდა, რომ ახალგაზრდა მხატვრების ახლებური პრინციპები სულაც არ იყო სწორ ხატვასთან შეუთავსებელი და იმგვარ ახალ პრობლემებს აყენებდა, რომელთა გადანწყვლაც მხოლოდ ნახატის წყობის ყველაზე უბადლო ოსტატს თუ შეეძლო.

ახალი მიმდინარეობის ძირითადი პრინციპების სრულად გამოხატვა მხოლოდ მხატვრობაში შეიძლებოდა, მაგრამ “მოდერნიზმისთვის” თუ მის წინააღმდეგ ბრძოლამ მალე ქანდაკებაც ჩაითრია. დიდი ფრანგი მოქანდაკე ოგიუსტ როდენი (1840-1917) იმავე წელს დაიბადა, როდესაც მონე. ვინაიდან იგი კლასიკური ქანდაკებისა და მიქელანჯელოს თავგამოდებული მონაფე იყო, მასა და ტრადიციულ ხელოვნებას შორის არსებითი კონფლიქტი აუცილებელი არ ყოფილა. როდენი მალე გახდა ცნობილი ოსტატი და საზოგადოების იმგვარივე, თუ მეტი არა, აღიარება მოიპოვა, როგორც მისი დროის ნებისმიერმა სხვა ხელოვანმა. მაგრამ მისი ნამუშევრებიც კი კრიტიკოსთა გაცხარებული დავის საგანი იყო; ხშირად მათ იმპრესიონისტ მემამბოხეთა ნამუშევრებისგან არც განასხვავებდნენ.



344

ედგარ დეგა

მოლოდინში, 1879 წ.

პასტელი, ქალაქი.

99,8 x 119,9 სმ;

მუზეუმი, პარიზი



345

ოგიუსტ როდენი
მოქანდაკე თიულ
დალუ, 1883 წ.

ბრინჯაო, სიმაღლე
52,6 სმ; როდენის
მუზეუმი, პარიზი

346

ოგიუსტ როდენი
ღვთის ხელი,
დაახლ. 1898 წ.

მარმარილო, სიმაღლე
92,9 სმ; როდენის
მუზეუმი, პარიზი

მიზეზი შესაძლოა გასაგები გახდეს, თუ მის ერთ-ერთ პორტრეტს (სურათი 345) შევხედავთ. იმპრესიონისტების მსგავსად, როდენიც უგულბებლყოფდა გარეგნულ "დასრულებულობას". მასაც ერჩია, ზოგი რამ მაყურებლის წარმოსახვისთვის მოეტოვებინა. ზოგჯერ იგი ქვის ნაწილსაც კი ხელუხლებლად ტოვებდა იმ შთაბეჭდილების შესაქმნელად, ფიგურა ეს-ეს არის ჩნდება და ფორმას იღებსო. საშუალო მაყურებელი ამას, უბრალო სიზარმაცედ თუ არა, გამაღიზიანებელ ექსცენტრულობად მაინც აღიქვამდა. მათი პრეტენზიები იგივე იყო, რაც ტინტორეტოს (გვერდი 371) მიმართ. მათთვის მხატვრული სრულყოფილება ჯერაც იმას ნიშნავდა, რომ ყველაფერი ზედმიწევნითი და გაპრილებული ყოფილიყო. ამ წერილმან მოთხოვნათა უგულბებლყოფით შესაქმნის ღვთაებრივი აქტის ხილვის (სურათი 346) გამოსახვისას როდენი იმასვე ამკვიდრებდა, რასაც რემბრანდტი (გვერდი 422) მოითხოვდა – თავისი ნამუშევარი დასრულებულად მაშინ გამოეცხადებინა, როცა თავის მხატვრულ მიზანს მიაღწევდა. ვინაიდან ვერავინ იტყოდა, ასეთი გადაწყვეტა უმეცრებამ მოიტანაო, როდენის გავლენამ დიდად შეუწყო ხელი იმპრესიონისტებს, გზა ფრანგ თაყვანისმცემელთა ვინრო წრის მიღმაც გაეკვალათ.



პარიზში იმპრესიონიზმს მთელი მსოფლიოს მხატვრები ეზიარნენ და თან წაიღეს ახალი აღმოჩენებიც და ახალი პოზიციაც მხატვრისა, როგორც ბურჟუაზიული სამყაროს მსჯელობათა და პირობითობათა წინააღმდეგ მეამბოხისა. საფრანგეთის გარეთ ხელოვნების ამ ახალი სახარების ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი მოციქული ამერიკელი ჯეიმზ აბოტ მაკნილ უისლერი (1834-1903) იყო. უისლერს ახალი მოძრაობის პირველ ბრძოლაშიც ჰქონდა მონაწილეობა მიღებული. მანესთან ერთად ისიც იყო წარმოდგენილი 1863 წელს “უარყოფილთა სალონში” და იაპონური გრავიურებით მის კოლეგა მხატვართა აღფრთოვანებას იზიარებდა. ის არ ყოფილა იმპრესიონისტი, ამ სიტყვის მკაცრი მნიშვნელობით, დეგაზე ან როდენზე მეტად, რადგან მისი ძირითადი საზრუნავი უფრო მეტად დახვეწილი ხაზოვანი კომპოზიცია იყო, ვიდრე შუქისა და ფერის ეფექტები. პარიზელი მხატვრების მსგავსად, მასშიც ზიზლს იწვევდა საზოგადოების ინტერესი სენტიმენტალური ანეკდოტების მიმართ. იგი ხაზს უსვამდა იმას, რომ მხატვრობაში ღირებული სიუჟეტი კი არ არის, არამედ ის, თუ როგორ არის იგი ფერებზე და ფორმებზე “თარგმნილი”. უისლერის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნახატი, შესაძლოა ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარულიც კი, რომელიც ოდესმე შექმნილა, დედის პორტრეტი (სურათი 347) გახლავთ. საყურადღებოა, რომ სათაური, რომლითაც უისლერმა ეს სურათი 1872 წელს გამოფინა, იყო “ნაცრისფრისა და შავის თანაფარდობა”. ის უფრთხის ყველაფერს “ლიტერატურულს”, სენტიმენტალურს, თუმცა ფორმებისა და ფერების ჰარმონია, რომელიც მას მიზნად ჰქონდა დასახული, სულაც არ გამოირიცხავს გამოსახულის განცდას. სურათს სიმშვიდეს უბრალო ფორმების ფაქიზი წონასწორობა ანიჭებს, ხოლო მისი “ნაცრისფრისა და შავის” ჩამქრალი ტონები, რომლებიც მანდილოსნის თმებიდან და კაბიდან კედლამდე და ავეჯამდე მონაცვლეობს, აძლიერებს უდრტივინველი მარტოობის განწყობილებას, რომელიც ნახატს ასეთ მიმზიდველობას ანიჭებს. უცნაურია, რომ ამ, გრძნობით განმსჭვალული და ნაზი სურათის დამხატველი გამომწვევი ქცევიტი და, როგორც თავად იტყოდა, “მტრების შეძენის ნატიფ ხელოვნებაში” მეცადინეობით იყო ცნობილი. იგი ლონდონში დამკვიდრდა და მიაჩნდა, რომ თანამედროვე ხელოვნებისათვის ლამის შიშველი ხელებით ბრძოლისთვისაა მოწოდებული. მისმა ჩვევებმა, სურათებისათვის ექსცენტრულობით გამოაგნებელი სახელების დარქმევამ, აკადემიური ნორმების უგულვებელყოფამ აღაშფოთა ჯონ რასკინი (1819-1900), დიდი კრიტიკოსი, რომელმაც ტერნერი და პრერაფაელიტები დაიცვა. 1877 წელს უისლერმა გამოფინა იაპონური მანერით შესრულებული ლამის ხედები, რომელთაც “ნოქტიურნები” (სურათი 348) უწოდა, და თითოეული-სათვის 200 გინეა მოითხოვა. რასკინი წერდა: “რას ვიფიქრებდი, რომ მასხარა 200 გინეას მოითხოვდა იმის საფასურად, რომ საზოგადოებას სახეში ქილა საღებავი სთხლიშა”. უისლერმა მას შეურაცხყოფისათვის სასამართლოში უჩივლა. ამ შემთხვევამ კიდევ ერთხელ აჩვენა, რა ღრმა უფსკრული იყო საზოგადოებისა და ამ მხატვრის შეხედულებებს შორის. საზოგადოებას აინტერესებდა, ვის სასარგებლოდ დასრულდებოდა დავა, და უისლერს ჩაეკითხ-

347

ჯეიმზ აბოტ მაკნილ უისლერი

ნაცრისფრისა და შავის თანაფარდობა: მხატვრის დედის პორტრეტი, 1871 წ.

ზელი, ტილო, 144 x 162 სმ; ორსენს მუზეუმი, პარიზი





ნენ, მართლა მოითხოვა თუ არა მან უზარმაზარი თანხა “ორი დღის ნამუშევარში”, რაზეც მან უპასუხა: “არა, მე მას მთელი ცხოვრების მანძილზე დაგროვებულ ცოდნაში ვითხოვ.”

საკვირველიც კია, რამდენი რამ ჰქონდათ სინამდვილეში საერთო ამ სავალალო სასამართლო პროცესის მონაწილეთ. ორივენი მეტად უკმაყოფილონი იყვნენ გარემომცველი სიმახინჯითა და სიბინძურით. მაგრამ თუ რასკინი, ასაკით უფროსი, თანამემამულეთა მშვენიერებისკენ მოსაქცევად მათ ზნეობრივ გრძნობას მიმართავდა, უისლერი თავკაცი გახდა ე. წ. ესთეტიკური მოძრაობისა, რომელიც იმის დამტკიცებას ცდილობდა, მხატვრული მგრძობელობა ცხოვრებაში ერთადერთი რამაა, რისი სერიოზულად აღქმაც ღირსო. ორივე ამ შეხედულებამ დიდი მნიშვნელობა მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულს შეიძინა.

348

ჯეიმზ აბოტ მაკნილ უისლერი

ლურჯ-ვერცხლის-ფერი ნოქტიურნი, ბეთერსის ძველი ხიდი, დაახლ. 1872-50 წწ.

ზუთი, ტილო, 67,9 x 50,8 სმ; თეიტ გალერეა, ლონდონი

დანუნებული მხატვარი ყვირის: “და მათ ეს დაიუნეს, უვიცმა ბრიყვებმა!”, 1859 წ.

ონორე დომიეს, ლითოგრაფია, 22,1 x 27,2 სმ



ახალი სტანდარტების ძიებაში

მეცხრამეტე საუკუნის დასასრული

ერთი შეხედვით, მეცხრამეტე საუკუნის მინურული დიდი კეთილდღეობის და, შეიძლება ითქვას, თვითკმაყოფილების ხანაც კი იყო. მაგრამ მხატვრებსა და მწერლებს შორის, რომლებიც გარიყულებად გრძნობდნენ თავს, მატულობდა ხელოვნების იმ მიზნებითა და მეთოდებით უკმაყოფილება, რომლებიც საზოგადოებას მოსწონდა. ყველაზე ადვილად მათ იერიში არქიტექტურაზე მიიტანეს. ხუროთმოძღვრება უშინაარსო, რუტინულ საქმიანობად ქცეულიყო. ჩვენ გვახსოვს, როგორ შენდებოდა მზარდ ქალაქებში საცხოვრებელი სახლების, ქარხნებისა და საზოგადოებრივი ნაგებობების უზარმაზარი ბლოკები სტილების სრული აღრევითა და შენობათა ფუნქციის სრული უგულვებლყოფით. ხშირად ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ჯერ ინჟინრები აგებდნენ შენობის პირდაპირი მოთხოვნების შესატყვის “ჩონჩხს”, ხოლო შემდეგ ფასადზე “ისტორიული სტილების” ნიმუშთა ნიგნებიდან გადმოტანილი ორნამენტების მეშვეობით მას ცოტაოდენ “ხელოვნებას” ამატებდნენ. გასაოცარია, რამდენ ხანს იტანდა ხუროთმოძღვართა უმეტესობა ასეთ პროცედურას. საზოგადოება მათ სვეტებს, პილასტრებს, ლავგარდანებსა და ნაძერწ ორნამენტებს სთხოვდა და არქიტექტორებიც უსრულებდნენ ამ თხოვნას. მაგრამ მეცხრამეტე საუკუნის მინურული სტივის სულ უფრო მეტი ადამიანი ხვდებოდა ამგვარი მოდის აბსურდულობას. კერძოდ, ინგლისში კრიტიკოსებიც და ხელოვანებიც მძაფრად განიცდიდნენ ინდუსტრიული რევოლუციის მიერ გამოწვეულ ხელოსნობის საყოველთაო დაცემას და დასანახავად სძულდათ ორნამენტების ის იაფფასიანი და უგემოვნო მექანიკური მინაბაძები, რომლებსაც აღარ შერჩენოდათ ოდინდელი ღირსება და მნიშვნელობა. ჯონ რასკინისა და უილიამ მორისის მსგავსი ადამიანები ხელოვნებათა და ხელობათა საფუძვლიან რეფორმაზე და იაფი მასობრივი პროდუქციის ხელით, კეთილსინდისიერად და აზრიანად ნაკეთები ნივთებით შენაცვლებაზე ოცნებობდნენ. მათი კრიტიკის გავლენა საკმაოდ დიდი იყო, თუმცა მოკრძალებული ხელოსნობა, რომელსაც ისინი იცავდნენ, თანამედროვე პირობებში უდიდესი ფუფუნება აღმოჩნდა. მართალია, მათი პროპაგანდა ვერ შეაფერხებდა მასობრივ ინდუსტრიულ წარმოებას, მაგრამ მან დაანახა ადამიანებს ეს პრობლემები და ბევრ გაუღვიძა ნამდვილის, უბრალოსა და ხელნაკეთის გემოვნება.

რასკინსა და მორისს ჯერ კიდევ სჯეროდათ, რომ ხელოვნების განახლება შუა საუკუნეების პირობებში მიბრუნებით გახდებოდა შესაძლებელი. მაგრამ ბევრი ხელოვანი ხვდებოდა, რომ ეს შეუძლებელი იყო. ისინი მიისწრაფოდნენ “ახალი ხელოვნებისკენ”, რომელიც კომპოზიციის ახლებურ გრძნობას და ყოველი მასალის შესაძლებლობათა გამოვლენას დემყარებოდა. ახალი ხელოვნების, ანუ *Art Nouveau*-ს ბაირალი 1890-იან წლებში აფრიალდა. არქიტექტორები ახალი ტიპის მასალებსა და ორნამენ-

ტებს ცდიდნენ. ცნობილია, რომ ბერძნული ორდერი, რომელიც მარტივი ხის კონსტრუქციებისგან განვითარდა (გვერდი 77), რენესანსის ეპოქიდან მოყოლებული, არქიტექტურული დეკორის იდეათა ბანკის ფუნქციას ასრულებდა (გვერდები 224, 250). განა არ დადგა იმის დრო, რომ რკინისა და მინის ახლებურ ხუროთმოძღვრებას, რომელიც თითქმის შეუმჩნეველად ვითარდებოდა სარკინიგზო სადგურებსა (გვერდი 520) და ინდუსტრიულ ნაგებობებში, საკუთარი ორნამენტული სტილი განევიტარებინა? და თუ დასავლური ტრადიცია მეტისმეტად იყო დაკავშირებული ძველ სამშენებლო მეთოდებთან, იქნებ აღმოსავლეთს შეეძლო შემოეთავაზებინა მოდელისა და იდეების ახალი ნაკრების მიწოდება?

სწორედ ეს აზრი უნდა სდებოდა საფუძვლად ბელგიელი არქიტექტორის, ვიქტორ ორტას (1861-1947), პროექტებს, რომლებიც მომენტალურად გახმაურდა. ორტამ იაპონელებისგან ისწავლა სიმეტრიის დარღვევა და აღმოსავლეთის ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი კლასიკური მრუდების ეფექტით ტკბობა (გვერდი 148). მაგრამ იგი უბრალო მიმბაძველი როდი იყო. მან ეს ხაზები გადმოიტანა რკინის ნაგებობებში, რომლებიც კარგად ესადაგებოდა თანამედროვე მოთხოვნებს (სურათი 349). ბრუნელესკის შემდეგ ევროპელ მშენებლებს პირველად შესთავაზეს სრულიად ახალი სტილი. გასაკვირი არ არის, რომ ეს სიახლენი *Art Nouveau*-დ იქნა გააზრებული.

“სტილისადმი” ასეთი ცნობიერი დამოკიდებულება და იმედი, რომ იაპონიას შეუძლია ჩიხიდან გამოსვლაში დაეხმაროს ევროპას, არქიტექტურით არ შემოფარგლულა. უფრო ძნელი ასახსნელია შეშფოთებისა და მეცხრამეტე საუკუნის მხატვრობის მიღწევებით უკმაყოფილების გრძნობა, რომელმაც ამ პერიოდის ბოლოს ახალგაზრდა ფერმწერთა შორის დაისადგურა. არადა მისი ფესვების გარკვევა ძალიან მნიშვნელოვანია, ვინაიდან სწორედ ამ გრძნობამ წარმოშვა ის განსხვავებული მიმართულებანი, რომლებსაც ამჟამად “თანამედროვე ხელოვნებას” უწოდებენ. ზოგს პირველ მოდერნისტებად იმპრესიონისტები მიაჩნია, რადგან მათ უარყვეს აკადემიებში მიღებული ფერწერის ზოგიერთი კანონი. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ იმპრესიონისტთა მიზნები არ დასცილებია ხელოვნების იმ ტრადიციას, რომელიც რენესანსის ხანაში ბუნების “აღმოჩენის” შემდეგ შემუშავდა. ისინიც სწორედ იმას ესწრაფოდნენ, ისე გამოესახათ სინამდვილე, როგორც მას ხედავდნენ, და მათი დავა კონსერვატორ მხატვრებთან იმდენად მიზანს არ ეხებოდა, რამდენადაც მისი მიღწევის საშუალებებს. მათ მიერ ფერთა რეფლექსების აღმოჩენა, მათი ექსპერიმენტები თავისუფალი მონასმების ეფექტით, საბოლოო ჯამში, ვიზუალური შთაბეჭდილების უფრო სრულყოფისკენ იყო მიმართული. ფაქტობრივად სწორედ იმპრესიონიზმმა მოახერხა ბუნების სრული დაუფლება. ყოველივე ის, რასაც მხატვრის თვალს ხედავდა, სურათის მოტივი გახდა და რეალური სამყარო ყველა მისი ასპექტით მხატვრის შესწავლის ღირსად იქნა მიჩნეული. შესაძლოა იმპრესიონისტების მეთოდების სწორედ ასეთი საყოველთაო ტრიუმფის გამო იკავებდა თავს ზოგიერთი მხატვარი მათი გამოყენებისგან. ერთხანს ისე ჩანდა, თითქოს ვიზუალური შთაბეჭდილების იმიტაციისკენ მიმართული ხელოვნების ყველა პრობლემა გადაწყვეტილია და რომ ამ მიზნისკენ შემდგომი სწრაფვა ახალს ვერაფერს მოიტანს.

მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ, როგორც კი ხელოვნებაში ერთი პრობლემა გადაწყდება, მის ადგილას მაშინვე მრავალი ახალი ჩნდება. მხატვარი, რომელმაც შესაძლოა პირველმა მკაფიოდ შეიგრძნო ამ ახალი პრობლემების ბუნება, ჯერ კიდევ იმპრესიონისტი ოსტატების თაობას ეკუთვნოდა.

349

ვიქტორ ორტა
კიბე, ოტელი
ტასელი, პოლ-ემილ
იენსონის ქუჩა,
ბრიუსელი, 1893 წ.

Art Nouveau-ს
სტილის სახლი



ეს პოლ სეზანი (1839-1906) გახლდათ. იგი მანეზე მხოლოდ შვიდი წლით უმცროსი, ხოლო რენუარზე ორი წლით უფროსიც კი იყო. ახალგაზრდობაში სეზანი იმპრესიონისტთა გამოფენებში მონაწილეობდა, მაგრამ მათდამი დამოკიდებულებამ იმდენად აღაშფოთა, რომ მშობლიურ ქალაქს, ექს-ან-პროვანსს, მიაშურა, სადაც, კრიტიკოსთა აყალმაყალს განრიდებული, თავისი ხელოვნების პრობლემებს სწავლობდა. იგი მოწესრიგებული კაცი იყო, საკუთარი სახსრებიც ჰქონდა და თავისი ნახატების გაყიდვაზე არ ყოფილა დამოკიდებული. ამიტომ მას შეეძლო ცხოვრება იმ მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტისთვის მიეძღვნა, რომლებიც თვითონვე დაისახა, და საკუთარი ნამუშევრებისადმი უაღრესად მკაცრი სტანდარტები მიეყენებინა. გარეგნულად იგი მშვიდი და ნებიერი ცხოვრებით ცხოვრობდა, მაგრამ სინამდვილეში გამუდმებით, თავდაუზოგავად იბრძოდა თავის სურათებში მხატვრული სრულყოფილების იმ იდეალის მისაღწევად, რომლისკენაც ასე მიისწრაფოდა. ის არ ყოფილა თეორიული მსჯელობის მოყვარული, მაგრამ როდესაც მცირერიცხოვან თაყვანისმცემელთა წრეში სახელი გაითქვა, ზოგჯერ ცდილობდა კიდევ რამდენიმე სიტყვით აეხსნა მათთვის, რისი გაკეთება სურდა. გადმოცემით, ერთხელ მას უთქვამს, ჩემი მხატვრობის მიზანია “ბუნებისმიერი პუსენიო”. ამით მას იმის თქმა უნდოდა, რომ პუსენისნაირმა ძველმა კლასიკოსმა მხატვრებმა თავიანთ ნამუშევრებში არაჩვეულებრივ წონასწორობასა და სრულყოფილებას მიაღწიეს. პუსენის “Et in Arcadia ego”-ს (გვერდი 395, სურათი 254) მსგავსი ნახატები მშვენიერ ხაზოვან კომპოზიციას ქმნის, რომელშიც ერთი ფორმა მეორეს შეესაბამება. ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ყველაფერი თავის ადგილზეა და არაფერია შემთხვევითი და ბუნდოვანი. ყოველი ფორმა ნათლად იკითხება და მკვირივ, მტკიცე სხეულად აღიქმება. მთლიანობას ის ბუნებრივი უბრალოება ახასიათებს, რომელიც სიმშვიდისა და უშფოთველობის შთაბეჭდილებას ახდენს. სეზანს იმგვარი ხელოვნება სურდა, რომელიც ასევე დიადი და აუღელვებელი იქნებოდა, მაგრამ სულაც არ ფიქრობდა, რომ ამჟამად ამის მიღწევა პუსენის მეთოდებით შეიძლებოდა. ბოლოს და ბოლოს, ძველ ოსტატებსაც ხომ ეს წონასწორობა და სიმტკიცე ძვირი დაუჯდათ. მათ არ უქისრიათ ვალდებულება, ისე გამოესახათ სინამდვილე, როგორც ხედავდნენ. თავიანთ სურათებში ისინი უფრო ანტიკური კლასიკის შესწავლისას ნაპოვნ ფორმათა ურთიერთმიმართებებს, სივრცისა და სიმკვრივის შთაბეჭდილებასაც კი, დადგენილი, ტრადიციული წესების გამოყენებით აღწევდნენ და არა ყოველი საგნის თითქოს ახლიდან დანახვის გზით. სეზანი იზიარებდა თავისი იმპრესიონისტი მეგობრების აზრს, რომ აკადემიური ხელოვნების ეს მეთოდები სინამდვილეს ეწინააღმდეგება. იგი აღფრთოვანებული იყო ახალი აღმოჩენებით ფერისა და მოდელირების სფეროში. მასაც სურდა მიჰყოლოდა თავის შთაბეჭდილებებს, ის ფორმები და ფერები ეხატა, რომლებსაც ხედავდა, და არა ისინი, რომლებიც იცოდა ან შეისწავლა; მაგრამ, ამავე დროს, ადვილად ვერ გუობდა იმ გეზს, რომელსაც მხატვრობა გაჰყვა. იმპრესიონისტები ბუნების გამოსახვის ჭეშმარიტი ოსტატები იყვნენ, მაგრამ იყო კი ეს მართლაც საკმარისი? სადღა იყო მისწრაფება ჰარმონიული ხაზოვანი კომპოზიციის, უბრალოებისა და სრულყოფილი წონასწორობისკენ, რომელიც წარსულის დიდებულ მხატვრობას გამოარჩევდა? სეზანის ამოცანა გახლდათ “ნატურიდან” ეხატა, იმპრესიონისტი ოსტატების მონაპოვარი გამოეყენებინა და, ამავე დროს, წესრიგისა და აუცილებლობის ის გრძნობა დაებრუნებინა, რომელიც პუსენის ხელოვნებას გამოარჩევდა.

თავისთავად ეს პრობლემა ხელოვნებისთვის ახალი არ ყოფილა. ჩვენ

გვახსოვს, რომ იტალიური *კვატროჩენტოს* ხანაში ბუნების დაუფლებამ და პერსპექტივის შემოღებამ საფრთხეში ჩააგდო შუა საუკუნეების მხატვრობის ნიმუშთა ნათელი აღნაგობა და ისეთი პრობლემები წარმოშვა, რომელთა გადაწყვეტაც მხოლოდ რაფაელის თაობამ შეძლო (გვერდები 262, 319). ახლაც, ოღონდ განსხვავებულ დონეზე, იგივე საკითხი დაისვა. იმპრესიონისტების მხატვრობაში მოხაზულობათა გარკვეულობა მოციმციმე შუქმა შთანთქა, ხოლო ფერადი ჩრდილების აღმოჩენამ კვლავ ახალი პრობლემა დააყენა: შესაძლებელი იყო თუ არა ამ მიღწევათა ისე შენარჩუნება, რომ მკაფიობა და მონესრიგებულობა არ დაკარგულიყო? უფრო მარტივად რომ ვთქვათ, იმპრესიონისტთა ნახატები ტენდენციას ამჟღავნებდნენ ბრწყინვალეებისკენ, მაგრამ ნაკლად უნესრიგობა ჰქონდათ. სეზანს სძულდა უნესრიგობა. მაგრამ მას იმდენად პირობით აკადემიურ ნახატთან და შუქ-ჩრდილებთან მიბრუნება კი არ სურდა, რათა სიმყარის ილუზია შეექმნა, რამდენადაც “კომპონირებულ” პეიზაჟთან მიბრუნება ჰარმონიული ნყობის მისაღწევად. კიდევ უფრო მწვავე პრობლემის წინაშე აღმოჩნდა იგი, როდესაც ფერის სწორი გამოყენების საკითხს ჩაუფიქრდა. სეზანი ძლიერ, ინტენსიურ ფერებს და მკაფიო ნყობას თანაბრად მიეღწეოდა. როგორც გვახსოვს, შუა საუკუნეების მხატვრებს ამგვარი მისწრაფების დაკმაყოფილება თავისუფლად შეეძლოთ (გვერდები 181-3), ვინაიდან ისინი საგანთა გარეგნულ იერს დიდად არ დაგიდევდნენ, მაგრამ როდესაც ხელოვნება კვლავ დაუბრუნდა ბუნებაზე დაკვირვებას, შუა საუკუნეების ვიტრაჟებისა და ხელნაწერთა მინიატურების სუფთა და კაშკაშა ფერები ტონების იმ რბილმა შერევამ შეცვალა, რომლის მეოხებითაც უდიდესი ვენეციელი (გვერდი 326) და ჰოლანდიელი (გვერდი 424) ფერმწერნი შუქისა და ატმოსფეროს გადმოცემას ახერხებდნენ. იმპრესიონისტებმა უარყვეს საღებავის პალიტრაზე შეზავება და მას ცალკეულ, მცირე ზომის მონასმებად და შტრიხებად დებდნენ ტილოზე, რათა “ღია სივრცის” მოციმციმე ნათება გადმოეცათ. ტონალურად ეს სურათები გაცილებით უფრო კაშკაშა იყო, ვიდრე მათი წინამორბედებისა, მაგრამ სეზანს ვერც ისინი აკმაყოფილებდა. მას ის მდიდარი და გაუზავებელი ტონები უნდოდა გადმოეცა, რომლებიც სამხრეთის ცის ქვეშ ბუნებრივად არსებობდა, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ძირითადი სუფთა ფერებით დიდი სიბრტყეების დაფარვა რეალობის ილუზიას არღვევდა. ასე დახატული სურათები ბრტყელ ნაყშს ემსგავსება და სიღრმის შთაბეჭდილებას ვერ გადმოსცემს. ამგვარად, სეზანი თითქოს ყოველი მხრიდან წინააღმდეგობების ტყვეობაში აღმოჩნდა. მისი სურვილი, აბსოლუტურად ერთგული ყოფილიყო ბუნებიდან მიღებული შთაბეჭდილებებისა, თითქოს შეეჯახა მისსავე მისწრაფებას, გარდაექმნა, როგორც თვითონ ამბობდა, “იმპრესიონიზმი ისეთ მყარ და წარუვალ რამედ, როგორიც მუზეუმების ხელოვნებაა”. გასაკვირი არაა, რომ იგი ხშირად სასწრაფო კვლევას ეძლეოდა, შესწორებები შეჰქონდა თავის ტილოებში და მუდმივად ექსპერიმენტებს ატარებდა. გასაოცარი ის არის, რომ მას გაუმართლა და თავის სურათებში თითქოს შეუძლებლის განხორციელება შეძლო. ეს ვერ მოხდებოდა, ხელოვნება რომ მათემატიკურ გათვლებს ექვემდებარებოდა, მაგრამ, საბედნიეროდ, ასე არ არის. ის წონასწორობა და ჰარმონია, რომლებისკენაც მხატვრები ისწრაფვიან, სულ სხვაა, ვიდრე მანქანების წონასწორობა. ის უეცრად “ხდება” და დანამდვილებით არავინ იცის, როგორ ან რატომ. ბევრი რამ დაწერილა სეზანის ხელოვნების მასიულობაზე. ყველა თავისებურად ცდილობდა აეხსნა, რა უნდოდა მას და რა მოიპოვა. თუმცა ეს ახსნები არ არის ამომწურავი და ზოგჯერ წინააღმდეგობრივიც



კია. მაგრამ კრიტიკოსებმა თავი თუ მოგვაბეზრეს, თვითონ სურათებს ყოველთვის შეუძლია ჩვენი დარწმუნება. და როგორც ყოველთვის, საუკეთესო რჩევაა ესაა: “ნადი და სურათების ორიგინალები ნახე”.

ამ წიგნის ილუსტრაციებსაც კი შეუძლიათ ნაწილობრივ დაგანახონ სეზანის ტრიუმფის სიდიადე. სამხრეთ საფრანგეთის პეიზაჟი სენ ვიქტუარის მთის გამოსახულებით (სურათი 350), შეიძლება ითქვას, შუქითაა მოცული, და მაინც მყარი და მკვირვია. მისი აღნაგობა სრულიად ნათელია და, ამავე დროს, დიდი სიღრმისა და სიშორის შთაბეჭდილებას ქმნის. სიმშვიდისა და წესრიგის ალლომ გამოაკვეთინა სეზანს ცენტრში გზისა და ვიადუკის პორიზონტალები, წინა პლანზე კი – სახლების ვერტიკალები. მაგრამ სრულებითაც არ გვიჩნდება შეგრძნება, თითქოს სეზანმა ეს წესრიგი ბუნებას თავს მოახვია. ფუნჯის მონასმებიც კი ისეა დადებული, რომ ისინი კომპოზიციის ძირითად ხაზებს დაემთხვეს და ბუნებრივი ჰარმონიის შეგრძნება გააძლიეროს. 351-ე სურათზე მშვენივრად ჩანს, როგორ ცვლის ფერმწერი

350

პოლ სეზანი

სენ ვიქტუარის მთის
ხელი ბელეიუდან,
დაახლ. 1885 წ.

ზეთი, ტილო, 73 x 92 სმ;
ბარნის აკონდი, მუზეონი,
პენსილვანია



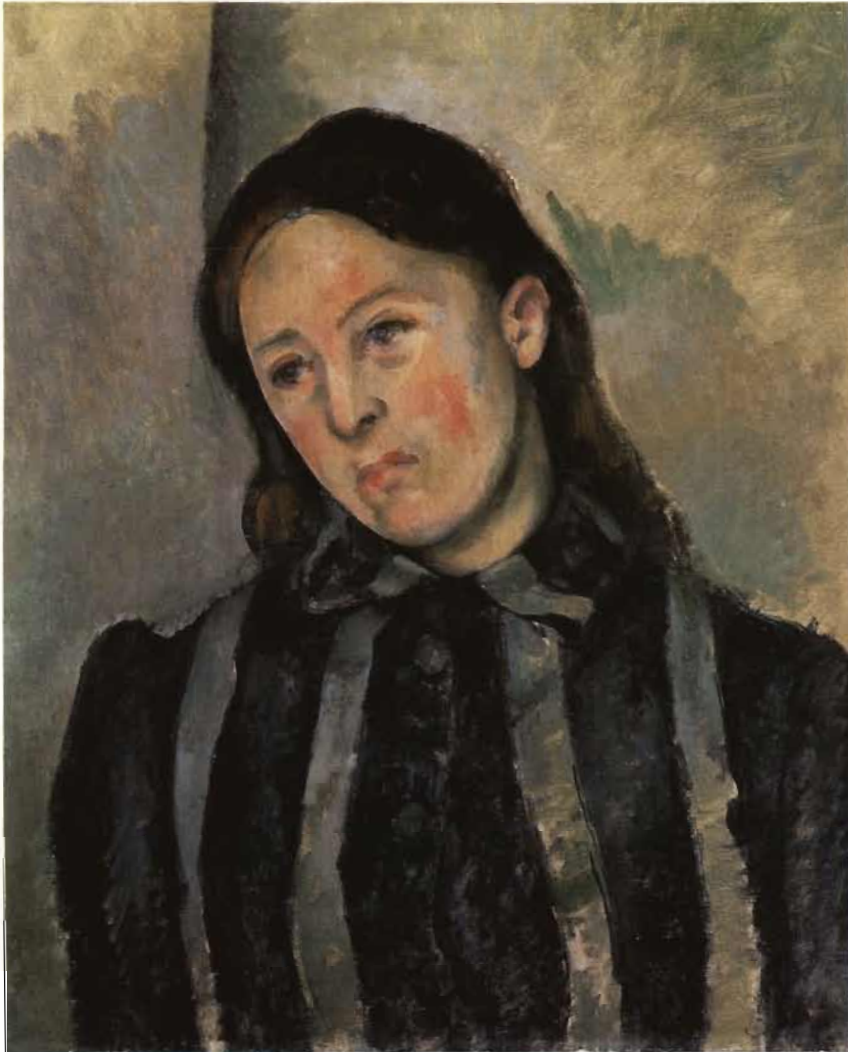
351

პოლ სეზანი

მთები პროვანსში,
1886-90 წწ.წყვას, ტილო,
63,5 x 79,4 სმ;
ეროვნული გალერეა,
ლიუდონი

თავისი მონასმების მიმართულებას ისე, რომ კონტურულ ნახატს არც კი იშველიებს. იმავე სურათიდან აშკარაა, როგორ გააზრებულად, ფაქიზად ირიდებს იგი სიბრტყელის იმ ეფექტს, რომელიც შეიძლება ზედა ნაწილში შექმნილიყო წინა პლანზე კლდეების მკვერივი, ხელშესახები ფორმების ხაზგასმით. მისი მეუღლის მშვენიერ პორტრეტში (სურათი 352) ნათლად ჩანს, როგორ ეხმარება სეზანს სადა და ჩამოქნილ ფორმებზე ყურადღების გადატანა სიმშვიდისა და წონასწორობის შთაბეჭდილების შესაქმნელად. ამგვარ, სიმშვიდით აღსავსე სურათებთან შედარებით მანეს მიერ დახატული მონეს პორტრეტის (გვერდი 518, სურათი 337) მსგავსი იმპრესიონისტული ნამუშევრები ხშირად ერთგვარ გონებამახვილურ იმპროვიზაციას ნააგავს.

თუმცა სეზანის ზოგი ნახატი არცთუ იოლი გასაგებია. მართლაც, ნატიურმორტი, თუნდაც ისეთი, 353-ე სურათზე რომაა გამოსახული, არც ისე ბევრის მთქმელი ჩანს. რამდენად უხეირო მოგვეჩვენება იგი, თუ იმავე თემის მეჩვიდმეტე საუკუნის პოლანდიელი ოსტატის, კალფის, დამაჯერებელ



352

პოლ სეზანი

ქალბატონი სეზანი,
1883-7 წწ.ზეთი, ტილო,
62 x 51 სმ;
ფილადელფიის
ხელოვნების მუზეუმი

დამუშავებას (გვერდი 431, სურათი 280) შევადარებთ! ხილის ჯამი იმდენად ტლანქად არის დახატული, რომ მისი ფეხი შუაშიც კი არაა მოხვედრილი. მაგიდა, რომელიც ისედაც მარცხნიდან მარჯვნივაა დახრილი, თან თითქოს წინაც არის დაქანებული. თუ ჰოლანდიელი ოსტატი ჩინებულად ხატავს რბილ და ფაფუკ ზედაპირებს, სეზანი ფერადი მონასმების მოზაიკას სჯერდება, რის გამოც ხელსახოცი ფოლგისგან გაკეთებულს ჩამოჰგავს. რა გასაკვირია, რომ თავიდან სეზანის ნამუშევრებს მასხრად იგდებდნენ, უსუსური ნათხაპნიანო. მაგრამ ამ მოჩვენებითი სიტლანქის გამომწვევი მიზეზი ძნელი მისახვედრი როდია. სეზანმა ფერწერის არც ერთი ტრადიციული მეთოდი არ ჩათვალა სანდოდ. მან გადანყვიტა ყველაფერი თავიდან დაეწყო, თითქოს მანამდე მხატვრობა საერთოდ არ არსებებოდა. ჰოლანდიელმა ოსტატმა ნატიურმორტი თავისი გასაოცარი ვირტუოზულობის ნარმოსაჩე-

ნად დახატა. სეზანი სურათების მოტივებს მისთვის საინტერესო ზოგი სპეციფიკური პრობლემის საკვლევად ირჩევდა. ცნობილია, რომ მას ფერისა და მოდელირების ურთიერთმიმართების საკითხი იტაცებდა, მის შესასწავლად კი იდეალური მოტივი თუნდაც ვაშლის მკვეთრად შეფერილი მკვრივი სფერო იყო. ჩვენ ვიცით, რომ მას მიზნად განონასწორებული ხაზოვანი კომპოზიცია ჰქონდა დასახული. ამიტომაც ხილის ჯამი მან სიცარიელის შესასვებად მარცხნივ განელა. ვინაიდან მას მაგიდაზე განლაგებული ყველა ფორმის ერთმანეთთან მიმართება უნდა ნათელყო, აილო და მათ უკეთ გამოსაჩენად დააქანა იგი. ეს მაგალითი ალბათ გვიჩვენებს, როგორ და რატომ გახდა სეზანი “თანამედროვე ხელოვნების” მამა. თავდაუზოგავი ცდის კვალობაზე, სიღრმის შეგრძნება ფერის სიკაშკაშის დაუთმობლად გადმოეცა და მოწესრიგებული აღნაგობისთვის მიელნია სიღრმის შეგრძნებაზე უარის თქმის სანაცვლოდ, მთელი ამ ბრძოლისას და ტანჯვისას იგი ერთ რამეს, თუ საჭიროება მოითხოვდა, გასწირავდა კიდევ: ეს მოხაზულობის პირობითი “სისწორე” გახლდათ. ის არ ლამობდა რეალობის დეფორმაციას, მაგრამ არც სასურველი ეფექტის მისაღწევად რაიმე უმნიშვნელო დეტალის შეცვლა ადარდებდა. ბრუნელესკის მიერ შექმნილ “ხაზოვან პერსპექტივას” (გვერდი 229) მასში დიდი ინტერესი არ აღუძრავს. იგი ძალიან იოლად შეეღია მას, როდესაც შენიშნა, რომ მის მუშაობას აბრკოლებდა. ბოლოს და ბოლოს, ეს “მეცნიერული პერსპექტივა” ხომ იმისთვის გამოიგონეს, რომ ფერმწერთ – თუნდაც მაზაჩოს, სანტა მარია ნოველას ფრესკების (გვერდი 228, სურათი 149) ხატვისას – სიღრმის ილუზიის შექმნაში დახმარებოდა. სეზანს კი ილუზიის შექმნა მიზნად არ ჰქონია. გაცილებით მეტად მას სიმკვრივისა და სიღრმის შეგრძნების გადმოცემა სურდა და დაასკვნა,

353

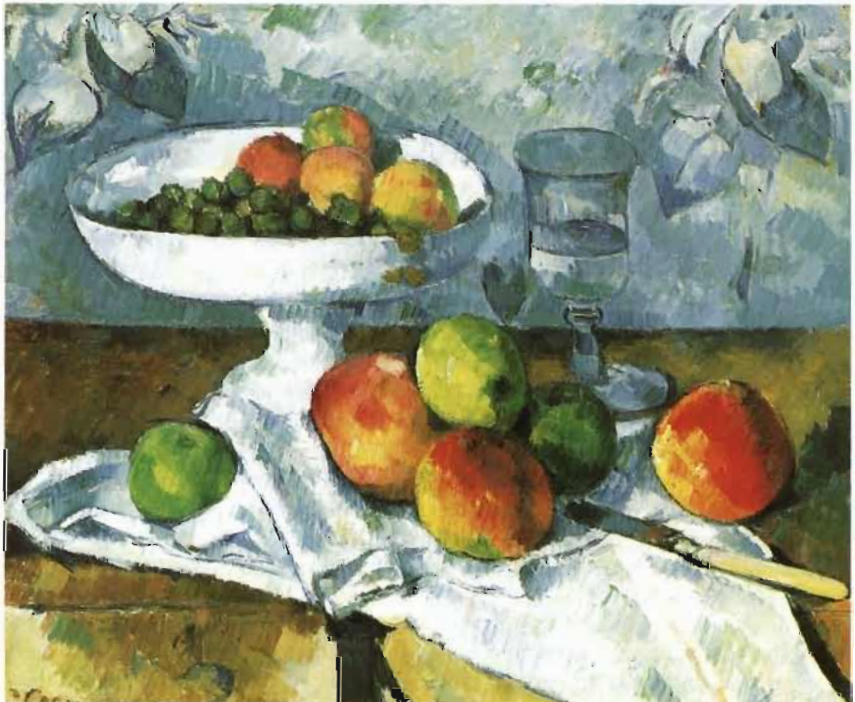
პოლ სეზანი

ნატიურმოორტი,

დაახლ. 1879-82 წწ.

ზელი, ტილო, 46 x 55 სმ;

კერძო კოლექცია



რომ ამის გაკეთება პირობითი ხერხების გარეშეც შეიძლებოდა. მას ალბათ ვერც კი წარმოედგინა, რომ “სწორად ხატვის” მიმართ ამგვარი გულგრილობა სამაგალითო გახდებოდა, ეს კი ხელოვნებაში მენყერს გამოიწვევდა.

იმ დროს, როდესაც სეზანი იმპრესიონისტული მეთოდებისა და წეს-რიგის მოთხოვნების შეთანხმების საშუალებებს ეძებდა, მასზე ბევრად ახალგაზრდა მხატვარი, ჟორჟ სერა (1859-1891), ამ პრობლემის გადაჭრას მათემატიკურ განტოლებასავით მოეკიდა. მან ამოსავალ წერტილად იმპრესიონისტების ფერწერული მეთოდი გამოიყენა, შეისწავლა ფერადი ხედვის მეცნიერული თეორია და გადაწყვიტა თავისი სურათები მოზაიკის მსგავსად, სუფთა ფერების პატარა, რეგულარული ლაქებით აეგო. მას იმედი ჰქონდა, რომ თვალის (ან უფრო სწორად, გონება) ფერებს შეაერთებდა და თან ისინი არც ინტენსივობასა და შუქმნათობას დაკარგავდნენ. მაგრამ ამ რადიკალურმა ტექნიკამ, რომელსაც პუნტილიზმი შეერქვა, კონტურების უგულვებლყოფითა და თითოეული ფორმის მრავალფერიან წერტილებად დანაწევრებით ნამდვილად შეუქმნა საფრთხე მისი სურათების მკაფიობას. ამიტომ სერა იძულებული გახდა, ფერწერული ტექნიკის სირთულის საზღაურად ფორმები იმ ზომამდე გაემარტივებინა, როგორსაც თვით სეზანი ვერ წარმოიდგენდა (სურათი 354). ვერტიკალებსა და ჰორიზონტალებს სერა ლამის ეგვიპტურ ყაიდაზე გამოკვეთს; ამან კი უზიძგა, კიდევ მეტად დასცილებოდა საგანთა ბუნებრივი იერის სანდოდ გადმოცემას და საინტერესო თუ გამომსახველი მოდელების კვლევას შესდგომოდა.

1888 წლის ზამთარში, როდესაც სერამ მთელი პარიზის ყურადღება მიიპყრო, სეზანი კი ექსში განმარტოებული მუშაობდა, სერიოზულმა ახალგაზრდა პოლანდიელმა სამხრეთის ინტენსიური ფერებისა და შუქის ძიებაში პარიზიდან სამხრეთ საფრანგეთს მიაშურა. ეს ვინსენტი ვან გოგი გახლდათ. იგი 1853 წელს პოლანდიაში, მღვდლის ოჯახში დაიბადა. ვან გოგი ღრმად რელიგიური ადამიანი იყო; ერისკაც-მქადაგებლადაც უმუშავია ინგლისშიც და ბელგიელ მალაროელებთანაც. მასზე უდიდესი გავლენა მოახდინა მილეს ხელოვნებამ (გვერდი 508) და მისმა საზოგადოებრივმა სათქმელმა, რამაც გადააწყვეტინა, თავადაც მხატვარი გამხდარიყო. ვან გოგის უმცროსმა ძმამ, თეომ, რომელიც არტ დილერის მალაზიაში მუშაობდა, მას იმპრესიონისტი მხატვრები გააცნო. ეს ღირსშესანიშნავი კაცი იყო. საკუთარი სიღარიბის მიუხედავად, თეო უმურველად აძლევდა ფულს უფროს ძმას და მისი არღში, სამხრეთ საფრანგეთში, გამგზავრებაც დააფინანსა. ვინსენტი იმედოვნებდა, რომ თუ რამდენიმე წელს იქ მშვიდად მუშაობის საშუალება მიეცემოდა, იქნებ თავისი სურათები ოდესმე გაეყიდა კიდევ და გულუხვი ძმის ვალიც გაესტუმრებინა. არღში ნებაყოფლობითი განმარტოებისას ვინსენტი თეოს საკუთარ მოსაზრებებსა და იმედებს წერილებში უზიარებდა, რომლებიც გაბმული დღიურებით იკითხება. მოკრძალებული და თითქმის თვითნასწავლი მხატვრის ეს წერილები, რომელსაც წარმოდგენაც კი არ ჰქონდა, რა დიდება მოელოდა, ლიტერატურის ყველაზე გულის ამაჩუყებელ და ამაღლევებელ ქმნილებათაგანია. ისინი გვაგრძობინებენ, თუ როგორ ესახებოდა ფერმწერს საკუთარი მოწოდება, ასახვენ მის ბრძოლასა და გამარჯვებებს, გვიჩვენებენ, როგორი უსასოო იყო მისი მარტოობა და როგორ მიეღწეოდა სხვებთან თანამშრომლობას; მათი მეშვეობით იმ დაძაბულობის შესახებაც ვიგებთ, რომელიც თან ახლდა მის ციებ-ციხელებით აღბეჭდილ გარჯას. ვან გოგის ჯანმრთელობამ ამას ვერ გაუძლო და 1888 წლის დეკემბერში მას შემოიღობის შეტევა დაემართა. 1889 წლის მაისში იგი სულით დაავადებულთა საავადმყოფოში



354

ფორსტ სერა

კურბეუას ხიდი,
1886-7 წწ.ზეთი, ტილო,
46,4 x 55,3 სმ; კურტის
ინსტიტუტის გალერეა,
ლონდონი

მოათავსეს, თუმცა კიდევ ჰქონდა ნათელი პერიოდები, რომელთა დროსაც ხატვას განაგრძობდა. ტანჯვა-ნამება კიდევ თოთხმეტ თვეს გაგრძელდა. 1890 წლის ივლისში ვან გოგმა თვითონვე მოისწრაფა სიცოცხლე. ის რაფაელივით ოცდაჩვიდმეტი წლისა იყო, ხოლო როგორც მხატვარს ათი წელიც არ უმუშავია. ის ტილოებიც კი, რომლებმაც მას სახელი გაუთქვა, ძირითადად კრიზისებითა და სასონარკვეთით აღსავსე ბოლო სამი წლის განმავლობაშია დახატული. თითქმის ყველა იცნობს დღეს მის თუნდაც რამდენიმე ნამუშევარს; მზესუმზირები, ცარიელი სკამი, კვიპაროსები, ასევე ზოგიერთი მისი პორტრეტი ძალიან პოპულარული გახდა და მათი ფერადი რეპროდუქციები ბევრ უბრალო ბინაშიც შეიძლება ვნახოთ. ეს ზუსტად ისაა, რასაც ვან გოგი ნატრობდა. მას სურდა, მის სურათებს ისეთივე უბრალო და მძლავრი ზემოქმედება ჰქონოდა, როგორც იმ იაპონურ ფერად გრავიურებს (გვერდი 525), რომლებიც ასე აღაფრთოვანებდა. მას სწადადა სადა ხელოვნება, რომელიც მხოლოდ მის მდიდარ დამფასებლებს კი არ მიიზიდავდა, არამედ ყველა ადამიანს მოუტანდა სიხარულსა და ნუგეშს. მაგრამ საქმე მხოლოდ ეს არ გახლავთ. არ არსებობს სრულყოფილი რეპროდუქცია. იაფ რეპროდუქციებზე ვან გოგის ნახატები გაცილებით უფრო

მოუხეშავია, ვიდრე სინამდვილეში, და შესაძლოა ვინმეს თავი მოაბეზროს კიდეც. თუ ასე მოხდა, ვან გოგის სურათების ორიგინალებს უნდა დავუბრუნდეთ და აღმოვაჩინოთ, როგორი ფაქიზი და დახვეწილია მხატვარი თვით უმძაფრესი ეფექტების გადმოცემის დროსაც კი.

ვან გოგმაც შეითვისა იმპრესიონიზმისა და სერას პუანტილიზმის გაკვეთილები. მას ძალიან მოსწონდა სუფთა ფერის წერტილებითა და შტრიხებით ხატვის ტექნიკა, მაგრამ მხატვრის ხელში მან სახე იცვალა იმასთან შედარებით, რა მნიშვნელობასაც მასში პარიზელი ხელოვანები დებდნენ. ვან გოგი ცალკეულ მონასმებს არა მარტო ფერის დიფერენცირებისთვის, არამედ საკუთარი სულიერი მღელვარების გადმოსაცემადაც იყენებდა. არლიდან გაგ ზავნილ ერთ-ერთ წერილში იგი ასე აღგვიწერს შთაგონების მდგომარეობას: "განცდა ზოგჯერ იმდენად ძლიერია, მუშაობისას ვერც ხვდები, რომ მუშაობ ... და მონასმები ისევე დალაგებულად და ურთიერთდაკავშირებულად მისდევს ერთმანეთს, როგორც სიტყვები საუბრისას თუ წერილის წერისას". ძნელია უფრო ზუსტი შედარების მოძებნა. ასეთ წუთებში იგი ისე ხატავდა, როგორც სხვები წერენ. ისევე, როგორც ხელნაწერი ფურცლის იერი და კალმის მიერ ქალაქზე დანატოვარი კვალი ყოველთვის რამდენამდე დაიტყობს დამწერის შესტებს, და გუმანით ვგრძნობთ კიდეც, როდესაც ნაწერი დიდი ემოციური დაძაბულობითაა დაწერილი, – ზუსტად ასევე ვან გოგის ფუნჯის მონასმები გარკვეულნი-

355

ვინსენტ ვან გოგი
სიმინდის ყანა
კვიპაროსებით,
1889 წ.

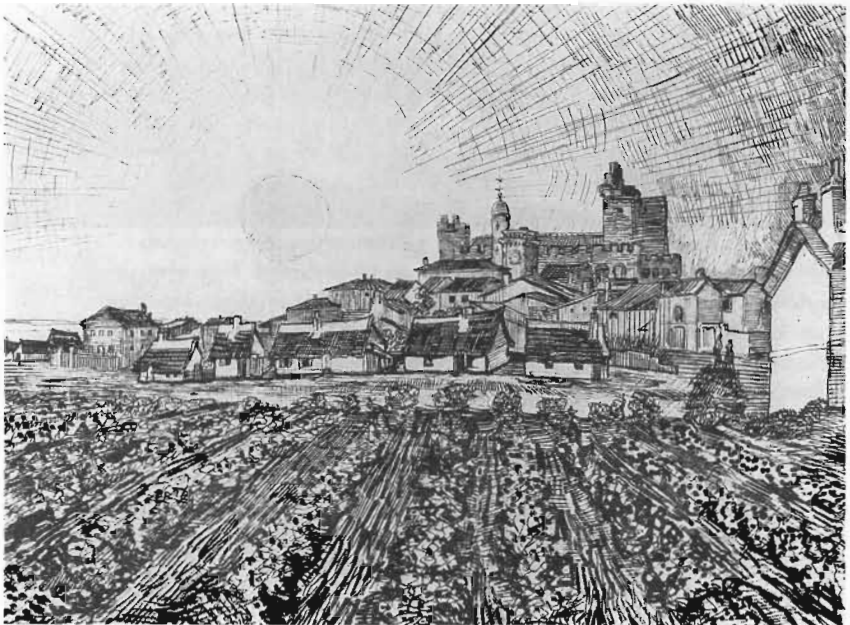
ზეთი, ტილო,
72,1 x 0,9 სმ; ეროვნული
გალერეა, ლონდონი



ლად გვამცნობს მის გუნება-განწყობას. ვან გოგამდე არც ერთ მხატვარს არ გამოუყენებია ეს საშუალებები ასე თანამიმდევრულად და ქმედითად. როგორც გვახსოვს, თამამი და თავისუფალი მონასმები უფრო წინანდელ მხატვრობაშიც გვხვდება: ტინტორეტოს (გვერდი 370, სურათი 237), ჰალსის (გვერდი 417, სურათი 270) და მანეს (გვერდი 518, სურათი 337) ნამუშევრებში. მაგრამ მათთან ისინი უფრო მეტად მხატვრის უმაღლეს ოსტატობას, აღქმის სისხარტესა და მნახველის წარმოსახვაში ხილვათა გამონევის ჯადოსნურ უნარს გამოხატავენ, ვან გოგთან კი მხატვრის ამაღლებული სულის გადმოცემას ემსახურებიან. ვან გოგს უყვარდა იმ საგნებისა და სცენების გამოსახვა, რომლებიც საშუალებას აძლევდა მაქსიმალურად წარმოეჩინა ეს ახალი მხატვრული ხერხი – ის მოტივები, რომლებიც შეეძლო ფანქრითაც და ფუნჯითაც დაეხატა, და საღებავის სქელი ფენა ისევე დაეტანა, როგორც წერისას მწერალი გაუსვამს ხოლმე ხაზს ამა თუ იმ სიტყვას. ამიტომაცაა იგი პირველი მხატვარი, რომელმაც ნამჯის, ღობეებისა და სიმინდის ყანების, ზეთისხილის ხეების დაგრეხილი ტოტებისა და მუქი, ალივით დაკლანჩილი კვიპაროსების სილამაზე აღმოაჩინა (სურათი 355).

ვან გოგი ისეთ შემოქმედებით წვას განიცდიდა, რომ არა მარტო თვით შუქმფინარ მზეს (სურათი 356), არამედ უმნიშვნელო, მშვიდ და შინაურულ საგნებსაც ხატავდა, რომლებიც არავის არასდროს მიუჩნევია მხატვრის ყურადღების ღირსად. მან დახატა თავისი ვიწრო ოთახი არლში (სურათი 357), მის განზრახვას კი ჩინებულად გვიხსნის ძმისადმი ამ სურათის შესახებ მიწერილი:

მე ახალი იდეა გამიჩნდა და, აი, მისი ჩანახატი ... ამჯერად ეს უბრალოდ ჩემი საძინებელია, მაგრამ აქ ყველაფერი ფერმა უნდა გააკეთოს; რაკი მისი გამარტივების გამო საგნებს უფრო მეტი სტილი მიენიჭებათ, მან ზოგადად მოსვენებასა თუ ძილზე უნდა მიგვანიშნოს. მოკლედ რომ ვთქვათ, სურათის ხილვამ უნდა მოასვენოს ტვინი ან, უფრო, წარმოსახვა.



356

ვინსენტ ვან გოგი

სენ-მარი-დე-ლა-მერის ხედი, 1888 წ.

ბატის ფრთის კალამი,
ინდური ტუში, ქაღალდი,
43,5 x 60 სმ; ოსკარ
რაინჰარტის კოლექცია,
ვინტერთური

კედლები მკრთალი იისფერია. იატაკის ფილები – წითელი. წიგნისა და სკამების ხე – ახალშედლებილი კარაქით ყვითელი, ზენრები და ბალიში – მკრთალი მომწვანო-ლიმონისფერი. გადასაფარებელი – წითელი, სარკმელი – მწვანე. ტუალეტის მაგიდა – ნარინჯისფერი, ხელსაბანი – ლურჯი. კარი – იასამნისფერი.

სულ ეს არის – ამ ჩაკეტილდარაბებიან ოთახში სხვა არაფერია. ავეჯის განიერმა ხაზებმა კვლავაც სრული მოსვენება უნდა გამოხატოს. კედლებზე პორტრეტებია, სარკე, პირსახოცი და ცოტადენი ტანსაცმელი.

ჩარჩო – ვინიდან თეთრი ფერი სურათში არ არის – თეთრი უნდა იყოს. ეს სამაგიეროს გადახდა იქნება იმ ნაძალადევი დასვენებისთვის, რომელიც იძულებული შევიქნენ მიმელო.

მე კიდეც მთელ დღეს ვიმუშავე ამ სურათზე, მაგრამ, ხომ ხედავ, რა უბრალო ჩანაფიქრია. დაჩრდილვასა და დაცემულ ჩრდილებზე უარი ვთქვი. ის თავისუფლად, ბრტყელ ფენებადაა დახატული, ია-პონური გრავიურების მსგავსად ...

სრულიად ნათელია, რომ ვან გოგს არ ანალელებს გამოსახულების სისწორე. იგი ფერებსა და ფორმებს იმის გამოსახატავად იყენებს, რასაც ამ საგნების გამო განიცდიდა და რაც უნდოდა სხვებსაც განეცადათ. მას მაინცდამაინც არ ადარებდა ის, რასაც “სტერეოსკოპულ რეალობას” უწოდებდა, ანუ სინამდვილის ფოტოგრაფიულად ზუსტი ასახვა. იგი ამძაფრებდა და ცვლიდა კიდეც საგანთა იერს, თუ ეს მის მიზნებს ესადაგებოდა. ამგვარად, ის სხვა გზით მიადგა ისეთივე გზაჯვარედინს, როგორსაც იმავე წლებში სეზანი მოუახლოვდა. ორივემ გადაჭრით გადადგა ნაბიჯი “ბუნების მიბაძვის”, როგორც მხატვრობის მიზნის, შეგნებული უარყოფისკენ. თუმცა მათ, რასაკვირველია, სხვადასხვა რამ ამოძრავებდათ. როდესაც სეზანი ნატიურმორტს ხატავს, მას ფორმებისა და ფერების ურთიერთმიმართების გარკვევა სურს და “სწორ პერსპექტივასაც” მხოლოდ იმდენად იყენებს, რამდენადაც ეს მის ამა თუ იმ ექსპერიმენტს სჭირდება. ვან გოგს კი უნდოდა, მის სურათებს მისი განცდები გამოეხატა, და, თუ დეფორმაცია ამ მიზნის მიღწევაში დაეხმარებოდა, იგი არც დეფორმაციას მოერიდებოდა. ამ ნერტილამდე ორივე ისე მივიდა, რომ სულაც არ ჰქონდათ განზრახული ხელოვნების ძველი სტანდარტების უარყოფა. ისინი არ იჩემებდნენ რეკოლუციონერობას, არც თავდაჯერებული კრიტიკოსების გაოგნება სდომებიათ. სინამდვილეში, ორივეს იმედი ჰქონდა დაკარგული, რომ მათ სურათებს ვინმე ყურადღებას მიაქცევდა – ისინი უბრალოდ იმიტომ მუშაობდნენ, რომ უნდა ემუშავათ.

ცოტა სხვაგვარად იყო საქმე 1888 წელს სამხრეთ საფრანგეთში მოღვაწე მესამე მხატვრის, პოლ გოგენის (1848-1903), შემთხვევაში. ვან გოგი მარტოობას ვერ ეგუებოდა; იგი მხატვართა იმგვარ ძმობაზე ოცნებობდა, როგორიც ინგლისში პრერაფაელიტებმა ჩამოაყალიბეს (გვერდები 511-12), და დაიყოლია ხუთი წლით უფროსი გოგენი მასთან არლში ჩასულიყო. გოგენი თავისი ადამიანური თვისებებით

357

ვინსენტ ვან გოგი
მხატვრის ოთახი
არლში, 1889 წ.

ზეთი, ტილო,
57,5 x 74 სმ; ორსეს
მუზეუმი, პარიზი





ვან გოგისგან ძლიერ განსხვავდებოდა. იგი არც მასავით თავმდაბალი ყოფილა და არც მონოდების მისებრი განცდა ჰქონია. პირიქით, იგი ამაყი და პატივმოყვარე გახლდათ. მაგრამ ზოგი რამ მათ მაინც ჰქონდათ საერთო. ვან გოგის მსგავსად, გოგენმაც შედარებით გვიან დაიწყო ხატვა (აღრე იგი საკმაოდ შეძლებული ბირჟის მაკლერი იყო); ვან გოგით ისიც თითქმის თვითნასწავლი იყო. მაგრამ ამ ორი ადამიანის კომპანიონობა კატასტროფით დასრულდა. სულიერი აშლილობის მდგომარეობაში ვან გოგი თავს დაესხა გოგენს, ის კი პარიზში გაიქცა. ორი წლის შემდეგ გოგენმა საერთოდ დატოვა ევროპა და მარტივი ცხოვრების საძიებლად ლეგენდარული "სამხრეთის ზღვის კუნძულებიდან" ერთ-ერთზე, ტაიტიზე დასახლდა. იგი სულ უფრო რწმუნდებოდა, რომ ხელოვნებას გაპრიალებულობისა და ზედაპირულობის საშორეობა ემუქრებოდა; რომ ევროპაში დაუნჯებულმა მთელმა განსწავლულობამ და ცოდნამ ადამიანს დააკარგვინა უდიდესი ნიჭი – გრძნობის სიმძაფრე და ინტენსივობა და მისი გამოხატვის უშუალობა.

რა თქმა უნდა, გოგენი არ იყო პირველი მხატვარი, რომელმაც ცივილიზაციას ამრეზით შეხედა. მას შემდეგ, რაც მხატვრებმა "სტილი" გაიცნობიერეს, მათ აღარ სჯეროდათ აღიარებული მეთოდებისა და აღარც მხოლოდ განაფულობით კმაყოფილდებოდნენ. მათ იმგვარი ხელოვნება სურდათ, რომელიც დასასწავლი ხრიკების ჯამი არ იქნებოდა; ენადათ სტილი, რომელიც უბრალოდ სტილი კი არ იქნებოდა, არამედ ადამიანურ ვენებასავით

358

პოლ გოგენი

Te Reriroa (დღის
ოცნება), 1897 წ.ზეთი, ტილო,
95,1 x 130,2 სმ; კურტის
ინსტიტუტის გალერეა,
ლონდონი

ძლიერი და ძლევამოსილი რამ. დელაკრუა უფრო ინტენსიური ფერებისა და ნაკლებად შებოჭილი ცხოვრების ძიებაში ალჟირში გაემგზავრა (გვერდი 506). ინგლისში პერაფაელიტები იმედოვნებდნენ ეს უშუალოა და უბრალოება “რწმენის ხანის” შეურყვნელ ხელოვნებაში ეპოვათ. იმპრესიონისტები იაპონელებს ეთაყვანებოდნენ, მაგრამ მათი ხელოვნება მეტისმეტად რთული იყო იმ ინტენსივობასთან და სისადავესთან შედარებით, რომლებიც გოგენს სწყუროდა. დასაწყისში ის გლახთა ხელოვნებას სწავლობდა, მაგრამ დიდხანს არ შერჩენია მას. ხსნა რომ მოეპოვებინა, გოგენს ევროპიდან ნასვლა და სამხრეთის ზღვის კუნძულების აბორიგენთა შორის ცხოვრება მოუხდა, როგორც ერთ-ერთ მათგანს. იქიდან ჩამოტანილმა სურათებმა ზოგიერთი მისი თანატოლი მხატვარიც კი შეაცბუნა. ისინი მეტად ველური და პრიმიტიული ჩანდა. გოგენსაც სწორედ ეს უნდოდა. მას ეამაყებოდა, “ბარბაროსს” რომ უწოდებდნენ. მისი ფერებიც და ნახატებიც მართლაც “ბარბაროსული” უნდა ყოფილიყო, რათა ღირსეულად დაეფასებინა ბუნების ის შეურყვნელი შვილები, რომლებმაც ტაიტიზე ცხოვრებისას აღაფრთოვანეს იგი. როდესაც დღეს ერთ-ერთ ამ სურათს (სურათი 358) ვუყურებთ, შეიძლება ეს განწყობილება მთლიანად ვერც კი წარმოვიდგინოთ – ჩვენ ხომ ხელოვნებაში გაცილებით მეტ “ველურობას” მივიჩნევით. და მაინც, არცთუ ძნელი მისახვედრია, რომ გოგენმა ახალ ჰანგს მიავსო. მის სურათებში მხოლოდ თემატიკა როდია უჩვეულო და ეგზოტიკური. იგი ცდილობდა ადგილობრივების სულს ჩასწვდომოდა და ყველაფერი მათი თვალით დაენახა. იგი ეცნობოდა ადგილობრივ ხელოსანთა ხერხებს და ხშირად მათ ნახელავს თავის სურათებზეც გამოსახავდა. მას სურდა ტაიტელთა პორტრეტები ამ “პრიმიტიულ” ხელოვნებასთან ჰარმონიაში მოეყვანა. ამიტომ ამარტივებდა იგი ფორმათა კონტურებს და არც მკვეთრი ფერების დიდი ლაქების გამოყენებას ერიდებოდა. სეზანისგან განსხვავებით, გოგენი სულაც არ დარდობდა, თუკი გამარტივებული ფორმები და ფერები მის ნახატებს სიბრტყელეს მიანიჭებდა. იგი სიხარულით უგულუბელოვდა დასავლეთის ხელოვნების საუკუნივან პრობლემებს, თუკი ხედავდა, რომ ეს ბუნების შვილთა შეურყვნელი სიხალასის გადმოცემას წაადგებოდა. შესაძლოა ის ყოველთვის ვერ აღწევდა სასურველ უშუალოებას და უბრალოებას, მაგრამ ამას ისევე გულწრფელად და ძლიერ ეხსენებოდა, როგორც სეზანი ახლებურ ჰარმონიას, ხოლო ვან გოგი – ახლებურ სათქმელს. გოგენმაც შესწირა სიცოცხლე თავის იდეალს. მისი აზრით, ევროპაში მას ვერ უგებდნენ, და ამიტომ სამხრეთის ზღვის კუნძულებზე სამუდამოდ დაბრუნება გადაწყვიტა. მრავალი წელი მან სულ მარტომ, იმედგაცრუებულმა გაატარა, შემდეგ კი იქვე, სნეულებისა და გაჭირვების გამო გარდაიცვალა.

სეზანი, ვან გოგი და გოგენი სამი უზომოდ მარტოსული ადამიანი გახლდათ, რომლებიც ისე მუშაობდნენ, რომ ნაკლებად ჰქონდათ იმედი, ოდესმე თუ გაუგებდნენ. მაგრამ ახალგაზრდა თაობის სულ უფრო მეტი მხატვარი ამწნევდა მათ ხელოვნებაში დასახულ პრობლემებს. ეს ის ახალგაზრდები იყვნენ, რომლებსაც აღარ აკმაყოფილებდათ ხელოვნების სკოლებში მიღებული ცოდნა. მათ ისწავლეს, როგორ გამოესახათ ბუნება, როგორ ეხატათ სწორად, როგორ მოეხმარათ საღებავი და ფუნჯი; მათ იმპრესიონისტული რევოლუციის გაკვეთილებიც კი შეითვისეს და მზის შუქისა და ჰაერის ციმციმის გადმოცემაში დაოსტატდნენ. ზოგი დიდი მხატვარი მართლაც მტკიცედ ადგა ამ გზას და ახალ მეთოდებს იცავდა, განსაკუთრებით იმ ქვეყნებში, სადაც იმპრესიონიზმის მიმართ წინააღმდეგობა დიდი იყო. მაგრამ ახალგაზრდა თაობის ბევრი ფერმწერი ახალ

359

პიერ ბონარი

სუფრასთან, 1899 წ.

ზეთი, ფიკარი,
55 x 70 სმ;

ე. გ. ბიურლეს
კოლექცია, ციურხი



360

ფერდინანდ
ჰოდლერი

თუნის ტბა, 1905 წ.

ზეთი, ტილო,
80,2 x 100 სმ;
ხელოვნებისა და
ისტორიის მუზეუმი,
ჰენვე

მეთოდებს ეძებდა, რათა გადაეჭრა ან, უკიდურეს შემთხვევაში, გვერდი მაინც აექცია იმ სიძნელეებისთვის, რომლებსაც სეზანი გრძნობდა. ეს სიძნელეები ძირითადად წარმოშვა კონფლიქტმა სიღრმის მიმანიშნებელი ტონალური გადასვლების აუცილებლობასა და თვალისთვის ხილული ფერების სილამაზის შენარჩუნების სურვილს შორის (იხ. ზემოთ, გვერდები 494-5). იაპონელთა ხელოვნებამ დაარწმუნა ისინი, რომ სურათი შეიძლება კიდევ უფრო შთამბეჭდავიც კი გახდეს, თუ მოდელირება და სხვა დეტალები თამამ გამარტივებას შეენიერება. ვან გოგმაც და გოგენმაც ამ მიმართულებით რალაც ნაბიჯები გადადგეს, ფერები დახვეწეს და სიღრმის შთაბეჭდილება უგულვებლყვეს, სერა კი თავისი პუანტილისტური ექსპერიმენტებით უფრო შორსაც წავიდა. პიერ ბონარმა (1867-1947) განსაკუთრებული უნარი და გრძნობიერება გამოავლინა ტილოზე შუქისა და ფერის ლიცლიცის – თითქოს გობელენი იყოსო – შეგრძნებების გამოწვევაში. მისი სურათი გაშლილი სუფრით (სურათი 359) გვიჩვენებს, როგორ არიდებს იგი თავს პერსპექტივისა და სიღრმის გამოკვეთას, რათა ფერადოვანი ნაყმით ვისიამოვნოთ. შვეიცარიელი ფერმწერი ფერდინანდ ჰოდლერი (1853-1918) უფრო თამამადაც ამარტივებს მშობლიურ ხედებს, რათა პლაკატისებურ სიცხადეს მიაღწიოს (სურათი 360).

ეს მხატვრობა პლაკატებს შემთხვევით როდი გვაგონებს. როგორც ირკვევა, იაპონელებისგან მიღებული გაკვეთილები ევროპაში ყველაზე მეტად რეკლამის ხელოვნებას გამოადგა. საუკუნის მიწურულს დეგას (გვერდი 526) ნიჭიერმა მონაფემ, ანრი დე ტულუზ-ლოტრეკმა (1864-1901), საშუალებათა ამგვარი ეკონომიურობა პლაკატის ახალი ხელოვნებისთვის მოიხმო (სურათი 361).

ამგვარი ეფექტების დამუშავებით წიგნის დასურათების ხელოვნებამაც მოიგო. იმის გათვალისწინებით, თუ როგორი სიყვარულითა და გულმოდგინებით ეკიდებოდნენ წინა საუკუნეებში წიგნების დამზადებას, უილიამ მორისის (გვერდი 535) მსგავსი ადამიანებისთვის მიუღებელი იქნებოდა ცუდად წარმოებული წიგნი ან ისეთი ილუსტრაცია, მართო ამბავს რომ ყვებოდა, იმის გაუთვალისწინებლად, თუ რა ეფექტს ახდენდა იგი მთლიან



გვერდზე. უისლერიტა და იაპონელებით შთაგონებულმა ნორჩმა ვუნდერ-კინდმა ობრი ბიერდზლიმ (1872-1898) მთელ ევროპაში უმალ გაიტყვა სახელი თავისი დახვეწილი შავ-თეთრი ილუსტრაციებით (სურათი 362).

Art Nouveau-ს ხანაში საქებარ სიტყვად ხშირად "დეკორაციული" გაისმოდა. ბევრად მნიშვნელოვანდ მიიჩნეოდა, რომ სურათებსა თუ გრაფიურებს ჯერ თვალისთვის საამო ნაყში წარმოედგინათ, სანამ იმას ამოვიცნობდით, რას გამოგვისახავენ ისინი. ნელა, მაგრამ დამაჯერებლად უკაფავდა დეკორაციულობის მოდა გზას ხელოვნებისადმი ახალ მიდგომას. მოტივის უტყუარობა თუ სულისშემძვრელი ამბის მოყოლა ბევრს აღარაფერს ნიშნავდა, თუკი სურათი ან გრაფიურა საამო შთაბეჭდილებას ვერ მოახდენდა. და მაინც, ბევრი ხელოვანი სულ უფრო მეტად გრძნობდა, რომ ხელოვნებამ დაკარგა რალაც ძალზე მნიშვნელოვანი – ის, რის დაბრუნებასაც ისინი თავგანწირულად ცდილობდნენ. ჩვენ გვახსოვს, რომ, სეზანის განცდით, მას წონასწორობისა და წესრიგის გრძნობა ჰქონდა დაკარგული. მას ესმოდა, რომ მომენტით იმპრესიონისტთა გატაცებამ ბუნების მკვიდრი და მდგრადი ფორმების უგულებელყოფა გამოიწვია. ვან გოგი გრძნობდა, რომ ხილული შთაბეჭდილებისადმი დაქვემდებარებით და მხოლოდ ფერისა და შუქის ოპტიკური თვისებების გამოვლინებით დაკმაყოფილებამ ხელოვნებას შეუქმნა საშიშროება, დაეკარგა ინტენსივობა და გზნება, ურომლისოდაც ხელოვანს არ შეუძლია მოყვასთ თავისი გრძნობები გაანდოს. დასასრულს, გოგენმა ერთიანად აიყარა გული თანამედროვე ცხოვრებასა და ხელოვნებაზე. მას რალაც უფრო უბრალო და უშუალო სწყუროდა და ამ რალაცის პოვნას პირველყოფილთა შორის იმედოვნებდა. ის, რასაც თანამედროვე ხელოვნებას ვუნოდებთ, სწორედ დაუკმაყოფილებლობის ამ გრძნობამ შვა; ხოლო პრობლემის სხვადასხვაგვარი გადაწყვეტა, რასაც ეს სამი მხატვარი მიეღობოდა, თანამედროვე ხელოვნების სამი მნიშვნელოვანი მიმართულებე-

361

ანრი დე ტულუზ-ლოტრეკი

Les Ambassadeurs: არისტიდ ბრიანტი, 1892 წ.

ლითოგრაფიული ფილა. 141,2 x 98,4 სმ

362

ობრი ბიერდზლი

ოსკარ უაილდის "სალომეს" ილუსტრაცია, 1894 წ.

კლიშე იაპონურ ველდინის ქაღალდზე. 34,3 x 27,3 სმ

ბის იდეალი გახდა: სეზანისმიერმა გადაწყვეტამ დასაბამი მისცა კუბიზმს, რომელიც საფრანგეთში წარმოიშვა, ვან გოგისამ – ექსპრესიონიზმს, რომელმაც ყველაზე ძლიერი გამოძახილი გერმანიაში ჰპოვა, გოგენისამ კი – პრიმიტივიზმის სხვადასხვა ფორმას. რაც არ უნდა “გიჟურად” მოსჩვენებოდათ თავიდან ეს მიმართულებანი, დღეს ძნელი არ არის იმის დანახვა, რომ ეს იყო შეუწელებელი ცდები იმ ჩიხიდან გამოსავლის მოძებნისა, რომელშიც ხელოვანები აღმოჩნდნენ.

ვან გოგი
მზესუმზირების
ბატვისას, 1888 წ.

პოლ გოგენის ნახატი,
ზუთი, ტილო, 73 x 92 სმ;
Rijksmuseum Vincent van
Gogh, ამსტერდამი



მძსკარიმენტული ხელოვნება

მეოცე საუკუნის პირველი ნახევარი

“თანამედროვე ხელოვნების” ხსენებისას, ჩვეულებრივ, იმ ტიპის ხელოვნებას გულისხმობენ, რომელმაც სრულიად განწყვიტა კავშირი წარსულის ტრადიციებთან და რომელიც ცდილობს ისეთი რამ გააკეთოს, წინანდელ ხელოვნებს რომ არც დაესიზმრებოდათ. ზოგს პროგრესის იდეა მოსწონს და სჯერა, რომ ხელოვნება დროს არ უნდა ჩამორჩეს. ზოგს კი “ტკბილად მოსაგონარი ძველი დრო” ურჩევნია და თანამედროვე ხელოვნება მთლიანად უყარვისად მიაჩნია. მაგრამ ჩვენ ვნახეთ, რომ ყველაფერი ასე მარტივად არ არის და რომ თანამედროვე ხელოვნება, ისევე, როგორც ძველი, სრულიად კონკრეტული პრობლემების პასუხად აღმოცენდა. ვინც ტრადიციის რღვევას გმობს, 1789 წლის საფრანგეთის რევოლუციის წინა პერიოდში მოუწევს მიბრუნება და ამას ცოტა ვინმე თუ მიიჩნევს შესაძლებლად. როგორც ვიცით, ხელოვნებმა სტილის ცნება სწორედ იმ პერიოდში გააცნობიერეს და ახალი მიმართულებების მოსინჯვა დაიწყო, რაც, ჩვეულებრივ, ახალ “იზმად” და ლოზუნგად იქცეოდა. საკმაოდ უცნაურია, რომ ახალი და ყველაზე მდგრადი სტილი ხელოვნების სწორედ იმ დარგმა შექმნა, რომელიც “ენათა საყოველთაო აღრევისგან” ყველაზე მეტად დაზარალდა. თუმცა თანამედროვე არქიტექტურა ნელა ყალიბდებოდა, მისმა პრინციპებმა ისე მოიკიდა ფეხი, რომ ახლა ცოტა ვინმეს თუ მოუვა აზრად, მათ დაუპირისპირდეს. გავიხსენოთ, რომ ორნამენტისა და ნაგებობის ახალი სტილის ძიებამ სათავე დაუდო Art Nouveau-ს ექსპერიმენტებს, სადაც რკინის კონსტრუქციის ახალი ტექნიკური შესაძლებლობები ჯერ კიდევ თანაარსებობდა სახალისო ორნამენტებთან (გვერდი 537, სურათი 349). მაგრამ მეოცე საუკუნის არქიტექტურა გამოიმკონებლობის ამგვარმა მცდელობებმა როდი წარმოშვა. მომავალი იმათი იყო, ვინც გადაწყვიტა, ყველაფერი თავიდან დაეწყო და საერთოდ აღარ ედარდა არც სტილსა და არც ორნამენტზე – ახალი იქნებოდა ეს თუ ძველი. ახალგაზრდა არქიტექტორები არქიტექტურის, როგორც “ნატივი ხელოვნების”, იდეას აღარ ეპოტინებოდნენ, მათ მთლიანად უარყვეს ყოველგვარი დეკორაციები და გადაწყვიტეს, თავიანთი ხელობა მისი დანიშნულების შესაბამისად ახლიდან გაეაზრებინათ.

ამ ახლებურმა მიდგომამ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში იჩინა თავი, მაგრამ იგი არსად ყოფილა ისე თანამიმდევრული, როგორც ამერიკაში, სადაც ტექნოლოგიურ პროგრესს ტრადიციების ინერცია ნაკლებად აბრკოლებდა. სავსებით ნათელი იყო, რომ ჩიკაგოში ცათამბჯენების აშენება და შემდეგ მათი ევროპულ ნიმუშთა წიგნებიდან გადმოღებული დეკორაციებით შემკობა შეუსაბამო იქნებოდა. მაგრამ სრულიად არატრადიციულ სახლებზე დამკვეთთა დაყოლიებას მხოლოდ ძლიერი ინტელექ-

ტისა და ჩამოყალიბებული მრწამსის მქონე არქიტექტორი თუ შექმნებდა. ამ მხრივ ყველაზე მეტ წარმატებას ამერიკელმა ფრენკ ლოიდ რაიტმა (1869-1959) მიაღწია. იგი ხედავდა, რომ სახლში მთავარი ფასადი კი არა, ოთახებია. მან ივარაუდა, რომ, თუ სახლი შიგნიდან მოხერხებულად და კარგად დაგეგმარებული იქნებოდა, აგრეთვე – მის მფლობელთა მოთხოვნებს მორგებული, მისი გარე იერი თავისთავად მისაღები შეიქნებოდა. ეს აზრი ჩვენ დიდად რევოლუციურად არ გვესახება, მაგრამ მაშინ ეს მართლაც ასე იყო, ვინაიდან სწორედ ამგვარმა მიდგომამ მიიყვანა რაიტი ტრადიციული არქიტექტურული შაბლონების, განსაკუთრებით კი მკაცრი სიმეტრიის ტრადიციული მოთხოვნის, უარყოფამდე. 363-ე სურათზე რაიტის მიერ ჩიკაგოს მდიდრულ გარეუბანში აშენებული ერთ-ერთი პირველი სახლია წარმოდგენილი. მან ნაგებობას მოაცილა ყოველგვარი მოკაზმულობა, პროფილები, კარნიზები და სახლი მთლიანად გეგმის მიხედვით ააგო. მიუხედავად ამისა, რაიტს თავი უბრალო ინჟინრად სულაც არ მიაჩნდა. მას სწამდა იმისა, რასაც თავად “ორგანული არქიტექტურა” უწოდა და რაშიც გულისხმობდა, რომ სახლი ადამიანთა მოთხოვნილებებიდან და გარემოს ხასიათიდან ცოცხალი ორგანიზმივით უნდა აღმოცენდეს.

შეიძლება მოვიწონოთ კიდევ რაიტის სიმტკიცე, როცა ის ინჟინერთა პრეტენზიებს არ ეთანხმებოდა, მით უმეტეს, რომ ამგვარი პრეტენზიები სულ უფრო მეტი სიძლიერითა და დამაჯერებლობით გაისმოდა. მართლაც, თუ სამართლიანი იყო მორისის აზრი, მანქანა ადამიანის ხელით სამუშაოს წარმატებით ვერასდროს ჩაანაცვლებსო, მაშინ ისიც უნდა

363

ფრენკ ლოიდ რაიტი
540 ფეროუკს
ავენიუ, ოუკ პარკი,
ილინოისი, 1902 წ.
“უსტილო” სახლი



364

ენდრიუ რეინჰარდი,
ჰენრი ჰოფმაისტერი
და სხვები

როკფელერის
ცენტრი, ნიუ იორკი,
1931-9 წწ.

თანამედროვე
ინჟინერული სტილი



გარკვეულიყო, სახელდობრ, რისი გაკეთება შეუძლია მანქანას და რისი – არა, და ჩვენი პროექტებიც ამის შესაბამისად გამართულიყო.

ზოგიერთებს ეს პრინციპი დახვეწილი გემოვნების შეურაცხყოფად მიიჩნდათ. ყოველგვარ ორნამენტულ ელემენტებზე უარის თქმით თანამედროვე არქიტექტორებმა ფაქტობრივად მრავალსაუკუნოვან ტრადიციასთან განწყვიტეს კავშირი. თავიდან იქნა მოცილებული მთელი სისტემა ბრუნელესკის შემდეგ შემუშავებული ფიქციური “ორდერებისა”, ასევე ყალბი პროფილები, ნაძერწობისა და პილასტრების აბლაბუდები. თავიდან ხალხს ეს სახლები აუტანლად ცარიელი და შიშველი ეჩვენებოდა. ახლა უკვე ყველა მივეჩვიეთ მათ შესახედაობას და თანამედროვე ინჟინერული სტილის (სურათი 364) მკაფიო მოხაზულობით და სადა ფორმებით ტკბობა ვის-

ქციურად სრულიად გამართული საგნები, რომლებიც, მიუხედავად ამისა, ძალიან უშნოა ან, ყოველ შემთხვევაში, უსახური. ამ სტილის საუკეთესო ნაწარმოებები მშვენიერია არა მარტო იმიტომ, რომ თავისი ფუნქციის შესაბამისად არის შექმნილი, არამედ იმიტომაც, რომ მათ შემქმნელებს ჰქონდათ გემოვნება და ტაქტი; მათ იცოდნენ, როგორ უნდა აეგოთ და-ნიშნულების შესაბამისი შენობა, რომელიც, ამავე დროს, თვალისთვისაც საამო იქნებოდა. ამ იდეალური ჰარმონიების აღმოჩენა უამრავი ცდისა და შეცდომის ფასად ხდება. არქიტექტორებს განსხვავებული მასალებით და განსხვავებული პროპორციებით თავისუფალი ექსპერიმენტირების საშუალება უნდა ჰქონდეთ. ზოგმა ექსპერიმენტმა ისინი შეიძლება ჩიხში შეიყვანოს, მაგრამ მიღებული გამოცდილება ფუჭი მანც არ არის. არ არსებობს ხელოვანი, რომელიც ყოველთვის “შეუცდომლად მოქმედებს”. ამიტომ ძალიან მნიშვნელოვანია, სათანადოდ გავიაზროთ, რომ იმ ახალი ფორმების განვითარება, ახლა რომ ასეთი ბუნებრივი გვეჩვენება, ექსტრავაგანტური თუ ექსცენტრული ექსპერიმენტების გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა.

გაბედული გამოგონებებისა და ნოვაციების ფასი არქიტექტურაში სათანადოდ არის აღიარებული, მაგრამ ცოტას თუ ესმის, რომ მხატვრობასაც ქანდაკებაშიც ზუსტად იგივე ვითარებაა. ბევრი ადამიანი, რომელიც სრულიად გულგრილია, მათივე თქმით, “ამ ულტრათანამედროვე რამე-რუმეების” მიმართ, გაოცდება, რომ იცოდეს, რა ღრმად შეიჭრა იგი უკვე მის ცხოვრებაში და მისი გემოვნება და მიდრეკილებებიც კი ჩამოაყალიბა. ის ფორმები და ფერადოვნება, რომელიც მხატვრობაში ულტრათანამედროვე რევოლუციონერებმა შეიმუშავეს, კომერციულ, გამოყენებით ხელოვნებაში სავსებით ჩვეულებრივი შაბლონი გახდა და ნორმალურად აღიქმება პლაკატებზე, ყურნალების გარეკანსა თუ ქსოვილებზე. ისიც კი შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ხელოვნებამ ახალი ფუნქცია მოიპოვა – ფორმათა და ნაყმთა შეხამების ახალი გზების საცდელი ასპარეზი გახდა.

მაგრამ რატომ უნდა ატაროს მხატვარმა ექსპერიმენტები, რატომ არ ემაყოფილებდა ის უბრალოდ ბუნებაში ჩამოჯდომით და შეძლებისდაგვარად მისი საუკეთესოდ დახატვით? პასუხი, ეტყობა, ის არის, რომ ხელოვნებას გეზი დაეკარგა, რადგანაც თითქოს მარტივი მოთხოვნა – “დახატე, რასაც ხედავ” – მხატვრებისთვის წინააღმდეგობრივი აღმოჩნდა. ეს იმ პარადოქსებს ჰგავს, რომლებითაც თანამედროვე მხატვრებსა და კრიტიკოსებს ასე უყვართ საბრალო აუდიტორიის გახელება. მაგრამ მათთვის, ვინც ამ წიგნს თავიდანვე ყურადღებით კითხულობს, აქ გაუგებარი არაფერი არ უნდა იყოს. გავიხსენოთ, რომ პირველყოფილი მხატვარი სახის ასლს კი არ იღებდა, არამედ მას მარტივი ფორმებით აგებდა (გვერდი 47, სურათი 25). ჩვენ ხშირად ვახსენებდით ეგვიპტელებს და გამოსახვის მათებურ მეთოდებს, როდესაც ისინი უფრო იმას ხატავდნენ, რაც იცოდნენ, და არა იმას, რასაც ხედავდნენ; ბერძნულმა და რომაულმა ხელოვნებამ კი ამ სქემატურ ფორმებს სიცოცხლე შთაბერა. შუა საუკუნეების ხელოვნებამ კვლავ მიმართა მათ საღეთო წერილის მოსათხრობად, ჩინურმა ხელოვნებამ კი – მედიტაციისთვის. არც ერთი ეს ტრადიცია არ მოითხოვდა მხატვრისგან, “უხატა ის, რასაც ხედავდა”. ეს აზრი მხოლოდ რენესანსის ეპოქაში გაჩნდა. თავიდან თითქოს ყველაფერი რიგზე იყო. გარემომცველი სამყაროს გადმოსაცემად ფერმწერებს ახალი მხატვრული საშუალებები გაუჩნდათ: მეცნიერული პერსპექტივა, “სფუმატო”, ვენე-

ციური ფერადონება, მოძრაობა და გამომსახველობა. მაგრამ ყოველი თაობა აწყდებოდა ახალ-ახალ “წინააღმდეგობის კერებს” და პირობითობის “ბასტიონებს”, რომლებიც აიძულებდა მხატვრებს, ის კი არ ეხატათ, რასაც სინამდვილეში ხედავდნენ, არამედ ნასწავლი ფორმები და ხერხები გამოეყენებინათ. მეცხრამეტე საუკუნის მემობოხეებმა გადანვიტეს, ეს აღიარებული წესები სრულიად უარეყოთ. ისინი ერთიმეორის მიყოლებით გაუსწორდნენ მათ, ბოლოს კი იმპრესიონისტებმა განაცხადეს, რომ თავიანთი მეთოდების გამოყენებით შეუძლიათ, ხედვის აქტი ტილოზე “მეცნიერული სიზუსტით” გადაიტანონ.

ამ თეორიის შედეგად შექმნილი სურათები ხელოვნების მომხიბლავი ნიმუშებია, მაგრამ მაინც არ უნდა დაგვაფიქსედეს, რომ იდეა, რომელიც მათ საფუძვლად დაედო, მხოლოდ სანახევროდ იყო ჭეშმარიტი. ჩვენ უფრო და უფრო ვაცნობიერებთ, რომ ვერასდროს გავმიჯნავთ იმას, რასაც ვხედავთ, და იმას, რაც ვიცით. ბრმად დაბადებულ ადამიანს, თვალი თუ აეხილა, ხედვის სწავლა მოუწევს. მცირედი მონდომებითა და მცირედი თვითდაკვირვებით შეგვიძლია გავარკვიოთ, რომ ის, რასაც ხედვას ვუწოდებთ, გარდაუვალად არის გაფერებული ჩვენი ცოდნით (ან რწმენით) იმის შესახებ, რასაც ვხედავთ. ეს საკმაოდ ნათლად ვლინდება მაშინ, როდესაც ამ ორ ფაქტორს შორის წინააღმდეგობა ჩნდება. დროდადრო ხედვისას შეცდომას ვუშვებთ. მაგალითად, მცირე ზომის საგანი, რომელიც ჩვენს თვალთან ახლოს მდებარეობს, შეიძლება ჰორიზონტზე გადაჭიმულ დიდ მთად მოგვეჩვენოს, ხოლო აფარფატებული ქალაქი ჩიტი გვეგონოს. როგორც კი გავაცნობიერებთ, რომ შეცდომა მოგვივიდა, წინანდებურად მათ უკვე ვეღარ დავინახავთ. თუ ეს საგნები გვეჩვენება დასახატავი, რა თქმა უნდა, ჩვენს აღმოჩენამდე და აღმოჩენის შემდეგ ერთმანეთისგან განსხვავებულ ფორმებსა და ფერებს გამოვიყენებთ. მართლაც, როგორც კი ხელში ავიღებთ ფანქარს და ხატვას შევუდგებით, აზრი, ვითომ შეგრძნებებს სრულად ვექვემდებარებით, საკმაოდ აბსურდული გამოდგება. ჩვენი სარკმილიდან დანახული ხედი ათასგვარად წარმოგვიდგება – რომელია მათ შორის ჩვენი გრძნობებისეული აღქმა? გვინევს, არჩევანი გავაკეთოთ, რალაცით უნდა დავინყოთ, რამენაირად უნდა ავაგოთ მოპირდაპირე სახლისა და მის წინ მდგომი ხის სურათი. რაც არ უნდა გავაკეთოთ, მაინც რალაც “პირობითი” ხაზებისა და ფორმების მომარჯვება მოგვიხდება. “ეგვიპტური” სანყისი ჩვენში შეიძლება დაითრგუნოს, მაგრამ მთლიანად ვერასდროს აღმოიფხვრება.

ჩემი აზრით, ეს სწორედ ის სიძნელეა, რომელიც ბუნდოვნად შეიგრძნო იმპრესიონისტების შემდეგ მოსულმა თაობამ, რომელსაც სურდა გაჰყოლოდა მათ და მათზე შორსაც კი წასულიყო, რამაც ისინი საბოლოოდ მთელი დასავლური ტრადიციის უარყოფამდე მიიყვანა. რაკი “ეგვიპტური” ან ბავშვი ჯიუტად განაგრძობს ჩვენში არსებობას, უკეთესი ხომ არ იქნება, სურათების შექმნის ძირითად პრინციპებს უფრო გულწრფელად მივუდგეთ? *Art Nouveau*-ს ექსპერიმენტატორებმა კრიზისის დასაძლევად იაპონურ გრავიურებს მიმართეს (გვერდი 536); მაგრამ რალა მაინცდამაინც ამ გვიანდელ და ნატიფ ნიმუშებს? განა უკეთესი არ იქნებოდა, სულ თავიდან დაეწყოთ და ჭეშმარიტი “პრიმიტივების” ხელოვნებისთვის – კაციჭამიების ფეტიშებისა და ველურ ტომთა ნიღბებისთვის – მიემართათ? ხელოვნებაში ამ რევოლუციის მსვლელობისას, რომელმაც პიკს პირველი მსოფლიო ომის წინა პერიოდში მიაღწია, შაკეანიანთა ქანდაკებებით გა-

366

დანის ტომის
ნილაბი, დასავლეთი
აფრიკა, დაახლ.
1910-20-იანი წწ.

ხე (ქუთუთიობზე –
კალიონი), სიმაღლე
17,5 სმ; ფონ დერ
ჰეიდტის კოლექცია,
რიტბერგის მუზეუმი,
ციურიხი



ტაცებამ სრულიად განსხვავებული მიმართულებების ახალგაზრდა მხატვრები შეაკავშირა. ეს ნაკეთობები, თანაც ძალიან იაფად, იშვიათი ნივთების მალაზიებში იშოვებოდა. ამგვარად, აკადემიური მხატვრის სახელოსნოში მოთავსებული “აპოლონ ბელვედერელის” (გვერდი 104, სურათი 64) ასლები აფრიკული ტომის ნილაბმა შეცვალა. როდესაც აფრიკული ქანდაკების შედეგს (სურათი 366) ვუყურებთ, იოლი გასაგებია, თუ რატომ გახდა იგი ასე მიმზიდველი თაობისთვის, რომელიც დასავლური ხელოვნების ჩიხიდან გამოყვანის გზებს ეძიებდა. არც “ბუნების ერთგულება” და არც “იდეალური სილამაზე” – ევროპული ხელოვნების ორი ძირითადი თემა – აფრიკელ ოსტატებს არ აწუხებდათ. მაგრამ მათ ნამუშევრებს ის ახლდა, რაც ევროპულმა ხელოვნებამ, თავისი გრძელი ისტორიის განმავლობაში, თითქოს დაკარგა – მძაფრი ექსპრესიულობა, ნათელი სტრუქტურა

და მეთოდების დაუფარავი სიმარტივე. დღეს უკვე ვიცით, რომ პირველყოფილი ხელოვნების ტრადიციები უფრო რთული და ნაკლებად “პრიმიტიულია”, ვიდრე ეს მის აღმომჩენებს ეგონათ. ისიც ვნახეთ, რომ მის მიზნებს შორის ბუნების იმიტაციაც არის (გვერდი 45, სურათი 23). მაგრამ ამ რიტუალური საგნების სტილი მაინც შეიძლება გამხდარიყო ფოკუსი ექსპრესიულობის, სტრუქტურისა და სიმარტივის ძიებაში, რომელიც ახალ მიმდინარეობებს მემკვიდრეობად სამი მარტოსული მემობის – ვან გოგის, სეზანისა და გოგენის – ექსპერიმენტებმა დაუტოვა.

საბედნიეროდ თუ საუბედუროდ, მეოცე საუკუნის ხელოვნებს ექსპერიმენტატორობა მოუხდათ. ყურადღების მისაპყრობად მათ ორიგინალობის ძიება მოუწიათ და არა იმდენად ოსტატობისა, რომლითაც წარსულის დიდი ხელოვნები აღგვაფრთოვანებენ. ტრადიციისგან ნებისმიერ გადახვევას, რომელიც კრიტიკოსებს დააინტერესებდა და მიმდევრებსაც გაიჩნდა, ეგებებოდნენ, როგორც ახალ “იზმ”-ს, რომელსაც ეკუთვნოდა მომავალი. ეს “მომავალი” ზოგჯერ ხანმოკლეც ყოფილა, მაგრამ მეოცე საუკუნის ხელოვნების ისტორიაში ეს დაუოკებელი ექსპერიმენტირება უყურადღებოდ არ უნდა დაგვრჩეს, რადგან ამ ცდებში მრავალი იმდროინდელი უნიჭიერესი ხელოვანი მონაწილეობდა.

სიტყვიერად ყველაზე იოლი ასახსნელი ალბათ ექსპრესიონიზმის ექსპერიმენტებია. თვით ტერმინი შესაძლოა არც არის კარგად შერჩეული, ვინაიდან ცნობილია, რომ ჩვენ, ყველანი, საკუთარ თავს გამოვხატავთ

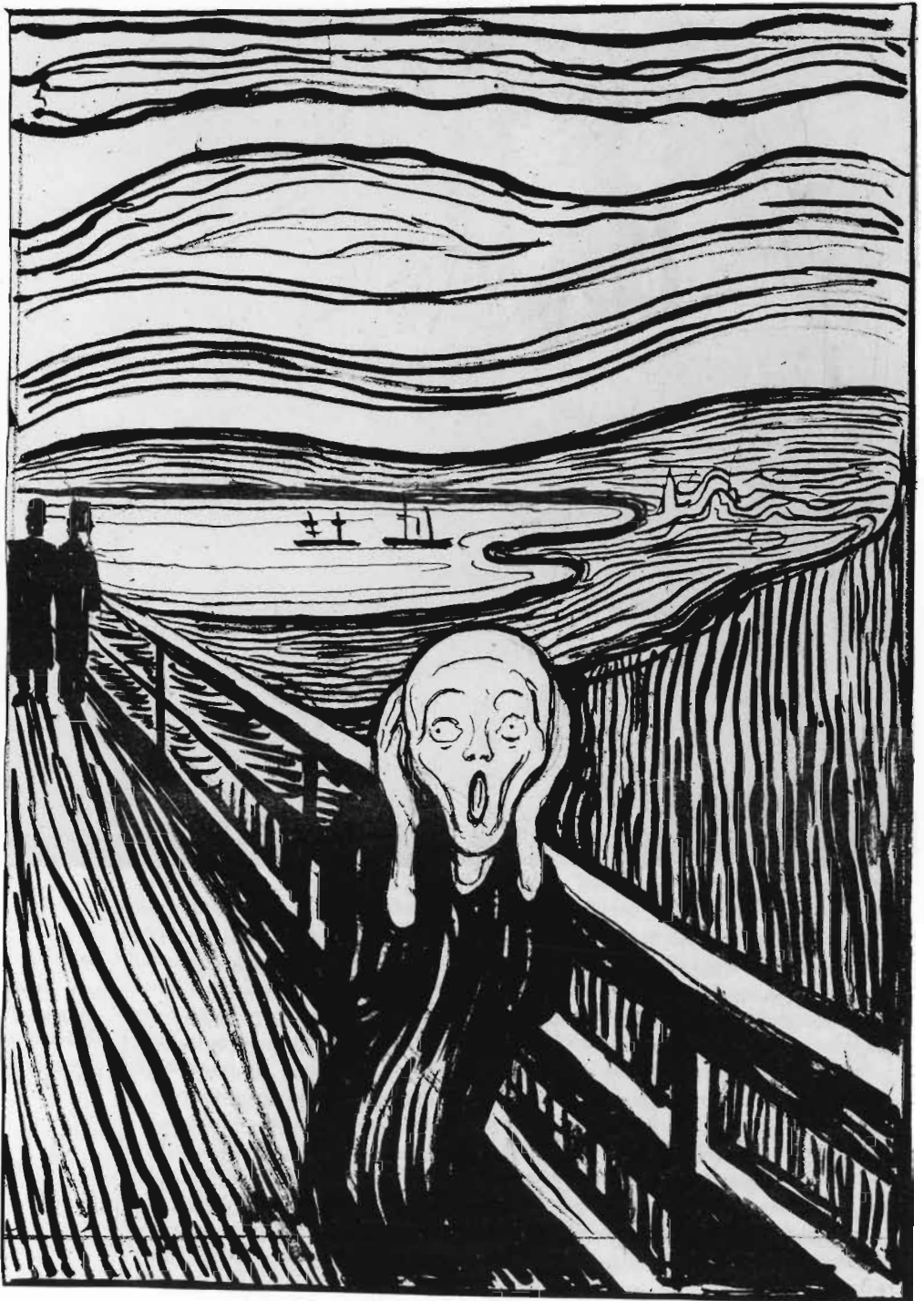
ყველაფერში, რასაც ვაკეთებთ ან არ ვაკეთებთ; მაგრამ მიმდინარეობს "იარლიყად" ეს სიტყვა მაინც მოსახერხებელია, რადგან "იმპრესიონიზ-მთან" კონტრასტის წყალობით ადვილად გვამახსოვრდება და, ამდენად, გამოსადეგი იარლიყი გახლავთ. თავის ერთ წერილში ვან გოგი ხსნის, როგორ ხატავდა მისთვის ძალზე ძვირფასი მეგობრის პორტრეტს. ჩვეუ-ლებრივი მსგავსება მისთვის მხოლოდ პირველი საფეხური იყო. "სწორი" პორტრეტის დახატვის შემდეგ იგი მისი ფერებისა და სამყოფლის სახეც-ვლას შეუდგა:

"მე გავაძლიერე თმის ღია ფერი, ავიღე ნარინჯისფერი, ქრომისფერი, ლიმონისფერი და ფონად ოთახის ტრივიალური კედელი კი არ გამოვსახე, არამედ უსასრულობა. ეს უბრალო ფონი დავხატე ყველაზე ინტენსიური და მჭახე ლურჯით, როგორც კი შეიძლება პალიტრაზე შეიქმნას; ქერა, შუქმნათი თავი ისეთივე იდუმალებით გამოიკვეთება მკვეთრ ლურჯ ფონ-ზე, როგორც ზეცაზე ვარსკვლავი. სამწუხაროდ, ჩემო ძვირფასო მეგო-ბარო, საზოგადოება ამ გამძაფრებაში მხოლოდ კარიკატურას დაინახავს, მაგრამ ვანა ჩვენთვის ამას რაიმე მნიშვნელობა აქვს?"

ვან გოგი არ ცდებოდა, როცა თავისი არჩეული მეთოდი კარიკატურას შეადარა. კარიკატურა თავისი ბუნებით "ექსპრესიონისტულია", ვინაიდან კარიკატურისტი საკუთარი "მსხვერპლის" დამახასიათებელ ნიშნებს "ათა-მაშებს" და ამ ადამიანის მიმართ თავის დამოკიდებულებას დეფორმაცი-ით გამოხატავს. ვიდრე ბუნების დეფორმაცია იუმორის ნიშნით ხდებოდა, მისი გაგება არავის უჭირდა. იუმორისტული ხელოვნება ის სფეროა, სადაც ყველაფერი ნებადართულია, ვინაიდან ადამიანები მას იმ ცრურწმენე-ბით და განწყობით არ უდგებიან, რომლებიც ხელოვნებისთვის, როგორც ასეთისთვის, აქვთ გადანახული. მაგრამ იდეა სერიოზული კარიკატურისა, ხელოვნებისა, რომელიც გამიზნულად შეცვლიდა საგანთა გარეგნობას, ოღონდ არა უპირატესობის განცდითა და დაცინვით, არამედ შესაძლოა სიყვარულის, თაყვანისცემის ან სულაც შიშის გამოსახატავად, მართლაც ძნელი გასაგები აღმოჩნდა – ვან გოგი ამაში არ შემცდარა. არადა აქ წინა-აღმდეგობრივი არაფერია. აღიარებული ქვშმარიტება გახლავთ, რომ ჩვენი გრძნობები გავლენას ახდენს იმაზე, თუ როგორ დავინახავთ რაიმეს, და უფრო მეტიც, იმაზე, თუ როგორ დავგამახსოვრდება. უთუოდ ყველას გა-მოგვიცდია, როგორ სხვადასხვაგვარად გვესახება ერთი და იგივე გარემო ბედნიერებისა თუ მონყენილობის უამს.

იმ პირველ მხატვართა შორის, რომლებიც ამ შესაძლებლობათა გა-მოკვლევისას ვან გოგზე შორს წავიდნენ, ნორვეგიელი ედუარდ მუნკიც (1863-1944) იყო. 1895 წელს შესრულებულ თავის ლითოგრაფიას (სურათი 367) მან "კივილი" უწოდა. მისი მიზანი იყო გამოესახა, თუ როგორ გარ-დაქმნის ჩვენს შეგრძნებებს მოულოდნელი აღელვება. გრავიურის ყველა ხაზი ერთი ფოკუსისკენ მიემართება – ადამიანის თავისკენ, რომელიც კივის; გვეჩვენება, თითქოს მთელი გარემო ამ კივილივით ტკივილიანი და აღგზნებულია. აქ გამოსახული ადამიანის სახე მართლაც კარიკატურასა-ვით არის დეფორმირებული. მისი გაშტერებული თვალები და ჩაცვნილი ლოყები სიკვდილის სახეს მოგვავაგონებს. ისეთი გრძნობა გვაქვს, რომ რა-ღაც შემადრწუნებელი უნდა მომხდარიყო და გრავიურა მით უფრო გვაშ-ფოთებს, რადგან ვერასდროს გავიგებთ, რას ნიშნავს ეს კივილი.

ექსპრესიონისტულმა ხელოვნებამ ალბათ საზოგადოება იმდენად იმით





კი არ გააღიზიანა, რომ მასში ბუნება იყო დეფორმირებული, არამედ იმით, რომ ამის შედეგად იგი მშვენიერებას შორდებოდა. როდესაც კარიატურისტი ადამიანის სიმახინჯეს წარმოაჩენდა, ეს სრულიად ბუნებრივად აღიქმებოდა – მისი საქმე სწორედ ეს იყო. სამაგიეროდ, სასტიკ ალშოთებას იწვევდა, თუ ისინი, ვისაც თავი სერიოზულ მხატვრად მიაჩნდა, დაივიწყებდნენ, რომ თუ გარეგნობის შეცვლა სურდათ, ეს მხოლოდ იდეალიზაციის გზით უნდა გაეკეთებინათ და არა დამახინჯებისა. მუნქს შეეძლო ამაზე ეპასუხა, შეუძლებელია, ტკივილით გამოწვეული შეიკვლება მშვენიერი იყოსო, და თვალთმაქცობა იქნება, ცხოვრების მხოლოდ სასიამოვნო მხარეს ვუცქიროთო. ექსპრესიონისტები ისე ძლიერ განიცდიდნენ ადამიანთა ტანჯვას, სიღარიბეს, სისასტიკესა და გრძობებს, რომ მზად იყვნენ ეფიქრათ, თითქოს ხელოვნებაში ჰარმონია და მშვენიერება მხოლოდ და მხოლოდ სინამდვილეზე თვალის დახუჭვის შედეგად წარმოიშვაო. რაფაელისა და კორეჯოს მსგავსი კლასიკური ხელოვნება მათ

368

კოტე კოლვიცი
ვაჭირვება,
1893-1901 წწ.

ლითოგრაფია,
15,5 x 15,2 სმ



369

ემილ ნოლდე
წინასწარმეტყველი,
1912 წ.

ქსილოგრაფია,
32,1 x 22,2 სმ

არაგულწრფელად და ფარისეულურად ეჩვენებოდათ. მათ სურდათ ჩვენი ყოფიერების უტყუარი ფაქტებისთვის პირისპირ შეეხედათ და უპოვართა და მახინჯთა მიმართ თანაგრძნობა გამოეხატათ. მათთვის ლამის ღირსების საქმე გახდა, ყოველგვარი მშვენიერებისა და დახვეწილობისთვის თავი აერიდებინათ და, ამგვარად, "ბურჟუების" რეალური თუ წარმოსახული თვითკმაყოფილებისთვის საფუძველი შეერყიათ.

გერმანელ მხატვარს, კეთე კოლვიცს (1867-1945) თავისი სულისშემძვრელი გრაფიურებისა და ნახატების შექმნისას მიზნად მხოლოდ სენსაციის მოხდენა არ ჰქონია. იგი ღრმად თანაუგრძნობდა ღარიბებსა და დამცირებულებს და მათი ქომაგობა სურდა. 368-ე სურათი შედის 1890-იანი წლების სერიაში, რომელიც უმუშევრობისა და სოციალური ამბოხის დროს სიღვრიელი ფეიქრების მდგომარეობაზე დანერილი პიესითაა შთაგონებული. მართალია, მომაკვდავი ბავშვის ამბავი პიესაში არ არის, მაგრამ ამ კომპოზიციას სიმძაფრეს მატებს. როდესაც სერია ოქროს მედალზე წარადგინეს, შესაბამისმა მინისტრმა იმპერატორს

ურჩია, ეს რეკომენდაცია ყურად არ ელო "ნამუშევრის შინაარსის და მისი ნატურალისტური, შემარბილებელ თუ დამამძვირებელ ელემენტებს მოკლებული შესრულების გათვალისწინებით". კეთე კოლვიცის განზრახვა სწორედ ამგვარი ნამუშევრის შექმნა იყო. მილესაგან (გვერდი 509, სურათი 331) განსხვავებით, რომელსაც სურდა მისი "თავთავების შემგროვებლების" შრომის ღირსეულობა შეგვეგრძნო, იგი რეკოლუციის გარდა სხვა გზას ვერ ხედავდა. რა გასაკვირია, რომ მისი ნაწარმოებები შთაგონების წყაროდ იქცა ბევრი მხატვრისა და პროპაგანდისტისთვის კომუნისტურ აღმოსავლეთ ევროპაში, სადაც ის უფრო ცნობილია, ვიდრე დასავლეთში.

გერმანიაშიც ხშირად გაისმოდა რადიკალური ცვლილებების მოთხოვნა. 1906 წელს გერმანელ მხატვართა ჯგუფმა დააარსა საზოგადოება, სახელად *Die Brücke* (ხიდი), რომელსაც წარსულთან ყოველგვარი კავშირი უნდა გაენწყვიტა და ახალი აღმოჩენებისთვის უნდა ებრძოლა. ჯგუფს დიდხანს არ შერჩენია, მის მიზნებს კი იზიარებდა ემილ ნოლდე (1867-1956). 369-ე სურათზე ვხედავთ მის ერთ-ერთ შთამბეჭდავ ქსილოგრაფიას, "წინასწარმეტყველს", რომელიც კარგი მაგალითია იმ ძლიერი,



370

ერნსტ ბარლახი
 "შემინწყალეთ!",
 1919 წ.

ხე, სიმაღლე 38 სმ;
 კერძო კოლექცია

თითქმის პლაკატისებური ეფექტებისა, ეს მხატვრები რომ ესწრაფოდნენ. მაგრამ ახლა მათთვის მთავარი დეკორაციული შთაბეჭდილება როდი იყო. გამარტივება მხოლოდ და მხოლოდ გამომსახველობის გაზრდის საშუალება იყო; აქაც ნამუშევრის ცენტრი ღვთისკაცის ექსტაზური მზერაა.

ექსპრესიონისტულ მოძრაობას ყველაზე ნოყიერი ნიადაგი გერმანიაში დახვდა და სწორედ იქვე დაატყდა თავს "პატარა კაცის" სიბრაზე და შურისძიება. როდესაც 1933 წელს ნაცისტები ხელისუფლების სათავეში მოექცნენ, თანამედროვე ხელოვნება აიკრძალა და ამ მიმდინარეობის უდიდესი თავკაცები ან ქვეყნიდან გააძევეს, ან მუშაობა აუკრძალეს. ასეთი ბედი ეწია ექსპრესიონისტ მოქანდაკე ერნსტ ბარლახს (1870-1938), რომლის ქანდაკება "შემინწყალეთ!" 370-ე სურათზეა ნაჩვენები. მათხოვარი ქალის ბებრული და გამხდარი ხელებით გაკეთებული უბრალო ჟესტი ძლიერ ექსპრესიულია. მნახველის ყურადღება ამ უმთავრეს თემას არაფერმა არ უნდა მოსწყვიტოს. ქალს სახეზე მოსასხამი აქვს ჩამოფარებული და მისი თავის გამარტივებული ფორმა ჩვენს თანაგანცდას კიდევ უფრო აძლიერებს. იმის კითხვა, ამგვარ ნაწარმოებს მშვენიერი უნდა ვუნოდოთ თუ მახინჯი, ისეთივე უაზრობაა, როგორიც იქნებოდა რემბრანდტის (გვერდი 427), გრიუნევალდის (გვერდები 350-1) ნახატების ან იმ "პრიმიტიული" ნამუშევრების შემთხვევაში, ასე რომ აღაფრთოვანებდა ექსპრესიონისტებს.

იმ მხატვრებს შორის, რომლებიც საზოგადოებას აშფოთებდნენ, რადგან უარს ამბობდნენ, ცხოვრების მხოლოდ ნათელი მხარეები დაენახათ,

ავსტრიელი ოსკარ კოკოშკაც (1886-1980) იყო. მისი პირველი ნამუშევრების გამო ვენაში 1909 წლის გამოფენაზე ერთი ამბავი ატყდა. ამ ადრეულ ნამუშევართაგან ერთი 371-ე სურათზეა წარმოდგენილი – მოთამაშე ბავშვების ჯგუფი. ჩვენს თვალში იგი საოცრად ცოცხალი და დამაჯერებელია, მაგრამ არც იმის მიხვედრაა ძნელი, რატომ ხვდებოდა ამდენი წინააღმდეგობა ამ ტიპის პორტრეტებს. თუ გავიხსენებთ ისეთი დიდი ფერმწერების მიერ დახატულ ბავშვთა პორტრეტებს, როგორებიც არიან რუბენსი (გვერდი 400, სურათი 257), ველასკესი (გვერდი 410, სურათი 267), რეინოლდზი (გვერდი 467, სურათი 305) ან გეინზბორო (გვერდი 469, სურათი 306), ამ შემოთავების მიზეზი სრულიად გასაგები გახდება. წინანდელ სურათებზე ბავშვი ლამაზი და ლალი იყო. უფროსებს ბავშვების დარდსა და ტანჯვაზე არაფრის გაგონება არ უნდოდათ და ალაშფოთებდათ, თუკი ვინმე ამაზე სიტყვას ჩამოაგდებდა. კოკოშკა ამ პირობითობის მოთხოვნებს ვერ დაემორჩილებოდა. ჩვენ ვგრძნობთ, როგორი სიმპათიითა და თანაგრძნობით უყურებს იგი ამ ბავშვებს. მან მოიხელთა მათი ფიქრიანობა და მეოცნებეობა, მათი მოძრაობის უხერხულობა და ზრდის პროცესში მყოფი სხეულების დისჰარმონიული გამოვლინებები. ყოველივე ამის გადმოსაცემად იგი სწორი ხატვის აპრობირებულ, საყოველთაოდ აღიარებულ მეთოდებს ვერ მოიშველიებდა; მაგრამ, რამდენადაც მის ნამუშევარს პირობითი სისწორე აკლია, იმდენადვე სწორად ასახავს იგი სინამდვილეს.

371

ოსკარ კოკოშკა
მოთამაშე ბავშვები,
 1909 წ.,
 ზეთი, ტილო,
 73 x 108 სმ; ვილჰელმ
 ლემბრუკის მუზეუმი,
 დუისბურგი



ძნელია ბარლახის ან კოკოშკას ხელოვნებას “ექსპერიმენტული” ვუწოდოთ. მაგრამ საერთოდ, ექსპრესიონიზმის მოძღვრება ღიად უჭირდა მხარს ექსპერიმენტურებას. თუ დავეთანხმებით ამ მოძღვრების დებულებას, რომ ხელოვნებაში მთავარი ბუნების იმიტაცია კი არ არის, არამედ – ფერებისა და ფორმების საშუალებით გრძნობათა გამოსახვა, მაშინ სრულიად ბუნებრივად იბადება კითხვა: განა ხელოვნება კიდევ უფრო “წმინდა” არ გახდებოდა, თუ ყოველგვარ სიუჟეტურობას მოვაცილებდით და მხოლოდ ფორმებსა და ფერებს დავტოვებდით? მაგალითი მუსიკისა, რომელიც ყოველგვარი სიტყვიერი და ცნებითი საფუძვლის გარეშეც მშვენივრად გადის ფონს, მხატვრებსა და კრიტიკოსებს ხშირად აღუძრავდა ოცნებას წმინდა ვიზუალური მუსიკის თაობაზე. როგორც გვახსოვს, ამ მიმართულებით მიდიოდა უისლერი, რომელმაც თავის ნახატებს მუსიკალური სახელები დაარქვა (გვერდი 532, სურათი 348). მაგრამ ამგვარ შესაძლებლობებზე ზოგადი მსჯელობა ერთია და სულ სხვაა გამოფინო ისეთი ნამუშევარი, რომელზეც ერთი რეალური საგანიც კი არ არის გამოსახული. პირველმა ეს, როგორც ჩანს, რუსმა მხატვარმა ვასილი კანდინსკიმ (1866-1944) გააკეთა, რომელიც იმ დროს მიუნხენში ცხოვრობდა. კანდინსკი, ბევრი მისი მეგობარი გერმანელი მხატვრის მსგავსად, ნამდვილად მისტიკოსი იყო, პროგრესისა და მეცნიერების ღირებულებები არ მოსწონდა და ენადა, ქვეყნიერება წმინდა “სულიერების” ხელოვნებით განეახლებინა. თავის, ცოტა არ იყოს, ბუნდოვან და ემოციურ ნიგნში “ხელოვნებაში სულიერების შესახებ” (1912) იგი ხაზს უსვამდა თავისთავადი ფერის ფსიქოლოგიურ ზემოქმედებას – კამკაშა წითელ ფერს ისევე შეუძლია ჩვენზე იმოქმედოს, როგორც საყვირის ხმასო. იგი იმდენად დარწმუნებული იყო, რომ ამ გზით სულებს შორის კავშირის დამყარება შესაძლებელიცაა და აუცილებელიც, რომ გაბედა კიდევ, გამოეფინა ფერების მუსიკის პირველი ცდა (სურათი 372), და ამით ე. წ. აბსტრაქტულ ხელოვნებას მისცა დასაბამი.

ხშირად თქმულა, რომ სიტყვა “აბსტრაქტული” შესაფერისი არ არის, და მას “არასაგნობრივს” ან “არაფიგურულს” უნაცვლებდნენ. მაგრამ ხელოვნების ისტორიაში მიღებულ განსაზღვრებათა უმეტესობა შემთხვევითია (გვერდი 519). მთავარი მაინც ხელოვნების ნაწარმოებია და არა მისი ეტიკეტი. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ კანდინსკის ფერების მუსიკის პირველი ექსპერიმენტები დიდ წარმატებას ვერ მიაღწევდა, მაგრამ ისიც ადვილი გასაგებია, რომ ეს ბევრისთვის საინტერესო იქნებოდა. თუმცა “აბსტრაქტული ხელოვნება”, როგორც მიმართულება, მხოლოდ ექსპრესიონიზმით ვერ იქნებოდა განპირობებული. “აბსტრაქტული ხელოვნების” წარმატების მიზეზები და პირველი მსოფლიო ომის წინა წლებში ხელოვნების მთელი გარემოს გარდასახვა რომ უკეთ გავიგოთ, ამისთვის კვლავ პარიზს უნდა დავუბრუნდეთ; ვინაიდან სწორედ პარიზში ჩაისახა კუბიზმი – მიმართულება, რომელმაც გაცილებით უფრო რადიკალური ცვლილებები მოიტანა დასავლური ფერწერული ტრადიციებისგან დამორების თვალსაზრისით, ვიდრე თვით კანდინსკის ექსპრესიონისტულმა ფერადოვანმა აკორდებმა.

თუმცა კუბიზმი უარს არ ამბობდა შინაარსის ასახვაზე, მას მხოლოდ მისი გარდასახვა სურდა. იმ პრობლემების გასაგებად, რომელთა გადწყვეტასაც კუბიზმი ცდილობდა, გავიხსენოთ არეულობისა და კრიზისის სიმპტომები, რომლებიც წინა თავში განვიხილეთ; კერძოდ – შფოთვა,



372

ვასილი კანდინსკი

კაზაკები,
1910-11 წწ.ზეთი, ტილო,
95 x 130 სმ; თეიტ
გალერეა, ლონდონი

რომელსაც გენიალურად “უნესრიგო” იმპრესიონისტული “მომენტალური ფოტოები”, წამიერი სანახაობები იწვევდა; ასევე – უფრო მეტი უნესრიგის, სტრუქტურულობისა თუ შემკულობის მოთხოვნილება, რომელიც “დეკორაციული” გამარტივებისკენ მიდრეკილ Art Nouveau-ს ილუსტრატორებსაც გაუჩნდათ და ისეთ ოსტატებსაც, როგორებიც სერა და სეზანი იყვნენ.

ამ ძიებამ განსაკუთრებით ერთი პრობლემა გამოავლინა – ხაზობრივ სქემასა და სიმკვრივეს შორის წინააღმდეგობა. როგორც ვიცით, სიმკვრივის შთაბეჭდილება ხელოვნებაში ე. წ. ჩაჩრდილივით მიიღწევა, რაც შუქის მოფენას მიგვანიშნებს. ხაზობრივი ნაყმის გაბედული გამარტივება საკმაოდ თვალსაჩინოა ტულუზ-ლოტრეკის აფიშებსა და ბიერდზლის ილუსტრაციებში (გვერდი 554, სურათები 361-2), მაგრამ მოდელირების უგულვებლყოფა გაბრტყელების ეფექტს იწვევს. ჩვენ ვნახეთ, რომ ისეთი მხატვრებისთვის, როგორებიც იყვნენ პოდლერი (გვერდი 553, სურათი 360) და ბონარი (გვერდი 552, სურათი 359), ეს მოსაწონი თვისება გახლდათ, რადგან ამ გზით მათი კომპოზიციების ფორმები მკვეთრდებოდა. მაგრამ სიმკვრივის შთაბეჭდილების უგულვებლყოფისას ისინი აუცილებლად წაანყდებოდნენ იმგვარსავე პრობლემას, რენესანსის ეპოქაში პერსპექტივის შემოტანამ რომ წამოჭრა: სინამდვილის გადმოცემისა და ხაზოვანი კომპოზიციის შეთავსების საჭიროებას (გვერდი 262).



ახლა პრობლემა შებრუნდა: უპირატესობა დეკორაციულ ნაყმს მიენიჭა, ხოლო ფორმების შუქრდილით მოდელირების მრავალსაუკუნოვან ჩვეულებაზე უარი ითქვა. თუმცა ამგვარი დათმობა შეიძლება განთავისუფლებადაც იქნეს აღქმული. როგორც იქნა, სხვიოსან ფერთა სილამაზესა და სისუფთავეს, ოდესღაც შუასაუკუნოვან ვიტრაჟებიან სარკმლებსა (გვერდი 182, სურათი 121) და მინიატურებს სახელი რომ მოუხვეჭა, ჩრდილები აღარ შეამღვრევდა. ამ მხრივ საგრძნობი გახდა ვან გოგისა და გოგენის გავლენაც, რომელთა ნამუშევრებს ახალა მიაქციეს ყურადღება. ორივეს შემოქმედებამ შეაგულიანა მხატვრები, ნატიფი ხელოვნების გარეგნულ ბრწყინვალეობაზე უარი ეთქვათ და ფორმებისა და ფერების შერჩევისას გაბედულნი და უშუალონი ყოფილიყვნენ. მათი მეოხებით მხატვრებმა დახვეწილობაზე გული აიყარეს და ინტენსიური ფერებისა და გაბედული, "ბარბაროსული" ჰარმონიების ძიებას შეუდგნენ. 1905 წელს პარიზში მოეწყო ახალგაზრდა მხატვართა ჯგუფის ნამუშევართა გამოფენა. მათ "ფოვ"-ები (*Les Fauves*) შეერქვათ, რაც "გარეულ მხეცებს" ან "ველურებს" ნიშნავს; ეს სახელი ბუნების ფორმების დაუფარავი უგულვებელყოფისა და მძლავრი, კამკაშა ფერებით ტკბობის გამო დაიმსახურეს. სინამდვილეში კი, ველურობისა მათ ბევრი არაფერი ეცხოთ. ამ ჯგუფიდან ყველაზე სახელგანთქმული ანრი მატისია (1869-1954), რომელიც ბიერდზლიზე ორი წლით უფროსი იყო და დეკორაციული გამარტივების ისეთივე ნიჭი ჰქონდა. მან შეისწავლა აღმოსავლური ხალიჩებისა და ჩრდილოეთ აფრიკის ხედების ფერთა გამა და შეიმუშავა სტილი, რომელმაც თანამედროვე დიზაინზე უდიდესი გავლენა მოახდინა. 1908 წელს მის მიერ დახატულ სურათზე "*La Desserte*" (სურათი 373) ვხედავთ, რომ მატისი ბონარის გაქვალულ გზას აგრძელებს; მაგრამ ბონარს მაინც უნდოდა შუქისა და ბზინვარების შთაბეჭდილება შეენარჩუნებინა, მატისი კი ხილულის დეკორაციულ ნაყმად გარდაქმნის თვალსაზრისით მასზე გაცილებით შორს წავიდა. ამ სურათის მთავარი მოტივი კედლის შპალერისა და სუფრის ქსოვილის ნახატის მაგიდაზე დალაგებულ საგნებთან ურთიერთქმედებაა. ადამიანის ფიგურაც და სარკმიდან დანახული პეიზაჟიც კი ნაყმს ერწყმის. აქედან გამომდინარე, სავსებით ბუნებრივია, რომ ქალის სხეულის და ხეების მოხაზულობანი ძლიერ გამარტივებულია, რათა შპალერის ყვავილებს კარგად მოერგოს. მართლაც, მხატვარმა სურათს "ნითლის ჰარმონია" უწოდა, რაც უისლერის სათაურებს (გვერდები 350-3) გვახსენებს. ეს კამკაშა ფერები და გამარტივებული კონტურები რაღაცით ბავშვის ნახატების მსგავს დეკორაციულ შთაბეჭდილებას გვიქმნის, თუმცა თვით მატისის სირთულე ნამითაც არ უარუყვია. ამით იყო იგი ძლიერი და ამაშივე მდგომარეობდა მისი სისუსტეც, რადგან ვერ შეძლო, ჩიხიდან გამოსავალი ეჩვენებინა. ჩიხიდან თავის დაღწევა მხოლოდ მას შემდეგ გახდა შესაძლებელი, რაც გაიცნეს და შეისწავლეს სეზანის შემოქმედება და გამოცდილება, ეს კი ოსტატის სიკვდილის შემდეგ, 1906 წელს პარიზში მოწყობილ დიდ რეტროსპექტიულ გამოფენას მოჰყვა.

ამ მოულოდნელმა გამოცხადებამ ყველაზე მეტად ესპანეთიდან ჩამოსულ ახალგაზრდა მხატვარზე, პაბლო პიკასოზე (1881-1973), იმოქმედა. პიკასო ხატვის მასწავლებლის შვილი იყო; ბარსელონის სამხატვრო სკოლაში ერთგვარ ვუნდერკინდად მიჩნეული, პარიზში ცხრამეტი წლისა ჩავიდა. იქ ის ექსპრესიონისტთა საყვარელ სიუჟეტებს ხატავდა: მათხოვრებს, საზოგადოებისგან გარიყულებს, მანანნალებს, ცირკის მსახიობებს,

373

ანრი მატისი

La Desserte (ტკბილი სუფრა), 1908 წ.ზეთი, ტილო,
180 x 220 სმ; ფრმოტაჟი,
სანკტ-პეტერბურგი

მაგრამ ამით აშკარად ვერ დაკმაყოფილდა და პრიმიტიული ხელოვნების შესწავლა დაიწყო, რომელსაც თავის დროზე ჯერ გოგენმა, შემდეგ კი ალბათ მატისმა მიაპყრო ყურადღება. შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რა ისწავლა მან ამ წინარმოებების მეოხებით: გაიგო, როგორ აეგო რამდენიმე ძალზე მარტივი ელემენტით სახის თუ საგნის გამოსახულება (გვერდი 46). ეს კი სრულიად სხვა რამე იყო, და არა ვიზუალური შთაბეჭდილების ის გამარტივება, რომელსაც წინა თაობის მხატვრები მიმართავდნენ. ბუნების ფორმები მათ ბრტყელ ნაყმამდე დაიყვანეს. არადა იქნებ არსებობდა საშუალება ეს ბრტყელი ფორმები თავიდან აგეცილებინა, სურათი მარტივი ფორმებით აეგო, მაგრამ იმავდროულად სიმკვრივე და სიღრმეც შეგენარჩუნებინა? პიკასო სეზანთან სწორედ ამ პრობლემამ მიაბრუნა. თავის ერთ წერილში სეზანი ახალგაზრდა მხატვარს ურჩევს, ბუნება სფეროებად, კონუსებად და ცილინდრებად დაინახოს. ეტყობა, იგი იმას გულისხმობდა, რომ სურათების აგებისას მხატვარი ამ ძირითად მკვრივ ფორმებს უნდა ითვალისწინებდეს. მაგრამ პიკასომ და მისმა თანამოაზრეებმა ამჯობინეს, ეს რჩევა სიტყვასიტყვით გაეგოთ. ჩემი აზრით, ისინი დაახლოებით ასე მსჯელობდნენ: "ჩვენ დიდი ხანია ხელი ავიღეთ საგნის იმგვარად გამოსახვაზე, როგორც მას ჩვენი თვალი ხედავს. ეს ის მოუხელთებელი მირაჟია, რომლის დევნაც უაზრობაა. ჩვენ არ გვსურს ტილოზე წარმავალი წამის წარმოსახვითი შთაბეჭდილება აღვებჭდოთ. მოდი სეზანის მაგალითს მივყევთ და ჩვენ მოტივთა სურათები რაც შეიძლება მტკიცედ და მყარად ავაგოთ. ვიყოთ თანამიმდევრულნი და ვალიაოთ, რომ ჩვენი ჭეშმარიტი მიზანი რაიმეს კონსტრუირებაა და არა ასლის გაკეთება! როდესაც ვფიქრობთ რაიმე საგანზე, მაგალითად, ვიოლინოზე, ჩვენი გონების თვალი მას სხვანაირად, ჩვენი ფიზიკური თვალისგან განსხვავებულად ხედავს. ჩვენ შეგვიძლია ერთდროულად მის სხვადასხვა ასპექტზე ვიფიქროთ, და ფაქტობრივად ვფიქრობთ კიდევ. ზოგი მათგანი ფიქრისას იმდენად მკაფიოდ გამოიკვეთება, ისეთი გრძნობა გვიჩნდება, თითქოს შეგვიძლია შევეხებოთ კიდევ, ზოგი კი საკმაოდ ბუნდოვანია. მაგრამ სახებათა ეს უცნაური ნარევი ნამდვილ ვიოლინოს უფრო უკეთ ასახავს, ვიდრე ნებისმიერი მომენტალური ფოტო ან დაწერილებითი ნახატი". ჩემი აზრით, სწორედ ამგვარი მსჯელობა დაედო საფუძვლად პიკასოს ისეთ ნახატს, როგორიცაა ნატურმორტი ვიოლინოთი (სურათი 374). გარკვეული თვალსაზრისით, ეს იმ პრინციპებისკენ მიბრუნებას ნიშნავს, "ეგვიპტური" რომ ვუნოდეთ – ე. ი. საგანი იმ კუთხით იხატება, რომელიც საუკეთესოდ წარმოაჩენს მის ყველაზე დამახასიათებელ ფორმას (გვერდი 61). ვიოლინო ხვეული გვერდიდანაა დანახული, ისე, როგორც ის ვიოლინოზე ფიქრისას წარმოგვიდგება. რეზონატორები მეორე მხრიდან, თითქოს წინხედში მოჩანს; გვერდიდან ისინი არც კი გამოჩნდებოდა. მისი გვერდის რკალი ძალიან გაზვიადებულია; ზოგადად გვახასიათებს, გავაზვიადოთ ამგვარ მოხაზულობათა გადრეკა, რადგან მასზე ხელის გატარების დროს მიღებული შეგრძნება გვახსოვს. სიმები და ხეში სადღაც სივრცეში დაფარფატებს. სიმები ორჯერაც კი არის გამოსახული – ერთხელ წინხედში, ერთხელაც ვოლუტასთან ერთად. თითქოს დაუკავშირებელი ფორმების ამგვარი, სრული აღრევის მიუხედავად (სურათზე კი გაცოლებით მეტი ფორმაა, ვიდრე ჩამოვთვალე), სურათი სულაც არ ჩანს მოუწესრიგებელი. ამის მიზეზი ისაა, რომ მხატვარმა იგი მეტ-ნაკლებად ერთგვაროვანი ნაწილებით შეადგინა, ისე, რომ მთლიანობაში სურათი ერთგვაროვნების შთაბეჭდილებას გვიქმნის. ეს კი მას პრიმიტიული ხელოვნების ისეთ ნიმუშთან ანათესავებს, როგორიც ამერიკული ტოტემური



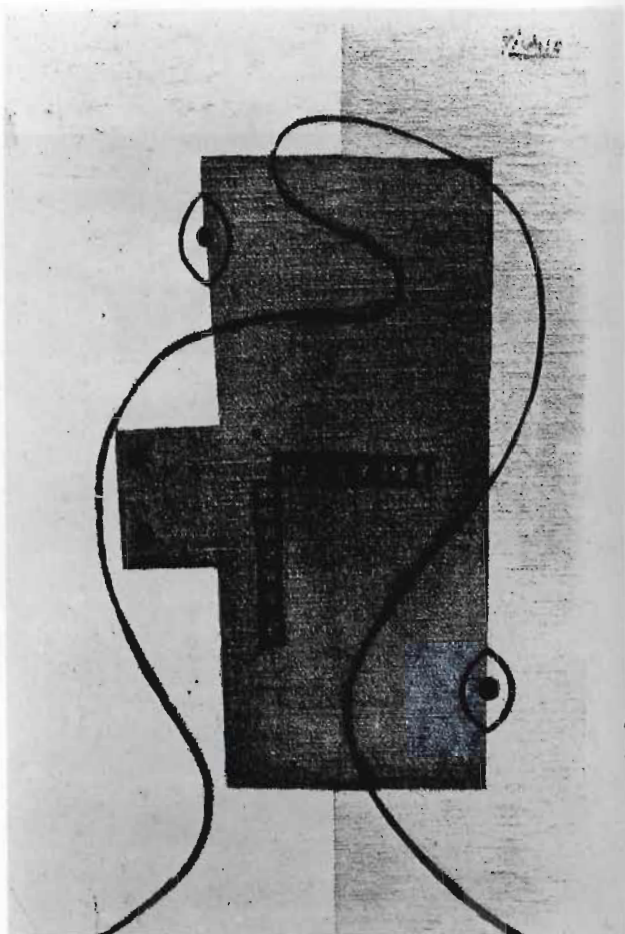
374

პაბლო პიკასო

ვიოლინი და
კურობის მტეენები,
1912 წ.ზეთი, ტილო,
50,6 x 61 სმ;
თანამედროვე
ხელოვნების მუზეუმი,
ნიუ იორკი, ქალბატონ
დევიდ მ. ლევის
შენიშნულება

ძელია (გვერდი 48, სურათი 26).

პიკასოს არასდროს დაუჩემებია, კუბისტურ მეთოდს ხილული სამყაროს ასახვის ყველა დანარჩენი საშუალების შეცვლა შეუძლიაო, პირიქით. ის კი არაა, იგი მზად იყო ეცვალა თავისი მეთოდები; დროდადრო გამოსახულებათა შექმნის ყველაზე გაბედული ექსპერიმენტების შემდეგ ხელოვნების სხვადასხვა ტრადიციულ ფორმასაც დაბრუნებია (გვერდები 26-7, სურათები 11, 12). ალბათ ძნელი დასაჯერებელია, რომ 375-ე სურათსა და 376-ე სურათზე წარმოდგენილი ორივე გამოსახულება ადამიანის თავს გვიჩვენებს და თანაც ერთი და იმავე მხატვრისაა. მეორე გამოსახულების გასაშიფრად კაცუნას დახატვის ექსპერიმენტის (გვერდი 46), ასევე 24-ე სურათზე გამოსახული პრიმიტიული ფეტიშის ან 47-ე გვერდზე მოცემულ 25-ე სურათზე ნაჩვენები ნიღბის გახსენება მოგვიხდება. პიკასო, როგორც ჩანს, ცდილობდა გაერკვია, თუ რა ზღვრამდე შეიძლება მიიყვანო ადამიანის თავის გამოსახულების სრულიად წარმოუდგენელი მასალებისა და ფორმებისგან შექმნის იდეა. მან უხეში მასალისგან გამოჭრა "თავის" ფორმა, დაანება იგი თავის სასურათე სიბრტყეზე, შემდეგ კი კიდეებში,



ერთმანეთისგან მაქსიმალურად შორს, სქემატური თვალები მოათავსა. ტეხილი ხაზი აღნიშნავს პირს კბილების რიგითურთ, ხოლო დამატებით დატანილი ტალღისებური მოხაზულობა სახის კონტურის მიმანიშნებელი უნდა იყოს. მაგრამ ამ, შეუძლებლობის ზღვარზე მისული "ავანტიურის" შემდეგ იგი ისეთ მყარ, დამაჯერებელ და შთამბეჭდავ გამოსახულებას უბრუნდება, როგორც 375-ე სურათზეა მოყვანილი. მას დიდი ხნით არც რომელიმე ერთი მეთოდი აკმაყოფილებს და არც ტექნიკა. დროდადრო იგი თავს ანებებდა მხატვრობას და ხელით თიხის ჭურჭლის კეთებას იწყებდა. ცოტა ვინმე თუ მიხვდება, რომ 377-ე სურათზე გამოსახული თევში ჩვენი დროის ყველაზე რაფინირებული მხატვრის ნახელავია. შესაძლოა სწორედ ხელოსნობის გასაოცარი უნარი და ტექნიკური ვირტუოზულობა განაპირობებდა სრული სიმარტივისა და სისადავისკენ მის მისწრაფებას. ალბათ იგი თავისებურ სიამოვნებას განიცდიდა, როცა თავის მოხერხებულობასა და ნიჭიერებას ივინყებდა და საკუთარი ხელით აკეთებდა რაღაცას, რაც ბავშვის ან გლეხის ნამუშევარს ნააგავდა.

თვით პიკასო უარყოფდა, ექსპერიმენტებს რომ ატარებდა. იგი ამბობდა, კი არ ვეძიებ, ვპოულობო. ის მასხრად იგდებდა მათ, ვისაც მისი ხელოვნების გაგება სურდა. "ყველას სურს გაიგოს ხელოვნება. ნეტავ რატომ არ ცდილობენ გაიგონ ჩიტის გალობა?" რა თქმა უნდა, იგი მარ-

375

პაბლო პიკასო
ბიჭის თავი, 1945 წ.
ლითოგრაფია, 29 x 23 სმ

376

პაბლო პიკასო
თავი, 1928 წ.
კოლაჟი, ზეთი, ტილო,
55 x 33 სმ, კერძო
კოლექცია

377

პაბლო პიკასო
ჩიტი, 1948 წ.
კერამიკული თევზი,
32 x 38 სმ, კერამი
კოლექცია

თალი იყო. არც ერთი სურათი არ შეიძლება სიტყვებით ამომწურავად "აიხსნას", თუმცა მინიშნებისთვის სიტყვები ზოგჯერ შეიძლება ძალიანაც გამოგვადგეს. სიტყვები გაუგებრობის გარკვევაში გვეხმარება; იმას ხომ მაინც შეუძლიათ მიგვახვედრონ, რა მდგომარეობაში აღიქვამს ხელოვანი საკუთარ თავს. დარწმუნებული ვარ, რომ ის ვითარება, რომელიც პიკასოს ნაირგვარი "აღმოჩენებისკენ" უბიძგებდა, ტიპურია მეოცე საუკუნის ხელოვნებისთვის.

ამ ვითარების გაგების საუკეთესო გზა ალბათ კვლავ მისი ფესვების გახსენება იქნება. "ტკბილად მოსაგონარი ძველი დროის" ხელოვანებისთვის ყველაფერი ობიექტით იწყებოდა. ისინი იღებდნენ შეკვეთას, ვთქვათ, ღვთისმშობლის ან პორტრეტის დასახატავად, ამის შემდეგ მუშაობას შეუდგებოდნენ და ცდილობდნენ სამუშაო შეძლებისდაგვარად კარგად შეესრულებინათ. როცა ამგვარი შეკვეთები უფრო იშვიათი გახდა, მხატვრებს თემების შერჩევა თვითონ მოუხდათ. ზოგი მათგანი ისეთ თემებს ირჩევდა, რომლებიც პოტენციური მყიდველებისთვის იქნებოდა მიმზიდველი – მოქიფე ბერები, შეყვარებულები მთვარის შუქზე ან მშობლიური ისტორიის დრამატული მოვლენები. სხვები ამგვარ ილუსტრირებაზე უარს ამბობდნენ და ისეთ თემებს ანიჭებდნენ უპირატესობას, რომლებიც მათ თავიანთი ხელობის გარკვეული პრობლემების შესწავლის შესაძლებლობას აძლევდა. ასე, მაგალითად, იმპრესიონისტებმა, რომლებსაც შუქის პრობლემები იტაცებდათ, მნახველები იმით გააოგნეს, რომ "ლიტერატურულად" მიმზიდველი სიუჟეტების ნაცვლად გარეუბნების ქუჩებს ან თივის ზვინებს ხატავდნენ. დედის პორტრეტისთვის "ნაცრისფრისა და შავის თანაფარდობის" (გვერდი 531, სურათი 347) დარქმევით უისლერმა სრულიად შეგნებულად განაცხადა თავისი მრწამსი, მხატვრისთვის ყოველგვარი თემა მხოლოდ საბაბიო ნახატისა და ფერების ჰარმონიათა გამოსაკვლევად. ისეთ ოსტატს, როგორიც სეზანი იყო, ამის გამოცხადება არც კი სჭირდებოდა. გავისხენოთ, რომ მისი ნატიურმორტი (გვერდი 543, სურათი 353) მხოლოდ საკუთარი ხელოვნების სხვადასხვა პრობლემის შესასწავლად მიმართულ მხატვრის ცდად შეიძლება გავიაზროთ. კუბისტებმა იქიდან გააგრძელეს, სადაც სეზანი შეჩერდა. აქედან მოყოლებული, სულ უფრო მეტი მხატვრისთვის გახდა უეჭველი, რომ ხელოვნებაში მთავარი ე. წ. "ფორმის" პრობლემის

ახლებური გადაწყვეტის პოვნა იყო. მათთვის "ფორმა" ყოველთვის წინ უსწრებდა "შინაარსს".

ამ პროცესის საუკეთესო დახასიათება შვეიცარიელმა მხატვარმა და მუსიკოსმა პაულ კლემმა (1879-1940) მოგვცა, რომელიც კანდინსკის მეგობარი იყო, მაგრამ, ამას გარდა, მასზე შთაბეჭდილება კუბისტურმა ექსპერიმენტებმაც მოახდინა, რომელთაც 1912 წელს პარიზში გაეცნო. ისინი მისთვის იმდენად რეალობის გამოსახვის ახალი მეთოდები კი არ იყო, რამდენადაც ფორმებით თამაშის ახალი შესაძლებლობები. ბაუჰაუსში (გვერდი 560) ნაკითხულ ლექციაში



კლეე ყველა, თუ როგორ აკავშირებდა ერთმანეთთან ხაზებს, ტონებსა და ფერებს, ამკვეთრებდა ერთ ადგილს, ამსუბუქებდა მეორეს, რათა წონასწორობის ანუ "სისწორის" იმ გრძნობისთვის მიეღწია, რომლისკენაც მიისწრაფვის ყველა მხატვარი. იგი აღწერს, თუ როგორ ჩააგონებს მისივე ხელით შექმნილი ფორმები მის წარმოსახვას რეალურ ან ფანტასტიკურ სიუჟეტს და როგორ მიჰყვება იგი ამ მინიშნებებს, როცა გრძნობს, რომ ასე "ნაპოვნი" სახე-ხატების დასრულებით ჰარმონიას კი არ შეასუსტებს, არამედ გააძლიერებს. კლეე დარწმუნებული იყო, რომ სახეთა შექმნის ეს გზა გაცილებით უფრო "ახლოს იყო ბუნებასთან", ვიდრე მისი ყველაზე ზუსტი ასლიც კი, ვინაიდან – ამტკიცებდა იგი – თვით ბუნება ქმნის მხატვრის მეშვეობით. იგივე იდუმალი ძალა, რომელმაც შექმნა წინარეისტორიული ხანის ცხოველთა ფორმები და ზღვის ფსკერის ფაუნის ფანტასტიკური ზღაპრული სამყარო, მხატვრის გონებაში ვლინდება და "ზრდის" მის ქმნილებებს. პიკასოს მსგავსად, კლეეც დიდ სიამოვნებას პოულობდა ამ გზით მიღებულ სახე-ხატთა მრავალფეროვნებაში. მხოლოდ ერთი სურათით, რა თქმა უნდა, ძალიან ძნელია მისი წარმოსახვის სიმდიდრის შეფასება. თუმცა 378-ე სურათი გარკვეულ წარმოდგენას მაინც იძლევა მის გამომგონებლობასა და გონებათმხილვებაზე. მხატვარმა მას "პანანინა ჯუჯის პანანინა ამბავი" უწოდა და ჩვენც შეგვიძლია თვალი გავადევნოთ ჯუჯის ზღაპრულ მეტამორფოზებს, როცა პატარა კაცუნას თავი იმავდროულად უფრო დიდი სახის ნაწილადაც შეიძლება დაეინახოთ.

თითქმის შეუძლებელია, ეს ყოველივე კლეეს ხატვის დაწყებამდე, წინასწარ მოეფიქრებინა. მაგრამ ფორმებით თამაშის სიზმრისებურმა თავისუფლებამ მოუტანა ეს მიგნება, რომელიც მან შემდეგ დახვეწა. უეჭველია, რომ წარსული დროის ფერმწერნიც ერწმუნებოდნენ ხოლმე შთაგონებას და წამიერ ილბალს, მაგრამ, თუნდაც მათ ამგვარი ბედნიერი შემთხვევითობით ესარგებლათ, ისინი მაინც ყოველთვის ცდილობდნენ თავზე კონტროლის შენარჩუნებას. ბევრ თანამედროვე მხატვარს, რომელთაც კლეესავით სწამთ ბუნების შემოქმედებითობისა, ამგვარი გაცნობიერებული კონტროლის სურვილიც კი უმართებულოდ მიაჩნია. მათ სჯერათ, რომ ნაწარმოებს უნდა აცადო, საკუთარი კანონების თანახმად "გაიზარდოს". ეს მეთოდიც კაცუნას ხატვას (გვერდი 46) გვაგონებს, როცა ჩვენ თვითონვე გვაოცებს კალმის გაუცნობიერებელი თამაშის შედეგი, ოღონდ განსხვავება ისაა, რომ მხატვრისთვის ეს შეიძლება სერიოზულ რამედ იქცეს.

ლაპარაკიც კი ზედმეტია იმაზე, რომ ადრეც და ახლაც მხატვრის ტემპერამენტი და გემოვნება განაპირობებდა მნიშვნელოვანწილად, რამდენად შორს შეჰყვებოდა იგი ფორმათა ამგვარ თამაშს ფანტაზიათა საუფლოში. ამერიკელი მხატვრის, ლაიონელ ფაინინგერის (1871-1956), ნამუშევრები (ისიც ბაუჰაუსში მუშაობდა) მშვენიერი ნიმუშია იმისა, თუ როგორ არჩევს მხატვარი თავისი ნაწარმოებების თემებს ფორმის გარკვეული პრობლემების წარმოსაჩენად. კლეეს მსგავსად, ფაინინგერიც 1912 წელს პარიზში იყო და ხელოვნების სამყარო "კუბიზმისგან ჭკუადაკარგული" იხილა. მან ნახა, რომ ამ მიმართულებამ ახლებურად გადაწყვიტა მხატვრობის ძველისძველი ამოცანა – სივრცე სიბრტყეზე ისე გამოისახოს, რომ ხაზოვანი კომპოზიციის თვალნათლივობა არ დაირღვეს (გვერდები 540-4, 573-4). მან საამისოდ საკუთარი ორიგინალური საშუალება შეიმუშავა – კერძოდ, სურათს ურთიერთგადამფარავი სამკუთხედებით აგებდა, რომლებიც

378

პაულ კლეე

პანანინა ჯუჯის
პანანინა ამბავი,
1925 წ.

აკვარელი, ფიკარი,
ლაქგადასმული,
43 x 35 სმ; კერძო
კოლექცია



თითქოს გამჭვირვალე იყო, და ამით ქმნიდა შეგრძნებას შრეთა თანამიმდევრულობისა, იმ გამჭვირვალე ფარდების მსგავსად, რომლებსაც თეატრალურ სცენაზე ვხედავთ ხოლმე. ვინაიდან ეს ფორმები ერთიმეორის უკან განლაგებული ჩანს, სიღრმის შეგრძნება იქმნება, ეს კი საშუალებას აძლევს მხატვარს, საგანთა კონტურების გამარტივების მიუხედავად, სურათი გაბრტყელებულად მაინც არ აღიქმებოდეს. ფაინინგერს უყვარდა ისეთი მოტივები, როგორც, მაგალითად, შუა საუკუნეების ქალაქების ფრონტონებიანი ქუჩები ან შეჯგუფული აფრებიანი ნაგებია, რომლებიც ამგვარი სამკუთხედებისა და დიაგონალებისთვის დიდ ასპარეზს იძლეოდა. აფრებიანი რევატის ამსახველი მისი სურათი (სურათი 379) გვიჩვენებს, რომ ამ მეთოდით მას შეეძლო არა მარტო სივრცის, არამედ მოძრაობის შეგრძნებაც გადმოეცა.

ფორმალური პრობლემებისადმი, როგორც მე ვუნოდე, ამგვარი ინტერესის გავლენით ისეთ მოქანდაკეს, როგორც რუმინელი კონსტანტინ ბრანკუზია (1876-1957), შეეძლო საერთოდ აელო ხელი ყველა ჩვევაზე, რომლებიც მან სამხატვრო სკოლაში და როდენის (გვერდები 527-8) ასისტენტობისას შეიძინა. ის რამდენიმე წლის განმავლობაში მუშაობდა თავის პროექტზე – კუბის ფორმით წარმოდგენილ ფიგურებზე, რომლებიც კოცნას გამოსახავენ (სურათი 380). თუმცა მისი შემოთავაზებული გადაწყვეტა ისე რადიკალურია, რომ ისევე კარიკატურას გვაგონებს. პრობლემა, რომელსაც ის შეეჭიდა, მთლად ახალი არ ყოფილა. გავიხსენოთ, რომ, მიქელანჯელოს წარმოდგენით, ქანდაკებას მარმარილოს ლოდში მთვლემარე ფორმა უნდა გამოევიდინა (გვერდი 313) და ფიგურისთვის სიცოცხლე და მოძრაობა უნდა მიენიჭებინა, ისე, რომ ქვის ბლოკის სადა მოხაზულობა შენარჩუნებული ყოფილიყო. ბრანკუზიმ, როგორც ჩანს, გადაწყვიტა, სხვა

379

ლაიონელ ფაინინგერი
აფრიანი ნაგები,
1929 წ.

ზეთი, ტილო, 43 x 72 სმ;
დეტროიტის ხელოვნებათა
ინსტიტუტი, რობერტ
ჰ. თანაპილის საჩუქარი





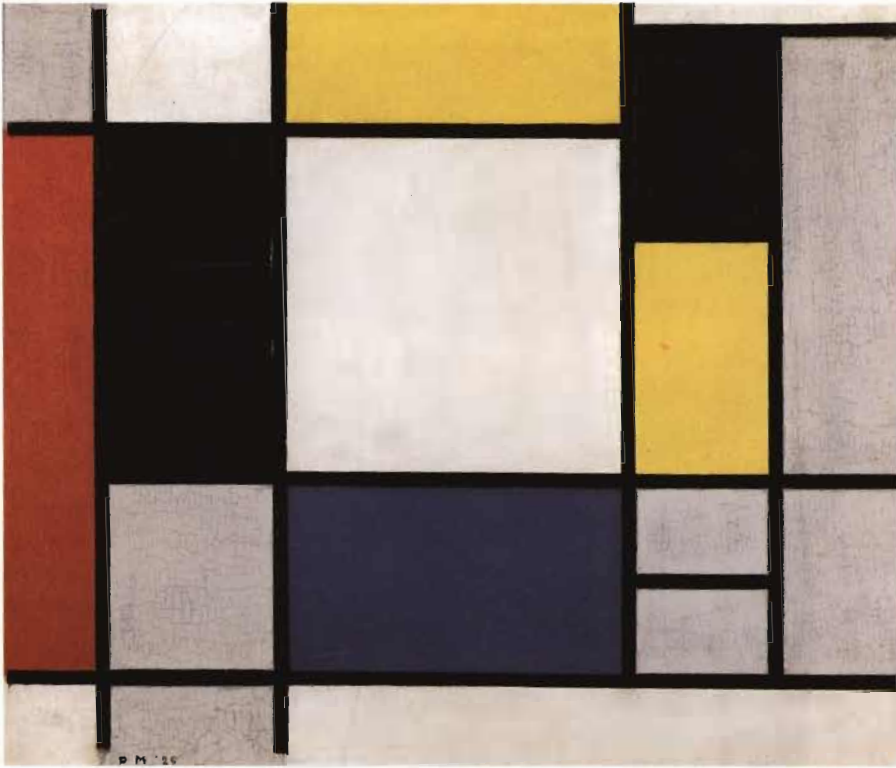
380

კონსტანტინ
ბრანკუზი,
კოცნა, 1907 წ.

ჰეა, სიმაღლე 28 სმ;
ხელოვნების მუზეუმი,
კრაიოვა, რუმინეთი

მხრიდან მისდგომოდა ამ პრობლემას. მას სურდა გამოერკვია, რა ხარისხით შეეძლო მოქანდაკეს შეენარჩუნებინა ზოდის საწყისი ფორმა და თან ადამიანთა ჯგუფზე მინიშნებაც გაეკეთებინა.

ფორმის პრობლემებით მზარდი გატაცება, ცხადია, ახლიდან გამოინვევდა ინტერესს კანდინსკის მიერ გერმანიაში წამოწყებული "აბსტრაქტული მხატვრობის" ექსპერიმენტებისადმი. გავიხსენოთ, რომ ეს იდეები ექსპრესიონიზმმა წარმოშვა. მიზანი იმგვარი მხატვრობა იყო, რომლის გამომსახველობაც მუსიკას გაუნედა მეტოქეობას. კუბისტების მიერ სტრუქტურისადმი გაღვივებულმა ინტერესმა პარიზის, რუსეთის და მალე ჰოლანდიის მხატვართა წინაშე წამოჭრა კითხვა: ხომ არ შეიძლება, მხატვრობა, არქიტექტურის მსგავსად, ერთგვარ კონსტრუირებად იქცეს? ჰოლანდიელ პიტ მონდრიანს (1872-1944) თავისი სურათების უმარტივესი ელემენტებით – სწორი ხაზებით და სუფთა ფერებით – აგება სურდა (სურათი 381). იგი მიისწრაფოდა წესრიგისა და დისციპლინის ხელოვნებისკენ, რომელიც რაღაცნაირად ქვეყნიერების ობიექტური კანონების ანარეკლი იქნებოდა. მონდრიანი, ისევე, როგორც კანდინსკი და კლეე, გარკვეული თვალსაზრისით, მისტიკოსი იყო და უნდოდა, რომ მის ხელოვნებას, სუბიექტურ ხილვათა ცვალებადი ფორმების მიღმა, უცვლელი რეალობა გამოეკვლინა.



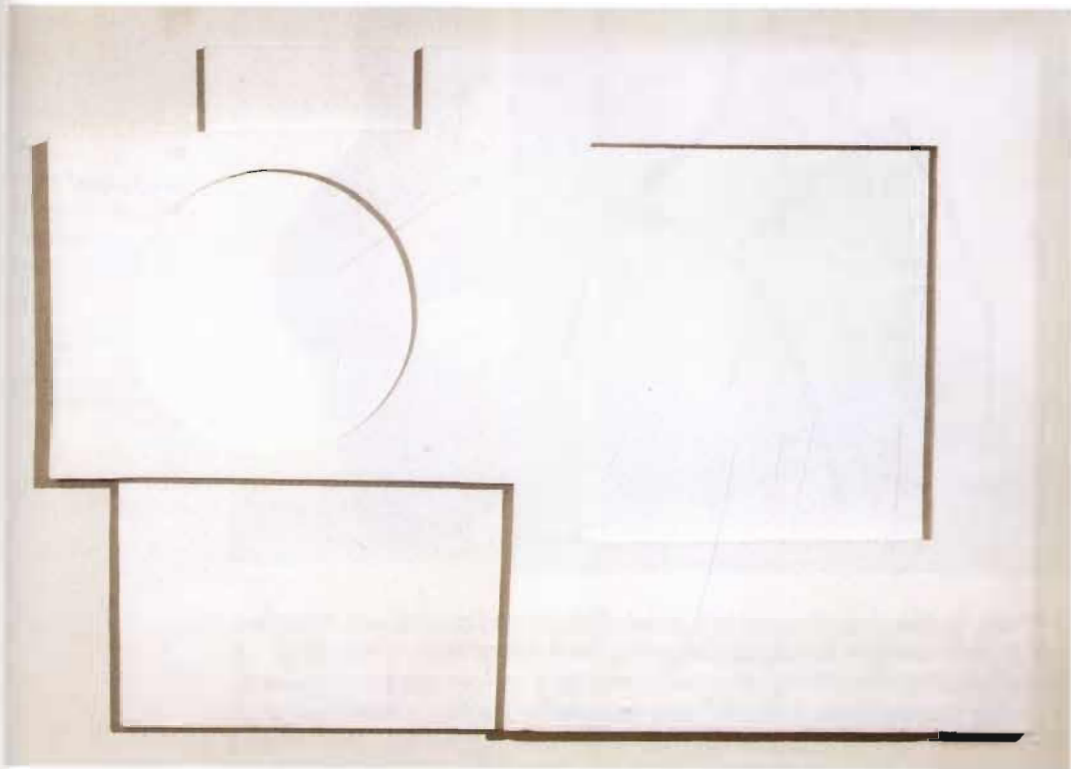
აზრის ამგვარივე მიმართულებას დაადგა ინგლისელი მხატვარი ბენ ნიკოლსონი (1894-1982), როდესაც თავისი არჩევნის პრობლემებს ჩაულრმავდა. მაგრამ თუ მონდრიანი ელემენტარული ფერების ურთიერთმიმართებებს იკვლევდა, ნიკოლსონმა გულისყური მარტივ ფორმებს, წრესა და სწორკუთხედს, მიაპყრო, რომელთაც ხშირად თეთრ ფიცარზე ჩაკვეთდა, ოღონდ თითოეულს ოდნავ განსხვავებული სიღრმით (სურათი 382). ისიც აცხადებდა, რომ "სინამდვილის" ძიებაშია და რომ ხელოვნება და რელიგიური განცდა მისთვის ერთი და იგივეა.

რაც არ უნდა ვიფიქროთ ამ ფილოსოფიის შესახებ, ადვილი წარმოსადგენია აზროვნების წესი, რომლის გავლენითაც მხატვარი შეიძლება რამდენიმე ფორმისა და ფერის დაკავშირების იდუმალ პრობლემებში იყოს ჩაძირული, სანამ ისინი სწორად არ წარმოუდგება (გვერდები 32-3). გამოირიცხული არ არის, რომ სურათი, რომელზეც ორი კვადრატის მეტი არაფერია გამოსახული, უფრო ძნელი შესაქმნელიც კი იყო მხატვრისთვის, ვიდრე ნებისმიერი წინანდელი ფერმწერისთვის ღვთისმშობლის დახატვა. საქმე ისაა, რომ ღვთისმშობლის დამხატველმა იცოდა, შედეგად რა უნდა მიეღო. ერთგვარ გზამკვლევად მას ტრადიცია უჭონდა, თანაც შესაძლებელ გადანყევტათა რიცხვიც საკმაოდ შეზუდული იყო. აბსტრაქციონისტი

381

პიტ მონდრიანი
ნითლის, შავის,
ლურჯის, ყვითლისა
და ნაცრისფრის
კომპოზიცია,
1920 წ.

ზეთი, ტილო,
52,5 x 60 სმ;
სახელმწიფო მუზეუმი,
ამსტერდამი



382

ბენ ნიკოლსონი
1934 (რელიეფი),
1934 წ.

ზელი, კვლავილი ფიკარი,
71.8 x 96.5 სმ; თეიტ
გალერეა, ლონდონი

მხატვარი თავისი ორი კვადრატით ნაკლებად შესაშურ მდგომარეობაშია. მას შეუძლია გადაადგილოს ისინი ტილოზე, მოსინჯოს მათი ურთიერთობის შესაძლებლობათა უსასრულო რაოდენობა და ვერასოდეს მიხვდეს, როდის და სად უნდა შეჩერდეს. თუნდაც არ ვიზიარებდეთ მის ინტერესებს, მასხრად მაინც არ უნდა ავიგდოთ მისი ნებაყოფლობითი გარჯა.

ერთმა ხელოვანმა ამ ვითარებიდან მეტად თავისებური გამოსავალი იპოვა. ეს ამერიკელი მოქანდაკე ალეგზანდერ კოლდერი (1898-1976) გახლდათ. კოლდერს საინჟინრო განათლება ჰქონდა მიღებული. მასზე დიდი გავლენა მოახდინა მონდრიანმა, რომლის სტუდიასაც ის 1930 წელს, პარიზში ეწვია. მის მსგავსად, ისიც ქვეყნიერების მათემატიკურ კანონზომიერებათა ამსახველი ხელოვნებისკენ მიისწრაფოდა, ოღონდ, მისი წარმოდგენით, შეუძლებელია ამგვარი ხელოვნება ხისტი და სტატიკური იყოს. სამყარო მარადიულ მოძრაობაშია, თუმცა იდუმალი გამანონასწორებელი ძალების მოქმედებით ერთიანობას ინარჩუნებს. სწორედ წონასწორობის იდეამ შთააგონა კოლდერი, თავისი მობილენი (სურათი 383) აეგო. მან სხვადასხვა მოყვანილობისა და ფერის ფორმები ისე ჩამოკიდა, რომ მათ სივრცეში ეტრიალათ და ექანავათ. ამ შემთხვევაში სიტყვა “წონასწორობა” უბრალოდ გამოთქმა როდია. ამ ფაქიზი ბალანსის შექმნას



383

ალეგ ზანდერი
კოლდერი

სამყარო, 1934 წ.

ძრავით ამოძრავებული
მობილი: შეღებილი
რკინის მილა, მავთული,
ხე, სიმი, სიმაღლე
102,9 სმ; თანამედროვე
ხელოვნების მუზეუმი,
ნიუ იორკი, ები ოლდრინ
როკფელერის საჩუქარი
(გაცვლით)

უამრავი ფიქრი და გამოცდილება დასჭირდა. რა თქმა უნდა, ამ ხრიკის გამოგონებისთანავე შესაძლებელი გახდა მისი მოდური სათამაშოების შესაქმნელად გამოყენებაც. იმათგან, ვინც მობილებით იქცევს თავს, ცოტა ვინმე თუ ფიქრობს სამყაროზე; კიდევ უფრო მცირეა იმათი რიცხვი, ვინც მონდრიანის სწორკუთხოვანი კომპოზიციების შესახვევების ნახატად გამოყენებისას მის ფილოსოფიას იხსენებს. მეთოდისა და ნონასწორობის გამოცანების ამოხსნა ნატიფი და წარმტაცი რამ იყო, მაგრამ აჩენდა სიცარიელის გრძნობას, რომლისგან თავის დაღწევასაც ისინი ლამის გამაგებით ცდილობდნენ. პიკასოს მსგავსად, ისინი რალაც ისეთს ეძებდნენ, რაც ნაკლებად ჩახლართული, ნაკლებად შემთხვევითი იქნებოდა. მაგრამ თუ არც “შინაარსია” საგულისხმო – როგორც ადრე – და არც “ფორმა” – როგორც ახლა – მაშ, რალას გულისხმობს ეს ნაწარმოებები?

უფრო ადვილია პასუხი გუმანით იგრძნო, ვიდრე გამოთქვა, ვინაიდან მეტისმეტად იოლია ამგვარი მსჯელობა ან მოჩვენებითად ღრმა გამოგვივიდეს, ანდა – აშკარა უაზრობა. და მაინც, თუ რალაც უნდა ითქვას, სწორი პასუხი, ვგონებ, ის იქნებოდა, რომ თანამედროვე მხატვარს ნივთების შექმნა სურს. აქცენტი კეთდება სიტყვებზე “შექმნა” და “ნივთების”. მას სურს იგრძნოს, რომ ისეთი რამ გააკეთა, რაც ადრე არ არსებულა; არა უბრალოდ რეალური ნივთის ასლი, თუნდაც ძალიან ოსტატური, და არც უბრალოდ რალაც მოსართავი, თუნდაც ძალიან გონებამახვილური, არამედ რალაც მათზე უფრო არსებითი და მყარი, რალაც, რაც მისთვის უფრო ნამდვილია, ვიდრე უბადრუკი ობიექტები ჩვენი ბანალური არსებობისა. თუ ამგვარი აზროვნების წესის გაგება გვსურს, საკუთარ ბავშვობას უნდა მივუბრუნდეთ, იმ ხანას, როდესაც ჯერ კიდევ შეგვეძლო აგურისა და ქვიშისაგან რალაც შეგვექმნა, როდესაც ცოცხის ტარი ჯადოსნურ კვერთხად შეგვეძლო გვექცია, რამდენიმე ქვა კი – ჯადოსნურ ციხე-კოშკად. ჩვენ მიერ შექმნილ ამ საგნებს ჩვენთვის ზოგჯერ უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა – თითქმის ისეთივე, როგორც გამოსახულებას



384

ჰენრი მური

მწოდირე ფიგურა,
1938 წ.ქვა, სიმაღლე 132,7 სმ;
თეიტ გალერეა,
ლონდონი

პირველყოფილი ადამიანისთვის. დარწმუნებული ვარ, მოქანდაკე ჰენრი მურს (1898-1986) სურს, რომ მისი ქმნილებების ჭკრეტისას მძაფრად სწორედ ადამიანის ხელის ჯადოქრობით შექმნილი ნივთის ერთადერთობა შევიგრძნოთ (სურათი 384). მური მუშაობას მოდელის კი არა, ქვის ლოდის ჭკრეტით იწყებს. მას სურს მისგან “რამე გააკეთოს”; თან არა მისი დამსხვრევით, არამედ ხელის ცეცებით, იმის გამორკვევით, თუ რა “სურს” ქვას. თუ ის ადამიანის ფიგურას მიანიშნებს, კეთილი და პატიოსანი. მაგრამ იგი ცდილობს კლდის სიმკვრივისა და უბრალოების რაღაც ნილი ამ ფიგურასაც შეუნარჩუნოს, ცდილობს ქვის ქალი კი არ გააკეთოს, არამედ ქვა, რომელიც ქალად გვესახება. სწორედ ამგვარმა მიდგომამ შეადგებინა მეოცე საუკუნის მხატვრებს, ახლებურად გაეაზრებინათ პირველყოფილთა ხელოვნების ფასეულობები. მართლაც, ზოგ მათგანს ლამის შურს კიდევ პირველყოფილი ხელოსნისა, რომლის ქმნილებები თითქოს ჯადოსნური ძალითაა დამუხტული და ტომის ყველაზე საკრალურ რიტუალებში მონაწილეობისთვის არის გამიზნული. ძველისძველი კერპებისა და შორეული ფეტიშების იდუმალება მათ უღვივებდა რომანტიკულ სწრაფვას, გარიდებოდნენ კომერციალიზაციით შეფერილ ცივილიზაციას. პირველყოფილი ადამიანი შესაძლოა ველური და სასტიკი იყო, მაგრამ, როგორც ჩანს, თვალთმაქცობის ტვირთი მაინც არ ამძიმებდა. სწორედ ამ რომანტიკულმა სწრაფვამ წაიყვანა დელაკრუა ჩრდილოეთ აფრიკაში (გვერდი 506), ხოლო გოგენი – სამხრეთის ზღვის კუნძულებზე (გვერდი 551).

ტაიტიდან გაგზავნილ ერთ-ერთ ნერილში გოგენი წერდა, რომ იგი გრძნობს აუცილებლობას, უკან მოიტოვოს პართენონის ცხენები და თავისი ბავშვობის ცხენჯოხს დაუბრუნდეს. იოლია ღიმილი შეაგებო თანამედროვე მხატვრების გატაცებას ყოველივე ბავშვურითა და უშუალოთი; არც ამის გაგება უნდა იყოს ძნელი. მხატვრები გრძნობენ, რომ სწორედ უშუალობა და უბრალოებაა ის, რასაც ვერასგზით ვერ ისწავლი. ხელობის

ყველა სხვა ხერხისა თუ საშუალების შესწავლა შეიძლება. ყოველგვარი მხატვრული ეფექტის მიბაძვა ადვილია, როგორც კი ვინმე ერთხელ მისი შესრულების შესაძლებლობას დაამტკიცებს. ბევრ ხელოვანს ეუფლება გრძნობა, რომ მუზეუმები და გამოფენები ისეთი გასაოცარი ოსტატობისა და დახვეწილობის ნამუშევრებით არის სავსე, რომ ამ მიმართულებით ველარაფერს მიაღწევ, და თუ ბავშვად არ გადაიქცევა, მას ემუქრება საფრთხე, დაკარგოს თავისი სული და სურათებისა თუ ქანდაკებების უბრალო მწარმოებლად გადაიქცეს.

პრიმიტივიზმმა, რომელსაც გოგენი ქადაგებდა, თანამედროვე ხელოვნებაზე ალბათ უფრო მეტი გავლენა მოახდინა, ვიდრე ვან გოგის ექსპრესიონიზმმა ან სეზანის სვლამ კუბიზმისკენ. მან გამოაცხადა გემოვნების სრული რევოლუცია, რომელიც დაახლოებით 1905 წლის ახლო ხანებში დაიწყო, წლისა, როდესაც "ფოვ"-ების პირველი გამოფენა გაიმართა (გვერდი 573). სწორედ ამ რევოლუციის წყალობით დაინახეს კრიტიკოსებმა ადრეული შუა საუკუნეების ხელოვნების ნაწარმოებთა სილამაზე (იხ., მაგ., გვერდი 165, სურათი 106, ან გვერდი 180, სურათი 119). სწორედ მაშინ დაიწყო მხატვრებმა პირველყოფილი ტომების წევრთა ნაკეთობების ისეთივე მონდომებით შესწავლა, როგორითაც აკადემიკოსი მხატვრები ბერძნულ ხელოვნებას ენაფებოდნენ. სწორედ გემოვნების ამ გარდასახვამ აღმოაჩინა მეოცე საუკუნის დასაწყისში ახალგაზრდა პარიზელ მხატვრებს გარეუბანში წყნარად და შეუმჩნეველად მცხოვრები ერთი მოყვარული მხატვრის, პროფესიით მეზაჟის, ხელოვნება. ანრი რუსომ (1844-1910) დაუმტკიცა მათ, რომ პროფესიონალი მხატვრის განსწავლა სულაც არაა გზა ხსნისა, რომ წვრთნა შეიძლება მისთვის დამლუპველიც გახდეს. რუსოს არც სწორი ნახატისა გაეგებოდა რამე და არც იმპრესიონიზმის ხერხებისა. იგი სუფთა ფერებით და მკაფიო კონტურებით ხატავდა ხის თითოეულ ფოთოლს და მინდვრის ბალახის თითოეულ ღეროს (სურათი 385). თუმცა რაფინირებულ გონებას მისი სურათები შეიძლება ტლანქი ეჩვენოს, არის მათში იმგვარი სიდიადე, სისადავე და პოეტურობა, რომ იგი უთუოდ ოსტატად უნდა ვაღიაროთ.

ნაიფურსა და უბრალოს უცნაურად გამოდევნებულ მხატვართაგან უფრო მოგებიან მდგომარეობაში ახლა უკვე, რა თქმა უნდა, ისინი აღმოჩნდნენ, ვისაც, რუსოს მსგავსად, უბრალო ცხოვრების საკუთარი გამოცდილება ჰქონდათ. მაგალითად, მარკ შაგალი (1887-1985), მხატვარი, რომელიც პარიზში რუსეთის პატარა პროვინციული ქალაქის გეტოდან პირველი მსოფლიო ომის წინ ჩავიდა, ცდილობდა, თანამედროვე ხელოვნების ექსპერიმენტებთან გაცნობას მისი ბავშვობის მოგონებანი არ წაეშალა. სოფლის სცენებისა და ტიპაჟების ამსახველ მის სურათებს, როგორცაა, მაგალითად, თავის საკრავს შეზრდილი მუსიკოსი (სურათი 386), რალაც ხარისხით მართლაც შერჩენია გზნება და ბავშვური ზღაპრულობა ჭეშმარიტი ხალხური ხელოვნებისა.

რუსოს და "Sunday painters"-ის ნაიფური თვითნასწავლი მანერით აღფრთოვანებამ სხვა მხატვრებიც იმ აზრამდე მიიყვანა, რომ ზედმეტი ტვირთივით უნდა მოეცილებინათ ექსპრესიონიზმისა და კუბიზმის რთული თეორიები. მათ სურდათ "ქუჩის ადამიანის" იდეალს მორგებოდნენ და ისეთი უბრალო და გასაგები სურათები ეხატათ, რომლებზეც შეიძლებოდა ხის ყველა ფოთოლი, ჩიტის თითოეული ბუმბული და მიწის ყოველი ნახეთქი დაგვეთვალა. ისინი ამაყობდნენ თავიანთი "მინიერებითა" და

385

ანრი რუსო

ყოზეფ ბრუმერის
პორტრეტი, 1909 წ.ზეთი, ტილო,
116 x 88,5 სმ;
კერძო კოლექცია





“პროზაულობით” და ისეთ რამეს ხატავდნენ, რაც უბრალო ადამიანისთვის გასაგები და მოსაწონი იქნებოდა. როგორც ნაცისტურ გერმანიაში, ისე კომუნისტურ რუსეთში ასეთ მიდგომას პოლიტიკოსებმაც დიდი მხარდაჭერა აღმოუჩინეს, მაგრამ ეს არც მის სასარგებლოდ მეტყველებს და არც საინანაღმდეგოდ. ამერიკელი გრანტ ვუდი (1892-1942), რომელიც პარიზსა და მიუნხენში იყო ნამყოფი, სწორედ ამ საგანგებო უბრალოებით ასხამდა ხოტბას მშობლიური აიოვას სილამაზეს. თავისი ნახატისთვის “გაზაფხულის შემობრუნება” (სურათი 387) მან მოამზადა თიხის მოდელი, რომელიც საშუალებას აძლევდა ეს ხედი სრულიად მოულოდნელი კუთხით დაენახა და საკუთარ ნამუშევარში სათამაშო პეიზაჟის თავისებური მომხიბვლელი შთაებერა.

შეიძლება სიმპათიით ვუყურებდეთ მეოცე საუკუნის მხატვრების მიდრეკილებას ყოველივე უშუალოსა და ნაღლისადმი და მაინც ვგრძობდეთ, რომ მათ ცდას, განზრახ ნაივურნი და უბრალონი გამხდარიყვნენ, შეეძლო შინაგან წინააღმდეგობაში ჩაეყარა ისინი. ძალით “პრიმიტიული” ვერ გახდები. ბავშვურობის დაუოკებელმა სურვილმა ზოგიერთი მხატვარი უბრალოდ გათვლილი სისულელების კეთებამდე მიიყვანა.

იყო კიდევ ერთი, წარსულში იშვიათად ნაცადი გზა: ფანტასტიკური და სიზმრისებრი სახე-ხატების შექმნა. მართალია, გვაქვს დემონებისა და ემპაკების გამოსახულებანი, მაგალითად, ჰიერონიმუს ბოსხისა (გვერდი 358, სურათები 229, 230), ასევე ისეთი გროტესკები, როგორიც ცუკაროს სარკმელია (გვერდი 362, სურათი 231), მაგრამ ალბათ მხოლოდ გოიამ შეძლო სამყაროს კიდზე ჩამომჯდარი გოლიათის შესახებ იდუმალი ხილვის ხორცშესხმისას (გვერდი 489, სურათი 320) სავსებით დამაჯერებელი ყოფილიყო.

ჯორჯო დე კირიკომ (1888-1978), იტალიური წარმოშობის ბერძენმა, მოინადინა სიუცხოვის განცდა მოხელთებინა, რაც მოულოდნელის, სრულიად გამოუცნობის პირისპირ გვეუფლება. გამოსახვის ტრადიციული საშუალებების გამოყენებით მან ერთმანეთის გვერდით, უკაცრიელ ქალაქში, მონუმენტური ანტიკური თავი და რეზინის ხელთათმანი მოათავსა და სურათს “სიყვარულის სიმღერა” უწოდა (სურათი 388).

როგორც ცნობილია, როდესაც ბელგიელმა მხატვარმა რენე მაგრიტმა (1898-1967) პირველად ნახა ამ სურათის რეპროდუქცია, მან (როგორც მოგვიანებით დაწერა კიდევ) იგრძნო, რომ “ის სრულიად წყვეტს კავშირს

386

მარკ შაგალი

ჩელისტი, 1939 წ.

ზეთი, ტილო,

100 x 73 სმ;

კერძო კოლექცია

387

გრანტ ვუდი

გაზაფხულის შემობრუნება, 1936 წ.

ზეთი, ფიკარი,

46,3 x 102,1 სმ;

ამერიკული ხელოვნების

რეინოლდა ჰაუს-

მუზეუმი, უინსტონ-

სეილემი, ჩრდილოეთი

კაროლინა





388

ჯორჯო დე კირიკო
სიყვარულის
სიმღერა, 1914 წ.

ზეთი, ტილო,
73 x 59,1 სმ;
თანამედროვე
ხელოვნების მუზეუმი,
ნიუ იორკი, ნელსონ
ა. როკველერის
შენიშვნა

ნიჭის, ვირტუოზულობისა და სხვა, პანია ესთეტიკური რაღაცების ტყვე ხელოვანთა მენტალურ ჩვევებთან: ეს ახალი ხედვა გახლდათ ...” იგი ამ გეზს თითქმის მთელი ცხოვრება მიჰყვებოდა. ბევრი მისი სიზმრისებრი სურათი, ზედმინვენითი აკურატულობით შესრულებული და იდუმალი სათაურებით გამოფენილი, სწორედ მათი აუხსნელობით გვამახსოვრდება. 389-ე სურათზე წარმოდგენილ, 1928 წელს დახატულ ტილოს “შეუძლებლის ცდა” ჰქვია. იგი ლამის ამ თავის ეპიგრაფად გამოგვადგებოდა. რაც არ უნდა იყოს, ჩვენ ხომ უკვე ვნახეთ (გვერდი 562), რომ ახალ-ახალი ექსპერიმენტებისკენ მხატვრებს იმის შეგრძნებამ უზიძგა, რომ მოთხოვნა, რასაც ხედავთ, უბრალოდ ხატეთო, სატყუარა გახლდათ. მაგრიტის მიერ გამოსახული მხატვარი (ეს კი ავტოპორტრეტია) ცდილობს, ჩვეულებრივი აკადემიური დავალება შეასრულოს, შიშველი მოდელი დახატოს, მაგრამ, რასაც აკეთებს, სინამდვილის ასლის გადაღება კი არა, უფრო ახალი სინამდვილის შექმნაა, როგორც ამას სიზმარში ვაკეთებთ, არადა, არც კი ვიცით, როგორ.

მაგრიტი თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო მხატვართა ჯგუფისა,



389

რენე მაგრიტი
 შეუძლებლის ცდა,
 1928 წ.

ზეთი, ტილო,
 105,6 x 81 სმ;
 კერძო კოლექცია

რომლებიც თავს “სიურრეალისტებს” უწოდებდნენ. ეს სახელი 1924 წელს გაჩნდა, რათა გამოეხატა მრავალი ზემოხსენებული ახალგაზრდა მხატვრის მისწრაფება, თვით რეალობაზე უფრო ნამდვილი რამ შეექმნათ (გვერდი 582). ამ ჯგუფის ერთ-ერთი პირველი წევრი ახალგაზრდა იტალიელ-შვეიცარიელი მოქანდაკე ალბერტო ჯაკომეტი (1901-1966) გახლდათ. მისმა ნახელავმა თავმა (სურათი 390) შეიძლება ბრანკუსის ნამუშევარი გაგვახსენოს, თუმცა მიზნად მას გამარტივებაზე მეტად გამომსახველობის მინიმალური საშუალებებით მიღწევა ჰქონდა დასახული. მართალია, ჩვენ მხოლოდ ფილაზე ორ ჩალრმავებას ვხედავთ, ვერტიკალურსა და ჰორიზონტალურს, მაგრამ ის ისევე შემოგვცქერის, როგორც პირველ თავ-



ში განხილული პირველყოფილი ხელოვნების ნიმუშები (გვერდი 46, სურათი 24).

ბევრ სიურრეალისტზე უდიდესი გავლენა მოახდინა ზიგმუნდ ფროიდის ნაშრომებმა, რომლებშიც ნაჩვენებია, რომ როდესაც ჩვენი ფხიზელი გონება დუმს, მაშინ ჩვენში ბავშვი და ველური მძლავრობს. სწორედ ამან მისცა სიურრეალისტებს იმის განცხადების საფუძველი, რომ ხელოვნება ფხიზელი გონებით ვერასდროს შეიქმნება. ისინი აღიარებდნენ, გონება მეცნიერების საფუძველია, აი, ხელოვნებას კი მხოლოდ უგუნურება ქმნისო. არც ეს თეორიაა ისე ახალი, რო-

გორც შეიძლება მოგვეჩვენოს. ანტიკურ ხანაში პოეზია “ღვთებრივი სიმამაგის” სახეობად მიაჩნდათ, ხოლო რომანტიკოსი მწერლები, მაგალითად, კოლრიჯი და დე კუინსი, გამიზნულად ხმარობდნენ თრიაქს და სხვა ნარკოტიკებს გონების გასათიშად და წარმოსახვის გამოსათავისუფლებლად. სიურრეალისტებიც გონების იმ მდგომარეობას ეძიებდნენ, როდესაც ყოველივე ჩვენს ცნობიერებაში ღრმად დამარხული ზედაპირზე ამოტივტივდებოდა. ისინი იზიარებდნენ კლევს აზრს, რომ მხატვარს არ შეუძლია წინასწარ დაეგეგმოს თავისი ნაწარმოები, მაგრამ უნდა “გაზარდოს” ის. გარეშე თვალისთვის ამის შედეგი შეიძლება შემზარავად გამოიყურებოდეს, მაგრამ, თუ ის თავის უმსჯელობას მოერევა და ფანტაზიას გასაქანს მისცემს, მხატვრის უცნაური სიზმარი შეიძლება გაიზიაროს კიდევ.

მე არ ვფიქრობ, რომ ეს თეორია სწორია. სინამდვილეში ის არც ფროიდის შეხედულებას ეთანხმება. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სიზმარეული სურათების დახატვის ექსპერიმენტის ჩატარება ნამდვილად ღირდა. სიზმარში ჩვენ ხშირად გვაქვს უცნაური გრძნობა, რომ ადამიანები და საგნები ერწყმის ან ენაცვლება ერთმანეთს. ჩვენი კატა შეიძლება იმავდროულად ჩვენივე დეიდა აღმოჩნდეს, ჩვენი ბალი კი – აფრიკა. ერთ-ერთი წამყვანი სიურრეალისტი მხატვარი, ესპანელი სალვადორ დალი (1904-89), რომელმაც მრავალი წელი ამერიკის შეერთებულ შტატებში გაატარა, ჩვენი სიზმარეული სამყაროს მომწესხველი ნაზავის იმიტაციას ცდილობდა. თავის ზოგიერთ სურათში იგი აერთიანებს რეალური სამყაროს უცნაურ და შეუთავსებელ ფრაგმენტებს, რომლებიც ისევე დაწვრილებითაა დახატული, როგორც გრანტ ვუდის პეიზაჟები, და გვიქმნის აკვიატებულ შეგრძნებას, რომ ამ მოჩვენებით სიგიჟეში რაღაც აზრი შეიძლება მოიძებნოს. თუ უფრო დაკვირვებით შევხედავთ 391-ე სურათს, შევნიშნავთ, რომ მარჯვენა ზედა კუთხის პეიზაჟი ტალღებით დასერილი ყურეა. გვირაბიანი მთა ამავე დროს ძაღლის თავია, რომლის საყელური, თავის მხრივ, ზღვაზე გადებული სარკინიგზო ხიდიცაა. ძაღლი ჰაერში ფარფატებს. მისი სხეულის შუა ნაწილი მსხლებით სავსე ჯამისგან არის შედგენი-

390

ალბერტო ჯაკომეტო
თავი, 1927 წ.

მარმარილო, სიმაღლე
41 სმ; სახელმწიფო
მუზეუმი, ამსტერდამი

391

სალვადორ დალი
ზღვის ნაპირზე
პირისახისა და
ხილიანი თავის
ჩვენება, 1938 წ.

ზეთი, ტილო,
114,2 x 143,7 სმ;
უოდსკოროთ ათენეუმი,
პარტოლოდი,
კონექტიკუტი



ლი; ჯამი, ამასთანავე, გოგონას სახედ გარდაიქმნება, რომლის თვალები შემაცბუნებელი ჩვენებებით სავსე ზღვის ნაპირზე გაბნეული უცნაური ნიჟარებია. ისევე, როგორც სიზმარში, ზოგი საგანი, მაგალითად, თოკი ან ქსოვილი, მოულოდნელი მკაფიობით გამოიკვეთება, სხვა ფორმები კი ბუნდოვანი და მოუხელთებელი რჩება.

მსგავსი ნაწარმოებები გვიჩვენებს, თუ რატომ ვერ კმაყოფილდებოდნენ მეოცე საუკუნის მხატვრები უბრალოდ იმის გამოხატვით, “რასაც ხედავდნენ”. მათ სავსებით გააცნობიერეს, რა პრობლემებია დაფარული ამ მოთხოვნაში. მათ იციან, რომ მხატვარი, რომელსაც სურს “გამოსახოს” ნამდვილი (ან წარმოსახვითი) საგანი, უბრალოდ თვალებს კი არ ახელს და ირგვლივ კი არ მიმოიხედავს, რათა მას მიაგნოს, არამედ ფერებისა და ფორმების საშუალებით იწყებს სასურველი გამოსახულების აგებას. ეს მარტივი ჭეშმარიტება ხშირად იმის გამო გვაინწყდება, რომ წინანდელი ნახატების უმეტესობაზე ყოველ ფორმას და ყოველ ფერს ბუნების რომელიმე ერთი საგანი უნდა აღენიშნა – ყავისფერი მონასმები ხის ღეროს წარმოგვიდგენდა, მწვანე ლაქა კი – ფოთლებს. როდესაც დალი საშუალებას აძლევს თითოეულ ფორმას, ერთდროულად რამდენიმე განსხვავებული რამ გამოსახოს, ამით იგი თითოეული ფორმისა და ფერის

შესაძლებელ საზრისთა სიმრავლეს გვიცნობიერებს, ისევე, როგორც მოხერხებული კალამური უცებ გაგვააზრებინებს სიტყვების ფუნქციასა და საზრისს. დალის ნიჟარა, რომელიც ამავე დროს თვალისა; ხილის ჯამი, რომელიც, ამასთანავე, გოგონას ცხვირი და შუბლია, გვახსენებს ამ ნიგნის პირველ თავში მოყვანილ აცტეკების ნვიმის ღვთაების, ტლალოკის, გამოსახულებას, რომელიც ჩხრიალა გველებით იყო შედგენილი (გვერდი 52, სურათი 30).

და მაინც, თუ თავს შევიწუხებთ და დავაკვირდებით ძველ კერძს, შეიძლება ელდა გვეცეს – იმდენად დიდია განსხვავება ამ ორი გამოსახულების სულისკვეთებას შორის, მეთოდის მსგავსების მიუხედავად. შეიძლება ორივე სიზმარმა გააჩინა, მაგრამ ვგრძნობთ, რომ ტლალოკი მთელი ერის სიზმარია, ფიგურა, რომელიც ღამის კომპარისეულ საზარელ ძალას გამოსახავს და რომელიც მათ ბედს განაგებს; დალის ძალი და ხილის ღარნაკი კი მხოლოდ ერთი ადამიანის მოუხელთებელი სიზმარია, რომლის გასაღებიც არ გვაქვს. უსამართლობა იქნებოდა ამ სხვაობის გამო მხატვარი დაგვედანაშაულებინა. ეს სხვაობა ხომ იმ სრულიად განსხვავებული გარემოებებითაა განპირობებული, რომლებშიც ეს ორი ნაწარმოები იქმნებოდა.

ნიჟარაში რომ სრულყოფილი მარგალიტი გაჩნდეს, მასში რაიმე ნივთიერების ნაწილაკი, ქვიშის მარცვალი ან პანანინა ნატეხი უნდა მოხდეს, რომლის გარშემოც მარგალიტი შეიკრება. ამგვარი მკვრივი ბირთვის გარეშე იგი შეიძლება უფორმო მასად იქცეს. მხატვარსაც, თუ სურს ფერისა და ფორმის მისეული განცდა სრულყოფილ ქმნილებად დაკრისტალდეს, ამგვარი მყარი ბირთვი – განსაზღვრული ამოცანა – სჭირდება, რომელსაც იგი თავისი ნიჭის დახმარებით სრულყოფს.

ჩვენ ვიცით, რომ უფრო შორეულ წარსულში ხელოვნების ყველა ნაწარმოები ამგვარი სასიცოცხლო ბირთვის გარშემო ინასკვებოდა. მხატვარს ამოცანას საზოგადოება უსახავდა – იქნებოდა ეს რიტუალური ნიღბის გამოკვეთა თუ კათედრალის აშენება, პორტრეტის დახატვა თუ ნიგნის დასურათება. შედარებით ნაკლებად მნიშვნელოვანია, მოგვწონს თუ არა ეს ამოცანები. სულაც არაა აუცილებელი, ჯადოქრობის დახმარებით ბიზონებზე ნადირობას, დანაშაულებრივი ომების განდიდებას ან სიმდიდრითა და ძლევამოსილებით კვეხნას ვინონებდეთ იმისთვის, რომ აღფრთოვანდეთ ხელოვნების ნაწარმოებებით, რომლებიც ამ მიზნებით შეიქმნა. მარგალიტი მთლიანად ფარავს გულს. მხატვრის საიდუმლო სწორედ ესაა; იგი ისე ზეაღმატებულად ასრულებს თავის სამუშაოს, რომ, მისი ნამუშევრით აღფრთოვანებულნი, აღარც ვკითხულობთ, ეს ნაწარმოები რისთვის შეიქმნა. აქცენტების ამგვარი გადანაცვლება უფრო ტრივიალურ შემთხვევებშიც ხომ ჩვენთვის სრულიად ნაცნობი რამ არის. მაგალითად, როდესაც სკოლის მოსწავლეზე ვამბობთ, ტრაბახის ოსტატიო, ან ცულლუტობა ნამდვილ ხელოვნებად აქციაო, მართლაც ზუსტად ამას ვგულისხმობთ: იგი არასაკადრისი მიზნების მისაღწევად იმგვარ გამოგონებლობასა და ფანტაზიას ავლენს, რომ, თუნდაც მისი მოტივები სულაც არ მოგვწონდეს, იძულებული ვართ ვალიაოთ მისი გონებაშეხილობა და წარმოსახვის უნარი. ხელოვნების ისტორიაში საბედისწერო ის მომენტი აღმოჩნდა, როდესაც ადამიანების ყურადღება იმდენად გამახვილდა იმაზე, თუ როგორ აქცევდნენ ხელოვნები ფერწერასა და ქანდაკებას ნატიფ ხელოვნებად, რომ ხელოვანთათვის უფრო

კონკრეტული ამოცანის მიცემა დაავიწყდათ. ამ მიმართულებით პირველი ნაბიჯი ელიზისტურ ხელოვნებაში (გვერდები 108-11) გადაიდგა, შემდეგ კი – რენესანსის (გვერდები 287-8) დროს. მაგრამ რაც არ უნდა უცნაურად ჟღერდეს, ვერც მათ გამოაცალეს მხატვრებსა და მოქანდაკეებს ამოცანის ის სასიცოცხლო ბირთვი, რომელსაც (მხოლოდ და მხოლოდ მას) შეეძლო აენტო მათი წარმოსახვა. მაშინაც კი, როდესაც კონკრეტული შეკვეთა უფრო იშვიათი გახდა, მაინც რჩებოდა მრავალი პრობლემა, რომელთა გადაჭრისას ხელოვანს საშუალება ჰქონდა თავისი ოსტატობა გამოეკვლინა. სადაც ამ პრობლემებს საზოგადოება არ ისახავდა, მათ ტრადიცია სახავდა. სწორედ სახეთქმნის ტრადიციას მოჰქონდა თავის დინებაში ეს ამოცანები – მარგალიტისთვის აუცილებელი ქვიშის მარცვლები. როგორც ვიცით, ის, რომ ხელოვნება სინამდვილეს ასახავდა, უფრო მეტად ტრადიციით იყო განპირობებული, ვიდრე შინაგანი აუცილებლობით. ხელოვნების ისტორიაში ჯოტოდან (გვერდი 201) იმპრესიონისტებამდე (გვერდი 519) ამ მოთხოვნის მნიშვნელობას სულაც არ განაპირობებდა – როგორც ზოგჯერ მიაჩნიათ – ის, რომ ხელოვნების “არსი” ან “მოვალეობა” სინამდვილის იმიტაციაა. ვფიქრობ, არც ის შეხედულებაა სწორი, თითქოს ეს მოთხოვნა სრულიად უაზრო იყოს, ვინაიდან, როგორც დავრწმუნდით, იგი იმგვარ, თითქმის ამოუხსნელ პრობლემებს წარმოშობს, რომლებიც ხელოვანის გონება-მახვილობას აქეზებს და აძლეუბს მას, შეუძლებელი გააკეთოს. ამას გარდა, ისიც არაერთგზის ვნახეთ, რომ ამ პრობლემათაგან რომელიმე ერთის რაგინდ ბრწყინვალე გადაწყვეტა ახალ პრობლემებს წარმოშობს, ეს კი შესაძლებლობას აძლევს ახალგაზრდებს, აჩვენონ, ფერებითა და ფორმებით რისი გაკეთება შეუძლიათ; ვინაიდან ტრადიციის წინააღმდეგ ამბოხებული ხელოვანებიც კი ამ ტრადიციაზე არიან დამოკიდებულნი, რადგან ის აძლევთ სტიმულს თავიანთი ძიების მიმართულების განსასაზღვრად.

სწორედ ამის გამო ვცაადე ხელოვნების ამბის თხრობისას მომეყოლა იმის შესახებ, თუ როგორ უწყვეტად იქსოვებოდა და იცვლიდა სახეს ტრადიცია, რომელშიც ყოველი ნაწარმოები წარსულთან არის დაკავშირებული და მომავლისკენ მიგვითითებს. ამ ამბის ყველაზე მომხიბლავი მხარე სწორედ ის გახლავთ, რომ ტრადიციის ცოცხალი ჯაჭვი ჯერაც აერთიანებს ჩვენი დროისა და პირამიდების ეპოქის ხელოვნებას. ეხნატონის ერეტიკოსობა (გვერდი 67), “ბნელი საუკუნეების” არეულობა (გვერდი 157), ხელოვნების კრიზისი რეფორმაციის პერიოდში (გვერდი 374) და ტრადიციის წყვეტა საფრანგეთის რევოლუციის დროს (გვერდი 476) – ყველა ეს მოვლენა ემუქრებოდა მის უწყვეტობას. ეს საფრთხე ზოგჯერ სავსებით რეალური იყო. ისიც ხომ ცნობილია, რომ ზოგ ქვეყანაში თუ ცივილიზაციაში ხელოვნებამ არსებობა შეწყვიტა, როგორც კი უკანასკნელი მაკავშირებელი რგოლი გაწყდა. მაგრამ როგორღაც და სადღაც საბოლოო კატასტროფის აცილება მაინც ყოველთვის ხერხდებოდა. როდესაც ძველი ამოცანები ქრებოდა, ჩნდებოდა ახლები, რომლებიც ხელოვანს მიზანმიმართულობისა და მიზანშეწონილობის იმ შეგრძნებებს აძლევდა, რომელთა გარეშეც დიდი ნაწარმოები ვერ შეიქმნება. ვფიქრობ, ეს სასწაული კიდევ ერთხელ არქიტექტურაში მოხდა. მეცხრამეტე საუკუნეში ყოყმანისა და ადგილის ტკეპნის შემდეგ თანამედროვე არქიტექტორებმა თავიანთი დასაყრდენი იპოვეს. მათ იციან,

რა უნდათ, და საზოგადოებაც თანდათანობით მიეჩვია მათი ნამუშევრების ბუნებრივად აღქმას. მხატვრობასა და ქანდაკებაში კი ამ კრიზისს ჯერაც არ გადაულახავს კრიტიკული წერტილი. ზოგი იმედისმოძვემი ექსპერიმენტის მიუხედავად, ჯერ კიდევ რჩება ეს საბედისწერო განხეთქილება, ერთი მხრივ, იმას, რასაც “გამოყენებით” ანუ “კომერციულ” ხელოვნებას უწოდებენ და რომლითაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში ვართ გარემოცული, და, მეორე მხრივ, გამოყენებისა და გალერეების “წმინდა” ხელოვნებას შორის, რომლის გაგებაც ბევრ ჩვენგანს უჭირს.

უაზრობაა, იყო თანამედროვე ხელოვნების “მომხრე” ან მისი “მონი-ნააღმდეგე”. ხელოვნებთან ერთად ჩვენც ვართ იმ ვითარების შემოქმედნი, რომლისკენაც ის განვითარდა. დღევანდელობას ჰყავს ისეთი მხატვრები და მოქანდაკეები, რომლებითაც ნებისმიერი ეპოქა იამაყებდა. თუ უნარი არ შეგვწევს მათ კონკრეტული ამოცანა დაუუსახოთ, რა უფლება გვაქვს იმისთვის დავძრახოთ, რომ მათი ნამუშევრები გაუგებარი და უმიზნო გვეჩვენება?

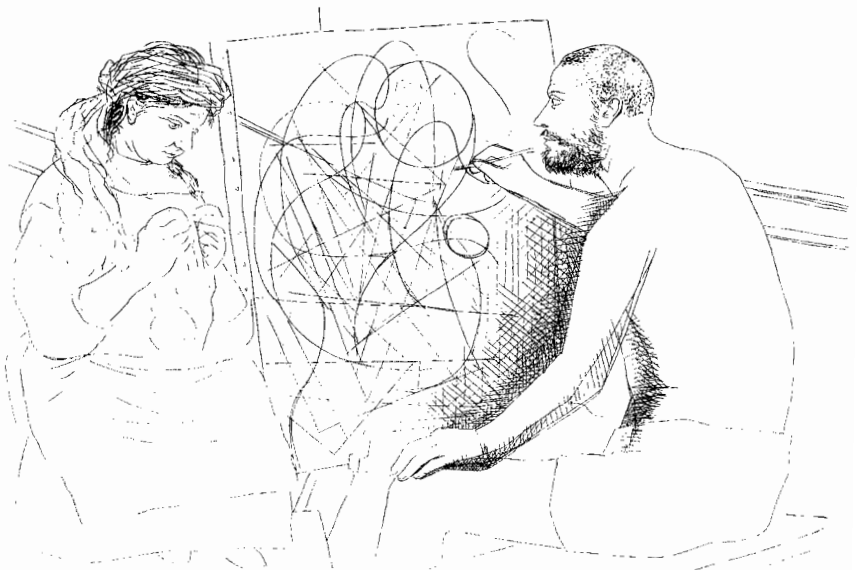
ფართო საზოგადოება მიეჩვია, რომ ხელოვანი არის ადამიანი, რომელმაც ისევე უნდა აწარმოოს ხელოვნება, როგორც მენაღმე – ნაღები. იგულისხმება, რომ მან იმგვარი სურათები და ქანდაკებები უნდა შექმნას, როგორც საზოგადოების წევრებს მანამდეც უნახავთ “ხელოვნების” იარაღიყით. ეს ბუნდოვანი მოთხოვნისა საესებით გასაგებია, მაგრამ სწორედ ამას ვერ გააკეთებს ხელოვანი ვერასდროს. ის, რაც ერთხელ უკვე მიღწეულია, პრობლემას აღარ წამოჭრის; მასში აღარ არის ამოცანა, რომელიც აანთებდა ხელოვანს. მსგავს გაუგებრობაში კრიტიკოსებსა და “სნობებსაც” მიუძღვით ბრალი. ისინიც სთხოვენ ხელოვანთ, “ხელოვნება აწარმოონ”; სურათებსა და ქანდაკებებს ისინიც მომავალ სამუზეუმო ექსპონატებად განიხილავენ. ერთადერთი ამოცანა, რომელსაც ისინი ხელოვანს უსახავენ, “რაიმე ახლის” შექმნაა. მათი ნება რომ იყოს, ყოველი ახალი ნაწარმოები ახალი სტილის, ახალი “იზმ”-ის ნიმუში გახდებოდა. კონკრეტული სამუშაოს უქონლობისას თანამედროვე ხელოვანთაგან ყველაზე ნიჭიერებიც კი დაჰყვებიან ხოლმე ამ მოთხოვნას. ორიგინალურობის პრობლემის გადაჭრის ზოგი მცდელობა მართლაც ყურადღებას იმსახურებს თავისი გონებამახვილობითა და ბრწყინვალეობით, მაგრამ ხანგრძლივ პერსპექტივაში ასეთი რამ ღირებულ საქმედ ვერ ჩაითვლება. ჩემი აზრით, სწორედ ეს განაპირობებს თანამედროვე ხელოვანთა გატაცებას ძველი თუ ახალი თეორიებით ხელოვნების ბუნების შესახებ. დებულება, რომ “ხელოვნება გამოხატვაა” ან “ხელოვნება კონსტრუირებაა”, ალბათ არაფრით არის უფრო ჭეშმარიტი, ვიდრე ძველი დებულება – “ხელოვნება ბუნების მიბაძვაა”. მაგრამ ყველა ასეთი თეორია, ყველაზე ბუნდოვანიც კი, შეიძლება შეიცავდეს ჭეშმარიტების იმ მარცვალს, რომელიც მარგალიტს წარმოქმნის.

და – აი, ბოლოს ისევ სანყის წერტილს მივუბრუნდით. მართლაც, თავისთავად არ არსებობს ის, რასაც ხელოვნებას უწოდებენ. არსებობენ მხოლოდ ხელოვანები – ქალები და მამაკაცები, დაჯილდოებულნი არაჩვეულებრივი ნიჭით, ერთმანეთს შეუხამონ ფერები და ფორმები, ვიდრე მათ “სისწორეს” არ მიაღწევენ; და კიდევ უფრო იშვიათად გვხვდებიან ისეთი მთლიანი ხასიათის პატრონნიც, რომლებიც ვერ გუობენ სანახევრო გადანყევტას, რომლებიც მზად არიან ყველა იოლად მისაღწევი ეფექტი, ყოველგვარი ზედაპირული წარმატება გულწრფელი შრომის

ტანჯვა-წვალელებას ანაცვალონ. ჩვენ გვნამს, რომ ხელოვანები ყოველთვის იარსებებენ. მაგრამ იარსებებს თუ არა ხელოვნება, ბევრი თვალსაზრისით ჩვენზეც – მის აღმქმელებზეც – არის დამოკიდებული. ჩვენი გულგრილობით თუ დაინტერესებით, უმსჯელობით თუ გაგების უნარით ჩვენც შეგვიძლია ხელი შევუწყოთ საკითხის გადანყვეტას. სწორედ ჩვენ უნდა ვიზრუნოთ იმაზე, რომ ტრადიციის ძაფი არ განყდეს და რომ ხელოვანს რჩებოდეს შესაძლებლობა, რამე შემატოს მარგალიტების იმ ძვირფას მძივს, რომელიც მემკვიდრეობად წარსულმა დაგვიტოვა.

ფერმწერი და მისი მოდელი, 1927 წ.

პაბლო პიკასოს ოფორტი, 19,4 x 28 სმ, ბალზაკის "უცნობი შედეგის" (გამოცემა ამპროს ვოლარისა, 1931 წ.) ილუსტრაცია



უდასასრულო ამბავი

მოდერნიზმის ტრიუმფი

ეს წიგნი მეორე მსოფლიო ომის დასრულებიდან ცოტა ხანში დაიწერა და პირველად 1950 წელს გამოიცა. იმხანად ბოლო თავში ნახსენებ ხელოვანთა უმრავლესობა ჯერ კიდევ ცოცხალი, ჩემი ნახსენები ზოგიერთი ნამუშევარი კი სულ ახალი იყო. რა გასაკვირია, რომ დროთა განმავლობაში კიდევ ერთი, მიმდინარე მოვლენებისთვის მიძღვნილი თავის დამატება მომთხოვეს. წინამდებარე გვერდების უმრავლესობა ძირითადად მეთერთმეტე გამოცემის დამატებას წარმოადგენს და თავიდან “პოსტსკრიპტუმი, 1966” ერქვა. მაგრამ როდესაც ეს თარიღიც წარსულს ჩაბარდა, სათაური შეეცვალა და ამ თავს “უდასასრულო ამბავი” ვუწოდე.

უნდა ვაღიარო, ახლა ვნანობ, ეს გადაწყვეტილება რატომ მივიღე-მეთქი; აღმოჩნდა, რომ ის დაბნეულობას წარმოქმნის, რადგან შესაძლებელია, ჩემ მიერ ჩაფიქრებული ხელოვნების ამბავი და მოდის ქრონიკა ერთმანეთში აერიოთ. თავისთავად ამგვარი შეცდომა სულაც არ მაკვირვებს. სხვა თუ არაფერი, ამ წიგნის გადაფურცვლაც კმარა, რათა გავიხსენოთ, რომ ხელოვნების ნაწარმოებებზე არაერთხელ მოუხდენია გავლენა მიმდინარე მოდის დახვეწილობასა და ელევანტურობას – ვნახოთ თუნდაც ლიმბურგების “ჟამნი” და იქ გამოსახული მაისის დადგომის მოზეიმე ნარნარი ქალბატონები (გვერდი 219, სურათი 144) ან კიდევ, ანტუან ვატოს “როკოკოს” სიზმარეთი (გვერდი 454, სურათი 298). მაგრამ ამ ნაწარმოებთა შეფასებისას ნუ დაგვაინწყდება, რომ მათზე არეკლილ მოდას ყავლი მალე გასდიოდა, თავად ნახატები კი კვლავ მეტყველი რჩებოდა; არნოლფინების წყვილის ჩაცმა-დახურვა, იან ვან ეიკმა რომ დაგვიხატა (გვერდი 241, სურათი 158), დიეგო ველასკესის დახატულ ესპანეთის სამეფო კარზე სასაცილოდ არ ეყოფოდათ (გვერდი 409, სურათი 266), ხოლო მის კორსეტშემოჭერილ “ინფანტას”, თავის მხრივ, მწარედ დასცინებდნენ სერ ჯომუა რეინოლდზის ნახატზე გამოსახული ბავშვები (გვერდი 467, სურათი 305).

რასაც “მოდის ბრუნვას” ვეძახით, მანამდე იარსებებს, სანამ იქნებიან ადამიანები, რომელთაც საკმარისი ფული და თავისუფალი დრო აქვთ იმისთვის, რომ საზოგადოება მუდამ ახალ-ახალი ექსცენტრულობებით მოხიბლონ. ეს ალბათ მართლაც “უდასასრულო ამბავია”. მაგრამ მოდის ჟურნალები, რომლებიც დროისთვის ფეხის აწყობის მსურველებს ატყობინებენ, თუ როგორი ტანსაცმელია ახლა მოდაში, ინფორმაციის უბრალო გამავრცელებელია, ისევე როგორც ჩვენი ყოველდღიური გაზეთები. ყოველდღიური შემთხვევები “ამბად”, “ისტორიად” მხოლოდ მაშინ იქცევა, ყოცა საკმარისი დრო გაივლის და შეგვეძლება შევაფასოთ, რა გავლენა მოახდინეს (თუ საერთოდ მოახდინეს) მათ მოვლენათა შემდგომ განვითარებაზე.

ალბათ დიდი ახსნა-განმარტებები არ არის საჭირო იმის გასაგებად, თუ რა კავშირშია ეს მოსაზრებები ჩვენს “ხელოვნების ამბავთან”: ხელოვნების

შესახებ თხრობა მხოლოდ მაშინ შეიძლება, როდესაც დროის რაღაც შუალედის შემდეგ ნათელი გახდება, თუ რა გავლენა მოახდინეს მათ სხვებზე და რა წვლილი შეიტანეს ხელოვნების, როგორც ასეთის, ისტორიაში. ასე, ათასობით წლის შემდეგ ჩვენთვის ცნობილი უამრავი ძველი ნაგებობიდან, ქანდაკებიდან და ნახატიდან ვცადე ნიმუშთა მეტად მცირე რაოდენობა ამომერჩია – შევარჩიე ისეთი ნიმუშები, რომლების ჩართვაც მიზანშეწონილად მივიჩნიე ამბავში, უპირატესად მხატვრული პრობლემების გადაწყვეტაზე რომ მოგვითხრობს, რაც, თავის მხრივ, მომავალი განვითარების მიმართულებებს განსაზღვრავდა.

რა თქმა უნდა, რაც მეტად ვუახლოვდებით ჩვენს დროს, მით უფრო ძნელი ხდება ეფემერული მოდისა და საუკუნო მიღწევების ერთმანეთისგან გარჩევა. ნინა გვერდებზე აღვწერე, როგორ ეძიებენ ალტერნატივებს ბუნებრიობასთან ბრძოლის თვალსაზრისით; ეს ძიება, ერთი მხრივ, ყურადღების მისაზიდ ექსცენტრულობებს წარმოშობს, მაგრამ ამას გარდა, მისი წყალობით ფერებითა და ფორმებით ექსპერიმენტირებასაც ფართო ასპარეზი მიეცა. ყოველივე ამაზე დაკვირვება უნდა გაგრძელდეს. ჯერ უცნობია, რა შედეგები იქნება.

ამიტომ ვერ ვეგუები იმ აზრს, რომ ხელოვნების ამბავი “თანამედროვეობის ჩათვლით” უნდა დაინეროს. შეიძლება დავასახელოთ და განვიხილოთ უკანასკნელი “მოდა”, ან ის ფიგურები, რომლებიც დღესდღეობით მნიშვნელოვანნი ჩანან. მაგრამ მხოლოდ წინასწარმეტყველი თუ გვეტყვის ნამდვილად, “შექმნიან ისტორიას” ეს ხელოვნები თუ არა, ხოლო ხელოვნების კრიტიკოსები დიდი ვერაფერი წინასწარმეტყველები არიან. წარმოვიდგინოთ გონებაგახსნილი და დიდად მონდომებული კრიტიკოსი, რომელიც 1890 წელს ნიგნს წერს და ცდილობს, ხელოვნების ისტორია “თანამედროვეობის ჩათვლით” მოყვეს. რაც არ უნდა მონდომებული ყოფილიყო იგი, მაინც ვერაფრით შეიტყობდა, რომ ის სამი ხელოვანი, რომლებიც იმ დროს ისტორიას ქმნიდნენ, ვან გოგი, სეზანი და გოგენი იყვნენ. პირველი, შუახნის ახირებული ჰოლანდიელი, სადაც სამხრეთ საფრანგეთში რომ მუშაობდა, მეორე – საქმეს ჩამოცილებული, საკუთარი სახსრების მქონე ჯენტლმენი, უკვე დიდი ხანი იყო, თავის ნამუშევრებს გამოფენებზე აღარ აგზავნიდა, ხოლო მესამე – ბირჟის მაკლერმა, ხატვა საკმაოდ გვიან დაიწყო და მალევე წყნარი ოკეანის სამხრეთით, კუნძულებზე გაემგზავრა. საკითხავი ის კი არ არის, შეძლებდა თუ არა ჩვენი კრიტიკოსი ამ ადამიანების ნამუშევართა დაფასებას, არამედ ის, საერთოდ თუ ეცოდინებოდა რამე მათ შესახებ.

ყოველ ისტორიკოსს, რომელსაც საკმაოდ დიდხანს უცხოვრია და გამოცდილი აქვს, როგორ იქცა “ანწყო” წარსულად, შეუძლია გითხრათ, რომ მანძილის გაზრდასთან ერთად საგანთა მოხაზულობაც იზრდება. ამ ნიგნის ბოლო თავშიც სწორედ ამაზეა საუბარი. როდესაც სიურრეალიზმზე ვწერდი, არც კი ვიცოდი, რომ ხნიერი ლტოლვილი, რომლის ნამუშევრების გავლენამ შემდგომ წლებში განუზომლად იმატა, მაშინ ჯერ კიდევ ლეიკ დისტრიქტში, ინგლისში ცხოვრობდა. მე კურტ შვიტერსს (1887-1948) ვგულისხმობ, ვისაც 1920-იანი წლების გულდია ექსცენტრიკოსების წრეს მივაკუთვნებდი. შვიტერსი აგროვებდა ავტობუსის ბილეთებს, ვახეთიდან ამონაჭრებს, ქსოვილის ნაჭრებს და სხვა ნაყარ-ნუყარს, მათ ერთმანეთს ანებებდა და საკმაოდ თავშესაქცევ და ამავე დროს გემოვნებიან “თაიგულებს” ქმნიდა (სურათი 392). მხატვრობის ტრადიციულ მასალაზე – ტილოსა და საღებავებზე – უარის თქმის ეს მიდგომა პირველი მსოფლიო ომის დროს ციურისში დაწყებულ ექსტრემისტულ მიმდინარეობას უკავშირდებო-

392

კურტ შვიტერსი

უხილავი მელანი,
1947 წ.კოლაჟი, ქალაქი,
25,1 x 19,8 სმ; მხატვრის
საკუთრება

და. “დადაიზმის” მიმდევართა ამ ჯგუფის შესახებ შემეძლო ბოლო თავში, პრიმიტივიზმთან დაკავშირებულ მონაკვეთში მესაუბრა. იქ მე ვცდიტარებ გოგენის ნერილს (გვერდი 586), რომლის მიხედვითაც, იგი გრძობდა აუცილებლობას, პართენონის ცხენები უკან მოეტოვებინა და ბავშვობისდროინდელ სარწველა-ცხენს მიბრუნებოდა; ამგვარი სათამაშოს ჩანაცვლება სწორედ ბავშვურ ბგერებს, “და-დას”, შეუძლია. ეს მხატვრები, დიხა, ოცნებობდნენ, პატარა ბავშვებს დამსგავსებოდნენ და ხელოვნების, როგორც ასეთის, პომპეზურობისა და მალაღფარდოვნებისთვის ენა გამოეყოთ. ამ მოსაზრების გაგება ძნელი არ არის, მაგრამ ყოველთვის არათანმიმდევრულად მეჩვენებოდა “ანტიხელოვნების” ამგვარი გამოხდომების აღნუსხვა, ანალიზი და სწავლება სწორედ ისეთივე მალაღფარდოვნებითა და უფრო მეტიც, პომპეზურობით, რასაც ისინი დასცინოდნენ და ებრძოდნენ. მიუხედავად ამისა, ვერ ვიტყვი, რომ ამ მიმდინარეობის წარმართველ მოსაზრებებს სერიოზულად არ აღვიქვამ ან უყურადღებოდ ვტოვებ. ვცადა აღმენერა ის მსოფლალქმა, რომლისთვისაც ბავშვის ცხოვრების ყოველდღიური მოვლენები შეიძლება ძალზე მნიშვნელოვანი გახდეს (გვერდი 585). მაგრამ ბოლომდე ვერ განვჭვრიტე, რა შედეგს მოიტანდა ბავშვური მენტალობისკენ მიბრუნება – რომ ეს ხელოვნების ნაწარმოებებსა და სხვა ხელთქმნილ საგნებს შორის ზღვარს ნაშლიდა. ფრანგმა ხელოვანმა მარსელ დიუშანმა (1887-1968) სახელი და საყოველთაო აღიარება იმით მოიპოვა, რომ ნებისმიერ საგანს იღებდა (მათ “რედი მეიდს”, ანუ “მზას” ეძახდა) და ზედ თავის სახელს აწერდა. გერმანიაში მის კვალს მიჰყვა ბევრად ახალგაზრდა მხატვარი, ოსიუნ ბოისი (1921-1986). მან განაცხადა, რომ ცნება

შესახებ თხრობა მხოლოდ მაშინ შეიძლება, როდესაც დროის რაღაც შუა-ღედის შემდეგ ნათელი გახდება, თუ რა გავლენა მოახდინეს მათ სხვებზე და რა წვლილი შეიტანეს ხელოვნების, როგორც ასეთის, ისტორიაში. ასე, ათასობით წლის შემდეგ ჩვენთვის ცნობილი უამრავი ძველი ნაგებობიდან, ქანდაკებიდან და ნახატიდან ვცადე ნიმუშთა მეტად მცირე რაოდენობა ამომერჩია – შევარჩიე ისეთი ნიმუშები, რომლების ჩართვაც მიზანშეწონილად მივიჩნიე ამბავში, უპირატესად მხატვრული პრობლემების გადაწყვეტაზე რომ მოგვითხრობს, რაც, თავის მხრივ, მომავალი განვითარების მიმართულებებს განსაზღვრავდა.

რა თქმა უნდა, რაც მეტად ვუახლოვდებით ჩვენს დროს, მით უფრო ძნელი ხდება ეფემერული მოდისა და საუკუნო მიღწევების ერთმანეთისგან გარჩევა. წინა გვერდებზე აღვწერე, როგორ ეძიებენ ალტერნატივებს ბუნებრიობასთან ბრძოლის თვალსაზრისით; ეს ძიება, ერთი მხრივ, ყურადღების მისაზიდ ექსცენტრულობებს წარმოშობს, მაგრამ ამას გარდა, მისი წყალობით ფერებითა და ფორმებით ექსპერიმენტირებასაც ფართო ასპარეზი მიეცა. ყოველივე ამაზე დაკვირვება უნდა გაგრძელდეს. ჯერ უცნობია, რა შედეგები იქნება.

ამიტომ ვერ ვეგუები იმ აზრს, რომ ხელოვნების ამბავი “თანამედროვეობის ჩათვლით” უნდა დაიწეროს. შეიძლება დავასახელოთ და განვიხილოთ უკანასკნელი “მოდა”, ან ის ფიგურები, რომლებიც დღესდღეობით მნიშვნელოვანი ჩანან. მაგრამ მხოლოდ წინასწარმეტყველი თუ გვეტყვის ნამდვილად, “შექმნიან ისტორიას” ეს ხელოვანები თუ არა, ხოლო ხელოვნების კრიტიკოსები დიდი ვერაფერი წინასწარმეტყველები არიან. წარმოვიდგინოთ გონებაგახსნილი და დიდად მონდომებული კრიტიკოსი, რომელიც 1890 წელს ნიგნს წერს და ცდილობს, ხელოვნების ისტორია “თანამედროვეობის ჩათვლით” მოყვას. რაც არ უნდა მონდომებული ყოფილიყო იგი, მაინც ვერაფრით შეიტყობდა, რომ ის სამი ხელოვანი, რომლებიც იმ დროს ისტორიას ქმნიდნენ, ვან გოგი, სეზანი და გოგენი იყვნენ. პირველი, შუახნის ახირებული ჰოლანდიელი, სადღაც სამხრეთ საფრანგეთში რომ მუშაობდა, მეორე – საქმეს ჩამოცილებული, საკუთარი სახსრების მქონე ჯენტლმენი, უკვე დიდი ხანი იყო, თავის ნამუშევრებს გამოფენებზე აღარ აგზავნიდა, ხოლო მესამე – ბირჟის მაკლერმა, ხატვა საკმაოდ გვიან დაიწყო და მალევე წყნარი ოკეანის სამხრეთით, კუნძულებზე გაემგზავრა. საკითხავი ის კი არ არის, შეძლებდა თუ არა ჩვენი კრიტიკოსი ამ ადამიანების ნამუშევართა დაფასებას, არამედ ის, საერთოდ თუ ეცოდინებოდა რამე მათ შესახებ.

ყოველ ისტორიკოსს, რომელსაც საკმაოდ დიდხანს უცხოვრია და გამოცდილი აქვს, როგორ იქცა “ანწყო” წარსულად, შეუძლია გითხრათ, რომ მანძილის გაზრდასთან ერთად საგანთა მოხაზულობაც იზრდება. ამ ნიგნის ბოლო თავშიც სწორედ ამაზეა საუბარი. როდესაც სიურრეალიზმზე ვწერდი, არც კი ვიცოდი, რომ ხნიერი ლტოლვილი, რომლის ნამუშევრების გავლენამ შემდგომ წლებში განუზომლად იმატა, მაშინ ჯერ კიდევ დიდი დისტრიუტში, ინგლისში ცხოვრობდა. მე კურტ შვიტერსს (1887-1948) ვგულისხმობ, ვისაც 1920-იანი წლების გულისა ექსცენტრიკოსების წრეს მივაკუთვნებდი. შვიტერსი აგროვებდა ავტობუსის ბილეთებს, გაზეთიდან ამონაჭრებს, ქსოვილის ნაჭრებს და სხვა ნაყარ-წყარს, მათ ერთმანეთს ანებებდა და საკმაოდ თავმესაქცევ და ამავე დროს გემოვნებიან “თაიგულებს” ქმნიდა (სურათი 392). მხატვრობის ტრადიციულ მასალაზე – ტილოსა და საღებავებზე – უარის თქმის უს მიდგომა პირველი მსოფლიო ომის დროს ციურისში დაწყებულ ექსტრემისტულ მიმდინარეობას უკავშირდებო-

392

კურტ შვიტერსი

უხილავი მელანი,
1947 წ.კოლაჟი, ქაღალდი,
25,1 x 19,8 სმ; მხატვრის
საკუთრება

და. “დადაიზმის” მიმდევართა ამ ჯგუფის შესახებ შემძლო ბოლო თავში, პრიმიტივიზმთან დაკავშირებულ მონაკვეთში მესაუბრა. იქ მე ვცეტირებ გოგენის წერილს (გვერდი 586), რომლის მიხედვითაც, იგი გრძნობდა აუცილებლობას, პართენონის ცხენები უკან მოეტოვებინა და ბავშვობისდრინდელ სარწველა-ცხენს მიბრუნებოდა; ამგვარი სათამაშოს ჩანაცვლება სწორედ ბავშვურ ბგერებს, “და-დას”, შეუძლია. ეს მხატვრები, დიახაც, ოცნებობდნენ, პატარა ბავშვებს დამსგავსებოდნენ და ხელოვნების, როგორც ასეთის, პომპეზურობისა და მალაფარდოვნებისთვის ენა გამოეყოთ. ამ მოსაზრების გაგება ძნელი არ არის, მაგრამ ყოველთვის არათანმიმდევრულად შეჩვენებოდა “ანტიხელოვნების” ამგვარი გამოხდომების აღწერსევა, ანალიზი და სწავლება სწორედ ისეთივე მალაფარდოვნებითა და უფრო მეტიც, პომპეზურობით, რასაც ისინი დასცინდნენ და ებრძოდნენ. მიუხედავად ამისა, ვერ ვიტყვი, რომ ამ მიმდინარეობის წარმართველ მოსაზრებებს სერიოზულად არ აღვიქვამ ან უყურადღებოდ ვტოვებ. ვცადე აღმენერა ის მსოფლალქმა, რომლისთვისაც ბავშვის ცხოვრების ყოველდღიური მოვლენები შეიძლება ძალზე მნიშვნელოვანი გახდეს (გვერდი 585). მაგრამ ბოლომდე ვერ განვჭვრიტე, რა შედეგს მოიტანდა ბავშვური მენტალობისკენ მიბრუნება – რომ ეს ხელოვნების წანარმოებებსა და სხვა ხელთქმნილ საგნებს შორის ზღვარს წაშლიდა. ფრანგმა ხელოვანმა მარსელ დიუშანმა (1887-1968) სახელი და საყოველთაო აღიარება იმით მოიპოვა, რომ ნებისმიერ საგანს იღებდა (მათ “რედი მეიდს”, ანუ “მზას” ეძახდა) და ზედ თავის სახელს აწერდა. გერმანიაში მის კვალს მიჰყვა ბევრად ახალგაზრდა მხატვარი, იოსეფ ბოისი (1921-1986). მან განაცხადა, რომ ცნება

“ხელოვნების” საზღვრები გააფართოვა თუ განავრცო.

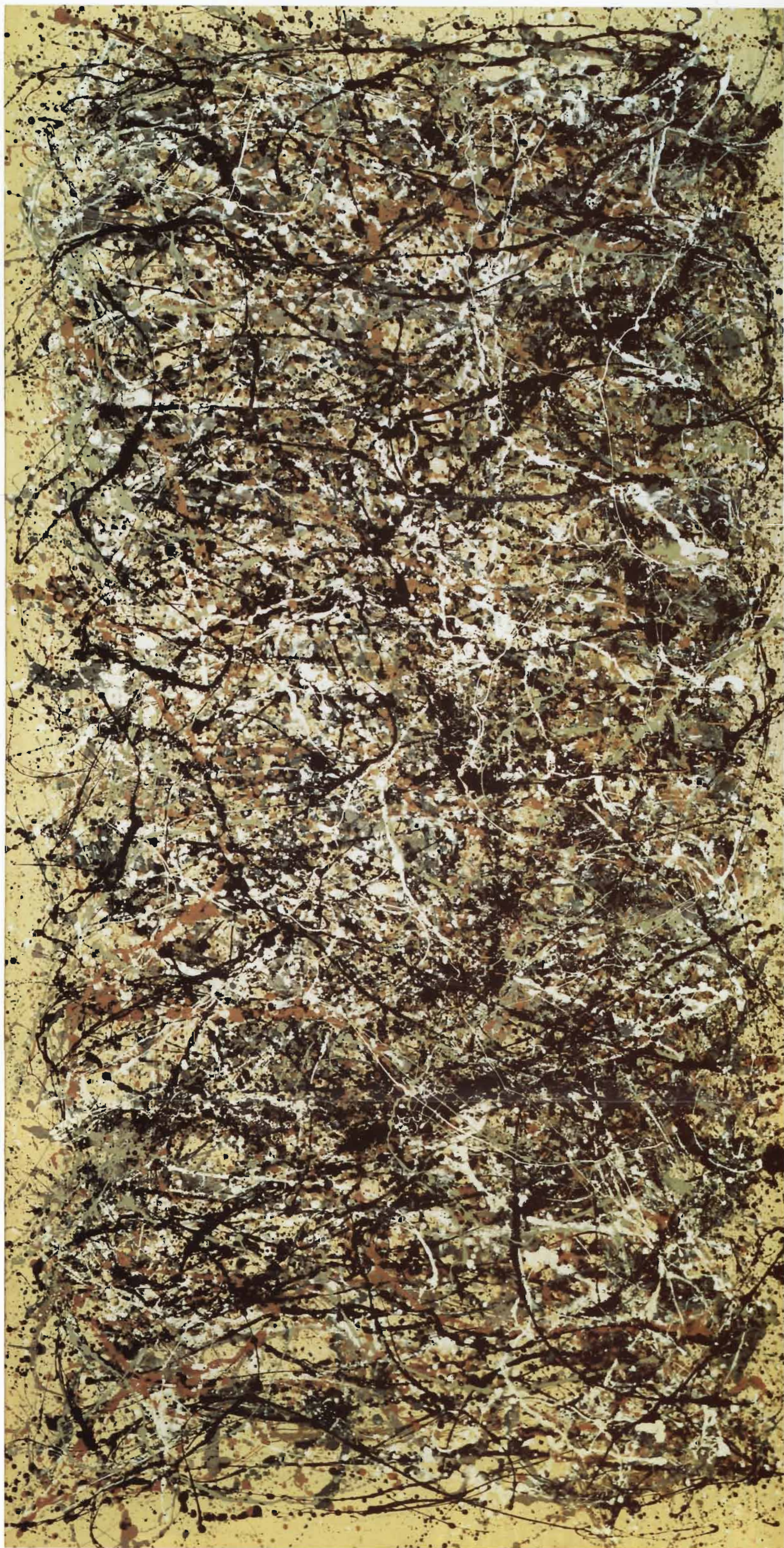
გულწრფელად ვიმედოვნებ, რომ ამ მოდის შემოღებაში – რადგან ეს უკვე მოდაა – მე წვლილი არ შემიტანია იმით, რომ ამ ნიგნის დასაწყისში დავენერე, ხელოვნება, როგორც ასეთი, არც არსებობს-მეთქი (გვერდი 15). მე მხოლოდ ის ვიგულისხმებ, რომ სიტყვა “ხელოვნება” სხვადასხვა დროს სხვადასხვა რამეს აღნიშნავდა. შორეულ აღმოსავლეთში, მაგალითად, კალიგრაფია ყველაზე დაფასებული “ხელოვნებაა”. მაგრამ მე ისიც ვთქვი (გვერდი 594), რომ ხელოვნებას იმას ვუნოდებთ, რაც ისე ზეაღმატებულადაა შესრულებული, რომ აგვალფრთოვანებს და იმის კითხვაც კი გვაინწყდება, რას ნიშნავს ან რისთვის შეიქმნა ეს ნაწარმოები. როგორც აღვნიშნე, ეს უმეტესად მხატვრობასთან მიმართებით ჩანს. მეორე მსოფლიო ომის შემდგომმა განვითარებამ ეს დამიდასტურა კიდევაც. მხატვრობის ცნებაში შეიძლება მხოლოდ საღებავის ტილოზე დატანა ვიგულისხმოთ, ისეთი ადამიანებიც გამოჩნდებიან, ამას რომ დააფასებენ და სხვა არაფერი დააინტერესებთ. მხატვრის მიერ საღებავის გამოყენების მანერა, მისი მონასმის ენერჯია თუ დახვეწილობა ძველადაც ფასდებოდა, მაგრამ, როგორც წესი, მხოლოდ საბოლოო შედეგის – მთლიანი ნახატის – კონტექსტში. მიუბრუნდეთ 334-ე გვერდზე მოცემულ 213-ე სურათს, ვნახოთ, რა დიდებულად იყენებს ტიცციანი საღებავს საყელოს გამოსახვისთვის; ან 403-ე გვერდზე მოცემულ 260-ე სურათს, და დავტკბეთ ფანჯრის წვერის ხატვისას რუბენის მონასმების სიზუსტით. გარდა ამისა, შეგვიძლია გავიხსენოთ ჩინელი მხატვრების ვირტუოზობა (გვერდი 153, სურათი 98) – მათი ფუნჯი ხომ აბრეშუმზე სუფთად ასახავდა უნაზეს გრადაციებს. განსაკუთრებულად სწორედ ჩინეთში აფასებდნენ ფუნჯის ფლობის ოსტატობას და ამაზე ბევრსაც მსჯელობდნენ. როგორც გვახსოვს, ჩინელ ოსტატებს სურდათ, ფუნჯისა და მელნის იმგვარად გათავისებული, ძალდაუტანებელი მოხმარება სცოდნოდათ, რომ სწრაფად შესძლებოდათ რაიმეს ჩანისმვნა – მანამ, სანამ შთაბეჭდილება გაუნელდებოდათ. სწორედ ასე იქცევა პოეტიც – სტროფს ჩანისმნავს ხოლმე. მართლაც, ჩინეთში წერასა და ხატვას ბევრი აქვთ საერთო. უკვე ვახსენე “კალიგრაფიის” ჩინური ხელოვნება, მაგრამ სინამდვილეში ჩინელები იმდენად ასო-ნიშანთა ფორმალურ სილამაზეს კი არ აფასებდნენ, არამედ ოსტატობისა და შთაგონების იმ განცდას, რომელიც ყოველ მონასმს უნდა ეტყობოდეს.

მხატვრობის აუთვისებელი მხარე სწორედ ეს გახლდათ – უბრალოდ საღებავის გამოყენება, ყოველგვარი სხვა მოტივისა თუ მიზნის გარეშე. ფუნჯის ნაკვალევსა თუ ლაქაზე ამგვარ კონცენტრაციას საფრანგეთში *ტაშიზმს* უწოდებენ (*tache* – ლაქა). საღებავის გამოყენების ამგვარი ახალი ხერხებით ყველაზე მეტი ყურადღება ამერიკელმა მხატვარმა ჯექსონ პოლოკმა (1912-1956) მიიპყრო. პოლოკი თავიდან სიურრეალიზმით იყო გატაცებული, მაგრამ მისი სურათების ჯადოსნური სახე-ხატები თანდათან აბსტრაქტული ხელოვნების ექსპერიმენტებში გადაიზარდა. ვინაიდან იგი ტრადიციულ მეთოდებს ვეღარ ეგუებოდა, ტილოს პირდაპირ იატაკზე დებდა და გასაოცარი კონფიგურაციების მისაღებად ზედ საღებავს აწვეთებდა, ასხამდა ან აგდებდა (სურათი 393). მას ალბათ ახსოვდა ჩინელი მხატვრები, რომლებიც ამგვარ არატრადიციულ მეთოდებს მიმართავდნენ, ან ამერიკელ ინდიელთა ჩვეულება, მაგიური მიზნებით ქვიშაზე რალაცებს რომ გამოსახავდნენ. ამ ყველაფრის შედეგად მიღებული ხლართები მეოცე საუკუნის ხელოვნების ორ ურთიერთსაინააღმდეგო სტანდარტს აკმაყოფილებს: მისწრაფებას ბავშვური სიმარტივისა და სპონტანურობისკენ (რაკი პატარა ბავშვის ნაჯღაბნს მოგვაგონებს, რომელსაც ჯერ სრული სახეები

393

ჯექსონ პოლოკი
ერთი (ნომერი 31,
1950), 1950 წ.

ზეთი, მინანქარი,
დაუგრუნტავი ტილო,
269,5 x 530,8 სმ;
თანამედროვე
ხელოვნების მუზეუმი,
ნიუ იორკი, სიდნი და
ჰერიოტ ჯანისეტის
კოლექციის ფონდი





394

ფრანც კლაინი
თეთრი ფორმები,
1955 წ.

ზეთი, ტილო,
188,9 x 127,6 სმ;
თანამედროვე
ხელოვნების მუზეუმი,
ნიუ იორკი, ფილიპ
ჯოსსონის საქუქარი

არ გაუცნობიერებია); მეორე მხრივ კი – “წმინდა ფერწერის” საკითხით ინტელექტუალურ დაინტერესებას. ასე რომ, პოლოკი “ქმედების ფერწერად” ან აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმად წოდებული სტილის ერთ-ერთ ფუძემდებლად იქნა აღიარებული. პოლოკის მსგავს რადიკალურ მეთოდებს ყველა მისი მიმდევარი არ იყენებდა, მაგრამ სპონტანური იმპულსისთვის მინდობის აუცილებლობას კი ყველა ერთხმად აღიარებდა. ასეთი ნამუშევრები, ჩინური კალიგრაფიის მსგავსად, სწრაფად უნდა სრულდებოდეს. ეს არ უნდა იყოს წინასწარ მოფიქრებული გეგმის განხორციელება, პირიქით, სპონტანურ აფეთქებას უნდა ჰგავდეს. თითქმის ეჭვი არაა, ამ მიდგომის მომხრე მხატვრები და კრიტიკოსები არა მარტო ჩინური ხელოვნების, არამედ შორეული აღმოსავლეთის მისტიციზმის გავლენასაც განიცდიდნენ, განსაკუთრებით იმ სახის მისტიციზმისა, დასავლეთში რომ გახდა მოდური და ძენ ბუდიზმს უწოდებენ. ამ მხრივაც, ახალი მიმდინარეობა მეოცე საუკუნის ხელოვნების ადრეულ ტრადიციებს აგრძელებდა. გავიხსენოთ, რომ კანდინსკი, კლევ და მონდრიანი მისტიკოსები იყვნენ, რომელთაც სურდათ ხილულის საბურვლის მიღმა მიმალული უმაღლესი ჭეშმარიტებისთვის მიეგნოთ (გვერდები 570, 578, 582), ხოლო სიურრეალისტები “ღვთაებრივ სიმბაგეს” ესწრაფოდნენ (გვერდი 592). ძენის დოქტრინა აცხადებს (თუმცა ეს არ არის ამ მოძღვრების ყველაზე მნიშვნელოვანი დებულება), რომ სანამ აზროვნების რაციონალური წესისგან არ განთავისუფლდება, ვერავინ გასხვიოსნდება.

წინა თავში აღვნიშნე, რომ მხატვრის ნამუშევრის დასაფასებლად სულაც არ არის აუცილებელი მისი თეორიები მოგწონდეს. თუ გაინტერესებთ და მოთმინებაც გეყოფათ ბევრი ასეთი ნახატის სანახავად, მათ გამორჩევასაც



395

პიერ სულაჟი
3 აპრილი, 1954,
1954 წ.

ზეთი, ტილო,
194,7 x 130 სმ;
ოლბრაიტ-ნოქსის
ხელოვნების გალერეა,
ბუფალო, ბატონი და
ქალბატონი სამუელ მ.
კუტცების საჩუქარი

დაინყებთ: ზოგი მეტად მოგენონებათ, ზოგი – ნაკლებად, და თანდათანობით იმ პრობლემებითაც დაინტერესდებით, რასაც ეს მხატვრები ეხებიან. ამერიკელი მხატვრის, ფრანც კლაინის (1910-1962), და ფრანგი ტაშისტის, პიერ სულაჟის (დაიბადა 1919 წ.), ნამუშევრების (სურათები 394, 395) შედარებაც კი საკმაოდ მრავლისმომტანია. ნიშანდობლივია, რომ კლაინმა თავის ნახატს “თეთრი ფორმები” უწოდა. აშკარაა, მას უნდოდა ჩვენი ყურადღება მიექცრო არა მარტო ხაზებისთვის, არამედ საკუთრივ ამ ხაზებით ერთგვარად სახეცვლილი ტილოსთვისაც. მისი მონასმები მარტივია, მაგრამ ამის მიუხედავად, ეს ხაზები მაინც ქმნის სივრცეში განლაგებულობის ერთგვარ შთაბეჭდილებას – ქვედა ნაწილი თითქოს ცენტრისკენ უკუიქცევა. მაგრამ ჩემთვის უფრო საინტერესო მაინც სულაჟის მხატვრობაა. მისი ენერგიული მონასმების გრადაციებიც სამგანზომილებიანობის შთაბეჭდილებას იწვევს, მაგრამ მისი საღებავის თვისებრიობა უფრო მეტად მომწონს – თუმცა ილუსტრაციაზე ეს განსხვავებები ალბათ არც გამოჩნდება. გამორიცხული არ არის, რომ ზოგ თანამედროვე ხელოვანს სწორედ ეს – ფოტოგრაფიული რეპროდუქციების შეუძლებლობა – იზიდავს. მათ სურთ გრძნობდნენ, რომ მათი ნამუშევრები მართლაც უნიკალურია, ინდივიდუალური ადამიანის ხელით არის შექმნილი და ეს იმ სამყაროში, სადაც ყველაფერი ქარხნული და სტანდარტიზებულია. ზოგი უზარმაზარ ტილოებს იყენებს და მხატვრულ ზემოქმედებას მხოლოდ მასშტაბურობით ახდენს, ილუსტრაციაში კი ეს უკანასკნელიც იკარგება. გარდა ამისა, მხატვართა უმეტესობა გატაცებულია იმით, რასაც ისინი “ტექსტურას” უწოდებენ – ე. ი. მასალის შეგრძნებით, მისი სიღბოთი თუ სიუხეშით, გამჭვირვალობითა თუ სიმკვრივით. ამიტომაც ჩვეულებრივი საღებავის ნაცვლად ისინი სხვა მასალებს – ტალახს, ქვიშას, ნახერხს – იყენებენ.

შეიტყვისისა და სხვა დადაისტების ფეისთ-აფების (paste-up) მიმართ ინტერესის განახლების ერთ-ერთი მიზეზი სწორედ ეს არის. უხეში ტომრის ქსოვილი, პრიალა პოლიეთილენის პარკი, დაუანგული რკინის ნატეხი – ყველაფერი ეს სრულიად ახლებურად შეიძლება იქნეს გამოყენებული. ასეთი ნამუშევრები ერთგვარი შუალედური მოვლენაა ფერწერასა და ქანდაკებას შორის. მაგალითად, უნგრელი ზოლტან კემენი (1907-1965), რომელიც შვეიცარიაში ცხოვრობდა, თავის აბსტრაქტულ ნაწარმოებებს ლითონისგან ქმნიდა (სურათი 396). ამგვარი ნაწარმოებები გვეხმარება, გავაცნობიეროთ ის მრავალფეროვნება და მოულოდნელობები, რომელთაც ჩვენს გარემოცვევლ ურბანულ გარემოში ვხედავთ თუ ვეხებით, ისევე, როგორც პეიზაჟური მხატვრობა ეხმარებოდა მეთვრამეტე საუკუნის ხელოვნების მოყვარულებს, ბუნების თვალწარმტაც მიმდევრება აღმოეჩინათ (გვერდები 396-7).

დარწმუნებული ვარ, მკითხველი არ იფიქრებს, რომ ეს რამდენიმე მაგალითი ამონურავს შესაძლებლობათა და ვარიაციათა იმ დიპაზონს, რომე-



396

ზოლტან კემენი
ფლუქტუაციები,
1959 წ.

რკინა, სპილენძი,
130 x 64 სმ; კერძო
კოლექცია



397

ნიკოლას დე სტალი
აგრიჯენტო, 1953 წ.
ზეთი, ტილო,
73 x 100 სმ;
კუნსტჰაუსი, ციურიხი

ლიც უახლესი ხელოვნების ნებისმიერ კოლექციაში შეიძლება ვიხილოთ. მაგალითად, ზოგი მხატვარი განსაკუთრებით დაინტერესებულია ფორმებისა და ფერების ოპტიკური ეფექტებით, რომელთა ურთიერთქმედება ტილოზე მოულოდნელ ვიზრაციასა და ციმციმს წარმოქმნის. ამ მიმართულებას “ოპ არტს” უწოდებენ. მაგრამ არასწორი იქნებოდა თანამედროვე ვითარების იმგვარად წარმოჩენა, თითქოს ახლა საღებავით, ტექსტურით ან ფორმებით ექსპერიმენტირების მეტი არაფერი ხდება. მართლაც, ახალგაზრდა თაობაში პოპულარობის მოსაპოვებლად მხატვარმა ეს მასალები საინტერესოდ და შემოქმედებითად უნდა შემოგვთავაზოს. მაგრამ ზოგიერთი იმ მხატვართაგან, რომლებმაც ომის შემდგომ პერიოდში ყველაზე მეტი ყურადღება დაიმსახურეს, შიგადაშიგ აბსტრაქტულ ხელოვნებას გადაუხვევდა და სახვითობას უბრუნდებოდა ხოლმე. ვგულისხმობ, უპირველეს ყოვლისა, რუს ემიგრანტს, ნიკოლას დე შტალს (1914-1955), რომლის მარტივი, მაგრამ ზუსტი მონასმები ხშირად თვალწინ სავსებით დამაჯერებელ პეიზაჟს დაგვიყენებს ხოლმე; თანაც სრულიად სასწაულებრივად ისე შეგვაგრძნობინებს შუქსა და სიღრმეს, რომ არც საღებავის თვისებრიობა გვაგინყდება (სურათი 397). ეს მხატვრები აგრძელებენ სახებათა შექმნას, რაზეც წინა თავში (გვერდები 561-2) გვქონდა საუბარი.

ომის შემდგომი პერიოდის სხვა ხელოვნები ერთი რომელიმე სახით იყვნენ ხოლმე შეპყრობილნი, რაც მათ აკვიატებულივით სდევდა თან. იტალიელი მოქანდაკე მარინო მარინი (1901-1980) განთქმულია მრავალრიცხოვანი ვარიაციებით ერთსა და იმავე თემაზე, რომელიც გონებაში ომის დროს ჩაებეჭდა – მუშა ცხენებზე ამხედრებული ჯმუხი იტალიელი გლეხები საჰაერო თავდასხმის დროს სოფლიდან გარბიან (სურათი 398). ამ ნამუშევრებს განსაკუთრებულ პათოსს ანიჭებს კონტრასტი ამ შემფოთებულ არსებებსა და ვეროკიოს კოლეონის (გვერდი 292, სურათი 188) მსგავსი



398

მარინო მარინი

ცხენოსანი, 1947 წ.

ბრინჯაო, სიმაღლე
163,8 სმ; თუილ გალერეა,
ლონდონი

399

ჯორჯო მორანდი

სტატუომორტი,
1960 წ.ზეთი, ტილო,
35,5 x 40,5 სმ; მუზეუმი
მორანდი, პოლონია

პერიოდიკული მხედრის ტრადიციულ სახეს შორის.

მკითხველი ალბათ ფიქრობს, ნეტავ თუ შეიძლება ეს გაფანტული მაგალითები ხელოვნების ამბის გასაგრძელებლად გამოდგესო; ან იქნებ ის, რაც ოდესღაც წყალუხვი მდინარე იყო, ახლა პატარ-პატარა შენაკადებად და წყაროებად დაიშალა. პასუხი არ გვაქვს, მაგრამ იმედი შეიძლება სწორედ ამ მრავალფეროვნებამ გაგვიჩინოს. ამ მხრივ პესიმიზმის მიზეზი ნამდვილად არა გვაქვს. წინა თავის ბოლოს (გვერდი 596) გამოვხატე ჩემი რწმენა, რომ ყოველთვის იქნებიან ხელოვანები, “ქალები და მამაკაცები, დაჯილდოებულნი არაჩვეულებრივი ნიჭით, ერთმანეთს შეუხამონ ფერები და ფორმები, კიდრე მათ “სისწორეს” არ მიაღწევენ; და კიდევ უფრო იშვიათად გვხვდებიან ისეთი მთლიანი ხასიათის პატრონნიც, რომლებიც ვერ გუობენ სანახევრო გადანყვეტას, რომლებიც მზად არიან ყველა იოლად მისაღწევი ეფექტი, ყოველგვარი ზედაპირული წარმატება გულწრფელი შრომის ტანჯვა-წვალებას ანაცვალონ”.

მხატვარი, რომელსაც ეს აღწერა ჩინებულად ერგება, კიდევ ერთი იტალიელია – ჯორჯო მორანდი (1890-1964). თავიდან მორანდი დე კირიკოს ნახატების (სურათი 388) გავლენას განიცდიდა, მაგრამ მან მალევე უკუაგდო ყოველგვარი მოდური მიმდინარეობები, და მას შემდეგ ჯიუტად ჩაჰკირკიტებდა თავისი ხელობის ბაზისურ პრობლემებს. მას სალებავით ან ოფორტის ტექნიკით მარტივი ნატურმორტების – მის სახელოსნოში არ-



სებული ლარნაკებისა თუ ჭურჭლის – სხვადასხვა კუთხით და სხვადასხვა განათებით გამოსახვა უყვარდა (სურათი 399). იგი ამას ისე გრძნობიერად აკეთებდა, რომ სრულყოფილებისაკენ ამ დაუოკებელი სწრაფვის გამო, მართალია ნელა, მაგრამ მაინც დაიმსახურა თავისი კოლეგა მხატვრების, კრიტიკოსებისა და საზოგადოების მყარი პატივისცემა.

არაფერი გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, თითქოს მორანდი ამ საუკუნის ერთადერთი ოსტატი იყო, ვინც თავი იმ საკითხებზე მუშაობას მიუძღვნა, რასაც თავად მიაგნო და მიზნად დაისახა, მიუხედავად იმისა, რომ "იზმ"-ები მისი ყურადღების გაფანტვას ლამობდნენ. ოღონდ არც ის უნდა გაგვიკვირდეს, რომ სხვა ჩვენი თანამედროვეები ცდუნებას აჰყვენენ და რომელიმე მოდურ მიმდინარეობას მიეკედლნენ, ან, კიდევ უკეთესი, თავად დააარსეს ასეთი მიმდინარეობა.

ავილოთ, მაგალითად, "პოპ არტის" სახელით ცნობილი მიმდინარეობა. მისი მამოძრავებელი იდეები არცთუ ძნელი გასაგებია. მე სწორედ მათზე მივანიშნებდი, როდესაც ვწერდი, რომ "ჯერ კიდევ რჩება ეს საბედისწერო განხეთქილება, ერთი მხრივ, იმას, რასაც "გამოყენებით" ანუ "კომერციულ" ხელოვნებას უწოდებენ და რომლითაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში ვართ გარემოცული, და, მეორე მხრივ, გამოფენებისა და გალერეების "წმინდა" ხელოვნებას შორის, რომლის გაგებაც ბევრ ჩვენგანს უჭირს" (გვერდი 596). ბუნებრივია, რომ ეს განხეთქილება გამოწვევა აღმოჩნდა იმ სტუდენტებისთვის, რომელთაც ეჭვი არ ეპარებოდათ – მხარი იმას უნდა დაუჭირო,

რაზეც “გემოვნებიანი” ადამიანები ცხვირს ზიზღით იბზუებენ. ანტიხელოვნების ყველა სხვა ფორმა კი უკვე სწობების განსჯის საგნად ქცეულიყო. მათ თავიანთივე დაგობილი “ხელოვნების” ექსკლუზივიზმსა და მისტიკურ პრეტენზიებს დაუჭირეს მხარი. მუსიკაში რატომ არ მოხდა ასე? ხომ გამოჩნდა მუსიკის ახალი სახეობა, რომელმაც მასები მოიცვა და მათი ინტერესი ისტერიული თავყანისცემის დონემდე აიყვანა? ეს პოპ მუსიკა იყო. განა არ შეიძლება გვეჩონდეს პოპ ხელოვნება, პოპ არტიც, რომელიც კომიქსების ან რეკლამების ყველასთვის ნაცნობ გამოსახულებებზე იქნება დამყარებული?

ისტორიკოსის საქმეა, აღწეროს, რა ხდება. კრიტიკოსის საქმე კი ის არის, მიმდინარე მოვლენები შეაფასოს. ანმყოს აღწერისას ყველაზე ცუდი ისაა, რომ ეს ორი ფუნქცია ერთმანეთში ირევა. საბედნიეროდ, შესავალში მე უკვე განვაცხადე, რომ განზრახული მქონდა, “გამომერიცხა ყველაფერი, რაც საინტერესოა მხოლოდ როგორც გარკვეული გემოვნების ან მოდის მაგალითი”. ჯერ არ შემხედვრია ამ ექსპერიმენტთა ისეთი შედეგი, ეს შეფასება რომ არ შეესაბამება. მკითხველს არც ის გაუჭირდება, ამ ყველაფერზე საკუთარი შეხედულება იქონიოს, რადგან ბოლოდროინდელ მიმართულებათა ამსახველი გამოფენები ახლა ბევრგან ეწყობა. თვით ესეც ახალი ტენდენციაა და თან ძალიან მისასაღმებელიც.

ხელოვნების ისტორიას არ ახსოვს უფრო წარმატებული რეველუცია, ვიდრე ის, პირველი მსოფლიო ომის წინ რომ დაიწყო. ვინც ამ მიმდინარეობათა პირველ მომხრეებს ვიცნობდით და გვახსოვს მათი გამბედაობა და, ამავე დროს, მათი ნუხილი და გულისწყრომა პრესის მტრული განწყობილებისა და საზოგადოების მხრიდან დაცინვის გამო, ახლა თვალეებს ძლივს ვუჯერებთ, როდესაც ვხედავთ, როგორ ეწყობა “ერთჯერად” მემამოხეთა გამოფენები ოფიციალური მხარდაჭერითა და ახალ იდიომებს მონყურბულთა მოზღვავებით. ისტორიის ეს მონაკვეთი მე თვითონ ვიხილე და გამოვცადე და, გარკვეული თვალსაზრისით, ეს წიგნიც ამ ცვლილებებს მონშობს. პირველად წინათქმასა და “ექსპერიმენტული ხელოვნების” თავს რომ ვწვდი, ვფიქრობდი, კრიტიკოსისა და ისტორიკოსის მოვალეობაა, ყველანაირი მხატვრული ექსპერიმენტი განმარტოს და მტრული კრიტიკისგან დაიცვას. დღეს კი პრობლემა ისაა, რომ შოკი განელდა და თითქმის ყველაფერი ექსპერიმენტული პრესასაც და საზოგადოებასაც დასაშვებად მიაჩნიათ. დღეს თუ ვინმეს სჭირდება ქომაგი, მხოლოდ იმ ხელოვანს, რომელიც მემამოხესავით არ ირჯება. ვფიქრობ, 1950 წლის – როდესაც ეს წიგნი პირველად გამოიცა – შემდეგ, ხელოვნების ისტორიაში ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა სწორედ ეს დრამატული ცვლილებაა და არა რომელიმე ახალი მიმდინარეობის გაჩენა. ამ მოულოდნელ შემობრუნებას სრულიად განსხვავებული თვალსაზრისის მქონე ადამიანები აღნიშნავენ.

აი, რას წერს ნატივ ხელოვნებათა შესახებ პროფესორი ქვენტინ ბელი 1964 წელს გამოცემულ თავის წიგნში “ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა კრიზისი” (რედაქტორი ჯ. ჰ. პლამბი):

1914 წელს, პოსტიმპრესიონისტ მხატვარს “კუბისტს”, “ფუტურისტს” ან “მოდერნისტს” რომ უწოდებდნენ, გულისხმობდნენ, რომ ის გაიძვერა და შარლატანია; ხოლო ის მხატვრები და მოქანდაკეები, რომლებსაც საზოგადოება იცნობდა და აღიარებდა, რადიკალურ სიახლეებს თავგამოდებით უპირისპირდებოდნენ. ფულიც, გავლენაც და დამკვეთებიც – ყველაფერი მათ მხარეს იყო. არ შეეცოდავ, თუ ვიტყვი, რომ დღეს საპირისპირო ვითარებაა. საზოგადოებრივი ინსტიტუტები, როგორებიცაა “ხელოვნე-

ბათა საბჭო“, “ბრიტანეთის საბჭო” და “სამაუნჯებლო სახლი“, ასევე, მსხვილი ბიზნესი, პრესა, ეკლესია, კინო, რეკლამა – ეს ყველაფერი იმის მხარეზეა, რასაც, არცთუ სწორად, ნონკონფორმისტული ხელოვნება ეწოდება... საზოგადოება, ყოველ შემთხვევაში მისი საკმაოდ მნიშვნელოვანი და გავლენიანი ნაწილი, ყველაფერს იწყნარებს... აღარ არსებობს სახვითი ექსცენტრულობის არანაირი ფორმა, კრიტიკოსების გაღიზიანება ან თუნდაც განცვიფრება მაინც რომ შეეძლოს...

ახლა კი მოვუსმინოთ თანამედროვე ამერიკული მხატვრობის გავლენიან ქომაგს, ბატონ ჰაროლდ როზენბერგს, რომელსაც ეკუთვნის ტერმინი “ქმედების ფერწერა” (“action painting”) და ვინც მოვლენებს ატლანტის ოკეანის მეორე მხრიდან აფასებს. გაზეთ *New Yorker*-ის 1963 წლის 6 აპრილის ნომერში გამოქვეყნებულ სტატიაში იგი განიხილავს განსხვავებას დროში დაშორებულ საზოგადოებებს შორის – ნიუ იორკში 1913 წელს გამართულ ავანგარდული ხელოვნების პირველ გამოფენაზე (The Armory Show) არსებულ რეაქციასა და ახალი ტიპის, როგორც ის უწოდებს, “ავანგარდული აუდიტორიის” რეაქციას შორის.

ავანგარდული აუდიტორია ყველაფრის მიმართ გახსნილია; მისი წარმომადგენლები – მუზეუმის მეურვეები თუ დირექტორები, ხელოვნებათმცოდნეები, დილერები – გამოფენების მოწყობას ესწრაფვიან და ახალ განმარტებით იარლიყებს გვთავაზობენ და ეს მაშინ, როცა საღებავი ჯერ არ გამშრალა და თიხა ჯერ არ გამაგრებულა. კეთილგანწყობილი კრიტიკოსები მზევრავებივით დაძრწიან სახელოსნოებში, რათა მომავლის ხელოვნება არ გამოეპაროთ და ახალი სახელის შექმნის პირველობა შერჩეთ. ფოტოკამერებითა და უბის წიგნაკებით შეიარაღებული ხელოვნების ისტორიკოსები ცდილობენ, ერთი დეტალიც არ დარჩეთ ალუნუსხავი. “სიახლის” ტრადიციამ ყველა სხვა ტრადიციამ შთანქა.

ბატონი როზენბერგი ალბათ მართალია, როდესაც ფიქრობს, რომ ვითარების ამ ცვლილებას სწორედ ჩვენ, ხელოვნების ისტორიკოსებმა, შევუწყვეთ ხელი. მეც მიმაჩნია, რომ ნებისმიერი ავტორი, რომელიც წერს ხელოვნების, განსაკუთრებით კი თანამედროვე ხელოვნების, ისტორიას, მოვალეა გაითვალისწინოს თავისი მოღვაწეობის ეს უნებლიე შედეგი. შესავალში (გვერდი 37) მე შევნიშნე, რა ზიანის მოტანა შეუძლიათ ამგვარ წიგნებს. ხელოვნების შესახებ “ჭკვიანურ” საუბარში ჩართვის ცდუნებაზეც მოგახსენეთ. მაგრამ ეს საფრთხე არააფერია იმ მცდარ წარმოდგენასთან შედარებით, რაც ამგვარმა პანორამამ შეიძლება წარმოქმნას – თითქოს ხელოვნებაში მნიშვნელოვანი მხოლოდ ცვლილება და სიახლეა. სწორედ ცვლილებებით დაინტერესებამ გამოიწვია მათი თავბრუდამხვევი აჩქარება. რა თქმა უნდა, უსამართლობა იქნებოდა, ყველა არასასურველი შედეგი, – ისევე, როგორც სასურველი – ხელოვნების ისტორიისთვის მიგვეწერა. გარკვეული თვალსაზრისით, თავად ხელოვნების ისტორიით დაინტერესებაც იმ უამრავი ფაქტორის შედეგია, რომლებმაც შეცვალა ხელოვნებისა და ხელოვნათა ადგილი ჩვენს საზოგადოებაში და ხელოვნებაც ისეთი მოდური გახადა, როგორც ადრე არასდროს ყოფილა. დასასრულ, მე მსურს სწორედ ამ ფაქტორთაგან ზოგიერთი ჩამოვთვალო:

1 პირველი მათგანი უდავოდ დაკავშირებულია ყველა ჩვენგანის მიერ პროგრესისა და ცვლილების განცდასთან. სწორედ ამან განაპირობა, რომ კაცობრიობის ისტორიას ჩვენი დროისკენ და შემდეგ მომავლისკენ მიმავალ თანმიმდევრულ პერიოდებად აღვიქვამთ. ჩვენ ვიცნობთ ქვის ხანას და რკინის ხანას, ვიცნობთ ფეოდალურ ეპოქას და ინდუსტრიულ რევოლუციას. შესაძლოა ჩვენ აღარ ვიყოთ ამ პროცესის მიმართ ოპტიმისტურად განწყობილნი. შესაძლოა ჩვენ გაცნობიერებული გვაქვს როგორც მონაპოვარი, ისე დანაკარგიც იმ თანმიმდევრული გარდაქმნებისა, რომლებმაც კოსმოსურ ხანაში მოგვიყვანა. მაგრამ მეცხრამეტე საუკუნეიდან მოყოლებული, ფესვი გაიდგა რწმენამ, რომ ეპოქათა მსვლელობას წინ ვერაფერი აღუდგება. მიიჩნევა, რომ ხელოვნებაც, ისევე როგორც ეკონომიკა თუ ლიტერატურა, ამ გარდაუვალ მსვლელობაშია ჩართული. უფრო მეტიც, ხელოვნება “ეპოქის მთავარ გამოხატველად” მიიჩნევა. ამ აზრის დამკვიდრებაში კი დიდი წვლილი სწორედ ხელოვნების ისტორიის განვითარებას – და სხვათა შორის, წინამდებარის მსგავს წიგნებსაც – მიუძღვის. განა მისი გადათვალთვლებისას არ გვიჩნდება ისეთი განცდა, რომ ბერძნული ტაძარი, რომელიც თეატრი, გოთიკური კათედრალი ან თანამედროვე ცათამბჯენი სხვადასხვა მსოფლმხედველობას გამოხატავს და სხვადასხვა ტიპის საზოგადოების სიმბოლოებია? ამ რწმენაში არის გარკვეული ჭეშმარიტება, თუ იმას გულისხმობს, რომ ბერძნები როკფელერცენტრს ვერ ააშენებდნენ და პარიზის ლეთისმშობლის ტაძრის აშენება ალბათ არ მოუხდებოდათ. მაგრამ, გარდა ამისა, საკმაოდ ხშირად იმასაც გულისხმობენ, რომ მათი ეპოქის პირობები, ანუ, როგორც ამბობენ, ეპოქის სული, აუცილებლად სწორედ პართენონად უნდა ხორცშესხმულიყო; ფეოდალური ეპოქა ვერ გაექცეოდა კათედრალების აგებას, ხოლო ჩვენი ბედი ცათამბჯენების შენებაა. თუ დავეთანხმებით ამ თვალსაზრისს, რომელსაც მე არ ვიზიარებ, რა თქმა უნდა, სისულელე და უაზრობა იქნება, შენი დროის ხელოვნება არ მიიღო. ამგვარად, საკმარისია რომელიმე სტილი ან ექსპერიმენტი “თანამედროვედ” გამოცხადდეს და კრიტიკოსები თავს ვალდებულად გრძნობენ, ჩასწვდნენ მას და მხარიც დაუჭირონ. სიახლეთა ამ ფილოსოფიამ მოიტანა ის, რომ კრიტიკოსები კრიტიკას ვეღარ ბედავენ და ამიტომ მოვლენათა უბრალო აღმსუსხველებად იქცნენ. თავის გასამართლებლად ისინი წინამორბედ კრიტიკოსთა საყოველთაოდ ცნობილ შეცდომებს იხსენებენ, როდესაც ამ უკანასკნელებმა ვერ განჭვრიტეს ახალი სტილის აღზევა და არ მიიღეს იგი. კრიტიკოსებს წირი განსაკუთრებით იმპრესიონისტების (გვერდი 519) შემთხვევამ წაუხდინა – თავიდან ხომ ისინი მტრულად მიიღეს, მაგრამ შემდეგ დიდი სახელი მოიხვეჭეს და ძალიან მაღალი ფასიც დაედოთ. შეიქმნა ლეგენდა, თითქოს ყველა დიდი ხელოვანი თავის თანამედროვეთაგან ყოველთვის უარყოფილი და აბუჩად აგდებული იყო, ამიტომ ახლანდელი საზოგადოება, თავისდა სასახლოდ, ცდილობს, საერთოდ აღარაფერი უარყოფს და აღარაფერი აიგდოს აბუჩად. საზოგადოების შეიძლება უმცირესობაში, მაგრამ მაინც საკმაოდ მნიშვნელოვან ნაწილში დამკვიდრებულია აზრი, რომ მომავალი ხელოვანებს ეკუთვნით და თუ დროზე არ დავაფასებთ, სწორედ ჩვენ გამოვჩნდებით სასაცილონი და არა ისინი.

2 მეორე ფაქტორი, რომელმაც წვლილი შეიტანა ამ ვითარების შექმნაში, მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარებასთანაა დაკავშირებული. ყველამ

იცის, რომ თანამედროვე მეცნიერული იდეები ძალიან ხშირად უკიდურესად ბუნდოვანი და გაუგებარია, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ისინი მაინც დადასტურდება ხოლმე. ყველაზე თვალსაჩინო და საყოველთაოდ ცნობილი მაგალითი, რა თქმა უნდა, აინშტაინის ფარდობითობის თეორიაა, რომლის დებულებები დროსა და სივრცეზე თითქოს ყოველგვარ საღ აზრს ეწინააღმდეგება, მაგრამ მან მოგვცა მასისა და ენერჯის განტოლება, ამ უკანასკნელის წყალობით კი ატომური ბომბის შექმნა გახდა შესაძლებელი. მეცნიერების ძალმოსილებამ და პრესტიჟმა მხატვრებსა და კრიტიკოსებზეც დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. ამან მათ არა მარტო ექსპერიმენტების მიმართ ჯანსაღი დამოკიდებულება, არამედ ასევე, ყოველივე გაუგებრისა და ბუნდოვანის მიმართ არაჯანსაღი რწმენაც გაუჩინა. მაგრამ, სამწუხაროდ, მეცნიერება განსხვავდება ხელოვნებისგან, რადგან მეცნიერს შეუძლია ბუნდოვანება აბსურდისგან რაციონალური მეთოდებით განასხვავოს. ხელოვნების კრიტიკოსს არა აქვს საშუალება, მეცნიერივით ზუსტი იყოს; იმას კი გრძნობს, ახალი ექსპერიმენტების კითხვის ნიშნის ქვეშ დაყენება უკვე შეუძლებელია – ვინც ამას აკეთებს, მას, ჩამორჩენილად რაცხავენ. წარსულის კრიტიკოსებისთვის ამას შესაძლოა არცთუ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, მაგრამ დღეს თითქმის საყოველთაოდაა აღიარებული, რომ, ვინც დრომოქმულ აზრებს იზიარებს და ცვლილებებს ეწინააღმდეგება, განწირულია. ეკონომიკაში ხომ გამუდმებით გვიჩიჩინებენ, რომ უნდა ავირჩიოთ: ან შევეგუოთ, ან დავიღუპოთ. გონება მუდამ ღია უნდა გვქონდეს სიახლისთვის და ყველა ახალშემოთავაზებული მეთოდი უნდა გამოვცადოთ. მენარმეებს ემინიათ, კონსერვატორის იარლიყი არ მიაკრან. ისინი დროს ფეხს უნდა უწყობდნენ, მაგრამ მარტო ესეც კი არ არის საკმარისი – სხვებიც უნდა ხედავდნენ, რომ დროს ფეხს უწყობენ. ამის ჩვენების ერთ-ერთი გზა კი ისაა, რომ თავიანთი ოფისის კედლები უკანასკნელი მოდის მხატვრული ნამუშევრებით შეამკონ, და რაც უფრო რეკოლუციური იქნება ისინი, მით უკეთესი.

3 მესამე ფაქტორი, ერთი შეხედვით, თითქოს ეწინააღმდეგება წინამორბედებს. ხელოვნება მეცნიერებისა და ტექნიკის ფეხდაფეხ სვლასაც ლამობს, მაგრამ თან ისიც სურს, ამ ურჩხულებისგან თავი დაგვალწვეინოს. როგორც ვნახეთ, სწორედ ამ მიზეზით ერიდებიან ხელოვნები ყოველივე რაციონალურსა და მექანიკურს, ბევრი მათგანი კი რომელიმე მისტიკურ რწმენას იზიარებს ხოლმე, რომელიც წინ სპონტანურობისა და ინდივიდუალურობის ღირებულებას წამოსწევს. მართლაც, ადვილი წარმოსადგენია, როგორ შიშს იწვევს ადამიანში ჩვენი ცხოვრების ავტომატიზაცია და მექანიზაცია, ზეორგანიზებულიობა და სტანდარტიზაცია, აგრეთვე ის ჩლუნგი კონფორმიზმი, რომელსაც ყოველივე ეს ითხოვს. ხელოვნება მათ იმ ერთადერთ თავშესაფრად ევლინებათ, სადაც სხვადასხვა ახირებები თუ ჭირვეულობა ჯერ კიდევ ნებადართულია და, უფრო მეტიც, ისინი ძალიანაც ფასობს. მეცხრამეტე საუკუნიდან მოყოლებული ბევრ ხელოვანს თავი მოჰქონდა იმით, რომ ბურჟუაზიას აღიზიანებდა და ამით პურიტანულ პირობითობას ებრძოდა (გვერდი 511). ვაგლახ, ამასობაში ბურჟუაზიამ აღმოაჩინა, რომ ეს პროვოკაციები კარგი გასართობია. განა თავისებურ სიამოვნებას არ გვანიჭებს იმ ადამიანთა ცქერა, გაზრდაზე უარს რომ ამბობენ, მაგრამ თანამედროვე სამყაროში მაინც მოიძებნა მათი ადგილი? ან განა კარგი და სასარგებლო თვისება არ არის, რომ პირობითობებს არად ვაგდებთ და

ჩვენი შოკირება თუ შეცბუნება აღარაფერს შეუძლია? ამგვარად, ტექნიკური რაციონალიზმის სამყარომ და ხელოვნების სამყარომ გარკვეულ *მოდულს ვიგენდი-ს* მიაღწიეს. ხელოვანს შეუძლია თავი შეაფაროს თავის შინაგან სამყაროს და მხოლოდ საკუთარი ხელობის საიდუმლოებებით და ბავშვობის სიზმრებით იარსებოს, თუკი იმ წარმოდგენის შესაბამისად ცხოვრობს, რომელიც საზოგადოებას ხელოვნების შესახებ აქვს.

4 ეს წარმოდგენები ძალიან ძლიერად არის შეფერილი გარკვეული ფსიქოლოგიური მოსაზრებებით ხელოვნებისა და ხელოვანთა შესახებ, რის განვითარებას ამ წიგნშიც მივადევნეთ თვალი. არსებობს თვითგამოხატვის იდეა, რომელიც რომანტიზმის ეპოქიდან (გვერდი 502) მოდის. ფროიდის აღმოჩენებისგან (გვერდი 592) მიღებულმა ღრმა შთაბეჭდილებამ კი ხელოვნებასა და სულიერ აშლილობას შორის მჭიდრო კავშირის თაობაზე ვარაუდი მოიტანა. ამ მოსაზრებებს და იმის რწმენას, რომ ხელოვნება “ეპოქის გამოხატველია”, შეეძლო იმ დასკვნამდეც მივეყვანეთ, რომ ხელოვანს არათუ უფლება აქვს, ვალდებულიც კია, უარი თქვას ყოველგვარ თვითკონტროლზე. ხოლო თუ ყოველივე ამის შედეგი არცთუ ლამაზი საყურებელია, ეს იმიტომ, რომ თვით ჩვენი ეპოქა არ არის ლამაზი. მნიშვნელოვანი ის არის, რომ ამ მწარე რეალობას თვალი გავუხსნოროთ და, შედეგად, დიაგნოზიც დავსვათ. საპირისპირო იდეა, რომლის თანახმადაც ამ მეტად არასრულყოფილ სამყაროში მხოლოდ ხელოვნებას შეუძლია სრულყოფილებას გვაზიაროს, “რეალობაზე თვალის დახუჭვად” ინათლება და უკუგდებულა. ფსიქოლოგიის აღმოჩენებმა ხელოვანებსა და მათ აუდიტორიას უბიძგა, ადამიანის გონების ისეთი თავისებურებები გამოეკვლიათ, რაც ადრე ტაბუირებული ან ზიზღით უარყოფილი იყო. იმის შიშით, რომ “თვალის დახუჭვის” იარლიყი არ მიეკრათ, ბევრი თვალს აღარ არიდებდა იმ სანახაობებს, რომელთაც წინა თაობები ერიდებოდნენ.

5 ზემოთ ჩამოთვლილმა ოთხმა ფაქტორმა გავლენა არა მარტო მხატვრობასა და ქანდაკებაზე მოახდინა, არამედ ლიტერატურასა და მუსიკაზეც. შემდეგი ხუთი ფაქტორი, რომლებიც უნდა განვიხილო, მეტ-ნაკლებად მხოლოდ სახვითი ხელოვნებისთვის არის დამახასიათებელი, ვინაიდან შემოქმედებითი მოღვაწეობის სხვა ფორმებისგან სახვითი ხელოვნება იმით განსხვავდება, რომ ნაკლებად არის დამოკიდებული შუამავალზე: წიგნები უნდა დაიბეჭდოს და გამოიცეს, პიესები და მუსიკალური ნაწარმოებები უნდა შესრულდეს, ეს შუამავლები კი, როგორც წესი, მეტისმეტად თამამ ექსპერიმენტებს გარკვეულწილად ამუხრუჭებენ. აღმოჩნდა, რომ ხელოვნების დარგებს შორის ფერწერა ყველაზე იოლად გუობს რადიკალურ სიახლეს. შეიძლება საერთოდ არ იხმარო ფუნჯი და ამჯობინო, საღებავი პირდაპირ დაასხა ტილოს; თუ ნეოდადაისტი ხარ, შეიძლება გამოფენაზე რამე ნაგავი გააგზავნო, აბა, ერთი გაბედონ ორგანიზატორებმა და უარი გითხრან! მათ რაც არ უნდა მოიმოქმედონ, თქვენ თქვენი ჭია უკვე გაახარეთ. მართალია, მთლად შუამავლის გარეშე მხატვრებიც ვერ ძლებენ, მათ სჭირდებათ დილერი, ვინც მათ ნამუშევრებს გამოფენს და გზას გაუკაფავს. ცხადია, ესეც პრობლემაა; მაგრამ ყველა ის ფაქტორი, რომლებიც განვიხილეთ, როგორც ჩანს, დილერზე კიდევ უფრო ძლიერად მოქმედებს, ვიდრე მხატვარზე თუ კრიტიკოსზე. დილერი სწორად უნდა გრძნობდეს ხელოვნებაში მიმდინარე

ცვლილებათა რიტმს, მუდმივად თვალი უნდა ადევნოს ახალ მიმდინარეობებს და ახალი ტალანტები ეძიოს. თუ სწორ არჩევანს გააკეთებს, იგი მხოლოდ დიდ ფულს კი არ იშოვის, თან კლიენტებსაც მოიმადლიერებს და სახელს გაითქვამს. წინა თაობის კონსერვატორი კრიტიკოსები ბუზლუნებდნენ, "ეს თანამედროვე ხელოვნება" ერთი დიდი კომერციული თაღლითობააო. მაგრამ დილერები ადრეც, მთელი ისტორიის მანძილზე მუდამ მოგებაზე იყვნენ ორიენტირებულნი. ისინი ბაზრის მსახურები არიან და არა ბატონები. ისეთი შემთხვევებიც ყოფილა, რომ ილბლიანი სკლის შემდეგ ცალკეულ დილერებს დიდი ძალაუფლება და პრესტიჟი მოუპოვებიათ, ისე რომ მათ სიტყვას დიდი ფასი დაედო. მაგრამ საერთოდ, დილერები ამინდს ვერ ემნიან, ისევე როგორც ქარის ნისქვილი ვერ წარმოქმნის ქარს.

6 აი, პედაგოგები კი სულ სხვა საქმეა. ხელოვნების პედაგოგიკა, ხელოვნების სწავლება თანამედროვე ვითარების მეექვსე და ძალზე მნიშვნელოვანი ელემენტი მგონია. თანამედროვე განათლებაში მომხდარმა რევოლუციამ თავი პირველად სწორედ ბავშვებისთვის ხელოვნების სწავლების პროცესში იჩინა. ამ საუკუნის დასაწყისში ხელოვნების პედაგოგებმა შეამჩნიეს, რომ ბავშვები უფრო მეტ წარმატებას მაშინ აღწევდნენ, როცა მათ სულისშემხუთველი ტრადიციული მეთოდებით არ უდგებოდნენ. რა თქმა უნდა, ეს ის დრო იყო, როდესაც იმპრესიონიზმის წარმატებამ და *Art Nouveau*-ს ექსპერიმენტებმა (გვერდი 536) ეს მეთოდები ისედაც ეჭვის ქვეშ დააყენა. ამ გამათავისუფლებული მოძრაობის თავკაცებს, მაგალითად, ვენელ ფრანც სიზეკს (1865-1946), სურდათ, რომ, ვიდრე ბავშვები მხატვრული სტანდარტების დაფასებას შეძლებდნენ, მათი ნიჭის განვითარება არაფერს შეეზღუდა. საბოლოოდ, მან ისეთი შთამბეჭდავი შედეგები მიიღო, რომ ბავშვების ნახატების ორიგინალობისა და მომხიბვლელობის პროფესიონალ მხატვრებსაც კი შეშურდათ (გვერდი 573). ამას ისიც დაემატა, რომ ფსიქოლოგებმაც დადებითი შეფასება მისცეს იმ სიამოვნებას, რომელსაც ბავშვი საღებავებითა და პლასტილინით თამაშისას განიცდის. სწორედ ხატვის გაკვეთილებიდან გაიგო ფართო საზოგადოებამ პირველად "თვითგამოხატვის" იდეალის ფასი. დღევანდელი ტერმინს "ბავშვების ხელოვნება" ჩვეულებრივად ვიყენებთ და ვერც კი ვაცნობიერებთ, რომ ეს ცნება წინა თაობებისთვის ცნობილ ხელოვნების ყველა გაგებას ეწინააღმდეგება. დღევანდელი საზოგადოების უმეტესი ნაწილი ისე აღიზარდა, როგორც ზემოთ აღვწერე. ამან კი მათ შემწყნარებლობა ასწავლა. ბევრმა ადამიანმა გაუსინჯა გემო თავისუფალ შემოქმედებას და ახლაც თავისი სიამოვნებისთვის ხატავს ხოლმე. მოყვარულ მხატვართა რაოდენობის ეს სწრაფი ზრდა კი სხვადასხვაგვარ გავლენას ახდენს ხელოვნებაზე. ერთი მხრივ, ეს ხელოვნებით დაინტერესების ზრდას მოწმობს, რასაც ხელოვნები უნდა მიესალმებოდნენ, მაგრამ ბევრ პროფესიონალს ეს ასევე უჩენს სურვილს, ხაზი გაუსვას პროფესიონალ და მოყვარულ მხატვრებს შორის არსებულ განსხვავებებს. ერთგვარად ამასვე უკავშირდება ოსტატური მონასმის მისტიკაც.

7 თუმცა ეს ფაქტორი ჩემს სიაში მეშვიდეა, მისი უფრო წინ დასახელებაც შეიძლებოდა – ეს არის ფოტოგრაფია, როგორც ფერწერის მეტოქე. იმას არ ვამბობ, რომ წარსულის ხელოვნება ოდესმე მხოლოდ სინამდვილის ზედმინვნით მიბაძვას ესწრაფვოდა. მაგრამ, როგორც ვიცით, (გვერდი

595), ბუნებასთან კავშირი ერთგვარ საყრდენს ქმნიდა, სახავდა პრობლემას, რომელსაც საუკუნეების განმავლობაში უტრიალებდნენ მხატვართა შორის საუკეთესოები; ხოლო კრიტიკოსებისთვის ეს შეიძლება ზედაპირულ, მაგრამ მინც შეფასების კრიტერიუმს წარმოადგენდა. მართალია, ფოტოგრაფია მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისიდან არსებობს, მაგრამ მის დღევანდელ სახეს პირველ ცდებთან არაფერი აქვს საერთო. ნებისმიერ ქვეყანაში მილიონობით ფოტოაპარატია და შვებულებების დროს ალბათ მილიარდობით ფერად ფოტოს იღებენ. ამათ შორის კი ბევრი კარგი კადრიც გამოერევა, ისეთი, რომ საშუალო დონის დახატულ პეიზაჟებს სილამაზითა და გამოხატულებით არ ჩამოუვარდება, ან კიდევ ისევე მრავლისმთქმელი და შთამბეჭდავია, როგორც სხვადასხვა ფერწერული პორტრეტი. აქედან გამომდინარე, გასაკვირი არაფერია იმაში, რომ მხატვრებსა და ხელოვნების პედაგოგებს შორის "ფოტოგრაფიული" სალანძღავ სიტყვად იქცა. მიზეზი, რომლითაც ისინი თავიანთ უარყოფით დამოკიდებულებას ხსნიან, შესაძლოა ზოგჯერ უსამართლო და არაარსებითი იყოს, მაგრამ ბევრისთვის დამაჯერებლად ჟღერს ის მოსაზრება, რომ ამჟამად ხელოვნებამ სხვა მიზნები უნდა დაისახოს და არა ბუნების გამოსახვა.

8 არ უნდა დაგვაკინცდეს დღევანდელი ვითარების კიდევ ერთი, მერვე ელემენტიც – მსოფლიოს დიდ ნაწილში ხელოვნებს შემოქმედებით თავისუფლება არა აქვთ. მარქსისტული თეორიები, როგორც ისინი საბჭოთა კავშირში იყო ინტერპრეტირებული, მეოცე საუკუნის სახელოვნებო ექსპერიმენტებს კაპიტალისტური საზოგადოების ლაპობის გამოვლინებად მიიჩნევს და სხვა არაფერად. ხოლო ჯანსაღი კომუნისტური საზოგადოებისთვის დამახასიათებლად იმგვარი ხელოვნება მიიჩნეოდა, რომელიც, მხიარული ტრაქტორისტებისა თუ ბრგე მალაროელების გამოსახვით, ნაყოფიერი შრომისგან მიღებულ სიამოვნებას ასხამს ხოტბას. ბუნებრივია, ხელოვნების ამგვარი კონტროლის შემყურემ უფრო მეტად დავაფასეთ ჩვენი თავისუფლება. სამწუხაროდ, ამავე ფაქტორმა ხელოვნება პოლიტიკური მნიშვნელობის მქონე მოვლენად და ცივი ომის იარაღადაც აქცია. დასავლეთის ბანაკის მიერ მემამბოხე ხელოვანთა ოფიციალური მხარდაჭერა ალბათ ისეთი გულმხურვალე არ იქნებოდა, თავისუფალ საზოგადოებასა და დიქტატურას შორის კონტრასტის ხაზგასმა რომ არ ყოფილიყო საჭირო.

9 და აი, თანამედროვე ვითარების მეცხრე ელემენტსაც მივაძეკით. ტოტალიტარული ქვეყნების უფერულ ერთგვაროვნებასა და თავისუფალი საზოგადოების ხალისიან მრავალფეროვნებას შორის კონტრასტი მართლაც ძალიან ბევრის მთქმელია. ვისაც თანამედროვე ვითარებაზე გული შეგვტკივა, უნდა ვალიაროთ, რომ საზოგადოების სწრაფვა სიახლეებისკენ და მოდის კაპრიზებზე დამოკიდებულებაც ჩვენს ცხოვრებას ერთგვარ ემსხმატებს. ხელოვნებასა და დიზაინში ამან გზა გაუხსნა გამომგონებლობასა თუ თავგადასავლების მაძიებლობას, როგორზეც უფროსი თაობა ვერც კი იოცნებებდა. ზოგჯერ გვიჩნდება ცდუნება, აბსტრაქტული ხელოვნების უკანასკნელი მიღწევა ფარდის ქსოვილს შევადაროთ, მაგრამ არ უნდა დაგვაკინცდეს, რომ ჩვენი ფარდების დიზაინი სწორედ ამ აბსტრაქტული ხელოვნების ექსპერიმენტების ნყალობით გახალისდა და გამრავალფეროვნდა. დამკვიდრებულმა შეწყნარებლობამ, კრიტიკოსთა და მწარმოებელთა

მზადყოფნამ, ახალი იდეები და ახალი ფერები აღიარონ, უდაოდ გაამდიდრა ჩვენი გარემო. მოდის სწრაფი ცვლილებაც კი თავისებურად სახალისოა. ვფიქრობ, სწორედ ასე აღიქვამს მრავალი ახალგაზრდა იმას, რაც თავისი დროის ხელოვნებად მიაჩნია და ნაკლებად ინუხებს თავს იმ ბუნდოვანი მისტიკით, რომლითაც სავსეა საგამოფენო კატალოგების წინასიტყვაობები. ეს ასეც უნდა იყოს. სიამოვნება გულწრფელია და შეგვიძლია თამამად გავიხაროთ, რომ ზედმეტი ბალასტიკისგან განვთავისუფლდით.

მეორე მხრივ, აუცილებლად უნდა გავუსვათ ხაზი იმ საფრთხესაც, რომელიც მოდის ამგვარ აყოლას ახლავს. ეს არის საფრთხე სწორედ იმ თავისუფლებისთვის, რომლითაც ასე ვტკბებით. საფრთხე, რა თქმა უნდა, პოლიციისგან არ გვემუქრება (და ამისთვის მადლობელი უნდა ვიყოთ), არამედ – ჩამორევი კონფორმიზმისგან, ჩამორჩენის შიშისგან, ვაითუ, ვინმემ “ძველმოდურით” ან სხვა მსგავსი ეპითეტით შეგვაშკოოს. სულ ახლახან ერთმა გაზეთმა თავის მკითხველებს განუცხადა, რომ არ უნდა გამოეტოვებინათ მავანი მხატვრის პერსონალური გამოფენა, თუ არ სურდათ, რომ “ხელოვნების შეჯიბრის” გარეთ დარჩენილიყვნენ. ასეთი შეჯიბრი არ არსებობს, მაგრამ რომც არსებობდეს, კარგი იქნება, კუს და კურდღლის იგავი გავიხსენოთ.

მართლაც განსაცვიფრებელია, რა ბუნებრივ მახასიათებლად იქცა თანამედროვე ხელოვნებისთვის ჰაროლდ როზენბერგის მიერ აღწერილი “სიახლის ტრადიცია” (გვერდი 611). ვინც მასში ეჭვს შეიტანს, “მოსაწყენ ყბედად”, შავის თეთრად გამსალებლად მიიჩნევენ. მაგრამ კარგი იქნება, თუ გავიხსენებთ, რომ აზრს, თითქოს ხელოვანი პროგრესის ავანგარდში უნდა იყოს, ყველა კულტურა როდი იზიარებს. მრავალი საუკუნის განმავლობაშიც და დედამიწის სხვადასხვა ნაწილშიც ამ ჩვენებურ მანიაზე არაფერი სმენიათ. ხელოსანს, რომელმაც მშვენიერი ხალიჩა (გვერდი 145, სურათი 91) მოქსოვა, გაუკვირდებოდა, მისთვის რომ მოეთხოვათ, არნახული, სულ ახალი ნაყმი გამოიგონეო. ცხადია, მისი ერთადერთი სურვილი ის იყო, კარგი ხალიჩა დაემზადებინა. განა კარგი არ იქნება, ასეთი მიდგომა ჩვენშიც რომ დამკვიდრდეს?

თუმცა, დასავლური სამყარო მნიშვნელოვანწილად სწორედ იმან შექმნა, რომ ხელოვანები ამბიციურები იყვნენ და ლამობდნენ, ერთმანეთისთვის ტოლი არ დაედოთ. ამის გარეშე “ხელოვნების ამბავი” არც იარსებებდა. მაგრამ მით უფრო მნიშვნელოვანია გვახსოვდეს, რომ ხელოვნება მეცნიერებისა და ტექნიკისაგან განსხვავდება. მართალია ისიც, რომ ხელოვნების ისტორიას ზოგჯერ ამა თუ იმ მხატვრული პრობლემის გადაჭრის ძიება ქმნის; ეს ნიგინც ამის ნათელყოფის ცდაა. მაგრამ გარდა ამისა, იგი იმის ჩვენებასაც ცდილობს, რომ ხელოვნებაში ვერ ვისაუბრებთ “პროგრესზე”, რადგან ერთ ასპექტში წარმატება მხოლოდ რომელიმე სხვა ასპექტში დანაკარგის ხარჯზე მიიღწევა (გვერდები 262, 536–8). ადრეც ასე იყო და ახლაც ასეა. მაგალითად, სრულიად ცხადია, რომ უდაოდ მისასაღმებელი შემწყენარებლობა შეფასების კრიტერიუმების დაკარგვას იწვევს; ახალ-ახალი თავშესაქცევის ძიება კი გაქრობას უქადის იმ უდიდეს მოთმინებას, რომლითაც წარსულში ხელოვნების თავყვანისმცემლები აღიარებულ შედეგებს ელოლიავენოდნენ და მათი საიდუმლოებების ამოცნობას ცდილობდნენ. წარსულის ამგვარ თავყვანისცემას ნამდვილად ჰქონდა თავისი უარყოფითი მხარე – ცოცხალ ხელოვანთა უგულვებელყოფას იწვევდა. საკმაოდ დიდია შანსი, რომ ჩვენი ახლანდელი არქარებისა და მოუთმენლობის წყალობით შეუმჩნეველი დაგვრჩეს ნამდვილი გენიოსი, რადგან იგი ისე

მუშაობს, რომ მოდასა და პოპულარობაზე ფიქრით თავს არ იწუხებს. უფრო მეტიც, ანმყოთი ამგვარმა გატაცებამ შესაძლოა იოლად მოგვწყვიტოს ჩვენს მემკვიდრეობას, თუკი წარსულის ხელოვნებას განვიხილავთ მხოლოდ როგორც ფონს ანმყოთი მიღწევების გამოსაკვეთად. პარადოქსულია, მაგრამ ამ საფართოეს მუზეუმები და ხელოვნებაზე დანერგილი ნიგნებიც ზრდის, ვინაიდან ტოტემური ძელის, ბერძნული ქანდაკების, კათედრალის სარკმლის, რემბრანდტისა და ჯეკსონ პოლოკის ნახატების ერთად თავმოყრა გვიქმნის შთაბეჭდილებას, თითქოს ყოველივე ეს, განურჩევლად თარიღისა, არის ხელოვნება, როგორც ასეთი. ხელოვნების ისტორიის ცოდნა მხოლოდ მაშინ იძენს აზრს, როცა გავაცნობიერებთ, თუ რატომ არ არის ეს ასე და რატომ ეხმაურებოდნენ მხატვრები და მოქანდაკეები ასე სხვადასხვაგვარად სხვადასხვა გარემოებებს, ინსტიტუტებსა თუ მოდას. სწორედ ამიტომ, ამ თავში ყურადღება გავამახვილე იმ გარემოებებზე, ინსტიტუტებსა და რწმენა-წარმოდგენებზე, რომლებზედაც თანამედროვე მხატვრებს უწევთ გამობმარება. რაც შეეხება მომავალს – ვინ იცის, რა იქნება?

კიდევ ერთი მოქცევის ჟამი

მას შემდეგ, რაც წინა ქვეთავის ბოლოს 1966 წელს კითხვის ნიშანი დაგვსვი, გამოიჩინა, რომ კვლავ პასუხი მაქვს გასაცემი, რადგან მომავალი ისევ წარსულად იქცა, ხოლო 1989 წელს წიგნის ხელახალი გამოცემა მზადდებოდა. უეჭველია, რომ ამ ხნის განმავლობაში “სიახლის ტრადიცია”, რომელმაც მეოცე საუკუნის ხელოვნება ასე მკვიდრად დაიმორჩილა, ძალა არ მოჰკლებია. მაგრამ სწორედ იმის გამო, რომ “მოდერნისტული მოძრაობა” ასე საყოველთაოდ აღიარებული და პატივდებული გახდა, ის “ძველ ბარგად” იქცა. უთუოდ დადგა ახალი მოქცევის ჟამი. ეს მოლოდინი იყო სწორედ, ახალ ტერმინად – “პოსტმოდერნიზმად” – რომ ჩამოყალიბდა. არავინ ამტკიცებს, რომ ეს კარგი ტერმინია. რაც არ უნდა იყოს, ის იმის მეტს ვერაფერს გამოხატავს, რომ ამ ტენდენციის მომხრეების თვალში “მოდერნიზმი” წარსულს ჩაბრუნდა.

რაკი წინა ქვეთავში “მოდერნისტული მოძრაობის” უთუო გამარჯვების მონობად დაფასებული კრიტიკოსების მოსაზრებები მოვიყვანე (გვერდი 611), აქაც მინდა მოვიყვანო ამონარიდი 1987 წლის დეკემბერში პარიზის თანამედროვე ხელოვნების ეროვნული მუზეუმის ჟურნალის (*Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, რედაქტორი ივ მიშო) სარედაქციო წერილიდან:

პოსტმოდერნის სიმპტომები ძნელი შესამჩნევი არ არის. თანამედროვე გარეუბნების დასახლებათა პროექტების ავისმომასწავებელ კუბებს მიდრეკილება დაეყუო, კვლავ კუბურ, მაგრამ ახლა უკვე სტილიზებული ორნამენტით დაფარულ მენობებად გარდაისახოს. აბსტრაქტული მხატვრობის სხვადასხვა ფორმის (“ზისტკუთხოვანი” თუ “ფერადზედაპირიანი” თუ “პოსტფერნერული”) პურიტანულ ან უბრალოდ მომბეზრებელ ასკეტიზმს ალეგორიული ან მანიერისტული ფიგურული მხატვრობა ჩაენაცვლა ... ქანდაკებაში კომპოზიტურ ობიექტებს, “*ჩიქ-ჩიქ*”-ს თუ დაცინვას ჩაენაცვლა ნამუშევრები, რომლებიც მასალის სიმართლეს ეძიებს ან სამგანზომილებიანობას უტრიალებს. ხელოვნები აღარც თხრობას გაუბრძან, აღარც

ქადაგებას, არც მორალიზებას ... ამავე დროს ხელოვნების ადმინისტრატორებმა და ბიუროკრატებმა, მუზეუმის მუშაკებმა, ხელოვნების ისტორიკოსებმა და კრიტიკოსებმა დაკარგეს ცოტა ხნით ადრე აბსტრაქტულ ამერიკულ მხატვრობასთან გაიგივებულ ფორმათა ისტორიის რწმენა ან განუდგნენ მას. სასიკეთოდ თუ საუბედუროდ, ისინი ახლა ღიანი არიან მრავალფეროვნებისადმი, რომელიც “ავანგარდს” სულაც არ დაექებს.

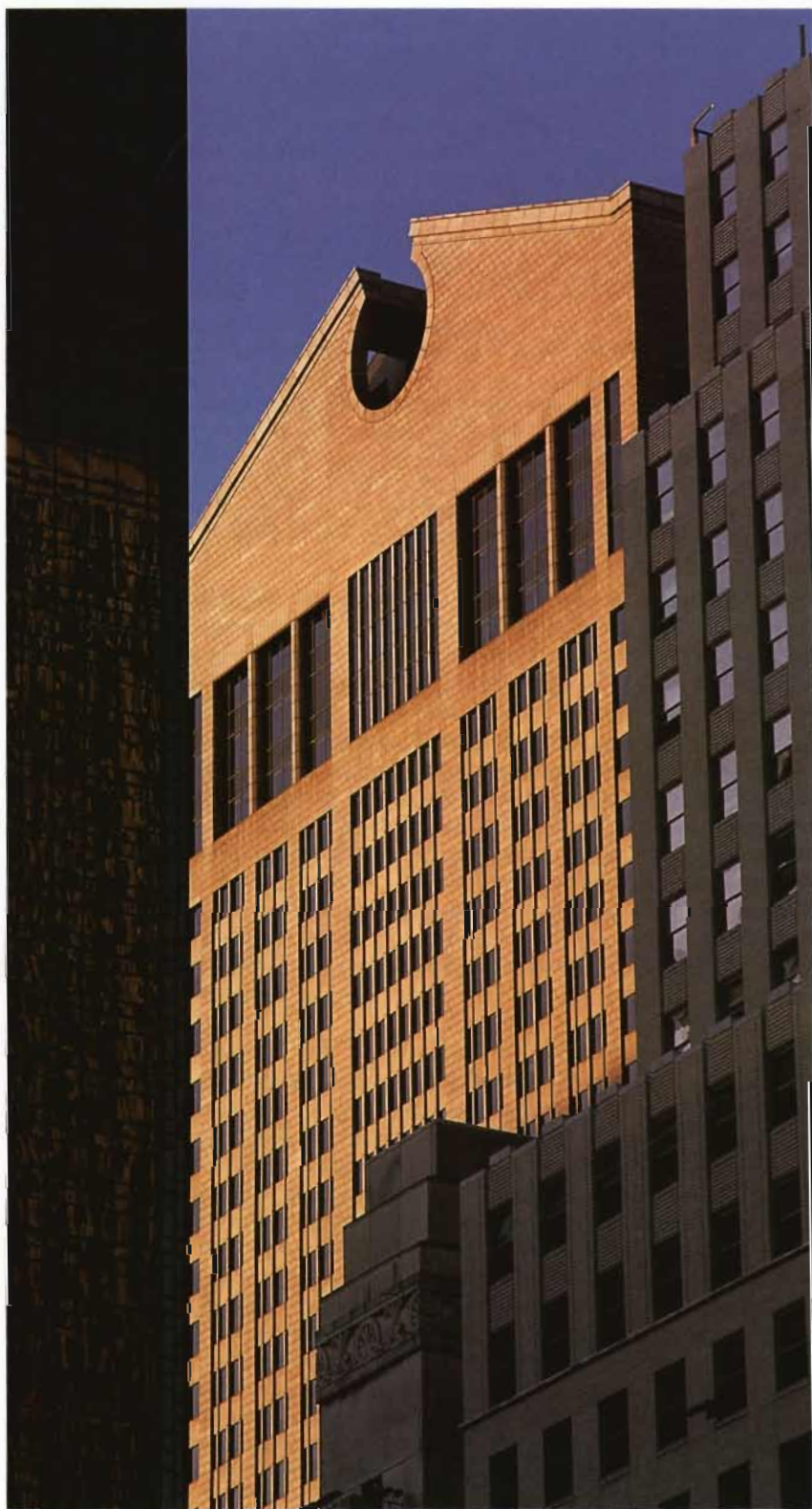
1988 წლის 11 ოქტომბერს ჯონ რასელ თეილორი *The Times*-ში წერდა:

თხუთმეტი თუ ოცი წლის წინ ჩვენ ძალიანაც კარგად ვიცოდით, რას ნიშნავს “მოდერნული”, და მიახლოებით მაინც – რას ვნახავდით, თუკი ნაუიოდოდით ღონისძიებაზე, რომლის შესახებაც გვაუწყეს, ავანგარდის ერთგულიაო. აი, ახლა კი უთუოდ პლურალისტურ სამყაროში ვცხოვრობთ, სადაც ყველაზე მონინავე რამეს, ალბათ პოსტ-მოდერნსაც, ყველაზე უფრო ტრადიციული და რეტროგრადული იერი ექნება.

არ გამიჭირდება სხვა თვალსაჩინო კრიტიკოსების ნაწერების დამონშებაც, რომლებიც “თანამედროვე ხელოვნების” საფლავთან წარმოთქმული გამოსათხოვარი სიტყვებით იკითხება. აქ არც მარც ტვენის ენამახვილობის გახსენება იქნებოდა, ჩემი აზრით, უადგილო, ცნობა ჩემი გარდაცვალების შესახებ მეტად გადაჭარბებულიაო; მაგრამ ვერაფრით უარყოფთ, რომ რაც ადრე უთუო იყო, უკვე შეირყა.

ამ წიგნის ყურადღებიან მკითხველს მოვლენათა ამგვარი განვითარება მაინცდამაინც ვერ გააკვირვებს. წინათქმამში მე შევნიშნე: “ყოველი თაობა გარკვეულწილად ილაშქრებს მამათა მიერ შემოღებული სტანდარტების წინააღმდეგ; ყოველი ნაწარმოები თანამედროვეებს მარტო იმით კი არ ხიბლავს, რაც მასში განხორციელდა, არამედ იმითაც, რაც აკლია.” (გვერდი 9). თუკი ეს მაშინ მართალი იყო, მხოლოდ იმას ნიშნავდა, რომ მოდერნიზმის ტრიუმფი უსასრულოდ ვერ გაგრძელდებოდა. თვით იდეა პროგრესისა, ავანგარდისა მოსაბეზრებლად უნდა მოსჩვენებოდათ ასპარეზზე ახლად გამოსულთ, და ვინ იცის, იქნებ განწყობილების შეცვლაში თავისი წილი ამ წიგნსაც ჰქონდეს?

ტერმინი “პოსტმოდერნიზმი” დისკუსიაში 1975 წელს შემოიტანა ჩარლზ ჯენკსმა, ახალგაზრდა არქიტექტორმა, რომელსაც მობეზრებოდ ფუნქციონალიზმის დოქტრინა, თანამედროვე არქიტექტურასთან რომ იყო გაიგივებული და რომელსაც 560-ე გვერდზე შევეხე და გავაკრიტიკე. მე ვთქვი, რომ ამ დოქტრინამ “გაგვათავისუფლა უგემოვნო და უსარგებლო სამშენისებისგან, რომლებითაც სავსე იყო ჩვენი ქალაქები და ბინები ხელოვნებაზე მეცხრამეტე საუკუნის წარმოდგენის წყალობით”, მაგრამ, ყველა ლოზუნგივით, “ფუნქციონალიზმიც” მეტისმეტად ამარტივებს სინამდვილეს. კი ბატონო, მორთულობა შეიძლება ტრივიალური და უგემოვნო იყოს, მაგრამ მას ჩვენი სიამოვნებაც მოაქვს, რომელზედაც მოდერნისტული მოძრაობის “პურიტანებმა” საზოგადოებას უარი უთხრეს. თუ დღეს ამგვარი მორთულობა ჭარმაგ კრიტიკოსებს აცბუნებს, მით უკეთესი, რადგან “შეცბუნება”, სხვა ყველაფერთან ერთად იმას ნიშნავს, რომ მათ იგი ორიგინალურობის ნიშნად მიიჩნიეს. ბუნებრივიცაა, რომ სახალისო ფორმების გამოყენება, ფუნქციონალიზმის მსგავსად, შეიძლება გრძობით სავსეც იყოს და ფრივოლურიც, გააჩნია, დამპროექტებელი რა ნიჭის პატრონია.



400

ფილიპ ჯონსონი,
ჯონ ბურჯი

AT&T-ის შენობა,
ნიუ იორკი, 1978-
82 წწ.



401

ჯეიმზ სტირლინგი,
მაიკლ უილფორდი
კლორის გალერეის
შესასვლელი, თეიტ
გალერეა, ლონდონი,
1982-6 წწ.

ასეა თუ ისე, თუკი მკითხველი ჯერ მე-400 სურათს შეხედავს, შემდეგ კი 559-ე გვერდზე მოცემულ 364-ე სურათს, სრულიადაც არ უნდა გააკვირვოს იმან, რომ 1976 წელს ფილიპ ჯონსონის (დაიბადა 1906 წ.) მიერ შესრულებულმა ნიუ იორკის ცათამბჯენის პროექტმა საკმაოდ ააფორიაქა არა მარტო კრიტიკოსები, არამედ ყოველდღიური პრესაც. ჩვეულებრივი, ბრტყელსახურავიანი, სწორკუთხა ყუთების ნაცვლად, პროექტი მიუბრუნდა ძველისძველ საშუალებას, ფრონტონს, რომელიც შორეულად ლეონ ბატისტა ალბერტის მიერ დაახლოებით 1460 წელს შექმნილ ფასადს მოგვაგონებს (გვერდი 249, სურათი 162). წმინდა ფუნქციონალიზმისგან ეს გამომწვევი გადახვევა თვალში მოუვიდათ მრეწველებს, რომლებზედაც წინა ქვეთავში ვთქვი, იმის ჩვენება სურთ, რომ დროისთვის ფეხი აქვთ აყოლებული (გვერდი 613), და აშკარა მიზეზების გამო ეს მუზეუმების დირექტორებსაც ეხება. ჯეიმზ სტირლინგის (1926-1992) კლორის გალერეა, სადაც ლონდონის თეიტ გალერეის თერნერისეული კოლექცია ინახება (სურათი 401), სწორედ ამის ნიმუშია. არქიტექტორმა ბაუჰაუზის (გვერდი 506, სურათი 365) მსგავს ნაგებობათა მკაცრ, უკარება ასპექტზე უფრო მსუბუქის, უფრო ფერადოვანისა და უფრო მიმზიდველის სასარგებლოდ თქვა უარი.

შეიცვალა არა მარტო მრავალი მუზეუმის გარეგნული იერი, არამედ დასათვალისწინებელი ექსპონატებიც. ცოტა ხნის წინ მეცხრამეტე საუკუნის ხელოვნების ყველა ფორმა, რომელთაც მოდერნისტული მოძრაობა აუჯანყდა, განსაკუთრებულად გაიკიცხა; განსაკუთრებით შერისხულ ოფიციალურ სალონურ ხელოვნებას მუზეუმების სარდაფებში ჩაუძახეს. 504-ე გვერდზე გავბედე მევარაუდა, ამგვარი მიდგომა დიდხანს ვერ გასტანს და ისეთი დროც მოვა, როდესაც ამ ნამუშევრებს ხელახლა აღმოაჩენენ-მეთქი. და მაინც, უმრავლესობა ჩვენგანი გაკვირვებული დარჩა, როდესაც პარიზში ახალი, ორსეს მუზეუმი *Art Nouveau*-ს სტილის ყოფილ სარკინიგზო სადგურში გაიხსნა, სადაც გვერდიგვერდ კიდია კონსერვატიული და მოდერნული ნახატები, რათა მნახველმა თავად გამოიტანოს მათ შესახებ აზრი და ძველი უმსჯელობებიც გადასინჯოს. ბევრმა გაკვირვებით აღმოაჩინა, რომ



402

სტენ ჰანტი

“რატომღა უნდა იყო ჩვეულებრივი ნონკონფორმისტი?”, 1958 წ.

ნახატი; The New Yorker Magazine, Inc.

მხატვრობას სულაც არ ამდაბლებს ანექლოტის დასურათება თუ ისტორიის ეპიზოდის განდიდება. ამასაც ვინ კარგად იზამს, ვინ – ცუდად.

ისიც მოსალოდნელი იყო, რომ ახლებურმა შემწყნარებლობამ პრაქტიკოს ხელოვანთა შეხედულებებზეც იმოქმედა. 1966 წელს წინა ქვეთავის დასაბოლოებლად გამოვიყენე ციტატა, რომელიც ჟურნალ New Yorker-იდან ამოვიღე (სურათი 402). კითხვა, რომელსაც იქ გაცხარებული ქალი წვეროსან მხატვარს უსვამს, გარკვეულწილად დღევანდელ შეცვლილ განწყობილებას მოასწავებს, და არ არის გასაკვირი, რომ რალაც მომენტში ნათელი გახდა: იმან, რასაც “მოდერნიზმის ტრიუმფი” ვუწოდებ, ნონკონფორმისტები წინააღმდეგობრივ მდგომარეობაში ჩააგდო. საკმაოდ გასაგებია, თუ ხელოვნების ახალგაზრდა შემსწავლელები ხელოვნების კონვენციურმა ხედვამ წააქეზა, “ანტიხელოვნებისთვის” მოეკიდათ ხელი, მაგრამ როგორც კი ანტიხელოვნებამ ოფიციალური მხარდაჭერა მიიღო, ისიც გახდა ხელოვნება, როგორც ასეთი, და, მაშ, რალა დარჩებოდა ისეთი, რაც შეიძლებოდა კვლავაც გამოწვევად მიჩნეულიყო?

როგორც ვნახეთ, არქიტექტორებს შესაძლოა კვლავ აქეთ იმედი, რომ გავლენის შენარჩუნებას ფუნქციონალიზმისგან განზე გადაგომით შეძლებენ, მაგრამ იმას, რასაც ფართოდ “მოდერნულ მხატვრობას” ვუწოდებთ, ასეთი ერთადერთი პრინციპი არასოდეს უღიარებია. მეოცე საუკუნეში დანინაურებულ ყველა მიმდინარეობასა და ტენდენციას საერთო ის ჰქონდა, რომ ყველა უკუაგდებდა ბუნებრივი შესახედაობის შესწავლას. ამ პერიოდის ყველა ხელოვანი როდი იყო მზად ამ გახლეჩისთვის, მაგრამ კრიტიკოსთა უმრავლესობა დარწმუნებული იყო, რომ პროგრესი მხოლოდ ტრადიციისგან რადიკალური დაცილებითა შესაძლებელი. ჩემ მიერ ამ ქვეთავის დასაწყისში მოყვანილი უახლესი გამონათქვამები, რომლებიც ხელოვნების ამჟამინდელ ვითარებას შეეხება, სწორედ იმის ნიშანია, რომ ამ რწმენას ნიადაგი გამოეცალა. შემწყნარებლობის მატების სასიამოვნო “გვერდითი ეფექტია” ისიც, რომ შესამჩნევად შერბილებულია დასავლეთისა და აღმოსავლეთის საზოგადოებებს შორის კონტრასტი ხელოვნებისადმი დამოკიდებულების საკითხში (გვერდი 616). კრიტიკული აზრი დღეს ბევრად უფრო მრავალფეროვანია, ეს კი ბევრად მეტ ხელოვანს აძლევს აღიარების შანსს. ზოგი მათგანი ფიგურატიულ ხელოვნებას დაუბრუნდა და (როგორც ზემოთ მოყვანილ ამონარიდშია ნათქვამი), “ალარც თხრობას გაუბრუნა, ალარც ქადაგებას, ალარც მორალიზებას”. ამას გულისხმობდა ჯონ რასელ თეილორიც (გვერდი 619), როდესაც ამბობდა, რომ “პლურალისტურ სამყაროში ყველაზე მონინავე რამეს ... ხშირად ყველაზე უფრო ტრადიციული და რეტროგრადაული იერი ექნება ...”.

403

ლუსიენ ფროიდი
ორი მცენარე,
1977-80 წწ.

ზეთი, ტილო,
149,9 x 120 სმ; თეიტ
გალერეა, ლონდონი



დღეს იმ ხელოვანთაგან, რომლებმაც მრავალგვარობის კვლავ მოპოვებული თავისუფლება შეირგეს, ყველას როდი მოსწონს იარლიყი “პოსტმოდერნი”. ამიტომაც ვამჯობინე “განწყობილების შეცვლაზე” მესაუბრა და არა ახალ სტილზე. ყოველთვის შეცდომაში შეგვიყვანს, თუ სტილებს ისე წარმოიდგინეთ, როგორც ჯარისკაცებს, ერთმანეთს მწყობრად რომ მიჰყვებიან ადღუშზე. შეიძლება ხელოვნების ისტორიის შესახებ წიგნების მკითხველებსა და ავტორებს ამგვარი სიმწყობრე ერჩიოთ, მაგრამ ამჟამად ზოგადად უფრო ის მიდგომა აღიარებული, რომ ხელოვანთ უფლება აქვთ საკუთარი გზით იარონ. ამდენად, დღეს უკვე ნაკლებადაა ძალაში ის, რაც 1966 წელს დაიწერა: “დღეს თუ ვინმეს სჭირდება ქომაგი, მხოლოდ იმ ხელოვანს, რომელიც მუამბოხესავით არ ირჯება” (გვერდი 610). საყურადღებო მაგალითია მხატვარი ლუსიენ ფროიდი (დაიბადა 1922 წ.), რომელსაც არასოდეს უთქვამს უარი ბუნებრივ გამოვლინებათა შესწავლაზე. მისმა ნახატმა “ორი მცენარე” (სურათი 403) შეიძლება ალბრეხტ დიურერის მიერ 1503 წელს დახატული “მინდვრის ბალახი” (გვერდი 345, სურათი 221) გაგვახსენოს. ორივე გვიჩვენებს, რომ ხელოვანთა მთელი გულისყური ჩვეულებრივი მცენარეების მშვენიერებამ მიიპყრო, მაგრამ თუ დიურერის



404

ანრი კარტიე-
ბრესონიაკვილა დელი
აბრუცი, 1952 წ.

ფოტო

აკვარელი პირადი მიზნებისთვის გაკეთებული ჩანახატია, ფროიდის დიდი ზეთის ტილო თავისთავადი ნამუშევარია და ამჟამად ლონდონის თეიტ გალერეაში კიდია.

წინა ქვეთავში მე ასევე აღვნიშნე, რომ ხელოვნების პედაგოგებისთვის განსაზღვრება “ფოტოგრაფიული” თავის დროზე სალანძღავ სიტყვად იქცა (გვერდი 616). ამასობაში ფოტოგრაფიისადმი ინტერესი უზომოდ გაიზარდა და კოლექციონერები ერთმანეთს წარსულის თუ დღევანდელი მონინავე ფოტოგრაფთა ნამუშევრების ანაბეჭდებს ეცილებიან. შეიძლება დავადასტუროთ, რომ ანრი კარტიე-ბრესონი (დაიბადა 1908 წ.), როგორც ფოტოგრაფი, დღეს ცოცხალ ნებისმიერ მხატვარზე არანაკლებ ფასობს. უამრავ ტურისტს გადაუღია “ხატულა” იტალიური სოფელი, მაგრამ ძალზე საეჭვოა, რომელიმე მათგანს ისეთი დამაჯერებელი სურათი გამოსვლოდა, როგორც კარტიე-ბრესონის აკვილა დელი აბრუცის ხედია (სურათი 404). გამზადებული მინიატურული კამერით ხელში, კარტიე-ბრესონი ჩასაფრებული მონადირის გზებით ანთებული, თითის დასაჭერად გამზადებული, “გასასროლად” მარჯვე წუთს ელოდა ხოლმე. მაგრამ ის ასევე აღიარებდა,



405
 დევიდ ჰოკინი
 დედაჩემი,
 ბრადფორდი,
 იორკშირი, 4 მაისი,
 1982, 1982 წ.
 პოლაროიდული
 კოლაჟი, 142,1 x 59,6 სმ;
 მხატვრის კოლექცია

მწერთაც არაერთხელ გამოუყენებიათ ფოტოსურათები, მაგრამ ახლა ეს პრაქტიკა უკვე ახალი ეფექტების ძიების საშუალებადაა აღიარებული და გავრცელებული.

ამ უახლესმა განვითარებამ კიდევ ერთხელ ნათელი გახადა, რომ ხელოვნებაში გემოვნების ისეთვე მოქცევები ხდება, როგორც ტანსაცმლის თუ დეკორის მოდამი. ვერავინ უარყოფს, რომ მრავალი ძველი ოსტატი, რომლებთანაც აღფრთოვანებულები ვართ, და წარსულის ბევრი სტილი სათანადო მგრძობიარობით აღქმული და დაფასებული არ ყოფილა წინა თა-

“გეომეტრიას ვეტრფი”; ამიტომ ვიდეო-მაძიებელში დიდი რუდუნებით აწყობდა ამა თუ იმ სცენის კომპოზიციას. შედეგის გახლავთ, რასაც სურათზე ვხედავთ, – ვგრძნობთ, როგორ მიდი-მოდიან ციკაბო დაღმართზე ქალები პურებით, და ამავდროულად მონუსხულნი ვართ კომპოზიციით – მოაჯირებისა და საფეხურების, ეკლესიისა და შორი სახლების ურთიერთგანლაგებით – რომელიც ინტერესის თვალსაზრისით მეტოქეობას ბევრ გამოგონილ ტილოს გაუწევს.

ბოლო წლებში ფოტოგრაფია, როგორც მედია, ხელოვნებმაც მოიშველიეს იმგვარი ახალი ეფექტების მისაღებად, რომლებიც მანამდე მხოლოდ ფერმწერთა პრეროგატივა იყო. ასე, დევიდ ჰოკინი (დაიბადა 1937 წ.) თავისი კამერა მრავალწლიანი გამოსახულებების საკეთებლად გამოიყენა, რომლებიც რამდენადმე კუბისტების მხატვრობას, თუნდაც პიკასოს მიერ 1912 წელს დახატულ სურათს “ვილინიო და ყურძნის მტევნები” (გვერდი 575, სურათი 374) წააგავს. დედამისის პორტრეტი (სურათი 405) ცოტათი განსხვავებული კუთხით გადაღებული სხვადასხვა კადრის მოზაიკაა, თანაც მისი თავის მოძრაობას აღბეჭდავს. შეიძლება გვევარაუდა, რომ ასეთი კომბინირებით აბდაუბდას მივიღებდით, მაგრამ პორტრეტი უთუოდ საფიქრალს გიჩენს. ბოლოს და ბოლოს, როდესაც ვინმეს ვუყურებთ, მასზე მზერას მეტ-ნაკლებად ხანგრძლივად არ ვაჩერებთ, და ამ ადამიანის გამოსახულება, რომელიც მასზე ფიქრისა ჩვენს გონებაში ყალიბდება, ყოველთვის შედგენილია. სწორედ ეს გამოცდილება მოიხელთა ჰოკინი თავისი ფოტოგრაფიული ექსპერიმენტებით.

ისეთი პირი უჩანს, რომ ფოტოგრაფისა და ხელოვნების შერიგება მომავალ წლებში კიდევ უფრო მეტად მოხდება. ისიც უნდა ითქვას, რომ მეცხრამეტე საუკუნის ფერ-

ობების კრიტიკოსთა მხრიდან. ეს ნამდვილად ასეა. რასაკვირველია, ვერც ისტორიკოსი და ვერც კრიტიკოსი ბოლომდე მიუკერძოებელი ვერასდროს იქნება, მაგრამ, ჩემი აზრით, მართებული არ იქნებოდა აქედან დაგვესკვნა, თითქოს მხატვრული ლირებულებები თავიდან ბოლომდე ფარდობითია. შესაძლოა მართლაც იშვიათად განვეწყობით იმ ნაწარმოებებისა თუ სტილების ობიექტური ლირსებების აღმოსაჩენად, რომლებიც ერთბაშად თვალში არ მოგვდის, ეს იმას როდი მოწმობს, თითქოს ჩვენი შეფასებები ერთთავად სუბიექტურია. მე დღესაც დარწმუნებული ვარ, რომ სახელოვნებო ოსტატობის ამოცნობა შესაძლებელია და ამას პიროვნულ მონონება-არმონონებასთან საერთო არაფერი აქვს. ამ წიგნის რომელიმე მკითხველს შეიძლება მოსწონდეს რაფაელი და არ მოსწონდეს რუბენსი, ანდა სულაც პირიქით, მაგრამ ეს წიგნი თავის მთავარ დანიშნულებას ასცდება, თუ მისი მკითხველები ამასთანავე ვერ გააცნობიერებენ, რომ ერთიცა და მეორეც დიდზე დიდი ოსტატები იყვნენ.

ცვალებადი წარსული

ისტორიის შესახებ ჩვენი ცოდნა ყოველთვის არასრულია. ყოველთვის აღმოჩნდება ახალი ფაქტები, რომელთა გავლენითაც წარსულზე ჩვენი წარმოდგენა შეიცვლება. “ხელოვნების ამბავი”, რომელიც ხელში გიჭირავთ, იმთავითვე შერჩევითი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ, როგორც ჩემს ბიბლიოგრაფიულ შენიშვნაში “ხელოვნებაზე წიგნების შესახებ” მოგახსენეთ, “ყოველი წიგნი, ამასავით მარტივიც კი, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ანგარიში მრავალი, ცოცხალი თუ გარდაცვლილი, ისტორიკოსის ნაღვანის შესახებ, რომელთაც თავთავიანთ წვლილი შეიტანეს პერიოდების, სტილებისა და პიროვნებების კონტურთა გამოკვეთაში”.

იქნებ მართლაც ჰქონდეს აზრი, მოკლედ შევხვით საკითხს, როდის შევიტყვეთ იმ ნაწარმოებთა შესახებ, რომლებსაც ჩემი თხრობა ემყარება. სიძველეთა მოყვარულებმა რენესანსის ეპოქაში დაიწყეს კლასიკური ხელოვნების ნაშთთა სისტემატური მოძიება. 1506 წელს “ლაოკოონის” (გვერდი 110, სურათი 69) და იმავე პერიოდში “აპოლონ ბელვედერელის” (გვერდი 104, სურათი 64) აღმოჩენამ ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინა ხელოვნებასა და ხელოვნების მოყვარულებზე; მეჩვიდმეტე საუკუნეში, კონტრეფორმაციის განახლებული რელიგიური აღტყინების შედეგად პირველად იქნა სისტემურად გამოკვლეული ადრექრისტიანული კატაკომბები (გვერდი 129, სურათი 84). ამას მოჰყვა მეთვრამეტე საუკუნეში ჰერკულანუმის (1719), პომპეისა (1748) და ვეზუვიდან ამოფრქვეული ფერფლის ქვეშ დამარხული სხვა ქალაქების აღმოჩენა, რომლებშიც წლების განმავლობაში ბევრი მშვენიერი მოხატულობა (გვერდები 112–13, სურათები 70, 71) გამოჩნდა. უცნაური კია, მაგრამ მხოლოდ მეთვრამეტე საუკუნეში დაფასდა პირველად ბერძნული ლარნაკების მხატვრობა, რომლის მრავალი ნიმუში (გვერდები 80–1, სურათები 48, 49; გვერდი 95, სურათი 58) იტალიის ტერიტორიაზე, აკლდამებში აღმოჩნდა.

ნაპოლეონის ეგვიპტურმა ლაშქრობამ (1801) ამ ქვეყნის კარი გაუხსნა არქეოლოგებს, რომლებმაც წარმატებით გაშიფრეს იეროგლიფური დამწერლობა, ამან კი საშუალება მისცა მკვლევართ, თანდათანობით იმ ძეგ-

ლთა (გვერდები 56–64, სურათები 31-7) საზრისი და ფუნქცია გაერკვიათ, ამდენი ერი დიდი მონდომებით რომ იკვლევს. მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისში საბერძნეთი ჯერ კიდევ თურქეთის იმპერიის ნაწილი იყო, სადაც მოგზაურებს არცთუ იოლად შეესვლებოდათ. აკროპოლისზე, პართენონის შიგნით მეჩეთი ააგეს, ხოლო კლასიკური ხელოვნების ნიმუშები დიდხანს უპატრონოდ იყო, ვიდრე ბრიტანეთის ელჩმა კონსტანტინოპოლში, ლორდმა ელჯინმა, ნებართვა არ მიიღო, გარკვეული რაოდენობის ქანდაკებები (გვერდები 92–3, სურათები 56, 57) ინგლისში წაეღო. ცოტა მოგვიანებით, 1820 წელს, კუნძულ მილოსზე შემთხვევით იპოვეს და პარიზის ლუვრში წაიღეს “ვენერა მილოსელი” (გვერდი 105, სურათი 65), სადაც მან მისივე გაითქვა სახელი. საუკუნის შუა ხანებში მესოპოტამიის ქვიშნართა კვლევაში წამყვანი როლი ბრიტანელმა დიპლომატმა და არქეოლოგმა, სერ ოსტინ ლეიარდმა შეასრულა (გვერდი 72, სურათი 45). 1870 წელს გერმანელმა მოყვარულმა არქეოლოგმა, ჰაინრიხ შლიმანმა ხელი მიჰყო ჰომეროსის პოემებში განდიდებული ადგილების ძიებას და მიკენის აკლდამები აღმოაჩინა (გვერდი 68, სურათი 41). იმ დროისათვის არქეოლოგებს უკვე აღარ სურდათ, ეს სამუშაო არაპროფესიონალებისთვის დაეთმოთ. მთავრობებმა და ეროვნულმა აკადემიებმა ხელმისაწვდომი საკვლევი ობიექტები დაინაწილეს და სისტემატური გათხრები წამოიწყეს, ხშირად ჯერაც იმ პრინციპზე დაყრდნობით, რომ ნაპოვნი მპოვნელისაა. ამის შემდეგ იყო, გერმანული ექსპედიციები რომ ოლიმპიის ნაშთების განმენდას შეუდგნენ, სადაც მანამდე ფრანგების არასისტემატური გათხრები ტარდებოდა (გვერდი 86, სურათი 52), და 1875 წელს მათ აქ ჰერმესის სახელგანთქმული ქანდაკება (გვერდები 1023, სურათები 62, 63) იპოვეს. ოთხი წლის შემდეგ სხვა გერმანულმა მისიამ პერგამონის საკურთხეველი (გვერდი 109, სურათი 68) აღმოაჩინა და ის ბერლინში წაიღო. 1892 წელს ფრანგები ძველი დელფოსის გათხრას შეუდგნენ (გვერდი 79, სურათი 47; გვერდები 889, სურათები 53, 54), რის გამოც მთელი ბერძნული სოფელი აიღეს.

კიდევ უფრო ამაღლელებელი გამოდგა მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს წინარეისტორიული მღვიმის მხატვრობის პირველი აღმოჩენა, რადგან, როდესაც ალტამირაში ნაპოვნი ნიმუშები (გვერდი 41, სურათი 19) 1880 წელს პირველად გამოქვეყნდა, მეცნიერთა მხოლოდ მცირე ნაწილი იყო მზად, ხელოვნების ისტორიის მრავალი ასეული წლით უკან გადაწევა დაეშვა. თქმაც არ უნდა, რომ მექსიკისა და სამხრეთი ამერიკის (გვერდები 50, 52, სურათები 27, 29, 30), ჩრდილოეთი ინდოეთისა (გვერდები 1256, სურათები 80, 81) და ძველი ჩინეთის (გვერდები 1478, სურათები 93, 94) ხელოვნებათა შესახებ ჩვენს ცოდნას ისევე უნდა ვუმაღლოდეთ დიდი ინიციატივისა და ცოდნის მქონე ადამიანებს, როგორც 1905 წელს ოზებერგში ვიკინგების აკლდამების (გვერდი 159, სურათი 101) აღმოჩენას.

ამის შემდეგ ახლო აღმოსავლეთში ნაპოვნ და ამ წიგნში წარმოდგენილ ნიმუშთაგან მსურს მოვიხსენიო ფრანგების მიერ დაახლოებით 1900 წელს სპარსეთში ნაპოვნი გამარჯვების მონუმენტი (გვერდი 71, სურათი 44), ეგვიპტეში აღმოჩენილი ელინისტური პორტრეტები (გვერდი 124, სურათი 79), ინგლისური და გერმანული ჯგუფების მონაპოვრები ტელ-ელ-ამარნაში (გვერდები 667, სურათები 39, 40) და, რასაკვირველია, ლორდ კარნარვონისა და ჰაუარდ კარტერის მიერ 1922 წელს ტუტანხამონის აკლდამაში მიგნებული სახელგანთქმული განძი (გვერდი 69, სურათი 42). ძველ შუმერულ სამაროვანს ურში (გვერდი 70, სურათი 43) 1926 წლიდან ლეონარდ ვული სწავლობდა. როდესაც ამ წიგნს ვწერდი, უახლეს აღმოჩენათაგან შევძელი

გამეთვალისწინებინა 1932-3 წლებში გათხრილი დურა-ვეროპოსის სინაგოგის მოხატულობა (გვერდი 127, სურათი 82), შემთხვევით 1940 წელს მიკვლეული ლასკოს მღვიმეები (გვერდები 412, სურათები 20, 21) და ნიგერიიდან ნამოღებულ შესანიშნავი ბრინჯაოს თავების ერთი ნიმუში (გვერდი 45, სურათი 23), რომელთა მრავალი ეგზემპლარი მოგვიანებითაც იპოვეს.

ამ არასრულ ჩამონათვალში ერთი რამ საგანგებოდაა გამოტოვებული: დაახლოებით 1990 წელს კუნძულ კრეტაზე სერ ართურ ევანზის მიერ მოპოვებული მასალა. ყურადღებიანი მკითხველი შეამჩნევდა, რომ ეს დიდი აღმოჩენები ტექსტში ნახსენები კი არის (გვერდი 68), მაგრამ ამ შემთხვევაში მსჯელობის ილუსტრირების პრინციპს გადავუხვიე. ვინც ნამყოფია კრეტაზე, მას ალბათ აღაშფოთებდა კიდევ ეს აშკარა ხარვეზი, რადგან მათზე უთუოდ მოახდენდა შთაბეჭდილებას კნოსოსის სასახლე და მისი დიდებული მხატვრობა. მათ ჩემზედაც მოახდინეს შთაბეჭდილება, მაგრამ მათი ამ წიგნში შეტანისგან თავი შევიკავე, რადგან ვერაფრით გავარკვიე, რამდენად ჰქონდათ ძველ კრეტელებს ნანახი ის, რასაც ჩვენ ვხედავთ. მათ აღმოჩენთ ვერ ვუსაყვედურებ იმის გამო, რომ სასახლის გამქრალი დიდების აღორძინება მოინდომეს და ნაპოვნი ფრაგმენტების რეკონსტრუქცია შეეცადრიელ მხატვარს, ემილ უილიერონსა და მის ვაჟს სთხოვეს. ეს მოხატულობები დღევანდელ მდგომარეობაში გაცილებით მეტ სიახლოვნებას ანიჭებს მნახველთა უმეტესობას, ვიდრე მათი პირვანდელი სახით დატოვება მიანიჭებდა, მაგრამ ძნელია თავი დააღწიო ეჭვებს, რომლებიც გამუდმებით გლრღნიან.

ამიტომაც იყო განსაკუთრებით სასიხარულო, რომ 1967 წელს ბერძენმა არქეოლოგმა სპიროს მარინატოსმა მსგავსი, თანაც ბევრად უკეთ დაცული მხატვრობა კუნძულ სანტორინის (ძველი თერა) ნანგრევებში აღმოაჩინა. მეთევზის ფიგურა (სურათი 406) კარგად ეხამება იმ შთაბეჭდილებებს, რომლებიც ადრე ნაპოვნი ნივთებიდან შემექმნა და აკი ვახსენე კიდევ მათი თავისუფალი და მოხდენილი, ეგვიპტურზე გაცილებით ნაკლებად ხისტი სტილი. ეს ხელოვნები უთუოდ ნაკლებად იყვნენ შებოჭილი რელიგიური პირობითობებით და, თუმცა აქ არაფერი მოასწავებს ბერძენების მიერ რაკურსის, მით უფრო, შუქისა და ჩრდილის გადმოცემის სისტემურ კვლევას, დაუშვებელია ხელოვნების ამბავში ეს სასიამოვნო ქმნილებები მოვისაკლისოთ.

ძველ საბერძნეთში აღმოჩენათა დიდ ხანაზე საუბრისას მუდმივად შევასხენებდი მკითხველს, რომ ბერძნულ ხელოვნებაზე ჩვენი წარმოდგენა რამდენადმე დეფორმირებულია, რადგან იძულებული ვართ ისეთი ოსტატის მიერ შექმნილ სახელგანთქმულ ბრინჯაოს ქანდაკებებზე ჩვენი ცოდნა, როგორც მირონი იყო, მოგვიანებით რომელი კოლექციონერებისთვის მარმარილოსგან დამზადებულ ასლებს (გვერდი 91, სურათი 55) დავამყაროთ. ამიტომაც ვარჩიე დელფოსელი მეეტლე მისი ინკრუსტირებული თვალებით (გვერდი 88, სურათები 53, 54) უფრო სახელმძღვანელო ნაწარმოებებს, რადგან არ მსურდა მკითხველთა ნაწილს შთაბეჭდილება შექმნოდა, თითქოს ბერძნული ქანდაკების მშვენიერებას რაღაც ხინჯი ჰქონოდა. ამასობაში, 1972 წლის აგვისტოში, სოფელ რიაჩეს მახლობლად, იტალიის სამხრეთ საზღვართან, ზღვიდან ორი ქანდაკება ამოიღეს, უეჭველად ძვ. წ. მეხუთე საუკუნისა, რომლებიც ამ მომენტის უკეთ გამოკვლევაში დაგვეხმარებოდა (სურათები 408, 409). ორი გმირისა თუ ათლეტის ნატურალური ზომის ფიგურები საბერძნეთიდან რომაელებს გემით უნდა წამოეღოთ და ალბათ ლელვისას მათი ზღვაში გადაყრა მოუხდათ. არქეოლოგებს ჯერ სა-



406

მეთევზე,
დაახლ. ძვ. წ. 1500 წ.

კედლის მხატვრობა
საბერძნეთის კუნძულ
სანტორინიდან (ძვ.
თერა); ეროვნული
არქეოლოგიური
მუზეუმი, ათენი



407

სურათი 409-ის დეტალი

408, 409

გმირები ან
ათლეტები,
ძვ. წ. მე-5 საუკუნე

ნაპოენია ზღვაში
სამხრეთ იტალიის
ნაპირებთან, ბრინჯაო,
ორივეს სიმაღლე
197 სმ; არქეოლოგიური
მუზეუმი, რეჯოდი-
კალაბრია

ბოლოოდ არ დაუდგენიათ მათი შესრულების თარიღი და ადგილი, მაგრამ თავად მათი იერიც საკმარისია მათ მხატვრულ ღირსებებსა და შთამბეჭდავ ძალმოსილებაში დასარწმუნებლად. უშეცდომო ოსტატობითაა ჩამოქნილი ეს დაკუნთული სხეულები, ეს ვაჟკაცური წვეროსანი თავები. მონდომებამ, რომელიც ოსტატმა განსხვავებული მასალებისგან თვალების, ბაგეებისა და თვით კბილების გადმოცემამი ჩააქსოვა (სურათი 407), შეიძლება შეაც-ბუნოს ბერძნული ხელოვნების ის მოყვარულები, რომლებიც მუდამ იმის ძებნაში არიან, რასაც “იდეალურს” უწოდებენ, მაგრამ, ხელოვნების ყველა დიდი ნაწარმოების მსგავსად, ეს ახალი აღმოჩენებიც ამსხვრევს კრიტიკოსთა დოგმებს (გვერდები 35–6) და ტრიუმფით ამკვიდრებს აზრს, რომ რაც უფრო განზოგადებულად ვმსჯელობთ ხელოვნებაზე, მით უფრო სავარაუ-დოა მცდარ გზას ვადგეთ.

ჩვენს ცოდნაში ისეთი ხარვეზიცაა, რომელსაც ბერძნული ხელოვნე-ბის ყველა მოყვარული განსაკუთრებული სიმწვავეთ განიცდის. ჩვენ არ ვიცნობთ მათ დიდ ფერმწერთა ნამუშევრებს, რომელთა შესახებაც ძველი ავტორები ასეთი გზნებით წერენ. ასე, მაგალითად, საოცრად განთქმული იყო სახელი აპელესისა, რომელსაც ალექსანდრე დიდის დროს უცხოვრია, ჩვენამდე კი მის ერთ ნამუშევარსაც არ მოუღწევია. ბერძნულ მხატვრობას ჩვენ ვიცნობთ მხოლოდ კერამიკის მოხატულობით (გვერდი 76, სურათი 46; გვერდები 801, სურათები 48, 49; გვერდები 95, 97, სურათი 58) და რომის ან ეგვიპტის ტერიტორიაზე ნაპოენი ასლებით თუ მინაბაძებით (გვერდები 11214, სურათები 70-2; გვერდი 124, სურათი 79). ეს ვითარება ამ მომენ-ტისთვის დრამატულადაა შეცვლილი – მას შემდეგ, რაც ჩრდილოეთ სა-ბერძნეთში (გარკვეულ პერიოდში მაკედონია რომ იყო, ალექსანდრე დიდის



სამშობლო) ვერგინას სამეფო სამარხი აღმოჩნდა. ფაქტიურად ყველაფერი მიანიშნებს იმას, რომ სამარხის მთავარ სათავსში ნაპოვნი მიცვალებულის ნაშთები ეკუთვნის ალექსანდრეს მამას, მეფე ფილიპე II-ს, რომელიც ძვ. წ. 336 წელს მოკლეს. პროფესორ მანოლის ანდრონიკოსის 1970-იანი წლების ძვირფას მონაპოვართა შორის არა მარტო ავეჯი, სამკაულები და ქსოვილებიც კი არის, არამედ მხატვრობაც – უდავოდ ჭეშმარიტ ოსტატთა შემოქმედების ნაყოფი. ერთ-ერთი ნახატი, მცირე გვერდითი სათავსის გარეთა კედელზე რომაა ნაპოვნი, პერსეფონეს (იგივე პროზერპინას, როგორც მას რომაელები უწოდებდნენ) მოტაცებას გამოსახავს. გადმოცემით, პლუტონმა, ქვესკნელის მეფემ, ზესკნელებში ერთ-ერთი, ფრიად იშვიათი სტუმრობის დროს, დაინახა გოგონა, რომელიც ამხანაგებთან ერთად ყვავილებს კრეფდა. ის ვნებით აინთო მის მიმართ, ხელი სტაცა და თავის მინისქვეშა სამეფოში წაიყვანა; იქ, როგორც თავისი მეუღლე, დედოფლად აქცია, თუმცა ნება მისცა, გაზაფხულისა და ზაფხულის თვეებში თავის მგლოვიარე დედას, დემეტრეს (იგივე ცერერას) დაბრუნებოდა. ამ სიუჟეტის თემა აშკარად უხდება სამარხის დეკორს და 410-ე სურათზე ჩვენ ვხედავთ კედლის მხატვრობის შუა ნაწილს, რომელზედაც ის აისახა. სრული სახით ის აღწერა პროფესორმა ანდრონიკოსმა ბრიტანეთის აკადემიაში 1979 წლის ნოემბერში წაკითხულ მოხსენებაში “ვერგინას სამეფო აკლდამები”:

კომპოზიცია 3,5 მეტრის სიგანისა და 1,01 მეტრი სიმაღლის ზედაპირზე იშვიათი თავისუფლებით, გაბედულებითა და აგებულების სისადავითაა გაშლილი. ზედა მარცხენა კუთხეში რალაც ელვისებრი განიჩევა [ზევისის ლახვარი]: ეტლის წინ შერმესი მირბის თავისი კადუცეუსით [კვერთხით] ხელში. ეტლი, რომელშიც ოთხი თეთრი ბედაურია შებმული, წითელია; პლუტონს, რომელსაც მარჯვენა ხელში სკიპტრა და სადავე უპყრია, მარცხენა პერსეფონესთვის წელზე შემოუჭდვია. ქალს ხელები გაუნვდია და, სასონარკვეთილი, მთელი ტანით უკანაა გადაზნექილი. ლეთაებას მარჯვენა ფეხი ეტლის შიგნით უდგას, მარცხენა კი ტერფით ჯრაც მინას ეხება, სადაც ის ყვავილები ჩანს, რომელთაც პერსეფონე და მისი მეგობარი კიანე კრეფდნენ ... ეტლის უკან მუხლებზე დამხობილი, შიშით შეძრული კიანეა გამოსახული.

აქ მოყვანილი დეტალის გარჩევა თავდაპირველად არცთუ იოლი საქმეა; კარგად მხოლოდ პლუტონის მშვენივრად დახატული თავი, პერსპექტივაში გამოსახული ეტლის ბორბალი და მსხვერპლის გაფრიალებული სამოსის ნაკეცები ჩანს; მაგრამ ცოტა ხანში დავინახავთ პროზერპინას ნახევრად შიშველ სხეულს, რომელიც პლუტონს მარცხენა ხელით ჩაუბლ-უჯავს, და სასონარკვეთილების ნიშნად განვდილ მის ხელებს. ეს ჯგუფი მიგვანიშნებს, რამხელა ძალისა და გზნების გამოვლენა შეეძლოთ ძვ. წ. მეოთხე საუკუნის ამ ოსტატებს.

ვიდრე მაკედონიის ძლევაშისილი მეფის აკლდამას ვეცნობოდით, რომლის პოლიტიკამაც საფუძველი მისი ვაჟის, ალექსანდრე დიდის, ვეებერთელა იმპერიას ჩაუყარა, ჩრდილოეთ ჩინეთში, ქალაქ სიანის მახლობლად არქეოლოგებმა ყოველად გასაოცარი აღმოჩენა გააკეთეს, კიდევ უფრო ძლევაშისილი ხელმწიფის, ჩინეთის პირველი იმპერატორის (მისი სახელი ზოგჯერ ასე იწერება – “ში-ჰვანგ-ტი”, მაგრამ დღეს ჩინელებს ურჩევნიათ, მას ცინ შიხუანდი ვუწოდოთ) აკლდამის მახლობლად. ამ საზარელ მხედართმთავარს, რომლის ზეობა ძვ. წ. 221-210 წლებზე (ე. ი. ალექ-

410

პერსეფონეს მოტაცება, დაახლ. ძვ. წ. 366 წ.

ჩრდილოეთ საბერძნეთში ვერგინას სამეფო აკლდამის კედლის მხატვრობის შუა ნაწილი



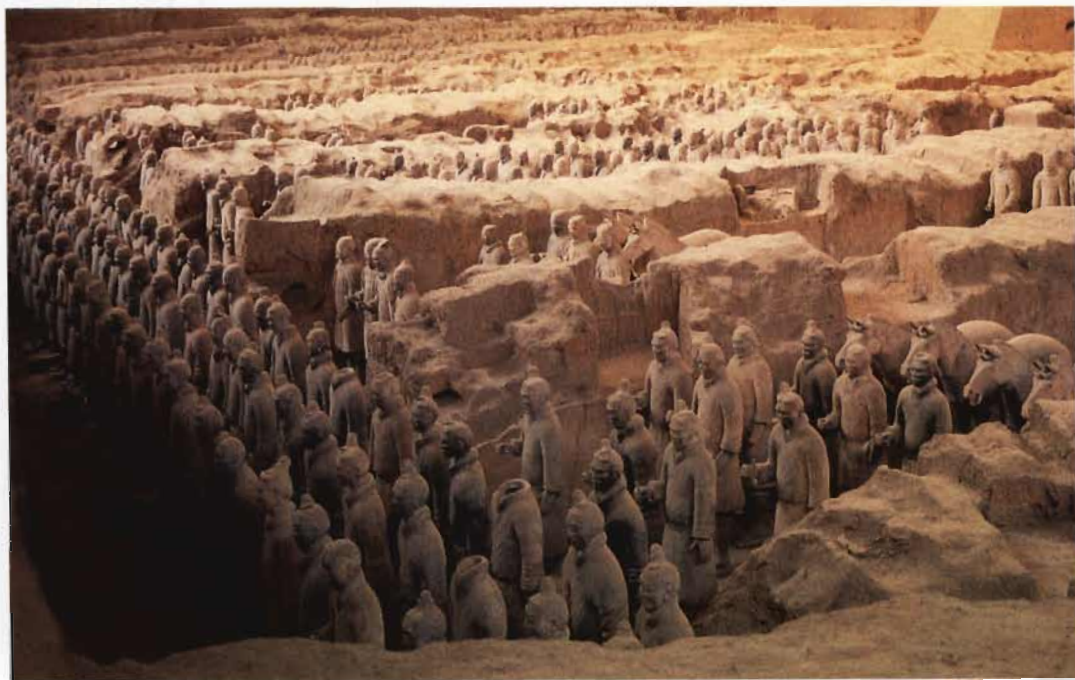
სანდრე დიდის მეფობიდან დაახლოებით ერთი საუკუნით გვიან ხანაზე) მოდის, ისტორიკოსები იცნობენ, როგორც კაცს, რომელმაც პირველმა გააერთიანა ჩინეთი და დასავლეთიდან მომთაბარეთა შემოსევებისგან თავისი სამფლობელოს დასაცავად დიდი კედელი ააგო; ვთქვით “მან” ააგოო, სინამდვილეში კი უნდა გვეთქვა, რომ ფორტიფიკაციათა ეს უგრძესი ზოლი თავის ქვეშევრდომთ ააგებინა – ეს შენიშვნა რელევანტურია, რადგან ახალი მონაპოვარი გვიჩვენებს, რომ მას კიდევ ჰყავდა თავისუფალი ხალხი ერთი უფრო უჩვეულო წამოწყებისთვის – იმის შექმნისთვის, რასაც ახლა “ტერაკოტის არმიას” უწოდებენ; ესაა რიგები ნატურალური ზომის ჯარისკაცებისა, რომლებიც ხელმწიფის ჯერაც გაუხსნელი საფლავის ირგვლივ არიან ჩამწკრივებული (სურათი 411).

ეგვიპტურ პირამიდებზე წერისას (გვერდები 567, სურათი 31), მკითხველს შევახსენე, რა ძვირი უნდა დასჯდომოდა მოსახლეობას ეს სამარხები და ის რელიგიური რწმენა, რომელიც ამ დაუჯერებელი წამოწყებების მამოძრავებელი უნდა ყოფილიყო. ისიც ვახსენე, რომ “მოქანდაკის” აღმნიშვნელი ერთი ეგვიპტური სიტყვა შეიძლება ითარგმნოს, როგორც “ის, ვინც სიცოცხლეს უნარჩუნებს”, და რომ აკლდამებში ჩატანებულმა ქანდაკებებმა ალბათ ჩაანაცვლა მსახურები და მონები, რომელთაც ოდესღაც მსხვერპლად სწირავდნენ, რათა ისინი თავიანთ ძლევაგამოსილ პატრონს მიცვალებულთა ქვეყანაში წაჰყოლოდნენ. ხანის პერიოდის (ის შიხუანდის მეფობას მოსდევს) ჩინურ აკლდამებზე საუბრისას ისიც ვახსენე, რომ მათი დაკრძალვის ჩვეულებები რაღაცით ეგვიპტურს წააგავს; მაგრამ ვერავინ წარმოიდგენდა, რომ ერთი კაცი უბრძანებდა თავის ხელოსნებს, ასე,

411

იმპერატორ
ცინ შიხუანდის
“ტერაკოტის
არმიის” ნაწილი,
დაახლ. ძვ. წ. 210 წ.

ნაპოვნია წრდილოეთ
ჩინეთში, ქალაქ სიანის
მახლობლად



412

“ტერაკოტის
არმიის” ჯარისკაცის
თავი,
დაახლ. ძვ. წ. 210 წ.



7000-კაციანი ჯარი დამიმზადეთო, თავისი ცხენებით, საჭურვლით, სამხედრო სამოსითა და წარჩინების ნიშნებით. არც ის შეიძლება სცოდნოდა ვინმეს, რომ სიცოცხლით აღსავსე პორტრეტულობას, რომლითაც ლოანის თავმა (გვერდი 151, სურათი 96) აღგვაფრთოვანა, აქ 1200 წლით ადრე პრაქტიკაში იყენებდნენ, თანაც ასეთი გამაოგნებელი მასშტაბით. ახალაღმოჩენილი ბერძნული ქანდაკებებით, ჯარისკაცების ამ გამოსახულებებსაც ბუნებრიობას ფერის გამოყენება მატებდა, რომლის კვალი დღესაც შეგვიძლია შევნიშნოთ (სურათი 412). არადა ამ ოსტატობის დანიშნულება ჩვენი, მოკვდავთა, აღფრთოვანება სულაც არ ყოფილა. ის იმ თვითაღიარებული ზეკაცის მიზნებს ემსახურებოდა, რომელიც ალბათ ვერ შეჰგუებოდა აზრს, ერთი, ყველაზე დიდი მტერი რომ ჰყავდა, რომელსაც ვერაფრით გაუმკლავდებოდა – სიკვდილი.

ისე მოხდა, რომ უკანასკნელი ახალი აღმოჩენა, რომელიც მსურს გაგაცნოთ, ასევე გამოსახულებათა ძალმოსილების იმ საყოველთაო რწმენას უკავშირდება, რომელსაც პირველ თავში (“უჩვეულო გარიჟრაჟი”) შევხვებე. მე მოგახსენეთ, რა ირაციონალური სიძულვილი შეიძლება გამოიწვიონ მათ, თუკი სწამთ, რომ ისინი მტრულ ძალებს განასახიერებენ. ამგვარი სიძულვილის მსხვერპლი შეიქნა საფრანგეთის რევოლუციის დროს (გვერდი 485) პარიზის ლეთისმშობლის ტაძრის მრავალი ქანდაკება (გვერდები 186, 189, სურათები 122, 125). თუ ტაძრის ფასადის სურათს (სურათი 125) შევხედავთ, სამი პორტიკის ზემოთ ფიგურების ჰორიზონტალურ რიგს გავარჩევთ. ისინი “ძველი აღთქმის” მეფეების გამოსახულებებად იყო ჩა-



ფიქრებული და ამიტომაც ყველას თავზე გვირგვინი ადგას. სამწუხაროდ, მოგვიანებით ისინი საფრანგეთის მეფეების პორტრეტებად მიიჩნიეს და ამის გამო მათ რევოლუციონერთა რისხვა იწვინეს – ლუი XVI-ის მსგავსად, მათაც თავები მოჰკვეთეს. რასაც დღეს შენობაზე ვხედავთ, მეცხრამეტე საუკუნის რესტავრატორის, ვიოლე-ლე-დიუკის ნახელავია, რომელმაც თავისი ცხოვრება და მთელი ძალისხმევა საფრანგეთის შუასაუკუნოვანი ნაგებობებისთვის პირვანდელი სახის დაბრუნებას მიუძღვნა; მას დაახლოებით იგივე მოტივები ამოძრავებდა, რომლებმაც სერ ართურ ევანზს კნოსოსის დაზიანებული მხატვრობა აღადგინა.

ცხადია, პარიზის ლეთისმშობლის ტაძრისთვის დაახლოებით 1230 წელს დამზადებული ქანდაკებების განადგურება იყო და არის ჩვენი ცოდნის სერიოზული ხარვეზი; აბა, როგორ არ გაიხარებდნენ ხელოვნების ისტორიკოსები, როდესაც 1977 წელს პარიზის შუაგულში ბანკის საძირკვლის თხრისას მუშები გადააწყდნენ, არც მეტი, არც ნაკლები, 364 დაფლულ ფრაგმენტს (სურათი 413), რომლებიც აქ უეჭველად მეთვრამეტე საუკუნეში მათი დამსხვრევის შემდეგ მოხიდეს. ამ ფიგურათა თავები, ძლიერი დაზიანების მიუხედავად, შესწავლასა და დათვალიერებას იმსახურებს, იმისთვისაც, რომ მათი შემქმნელების ოსტატობის კვალი აღმოვაჩინოთ, და ღირსებისა და სიმშვიდის იმ აურის გამოც, რომელიც შარტრის ადრეულ ქანდაკებებს (გვერდი 191, სურათი 127) და დაახლოებით იმავე პერიოდის სტრასბურგის კათედრალის ნაქანდაკარს (გვერდი 193, სურათი 129) გვაგონებს. უცნაურია, მაგრამ დალენვის მიზეზით შემოგვრჩა ნიშანი, რომელიც ორ სხვა შემთხვევაშიც აღვნიშნეთ, – ამ ფრაგმენტებსაც აღმოჩენის მომენტისთვის შერჩენილი ჰქონდათ ფერისა და ოქროთი დაფერვის კვალი – რომლებიც სხვა შემთხვევაში სინათლის ზემოქმედების გამო, სავარაუდოდ, ვერ შერჩებოდათ. აქედან უნდა ვივარაუდოთ, რომ შუასაუკუნოვანი ქანდაკების სხვა ნიმუშებიც და შუასაუკუნოვანი ნაგებობების დიდი ნაწილი (გვერდი 188, სურათი 124) თავიდან შეღებილი ყოფილა, და რომ შუასაუკუნოვანი ძეგლების იერზე ჩვენი წარმოდგენა, ბერძნული ქანდაკების მსგავსად, დაზუსტებას საჭიროებს. მაგრამ განა გადასინჯვის ეს მუდმივი საჭიროება ერთ-ერთი იმ გზნებათაგანი არ არის, წარსულის შესწავლისკენ რომ გვიბიძგებს?

413

“ძველი აღთქმის”
მეფის თავი, დაახლ.
1230 წ.

თავდაპირველად
პარიზის ლეთისმშობლის
ტაძრის (იხ. სურათი
125) ფასადზე არსებული
ფიგურის ფრაგმენტი,
ქვა, სიმაღლე 65 სმ;
კლოუნის მუზეუმი,
პარიზი

ბიბლიოგრაფიული შენიშვნა ხელოვნებაში ნიშნების შესახებ

მე წესად მივიღე, არ გამოეზიარებინა მკითხველი ძირითად ტექსტში გაუთავებელი მუხსენებით, ესა თუ ის (ძალიან ბევრი!) ხანუცებით ან გიხილული ადგილის უქონლობის გამო მოვიკელი შეიქმნა. აქ ამ წესს დავარდევ და ხაზგასმით აღვნიშნავ, რომ სრულებით შეუძლებელი იქნებოდა ყველა იმ ავტორიტეტის მოსხივება, რომელითა გარეშეც წინამდებარე გვერდები ვერ დაიწერებოდა. წარსულზე ჩვენი წარმოდგენა ბევრი ადამიანის უბარმაზარო შეერთებული ძალისშევის ხაყოფია და ყოველი წიგნი, ამასავით მარტივაც კი, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ახგარიში მრავალი, ცოცხალი თუ გარდაცვლილი, ისეაოი კოსის ხაღვაწის მუხსენებ, რომელთაც თავთავთათი წვლილი შეიტანეს პერსიადების, სტილებსა და პიროვნებების კონტურთა გამოკვეთაში; და კიდევ რამდენი ფაქტს, განსაზღვრებასა თუ მოსაზრებას დავუხსენებთ ხოლომე სხვას ისე, რომ ამის შესახებ არა ვიცით რა! გამახსენდა, მაგალითად, რომ ჩემ მიერ ბერძნული თამაშების რელიგიურ ძირებზე ხათქვამი (გვ. 89) 1948 წლის ლონდონის ოლიმპიური თამაშების დროს გახული ჯიღებურტ მარვის რადიოგადამცემთან მოდის, მაგრამ მხოლოდ დ. ფ. ტოუს (D. F. Tovey) წიგნის *The Integrity of Music* (London: Oxford U.P., 1941) სელასლა ვადაკითხვისას მივხვდი, მასში გამოთქმული რამდენი აბრია ჩემს შესავალში.

მაგრამ თუკი უიმედო ცდა იქნებოდა ყველა იმ ხაწერას აღხუსხვა, რომლებიც წამკითხავს ას მომშველებია, ხომ გამოვთქვი ჩემს წინათქმაში იმედი, ეს წიგნი ახალბედებს უფრო სვეციალიზებული წიგნების გასაცნობად შემზადებაში გამოადგებათ მეოქი. ამიტომ ამ წიგნების მიგნებაში დასმარება ჩემზეა. ისიც უხდა დავძიხი, რომ "ხელოვნების ამბის" პირველი გამოცემის შემდეგ ვითარება რადიკალურადაა შეცვლილი. სათაურების რაოდენობაც ძალიან გაიზარდა და, შესაბამისად, შერჩევითობის საჭიროებაც.

ალბათ სასარგებლო იქნება, თუ პირველად ძალიან ზოგად-მიხალოებითი კლასიფიკაციით დავიწყოებთ, რათა ჩვენი ბიბლიოთეკებისა თუ წიგნის მაღაზიების თაროებზე დახვევებული ხელოვნების წიგნებს მრავალი ნაირსახეობა განვასხვავოთ. არსებობს საკითხავი წიგნები, საცნობარო წიგნები და დასათვალთვრებული წიგნებიც. პირველი ჯგუფის წიგნებს მათ ავტორთა გამო ვაფასებთ, ეს ხაშრომები არ "მოძველებია", რადგან, მამხაც კი, თუ იხურპრეტაცია ან ხეღვა, რომელსაც შათში ვპოვებთ, მოდური აღარაა, ისინი ფასეულია, როგორც დროის დოკუმენტი და პიროვნების გამოხატულება. გასაგები მიზეზების გამო აქ მხოლოდ იხელისურენოვანი წიგნები

აღვსუსხე, მაგრამ, თუ ვინმეს ორიგინალის წაკითხვა ძალიან, მიხვდება, რომ თარგმანი მუდამ ხაყოდავი მონაცვლეა მხოლოდ, იმათ, ვინც ზოგადად ხელოვნების სამყაროს შესახებ ცოდნის გაღრმავებას აბირებს, მაგრამ არ სურს რომელიმე კონკრეტული ხელოვნების სვეციალისტი ვახდეს, მე სწორედ საკითხავ წიგნებს ვურჩევდი. მათ შორის გამოეყოფილ კიდევ წარსულის წერილობით წყაროებს, სელოვებთა ან მწერალთა იხსნულეებს, რომლებიც აღწერილი მოვლენებითან მჭიდროდ იყენენ დაკავშირებული, ყველა რადათ იოლი წასაკითხი, მაგრამ, თუ გავსაზრებით, ისინი ჩუქისგან ძალზე გახსნავებულ სამყაროს გავგაცნობენ და შრომას წარსულის კეთი და ახლოს ვაგება ავცხაზღაერებს.

გადაღწევიცე, ბიბლიოგრაფიული მუხსენებები სუთ სექციად დამეყო, ამა თუ იმ კერიოდის ან ხელოვნების შესახებ დანერული წიგნები მუხსენებ სექციამში შევიღებე, ქვესათაურად კი შესაბამისი თავის დახსენება მქვს მოცემული (თხ. გვ. 646-54). ეფერო ზოგად თემებთან დაკავშირებული შრომები პირველი ოთხი სექციის ქვესათაურების ქვეშაა მოცეული. დამაწმებისას წმინდა ძრატესეული მოსაზრებრტთ ვსელმძღვანელობდი და რამიე პრინციპს ვერ დავიხტებ. თქმაც არ უხდა, არსებობს ხელოვნების შესახებ სხვა კარგი წიგნებიც, რომლებიც აქ შეიძლება მომიყვება; რომელიმეს გამოცელება მის ხარისხზე არაფერს ამბობს.

ვარსკვლავი (*) უჩვენებს, რომ წიგნი რბილფიდახი გამოცემის ხახითაცაა დაბეჭდილი.

პირველწყაროები

ამერიკისენობა

ესხვებთან ერთად სახელმწიფოებრივი თაღამ წიგნში კახისთვლილი სიკეთებისთა თანამედროვეების ხაწიერების სკანისთვლილი სერს, ამ ხაწის კარგილა კაცთათამის დანათრებას ჩიხებელი აბიოლოგია კაკუქს. ამგვარი თხზილებების დიდი რაწიელი, სხვოსთერი თარგმანებისთვლილი, ელიზბეთ ჰოლითა (Elizabeth Holt) მითათვლილი, მისი სადოკუმენტი, *A Documentary History of Art* (new edition, Princeton U.P., 1981 8*), შიქა საკუქელებისთა თანამედროვემადე მრდის, თიქე ავტორის დიდიდი ხაგბეთილი დო სხვა ხაწიერები, რომელებიქ მერბათმერქი საკუქეუში გამოთხეებისთა დო კრისტიკოსების წიღის ბრდას გვინგებებს, შიქართია სხვა სამდოკუმენტილი: *The Expanding World of Art 1874 1902*, პირველი ტომს ეწოდებო *Universal Exhibitions and State-Sponsored Fine Arts Exhibitions* (New Haven and London: Yale U.P., 1988*), კერო სიქეთათბრებელია Prentice-Hall თი შიქრ გამოცემელი წიქართია დო დოკუმენტია (sources and documents) შიქარტაქსონის (H. W. Janson). ამ აბიოლოგიისთა მრავალკვარის სიქართილი (თიხადრთული ადწიერები, კრისტიკა, იქრისთვლილი დოკუმენტები, მითონერა) ალბებელი დო სხვადასხვა შემდგომილის შიქრ განმარტებელი დო ახლბრებელი მასალემა კორთიდებს, ქვეყნებისთა თუ სტილების მთხედვით არას დალივებელი, ამ ტომეულში შიდის: *The Art of Greece, 1400 31 BC*, ed. J.J. Pollitt (1965; 2nd edition, 1990); *The Art of Rome, 753 BC 337 AD*, ed. J.J. Pollitt (1966); *The Art of the Byzantine Empire, 312 1453*, ed. Cyril Mango (1972); *Early Medieval Art, 300 1150*, ed. Caecilia Davis-Weyer (1971); *Gothic Art, 1140 c.1450*, ed. Teresa G. Frisch (1971); *Italian Art, 1400 1500*, ed. Creighton Gilbert (1980); *Italian Art, 1500 1600*, ed. Robert Enggass and Henri Zerner (1966); *Northern Renaissance Art, 1400 1600*, ed. Wolfgang Stechow (1966); *Italy and Spain, 1600 1750*, ed. Robert Enggass and Jonathan Brown (1970); *Neoclassicism and Romanticism*, ed. Lorenz Eitner (2 vols., 1970); *Realism and Tradition in Art, 1848 1900*, ed. Linda Nochlin (1966); and *Impressionism and Post-Impressionism, 1874 1904*, ed. Linda Nochlin (1966). დ. ს. ჩემბერსმა (D. S. Chambers) შიქადგისი რესესახსელი წიქაროების თარგმანების აბიოლოგია: *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* (London: Macmillan, 1970), კადეფ კერო ფართო დიაპონის რაწიელს ხახათო გამოცემაში: *Artists on Art*, compiled by Robert Goldwater and Marco Treves (London: Routledge & Kegan Paul, 1947).

თიხამედროვეობისთვის სიხარებელი დოკუმენტია აბიოლოგიებისთა: *Nineteenth-Century Theories of Art*, ed. Joshua C. Taylor (Berkeley: California U.P., 1987); *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, ed. Herschel B. Chipp

(Berkeley: California U.P., 1968; reprinted 1970*); and *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison and Paul Wood (Oxford: Blackwell, 1992*).

სახელმწიფოებრივი

ქვეყნისთა მთხეაბილია სხვოსთერიებების პირველწყაროების რაწიელი:

Vitruvius on Architecture, ავეუსტესის ხახოს არქიტექტორის უბოხად გავლენისთა თხზილება, თარგმნისი მ. მ. მორგანის (M. H. Morgan) შიქრ (New York: Dover, 1960*), კლასიკური ებოქსოვისთა ს. ასვეფ elder Pliny's *Chapters on the History of Art*, translated by K. J. Bleake, ქ. სელერსის (J. S. Scllars) კომენტარებისთა; იგი პირველად 1899 წელს გამოცემა, მაგრამ ხახათო ასვეფ as part of the Loeb Classical Library translation of Pliny's *Natural History*, ed. H. Rackham, vol. IX, books 33-5 (London: Heinemann, 1952). იგი ჩეხიების ბერძენელი დო რომელი მხატვრობისთა და ქიხდაკების შესახებ ცხოებების მითავარი წიქართა; თხზილება არს უფრო ძველი ტექსტების კომპილაცია, შიქრფისილი პომპეის (გვ. 113) დანგრევისთა დალიკული სახელგახთომული სწიველისთა შიქრ, პავსანის *Description of Greece has been translated and edited by J.G. Frazer* (6 vols., London: Macmillan, 1898) დო ბრბილ ყდაშიც მითოვება, სახელწოდებით *Guide to Greece*, ed. Peter Levi (2 vols., Harmondsworth: Penguin, 1971*). ძველი ჩიხერი თხზილებები ყველაზე ადვილია ხახით 'Wisdom of the east'-ის სერიის ტომში, entitled *The Spirit of the Brush*, translated by Shio Sakanishi (London: John Murray, 1939). დიდი შიქასკუქივანი კთთერალიების (გვ. 185-8) მშენებელითა შიქრელებებისთვის ყველაზე მითხველოვანი საბუთო პირველი დიდი რომეული, ეკლესიის მშენებლობაზე აბატ სუვერთის ცხობა, რომლის სიხიმეო გამოცემა: *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and its Art Treasures*, translated, edited and annotated by Erwin Panofsky (Princeton U.P., 1946; revised edition, 1979*). თეოფილესის *The Various Arts* თარგმნისი დო გამოცემელია ჩ. რ. დოდველის (C. R. Dodwell) შიქრ (London: Nelson, 1961; 2nd edition, Oxford U.P., 1986*). ვისაც გვიანი შიქასკუქივების ფერმშერთა ტექსტიკა დო განსწავლა აბტერუსებს, აბლო შუედილი ხახოს სამეცნიერო გამოცემა: Cennino Cennini, *The Craftsman's Handbook*, by Daniel V. Thompson Jr. (2 vols., New Haven and London: Yale U.P., 1932 3; reprinted New York: Dover, 1954*). რუხესახსის პირველი თაობის (გვ. 224-30) მითმეტიკითა დო კლასიკით დისტერუსებს წარბოგვედგეს Leon Battista Alberti's *On Painting and Sculpture*, translated and edited by Cecill Grayson (London: Phaidon, 1972; reprinted Harmondsworth: Penguin, 1991*). ლეონარდოს უმთავრეს ხაწრთთა კლასიკური გამოცემა J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (oxford U.P., 1939; reprinted with new illustrations, London: Phaidon, 1970*). ვისაც ლეონარდოს

ნაწერების ჩაღრმავებით შესწავლა მოუხდება, ესდა ნახოს რიტეტრის ორტომეული, *Commentary*, also consult კარლო პედრეტის (Carlo Pedretti) (Oxford: Phaidon, 1977). ლეონარდოს *Treatise on Painting*, translated and annotated by A. Philip McMahon (Princeton U.P., 1956) ემყარება ოსტატის ჩანაწერების მეთექვსმეტე საუკუნის ნაკრებს (მასალის ნაწილის ორიგინალი დაკარგულიც კია). *Leonardo on Painting*, ed. Martin Kemp (New Haven and London: Yale U.P., 1989*), უაღრესად სასარგებლო ანთოლოგიაა. მიქელანჯელოს (გვ. 315) წერილები სრულადაა თარგმნილი და გამოცემული ე. პ. რემსდენის (E. H. Ramsden) მიერ (2 vols., London: Peter Owen, 1964). *The Complete Poems and Selected Letters of Michelangelo*, translated by Creighton Gilbert, ასევე ხელმისაწვდომია (Princeton U.P., 1980*). აგრეთვე შეიძლება იხილოს *The Poetry of Michelangelo*, with the original text and a translation by James M. Saslow (New Haven and London: Yale U.P., 1991*). მიქელანჯელოს თანამედროვეს დაწერილი მისი ბიოგრაფიისათვის იხ.: Asciano Condivi, *The Life of Michelangelo*, translated by Alice Sedgwick Wohl and edited by Hellmut Wohl (Baton Rouge: Louisiana State U.P., 1976).

The writings of Albrecht Dürer (გვ. 342) თარგმნა და გამოცა უ. მ. კონვიმ (W. M. Conway) ალფრედ ვერნერის (Alfred Werner) წინასიტყვაობით (London: Peter Owen, 1958); არის კიდევ დურერის *The Painter's Manual* ის გამოცემა by W. L. Strauss (New York: Abaris, 1977).

აღორძინების სახის იტალიური ხელოვნების ყველაზე მნიშვნელოვანი პირველწყარო, ჯორჯ ვაზარის *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, მოიპოვება Everyman ის ბიბლიოთეკაში ოთხ ტომად, ed. William Gaunt (London: Dent, 1963*); Penguin მა გამოაქვეყნა ჯორჯ ბალის (George Bull) useful რჩეული ორტომეული (Harmondsworth, 1987*). ორიგინალი ტექსტი, პირველად 1550 წელს გამოქვეყნებული, შესწორებული-გავრცობილი იქნა 1568 წლის გამოცემაში. ის შეიძლება საღალღობრად წაიკითხოთ, როგორც ანეკდოტებისა და ხოყულების კრებული, რომელთა ნაწილი იქნებ სიმართლევ იყოს. კიდევ უფრო სასარგებლო და სასაღისოც იქნება, თუ მას წაიკითხავთ, როგორც საყრადღებო დოკუმენტს "მანიერისმის" პერიოდისა, როდესაც ხელოვანთ გააცნობიერეს, მეტსმეტადაც კი, წარსულის მიღწევათა რამხელა ტვირთი დააწვათ მხრებზე (გვ. 361 და მომდევნო). მეორე ხიბლიანი წიგნი ამ მოსუვენარი ხანის ფლორენციელი მხატვრისაა, ბუნეენუტო ჩულისის (გვ. 363) ავტობიოგრაფია, რომელიც ინგლისურად რამდენჯერმეა გამოცემული: მაგალითად, ჯორჯ ბალის (George Bull) (Harmondsworth: Penguin, 1956*); John Pope-Hennessy, *The Life of Benvenuto Cellini* (London: Phaidon, 1949; 2nd edition, 1995*); Charles Hope, *The Autobiography of Benvenuto Cellini* (abridged and illustrated; Oxford: Phaidon, 1983). ანტონიო მანეტის (Antonio Manetti) *Life of Brunelleschi* ქეთრის ეხგენსა (Catherine Enggass)

თარგმნა და ჰოვარდ ზულომსმა (Howard Saalman) გამოცა (University Park: Pennsylvania State U.P., 1970). ეხგენსა თარგმნა ასევე Filippo Baldinucci's *Life of Bernini* (University Park: Pennsylvania State U.P., 1966). მეჩვიდმეტე საუკუნის სხვა ოსტატთა (ცხოვრების შესახებ) ისილეთი: Carel van Mander, *Dutch and Flemish Painters*, translated and edited by Constant van de Wall (New York: McFarlane, 1936; reprinted New York: Arno, 1969); and Antonio Palomino, *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, translated by Nina Mallory (Cambridge U.P., 1987). პეტერ პაულ რუბენსის (გვ. 397) წერილები თარგმნა და გამოცა რუთ საუნდერს მაგურნი (Ruth Saunders Magurn) (Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1955; new edition, Evanston, Ill.: Northwestern U.P., 1991*).

მეჩვიდმეტე და მეთვრამეტე საუკუნეების აკადემიური ტრადიცია, სიბრძნითა და გონიერებით შეზავებული, შეიძლება ხასით: Sir Joshua Reynolds: *Discourses on Art* (p. 464), ed. Robert R. Wark (San Marino, Cal.: Huntington Library, 1959; reprinted New Haven and London: Yale U.P., 1981*). უილიამ ჰოვარდის არაორთოდოქსულ *The Analysis of Beauty*-ს (1753) ასლი ფაქსიმილური გამოცემის ხასით ხახავთ (New York: Garland, 1973). კონსტენტის (გვ. 494-5) ასევე დამოუკიდებელი მსგავსი საუკუნისად დაინახება C. R. Leslie სწიგნში *Memoirs of the Life of John Constable* (London: Phaidon, 1951; 3rd edition, 1995*). მისი მიმოწერა, რვა ტომად, სრულად გამოცემული რ. ბ. ბეკეტის (R.B. Beckett) მიერ, ასევე ხელმისაწვდომია (Ipswich: Suffolk Records Society, 1962-75).

რომანტიკული თვალსაზრისი ყველაზე თვალსაჩინოადა მოტახილა შესახისხავ *Journals of Eugène Delacroix* ში (p. 504), translated by Lucy Norton (London: Phaidon, 1951; 3rd edition, 1995*). გამოცემულია მისი წერილების ერთტომეულაც, თარგმნილი ჯეს სტიუარტის (Jean Stewart) მიერ (London: Fyre & Spottiswoode, 1971). გვითეს ნაწერები ხელოვნებაზე იოლად მისამართი ხასითაა მოცემული გამოცემაში *Goethe on Art*, translated and edited by John Gage (Berkeley: California U.P., 1980). რეალისტი ფერმწერის ვიქტორ კერბუს წერილები ბილი დროს თარგმნა და გამოიცა Petra ten-Doesschate Chu-ს მიერ (Chicago U.P., 1992). იმპრესიონისტებზე (გვ. 519) პირველწყარო ვახლავთ ჰელიოვენტი მოვატრე თეოდორ დურეს (Théodore Duret) წიგნი *Manet and the French Impressionists* (London: Lippincott, 1910), რომელიც მათი კმრავლურობას იცხობდა. მაგრამ ვინმეს იქნებ მათი წერილების შესწავლა უჩრბოს. იხგლისურად თარგმნილია წერსილემ: კამილ პინაროსი (გვ. 522), selected and edited by ჯონ რევალდის (John Rewald) (London: Kegan Paul, 1944; 4th edition, 1980); დევასი (გვ. 526), by მარსელ გერესის (Marcel Guérin) (Oxford: Cassirer, 1947); სეზანისა (გვ. 538, 574), by ჯონ რევალდის (John Rewald) (London: Cassirer, 1941; 4th edition, 1977). რეზუარზე (გვ. 520) პირველი შესიქვლებსიათვის იხ.: Jean Renoir's *Renoir*,

my Father, translated by Randolph and Dorothy Weaver (London: Collins, 1962; reprinted London: Columbus, 1988*). იხილეთ კიბო სამტომად დაბეჭდვა უნახებთ ვაზ გოგის (გვ. 544, 563) წერილების სრული ჩაკრები (*The Complete Letters of Vincent van Gogh* (London: Thames & Hudson, 1958), კოლექცია გვ. 550, 586) რჩეული წერილები თარგმნა ბენარდ დანვირმა (Bernard Denvir) (London: Collins & Brown, 1992); კოლექცია ნათვრად ავტობიოგრაფიული რომანის, „ხიბობის“, გამოცემისთვის, ის: *Noa Noa: Gauguin's Tahiti, the Original Manuscript*, ed. Nicholas Wadley (Oxford: Phaidon, 1985). უსიყვარულო *Gentle Art of Making Enemies* (გვ. 530) პირველი 1890 წელს დაბეჭდა (რეპრინტი: New York: Dover, 1968*). ეფრო ასლი დროის ავტობიოგრაფიული ვაჭარის ოსკარ ვოგოშის (გვ. 568) *My Life* (London: Thames & Hudson, 1974) და სალვადორ დალის *Diary of a Genius* (London: Hutchinson, 1966; 2nd edition, 1990*). ფრენკ ლილი რაიტის (გვ. 558) *Collected Writings* ცოცხალი, რაც გამოვიდა (2 vols., New York: Rizzoli, 1992*). კლაუდ მორთან შენდის (P. Morton Shand) თარგმნილი ვალტერ გროსპეტის (გვ. 560) ლექცია *The New Architecture and the Bauhaus* Shand (London: Faber, 1965) და უილი ვრეული ნაკრები დოკუმენტების გამოცემაში *The Bauhaus: Master and Students by Themselves* (London: Conran Octopus, 1992).

მოდერნიზმის საფუძვლადგამდებ, რომელიც თავიანთი თვალსაზრისით ლიტერატურული ხასით გამოიქვეყნა, ვახსენებ პაულ კლეუს (გვ. 578), *On Modern Art*, translated by P. Findley (London: Faber, 1948; new edition, 1966*), და პილერ ჰაილერს (Hilare Hiler), *Why Abstract?* (London: Falcon, 1948), რომელიც შეიცავს სათელი და ვახსენებ ამბავს ამერიკელი ფერმწერის „არსტრაქტის“ მსახურობისადმი მიქცევისა. რობერტ მთვრელი (Robert Motherwell) გამოცემის ორ სერიას: „Documents of Modern Art“ (New York: Wittenborn, 1944-61) და „Documents of 20th-Century Art“ (London: Thames & Hudson, 1971-3), სადაც ქვეყნდება რეპრინტები მრავალი „არსტრაქტისისტი“ და სურთეალისტი ხელოვნების ხარკვევისა და გამოხატულებისა (ორიგინალის უნახე და თარგმანში). მათ შორის, კახდისხის (გვ. 570) *Concerning the Spiritual in Art*, რომელიც ცალკეა დაბეჭდილი (New York: Dover, 1986*). ის ასევე *Matisse on Art*, translated and edited by J. Flam (London: Phaidon, 1973; 2nd edition, Oxford, 1978; reprinted 1990*) და *Kandinsky: The Complete Writings on Art*, ed. Kenneth Lindsay and Peter Vergo (London: Faber, 1982). სერიაში „World of Art“ (London: Thames & Hudson) არის ციმი *Dada* (გვ. 601) by H. Richter (1966) და სურთეალისტი (გვ. 592) მანიფესტები (the manifestos of *Surrealism*), by P. Waldberg (1966). გიომ აპოლინერის *The Cubist Painters: Aesthetic Meditations*, პირველი 1913 წელს დაბეჭდილი, მოასივება სერიაში „Documents of Modern Art“, translated by Lionel Abel (New York: Wittenborn, 1949; reprinted 1977*). ანდრე ბრეტონის (André Breton) *Surrealism and Painting* საიმონ უაილის თეილორმა (Simon Watson Taylor) თარგმნა (New York: Harper

& Row, 1972). რობერტ ლ. ჰერბერტის (Robert L. Herbert) *Modern Artists on Art* (New York: Prentice-Hall, 1965*) შეიცავს ათ ხარკვევს. მათ შორის, ორი მოხდრინისა (გვ. 582), და ჰეხრი მურის (გვ. 585) რამდენიმე გამოხატუებას, რომლის შესახებ ის ასევე *Philip James, Henry Moore on Sculpture* (London: Macdonald, 1966).

წიგნები, რომლებშიც

იმ წიგნებს შორის, რომელთაც უფრო მათი ავტორების გამო ვკითხულობთ და არა მარტო მათში მოყვანილი სიფორმაციისა, დიდი კრიტიკოსების მრავალი ნაშრომი. მათ ღირსებებზე სხვადასხვა აზრი შეიძლება არსებობდეს; ასე რომ, ქვემოთ მოყვანილი ხეხსა მხოლოდ გამკველების ფუნქციას ასრულებს.

ვისაც სურს ხელოვნების შესახებ საკუთარი თვალსაზრისი გამოიქვეყნოს და ადრინდელი ენთუზიაზმიც არ გაუხელდეს, ნაკლებ სარგებლობას მოუტანს მეცნარეებზე საკუთარი ხელოვნების წამყვანი კრიტიკოსების დიდფაჩიის ხამრომები, მაგალითად, ჯონ რასკინისა (გვ. 530), რომლის *Modern Painters*-ის შემოკლებული გამოცემაც ვვაჭარ, ed. David Barrie (London: Deutsch, 1987), უილიამ მორისისა (გვ. 535) ახ ინგლისში „ესთეტიკური მოძრაობის“ (გვ. 533) წარმომადგენლისა, უოლტერ პათერისა (Walter Pater). პათერის ყველაზე მნიშვნელოვანი შრომა, *The Renaissance*, ხელმისაწვდომია ქეხეთ ქლარკის (Kenneth Clark) შესავლითა და შენიშვნებით (London: Fontana, 1961; reprinted 1971*); მანვე შეადგინა რასკინის მრავალრიცხოვანი ნაწერთა ახთილოვია სათაურით *Ruskin Today* (London: John Murray, 1964; reprinted Harmondsworth: Penguin, 1982*); ის ასევე *The Lamp of Beauty: writings on Art by John Ruskin*, selected and edited by Joan Evans (London: Phaidon, 1959; 3rd edition, 1995*). *The Letters of William Morris to his Family and Friends* გამოცემა ფილიპ ჰენდერსონმა (Philip Henderson) (London: Longman, 1950). ფრანგი კრიტიკოსები უფრო უახლოვებთან ჩვენს დღევანდელ თვალსაზრისს, თანაც შარდ ბოდლერის, ევეს ფრომანტის, ძმების – ედმონ და ჯიულ დე გონკურების (Edmond and Jules de Goncourt) – ნაწერები ხელოვნების შესახებ ფრანკულ საატვრობაში დიდ გადდრობალებსაც (გვ. 512) კავშირდება. ბოდლერის ნაწერთა ორტიმეული, ჯონათან მაინის (Jonathan Mayne) თარგმანითა და რედაქციით, Phaidon Press-მა დაბეჭდა: *The Painter of Modern Life* (London, 1964; 2nd edition, 1995*) და *Art in Paris* (London, 1965; 3rd edition, 1995*). Phaidon-მავე დაბეჭდა ედმონ და ჯიულ დე კონკურების (Edmond and Jules de Goncourt) თარგმანები დრომანტების *The Masters of Past Times* (London, 1948; 3rd edition, 1995*) და *French Eighteenth-Century Painters* (London, 1948; 3rd edition, 1995*). ძმები დე გონკურების (De Goncourt brothers) *Journal* გამოკრებილად იქნა გამოცემული, თარგმნილი და წინასიტყვაობით წამოღვარებულ რობერტ

ბელდიქის (Robert Baldick) მიერ (Oxford U.P., 1962; reprinted Harmondsworth: Penguin, 1984*). ამ და სხვა დიდ ფრაგმენტურალთა შესახებ ცხოვრები, რომლებსაც აქვთ ხაზრობები ხელოვნებაზე, მკითხველმა შეიძლება ხახის ახივას ბრუკნერის (Anita Brookner) *Genius of the Future*-ში (London: Phaidon, 1971; reprinted Ithaca: Cornell U.P., 1988*).

იხვლისში პოსტმპრეცინიზმის შეზარბსტრე იყო როჯერ ფრაი (Roger Fry): იხ., მაგალითად, მისი *Vision and Design* (London: Chatto & Windus, 1920; new edition, ed. J. B. Bullen, London: Oxford U.P., 1981*) და *Cézanne: a Study of his Development* (London: Hogarth Press, 1927; new edition, Chicago U.P., 1989*) და *Last Lectures* (Cambridge U.P., 1939).

1930-1950 იან წლებში იხვლისში "ექსპერიმენტული" ხელოვნების ყველაზე თავგადასული ქომაგი სერ ჰერბერტ რედი (Sir Herbert Read) ვახლდათ; იხ. მისი წიგნები: *Art Now* (London: Faber, 1933; 5th edition, 1968*) და *The Philosophy of Modern Art* (London: Faber, 1931; reprinted 1964*).

ამერიკაში "ქმედების ფურწერის" (გვ. 604) დამცველთა იყვნენ: პაროლდ როზენბერგი, ავტორი წიგნებისა *The Tradition of the New* (New York: Horizon Press, 1959; London: Thames & Hudson, 1962; reprinted London: Paladin, 1970*) და *The Anxious Object: Art Today and its Audience* (New York: Horizon Press, 1964; London: Thames & Hudson, 1965), და კლემენტ გრინბერგი (Clement Greenberg). ავტორი წიგნისა *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961; London: Thames & Hudson, 1973).

ფილოსოფიური საფუძვლები

საფუძვლების შესახებ წასაკითხად, კლასიკური და აკადემიური ტრადიციის ფილოსოფიური დასაბუთებაში გასარკვევად სასარგებლო იქნება შემდეგი: Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600* (Oxford U.P., 1940*); Michael Baxandall, *Giotto and the Orators* (Oxford U.P., 1971; reprinted 1986*); Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (London: Warburg Institute, 1949; new edition, London: Academy, 1988*); Erwin Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory* (New York: Harper & Row, 1975).

ხელოვნების ისტორიისადმი სხვადასხვა მიდგომა

ხელოვნების ისტორიის ისტორიის (ეს ხედავთ ბერძნულად "გამოკვლევებს" ხშირად) განხილვება, ის, რასაც ბოკერ სელონების ისტორიის კვლევის "შეყოფად" წარმოგვიდგენს, ხიხამდელია უნდა ცვაქსოდეს, როგორც წარუდის შესახებ დასამუკო სხვადასხვა კითხვებზე პასუხის მოძიების (გა, თუ რა კითხვებზე გვამო მოცემულ მომენტში, ხედავთ და ხედავთ ისტორიულად დამოკიდებულა, ისევე კა-იმ მკვლევარებზე, რომელთაც ისტორიკოსი გამოამყურებს.

ქრონიკალი

ხეობსმერი ხელოვნების ხაზრობების მოძრაობით ხედავ, ეტყობა, ვცხვრს ვიცოდეთ, *ბილანა* ის შეხსრელებელი, *ხად* და *თუ* ეს შესაძლებელია *ეს* *შეუი*, ადამიანი, რომელიც დახედავს ამ კითხვებზე პასუხების მოძიების მეთოდები, *კლასიკურება* მოძიებისა, მათ შორის არიან გახული საკვების კითხვასთანაც იყვანები, რომელთა სიტყვაც "არტიზიანთან" დაკავშირებით ვახობს ძალია მქონდა ბერნარდ ბერენსონის (Bernard Berenson) *Italian Painters of the Renaissance* (Oxford: Clarendon Press, 1930; 3rd edition, Oxford: Phaidon, 1980*) ერთგვარ კლასიკად იქცა; იხ. ასევე მისი *Drawings of the Florentine Painters* (London: John Murray, 1903; expanded edition, Chicago U.P., 1970), მეს კ. ფრიდლანდერის (Max J. Friedlander) *Art and Connoisseurship* (London: Cassirer, 1942) საკეთესოდ გაგარკვევთ ამ კვლევის მიდგომებში.

მრავალი დღევანდელი ექსპერტის წინამე ვალში ვართ, რადგან ისინი იდგენენ საჯარო თუ კერძო კოლექციების, ასევე გამოყენების კატალოგებს, რომელითაც საკეთესო გვიჩვენებენ, რის საფუძველზეა მიღებული ესა თუ ის დასკვნა.

ფართო მტერი, რომელსაც ექსპერტები ებრძვიან, ეალბისმქელია, ამ დარგის მოკლე შესავალი გახლავთ Otto Kurz, *Fakes* (New York: Dover, 1967*). იხ. ასევე მშვენიერი კატალოგი ბრიტანეთის მუზეუმში მოწყობილი გამოფენისა, ed. Mark Jones, *Fake? The Art of Deception* (London: British Museum, 1990*).

საბოლოო მხარობა

ყოველივეს არსებობდეს ხელოვნების ისტორიკოსები, რომელთაც ხუდათ ექსპერტებისათვის უფრო შორს მიმავალი კითხვები დაესვათ, სწადათ ხედავთ იმ ცვლილებების ასხა ახ ისტორიკოსებზე, რომლებიც ამ წიგნის საგანზე გახლავთ.

ამ საკითხით დახედავს მთავრამევე საკვების გერმანიაში დაიწყო, რადგან იოჰანს იოჰანს ვინკელმანმა (Johann Joachim Winckelmann) 1764 წელს ახედავს

სელოფხების ისტორია ძირველად გამოხატა დღეს ცოტა მკითხველი თუ მკვლევარი ამ წიგნს, მაგრამ სხვებისკენად არსებობს მისი *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture* (London: Orpen, 1987) და დევიდ ირუინის (David Irwin) მიერ გამოცემული ანთოლოგია *Writings on Art* (London: Phaidon, 1972).

მის დაფუძნებულ ტრადიციას დაიდა ივანეძეს მუცხრამეტე და მეოცე საუკუნეებში გერმანოლოგიების ქვეყნებში, მაგრამ ამგვარ ხაზობლივად სხვებისკენად ცოტა თუ ითარგმნა. ჩხედასხვა თეორიისა და იდეის ღირსეულ კონსპექტს ხასავი წიგნში: Michael Podro, *The Critical Historians of Art* (New Haven and London: Yale U.P., 1982*). სტილების ისტორიის პრობლემატიკაში გზას საუკეთესოდ შეადარებთი აღწერის დასტავის, ქვეყნობიელი სტორიკოსის, პაიხრის ვილიფლინის (Heinrich Wölfflin) ხაზობლივი კავიკვალაოთ, რომელითა უმრავლესობა თარგმნილია: *Renaissance and Baroque*, პიტერ მარუის (Peter Murray) სხვობამაკული წიხასთეკვაობით (London: Fontana, 1964*). *Classic Art: an Introduction to the Italian Renaissance* (London: Phaidon, 1952; 5th edition, 1994*); *Principles of Art History* (London: Bell, 1932; reprinted New York: Dover, 1986*) და *The Sense of Form in Art* (New York: Chelsea, 1958). სტილითა ფსიქოლოგიის ცნა აქვს ვილიფლინ ვორინგერის (Wilhelm Worringer), რომლის *Abstraction and Empathy* (English translation, London: Routledge & Kegan Paul, 1953) ექსპრესიონისტიკა მობრადობს (ვკ. 567) თახასმეტიოთ. სტილის ფრანგ შემსწავლელითა შორის ეხდა ვასხილით ახრი ფოხილიანი (Henri Focillon) მისი *The Life of Forms in Art* თა, translated by C.B. Hogan and G. Kubler, (New York: Wittenborn, Schultz, 1948; reprinted New York: Zone Books, 1989).

მხასთავის კონტრესა

ხელოფხების რელიგიური და ხაზობლივი მხასთავისხადმი სხვებუხი მუცხრამეტე საუკუნის სიფრასეუთი აღმოცეხიდა, ხოლო მამხიდელო კვლევა მიერის დივიორვესებთა ემსო მალის (Emile Mâle) მსივალწლითა ხაზობლითა. მისი წიგნი *Religious Art in France: the Twelfth Century* სხვებისკენად ახარევიქობიხად გამოვლიდა (Princeton U.P., 1978), სხვე, როგორც *Religious Art in France: the Thirteenth Century* (Princeton U.P., 1984). სხვა ტომების თაეუბს შესვლითა კრებულები *Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century* (London: Routledge & Kegan Paul, 1949). საუკეთესო შესავალი ხელოფხებამი მათილოფეური თეუმების კვლევისთა, რომელსად ამი ვარბურგმა (Aby Warburg) და მისიხი სკოლამ მიტყეეს ხელო, არის Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods* (Princeton U.P., 1953; reprinted 1972*). რეუქსასხელი სელოფხების ხაზობლიობისთა კვლევის ბრწყინვალედ წარმოვევიდეუხს ერვის პანოფსკის (Erwin Panofsky) *Studies in Iconology* (New York: Harper & Row, 1972*) და მსიხეუ *Meaning in the Visual Arts* (New York: Doubleday, 1957; reprinted

Harmondsworth: Penguin, 1970*), სხვე ფრიტც ზაქსლის (Fritz Saxl) *A Heritage of Images* (Harmondsworth: Penguin, 1970*). ამ საკისიზე მუც დავსტამბე ურთი ტომი: *Symbolic Images* (London: Phaidon, 1972; 3rd edition, Oxford, 1985; reprinted London, 1995*).

იმათათეს, ვისც ქრისტიანული და წარმართული ხაზობლიკითა დახსტერგებუელი, არსებობს მრავალი ლექსიკონები, შავალითად, James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (London: John Murray, 1974*) და G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art* (Oxford U.P., 1954).

დასავლეთის ხელოფხების ისტორიამი ცალკეული თეუმებისა და შოტეუბის შესწავლის ბევირი რამ შემატა (მრავალფეროფხების მსრთავც) ქეხეი კლარკმა (Kenneth Clark); სხ. ვასხაკუთრებით მისი *Landscape into Art* (London: John Murray, 1949; revised edition, 1979*) და *The Nude* (London: John Murray, 1956; reprinted Harmondsworth: Penguin, 1985*). ამავე რთისთა Charles Sterlingის *Still Life Painting: From Antiquity to the Twentieth Century*, translated by James Emmons (London: Harper & Row, 1981).

სტრინდლინი მისტორია

ამა თუ იმ სტილის ახ მიმდინარეობის წარმომშობი სოციალური შირობების შესახებ კითხვები არაკრთხელ დაქევათ მარქსისტული ორთეხტავის ისტორიკოსებს. ვასხაკუთრებით მასშტაბურად არნოლდ ჰაუზერს (Arnold Hauser), ვეტარს *A Social History of Art* თხა (2 vols., London: Routledge & Kegan Paul, 1951; new edition, 4 vols., 1990*); სხ. ამის შესახებ ხეში წერილი კრებულები *Meditations on a Hobby-Horse* (London: Phaidon, 1963; 4th edition, Oxford, 1985; reprinted London, 1994*). ამ ტაპის უფრო კონკრეტული გამოკვლეუებთა: Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background* (London: Routledge & Kegan Paul, 1947), და T.J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the Revolution of 1848* (London: Thames & Hudson, 1973*). ბოლო დროს წამოკრიო საკითხებს შორის არის საკითხი ხელოფხების ისტორიამი ქალის ადგილის შესახებ – სხ. Germaine Greer, *The Obstacle Race* (London: Secker & Warburg, 1979; reprinted London: Pan, 1981*), და Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London: Routledge, 1988). ბოლოდროინდელი ხელოფხების ისტორიკოსების გარკვეულმა გკუფმა წინ სოციალურ ასექტებე კონცეხტორების საჭიროება წამოსწია და სახელწლიდა "ახალი ხელოფხების ისტორია" (*New Art History*) შემოილი – სხ. ამ სათაურის ანთოლოგია, ed. A.L. Rees and Frances Borzello (London: Camden, 1986*). შეიძლება ვანიუხით, რომ მათ მიზნად ესთეტიკური შეფასების, როგორც სუბიექტრის, გვერდის ავლა აქვთ დასახული და კვალდაკვალ მისდევენ არქეოლოგებს, რომლებიც დიდი ხასია იკვლევენ არტეფაქტებს, როგორც ამა თუ იმ კულტურის შესახებ ინფორმაციის წყაროს. სხ. სხვე

შედარებით ახალი ახთოლოგია: *Art in Modern Culture*, ed. Francis Frascina and Jonathan Harris (London: Phaidon, 1992; reprinted 1994*).

ფსიქოანალიტიკური მიდრეკილება

ვინაიდან ფსიქოლოგიის რამდენიმე სკოლა არსებობს, კითხვებიც სხვადასხვახარისის იქნის. მე ბევრ ხარკვევში განვხილულ ფროიდის თეორიებს და ხელოვნებასთან მათი მიმართების საკითხი: 'Psycho-Analysis and the History of Art', in *Meditations on a Hobby Horse* (London: Phaidon, 1963; 4th edition, Oxford, 1985; reprinted London, 1994*), pp. 30-44; 'Freud's Aesthetics', in *Reflections on the History of Art* (Oxford: Phaidon, 1987), pp. 221-39; and 'Verbal Wit as a Paradigm of Art: the Aesthetic Theories of Sigmund Freud (1856-1939)', in *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition* (Oxford: Phaidon, 1984), pp. 93-115. პიტერ ფულერმა (Peter Fuller) შრომაში *Art and Psychoanalysis* (London: Hogarth Press, 1988) ფროიდის მიდგომა მოიხილვია, რიჩარდ ვოლჰაიმმა (Richard Wollheim) კი ხაზგარეშე *Painting as Art* (London: Thames & Hudson, 1987*) – ფროიდის თეორიები, კადამუშავებული მელანი კლაინის (Melanie Klein) მიერ, საკლასიციზმით ამავე სკოლის მიმდევრის, ედრიან სტოკის (Adrian Stokes) კვლევები – ის, მაგალითად, მისი *Painting and the Inner World* (London: Tavistock, 1963). მსუდველიობით აღქმის პრობლემები, რომლებიც ხშირად მისხსებებია "ხელოვნების ამბავში", უფრო ღრმად ჩემს სხვა წიგნებშია გამოკვლეული *Art and Illusion* (London: Phaidon, 1960; 5th edition, Oxford, 1977; reprinted London, 1994*), *The Sense of Order* (Oxford: Phaidon, 1979; reprinted London, 1994*) and *The Image and the Eye* (Oxford: Phaidon, 1982; reprinted London, 1994*). რუდოლფ არნჰაიმის (Rudolf Arnheim) წიგნი *Art and Visual Perception* (Berkeley: California U.P., 1954*) ემყარება აღქმის "გეგმატეორიას" თეორიას, რომელიც ფორმისმიერი წიხანსწარობის საკითხებს უტრიალებს. დევიდ ფრიდბერგის (David Freedberg) *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago U.P., 1989*) რუსულში, მაგასა თუ ცრურწმენებში გამოასახელებიათა ადგილს გახიხილავს.

ნიშნებისა და კოლექციონისიხილა

აქ ხახსენებ კითხუათაგან უკახახეული კოლექციონერობისა და გეოვხების ისტორიას ეხება, ამ საკითხზე ყველაზე მრავლისმოხვეულია Joseph Alsop-ის შრომა *The Rare Art Tradition: The History of Art Collecting and its Linked Phenomena* (Princeton U.P., 1981). ფრენსის ჰასკელი (Francis Haskell) და ხიკოლას პენი (Nicholas Penny) თავიანთი წიგნში *Taste and the Antique* (New Haven and London: Yale U.P., 1981*) ერთ კერძო საკითხს მიეყვებიან, ეოლკული პერიოდებია განხილული შემდეგ შრომებში: Michael

Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford U.P., 1972; 2nd edition, 1988*); Martin Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist: Projects and Patrons, Workshop and Art Market*, translated by Alison Luchs (Princeton U.P., 1981); Francis Haskell, *Patrons and Painters* (London: Chatto & Windus, 1963; revised and enlarged edition, New Haven and London: Yale U.P., 1980*) and *Rediscoveries in Art* (London: Phaidon, 1976; reprinted Oxford, 1980*). ხელოვნების დაზრდის შესახებ იხ. Gerald Reitlinger, *The Economics of Taste* (3 vols., London: Barrie & Rockliff, 1961-70).

ხელოვნება

აქ მცირეოდენი მიიქვას ამ ხაზრომითაგან, რომლებშიც ხელოვნების ტექნიკასა და პრაქტიკულ მოხერხებასაკბარი: Rudolf Wittkower, *Sculpture* (Harmondsworth: Penguin, 1977*) – საკუთონო შიკადი მიმოხილვა; Sheila Adam, *The Techniques of Greek Sculpture* (London: Thames & Hudson, 1966); Ralph Mayer, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques* (London: Faber, 1951; 5th edition, 1991*); A.M. Hind, *An Introduction to the History of Woodcut* (2 vols., London: Constable, 1935; reprinted in 1 vol., New York: Dover, 1963*), და იმავე ავტორის *A History of Engraving and Etching* (London: Constable, 1927; reprinted New York: Dover, n.d.*); Francis Ames-Lewis and Joanne Wright, *Drawing in the Italian Renaissance Workshop* (London: Victoria & Albert Museum, 1983*); John Fitchen, *The Construction of Gothic Cathedrals* (Oxford U.P., 1961). დიმიხისინს ეროვკელნი კოლექტორს სამი ვიძოვების მახილა მოათიკსო თავის ხერითა "ხელოვნების ქსხადობა" ('Art in the Making'), რომელით თქმა გახადიით მხიხვებობის ტექნიკა შევხიერული მოხიხვების საუკველობი: *Rembrandt* (1988*), *Italian Painting before 1400* (1989*) and *Impressionism* (1990*). მის მიმოხილვაში *Giotto to Dürer: Early Renaissance Painting in the National Gallery* (1991*) ბევრ სხვა რამქსიას ეროიდ ტექნიკის საკითხებიცია ვახხილული.

განმაზოგადებელი შრომები და მიმოხილვები სტილებისა და პერიოდების შესახებ

გზა წიგნებისკენ, რომელია წაკითხვი გვერდის ახ რომელთაც დავეხმარებით რომელშიც კერძოდ, ტექნიკისა ან ისტორიულ ინფორმაციის ძიებისას, ადვილი საჩუქრებელია, მაგრამ მისი ბოლომდე გავლა ცოტათი სადავოადაბოა. სულ უფრო იზრდება ჩხვებული განმაზოგადებელი შრომების რაოდენობა, რომლებიც ეარსებითაც ფაქტებსაც იღვწის და შემდგომ ლიტერატურასაც მიცემთათვის. ხსენდისხვა სეროებიდან უმნიშვნელოვანესია *Pelican History of Art*, რომელსაც თავიდან ხელოვანს კვებური გამოსცემდა, ახლა კი **Yale University Press** ტომების უმრავლესობა ქადაადის კლდინი სახითაც არსებობს. ზოგიერთი კი შესწორებული იანითაც შეოსილება დაეკმარება კიდევ *Oxford History of English Art*, II ტომად, ა.ს.რ. ბიუხის (BOASE) გამოცემული. "Phaidon Colour Library", კატეგორიული, მაგრამ მისაღებ მიდგომას გვთავაზობს დღის რაოდენობის ხელოვნება და მიდგომათა მიმართ; აქ კარგი ფერადი ილუსტრაციებია, ისევე როგორც **Thames and Hudson** ის "World of Art" ხაზი.

შრავალი სახლი ვასამზოვადებელი ინგლისურენოვანი ხშირშიდახ, შემდგეს მთელითიერ: **Hugh Honour and John Fleming, A World History of Art** (London: Macmillan, 1982; 3rd edition, London: Laurence King, 1987*); **H. W. Janson, A History of Art** (London: Thames & Hudson; and New York: Abrams, 1962; 4th edition, 1991); **Nikolaus Pevsner, An Outline of European Architecture** (London: Penguin, 1943; 7th edition, 1963*); **Patrick Nuttgens, The Story of Architecture** (Oxford: Phaidon, 1983; reprinted London, 1994*). ქახნა კიბანტ, იხ. **John Pope-Hennessy, An Introduction to Italian Sculpture** (3 vols., London: Phaidon, 1955-63; 2nd edition, 1970-72; reprinted Oxford, 1985*). აღმოთავსეთის ხელოვნებანი იხ. *The Heibonsha Survey of Japanese Art* (30 vols., Tokyo: Heibonsha, 1964-9; and New York: Weatherhill, 1972-80).

დაწერადებიანი და უახლესი მთხაგვებების ძიებაში მკვლევარი სველებრივ წიგნებით არ ხელმძღვანელობს, მისი საკლავი ასობრები პერიოდული გამოცემებითა - ევროპისა და ამერიკაში სხვადასხვა დაწესებულებებისა და სასქესხერა საზოგადოებების გამოცემული წილსწერილებია, მეთათხასკდ წილსწერები და კოლექციურიერები. მათგან კანრიკოლესხი **Berlinston Magazine** და **Art Bulletin** - ია. ამ გამოცემებში საგვალოსხერბი სძვიდაოსხერბისიერს წილსწერა, აქვესხერბის იმ საბუთებია და ინტერპრეტაციებია, რომელითავახავ იწვობა ისტორიის მთხაგვა. ამკვარი წილსწერის მარტო რომელიმე მხიშხელოვან პიბლიოთეკაში ხახავი, თუ ღია თაროებზე მკვლევარი ავიდათიერი იბილის ახევი ხავხობრო გამოცემების, რომლებიც მას შედამ სქირდება, ასეთია

Encyclopedia of World Art, თავდაპირველად იტალიელების წამოწეებული, იხგლისერად გამოქვეყნებული: **Mc Craw Hill, New York, 1959-68**, მერე *Art Index*, სადაც ყოველწლიურად ყვესრობა შევამებული საძიებელი ავტორებისა და კვლევების მთხედეია. საშხატვრო პერიოდიცისა და მუშეკმების მოამბეებიდან. მას აესებს *International Repertory of the Literature of Art (RILA)*, რომელსაც 1991 წლის აქეთ *Bibliography of the History of Art* ჰქვია.

ლონდონისი **სასარგებლო ლექსიკონთა და საცხობარო გამოცემითიდანია: Peter and Linda Murray, The Penguin Dictionary of Art and Artists** (Harmondsworth: Penguin, 1959; 6th edition, 1989*); **John Fleming and Hugh Honour, The Penguin Dictionary of Decorative Arts** (Harmondsworth: Penguin, 1979; new edition, 1989*) და, ხეკლავს პეფსერთან ერთად *The Penguin Dictionary of Architecture* (Harmondsworth: Penguin, 1966; 4th edition, 1991*); *The Oxford Companion to Art and The Oxford Companion to the Decorative Arts*, ორივე მაროლდ ოსბორხის რედაქციით. მალე გამოვა *Macmillan Dictionary of Art*, 30 ტომად დაგვეხილი. სადაც მთამბეკლავი დამაზონის ეახლესი ხავხობარო მანალი იქება თავმოყრილი.

მოგზაურობა

თქმა არ უნდა, თუკი არსებობს საკვლევი ასპარეზი, სადაც საქმეს მართო კითხვით არ მოველეხა, ეს ხელოვნების ისტორიაა. ხელოვნების ყველა მოყვარული ეძებს საშუალებას იმოგზაუროს და რაც შეიძლება მეტი დრო ძეგლებისა და ხელოვნების ნაწარმოებთა კვლევაში გაატაროს. შეუძლებელიცაა და არცაა საჭირო აქ ყველა მეგზური მოვიყვანო, მხოლოდ ზოგიერთს ვასსენებ:

Companion Guides (Collins-თან გამოცემული), **Blne GUIDes** (A. and C. Black) და **Phaidon Cultural Guides**. ინგლისური არქიტექტურისთვის უთვალსაზრისოესია ნიკოლაუს პეგზნერის Penguin-ის სერია "The Buildings of England" (ქვეყნების) მიხედვით.

დახარჩენს რაც შეეხება – კეთილი მოგზავრობა!

ბიბლიოგრაფია თავების მიხედვით

ნაშრომების თანამიმდევრობა, ჩვეულებრივ, ამა თუ იმ თავში ხელოვნება და გახსილული თემების თანამიმდევრობას მისდევს.

1

ურვეულმო ბარიჰრაჰი

ნინარეისტორიული და პირველყოფილი (პრემიტიული) ხალხები; ძველი ამერიკა

Anthony Forge, *Primitive Art and Society* (London: Oxford U.P., 1973)

Douglas Fraser, *Primitive Art* (London: Thames & Hudson, 1962)
Franz Boas, *Primitive Art* (New York: Peter Smith, 1962)

2

საშუალო ხელოვნება

ეგვიპტე, მესოპოტამია, კრეტა

W. Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* (Harmondsworth: Penguin, 1958; 2nd edition, revised by William Kelly Simpson, 1981*)

Heinrich Schäfer, *Principles of Egyptian Art*, translated by J. Baines (Oxford U.P., 1974)

Kurt Lange and Max Hirmer, *Egypt: Architecture, Sculpture, Painting* (London: Phaidon, 1956; 4th edition, 1968; reprinted 1974)

Henri Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient* (Harmondsworth: Penguin, 1954; 4th edition, 1970*)

3

ღრადი გამოკვიძება

საბერძნეთი, ძვ. წ. მეშვიდე-მეხუთე საუკუნეები

Gisela M.A. Richter, *A Handbook of Greek Art* (London: Phaidon, 1959; 9th edition, Oxford, 1987; reprinted London, 1994*)

Martin Robertson, *A History of Greek Art* (2 vols., Cambridge U.P., 1975)

-, *A Shorter History of Greek Art* (Cambridge U.P., 1981*)

Andrew Stewart, *Greek Sculpture* (2 vols., New Haven and London: Yale U.P., 1990)

John Boardman, *The Parthenon and its Sculptures* (London: Thames & Hudson, 1985)

Bernard Ashmole, *Architect and Sculptor in Classical Greece* (London: Phaidon, 1972)

J.J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece* (Cambridge U.P., 1972)

R.M. Cook, *Greek Painted Pottery* (London: Methuen, 1960; 2nd edition, 1972)

Claude Rolley, *Greek Bronzes* (London: Sotheby's, 1986)

4

მშენებლობის საუფლო

საბერძნეთი და ბერძნული სამყარო, ძვ. წ. მეოთხე საუკუნე – ახ. წ. პირველი საუკუნე

Margarete Bieber, *Sculpture of the Hellenistic Age* (New York: Columbia U.P., 1955; revised edition, 1961)

J. Onians, *Art and Thought in the Hellenistic Age* (London: Thames & Hudson, 1979)

J.J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge U.P., 1986*)

5

მსოფლიოს მამკარობა

რომაელები, პუბლიკები, იუდეველები და ქრისტიანები, ახ. წ. პირველი-მეოთხე საუკუნეები

Martin Henig, ed., *A Handbook of Roman Art* (Oxford: Phaidon, 1983; reprinted London, 1992*)

Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Rome: the Centre of Power* (London: Thames & Hudson, 1970)

—, *Rome: the Late Empire* (London: Thames & Hudson, 1971)

Richard Brilliant, *Roman Art: From the Republic to Constantine* (London: Phaidon, 1974)

William Macdonald, *The Pantheon* (Harmondsworth: Penguin, 1976*)

Diana E.E. Kleiner, *Roman Sculpture* (New Haven and London: Yale U.P., 1993)

Roger Ling, *Roman Painting* (Cambridge U.P., 1991*)

6

გზამთა ბასილიკა

რომი და ბიზანტია, მეხუთე-მეცამეტე საუკუნეები

Richard Krautheimer, *Rome, ProWle of a City, 312–1308* (Princeton U.P., 1980)

Otto Demus, *Byzantine Art and the West* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1970)

Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making* (London: Faber, 1977)

—, *Early Medieval Art in the British Museum* (London: British Museum, 1940*)

John Beckwith, *The Art of Constantinople* (London: Phaidon, 1961; 2nd edition, 1968)

Richard Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Art and Architecture* (Harmondsworth: Penguin, 1965; 4th edition, 1986*)

7

მზიარა აღმოსავლეთისკენ

იხლავი, ჩინეთი, მეორე-მეცამეტე საუკუნეები

Jerrilyn D. Dodds, ed., *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1992)

Oleg Girabar, *The Alhambra* (London: Allen Lane, 1978)

—, *The Formation of Islamic Art* (New Haven and London: Yale U.P., 1973; revised edition, 1987*)

Godfrey Goodwin, *History of Ottoman Architecture* (London: Thames & Hudson, 1971; reprinted 1987*)

Basil Gray, *Persian Painting* (London: Batsford, 1947; reprinted 1961)

R.W. Ferrier, ed., *The Arts of Persia* (New Haven and London: Yale U.P., 1989)

J.C. Harle, *Art and Architecture of the Indian Subcontinent* (Harmondsworth: Penguin, 1986*)

T. Richard Blurton, *Hindu Art* (London: British Museum, 1992*)

James Cahill, *Chinese Painting* (Geneva: Skira, 1960; reprinted New York: Skira/Rizzoli, 1977*)

W. Willetts, *Foundations of Chinese Art* (London: Thames & Hudson, 1965)

William Watson, *Style in the Arts of China* (Harmondsworth: Penguin, 1974*)

Michael Sullivan, *Symbols of Eternity* (Oxford U.P., 1980)

—, *The Arts of China* (Berkeley: California U.P., 1967; 3rd edition, 1984*)

Wen C. Fong, *Beyond Representation* (New Haven and London: Yale U.P., 1992)

8

დასავლეთის ხელოვნება საღვთო ძეგლებში

ევროპა, მეექვსე-მეთერთმეტე საუკუნეები

David Wilson, *Anglo-Saxon Art* (London: Thames & Hudson, 1984)

—, *The Bayeux Tapestry* (London: Thames & Hudson, 1985)

Janet Backhouse, *The Lindisfarne Gospels* (Oxford: Phaidon, 1981; reprinted London, 1994*)

Jean Hubert et al., *Carolingian Art* (London: Thames & Hudson, 1970)

9

მეზრძოლი ეკლესია

მეთორმეტე საუკუნე

- Meyer Schapiro, *Romanesque Art* (London: Chatto & Windus, 1977)
- George Zarnecki, ed., *English Romanesque Art 1066-1200* (London: Royal Academy, 1984)
- Hanns Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art: the Art of Church Treasures in North-Western Europe* (London: Faber, 1954; 2nd edition, 1967)
- Otto Pächt, *Book Illumination in the Middle Ages* (London: Harvey Miller, 1986)
- Christopher de Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts* (Oxford: Phaidon, 1986; 2nd edition, London, 1994)
- J.J.G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods* (New Haven and London: Yale U.P., 1992).

10

გამარჯვებული ეკლესია

მეცამეტე საუკუნე

- Henri Focillon, *The Art of the West in the Middle Ages* (2 vols., London: Phaidon, 1963; 3rd edition, Oxford, 1980*)
- Joan Evans, *Art in Mediaeval France* (London: Oxford U.P., 1948)
- Robert Branner, *Chartres Cathedral* (London: Thames & Hudson, 1969; reprinted New York: W.W. Norton, 1980*)
- George Henderson, *Chartres* (Harmondsworth: Penguin, 1968*)
- Willibald Sauerländer, *Gothic Sculpture in France 1140-1270*, translated by Janet Sondheimer (London: Thames & Hudson, 1972)
- Jean Bony, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries* (Berkeley: California U.P., 1983*)
- James H. Stubblebine, *Giotto, the Arena Chapel Frescoes* (London: Thames & Hudson, 1969; 2nd edition, 1993)
- Jonathan Alexander and Paul Binski, ed., *Age of Chivalry: Art in Plantagenet England 1200-1400* (London: Royal Academy, 1987*)

11

კარისკაცები და ბიურგერები

მეთორმეტე საუკუნე

- Jean Bony, *The English Decorated Style* (Oxford: Phaidon, 1979)
- Andrew Martindale, *Simone Martini* (Oxford: Phaidon, 1988)
- Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbours and their Contemporaries* (2 vols., New York: Braziller, 1974)

Jean Longnon et al., *The Très Riches Heures of the Duc de Berry* (London: Thames & Hudson, 1969; reprinted 1989*)

12

სინამდვილის დაუფლება

მეთხუთმეტე საუკუნის დასაწყისი

- Eugenio Battisti, *Brunelleschi: the Complete Work* (London: Thames & Hudson, 1981)
- Bruce Cole, *Masaccio and the Art of Early Renaissance Florence* (Bloomington: Indiana U.P., 1980)
- Umberto Baldini & Ornella Casazza, *The Brancacci Chapel Frescoes* (London: Thames & Hudson, 1992)
- Paul Joannides, *Masaccio and Masolino* (London: Phaidon, 1993)
- H.W. Janson, *The Sculpture of Donatello* (Princeton U.P., 1957)
- Bonnie A. Bennett and David G. Wilkins, *Donatello* (Oxford: Phaidon, 1984)
- Kathleen Morand, *Claus Sluter: Artist of the Court of Burgundy* (London: Harvey Miller, 1991)
- Elizabeth Dhanens, *Hubert and Jan van Eyck* (Antwerp: Fonds Mercator, 1980)
- Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character* (2 vols., Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1953; reprinted New York: Harper & Row, 1971*)

13

ტრადიციის და სინაზის: I

მეთხუთმეტე საუკუნის მიწურული იტალიაში

- Franco Borsi, *L.B. Alberti: Complete Edition* (Oxford: Phaidon, 1977)
- Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti* (Princeton U.P., 1956; revised edition, 1970)
- John Pope-Hennessy, *Fra Angelico* (London: Phaidon, 1952; 2nd edition, 1974)
- , *Uccello* (London: Phaidon, 1950; 2nd edition, 1969)
- Ronald Lightbown, *Manegna* (Oxford: Phaidon-Christie's, 1986)
- Jane Martineau, ed., *Andrea Mantegna* (London: Thames & Hudson, 1992)
- Kenneth Clark, *Piero della Francesca* (London: Phaidon, 1951; 2nd edition, 1969)
- Ronald Lightbown, *Piero della Francesca* (New York: Abbeville, 1992)
- L.D. Fittlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo* (Oxford: Phaidon, 1978)
- H. Horne, *Botticelli: Painter of Florence* (London: Bell, 1908; revised edition, Princeton U.P., 1980)
- Ronald Lightbown, *Botticelli* (2 vols., London: Elek, 1978; revised edition published as *Sandro Botticelli: Life and Work*, London:

Thames & Hudson, 1989)

For *La Primavera* and *The Birth of Venus*, see my essay on Botticelli's mythologies in *Symbolic Images* (London: Phaidon, 1972; 3rd edition, Oxford, 1985; reprinted London, 1995*), pp. 31–81

14

ტრადიციის და სივსლე: II

მეთხუთმეტე საუკუნე ჩრდილოეთში

John Harvey, *The Perpendicular Style* (London: Batsford, 1978)

Martin Davies, *Rogier van der Weyden: An Essay, with a Critical Catalogue of Paintings ascribed to him and to Robert Campin* (London: Phaidon, 1972)

Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven and London: Yale U.P., 1980*)

Jan Bialostocki, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe* (Oxford: Phaidon, 1976)

15

მიქელანჯელო ვარმონი

კოსკანა და რომი მეთექვსმეტე საუკუნის დასაწყისში

Arnaldo Bruschi, *Bramante*, translated by Peter Murray (London: Thames & Hudson, 1977)

Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci* (Cambridge U.P., 1939; revised edition by Martin Kemp, Harmondsworth: Penguin, 1988*)

A.E. Popham, ed., *Leonardo da Vinci: Drawings* (London: Cape, 1946; revised edition, 1973*)

Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man* (London: Dent, 1981*)

See also my essays in *The Heritage of Apelles* (Oxford: Phaidon, 1976; reprinted London, 1993*), pp. 39–56, and *New Light on Old Masters* (Oxford: Phaidon, 1986; reprinted London, 1993*), pp. 32–88

Herbert von Einem, *Michelangelo* (revised English edition, London: Methuen, 1973)

Howard Hibbard, *Michelangelo* (Harmondsworth: Penguin, 1975; 2nd edition, 1985*) This and the above work are useful general introductions

Johannes Wilde, *Michelangelo: Six Lectures* (Oxford U.P., 1978*)

Ludwig Goldscheider, *Michelangelo: Paintings, Sculpture, Architecture* (London: Phaidon, 1953; 6th edition, 1995*)

Michael Hirst, *Michelangelo and his Drawings* (New Haven and London: Yale U.P., 1988*)

For complete catalogues of Michelangelo's work see:

Frederick Hartt, *The Paintings of Michelangelo* (New York: Abrams, 1964)

..., *Michelangelo: The Complete Sculpture* (New York: Abrams, 1970)

..., *Michelangelo Drawings* (New York: Abrams, 1970)

On the Sistine Chapel see:

Charles Seymour, ed., *Michelangelo: The Sistine Ceiling* (New York: W.W. Norton, 1972)

Carlo Pietrangeli, ed., *The Sistine Chapel: Michelangelo Rediscovered* (London: Muller, Blond & White, 1986)

John Pope-Hennessy, *Raphael* (London: Phaidon, 1970)

Roger Jones and Nicholas Penny, *Raphael* (New Haven and London: Yale U.P., 1983*)

Eitlpold Dussler, *Raphael: A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries* (London: Phaidon, 1971)

Paul Joannides, *The Drawings of Raphael, with a Complete Catalogue* (Oxford: Phaidon, 1983)

On the Stanza della Segnatura, see my essay in *Symbolic Images* (London: Phaidon, 1972; 3rd edition, Oxford, 1985; reprinted London, 1995*), pp. 85–101; on the *Madonna della Sedia*, see my essay in *Norm and Form* (London: Phaidon, 1966; 4th edition, Oxford, 1985; reprinted London, 1995*), pp. 64–80

16

შუქი და ფერი

კუნუცია და ჩრდილოეთი იტალია, მეთექვსმეტე საუკუნის დასაწყისში

Deborah Howard, *Jacopo Sansovino* (New Haven and London: Yale U.P., 1975*)

Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino* (2 vols., New Haven and London: Yale U.P., 1992)

Johannes Wilde, *Venetian Art from Bellini to Titian* (Oxford U.P., 1974*)

Giles Robertson, *Giovanni Bellini* (Oxford U.P., 1968)

Terisio Pignatti, *Giorgione: Complete Edition* (London: Phaidon, 1971)

Harold Wethey, *The Paintings of Titian* (3 vols., London: Phaidon, 1969–75)

Charles Hope, *Titian* (London: Jupiter, 1980)

Cecil Gould, *The Paintings of Correggio* (London: Faber, 1976)

A.E. Popham, *Correggio's Drawings* (London: British Academy, 1957)

17

ახალი მომკვრება ვრცელდება

გერმანია და ნიდერლანდი, მეთექვსმეტე საუკუნის დასაწყისში

Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (Princeton U.P., 1943; 4th edition, 1955; reprinted 1971*)

Nikolaus Pevsner and Michael Meier, *Grünwald* (London: Thames & Hudson, 1948)

G. Scheja, *The Isenheim Altarpiece* (Cologne: DuMont; and New York: Abrams, 1969)

Max J. Friedländer and Jakob Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach*, translated by Heinz Norden (London: Sotheby's, 1978)
 Walter S. Gibson, *Hieronymus Bosch* (London: Thames & Hudson, 1973) – see also my essay in *The Heritage of Apelles* (Oxford: Phaidon, 1976; reprinted London, 1993*), pp. 79–90
 R.H. Marijnissen, *Hieronymus Bosch: The Complete Works* (Antwerp: Tatar, 1987)

18

ხელოვნების კრიზისი

ვერობა, მეფეებსმეტე საუკუნის მიწურული

James Ackerman, *Palladio* (Harmondsworth: Penguin, 1966*)
 John Shearman, *Mannerism* (Harmondsworth: Penguin, 1967*)
 John Pope-Hennessy, *Cellini* (London: Macmillan, 1985)
 Sydney J. Freedberg, *Parmigianino: His Works in Painting* (2 vols., Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1950)
 A.E. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino* (3 vols., New Haven and London: Yale U.P., 1971)
 Charles Avery, *Giambologna* (Oxford: Phaidon-Christie's, 1987; reprinted London: Phaidon, 1993*)
 Hans Tietze, *Tintoretto: The Paintings and Drawings* (London: Phaidon, 1948)
 Harold E. Wethey, *El Greco and his School* (2 vols., Princeton U.P., 1962)
 John Rowlands, *Holbein: The Paintings of Hans Holbein the Younger* (Oxford: Phaidon, 1985)
 Roy Strong, *The English Renaissance Miniature* (London: Thames & Hudson, 1983*) – contains essays on Nicholas Hilliard and Isaac Oliver
 F. Grossmann, *Pieter Bruegel: Complete Edition of the Paintings* (London: Phaidon, 1955; 3rd edition, 1973)
 Ludwig Münz, *Bruegel: The Drawings* (London: Phaidon, 1961)

19

მრავალსახეობა ხელოვნებაში

კათოლიკური ვერობა, მეფეებსმეტე საუკუნის პირველი ნახევარი

Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750* (Harmondsworth: Penguin, 1958; 3rd edition, 1973*)
 Ellis Waterhouse, *Italian Baroque Painting* (London: Phaidon, 1962; 2nd edition, 1969)
 Donald Posner, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590* (2 vols., London: Phaidon, 1971)
 Walter Friedländer, *Caravaggio Studies* (Princeton U.P., 1955*)
 Howard Hibbard, *Caravaggio* (London: Thames & Hudson, 1983*)
 D. Stephen Pepper, *Guido Reni: A Complete Catalogue of his Works*

with an Introductory Text (Oxford: Phaidon, 1984)

Anthony Blunt, *The Paintings of Poussin* (3 vols., London: Phaidon, 1966–7)
 Marcel Röthlisberger, *Claude Lorrain: The Paintings* (2 vols., New Haven and London: Yale U.P., 1961)
 Julius S. Held, *Rubens: Selected Drawings* (2 vols., London: Phaidon, 1959; 2nd edition, in 1 vol., Oxford, 1986)
 , *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: A Critical Catalogue* (2 vols., Princeton U.P., 1980)
Corpus Rubenianum Ludwig Burchard (London: Phaidon; and London: Harvey Miller, 1968 : 27 parts planned, of which 15 have been published)
 Michael Javé, *Rubens and Italy* (Oxford: Phaidon, 1977)
 Christopher White, *Peter Paul Rubens: Man and Artist* (New Haven and London: Yale U.P., 1987)
 Christopher Brown, *Van Dyck* (Oxford: Phaidon, 1982)
 Jonathan Brown, *Velázquez* (New Haven and London: Yale U.P., 1986*)
 Enriqueta Harris, *Velázquez* (Oxford: Phaidon, 1982)
 Jonathan Brown, *The Golden Age of Painting in Spain* (New Haven and London: Yale U.P., 1991)

20

გუნების სარკი

პოლანდია მეფეებსმეტე საუკუნეში

Katharine Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam* (Utrecht: Dekker & Gumbert, 1959)
 Bob Haak, *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century* translated by E. Williams-Freeman (London: Thames & Hudson, 1984)
 Seymour Slive, *Frans Hals* (3 vols., London: Phaidon, 1970–4)
 , *Jacob van Ruysdael* (New York: Abbeville, 1981)
 Gary Schwarz, *Rembrandt: His Life, his Paintings* (Harmondsworth: Penguin, 1985*)
 Jakob Rosenberg, *Rembrandt: Life and Work* (2 vols., Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1948; 4th edition, Oxford: Phaidon, 1980*)
 A. Bredius, *Rembrandt: Complete Edition of the Paintings* (Vienna: Phaidon, 1935; 4th edition, revised by Horst Gerson, London: Phaidon, 1971*)
 Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt* (6 vols., London: Phaidon, 1954–7; revised edition, 1973)
 Christopher White and K.G. Boon, *Rembrandt's Etchings: An Illustrated Critical Catalogue* (2 vols., Amsterdam: Van Ghendt, 1969)
 Christopher Brown, Jan Kelch and Pieter van Thiel, *Rembrandt: The Master and his Workshop* (2 vols., New Haven and London: Yale U.P., 1991*)
 Baruch D. Kirschenbaum, *The Religious and Historical Paintings of Jan Steen* (Oxford: Phaidon, 1977)

- Wolfgang Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century* (London: Phaidon, 1966; 3rd edition, Oxford, 1981*)
- Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (London: John Murray, 1983*)
- Lawrence Gowing, *Vermeer* (London: Faber, 1952)
- Albert Blankert, *Vermeer of Delft: Complete Edition of the Paintings* (Oxford: Phaidon, 1978)
- John Michael Montias, *Vermeer and his Milieu* (Princeton U.P., 1989)

21

ძალაუფლება და დიდება: I

იტალია, მეჩვიდმეტე საუკუნის მეორე ნახევარი და მეთვრამეტე საუკუნე

- Anthony Blunt, ed., *Baroque and Rococo Architecture and Decoration* (London: Elek, 1978)
- , *Borromini* (Harmondsworth: Penguin, 1979; new edition, Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1990*)
- Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini* (London: Phaidon, 1955; 3rd edition, Oxford, 1981)
- Robert Enggass, *The Paintings of Baciccio: Giovanni Battista Gaulli 1639-1709* (University Park: Pennsylvania State U.P., 1964)
- Michael Levey, *Giambattista Tiepolo* (New Haven and London: Yale U.P., 1986)
- , *Painting in Eighteenth Century Venice* (London: Phaidon, 1959; 3rd edition, New Haven and London: Yale U.P., 1994)
- Julius S. Held and Donald Posner, *Seventeenth and Eighteenth Century Art* (New York and London: Abrams, 1972)

22

ძალაუფლება და დიდება: II

საფრანგეთი, გერმანია და ავსტრია, მეჩვიდმეტე საუკუნის მიწურული და მეთვრამეტე საუკუნის დასაწყისი

- G. Walton, *Louis XIV and Versailles* (Harmondsworth: Penguin, 1986)
- Anthony Blunt, *Art and Architecture in France 1500-1700* (Harmondsworth: Penguin, 1953; 4th edition, 1980*)
- Henry-Russell Hitchcock, *Rococo Architecture in Southern Germany* (London: Phaidon, 1968)
- Eberhard Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe* (Harmondsworth: Penguin, 1965*)
- Marianne Roland Michel, *Watteau: An Artist of the Eighteenth Century* (London: Trefoil, 1984)
- Donald Posner, *Antoine Watteau* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1984)

23

ბონეპის ხანა

ინგლისი და საფრანგეთი, მეთვრამეტე საუკუნე

- Kerry Downes, *Sir Christopher Wren* (London: Granada, 1982)
- Ronald Paulson, *Hogarth: His Life, Art and Times* (2 vols., New Haven and London: Yale U.P., 1971; abridged 1-vol. edition, 1974*)
- David Bindman, *Hogarth* (London: Thames & Hudson, 1981)
- Ellis Waterhouse, *Reynolds* (London: Phaidon, 1973)
- Nicholas Penny, ed., *Reynolds* (London: Royal Academy, 1986*)
- John Hayes, *Gainsborough: Paintings and Drawings* (London: Phaidon, 1975, reprinted Oxford, 1978)
- , *The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough: A Critical Text and Catalogue Raisonné* (2 vols., London: Sotheby's, 1982)
- , *The Drawings of Thomas Gainsborough* (2 vols., London: Zwemmer, 1970)
- , *Thomas Gainsborough* (London: Tate Gallery, 1980*)
- Georges Wildenstein, *Chardin, a Catalogue Raisonné* (Oxford: Cassirer, 1969)
- Philip Conisbee, *Chardin* (Oxford: Phaidon, 1986)
- H.H. Arnason, *The Sculptures of Houdon* (London: Phaidon, 1975)
- Jean-Pierre Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard: Life and Work, Complete Catalogue of the Oil Paintings* (New York: Abrams, 1988)
- Oliver Millar, *ZoVany and his Tribuna* (London: Routledge & Kegan Paul, 1967)

24

ტრადიციის წყვიტა

ინგლისი, ამერიკა და საფრანგეთი, მეთვრამეტე საუკუნის მიწურული და მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისი

- J. Mordaunt Crook, *The Dilemma of Style* (London: John Murray, 1987)
- J.D. Prown, *John Singleton Copley* (2 vols., Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1966)
- Anita Brookner, *Jacques-Louis David* (London: Chatto & Windus, 1980*)
- Paul Gassier and Juliet Wilson, *The Life and Complete Work of Francisco Goya* (New York: Reynal, 1971; revised edition, 1981)
- Janis Tomlinson, *Goya* (London: Phaidon, 1994)
- David Bindman, *Blake as an Artist* (Oxford: Phaidon, 1977)
- Martin Butlin, *The Paintings and Drawings of William Blake* (2 vols., New Haven and London: Yale U.P., 1981)
- and Evelyn Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner, a Catalogue* (2 vols., New Haven and London: Yale U.P., 1977; revised edition, 1984*)

- Andrew Wilton, *The Life and Work of J.M.W. Turner* (London: Academy, 1979)
- Graham Reynolds, *The Late Paintings and Drawings of John Constable* (2 vols., New Haven and London: Yale U.P., 1984)
- Malcolm Cormack, *Constable* (Oxford: Phaidon, 1986)
- Walter Friedländer, *From David to Delacroix* (Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1952*)
- William Vaughan, *German Romantic Painting* (New Haven and London: Yale U.P., 1980*)
- Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich* (London: Thames & Hudson, 1974; 4th edition, Munich: Prestel, 1990)
- Hugh Honour, *Neo-classicism* (Harmondsworth: Penguin, 1968*)
- , *Romanticism* (Harmondsworth: Penguin, 1981*)
- Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion* (London: Sotheby's, 1986*)

25

პერმანენტული რეპოლეჯინი
მეცხრამეტე საუკუნე

- Robert Rosenblum, *Ingres* (London: Thames & Hudson, 1967)
- Robert Rosenblum and H.W. Janson, *The Art of the Nineteenth Century* (London: Thames & Hudson, 1984)
- Lec Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix* (6 vols., Oxford U.P., 1981-9)
- Michael Clarke, *Corot and the Art of Landscape* (London: British Museum, 1991)
- Peter Galassi, *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical Landscape Tradition* (New Haven and London: Yale U.P., 1991)
- Robert Herbert, *Miller* (Paris: Grand Palais; and London: Hayward Gallery, 1975*)
- Courbet* (Paris: Grand Palais; and London: Royal Academy, 1977*)
- Linda Nochlin, *Realism* (Harmondsworth: Penguin, 1971*)
- Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti* (Oxford U.P., 1971)
- Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (London: Phaidon, 1971; reprinted New Haven and London: Yale U.P., 1986*)
- Manet* (Paris: Grand Palais; and New York: Metropolitan Museum of Art, 1983)
- John House, *Monet* (Oxford: Phaidon, 1977; 3rd edition, London, 1991*)
- Paul Hayes Tucker, *Monet in the '90s: The Series Paintings* (New Haven and London: Yale U.P., 1989*)
- Renoir* (Paris: Grand Palais; London: Hayward Gallery; and Boston: Museum of Fine Arts, 1985*)
- Pissarro* (London: Hayward Gallery; Paris: Grand Palais; and Boston: Museum of Fine Arts, 1981*)
- J. Hillier, *The Japanese Print: A New Approach* (London: Bell, 1960)

- Richard Lane, *Hokusai: Life and Work* (London: Barrie & Jenkins, 1989)
- Jean Sutherland Boggs et al., *Decgas* (Paris: Grand Palais; Ottawa: National Gallery of Canada; and New York: Metropolitan Museum of Art, 1988*)
- John Rewald, *The History of Impressionism* (New York: Museum of Modern Art, 1946; 4th edition, London: Seeker & Warburg, 1973*)
- Robert L. Herbert, *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society* (New Haven and London: Yale U.P., 1988*)
- Albert Elsen, *Rodin* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1963)
- Catherine Lampert, *Rodin: Sculptures and Drawings* (London: Hayward Gallery, 1986*)
- Andrew Maclaren Young, ed., *The Paintings of James McNeill Whistler* (New Haven and London: Yale U.P., 1980)
- K.E. Mason, *Honoré Daumier: Catalogue of the Paintings, Watercolours and Drawings* (2 vols., London: Thames & Hudson, 1968)
- Quentin Bell, *Victorian Artists* (London: Routledge & Kegan Paul, 1967)
- Graham Reynolds, *Victorian Painting* (London: Studio Vista, 1966)

26

ახალი სტანდარტების კიბაში
მეცხრამეტე საუკუნის დასასრული

- Robert Schmutzler, *Art Nouveau*, translated by F. Roditi (London: Thames & Hudson, 1964; abridged edition, 1978)
- Roger Fry, *Cézanne: A Study of his Development* (London: Hogarth Press, 1927; new edition, Chicago U.P., 1989*)
- William Rubin, ed., *Cézanne: The Late Work* (London: Thames & Hudson, 1978)
- John Rewald, *Cézanne: The Watercolours* (London: Thames & Hudson, 1983)
- John Russell, *Scurat* (London: Thames & Hudson, 1965*)
- Richard Thomson, *Scurat* (Oxford: Phaidon, 1985; reprinted 1990*)
- Ronald Pickvance, *Van Gogh in Arles* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1984*)
- , *Van Gogh in Saint Rémy and Auvers* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1986*)
- Michel Hoog, *Gauguin* (London: Thames & Hudson, 1987)
- Gauguin* (Paris: Grand Palais; Chicago: Art Institute; and Washington: National Gallery of Art, 1988*)
- Nicholas Watkins, *Bomnard* (London: Phaidon, 1994)
- Götz Adriani, *Toulouse-Lautrec* (London: Thames & Hudson, 1987)
- , *Post-Impressionism: From Van Gogh to Gauguin* (New York: Museum of Modern Art, 1956; 3rd edition, London: Seeker & Warburg, 1978*)

27

ქესპერიმენტული ხელოვნება

მეოცე საუკუნის პირველი ნახევარი

- Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art* (London: Thames & Hudson, 1960; revised edition, New York: Abrams, 1992)
- John Golding, *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914* (London: Faber, 1959; 3rd edition, 1988*)
- Bernard S. Myers, *Expressionism* (London: Thames & Hudson, 1963)
- Walter Grosskamp, ed., *German Art in the Twentieth Century: Painting and Sculpture 1905-1985* (London: Royal Academy, 1985)
- Hans Maria Wingler, *The Bauhaus* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969)
- H. Bayer, W. Gropius and I. Gropius, eds., *Bauhaus 1919-1928* (London: Secker & Warburg, 1975)
- William J.R. Curtis, *Modern Architecture since 1900* (Oxford: Phaidon, 1982; 2nd edition, 1987; reprinted London, 1994*)
- Norbert Lynton, *The Story of Modern Art* (Oxford: Phaidon, 1980; 2nd edition, 1989; reprinted London, 1994*)
- Robert Hughes, *The Shock of the New: Art and the Century of Change* (London: BBC, 1980; revised and enlarged edition, 1991)
- William Rubin, ed., *'Primitivism' in 20th Century Art: Aynity of the Tribal and the Modern* (2 vols., New York: Museum of Modern Art, 1984)
- Reinhold Heller, *Munch: His Life and Work* (London: John Murray, 1984)
- C.D. Zigrosser, *Prints and Drawings of Käthe Kollwitz* (London: Constable; and New York: Dover, 1969)
- Werner Hafmamm, *Emil Nolde*, translated by N. Guterman (London: Thames & Hudson, 1960)
- Richard Calvocoressi, ed., *Oskar Kokoschka 1886-1980* (London: Tate Gallery, 1987*)
- Peter Vergo, *Art in Vienna 1898-1918: Klimt, Kokoschka, Schiele and their Contemporaries* (London: Phaidon, 1975; 3rd edition, 1993; reprinted 1994)
- Paul Overy, *Kandinsky: The Language of the Eye* (London: Elek, 1969)
- Hans K. Roethel and Joan K. Benjamin, *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings* (2 vols., London: Sotheby's, 1982-4)
- Will Grohmann, *Wassily Kandinsky: Life and Work* (New York: Abrams, 1958)
- Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos* (Åbo: Academia, 1970)
- Jack Flam, *Matisse: The Man and his Art, 1869-1918* (London: Thames & Hudson, 1986)
- John ElderWeld, ed., *Henri Matisse* (New York: Museum of Modern Art, 1992*)

- Pablo Picasso: A Retrospective* (New York: Museum of Modern Art, 1980*)
- Timothy Hilton, *Picasso* (London: Thames & Hudson, 1975*)
- Richard Verdi, *Klee and Nature* (London: Zwemmer, 1984*)
- Margaret Plant, *Paul Klee: Figures and Faces* (London: Thames & Hudson, 1978)
- Ulrich Luckhardt, *Lyonel Feininger* (Munich: Prestel, 1989)
- Pontus Hultén, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancausi* (London: Faber, 1988)
- John Milner, *Mondrian* (London: Phaidon, 1992)
- Norbert Lynton, *Ben Nicholson* (London: Phaidon, 1993)
- Susan Compton, ed., *British Art in the Twentieth Century: The Modern Movement* (London: Royal Academy, 1987*)
- Joan M. Marter, *Alexander Calder, 1898-1976* (Cambridge U.P., 1991)
- Alan Bowness, ed., *Henry Moore: Sculptures and Drawings* (6 vols., London: Lund Humphries, 1965-7)
- Susan Compton, ed., *Henry Moore* (London: Royal Academy, 1988)
- Le Donatier Roussseau* (New York: Museum of Modern Art, 1985)
- Susan Compton, ed., *Chagall* (London: Royal Academy, 1985)
- David Sylvester, ed., *René Magritte. Catalogue Raisonné* (2 vols., Houston: The Menil Foundation and; London: Philip Wilson, 1992-3)
- Yves Bonnefoy, *Giacometti* (New York: Abbeville, 1991)
- Robert Descharnes, *Dali: The Work, the Man*, translated by E.R. Morse (New York: Abrams, 1984)
- Dawn Ades, *Salvador Dali* (London: Thames & Hudson, 1982*)

28

შდსანსრულში ამავენი

მოღერნიშვის ტრიუმფი

კიდევ ერთი მოქცევის ფაზა

(კვალუბადი წარსული)

- John ElderWeld, *Kurt Schwitters* (London: Thames & Hudson, 1985*)
- Irving Sandler, *Abstract Expressionism: The Triumph of American Painting* (London: Pall Mall, 1970)
- Ellen G. Landau, *Jackson Pollock* (London: Thames & Hudson, 1989)
- James Johnson Sweeney, *Pierre Soulages* (Neuchâtel: Ides et Calendes, 1972)
- Douglas Cooper, *Nicolas de Staël* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1962)
- Patrick Waldburg, Herbert Read and Giovanni de San Luzzaro, eds., *Complete Works of Marino Marini* (New York: Tudor Publishing, 1971)
- Marilena Pasquali, ed., *Giorgio Morandi 1890-1964* (London:

- Electa, 1989)
- Hugh Adams, *Art of the Sixties* (Oxford: Phaidon, 1978)
- Charles Jencks and Maggie Keswick, *Architecture Today* (London: Academy, 1988)
- Lawrence Gowing, *Lucian Freud* (London: Thames & Hudson, 1982)
- Naomi Rosenblum, *A World History of Photography* (New York: Abbeville, 1989*)
- Henri Cartier-Bresson, *Cartier-Bresson Photographer* (London: Thames & Hudson, 1980*)
- Hockney on Photography: Conversations with Paul Joyce* (London: Jonathan Cape, 1988)
- Maurice Tuchman and Stephanie Barron, eds., *David Hockney: A Retrospective* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; and London: Thames & Hudson, 1988)

ჩართები

გვერდები 656–63

ეს ჩართები, როგორც მცემბეტე გამოცემის წინათემაში აღინიშნა, იმსოვესაა მოყვანილი, რომ უფრო ადვილი იყოს ამ წიგნში კახსილედი პერიოდისა და სცილებების შესაბამისი დროითი მოხატველების შეთანხება. ცხინილი 1 მთავებს უკახსილედი 5000 წელს (ძვ.წ. 3000 წლისის მოყვარებელი). ანდუხილა გამოყოფილია ხსნარქისტორიული ძეგლის მსატვრობა.

მომდევნო ხანი ცხინილი (2-4) უფრო დამწერლობითი გვესწავის უკახსილედი 25 საუკუნეს. უხიდა აღინიშნოს, რომ უკახსილედი 650 წელს შესაბამის ცხინილებზე მახსილი მუქვლადია. შეტანისაა მხოლოდ ცხინილი მოსხიციტელი სელოვანები და ხაწარმოებელი, იგივე ითქმის, მცირედი ვამსხვალსებით, იმ სხიტირილი მოვლენათა და სხიტირილი მინია უქრქვებზე, რომლებიც ცოცელი ცხინილის ქვედა ხაწარმოა მოვლენილი. ეს სხიტირილი ხეცები იგივეა ცხინილი, საცხინილი იქნისაა ვამსილილი.

რუკები

გვერდი 664 9

შუხიდა იხივე, როგორც ჩართების დახამსილეობა, მკითხველმა წიგნში ხასხელები მოვლენები და სახელები დროისაა მიმართებითი უფრო იოლად წარმოადგინოს, მხოლოდის, სმელითაშუაბდვისპირეთისა და დახავლეთი გვრამის შერჩეულმა რუკებმა მას მათი სავრცელი მიმართების დახახვა უნდა ეავიცილოს. რუკების გამოყენებისაა მუდამ უნდა გვხსივდეს, რომ ქვეყნის ფიზიკური მახასიათებლები ცოცელეთის ახდენდა გავლენას ცივილიზაციის გეგმე: ქედები იფერსებდა ურთიერთობებს, წყალსხვი მდინარეები და ზღვისპირა რეგიონები ხელს უწყობდა ვაჭრობას, ხოლო ხაყოფიერი ვაკეები ხელს უწყობდა სხეთი ქალაქების ზრდას. რომლებმაც საუკუნეებს გაყოფეს, მიხედვითად მოლიტიკური ცვლილებებისა, რომელითა ვამოც იცვლებოდა საზღვრები და ქვეყნების სახელწოდებებიც კი. დღესაც, რადესაც თვისმდინახვითი მიმოსვლამ დაამსაა მახილი ვაქროს, არ უნდა დავგავიწყდეს, რომ როცა ხელოვანები საქალაქო ცხიტირებს სამქმლის საქმტვლად მიამუქრებდეს ახ ვახთლებს მისალებად იცილიაში აღამების გადაღმა მდიდარს. მათი ძირითადად ფუხით სიბრელი უწყვლია.

ძვ.წ. 3000

ძვ.წ. 2000

ძვ.წ. 1000

მეცხოვეთება

შემერები

გვირაბი

ადრეული დინასტიები

ძველი სამეფო

შუა სამეფო

ახალი სამეფო

საბარძნითი

ბრინჯაოს ხანა კრეტა-მიწისურ

ბრინჯაოს ხანა

ბრძნულ-მიკენე

რომი

შუა

აღმოსავლეთი

აღმოსავლეთი

ადრეობრინჯაოს ხანის დასაწყისი წი

შუა საუკუნეების

ევროპა

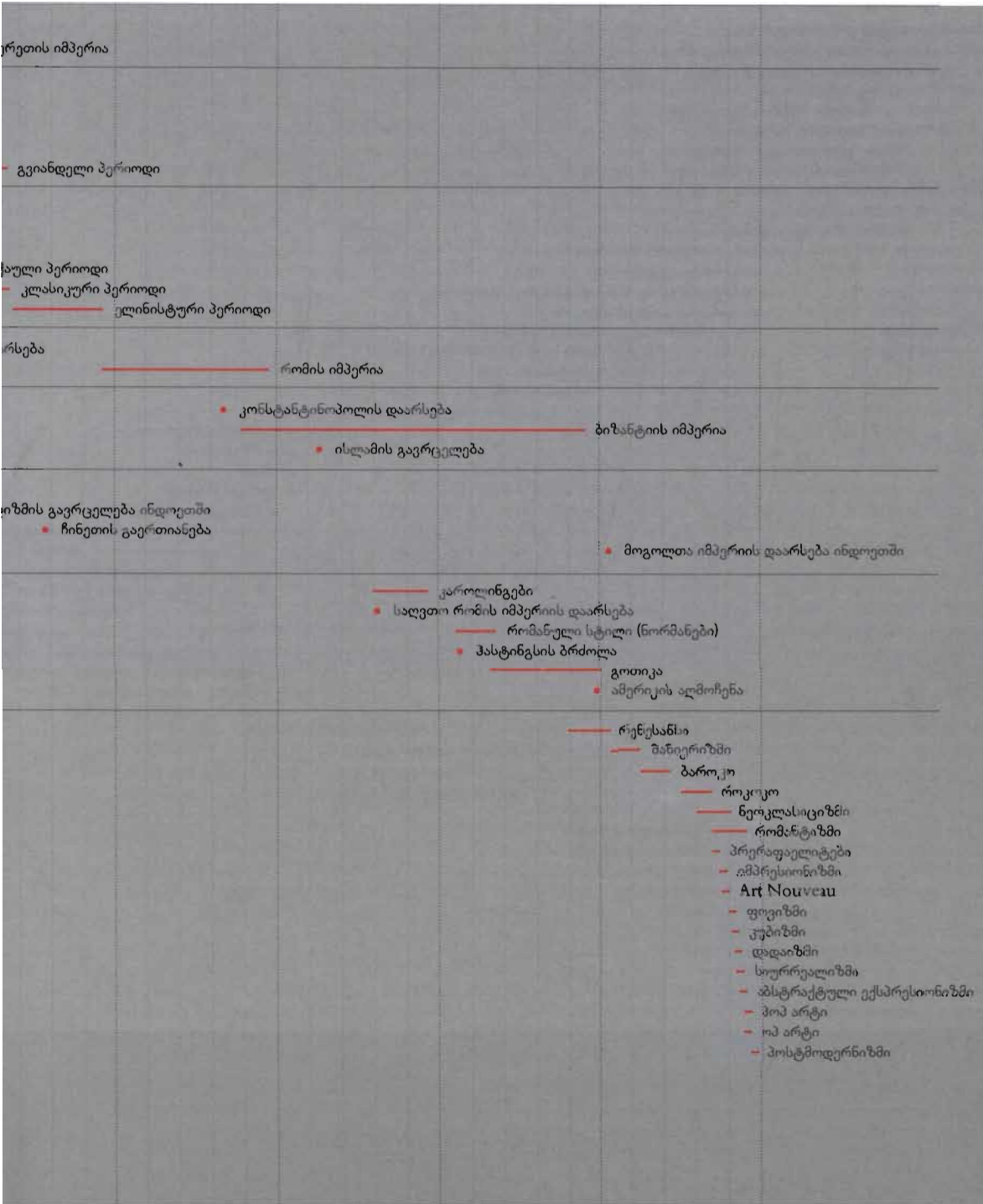
თანამედროვე

ევროპა და აზიისა

ა.წ. 1

ა.წ. 1000

ა.წ. 2000



ძვ.წ. 500 ძვ.წ. 400 ძვ.წ. 300 ძვ.წ. 200 ძვ.წ. 100 ახ.წ. 1 100 200 300

შაფიფურებიანი კერამიკა

ნიტელფიგურებიანი კერამიკა

- ბრინჯაოს მეეტლე, დელფოსი
- ზეესის ტაძარი ოლიმპიაში
 - მირონი: ბადროს მტყორცნელი
 - იქტინოსი: პართენონი
 - ფიდიასი: ათენა პართენოსი
 - პართენონის ფრიზი
 - ერექთეიონი
 - გამარჯვების ქალღმერთი
 - ჰეგესოს საფლავის ქვა
 - კორინთული ორდერის შემოღება
 - აპოლონ ბელვედერელი
 - პრაქსიტელე: ჰერმესი და ყმანველი დიონისე
 - ვერგინას სამეფო აკლდამა
 - ლისიპოსი: ალექსანდრე დიდის თავი
 - ჩინური "ტერაკოტის არმია"
 - ენერა მილოსელი
 - ლაოკოონი
 - ზეესის დიდი საკურთხეველი, პერგამონი
 - ტიბერიუსის ტრიუმფალური თალი
 - პომპეის მხატვრობა
 - კოლოსეუმი
 - ტრაიანეს სვეტი
 - პანთეონი

ჩინური სამარხების მხატვრობის
რომის
კატაკომბების მხატვრობა
• დურა-ევროპოსის
სინაგოგა, მესოპოტამია

ბუდას დაბადება

პერიკლე

- კონფუციუსის სიკვდილი
- სიკრატეს სიკვდილი
- ალექსანდრე დიდი
- თოკრიტი (მოციტი)

პომპეის განადგურება

ტრაიანე

- საბერძნეთი რომის პროვინცია ხდება
- იულიუს კეისარი ბრიტანეთში
- რომის რესპუბლიკის ფასასრული და იმპერიის დასაწყისი
- ტიბერიუსი
- ქრისტესი სიკვდილი
- რომაელებმა დაიანგრინ იერუსალიმი
- ვესპასიანე

• კონსტანტინე
• ქრისტესი
• ეკლესიის
დაარსება
• დაიწყო

500 600 700 800 900 1000 1100 1200 1300 1400

- მოზაიკა, მონრეალეს კათედრალი
- შარტრის კათედრალი, ჩრდ. პორტიკი
 - ამიენის კათედრალი, ნავი
 - წმინდა კაპელა, პარიზი
 - კაო კ' - კუგი
 - გარდ. მეთიუ პერისი
 - დუჩო
 - პიზანო: პიზის ბაპტიტერიუმის კათედრალი
 - ნაუმბურგის კათედრალი
 - ქანდაკებები
 - ჯოტო
 - მარტინი
 - დოფების სასახლე
 - ვენეცია
 - დედოფალ მერი
 - ფსალმუნის

- კუ კ'აი-ჩი
- უნიუს ბასუსის სარკოფაგი
- მოხელის პორტრეტი აფროდისიიდან
 - მოზაიკა, წმ. აპოლინარე ნუოვო, რავენა
 - წმ. აპოლინარე კლასეში, რავენა
 - ლინდისფარნის სახარებები
 - კარლოს დიდის სახარებები
 - აახენის კათედრალი
 - ოზებერგის აღმოჩენა

- ოტო III-ის სახარება
- ეარლს ბარტონის ეკლესია
- ჰილდესჰაიმის ბრინჯაოს კარები
 - ლიუ ცი'აი
 - ბაიოს გობელენი
 - დარემის კათედრალი, დანყება
 - გლოსტერის შანდალი
 - რაინერ ვან შუი: ბრასის ემბაზი
 - მა იუანი
 - ნოტრ-დამი, დანყება
 - წმინდა ტროფიმე, არლი

ვიკინგთა შემოსევები ბრიტანეთში

კარლოს დიდი, საღვთო რომის იმპერიის პირველი იმპერატორი

- ჰასტინგსის ბრძოლა
- პირველი ჯვაროსნული ლაშქრობა

თავისუფლების დიდი ქარტია

დანტე

პეტრე
პაპო
აინი
ტყვე

კონსტანტინოპოლი

რავენა - იმპერიის დედაქალაქი

- რომის იმპერიის დაცემა

მუჰამედი

პაპი გრიგოლ დიდი

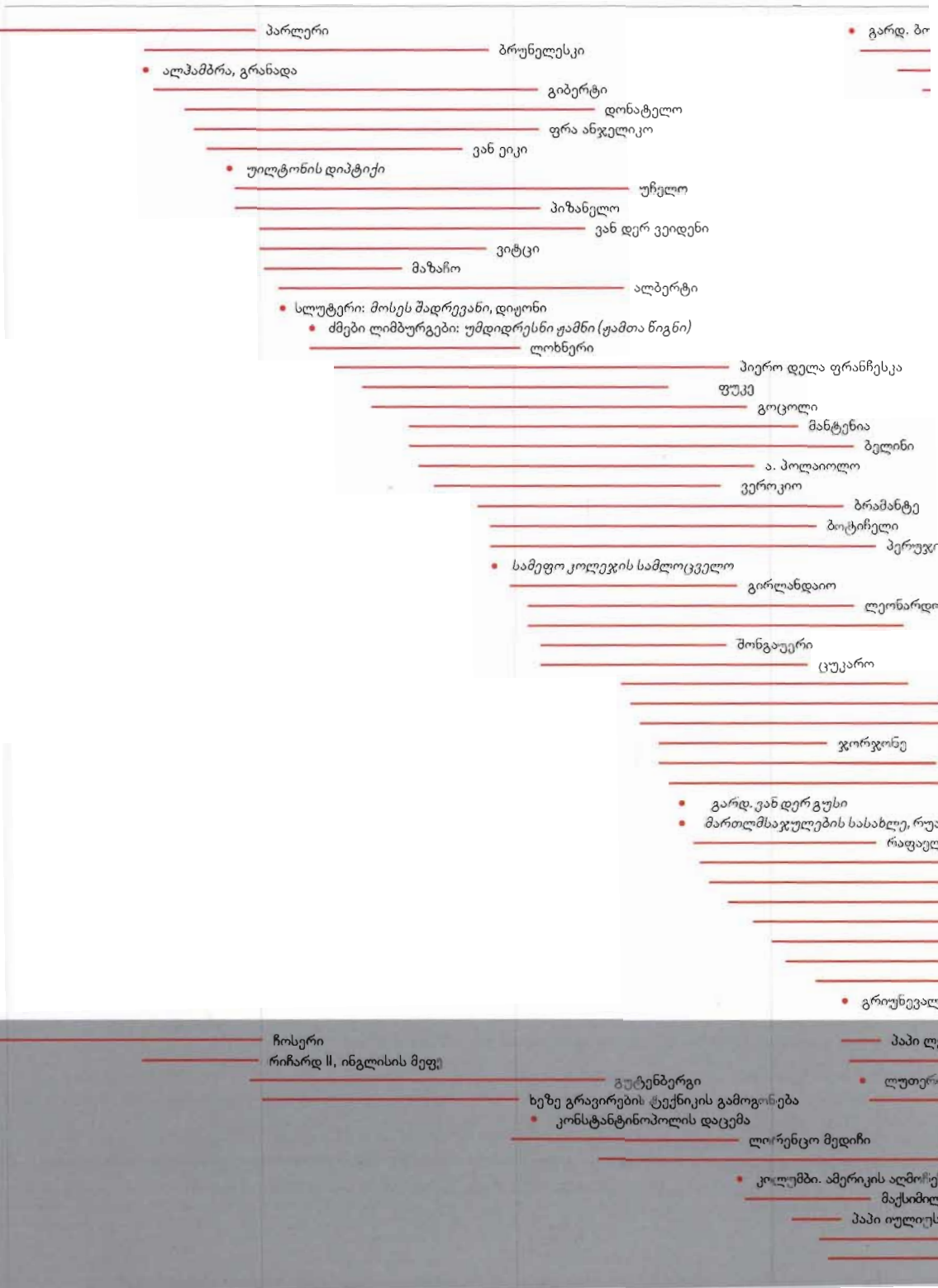
ისლამის დაპყრობები

1350

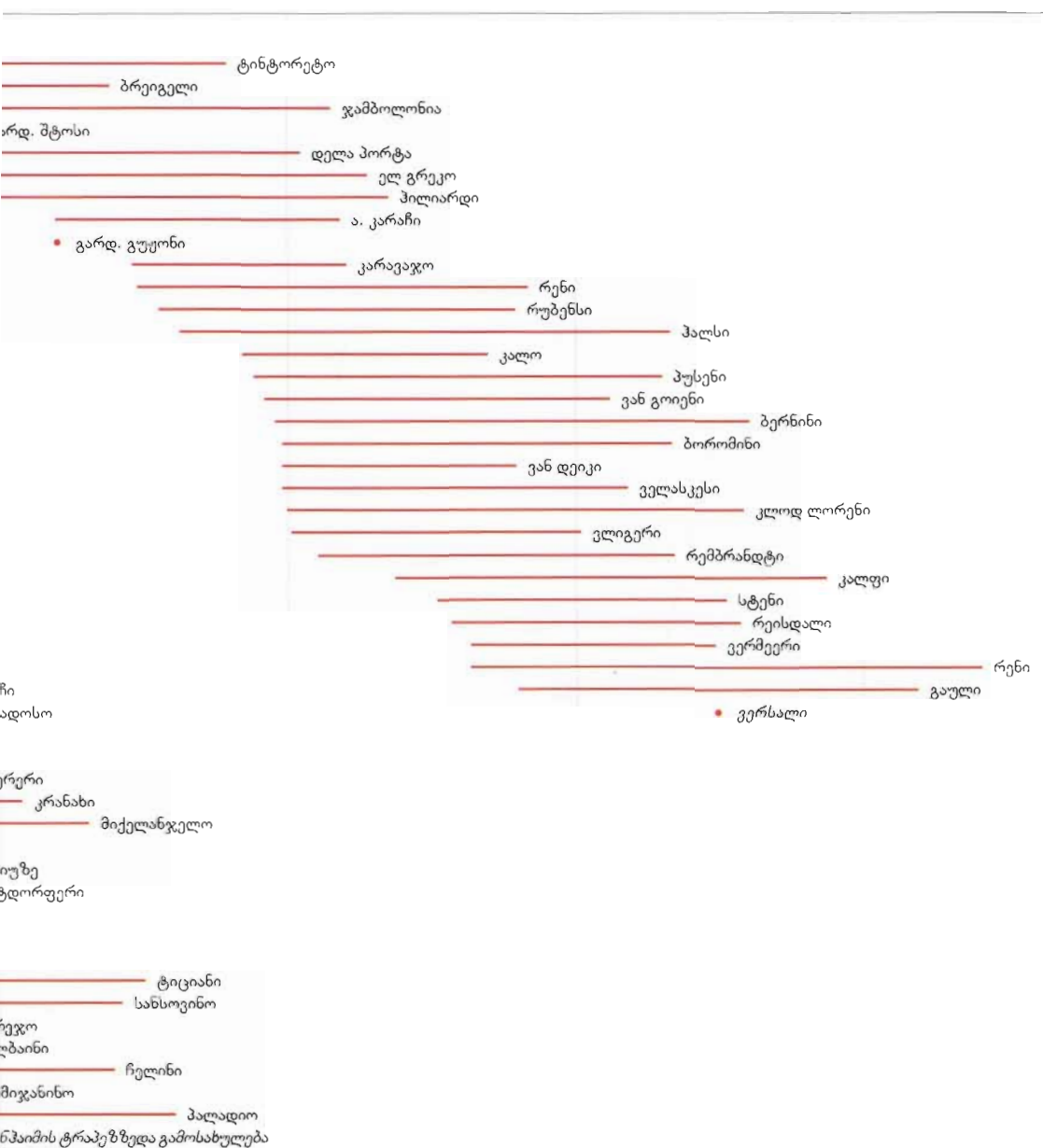
1400

1450

1500



1600 1650 1700



ნაპოლის ტრაპეზუნდა გამოსახულება

კრანსუა I, საფრანგეთის მეფე

ვორმაცია

იმპერატორი კარლოს V

ლიტვა ორდენის დაარსება

პოლანდიის რესპუბლიკის დაარსება

ზმი

ფილიპე II, ესპანეთის მეფე

ელისაბედ I, ინგლისის დედოფალი

შექსპირი

ენრი VIII, ინგლისის მეფე

ვაზარი

ოცდაათწლიანი ომი

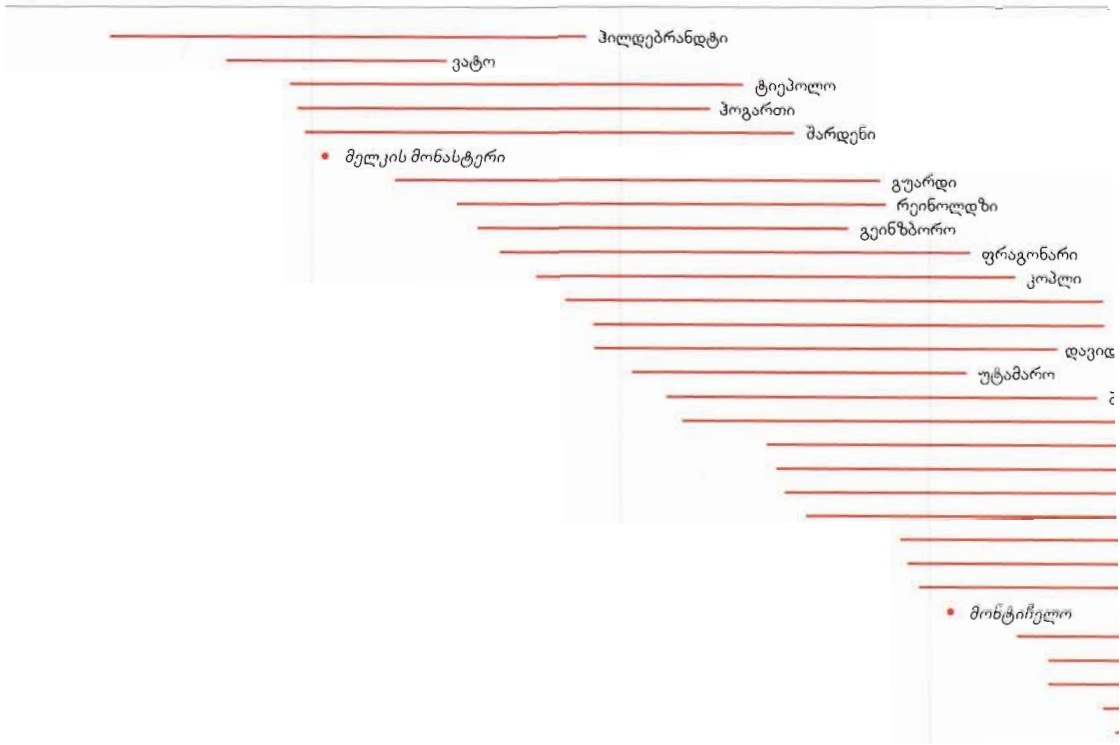
ჩარლზ I, ინგლისის მეფე

1650

1700

1750

1800



• ლონდონის ხანძარი

ლუი XIV, საფრანგეთის მეფე

• ამერიკის დამოუკიდებლობის დეკლარაცია

• საფრანგეთის

იმპერატორის

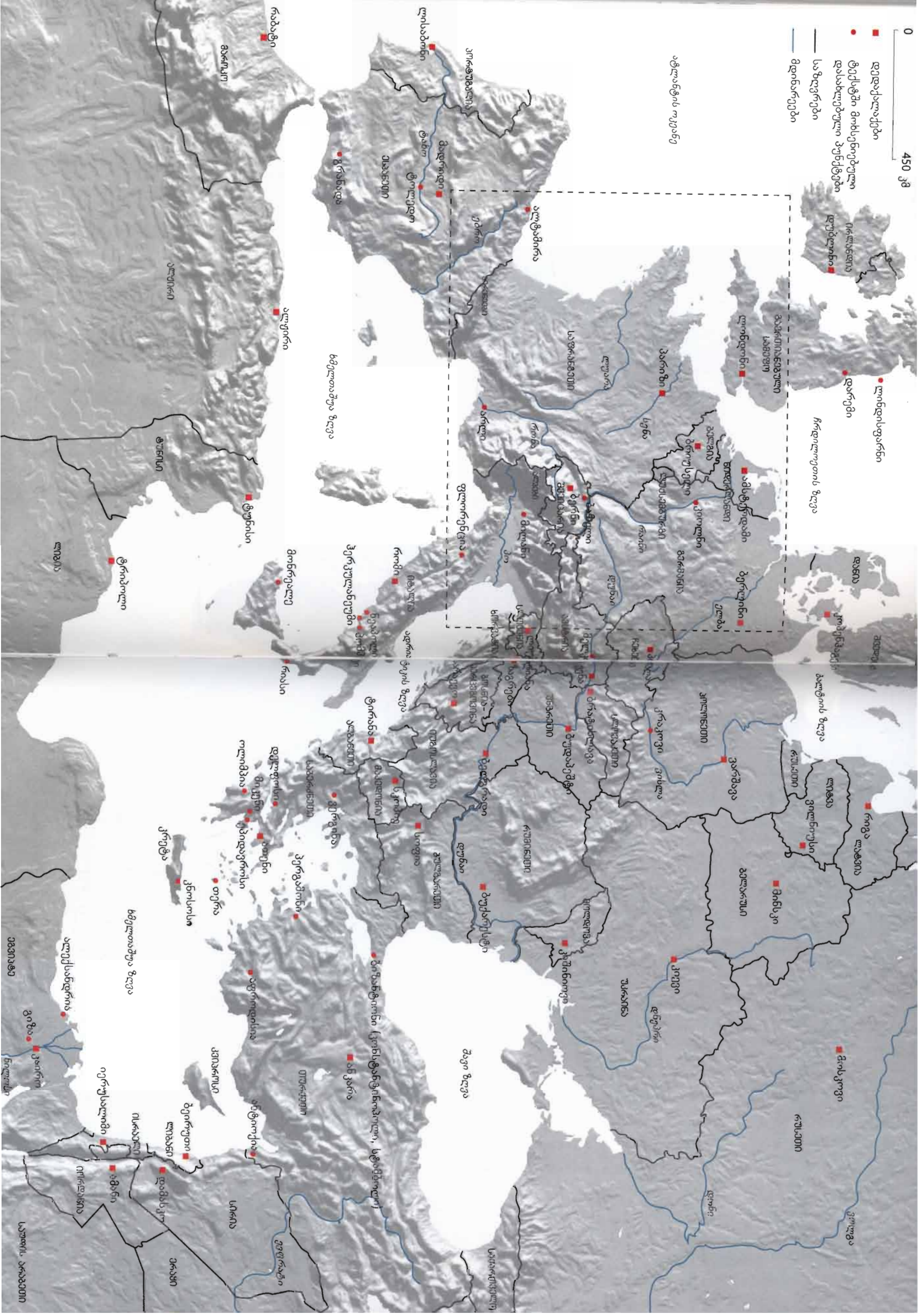
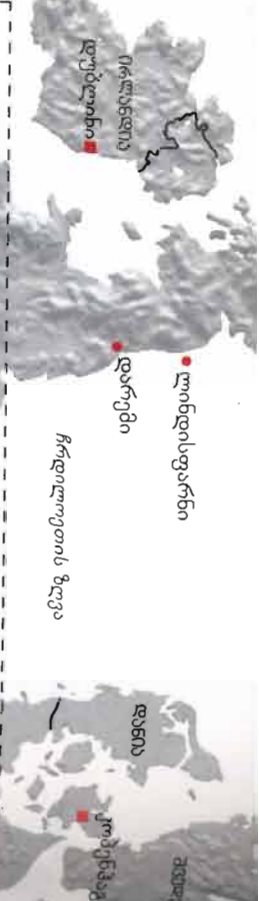
ნაპოლეონის



0 450 კმ

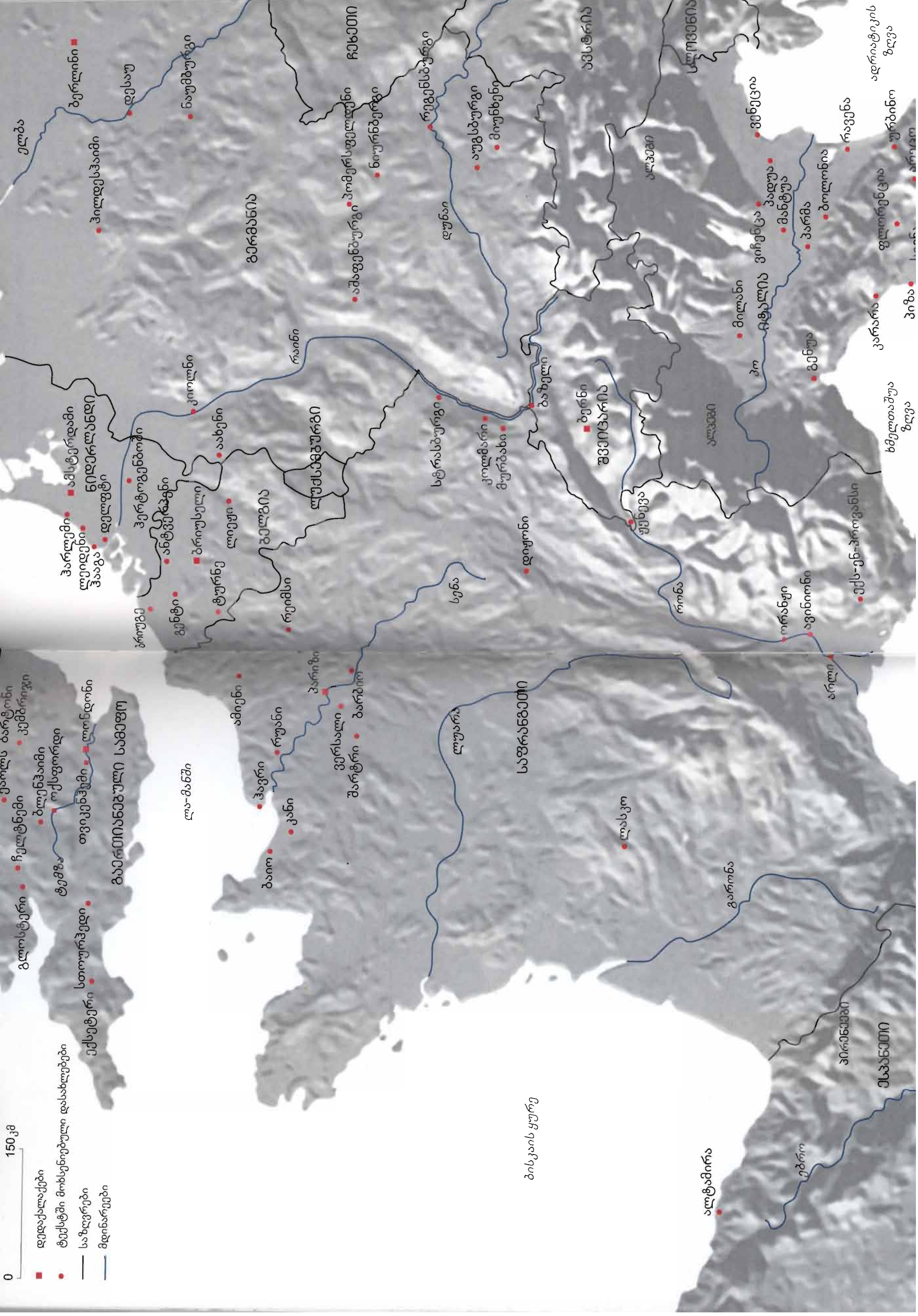
- დედაქალაქები
- ტექსტი მოხსენიებული დასახლებული პუნქტები
- საზღვრები
- მდინარეები

ატლანტის ოკეანე



0 150 კმ

- დედაქალაქები
- ტემტში მოხსენიებული დასახლებები
- საზღვრები
- მდინარეები



ფილიპინა 309; მონეტებისა და მონეტების დიპლომატიის 244.

საფრანგული მონეტები, კარტები 372; კოლონიები, კოლონიები 401; მონეტები, მონეტები 398; მონეტები, მონეტები 384; მონეტები 1944

საფრანგული მონეტები 382; მონეტები, მონეტები 333; მონეტები, მონეტები 323; მონეტები, მონეტები 348; მონეტები, მონეტები 336; მონეტები, მონეტები 403

საფრანგული მონეტები, მონეტები 22; მონეტები, მონეტები 24; მონეტები, მონეტები 25; მონეტები, მონეტები 27; მონეტები, მონეტები 23

საფრანგული მონეტები, მონეტები 358; მონეტები, მონეტები 354

საფრანგული მონეტები 327

საფრანგული მონეტები, მონეტები 300

საფრანგული მონეტები, მონეტები 303

საფრანგული მონეტები, მონეტები 311

საფრანგული მონეტები, მონეტები 263

საფრანგული მონეტები, მონეტები 306; მონეტები, A. Gougeon, M. Gougeon, M. Gougeon 290; მონეტები, მონეტები 4; მონეტები, მონეტები 298; მონეტები, მონეტები 305; მონეტები, მონეტები 278

საფრანგული მონეტები, მონეტები 270

საფრანგული მონეტები 301

საფრანგული მონეტები 299

სათურა, უილბერი
სათურა 302

უნიონი
სათურა, მონეტები 190; მონეტები, მონეტები 241

ენგსტონ-აბონ-თემი
სათურა, მონეტები 14

ნელტემი
სათურა, მონეტები 312

ვერმონტი

აბენი
სათურა, მონეტები 104

ბერლინი
სათურა, მონეტები 119; მონეტები, მონეტები 119

მონეტები, მონეტები IV მონეტები 39.

მონეტები, მონეტები, მონეტები, მონეტები 40

მონეტები, მონეტები, მონეტები, მონეტები 226; მონეტები, მონეტები 256; მონეტები, მონეტები 178; მონეტები, მონეტები 243

მონეტები, მონეტები, მონეტები, მონეტები 2

მონეტები, მონეტები, მონეტები, მონეტები 68

მონეტები, მონეტები, მონეტები, მონეტები 30

დარმშტადტი
Schlossmuseum; მონეტები, მონეტები 240

დესუ
მონეტები 365

დესუბერი
მონეტები, მონეტები 371

დრეზენი
მონეტები, მონეტები 215

გიორგი
მონეტები, მონეტები 176

მიუნხენი
მონეტები, მონეტები 227; მონეტები, მონეტები 3; მონეტები, მონეტები 202

მონეტები, მონეტები, მონეტები, მონეტები 107

მონეტები, მონეტები, მონეტები, მონეტები 337; მონეტები, მონეტები 326

მონეტები, მონეტები, მონეტები, მონეტები 49

ნემბურგი
მონეტები, მონეტები 130

პომერანე-დენი
მონეტები, მონეტები 295

პოტსდამი
მონეტები, მონეტები 252

შტუტგარტი
მონეტები, მონეტები 119; მონეტები, მონეტები 119

წილები 120

პოლტავაში
მონეტები, მონეტები 108

დაბია

კონტინენტული
მონეტები, მონეტები 75

ვენიცი

კაირო
მონეტები, მონეტები 42; მონეტები, მონეტები 34

ესპანეთი

ალტაირი
მონეტები, მონეტები 19

გრანდა
მონეტები, მონეტები 90

მარლი
მონეტები, მონეტები 229-30; მონეტები, მონეტები VII 318-19; მონეტები, მონეტები 179; მონეტები, მონეტები 265-6

თურქეთი

სტამბოლი
მონეტები, მონეტები 85

ინდოეთი

კალკუტი
მონეტები, მონეტები 80

იტალია

არცი
მონეტები, მონეტები 170

ბოლონია
მონეტები, მონეტები 399

ვატიკანი
მონეტები, მონეტები 48

მონეტები, მონეტები 64; მონეტები, მონეტები

ლავრა ვინა და მხარეები 69
პაპოვო-უკრაინული რელიგიური მემორიალი, კრემლის მონასტრის ნაწილები, კრემლის მონასტრის კაპიტალი 5
ნაწილები, კრემლის მონასტრის კაპიტალი 196-8, 200

ვენეცია
პალატო დე სენი-მარკო 209
იაკობო ტიტიანო 138
უილიამ ტელურე 232
ნასანო ტომასინო-ბონაფანტი 207

სენ-მარკო-კაპიტალი, პალატო დე სენი-მარკო
მონასტრები 208

Campo SS. Giovanni e Paolo ვენეციაში
ბატიკონი, კაპიტალი 188-9

Palazzo Labia ვენეციაში, კაპიტალი
საფარი 288-9

Sa Maria dei Frari ვენეციაში, სენი-მარკო
მონასტრები და კრემლის მონასტრის
მონასტრები 210-11

კუბი
Museo Archeologico Nazionale კრემლის მონასტრის
მონასტრები 58

მანტუა
სენ-პეტრო-ბატონი 162

მილანი
Pinacoteca di Brera ვენეციაში, სენი-მარკო
მონასტრები 236
Sa Maria delle Grazie დე სენი-მარკო და ვინა,
საფარი 191 2

მონრეალი
კაპიტალი ვინაში, კრემლის მონასტრის
მონასტრები და კრემლის მონასტრები 89

ნეაპოლი
ნეაპოლიანი ნეაპოლიანი კრემლის მონასტრის
მონასტრები 76; იაკობო ტიტიანო
იაკობო 71; დე სენი-მარკო მონასტრის
კაპიტალი 70

Museo di Capodimonte კრემლის მონასტრის
მონასტრები 251; კრემლის მონასტრის
III 214

პალუა
კრემლის მონასტრის მონასტრები 134; კრემლის
მონასტრის მონასტრები 135 6

პარმა
კაპიტალი კრემლის მონასტრის
მონასტრები 217

პიზა
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრები, იაკობო
ტიტიანო 133

რავენა
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრები 86
მონასტრის მონასტრები მონასტრის მონასტრები
სენი-მარკო 87

რომი
კრემლის მონასტრის მონასტრები, კრემლის
მონასტრები 51, 217

მონასტრები 264
კრემლის მონასტრის მონასტრები, კრემლის
მონასტრები 55
კრემლის მონასტრის მონასტრები 72
მონასტრის მონასტრები 250; კრემლის მონასტრის
მონასტრები 287

კრემლის მონასტრის მონასტრები 73
კრემლის მონასტრის მონასტრები, კრემლის
მონასტრები 15 6

მონასტრის მონასტრები, კრემლის მონასტრის
მონასტრები 231
მონასტრის მონასტრები, კრემლის მონასტრის
მონასტრები 84

კრემლის მონასტრის მონასტრები 77 8
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრები
სენი-მარკო 83

სენი-მარკო მონასტრის მონასტრები 187
Palazzo Pallavicini-Rospigliosi კრემლის მონასტრის
მონასტრები 282 3

Sa Maria della Vittoria ვენეციაში, სენი-მარკო
მონასტრები 285 6

Villa Larnesmar ვინაში, კრემლის მონასტრის
მონასტრები 204 5

რეგი დი-კალაბრია
კრემლის მონასტრის მონასტრები, კრემლის
მონასტრები 407-9

სენა
სენაში, კრემლის მონასტრის
მონასტრები 164; კრემლის მონასტრის
მონასტრები 152 3

ფლორენცია
კაპიტალი 146
კრემლის მონასტრის მონასტრები 147-8
კრემლის მონასტრის მონასტრების მონასტრები, კრემლის
მონასტრები 168

მონასტრის მონასტრები, კრემლის მონასტრის
მონასტრები 163
კრემლის მონასტრის მონასტრები
კრემლის მონასტრები 172; კრემლის მონასტრის
მონასტრები 242; კრემლის
მონასტრის მონასტრები 136

სენი-მარკო 141; კრემლის მონასტრის მონასტრის
მონასტრები 234; კრემლის მონასტრის მონასტრის
კრემლის მონასტრის მონასტრები 206; კრემლის
კრემლის მონასტრის მონასტრები 8

Museo Nazionale del Bargello კრემლის მონასტრის
მონასტრები 284; კრემლის
კრემლის მონასტრის მონასტრები 150-1; კრემლის მონასტრის
მონასტრის მონასტრის მონასტრები 173; კრემლის
მონასტრები 235

Palazzo Pitti კრემლის მონასტრის
მონასტრები 203; კრემლის მონასტრის
მონასტრის მონასტრები 212-13

Sa Maria Novella კრემლის მონასტრის მონასტრის
მონასტრები 195; კრემლის მონასტრის
კრემლის მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის
მონასტრები 149

კრემლის მონასტრის მონასტრები
კრემლის მონასტრის მონასტრები 257

სიცილიის რეგიონი
ამსტერდამი
კრემლის მონასტრის მონასტრები, კრემლის
მონასტრები 281

სენი-მარკო მონასტრის მონასტრები, კრემლის
მონასტრები 390; კრემლის მონასტრის მონასტრის
კრემლის მონასტრის მონასტრები 381

სენი-მარკო მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის 268
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის 274

პარენო
კრემლის მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის
კრემლის მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის 269

სიცილიის რეგიონი
სიცილიის რეგიონი
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის 101

პელოპონესი
კრავოვი
კრემლის მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის
კრემლის მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის 182 3

რემისი
კრავოვი
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის 380

რემისი
სანტ-პეტრო-ბურგო
კრემლის მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის
კრემლის მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის
კრემლის მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის 276

სიცილიის რეგიონი
სიცილიის რეგიონი
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის 61

სიცილიის რეგიონი
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის 60
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის 51, 217

სიცილიის რეგიონი
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის
სენი-მარკო მონასტრის მონასტრის მონასტრის მონასტრის 41

ტერმინთა
საძიებელი

ტექნიკური ტერმინები და ხელოვნების
შიმდინარეობები გამოყოფილია
დახრილი შრიფტით: **მუქად**
გამოყოფილი რიცხვებით აღნიშნულია
სურათები.

ბ
 აბეხი 163, 105; კათედრალი 163,
 104
 აბსტრაქტული ხელოვნება 570-1.
 582-4, 618, 372,
 381-3; აბსტრაქტული
 ექსპოზიციონაჟი 604, 393-
 94; *ჩმელის ფორწერა* 604, 611,
 393; *ფორაღმედაბიონის*
მხატვრობა 618; *ხისტოქონოზი*
აბსტრაქტია 618; *ბისტეფერქურ*
ლა აბსტრაქტია 618
 ადამიანის სხეულის გამოსახვა 475,
 527, 585, 591; ეგვიპტური
 ხელოვნება 61, 65, 97; ბერძნული
 ხელოვნება 78, 81, 87-9, 97,
 103-6, 630-2; შუა საუკუნეების
 ხელოვნება 136, 160, 193, 196,
 198; რენესანსის ხელოვნება 221,
 230, 236, 240, 287, 294, 305, 310, 313,
 320, 341, 346-9, 361; *ბ. ავრეტელ*
 ახატონია
 აღიქვია *ბ. ავრეტელის სტილი* 207
 ადრექრისტიანული
 ხელოვნება: კულტური 159-
 61; ბასე ხატები,
 მხაშხლობა 135-8;
 წარმოშობა და ადრეული
 სახე 128-9, 164, 198, 513, 626,
 83-6; წინარეტიკანისული
 284; რომი ლა ბიზანტია 84,
 132 41
 "ავანგარდული აედიტორია" 611
 ავთიონი 215
 ავსტრალია, ავთიონი
 ხელოვნება 53
 ავსტრია; არქიტექტურა 451-3,
 293-4, 296 7; მსიგვრთა 568-9,
 371
 ავთიონური რეტიკები 215, 243, 401, 420,
 511, 591, 142, 159, 258, 273, 332, 389
 ათეხი 77 8,
 82-3; ავთიონისი 82,
 99, 50; ერეტიკიონი 99,
 60; პარიკიონი 84, 90-3,
 99-100, 586, 601, 627, 50-1,
 56-7; გამაჯეების ტომარი 99, 61
 ათეხიონისი; *ლაიკონი და მხი*
ტეხი 110 11, 129, 178, 440, 626, 69
 აკადემიები 390, 480 1, 488, 499, 504,

506, 511-12; სამეფო აკადემია,
 ლონდონი 35, 464, 473
 აკადემიური ხელოვნება 394-5, 464,
 504, 508, 511, 525, 562
 აკადემიური 343, 345, 355, 623, 9, 221,
 244, 321
 აკადემიური 488-9, 320
 აღიქვია, ექსპონისი ხელოვნება 50, 28
 აღიქვია, მერკოვი 381
 აღიქვია, ლეონ ბადისტი 249-51,
 289; წმ, ანდრია, მისიკე 249, 621,
 162; პლაგიონი რეტიკი 250; 163
 აღიქვია, სტილიონი *ბ. სტილი*
 აღიქვია, სტილიონი *ბ. სტილი*
 აღიქვია, სტილიონი 106-8, 634, 66
 აღიქვია, სტილიონი 108, 325, 368
 აღიქვია 551
 აღიქვია, მსიგვრთა მსიგვრთა 40,
 627, 19
 აღიქვია, მსიგვრთა,
 აღიქვია 355-6; *ბ. სტილი* 355,
 227
 აღიქვია, მსიგვრთა 143, 90
 აღიქვია IV; *ბ. სტილი*
 აღიქვია; არქიტექტურა 478, 557-9,
 621, 314, 363-4, 400; პიონის,
 ტომის სახელი 49, 574,
 26; ექსპონისი ხილი 50, 55,
 28; მხატვრობა 481-2, 503,
 530-3, 554, 570, 577, 580, 581, 593,
 602-5, 618 19, 315, 347-8, 379, 387,
 393-4; ქალიკეტი 584, 383; *ბ.*
ავრეტელის ძველი ამერიკა
 ამერიკის კათედრალი 186, 123
 ამერიკიონი 413, 420, 427; სამეფო
 სახელი (ბერ) - ქალიკის სახელი
 414, 268
 ამერიკიონი 73
 ახატონისი და ბეტიკეტი 281 5, 342,
 462, 490; აკადემიური 488-9,
 320; ხატონი 283;
 კრავიონი 283, 343, 346,
 424, 444, 464, 503, 185,
 222-3; თეონი 355, 384 5,
 396, 424 7, 488, 490-1, 597, 609, 11,
 249, 277, 321; თეონი ეტიკიონი
 კოვიკიონი 155, 525, 546, 562,
 341-2; თეონიონი 517,
 533, 554, 564-6, 335, 357, 361, 367,
 368; ბისტეტიკი 553-4, 561,

361: ხაბაბისაბიბიბიბიბიბი 525,
341-2. აბიბიბიბიბიბიბი
ბიბიბიბიბი 155,282,342 6,
359,424, 184, 220, 369
ბიბიბიბიბიბი 215
ბიბიბიბი 240,286, 294, 305, 341,
513, 190
ბიბიბიბიბიბიბიბი 632
ბიბიბიბიბიბი 77, 173
ბიბიბიბიბი 350, 381, 397 8, 400 2
ბიბიბიბი 108, 325
ბიბიბიბიბიბიბი 601, 622
ბიბიბიბიბიბი 252, 256, 264, 273,
503; ბიბიბიბი 252, 165
ბიბიბიბი 632
ბიბიბიბიბიბიბიბიბიბი 105, 236,
562, 626, 64
ბიბიბიბი 143
ბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბი
ბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბი
ბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბი
ბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბი
ბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბი
ბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბი
ბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბი 447, 291
ბიბიბიბი 260, 170
ბიბიბიბიბი 186, 122
ბიბი 544 5, 547, 550; წმ.
ბიბიბიბი 176-7, 190, 115 16
ბიბიბიბიბიბიბიბი 240, 243; 158 60
ბიბიბიბიბიბი 614 15
ბიბიბიბი 77, 388
ბიბიბიბი 70, 72-3, 82; 43, 45
ბიბიბიბიბიბიბი 72; 45
ბიბი 325
ბიბიბიბიბი 374
ბიბიბიბი 44, 50, 58, 562 3, 628,
23; ბიბიბიბიბი, ბიბიბი 563,
366; ბიბიბიბიბიბიბი 44, 50, 23
ბიბიბიბიბი 130, 85
ბიბიბი 133, 171
ბიბიბიბიბიბიბიბიბიბი 77-8,
113, 122, 141, 165, 185, 202, 573
ბიბიბიბიბიბი 350
ბიბიბიბიბიბიბიბი 50, 53, 594,
627; 30
ბიბიბიბიბიბიბი 44, 159, 22
Armory Show 611
Art appreciation 15 37, 596-7
Art Nouveau 535 7, 554, 557,
562, 570, 615, 621, 349,

362: ბიბიბიბიბი 535 7, 557;
349
ბი
ბიბიბიბი 70, 44
ბიბიბიბიბიბიბიბი 61, 136, 573,
604, 615
ბიბიბი 343, 374
ბიბიბიბი 133, 171 5, 289, 86
ბიბიბიბიბიბი 169, 109-10
ბიბიბიბიბიბიბიბი 511
ბიბიბიბი, ბიბიბი 467, 305
ბიბიბიბიბიბიბი 568-9;
"ბიბიბიბიბი" 568, 370
ბიბიბიბიბიბი, ბიბიბი 460, 301
ბიბიბიბი 387 411, 413, 416,
435 53, 463, 467, 499,
519; ბიბიბიბიბი 452,
296-7; ბიბიბიბიბი 447 9, 291-2;
ბიბიბიბიბი 451, 295; ბიბიბიბი
ბიბიბიბი 435 7, 457, 282-3
ბიბიბი, ბიბი: "AT&T" ბიბიბიბი 621,
400
ბიბიბიბი, ბიბიბი 339
ბიბიბიბი 560, 578, 580, 621, 365
ბიბიბიბი, ბიბიბიბი: ბიბიბი
ბიბიბიბიბი 297
ბიბიბი, ბიბი, ბიბიბი 141
ბიბიბიბი 235; ბიბიბიბიბი 173,
343, 536, 112, 218,
349; ბიბიბიბიბი 590 1,
389; ბიბიბიბიბი 178, 118; ბი
ბიბიბიბიბი ბიბიბიბიბიბიბიბი
ბიბი, ბიბიბი 611
ბიბიბი, ბიბიბი 326 9, 331,
349, 374; ბიბიბიბიბი
ბიბიბიბიბი 326, 398, 208
ბიბიბი, ბიბიბიბი 323
ბიბი ბიბიბი 35-7
ბიბიბიბი, ბიბიბი, ბიბიბიბიბი ბიბი,
ბიბიბიბი 477, 311
ბიბი, ბიბიბი 500-1; ბიბიბიბიბიბი
ბიბიბიბი, ბიბიბიბი 500, 327
ბიბიბი ბიბიბი, "ბიბიბიბი
ბიბი" 218, 144
ბიბიბიბი, ბიბიბიბი 438-40,
447, 449, 452, 472; ბიბიბიბი
ბიბიბიბი 438, 284; წმ.
ბიბიბიბი, ბიბიბი 438-40, 285-6

ბიბიბიბი ბიბიბიბიბი 472 3
ბიბიბიბი ბიბიბიბი 75 115, 117,
131, 157, 165, 193, 229, 513, 561,
628 34; ბიბიბიბიბი 77, 82,
84, 87, 89 93, 99-100, 108, 117 21,
471, 536, 601, 627, 50-1, 56-7, 60,
67; ბიბიბიბი ბიბიბი 108,
67; ბიბიბიბიბი 77, 99,
108, 186, 50; ბიბიბიბიბი
ბიბიბი 75, 94, 46; ბიბიბი 55,
111, 117, 121-2, 124 9, 136-8, 150,
167, 221, 223-4, 235 6, 250, 288,
290, 478, 485, 626-7; ბიბიბი
ბიბიბი 99, 108, 60; ბიბიბი 68,
75, 627, 41; ბიბიბიბი 78-82, 94,
112 14, 136, 138, 167, 623, 626, 628,
630, 632 3, 406, 410; ბიბიბიბი
ბიბიბიბი 89, 97, 106, 124, 54, 59,
66; ბიბიბიბი 78, 82, 94, 97,
99 108, 111, 115, 122, 124, 361, 485,
562, 586, 618, 625-8, 630, 635, 637,
47, 51-4, 59, 61-4, 407-9; ბიბიბიბი
ბიბიბიბი 75, 78, 80 2, 94-5,
97, 167, 626, 46, 48-9, 58; ბი
ბიბიბიბიბიბიბიბიბიბი
ბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბიბი, ბიბიბიბიბი
ბიბიბიბიბიბიბიბიბიბი, ბიბიბიბი
ბიბიბიბიბიბი
ბიბიბიბი 554, 570,
573; ბიბიბი ბიბიბი "ბიბიბიბი"
ბიბიბიბიბი 554, 362
ბიბიბიბიბი (ბიბიბიბიბიბიბიბი) 137,
198, 325, 88
ბიბიბიბიბიბიბი 135-41,
143, 163, 179, 185, 328, 371,
86-9; ბიბიბი 198, 201
ბიბიბი, ბიბიბი 482
ბიბიბი, ბიბიბი 488 91; ბიბიბი
ბიბიბი 490, 321
ბიბიბიბიბიბი ბიბიბი 459
ბიბიბი-ბიბიბი 282
ბიბიბი, ბიბი: ბიბიბიბი ბიბიბი
ბიბიბიბი ბიბიბიბი 433
ბიბი ბიბიბიბი 157, 171, 178,
223, 595
ბიბი, ბიბი 601
ბიბიბიბი 390, 393
ბიბიბი, ბიბი
ბი: ბი ბიბიბიბიბი
ბიბიბი, ბიბი 552-3, 571,
573; ბიბიბიბი 553, 359

მისთვის 279, 180-1
კვლევებისთვის 282

ღ

დაცვლისთვის სკოლებში 601, 606, 614
დაცვის, კვლევა 485, 504,
506; მსჯელობისთვის 485, 316
დაცვა, სკოლებში 592-4; ბავშვის
ხანძრულად დასახლება და სკოლაში
დაცვის მსჯელობა 593, 391
დაცვლისთვის სკოლებში: ის
პრობლემატიკისთვის
დაცვა 214, 224, 503, 173
დაცვის კავშირები 175, 113-14
დაცვისთვის, მათში: მსჯელობა,
დაცვის
დაცვის, ხეობაში: მსჯელობა,
ხეობაში
დაცვისთვის 526, 7, 530,
554; მათში 527,
344; მათში და მსჯელობის
დაცვა 526, 343
დაცვის და მსჯელობისთვის 211, 218,
274, 323, 140
დაცვის, მსჯელობისთვის 403-5, 416, 420,
438, 455, 461, 465, 487; მსჯელობის
მსჯელობისთვის 405, 261 მათში
დაცვისთვის მსჯელობისთვის 405,
262
დაცვის, მსჯელობისთვის 207, 269, 137
დაცვის მსჯელობისთვის: მსჯელობა,
დაცვისთვის
დაცვის, მსჯელობისთვის 504, 506, 512, 551,
586; მათში მსჯელობისთვის
დაცვისთვის 506, 329
დაცვისთვის 89, 53-4
დაცვის: მსჯელობისთვის
დაცვისთვის მსჯელობისთვის 504, 511
დაცვის მსჯელობისთვის, მათში:
დაცვისთვის მსჯელობისთვის
დაცვისთვის 295
დაცვისთვის 235; მსჯელობისთვის
დაცვისთვის 154
დაცვისთვის, კვლევა 25, 6
დაცვისთვის მსჯელობისთვის 519
დაცვისთვის, მსჯელობისთვის 15, 17, 24,
287, 342-50, 354, 356, 374, 381,
393, 420, 424 მათში დაცვა 349,

223; მსჯელობისთვის დაცვისთვის 345,
623, 221; კვლევა 24,
9; მათში 346, 222; მსჯელობის
დაცვისთვის მსჯელობისთვის 17,
2; მსჯელობისთვის მსჯელობისთვის
დაცვისთვის 345, 220;
დაცვისთვის მსჯელობისთვის მსჯელობისთვის
დაცვისთვის 359
დაცვისთვის, მსჯელობისთვის 601
დაცვისთვის მსჯელობისთვის
დაცვისთვის 533
დაცვისთვის 230, 3, 235-6, 240, 249,
251, 2, 256, 293, 298, 304; მათში დაცვის
დაცვისთვის 233, 152-3; მსჯელობისთვის
დაცვისთვის 230, 150-1
დაცვისთვის მსჯელობისთვის 77, 99, 108, 117,
186, 250, 288, 290, 325, 478, 50
დაცვისთვის მსჯელობისთვის 127-8, 628, 82
დაცვისთვის მსჯელობისთვის 212

შ

დაცვისთვის მსჯელობისთვის კვლევა 100
დაცვისთვის მსჯელობისთვის 127-8; მსჯელობისთვის
დაცვისთვის მსჯელობისთვის მსჯელობისთვის
დაცვისთვის 628, 82
დაცვისთვის მსჯელობისთვის 61, 4, 70, 3,
77-82, 90, 94, 103-4, 114-15, 124,
136, 202, 502, 513, 561, 2
დაცვისთვის მსჯელობისთვის 55-70, 78,
81, 2, 87, 90, 94, 97, 115, 121, 124, 136,
138, 147, 163, 165, 202, 274, 361, 513,
561, 574, 627-8; მსჯელობისთვის 58,
68, 77; მათში მსჯელობისთვის 67, 8; მსჯელობისთვის
დაცვისთვის 58-65, 68, 78, 33, 35-8,
42, 79; მათში მსჯელობისთვის 55-7, 634,
31; მსჯელობისთვის 58-61, 65-7, 180,
32, 34, 39, 40
დაცვისთვის, მსჯელობისთვის 628, 637
დაცვისთვის, მსჯელობისთვის 451
დაცვისთვის მსჯელობისთვის 235, 43, 255, 6, 270, 273,
275, 6, 279, 300, 345-6, 356, 359,
380, 397, 411, 599; მათში მსჯელობისთვის
დაცვისთვის 240, 3, 411,
158-60; მსჯელობისთვის მსჯელობისთვის
დაცვისთვის მსჯელობისთვის 236, 9, 346, 155-7
დაცვისთვის, მსჯელობისთვის 236
დაცვისთვის მსჯელობისთვის 133, 5, 289,
91, 323, 499; მათში კვლევა 224, 7,
388, 9, 435, 7, 449, 452-4,

250, 282-3, 297, 299-
300; მათში მსჯელობისთვის 163,
104; მათში მსჯელობისთვის 133-5,
86; მათში მსჯელობისთვის 185-93,
207-8, 269-71, 122-8, 137,
174-5; მათში მსჯელობისთვის 171-5,
185, 387, 109-10, 113-
14; მათში მსჯელობისთვის 224, 7, 249-50,
289-91, 323, 341-2, 388, 146-8, 162,
186-7; მათში მსჯელობისთვის 171-3, 176-7,
185, 188, 387, 111-12, 115-16
დაცვისთვის 390
დაცვისთვის (დაცვისთვის)
დაცვისთვის (დაცვისთვის) 371-3, 385,
390, 485; მათში მსჯელობისთვის
დაცვისთვის 373, 239; მათში
დაცვისთვის მსჯელობისთვის
დაცვისთვის 372, 3, 238
დაცვისთვის მსჯელობისთვის 105-15,
117, 124, 129, 135, 178, 229,
325, 440, 595, 626-7, 65-72,
79; მათში მსჯელობისთვის 124, 128, 135, 138,
201, 626; მათში მსჯელობისთვის
დაცვისთვის
დაცვისთვის, მათში 627
დაცვისთვის, მათში მსჯელობისთვის 504-6,
526; მათში მსჯელობისთვის 504,
328
დაცვისთვის მათში 28, 13
დაცვისთვის, მათში მსჯელობისთვის 374-6
დაცვისთვის მსჯელობისთვის 533
დაცვისთვის და მსჯელობისთვის 34, 5, 218,
220-1, 293, 310, 339, 371, 376, 396,
398-9, 470, 495, 18, 145, 199, 216,
241, 256
დაცვისთვის მათში მსჯელობისთვის 50, 28
დაცვისთვის 143, 190, 374, 400,
401; მათში მსჯელობისთვის 488,
320; მათში მსჯელობისთვის 143,
90; მათში მსჯელობისთვის 18, 26, 371-4,
405-11, 485-9, 573-7, 592-3,
3, 11-12, 238-9, 263-7, 317-19,
374-7, 391; მათში მსჯელობისთვის
დაცვისთვის 40, 627, 19
დაცვისთვის: მათში მსჯელობისთვის
დაცვისთვის მსჯელობისთვის (დაცვისთვის
დაცვისთვის) 81, 49
დაცვისთვის მსჯელობისთვის 538, 544
დაცვისთვის: მათში მსჯელობისთვის და მათში
დაცვისთვის მათში მსჯელობისთვის (დაცვისთვის)

მისაბუღალა) **78, 48**
 ექსტერის კათედრალი 207, 269, **137**
 ექსტერისაბიბლიო 555, 563–70, 573,
 582, 586, 589
 ეხნატონი (ამენოფის IV) 67–8, 595,
 39–40

3

ვაზარი, ჯორჯო **371, 373**
 ვალო, იახ; ძველი კანცელარია,
 ბრიუვი **342, 219**
 ვას გოგი, ვისხესე; *იხ.* გოგი, ვისხესე
 ვან
 ვან ვოიენი, იახ; *იხ.* ვოიენი, იახ ვას
 ვანდალუი **157, 223**
 ვას დეიკი, ახტონის; *იხ.* დეიკი,
 ახტონის ვან
 ვან დერ გუსი, ჰუგო; *იხ.* გუსი, ჰუგო
 ვან დერ
 ვან დერ ვეიდენი,
 როგორ; *იხ.* ვეიდენი, როგორ ვას
 დერ
 ვან ეიკი, იან; *იხ.* ეიკი, იახ ვან
 ვან ეიკი, ჰუბერტი; *იხ.* ეიკი, ჰუბერტი ვას
 ვან რუისდალი, იაკობ; *იხ.* რუისდალი
 იაკობ ვან
 ვატო, ანტუან **454–5, 469, 470, 472,**
473, 520, 599; ზეიმი პააკვი 455,
298
 ვამინგტონი, კოლეუმისი ოლეი 478
 ვამინგტონი, ჯორჯ 503
 ვეიდენი, როგორ ვან დერ **276, 298,**
356, 397; ვარდამონხა
276, 179
 ველასკესი, დიეგო 405–11, 416, 420,
 424, 438, 467, 485, 487, 514, 521,
 568, 599; *სეფეზელი* 408, **265,**
266; პაპი ინოკენტი X 407,
264; ესპანეთის უფლისწული
ფილიპ პრინსიპალი 410,
267; სევილიელი წყლის
გამყვანელი 406, **263**
 ვენა 249, 451, 568, 615; ზედა
 ბელგედიერი **451, 293–4**
 ვენერა მილოსელი 105, 236, 627, 65
 ვენეცია 198, 291, 325–35, 349, 368–
 71, 390, 444, 506, 539, 561; დოკუმენტი
 სასახლე 208, **138; სახ მარკოს**
 ბიბლიოთეკა **325, 207; წმ.**

ზაქარია 326; ბარბოლდეი
 კოლეისი ქადაგება 293, 608,
188–9
 ვერგესა 623–4
 ვერმეიერი, იახ **430–3, 470,**
503; ზამზარეულის ძაბხლე 433,
281
 ვერუკო, ახდრეი დეო 291–3,
315, 329; ბარბოლდეი
 კოლეისი **293, 608, 188–9**
 ვერხესე, ანდო; *ქოაჩელი*
კაბაში 339
 ვერსალი **447–9, 457, 460, 470, 291–2**
 ვესპასიანი, იმპერატორი **121, 131, 76**
 ვიზუალური მერსენტიე 27, 30, 62,
 81, 115, 165, 300, 316, 493, 512, 13,
 517, 522, 561, 562
 ვითოხი, ფრანსუა 177
 ვიკისეები 157, 159, 627, **101**
 ვილა ფარხესხა, რომა **319, 204–5**
 ვილფრე დე ვიკო, ევგენი 637
 ვიტრუვი 183, 189, 503, 539, 571, 618,
121, 124
 ვიტრუვიუსი 288
 ვინცი, კონრად; *სახელებები*
თეოლოგია 244, 5, **161**
 ვინჩეცი 362
 ვილიგერი, სიმონ დე; 418, 444,
 493; *ჰოლანდიური საბოძლო*
სომხადი და სხვადასხვა ვაგები
ბლეკი 418, **271**
 ვილიარი, ამბროსი 597
 ვილფრედი, მიკელი 342
 ვილფრედი 108, 389
 ვილი, გრაბტ 589, 593; *კამბესელის*
შემობრუნება 589, **387**
 ვუ ლიან-ძე **93**
 ვულო, დევიანდ 628

8

ზეთი ფერწერის გამოვლენა 240
 ზოგანი, ომახ; *ცოცხალი სატურის*
კლასი საძველე აკადემიაში 473
 ზღვის პეიზაჟები 418, 444, 493, **271,**
323

0

თახამდორთვე ხელოვნება 536, 543,

555, 619
 თაოი 119, 175, 186, 226; *იხ.*
ავუიკევი კამარა
 თეოკრატე 113
 თეოდორ კონელოხი; *იხ.* ელა ვრცელო
 თერა; *იხ.* სახტონისი
 თეოფანესის საძველე,
 როგორადაც მიახლოა
 სელონებმა 502, 614
 თეოქსიქსი; *იხ.* ხელოვნების ძალი

0

თამარის ხელოვნება 155,
 530; ფერადი ვარაუდები 525,
 546, 548, 562, **341,**
342; ვაგელები 536, 546, 548, 551,
553–4
 თეოდოსი 103, 320, 394, 511, 564
 თეოქსები 388, 9, 401, 435
იმპერატორი ხელი 480
იმპერატორისი 411, 519–27, 536, 538,
 546, 553, 562, 570, 586, 615
 თელისი 159–63, 196–7, 215,
 341, 374–9, 397, 400–1, 403–5,
 419, 423, 490–7, 499–501,
 535; *არქიტექტურა* 159, 175, 207,
 269–70, 457, 459–61, 476–8, 500, 1,
 621, 100, 113–14, **137, 175, 299–302,**
**311–13, 327, 401; ევრეტი 554,
362; მხატვრობა 196–7, 379,
403–5, 462, 70, 488–97, 511–12,
517, 582, 3, 623, 216–17, 244,
303–7, 321–5, 333, 336, 382,
403; ქსიდაგება 583, 384
 თეოდოსი 124–7, 143; *ვაკატა*
(ბელა) მღვთის სახლად 124, 627,
80; მღვთისთავი 127, 627, 81
 თეოდოსიელი რევილუციი 499,
 535, 612
 თეოდოსი ხელოვნება 50, 53, 627, 29
 თეოდოსი X, პაპი 407, **264**
თეოდოსიელი კლასიკური
სტილი 215–21, 229, 235, 239, 243,
 247–8, 256, 259, 273–5, **143–4**
თეოდოსი ორდენი 99, 108, 117, 288,
 325, 477, **60, 312**
 თეოდოსი 159
 თეოდოსი ხელოვნება 143–7;
 აღსანიშნავი 143, **90; სასარსელი****

ხალხი 143, 91; სპარსი უფლისწული ჰუმი სედემა ჩიხეთის მუჟის ასულ ჰუმიუსის მის ბაღში 143, 147, 92
 ისტორიული მხატვრობა 465, 469, 481–5, 503, 315
 იტალია 223–35, 247–67, 287–339, 361–71, 374, 387–94, 435–45; არქიტექტურა 135, 208, 224–7, 249–50, 289–91, 325–6, 362–3, 388, 435–7, 457, 86, 138, 146–8, 162–3, 187, 207, 231–2, 250, 282–3; ფერწერა 34–5, 221, 295, 310, 339, 18, 145, 190, 199, 216; მხატვრობა 20, 23, 31, 34, 201–5, 212–15, 229, 252–67, 296–312, 315–23, 326–39, 364, 368–71, 390–4, 440–5, 590, 608–9, 5, 7–8, 15–17, 134–6, 141, 149, 165–73, 191–8, 200, 202–6, 208–15, 217, 234, 236–7, 251–3, 287–90, 388, 398–9; ქანდაკება 198, 230–3, 251, 293, 313, 364, 367, 438–40, 198, 230–3, 251, 293, 313, 364, 367, 438–40; *სხ. აგრეთვე* ბიზანტიური ხელოვნება, ფლორენცია, რენესანსი, რომაული ხელოვნება, რომი, ვენეცია
 იელიუს II, პაპი 289, 305, 307, 312–13, 319
 იქტინოსი, პართენონი 82, 50

3

კაეხი; წმ. პიერი 342, 218
 კაიედრალი 188; *სხ. აგრეთვე* ეკლესიის არქიტექტურა
 კალიგრაფია 602, 604
 კალო, ვაკ 384–5; *ორი იტალიელი კამბაში* 385, 249
 კალუი, ვილეკ 430, 542; *ბატონოსორტი წმ. სებასტიანის მუშევილიდონსეთა ციხისთი, კაბორჩხალითა და ვაქეხით* 430, 280
 კამბრა 119, 133, 175, 185, 224, 270, 113, 175
 კამპეხი, იაკობ ვახ; სამეფო სასახლე, ამსტერდამი 413, 268
 კასტინსკი, ვახილი 570, 578, 582, 604; *Concerning the Spiritual in Art*

(წიგნი) 570; კაბაკები 570, 372
 კაოკ კუგი 153, 602; *პეიზაჟი წვიმის შემდეგ* 153, 98
 კაკელა დელ არენა, პადუა 200–5, 236, 134–6
 კამატელი 108, 67
 კარადოსო; წმ. პეტრეს ახალი ნაძრის საძირკვლის ჩაყრის გამო მოჭრილი მუდელი 293, 186
 კარავაჯო, მიქელანჯელო და 31, 390, 392 4, 397, 405–7, 427, 475, 511; *ურწმუნო თობა* 393, 252; *წმინდა მათე (ორი ვერსია)* 31, 15–16
 კარაკატურები 25–7, 43, 564, 581
 კარის მხატვრები 376, 405, 487
 კარლ V, იმპერატორი 331, 334
 კარლოს დიდი 163, 4
 კარარა 305, 310
 კარანი, ახიბალე 390–3, 397, 464, 475; *ღვთისმშობელი დახტირის ქრისტეს* 391, 251
 კარხაროზი, ლორდი 628
 კარტერი, პოვარდ 628
 კარტიე ბრესონი, ახრა 624; *აკვილა დელი ამბუცი* 624, 404
 კატაკომბები 129, 626, 84
 "კაცუნას ხატვა" 46, 576, 578
 კედლის მხატვრობა 62–4, 73, 113–14, 127–8, 129, 229, 252, 259–60, 267, 305, 308, 503, 628, 632–3, 33, 35–7, 70–2, 406, 410; *სხ. აგრეთვე* ფრესკა
 კელტური ხელოვნება 159–61, 270
 კემბრიჯი; სამეფო კოლეჯის სამლოცველო 270, 175
 კემეხი, ზოლუჯა 606–7; *ფლექსუაიები* 606; 396
 კეხტი, ულიამ 460, 478;
 კვატრონესტო 287, 304, 315, 320, 539
 "კვირადღის მხატვრები" 589
 კაროსკერო (*Chiaroscuro*) 37
 კიგი, ავონსიხო 319
 კილიხი, 249, 273
 კირაკო, გორგო დე 590, 608; *ხივეარულის ხიძლერა* 590, 388
 კლაიხი, ფრანც 605; *თეთრი ფორტე* 605, 394
 კლასიკური ხელოვნება 395,

471; გავლენა 329, 341, 387–8, 394, 626; *სხ. აგრეთვე* ბერძნული ხელოვნება, ელინისტური ხელოვნება, რომაული ხელოვნება კლეი, პაულ 578–9, 580, 582, 592, 604; *პაწაწინა ვუჯის პაწაწინა ამბავი* 578, 378
 კლოდ ლორენი 396–7, 403, 419, 429, 492, 494, 508, 519; გავლენა ინგლისურ ლანდშაფტის დიზაინზე 397, 461; *პეიზაჟი აპოლინისადმი მხსევრბლმუწირით* 396, 255
 კლორის გალერეა, თეიტ გალერეა 621, 401
 ცნობისი 68, 628, 637
 კოკოშკა, ოსკარ 568–9; *მოთამაშე ბავშვები* 568–9, 371
 კოლდერი, ალევანდერ 584; *სამყარო* 584, 383
 კოლეონი, ბარტოლომეო 291, 188, 189
 კოლექციონერები 111, 117, 462, 628
 კოლოცი, კეთე 566–7; *გაჭირება* 566, 368
 კოლმარი 283, 343
 კოლომბი, ვან; ხელნაწერის მონატელობა 285
 კომერციული ხელოვნება 596, 610
 კომპოზიცია 33–5, 183, 262, 298, 326, 337, 367
 კონფუცი 148
 კონსტანტინე, იმპერატორი 133, 260
 კონსტანტინოპოლი; *სხ. ბიზანტიუმი*
 კონსტებლი, ჯონ 492, 494–7, 506, 508, 519; *თივის ფორანი* 495–6, 506, 325; *ხეთა ლერეების ესკიზი* 495, 324
 კოპანი 50, 27
 კოპლი, ჯონ სიხვლგონ 482–3, 485; *ჩარლზ I მოთხოვნ თემათა პალატის სუთი ეჭვმიტანილი წევრის გადაცემას* 482, 503, 315
 კორეო (ანტიხიო ალევერი) 287, 336–9, 364, 390, 440, 464, 566; *ღვთისმშობლის ამბილეუბა* 339, 216–17; *წმინდა ღამე* 337, 215
 კორინთული ორდერი 108, 117, 288,

460, 67
 კორო, ჟან-ბატისტ კამილი 506-8,
 ტივოლი, ვილა დ'ესტეს ბაღები 507,
330
 კრავოვი 281, **182-3**
 კრახანი, ლუკას 354-5: *შესვენება*
ეკვიპტეში გაქცევისას 354. **226**
 კრეტა 68, 75, 627-8
 კუბიში 555, 570, 574-576, 578, 580,
 582, 586, 589, 625, **374**
 კუკაი-ში 148: *ქმარი საეკლესიოებს*
მუკლდეს 148, **95**
 კურბუ, გიუსტავ 511-12: *შესვენდა,*
ახ "კამარჯობა, ბატონო
კურბუ" 511. **332**

ლ

ლაარი, პიტერ ვან 411
 ლაზერაში, რობერ დე: ამიუნის
 კათედრალი **123**
 ლაოკოაიხი და მისი ძევი 110-11, 129,
 178, 440, 626. **69**
 ლასკოს მღვდლის მხატვრობა **40, 42,**
628. 20-1
 ლევო, ვერსალის სასახლე **448, 291**
 ლეიარდი, სერ ოსტინ 627
 ლეიდენი 420
 ლეო X, პაპი 323, 334
 ლეონარდო და ვინჩი 287, 291-303,
 305, 315-16, 337, 361-2, 411, 420,
 522: ანატომური კვლევები 294,
 190: *სიდიდლო სერობა* 296-
 300, **191-2**; *მონა ლიზა* 300, 334,
193-4
 ლიევი: წმ ბართლომე 178, 251. **118**
 ლითოვგრაფია 517, 533, 554, 564-6,
335, 357, 361, 367-8
 ლითონის ნაკეთობები 68, 178, 210,
 264, 364, **41, 108, 117-18, 139, 186,**
233
 ლიმბერგი, პოლ და ჟან (ძმები
 ლიმბურგები) 218, 221, 239,
 255; *უძლიდრები ეპიში* 218,
 599, **144**
 ლინდისფარხის ოთხთავები **160, 103**
 ლისიპე: *ალექსანდრე დიდის თავი*
 106, **66**
 ლიუტსაი: *საში თუვები* 155, **99**
 ლონდონი: ჩიზვიქ შაუნი 460,

301: კლორის ცალკურა, თეოტ
 გალურეა 621, **401**; პარლამენტის
 შენობები 500-1, **327**; ქსე
 ვარდენსი 477; წმ. პავლეს
 კათედრალი 457. **299**; სექტ-
 სტეფენსი სოლბურევი 457,
 300; სეროუბერი პილი, თეიკესქემი
477. 311
 ლორენცი: *იხ. კლიოდ ლორენცი*
 ლოსხერა, შტეფან 273,
 355: *ღვთისმშობლის ვარდების*
ტალავურში 273. **176**
 ლუეთერი, მარტინი 291, 323, 345, 355
 ლუი IX (წმინდანი), საფრანგეთის
 მეფე 197
 ლუი XIII, საფრანგეთის მეფე 401
 ლუი XIV, საფრანგეთის მეფე 447, 455

მ

მაბიზე (იხ ვოსარდი) 356-7; *წმ.*
ლუკა ლეითხმშობლის
ხატვისას 356, **228**
 მაგია, ჯადოქრობა 40, 42-3, 46, 53, 58,
 61, 72, 84, 87, 111, 159, 215, 576, 585,
 602. **637**
 მაგრიტი, რუჟე 590-1; *შუქდელის*
ცდა 591. **389**
 მადრიდი 405, 407
 მაზანო 229-30, 233, 236, 239-40,
 243, 245, 249, 252, 256, 259-60,
 264, 273, 291, 298, 300, 304; *წმ*
სამება, ღვთისმშობელი, წმ.
იოანე ხაილისმცემელი და
დამკვიდრები 229, 544, **149**
 მაინრიგი, იდვირდ: *მოჯირითე ცხენი*
მოძრაობისას 28. **14**
 ში იუზი: *მთვარათა ბეიზაუი* 153, **97**
 მაიას ტომის ხელოვნება 50, 627, 27
 მაკედონია 632, 634
 მალბორო, ჯონ ნერალი, პირველი
 კერცოგი; 459
 მახე, ედუარდ 512, 514-17, 520,
 525-6, 530, **542**; *აივანი* 514,
334; *თავის ხავეზი მომუშავე*
მახე 518, 547, **337**; *დილი*
ლოსვამში 517. **335**
მანკირიში 361-3, 373, 379, 384, 387,
390, 519, 618
 მახტეხია, ანდრეა 256-9, 285,

300, 343; *წმ. იაკობი ცხად დისკის*
აღვალისკუნ 259, **169**
 მახტეა 256, 397; წმ. ანდრია 249,
162
 მორის ხელოვნება 44, 159, 22
მარაონები კამარა 270, **175**
 მარინატეხი, სპაროს 628
 მარსი,
 მარსი 608; *ცხენისასი* 608,
398
 მარტინი, სიმონე 212-14, 236, 252,
 262, 264; *ხარუბა* 212, 236, 264,
141
 მარქსინში 616
 მარტინი, ანრი 573; *La Desserte* 573,
373
 მაქსიმლიანე, იმპერატორი 350
 მედინების ოჯახი 254, 256, 264,
 304, 323; *იხ. აგრეთვე* მედინების
 სახასლე
 მედინების სახასლე,
 ფლორენცია 254, 256, 273, **166,**
168
 მედინი, ლიორენცო და პიეტროანტონიკო
 დე 264
 მედინი, მარია დე 401
 მელოკის მოხატვები 452-3, **296-7**
 მელოკი, ედმუნდ 482
 მელოკო და
 ფორლი 20; *ახველოში* 20, 5
 შუი, ლიპო 212-13; *ხარება* 212,
 264, **141**
 მეშლიჩი, პახს 20; *ახველოში* 20,
6
 მესომოტანია 70-3, 84, 627
 მეთოპა 77
 მექსიკა, ავტენტა ხელოვნება 50, 53,
 594, 627, **30**
 მეცნიერება და ხელოვნება 235, 341,
 544, 613, 617
 მიკესი 68, 75, 627, **41**
 მილახი 305; *წმ. მარია დელია*
კრაცე 296, **191**
 მილე, ჟან-ფრანსუა 508-9,
 511 12, 544, 567; *თავთავების*
მეგროველები 508, 567, **331**
მიხატვრა 218, 379, 571, **244**
 მირანო, გრაფი 482
 მირთხი 90, 628; *ბაღობა*
მეცროცხელი 90, **55**

სტრუქტურა 604.613
 თქმის 570.589
 თქმის სტრუქტურა 287.
 303-16.319.320.323.331.346.
 361 2.367.385.420.464.490.503.
 527.581: *სტრუქტურა* 313.
 440.201: *სტრუქტურა* 307.12.
196-200: *სტრუქტურა*
სტრუქტურა 320.199
 თქმის 618
 თქმის 584.383
 თქმის სტრუქტურა 143
 თქმის სტრუქტურა 621
 თქმის 113.136.138.198.325.86-7,
89
 თქმის სტრუქტურა 582.584.604:
სტრუქტურა 582.584.604.
381
 თქმის სტრუქტურა 517 20.522.526.542:
სტრუქტურა 520.338
 თქმის სტრუქტურა 141.89
 თქმის 478.314
 თქმის 609:
სტრუქტურა 609.399
 თქმის სტრუქტურა 376
 თქმის 535.554.558
 თქმის 518.19
 თქმის სტრუქტურა 27 9.68.90.
 94.106.108.111.136.147 8.230.
 233.263.298.320.367.380.398.440.
 517.527.561.581.632
 თქმის სტრუქტურა 586.596.
 618.621
 თქმის სტრუქტურა 297
 თქმის სტრუქტურა 564. 300.564.
367
 თქმის სტრუქტურა 173.111
 თქმის 585: *სტრუქტურა*
სტრუქტურა 585.384
 თქმის სტრუქტურა 18:
სტრუქტურა 18.3
 თქმის სტრუქტურა 144
 თქმის
 თქმის 40 2. 300.300.

სტრუქტურა 40.627.19: *სტრუქტურა*
სტრუქტურა 40.42.628.20-1
 თქმის 75.108
 თქმის სტრუქტურა 517-18

ბ

ბა 133.171 3.133
 ბა 350
 ბა 245
 ბა 480.503.627
 ბა 392-3.405
 ბა 113.430-1.542 3.548.
 578.609.280.353.374.399
 ბა 195.198.
 205.207.215.130
 ბა 183.196.285
 ბა 188 9.207 8.270.325.124
 ბა 560.567.589
 ბა 362-3.459.
 ბა 614
 ბა 394.477-80.
 485.504.313 14.316
 ბა 175.113
 ბა 44.50.
 58; *სტრუქტურა* 44.58.
 628.23
 ბა 75
 ბა 160
 ბა 1934
 ბა 583.382
 ბა 621.
 400. *სტრუქტურა* 559.
 364
 ბა 281.342.349-50
 ბა 567:
სტრუქტურა 567.369
 ბა 564.367
 ბა 160
 ბა 169.171 5.185.
 387.499.109-10.113-14
 ბა 337:
სტრუქტურა

ბა 607
 "სტრუქტურა" 558.363
 ბა 117.250.288 9.460.
 108.117.
 288.460.67: *სტრუქტურა* 77.99.
 108.117.186.250.288.290.478.
 50: *სტრუქტურა* 99.108.117.288.
 477.60
 ბა 163.596
 ბა 536: *სტრუქტურა* 536.349
 ბა 503.621
 ბა 355.384-5.396.424 7.488.
 490-1.597.609.11.249.277.321

ვ

ვა 256.259.169: *სტრუქტურა*
სტრუქტურა 200 5.236.134-6
 ვა 334.407
 ვა 362-3.459.
 476: *სტრუქტურა* 362 3.460.
232
 ვა 459 61.478.301
 ვა 250.
163
 ვა 362.231
 ვა 68
 ვა 75
 ვა 460
 ვა 111.214
 ვა 46.25
 ვა 198.504.570.573.578.
 582 *სტრუქტურა* 621: *სტრუქტურა*
 186-9.250.636-7.122.125.
413: *სტრუქტურა* 188.124
 ვა 186-9.250.636-7.122,
125.413
 ვა 500 1.327
 ვა 215.142
 ვა 337: *სტრუქტურა* 337-9.
216-17
 ვა 364-8.373.
 384: *სტრუქტურა* 364-7.234
 ვა 527.344

()

ბა 87.89.103

პატრონაჟი 138, 163, 249, 264, 288.
 369, 416, 418, 449, 475, 480-1, 501-2
 პეიჯები 113-15, 150-3, 239, 244-5,
 263, 294, 329, 354-6, 395-7, 418-20,
 429, 469, 473, 490, 492-7, 507 8,
 517-20, 540-2, 607, 72, 97-8, 161,
 209, 227, 272, 279, 310, 322-6, 330,
 350, 351
 პეკორა, ჯონ დორსეი პეიჯი,
 ჩელსეი, კურორტი 477, 312
 პერგამონი; ზევის
 საკურთხეველი 108, 68
 პერიკლე 82
 პერონი, მეთიუ 196 7, 205, 220, 132
 პერპეტუა, კლავდია სულია 269, 175
 პერსექუტორი; სიონის გამოსახვა
 პერუ 50, 53, 627, 29
 პერუჯი 315 16,
 329; *ღვთისმშობელი ეკლესია* *წმ.*
პერნარდის 315, 202
 პეტარკა 214-15
 პიგმეების მომზადება 240
 პირო დელო ფრანსესკა 260,
 275; *კონსტანტინის ხაზი* 260,
 170
 პინა 198
 პინაჩელი, სკოლა; პინაჩი 221,
 145
 პინაჩო, ადრია; *მოწილაკე*
მუზიკის 221
 პინაჩო, ხელო; პინის
 ბაბილონი, მისი კათედრა 198,
 202, 133
 პინაჩო, ძალი 573 8,
 584; *ჩიტი* 577,
 377; *პაპალი* 26, 576,
 12 *თავი* 576, 376; *პიკის*
თავი 576, 375; *კრედი*
წილები 26, 576, 11; *კამპი*
და მისი ძიგელი 597; *კალიბო*
და კუპიდის ძიგელი 574, 625, 374
 პინაჩი 226
 პინაჩი 55 7, 634, 31
 პინაჩი, კამა 522 3; *კალიბო* 597,
კალიბო 597, *კალიბო* 597,
 340
 პინაჩი, კამა 501, *კალიბო*
 მისი 501, 327
 პინაჩი, კალიბო 262, 4, 276,
 281, 298, 319; *კალიბო* 316,

კამა 262-3, 319, 171
 პინაჩი, კალიბო; *კალიბო*
და მისი ძიგელი 110-11, 129, 178, 440,
 626, 69
 პინაჩი, კალიბო; *კალიბო*
და მისი ძიგელი 78, 47
 პინაჩი 46, 24
 პინაჩი, კალიბო 319
 პინაჩი, კალიბო 602-4, 618; *კალიბო*
კალიბო 31, 1950 602, 393
 პინაჩი 281
 პინაჩი, კალიბო, კალიბო 451,
 295
 პინაჩი 113, 117, 129, 626
 პინაჩი 609 10
 პინაჩი, კალიბო 388-9,
 435; *კალიბო*, რისი 388, 250
 პინაჩი, კალიბო 150,
 240-3, 292-3, 300, 303, 320, 323,
 331 4, 374 9, 400-1, 405, 407 -10,
 413-16, 465, 467, 485, 487-8,
 523-5, 551, 563-4, 568, 577, 625,
 1, 2, 85, 158, 188-9, 193-4, 206,
 212-14, 239-45, 257, 261-7,
 269-70, 274, 304-6, 316, 318-19,
 347, 385, 405; *კალიბო* 215,
 236, 274, 331, 369, 374, 143, 178,
 210, 236, 240; *კალიბო* 58,
 61, 67-8, 124, 32, 34, 39-40, 42,
 79; *კალიბო* 54, 97, 106, 124,
 54, 59, 66; *კალიბო* 196,
 214-15, 142; *კალიბო* 121, 131,
 76; *კალიბო* 215, 243,
 401, 420, 511, 591, 142, 159, 258, 273,
 332, 389
 პინაჩი 553 4, 561, 361
კალიბო 618 19, 622 3
 პინაჩი, კალიბო; *კალიბო*
კალიბო 452, 296, 297
 პინაჩი, კალიბო 103 6, 113, 316,
 320; *კალიბო* 103, 62-3
 პინაჩი, კალიბო 215, 142
 პინაჩი, კალიბო 24, 39 53, 58, 561 2,
 574, 585; *კალიბო* 53, *კალიბო* 50,
 53, 594, 627, 30; *კალიბო*
კალიბო 40, 42
 628, 20-1, *კალიბო* 10,

28; *კალიბო* 50, 627,
 27; *კალიბო* 44,
 159, 22; *კალიბო* 44,
 23; *კალიბო* 49, 574, 602,
 26; *კალიბო* 46,
 25; *კალიბო* 46,
 24; *კალიბო* 40, 627, 19
კალიბო 273, 512,
 514, 530, 550 1
კალიბო 512
კალიბო 551, 555, 562, 576, 586,
 589, 601
კალიბო 374, 400, 413 14,
 416, 436, 457, 461, 524
კალიბო 544, 546, 553, 354
კალიბო 395 6, 403, 504, 507,
 538-9; *‘In Arcadia ego’* 395, 465,
 538, 254

ქ

კალიბო 381-3, 406,
 418, 428 9, 433, 462, 508, 520, 246,
 263, 278, 281
კალიბო 244 5
კალიბო 28
კალიბო 628

ყ

კალიბო 135, 163; *კალიბო*
კალიბო 86 *კალიბო*
კალიბო 87

რ

კალიბო 135, 163; *კალიბო*
კალიბო 86 *კალიბო*
კალიბო 87
კალიბო 557 9; *კალიბო*
კალიბო 558, 363
კალიბო 61, 81 2, 94, 100, 143, 198,
 201, 218, 229, 240, 254 5, 260, 279,
 359, 368, 513, 628, 632; *კალიბო*
კალიბო 273, 530, 533, 535
კალიბო 287,
 315 23, 331, 334, 337, 346, 361,
 364, 368, 374, 390, 393 4, 408, 464,
 475, 504, 539, 543, 566; *კალიბო*
კალიბო 34 5, 18; *კალიბო*
კალიბო 316, 203 *კალიბო*

լուսնային 319 20, **204-5**: *Վերա*
Ըրոն *Մեթոս* շարժումները 323,
 334, **206**: *Ըրոնի* *մեծություն*
մարտի 34-5, **17**
 Երեւան 511
 Երեւանի թիւ 355
 Երեւանի *հեռուներ* կրթութիւն 477, **312**
 Երեւանի թիւ 601
 Երեւանի *հեռուներ* թիւ 35, 464, 8,
 473, 475, 487, 568, 599: *Երեւանի*
միջին 465: *Երեւանի* *մեծություն* 467,
304: *Երեւանի* *մեծություն* 467,
305
 Երեւանի *մեծություն* 559:
 Երեւանի *մեծություն* *կրթութիւն* **364**
 Երեւանի *մեծություն* 429: *Երեւանի*
կրթութիւն 423, **279**
 Երեւանի *մեծություն* 24, 37, 420, 9,
 430, 438, 530, 568, 618: *Երեւանի*
կրթութիւն 427, **277**: Երեւան 24,
 10: *Երեւանի* 422,
274: *Երեւանի* *մեծություն* 423,
275: *Երեւանի* *մեծություն* 420,
273: *Երեւանի* *մեծություն*
մեծություն 424, **276**
 Երեւանի 223 359, 387, 513, 561,
 571, 595: *Երեւանի* *մեծություն* 224 7,
 289-91, 325 6, 362, 388, 435, 457,
 459: *Երեւանի* *մեծություն* 233,
 287-8, 294, 303, 307, 313 15,
 331, 350, 362, 475: *Երեւանի*
մեծություն 223 6, 230, 235 6,
 249 50, 259, 264, 273, 288,
 290, 304 5, 312, 323, 325, 329,
 341, 346, 356, 626: *Երեւանի*
մեծություն 233 85: *Երեւանի*
մեծություն 250 2, 255, 264, 269,
 342: *Երեւանի* *մեծություն* 287
 359: *Երեւանի* *մեծություն* 235 45,
 269 85, 341 59, 374 82
 Երեւանի *մեծություն* 23 4, 393 5,
 397, 475: *Երեւանի* 394,
 465, **253**: *Երեւանի* *մեծություն*
մեծություն 24 7
 Երեւանի *մեծություն* 457 9: *Երեւանի*
մեծություն 457,
299: *Երեւանի* *մեծություն*
մեծություն 456 8, **300**
 Երեւանի *մեծություն* 520 2,
 526, 538: *Երեւանի* *մեծություն*

մեծություն 520 1, **339**
 Երեւանի *մեծություն* 457
 Երեւանի *մեծություն* 345, 374, 379, 388, 595
 Երեւանի *մեծություն*, *Երեւանի*,
 Երեւան **282-3**
 Երեւանի *մեծություն* *մեծություն* 215
 Երեւանի *մեծություն*, *Երեւանի* *մեծություն* 485
 Երեւանի *մեծություն* *մեծություն* *մեծություն*
 Երեւանի *մեծություն* *մեծություն*,
 Երեւանի *մեծություն*
 Երեւանի *մեծություն* 527 9, 581: *Երեւանի*
մեծություն 528 30, **346**: *Երեւանի*
մեծություն 528, **345**
 Երեւանի *մեծություն* 611, 617
 Երեւանի *մեծություն* 455, 470, 480, **298**
 Երեւանի *մեծություն* 113 15,
 117 23, 175, 361, 477,
 561: *Երեւանի* *մեծություն* 117 22,
 250, 291, 323, 325, 363, 461, **73-5**,
77: *Երեւանի* 135, 138, 163, 171,
 176, 193, 198, 221, 223 4, 235 6,
 249 50, 259, 288, 290, 312, 323, 325,
 485, 626: *Երեւանի* 113 15,
70-2: *Երեւանի* 121, 122, 131,
76, 78: *Երեւանի* *մեծություն*
մեծություն *մեծություն* *մեծություն*
 Երեւանի *մեծություն* *մեծություն*
 Երեւանի *մեծություն* *մեծություն*
 Երեւանի *մեծություն* 273, 496 7, 501, 592,
 614, **326**
 Երեւանի *մեծություն* 171 6, 180, 186,
 188, 190, 195, 387, **111-12, 115-16**,
119-20
 Երեւան 31, 215, 296, 305, 388, 397,
 406: *Երեւանի* *մեծություն* 129, 626,
84: *Երեւանի* *մեծություն* 117, 250, 291,
 325, **73-4**: *Երեւանի* 388-9, 440,
250, 287: *Երեւանի* *մեծություն* 362,
 231: *Երեւանի* 121, 291, 323,
 363, 461, **75**: *Երեւանի* 436 7,
282-3: ՏԵՄԵՐԱԿՆԵՐ
 ՄԻՍՏԻՆ 438, **285**: *Երեւանի* 289-
 91, 307, 323, **83, 186** *Երեւանի*
մեծություն *մեծություն* 389,
187: *Երեւանի* *մեծություն* 307 12,
196-200: *Երեւանի* *մեծություն* 122, 169,
77-8: *Երեւանի* *մեծություն* **72**: *Երեւանի*
մեծություն 319, **204-5**: *Երեւանի*
մեծություն *մեծություն* *մեծություն*
 Երեւանի *մեծություն* 512: *Երեւանի*
մեծություն *մեծություն* 512, **333**

Երեւան: *Երեւանի* *մեծություն*
մեծություն 269, **174**
 Երեւանի *մեծություն* 15, 17, 397-403,
 406 7, 413, 416, 420, 424, 455,
 503, 506, 568, 602: *Երեւանի*
մեծություն *մեծություն* 402 3,
259-60: *Երեւանի* *մեծություն*
մեծություն *մեծություն*,
մեծություն *մեծություն* 400,
257: *Երեւանի* *մեծություն*,
մեծություն *մեծություն* 15,
1: *Երեւանի* *մեծություն* 401,
258: *Երեւանի* *մեծություն*
մեծություն 398, **256**
 Երեւանի *մեծություն* 581, **380**
 Երեւանի *մեծություն* 586, 589: *Երեւանի*
մեծություն *մեծություն* 586, **385**
 Երեւանի 141, 582, 586,
 589: *Երեւանի* 570, 586 8, 607,
372, 386, 397
 Երեւանի *մեծություն* 480, 499, 551
 Ե
 Երեւանի *մեծություն* 616
 Երեւանի *մեծություն* 133, 171 3
 Երեւանի *մեծություն* *մեծություն* 31, 212,
 236 9, 262, 274, 276, 279, 288, 315,
 326, 350 2, 359, 374, 391, 398 9, 6,
 15 16, 141, 155 7, 161, 171, 178 80,
 202, 208, 210 11, 224-5, 229-30, 240,
 251, 256
 Երեւան 514, 519, 621
 Երեւանի *մեծություն* *մեծություն* 35, 464,
 473
 Երեւանի *մեծություն* *մեծություն* 615
 Երեւանի *մեծություն* 325-6: *Երեւանի*
մեծություն *մեծություն* 325-6, 389,
207
 Երեւանի *մեծություն* *մեծություն* *մեծություն*
մեծություն *մեծություն* 628, **406**
 Երեւանի *մեծություն* *մեծություն* 376, 416, **242**
 Երեւանի *մեծություն* 117, 215, 247,
 285, 341, 383, 472 3, 478,
 602: *Երեւանի* *մեծություն* 173, 176 7,
 185 90, 197, 268-9, 342, 447-9,
111, 115, 122-6, 128, 174, 218,
291-2: *Երեւանի* 473, 527,
310, 343: *Երեւանի* 384-5,

249; ლითონგრაფია 517.
335: მხატვრობა 28, 218, 274, 395-6, 454-5, 470, 485, 504-27, 538-44, 550-5, 573, 586, 605. **13, 144, 178, 254-5, 298, 308, 316, 328-32, 334, 337-40, 343, 350-4, 358-9, 361, 373, 385, 395:** პეტესტორიული სელაფიქა 40, 42, 55, **20-1:** ქიხიდაკება 176, 190, 192, 210, 235, 384, 472, 528, 637, **116, 127, 129, 139, 154, 248, 309, 345-6, 413**
 ხაფრახვეთის რევილიუცია 476, 478, 481-5, 499, 557, 595, 637
 ხაქონური მერსიდი 157-9, 171, **100 ხაზანი** 283, 424
 ხახარები 164-6, **102-3, 105-7, 119**
 ხახლოფხვით განათლება 615
 ხახლოფხვით მხარეები 267, 326, 606
 ხეზანი, პილი 538-44, 548, 551, 553-5, 563, 570, 573-4, 577, 586, 600; *ქალღვრის ხეზანი* 542, **352** *ხეზანული* მთის სერი მელაქიანი 541, **350:** *მთები პრეკასში* 541, **351:** *ხაღურმოზი* 542-3, 578, **353**
 სერა, ვორკ 544, 546, 553, 570; *კურბევის ხიდი* 544, **354**
 ხოლოფხვით 461, **302**
 "ხიხლის ტრადიცია" 617, 618
 ხიხლი, სერ ფილიპ 379
 ხიხნი 212-13, 249, 251; კათედრალის ბაპტისტერიუმი 233, 251, **152-3, 164**
 ხიხრის გამოსახვა; *ინ ხიხრის გამოსახვა*
 ხიხრე, ფრანკ 615
 ხიხრე მარცხი; *ინ მარცხი, ხიხრე*
 ხიხრე 15, 17-18, 29, 430
ხიხრე კალიზი 590-3, 600, 602, 604, **388-91**
 ხიხრე-ხიხრის, ხიხრე-ხიხრე: *ხიხრე კახკლარის, ბიბლია* 342, 219
 ხიხრე, ინა 422, **274**
 ხიხრე IV, პანი 307
 ხიხრის გამოსახვა 35, 94, 114, 136-7, 198, 201, 218, 239, 252, 273, 275, 279, 315, 494-5, 517, 527, 539, 543, 553,

575, 580; *მერსიკეფი* 114, 229, 233, 239-40, 252, 6, 259, 60, 273, 287, 293, 305, 326, 331, 341, 356, 359, 513, 539, 544, 561, 571, 573, 575; *ინ-კათედრალის*
 ხიხრე: *მონტეალეს კათედრალი* 141, **89**
 ხიხრე-ხიხრე 235; *დახურული ხიხრე მონტეალესი* 235, **154**
 ხიხრე, პილი: *მმ. მქერ, მქეფი*, კათა 342, **218**
 ხიხრე 94, 106
 ხიხრე, სერ ვიხ 478; *ხიხრის ხიხრის მონტეალესი* 478, **313**
 ხიხრის სერ ვიხები 143, 155, **91-2**
 ხიხრის სერ ვიხები 77
 ხიხრის სერ ვიხების დიდი, *ინ ვიხების*
 ხიხრე 113, **70**
 ხიხრე, ხიხრის დიდი 607; *გვირგვინი* 607, 397
 ხიხრე, ინა 428-9, 455, 462, 520; *ხიხრის მონტეალესი* 428, **278**
 ხიხრის სერ ვიხები 621; *ხიხრის კათედრალი* 621, **401**
 ხიხრის სერ ვიხების კათედრალი 192, 3, 195, 198, 205, 279, 637, **128-9**
 ხიხრის სერ ვიხების კათედრალი 477, **311**
 ხიხრის სერ ვიხები 605; *პანტონი*, 1954 605, **395**
 ხიხრე 44
 ხიხრის სერ ვიხები 302, 3, 522, 561

⓪

კათა 550-1, **586**
 კათედრალი, კათედრალი: *კათედრალის დიდი მონტეალესი* მონტეალესი 274, **177**
კათედრალი 602, 605, **395**
 კათედრალის დიდი 157
 კათედრალის დიდი მონტეალესი 619, 622
 კათედრალი 240, **88, 172**
 "კათედრალის დიდი" 634, 5, **411-12**
 კათედრალის დიდი 492, 4, 506, 508, 519, 530; *კათედრალი* 492, **322: *კათედრალის დიდი*, *კათედრალის* 493, **323****

კათედრალის დიდი 24, 44, 153, 160, 371
 კათედრალი 143, 169, 273, 455, 561, 573, 616-17, 632, **91, 109, 110**
 კათედრალის დიდი 443, 4, 485; *კათედრალის დიდი* 443, **288-9**
კათედრალი 176, **116, 129**
 კათედრალის დიდი (კათედრალის დიდი) 339, 368, 73, 383, 5, 390, 528; *კათედრალის დიდი* 371, 547, 237; *კათედრალის დიდი* 368, **236**
 კათედრალი 287, 329-5, 337, 361, 368, 371, 373, 400, 407-8, 464, 487, 602; *კათედრალის დიდი* მონტეალესი 331, 374, 398, **210-11:** *კათედრალი III* 335, 407, 214; *"კათედრალის დიდი მონტეალესი"* 332, 334, **212-13**
 კათედრალი 371
 კათედრალის დიდი: *კათედრალის დიდი* 23, **8**
 კათედრალი 49, 574, **26**
 კათედრალის დიდი, მონტეალესი 554, 570; *Les Ambassadeurs: მონტეალესი* 554, **361**
 კათედრალის კათედრალი 173, **112**
 კათედრალის მონტეალესი 122
კათედრალი 173
 კათედრალის მონტეალესი: *ინ-კათედრალის მონტეალესი* 117, 119, 176, 193, 249, **74**
 კათედრალის მონტეალესი 68, 97, 627, **42**

Ⓜ

კათედრალის დიდი 514, 530
 კათედრალის დიდი 472, **309**
 კათედრალის დიდი 215, 236, 273-5, 374, 398, **143**
 კათედრალის დიდი: *კათედრალის დიდი* 621, **401**
 კათედრალის დიდი მონტეალესი 530, 3, 554, 570, 573, 577; *კათედრალის დიდი* მონტეალესი 530, 3, 554, 570, 573, 577; *კათედრალის დიდი* მონტეალესი

დღისისთავებზე 530, 577, 347; დღისე კვლავლებებზე ხე ქვეყნისა, ბერძენის ძველი ხეობა 533, 348
 ევანგელის სვეტიცხოვები 606, 396
 ევლანდოვსკი, მონასი 476-7;
 ხაზროდვნი ძალი 477, 311
 კრისთა 260, 315
 კრის 70, 628, 43
 კრებანის კიკიკიკი 525; ევლანდოვსკი, ბერძენული ქრონიკების ხაზროდვნი 525, 342
 კრისთა, ძალი 252-6, 259; ხის თამბახის მახვილი 254 5, 166-7

ფ

ფახისხვენი,
 ფახისხვე 580; ბერძენის ხველები 580, 379
 ფახისხვე, ბერძენული 334, 214
 ფახისხვე, ბერძენი 334, 214
 ფახი 28 9, 236, 310, 337, 390, 403, 424, 433, 455, 470, 475, 561, 571-3, 600; ბერძენულურად 92, 310, 621; ხაზროდვნი გამოსახვა 35 6, 494-5, 508, 553; juxtaposition 33, 136, 424, 548, 563 4, 573; და ბერძენი 570; ხაზროდვნი, ბერძენი 294, 544; ქსედი, უბრძოლველი 84, 92, 235, 635, 637; ბერძენული 513, 539, 571; ხაზროდვნი 43
 ფახისხვე 82-7, 90, 99, 113, 316; ბერძენი მართლმადიდებელი 84, 51
 ფახისხვე 252
 ფახისხვე II, ბერძენული მხელი 356
 ფახისხვე III, მარტოობის მხელი 632, 634
 ფახისხვე IV, ბერძენული მხელი 401
 ფახისხვე IV, ბერძენული მხელი 405, 407 8
 ფახისხვე, ბერძენული: ან ფახისხვე, ბერძენული 15, 235 43, 247, 276 9, 283 5, 356-9, 379 83, 397 405, 1, 155-60, 179-81, 228-30, 245-7, 256-62; ან ბერძენული მხელი, ბერძენული 212, 224 6, 249 54, 287, 291, 296, 305, 315, 319, 326; კარგობაზე 226, 147-8, კარგობაზე 224,

146; მკითხველის ხასხხე; 254, 256, 273, 166, 168; ძალი, ბერძენული 250, 163; ხის მხელი 252, 165; ხაზროდვნი ხეობა 229, 304, 149, 195
 ფახისხვე 573, 575, 586
 ფახისხვე, ბერძენული 28, 523 5, 605, 615-16, 624 5, 14, 404-5
 ფახისხვე, კან ბერძენი 473, 507; ევლანდოვსკი, ბერძენული 473, 310
 ფახისხვე, ხაზროდვნი მხელი 296
 ფახისხვე 113 15, 201, 229, 236, 260, 267, 273, 308, 319, 339, 374, 394, 440-4, 5, 134-6, 149, 165, 169, 170, 195, 204-5, 217, 253, 287-9, ან ბერძენული მხელი, ბერძენული 133, 171, 186
 ფახისხვე, კან ბერძენი 496-7, 508; ხაზროდვნი მხელი 326
 ფახისხვე 92
 ფახისხვე, ბერძენული 517;
 ფახისხვე, ბერძენული 517, 336
 ფახისხვე, ბერძენული 592, 614
 ფახისხვე, ბერძენული 623; ბერძენული 623, 403
 ფახისხვე 274 5; ბერძენული მხელი, ბერძენული 274, 178
 ფახისხვე, ბერძენული 560, 619
 ფახისხვე მხელი 155, 541, 543, 547, 602, 607, 615

ფ
 ქსედი, ბერძენული 477
 ქსედი, ბერძენული სვეტიცხოვნი: ან ბერძენული მხელი, ბერძენული 477

ფ
 მხელი, ბერძენული 586, 588 9; მხელი 589, 386
 მხელი, ბერძენული მხელი 44, 50, 58, 562, 23, 366
 მხელი, ბერძენული მხელი 470-2; ხაზროდვნი მხელი 470, 308
 მხელი, ბერძენული 190, 205, 637, 121, 126-7
 მხელი, ბერძენული მხელი: ან ბერძენული მხელი 379, 423, 481
 მხელი 119
 მხელი, ბერძენული 244-5, 343, 374; მხელი 244, 553, 578, 161, 360, 378; ქსედი 592, 390
 მხელი, ბერძენული 600-1.
 606; უბრძოლველი 600, 392
 მხელი, ბერძენული: ან ბერძენული მხელი, ბერძენული 283-5, 343, 346; მხელი, ბერძენული 283 5, 346, 185
 მხელი, ბერძენული: ბერძენული მხელი, ბერძენული 281, 182-3
 მხელი, ბერძენული 23, 136, 165-9, 264, 267, 345, 356, 413, 586
 მხელი, ბერძენული 496
 მხელი, ბერძენული 70, 628, 43
 მხელი, ბერძენული კარგობაზე 37, 260, 275, 296, 329, 337, 339, 353-4, 369, 390-1, 393, 424, 429, 493, 507, 512 14, 519-27, 570 1, 628

ნ

ნათა, ზონიკონი მხელი, ბერძენული 477, 311
 ნათა, ზონიკონი: ან ბერძენული მხელი და მხელი, ბერძენული 401, 405, 261
 ნათა, ბერძენული 477
 ნათა, ბერძენული 363-4, 374, 381, 384; ხაზროდვნი 363-4, 233
 ნათა, ბერძენული, ბერძენული: დორსული მხელი 477, 312
 ნათა, ბერძენული: ან ბერძენული მხელი, ბერძენული 460, 301
 ნათა, ბერძენული 287, 303, 329
 ნათა, ბერძენული 147-55, 163, 561, 602, 604, 627; ბერძენული 477, 525, 604; მხელი, ბერძენული 150 3, 155, 496, 97-9; მხელი, ბერძენული 634-5, 93-4, 96; "ბერძენული მხელი" 634-5, 411-12
 ნათა, ბერძენული 207, 211, 218
 ნათა, ბერძენული ბერძენული 506

ნ
 ბერძენული მხელი 79

Ընկերություն, հեղուկ
սնկերություն 634 5
Ընկերություն, ժողովուրդ 385
Ընկերություն, գործարարական 362, 385, 390,
589, 231

Ճ
Ճակատ 604
Ճակատային 49-53: ճակատային,
ճակատային 50, 53, 594, 627,
30: ճակատային 50, 53, 627,
29: ճակատային, ճակատային 50,
627, 27

Ծ
Ծանոթություն 65, 213, 281, 343, 374,
462, 554; ծանոթություն 282,
184 Ծանոթություն 164-6, 102 3,
105 7, 119: ծանոթություն,
Ծանոթություն: ծանոթություն 374,
462, 554

Ծ
Ծանոթություն 141
Ծանոթություն 138, 141, 637
"Ծանոթություն" 419, 494, 519, 607
Ծանոթություն 155, 282, 342-6, 359,
424, 567, 184, 220, 369: ծանոթություն,
Ծանոթություն, ծանոթություն,
Ծանոթություն, ծանոթություն,
Ծանոթություն
Ծանոթություն, համարային ծանոթություն
Ծանոթություն 82, 99, 100, 111,
150, 202, 5, 247, 8, 285, 287, 8, 294, 6,
313, 5, 331, 363, 4, 374, 400, 1,
416, 18, 461, 2, 465, 475, 499, 501 3,
511, 596, 613
Ծանոթություն 15, 36, 8, 564, 595-7,
616-18
Ծանոթություն, ծանոթություն,
Ծանոթություն 72, 3, 482, 485, 616
Ծանոթություն, ծանոթություն 612, 618
Ծանոթություն, ծանոթություն 273, 523,
596, 610, 12, 618, 19, 630
Ծանոթություն, ծանոթություն 36, 445,
462, 464, 602

Ծանոթություն, ծանոթություն 39, 53
Ծանոթություն, "Ծանոթություն" 99, 248, 9
Ծանոթություն, ծանոթություն 615
Ծանոթություն 70, 73, 499, 502, 3, 535
Ծանոթություն, ծանոթություն 155, 282,
342, 6, 359, 424, 184, 220, 369
Ծանոթություն, ծանոթություն 141
Ծանոթություն 62, 4, 35, 6

Ծ
Ծանոթություն,
Ծանոթություն 592: ծանոթություն 592, 390
Ծանոթություն 366, 8,
384: ծանոթություն 367, 8, 235
Ծանոթություն 619
Ծանոթություն, ծանոթություն 478
314
Ծանոթություն, ծանոթություն 465, 467
Ծանոթություն, ծանոթություն: "AT&T" ծանոթություն 621, 400
Ծանոթություն 179, 207
Ծանոթություն III, ծանոթություն, ծանոթություն 482
Ծանոթություն 287, 329, 31, 354, 371,
514: ծանոթություն 329, 209
Ծանոթություն, ծանոթություն 201, 5, 211, 14,
223, 4, 229, 233, 236, 259, 267, 287,
291, 297, 304, 393, 503, 595, ծանոթություն
Ծանոթություն, ծանոթություն 201, 236,
134: ծանոթություն, ծանոթություն,
Ծանոթություն 202, 135-6

Յ
Ծանոթություն, ծանոթություն, ծանոթություն,
Ծանոթություն 110, 11, 129, 178, 440, 626, 69
Ծանոթություն 517
Ծանոթություն 49, 574, 26
Ծանոթություն 414, 17, 420, 422, 468,
514, 521: ծանոթություն, ծանոթություն,
Ծանոթություն, ծանոթություն 415,
269: ծանոթություն, ծանոթություն 416,
547, 270
Ծանոթություն, ծանոթություն 622, 402
Ծանոթություն 414, 429
Ծանոթություն 97, 59
Ծանոթություն, ծանոթություն 497
Ծանոթություն, ծանոթություն 197
Ծանոթություն, ծանոթություն 376

Ծանոթություն 113, 626, 71
Ծանոթություն, ծանոթություն 155
Ծանոթություն, ծանոթություն 451,
459: ծանոթություն, ծանոթություն,
Ծանոթություն 451, 295: ծանոթություն,
Ծանոթություն, ծանոթություն 451, 293-4
Ծանոթություն, ծանոթություն 167,
179, 108
Ծանոթություն, ծանոթություն 379
81: ծանոթություն, ծանոթություն,
Ծանոթություն 379, 244
Ծանոթություն, ծանոթություն 462, 4, 470, 480,
487: ծանոթություն, ծանոթություն,
Ծանոթություն 462, 3, 303
Ծանոթություն, ծանոթություն 553,
571: ծանոթություն 553, 360
Ծանոթություն 625: ծանոթություն,
Ծանոթություն, ծանոթություն, 4, 6, 10,
1982 625, 405
Ծանոթություն, ծանոթություն 525: ծանոթություն,
Ծանոթություն, ծանոթություն, ծանոթություն 524, 341
Ծանոթություն 374, 400, 413, 33, 582: ծանոթություն,
Ծանոթություն, ծանոթություն, ծանոթություն,
Ծանոթություն, ծանոթություն 18,
400, 413, 33, 544, 9, 582, 4, 10,
269-81, 355-7, 381: ծանոթություն,
Ծանոթություն, ծանոթություն,
Ծանոթություն, ծանոթություն 287, 374, 9,
413, 461, 503, ծանոթություն 376,
241: ծանոթություն, ծանոթություն,
243: ծանոթություն, ծանոթություն 376,
416, 242: ծանոթություն, ծանոթություն,
Ծանոթություն, ծանոթություն 374, 240
Ծանոթություն 75, 78, 94
Ծանոթություն 50, 27
Ծանոթություն, ծանոթություն 18: ծանոթություն,
Ծանոթություն, ծանոթություն 18, 4
Ծանոթություն, ծանոթություն 178, 118

სამადლობელი

კანონმდებლობის დარღვევა უნდა აღიქვას როგორც მსგავსი ქვეყნის, ევროპის, ან ამერიკის სახელმწიფოს წინააღმდეგობის გამოხატვა. ამ შემთხვევაში, სახელმწიფოს უნდა შეეძლოს მსგავსი ქვეყნის წინააღმდეგობის გამოხატვა. ამ შემთხვევაში, სახელმწიფოს უნდა შეეძლოს მსგავსი ქვეყნის წინააღმდეგობის გამოხატვა.

Albright Knox Art Gallery, BuValo, New York, Gift of Mr and Mrs Samuel M. Kootz, 1958 **395**

Courtesy of the Department of Library Services, American Museum of Natural History, New York **26**

Archaeological Receipts Fund, Athens **41, 52, 59, 62, 406**

Archiv für Kunst und Geschichte, London **66, 115**

Archivi Alinari, Florence **72**

Artphot, Paris **111** (photo Brumaire), **297** (Nimatallah), **386** (A. Held)

Art Galleria Doria Pamphilj, srl **264**

The Art Institute of Chicago **29** (Buckingham Fund, 1955, 2339), **343** (Mr and Mrs Lewis Larned Colum Memorial Collection 1933, 129)

Artotek, Peissenberg **3, 202, 227, 326, 337**

Photograph © 1995 by The Barnes Foundation, All Rights Reserved **350**

Basim & Evvard, Brussels **349**

Bavaria Bildagentur, Munich **104** (© Jenther), **295**

Bayerische Staatsbibliothek, Munich **107**

With the special authorization of the town of Bayeux, photos by Michael Holford **109, 110**

Bibliothèques Municipales, Besancon **131**

Bibliothèque Municipale, Epervain **106**

Bibliothèque Royale, Brussels **177**

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin **28, 30, 39, 40, 68, 226, 256**; p 97, p 285, p 111

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin, photo Jörg P. Anders **2, 178, 243**

Oswaldo Böhm, Venice **208**

The Trustees of the Boston Public Library, Massachusetts **315**

Bridgeman Art Library, London **5, 144, 159, 244, 263, 361**

By permission of the British Library, London: **103, 140**

Copyright British Museum, London **22, 23, 24, 25, 27, 33, 38, 43, 79, 95, 186, 216, 321, 368**; p 433

Foundation E.G. Bührle Collection, Zurich, photo W. Drayer **359**

Collectie Six, Amsterdam **274**

The Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge **132**

Courtauld Institute Galleries, London **354, 358**

William Curtis **363**

The Detroit Institute of Arts, Gift of Robert H. Tannabill **379**

Ekdotike Athenon, S.A., Athens **51, 54, 61, 410**

English Heritage, London **270**

Ezra Stoller © Fstio Photographics, Mamaroneck, NY **364**

Fabbrica di San Pietro in Vaticano **83**

Fondation Martin Bodmer, Geneva p 169
Werner Forman Archive, London **34**

Foto Marburg **116, 128, 154, 268**

Frans Halsmuseum, Haarlem **269**

Graundon, Paris **42, 124, 155, 156, 157, 174, 248, 253, 373, 389**

Graphische Sammlung Albertina, Vienna **1, 9, 10, 18, 221, 245**; p 385b, p 445

Sonia Halliday and Laura Lushington **121**

André Held, Ecublens **58**

Colorphoto Hanz Hinz, Alschwil **21**

Hirmer Verlag, Munich **108, 126, 127, 129, 182**

David Hoekney 1982 **405**

Michael Holford Photographs, Loughton, Essex **31, 45, 74**; p 75

Angelo Hornak Photographic Library, London **299, 300, 327**

Index, Florence **84, 133, 135, 136, 231, 282, 283, 286**

Index, Florence, photo P. Tosi **8, 284**; p 221

Indian Museum, Calcutta **80**

Insitut Royal du Patrimoine Artistique, Brussels **118**

A.J. Kersting, London **60, 100, 113, 114, 175, 311**

Ken Kirkwood **301**

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp **6**

Kunsthans Zurich, Society of Zurich Friends of Art **397**

Kunsthistorisches Museum, Vienna **17, 32, 233, 246, 247, 258, 267, 273**

Magnum Photos Ltd, London **404**

Marlborough Fine Art Ltd, London: Ltd **392**

Metropolitan Museum of Art, New York **199** (Purchase, 1921, Joseph Pulitzer Bequest, 21, 197, 2, © 1980 by The Metropolitan Museum of Art,

238 (Rogers Fund, 1956, 56, 48 © 1979 by The Metropolitan Museum of Art), **317**

(H.O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs H.O. Havemeyer, 1929, 29, 100, 10,

© 1979 by The Metropolitan Museum of Art), **320** (Harris Brisbane Dick Fund,

1935, 35, 42 © 1991 by The Metropolitan Museum of Art); p 115 (Gift of John Taylor Johnston, 1881).

Musée d'Art et d'histoire, Geneva **161, 360**

Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besancon **310**

Musée Fabre, Montpellier **329, 332**

Musée d'Unterlinden, Colmar **224**

Musée Rodin, Paris **345** (© Adam Rzepka), **346** (© Bruno Jarret);

Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels **316**

Musée Morandi, Bologna **399**

Museo del Prado, Madrid **179, 229, 230, 265, 266, 318, 319**

Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston, Isaac Sweeter Fund **239**

The Museum of Modern Art, New York **369** (Emil Nolde, *Prophet*, 1912.

Woodcut, printed in black, composition, 32.1 × 22.2 cm. Given anonymously, by exchange. Photograph © 1995 The

Museum of Modern Art, New York), **374** (Pablo Picasso, *Vulfin and Grapes, Cérat and Sorques* (spring-summer 1912). Oil

on canvas, 50.6 × 61 cm. Mrs David M. Levy Bequest. Photograph © 1995 The

Museum of Modern Art, New York), **383** (Alexander Calder, *L'Inferno*, 1934.

Motor driven mobile; painted iron pipe, wire and wood with string, 102.9 cm

high. Gift of Abby Aldrich Rockefeller, by exchange. Photograph © 1995 The

Museum of Modern Art, New York), **388** (Giorgio de Chirico, *The Song of Love*, 1914. Oil on canvas, 73 × 59.1 cm.

The Nelson A. Rockefeller Bequest. Photograph © 1995 The Museum of

Modern Art, New York), **393** (Jackson Pollock, *One (Number 31, 1950)*, 1950. Oil

and enamel on unpinned canvas, 269.5 × 530.8 cm. Sidney and Harriet Janis

Collection Fund. Photograph © 1995 The

Museum of Modern Art, New York), **394** (Franz Kline, *Il Jute Arons*, 1955. Oil

on canvas, 188.9 × 127.6 cm. Gift of Philip Johnson. Photograph © 1995 The

Museum of Modern Art, New York);

Museum Rietberg, Zurich, photo Weinstein & Kauf **366**

Narodni Galerii, Prague **228**

Reproduced by courtesy of the Trustees, The National Gallery, London **143, 158.**

- 159, 160, 166, 167, 171, 237, 259, 260, 262, 271, 272, 279, 280, 322, 325, 351, 355
- National Gallery of Art,
Washington 88 (Andrew W. Mellon Collection), 340 (Chester Dale Collection)
- National Palace Museum, Taipei,
Taiwan 97, 98
- National Trust, London, photo J. Whitaker 255
- Osterreichische Nationalbibliothek,
Vienna p 183
- Ann Paludan, Gillsland, Cumbria 94
- Philadelphia Museum of Art 99 (The Simkhovitch Collection), 352 (The Henry P. McIlhenny Collection in memory of Frances P. McIlhenny)
- Oskar Reinhart Collection,
Winterthur 356
- Réunion des musées nationaux, Paris 7, 13, 44, 65, 139b, 145, 193, 194, 201, 254, 261, 275, 308, 328, 330, 331, 334, 338, 339, 347, 357, 413; p 339, p 455, p 497
- Reynolds House Museum of American Art,
Winston Salem, North Carolina 387
- Rheinisches Bildarchiv, Cologne 176
- Rijksmuseum-Stichting, Amsterdam 281
- Rijksmuseum voor Volkenkunde,
Leiden 341
- Robert Harding Picture Library,
London 20, 90, 137, 292, 302, 411
- The Royal Collection © 1995 Her Majesty The Queen 190, 241; p 473
- Sammlungen des Fürsten von
Liechtenstein 257
- SCMA, Florence 8, 16, 19, 46, 47, 53, 55, 69, 70, 71, 77, 78, 85, 86, 87, 89, 123, 125, 130, 134, 138, 141, 146, 147, 148, 149, 151, 163, 164, 165, 168, 170, 172, 173, 187, 192, 195, 196, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 232, 234, 235, 236, 242, 250, 251, 276, 287, 288, 289, 291, 407, 408, 409; p 245, p 323
- Toni Schneiders 296
- By courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum, London 303
- Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munich 49
- Staatliche Kunstsammlungen,
Dresden 215
- State History Museum, Moscow p 141
- Statens Museum for Kunst,
Copenhagen 75
- Stedelijk Museum, Amsterdam 381, 390
- Stedelijke Musea, Bruges 180
- Stiftsbibliothek, St Gallen 102
- Stiftung Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci 252
- Tate Gallery, London 323, 333, 336, 348, 372, 382, 384, 398, 401, 403
- Edward Teitelman, Camden, NJ 314
- The Board of Trinity College, Dublin p 136
- Union des Arts Décoratifs, Paris 92
- Universitets Oldsaksamling, Oslo 101
- Malcolm Varon, N.Y.C. © 1995 353
- photo Vatican Museums 48, 64, 196, 197, 198, 200
- Courtesy of the Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum,
London 81, 91, 117, 307, 309, 324, 342
- Vincent van Gogh Foundation/van Gogh Museum, Amsterdam p 555
- Wadsworth Atheneum, Hartford, CT 391; Lila Gallup Sumner and Mary Cathin Sumner Collection Fund;
- Reproduced by permission of the Trustees of the Wallace Collection, London 4, 278, 290, 298, 305, 306
- Wilhelm Lehmbruck Museum,
Duisberg 371
- Württembergische Landesbibliothek,
Stuttgart 119, 120
- ZIFA, London 50, 73, 294 (photo Wolfberger), 400
- Ernst Barlach, *Flora pitya*, © 1919 370
- Pierre Bonnard, *At the table*, © 1899 359
- Constantin Brancusi, *The Kiss*, © 1907 380
- Alexander Calder, *Auntie's*, © 1931 383
- Henri Cartier-Bresson, *Aquila degli Abruzzi*, © 1952 404
- Marc Chagall, *The cellist*, © 1939 386
- Giorgio de Chirico, *The song of love*, © 1914 388
- Salvador Dalí, *Apparition of face and tent boat on a beach*, © 1938 391
- Lyonel Feininger, *Sailing boats*, © 1929 379
- Lucian Freud, *Encephalitis*, © 1977 90 403
- Alberto Giacometti, *Head*, © 1937 390
- David Hockney, *My mother, Bradford, York shire, 4th May 1982*, © 1982 405
- Wassily Kandinsky, *Cossacks*, © 1910 11 372
- Zoltan Kemeny, *Fluctuations*, © 1959 396
- Paul Klee, *A tiny tale of a tiny diva*, © 1925 378
- Franz Kline, *Il bite forms*, © 1955 394
- Oskar Kokoschka, *Children playing*, © 1909 371
- Käthe Kollwitz, *Need*, © 1893-1901 368
- René Magritte, *Attempting the impossible*, © 1928 389
- Marino Marini, *Homoman*, © 1917 398
- Henri Matisse, *Les Desserts (The dinner table)*, © 1908 373
- Piet Mondrian, *Composition with red, black, blue, yellow and grey*, © 1920 381
- Claude Monet, *Cam St Lazzaro*, © 1877 338
- Henry Moore, *Reclining Figure*, © 1938 384
- Giorgio Morandi, *Still life*, © 1960 399
- Edvard Munch, *The scream*, © 1895 367
- Ben Nicholson, *1931 (reflex)*, © 1934 382
- Emil Nolde, *The prophet*, © 1912 369
- Pablo Picasso, *Bird*, © 1948 377; *Cockerd*, © 1938 12; *Head*, © 1928 376; *Head of a young boy*, © 1945 375; *Hen with ducks*, © 1941 2 41; *The painter and his model*, © 1927 p 597; *India and grapes*, © 1912 374
- Jackson Pollock, *One number 31, 1950*, © 1950 393
- Kurt Schwitters, *Invisible ink*, © 1947 392
- Pierre Soulages, *3 April 1954*, © 1954 395
- Nicolas de Staël, *Ignorance*, © 1953 397
- Grant Wood, *Spring morning*, © 1936 387
- © 1995 Digital Wisdom, Inc.
Mountain High Maps and Map Frontiers,
Copyright © 1995 Digital Wisdom, Inc.
- Digitized by Google

“ჩემი თაობის ყველა ხელოვნების ისტორიკოსის მსგავსად, სურათების ჩემული ხედვა დიდად განსაზღვრა ერნსტ გომბრიხმა. 15 წლის ვიყავი, როდესაც ხელოვნების ამბავი წავიკითხე და მილიონობით სხვა მკითხველის მსგავსად დამეუფლა გრძნობა, რომ მომეცა დიდი ქვეყნის რუკა და მასთან ერთად – რწმენა, რომ შემიძლია ისე გავაგრძელო მისი შესწავლა, თავგზა არ ამეზნეს.”
ნილ მაკგრეგორი, *ეროვნული გალერეის დირექტორი, ლონდონი, 1995*

“ძნელია გავაზვიადო ჩემი ენთუზიაზმი უმნიშვნელოვანესი წიგნის ამ ახალ გამოცემასთან დაკავშირებით. ეს წიგნი ხომ უდიდეს საქმეს – ადამიანებისა და ხელოვნების დაახლოებას ემსახურება. დახვეწილი გაფორმება, რომელმაც ილუსტრაციები ჯეროვნად მიუსადაგა ტექსტს, ილუსტრაციების დიდებული ფერები (მათ შორის ბევრი სრულებით ახალი ილუსტრაცია) და ნათელი, სხარტი, განახლებული ტექსტი ერთიანობაში ბრწყინვალე გამოცემას ქმნის. ეს არის წიგნი, რომელიც უნდა წავიკითხო, გადავიკითხო და – ამ ახალ ფორმატში – სამარკო ღვინოსავით დააგემოვნო.”

ჯ. კარტერ ბრაუნი, *საპატიო დირექტორი, ხელოვნების ეროვნული გალერეა, ვაშინგტონი; თავმჯდომარე, აშშ-ის სახვითი ხელოვნების კომისია, 1995*

“ერნსტ გომბრიხის ხელოვნების ამბავში, რომელიც თითქმის ისევე ცნობილია, როგორც მონა ლიზა, სწავლა და სიამოვნება ერთმანეთს ერწყმის.”
პიერ როზენბერგი, *გენერალური დირექტორი, ლუვრის მუზეუმი, პარიზი, 1995*

“სახვითი ხელოვნების სამყარო ბოლო 45 წლის განმავლობაში ერნსტ გომბრიხის “ხელოვნების ამბის” დახმარებით უფრო მეტმა ადამიანმა გაიცნო (მათ შორის, ხელოვნებმა, მოსწავლეებმა და მეცნიერებმაც კი), ვიდრე ნებისმიერი სხვა, ცალკე აღებული წიგნით. ეს არის დიდი ისტორიკოსის მიერ დაწერილი დიდებული ამბავი. მისი პირდაპირობა, ტერმინოლოგიური სისადავე და ენთუზიაზმი მუდმივად გადამდებია. ახალი გამოცემა შესანიშნავი სიახლეა მათთვის, ვინც გომბრიხის წიგნზე გაიზარდა, – და კიდევ უფრო დიდი სიხარული მათთვის, ვინც მას პირველად წავიკითხავს.”

ქრისტოფერ ფრეილინგი, *კულტურის ისტორიის პროფესორი, ხელოვნების სამეფო კოლეჯი, ლონდონი, 1995*

“ხელოვნების ამბავი პირველი წიგნია ხელოვნებაზე, რომელიც 19 წლისამ, იმხანად სახელოვნებო დარგის სტუდენტმა წავიკითხე. წიგნი გამოცხადებასავით იყო და ხელიდან ვერ ვუშვებდი. თითქოს კაცობრიობის უდიდესი სულიერი მონაპოვრების საუფლოში შევადე კარი. წიგნი ნათელი ენით, სიყვარულით, დიდი ცოდნითა და გამჭრიახობითაა დაწერილი – ხელოვნების ნებისმიერი დამფასებლისთვის ის ნამდვილი კლასიკაა.”

ბრიჯეტ რაილი, *მხატვარი, 1995*

“ერნსტ გომბრიხის წინაშე დიდ ვალში ვარ. ხელოვნების ამბავი სკოლაში, 15 წლის ასაკში წავიკითხე; ცნობისმოყვარეობისა და შეუწინაღებელი ინტერესის ტყვეობაში ვიყავი. წიგნმა ჩამინერგა გრძნობა, რომ ხელოვნებას ადამიანის ცხოვრებაში ცენტრალური ადგილი უჭირავს. ავტორის ერუდიციამ და გამჭრიახობამ შთამაგონა, რაც შეიძლება მეტი ფერწერული ტილო და ქანდაკება მენახა. ცოტა ხნის წინ გადავიკითხე ეს წიგნი და ისეთივე ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა.”

ენტონი გორმლი, *მოქანდაკე (1994 წლის ტერნერის ჯილდოს მფლობელი), 1995*

“განტოლება: ცოდნა + თვალი; პასუხი = გომბრიხი.”

ანრი კარტიე-ბრესონი, *ფოტოგრაფი, 1995*