

დიმიტრი თუმანიშვილი

აპ. ქუთათელაძის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების
ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

XIX საუკუნის სახვითი ხელოვნების გაგებისთვის¹

XVIII საუკუნის ბოლო და მომდევნო დამდეგი არსებობდა გარდატეხის ხანად ჩნდება საქრისტიანოს კულტურისა და, რაღა თქმა უნდა, ხელოვნების ისტორიაში. მკვეთრი ცვლილება — თუმც არცთუ უნანამძღვრო — მრავალგვარად იჩინს თავს. ერთი მისი ყველაზე უცნაურ გამოვლინებათაგანი ხელოვანთა თანადროული და შემდგომდროინდელი შეფასების თვალსაჩინო აცდენაა. თუ ჯორჯო ვაზარის, კარელ ვან მანდერს, თუ ვისაც გნებავთ სხვას, თვალს გადავაგლებთ, შეიძლება გვეუცხოვოს ვისიმე ჩვენთვის უცნობის ან გულთან არმისატანის მეტისმეტი შექება, მაგრამ, როგორც წესი, ვისაც ნამძღო-

¹ წინამდებარე ნარკვევი უფრო ნა-ფიქრია, ვიდრე ნა-შრომი. აქ გამოთქმული ძირითადი მოსაზრება ლამისაა 40 წლისაა. დიდხანს ვიმედოვნებდი, ბევრ შესაბამის ნაწარმოებს ვნახავ-მეთქი; მერე ისლა მსურდა, შესატყვისი სამეცნიერო ლიტერატურა მომეგროვებინა სრულად. რაკი არც ერთ განზრახვას მოება თავი და არც მეორეს, ამ საგანზე თითქმის აღარც მიფიქრია, თუმცა გზა და გზა ვინიშნავდი და ზოგჯერ ვიმახსოვრებდი კიდეც, რაც იმ, პირველი აზრის შემუშავება-გამოკვეთას ნაადგებოდა. რაკი თვით ჩემი მიხვედრის იგივეობრივი თითქოს არსად ჩანს, გადავწყვიტე, რაც ხელთ მაქვს, მოხსენებად წამეკითხა და 2008 წელს წარმოვადგინე იგი კიდეც თბილისის სამხატვრო აკადემიაში. არ ვიცი, რატომ მეგონა, მრავალგზისი მარცხის მიუხედავად, რომ ვინმეს მოუნდებოდა ჩემი ნაფიქრის დასრულებულ ნაშრომად გადაქცევა-განვითარება. ახლაც ეს, სავსებით წინასწარული, ნააზრი იმიტომ გადავეცი გამოსაქვეყნებლად, რათა ის დაბეჭდილი ვინმეს ოდესმე მაინც გამოადგეს, მისი განვრცობა-გალრმავების თუ არა, უარყოფის ჟინი მაინც აღუძრას. დასასრულ, არც იმის უთქმელობა იქნება, რომ აზრის გამონაკვეთვა, იქნებ, არც მომიხერხებოდა, რომ არა საუბრები ბ-ნ ლევან ჭოლოშვილთან, განსაკუთრებით 1981 წელს მოსკოვის ტრეტიაკოვის გალერეაში ერთად გატარებული რამდენიმე საათი.

ლად მივიჩნევთ, წარმოდგენილიცაა და დაფასებულიც. სხვაა XIX საუკუნეში — რაც უფრო ვცილდებით 1800 წელსა და 1900-სს ვუახლოვდებით, მით უფრო ხშირია „უილბლო“ ხელოვანნი (სხვათა შორის, თითქოს ნაკლებად — მწერლები, უფრო მეტად კი მუსიკოსები და მხატვრები), ვინც წუთისოფელი გაჭირვებაში გალიეს და სიბერესა ან გარდაცვალების შემდეგლა მოიხვეჭეს სახელი. არადა დღევანდელ დღეს უწინარესად ისინი განასახიერებენ ჩვენთვის იმ დროს, მის მისწრაფებებსა და მიღწევებს.

ვის დავასახელებთ, თუ გვეტყვიან, 1870-1914 წლებს შუა მოღვაწე გამოჩენილი ფერმწერნი ჩამოგვითვალეთ? დიდი ფიქრის გარეშე დავამწკრივებთ — იმპრესიონისტებს, პოსტიმპრესიონისტებს (ორთავეს ფრანგ-პარიზელებს), ექსპრესიონისტებს (გერმანელ-ავსტრიელებს), ფოვისტებს, კუბისტებს (ესეც — ფრანგებს თუ პარიზელებს); თუ ამათ სიმბოლისტებსაც მივათვლით და, მით უმეტეს, ჩრდილოელ იმპრესიონისტებს, ჩვენც და კითხვის დამსმელიც პასუხს ამომწურავად ჩათვლის. მაგრამ გადავშალოთ XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისის წიგნები იმჟამინდელ „თანამედროვე ხელოვნებაზე“ ან სულაც ჩვენებური გაზეთების „სურათებიანი დამატება“-ნი და აღმოვაჩინოთ, რომ მაშინდელი საზოგადოების თვალში ეს, ჩვენი თვალსაზრისით საქრესტომათიო ხელოვანნი ან სულ უცნობნი, ან უკეთეს შემთხვევაში, მეორე — (ან — მეთაე!) ხარისხოვანნი ყოფილან; რომ არსებულა უამრავი სურათი და ქანდაკება, რომლებითაც მაშინ მოსწონდათ თავი, რომლებიც დიდი თუ მცირე გამოფენების დამამშვენებლად განიცდებოდა.

მაშინდელ „ავანგარდისტებს“ და მათ აწინდელ თანამოაზრეთ, ვისაც, წინააღმდეგ სიტყვიერი უარყოფისა, ძვალ-რბილში გაუფლადათ „პროგრესის“ ცნება და ყოველივე დროით მომდევნო, „ახალი“ უმჯობესად სწამთ, იტყვიან, ეს „ბურჟუაზიული“ შეზღუდულობის გამო იყო ასე. „იყო“ — რადგან 1920-იანი წლებიდან ვინლა გაბედავს რაიმე „სიახლე“ დაინუნოს და ჰ. კ. ანდერსენის ცნობილი ზღაპრის მოქმედი პირების მსგავსად არარსებულსაც „დაინახავს“, თუკი ვინმემ ყიყინა დასცა — ესა თუ ის (გინდაც მოჭორილი) ხელოვნების ან კულტურის, ან საზოგა-

დოქტორი ცხოვრების, — „ახალი სიტყვა“ არისო. არადა, ამ „შეზღუდულ“ შორის მეტისმეტად ბევრი ქვიანი და განათლებული ადამიანი ურე- ვია და თუნდაც ეს მოითხოვს ჩვენგან რეალო- ბას დაცვითი ისტორიული სურათის მიღმა (ის დიდნილად რამდენიმე კრიტიკოსის, პირველ ყოვლისა კი გერმანელი აუღიუს მაიერ-გრეფეს და იტალიელი ლიონელო ვენტურის ნიჭიერე- ბამ დაამკვიდრა) გავიხედოთ და XIX საუკუნის ხელოვნების უმეტესი ნაწილის რაგვარობის გარკვევა ვცადოთ. ძალიან ადვილია, რასაკვირ- ველია, ვთქვათ, ეს „ლიტერატურულობა“ (რუ- სებს ამ სიტყვის მაკინებელი ფორმაც აქვთ — „литературщина“) და „ნატურალიზმი“ რისი ღირ- სი არისო. მეორე მხრივ კი, თუ გინდა ხელოვან- თა, გინდა დამკვეთ—მნახველთა უდიდესი უმ- რავლესობა სწორედ ამ „უკულმართ“ მხატვრო- ბა-მქანდაკელობას სწყალობდა, არ უნდა იყოს მართებული მას უბრალოდ თვალი მოვარიდოთ.

უკვე ვახსენე XIX საუკუნის ერთიანად აკადე- მიურ-სალონურ — „იდური“ ხელოვნების „ლი- ტერატურულობა“, ე. ი. მისი საუფეთურობა — თხრობითობა. მაგრამ, ერთგან გამომწვევი აფო- რისტულობით სერ ერნსტ გომბრიხის ნათქვამი- სა არ იყოს, ხელოვნება ხომ მუდამ ამბებს ყვებო- და. ამჟამად „სახვითი თხრობა“ ცალკე განსჯის საგანი გახდა და ძალზე საგულისხმო დაკვირ- ვებებიცაა დაგროვებული — მაგ., ვოლფგანგ კემპს განხილული აქვს ამბის განგრძობადობის გადმოცემის ხერხები სურათოვან ციკლებში²; ან კიდევ შემოთავაზებულია განვასხვავოთ შემა- ხსენებელ—დამმოძღვრებელი შუასაუკუნოვანი და ახალი დროის „მთხრობელი“ გამოსახულე- ბანი³. XIX საუკუნისთვის მეტად საყურადღე- ბოა, ისევე და ისევე სერ ე. გომბრიხის მითითება, ერთიან ყველასათვის ცნობილის დასურათება, სხვა — ახლის მოყოლა, როგორც XIX საუკუნის „ანეკდოტების მხატვრობამ“ იცისო⁴. აქედან გა-

მომდინარეობს, რომ უკანასკნელი რაღაც სხვა არის, ვიდრე ყოველივე წინააღმდეგობა. როგორ შეიძლება დახასიათდეს ეს განსხვავება, როგორ და რანაირად გამოიხატება და „იკითხება“ „ახა- ლი“ და რა არის ამის შედეგი?

ამ კითხვებზე პასუხის მისაგნებად ვარ- ჩიე XIX საუკუნის რუსული „პერედვიჟნიკული“ მხატვრობის ცნობილი ნიმუშის, ვასილი სური- კოვის „ბოჰარინ მოროზოვის მეუღლე“-ს (1887წ.) გარჩევით დამენყო (სურ. 1). გამოსახული ამბავი ასეთია: XVII საუკუნეში რუსეთის ეკლესიაში გან- ხეთქილების, უკიდურესი ტრადიციონალისტე- ბის, ე. წ. „ძველი მსახურების“ (старообрядцы) და მეფისგან მხარდაჭერილი პატრიარქის, ნიკონის მომხრეთა დაპირისპირების ჟამს, პირველთა მიმდევრებს შორის წარჩინებული ქალი, მორო- ზოვისა აღმოჩნდა; იგი დაუცხრომლად ამხელდა რუსეთის მწყემსმთავარსა და ხელმწიფეს, რის გამოც იგი დაატუსაღეს კიდევ. სურათზე სწო- რედ პატიმრის საპყრობილეში გადაყვანაა ასა- ხული. იგი, შავებით შემოსილი და თავდაბურუ- ლი, სიბრტყის მარცხენა ნახევარში, სიმაღლის შუა მესამედში წარმოგვიდგება, უხვად დაყრილ თოვლში მარჯვნიდან მარცხნივ მავალ მარხილზე მწოლიარე, ზეალმართული მარჯვენა და ნაპირა ძელს ჩაჭიდებული მარცხენა ხელით. მის აქეთ- იქით ხალხი მჭიდროდ მოჯარულა, რამდენიმე ფიგურაც მარჯვენა ნაპირზეა, სხვებზე უფრო ქვემოთ. ზედ კიდევ ჩამოძონძილი მოხუცი ჩა- ცუცქულა. მარცხნივ წახრილი და მარჯვენა-მი- მართული, იგი ასე ვთქვათ, „შემყვანი“ ფიგურაა, რომლის მოძრაობას დიაგონალურად აგრძელებს მუხლმოყრილი შაოსანი დედაბერი, შემდეგ კი (თვალი მათი სამოსის ქვედა კიდეს გააყოლებო!) — მარხილი, მეტადრე მარჯვენა ძელი, რომლის მიმართულებას მოროზოვისას უკან განუელი თავი, მერე კი ცხენის ზურგი მიყვება. ამდენად, სიგანეში გაშლილ ვინრო სწორკუთხედს აშკარა დიაგონალი ჰკვეთს, რასაც თოვლზე ირიბად გავ- ლებული კვადრები და ირიბადვე შეჭრილი მარხი- ლის მეორე ძელი და მის პარალელურად მორბე- ნალი ბიჭის წახრაც უსვამს ხაზს. ყველა ნიშნით, ეს დინამიკასა და დრამატიზმს უნდა იძლეო- დეს, გამოსახვის სავესებით თანახმიერადაც. ეს მით უფრო, რომ დიაგონალი ქვემოდან ზევით მარცხნისკენ მიდის. ეს კი, როგორც ჰაინრიხ

² W. Kemp, *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten, Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung*, in: *Kemp – Reader, Ausgewählte Schriften*, München – Berlin, 2006.

³ მაგ.: R. Suckale, *Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420-1450. Erzählung in Spannungsfeld zwischen Kult – und Andachtsbild*, in: *Text und Bild, Bild und Text*, hrsg. v. W. Harms, Stuttgart, 1990, გვ. 16 და შემდ.

⁴ E. Gombrich, *The Image and the Eye*, Oxford, 1982, გვ. 101.

ვოლფლინისა და რუდოლფ არნხაიმის კვლევებითაა ცნობილი, გამოსახულების „ნაკითხვის“ ბუნებრივ (სულ ცოტა ევროპულ-ქრისტიანული კულტურული წრისთვის), მარცხნიდან — მარჯვნივ სვლას ეწინააღმდეგება, რაც დინამიკას ამძაფრებს ხოლმე.

მაგრამ ჩვენს შემთხვევაში ეს მთლად ასე არაა, დიაგონალის ქმედითობა, შეიძლება ითქვას — ფორმალურია. ჯერ ერთი, მარხილის ქვედა ნაპირი ძირითადის გადამკვეთ და თუმც მასზე მოკლე, მაინც ნათლად აღქმად, შესაბამისად კი, პირველის სწრაფვადობის შემაფერხებელ დიაგონალს წარმოქმნის. ამას გარდა, მარხილი მთლიანად ადამიანებით შევსებულ „რეგისტრში“ თავსდება, რომელიც სიგანის მარცხენა ორ მესამედზე, არსებითად, ფრიზისებრია, (წყვეტილი, მაგრამ კარგად სახილველი ქვედა, და ოდნავ თუ შეტალღული ზედა ხაზით). ეს კი არათუ ფორმისებრ, საუფეთურადაც კი „აჩერებს“, „აყოვნებს“ მარხილს — იგი ხომ შექუჩულ ბრბოში მიიკვლევს გზას. ამასთანავე, „ფრიზი“ მარჯვნივ ქვემოთკენაც იშლება და ზევითკენაც. რაკი გამოსახულება ქვემოდან იგება, აქ ფიგურებიც უფრო დიდია, მათ თავზე ამართული შენობებიც სურათის ზედა კიდით იკვეთება და, ამდენად, „მძიმეა“ (მარცხნივ სახურავები, განძარცვული ხეების ვარჯები და უფერულ-მოღრუბლული ცაა), ხოლო „რეგისტრის“ წარმოსახვით ზედა ხაზს ზემოთკენვე სცდება ჯერ მარჯვნივ (ე. ი. კვლავ მთავარის მკვეთად) გადახრილი საბრძოლო ცული, მერე კი ორი ბიჭუნა (ამათგან მეორე —ხელანეული). მარჯვენა, როგორც ითქვა, მზერის „მიმზიდავი“ ნაწილის ამგვარი „დამძიმება“, დატვირთვაც აცხრობს დინამიკას, ისევე როგორც, მოროზოვისას ფართოდ გაშლილი, თითქმის მთელ მარხილზე გადაფენილი ბენვისქობიანი კაბა, რომლითაც იგი ადამიანების „ფრიზს“ შეერწყმის.

შეიძლება მოგვიგონ, რომ დიაგონალის არსებობა თავისთავად სულაც არ ნიშნავს დინამიკას. ასე, რენესანსული კომპოზიციების ცნობილი „პირამიდული“ ჯგუფები ორი ურთიერთ-შემხვედრი და სწორედაც სიმყარის, დასრულებულობის მომტანი დიაგონალით იფარგლება. ამის იქით, დიაგონალი შეიძლება ზემოქმედი იყოს, მთლიანად გამოსახულება კი სტაბილურ-განონასწორებული. აი, მაგალითებრ, ტიცციანის

ბოლოდროინდელი, „დატირება“ — აქ მარჯვნიდან მარცხნივ ამაველი დიაგონალი (დაჩოქილგადახრილი იოსებ არიმათიელი, მაცხოვრის თავი და მხრები, დედალვთისას ხელი და თავი, მდგომი მარიამ მაგდალინელის თავი და მარცხნივ განპყრობილი ხელი) სურათს უთუოდ განმსჭვალავს და მეტად „ძლიერია“. მაგრამ ღმრთისმშობელისა და მის მუხლებზე გადაწვენილი მიძინებული იესუ ქრისტეს ჯგუფის ცენტრულობის, მის უკან მაღალი, ფრონტალური, ბურჯებზე გადაყვანილ ფრონტონში მოქცეული ექსედრის და მის აქეთ-იქით დახატული ქანდაკებების წყალობით საბოლოოდ მონუმენტური სიმდგრადის შთაბეჭდილება იქმნება.

რაშილაა საქმე ვ. სურიკოვთან? დიაგონალის და მოძრავი მარხილის თანხვედენა თითქოს იმას მიგვანიშნებს, რომ მას წინმითართული მოძრაობის გამკვეთრება უნდა სურვებოდა. რატომღა „მოუშაობს“ ამდენი რამ მის განსაქარვებლად? თანაცვე, მას მომდგარი ხალხი ოდნავ განი-გან რომ გაენ-გამოენია და ცისა და მარცხნივ ჩენილი ეკლესიისკენ თუნდაც მცირე გასახედი მიეცა, დიაგონალიც მსწრაფი გახდებოდა და მთავარი „მოქმედი პირიც“ არა მარტო ფორმალურად, ნამდვილად გა—მთავრებული. საქმე ისაა, რომ თუმც მისი ტანისამოსის ლაქა დიდია და სახეც მასთანსითეთრით კონტრასტული, მაგრამ ორსავ მხარეს საკმაოდ ბევრია სხვა მუქი თუ ბაცი მონაკვეთი (მაგ., სახეზე არანაკლებ ხვდება თვალს მარხილის მარჯვნივ, ჩვენკენ თითქმის ზურგით მდგომი ქალის თეთრი, ყვავილებით დაქარგული მანდილი). მაშ რა, ვ. სურიკოვმა კომპოზიციის აგება არ იცოდა? საბედნიეროდ, შემორჩენილია მოსამზადებელი ესკიზები, სადაც დიაგონალურობაც უფრო თვალნათლივთაა გამოკვეთილი და თეთრის და შავის შეპირისპირებაც (აქ კი ნაჩიჩქნი თოვლის თეთრი ნაცრისფერმოჭარბებულა, თან კი თვალს კაბების, თავსაფრების, ცხენის რახტის ფერები იტაცებს). საგულისხმოა ისიც, რომ საერთო, მონაცრისფრო-მოყავისფროებში შეტანილი ფერადი ლაქები არ ქმნის ფერთა რაიმე რიტმს, არამედ ერთგვარად „აჭრელებენ“ ზედაპირს — ესეც იმდენადაა საკვირველი, რამდენადაც ვ. სურიკოვის ნამუშევრები, მეტადრე ეტყუდები, მონმობს, რომ მას არც ტონალობის გრძნობა აკლდა და არც მისი მთლიანობის მიღწევის უნარი.

და კიდევ — მოსალოდნელზე ნაკლებად იპყრობს ყურადღებას მოროზოვისას ზემართული მარჯვენა — მის აქეთ-იქით მყოფი სახურავები, ხეები, ცხენის რკალად აზიდული აღკაზმულობა მას სურათის თითქმის რიგით შემადგენლად აქცევს⁵. და კვლავ — დიდი თავის მტვრევა არ უნდა იმის მიხვედრას, რომ ჟესტის გამომსახველობის პირობა მისი მომცველი თავისუფალი არეა, რომ ცარიელი მონაკვეთის ზომა-მოხაზულობის და ხელის მიმართება განსაზღვრავს ექსპრესიის თვისობრიობას. ამის დასტური უამრავია შუა საუკუნეების მხატვრობაშიც და მოგვიანოშიც — ნამეტურ აღორძინების ხანისაში, რომელთაც ვ. სურიკოვი უთუობით იცნობდა.

ასე და ამგვარად, განელებულია ყველა ფორმისმიერი საშუალების — კომპოზიციის თუ ფერადონების მოქმედება, შესაბამისად კი, მხატვრული ფორმის ემოციური ზემოქმედებაც. უპირატესად ჩვენ გამოსახულთ, მათ დგომას, მოძრაობას, სახეთა გამომეტყველებას ვაკვირდებით. ქალების გამოხედვა სევდიანია, მარცხნივ ორი ხნიერი, მდიდრულად ჩაცმული მამაკაცი მხიარულობს, ასევე იცინის ღარიბულად გამონყობილი ბიჭი მარხილის მარჯვნივ (მისი მხოლოდ თავი მოჩანს), ყურადღებით მისჩერებიან „მთავარ გმირს“ მარჯვენა კიდესთან მდგომი მამაკაცები... მაგრამ რას გამოგვიხატავს თვით მოროზოვისას გამეხებული სახე და აღმართული ხელი? სწყევს იგი გარშემომყოფთ თუ, იქნებ, აკურთხებს? მომხდართ თუ მისი სიტყვებით შეშფოთების გამო იფარებს პირზე მანდილს ორი დედაკაცი (ერთი მარცხენა კიდებზე, ერთიც მარჯვნივ, მუხლმოყრილი დედაბრის ზევით)? ქალის ბედმა თუ მისმა ქცევამ დაანაღვლიანა თეთრმანდილიანი და ყვითელთავსაფრიანი ქალები, შეაშფოთა უკანასკნელის მარცხნივ მყოფი ახალგაზრდა ქალი და შეაკრთო მის მარჯვნივ გამომზირალი ნორჩი მონაზონი? ლოცავენ მას თუ მისთვის ლოცულობენ უპოვარი მოხუცები ქვედა მარჯვენა მონაკვეთზე? ამის მისახვედრად მნახველმა უნდა გაიხსენოს, გამოიკითხოს ან წაიკითხოს — და იგივე მოეთ-

ხოვებოდა 1880-იანი წლების მოსკოველსა თუ პეტერბურგელ „ინტელიგენტსაც“, — რომ „ძველი მსახურების“ მომხრენი (დღეს ამბობენ — „ძველი მართლმადიდებელნი“) „ნიკონიანელებს“ ორი აშვერილი თითით კურთხევისა და ძველებური ხატნერის „სისწორეს“ უმტკიცებდნენ. ამის გათვალისწინებით, მოროზოვისა ხუნდდადებული ხელის ზეანევით „მართებულ“ დალოცვას ემონმება და მასვე ქადაგებს სასონარკვეთილი მგზნებარებით. ამდენადვე, თანამოაზრობის ნიშნად გაუნვდია ორთითდაკრეფილი მარჯვენა მარჯვნივ მჯდომ ჯაჭვებჩამოკიდებულ მათხოვარს, მის ასწვრივ, კედლის (ეს, ალბათ, ტაძარია) შეღრმავებაში მოთავსებული ღმრთისმშობლის „ტრადიციული“ (მისი მიახლოებით დათარიღებაც კი შეიძლება, XV-XVI სს.) ხატი კი მის ქვემოთ შეკრებილთაც მოროზოვისას თანამგრძობად გაგვიცხადებს; აქედან ისიც გამომდინარეობს, რომ ვინც დადარდიანებული ჩანს, ყველა მისი გულშემატკივარი ყოფილა. მართლმადიდებელი ეკლესიის ცხოვრებასა და რუსეთის ისტორიას გაცნობილი იმასაც მიხვედობდნენ, რომ ქვედა მარჯვენა კურთხესთან უბრალოდ გლახაკი კი არა, ჯაჭვებისმტვირთელი ღვთის გლახა, „ღვთის გამო სულელი“, სალოსი ჩამომჯდარა. სალოსები ოდითგანვე მართლის მთქმელებადა და მამხილებლებადა ითვლებოდნენ, ხოლო ალექსანდრ პუშკინის პიესისა და, იქნებ, კიდევ მეტად მოდესტ მუსორგსკის მის მიხედვით დაწერილი ოპერის „ბორის გოდუნოვი“ შემდეგ უკვე ხალხის სიბრძნის მესიტყვეებადაც, თანახმად ცნობილი ლათინური თქმისა „ხმა ერისა — ხმა ღვთისა“. „პერედვიჟნიკების“ და იმჟამინდელი „ინტელიგენციის“ გუნებგანწყობის კვალად, დარწმუნებული შეიძლება ვიყოთ, რომ სწორედ სალოსია გასაღები მხატვრის დამოკიდებულების გასაგებად: მოხუცის გაკვირვებული გამომეტყველება — მისი აღფრთოვანებაა მოქადაგე ქალის აღმსარებლური თავდადებით და ასეთია ჭეშმარიტების შემცნობი ხალხის მხარეს მყოფი მხატვრის განწყობილებაც. აქედან მოროზოვისას სახის გამომეტყველება უნდა შეფასდეს როგორც შეუპოვრობის, ბოროტებას შეურიგებლობის გამოხატულება. ვფიქრობ, იმდროინდელი „მონინავე ადამიანები“ მას თავისი დროის „ხალხის ნების“ გამომავლენ რევოლუციონერ-ქალებსაც

⁵ ამბად ცნობილია, რომ ამ სურათის ჩანაფიქრი ვ. სურიკოვს თოვლზე დაგდებულმა მკვდარმა ყვავიმა აღუძრა — სიკვდილისა და ფერ-ტონალური კონტრასტის დრამატულობამ.

მიამსგავსებდნენ, რომელთაც „ძლიერნი ამა სოფლისანი“ ასევე, ფორან-მარხილებით აგზავნიდნენ სახრჩობელასა თუ ციმბირში. 25-ოდ წლის შემდეგაც ისინი — მუქფერი ჩაცმულობით, განლუული თავგანწირული, ფერმკრთალი სახეებით რელიგიურ მოაზროვნესა და მწერალ დიმიტრი მერეჟკოვსკის ქრისტიან მოსაგრეთ მოაგონებდნენ.⁶ ასე რომ, ვ. სურიკოვის სურათი თვითმპყრობელობის და, უფრო ფართოდაც, სახელმწიფოსა და კლერიკალიზმის სისასტიკის წარმომჩენ ნაწარმოებთა რიგში თავსდება.

როგორც ვხედავთ, რუსეთის ეკლესიის და ხელოვნების ისტორიის მოხმობით ვგებულობთ იმას, რაც თვალმა ვერ გვითხრა. მაგრამ იქნებ მუდამ ასე იყო? ხომ განასხვავებს ერვინ პანოფსკის სახელგანთქმული ინტერპრეტაციის სქემა სამდონეს: წინარეიკონოგრაფიულს (ვცნობთ საგნებს და მათ ურთიერთმიმართებებს თუ ხასიათს ჩვენი ყოველდღიური გამოცდილების საფუძველზე), იკონოგრაფიულს (სიტყვიერ ტექსტთა მოშველიებით ვადგენთ — ან ვადასტურებთ, — გამოსახულთა ვინაობას და გამოსახულის რაობას) და იკონოლოგიურს (ამოვიცნობთ გამოსახულის იდეურ-კულტურულ ნიადაგს)⁷. გავიხსენოთ, ჯერ ერთი, რომ ვ. სურიკოვის — ისევე როგორც მისი ხანის უამრავი სხვა ხელოვანის, — შერჩეული გამოსახახი მისდროინდელ ადამიანთა უმრავლესობისთვის ნაკლებად ან სულ უცნობი იყო (ამას ამბობს ხომ სერ ე. გომბრიხიც!). წინააღმდეგ ამისა, ეგვიპტელები, ბერძნები, შუა საუკუნეების ქრისტიანები, რენესანსულ—ბაროკული სასახლეების მკვიდრნი და სტუმრები უმეტესად სცნობდნენ თანადროული გამოსახულებების სეუფეტებს. ასე რომ, წინარეიკონოგრაფიული და იკონოგრაფიული მათთვის ერთგვარად ფარავს ერთი მეორეს, რადგან იკონოგრაფიული მხარე მათი „ყოველდღიური გამოცდილების“ შემადგენელთაგანია. ხოლო მაშინ რალა ხდება, როდესაც

ასეთი ცოდნა ნაკლებია ან სულ არ იპოვება? დავანებოთ თავი ბიბლიურ ამბებს — ჩავთვალოთ, რომ ჩვენი კულტურის წიაღ მათ, ასე თუ ისე, ყველა სცნობს. შევხედოთ, ვთქვათ, ბუდას ქანდაკებას ან რომელიმე სამხრეთ-ამერიკული ტაძრის ქვაზეკვეთილობას. ვგონებ, ვინც გინდა იყოს, მიხვდება: ბუდა მშვიდად გარინდებული და ფიქრიანია, ხოლო კბილებდაკრეჭილი არსება — მუქარით აღსავსე. კიდევ უფრო საგულისხმო კი ისაა, რომ იმასაც ვგებულობთ, რომ არც პირველია ერთი უბრალო ვინმე გზის პირას მოსასვენებლად ფეხმორთხმული აზიელი და არც მეორე — ტყის რომელიღაც ბინადარი, რომ ისინი არა—ჩვეულებრივნი არიან. ახლა უკვე იმის თქმაც შეგვიძლია, ვგონებ, რომ არც ჯოტოს „იუდას ამბორი“ ეგონება ვინმეს ავაზაკის შეპყრობა (და არც იუდა — ქრისტეს კეთილი მეგობარი) და არც ერთმანეთს ჩაკონებულნი დედა ღვთისა და წმ. ელისაბედ სალოლაშენის ქედური ლორფინისა თუ ატენის სიონის მოხატულობის „ელისაბედის მოკითხვისა“ — ორი ერთმანეთს დაჭიდებული დედაკაცი. ვფიქრობ, ამის მიზეზი მხატვრული ხერხებით გამოსახულის დახასიათებაა. ჯერ კიდევ 1820-იან წლებში კარლ ფრიდრიხ ფონ რუმორმა აღნიშნა, რომ გამოსახვა შეუძლებელია რისიმე გამახვილების და რისიმე მიჩქმალვის ე. ი. პირობითობის გარეშე⁸. მართლაც, რაიმეგვარი გამომსახველობის მისაღწევად გარდუვალად ხდება ფორმის რომელისამე ელემენტის (ან ელემენტების) სხვათა ხარჯზე წინამონევა. ასეა მთელს ძველ ხელოვნებაში, რატომაც ჩვენ გამოსახულებებს არა მარტო მსხდომარე, მდგომარე, ნაქცეულ მეოტ და ა. შ. ადამიანებად, არამედ, ჰანს ზედლმაჰარის გამოთქმით, მათ „თვალთ სახილველი ხასიათის“ (anschaulicher Charakter) მქონედაც განვიცდით⁹, ამის წყალობით კი,

⁶ Д. Мережковский, *Большая Россия*, СПб, 1910, გვ. 65.

⁷ თავად ე. პანოფსკი იკონოლოგიურ საფეხურად ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების იმ სულიერი ბირთვის ამოცნობას რაცხდა, რომელიც მთლიანობაში განსაზღვრავს მას ფორმისეულადაც და შინაარსეულადაც. დაბეჯითებით კი შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი რამ არც მას გამოსვლია და არც ვინმე სხვას და, საბოლოოდ, იკონოლოგიის რაგვარობა ამნაირად ჩამოყალიბდა — შდრ. R. van Straten, *Einführung in die Ikonographie*, 2. Aufl., Berlin, 1997, გვ. 24-25.

⁸ C. F. von Rummor, *Italienische Forschungen*, Th., 1 Berlin-Stettin, 1827, გვ. 97. მართალია, რუმორი ამას გამორჩევით ფერწერაზე ამბობს, მაგრამ დიდი დანაშაული არ უნდა იყოს მისი დასკვნა ხელოვნების სხვა დარგებზე გავავრცელოთ.

⁹ რასაკვირველია, სინამდვილეში ვითარება უფრო რთულია — უჩვეულო მხატვრულმა პირობითობამ შეიძლება გააძნელოს გამოსახულების რაგვარობის შეცნობა, რასაც მხედველობითი აღქმის გაჩვევა (ამის ერთი გზა ანალიტური მსჯელობის ჩართვაც არის) თუ უშველის. მაგ., „დისპროპორციის“ გამოოპიზის რელიეფის მეფე აშოტი, დავითი (წინასწარმეტყველი?)

თუმც უზოგადესად, მის უმთავრეს სათქმელს „გულისხმავყოფთ“.

სწორედ მხატვრული ხერხების ამეცხველებზე ითქვა უარი, თანაც — ეს, იმედია, გამოჩნდა, — შეგნებულად ზემოგარჩეულ და მრავლის — მრავალ სხვა XIX საუკუნის სურათზე. ფორმა აქ მიზანდასახულად გაუმეცხველებულია, რატომაც მას შეიძლება „გამომსახველობითად ნეიტრალური ფორმა“ ან, სიმოკლისათვის, სულაც „ნეიტრალური ფორმა“ ვუნოდოთ. მისმა „უტყვობამ“ თვით გამოსახული უნდა „აუბნოს“, ჩვენს წინ თეატრალური მიზანსცენისა ანდა მაშინ დიდად მიღებული „ცოცხალი სურათის“ დარად გაშლილი. და მიზანსცენასავით, დანახულის ნიშანდობლივ „დედა აზრის“ გასაგებად მთელი, აქა-იქ (როგორც ვ. სურიკოვთან) საკმაოდ ვრცელი ისტორიის გაცნობაა საჭირო. გამოდის, რომ თავი და თავი ეს ისტორია ყოფილა, ფერწერული თუ ქანდაკოვანი გამოსახულება კი მასზე მიმთითებელია და არა რაიმე არსისმიერის მჩენი. ამრიგად, დიდი მნიშვნელობა არც შერჩეულ ნაწყვეტს აქვს (სულ ბევრი, მის „მიზანსცენურ“ შთამბეჭდაობას), მან მხოლოდ ისტორიული-სა თუ ლიტერატურული ამბის შემეცნებასთან, თითქმის გადაუჭარბებლად — წიგნთან, ზოგჯერაც, ეგებ, გაზეთთან ანდა ბიბლიოთეკასა თუ სამკითხველოში უნდა მიიყვანოს მნახველი. XIX საუკუნის საუფეტური სურათის ბუნება ჩინებულად გამოთქვა ერთგან („ცრუ მზეთა ბილიკზე“) ჯეკ ლონდონმა (თავად მას ეს ზოგადად გამოსახულების რაობა ეგონა) — ესააო ქმედება, რომლის არც დასაწყისი იცი და არც დასასრული — ე. ი. რამ, პირდაპირი აზრით, უ-თავ-ბოლო და, შესაბამისად, ვერ-გასაგებიც.

და თვით მაცხოვარიც მრავალთ კარიკატურულად წარმოუდგება; უცებ გაჭირდება ბერძნულ-არქაული სახეების „ლიმილი“ სიხარულისა თუ ნეტარების გამო-მხატვრულად კი არ აღიქვა, არამედ მრავალგვარი ქმედებისა და თანამდევნი გრძნობის თანმხლები სიცხოველისა. სხვათა შორის, შეიძლება ყოველდღიურმა გამოცდილებამაც გვიმტყუნოს — მაგ., უკონტექსტოდ შეიძლება სახის გამომეტყველებას ვერ მივუხვდეთ (E. Gombrich, დასახ. ნაშ., გვ. 86), ხოლო გამოსახულთა შესტები შეიძლება სხვაგან სხვა რასმე ნიშნავდეს, ვიდრე ჩვენთან (R. Falkenburg, *Ikonomie und historische Antropologie: eine Annäherung*, in: *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, hrg. v. M. Halbertsma, K. Zijlmans, Berlin, 1995, გვ. 137-138). მაგრამ, ჩემის ფიქრით, ეს სიძნელებები ვერ ცვლის მოვლენის არსებას.

რა თქმა უნდა, ასეთი მოვლენა ვერც მყისიერად გაჩნდებოდა და ვერც უწინაპირობოდ. გავკადნიერდები და ვარაუდს გამოვთქვამ, რომ სათავე მას XVII საუკუნეში აქვს, მაშინდელი მხატვრობის ორ გამოვლინებაში. პირველი — გამოსახვად საზოგადოებისთვის უჩვეულო ამბების ამორჩევაა. თუმცაღა, ვიდრე გავაგრძელებ ერთი დაზუსტებაა საჭირო — შუა საუკუნეებშიც, მით უმეტეს, ალორძინებისა თუ მანიერიზმის პერიოდებში შეხვდებით ძნელად მისახვედრ, ხანგამოშვებით კიდევ ამოუცნობ (მაგ., ჯორჯონეს ე. ნ. „დეღგმა“) გამოსახულებებს. მაგრამ განწყობილებისმიერად ესენიც საცნაურია და, რაც მთავარია, ისინი ესმოდათ იმათ, ვისთვისაც ისინი იყო შესრულებული — თუგინდ ეს ვინრონრე ყოფილიყო. ახლა კი თვით მხატვარი, საკუთარი მონაფიქრისებრ გამოძებნის ძნელად საწვდომ ეპიზოდებს. პირველობა, ამ მხრივ, ეტყობა, ნიკოლა პუსენს ეკუთვნის და არცთუ შემთხვევითი უნდა იყოს, რომ იგი უდამკვეთოდ მომუშავე ერთი პირველ მხატვართაგანიცაა¹⁰. მას აშკარად საამაყოდ უნდა ჰქონოდა, რომ იგი არა მხოლოდ ასრულებს სურათებს, არამედ შინაარსის მხრითაც „თხზავს“ მათ, დღევანდელი ენით თუ ვიტყვით, მათ კონცეფციას აყალიბებს. საკუთარი ნებით, „თავისუფლად“ შექმნილი სურათების წილი დიდია რემბრანდტთანაც — რად ღირს თუგინდ ავტოპორტრეტების სიმრავლე, ბიბლიური საუფეტების მქონე ტილოები თუ გრაფიურები, რომელთაც დიდი გასავალი ვერ ექნებოდათ საეკლესიო გამოსახულებების მოთაკილე პროტესტანტულ ჰოლანდიაში. რა ფასს ადებდა იგი თავის ვითარცა ხელოვანის „დამოუკიდებლობას“, ნათლად აჩვენებს ე. ნ. „ლამის გუშავთა“ ამბავი. როგორც ცნობილია, მსროლელთა რაზმის დაკვეთილი ჯგუფური პორტრეტის ნაცვლად რემბრანდტმა კომპოზიცია დახატა, რომლის ზოგიერთი სახეა (განსაკუთრებით გოგონა ტილოს შუაგულში), მგონი, არც მისობას ესმოდათ, და ბოლომდე თითქოს არც დღეს ესმით. პატრონთაგან ამ სურათის დანუნება ერთი ყველაზე საყვარელ მაგალითთაგანია „შეზღუდულ“ ბჟურგერთაგან „გენიის“ ვერგაგებისა.

¹⁰ W. Kemp, *Teleologie der Malerei. Selbstporträt und Zukunftreflexion bei Poussin und Velázquez*, Kemp – Reader, გვ. 81.

რატომლაც, ჩვეულებრივ, არ უფიქრდებიან, რომ საქმეს შეიძლება სხვა მხრიდანაც შევხედოთ — მხატვარმა ხომ გარიგება დაარღვია, რომლის დადებას — თუკი ის მას ვერ ეწყობოდა, — ვერც ვინ დააძალბებდა. აქ უკვე ჩანს ის, დღევანდლამდე ცხოველი რწმენა, ვითომ შემოქმედებითი ნიჭიერება აძლევდეს ადამიანს ყოველგვარი უსაქციელობის უფლებას, დანარჩენი ადამიანები კი „მოვალენი“ არიან რაგინდარა განზილება და შეურაცხყოფა მადლიერებითა და სიხარულით მიიღონ.

„წინარეიკონოგრაფიულ დონეზე“ პუსენის — ასევე რემბრანდტისაც, — სურათები უმეტესად მისახვედრია. მაგრამ არის სხვაგვარი ნაწარმოებებიც — აი, მაგ., „სციპიონის სულგრძელობა“ (სურ. 2). აქ, როგორც ვიცით, წარმოდგენილია რომაელი მხედართმთავრის მიერ შემოვედრებული საქმროსთვის კართაგენის აკლებისას დატყვევებული ასულის დაბრუნება. სურათის მიახლოებით ცენტრში მახვენარი, ქედდადრეკილი ყმანვილი და მარცხნივ მალალკვარცხლბეკზე აღსაყდრებული სციპიონი, (ის ხელით მიანიშნებს ოდნავ უკან, ადამიანთა ჯგუფში მდგომ ქალიშვილზე) თვალნათლივ არიან მოქმედებით ურთიერთშეკავშირებულნი. მაგრამ განა არ შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ აქ სამართალი აღესრულება და ახალგაზრდა მოჩივანი ქალის სარჩელის პასუხად რომაელი მოხელე დასჯას უპირებს ვაჟს და იგი ნყალობას ითხოვს? რის გამო ადგამს სციპიონს ფოთლოვან გვირგვინს ყმანვილი ქალიშვილი სურათის მარცხენა კიდეზე — კართაგენელებზე მოპოვებული გამარჯვებისა თუ მისი სამართლიანობა — ზნესრულობის გამო? გავიხსენოთ ახლა წმ. მონამეთა გასამართლების შუასაუკუნოვანი გამოსახულებანი — თუნდაც მესტიის საკურთხეველისწინა ჯვარზე, — იქ მიმართება არა მარტო ამოსაცნობია, ერთმნიშვნელოვანიც არის. ვნახოთ ახლა პუსენისვე „ფლორას საუფლო“. „წინარეიკონოგრაფიული“ ყოველდღიური გამოცდილებით აღქმადი სფუჟეტი აქ თითქოს იოლად ამოსაკითხია — კაცებრივს აღმატებული უშფოთველი განცხრომა ზესთაბუნებრივ (თუმც მინიერ) საყოფელში. ოლონდ პირველი თუ არა, მეორედ შეხედვისას ხომ მაინც, თვალს ხინჯად ხვდება მუზარადიანი შიშველი ქაბუკი, რომელიც მკერდით მიწაზე დაბჯენილ

მახვილს ეგება. იგი მით უფრო არ ეთვისება სხვა ყოველივეს, რომ გამოხატული გარემო „ანეულ“ — იდეალური კია, მაგრამ „ჩვეულებრივია“, სამგანზომილებიანი. იგი არაა იმდენად პირობითი, როგორც, ვთქვათ, ფრა ანჯელიკოსთან, სადაც წმ. დედანი საკუთარი მოჭრილი თავით ხელში დიდად არ გეუცხოვებთ, ან თუნდაც, ფრანცისკო ზურბარანთან, ვინც მონამე დედებს მათი მარტვილობის ატრიბუტებითურთ უცნაურ, ჩაბინდულ მღვიმისებრ სივრცეებში ათავსებს. პანტომიმისებრ თუ ცეკვისებრ გამოზომილი, მაინც სავსებით „ყოფისმიერია“ გამოსახულთა მიმოხვრა ანდა მათი ურთიერთობა. მაშინაც, როდესაც შევიტყობთ, რომ წ. პუსენმა აქ თავი ანტიკური მითოლოგიის იმ გმირებს მოუყარა, რომელნიც ოვიდიუსის „მეტამორფოზების“ მიხედვით ყვავილებად ქცეულან; რომ მუზარადოსანი — აიაქსია, თვითმკვლეელი, ვისი სისხლიდან ანემონებმა იხარა, ჩვენ კი ვგებულობთ, ეს ალეგორია არისო, ხოლო ფიგურათა კავშირი მხოლოდ ჩვენ განსჯაში მყარდება და არა აღქმაში — სურათი რაღაც ნაამბობის რგოლია, მისი მთლიანობისგან ამორიდებით შინაარს — დაკლებული.

ამრიგად, წ. პუსენის ამ — ასევე ზოგიერთ სხვა, — ნამუშევარში ისეთივე უ-თავ-ბოლო ეპიზოდი გვაქვს, როგორიც XIX საუკუნისთვის ჩანს ნიშნეული; მხატვარი ზუსტად ისევე გვთავაზობს ეპიზოდს მნივნობრული ამბისა, რომელიც ვერ გადაგვიხსნის მის არსებას და უკანასკნელთან მიმართებით, შეიძლება ითქვას, შემთხვევითია. სხვაგვარად თუ ვიტყვით — სურათს ისეთის რისამე თხრობა დაეკისრა, რასაც ის მიგვანიშნებს, მაგრამ ვერ კი იტევს; იგი თითქოს დასურათება იყოს ნასაკითხი ტექსტისა, ურომლისოდ გამოხატული ქმედების ლოგიკა მიუწვდომელია. გამოსახულებებში, რომელნიც სერ ე. გომბრიხით, ყველასთვის ცნობილის ილუსტრირებაა და არა მხატვრის პირადი „ნასიბრძნისა“ აღქმა სხვაგვარად მიმდინარეობს — მაგალითად, იტალიური კვატროჩენტოს ფერმწერთა — მაგალითებრ, ანტონელო და მესინას, — დახატული წმ. სებასტიანე ჭირთა უდრტვიწველი დათმენის განსახოვნებად წარმოგვიდგება და მერე ჩვენ დამატებით ვგებულობთ დანახულის გამომწვევ გარემოებებს, იმ „ჯაჭვს“, რომლის ბოლო არსებრივ უკვე ვიცით.

აი, ფორმას კი ნ. პუსენისას „ნეიტრალურს“ ნამდვილად ვერ დავარქმევთ — ნათლადაა გამოხატული სურათების აგებულება (ფრიზისებრი „სციპიონის სულგრძელობა“-ში, რკალებით გამსჭვალული — „ფლორას საუფლო“-ში), ფიგურათა, ხაზთა, ფერადი ლაქების რიტმი, მოძრაობათა მნიშვნელოვნება (შდრ. მოროზოვისას აპყრობილი ხელი — უკანმდგომთა სამოსის სიმუქით ხაზგასმულ სციპიონის მიმათებელ მარცხენას). არის კი ერთი რამ, რაც, საფიქრებელია, „უექსპრესიო ფორმის“ შორეული საწყისია. ნ. პუსენის მოსამზადებელი ნახატები არათუ განსხვავდება — ცხადია, ასეც უნდა იყოს, — დასრულებული სურათებისგან, თავისი მხატვრული ბუნებით მათი გამომრიცხველიც კია. ლაქობრივ დატანილი, ურთიერთშეღვრილი მუქისა და ნათლის მასებით შექმნილი ჩანახატები ნ. პუსენისა შეიძლება რემბრანდტის ხელიდანაც გამოსულიყო. მათი სურათების ხაზობრიობამდე მიყვანა, დინამიკის გარინდებად „დანყარება“ შემუშავება-დასრულებით ვერ აიხსნება, ერთი „ხედვის“¹¹ მეორეთი შეცვლა, უთუოდ — შეგნებულია, განაზრახი, მეტიც, რამდენადმე თვითძალდატანებითიც. შემთხვევითი როდია მასთან ხაზთა მკაფიობასთან ძნელად შესაგუებელი ტონალური კოლორიტის დიდმნიშვნელოვანება და დაცემულ ჩრდილთა სიჭარბეც, სწორედ „ჩანახატთა“, პირობითად „პირველადი“ ფორმგანცდიდან გადმოყოლილი. ამ კუთხით ნ. პუსენი, უნდა ითქვას, უწინამორბედო როდია. პირველადი განაცადისა და საბოლოო შედეგის პრინციპულ სხვაობას, უკვე ე. ნ. „ბოლონიელ აკადემისტებთან“ ვხედავთ. ასე, ანიბალე კარაჩის ნახატები, 1580-იანი წლების სურათები — ჟანრულიც, თვით რელიგიურიც¹² ჩვეულებრივს, სახასიათოს, თვით მახინჯს მიპყრობილ „კარავაჯოსებრ“ მზერას ავლენს, რომელიც ცნობიერი ძალისხმევით თუ გადაინაცვლებდა იდეალურ-

მშვენიერის ძიებისკენ; ეს თუ როგორ ხდებოდა, გვიხსნის, მგონია, 1585 წლის „ნათლისება“, სადაც თვალი მიედევნება „მდაბიურის“ გალამაზებას, როგორც ჩანს, დამახასიათებლის „გადაცვლის“, „გარანდვის“ ხარჯზე (ასევეა, მაგ., გვიდო რენისთანაც). იქნებ თავისივე დანახულ-ნაგრძნობის ამნაირ ნაშლას მოჰქონდეს ამგვარ ნაწარმოებებზე ადამიანის სხეულის უცნაური სიგლუვე — ის თითქოსდა გადათლილი არისო. საყურადღებოა შესადარებლად XV-XVI საუკუნეების იტალიელი მხატვრების ნახატ-სურათები — იქ საბოლოო ნაწარმოებისთვის ნიშნული ფორმის განზოგადება იქნება თუ მისი (ეპოქის შესატყვისი) იდეალურობა პირველივე, რაგინდა იყოს გაკრულად ჩახატვისას დასტურდება.

ნ. პუსენთან თავჩენილი „კონცეფციის მადიებლობა“ მომდევნო, XVIII საუკუნეშიც გაგრძელდა. როგორც ეტყობა, უკვე მისი დასაწყისისთვის უჩვეულოს მნიშვნობრულად „ჩახრეკა“ იმდენად იკიდებს ფეხს, რომ 1719 წელს ჟან-ბატისტ დეუ ბო საგანგებოდ ამბობს, ჩვენს გულს, რომ მიეკაროს (toucher) პერსონაჟებს უნდა ვიცნობდეთ, თორემ ვერც გავიგებთ რასო¹³. ასწლეულის ბოლოსკენ, უკვე 1798 წელს იოჰან ჰაინრიხ მაიერი და თავად იოჰან ვოლფგანგ ფონ გოეთე გამოთქვამენ მოსაზრებას, რომ რადგანაც სურათი თავისთავზე უნდა მეტყველებდეს, ფერწერით ასასახის რაოდენობა შეზღუდული თუ იქნებაო (ცხადია, სწორედ ყველასთვის ცნობილის მცირერიცხოვნების გამო) და გამოსავალად ციკლების შექმნა ესახებათ, რაც ისტორიას მის თანმიმდევრულობაში (in ihren Folgen) წარმოგვიჩენს¹⁴. საგულისხმო აქ (გარდა საკითხის დაყენებისა, რაც საწინააღმდეგო მიდგომის არსებობას მიგვანიშნებს) შედეგია. როგორც ვხედავთ, ფერწერამ მოვლენათა რიგი, ე. ი. მი-

¹¹ „ხედვად“, ცხადია, ფიზიკურ დანახვას კი არ ვგულისხმობ, ასახვა-გამომსახველობის საშუალებად ხილულის ამა თუ იმ თვისების, შესაბამისად კი, ფორმის რომელიმე ელემენტის მოხმობისადმი მიდრეკილებას.

¹² განსაკუთრებით ღირშესანიშნავი „აღსრულებული ქრისტე“-ა, რომელსაც თავისუფლად მიეყენება ფ. დოსტოევსკის ჰანს ჰოლბაინ-უმცროსის ამგვარსავე სურათზე ნათქვამი — „რწმუნას დაგვაკარგინებსო“.

¹³ J. -B. du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* – იხ. *Historienmalerei*, hrg. v. Th. V. Gaehtgens und U. Fleckner, *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Berlin, 1996, გვ. 208, გერმ. 211-212. ეს მოთხოვნა გასაგებია, რაკი თანადროულად ესპანელი ანტონიო პალომინო მხატვრობას საყოველთაოს, მეტიც ანგელოსურ ენას უწოდებს, ვინაიდან ის ერთი შეხედვით გვაგებინებს ხდომილებას თუ იდეას (A. Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, იმავე გამოცემაში, გვ. 204).

¹⁴ J. H. Meyer, J. W. von Goethe, *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, იმავე გამოცემაში, გვ. 285.

ზეზ-შედგობრიობა უნდა გვაჩვენოს და ერთგვარი სახვითი მსჯელობა, რაციონალური ახსნა მოგვცეს. საამდროოდ გამოსახულებათა წყებად გაშლილი საუფეტი უკვე სინამდვილეა, თუმცა ჟანრულ მხატვრობაში — უკვე დახატულია უილაამ ჰოგარტის „მფლანგველის ცხოვრების გზა“ და „მოდური ქორწინება“. ძალზე საყურადღებოა, რომ თვით სურათთა წყებაც არ აღმოჩნდა საკმარისი — ყოველ შემთხვევაში, 1786 და 1794 წლებში გეორგ ლიხტენბერგმა შეთხზა ნამდვილ მოთხრობად დალაგებული განმარტებანი „Marriage à la Mode“-სი¹⁵. საჭიროება სიტყვიერი „თარგმანებისა“ საისტორიო მხატვრობის მიმართ ი. ჰ. მაიერ — ი. ვ. ფონ გოეთეს ასევე დასტურ უნდა სცოდნოდათ — პარიზის „სალონების“ (ლუვრის სასახლის დარბაზში სამეფო სამხატვრო აკადემიის გამართული ყოველწლიური გამოფენების) დამთვალეიერებელთ საიმდროოდ უკვე კარგა ხანია მიენოდებოდათ დასტამბული კომენტარები (რაც არც XIX საუკუნეში შეწყვეტილა)¹⁶. ეს რომ ახირება კი არა, აუცილებლობაც კი იყო, საქრესტომათიო ნამუშევრების, ვთქვათ, ჟაკ-ლუი დავიდის ტილოების თვალის შევლება დაგვარწმუნებს. არ ვიცი, არის თუ არა „ერთი შეხედვით გასაგები“¹⁷, მისი „ჰორაციუსების ფიცი“, იქნებ იყოს კიდევ, თუმცა მეჩვენება, რომ ამ გამოსახულების (ასევე, მაგ., „საბინელი ქალების“) პათეტიკურობა ბოლომდე დამაჯერებელი მანამდე თუ შემდეგ მომხდარის შეტყობითლა ხდება. აი, მისივე „ველიზარიუსისა“ კი ადრებიზანტიური ისტორიის უცოდნელად ვერაფერს მიხვდები. უამისოდ, თუ წინდანინ (ან შინ მიბრუნებისას მაინც) იუსტინიანე კეისრის ძლევაამოსილი მხედართმთავრის გაჭირვებული სიბერე არ გამოვირკვიეთ, საერთოდ გაუმართლებელი გვეგონება ვინმე მათხოვრის ასეთი „გამონუმენტურება“. ყველა ამ — ცხადია, მრავალ სხვასაც, — სურათს ამჩნევია ის „მიზანსცენურობა“, რაც ჯერ კიდევ ნ. პუსენთან არის თვალსაჩინო. ალბათ, ამ მიზეზითაც ახსენდებათ ისტორიულ სურათებთან კავშირში დრამატურგიის კანონები¹⁸, ჟანრულ-

თან კი — პირდაპირ კომედია¹⁹. ასეთი გააზრება, ვფიქრობ, განამტკიცებს ზემოთ გამოთქმულ შეხედულებას — სურათები (ქანდაკებებიც!) დასურათებად დაინახება, მათ მიღმა გაბმული თხრობა იგულვება, რომლის გარეშე გამოსახული „წინარეიკონოგრაფიულ“ დონეზეც კი ვერ გაიგება, ცნობისნადილსლა აღძრავს, წიგნთსაცავისა თუ სალექციო აუდიტორიისკენ გვიბიძგებს.

XVIII საუკუნის ბოლოს კიდევ ერთი სიახლე ჩნდება, რაც უშუალოდ ჩვენს სამსჯელო „ნეიტრალურ ფორმასთან“ მიგვიყვანს — ჩნდება აქსესუარების სიზუსტის მოთხოვნა. ამის კვალად კი — აღნიშნავს საისტორიო სურათის შემსწავლელი ვ. ჰაგერი, ჯერ კიდევ 1771 წლის ბ. უესტის სურათზე „ვოლფის დაღუპვა“ — „ინვენტარის სიმძიმე მოადუნებს კომპოზიციას — მთელი დეტალებიდან იგება და არა პირუკუ, ... რეჟისურა კომპოზიციას ჩაენაცვლება და „სისწორე ქეშმარიტებას“²⁰. უკვე აღორძინების ხანაში გაუჩნდათ ისტორიული სიმართლის, შესაბამისობის მოთხოვნა (მარტო ანდრეა მანტენიას რომაული არქიტექტურის და რომაულადვე შემოსილი ჯარისკაცების გახსენებაც კმარა), მაგრამ XVIII საუკუნეშიც კი — მაგ., დ. ტაეპოლოსთან, — ანტიკური იერი არ ნიშნავს ყველა დეტალის „ნამდვილისმაგვარობას“, ე. წ. „არქეოლოგიურ სიზუსტეს“. ახლა კი ხელოვნებას — ისტორიულ თუ ჟანრულ) სურათებს თუ ქანდაკოვან კომპოზიციებსა და ძეგლებს, — თავისებური „საბუთისმაგვარობა“ ეკისრება, იგი მემატინანესავით, მოვლენათა არა მხოლოდ არსების, მისი ფაქტობრივი ზედაპირის აღბეჭდვას თუ რეკონსტრუირებას უნდა ემსახუროდეს. მგონია, ძალზე მნიშვნელოვანია ამნაირი მოთხოვნის გაჩენა საამისოდ მართლაცდა ზედგამოჭრილი ფოტოგრაფიის გამოგონებამდე²¹. აქედან ნათელი უნდა იყოს, რომ თუ საზოგადოდ ადამიანი და, კერძოდ, ხელოვანი ხშირად მართლაც იმის გაკეთებას ისურვებს

¹⁹ Genremalerei, გვ. 237-238 (ეს XVIII ს-ის რომანისტიკის ჰენრი ფილდინგის აზრია!).

²⁰ W. Hager, დასახ. ნაშრ., გვ. 68-69.

²¹ რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს ფოტოგრაფიის სრულ „ობიექტურობას“, ადამიანის — გარეთა მიუდგომლობას. ძალიან ადვილია იმის ჩვენება, რამდენი რამაა დამოკიდებული კუთხის, კადრის, განათების და ა. შ. შერჩევაზე, რაც გადაღებზეა დამოკიდებული, „დოკუმენტურობის“ ხარისხიც კი, უთუოდ, მისი თვალთახედვიდან მომდინარეობს.

¹⁵ იხ. Genremalerei hrsg. v. B. Gaehtgens, *Geschichte der klassischen ...* Berlin, 2002, გვ. 327-329.

¹⁶ W. Hager, *Geschichte in Bildern*, Hildesheim – Zürich – N. J., 1989, გვ. 55, 97.

¹⁷ იქვე, გვ. 55.

¹⁸ *Historienmalerei*, გვ. 198

ხოლმე, რაც ხელენიფება (როგორც გვაჯერებს სერ ე. გომბრიხი)²², ძალიან და ძალიან ხშირად იგი იმის კეთებას ჰკიდებს ხელს, რაც სურს. ხშირად უთქვამთ, ფოტოაპარატმა ხელოვანი საგანთა გამოსახვის მოვალეობისგან გაანთავისუფლაო. როგორც ვხედავთ, „ფოტოგრაფიული“, „ნატურალისტური“ და ა. შ. — ეპითეტს დიდი მნიშვნელობა არა აქვს, — ხელოვნება სინამდვილეში იმავ სულიერ-კულტურულმა გარემომ გააჩინა, რომელმაც თავად ფოტოგრაფია აღმოაცენა და უკანასკნელი მხატვრობა — მქანდაკელობას მხოლოდ ყველა დეტალის სავალდებულოდ გადმოცემის (ნაცვლად სახვით-გამომსახველობითად ამა თუ იმ მხატვრული გადაწყვეტისთვის სასურველისა) ვალდებულებას თუ მოაცილებს.

ისიც კი უნდა ითქვას, რომ ცოტად თუ ბევრად რიგიანი „ნეიტრალური ფორმაც“ სულაც არ უდრის ფოტოსურათს. რასაკვირველია (და ამის ჩვენებას ვეცადე კიდეც), იგი ვერ მოიცავს ხელოვანის მონაფიქრს, მაგრამ გამოსახვა-გამომსახველობის საიმდროოდ დაუნჯებული ყველა საშუალების — კომპოზიციის, ნახატის, შუქ-ჩრდილოვანი და ფერთი დამუშავების ყველა ხერხის მომარჯვებას გულისხმობს. ისე რომ ვთქვათ, მათი თანამყოფი გამომხატველობის თანმიმდევრული — არკი მგონია, ამდაგვარად გაცნობიერებული — მიჩქმალვაც ხომ ტექნიკის დაუფლებლად შეუძლებელი იქნებოდა. ტექნიკური ოსტატობა, ტექნიკის ბრწყინვალეობაც კი, იმ დროის მხატვართა შეფასების ერთ-ერთი მთავარი საზომთაგანია.

ბუნებრივია, იმის ახსნაც უნდა ვცადოთ, რაზეც აქამდე ვისაუბრეთ. ის რაც უკვე ითქვა, ჩემის აზრით, იქნებ საბუთიანობანაკლულიც იყოს, სრულად დასაბუთებადი კია, ფაქტობრივ საჩვენებლის სიბრტყეზე ძევს. რაც ახლა უნდა ითქვას, ინტერპრეტაციაა და, ნებისმიერ ინტერპრეტაციასავით, რალაც ზომით მაინც სათუო.

ნიშანდობლივი უნდა იყოს, რომ სახვითი ნაწარმოების შინაარსობრივ გარაციონალურებასა და ფორმის მხრივ „განეიტრალურებას“ დროით თანხვდება ხელოვანისა და მისი საქმიანობის საზოგადოებრივ-ცხოვრებისმიერი ადგილის გააზრება-გაგების ცვლილება, მათი, როგორც იტყვიან, „ემანსიპაცია“ თუ „ავტონომიზაცია.“ ჯერ იყო და, მხატვარი (შემდგომ — მუსიკოსიც), სწავლულთანა და მგოსანთან ერთად, წოდებრიობისა და სოციალური განყოფის გარეთ — ზემოთაც! — მყოფად დაისახება. სხვას რას უნდა ნიშნავდეს, რომ ჯერ კიდეც XVI საუკუნის შუა ხანაში ჯორჯო ვაზარიმ ლეონარდო და ვინჩის, რაფაელ სანტისა და მიქელანჯელო ბუნაროტის შეუფარდა განსაზღვრება „ღვთაებრივი“, რომის ღვთაებებად აღიარებული იმპერატორების ოდინდელი წოდებულება? თანადროულად სხვა შინაარსი შეიძინა „ხელოვნების“ — art, Kunst, — ცნებამაც. ამ მოვლენას ბოლო ათწლეულებში დიდი ყურადღება დაეთმო მხატვრული შემოქმედების ისტორიის მკვლევართა, პირველ ყოვლისა, ჰანს ბელტინგის მხრიდან²³. საქმე ის გახლავთ, რომ, როგორც ცნობილია, ლათინური „ars“ (ისევე, როგორც ბერძნული „ტეხნე“) მხოლოდ და მხოლოდ რისიმე კეთების ცოდნას, „ხელობას“ ნიშნავდა; XVI-XVII საუკუნეებშიც კი, მხატვრობა, მქანდაკელობა თუ ხუროთმოძღვრება სხვადასხვა „ხელობა“ — „ხელოვნებანია.“ მაგრამ XVIII საუკუნეში, როდესაც ინდივიდუალისტური სკეპტიციზმის (მერე და მერე ნიჰილიზმად რომ გადაიზარდა) გავრცელება-გაბატონების კვალად წინანდებური მნიშვნელოვნება დაკარგა სარწმუნოებამაც და ადამიანთა თანაცხოვრების იერარქიულმა წესმაც, მათთან ერთად კი უჩინოიქმნა ქვეყნიერების საკრალური წესრიგიც, რისი განსახოვნებაც იყო ოდითი-ოდით ნებისმიერი ხელოვნება. ეს უკანასკნელი რალაცგვარად საზოგადოებრივი მყოფობის მიღმა აღმოჩნდა და ეს ფილოსოფიურადაც იქნა დასაფუძვლებული — იმანუილ კანტმა და ფრიდრიხ ფონ შილერმა თითქოსდა ღვთიური „განზომილების“ გაქრობით გაჩენილი სიცარიელის შემავსებლად, განკერძოებით,

²² ეს ერთერთი წამყვანი აზრია მისი წიგნისა: „Art and Illusion“ და იგი ასე თუ ისე, სხვა მის შრომებშიც. გამოჩნდება ხოლმე. ცოდნის, განსწავლულობისმიერის წინწამონევიტ ე. გომბრიხი უპირისპირდება „მითს“ ყოვლისშემძლე გენიოსზე, რომელიც თითქოს არაფრიდან, ოდენ საკუთარი სურვილისაებრ ქმნის. ეს ინდივიდუალისტურ-რომანტიკული შეხედულება უთუოდ ცალმხრივია, მაგრამ ეგევე ამ ჩინებული მკვლევარის მტკიცებაზეც ითქმის.

²³ იხ. მისი შრომები: „Ende der Kunstgeschichte ?“, 1983; „Ende der Kunstgeschichte“, 1993; „Das umsichtbare Meisterwerk“, 1998.

ცოდნასა და ზნეობისგან დამოუკიდებლად არსებული ესთეტიკური სინამდვილე იგულისხმავს, რომლის „კანონმდებელი“ ხელოვანი – გენიოსია. შემდგომ დროს არსებობის ეს „სკნელი“ შეიძლება უზენაესი ჭეშმარიტების განმცხადებლადაც წარმოესახათ (მაგ., რომანტიკოსებს ან სიმბოლისტებს), მაგრამ მისი „თავისუფლება“ იქიდან მოკიდებული თითქმის ყველასთვის ეჭვმიუტანელი რამ გახლდათ. ისიც თითქმის არავის აეჭვებდა, რომ მწერლები, მხატვრები თუ კომპოზიტორები ხელოვნების (თუ მშვენიერების) თვითარსი იდეალის მსახურნი, „ქურუმნი“ (ასე წერდნენ ჩვენში ასიოდ წლის წინათ) არიან²⁴.

მაგრამ თუ მგოსანთ ანდა ფერმწერთ ამის გაგონება კიდევ ესალბუნებოდათ, შეუძლებელიც იყო „უფუნქციო“ — სხვათა შორის, მართლაც რაიმე ხელმოსაჭიდი „მოვალეობის“ გარეშე დარჩენილი, — ხელოვნება სხვათათვის საჭოჭმანო რამ არ გამხდარიყო. ამასთან კი, იმავ სუბიექტივიზმის გაღრმავებამ ათეიზმატერიალიზმიც დიდად მოალონიერა, რომელმაც, მოგეხსენებათ, გრძნობად-შეგრძნებადის იქით არა იცის რა და, ამიტომაც, თვით სამოთხეც ამქვეყნად, ადამიანის ხელით აშენებულილა სჯერა. აქედან გამომდინარე, მას ყველაფერი პრაქტიკულად ვარგისი ეძვირფასება, სხეულებრივი კეთილდღეობისთვის მოსახმარი. ეპოქის „ფალავანი“ — „ზუსტი“, თვლადი მეცნიერებანი და ტექნიკა ხდება. ამ ვითარებაში, აბა რა ასპარეზი შეიძლებოდა ჰქონოდა „სინამდვილეს განრიდებულ“ „ხელოვნებას“. ჩვენთვის ახლა ამ საკითხის ის გადაწყვეტაა ყურადსაღები, რაც XIX საუკუნის დასაწყისშივე მოიძებნა — სუბიექტივისტურ — მატერიალისტურმა პოზიტივიზმმა ხელოვნებას მეცნიერული ცოდნის უბირთათვის სახალისოდ გარდათხრობა-დასურათხატება „დაავალა“²⁵. ასე ფილოსოფოსე-

ბი რომ ფიქრობდნენ, კიდევ არაფერი — თვით ი. ვ. ფონ გოეთე მეორე ნაწილში თავისი რომანი-სა „ვილჰელმ მაისტერი“ აღწერს სასწავლებელს, სადაც ერთ-ერთ დარბაზში დიად ისტორიულ მოვლენათა გამოსახულებანია ჩამოკიდებული, რათა ყმანვილებმა კაცობრიობის თავგადასავალი ადრევე შეითვისონ, ვიდრე ისინი მას მეცნიერულად შეიმეცნებენ. თუმც ეს პირდაპირ ასე არ ითქმის, მაინც აშკარაა, რომ მხატვრობა აქ სასწავლო თვალსაჩინოებად მოიაზრება და ამ გზით ხდება ადამიანთა არსებობისთვის საჭირო და არა მარტოდენ აზრს მოკლებული ფუფუნება²⁶. ამგვარად, ხელოვნებას, თუკი მას სურს სასიცოცხლო მნიშვნელობისა იყოს, მოუწევს შეგონებით-დიდაქტიკური იყოს. ასე მოიწევს წინ შემეცნობითობა საისტორიო სურათში, მორალისტურობა თუ ანეკდოტურობა — ჟანრულში. როგორც ითქვა, „მართალი“ რომ იყოს, პირველს შესაბამისი აქსესუარების (სამოსელი, გამართულობა, ნაგებობანი, გარემო...), ორთავეს — გარეგნობის და ფსიქოლოგიური მახასიათებლების²⁷ მოხელთება მოეთხოვება. პიროვნულის

გამორკვა, „ხუმარსწავლა“ დაარქვა (დიდი ხნის განმავლობაში მას „კალმასობას“ უწოდებდნენ — იხ. ალ. ბარამიდის შესავალი წიგნისა, იოანე ბატონიშვილი, ხუმარსწავლა, ტ. 1 თბ., 1990).

²⁶ კიდევ ერთი — სავსებით სახელდახელო! — მაგალითი: კასპარ დავიდ ფრიდრიხის მიმდევარი მხატვარ-პეიზაჟისტი, თან ექიმი და ბუნებისმეტყველი კარლ გუსტავ კარუსი 1815-1835 წწ-ში დაწერილ ნაშრომში „10 წერილი ლანდშაფტური მხატვრობის შესახებ“ (C. G. Carus, *Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei*, Leipzig — Weimar, 1982) — თუმც ქრისტიანულ-მოპანთეისტო თვალთახედვით (ბუნება = ღვთის გამოცხადება) და შემოქმედი — სუბიექტის წვლილის ხაზგასმით, ლაპარაკობს, რომ ხელოვნება — კერძოდ, პეიზაჟური ფერწერა — „მეცნიერების საიდუმლოთ ნათლად განჭვრეტს და კობტად შემოსავს“, ის — „მწვერვალია მეცნიერებისა“ (გვ. 62); პეიზაჟისტი ბუნების ცხოვრების, მიდამოს „ისტორიას“ ამოიცნობს, მის ხასიათს და მცენარეთა ისტორიას მცენარეულობაში დაინახავს (გვ. 62-63) და უკეთესიცაა პეიზაჟისტობას „დედამინის ცხოვრების სახვა“ (Erdlebenbild), „დედამინის ცხოვრების სახვის ხელოვნება“ (Erdlebenbildkunst) დაერქვასო (გვ. 68). უმაღლეს შემეცნებაზე დამყარებული „მხატვრული მშვენიერების“ მაგალითად, კ. გ. კარუსს, სხვათა შორის, ი. ვ. ფონ გოეთეს ლექსები მოყავს (გვ. 61). საყურადღებოა, რომ მასთან იმპრესიონიზმის მოსწავებასაც ვნახავთ — ის წამიერ-წარმავალის მნიშვნელობაზე საუბრობს (გვ. 131).

²⁷ კვლავ კ. გ. კარუსს მოვუსმინოთ: „თუ სურათი საისტორიოა, დიდი ყურადღებითაა შესასწავლი მოქმედ პირთა პიროვნება, მათი ასაკი, სულიერი თუ მშენ-

²⁴ თვით მე ზევითაც და მერეც „ხელოვნებას“ „მხატვრული შემოქმედების“, „სახეთმოქმედების“ აზრით ვხმარობ, თუმც სადაო არ არის, რომ „ახალ დრომდე“ ასეთი იდეა არ არსებულა და, თუგინდ შუა საუკუნეების ოსტატი ხატთა თუ ტაძართ იცნობდა და არა „ხელოვნებას“ მერმინდელი გაგებით, ვითარცა განყენებულ იდეას.

²⁵ ჩვენი კულტურის ისტორიისთვის არცთუ უმნიშვნელო უნდა იყოს, რომ 1813-1828 წწ-ში იოანე ბატონიშვილმა ენციკლოპედიას ვრცელი „მოჩარჩოებული“ მხატვრული თხრობის სახე მისცა და მას, როგორც

თუ ემოციურის გადმოცემის საშუალება — ეს ვ. სურიკოვთანაც ვნახეთ, — სახის გამომეტყველებაა, უფრო სწორად — გამომეტყველებათა ნაირფეროვნება. თითქოსდა, ამას რა სჯობს, ერთგვაროვნება რა სანატრელია. მაგრამ, მაგ., ზემონახსენები ვ. ჰაგერი უნუნებს კარლ ფრიდრიხ ლესინგის სურათს „ან ჰუსის დაკითხვა“, რომ გამომეტყველებათა სხვადასხვანაირობით იგი „ფსიქოლოგიურად მაინდივიდუალიზებულ პანტომიმად“ იქცა²⁸. ამის საფუძველი იგივეა, რაც ატრიბუტიკის დანვრილებითობის შემთხვევაში — მთელის აღქმას დეტალებზე მიჩრება და მათზე სჯა ცვლის. სულ სხვა რასმე ვხედავთ ნინარე ხანათა ხელოვნებაში — არა მხოლოდ „უგამომეტყველებო“ ეგვიპტურსა თუ კლასიკურ ბერძნულ ქანდაკებაში თუ შუა საუკუნეებში, აღორძინებისა ან XVII-XVIII საუკუნეების მხატვრობასა და სკულპტურაში. იქ სახის ნაკვთთა მეტყველების საზღვრული რაოდენობის ტიპი გვაქვს, რომელნიც უმალ იცნობა, „გამიფრვას“ არ გვაიძულებს და არ აფერხებს ნაწარმოების მთლიანობაში მოხილვას. ისეთი შემთხვევებიც მოიძებნება — მაგ., პიერო დელა ფრანჩესკოს შემოქმედება, — როდესაც მხატვრულ ხერხთა გამომსახველობა არც შეგვამჩნევინებს სახეთა თითქმის რომ სტერეოტიპულობას²⁹.

ამგვარი, „არქეოლოგიურად“ განყოფილი, ფსიქოლოგიურად გამრავალფეროვნებული გამოსახულება მრავალნაირი შეიძლება იყოს —

ვიერი მდგომარეობა, ქმედება თუ ვნება, რომლითაც იონი ნარმოგვიდგებიან“ (139).

²⁸ W. Hager, დასახ. ნაშრ., გვ. 199.

²⁹ მრავლისმეტყველი უნდა იყოს ამ კუთხით კინოსახიობთა თამაშზე დაკვირვება. ჩვენ გადაჭარბებული, აფექტირებული და ერთგვაროვანი გვეჩვენება, ვთქვათ, გრეტა გარბოსა ან ჯანეტ მაკდონალდის შესრულება (ჩემს თაობაში სასაცილოდაც კი ეჩვენებოდათ, მაგ., ვერიკო ანჯაფარიძე „გიორგი სააკაძის“ იმ ადგილზე, სადაც მას, ზეიმზე მროკავს ატყობინებენ პაატა სააკაძის დაღუპვას; არადა, ოსტატობით და, სხვათა შორის, ლაკონიურობით ეს ამ ფილმის არცთუ მრავალრიცხოვან მხატვრულ მიღწევათაგანია). მაგრამ თუ ყურადღებით შევხედავთ ახლანდელი — ვთქვათ, 1960-იანი წლების აქეთ, — ფილმებს, იოლად დავინახავთ არცთუ უსასრულო რაოდენობას სახის თუ ხელის მოძრაობათა, რომელნიც სხვადასხვა მდგომარეობის (აღშფოთება, სასონარკვეთა, აღფრთოვანება, გულის აჩუყება, მწუხარება, გაკვირება და ა. შ.) გამომხატველია. ნეტავ რას იტყვიან დღევანდელ „რეალიზმზე“ ასე, 30 წლის შემდეგ?

არათუ უბრალოდ საისტორიო და ჟანრული, არამედ ხოტბით—განმადიდებელიც (უფრო ხშირად, სახელმწიფოს დაკვეთილი), მსოფლიო თუ ეროვნული წარსულის, სულაც ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გამორჩეულ ამბავთა შემახსენებელიც, გამოჩენილ პიროვნებათა დამსახავიც, დაჩაგრული ქვეყნის შვილთა გამამხნეველებიც, ზნეობრივი მაგალითის მომცემიც, გასართობიც, ცხოვრების უკუღმართობათა მამხილებელიც... ხელოვანიც შესაბამისად განაფულობასთან ერთად, ამის გამო, მისი საზოგადოებრივი ხედვის, მისი პოლიტიკური მრწამსის, ცხოვრების „წყევლა-კრულვიან საკითხავთა“ მიმართ დამოკიდებულების სინრფელითა და სერიოზულობით, განსწავლულობის საფუძვლიანობით, გამოსახის იდეის მახვილგონიერებით ფასდება. ზოგთათვის ამგვარი სურათები და ქანდაკებანი — კონფორმიზმია, ადვილი წარმატების მიღწევის საშუალება; მეორეთათვის — თავისი მრწამსის გამოხატულება; კვლავ სხვათათვის მიუღებელ სინამდვილესთან დაპირისპირების, მისი გამოსწორების მცდელობა. ამავე რიგის ხელოვანი თავს მთელი მსოფლიოსა თუ სამშობლოს, კაცობრიობის თუ თანამოქალაქეთა, მორალური თუ სოციალური იდეალების დამკვიდრების სასიკეთოდ მოღვაწედ განიხილავენ. ამ თვალთახედვით ჭვრეტისას ბევრი რამ, რაც უღიმღამოდ გვეჩვენებოდა ღირსებით იმოსება და გასაგები ხდება ბევრ რისამე მოწონება, რაც მანამდე ფასეულობას მოკლებული გვეგონა. რაც მთავარია, ნათელი ხდება, რომ უსამართლობაა, ამრეზით ჩაიარო „უგამომსახველობო“ ნაწარმოებთა დარბაზები, არ ჩაუფიქრდე მათ სწრაფვას მოყვასს არ გაუნაპირდნენ, მას „რამ არგონ“.

თუმცა კი, ისიც სინამდვილეა, რომ „ნეიტრალური ფორმა“ კი არ გვიჩვენებს გამოსახსს, არამედ ლამობს გვიამბოს მასზე და რაკი ეს არ ძალუძს, არსებრივზე მიმანიშნებელ მის ერთ რომელიმე მომენტს გვისურათებს. გასათვალსაჩინოებლად კიდევ ორ მაგალითს მოვიტან. პირველი ლაგურკის ეკლესიის 1112 წლის მეფის მხატვარ თევდორეს მოხატულობის წმ. კვირიკეს მარტვილობის გამოსახულებაა (სურ. 3). თალოვან არეზე, რომელსაც შუაზე თხელი სვეტის ვერტიკალი ჰყოფს, მარცხნივ დედა, წმ. ივლიტა დასტირის ჯალათთაგან მოკვდინებულ წმ. კვი-

რიკეს, მათ თავზე კი მფრინვალ ანგელოზია; მარჯვნივ — საყდარზე მეფეა („ულმრთოჲ კარ“, როგორც ზედანერილი გვაუწყებს), მის უკან კი ორი დიდებულის თავები მოჩანს. მარცხენა ფიგურათაგან ორი — წმ. ივლიტასი და ანგელოზისა, — მარჯვნივაა პირმიქცეული, ყველა მარჯვენა — სანინალმდეგო მიმართულებით. „ფიზიონომიურად“ აქ ერთმანეთს წმ. ივლიტას მწუხარე და კარ-მეფის კუშტი სახეები უპირისპირდება. ოლონდ მარტო ეს როდი განაპირობებს ხატების გამომსახველობას. მარცხენა ნაწილი, ჯერ ერთი, უფრო მჭიდროდაა შევსებული (ეს სქემაზედაც კარგად ჩანს)³⁰; წმ. ივლიტას და ანგელოზის სახე-ბანი პარალელურ რკალეზად შუა ვერტიკალისკენაა გადმოხრილი, (აქეთკენვე „მოედინება“ სამოსთა ნაკეცების კონები), წმ. კვირიკესი კი სხვაგვარ დიაგონალს სახავს და დედის ფიგურასთან ერთად სამკუთხედს წარმოქმნის; მარჯვნივ, საყდრის საზურგის, მეფის სხეულისა და ერთმანეთის თავზე დახატული ხელის მტევნების შვეულები იკვეთება; ორი მარჯვენა გამოსახულების მრუდხაზოვნებასთან შეპირისპირებით კუთხოვნად იკითხება წმ. კვირიკეს ტანისა და კიდურების, ასევე მეფისა და პირველი (წინა) დიდებულის ხელების მოხრა; მარცხენა ჯგუფის დინამიკურობას ისიც ზრდის, რომ თუ წმ. მოწამენი და ზეციური მაცნე მარჯვნივ, ირიბსა და აღმავალ მიმართულებას გამოკვეთს, მათი შარავანდები დაღმავალ (თან არათანაბარი წრეებით — მომცრო-დიდი-მომცრო-შედგენილ) დიაგონალად ლაგდება, რომელიც შუა სვეტს „ეჯახება“ — წმ. კვირიკეს ბაკმი ჰკვეთს მის მომფარგვლელ ხაზს; მარჯვენა ნახევრიდან მოწამეთა ჯგუფისკენ „გვაბრუნებს“ მათზე მიმათითებელი, სადა ფონზე „ამეტყველებული“ მეფისა და დიდებულის ხელები (შეგახსენებთ, რომ ისინი მზერის მოძრაობის ბუნებრივი მიმართულების შემხვედრადაა მიმართული, რაც შესტს ამკვეთრებს), თან პირველის ირიბი ხაზი წმ. ივლიტასკენ მიდის, მეფისა კი — წმ. კვირიკესკენ. ამდენად, მთელი გამოსახულება დრამატიზმითაა გამსჭვალული და ყველაფერი მჭმუნვარე წმ. ივლიტას მწუხარ-

რებაზე ამახვილებს ჩვენს ყურადღებას. გამოსახულთ წარწერებიც ახლავს (მეფის თანმხლები — საყდრის საზურგეზეა, წმინდანთა კი თავისუფალ არეზე, რაც შეუესებელ სიბრტყეს კიდევ უფრო ამცირებს). წმ. ივლიტასთან წერია, რომ იგი „ჰმადლობს ღმერთსა, რომელმან სრულყო წამებაჲ წმიდისა კვირიკესი...“, წმ. კვირიკესთან კი მისი აღსრულების თარიღი და მარტვილობის გარემოებაა აღნიშნული³¹. გამორკვეულია, რომ თევდორე მეფის მხატვარი სიტყვიერად ავსებს „ხატულს“, „განასრულებს“ მას³². ხოლო ისიც ნათელი უნდა იყოს, რომ უმთავრესი — წარმოდგენილი ამბის ტრაგიკულობაცა და მნიშვნელოვნებაც, აგების სრული ლოგიკურობით, მკვეთრი მოძრაობის მომცველი მთელის საბოლოო მონუმენტურობითაა გაცხადებული.

ახლა ვნახოთ არცთუ უმართებულოდ სახელგანთქმული სურათი ილია რეპინისა „ივანე მრისხანე და ძე მისი ივანე. 15 ნოემბერი 1581 წლისა“ (1885 წ.) (სურ. 4). სათაურში, როგორც ვხედავთ, ცნობარისა თუ სახელმძღვანელოს სიზუსტითაა ნაჩვენები მომხდარის თარიღი და მონაწილენი. მოხდა კი, აი, რა: სისასტიკით ცნობილმა რუსთა მეფემ, ეჭვითა და მრისხანებით შეპყრობილმა, კვერთხით განგმირა თავისი პირმშო და მემკვიდრე. მხატვარმა ამის მომდევნო ჟამი გამოგვისახა: სურათის შუაში ორკაციანი ჯგუფია — სიღრმეში დიაგონალურად მიმართული ვარდისფერკაბიანი ახალგაზრდა კაცი, მის უკან კი წელზევით, თითქმის გვერდხედით, მოხუცი მოჩანს, — სახემუშლილს, მას მოკლული წამოუფენია და ნიკაპით მის თავს ჩამოყრდნობია; წინ, ოდნავ ირიბულად კვერთხია მარცხნიდან მარჯვნივ, სიგრძის ორ მესამედზე გაშლილი; უკან — კედელია, რომელიც მარჯვნიდან — მარცხნივვე ზევითკენ მიემართება (კვერთხი — ქვემოთ) და კუთხედ იკეცება. მარცხნივ, სიმაღლის შუაზე ოდნავ ზევით, მუთაქა და გადაყრავებული სკამია. ჩამოთვლისას დინამიკურობის შთაბეჭდილება უნდა რჩებოდეს — და კიდევაც

³⁰ Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, *Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии*, Тб., 1966, ნახ. 8, ტაბ. 29; ამ კომპოზიციის დახასიათება იხ. გვ. 44-46.

³¹ წარწერები რამდენჯერმეა გამოქვეყნებული, არის ისინი, ცხადია, წინა შენიშვნაში მითითებულ წიგნშიც — გვ. 45.

³² E. Gedevanishvili, M. Kenia, *On the Interrelation of the Word and Image in the Medieval Georgian Mural Painting, Vaktang Beridze 1st International Symposium of Georgian Culture, Proceedings*, Тб., 2009, გვ. 109.

ასეა თავდაპირველ ფანქრით ჩანახატზე. მაგრამ იატაკზე დაფენილი ხალიჩების ზოლების ირიბი მიმართულება არ ემთხვევა უფლისწულის სხეულისას, არც მარაოსებრი განშლის სახეს იძლევა და, საბოლოო ჯამში, დუნე მოძრაობასლა ჰქმნის; კვერთხისა და კედლის დახრა ძლიერი არ არის, თან პირველის ზედა წერტილის სწორზე ხალიჩა აბურცული, კედლის დაბალი წერტილის გასწვრივ კი მუთაქა ხატია, რაც ამ დიაგონალებს თითქმის რომ თარაზულ ხაზებად დაგვანახებს; თვით მეფის ძის ტანის დიაგონალი მარჯვნივ მისსავ ხელით იატაკზე რკალად ებჯინება და მის პასუხად ირკალება ხელმწიფის ზურგი, რაც ჯგუფს სიმყარეს სძენს, მით უფრო, რომ უფლისწულის ხელი მისი მოკეცილი მუხლის გაყოლებაზეა. გინდა ზემოხსენებულ ნახატზე, გინდა ფერწერულ ესკიზზე მთავარი დიაგონალი თვითონაც უფრო „ძლიერია“, მას ხალიჩითა და ნივთებით მონიშნული დიაგონალებიც პასუხობს და ა. შ. ანუ, ისევე როგორც ვ. სურიკოვთან, მიზანდასახულადაა განელებული პირვანდელი ჩანაფიქრის სიმძაფრე. იგივე ითქმის ფერადოვან გადაწყვეტაზე — ესკიზზე მეფისწულის ირგვლივ მონაცრისფრო ტონები ყოფილა, კედელი მამა-შვილის უკან — შავი და ყოველივე ამას მოკლულის სამოსის ღია ვარდისფერი განეყოფოდა³³. სურათზე წითელია კედელი, ბევრი წითელია ხალიჩებზე... და შედეგად — ვერ ხდება შეხლა ფერადი ლაქებისა; ხოლო იმის სანახავად, რა ძალისა შეიძლება იყოს შავის და წითლის დაპირისპირება არც შორს სადმე გამგზავრება მოგვინევს და არც წარსულში ჩაღრმავება — საკმარისია ლევან ჭოლოშვილის „ზურაბ ერისთავის სიკვდილი“ გავიხსენოთ...

ერთი სიტყვით, ისევ და ისევ, ყველა ფორმისმიერად ზემოქმედი ხერხი, მიგნებული — და ესაა სწორედ თავი და თავი! — მხატვრის მიერ, მის მიერვეა უკუგდებული. სამაგიეროდ, საყოველთაო ყურადღება მიიქცია ივანე მეფის სახის გამომეტყველებამ და მისი ვაჟის სახეზე ჩამომდინარე სისხლმა — ანუ გამოსახულმა და ეს ყოფილა, ასე ჩანს, ხელოვანის მიზანიც. რაღას მოგვითხრობს იგი? ი. რეპინის საკუთარი სიტყვით, ეს პასუხია იმ პოლიტიკურ დევნაზე, რაც მოჰყვა

1881 წელს იმპერატორ ალექსანდრე II-ის მკვლელობას³⁴. მაგრამ მხატვარ ივ. კრამსკოვს, კრიტიკოს ვ. მიხევეის და მერმინდელი მკვლევარის შეხედულებით „ძირითადი მისი შინაარსი იყო უცაბედი მოკვლა ვაჟისა მამის მიერ, რომელიც სინანულის ჟამს ნამდვილი, თავისი ნამოქმედარის საშინელების შემცნობი ადამიანი ხდება. ძეც, ამ საზარელ ჟამს მამის სიყვარულსაც შეიგრძნობს და მის გამო მაღლიერებასაც. სიკვდილის პირისპირ მათ ყველაფერი ჩამოშორდათ, რაც კაცებრივ არსებას ეფარებოდა, ისინი მხოლოდენ ადამიანები ხდებიან“³⁵. ვთქვათ, სწორიცაა ეს პათეტიკა, მაგრამ მაყურებელმა ეს საიდან შეიტყო? საიდან იცის მან, რომ ეს მამა და შვილია? ვთქვათ, სათაურიდან ეს გაარკვია, ის კი საიდან უნდა გაიგოს, რომ მკვლელი მამაა? (ნიშანდობლივია — ესკიზზე კვერთხი ივანე მრისხანეს აქვს ჩაბლუჯული). იქნებ ის შემოვიდა და მომაკვდავი ვაჟი იხილა? მით უმეტეს ვერ მიხვდება ის პოლიტიკურ — უთუოდ არსებულ, — ქვეტექსტს, მეფობის როგორც ასეთის მხილებას.

ალბათ, აღარ ღირს სიტყვის გაგრძელება იმის დასამტკიცებლად, რომ შუასაუკუნოვან ქართულ მოხატულობაში გვაქვს წინარეიკონოგრაფიულ — იკონოგრაფიულ — იკონოლოგიურ დონეზე საცნაური ხატება, ხოლო ი. რეპინთან — „სახვითი თხრობის“ რაგვარობისა და „ფორმის ნეიტრალურობის“ გამო, სურათი, რომელთან ემოციური კავშირი მხოლოდ მისი ჩვენი მხედველობის მიღმა მყოფი დრამის მიზანსცენად გააზრებისას მყარდება. კვლავ ვადასტურებ, რომ თუ „ტრადიციული“ სახვითი ხელოვნება ამბავს აჩვენებდა, XIX საუკუნეში საბოლოო სახე მიიღო ხელოვნებამ, რომლის მიზანსწრაფვა გამოკვლევის თუ რომანის ყაიდაზე ამბის მოყოლაა. რომ მისგან ამასვე ელოდნენ და თან მთელ დასავლურ (ფართო გაგებით, რუსეთიანად) სამყაროში, სერ ე. გომბრიხის ერთი მოგონებაც დაგვარწმუნებს. იგი იხსენებს ბავშვობაში (ე. ი. 1910-1920-იანი წლების მიჯნაზე) განათლებული ვენელი ქალბატონის ნათქვამს — ტიცციანის დრეზდენული „კეისრის დინარის“ ფერადოვნება შინაარსს ხელს უშლისო³⁶. შეიძლება ჩვენი სათქმელის ნა-

³⁴ იქვე, გვ. 181-182, 187-188.

³⁵ იქვე, გვ. 181.

³⁶ *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische*

³³ О. Ляскова, *Илья Ефимович Репин*, М., 1962, გვ. 182-183.

თელსაყოფად სარგო იყოს ვლადიმირ ვეედლეს შემოტანილი ცნებები „აღნიშვნისა“ „ხორცის-შემსხმელი გამოხატვის“ საპირისპიროდ: „აღნიშვნისას“ რალაც (სიტყვა, გამოსახულება — მაგ., ბავშვების გამოხატულება მძლოლებისთვის სკოლის ან საბავშვო ბაღის სიახლოვის მისათითებლად), — რომელიც რალაცაზე მიანიშნებს, რაც მის გარეთ რჩება. „ხორცისშემსხმელი გამოხატულება“ ესწრაფვის „მსგავსებას“, გამოსახატთან გაიგივებას, მის ხორცშესხმას იმაში, რასაც იგი გამოხატავს³⁷. თუ ამ ტერმინოლოგიას გავიზიარებთ, ფორმ-გამომსახველობითი ხელოვნება „ხორცისშემსხმელ გამოხატულებას“ გაუტოლდება, „ნეიტრალური ფორმისა“ კი — „აღნიშვნას“. სემიოტიკური ტერმინოლოგიით, თუ ამგვარ სურათ-ქანდაკეებს რალაც საზრისზე მიმათითებელ ნიშნებად მივიჩნევთ, ისინი „იკონურ“ ნიშნებად უნდა ჩაითვალოს, ე. ი. ნიშნებად, რომელნიც მიაგავს აღსანიშნს, თუმცა კი ისინი ჩვეულებრივ მანიშნებზე, სქემებზე, ტექნიკურ ნახაზებზე და ა. შ. განუზომლად რთულია — ფორმის მხრივაც და შინაარსეულადაც. ვფიქრობ, სემიოტიკური ცნებები ჩვენ ქვემოთაც გამოგვადგება.

ახლა კი ისევ ჰ. ბელტინგის აზრთა მსვლელობას უნდა მივუბრუნდეთ. ამოსავალი მისთვის ხელოვნებისა და მისი მსახურების იდეების შინაგანი წინააღმდეგობრიობაა³⁸. ჰ. ბელტინგი თვ-

ლის, რომ არ შეიძლება არსებობდეს რალაც „თავით თავისით“ მყოფი იდეა თუ იდეალი ხელოვნებისა, რომლისკენაც ყოველივე ოდესმე ქმნილი მიისწრაფვის; მისთვის რეალობა — შემქმნელნი და მათი ნაქმნია³⁹. მაგრამ ეს წარმოდგენები ორასი წელი ხელოვანთაც ასულდგმულედა და ხელოვნებაზე მოაზრეთაც. ჰ. ბელტინგი ნაბიჯ-ნაბიჯ გვიჩვენებს კვეთებას „ხელოვნების“ თუ „მშვენიერების“ განხორციელებისთვის, რაც საკმაოდ მალე „ხელოვნების“ თუ მისი რომელიმე დარგის „სინმინდისა“ თუ „სისუფთავისთვის“ თავგამოდებულ ღვინად იქცა. უნდა ვიფიქროთ, მხატვრული შემოქმედების ამ გზაზე დადგომის ერთი ნამბიძგებელთაგანი „ნეიტრალური ფორმის“ უზომო, ყოვლისნამღეკავი გავრცელებაც იყო. ზოგი მხატვარი, ზოგიც შემფასებელი თუ მკვლევარი ამჩნევდა, რომ სახვითი ხელოვნება ისეთ რასმე ტვირთულობს, რაც ნაკლებად ხელეწიფება, ხოლო საკუთარ შესაძლებლობებს კი — უგულვებელყოფს. ასე დაიბადა სახელმძოვნი ცნება „l'art pour l'art“, რაც საფუძველში სწორედ სახელოვნო საშუალებების გამოვლენას ითხოვდა, თუმცა ესთეტიზმად, თვითმიზნურობადაც გადაიზრდებოდა ხოლმე⁴⁰.

ტი არ უნდა იყოს იმის გახსენება, რომ ამგვარვე „მონოდებით“ — „სინამდვილეში არც არსებობს რაიმე „ხელოვნება“. მხოლოდ ხელოვანი არსებობენ“ — იწყებს თავისი სახელგანთქმული, პირველად 1950 წელს დასტამბული „Story of Art“ — ის თხრობას სერ ერნსტ გომბრიხი. თვით მან მსგავსი „ლოზუნგი“, ალბათ, თავისი სახელგანთქმულივე მასწავლებლის აულიუს ფონ შლოსერის თხზულებაში „*Stilgeschichte*“ und „*Sprachgeschichte*“ in der bildenden Kunst“ (München, 1935) ამოიკითხა, სადაც გვ. 11-ზე მოყვანილია ვინმე Konrad-ის და von Meyern-ის სიტყვები — „არრა ხელოვნება არსებობს, მარტოდენ ხელოვანნი“.

⁴⁰ თუმცა აქაც მრავლადაა უცნაურობა და პარადოქსი. მაგ., „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“ მქადაგებლად ცნობილი ოსკარ უაღდი, „დორიან გრეის პორტრეტი“-ს შესავალში იტყვის — „ხელოვნება სრულებით უსარგებლო“ არისო, მერე კი სავსებით მორალისტურ (მე ამ სიტყვებს მაკნინებელ-უარყოფითად არ ვთვლი) რომანს წერს, თუმცა ისიც და ასევე მორალისტური ზღაპრები „უსარგებლოა“ იმ აზრით, რომ არც სამეცნიერო ცოდნას გარდათხრობს და არც სოციალურ სწავლებას ასურათებს. ან ახირებული არ არის, მუსიკის, მხატვრობის და ა. შ. „სისუფთავის“, მისი „შეურყვნელობის“ მოსურნენი, ამავე დროს, სხვა ხელოვნებათა თვისებების „მითვისებასაც“ რომ ლამობდნენ — თუ „ნეიტრალური ფორმა“ ლიტერატურულობა — მეცნიერულობას ცდილობდა, „სუფთა პოეზიას“ ხან მუსიკობა მოუნდებოდა (ჰ. ვერლენი),

Skizzen, hrsg. v. M. Sitt, Berlin, 1990, გვ. 65.

³⁷ ვლ. ვეედლე (1895-1979) — რუსული ემიგრაციის იმ წრის წარმომადგენელია, რომელიც პარიზის წმ. სერგის საღვთისმეტყველო ინსტიტუტში შემოიკრიბა; დი. ანალოვის მოწაფე, ის იქ ხელოვნების ისტორიას კითხულობდა, თუმცა სახვით ხელოვნებაზე არანაკლებს მწერლობაზე წერდა. ჩვენთვის აქ საგულისხმოდ აზრი მას არაერთხელ აქვს გამოთქმული, მე კი მომყავს წერილიდან „О стиходеланье“, კრებულიდან В. В. Вейдле, *Умирание искусства*, М., 2001, გვ. 218.

³⁸ ეს ჯერ კიდევ XIX საუკუნის პირველ წლებში ავგუსტ ვილჰელმ შლეგელმა შენიშნა: ხელოვნების ნიმუშები ისტორიაში იქმნებაო, ამ დროს კი „ყოველ ცალკეულ ხელოვნების ნაწარმოებს მისი ჭეშმარიტი ადგილი მხოლოდ ხელოვნების იდეასთან მიმართებით მიეჩინება“, ხოლო რაკი ისტორია წინსვლას გულისხმობს, გამოდის, რომ ცალკე აღებული ნებისმიერი ნაწარმოები არასრულყოფილია. (A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Heilbronn, 1884, გვ. 15-16).

³⁹ ჰ. ბელტინგი, რასაკვირველია, არ ჩემულობს, ეს შეუსაბამობა მას აღმოეჩინოს და იმონმებს კიდევ ასე მოფიქრალ თანამედროვეთა გამონათქვამებს. ზედმე-

ინცეპტა მხატვრობის ჯერ „ლიტერატურისგან“ „განთავისუფლება“, რაც იმპრესიონისტებმა და პოსტიმპრესიონისტებმა (ალბათ, პ. გოგენის გამოკლებით) განახორციელეს, შემდგომ „ჩვეულებრივი“ (ვისიც გინდა თვალთ დასანახი) „მგვანობისგან“ (ექსპრესიონისტებთან და კუბისტებთან) და, ბოლოს, საზოგადოდ საგნობრიობისგან; ფორმის გამომსახველობის საზღაური კი გამოსასახის გაუფასურებაა⁴¹. და ესაა სწორედ იმ „მაგისტრალური ხაზის“ ისტორიული შინაარსი, რომელზედაც ჩვენი ნარკვევის თავში იყო საუბარი. ფილოსოფოს ხოსე ორტიგა ი გასეტის პირით ისიც კი ითქვა, ხელოვნება ყოველივე ადამიანურისგან გაიცალა, მაგ., ლექსი ახლა მხოლოდ და მხოლოდ ლექსიღა არისო. არ ვიცი, ეს მოდა თუ არა მას ხელოვნების (მუსიკის აშკარად ბევრი არაფერი გაეგებოდა), ვერც იმას ვიტყვი, ნათქვამი დიდად აგვაშენებს – მეთქი, რადგან სულ ცოტა, ის მაინც უნდა იყოს განმარტებული ეს „უბრალოდ ლექსი“ რაღაა. მაგრამ ჩვენთვის ფიქრის გეზია საგულისხმო, ის კი გვითვალსაჩინოვებს, საით მივყავართ ხელოვნებათა „სინმინდეს“. უსამართლობა კი იქნებოდა, არ დაგვენახა, სინამდვილე ბევრად რთული და მრავალფეროვანი რომაა. ნამდვილად ღირებული „უსაგნო“ ნაწარმოებები ხან არსთა (ვ. კანდინსკი), ხანაც ცოცხალ არსებათა (დავ. კაკაბაძე) ურთიერთმიმართებებს წარმოგვიჩენს — იმის მიუხედავად, დაერქმევა თუ არა მათ ნიშანდობლივ რამ სახელი (ხომ ამბობენ, რომ ასტროფიზიკოსებმა დავ. კაკაბაძის შავფონიან აბსტრაქციებში კოსმოსური სივრცეები ამოიკითხეს). თეორიულადაც, მაგ., ფრანც მარკი სამყაროსეული ენერგიების განსახოვნებას განიზრახავდა (თუმც

მე მისი კვიცები და მელაკუდები უფრო მრავლის-მეტყველი მგონია, ვიდრე ფერთა კონები); საურეალისტები — ადამიანის არაცნობიერების აღბეჭდვას გვპირდებოდნენ (თუმც ამათ „წმინდა ფორმის“ მთაყვანებლებად, ალბათ, ვერ მივათვლით, უთუო „ავანგარდისტები“ კი არიან), კაზიმირ მალევიჩი კი თავისი „შავი კვადრატით“ — მსოფლიოს არსებობის საიდუმლოს შეზიარებას. ყურადღებას ერთიც იქცევს — ყველა ესენიცა და სხვანიც თითქოს ირაციონალურ (სულერთია, ქვე — თუ ზე — რაციონალურ) სიღრმეთა ჩანვდომას იბრალებენ. საცილო არ უნდა იყოს, რომ საურეალისტებთან ყოველივე „იდუმალი“ მერე და მერე რაციონალურზე რაციონალურად აიხსნება; რომ „ბუნების ძალთა“ შეჭიდება, საბოლოოდ, მეცნიერული (ე. ი. ისევ და ისევ რაციონალური) ლოგიკით შეიმეცნება და კ. მალევიჩის ვითომცდა გონებით ვერსაცნაური „ხილვა“ საკმაოდ მარტივ მსჯელობაზე დაიყვანება⁴². ეს განსჯისმიერობა, ერთი მხრივ, „ავანგარდს“, ერთი შეხედვისასლა უცნაურად, მის მიერ დაგმობილსა და თითქმის ფიზიკურად განდევნილ (მუზეუმებიდან ლამისაა გაძევების ჩათვლით) XIX საუკუნეს აკავშირებს, მეორე მხრივ კი, 1960-იანი წლებიდან თავჩენილ ცვლილებებს.

ამ უკანასკნელთ, თუმცა, ძირი შუაგულ „ავანგარდში“ აქვს — ვგულისხმობ მარსელ დე-უშანის საასპარეზოდ გამოჩენას, რასაც პ. ბელტინგი გამორჩეულ მნიშვნელობას ანიჭებს. რას უნდა ნიშნავდეს, მართლაც, არათუ უბრალოდ, ყოვლად ყოფით-ჩვეულებრივი, არცთუ დიდად გამოსაჩენი ნივთების საგამოფენო დარბაზში გამოდგმა. პ. ბელტინგისთვის — მართალია,

ხან ხილულ-ფერადობა (ა. რემბო), მუსიკას მწერლობას და სახვით ხელოვნებას შეზიარება (პროგრამული მუსიკა — პ. ბერლიოზი, ფ. ლისტის და ვ. რ. ვაგნერის „მუსიკალური დრამა“), „სუფთა ფერწერას“ — კვლავ მუსიკობა (ვ. კანდინსკი).

⁴¹ რა თქმა უნდა, გამომხატველი და ნეიტრალური ფორმის მკაცრი გამიჯნვა არ ივარგებს. ძალზე ხშირია, თუნდაც, „მეტყველ ფორმასთან“ სავსებით „თხრობითი“ საუფეთქურობის შეერთება (მაგ., ა. ფონ მენცელთან, კ. შპიტცვეგთან, ფ. მილესთან), არის შემთხვევები, როდესაც ეს უკანასკნელი მეტად ან ნაკლებად უშლის კიდეც „წმინდა“ ხელოვნებისმიერ სისრულეს (ამის მაგალითები გვაქვს ა. ბოკლინთან, გ. მოროსთან, მ. კლინგერთან, რომელთა შემოქმედებითი მონაპოვარი, მგონი, კვლავაც აღიარებულია).

⁴² ძალიან შინაარსიან შრომაში კ. მალევიჩის შესახებ (F. Ph. Ingold, Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevic, in: Was ist ein Bild, München, 4. Aufl, 2006, ავტორი იზიარებს მხატვრის დებულებას „შავი კვადრატის“ სიტყვით გამოუთქმელ, მხოლოდ საჭვრეტ მისტიკურ არსებაზე, ამ დროს კი — ჩინებული ანალიტიკოსი! — არ ამჩნევს, რომ მხატვარიც თავის ნაწერებში და თვით იგიც იმდენს საუბრობს ამაზე, თან სავსებით „კლასიკური ლოგიკით“, რომ არათუ ამოსაცნობი, განსახილველი (ვიტყოდი, საყურებელიც) აღარაფერი რჩება. აღნიშვნის ღირსი მგონია კიდეც ზემონახსენები ვლ. ვედელეს შეხედულება, ფსიქონალიტიკოსების თეორიები არაცნობიერის მექანიკურ-რაციონალური საწყისისადმი დაქვემდებარების მცდელობა არისო (იხ. Умирание искусства, გვ. 24-27).

იგი ამას სხვაგვარად გამოთქვამს, — ეს თავისებური სასონარკვეთის ფესტია: მშვენიერება — „ხელოვნების“ იდეის სიმაღლეს ვერშემწვდარი ხელოვანი, საბოლოოდ დაკარგა რა იმედი იდეალის საკადრისის რისამე შექმნისა, ამგვარად „ამბობს“, რომ ხელოვნება თავის მოტყუებაა, რადგან თავის მიზანს ვერასდროს ეწევა, ვერარა უშორეს მომავალშიც. მართალია, 1910-იან — 20-იან წლებში ეს „ხელოვნების გაუქმების“ ერთადერთი ცდა არ ყოფილა — აქეთკენ იყო მიმართული ხომ „Bauhaus“-ის თუ „სანარმოო ხელოვნების“ იდეები, ყოფის გაესთეტიკურებისა და „ზედმეტი“, ცალკე არსებული მქანდაკებლობისა და მხატვრობის (განსაკუთრებით დაზგური ფერწერის) გაქრობისა. მაგრამ მომდევნო დროს, მეტადრე II მსოფლიო ომის მერე „ბურთი და მოედანი“ „სუფთა“, ახლა უკვე „უსაგნო“ ხელოვნებას დარჩა. დასავლეთის ქვეყნებში მან სახელმწიფოებრივი მხარდაჭერაც მოიპოვა — უთუოდ ნაცისტურ გერმანიასა და ბოლშევიკურ სსრკ-ში „ავანგარდისტების“ შევიწროვების საპირწონედ. და უეცრად, 1960-იან წლების ბოლოს „პოპ-არტის“ ნიმუშები გამოიფინა, ნახევარი საუკუნის წინანდელი „ხატმებრძოლების“ ორივე მხარის თითქოსდა შემთავსებელი. ცალკერძ, „პოპ-არტისტი“ და მათი მომდევნო სხვა ჯგუფები და მიმდინარეობანი „სახვაზე“ უარს ამბობენ, მას ძველმანებს, ჯართს, მერე და მერე მიწაზე გავლებულ კვალს, რაიმე მოქმედებას, შემდგომ ვიდუოფირს და ა. შ. ამჯობინებენ. მეორეკერძ, ისინი თავს სოციუმთან, „უბრალო ხალხთან“, ყოველდღიურობასთან წილნაყარად თვლიან — მაგრამ ჩვენთვის ახლა მათი პოლიტიკური „მემარცხენეობა“ კი არაა საგულისხმო, მათი ნამუშევრების რაგვარობა. ცხადია, გაბდღვნილ ბალიშს, დაჟანგულ მავთულებს, მონიტორზე ნაჩვენებ მსუნთქავ მუცელს თავისთავად ვერ ექნება რაიმე ფასეულობა. მუზეუმსა თუ გამოფენაზე რაც გინდა, ყველაფერი შეიძლება დაიდგას ან ჩამოიკიდოს, გინდაც გათამაშდეს — შეიძლება „ქანდაკება“, მაგ., ადამიანის შემოსვლა და აქეთ-იქით სიარული იყოს⁴³. თუმცა

ამ „პოსტ“, „ტრანს“ და ა. შ. „ავანგარდისტებს“ აქა-იქ ესთეტიკურობა კი შეეპარებათ ხოლმე, ის უცაბედია, არანაირად — ნიშნეული. ის, რაც სინამდვილეში არის აღსაქმელი, ავტორის (მას „ხელოვანს“ ახლა უკვე ძნელად თუ ვუნოდებთ, ქართულად მაინც, რადგან „ხელი“, „სახის ქმნა“ აქ აღარაფერ შუაშია) სათქმელი ამ „ობიექტებს“, „ინსტალაციებს“, „აქციებს“ და მისთანათა ხილულ მხარეს ცოტად თუ ბევრად ბუნდოვანი ასოციაციებით მიენერება და, როგორც წესი, მისგან სიტყვიერ ახსნას გულისხმობს. თვით ეს, განმარტებანი შეიძლება საკმარისად ჩახლართული იყოს და მაინც, სწორედ ისინი ფასობს, მათი გონებამახვილობა და გარეგნული გამოხატულების უმაგალითობა არის „ნანარმოების“ ღირებულების საზომი. ხოლო თუ ვერ-გასაგებ ხილულ და სიტყვიერ მინიშნებებში გზას გავიგნებთ, ლოზუნგისებრ აზრს ნავანყდებით — მაგ., „უბრალო ამერიკელისთვის ჩვეული ვიზუალური სახეები სხვას არაფრით ჩამოუვარდება და პატივისცემის ღირსია“ (დაახლოებით ასეთი უნდა იყოს, როგორც ამბობენ, ენდი უორჰოლის „მერილინ მონრო“-ებისა და სხვათა საზრისი), „ბუნებას მოფრთხილება უნდა, მასთან თანახმიერებით უნდა ვიცხოვროთ“ (ი. ბოაესი), „სიკვდილი სიცოცხლის მუდმივი თანმდევი“, „მაღალი იგივეა, რაც დაბალი“ და ა. შ. ვერ ვიტყვი, მაინცადა-მაინც აზრიანი მეგონოს თავის მტვრევა ასეთი „ჭეშმარიტებების“ მისაკვლევად, მაგრამ ჩვენთვის ყურადსაღები ხომ რაობა-რაგვარობანია და არა ღირებულებანი...

მათ თუ პანოფსკის მოდელით მივუდგებით, წინარეიკონოგრაფიულ დონეზე საუბარი, ალბათ, აზრმოკლებულიცაა — რასაც ვუყურებთ, უმეტესად საცნობი კია, ოღონდ არაფერს გვეუბნება სათქმელზე, როგორც ახლა იტყვიან „კონცეფციას“ (საერთოდ, ბოლო ორმოცი წლის მანძილზე ბევრი სხვადასხვა დასახელების მხატვრული დაჯგუფება, ხილულისა და შინაარსეულის მიმართებით, ჩვენი თხრობისთვის შეიძლება „კონცეფტუალურად“ მოვიხსენიოთ). ფორმისმიერ პირობითობაზე, საერთოდ რაიმეგვარ „ფორმათქმნასა“ თუ „ფორმათმეტყველებაზე“ ლაპარაკიც ზედმეტია. იგივე ითქმის იკონოგრაფიულ დონეზე — მსგავსი მასალის ან ხერხის გამოყენებაც კი უთუოდ როდია ერთსა და იმავე საზრისზე

⁴³ ასეთი „ყვითელი ქანდაკება“ „ნარმოადგინა“ (თუ გაითამაშა?) ფრანც ე. ვალთერმა 17. IX, 1983 ნაურნბერგის წმ. ზებაღდის ეკლესიაში, იხ. *Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute*, München, 1984, გვ. 136-137, სურ. — გვ. 139-ზე.

მიბმული. აი, იკონოლოგიური „შრე“ კი აუცილებლად უნდა იყოს, რადგან მხატვრულისგან განსხვავებით, კულტურულ-ისტორიული საზრისი, ადგილი საზოგადოების კულტურულ ცხოვრებაში „კონცეფტუალურ“ ექსპონატებს ნამდვილად აქვს და ისინი მასზე მოწმობს კიდევ. მაგრამ საზრისწარმოების წესი და თავად საზრისის გარკვევის ხერხი იკონოლოგიური ვერ იქნება.

თუ ე. პანოფსკი, როგორც მოსალოდნელიც იყო, დიდად არ გამოგვადგა, ვ. ვეფლეს ჭრილში აღებული სემიოტიკური ცნებები უფრო მოსახმარი უნდა იყოს. ცხადია, ეს „ობიექტები“ (სიმოკლისთვის ყველა ამ რიგის ექსპონატს — რადგან საერთო მათ საზოგადოებისთვის წარდგენა აქვთ, — ასე სახელვდება), „ხორცის შემსხმელი გამოხატულება“ არ იქნება, ისინი საზრისთან = კონცეფციასთან მიმართების მხრივ — ნიშანია. ამდენად, ამ კუთხით „პოსტავანგარდი“ XIX საუკუნის „მთხრობელი“ ფერწერა-მქანდაკელობის მონათესავე ყოფილა. აქაც თვალთ სახილველი იმდენადაა ანგარიში ჩასაგდება, რამდენადაც მნიშვნელობს მის იქით საგულვებელი რაციონალური ნააზრი. ასე რომ, რაოდენ საწყენიც შეიძლება იყოს ვინმე „პროგრესისტისთვის“, ტიპოლოგიურად „გლობალიზაციის ხანის“ ეს ნაქმნი XIX საუკუნის „ნატურალიზმს“ უახლოვდება, მისი, ასე ვთქვათ, ბიძაშვილია. მსგავსებაზე მეტი კი, უნდა ითქვას, სხვაობანია.

პირველი განსხვავება ისაა, რომ XIX საუკუნის სურათი თუ სკულპტურა, როგორც ვთქვით, „იკონური“ ნიშნის მსგავსია, რასაც „ობიექტებზე“, რასაკვირველია, ვერ ვიტყვით, რადგან ისინი რისამე „სახე“, „ხატი“, საფუძველშივე არ არის. ნიშანთა კლასიფიკაციით, ისინი უფრო ინდიკაციურ ნიშნებს შეიძლება მივაკუთვნოთ — აღსანიშნთან მსგავსებას მოკლებულ აღმნიშვნელებს (მაგ., მიმართულების მაჩვენებელი ისარი). ამასთან, XIX საუკუნის „ტიპიური“ ნამუშევარი მეტად ნიშანზე — რადგან მასში „გამოხატულების“ წილი მაინც არის, თუნდაც მხატვრული ხერხების მოშველიების გამო, რაც ნიშანს „არ ეკუთვნის“. „ობიექტი“, მეორე მხრივ, ნაკლებია ინდიკაციურ ნიშანზე, რადგან ნიშანი რომ ნიშნავდეს რასმე, აღსანიშნთან რამდენადმე მაინც მტკიცე შეკავშირება, რალაც განმეორებადობა

უნდა არსებობდეს. ალბათ, შეიძლება ვიფიქროთ იმაზე, რომ ნიშანიც, თანამედროვე ხელოვნების სიმბოლოზობის მსგავსად⁴⁴, თავის თავზე მიუთითებს, ანუ კაცმა რომ თქვას, ბოლომდე ნიშანიც არ არის.

სხვადასხვაგვარია ნიშნის ქმნისადმი დამოკიდებულება. „ობიექტის“ გაკეთებას გამომგონებლობა, საზრიანობა უნდა. დღეს ეს ადვილიცაა, რადგან „პოსტმოდერნული ხელოვნების“ რაობის მახვილგონივრული განსაზღვრებით, რომელიც ართურ დანტოს ეკუთვნის, ახლა „ხელოვნების ნაწარმოები რაც გინდა, ყველაფერი შეიძლება იყოს“⁴⁵. ხოლო რაკი „სხეული“ „ობიექტისა“ კონცეფციის მიმართ სავსებით შემთხვევითია და „ყველაფერი“, რაც კი ამქვეყნად არსებობს, სიტყვის ზუსტი აზრით, რაც ხელში მოგხვდება, ყველაფერი ივარგებს, არჩევანიც — უსასრულოა. მეორე მხრიდან რომ შევხედოთ, ესაა სწორედ სიძნელეც, რადგან ამ „ნებისმიერ რალაცას“ ხელი სხვამაც შეიძლება წაავლოს და მუდამ გაფაციცებული უნდა იყო, რათა „ორიგინალურობა“ და „მოულოდნელობა“ შეგრჩეს. XIX საუკუნის ხელოვანი სულ სხვანაირად ირჯებოდა. ზევით რაც ითქვა „ნეიტრალური ფორმის“ გამოსახულებათა შემთხვევითობის შესახებ, საქმე გამოსახულის არსების გამოვლენას ეხებოდა. თორემ მუშაობის მსვლელობის თაობაზე უცაბედობა, აბა, რა სახსენებელია — ყოველი ნაწარმოების მიღმა ნაფიქრიც არის და ხანგრძლივი ანონ-დანონაც — აკი ისიც ვახსენეთ, მუდამუამ უშთამბეჭდავესი „მიზანსცენის“ ამორჩევა ხდებოდაო. ჩვენ დავინახეთ, როგორ გულდაგულაა გამოზომილი ამა თუ იმ მხატვრული საშუალების მოხმარება — ამ წუთს თავი დავანებოთ იმას, ჩვენ როგორ ვუყურებთ მათთვის გულმისატან ამოცანებს. ახლა დავუმატოთ ამას ლიტერატურული და ისტორიული წყაროების გაცნობამოძიება, ატრიბუტების „არქეოლოგიური“ დაძებნა, გამოსასახ სახეთა და გამომეტყველებათა

⁴⁴ Peter Fingesten, Die Bedeutung des Symbolbegriffes in der modernen Kunst, in: *Beiträge zu Symbol, Symbolbegriff und Symbolforschung*, 1982, გვ. 42.

⁴⁵ A. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, 1997, გვ. 13. ზუსტად ასევე უთქვამს 1980-იან წლებში გერმანელ სამუზეუმო მოღვაწე ვერნერ შმალენბახს — „ყველაფერი რაც გამოიფინება, ხდება ხელოვნება“ *Kunsthistoriker in eigener Sache...* გვ. 191.

ურიცხვი ჩანახატი და მიახლოებით წარმოდგენთ განუღლი ჯაფის მოცულობას. ერთი სიტყვით, XIX საუკუნის ადამიანი ფორმათა — შემოქმედისაა — თუმც მეტად თავისებური, — და თავდაუზოგავი მშრომელიც. და ახლა, დასასრულ, ზნეობრივი ღირსების საკითხიც დგება.

„ავანგარდის“ თუ „პოსტავანგარდის“ ხელოვანი, უმთავრესად „რევოლუციონერები“ და „მემარცხენეები“, თავისი ნაქმნით ყოველთვის განაპირებულნი არიან „მასას“, რომლის „გამონვევა“, „გალიზიანება“ და ამით თავისი „დონის“, თავისი დემიურგული თვითნებობის დანახვინება, თავისი ელიტურობის და სხვათა წინგაძლოლის უფლების დამკვიდრება სურთ. თუმცა სიტყვა „გენია“ დღეს „რომანტიკულ“ — „ისტორისტულად“ არის მიჩნეული, ამის გამო კი დღევანდელთათვის სათაკილოა, ისინი თავისი ქცევითა და ქმედებით (იერიითაც, ჩაცმა-დახურვითაც...) კვლავ სოციუმის არად-ჩაგდებას, თავის უპირატესობას გამოაჩენენ. XIX საუკუნის ადამიანი — თუმც „გენიოსობამ“ მაშინაც ბევრს დარია ხელი, — თავისი შეგნებით კაცობრიობის, სამშობლოს საამაყო საქმეთა მეხოტბეა, ჭეშმარიტებისა თუ შეჭირვებულთადმი თანაგრძნობის მლაღადებელი, მოკლედ თუ მოვჭრით, საყოველთაო ღირებულებათა მსახურებაშია ჩამდგარი. და საამისოდ არცთუ მცირედის გაღება უხდებოდა. უკვე რამდენჯერმე აღინიშნა „ნეიტრალური ფორმის“ მიმდევართა დახელოვნება-ხელგანაფულობა. ამასთან კი, მათ შორის დიდნიჭიერი ადამიანებიც მრავლად იყო — ეს ზემოგანხილულ რუს ოსტატებზეც, ანდა მაგ., პოლონელ ჯან მატეკოზეც შეიძლება ვთქვათ და გერმანელ

„ფსიქოლოგისტ“ პორტრეტისტ ფრანც ფონ ლენბახზეც, უეჭველივ, არაერთ სხვაზედაც მთელს ევროპულ ქვეყნებსა და ამერიკის კონტინენტზე. ამას, უპირატესად მათი ესკიზები და ეტაუდები გვიმხელს — ხშირად გასაკვირალი ძალისა და სილამაზის. თუ ნიკოლა პუსენთან მოსამზადებელი ნახატი და დასრულებული ნამუშევარი ფორმათგანცდის ჭრილში სხვაობს, ახლა ფორმათშეგრძნებისა და მხატვრულობის ხარისხია განსხვავებული. ხელოვანი ელევინათ, რადგან, ასე სწამთ, მხოლოდ ასე მოუტანენ სარგებლობას მოყვასთ, თანამემამულეთ, მთელს კაცობრიობას. დღევანდელი „კონცეფტუალისტები“ გამოგონებისთვის თუ იხარჯებიან, მათი ღვწა თუ რაიმეგვარი შემოქმედება არის კიდევ, მხატვრული ნამდვილად არ არის (ისიცაა, მოგვიგებენ, „მხატვრულობის“ ცნება მათიანად უნდა ჩამოვადყალიბოთო, მაგრამ აქვს კი მაშინ აზრი რისამე განსაზღვრას?), თანაც, მუდამ „ნონკონფორმისტები“, მშვენივრად ინერებიან დღევანდელ სოციუმში და მის სიკეთესაც კარგად იფერებენ.

თუკი დღეს წამძლოლი სახელოვნო მოღვაწეობა ასე შეიძლება დახასიათდეს, მაშ, მართლაც ხომ არ კვდება ანდა იქნებ მოკვდა კიდევ შემოქმედება, იქნებ ის გუშინდელ დღეს გადაჰყვა? მავანნი, ბევრნიც დასტურ ასე ფიქრობენ. მაგრამ მრავალზე მრავალი რამ გვიმტკიცებს, რომ ასე სრულიადაც არ არის და, იქნებ, ისინი, ვინც ყოველგვარ „ბიენალეებსა“ და „ტრიენალეებზე“ არ გრგვინავენ, ხვალ ისევე გახდნენ XX და XXI საუკუნეების „სახე“, როგორც ჩვენს თვალში XIX საუკუნეს, ვთქვათ, კლოდ მონე ან ვინსენტ ვან-გოგი განასახოვნებენ.



სურ. 1. ვ. სურიკოვი. ბოჰარინ მოროზოვის მეულე, 1887 წ.



სურ. 2. ნ. პუსენი. სციპიონის სულგრძელობა, 1640 წ.



სურ. 3. ლაგურკა. წმ. კვირიკესა და ივლიტას ეკლესიის მოხატულობა, წმ. კვირიკეს მარტილობა, 1112 წ.



სურ. 4. ი. რეპინი. ივანე მრისხანე და ძე მისი ივანე, 15 ნოემბერი 1581 წლისა, 1885 წ.