

## დიმიტრი თუმანიშვილი

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და მეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

## მხატვრული ფორმა

ხელოვნების სხვადასხვა დარგს (გნებათ – სხვადასხვა ხელოვნებებს), ცხადია, არაერთი თვისება აერთიანებს და სხვებთან ერთად, ისიც, რომ ყველას ნივთიერი საფუძველი აქვს. ამასთან, მუსიკა, ან პოეზია არ უდრის ჰაერის რხევებს, ხუროთმოძღვრება ქვებს თუ აგურებს, ფერწერა ტილოსა და საღებავებს. ადამიანი აღიქვამს მათ თანაფარდობებს ჰანგებად, მოცულობათა და სივრცეთა ერთობლიობებად, საგანთა სახეებად, ისინი კი ასეთსა თუ ისეთ შთაბეჭდილებას ახდენენ და ცნობიერებას გარძნობისმიერ-აზრისმიერ წარმოდგენებად დაექვევნიან. ხელოვანთა მიერ ნივთიერი მასალის მეოხებით ჩვენთვის მონვდილ შეგრძნობად ხატებებს ვუნოდებთ „მხატვრულ ფორმას“ და ის – ხელოვნების ჩვენთვის მისანვდომი ერთადერთი სინამდვილეა.

მიუხედავად ამისა, მხატვრული ფორმის ანალიზი, რომლის მეთოდებისა თუ ხერხების, ასე, 1850-1920-იანი წლების შუალედში დამუშავებამ სახვითი<sup>1</sup> ხელოვნების კვლევა მეცნიერების დამოუკიდებელ, წარმატებულ მიმართულებად აქცია, დღეს მრავალთათვის ლამისაა საძრახისი თუ სამარცხვინო რამ გახდა. აქ არ არის იმის ადგილი, ამ შემოზრუნების მიზეზები თუ საბაბები განვიხილოთ, თუმცა მათგან ერთ-ერთი კი უნდა ვახსენოთ: გაღიზიანება იმის გამო, რომ ფორმა-ანალიტიკური მიდგომით ბევრს ვერაფერს გაარკვევთ ისეთი მოვლენებისას, როგორცაა,

მარსელ დიუშანი ანდა ნაირგვარი „მინიმალიზმები“ და „კონცეფტუალიზმები“. გასაგებია, რომ შესწავლის ნაცადი ილეთების ამგვარ მიმდინარებათა პირისპირ უძღურებამ შეიძლება შეგვაშფოთოს, იქნებ გაგვამწაროს კიდევ. მეორე მხრივ, ხომ ნათელია: ფორმის გარჩევას ვერ შეუდგები იქ, სადაც იმთავითვეა უარყოფილი აზრის, გრძნობის თუ რისიც გნებათ, ხილულ სახედ გამოხატვა.<sup>2</sup> თუკი რატომღაც (მათი გენეზისის გამო?) კვლავაც არ მოვისურვებთ ამგვარი სულისკვეთების ნახელავი გინდაც ნაფიქრი სახვითი (ძვ. ქართულად ხელოვანს აკი „სახის-მოქმედიც“ ერქვა), საზოგადოდაც მხატვრული შემოქმედებისაგან გაემიჯნოთ, იმის გაცნობიერებას არაფერი უშლის ხელს, რომ მისი გააზრება თუ მხოლოდ და მხოლოდ არა, უპირატესად მაინც სოციოლოგიური თუ კულტურულ-ისტორიულ-კულტუროლოგიურ სიბრტყეზელა შესაძლებელი.

ფორმის ანალიზს გარკვეულწილად ისიც ენებს, რომ ასე უწოდებენ, დამატებითი განმარტებებისა თუ დაფიქრების გარეშე, სახვითი ნაწარმოებების თვალთ აღქმად თვისებებზე ყოველგვარ მსჯელობას, თუმცა სინამდვილეში საგნად მას სულ სხვადასხვა რამ შეიძლება ჰქონდეს.

უპირველესად ყოვლისა, ფორმისა და ფორმების ისტორიული გამოკვლევა უნდა განვასხვავოთ. განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ამ სამეცნიერო ამოცანების სხვაობა არქიტექტურის მაგალითზე ჩანს. ავიღოთ თუნდაც რომელიმე შუასაუკუნოვანი ტაძარი. ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ მის აგებულებაზე, ელემენტების ურთიერთმიმართებაზე, მათი თანაფარდობით მიღებულ გამომსახველობაზე და ა.შ. მოცემული ნაგებობის თავისებურებების გამოსაჩენად შეიძლება მისი დროით ნინამორბედი და მომდევნო შენობებიც მოვიხმოთ და ასეთნაირად ხუროთმოძღვართა იმდროინდელ ძიებათა გეზიც გამოვარკვიოთ, ანუ: ამ ტაძრის როგორც გარკვეული ფორმის სხვა მსგავსთა შორის ისტორიული ადგილი დაინახოთ. მაგრამ ასევე შეგვიძლია დასაკვირვებლად ზემონახსენებ ელემენტთაგან რომელიმე ერთი ამოვარჩიოთ – მაგ., თაღების მო-

<sup>1</sup> „სახვა“ – ნივთიერებისთვის რაიმე, სასურველი მოყვანილობა-ფორმის მიცემას ნიშნავს. ამიტომაც „სახვითი ხელოვნებანი“ ხუროთმოძღვრებასაც მოიცავს (შდრ. გერმანული bildende Künste) რამდენადმე სხვაა, თუ მხატვრული შემოქმედების დარგებს იმის მისევეთი დაჯგუფებით ასახავს თუ გამოსახავს ისინი ჩვენს გარშემო არსებულ საგნებს და მოვლენებს, თუ კი, ეს „გამო-სახვითი“ თუ „სახვითი“ ხელოვნებანი იქნება (შდრ. გერმანული darstellende oder bildende Künste, რუს. Изобразительное искусство).

<sup>2</sup> ვერ ვიტყვით, ამ რიგის ნამუშევრები საერთოდ განძარცული იყოს ფორმიერობისგან – ნაირნაირი „ობიექტების“, „ინსტალაციების“, „აქციების“ და ა.შ. წარდგენისას სახვით ხელოვნებათა გამოცდილება ამკარად არის გაზიარებული, თავად მათაც – თეორიების სანინაღმდეგოდ! – ხშირად ესთეტიკურობა – „შთაბეჭდაობას“ დაამწვევენ ხოლმე.

ხაზულობა, კარის მოჩარჩოება ანდა სულაც დულაბის შედგენილობა. სხვა შესაბამის ნიმუშებთან დადარებით ამ ცალკეულ ფორმათა წარმომავლობა ან კიდევ სამომავლო მნიშვნელობაც წარმოჩინდება და ისეც შეიძლება მოხდეს, რომ ისინი განსხვავებულ „განვითარების მწკრივებშიც“ მოექცნენ (ასე, ზანას კათედრალის გეგმარებითი იდეა ქრისტეს აქეთ IV ს-ის იტალიიდან მოდის, მისივე გარშემოსაველის კორინთული სვეტის-თავები გვიანკლასიკური პელადიდან, მთავარ სივრცეში ნახმარი იონიური კაპიტელების ამგვარი შესრულება კი ახ.წ. V-VI სს-დან.). ასეთივე ვითარება გვაქვს ასახვით ხელოვნებებშიც. ჩვეულებრივი რამაა, ვთქვათ, ფერწერაში შუქ-ჩრდილის ანდა ქანდაკებაში ზედაპირის დამოშავების ცალკე განმტკობა, დახატული სინათლის მიფენისა, გინდაც ქვის გაპირალების ამა თუ იმ წესის წინასახეებისა ან შემდგომი „თავგადასავლების“ ძიება. ყურადღების ღირსი შეიძლება შეიქნეს, ასე ვთქვათ, „ტექნიკური წერილობებიც“ – ევროპული მხატვრობის მეისტორიით უწევთ, მაგ., თვალი სამოსის ნაკეცების გადმოცემის გოთურ ხანაში მიღებული სქემის აღორძინების ხანაში გამოყენებას მიადგენონ, აღმოსავლურ-ქრისტიანული ტიხრული მინანქრის გამომკვლევთ კი ე.წ. „სარჭისებრი ნაოჭების“ დროსა და სივრცეში განფენას მიყვანენ. ფორმისა და ფორმათა სხვადასხვაობა „მცირე“, იმავე „გამოყენებით“ ხელოვნებებზეც ითქმის. სურა თუ, დავუშვათ, სკამი, ცხადია, შეგვიძლია მთლიანობად დავახასიათოთ, ოღონდ არც ისაა შეუძლებელი, პირველის ყელ-ტუჩი ან მეორის ფეხი თუ საზურგე შევისწავლოთ, ისინი ქრონოლოგიურსა და გეოგრაფიულ ცვალებადობაში დავინახოთ.

მეორე განყოფილება ფორმის გარჩევას, ჩემის აზრით აუცილებელი, მხატვრულ პირობითობასა და საკუთრივ ფორმისმიერს შორისაა განსახორციელებელი. „პირობითობის“, იმავე „კონვენციის“ ცნება უპირველესად ასახვით ხელოვნებას მიეყენება, უთვალნათლივსადაც კი მხატვრობაში იჩენს თავს. ვისაც ერთხელ მაინც ჩაუვლია მუზეუმის დარბაზებში, ხელოვნებაზე დასურათებული წიგნი ერთხელ მაინც ჩაუფურცლავს, ძნელად თუ გაექცევა იმის შეგრძნებას, თითქოს სხვადასხვა ქვეყანასა თუ ხანაში სულ ნაირფერი ადამიანები, მთები, ხეები და ა.შ. არსებულია, სხვადასხვა მხატვარი სულ ნაირფერ ცოცხალ არსებებსა და

ხეებს გადაჰყურდა. საქმე ისაა, რომ მიუხედავად ცნობილი დებულებისა, „ხელოვნება ბუნების მიბაძვა არის“-ო, ხელოვნება, მაშინაც კი, თუ ასეთ ნამბაძველობას ესწრაფვის, სინამდვილეში თავად ბუნების არსთა და არსებულის მეტ-ნაკლებად ზუსტად გამოკრებას როდეს ემსახურება; საკმაოდ თვალსაჩინოა: ნებისმიერი რამ-სურათი, ლექსი, მოთხრობა, ჰანგი, ნაშენობა გვიმხელს,<sup>3</sup> როგორია მისი დამხატვარ-გამომთქმელ-ამგების განაცადში ქვეყნიერება, რა ექვირფასება მას და რა ძაგს, რას მიეღვტვის, რას კი – ელტვის. კულტუროლოგი იტყოდა, ალბათ, მხატვრული შემოქმედება რეალობას ასე თუ ისე დალაგებული ღირებულებების ცხაურში გატარებულ წარმოგვიდგენს. საამისოდ ხელოვანი<sup>4</sup> ხაზს უსვამს ასახვის (ჩვენს შემთხვევაში – თვალთ დასახვის) რომელსაზე მხარესა თუ ნიშანს და, შესაბამისად, აუჩინარებს ან ჩქმალავს დანარჩენებს. ასე გარდასახული, თვით ყოფითზე უყოფითესი ნივთებზეც მსოფლწესრიგის თავისებურ მეტაფორად<sup>5</sup> იქცევა, ამსახავისთვის ფასეულ თუ საძულველ მის რავგარობას გამოგვიხატავს.

ნანახის „გამეტაფორულების“ უპირველეს საშუალებათაგანი სივრცის ასეთნაირად თუ იეთნაირად ასახვა გახლავთ. საშიოდ სურათის დათვალეირებაც კმარა იმის დასადასტურებლად, რომ თუ ჩვენი საარსებო გარემო ძირითადი ნიშნებით უცვლელია, ყველა გარემოება-ვითარებაში ერთნაირი, „სურათთა სივრცე“ თითქმის უსასრულოდ ნაირგვაროვანია. ამიტომაც, ყოველ ცალკე შემთხვევაში გულდასმით უნდა ჩავაკვირდეთ გაურკვეველი სიღრმე „იშლება“ სასურათო სიბრტყის „მიღმა“ თუ მკაფიოდ მოსაზღვრული ბაქანი; სრულადაა იგი უშუალებელყოფილი (მაგ., ეკვიპეტურ ფრესკებსა და რელიეფებზე); თუ მოუხელთებელ, უთხელეს შრედ ჩაფენილა გამოსახულებებსა და მათს ფონს შორის (როგორც შუასაუკუნოვან ქრისტიანულ მოხატულობებსა და ხატებზეა); ან,

<sup>3</sup> გვიმხელს მაშინაც, როდესაც – როგორც ახლა, როგორც, ასევე, ნაირნაირ ხატებშიძოლობათა უმსს, – აღარ ხატავს, აღარ გვიამბობს, აღარ გვიმღერს... არათქმაც „უწყება“, მსჯავარი „ხილულთა ყოველთა და არახილულთა“ თაობაზე.

<sup>4</sup> სხვათა შორის, ყოველი ჩვენგანიც – მაგ., როდესაც რასმე ყვება ან თანამოსაუბრეთათვის რისამე მტკიცებას ლაობს.

<sup>5</sup> ხელოვნება მეტაფორის ბუნების მქონედ მიაჩნია შესაწინააღმდეგოვე ხელოვნების ისტორიკოსს, გოტფრედ ბოიმს.

იქნებ, „შიგნიტოქენ“ ხან იკუმშება, ხან ფართოვდება (ასეა ზოგიერთ ნიდერლანდურ ტილოზე) და ვინ იცის, კიდევ სად რა დაგვხვდება. ამ უსაზღვრო მრავალფეროვნებაში გზის გასაგნებად იქნებ XX საუკუნის დამდეგის ვენელი მეცნიერის, პოლის რიგლის მიგნებული „სივრცის ტიპები“ მოვიშველიოთ. გარდათხრობით (ავტორისმიერი ტერმინოლოგია ჩვენ ამჯერად არაფერს გვარგებს) ისინი ასე შეიძლება დახასიათდეს: ა) სრული სიბრტყითობა (გამოსახულებასა და ფონს შუა დაცილება არ არის – ძველი აღმოსავლეთი); ბ) ნაწილობრივი სივრცე (გამოსახულების უკან, ახლოსვე, მას მოცილებული სიბრტყეა ანდა ყველა ფიგურასა თუ ფიგურათა ჯგუფს „საკუთარი“ სივრცე აკრავს და ეს „კერძობითი“ სივრცეები მთელი კომპოზიციის მომცველ ერთიან კონსტრუქციად არ იკრება – ანტიკური ხელოვნება); გ) უსასრულო სივრცე (სურათის ყველა ცალკეული მონაკვეთი და თავად იგი მთლიანობაში „ამონაჭერია“ უსასრულო სივრცისა, რაც მას თთხივე მხრივ აკრავს გარს – ახალი დროის ევროპული ხელოვნება). მორიგ ნამუშევარზე ფიქრისას, გნებავეთ, მასზე წერისას, იქ გამოსახული სივრცე შეგვიძლია წარმოსახავთ ა. რიგვის აღწერილ „რომელებს“ დავადართო, მათ „მოვლობით“ და ან რომელიმე მათგანს მივათავოთ ანდა მათთან მეტ-ნაკლები სახლოვე-სიმორის დადგენით გამოვკვეთოთ მისი მახასიათებლები. ასევე „ეტალონებად“ შესაძლოა „სურათის სივრცის“ ისტორიულად ჩამოყალიბებული სახეობანიც გამოვავადგეს. უფრო ხშირად დასადარებლად XV საუკუნის იტალიაში მოგონილ „გეომეტრიულ პერსპექტივას“ მიმართავენ – არა მისი გამორჩეული სრულყოფილების, „სისწორის“ და „ბუნებრიობის“<sup>6</sup> გამო (იხილეთ სხვადასხვა მახლოვებითაცაა და ხელმოწერილი), არამედ რადგანაც იგი, ალბათ, ყველა სხვაზე მეტადაა რაციონალურ-ერთმნიშვნელოვანი; ხოლო რაკი ასეა, მისგან „გადახვევები“ თუ მას „აჯღენა“<sup>7</sup> უფრო იოლი შესანიშნავაა და მისათითებელ-ასახსნელიც. „სურათის სივრცე“ განსაზღვრავს დიდნილად „სურათის დროის“ თვისებრიობასაც. რამდენად ნაკლებადაც შეიგრძნობა გამოსახულოთა

შორის მანძილი, მით უფრო ნაკლებად გვეხადება შთაბეჭდილება მათი მოძრაობისა – ის ან ძალიან შენელებულად შეიგრძნობა, ანკი შეყოვნებულად თუ შეჩერებულად; ხოლო რაკი დროს ჩვენ მოძრაობა-ცვალებადობით ვამჩნევთ და ვზომავთ, მისი მსვლელობაც მდროვნებად ან წყდება.

მისაღები თუ იქნება ამ კითხვით მქანდაკებლობაზე საუბარი? ა. რიგვი ამ კითხვას დადებითად პასუხობდა და მეც მეჩვენება, რომ ჯეროვანი დაზუსტებით, აქ შეუძლებელი არაფერია. ჯერ ერთი, რაც რელიეფის ხელოვნებას შეეხება, იქ იგივე მდგომარეობაა, რაც ფერწერაში. თავისთავად, მრგვალ ქანდაკებას თუ მივადგებით, აქ თავი და თავი მისი რეალურ სივრცეში დაყენება და გაშლაა. დაიყენეთ თვალწინ ეგვიპტური და შუამდინარული, ბერძნულ-ანტიკური და ევროპულ-ბაროკული (მაგ., ჯანკორენცი ბერნინის) ქანდაკებები. თითქოს არ უნდა იყოს მოულოდნელი იმის თქმა, მკაცრად წინხედში დასანახი, მკაცრად თავის თავში ჩაკეტილი ძველ-აღმოსავლური გამოსახულებები ნაკლებად „გამოდის“ თუ „შემოდის“-ო გარემომცველ სივრცეში, ვიდრე ჰელენური, ხოლო ჯ. ბერნინის, ვთქვათ, „დაკითი“ და „წმინდა ტერეზა“ მასში პირდაპირაა „შემოჭრილი“ გინდა „გადმოღვრილი“.

გამოსახულების სივრცითობის ხარისხი, რასაკვირველია, უშუალო კავშირშია მასზე გამოსახულოთა სამგანზომილიანობის ჩვენებასთანაც. მტკიცება კი არა, თქმაც არ უნდა, ვფიქრობ: რაც უფრო ღრმად „სწვდება“ სურათის (ზოგჯერ რელიეფისაც) წარმოსახული სივრცე, მით უფრო სრულად ელინდება ჩვენი ყოველდღიურობის საგანთათვის გარდაუვალი მოცულობრიობა. და კვლავ: როგორც „სურათის სივრცე“, რეალურისგან განსხვავებით, უთვალავი ნაირსახეობით ჩნდება, ყოველივე ცოცხალისა და არცოცხალის ჩვენთვის ასე ჩვეულებრივი სისქე-სიმრგვალებე მრავალგვარად ისახება ხელოვნებაში. იმგვარ ხელოვნებაშიც კი, რომელიც შეგნებულად მისდევს ხილულ სინამდვილეს, ნივთიერ სხეულოთა ნიშანთვისებები საკმაოდ მრავალგვარად გადმოიცემა – ერთია, ვითომ, ჯოტოს, მაზაჩჩოს და მიქელანჯელო ბუნაროტის მომრგვალებულობა? ახლა ქვეყნიერებისადმი სხვადასხვა დამოკიდებულების კვალად შექმნილი ხატებანი ვნახოთ და უმალ დავრწმუნდებით, რაოდენ მსხვაობარია მათი მიმართება ბუნების არსთა შესახებ ჩვენი ცხოვე-

<sup>6</sup> ჩვენ საზოგადოდაც ვართ მიდრეკილი ჩვენთვის ჩვეული ფიზიკო-ფიზიოლოგიურად ცალსახად განპირობებულსა და ამიტომ „ნორმალურს“ (აღამიანთა ჭარბი უმრავლესობისთვის საერთოს) გაუთანაბროდ.

<sup>7</sup> „გადახვევა“ და „აჯღენა“ აქ მხოლოდ „სხვანაირობას“ გულისხმობს და არა „ხარეზიანობას“.

ბისეული გამოცდილებით მიღებულ ცოდნასთან, რაოდენ რთულია სმირად სიტყვით გამოთქვა, ნიშანდობლივ როგორია ისინი. რა სახელს მოუხდენთ, მაგ., ეგვიპტური, სიბრტყეში ჩაკვეთილი ფიგურების ნივთობრიობას, რომლებიც „მარგალიაო“, ვერ იტყვი, არადა, მკერდისა თუ პირისახის ჩვენევენ მოქცეულ ზედაპირებზე უკანასკნელთა ამბატალეზლად იკვეთება კუნთები, ყვრმალეები, იდაყვი, მუხლი და ა.შ. ან რა ვთქვათ, რარიგიაო, იაპონური გრავიურების ფერადკიმონოიანი ქალბატონები და ბატონები, ან, თუგინდ, ანრი მატისის ადამიანები, შენობები, ავეჯი, ნერლი-წერილი ნივთები და ყვაილები? შეიძლება ისინი ერთი სიტყვა „სიბრტყითი“ მოისტუმრო? და განა იგივე არ იქმის შუა საუკუნეების ბერძნულ-ბიზანტიურსა და, სხვა ყველაფერი იქით იყოს, ქართულ მხატვრობაზე? კედელსა თუ ფიცარზე გაბრტყელებულიაო თუ ვიტყვით, მოსახდენი იქნება ეს წმინდანთა, ანგელოსურ გუნდთა თუ მინიერ მეფე-დიდებულთა სახებათათვის? ერთიანად მოსწორებულია მათი ჩრდილთა ხაზებით და ათინათებით ავერადებულ-გაცხოვლებული სხეულები და სახეები? ახლა მოცულობათა სხვა მახასიათებლებს თუ მოვიკითხავთ - მათგან რომელია თქმის „მსუბუქი“ ხოლო, რომელი „მძიმე“, „სრაილა“, „ხემუქი“, „რბილი“, „ხისტი“ და, რაც მთავარია, ასეთად თუ ისეთად მათ რა შეგვაგრძობინებს? ყველამ ვიცით უკვე, რომ ასე იოლად, ერთი-ორი ეპითეტის წამოძახებით ფონს ვერ გავალთ; აქაც ერთადერთი შესაძლო გზა მოუღლელი თვალყურებაა, ასე თუ ისე მსგავსთან და სრულებით სხვადასხვანაირთან შედარება-შეპირისპირება, არაერთი, არაა გამორიცხული, სულაც მოჩვენებითად ურთიერთს აცდენილი განსაზღვრებების მოძიება. ამ მხრივაც, სიბრტყის ხელოვნებათაგან მოცულობისაზე, ქანდაკებაზე გადასვლა საგანგებო ძალისხმევას მოითხოვს. გზის მაჩვენებლად, ეგების, კიდევ ერთი ავსტრიელის, გვიდო კაშნიტც-ფონ ვაინბერგის წინა საუკუნეში გამოთქმული მოსაზრება მოვიხმოთ, გეომეტრიზებული, ამდენად კი, ასე ვთქვათ, აბსტრაპირებული ზედაპირებით მოსაზღვრული ეგვიპტური სკულპტურები ამის გამო მასას (ე.ი. წონასაც) მოკლებული ჩანსო, რაც მიგავნიშნებს „მოცულობრიობის“ განსაზღვრას დამატებითი ცანზომილებებიც კქონიაო. ყველაფერი ამის გათვალისწინებით, ხელოვნების ნაწარმოებებზე

რბილი, სრულად მომრგვალებული და მკერვი მოცულობებიც შეიძლება შემოგხედეთ, ბარელიეფივით ცალპირამომრგვალებულაც, თხელი ფირფიტის მაგვარიც, ყვაილებსავით მსუბუქიც, მჭვირავი და ნისლის თუ კვამლის ბოლქვივით ხელმუხებიც და ქრობადიც, ლითონისებრ პრიალა და დატეხილიც, ზოგჯერ, სამწუნაროდ, უბრალოდ გაფუყულიც და ვინ იცის, კიდევ რანაირი - შემქმნელთა ხედვის თუ მიდრეკილება-გემოვნების შესაბამისად.

ფრიად მრავალგვარია ასახვითი ხელოვნების ნიმუშებზე გამოხატულ ცოცხალ არსებათა თუ ამა თუ იმ საგანთა იერიც - მაგ., ადამიანი ხან ტანმოკლე და დიდთავაა, ხან კიდევ დაგრძელებული და ტანწრილი; ხეები ხან გვიძირისებრ ბუმბულისმაგვარია, ხან სოკოსნაირი, ხან ფრადი ბურთების მსგავსი; მთა-კლდეები ხან ზვირთებისებრ ტალღოვან-დაგრეხილია, ხან დაკბილული ბაქნების ნაწყობით ახუხულავებული... ამის მიზეზი ზემოთქმულის მერე - ზოგადად, რასაკვირველია, - ადვილი მისახვედრია: „წორმალური“ შეფარდებების შეცვლით ფერმწერნი, მოქანდაკენი და ა.შ. მათთვის მისალებსა თუ მიუღებელზე მიგვანიშნებს, მათ თვალში უპირატესა და უგულვებელსაყოფი დაგვანახებენ. ისე, „წორმალურისა“ და „წორმის“ ამბავიც ვერაა მთლად მარტივი - ბუნებრივი მოცემულობების გამო ის, ცხადია, ერთი ვერ იქნება ჩინეთსა და შვედეთში, აფრიკასა და საქართველოში; კიდევ მეტი, ერთ გარემოსა და ერთ დროშიც კი პირადი შეხედულებების არსებობა არ უშვებს სრულ ერთ-სახეობას. გავიხსენოთ, მაგ., პოლიკლეტეს, მირონისა და ფიდაისის, ასევე მიქელანჯელოსა და რაფაელის გამოხატული ადამიანები. მიუხედავად ამისა, გარკვეულ ფარგლებსა და სათანადო სიფრთხილით მაინც არის შესაძლებელი გასაშუალოებულ-„ჩვეულებრივ“ გარეგნობაზე ვილაპარაკოთ - ასე, არავინ დაიყინებს, ალბათ, „როგორც წესი თავი სიმალლის ნახევარს ან მესამედს უდრის“, ანდა „ხელის მტევანი ზომით მკლავის ხელააო“. მომიგებენ, ერთიც ვნახოთ, ეგებ და ასეთსაც გადავწყვედეთ სადმეო. პასუხად გადაჭრით „არაო“ ვერ დაიძახებ - ასეთი რამ იქნებ მოხდეს კიდევ. მაგრამ ეს ხომ ყველა შემთხვევაში „გამონაკლისად“ თუ ჩაითვლება და რამ „მანორმირებელი“ წარმოდგენები რომ გვაქვს, იმიტომაა შესაძლებელი ადამიანის, ცხოველის,

მცენარის და სხვა ნივთთა ვაზრდა-დაპატარავე-ბით, გამოკვეთა – „გამეორებარიცხოვნებით“ ამა თუ იმ ფასეულობითი მსჯავრის გადმოცემა; ამიტომ, ნეოლოთურ ქანდაკთა უზარმაზარი მკერ-და და ბარძაყები დედობა-შვილიერების, ამით კი ბუნების ცხოველმყოფელ ძალთა მნიშვნელობას რომ შეგვაგრძობინებს, კრეტული ფრესკებისა თუ ჩვენებური ბრინჯაოს სარტყლების ვაჟთა მხარბეჭიანობა და წელწვილობა სიმარდისა და ღონიერების სასიცოცხლო ღირებულებას, გვიანანტიკურ და შუასაუკუნოვან სახებათა დიდრო-ნი თვლები და ზეპყრობილი თუ განპყრობილი დიდმტევნიანი ხელები კი სულიერების უპირველესობას. რასაკვირველია, ამ წამს ნათქვამი სქე-მატურზე სქემატურია და სხვა ნიშნებით ერთად ჩამოთვლილინი გაცილებით ღრმა და მრავალფე-როვანი სათქმელის მატარებელია ხოლმე. თუ-მცა ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს, რომ, ჯერ ერთი, ჩვენთვის უჩვეულო „დეფორმაცია“ რაღაც დროს, ერთიც ვნახთ, მობეზრებულად ჰქონდათ და, შესაბამისად, ის ნაკლებმოქმედც იყო; მეორეც – რაც გაზვიადებად ჩავთვალეთ, სადაც რეალთა შეიძლება აღმოჩნდეს, გავისხნოთ, მაგ., ელ გრეკოს წმინდანებით დანერვილებუ-ლი მასალის აფორული ტომის მემორები. ამასთან ერთად, ანგარიში ისტორიულად ცვალებად მშვე-ნიერების იდეალსაც და კიდევ უფრო სწრაფნარ-მავალ მოდასაც უნდა გავნიოს. ასე, უკანასკნელი 50-60 წლის მანძილზე, იმის თანახმიერად „ლა-მაზად“ რა მიიჩნეოდა, კინო და ტელეეკრანებსა თუ ფოტოჟურნალების გამოსაჩენ ადგილებზე ერთი-მეორეს ცვლიდნენ პუტკუნა, თმააფუებუ-ლი ქალები, თხელი, ენაჭა გაცოვნი და ზორბა, თითქმის რომ ბრგე დედაკაცები. ეს, რა თქმა უნდა, მოდის გამოვლინებაა. მისი კალენდოსკო-პური სიჭრელის მიღმა კი დროისმიერი იდეალიც ამოიცნობა – ბიოლოგიურ-ვიტალურის, თანაცვე რაიმე საკრალურობისა და სტიქიონურობისგან განძარცვულის, შეგრძნებით – სასიამოვნოთი მოსაზღვრულის. საბოლოოდ | მსოფლიო ომის შემდგომ ფეხმოკიდებული, ის 1920-იანი წლების ჰედონიზმშიც განიჭვრიტება, სპორტულობის ევ-რო-ამერიკულ კულტშიც და მისგან თითქმის გა-ნურჩვეულ, ფიზიკური ძალთა აღფრთოვანებაზე ნაციისტების ფერმანისა თუ საბჭოთა კავშირში და – ყველგან სხვაგანაც. თუმცა, მეორე მხრივ, ბოლო მსჯელობა ჩვენ კვლავ ღირებულებებსა

და მრავალფეროვნებას მიგვაბრუნებს არა მარ-ტო ხელოვნებაში, ჩვენს ყოფაში და ქცევაში თა-ვჩენილს. ამავე რიგისაა ასახვით ნანარმოებებში ინდივიდუალურისა თუ პიროვნულის ჩვენების საკითხიც. მრავლადაა ოსტატებიც და მთელი კულტურებიც, რომელიც ცალკეულის გამომარ-ჩევ ნიშნებს არაფრად აგდებენ. საყოველთაოდ ცნობილია ეგვიპტური და რომაული ქანდაკოვანი თავების პორტრეტულობა, ხოლო შუამდინარუ-ლი და ბერძნული გამოსახულებების სრული თუ თითქმის სრული სტერეოტიპულობა; საკმაოდ გულგრილია ინდივიდუალურისადმი შუა საუკუ-ნეები (ქრისტიანულიც და ისლამურიც), ახალი დრო კი მას წყალობს, სხვადასხვა სიმძაფრით კი ამა თუ იმ ხელოვანთან თუ ქვეყანაში;<sup>8</sup> XIX საუკუნის ბოლოდან, 100-ზე მეტი წელია, ვინ კარიკატურულობამდე ამკვეთებს პორტრეტუ-ლობას, ვინ, პირიქით, გამოერებადი ფორმებით აქარწყლებს მას.

კიდევ ერთი, რაც მხატვრულ პირობითობას, აყალიბებს, რომელსამე ხელოვნების ნანარმოებ-ში წარმმართველი მხატვრული საშუალებაა. რო-გორც წესი, ესა თუ ის ოსტატი ასახვის რომე-ლიდაც ერთ საშუალებას გაამთავრებს ხოლმე. მხატვრობაში ეს შეიძლება იყოს ხაზი, ფერის სიხასხასე, რამდენიმე ფერის თანახმიერება, ფე-რებისვე სიბაცე-სიმუქის შეპირისპირებით მიღე-ბული შუქ-ჩრდილი; მქანდაკელობაში – ნაკთა მკვეთრი ან თანდათან გამოყვანა, ზედამირის სიგლუვე თუ ხაოიანობა, მოცულობის ამოწევა-ჩაკვეთით წარმოქმნილი სხვადასხვა ძალის ჩრდი-ლები, დაფერვა, სხვადასხვა მასალის ურთიერთ-შეხამება და ა.შ. ხელოვნების ქმნილებებთან „ურთიერთობის“ მცირედი გამოცდილებაც კი გვარწმუნებს, რომ ამაო მცდელობა ყველა თუ ბევრი საშუალების თანაბარი დატვირთვით გა-მოყენება. რასაკვირველია, ხაზოვანი გამოსახუ-ლება ძალზე ხშირად ფერადიც არის, კოლორის-ტულსა თუ ტონალისტურსა კი ხაზის ელემენტიც დაემჩნევა და ა.შ. ამასთანავე, ფერთა ნაჯერო-ბისა და ელფერთა მოჭარბება თუ ჩრდილ-ნათ-ლის გაკონტრასტება ანდა გადადენ-გადმოდენა აუცილებლად დაამცრობს ხაზის თავისთავად

<sup>8</sup> ესეც, რასაკვირველია, გამარტივებული სურათია – საკმარისია ვახსენოთ, მაგ., XVII-XVIII სს-ის სადარბაზო პორტრეტები, სადაც „გატიპიურება“ თუ იდეალიზაცია ინდივიდუალურზე მეტად ხედება თვალს.

სილაზაზეს; ვერც ფორმის შუქ-ჩრდილით „ამოყვანა“ ეგუება მაინცდამაინც ფერის სისუფთავეს და სიძლიერეს; ათინათებით აჭრელებული ბრინჯაოს თუ გადაპრიალებული, ჩრდილჩამდგარი ჩანახურლებით დანერტილი მარმარილოს ზედაპირი ანელეებს ქანდაკებისა თუ რელიეფის პლასტიკურ გამონაკვეთლობას და თვით ფიგურების მონახაზსაც კი აკლებს მკაფიოებას. რალა თქმა უნდა, ისე არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს მუზეუმებისა თუ საგამოფენო დარბაზებში გავლისას იარლიყებს ჩამოარიგებთ – „ეს ხაზოვანია“; „ეს კოლორისტული“; „ეს ლუმინარისტული“... ეს განსაზღვრებები ერთგვარი გვაროვნული ცნებებია, თორემ საკუთრივ ნამუშევრებს შორის კვლავ ურიცხვი „გარდამავალი“ ან კიდევ „შერეული“ ფორმები შემოგხვდებათ. აი, თუნდაც: ონორე დომიეს „ტონალისტურ“, არც თუ იშვიათად თითქმის მონოქრომულ ტილოებზე ჯერ ხომ გამოსახულთა სილუეტებია მტყვევლი; ამასთან ერთად კი საღებავები ხაზოვანი ბუნების სხვადასხვა ხასიათის მონასმებით დაიტანება, ერთდროულად ზეთის ფერადების „კორპუსულობასაც“ რომ ავლენს და გრაფიკოსის მტკიცე ხელსაც. ან კიდევ: ვინსენტ ვან გოგის მრავალი სურათის ფერით-წერის წესი გაიხსენეთ – მოკლე-მოკლე ნაირფერად მონასმებს აქ თავისუფლად შეიძლება „ფერადი ხაზებიც“ ეუნოდეთ.

„ასახვის ხერხების“ სტენის თანავე, ჩვენ, არსებრივად, უკვე „საკუთრივ ფორმისმიერზე“ საუბარს შევუდგებით. ხაზები, ფერები, ქვისა თუ ხის ბურცობ-შეღრმავებები ხომ არა მარტო ხილულის სახებებს წარმოქმნის,<sup>9</sup> ფერწერის თვალსაჩინო აესტრიული მკვლევარის, ოტიო პეტისა ან სერ ერნესტ გომბრისისა არ იყოს, სიბრტყეზე (ან – სივრცეში) მონესრიგებულ ნაყმადც ლაგდება. „მონესრიგება“ უცაბედად როდი წამოიჭდა: ყოველნაირ განსჯასავით, ხელოვნებაზე სჯასაც დასაბამად აქსიომატური დებულება აქვს, რომლის დამტკიცება შეუძლებელია, თუმცაღა იგი ინტუიციურად, მგონი, არავის აეჭვებს. სახელობრ, რაგინდარა ხელოვნებათმცოდნეობით მსჯელობას აუცილებელ წანამძღვრად ის აქვს, რომ სახვითი წანარმოები განწანსწორებულ

უნდა იყოს. თუკი ეს წინაპირობა დაცული არ არის, სურათი, სკულპტურა, სხვაც რაიმე ისევე ვერაფერს (სულ ბევრი-ძალიან ცოტას) გვეტყვის, როგორც აბდაუბდა, არეულ-გაუმართავი წინადადება. ასე განსაჯეთ, ქაოსის თუ აბსურდის შთაბეჭდილების მოსახდენდაც კი მოგვარებული მთელია საჭირო – თუ არადა, ვერ გარკვევთ, ეს ამქვეყნად წეს-რიგის არარსებობის დამადასტურებელი ხატებაა თუ უხელთურის მიერ ვერმონესრიგებული, მთლიანობის არმქონე რამ. გარკვეული თვალსაზრისით „საკუთრივ ფორმას“ სიტყვა „კომპოზიცია“ შეიძლება ჩაეუნაცვლოთ – ფორმის მხარეთა განხილვისას ხომ ნამუშევრის შემადგენელთა ერთი მიერის მიმართ განთავსებაზე, ერთმანეთთან მიმართებაზე გვიწევს საუბარი. პირველად, უმეტესად ვინრო აზრით „კომპოზიციაზე“ ითქმის ხოლმე – იმაზე, როგორაა განლაგებული გამოსახული არსებები, საგნები თუ აბსტრაპირებული კონფიგურაციები: სიმეტრიულად, ჰერალდიკურად, სამკუთხედად, პირამიდად, წრედ, სპირალად... ეს ეკომეტრიული ფიგურები – ხან ერთი რომელიმე, ხან რამდენიმე თანამყოფი თუ ერთმანეთში შემსჭვალული; ხან უცებ დასანახი, ხან გამოსახულებათა ნახლართში „შემადული“ – ფერწერული, გრაფიკული ანდა რელიეფური კომპოზიციის შემადგენელთა ახრადახრით, მიბრუნება-მობრუნებით, მათი გარე მონახულობებით, ასევე შიდა ნახატითა თუ რომელიმე, საერთო მონახაზიდან გასული, აზიდული თუ წარზიდული (მაგ., ამვერილი ან განვდილი ხელი, სამოსის გაფრიალებული ბოლო და სხვა) წარმოიქმნება. ეს ფუძე-სქემა, ზოგჯერ ცნობიერად „აგებული და მოძებნილი“, ზოგჯერაც წინასწარი მცდელობის გარეშე, „თავისით“ წარმომდგარი, ერთადერთი მომავარებელი არ გახლავთ, სხვებიც არის, რომელნიც შეიძლება მასთან თანაარსებულად იყოს და ცალკეც იყოს გამოყენებული. ასეთია, მაგ., რიტმი – მსგავსი ელემენტების გარკვეული, კანონზომიერად აღქმადი და-შორიშორებით შექმნილი. ისინი მიახლოებით ერთ – უფრო შიორად ჰორიზონტალურ, – ხაზზეა ხოლმე „დალაგებული“, თანაბარი – მაშინ მეტრი გვაქვს, – ანკი სხვადასხვა დაცილებით. ამასთან, მანძილი შეიძლება რამდენიმე მიმართულებით (ეს უკანასკნელი გამოსახულებათა შეტრიალებითა ანდა ნახრით მოინიშნება) მცირედებოდეს, რაც აჩქარებად შეიგრძნობა, თუ პირიქით, იზრდება-

<sup>9</sup> მაღალმახტურელი ე.წ. „უსაგნო“ ხელოვნებაც (ვას. კანდინსკი, ჩვენი დაგ. კაკაბაძე...) ქვეყნიურ არსთა და ენერჯიათა ურთიერთმიმტოლვას, ჭიდილის თუ მშვიდ თანაყოფნას გვისურათებს.

დეს და, შესაბამისად, შენელების შთაბეჭდილებას იძლეოდა. თავად გამოსახულებანი, იქნებ, იყოს კიდევ სადმე სულ მთლად იგივეობრივი, ხოლო უფრო ხშირად ოდნავი სხვაობანი არის ხოლმე შეტანილი, თანაბარზომიერი მეტრის ოდნავ „გაცაცოვებლად“, სწრაფად და ნელის დამატებით გასამალებლად თუ შესაყენებლად; ხანდახან, მეტი სიმძაფრის მისანიჭებლად, ძირითადი მოძრაობის სანინალმდეგო მუხტის გასაჩენადაც. რიტმული ნახატი შეიძლება გამოსახულების შიგნითაც ვნახოთ (მაგ., შესამოსელთა ნაკეცებისა), თანაც ის მის ფარგლებში შეიძლება დარჩეს, მაგრამ ასევე შესაძლებელია სხვებზე გამოვრდეს ან სხვაგვარს, მაგ., თუნდაც სულ სადას (ან იქნებ – სადასვე ფონს) შეუპირისპირდეს, ეს კი სხვადასხვაზნაირად „დატვირთული“ მონაკვეთების დამატებით რიტმულ თუ ერთმანეთს „შენონილ“ კომპოზიციურ სელებს გვაძლევს. გამოსახულების ზედაპირის განონასწორება, თუნდაც რიტმირება, მუქ-ნათლის, ფერთა განაწილებითაც არის შესაძლებელი. „შუქის“ და „ჩრდილის“, ასევე ფერადი ლაქების თუ მახვილების განაწილება თავისთავადაც კანონზომიერი წესრიგის ნარმოქმნელია (ამიტომ ასხენებერ ზოგიერთი მუქ-ჩრდილის და ფერთა კომპოზიციას), მეტწილად კი ხაზოვან სქემას თანხვედრილი ან – დაძაბულობის შესამატებლად, – ნაწილობრივ მას აცდენილი. ალბათ, ზედმეტიცაა კვლავ იმის შეხსენება, რომ ეს ფაქტორები უამრავნაირად ეხამება და უერთდება ერთი მეორეს და ამიტომაც ხელოვნების ნებისმიერი ნიმუში, მათ შორის არცთუ გამორჩეულიც, გამოცანასავით ამოუცნობი და თავის სამტვრევი ხდება. დაუმატეთ ამას ისიც, რომ „წმინდა“ ფორმისმიერი ასახვითაც არის ხოლმე, განუყოფელი და აქაც ურიცხვ ნაირსახეობას წაწყდებით, ზოგ რასმესაც საზოგადოდ დაუჯერებელსა და გაუგებარს. პირადად ჩემთვის ასეთი ევრსანვდომი ის გახლავთ, რომ XVII საუკუნის ზოგიერთ ჰოლანდიურ სურათზე გამანონასწორებლად (ის კი, როგორც დავინახეთ, „სოფთა“ ფორმისმიერი უნდა იყოს) დახატული სიღრმე გვევლინება – ანუ ასახვითი“ მხარე. როგორაა ეს შესაძლებელი ჯერაც ვერ გამოიმჩვევია, ამასთან კი უტყუარად ასეა... ხელოვნების ისტორია როგორც მეცნიერება იმას ემყარება, რომ, ერთი მხრივ, ყოველი მხატვრული ქმნილება განუმეორებელ-ერთჯერადია, მეორე მხრივ კი, ერთსა და იმავე დროის (მით

უმეტეს, თუ ერთი ქვეყნისა) ნახელავს საზიარო, გამაერთიანებელი ნიშნებიც მოეპოვება როგორც პირობითობის, ასევე „წმინდა“ ფორმის მხრივაც. პირობითობათა დროსა და ადგილისმიერობას მაშინვე შენიშნავთ – არც თვების დაძაბვა უნდა და არც გონების, მაგ., იმის შემჩნევას, რომ ძველ აღმოსავლეთში ადამიანის გამოხატვისას წინხედსა და გვერდებდს აერთიანებდნენ; ან – XV-XIX საუკუნეების ევროპაში ხატვის წინააღმდეგომელი პირობა სიბრტყეზე პერსპექტიული „კოლოფის“ აგება იყო. მაგრამ ბოლოს მოტანილი თარიღებიც მოგვაგონებს, რომ პირობითობა შეიძლება ასწლეულებს გაჰყვეს (ეგვიპტე-შუამდინარეთ-მცირე აზიის შემთხვევაში – ათასწლეულებსაც!), მამ, რატომღა არ არის ერთნაირი ამ ხნის განმავლობაში ნახატ-ნაქანდაკარი? კარგა ხანია ნათელია; ამას მხოლოდ ასასახის სხვადასხვაობით ვერ ახსნი, თუნდაც იმით, ჯერ რელიგიური ამბები რომ ჭარბობს, მერე კი საერო; ვერა, რადგან, ვთქვათ XVI საუკუნისა და XVII საუკუნის საუფეტურად მსგავსი ნიდერლანდური ყოფის სურათები არა მხოლოდ ერთმანეთს არა ჰვავს, ვაჩვენებ თვალს იმასაც გაუმხელს, რომელ ასწლეულს ეკუთვნის სი, პირველსა თუ მეორეს. ისე ჩანს, რომ საკმე „წმინდა“ ფორმისმიერის მიერ განცდილი ცვლილებებია, სახელდობრ, ფორმის ელემენტთა განსხვავებული ურთიერთკავშირი. მაინც და მაინც ეს ორი საუკუნე ალალებდზე როდი ვახსენე – სწორედ ამ ორის დასავლეთევროპული სახვითი ხელოვნების მოხმობით მოხერხდა 1910-იან წლებში ყველაზე კარგად ფორმათქმნის წესთა ნაირგვარობის ჩვენება. ვგულისხმობ, რა თქმა უნდა, სახელგანთქმული შვეიცარიელ-გერმანელი სწავლულის, ჰაინრიხ ვაოლფფლინის მიერ – მისივე სიტყვათხმარებით! – „კლასიკური“ და „ბაროკული“, იგივე ცხოველხატული სტილების<sup>10</sup> ნარმოჩინებას. ისე, აჯობებდა, ალბათ, აქ ფორმათა ტიპები გვეთქვა, რაკი თავად ამ მეცნიერისვე აზრით, ამგვარადვე აღნაგი ფორმა სულ სხვადასხვა დროსა და, ასეც მთავარია, სხვა პირობითობისასაც იპოვება. რაც, რომანული რელიეფები „კლასიკურია“, XIII საუკუნის სომხური „ხაჩკარების“ ქვაზე კვეთილობა კი – „ბაროკულ“-„ცხოველხატული“. შ. ვაოლფფლინით

<sup>10</sup> სტილის ცნებას ვინ რა შინაარსს მიაწერს, ვინ კიდევ რას. ახლა არ შეუვადგები ამ საკითხზე მსჯელობას, ვფიქრობ, საკმარისია თქვას რომ შ. ვაოლფფლინთან იგი ფორმის აგების უზოგადეს წესს აღნიშნავს.

(აქ მის შეხედულებათა არსებას გადმოვცემ და არა მის აზრთა მსვლელობას თუ ტერმინოლოგიას), „კლასიკური“ იმგვარი ფორმაა, რომლის ყველა შემადგენელი (მათ შორის რომელიმე გამოსახულის ყველა წერილმან-მსხვილმანი) ცხად-ღისა და მთლიანად განირჩევა, ნათელია მათ შორის ურთიერთმიმართებაც – კომპოზიციური თუ მნიშვნელობითი (მაგ., რომელია წამყვანი, რომელი კი შედარებით მეორეხარისხოვანი), – ნათლადაა მოფარგულ-დასრულებული მთელიც. „ბაროკული“ კი, მისი დაკვირვებით, ისეთი ნაწარმოებია, სადაც მეტობს ელემენტების ნაწილობრივ ჩვენება, არ გამოიკვეთება მათი საზღვრები და თვითკმარობა, საგანგებო ძალისხმევით კი „ნაიკითხა“ კომპოზიციურ წესრიგს და მთლიანობაში ნაწარმოები კი „დაუსრულებელ“-„მოუფარგლავი“ ჩანს.<sup>11</sup> ჰ. ვიოლფფელის ნაზრევზე ბერს კამათობდნენ და ახლაც კამათობენ, ის კი ვერავინ დაადასტურა, მის მიერ აღწერილი სახეობანი ფორმისა არ არსებობდეს. ისიც კია – უთუოდ იქნება და მართლაც არის ფორმის აგების მრავალი სხვა წესიც, ოღონდ მათ ნათელსაყოფად, ეტყობა, მეცნიერებამ ჯერ ვერ მოიკვანდა და ამიტომ ამ ორს უნდა დავეყრდნეთ. იმ აზრით კი, არა გინდა არ გინდა ყველაფერს ან ერთი განსაზღვრება მოვანებოთ ან კიდევ მეორე, არა – ისინიც რაღაცგვარ ათვლის წერტილად გამოგვადგება, რომელმაც არა მარტო და არც იმდენად მსგავსება უნდა გვაპოვნინოს, არამედ სწორედაც – სხვადასხვაობა და ერთადერთობა.

აქამდე თუ თითქმის სულ სახვითი ხელოვნების ასახვით დაგრებულ ვისაუბრეთ, ეს ისე როდი უნდა ჩამომართვათ, თითქოს ხუროთმოძღვრება გადამავეწყდა. სულაც არა! კიდევ მეტიც, მასზეც უმრავლესად ის განყოფილება-კატეგორიები ჭრის, ზემოთ რაცაა მოყვანილი. ვფიქრობ – აქაც შეიძლება „პირობითობანი“ ვნახოთ. ასეთთაგანია, მაგ., წარმართობის არქიტექტურაში ტაძრის გარე იერის, ქრისტიანულსა და, გარკვეულწილად, ისლამურში კი შიდა სივრცის მთავრობა; ისიც, რომ მეზოგან, ე.წ. ორგანულ ხუროთმოძღვრებაში

(ძველი საბერძნეთი, გოთური სტილის ევროპული ეკლესიები) მხატვრული ზემოქმედების უარსებითესი საშუალებაა თვითონ კონსტრუქცია, ქანდაკოვანი და სხვა სამკაული კი მას ახლავს, ან (თორიანი მინც!) საერთოდ გამოირიცხება (XX ს-ის „ახალი არქიტექტურა“); ზოგან (ძველი რომი, რენესანსის და მისი მომდევნო ხანა...) დეკორი მასთან არაფრით დაკავშირებულ მოცულობებზეა ზედდებული. ამავე რიგისაა წამყვანი მასალები და კონსტრუქციები (მაგ., კამაროვნება ან უკამარობა), ისიც კიდევ, მშენებლობის რომელი მიმართულება პირველობს (ძველთაგან ყველაზე შემოქმედებითი, გვიწამიცემი ტაძართა, მათთან ერთად კი სასახლეთა ხუროთმოძღვრებაა, ელინისტურ-რომაულ ხანაში მათ გვერდით საზოგადოებრივი ნაგებობებიც ჩნდება; ქრისტიანულ შუა საუკუნეებში ისევ ტაძარი და – ალბათ, მაინც ნაკლებად, – სასახლე მოდის წინ; XIV ს-დან საქრისტიანოს დასავლეთში უკანასკნელი და, ასე, XVI-XVII სს-დან საზოგადოებრივი შენობები წინაურდება, რომელნიც XIX ს-ში უპირველესად გილეს იმკვიდრებს, ახლა უკვე ბინათმშენებლობასთან ერთად). ახლა – რაც ფორმისმიერ მხარეს შეეხება. ყველა სხვა – ხელოვნთა, სახვით, სიტყვიერ თუ ბეჭითი, – ხელოვნების დარგზე მეტად, არქიტექტურაში იჩენს თავს გამოყენებისმიერ-დანიშნულებისმიერი (ყველგან სხვაგანაც არსებული) მოთხოვნა-მოთხოვნილებანი, თან ისტორიულად ცვალებადი; მაგრამ მარტო ისინი როდი განსაზღვრავენ ამა თუ იმ ნაგებობის არქიტექტურულ-მხატვრულ გადაწყვეტას. ჯერ ერთი, ყოფაცხოვრებაშიც არის ესთეტიკური საწყისი (რომლის ფარდობითი მნიშვნელობა ხუროთმოძღვრებაში პრობოითობის ერთ-ერთი განზომილება უნდა იყოს) და, შესაბამისად, სხვენებულ მოთხოვნებში ისიც ურევია. ამას გარდა, არქიტექტურა ადამიანის ხელქმნილი გარემოს შემქმნელიცაა და მუდამაჟამ რაღაცგვარი ზემოქმედების მოსახდენად გათვლილიც, ხელოვნებათმცოდნეობითი ანალიზი ხუროთმოძღვრების ნიმუშს სწორედ ამ მხრიდან მიეყენება – როგორღა წარმართება იგი? დაახლოებით ისე, როგორც „გამოსახვის ხელოვნებაში“ – მაგ., თუ გვეგის, თუ გარე კედლების გარჩევა ზუსტად ისევე კეთდება, როგორც ფერწერულ ტილოში ან გრაფიკული ფურცლისა, თუ ბარელიეფისა. პირველად ვარკვეთ, როგორია თუ ერთის, თუ მეორის

<sup>11</sup> სწორედ რომ – „ჩანს“ – რადგანაც არათუ XVII ს-ის, იმპერსონალისტული, ვითომდა „შემთხვევით“-„ფრაგმენტული“ სურათები მხატვრული თვალსაზრისით, სავსებით დასრულებულია. საქმარისა მთავადერთი თვლი, როგორც „შექმნილი“ კ. მონესა თუ ე. მანეს კომპოზიციები. ჰ. ვიოლფფელისთან „დასრულება“ მხატვრულობის წინაპირობას კი არა, მოსახალხურის თვალნათლიობასა და გამოკვეთილობას ნიშნავს.

კომპოზიციური სქემა – რა გეომეტრიული ფიგურა (ან ფიგურები) უდევს მას საფუძვლად, რაგვარი რიტმული ნახატი მსჭვალავს მას; განსხვავება ისაა, რომ აქ გამოსახულების ფონთან მიმართებისა ნაცვლად, კედლის სიბრტყესთან ღობებით ახდელი ზედაპირებისა და ამოზიდული მანანეურებლებისა და მოსართავების შეფარდებას ვადგენთ; კარ-სარკმლებში ჩანოლილი თუ მამკობი ელემენტების დაცემული ჩრდილები აქ შუქ-ჩრდილოვან კომპოზიციას ქმნის (ხერელობების ზომა-მოყვანილობასა და დეკორის ამოზიდვით-ლობით შეპირობებულს); გარკვეული ადგილი – მართალია, ბერად ნაკლები ვიდრე ფერწერაში და თვით დაფერილ ქანდაკებაში, – აქვს ფერის მოხმობა-მოხმარებასაც. სამაგიეროდ, ემატება საკითხები გარემომცველ ბუნებასა თუ ნაგებობებთან დამოკიდებულებისა (შენყობილია ის ბუნებრივსა თუ ხელოვნურ გარემოს, კონტრასტულია მის მიმართ, რა საშუალებებით მიიღწევა ან პირველი, ან მეორე და ა.შ.) და, რაც მთავარია, როგორია შიდა სივრცე. ინტერიერის დასახასიათებლად მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ „ობიექტური“ მაჩვენებლები (მთლიანობაში შენობის თუ მისი ამა თუ იმ ნაწილისა და ელემენტის ზომა-მოცულობა, ფიზიკურად თუ ანაზღაურების მათი თანაფარდობანი), ისიც, როგორ აწვდის მათ ხელოვანი მისულთ, როგორ დაინახავს მათ იგი. ამის გასარკვევად აუცილებელია ადგილი მოვიწინაცვლოთ, ინტერიერში და შესასვლელიდან მოყოლებული, იქ დავდგეთ, სადაც ბუნებრივად იწყოვებოდნენ ადამიანები და აღვსუსხოთ რომლიდან რას დაეინახავთ: რა ნაწილს სივრცისას, რომელ ელემენტს მთლიანად შეხვდებით, რომელს კი სხვა ნაფარება; რომელი მონაკვეთი საიდან ხედება თვალს და ა.შ. აუცილებლად უნდა იქნეს ჩანიშნული, რანაირად განეფინება შუქი, სად რა მახვილებს „სვამს“. სხვანაირად თუ ვიტყვით, უნდა ვეცადოთ მივხვდეთ, რა ზომამდე აპირობებს ჩვენ შთაბეჭდილებას სიგრძე-სიგანე-სიმაღლეების „ობიექტური“ შეფარდებანი და რად გარდასახავს მათ (არქიტექტორისვე შემოთავაზებულს) ხედვის კუთხეები და შუქის მოძრაობა. ე.ი. კი, როგორია აქ, ამ ნაგებობაში ჩამოქნილი სივრცის სურათი ანდა სურათები. ვრცელდება ხელოვნობა-მოდერნიზმზე „კლასიკურ“ „ბაროკოსის“ დაპირისპირება: „კლასიკური“ ნაგებობის ინტერიერი იოლად მოიხილება, სივრცითი სურა-

თი ან ერთია, ან მცირე რაოდენობისა, განათება გაბნეულია, ფსადებზე თანაბარზომიერება სუფევს, დეკორი მცირედ ამოზიდულია, საერთო კომპოზიცია უფრო მეტრზე აგებული, მახვილები – მაგ., შუაში, – სულ ოდნავაა გამოკვეთილი და დანარჩენ შემადგენლებს არ აქინებს; „ბაროკულ“-„ცხიველხატულში“ შიდა სივრცის ერთბაშად აღქმა არ ხერხდება, ფრაგმენტული სივრცითი სურათები მრავლადაა, განათება-კონტრასტული, ფსადები – ძლიერ ძერნილია, მკვეთრი მახვილებით, მუქი ჩრდილებითა და მათი სიძლიერით თითქოს „აელვარებული“ განათებული მონაკვეთებით...

ხელოვნების ნაწარმოებზე განსჯა, ერთი შეხედვით, მისი მხატვრული ღირსება-ღირებულების ჩვენებით უნდა დაბოლოვდეს. მართლაც, ჩვენ არცთუ იშვიათად ასე ვიტყვით და ეს სავსებით გასაგებიცაა, რაკილა ხელოვნებასთან ადამიანის „ურთიერთობა“ ყოველთვის და უნებურად შეფასებითია. ამასთან კი, ხელოვნების ისტორიკოსისთვის ეს სავალდებულო სულაც არ არის. კიდევ მეტი, სულიერ-გონებისმიერი ნაქმნის შეფასება მის მოწონება-არმოწონებასაც არ უდრის (იმის შესაგავლად, ძველი რომაელები პირის გემოზე რასაც ამბობდნენ – „გემოვნებაზე არ დაობენ“-ო) და არც მარტოოდნე ესთეტიკური ხარისხის ჩვენებას – ხელოვნებას ხომ (მოდით ამაზე ნუ ვიდავებთ!) სხვაც მოაქვს, ეთიკურ-რელიგიურიც და ა.შ. კარგა ხანია, რაც სახელმძღვანელო მგონია ავსტრიელ-გერმანელი მეცნიერის, ჰანს ზელმაირის მითითება – ხელოვნების ნაწარმოების რანგი და მისი ღირებულება გავმიჯნოთ – პირველი, მიახლოებით, მხატვრული სრულყოფილების ტოლფასია, მეორეს კი „ღირებულებათა სამყაროსთან“, შესაბამისად, წარუვალ-აბსოლუტურთან აქვს საერთო, რაც ჩვენთვის, მითუმეტეს, თავისი ბუნებით რაციონალურ-განსჯისმიერი მეცნიერებისთვის, თუ არის კიდევ მისანდომი, დასაბუთებადსა და მინიერ-ცოდნისმიერს მაინც ვერაფერს შეგვქენს. ასე რომ, ჰ. ზედლმარი გვიჩვენებს ერთმანეთში არ ავრიოთ მხატვრული სრულქმნილება და ჩვენი პირადი, გრძნობისმიერი „პასუხი“ მასზე. ყველა ჩვენთაგანს შეუძლია შეამომნოს ამის შესაძლებლობა – არაფერი გვიწოდს, მაგ., ვალარიოთ, რომ რომელიმე პოემა სრულყოფილებაა (ე.ი. მასში ყველა შინაარსობრივ-ფორმისმიერი შემადგენლის

თანხმებრება-მთლიანობა მიღწეული), ამ დროს კი, ის არ გვეკარება, გულს კი რამ ჰატარა, საშუალო ღირსების ლექსი გვიჩქროლებს. ოღონდ აქ კიდევ ერთი „მაგრამ“ ნამოყოფს, თუ კალკე გრძნობთ და ა.შ., არამედ რალაცნაირი მთლიანობითი განცდის გზით „შემოდის“ ჩვენში, ყველა ადამიანისთვის აღმოჩნდება ოსტატი ან მთელი ეპოქა და თვით კულტურაც კი, რომლის მიმართ ის უგრძნობელია, რომელიც მას „არ ელაპარაკება“; რა თქმა უნდა, ამგვარი, გარდუვალი „შეზღუდულობისგან“ არც ხელოვნების შემსწავლელი თავისუფალი. მაშ, რალა უნდა იღონოს მან ასეთი, ვერჩასანვდომი მხატვრული მოვლენის პირისპირ? ვფიქრობ, ის, რაც არის კიდევ სახვითი ხელოვნების მკვლევარის მოვალეობა – უნდა დაახასიათოს იგი ყველა შესაძლო თვალსაზრისით, მათ შორის ამ ნარკვევში დასახლებული კრიტერიუმებითაც. ხოლო ასეთი, როგორც იტყვიან, „იდეტიფიკაციის“ შემდგომ, თუკი მან განსახილველი არათუ ვერ შეიტკბო, ვერც სათქმელი „ამოიკითხა“ და ვერც, ასე ვთქვათ, „გამოთქმულობის ხარისხს“ მიუხვდა, იმას უნდა დაჯერდეს, სარკვევის „ასეთობა“ რომ გაარკვია, სხვა კი იმათ დაუთმოს, ვინც არამარტო ასეთნაირად ქმნილ ფორმას შეიცნობს, მის მიერ გამოთქმულ აზრსაც, და მის მეტსა თუ ნაკლებ გარკვეულობასაც; მოდური სიტყვათმარებით: ვინც სახვით „ტექსტს“ არა გრამატიკულ სავარჯიშოდ „ნაიკითხავს“, არამედ როგორც ლექსს. ჩემი ფიქრით, ასეთი თავშეკავება უფრო გონიერულიც იქნება და უფრო სასახელოც, ვიდრე გაუთავისებელი მხატვრული ენის შედევრი არარაობად მოვიხსენიოთ, ხოლო ცაში კი არაფრად ღირებული ნაცოდვილარი ავიყვანოთ.

ერთიც კიდევ, უკანასკნელი კითხვა: უშლის თუ არა ხელს, მეტიც, თუ ენინააღმდეგება (როგორც გაგვაგონებენ ხოლმე) მხატვრული ფორმის ჩაკვირებული გარჩევა ხელოვნების ნაწარმოებთა შინაარსის მხრივ შემეცნებას, მათი სულიერი თუ კულტურული მნიშვნელობის ჩანვდომას? არამც და არამც! ეს ორი მიმართულება განსჯისა არა მარტო არაა ურთიერთდაპირისპირებული, პირიქით, ფერწერულ, ნაქანდაკარ, ხუროთმოძღვრულ და ა.შ. ნამუშევართა საზრისის „გამოცნობისას“ ყოველთვის, გაცნობიერებულადა თუ გაუცნობიერებულად, მხატვრული ფორმის

მონაცემებით ვსაზრდობთ. რასაკვირველია, მათ გარეშეცაა შესაძლებელი სუუეტის, გამოყენებულ სიმბოლოთა ან ალგორიების ახსნა. აი, იმაზე თუ მიდგა საქმე, ნიშანდობლივ ამ ჯერზე რას გვამცნობენ ისინი, ნებაუნებურად ფორმისმირი გამომსახველობა უნდა დავიხმაროთ. რასაკვირველია, არასოდეს უნდა ვივინყებდეთ ჰ. ვაოლფფლინის შეგონებას, ფორმის დროითი განსაზღვრულობა მუდამ გაითვალისწინეთ – რომ, მაგ. ბერძნული არქაული ქანდაკებისა ანდა რაიმისის ტაძრის წმინდან-ანგელოზთა ხატებების ღიმილი გამოსახულთა გუნებაგანწყობის გამობხატველად არ ჩავგადოთ. და მაინც, რაგინდარა შინაარსი სახვით ხელოვნებაში მარტოდენ ხილულ ფორმადლა არსებობს და მისი უგულებელყოფა, თუ გინდაც მისდამი უგულისყურობა, ესაო და, ისედაც გვესმისო, თუ გვაზარალებს, თორემ ვერაფერ ხეირს დაგვაყრის. შინაარსისმიერი განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით სახვით პირობითობაში ცხადდება – დიდი მტკიცება არ უნდა, რომ სამგანზომილებიანობის გადმოცემა ან მასზე უარის თქმა, სხეულთა „ბუნებით“, ნყოზისადმი ყურადღება ანდა მისი არადმიჩნევა, ინდივიდუალური ნაკეთების გულდაგულ გამოყვანა ან არშემჩნევა არსებულზე სულ სხვადასხვა ნარმოდგენის, სხვადასხვა მსოფლმხედველობის მანიშნებელია. ახლა ისიც ვთქვათ, ერთი მსოფლხატის გამოზარებელნი მას ნაირგავარად რომ განიცდიან თუ შეიგრძნობენ – ხელოვნებისთვის კი მსოფლგანცდა და მსოფლშეგრძნება, რა თქმა უნდა, კიდევ უფრო არსებითია, ვიდრე რომელიმე სწავლებას თუ მოძღვრებას დამონაფება; თანაც „გრძნობისმიერი“ ნაირფეროვნება, პიროვნულ-ინდივიდუალურთან ერთად, კუთხოზრივ-ინდივიდუალურიც მოიპოვება და ეროვნულ-ინდივიდუალურიც... როგორც ვნახეთ, ფორმა მსხვაობარ მოდასა და მშვენიერება-სილამაზის იდეალებსაც დაიმჩნევს; ზემოთაც ითქვა გაკვრით, ამაშიც მსოფლმხედველობა აისახებაო და ეს ასეც არის, ამასთან კი: აქ თავისი წილი სოციალურ, ნოდებრივ (გნებათ, კლასობრივი უწოდეთ) საწყისებსაც აქვს. საზოგადოების შრეთა „სხედა“ შეაპირობებს, მაგ., რაგვარ გარეგნობას აძლევს უპირატესობას ინგლისის მფვის კარის მხატვარი ანტონის ვან დიკი და რესპუბლიკური ჰოლანდიის ქალაქ ჰარლემის მკვიდრი ფრანს ჰალსი; „არისტოკრატიული“ სინატიფის

მამტიკიციველი იყო XVIII საუკუნეში მამაკაცთა „ფემინიზებული“ ჩაცმა-დახურვა, საფრანგეთის 1789 წლის რევოლუციის შემდგომი თარგებისა და ვარცხნილობის შედარებითი სიმარტივე და „ბუნებრიობა“ კი ადამიანთა „თანასწორობასა და თავისუფლებას“ ლაღადებდა... ესეც კი უნდა დავძინო აუცილებლად: არ უნდა ვენდოთ მარტივ, ცალსახა განსაზღვრებებს როგორცაა, მაგ., მტიკიციება, სიბრტყით-ხაზობრივი მიდგომა სპირიტუალიზმის გამომსახველიაო – ნუთუ დასაჯერებელია, ქვეყნიერებისადმი ერთიანი მიმართება ამოძრავებდეს, ვთქვათ, ეგვიპტელ ფრესკისტს და ანრო მატისს? ან გინდაც მართლა სულიერების და სიბრტყოვნების განუყრელობა ვირწმუნოთ, ერთსა და იმავეს იტყვის ეს ცნება XIII საუკუნის ქართველ ხატმწერთანა და პიტ მონდრიანთან? ვგონებ, ეს ასე არ უნდა იყოს. და ამ მხრივაც ბევრზე ბევრია საკეთებელი და საფიქრელი. უეჭველია, ეს ყველაფერ სხვასაც შეეხება – არც იმის მწამს, რაიმე კუთხით ჰქონდეს საერთო, სიტყვაზე, მინოსური კრეტისა და XVII-XVIII საუკუნეების ევროპის მკერდმოღეღილ კაბებს... კულტურულ-შინაარსობრივი, იქნებ პიროვნულ-ფსიქოლოგიურიც გახსნა საკუთრივ მხატვრულის, ფორმისმიერის „გვერდის ავლითაც“ არის, ალბათ, შესაძლებელი, ოღონდ ასევე დიდი სიფრთხილე და ოსტატობაა საჭირო, რათა მეტისმეტი არ მივანეროთ ტექნიკას, დროის ჩვეულებებს, სკოლურ ჩვევებს გამონეული და ა.შ.; ისინი უპირობოდ პიროვნულის გამომავლენად არ მივიღოთ, ასახვის ნებისმიერი საშუალება კი საგანგებო-გამომსახველობითად.

ამრიგად, სახვითი ფორმის ანალიზის დაუფლება ხელოვნების მკვლევართათვის ისეთივე მოუცილებელი საჭიროებაა, როგორც მუსიკოსისთვის ნოტების და სხვა ნიშნების კითხვის ცოდნა. მხოლოდ ამ ანალიტიკური ხერხების მეოხებით თუ შეიძლება საბუთიანი, საერთოდაც გასაგები გახდეს ხელოვნებათმცოდნის აზრის მსვლელობა, ისინი ჩვენი კვლევის მეცნიერულობის ერთი საუკეთესო დამმონებელთაგანია.

DIMITRI TUMANISHVILI

George Chubinashvili National Research Centre  
for Georgian Art History and Heritage Preservation  
Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

ARTISTIC FORM

S u m m a r y

A sensual-expressive basis of the fine arts, the methods of analysis of artistic forms — as the elements of a form, as an artistic conditionality, both for the form itself and for non-artistic structuring, — is discussed in this essay. Furthermore, an artistic form is also discussed as a content creator.