

АКАДЕМИЯ НАУК ГРУЗИНСКОЙ ССР

Институт истории грузинского искусства



Г. Н. ЧУБИНАШВИЛИ

РАЗВИТИЕ ИСТОРИИ
ГРУЗИНСКОГО ИСКУССТВА
КАК НАУКИ
И
ЕЕ ОЧЕРЕДНЫЕ ЗАДАЧИ

Издательство АН Грузинской ССР

Тбилиси — 1956

АКАДЕМИЯ НАУК ГРУЗИНСКОЙ ССР

Институт истории грузинского искусства

Г. Н. ЧУБИНАШВИЛИ

РАЗВИТИЕ ИСТОРИИ
ГРУЗИНСКОГО ИСКУССТВА
КАК НАУКИ
И
ЕЕ ОЧЕРЕДНЫЕ ЗАДАЧИ

Издательство АН Грузинской ССР

Тбилиси — 1956

В настоящей книжке объединены два доклада, которые первоначально предполагалось поместить в очередном томе Разысканий Института истории грузинского искусства, благодаря чему опубликование их происходит с запозданием. Один из докладов касается условий развития истории грузинского искусства, как науки, а другой очередных задач ее, стоящих перед нами на значительный отрезок времени вперед, как основных и решающих. Полагаю, что оба доклада, выпускаемые ныне отдельной книжкой, согласно решению РИСО АН ГССР, представляют широкий интерес. Печатаются в том виде, как были доложены на Сессиях в АН ГССР и с теми же заголовками.

1. VI. 1955 г.

О ДОСТИЖЕНИЯХ СОВЕТСКОЙ ГРУЗИИ В ОБЛАСТИ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

(Доложено 20 февраля 1951 года на Сессии отделения общественных наук Академии Наук Груз. ССР, посвященной 30-летию Советской Грузии и 10-летию Академии Наук Груз. ССР)

История грузинского искусства является самой молодой научной дисциплиной, отпочковавшейся, выделившейся и оформившейся, как самостоятельная и четко отграниченная научная дисциплина, из того комплекса, который полвека тому назад именовался «грузиноведением». Если история Грузии со всеми своими вспомогательными разделами, история грузинской литературы, даже археология Грузии имеют давность не менее чем в три четверти века, то первые строго научные, методологически четкие изыскания по истории грузинского искусства появились всего 30 с небольшим лет тому назад. Все развитие истории грузинского искусства, как науки,

падает на Советское время; ибо действительные условия для ее развития созданы были только Советской Грузией.

Просто и, как будто, почти естественно звучат слова: «История грузинского искусства, как наука, создана Советской эпохой». Но само это формирование было, хоть естественным, закономерным, — но не простым и не легким.

Во всей печатной продукции грузинской мысли XIX века и XX, до революции, нет не только что ни одной книги по вопросам изобразительного искусства, но даже ни одной журнальной или газетной статьи. Музыка, и особенно песням, опере, грузинскому театру с основания периодической прессы уделяется определенное внимание, — особенно, конечно, театру. Но только с 90-х годов можно встретить два-три реферата иностранной литературы по искусству, да отдельные репродукции картин в детском журнале и в «Квали». Из художников, скульпторов, архитекторов известны одиночки, которых, — не взирая на общие, неподходящие для этого условия — вынесла наружу одаренность народа к архитектуре, скульптуре и другим пластическим искусствам (Г. Габашвили, А. Мревлишвили, А.



Беридзе, А. Гогнашвили, Ел. Церетели, М. Топидзе, Я. Николадзе, С. Клдиашвили). Первый робкий опыт научной работы был стимулирован покойным академиком И. А. Джавахишвили; это — работа кружка грузин-студентов Петербургского университета, написанная Давидом Какабадзе и напечатанная в 1915 г. в сборнике; затем с 1919 года он же, уже художник, печатает очерки по вопросам теории и истории искусства; тогда же и в репродукционном отношении проявляется начало того широкого разворота творчества, которое выявилось с основания — уже в Советской Грузии — в Тбилиси в 1922 году Академии художеств.

Но не только отсутствие в Грузии в первое двадцатилетие XX века повышенной заинтересованности в вопросах и явлениях художественно-архитектурной культуры делало формирование науки истории искусства не простым и не легким; — нет, общее положение на этом научном фронте заключало в себе большие противоречия и расхождения, а следовательно, и трудности при формировании нового отдела — истории грузинского искусства.



Состояние искусства в то время представляло еще более усиленную по сравнению с XIX веком картину разброда, наличия разных течений — академической прилизанности, возрождения исторических стилей и подражательности, реалистического воспроизведения действительности; затем появления именно в начале века ряда тех мастеров, четкое оформление творческих устремлений которых произошло много позже, именно в советское время (К. Юон, Нестеров, Е. Е. Лансере, Иг. Грабарь, Кардовский), и которые тогда были в состоянии исканий и не всегда были определенно целеустремленными; наконец, проявление полного разложения, упадка — трюкаческие выступления носителей разных «измов», особенно, конечно, расцветавших за рубежом (футуризма, кубизма, сюрреализма, фовизма и т. д.), но и у нас стремившихся создать себе признание. По сравнению с длительным в течение многих веков развитием искусства в средние века на разных этапах феодального порядка, искусство в новых капиталистических условиях развития было выбито из твердых позиций необходимой органической части в культуре общества, пронизывавшей его от частных бытовых



сторон до задач общественного и государственного масштаба и по таким заданиям. К концу XIX века за искусством осталась незначительная часть его общественно-необходимой роли, подавляющая же часть художественной продукции отвечала на спрос скучающей и искавшей развлечения денежной верхушки. Вместо отстоявшейся, твердо-определенной, хоть и ограниченной тематики феодального времени искусства, теперь — кажущаяся безбрежность множества (новых) тем и притом почти полное отсутствие общественной их необходимости, четкого заказа, требования. Отсутствие и таких тем. Картины пишутся, чтобы показать их на очередной выставке — все случайно, произвольно (даже принятие их на выставку, не только дальнейшая судьба их). Поэтому понятно, что это время выдвинуло лозунг, отравивший нормальный ход развития: «искусство для искусства!» И сколько не боролись против него отдельные мастера или группы художников, этот лозунг в тысячах разных пониманий и толкований от времени до времени вновь оказывается живучим в условиях капиталистического строя, как отрицание всегдашней законной роли и значения искусства, как «искусства



для человека». Так же была нарушена и стро-
ная, строгая систематичность обучения художест-
венному ремеслу, как основа возможного мастер-
ства во всех отраслях: и в архитектуре, и в
скульптуре, и в живописи, и во всех почти малых
(или так назыв. «прикладных») искусствах.
Взяты под сомнение — и теоретически, и от по-
вседневной художественной практики — все навы-
ки, приемы и формы обучения, как и само произ-
водство.

Это состояние — т. е. ложное положение —
искусства в начале XX века, ставило и всю нау-
ку всеобщей истории искусства, науку, имевшую
за спиной совсем короткую историю — меньше,
чем в сотню лет, — в своеобразное положение.
Здесь, в контакте с самими явлениями современ-
ного им искусства, проявляются самые разнород-
ные и противоречивые установки. Конечно, стро-
гие исследовательские работы специальных воп-
росов из всеобщей истории искусства или солид-
ные сводные ее изложения (Верман, Андрэ Ми-
шель, Иг. Грабарь) занимают свое место и — на
сегодня — они одни остаются в памяти и в поль-
зовании. Но рядом с этим течет шумная, пыжа-
ющаяся перекричать, заговорить всех и вся, кичли-



Российская
Библиотека
История

вая литература разных упадочных художественных направлений, которая или начисто отрицала какую-либо ценность и значение во всем искусстве прошлых веков, или же пыталась изобразить какие-либо его эпохи или мастеров, как предтечей того или иного из современных писавшему, и им прославляемого художественного течения. Т. е. отрицалась сама наука «истории искусства» — целиком и полностью, или по существу¹.

Естественно, что такое положение нарушало нормальное развитие науки, углубление ее членения, выделения новых разделов, и разработку специальных методов исследования и изложения материи. И действительно, история искусства, как дисциплина университетского преподавания, а вместе с тем и как строго научная дисциплина с разработкой своих специфических методов исследования и изучения, охватывала, как в середине XIX века, только искусство феодальной Европы и нового времени, заходя в XIX век то более, то менее глубоко. Искусства античной Греции и Рима, Египта и классического Востока

¹ Или же создавались такие рискованные эксперименты, как оставшаяся, конечно, незаконченной — «История живописи» Александра Бенуа.



— составляли предмет археологии, и так и трактовались в преподавании и в публикациях, и только как исключение излагались (и то, собственно, много позднее) под углом зрения истории искусства (А. ф.-Залис, Л. Курциус, отчасти О. Вальдгауэр)¹.

Точно также материал ранне-христианского и византийского искусства разрабатывался археологически, без применения искусствоведческих методов и художественно-исторической точки зрения; нечего и говорить о всех других разделах (искусство арабов, исламской Персии, Египта, мавританское, искусство Индии, Китая, Японии, Кореи или Америки ацтеков и др.), которые или тоже разрабатывались археологически, или же давали материал для остроумных, подчас, эстетски заостренных очерков, но лишенных всякой исторической перспективы.

В разделах христианской археологии объекты научного рассмотрения объединялись единственно под углом зрения конфессионального содержания их «тематики» — ранне-христианской,


¹ А напр., хеттское искусство и теперь еще излагается раздельно по каждому вскрытому раскопками географическому пункту (Поттье).



а для следующего исторического раздела—с одной стороны греко-православной в так назыв. «византийском» искусстве и римско-католической в раннем средневековом Западной Европы — с другой¹.

Таким образом, материалу по грузинскому средневековому искусству, который впервые появляется в печати к началу 40-х годов прошлого века, в эпоху больших опытов обзора искусства всего культурного человечества (Куглер, Шнаазе, Любке, позднее Фергюссон), отводится место в разделе греко-православного, иначе говоря, византийского искусства, так же как и искусству Армении, России и др. Эта установка в дальнейшем еще точнее определяется прилагаемыми методами освещения грузинского искусства, новые материалы по которому с 80-х годов довольно обильно появляются уже в русской научной литературе (Материалы по археологии Кавказа). Как было отмечено, это — методы археологические, а не искусствоведческие. Таким образом, материал лишается возможности выявить свою национальную индивидуальность, так как эти

¹ Параллельно этому шло «исламское искусство», «буддистское»...



грузинские памятники, так же как и другие национальные группы, использовались в обзорах византийского искусства для восполнения лакун в материале — фактически громадных и по историческому диапазону и по морфологическому составу. Только непосредственно перед революцией появляются труды ведущих русских искусствоведов, в которых делается — можно сказать — первый опыт перехода на искусствоведческие установки в обработке вопросов собственно византийского и русского искусства (Кондаков, Лихачев, Айналов, Я. И. Смирнов, Иг. Э. Грабарь).

В таких сложных, противоречивых условиях начата была работа по изучению грузинских художественных памятников, как произведений искусства, а не просто как носителей тех или иных исторических показателей. И эта работа уже вначале призвана была обслуживать теорию и практику: разрабатывать научно материал (в Университете) и ставить его (в Академии Художеств) на службу грузинского советского искусства, а вместе с тем определять направление художественной подготовки кадров творцов искусства — архитекторов, скульпторов, графиков и живописцев.



Платформа, взятая тогда и — за 30 лет развившаяся, укрепившаяся и утвердившаяся, определенно рассматривала и расценивала искусство, как явление социально обусловленное, имеющее общественно-необходимую функцию, как особый, рядом с наукой, вид познания окружающей человека действительности и как орудие формирования его сознания. А вместе с этим решительно отвергнуты были выдвигавшиеся тогда с большой напористостью требования безыдейности искусства, прославление безличного по установкам художника к своей задаче «искусства для искусства». Другими словами это изучение грузинского искусства с самого начала велось на основе марксистско-ленинского понимания развития явлений художественной культуры.

Методами научного препарирования фактического материала, т. е. средневекового грузинского искусства, естественно должны были применяться те методы, которые разрабатывались на материале европейского искусства средних веков, ренессанса и т. п., и которые пользовались в том числе также археологическими методами изучения. Вместе с тем в самой постановке вопросов, в выборе и установлении последовательности их

при изучении были учтены результаты исследований, как средневекового европейского, так и византийского и ранне-христианского искусства. Вместо одностороннего изучения одного только содержания произведений, принципиально проводился неразрывный анализ содержания и формы, что одно могло обеспечить установление законченности художественного произведения и содействовать — в нашем случае — выработке понимания направленности исторического развития искусства, установления этапов этого развития и ведущих, определяющих эпохи произведений. Таким образом, в анализе любого художественного произведения большое место занимает определение характера и степени мастерства, технического умения и чеканности формы. В этой части особенную услугу оказало приспособление и применение стилистического анализ, разработанного в теоретических исследованиях всеобщей истории искусства.

Знание существовавшего печатного материала и знакомство с подлинными памятниками грузинского искусства и, в частности, архитектуры не оставляли с самого же приступа к искусствоведческой обработке его никакого сомнения в



საქართველოს
საბჭოთაო
საზოგადოებრივი
მეცნიერებათა
აკადემია

национальной индивидуальности его рядом с дожественным творчеством других христианских народов феодальной Европы и Передней Азии. Коренной задачей, следовательно, являлось систематически и планомерно, подбираясь по-возможности к самым истокам его развития, выявить, проанализировать и доказать несостоятельность, ошибочность господствовавшего в научной литературе взгляда о несамостоятельности, подражательности а, следовательно, и неполноценности грузинского искусства. Задача эта была не легка, когда даже Нестор грузинской историографии и археолог, акад. Е. С. Такайшвили, тоже исходил из положения, что грузинская архитектура есть отпрыск византийской (в разборе Бану), а акад. Марр и проф. Стриговский, что она есть притом еще эпитон и подражание армянской. За истекшие 30 с небольшим лет эта, как мне кажется, главная и почетная задача, осилена и с течением исследовательской работы решение ее все более углубляется и разнообразнее обосновывается: грузинское искусство обладает историей вполне самостоятельного, самобытного развития, совершенно законченными в художественном отношении произведениями и вне-

1733
2

2. Г. Н. Чубинашвили

საქართველოს
საბჭოთაო
საზოგადოებრივი
მეცნიერებათა
აკადემია



сло определенный вклад в общую сокровищницу
человеческой культуры.

После обрисовки картины тех временных условий, среди которых произошло выделение самостоятельной науки «истории грузинского искусства», и после перечисления положенных в основу ее установок, которые в основном примыкали к установкам ведущих русских искусствоведов и специалистов по так назыв. византизму искусству, перейдем к характеристике самих научных достижений в нашей новой отрасли знания.

При постановке вопроса об искусствоведческом подходе к грузинскому материалу естественно требовалась систематичность в разработке отдельных проблем и большое самоограничение.

Так как в средние века ведущим искусством являлась архитектура, а остальные пластические искусства были подчинены ей, ориентировались на нее и в основном даже привязаны были к ней, то исследования были мною сосредоточены именно на архитектурных памятниках. Изыскания пошли по линии выделения групп из учета исследовательских результатов в других странах. В этом отношении нужно было установить, каково же соотношение грузинского искусства

и искусства других древне-христианских стран, в первую очередь Рима, Византии и так назыв. Христианского Востока. Этого требовала делившая все научные работы по ранне-христианскому искусству альтернатива о ведущей роли того или другого искусства. Так, проведены были шаг за шагом связанные между собой установления хронологических и стилистических показателей на памятниках базиличной архитектуры, среди которых выделяется по своему значению, разработке архитектурной композиции, художественной отделке и древности Болнисский Сион, позже, в конце 30-х годов получившей твердую датировку на 478 — 493 года, а до того времени определенный хронологически на ту же эпоху подъема мощи страны, связываемого с именем Вахтанга Горгасала около 506 года — на основании архитектурно-художественного анализа и учета именно исторического развития Грузии. Не лишнее здесь упомянуть, что сообщения грузинских исторических хроник о построении храма в Болниси на сотню лет раньше было из-за стилистических показателей наличного храма, оставлено, как относящиеся, очевидно, к какому-то другому зданию, а также опровергнута датировка его IX ве-



საქართველოს
რესპუბლიკის
ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ком, высказанная в литературе ранее¹. Так при мененные впервые к грузинским памятникам методы стилистического анализа через 20 с лишним лет вполне оправдались на этом первом примере открытием строительной надписи, рухнувшей сверху входа и закрытой до недавнего времени завалами, но сохранившей точную дату.

Параллельно с этим шли розыскания над древнейшими памятниками купольной архитектуры в Грузии. Через ряд лет удалось не только выявить памятники для древнейших типов, падающие на V, VI и VII века, но и в значительной мере подработать вопрос о их «генезисе» — о подготовительных и переходных к первоначальным типам формах. Здесь совершенно исключительное место по своему значению в развитии грузинской архитектуры, в решении вопроса о ее самостоятельности и, можно сказать, самобытности, в общем ведущем значении для эпохи по архитектурной композиции, по решению задачи создания величественного пространства, отвечающего единичности задания, по увязке со всем ландшафтом и местоположением, по законченно-

¹ Полк. Бартоломей, Т. Клуге и Г. Глюк,



сти также скульптурного и орнаментального убора — принадлежит Мцхетскому Джвари, возведенному в последнее десятилетие VI века и явившемуся родоначальником целой группы памятников. Удалось увязать всю группу в историческом развитии, уточнить отдельные датировки, опровергнуть высказанные в литературе ошибочные датировки некоторых из них и подтвердить правильные других, четко выявить этапы предшествующего, ведущего к этому типу, развития, некоторые ответвления его и отзвуки, а также, кроме всего этого, показать соотношение к Мцхетскому Джвари примеров в Армении и уточнить общий вопрос о взаимоотношении между грузинским искусством и армянским — с одной стороны, и византийским — с другой.


Другой значительный сдвиг исследовательских разысканий связан с Цромским храмом и его мозаикой, определенным на 20-ые годы VII века и разъясненным как этап в развитии купольной архитектуры древнего времени и в разработке нового декоративного принципа фасадного убора. Затем дан пересмотр утверждения, основанного на одном только упоминании историка Сумбата, будто величественные руины хра-

ма в Бана возведены на переломе IX и X веков, архитектурно-художественный же анализ по фото этого, находящегося сейчас за нашими границами и недоступного поэтому для исследования, памятника заставляет считать его возведенным в середине VII-го века (со значительной реставрацией в IX-ом).

Детальным анализом и изучением возможно большего числа выявленных памятников древней эпохи было облегчено также понимание памятников зрелого средневековья и постепенно это противопоставление удалось понять и разъяснить как определенное различие в общей установке. Но для того, чтобы можно было подойти к решению этих вопросов, потребовалась громадная работа твердой документации отнесения памятников сперва в тот или иной век, потом на ту или иную его половину или четверть, — и дальше стремление все больше прецизировать датировки. Чтобы хоть немного осветить эту работу, я напомним, что такой внимательный исследователь, лично обследовавший помимо знакомства со всей литературой вопроса сотни грузинских архитектурных памятников, как П. С. Уварова, считает фактически построенную в на-




чале VI века Урбнисскую базилику зданием
— XI веков (а Кондаков — XII — XIII вв.);
постройки перелома VI и VII веков, как Атен-
ский Сион и Мартвили датирует вслед за Конда-
ковым XI-ым веком (Вульф и Шарль Диль —
видимо, еще позже), а Дранду — периодом VIII
по X в. (Кондаков и Вульф — XI или позднее);
памятники XI века (начала), как Мцхетский
кафедрал Свети-Цховели, Никорцминда, Кацхи,
Самтависский кафедрал и Самтавро во Мцхете
относит к последнему периоду с начала XIII
века по конец XV; и Икорту конца XII века ли-
шает твердой даты 1172 года и относит в ту же
позднюю группу. С другой стороны из числа па-
мятников начавшегося разложения с самого кон-
ца XIII и по XVI века датирует: Зарзму XI-ым,
Гергетскую Самебу (у с. Казбеги) — VIII — X
веком и только Сапару, Чуле, Тисели (без
уточнения, но на первом месте), т. е. видимо, на-
чалом последнего периода с начала XIII века по
XV. Иначе говоря — полный разнобой и произ-
вол датировок; а между тем наиболее опромет-
чивые из них опираются как будто на наиболее
надежный и незыблемый фундамент — на лапи-
дарные надписи на самих памятниках (или ска-




жем: на толкования таковых), да на письменные свидетельства. Из особенно разительных примеров по неправильности выводов назову, хотя-бы датировки Атенского Сиона, Руиси, Никорцминды, Самтависи, Икорты. Кроме того, нужно отметить, что не различаются в памятниках переделки, или восстановленные части и без сличительного толкования цепляются за письменные сообщения и огулом «определяют» дату целого. Примеры этого — те же Свети-Цховели, Мартвили, или Руиси, Ацкури, Вале и т. д. Эта надобность четкого выделения разновременных частей, особенно в хорошо собранных зданиях, как Свети-Цховели, или Алаверди — очень важна, но и чрезвычайно сложна.

Эта проделанная большая работа по уточнению датировки отдельных памятников, по расчленению разных эпох в переделанных или реставрированных в старину, далеко еще не закончена и объем подлежащего исполнению громаден. Но только благодаря ей, вырисовались контуры закономерной смены полноценных стилистических образований на протяжении полутора тысячелетия развития архитектуры в феодальной Грузии, а затем уточнились подготовительные и пе-




реходные к ним эпохи, и т. д. **Общий очерк развития грузинской архитектуры** был доложен мною Первому Всегрузинскому съезду архитекторов, 15 лет тому назад, а затем издан отдельными книгами на русском и на грузинском языках и кроме того, в сокращенном виде еще и Академией Архитектуры в Москве.

Разыскания над памятниками начальных этапов развития грузинской архитектуры пополнились еще фиксацией и анализом высоко художественных решений интерьера в старых крестьянских домах Картли, которые в начале 20-х годов еще стояли (в некоторой части перестроенными) в отдельных селениях. Эти «дарбази» с их разработанным во многих вариантах ступенчатым перекрытием («гвиргвини» — «венец») и с мощными резными деревянными столбами («деда-бодзи») позволили высказать положение, что широким фундаментом развития грузинской купольной монументальной архитектуры являются эти, редкими пережиточными экземплярами, еще зафиксированные крестьянские «дарбази» в Картли и Месхети; то же подкрепляют и различные сведения об аналогичных формах и в других провинциях Грузии. Учитывая еще и дру-



Для разыскания, позволительно сказать, что у всех ближайше родственных с картвельскими племенах и народах подобная форма жилья являлась типичной. Совершенно понятным делается мощное развитие монументальной архитектуры в древней Грузии, имея такую широкую народную базу художественной культуры и разработанных издревле форм жилья. Это то и обеспечило выработку и в «христианскую» эпоху национального по своим формам, а не заимствованного искусства, и действительную органическую переработку приходивших извне форм и импульсов, и оригинальное использование подходящего и выбранного мастерами.

Разыскания над памятниками начальных этапов развития грузинской архитектуры, а затем уточнение дальнейших периодов и характеристика их в художественном отношении, привели также к четкому пониманию исторического значения их в развитии обще-европейского искусства древне-христианского времени. Грузинская культура, находившаяся в контакте с культурой народов древнего и средневекового Востока и Запада на протяжении тысячелетий своего развития, составляет необходимое звено в общем



процессе образования европейского искусства христианской эпохи. Разыскания эти с полной очевидностью выявили, что в большой семье христианских народов, грузины создают при одних и тех же требованиях общего миросозерцания архитектурные произведения, имеющие определенно индивидуальное, отличное от других народностей, лицо. Ни хронологически одновременные или близкие памятники, ни памятники сходных по типу эпох не являются повторением, копией памятников какого бы то ни было другого народа. Грузинские памятники отмечены своими характерными особенностями, которые не позволяют внимательному взору смешать их, композиционные формы нередко совершенно индивидуальны и, если редко когда имеются параллели, то только в Армении; а большая группа, прошедшая в течении многих веков яркую художественную эволюцию, так называемые трехцерковные базилики, сколько видно, нигде, кроме Грузии, не встречаются даже в каких-либо вариациях.

Таким образом, в совершенно новом, отличном аспекте от высказываемых до сих пор утверждений предстает грузинская архитектура в



своём отношении к византийской, армянской, западно-европейской. Если в 70-х годах прошлого века большим сдвигом научной мысли являлась набросанная Н. П. Кондаковым, крупнейшим специалистом и притом совершенно независимым в своих выводах и утверждениях исследователем, картина связанного между собой развития искусства у всех христианских народов от Ирландии до Греции и до далекой Грузии, то уже через четверть века в работах следующего поколения ученых, как Айналов или Стриговский, выступает попытка четко обозначить место и вклад в это общее развитие отдельных определенных районов, и притом с преобладающим значением восточных, азиатских. Таким образом, признаваемое ранее за Византией решающее для развития ранне-христианского искусства как на Западе, так и на Востоке значение было существенно ограничено. Естественно выступили вперед право и обязанность строить свою историю родного искусства на базе общего исторического роста страны и на согласовании всех, исторических и стилистических, показателей. А это немедленно привело к заклю-



чению о независимом от Византии развитии грузинской архитектуры.

Но тут наши исследования натолкнулись на другие препятствия. Если Кондаков дал четкую отповедь утверждениям Дюбуа, первого, кто ввел материал по грузинскому искусству в научный обиход, на его «довольно прочно» установившееся «мнение о том, что архитектура Грузии вполне зависит и прямо происходит от армянской», то в начале XX-го века это случайное, необоснованное утверждение Дюбуа снова было повторено, — и скажем сразу — опять никак необоснованное, уже такими авторитетными и критичными исследователями, как Н. Я. Марр и венский профессор истории искусства Стриговский. Конечно, если можно простить Дюбуа, путешествовавшему 115 лет тому назад по Кавказу, его подчинение ученым толкованиям, вероятно, Эчмиадзинских монахов о значении и времени армянских сооружений и т. д., при полном отсутствии какой-либо информации на местах в Грузии (кроме, конечно, обычного односложного приписывания всего царице Тамаре), то никак нельзя простить исследователям нашего века такое же бездоказательное, основанное

на сторонних «общих» соображениях утверждение и подчинение научной мысли, с игнорированием во многих случаях уже твердо установленных в их время дат памятников.

Это обстоятельство, вместе с общими методологическими соображениями, естественно заставляет нас вести и сейчас, как 15, 25 и 35 лет тому назад, углубленные разыскания и по памятникам индивидуально чрезвычайно характерной и своеобразной армянской архитектуры. Наши разыскания по армянскому искусству предваряются специальными поездками и экспедициями, первая из которых была организована Тбилисским Университетом четверть века тому назад; они всегда пользуются самой широкой поддержкой как со стороны учреждений, в последнее время в частности Академии Наук Арм. ССР, так и населения. Отдельные, наиболее важные результаты наших разысканий по архитектуре Армении опубликованы в виде статей, остальной же материал остается неизданным — впрочем разделяя в этом отношении судьбу большого числа законченных уже по грузинским памятникам исследований.



Мне думается, бесполезно коснуться также вопроса о соотношении средневекового грузинского искусства периода полновесного, законченного стилистического развития с X по XIII век, и искусства этих же веков в Западной Европе. Если в развитии искусства Европы X век считается «темным» веком, то в Грузии напротив того это — век решительного подъема в художественном творчестве, ознаменованного возведением храмов Мокви (ок. 960 г.), Курмурдо (на 964 г), Хахули (после 980 г.), окончанием к 1003 году основного корпуса Кутаисского храма и возведением в первые десятилетия XI века других величайших кафедралов Грузии (Алаверди, Свети-Цховели, Самтависи, Самтавро). Иначе говоря, искусство романской эпохи в Западной Европе хронологически отстает от развития Грузии, обнаруживая вместе с тем — почти на сто лет позже — ряд однохарактерных с нею подходов и декоративных приемов. На вопрос о влиянии архитектуры сасанидской и — позднее — исламской Персии сегодня, кажется, можно вообще не останавливаться, настолько сразу же представляется чудовищным такое предположение.



Изыскания, планомерные и систематиче-
ские, по другому разделу грузинского искус-
ства — по чеканке — были начаты мною в 1924
— 25 годах в связи с организацией в Универ-
ситете при Кабинете Истории Искусства Музея
древнего грузинского искусства. Не безинте-
ресна история создания этого музея: если пре-
дставители науки в лучшем случае подходили к
предметами богослужебного культа археологиче-
ски, никак не выявляя художественных качеств в
отдельных из них, то для широких масс — это
был исключительно служебный аппарат куль-
та, т. е. безличный, лишенный определенной ин-
дивидуальности. Вот почему, в эпохи револю-
ционной борьбы, связанные не только в нашей
революции, но и в буржуазных революциях, с
большими освободительными от религиозного
гнета порывами, погибло столько произведений
древнего искусства, частью первостепенного зна-
чения для понимания хода развития его, и вы-
соко художественных по качеству. Аналогичного
исхода взрывы имели место уже в 1917 —
18 годах и далее. В 1923 и 1924 годах, когда
волна антирелигиозного движения снова грози-
ла смести в оставшихся еще действующими цер-



квах такие предметы церковной утвари, об-
лачения и пр., Главнаукой НКПроса были спешно выделены комиссии по изъятию художественных и исторических ценностей. Свезенные в Тбилиси комиссиями НКПроса исторически ценные предметы из разных частей Грузии ни один директор Музея не соглашался (под разными благовидными предложениями, но явно из-за одиозности вещей) принять в фонды своего музея. Тогда было решено использовать для этого бывшую домовую церковь Университетского здания, служившую чем-то в роде складского помещения, приспособив ее для такого — в первую очередь — учебного значения музея. Так создан был основной фонд теперешнего Грузинского Государственного Музея искусств с его экспозицией средневековой чеканки в сейфе Музея Грузии.

Создавая впервые, 25 лет тому назад, экспозицию грузинского чеканного искусства из большого числа наличных памятников музея, я преследовал задачу обозрения всего пути развития, т. е. с конца IX века (древнейший сохранившийся экспонат) и до XIX включительно. Тысячелетняя история развития грузинской



чеканки из серебра и с позолотой, показанные в типичных и художественно значительных, примерно 60-и, примерах, была развернута с нарочитым выделением и обострением проблематичных моментов, т. е. с подчеркиванием постановки исследовательских вопросов. Конечно, вся работа изысканий строилась на сочетании методов художественного анализа формы и содержания и использования разных исторических показателей. Впрочем, только через 15—20 лет (особенно при ретроспекции—уже в здании Музея Грузии—к 25-летию Советской Грузии) такие нерешенные тогда вопросы получили свое четкое разрешение. Вместе с тем уточнились и основные ведущие моменты в развитии грузинской средневековой пластики. Утверждение Дюбуа, поддержанное позднее Кондаковым и принятое Уваровой и др. о грузинах, как лишенных пластического дарования, потерпело полный крах—удалось с исключительной четкостью и пронсированностью показать, что грузинские X и XI веков скульпторы по металлу сознательно ставили и решали пластические задачи скульптуры в рельефе. Удалось наблюдать самый процесс роста общих проблем скульптурного твор-



чества. В самые последние годы то же явление, тот же процесс прослежен в ряде работ сотрудников Института на памятниках резьбы по дереву и по камню на фасадах монументальных зданий. Выяснено с полной несомненностью, что в развитии грузинской чеканки с конца IX века и до начала XII наблюдаются этапы развития от собственно экспрессивного изображения и формирования сюжетов к пластичному их пониманию — сперва в самых общих, огрубленных объемах, а затем с постепенно наступающей проработкой отдельных элементов, сочленений и т. д. Все это показало, что грузинская пластика, примерно, на целое столетие опередила пластическое развитие западно-европейских стран — их, так называемого «романским», искусства. Дальнейшее же развитие пластики в Грузии было — сколько сегодня уже видно — загнано в тупик требованиями православной церкви, запрещавшей пластические изображения священных персонажей; чеканка в основном развивает орнаментальную сторону, фигуры же делаются трафаретными. Западная Европа, как раз в это время догоняет, а затем оставляет далеко позади пластику Грузии: XIII-ый век



знаменует собой вершины средневекового развития скульптуры в Западной Европе — поддержанного католической церковью. Такого достижения, как сказано, Грузия тогда не могла уже добиться.

Названное пластическое творчество разворачивается на применении сюжетных композиций и фигур, установленных и разработанных христианской догматической идеологией. Так как — по всем данным — ни скульптура, ни живопись не имели в до-феодальной Грузии такого же развитого фундамента, как архитектура, то на произведениях этих отраслей пластического искусства в значительно меньшей мере удастся проследить и выявить национальные особенности. В последнее время, впрочем, удастся, видимо, установить самостоятельный большой вклад в общий состав иконографического набора композиций, внесенный грузинской пластикой X — XI веков. Как сказано, только с течением веков, в чеканке к X, четко устанавливается совершенно определенный эволюционный — внутри грузинской пластики — этап. Позднее творческие интересы сосредотачиваются на развитии орнамента, который действительно, как особенно ярко

подчеркнул уже Кондаков, имеет среди всего европейского искусства «первенствующее значение».


Еще значительно позже, уже в последнее десятилетие, грузинское искусствознание приступило методически продуманным путем, к планомерному изучению стеновых росписей, сохранившихся в значительном числе, иногда почти без повреждения целостности временем. Конечно, и до этого некоторые из грузинских росписей стали объектом изучения, но изучение это ограничивалось иконографическим описанием и установлением схемы набора и распределения композиций. Как сказано, только теперь, после установления закономерностей развития архитектуры и пластики, изучение фресковых росписей заняло рядом с этим подобающее место. То же следует сказать и относительно изучения декоративного убранства и вообще художественного оформления грузинской рукописной книги, продвинутого значительно вперед только в самое последнее время.

Эти разыскания привели так же, как и разыскания над скульптурным материалом, к установлению по сравнению с византийскими, русски-



ми, романскими и т. д. росписями и рукописями к определению национальных грузинских особенностей: установлена большая близость к древним традициям не Византии, а христианского Востока, т. е. Сирии, Армении и т. д.; наметились также и свои, пополняющие общий набор и канон композиции.

Таким образом, за 30 лет развития грузинского искусствознания все основные отделы истории искусства сейчас представлены специальными исследованиями, а отчасти втянуты в круг исследования и небольшие ответвления основных отделов (геммы, керамика, резьба по кости...). Этот ранее отсутствовавший, как самостоятельный, раздел всеобщей истории искусства теперь полностью сформировался и выработал достаточно четко свои специфические исследовательские приемы. Конечно, как явствует уже из вышеизложенного, исследования эти далеко не равномерно охватывают наличный, более или менее зарегистрированный уже, фактический материал. Кроме того, в настоящем докладе подведен итог достижений, почему не было места, да собственно говоря, и повода, сообщать, что были и есть за эти 30 лет, конечно, и ошибки и ча-




стичные провалы, которые тормозят нормальное развитие и продвижение вперед исследовательской мысли; что были и есть рецидивы в археологию вместо истории искусства и под ее флагом, — когда безобидные, когда и прямо вредные, дающие ложное освещение фактам и картине эволюции. Впрочем, можно было бы назвать и случаи последовавших исправлений ошибок и т. п., и — хотя слабо и недостаточно — проводимую борьбу против неправильностей и искажений.

Если проведенная, благодаря созданным организационным возможностям, в первые 15 — 20 лет крохотным коллективом, исследовательская работа ознаменована была известными положительными результатами, благодаря чему для расширения такого организованного и планомерного изучения при основании нашей Академии Наук выделен постановлением Партии и Правительства специальный Институт Истории Груз. Искусства, в котором сейчас работает достаточно крупный, квалифицированный коллектив, и где ведется подготовка новых кадров, то естественным следствием этого действительно явились охарактеризованные в докладе принци-



пиальные углубления изысканий. Но, конечно, нельзя себя утешать достигнутым и думать, что впереди нет трудных, ответственных и запутанных вопросов для исследователя средневекового грузинского искусства, что все уже теперь ясно и не требует дальнейшей, еще более напряженной, работы. Нет, эта работа есть работа на многие десятки и больше лет — если оглянуться на все продолжающуюся разработку новых, ранее не втянутых в обработку объектов искусства эпохи возрождения или романского, древне-русского и т. д., которые начаты были изучением сто и более лет назад, не говоря уже о встающих заново вопросах. Ведь почти совсем не подняты вопросы по выяснению конкретных исторических связей между Грузией и другими странами Востока и Запада, они кое-где, попутно иногда задеты, но не более того.

А помимо этого перед грузинским искусствоведением и перед центром его изучения в лице Института нашей Академии Наук стоят уже и другие исследовательские задания, разделенные хронологически мыслимо большим расстоянием друг от друга. Обе группы вопросов уже включены планомерно в программу



работ Института и результаты их обещают подарить нас не безынтересными установлениями.

Одна группа вопросов связана с изучением художественной культуры до-феодалной Грузии: остатков архитектурных сооружений, орудий труда, оружия, личного убора и т. п. Широкий размах, приданный в последние десятилетия археологическим раскопкам, сопровождается открытиями исключительного значения и высоты художественной продукции, как, напр., в Армази, Уреки, Бори, Клдееи и т. д. Стоящие в этом направлении задачи, в полном объеме, в конечном счете помогут освещению вопроса о соотношении культуры грузинских племен с культурами классического Востока в Междуречье и на территории Ирана, а особенно с культурой хеттов, халдов и т. д. и помогут уяснению места, занимаемого грузинскими племенами в становлении человеческой культуры в целом.

Другую группу составляют вопросы изучения творчества мастеров советского искусства — архитекторов, скульпторов, графиков и живописцев, да и современной художественной индустрии, как керамика, стекло и т. д. Советское грузинское искусство развивается в совершенно но-



вых — социалистических — условиях и отвечает этим, совершенно новым, социалистическим задачам. Но развиваясь, как продолжение тысячелетней давности художественной культуры, т. е. отстоявшейся и выявившей свои характерные национальные установки и подходы, советское грузинское искусство не может брать готовые детали форм древнего грузинского искусства и приспособлять к современным произведениям — будет ли это архитектура, обиходная керамика, одеяние изображаемых в скульптуре или живописи людей и т. п. Нет, оно должно или искать совсем новых решений, или же творчески с основания перерабатывать, т. е. продумывать в полном композиционном единстве аналогичные древние решения частностей. В этом состоят специфические проблемы создания советского грузинского искусства в органической преемственности своего развития, проблемы создания социалистической культуры и в частности искусства в национальных формах, предначертанные и разъясненные указаниями великого Сталина.



ТРУД И. В. СТАЛИНА «ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛИЗМА В СССР» И ЗАДАЧИ ИЗУЧЕНИЯ ГРУЗИНСКОГО ИСКУССТВА

(Доклад, прочитанный на сессии Отделения общественных наук АН Грузинской ССР 17-го марта 1953 года и на сессии Института истории грузинского искусства 15 июня 1953 г.)

Гениальный труд великого Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР», директивы XIX съезда партии и речь И. В. Сталина на том же съезде указывают пути дальнейшего нашего развития — пути постепенного перехода от социализма к коммунизму. И. В. Сталин учит, чтобы перейти от социалистической формулы — «от каждого по способностям, каждому по труду» к коммунистической формуле — «от каждого по способностям, каждому по потребностям» (И. В. Сталин. Экономические проблемы социализма в СССР, Госполитиздат, 1952, стр. 69), «нужно пройти ряд этапов эконо-



номического и культурного (подчеркнуто мною — Г. Н. Ч.) перевоспитания общества, в течение которых труд из средства только лишь поддержания жизни будет превращен в глазах общества в первую жизненную потребность, а общественная собственность — в неизбежную и неприкосновенную основу существования общества» (там же, стр. 66). Из трех основных предварительных условий, осуществление которых, «взятых вместе», нужно, чтобы «подготовить действительный, а не декларативный переход к коммунизму» (там же, с. 66), третье предварительное условие касается именно культурного преобразования общества. «Необходимо, в третьих, добиться такого культурного роста общества, который бы обеспечил всем членам общества всестороннее развитие их физических и умственных способностей, чтобы члены общества имели возможность получить образование, достаточное для того, чтобы стать активными деятелями общественного развития, чтобы они имели возможность свободно выбирать профессию, а не быть прикованными на всю жизнь в силу существующего разделения труда, к одной какой-либо профессии» (там же, с. 68—69).

Далее поставлен вопрос:

«Что требуется для этого». И дано в ответ:

«Было бы неправильно думать, что можно добиться такого серьезного культурного роста членов общества без серьезных изменений в нынешнем положении труда. Для этого нужно, прежде всего сократить рабочий день, по крайней мере, до 6, а потом и до 5 часов. Это необходимо для того, чтобы члены общества получили достаточно свободного времени (подчеркнуто нами — Г. Н. Ч.), необходимого для получения всестороннего образования. Для этого нужно, далее, ввести общеобязательное политехническое обучение... Для этого нужно, дальше, коренным образом, улучшить жилищные условия и поднять реальную зарплату рабочих и служащих...» (там же, с. 69).

Коренное изменение психологии общества возможно только после выполнения всех трех предварительных условий и тогда, говорит товарищ Сталин, «можно будет надеяться, что труд будет превращен в глазах членов общества из обузы «в первую жизненную потребность» (Маркс), что «труд из тяжелого бремени прев-



ратится в наслаждение» (Энгельс)...» (там же, стр. 69). Или добавим слова самого товарища Сталина из отчета XVI съезду (Соч. 12, с. 315), где указывается, что во взглядах людей на труд уже происходит коренной переворот: «труд из зазорного и тяжелого бремени, каким от считался раньше», в социалистическом соревновании превращается «в дело чести, в дело славы, в дело доблести и героизма» (подчеркнуто Сталиным). Что это явление все продолжает шириться и захватывает все большие массы трудящихся — видно по стахановскому движению, не говоря уже о труде научного работника или творца произведений искусства.

Вот почему установленный товарищем Сталиным закон, гласит так: «Существенные черты и требования основного экономического закона социализма можно было бы сформулировать примерно таким образом: обеспечение максимального удовлетворения постоянно растущих материальных и культурных потребностей всего общества путем непрерывного роста и совершенствования социалистического производства на базе высшей техники» (Экономические проблемы..., с. 40).



Этот научно установленный закон о постоянно растущих культурных потребностях, являющийся, как всякий закон науки, отражением объективных закономерностей, существующих вне нас» (Сталин, там же, с. 84), легко демонстрировать повседневными примерами и в специальной области культурных потребностей общества — именно постоянно растущим интересом к произведениям искусства в различных его областях и в том числе, как к создаваемым мастерами нашей эпохи величественным советским архитектурным сооружениям, скульптурным и живописным произведениям, так и к произведениям передовой реалистической живописи и скульптуры русских мастеров XIX века и ко всему колоссальному многотысячелетнему наследию человечества в области архитектуры, скульптуры, живописи, графики и других искусств.

Этот неизменно ширящийся интерес к искусству показывает, какое место заняло искусство в условиях социализма, в нашей советской действительности. Именно, прежде всего — искусство, создаваемое для общества профессиональными мастерами. Но, помимо этого, нужно учитывать колоссальный рост, и притом все уси-

ливающийся, числа самостоятельных кружков по любому виду искусства. Художественное творчество, как отметил как то Маркс (Теория прибавочной стоимости, I, 267/8 цитована: Маркс и Энгельс об искусстве, 1937, с. 91/92) стало здесь проявляться по тем же побуждениям, как шелковичный червь производит шелк, т. е. как деятельное проявление природы, а не как производство ради увеличения капитала. Если В. И. Ленин мог кратко, лапидарно формулировать «свободу» художника в капиталистическом обществе словами: «Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания» (В. И. Ленин, Соч., т. 10, стр. 30: Партийная организация и партийная литература), а Маркс прямо утверждает, что «капиталистическое производство враждебно некоторым отраслям духовного производства, каковы искусство и поэзия» (Маркс, Теория прибавочной стоимости, I, 245/8 цитирована: Маркс и Энгельс об искусстве, 1937, с. 91), то в условиях социализма искусство, как показывают факты,



საქართველოს
საქართველოს
საქართველოს

завоевало себе уже всеобщее признание, ^{как} одно из необходимых проявлений культуры и необходимых составных частей ее, в создании, углублении и внедрении какового принимают участие самые широкие массы трудящихся.

Оттеним еще дальше намеченное различие. В «Немецкой идеологии» (Маркс и Энгельс, Собр. соч., IV, Партиздат, 1934, стр. 380) дается такое пояснение враждебности капиталистического производства искусству: «Исключительная концентрация художественного таланта в отдельном индивидуе и связанное с этим подавление его в широкой массе есть следствие разделения труда», т. е. разделения труда в тех условиях или того типа, какие даны в капиталистическом обществе. Сейчас, в нашей социалистической действительности, наличное разделение труда нисколько не мешает широкому распространению искусства и яркому выявлению художественного таланта в широкой массе. Прав Максим Горький, когда утверждает: «... Нигде в прошлом, даже в эпохи величайших напряжений энергии, как, например, в эпоху Возрождения, количество талантов не росло с такой быстротой и в таком обилии, как растет оно у нас за вре-



мя после Октября...» («Сов. Музыка», № 12, 1952, с. 22). Правда, в переходный период от капитализма к социализму с его ожесточенной классовой борьбой, происходившей в СССР, эта борьба получила свое отражение в искусстве в виде различных надуманных буржуазных течений и групп, о которых не раз говорил А. А. Жданов, и в борьбе с которыми выросло и окрепло искусство социалистического реализма. «Все эти «модные» течения, — констатировал А. А. Жданов в докладе о журналах: «Звезда» и «Ленинград» (Госполитиздат, 1952, с. 11), — канули в Лету и были сброшены в прошлое вместе с теми классами, идеологию которых они отражали. Все эти символисты, акмеисты, «желтые кофты», «бубновые валеты», «ничевоки», — что от них осталось в нашей родной русской, советской литературе. Ровным счетом ничего...». «В живописи, как вы знаете, — говорил он на совещании деятелей советской музыки (Госполитиздат, 1952, с. 23), — одно время были сильны буржуазные влияния, которые выступали сплошь и рядом под самым «левым» флагом, нацепляли себе клички футуризма, кубизма, модернизма, «ниспровергали» «прогнивший акаде-



низм», провозглашали новаторство. Это новаторство выражалось в сумасшедшей возне, когда рисовали, к примеру, девушку с одной головой на сорока ногах, один глаз — на нас, а другой — в Арзамас. Чем все это кончилось. Полным крахом «нового направления»...».

В наших социалистических условиях, пройдя период восстановления народного хозяйства и период социалистической индустриализации и «вступив в период прямого и развернутого социалистического строительства по всему фронту» (Сталин, Соч., 13, с. 6: Закл. слово по отчету XVI съезду), построение социалистической культуры быстро достигло совершенно отточенных форм. Тов. А. А. Жданов — почти 20 лет тому назад — так характеризовал особенности ее в области искусства, исходя от сталинского определения советских писателей как инженеров человеческих душ, от которых требуется: «знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить не схоластически, не мертво, не просто как «объективную реальность», а изобразить действительность в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность худо-




УДК 82.01
ББК 84.01

жественного изображения должна сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма. Такой метод художественной литературы и литературной критики есть то, что мы называем методом социалистического реализма» (А. А. Жданов, Советск. литература — самая идейная, самая передовая литература в мире, ГИХЛ, 1934, с. 11 — 12). За эти последние 20 лет социалистическое искусство стало мощным отрядом в пропаганде несравненных преимуществ социалистического строя перед капиталистическим, оно вкладывает свою лепту в дело укрепления доверия, и сочувствия, и усиления поддержки между народами Советского Союза и братскими народами за рубежом, что так ценно для дела мира, как учит великий Сталин. (Речь на XIX съезде, с. 6).


Но еще одна особенность кардинально отличает наше социалистическое искусство, как и всю культуру, от искусства капиталистических стран. Как разъяснял И. В. Сталин еще 25 лет тому назад: «пролетарская культура, социалистическая по своему содержанию, принимает различные формы и способы выражения у различных народов, втянутых в социалистиче-

ское строительство, в зависимости от различия языка, быта и т. д. Пролетарская по своему содержанию, национальная по форме, — такова та общечеловеческая культура, к которой идет социализм. Пролетарская культура не отменяет национальной культуры, а дает ей содержание. И, наоборот, национальная культура не отменяет пролетарской культуры, и дает ей форму». (Сталин, О политических задачах Университета Народов Востока. Соч. 7, с. 138).

Таким образом, приведенные положения, установленные из «объективных процессов в обществе, происходящих независимо от воли людей» и «отражающие закономерности этих процессов» (Сталин, Экон. пробл., с. 3—4), позволяют наметить и те основные задачи, которые стоят перед той наукой, которая имеет своим объектом искусство грузинского народа, грузинской социалистической нации (Сталин, Соч. 11, с. 339: Нац. вопр. и ленинизм) — именно перед марксистской историей грузинского искусства. Прежде всего, конечно, важна общая всякой науке установка, согласно которой «начиная с астрономии и кончая социологией — везде находит подтверждение та мысль, что в мире нет ничего



вечного, что все изменяется, все развивается». Следовательно, все в природе должно рассматриваться с точки зрения движения, развития» (Сталин, Анархизм или социализм. Соч. 1, с. 301). Это обязывает нас к изучению и рассмотрению советского грузинского искусства в историческом аспекте, т. е. при учете непосредственных корней и этапов его развития и при учете освоения им своего родного, грузинского художественного наследия. — А затем уже идут задачи, вытекающие из особенностей самого объекта изучения, т. е. из особенностей произведений социалистического реализма в грузинском искусстве. От критики и анализа их требуется, в первых, выявление политической заостренности этих произведений, их высокой идейности, так как искусство является «могучим средством Советского государства в деле воспитания советских людей и в особенности молодежи»... «Советский строй не может терпеть воспитания молодежи в духе безразличия к советской политике, в духе наплевизма и безидейности» (Постановление ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград», 1946); а это особенно приходится подчеркивать и сегодня, так как «некоторые работники ис-




кусств, живя среди советских людей, не замечают их высоких идейных и моральных качеств, не умеют по-настоящему отобразить их в произведениях искусства» (Постановление ЦК о кинофильме «Большая жизнь» — от 4 сентября 1946 г.). Отсюда вытекает необходимость ясного показа отношения к современной буржуазной культуре Запада, ибо не редки были еще и в недавние годы рецидивы низкопоклонства перед нею и различные формалистические выверты. А ведь наше искусство должно быть, как не раз подчеркивают исторические документы по идеологическим вопросам, «рассадником культуры, передовой советской идеологии и морали» (О репертуаре драм. театров, 1946); у него «не может быть других интересов, кроме интересов народа, интересов государства» (О журналах «Звезда» и «Ленинград», 1946). В равной мере с выявлением названных сторон от изучения грузинского советского искусства требуется, во вторых, проведение с такой же глубиной, требовательностью и детальностью, как и в отношении выбранного сюжета и его развития, анализа формы этих произведений; ибо те же документы отмечают, что, напр., часть — и значительная — театраль-

ных пьес «антипримитивна и примитивна, написана крайне неряшливо, безграмотно, без достаточного знания... языка». Что же касается критических статей, то совершенно четко отмечается, что они «часто пишутся мало сведующими в искусстве лицами, деловой разбор... подменяется в этих статьях субъективными и произвольными оценками, не соответствующими действительному значению и уровню...». Одним из составных моментов в анализе формы произведений советского грузинского искусства является выяснение его национальных черт — может быть наиболее сложный и трудный вопрос и один из самых животрепещущих. По всем этим вопросам освещения и анализа советских произведений искусства мы имеем замечательный, хоть и чрезвычайно сдержанный и краткий образец, в выступлении А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки 5 лет тому назад и постановление об опере «Великая дружба», опере, которая «является порочным как в музыкальном, так и в сюжетном отношении, антихудожественным произведением». Дан образец того, как правильно подходить к выбору и разработке сюжета, даны мерилა определения национальной (в



данном случае: русской) формы и выявления единства с содержанием. А также те основные и решающие качества, которые определяются назначением искусства вообще.

Следуя этим указаниям, художники любой отрасли избегнут ошибок, провалов. Что же касается критики, т. е. освещения особенностей отдельного произведения, увязки его в историческом процессе и в развитии творчества самого художника, то и ей названными разъяснениями дано заостренное направление в отношении оценки сделанного, его соответствия или же несоответствия указанным установкам. И потому не следует преувеличивать надежды на размеры той помощи, которую творческие таланты художников могут непосредственно получить от историко-аналитического исследования, т. е. разбора и осмысления их творчества. Как указывал еще Максим Горький, искусство — это параллельный к науке вид труда и творчества, т. е. такой же полноценный. След., наука не может претендовать на то, чтобы диктовать нормы искусству или брать искусство на буксир. «Две силы наиболее успешно содействуют воспитанию культурного человека: искусство и наука»; «искусство, так



же как и наука, есть прежде всего процесс творческой»; он «служит основой творчества науки, искусства» (М. Горький, О литературе, 1937, сс. 42, 92 и 463, цитировано Массеевым в «Вопр. философии», № 2, за 1952 г., стр. 225-6). «Искусство прежде всего должно быть ясно и просто... Задача искусства — облагородить дух человека, скрасить тяжесть земного бытия, учить вере, надежде и любви. Чтобы достичь этих великих результатов, чтобы служить этим благородным задачам, оно должно быть ясно, просто и поражать ум и сердце» (М. Горький — см. «Советская музыка», № 12, за 1952 год, стр. 23-6). Так определял Горький значение искусства еще до установления социалистического у нас строя. — Напротив того, научные труды обыкновенно сложны и подразумевают много частных и разнообразных знаний, без которых не могут быть полностью поняты и усвоены. И действительно, как указывает И. В. Сталин, каждая научная дисциплина имеет свой особый объект изучения, свой специфический метод изучения, свое особое назначение. Это еще осложняет доходчивость научных трудов. Но как не допустим отрыв теории от практики в период проведения са-

мих изысканий, так не допустимо и смешение теории и практики. «Политическая экономия изучает законы развития производственных отношений. Хозяйственная политика делает из этого практические выводы, конкретизирует их и строит на этом свою повседневную работу. Загружать политическую экономию вопросами хозяйственной политики, значит загубить ее, как науку» (Сталин, Экономические проблемы социализма в СССР, 1952, с. 73). Так строго разграничивает товарищ Сталин задачи, а касаясь конкретного вопроса построения учебника политэкономии, он еще более уточнил эти свои указания, предостерегая от превращения «учебника политической экономии в историю экономических отношений» (там же, стр. 45).

Таким образом, рамки отдельной научной дисциплины этим очерчены совершенно определенно и для истории грузинского искусства. Последняя не должна быть смешиваема с теорией, т. е. философской дисциплиной — с одной стороны, и с практическими указаниями художникам, так сказать с рецептами «как творить» — с другой стороны. Таких рецептов, конечно, ни одна наука, ни историческая, ни теоретическая препо-



дать не может. Иное дело, что научный анализ художественных произведений выявляет особенности, осмысляет их и, таким образом, может вдумчивому творцу искусства, помочь примером и предостеречь от ошибок.

Как сказано, на настоящем этапе перехода от социализма к коммунизму само творчество художников, принимая иные, новые формы своего выявления, достаточно ясно выявило все направление; ясность этой линии развития еще подкрепляется неизмеримо ширящимся произвольным, естественным выявлением у человека потребности в художественном творчестве. Следовательно, еще одной из кардинальных задач советского грузинского искусствознания на ближайшие годы является — подготовка кадров исследователей, кадров историков грузинского искусства.

Подготовка кадров — вопрос в нашей специальной области особенно сложный и чрезвычайно значительный. Это вовсе не вопрос только подготовки смены. Нет, это, в первую очередь, вопрос пополнения, создания кадров, требования на которые совершенно заново выдвигаются жизнью, выдвигаются необходимостью удовлет-

ворить растущие культурные потребности, характерные для социалистического общества и повышающиеся с перспективой постепенного приближения к коммунизму, и выражающиеся в росте учреждений, сама структура которых нуждается в пополнении специалистами по истории искусства — грузинского, советского и мирового. Недалеким директивы XIX съезда Партии предусматривают расширение «за пятилетие подготовки научных и научно-педагогических кадров через аспирантуру... примерно в два раза по сравнению с предыдущей пятилеткой». В нашей области прежде всего — острая нужда в расширении кадров научных работников, исследователей вопросов истории искусства, ибо марксистско-ленинская наука неизмеримо расширила проблематику изучаемого, не говоря уже о значительном расширении горизонтов новыми фактами, данными и материалами, требующими всестороннего исследования и освещения. Затем нетерпимо более — сжатое и суженное преподавание истории искусства в ВУЗ-ах, прежде всего в Университете и в Педагогических институтах, а затем в специальных художественных и строительных ВУЗ-ах и техникумах. При настоящих условиях ак-



УДК 73.01
ББК 73.001.01

тивные работники наших великих строек неуверены, как удовлетворить неизмеримо возросшим требованиям современного советского зрителя — почему часто царит не только растерянность и неуверенность при рассмотрении проектов (особенно, когда в них выявляется оригинальность и более сильная индивидуальность художника), но и после возведения зданий далеко не всегда оценка бывает определенной и общепринятой, а подчас приходится даже наблюдать разочарование при оценке законченного строения. Ведь каждый советский гражданин хочет уметь разобраться в ценностях художественного произведения. А в этом может оказать помощь только углубленное и продуманное знание классических решений и примеров самого разнообразного рода из всеобщей истории искусства. Беглое же, поверхностное знакомство из лекционного курса в 100 — 200 — 300 часов по истории искусства всех времен и всех народов, конечно, кроме верхоглядства ничего привить не может. — Вот почему следующей ступенью преподавания истории искусства приходится предполагать включение ее в программу средней школы. Этого требует политехничность образования (если даже не са-




мостоятельным предметом, то на уроках истории, рисования и т. д.). И только таким широчайшим распространением представления и знания о значении художественного наследия грузинского народа среди трудящихся, начиная с детей и юношей, можно обеспечить действительную охрану колоссального по численности и по качеству наследия и поднятие культурного уровня на более высокий уровень.

Рядом с этим стоит потребность в подготовленных специалистах по истории искусства — советского и исторического, грузинского и мирового — для работы в музеях. Ведь сеть краеведческих и различных республиканских музеев непрерывно растет и уже сейчас насчитывается несколько десятков музеев, в каждом из которых имеются уже сегодня экспонаты, требующие выявления их художественной природы, и задач которых является как собирание, хранение и изучение, так и организация вокруг каждого музея болельщиков его культурного дела. А нельзя не признать, что как в музеях нашей Академии, так и в республиканских, не говоря уже о краеведческих, сотрудников, подготовленных по специальности истории искусства и по музейному делу,



нет или вовсе, или же они считаются единицами, которые не могут обеспечить нужного перелома. т. е. потребность в таких кадрах — хотя об этом, может быть, и не говорят руководители музеев — на лицо даже уже сейчас!

Но в подготовке кадров по истории искусства — грузинского, советского и мирового — имеется совершенно специфическая трудность. Коснуться ее здесь считаю своей обязанностью. Если среднее поколение историков искусства в нашей Республике сформировалось, так сказать, из личной, персональной склонности и интереса, большей частью параллельно с каким-то иным делом и деятельностью, и без перспективы по настоящему отдаться этой работе, сформировалось в течение многих лет, почти десятилетий, — то в отличие от этого представители молодого поколения, т. е. прошедшего аспирантуру — три положенных года — никак не могут написать в этот же срок своей диссертационной работы. Считаю нужным засвидетельствовать, что это происходит от объема и от новизны материала, который требуется освоить, а не от лени или нетрудоспособности, не от недостатка одаренности или невнимания. Ведь никакой, можно сме-



ло сказать, подготовки по истории искусства не дает ни один ВУЗ, не дает даже и простого знания, знакомства хотя бы с важнейшими фактами, с историческими деятелями, с хронологическими датами, нечего и говорить о полном незнании с приемами и задачами художественного анализа и с общим освещением исторических процессов развития. Чтобы уложиться в три года, приходится идти по линии подготовки узких специалистов, что в научной области вообще едва ли желательно приветствовать, а учитывая указание об обеспечении всестороннего развития способностей и о политехничности образования взывает — как я понимаю — о пересмотре вопроса и перестройке работы.

Итак, перед исследователями советского грузинского искусства раскрываются грандиозные задачи, — задачи определения характера и места отдельных произведений советского грузинского искусства среди произведений искусства других народов нашего великого Союза с новизной задач этих произведений, разнообразием их тематического материала и красочностью решения; это позволит установить исторический процесс становления и роста этого нашего искус-

ства и вместе с тем выявит значение его в воспитании масс трудящихся, в удовлетворении их культурных потребностей и в строительстве социализма в целом; все это в свою очередь окажет услугу и творческому росту кадров во всех видах искусства.



Здесь, именно — говоря о сегодняшнем дне — не могу я упустить возможности остановиться на неудачных оборотах в моих печатных работах, которые дают повод некоторым критикам приписывать мне ошибочные утверждения и которые — соответственно своему темпераменту усилив — повторились в выступлении и в статье бывшего секретаря ТК в журнале «Сакартвелос комунисти», № 12, за 1952 г.

Касаясь данного мною во введении к «Истории грузинского искусства», вышедшей в 1936 году, т. е. 17 лет тому назад, на грузинском языке, краткого перечня основных этапов развития старого грузинского искусства, как органической части развития всей грузинской культуры, меня корят за неточную формулировку заключи-




тельного абзаца, в котором говорится, что после политического соединения Грузии с Россией «органическое развитие искусства в Грузии прерывается и обезличивается». Таким образом, следовательно, не подчеркнуты и искажены прогрессивная роль самого факта воссоединения и все значение прогрессивного русского искусства XIX века для развития грузинского. Действительно, такая формула, как эта приведенная из введения к «Истории грузинского искусства», хотя она и была в момент выхода книги в 1936 году понятна по своему настоящему смыслу, подразумевавшему только годы, ближайше следовавшие за самим воссоединением в начале XIX века, но давая достаточный повод к указанному ошибочному пониманию, является ошибочной. И здесь не может спасти ссылка на то, что напечатанный в том же 1936 году доклад I-му всегрузинскому съезду архитекторов о «Путиях грузинской архитектуры» имел целью не только проследить эти пути развития, но в первую очередь прследить и наметить связующие линии с советской грузинской архитектурой, претворяющей социалистическое содержание в своих национальных формах.



Точно так же, конечно, сделанное в этом введении сопоставление с периодами подъема в развитии древней грузинской литературы, которые еще лет 15 тому назад по-старинке именовались «золотым» и «серебряным» веками грузинской литературы, — обозначения, которые сегодня вызывают только усмешку, — конечно, совершенно недопустимы. Признать ошибочность их, на которую указано в той же статье, совершенно естественно, даже несмотря на то, что ни в изложении самой истории грузинского искусства, ни в заголовках разделов или глав они никогда и нигде мною не применялись.

Все в той же статье содержится еще один совершенно принципиальный упрек мне, как научному работнику, и мне, как руководителю целого научно-исследовательского учреждения Академии Наук: в напечатанных до сих пор работах Института нет цитат из классиков марксизма. Вместе с содержанием напечатанных там материалов, касающихся вопросов до-советского грузинского искусства, это может производить впечатление аполитичности, несмотря на то, что имеется осуждающая критика буржуазных зарубежных ученых, несмотря на то, что ставятся



вопросы и выдвигаются конкретные положения по вопросу критического освоения советским грузинским искусством родного художественного наследия. И действительно, были случаи, когда газетные рецензенты не давали себе труда проверить, правильно-ли в отношении марксистско-ленинской методологии изложен и исследован подаваемый Институтом специальный материал, а не видя обеспечивающих такое заключение увязки изложения с ведущими положениями точно процитированных классиков марксизма, охотно брали применение в нем марксистско-ленинской методологии под сомнение или голословно его отрицали. Ясно, что применение, — как всегда четких — положений из трудов классиков марксизма не только облегчает критикам решение кардинального вопроса о методологической правильности проведенного исследования, но и обеспечивает самому исследователю эффективность в этом отношении и политическую заостренность изложения.

Вот почему в частности я намерен восполнить здесь еще одно упущение. В моем выступлении на конференции архитекторов братских республик Закавказья, посвященной волновав-



Национальная библиотека
Российской Федерации

шему всю советскую архитектурную общественность вопросу об освоении национального наследия, была сделана попытка проанализировать вопрос национальной формы в архитектуре прошлого, можно сказать далекого прошлого — XII — XIII века. В этом выступлении, напечатанном через 10 лет после произнесения, не приводится ни одного определения нации из трудов И. В. Сталина. А ведь всем, действительно, хорошо памятна «теория нации русских марксистов», как она формулирована и развита товарищем Сталиным. «По этой теории нация есть исторически сложившаяся устойчивая общность людей, возникающая на базе общности четырех основных признаков, а именно: на базе общности языка, общности территории, общности экономической жизни и общности психического склада, проявляющегося в общности специфических особенностей национальной культуры» (Соч., 11, с. 333; Нац. вопр. и ленинизм, а также Соч., 2, с. 292 слл.: Марксизм и нац. вопр.). «Необходимо подчеркнуть, что ни один из указанных признаков, взятый в отдельности, недостаточен для определения нации. Более того: достаточно отсутствия хотя бы одного из этих признаков, чтобы



საქართველოს
რესპუბლიკის
ეროვნული
ბიბლიოთეკა

нация перестала быть нацией» (Соч., 2, с. 297). И последнее положение И. В. Сталин демонстрирует как раз примером грузин. «Грузины дореформенных времен жили на общей территории и говорили на одном языке, тем не менее они не составляли, строго говоря (подчеркнуто мною — Г. Н. Ч.), одной нации, ибо они, разбитые на целый ряд оторванных друг от друга княжеств, не могли жить общей экономической жизнью... Грузия как нация, появилась лишь во второй половине XIX века, когда падение крепостничества и рост экономической жизни страны, развитие путей сообщения и возникновение капитализма установили разделение труда между областями Грузии, вконец расшатали хозяйственную замкнутость княжеств и связали их в одно целое. То же самое нужно сказать о других нациях, прошедших стадию феодализма и развивших у себя капитализм» (Соч., 2, с. 295). Таким образом, нации, «строго говоря», появляются в истории впервые «в эпоху поднимающегося капитализма, когда буржуазия, разрушая феодализм и феодальную раздробленность, собирала нацию воедино и цементировала ее» (Соч., 11, с. 335 — 6). Таким образом, как будто невоз-



можно говорить и о национальной форме архитектуры раньше этого времени, т. е. в частности невозможно для XII — XIII вв. грузинской истории.

Однако, И. В. Сталин тут же пишет: «Конечно, элементы нации — язык, территория, культурная общность и т. д. — не с неба упали, а создавались исподволь, еще в период докапиталистический» (Соч., 11, с. 336). И если он далее говорит о «механике развития наций» и о «колоссальной силе устойчивости наций» (Соч., 11, с. 344), то он имеет тут в виду не только нации в строгом значении слова (сравни оговорку о грузинах), но и предшествующие этому этапы развития, которые в русской терминологии определяются, кажется, словами национальность, народность, народ (ср. Марксизм и вопросы языкознания, с. 10). «Турецкие ассимиляторы, — наиболее жестокие из всех ассимиляторов, — сотни лет терзали и калечили балканские нации, но они не только не добились их уничтожения, а оказались вынужденными капитулировать. Царско-русские руссификаторы и немецко-пруссские германизаторы, мало чем уступавшие в жестокости турецким ассимиляторам, более ста лет кромсали



и терзали польскую нацию, так же как персидские и турецкие ассимиляторы сотни лет кромсали, терзали и истребляли армянскую и грузинскую нации, но они не только не добились уничтожения этих наций, а — наоборот — оказались вынужденными также капитулировать» (Соч., 11, с. 347/8). Следовательно, еще задолго до формирования нации в строгом смысле может оформиться культура, обладающая «национальной» спецификой, отличием «духовного облика, выражающегося в особенностях национальной культуры» (Соч., 2, с. 296). «Конечно, сам по себе психический склад, или — как его называют иначе — «национальный характер», является для наблюдателя чем-то неуловимым, но поскольку он выражается в своеобразии культуры, общей нации, — он уловим и не может быть игнорирован. Нечего и говорить, что «национальный характер» не представляет нечто раз навсегда данное, а изменяется вместе с условиями жизни, но, поскольку он существует в каждый данный момент, — он накладывает на физиономию нации свою печать» (Соч., 2, с. 296, подчеркнуто мною — Г. Н. Ч.). Таким образом, хотя нации в строгом смысле слова формируются только



в эпохи поднимающегося капитализма, но определенные национальные языки, территории и психические особенности культуры налицо за долго до того, ведь «надо полагать, — говорит И. В. Сталин, — что элементы современного языка были заложены еще в глубокой древности, до эпохи рабства» (Марксизм и вопросы языкознания. 1950, изд. «Правды», с. 22).

Не даром развитие отдельных национальных языков прослеживается от языков родовых к племенным и далее к языкам народностей и национальным (Сталин, Марксизм и вопр. яз., с. 9). Таким образом, вполне правомерно применение выражения о национальном грузинском характере феодальной архитектуры, как отличающейся по духовному облику людей» (Соч., 2, с. 296), ее создававшей, от архитектуры других народов, как это и было проведено мною в указанном выступлении сравнением грузинского памятника с византийскими и армянскими той же поры. Нельзя тут же не подчеркнуть, что — как пишет И. В. Сталин, — «при сопоставлении наций выделяется более рельефно то один признак (национальный характер), то другой (язык), то третий (территория, экономические условия)»



(Соч., 2, с. 301), — почему в разные эпохи ярче характеризуется национальный характер культуры, то бледнее.

Не могу не упомянуть здесь, что в появившейся на-днях на книжном рынке Тбилиси книге Бено Гордезиани о «Грузинской советской графике» (подписана к печати 7. II. 53 года, впрочем на титуле стоит «1952»), автор ее, видный деятель нашей полиграфии — не совсем мне понятно, почему, приведя отрывки из моего предисловия к изданию «Образцов декоративного убранства рукописей» (Груз. ФАН, 1940) — неправильно толкует мои слова и довольно произвольно усекает цитаты. «Если согласиться с уважаемым исследователем [т. е. со мною] в таком суровом (მკაცრი) заключении, тогда останется непонятной та огромная часть грузинского графического искусства, которую подняли до высокого художественного уровня наши известные мастера книги и миниатюры. Разве эти деятели не великолепно разработали сперва азбуку хуцури, а потом мхедрули? Разве они не создали в наших рукописных книгах графически законченных и величайшего вкуса заглавных букв, заставок и концовок? Разве не подтверждает художественная деятельность



многих поколений Орбелиани и Алекси-Месхи швили того, что украшение наших рукописных книг является носителем самостоятельных ценностей? Разве грузинская графика советского периода этого не доказывает?» (стр. 18 — 19).

Прежде всего в названном издании речь о декоре грузинских рукописей (и точнее: с IX по XVII века), а не о советском периоде. Но и относительно предшествующих этому финалу lamentациях позволю себе просто привести полные фразы из моего тогдашнего (уже 12-летней давности) Предисловия. «Как и в других районах ранне-христианского искусства, так и в грузинском искусстве книжный убор не является выросшим органически, а от самого своего рождения, так сказать, характеризуется объединением двух разнородных и разноценных начал: декоративным народным искусством и продиктованными извне готовыми сюжетными композициями... Никогда книжный убор грузинской рукописи не доработался в целом — согласно общей закономерности развития — до самостоятельного, полноценного стиля: черед его еще не наступил».

Т. е. вместо наивного восторга перед декоративными достоинствами грузинского письма и




рукописей в целом здесь даются указания на исторический процесс и относительная, учитывающая разные отрасли художественного творчества грузинского народа оценка. А в заключительных словах фразы («черед его — полноценного стиля — еще не наступил») заключается как раз намек на то, что для такового время позже, а именно — наше советское.

*
* *

Другой столь же важной и ответственной задачей, как задача изучения советского грузинского искусства в нашу переходную к коммунизму эпоху, является изучение исторических фактов развития грузинского искусства в феодальном и рабовладельческом обществе. Только углубленное изучение сможет дать все более и более углубленное и обоснованное фактами изложение истории грузинского искусства — это с одной стороны, — а с другой — только от такого все-сторонне изученного материала возможен переход к критическому освоению этого художественного наследия. А оно совершенно исключительно богато как архитектурными, так и живописными и даже скульптурными памятниками, если мыслен-



но сопоставить его с теми же эпохами развития других народов. Таким образом, в первую очередь на грузинской науке лежит ответственная задача всестороннего изучения своего наследия, введения его в сокровищницу мировой науки. Ведь нужно со всей четкостью напомнить, что 30 лет тому назад не существовало вообще никакой такой науки — истории грузинского искусства; она создалась только в советское время, да и могла создаться только лишь в условиях освобождения народов и свободного национального их развития в СССР; таким образом, она призвана удовлетворить неотложные нужды четкого показа правдивой истории нашего народа и лучшего обслуживания внутреннего строительства нашей советской культуры. — Но к тому же вся буржуазная наука — как старая русская, так и зарубежная — утверждала и утверждает сегодня еще, будто никакого могущего претендовать на самостоятельное значение грузинского искусства феодальной поры вообще не существует. Следовательно, углубление в изучении грузинского искусства средних веков не только было на протяжении 30 советских лет, но остается и в настоящее время задачей определенно боевой и политически



заостренной и важной. — Нужно, далее здесь же отметить, что изучение истории грузинского искусства является также значительным подспорьем в решении такого важного обще-исторического вопроса, как вопрос о происхождении грузинского народа, о родстве его с другими народами классического Древнего Востока. Вопрос этот, разрабатываемый как историками, этнографами и археологами, так и языковедами, не может оставаться незатронутым и историками искусства. И действительно, привлечение материала нашей научной дисциплины и освещения ею сильно подкрепляет положение о том, что исторические корни грузинского народа восходят к кругу таких древних народов Передней Азии, как хетты, хуриты, эламиты, сумеры, урартийцы. Подкрепляющий это материал прослеживается кое-где еще даже в памятниках средневековья. — Наконец, нужно еще отметить практические мероприятия, связанные и обосновываемые изучением памятников средневекового грузинского искусства — именно реальную охрану этого громадного народного имущества и критическое использование его при художественном творчестве советских мастеров. Всему миру хорошо известно, что имен-

но СССР является действительным наследником мировой исторической культуры, подлинным хранителем ее, что закреплено и постановлением Совета Министров СССР (№ 3898 от 14 октября 1948 г. § 1 положения), подписанным И. В. Сталиным: «Все находящиеся на территории СССР памятники культуры, имеющие научное, историческое или художественное значение, являются неприкосновенным всенародным достоянием и состоят под охраной государства». А вместе с этим именно СССР является творцом новой социалистической культуры и оплотом человечества в его борьбе «против буржуазного распада и разложения культуры» (А. А. Жданов, Выступл. на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе 1948 г., Госполитиздат, 1952, с. 29).


Таким образом, на истории грузинского искусства, как науке, лежит колоссальная ответственность. «Законы науки, отражающие объективные процессы в природе или обществе, происходящие независимо от воли людей» (Сталин, Эконом. проблемы, стр. 3—4) выявляются при «историческом подходе» к задачам изучения, т. е. при рассмотрении явлений в движении



и изменении, в развитии, так как «всегда что-то возникает и развивается, что-то разрушается и отживает свой век» (История ВКП(б). Краткий курс, с. 101). «... Без такого исторического подхода к общественным явлениям невозможно существование и развитие науки об истории, ибо только такой подход избавляет историческую науку от превращения ее в хаос случайностей и в груды нелепейших ошибок» (там же, с. 105). Вот почему еще 17 лет тому назад Партия и Правительство потребовали коренного исправления и в самом преподавании в средней школе истории, от учебников которой требовали ясного и понятного изложения фактов, исторических явлений, обрисовки деятелей, хронологических дат, как фундамента для правильного марксистского освещения процессов и обобщения исторических событий. Таким образом, одна из специальных исторических дисциплин, именно наука истории искусства и в частности — истории грузинского искусства, должна исследовать законы развития искусства в последовательности исторических периодов в истории грузинского народа, имея всегда ввиду и учитывая установленные уже для развития искусства других народов закономерности.

Каждая самостоятельная наука определяется именно особенностями объекта изучения, свойственными только ему.

Ведь, как указывает И. В. Сталин, именно «специфические особенности» определенного общественного явления, а следовательно и искусства, как такового, «отличают» его от других и «более всего важны для науки» (Сталин, Ответ т. Крашенинниковой, с. 30), так как «главной задачей» каждой науки «является изучение внутренних законов развития» (Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, с. 25 — 26). А для установления и решения своей главной задачи, т. е. установления законов развития данной области общественных явлений — архитектуры, скульптуры, живописи и т. д., — наука должна располагать обработанным конкретным материалом фактов. Только это может предотвратить грубые ошибки и внести в мнимо случайное скопление предметов, как будто изолированных и независимых друг от друга — органическую связанность, зависимость и обусловленность друг друга. След., как до сих пор одной из основных задач было изучение конкретных исторических фактов художественного творчества, — что позволило сделать ряд перво-



очередных обобщений по вопросам развития грузинского искусства — так и впредь оно должно остаться одной из основных задач изучения. В связи с этим научные исследования и по самому своему виду резко делятся на труды, ставящие себе задачей обобщенное изложение материала на всем доступном пути развития грузинского искусства, или того или иного отдельного периода, так сказать, работы подытоживающего характера, можно сказать, до известной степени типа учебника и труды, ставящие себе целью детальное, углубленное исследование отдельных конкретных фактов, т. е. того материала, на базе, на применении, на использовании которого только лишь и возможно научное обобщение, а след. и обобщенное построение и изложение. Если труды, дающие обобщение, и в самом изложении материала разворачивают неразрывную связь развития искусства со всей историей общества, с историей народа, которому принадлежит изучаемое искусство и который является творцом его — и конечно, иначе и не могут подойти к изученному материалу, то в специальных исследованиях этот способ и итог изучения отдельного примера часто может оставаться невключенным в изложение пе-

чатаемой работы. (Вполне присоединяюсь к мнению т. Н. Джаши в его критике работы О. Пиралишвили о Бобневской росписи — газ. «Коммунисти», 7. II. 1953, № 32, — что такого типа специальные работы и печататься должны для специальной аудитории, а не для массового читателя, для которого они в значительной мере не могут быть понятны, а следовательно, и полезны, независимо от авторских промахов).

Поэтому сама обработка искусствоведческого материала потребовала, как и в других науках, выработки своих специфических приемов, подходов исследования, — своих методов. Как в языковедении выработан и утвержден специфический метод обработки данного материала в данной науке — именно сравнительно-исторический метод, так и в истории искусства, как определенной специальной науке, метод сравнительно-художественного, стилистического анализа каждого отдельного произведения искусства на сегодня является достаточно четко и хорошо разработанным инструментом, без всестороннего и углубленного применения которого ни одно исследование по истории искусства любой исторической эпохи, так же как искусства нашей социалистической, не может



приблизить нас к основному пункту — именно к определению ценности произведения и его творца.

Только пониманием, анализом стиля в его идейном и формальном смысле можно подойти к вопросам установления объективных закономерностей развития; для этого, конечно, требуется дополнительное применение еще общих исторических и филологических методов и подходов, и учета разных других моментов. Но главным является стилистический анализ, пользование которым ограничено определенными условиями; нельзя не напомнить, что в отношении произведений советского искусства, — кажется, позволительно сказать, как правило — критики не применяют стилистического анализа вовсе, почему кроме голословных восторгов или порицаний извлечь из этих писаний ничего нельзя, а восхваления подчас вовсе не оправданы, как отмечалось историческими постановлениями по идеологическим вопросам не один раз.

Таким образом, перед исследователями грузинского искусства феодального периода чрезвычайно большая и ответственная задача — выявление неизвестных памятников и явлений, показ



их национального лица, показ значимости становлении общечеловеческой культуры.

Характер всего художественного творчества средневековья и отдельных произведений его искусства коренным образом отличается от таковых капиталистического общества. Средневековое искусство является органической, необходимой частью культуры того или иного народа; оно создается им на долгие века без фиксации отдельного исполнителя; в редких случаях предание сохраняет имена (Шота Руставели, напр., или Арсукидзе, Сакоцари, Илларион Самтавели, Парездзе, Гавриил Сапарели, Бека Опизари, Асан, Асат, Филипп и т. д., десяток-полтора имен на 5—6—7 тысяч памятников). Сами произведения создаются в силу внутренней потребности творить, а следовательно, отражают понимание мира, отражают окружающую действительность в художественных образах, заставляют у воспринимающего созвучно звучать «струны человеческой души» (Жданов). Максим Горький как-то высказался, в частности упомянув Мильтона и Данте, Мицкевича, Гете и Шиллера: «я утверждаю, что лучшие образцы индивидуального творчества дают нам великолепно ограниченные драгоценности,




თარგმანი
2023-09-01

но эти драгоценности были созданы коллективной силой народных масс. Искусство — во власти индивидуума, к творчеству способен только коллектив. Зевса создал народ, Фидий воплотил его в мрамор» («Советская музыка», № 12, за 1952 г., с. 22а). Мастера средневековья архитектурно-строительного дела; художественной обработки камня — скульптуры, рельефов, орнаментами; настенной живописи, чеканки по драгоценным металлам и иным, резьбы по дереву, и т. д. и т. п. составляли, видимо, в Грузии, как и в лучше изученном средневековье остальной Европы, — определенные ремесленные профессиональные объединения с разными степенями мастерства, с разными правами, определенными «экзаменами» и т. д. Т. е. не из среды феодалов, а из городской. И хотя средневековый город прошел ряд различных этапов классовой борьбы в силу расслоения этого самого городского состава населения, в основном вышедшего из крепостных (Ком. Манифест, Госполитиздат, 1952, с. 33), но все-таки и разные экономические этапы цеховых организаций комплектовались не из феодального класса. И если уже на грузинских памятниках X-го века встречаются иногда имена создав-



ших их художников, т. е. проявляется как ^{будте} черта индивидуального самосознания данного творца, то все-таки основная масса, тысячи архитектурных, чеканных, живописных произведений, дошедших, уцелевших до наших дней, анонимны, а все вместе, говоря словами М. Горького, действительно созданы коллективной творческой силой народа. Не даром исключительно мастерская зальная Саорбисская церковь 1152 года построена «деревней», т. е. по заказу, средствами и по вкусу сельской общины. Таким образом, художественные произведения средневековья самой организацией этого труда, повидимому, обеспечивали не только доходчивость их широким массам населения, но и народность и прогрессивность самого характера. Впрочем и тут почти все еще требует своего изучения и выяснения.

В период же капиталистической формации эта органическая увязанность, общественно-необходимая функция искусства в значительной части художественного творчества в живописи, скульптуре, архитектуре и т. д. утеряна. Искусство обслуживает только имущие слои, оно становится забавой, пустым развлечением, надуманным, оригинальничающим, под-конец,



Искусством для искусства, т. е. порывает с общественной функцией служить нуждам человеческого общества, быть помещенным для общественного потребления, в общественных зданиях, а служит на потребу частных интересов, в частных квартирах; или же создается для очередной выставки, т. е. без цели определенной, четкой и заранее установленной для кого, где, как и когда будет установлено. Естественно, что на протяжении капиталистического периода наблюдаются попытки противоборствовать такому обезличению сущности искусства и его фактическому падению (напр., реалистическое искусство Сурикова, или Крамского и Репина, Левитана и Серова, и т. п.). Но существо раздвоения, обособления народного, «кустарного» искусства от искусства «образованного» общества этим не было ликвидировано. Недаром ведь В. И. Ленин четко определяет, что в искусстве капиталистического общества эти прогрессивные явления составляют только элементы, в целом, культуры каждой нации. «В каждой национальной культуре есть, хотя бы неразвитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, усло-



вия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в каждой нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только «элементов», а в виде господствующей культуры. Поэтому «национальная культура» вообще есть культура помещиков, попов, буржуазии» (Ленин, Сочинения, т. 20, с. 8). Почетное же дело — ликвидировать раздвоение в художественной культуре и создать целостное социалистическое искусство — выпало на долю именно социалистическому обществу, ему только оно по плечу.

Из отмеченной сущности средневекового искусства, как искусства, созданного коллективной силой народных масс, из его общественно-необходимой познавательной и активизирующей наши чувства природы поясняется, мне кажется, отмеченное А. А. Ждановым примечательное его свойство. На совещании деятелей советской музыки А. А. Жданов сказал: «А. Н. Серов был глубоко прав, когда говорил: «Над истинно-прекрасным в искусстве — время бессильно; иначе бы не любовались ни Гомером, Данте и Шекспиром, ни



Рафаэлем, Тицианом и Пуссеном, ни Палестри-
ною, Генделем и Глюком» (стр. 25).

Итак, вырисовывающиеся на основании на-
правляющих исторических документов, именно
«Экономических проблем социализма в СССР»
и директив XIX съезда партии, задачи и в
нашей частной области изучения грузинского ис-
кусства в настоящий период постепенного перехо-
да от социализма к коммунизму — огромны. Они
велики по своему фактическому объему подле-
жащего изучению материала произведений от
эпохи рабовладения (а пожалуй можно бы начи-
нать даже с первобытно-общинной — так как ма-
териал, хоть и разрозненный, имеется) через
длинный период феодализма со многими этапами
и изменениями и через период его разложения,
через своеобразное противоречивое искусство
капиталистического общества вплоть до гранди-
озного по новизне задач искусства социалистиче-
ской поры включительно. Они не менее ответст-
венны по разнообразию, богатству и красочности
решения отдельных художественных тем и проб-
лем и по своему значению, как средства воспита-
ния и удовлетворения культурных потребностей
человечества. Притом, если изучение произведений



социалистического реализма раскрывает активное участие искусства в строительстве социализма, в перевоспитании человека и в борьбе за мир во всем мире, то изучение искусства исторических эпох помимо общего значения для развития социалистического общества — отличается еще тем, что только с помощью материала памятников искусства и возможно наметить понимание в целом исторического процесса развития для некоторых эпох, лишенных иного говорящего фактического материала. Наконец, научное освещение произведений художников, скульпторов, архитекторов Советской Грузии, как звеньев в процессе движения, развития, внесет внимательным углубленным их анализом свою лепту в дело творческого роста этих кадров и поможет им в исполнении почетных поручений Партии и Правительства.

Вполне сознавая объем стоящих, таким образом, перед Институтом истории грузинского искусства научно-исследовательских задач, коллектив его воодушевлен горением приложить все свои силы на дело культурного перевоспитания



ՀԱՅԿԱՅԻՆ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ

общества на доверенном Институту участке труда
и таким образом с ясной целеустремленностью
активно участвовать в переходе от социализма к
коммунизму, начертанному гениальной рукой
великого Сталина.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
1. О достижениях Советской Грузии в области изучения истории искусства	5
2. Труд И. В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» и задачи изучения грузинского искусства	43

Напечатано по постановлению
Ред.-Изд. Совета АН Грузинской ССР

Редактор В. В. Беридзе

Редактор издательства Э. В. Батияшвили
Технический редактор Н. А. Джапаридзе

Слано в произв. 10.12.55. Подписано к печати 27.2.56.

Формат бумаги $70 \times 108 \frac{1}{32}$. Бумажн. л. 1,5.

Печатных л. 3,0. Автор. л. 2,49. Уч. издат. л. 2,57.

Зак. № 1878. УЭ 01071. Тираж 2000.

Цена 2 руб. 50 коп.

Типография Изд-ва АН Грузинской ССР
Тбилиси, ул. А. Церетели, № 3/5.

3-2с

Цена 2 руб. 50 коп.

п 40/976

