

ბიორბი ოჩიაური • ევროპული ქანდაკების ბუნებისათვის
GIORGI OCHIAURI • ON THE NATURE OF EUROPEAN SCULPTURE
ГЕОРГИЙ ОЧИАУРИ • О ПРИРОДЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

ბიორბი ოჩიაური

ევროპული ქანდაკების ბუნებისათვის



„მერანი“, თბილისი
2002

УДК 730
ე 354

დავ მხედლობის უახლოესი
ბ-ნ გურიამ გვერდწითელს და "მერსის"
დამიყუძნებლებს წიგნის გამოცემისას გამოვლენილი
კუდიისხმიერებისთვის

გოგი თრიაქური

ISBN 99928-947-0-9

© გამომცემლობა „მერანი“, 2002

მეცნიერული ქანდაკების ბუნებისათვის

ქანდაკების ხელოვნებაზე ხანგრძლივი, უშუალო დაკვირვების შედეგად დაგროვილი მოსაზრებები გახდა ჩემი დასკვნების საფუძველი. იგი საკუთარი მრავალწლიანი დაკვირვებისა და სხვადასხვა კომპეტენციის აუდიტორიასთან მრავალგზის წაკითხვის შემდეგ გადამოწმებული, მოქანდაკის თვალსაზრისია. ამიტომ თუ ნაკლი ნახოთ რაიმე ჩემს მსჯელობაში, შეეცადეთ, ხელი არ შეგეშალოთ არსის შეცნობაში.

რატომ ქმნის ქანდაკებას ადამიანი დასაბამიდან დღემდე, ანუ ქანდაკების შექმნის გაუცნობიერებელი მოტივების მიგნებაა ჩემი კვლევის მიზანი, რაც აუცილებელია პლასტიური ხელოვნების (ქანდაკების) არსის უკეთ შეცნობისთვის.

ყოველ სტუდენტს აქვს პასუხი მეცნიერების ამა თუ იმ დარგის ფუნქციის, ადამიანისთვის მისი საჭიროების ზუსტი განსაზღვრით, მაგრამ ჩემთვის ცნობილი თეორიები ხელოვნების წარმოშობისა, ან

ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ფენომენის განსაზღვრისა უკიდურესად არადამაკმაყოფილებელია.

საყოველთაოდ გავრცელებული ზოგადი განსაზღვრა სახვითი ხელოვნებისა: რომ ეს არის სამყაროს სახეობრივი შეცნობის ფორმა, ან ადამიანისთვის დამახასიათებელი თანდაყოლილი თამაშის სახე, ან ხელოვნების არსის განსაზღვრა რომელიმე ფილოსოფიური სისტემის მიერ, როგორც ჩანს, თვით ხელოვნების ფენომენის შეცნობას არ ისახავს მიზნად, ან არასოდეს ყოფილა რომელიმე ხელოვნების დარგის **მთხოვნილების** საკითხი საინტერესო ან მნიშვნელოვანი.

რა არის ადამიანისთვის მუსიკის, ფერწერისა თუ ქანდაკების დარგში დასაბამიდან დღემდე ინტენსიური მოღვაწეობის მოთხოვნილების საფუძველი? რა არის ის მთავარი იმპულსი, რომელიც კაცობრიობის არსებობის მანძილზე ადამიანს ქვეცნობიერად ქანდაკების შექმნისაკენ უბიძგებს?

ადამიანის მიერ ხელოვნების ნაწარმოების ფლობის სურვილი, მისი მნიშვნელობა ხშირად სოციალური ან სხვა მოტივებით აიხსნება და ამიტომ მე შემოქმედებითი პროცესის, ნაწარმოების შექმნის მხოლოდ გაუცნობიერებელი მოთხოვნილების არსის ახსნას შევეცდები.

თუ ტრადიციული ქანდაკების შემეცნების საგანი ადამიანი ან უფრო ფართოდ ცოცხალი(ს) სამყაროა, მისი უშუალო ობიექტი ფიზიკური ფორმაა, როგორც,

ვთქვათ, მუსიკისთვის ბგერა, ფერწერისთვის — ფერი და სხვა. ამიტომ ალბათ უპირველესად ქანდაკების ობიექტის ფიზიკური ფორმის არსი უნდა განისაზღვროს.

კითხვაზე — რა არის ფორმა? — კონკრეტული, საყოველთაოდ გაზიარებული პასუხი არ არსებობს. საყურადღებოა, რომ ევროპის კულტურული წრის ხალხების არც ერთ ენას ეს სიტყვა საერთოდ არ ჰქონია ლექსიკაში, ვიდრე ბერძნულიდან „ეიდოს“ არ ითარგმნა ლათინურ ფორმად და ამ სახით გავრცელდა სხვა ენებში.

ჩემთვის სიტყვა „ფორმა“ ფიზიკური სხეულისადმი მიმართების თვალსაზრისით არის საინტერესო, როცა იგი განიმარტება, როგორც ფიზიკური სხეულის გარეგანი სახე, გარემოხაზულობა.

ჩვენი მიზნისთვის აუცილებელია სამყაროში არსებული ფიზიკური სხეულების ფორმალური დიფერენცირება, რომ მათ შორის ქანდაკების ობიექტი გამოვარჩიოთ და შეძლებისდაგვარად შევიცნოთ.

სამყაროში უსულო საგანთა და ორგანიული სამყაროს წარმომადგენელთა ფორმები მკვეთრად არიან გამიჯნული ვიზუალურადაც და შინაარსითაც.

ყველა უსულო საგანს შეიძლება გარე ზემოქმედების შედაგად ჰქონდეს გარკვეული ფორმა; შეგვიძლია მივცეთ ფორმა გეომეტრიულიც, პლასტიურიც ნებისმიერი ზომის ან კონფიგურაციის, მაგრამ არ არსებობს ზოგადად ქვის ფორმა,

მარმარილოს ფორმა, მიწის, წყლის ან ჰაერის ფორმა.
მკვდარი უსულო სამყარო უფორმოა.

უსულო სხეულთაგან ქაოტურ ბუნებაში გარკვეული, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ფორმები, მარტოოდენ კრისტალებს აქვთ.

თოვლის კრისტალების განთავსება დედამიწის უსიცოცხლო ზონებში და მყარი კრისტალების თითქმის უხილავი, მუდამ დაფარული, მისტიური არსებობა, ფორმითაც და არსითაც ცოცხალი ფორმების საწინააღმდეგო გეომეტრიული ხასიათი გვიბიძგებს, ისინი უსულო სამყაროს, უფრო მძაფრად კი არარსების მეტაფიზიკურ ფორმებად მივიჩიოთ.

(დიურერის მიერ „მელანქოლიის“ წინა პლანზე გიგანტური, მისტიური კრისტალის განთავსება მაფიქრებინებს, რომ გენიალური მხატვარი ჩემს არამეცნიერულ მსჯელობას სულგრძელად მოისმენდა).

თუ მკითხველი ჩემს მოსაზრებებს მკვდარი უსულო სამყაროს ფორმების შესახებ დაუსაბუთებლად მიიჩნევს, შეუძლია დარჩეს თავის აზრზე, ეს შემდგომ მსჯელობას მთავარი აზრის მისადწეველად ზღვს არ შეუშლს.

რაყის ქვის მრგვალ ფორმას, წყლის წვეთისა და მთის ფორმას, ცხადია, მეც ვხედავ, მაგრამ ჩემს მიერ ზემოთქმულს თუ დაკვირვებით გაიაზრებთ, იგივე დასკვნას გააკეთებთ: უსულო სამყარო უფორმოა.

ცოცხალი სხეულები ბუნებრივად შექმნილი ფორმების ერთადერთი მატარებელნი არიან

სამყაროში, რომლის ქაოტური ბუნების სუბსტანციებიდან ყოველმხრივ იზოლირებული ფორმები, ბუნებით [ღვთით] მკაცრად დადგენილი პერიმეტრებითა და პროპორციებით მხოლოდ ცოცხალ ორგანიზმებს აქვთ.

ჩვენი მიზანისთვის მნიშვნელოვანია ცოცხალი(ს) ფორმის არსში გარკვევა. იგი, როგორც შემდეგ დავინახავთ, მჭიდრო კავშირშია ქანდაკების ხელოვნებასთან.

არსებითი ნიშანი, რაც სამყაროს ყველა ცოცხალს ფორმალურად აერთიანებს, არის მათი ფორმების სფეროიდული ხასიათი.

სფერო, ანუ აბსოლუტური ფორმა საფუძვლად უქვეს ყველა ცოცხალის ფორმას. ცოცხალის ფორმის სფეროიდულობა მკაფიოდ გამოკვეთილია ნაყოფის მდგომარეობაში. რეპტილიებისა და ფრინველების კვერცხების, მცენარეული ნაყოფისა, თუ ძუძუმწოვართა ჩანასახის ფორმები შობამდე მშობლის წიაღში და სხვა, ამ აზრს ვიზუალურად ადასტურებენ.

ერთი მხრივ, კოსმიური სხეულებისა და, მეორე მხრივ, ცოცხალი ფორმების ვიზუალური იდენტურობის (სფეროიდულობის) ახსნა ჩემს კომპეტენციასა და მიზნებსაც შორს სცილდება, თუმცა ძალიან საყურადღებოა.

უკვე ზრდასრული ცოცხალი ფორმის სფეროიდული ბუნება ისე თვალსაჩინო აღარ არის, როგორც

მის ჩანასახოვან მდგომარეობაში. იგი, გარემო საარსებო პირობების გამო, მრავალ სახეობრივ თუ ინდივიდუალურ ურთიერთგანსხვავებული ვიზუალური ნიშნებით ყალიბდება და მისი სფეროიდულობა ძნელად შესამჩნევია. თუმცა დაკვირვების შედეგად მიკვლევა ძნელი არ არის...

ყველა ცოცხალის მთელისა და ნაწილების განივი კვეთის გრაფიკული გამოსახულება წრეხაზია, სფეროს პროექცია სიბრტყეზე.

ვერც ერთი გამჭრიახი თვალი ან სპეციალური ხელსაწყო ვერ განასხვავებს ერთმანეთისაგან იმპერატორი ავგუსტუსის თითისა და სამარის ჭიის განივი კვეთის გრაფიკულ გამოსახულებას; იგი წრეხაზია.

ვაშლის ხისა თუ ნაყოფის, გველის, ევას მკერდისა და ადამის მკლავის, პლანეტა ვენერას განივი კვეთის გრაფიკული გამოსახულება ერთი და იგივეა: წრეხაზი, სფეროს პროექცია.

ცოცხალი(ს) ფორმების უსულო სხეულთაგან განმასხვავებელი შემდეგი მნიშვნელოვანი თვისება მათი არსებობის დინამიური ხასიათია, რაც შემდეგს გულისხმობს: ცოცხალი ფორმა წარმოიშვება თავისი მსგავსისგან, სუბსტრატიდან, რომელსაც შეიძლება არარსება ვუწოდოთ; ჩასახვისთანავე მისწრაფვის აბსოლუტური ფორმისკენ, ვიდრე ბუნებით განსაზღვრულ პერიმეტერს მიაღწევდეს სათანადო პროპორციის დაცვით; გარკვეული ხნით ინარჩუნებს მიღწეული სფეროიდული ხასიათის მოცულობას.

შემდეგ სასიცოცხლო ენერჯის დასუსტების გამო კარგავს მოცულობის სფეროიდულობას, კნინდება, უძლურდება და საბოლოოდ კვდება: უბრუნდება სუბსტრატს, საიდანაც წარმოიშვა არარსებას.

ცოცხალი ფორმის არსებობის დინამიური პროცესი ორად შევგიძლია გავეყოთ: აღმავალი, ზრდადი სფეროს იდეისკენ ლტოლვის ნიშნებით, და დაღმავალი, კლებადი, სფერო-იდეიდან არარსებისკენ უკულტოლვის იდეით.

ადამიანის დაბადება, ბავშვობა, დაკაცება აღმავალი ბუნებისაა. ხანი, სიბერე, სიკვდილი დაღმავალი პროცესის შესატყვისი მდგომარეობაა მისი არსებობის დინამიურ პროცესში.

ასევე ძალიან საყურადღებოა, რომ ყველა ცოცხალის ფორმა მოკვდავია. სამყაროს განუსაზღვრელ დროსა და სივრცეში ცოცხალი(ს) არსებობის ერთადერთი პირობა გამრავლების უნარია — ცოცხლის მიერ თავისი მსგავსის შექმნის ინსტინქტი.

უკვე შექმნილი ყველა კონკრეტული ცოცხალის შემდგომი არსებობისთვის აუცილებელია მისი გარემოსთან შეგუება, ადაპტაცია. დედამიწის მიზიდულობის ძალასთან წინააღმდეგობის, სიცოცხლის ხანგრძლიობისა და დაცვისთვის მუდმივი ბრძოლის გამო ყველა ცოცხალი ფორმის კოსმიური, სფეროიდული საფუძველი მეტამორფოზას განიცდის და პლასტიურ ფორმად ყალიბდება.

ცოცხალი არსების გარემოსთან შეგუების გარდუვალი შედეგი ფორმის პლასტიურობაა.

ამგვარად, შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ პლასტიური ფორმები ცოცხალი სამყაროს ბუნებრივი ფორმებია.

პლასტიური ხაზი ცოცხალი(ს) ფორმის კონტურის მსგავსი ხაზია.

ტრადიციული ქანდაკების ობიექტი პლასტიური ფორმაა, ადამიანის მსგავსი, [ადამიანური] თავისი მსგავსის ფორმა.

ქანდაკების შექმნით ადამიანი წარმოქმნის კიდევ ერთ თავის მსგავსს, ანუ დასაბამიდან დღემდე ქანდაკების შექმნით ადამიანი ქვეშეცნეულად ექვემდებარება თავისი მსგავსის შექმნის, ანუ არსებობისთვის აუცილებელ გამრავლების ინსტინქტს.

ქანდაკება არის თავის მსგავსის ქმნის ინსტინქტის სუბლიმაცია ხელოვნებაში.

მოქანდაკე მყარ სუბსტრატში კონკრეტული ცოცხალი ფორმის მატერიალიზაციით მოკვდავი ცოცხალი(ს) ფორმის უკვდავებას უზრუნველყოფს. ასეთია, ჩემი აზრით, კვლევის თავში გაცხადებული კითხვის პასუხი — რატომ ძერწავს ადამიანი დასაბამიდან დღემდე.

მაგრამ დაკვირვება ცხადყოფს, რომ მყარ მასალაში მოქანდაკის მიერ უკვდავყოფილი

ცოცხალის პლასტიური ფორმა უკვე მსოფლმხედ-ველობრივ შინაარსს იძენს. იგი ქანდაკების მხოლოდ ფორმალური საფუძველი არ არის და ხელოვანისაგან გაუცნობიერებელი მრავალი უაღრესად საგულისხმო ინფორმაციის შემცველი ფენომენია.

ქანდაკებაში პლასტიური ფორმის მიმართება აბსოლუტური ფორმისადმი, ანუ სფეროს იდეისადმი, ჩემი დაკვირვებით, ქანდაკების არსის მთავარი განმსაზღვრელი ფაქტორია.

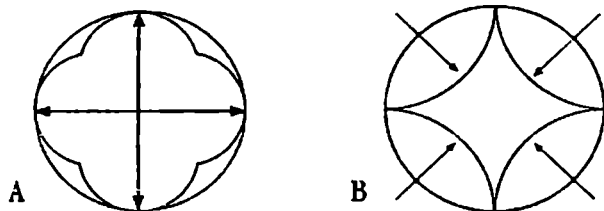
ცოცხალი ფორმის ორი მდგომარეობა ცენტრიდა-ნული მისწრაფებით სფეროიდული პერიმეტრისაკენ და პერიმეტრის საზღვრებიდან ცენტრისაკენ უკულტოლვის გამო, ვიზუალურადაც და (შინა)არ-სითაც მკვეთრად განსხვავებულია.

და რადგან ვცადე დადასტურება, რომ ადამიანი ქანდაკებაში თავის მსგავსს ქმნის, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ცოცხალი(ს) ფორმის არსებობის დამახასიათებელი ორბუნოვნება ქანდაკებაშიც უნდა აისახოს. რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობ კონკრეტული ახალგაზრდა ტანის ან ხნიერის დაკნინებული სხეულის ასახვას.

ქანდაკებაში ცოცხალი(ს) ფორმის ორი ურთიერთ-გამომრიცხავი ბუნება აისახა, ოღონდ — მხოლოდ ევროპულ, ქრისტიანული რელიგიის საყოველთაოდ დამკვიდრების შემდეგდროინდელ ქანდაკებაში. ეს უაღრესად მნიშვნელოვანია.

პლასტიური ფორმის შეცნობა ქანდაკების ხელოვნების ქვეცნობიერი არსის წვდომას უდრის, რომლის მთავარი გასაღები, ვფიქრობ, პლასტიური ფორმის ორი დაპირისპირებული ბუნების გამოვლენაა. თვალსაჩინოებისათვის გრაფიკულ გამოსახულებას შემოგთავაზებთ.

თუ სფეროს პროექციაში, წრეხაზში, განვათავსებთ პლასტიური ფორმის გრაფიკულ გამოსახულებას, რომელიც პირობით ოთხი ნახევარკალით იქნება შემოფარგლული და აბსოლუტურ ფორმას ოთხ წერტილში შეეხება, ორ მკვეთრად განსხვავებული ბუნების გამოსახულებას მივიღებთ.



A გამოსახულებაზე წრეში განთავსებული პლასტიური ფორმა ცენტრიდანული განვითარების შედეგია: ცენტრიდან, არარსებიდან, აბსოლუტური ფორმა-იდეისაკენ ლტოლვას ასახავს, თავისი ბუნებით ცოცხალი(ს) ფორმის იდეის მატარებელია და შეესატყვისება ჩემს მიერ აღწერილი ცოცხალი(ს) ფორმის არსებობის დინამიური პროცესის მხოლოდ აღმავალ ეტაპს, როდესაც ცოცხალი იზრდება და ფორმა-იდეისაკენ მიისწრაფვის.

ასეთი პლასტიური ფორმა სიცოცხლის იდეისკენ, აბსოლუტური ფორმისკენ ლტოლვის გამო თვითონაც

სიცოცხლის იდეითაა გამსჭვალული. მისი სასიცოცხლო ენერგია ავტონომიურია წარმოშობისა და ზრდის შინაგანი ცენტრიდანული ბუნების გამო. ამიტომ ასეთ პლასტიურ ფორმას სივრცეში დამხმარე ძალის გარეშე არსებობა არ უჭირს. მისი პერიმეტრის სფეროიდულობა ფორმის ცენტრიდანული ზრდით გამოწვეული წნევის შედეგია. სფეროიდულობის გამო იგი ნათელია და მისი ვიზუალური აღქმა განსაკუთრებულ პირობებს არ საჭიროებს.

სფეროიდული ფორმის მიერ არეკლილი სინათლე თითქოს გაგრძელებაა შიდა ცენტრიდანული სასიცოცხლო ძალებისა. მაყურებელი მას შეუცნობლად აღიქვამს ქანდაკების აურის სახით.

Б სქემაზე გამოსახული პლასტიური ფორმის ბუნება ცოცხალი ფორმის პერიმეტრიდან არარსებისაკენ უკუქცევის მაჩვენებელია. მისი იდეა, სულიერების პრიორიტეტის დამკვიდრებაა, სხეულის განტევების შედეგად მიღწეული.

ფიზიკურისა და სულიერის ჰარმონიული თანაარსებობა მისი ბუნებისთვის მიუღებელია და სულიერებისთვის ფიზიკური სხეულის შეწირვას არ ერიდება.

მანამდე დაუშვებელი სხეულის შეწირვა სულიერების სასარგებლოდ გახდა გაუცნობიერებელი სტიმულატორი ევროპული ქანდაკების საყოველთაო აღმავლობისა, ქრისტიანული მსოფლმხედველობის გამოვლენისა (გოთური პლასტიკა, მიქელანჯელო) და შემდგომ ზოგადად სულიერებისა XIX და XX საუკუნის კლასიკოსების ხელოვნებაში.

სულიერებისთვის სხეულშეწირული პლასტიკის ბუნება ხელოვნებაში ქრისტიანული მსოფლალქმის, საგნის სულიერი, მეტაფიზიკური არსის წვდომის პრიორიტეტის დამკვიდრებაა. ამგვარი პლასტიკა გულისხმობს სხეულის შეწირვის აქტს არსებობის ირრაციონალური არსის გამოვლენისთვის. ასეთ პლასტიურ ფორმას ფიზიკური ძალა თვალსაჩინოდ დასუსტებული აქვს. იგი ქანდაკებაში ცოცხალის არსებობის დინამიური პროცესის დადმავალი ეტაპის რეპროდუქციაა.

ასეთი ქანდაკება მხოლოდ ევროპის ხალხების ქრისტიანულ რელიგიასთან ზიარების შემდეგ ჩნდება, თუმცა უკვე საბერძნეთის ქანდაკების პლასტიური საფუძვლების დეგრადაციის დროს იჩენს თავს ელინისტური ხანის მიწურულის ნიმუშებში.

დასაბამიდან, ვიდრე ქრისტიანობის დამკვიდრებამდე არსებული ქანდაკების პლასტიური საფუძველი აუცილებლად სფეროიდული ბუნებისაა. ამ მხრივ მრავალი ათასწლეულის განმავლობაში, პირველყოფილი პრიმიტიული ქანდაკებიდან მოყოლებული, ეგვიპტურმა, შუამდინარეთის თუ არქაული და შემდეგ ანტიკური საბერძნეთის ქანდაკებამ მთელი მისი არსებობის მანძილზე არ იცის არც ერთი კერძო გამონაკლისი; მისი საფუძველი სფერული ბუნების პლასტიური ფორმაა, დაუზიანებელი ფიზიკური სხეულით.

ქანდაკების კოსმიური, სფერული საფუძველი მხოლოდ ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდეგ

შეიცვალა ფორმის ფიზიკური ბუნების დათრგუნვის შედეგად სულიერების უზენაესობისათვის სხეულ-შეწირული პლასტიური ფორმით.

სულიერების მიღწევა ფორმის დემატერიალიზაციის წყალობით ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდეგ-დროინდელი ქანდაკების თვისებაა.

მთელი გოთური ქანდაკება სულიერებისთვის სხეულ შეწირული პლასტიკის საფუძველზეა შექმნილი. პლასტიური ფორმის სფეროიდულობის იდეა მისთვის უკვე კატაგორიულად უცხოა. სხეულის განტევების მიზეზით ფორმის ზედაპირზე გაჩენილი ღრმულებისა და სამოსის სპეციფიკური დრაპირების ხასიათის შედეგად ადამიანის სხეულის სფეროიდულობა უმეტეს შემთხვევაში იგნორირებულია. სფერული ბუნების დაკარგვის გამო ფორმა სინათლეს ყველა რაკურსიდან ვეღარ აირეკლავს და ხილვადობის სრულფასოვნებისთვის სპეციალურ ხელოვნურ განათებას საჭიროებს.

გოთურის მომდევნო იტალიური რენესანსის პლასტიკა ჰარმონიულობის საყოველთაო აღდგენის წარმატებული რევოლუციური აქტია. აღორძინების მთელი ქანდაკება ამას ადასტურებს. მაგრამ ანტიკური საბერძნეთის ქანდაკების მთავარი ნიშანი — პლასტიური საფუძვლის სწრაფვა აბსოლუტური ფორმისკენ (სფეროსკენ) პრიორიტეტული აღარ არის; მისი საფუძველი უკვე დისჰარმონიულია, სულიერების პრიორიტეტის ნიშნით დაღდასმული.

რენესანსის ყველაზე თვალსაჩინო მოქანდაკის — მიქელანჯელოს პლასტიკაში მკვეთრად იგრძნობა ობიექტის შიდა სასიცოცხლო ძალის დასუსტება. მისი ქანდაკების საფუძველს, ანტიკური ხელოვნების მიბაძვით, ჯერ კიდევ შენარჩუნებული აქვს სფეროიდისკენ ლტოლვის ნიშნები, მაგრამ შინაგანი სასიცოცხლო ძალა შესამჩნევად დასუსტებული აქვს.

მიქელანჯელოს ტიტანებს დამხმარე ძალის გარეშე სივრცეში დამოუკიდებელი არსებობის უნარი აღარ შესწევთ. აქ, შემოქმედის სურვილის მიუხედავად, დროის იმპერატივი მოქმედებს. „ბახუსი“ და „დავითი“ ანტიკური ქანდაკების მსოფლმხედველობრივი კოპირების აქტია და მიქელანჯელოს პლასტიკის შეფასებისას მისი ხელოვნების შესახებ საერთო აზრს არ ცვლის.

ფიზიკური ძალების დასუსტების გამო ღია სივრცეში დახმარების გარეშე დგომის უნარის დაკარგვა აერთიანებს მთელ გოთურ, მიქელანჯელოსა და როდენის სულიერებისთვის სხეულშეწირულ ხელოვნებას. ასეთი პლასტიკა მისი თვისებების სრული გამოვლენისთვის ინტერიერის საგანგებო სპეციფიკურ სივრცეს საჭიროებს.

მიქელანჯელოს ან როდენის ან მათი პლასტიკური პრინციპით მომუშავე სხვა მხატვართა ნამუშევრების განთავსება ღია სივრცეში მათი პლასტიკის ქვეცნობიერი ბუნების შეუცნობლობის შედეგია.

როგორც სახლიდან გაძევებული დავრდომილები, ისე გამოიყურებიან ფლორენციის ქალაქგარე პარკში განთავსებული მიქელანჯელოს ჰეროიკული ტიტანები.

ეჭვშეუვალად შემძლია განვაცხადო, რომ ასეთივე განცდას უნდა იწვევდეს როდენის „კალეს მოქალაქეები“ გოთური პლასტიკის ნიმუშები ორგანულად არიან შერწყმული მათთვის შესაფერის არქიტექტურასთან და ასეთი პროფანაციისაგან დაცული არიან.

მიქელანჯელოს ხელოვნების ძალა მის ტრაგიზმშია, სიკვდილის შეგრძნების გიგანტურ ვნებაში, სხეულისაგან სულის განტევების (სხეულისა და სულის გაყრის), ანუ სიკვდილის არსის კოსმიურ შეგრძნებაში. ეს უკვე ქრისტიანული კულტურის მისიაა.

ვიდრე შემდეგ დაკვირვებებს გაგიზიარებდეთ, საჭიროდ მიმაჩნია აღვნიშნო:

როდესაც ქრისტიანულად მოვიხსენიებ ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდეგ აღმოცენებულ ქანდაკებას, ვგულისხმობ იმ ქანდაკებას, რომელსაც სულიერების პრიორიტეტის მატარებელი საფუძველი აქვს, და არა მის რელიგიურ შინაარსს (თემას, ხასიათს) ან მოქანდაკის აღმსარებლობას, რომლის მიხედვით როდენი ქრისტიანად, ხოლო მაიოლი აპოლონის კულტის თაყვანისმცემლად შეიძლება წარმოვიდგინოთ.

და კიდევ.

აუცილებლად უნდა დავსძინო, რომ, ერთი მხრივ, ანტიკური, ხოლო, მეორე მხრივ, ქრისტიანული ქანდაკების საფუძვლის ურთიერთგამომრიცხავი ბუნებაც ერთი კულტურის, ევროპულის, განვითა-

რების შიდა ეტაპებს ასახავს და მათ შორის წინააღმდეგობაზე საუბარი შეგვიძლია როგორც ერთი და იმავეს ახალგაზრდობასა და სიბერეს შორის, როგორც დაბადებასა და სიკვდლს შორის ერთი(ს) სიცოცხლისა.

მიქელანჯელოს მომდევნო ევროპული ქანდაკების საერთო დეგრადაციის ფონზე XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში როდენისა და შემდეგ მაიოლის ხელოვნების აღმოცენება ქანდაკების ახალი აღმავლობის სიმპტომად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

მაგრამ ევროპული პლასტიკის მანამაღე განვლილი მრავალსაუკუნოვანი გზისაგან განსხვავებით, როდესაც ურთიერთგამომრიცხავი პლასტიური კონცეფციები ისტორიულად კანონზომიერი თანამიმდევრობით მისდევდა ერთმანეთს, როდენისა და მაიოლის ხელოვნება უკვე ერთსა და იმავე ქვეყანასა და დროში თანაარსებობს.

ამ ორი დიდი მოქანდაკის შემოქმედებაზე ყურადღების გამახვილება გვმართებს, რადგან მათ ხელოვნებაში მკვეთრად გამოვლინდა დაპირისპირებულ პლასტიკურ კონცეფციათა არსი.

ხანგრძლივი, სიკვდილის ტოლფასი ძილის შემდეგ ევროპის ქანდაკებაში როდენის ხელოვნება სიცოცხლის დადასტურების შმაგი სურვილის დემონსტრაციას წარმოადგენდა.

როდენი ისე გრძნობდა ცოცხალს, სიცოცხლის გამოვლენის ყველა ფორმას, რომ მისთვის ალბათ პლასტიური ხელოვნების ყველა სხვა თვისება

მეორეხარისხოვანი იყო. მის ხელოვნებაში ყოველი ადამიანი კონკრეტულია თავისი განუმეორებელი სიცოცხლით. ყველა ცოცხალი მოკვდავია, საწუთროს სტუმარია და ამ შეგნებით არსებობს. ამ გარდუვალ სიკვდილზე ფიქრით უყვარს, აზროვნებს, ცოცხლობს, ბერდება.

როდენისათვის არ არსებობს აბსოლუტური კოსმიური ფორმა, როგორც სიცოცხლის მთავარი იდეის მატარებელი. მისთვის ძვირფასია ყველა კონკრეტული ცოცხალი, მფეთქავი სიცოცხლის წუთი.

ბერძნებისაგან განსხვავებით, სიკვდილი როდენისთვის გარდაცვალება კი არ არის, არამედ საშინელი აუცილებლობა, ბნელი და საზარელი როგორც ჯოჯოხეთი. და იქნებ ამიტომაც მისი შემოქმედების მთავარი თემა „ჯოჯოხეთის კარიბჭე“-ა.

მიუხედავად იმისა, რომ როდენისათვის სიცოცხლე მთავარი თაყვანისცემის საგანია, მისი ქანდაკების პლასტიური საფუძველი, მისგან შეუცნობლად, ქვეცნობიერად, სიცოცხლის იდეისგან, სფეროსგან უკუქცეული, სულიერებისთვის სხეულშეწირული დემატერიალიზებული ფორმაა.

როდენის ქანდაკების ფორმები ხშირად ფიზიკური, საგნობრივი კი აღარ არის, არამედ ილუზიურია. იგი ძერწავს არა თვალის კაკალს, როგორც ამას ბერძენი გააკეთებდა ან მაიოლი გააკეთებს, არამედ მის ილუზიას, რომელიც სათანადო განათების შემთხვევაში სფეროდ აღიქმება.

როდენის ქანდაკებაში, პირველად ევროპული პლასტიკის პრაქტიკაში, მარტო საგანი კი არ არის ძერწვის ობიექტი, არამედ საგანთა შორის სივრცეც.

მისი პლასტიკის ეს თვისება XX საუკუნის მოქანდაკეთა აბსტრაგირების სულიერი ხაზის მთავარ ნიშნად იქცევა.

როდენი გოთური ხელოვნებისა და მიქელანჯელოს გენეტიკური მემკვიდრეა, ოღონდ ქრისტიანული სულიერებისაგან განსხვავებით, მისი ხელოვნების საფუძველი XX საუკუნის პლასტიკისთვის დამახასიათებელი **ზოგადად სულიერების** (სეკულარიზებული) პრიორიტეტია.

საფრანგეთის რევოლუციისა და განმანათლებელთა მოღვაწეობის შემდეგ დასავლეთში ყოვლისმომცველმა ლიბერალიზმმა ევროპული პლასტიკაც გაათავისუფლა ტაძრობისგან და თუმცა ახალი სულიერება ქრისტიანული ბუნების აღარ არის (გუდონის ქანდაკებაში ვოლტერი ჰგავს სატანას), მას იმავე ხასიათის პლასტიური ფორმა უძევს საფუძვლად.

როდენის ხელოვნებაში აშკარად იგრძნობა ეროტის სუნთქვა, რითაც იგი უკვე ელინისტური მსოფლმხედ-ველობის ზიარი უფროა, მაგრამ ელინისტურისაგან განსხვავებით, მისი პლასტიკის საფუძველი სფეროიდული აღარ არის.

როდენის ხელოვნებისაგან პრინციპულად განსხვავებული მაიოლის ქანდაკება პოზიტიური

პლასტიური ფორმის საფუძველზე შექმნილი ხელოვნებაა.

კატალონიელი მოქანდაკის მზიური, ჰარმონიული, სიცოცხლის იდეის მატარებელი ხელოვნება ანტიკური მსოფლმხედველობის პლასტიკის თანამედროვე ინტერპრეტაციაა.

საბერძნეთის მაღალი ქანდაკების შემდეგ პლასტიკური ხელოვნება ასე ახლოს არასოდეს მისულა ფორმის კოსმიურ, სფეროიდულ იდეალამდე.

მაიოლის ქანდაკების პლასტიკური საფუძვლის ლტოლვის ძალა არარსებიდან სფეროს იდეისაკენ იმდენად ძლიერია, რომ ზოგჯერ ზრდით გამოწვეული ცენტრიდანული წნევის გამო ადამიანის ბუნებით დადგენილი პერიმეტრის ჰარმონიული, იდეალური საზღვრები გადალახულია („პომონა“).

ანტიკური ბერძნული მსოფლალქმა მის ხელოვნებაში სტიქიურად, ბუნებრივად ალორძინებული. აქ ყურადღებას მივაქცევ მისი პლასტიკისა და ანტიკური ქანდაკების განმასხვავებელ ერთ ნიშანთაგანს.

მაღალი ბერძნული ქანდაკების პლასტიური ფორმა ყოველთვის შემოფარგლულია შემოქმედის მიერ, მათემატიკურად გათვლილი ობიექტის პერიმეტრისა და პროპორციის წინასწარ გაცნობიერებული საზღვრებითა და სახით. მაიოლის პლასტიკა კი სტიქიურია და ექვემდებარება მხოლოდ ცოცხალი(ს) ფორმისათვის დამახასიათებელ სფეროიდულობას.

მოგვიანებით მაიოლის მომდევნო ბევრი დიდი მხატვარი გაიზიარებს მისგან ალორძინებული

პოზიტიური პლასტიკის იდეებს (არპი, ბრანკუზი, მური და სხვ.). ამ დროს ევროპული ქანდაკების სფეროიდული ბუნების ჰარმონიული პლასტიური ხელოვნების აღორძინება საყოველთაოა.

XX საუკუნის კულტურის ყველაზე მძაფრად შემგრძნობი ანდრე მალრო, საფრანგეთის კულტურის მინისტრი, პარიზის მზის სინათლეზე გამოფენს მაიოლის შედევრებს. ეს პოზიტიური პლასტიკის აღორძინების დეკლარაციის ტოლფასი მოვლენაა. ევროპის ცაზე არც ერთი ღრუბელი არ მოჩანს.

მაიოლის შემდგომი დიდი იტალიელი მოქანდაკეების — მარტინის, მარინისა და სხვ., აგრეთვე სხვა ხალხების ის ქანდაკებაც, რომელიც საკუთარი ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის შესაბამისად აღმოცენდა. უმეტესწილად პოზიტიური პლასტიკის საფუძველზეა შექმნილი.

(ჩემს ვალად მიმაჩნია საგანგებოდ ვთქვა მატვევის ქანდაკებაზე.

მისი ხელოვნება მაიოლის გავლენისაგან დამოუკიდებლად ჩამოყალიბდა რუსეთში. კომუნისტური რეჟიმის დამყარების შედეგ ევროპის კულტურისაგან თითქმის აბსოლუტურად იზოლირებულმა, უმძიმეს გარემოში შექმნა უბრწყინვალესი ღრმად ეროვნული და ამავე დროს საერთო ევროპული იდეების მატარებელი პლასტიური მემკვიდრეობა. სამწუხაროდ, გაიზიარა რა რუსეთის ბედი, ევროპის პლასტიური აზროვნების ფორმირებაში მონაწილეობა არ მიუღია).

ჩემს მიერ აღწერილი ორი კონცეპტუალურად დაპირისპირებული ფორმის ურთიერთობა შეიძლება კიდევ გაგრძელებულიყო თვალსაჩინო ტრადიციული გამოვლენით, მაგრამ სრულიად ახალი ავანგარდული იდეების ყველაზე უფრო დიდმა მხატვარმა პიკასომ ქირურგიული ჩარევით ისე დაჩეხა პლასტიური ხელოვნების საფუძველი, რომ პირველყოფილი ობიექტის ცნობა მხოლოდ გარკვეული კულტურული აღმსარებლობის (დიახ, აღმსარებლობის!) ზიარების შემდეგ ხდება შესაძლებელი.

თუ ერთმა ესპანელმა დიდი ლანცეტით (ან მანამდე უცნობი არაამქვეყნიური ინსტრუმენტით) დაუნდობელი მეომრის ყიჟინით გადაუარა თავისი მსგავსის ფორმებს, მეორე არა ნაკლებ გენიალურმა ესპანელმა სალვადორ დალიმ ისინი დაადნო, სალექტრეზინასავით დაარბილა და უკიდევანო სივრცეში განრთხმულს ამოხადა სული.

ამ ახალი კულტურული აღმსარებლობის სულიერი საფუძვლები, წამომავლობა და არსიც ალბათ ჯერ კიდევ შეუცნობელია.

რა თქმა უნდა, ევროპის ქანდაკების შემდგომი განვითარების ქვეცნობიერი მიზეზები განუზომლად ღრმაა და სრულიად აუხსნელი. მაგრამ ამ ორი ხელოვანის შემოქმედებაში ყველაზე რელიფურად აისახა XX საუკუნის დასავლეთის ხელოვნების ტრაგიკული ბუნების არსი.

დიდი ცდუნებაა აქვე მარინის, ბრანკუზის, ჯაკომეტისა თუ მურის ქანდაკებაზე საგანგებოდ

ისაუბრო. მაგრამ ჩემი მიზანი მაიძულებს შემოვიფარგლო.

სფეროიდული პლასტიური ფორმის საფუძველზე განვითარებული იდეებით მომუშავე დიდი მხატვრების შემოქმედებით დასრულდა საუკუნეების მანძილზე დასაბამიდან მომდინარე თავისი მსგავსის შექმნის ინსტინქტზე დაფუძნებული ხელოვნების არსებობა.

ქრისტიანობის დამკვიდრებასთან ერთად მოსული ქანდაკების პლასტიური ფორმის უკულტოლვაც აბსოლუტური ფორმიდან არარსებისკენ, ქანდაკების ობიექტის — მოცულობითი ფიზიკური სხეულის ლოგიკური სიკვდილით დამთავრდა.

თუ XX საუკუნემდე პლასტიური ფორმის ფიზიკური ფორმის დეგრადაცია (დემატერიალიზაცია) ჩემს მიერ აღწერილი ორბუნოვნების პერიოდული მონაცვლეობით, შეფერხებებითა და ზოგჯერ ხანგრძლივი პაუზით ასწლელულების მანძილზე მიმდინარეობდა, XX საუკუნეში მოვლენები თავბრუდამხვევი სისწრაფით განვითარდა, და თუ მაიოლისა და მისი შემდგომი ხანის პოზიტური პლასტიკის დიდი ოსტატების ხელოვნების ობიექტი ჯერ კიდევ ადამიანია, XX საუკუნის ბოლოს ძირითადად არა ადამიანი, არამედ აბსტრაქტული სფეროიდული ფორმებია ხელოვნების საგანი. და ეს ცვლილება ხდება სულ რამოდენიმე ათეული წლის მანძილზე, ხოლო სულ მალე ქანდაკებაში ადამიანური ბუნების პლასტიკური ფორმების ადგილი გეომეტრიულმა, არაადამიანურმა, მკვდარი სამყაროს

უფორმო სხეულებმა დაიკავეს. ეს არის სამყაროში ადამიანის გარემომცველი უსულო საგნებისა თუ სხეულების მეტაფიზიკური არსის წვდომის ხელოვნება. დევიდ სმითის შემოქმედება და სხვა მსგავსი პრინციპით შექმნილ მოცულობათა სიმრავლე ნათქვამს ადასტურებს (აქ კიდევ ერთხელ მახსენებს თავს დიურერის „მელანქოლიის“ კრისტალი).

ქანდაკების მრავალათასწლეული განვითარების გზაზე XX საუკუნე პლასტიური (ადამიანური) ხელოვნების მანამდე მიულწეველი სიმალეების მიღწევისა და სულის ფატალური განტევების საუკუნედ შევა აღბათ ვეროპული კულტურის ისტორიაში.

1998 წელს თესალონიკში ხელოვნებისადმი მიძღვნილ სიმპოზიუმზე ჩემს მიერ წაკითხული ეს მოხსენება ადგილობრივი ახალგაზრდა ინტელექტუალების მიერ აღქმულ იქნა აპოკალიპსის მოახლოეებისა თუ უკვე დადგომის ირიბ დადასტურებად.

ჩემი განზრახვის მიუხედავად, დაკვირვებიდან გამომდინარე დასკვნების ობიექტურობამ მეც მოულოდნელი რაკურსით შემახედა მოვლენებისადმი, რომელთა არსებობა თვალსაჩინოა, მაგრამ მათი ახსნა სხვა სფეროს კვლევის საგანი უნდა იყოს.

მაგალითად, ჩემთვის აუხსნელია, რატომაა, რომ *არაქრისტაიული კულტურის* ხალხების პლასტიური ხელოვნება არ იცნობს შიდა განვითარების იმ წინააღმდეგობრივ ორბუნოვნებას, რომელსაც

ევროპის (დასავლური) პლასტიური ხელოვნების დაკვირვებისას შევხვდით.

არაქრისტიანული (აღმოსავლური) პლასტიკა დროის მსვლელობას არ ასახავს, მისი არსი არ შეესაბამება ცოცხალის (ადამიანის) დინამიური არსებობის ბუნებას, როგორც ეს ქრისტიანულ პლასტიკას ახასიათებს.

განსხვავებით ქრისტიანულისგან, აღმოსავლური პლასტიკა დროის უძრავობას, სამყაროს მარადიულ უცვლელობას ამტკიცებს. როგორც ჩანს, ქანდაკებაში აპოკალიფსი მხოლოდ ქრისტიანულ სამყაროს მიერ შეიცნობა. ან მხოლოდ ქრისტიანული სამყაროს ბედისწერაა?

რამოდენიმე ათწლეულის მანძილზე ჩემი დაკვირვების საგანი იყო პლასტიური ფორმის არსი და ქანდაკების ხელოვნების მნიშვნელოვანი თვისებების გამოვლენა. მაგრამ ქანდაკების ბუნებაზე ხანგრძლივმა დაკვირვებამ იმ დასკვნამდე მიმიყვანა, რომ მისი მნიშვნელობა შორს სცილდება ჩემს მიერ დასაბუთებულ მთავარი ამოცანის ფარგლებს.

მიმაჩნია, რომ ქრისტიანული კულტურის წრის ხალხების პლასტიური ფორმის ეს ფენომენი ჯერ კიდევ მრავალი ამოუცნობი ინფორმაციის მატარებელია.

მე არ ვგულისხმობ ქანდაკებაში (აგრეთვე ლიტერატურასა და საერთოდ ხელოვნებაში) რელიგიური, პოლიტიკური თუ იდეოლოგიური ასპექტების, ისტორიულად გაპირობებულ მოვლენების ასახვას, არამედ — პლასტიური

ფორმისთვის დამახასიათებელი კოსმიური ბუნების გამოვლენისას შემჩნეული შიდა უხილავი, ქვეცნობიერი კანონ-ზომიერების არსს.

მაგალითად, თუ ევროპის კულტურული წრის ხალხების პლასტიკის განვითარების ეტაპებს ერთი ადამიანის სიცოცხლეს შევადარებთ, დავინახავთ, რომ პლასტიური ფორმის განვითარების ჩემ მიერ აღწერილი თანამიმდევრობა არქაული საბერძნეთიდან ქრისტიანულის გავლით დღემდე აბსოლუტური დამთხვევით იმეორებს ერთი ადამიანის სასიცოცხლო გზის შინაარსს დაბადებიდან (შექმნიდან) სიკვდილამდე, ანუ, თუ ამ მოსაზრებას გავიზიარებთ, მძიმე დასკვნებამდე მივალთ.

მე დღეს პლასტიკის (კულტურის) შემდგომი განვითარების გზების გამოცნობა შეუძლებლად მიმაჩნია.

ამ მხრივ ჩემთვის ყველაზე ანგარიშგასაწევი აზრი ახალგაზრდა ფილოსოფოს სერასაგან მოვისმინე, როდესაც ჩემს ხელნაწერს გაეცნო: ანტიკური საბერძნეთის დიდი კულტურის სიკვდილის მიჯრითაც ალბათ ვერავინ ვანსჭკრეტდა კულტურის შემდგომი, ახალი განვითარების გზების არსებობასო. შეიძლება დღესაც მართლაც ასეა... თანამედროვეებს არ ძალგვიძს განვჭკრიტოთ მომავალი და ახალი დიდი კულტურის დაბადების წინ ვდგავართ. ნეტარ არიან მორწმუნენი!

და ბოლოს:

ქანდაკების პლასტიური საფუძვლის ქვეცნობიერი ბუნების შეცნობის მცდელობამ ღრმად შეყოლისას მრავალი ახალი საინტერესო კორიზონტი დამანახა ლანდშაფტის მიმზიდველი კონტურებით, რომელთა შორის ზოგი შეიძლება მირაჟი აღმოჩნდეს უფრო მეტად მიახლოვების შემთხვევაში. ამიტომ მხოლოდ ჩემთვის ექვშეუვალი რეალობით შემოვიფარგლე.

მე საგულისხმოდ მეჩვენება პლასტიური ფორმის ორი განსხვავებული ბუნების ადეკვატური მსოფლალქმის გამოვლენა ადამიანის მოღვაწეობის სრულიად სხვა სფეროებშიც.

ჩემს მიერ განხილული ორი ურთიერთდაპირისპირებული ბუნების პლასტიური ფორმების კონცეფციის არსებობა ქვეცნობიერ(ის) სფეროს განეკუთნება და მათი გამოვლენის არეალი მარტო ქანდაკებას არ მოიცავს. პლასტიური ფორმის ამ ფარული, გაუცნობიერებელი ბუნების შესაბამისად, ადამიანები ხშირად ასევე შეუცნობლად აღიქვამენ ან განსაზღვრავენ ამა თუ იმ მოვლენისა თუ საგნის არსს, რომლებსაც პლასტიკასთან საერთო არაფერი აქვს.

მაგალითად, თუ ესა თუ ის მოვლენა თავისი ბუნებით სულიერების სფეროს უფრო განეკუთვნება, უმრავლეს შემთხვევაში სხეულშეწირული პლასტიკის ნიშნებით ხასიათდება ადამიანთა შეგნებაში და პირიქით, როცა შემოქმედების არსი ან მოღვაწეობის ფორმა საპირისპირო ბუნებისაა.

იესო ქრისტე აუცილებლად უსხეულო, უხორცოდ წარმოისახება ადამიანთა წარმოდგენაში.

ზევის და ბუდას შეთხვევაში ასეთი გამოსახულება გაუგებარი იქნებოდა.

დონ კიხოტის მსოფლმხედველობრივი არსი მისი პლასტიკის ადეკვატურია და მკვეთრად ეწინააღმდეგება სანჩო პანსას პლასტიკასა და არსს. გოთური შპილების პლასტიკა აღმატებული სულიერების ბეჭედს ატარებს, ვიდრე თუნდაც იგივე ქრისტიანული, ოღონდ გუმბათოვანი არქიტექტურა. მათი პლასტიკა მხოლოდ ქრისტიანული სულიერების მაღალ ხარისხში შეგრძნებით შეიქმნა, მაშინ როდესაც, გუმბათოვან არქიტექტურას სხვა აღმსარებლობის ძეგლებშიც ვხვდებით.

ლევ ტოლსტოის შემოქმედება სფეროიდული, ჰარმონიული ბუნების პლასტიური ფორმის ადეკვატურად აღიქმება. დოსტოევსკის, ანდრეი ბელის, ჯოისის, კაფკას შემოქმედება, პირიქით, სულიერების პრიორიტეტის პლასტიური ფორმის ანალოგიური ბუნებისაა. რა თქმა უნდა, ბოკაჩო, რაბლე, პოზიტიური, ჰარმონიული ბუნების პლასტიკის თვისებებით უკეთ აიხსნება და სხვა... და სხვა... იმედია, თქვენც მრავალი სხვა, უკეთესი მაგალითი გაგახსენდებათ.

პლასტიური ფორმის ორბუნოვნების ადეკვატური მსოფლალქმა ადამიანის მოღვაწეობის სხვა სულიერ სფეროზე პლასტიური ხელოვნების ზეგავლენის შედეგი რა თქმა უნდა არ არის და, როგორც მე მეჩვენება, ეს საინტერესო მოვლენა შეიძლება შემეცნების სრულიად სხვა სფეროს კომპეტენცია იყოს ან რეალობას მოკლებული მირაჟი.

P.S. მიუხედავად იმისა, რომ არა ვარ მისტიური წყობის მხატვარი, და ამგვარი აზროვნებაც ჩემთვის უცხოა, წერილის ესქატოლოგიური ხასიათის მძიმე დასკვნები საგანთა ობიექტური ლოგიკის შედეგიად გამომდინარეობს ანდა მე, კეთილი სურვილისა, ფიქრისა და მცდელობის მიუხედავად, სხვანაირად ვერ მივაკვლიე. ამიტომ თუ ვინმემ სხვათაგან გაიგონოს რაიმე სასიკეთო ან თვითონ დაინახოს ხმელეთი სადმე, ჩემი თხოვნაა, მეც შემატყობინოს.....

თუმცა ეს მე ახლა უკვე ნაკლებად მაღელვებს, ვიდრე არაგვზე წითელი კალმახის დაჭერა. გაზაფხულია.

ON THE NATURE OF EUROPEAN SCULPTURE

Why has been a man since a dawn of human history to the present day creating a sculpture? The attempt to realize unconscious motives prompting to create sculptural works is the aim of my research, which in my opinion is necessary for better understanding the nature of plastic art (sculpture).

Before you are conclusions of a sculptor reached through long-time and first-hand observations as well as relations with audiences of different competency. Therefore in case you find some errors in my conception, try your best to neglect these obstacles for understanding the main point of it.

Every student can define the function of different sciences and their practical purposes. However, all the theories of the origin of art along with the definitions of its different forms seem to be highly unsatisfactory.

The practice of the general definition of fine art as a certain form of imaginative perception of reality, or a kind of inborn need for game as well as study of the essence of art through various philosophical systems apparently

either has not aimed to learn a core of art or the problem of necessity of any of its forms has never been regarded as a subject of special interest and importance.

What is the impulse from the oldest time hitherto inspiring a man to compose music or make sculpture? What is a reason of need of humanity for different forms of art from the first days of its existence?

A man's desire to possess artwork is usually explained by social and other factors. Therefore I'll confine myself to interpretation of the reason of one's unconscious need to create artwork.

If the subject of perception of traditional sculpture is usually a person or, in the general sense animate Nature, the direct object of sculpture is a physical form, like that sounds are for music and colours for painting.

Consequently, in order to achieve our goal first of all the essence of physical form of the object of sculpture is to be defined.

There is no commonly accepted concrete answer to the question - what is a "form"? It's symptomatic that this word had not been attested in any of the European languages and only after that the Greek notion "eidos" was translated into Latin as a "form" it spread out into other languages too.

I am interested in the word "form" in relation to an external shape of a physical body. For our purpose it is necessary a formal differentiation of physical bodies existing in the world in order to single out the object of a sculpture among them and learn it as far as possible.

The forms of inanimate objects and representatives of

the animate nature in the universe are clearly distinguished from each other as visually as well as in content.

Every inanimate object is keen to acquire its shape as a result of external influence; we can attach to them different geometric or plastic forms of any kind and size. However, there does not exist a form of a stone, marble, earth, water or air in general meaning of this notion.

The inanimate dead nature is formless.

Among inanimate objects in chaotic nature only crystals have peculiar forms, characteristic only of them. Disposal of crystals of snow throughout the lifeless zones of the globe, and almost invisible, hidden and somewhat mystical existence of solid crystals, their geometric character contradicting to living forms incline me to associate them with metaphysical forms of inanimate nature, or, to say precisely, with non-existence.

(The huge, mystical crystal placed by Durer against the foreground of his «Melancholy» makes me think that the great artist would listen generously to my unsophisticated contemplation).

If a reader finds baseless my opinion about the forms of the inanimate nature, he may persist in his own opinion as far as it wouldn't hinder him from following my further discourse on the issue.

Round forms of cobble-stones, drops of water and mountains I do see as well but if you analyse carefully what I have said above, you will come to the same conclusion. An inanimate nature doesn't have a form.

Among chaotic substances of the universe only the animate objects of the organic world have forms in all respects isolated by perimeters and proportions which appear to be predetermined by Nature (God the Creator).

For our purpose it is important to comprehend the essence of animate forms existing in Nature. As we'll see below this factor is closely connected with the art of sculpture.

The first considerable feature formally uniting all animate objects of the universe is a spheroid character of their forms.

A sphere or absolute form lies in the substructure of all living forms. Spheroid constitution of living forms is clearly visible in embryonic stage of living beings. Forms of eggs of reptiles and birds, fruits of plants, embryos of mammals clearly demonstrate this idea in appearance.

An explanation of visual identity of cosmic bodies and animate forms is beyond our competence and may lead us astray though it deserves attention.

The spheroid constitution of already grown-up living forms is not so much evident as it was in their embryonic stage. Because of environmental conditions they acquire various distinctive and individual external features making their spheroid forms hardly recognizable, but subsequent to intent look it may well be observed.

Graphic delineation of cross-section of all living creatures or their parts is a projection of a sphere over a surface, i.e. a circumference.

No keen eye or a special optical instrument can find any difference between a graphic delineation of cross-section of emperor Augustus finger or of grave worm for both represent a circumference.

The next significant feature of living forms distinguishing them from inanimate objects is a dynamic character of their existence, which means that living form derives from beings similar to itself and arises from substratum that may be called non-existence.

From the very moment of conception a sphere strives for an absolute form reaching finally definite perimeters and proportions predetermined by Nature, keeping for a certain time the appearance of acquired spheroid form. As a result of exhaustion of vital energy, later its body loses spheroid look, the form fades, weakens and finally returns back to a non-existence, a substratum it had come to existence from.

A dynamic process of existence of a living form can be divided into two phases: ascending stage with features of aspiration for growing sphere and declining one, with a contrary direction from an idea of sphere toward non-existence.

Birth, childhood, maturity represent ascending stage of a man's (living being's) life. Old age and death correspond to the line of descent in the dynamic process of existence.

It is also very essential that every living form is mortal. The only precondition of an existence of animate forms is their ability to reproduce, instinct of living being to create in its own likeness.

For further existence of already created animate being an adaptation to the environment is needed. Subsequent to permanent resistance to the terrestrial attraction, as well as fight for survival, the cosmic, spheroid substructures of every animated forms undergo metamorphosis thereby acquiring a plastic form.

Indispensable result of adaptation of an animate being to the environment is to be revealed in plasticity of its form.

So we may conclude that plastic forms are natural forms of the animate world while plastic line is a line similar to contours of a living ('s) form.

The object of a traditional sculpture is a plastic form of a human being, made in his own likeness.

While making a sculpture one creates something similar to himself, through which from the oldest times to the present day he becomes subconsciously subordinated to the instinct of reproduction, creation in his own image beings.

Sculpture is a creative sublimated self-resemblance instinct in art.

By materializing a concrete living form into solid substratum a sculptor immortalizes a living (mortal) form. Such is in my opinion the answer to the question raised at the beginning of my essay – why does a man create a sculpture from the oldest times to the present days.

But at the same time the plastic form of a living being immortalized by a sculptor in a solid material acquires significant meaning of a world outlook. It is not simply a formal substructure of a sculpture but a subject of the most important information arising unconsciously from an artist-sculptor.

The relation of a plastic form with an absolute form, i.e. with the idea of a sphere is the main decisive factor of the essence of a sculpture.

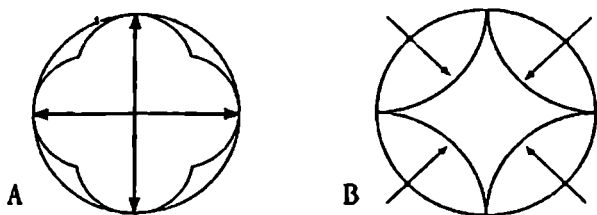
Two conditions of a living form – a growing, centrifugal aspiration for a spheroid perimeter and the contrary, declining backward direction from the frontiers of a perimeter to the centre are distinctly contradictory as visually as well as by their nature.

As long as I was trying to prove that a sculptor creates artwork in his own likeness, we should suppose that dual aspects of a living form find representation in sculpture as well. Certainly I do not mean representation of a concrete young body or withered figure of an aged person.

Dual and incompatible nature of a living form finds its representation in a sculpture as well, but only in that of European, in the epoch following the adoption of Christianity. It seems to be a very, very significant fact.

Comprehension of the essence of a plastic form requires understanding of unconscious nature of sculpture to which a revelation of two contradictory conceptions of a plastic form seems to be the most decisive point of approach. We'll try to explain it graphically.

If we place the graphic scheme of a plastic form in a circumference conventionally surrounded by four semi-arch touching its idea, an absolute form in four points we'll receive two images of quite different nature.



On the scheme A the plastic form placed in a circumference has a nature of centrifugal development. It represents aspiration from the centre for the idea of an absolute form; by its nature it bears the idea of a living form and corresponds only to the ascending stage in a dynamic process of the existence of a living plastic form described above. In the process of growing up it strives for the idea of an absolute form.

Because of aspiration for the idea of life (i.e. to an absolute form) such plastic form holds the same idea of life. Consequent upon a centrifugal nature of its origin and development its internal energy is autonomous. That's why the plastic form of such nature does not need assistance from outside to stand in space. Spheroid character of such forms is a result of the pressure caused by centrifugal growth which is clearly visible on the perimeters of a form. Because of a spheroid shape the latter is capable to reflect light perfectly and does not need other special light to be observed.

Light reflected by a spheroid form is almost a extension of internal centrifugal vital power. It is unconsciously perceived by observer as an aura of a sculpture.

Nature of a plastic form represented on the scheme **B** shows a backward strive of a living form from an absolute form for non-existence and its idea is the assertion of priority of spiritual through rejection of corporeal; harmonious coexistence of physical and spiritual into absolute form is inadmissible to it and it does not avoid immolation of physical for spiritual.

Suppression of a body of a plastic form in support of spiritual been inadmissible earlier became an unconscious stimulus for the absolutely new trend of European sculpture, manifested by introducing a new Christian world outlook (Gothic sculpture, Michelangelo) into it. Later, in works of classics of XIX and XX centuries the same tendency towards spirituality is to be seen as well.

The nature of plastic been immolated in favour of spirituality manifests priority of Christian concept, perception of metaphysical, spiritual essence of a subject. The character of such plasticity implies the act of immolation of physical plastic form in order to reveal irrational aspects of existence. Physical strength of this kind of plastic form becomes appreciably slackened as to reflecting a decrease stage of the dynamic process of a living being's existence in art.

Such sculpture appeared in art only after that Christianity gained ground in Europe though it also may well be found in late Hellenistic epoch when plastic basis of ancient Greek sculpture become degraded.

From the time of very beginning of its existence till the establishment of Christianity plastic substructure of a sculpture had a spheroid nature. During thousands years

of their existence, in early primitive, as well as in Egyptian, Mesopotamian, archaic or ancient Greek sculptures one cannot find any exception to the mentioned feature.

The substructure of a sculpture is always a plastic form of spheroid nature without any damage over its surface.

Only since Christian period a cosmic, spheroid nature of a sculpture has been replaced with plastic form suppressing a physical nature in order to give priority to spirituality.

Attainment of spirituality through dematerialization of a form has been a mission of sculpture since the epoch of establishment of Christianity.

The whole Gothic sculptures seem to have been based on plasticity losing corporality for spirituality. The spheroid concept of a plastic form is categorically alien to it. Subsequent to emergence of cavities over a surface of a form along with specific character of drapery of a dress both caused by rejection of a body, a spheroid form of a human figure for the most part appears to be ignored.

Because of loss of spheroid nature a form is not capable any more to reflect light from all foreshortens and to be clearly visible, it needs a special (interior) artificial lightning.

The plastic arts of the post-Gothic period – of the Italian Renaissance – it's a revolutionary and successful act of total recreation of harmony. This phenomenon is proved by the plastic arts throughout the Renaissance epoch, however, aspiration of plastic substructure to an absolute form (sphere), characteristic of the ancient Greek sculpture, not to have been pre-eminent any more; its

plastic substructure becomes disharmonious, having given priority to spirituality.

In the plastic art of Michelangelo, the most prominent genius sculptor of the Renaissance, inner vital power of an object is definitely lessened. Though plastic substructure of his sculpture, like that of antique art, is characterized by tendency towards a sphere-idea, its inner, vital power is considerably slackened.

Michelangelo's Titans do not have any more an ability of independent existence in the space without external support. Notwithstanding the sculptor's will, the imperative of the epoch seems to be prevailing. «Bacchus» and «David» are echoing the outlook of antiquity and seeing his plastic works in proper perspective they do not change a common view about his art.

Lack of ability to autonomous existence in the space without external support subsequent to slackening of inner vital physical strength unifies the whole Gothic sculpture, Michelangelo as well as Rodin immolating corporality for spirituality. Such plastic art always needs support of a specific kind of interior space to bring to light completely its peculiar characteristics.

Disposal in an open space of the works of Michelangelo, Rodin or other artists working in the same manner of principles of plasticity is a result of misunderstanding an unconscious nature of their approach to the mentioned principles.

Having been disposed in the out-of-town park of Florence the heroic Titans of Michelangelo look like unprotected houseless figures and it should be stated with

certainty that the same feeling shows itself in the «The Burghers of Calais». The samples of the Gothic plastic art organically connected with the corresponding architectural environment are defended from such profanation.

The power of Michelangelo's art is to be seen in its tragic character; deepest and painful sensation of death, revealed in cosmic perception of departure of soul from a body. This is the mission of Christian culture.

Before going on, I would like to make the following comments:

Naming Christian all sculptures arisen after the establishment of Christianity I mean only those ones a plastic basis of which is marked by priority of spirituality. Certainly I do not consider their religious content (themes, character) as well as religious beliefs of sculptors according to which Rodin should be regarded as Christian while Maillol a worshipper of the cult of Apollo.

Next should be commented that mutually exclusive nature of a plastic basis of ancient Greek sculpture and later that of the Christian epoch reflects inner stages of the development (formation) of a common European culture and contradictions between them may well be compared with the same between youth and aging, birth and dying of a single living being.

Against the background of degradation of post-Michelangelo European sculpture, the emergence of Rodin and later of Maillol at the end of XIX and beginning of XX centuries seems to be a symptom of renewal of European sculpture.

However, unlike that centuries the long process of development which European sculpture had undergone before, with mutually exclusive plastic conceptions substituting each for other regularly, Rodin's and Maillol's art co-exist both in the same period and in the same country.

I've paid a special attention to these two great sculptors as long as their art clearly manifest the essence of the two contrary conceptions on plasticity.

After a long-time lethargy European sculpture had been in the state of, the art of Rodin seems to be a demonstration of violent will to life-assertion. Rodin was so sensitive about living being, all forms of revelation of life that all other aspects of a plastic form apparently were to him of secondary importance.

In Rodin's art, each person is concrete and unique; every living being is mortal; he is a temporary guest of the transient world and he is fully aware of it. Having been conscious of inevitability of death, he lives, loves, thinks and ages with this sense.

To Rodin does not exist an absolute cosmic form conveying the main idea of life. He admires each concrete living form, all moments of vital life.

Unlike ancient Greeks to him death is not a transformation but a terrible tragic necessity, dark and horrible like a hell. Therefore it is not accidental that the main theme of his creative activity is «The Gates of Hell».

Although to Rodin life is the main subject of adoration, a plastic substructure of his sculpture subconsciously becomes a dematerialised form which has immolated

corporeal in favour of spirituality thereby turning back from life, a sphere-idea. He carves not an eyeball like as a Greek would do it or Maillol used to do but makes its illusion which in case of special lightning is to be taken for a sphere.

In the history of European sculpture, Rodin appears to be the first artist to whom the object of sculpting is not only a material subject but the space between such subjects as well. This feature of his plastic art has become the main decisive point in the trend of spiritual abstraction of sculptors of XX century.

Rodin is a genetic successor of Gothic art and Michelangelo, however, a priority of spirituality in common, characteristic of XX century plastic art which is the basis of Rodin's works seems to be quite different from Christian religiosity. Universal liberalism disseminated in Europe since the activity of French enlighteners and the Revolution deliberated European plastic art from cathedral environment, so to say, "cathedrality" (J.A.Houdon's Voltaire reminds Satan) and nevertheless a new spirituality is not any more Christian by its nature, it has been based on a plastic form of the same Christian nature.

A breath of Eros is to be felt obviously in Rodin's art through which it seems to be nearer to Hellenistic world-outlook, though unlike it, the basis of its plasticity is not any more spheroid.

Maillol's sculpture, radically different from that of Rodin's, is an art created on the basis of a positive plastic form.

The sunny, harmonious and life-asserting art of the Catalonian sculptor is the modern interpretation of plasticity of ancient world-outlook.

Since the epoch of great sculpture of ancient Greece, the plastic art never has been in touch so closely with a cosmic, spheroid ideal of a plastic form. Aspiration of his art from non-existence for the idea of sphere is so strong that sometimes subsequent to growth of centrifugal pressure it comes out from harmonious, ideal boundaries of perimeters of a human being determined by Nature ("Pomona").

Ancient Greek world-outlook has been revived in Maillol's art spontaneously and naturally. Let's pay attention to the one specific feature distinguishing his plasticity from ancient Greek sculpture.

The plastic form of the great ancient Greek sculpture, with mathematically calculated and preliminarily envisaged parameters and proportions of an object, is always located within certain borders determined by the sculptor. Unlike it, Maillol's plasticity is spontaneous, being subordinated only to one rule of Nature – a spheroid form, a form of cosmic nature.

Later on, many artists will share the positive plastic ideas revived by Maillol (Marveycv, Arp, Brancusi, Moore, and many others). The positive, spheroid plasticity of his art will become stimulus for another important trend of abstraction. The revival of harmonious spheroid plasticity in European sculpture appears nearly universal (triumphal) in Europe.

Having been very sensitive to the culture of XX century, Andre Malraux, Minister of Culture of France ex-

posed in the open air Maillol's masterpieces which was a fact equal to declaration of revival of a positive sculpture. The sky over Europe seemed cloudless.

The works of great Italian masters, Martini, Marini, . and others, as well as the sculpture created in the channel of national cultural heritage are based on a positive plasticity.

(I would like to give a particular attention to Matveyev's sculpture. His art had formed in Russia independently of Maillol's influence. Having been appeared absolutely isolated from Western culture after that the Communist regime had been established, he created the most wonderful, deeply national sculptural works which at the same time are inspired with European concepts. Having shared unfortunately the destiny of Russia, he did not participate in formation of European plastic ideas).

The relationship of the two conceptually different types of forms could last with many other obviously traditional embodiments, but Picasso, the most genius representative of avant-gardism, with a surgical interference minced so much the base of a plastic art, a form created in his own image, that the primary subject-matter may be recognized only after communion with a definite cultural confession (yes -confession!).

If one genius Spaniard like a ruthless warrior with a war-cry attacked with lancet (or some earlier unknown or supernatural instrument) the forms in his own likeness, the second, not less genius Spaniard, Salvador Dali, melted them so much that made them soft like a chewing gum

and having spread in boundless space, did away with them.

The spiritual ground, origin and nature of this new cultural confession are not yet fully realized.

Of course the unconscious reasons of sculpture are much more concealed and quite inexplicable. But the essence of tragic nature of European art most boldly is reflected in the works of these two masters.

There is a great temptation to dwell particularly in the art of Marini, Brancusi, Giacometti or Moore but the issue of my observations makes me to limit myself.

With the art of great masters, working in manner of spheroid plastic forms has ended an existence of the art impelled by an instinct of a creation in one's own likeness.

The main priority of art that has become dominant together with the establishment of Christianity, that is, a backward aspiration of a plastic form from an absolute form for non-existence, has ended with a logical death of a matter of sculpture – physical object.

If until XX century the process of degradation (dematerialization) of physical nature of plastic form lasted for centuries, accompanied with some obstacles and sometimes with long-time pauses, in XX century the process has accelerated with a terrific speed. If the subject-matter of Maillol and further positive plastic art is still a human being, from the middle of XX century the main subject of European masters appears the mentioned being but abstract spheroid forms. This shift is obvious during the last decades.

Pretty soon the place of plastic forms of human nature in sculpture have occupied geometrical, formless bodies of inorganic and inhuman Nature. This is an art of cognition of the metaphysical essence of inanimate subjects and bodies, the art of quite a new nature opposing in principles the plastic art which had been existed during centuries. This is proved by the works of David Smith and innumerable number of bodies created through the similar principle (the crystal from Durer's "Melancholy" like an *idée-fixe* reminds of itself again).

Throughout the centuries-old history of the development of sculpture, XX century will apparently be marked as the age of achievement of the highest standards of a plastic form, of a human nature... and the time of its fatal end.

This report read by me in 1998 at the Thessalonica conference being devoted to the problems of art was perceived by local young intellectuals as an indirect prophesy of the apocalypse though this was not by no means my intention.

But such understanding of my contemplations and conclusions inclined me to look from this unexpected point of view at the problem though its explanation belong to other spheres of investigation.

It is difficult to explain why the plastic art of non-Christian cultures is not characterized by such contradicting duality of development that we witness while tracing the trends of European (Western) sculpture.

Unlike the plastic art of Christian world, non-European (Oriental) plastic art does not reflect a course of time; its

essence does not correspond to the dynamic nature of a form of existence of living beings. Does it mean that the apocalyptic mood is perceived only in Christian world or that it is only its destiny?

The object of my observations was a nature of a plastic form and the most characteristic features of it. The long-time observation on a nature of a plastic art led me to conclusion that its importance goes beyond the limits of the thesis I've raised at the beginning of my essay. I think that a phenomenon of a plastic form contains not unearthed yet information the people of Christian culture should be provided with.

I mean neither that aspect of a sculpture, which reflects obvious historical phenomena accompanying the existence of a mankind nor its religious, political and ideological life essential for the development of art and literature but a character, but a core of the hidden and unconscious aspects of a plastic form of a cosmic nature.

For example, if we compare the stages of development of a plastic art of the people of European cultural circle with the life of an individual, we'll notice that the succession of a development of a plastic form from archaic Greece through Christian period and to present day I have described above coincides with a course of life from birth (creation) to death. Otherwise, if we share this opinion, we'll willy-nilly come to the heavy conclusions.

I would say that today we are unable to predict the further trends of art (culture).

In this connection, the most important opinion has expressed a young philosopher Sera having read the manuscript of this text: on the eve of a ruining of great

Ancient culture apparently, nobody could envisage the perspective of the further development of culture. Possibly we are on the edge of the origin of a new culture. Blessed are those who believe!

And finally.

The attempt to understand the unconscious nature of a plastic basis of a sculpture (and this was a subject of our observations), if go deeply into the problem, reveals new horizons in the picture of attractive contours of landscapes that at short distance may appear mirages. Therefore, I have confined myself only to obvious reality.

It seems to me very important a manifestation in other spheres of human activity of two world outlooks adequately reflecting two different forms of plastic forms.

The existence of two plastic conceptions contradicting each other belongs to an unconscious sphere and the extension of their revelation is not restricted to a sculpture. I suppose that people independently their unconscious, hidden nature of a plastic form in the same unconscious way perceive and define a nature of different objects and events that have nothing in common with a plastic art.

For example, if by the nature of activity, a certain phenomenon belongs to a spiritual sphere, in most cases it is to be imagined as a token of incorporeal plastic form and quite the opposite picture we have- when events are of contrary nature.

Christ is always imagined as an incorporeal, immaterial Man. In the cases of Zeus . . . , such portrayal would be unintelligible.

The plasticity of Don Quixote corresponds to his world-outlook and differs much from spheroid form of Sancho Panza.

Gothic spires are characterised by much intense spirituality than the dome-shaped Christian churches. Plasticity of Gothic spires is determined by a realization of a Christian spirituality, while a dome-like architecture is well-known in other religions as well. I hope you remember many other better examples.

Leo Tolstoy's works are imagined as an adequate to a plastic form of spheroid, harmonious nature. On the contrary, Dostoyevsky's works as well as of Kafka, A. Bely, J. Joyce have a plastic form of spiritual nature. Of course, Boccaccio, Rabelais may be better explained in terms of plasticity of positive, harmonious nature.

The world-outlook adequate to a dual nature of a plastic form is not of course a result of the influence of a plastic art on other spheres of human activity; I think this interesting phenomenon may belong to a competence of quite different branch of knowledge or may appear to be a mirage that has nothing to do with a reality.

P.S. Despite the fact that I am not an artist of a mystic nature and I am too far from such mode of thinking, nevertheless I came logically to the gloomy eschatological conclusions against my good intentions. Therefore, if anybody hears any good news in this connection or beholds «a dry land», please let me know. However, at this moment it is much less exciting to me than fishing for trout in Aragvi. It's a spring...

О ПРИРОДЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Перед вами соображения скульптора, перепроверенные в результате собственных многолетних наблюдений и неоднократного общения с аудиториями разной компетенции. Поэтому, если вы найдете какис-либо погрешности в моих рассуждениях, постарайтесь, чтобы они не помешали вам вникнуть в суть вопроса.

Почему, с истоков своего существования и по сей день человек создает скульптуру? Попытка понять неосознанные мотивы созыдания скульптуры и является целью моего исследования, что необходимо для лучшего познания сути пластического искусства (скульптуры).

Каждый студент может дать ответ на вопрос о функции той или иной сферы науки, точно определив ее необходимость для человека, однако известные научные теории происхождения искусства или феномена разных видов искусства весьма неудовлетворительны.

Широко распространенное общее определение изобразительного искусства как формы образного познания мира, или как вида врожденной, характерной для человека потребности игры, или определения сущности искусства

различными философскими системами, видимо не ставили своей целью познание самой сферы искусства, либо вопрос о необходимости какого-либо вида искусства никогда не был интересным и важным.

Что является для человека основанием его потребности в интенсивной деятельности в области музыки, живописи или скульптуры? Что обуславливает на всем протяжении существования человечества потребность человека в этих видах искусства?

Желание человека обладать произведением искусства часто объясняется социальными или иными подобными мотивами, и поэтому я ограничусь объяснением лишь сути неосознанной потребности человека в создании произведений искусства.

Если предметом познания традиционной скульптуры является человек или, в более широком смысле, живой мир, то её непосредственным объектом является физическая форма, как скажем, звук в музыке, цвет в живописи и т. д. Следовательно, для достижения поставленной цели, в первую очередь, вероятно, надо определить суть объекта скульптуры – физической формы.

На вопрос – что есть форма? – конкретного, общепринятого ответа не существует. Примечательно, что ни один язык народов европейской культуры не содержал этого слова в своей лексике до тех пор, пока греческое «еидос» не было переведено на латынь как «форма», и в этом виде не вошло в другие языки.

Слово «форма» меня интересует в плане его толкования как внешнего вида физического тела, его очертания.

Для наших целей необходима формальная дифференциация существующих в мире физических тел для того,

чтобы выделить среди них объекты скульптуры и по мере возможности познать их.

Формы неодушевленных предметов и формы представителей органического мира вселенной резко отличаются друг от друга и визуально и по своему содержанию.

Все неодушевленные предметы в результате внешнего воздействия могут приобретать определенную форму; можем придать им геометрическую или пластическую форму любого размера или конфигурации, однако, не существует формы камня или мрамора, формы земли, воды или воздуха, в общем смысле этого слова.

Мертвый неодушевленный мир безобразен!

Из всех неодушевленных тел хаотической вселенной определенную, только для них характерную форму имеют кристаллы.

Размещение кристаллов снега в безжизненных зонах земли, почти невидимое, вечно скрытое, мистическое существование твердых кристаллов, их геометрический характер, по форме и по сути противоречащий живым формам, склоняет меня к тому мнению, что кристаллы являются метафизическими формами неодушевленного мира, или выражаясь точнее, несбытия.

(Гигантский, мистический кристалл, помещенный Дюрером в на переднем плане своей «Меланхолии», заставляет меня думать, что великий художник великодушно выслушал бы мои ненаучные рассуждения).

Если читателю мои соображения относительно формы мертвого неодушевленного мира покажутся необоснованными, он может остаться при своем мнении. Это не помешает ему следовать моим дальнейшим рассуждениям, ведущим к главной цели.

Круглую форму бульжника, форму капли воды или горы, конечно, вижу и я, но, если внимательно осмыслить все сказанное мной выше, вы придете к тому же заключению – неодушевленный мир не имеет формы.

Живые тела органического мира являются единственными во вселенной носителями естественно созданных форм. Из всех субстанций хаотической вселенной только живые организмы имеют во всех отношениях изолированные формы с периметрами и пропорциями изначально predetermined природой (Творцом).

Для наших целей важно разобраться в сути существующих в мире форм живого. Это, как мы увидим в дальнейшем, тесно связано с искусством скульптуры.

Первый важный признак, формально объединяющий все живое в мироздании – это сфероидальный характер их форм.

Сфера или абсолютная форма лежит в основе всех живых форм. Сфероидальность живой формы четко выражена в состоянии плода каждого живого существа. Форма яиц рептилий и птиц, плодов растений, млекопитающих, находящихся в утробе и т. д. наглядно подтверждают эту мысль.

Объяснение визуальной идентичности космических тел и живых форм находится вне моей компетенции и далеко уведёт нас от наших целей, хотя и заслуживает большого внимания.

Сфероидальность уже завершивших рост живых форм не столь очевидна, как тогда, когда они находились в состоянии плода. Под воздействием условий существования во внешней окружающей среде живые организмы формируются с множеством визуальных отличительных видовых или индивидуальных признаков и их

сфероидальность осознаётся с трудом, хотя в результате наблюдений заметить это отнюдь не сложно...

Графическое изображение поперечного сечения всего живого в целом или его частей – это окружность, т.е. проекция сферы на плоскости.

Ни один острый глаз или специальный прибор не сможет различить друг от друга графическое изображение поперечного сечения пальца императора Августа и могильного червя, ибо оба представляют собой окружность.

Графическое изображение поперечного сечения ствола яблони и ее плода, змеи, груди Венеры и руки Адама, а также планеты Венеры – это одна и та же геометрическая фигура – окружность, иначе говоря, проекция сферы.

Следующим важным свойством живых форм, отличающих их от неодушевленных тел, является *динамический характер* их существования, что подразумевает следующее: живая форма происходит от себе подобных, возникая из субстрата, который можно назвать небытием. С момента зачатия она стремится к абсолютной форме, пока не достигнет предопределенного природой периметра с соблюдением соответствующих пропорций, и некоторое время сохраняет достигнутый объем сфероидального характера. Затем, в результате ослабления жизненной энергии, теряет свой объемный характер, сферическая форма уменьшается, ослабевает и, наконец, возвращается в субстрат, из которого возникла – в небытие.

Динамический процесс существования живой формы можно разделить на два этапа: восходящий – растущий, с признаками стремления к сферо-идеи, и нисходящий – убывающий, с обратным стремлением от идеи сферы к небытию.

Рождение, детство, зрелость имеют природу восходящего этапа, а пожилой возраст, старость и смерть – состояние человека (живого существа), соответствующее нисходящему этапу в динамическом процессе его существования.

Также весьма существенно, что все живые формы смертны. Единственным условием существования живых форм является их способность к размножению, инстинкт живого существа создавать себе подобных.

Для дальнейшего существования родившегося конкретного живого существа необходимо их приспособление к окружающей среде, адаптация, пластичность. Вследствие постоянного сопротивления силе земного притяжения, борьбы за сохранение и продолжение жизни, космические, сфероидальные основы всех живых форм претерпевают метаморфозу и формируются в виде пластических форм.

Непременный результат приспособления живых форм к окружающей среде – это пластичность их форм.

Таким образом, можно сделать вывод, что пластические формы – это естественные формы живого мира, а пластическая линия – это линия, подобная контуру живой формы.

Объектом традиционной скульптуры является *пластическая форма*, или человеческая, *себеподобная форма*.

Создавая скульптуру, человек создает еще одного себе подобного, т.е. с самых истоков и по сей день человек, создавая скульптуру, подсознательно подчиняется необходимому для его существования инстинкту создания себе подобных, т.е. размножения.

Скульптура – это сублимация инстинкта создания себе подобного в искусстве.

Скульптор, путем материализации конкретной живой формы в твердом субстрате, обеспечивает бессмертие живой (смертной) формы.

Таков, по моему мнению, ответ на вопрос, заданный в начале исследования, – почему, на всем протяжении своего существования, человек занимается скульптурой?

Но наблюдения свидетельствуют о том, что пластическая форма живого, увековеченная скульптором в твердом материале, приобретает важное мировоззренческое содержание. Она не является просто формальным основанием скульптуры, а представляет собой феномен, включающий в себя большой объем чрезвычайно важной, неосознанной творцом информации.

Отношение пластической формы к абсолютной форме, т.е. идее сферы является главным определяющим подсознательным фактором сути скульптуры.

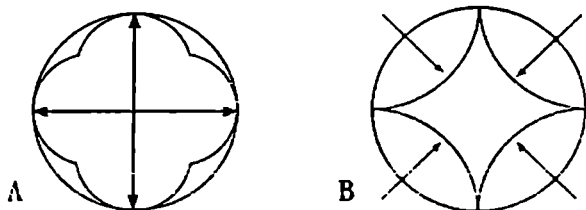
Два состояния живой формы – с центробежным стремлением к сфероидальному периметру и убывающее, с обратным движением от границ периметра к центру – и визуально, и по своей сути резко противоположны друг другу.

И, поскольку я попытался доказать, что в скульптуре человек создает себе подобного, то надо предположить, что двойственность, характерная для существования формы живого, должна отражаться и в скульптуре. Разумеется, я не подразумеваю под этим отражение конкретного молодого тела или увядающего тела старика.

В скульптуре отразилась взаимоисключающая двойственность природы форм живого, но отразилась лишь только в европейской скульптуре тех времен, которые последовали за всеобщим утверждением христианской религии. И это весьма, весьма и чрезвычайно примечательно...

Познание сути пластической формы равнозначно познанию подсознательной природы искусства скульптуры, главным ключом которого является выявление двух по своей природе противоположных концепций пластической формы. Для наглядности предлагаю графическое изображение.

Если в проекции абсолютной формы, т. е. в окружности поместим графическое изображение пластической формы, которая условно будет ограничиваться четырьмя полудугами и касаться абсолютной формы в четырех точках, то получим два изображения резко отличающихся друг от друга по своей природе.



На изображении А пластическая форма, расположенная в окружности, является результатом центробежного развития. Она отражает стремление от центра к идее абсолютной формы и по своей природе является носителем идеи живой формы, соответствуя только восходящему этапу в динамическом процессе существования живой формы, описанному выше. В процессе своего роста она стремится к идее абсолютной формы. Вследствие своего стремления к идее жизни (к абсо-

лутной форме) пластическая форма сама проникнута идеей жизни. Его жизненная энергия автономна, ввиду центробежной природы своего происхождения и роста. Поэтому пластическая форма такого характера для своего существования в пространстве не нуждается в помощи извне. Сфероидальность такой формы является следствием давления, вызванного центробежной природой роста формы. Вследствие своей сфероидальности она способна полностью отражать свет и поэтому для визуального восприятия не нуждается в специальном освещении.

Отражаемый сфероидальной формой свет является как бы продолжением внутренних центробежных жизненных сил, которых зритель неосознанно воспринимает как ауру скульптуры.

Природа пластической формы, изображенной на схеме В, является показателем обратного стремления живой формы от абсолютной формы к небытию и ее идея заключается в следующем – за счет утраты телесности утверждается приоритет духовности. Гармоническое существование физического и духовного для неё не присмлемо и она не чуждается принесению физического тела в жертву духовности.

Недопустимое ранее торжество приоритета духовности над телесностью пластической формы стало неосознанным стимулятором абсолютно новой линии развития европейской скульптуры, проявления в нем христианского мировоззрения (готическая пластика, Микеланджело), а в дальнейшем общей духовности в творчестве классиков XIX-XX веков.

Природа пластики, утратившей телесность ради духовности – это утверждение в искусстве приоритета постижение метафизической, духовной сути предмета.

Такая пластика подразумевает акт жертвоприношения физической природы пластической формы во имя выявления иррациональной сути бытия. Физическая сила в такой форме наглядно ослаблена. Она представляет собой репродукцию убывающего этапа динамического процесса существования живого в скульптуре.

Такая скульптура возникла только после приобщения Европы к христианской религии, хотя уже во время деградации пластических основ скульптуры Греции, она проявлялась в образцах конца эллинистической эпохи.

Пластическая основа скульптуры, с истоков своего существования и до утверждения христианства, обязательно имела сфероидальную природу. В течение многих тысячелетий, начиная с первобытной скульптуры и на всем протяжении существования египетской пластики, скульптура Междуречья или архаической, а затем античной Греции в этом отношении не знает ни одного частного исключения. Основой такой скульптуры является пластическая форма сфероидальной природы с не имеющей изъянов физической натурой.

Только после утверждения христианства космическая, сферическая основа скульптуры в результате ущемления ее физической природы сменилась пластической формой, телесность которой была принесена в жертву духовности.

Достижение духовности через дематериализацию формы – это миссия скульптуры времен, следующих за утверждением христианства.

Вся готическая скульптура создана на основе пластики, утратившей телесность во имя духовности. Сфероидальная идея пластической формы уже категорически чужда ей. В результате углублений, образовавшихся на поверхности формы из-за утраты телесности, а также

характера драпировки одежды, сфероидальность человеческого тела, в абсолютном большинстве случаев, игнорирована. Лишенная сферической природы форма уже не способна отражать свет во всех ракурсах, и для полноценной видимости требуется специальное, искусственное освещение.

Пластика постготического периода итальянского Ренессанса – это революционный, успешный акт всеобщего возрождения гармоничности. Это подтверждается пластическим искусством всей эпохи Возрождения, однако присущее скульптуре античной Греции стремление пластической основы к абсолютной форме (к сфере) уже не является приоритетным, ее пластическая основа уже дисгармонична и носит на себе печать приоритета духовности.

В пластике самого выдающегося скульптора Ренессанса, Микеланджело, уже резко ощущается ослабление внутренней, жизненной силы объекта. Пластическая основа его скульптуры, подобно античному искусству, носит признаки стремления к сферо-идеи, однако ее внутренняя, жизненная сила заметно ослаблена.

Титаны Микеланджело уже не обладают способностью самостоятельно существовать в пространстве без внешней вспомогательной силы. Это, независимо от желания творца, действует императив времени. «Бахус» и «Давид» – это акты копирования античного мировоззрения и, при оценке пластики Микеланджело, не меняют общего взгляда об его искусстве.

Утеря способности автономного существования в открытом пространстве без помощи извне, вследствие ослабления внутренней, жизненной физической силы, объединяет искусство всей готической скульптуры,

Микеланджело, а также Родена, принесшего телесность в жертву духовности. Такая пластика всегда нуждается в специфическом пространстве интерьера для полного проявления своих свойств.

Размещение в открытом пространстве работ Микеланджело и Родена или иных, работавших по их пластическому принципу художников – это результат непонимания подсознательной природы их пластики. Подобно лишенным крова выглядят расположенные в пригородном парке Флоренции героические титаны Микеланджело. Без сомнения могу сказать, что такое же чувство должны вызывать «Граждане Кале» Родена. Образцы готической пластики, органически связанные с соответствующей им архитектурой, защищены от подобной профанации.

Сила искусства Микеланджело – в его трагизме, в гигантском, страстном ощущении смерти, в космическом осознании сути расставание души с телом, т.е. смерти.

Прежде, чем перейти к изложению следующих наблюдений, считаю необходимым заметить:

Называя христианской скульптуру, создававшейся на пластической основе, возникшей после утверждения христианства, я имею ввиду такую скульптуру, пластическая основа которой является носителем духовности, а не ее религиозное содержание (тему, характер) или вероисповедание скульптора, исходя из которого Родена можно считать христианином, а Майоля – поклонником культа Аполлона.

И еще, хочу добавить, что взаимоисключающая природа пластического основы античной греческой, а затем христианской скульптуры отражает внутренние этапы развития (формирования) единой европейской культуры, и говорить о противоречии между ними можно, как между

молодостью и старостью, рождением и смертью жизни одного живого существа.

На фоне общей деградации европейской скульптуры после Микеланджело, возникновение в конце XIX – начале XX веков – Родена, а затем Майоля можно считать симптомом нового возрождения скульптуры Европы.

Однако, в отличие от того многовекового пути, который прошла до этого европейская пластика, когда взаимоисключающие пластические концепции сменяли друг друга с исторической закономерностью, искусство Родена и Майоля уже существуют в одной и той же стране, в одно и то же время.

Особое внимание уделяемое мной творчеству этих двух великих скульпторов вызвано тем, что в их творчестве особенно чётко проявляется суть двух противоположных пластических концепций.

После продолжительного, летаргического сна, царившего в европейской скульптуре, искусство Родена представляло собой демонстрацию неистового желания утверждения жизни.

Роден настолько чувствовал живое, все формы проявления жизни, что для него, вероятно, все остальные свойства пластического искусства имели второстепенное значение.

В искусстве Родена каждый человек, со своей неповторимостью, конкретен. Каждый живой смертен. Он лишь гость сей временной обители и существует с пониманием этого. Осознавая неотвратимость смерти, он живет, любит, мыслит, стареет.

Для Родена не существует абсолютной космической формы, как носителя основной идеи жизни. Для него ценно все конкретное живое, каждый миг этой жизни.

В отличие от греков, смерть для Родена это не перевоплощение, а страшная трагическая необходимость, темная и ужасная как ад и, не спроста, «Врата ада» – это главная тема его творчества.

Несмотря на то, что для Родена жизнь – это основной предмет поклонения, пластической основой его скульптуры, неосознанно, в подсознательной сфере, служит дематериализованная форма, утратившая свою телесность во имя духовности и отвернувшаяся от жизни, сфероидеи.

Его формы часто являются уже не физическими, предметными, а иллюзорными формами. Он лепит не глазное яблоко, как сделал бы это грек или делал Майоль, а ее иллюзию, которая при определенном освещении воспринимается как сфера.

Впервые в практике европейской пластики в искусстве Родена объектом лепки является не только предмет, но и пространство между предметами. Это свойство его пластики становится основным признаком для духовной линии абстрагирования скульпторов XX века.

Роден – генетический наследник готического искусства и Микеланджело, однако основой его искусства является характерный для пластики XX века приоритет (секуляризованной) духовности вообще, и уже отличающейся от религиозной христианской духовности.

Всособъемлющий либерализм, в определенной степени утвердившаяся в европейских странах в результате революционной и просветительской деятельности во Франции, освободил от соборности и европейскую пластику (в скульптуре Гудона Вольтер похож на Сатану), и несмотря на то, что новая духовность по натуре своей уже не является христианской, тем не менее пластическая форма также пронизана духовностью.

В искусстве Родена явно ощущается дыхание Эроса и этим он скорее близок к эллинистическому мироощущению, но в отличие от эллинистической, основа его пластически уже лишена сфероидальности.

Радикально отличающаяся от искусства Родена, скульптура Майоля – это искусство, созданное на основе позитивной пластической формы.

Искусство каталонского скульптора, солнечное, гармоничное, несущее в себе идею жизни, является современной интерпретацией пластики античного мировоззрения.

После высокой скульптуры античной Греции пластическое искусство никогда так близко не приближалось к космическому, сфероидальному идеалу пластической формы.

Сила стремления пластической основы Майоля из небытия к сферо-идее настолько велика, что порой, из-за вызванного ростом центробежного давления, она выходит за гармоничные, идеальные пределы периметра человека, установленные природой («Помона»).

Античное мироощущение в творчестве Майоля возродилось стихийно, естественно. Обратим внимание на один из признаков, отличающих его пластику от античной скульптуры.

Пластическая форма античной греческой скульптуры всегда ограничена заранее определенным видом и границами периметра и пропорций объекта, математически рассчитанных автором. Пластика же Майоля стихийна, она подчиняется только одному закону природы – сфероидальности, форме космической природы.

В дальнейшем, вслед за Майолом много великих художников воспримут идею возрожденной им позитивной пластики: Арп, Бранкузи, Мур и другие. Позитивная, сфероидальная пластика его скульптуры станет стимулятором другой важной линии абстрагирования. Возрождение гармоничной, пластической общеевропейской скульптуры, имеющей сфероидальную природу и позитивную основу, является почти всеобщим (триумфальным) в Европе.

Анри Мальро, министр культуры Франции, наиболее остро чувствовавший культуру XX века, выставляет шедевры Майоля под небом Парижа. Это было фактом, равносильным декларации возрождения позитивной пластики. Небо над Европой было совершенно безоблачно.

Творения великих итальянских мастеров – Арла, Мартини, Марини и других, а также скульптура, возникшая в соответствии с национальным культурным наследием, создана на основе позитивной пластики.

(Считаю своим долгом особо сказать о скульптуре Матвеева.

Его искусство сформировалось в России, независимо от влияния искусства Майоля. Оказавшись практически абсолютно изолированным от европейской культуры после установления коммунистического режима, он в сложнейшей обстановке создал великолепнейшее, глубоко национальное и в то же время являющееся носителем европейских идей пластическое наследие. К сожалению, разделив участь России, он не смог принять участия в формировании пластического мышления Европы).

Взаимоотношения форм двух описанных нами противоположных концепций могли бы еще продолжаться с традиционным и наглядным проявлением, однако самый выдающийся из носителей совершенно новых авангардистских идей – гениальный Пикассо своим хирургическим вмешательством настолько изрезал основание пластического искусства – форму себе подобного, что узнать первоначальный объект возможно только после принятия определенного культурного исповедания (да – исповедания!).

Если один испанец большим ланцетом (или ранее неизвестным неземным инструментом), издав клич беспощадного воина, прошлся по формам себе подобного, то второй, не менее гениальный испанец – Сальвадор Дали расплавил, размягчил как жевательную резину и распластав в бесконечном пространстве, умертвил их...

Духовные основания, происхождение и суть этого нового культурного исповедания по всей видимости все еще остаются неизвестными.

Конечно, подсознательные причины дальнейшего развития несравненно более подспудны и совершенно необъяснимы. Но в творчестве этих двух мастеров наиболее рельефно отразилась суть трагической природы европейского искусства.

Велик соблазн особо остановиться на искусстве Марини, Бранкузи, Джакомети или Мура. Однако предмет моих главных рассуждений заставляет меня ограничиться.

Искусством великих мастеров, руководствовавшихся идеями, выработанными на основе сфероидальной пластической формы, закончилось идущее с незапа-

мятных времён существование искусства, диктуемого инстинктом создания себе подобного.

Пришедший в Европу вместе с утверждением христианства главный приоритет искусства – обратное стремление пластической формы от абсолютной формы к небытию, завершилось логической смертью объекта скульптуры – физического тела.

Если до XX века деградация (дематериализация) физической природы пластической формы происходила на протяжении веков, с описанной мной периодической сменой его двойственной природы, с задержками и иногда продолжавшимися веками паузой, то в нашем веке явления развивались с головокружительной скоростью.

Если объектом искусства Майоля и последующих за ним великих мастеров позитивной пластики все еще является человек, то с середины XX века для художников Европы предметом искусства, в основном, является не человек, а абстрактные сфероидальные формы. И эти изменения происходят уже на протяжении нескольких десятков лет.

Вскоре в скульптуре место пластических форм человеческой природы заняли геометрические, бесформенные тела мертвого мира, имеющие нечеловеческую природу. Это – искусство постижения метафизической сути неодушевленных предметов и тел, искусство, имеющее совершенно новую природу, противоположную существующей на протяжении веков человеческой пластике. Творчество Дэвида Смита и бесчисленное множество созданных по подобному принципу объемов подтверждают вышесказанное (здесь навязчиво напоминает о себе кристалл «Меланхолии» Дюрера).

На многовековом пути развития скульптуры XX век, по всей видимости, войдет в историю европейской

культуры как век достижения невиданных до этого высот пластического, человеческой природы, искусства . и его же фатального конца.

Мое выступление в 1998 году на симпозиуме по вопросам искусства в Салониках было воспринято местными молодыми интеллектуалами как косвенное свидетельство приближения или уже наступления Апокалипсиса.

Независимо от моих намерений, объективность выводов из моих же наблюдений, заставила и меня взглянуть в этом неожиданном ракурсе на явления, существование которых очевидно, однако, их объяснение и познание должно стать предметом другой сферы исследования.

Например, остается загадкой, почему пластическое искусство народов нехристианской культуры не знает той противоречивой двойственности природы внутреннего развития, с которой мы столкнулись при наблюдении пластического искусства Европы (Западного искусства).

В отличие от христианской, восточная пластика не отражает поступ времени; её суть не соответствует динамической природе существования живого. Видимо, (в скульптуре) апокалипсис ощущается только христианским миром, или – это удел только христианского мира?

Объектом моего внимания была суть пластической формы и выявление важных для искусства скульптуры свойств. Однако, продолжительное наблюдение за природой пластического искусства привело меня к заключению, что ее значение выходит далеко за рамки первоначально поставленных мной задач.

Считаю, что феномен пластической формы для народов христианской культуры всё еще является носителем неразгаданной информации.

Я имею в виду не ту сферу скульптуры, которая отражает очевидные, исторически обусловленные явления, сопутствующие существованию человечества, религиозную, политическую или идеологическую жизнь, что является обычным как для искусства, так и для литературы, а суть подсознательной закономерности, отмеченной при выявлении космической природы пластической формы.

Например, если сравнить этапы развития пластики представителей народов круга европейской культуры с жизнью одного человека, можно увидеть, что описанная нами последовательность развития пластической формы, начиная с архаической Греции, через христианство, и до сегодняшних дней, с абсолютным совпадением повторяет содержание жизненного пути человека – от рождения (создания) до его смерти, т. е., если согласиться с этим соображением, то мы поневоле придём к тяжёлым выводам.....

Думаю, что сегодня невозможно предвидеть дальнейшие пути развития пластики (культуры).

В этом отношении весьма заслуживающее внимания мнение я услышал от молодого философа Сера после ознакомления с моей рукописью: на рубеже гибели великой культуры античной Греции никто, вероятно, также не мог бы разгадать пути развития культуры. Возможно, то же самое происходит и сегодня... и нам, современникам, не дано разглядеть будущее и мы стоим перед зарождением новой великой культуры. Блажен, кто верует!

И, наконец.

Попытка разобраться в подсознательной природе пластической основы скульптуры, если глубоко вникнуть, открывает множество новых интересных горизонтов в образе привлекательных ландшафтов, некоторые из которых при близком рассмотрении могут оказаться миражом. А потому, я ограничился только реальностью, не вызывающей сомнений.

Мне представляется важным проявление мировоззрения, адекватного двойственности природы пластической формы, в совершенно других сферах деятельности человека.

Рассмотренное мной существование двух взаимопротивостоящих пластических концепций относится к сфере подсознания и область их проявления не охватывает только скульптуру.

По моим наблюдениям люди, в зависимости от этой неосознанной, скрытой природы пластической формы, также неосознанно воспринимают или определяют суть тех или иных явлений, ничего общего не имеющих с пластикой. Например, если по натуре своей деятельности то или иное явление относится к духовной сфере, то в большинстве случаев в сознании людей оно ассоциируется с признаками бестелесной пластики и наоборот — когда явления имеют противоположную природу.

Иисус Христос в сознании людей обязательно предстает бестелесным, а в случае Зевса — такое изображение было бы непонятно.

Мировоззренческая суть Дон Кихота адекватна его пластике и резко противоположна пластике и сути Санчо Панса. Пластика готических шпилей отмечена возвышенной духовностью, чем, хотя бы та же христианская, но купольная архитектура.

Пластика готических шпилей создана осознанием только христианской духовности, в то время как

купольная архитектура присутствует в памятниках и других вероисповеданий. Надеюсь, вы припомните не менее удачные примеры.

Творчество Льва Толстого воспринимается адекватно пластической форме сфероидальной, гармоничной природы. И напротив, творчество Достоевского, А.Белого, Джойса, Кафки аналогична пластической форме с духовным приоритетом. Конечно, творчество Боккаччо, Рабле лучше объясняется особенностями позитивной гармонической пластики и т. д.

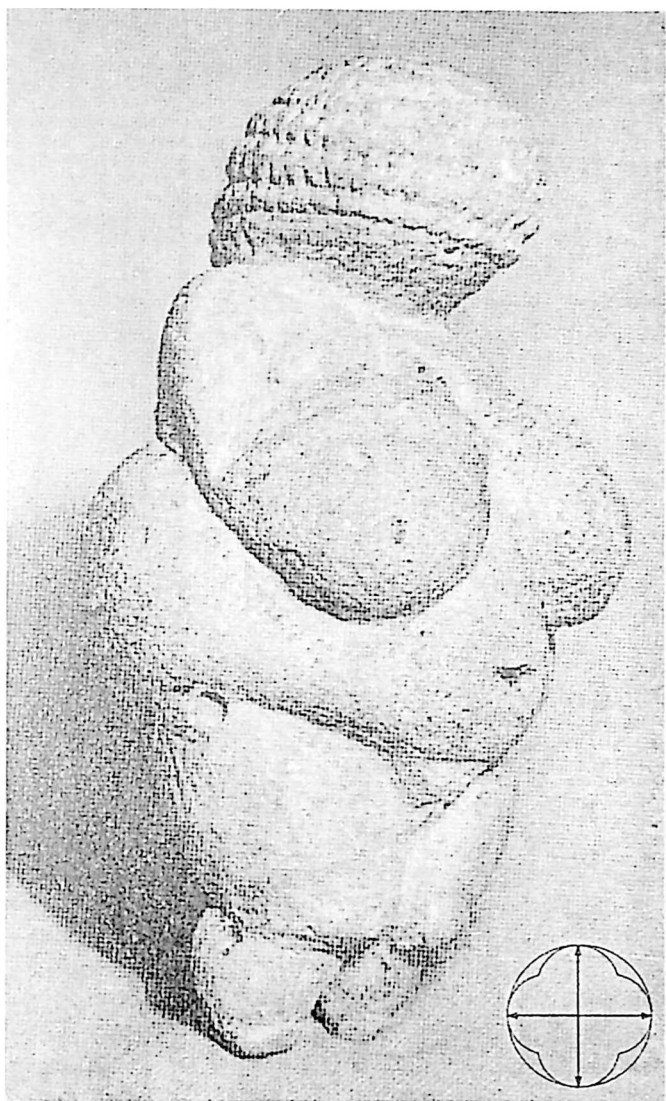
Мировоззрение, адекватное двойственности природы пластической формы, в других духовных сферах человеческой деятельности, безусловно не является результатом влияния на них пластического искусства и, как мне кажется, объяснение этого явления входит в компетенцию совершенно иной сферы познания, или может оказаться лишенным реальности миром.

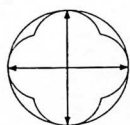
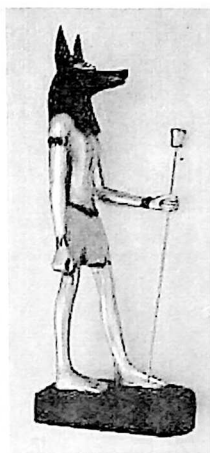
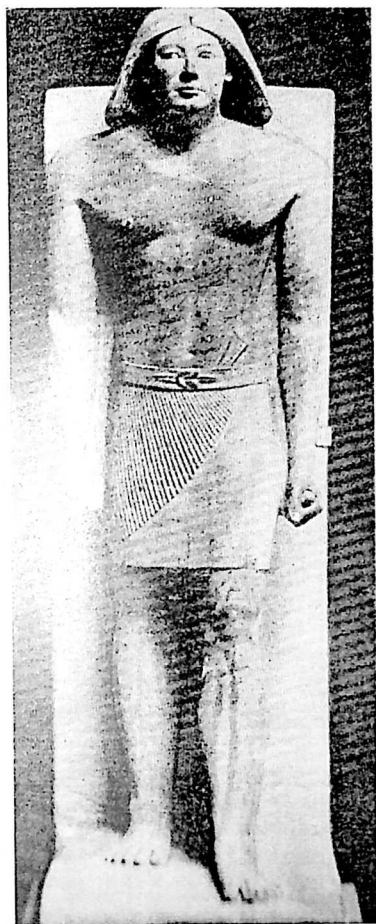
P.S. Несмотря на то, что я не являюсь художником мистического склада, и подобный склад мышления чужд мне, тем не менее, исходя из объективной логики предметов, поневоле пришел к тяжелым выводам эсхатологического характера, или же я, несмотря на добрые намерения, мысли и попытки, не смог все это иначе осмыслить. А поэтому, если кто-либо услышит от других благую весть или сам где-либо «увидит сушу», то покорнейше прошу, дайте мне об этом знать. Впрочем, сейчас меня это волнует меньше, чем ловля красной форели на Арагви... Весна...

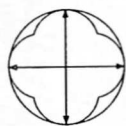
ილუსტრაციები

Illustrations

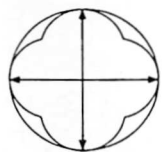
Иллюстрации

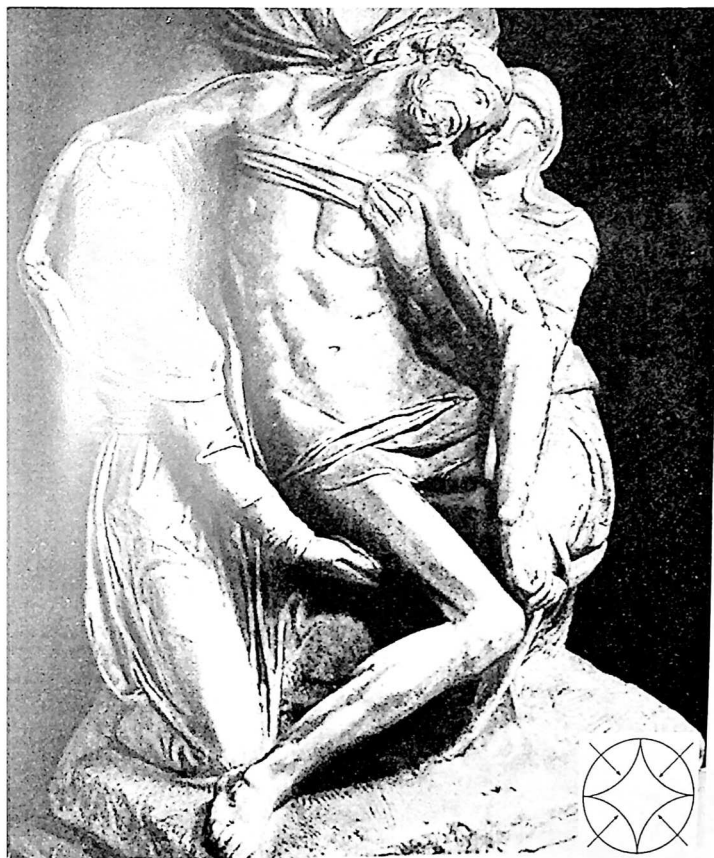


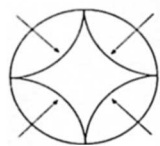


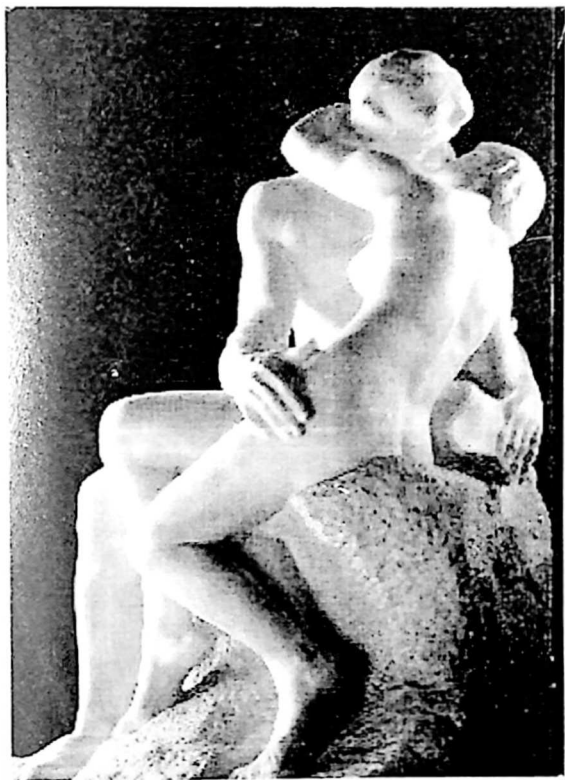


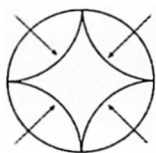


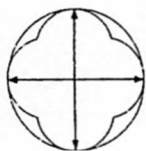
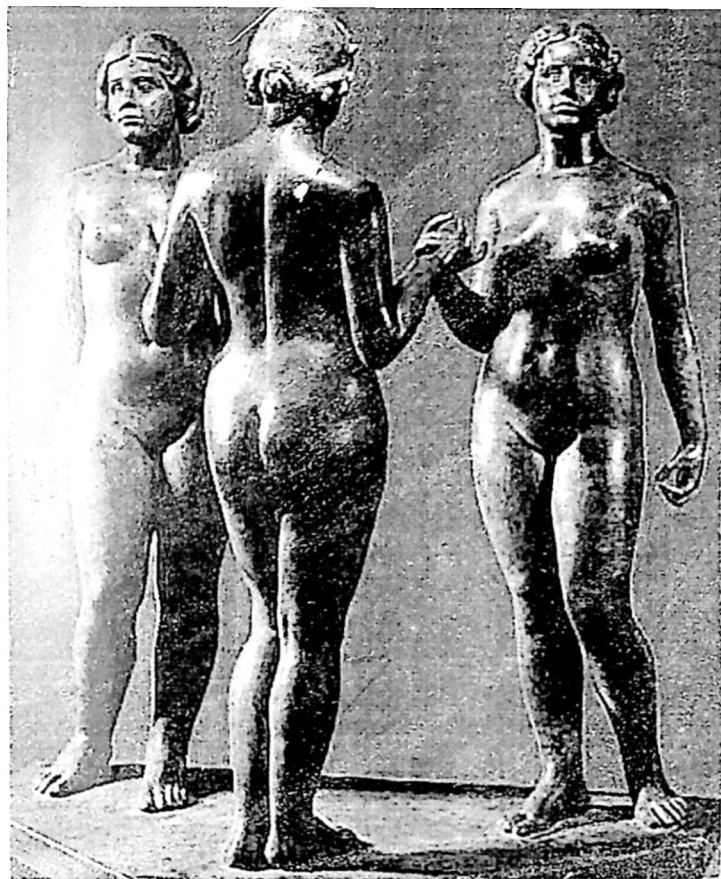


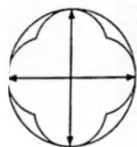


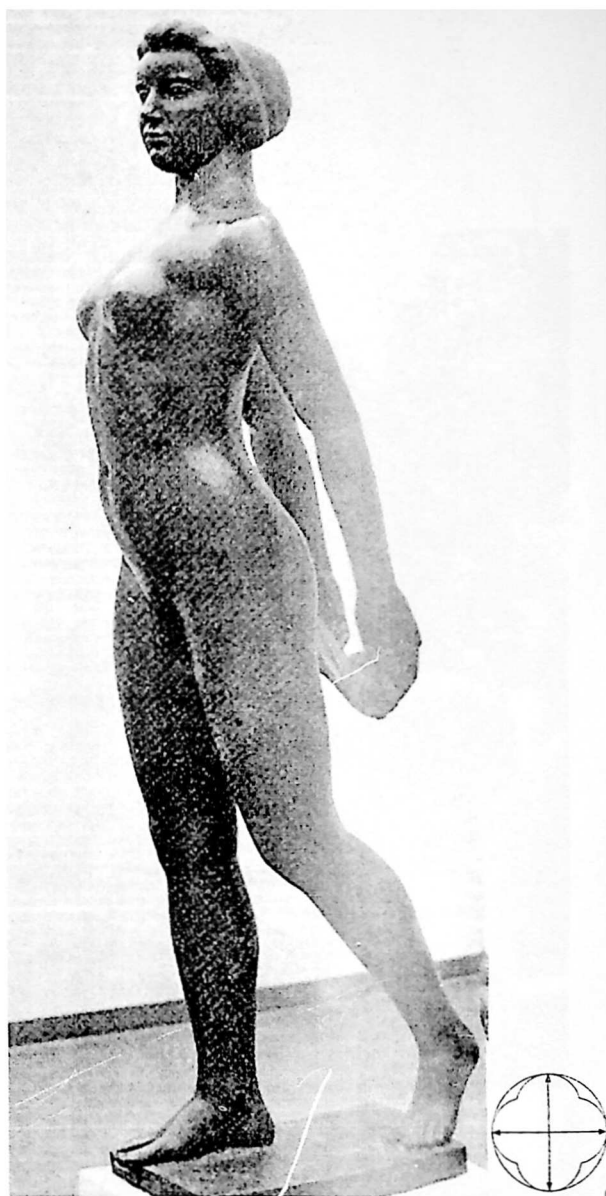


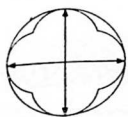


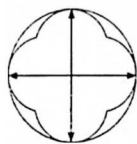
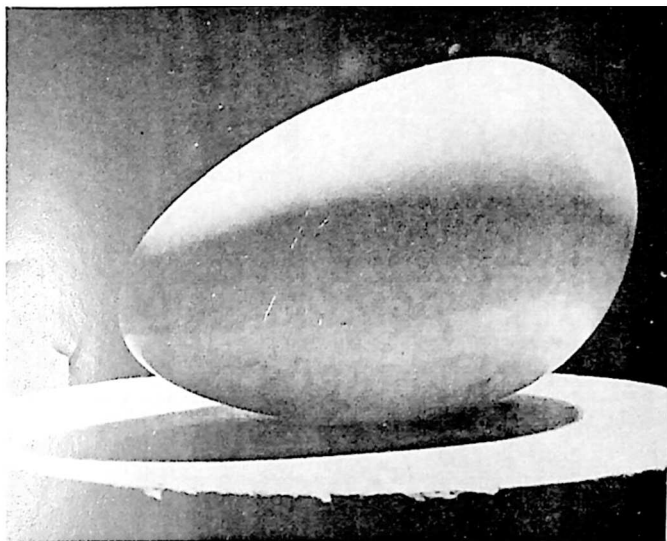


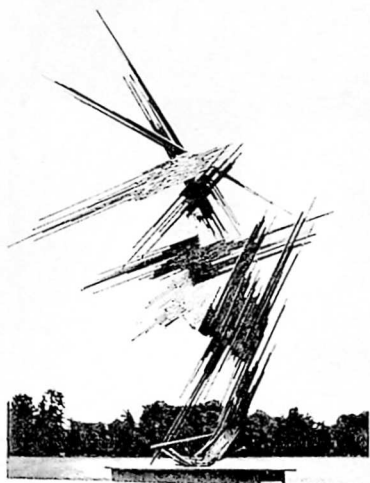
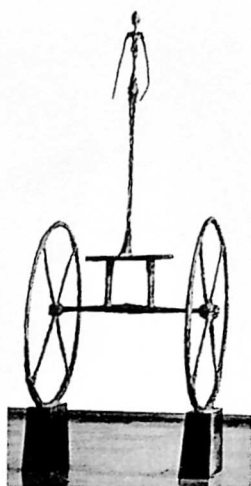


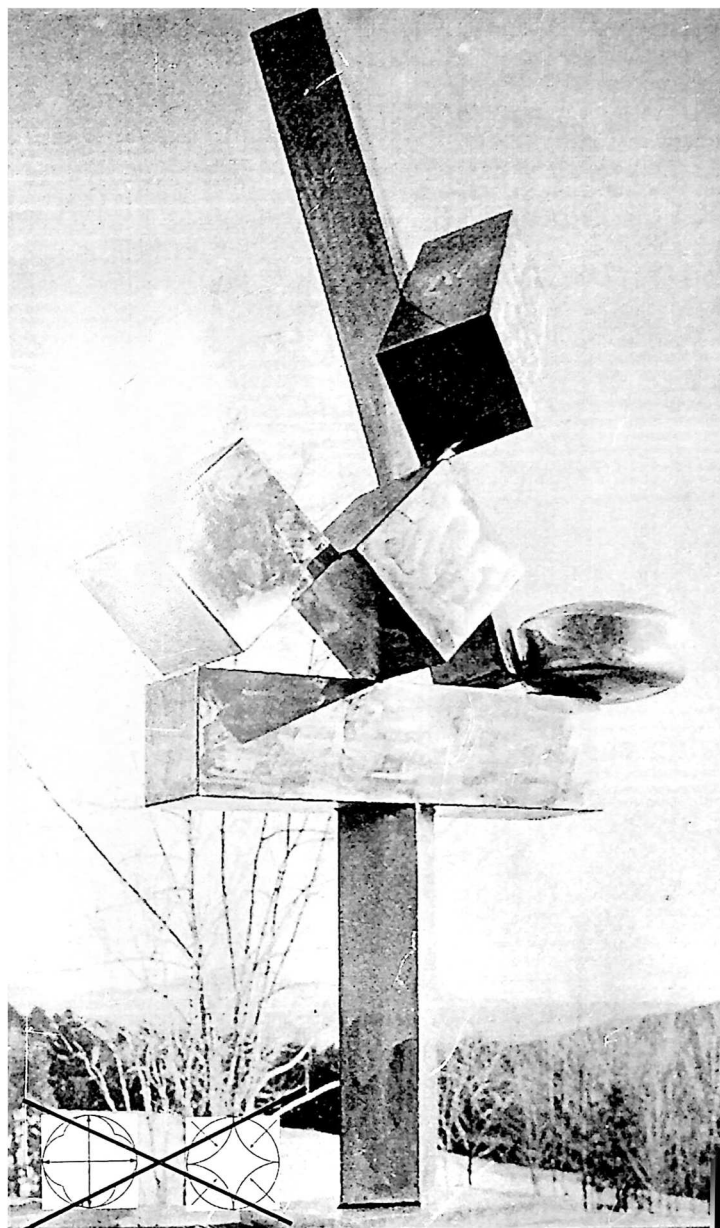












გამომცემლობა „მეურანი“, თბილისი, რუსთაველის პრ. №42
ტელ.: 93-55-14; 93-53-96