

3. ფ რ ი ზ ე

სელექციის სტეიტლტეია

თარგმანი რუსულიდან გერმანტი ქიმოქისა

მ ა რ თ უ ლ ი ვ ი ბ ნ ი
ტფილისი—1931

ცეკავეშორის სტამბა, პუშკინის 3.
მთავლიტი № 1098.
დაკვეთა № 496. ტირაჟი 5000.

წინასიტყვაობა

ხელოვნების სოციოლოგიამ—როგორც განმაზოგადოებელმა ნომოტიურმა (კანონთმომცემმა) მეცნიერებამ ეკონომიური ბაზისის ერთერთ იდეოლოგიურ ზედნაშენზე—მიატერული შემოქმედების ყველა სახეები უნდა შემოთარგლოს—არქიტექტურაც, მუსიკაც, მხატვრობაც, პოეზიაც, სკულპტურაც. სრულიად აშკარაა, რომ ასეთი ყოვლის შემცველი შენობისთვის, ყველა ხელოვნებათა სოციოლოგიისთვის ჯერ კიდევ დრო არ მოსულა, მიტომ რომ ხელოვნების სოციოლოგია ჯერ კიდევ მეტათ ახალგაზრდა მეცნიერებაა, ან უკეთ ვთქვათ, ჯერ კიდევ არარსებული, მხოლოდ წამოწყებული მეცნიერება. იძულებული გავხდით ის თვალუწვდენელი დარგი, რომელიც ზორგანიზაციულად უნდა მოწესრიგდეს განმაზოგადოებელი კანონთმომცემი მეცნიერების სახით, ერთი ნაწილით შემოგვეზღუდა, სანელდობრ გამომსახველი ანუ სივრცითი ხელოვნებათა დარგით. მაგრამ არსებითი მოსაზრებათა გამო იძულებული გავხდით ეს დარგიც მნიშვნელოვანათ შეგვევიწროებია. გამომსახველ ან სივრცითი ხელოვნებათა სოციოლოგიამ სოციოლოგიური კანონზომიერება ამ დარგში, რასაკვირველია, ამ ხელოვნებათა შესწავლის საფუძველზე უნდა ააგოს, ეს გულისხმობს ყველა ქვეყანათა, ყველა ერთა, ყველა საუკუნეთა ხელოვნების გაცნობას. ყველასათვის აშკარაა განუმარტებლათაც, რომ თუნდ მარტო გამომსახველ ხელოვნებათა სოციოლოგიის აშენება ასე ფართო გაგებით დღეს მეტის მეტათ ძნელია. თუმცა ერთნაირი სფეროებზე არსებობს, რომ ჩვენ მიერ საძებნი და დადგენილი კანონზომიერების საყოველთაო მნიშვნელობა შევიწროვდება, მაინც იძულებული გავხდით დავკმაყოფილებულეყავით მხოლოდ ევროპიელ ერების ხელოვნებით პალეოლიტიდან დაწყებული დღევანდლამდე (მხოლოდ ძველი ეგვიპტის ხელოვნებაც დავიძოწმეთ). მაგრამ ამ შემოზღუდულ ფარგლებშიც ყველა სივრცითი ხელოვნებათ ერთი და იგივე ადგილი როდი აქვთ დათმობილი. სრულიად სწორია კონ-ვინერის აზრი, რომ „გამოყენებითი ხელოვნებათა (არქიტექტურის, მხატვრული ხელოსნობის) განვითარება მკიდროთაა დაკავშირებული ადამიანის ცხოვრებასთან და მის პირობებზეა დამოკიდებული, ისინი ცხოვრების სტილსა და ეპოქის სტილს უფრო

უშუალოთ გამოჰხატავენ, ვიდრე თავისუფლად შემქმნელი ხელოვნებანი“ (კონ-ვინერ. „სტილთა ისტორია“). ამისდა მიუხედავად სწორეთ ამ გამოყენებითი ხელოვნებათ მივაქციეთ ნაკლები ყურადღება, ვიდრე ქანდაკებასა და განსაკუთრებით მხატვრობას, როგორც უაღრესათ იდეოლოგიურ ხელოვნებათ; ეს მოხდა უმთავრესათ იმ მიზეზის გამო, რომ ჩვენი ცდა ხელოვნებათა სოციოლოგიისა წარმოდგენილია როგორც ხელოვნებათა ზოგადი სოციოლოგიის ნაწილი, ეს სოციოლოგია მოიცავს სხვა ხელოვნებათაც.—პოეზიასა და მუსიკას—რომელნიც, მხატვრობისა და ქანდაკების მსგავსათ, სწორეთ იდეოლოგიური რიგის ხელოვნებათ ეკუთვნიან.

ამ რიგათ, ის კანონზომიერება, რომლის დარღვევა ხელოვნების დარგში ჩვენი წიგნის ამოცანას შეადგენს, ჯერ-ჯერობით მხოლოდ განსაკუთრებით ევროპიელი ერების ხელოვნებათ ეხება. მომავალში, რასაკვირველია, ზემოაღნიშნული არსებითი ხარვეზები უნდა შევავსოთ და, თუ საჭირო გახდა, აქ მოხაზულ სქემაში სათანადო დამატებანი, შეიძლება შესწორებანიც შევიტანოთ.

იმ შემთხვევებში, როცა ავტორს ლაპარაკი უხდებოდა ამა თუ იმ ერის ხელოვნების ამა თუ იმ მოვლენაზე, ან მას ამა თუ იმ მხატვრის შემოქმედის დახასიათება ან აღწერა უნდა მოეცა, იმის მაგივრათ, რომ საკუთარი მსჯელობა გადმოეცა, იგი სიტყვას აძლევდა ცნობილ, ავტორიტეტიან სპეციალისტებს ხელოვნებათა-მცოდნეობის დარგში. ამით აიხსნება ციტატების სიმრავლე. ავტორს სურდა, ერთი მხრით, მართებული ხარკი მიეძღვნა მკვლევართადმი, რომელთაც ბევრი უფიქრიათ და ბევრი უმუშავიათ ხელოვნების საკითხებზე, ხოლო მეორე მხრით ცხადია, რომ მათი შრომანი ფაქტების თვალსაზრისით საკმაოთ მტკიცე საძირკველს წარმოადგენენ, ამ საძირკველზე შეიძლება გამომსახველ ხელოვნებათა სოციოლოგიის აგება ვცადოთ, ეს იქნება იმ რთული ამოცანის ნაწილი, რომელიც მომავალში უნდა გადასწყდეს: შეიქმნას ჯერ კიდევ არარსებული სოციოლოგია, რომელიც ყოველგვარ ხელოვნებათ მოიცავს.

I. ხელოვნების სოციოლოგიის ამოცანები

ხელოვნების სოციოლოგიის ძირითადი ამოცანა პირველათ 1847 წელს ჩამოაყალიბა ფორმულაში ბელგიელმა მიკიელსმა. მან ბელგიის მთავრობისაგან მიიღო დაეალემა ფლამანდიის მხატვრობის ისტორია დაეწერა და ჩაუფიქრდა საკითხს, როგორ უნდა აიგოს საერთოდ ხელოვნების მეცნიერული ისტორიაო. მისთვის ნათელი იყო, რომ ხელოვნების ისტორია უნდა განხილულ იქნას მჭიდრო კავშირში ამა თუ იმ ქვეყნის „პოლიტიკურ, სამრეწველო და სოციალურ განვითარებასთან“. გზადაგზა მის წინაშე აღიმართა საკითხების მთელი რიგი, რომელსაც ხელოვნების ისტორია ხელოვნების სოციოლოგიაში გადაჰყავდა. სანამ ხელოვნებას და საზოგადოებას, ხელოვნების განვითარებას და საზოგადოების განვითარებას დაეკავშირებდეთ, უნდა ვიცოდეთ, როგორ ვითარდება თვით საზოგადოებაო, ხოლო თუ ეს საკითხი გადასწყდება, ბუნებრივად მეორე წარმოიშობა, სახელდობრ, როგორი ხელოვნება უნდა შეეფერებოდეს ადამიანური საზოგადოების განვითარების ცალკე პერიოდებსო. აი საკითხების რიგო, შენიშნავდა მიკიელსი, რომელიც დაგვეხმარება ხელოვნება მიწაზე ჩამოვიყვანოთ მეტაფიზიკური სიმალეებიდანო (იხ. პლენანოვი. „ბელინსკის ლიტერატურული შეხედულებანი“).

ბელგიელი ხელოვნებათა—მცოდნის სიტყვები ხელოვნების სოციოლოგიის ძირითად ამოცანას შეიცავენ.

მის მიერ დასმულ კითხვაზე მიკიელსმა პასუხი როდი გასცა. იგი მოწოდებული იყო მხოლოდ ერთი ქვეყნის ხელოვნების ისტორია დაეწერა და უნდოდა ეს ისტორია სოციოლოგიურ ბაზისზე აეგო, მაგრამ ესეც ვერ გააკეთა.

მან მომავალს მიანდო ხელოვნების სოციოლოგიის, ე. ი. მეცნიერების შექმნა, რომელიც კანონზომიერ კავშირს დაამყარებდა ხელოვნების ცნობილ ტიპებს და ცნობილ საზოგადოებრივ ფორმაციებს შორის.

ბელგიელი მეცნიერის შვიდტომიანი შრომის მეორე გამოცემა 1863 წელს გამოქვეყნდა.

ორი წლის შემდეგ პარიზის სამხატვრო აკადემიაში იპოლიტ ტენმა თავისი ცნობილი კურსი წაიკითხა, შემდეგ მან იგი გამოსცა „ხელოვნების ფილოსოფიის“ სახელწოდებით.

როგორც ტექსტის ქვემოთ მოთავსებული შენიშვნებიდან სჩანს, ტენი იცნობდა მიკიელსის შრომას, თუმცა თვით ტექსტში ერთ-ხელაც არ იხსენებს თავის წინამორბედს. „ფილოსოფიის ხელოვნების“ ავტორი სცდილობდა თავისი წინამორბედის აზრებზე სახვითი ხელოვნების სოციალოგია აეგო, ანუ უკეთ ვთქვათ, რამდენიმე დამახასიათებელი თავი მოეცა ამ არარსებული მეცნიერებიდან. ტენი იყო XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ბურჟუაზიული პოზიტივიზმის და ამასთანავე ისტორიული იდეალიზმის წარმომადგენელი, მან შექმნა ხელოვნების პოზიტიურ იდეალისტური სოციოლოგია, რომელიც ერთი მხრით სიამოვნებით იყენებს საბუნებისმეტყველო ტერმინებს („გარემო“) და სცდილობს ისეთივე ობიექტური მეცნიერება გახდეს, როგორცაა მაგალითად ბოტანიკა, ხოლო მეორე მხრით ღრმად იდეალისტურია, მიტომ რომ საბუნისმეტყველო ტერმინი „გარემო“ ესმის როგორც იდეურ-ზნეობრივი გარემო, „გონებათა და ზნეჩვეულებათა მდგომარეობა“, „ფსიქიური ტემპერატურა“, ანალოგია ფიზიკური ტემპერატურისა: „აქ (ე. ი. განსაზღვრული ეპოქის საზოგადოებისთვის დამახასიათებელ გონებრივ და ზნეობრივ მდგომარეობაში) იმალება პირველი მიზეზი, რომელიც განსაზღვრავს ყოველივე დანარჩენს“. სამ ნიმუშზე, სახელდობრ ანტიური საბერძნეთის, აღორძინების ხანის იტალიის და XVII საუკუნის ჰოლანდიის მაგალითზე ტენი სცდილობდა თავისი ხელოვნებათა სოციოლოგიის ძირითადი კანონი დაესურათებია, სახელდობრ ის აზრი, რომ ამა თუ იმ ხელოვნების ტიპი, ხასიათი, თემატიკა და ფორმა კანონზომიერათ განისაზღვრება ერთი მხრით კლიმატით და რასით, ხოლო მეორე მხრით განსაკუთრებით „გონებათა და ზნეჩვეულებათა მდგომარეობით“, რომელიც ამა თუ იმ საზოგადოებაშია გაბატონებული. მაგრამ თუნდაც ტენს გაემრავლებია თავისი მაჩვენებელი მაგალითების რიცხვი, მაინც ვერ შესძლებდა ხელოვნების ნამდვილი მეცნიერული სოციოლოგიის მოცემას, არა მარტო მიტომ, რომ „გონებათა და ზნეჩვეულებათა მდგომარეობა“ სრულიადაც არ წარმოადგენს „პირველ მიზეზს“, რომელიც „ყოველივე დანარჩენს“ ხსნის და განმარტავს, არამედ იმიტომაც, რომ იგი არ ჩაფიქრებია საკითხს, რომელიც ჯერ კიდევ მიკიელსმა დასვა, სახელდობრ: „როგორ ვითარდება ადამიანური საზოგადოება“. და თუნდაც ტენი ამ საკითხს ჩაფიქრებოდა, იგი როგორც პოზიტივისტი და იდეალისტი ვერ

შესძლებდა იმ „პირველი მიზეზის“ გამოაშკარავენას, რომელიც იწვევს მთელი საზოგადოების და მაშასადამე აგრეთვე ხელოვნების განვითარებას.

მნიშვნელოვანი ნაბიჯი ხელოვნების მეცნიერული სოციოლოგიის აგების საქმეში გადასდგეს ეტნოლოგებმა, პირველყოფილი კულტურის მკვლევარებმა, მათ შორის განსაკუთრებით „ხელოვნების წარმოშობის“ ავტორმა ერნესტ გროსსემ. ტენის „ხელოვნების ფილოსოფიის“ ნაკლულოვანებანი წარმოსდგებოდენ იქიდან, რომ იგი სცდილობდა ხელოვნებას სოციალოგია აეგო უაღრესათ განათლებული ერების ხელოვნებაზე, აქ კი კულტურის სირთულე ნებას არ იძლევა ადვილათ გამოაშკარავოთ ის ნამდვილი „პირველი მიზეზი“, რომელიც განსაზღვრავს „ყოველივე დანარჩენს“. „ხელოვნების სოციოლოგიამ უნდა დაიწყოს პირველყოფილი ტომების პირველყოფილი ხელოვნების შესწავლიდანო“—ასეთი იყო ეტნოლოგების ლოზუნგი. მონადირე ტომების ყურადღებთ შესწავლამ შეგვაძლებინა დაგვედგინა, რომ ხელოვნების ჩამომყალიბებელ დასაწყისს ყველა მის არსებითი მხარეებში წარმოადგენს არა კლიმატი და არა „გონებათა მდგომარეობა“, არამედ მეურნეობა, „მეურნეობის ორგანიზაცია“. თავის წიგნში „ხელოვნების წარმოშობა“ გროსსემ მოგვცა ნიმუში ხელოვნების ნამდვილი სოციოლოგიისა, მაგრამ ესაა სოციოლოგია მხოლოდ მონადირე ტომების ხელოვნებისა, ისიც მხოლოდ დღეს არსებული და არა პალეოლიტის მონადირეებისა. არც გროსეს შეეძლო ტენის მიერ დატოვებული ხარვეზის შევსება და ხელოვნების ნამდვილი სოციოლოგიის მოცემა, თუნდაც იგი პირველყოფილი ერების ხელოვნებიდან ცივილიზაციური ერების ხელოვნებაზე გადასულიყო, მიტომ რომ თავის ეკონომიურ თვალსაზრისს იგი მხოლოდ პირველყოფილი კულტურის ფარგლებში მისდევდა. თუ ადამიანის განვითარების დაბალ საფეხურებზე ხელოვნება „მეურნეობის ორგანიზაციით“ განისაზღვრება, უფრო მაღალ საფეხურებზე, მისი აზრით, ეს კავშირი სწყდება, და ხელოვნება არსებითად განისაზღვრება არა ეკონომიკით, არამედ ხელოვანის შემოქმედებითი პიროვნებით.

მხოლოდ მარქსისტული მსოფლმხედველობა იძლევა საძირკველს იმ მეცნიერების ასაგებათ, რომლის შექმნა ვერ შესძლეს მოწინავე ბურჟუაზიულმა მოაზრებებმა და მკვლევარებმა, თუმცა მათ ესმოდათ ამ ამოცანის მნიშვნელობა და სურდათ მისი გადაჭრა. მარქსიზმი გვასწავლის, რომ მეურნეობის განსაზღვრულ ორგანიზაციებს ყოველთვის და ყოველგან შეეფერება აუცილებლად კანონზომიერათ

ცნობილი საზოგადოებრივი ფორმაციები, ხოლო ამ უკანასკნელთ ისევე აუცილებლათ, ისევე კანონზომიერათ—განსაზღვრული ტიპები და ფორმები იდეოლოგიური ზედნაშენისა, მათ შორის ხელოვნებისა. მხოლოდ ამ თვალსაზრისით შეიძლება პასუხი გავვეცა მიკიელის მიერ დასმულ კითხვაზე: როგორი ხელოვნება უნდა შეეფერებოდეს ადამიანური საზოგადოების განვითარების ცალკე პერიოდებსა. თუმცა ამ რიგათ მარქსიზმის წარმოშობასთან ერთად მიღებულ იქნა თეორიული საფუძველი, რომელიც შესაძლებლობას გვაძლევდა ხელოვნების სოციოლოგია აგვეგო, მაგრამ ეს მეცნიერება დღემდე კიდევ შექმნის პროცესშია. ცხადია, რომ მარქსიზმის მამამთავართ დასავლეთში არ შეეძლოთ ამგვარი ამოცანის დასმა. მისი გადაჭრა შეეძლო მათ პირველ რუს მოწაფეს პლენხანოვს, რომელიც დიდათ დაინტერესებული იყო ხელოვნებით, ბევრს ფიქრობდა და ხშირად სწერდა მის შესახებ. მაგრამ არც პლენხანოვის წინაშე მდგარა ასეთი ამოცანა. პლენხანოვამდე ისტორიული მატერიალიზმი არავის გამოუყენებია ისეთს იდეოლოგიურ დარგში როგორცაა სახვითი ხელოვნება. მართალია, ეს მეთოდი უკვე განმტკიცდა ეკონომიურ და ისტორიულ მეცნიერებათა დარგში, მაგრამ ხელოვნება ამ მხრივ თავის ქალწულებრივ უმანკობას ინარჩუნებდა. ბევრს ეგონა, ამ იდეოლოგიურ დარგში, რომელიც ესოდენ დაშორებულია ეკონომიურ ბაზისს, ეს მეთოდი საერთოდ გამოუსადეგიაო, რომ განათლებულ ერთა ხელოვნება ყოველ შემთხვევაში ეკონომიურ და სოციალურ პირობათა გარეშე სცხოვრობს და ვითარდებაო, ხოლო თუ არსებობს თუნდ ერთი იდეოლოგიური დარგი, სადაც ეკონომიკა არ არის „პირველი მიზეზი“, რომელიც ყოველივე დანარჩენს განსაზღვრავს, აქვს თუ არა ამ მეთოდს და ამ თვალსაზრისის მნიშვნელობა ყოველი პირობის გარეშე? პლენხანოვს შეეძლო მხოლოდ ერთი ამოცანის დასმა: მას უნდა დაემტკიცებია, რომ ეს დარგი, ესოდენ დაშორებული ეკონომიურ საძირკველს, თავის ყოფნასა და განვითარებაში ყოველმხრივ სოციალურ-ეკონომიური წინგანსაზღვრულობის რკინისებურ აუცილებლობაზეა დამოკიდებული, მას უნდა დაემტკიცებია, რომ ეს მეთოდი გამოსადეგი და ნაყოფიერია ყველა იდეოლოგიისა, სხვათა შორის ხელოვნებისთვისაც. პლენხანოვმა თავის ცნობილ წერილებში ხელოვნების შესახებ დამაჯერებლათ და ბრწყინვალეთ შეასრულა ეს ამოცანა. განცალკევებულ კონკრეტულ მაგალითებზე, რომელიც ხელოვნების ისტორიიდანაა ამოღებული განვითარების პირველი საფეხურებიდან ჩვენს დრომდე, პლენხანოვმა ურყევათ დამტკიცა, რომ ხელოვნება თავის სტატიურ და დი-

წამიურ მდგომარეობაში პირდაპირ და არაპირდაპირ ეკონომიური და სოციალურ-კლასობრივი პირობებით განისაზღვრება. ყოველი მისი სტატია ამას გარდა დიდძალ წმინდა სოციოლოგიურ მასალას შეიცავდა იმ ცნობილი სოციალურ-ესთეტიური კანონების ჩამოსაყალიბებლათ, რომელნიც მუდამ და შეურყევლათ მოქმედებენ ცხოვრებასა და ხელოვნების განვითარებაში. მაგრამ მრავალ სოციოლოგიურ განზოგადობათა მიუხედავათ, პლენანოვის სტატიები ერთად შეკრებილნიც კი არ წარმოადგენენ ხელოვნების სოციოლოგიას. ისინი მხოლოდ მასალას იძლევიან ამ მეცნიერებისთვის.

თავის შრომებში „ხელოვნება და საზოგადოება“ და „ცდა სახვითი ხელოვნებათა სოციოლოგიისა“ ვ. ჰაუზენშტეინი შეეცადა გადაეჭრა ის ამოცანა, რომელიც პლენანოვს არ დაუძლევია და არც დაუსვამს (მის შესახებ იხ. ლუნაჩარსკის წერილი „ჰაუზენშტეინი“ კრებულში „ხელოვნება და რევოლუცია“, აგრეთვე ჩვენი წინასიტყვაობა „ცდის“ რუსული თარგმანისადმი). ამ ორ შრომაში გერმანელმა მეცნიერმა, რომელიც თავდაპირველათ ფორმალისტი იყო, უმეკველათ მოგვცა პირველი ცდა სახვითი ხელოვნებათა მარქსისტული სოციოლოგიის აშენებისა; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იგი შეეცადა გამოერკვია როგორი ხელოვნება შეეფერება ადამიანთა საზოგადოების განვითარების ცალკე პერიოდებს, ანუ როგორც ჰაუზენშტეინი ლაპარაკობს, მას უნდოდა ეჩვენებია, რომ საზოგადოებრივი ისტორიული განვითარების ცალკე „საფეხურებს“ შეეფერება ხელოვნების განვითარების განსაზღვრული „საფეხურები“, მას უნდოდა მოეცა ის, რასაც თვით ავტორი „სოციალ ესთეტიურ საფეხურთა შენობას“ უწოდებს.

ჰაუზენშტეინი ტენისაგან განსხვავდება იმით, რომ ადამიანთა საზოგადოების ისტორიულ განვითარებას ეკონომიური და სოციალკლასობრივი ნიშნის მიხედვით აგებს: მონადირეთა ყოფაცხოვრება, პირველყოფილი მიწათმოქმედება, ფეოდალური მეურნეობა ნატურალური მეურნეობის ნიადაგზე (ეგვიპტე, საშუალო საუკუნეების საზოგადოება), ბურჟუაზიული საზოგადოება საეკპროკაპიტალიზმის ნიადაგზე (კლასიკური საბერძნეთი, რენესანსის ეპოქის იტალია), შემდეგ მოდის ფეოდალიზმიდან კაპიტალიზმისკენ გარდამავალი შერეული საზოგადოებრივ-ეკონომიური ორგანიზაციები (XVII-XVIII ს.), ხოლო ბოლოს-ინდუსტრიალიზმი. კაცობრიობის საზოგადოებრივ-ეკონომიური განვითარების ამ ცალკე პერიოდებს შეესაბამება (როგორც ჰაუზენშტეინი სცდილობს დაამტკიცოს თავის წიგნში „ხელოვნება და საზოგადოება“) განსაზღვ-

რული სტილი ტიტველი სხეულის ასახვისა და ამასთანავე საზოგადოთ განსაზღვრული მხატვრული სტილი.

თუმცა ჰაუზენშტეინი საკმაოდ მიუახლოვდა ხელოვნების სოციოლოგიის აშენებას, მაგრამ მისი შრომები მაინც არ წარმოადგენენ სახვითი ხელოვნებათა სოციოლოგიას ამ სიტყვის ნამდვილი გაგებით. ჰაუზენშტეინის ძირითადმა ტემამ—ტიტველი სხეულის გამოხატვამ (წიგნში „ხელოვნება და საზოგადოება“) იგი აიძულა მეტისმეტად შეეფიწროებია თავისი ამოცანა და თითქმის განუხილველად დაეტოვებია არა მარტო არქიტექტურა, არამედ მრავალი არსებითი საკითხი, რომელიც სახვითი ხელოვნების სხვა დარგებს ეხება; ეს ხარვეზი მან მხოლოდ ნაწილობრივ შეავსო თავის „ცდაში“. მეორე მხრით მისი გამოკვლევა „ხელოვნება და საზოგადოება“, რომელიც მისი პირვანდელი, პატარა ისტორიულ-ეკონომიური წიგნაკის („სიტიტველ ხელოვნებაში“) გადამუშავებას წარმოადგენს, გადამუშავებული და გაფართოებულ სახითაც უფრო ისტორიზმის ბეჭედს ატარებს, ვიდრე სოციოლოგიისას; იგი უწინარეს ყოვლისა მხატვრულ სტილთა სოციოლოგიურათ აგებულ ისტორიას წარმოადგენს. მართალია, ჰაუზენშტეინს ყველა საზოგადოებრივ-ეკონომიური ფორმაცია ორ „ძირთად ტიპამდე“ დაჰყავს: ერთია „ორგანიული“ საზოგადოებანი, ხოლო მეორე ინდივიდუალური: ამისდა მიხედვით ხელოვნებათა ყველა ტიპის საფუძველს ორი ძირითადი ტიპი შეადგენს: რელიგიურ-მონუმენტალური და დიფერენციულ-რეალისტური: მაგრამ ეს სოციოლოგიური განზოგადოებაც მან შეზღუდა ერთი პრობლემის, სახელდობრ სტილის ჩვეულებრივი ისტორიული განხილვით.

ამ რიგათ ხელოვნებათა სოციოლოგიის აშენების ამოცანა წინანდებურათ გადაუჭრელია.

ეს წიგნიც, რომელსაც მკითხველ საზოგადოების ყურადღებას ვთავაზობთ, მხოლოდ ცდაა, მხოლოდ პირველი ნაბიჯია ჯერ კიდევ არარსებული მეცნიერების, ხელოვნების სოციოლოგიის შინაარსის მოხაზვისა.

ჩვენ გვინდა ვუბასუხოთ მიკიელსის მიერ დასმულ კითხვას: „როგორი ხელოვნება უნდა შეეფერებოდეს ცალკე პერიოდებს აღამიანთა საზოგადოების განვითარების ისტორიაში“. მაგრამ ჩვენ როდი მივდევთ მკაცრ ისტორიულ თვალსაზრისს, ეს თვალსაზრისი გვაიძულებდა გამოგვერკვია როგორი ხელოვნება შეეფერება კანონზომიერათ განცალკევებულ, ერთი მეორის მომდევნო საზოგადოებრივ ეკონომიურ ფორმაციებს, რომელთა უმრავლესობა მეორდებოდა

კაცობრიობის განვითარების მსვლელობაში: მონადირეთა წესწყობი-
ლება პალეოლიტშიც არსებობდა და აფრიკისა და ავსტრალიის
თანამედროვე მონადირეებსაც აქვთ, პირველყოფილი მიწათმოქმედე-
ბა ნეოლიტშიც არსებობდა და თანამედროვე „ველურებსაც“ აქვთ,
ფეოდალურ-მიწათმოქმედ-მოგვეური საზოგადოებრივი ორგანიზაცია-
ეგვიპტეშიც არსებობდა, არქაულ საბერძნეთშიც, საშუალო საუკუ-
ნეების დასავლეთ ევროპაშიც, აბსოლუტისტური საზოგადოებანი
ელენიზმის ეპოქაშიც, XVI, XVII, XVIII საუკუნეების ევროპაშიც,
ბოლოს ბურჟუაზიული საზოგადოება კლასიკური პერიოდის საბერძ-
ნეთშიც, XV—XVII საუკუნეების იტალიასა და ნიდერლანდშიც, XIX
საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპაშიც. რადგან ერთნაირმა ან ანა-
ლოგიურმა საზოგადოებრივ-ეკონომიურმა ორგანიზაციებმა ხელოვნე-
ბის ერთნაირი ან ანალოგიური ტიპები უნდა წარმოშეას, ამ გან-
მეორებულ საზოგადოებრივ-ეკონომიურ ორგანიზაციებს ჩვენ ერთსა
და იმავე დროს ვიხილავთ, თუმცა ისინი გეოგრაფიული პირობებით
და ქრონოლოგიური თარიღებითაა გათიშული. ასეთი განხილვის
დროს ადვილია იმის დადგენა, რომ ერთნაირ ან მსგავსს საზოგადო-
ებრივ პირობებში განსაზღვრული მხატვრული ტიპები, ჟანრები,
ტიმები, სტილები მეორდება. მაგრამ როცა ამ განმეორებული საზო-
გადოებრივი ფორმაციების ხელოვნებას ვიხილავთ, ჩვენ თვითველ
ცალკე შემთხვევაში თვით ხელოვნებას ყოველ მხრივ, ყოველ გამო-
ხატულებაში როდი ვანათებთ, არამედ მის ცალკე მხარეს ვეხებით,
რათა გამოვარკვიოთ როგორი ასახვა და გადაჭრა მიიღო მან საზო-
გადოებრივი განვითარების სხვა და სხვა საფეხურზე. ჯერ ვცდილობთ
გამოვარკვიოთ როგორ იცვლებოდა საზოგადოებრივი ევოლუციის
სხვა და სხვა საფეხურზე ხელოვნების სოციალური ფუნქცია, ხოლო
ამავე დროს არსებითად უცვლელიც რჩებოდა როგორც ერთგვარი
საშვალეობა სოციალური ფსიქიკის და სოციალური ცხოვრების. ორ-
განიზაციისა. შემდეგ ვადგენთ როგორ იცვლებოდა საზოგადოებრივი
განვითარების სხვა და სხვა საფეხურზე, მეურნეობის გაბატონებული
ფორმის მიხედვით, მხატვრული წარმოების ფორმა და ამასთანვე
მხატვრულ ღირებულებათა მწარმოებლების მდგომარეობა. შემდეგ
დასმულია საკითხი ხელოვნების აყვავების და დაცემის კანონზომიერ
ხასიათზე მთელი ისტორიის მიმდინარეობაში, ეს ის საკითხია, რო-
მელიც პირველათ აბატმა დიუბომ დასვა XVIII საუკუნეში. ორი
შემდგომი თავი ანათებს საკითხს ხელოვნების ორი ძირითადი სახის
შესახებ: ერთია სინთეტიურ მონუმენტალური, ხოლო მეორე ამ სინ-
თეზის დარღვევა; ამ უკანასკნელთან დაკავშირებულია საკითხი

ზოგიერთ პერიოდში ერთი გვარის პლასტიური ხელოვნების ბატონობისა, ხოლო ზოგიერთში კიდევ მეორისა. შემდეგ მათ სოციოლოგიურ განსაზღვრულობაში გარკვეულია ხუროთმოძღვრების ორი ძირითადი სტილი (კონსტრუქციული და დესტრუქციული), მხატვრობის ორი ძირითადი ტიპი (ხაზობრივი და კოლორიტული) და ორი ძირითადი სტილი მხატვრობასა და ქანდაკებაში (იდეალისტური და რეალისტური). შემდეგ რამდენიმე თავი მიძღვნილია ხელოვნების თემატიკისა, ჟანრისა და პრობლემებისადმი (მხეცი, მცენარე, ადამიანი, ნივთი ხელოვნებაში; ტიტველი სხეულის გამოხატვა; პორტრეტის ჟანრი; რელიგიური და ყოუაუცხოვრებითი ჟანრი; პეიზაჟი და ნატიურმორტი; მოძრაობა, პერსპექტივი და სინათლე ხელოვნებაში). შემდგომი თავი სცდილობს მოხაზოს ფერადი ტონების და გამშების სოციოლოგია ხელოვნებაში.

მაშინ როცა ეს განყოფილებანი ანათებენ კავშირს ხელოვნების განსაზღვრულ ელემენტებსა და განსაზღვრულ საზოგადოებრივ ორგანიზაციას შორის, რასაკვირველია, ამა თუ იმ საზოგადოებრივ ორგანიზაციის ფარგლებში ცალკე მოგვიხდა იმ კლასობრივი ბრძოლისა და კლასობრივი ასიმილაციის პროცესის განხილვა, რომელიც ხელოვნების ფორმებში გამოკრთის. ბოლოს უკანასკნელი თავი მოკლეთ აღნიშნავს, როგორი ხელოვნება უნდა შეეფერებოდეს ინდუსტრიალიზმის, სამანქანო კაპიტალიზმის ეპოქას, რომელიც სოციალიზმში გადადის, ე. ი. ისეთ საზოგადოებრივ ორგანიზაციას, რომელიც პირველათ ჩნდება კაცობრიობის ისტორიაში და რომელთანაც ერთად სრულიად ახლო ფურცელი იწყება ხელოვნების ისტორიაში.

II. ხელოვნების წარმოშობა

პლასტიური ხელოვნება— მხატვრობა და ქანდაკება წარმოიშვა იმ შორეულ ეპოქაში, რომელიც ცნობილია ქვის საუკუნის სახელწოდებით. ქვის საუკუნის უძველესი ხანა— ეოლიტი— ნაკლებ ცნობილია. ადამიანი ჯერ კიდევ არ არსებობდა, მხოლოდ ადამიანის მსგავსი მაიმუნი თუ არსებობდა— *pithecanthropos erectus*. შემდგომი პერიოდი— არქეოლიტი— აღინიშნა უკვე ადამიანის ტიპის მახლობელი არსების გაჩენით— ესაა ეგრეთ წოდებული ჰაიდელბერგელი ადამიანი— *homo heidelbergensis* (იმ ადგილის მიხედვით, სადაც მისი ძვლები აღმოაჩინეს). არსებობისათვის ბრძოლაში ეს „ადამიანი“ იყენებდა სრულიად დაუმუშავებელი უბრალო ქვის ნატეხებს. არქეოლიტს მოჰყვა მეზოლიტის პერიოდი (ვ. ა. გოროდცოვის მიხედვით, ხოლო მორტილიეს მიხედვით ეს არქეოლიტის უკანასკნელი ფაზისია). ჰაიდელბერგის ადამიანს ახალი ტიპი სცვლის, რომელიც კიდევ უფრო ახლო სდგას ადამიანთან— *homo neandertaleusis*. იგი იმით განსხვავდება თავისი წინამორბედისაგან, რომ იწყებს იმ იარაღთა დამუშავებას, რომელიც არსებობისათვის ბრძოლას ემსახურებოდა და წინანდებურათ ქვის ნატეხებიდან კეთდებოდა. დამუშავება, რასაკვირველია, მეტათ პრიმიტიული იყო, მაგრამ იარაღს თანდათან გარკვეული ფორმა ეძლეოდა— სახელდობრ ნუშისებური. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, შრომის პროცესში ერთგვარი ფორმის გრძნობა ჩაისახა. ეს ფორმის გრძნობა ფაქიზდება და ვითარდება ქვის დამუშავების მიხედვით და დიდათ ინტენსიური ხდება ქვის ხანის შემდგომ პერიოდსა— პალეოლიტში. წინანდელი ეპოქების მსგავსათ პალეოლიტი— იარაღთა ტექნიკის განვითარების მიხედვით— განიყოფება ადრინდელ, საშუალო და გვიან პერიოდათ. თვითეულ ამ პერიოდს შეეფერება განსაზღვრული „კულტურა“, რომელთაც თავიანთი სახელწოდება საფრანგეთის იმ ადგილებიდან მიიღეს, სადაც მისი მატერიალური ნაშთები იქნა აღმოჩენილი. პალეოლიტის ადრინდელ პერიოდს ორინიაკი ჰქვია, საშუალოს— სოლიუტრე, გვიანს— მადლენი. „ნეანდერტალის ადამიანს“ ახლა ადამიანი სცვლის— *homo sapiens*. ამ მომენტიტან იწყება კაცობრიობის ისტორია (უკეთ რომ ვთქვათ კაცობრიობის წინაისტორიული ისტორია). ორინიაკის, სოლიუტ-

რეს და მადლენის ადამიანი ნადირობით სცხოვრობდა. იგი მისი წინამორბედის მიერ გაკვალული გზით მიდიოდა, იგი განაგრძობდა ჯერ ქვის, ხოლო შემდეგ ძვლის იარაღის უფრო ინტენსიურ დამუშავებას, ამ იარაღის ფორმა კიდევ უფრო ფაქიზდებობა; სოლიუტრესა და მადლენის პერიოდში უკვე კეთდება „მიმზიდველი გარეგნობის ჰარპუნები, ისრის წვეტები, სადგისები მდიარულათ შემკული კოტებითა და ტარებით“. და სწორეთ ამ ეპოქაში, უმთავრესათ მადლენის ეპოქაში, როცა ფორმის გრძნობამ იარაღთა დამუშავების განვითარებული და წინმიმავალი ტექნიკის ზეგავლენით მნიშვნელოვან სიმაღლესა და ინტენსივობას მიაღწია, აყვავდა გასაოცარი, თავისი რეალისტური დასრულების მხრით, პლასტიური ხელოვნება (ცხოველთა ამსახველი), რომლის ნაშთები გამოქვაბულების კედლებზე, ქვის ნატეხებზე, ირმის რქებზე ან ძვლებზე დარჩა.

ამრიგათ პლასტიური ხელოვნება—მხატვრობა, ქანდაკება—დაიბადა მხოლოდ მას შემდეგ, როცა შრომის იარაღთა დამუშავების რეჟნიკამ მნიშვნელოვან სიმაღლეს მიაღწია, მხოლოდ მას შემდეგ, როცა ტექნიკური მუშაობის პროცესში პალეოლიტური მონადირის ფსიქიკაში გამოიკვეთა ხაზობრივი ფორმის გრძნობა, რომლის გარეშე მეუძღებელია რაიმე პლასტიური ხელოვნება. მაგრამ ეს ფორმის გრძნობა პირველყოფილ მონადირეში წარმოიშვა არა მარტო მას შემდეგ, რაც იარაღთა ტექნიკურმა დამუშავებამ ფსიქოლოგიური ნიადაგი მოამზადა ამ გრძნობისათვის, არამედ წარმოიშვა როგორც შედეგიც ამ ტექნიკური მუშაობისა, ამ უკანასკნელის მიერ მიზეზობრივათ განსაზღვული.

სანამ მხატვრული ფორმის გრძნობა ერთგვარათ გასაოცარი გამოქვაბულის მხატვრობისა და ძვლის ქანდაკების სახით გაჩნდებოდა, იგი ბევრათ უფრო მარტივათ გამოქვავდა, სახელდობრ იმ პრიმიტიული სამკაულების სახით, რომელსაც პალეოლიტის მონადირე თავის იარაღსა ან ქვასა და ძვალზე სჭრიდა. ამ კბილებსა და ხაზებს, რომელნიც რიტმიულათ იყვნენ დაწყობილნი, არავითარი პრაქტიკული დანიშნულება არ ჰქონდა. მათი შემწეობით იარაღი უფრო გამოსადეგი როდი ხდებოდა. ისინი სამკაულს, მხატვრულ სამკაულს წარმოადგენდენ. ეს ხაზობრივი რიტმი ანუ ხაზთა რიტმიკა წარმოიშვა რიტმიულად სწორათ განმეორებული მანიპულაციების პროცესში, ამ მანიპულაციებს მონადირე აკეთებდა ქვის დამუშავების დროს.

თუ ეს ხაზობრივი რიტმიკა, რომელსაც ფორმის გრძნობა ეშველება ხოლმე, პლასტიურ ხელოვნებათა დასაწყისსა და პირველ-

წყაროს წარმოდგენს, თვით ეს ხაზობრივი რიტმიკა ანუ გეომეტრიული ორნამენტი იმ რიტმიულ სამუშაო მოძრაობის განმეორებაა, რომელიც იარაღის ტექნიკური დამუშავების დროს ხდება, მხოლოდ იგი მოკლებულია ამ მოძრაობის პრაქტიკულ აზრს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, პლასტიური ხელოვნება წარმოიშვა ტექნიკურ-საწარმოო რიტმების თამაშობიდან (როგორც პოეზია და მუსიკა წარმოიშვა სამუშაო რიტმების თამაშობიდან, რომელიც გამოთიშული იყო მუშაობისაგან).

ხელოვნება თავდაპირველათ მუშაობის განმეორება იყო, უმიზნო პრაქტიკული თვალსაზრისით, ეს იყო მუშაობა, რომელიც თამაშობათ გადაიქცა.

ყოველი ახალი შრომის იარაღი, განსაკუთრებით ყოველი ახალი გაუმჯობესებული იარაღი, რომელიც არსებობისთვის ბრძოლას ემსახურებოდა, ამხნევებდა პალეოლითურ მონადირეს, უშიშრობის გრძნობას მატებდა მას, აძლიერებდა მის ბატონობას ბუნებაზე. ყოველი ასეთი ახალი საწარმოო იარაღი თითქო ახალ საწინდარს წარმოადგენა გამარჯვებისთვის, აქედან გამომდინარეობდა პირველყოფილი მონადირის თვითგრძნობის აწევა. ფსიქიური ძალები, ფსიქიური ენერჯია მოკარბებული ხდებოდა, მისი ერთი ნაწილი საჭირო აღარ იყო უშუალო საარსებო ბრძოლისთვის, ეს ზედმეტი ენერჯია იმაში მელავნდებოდა, რომ ადამიანი სცდილობდა განემეორებია, მხოლოდ განემეორებია პრაქტიკულათ უმიზნოთ თვით შრომის პროცესი; ამავე დროს შრომის პროცესში დაჰადებული რიტმის გრძნობა და ფორმის გრძნობა მას უკარნახებდენ სახეების შეგნებული გარიტმება მოეხდინა. ჰოერნესმა ეს აზრი ასე გამოჰხატა. პირველყოფილი მონადირე, რომელიც ახალ და გაუმჯობესებულ იარაღებს ჰქმნიდა, თითქო ყოველი ახალი იარაღის შენწეობით თავის მტრის — ბუნების — თავდასხმას უკუაქცევდა; იგი ივსებოდა სიხარულით შესაძლებელი გამარჯვების გამო და შემდეგ თითებით ამ იარაღზე თითქო გამარჯვების ცეკვას თამაშობდა: იგი რიტმიულ სამუშაო მოძრაობას აგრძობდა, მხოლოდ ამ მოძრაობას არაერთარი პრაქტიკული დანიშნულება აღარ ჰქონდა. ხაზობრივი რიტმიული ორნამენტი, ეს პლასტიური ხელოვნების პირველი წყარო, ის გამარჯვებულთა ცეკვაა, რომელსაც მონადირე შრომის იარაღზე ასრულებდა, როგორც ერთგვარი მოგებული ბრძოლის ასპარეზზე (Hoerness. „Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa“).

როგორც ანალოგიას, რომელიც ზემოთქმულს განმარტავს, შეიძლება მიეუთითოთ შემდეგს ფაქტს: ზოგიერთი აფრიკელი ტო-

მის წარმომდგენლები, რომელნიც ცივილიზაციის დაბალ საფეხურზე სდგანან, ვახშრობისას მინდვრიდან დაბრუნების დროს ცოლებთან ერთად იწყებან ცეკვას და ამასთანავე, უკვე პრაქტიკულათ უაზროთ, იმ რიტმიულ მოძრაობას იმეორებენ, რომელთაც წინათ მუშაობის დროს აკეთებდენ; აქაც მუშაობა თამაშობასა და ხელოვნებაში გადადის (ბიუხერი. „მუშაობა და რიტმი“).

ამრიგათ პლასტიური ხელოვნების, ისევე როგორც ყოველი ხელოვნების, საფუძველს წარმოადგენს რიტმის გრძნობა, რომელიც მუშაობის დროს დაიბადა. რიტმზეა აგებული არა მარტო მხატვრობა და ქანდაკება, არამედ ხუროთმოძღვრებაც (იხ. გინზბურგი. „რიტმი ხუროთმოძღვრებაში“). რიტმი, ერთი მხრით, რალაც მეტათ ახლობელი და გასაგებია თვით ადამიანისთვის, რომელიც ცივილიზაციის დაბალ საფეხურებზე სდგას, მიტომ რომ რიტმი ყველგანაა: ბუნებაში, სადაც მნათობები რეგულარულათ მოდიან და მიდიან და თან დღე ან ღამე მოაქვთ, რიტმიულათ მოიქცევიან და უკუიქცევიან ტალღები; რიტმი არსებობს ადამიანის სხეულშიც და ორგანიზმის მუშაობაშიც (სისხლის მიმოქცევა, სუნთქვა). მეორე მხრით რიტმი შეიცავს რალაც საიდუმლოს, იგი ადამიანს დაუძლეველი ძალით იმორჩილებს. გოეტესი არ იყოს, მასში არის „რალაც ჯადოქრული“. ცნობილია საცეკვაო რიტმის მაიძულებელი ძალა. საშუალო საუკუნეების ერთს ქრონიკაში მოთხრობილია, ერთხელ ვილაც ფეოდალმა ცეკვა დაიწყო გლეხის დედაკაცთან; მათ ძალაუნებურათ ახალი წყვილები შეუერთდენ, ბოლოს ამ ცეკვაში მთელი ფრებიურგის ოლქი (შვეიცარიაში) ჩაებაო (Gröss. „Die Spiele der Menschen“). არა ნაკლებ ცნობილია მუსიკალურ-სიტყვიერი რიტმის მაიძულებელი ძალა, რომელიც მხატვრულათ გამოიხატა ბერძნულ ლეგენდებში ორფეოსსა და ორიონზე, რომელნიც თავიანთი სიმღერით მხეცებს და სტიქიონსაც ხიბლავდენ, ან ფინურ კალევალაში, სადაც მოხუცი მომღერალი ვეინემეინენი თავისი გალობით აჯადოებდა არა მარტო მხეცებს, არამედ ღმერთებსაც

„რიტმი იძულებაა, — შენიშნავს ნიცშე: — იგი შობს დათმობის, დათანხმების, მსგავსი მოძრაობის გაკეთების სურვილს; არა მარტო ფეხები, თვით სულიც მოძრაობს ტაქტის მიყოლებით. ალბათ ღმერთების სულიც ასე იქცევაო, ფიქრობდა ადამიანი. ამიტომ სცდილობდენ მის დაპყრობას რიტმით და ამ რიგათ მათზე ბატონობას.“

ასეთივე „ჯადოქრული“, მაიძულებელი ძალა აქვს იმ ხაზობრივ რიტმს, რომელიც რაკი ერთხელ მუშაობიდან დაიბადა, შემდეგ მას გამოეთიშა და პლასტიური ხელოვნების საფუძველი გახდა. ამ პლას-

ტიური ხელოვნების გამმსქველავმა და ორგანიზაციულათ მომწყობმა რიტმმა შეაძლებინა ამ ხელოვნებას არსებითი სოციალური ფუნქცია შეესრულებია კაცობრიობის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, მისი განვითარების ყველა საფეხურებზე: იგი ერთგვარი იძულების საშუალებას წარმოადგენდა, მიმართულს ან თვით ბუნებასა, ან ღმერთებსა, ან საზოგადოებრივი ადამიანის ფსიქიკაზე.

III. ხელოვნების სოციალური ფუნქცია

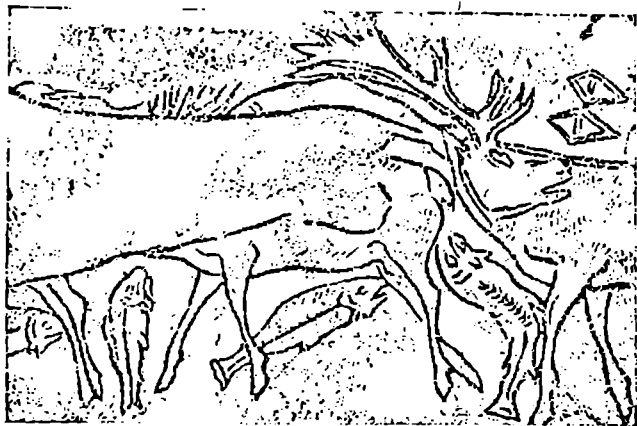
სახვითი ხელოვნება, ისევე როგორც ყოველი ხელოვნება, განსაზღვრულ სოციალურ ფუნქციას ასრულებს. იგი სახეების შემწეობით მოქმედობს გრძნობებსა და ფანტაზიაზე, ხოლო მათი შეიწეობით ინდივიდუუმის აზრზე, იგი ორგანიზაციულად აწესრიგებს მათ, მიმართავს საზოგადოებრივი კოლექტივის ინტერესების ან ამ კოლექტივის ამა თუ იმ ნაწილის, ე. ი. საზოგადოებრივი კლასის ინტერესების დასაცავათ, თუ კოლექტივი კლასებათაა დაყოფილი. მაგრამ ეს განსაზღვრა უმთავრესათ იმ სახვითი ხელოვნებათ შეეხება, რომელთათვის უფრო აღვილია ამ ამოცანის შესრულება: ესენია მხატვრობა და ქანდაკება, ე. ი. იდეოლოგიური რიგის სახვითი ხელოვნებანი. ეგრეთ წოდებული გამოყენებითი ხელოვნებანი—ხუროთმოძღვრება და მხატვრული ხელოსნობა ანუ მხატვრული მრეწველობის საგნები, როგორც პრაქტიკული, უტილიტარული ამოცანების შემსრულებელნი, უმთავრესათ მატერიალური ცხოვრების ორგანიზაციას ემსახურებიან. საზოგადოებრივი განვითარების დაბალ საფეხურებზე ქანდაკება და მხატვრობაც უმთავრესათ ასეთ უშუალო პრაქტიკულ მიზნებს ემსახურებოდნენ. მხატვრული და სკულპტურული სახე ერთგვარი კავშირის დასამყარებელი საშუალება იყო ჯგუფის ანუ კოლექტივის წევრებს შორის და დამწერლობის მაგივრობას ასრულებდა. როგორც ცნობილია, დამწერლობა მხატვრული სახეებიდან წარმოიშვა (კრიტოსზე, ეგვიპტეში და სხ.). ქვის პერიოდიდან ჩვენთამდე ერთმა „სურათმა“ მოაღწია, გამოქვაბულის კედელზე დახატულმა. ზემოთ ორი ბიზონია გამოხატული, ქვემოთ სხვადასხვა, ცოტა არ იყოს გამოურკვეველი საგნები (მონადირეთა ჯგუფის მეთაურების კვერთხები უნდა იყოს); კიდევ უფრო დაბლა მრავალი ხელი, მიმართული ზემოთ, ცხოველებისკენ, სულ ქვევით ისევ სხვა და სხვა ნიშნები. როგორც ეტყობა, ესაა ერთგვარი უწყება მონადირეთა ექსპედიციის შესახებ. ამის მსგავსათ დღეს ესა თუ ის ჩრდილო ამერიკელი ინდოელი, რომელიც სანადიროთ მიემგზავრება ზღვის ლომებზე, ქობზე დაფას აქედს ხოლმე, რომელზედაც სურათის შემწეობით იუწყება, სად წავიდა, რამდენი დღით, რათ წავიდა, როდის დაბრუნდება. საზოგადოებრივი განვითარების დაბალ საფეხურზე მხატვრული ან

სკულპტურული სახე ასრულებს არა მარტო დამწერლობის მაგიერობას, არა მარტო დეპეშის, კედლის გაზეთის როლს, არამედ იგი აღბეჭდავს ამა თუ იმ ჯგუფისა ან ტომისთვის მნიშველოვან „ისტორიულ“ მოვლენასაც. თავის მოგზაურობაში, რომელიც მიკლუხამაკლამ ახალ გვინეაზე მოახდინა, იგი შემდეგს მოგვითხრობს: ველურებმა ორი ნავის წყალში ჩაშვების გამო ლბინზე მიმიწვიეს, სადილის გათავების შემდეგ ერთი მონაწილეთაგანი ადგა და ძელზე სხვა და სხვა სახეები ამოსჭრა, ეს სახეები გაუგებარი იყო ჩემთვის; ამიხსნეს, რომ ძელზე გამოხატულია ორი ნავი, ექვსი კერძი, სადილათ მორთმეული, დაკლული ღორი და სხვაო. ამის შემდეგ ჩვენი მოგზაურისთვის ნათელი გახდა, რომ მის მიერ გვინეის სხვა ადგილებში ნახული, გაუგებარი სახეები ალბათ ამბებს აღბეჭდავდენ, საინტერესოს და მნიშველოვანს ველური ადამიანის თვალსაზრისით.

ზოგიერთი სივრცითი ხელოვნების გამოყენებითი ფუნქციას რომ თავი დავანებოთ და მხოლოდ პლასტიურ ხელოვნებათა უფრო იდეოლოგიურ სახეებზე შევჩერდეთ, ისინი საზოგადოებრივი განვითარების სხვა და სხვა საფეხურებზე, საზოგადოებრივი მოთხოვნილებების და მსოფლმხედველობის ფორმის მიხედვით, რამდენიმეთ განსხვავებულ ფუნქციებს ასრულებენ.

კაცობრიობამ თავისი ისტორია დაიწყო იმით, რომ საკვებს ნადირობის შემწეობით პოულობდა. მონადირეთა ჯგუფში ხელოვნება მხოლოდ ჯადოქრული აქტი, მხოლოდ მისნობა იყო. სახეთი ხელოვნება — მხატვრობა, ნაწილობრივ ქანდაკებაც — ქვის საუკუნეში სჩნდება, იმ პერიოდში, რომელსაც პალეოლიტი პქვია (წინანდელ პერიოდებსა — მეზოლიტსა, არქეოლიტსა და ეოლიტში ხელოვნება არ არსებობდა), ან უფრო სწორათ რომ ვთქვათ, პალეოლიტის იმ ეპოქაში, რომელიც მაღლენის სახელწოდებითაა ცნობილი. ამ ეპოქაში, როცა ადამიანი მამონტებსა, ბიზონებსა, ჩრდილოეთის ირმებსა და სხ. ნადირობდა, წარმოიშვა მდიდარი ხელოვნება, უმთავრესათ მხატვრობა, რომელიც ამ ნადირებს ასახავდა. არქეოლოგების მიერ საფრანგეთსა და პირენეების მთებში აღმოჩენილი გამოქვაბულები, როგორიცაა დორდონის, ნიოს, ალტამირას და სხ. გამოქვაბულები დაფარულია ამ ცხოველების სურათებით. ერთ ერთ ამ გამოქვაბულში აღნოაჩინეს ქვის სანათური, შემკული გაქცეული ირმის მშვენიერათ ამოჭრილი სურათით. მხატვრისთვის საჭირო იყო ასეთი სანათური, რათა კედლებზე ასეთივე სურათები ამოეჭრა ან დაეხატა, მიტომ რომ მის მიერ შემკული ნაწილი გამოქვაბულისა დღისითაც სრულიად დაბნელებულია. აქ ხშირათ ასობით დიდი ზომის ცხოველებია

გამოხატული, მათი დანახვა და ასახვა მხოლოდ ხელოვნურ სინათ-
ლეში შეიძლებოდა. რისთვისღა იხარჯებოდა ამოდენა ძალღონე მათ
დასახატავათ?“ (ს. რეინაკი. „აპოლონ“). ამის პასუხს იძლევა მეორე
პალეოლიტური მხატვრული ნაწარმოები, ირმის რქაზე ამოჭრილი,
რომელიც რამდენიმე ირემს გამოჰხატავს, ხოლო მათს შორის, თი-
თქო ცალიერი სივრცის ამოსავსებათ, ოთხიოდე ორაგულია მოთავ-
სებული. „უცილობელია, ამ დიდი თევზების და ჩრდილოელი ირმე-
ბის შეერთება რაღაც რელიგიური იდეით აიხსნება. მხატვარს უნ-
დოდა გამოეხატა ცხოველთა ორი სახე, რომელიც მისი ჯგუფისა
თუ ტომისათვის არსებობის წყაროს წარმოადგენდა. საყურადღე-



ირმების და თევზების გამოხატულება ირმის რქაზე
(პალეოლიტი)

ბოა, რომ ცხოველები. რომელთაც ქვის პერიოდის ხელოვნება ასა-
ხავდა, საკვებათ გამოსადეგ ჯიშებს ეკუთვნიან, და ველურები მო-
ხაზავდნენ ან ფერადებით ხატავდნენ ხოლმე მათ სახეებს თითქო იმი-
სათვის, რომ ისინი მოეზიდათ ჯადოქრული ძალის შემწეობით. განათ-
ლებული ადამიანები ჰიპერბორალთ ლაპარაკობენ ხელოვნების მო-
მჯადოებელ ძალაზე. პირველყოფილ ადამიანებს სწამდათ ეს ძალა“
(ს. რეინაკი).

მადლენელი მონადირეების მხატვრობა და ქანდაკება მართ-
ლაც მხოლოდ ჯადოქრული აქტი იყო. საფრანგეთის ერთს პალეო-
ლიტურ გამოქვაბულში ბიზონის გამოხატულებას გარდა აღმოჩენილ
იქნა ორი პატარა ქანდაკება, რომელიც დედალ-მამალ, ბიზონს გამო-

ჰხატავდა, გარდა ამისა მიწის იატაკს მრავალი მოცეკვავე ადამიანის ფეხის კვალი აჩნდა. ცხადია, ამ გამოქვაბულში, ისევე როგორც სხვაგანაც, ნადირის გამოხატულების წინაშე ცეკვაობდნენ, ამ ცეკვის მიზანი იყო ნადირის მოჯადოება. როგორც შეგვიძლია დაეასკვნათ პალეოლიტური სატკაცუნას მიხედვით, რომელიც შემკობილია სამი მოცეკვავე ფიგურით, გარეული თხის ნიღაბ აფარებულით და თხისვე ტყავში გახვეულით, ჯადოქრული ცეკვა ქვის საუკუნეში ნადირის გარეგნობას და მოძრაობას ბაძავდა. ასევე იქცევიან თანამედროვე ველური მონადირეები, მაგ. აფრიკელი ზანგები, რომელნიც ცეკვაში სირაქლემას ბაძავენ. როცა მონადირე მხეცს ასახავდა, იგი მას თითქო იჭერდა, იმორჩილებდა ხოლმე. ამ „მსოფლმხედველობის“ საფუძველს წარმოადგენდა მისნობა, რომელიც იმ რწმენიდან გამოდიოდა, რომ საკმაოა ადამიანმა რაიმე ასახოს და იგი სინამდვილეთ იქცევაო. ველურები დღესაც „წვიმის ცეკვას“ აწყობენ, როცა წვიმის გამოწვევა სურთ: ისინი რიტმიული მოძრაობით გამოჰხატავენ. როგორ იკრიბებიან ღრუბლები, როგორ ქუხს, როგორ მოდის წვიმა, და სრულიად დარწმუნებული არიან, რომ სწორეთ ამის შემდეგ და სწორეთ ამისა გამო წვიმა მართლაც წამოვა. „მსგავსი მსგავსს შობს—ასეთია ამ მისნობის აქსიომა“ (ნიკოლსკი. „პირველყოფილი კულტურა“). ერთი სიტყვით, ნადირის გამოხატვა მის მოზიდვასა და დამორჩილებასა ნიშნავდა. ამით აიხსნება, რომ მონადირეები ადამიანს იშვიათად გამოჰხატავენ. ამასგარდა ადამიანის გამოხატულება ტლანჭი და სქემისებური გამოდიოდა, ცხოველების გამოხატულება კი საოცარი რეალიზმითაა გამსჭვალული. არ არსებობდა საზოგადოებრივი საჭიროება ადამიანის ასახვისა და ამიტომ მონადირე—მხატვარი ამ დარგში როდი ვარჯიშობდა. რადგან საგნის ასახვა მის დაპყრობას ნიშნავდა, რადგან სადაც სულის წარმოდგენა არსებობდა, ეს ასახვა საგნის „სულის“ დაპყრობას ნიშნავდა, გასაგებია, რომ ველურებს ეშინიათ არაეინ გამოგვხატოსო (იხ. პირნი. „ხელოვნების წარმოშობა“, თავი — „ხელოვნება და ჯადოქრობა“); გასაგებია აგრეთვე ყურანის ან კიდევ შიიტური სექტის დადგენილებანი, რომელნიც კრძალავდნენ ღმერთისა და ადამიანის გამოხატვას და სახვითი ხელოვნებას ღვინოსა და საპაწარტო თამაშობასთან ერთად ეშმაკის გამოგონებათ სთვლიდნენ (იხ. ჰაუზენშტეინი. „ხელოვნება და საზოგადოება“).

ეკონომიური განვითარების იმავე საფეხურზე, რომელზედაც პალეოლიტის მადღენელი მონადირეები იდგნენ, დღეს ბუშმენები, მინკაპები, ესკიმოსები იმყოფებიან. აქაც გვხვდება იგივე საუცხოო

რეალისტური გამოხატულება ცხოველებისა (კენგურუსი, ხარებისა), აქაც ადამიანი სუსტარაა გადმოცემული. ისევე როგორც მალენის ეპოქაში, დღეს ავსტრალიასა და სამხრეთ აფრიკაში გვხვდება გამოქვაბულები, რომელნიც თითქო ერთგვარ სამხატვრო გალერეებს წარმოადგენენ. კედლები ცხოველების სურათებითაა შემკული, ძნელია იმის თქმა, წარმოადგენენ თუ არა ეს გამოხატულებანიც მისნურ—შესალოცავ ფორმულებს. თუ ანალოგიით განესჯით, თავდაპირველათ ეს ბუშმენური და ავსტრალიური მხატვრული სახეებტ



ადამიანის გამოსახვა პალეოლითის ხანაში

იმავე მისნურ აქტს გამოჰხატავდენ; თვით ე. გროსსე, რომელიც სციდილობს დაამტკიცოს, რომ თანამედროვე პირველყოფილი ერების სურათები წმინდა შემოქმედების სიამოვნებისაგან წარმოსდგებიანო, იძულებულია დაუმატოს, რომ არაფერი შეუძლებელი არაა იმაში, რომ ზოგიერთი ამ გამოხატულებათაგანი მართლაც სარწმუნოებრივ (ე. ი. მისნურ) სიმბოლოს წარმოადგენდნო (გროსსე. „ხელოვნების წარმოშობა“).

ნადირობიდან კაცობრიობა თავის ისტორიულ განვითარებაში მიწათმოქმედებაზე გადავიდა; მიწათმოქმედი კოლექტივები, თავდაპირველათ კომუნისტური, კლასებათ გაიშალენ—მიწათმფლობელებათ და გლეხებათ; მოეწყო კლასობრივი ფეოდალური სახელმწიფო. პირველყოფილი მისნობა რელიგიათ იქცა, ფეოდალის გვერდით და მიწათმოქმედთა მასის ზევით მოგვი ანუ ქურუმი დადგა.

ამ ფეოდალურ—მიწათმოქმედ—მოგეურ საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში ხელოვნება იმავე პრაქტიკული, სოციალურ—უტილიტარული როლის შესრულებას განაგრძობდა, მხოლოდ იგი მხატვრულ—მისნური მოქმედებისაგან რელიგიურ აქტათ იქცა.

ხელოვნება—რელიგიამ შესცვლა ხელოვნება—მისნობა.

პირველი უშუალოთ ბუნებაზე მოქმედობდა, ბუნებას უშუალოთ ადამიანს უმორჩილებდა, მეორე მოქმედობდა ღმერთებზე—ბუნების პატრონებსა და გამგებლებზე, პირველი ბრძანებლობდა, მეორე ათ-

ვინიერებდა. პირველსაც და მეორესაც ბოლოს და ბოლოს მხედველობაში ჰქონდა ადამიანის მატერიალური კეთილდღეობა დედამიწაზე. ახლა, როცა არსებობდა რელიგია, როცა შეიქმნა წარმოდგენა სულზე, პირველათ „ორეულის“ ანუ ძველი ეგვიპტური „კას“ სახით, ხელოვნება—რელიგია ემსახურებოდა ადამიანის ნივთიერ კეთილდღეობას არა მარტო ამ ქვეყნათ, არამედ საიქიოშიც. ეგვიპტეს მაგალითზე შეგვიძლია გამოვამჟღავნოთ ეს გადაქცევა ხელოვნება—მისნობისა, რომელიც მონადირეთა ურდოს შეესაბამება, ხელოვნება—რელიგიათ, რომელიც ფეოდალ—მიწათმომქმედთა და ქურუმთა საზოგადოებრივ წესწყობილებას შეეფერება.

გამოქვაბული, სადაც მადლენელი თავის მისნურ მოქმედებას ასრულებდა, აქ არქიტექტურულ შენობათ იქცევა, ტაძრათ, სადაც ბინადრობს ღვთაება, წარმოდგენილი ჯერ ცხოველათ, შემდეგ მხეციისთაგან ადამიანათ, ხოლო ბოლოს ადამიანათ; გამოქვაბულის კედელზე გამოხატული ცხოველი ღვთაების გამოხატულებათ იქცევა; ცხოველური ცეკვა, რომლის მიზანი ნადირის მოჯადოება იყო, „მოგვების ღვთაებრივ როკვათ“ იქცევა (ასეთია მაგ. პლანეტთა როკვა), მისი მიზანია ადამიანს პლანეტთა მოქცევა დაუმორჩილოს; პირველყოფილ მონადირეთა სიმღერა, რომელიც ალბათ მისნურ მოქმედებას სდევდა თან გამოქვაბულში, ახლა გაისმის როგორც სარწმუნოებრივი ჰიმნი შვის ღვთაების რას შესაქებათ. თუ ეგვიპტური ხელოვნება, ამგვართ, ერთი მხრით სარწმუნოებრივ ლიტურგიული აქტი იყო, მეორე მხრით იგი ორეულის ანუ „სულის“, „კას“, საიქიო კეთილდღეობას ემსახურებოდა. მისთვის შენდება პირამიდა, აკლდგაში იდგმება ქანდაკება ან იხატება სურათი, „კას“ სახე, რომელიც მუდმივ იცხოვრებს, თუნდაც მუშია დაიშალოს, აკლდამის კედლები რელიეფებით იფარება, ეს რელიეფები მიცვალებულის მეურნეობას გამოჰხატავენ, რომელსაც იგი ცხონებულთა სამეფოშიც ჰქვლობს და განაგებს ხოლმე.

ხელოვნება ასეთივე რელიგიური აქტი იყო ყველა მიწათმომქმედ—ფეოდალურ—მოგვურ საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში, მაგ. ფეოდალური საბერძნეთის არქაული ხელოვნება საშუალო საუკუნეების ბიზანტიური და რომანული ხელოვნება, და თვით იმ ქალაქთა საზოგადოებრივი ფორმაციების ხელოვნება, რომელნიც გარშემორტყმულნი იყვნენ მიწათმომქმედი და მიწათმფლობელი კოლექტივებით და ნატურალური მეურნეობით: ასეთი იყო საშუალო საუკუნეების ევროპიული ხელოსნური ბურჟუაზიის ხელოვნება, ეგრეთ წოდებული გოთური ხელოვნება.

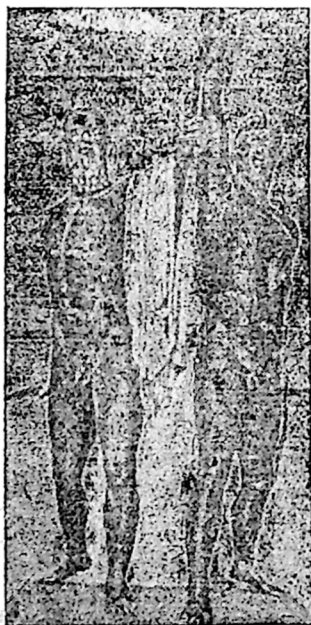
როცა კაცობრაობა ნატურალურ-მიწათმომქმედი კულტურიდან საქალაქო კაპიტალისტურ კულტურაზე გადავიდა, რასაც რელიგიის შესუსტება და მისი ჯერ ფილოსოფიით და შემდეგ მეცნიერებათ გადაქცევა მოჰყვა, ხელოვნებას, რომელიც ერთს დროს მისნობა იყო, ხოლო შემდეგ რელიგია, ხელახლა უნდა შეეცვალა თავისი შინაარსი.

ზეალმაველ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, იმ პერიოდში, როცა ბურჟუაზია თავადაზნაურობის წინაღმდეგ ბრძოლას აწარმოებს, როცა ბურჟუაზიის ორგანიზაცია ხდება, ხელოვნება, წინანდელი საზოგადოებრივი ეპოქების ხელოვნების მსვავსათ, სრულიათ პრაქტიკულ, „უტილიტარულ“ მიზნებს ემსახურება, სახელდობრ ახალი ბურჟუაზიული კოლექტივის აღზრდას მის ისტორიულ მისსიაში.

მისწერი ხელოვნება და რელიგიური ხელოვნება მორალურსამოქალაქო პედაგოგიკათ იქცევა.

ასეთია საბერძნეთის ქალაქთა დემოკრატიის ხელოვნება VI—V საუკუნეებში.

გარეგნულათ ეს ხელოვნება რელიგიურია, მაგრამ დამოუკიდებელი და თავისუფალი სამოქალაქო კოლექტივის იდეას გამოჰხატავს და განამტკიცებს. აკროპოლი თავის ტაძრებით, ღმერთების ქანდაკებებით, ანალოგიური შინაარსის ფრესკებით ერთი მხრით ამჟღავნებდა ათინელი მოქალაქეების მთლიანი ნებისყოფის გრძნობას, ხოლო მეორე მხრით ამავე მოქალაქეებში ზრდიდა ამ გრძნობას; თუ შეჯიბრებებში გამარჯვებულთა პატივსაცემათ ძეგლები იმართებოდა ხოლმე, ეს იმისათვის ხდებოდა, რომ მოქალაქეებში განმტკიცებულიყო როგორც სიყვარული სამშობლო ქალაქისადმი, ისე სურვილი მისი სამსახურისა მთელი სხეულითა და ძალღონით. ისეთი ძეგლი, როგორიცაა ტირანის მკვლელთა ჰარმოდოსის და არისტოგიტონის ქანდაკება, სადაც ორი კაჟაკი მახვილამოწედილი მიდის საზოგადოებრივი ვა-



ტირანთა მკვლელნი ჰარმოდოსი და არისტოგიტონი

რისა მთელი სხეულითა და ძალღონით. ისეთი ძეგლი, როგორიცაა ტირანის მკვლელთა ჰარმოდოსის და არისტოგიტონის ქანდაკება, სადაც ორი კაჟაკი მახვილამოწედილი მიდის საზოგადოებრივი ვა-

ლდებულების შესასრულებლათ, შეიძლება ყველაზე უკეთ გამოჰხატავდა ზეალმავალი ბურჟუაზიული დემოკრატიის შესაფერად სამოქალაქო-აღმზრდელი ხელოვნების იდეას.

როცა იტალიაში XIII საუკუნის დასასრულს სავაქროსანოეწველო ბურჟუაზიამ დაამარცხა თავადაზნაურობა, რელიგიური ხელოვნება აქაც ისეთმა ხელოვნებამ შესცვალა, რომელიც ამჟღავნებდა და ამტკიცებდა სამოქალაქო თვითშეგნებას. ფლორენციის ბურჟუაზიამ თავისი გამარჯვება თავადაზნაურობაზე (1294 წ.) გამოსატა საგულისხმიერო დეკრეტში, სადაც ნათქვამია, რომ მთავრობას განზრახული აქვს ტაძრების განახლებას და გაფართოებას შეუდგეს „ზვიადი მედიდურების საფუძველზე, რათა ადამიანის თაოსნობამა და ძალღონემ ვერასოდეს ვერ შესძლოს ვერც უფრო დიდებული და ვერც უფრო მშვენიერი საქმის შესრულება“; აღნიშნული იყო აგრეთვე საზოგადოებრივ შენობათა პროექტების საქიროება, რათა ეს შენობები „შეუფარდდენ დიდ სულს, რომელიც იბადება ერთი ნებისყოფით გაერთიანებული მოქალაქების მისწრაფებებიდან“ (ამოღებულია ჯივილეგოვის წიგნიდან: „იტალიური აღორძინების დასაწყისი“. მოსკ. თავი 21, „ბრუნელესკო“). ამ საგულისხმიერო დეკრეტში ნათლათ მკლავნდება ფლორენციის ბურჟუაზიული ხელოვნების სამოქალაქო და პოლიტიკური დანიშნულება, მიუხედავათ ამ ხელოვნების სარწმუნოებრივი გარეგნობისა. ფლორენციის ხელოვნების სამოქალაქო და პოლიტიკური ტენდენცია გარკვევით მიილდებოდა იმ ომის სურათებში, რომლებსაც ფლორენციის სინიორია ლეონარდო და ვინჩისა და მიქელ ანჯელოს უკვეფდა სოლმე და აგრეთვე ისეთ ფრესკებში, როგორიცაა სინიორელლის მკვდრედით აღდგომა, სადაც მკვდრედით აღმდგარნი, საშუალო საუკუნეების ტრადიციების წინააღმდეგ, გამოუკლებლივ ტიტვლათ არიან გამოხატულნი, ისე რომ დუკასა და ეპისკოპოსს ვერ გააჩევე ხელოსანსა და გლესში; იგივე ითქმის დონატელლოსა და მიქელ ანჯელოზე, რომელთაც გამოჰხატეს სრულქმნილი ადამიანი—მოქალაქის იდეა.

იგივე მოვლენა განმეორდა საფრანგეთში, როცა ამბოხებულმა ბურჟუაზიამ დიდი რევოლუციის დროს წამოაყენა მხატვარი დავიდი, რომელმაც სამოქალაქო-პოლიტიკური ხელოვნების იდეა ჩამოაყალიბა შემდეგს სიტყვებში: „ხელოვნებამ ხელი უნდა შეუწყოს ხალხის ფართო მასსების აღზრდას და ბედნიერებას. მან ხალხს სიმხნისა და სამოქალაქო სიქველის ნიმუშები უნდა აჩვენოს“.

დავიდის მთელი შემოქმედება ემსახურებოდა ამ სამოქალაქო სიმხნის და სიქველის შთანერგვას ახალგაზრდა რევოლუციური ბურ-

უუაზიის ფსიქიკაში. მისი „პორაციების“ ფიცი“, „მისი ბრუტუსი, რომელიც თავის შვილებს სჯის რესპუბლიკის ღალატისთვის“, მისი „ლეონიდე, რომელიც თავისთავს მსხვერპლათ სწირავს თავისუფლებასა და დამოუკიდებლობას“, მისი „ეროვნული კრების დეპუტატები“, რომლებიც აღთქმას სდებენ არ დავიშლებით მეფისა და კეთილშობილთა კონტრარევოლუციური შეთქმულების მიუხედავად, სანამ „ადამიანის და მოქალაქის უფლებათა დეკლარაციას“ არ განვახორციელებთო,—ყველა ამ სურათების დანიშნულება იყო ახალგაზრდა ბურჟუაზია აღეზარდა იმ პოლატიკური იდეალების მიხედვით, რომელზედაც მას ახალი საზოგადოება უნდა აეგო.

იქ, სადაც ბურჟუაზია ჯერ კიდევ საკმაოდ ძლიერი არ იყო, რათა პოლიტიკური ბრძოლა აეტეხა თავადაზნაურობის წინააღმდეგ, ამ კიდევ იქ, სადაც ეს ბრძოლა მშვიდობიან ფორმებში მიმდინარეობდა, ახალგაზრდა ბურჟუაზიის ხელოვნება ასრულებდა არა იმდენად პოლიტიკურ-აღმზრდელობითი, რამდენადაც ზნეობრივ აღმზრდელობითი როლს. ასე, მაგალითად, საფრანგეთში, XVIII საუკუნეში, რევოლუციის წინა პერიოდში გრეზის მხატვრობა ახალგაზრდა ბურჟუაზიული საზოგადოების ოჯახურ-ზნეობრივ გრძობას ზრდიდა. ქალწულისათვის უმანკოების დაკარგვა დიდი უბედურება („გატეხილი სურა“); მღელვარე და ოაქქარიან საზოგადოებაში ქაბუკი სათნოების გზას ასცდება („უძღები შვილი“), ამას ასწავლიდა გრეზი თავისი ხურათებით ბურჟუაზიულ საზოგადოებას. აგრეთვე ინგლისელმა მხატვარმა ჰოგარტმა XVIII საუკუნეში მხატვრობა და გრავიურა ზნეობრივ ქადაგებათ აქცია, როგორც ამას მკერმეტყველათ თუნდა მისი სურათების სერიათა სათაურები მოწმობს: „შრომა და სიზარმაცე“, „თანამედროვე ცოლქმრობა“, „მეძავი ქალის ცხოვრების გზა“, „გარყვნილი კაცის ცხოვრების გზა“ და სხ. ხოლო იქ, სადაც ბურჟუაზიამ დაასრულა თავისი ბრძოლა ხელისუფლებისთვის, სადაც იგი გაბატონებული კლასი გახდა, სადაც დიდი სიმდიდრე დააგროვა, პოლიტიკური ბრძოლებიდან გამოვიდა, ხოლო მატერიალურ ღარებულებათა წარმოებაში არაა დაბანდებული, იქ ხელოვნება ყველგან თავისუფლდება სარწმუნოებრივი, ზნეობრივი, სამოქალაქო იდეებისაგან, გამოჰხატავს ცხოვრებით დატკობის იდეას. და უფრო და უფრო ებმება თავის სპეციალურ ფორმალურ-ტექნიკურ ამოცანებში.

ასეთ ბურჟუაზიულ საზოგადოებებში ხელოვნება—მისნობა, ხელოვნება—რელიგია, ხელოვნება—პედაგოგია „წმინდა“ ხელოვნებათ იქცევა. ბერძნული ხელოვნება—რომელიც რელიგიური იყო ფეოდა-

ლურ პერიოდში, სამოქალაქო იყო ბურჟუაზიულ-კაპიტალისტური-საზოგადოების დანყარების ეპოქაში, IV—III საუკუნეებში ჰედონიური ხდება. რათა ნათელი წარმოდგენა ვიქონიოთ ამ ცვლილებაზე, საკმაოა ერთმანეთს შევადაროთ ერთი მხრით „ჰარმოდოსი და არისტოგიტონი“, ხოლო მეორე მხრით ალექსანდრე დიდის ეპოქის „აპოქსიომენი“ ლიზიპოსისა და ელენისტური ეპოქის ჯგუფი „ცეკვაში გაწვევა“. „ჰარმოდოსი და არისტოგიტონი“ სამოქალაქო მხნეობის პათოსითაა გამსჭვალული და პოლიტიკური ბრძოლის იდეას ანხორციელებს. როგორ კონტრატს წარმოადგენს „აპოქსიომენი!“ „ეს ახალგაზრდა ატლეთი, რომელიც ასპარეზზე წარმოებულ შიგნით შიგნით შემდეგ მტერს იწმენდს სხეულზე, დიდი ქალაქის მოხდენილი და დარდიმანდი ყმაწვილის იდეალია, იგი ვარჯიშობის შემდეგ საბანაოთ ემზადება. იგი სტკებება შეჯიბრის შედეგებით, სტკებება თავისი თავით და თითქო საზოგადოების მოწონებას ელის უკანასკნელათ გამოსული მსახიობის მსგავსათ“ (ი. ლანგე, „ტიტველი ადამიანი ხელოვნებაში“). აქედან მხოლოდ ერთი ნაბიჯია იმ ჯგუფამდე, რომელსაც „ცეკვაში გაწვევა“ ჰქვია. რქალი ლოდზე ზის და სანდლებს იხდის, თავი გადახრილი აქვს, ცბიერათ ილიმება. სიმღერის ქარიშხლისებურმა ტემპმა მისი სხეული აათრთოლა და იგი მზადაა მის ტაქტს დაემორჩილოს და დაუაროს. სატირის სახე მზიარული და განათებულია. იგი ქალს უცქერის და სიცილს სიცილითვე უპასუხებს. იგი თითებს ატკაცუნებს და ამით კიდევ უფრო აძლიერებს მზიარულ სულიერ განწყობილებას, რომლითაც მთელი ქანდაკებაა გამსჭვალული“ (კლენინი). ამრიგათ მებრძოლ მოქალაქეთა ჯგუფთ ჰარმოდოსისა და არისტოგიტონიდან „ცეკვაში გაწვევამდე“ ბერძნულმა ხელოვნებამ განვლო ის გზა, რომელმაც იგი მოქალაქობრივი—ალმზრდელობითი ადვალებიდან ჰედონიურ იდეალებამდე მიიყვანა.

იგივე განვითარება შეიძლება გავითვალისწინოთ ვენეციური მხატვრობის მაგალითზე. კაპიტალიზმის წინადროინდელ ეპოქაში ხელოვნებას ვენეციაში სარწმუნოებრივი ხასიათი ჰქონდა. მისი წარმომადგენელი იყო ბელლინი თავისი მადონებით. XVI საუკუნეში ვენეციური ხელოვნების დანიშნულებათ იქცა სიამოვნების აპოლოგია. ბელლინის ტიციანი სცვლის. თვით ტიციანის რელიგიური სურათები, რომელიც ეკლესიის მიერ იყო დაკვეთილი, მოკლებულია სარწმუნოებრივ აზრს. თავის წიგნში „მოგზაურობა იტალიაში“ ტენი შემდეგნაირათ გადმოსცემს იმ სულიერ განწყობილებას, რომელიც საუფუძვლათ უძევს ტიციანის სურათს „ღვთისმშობლის ამა-

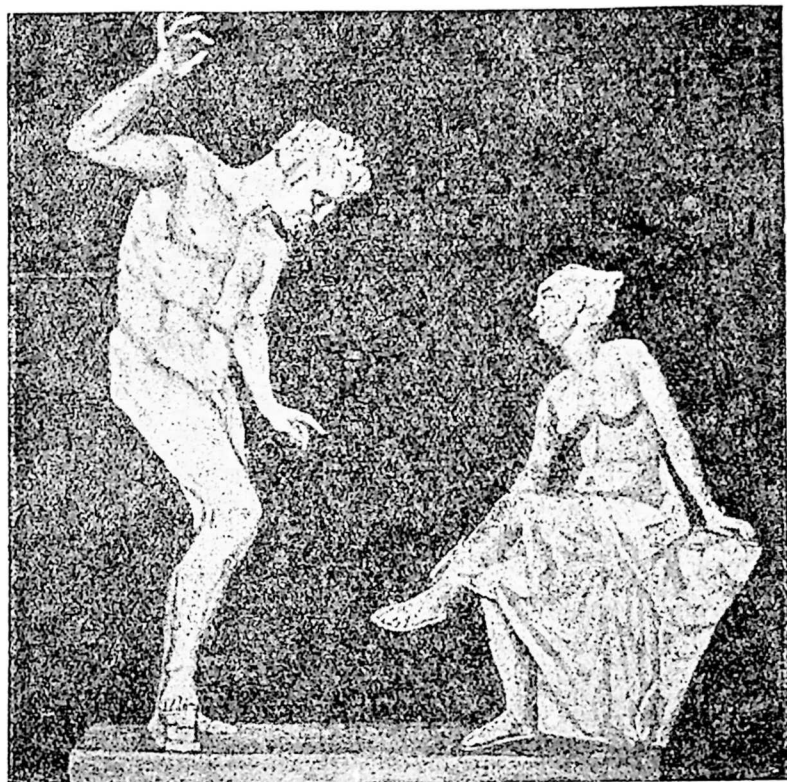
ლლებას: „მთელი სურათი: მიწითალო მეწამულს ტონშია გახვეული. ამ ტონიდან განიზღვინარე ჯანსალი ენერგია მსჭვალავს მთელს ამ მხატვრობას. ქვემოთ მოციქულები არიან, ბრინჯაოს ფერნი, როგორც ადრიატიკის მეზღვაურები. მათ ზემოთ ღვთისშობელი მალღდება თითქო სახმილის გავარვარებულ შარავანდედში. იგიც იმავე მოდგმისაა, ისევე ჯანსალი და ძლიერი, მოკლებული მისტიურ აღფრთოვანებასა და მისტიურ ღიმილს, ამაყი, წითელ სამოსსა და ლურჯ წამოსასხანში გახვეული. მის ფერსთ ქვეშ მთელს სივრცეზე ნორჩი ანგელოზების მომნიპლავი გვირგვინი იშლება—ცხოვრების მხიარული აყვავება. ესაა ცხოვრების უმშეენიერესი წარმართული დღესასწაული—ძღვევამოსილებისა და ბრწყინვალე ახალგაბრდობის დღესასწაული“ კიდევ უფრო გულაბდილათ ადიდებენ სინარულსა და სიამოვნებას ტიცინანის საერო სურათები, მისი „ვენერები“ და სხ. სარწმუნოება, ნოქალაქეობრივობა, მორალი-ყოველივე პედონის-ტურ ექსტაზში ჩაინთქა. როცა ფერარის დუკამ ალფონსომ ტიცინანს „ბაქხანალიის“ სურათის დახატვა მიანდო, მხატვარმა მხიარულათ წამოიძახა, თქვენ ვერ მოიგონებდით სიუჟეტს, რომელიც ამბზე უფრო მოხვედებოდა ჩემს გულსო.

განვითარების ამ საუკუნურზე ბურჟუაზიული ხელოვნება თავისუფლდება რელიგიური, სამოქალაქო და მორალური იდეებისაგან. იგი უფრო გულგრილათ ექცევა იმას თუ „რა“ გამოჰხატოს და მეტს ყურადღებას აქცევს იმა თუ „როგორ“ გამოჰხატოს. ამ ხანის გაბატონებული ხელოვნება, მხატვრობა, წმინდა მხატვრობათ იქცევა. პირველათ ეს გარკვეულათ ჰოლანდიაში მოხდა XVII საუკუნეში, როცა ამ ქვეყნის ბურჟუაზიამ თავისი დამოუკიდებლობა დაიცვა ესპანიის წინააღმდეგ და მშვიდობიანი, მადლარი, უზრუნველი ცხოვრება დაიწყო: ამ დროს ხელოვნების შინაარსი თანდათან მიიჩქმალა. შინაარსი მხოლოდ საბაბათ გადაიქცა მხატვრული კომბინაციებისა, ფერადი თაიგულებისა ან სინათლის თამაშის გადმოცენისათვის.

იგივე ევოლუცია იდეურ-ორგანიზაციული ხელოვნებიდან წმინდა ხელოვნებისკენ განელო ბურჟუაზიულ საზოგადოებათა ხელოვნებამ XIX საუკუნეში.

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ფრანგული მხატვრობა კიდევ მოქმედობს საზოგადოების პოლიტიკურ და სოციალურ-მორალურ შეგნებაზე. ბურჟუაზიას ჯერ კიდევ არ დაუმთავრებია თავისი ბრძოლა ხელისუფლებისთვის. კლასიკოსი დაგიდი ქებას უძღვნის იმპერიას. რომანტიკოსი დელაკრუა უმღერის ივლისის რევოლუციას და აგიტაციას ეწევა საბერძნეთის განთავისუფლებისთვის (იხ. მისი

სურათები: „ჯვაროსნები კონსტანტინეპოლში“. „ხოცვა-ელეგია ქიოსზე“). ტასარი, ჟანრონი და სხ. სოციალური სიბრაღის გრძნობას აღვივებენ. მიწვევითა ტანჯვის მომღერალი ხდება. XIX საუკუნის მეორე ნახევარში საფრანგეთის მხატვრობა გადაქრით მიდის შინაარსის ნეიტრალიზაციისა და ფორმალური ტექნიკისკენ. ბარბიზონის სკოლის პეისაჟისტები მხატვრობას „ლიტერა-



საცევაოთ გაწვევა

ტურის“ გავლენისაგან ანთაფისუფლებენ. იმპრესიონისტებისთვის მხატვრობა სინათლისა და ფერების შთაბეჭდილების გადმოცემით იქცევა. კუბისტები მარტოოდენ ხაზებით კმაყოფილდებიან და სხ. მთელს ფრონტზე „წმინდა ხელოვნება“ იმარჯვებს.

ერთი სიტყვით, ყოველ მნიშვნელოვანს საფეხურს კაცობრიობის საზოგადოებრივ განვითარებაში შეეფერება ხელოვნება, რომელიც განსაზღვრულ სოციალურ ფუნქციას ასრულებს.

მონადირეთა ჯგუფში, ცივილიზაციის დაბალ საფეხურზე, ხელოვნება ჯადოსნური აქტია, მისნობას წარმოადგენს, მისი შემწეობით ბუნება (ნადირების სახით) თითქო უშუალოთ ექვემდებარება მონადირეს. მიწათმოქმედ-ფეოდალურ მოგვერ საზოგადოებაში ხელოვნება სარწმუნოებრივი ზემოქმედების აქტათ იქცევა, მისი შემწეობით უნდა მოხდეს ღმერთების მოთვინიერება ადამიანის, უწინარეს ყოვლისა „წარჩინებული“ ადამიანის საკეთილდღეოთ. ფეოდალიზმის წინააღმდეგ აჯანყების დროს ბურჟუაზია ხელოვნებას აქცევს ბურჟუაზიული საზოგადოების წევრთა ზნეობრივ-პოლიტიკური აღზრდის საშუალებათ, ხოლო როცა ბურჟუაზია მშვიდდება, ბატონობას აღწევს, გონებრივათ უზრუნველყოფილია, იგი ხელოვნებას ანთავისუფლებს ყოველგვარი „იდეებისაგან“, არა მარტო სარწმუნოებრივი, არამედ პოლიტიკური და ზნეობრივი იდეებისგანაც, და მას აიძულებს ცხოვრების დატკობობას ემსახუროს.

მაგრამ მისნობის ელემენტი ხელოვნებას შერჩა საზოგადოებრივი განვითარების ყველა საფეხურზე.

მონადირეთა ჯგუფში ეს იყო გულუბრყვილო მისნობა, ამ ადამიანებს ეგონათ, მხატვრული აქტი უშუალოთ დაიმორჩილებს ბუნებასო.

ფეოდალურ-მოგვერ საზოგადოებაში ხელოვნება იგივე მაიძულებელი მისნობა იყო, მხოლოდ მიმართული არა ბუნებისა, არამედ ღმერთისა და ღმერთებისკენ.

ზეალმაველ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ხელოვნება იგივე მისნობა იყო, მხოლოდ მიმართული არა ბუნებისა და არა ღმერთებისკენ, არამედ საზოგადოებრივი ადამიანისკენ; ეს ხელოვნებაც ისევე სცდილობდა იძულებით ემოქმედა ადამიანის ფსიქიკაზე, აღეზარდა საზოგადოებრივი კოლექტივის სასარგებლო წევრი და თვით მაშინაც კი, როცა ბურჟუაზიულ-კონსერვატიულ საზოგადოებაში ხელოვნება თავისუფლდება ყოველივე სარწმუნოებრივი, პოლიტიკური და ზნეობრივი იდეებისაგან, როცა იგი „წმინდა“ ხდება, მაინც ინარჩუნებს მისნობის ელემენტებს, მიტომ რომ გვაიძულებს რეალურათ ვიწამოთ ის, რაც ნამდვილათ, როგორც ცხოვრება, როდღი არსებობს.

IV. მხატვრული წარმოების ფორმები

მხატვრული საგნის წარმოება იმავე კანონებს ექორჩილება, რომელიც ნივთიერ ღირებულებათა წარმოებას განაგებს. სამეურნეო სისტემა, რომელიც საზოგადოებრივი განვითარების ამა თუ იმ საფეხურზე ბატონობს, აუცილებლად განსაზღვრავს მხატვრის ნაწარმოებელ შრომას და მის სოციალურ მდგომარეობას. ისევე როგორც ნივთიერი ღირებულებანი იქმნებიან ან საკუთარს ოჯახში მოსახმარათ, ან დაკვეთით, ან ბაზრისთვის, მხატვრულ ნაწარმოებთა შექმნის დარგშიც ერთი მეორეს ასეთივე წარმოების ფორმები სცვლიან. ფეოდალურ საზოგადოებაში მხატვარი თავის ნაწარმოებს მეფის და ბატონის საპატრონოს ფარგლებში ჰქმნის, ხელოსნურათ მოწყობილ საზოგადოებაში იგი დაკვეთით მუშაობს, ხოლო კაპიტალისტურ საზოგადოებაში ბაზრისთვის. ფეოდალურ საზოგადოებაში მხატვარი ყმა ან მოსამსახურე, ხელოსნურში იგი ხელოსანია, ხოლო კაპიტალისტურში საქონლის მწარმოებელი, რომელიც მიწოდების და მოთხოვნის კანონს ემორჩილება. ფეოდალიზმიდან კაპიტალიზმისკენ გარდამავალ ეპოქაში, როცა თავადაზნაურობა და ბურჟუაზია თავიანთ ტოლქმედს პოულობდენ აბსოლუტური მონარქის პოლიტიკური ხელისუფლების სახით, მხატვარი ისეთივე მსახური იყო, როგორც ფეოდალურ მეურნეობაში, მხოლოდ გასამრჯელოს ღებულობდა არა ნატურით, არამედ ფულით და ამასგარდა იგი მთელს თავის სიცოცხლეში ბატონის კარზე როდი იყო მიმაგრებული.

ყველა ფეოდალურ-საზოგადოებრივ ფორმაციებში მხატვარი ბატონყმური ოჯახის ან ბატონყმური კარის მეურნეობის ნაწილს წარმოადგენს. ასეთი იყო მხატვრის მდგომარეობა ძველს ეგვიპტეში. როცა ამენოფის IV ეგვიპტეს სატახტო ქალაქი ელ ამარნაში გადაიტანა, მასთან მრავალი მხატვარი იყო, რომელნიც მისთვის მხატვრულ სამუშაოს ასრულებდენ. ერთმა მათგანმა, სახელათ იუტიმ თავის თავს ერთგვარი ძველი დაუდგა ჰევის სასაფლაოში: იგი თავის სახელოსნოში ზის და ქალის ქანდაკებაზე მუშაობს. როგორც სჩანს, ეს კარისკაცი მხატვრები, „მოქანდაკეთა უხუცესები“, როგორც მათ უწოდებდენ, სცხოვრობდენ არა ფარაონის სასახლეში,

არამედ „ქურუმთა უხუცესის“ ქუჩაზე, სადაც ერთმა თანამედროვე ევროპიელმა მკვლევარმა მხატვარი ტუტმესის სახელოსნო აღმოაჩინა (იხ. ბალოდ. „ძველი ეგვიპტური ხელოვნების ისტორიის ნარკვევი“)

ასეთივე მდგომარეობაში იყო მხატვარი ფეოდალურ-არქაულ საბერძნეთში. ენოსის სამეფო პალატებში კუნძულ კრიტოსზე, როგორც ევანსის მიერ წარმოებულმა გათხრამ გვაჩვენა, მოქანდაკეების სახელოსნოები იყო, სადაც კერამიკულ ქურქელს, ფაიანსის ნივთებს და სხ. აკეთებდნენ (იხ. სახაროვი. „ეგვიპტის კულტურა“). იგივე მოვლენა მეორდება ახალს ევროპაში, იმ ეპოქებში, როცა ნატურალური მეურნეობა ბატონობდა და პროდუქტები ფეოდალური მამულის ფარგლებში იქმნებოდა. IX-X საუკუნეებში დასავლეთ ევროპაში ყველაზე მოწინავე და მოწესრიგებულს მეურნეობას, აგრეთვე კულტურის კერას მონასტრები წარმოადგენდნენ. მხატვრები თვით მონასტრებში სცხოვრობდნენ, მიმაგრებული იყვნენ, უმეტეს შემთხვევაში თვითაც ბერები იყვნენ. „სენ გალენის მონასტერი გერმანიაში IX საუკუნეში თითქო მთელს ქალაქს წარმოადგენს თავისი შენობებით. მემატრიანეები მოგვითხრობენ ხუროთ-მოძღვრებისა, მხატვრებისა და ოქრომჭედლების შესახებ, რომელნიც იქ სცხოვრობდნენ. XI საუკუნეში ერთმა აბატმა მაცხოვრის მონასტერი დაარსა შარტრის მახლობლათ და იქ მრავალ მოქანდაკესა, ოქრომჭედელსა და მხატვარს მოუყარა თავი“ (ბოიე, (ხელოვნების ისტორიის ნარკვევი“). იგივე ამბავი ხდებოდა, რასაკვირველია, ერისკაცი ფეოდალის მეურნეობაში. როცა XV საუკუნეში ბურჟუნდიის დუკამ თავის კარზე მხატვარი ვან ეიკი მიიპატიჟა, მას შინაყმის ტიტული მისცა (ჰაუზენშტეინი. „ხელოვნება და საზოგადოება“).

მაგრამ დასავლეთ ევროპაში მხატვარი, რომელიც ბატონს ემსახურებოდა, XV საუკუნიდან უკვე თავისუფალი კაცი იყო, რუსეთში კი მხატვარი XIX საუკუნის დასაწყისშიც ყმა იყო. მემამულეები თავიანთ ყმებს, რომელთაც მხატვრული ნიჭი გამოაჩნდებოდათ, ან სამხატვრო აკადემიაში გზავნიდნენ ან რომელიმე პროფესორთან: შემდეგ ყმა უკან ბრუნდებოდა და მემამულისთვის იწყებდა მუშაობას, ისევე როგორც მისთვის გლეხი მუშაობდა. აკადემიის პრეზიდენტი ოლენინი (ოციან წლებში) შეეცადა მემამულეებისთვის ჩაეგონებია გაანთავისუფლეთ აკადემიაში მივლინებული ყმა მხატვრებო, მაგრამ ამ ლიბერალურ განზრახვას წინააღმდეგ არააჩიქვევი, რომელსაც როგორც კაპრალსა და მებატონეს ეჯავრებოდა „თანამედროვე ფილოსოფოსების“ აზრები.

ყველა ზემოაღნიშნულ ეპოქებში, როცა ნატურალური მეურნეობა და ფეოდალურ-მოგვეური ან ფეოდალურ-თავადახანაურული წესწყობილება ბატონობდა, მხატვარი შინაური მეურნეობის ნაწილი იყო, ყმა ან მსახური: ეს ითქმის როგორც ეგვიპტეს ფარაონის სასახლეზე, ისე კუნძულ კრიტოსის სამეფო კარზე, როგორც ევროპის საშუალო საუკუნეებრივ სენიორალურ მამულზე, ისე ბოლოს XIX საუკუნის პირველი ნახევრის რუსი მებატონის მამულზე. ყველა ამ შემთხვევაში ხელოვნება მხოლოდ პატრონის და იმ მეურნეობის მოთხოვნილებას აკმაყოფილებდა, რომლის ფარგლებში სცხოვრობდნენ და ჰქმნიდნენ მხატვრები.

იქ, სადაც ფეოდალური მამულის გვერდით ქალაქებში ხელოსანთა საამქროები და კორპორაციები მოიპოვებოდნენ, ან იქ, სადაც შრომა ხელოსნურათ იყო მოწესრიგებული, ერთი სიტყვით, სადაც ფეოდალური კლასის გვერდით ან მასზე მაღლა ხელოსანი ბურჟუაზია დგებოდა, მხატვარი. რომელიც თვით ხელოსანი იყო, დაკვეთით მუშაობდა, ჯერ მთელი ქალაქის კოლექტივის ან მთელი სახელოსნო ორგანიზაციების დაკვეთით, ხოლო შემდეგ, როცა სავაჭრო ბურჟუაზიამ წინ წაიწია, კერძო პირების, მდიდრების დაკვეთით. ასე მაგალითად კლასიკურ საბერძნეთში, VI-V საუკუნეებში, მხატვარი ხელოსანი იყო. მხატვრული ხელოსნობა კი თაობიდან თაობაზე გადადიოდა, მამიდან შვილზე (ვაზერი. „ბერძნული ქანდაკება“). იმ ხანაში, როცა ქალაქი-სახელმწიფო კიდევ ბატონობდა ცალკე პიროვნებაზე, ეს მხატვარი-ხელოსანი მთელი ქალაქის კოლექტივის დაკვეთით მუშაობდა: ამის მაგალითია ფიდიასი, რომელიც პერიკლემ აკროპოლის ასაგებათ მიიწვია. IV საუკუნეში, როცა ბურჟუაზიულმა ინდივიდუალიზმმა დაშალა ათინელის სამოქალაქო გრძნობა, როცა მდიდრებმა პირველხარისხოვანი როლის თამაში დაიწყეს, მხატვრები უფრო კერძო პირების დაკვეთით მუშაობდნენ. „ჩვენ ვიცით, რომ სახელოვანი მხატვრები ერთი და იმავე ოჯახისთვის მრავალ პლასტიურ ნაწარმოებს ჰქმნიდნენ“ (პელმანი. „ანტიური კომუნიზმი“).

საშუალო საუკუნეების ევროპაშიც მხატვარი ხელოსანი იყო, რომელიც მთელი ამქრებათ დაწყობილი ქალაქის კოლექტივის დაკვეთით მუშაობდა. ხუროთმოძღვრები და მოქანდაკეები ქვისმთლებების საამქროში შედიოდნენ, საბუთებში მათ ჩვეულებრივ „ოპერარი“, ე. ი. მუშებს უწოდებდნენ. ცოტათი უფრო გვიან მხატვრებიც მოეწყვენ საამქროში. რადგან ლუკა მახარობელი მხატვრათ ითვლებოდა, მხატვართა საამქრომ წმ. ლუკას სახელწოდება მიითვისა. თუ

თუ არ ვცდებით, პირველათ ასეთი საამქრო ვენეციაში მოეწყო 1290 წელს, შემდეგ იტალიის სხვა ქალაქებში და სხვა ევროპულ ქვეყნებში. ამქარი მხატვრები XII—XIII და თვით XIV საუკუნეში ცალკე საამქროების დაკვეთით მუშაობდნენ ან კიდევ მთელი ქალაქის ხელოსანი მოსახლეობისთვის, უმთავრესათ ისინი ეკლესიებს აგებდნენ და ამკობდნენ. მთელი მოსახლეობა სიძლერით იყრიდა თავს საძირკველ ჩაყრილ შენობასთან, თვით მოჰქონდა საშენი მასალა და სურსათი. მხატვარს ნატურით აკმაყოფილებდნენ, ფულადი ჰონორარი თანდათან შემოიღეს ფულის მეურნეობის განვითარების მიხედვით; თუ არ ვცდებით, პირველათ ეს მოხდა იტალიაში 1304 წელს, როცა ფლორენციის სინიორიამ ჯოტოს განსაზღვრული ფულის თანხა მისცა სურათისთვის, რომელიც ქალაქის პალატების ერთი დარბაზისთვის იყო დაკვეთილი.

იტალიაში XV საუკუნეშიც მხატვარი-ხელოსნები სწორეთ საამქროებისთვის მუშაობენ, მათი დაკვეთით მუშაობენ. „ფლორენციაში XV საუკუნეში ცალკე საამქროთა შორის შეჯიბრება სწარმოებდა ქანდაკებათა დაღმის შესახებ ორ სან მიქელეს ტაძრის ნიშებში: ყასაბთა საამქრომ დონატელოს წმ. პეტრეს ქანდაკება დაუკვეთა, დურგალთა საამქრომ წმ. მარკოზისა, ხოლო მეთოფეების საამქრომ წმ. გიორგისა. აგრეთვე პირველი კარიბჭე, რომელიც გიბერტიმ შეჰქმნა ფლორენციის ბაპტისტერიისთვის (საემბაზო ეკლესიისთვის), ერთს საამქროს 22.000 ფლორინი დაუჯდა“ (რ. ზაიჩიკი. „აღორძინების ადამიანები და ხელოვნება“).

აღორძინების ეპოქის იტალიელი მხატვარი მართლაც უფრო ხელოსანი იყო ვიდრე არტიტი ანუ ხელოვანი. იგი შეგირდათ შედიოდა სახელოსნოში, სადაც თუ 13 წელიწადს არა, როგორც ამას ჩენინო ჩენინი მოითხოვდა თავის წიგნში მხატვრობის შესახებ, ყოველს შემთხვევაში დიდ ხანს სწავლობდა (ანდრეა დელ სარტო 7 წელს, პერუჯინო 9 წელს, ფრა ბარტოლომეო 10 წელს). ჩვეულებრივ ისინი ოქრომჭედლის სახელოსნოში სწავლობდნენ (პ. უჩელო, ბრუნელსკო, გიბერტი, ვეროკიო, პოლიაიოლო, ბოტიჩელი და სხ.). როგორც ხელოსნები ისინი ქალაქიდან ქალაქში გადადიოდნენ და მხოლოდ სურათებს როდი ხატავდნენ. ნერო დე ბიჩიმ ერთს თავის ეტიუდში დახატა ფლორენციის XV ს. მხატვრული სახელოსნო, სადაც მხატვრები ამზადებდნენ ხის მოზაიკას, საეკლესიო შანდლებს, სურათებს ნოხებისთვის, ლერბებს, თვით აბრებს. დიდი და სახელოვანი მხატვრები როდი გაურბოდნენ ასეთი ხელოსნური დაკვეთის შესრულებას. პოლიალოს ოქრომჭედლის სახელოსნო ჰქონდა, კოლე-

ონეს ცხენოსანი ქანდაკების შემქმნელი—ვეროკიო სის ჯვრებს და ტერაკოტის ნაწარმოებებს აკეთებდა, გირლანდაიომ თავისი სახელწოდება ალბათ იქიდან მიიღო, რომ გირლანდებს სწნავდა ქალების კალათებისთვის და სხ. რაკი მხატვარი ხელოსანი იყო, „მთელი იმ დროინდელი ოქროვერცხლის და მოზაიკის ნაწარმოები, ბარძიმები, თეფშები, შანდლები, ტრაპეზები და ნაქარგები გასაოცარ ტექნიკასა და დიდი გულმოდგინეობას მოწმობდენ“. მეორე მხრივ თავიანთ „მაღალი ხელოვნების“ ნაწარმოებთაც ეს ხელოსანი-მხატვრები ყურადღებით ექცეოდენ. გიბერტიმ 21 წელიწადი მოანდონა თავისი პირველი კარიერის გაკეთებას, მეორემ კიდევ მეტი დრო მოითხოვა. ლუკა რობია თითქმის ათს წელიწადს მუშაობდა ფლორენციის საკრებულო ტაძრის შესამკობათ და სხ. (რ. ზაიჩიკი).

სააღმსრულებლო კაპიტალიზმის განვითარებამ, სახელოსნო ბურჟუაზიის უკანდახევამ სავაჭრო ბურჟუაზიის წინაშე, ინდივიდუალისტური გრძნობის ზრდამ გამოიწვია ის, რომ ხელოსანი მხატვარი თანდათან არტისტ-ბურჟუათ იქცა. მას სამძიმოთ მიაჩნია კავშირი საამქროსთან. ლეონარდო და ვინჩი აშკარათ აბუჩათ იგდებს მოქანდაკეებს, როგორც ხელოსან მუშებს, რომელნიც ქუჭყიან და მტვრიან სახელოსნოში მძიმე ფიზიკურ სამუშაოს ასრულებენ. მის იდეალს წარმოადგენს მხატვარი, რომელიც სამხატვრო ღვაძლს უზის სუფთა ოთახში, სუფთათაა ჩაცმული და მუსიკის ხმებს ან ლექსების კითხვას ისმენს. ლეონარდო კიდევ უფრო შორს მიდის, იგი ნამდვილ მხატვრათ აცხადებს მხოლოდ იმას, ვინც „სურათის ორგანიზაციას“ იწყებს, მის დასრულებას კი, როგორც „მონათა საქმეს“ მოწაფეებს ანდობს (მ. ჰაცფელდი. „ლეონარდო და ვინჩი“). ხელოსნური ეპოქის მხატვარი ანონიმურათ ჰქმნიდა და ჩვენ მხოლოდ შემთხვევით ვგებულობთ წერილობითი წყაროებიდან რომანული და გოთური ტაძრების ამშენებელთა სახელებს, მით უმეტეს იშვიათად ვიცით იმდროინდელი მოქანდაკეების სახელები; ახლა, პირიქით, მხატვარი, როგორც შემომქმედი პიროვნება, სცდილობდა გამოაყოფოდა ხელოსანთა კოლექტივს. „რამდენაღ უფრო ვუახლოვდებით რენესანსს, მით უფრო ხშირათ გვხვდება მხატვრის სახელი. აღორძინების დასაწყისში ოსტატები იშვიათად აწერენ ხელს განცალკევებულ ნაწარმოებს, მათი პატივმოყვარეობა კმაყოფილდება, თუ საზოგადოება მათ საერთოდ აღიარებს. შემდეგ მხატვრები ხელს აწერენ ყოველივე, თვიღ სრულიათ უმნიშვნელო სურათს, ისინი დიდებისთვის მუშაობენ. ჩელინის მსგავსი ადამიანის გულზე იადობა აუტანელი ხდება, მისი შურიანობა ოდნავ ნიკიერი მეტოქის მიმართ

პირდაპირ საზიზღარია (კონ-ვინერ. „სტილთა ისტორია“). ესეცაა, საზოგადოებრივი აზრი და საზოგადოებრივი სახელმწიფოებრივი ხელისუფლება ყოველნაირათ ხელს უწყობს მხატვრების პირად თავმოყვარეობას და უხვათ პრივილეგიებს ანიჭებს მათ. „XV საუკუნის დასაწყისში ყველა ოსტატებს, რომელნიც მეთაურობდენ სიენის ტაძრის აგებას, რაინდის წოდება მიენიჭათ. ჯენტილე და ფაბრიანომ ვენეციის რესპუბლიკიდან უფლება მიიღო პატრიციული წამოსახლამი ეტარებინა; ქალაქმა ბოლონიამ ფრანჩესკო ფრანჩა ერთერთ „სახალხო გონთალონიერათ“ დანიშნა; როცა ფილიპინო ლიპის მარხავდენ, ყველა საეაქროები დისერვის ქუჩაზე დაჰკეტეს, რაიცა მხოლოდ თავადიშვილების დასათლავეების დროს ხდებოდა. ბრამანტეს დასათლავებას „პაპის მთელი კარი“ დაესწრო (ზაიჩიკი, იქ.). რაკი „ხელოსნებიდან“ „არტისტებათ“ იქცენ, გვიანი რენესანსის მხატვრები ხელს აღარ ჰკიდებენ სახელოსნო ხასიათის დაკვეთებს და მხოლოდ „უმალეს ხელოვნებათა“, „წმინდა ხელოვნებათა“ დარგში მუშაობდენ, ხანგრძლივ ერთ ნაწარმოებზე მუშაობა ხელოსნური გულმოდგინეობის ნიშნათ ითვლება. გენიოსი არტისტი დამახასიათებელი თვისება ჩქარა, *far presto* მუშაობააო. რაკი სახელოსნო ორგანიზაციის ბორკილებიდან განთავისუფლდენ, ეს მხატვრები ქონებრივათ ბურჟუებივით სცხოვრობენ. მათ აქვთ სახლები და მამულები (პერუჯინო), ბრწყინვალე პალატები (რაფაელი, ტიციანი) ისინი დიდს სიმდიდრეს იძენენ (ფ. ლიპპი, კორეჯიო).

თავისი განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე საეაქრო კაპიტალიზმი ორგანიზაციულათ მოეწყო თვითმპყრობელი მონარქიის სახით. პოლიტიკურ და კულტურულ ცენტრათ ხელმწიფის სასახლე იქცა. მხატვარი ამ ეპოქებსა და ასეთ საზოგადოებრივ ფორმაციებში ხელახლა თითქმის იმავე მდგომარეობაში ვარდებოდა, როგორშიც ფეოდალიზმის დროს იყო. მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ იგი უკვე აღარ იყო ყმა, არც შინამოსამსახურეთ ითვლებოდა, არამედ მას კარზე დროებით იწვევდენ და აძლედენ არა ნატურალურ გასამჯელოს, არამედ ფულს. პირველათ ეს მოხდა ელინისტურ პერიოდში, ალექსანდრე დიდისა და მისი მემკვიდრეების დროს. ალექსანდრე დიდის კარზე მუშაობენ ლიზიპოსი, აპელესი, პირგოტელი. შემდეგ მისი მემკვიდრეების დროს მხატვრები თავს იყრიან პტოლომეებისა, სელევკიდებისა და ატალიდების სასახლეებში. „უბრალო ხელოსნიდან, როგორიც მხატვარი ძველად იყო, იგი მეფის განათლებული მეგობარი ხდება. მაშინ როცა წინათ ტექნიკური ცოდნა მამიდან შვილზე გადადიოდა მემკვიდრეობით და მხატვარი

თავის ხელოვნებას სამშობლოს წყალობით იძენდა, ახლა იგი ყოველივე აუცილებელს უცხოეთში „სესხულობს“ (ვაზერი. „ბერძნული ქანდაკება“). იგივე მოვლენა მეორდება XVI—XVIII საუკუნეების ევროპაში, ჯერ იტალიასა, შემდეგ საფრანგეთსა, ინგლისსა (სტუარტების რესტავრაციის დროის), ესპანიასა, ბოლოს რუსეთში. ლეონარდო და ვინჩი მილანოს დუკას ლოდოვიკო მოროს კარზე მუშაობს, რაფაელი და მიქელ ანჯელო პაპის სასახლეში, საფრანგეთში ვერსალის სასახლეში ხუროთმოძღვრები მანსარი და დე კატე მუშაობენ, მხატვრები ლებრენი, ჟუვენე, რიგო და სხ., ინგლისში კარლოს I კარზე ვანდეიკი მოღვაწეობს, ესპანიაში ფილიპე IV კარზე ველასკეცი, რუსეთში ეკატერინეს კარზე შებუევი და სხ.

ხელმწიფეები თავს ევლებიან მხატვრებს. როცა ტიციანს, რომელიც კარლოს V სურათს ჰხატავდა, ხელიდან ფუნჯი გაუვარდა, მეფე დაიხარა და იატაკიდან აიღო, როცა ლუი XIV ჰუსენი მიიწვია, ქება-დიდებათ აღსავსე წერილი მისწერა. მაგრამ გვირგვინოსანი მეცენატები თავიანთ მხატვრებს ხშირათ დროზე ვერ აძლევდნენ ჯამაგირს, ეს სჩანს ლეონარდოსა, ტიციანის და სხ. მუდმივი ჩივილისა ან კიდევ მწარე საყვედურისაგან, რომლითაც ამის გამო ვაზარიმ მიმართა ამა ქვეყნის ძლიერთ. ეს მხატვრები უკვე ყმები კი არა, თავისუფალნი იყვნენ, „განათლებულ დესპოტებს“ მეგობრობდნენ, მაგრამ თავიანთი წინამორბედების მსგავსათ ვალდებულნი იყვნენ თავიანთი ბატონების ოჯახში ემსახურნათ; არა მართო ამ ბატონების და მათი მახლობლების სურათები ეხატათ, არამედ მათთვის თეატრის წარმოდგენები, დღესასწაულები და სხ. ემართათ.

თუ ფეოდალურ და სასახლის მეურნეობაში მხატვარი ფარაონს, მონარქს ან ბატონს ემსახურებოდა, თუ ხელონურ-ვაჭრულ საზოგადოებაში მხატვარი ქალაქის, საამქროების ან კერძო პირების დაკვეთით მუშაობდა, განვითარებულ კაპიტალისტურ საზოგადოებრივ ფორმაციებში, სადაც ყოველი წარმოება ბაზრისთვის ხდება, იგი იძულებულია უპიროვნო ბაზრისთვის იმუშაოს: მისი ნაწარმოები საქონლათ იქცევა, იგი იყიდება როგორც ყოველი საქონელი. პირველად ეს მოვლენა თავს იჩენს უკვე გვიანი ბერძნული ბურჟუაზიული კულტურის ეპოქაში. ტერაკოტის პატარა ქანდაკებები, ალბათ მასსობრივათ, ტანაგრაში კეთდებოდა საბერძნეთის ბაზრისთვის. მხედველობაში ჰყავდათ საერთო მუშტარი. ეს მოვლენა შემდეგ ევროპაში მეორდება XVI საუკუნეში, სადაც დიურერი თავის ცოლსა და დიდას აუგსბურგის და ნიურენბერგის იარმარკაზე გზავნის თა-

ვისი გრავიურების გასაყიდათ; ყველაზე გამოკეთილათ იგი იხატება ჰოლანდიაში XVII საუკუნეში, სადაც პროტესტანტული ეკლესია წინააღმდეგი იყო ტაძრების შემკობისა და სადაც მონარქიული ხელისუფლება არ არსებობდა, შემდეგ ესპანიაში და საფრანგეთში, სადაც ყოველი მდაბიო მოქალაქეც კი სურათებით აშკობდა თავის ოთახებს.

მხატვარი აქ ბაზართან სდგას პირისპირ და, თუ პორტრეტები დაკვეთით იხატება, დანარჩენი დარგის სურათები იყიდება. მხატვარს აქ შუამავალი რგოლი სჭირია თავის თავსა და საზოგადოებას შორის. თავდაპირველათ იგი სურათებს თავის სახელოსნოში აფენს, როგორც ეს ზოგიერთი ჰოლანდიელი მხატვრის სურათზე სჩანს, სადაც სახელოსნო-გამოფენაა დახატული, ან კიდევ საკომისიოთ ვაჭრებს აძლევს იარმარკაზე. მაგრამ უძლეველი სიძლიერით თავს იჩენს აზრი ნაძვეილი გამოფენისა, რომელიც პირველათ ამსტერდამში ეწყობა, ბირჟის შენობაში, კომერციული ცხოვრების ცენტრში, სადაც ფულიანი ხალხი ტრიალებს, ხოლო შემდეგ XVII საუკუნის სამოციან წლებში პირველი მხატვრული გამოფენები ეწყობა ჰააგსა და უტრეხტში. სურათი თანდათან საქონელი ხდებოდა, ხანდახან აუქციონზეც იყიდებოდა. პეიზაჟისტმა ვან გოიენმა ორჯერ მოაწყო თავისი სურათების საჯარო გაყიდვა, რათა ვალები გადაეხადა, აგრეთვე რან სტეენი იძულებული იყო თავისი სურათების აუქციონი მოეწყო. რათა მეაფთიაქეს ვალი გადაეხადა, ცოლის ავთიმყოფობის დროს აღებული. ძნელია ზედმიწევნით გამორკვევა, რამდენათ ფასობდა სურათი. იან სტეენი პორტრეტებს ხუთ გულდენათ ხატავდა. პეიზაჟებიც იაფათ იყიდებოდა. რამდენათაც მეტი ფიგურა იყო სურათზე, მით უფრო ძვირათ ფასობდა იგი, როგორც რუბენსი სწერდა ერთს ინგლისელ კლიენტს. საბაზრო მუშაობას მრავალმხრივი შედეგები ჰქონდა მხატვრებისთვის. იგი მეტის მეტათ ნაყოფიერი უნდა ყოფილიყო, რომ შესძლებოდა რაც შეიძლება მეტი სურათი გაენალდებია ბაზარზე, რაც შეიძლება მეტი მხატვრული ღირებულება გადაექცია ნივთიერ ღირებულებათ. რემბრანდტმა დაახლოებით 6000 ნაწარმოები შექმნა (რეინაკი. „აპოლონი“). მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, ეს ნაყოფიერება მათ როდი იცავდა გაჭირვებისგან. მრავალი მათგანი კიდევ სხვა რაიმე სასარგებლო საქმეს მისდევდა. ვან გოიენს ჰოლანდიელების საყვარელ ყვავილები, თეთრი ზამბახები მოჰყავდა და თვითველ ცალს უფრო ძვირათ, ჰყიდდა, ვიდრე თავის პეიზაჟებს. იან სტეენს თავდაპირველათ ლუდის ქარხანა ჰქონდა, შემდეგ ტრაქტირი (გამოხატული ერთს სურათში). სიბერეში მათი

ქონებრივი მდგომარეობა მძიმე ხდებოდა. მართალია ფ. პალსმა შესძლო პენსიის მიღება, მაგრამ რემბრანდტი სილატაქეში მოკვდა. საბაზრო მუშაობა აიძულებდა ამ მხატვრებს ერთი მეორეს შეჯობებოდნენ და ერთი რომელი ჟანრი, ერთი რომელიმე ტემა აერჩიათ სპეციალურათ: ზოგიერთი მხოლოდ პეიზაჟს გადმოსცემდა, ზოგიერთი მხოლოდ ყოფაცხოვრების სურათს, სხვები კიდე ნატიურ-მორტს ამჯობინებდნენ; ზოგიერთი მხოლოდ გლესებს სატაედა, ზოგიერთი მხოლოდ ძროხებს, ზოგიერთი კიდე მხოლოდ კონცერტებს და სხვა.

მხატვრული შემოქმედება ევროპაში ხელახლა გარკვევით საბაზრო ხდება XIX საუკუნეში, როცა ყველგან ბურჟუაზიული ურთიერთობა დამყარდა და დაკვეთის ადგილი ყველგან კაპიტალისტურმა საბაზრო წარმოებამ დაიკირა.

სააღმშენებლო ხელოვნებისთვის ეს მოვლენა დადასტურებულია თვით კარლ მარქსის მიერ „კაპიტალის“ II ტომში. „კაპიტალიზმის განვითარების ეპოქაში, როცა, ერთი მხრით, კაპიტალის მნიშვნელოვანი მასები თავს იყრიან ცალკე პირების ხელში, ხოლო მეორე მხრით, განცალკევებული კაპიტალისტების გვერდით კოლექტივური კაპიტალისტი (სააქციო საზოგადოება) ჩნდება, კაპიტალისტური აღმშენებელი მწარმოებელი მხოლოდ გამონაკლისის სახით აგებს შენობებს ცალკე პირების დაკვეთით. მის საწარმოს წარმოადგენს ბაზრისთვის მრავალი შენობის, თვით მთელი ქალაქის უბნების აგება. ვისაც ახალი სახლი სჭირია, უნდა აირჩიოს ერთი იმათგანი, რომელიც სპეკულატიური მიზნითაა აშენებული ან ჯერ კიდე შენდება. ყოველი სხვა მწარმოებლის მსგავსათ მას ბაზარზე დამზადებული საქონელი უნდა ჰქონდეს“.

მაგრამ XIX საუკუნეში საქონლათ იქცა აგრეთვე მხატვრობა და ქანდაკება. როგორც XVII საუკუნის ჰოლანდიაში, ისევე აქაც მხატვარი და მოქანდაკე იშვიათად მუშაობენ სახელმწიფო ხელისუფლების, ქალაქის თვითმართველობის, სამეცნიერო საზოგადოების, პროლეტარული ორგანიზაციის დაკვეთით (ასეთი დაკვეთის იშვიათი მაგალითებია: პიუვის დეშეფანის შრომები სორბონისა, პანთეონისა და მუზეუმებისთვის; მენიესი და მინნესი ბელგიის სახალხო სახლისთვის; პრუსის მონარქიისა ან რუსეთის თვითმპყრობლობის მიერ დაკვეთილი ძეგლები და სხ.) მხოლოდ იშვიათ შემთხვევაში შეუძლია მხატვარს ისეთი მეცენატის იმედი იქონიოს, რომელიც მის სურათებს იყიდის, როგორც ინგლისში რესკინი პერეაფაელიტების სურათებს ყიდულობდა, ხოლო რუსეთში ტრეტიაკოვი პერედვიჟნი-

კებისას. მხატვარს აქაც, ისევე როგორც XVII საუკუნის ჰოლანდიაში, შუამავალი რგოლი სჭირია თავისთავსა და საზოგადოებას შორის. ასეთს რგოლს გამოჴენა წარმოადგენს.

რუსეთში უკვე ბატონყმობის ეპოქაში მხატვრები საზოგადოების წინაშე ერთი რომელიმე სურათით გამოდიან: ბრიულოვი თავისი „პომპეის უკანასკნელი დღით“, ფედოტოვი თავისი „მაიორის ნიშნობით“, ივანოვი თავისი „ქრისტეს მოვლენით ხალხისადნით“. მაგრამ სურათების პირველი ნამდვილი გამოჴენები, რასაკვირველია, XIX საუკუნის მეორე ნახევრის დასაწყისში ეწყობა, როცა ბატონყმობა დაემხო და კაპიტალიზმმა წარმოება საზოგადოთ გარდაქმნა საბაზრო წარმოებათ. მხატვარმა რაზნოჩინცებმა, ბურჟუაზიული ხელოვნების პიონერებმა რუსეთში, რომელნიც თავიანთ თავს პირველათ „თავისუფალ მხატვართა არტელს“ უწოდებდენ, შემდეგ „მოდრავ გამოჴენათა ამხანაგობის“ სახელწოდება მიითვისეს. აქედან წარმოსდგენ „მოდრავნი“ ანუ „პერედვიჟნიკები“. როგორც მათი სახელწოდებიდან სჩანს, ისინი გამოჴენის შემწეობით ფართო პუბლიკას მიმართავდენ, ბაზარს, რომლისგანაც დამოკიდებული იყვნენ გარშემო გაქეჴებული კაპიტალისტური წარმოების პირობებში. სურათი და ქანდაკება საქონლათ იქცა, მისი ფასი ხშირათ სრულიად თვითნებურათ ისაზღვრებოდა. ასე მაგალითიდ მილლემ, როცა იგი უცნობი მხატვარი იყო, თავისი სურათი Angelus 1000 ფრანკათ გაყიდა, ხოლო შემდეგ, როცა იგი სახელოვანი გახდა, იგივე სურათი ხელახლა 80,000 ფრანკათ გაიყიდა. ანალოგიური შემთხვევა, რასაკვირველია, უამრავია. ჩვეულებრივ თვით მხატვარი როდი აწესებს თავისი ნაწარმოების ფასს, არამედ მეწარმე ან ქორვაქარი, რომელიც თვალყურს ადევნებს მხატვრულ ბაზარს, მოდაში შესულ მხატვრებს და ხანდახან თვით ჰქმნის ამა თუ იმ მხატვრის, ამა თუ იმ მხატვრული მიმართულების მოდას.

რაკი სურათი და ქანდაკება კაპიტალისტურ საზოგადოებაში საბაზრო საქონელი გახდა, იგი ამასთანავე იმპორტის და ექსპორტის საგნადაც გადაიქცა. სათანადო ციფრები ყველა ქვეყნისთვის როდი გვაქვს. გერმანიის სტატისტიკური ცნობებიდან სჩანს, რომ 1900-1908 წლების პერიოდში ამ ქვეყანაში სურათების ექსპორტი და განსაკუთრებით იმპორტი წლიდან წლამდე იზრდებოდა და პირველი 65 მილიონ მარკას უღრიდა, ხოლო მეორე 105 მილიონს. მხატვრულ ნაწარმოებთა ბაზარზე გატანას მრავალნაირი შედეგი ჰქონდა როგორც მხატვრებისა, ისე ხელოვნებისათვის. როგორც ჰოლანდიაში XVII საუკუნეში თავი იჩინა მხატვრულ ნაწარმოებთა უცი-

ლობელმა ზეპროდუქციამ, რაიცა თუნდ აუქციონებიდან სჩანს, ისე ეეროპაშიც XIX—XX საუკუნეში გვხვდება ფაქტი როგორც მხატვრულ ნაწარმოებთა, ისე თვით მხატვართა ზეპროდუქციისა არც აქ გვაქვს სტატისტიკური ცნობები ყველა ქვეყნისთვის. რაც შეეხება გერმანიას, სადაც ასეთი ციფრები ზოგიერთ პეროდისთვის შეგროვილია, აქ მაგალითად 1908 წელს მიუხედავად იქნა გამოფენა: განცხადება შეტანილ იქნა 2000 სურათზე, ნახევარზე მეტი თიურიმ უარპყო, გამოფენილ იქნა 886 სურათი, გაიყიდა მხოლოდ 174. ორი ათას სურათზე 174 გაიყიდა! იმავე გერმანიაში 1907 წელს მხატვართა კავშირებში და სურათთა გამოყიდვებთან გასაყიდათ ჩაინიშნა 40000 სურათი, რომელთა უდიდესი ნაწილი, ალბათ, არასოდეს არ გაყიდულა. რამდენიმე ციფრი მოქანდაკეთა ზეწარმოებას ახასიათებს: გერმანიაში 1905 წელს მოქანდაკეთა პროფესიულ კავშირში $\frac{1}{6}$ უმუშევარი იყო, 1906 წელს— $\frac{1}{5}$, ხოლო 1907 წელს— $\frac{1}{4}$.

საბაზრო მუშაობის აუცილებლობას ხელოვნებისთვის კიდევ ის უარყოფითი შედეგი ჰქონდა, რომ მხატვრები ხშირათ ნაჩქარევათ მუშაობდნენ, ეგუებოდნენ დიდი ქალაქების მოსახლეობის მდებარე გემოვნებას, სცდილობდნენ „ორიგინალობით“ და ექსცენტრიულობით დაეძლიათ თავიანთი მოქიშპეები.

მხატვრულ ნაწარმოებთა საბაზრო პროდუქციას შედეგათ მოჰყვა არა მარტო მათი ზეპროდუქცია, რომელიც შეუძლებელი იყო ისეთ საზოგადოებაში, სადაც ყოველი წარმოება, სხვათა შორის მხატვრულიც, დაკვეთით ხდებოდა, არა მარტო წარმოებულ ღირებულებათა გაუარესება, რასაც ფეოდალურ და სასახლის ხელოვნებაში ხელს უშლიდა მომხმარებლის გემოვნება, ხოლო ხელოსნურ ორგანიზაციაში მხატვრის კავშირი ხელოსნობასთან, არამედ კიდევ ერთი უარყოფითი მოვლენა.

ხელოსნობის და ხელოსნური წარმოების ბატონობის დროს ყოველი საოჯახო ნივთი დიდი ხნისთვის მზადდებოდა, და მისი გამოძლეობა უფრო ფასდებოდა, ვიდრე სიახლე. ამით აიხსნება იმდროინდელი საზოგადოებრივი გემოვნების ურყეობა და ერთგვარი კონსერვატიზმი. როგორც მთელი ცხოვრება, ისე მოდა ნაკლებ ცვალებადი იყო. ამ ეპოქებში ურყევი იყო ესთეტიურ-მხატვრული გემოვნებაც. მხატვრული მიმართულება თუ სტილი მრავალ ათეულ წელს სძლებდა. თვით XIX საუკუნის პირველ ნახევარში, როცა კაპიტალიზმს ჯერ კიდევ სავსებით არ გადაეხალისებინა წარმოება და ცხოვრება, ხელოვნებაში მხოლოდ ორიოდ მხატვრულმა მიმარ-

თულებამ შესცვალა ერთი მეორე: კლასიციზმმა, რომანტიზმმა, რეალიზმმა.

სულ სხვაა, როცა წარმოება საბაზრო ხასიათს ღებულობს. საოჯახო თუ სხვა სახმარი საგნები თავიანთ სახეს ჩქარა და ხშირათ იცვლიან. მაგალითად ქალის ტანისამოსის მოდა ერთი სეზონის განმავლობაში ოთხ-ხუთჯერ იცვლება (ზომბარტი. „თანამედროვე კაპიტალიზმი“). მოდათა ეს ჩქარი ცვალებადობა საზოგადოთ ქალაქის ცხოვრების ნერვიულობით და ციებცხელებით აიხსნება, აგრეთვე იმ გარემოებითაც, რომ მწარმოებლები ბაზარზე ერთი მეორეს ეჯიბრებიან და სცდილობენ სიახლით მიიზიდონ ნყიდველი; გარდა ამისა მალალი საზოგადოებრივი წრე ვერც კი ასწრებს ახალი მოდის შემოღებას და იგი უკვე ფასს ჰკარგავს მისივე თვალში, მიტომ რომ დაბალი წრეებიც ითვისებენ მას. იწყება ველური ქენება ახალი ფორმების ძიებაში, ამ ქენების ტემპი თანდათან უფრო ჩქარი ხდება ტექნიკისა და აღებშიცემობის გაუმჯობესებასთან ერთად. აქედან გამომდინარეობს ჩქარი ცვალებადობის წყურვილი, ახალ ჯერ კიდევ განუცდელ შთაბეჭდილებათა მოთხოვნილება. ჩვენი შინაგანი რიტმიკა უფრო მოკლე და მოკლე პერიოდებს მოითხოვს შთაბეჭდილებათა ცვლილებაშიო, აღნიშნავს ზიმმელი. ასეთივე მერყეობითა და ცვალებადობით ხასიათდება იმ ადამიანის მხატვრული გემოვნება, რომელიც საბაზრო წარმოების ეპოქას ეკუთვნის. XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში ხელოვნების დარგს მართლაც ეტყობა „ველური სარბოლა“ ახალი ფორმებისკენ: ერთი მეორეს ციებცხელებისებური სიჩქარით სცვლიან იმპრესიონიზმი, ნეო-იმპრესიონიზმი, კუბიზმი, ფუტურზმი, კონსტრუქტივიზმი, ნეოკლასიციზმი და სხ. ესაა „სტილთა“ ჩქარი ცვალებადობის ეპოქა, რომელსაც ამასთანავე არა აქვს მთლიანი სტილი!

ამრიგათ, საზოგადოებრივ-სამეურნეო განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე მხატვრული წარმოება სხვადასხვა ნაირათ მქლავნდება, მიტომ რომ ექვემდებარება ამ საზოგადოებაში გაბატონებული წარმოების სისტემას საზოგადოთ. ფეოდალურ საზოგადოებრივ ფორმაციებში, რომელიც ნატურალური მეურნეობის საფუძველს ეყრდნობა, იგი თვით ფეოდალის მეურნეობას ემსახურება, ეგვიპტეს ფარაონის კარი იქნება იგი საბერძნეთის ბაზილევსისა, თუ საშუალო საუკუნეების მონასტერი ან საბატონო მამული. თვით მხატვარი ან ყმაა, ან შინამოსამსახურე, ან კიდევ სამონასტრო ძმობის წევრი და და ანონიმურათ ჰქმნის. ეს მოვლენა რამდენიმეთ აბსოლუტიზმის ბატონობის ეპოქაში მეორდება, ელენისტურ საბერძნეთში იქნება ეს,

რენესანსის დროის იტალიაში თუ XVII საუკუნის მონარქისტულ საფრანგეთსა და ესპანიაში. აქ კარის მხატვარი თავისუფალია, მას ხშირათ ხელისუფალნი კიდევ ანებიერებენ, იგი თავის წინამორბედის მსგავსათ თავისი ბატონის საქიროებისთვის ჰქმნის, მაგრამ უკვე არა ანონიმურათ. იმ საზოგადოებრივ ფორმაციებში, სადაც ბურჟუა-ხელოსანი და ნაწილობრივ ბურჟუა-ვაჭარი ბატონობს, მაგრამ ჯერ კიდევ სავსებით არ გაბატონებულა, მხატვარი ან მთელი ქალაქი-სახელმწიფოს მოთხოვნნილებას აკმაყოფილებს ან ცალკე ხელოსნური კოლექტივისა. ბოლოს წმინდა ტიპის ბურჟუაზიულ-კაპიტალისტურ საზოგადოებაში მხატვრული წარმოება უპიროვნო ბაზრისთვის ხდება, როგორც XVII საუკუნის ჰოლანდიაში და განსაკუთრებით XIX და XX საუკუნის ვეროპაში. ყველა ამ მხატვრული წარმოების ფორმებიდან ხელოვნებისთვის, როგორც ეტყობა, ყველაზე ხელსაყრელი იყო შემოქმედება ფეოდალურ-სამეფო მეურნეობისა და განსაკუთრებით შემოქმედება ქალაქის კოლექტივისა თუ საზოგადოებრივი ორგანიზაციებისათვის. ყოველ შემთხვევაში XIX საუკუნის მრავალი გამოჩენილი მხატვარი, როგორც მაგ. ვან გოგი და რენუარი, რომელნიც იძულებულნი იყვნენ საბაზროთ ემუშავათ მძაფრი კონკურენციის ატმოსფეროში, უცნობი დამფასებელისა და მყიდველისთვის, ოცნებობდენ ეცხოვრათ არა XIX საუკუნეში, არამედ საშუალო საუკუნეებში ან რენესანსის ხანაში.

V. ხელოვნების აყვავება და ღამსოვა

თუ ხელოვნების მრავალ საუკუნოებრივ ისტორიას გადავაგლებთ თვალს, დავინახავთ როგორ აყვავდება ხოლმე იგი ამა თუ იმ ქვეყანაში, როგორ ქვეითდება და ემხობა შემდეგ, როგორ გადადის ჰეგემონია მხატვრული შემოქმედების დარგში ერთი ქვეყნიდან მეორეზე. აყვავებული ხელოვნების გარეგნულ თვისებებთან შეიძლება ჩაითვალოს: 1) რაოდენობითი სიმდიდრე მხატვრული პროდუქციისა, 2) გამოჩენილ ხელოვანთა სიმრავლე, 3) ახალი პრობლემების წამოყენება გარკვეული ქვეყნის ხელოვნების მიერ და 4) ფართო გავლენა, რომელსაც ამა თუ იმ ქვეყნის ხელოვნება სხვა ქვეყნების ხელოვნებაზე აქდობს. როცა ეს თვისებები არა გვაქვს, როცა მხატვრული პროდუქცია სუსტდება რაოდენობისა და თვისების მხრით, როცა ხელოვანი იმის მაგივრად რომ გზები მოძებნონ, უკან მიდიან, უკვე გადაღახულ ხელოვნებას ბაძავენ, როცა ამა თუ იმ ქვეყნის ხელოვნება კი არ მოქმედობს სხვა ქვეყნებზე, არამედ, პირიქით, სხვა ქვეყნების ხელოვნების გავლენას განიცდის, ცხადია, რომ შეიძლება ითქვას, ხელოვნების აყვავება დაქვეითებით შეიცვალაო.

არსებობს თუ არა რაიმე კანონზომიერება აყვავებისა და დაქვეითების შეცვლის პროცესში, ხოლო თუ არსებობს, წარმოადგენს იგი შინაგან მხატვრულ პროცესს, თუ პირიქით დამოკიდებულია ხელოვნების გარეშე მდებარე მიზეზებზე? ეს კითხვა პირველათ დასვა იმ მწერალმა, რომელიც შეიძლება რამოდენიმეთ ხელოვნების პირველ სოციოლოგათ ჩაითვალოს. ეს იყო ფრანგი აბბატი XVIII საუკუნეში, ავტორი თხზულებისა „*Reflexions critiques sur la poésie et la peinture*“ (კრიტიკული მოსაზრებანი პოეზიასა და მხატვრობაზე). ავტორი იყენებდა თავის ღროისთვის მდიდარ მასალას 8 იცნობდა თვით პერუს და მექსიკის ხელოვნების ზოგიერთს ძეგლს: იგი კითხვას აყენებს, რით აიხსნება ის გარემოება, რომ ხელოვნება ხანდახან ან ალაგ-ალაგ ჰყვავის, ხოლო ხანდახან და ალაგ-ალაგ სრულიად დაქვეითებულიაო, და უპასუხებს: მიზეზი უნდა ვეძიოთ „*ჰაერში*“ ანუ კლიმატშიო. ერთი საუკუნის შემდეგ იგივე საკითხი იდგა მადამ დე სტალის წინაშე, როცა იგი სწერდა

თავის წიგნს ლიტერატურის შესახებ. იგი კლიმატში კი არ ხედავდა იმ ფაქტორს, რომელიც იწვევს ხელოვნების აყვავებასა და დაქვეითებასა, არამედ პოლიტიკურ წესწყობილებაში: მისი დაკვირვებით მდიდარი ხელოვნების საფუძველს წარმოადგენს „თავისუფალი“ პოლიტიკური რეჟიმი, ხოლო სადაც პოლიტიკური თავისუფლება არ არსებობს, შეუძლებელია ხელოვნება აღორძინდეს.

ზედმეტია იმის ლაპარაკი, რომ ვერც ერთი ეს ჰიპოთეზი ვერ უძლებს კრიტიკას. ესკიმოსებსა და ავსტრალიელებს აქვთ ხელოვნება ერთი მეორის მსგავსი პროდუქციის სიმდიდრისა და დასრულების მხრივ, კლიმატური პირობები კი, რომელშიც ისინი სცხოვრობენ, ერთი მეორეს საწინააღმდეგოა. მეორე მხრით ხელოვნება შეიძლება აყვავდეს და მართლაც აყვავებულა პოლიტიკური ორგანიზაციის და მართველობის ერთი მეორის საწინააღმდეგო ფორმებში: თავისუფალ ბურჟუაზიულ-საავაქრო კომუნებშიც, როგორც იყო კლასიკური საბერძნეთი და XVII საუკუნის ჰოლანდია, და ძველი ეგვიპტის ფარაონების ან საფრანგეთის „მეფე მზის“ კარებზეც.

არა კლიმატში და არა სახელმწიფოს პოლიტიკურ ფორმაში უნდა ვეძებოთ ხელოვნების აყვავების და დაქვეითების ნამდვილი ფაქტორი, არამედ ეკონომიკაში.

ერთი მხრით შეუძლებელია ხელოვნება აყვავდეს იქ, სადაც არაა მატერიალურ ღირებულებათა მოჭარბება, სადაც ადამიანი საკმაოდ უზრუნველყოფილი არაა ქონებრივად. პალეოლიტის მადლენელი მონადირეების ხელოვნებამ იმიტომ მიაღწია ისეთ სიმაღლესა და სიმდიდრეს, რომ ისინი არ იყვნენ იძულებულნი მთელი დრო ლუკმა პურისთვის საბრძოლველად მოეხმარათ. ჰოერნესმა ის აზრი გამოსთქვა, რომ ხელოვნება სწორედ იმ მადლენელებში ჰყვაოდა, რომელთაც შესძლეს გამოქვაბულების მოპოება და მატერიალურად უფრო უზრუნველყოფილნი იყვნენ, ვიდრე უბინადრო მონადირეებიო („Urgeschichte der bildenden Kunst“). მადლენელების ეს საოცარი რეალისტური ხელოვნება შემდეგ ქვეითდება: ცხოველის გამოკვეთილი და მთლიანი გამონახატულების მაგივრად მხატვრები მხოლოდ მის შემოკლებულ ან სქემატიურ ნახაზს იძლევიან, მაგრამ ეს ნახაზი არც ორნამენტად იქცევა, არც ახალ სტილში გადადის. ხელოვნების ასეთი დაცემა უეჭველად იმით იყო გამოწვეული, რომ მყინვარები ევროპაში დნებოდა, ირემი თანდათან უფრო ჩრდილოეთით მიდიოდა, საკვების შოვნა ძნელდებოდა, ნადირი, რომელსაც მხატვრები ასახავდნენ ხოლმე, ნაკლებ მისაწდომი ხდებოდა: ხელოვნების დაცემა აქ ეკონომიური გაკვირვების ანარეკლი იყო (ნიკოლ-

სკი. „პირველყოფილი კულტურა“). ძველი ქვის ხანას ახალი ქვის ხანა (ნეოლიტი) სცვლის, ნადირობის ადგილს პირველყოფილი მე-ჯოგეობა და მიწათმოქმედება იჭერს. თავდაპირველათ ეს გადასვლა მკურნეობის და წარმოების ახალს წესზე მეტათ ძნელი იყო სამუ-შაო იარაღის პრიმიტიულობისა და ადამიანის მოუხერხებლობის გამო: ადამიანს თავისი ძალები ლუკმაპურისთვის უნდა შეეწირა, ამიტომ ნეოლიტის პირველ საფეხურებზე ხელოვნება არ არსებობ-და, ხოლო როცა ხელახლა გაჩნდა, ბავშვის ტიტინს ჰგავდა მადლე-ნის ხელოვნებასთან შედარებით. კლასობრივ საზოგადოებაში ხელოვ-ნებაც კლასობრივია და შეიძლება აყვავდეს მხოლოდ, იმ საუფუძველ-ზე, რომ გაბატონებული კლასი ითვისებს დამონებული კლასის უფასო ან აუნაზღაურებელ შრომას. ფარაონების დროს ხელოვნება აყვავდა მიტომ, რომ მათ განკარგულებაში ურიცხვი მონა იყო: მხო-ლოდ მონების არმიებით შეიძლებოდა გიგანტური პირამიდების და კარნაკის უზარმაზარი ტაძრის აშენება. საბერძნეთში იმიტომ აყვავ-და კლასიკური ხელოვნება, ფიდიასის, პრაქსიტელესის თუ პოლი-კლეტის ქანდაკება, რომ ათინელი მოქალაქეები ორმაგი ექსპლოა-ტატორები იყვნენ: შინ მათ შრომა მონებს დააკისრეს, გარეთ ურ-ცხვათ სძარცვდენ და ყველფდენ თავიანთ მრავალრიცხოვან ახალ-შენებს.

რომანული ხელოვნება დასავლეთ ევროპაში მხოლოდ მას შემ-დეგ წარმოიშვა და აყვავდა, როცა ბერებმა, რომელნიც წინათ მი-წას ამუშავებდენ, ფიზიკური შრომა ყმებს დააკისრეს და ამრიგათ ერთგვარი ზედმეტი ღირებულების ძილება დაიწყეს (Segel. „His- torischer Materialismus und Kunst“).

სამეფო-აბსოლუტიტური საფრანგეთის, ესპანიის, ინგლისის ხელოვნებამ მხოლოდ იმიტომ მიაღწია განსაზღვრულ სიმაღლეს, რომ მეფეები ეროვნული შემოსავლის მნიშვნელოვან ნაწილს ითვისებდენ ხოლმე. ბურჟუაზიასაც მხოლოდ მუშათა კლასის შრო-მიდან გამოწოვილი ზედმეტი ღირებულება აძლევს შესაძლებლობას მეცენატის როლი ითამაშოს. თვით იმ საზოგადოებრივ ორგანიზა-ციებში, სადაც მშრომელი კლასები მხატვრული ტენდენციების მა-ტარებლები იყვნენ, ისინი ამ ტენდენციებს მხოლოდ გარკვეული ქონებრივი მორკმულობის დროს ანხორციელებდენ. თუ საშუალო საუკუნეებში საფრანგეთის ხელოსნურ-მშრომელმა ბურჟუაზიამ ასე-თი გაქანება მისცა არქიტექტურულ და სკულპტურულ ხელოვნებას, ეს მხოლოდ იმიტომ მოხდა, რომ მორკმული იყო ქონებრივით და შეეძლო თავისი სიმდიდრის ნაწილი ხუროთმოძღვართა და მოქან-დაკეთათვის დაეთმო.

*ხელოვნების აყვავებისთვის საჭიროა არა მარტო სათანადო მატერიალური საძირკველი, ურომლისოდაც იგი ქლევდება; ხელოვნების აყვავება დიდი ხნის განმავლობაში მიზეზობრივ დამოკიდებულებაში იმყოფებოდა ქვეყნის ეკონომიური აყვავებისაგან, და მის ეკონომიურ დაკნობასთან ერთად იწყებოდა მისი ენატურული შემოქმედების დაქვეითებაც. ჰეგემონია ხელოვნების დარგში დიდი ხნის განმავლობაში სწორეთ იმ ქვეყანას თუ ქვეყნებს ეკუთნოდა, რომელნიც სამეურნეო ცხოვრების დარგს მეთაურობდენ და, როცა ისინი გაბატონებულ ეკონომიურ მდგომარეობას ჰქარგავდენ, მათი შემოქმედებითი ენერჯიაც სუსტდებოდა.

როცა მეურნეობის მოწინავე ფორმა იყო ექსტენსიური მეურნეობა მეფისა და მემამულის სამკვლობელოს სახით, ხელოვნება სწორეთ იმ ქვეყნებში ჰყვავოდა, სადაც მეურნეობის ამ ფორმამ ყველაზე გამოკვეთილი გამოხატულება მიიღო, მაგალითად ეგვიპტეში. როცა მეურნეობის მოწინავე ფორმით საბაზრო წარმოება იქცა, როცა მიწათმოქმედებაზე მალა აღებმიცემობა დადგა, ხელოვნება საბერძნეთში, სახელდობრ ჯერ მცირე აზიის ქალაქებში, ხოლო შემდეგ ატიკაში აღწევს თავის გასაოცარ სიმაღლეს, ამასთანვე თავისი ახალი, აღმოსავლეთისაგან განსხვავებული გზებით მიდის. II—III საუკუნეებში ეს აყვავებული ატიური ხელოვნება ემხოება, იშრიტება ნიჭი თავისებურის და ახალი რამის შექმნისა, მხატვრები ძველ ფორმებსა და მეთოდებს აახლებენ, იმავე დროს კი ხუროთმოძღვრება და ქანდაკება აღორძინებას განიცდის პერგამსა, კუნძულ როდოსსა, ალექსანდრიაში; იმით აიხსნება, რომ ამ ეპოქაში სწორეთ ეს უკანასკნელი იქცენ მსოფლიო აღებმიცემობის საკვანძო პუნქტებათ და ცენტრებათ. აქ, აღმოსავლეთში, ანტიური ხელოვნების წიაღიდან შემდეგ, IV—V საუკუნეებში ქრისტიანული ხელოვნება იშვა. მისი აკვანია ნაწილობრივ ალექსანდრია, ხოლო უმთავრესათ სირია. და ეს შემთხვევითი მოვლენა როდია. სირია მოწინავე სამრეწველო ქვეყანა იყო იმ დროს და ტექნიკის პროგრესი, რასაკვირველია, ხელს უწყობდა აგრეთვე სახვითი ხელოვნებასაც“ (Wulf. „Altchristliche und byzantinische Kunst“). შემდეგ სირიას ეკონომიურ ცხოვრებაში ასეთი როლი არასოდეს აღარ უთამაშნია და აქ არც ასეთი ხელოვნების აყვავება განმეორებულა. ამ დარგში ჰეგემონია თანდათან ბიზანტიაზე გადადის, რომლის ნაწილი სირია იყო. აქ, ბიზანტიაში აღმოსავლეთის ქრისტიანული ხელოვნება თავის კლასიკურ გამოხატულებას პოულობს, მიტომ რომ ბიზანტია ამ დროს აღმოსავლეთისა და დასავლეთის აღებმიცემობის

გზაჯვარედინია; მაგრამ არაბებმა ბიზანტიის იმპერიას წაართვეს ყველაზე სამრეწველო ნაწილი სირია და პურის ბელელი ეგვიპტე, და ბიზანტიის ხელოვნება ქვეითდება; იგი ქვეითდება განსაკუთრებით XIII საუკუნეში, როცა ვენეციელები ხელში იგდებენ ბიზანტიის ყველა ბაზარსა და სანავთსადგურო ქალაქს, როცა სამეურნეო ცხოვრება უკან მიდის ფეოდალური-ნატურალური მეურნეობისკენ, როცა მთავრდება კულტურულ-მხატვრული როლი ბიზანტიისა, რომელმაც აშკარა ბეჭედი დააჭდო დასავლეთ ევროპის და რუსეთის ხელოვნებას.

XV—XVI საუკუნეებში პირველობა კულტურისა და ხელოვნების დარგში აუცილებლად იტალიას ეკუთვნის მხატვართა რიცხვის მხრითაც, ნიჭიერ შემოქმედთა სიუხვის მხრითაც, ბოლოს უზარმაზარი გავლენის მხრითაც, რომელსაც ეს ქვეყანა სხვა ქვეყნების ხელოვნებას აქდობდა, თვით რუსეთის გამოუკლებლივ. XVII საუკუნეში ამ აყვავებას აშკარა დაქვეითება მოჰყვა, თუმცა ჯერ კიდევ აქა-იქ გამოდიან ძლიერი მხატვრები; XVIII და XIX საუკუნეში იტალია პლასტიურ ხელოვნებათა დარგშიც და სხვა დარგებშიც თითქმის სრული არარაობაა. შემთხვევითი ამბავი არაა, რომ ხელოვნების აყვავება აქ ხდება იმ მომენტში, როცა იტალიას კაპიტალისტური მეურნეობის მოწინავე პოსტი ეჭირა, როცა იგი ეკონომიურ დარგში მეთაურობდა სხვა ქვეყნებს, განვითარების გზებზე უჩვენებდა მათ, როცა იტალია მათდის და კაპიტალების მთავარი მიმწოდებელი იყო ან მის ტერიტორიაზე გადადიოდა მსოფლიო ალებმიცემობის გზები; შემთხვევით ამბავი არაა არც ის, რომ მხატვრული შემოქმედების დაცემა აქ მოხდა იმ მომენტში, როცა სხვადასხვა გარემოების ძალით იტალია სხვა ქვეყნებმა გააძევეს მსოფლიო ბაზრიდან და საზღვაო ალებმიცემობის გზები დაშორდნ მას.

• იმ დროს, როცა ხელოვნება იტალიაში თანდათან ეცემოდა, იგი უცებ აყვავდა ესპანიაში. ყველა ის სახელოვანი მხატვრები, რომელთაც ყოველი განათლებული კაცი იცნობს, სწორედ XVII საუკუნეში სცხოვრობდენ: ელ გრეკო, რიბერა, მურილიო, ველასკეცი. შემდეგ მხოლოდ განმარტოებული ნიჭიერი ერთეულები გამოჩნდებიან, მაგ. გოია XVIII საუკუნეში. ხოლო XIX საუკუნეში რაღაა ესპანიის ხელოვნება? ამ შემთხვევაშიც ამ პროცესის რეგულატორი ეკონომიური ფაქტორი იყო. XVI—XVII საუკუნეებში ესპანია ერთი უპირველესი სამეურნეო ქვეყანაა ევროპაში. მას ეკუთვნის ოქროს მადნებიანი ამერიკა, სამრეწველო ნიდერლანდია. თვით მას განვი-

თარებული ინდუსტრია აქვს: საფეიქრო კასტილიასა და ანდალუზიაში (XVI საუკუნეში სევილიაში 15.000 მეტი მუშა მუშაობდა), თოფხანები ტოლედოში. შემთხვევითი მოვლენა არაა, რასაკვირველია, რომ აქ, XVII საუკუნის ესპანიაში, დაიხატა პირველი სურათები, რომელიც სამრეწველო შრომას ასახავენ და შესხმას უძღვნიან. ველასკეცის „სამქედლო“, სადაც მითოლოგიური სიუჟეტი თხელი ლეჩაქით ჰფარავს სრულიად აქტუალური ცხოვრების ტემას და მისივე „მქსოველი ქალები“—Hilanderas, სადაც მეფის საგობელენო მანუფაქტურის სახელოსნოა დახატული. XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან ამ ქვეყნის ეკონომიური დაცემა იწყება. თავისუფლებიან ნიდერლანდია და პორტუგალია, ესპანიიდან იღვენებიან მავრები და ებრაელები, სხვა ქვეყნები ეკონომიურ ინიციატივას იგდებენ ხელში. ამასთანვე იწყება ესპანიის მხატვრული კულტურის დაცემა; ამ დროიდან ამ სახელმწიფოს არც მეურნეობაში და არც ხელოვნებაში აღარ უთამაშნია ის როლი, რომელიც მას კარლოს V და ველასკეცის დროს ხვდა წილათ.

ეკონომიური ჰეგემონია XVII საუკუნეში ესპანიიდან გამოთიბულ ნიდერლანდიაზე გადადის. „აქ უკვე XVI საუკუნიდან შემოღებულია ხენათესვის გაუმჯობესებელი სისტემა, ვითარდება მებაღეობა და მებოსტნეობა; საფრანგეთიდან გაძევებული ჰუგენოტების წვალობით იხსნება მრეწველობის ახალი დარგები: აბრეშუმის, მაუდის, მინის მანუფაქტურები; იგონებენ სამღებრო მრეწველობის ახალ მეთოდებს, რის გამო ინგლისის შალსა და მაუდს ჰოლანდიაში გზავნიან ხოლმე შესაღებავთ; აქ ჰოლანდიაში დაიწყეს დიდ საოკეანო გემების აშენება. ჰოლანდია XVII საუკუნეში წარმოადგენს არა მარტო ძლიერ კოლონიურ ქვეყანას, არამედ ცენტრალურ ბაზარსაც ყოველგვარი საქონლისთვის, ამსტრედამი თავისი ბირჟით კი მთავარი ბაზარია კაპიტალებისთვის“ (კულიშერი. „სახალხო მეურნეობის ისტორია“).

სწორეთ ეკონომიური ჰეგემონიის ამ ეპოქაში ჰოლანდიაში იწყება ის გასაოცარი აყვავება მხატვრული შემოქმედებისა, რომელმაც ხელოვნება მრავალი ახალი მიღწევით გაამდიდრა და რომელსაც უდიდესი გავლენა ჰქონდა ინგლისის, საფრანგეთის, რუსეთის და სხვა ქვეყნების ხელოვნებაზე. XVIII საუკუნეში ამ აყვავებას დაქვეითება მოჰყვა, მიტომ რომ პირველობა სამეურნეო ცხოვრებაში ჰოლანდიიდან სხვა ქვეყნებზე გადავიდა, და როგორც ჰოლანდიას ამის შემდეგ ევროპის მეურნეობის სისტემაში არ ჰქონია ისეთი უპირატესი მდგომარეობა, როგორც XVII საუკუნეში ჰქონდა,

ისე ჰოლანდიურ ხელოვნებასაც არასოდეს აღარ განუცდია ასეთი აღზევება და აყვავება, როგორც რემბრანდტის დროს განიცადა.

ერთი სიტყვით, XVIII საუკუნემდე შეიძლება დავადგინოთ როგორც ერთგვარი კანონი, რომ ხელოვნების აყვავება ამა თუ იმ ქვეყანაში მის ეკონომიურ ძლიერებაზე იყო დამოკიდებული: ხელოვნების დაცემა ყოველთვის მაშინ იწყებოდა, როცა ქვეყანა თავის ეკონომიურათ უპირატეს პოზიციას ჰკარგავდა, ხოლო ჰეგემონათ ხელოვნების დარგში ყოველთვის ეკონომიურათ მოწინავე ქვეყანა გამოდიოდა.

XVIII საუკუნიდან მოწინავე ეკონომიურ სახელმწიფოთ ინგლისი იქცა. იგი პირველი სდგება სამრეწველო კაპიტალიზმის გზაზე, იგი ახალ ხანას იწყებს ევროპის სამეურნეო ისტორიაში. XIX საუკუნეში იგი დიდხანს შეუზღუდველი მბრძანებელი იყო მსოფლიო ბაზარზე. მხოლოდ XX საუკუნიდან მის გვერდით და მის მალლაც ასაღგაზრდა კაპიტალისტური ამერიკა სდგება. ზემოაღნიშნული კანონის მიხედვით შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ ხელოვნების დარგში, ხოლო კერძოთ და განსაკუთრებით მხატვრობისა და ქანდაკების დარგში, პირველობას ინგლისი და ამერიკა მოიპოვებდენ. მაგრამ ფაქტები როდი ადასტურებენ ამ კანონს. უცილობელია, რომ XVIII და XIX საუკუნეებში, წინანდელ საუკუნეებთან შედარებით, ამ ხელოვნებათა დარგში ინგლისს ერთგვარი წინსვლა ეტყობა. იგი მხატვრული კულტურის თვალსაზრისით ყოველთვის უფრო მომხმარებელი ქვეყანა იყო ვიდრე მწარმოებელი. გოთური ხუროთმოძღვრება მან აღბათ საფრანგეთიდან ისესხა, თუმცა მასში თავისი განსაკუთრებული ინგლისური ელემენტები შეიტანა. აღორძინების ეპოქაში იგი იტალიური ან გერმანული ხელოვნების ანგარიშზე სცხოვრობდა. ჰენრიხ VIII თავის კარზე ჰოლბეინს იწვევს პორტრეტისტათ, ხოლო ინგლისელი დიდებულები თავიანთ ციხე-კოშკებს იტალიური მითოლოგიური სურათებით ამკობენ. XVII საუკუნეში კარლოს I თავის სასახლეში ფლამანდიელ ვანდეიკს იწვევს, ხოლო ინგლისელი ლორდები სურათებს ფლამანდიელსვე რუბენსს უკვეთენ. მხოლოდ XVIII საუკუნეში, როცა ინგლისი სამრეწველო კაპიტალიზმის განვითარების გზაზე შესდგა, იქ სწრაფად პირველხარისხოვანი მხატვრები ჩნდებიან, ჰოგარტი, რეინოლდსი, ჰენსბორო და სხ. XIX საუკუნეში ინგლისი დანარჩენ ევროპიულ ქვეყნებს მათი მომავალი მხატვრული განვითარების გზას უჩვენებს. იგი პირველი სდგება გაბედულათ წმინდა ფერადწერიით მხატვრობის გზაზე. აქ უფრო ადრე, ვიდრე მაგალითად საფრანგეთში, მხატვრები პირს

იბრუნებენ პეიზაჟისკენ (კონსტემბლი, ბენინგტონი). აქ გამოდის პირველი იმპერსიონისტი და ლიუმინისტი ტერნერი. აქ ჩაისახა პლენერიზმიც ზოგიერთი პერაფაელისტის შემოქმედებაში. ამ განჯათარების გზას შემდეგ სხვა ევროპიული ქვეყნები გადიან. მაგრამ, აღნიშნული მოვლენების მიუხედავად, ინგლისი XIX—XX საუკუნეებში მაინც ვერ ჩაითვლება ისეთ ქვეყნად, სადაც პლასტიური ხელოვნება ისევე ჰყვოდეს, როგორც იტალიაში XV საუკუნეში, ხოლო ჰოლანდიაში XVII საუკუნეში ჰყვოდა. ინგლისური ქანდაკება XIX საუკუნეში სრულიად არ განვითარებულა, ინგლისური მხატვრობაც უკანასკნელ წლებში სრულიად ჩაკედა.

ეკონომიურ წინამძღოლობას ბოლოს ინგლისს ამერიკა აბრძოლებს. მაგრამ აქ პლასტიური ხელოვნება ოდნავაც არ აყვავებულა არც XIX, არც XX საუკუნეში. ამერიკელი მდიდრები თავგამოდებული ყიდულობდნენ და დღესაც ყიდულობენ ევროპიულ პროდუქციას, ხშირად ყალბსაც: ამერიკაში მარტო კოროს სურათები მოიპოვება რამდენიმე ათასი ცალი, ე. ი. იმდენი, რამდენიც ფრანგ მხატვარს არასოდეს არ შეუქმნია. და თუ, მაგალითად, ამერიკულ ლიტერატურაში არიან სახელები, რომელნიც ყველგან არიან ცნობილნი, ამერიკული პლასტიური ხელოვნება სრულიად არ არსებობს.

თუ მოწინავე ეკონომიურ ქვეყნებს, ინგლისს და ამერიკას, თავიანთი გაბატონებული მდგომარეობის მიუხედავად, არ აქვთ ისეთი მდიდარი ხელოვნება, როგორც V—IV საუკუნეების საბერძნეთს, XV—XVI საუკუნეების იტალიას, XVII საუკუნის ჰოლანდიას, ევროპის სხვა ქვეყნებსაც ანალოგიური მოვლენა ეტყობათ, როცა ისინი სამრეწველო კაპიტალიზმის გზაზე შესდგენ. გერმანია ამ დარგში კულში მისჩანჩალებს, იგი ნაგვიანვეათ და უფერულათ იმეორებს საერთო ევოლუციას: მისი იმპრესიონიზმი (ლიბერმანი, უდე და სხ.) ვერ შეედრება ფრანგულს, ხოლო თუ მან უკანასკნელ დროს თავისი განსაკუთრებული სტილი შექმნა ექსპრესიონიზმის სახით, მისი მნიშვნელობა ადგილობრივია, მისი გავლენა კი ვიწროთ შეზღუდვარგლული. არა მსხვილი კაპიტალისტური ქვეყნები, არამედ უფრო პატარა ერები შობენ ამ ბოლო დროს ნიჭიერ ხელოვანთ: პაწია ბელგიიდან გამოვიდენ კ. მენიე, ჰანრი ვან დე ველდე, ვან გოგი. ეგრეთწოდებული ფრანგული ხელოვნებაც უკანასკნელ დროს შორიდან მოსული მხატვრების წვენით დატალანტით იკვებება: პიკასო ესპანელია, ფლამენკი ფლამანდიელი, პიკაბია კუნძული კუბის შვილი და სხ. თუ, ამრიგათ, ზემოაღნიშნული კანონი, სახელდობრ

ის რომ პირველობა ხელოვნებაში მეურნეობის დარგის მეთაურს ეკუთვნისო, არ დასტურდება იმ მომენტიდან, როცა ევროპა და ამერიკა სავაჭრო კაპიტალიზმიდან სამრეწველოზე გადადის, ცხადია ეს მიტომ ხდება, რომ სამრეწველო კაპიტალიზმში იმარხება მიზეზები და პირობები, რომელნიც აფერხებენ მხატვრობისა და ქანდაკების განვითარებასა და აყვავებას: სხვანაირათ რომ ვთქვათ—ეს გადახრა აღნიშნული კანონიდან იმაზეა დამოკიდებული, რომ სამრეწველო კაპიტალიზმს, ზოგიერთი თვისების გამო, რომელიც მას სავაჭრო კაპიტალიზმისაგან ანსხვავებს, ისეთი ხელოვნება უნდა შეფერებოდეს, რომელიც სრულიად განსხვავდება არა მარტო ფორმალური, არამედ სავაჭრო - ბურჟუაზიული საზოგადოებრივი ფორმაციების ხელოვნებისაგან. ეს სამრეწველო კაპიტალიზმის შესაფერი „ხელოვნება“ ყველაზე ადრე ამერიკაში ჩაისახა, ამ ყველაზე მოწინავე ინდუსტრიულ-ტექნიკურ ქვეყანაში და, ამრიგათ, ჩვენ მიერ დადგენილი კანონი იმის შესახებ, რომ პირველობა ხელოვნების დარგშიც იმას ეკუთვნის, ვისაც პირველობა მეურნეობის დარგში ეკუთვნისო, ძალაში რჩება შეურყეველათ.

VI. ხელოვნების ორი ძირითადი ტიპი

ხელოვნების ისტორიაში მუდამ მეორდება ორი ძირითადი ტიპი: ხანდახან ხელოვნების ყველა დარგი—ხუროთმოძღვრება, ქანდაკება, მხატვრობა ერთ გაუთიშავ მთელს შეადგენს, ხანდახან კი, პირიქით, ეს სინთეზი იშლება და თვითთელი ეს ხელოვნება დამოუკიდებლათ არსებობს და ვითარდება. სინთეტიური ხელოვნება, რომლის ძირითადს ბირთვის ხუროთმოძღვრება წარმოადგენს, განსხვავდება უფრო დიდი მაშტაბითა და სიღიადით, იგი უფრო მონუმენტალურია. დიფერენციული ხელოვნება, პირიქით, მოკლებულია დიდს მაშტაბსა და გაქანებას, მას შინაურული, ინტიმური ხასიათი აქვს. თვითთელი ეს ძირითადი ტიპი ხელოვნებისა განსაზღვრულ სოციალურ-ეკონომიურ წყობას შეესაბამება, სინთეტიურ-მონუმენტალური ხელოვნება ვითარდება ფეოდალურ-მოგვურ საზოგადოებებში, რომელნიც ნატურალური მეურნეობის საფუძველზე სცხოვრობენ, იგი არსებობას განაგრძობს ისეთ საზოგადოებებში, სადაც უპირატესობა აქვს ხელოსნურ ბურჟუაზიას და არა ვაჭრულს. დიფერენციულ-ინტიმური ხელოვნება, თავის მხრით, ინდივიდუალისტურათ დაშლილ ბურჟუაზიულ საზოგადოებათ შეეფერება. იმ შემთხვევაში, როცა ბურჟუაზიული ან ბურჟუაზიულ-თავადაზნაურული კლასობრივი საზოგადოება პოლიტიკურათ აბსოლუტური მონარქიის სახითაა მოწყობილი, სადაც კერძობასა და ინდივიდუალიზმს ერთგვარი საზღვარი აქვს მიჩენილი, მუშავდება საშუალო ტიპის ხელოვნება მონუმენტალურ-სინთეტიურსა და დიფერენციულ-ინტიმურს შორის.

ძველს ეგვიპტესა, არქაულ საბერძნეთსა, რომანულ საშუალო საუკუნეებში ხელოვნება მონუმენტალურ-სინთეტიურია. არქიტექტურა, ქანდაკება და მხატვრობა ერთს ორგანიულს მთელს შეადგენს. ამ ხელოვნების სტილი რაოდენობითი გრანდიოზულია. ეგვიპტეში ცენტრში არქიტექტურული შენობა სდგას, ტაძარი ან პირამიდა, რომელსაც ზედ ერთვის ღმერთების და ფარაონების სკულპტურული გამოხატულებანი, მხატვრული ასახვანი სვეტებსა და სარკოფაგებზე. ამ ხელოვნების მაშტაბი მონუმენტალურია. კარნაკის ტაძარი მთელი ქალაქია. პირამიდა რამდენიმე მილიონი ქვის-

ჯანაა აგებული. ფარაონთა ქანდაკებანი ხანდახან კოლოსალურია; ასეთია მაგ. უსერტესენს I ქანდაკება. ასეთივე მონუმენტალური სტილისაა კრიტოს-მიკენის ხელოვნება: უზარმაზარი პალატები კოსსა და ტირინფში, ფრესკებით შემკულნი. ბოლოს ასეთსავე მონუმენტალურ სინთეზს წარმოადგენდა ადრინდელი საშუალო საუკუნეების ხელოვნება დასავლეთს ევროპაში, ეგრეთ წოდებული „რომანული“ ხელოვნება. ცენტრში აქაც არქიტექტურა იღვა, რომის ბაზილიკიდან აღმოცენებული ტაძარი, რომლის კარიბჭეები რელიგიური შინაარსის დიდი კომპოზიციებით იყო შემკული, ხოლო სვეტისთავებსა, სვეტებზე და სამერხულოებზე ადამიანების და ცხოველების ფიგურები იყო გამოსახული.

ამ მონიმენტალური მხატვრული სტილის არსებობა გრძელდება კაპიტალიზმის და ინდივიდუალიზმის გამეფებამდე. საბერძნეთის ხელოვნება ამ ტიპისაა თვით V საუკუნის დასაწყისში. ამის მაგალითია ათინის აკროპოლი, რომელიც პერიკლემ გადააკეთა. ძირითადს ბირთვის ტაძრები წარმოადგენენ, განსაკუთრებით ქალაქის მფარველის, ათინა პრომაქოსის ტაძარი ამ ღმერთ-ქალის კოლოსალური ქანდაკებით, რომელიც ფიდიასმა გამოკვეთა ოქროსა და სპილოს ძვლისაგან; პართენონის ფრონტონი შემკულია ღმერთების ქანდაკებებით, ხოლო სამერხულო რელიეფებით, სადაც ქალწულთა პროცესიებია გამოსახული; ეს ქალწულები მოხუცთა, მხედართა და შესაწირავ მოზგერთა თანხლებით ღმერთქალისკენ მიდიან, რათა იგი ახალი, მათ მიერ მოქსოვილი სამოსელით შემოსონ. ტაძრის შესავალს პროპილევები წარმოადგენდა; საფრესკო მხატვრობით დაფარული, ამ ფრესკებს ჩვენამდე არ მოუღწევია. ამ მონუმენტალურ შენობაში არქიტექტურა, ქანდაკება და მხატვრობა ერთს გაუთიშავს მთელს წარმოადგენს, ერთს მხატვრულს „ორგანიზმს“. იგივე მოვლენა მეორდება საშუალო საუკუნეებში, საამქროების აყვავების და ბატონობის დროს. გოთური ტაძარი გრანდიოზული, ზეცისკენ მიმავალი არქიტექტურული შენობაა, რომლის კარიბჭე, ნიშები, ქორედები ქანდაკებებით და ბარელიეფებითაა შემკული, რომლის ვიწრო მაღალი ფანჯრები ფერადი სურათებითაა დაფარული. არქიტექტურა, ქანდაკება და მხატვრობა აქაც ერთს მთელს, ერთს „ორგანიზმს“ წარმოადგენს. ყველა ზემოხსენებულ შემთხვევაში, ლაპარაკი ეხება ფეოდალურ-მოგვურ საზოგადოებას (ეგვიპტე, არქაული საბერძნეთი, საშუალო საუკუნეების „რომანული ეპოქა“); თუ ხელოსნურ-ვაჭრულ ორგანიზაციას (V საუკუნის საბერძნეთი, გოთური ეპოქის ქალაქები), ხელოვნება ასე თუ ისე ემსახურე-

ბოდა ან მთელ მიწათმომქმედ კოლექტივს, რომელსაც ფეოდალები და ქურუმები მეთაურობდნენ, ან მთელ ხელოსნურ კოლექტივს, რომელიც კორპორაციებათ და ამქრებათ იყო მოწყობილი. მონუმენტალურ სინთეტიური ხელოვნება ამასთანავე საზოგადოებრივი ხელოვნებაა.

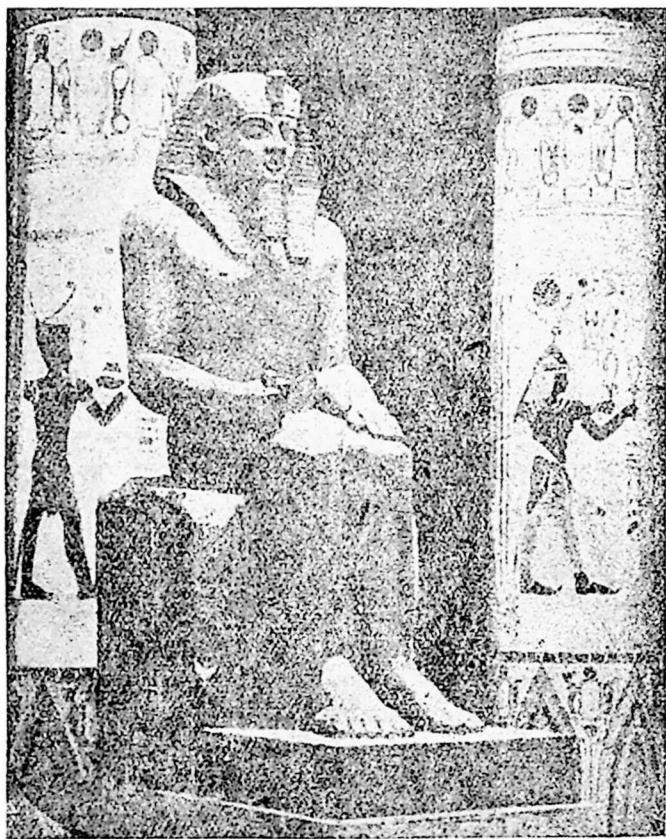
კაპიტალიზმის განვითარება ყველგან მთლიანი მხატვრული ორგანიზმის დაშლას იწვევს, პირვანდელი სინთეზის დაშლას, მონუმენტალური ხელოვნების გადაქცევას ინტიმურათ, საზოგადოებრივისა კერძოთ.

ამგვარათ განვითარებულ ბურჟუაზიულ-კაპიტალისტურ საზოგადოებათ შეეფერება ხელოვნება დიუერენციული, ინტიმურ-ჟანრული, კერძო-ოჯახური. პირველათ ეს მოვლენა გვხვდება IV-III საუკუნეების ბურჟუაზიულ საბერძნეთში, მეორდება XV საუკუნის კაპიტალისტურ იტალიაში, უმაღლეს წერტილს აღწევს XVII საუკუნის ჰოლანდიაში, ხელახლა ჩნდება XIX საუკუნის ბურჟუაზიულ ევროპაში.

V საუკუნის ბერძნისთვის უზენაესი იდეა იყო დედა ქალაქი, რომელსაც მფარველი ღმერთები იცავდნენ. კაპიტალისტური ხანის ბერძნისთვის ამ იდეალს უკვე აღარ ჰქონდა საარსებო ღირებულება. ეს ადამიანებო, ამბობდა ორატორი ლისიუსი ერთს თავის სიტყვაში, მხოლოდ წარმოშობით არიან მოქალაქეები, გონებით კი ისინი სამშობლოთ სთვლიან ყოველ ქვეყანას, სადაც სარგებლობას ხედავენ, მიტომ რომ მათი სამშობლოა არა სახელმწიფო, არამედ ქონებაო“

ინდივიდუალიზმის მოქალაქეობრივობაზე გაბატონებასთან ერთად ხდებოდა ის, რომ საზოგადოებრივი ხელოვნება ადგილს უთმობდა კერძოს. ერთს თავის სიტყვაში დემოსთენი იგონებდა სპარსეთის ომების დროს, გმირული მოქალაქეობრივობის დროს და აღნიშნავდა, იმ დროში თვით ბელადების (მილტიადის და თემისტოკლის) ბინები უბრალო და ღარიბული იყო, მაგრამ სამაგიეროთ პროპილეები, ტაძრები, არსენალები, საზოგადოებრივი სახლები შენდებოდა, დღეს კი სახელმწიფოებრივი მშენებლობა უბადრუკ შთაბეჭდილებას ახდენს, სამაგიეროთ მდიდარი ვივინდარების პალატები თავიანთი მედიდურებით ჩრდილავენ მრავალ საზოგადოებრივ შენობასო (პელანანი. „ანტიური კომუნისმი“). შიგნით ეს კერძო სახლები მდიდრულათ იყო შემკული ქანდაკებებითა და ფრესკებით. ფიდიასი V საუკუნეში ქალაქ-სახელმწიფოს ემსახურებოდა, ხოლო პრაქსიტელესი და სკოპასი IV საუკუნეში კერძო პირებისთვის მუშაობდნენ. იმისდა-

მიხედვით, რაც ბერძნული ხელოვნება ძველ კაპიტალისტურ ეპოქაში საზოგადოებრივიდან კერძოთ, შინაურათ იქცეოდა, მხატვრული სინთეზი თანდათან იშლებოდა. ქანდაკება ეთიშება არქიტექტურულ კედელს, დედის წიაღს, კერძოდება როგორც კოლექტივიდან გამო-



უსურტესენს ფარაონის ქანდაკება ტანისის ტაძარში.
ხუროთმოძღვრების, ქანდაკების და მხატვრობის სინთეზი.

ყოფილი ინდივიდუუმი, თვითმკმარი, მოძრავი ხდება. არქაიკოს ხელოვნათა ქანდაკებანი, ისევე როგორც ფილიასის ქანდაკებანი, შეიძლება წარმოვიდგინოთ მხოლოდ როგორც საზოგადოებრივ შენობათა ნაწილი: პრაქსიტელესის და ლიზიპოსის ქანდაკებათ, პირიქით, როდი სჭირიათ არქიტექტურული ფონი. არქიტექტურულ კედელს

ეთიშება მხატვრობაც, რომელიც ოდესღაც მასთან ორგანიულათ იყო დაკავშირებული. ფრესკო დგამის სურათათ იქცევა. ფრესკოების შემქმნელს პოლიგნოტს (V-ს.) მეოთხე საუკუნეში დგამის სურათების მხატვრები აპელესი, ზევქსისი და პარაზიასი სცვლიან. ძველი კაპიტალისტური ეპოქის ბერძნული ხელოვნება კერძო ოჯახური ხდება, დამოუიდებელ დარგებათ ნაწილდება და ამასთანავე ნონუმენტალურიდან საეპრო და ინტიმური ხდება: ანის დასახლებათ საკმაოა ათინა პრომაქოსის ქანდაკება, მაგალითად, შევადართ სელენას, რომელიც მძინარე ენდიმიონს დასცქერის ან ოლიმპიელი ძევესის ქანდაკება პრაქსიტელესის მოსვენებულ სატირს.

იგივე შინაურ-ქანრული დიფერენციული ხელოვნება იზრდება მონუმენტალურ-საზოგადოებრივისა და სინთეტიური ხელოვნებიდან XV საუკუნის იტალიაში, როცა ამ ქვეყანამ შიალწია ეკონომიური განვითარების იმავე დონეს, რომელზედაც კლასიკური საბერძნეთი იდგა. თუ ეკლესია და საანქროები კიდევ ხელს უწყობენ საზოგადოებრივ ამშენებლობას და მის დამამთავრებელ მხატვრობას და ქანდაკებას, მეორე მხრით ხელოვნება თანდათან საზოგადოებრივი მოედნიდან კერძო ბინის კედლებში გადადის. აღორძინების არქიტექტურა კერძო სახლებისა, მდიდართა პალატების არქიტექტურაა. სწორეთ აქ გამომჟღავნდა პირველათ ასალი არქიტექტურული სტილი. კერძო ბინაზე გადასახლდა ქანდაკებაც. გიბერტი ჯერ კიდევ მხოლოდ საზოგადოებრივ-საეკლესიო შენობებზე მუშაობდა. დონატელო კი თავის ქანდაკებათ ჰქმნიდა არა მარტო მათთვის, არამედ კერძო მომხმარებლისთვისაც (კოზიმო მედიჩისთვის გამოკვეთა „ივდითი“, სხვებისთვის კიდევ კონდოტიერი ნიკოლო და უცანოს პორტრეტი, გენუელი ვაპრის ბიუსტი და სხ.). მხატვრები მუშაობენ არა მარტო ფლორენციის სინიორიისთვის ან დოჯთა პალატისთვის ვენეციაში, არა მარტო ეკლესიებისა და მონასტრებისთვის, არამედ კერძო პირებისთვისაც, სიყვარულის ან ნადირობის სცენებით ამკობენ კარადებს, ზარდახჩებს, საწოლებს, ჰხატავენ სურათებს ლორენცო მედიჩისთვის (სინიორელი, გოცოლი, ბოტიჩელი) ან რომაელი ბანკირი კიჯისთვის (რაფაელი). აღრინდელი მხატვრული სინთეზი იშლება. ქანდაკება ეთიშება არქიტექტურულ ანსამბლს და დამოუკიდებელი მხატვრული ინდივიდუალობა ხდება (დონატელოს „დავითი“, მიქელანჯელოს „დავითი“). ფრესკო, რომელიც ჯერ კიდევ სცოცხლობს ბენოკო გოცოლის (რიკარდის პალატი ფლორენციაში) ან დომენიკო გირლანდაიოს (სანტა მარია ნოველა ფლორენციაში) შემოქმედებაში, თანდათან იღვენება დგამის სურათის მიერ. ჰქრე-

ბა ხელოვნების წინანდელი მონუმენტალური ხასიათი. დონატელოს ქანდაკებანი, ბოტიჩელის და ლეონარდო და ვინჩის სურათები გადიფერენციებულია არა მარტო იმ აზრით, რომ არქიტექტურის გარეშე არსებობენ, არამედ იმითაც, რომ ისეთი დეტალებით არიან აღჭურვილნი, რომელიც შეუძლებელი იყო მონუმენტალურ ხელოვნებაში (მაგალითად, დონატელოს „დავითის“ გახვრეტილი სანდალები და ფათალოთ შემკული ქუდი, ბოტიჩელის „აფროდიტეს“ ხაზობრივი კომპოზიცია, ლეონარდო და ვინჩის „წმინდა ოჯახის“ ოჯახურ-ქანრული ხასიათი).

ხელოვნების ამ ორ ტიპს შუა იმ ეპოქათა ხელოვნება სდგას, როცა ბურჟუაზიული მეურნეობა მოითხოვდა პოლიტიკურ ორგანიზაციას აბსოლუტური მონარქიის სახით. ასეთი ხელოვნება მონუმენტალურ-საზოგადოებრივი იყო, რამდენათაც მონარქი თავის პიროვნებაში სახელწიფოებრივობის იდეას ანხორციელებდა, იგი კერძო იყო, რამდენათაც ეს იდეა ერთი ადამიანის სახით ხორციელდებოდა. ზოგიერთ შემთხვევაში ეს ხელოვნება მონუმენტალურია, ზოგიერთში კიდევ ინტიმური. ამასთანვე პირველ შემთხვევაში ხელოვნების სინთეტიური ხასიათი უფრო გამოკვეთილია, ვიდრე უკანასკნელში. ეს ტიპი ხელოვნებისა პირველათ ჩნდება საბერძნეთის ისტორიის ელენისტურ პერიოდში, ბერძნული იმპერიალიზმის ეპოქაში. ამის მაგალითია პერგამის ხელოვნება მეფეების ატალასი და ემენისა. ეს სინთეტიური და მონუმენტალური ხელოვნება ემსახურება მონარქის სამხედრო ღვაწლის შექებას: გაეხსენოთ პერგამის აკროპოლი და მისი ქანდაკებანი, რომელნიც გამოხატავენ გალლების წინააღმდეგ მებრძოლ პერგამელებს. ახალ ევროპაში ეს ტიპი ხელოვნებისა ხელახლა ჩნდება სასახლის ხელოვნების სახით, განსაკუთრებით XVII საუკუნეში. თუ ლუი XIV ვერსალის სასახლეში ხუროთმოძღვრება, მხატვრობა და ქანდაკება კიდევ ერთმანეთს ამთავრებენ და თავიანთ ურთიერთობაში მთლიანს მხატვრულ-სინთეტიურ ძეგლს ჰქმნიან, ბუ ერთგვარი მონუმენტალობის ხასიათი მქლავნდება უზარმაზარ ფორმატში ლებრენისა და ჟუვენეს მიერ შექმნილი ჭერის მხატვრობისა და კედლების შემამკობელი სურათებისა, XVII საუკუნის ესპანელი მონარქების სასახლის ხელოვნებაში, სადაც აბსოლუტიზმი უკვე დაცემის მდგომარეობაშია წარმოდგენილი, არც ისეთი სინთეტიურობა სჩანს და არც ისეთი მონუმენტალობა, როგორიც ლუი XIV ეპოქის ფრანგულ ხელოვნებას ახასიათებდა. ესპანელი მეფის ფილიპე IV სასახლის ხელოვნება მხოლოდ ველასკეცის პორტრეტებითაა წარმოდგენილი. ამავე ტიპს ეკუთვნის რუსი თვითმპყრობე-

ლების-ეკატერინე II, პავლე I და ალექსანდრე I სასახლის ხელოვნება.

როცა XIX საუკუნეში ყველა ევროპიულ ქვეყანაში ბურჟუაზიული საზოგადოება და ბურჟუაზიული ურთიერთობა განმტკიცდა, ხელოვნების გაბატონებულ ტიპათ ყველგან, აღნიშნული კანონის ძალით, დიფერენციული ხელოვნება უნდა გამხდარიყო: არა მონუმენტალური, არამედ ინტიმური, არა საზოგადოებრივი, არამედ ოჯახური. ხეროთმოდღვრება, ქანდაკება და მხატვრობა განცალკევებით და დამოუკიდებლათ არსებობენ, მხატვრული ნაწარმოებნი, იშვიათ გამონაკლისს გარდა, კერძო სახლების შემკობას ემსახურებიან. იმპრესიონიზმი, რომელშიც XIX საუკუნის ბურჟუაზიული ხელოვნება თავის საუკეთესო და შესატყვისს გამოხატულებას პოულობს, პირდაპირ ეწინააღმდეგება მონუმენტალობას. ყველა ცდები ცალკე მხატვრებისა აელორძინებიათ წარსულ საუკუნეთა მონუმენტალურ-სანთეტიური ხელოვნება, რასაკვირველია, ოცნებათ რჩებოდა. ამ მხრივ დიდათ საგულისხმიერა ფრანგი მხატვარი ორიენტალისტის დეკანის წერილი (ამოღებული ჰაუზენშტეინის წიგნიდან „ხელოვნება და საზოგადოება“). დეკანი აღნიშნავს, რომ მოქანდაკე ბარის შეეძლო დაუვიწყარი ძეგლებით შეემკო ჩვენი მოედნები, მაგრამ პირობების გამო იძულებული იყო პრესპაპიები ეშაღება კერძო პირების საწერი მაგიდებისთვისო, და შემდეგ განაგრძობს: „მე ამ გამოჩენილი ხელოვანის ბედის მონაწილე ვარ: მე დაკეტილი ვიყავი ჩემს სახელოსნოში და არავინ კარის გაღება არ მოისურვა, რათა განეთავისუბლებულიყავი; ჩემი მოწოდების წინააღმდეგ ბეღმა მომისაჯა მთელი ჩემი სიცოცხლის განმავლობაში დგამის სურათები მეხატა“. ფრამენტებათ ან განზრახვებათ დარჩენ ისეთი საზოგადოებრივ-მონუმენტალური ქანდაკებანი, როგორიც მენიეს „შრომის ძეგლი“ და განსაკუთრებით როდენის „შრომის ძეგლი“ იყო. მენიემ განიზრახა თავისი ძეგლი განცალკევებული ფიგურების სახით გამოქანდაკებია, ისინი ერთმანეთთან სუსტათ იქნებოდენ შეერთებული ნახევრათ რგვალი კედლით, ხოლო როდენმა იმ შენობის გეგმაც მოხაზა, რომელთანაც ორგანიულათ უნდა ყოფილიყო შეერთებული ცალკე ფიგურები (დლისა და ლამის, სხვა და სხვა პროფესიის, „შრომის“ ფიგურა კოშკის თავზე) მან ვერ შესძლო საკირო თანხის შეკრება ამ გეგმის განსახორციელებლათ, თუმცა ამ მიზნით საერთაშორისო საზოგადოებაც კი მოეწყო. ჯერ კიდევ ფრანგმა მხატვარმა კარიერმა აღნიშნა, როდენის ტრაგედია იმაში მდგომარეობდა, რომ მას არ შეეძლო მონაწილეობა მიელო-ტაძრის

„აშენებაში“, ე. ი. გარშემო არ არსებობდა აუცილებელი პირობები დიდი სანთეტიურ-მონუმენტალური ხელოვნების შესაქმნელათო. პაუზენშტიინმა იგივე აზრი ასე გამოსთქვა: „თუ როდენის ქანდაკებათ აქლია არქიტექტურული ფონი, ეს მისი ბრალი კი არა, მთელი საზოგადოების ბრალია (თუ აქ ბრალზე შეიძლება ლაპარაკი). ბურჟუაზიული საზოგადოების ამ ობიექტური ნაკლის გამო როდენი იძულებული იყო მთელი თავისი უზარმაზარი ძალა იმ მრგვალ პლასტიურ განცალკავებულ ქანდაკებათა შესაქმნელათ დაეხარჯა, რომელნიც არაფერს არ ეყრდნობიან და სივრცეში სდგანან განმარტოებულნი და დაკარგულნი“.

ანალოგიურ მოვლენებს ვხედავთ რუსეთშიც. როცა ივანოვმა მოიფიქრა თავისი სურათების ციკლი ძველი და ახალი აღთქმიდან, რომელთაც მხატვრული საშუალებებით—შტრაუსის მიხედვით—უნდა გამოეხატა მითოსი ქრისტეზე, მას იგი განსაკუთრებული არქიტექტურული შენობის, მაგრამ „რასაკვირველია არა ეკლესიის“ (როგორც მისი ძმა სწერდა) ორგანიულ ნაწილათ ჰქონდა წარმოდგენილი; მისი განზრახვა განზრახვათ დარჩა. ასეთივე ამბავი მოხდა იმპერიალისტური ომის დროს, როცა ახალგაზრდა რუსმა მხატვარმა ივანოვ-შადრმა მოიფიქრა მონუმენტალურ-სინთეტიური შენობა-„ძველი ომის მსხვერპლთათვის“, სადაც აღმოსავლეთ-ფეოდალური სტილის გრანდიოზულ შენობას ბარელიეფები, ქანდაკებანი და ფრესკოები ამთავრებდენ; მისი განზრახვა მხოლოდ ესკიზათ დარჩა.

ამ რიგათ მჭიდრო შეკავშირებულ ორგანიულ საზოგადოებათ, როგორც წარსულში ფეოდალურ-მოგვური, ნატურალურ მეურნეობაზე დაფუძნებული საზოგადოება, ან კიდევ ხელოსნურ-ამქრული, ფულის მეურნეობაზე დაყრდნობილი საზოგადოება იყო, შეეფერება ხელოვნების განსაზღვრული ტიპი, მონუმენტალური, სინთეტიურ-საზოგადოებრივი, რომელსაც რამდენიმეთ სასახლის ხელოვნებაც ეკუთვნის, ყოველ შემთხვევაში ზოგიერთს მის გამოხატულებაში (პერგამის ხელოვნება, ლუი XIV ეპოქის ხელოვნება). პირიქით, საზოგადოებათ, სადაც შინაგანი კავშირი ინდივიდუალიზმითაა დაშლილი და განადგურებული, განვითარებულ ბურჟუაზიულ-კაპიტალისტურ საზოგადოებრივ ფორმაციებს, IV-III საუკუნის საბერძნეთი იქნება იგი, XVII საუკუნის ჰოლანდია თუ, ბოლოს, XIX საუკუნის ევროპიულსაზოგადოება, როგორც მათი ყოვლის ესთეტიური გამოხატულება, შეეფერება ხელოვნება დიფერენციული, ინტიმურ ჟანრული; თავის თავად ცხადია, რომ ვერავითარი ცდა ორგანიულ

საზოგადოებათა ხელოვნების აღდგენისა კაპიტალიზმის პირობებში ვერ გაიმარჯვებდა და ვერც მომავალში გაიმარჯვებს; თუმცა მეორე მხრით XIX საუკუნის მხატვრების მისწრაფება ამ ყოფილ მონუმენტალურ-სინთეტიურ ხელოვნებისადმი აშკარათ ამტკიცებს, რომ ევროპის ბურჟუაზიულ საზოგადოებათა წიაღში მოქმედობდნენ ახალ-სოციალური ძალები, რომელთა ტენდენცია მიმართულია ორგანიული და კოლექტიური საზოგადოებისკენ.

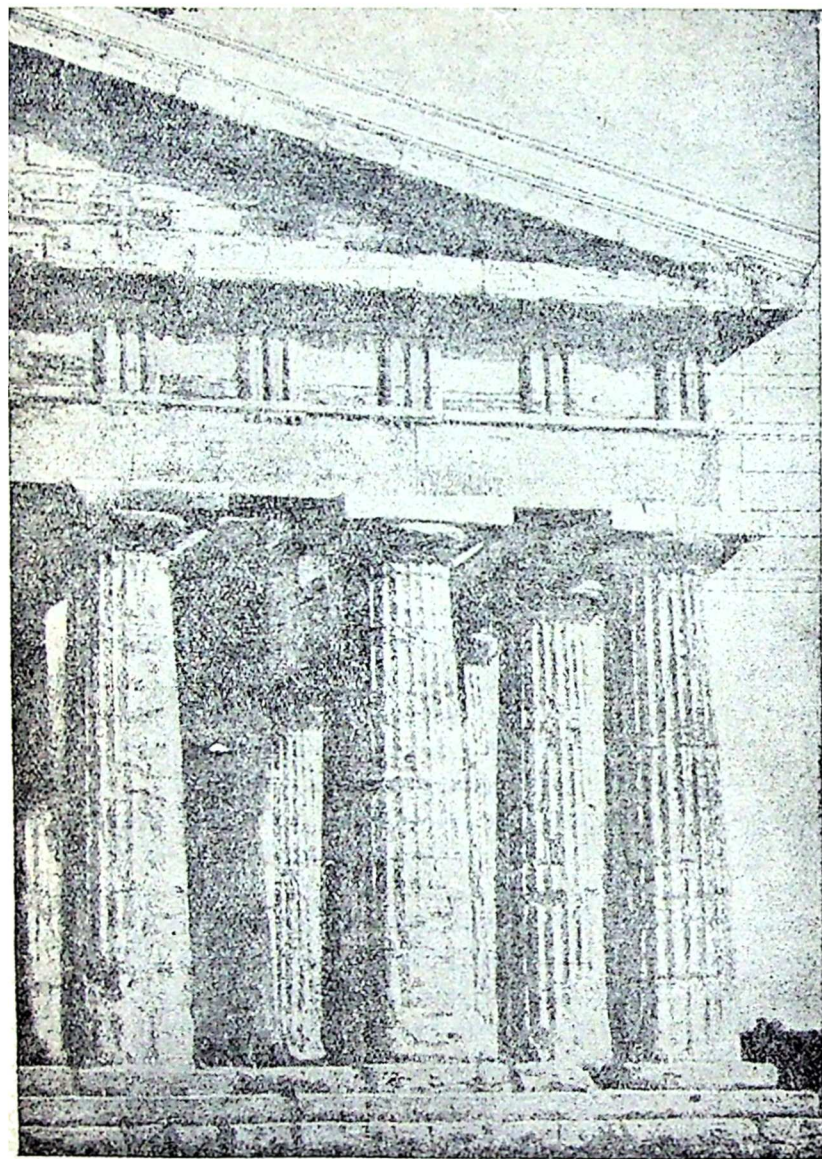


VII. არქიტექტურის, ქანდაკების და მხატვრობის ჰეგემონიის შეცვლა

თავის „ხელოვნების ფილოსოფიაში“ ტენი, სხვათა შორის, სცილილობდა დაემტკიცებია, სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდებში გაბატონებული მნიშვნელობა ერთ რომელიმე ხელოვნებას ეკუთვნის იმისდა მიხედვით, თუ რომელი მათგანი გამოჰხატავს უკეთ ამ საზოგადოებაში გაბატონებულ „გონებრივ და ზნეობრივ“ მდგომარეობასო. მაგალითად ელლადაში პირველობა ქანდაკებას ეკუთვნოდა, მიტომ რომ იგი ყველაზე მარჯვეთ ანხორციელებდა ბერძნული კულტურის გაბატონებულ იდეას, ფიზიკურათ სრულქმნილი სხეულის იდეასო; საშუალო საუკუნეებში ბატონობდა არქიტექტურა, მიტომ რომ ხელოვნების სხვა დარგებზე უკეთ გამოჰხატაედა ამ საზოგადოების კულტურის გაბატონებულ იდეას, სახელდობრ არა ამ ქვეყნიურ მისწრაფებას ცისკენო. საფრანგეთში XVII-საუკუნეში ჰეგემონია თეატრ-დრამას ეკუთვნოდა, მიტომ რომ ყველაზე უკეთ ამჟღავნებდა სასახლის საზოგადოების და სასახლის კულტურის გაფაქინებულ და ამასთანვე ზვიად ზნეჩვეულებათ, ხოლო, ბოლოს, XIX საუკუნეში ხელოვნების გაბატონებული დარგი მუსიკა გახდა, როგორც ყველაზე შესატყვისი მხატვრული გამოხატულება ამ საუკუნის დამახასიათებელი ინდივიდუალიზმის და ლირიზმისო.

ტენის სქემას შეაწორება სჭირია არწებითად; ამასთანავე უნდა ითქვას, რომ აქ ჩვენ მარტოოდენ სახვითი ხელოვნებანი როდი გვაინტერესებენ. ხელოვნების ევოლუცია რომ განვიხილოთ სხვადასხვა საუკუნეებსა და სხვადასხვა ერებში, მაგალითად საბერძნეთის ხელოვნება რომ ავიღოთ ან ახალი ევროპიული ერებისა საშუალო საუკუნეებიდან XVII საუკუნემდე, მართლაც შეიძლება დავადასტუროთ, რომ სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგები სხვადასხვა დროს ბატონობენ. საბერძნეთის საზოგადოებრივი ისტორიის უძველეს პერიოდში უპირატესი მნიშვნელობა აუცილებლათ ხუროთმოძღვრებას აქვს. აშენებენ ტაძრებსა და საკუროთხველებს—ღმერთების სავანეებს. ტაძარს ხანდახან სასახლის ადგილი უჭირავს, იქ მეფე-მოგვი ღვთისმსახურებას ასრულებს (კრიტოს-მიკენის კულტურაში). ტაძრებსა და

საკურთხევლებს ნელ-ნელა ჭანდაკებანი ამკობენ. როცა შენდევ არქიტექტურულ-სკულპტურული სინთეზი დაიშალა, არქიტექტურის გვერდით და მასზე მალლა სკულპტურა სდგება, ჯერ სარწმუნოებრივი (ღმერთების ჭანდაკებანი), შემდეგ სამოქალაქო (ატლეტების ჭანდაკებანი). შემდეგ ბერძნულ ხელოვნებაში ჰეგემონია ჭანდაკებას შერჩა ბერძნული კულტურის დანგრევასა და მოსპობამდე. მაგრამ უცილობელია, რომ ბერძნული კულტურის ნაგვიანებ პერიოდში— ელინისტურ ეპოქაში (III-II-ს.) სკულპტურული აზროვნება, რომელიც ასე დიდხანს ბატონობდა, ადგილს უთმობს მხატვრულ აზროვნებას. მეოთხე საუკუნეში არა თუ დიდი მხატვრები ჩნდებიან, როგორც იყვნენ აპელესი, პარაზიასი, ზევქსისი, არამედ ჭანდაკებაც მხატვრობას ემორჩილება, მხატვრული ხდება. ელინისტური პერიოდის პლასტიკა უმთავრესათ მხატვრულია. პერგამის ჭანდაკებანი შესრულებული არიან როგორც სურათები. „ეგრეთ წოდებული ტელეფის ფრიზი შესრულებულია თითქმის როგორც სურათი ანუ, უკეთ ვთქვათ, როგორც სურათების ციკლოსი, მიტომ რომ გამოხატულებათა მთელი სარტყელი, რომელიც ნახევარ-სვეტებით იყო გათიშული, ცალკე სცენებათ იყოფოდა. აქ ამრიგათ დასაბამი დაედო განცალკევებულ და ჩარჩოშემოვლებულ რელიეფურ სურათებს. კლასიკური დროის რელიეფზე, როგორც იგი უწინარეს ყოვლისა V და IV საუკუნეების ატიკურ ხელოვნებაშია წარმოდგენილი, ფიგურები გამოკვეთილი იყო ხოლმე სწორ, ოდნავ გამოცოცხლებულ ფონზე, ერთი მეორის გვერდით, რამდენათაც ეს შესაძლებელია. ეს ფიგურები რაღაც თვითკმარნი და განუშეორებელნი არიან, რელიეფში არიან მოცემულნი თვით მათი გულისთვის (მაგ. რელიეფი ორფეუსითა, ევრიდიკით ო ჰერმესით). ახლა კი ფიგურები ლანდშაფტური ან არქიტექტურული ფონის წინ არიან მოთავსებული, ხოლო მიდრეკილება მხატვრობისადმი განსაკუთრებით უკანა პლანის დამუშავებაში სჩანს. ამრიგათ, პლასტიკა მხატვრობის გზაზე სდგება, ექიშება და ემხრობა მას (ვაზერი. „ბერძნული ჭანდაკება“). მაგრამ არა მარტო ელინისტური პერიოდის რელიეფში იხატება მხატვრული აზროვნება და მგრძობიარობა, არამედ ჭანდაკებაშიც, სადაც გარაკვეცებული ყურადღება ექცევა სინათლისა და ჩრდილის თამაშს სხეულზე, ისახება მოლიელივე ფორმები (დაფნისის გადაქცევა დაფნათ და სხ.).—ერთი სიტყვით ადამიანის სხეულის ასახვა აშკარა იმპრესიონისტული ხდება (Hamanu, „Impressionismu iuo Leben und Kunst“).



დღორიული სვეტი (ნექტუნის ტაძარი პესტუმში).

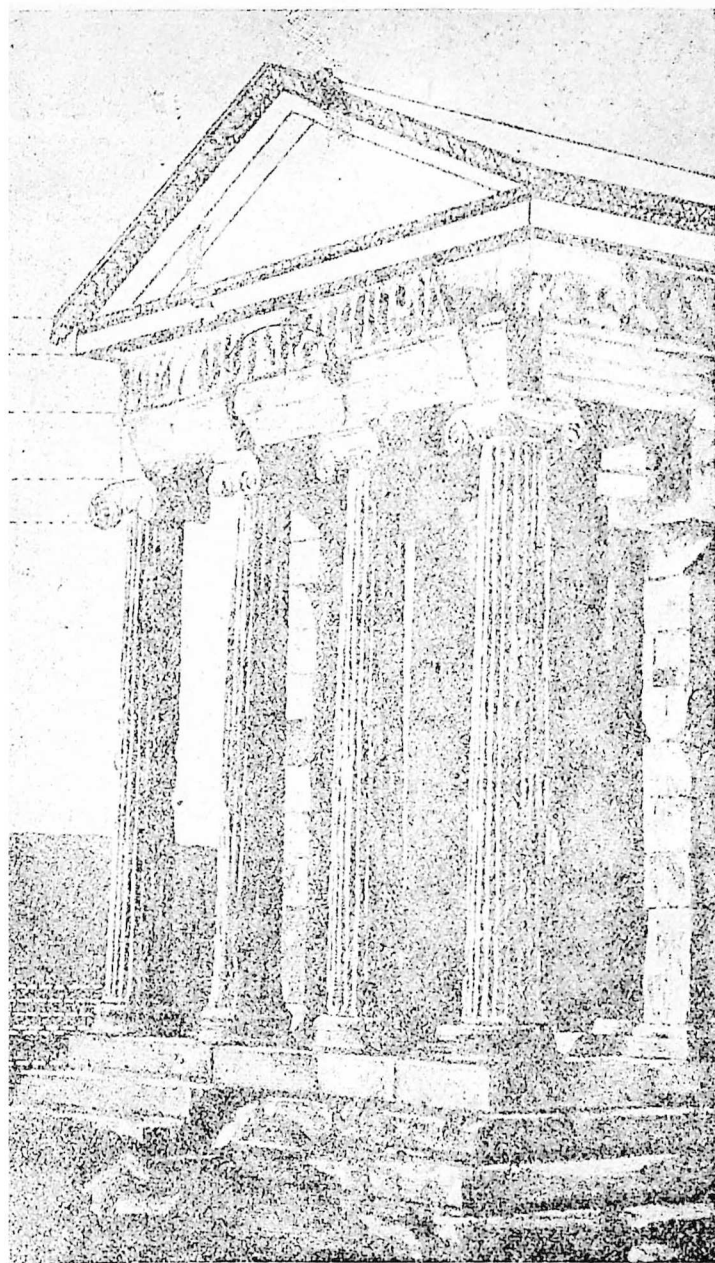
თუ ბერძნული ხელოვნების ევოლუციაში უკვე სჩანს ეს შეცვლა ჰეგემონის როლისა, რომელიც არქიტექტურიდან ქანდაკებაზე გადადის, ხოლო ქანდაკებიდან მხატვრობაზე, კიდევ უფრო გარკვევით ეს პროცესი იხატება დასავლეთ ევროპის ხელოვნებაში საშუალო საუკუნეებიდან XVII საუკუნემდე. თავდაპირველათ საშუალო საუკუნეებში ბატონობა უმთავრესათ ხუროთმოძღვრებას ეკუთვნოდა. საშუალო საუკუნეების მემკვიდრე რაულ გლაბერი მოგვითხრობს, მეათასე წლის მახლობელ ხანაში ყველა ქრისტიანი ერები, განსაკუთრებით იტალიაში და გალლიაში, აღმშენებლობის წყურვილით იყო შეპყრობილი, ყველგან ეკლესიებს აშენებდნენ, თუმცა ხშირათ „ისინი საკირონი არ იყვნენ“, „ქვეყნიერებამ თავისი ძონძები გაიხადა და შეეცადა თეთრი ეკლესიების სამოსელი ჩაეცვაო“. იგივე აღმშენებლობითი ციებ-ციხელება გრძელდება გოთიკის ეპოქაში, XII—XIII საუკუნეებში, როცა ყველგან მშვენიერი ტაძრები შენდება, ერთგვარი სასწაულნი სიერცის ამოცანის გადაჭრისა. როგორც რომანული, ისე განსაკუთრებით გოთური ტაძრები შემკული არიან ქანდაკებებით, რომელნიც ჯერ კიდევ ორგანიულათ შეკავშირებული არიან თვით არქიტექტურულ შენობასთან. როცა არქიტექტურულ-სკულპტურული სინთეზი აქაც დაიშალა, სკულპტურა არქიტექტურას გვერდზე უდგება დონატელლოს ჭ მიქელ ანჯელოს შემოქმედებაში და უფრო ფერმკრთალათ იმეორებს ელლინური პლასტიკის აყვავებას. მაგრამ XV საუკუნეში იტალიაში ჰეგემონია არქიტექტურისა და სკულპტურიდან მხატვრობისკენ გადადის. ლეონარდო და ვინჩი, რომელიც ნაწილობრივ მოქანდაკე იყო, უმაღლეს ხელოვნებათ სთვლიდა არა ქანდაკებას, არამედ მხატვრობას, ხოლო ლეონე ბატისტა ალბერტი, სპეციალობით ხუროთმოძღვარი, თავის ერთს წიგნში სწორეთ მხატვრობას სთვლის ყველაზე ძვირფას და საყურადღებო ხელოვნებათ. ამ დიდმა ჰუმანისტმა და ხუროთმოძღვარმა მხოლოდ საერთო აზრი გამოისთქვა და მხოლოდ უცილობელი ფაქტი დაადასტურა. სწორეთ მხატვრობის დარგში მუშაობენ უმთავრესად XV საუკუნის იტალიელი მხატვრები, მათ შორის ისეთი გამოჩენილნი, როგორიც ლეონარდო, ტიციანი, რაფაელი იყვნენ; ჭ თვით მიქელ ანჯელომ, რომელიც მხატვრობას საბავშვო და საქალბო ხელოვნებათ სთვლიდა, რელიგიური ფრესკები დახატა სიქსტეს კაპელაში. კიდევ უფრო აშკარათ ეს შეცვლა არქიტექტურის და სკულპტურის ჰეგემონიისა მხატვრობის მიერ სჩანს ნიდერლანდიაში, სადაც XVII საუკუნეში არც არქიტექტურა და არც სკულპტურა არ თამაშობს საკუთარ როლს და შეუზღუდავათ მხატვ-

რობა ბატონობს. თუ XIV საუკუნის ნიდერლანდიაში იგონებენ ან ყოველ შემთხვევაში აუმაჯობესებენ ზეთის ფერადებს და თუ ეს ფერადები მაზაჩიოს წყალობით იტალიაშიც შედის ხმარებაში, ეს ტექნიკური გამოგონება, რასაკვირველია. რამდენიმეთ ხსნის ხელოვნების აყვავებას ამ ქვეყნებში, მაგრამ თვით იგი მხატვრობის გაბატონებასთან ერთად იმავე ძირითადი საზოგადოებრივი პირობებით იყო გამოწვეული.

არის თუ არა სოციოლოგიური მინეზობრივობა და სოციოლოგიური კანონზომიერება არქიტექტურის ამ შეცვლაში ჯერ კანდაკების, ხოლო შემდეგ მხატვრობის მიერ?

თუ ბერძნული და ახალი ევროპიული ხელოვნების სათავეში თავდაპირველად არქიტექტურა სდგას, ისიც ტაძრის სახით, ეს ბატონობა სწორეთ ხელოვნების ამ დარგისა გულისხმობს სარწმუნოებრივი მხოთლმხედველობის ბატონობას, ხოლო სარწმუნოებრივი მსოვლმხედველობის ბატონობა სამიწათმომქმედო მეურნეობის ერთგვარ იდეოლოგიურ გამოსატულებას წარმოადგენდა. ტაძარი მახლობელი სოფლების ცენტრი იყო, შემდეგ სამოქალაქო მოსახლეობის ცენტრიც: აქ ცხადდებოდა ყოველგვარი განკარგულება, კანონები და სხ., მისი მაღალი საძრეკლო-კოშკი სადარაჯო ადგილს წარმოადგენდა, საიდანაც შეიძლებოდა მტრის მოახლოების შემჩნევა. როცა მიწათმომქმედი კოლექტივიდან გარკვევით გამოეყო მიწათმფლობელი ფეოდალი, როცა საზოგადოება დაირაზმა ერთი მეორეს მოწინააღმდეგე ბატონებისა და ყმების ბანაკებათ, როცა გაბატონებულ ფეოდალურ კლასში ბატონის პიროვნების შეგნება ჩამოყალიბდა, შეიქმნა სოციალ-ფსიქოლოგიური ნიადაგი სკულპტურული ხელოვნებისთვის. ასე წარმოიშვა სტატუარული ქანდაკება ეგვიპტესა, არქაულ საბერძნეთსა, საშუალო საუკუნეების ევროპაში.

მაგრამ ისევე როგორც რელიგიური ხუროთმოძღვრება, რომელიც ნიწათმომქმედი კოლექტივის საჭიროებათაგან წარმოიშვა, არასებობას განაგრძობდა სხვა საზოგადოებრივ ფორმაციებშიც, სტატუარული სკულპტურაც, ფეოდალური არისტოკრატის კლასობრივი თვითშეგნების პროლექტი, განაგრძობდა არსებობას და აყვავებას იმ დროსაც კი, როცა ფეოდალური საზოგადოება ბურჟუაზიულმა შესცვალა. ფეოდალური სიამაყის და ზვიადობის გრძნობა, რომელმაც ფეოდალური პერიოდის სტატუარული პლასტიკა წარმოშვა და ასაზრდოვა, ხელოსნურ-ვაჭრულ ბერძნულ ქალაქებში შესცვალა მოქალაქეობრივი თავისუფლების და მხნეობის გრძნობამ, რომელმაც გიწნაზიები და ფიზკულტურა შექმნა და ჩვეულება წარმო-



იონიური იტილის სვეტი.

შვა იმ ატლეტებისთვის ძეგლების დადგმისა, რომელნიც ერთანეთს ეჯიბრებოდნენ ოლიმპიის, ნემეის და სხვა ასპარეზობაზე. როცა იტალიის სავაჭრო-სახელოსნო კომუნებში, განსაკუთრებით ფლორენციაში, თავადაზნაურობის საწინააღმდეგო ბრძოლის პროცესში სამოქალაქო პოლიტიკური კულტურა ჩამოყალიბდა, იტალიელმა მხატვრებმა ფეოდალური პერიოდიდან გადმოიღეს ფიგურულ-სტატუარული ასახვა, მხოლოდ იგი ახალი შეგნებით, სრულქმნილი მოქალაქე ბურჟუის იდეით გაჟღინთეს. რადგან სხვადასხვა პირობების გამო ეს სამოქალაქო კულტურა, რომელმაც თავისი გამომხატველები დონატელლოსა და განსაკუთრებით მიქელ ანჯელოში იპოვა, იტალიაში ხანმოკლე იყო, აქ სკულპტურა ისე მდიდრულათ ვერ აყვავდებოდა, როგორც ეს V და IV საუკუნეების საბერძნეთში მოხდა. ახლად ჩასახულ და წინ მიმავალ ბურჟუაზიულ—ინდივიდუალისტურ საზოგადოებებში, ელლინისტურ ეპოქასა, XV—XVI საუკუნეების იტალიასა ან XVII საუკუნის ნიდერლანდიაში, ჰეგემონია მხატვრობის ხელში რჩებოდა (საბერძნეთში უფრო პოეტენციურათ), მიტომ რომ ხელოვნების ეს დარგი ხელოვანს ნებას აძლევდა უკეთ გამოემჟღავნებია თავისი ინდივიდუალობა, გამოეხატა სამყარო ისე, როგორც მას ითვისებდა, რადგან ფერადები და ტილო ნაკლებ ბოქავენ შემომქმედი „მეს“ გამოაშკარავენას, ვიდრე მარმარილო, ბრინჯაო ან ხე, სადაც შემომქმედის აზრმა თვით მასალაც უნდა დასძლიოს; გარდა ამისა მხატვრობა უადვილებდა ხელოვანსა და საზოგადოებას დაეკმაყოფილებია ბურჟუაზიული საზოგადოების დამახასიათებელი მეცნიერული ტენდენციები. ბერნსონმა იტალიელ და განსაკუთრებით ფლორენციელ მხატვართა უმრავლესობას სწორათ უწოდა „მხატვრები პროფესიით, მსწავლულები ტემპერამენტით“: საკმაოა გავიხსენოთ უჩელოს, პოლაილოს, ლეონარდო და ვინჩის პერსპექტივული, ანატომიური და გეომეტრიული გატაცებანი; შემდეგ კიდევ მხატვრობა ქანდაკებაზე უფრო მრავალმხრივათ და სწორათ გადმოსცემდა ქვეყანასა და ცხოვრებას და ამ რიგად შეეფერებოდა ბურჟუაზიული საზოგადოების რეალისტურ მოთხოვნილებას, მის მისწრაფებას „ბუნებისადმი“ შეფარდებისა, ილუზიონიზმისადმი; და ბოლოს და განსაკუთრებით მხატვრობა ქანდაკებაზე უკეთ ასახავდა არა მარტო ადამიანს, არამედ საგნებსაც, რომელნიც ბურჟუაზიულ მეურნეობაში თანდათან მეტს მნიშვნელობას ღებულობდნენ; მხატვრობის ამ საგნობრივმა ხასიათმა, როგორც შეფარდებამ ბურჟუაზიული მსოფლმხედველობის საგნობრივ ხასიათთან, თავისი მკაფიო გამომხატულება პირველათ XVII საუკუნის ჰოლანდიაში იპო-

ვა, სადაც მხატვრობა შეუზღუდველათ მეფობდა, ხოლო ხუროთმოძღვრება და ქანდაკება ჩაიხრდილა.

იმავე მიზეზების გამო მხატვრობამ პირველობა შეინარჩუნა XIX საუკუნის ევროპიულ ბურჟუაზიულ საზოგადოებებშიც.

ხუროთმოძღვრება ინდუსტრიული სტილის გამეფებამდე დაქვეითებული იყო. გაბატონებული იყო ყველა ეპოქის და ყველა ხალხის სტილთა სრული არევა. მართალია ქანდაკებას მრავალი გამოჩენილი წარმომადგენელი ჰყავდა, მაგრამ მას აშკარათ მეორეხარისხოვანი ადგილი ეჭირა და, როგორც ერთს დროს ელლინისტურ მსოფლიოში, მხატვრობის კარნახს ემორჩილებოდა, პლასტიური კი არა, მხატვრული იყო (როდენი და სხვ.).

XIX საუკუნეს შეიძლება სრულიათ სამართლიანათ მხატვრობის საუკუნე ვუწოდოთ. ამ დარგში მუშაობდა ხელოვანთა უმრავლესობა, აქ გამოაშკარავდნ უდიდესი ნიქის ადამიანები, და XIX საუკუნეში სწორეთ ამ დარგს ეკუთვნოდა ფართო საზოგადოების ურყევი სიმპატიები.

VIII. ხუროთმოძღვრების ორი ძირითადი სტილი

თავის ცნობილ „სტილთა ისტორიაში“ კონ-ვინერმა არქიტექტურული ორ გამოყენებითი ხელოვნებისთვის დაადგინა ორი ძირითადი სტილი, რომელიც მუდმივ მეორდება ამ ხელოვნებათა განვითარებაში. ერთ ამ სტილს იგი ტექტონურს ანუ კონსტრუქტიულს უწოდებს, მეორეს-დეკორატიულს და დეკორატიულ-ორნამენტალურს ანუ დესტრუქტიულს.

ტექტონური, კონსტრუქტიული სტილის სახელწოდებაში კონ-ვინერი ისეთ სტილს გულისხმობს, რომელსაც ვლდებულობთ როგორც შედეგს პრაქტიკული მიზანშეწონილებისა, ეს მიზანშეწონილება ხორციელდება მთელს შენობასა ან მოსახმარ საგანში. „ტექტონური სტილის შენობაში ყოველი ნაწილი განსაზღვრული უნდა იყოს მისი დანიშნულებით, ერთიმეორეს უნდა ეთიშებოდეს, ერთეული განწევრებული უნდა იყოს ნათლად და მოხერხებულად. ამის გამო შინაგანი და გარეგანი ნაგებობა სავსებით ეთანხმება ერთიმეორეს, ყოველი ნაწილი ერთნაირათ მკაცრათაა გამოყოფილი თავისი დანიშნულების თანახმად. კედლები და ბოძები ნათლად გამოჰხატავენ საყრდნობს, ნათელნი არიან თავიანთ აღნაგობაშიც. უმთავრესი ელემენტი კედელში სიბრტყე უნდა იყოს, მას ჰორიზონტალური ხაზები უნდა ფარგლავდენ. სიბრტყითი ორნამენტს ვლდებულობთ იმავე გრძნობიდან, რომელიც ხელმძღვანელობს აღნაგობის სინათლეს. იგივე კანონი მოქმედობს გამოყენებითი ხელოვნებაშიც. ჭურჭელსა თუ ავეჯში ცალკე ნაწილები უნდა გაითიშოს, ნათლად გამორკვეული უნდა იყოს, რომელი ნაწილია პირზე მოსაყუდებელი, რომელია ჭურჭლის ფეხი. ყოველი ჭურჭელი მაგრათ სდგას, მას მტკიცეთ შემოფარგლული კედლები აქვს. მათი სამკაული აქაც სავსებით სიბრტყიდან ვითარდება, ზომის მათემატიკურ ლოგიკას შეესაბამება ის, რომ მისი ფორმა ხაზობრივი რჩება. არ არსებობენ საგნები, რომელთაც არავითარი დანიშნულება არ ჰქონდეთ. არ შენდება საპარადო პალატები, რომელნიც მხოლოდ წარმომადგენლობას ემსახურებიან, არ კეთდება ჭურჭელი, რომელიც მხოლოდ შესამკობათაა და არა მოსახმარათ“.

ასეთი ტექტონური ანუ კონსტრუქტიული სტილის ტიპს კონ-
ვინერი მიაკუთვნებს საბერძნეთის დიკრიულ სტილს, საშუალო სა-
უკუნეების რომანულ სტილს, იტალიის ნაადრევი რენეზანსის სტილს.

დეკორატიული (დეკორატიულ-ორნამენტალური) ანუ დესტრუ-
ქტიული სტილის სახელწოდებაში კონ-ვინერი გულისხმობს ისეთ
სტილს, რომელშიც სამკაულის ელემენტები ახშობენ პრაქტიკული
მიზანშეწონილების იდეას. „შენობის ნაწილები აქ მოკლებულნი
არიან ფუნქციონურ ღირებულებას. სვეტები, ნახევარ-ბოძები და
კედლები ირღვევიან მხატვრულათ განცდილი, სიბერტყიდან გამო-
ვარდნილი დეკორაციით, ტექტონიკას მოკლებული არქიტექტურუ-
ლი ფორმები ორნამენტით და ფიგურათა პლასტიკით. აღარ არსე-
ბობს ცალკე ნაწილების განწევრება მათი ფუნქციონური დანიშნუ-
ლების მიხედვით, სიმძიმის და საყრდნობის ძალებიც ნაკლებ გან-
საზღვრულნი არიან ურთიერთს შორის... ამშენებლები სციდლობენ
შენობას ისეთი შთაბეჭდილება გამოაწვევიონ, რომელიც სცილ-
დება მის დანიშნულებას, კედლები შენობას გარშემო გაუნაწილებ-
ლათ უვლიან, რგვალი ხაზით; სკრიან მხატვრულ მალეებს გოთიკის
ძალადი ფანჯრებისა ან როკოკოს სარკეებით, ქერი იზრდება
თამამათ ატყორცნილ გუმბათებში ან იფარება მხატვრული სახე-
ებით... ხელოსნობა იმავე გზით მიდის უკანასკნელ წვრილმანამდე.
ქურქელს ვიწრო ფსკერი და მერყევი საყრდნობი აქვს...“

დეკორატიული ან დესტრუქტიული არქიტექტურულ-გამოყე-
ნებითი სტილის ამ ტიპს კონ-ვინერი მიაკუთვნებს, შაგალითად,
ელლინისტური ეპოქის სტილს, გოთიკას, ბაროკოს, როკოკოს, სა-
დაც დეკორატიულობა ხანდახან ორნამენტალობაში გადადის.

კონსტრუქტიული და დესტრუქტიული სტილი არქიტექტურა-
სა და მასთან შეკავშირებულ გამოყენებითი ხელოვნებაში მუდამ
სცვლიან ერთი მეორეს. ცხადია აქ რალაც კანონი იმალება, სახელ-
დობრ ისეთი კანონი, რომელიც ხელოვნების ზღუდეებს იქით სძევს,
„ხელოვნებათა ისტორიის კანონი, რომელიც კაცობრიობის ისტო-
რიის კანონში გადადის.“ ამ ორი ძირითადი არქიტექტონული სტი-
ლის ცვალებადობა, რასაკვირველია, გამოწვეულია არა „იდეური მო-
ძრაობებით“, მაგალითად, არა რელიგიების წარმოშობით და დამ-
ხობით; მიტომ რომ ეს უკანასკნელნი თვით წარმოადგენენ განვი-
თარების პროდუქტებს, არამედ „მატერიალური მოძრაობით ეკო-
ნომიური ცხოვრების დარგში“. ტექტონური სტილი, კონ-ვინერის
შეხედულებით, წარმოადგენს შედეგს განსაზღვრული ქვეყნის ან
ერის ეკონომიური ბატონობისა, ერთი მხრით, და საზოგადოებრივი

ორგანიზაციის შედარებითი დემოკრატიზაციისა, მეორე მხრით, ხოლო დესტრუქტიული ანუ დეკორატიული სტილი ხუროთმოძღვრებასა, და გამოყენებითი ხელოვნებაში შეესაბამება იმ ეპოქებს, რომელნიც მიიღტიან საერთაშორისობისადმი და იმ საზოგადოებრივ ორგანიზაციებს, რომელნიც მკაცრ კლასობრივ გათიშვასა და განკერძოებაზე არიან აგებული.

„სრულიად კანონშეწონილია, — შენიშნავს იგი, — რომ ტექტონურ სტილს ჰქმნის უძლიერესი ხალხი თავისი დროისა (სხვა ხალხები და ქვეყნები ამ სტილს რამდენიმეთ დიფერენციაციას უკეთებენ), მაშინ როცა ტექტონურ გრძნობას მოკლებულ სტილებში ჩამალულია გამათანასწორებელი ინტერნაციონალური ტენდენცია (რომელიც შეიძლება კიდევ შობს ამ სტილს). მეორე მხრით სოციალური პირობებიც უნდა აღვნიშნოთ: ყოველ ტექტონურ სტილს ახასიათებს რაღაც დემოკრატიული, მიტომ რომ მისი ფორმების სიმარტივე დატაკისთვისაც მისაღწევათ ჰქმნის ყოველ მის სილამაზეს, მიტომ რომ თვით უკანასკნელ ხელოსანს შეუძლია იგი შექმნას, უნდა შექმნას კიდევ. დესტრუქტიული, ორნამენტებით მდიდარი სტილი, პირიქით, მხოლოდ შეძლებულ კლასებს აძლევს ნებას მისი სილამაზე ისარგებლოს“.

თუ კონ-ვინერი ადგენს არქიტექტონული სტილის ორ ძირითადს ტიპს, კონსტრუქტიულს და დესტრუქტიულს, მ. გინზბურგი თავის საინტერესო, თანამედროებისადმი მიძღვნილ წიგნში „სტილი და ეპოქა“ არქიტექტონული სტილის სამ ძირითადს ტიპს არჩევს — კონსტრუქტიულს, ორგანიულს და დეკორატიულს. კონსტრუქტიული წარმოშობილია პრაქტიკული მიზანშეწონილობით, უტილიტარული მისწრაფებით, ორგანიული წარმოადგენს მიზანშეწონილობის და სამკაულის ჰარმონიულ შეფარდებას, ხოლო დეკორატიული გამოჰხატავს სამკაულის გამარჯვებას მიზანშეწონილობაზეო. თვითეული არქიტექტურული სტილი თავის განვითარებაში გადის ამ სამ საფეხურს, რომელნიც მოასწავებენ ამა თუ იმ მხატვრულ-არქიტექტონული ფორმაციის ახალგაზრდობას, სიმწიფეს და დამხობასო.

„სტილთა ისტორიის ანალიზის გაკეთების შემდეგ ჩვენთვის ძნელი არ იქნება აღვნიშნოთ კანონი, რომელიც მეტათ დამახასიათებელია თითქმის ყოველი აყვავებისთვის. როცა ჩნდება სტილის ახალი ენა, როცა მის ახალ ელემენტებს იგონებენ, მაშინ, რასაკვირველია, საჭირო არაა მისი გატეხა სხვა რითიმე, ახალი იბადება უმეტეს ნაწილათ როგორც კონსტრუქტიული ან უტილიტარული აუცილებლობა, მოკლებული დეკორატიულ სამკაულთ. შემდეგ ჩნდე-

ზიან დეკორატიული ელემენტები, რომელნიც თავდაპირველათ არ არღვევენ ძეგლის ორგანიულ ცხოვრებას, სანამ ისინი ამ საზღვრებსაც არ გადალახავენ ხოლმე და დეკორატიული ელემენტების თვითკმარ თაზაშს არ შექმნიან. ახალი სტილის ახალგაზრდობა უმთავრესათ კონსტრუქტიულია, მისი სიმწიფე ორგანიულია, დაქცნობა კი დეკორატიული. ასეთია სანიმუშო სქემა სტილთა უმრავლესობის გენეტიური ზრდისა“ (გინზბურგი. „სტილი და ეპოქა“). შაგრამ ავტორის საინტერესო გამოკვლევებიდან მაინც საკმაოთ ნათლად არა სჩანს, წარმოადგენს თუ არა სტილის ეს ახალგაზრდობა, სიმწიფე და დაქცნობა იმანენტურ პროცესს, თუ იგი სოციალურათ განსახლერულია.

თუ საფუძვლათ ორივე ზემოაღნიშნულ სქემას მივიღებთ, შეიძლება მათ დაახლოებით შემდეგი სოციოლოგიური დასაბუთება მივსცეთ.

ტექტონური ანუ კონსტრუქტიული სტილის ბატონობა აღმშენებლობითი და გამოყენებითი ხელოვნების დარგში სწორეთ იმ ეპოქებს შეეფერება, როცა არქიტექტურა მეთაურობდა. დორიული არქიტექტურა ჰყვავის იმ ეპოქაში, როცა ქანდაკებას და განსაკუთრებით მხატვრობას მხოლოდ მეორე ხარისხოვანი, დამხმარე მნიშვნელობა ჰქონდა: რომანული არქიტექტურა ეკუთვნის ეპოქას, როცა სწორეთ ეკლესიების და ფეოდალური კოშკების შენება იღვა პირველ პლანზე, და ეს მოვლენა მეორდება ნაადრევი რენესანსის ეპოქაში, როცა ახლათ წარმოშობილი ბურჟუაზიისთვის უპირატესი მნიშვნელობა სამოქალაქო არქიტექტურამ, ბურჟუაზიული პალატების აგებამ მიიღო. დეკორატიული არქიტექტურული სტილი, პირიქით, შეეფერება იმ ეპოქებს, როცა არქიტექტურულ აზროვნებას მხატვრული აზროვნება სცვლის, როგორც ეს ელლინიზმის, ნავიანები გოთიკის (როცა უკვე იწყებოდა ეს ტენდენცია მხატვრობისადმი), განსაკუთრებით ბაროკოს (XVII ს.) და როკოკოს (XVIII ს.) ხანაში ხდება. ამ პროცესის უკან, რომელიც არქიტექტურულ აზროვნებას მხატვრული აზროვნებით სცვლის, სძევს სოციალ-ეკონომიური პროცესი, სახელდობრ ფეოდალურ მიწათმომქმედი საზოგადოებრივი წესწყობილების გარდაქმნა კაპიტალისტურ-ბურჟუაზიულათ. გამდიდრება, ნივთიერ ღირებულებათა დაგროვება ანთავისუფლებს გაბატონებულ კლასს ელემენტური პრაქტიკული ცხოვრების სიღუბჭიარისაგან და განთავისუფლებულ ძალებსა და ენერგიას მიმართავს ყოველი ბინის (კერძო იქნება იგი თუ საზოგადოებრივი) ესთეტიზაციისა, მოსახმარი საგნების ესთეტიზაციისკენ. ტექტონური მიზან-

შეწონილობა ადგილს უთმობს დეკორატიულ ესთეტიზმს. შემკიდ-
როებული, მეტათ თუ ნაკლებათ ერთსახოვანი საზოგადოებრივი
ერთეული ითიშება კლასებათ და ინდივიდებათ, და მისწრაფეზა
კლასობრივ გამიჯნასა და მდიდართა ინდივიდუალისტურ გამოთი-
შვისადმი იმავე დეკორატიულ-ესთეტიური მიზართულებით მოქმე-
დობს. ბოლოს, რამდენათაც ტექტონურ სტილში უპირატესი მნი-
შნველობა მასალის მათემატიკურ-ხაზობრივ ორგანიზაციას აქვს,
მასში მხილდება ინტელექტუალისტური მსოფლმხედველობა, დამა-
ხასიათებელი ზეალმავალი კლასისთვის, ხოლო რამდენათაც დესტრუ-
ქტიულ სტილში დეკორატიულობის პრინციპი ბატონობს, მასში
მქლავნდება ჰედონისტური მსოფლმხედველობა, რომელიც შესაფე-
რია გაბატონებული კლასისთვის; ბოლოს იქ, სადაც დეკორატიული
ელემენტი სრულიად ჩრდილავს პირვანდელ პრაქტიკულ მიზანშეწო-
ნილებას, ქვემიმავალი კლასის მსოფლმხედველობა იხატება.

საკმაოა ეს დებულეზანი რამდენიმე ნიმუშით დავასურათოთ.
დორიული სვეტის თავი, რომელიც განთიადის ეპოქის ახალგაზრდა
ათინურმა ბურჟუაზიამ შეითვისა, მარტივ ოთხკუთხედს წარმოად-
გენს, მისი მოწოდებაა შეასრულოს განსაზღვრული პრაქტიკული
როლი, სახელდობრ სახურავის თავხეების სიმძიმე დაიკავოს. გამ-
დიდრებულმა ბერძენმა სოვდაგრებმა, ჯერ იონიურმა, ხოლო შემ-
დეგ ატიკურმა ბურჟუაზიამ ეს პრაქტიკულათ მიზანშეწონილი
ოთხკუთხედი ბალიში გადააქცია გრეხილებიან ბალიშათ, მიზანშე-
წონილობის ელემენტს სამკაულის ელემენტი მიუმატა. როცა ეს
კლასი, ერთი მხრით, სიმდიდრის ზენიტში იმყოფებოდა, ხოლო მე-
ორე მხრით თანდათან პოლიტიკურათ და მოქალაქეობრივათ აქტი-
ური ელემენტიდან მოზმბარებელ და თავის დამტკბობ ელემენტათ
იქცეოდა, მაშინ ხელოვნებაში პირველ ადგილს მხატვრობა
იკერდა და სკულპტურასაც იმორჩილებდა. იონიური სვეტის
თავი კორინთულმა შესცვალა, აქ პირვანდელი პრაქტიკული მიზან-
შეწონილობა (თავხეების სიმძიმის მატარებლისა) სრულიად ჩახშო-
ბილია სვეტის თავის ზვიადი დეკორაციით, რომელიც აკანთის ფოთ-
ლების კალათას წარმოადგენს. ასეთივე ევოლუცია ტექტონიურო-
ბიდან დეკორატიულობისკენ ხდება გოთური არქიტექტურული
სტილის ისტორიაშიც; ამ ევოლუციის ფონს წარმოადგენს ერთი
მხრით იმ კლასის დაცემა, რომელიც არქიტექტურული ხელოვნების
მატარებელი იყო, ხოლო მეორე მხრით მხატვრული ხელოვნების
გამეფება. მისი უკანასკნელი ფაზისი, რომელიც აღზნებული გო-
თიკის სახელწოდებითაა ცნობილი, კოშკებს კოშკებზე ადგამს, პი-

ნაკლებს პინაკლებზე, რათა მაქსიმალურ სიმაღლეს მიაღწიოს; მთელი შენობა გამჟღავნებულ დეკორატიულ აშიათ იქცევა, რომელშიც სრულიად ისპობა შენობის ცალკე ელემენტების პირვანდელი პრაქტიკული დანიშნულება. ეს პერიოდი გოთური ხეროთმოძღვრების განვითარებაში იმ ეპოქას შეესაბამება, როცა ერთი მხრით ამ ხელოვნების მატარებელი ხელოსნური ბურჟუაზია ეცემოდა აღებმიცემობის ზრდის ზეგავლენით, კაპიტალისტური რევოლუციის ზეგავლენით, ხოლო მეორე მხრით ხელოვნების დარგში მტკიცდებოდა მხატვრული აზროვნების და ამასთან ერთად მხატვრობის ბატონობა, რომელიც ცხოვრების ახალი პირობებით, ინდივიდუალიზმის, ესთეტიზმის და ჰედონიზმის ზრდითაა გამოწვეული.

ვაქრულმა ბურჟუაზიამ და არისტოკრატამ, რომელმაც XV-XVII საუკუნეებში ისტორიულ სცენაზე საშუალო საუკუნეების ხელოსნური ბურჟუაზია შესცვალა, გოთიკის საწინააღმდეგოთ შექმნა თავისი არქიტექტურული სტილი, რომელმაც ერთი მხრით მათი სიმდიდრის ზრდასა, მეორე მხრით მათ თანდათან დანებობასა და, ბოლოს, მხატვრული ხელოვნების წინმიმავალ გამარჯვებასთან ერთად იგივე ევოლუცია განიცადა ტექტონიკიდან დეკორატიულობისკენ. ნაადრევი რენესანსის არქიტექტურული სტილი, რომელიც ამ კლასის ზეასვლას მოასწრებს, თავის კლასიკურათ ნათელ ელემენტებში მიზანშეწონილ პრაქტიკულობას ამჟღავნებს, ხოლო XVII საუკუნის არქიტექტურული სტილი (ბაროკო), რეინაკისა არ იყოს, „ყველგან უაზროთ სამკაულს სამკაულზე აგროვებს თვით სამკაულის გულისთვის“: იგი გამოჰხატავს იმ კლასის სულიერ განწყობილებას, რომელსაც ცხოვრებაში პასიურათ თავის დამტკობელი პატრონის ადგილი უქირავს.

IX. მხატვრობის ორი ტიპი

მხატვრობა, რომელსაც დგამის მხატვრობის სახით, გამოჩენილი ადგილი ეჭირა ყველა ბურჟუაზიულ საზოგადოებრივ ფორმაციებში, შეიძლება თავის მხრით ორ ძირითად ტიპად გაიყოს—ხაზობრივ და ფერადობრივ მხატვრობათ. სურათი შეიძლება ხაზებიდანაც გამოდიოდეს და ფერადებიდანაც, მასში შეიძლება ან ნახაზი ბატონობდეს ან კოლორიტი. ამ შემთხვევაში რომ ჩვენ საქმე გვაქვს არა მხატვრის ინდივიდუალურ თვისებებთან, თუნდაც იქიდან სჩანს, რომ საზოგადოებრივი და მხატვრული ისტორიის ზოგს პერიოდში პირველობა ხაზობრივ მხატვრობას ეკუთვნის, ზოგში კიდეც ფერადობრივს. ისეც მოხდება ხოლმე, რომ ერთსა და იმავე ქვეყანაში ერთს ადგილას ხელოვნების ერთი ტიპი ბატონობს, ხოლო მეორე ადგილას—მეორე: ერთში ხაზობრივი მხატვრობა, ხოლო მეორეში კოლორისტული.

აი ამ დებულების რამდენიმე ილუსტრაცია.

ფლორენციის მხატვრობა XV საუკუნეში ფერადობრივი კი არა, არამედ ხაზობრივია.—ფლორენციაშიო, შენიშნავს რენინაკი, თვით ფაქიზი და დახელოვნებული კოლორისტების ფერადები რალასაც მეორე ხარისხოვანს წარმოადგენენ, ნახაზის დამატებას („აპოლონი“). რენინაკის აზრს სავსებით ეთანხმება ბერნსონიც („ფლორენციელი მხატვრები“): „თუ გვსურს მათი დამსახურება დავაფასოთ, ჩვენ უნდა დავივიწყოთ ჩვენი დატკობა ფერადებით, მიტომ რომ ისინი არასოდეს სისტემატიურათ არ ამუშავებდენ მხატვრობის ამ ელემენტებს, და ზოგიერთ მათ საუკეთესო ნაწარმოებში კოლორიტი მძაფრი და არასასიამოვნოა“.

ფლორენციელების სურათები მართლაც ხაზობრივი ტიპისაა. პაოლო უჩელლო თავის სურათებს ჰქმნიდა მრავალი ხაზისაგან, რომელნიც სიღრმეში მიდიან პერსპექტივის გამომჟღავნების მიზნით. ისეთი სურათები, როგორიცაა ლეონარდოს „წმ. ოჯახი“ (ანა, მარიამი, ყრმა და კრავი) წარმოადგენს იმ ფიქრების ნაყოფს, რომელსაც მხატვარი სამკუთხედის გეომეტრიაზე ახდენდა. ისეთი სურათი, როგორიცაა ბოტიჩელის „აფროდიტეს დაბადება“, მთლიანათ მოქსოვილია ღმერთქალის თმის ხაზებისა, მისი აფრიალებული

ტანისამოსის ხაზებისგან და, მურატოვის სწორი შენიშვნება არ იყოს, „ხაზობრივ—სპირიტუალისტურ ნოხს წარმოდგენს“ (ბერნსონის წიგნის წინასიტყვაობა).

სრულიად საწინააღმდეგო ტიპისაა იმავე ეპოქის (XV—XVI ს.) ვენეციის მხატვრობა. ჯორჯონესა და ტიციანის შემოქმედებაში ხაზები და კონტურები მეორე პლანზეა, მათი სურათები უწინარეს ყოვლისა ფერადებითაა შექმნილი და ფერადებით მოქმედობს. ასეთივე კოლორისტულია ჰოლანდიური მხატვრობა XVII საუკუნეში. აქ ფერადები გარკვეული პირობების გამო უფრო მკრთალია, მაგრამ აქაც სურათი იქმნება ერთი მეორეს გვერდით დადებული ფერადებისა და არა ხაზობრივი კომპოზიციის შემწეობით.

ამ შემთხვევაში რომ ჩვენ საქმე გვაქვს არა ინდივიდუალური რიგის მოვლენასთან, იქიდან სჩანს, რომ მთელი ფლორენციული მხატვრობა XV საუკუნეში პირველი ტიპისაა, ხოლო მთელი ვენეციური და ჰოლანდიური მხატვრობა XVI—XVII საუკუნეში მეორე ტიპის. ჩვეულებრივ ვინკელმანისა და ჰუმბოლდტიდან დაწყებული ტენამდე ამ მოვლენის ახსნას გარემოსა და კლიმატში ეძებდენ; კერძოთ ტენი გეოგრაფიულ-კლიმატური პირობებით ხსნიდა ორივე ტიპის მხატვრობას როგორც თავის „ხელოვნების ზეილსოფიაში“, ისე თავის წიგნში „მოგზაურობა იტალიაში“. მშრალი კლიმატი, და მთიანი ადგილი ხელშემწყობ გარემოს ჰქმნის ხაზობრივი მსოფლიო შეგრძნებისთვის; პირიქით, ნესტიანი ზღვის კლიმატი კოლორისტული გარეგრძნობის ბაზისიაო. „მშრალ ქვეყანაში ხაზი ბატონობს და უწინარეს ყოვლისა იგი იზიდავს თქვენს ყურადღებას; მთები ცაზე აღინიშნებიან ხოლმე კეთილშობილი და დიდებული სტილის არქიტექტურული გროვების სახით და ყველა საგნები სუფთა ჰაერში არიან ჩამოკიდებულნი, თითქო მას ერჭობიან წვეტიანი გვერდით“. ხოლო იქ, სადაც ჰაერი ნესტიანია, სადაც ფერადია თვით ატმოსფერო, „თვალი კოლორისტი ხდება“. როგორც ვენეციაში, ისე ჰოლანდიაში „ხელოვნება ბუნებას მისდევდა და ხელი იმ შეგრძნებათ ემორჩილებოდა, რომელსაც თვალი ლებულობდა“ (ტენი). შეიძლება კლიმატს აქ ჰქონდეს ერთნაირი მნიშვნელობა, მაგრამ როგორ შეიძლება ამ თვალსაზრისით აიხსნას ის ფაქტი, რომ, მაგალითად, XVIII საუკუნის საფრანგეთში ჩვენ გვყავს ისეთი მხატვარი, როგორიცაა დავიდი, ხაზობრივი კომპოზიციის მკაფიო წარმომადგენელი, ხოლო XIX საუკუნის დასაწყისში, პირიქით, დელაკრუას სახით გვევლინება ასეთივე მკაფიო პიონერი ფერადობრივი მხატვრობისა? ორივე მხატვარი პარიზელი იყო, ერთსა და იმავე

ვეოგრაფიულ და კლიმატურ გარემოში მუშაობდა, ამისდამიუხე-
დავით ერთი იმეორებს მხატვრობის ფლორენციულს, ხოლო მეორე
ვენეციურს ტიპს.

გარდა ამისა, თუ ტენის თეორია სწორი ყოფილიყო, როგორ
გავიგოთ იმპრესიონიზმის მოვლინება და გამარჯვება? უყურადღებოთ
დავეტოვოთ ის გარემოება, რომ იმპრესიონიზმი არის განსაზღვრუ-
ლი ეპოქის ბერძნულ ხელოვნებაშიც და დავეკმაყოფილდეთ უახლესი
იმპრესიონიზმით. იმპრესიონიზმი არის მხატვრობა, რომელსაც
ფერადონება ბოლომდე მიჰყავს ხაზობრივობის საზიანოთ. ფერადი
წინწკლები აქ საესებით სპობენ საგანთა კონტურებს.—იმპრესიო-
ნიზმიო,—ამბობს ჰამანი,—ამჯობინებს იმ ათვისებასა და ასახვას,
რომელსაც „მხატვრული“ შეგვიძლია ვუწოდოთ პლასტიურ-ხაზო-
ბრივის წინააღმდეგ. საგნებს გარკვეულობა აკლია, კონტურები
ლხვებიან ხოლმე. ნათელი და მაგარი ფორმების შთაბეჭდილებას
ვერ ვღებულობთ. აგრეთვე ვერ ვღებულობთ სხეულებრივი სიმ-
რგვალისა და გარღმავებული სივრცობრივობის შთაბეჭდილებას.
ყოველივე გამდნარია, არაფერი არ ცალკევედება არც მოხაზულობით,
რამდენათაც ლაპარაკია ერთი მეორის გვერდით მდგომ საგნებზე,
არც სივრცობრივი მანძილით, რამდენათაც ლაპარაკი ეხება ერთი
მეორის წინ მდგომ საგნებს“ (Hamann. „Der Impressionismus“). მარ-
თალია, უახლესი იმპრესიონიზმი ინგლისში დაიბადა ტერნერისა და
ზოგიერთი პრერაფაელისტის შემოქმედებაში, ხოლო ინგლისი ზღვის
კლიმატიანი ქვეყანაა, მაგრამ იმპრესიონიზმი ყოველთვის როდის
არსებობდა ინგლისურ მხატვრობაში; მეორე მხრით თავისი კლასი-
კური გამოხატულება მან მიიღო ფრანგი მხატვრების შემოქმედებაში,
მათ ნანახი ჰქონდათ ტერნერის სურათები, მაგრამ მაინც ტიპიური
მოქალაქეები, პარიზელები იყვნენ. მართალია, ის მხატვარი, რომელ-
მაც იმპრესიონიზმს გზა გაუკაფა გერმანიაში, ლიბერმანი, ჰოლან-
დიაში ცხოვრობდა დიდხანს, მაგრამ სხვა გერმანელი იმპრესიონის-
ტები გერმანულ გარემოში ცხოვრობდნენ და არა ჰოლანდიურში.
ცხადია, საბოლოო ანგარიშში გეოგრაფიული და კლიმატური
გარემო როდი წარმოადგენს იმ ფაქტორს, რომელიც მხატვრობის
ორ ზემოხსენებულ ტიპს შობს ხოლმე.

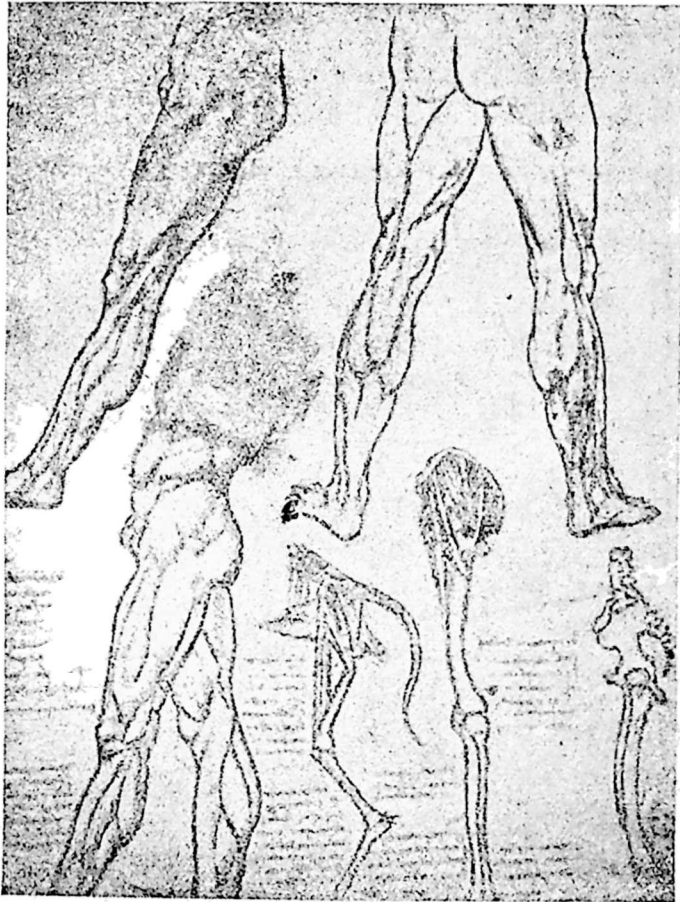
მხატვრობის პირველი და მეორე ტიპი უწინარეს ყოვლისა გან-
საზღვრულ ფსიქიურ მიმართებას გულისხმობს. ხაზი ინტელექტუა-
ლური რიგის კატეგორიას წარმოადგენს. საგნის კონტურის ასათვი-
სებლათ თვალმა განსაზღვრული პროცედურა უნდა გააკეთოს, წერ-
ტილიდან წერტილისკენ, ხაზიდან ხაზისკენ, ამ პროცედურაში ინტე-

ლექტიც იღებს მონაწილეობას. ხაზი გონებას მიმართავს. სხვა საქმეა ფერი. ფერადი სიბრტყის, ფერადი წინწყალის, ფერადი ატმოსფეროს ასათვისებლად საქიროა მხოლოდ პასიური ათვისება. ფერი მიმართავს არა გონებას, არამედ გრძნობას. ხაზი აქტიური რაციონალისტური მოვლენაა, ფერი-ემოციური. ჰამანმა სწორათ აღნიშნა ფსიქო-ფიზიკური წინააღმდეგობა, რომელიც საუფუძვლათ უდევს მხატვრობის ამ ორ ტიპს. სიტყვა „იმპრესიონისტულის“ მაგივრათ ქვემოთ მოყვანილ ციტატაში შეიძლება დავსვათ სიტყვა „ფერადობრივი“, „კოლორისტული“ (მიტომ რომ იმპრესიონიზმი სწორეთ ან ტიპის მხატვრობაა): „იმპრესიონისტული მსოფლშეგრნება უფრო პასიური, ჰედონისტურია, წინააღმდეგ უფრო აქტიური (პლასტიურ-საზოგადოებრივი) კონცეფციისა, რომელიც დაფუძნებულია არა მარტო შთაბეჭდილებათა და მოგონებათა ფსიქოლოგიურ კოორდინაციაზე, არამედ მათ კავშირზეც ნების ფორმათა შემომქმედ ფუნქციასთან“ (Hamann „Der Impressionismus“). სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ: ხაზობრივი მხატვრობა შეესაბამება აქტიურ-რაციონალისტურ მსოფლშეგრძნებას, ფერადობრივი მხატვრობა, პირიქით, პასიურათ დამატკობელსა და ჰედონისტურს. ორივე ეს მსოფლშეგრძნება შეიძლება ინდივიდუალური რიგისა იყოს, მაგრამ განსაზღვრულ ეპოქებსა, განსაზღვრულ პირობებში ინდივიდუალურიდან სოციალურათ იქცევიან. ორივე ეს მსოფლშეგრძნება—აქტიურ-რაციონალისტური და პასიურ-ჰედონისტური, თავიანთი მხრით, ორ სხვადასხვა მომენტს შეეფერება განსაზღვრული კლასის ისტორიულ განვითარებაში: აქტიურ — რაციონალისტური აზსიალებს ბურჟუაზიას წინ მიმავალს და მწარმოებელს, პასიურ-ჰედონისტური ბურჟუაზიას გაბატონებულს და პასიურ—მომხმარებელს.

ჰაუნენშტეინმა თავის წიგნში „ხელოვნება და საზოგადოება“ ერთი მეორეს დაუპირდაპირა ფლორენციელი და ვენეციელი მხატვრების მიდგომა ტიტველი სხეულის ასახვისადმი,—პირველ შემთხვევაში რაციონალისტურ-ნატურალისტური, მეორეში ფერადობრივ—დიარამბული ანუ ემოციური,—და ეს განსხვავება გამოიყვანა ფლორენციის და ვენეციის სხვადასხვა ეკონომიური ორგანიზაციისაგან. „ეს წინააღმდეგობა დაფუძნებულია ცხოვრების განსხვავებულ ეკონომიურ და სოციალურ ორგანიზაციაზე. ვენეცია მსხვილი სავაჭრო ქალაქია, ვაჭრობის მეფეთა რესპუბლიკა. ფლორენცია ხელოსანი ბურჟუაზიის ქალაქია, ძლიერი საამქროების ქალაქი. ამით აიხსნება გრძნობის სიქარბის უქონლობა ფლორენციის ხელოვნებაში და ვენეციური ფორმის დითირამბული ხასიათი“. მართლაც, ამის

გამო ხელოსნურ-მწარმოებელ ფლორენციაში კულტურა რაციონალისტურია. ფლორენცია საბუხპალტერო სკოლების ქალაქია, სადაც მოიგონეს მარტივი და ორმაგი ბუხპალტერია. ათწილადები, სადაც ჰყვავის მათემატიკა და სტატისტიკა (ბურკპარდტი. „რენესანსის კულტურა“) და სადაც მხატვარი, „ეს მეცნიერი ტემპერამენტი“; იქამდე ჩაფლულია აბსტრაქციებში, მეცნიერულ პრობლემებში, რომ მეცნიერულ გამოკვლევათა სული მასში ასუსტებს და დროებით ჰკლავს მხატვარს (მაგალითია: ლეონარდო და ვინჩი). ვენეცია სიამოვნებათა ქალაქია, სადაც ურიცხავი მეძავი ქალია, სადაც ჰყვავის ეროტიული და პორნოგრაფიული პოეზია, სადაც ბატონობს მუსიკა, ესაა ყველაზე მუსიკალური ქალაქი, ერთი თანამედროვესი არ იყოს (იხ. შემუსიკე ანგელოზები ვენეციელთა სურათებზე ან ჯორჯონეს „კონცერტი“). ამ ქალაქში მხატვარი ნოაზროვნე და მეცნიერი კი არაა, არამედ ქალების თაყვანისმცემელია ჯორჯონესავით. ან კიდევ ცბიურებით და დიდებით დამტკბარი ბატონია ტიციანივით. რაციონალისტურმა, მწარმოებელ აქტიურმა ფლორენციამ უჩეღლოს. პოლლაილოს, ბოტიჩელლის და ლეონარდოს ხაზობრივი მხატვრობა შექმნა; ემოციურ-ჰედონისტურმა, არა მწარმოებელმა, არამედ ნოლოდ შემყიდველ-გამსალბებელმა და მომხმარებელმა ვენეციამ, პირიქით, ჯორჯონესა და ტიციანის კოლორისტული მხატვრობა. იგივე სოციალურ-ფსიქოლოგიური წინააღმდეგობა ხსნის დავიდის ხაზობრივ მხატვრობას და დელაკრუას ფერადობრივ მხატვრობას. XVII საუკუნეში ფრანგი ბურჟუაზია წინამძვეალი, აქტიური, მებრძოლი კლასია, იგი მონაწილეობას იღებს ქვეყნის მწარმოებელ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში. ამ კლასის ინტელიგენცია, როგორც ყოველი განმანათლებელ-ბურჟუაზიული ინტელიგენცია, განირჩევა აზროვნებისა და შემოქმედების გაორკეცებული რაციონალიზმით, და დავიდი ამ რაციონალისტური ინტელიგენციის სისხლსა და ხორცსა წარმოადგენს, როგორც ჯერ პლენანოვმა აღნიშნა („ფრანგული დრამა და მხატვრობა“), ხოლო შემდეგ ჰაუზენშტეინმა („ხელოვნება და საზოგადოება“). იმ ეპოქაში, როცა დელაკრუა ცხოვრობდა, ფრანგი ბურჟუაზია ხელისუფლებისაკენ მიდიოდა და ხელისუფლებას უდგა კიდევ სათავეში, და მიუხედავად გახანგრძლივებული სოციალური ქარიშხლისა, მზათ იყო დამტკბარიყო თავისი ბატონობითა და ცხოვრებით. პასიური ემოციურობა, რომელიც ასეთს კლასს ახასიათებს, თავის უფლებებს ადგენდა ხოლმე, და მხატვრობის დარგში იმაში მელაენდებოდა, რომ კოლორისტი დელაკრუა შეებრძოლა კლასიკოსს დავიდს და მის მემკვიდრეებს ენგრამდე. დელა-

კრუამ გზა გაუკაფა იმპრესიონიზმს, ხოლო იმპრესიონიზმი ბურჟუაზიული საზოგადოების ნამდვილ მხატვრობათ იქცევა. იმპრესიონიზმი ყველგან და ყოველთვის გამარჯვებას დღესასწაულობდა დიდი მსოფლიო ქალაქების ვითარებაში, სადაც ცხოვრების ტონს კაპიტა-



ლეონარდო და ვინჩის ნახაზები

ლისტები იძლეოდენ; სახელდობრ ეს ის დროა, როცა ბურჟუაზია, რომელმაც უამრავი სიმდიდრე დააგროვა, მეურნეობა მუშებსა და ტექნიკოსებს დააკისრა, ჯერ კიდევ შეშფოთებული არ იყო ქიშპითა და სისხლის ღვრით მსოფლიო ბაზრებისთვის და ემზადებოდა თავისი გაბატონებული, უზრუნველყოფილი და პარაზიტული არსებობა

სიამოვნებისთვის, ჰედონიზმისთვის გამოეყენებია; იმპრესიონიზმის ფერადობრივმა მხატვრობამ, რომლის საფუძველს წარმოადგენს პასიური, ჰედონისტური და არა აქტიურ—რაციონალისტური მსოფლგაგება, გააუქმა ხაზი და კონტურები და ქვეყანა ემოციურათ მომქმედ ფერადობრივ სიმფონიებში გააღწია.

ერთი სიტყვით, ხაზისა და ფერის ბატონობას მხატვრობაში განსაზღვრავს არა განცალკევებული მხატვრის ინდივიდუალური მიდრეკილება და არა გეოგრაფიულ-კლიმატური წრე, არამედ კლასის, ამ შემთხვევაში ბურჟუაზიის ფსიქოლოგია. ზეალმაველი, მებრძოლი, მწარმოებელი კლასის მხატვარი რაციონალისტია, იგი თავის შეგრძნებათ ხაზების შემწეობით გადმოსცემს, გაბატონებული მწარმოებლათ პასიური, ჰედონისტურათ განწყობილათ კლასი მსოფლიოს ემოციურათ გადმოსცემს ფერების შემწეობით.

X. იდეალისტური და რეალისტური სტილი ხელოვნებაში

მხატვრობის და ქანდაკების ისტორიაში მუდმივ ვითარდება ორი ძირითადი მხატვრული მიდგომა სამყაროსადმი. გარეგან ქვეყნიერებას, რომლისგანაც მხატვარი განსაზღვრულ შთაბეჭდილებებს ღებულობს და რომელსაც განსაზღვრულათ ასახავს თავის შემოქმედებაში, იგი შეიძლება მიუღდეს ან შიშის და მოკრძალების გრძნობით ან კიდევ ცნობისმოყვარეობისა და ცოდნის შეძენის სურვილით. პირველ შემთხვევაში მხატვარი განწყობილია რელიგიურათ, მეორეში ირრელიგიურათ. თვითეულ ამ მიდგომას გარეგანი ქვეყნიერებისადმი გარკვეული მხატვრული სტილი შეესაბამება: რელიგიურ მიდგომას ქვეყნიერებისადმი სიმბოლური, იდეალისტური სტილი, ირრელიგიურ მიდგომას კიდევ რეალისტური.

თუმცა ორივე ეს სტილი განსაზღვრულია გარკვეული მსოფლმხედველობით, გარკვეული იდეოლოგიით, მაგრამ თვით ეს მსოფლმხედველობა, იდეოლოგია საზოგადოების ეკონომიურ და სოციალურ ორგანიზაციასზეა დაფუძნებული. ორივე ეს სტილი, ერთი მხრით სიმბოლურ-იდეალისტური ანუ, როგორც მას ფერვორნმა უწოდა, იდეოპლასტიური ზ მეორე მხრით რეალისტური ანუ, იმავე ფერვორნის ტერმინოლოგიით, ფიზიოპლასტიური, უკვე ისტორიის დაწყებამდე არსებობს ხელოვნებაში, და უკვე იქ ორივე სტილი ისაზღვრება სხვადასხვა გვარი ეკონომიური საძირკვლით, რომელზედაც პირველყოფილი კაცობრიობის ცხოვრება იყო დაყრდნობილი.

ცივილიზაციის დაბალი საფეხურის, მონადირეთა ჯგუფის ხელოვნების სტილი რეალიზმი იყო.

ხელოვნება, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია ძველი ქვის პერიოდიდან, უმთაურესათ გამოქვაბულებში, იარაღზე ზ ნივთებზე გამოხატული სურათების სახით, გასაოცარი მკვეთრი რეალიზმითაა შესრულებული. ცხოველები—ბიზონები, მამონტები, ირმები ცხენები და სხ. გასაკვირალი ზედმიწევნობითაა გადმოცემული, ისინი გარბიან, უკან იცქირებიან, უკანა ფეხებზე დგებიან, ან კვდებიან მეტათ თავისებურ, სხარტათ დაქერილ პოზებში. რეალისტურია თანამედროვე

ავსტრალიისა და აფრიკის მონადირეთა მხატვრობაც. ბუშმენები და ავსტრალიელები ზედმიწევნით სწორათ იმეორებენ თავიანთი შორეული წინაპრების, მადლენელი მონადირეების სტილს.

მონადირეებს არც კი შეიძლება სხვა სტილი ჰქონდეთ, გარდა რეალისტურისა. თუ პალეოლიტური ან თანამედროვე მონადირე-ცხოველს ასეთი გასაოცარი სისწორითა და ასეთი მტკიცე ხელით გადმოსცემს, ეს იმით აიხსნება, რომ მას თვით „მეურნეობის“ წარმოებით განვითარებული აქვს არაჩვეულებრივი დაკვირვების ნიჭიც და ხელის სიმარჯვე და სიმტკიცეც. თუ ეს თვისებანი არ ექნა, მონადირე ვერ იარსებებს, იგი დაიღუპება ნადირთან ბრძოლაში. „ამრიგათ პირველყოფილი პლასტიკა მისი დამახასიათებელი თვისებებით (რეალიზმით) ჩვენ სავსებით გასაგებათ წარმოგვიდგება ხოლმე, როგორც ესთეტიური გამოყენება იმ-ორი უნარისა, რომელიც პირველყოფილ მონადირეში არსებობისთვის ბრძოლას უნდა განეფიქრებია და გაეძლიერებია“ (გროსსე, „ხელოვნების წარმოშობა“).

მაგრამ არსებობისთვის ბრძოლა მხოლოდ გვიხსნის, რატომ ჰქონდა მხატვარ—მონადირეს თვისებანი, რომელნიც მას ნებას აძლევდნ მხატვრულათ შეესრულებია თავისი რეალისტური წარმოდგენა. მონადირე ურელიგიოთ უდგებოდა გარეგან ქვეყნიერებას, რომლიდგანაც დამოკიდებული იყო. მას ხედებოდა ნადირი, რომელიც უნდა მოეკლა, რათა მისი ხორცით გამოკვებილიყო, ხოლო მის მოსაკლავათ საჭირო იყო მისი ჩვეულებების, ეშმაკობის შესწავლა და სხ. თუ რამდენათ იცნობს მონადირე ნადირს, სჩანს თუნდაც თანამედროვე მონადირე ველურების ცხოველური ცეკვიდან! ისინი მხეცის ტყავის ან სირაქლემას ფრთებსა და ბუმბულში ეხვევიან და გასაოცარი მსგავსებით გადმოსცემენ მის მოძრაობას; ლენგის მიერ აღწერილ ავსტრალიურ სანადირო პანტომიმში „წაბაძვა არაჩვეულებრივათ მოხერხებული იყო, ყოველი ნადირის მოძრაობა და მიმოხვრა სასაცილოთ სწორათ გადმოსცემდა მის ბუნებას: ზოგნი იწვენ და იცოხნიდნ, ზოგნი იღგენ, წინა ან უკანა ფეხებით იფხანდნ, ან კიდევ ერთი მეორეს ლოკავდნ, ზოგნი თავებით ერთმანეთს ეხაბუნებოდნ მეგობრულათ“ (ამოღებულია გროსსედან—„ხელოვნების წარმოშობა“). მონადირემ გარეგანი ქვეყნიერება უნდა დაიმორჩილოს, ამისთვის კი საჭიროა ყურადღებით შეისწავლოს იგი იმ სფეროში, რომელიც მის მატერიალურ არსებობას შეეხება; ამ ნიადაგზე მონადირეს შეუძუშავდა მისნური რწმენა, რომ ცხოველის მხატვრული განმეორება მას დამიმორჩილებსო. ამ ურელიგიო მიდგომამ სინამდვილისადმი, რომელიც მონადირე მადლენელში, მონა-

დირე ბუშმენში საკვების შოვნის წესმა გამოიწვია, იგი, როგორც მხატვარი, რეალისტათ აქცია.

როცა ნადირობამ დაჰკარგა მატერიალური, არსებობის მთავარი წყაროს როლი, პრესტორიული ხელოვნებიდან გაჰქრა რეალისტური სტილი, რომელიც დამახასიათებელი იყო მადლენელების ხელოვნებისთვის. კაცობრიობა იძულებული გახდა ნადირობიდან მიწათმოქმედებასა და მეჯოგეობაზე გადასულიყო. ნეოლიტისა და ბრინჯაოს საუკუნის ხელოვნებაში მეფდება ახალი სტილი, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო რეალიზმთან; ესაა სტილი ორნამენტალური, რომელიც გადმოსცემს არა გარეგნული ქვეყნის საგნებს, არამედ საგნების იდეას, საგნების „სულს“, ესაა სტილი სიმბოლური-იდეალისტური ანუ იდეოპლასტიური. თვისებანი, რომელნიც მონადირეს აძლევდნენ ნიჭს ქვეყნიერების რეალისტური გარდაქმნა მოეხდინა, ახლა ღუნდებიან და ჰქრებიან, როცა პირველყოფილი ადამიანი ნადირობიდან მიწათმოქმედებასა და მესაქონლეობასა, ე. ი. სისტემატიურ მეურნეობაზე გადადის. „ნადირობიდან მიწათმოქმედებაზე გადასვლას მოჰყვა გარეგრძობათა შესუსტება: მხედველობის, ყნოსვის, შეხების ატროფია და სხვა ენერჯიათა, სულიერ თვისებათა, გონებრივ მოქმედებათა ძლიერი განვითარება; ეს უკანასკნელი გერემოება მეტათ სასარგებლო იყო მატერიალური არსებობის რაციონალიზაციისთვის“ (ჰაუზენშტეინი. „ხელოვნება და საზოგადოება“). მოწესრიგებულ ოჯახურ სამიწათმოქმედო—სასაქონლო მეურნეობასთან ერთად გაჩნდნენ რელიგიური ხასიათის პირველი წარმოდგენანი. „მიწათმოქმედებასა და მეჯოგეობასთან ერთად არსებობა უფრო მტკიცე ხდება და ამიტომ ცხოვრების ღირებულებაც მატულობს. აქედან გამომდინარეობს ზრუნვა მატერიალურ ღირებულებათა შენახვაზე, ხოლო ეს ზრუნვა პროცირდება განსაზღვრული სარწმუნოებრივი წარმოდგენების სახით... პირველყოფილმა მეჯოგემ და მიწათმოქმედმა დაჰკარგა პირველყოფილი გამბედაობა არსებობის ბრძოლაში, იგი გრძობად შთაბეჭდილებებს განიცდის მისტიური შიშით, რომლის განვლებას სცდილობს რელიგიური სქემატიზმის შემწეობით“ (ჰაუზენშტეინი, იქვე).

ახე წარმოიშვა ეკონომიური განვითარების ამ საფეხურზე რელიგიურ მსოფლშეგრძნებასა, შიშსა და მოკრძალებასთან ერთად ახალი მხატვრული სტილი, ხაზობრივი ორნამენტი, რომელიც გარეგანი ქვეყნიერების საგანთა იდეას გადმოსცემს და თავისი რითმიული სქემატიზმით პირველყოფილ მეურნეს იცავს შთაბეჭდილებათა და მოვლენათა ქაოსისაგან. „ცხოვრებით დაშინებული და ნაწ-

ვალები, იგი უსიცოცხლოს ეძებს, იმიტომ რომ ამ უკანასკნელიდან გაძევებულია ყოფნის მოუსვენრობა და შექმნილია რალაც მტკიცე მუდმივობა. მხატვრული შემოქმედება მისთვის ნიშნავს ცხოვრებისა და მისი შემთხვევებისაგან გაქცევას. იგი გამოდის უძრავი ხაზის უსიცოცხლო აბსტრაქტული არსიდან, ეს უკანასკნელი მას სიმშვიდეს აძლევს უსიცოცხლო, აბსოლუტური რაობის ცოცხალი, თვალსაჩინო გამოხატულებით. იგი მიჰყვება ხაზის შემდგომ გეომეტრიულ შესაძლებლობათ, ჰქმნის სამკუთხედებს, კვადრატებს, წრეებს, ერთი სიტყვით პრიმიტიულ ორნამენტს, რომელიც მისთვის არ წარმოადგენს მხოლოდ სამკაულის სიხარულს ზე თამაშობას, არამედ ძლიერ სულიერ მღელვარებათა დაშოშმინებასაც“ (Worringer. „Formprobleme der Gotik“).

დაახლოებით ასე შეიძლება გადმოიცეს პირველყოფილი მიწათმოქმედის რელიგიურ—მისტიური, შიშით და მოკრძალებით აღსავსე დამოკიდებულება სამყაროსადმი, რაიცა თუ მხატვრული შემოქმედების ენაზე გადავიტანეთ, გარეგანი ქვეყნიერების იდეალისტურ ან სიმბოლურ გამოხატულებას იძლევა ორნამენტის სახით.

ჰოერნესი, რასაკვირველია, მართალია, როცა ორნამენტულ სტილს დედაკაცური შემოქმედების პროდუქტათ სთვლის, წინააღმდეგ მონადირე მამაკაცების რეალისტური სტილისა. პირველყოფილ მიწათმოქმედებას ყველგან დედაკაცი აწარმოებდა, იგი აკეთებდა ტანსაცმელს და სახეებს ჰქარავდა მასზე, იგი სძერწავდა ქურქებს და ამკობდა ორნამენტით. კერამიკული ხელოვნება ნეოლიტიდან იწყება შინაურ მიწათმოქმედ მეურნეობასთან ერთად. ძველი ბერძნული პოემა „Kaminos e keramos“, სადაც დედაკაცი ემუდარება კერამიკული წარმოების მფარველ ღმერთ—ქალს ათინას, ღუმელი დაიცავი ბოროტი დემონებისაგან, ე. ი. მონადირე მამაკაცებისაგან, გამოჰხატავს ამ გარდასვლას მონადირეობისაგან მიწათმოქმედებისკენ, მამაკაცის მეურნეობიდან დედაკაცის მეურნეობისაკენ. მაგრამ საჭირო არ არის რელიგიურ—სიმბოლური ორნამენტული სტილის გასაღები სწორედ დედაკაცური ფსიქიკის თავისებურებაში ვეძიოთ, მის „კრუმორწმუნეობასა“ და „კონსერვატიზმში“, როგორც ამას ჰოერნესი შერება: მიტომ რომ ეს თვისებანი ქალში მაშინ დამკვიდრდენ, როცა მან ოჯახურ და სამიწათმოქმედო მეურნეობას მოჰკიდა ხელი, ისინი მას ახასიათებენ არა როგორც სქესობრივ არსებას, არამედ როგორც ორგანიზატორსა და მუშას. თანამედროვე ველურ ტომებშიც ხშირათ მამაკაცები მხოლოდ ნადირობენ და თევზაობენ, ხოლო შინაური სამიწათმოქმედო მეურნეობის გაძლოლა სავესებით

დედაკაცს ეკისრება, ისევე როგორც ნეოლიტში. დედაკაცი აქ მხატვარიც არის, იგი ტანისამოსს და ავეჯს ამკობს ორნამენტული სურათით, რომელიც გარეგან ქვეყნიერებას ასახავს არა რეალისტურათ, არამედ სქემატიურ ხაზობრივი ორნამენტის სახით. როცა ერენრაიხი კაბირების ტომის ზნეჩვეულებათ იკვლევდა, ერთ ქობში მას ქალების მიერ გაკეთებული ორნამენტული სამკაულები უჩვენეს. მან იკითხა, რას წარმოადგენენ ეს სამკაულებიო. ერთს შემთხვევაში ხელიკს, ხოლო მეორეში ღამურასო, უპასუხეს ველურებმა. მართლაც, პირველ შემთხვევაში გამოხატული იყო მხოლოდ ხელიკის კანის ნაწილი, მეორეში ღამურას ფრთა, ორივე შემთხვევაში ეს იყო სქემატიური და შემოკლებული წარმოდგენა ამ საგნებზე ხაზების სახით, რომელნიც ამარტივებდენ საგნებიდან მიღებულ შთაბეჭდილებათ და ამასთანავე მათ სიმბოლოებს წარმოადგენდენ.

ორივე ეს სტილი—სიმბოლურ—იდეალისტური ზე რეალისტური ხელახლა მეორდება ისტორიული კაცობრიობის ხელოვნებაში. და იმის მსგავსათ, როგორც პრეისტორიულ ხანაში ისინი გარკვეული „მსოფლმხედველობის“ შუამავლობით საზოგადოებრივი კოლექტივის სოციალ-ეკონომიური შენობით ისაზღვრებოდენ, ისტორიული ხანის ხელოვნებაშიც ორივე ეს სტილი გამოდიოდა განსაზღვრული მსოფლმხედველობიდან, რომელიც არსებითს ხაზებში მეორდება ერთი მეორის მსგავსს საზოგადოებრივ პირობებში. რელიგიურ—იდეალისტური სტილი ბატონობს იმ საზოგადოებებში, რომელნიც მკაცრათ ნაწილდებიან ბატონებათ და მონებათ, რომელნიც „სოციალური მანძილის პათოსს“ ეყრდნობიან: ამ ნიადაგზე იშობა და მტკიცდება სარწმუნოებრივი მსოფლმხედველობა, აგებული ამ სოციალური წესწყობილების გაღმერთებასა და მის განმეორებაზე სარწმუნოებრივი სახეების და დებულებების სახით. ამრიგათ იდეალისტური ანუ სიმბოლისტური სტილი მეორდება და ბატონობს ყველა ფეოდალურ-ჰიერარტიულ საზოგადოებაში, მიწათმოქმედების ნიადაგზე, სადაც ფეოდალი და მეფე ღმერთის მოადგილეები არიან, ხოლო ღმერთი ზეცაში აყვანილი მეფე ან ფეოდალია, სადაც მოგვების წოდება სდარაჯობს რელიგიას, რომელიც რელიგიურ—მეტაფიზიკურ გამართლებას აძლევს ამ სოციალურ წესწყობილებას. რეალისტური სტილი, პირიქით, ჩნდება და მტკიცდება საზოგადოებებში, სადაც ფეოდალურ-წოდებრივი იერარქია დაემხო, სადაც მეურნეობა უფრო დამოუკიდებელი გახდა სტიქიონური ძალებისაგან და რაციონალურ საფუძვლებზე შენდება, სადაც სამყაროს მიმართ სარწმუნოებრივი მოკრძალების ადგილს იჭერს მეცნიერული ცნობისმოყვარეობა,

სამყაროს შესწავლის და დამორჩილების სურვილი; ეს კი ხდება ბურჟუაზიულ საზოგადოებებში, მათი არსებობის იმ ეპოქებში, როცა მათ კიდევ დიდი საფრთხე არ მოელოს სხვა კლასიდან, რომელიც ქვემოთ სდგას და ჯანყდება. ამ ორ უკიდურეს სტილს შორის—იდეალიზმსა და რეალიზმს შორის—არიან სტილები, სადაც ორივე ნაკადი ერთმანეთში ირევა, შერეული სტილები, შესაფერნი გარდამავალი ეპოქებისთვის, როცა ხდება გარდატეხა ფეოდალიზმიდან კაპიტალიზმისკენ, როცა ერთი მხრით მოქმედობს ძველი ფეოდალური ტრადიცია, ჯერ კიდევ აღმოუფხვრელი, ხოლო მეორე მხრით ახალი კლასის აღორძინების გამო ახალი სტილი იბადება. ეს გარდასვლა იდეალისტური სტილიდან რეალისტურისკენ შეიძლება ოთხი მაგალითით დავასურათოთ.

არქაულ ბერძნულ ხელოვნებაში (ქანდაკებაში) იდეალისტურ—სიმბოლისტური სტილი, ბატონობდა. ხელოვანი თავის ქანდაკებებში უწინარეს ყოვლისა ღვთაების და ბატონობის იდეას გამოჰხატავდა სტერეოტიპულ, ხშირათ განმეორებულ მიმოხვრასა, ღიმილსა, თმის შეკრეკა—დაწნაში და სხ. V საუკუნის დასაწყისში ეს იდეალისტური სტილი თანდათან იდევნება რეალისტური სტილის მიერ, მაგრამ თავდაპირველათ ორივე ერთად თავსდება ერთსა და იმავე მხატვრულ ნაწარმოებში. „სახე ილიმება, კულულეები დეკორატიულათაა დაწყობილი არქაული სტილის მიხედვით, მაგრამ ამასთანავე სხეული ნატურალისტურათაა გადმოცემული, და ეს ნატურალიზმი თანდათან აძევებს ძველ პირობითი ნაკვთებს და მთელს ფიგურას იპყრობს. ერთსა და იმავე შენობაზე, ეგინის ტაძარზე სჩანს ეს განვითარება არქაული ხელოვნების სტილიზაციიდან ახალი ნატურალისტური სტილისკენ. ამ ძეგლზე დასავლეთის ფრონტონი შესრულებულია ძველი სკოლის ოსტატის მიერ, აღმოსავლეთის ფრონტონის ოსტატი კი ახალი ეფექტებისკენ მიისწრაფვის. მომაკვდავი მხედრის გამოხატულება წარმოადგენს ცდას ტანჯვის გრძნობა გადმოსცეს მის სახეზე, მეორე მხრით ხელოვანი ახალ ამოცანას გვიყენებს თვალწინ: ესაა ფიგურების განწყობილება სივრცეში. ოლიმპიის ტაძრის ქანდაკებანი ამჟღავნებენ, რომ ახალი ნატურალისტური ხელოვნება სავსებით აყვავებულია“ (ვალდჰაუერი. „ანტიური სკულპტურა“).

კლასიკური და ელლინისტური ხანის რეალიზმმა საბოლოოთ დაამარცხა არქაიკა და გაბატონებულ მხატვრულ—საზოგადოებრივ სტილათ იქცა. ხელოვანი—მოქანდაკეები ახლა სციდილობენ ესა თუ ის ინდივიდუალური ფსიქოლოგიური მდგომარეობანი გადმოსცენ,

შენიშნონ ადამიანის გამომეტყველება—სიყვარულის კაეშანი (პრაქსიტელესის სატირები), გულისწყრომა და გააფთრება (სკოპასის შემორები ტეგეის ტაძრის ფრონტონზე), მისწრაფიან პორტრეტული მსგავსებისაკენ, თავიანთი სატირებისა და სილენების მოდელებს ეძებენ დიდი ქალაქის მდაბიო მოსახლეობის სხვადასხვა ტიპებში, სცდილობენ რაც შეიძლება ზედმიწევნით, მეცნიერულათ სწორათ გადმოსცენ ადამიანის სხეულის აღნაგობა; მათ ესმით განსხვავება ბავშვის სხეულსა და მოზრდილის სხეულს შორისაც. ბერძენი მოქანდაკეების რეალიზმი თანდათან უფრო მეცნიერული ხდება. ელინისტური ეპოქის მხატვრები ანატომების და ექიმების ლექციებს ისმენენ.

იგივე რეალიზმი, იგივე ილუზიონიზმი სჩანს IV საუკუნის ბერძნული დგამის მხატვრობაშიც, რომლის შესახებ ჩვენ ცოტა რამ ვიცით; მაგრამ ცნობილი ანეკდოტი იმას შესახებ, რომ ზევქსისმა ყურძნის მტევანი ისე რეალურათ დახატა, რომ ბელურებმა მისი აკენკა დაიწყეს, ხოლო პარაზიასმა დახატული ფარდა ისე მიაშვავესა ნამდვილს, რომ ზევქსისი მოუახლოვდა და მისი გადაწევა უნდოდაო, გვიმტკიცებს, რომ მხატვრები და საზოგადოება ყველაზე მაღლა სურათში გარეგანი სინამდვილის სწორასახვას აჭვასებდა.

ანტიური სკულპტურის ზოგიერთი მკვლევარი V-IV საუკუნეების დამახასიათებელ თვისებას მართებულათ ხედავს რეალისტური სტილის დამყარებაში, მაგრამ ამ მოვლენას იმით ხსნის, რომ ბერძენი მხატვრები წინათ აღმოსავლეთის, სახელდობრ ეგვიპტეს ხელოვნებას ბაძვდნენ, შემდეგ კი განთავისუფლდნენ უცხოეთის გავლენისაგან და თავიანთი გზით წავიდნო. მაგრამ გაურკვეველი რჩება, რატომ ბაძვდნენ ბერძენი მხატვრები თავდაპირველათ აღმოსავლეთს და როცა შემდეგ ამ გავლენისაგან განთავისუფლდნენ, რატომ უნდა შეექმნათ უსათუოთ რეალისტური ხელოვნება. „ხელოვნების და საზოგადოების“ ავტორისა, ჰაუზენშტეინისთვის ცხადია არა მარტო ის, რომ არქაული სტილი გამომდინარეობდა მხატვრის და საზოგადოების თაყვანისცემიდან ღვთაებისა და ადამიანის წინაშე, ხოლო რეალისტური სტილი იყო შემდეგი ურელიგიო მიდგომისა სამყაროსადმი; მისთვის ცხადია ისიც, რომ რელიგიური და მეცნიერული აზროვნება, როგორც ფსიქოიდეოლოგიური ბაზისი ამ ორი მხატვრული სტილისა, თავის მხრით განისაზღვრებოდა საბერძნეთის საზოგადოების სხვადასხვა სოციალ-ეკონომიური ორგანიზაციით ამ ქვეყნის ისტორიის არქაულ და კლასიკურ პერიოდში. სწორეთ ფეოდალური საზოგადოების შეცვლამ ბურჟუაზიულით

V-IV საუკუნეებში გამოიწვია ის მოვლენა, რომ რელიგიური მოკრძალების ადგილი მეცნიერულმა ცნობისმოყვარეობამ დაიჭირა და ამასთანავე ახალი მხატვრული სტილი გაჩნდა.

„სხეული IV საუკუნეში აღარაა სარწმუნოებრივი თაყვანისცემის საგანი. იგი ხდება საგანი დემოკრატიული ინტერესისა, ფორმის მეცნიერებისა, რომელიც გამსჭვალულია ცნობისმოყვარეობის რაციონალიზმით, ეს უკანასკნელი გონიერი თვალებით სჭვრეტს კანონზომიერებას, ისე რომ არაფერი სწამს ბუნების მოვლენათა საიდუმლო, მიღმური აზრისა. ადამიანის სხეული ჰქარგავს თავის ხელუხლებლობას, მას სწავლობენ უკიდურეს წერილმანამდე, ფორმის დამოძრაობის ინდივიდუალურ შემთხვევამდე. ეს ბურჟუაზიული თვისებაა. ბურჟუაზიული ხელოვანის გენიისთვის ადამიანური სხეულის ფორმათა სამყარო წარმოადგენს თვალის ზუსტი მეცნიერების პრობლემას, რომელიც ყოველ მხრივ შემოთვარგულია მოკრძალებისაგან განთავისუფლებული შემეცნებით“.

მართლაც კლასიკური ეპოქა საბერძნეთის ხელოვნების ისტორიაში, როცა იქ თანდათან რეალისტური სტილი მყარდება, უკანმიმავალი რელიგიურობის ეპოქა იყო. ღმერთებს ისეთი სოციალური კონსერვატორებიც კი დასცინიან, როგორც არისტოფანი იყო. ევგემერი რელიგიის წარმოშობას სრულიად რეალისტურათ ხსნის. ფილოსოფია და მეცნიერება სცვლიან მითოლოგიას და სარწმუნოებას, ხოლო ამ იდეოლოგიური მოძრაობის უკან სდგას ბერძნული საზოგადოების სოციალ-ეკონომიური გარდაქმნის პროცესი, გადასვლა მიწათმოქმედების კულტურიდან ვაჭრულ კაპიტალისტურზე, ძველი მიწათმოქმედი არისტოკრატიის გადაქცევა ვაჭრულ ბურჟუაზიათ, ზოგიერთი სოციალური ქვეფენის გადაქცევა ნამდვილ ბურჟუაზიათ. V-IV საუკუნეების ბერძნული ქალაქები ბურჟუაზიული კულტურის, სამოქალაქო თანასწორობის (მონათმფლობელობის დროს), სააღმშენებლო მეურნეობის, რაციონალისტურ-მეცნიერული აზროვნების ზოლში შედიოდნენ; ამასთანავე ყველა ამ ფაქტორების ზეგავლენით, როგორც მათი გამონაკრთომი მხატვრული აზროვნების დარგში, სკულპტურასა და მხატვრობაში მყარდება რელიგიურ მოკრძალებას მოკლებული რეალისტური სტილი, რომელიც ზედმიწევნით ილუზიონისტურათ გადმოსცემს სამყაროსა და ადამიანს.

იგივე შეცვლა იდეალისტური სტილისა რეალისტურის მიერ სამიწათმოქმედო კულტურიდან ვაჭრულ-კაპიტალისტურ კულტურაზე გადასვლის დროს ხდება XV საუკუნის იტალიურ ხელოვნებაშიც.

ტრეჩენტოს (XIV ს.) მხატვრები, როგორც იყო ჯოტო ან ფრა ანჯელიკო, თავიანთ რელიგიურ სურათ-ხატებში გარკვეულ იდეას გამოხატავდნენ, ქრისტიანული სარწმუნოების იდეას, არ მიისწრაფოდნენ არც სახეების ინდივიდუალიზაციისა, არც პორტრეტული მსგავსებისკენ, არც იმისკენ, რომ მათ მიერ ასახული ქვეყნიერება თითქო ნამდვილი ქვეყნიერების განმეორება ყოფილიყო, რომ მათ სურათებს რეალობის ილუზია მოეცათ. XV საუკუნეში იტალიურ ხელოვნებაში იგივე სტილისტური რევოლუცია ხდება, როგორც საბერძნეთში V საუკუნეში მოხდა. „კვატროჩენტოში ხელოვნება სცდილობდა თავისი ცალკე დარგების ტექნიკა განეფითარებინა და გაეუმჯობესებინა გარეგანი ქვეყნიერების უფრო სწორი დაკვირვების შემწეობით. ბუნება მხატვარს თავის ფარულ წყაროებს უმზებდა: ადამიანი, ცხოველი, მცენარე ახლა მის თვალთახედვის წრეში შედის, ახლასწავლობენ და ხატავენ თვით ბავშვსაც, რომელიც წინათ სრულიად ათვალისწინებული იყო. ლორენცო გიბერტი ამბობს, ჩემი მისწრაფება იყო შეძლებისამებრ წამებადა ბუნებისთვის, ამესახა იგიო. ფლორენციის ბაპტისტერიის კარიბჭეზე მან ბარელიეფებში გადმოსცა მრავალი ცხოველი ციკანიდან დაწყებული და არწივით გათავებული, ეს ბარელიეფები მოწმობენ ხელოვანის დიდ დაკვირვების ნიჭს. ბრუნელესკოს და პაოლო უჩელოს თაონობით პერსპექტივის მოძღვრება მრავალი მხატვრის საყვარელ საქმეთ იქცა. ფლორენციელ მხატვარ პერელას სახლში მრავალი ცხოველი ჰყავდა რათა მათთვის თვალყური ედევნებინა და რაც შეიძლება ბუნებრივად გამოეხატა. ამასთანავე მხატვრები იწყებენ ტიტველი სხეულის დაკვირვებასა და მხატვრულათ გადმოცემას. ვეროკიო ადამიანის სხეულის თვითთულ ორგანოს თაბაშირიდან სძერწავდა, რათა კარგათ შეესწავლა ეს სხეული. ანტონიო პოლაილო ბევრს მუშაობდა ანატომიის შესასწავლათ. რეალიზმი კვატროჩენტოს (XV ს.) მხატვრული შემოქმედების ძირითადს ხაზს წარმოადგენს, მხატვარი ეშვება სინამდვილემდე და გამოხატავს ყოველივეს, რასაც ხედავს მოძრაობის, თავის დაქერის, სახის გამომეტყველების ტანსაცმელის მხრით. იმდროინდელი მხატვრების უმრავლესობა თავის ამოცანათ ისახავდა არა მშვენიერების, არამედ ხასიათის გადმოცემას. თვით რელიგიური მოტივების გადმოცემის დროს, ისინი უხერხულათ არ სთვლიდნენ თავიანთი წრის ადამიანების დახატვას, არა მარტო მეორეხარისხოვანი მაყურებლების, არამედ ბიბლიური პირებისა და წმინდანების სახით. ამ მხატვრების რეალიზმი ისე შორს მიდიოდა, რომ დომინიკო გირლანდაიომ

ფლორენციის წმინდა სამების ეკლესიაში წმ. ფრანცისკის სიკვდილის სურათზე ერთი სათვალისანი პრელატი დააზატა“ (რ. ზაიჩიკი).

XV საუკუნის უდიდეს ხელოვანში, ლეონარდო და ვინჩიში, ეს რეალისტური მიდგომა ქვეყნიერებისადმი ლებულობს მეცნიერული ცნობისმოყვარეობისა და ზოგიერთი არამხატვრული საკითხის მეცნიერულად გადაჭრის სახეს. „როგორც მხატვარი იგი მოკლებულია ყოველივე მისტიციზს. ადამიანის სიცოცხლის ფაქტი მას გამოჰყავს სისხლის მოძრაობის კანონიდან, რომელსაც იგი კარგათ იცნობს და კიდევ ასახავს სურათზე. ყოველი მოკრძალების გარეშე იგი ანალიზს უკეთებს ადამიანის ფორმების სტრუქტურულ კანონებს, მგრძნობიარობას მოკლებული ტლანქი ინტელექტით იძლევა სქესობრივი აქტის მექანიკის გრაფიკულ გამოხატულებას. სინათლის პრობლემას შემეცნების გზით უახლოვდება; სინათლის და ატმოსფეროს გავლენა მისთვის ექსპერიმენტული ოპტიკის ამოცანაა, ხოლო მხატვრული კომპოზიციის რიტმი—გეომეტრიისა. საუცხოვო სურათი წმ. ანასი, ღვთის შშობლისა და ყრმისა უეჭველათ გულმოდგინე მათემატიკური ანგარიშების შედეგს წარმოადგენს, მრუდე ხაზების თეორიაზე დაფიქრების შედეგს“ (პაუზენშტეინი)

XV საუკუნის იტალიელი მხატვრების რეალისტურ-მეცნიერული სტილი მხატვრულ შემოქმედების დარგში გადატანილი ურელიგო მსოფლშეგრძნებაა, რომელიც აუცილებელი გახდა ბურჟუაზიულ მეურნეობაში. რაციონალიზმი დამახასიათებელია XV საუკუნის იტალიელების აზროვნებისთვის. ეს ადამიანები არც მოკრძალების მოთხოვნილებას განიცდიდენ, არც თაყვანისცემისა, არამედ სთვლიდენ და ანგარიშობდენ. სწორეთ აქ, იტალიაში, განსაკუთრებით ფლორენციაში პირველათ შემოაქვთ არაბული ციფრები, რომელიც აადვილებს ანგარიშმცოდნეობას, იგონებენ ათწილადებს, ბუზპალეტერიას, ჯერ მარტივს; ხოლო შემდეგ ორმაგს (ლეონარდოს მეგობარი მათემატიკოსი. ლუიჯი პაჩოლი). აქ ჩნდება პირველათ სტატისტიკა (რამდენი სტატისტიკური მასალაა, მაგალითად, ჯ. ვილანის ქრონიკაში! ვენეციელი დოჯის ანდერძი ვენეციელი სენატორებისისადმი, 1423 წლით დათარიღებული, მთლიანათ სტატისტიკურ გაზოკვლევას წარმოადგენს ვენეციის შესახებ). ყველგან სჩანს მისწრაფება სამეურნეო ცხოვრების რაციონალიზაციისადმი. რუჩელის და ალბერტის „საოჯახო მეურნეობის წიგნი“ გვასწავლის როგორ გამოვიჩინოთ მომჭირნეობა შინაურ მეურნეობაში, რამდენი უნდა დაიხარჯოს ამა თუ იმ დარგზე და სხ. აყვავდა მათემატიკა, მექანიკა, ფიზიკა, საინჟინერო მეცნიერება. ამ ეპოქის უდიდესი ხელოვანი

ლეონარდო მარტო მხატვარი როდია, იგი ინენერიც არის, მანქანათა მშენებელიც, სასოფლო-სამეურნეო, საქსოვი, საფრენი მანქანების შემქმნელიც. სარწმუნოებრივი აზროვნება სუსტდება. სარწმუნოება რჩება როგორც ბავშვობის ნაშთი ან მხოლოდ სიკვდილის შემთხვევისთვის გამოსადეგი ძალა. რელიგიას, საეკლესიო მოძღვრებას აშკარათ დასცინიან (იხ. სიმბოლო სარწმუნოების პაროდია პულჩის პოემაში „მორგანტე მაჯორე“). ფლორენცია უკვე XIV საუკუნეში საესეა მატერიალისტებით, ეპიკურელებით, სულის უკვდავების უარყოფელებით (გავისსენოთ დანტეს ბრძოლა მათს წინააღმდეგ). XV საუკუნეში ურწმუნოება საყოველთაო მოვლენაა. როცა მომაკვდავთან ხუცესი მიჰყავდათ, ეს უკანასკნელი ჩვეულებრივ კითხულობდა ხოლმე, გრწამს თუ არა, მიტომ რომ ხმები დადის თითქო ურწმუნო იყოვო (ბურკპარდტი. „რენერანსის კულტურა“. ზომბარტი. „ბურჟუა“). ეს ურელიგიო, რაციონალისტური, მეცნიერული მსოფლგაგება XV საუკუნის იტალიას, ისევე როგორც V-IV საუკუნეების საბერძნეთს, რეალისტურ მხატვრულ-პლასტიურ სტილს აძლევდა, ეს სტილი იდეალისტურ-რელიგიურს სდევნიდა კვატროჩენტოს ხელოვნებიდან.

იგივე შეცვლა იდეალისტური სტილისა რეალისტურის მიერ მეორდება ჰოლანდიურ ხელოვნებაში XV-XVII საუკუნეებს შუა. მაშინ როცა XV საუკუნის მხატვრობაში, სახელობრ ძმათა ვანეიკების, მემლინგის და სხ. შემოქმედებაში ქრისტიანი ღმერთების და წმინდანების ტრადიციულ ასახვაში უკვე რეალიზმის ხაზები სჩანს, როგორც ფიგურების, ისე პეიზაჟის გადმოცემის მხრით, XVI საუკუნეში რეალიზმი სრულს გამარჯვებას დღესასწაულობს. ყოველდღიური ამქვეყნიური ცხოვრების გადმოცემა მაქსიმალური სისწორით და მის მოვლენათა ფართოთ შემოფარგვლით, ასეთია აპოკანა, რომელსაც ჰოლანდიელები იყენებენ წინ XVII საუკუნეში. ისინი ბუნებას ხატავენ წლის სხვადასხვა სეზონში, სხვადასხვა განათებაში, ხატავენ ძროხებსა და ცხენებს, ნანადირევით თუ შინაური ფრინველით სავსე სამზარეულოს, გემრიელი საჭმელ-სასმელით. გაწყობილ სუფრებს, ოჯახის და ტრაქტირის ცხოვრების სცენებს, ყოველი ჰასაკისა და მდგომარეობის ადამიანებს მდიდრებიდან დაწყებული უკანასკნელ მაწანწალამდე. მათი იდეალი იყო არა მშვენიერება, არამედ ერთგულება ბუნების მიმართ. ბრუვერის და ოსტადეს გლეხებს არაფერი აქვთ საერთო სარწმუნოებრივი მხატვრობის გაიდვალეზულ პერსონაჟებთან. ყველას, ვინც სოციალურათ და იდეოლოგიურათ შორს იდგა ბურჟუაზიულ მსოფლიოსა და ბურჟუაზიულ

მსოფლმხედველობასთან, ჰოლანდიური სურათები. „მახინჯათ“ ეჩვენებოდა. როცა ლუი XIV ამგვარ სურათებს უჩვენებდენ, იგი ბრძანებდა, თვალთავან მომაშორეთ ისინიო. ასე მსჯელობდენ აკადემიური იდეალიზმის ჴველა მომხრეები. ერთი მათგანი ყველა აკადემიკოს-ესთეტიკების სახელით შენიშნავს რემბრანდტის მიერ დახატული დედაბერის შესახებ: „არ ვიცი რა აიძულებდა რემბრანდტს ასე ხშირათ დაეხატა ასეთი სხეულები. ისინი ყველანი გამხდარნი და თვალისთვის არასასიამოვნონი არიან. შეიძლება მის განკარგულებაში არ ყოფილა კარგი მოდელები და იგი საგნებს ისე გადმოსცემდა, როგორც ხედავდა.“ ამ აკადემიური ესთეტიკისთვის სრულიად გაუგებარი იყო, რომ საზოგადოებრივი განვითარების განსაზღვრულ დონეზე მხატვარი იძულებულია საგნები ისე გადმოსცეს, როგორც ხედავს. ამიტომ სრულიად ბუნებრივია, რომ როცა XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ევროპიელმა საზოგადოებამ ხელახლა მიაღწია იმ ეკონომიურ და სოციალურ დონეს, რომელზედაც XVII საუკუნეში წმინდა ბურჟუაზიული დემოკრატიის ქვეყანა ჰოლანდია იდგა, ამ ებოქის ხელოვნებაში რეალიზმს უხდა გაეძეგებია იდეალიზმის უკანასკნელი ნაშთი და იქ თავისი ბატონობა დაემყარებია. ხელახლა, როგორც IV საუკუნის საბერძნეთში, XV საუკუნის იტალიაში ან XVII საუკუნის ნიდერლანდიაში ხან იქ, ხან აქ გაისმოდა ძველი ლოზუნგი: „უკან ბუნებისკენ“, „მეტი რეალიზმიო!“ ინგლისში XIX საუკუნის 60-70 წლებში გამოდის მხატვრების ჯგუფი, რომელმაც მიითვისა „პრერაფაელიტების“ სახელწოდება ზე აკადემიურ იდეალიზმს აუჯანყდა, რათა რაფაელის წინადროინდელი მხატვრების ტრადიციებს და მეთოდებს დაბრუნებოდა, მიტომ რომ ისინი უკეთ იცნობდენ ბუნებას და უფრო სწორათ გადმოსცემდენ მას ვიდრე სიქსტეს მადონის შემქნელიო. კურბე, რომელიც 1858 წელს უარჰყო პარიზის მსოფლიო გამოფენის ჟიურიმ, თავის გამოფენას აწყობს განსაკუთრებულ ჩარდახში, აღკურვილში ზედწარწერით „რეალიზმი“. გამოფენის კატალოგში კურბე შემდეგი სიტყვებით ხსნიდა ამ ტერმინს „რეალიზმი მდგომარეობს თვალსაჩინო და ხელშესახები საგნების ასახვაში. მხატვრობა წმინდა ფიზიკური ენაა, და განყენებული, თვალშეუღვამი და არარსებული იდეები არ ექვემდებარებიან მას.“ და თუმცა კურბე, როგორც პარიზის კომუნის მონაწილე, განსაზღვრული პოლიტიკური და სოციალური იდეების მომხრე იყო, მისი მხატვრობა სინამდვილის რეალისტურ, ფერადწერითი გადმოსცემას წარმოადგენდა. იგი ასახავდა ბუნებას, ადამიანის სხელს, ამა თუ იმ საქანრო მოტივს და როცა თავისი პროვინციული ქა-

ლაქის ტიპებს ხატავდა, მათ პორტრეტით ამსგავსებდა ნამდვილი ბინადრების სახეებს.

XIX საუკუნის 60-იან წლებში ასეთი გარდატეხა იდეალისტური სტილიდან რეალისტურისკენ რუსულ ხელოვნებაშიც ხდება, იგი მხატვრულ ენაზე გადმოსცემს ბურჟუაზიული ურთიერთობის და ბურჟუაზიული მსოფლმხედველობის განმტკიცებას რუსეთში. 1863 წ. აკადემიის 14 მოწაფემ, რომელთაც საკონკურსოთ მიეცათ თემა „ლხინი ვალჭალაში“, დემონსტრაციულათ უარი სთქვეს მონაწილეობა მიეღოთ შეჯიბრებაში, კავშირი გასწყვიტეს ისტორიული და სარწმუნოებრივი მხატვრობის იდეალისტურ სტილთან და ე. წ. „პერედვიჟნიკების“ ამხანაგობა შექმნეს. მათ იგივე პრინციპი გამოაცხადეს, რომელსაც კურბე ილიარებდა, არა მარტო ყოფაცხოვრების ჟანრს ანვითარებდენ განსაკუთრებით, არამედ რეალიზმი შეჰქონდათ ყველა ჟანრში: სარწმუნოებრივში (კრამსკოი „ქრისტე უდაბნოში“, გე „რა არის ქვემარიტება“), ისტორიულში (შვარცი, სურიკოვი), ბატალურში (ვერეშჩაგინი, შიშკინი). და როგორც ერთს დროს ელლინისტური ეპოქის ბერძენ რეალისტებისა და XV საუკუნის ფლორენციელი რეალისტებისთვის, ისე „პერედვიჟნიკებისთვისაც“ შემოქმედების უდიდესი პრინციპი მსწავლეულობა იყო: მათი აზრით მხოლოდ ცოდნა ჰქმნიდა ნამდვილ ხელოვანს.

საზოგადოებრივი განვითარების განსაზღვრულ საფეხურებზე რეალიზმი იმპრესიონიზმში გადადის.

იმპრესიონისტი რეალისტია. იგი მოკლებულია ყოველივე სარწმუნოებრივ მოკრძალებას, როცა გარეგან ქვეყნიერებას უდგება, რომლის ასახვა მას სურს. იგი ყოველი პირობის გარეშე სცნობს გარეგან ქვეყნიერებას, მატერიას, როგორც რალაცას ობიექტურათ. არსებულს და თვისების ჩამომყალიბებელს. თავის შემოქმედებაში იგი არ გამოდის რაიმე ზოგადი იდეებისა-სიმბოლოებისაგან. რეალისტისაგან კი იმპრესიონისტი იმით განსხვავდება, რომ სცდილობს ათვისებათა მაქსიმალურ სისწორეს მიაღწიოს. ერთსა და იმავე ხეს შეუძლია დღისით სხვადასხვა შთაბეჭდილება მოახდინოს. მისი ამოცანაა გადმოსცეს თავისი ათვისება ქვეყნიერებისა ამა თუ იმ შემთხვევითს მომენტში, რომელიც შეიძლება არასოდეს არ განმეორდება. იმპრესიონისტი (მაგ. მონე) სიამოვნებით ლებულობს ერთსა და იმავე საგანს (მაგ. თვის ზვინს) და გვიჩვენებს ათვისების სხვადასხვა მომენტში, სხვადასხვა განათებაში, ატმოსფეროს სხვადასხვა მდგომარეობაში. მას სურს ქვეყნიერების ესა თუ ის ნაკერი გადმოსცეს არა როგორც უცვლელი „საგანი თავის თავათ“,

არა როგორც ამა თუ იმ მოვლენების „იდეა“, არამედ როგორც წმინდა შთაბეჭდილება. იმპრესიონისტი რეალისტია, მაგრამ ამ უკანასკნელისგან უკიდურესი ინდივიდუალიზმითაც განსხვავდება, მას არსურს ქვეყნიერებას ისე უცქიროს, როგორც ყველანი უცქერიან. მისი ლოზუნგია— „როგორ ვხედავ მე ამას“ (ასეთია სათაური ვენელი მწერლის ალტენბერგის იმპრესიონისტული ესკიზებისა). მას აინტერესებს ყოველივე შემთხვევითი, დამახასიათებელი, წუთიერი.

რამდენათაც იმპრესიონიზმი უკიდურესი ინდივიდუალისტური რეალიზმია, იგი ბუნებრივად ეთვისება უკიდურესი ინდივიდუალიზმის ეპოქებს, როცა საზოგადოების წევრთა მტკიცე შინაგანი კავშირი, დამახასიათებელი ფეოდალური და ნახევრათ ფეოდალური საზოგადოებრივი ორგანიზაციებისთვის, გაწყდა, როცა კაპიტალიზმის ძალოვანი განვითარების გამო სრულიად სუვერენულად ბატონობს განცალკევებული პიროვნება. ამიტომ იმპრესიონისტული სტილის ჩანსახები შეიძლება აღმოვაჩინოთ ყველა ინდივიდუალისტურათ აგებული საზოგადოებრივი ორგანიზაციების ხელოვნებაში. მართლაც, პალეოლიტური მონადირეც ინდივიდუალისტი იყო: იგი ნადირს მარტო მისდევდა, ხოლო თუ ნადირობა კოლექტივურ გამოსვლას მოითხოვდა, ნადირის წინააღმდეგ მიიწეოდა ინდივიდუალურათ უნდა გამოსულიყო. საუკეთესო მონადირე ის იყო, ვინც ცხოველში მოულოდნელი შემთხვევის პოზებს და მიმოხერებს ამჩნევდა. მადლენელების რეალისტური სურათები ხშირათ იმპრესიონისტულ შთაბეჭდილებას ახდენენ. როგორც მარჯვე იმპროვიზატორს შეეფერება, მადლენელი მხატვარი ირმის ან ბიზონის სურათს მოხაზავდა ხოლმე, სრულიად განსაკუთრებულ პოზებში, თითქო მომენტალური ფოტოგრაფიით ყოფილიყოს გადაღებული. იმპრესიონისტული მიმართულება ხელახლა ჩნდება ხელოვნებაში, სახელდობრ კაპიტალისტურ ელიტისტურ საბერძნეთში. თავის წიგნში „იმპრესიონიზმი ცხოვრებასა და ხელოვნებაში“ ჰამანი ყოველმხრივ აშტკიცებს იმ დებულებას, რომ საბერძნეთის კულტურა ელიტისტური ეპოქისა ცხოვრების ყველა დარგში (ფილოსოფიასა, მორალსა, ოჯახურ და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში) უკიდურესი ინდივიდუალიზმის ბეჭედს ატარებდაო; გარდა ამისა ელიტისტური ხელოვნება ყოველმხრივ იმპრესიონისტული იყო არა მარტო მიტომ, რომ ბატონობდა „მხატვრული“ აზროვნება (სკულპტურის მხატვრული ხასიათი: ნათელ-ჩრდილი სკულპტურაში), არამედ მიტომაც, რომ მხატვრები სცდილობდნენ გადმოეცათ სინამდვილის წუთიერი შთაბეჭდილება, ქუჩაში შემჩნეული მსრბოლი მომენტების დაკვირვება,

მოვლენები, არა ისე როგორც ისინი საზოგადოთ არსებობენ, არამედ როგორც განსაზღვრულ წუთში არსებობენ ამთვისებელი ხელოვანისთვისო.

იმპრესიონიზმი, როგორც წუთიერ შთაბეჭდილებათა გადმოცემა, მესამეჯერ მეორდება ხელოვნების ისტორიაში; ეს ხდება სახელდობრ XVII საუკუნის ჰოლანდიაში, სადაც კაპიტალიზმის განვითარებასთან ერთად ინდივიდუალისტური მსოფლგაგება დაწყარდა. ჰოლანდიელი ბურჟუა თვით სარწმუნოებრივი მხრითაც უცილობლად ინდივიდუალისტი იყო, ჰოლანდიელი პორტრეტისტები XVII საუკუნეში თავიანთ ორიგინალებს ხატავენ ბიბლიით აღჭურვილთ ხელში. თავისი სულიერი ჯანმრთელობისა და ხსნისთვის ჰოლანდიელ ბურჟუას ეკლესია როდი სჭიროდა. მას ჰქონდა თავისი ინდივიდუალური სარწმუნოება, თავისი ბიბლია, რომელსაც იგი პირადად კითხულობდა და თავისებურათ განმარტავდა. ასეთივე ინდივიდუალისტური იყო ზოგიერთი ჰოლანდიელი მხატვრის რეალიზმიც (რომ არაფერი ვილაპარაკოთ მთელი ჰოლანდიური კულტურის მხატვრულ ხასიათზე და ნათელ-ბნელის პრობლემაზე ამ ეპოქის ჰოლანდიურ მხატვრობაში). ყველაზე აშკარათ იმპრესიონიზმი ფრანც ჰალსის შემოქმედებაში სჩანს. მუტერმა ჩამოსთვალა მისი მრავალრიცხოვანი პორტრეტები (მემუსიკეებისა, მოქეიფეებისა, ქუჩის გოგოებისა) და ამბობს: „ამგვარ ნაწარმოებებში ჰალსმა უდიდეს სისრულეს მიაღწია წუთიერის გადმოცემის მხრით. იგი ყოველივეს ერთს მომენტში იჭერს, უცაბედს გაცინებას, რომელიც სახეს ღმანჭავს, გაბედულ შეხედვას, თამამ მოძრაობას. მას მომენტალური ფოტოგრაფიის სისწრაფით აქვს გადმოცემული სიცილის ყველა ფორმები სასიამოვნო გაღიმებიდან დაწყებული ხმაჩახლეჩილ ხითხითამდე. იგი დეპეშის ენით ლაპარაკობს და ელვისებური მოვლენების გადმოსაცემათ შემუშავებული აქვს ტექნიკა, რომელშიც ყოველი ხაზი ცოცხლობს და სუნთქავს. ორასი წლის წინათ ედუარდ მანემდე მან საძირკველი ჩაუყარა იმპრესიონიზმს“.

უკანასკნელათ რეალიზმი იმპრესიონიზმში გადავიდა XIX საუკუნის ევროპულ ხელოვნებაში; ეს მოხდა ჯერ ინგლისში (ტერნერი), შემდეგ საფრანგეთში (მანე, კლოდ მონე და სხ.), შემდეგ გერმანიაში (ლიბერმანი, კალკრაიტი, უდე და სხ.) და რუსეთში (კუინჯი, კოროვინი და სხ.). ეს ძლიერათ განვითარებული კაპიტალიზმის ეპოქა ელლინისტურ საბერძნეთზე მეტათ ატარებდა უკიდურესი ინდივიდუალიზმის ბეჭედს. ბურჟუაზიული საზოგადოება გაითიშა ასი ათას განკერძოებულ; თვითკმარ, ერთიმეორეს მოქიშპე

მხოლოდ თავიანთი თავის დამადასტურებელ ინდივიდუუმებათ. ასეთს ინდივიდუალისტურს საზოგადოებაში მსატვარიც შეიძლება მხოლოდ უკიდურესი ინდივიდუალისტი იყოს. იგი თავის ვალდებულებათ სთვლის ასახოს არა ზოგადი საგნებსა და მოვლენებში, არა ის, რასაც მათში სხვები ხედავენ, არამედ ის, რასაც მათში მათი არსებობის განსაზღვრულ მომენტში მხოლოდ თვითონ ხედავს, ასახოს საგნები და მოვლენები ისე, როგორც ისინი მას წარუდგებიან ხოლმე და არა სხვებს. რიხარდ მუტერი შემდეგი სიტყვებით ახასიათებს იმპრესიონისტების პოზიციას: „განა არ არსებობენ გამომეტყველების ისეთი მოძრაობანი და ელფერნი, ისეთი ფერის და სინათლის განწყობილებანი, რომელნიც ტილოზე გადატანას თხოულობენ, სწორეთ მიტომ რომ მეორეჯერ აღარ განმეორდებიან ასეთი სილამაზითა და მკერმეტყველობით, ასე სათუთათ და ფაქიზათ.“ თუ განსაზღვრული მოვლენა იმავე სახით მეორეჯერ არ განმეორდება, ეს იმას ნიშნავს, რომ მსგავსი მოვლენების გადმოცემა სრულიად ინდივიდუალური და სუბიექტური იქნება, მნიშვნელოვანი მხოლოდ განსაზღვრული პიროვნებისთვის განსაზღვრულ მომენტში. მხოლოდ ისეთ საზოგადოებაში შეიძლებოდა ასეთი თვალსაზრისი აღმოცენებურიყო ხელოვანის ამოცანების შესახებ, სადაც კოლექტივიდან გამოთიშული პიროვნება სუვერენულათ ითვლება. იმპრესიონიზმი როგორც ხელოვნება, რომელიც წმინდა შთაბეჭდილებათ ასახავს, „განუმეორებელთ“ საზოგადოების კოლექტიურ გამოცდილებაში, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სუბიექტივისტურ რეალიზმს წარმოადგენს, იგი როგორც სტილი შეეფერება ინდივიდუალისტური დაშლის მდგომარეობაში მყოფ საზოგადოებათ. ასეთ მდგომარეობაში იყო ჰოლანდიის საზოგადოება XVII საუკუნეში, ხოლო განსაკუთრებით ელლინისტური საზოგადოება III-II საუკუნეში და ევროპიული საზოგადოება XIX საუკუნის დასასრულს.

XI. ცხოველი, მცენარე, ადამიანი და ნივთი ხელოვნებაში

კაცობრიობის ეკონომიურ განვითარებაში ოთხმა პერიოდმა შესცვალა ერთმანეთი, ესენია მონადირეთა ყოფაცხოვრება, მიწათმოქმედება, ფეოდალური მიწათმფლობელობა და კაპიტალისტური წარმოება. ამ ოთხი ეკონომიური სისტემის მატარებელნი სხვადასხვა სოციალური ორგანიზმები იყვნენ—მონადირეთა ურდო, კომუნისტური მიწათმოქმედი კოლექტივი, ფეოდალების კლასი და ბურჟუების კლასი. თვითეულმა ამ სოციალურმა ფორმაციამ ხელოვნებაში თავის სპეციფიური თემა შეიტანა.

მონადირე თავის მხატვრულ—სკულპტურულ ნაწარმოებებში ნადირს, ცხოველს ჰხატავდა. ასეთია შინაარსი პალეოლიტური მონადირეების და თანამედროვე ბუშმენების, ავსტრალიელების, ესკიმოსების პლასტიური ხელოვნებისა. ამ თემატიკის ნაშთები შეიძლება აღმოვაჩინოთ ძველი ეგვიპტეს და კრიტოს-მიკენის ხელოვნებაშიც, სადაც, მაგალითად, ლომებს ასახავენ მშვენიერათ. შემდეგ ცხოველი თანდათან ჰქრებოდა ფეოდალურ ხელოვნებიდან, რამდენადაც იგი ჰქარგავდა თავის წინანდელ სარწმუნოებრივ მნიშვნელობას ტოტემისა და ღმერთისა (ნაშთები ეგვიპტეს ხელოვნებაში გვხვდება ნახევარ-ღმერთის ნახევარ-ცხოველის სახით, კრიტოსის ხელოვნებაში ძროხების ქანდაკებათა სახით, რომელნიც ჰერას გამოხატავენ; აქედან წარმოსდგება ჰომიროსის გამოთქმა—ხარისთვალა ჰერა). მხოლოდ ბურჟუაზიულ კულტურის გაბატონებასთან ერთად ცხოველი ხელახლა შედის ხელოვნებაში, უმთავრესათ შინაური ცხოველების სახით: ეს პირველათ ხდება ელინისტურ სკულპტურაში (მაგ., გლეხის ქალს ძროხა მიჰყავს ბაზარში და სხ.), შემდეგ აღორძინების ეპოქის იტალიურ მხატვრობაში, სადაც უკვე სპეციალისტები გამოდიან ამ დარგში (მაგ. ვიტ. პიზანო), შემდეგ განსაკუთრებით XVII საუკუნის ბურჟუაზიულ ჰოლანდიაში, სადაც, სხვათა შორის, რძის მეურნეობა სახალხო მეურნეობის ერთი უმნიშვნელოვანესი დარგი იყო და სადაც პოტერმა სახელი გაითხვა სწორედ ძროხების საუცხოვო ასახვით და, ბოლოს, XIX საუკუნის ევროპიულ ხელოვნებაში, სადაც გამოდის მთელი რაზმი ანიმალისტ მხატვრებისა.

როცა ნადირობის ადგილი მიწათმოქმედებამ დაიკირა, როცა ადამიანმა სხვადასხვა პურეულის მოყვანა დაიწყო, ცხოველის ადგილი ნელ-ნელა მცენარემ დაიკირა. თუ ველური მონადირეები თავიანთ სპეციფიურ თემას, ცხოველს, რეალისტურათ, მთლიანათ, მკაფიოთ და სწორათ ხატავდენ, სამეურნეო განვითარების ახალ საფეხურზე რეალისტურ სტილს ორნამენტული სტილი სკელის და სწორეთ მცენარე წარმოადგენს პირველყოფილი მიწათმოქმედური ეპოქის ორნამენტის საფუძველს. ამ გამათანასწორებელ კომუნისტურ საზოგადოებაში ჯერ კიდევ ადგილი არ არის ადამიანის პიროვნებისათვის. „აქ არასოდეს არ წარმოსდგება ხოლმე ინდივიდუალური პიროვნება, ინდივიდუალური წარმოება. მეურნეობას, საზოგადოებრივ მოღვაწეობას და საზოგადოებრივ დაწესებულებათ გამათანასწორებელი რიტმი აქვთ. ამ საზოგადოებათა ცხოვრება კოლექტივისტურია. იგი ვერ იტანს განკერძოებულ არსებობას. ყველას და ოვითეულს მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ იმდენათ, რამდენათაც დიდ უპიროვნო კოლექტივს ეკუთვნის. ასეთია ორნამენტიც, სულ ერთია ძველი გერმანული იქნება იგი თუ ძველი აღმოსავლური. ესაა ნაწარმოები ხელოვნების ევალიტარული და ასოციაციური, კოლექტივისტური და ორგანიული გაგებისა“ (ჰაუნენშტეინი. „ხელოვნების სოციოლოგიას ცდა“).

როცა მიწათმოქმედ კოლექტივს, როგორც ბატონ-პატრონი, ზემოდან ფეოდალური კლასი გააღიფარა, მას ხელოვნებაში თავისი სპეციფიური თემები უნდა შეეტანა. მხეცი და მცენარე ადამიანმა შესცვალა. ახალი თემა წარმოიშვა კლასობრივი თვითშეგნების გრძნობიდან, ბატონური ინდივიდუალიზმის გრძნობიდან. ამ ბატონური ინდივიდუალისტური შეგნების გამოსახატავად აღარ გამოდგებოდა არც გამოქვაბულთა მონადირეების კედლის მხატვრობა, არც ევალიტარულ-აგარაული კოლექტივების ორნამენტულ-უპიროვნო და ორნამენტულ-უსაგნო სტილი. ფეოდალის ინდივიდუალისტურ შეგნებასთან ერთად დაიბადა სკულპტურულ-პლასტიური ხელოვნება. ბატონის სკულპტურული გამოხატულება-ასეთია შანაარსი ეგვიპტეს, არქაული საბერძნეთის, საშუალო საუკუნეების რომანული ხელოვნებისა. გაბატონებულ კლასს ადამიანის ფიგურა წარმოდგენილი ჰქონდა დღესასწაულებრივ ფრონტალურ პოზაში, მჯდომარე ან მდგომიარე, ამართული, მკაცრათ შორს მაკეკრალი ან მოწყალეებით აღსავსე და ბატონურათ მომღიმარე. „ყველა ფიგურები, სულ ერთია სდგანან ისინი თუ სხედან, მიდიან თუ უმოძრაოთ არიან ყოველთვის მასურებლისკენ არიან პირმოძრუნებულნი: კეფა, კისრის

დასაწყისი და წელი ყოველთვის ერთსა და იმავე ვერტიკალურ ფართობზეა მოთავსებული; ხერხემლის ყოველი გადახრა, ე. ი. მარჯვნივ ან მარცხნივ გადაწევა აკრძალულია. უმოძრაო ან მიმავალი ფიგურები მთელი სიმძიმით ეყრდნობიან ორივე ფეხის ქუსლს. ეგვიპტურ ბარელიეფებში და მხატვრობაში, იშვიათ გამონაკლისს გარდა, სახეები პროფილშია გადმოცემული (ქანდაკებათა წინააღმდეგ), მაგრამ იმ თავისებურებით, რომ თვალები და ნსრები გაკეთებულია en face" (რეინაკი. „აპოლონი“). შემდეგ ადამიანური ფიგურა, ე. ი. წარჩინებული კაცის ფიგურა წარმოდგენილია უზარმაზარი ზეკაცური ახოვანებით... „ყოველი ფეოდალური კულტურა ანვითარებს უზომობის კულტს. როგორც ფეოდალიზმი ეკონომიურათ უდიდესი საერთო შემოსავლის პრინციპს ეყრდნობა და ღირებულებათა ეკონომიური მითვისების მიზანს უსაზღვრო მოსმარებაში ხედავს, ისე ფორმათა ესთეტიური დამუშავება ყველა ფეოდალურ კულტურებში მკაფიოთ მიმართულია მასსიურისა და რაოდენობისკენ. სხეულის კოლოსალობას მნიშვნელობა აქვს როგორც განსაკუთრებული სიდიადის გამონაკრთომს...“ (პაუზენშტეინი. „ხელოვნება და საზოგადოება“). ფრონტალობა, ვერტიკალობა და უზომობა კიდეც არ ამოსწურავს ადამიანის ფიგურის ყველა ნიშნებს ფეოდალური კლასის ხელოვნებაში. ფეოდალს თავისი თავი წარმოდგენილი აქვს განცალკევებულათ, მას მჭიდრო ურთიერთობა არ აქვს მახლობლებთან, შით უმეტეს მის ქვემოთ მდგომებთან. ამიტომ გაბატონებული პიროვნება იხატება როგორც თვითკმარი პიროვნება. ასე გვევლინება ადამიანი ეგვიპტელი ფარაონების ხელოვნებაში, საბერძნეთის დორიულ ფეოდალურ ხელოვნებაში, საშუალო საუკუნეების რომანულ ხელოვნებაში.

როცა ისტორიულ ასპარეზზე ბურჟუაზია გამოვიდა, იგი განსჭვალული იყო იმავე ინდივიდუალიზმის გრძნობით, თუმცა ამ ინდივიდუალიზმის შინაარსი სხვანაირი იყო. ბურჟუაზიამ ფეოდალური კლასის ხელოვნებიდან გადმოიღო ადამიანური ფიგურა, მხოლოდ მას თავისი ყოფნის და შეგნების შესაფერი მხატვრული ფორმა მისცა. პირველათ ამ მოვლენამ თავი იჩინა საბერძნეთში, სახელდობრ იონიასა და ატიკაში. ბურჟუაზიული შეგნება, ჩამოყალიბებული შედარებითი თანასწორობის გარემოში, არა ექსტენსიური, არამედ ინტენსიური კულტურის გარემოში, უკვე ისე ხლარ აფასებს ოდენობის იდეას. ადამიანური ფიგურა აქ ადამიანურ ზომას იძენს. ლუკიანი ამბობს, ოლიმპიის ასპარეზობის მსაჯულებმა ერთხელ დადგენილება გამოიტანეს—გამარჯვებულ ატლეტათა ქანდაკებანი არ

უნდა სქარბობდნენ ადამიანის სიმაღლესო. ამასთანავე ჰქრება ფეო-
დალური ფრონტალობაც. მართალია იგი ერთხანს რჩება როგორც
წარსულის ნაშთი. ჰარმოდიოსი და არისტოგიტონი წარმოდგენილი
არიან პირდაპირ მდგომარენი, ზევით აწვართული სხეულებით. ამ
ჯგუფის გვერდით სდგას მოქანდაკე მირონის „დისკოს მტყორცნე-
ლი“, მოცემული მოხრილ პოზაში, რომელიც სრულიად შეუძლებე-
ლი იყო ფეოდალური კლასის ხელოვნებაში. თანდათან ჰქრება გან-
კერძობა, დამახასიათებელი ფეოდალისთვის. ისეთ სკულპტურულ
ჯგუფებში, როგორცაა ბურჟუაზიულ პერიოდში შექმნილი „ჰერმე-
სი და პატარა დიონისე“ პრაქსიტელისა ან „საცეკვაოთ გაწვევა“,
გამოქანდაკებულ პიქტა შორის შინაგანი ფსიქოლოგიური კავშირია
დამყარებული. ისინი ერთიმეორის გვერდით კი არ არიან, როგორც
ფარაონი და მისი თანამეცხედრე ან როგორც მეომრები ეგეის ტა-
ძრის სამერხულოზე, არამედ ერთიმეორის გულისთვის არიან, მიტომ
რომ ფეოდალურ-ბატონყმური კულტურა სთიშავდა, ბურჟუაზიულ
ქალაქური კულტურა კი აახლოვებდა ზ აერთიანებდა. ასეთი შეცვლა
ფეოდალური განკერძობებისა ბურჟუაზიულ ურთიერთობით მკაფიოდ
სჩანს ადამიანის სხვადასხვა გადმოცემაში საშუალო საუკუნეების
რომანული და გოთური ხელოვნების მიერ. ქანდაკებანი, რომელნიც
რომანულ ტაძრებს ამკობდნენ, ერთიმეორის გვერდით სდგანან უბ-
რალოთ, სრულიად შეუკავშირებლნი, ხოლო გოთური ტაძრების
სკულპტურები, როგორც ბურჟუაზიულ-ქალაქური წესწყობილების
გამომხატველნი, ერთმანეთთან არიან დაახლოებულნი, ერთმანეთს
მიმართავენ და ესაუბრებან... (ლანგე. „ადამიანის ასახვა“).

რამდენათაც ისტორიულ ასპარეზზე გამოსული ბურჟუაზია
თავის ხელოვნათა შემწეობით ჰხატავდა ადამიანს, თუმცა სხვანაირს
ვიდრე ფეოდალური კლასის მიერ იყო წარმოდგენილი, იგი
მხოლოდ ნაწილობრივ იყო ორიგინალური: თემა არსებითად უცხო
იყო, მაგრამ ამასთანავე, რასაკვირველია, ნათესაურიც. მაგრამ ბურ-
ჟუაზიამ ხელოვნება გაამდიდრა სპეციფიური, თავისებური თემით.
თუ მონადირემ ხელოვნებაში ცხოველი შეიყვანა, მიწათმოქმედმა
მცენარე, ხოლო ფეოდალმა ადამიანი, ბურჟუამ თავის მხრით იქ
ახალი თემა შეიტანა, სახელობე ნივთი როგორც დამოუკიდებელი
საგანი, რომელიც უნდა აისახოს. ჯერ კიდევ IV საუკუნის ბერძენი
მხატვარი ზექსისი შესაძლებლად სთვლიდა სურათზე ფარდა დაე-
ხადა და მეტი არაფერი. პოლანდიელი მხატვრები XVII საუკუნე-
ში უფრო შორს მიდიოდნენ და თავიანთ ნატიურ-მოზრტებში ყოველ-
გვარ უსულო საგნებს გამოჰხატავდნენ. მხოლოდ იმ კლასის თვალში,

რომელიც აწარმოებდა და ყიდულობდა ან ყიდდა ნივთებს, ეს უკანასკნელნი შეიძლებოდა საგულისხმიერო გამხდარიყვნენ მხატვრისთვის, როგორც ასახვის საგანი. რამდენათაც ბურჟუაზია ვაჭრობიდან მრეწველობაზე გადადიოდა, რამდენათაც ტექნიკა ვითარდებოდა, იმდენად ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, ისევე როგორც თვით ცხოვრებაში გამარჯვებული შედიოდა ახალი საგანი—მანქანა. დავავლეთ ევროპის თანამედროვე მხატვრების მრავალ ნაწარმოებში ასახულია ქარხანა და ფაბრიკა უზარმაზარი და ამასთანავე მხატვრულათ ლაზათიანი მოწყობილობით, რომლის გვერდით ადამიანი თანდათან უფრო შეუმჩნეველი ხდება. ამ მხატვრებს შორის ბუნებრივად უმრავლესობა გერმანელებს ეკუთვნის, მიტომ რომ XX საუკუნის დასაწყისისთვის სწორეთ გერმანია გადაიქცა ტექნიკის სამეფოთ. კიდევ ერთი ნაბიჯი და მანქანა ამარცხებს ადამიანს, მამქანა სურათის თვითკმარი ზ ერთადერთი თემა ხდება. სამრეწველო-კაპიტალისტური ხანის მხატვრები კიდევ უფრო შორს წავიდნენ, მათ უკუუაგდეს ნივთები და საგნები და მიზნათ დაისახეს მხატვრულათ ან სკულპტურულათ გადმოეცათ ნივთების და საგნების განყენებული თვისებანი. ასეთია იტალიელი ფუტურისტების ბალლას, ბოჩჩონის, კარრას და სხ. სურათები და სკულპტურები, რომელიც ასახავენ ავტომობილის დინამიზმს, ადამიანური სხეულის დინამიზმს ან თვით სისწრაფის განყენებულ ცნებას და სხვ..

XII. შრომა ხელოვნებაში

თუ ფეოდალური კლასის წარმოშობასთან ერთად ხელოვნებაში ადამიანი შევიდა, ეს რასაკვირველია, იყო ან ღმერთი, ადამიანის სახით ან წარჩინებული ადამიანი—ფეოდალი, მონისა, ყმისა, შრომის ფუნქციების შემსრულებელისთვის ამ ხელოვნებაში ადგილი არ იყო. არც არქაული პერიოდის ბერძენ ხელოვანთ, არც საშუალო საუკუნეების რომანული ეპოქის ხელოვანთ, რომელთაც ღმერთები, გმირები, მბრძანებლები, წმინდანები შეჰქმნეს, შესაძლებლათ არ მიაჩნდათ მათ გვერდით მიწის მუშაკი, ხელოსანი ან თუნდ მსახური დაეყენებიათ. აგრეთვე შემდეგ ანტიური მეფეების და იმპერატორების ან XVII საუკუნის აბსოლუტური მონარქების დინასტიური და სასახლის ხელოვნება, რომელიც მოწოდებული იყო მბრძანებლის ძლიერება უკვდავეყო, კარს როდი უღებდა სოციალურ ქვედაფენებს, შრომის წარმომადგენლებს. გამონაკლისს ძველი ეგვიპტე წარმოადგენს: ქანდაკებათა და ბარელიეფთა სახით აქ წარმოდგენილი არიან მონები და მოსამსახურეები, რომელნიც სულ სხვადასხვანაირ სამუშაოს ასრულებენ: ყანას ამუშავენ, ხომალდებს მართავენ, სახელოსნოში ან სამწარეულოში საქმიანობენ. თუ ეგვიპტელ ხელოვანს ნება დართული ჰქონდა მშრომელთა ფიგურები გადმოეცა, ეს იმით კი არ აიხსნება; რომ გაბატონებული ფეოდალური კლასი მამობრივად ან ძმურად ყოფილიყოს განწყობილი მშრომელთადმი, არამედ სხვა მიზეზით, რომელიც უმკაცრესი ეგოიზმიდან გამომდინარეობდა. რადგან იგულისხმებოდა, რომ საიქიოში ადამიანი სწორედ ისეთივე ცხოვრებას განაგრძობს, როგორსაც დედამიწაზე ატარებდაო, რადგან მესაკუთრე-ფეოდალი საიქიოშიც ვითომდა ყანებსა, ხომალდებსა, სახელოსნოებს ჰფლობდა, რადგან მას ვითომ იქ იგივე მსახურები და მონები სჭირდებოდა, თავდაპირველათ, როცა პატრონი კედებოდა, ამ უკანასკნელთ ხოცავდენ, შემდეგი დროს განმავლობაში კი ორეულებით, ტიკინებით, მხატვრული სურათებით სცვლიდენ. ასე წარმოიშვა ეს ეგვიპტური სკულპტურული ფიგურები სხვადასხვა ტიპის მუშაკებისა. ისინი ბარელიეფებს წარმოადგენენ წარჩინებულ ფეოდალ-მემამულეების აკლდამებში. მაგალითისთვის შეიძლება ავიღოთ ბარელიეფი მემამულე ტის აკლდამი-

დან. ზევითა ნახევარზე მკაა: მონათა რაზმი ნამგლებით ქეავს მკის; ზედამხედველს პირზე ჯოხი მიუღვია და ყურს უგდებს ერთი მუშის მოხსენებას. მიწაზე ძნები ჰყრია. ქვემოთ გამოხატულია როგორ სტენიან ძნებს დიდ ტომრებში და როგორ ერეკებიან ვირებს, რათა ისინი ტომრებით დატვირთონ. კიდევ უფრო ქვემოთ პურის ლეწვაა დახატული. რელიეფის მეორე ნაწილი გვიჩვენებს მეორე ხასიათის მუშაობას ფეოდალურ მამულში, სახელდობრ ნავების გამართვას: ერთს ნავში სდგას თვით მემამულე რი და კმაყოფილების გრძნობით უცქერის ყმა ხელოსნების მუშაობას. რელიეფის მესამე ნაწილს სახელოსნოებში შევეყვართ, სადაც ზოგი ქურქელს სქედავს, ზოგი სტატუებს სძერწავს და სხ. (Curtius. „Die antike Kunst“).

ეს საყურადღებო რელიეფები, რომლის სგავსები ახეტ-სეტეპხერის და ნებერზე-შემპტახის აკლდამებშიც აღმოაჩინეს, სრულიადაც შრომის აპოთეოზს არ წარმოადგენენ მენიეს „შრომის ძეგლივით“. ისინი საკმაოთ სწორათ გადმოსცემდენ დიდი მებატონის მეურნეობას, მათ უნდა უზრუნველყოთ უფასო და გულმოდგინე შრომა საიქიოში, რათა მის ორეულს, მის „კას“ იქაც ისევე მდიდრულათ და თავის შეუწუხებლათ ეცხოვრა, როგორც ერთს დროს დედამიწაზე ცხოვრობდა. აკლდამების რელიეფების გვერდით, რომელნიც შრომას და მშრომელთ გამოჰხატავენ, დარჩენილია მრავალი პატარა ქანდაკება მონებისა და მხეველებისა, რომელნიც ამა თუ იმ სამუშაოს ასრულებენ; ამ ქანდაკებათ აკლდამაში სდგამდენ იმ მოსახრებით, რომ იქაც ფაქტიურათ იმავე საქმეს გააკეთებენ, რომლის შესრულების დროსაც გამოხატული არიანო. მონები და მხეველები ხორბალს აფქვევენ, ცომს ზელენ, ლუდს ხარზავენ, სადილს ანზადებენ. მხატვრული შესრულება ყოველთვის დამაკმაყოფილებელი არ არის, მიტომ რომ საქმე ესებოდა არა მებატონის, არაჰმედ მხოლოდ ამა თუ იმ მონის გამოხატვას, და ასეთი სამუშაოსთვის დამკვეთელს ჯილდოს გაღება ენანებოდა. „VI დინასტიის ეპოქიდან მსახურთა ქანდაკებათ თითქმის მხოლოდ ხიდან აკეთებდნენ. მათ ხშირათ მომცრო თუ მოზრდილ ჯგუფათ აერთებდენ: ხან გამოქანდაკებულია ორი მხევალი, რომელთაგანაც ერთი ფქვილს სცრის, ხოლო მეორე ცეცხლს აღვივებს პრიმიტიულ კერაზე, ხან წარმოდგენილია მთელი სამხარეულო მსახურთა მთელი არმიითურთ განსაკუთრებით კარგია ზარდახჩებით დატვირთული მონა. ცუდი არაა აგრეთვე ჯგუფი, სადაც გამოქანდაკებული არიან მოსამსახურეები, რომელნიც თავიანთ მბრძანებელსა და მის თანამეცხედრეს სიმღერითა და მუსიკით აართობენ. ხშირათ ეს პაწია სტატუები თაბაშირის თხელი კანით

არიან დაფარულნი; აგრეთვე ყოველთვის შეღებილნი არიან. ფიგურები პირდაპირ ცოცხალნი სჩანან, თითქო მოძრაობენ და გამსჭვალული არიან სურვილით თავიანთ ბატონს ასიამოვნონ“ (ბალოლი. „ძველი ეგვიპტური ხელოვნების ნარკვევები“)

ზემოთ აღენიშნე, რომ საშუალო საუკუნეების ევროპის ხელოვნება მშრომელ ადამიანს არ იცნობს მეთქი. მაგრამ მონუმენტალურ-საეკლესიო ხელოვნების გვერდით საშუალო საუკუნეების დასასრულს არსებობდა „შინაური“ ხელოვნებაც.



ზარდახებით დატვირთული მონა.
შეღებილი ხის ფიგურა.

მხატვრულ ნაწარმოებთა ტიპს ეკუთვნის ვენეციელი დოჟის გრიმანის ლოცვანი. აქაც ერთი მხრით ნადირობა, წარჩინებულთა სამაისო არიფანებია დახატული, მეორე მხრით გლეხები ხნავენ, მოსაჯალს იღებენ, ყურძენს ჰკრეფენ, ან კიდევ ზამთარში ქოხებში სხედან; დედაკაცები ჯარას ატრიალებენ, მამაკაცები უქმათ არიან, ხოლო ბალები შინაურ ფრინველს ეთამაშებიან. აქაც ფონზე ციხე-კოშკები მოსჩანს.

შრომამ მაინც იპოვა თავისი გამოხატულება. XIV საუკუნეში საფრანგეთში ე. წ. ჟამნი და ლოცვანი შედიან ხმარებაში, მათი პირველი ფურცლები თითქო დასურათებულ კალენდარს წარმოადგენენ. მათ შორის ყველაზე ცნობილია ლოცვანი, რომელიც სამმა ნიდერლანდიელმა მხატვარმა დაასურათა ბერიის ლუკასთვის. ზოგიერთი ეს მინიატურა გამოჰხატავს წარჩინებულთა დროს ტარებას, ნადირობას, ლხინს, ცხენოსნობას, ზოგიერთი კიდევ გლეხის ყოფაცხოვრებისა და შრომისადმი მიძღვნილი. უკანა ფონზე სამეფო ციხე-კოშკები მოსჩანს, წინაზე გლეხები სთესენ, მკიან და სხ. იმავე ლიტერატურულ-

ანალოგიური შინაარსის ეგვიპტური რელიეფებისა და პაწიაქანდაკებისაგან ეს ფრანგული და იტალიური მინიატურები იმით განირჩევიან, რომ ისინი ვამოჰხატავენ გლეხს, რომელიც, როგორც ეტყობა, აღარ არის ყმა (იტალიაში იმ დროისთვის ბატონყმობა უკვე დიდი ხნით მოსპობილი იყო), ზაგრან იცავენ ბებერი ღუკას.



ღოჟი გრიმანის უანნიდან. იელისი, გლეხის შრომა.

ან ღოჟის თვალსაზრისს, რომელთაც ლოცვანის გადაფურცელის-დროს სასიამოვნო და დამაშშვიდებელ შთაბეჭდილებათა მიღებასურდა; ამიტომ გლეხის შრომა აქ გადმოცემულია როგორც ადვილი საქმე, თითქმის როგორც დღესასწაული, ხოლო თვით გლეხები წარმოდგენილი არიან სუფთა, გულმოდგინე, კმაყოფილ ადამიანებათ.

იმისდამიუხედავით, რომ გლეხის ყოვაცხოვრება ამ მინიატურებში აშკარათ შეფერადებულია, მათში მაინც გამოძეღავნდა მოქალაქეების განმტკიცებული სული, ზეალმავალი ბურჟუაზიის გუნება; მართლაც, ამ მინიატურების შემქმნელები პოლანდიელი მხატვრები იყვნენ, იმ ქვეყნის შვილები, რომელსაც განვითარებული სამოქალაქო ცხოვრება და ბურჟუაზიული კულტურის ელემენტები ჰქონდა.

როცა XVII საუკუნეში ახალი ბურჟუაზიული წესწყობილების საძირკველი იყრებოდა, როცა სავაქრო კაპიტალიზმი მერკანტილიზმის სახით თავის ბატონობას ამყარებდა მთელს დასავლეთს ევროპაში, გარემოება ნაკლებ ხელსაყრელი იყო იმისთვის, რომ ხელოვნებას კარები გაეღო მშრომელთათვის. საფრანგეთსა და ესპანიაში ბატონობდა სასახლის ხელოვნება, რომელიც მოწოდებული იყო გამოეხატა და პოეტურათ გაემშვენიერებია თვითმპყრობელობის სიდიადის იდეა. ამიტომ შრომის გამოხატვა მხოლოდ გამონაკლისის სახით თუ ხდებოდა. ლუი XIV მხატვრებისაგან, რასაკვირველია, მოსალოდნელი არ იყო, რომ ყურადღებას მიაქცევდენ სოციალურ ქვედა ფენებს. ერთად ერთნი ვინც XVII საუკუნის საფრანგეთში გლეხი და ხელოსანი უქდავ ჰყვეს, ძმანი ლენენები, არ იყვნენ სახელმწიფოს კარის მხატვრები. ამ ჟანრისტებმა, რომელნიც ოჯახურ სცენებს ჰხატავდენ, შოგეტეს მთელი რიგი სურათებისა, სადაც გლეხები სჭამენ, სვამენ, ისვენებენ, მზიარულობენ; მათი მუშაობა არა სჩანს; მაგრამ მიუხედავით სოციალური მომენტის მიმჩქმალავი მოტივებისა, ამ გლეხური ინტერიერებიდან, ბნელი კოლორიტის წყალობით, რაღაც უსაზღვრო სევდა გამოჰკრთის: ესენი არიან არა გამოწყობილი გლეხები, რომელნიც ბერიის დუკას ან დოჟი გრიმანის თვალებს ატკობდენ, არამედ ფეოდალიზმით დაჩაგრული გლეხები, რომელთაც ერთი საუკუნის შემდეგ აჯანყება დაიწყეს მებატონის უღლის წინააღმდეგ.

თუ ძმანი ლენენები საფრანგეთში კარისკაცების ტიპებსა და ჩვეულებებს თავიანთ გლეხებს უპირდაპირებდენ, ველასკეცი ესპანიაში ფილიპე IV სასახლის წრის გვერდით, რომელიც მას ძალაუნებურათ უკვდავყო თავისი შემოქმედებით, აყენებს მუშებსა და მუშაქალებს, რათა მათი სამრეწველო შრომა აღიღოს. ქსოვილების და ლითონის თუ თოფიარალის მრეწველობა ესპანიაში XVI და თვით XVII საუკუნეში საკმაოთ აყვავებული იყო და თუ ველასკეცის „ფეიქარმა ქალებმა“ ხელოვნებაში მუშა დედაკაცი შეიყვანეს, მითოლოგიური სურათი; სადაც გამოხატულია ჰერმესის მისვლა ვულკანის სამკედლოში სწორეთ იმ მარსის იარაღის დასაკვეთათ,

რომელთანაც ვენერამ სამკედლოს კოკლ პატრონს უღალატა, სიჟუ-
ეტის ერთნაირი პიკანტობის მიუხედავად, ინდუსტრიის წარმოშო-
ბის ნამდვილი აპოთეოზი იყო. XVII საუკუნის ყველაზე ბურჟუა-
ზიული ქვეყნის-ჰოლანდიის (ნაწილობრივ ფლანდრიის) მშრომელ
კლასს ყველაზე მეტი ადგილი აქვს დათმობილი ხელოვნებაში. ძმათა
ლენენების წინააღმდეგ XVII საუკუნის ჰოლანდიელი მხატვრები
(გარდა XV ს. მხატვრის უფროსი ბრეგელისა, რომელმაც თავის
„ზაფხულში“ გლეხის გმირული ფიგურა მოგვცა) სოფელს ისე უდ-
გებოდნენ, როგორც ნამდვილი მოქალაქეები. ისინი (განსაკუთრებით
ფლამანდიელი ტენირსი) მას ლეზულობდნენ არა შრომის, არამედ
დღესასწაულის ასპექტში და გლეხს მოქალაქის გულზვიადობით დას-
ცქეროდნენ (ბრუვერი, ოსტადე). „არც ერთს ამ მხატვარს თვალყუ-
რი არ უდევნებია ხალხისთვის იმ დროს, როცა იგი მინდორში ან
ყანაში მუშაობს გუთნით და ფარცხით, ან ნამგლით, ბარით და
ცულდით შეიარაღებული. ღვინის სმა, ქეიფი, ცეკვა, ჩხუბი, რომე-
ლიც თავის გატეხით თავდება, - აი მათი ერთად ერთი თემა.
ძნელი წარმოსადგენია, რომ ოდესმე ასეთი გონებააღლუნგი გლეხები
არსებულებდნენ, ასეთი ნამორის მსგავსი, უაზრო და უსულო არსე-
ბანი, რომელნიც ნახევრათ ცხოველურ მდგომარეობაში იმყოფებიან.
ძნელი დასაჯერებელია აგრეთვე, რომ გლეხები ისეთი სანდომიანები
და სუფთანი იყვნენ, როგორც მათ სხვა სურათებზე ხატავენ, რომ
მათ ისეთი წმინდა ფრჩხილები ჰქონდეთ, რომ ისინი ახალგაზრდა
კავალრების სინარნარით იწყებდნენ ტრიალს მუსიკის ხმების გაგო-
ნებისთანავე, თითქო ეს არის ცეკვის გაკვეთილებს ლეზულობნო.
ზოგიერთმა მხატვარმა გლეხები ხელოვნებას შეუჟვარდა მით, რომ მათ
სალონური მანერები მისცა, ზოგიერთმა კიდევ მით, რომ ისინი სა-
საცილო ძმაბიკებათ გამოიყვანა, რომელთა სიტლანქეს და სისუ-
ლელეს განათლებული ბურჟუები დასცინიან“ (რიხარდ მუტერი).
მეთვრამეტე საუკუნემ საფრანგეთში, ბურჟუაზიის ზეასვლის და
და თავადაზნაურობის დაქვეითების საუკუნემ, თავის მხრით გლეხის
ცხოვრების სურათი მოგვცა, რომელიც ისევე, თუმცა სხვა მხრით
დაშორებულია სინამდვილეს, როგორც XVII საუკუნის ჰოლანდი-
ური მხატვრობა. გამოვიდა გრეზი თავისი სოფლური სცენებით:
„ოჯახის მამა, რომელიც ბავშვებს ბიბლიას უკითხავს“, „ნიშნობა
სოფლათ“, „მამის წყევლა“, „დასჯილი შვილი“. როგორც XVII
საუკუნის ჰოლანდიურ სურათებში, ისე აქაც გლეხის ყოველდღიური
ცხოვრება როდია გადმოცემული. თუ ძმათა ლენენების გლეხურ
ჟანრს XVII საუკუნეში ბატონებში უნდა გაეღვიძებია თანაგრძნობა-

„უმცროსი, მშრომელი ძნისადმი“, გრეზის „სოფლის“ სურათები გლახთა ზნეჩვეულებებისა და ტიპების სახით ზეალმავალი (უმთავრესათ წერილი) ბურჟუაზიის სათნაობათ მიუძღენიდენ შესხმას, ეს სათნობანი მისი გამარჯვების საწინდარს წარმოადგენდენ თავადაზნაურობის წინააღმდეგ. მართლაც გრეზის სურათები გამოაჩვენადენ რელიგიურობას, ნაყოფიერებას, ოჯახობრივობას, ე. ი. სწორეთ ზეალმავალი მესამე წოდების თვისებებს უმთავრესათ მის მდაბიო მოქალაქეობრივ გამოხატულებაში და არა ყმის უიმედო მდგომარეობას როგორც მშრომელ კლასს. ამ სურათებით ალტაცებაში მოდიოდა ბურჟუაზიის იდეოლოგი დიდრო, მათ წინაშე თავს იყრიდენ სწორეთ ის წარჩინებულნი, რომელთა წინააღმდეგ ისინი იყვნენ მიმართული.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ყველა ევროპიულ ქვეყნებში მყარდება ბურჟუაზიული საზოგადოება, ამასთან ერთად მხატვრობა და სკულპტურა გარკვეული რეალისტური ყოფაცხოვრების განხრას ლებულობს. იმ განვითარებული მუშათა მოძრაობის ზეგავლენით, რომელმაც ნაწილობრივ სოფელიც მოიცვა, გაძლიერდა ინტერესი მშრომელი კლასებისა და შრომის პრობლემებისადმი. ზოგიერთი მხატვარი თვით სოფლიდან გამოვიდა, როგორც მილლე, ან სოფელთან ახლო იდგა, როგორც ვან-გოგი. სხვა წვრილბურჟუაზიული დემოკრატების ხალხოსნურ, ოდნავ სოციალისტურათ შეფერადებულ შეხედულებებს აღიარებდენ, როგორც რუსი „პერედვიენიკები.“ ამ მიზეზების გამო ყველა ევროპიელი ერის ხელოვნებაში, სხვათა შორის რუსულშიც, XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ხშირათ ხატავენ გლახს. მაგრამ XVII საუკუნის ჰოლანდიელებისა და თვით ხალხის მოყვარულ ძმათა ლენენების წინააღმდეგ, პირველათაა გადმოცემული მისი ცხოვრება როგორც მშრომელისა. მილლე, ბასტიენ-ლეპაჟი, ლერმიტი გლახს ქამასმისა და ცეკვის დროს როდი გვიჩვენებენ: ისინი თავიანთ სურათებში შლიან მისი შრომით აღსავსე ცხოვრების ყველა მომენტს, სულ ერთია ჩვეულებრივი გლახია იგი (როგორც მილლეს სურათებში) თუ სოფლის მუშა (ლერმიტის სურათებში). ყოველი იდეალიზაციისა და ყოველი დაცივნის გარეშეა გამოხატული სოფელი აგრეთვე იმ რეფორმის მომდევნო რუსი მხატვრების სურათებში, რომელნიც სკდილობდენ უწინარეს ყოვლისა „საზოგადოებრივ მოვლენათა კრიტიკოსები“ ყოფილიყვნენ და ამიტომ თავიანთ სურათებში გლახთა სილატაკეს, სიბნელეს და ცრუმორწმუნეობას აღნიშნავდენ (მიასოედოვი და სხ.)

მრეწველობის განვითარების წყალობით გლეხის გვერდით მუშა დაღვა და თუ დასახელებული მხატვრების სურათები XV ს. მინიატურისტიების და XVII ს. პოლანდიელების და ფრანგების ტრადიციებს განაგრძობდნენ, მხატვართა მთელი რიგი განაგრძობდა ისეთი ოსტატების მიერ დაწყებულ საქმეს, როგორც ტინტორეტო და ველასკეცი იყვნენ, რომელნიც მითოლოგიურ ვულკანურ სამკედლურში ხატავდნენ მუშათა ძლიერ სხეულებს, მათ მიერ გრდემლზე კვერის დარტყმას. პროლეტარი XIX საუკუნის ევროპიულ ხელოვნებაში თავდაპირველად საფრანგეთში შედის, როგორც პოლიტიკური იდეის მატარებელი, როგორც პოლიტიკური რევოლუციების მონაწილე: ეს ხდება ღომიეს (მაგ. „მუშა იცავს პრესის თავისუფლებას“), ჟან-რონის (მაგ. „პატრიოტები“, სადაც დახატულია მუშები ივლისის ბარიკადებზე), ანტინიას (1848 წლის სამოქალაქო ომის ეპიზოდი: დაპყრილი მამა მანსარდში 'კვდება, შვილი რევოლუციით ხელში მზადაა იგი დაიკვას) სურათებში. პოლიტიკური თავისუფლებისათვის მებრძოლი პროლეტარი შემდეგ იქცევა კაპიტალისტების მიერ ექსპლოატაცია ქმნილ მუშათ, რომლის მძიმე ეკონომიური მდგომარეობა ყველაზე შემადრწუნებლად გამოჰხატა კეტე კოლევიცმა თავის პროლეტარულ გრაფიურებში („უმუშევარი ავადმყოფი ცოლის საწოლთან“ „უმუშევარის ოჯახი“ და სხვ.), ხოლო ეკონომიური ბრძოლა ყველაზე დამაჯერებლად გადმოგვცა როლმა („მემალაროეთა გაფიცვა“) და ადლერმა („გაფიცვა კრეზოში“). მუშათა კლასის გამოსვლასთან ერთად რუსულ ხელოვნებაშიც, გლეხის გვერდით, პროლეტარიც შედის, თავდაპირველად სავიციის სურათებში („რკინის გზის რემონტი“), შემდეგ იაროშჩენკოს და განსაკუთრებით კასატკინის („მემალაროები“). პროლეტარიატის ტანჯვის და ბრძოლის გვერდით XIX საუკუნის დასასრულის ხელოვნებაში გარკვევით ჩნდება კიდევ ერთი ახალი იდეა, რომელიც წინათ შეუძლებელი იყო, ესაა იდეა შრომის საღიადისა და გმირობისა (ბელგიელი მენიეს ქანდაკებებში) და იდეა მუშათა კლასის საერთოშრომისო გაერთიანებისა, რომლის დროშაზე სწერია: შრომის განთავისუფლება და გამარჯვება (ინგლისელი ვალტერ კრენის „პირველი მაისის ფურცლებსა“ და „შრომის გამარჯვებაში“).

თუ ძველ ეგვიპტურ ხელოვნებაში მშრომელი ადამიანი გამოხატულია როგორც ფეოდალ-შემამულის გულმოდგინე მოსამსახურე, თუ XV და XVI საუკუნეების მინიატურებში გლეხი გადმოცემულია იმ დიდი მებატონის თვალსაზრისით, რომლისთვისაც სასიამოვნოა სუფთა და კმაყოფილი სოფლის მუშაკების ცქერა, თუ XVII საუკუ-

ნის პოლანდიურ მხატვრობაში გლეხი განსაკუთრებით იმ მოქალაქე ბურჟუას თვალსაზრისითაა დანახული, რომელიც თავის უპირატესობას გრძნობს გლეხის მიმართ, უახლოეს ევროპიულ ხელოვნებაში პროლეტარი ჩვეულებრივ წვრილბურჟუაზიულათაა განათებული. ან ხელოვანი მუშას პაატავს როგორც ტანჯულს, რათა თანაგრძნობა გამოიწვიოს მისადმი (კეტე კოლვიცი), ან აშკარათ მის იდეალიზაციას ახდენს, როგორც „შრომის რაინდისა“, ამასთანავე მას საშუალო საუკუნეების დამოუკიდებელი ხელოსნის ტანსაცმელსა და გარეგნობას აძლევს (ვალტერ კრენი), ან კიდევ პროლეტარული თემატიკიდან აძეგებს განმანათავისუფლებელი ბრძოლის მოტივს, კაპიტალიზმის საწინააღმდეგო აჯანყების მოტივს, როგორც ეს ჰქმნა მენიემ, რომელიც პროლეტარიატთან სოციალიზმიდან კი არა, კათოლიციზმიდან მივიდა.

ჯერ კიდევ პლენანოვმა თავის მიმოხილვაში, რომელიც ვენეციის VI საერთაშორისო გამოჯენას შეეხებოდა, აღნიშნა, რომ ხელოვანთა უმრავლესობას არავითარი წარმოდგენა არა აქვს „მეოთხე წოდების“ იდეაზე, ლასალის სიტყვებით რომ ვთქვათ, და არც ერთს მათგანს თავის სურათებსა და ქანდაკებებში არ გადმოუცია იმ კლასის ნამდვილი არსება, რომელიც მოწოდებულია ბურჟუაზიის მესაფლავე გახდესო („ბურჟუაზიული ხელოვნება და პროლეტარული მოძრაობა“ კრებულში „ხელოვნება“).

XIII. ბავშვი ხელოვნებაში

ფეოდალურ კლასთან ერთად ხელოვნებაში გაბატონებული კლასის ადამიანი, მომწიფებული პასაკის ადამიანი შევიდა. ბავშვსა და ქაბუკს ფეოდალური საზოგადოების ხელოვნებაში, არსებითად, ადგილი არ ჰქონია. ძველი ეგვიპტური სკულპტურები, რომელნიც ძნელი დასათარიღებელია და ბავშვიან ქალებს გამოჰხატავენ, უეჭველათ ეგვიპტეს ფეოდალური სახელმწიფოებრივობის დამყარებამდე აღმოცენდნენ: ქანდაკების შესახებ ეს უცილობელია (იხ. Curtius. „Die antike Kunst“). ამ ფიგურების სტილს ყოველ შემთხვევაში არაფერი აქვს საერთო ფეოდალურ დესპოტიის სტილთან. მაგრამ ხანდახან დინასტიური ინტერესები მოითხოვდნენ არა მარტო მეფის, არამედ მისი მემკვიდრის სტატუარულ გამოსახვას და, გამონაკლისის სახით, ეგვიპტეს ოფიციალურ ხელოვნებაში ხნიერი ადამიანის გვერდით შეიძლება ბავშვსაც შევხვდეთ. ასეთია იერანკოპოლისში აღმოჩენილი ჯგუფი, ბრინჯაოს ქანდაკება მეფე ფიასი და მისი ვაჟის, პატარა მენტესუფისისა. უკანასკნელი სრულიად მოკლებულია ყოველივე „მეფურს“ და „თავისი სრული სახით, ცოცხალი მოგრძო თვალებით და გულუბრყვილო სისასტიკის გამომეტყველებით უფრო ქუჩის ბიჭს ჰგავს, რომელსაც ცხოველების წვალება უყვარს“ (კურციუსი, იქ.). ამგვარი დინასტიური ინტერესები XVII საუკუნის ესპანიაშიც არღვევდნენ აბსოლუტისტური სტილის დღესასწაულებრივობას, იმით რომ პასაკში შესული ადამიანების გვერდით ველასკეცის ცნობილ სურათებზე ახალგაზრდა პრინცები და პრინცესები იყვნენ გამოხატული.

ბავშვს ადგილი არ ჰქონია საბერძნეთის არქაულ ხელოვნებაშიც, სადაც ღმერთები და მეომრები იყვნენ გამოხატული. მხოლოდ როცა ფეოდალური საბერძნეთი ბურჟუაზიულათ იქცევა, ბავშვი თანდათან შედის ბერძნულ ხელოვნებაში. როცა ათინელებმა სპარტასთან ზავი შეჰკრეს და თითქო კეთილდღეობისა და კმაყოფილების ეპოქა დაიწყო, ათინის დემოკრატიამ მიანდო ხელოვან კეფისოდოტს მშვიდობიანობის ქანდაკება გამოეკეთა (ღმერთ-ქალი აირენე); ხელოვანმა მშვიდობიანობასთან დაკავშირებული სიმდიდრე გამოჰხატა პაწია პლუტოსის სახით, რომელიც ღმერთ-ქალს ხელში

უჭირავს. ამ მოულოდნელმა მოტივმა საზოგადოებრივ - რელიგიურ ხელოვნებაში ინტიმობის, ჟანრობის მომენტი შეიტანა (თუმცა პრეცედენტი არსებობდა ფიდიასის ათინას სახით, რომელსაც ხელში გამარჯვება უჭირავს, მაგრამ ეს უკანასკნელი ბავშვი არაა).

IV საუკუნის პლასტიკაში, როცა საბერძნეთი გასცილდა ფეოდალური წესწყობილების საზღვრებს, ბავშვი აღარ იყო რალაც ზედმეტი. ჰერმესი, რომელსაც ხელში პატარა დიონისე უჭირავს, ჩვეულებრივი მოტივია ბურჟუაზიული პერიოდის ბერძნულ პლასტიკაში და პრაქსიტელმა რამდენიმე ასეთი ჯგუფი შექმნა თავისი რბილი ლირიკული საკვეთით. ბოლოს ელლინისტურ ეპოქაში, როცა საბერძნეთის ისტორიის საზოგადოებრივ-გმირული პერიოდი დამთავრდა და მოქალაქეობრივობის და პოლიტიკის იდეალებმა აღგილი დაუთმეს ინდივიდუალიზმსა და ოჯახობრივობას, როცა საზოგადოებრივ-სამოქალაქო ხელოვნება ჟანრის, ყოფაცხოვრების ხელოვნებამ შესცავლა, ბავშვი სრულიად ჩვეულებრივ ტემათ იქცევა: ბავშვი სკოლაში მიჰყავთ, ბავშვი ფრინველს. ეთამაშება და სხ.—ეს ტემები ჩვეულებრივია ტანაგრის ხელოვანთათვის, და თუ წინათ ბავშვს ასახავდნ ხოლმე არა როგორც ბავშვს, არამედ უფრო როგორც შემეცირებულ დიდ ადამიანს, ახლა ელლინისტურ ეპოქაში გამოდის ხელოვანი სპეციალისტი ბავშვების ასახვის მხრით, ბოეფი, რომელმაც სავსებით შეისწავლა ბავშვის სხეულის სტრუქტურა.

ეს მოვლენა მეორდება ევროპიელი ერების ხელოვნებაში, იმ მომენტში, როცა ფეოდალურ-მოგვეურ საშუალო-საუკუნეობრივ საზოგადოებას ბურჟუაზიული საზოგადოება სცვლის. მართალია ქრისტიანული რელიგია-ლეგენდა რომანულ-გოთური ხელოვნების მხატვრებს თვით უქარნახებდა ბავშვიან დედის მოტივს, მაგრამ ამ ხელოვნებაში მაინც ამჯობინებდნ ქრისტე გამოეხატათ როგორც კაცობრიობის ცოდვებისთვის ჯვარცმული მამაკაცი ან როგორც ზეციერი მამა. ბავშვიანი მადონის მოტივი ფართოთ ვრცელდება აღორძინების ეპოქის მოახლოებასთან ერთად, როცა ბურჟუაზიულ წესწყობილებასთან ერთად იზრდებოდა ოჯახური გრძნობა, და რენესანსის იტალიელი მხატვრები ამ მოტივს თანდათან აშორებდნ მის ჰიერატიულობას, მის რელიგიურ გავლენას და ოჯახურ-ჟანრულ სცენათ აქცევდნ. ყველაზე გარკვეულათ ეს გამოიხატა ლეონარდო და ვინჩის სურათში, რომელშიც წმინდა ანა, მადონა და ყრმა იესოეა გადმოცემული. ანას მუხლებზე მარიამი უჭირავს და ქვემოთ იცქირება ღიმილით, რომელიც უსაზღვრო კმაყოფილების გრძნობითაა აღსავსე, მარიამი დახრილია და ეხვევა მის ფერხთ ქვეშ მდგომარე

ყრმა იესოს, რომელიც კრავს ეთამაშება. არც ამ ქალების, არც ყრმის თავის გარშემო არ არის ჩვეულებრივი წმინდანობის მაჩვენებელი შარავანდელი, ესაა არა სარწმუნოებრივი, არამედ ოჯახური სცენა, შესაძლებელი მხოლოდ წინმიმავალი კაპიტალიზმის და ბურჟუაზიულ-ოჯახური ზნეჩვეულებების ურელიგიო კულტურის დონეზე, როცა ბავშვს მოქალაქეობრივი უფლება ეძლევა ცხოვრებასა და ხელოვნებაში. მაგრამ ბავშვი რენესანსის მხატვრობასა და ქანდაკებაში ჩნდება არა მარტო როგორც წინანდელი რელიგიური კონცეფციის ელემენტი, იგი ყურადღებას იქცევს თავის თავათაც: მაგალითად, ჯოვანი ბელინი მადონის და იესოს (სურათს რამდენიმე ყრმა ანგელოზსაც უმატებს, თავის დროის ტანსაცმელში გამოწყობილთ, ისინი ღვთისმშობლის სმენას ატკობენ ფანდურის ხმებით, ხოლო ლუკა დელა რობია გაფუნჩულებულ ბავშვებს, ცნობილ putti-ებს ჰხატავს.

მაგრამ მოზარდი თაობა სრულუფლებიან მოქალაქეთ ხელოვნებაში შედის მხოლოდ იმ დროიდან, როცა ძველი ფეოდალური—თავადაზნაურული საზოგადოებიდან გამოიყო ახალი ბურჟუაზიული საზოგადოება, რომლის ერთს დედაბოდს სწორეთ ოჯახი წარმოადგენდა. XVII საუკუნის ჰოლანდიური ხელოვნება, ბურჟუაზიულ-ხელოსნური საზოგადოების ხელოვნება, ბავშვების თავებით, ბავშვების ხმაურობით და სიცილითაა აღსავსე. ჰოლანდიელი ბურჟუა მხატვრებს უკვე თავდა არა მარტო თავის და თავის ცოლის სურათს, არამედ ხშირათ ბავშვების სურათებსაც, ხოლო როცა მას მთელი თავისი ოჯახის სურათის ქონა უნდოდა, რასაკვირველია, დიდებისა და პაპის, მშობლებისა და ნათესავების გვერდით ბავშვებსაც ათავსებდენ. ნამძვინი ბავშვთა მხატვარი იყო ჰოლანდიელი ერის საყვარელი, ყველაზე უფრო წერილბურჟუაზიულათ განწყობილი XVII საუკუნის მხატვრებს შორის—იან სტენი, რომელმაც წერილბურჟუაზიული ინტერიერები და ოჯახური სურათები შექმნა. მაშინ როცა შეძლებული ბურჟუაზიის მხატვრის ტერბორკის სურათებზე ბავშვები იშვიათად სჩანან დიდებს შორის, რომელნიც მუსიკით ერთობიან, იან სტენის შემოქმედებაში იშვიათია სურათი, სადაც ბავშვები არ იყვნენ გამოხატულნი. ერთს თავის სურათზე მან თავისი ოჯახი დახატა. თვით მხატვარი მაგიდას უზის და გრძელ თიხის ჩიბუხს ეწევა, ცოლი თამბაქოთ სტენის მეორე ჩიბუხს, მშობლების მახლობლათ პატარა ბიჭი სტვირს უკრავს, მოშორებით გოგონას თავი მოსჩანს, ხოლო წინა პლანზე დიდებას მუხლზე მხატვრის უმცროსი ვაჟი დაუსვამს, მას მთელი სახე უცინის. ხატავს იგი

უქმისძალს („წმ. ნიკოლოზის დღესასწაული“), თუ საქათმეს, თავის საკუთარ სახაშეს, თუ „პოლანდიურ დროს ტარებას“, ყველგან როგორც ერისა თუ ოჯახის აუცილებელი წევრები სხვადასხვა ჰასაკის ბავშვები მოსჩანან, ისინი ხანდახან სურათის ერთად ერთ გმირებს წარმოადგენენ.

XVIII საუკუნეში საფრანგეთში ჩნდება იან სტეენის მაგვარი მხატვარი, შარდენი, მესამე წოდების ხელოვანი, რომელმაც პოლანდიური სკოლა განვლო.

„დარდიმანდულმა საუკუნემ“, ფიზიკურათ მოდუნებული, ფილაჯო და უხერხემლო თავადაზნაურობის საუკუნემ, „გამოაშკარავა ტენდენცია ნორჩი თაობის შექებისა მომწიფებული ჰასაკის ხარჯზე. ახალგაზრდობას ხომ თითქო განსაკუთრებული უნარი აქვს სიყვარულის და სიამოვნების განსაცდელათ. ყოველ დიდგვარიან დარდიმანდს, რომელსაც თავისი ორგანიზმი სიყვარულის განცდებით ჰქონდა გაცვეთილი, ყოველ ნერვიულათ მოდუნებულ მანდილოსანს სურდა ხელახლად ჰაბუკი თუ ქალწული გამხდარიყო, რათა სიამოვნება მიეღო არა მარტო ფანტაზიაში, არა მარტო პილპილიანი რომანის კითხვის დროს ან უსხეულო სალონური ფლირტის განცდაში, არამედ ცოცხალ ცხოვრებაშიც. ამით აიხსნება ფრაგონარის და სხვა დარდიმანდ მხატვრების მოაშიკე ქალ-ვაჟთა თითქმის ჰაბუკური იერი. ამ ხნიერ ადამიანებს, რომელნიც მოზარდთა ნიღაბს იკეთებენ, შარდენი ნამდვილ ბავშვებსა და ჰაბუკებს თუ ქალწულებს უპირდაპირებს. ისინი მისი ოჯახური სურათების აუცილებელი წევრები არიან. ისინი მაგიდას უსხედან სადილობის დროს, დედას თმას ავარცხნიებენ ან დამოუკიდებლათ გამოდიან, წერილის დასაწერათ ემზადებიან და სხ.

აგრეთვე რუსეთშიც ბავშვები ხელოვნებაში შეიყვანა იმ მხატვრების შემოქმედებამ, რომელნიც წვრილი ბურჟუაზიის, ე. წ. მემჩანობის სახელით ლაპარაკობდნ და ამ კლასის ყოფნა-შეგნებას გამოჰხატავდნ. ბავშვების ფიგურები აქა-იქ მოსჩანან ვენეციანოვის და ფედოტოვის სურათებში, რათა შემდეგ უფრო მნიშვნელოვანი და დამოუკიდებელი ადგილი დაიჭირონ „პერედვიჟნიკების“ და მათი გემკვიდრების ტილოებზე.

XIV. ტიტველი სხეულის ასახვა

ხელოვნების საუკუნეთა ისტორიის მანძილზე იყო პერიოდები, როცა ადამიანის ფიგურა სკულპტურასა და მხატვრობაში ტიტვლათ ისახებოდა, და იყო პერიოდები, როცა მას, პირიქით, ჩაცმულს ან ოდნავ დაფარულს ჰხატავენ. ადამიანის ფიგურის სიტიტველე და ჩაცმულობა ხელოვნებაში, რასაკვირველია, ჩნდება არა შემთხვევით, არამედ მთელ რიგ სოციალურ-კულტურულ პირობათა წყალობით; ეს პირობები ამომწურავი სისრულით გაანათა ჯერ დანიელმა მეცნიერმა ი. ლანგემ თავის წიგნში: „ტიტველი სხეულის ასახვა ხელოვნებაში ჩრდილოეთის ირმის ეპოქის შემდეგ“, ხოლო შემდეგ გერმანელმა მეცნიერმა ჰაუზენშტეინმა თავის შრომაში: „სიტიტვლის გამოხატვა ყველა დროთა და ერთა ხელოვნებაში“. ამ ორი კაპიტალური გამოკვლევის შემდეგ ძნელი არაა ამ საკითხისთვის სოციალოგიური საძიკვლის შედგმა.

ფეოდალურ-მოგვიურ საზოგადოებებში, რომელნიც მკაფიოთ ორ ნაწილათ იყოფებიან, ყოვლის შემძლე, ღვთის მაგვარ ბატონებათ და შრომასთან მიმაგრებულ მონებათ, ყმებათ, ქვეშევრდომებათ, ღმერთების და ბატონების ფიგურები ყოველთვის ჩაცმული ან ოდნავ დაფარულია გამოხა ტული, ხოლო მონათა წოდებას სიტიტველე შეეფერება. ტანისამოსი ან რამდენიმეთ მისი შემცველი თმა და წვერი აქ საშუალებას წარ მოადგენს, რათა გაბატონებული კლასის წარმომადგენლები გამოეყონ „შავ ხალხს“, მონებს. ეგვიპტეს ხელოვნებაში ღმერთები ჩვეულებრივ წვერიანი არიან გამოხატულნი, მეფეები და ფეოდალები ერთგვარი პარიკებით და მოკლე კაბებით. ასე სდგანან და სხედან ჩვენს წინაშე მეფეები რენოფერი და პეპი, დედოფლები პახი და მუტნოფრეტი, ცნობილი „სოფლის მამასახლისი“ და სხ. სოციალურ ქვედა ფენების ადამიანები კი—ლუდისმზღელები, გადამწერლები, მონები, რომელნიც ბატონის ყანაში მუშაობენ, ჩვეულებრივ ტიტვლათ არიან გადმოცემული.

იგივე პრინციპი ბატონობდა ფეოდალური პერიოდის ბერძნულ არქაულ ხელოვნებაში. ატიკასა და სხვა პროვინციებში (გარდა სპარტისა) თვით ასპარეზობის დროს მონაწილეები ჩაცმული იყვნენ და მხოლოდ მას შემდეგ, რაც 720 წელს მეგარელმა ორსიპოსმა

სირბილში გაჯიბრების დროს ტანთ გაიხადა, მაგრამ მსაჯულთაგან მაინც ჯილდო მიიღო, გატიტვლება დადასტურებულ იქნა საზოგადოებრივი აზრის მიერ. ერთს ადგილას თავის „სახელმწიფოში“ პლატონი ამბობს, იყო დრო, როცა ელლინებს უწესოებათ და სასაცილოთ მიაჩნდათ ის, რაც დღესაც ასეთად მიაჩნიათ ბარბაროსებს, სახელდობრ ტიტველი მამაკაცების ცქერაო. სიტიტველის კულტი არ არის არც არქაულ და არც თვით ნაადრევ კლასიკურ ბერძნულ ხელოვნებაში (სარწმუნოებრივსა და ნახევრათ სარწმუნოებრივში). ლმერთები, ლმერთქალები, თვით ჩვეულებრივი მომაკვდავნი ყოველთვის ჩაცმული არიან: ჩაცმულია ძვესი, ჩაცმული არიან პართენონის ფრიზის მხედრები, რომელნიც მიაბიჯებენ, რათა ლმერთ-ქალს ახალი პეპლოსი მოახვიონ და სხ.

სიტიტველს ადგილი არა აქვს არც საშუალო საუკუნეების რომანულ და ბიზანტიურ ხელოვნებაში. ბიზანტიურ ხატებსა, მინიატურებსა, ბარელიეფებზე ქრისტე და იოანე ნათლისმცემელი ჩაცმული არიან, ისევე როგორც ჩაცმული არიან იმპერატორები და წარჩინებულნი წმ. ვიტალის მოზაიკებზე რავენაში. ქრისტე და წმინდანები ჩაცმული არიან იმ სკულპტურებზეც, რომელნიც დასავლეთის საკრებულო ტაძრებს ამკობდენ საშუალო საუკუნეებში. თვით ნეტართ, რომელთაც ყველაზე მეტათ შეეფერებოდათ სატიტველე, ტანსაცმელიც აქვთ და თავსახურაიცი (მაგ. ასეთია სკულპტურები ბურჯის ტაძრის კარიბჭეზე, სადაც საშინელი სამსჯავროა გამონახული). ფეოდალურ-მოგვიურ საზოგადოებრივ ორგანიზაციებთან ახლო სდგანან მონარქიულათ გამახვილებული საზოგადოებრივი ორგანიზაციები, სადაც ფეოდალური საზოგადოების მსგავსი „სოციალური დისტანციის პათოსია“ გაბატონებული, სადაც მონარქ-იმპერატორსა და ქვეშევრდომებს შორის მთელი უფსკრული სძევს. არც ამ ხელოვნებაში აქვს ადგილი სიტიტველს.

მამაკაცის სიტიტველე ჩნდება. და იმარჯვებს მხოლოდ ბურჯუაზიულ-დემოკრატიულ საზოგადოებებში, სადაც ძლიერაა განვითარებული სამოქალაქო-პოლიტიკური კულტურა, სადაც რესპუბლიკური წესწყობილებაა გაბატონებული.

მაგრამ ამ კანონში გამონაკლისებიც არსებობს.

ერთი ასეთი გამონაკლისია სპარტა, სპარტა იყო სამხედრო-არისტოკრატიული და არა ბურჯუაზიულ-დემოკრატიული სახელმწიფო. აღებმციემობას არ მისდევდა. მისი წესწყობილება არ იყო რესპუბლიკური. ამისდამიუხედავათ სპარტანულ ცხოვრებაში ტიტველი სხეულის კულტი მეფობდა დ სპარტიდან იგი ატტიკაზეც

გავრცელდა. სპარტაში თვით ქალწულები შეჯიბრებაში ტიტველი იღებდნენ მონაწილეობას. დორიული ხელოვნების ძეგლი „აპოლონ ტენეელი“ გატიტვლებულა.

ჰაუზენშტეინი შეეცადა ეს წინააღმდეგობა ზემოაღნიშნული სოციოლოგიური კანონისადმი გაებათბლებია იმ მოსაზრებით, რომ სპარტა ლატაკი ქვეყანა იყო, ამიტომ უბჭალოება სავალდებულო იყო თვით წარჩინებული მხედრობისთვის, „ტანსაცმელის ინტენსიური და ექსტენსიური კულტურა შეუძლებელი იყო“, აქედან გამომდინარეობდა სატიტვლის კულტიო. თითქო საჭირო არ უნდა იყოს ასეთი ნაძალადევი ახსნა-განმარტება. სპარტის გაბატონებულ სამხედრო არისტოკრატიაში უცილობლათ თანასწორობა მეფობდა (ისევე როგორც ათინის ბურჟუაზიულ დემოკრატიაში ან იტალიის და ნიდერლანდის სავაქრო კომუნებში); მეორე მხრით ყოველი არისტოკრატი სპარტაში უწინარეს ყოვლისა. სამხედრო სახელმწიფოს წევრი იყო, იგი მასში სავსებით ითქვიფებოდა როგორც პიროვნება; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იგი წარმოადგენდა არა განცალკევებულ და გამოთიშულ ინდივიდს, როგორც ფეოდალურ და აბსოლუტისტურ საზოგადოებრივ ფორმაციებში, არამედ სამხედრო კოლექტივის წევრს. ასეთს პირობებში, თუ მხედველობაში მივიღებთ სამხედრო გაწვრთნის, სამხედრო ფიზკულტურის აუცილებლობას, არისტოკრატულ სპარტაში ტიტველი სხეულის კულტისთვის ნიადაგი არსებობდა როგორც ცხოვრებაში, ისე მაშასადამე ხელოვნებაშიც.

მეორე, მაგრამ სხვა თვისების გამონაკლისს XVII საუკუნის ჰოლანდია წარმოადგენს. აქ არ არის არისტოკრატია. აქ გაბატონებულია სამოქალაქო თავისუფლება. პოლიტიკური ფორმა რესპუბლიკურია. დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლაში ესპანიის წინააღმდეგ ჰოლანდიურმა წვრილმა ბურჟუებმა არა ნაკლები გმირობა გამოიჩინეს, ვიდრე ბერძენმა ხელოსნებმა და ვაჭრებმა სპარსეთის წინააღმდეგ ბრძოლაში გამოიჩინეს. ამ განმანთავისუფლებელი ომის მონაწილეები და გმირები გამოხატულნი არიან მთელ რიგ ჯგუფურ სურათებში. „ჰალსმა, ჰოვარტმა, რემბრანდტმა, ფლინკმა და სხ. თავიანთი ხალხის გმირული საუკუნე გამოჰხატეს, იქ ჭკვიანი, ენერგიული, პატიოსანი ადამიანის თავები ძლიერებისა და სინიდიისის კეთილმობილებას აფრქვევენ, იქ მხატვარი ხან თავის საშუალებათა ვაჟაკური სიმარტივით, რან თავისი რწმენის გულწრფელოებითა და ძლიერებით თავისი გმირების დონეზე სდგება“ (ტენი. „ხელოვნების ფილოსოფია“). მაგრამ ყველა ისინი ტანსაცმელაში არიან გამოსა-

ხულნი. ისინი გამოჰხატავენ მოქალაქის იდეალს, მაგრამ ტანთაც-მულის. „რესპუბლიკურ ზნეჩვეულებებში, ქვეყანაში, სადაც რომელიმე მეწაღე ან გემთამშენებელი უცებ შეიძლება ვიცეადმირალი გახდეს, პიროვნება რომელიც ყველას აინტერესებს არის მოქალაქე, სისხლ და ხორცშესხმული ადამიანი, მაგრამ არა ტანთგახდილი ან ნახევრათ ტიტველი როგორც ბერძენი, არამედ თავის ჩვეულებრივ ტანისამოსში“... (ტენი). არაფერია გასაკვირალი იმაში, რომ მოქალაქე-ბურჟუას იდეალი ჰოლანდიურ ხელოვნებაში ჩვენს წინაშე წარმოდგენილია „მის ჩვეულებრივ ტანსაცმელში“, თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ ჰოლანდიის ბურჟუებმა, ისევე როგორც ინგლისელმა პურიტანებმა და ფრანგმა ჰუგენოტებმა თავიანთი განმანთავისუფლებული ბრძოლა ფეოდალიზმის წინააღმდეგ კაპიტალისტური დაგროვების სახელით მოახდინეს ბიბლიით ხელში, ისინი ძველსა და ახალს აღთქმაზე იზრდებოდნენ. მარქსმა უკვე „მე-18 ბრიუმერში“ აღნიშნა, რომ ინგლისის ბურჟუაზიამ (ეს შენიშვნა ჰოლანდიურსაც ეკუთვნის) თავისი რევოლუცია დაამთავრა „ძველი აღთქმის“ და არა „ანტიურ ნიღაბშია, ხოლო მ. ვებერმა ცნობილ წერილში („Archiv für Socialwissenschaften“, ტ. XX, XXI) გამოარკვია, რა როლი შეასრულა პროტესტანტულმა რელიგიამ კაპიტალისტური ფსიქიკის ჩამოყალიბებაში. პროტესტანტობა, განსაკუთრებით კალვინიზმის მკაცრ და პირქუშ ფორმაში, ასკეტიზმით იყო გამსჭვალული და სიტიტვლის საკითხში. იმავე შეხედულებას ადგა, რომელიც ქრისტიანულ თემთა სახელი ერთს დროს ტერტულიანმა განავითარა.

ამრიგათ ორივე აღნიშნული გამოწვევის უფრო მოჩვენებითია, ისინი არსებითად არ არყევენ კანონს, რომ ტიტველი მამაკაცის სხეული გაბატონებულია იმ ბურჟუაზიულ საზოგადოებათა ხელოვნებაში, სადაც ძლიერ განვითარებული სამოქალაქო და პოლიტიკური კულტურა არსებობს შედარებითი სამოქალაქო თანასწორობის საფუძველზე.

ხელოვნების ისტორიაში ეს კანონი სამჯერ პოულობს თავის დადასტურებას: ბურჟუაზიულ საბერძნეთსა V-IV ს., ბურჟუაზიულ ფლორენციასა XV ს., რევოლუციურ-ბურჟუაზიულ საფრანგეთში XVIII ს. თუ, პლატონის მოწმობით, ელლინები დიდხანს „სასაცილოთ და ურიგოთ სთვლიდნენ“, რომ მამაკაცს თავისი სხეული გაეტიტვლებია, VI-V-IV საუკუნეებში მშვენიერი მამაკაცის სხეული თითქმის კულტის საგნათ იქცა, ეს გარემოება ნათლადაა გამოხატული პლატონის დიალოგში „ქარმიდში“. პლატონის დია-

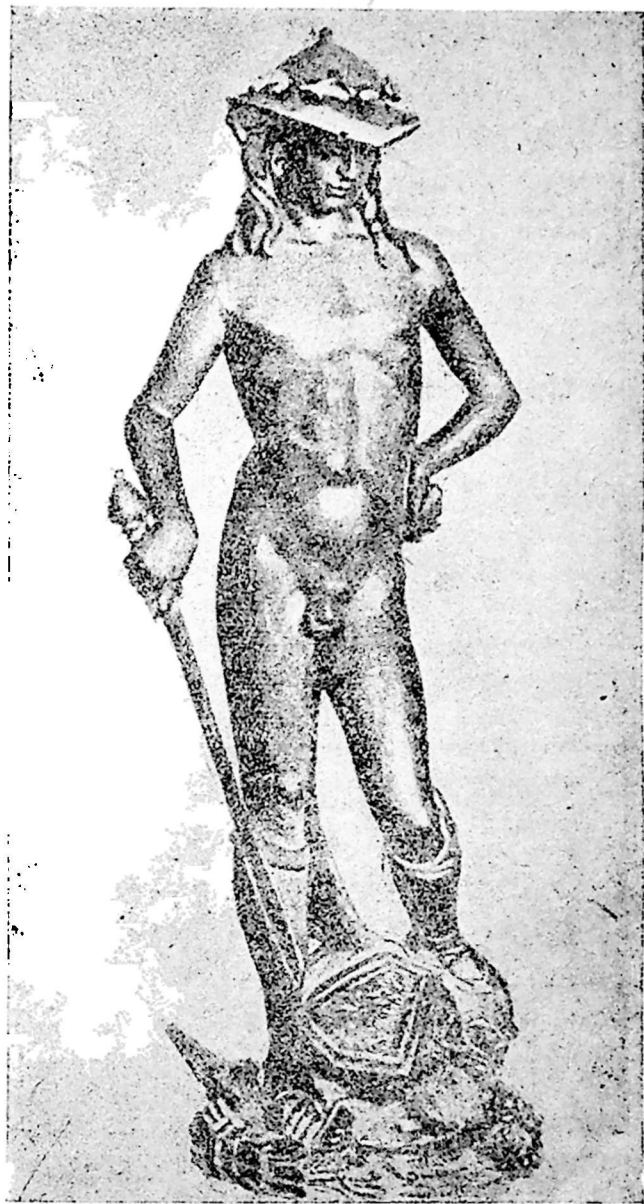
ლოგების ჩვეულებრივი პროტაგონისტი, სოკრატი, აღტაცებით ასწერს ქარმიდის სილამაზეს, იგი მშვენიერათ ეჩვენებოდა არა მარტო „მომწიფებულ ადამიანებს“, არამედ „ნორჩი ბალებიც“ მას შეჰხაროდენ, როგორც ღვთაების ქანდაკებასო. დიალოგის მეორე მოქმედი პირი ეთანხმება სოკრატს და განაგრძობს: „სახით ხომ ლამაზია ქარმიდი. მაგრამ მას რომ ტანთ ვახედა, სახე არაფრათ გამოჩნდებოდა, იმდენათ მშვენიერია მისი სხეულის ფორმები“. შეიძლება არაფერი არ იყოს ისე დამახასიათებელი ტიტველი სხეულის ამ კულტისთვის, როგორც ის ფაქტი, დამოწმებული ჰეროდოტეს მიერ, რომ საბერძნეთის ახალშენის ერთ ერთ ქალაქში ვილაც ქაბუკი გააღმერთეს მისი მშვენიერი სხეულისთვის და სიკვდილის შემდეგ ტაძრები აუგეს და მსხვერპლს სწირავდენო.

ეს კულტი ტიტველი სხეულისა დაფუძნებული იყო საბერძნეთის, კერძოთ ათინის გიმნასტიურ კულტურაზე; ამ ქალაქში უკვე 700 წლიდან ჩნდება გიმნაზიები, შემკული ღმერთების და ატლეტების ქანდაკებებით, იქ 16-18 წლის ქაბუკები ყოველდღე ვარჯიშობდენ და ატლეტურ თამაშობათათვის ემზადებოდენ. ფიზკულტურის განვითარება კი დაკავშირებული იყო მტკიცე სამხედრო ლაშქრის საჭიროებასთან, ამ ლაშქარს სავაჭრო რესპუბლიკა უნდა დაეცვა უცხოელების თავდასხმისაგან და მუქარა ყოფილიყო ახალშენებისთვის, რომლის ხარჯზე ცხოვრობდა მეტროპოლია. ყველა ცნობილ ბერძენ მხედართმთავარს განვლილი ჰქონდა ატლეტური სკოლა, და არ ყოფილა არც ერთი ინტელიგენტი, რომელსაც მონაწილეობა არ მიეღოს გიმნასტიურ თამაშობებსა და ბრძოლებში (მაგალითია: პითაგორი, ევრიპიდე და სხვები). ამრიგად ფიზკულტურა სამოქალაქო დისციპლინის სკოლათ იქცა. გამარჯვებული ატლეთი დასრულებული მოქალაქის განხორციელება იყო. ტიტველი სხეულის კულტი საბერძნეთის სტატუარულ ხელოვნებაში ამრიგათ ერთგვარი გამოხატულება იყო თავისუფალი, ძლიერი, ფიზიკურათ დასრულებული მოქალაქის (ბურჟუას) იდეალისა. ამას თვალსაჩინოთ ამტკიცებს არისტოგიტონის და ჰარმოდისის ჯგუფი. ორივე მებრძოლი თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისთვის, ორივე იდეალური მოქალაქე თავიანთ პოლიტიკურ და სამოქალაქო აქტს ტანთახდლინი ასრულებენ.

მეორეჯერ ტიტველი მამაკაცის სხეული ხელოვნებაში ბატონდება დიდი ხნის პაუზის შემდეგ, სახელდობრ XV საუკუნის ფლორენციაში. რელიგიურმა რომანულმა და გოთურმა ხელოვნებამ როდი იცოდა ტიტველი სხეულის გამოხატვა. XIV-XV საუკუნეებში იტალიაში ქრისტეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში ხატვენ გატიტვე-

ბულს, როცა იგი ჯვარცმულია. XV საუკუნეში დონატეული ტიტული მამაკაცების ქანდაკებათ ჰქმნის, სხვათა შორის თავის დავითს, მახვილით და შურდულის ქვით აღჭურვილს ჰაბუკ გმირ მოქალაქეს, რომელმაც ესაა თავისი სამოქალაქო ვალდებულება შეასრულა და თითქო ისვენებს მიღწეული გამარჯვების შეგნების ზეგავლენით. XVI საუკუნეში სინიორელი თავის ფრესკებს ჰქმნის, სადაც ტიტველი სხეულებია გამოხატული („ბანის აღზრდა“): განსაკუთრებით საყურადღებოა მისი „აღდგომა“, სადაც ყველა მკვდრედით აღმდგარი, საშუალო საეკუნეების ტრადიციის წინააღმდეგ, ტიტვლათაა გამოხატული, ისე რომ აზნაურსა და ეპისკოპოსს ვერ გაარჩევთ უბრალო მომაკვდავისაგან. ეს გარემოება მოასწავებდა ნამდვილ სამოქალაქო თანასწორობის დეკლარაციას. და შემთხვევით მოვლენა არაა, რომ ტიტველი სხეულების უკანასკნელი დიდი შემოქმედნი იტალიაში იყო ამ ქვეყნის დიდი მოქალაქე მიქელ-ანჯელო, რომელსაც ბედმა ისეთ ეპოქაში არგუნა ცხოვრება, როცა პოლიტიკური თავისუფლება და დამოუკიდებლობა ილუპებოდა უცხოელი დამპყრობელებისა და საკუთარი ტირანების ორმაგ უღელ ქვეშ: და მიქელ ანჯელომ, რომელმაც იდეალური მოქალაქე შექმნა თავის დავითის სახით. გამოაქანდაკა აგრეთვე თავისი „ლამეც“ და მას ოთხსტრიქონიანი ლექსი წააწერა, სადაც გამოიხატა მთელი გულისწყრომა და სასოწარკვეთილება თავისუფალი სამოქალაქო კომუნის უკანასკნელი თავისუფალი შვილისა: „ტკბილია ძილი, კიდევ უფრო ტკბილია გაქეპვება, რაკი ბოროტება და სიმდამლე მეფობენ დედამიწაზე. არაფრის დანახვა, არაფრის გაგონება ჩემთვის უდიდესი ბედნიერებაა. მაშნუ გამაღვიძებ, ხმადაბლა ილაპარაკე: non mi destar, deli parla basso“.

მესამეჯერ ტიტველი მამაკაცის სხეული ხელოვნებაში, კერძოთ ფრანგულს მხატვრობაში, გამეფდა ბურჟუაზიული რევოლუციის პერიოდში, დავიდის შემოქმედების წყალობით. თუ დავიდი თავის პოლიტიკურ მოქალაქე გმირებს—მაგ. ლეონიდეს—გატიტვლებულთ ხატავდა, ეს ხდებოდა არა მარტო მიტომ, რომ ბერძნულ სკულპტურას ბაძავდა, არამედ მიტომაც, რომ მისთვის, ისევე როგორც IV ს. ბერძნისთვის ან XV ს. იტალიელისთვის, სიტიტველე სამოქალაქო თანასწორობისა და პოლიტიკური პათოსის სიმბოლოს წარმოადგენდა. დავიდი ტიტვლათ ხატავდა არა მარტო ანტიურ გმირებს, არამედ დიდი რევოლუციის მოღვაწეებსაც. თუ მარატი ტიტველია დახატული, ეს შეიძლებოდა იმ გარემოებით აგვეხსნა, რომ იგი შარლოტა კორდემ მოჰკლა იმ მომენტში, როცა ავადმყოფი იყო და აუზში ბანაობდა.



დონატელო „დავითი“

მაგრამ ბარაც ტიტველია დახატული, თუმცა სხვა პირობებში იქნა მოკლული. დიდათ დამახასიათებელია, რომ თავისი ცნობილი სურათი „შეფიცვა ბურთის სათამაშო დარბაზში“ (ნაციონალური კრების დეპუტატების შეფიცვა), სადაც დეპუტატები ჩაცმულნი არიან, დავიდს პირველად ანტიურად უნდოდა დაეხატა, სახელდობრ, როგორც სურათის ესკიზი გვიჩვენებს, დეპუტატებს აქ თავიანთი ისტორიული ფიცი ტანთჩაცმულთ კი არა, ტანთგახდილთ უნდა დაედოთ.

XIX საუკუნეში ბურჟუა-მოქალაქე, უკვდავყოფილი დავიდის მიერ, გადაიქცა ბურჟუა-კაპიტალისტათ, მოგების დამგროვებელათ. ასეთს სოციალურ გარემოში აღვილი აღარ იყო ტიტველი. მამაკაცის კულტისთვის, რომელიც საბერძნეთის თავისუფალ სავაჭრო რესპუბლიკაში ჩაისახა, იტალიის რესპუბლიკურ კომუნებში განმეორდა და ხელახლა აყვავდა იმ რევოლუციურ წლებში, როცა ბურჟუაზია საფრანგეთში ბრძოლას აწარმოებდა ძველი წესყობილების წინააღმდეგ. მხოლოდ ზოგიერთი მხატვარი ბედავდა ტიტველი მამაკაცების გამოხატვას (როგორც მაგ. მარე გერმანიაში) და თვით ქანდაკებაში ამ გზას მხოლოდ რამდენიმე ხელოვანი დაადგა როდენის მსგავსათ.

მაგრამ ამ ექსპლოატატორულ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, სადაც ყოფილი „მოქალაქეების“ ყველა ზრახვები მოგების ამოწურვისა და დაგროვებისკენ იყო მიმართული, ჩნდებოდა ახალი საზოგადოებრივი კოლექტივი—პროლეტარიატი, მემკვიდრე და მესაფლავე ბურჟუაზიისა. მასთან ერთათ ხელახლა აღორძინდა სიტიტელის ძველი კულტიც. ისევე როგორც ჯერ კიდევ XVII საუკუნეში ტანთჩაცმული და შორთული თავადაზნაურობის, სამღვდელოების და მეფის კარის საზოგადოებაში ტინტორეტოს და ველასკეცის („ველკანის სამქედლო“) პროლეტარების ტიტველმა სხეულებმა გაიციალეს, XIX საუკუნის ფრაკიან, სერთუკიან და პიჯაკიან ბურჟუების და ინტელიგენტების საზოგადოებაში ძალოვანათ აღიმართენ ბელგიელი მენიეს ტიტველი მუშები და გლეხები. თუ ერთს დროს, სახელდობრ IV საუკუნის საბერძნეთსა, XV საუკუნის იტალიასა და რევოლუციური ეპოქის საფრანგეთში მამაკაცის სიტიტველე გაისმოდა როგორც მოქალაქეთა თანასწორობის და პოლიტიკური თავისუფლების დეკლარაცია, ახლა მენიეს ტიტველი მშრომელები იუწყებოდნენ ახალი საზოგადოების მოახლოებას, სადაც ნამდვილი თანასწორობა და თავისუფლება დამყარდება.

სხვა სოციალური აზრი ჰქონდა ხელოვნებაში ქალის სიტუაციას. ფეოდალურ-მოგვეური საზოგადოებრივი ორგანიზაციის ხელოვნებაში ადგილი არა აქვს გატიტვებული ქალის სხეულს. ეგვიპტელი ქალღმერთები და ფარაონების თუ ფეოდალების ცოლები ასე თუ ისე ჩაცმული არიან, როგორც ჩაცმული არიან ბერძნების ქალღმერთები - ნიკე კუნძულ დელოსიდან, ათინა პრომაქასი ფიდიასისა და სხ., როგორც ჩაცმული არიან ღვთისმშობელი და წმინდანი ქალები ბიზანტიურ და რომანულ-გოთურ ხელოვნებაში.

ტიტველი ქალის სხეული, ისევე როგორც მამაკაცისა, ხელოვნებაში შედის მხოლოდ ბურჟუაზიულ საზოგადოებებში, მაგრამ მას სხვა სოციალური საფუძვლები აქვს. ბერძნულ ხელოვნებაში ტიტველი ქალი ჩნდება IV საუკუნეში, როცა ცხოვრება იღვა არა მარტო მოქალაქეობისა, არამედ აგრეთვე ჰედონიზმის ნიშნის ქვეშაც, და რაც დრო გადიოდა, მით უფრო გადაჭრით იმარჯვებდა ეს უკანასკნელი პრინციპი. ხმამაღლა გაისმოდა მოწოდება სიამოვნებისადმი. ჰეტერე საზოგადოების დედოფალი ხდებოდა. დელფის ტაძარში, აფროდიტეს ქანდაკების გვერდით მეძავი ფრინეს ქანდაკება დასდგეს. ვენერა ჩვეულებრივ სიუჟეტით იქცა ბერძნული პლასტიკისა და მხატვრობისათვის. პრაქსიტელმა სახელი გაითქვა თავისი აფროდიტებით, რომელთათვის მისი მოდელის როლს მისი სატრფო კრატინე ასრულებდა. მხატვარმა აპელესმა სურათში უკვდავყო ის მომენტი, როცა ფრინე-აფროდიტე გამოდის ზღვის ტალღებიდან. ნაგვიანები ბერძნული პლასტიკის ერთი მეტათ საყვარელი ტემა იყო „მოცინარე მეძავი“ და „მტირალი მატრონე“—სიამოვნების პრინციპის გამარჯვება ოჯახის პრინციპზე.

მეორეჯერ ქალის ტიტველი სხეული ხელოვნებაში დღესასწაულებრივად შედის: XV—XVI საუკუნეების იტალიაში ჰეტერე ამარცხებს არა მარტო ცოლს, არამედ წმინდანსაც. მეძავი ქალი, აქაც ისევე როგორც IV—III საუკუნეების საბერძნეთში, ცენტრალურ ადგილს იკერს საზოგადოებაში. განსაკუთრებით მრავალია ასეთი ქალი სიამოვნებათა ქალაქსა-ვენეციაში. აი ამ ქალაქში, სადაც ბურჟუაზიული საზოგადოების ჰედონიზმმა თავისი ხელშესახები უამოხატულება და სისტემატიური გამოყენება მოიპოვა, ჯორჯონე და ტიციანი თავიანთ ვენერებს ჰხატავენ, მშვენიერი ტიტველი ქალის სხეულებს პეიზაჟის ან ნოზის ფონზე, ეს სხეულები მაყურებელს სიამოვნებისკენ მოუწოდებენ ან კიდევ სიამოვნების იღვის განხორციელებას წარმოადგენენ.

მესამეჯერ ტიტველი ქალის სხეული მეფდება XIX საუკუნის ბურჟუაზიული ევროპული საზოგადოების ხელოვნებაში. როგორც კი ბურჟუაზიამ თავის ბატონობა დაამყარა, სურათების გამოფენები ტიტველი სხეულის გამოფენებათ იქცენ, დაწყებული ენგრის „ოსმალური აბანოსა“, „ოდალისკისა“ და „წყაროთი“ და დასრულებული სეზანის, ფეიერბახის და რენუარის „მობანავე ქალებითა“ და, ბოლოს, ჟირიეს „ლესბოსით“. მაგრამ დიდი განსხვავებაა ერთი მხრით პრაქსიტელის ანტიურ ვენერებსა, ჯორჯონეს და ტიციანის იტალიურ ვენერებსა, ხოლო მეორე მხრით XIX საუკუნის ბურჟუაზიული საზოგადოების და ბურჟუაზიული მხატვრების ვენერებს შორის: იქ მართლაც მშვიდობიანი კლასიკური, „არისტოკრატიული“ ფორმებია, აქ ვულგარული, „პლებურეი“ სხეულები იმ გამდიდრებული ვივინდარების გემოვნების შესაფერი, რომელნიც ცხოვრებას კანტორაში და ბიჯუაზე ატარებენ, მხოლოდ ფულით არიან დაინტერესებულნი და დედაკაცის ხორცს მელუქნეების ესთეტიკის თვალსაზრისით აფასებენ. ტიტველი ქალის სხეულის ამ ვულგარული აპოთეოზის გვერდით XIX საუკუნის ევროპულ მხატვრობაში თავს იჩენს შიშის გრძნობა ტიტველი ქალის წინაშე: ტიტველი ქალი ზოგიერთი მხატვრის თვალში. როგორცაა როპსი, შტუკი და სხ., იქცევა „ცოდვის“ განხორციელებათ, ბოროტ დემონათ, რომელიც იმონებს და სპობს მამაკაცს, ხოლო იტალიელმა ფუტურისტმა მხატვრებმა, რომელნიც ზრუნავდენ გადაგვარებული ბურჟუაზიის რეგენერაცია მოეხდინათ, რათა იგი ფაშიზმის სახით გამეფებულყო დედამიწის ზურგზე, პრინციპიალურად უარი სთქვს ტიტველი დედაკაცის გამოხატვაზე, მიტომ რომ ეს უკანასკნელი აღუნებდა ბურჟუაზიას და ხელს უშლიდა მას მთელი თავისი ყურადღება იმპერიალისტიკური მისიონისთვის მიეპყრო, ეს მისია მისგან ფიზიკურ ჯანმრთელობასა და მაგარ ნერვებს მოითხოვდა.

ერთი სიტყვით, ფეოდალურ-მოგვიერ საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში ხელოვნებამ არ იცის არც მამაკაცის, არც დედაკაცის სიტიტველე. ტიტველი სხეული მეფდება მხოლოდ ბურჟუაზიულ საზოგადოებათა ხელოვნებაში, სახელდობრ ტიტველი მამაკაცის სხეული როგორც სამოქალაქო თანასწორობის და პოლიტიკური თავისუფლების სიმბოლო მეფდება იქ, სადაც ბურჟუაზია გამსჭვალულია სამოქალაქო პოლიტიკური პათოსით, ხოლო სადაც ბურჟუაზია სამოქალაქო სიჭეულის იდეიდან ჰედონიზმის პრინციპზე გადადის, ტიტველი მამაკაცის სხეული ადგილს უთმობს დედაკაცის სიტიტველს.

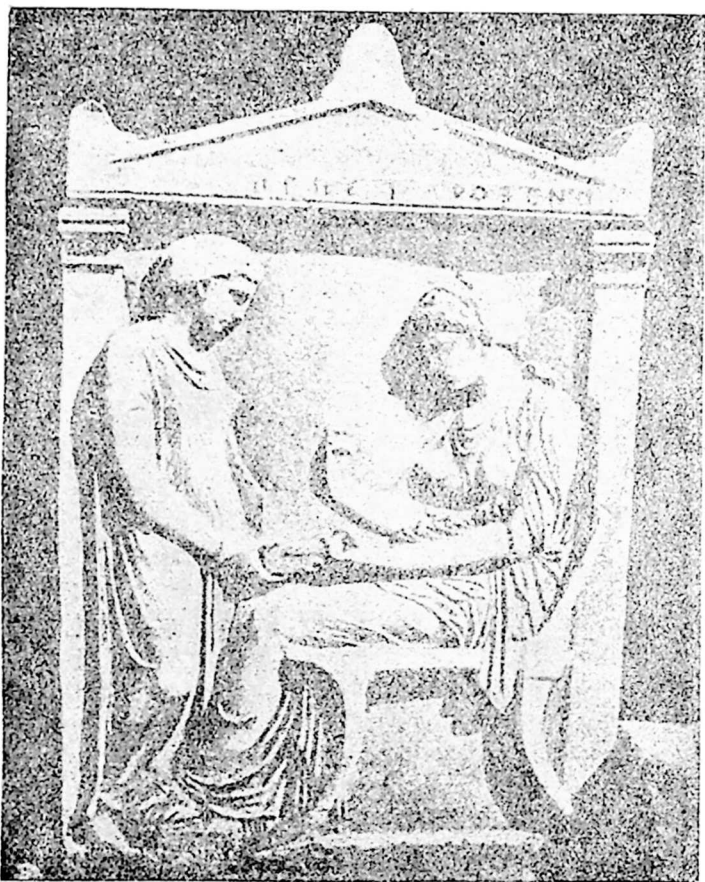
XV. პორტრეტის ჟანრი

იმ საზოგადოებრივ ფორმაციებში, სადაც ხელოვნება სარწმუნოებრივი მსოფლგაგების ერთ გამოხატულებას და ამასთანავე სარწმუნოებრივი კულტის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს, პორტრეტის დარგი მხოლოდ ჩანასახის მდგომარეობაში არსებობს. არც მეფე-ღმერთის, არც მიცვალებულის ასახვაში საჭირო არ არის ზედმიწევნით მიმსგავსება, მიტომ რომ ორივე შემთხვევაში გამოხატულებას უმთავრესათ სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. ასეთი მდგომარეობა იყო ძველი ფეოდალური ეგვიპტეს და არქაული ფეოდალური საბერძნეთის ხელოვნებაში. საპორტრეტო ჟანდაცება და საპორტრეტო მხატვრობა ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით ჩნდება მხოლოდ ბურჟუაზიულ საზოგადოებრივ ფორმაციებში, სადაც ინდივიდუალიზმი და რეალიზმი მეფდება. მეტათ ხელისშემწყობ ნიადაგს - საპორტრეტო ჟანრისთვის ყოველთვის აგრეთვე სამეფო კარის ანუ ზონარქიული კულტურა წარმოადგენდა.

ეგვიპტეს ხელოვნებაში პორტრეტი მხოლოდ ჩანასახის მდგომარეობაში არსებობს. ხელოვანი, რომელთაც ფარაონების ჟანდაცებანი შეჰქმნეს ტაძრებისთვის, მათში უმთავრესათ მეფის ღვთაებრივს იდეას გამოჰხატავენ. ამ ფარგლებში ზოგიერთი მოქანდაკე მეტათ, ზოგიერთი ნაკლებათ, რასაკვირველია, იმას სცდილობდა, რომ ამასთანვე დაახლოებით მიმსგავსებით გადმოეცა ამა თუ იმ ფარაონის გარეგნობა; ამისდა მიუხედავათ ეს ჟანდაცებანი, თვით ყველაზე რეალისტურნი, არ ბყვენ და არც უნდა ყოფილიყვნენ ფორტოგრაფიულათ სწორნი. როცა ხელოვანი აკლდამისთვის ხატავდა ან სძერწავდა ფარაონის ან ფეოდალის სულის ორეულს, მას თითქო შესაძლებელი სისწორით უნდა გადმოეცა მიცვალებულის პირისახე. თუ ფიგურა, რათა მის მხატვრულ თუ სკულპტურულ გამოხატულებას შეეცვალა მუშია იმ შემთხვევისთვის, თუ იგი რაიმე მიზეზით გაიხრწნებოდა, მაგრამ ამ საკულტო სახეებში პორტრეტული მსგავსება მხოლოდ შედარებითია.

იგივე მოვლენა მეორდება არქაულ ბერძნულ ხელოვნებაში. ღმერთების და გმირების სახეები გადმოცემულია სიმბოლურ აბსტრაქციაში, ისე რომ მათი ინდივიდუალობა ნანიშნებიც კი არაა.

პორტრეტობისკენ მისწრაფებ არ არის კაპიტალიზმისკენ გარდამავალი ეპოქის ბერძნულ ხელოვნებაში. ჰარმოდისის და არისტოგიტონის ქანდაკება, რომელიც კრიტიასის და ნოსიოტის ნაწარმოებს წარმოადგენდა და ათინის მოედანზე დაიდგა 478 წ., რასა-



მიცვალებული ქალის გამოხატულება ძველ ბერძნულ სასაფლაოს ქვაზე

კვირველია, ასახავს არა ისტორიულ მკვლევებს, პორტრეტული მიმსგავსებით გადმოცემულთ, არამედ იდეალიზაციაქმნილი მოქალაქეების სიმბოლურ სახეებს. არ არსებობს პორტრეტული მსგავსება თვით სასაფლაოს ქვის რელიეფებში, სადაც მიცვალებულნი მეტათ ბუნებრივი და ყოველდღიური პოზებით იყვნენ გამოსახული.

„აქ ვხედავთ მამაკაცს, რომელიც ნიშიდან, როგორც ფანჯრიდან თავის ცოლს უცქერის, იქ დედ-მამა სდგას, შუაში ვაჟი დაუყენებიათ და ერთმანეთს უცქერიან სრულიათ ბუნებრივით. აქ ქალ-ვაჟი ერთმანეთს ხელს უწყდის. იქ სარეცელზე მისვენებული მამა თითქო თავისიანებს ესაუბრება“ (გოგუტე). მაგრამ აქაც, სადაც პორტრეტული მსგავსება თითქო აუცილებელი უნდა იყოს, ნამდვილად როდი არსებობს. „ადამიანები გვეჩვენებინან მათი მოდემის იდეალურ წარმომადგენლებათ“ (ვაზერი. „ბერძნული სკულპტურა“). მხოლოდ როცა ბურჟუაზიულმა კულტურამ თავისი რეალისტური და ინდივიდუალისტური ტენდენციებით მაღალ დონეს მიაღწია, პორტრეტი იმარჯვებს, იგი უკვე დამოუკიდებელი ჟანრი ხდება ქანდაკებასა და მხატვრობაში, ჩნდებიან მხატვარი—სპეციალისტები ამ დარგში, როგორც იყვნენ ლიზიპოსი, აპელესი და სხ. ლიზიპოსის „სოკრატე“. კევისოდორტის „მენარდი“, პოლიევქტის „დემოსთენი“,—აი ამ ჟანრის ნიმუშები, რომელთაც ჩვენამდე მოაღწიეს.

ბურჟუაზიული კულტურის დამნაშაიათებელ თვისებებთან ერთად პორტრეტული ჟანრის განვითარებაში აქ. საბერძნეთში, ისევე როგორც შემდეგ XVI-XVII საუკუნეების ევროპაში, დიდი როლი ითამაშა ბურჟუაზიული მეურნეობის საკიროებისაგან წარმომობილმა სონარქიულმა ხელისუფლებამ. აღექსნდრე დიდი, ეს პირველი მატარებელი ანტიური იმპერიალიზმის იდეისა, სასახლის კარზე იზიდავდა მხატვრებს და თავის პორტრეტებს უკვეთდა მათ. მან გამოსცა ედიქტი, რომლის ძალით მისი სკულპტურულათ ასახვის უფლება ენიჭებოდა მხოლოდ ლიზიპოსს, ფერადებით მხოლოდ აპელესს, ხოლო ქვაზე მხოლოდ პირგოტელესს.

ისევე როგორც ფეოდალური საბერძნეთის ხელოვნებაში ადგილი არ ჰქონდა პორტრეტს როგორც განსაზღვრულ დარგს, იგი არ არსებობს სარწმუნოებრივ ხელოვნებაში არა მარტო რომანული, არამედ აგრეთვე გოთური ეპოქისა, თუმცა უკანასკნელში უკვე სჩანს ტენდენცია ტიპების ინდივიდუალიზაციისკენ (მაგ. ბრძენი და უგუნური ქალწულების ქანდაკებანი). პორტრეტი, როგორც ადამიანის მიმსგავსებული გამოხატულება, ჩნდება მხოლოდ სავაჭრო კავიტალიზმის ეპოქის ხელოვნებაში, აღორძინების ხელოვნებაში. მაგრამ აქაც თავდაპირველათ პორტრეტი არსებობს არა როგორც განსაკუთრებული ჟანრი, არამედ როგორც რელიგიური სურათის ელემენტი. კვატროჩენტოს ეპოქის, ე. ი. XV საუკუნის იტალიურს ხელოვნებაში მრავალია ამის მაგალითი: „ფილიპო ლიპიმ პრატოს სამლოცველოს ფრესკოებში მოცეკვავე სალომეს სახით თავისი სა-

ტრფო ლუკრეცია ბუტი დაჰხატა, ხოლო წმ. სტეფანეს დატირების სცენაში თავისი სურათის გვერდით თავისი თანაშემწის და აგრეთვე ტაძრის წინამძღვრის კარლო მედიჩის სურათები მოათავსა. ბენეცო გოცოლიმ ფრესკოში „საბასთა დედოფალი სოლომონის წინაშე“ პიზას სასაფლაოზე გამოჰხატა თავისი თავი, ფილოსოფოსი მარსილიო ფიჩინო და მრავალი სხვა ცნობილი პირი. პორტრეტების მთელს გალერეას წარმოადგენენ გირლანდაიოს ფრესკოები სანტა მარია ნოველაში და ბენოცო გოცოლის ფრესკოები მედიჩების სასახლეში ფლორენციაში“ (რ. ზაიჩიკი. „იტალური აღორძინების ადამიანები და ხელოვნება“). იგივე მოვლენა მეორდება ქანდაკების დარგში. დონატელოს ქანდაკებანი, რომელნიც ბიბლიურ პიროვნებათ გამოჰხატავენ, მისი დავითი, ე. წ. Zuccone (გოგრა), მისი იერემია და იოანე ნათლისმცემელი ფლორენციის „კამპანილაზე“ მხოლოდ ამა თუ იმ ფლორენციელის პორტრეტს წარმოადგენენ. მაგრამ პორტრეტი თანდათან თავისუფლდება საწმუნობრივი ჟანრის ბორკილებისაგან და დამოუკიდებელი ხდება. და იმის მსგავსათ როგორც საბერძნეთში პორტრეტის გამოცალკეებისა და განმტკიცების საქმეში დიდი როლი შეასრულა მონარქიულმა ხელისუფლებამ, იგივე მოვლენა განმეორდა აღორძინების ეპოქის იტალიაშიც. ლეონარდო და ვინჩი მილანოს დუკას ლოდოვიკო მოროს დავალებით ჰქმნის სფორცას ცხენოსან ქანდაკებას და ჰხატავს დუკას მახლობელთა პორტრეტებს; რაფაელი ჰხატავს პაპი იულიოს II სურათს, ტიციანი კარლოს V და სხ.

თავის უმაღლეს განვითარებას საპორტრეტო მხატვრობამ XVII საუკუნეში მიაღწია, სახელდობრ ჰოლანდიაში, სადაც ბურჟუაზიული კულტურა კიდევ უფრო მაღალ დონეზე იდგა, ვიდრე XV საუკუნის იტალიაში. ყოველ ჰოლანდიელ მოქალაქეს სურდა თავისი თავის და ცოლშვილის თუ მოკეთების გამოხატულება ჰქონოდა. მხატვარი ჯერ კიდევ არარსებული ფოტოგრაფის როლს ასრულებდა... „ჰოლანდიაში არაჩვეულებრივად ბევრი სურათი დაიხატა (1600—1630 წლების პერიოდში). ამსტერდამის მუზეუმში წარმოდგენილი არიან ყველა წოდებანი—ადმირალი და ვაჭარი, მღვდელი და მეცნიერი, საბჭოს წევრი და გემის პატრონი“ (მუტერი. „მხატვრობის ისტორია“). ინდივიდუალური პორტრეტების გვერდით აქ, როგორც რაღაც სპეციფიურ ჰოლანდიურს, დიდი გასავალი აქვს ჯგუფურ პორტრეტებსაც: ოჯახებს, სადაც დახატული არიან მშობლები, ბავშვები, თვით მოსამსახურეებიც, თოფის მსროლელთა კორპორაციებს, რომელნიც სალაშქროთ ემზადებიან



ფ. ჰალსი. მოქიფე ოფიცრები

ან ლხინში სხედან, გილიების ან საქველმოქმედო საზოგადოებათა სხდომებს, ბოლოს, გვამის გაკრას ან ოპერაციას, რომელსაც პროფესორი ახდენს სტუდენტების თანადასწრებით. ასეთ ჯგუფურ პორტრეტებს ჰალსიცი ჰხატავდა და რემბრანდტიც. ბოლოს

ჰე, ჰოლანდიაში, ინდივიდუალისტური კულტურის ქვეყანაში, პირველი ავტოპორტრეტები ჩნდება (იტალიაში XV ს. ავტოპორტრეტი ჯერ კიდევ რელიგიური კომპოზიციის ელემენტს წარმოადგენდა); საკმაოა რემბრანდტის ავტოპორტრეტები გავიხსენოთ.

სხვა ევროპულ ქვეყნებში: კაპიტალიზმის განვითარება XVII საუკუნეში მოითხოვდა სახელმწიფოს ორგანიზაციას აბსოლუტური მონარქიის სახით: როგორც ერთს დროს საბერძნეთის ისტორიის ელლინისტურ პერიოდსა ან XV—XVI საუკუნეების იტალიაში, ისე XVII საუკუნის ესპანისა და საფრანგეთშიც საპორტრეტო ხელოვნება უმთავრესათ კარისკაცების სურათებს იძლევა; ესპანიის მეფის კარს ველასკეცი ემსახურება, საფრანგეთში ლუი XIV კარს კიდევ რიგო, ლარჟილიერი და სხ. რაც უფრო ვითარდებოდა და მტკიცდებოდა ევროპაში ბურჟუაზიული წესწყობილება, მით უფრო ურყევად იჭერდა. ხელოვნებაში საპორტრეტო დარგი, მიტომ რომ იგი იმავე ინდივიდუალისტურ და ოჯახურ მოთხოვნილებებს აკმაყოფილებდა, რომელიც უკვე ჰოლანდიურ საზოგადოებაში განთავსდა XVII საუკუნეში. ამასთანავე საპორტრეტო თემების განვითარების მიხედვით შეგვიძლია დავარწმუნდეთ, რომ საზოგადოების წიაღში კლასთა ცვალებადობა ხდებოდა: მაგალითად XVIII საუკუნის ინგლისელი მხატვრები—რეინოლდსი, ჰენსბორო და სხ. არისტოკრატების სურათებს ჰხატავენ, თანამედროვე მხატვარი სერჯენტი კი ამერიკელ ზეგროპიელ მილიონერებს გვისურათებს ზე სხ.

მაშინ როცა წარსულში ბერძენი, იტალიელი, ჰოლანდიელი პორტრეტისტი სკდილობდა სურათი ორიგინალისთვის მიემსგავსებოდა, XIX საუკუნის დასასრულის საპორტრეტო მხატვრობაში ამ ფორმის დეფორმაციის პროცესი სწარმოებს. ჯერ კიდევ იმპრესიონისტი მხატვარი გადმოსცემს არა მთელს სახეს, არამედ მხოლოდ მის დამახასიათებელს ნაწილს—შუბლს, თვალებს, ხალო ყოველივე დანარჩენს დაუმუშავებლათ სტოვებს (ასეთია კარიერის პორტრეტები, როდენის „ბალზაკი“). კუბისტები ადაზიანის სახეს გეომეტრიულ ხაზებათ შლიან, ეს ხაზები სპობს ყოველივე ნატურალისტურ მსგავსებას. ფუტურისტები და ექსპრესიონისტები განავრცობენ მათ მუშაობას ადამიანური სახის დეფორმაციის მხრით, ამ სახიდან მხოლოდ ნაწილები რჩება (რუსოლო, „ავტოპორტრეტი“). ამრიგათ უაღრესათ განვითარებული კაპიტალიზმის ეპოქაში ობიექტური მსგავსება პორტრეტის დარგში ადგილს უთმობს მხატვრის სუბიექტივისტურ თვითნებობასა და ადამიანური სახის მიჩქმალვას.

XVI. რელიგიური და უმჯობესობებითი ჟანრი

განცალკევებული ადამიანის და ღმერთის ფიგურების გვერდით ხელოვნებაში ადრე გაჩნდნენ მრავალფიგურიანი გამოხატულებანი, რომელნიც ამა თუ იმ მოვლენას ასახავენ. ფეოდალურ-მოგვეური საზოგადოებრივი ორგანიზაციების ხელოვნებაში ამ მრავალფიგურიან გამოხატულებათ უმთავრესათ სარწმუნოებრივი ხასიათი ჰქონდათ, მიტომ რომ ასეთ საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში ხელოვნება მჭიდროთაა დაკავშირებული სარწმუნოებასა, კულტთან. ასე, მაგალითად, ეგვიპტურ ხელოვნებაში ამ დარგს ეკუთვნიან ღმერთის მსახურების სცენების გამოხატულებანი, ან სულის-კას—გამგზავრება საიქიოს რიტმიულათ მოცეკვავე ქალთა თანხლებით, ან კიდევ მიცვალებულისა თუ მისი ორეულის გასამართლების სურათი, რომელიც „მიცვალებულთა წიგნს“ ამკობს და სხ. კრიტოს-მიკენის ხელოვნებაში ამ დარგს ეკუთვნიან ბექდებზე გამოხატული სარწმუნოებრივი ლიტურგიული სცენები, რომელშიც მხოლოდ ქალები იღებენ მონაწილეობას, ან საფრესკო სურათები კნოსის სასახლეში, სადაც ასახულია ჯამბაზ ქალების რიტუალური გადახტომა სამღეთო მოზვერზე. ანალოგიური რელიგიური შინაარსის მრავალფიგურიანი გამოხატულებანი გვხვდებიან თვით ფეოდალიზმის ხანის ბერძნულ ხელოვნებაში, მაგალითად, ქალწულების და მეომრების პროცესიების სახით, რომელნიც პართენონის ფრონტონზე ათინასკენ მიდიან, რათა მას ახალი ტანსაცმელი მოახვიონ.

საშუალო საუკუნეების რომანული და გოთური ხელოვნება იმეორებს ამ მოვლენას, მხოლოდ იგი ქრისტიანული ლეგენდის და სარწმუნოების მოტივებს გამოხატავს (საშინელი სამსჯავრო ბურჟის ტაძარზე, ჯოტტოს ფრესკოები და სხ.). ანალოგიური მოვლენა შემდეგ ხელახლა მეორდება აბსოლუტისტური ტიპის საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში, იქნება ეს რენესანსის ეპოქის პაპობა (რაფაელის ფრესკოები, რომელნიც ეკლესიის ძლიერებას ადიდებენ მისი ისტორიის ეპიზოდებში; მიქელ ანჯელოს ფრესკოები ქვეყნის და პირველი ადამიანების გაჩენაზე სიქსტეს კაპელაში და სხ.), ესპანიის თვითმპყრობელობა XV-II საუკუნისა, რომელმაც მჭიდრო კავშირი დაამყარა ეკლესიასთან (გრეკოს, ცურბარანის, მურილიოს რელიგი-

ური სურათები), თუ რუსეთის თვითმპყრობელობა XIX საუკუნის დასაწყისში, რომელმაც ხელოვნურათ ისტორიული ქანრის გვერდით რელიგიური ქანრიც ასაზრდოვა (ეგოროვი, შებუევი).

ფეოდალურ-მოგვერ და აბსოლუტისტურ საზოგადოებათა გადაქცევას ბურჟუაზიულათ თან მოჰყვა ის, რომ სარწმუნოებრივი ქანრი თანდათან სარწმუნოებრივ—ყოფაცხოვრებითი ქანრათ იქცა, რათა ბურჟუაზიული კულტურის განვითარების უმაღლეს წერტილზე ადგილი დაეთმო წმინდა ყოფაცხოვრების ქანრისათვის.

IV საუკუნის ბერძნულ ხელოვნებაში მხატვრების თემატიკა კიდევ რელიგიურ-მითოლოგიურია, მაგრამ რელიგიურ—მითოლოგიური სიუჟეტი მხოლოდ საბაბს იძლევა სცენების დასახატავათ ადამიანთა ცხოვრებიდან (მაგ., კლასიკური დროის რელიეფები—ორფეოსი, ევრიდიკე და ჰერმესი და სხ.). კიდევ უფრო თვალსაჩინოთ ზღბა სარწმუნოებრივი სცენის გადაქცევა ყოფაცხოვრების სცენათ აღორძინების ხანის იტალიურ, ნიდერლანდიურ და გერმანულ ხელოვნებაში. გირლანდაიოს ფრესკოები ფლორენციის სანტა მარია ნოველას ტაძარში, რელიგიური სიუჟეტის მიუხედავათ, ნამდვილ ყოფაცხოვრებას წარმოადგენენ, სურათზე, რომელიც იოანეს დაბადებას გამოჰხატავს, ფლორენციულ ოთახს ვხედავთ. დედა საწოლზე წამომჯდარა და მიესალმება სამს მანდილოსანს, რომელიც მის სანახავათ და მოსალოცავათ მოსულან. მსახური ქალი ახალშობილს ჰბანს. მეორე მსახურ ქალს საქმელ-სასმელით დატვირთული ხონჩა ზოაქვს. მნახაეების უკან ოთახში კიდევ ერთი მსახური ქალი შემოდის, თავზე ხილით სავსე კალათი ადგია. არსებითად ყოფაცხოვრებითი ხასიათის სურათებს წარმოადგენენ ნიდერლანდიელი მემლინგის ტილოები წმ. ურსულზე და დიურერის გრავიურა, სადაც წმ. ოჯახი წარმოდგენილია გერმანელი ხელოსნის ოჯახის სახით. ყოფაცხოვრებითი განხრა აქვს სარწმუნოებრივ სურათებს XVII ს. პოლანდიაშიც, რამდენათაც ეს თემატიკა იქ რემბრანდტის შემოქმედებაშია შენარჩუნებული. ზოგიერთი ეს სურათი ამ ხელოვანმა დახატა თავისი ოჯახური ცხოვრების მოვლენებთან დაკავშირებით („ხარება“—იმის გამო, რომ მისმა ცოლმა სასკიამ იგრძნო ფეხმძიმეთ ვარო, „აბრამის მსხვერპლი“—შვილის სიკედილის გამო).

იმ საზოგადოებაში, სადაც ბურჟუაზიული მეურნეობის და ბურჟუასიული კულტურის განვითარების პროცესი სწარმოებს, მაგრამ სადაც არისტოკრატია ჯერ კიდევ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს, რელიგიური ქანრის გვერდით სდგება წმინდა მითოლოგიური, რომელიც აქ ყოფაცხოვრებითი ქანრის ადგილს იკერს, ან უკეთ

ვთქვათ, ხელოვნების განვითარების საქანრო ყოფაცხოვრებითს ტენდენციას გამოხატავს გაარისტოკრატებულ მითოლოგიურ ფორმაში. ასეთი ნაწილობრივ არისტოკრატული საზოგადოება იყო XVII ს. ფლანდრიის საზოგადოება (ამ მხრივ განსხვავებული ჰოლანდიური-საგან) და ამიტომ აქ იორდანისის სტილის ბურჟუაზიული ყოფაცხოვრების მხვატრობის გვერდით სდგას მითოლოგიური ჟანრი რუბენისის შემოქმედებაში, ამ მხატვარმა მრავალი ასეთი სურათი დახატა სასიყვარულო ან ბაქჭური შინაარსისა. XVIII საუკუნის ფრანგული საზოგადოება XVII საუკუნის ფლანდრიის საზოგადოებას ჰგავდა იმით, რომ აქ არისტოკრატია არსებობს როლს ასრულებდა, ამიტომ მხატვრობაში აყვავებულია მითოლოგიური ჟანრი უმთავრესათ დარდიმანდული სიყვარულის სახით, ისე რომ არისტოკრატული კლასის დარდიმანდული ყოფაცხოვრება მითოლოგიური სახელების ნიღაბითაა დაფარული. „ზეფირს ფსიქეა ამურის კოშკში მიჰყავს; ვერტუმნი პომონას აცდენს; ვენერა თაყვანისმცემლების წრითაა გარშემორტყმული. შემდეგ მოდის იუპიტერის დარდიმანდული თავგადასავალი, იგი დანაიას ოქროს წვიმის სახით ესხმის თავს, კალისტროს სატირის სახით უახლოვდება, ხოლო ევროპას ხარის სახით და სხ.“ (მუტერი). ასეთი იყო თემები ბუშეს, ლემუანის, ნატუარის და სხ. დარდიმანდულ მითოლოგიური სურათებისა.

ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში სარწმუნოებრივი და მითოლოგიური ჟანრი ადგილს უთმობს ყოფაცხოვრებითს. ამ მოვლენის საილუსტრაციოთ ოთხი მაგალითია საკმაო—ბერძნული, ჰოლანდიური, ფრანგული და რუსული ხელოვნება.

IV საუკუნეში, როცა საბერძნეთი სავაქრო-ბურჟუაზიული კულტურის კერა ხდება, სტატუარული ხელოვნება საქანრო ელფერს ღებულობს. პრაქსიტელის მეოცნებე სატირები და სკოპასის გახელებული მენადები უკვე ყოფაცხოვრებითი სიუჟეტის საზღვარზე სდგანან. ნაგვიანები ეპოქის ბერძნულ ხელოვნებაში, რომელიც ბურჟუაზიული კულტურის ნიადაგზეა აღმოცენებული, ყოფაცხოვრება გამარჯვებას დღესასწაულობს. ტანაგრაში კერძო ბინებისთვის სახელგანთქმული ტერაკოტის პაწია ქანდაკებათ ამზადებენ „ბეოციური თიხიდან, მაგრამ ატტიური სილაზათით“, მათი თემა ყოველდღიური ცხოვრების ამბებია. აქ ვხედავთ მდიდრულათ ტანთჩაცმულ და თავდახურულ მანდილოსნებს, მასწავლებელს, რომელსაც მოწაფე მიჰყავს სკოლაში, ბავშვს, რომელიც ფრინველს ეთამაშება. ან ჩვენს წინაშე მხატვრის სახელოსნოა ან კიდევ პურის საცხობი, სადალაქო თუ დუქანი. ელლინისტურ ეპოქაში მდიდრები თავიანთ ოთახებს რელიე-

ფებით ამკობენ, თავიანთ ბალებს ქანდაკებებით და შადრევენებით: თემები აქაც ყოველგან მითოლოგიურ საჩანროა ან უბრალოთ ყოველდღიური ცხოვრებიდანაა აღებული. „საბერძნეთის პოლიტიკური ცხოვრების შეწყვეტასთან ერთად სწყდება აგრეთვე გატაცება ხალხის ყოფაცხოვრებით; ხელოვნება ახლა მიმართავს დამახასიათებელ საჩანრო ყოფაცხოვრების ტიპებს, რომელნიც ამოღებული არიან მოსახლეობის გარკვეული პროფესიული წრეებიდან, სოფლის ტიპები იქნება ეს თუ დიდი ქალაქების კრელი ქუჩის ცხოვრება. რა რიგ მრავალფერადი, კონტრასტებით აღსაყვს იყო ალექსანდრიის ქუჩის ცხოვრება, როგორი კრელი იქაური. ბრბო, რომელიც ბერძნებისა, აზიელებისა, ეგვიპტელებისა და ზანგებისაგან შესდგებოდა! ეს ტიპებია სოფლის დედაკაცი, რომელსაც ბაზარში ცხვარი მიჰყავს, ილაჯგაწყვეტილი მოხუცი მებადური, მთვრალი დედაბერი, მაწანწალა, ქუჩის მომღერალი ზანგი, ნუბიელი დამტარებელი და სხ. ამავე დროს ხელოვნება უკიდურესი რეალიზმის, თვით უტლანქესი ნატურალიზმის კალაპოტში ვარდება“ (ვაზერი. „ბერძნული ქანდაკება“).

ყოფაცხოვრების ასეთივე გამარჯვება ხდება XVII ს. ჰოლანდიაში, განვითარებული წმინდა ბურჟუაზიული კულტურის პირობებში. აქ XV საუკუნეში გაბატონებული იყო მემლინგის, ჰოსარტის, ჰესის, მატსეისის და სხ. რელიგიური თემატიკა; XVII საუკუნეში, ბურჟუაზიული კეთილდღეობის გარემოში, მას შემდეგ რაც გმირულ ბრძოლაში ჰოლანდიელებმა ესპანელებს ხელიდან ეროვნული და პოლიტიკური დამოუკიდებლობა გამოგლიჯეს, როცა გაჩნდნენ მყიდველები, რომელთაც უყვარდათ ოთახის სურათებით შემყოფა, რელიგიური თემების ადგილს ყოფაცხოვრების თემები იჭერენ ოსტადეს, იან სტეენის, ბრუვერის, გერარდ დოუს, მირისის და სხ. სურათებში. ისევე როგორც ამ ეპოქის ბურჟუაზიული საზოგადოება მსხვილი და წვრილი ბურჟუაზიისგან შესდგებოდა, ყოფაცხოვრების ჟანრსაც ჰოლანდიაში ორი სახე ჰქონდა: ზოგიერთი მხატვარი მდიდარი მალალი წრეების შინაურ ცხოვრებას ჰხატავდა, კონტაოთახებს, სადაც მოხდენილი მანდილოსანები და მამაკაცები მუსიკით ერთობიან (ტერბორკი), ზოგიერთი კიდევ ქალაქის (იან სტეენი) თუ სოფლის (ოსტადე, ბრუვერი) წვრილი ბურჟუაზიის ყოფაცხოვრებას ასახავდა.

XVIII საუკუნეში საფრანგეთი ნაწილობრივ კიდევ თავადაზნაურული ქვეყანა იყო, მაგრამ ბურჟუაზია თანდათან გაბატონებული ეკონომიური და კულტურული ძალა ხდებოდა; მეორე მხრით თვით

თავადაზნაურობა ეცემოდა, სასახლეს სტოვებდა სალონური ცხოვრების გულისთვის და თანდათან ბურჟუაზიულდებოდა. რევოლუციის წინა ეპოქის ფრანგული მხვატვრობა საესებით ყოფაცხოვრების ჟანრისაა. იმ მნიშვნელოვანი როლის გამო, რომელსაც ცხოვრებაში არისტოკრატია თამაშობდა, აქ საფრანგეთში, ჰოლანდიის წინააღმდეგ, ყოფაცხოვრების მხატვრობას უმთავრესათ საერო, სალონური, დარდიმანდული ხასიათი აქვს. ვატოს, ლანკრეს, ვანლოს და სხ. სურათები, რომელნიც არისტოკრატის დროსტარებას, არიფანებს, კონცერტებს, ნადირობას გამოაჩვენებენ, ფრაგონარის და ბუშეს სურათები, რომელნიც სხვა და სხვა ვარიანტებში დარდიმანდების ფლირტს გადმოგვცემენ, კოცნას, აშიკობას, პაემანს, ლალატს და სხ., ყოფაცხოვრების მხატვრობის არისტოკრატულ ვარიანტს წარმოადგენენ. გრენის სურათები „გლესური“ ცხოვრებიდან („ნიშნობა“, „უძღები შვილი“), ხოლო განსაკუთრებით შარდენის სურათები წვრილბურჟუაზიული ოჯახის ყოფაცხოვრებიდან ამ ეპოქის ყოფაცხოვრების ჟანრის ბურჟუაზიული ვარიანტს წარმოადგენენ.

როცა XIX საუკუნის შუა წლებში რუსეთმა იწყო ბურჟუაზიულ ქვეყნათ გადაქცევა, აქაც აუცილებლად იგივე მოვლენა უნდა განმეორებულიყო, რომელმაც პირველათ ელიზინისტურ საპერძნეთში იჩინა თავი, ხოლო შემდეგ XVII ს. საფრანგეთში. XIX საუკუნის პირველ ნახევარში, როცა რუსული ხელოვნება აბსოლუტური სახელმწიფოს და გაბატონებული კლასის საზღვრებით იყო შემოკარგული, ოფიციალურათ გაბატონებული მხატვრული ჟანრი რელიგიურ-ისტორიული მხატვრობა იყო. მართალია აკადემიაში „რუს ტენიერებისა და ოსტადების“ აღსაზრდელათ სპეციალური კლასი გახსნეს, მაგრამ აკადემიის პროფესორები ყოფაცხოვრების თემებს სერიოზულ მნიშვნელობას როდი აძლევდენ. მხოლოდ ჰუმორისტულათ თუ შეიძლებოდა ასეთი თემების დამუშავება. როცა მხატვართა წამქეზებელმა საზოგადოებამ იტალიაში სასწავლათ თავისი სიამაყე კ. ბრიულოვი გაგზავნა, ინსტრუქციაში ჩაუწერა, არ უნდა გაგიტაცოს იმან, რასაც „ფრანგები ჟანრს უწოდებენ“, „მხოლოდ ისტორიული მხატვრობაა ყურადღების ღირსი“, „ყოველდღიური ცხოვრების ამოცანებს ნაკლები მნიშვნელობა აქვს“, მათ მხოლოდ ის დრო უნდა მოვახმაროთ, რომელიც თავისუფალი გვრჩება სხვა უფრო მნიშვნელოვანი საქმეების შემდეგ.

მაგრამ რუსეთის ბურჟუაზიის ზრდასთან ერთად იზრდებოდა ტენდენცია ყოფაცხოვრების მხატვრობისადმი. უკვე პავლეს ეპოქაში გამოდიან ტინკოვი, მერცალოვი, იაკიმოვი, რომელნიც გლეხების

ეკეკასა და ქორწინებას ჰხატავენ ჰოლანდიელებისა და ფრანგების წაბადვით: ოციან წლებში მთელს სკოლას ჰქმნის ვენეციანოვი, ეტიულების შემქმნელი სოფლის ცხოვრებიდან, მხატვარი, რომელმაც, აკადემიის პრეზიდენტის ოლენენის სიტყვით, „რუსეთში პირველმა გაუხსნა გზა ხელოვნების ამ სასიაპოვნო დარგს, სხედასხვა ოჯახური და ხალხური მოვლენების გამომხატველს“. ორმოციან წლებში ვენეციანოვის საქმეს ფედოტოვი განაგრძობს, მას ალტაცებით ხვდებიან მეზიანურ-დემოკრატიული საზოგადოების ფართო წრეები, ხოლო ისეთი კონსერვატორები პოლიტიკასა და ხელოვნებაში როგორც ლეონტიევი იყო აღშფოფებას გამოსთქვამენ. თვით ლეონტიევი მწუხარებით აღნიშნავს, რომ „ისტორიული მხატვრობა ყოველგვარი დახმარებისა და ხელისშეწყობის მიუხედავად თანდათან ადგილს უთმობს ყოველდღიურ ყოვაცხოვრებას“, რაიცა, მისი აზრით, გამოწვეულია იმით, რომ დღეს ხელოვნებაში ტონს „გაუნათლებელი“ (ბურჟუაზია და ინტელიგენცია) იძლევიან. ბოლოს XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, როცა ბატონყმობა დაემხო, როცა კაპიტალიზმის ძალოვანი განვითარება დაიწყო, როცა ბურჟუაზიასა და მეზიანობასთან ერთად რეალიზმი გამეფდა როგორც მხატვრული სტილი, ყოვაცხოვრების მხატვრობა რუსეთშიც ისე აყვავდა, როგორც XV:II საუკუნის ჰოლანდიასა და XVIII საუკუნის საფრანგეთში. როცა აკადემიის 14 მოწაფეს საკონკურსო ტემათ მისცეს მითოლოგიური „ლხინი ვალჰალაში“, მათ დემონსტრაციულად უარი სთქვეს მის შესრულებაზე, მიატოვეს აკადემია და პერედვიჟნიკების აკადემია დაარსეს. მათი სახით გამარჯვებას დღესასწაულობდა სწორეთ ის ყოვაცხოვრებითი ჟანრი, რომელსაც აკადემიამ „ველური“ უწოდა, როგორც ელინისტურ ეპოქაში ბერძენი ჟანრის ტემი ძველი ხელოვნების მომხრეების მიერ დაცინვით „რიპაროგრაფებათ“ ე. ი. მთხუპნელებათ იყენენ მონათლული. რაც უფრო ვითარდებოდა ყოვაცხოვრების მხატვრობა პეროვის, კრამსკოის, მაკოვსკის, მისაი-ედოვის, პუკირევის, ნეერების და სხ. შემწეობით, მით უფრო მკაფიოთ გაისმოდა კონსერვატორების ხმა, ისინი გაიძახოდენ: „გვეშინია რა უნდა მოუვიდეს ხელოვნებას, როცა მხატვართა ახალი თაობა ულოლიავებს ზნეობრივ ქაობსა და ყოველდღიური ცხოვრების ნაძირალებს“. მაგრამ კიდევ უფრო მკაფიოთ და დამაჯერებელად გაისმოდა ყოვაცხოვრებითი რეალიზმის მედგარი იდეოლოგის და დამცველის სტასოვის ხმა: „რომელიმე მიტიუხისა თუ დუნიაშას, რომელიმე სოფლის მწერლისა თუ მზარქული ქალის, მოხელისა თუ მედუქნის ყოველდღიური ცხოვრების მომენტების გასაგებათ, საგრ-

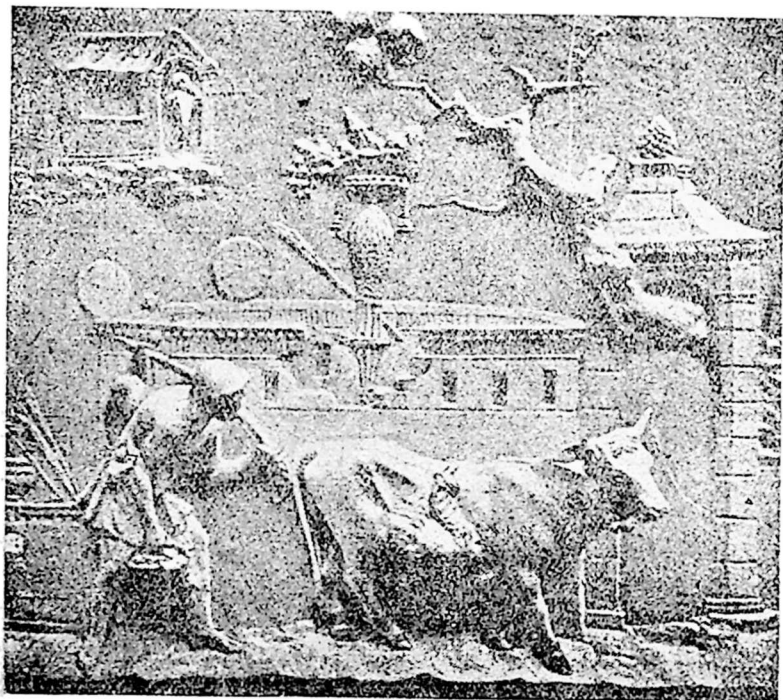
ძნობათ და გადმოსაცემათ ალბათ ბევრათ მეტი სიბრაღული, ნათელი ჰკუა, განვითარებული აზრი და გრძნობის სიღრმეა საჭირო, ვიდრე მხატვრისთვის გაუგებარი და უნახავი დიდი ადამიანების და დღესასწაულებრივი და ყალბი მოვლენების გადმოსაცემათ“.

თუ წარსულში შეიძლება ყოფაცხოვრებითი მხატვრობის ისეთი დარგები აღენიშნოთ, როგორცაა საერო, მეშჩანური, გლეხური ჟანრი, ბურჟუაზიული საზოგადოების განვითარების სიმალლეზე, გაშლილი სამრეწველო კაპიტალიზმის პირობებში ყოფაცხოვრების მხატვრობაში კიდევ ერთი დარგი უნდა წარმოშობილიყო, პროლეტარული ჟანრი. მუშათა კლასის ჩამოყალიბების, სოციალისტური მოძრაობის განვითარების ზეგავლენით ჟანრისტმა მხატვრებმა დაიწყეს მუშათა ინტერესების, ცხოვრების და ბრძოლის ასახვა. აღნიშნული სურათები წარმოადგენდენ ბურჟუაზიული ყოფაცხოვრებითი მხატვრობის ინდუსტრიულ-კაპიტალისტურ ვარიანტს.

!

XVII. პეიზაჟი და ნატიურმოკრტი

ფეოდალურ-პიერატიულ საზოგადოებაში პეიზაჟისთვის ადგილი არაა ხელოვნებაში, ისევე როგორც იქ ადგილი არაა პორტრეტისთვის. „საშუალო საუკუნეების ფეოდალური მსოფლიო ისევე ნაკლებ იცნობს პეიზაჟს, როგორც ძველი ჩინეთის, ძველი პერუს, ძველი მექსიკის, ძველი ასურეთის ფეოდალური მსოფლიო“ (ნაუზენშტეინი. „ასახვითი ხელოვნებათა სოციოლოგიის ცდა“).



ნავიანები ეპოქის ბერძნული რელიეფი

როგორც განცალკევებული მხატვრული და ნაწილობრივ სკულპტურული ქანრი პეიზაჟი, პორტრეტის მსგავსათ, მხოლოდ განვითარებული ბურჟუაზიული კულტურის სიმაღლეზე ჩნდება.

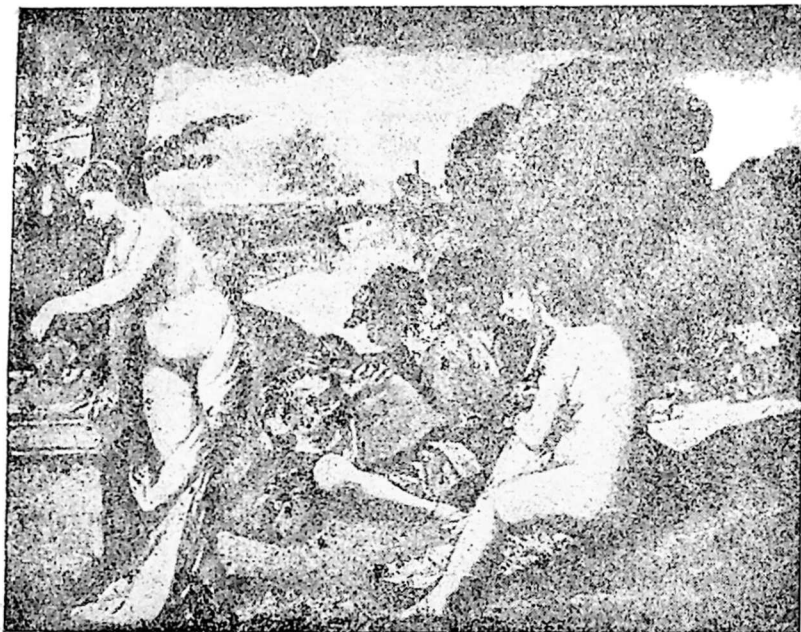
პეიზაჟის პირველი ჩანასახები ელლინისტური ხანის ბერძნულ ხელოვნებაში, მაშასადამე მეტის მეტათ გვიან, უმთავრესათ აქტი-ტექტონული და საზღვაო ფონების სახით ეგრეთ წოდებულ რელიეფ-სურათებზე გვხვდება.

რათა პეიზაჟს ხელახლა შევხედეთ, უნდა დავიცადოთ, სანამ ევროპიელი კაცობრიობა თეოდალური საშუალო საუკუნეების შემდეგ ხელახლა ავა ბურჟუაზიულ ურთიერთობათა სიმალეზე. მაგრამ ამ დონეზეც პეიზაჟს დიდხანს არ ძალუღმს გამოცალკეება დამოუკიდებელი დარგის სახით. „თვით განვითარებული ბურჟუაზიული წესწყობილების ეპოქაში ადამიანი ჯერ კიდევ მთავარ როლს ასრულებს“ (ჰაუზენშტეინი).

XV საუკუნის ნიდერლანდიურ ხელოვნებაში, მაგალითად, გემლინგის სურათებში „გვხვდება არქიტექტონული და თვით ლანდშაფტური მხატვრობა ადამიანების ფიგურებითურთ, რომელნიც ხანდახან მეტის მეტათ დაპატარავებული არიან. მაგრამ ყოველივე ეს არასოდეს არ წარმოადგენს სურათის მთავარ თემას. პირიქით, ამას ყოველთვის აქსესუარის ხასიათი ეძლევა. სურათის ნამდვილი თემა ყოველთვის დიდი ფიგურაა“ (ჰაუზენშტეინი).

აგრეთვე გერმანული აღორძინების ხელოვნებაშიც პეიზაჟი ჩვეულებრივ, მაგალითად დიურერის და კრანახის შემოქმედებაში, შემადგენელ ნაწილად შედის რელიგიურ სურათში, და მხოლოდ ალტდორფერმა შექმნა წმინდა პეიზაჟები, მაგრამ უმთავრესათ არქიტექტურული ლანდშაფტის სახით. იგივე მოვლენა მეორდება ეკონომიურად და მხატვრულად ყველაზე მოწინავე ქვეყანაში, XV საუკუნის იტალიაში. პეიზაჟი აქ ფონს წარმოადგენს ან სარწმუნოებრივი სიუჟეტისთვის (მაგ., ლეონარდო და ვინჩის „მადონა და წმინდა ანასა“, ან „კლდოვანი მღვიმის მადონაში“, რაფაელის „მადონასა“ და „წმენიერ მებაღე ქალში“) ან მითოლოგიური თემისა (ვერონეზეს „ვერონაში“), ან პორტრეტისა (ლეონარდო და ვინჩის „მონა ლიზასა“, პალმა ვეკიოს „სამ დასა“, სებასტიანო დელ პიომბოს „რომაელი ქალის პორტრეტში“ და სხვ.) ან, ბოლოს, ალეგორიული სურათისთვის (რაფაელის „რაიდნის ძილში“ და სხვ.).

პეიზაჟი, ისევე როგორც ნატიურმორტი, ცალკეედება როგორც განსაკუთრებული ენარი მხოლოდ XVII საუკუნის ჰოლანდიაში სრულიად განვითარებული ბურჟუაზიული წესწყობილების სიმალეზე. „მხოლოდ აქ იქცევა პეიზაჟი მთავარ პრობლემათ“ (ჰაუზენშტეინი). ვან-ჰოიენი, რუისდალი, ევერდინგენი, ჰობემა, რემბრანდტი—აი, ის სახელები, რომლითაც პეიზაჟი შედის მხატვრულ ენართა განვითარების ისტორიაში.



ჯორჯონე. პეიზაჟი ფიგურებითურთ

იმისათვის რათა პეიზაჟი ხელახლა გამოთიშულიყო და დამყარებულიყო როგორც განცალკევებული მხატვრული დარგი, რომელიც ისეთივე ყურადღების ღირსი იქნებოდა, როგორც პორტრეტი და სხვა ჟანრები, აუცილებლათ საჭირო იყო, რომ ხელახლა სადმე განვითარებული ბურჟუაზიული ურთიერთობა შექმნილიყო და განმტკიცებულიყო. თავისი გაშლის შემდეგ XVII საუკუნის ჰოლანდიაში პეიზაჟი ხელახლა ასეთსავე აყვავებას განიცდის ევროპიელი ერების ხელოვნებაში. ამ მოძრაობას ბუნებრივად წინამძღოლობს ყველაზე მოწინავე ბურჟუაზიული ქვეყანა, ინგლისი, სადაც ჯერ კიდევ XIX საუკუნის პირველ ნახევარში გამოდიან ისეთი პეიზაჟისტები, როგორიც არიან კონსტებლი, ტერნერი, ბონინგტონი. საუკუნის შუა წლებში საფრანგეთი თითქო ინგლისს იმეორებს. „ბარბიზონელები“ გადიან ქალაქიდან, ფონტენებლოს მახლობლათ სახლდებიან ტყეში და პეიზაჟი შეჰყავთ ფრანგულ მხატვრობაში როგორც სრულუფლებიანი წევრი. ინგლისზე და საფრანგეთზე უფრო დაგვიანებით იმავე ევოლუციას აკეთებს რუსული მხატვრობაც. XIX საუკუნის პირველ

ნახევარში სასახლის ოფიციალურ და საბატონო ხელოვნებაში ნაკლები ადგილი იყო პეიზაჟისთვის. კ. ბრიულოვის უცხოეთში სასწავლათ გაგზავნის დროს მხატვართა წამქეზებელი საზოგადოება საგანგებო ინსტრუქციაში აუთხილებდა მას, არ გაგიტაცოს არა თუ „სოფლის სცენებმა“ და „ინტერიერებმა“, არამედ თვით პეიზაჟმაცო. თავადახნაურული საზოგადოება, უკიდურეს შემთხვევაში, პეიზაჟს ურიგდებოდა თუ იქ ვილლები და ინგლისური პარკები იქნებოდა ასახული, ან გატჩინო და პავლოვსკი დარდიმანდ მამაკაცების და მანდილოსნების ფიგურებითურთ, ან ბოლოს იტალიის ეკზოტიური ბუნება (გალაქტიონოვი, შჩედრინი). მხოლოდ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში „პერედვიჟნიკები“ — შიშკინი, სავრასოვი, ვასილიევი, შემდეგ ლევიტანი და „მის ისკუსტვას“ მხატვრები პეიზაჟს საპატიო ადგილს უპყრობენ სხვა სამხატვრო ჟანრების გვერდით.

თუ ფეოდალურ საზოგადოებაში პეიზაჟის არსებობა შეუძლებელია, ეს უმთავრესათ იმიტ აიხსნება, რომ ასეთ საზოგადოებასა და ასეთ ხელოვნებაში ადამიანი მთავარ როლს ასრულებს „ჰიერატული კიბესა და ისტორიულ სცენაზე“ (ჰაუზენშტეინი). იმისათვის რათა მხატვარი ბუნების სანახაობით დაინტერესდეს, რათა მან დაიწყოს არა ადამიანის, არამედ ბუნების ასახვა, საჭიროა რომ საზოგადოებამ დასძლიოს სპირიტუალისტური ფეოდალური მსოფლმხედველობა, რომლის მიხედვით ადამიანი (წარჩინებული) ყოველივეა, ხოლო მატერია არაფერი: ამ მხატვარმა ბურჟუაზიული მეურნეობის ზეგავლენით, რომელიც მატერიალურ საგნებს იყენებს და ბუნებას იმორჩილებს, ისეთი მსოფლმხედველობა უნდა შეითვისოს, რომელიც მატერიაში ხედავს არა მარტო მატერიალურ სიკეთეთა წყაროს, არამედ სამყაროს შემეცნების წყაროსაც. ეკონომიური და იდეოლოგიური განვითარების ასეთ დონეზე XVII საუკუნეში იდგა ჰოლანდია, სადაც არა თუ საპეიზაჟო მხატვრობა დაიბადა, არამედ ცხოვრობდა და აზროვნობდა სპინოზა, „ეთიკის“ ავტორი, პანთეისტური ფილოსოფიის შემქმნელი.

„ჰოლანდიური საპეიზაჟო მხატვრობა სხვას არაფერს წარმოადგენს გარდა პანთეისტური, სპინოზისტურათ ამალღებული, მაგრამ არსებითად მეტად ფიზიოლოგიური მატერიალიზმისა. ესაა ხელოვნება საზოგადოებისა, რომელსაც სწამს „საგანთა ბუნება“ და ფიქრობს, რომ საუკეთესოთ მოიქცევა, თუ ეკონომიურათ, რელიგიური-ფილოსოფიურათ და მხატვრულათ „საგანთა ბუნებას“ დაეყრდნობა. ბუნების ახლათ აღმოჩენილი მშვენიერება მთელი მისი ფერადობრივი, სხივოსნური, ტონალური, ხაზობრივი და მასობრივ-კომპოზიციური



საქრებო მხარე. პეისაჟი

ურთიერთობის სისტემით ამ საზოგადოებას ბუნებრივობის იმანენტურ-ლოგიკის სიმბოლოთ ეჩვენება, რომელიც მას სწამს და რომელშიც იგი თავისი საკუთარი ცხოვრების პრინციპების გენიას სცნობს* (ჰაუზენშტეინი).

რეალისტურ-საგნობრივი მსოფლმხედველობის ასეთსავე პო-
ზიციიდან იდგა ევროპიული ბურჟუაზიაც XIX საუკუნეში, და ეს აღ-
ნიშნული ეკონომიური განვითარების შესაფერი მსოფლმხედველობა
მთავარი წყარო იყო, რომელიც ჰკვებავდა პეიზაჟის არსებობას. ეს
დებულება ხელს არ უშლის იმას, რომ განსაზღვრული როლი პეი-
ზაჟის, როგორც დამოუკიდებელი ჟანრის, დაბადებასა და განმტკი-
ცებაში, პლენარის არ იყოს, ითამაშა „ანტითეზისის“ კანონმა, რო-
მელსაც ხელოვნებაში ბევრათ უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს, ვიდ-
რე ჩვეულებრივ ფიქრობენ („ხელოვნების შესახებ“). პეიზაჟის წა-
სახვა და აყვავება გარეგნულად უეჭველად ქალაქის კულტურის განვი-
თარების პერიოდებს შეესაბამება. ნაგვიანები ბერძნული კულტურა,
როცა პეიზაჟის მაგვარი რაღაცის ნიშნები ჩნდება, დიდი მსოფლიო
ქალაქების კულტურა იყო; რენესანსის კულტურაც, როცა ხელასლა
ინტერესი ჩნდება პეიზაჟისადმი, აგრეთვე იტალიის, ნიდერლანდის
და გერმანიის სავაჭრო ქალაქებში დაიბადა. და, რასაკვირველია,
ეპოქა, როცა კონსტებლზ, ბარბიზონელები, პერედვიჟნიკები და
მათი მიმდევრები ჰქმნიდნენ, იყო ეპოქა, როცა ცხოვრება კვლავ
ურბანიზმის ნიშნის ქვეშ დადგა. და აი პეიზაჟი, როგორც მხატვ-
რული ჟანრი, პლენარის აზრით, წარმოსდგა როგორც ანტითეზი-
სი საქალაქო ყოფაცხოვრებისა, რომელიც დალილობასა და საწი-
ნაალმდევო შთაბეჭდილებათა და განცდათა მოთხოვნილებას იწვევს.
მაგრამ თუ ზემოაღნიშნული ბურჟუაზიული ან, უკეთ ვთქვათ, მატე-
რიალისტური მსოფლმხედველობა არ ყოფილიყო, „ანტითეზისის“
კანონს არ შეეძლო ბუნება მხატვრობის თემათ ექცია, ისევე რო-
გორც ანტითეზისის კანონს არ გამოუწვევია ის ბურჟუაზიული სა-
ზოგადოების განსაზღვრული საფეხურის დამახასიათებელი მოვლენა,
რომ ბუნება მეცნიერული შესწავლის საგანი ხდება. ამით ანტითე-
ზისის განსაზღვრულ როლს როდი უარეყოფ. ცნობილია ფრანგი
მხატვრის ტორესის სიტყვები პეიზაჟისტ რუსსოსადმი: „განსოვს თუ
არა ის დრო, როცა ჩვენ ჩვენი მანსარდის ფანჯარაში ვისხედით,
ფეხები სახურავისკენ გვექონდა გადაკიდებული და ვუტყუროდით უთ-
ვალავ სახლებს და მილებს, რომელსაც შენ შორიდან მთებსა და
სოფლებს ადარებდი? გახსოვს თუ არა პატარა ხე, რომლის დანახ-
ვაც ჩვენ შეგვეძლო? თვითთული კვირტი, რომელსაც გაზაფხულზე პა-
ტარა ვერხვი გამოიღებდა, ჩვენს სიხარულს იწვევდა. შემოდგომით
კი ჩვენ ჩამოცვენულ ფოთლებს ვითვლიდით“.

როცა კაპიტალისტური და ურბანიტული განვითარება XIX
საუკუნის დასასრულში და XX საუკუნის დასაწყისში უმაღლეს მწვე-

რვალს აღწევს, ბუნების პეიზაჟის ადგილს ქალაქის პეიზაჟი იკერს. ქალაქი მხატვრობაში თავდაპირველათ იქ დარჩენილი ბუნების უკანასკნელი ნაშთებით იკრება, თავისი მწვანე ოაზისებით (მონეს „ტიულიერი“, რენჟარის ბულვარები). შემდეგ პეიზაჟი იქსოვა ქუჩებისა და სახლებისა, სადგურებისა და მოედნებისაგან (პიზაროს „მოედანი ოპერის წინ“, მონეს „სენ ლაზარის სადგური“). ისახებიან გემებით და ხომალდებით გამოცოცხლებული ნავთსადგურები (მონეს „ბორდოს ნავთსადგური“, ა. მარტენის „ნავთსადგური“), უზარმაზარი ხიდები და სახლები (პენელის „ნიუიორკის პეიზაჟები“), ვეებერთელა ფაბრიკები, ქარხნები და შალაროები (პენელის „შარლერუა“ და სხ.). ამავე გზით ბუნების პეიზაჟის შეცვლისა ქალაქის პეიზაჟით იტალიელი ფუტურისტებიც წავიდნენ რეალისტებისა და იმპრესიონისტების მსგავსათ. პეიზაჟი ყველგან არისო, აცხადებს ბოჩონი (Pittura, scuola futuriste). და ამ ლოზუნგის მიხედვით ისინი თავიანთ ფუტურისტულ ჟანგორზე ხატავენ, როგორ მიდის ქუჩა (ქარა), როგორ აწვებიან სახლები ზეცას (რუსოლო). როგორ იზრდება კალაქი (ბოჩონი); ამ შემთხვევაში სცილობენ საგნები მათს დინამიურ მოძრაობაში გადმოსცენ. რუსულ მხატვრობაშიც მსგავსი მოვლენა ხდება. საკმაოა გავიხსენოთ დობუჟინსკის ორიგინალური ქალაქური პეიზაჟები.

პეიზაჟი, რომელიც უცნობია ფეოდალურ-მოგვეურ საზოგადოებებში და ვერ ვითარდება ვერც აბსოლუტისტურ-ნახევრათ თავადაზნაურულ ორგანიზაციებში, მნიშვნელოვან მხატვრულ მოვლენას წარმოადგენს მხოლოდ ბურჟუაზიულ ხელოვნებაში, ისიც მისი პრსებობის დასაწყისის პერიოდში, როცა ჯერ კიდევ აღმოფხვრილი არაა ფეოდალურ-რელიგიური ტრადიცია; იგი აქ წარმოადგენს სხვა შინაარსის კომპოზიციაში შემავალ ელემენტს და თავისუფლდება და დამოუკიდებელი ჟანრის სახით ვითარდება მხოლოდ ბურჟუაზიულ ურთიერთობათა განვითარების პირობებში, საგნობრივი მსოფლმხედველობისა და გაძლიერებული რეალისტური გრძობის ბატონობის დროს, რათა როცა კაპიტალიზმი „ასფალტის კულტურის პერიოდში“ უმაღლეს მწვერვალს მიაღწევს (ზომბარტი), ბუნების პეიზაჟიდან ქალაქის პეიზაჟად იქცეს.

პეიზაჟის მსგავსათ საგნებისა და ნივთების ასახვაც— ნატიურ-მორტიც, იმავე მიზეზების გამო, მხოლოდ ბურჟუაზიულ საზოგადოებებშია შესაძლებელი. მისთვის ადგილი არ არის არც ფეოდალურ-მოგვეურ, არც აბსოლუტისტურათ აშენებულ ნახევარ-თავადაზნაურულ საზოგადოებათა ხელოვნებაში. ბერძნულ ხელოვნებაში ნივთები მხოლოდ ბურჟუაზიული განვითარების დონეზე ჩნდებიან. ბერძენი

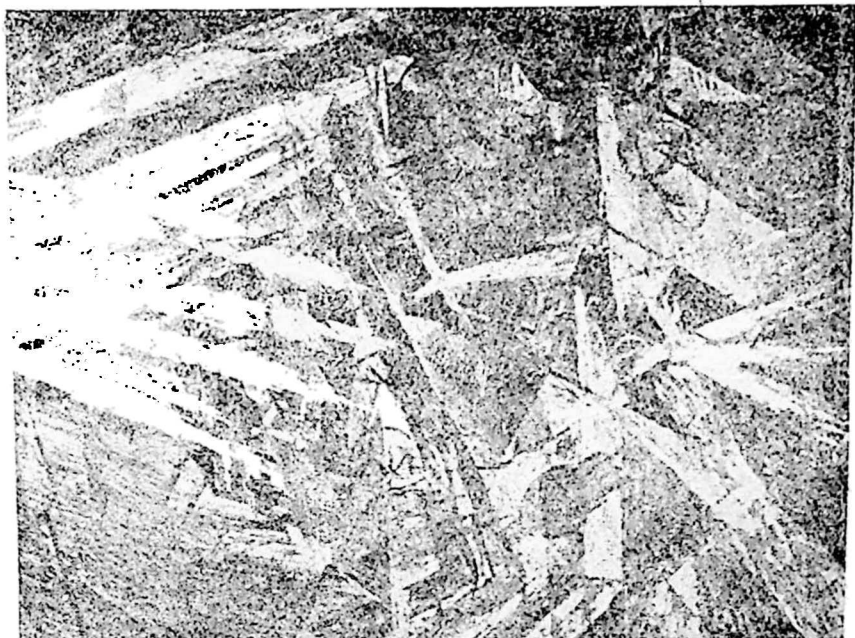
მხატვრები პარაზიასი და ზევქსისი, რამდენათაც მათ შესახებ ცნობები გვაქვს, თავიანთ სადგამო სურათებში სწორეთ ნივთებსა და უსულო საგნებს ხატავდენ, მაგ. ფარდასა და ყურძნის მტევანს. ელინისტურ რელიეფებშიც ყოველგვარი უსულო საგნები გვხვდება, როგორცაა იარაღი და ნიღაბები. ტენდენცია ნივთების ასახვისადმი დასავლეთში ხელახლა აღორძინების ხანის იტალიურ ხელოვნებაში ჩნდება, იქ ამ ტენდენციამ როდი გამოიწვია ნატიურმორტის გამოთიშვა მხატვრობის დამოუკიდებელ დარგათ. ნატიურმორტი აქ, ისევე როგორც პეიზაჟიც, სხვა შინაარსის სურათში შედის შემადგენელ ელემენტათ. ასე, მაგალითად, საიდუმლო სერობის მხატვრები თეფშებსა, პურსა, ღვინის სურებსა და სხვ. ათავსებენ იმ სუფრაზე, რომელსაც ქრისტე და მისი მოწაფეები უსხდენ. მხოლოდ ბურჟუაზიულ ჰოლანდიაში, XVII საუკუნეში, შესძლო ნატიურმორტმა გამოთიშვა დამოუკიდებელ მხატვრულ დარგათ. „რაც უფრო დამოუკიდებლათ, რაც უფრო ზუსტათ ვითარდებოდა ბურჟუაზიული საზოგადოების ლოგიკა, საგნობრივი მსოფლმხედველობის ლოგიკა, მით უფრო მკაფიოთ გამოდიოდენ პირველ პლანზე ახალი საგნობრივი სიუჟეტები—პეიზაჟი და ნატიურმორტი. ნატიურმორტის ჩასახვას XVI საუკუნეში ვამჩნევთ. მაგრამ კოლექტიური მხატვრული პრობლემის სახით ნატიურმორტი გვევლინება მხოლოდ იმ მომენტში, როცა რემბრანდტი ბურჟუაზიული საგნობრივი გმირობის სტილით დაკლულ ხარს ხატავს“ (პაუზენშტეინი, „ხელოვნების სოციოლოგიის ცდა“). თუ ნათობრივი მსოფლმხედველობის ბატონობა ხსნის ნატიურმორტის ჩასახვისა და განმტკიცების ფაქტს ჰოლანდიაში, ნატიურმორტის შინაარსი ჰოლანდიის ბურჟუაზიული საზოგადოების იდეოლოგიით განისაზღვრებოდა. ჰოლანდიელი ბურჟუა თავის მსოფლმხედველობას ორ პოლარულ პრინციპზე აშენებდა: ერთი მხრით ცხოვრების დატკობაზე ტლანქი ჭამასმის შემწეობით, მეორე მხრით ყოველივე ამქვეყნიურის წარმავლობის აზრზე, რომლის წყალობით ცხოვრების სიტკობება კიდევ უფრო ტკილი ხდებოდა. ამიტომ ჰოლანდიური ნატიურმორტი ასახავს ან გემრიელ საუზმეებსა და სადილებს ან ისეთ საგნებს, რომელნიც *memento mori*-ვით გაისმიან.

„არ იყო ისეთი შეძლებული ჰოლანდიური სასადილო, სადაც საუზმისა თუ სადილის სურათი არ ყოფილიყოს მოთავსებული, გემრიელათ დალაგებული თევზეულობითა და კიბოებით, ხილით, პურიით, ღვინით და სხვა რამ ჩასატკბარუნებელით“. „განსაკუთრებით კლაეცი, უმცროსი ფ. პალსი და სხ. მოხდენილათ ათანხმებდენ ვერცხლის სასმისებს, მოსევადებულ ქურქლეულობას და ბრკვეიალა თეფ-

შებსა და ხონჩებს ლორითა, ლოკოკინებითა და ატმებით. მათი ნაწარმოები ამჟღავნებს კმაყოფილ ბურჟუას, რომელსაც კარგი ღვინის სარდაფი და ლამაზი ქურქლეულობა აქვს“ (მუტერი. „მხატვრობის ისტორია“). ხოლო ასეთი ცხოვრების დამადასტურებელი ნატიურმორტის გვერდით მისი საწინააღმდეგო სურათებია: „მიცვალებულთა თავები, ლოცვანები, სილის საათები, ჯვარცმა, თხელი ჭიქები, თიხის ჩიბუხები, თაფლის სანთლები, რომელნიც ნელნელა იწვიან (პიტერ პოტერის სურათებში): მათ აღამიანს ამაოებათა ამაოება უნდა მოაგონონ. Vanitas, აი რა აწერია ასეთ სურათებს“ (მუტერი).

რათა ნატიურმორტს მხატვრობაში ხელახლა დაეჭირა დამოუკიდებელი ეპარის ადგილი, საჭირო იყო, რომ ევროპიულ საზოგადოებას მიეღწია იმ შეუმღვრეველი ბურჟუაზიული განვითარებისა და ყოფნის დონესთვის, რომელზედაც ჰოლანდია იდგა XVII საუკუნეში, ეს კი დასავლეთში მხოლოდ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში მოხდა, ხოლო რუსეთში XX საუკუნის დასაწყისში. მაგრამ XIX საუკუნის მეორე ნახევარშიც ნატიურმორტმა გაპირვებით გაიკვალა გზა დამოუკიდებლობისაკენ: ჩვეულებრივ ნატიურმორტი აქ, ისევე როგორც წინათ იტალიაში, მხოლოდ სურათის ელემენტს წარმოადგენს. მაგალითისათვის შეიძლება ე. მანეს სურათს მივუთითოთ, „ბარი ფოლი ბერაერში“, სადაც ბუფეტის დაზგაზე ბოთლები, ჭიქები, ხილულობა აწყვია, ამასთანავე მათი გამონაკრთომი სარკეშიც სჩანს; მაგრამ მათ შეჯიბრება უნდა გაუწიონ გამყიდველი ქალის ფიგურას, რომელიც აგრეთვე უკანა სარკეში გამოკრთის; იგივე ითქმის რენუარის სურათსა „საუზმეზე“, სადაც მაყურებლის ყურადღება გარებულთა სამ აღამიანურ ფიგურასა და სუფრის ნატიურმორტს შორის. სხვაგან კიდევ საგნები ორთქმავლებისა და ვაგონების სახით გვევლინებიან სადგურის ფონზე (მონეს „სენ ლაზარის სადგური“). მხოლოდ სეზანის მხატვრობაში ნატიურმორტი დღესასწაულებრივად იჭრება როგორც დამოუკიდებელი დარგი და ამ მხატვრის კვალს მიჰყვებიან მისი მიმდევრები დასავლეთ ევროპასა და სხვა ქვეყნებში.

კაპიტალისტური განვითარების უმაღლეს მწვერვალზე, გაბატონებული სამანქანო ტექნიკის გარემოში ნატიურმორტს აუცილებლათ უნდა შეეცვალა თავისი შინაარსი და თავისი სახე. იტალიელი ფუტურისტები თავიანთ ამოცანათ ისახავდნ უკვე არა ბუნების და ნივთების გადმოკებას, არამედ იმ ძალებისა, რომელიც მატერიალსა და ნივთებს ამოძრავებენ. ბოჩონი გადმოსცემს „ელასტიურობის იდეას“, კარრა— „ცენტრომსრბოლ ძალებს“, ბალლა, არა ავტომობილს, არამედ „ავტომობილის დინამიკას“ და სხ. კონსტრუქტივის-



ბოჩონი. ქუჩის ძალები

ტები თავიანთი მხრით სცდილობენ მანქანის ეს თუ ის ნაწილი ასახონ პიკაბიას მსგავსათ. იგივე მოვლენა მეორდება ქანდაკებაშიც. ფუტურისტული და კონსტრუქტიული ნატიურმორტი ამ ჟანრის ინდუსტრიულ-ტექნიკური ვარიანტია, იგი შეეფერება კაპიტალიზმის უკანასკნელ უაღრესათ განვითარებულ ფაზისს, ისევე როგორც ქალაქის პეიზაჟი ჩვეულებრივი პეიზაჟის ინდუსტრიულ-ურბანული ვარიანტია.

XVIII. მოძრაობის, კერძოების და სინათლის პრობლემები ხელოვნებაში

ფეოდალურ-მოგვურ, ნატურალურ მეურნეობაზე დაყრდნობილ საზოგადოებათა ხელოვნება თავის მთავარ თემას-ღმერთისა და ბატონის ფიგურას მხოლოდ უმოდრაობის მდგომარეობაში ასახავს. ბატონყმურ-ნატურალური მეურნეობის უმოდრაობას და გაქვავებას იმ დღესასწაულებრივ პათოსთან დაკავშირებით, რომელშიაც გაბატონებული ფეოდალური კლასის თვითშეგნება მქავნდება. უმოდრაობის იდეა მოსდევდა ხელოვნებაში. ეგვიპტელი ხელოვანი ფარაონსა და ღვთაებას დიადი სიმშვიდის მდგომარეობაში გადმოსცემდნენ. მაშინაც კი, როცა ფიგურა სიარულის დროსაა გადმოცემული, ერთი ფეხი ოდნავ წინაა გადადგმული. იგივე სტატიურობა დამახასიათებელია ფეოდალური ხანის არქაული ბერძნული ხელოვნებისთვის: „აპოლონ ტენელი“ ორივე ფეხით უძრავათ სდგას მიწაზე გაქვავებულ პოზაში. იგივე უმოდრაობა სჩანს ფეოდალური ეპოქის ხუროთმოძღვრებაშიც. დორიული ორდენი თავის სვეტისთავეებში ანხორციელებს ამ სიმშვიდის მდგომარეობას უძრავ-გაქვავებული ხაზებით.

V-IV საუკუნეებში ბერძნულ ხუროთმოძღვრებასა და ქანდაკებაში მოძრაობა იჭრება. დორიული სტილის გაქვავებული სვეტის თავი თითქო დნება, თითქო მოძრაობას იწყებს, გვერდებისკენ მიმდინარეობს მოძრავი და დამრგვალებული ხაზებით. მოძრავი ადამიანური სხეულის ასახვის პრობლემა თითქო ბერძნული ქანდაკების ცენტრალური პრობლემა ხდება. V საუკუნის ხელოვანი პოლიკლეტი მოძრავ ადამიანს ცალფეხაწეულს აქანდაკებს. „პოლიკლეტის ქანდაკებათა თავისებურებათ იმას სთვლიდნენ, რომ იგი ცალფეხაწეული სდგას. ეს მთელი მიღწევაა და მისი დამსახურება V საუკუნის ბერძნულ ხელოვნებას ეკუთვნის“ (რეინაკი). პოლიკლეტის „დორიფერი“ მართლაც მიაბიჯებს. კიდევ უფრო თანმიმდევრობითაა გადმოცემული მოძრაობა მირონის „დისკოს მტყორცნელში“, რომელიც გამოქანდაკებულია მოხრილ პოზაში, დისკოს გატყორცნის წინ; გაქვავებული აპოლონ ტენელის გვერდით მირონის ატლეტი თავიდან ფეხებამდე მოძრაობაა.

ანტიური ხელოვნების მკვლევარები რეინაკი და ვალდჰაუერი ერთსულოვნათ აღნიშნავენ, რომ V საუკუნის ბერძნულ ქანდაკებაში მოძრაობა შეიქრა, მაგრამ გვერდს უვლიან საკითხს, რატომ სწორეთ ამ ეპოქასა და რატომ სწორეთ საბერძნეთში იდგა ეს პრობლემა მხატვრების წინაშე. მათი შეხედულებით ესაა მხოლოდ რგოლი ხელოვნების თვითგანვითარების პროცესში, რომელიც თვითნებურათ, გარეგანი ბიძგებისა და იძულების დაუხმარებლათ მივიდა ამ პრობლემამდე. ნამდვილად კი ამ პრობლემის ხელოვნებაში დასმა შეიძლებოდა მხოლოდ-მას შეძლეგ, როცა ცხოვრებამ მისთვის ნიადაგი მოამზადა. ეს პრობლემა შეუძლებელი იყო ფეოდალურ წესწყობილებაში, ნატურალური მეურნეობის მუხრუჭებში, იგი შესაძლებელი გახდა მხოლოდ როცა განვითარებული ფულის მეურნეობის საქალაქო და სავაჭრო კულტურის ზეგავლენით თვით ცხოვრება გახდა მოძრავი, დინამიზმით აღსავსე. პელმანი ახასიათებს საბერძნეთის საზოგადოებრივი ისტორიის ამ ეპოქას და სამართლიანათ შენიშნავს: „ყოველივე მიმდინარე გახდა, სახელმწიფო და უფლება, მეურნეობა და საზოგადოება, მეცნიერება და ხელოვნება, ზნეჩვეულება და სარწმუნოება“ („ანტიური კომუნიზმი“). ჰერაკლიტემ ეს ახალი რიტმი ბურჟუაზიულ საქალაქო ცხოვრებისა ცნობილ სიტყვებში გამოჰხატა: „ყოველივე მიმდინარეობს, ყოველივე მოძრაობს, არაფერი არაა დამშვიდებული“. „ეს ფილოსოფიური აზრი მკაფიოთ ეწინააღმდეგება კონსერვატიულ-ფეოდალურ სტილს, რომლის ცხოვრების აქსიომა ამბობს, არაფერი არაა მოძრაობაშიო. ესაა მუდმივი კონტრასტი



აპოლონ ტენელი

უმოდრაო და მოძრავ ცხოვრების სტილსა, ფეოდალურ-აგრაარულ კონსერვატიზმს და ქალაქის ბურჟუაზიის ლიბერალიზმს შორის“ (ჰაუზენშტეინი. „ხელოვნება და საზოგადოება“).

ღორიული სვეტი და აპოლონ ტენეელი ფეოდალური კლასის უძრავი ხელოვნების სიმბოლოა. იონიური ორდენი და მირონის დისკოს მტყორცნელი საბერძნეთის ბურჟუაზიული ხელოვნების სიმბოლოებია, გამსჭვავლულნი მოქალაქე ბურჟუას დინამიური მსოფლშეგრძნებით. ელლინისტური პერიოდის ხელოვნებაში მოძრაობის



მირონი. დისკოს მტყორცნელი

პრობლემა განსაკუთრებულ სიმწვავესა და თავისებურებას იძენს. ხელოვანი თავის ამოცანათ ისახავს გადმოსცეს არა მოძრაობა საზოგადოთ, არამედ მოძრაობა ჩქარი, წუთიერი. ელლინისტური ყოფაცხოვრებითი სკულპტურის საყვარელ თემას, მაგალითად, კამათლის მოთამაშეები წარმოადგენენ, ხელოვანი ხელის და თითების ჩქარ, უცაბედ მოძრაობათ ასახავს (Hamaus. „Impressionismus“). მოძრაობის რეალისტური გაგება ადგილს უთმობს იმპრესიონისტულ გაგებას,—ეს მოვლენა შემდეგ კანონშეზომილად მეორდება საზოგადოებრივი განვითარების ანალოგიურ საფეხურებზე განვითარებული სამოქალაქო კაპიტ-

ტალისტური და ინდივიდუალისტური კულტურის ეპოქაში.

ისევე როგორც არქაულ ბერძნულ ხელოვნებას წარმოდგენა არა აქვს მოძრავ ქვეყნიერებაზე, დასავლეთ ევროპიული ფეოდალიზმის ეპოქის ქანდაკებასა და მხატვრობაშიც ღმერთების, წმინდანების და ადამიანების ფიგურები სიმშვიდის მდგომარეობაშია გადმოცემული და ისევე როგორც საბერძნეთში მოძრაობა ხელოვნების პრობლემა ხდება მხოლოდ კაპიტალიზმის, ალებმიცემობის, ქალაქების განვითარებასთან ერთად, ისე დასავლეთ ევროპიულ ხელოვნებაშიც უმოდრაობას მოძრაობა სცვლის იმ ეპოქაში, როცა იტალიაში ფულადი მეურნეობა, ვაჭრობა პირველათ იწყებს განვითარებასა

და ადამიანების ცხოვრების და ფსიქიკის გარდაქმნას, როცა სოველისა და ბატონყმობის ყოფაცხოვრება ადგილს უთმობს განვითარებულ ქალაქურ ცხოვრებას. საკმაოა ერთნაწილად შევადაროთ ჯოტ-ტოს რომელიმე ფრესკო (XIV ს.), სადაც ცხოვრება უმოძრაოთაა გაყინული და სინიორელის ფრესკოები (XV), სადაც ყოველივე ამოძრავებულა, როგორც, მაგ., ორვიეტოს ეკლესიის „მიცვალებულთა აღდგომაში“. „ყველა ამ ნეტართა და წაწყმენდილთა, ეშმაკთა და ანგელოზთა ფიგურებს მოძრაობა ახასიათებს. მკედრეთით აღდგართა ჩონჩხები, დემონების ბრძოლა მათ მსხვერპლებთან, თამანი გაფრენა ეშმაკისა, რომელსაც ზურგზე დედაკაცი მოუკიდია, ყოველივე ეს დრამატიულ შთაბეჭდილებას ახდენს. ესაა დრამა, რომელიც პირველ წუთში მხოლოდ თავისი გარეგანი მოძრაობით ახდენს შთაბეჭდილებას, მაგრამ შემდეგ კუნთთა მოძრაობის პლასტიური თამაშით შინაგანი მოქმედების შთაბეჭდილებასაც იძლევა“ საიჩიკი. („ალორძინების ხელოვნება და ადამიანები“).

განსაკუთრებით XV საუკუნის ფლორენციის ხელოვნებანია დაყენებული მოძრაობის პრობლემა მკაფიოთ და გარკვეულათ. ანტონიო პოლაილოს დევგმირთა ბრძოლის გამოხატულებაში სხეული მძაფრათ ამოძრავებულ აქვს წარმოდგენილი, და თვით ის ფლორენციელი მხატვრები, რომელნიც ერთი შეხედვით თითქო თავს არ იწუხებდენ ამ პრობლემით, ნამდვილათ, უწინარეს ყოვლისა, სწორეთ მას სწყვეტდენ. ერთი შეხედვით თითქო ბოტიჩელის „აფროდიტეს დაბადების“ დანიშნულებაა შესსნა მიუძღვნას ქალის სხეულის სილამაზეს, ნამდვილათ კი მართალს ამბობს ბერნსონი, რომელიც ამ მხატვარს შემდეგი სიტყვებით ახასიათებს: „სიუჟეტსა და გამოსახულებას ნაკლები მნიშვნელობა ჰქონდა ბოტიჩელისთვის, თითქო მას შეხებისა და მოძრაობის სრულიად განყენებულ ელემენტთა იდეა სდევნიდეს. ავილოთ ის ხაზები, რომელნიც მის „აფროდიტეს დაბადებაში“ გაწეწილი თმების, აფროდიტის ტანსაცმელის და მოცეკვავე ტალღების მოძრაობას გამოჰხატავენ. გამოვეყოთ ეს ხაზები და შემდეგი აღმოჩნდება: ჩვენს წინაშეა მოძრაობის წმინდა ელემენტები, გააბსტრაჰირებული, გამოთიშული საგანთა კაეშირისაგან“.

როგორც ბურჟუაზიულ ბერძნულ და ბურჟუაზიულ ფლორენციულ საზოგადოებაში, სადაც ცხოვრება „მიმდინარე“ გახდა კარჩაკეტილი ნატურალური შეურნეობის გაყინვისა და უმოძრაობის შემდეგ, ხელოვანთა წინაშე ამოცანა იდგა ცხოვრება და ბუნება მათს დინამიკაში გადმოეცათ, იმავე პრობლემას ევროპიულ ქვეყნებ-

ში ხელოვანი ხელახლა უნდა დაეპყრო XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, როცა კაპიტალიზმმა მთელი ცხოვრება ქალაქური ცხოვრებისა და მაშინიზმის ზეგავლენით თანდათან უფრო ნერვიულათ და გააფთრებულათ აამოძრავა. როგორც საბერძნეთის ისტორიის ელლინისტურ პერიოდში, ისევე ახალი საზოგადოებრივობის აღნიშნულ ხანაშიც კულტურის და ხელოვნების ასპარეზი დიდი ქალაქები იყო, და როგორც მაშინ, ისე ახლაც რეალიზმი იმპრესიონიზმში გადადიოდა. ცხოვრება როგორც მოძრაობა—ასეთია თემა იმპრესიონისტ ლეგასი, რომლის სპეციალობას დოღებისა და ბალეტების დახატვა წარმოადგენდა. „მის სურათებში დაფიქსირებულია მოძრაობა და მიმოტრიალება, რომლის დანახვის შესაძლებლობას მხოლოდ მომენტალური ფოტოგრაფია იძლეოდა“ (მუტერი). ხელოვნების ერთმა ისტორიკოსმა (ჰააკმა) მას მოძრაობის ფანატიკოსი უწოდა. ცხოვრების იგივე დინამიური განათება, რომელიც თითქმის გიჟური ნათელმხედველობითაა გადმოცემული, წარმოადგენს ვან-გოგის შემოქმედების არსსაც, ეს მხატვარი, ერთი რუსი ხელოვნების მკოდნისა არ იყოს, ნამდვილი „აპოლოგეტია მსოფლიო დინამიკისა“ (ტუგენდხოლდ¹ „ვან-გოგის წერილები“). „იგი ხატავდა არა ქარის მიერ შემთხვევით გადაზნექილი ხის ეფექტს, არამედ თვით ხის ზრდას მიწისგან, შტოების ზრდას ხეზე. მისი კვიპაროსები გოთურ ტაძრებს ჰგვანან. მისი მთაგრეხილები მართლაც იგრისებიან. მისი გზები, კვლები და ყანის ხნულები მართლაც შორს მირბიან, მისი ფერების მოსმა მოლის ნოხივით ეფინება ან ზევით მიდის გორაკებზე“. იგივე დინამიკა, იგივე მოძრავი ცხოვრება სჩანს ნახაზებში. „აი ხე, რომელიც ზევით მირბის ხაზების გრეხილებით, აი ზვინები, რომელნიც სპირალებიდან შესდგებიან, სახურავები, რომელნიც კრამიტებით ზევით მიდიან ან დაძონძილი ტოტები, რომელნიც აქეთ-იქით იზრდებიან“. იგივე მოძრაობის პრობლემა სდგას ფუტურისტების ხელოვნებაში. თუ იმპრესიონისტები თავიანთ ამოცანათ ისახავდენ ქვეყნიერება მოძრაობაში გადმოეცათ, ფუტურისტებმა მიზნათ დაისახეს „თვით. დინამიური მოძრაობა“ გადმოეცათ სკულპტურულათ და ფერადობრივათ. „ყოველივე მოძრაობს, მირბის, ყოველივე ჩქარა იცვლება. პროფილი არასოდეს უძრავი არაა ჩვენს წინაშე, იგი მუდმივ ჩნდება და ბჭრება. თვალის ბადურაზე საგნების სახეები მრავლდებიან, ფორმას იცვლიან, ერთი მეორეს სდოენიან, როგორც ჩქარი ვიბრაციები მათ მიერ განვლილს სივრცეში“ („ხელოვან-ფუტურისტების მანიფესტი“). აღამიანის სხეულის დინამიკა, მანქანის დინამიკა, თვით დინამიზმის ცნება,—ისეთია ის ამოცანები, რომელთა გადაჭრას იტა-

ლიელი ფუტურისტები, მოქანდაკეები და მხატვრები, ბოჰონი და რუსოლო სცილობდნენ.

ისევე როგორც იმ ფეოდალურ საზოგადოებათა ხელოვნებაში, რომელნიც ნატურალური მეურნეობის საძირკველზე არიან დაყრდნობილნი, შეუძლებელია სამყაროსა და ცხოვრების გამოხატვა მოძრაობაში, რადგან ეს უკანასკნელი შესაძლებელი ხდება მხოლოდ იმ განვითარებულ ბურჟუაზიულ საზოგადოებათა ხელოვნებაში, სადაც თვით ცხოვრება იქცა მოძრაობათ (კლასიკური და ელლინისტური საბერძნეთი, ფლორენცია XV საუკუნეში, ევროპიული საზოგადოება XV საუკუნის დასასრულს და XVI საუკუნის დასაწყისში), ისევე შეუძლებელია ფეოდალურ და ფეოდალიზმის ზეგავლენით წარმოშობილ საზოგადოებათა ხელოვნებაში სამყაროს სამზომიანი ასახვის პრობლემა, პერსპექტივის პრობლემა, რომელიც აგრეთვე მხოლოდ ბურჟუაზიულ კაპიტალისტური მეურნეობის დონეზე ჩნდება.

საფრესკო მხატვრობა, რომელიც შეესაბამება ორგანიულ სამეურნეო-საზოგადოებრივ ფორმაციებს ნატურალური მიწათმოქმედების ფარგლებში ან ისეთ საზოგადოებრივ ფორმაციებს, რომელნიც შეიქმნენ ფეოდალურ-ნატურალური წესწყობილების გავლენით, მხოლოდ ორზომიან სამყაროს იცნობს. სივრცეს განი და სიმაღლე აქვს და არა სიღრმე. საგნები ერთი მეორის გვერდით სდგანან, თვით ისეთნიც, რომელნიც უკან არიან. საბერძნეთის ისტორიის ელლინისტურ პერიოდში საქმის ვითარება იცვლება. ჩნდება აშკარა სამზომიანი ცხოვრებისა და სამყაროს შეგრძნება. ჩნდება პერსპექტივის გრძნობა. ამას ამტკიცებს ელლინისტური ეპოქის რელიეფები. „ხელოვანი აშკარა განსხვავებას ხედავს წინა და უკანა ან წინა, საშუალო და უკანა პლანებს შორის, ფიგურებს ერთი მეორის უკან აჯგუფებს და ანაწილებს, ასე ვთქვათ, რამდენიმე ფართობში. ჩვენ გვხდება აგრეთვე პერსპექტივული რაკურსები და შემოკლებანი, მრავალრიცხოვანი გადაჭლობანი და სხ“. (ვახერი. „ბერძნული ქანდაკება“).

ეს ახალი მანერა რელიეფების დამუშავებისა შემთხვევით როდი იწყება ელლინისტურ ეპოქაში, მსოფლიო აღებმაცემობისა და იმპერიალისტური ტენდენციების ეპოქაში, როცა მსოფლიო თითქო გაფართოვდა, როცა კარჩაკეტილი მეურნეობის და პროვინციული განკერძოების კედლები, რომელნიც მას ზღუდავდნენ, დაემხვენ და მალეღი გახსნეს ყოველმხრივ.

სრულიად ბუნებრივია, რომ როცა ჯახალმა ევროპიელმა ერებ-
მა ხელახლა დაიწყეს ის სამეურნეო ევოლუცია, რომელიც ანტიუ-
რმა ქვეყანამ განიცადა, მათმა ხელოვნებამ ამ მზრივ განვითარების
იგივე საფეხურები განვლო. საფრესკო და სამოზაიკო კედლის მხატ-
ვრობაში, რომელიც კაპიტალიზმის დაწყებამდე საშუალო საუკუ-
ნობრივ დასავლეთსა და აღმოსავლეთში ბატონობდა, ქვეყანა ორ
ზომაშია გადმოცემული. როცა საფრესკო კედლის მხატვრობის
ადგილი სადგამო სურათმა დაიჭირა, რაიცა მოხდა მიწათმო-
ქმელ-ფეოდალური წესწყობილების სავაქრო კაპიტალიზმში გადას-
ვლის დროს, მხატვრების წინაშე ხელახლა, ისევე როგორც
ელლინისტურ ეპოქაში, ამოცანა დადგა ორზომიანობის კედელი
გარღვეულიყო პერსპექტივის მიერ, რომელსაც თვალი სიღრმესა და
შორეულ სივრცეში მიჰყავს. როგორც მოძრაობის პრობლემა, ისე
პერსპექტივის პრობლემა ერთი ცენტრალური ამოცანათაგანია იტა-
ლიის და კერძოდ ფლორენციის მხატვრობისა XV საუკუნეში.

ხუროთმოძღვარ ბრუნელესკოს და მხატვარ პაოლო უჩელოს თაო-
სნობით პერსპექტივის შესწავლა საყვარელ საგნათ გადაიქცა მრავ-
ვალი ხელოვნისთვის, როგორც იყენენ ლეონე ბატისტა ალბერტი ან
პიერო დელა ფრანჩესკა, სოლო XV საუკუნის მეორე ნახევარში
მელოცო და ფორლი და მანტენია. პერსპექტივას იტალიის მრავალ
ქალაქში ასწავლიდენ, მაგალითად, პადუაში. პ. უჩელო დღე და
ღამეს ატარებდა პერსპექტივულ ხატვაში. „პ. უჩელოსთვის მხატვრო-
ბა მხოლოდ საშუალება იყო ამა თუ იმ ამოცანის გადასაწყვეტათ
ამ დარგში ან თავის უნარის გამოსაჩენათ მის სიძნელეთა გადალახ-
ვაში. ამისდამიხედვით იგი ადგენდა სურათებს, რომელშიც სცილი-
ლობდა რაც შეიძლება მეტი სიღრმეში მიმავალი ხაზი აღენიშნა.
დახოცილი ცხენები ბრძოლის ველზე, მიცვალებული ან მომაკვდავი
მხედრები, გადატეხილი შუბები, ყანის ხნულები და სხ.—ყოველივე
ამას იგი იმ მიზნისთვის იყენებს, რომ მათემატიკურათ შეყრილი
ხაზების სქემა მიიღოს. უჩელო იმდენათ გატაცებულია ამ თავისი
ამოცანით, რომ ცხენებს ვარდისფრათ ან მწვანეთ ხატავს, ივიწყებს
მოქმედებასა და კომპოზიციას“ (ბერნსონი. „ფლორენციელი მხატვ-
რები“).

ხაზობრივი პერსპექტივის გვერდით ამ ეპოქაში ნათლად მჟღავ-
ნდება ჰაეროვანი პერსპექტივის გრძნობაც. ბიზანტიის იმპერატო-
რულ პიერატიული ხელოვნების ოქროს ფონი ჰქრება და მის ად-
გილს მომწვანო-ცისფერი ტონები იჭერენ, მათ თვალი შორს მიჰ-
ყავთ სივრცეში.

ისევე როგორც იტალია XV საუკუნეში არსებითად საბერძნეთის სოციალურ-ეკონომიურ განვითარებას იმეორებდა, პერსპექტივის პრობლემაც აქ ხელოვნებაში სწორეთ მაშინ ჩნდება, როცა იტალიამ გადალახა კარჩაკეტილი მეურნეობის ზღუდეები და მისმა სავაჭრო და საბანკო საქმეებმა მისთვის უსაზღვროთ გაათავართოვეს წინანდელი ვიწრო ჰორიზონტი.

როგორც მოძრაობა და პერსპექტივა, ისე სინათლის პრობლემაც მხოლოდ საზოგადოებრივი განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე სდგება მხატვრების წინაშე.

პირველათ იგი ელლინისტურ ხელოვნებაში გვხვდება. მაგალითისთვის შეგვიძლია მივუთითოთ ჰერკულანუმი ალმოჩენილ ფრესკოს იზიდას მღვდელმსახურების სურათით. „წინა პლანზე შუა ადგილი ზანგებს უჭირავთ; მათს შავს კანზე სინათლე ციმციმებს; ორივე მხარეს ხალხია დაგროვილი, სინათლე ბრბოს ცოცხლათ ანათებს აქა-იქ“ (კონ-ვინერი. „სტილთა ისტორია“). მეორეჯერ სინათლის პრობლემა XV-XVII საუკუნეების ხელოვნებაში დგება. უკვე ლეონარდო და ვინჩი უფიქრდებოდა მას, იგი ღრმად სწავლობდა ოპტიკის კანონებს. XVII საუკუნეში სინათლე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ხელოვნების გმირი, მისი ცენტრალური თემა ხდება. ამ ეპოქის საეკლესიო არქიტექტურა (ე. წ. ბაროკო) უმთავრესათ სინათლისა და ჩრდილის წინააღმდეგობაზეა აგებული. სინათლე თვალის მომპყრელი სიძლიერით იჭრება ტაძრის ბნელ კუთხეებში. იმავე წინააღმდეგობაზეა აგებული მხატვრობაც. კარავაჯიო იტალიაში სახელოსნოს სარდაფში ხსნის, იქ სინათლე ზემოდან იჭრება თანჯარაში. „მისი სურათების ერთი ნაწილი, მაგ. „გარდმოხსნა“ მკვეთრათაა განათებული, მაშინ როცა სხვა ნაწილები იკარგებიან უკანა ფონის სიბნელეში“ (მუტერი). სინათლე გამარჯვებას ღღესასწაულობს XVII საუკუნის პოლანდიურ ხელოვნებაშიც. ამის დამახასიათებელი ნიმუშებია პიტერ დე ჰოხი და სხვა ინტერიერისტები. „დე ჰოხს აინტერესებს მხოლოდ სინათლე, რომელიც ოქროსფერი მტერის სვეტებით იჭრება ოთახების ბინდბუნდსა და ბნელ ეზოებში“ (მუტერი). „მზის სინათლე იჭრება ოთახში, ციმციმებს ქვის იატაკზე, ლაპლაპებს სპილენძის შანდალზე, უცებ ანათებს ბნელს კუთხეს და შემდეგ ჩრდილის სხვადასხვა გრადაციებში იკარგება“ (კონრადი. „ერმიტაჟის სურათებს შორის“). სინათლის კიდევ უფრო გენიოსი პოეტი იყო რემბრანდტი. „სინათლე ბატონობს ყველა მის ნაწარმოებში, ყველაფერს განაგებს და ყველაფერი წონასწორობაში მოკყავს. სადაც არ უნდა იყოს სინათლის წყარო, ტილოს შუაგულში.

თუ ერთ ერთ კუთხეში, მთელი გარემო ფერადდება და იცვლება ამისდამიხედვით. თავისი მოქმედების მიხედვით სინათლე სურათში ჰქმნის ან ასიმეტრიას ან, პირიქით, სრულიად სწორ და სიმეტრიულ დალაგებას“ (ვერჰარნი. „რემბრანდტი“). სინათლის პოემებს წარმოადგენს რემბრანდტის „დანაია“, ერთი მისი ავტობორტრეტი და, განსაკუთრებით, სრულიად ფერიისებური „მსროლელთა (რაზმის გამოსვლა“, სადაც ადამიანები ბნელი ეზოდან მზით გაშუქებულ სივრცეში გამოდიან და სადაც სინათლე სხვადასხვა ელფერს შობს. ბაცი ყვითლიდან დაწყებული ალისფერ წითლამდე და შავ წყვდი-ადამდე.

მესამეჯერ სინათლის პრობლემა ცენტრალური ხდება XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპულ მხატვრობაში. იწყება იმპრესიონიზმის ეპოქა, რომლის მსგავსი მხატვრობამ უკვე განვლო ელლინისტურ პერიოდსა და XVII საუკუნის პოლანდიაში. მანე იძლევა ლოზუნგს, სინათლე სურათის მთავარი გმირიაო, და ამ ლოზუნგს ითვისებს მხატვრების მთელი ახალგაზრდა თაობა. „იმის შემდეგ რაც მხატვრებმა დიდი ხნის განმავლობაში მთელი ყურადღება იმას მოახმარეს, რომ ბაცი ნატურისფერი დღის სინათლე ეხატათ, მათ ხელი მოჰკიდეს უფრო რთული სინათლის მოვლენათა გადმოცემას. ისინი ხატავდნენ მალაზიების მოციმციმე სინათლეს, რომელიც წითელი, ვერცხლისფერი ან ოქროსფერი სხივებით სერავს ღამის წყვდიადს, ან ბალებს, სადაც იაპონური ფანრების შუქი ბრწყინვალე მოწითლო ტონებით ციაგობს ღამათიანი ქალიშვილების ფიგურათა გარშემო. ინტერიერების გამომხატველი სურათები სცდილობდნენ დაეკირათ განათების უსათუთესი ეფექტები, ფერების უფაქიზესი დაჯგუფებანი. ახალგაზრდა ქალები როიალს უსხედან ელექტრონით განათებულ ოთახში. თვით როიალზე წითელ აბაჟურიანი სანათურები ნაზ, საოცნებო შუქს აუვენენ. ან ხომლების მიერ უხვათ განათებულ დარბაზებში ფრაკიანი მამაკაცები და მდიდრულათ გამოწყობილი დედაკაცები სეირნობენ და სხ.“ (მუტერი. „მხატვრობის ისტორია“).

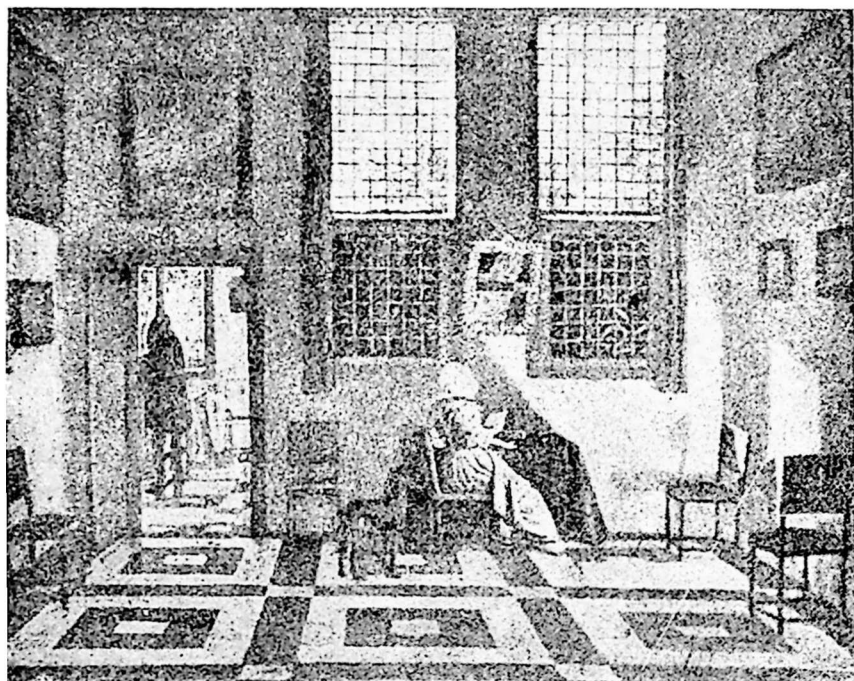
ასე იკრება სინათლის პრობლემა ხელოვნებაში განსაკუთრებით საგრძნობლათ სამეჯერ—ანტიური საზოგადოებრივობის ელლინისტურ პერიოდში, XV II საუკუნის პოლანდიაში და, ბოლოს, ევროპაში XIX საუკუნის დასასრულს. სამივე ეს პერიოდი განვითარებული ბურჟუაზიული სინამდვილისა და ბურჟუაზიული კულტურის ეპოქებს წარმოადგენენ. ეს მოვლენა მხოლოდ საზოგადოებრივი განვითარების ამ დონეზე იყო შესაძლებელი. ამ ინტერესში სინათლის

პრობლემისადმი, ისევე, რასაკვირველია, მოძრაობის და პერსპექტივის პრობლემის დაბუშავებაში, გამომჟღავნდა, ერთა მხრით, რეალიზმის გაძლიერებული გრძნობა, დამახასიათებელი განვითარებული ბურჟუაზიული საზოგადოებისათვის, ხოლო მეორე მხრით ამავე საზოგადოებისთვისვე დამახასიათებელი დინამიზმის გრძნობა, მიტომ რომ სინათლემ აიძულა წინათ ერთი მეორის გვერდით მდგომი ფერადები ელფერიდან ელჟერში გადასულიყვნენ, ამოძრავებულებიყვნენ; ბოლოს გამომჟღავნდა აგრეთვე ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში გაბატონებული, დაწყნარებული, უზრუნველყოფილი ელემენტების მისწრაფება „წმინდა ხელოვნებისადმი“. ხელოვნება თავისი საშუალებებით აღარ ანხორცილებს სარწმუნობრივ, ზნეობრივ, პოლიტიკურ იდეებს, იგი თავის განსაკუთრებულ მხატვრულ ამოცანათა გადაჭრას სცილობს.

როგორც ცნობილია, პლებანოვი უახლეს იმპრესიონიზმს ქვემიმავალი კლასის ხელოვნებათ სთელიდა, მიტომ რომ იმპრესიონიზმი ამჟღავნებს არა „იდეებს“, არამედ მხოლოდ „შეგრძნებათ“, სახელდობრ სინათლის შეგრძნებათ. იგივე საყვედური ეთქმის პიტერ დე ჰოხს და რემბრანდტს. მაგრამ მეორე ადგილას პლებანოვი ეთანხმება იმ აზრს, რომ რამდენათაც სინათლე დადებითი, ცხოვრების დამადასტურებელი მოვლენაა, იმდენათ სინათლის ამსახავი სურათი შეიძლება მისაღები იქნას მომავალი სოციალისტური ადამიანებისთვისაცო. სინათლის მხატვრობა წარმოადგენს არა ქვემიმავალი, არამედ გაბატონებული, ჯერ კიდევ ჯანსაღი და ძლიერი კლასის ხელოვნებას, ისეთი კლასისა, რომელმაც დაამთავრა თავისი ისტორიული ზეასვლა და რომელიც ამიტომ არ საჭიროებს „უტილიტარულ“ ხელოვნებას, არამედ თავის მხატვრების ხელით ჰქმნის „წმინდა“ ხელოვნებას, „ხელოვნებას ხელოვნებისათვის“.

მაგრამ არის განსხვავება ელინისტური ხელოვნების სინაილის ხატვასა, XVII საუკუნის ჰოლანდიურ მხატვრობას და XIX საუკუნის იმპრესიონიზმს შორის. მიმავალი ანტიური მსოფლიოს ხელოვნებაში სინათლის პრობლემა მხოლოდ ნართაულათაა აღნიშნული. XVII საუკუნის ეპოქაში იგი საკვებს პოულობდა ეპოქის განსაკუთრებულ პირობებში, მის მკვეთრ კონტრასტებში; თავადაზნაურობა და ბურჟუაზია, რომელნიც. ერთნაირათ ძლიერნი არიან, კონტრ-რეფორმაციის ასკეტიზმი და გაბატონებულ კლასთა ჰედონიზმი, მეფის კარის საზოგადოება და ახლათ ფეხადგმული პროლეტარიატი, აბსოლუტურ მონარქების სიდიადე და ქვეშევრდომთა უუფლებობა, ნაციონალური სახელმწიფო და მეურნეობის გაძლიე-

რებული ინტერნაციონალიზმი,—აი ასეთი მკვეთრი წინააღმდეგობებისგან იყო მოქსოვილი ამ ეპოქის სახე და მკვეთრ წინააღმდეგობებზეა აგებული ამ საზოგადოებათა არქიტექტურული, პლასტიური და სიტყვიერი სტილი. კონტრასტების და დისონანსების გრძნობა, მხატვრობის ენაზე, გადათარგმნილი, სწორეთ ნათელბნელის პრობლემას იძლეოდა.



პიტერ დე ჰოხი. მზიანი დღე.

ბოლოს, XIX საუკუნეში, როცა ნაწილობრივ პლენერიზმში, ხოლო ნაწილობრივი იმპერესიონიზმში ეს პრობლემა ხელახლა დასმულ იქმნა, იგი იზრდებოდა არა მარტო იმ გარემოებიდან, რომ დამშვიდებული, გაბატონებული და უზრუნველყოფილი ბურჟუაზიის ხელოვნებას დაეტყო ტენდენცია „წმინდა“, „მხატვრული“ გამხდარიყო, არამედ ახალ ტექნიკურ შესაძლებლობათაგან, ინდუსტრიული ეპოქის დიდი ქალაქების მთელი კულტურისაგან, მათი წინსვლისაგან.

„XIX საუკუნეში ცხოვრება უფრო ნათელი გახდა. სინათლე ოთახში იჭრებოდა არა პატარა სარკმელიდან, არამედ დიდი ფანჯ-

რების მაღალი მინებიდან. შემდეგ XIX საუკუნის ფიზიკის წარმატებამ შექმნა სინათლის სასწაულნი, რომელთა წინაშე გაშტერებულნი დადგებოდა ყოველი ძველი ხელოვანი. როცა ეს უკანასკნელნი ცხოვრობდენ, მხოლოდ სანთლები და ლამპები არსებობდა. ახლა მათი ადგილი გაზმა და ელექტრონმა დაიკირა. როცა სამოციან წლებში მოლურჯო ბინდუნდში გაზის ფანრები აციმციმდენ, მათ, ალბათ, ჯადოქრული ზღაპრის შთაბეჭდილება მოახდინეს. ასეთივე შთაბეჭდილება შეიქმნა შემდეგაც, როცა ოთახებსა და ქუჩებში პირველათ აენთენ ელექტრონის სანათურები“ (მუტერი).

XIX. უპრადების სოციოლოგია

ზოგიერთ ეპოქაში ხელოვანი-მხატვრები უმთავრესად ერთ სა-
ლებავებს ხმარობენ, ზოგიერთში კიდევ სხვას. მაგრამ ერთი და იმავე
ეპოქის ფარგლებში სხვადასხვა მხატვრები სხვადასხვა ფერად
შეხამებას ამჯობინებენ. თვითეულ ეპოქას, თვითეულ მხატვარს თა-
ვისი არჩეულ სალებავთა გაბმა აქვს. აღნიშნული მოვლენა შემთხ-
ვევითი როდია. სხვადასხვა ფერადები სხვადასხვა ნაირად მო-
ქმედებენ ინდივიდუუმის და საზოგადოების ფსიქიკაზე. მეორე მხრით
სხვადასხვა დარგი (საფრესკო, სადგამო) მოითხოვს ფერადების
სხვადასხვა შერჩევას, ისევე როგორც სურათის სხვადასხვა და-
ნიშნულება (საზოგადოებრივი შენობისა, კერძო ბინისთვის) აგრეთვე
ფერადების სხვადასხვა გვარ შერჩევას გულისხმობს. ხოლო რად-
გან აღნიშნული ფაქტები სოციალურ მოვლენას წარმოადგენენ,
ცხადია შეიძლება ფერადებისა და ფერად შეხამებათა სოციო-
ლოგიაზე ვილაპარაკოთ. ამ საკითხის დაუშუშავებლობის გამო ჯერ-
ჯერობით შეიძლება მხოლოდ სპეციალისტ-მკვლევართა აზრები და
შრომები გამოვიყენოთ და მხოლოდ რამდენიმე ზოგადი მოსაზრება
გამოვთქვათ და რამდენიმე ამ ზოგად მოსაზრებათა დამასურათებელი
კონკრეტული მაგალითი მოვიყვანოთ.

ბერძნული მხატვრობა მხოლოდ ორ ფერადს იცნობდა (გარ-
და შავისა და თეთრისა)—ყვითელს და წითელს. ფრესკოების
მხატვრები—პოლიგნოტი და სხ.—მხოლოდ ამ ორ ფერს ხმა-
რობდნენ. რა ფერებს მიმართავდნენ ბერძნული დგამის მხატვრობის ხე-
ლოვნები, ჩვენ დანამდვილებით არ ვიცით. აქედან წარმოსდგა მოსაზ-
რება, რომ ბერძნები ბრძები იყვენ ზოგიერთი ფერისთვისო. თუ
ბერძნების საფრესკო მხატვრობა მხოლოდ ყვითელ და წითელ ფერს
ხმარობდა, ეს შეიძლება იმით აიხსნებოდეს, რომ საფრესკო მხატვ-
რობა შემადგენელ ორგანიულ ნაწილად შედიოდა საზოგადოებრივ-
მონუმენტალურ ხელოვნებაში, რომელიც ბუნებრივად საზოგადოებ-
რივ კოლექტივს მიმართავს, ბრბოს, მოედანს, ყვითელი და წითელი
ფერები კი, —როგორც შპენგლერმა სთქვა თავის „ევროპის მშუხრ-
ში“, —„ახმაურებული საზოგადოებრივობის, მოედნის, სახალხო უქ-
მეების ფერებია“. მეორე მხრით ბერძნების საფრესკო მხატვრობაში

ფებს ძნელად მოიკიდებდა მომწვანო და მოცისფრო ტონები. საფრესკო მხატვრობა შეესაბამება არა მარტო საზოგადოებრივ-მონუმენტალურ ხელოვნებას, არამედ ისეთ საზოგადოებრივ კოლექტივსაც, რომელიც ჯერ კიდევ კარჩაკეტილი ადგილობრივი მეურნეობის ატმოსფეროში ცხოვრობს, სამყარო ორზომიანათ აქვს განაზრებული და ვერ წარმოუდგენია, რომ მას ამას გარდა სიღრმე და სიშორე აქვს. ცისფერი და მწვანე ტონები კი, იმავე შპენგლერისა არ იყოს, წარმოადგენენ არა „საგნების ფერებს, არამედ ატმოსფეროსი“. ეს საღებავები „სპობენ სხეულებრივობას და იწვენენ სიფართოვის, სიშორის, უსაზღვრობის შთაბეჭდილებას“. ფეოდალური პერიოდის და კაპიტალიზმისკენ გარდამავალი ხანის ბერძნისთვის მსოფლიოს, რომელიც უმთავრესათ სოფლის ან ქალაქის ვიწრო ჰორიზონტით იყო შემოზღუდული, არც სიფართოვე ჰქონდა, არც სიღრმე, არც უსაზღვრობა.

ახალ ევროპიულ ხელოვნებაში ცისფერი და მწვანე ტონები, „ატმოსფეროს ფერები“, რომელნიც სიშორის შთაბეჭდილებას იწვევენ, მხოლოდ განვითარებული ბურჟუაზიული კულტურის დონეზე ჩნდებიან, ალემბიცემობის ფართო განვითარებასთან. ერთად, როცა ამ უკანასკნელის წყალობით, მსოფლიომ, რომელიც ერთს დროს კარჩაკეტილი მეურნეობის ვიწრო ფარგლებით იყო შემოზღუდული, გაიწია სიღრმისა და სიშორისკენ, ჯერ ალორძინების ეპოქის იტალიაში, ხოლო შემდეგ XVII საუკუნის პოლანდიაში. ეს ფერები მხატვრობაში თითქმის ხაზობრივ პერსპექტივასთან ერთად ჩნდებიან როგორც ჰაეროვანი პერსპექტივის შემქნელი დამატება. „აქ ლაპარაკია არა ნოყიერ მახლობელ, გამახარებელ მწვანეზე, რომელსაც შემთხვევით და საკმაოთ იშვიათად რაფაელი და დიურერი იყენებენ ტანისამოსში, არამედ გაურკვეველ მოცისფრო მწვანე ფერადზე, რომელიც ათასნაირათ ლივლივებს თეთრიდან დაწყებული წყალის ფერამდე. ეს ტონები, რომელთაც თან სიღრმის შთაბეჭდილების გაძლიერება სდევს, იტალიაში ლეონარდო და ვინჩისა და გვერჩინო ალბანის ახასიათებს, პოლანდიაში რუისდალსა და ჰობემას“ (შპენგლერი).

XVII საუკუნის დასავლეთის ხელოვნებაში, როგორც ძირითადი, მუსიკის შემქმნელი ტონი მუქი წაბლისფერი მეფდება, იგი დიდხანს ბატონობდა მხატვრობაში, სანამ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში პლენერიზმმა და იმპრესიონიზმმა არ მოკლა იმით, რომ ნათელი და ღია ტონი დაუპირდაპირა. წაბლის ფერის ბატონობა XVII საუკუნის მხატვრობაში ისევე არა შემთხვევითი მოვლენაა,

როგორც ნათელი მზიურობის ბატონობა XIX საუკუნის მეორე ნახევარში. შპენგლერი ერთი მეორეს უპირდაპირებს ამ ორ ტონს და მათში ორი ეპოქის ფერადობრივ გამოხატულებას ხედავს ევროპიულ საზოგადოებათა ცხოვრებაში, სადაც, ისევე როგორც ანტიურს ქვეყანაში, ერთი მეორე ორმა პერიოდმა შესცვალა—კულტურის პერიოდმა და ცივილიზაციის პერიოდმა. კულტურა დაფუძნებულია რელიგიურ-მეტაფიზიკურ საძირკველზე, ხოლო ცივილიზაცია მეცნიერულ-ტექნიკურზე.

XVII საუკუნის წაბლისფერი ტონი, შპენგლერის აზრით, ეპოქის რელიგიურ-მეტაფიზიკური კულტურის გამოხატულებას წარმოადგენს, მაშინ როცა იმპრესიონისტების ნათელი ტონი დიდი მსოფლიო ქალაქების მეცნიერულ ტექნიკური ცივილიზაციის გამოხატულებაა. XVII საუკუნის კულტურა, ე. ი. იმ ეპოქის კულტურა, როცა საეკლესიო სარწმუნოებრივი ცხოვრება ხელახლა გაძლიერდა, როცა იტალიასა და ესპანიაში კონტრ-რეფორმაციამ გაიმარჯვა, მართლაც გაქლენთილი იყო რელიგიურობით, და ეგრედ წოდებული ბაროკოს ეპოქის იტალიელი და ესპანელი მხატვრების ბნელ ტონს, განსაკუთრებით მის დაპირისპირებაში სინათლისადმი, შეიძლებოდა რელიგიურ-მეტაფიზიკური აზრი ჰქონოდა. ისიც უნდა ითქვას, ეს მუქი ტონი იმიტაც აიხსნება, რომ XVII საუკუნეში მხატვრები ბრელ სახელოსნოებში მუშაობდნენ, და მრავალი სურათი, მაგალითად პოლანდიური, ბნელ ოთახში დასაკიდათ იყო დანიშნული. განვითარებული ბურჟუაზიულ-კაპიტალისტური კულტურის დონეზე ეს XVII საუკუნის წაბლისფერი ტონი განწირული იყო და კიდევ უნდა გამქრალიყო.

„XIX საუკუნეში ცხოვრება უფრო ნათელი გახდა. სინათლე ოთახებში იკრებოდა არა სარკმელიდან, არამედ დიდი ფანჯრების შინებიდან. გაზმა და ელექტრონმა სანთლებისა და ლამპების შუქი შესცვალა. მხატვრები დიდხანს მხდალათ გვერდს უვლიდნენ ამ სასწაულებრივ განათებას. ისინი მუშაობდნენ სახელოსნოს თანაბარ სინათლეში, ამასთანავე ამ უკანასკნელს ხელოვნური ფარდებით და კრეტსამგლეებით ახშობდნენ, ისე რომ იგი რაც შეიძლება უფრო შესაფერი ყოფილიყო იმ პირობებისა, რომელშიც ოდესღაც ძველი ოსტატები მუშაობდნენ. რიბოს მარინები მხატვრობის შედეგს წარმოადგენენ. მაგრამ უნდა ითქვას, გემები აქ მისცურავენ არა ოკეანეს ლურჯ ტალღებზე, არამედ წაბლისფერ ზეთზე. კურბეს „ქვის მთლებები“ გზატკეცილზე მუშაობენ შუადღის პაპანაქება სიციხეში. თქვენ კი თითქო ბნელ სარდაფში იცქირებით, მიტომ რომ კურბემ.

თავისი სურათი XVII საუკუნის ესპანელი მხატვრების ტონებში შეასრულა. მხატვრებმა თანდათან შეიგნეს, რომ სურათების წინანდელი ფერადობრივი ფორმა ეწინააღმდეგება იმას, რასაც თვალი ხედავს. და შეეცადენ ცხოვრების ახალი მოვლენებისთვის ახალი ფერადობრივი ფორმა გამოენახათ (მუტერი).

როცა სამოციანი წლების დასაწყისიდან როგორც განათების ტექნიკის, ისე ბურჟუაზიული საზოგადოების მთელი ყოფაცხოვრების ზეგავლენით აღნიშნული პირობები წარმოიშვენ, მხატვრებმა სიბნელეს ომი გამოუცხადეს სინათლის გულისთვის (ლეგრო, ფონტენე-ლა-ტური და სხ. საფრანგეთში), ეს ომი დასრულდა იმით, რომ წაბლისფერი დაამარცხა ნათელმა ტონმა, რომელიც ახალი საზოგადოების ყოფნას გამოჰხატავდა.

განსაზღვრული ფერადობრივი ტონების ბატონობა ან უპირატესობა ამა თუ იმ ეპოქის ხელოვნებაში აიხსნება არა მარტო იმით, რომ ამა თუ იმ ეპოქის საზოგადოებრივ სტრუქტურაში სწორეთ ეს ტონები უნდა მეთაურობდენ, არამედ ხშირათ იმითაც, თუ ვისთვისაა დაკვეთილი სურათი. თუ XVII საუკუნის პოლანდიურ და ფლამანდიურ მხატვრობას ერთმანეთს დაეუპირდაპირებთ, დაეინახავთ, რომ ფერადობრივი დამუშავება სულ სხვადასხვა ნაირია, პირველ შემთხვევაში მუქი, მეორეში, მაგ. რუბენის სურათებში, ნათელი, ეს სხვადასხვაობა მხოლოდ ნაწილობრივ აიხსნება მხატვრების ინდივიდუალური ტემპერამენტით, მისი ფესვები პოლანდური და ფლამანდიური საზოგადოების აღნაგობაში უნდა ვეძებოთ. პირველი საზოგადოება ბურჟუაზიულ-ხელოსნური იყო, მეორე უმეტეს ნაწილათ თავდაზნაურულ—ეკლესიური. „რუბენისი სურათები დაკვეთილი იყო ფართო ნათელი ეკლესიებისა და მედიდური პალატებისთვის, ისინი დღესასწაულებრივი და ფერადობრივი არიან. პოლანდიურ სურათებს კი ვიწრო, ნახევრათ ბნელ ოთახში ჰკიდებდენ, სადაც თვით დღე მუქათ იცქირება აქრელებულ ფანჯარაში. ამ დანიშნულების ადგილს, ბნელ ოთახებს, რომლის კედლები მუქი ხისაგან შესდგებოდა, ხოლო მრგვალი ფანჯრები პატარა ზომისა იყო, შეეფერება პოლანდიური სურათების ერთტონიანი სინათლის მხატვრობა. იქ (რუბენისი სურათებში) სჩანს მონუმენტალობა, დეკორაციული გაქანება და მყვირალა მხიარული ფერები, აქ კოლორისტულათ რალაც ოჯახურია, ინტიმური“ (მუტერი).

მაგრამ თვით ერთი და იმავე ქვეყნის საზღვრებში ფერადობრივი დამუშავება და ფერადთა გამმა იცვლება იმისდამხედვით, როგორი შენობებისთვისაა დანიშნული ესა თუ ის სურათი. კათო-

ლიკური ეკლესიებისთვის დანიშნული სურათები 'ესპანელი რიბერასი სიბნელისა და სინათლის კონტრასტზეა აგებული, ხოლო სამეფო დარბაზებისთვის დაკვეთილი სურათები ველასკეცისა ყვითელ მარგალიტისებურ ნათელ განმანათლებელ სურათზეა შექმნილი.

მაგრამ ფერადთა გამმა იცვლება არა მარტო იმ შენობის მიხედვით, რომლისთვისაც დაკვეთილია სურათი (და მაშასადამე არა მარტო საზოგადოების კლასობრივი სტრუქტურის მიხედვით, რომელიც შეიძლება იყოს ან აზნაურულ-ეკლესიური ყოფილიყო ან აბსოლუტისტურ-ეკლესიური ან კიდევ ბურჟუაზიული), არამედ იმის მიხედვითაც თუ რომელი საზოგადოებრივი კლასი ან რომელი საზოგადოებრივი ჯგუფი გამოხატავს მხატვრის შემოქმედებაში თავის არსებასა და შეგნებას. მოგვეხსენებათ და მონარქიულათ აგებული საზოგადოება ქურუმთა კლასისა და მონარქიული ხელისუფლების სახით უპირატესობას აძლევს ვარაყს ანუ ოქროსფერს, რომელიც სრულიად შეუძლებელია ბურჟუაზიულ საზოგადოებათა ხელოვნებაში. „ვარაყი საზოგადოათ ფერი არაა წინააღმდეგ ყვითელი ფერისა; ვარაყი გრძობად შთაბეჭდილებას იწვევს ლითონის გაფანტული გამონაკრთომის შემწეობით. ფერადები ბუნებრივი არიან; ლითონის ბზინვა კი, რომელიც თითქმის არასოდეს არ გვხვდება ბუნებაში, ზებუნებრივია. მოციმციმე ლითონი ცხოვრებას, ფიგურებს მათს ონტოლოგიურ სინამდვილეს ართმევს. ხატების და სურათების ვარაყიან ფონს ვარაყი დოგმატური მნიშვნელობა აქვს. იგი გამოჰხატავს ღვთაების არსებას და მოვლინებას“ (შენგლერი).

ზემოაღნიშნულთა მიხედვით ვარაყის ფონი ბიზანტიის საიმპერატორო ხელოვნებასა და პირველი ჰიერარტიული ზოლის დასავლეთ ევროპიულ ხელოვნებაში. მოგვეხსენებათ—მონარქიული საზოგადოებრივი ფორმაციებიდან ვარაყის სიყვარული ბუნებრივით გადადის აბსოლუტური მონარქიის ხელოვნებაშიც. ლუი XIV საყვარელი ფერი ვარაყი იყო (ლურჯსა და წითელთან შეხამებული). „ვერსალის სასახლეში პირველი დარბაზები ლებრენმა მარტივ თეთრ ტონებში დახატა; რაც უფრო უახლოვდება ადამიანი მეფის ოთახებს, მით უფრო ძლიერდება ბრწყინვალება; მწვანე მარმარილოს ოქრო სცვლის, მუქ ცისფერს—ვერცხლი. უკანასკნელს დარბაზში, რომლის ერთი კედელი მეფის უზარმაზარ რელიეფურ გამოხატულებას უჭირავს მხედრის სახით, მხოლოდ ოქრო სწანს, იგი მასსიურათ ჰფარავს ბუხრებს, კარებს, ფანჯრებს“ (მუტერი).

ველასკეცის მხატვრობაში, მის პორტრეტებში, სადაც მეფის ოჯახობაა დახატული, სქარბოტს ყვითელი ფონი, - ე. ი. შერბილებული ვარაყი, რაიცა ეთანხმება ესპანური აბსოლუტიზმის მწუხრს.

თუ აბსოლუტური მონარქიიდან, რომელიც საზოგადოებრივი განვითარების ისტორიაში ისეთს მომენტს წარმოადგენს, როცა ძველი საზოგადოების ორი ძირითადი კლასი, თავადაზნაურობა და ბურჟუაზია შედარებითი წონასწორობის მდგომარეობაში იმყოფებოდნენ, წმინდა კლასობრივ ხელოვნებაზე გადავალთ, ცხადია ფერადთა შენამება და ფერადთა გამმა ასეთს ხელოვნებაში უნდა შეიკვალოს იმისდამხედვით, თუ ვისზეა ლაპარაკი—გაბატონებულ კლასზე, ჩაგრულზე, თუ ქვეშიშვეალზე, რომელიც თავისი ისტორიული არსებობის უკანასკნელ დღეებს განიცდის.

ადვილი წარმოსადგენია, რომ მაგარი, ჯანსაღი კლასი, რომელიც ძალთა აყვავების პასაკში იმყოფება და ცხოვრების ყოველი სიკეთით სარგებლობს ხელისუფლების გამოუკლებლივ, ოპტიმისტურათ, მხიარულათ იქნება განწყობილი და ისეთ ფერადებს მისცემს უპირატესობას, რომელნიც ამთვისებელის ფსიქიკას ზევით სწევენ, ე. ი. ზკვეთრ, მყვირალა, ნათელ ფერადებს. ასეთი იყო, მაგალითად, XVI საუკუნის ვენეციელი მხატვრების, განსაკუთრებით ტიციანის ფერადები. ამ უკანასკნელის „ღვთისმშობლის ამბღღება“, რომელიც ტენისა არ იყოს, „ცხოვრების დღესასწაულს“ გამოჰხატავს, მკვეთრ ლურჯ და მწვანე ფერებშია შესრულებული. რენაიკი სრულიად მართალია, როცა ფიქრობს, რომ შეუძლებელია ვენეციელების ცხოველი კოლორიტი კლიმატური პირობებით აეხსნათო: იგი აქ სრულიად სამართლიანათ იმ კლასის, ან უკეთ იმ დიდგაქრების „ფიზიკური და ფსიქიკური ჯანმრთელობის გამოხატულებას“ ხედავს, რომელთათვისაც ჰქმნიდენ ეს მხატვრები, მათი სისხლი და ხორცი. აგრეთვე რუბენსის სურათები მყვირალა სადღესასწაულო ფერადებით სუნთქავენ არა მარტო მიტომ, რომ ისინი დიდი, ნათელი, მონუმენტალური ტიპის შენობებისათვის იყვნენ დაკვეთილნი, არამედ მიტომაც, რომ თვით მხატვარი დაუშრეტელი ძალითა და გიჟმაჟობით იყო აღსავსე ფლანდრიის თავადაზნაურული კლასის მსგავსათ, რომელიც XVII საუკუნებში ჯერ კიდევ ჯანმრთელობისა და გავლენის მწვერვალზე იმყოფებოდა.

როცა XIX საუკუნეში მდიდარმა და ძლიერმა ბურჟუაზიამ ხელისუფლება დაიპყრო, მან იგივე მოვლენა განიმეორა: მისი მხატვრები, განსაკუთრებით საფრანგეთში, ცხოველი კოლორიტისკენ მიისწრაფოდნენ, როგორც იმპრესიონისტების წინამორბედი დელაკრუა, ან ნათელ ფერადობრივ მოსართავს ჰქმნიდენ, როგორც იმპრესიონისტები მანეს მეთაურობით.

დაჩაგრული კლასები, რომელთათვისაც ცხოვრება დღესასწაული კი არა, კატორღაა, რასაკვირველია, ქვეყნიერებას ვერ წარმოიდგენენ ცხოველი ფერადების სიმფონიისა ან სინათლის ჩანჩქერის სახით. ამიტომ ასეთი კლასის მხატვრები ამჯობინებენ მძიმე, ბნელ კოლორიტს, რომელიც დაბეჩაეების და უიმედობის ფსიქიურ მდგომარეობას გამოჰხატავს. ასეთი იყო ჯერ კიდევ XVIII საუკუნეში ძმათა ლენენების გლახური ჟანრის კოლორიტი და ასეთივე კოლორიტი აქვს XIX საუკუნის 40-50-იან წლების ფრანგ მხატვრებს, ანტინიას, ჟანრონს, ტასსარს, რომელნიც სოფლის და, განსაკუთრებით, ქალაქის ლარიბ-ლატაკების ტანჯვას ხატავდენ, რათა სოციალური თანაგრძნობა გამოეწვიათ მათ მიმართ და აგრეთვე პროტესტიც სოციალური წესწყობილების უსამართლობის წინააღმდეგ (Coulin. „Die socialistische Weltanschauung in der französischen Malerei“).

ბოლოს ქვემიმავალი კლასი, რომელმაც დახარჯა ცხოვრების ენერჯიის მარაგი, ფიზიკური და ფსიქიური ჯანმრთელობა, რომელსაც მხოლოდ იმის უნარი შესწევს, რომ უქმთ იფარფატოს ცხოვრებაში, ბუნებრივად დაყმენდილ, ფერმკრთალ საღებავებს ამჯობინებს, ეს საღებავები უფრო შესაფერი იქნება მისი ძირს დაწეული ცხოვრების შეგრძნებისათვის. ასეთი იყო ფერადთა გამმა დარდიმანდული XVIII საუკუნის ფრანგი მხატვრებისა, იმ მომაკვდავი ფრანგი თავადაზნაურობის მხატვრებისა, რომელიც ისტორიის სამსჯავროს მოახლოებებს თავქარიანი კარნავალით ხედებოდა დაყმენდილი ფერის როკოკოს ტანისამოსში. „ამ მხატვრების (ვატტოს, ფრაგონარის, ლანკრეს და სხ.) განსაკუთრებით საყვარელი ფერები ნაცრისფერ—ცისფერის, ნაცრისფერ—ყვითელის და დამჰკნარი მწვანის ნაზი შეხამებანია. ყოველივე ზეთისებური, მსუქანი, დამამძიმებელი ჰქრება ზეთის ფერადებით დახატული სურათებიდან. ფერადები მკრთალია, როგორც ადამიანების სახის ფერი, ისინი უსხეულონი არიან და, ისევე როგორც თვით ადამიანები, მაძღარნი და გაჟინულილებული კი აღარა, არამედ ეთეროვან-მოფარფატე არიან“ (მუტერი. „მხატვრობის ისტორია“). სრულიად ბუნებრივია, რომ სწორეთ ამ ეპოქაში აღმოაჩინეს ახალი ტექნიკა—პასტელის მხატვრობა, რომელიც ზეთის ფერადებზე უკეთ გადმოსცემდა. ასპარეზიდან მიმავალი კლასის ნაზ მინორული კოლორიტის გრძნობას.

ამგვარათ, თვით ზემოაღნიშნული მცირედი მასალის მიხედვით, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მხატვართა ფირფიტზე ამა თუ იმ საღებავების ბატონობა ან უქონლობა აიხსნება როგორც საზოგადოების ეკონომიური მდგომარეობით, ისე იმით თუ ვისთვისაა დანიშ-

ნული სურათები: საეკლესიო შენობებისა, მონარქის მისაღები დარბაზებისა თუ ბურჟუას ოთახებისთვის; გარდა ამისა იგი აიხსნება იმ კლასის გონებრივი მდგომარეობით, რომლის გამომხატველიცაა მხატვარი, გაბატონებული იქნება ეს კლასი, ჩაგრული თუ ქვემეშვალის; ამასთანავე უნდა ითქვას, რომ ფერადთა გამმა კლასთა განკერძოებისა და დაპირისპირების ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენს.

XX. კლასობრივი ბრძოლა და კლასობრივი ასი- მილაცია ხელოვნებაში

შეუძლებელია, რომ ხელოვნებაში სხვადასხვა ფორმით არ გამოიხატოს ის კლასობრივი ბრძოლა, რომელიც საზოგადოებაში სწარმოებს მისი ისტორიული არსებობის ყველა პერიოდში; ეს ფორმები შეიძლება რამდენიმე ძირითად ტიპათ გაეანაწილოს. გაბატონებული კლასი თავის ხელოვნებას ჩვეულებრივ სხვა კლასების ხელოვნებაზე შემწეობით აშენებს. რადგან ეს ხელოვნანი გაბატონებული კლასის სამსახურში იმყოფებიან, ისინი იძულებულნი არიან იმ ესთეტიური კანონის მიხედვით იმუშაონ, რომელსაც ეს კლასი ურყევად სცნობს. მაგრამ სხვა კლასიდან გამოსულ ხელოვნთა ფსიქო-იდეოლოგიური თვისებები ხანდახან მკლავდებიან ზემოდან თავზე მოხვეულ ესთეტიურ პრინციპებში და შესამჩნევად სცვლიან ოფიციალური ხელოვნების სასეს. ასე, მაგალითად, ძველ ეგვიპტურ ხელოვნებას ფეოდალური არისტოკრატისთვის უმეტეს ნაწილათ შინაყმები, ან ყოველ შემთხვევაში, სოციალური ქვედა ფენებიდან გამოსული ხელოვნანი ჰქმნიდნენ. ოფიციალური ფეოდალური ხელოვნება იდეალისტურათ იყო ჩამოყალიბებული, სახეები ღ ფიგურები, ჰიერატული სტილის მოთხოვნის მიხედვით, მოკლებული იყვნენ ინდივიდუალურ მსგავსებას. მაგრამ ძველ ეგვიპტურ ხელოვნებაში თითქმის მისი არსებობის ყველა პერიოდში ოფიციალური იდეალისტური სტილის გვერდით არსებობდა მეორე, უფრო რეალისტური. ნიმუშისთვის შეიძლება მივუთითოთ ორი ფარაონის ქანდაკებას, რომელნიც ე. წ. თებენურ პერიოდს ეკუთვნიან. „მეფე ანემენხეტ I თავი, წითელი გრანიტიდან გამოკვეთილი, რომელიც პეტრიმ ტანისში აღმოაჩინა, სრულიად მოკლებულია ინდივიდუალურ ნაკვთებს; ჩვენს წინაშეა არა პორტრეტი, არამედ საზოგადოთ მეფის გამოხატულება. მეფე ღმერთი საპარადოთ ზის ტახტზე. მისი თვალების ქუთუთოებს წითელი საღებავი აქვს შემოვლებული; ნიკაპს ხელოვნური წვერი ამკობს, ღვთაებრივობის ნიშანი. მეფე თავის სიდიადის, თავის ღვთაებრივობის შეგნებით ღმერთების ხატის მსგავსათ უცქერის მისი წინაშე მუხლმოდრეკილ ქვეშევრდომთ“. სხვა სტილშია შესრულებული სეზოსტრის III თავი იმავე წითელი გრანიტიდან. „ამ თავს სრულიად არა-

ფერი აქვს პირობითი, კონვენციური; ესაა ნამდვილი პორტრეტი მეფისა, რომლის ვიწრო შუბლი, ამოწეული ლაწეები, დამახასიათებელი ფართო ნიკაპი და თითქმის ცხოველური ქვედა ყბა დიდი ოსტატობითაა გადმოცემული. ტუჩები მოკუმულია, ქვედა ტუჩი ცოტათი ჩამოშვებულია, როგორც ბერიკაცს შეეფერება, და ბერიკაცათვე, თუმცა რკინის ენერგიით აღსავსეთ, ხატავს სეზოსტრის სთვალეებისა და პირის გარშემო გაკეთებული ნაკვები და თვით თვალეები, რომელნიც ნახევრათ დახურული არიან ზედა ქუთუთოებით... (ბალოდ. „ძველი ეგვიპტური ხელოვნების განვითარების ნარკვევი“). თუმცა სტილის ასეთი გაორების მიზეზები შესწავლილი არა, და აეტორის მიერ, რომლის სიტყვები ზევით მოვიყვანეთ, იმ გარემოებით არის ახსნილი, რომ ზოგიერთი ხელოვანი ძველი ტრადიციებას მიხედვით მუშაობდა, ზოგიერთი კი ამ ტრადიციებს შორდებოდაო, მაგრამ შესაძლებელია ისიც, რომ ჩვენ აქ, ისევე როგორც ანალოგიურ შემთხვევებში ეგვიპტური ხელოვნებისა, საქმე გვქონდეს ოფიციალური ფეოდალურ-ჰიერატული სტილის გარღვევასთან იმ ხელოვანთა რეალისტური მსოფლშეგრძნებით, რომელნიც საზოგადოების ქვედა ფენებს ეკუთნოდნენ, და თუმცა ვალდებული იყვნენ გაბატონებული კლასისთვის ემსახურათ, მაგრამ ამზობდნენ ამ უკანასკნელის მიერ დაწესებულ ესთეტიურ კანონს.

ანალოგიისთვის შეიძლება იმ ფაქტს მივუთითოთ, რომ რუსი შინაყმა ხუროთმოძღვრები, რომელნიც იძულებულნი იყვნენ მემამულეებისთვის სახლები გაბატონებულ ფრანგულ სტილზე (ამპირზე) ეშენებიათ, ხშირად სრულიად ამახინჯებდნენ ამ მათთვის უცხო სტილს და მასში გლახური ხუროთმოძღვრების ჩვეულებანი და მოთხოვნილებანი შეჰქონდათ.

იგივე მოვლენა მეორდება აღორძინების ეპოქის გერმანულ ხელოვნებაშიც. აღორძინების სტილი ქალაქის სავაჭრო ბურჟუაზიის სტილია. იტალიის და ნიდერლანდიის ქალაქებში მან გამოკვეთილი და წმინდა სახე მიიღო. თუ რენესანსის დროის იტალიურ და გერმანულ მხატვრობას ერთიმეორეს შევადარებთ, მეტათ საგრძნობ განსხვავებას დავინახავთ, მითომ რომ ამ ეპოქის გერმანია, იტალიის წინააღმდეგ, ხელოსნური და გლახური ქვეყანა იყო. აღორძინების დროის გერმანელი მხატვრებიდან, გოეტეს სიტყვით, მხოლოდ დიურერი იყო თითქმის „იტალიელი“. ამიტომ დანარჩენი გერმანელი მხატვრები, რომელნიც სავსებით გლახური ფსიქოლოგიით იყვნენ გამსჭვალულნი, იტალიის ქალაქის ინტელიგენტურ-ბურჟუაზიულ სტილს გერმანელი გლახის ენაზე სთარგმნიდნენ, ეს გლეხი გულ-

წრველათ მორწმუნე იყო, მაგრამ უკულტურო. „მათი კომპოზიცი-
ებით დატვირთულია ადამიანთა ფიგურებით, ხშირათ სასაცილოებით
და დაღმენქილებით; სილამაზისა და ძლიერების მაგივრათ ხშირათ ან
უგემურებას ვამჩნევთ ან თავის ძალდატანებას, პოზებისა და მიხვრა-
მოხერის აფექტაციას, რომელიც ხანდახან სასაცილოა. ესაა მორ-
წმუნე გლეხის ხელოვნება, სანტიმენტალური და ტლანქი, რომელიც
თავდაპირველათ გვხიბლავს თავისი გულუბრყვილობით და გულ-
წრფელობით, მაგრამ ჩქარა გვლლის თავისი მკვირცხლი და მოუს-
ვენარი ვულგარობით. გერმანული მხატვრობა რომ ფლამანდიურ და
იტალიურ მხატვრობას შევადაროთ, იგი გლეხის ნაწარმოებთ გვე-
ჩვენება გემოვანსნილი და განათლებული ადამიანის ნაწარმოების
გვერდით“ (რეინაკი. „აპოლონი“). თუ ამ შემთხვევაში ლაპარაკია
მეორე ხარისხიდან მხატვრებზე, რომელთა სახელებს ხშირათ არც
მოუღწევია ჩვენამდე, ისეთი დიდი მხატვარიც, როგორიცაა ლ. კრა-
ნახი, რომელიც სასახლის წრეებში ტრიალებდა, საქსონიის კურფი-
ურსტის მეგობარი იყო და დარდიმანდობისა და ელევანტობისკენ
მიისწრაფოდა, ნამდვილათ კეთილშობილობის მაძიებელი გლეხი იყო.
საკმაოა, მაგალითად, მის „პარისის სასწავროს“, სადაც პარისი
დახატულია ტლანქი გერმანელი მემამულის სახით, ხოლო სამი ქალ-
ღმერთი მის წინაშე გატიტვლებული სდგას სასაცილო მანქია პოზე-
აით, ან მის ვენერას (ლუერში), გატიტვლებულ მზეთუნახავს, რომელსაც
დიდი წითელი ხავერდის ქუდი ახურავს, დაეუპირდაპიროთ
თუნდაც ჯორჯონეს ვენერა, რათა დავინახოთ რამდენათ თავისებუ-
რათ დაამახინჯა მდაბიო მოქალაქეობრივმა სტიქიონმა სასახლის ხე-
ლოვნების სტილი.

კლასთა წინააღმდეგობა ხელოვნებაში მქლავნდება არა მარტო
იმით, რომ ერთი კლასის ხელოვანნი თავისებურათ სცვლიან გაბა-
ტონებული ხელოვნების თემატიკას, ტიპსა და სტილს, არამედ იმა-
შიც, რომ ამა თუ იმ კლასობრივი საზოგადოების ფარგლებში სხვა-
დასხვა საზოგადოებრივი ჯგუფის ხელოვანნი თავიანთ ხელოვნებას
ქმნიან თემატიკისა და სტილის მიხედვით.

ასე, მაგალითად, XVII საუკუნის საფრანგეთში იმ კარისკა-
ცების და ბურჟუაზიის წრეების გვერდით, რომელთაც მეფე მეთაუ-
რობს, სდგას წვრილი ბურჟუაზია, და თვითეულ ამ საზოგადოებრივ
ჯგუფს თავისი დამახასიათებელი ხელოვნება აქვს. ერთი მხრით ვხე-
დავთ ლებრენის, ჟუვენეს და რიგოს მიერ დახატულ ზვიად ისტო-
რიულ ტილოებსა და პორტრეტებს, მეორე მხრით ძმათა ლენენების
საქანრო სურათებს, სიდაც გამოხატულია სამკედლო ან გლენები,

რომელნიც სუფრას უსხედან. აჲ სხვანაირია არა მარტო თემა, არამედ კოლორიტიც— „შავი და დამძიმებული“, დაშორებული სასახლის ხელოვნების ზვიადობას. ასევე XVII საუკუნის ფლანდრიაში ერთი მეორის გვერდით სდგანან მიწასა და მამულთან დაკავშირებული თავადაზნაურობა და ქალაქის ბურჟუაზია. თვითეულ ამ საზოგადოებრივ ჯგუფს თავისი ხელოვნება აქვს. ერთი მხრითაა რუბენსის არისტოკრატიული ხელოვნება. მისი თემაა მონარქიისა და ეკლესიის შესშა, მითოლოგიური სცენები, „სიყვარულის ბალები“, სადაც დარდიმანდები და მანდილოსნები აშოკობენ და ქორიკანობენ. მისი ფერები მყვირალა და გულის გამახარებელია. მისი სურათები დიდი ფორმატისაა. მეორე მხრითაა იორდანსის ბურჟუაზიული ხელოვნება. მისი თემაა ოჯახური დროს ტარება და დღესასწაულები ან ყოფაცხოვრების ქანრი. ფორმატი პატარა ზომისაა, ფერადები მკრქალია.

მაგრამ თვით იმ შემთხვევებშიც, როცა ჩვენს წინაშე სდგას არა ორკლასიანი საზოგადოება (თავადაზნაურობა და ბურჟუაზია) არამედ სოციალურად ერთფეროვანი, იგი ჩვეულებრივ ჯგუფებათ ნაწილდება და თვითეული ჯგუფი თავის განსხვავებულ ხელოვნებას ქმნის. XVII საუკუნის პოლანდიაში საზოგადოება მონოლიტურ-ბურჟუაზიულია. მას შეესაბამება ხელოვნების მთლიანი ტიპი, ხელოვნება არა მონუმენტალური, არამედ ინტიმურ-ოჯახური, რეალისტურ-ქანრული. მაგრამ ხელოვნების ეს მთლიანი ტიპი ერთგვარად დიფერენცირება იმის მიხედვით, თუ რომელი ჯგუფის ფსიქიკაში ტარდება იგი. ჯგუფობრივი გამიჯნვა ხდება ხელოვნებისადმი ზოგადი მიდგომის ხაზითაც, თემითაც და, ბოლოს, კოლორიტითაც. ამის მოწმობას წარმოადგენენ ტერბორკი, იან სტეენი და რემბრანდტი.

საშუალო ბურჟუაზიის წარმომადგენელი იან სტეენი ხელოვნებასთან მიდის როგორც მოამბე მორალისტი. იგი ფერადებით მოგვითხრობს და ჭკუას გვასწავლის: „ქონების შეძენა და ქონების გაფლანგვა“, როგორ გალობდენ ბებრები და როგორ წრიპინობენ ბარტყები“, „რაკი შეყვარებული ხარ, მკურნალი ვერაფერს გიშველის, ტირილი და დაგრჩენია“ და სხ.— ასეთია მისი სურათების ანეკდოტური და ჭკუის დამარიგებელი შინაარსი. მას თავისი თემა აქვს— ესაა წვრილი ბურჟუაზიული ცხოვრება, გამაძლარი, მყვირალა; ესენი არიან ადამიანები, რომელთაც უყვართ „ჰამა-სამა დიდათ შესარგი“. ტერბორკი ხელოვნებას უდგება როგორც უშუალო მხატვრობას. იგი არაფერს არ მოგვითხრობს და არაფერს არ გვასწავლის. ქალაქი მუსიკით ერთობიან. ჩვეულებრივი კეთილსინდისიერებითაა

გადმოცემული მანდილოსნების ტანსაცმელის აბრეშუმში და ხავერდი. ფიგურები მის სურათებში წყნარათ სდგანან. არაა ხმაურობა, რომელიც სტეენის ინტერიერებში შეფობს. მისი ფერადები კეთილშობილია, მისი გამმაა ნაცრისფერ-ყვითელ-შავი. ტერბორკი მსხვილი ჰოლანდიელი ბურჟუაზიის მხატვარია.

რემბრანდტი ეწინააღმდეგება როგორც ტერბორკს, ისე სტეენს. მაშინ როცა ორივე ეს უკანასკნელნი ბურჟუაზიულ საზოგადოებასთან არიან დაკავშირებულნი, რემბრანდტი თითქო მის გარეშე სდგას. იგი სცილილობს გადალახოს ბურჟუაზიულობა ფანტასტიურობითა და რომანტიკით. როცა თავის პორტრეტს ჰხატავს, „თავზე ჯილოსანი დოლბანდი ახურავს, ან ტანზე წითელი წამოსასხამი ასხია, ან კიდევ ჯავშავი აცვია ოქროს ჯაჭვით შემკული“. მას იზიდავს „ფანტასტიური აღმოსავლეთი, ძველი კულტურა, რომელიც ებრაელებმა მავრების საშუალო საუკუნეებიდან პროზაულ ჰოლანდიაში გადაიტანეს“. ტროპიკული მდიდარი ლანდშაფტებისა, ტანსაცმელებისა და ადამიანებიდან იგი ჰქმნის ზღაპრულ ეპოატური მშვენიერების ფერიისებურ კომპოზიციას“. მას უყვარდა ამსტერდამის ნაძირალების — „კუზიანების, კოკლების, ბრმების და ლოთების“ დახატვა. „პროზაულ გარემოში იგი თავის სამყაროს ჰქმნის. როგორც რომანტიკოსი იგი უფერული ყოველდღიურობიდან შორეულ ქვეყანაში გადადის, სასწაულით აღსავსეში“ (მუტერი). მის გრავიურაში, სადაც მთის ზედათა ქადაგებაა გამოხატული, ხოლო განსაკუთრებით მის „ასგულდენიან“ გრავიურაში, სადაც ზოგიერთი ფიგურა მზის სინათლეში ბანაობს, ხოლო სხვები წყვედიადში იმყოფებიან ან წყვედიადიდან გამოდიან, სადაც ქვეყნიერება სინათლესა და სიბნელეს შუაა გაყოფილი, — მთელი რემბრანდტი სჩანს. ამ დაძლევაში წვრილ ბურჟუაზიული სინამდვილისა თემების ფანტასტიურობითა და სინათლის დიალექტიკით სდგება მხატვარი — მეწისქვილის შვილი, კურს დაუმთავრებელი სტუდენტი, გამდიდრებული მოკლე ვადით (იმ ხანში, როცა ცოლად სურათების ვაქრის ქალი სასკია ვან ულენბურგი ჰყავდა) და დატაკი ცხოვრების სამხარზე, როცა იგი ღვინის სარდაფიდან ღვინის სარდაფში გადადიოდა. სიკვდილის შემდეგ რემბრანდტს არაფერი დარჩენია გარდა თავისი სამუშაო ხელსაწყოთა და სამუშაო ტანისამოსისა. იგი ბურჟუაზიული საზოგადოების გარეშე იდგა, ბოგანო მხატვარი იყო, რომელმაც ბედნიერების სინათლეც იგემა და სილატაკის სიბნელეც, ბურჟუაზიული ქვეყნების წინააღმდეგობანი დაინახა და შეიგრძნო და შექმნა სამყარო, რომელიც მკვეთრი წინააღმდეგობისაგან შესდგება, რომელიც სინთეზის სწარმოადგენს, თეზისისა და ანტითეზისისაგან აგებულს.

თუ XVII საუკუნის ჰოლანდიიდან XVIII საუკუნის საფრანგეთზე გადავალთ, აქაც არსებითად ხელოვნების ერთს ტიპს აღმოვაჩინოთ. აბსოლუტიზმის დამხობასთან ერთად სულს ლევს ლუი XIV კარის ხელოვნება. ხელოვნება „ბურჟუაზიული“ ხდება იმ აზრით, რომ იგი დანიშნული იყო მხოლოდ იმ მდიდარი ფინანსისტ-მოიჯარადრის ან აზნაურ მემამულის ბუღუარისა და სასტუმროსთვის, რომელიც პარიზში სცხოვრობდა და სადაც მას თავისი ოფიციალური სახლიც ჰქონდა და სხვა სახლიც სააშიკო პაემანებისა და თავგადასავალისთვის. ასეთ პირობებში ლებრენის და ჟუვენეს საზეიმო და ოფიციალური ხელოვნება საყანრო ინტიმური ხდებოდა, „დარდიმანდული საუკუნის“, როკოკოს ეპოქის მხატვრობათ იქცეოდა. აღნიშნული ტიპიური ერთობის მიუხედავად ვატოს, გრეზის და შარდენის მხატვრობა არსებითად ერთმანეთში განსხვავდება თემისა და კოლორიტის მიხედვით, მიტომ რომ ისინი სხვადასხვა საზოგადოებრივ ჯგუფებს წარმოადგენენ, რომელნიც იმიჯებიან ხელოვნების დარგშიც.

ვატოს თემებია: დარდიმანდული მალალი საზოგადოება, არიფანები სოფლის ბუნების ფონზე, იტალიური კომედიის მსახიობები, გასეირნება ციტერის კუნძულისკენ, სადაც ცხოვრება სიყვარულის დღესასწაულია. მისი ფერები ნაზი და დაყმენდილია, ატმოსფერო „ვერცხლოვანი ბინდბუნდების, დაისისა“. გრეზის თემებია: გლეხურ-ბურჟუაზიული ინტერიერები, ქალიშვილი თხოვდება, კაბუკი სინანულით შინ ბრუნდება უშინაარსო დარდიმანდული ცხოვრების შემდეგ, ქალიშვილი დაღონებულია სურის გატების (უმანკობის დაკარგვის) გამო, დედა ბალს ძუძუს აწოვებს და სხ. მთელ ამ ბურჟუაზიულ ქვეყნიერებას არისტოკრატიზმის ელფერი აძევს. ფერები ისეთივე მქრქალია, როგორც ვატოს სურათებში. შარდენის თემა ბურჟუაზიული ინტერიერია. ყოველ არისტოკრატიულ ელფერს მოკლებული: დედა ბავშვებისთვის სადილს ამზადებს ან დილით გოგონას ტანთ აცმევს; დიასახლისს დილით ბაზრიდან სანოვავე მოაქვს სამზარეულოში და სხ. მისი ფერადები უფრო უდრეკი და მშრალია. ვატოს მხატვრობაში XVIII საუკუნის ბომონდმა იპოვა გამოხატულება, გრეზის მხატვრობაში ბურჟუაზიამ, რომელიც ჯერ კიდევ არისტოკრატიული მსოფლიოს ზეგავლენას ემორჩილებოდა, შარდენის მხატვრობაში „შეგნებულმა“ მესამე წოდებამ მისი ბურჟუაზიული-ოჯახური კულტურით.

კლასთა წინააღმდეგობის, კლასობრივი და ჯგუფობრივი განკერძობების ტენდენციის, კლასობრივი ბრძოლის სხვადასხვა გამოხატულების გვერდით ხელოვნებაში სხვადასხვა ნაირად იხატება აგრეთვე კლასობრივი წაბაძულება, კლასობრივი ასიმილაცია.

როცა ამა თუ იმ ქვეყანაში გამოდის კლასი, იმავე სოციალ-ეკონომიური განვითარების საფეხურზე მდგომარე, რომელზედაც მეორე ქვეყანაში იგივე კლასი უკვე წინად იმყოფებოდა, იგი ჩვეულებრივ უკანასკნელზე ორიენტირდება და თავის ხელოვნებაში თავისი წინამორბედის ხელოვნებას იმეორებს, თუ ყველა წვრილმანში არა, ძირითად ხაზებში მაინც.

საბერძნეთის ფეოდალურმა არისტოკრატია, რომელიც ისტორიულ ასპარეზზე ეგვიპტეს ფეოდალური არისტოკრატის შემდეგ გამოვიდა, თავის არქიტექტურულ და განსაკუთრებით სკულპტურულ ხელოვნებაში აღმოსავლეთის ხელოვნების სტილი და ტიპი აღადგინა. არქაული პერიოდის ბერძნული ქანდაკებანი იმავე ფრონტალურ და ვერტიკალურ პოზაში არიან გამოკვეთილნი, იმავე გაჭვავებულ სიდიადეს ამჟღავნებენ, ისევე ღვთაებრივად ილიმებიან, როგორც ეგვიპტური ქანდაკებანი. არქაული ბერძნული ხელოვნება უეჭველათ ეგვიპტური ხელოვნების ზეგავლენით წარმოიშვა; მაგრამ ეს ზეგავლენა შესაძლებელი იყო მხოლოდ იმიტომ, რომ ბერძნული არქაული ხელოვნება ამავე კლასისთვის იქმნებოდა, სოციალ-ეკონომიური განვითარების იმავე საფეხურზე (ნატურალური მეურნეობა), რომელზედაც ეგვიპტური ხელოვნებაც განვითარდა. ეს ამასთანავე ნიშნავს, რომ საბერძნეთის ფეოდალურმა არისტოკრატია გამოიყენა იმ ხელოვნების მხატვრული სიმბოლოები და მეთოდები, რომელიც მასზე ადრე ეგვიპტეს ფეოდალურმა წოდებამ შექმნა.

ისევე როგორც ერთი ქვეყნის არისტოკრატია ორიენტირდება მეორე ქვეყნის არისტოკრატის ხელოვნებაზე, რომელიც უფრო ადრე წარმოიშვა, აგრეთვე ბურჟუაზიაც თავის ხელოვნებაში არსებითად იმეორებს სხვა ქვეყნის უფრო ხნიერი ბურჟუაზიის ხელოვნებას. როცა XV საუკუნის დასაწყისიდან ჯერ იტალიასა, ხოლო შემდეგ სხვა ქვეყნებში სავაქრო ბურჟუაზია ჩამოყალიბდა, იგი თავისი არსებობისა და შეგნების მხატვრულათ გამოსამჟღავნებლათ სიმბოლოებსა და მეთოდებს იღებდა ბერძნული ხელოვნების საღაროდან, რომელიც იმავე სავაქრო კაპიტალიზმის ატმოსფეროში იყო დაგროვილი. ამ ეპოქას კულტურისა და ხელოვნების ისტორიაში რენესანსს, აღორძინებას უწოდებენ. სრულიად მართალია ჰაუზენშტიინი, რომელიც ამტკიცებს („ხელოვნებასა და საზოგადოებაში“), რომ „რენესანსი სრულიადაც კულტურის განყენებული ისტორიის ერთი კარი არ არის“, რომ რენესანსი საბოლოო ანგარიშში წარმოადგენს განვითარებულ საქალაქო ფულად მეურნეობას და მის სოციალურ შედეგებს“ „რენესანსია ყოველგან, სადაც მიღწეულია სოციალური

და ეკონომიური განვითარების საფეხური, რომელიც გვაგონებს საბერძნეთს, ანტიური ფულადი მეურნეობის ეპოქას და მის ზოგად კულტურულ შედეგებს“. იტალიის ახლათ ფეხადგმული სავაჭრო ბურჟუაზიის ხელოვანთ ამ ახალი კლასისთვის უნდა შეექმნათ ხელოვნება, რომელიც ფეოდალურ-ხელოსნური ეპოქის წინააღმდეგ გამოჰხატავდა ამქვეყნიური ცხოვრების, ადამიანის სხეულის და მატერიალური ბუნების მშვენიერებისა და სიდიადის აზრს. და რადგან ყველა ეს აზრები უკვე გამოხატული იყვნენ ბერძნულ და რომაულ ხელოვნებაში, იტალიელმა მხატვრებმა აღადგინეს ამ ხელოვნების ფორმები, მელოდები და სული. ამით აიხსნება იტალიელი მხატვრების თაყვანისცემა ანტიური ხელოვნებისადმი, რაიცა მათ ნებას აძლევდა უფრო ადვილათ განთავისუფლებულიყვნენ გოთური ტრადიციებისაგან, რათა სათანადოთ გამოეხატათ ახალი საზოგადოებრივი კლასის არსება და შეგნება; ეს თაყვანისცემა არქიტექტორ ლ. ბ. ალბერტისა და ა. ფილარეტეში გააფთოთებულ სიძულვილს იწვევდა გოთიკისადმი, რომელსაც ფილარეტემ „ბარბაროსთა ხელოვნება“ უწოდა: საზოგადოთ ეს ხუროთმოძღვარი ანტიურ შენობათა დანახვის დროს თითქო გრძნობდა, რომ ისინი „მკვდრედით სდგებიან“ და იძახოდა: „ეხლა ყოველივე, თვით სრულიად უმნიშვნელო რამ, უნდა შესრულებულ იქმნას მხოლოდ ანტიური სტილით“.

როცა XVIII საუკუნის დასასრულს საფრანგეთსა და გერმანიაში ახალგაზრდა ბურჟუაზიამ თავისი კულტურის შენება და თავისი ხელოვნების შექმნა დაიწყო, მან თვალი მიაპყრო ანტიურ ქვეყანას და, მარქსის გენიოსური თქმისა არ იყოს („ნაპოლეონის 18 ბრიუმერი“), თავისი ზეასვლა ანტიური სახეებისა, სიმბოლოებისა, ზნეჩვეულებებისა და ტერმინების ნილაბით დაიწყო; იგი თავის და სხვის თვალში იდეალიზაციას უშვრებოდა მეტათ პროზაულ საქმეს, რომელიც მდგომარეობდა თავადაზნაურობის გაძევებაში მისი გაბატონებული პოზიციიდან. საფრანგეთის და გერმანიის ხელოვნება XVIII საუკუნეში—ხუროთმოძღვრება და მხატვრობა—კლასიკური სტილის წამოსასხამს იხსამს. „ეს სრულიადაც შემთხვევითი მოვლენა არაა. ყოველივე, რასაც სასკოლო ენაზე კლასიკური ჰქვია, კლასიკური ანტიურობა, რენესანსი და XVIII საუკუნის დასასრულის სტილი, ზეალმავალი ბურჟუაზიის ხელოვნებაა“ (ჰაუზენშტეინი. „ხელოვნება და საზოგადოება“).

მაგრამ კლასიციზმი, რასაკვირველია, სხვადახვანაირათ მეღავენდება „ბურჟუაზიული აღორძინების“ დონის მიხედვით. საფრანგეთში ბურჟუაზია რევოლუციურათ იყო განწყობილი. იგი აშკარათ

აჯანყდა თავადაზნაურობის და მონარქიის წინააღმდეგ. ეს გმირული რევოლუციონერობა იმაში მხილდებოდა, რომ ხდებოდა ანტიური სიძველის—ბერძნულისა და ლათინურის—აღდგენა მის პოლიტიკურ და სამოქალაქო პათოსში. „საზოგადოებრივ შენობათა კედლები შემკული იყო რომის დიდ მოქალაქეთა—სციპიონის, კატონის და სხ. ბიუსტებით; განსაკუთრებით იმ დროის გმირი გახდა ცეზარის მკვლეელი—ბრუტუსი. ადიდებდნენ ტირანთა მკვლელებს ჰარმოდოსს და არისტოვიტონს. წმინდანებათ ითვლებოდნენ ის გმირები, რომელნიც სამშობლოსთვის დაიხოცენ და თავიანთი გმირული მოღვაწეობით სამსახური გაუწიეს ხალხს,—კურციუსი და ლეონიდე, სცევოლა და ტიმოლეონი. თითქო კორნელის რომაელმა გმირებმა დასტოვეს თეატრი და ცხოვრების სცენაზე გამოვიდნენ სახეშეცვლილნი“ (მუტერი). დავიდის შემთქმედებას ეს განწყობილება მხატვრული სახეების ენაზე გადააქვს: ასე იშობა მისი „ლეონიდე თერმოპილებში“, „ბრუტუსი, რომელიც შვილებს სჯის“ და სხვა.

გერმანიის ბურჟუაზია, რომელიც პოლიტიკურათ მოუმწიფებელი იყო ეკონომიური ჩამორჩენილობის გამო, ძლიერ დაშორებული იყო ასეთს რევოლუციურს პათოსს. იგი, საფრანგეთის ბურჟუაზიის მსგავსათ, ანტიურ ქვეყანას ჰბაძავდა, მაგრამ მას ლებულობდა არა პოლიტიკური, არამედ ესთეტიური მხრიდან. გერმანიის ბურჟუაზიის მხატვრობისთვის XVIII საუკუნეში გერმანია წარმოადგენს არა ლეონიდეს და ტიმოლეონის, ჰარმოდოსის და არისტოვიტონის ქვეყანას, არამედ ქვეყანას სადაც ჰყვარდა პოეზია, სადაც ხელოვნების აკვანი იდგა. საფრანგეთში კლასიციზმი იძლევა დავიდის ლეონიდეს, ბრუტუსს და პორციუსებს, ხოლო გერმანიაში მენგსის „პარნასს“, კარსტენსის „ოქროს საუკუნეს“, ანჯელიკა კაუფმანის „ჰერასა და ლეანდრეს“ და სხ.

თუ ზეალმავალი იტალიური ბურჟუაზია XV საუკუნეში, საფრანგეთის და გერმანიის ბურჟუაზია XVIII საუკუნეში თავის ხელოვნებაში ორიენტირდებოდა კლასიკურ ქვეყანაზე, ხანდახან ზოგიერთი ბურჟუაზიული მხატვარი საფრანგეთში და აგრეთვე რუსეთშიც XVII საუკუნის პოლანდიელი ბურჟუაზიის ხელოვნების ტიპსა და სტილს აცოცხლებდა, მხოლოდ მას ადგილობრივ პირობებს უფარდება. ასე, მაგალითად, XVII საუკუნეში ძმები ლენენები საფრანგეთში, სასახლეში გაბატონებული ხელოვნების წინააღმდეგ, პოლანდიური ყოფაცხოვრებითი მხატვრობიდან გამოდიოდნენ, როცა ჰქმნიდნენ მხატვრობას, რომელიც მშრომელი წვრილი ბურჟუაზიის

მოთხოვნილებათ შეეფერებოდა; XVIII საუკუნეში შარდენი, რომელიც ყველაზე ბურჟუაზიულია ამ ეპოქის ფრანგ-მხატვრებს შორის, რომელშიც „მესამე წოდების“ კლასობრივი თვითშეგნება განსაკუთრებით ღვივოდა, ჰოლანდიელებს იმეორებს თემებისა და კოლორიტის მხრით; XIX საუკუნის დასაწყისში რუსეთში ე. წ. „ნიდერლანდიელები“ ტინკოვი, მერცალოვი, იაკიმოვი, ხოლო შემდეგ ვენეციანოვლები იმეორებენ ოსტადესა და ტენირსის მხატვრობას. თუ ამრიგათ არისტოკრატიული და ბურჟუაზიული კლასები თავიანთ ხელოვნებაში ორიენტირდებიან ამავე კლასების ხელოვნებაზე სხვა ქვეყნებში, რომელთაც ოდესღაც თავიანთი არსება და შეგნება უკვე მხატვრულ ფორმებში ჩამოაყალიბებს, ისიც ხდება, რომ განსაზღვრული კლასი მეორე კლასს ბაძავს თემებისა და სტილის მხრით. ამგვარი შემთხვევები ხდება, როცა ამა თუ იმ კლასს ან კლასის ნაწილს ჯერ კიდევ არ მიუღწევია გარკვეული კლასობრივი თვითშეგნებისთვის და ამის გამო ჯერ კიდევ გაბატონებული კლასის კულტურული და მხატვრული გავლენის ქვეშ იმყოფება: მაგალითად, გრეზის გლენები და ხელოსნის ქალები დიდკატორი მხატვრობის სალონური სტილითაა დასატული, ამავე დროს მისი სურათების ფერადთა; გამმა მიმავალი თავადაზნაურობის მინორული ტონებითაა შესრულებული; ან კიდევ ეს ხდება იმ შემთხვევებში, როცა მხატვრის მიერ წარმოდგენილი ჯგუფი თავისი სოციალური მდგომარეობის გამო. ფსიქოლოგიურათ ენათესავენ სხვა შემადგენლობის საზოგადოებრივ ჯგუფს: ასე, მაგალითად, ტერბორკის სურათები, ფიგურათა დაყენებისა და ფერადთა გამმის მხრით (ნაცრისფერ-ნარინჯისფერ-შავი), „ესპანურ“ სტილზეა შესრულებული ესპანიის სასახლის მხატვრის ველასკეცის პორტრეტებისა და ვერცხლისფერ-ყვითელი გამმის წაბაძულებით; ეს იმით აიხსნება, რომ ამ ეპოქის ჰოლანდიელ მსხვილ ბურჟუაზიასა და ესპანელ წარჩინებულ წოდებას შორის მეტი სოციალურ-ფსიქოლოგიური ნათესაობა იყო, ვიდრე ჰოლანდიელ მსხვილ და წვრილ ბურჟუაზიას შორის.

ბოლოს განსაზღვრულ შემთხვევებში გაბატონებული კლასი ბაძავს იმ კლასის კულტურასა და სტილს, რომელიც მასზე ადრე ბატონობდა, ბაძავს ნიშნათ ისტორიული თანამიმდევრობისა და ამით თითქო ადასტურებს, რომ მის ისტორიულ მემკვიდრეს წარმოდგენს. ასე, მაგალითად, ინგლისელი პრაფაელიტები, რომელნიც XIX საუკუნის სამოციან და სამოცდაათიან წლებში გამოვიდნენ, უეჭველათ ინგლისის ბურჟუაზიის მხატვრები იყვნენ, ინგლისის ბურჟუაზიამ კი ამ დროისთვის განვლო პირველყოფილი და-

გროვების ხანა და თავისი ხელისუფლება განამტკიცა მიწათმფლობელი პროტექციონისტების დამარცხებისა და მუშათა რევოლუციის შემსუვრის შემდეგ. მათ სურდათ ახალი მხატვრობა და საზოგადოთ ცხოვრების ახალი სტილი შეექმნათ სწორეთ ამ კლასისთვის. როგორც მათი ლოზუნგი—უკან ბუნებისკენო—(უკეთ რაფაელის წინა-დროინდელ მხატვრებისკენო, რომელნიც მასზე უკეთ იცნობდენ და ასახავდენ ბუნებას), ისე საქანრო-ყოფაცხოვრებითი ხასიათი მათი სურათებისა, ბოლოს ვილიამ მორისის მისწრაფება გამოყენებითი ხელოვნების (ავეჯის, კედლის ქალაღდის, წიგნის) განახლებისადმი ყოფაცხოვრების ესთეტიზაციის სახელით,—ყოველივე ეს მათ ახასიათებს სწორეთ 'როგორც ბურჟუაზიული კლასის მხატვართ. მაგრამ თავიანთ ბურჟუაზიულ ხელოვნებას ზრერაფაელიტები ფეოდალურ-მისტიურ ტანსაცმელში ახვევდენ: ისინი ხატავდენ ჯავშანში ჩაქედლილ რაინდებს, ამოღებულთ მეფე არტურის ლეგენდებიდან, ან მადონებს, რომელნიც ნეტარებენ ექსტატიურ აღტაცებაში (მილეზი, მორისი, როსეტი), ისინი თავიანთ ფიგურებს აგრძელებდენ და სპირიტიულისტურ ზეაღმაფრენას აძლევდენ, როგორც ეს გოთური ტაძრის ფანჯრებზე დახატულ სურათებს შეეფერება (ბერნ ჯონსი). პრერაფაელიტების შემოქმედებაში ბურჟუაზიის ხელოვნება მოსართავათ ხმარობდა იმ უცხო კლასის სტილს, რომლის ბატონობა მან შესცვალა საზოგადოებაში. აგრეთვე XX საუკუნის დასაწყისში ისეთი მხატვრები, როგორიც არიან სომოვი და მ. მუსატოვი, თავიანთ სურათებში მკვედრედით ადგენდენ XIX საუკუნის დასაწყისის ამპირის და დიდკაცური კულტურის სტილს, იდეალიზაციას უკეთებდენ თანამედროვე რუსულ ბურჟუაზიას იმ თავადაზნაურობის კულტურულ მხატვრული იდეალის მიხედვით, რომელიც მან შესცვალა ცხოვრების პატრონის როლში.

ამრიგათ კლასობრივი წინააღმდეგობა და კლასობრივი ბრძოლა ხელოვნებაში იხატება როგორც იმ მხრივ, რომ როცა განსაზღვრული კლასის ხელოვანი ხელოვნებას ჰქმნის სხვა კლასისთვის, მასში თავისი ჯგუფის დამახასიათებელი ფსიქო-იდეოლოგიური თვისებანი და განწყობილებანი შეაქვს, ისე იმ მხრითაც, რომ ვრთ და იმავე საზოგადოებრივ ფარგლებში სხვადასხვა კლასების და ჯგუფების მხატვრები ან ერთმანეთს ემიჯნებიან და განსაკუთრებულ ხელოვნებას ჰქმნიან, ან კიდევ თავისებურათ ახალისებენ ხელოვნების გაბატონებულ სტილსა და ტიპს.

ასეთი კლასობრივი გათიშვის შემთხვევების გვერდით ხდება საწინააღმდეგო შემთხვევებიც, ესაა კლასობრივი წაბაძულებისა და

კლასობრივი ასიმილაციის შემთხვევები. ისტორიულ ასპარეზზე დაგვიანებით გამოსული კლასები ჩვეულებრივ თავიანთ ხელოვნებაში იმეორებენ იმ ხელოვნების ძირითად თვისებებს, რომელიც იმავე კლასმა წინათ შექმნა სხვა ქვეყანაში: ამა თუ იმ კლასს შეუძლია აგრეთვე სხვა კლასის ხელოვნების თვისებები გადაიღოს იმ შემთხვევაში, როცა მას კიდევ არ მიუღწევია კლასობრივი სიმწიფისთვის ან უცხო კლასთან ფსიქოლოგიურ ნათესაობას გრძნობს, გამოწვეულს მათი სოციალური მდგომარეობის სიახლოვით. ბოლოს ამა თუ იმ კლასს, რომელიც ხელისუფლებას ჩაუდგა სათავეში, შეუძლია თავი იმ კლასის მხატვრული ტანსაცმელით მოირთოს, რომელიც მან გააძევა და რომლის ადგილიც დაიჭირა საზოგადოების სტრუქტურაში.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

წინასიტყვაობა	83- 3
I. ხელოვნების სოციოლოგიის ამოცანები	5
II. ხელოვნების წარმოშობა .	13
III. ხელოვნების სოციალური ფუნქცია	18
IV. მხატვრული წარმოების ფორმები .	31
V. ხელოვნების აყვავება და დამხოება .	44
VI. ხელოვნების ორი ძირითადი ტიპი	53
VII. არქიტექტურის, ქანდაკების და მხატვრობის ჰეგემონიის შეცვლა .	62
VIII. ხუროთმოძღვრების ორი ძირითადი სტილი .	70
XI. მხატვრობის ორი ტიპი	76
X. იდეალისტური და რეალისტური სტილი მხატვრობაში	83
XI. ცხოველი, მცენარე, ადამიანი და ნიეთი ხელოვნებაში	99
XII. შრომა ხელოვნებაში	104
XIII. ბავშვი ხელოვნებაში	113
XIV. ტიტველი სხეულის ასახვა	117
XV. პორტრეტის ჟანრი	127
XVI. რელიგიური და ყოფაცხოვრებითი ჟანრი	133
XVII. პეიზაჟი და ნატიურმორტი	140
XVIII. მოძრაობის, პერსპექტივის და სინათლის პრობლემები ხელოვნებაში	150
XIX. ფერადების სოციოლოგია	162
XX. კლასობრივი ბრძოლა და კლასობრივი ასიმილაცია ხელოვნებაში	170

