

სოცრეალიზმის იკონოგრაფია

XX საუკუნის 20-50-იანი წლების ქართული ფერწერის მაგალითზე

სოფიო კილასონია

სადოქტორო ნაშრომი წარმოდგენილია ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტზე, კულტურის კვლევების
დოქტორის აკადემიური ხარისხის მინიჭების მოთხოვნების შესაბამისად

კულტურის კვლევების სადოქტორო პროგრამა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი პროფესორი სერგო რატიანი

თანახელმძღვანელი :

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი პროფესორი გიორგი გვახარია

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თბილისი, 2022

ილიას სახელმიწყო უნივერსიტეტის მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტის
დეკანს, ქალბატონ ნინო მატარაძეს,
ამავე ფაკულტეტის დოქტორანტის
სოფიო კილასონიას (პ.ნ.....)

განცხადება

როგორც წარმოდგენილი ნაშრომის ავტორი, ვაცხადებ, რომ ჩემი კვლევა არ
შეიცავს პლაგიატს. სხვა ავტორის ტექსტი ან ციტატა არ არის გამოყენებული
ავტორის მითითების გარეშე.

პატივისცემით,
სოფიო კილასონია

20.08.2022

აბსტრაქტი

წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომი “სოცრეალიზმის იკონოგრაფია XX საუკუნის 20-50-იანი წლების ქართული ფერწერის მაგალითზე” ორ მიზანს ისახავს:

პირველი - სოციალისტური რეალიზმის ქართული ხელოვნების შესახებ დისკუსიის წამოწყებისთვის ინფორმაციული ვაკუუმის დაძლევა და საჭირო ფუნდამენტის შექმნა. აქ წამოიჭრება მეთოდის დეფინიციის, მისი კვლევის გამოცდილებებისა და დანაკლისების გააზრების საკითხები.

მეორე - ქართული სოცრეალისტური ხელოვნების პრობლემების და ტენდენციების განსაზღვრა, რაც ნაშრომში სტალინური პერიოდის წამყვანი ქართველი მხატვრების ნამუშევრებზე დაკვირვებით მიმდინარეობს. ხელოვნების ნაწარმოებების გააზრების პარალელურად, ვეხებით ჯერ კიდევ გაუაზრებელ ამოცანას - სოცრეალისტური სახვითი ხელოვნების ანალიზის შესაძლებლობებს. იდეოლოგიური დაკვეთა - პარადიგმა, რომლითაც ჩვენ სტალინური პერიოდის ხელოვნების ამოხსნას ვცდილობთ და ამით ვასრულებთ, არ არის საკმარისი ხელოვნების ნაწარმოების კვლევისთვის. ვეძებთ ხელოვნების კვლევის ყველაზე ზუსტ მეთოდს, რომელიც მოვლენის არა მხოლოდ არსს, არამედ მისი გავლენების ხასიათს დაგვანახებს.

კვლევის ორმრიანობას თავად სოცრეალიზმის ბუნება განსაზღვრავს.

Abstract

The presented dissertation "Iconography of Social Realism on the example of 20s-50s of XX century Georgian painting" has two goals. The first is to overcome the information vacuum and create the necessary foundation for starting a discussion about the Georgian art of socialist realism. Here the questions of the definition of the method, its research experiences and the understanding of its implications will be raised.

The second is to determine the problems and trends of Georgian social realist art. Which will be revealed by observing the works of the leading Georgian artists of the Stalinist period. In parallel with the understanding of the works of art, we touch on the still unfinished task - the possibilities of social realist fine art analysis. Ideological order - the paradigm by which we try to solve the art of the Stalinist period, and thus end up, is not sufficient for the study of the work of art. We are looking for the most accurate method of art research, which will show us not only the essence of the event, but also the nature of its influences.

The duality of research is determined by the nature of social realism itself.

მადლობა

მადლობა ჩემს ხელმძღვანელს, პროფესორ სერგო რატიანს, ყოველთვის ზუსტი და სასარგებლო რჩევებისთვის. ასევე განსაკუთრებული მადლობა მას, ჩემდამი თანაგრძნობისა და მოთმინებისთვის. მხარდაჭერისთვის მადლობას ვუხდი სამეცნიერო თანახელმძღვანელს გიორგი გვახარიას.

მადლობა ჩემს პედაგოგებს და კოლეგებს, განსაკუთრებით მათ, რომლებმაც ყველაზე დიდი გავლენა იქონიეს ჩემზე, მაგრამ მადლობის პირადად თქვის შესაძლებლობა აღარ მაქვს. ირინა არსენიშვილს, მათა ციციშვილს და გიორგი ალექსიძეს, რომ სიცოცხლეში, სხვადასხვა დროს შთამაგონებდნენ და მიღვივებდნენ სურვილს, დავრჩენილიხავი ხელოვნების მკვლევარის როლში.

ილუსტრაცია

ილუსტრაცია1: ალფრედ დიურერი. მელანქოლია 1497-98წწ.	111
ილუსტრაცია2: კ. სანაძე, ახალგაზრდა სტალინი. 1939წ.	112
ილუსტრაცია 3,4 : გ. გაბაშვილის სიურრეალისტური ჩანახატები.	112-113
ილუსტრაცია 5: მ. თოიძე, ქალაქური პეიზაჟი.	113
ილუსტრაცია 6: თბილისური პორტრეტების სერიიდან. XIXს.	114
ილუსტრაცია 7: ერეკლე II-ის პორტრეტი. XVIII ს.	114
ილუსტრაცია8: რ.გველესიანი, კახელი გლეხი დოქით, 1883წ.	115
ილუსტრაცია9: ი. გუგუნავა, ჩონგურზე დამკვრელი ქალი. 1893წ.	115
ილუსტრაცია10-11:კ.მალევიჩი, სუპრემატისტული სერიიდან. 1910-1914 წწ	116
ილუსტრაცია12:დ. კაკაბაძე. იმერეთი დედაჩემი. 1919წ.	117
ილუსტრაცია13:ლ. გუდიაშვილი. ცხენბურთი. 1920წ.	117
ილუსტრაცია14: ლ. გუდიაშვილის, გასეირნება ცხენებით. 1921 წ.	118
ილუსტრაცია15: ლ. გუდიაშვილი, ქეიფი ფაეტონით. 1920წ.	118
ილუსტრაცია16: შ. ქიქოძე, გურია. 1921წ.	119
ილუსტრაცია17: ვ. სიდამონ-ერისთავი, ალავერდობა, 1915წ.	120
ილუსტრაცია18: ვ. სიდამონ ერისთავი, კრწანისი, 1913წ.	120
ილუსტრაცია19: ვ. სიდამონ ერისთავი, გიორგი სააკაძე, 1917წ.	121
ილუსტრაცია20: დ. კაკაბაძე, იმერეთის პეიზაჟი, 1916წ.	121
ილუსტრაცია21: კონსტანტინე იუონი, ახალი პლანეტა. 1920წ.	122
ილუსტრაცია22:კუზმა პეტროვ-ვოდკინი,პეტროგრადის მადონა,1920წ.	122
ილუსტრაცია23: არკადი რილოვი,ცისფერი სივრცე, 1918 წ.	123
ილუსტრაცია 24: ისააკ ბროდსკი, გამოსვლა პუტილოვის ქარხანაში, 917წ.	123
ილუსტრაცია25:აბრამ არხიპოვი, სხომა, 1924წ.	124
ილუსტრაცია 26:ა. დეინეკა, პეტროგრადის დაცვა, 1928 წ.	124
ილუსტრაცია 27: ა. დეინეკა, შახტაში ჩასვლის წინ, 1924 წ.	125
ილუსტრაცია28: 1927 წლის საბჭოთა კავშირის ხალხის გამოფენის კატალოგი.	126
ილუსტრაცია29: დ. კაკაბაძე, ინდუსტრია.1927წ.	127
ილუსტრაცია30-31: დავით კაკაბაძე, რიონჰესი, 1933წ.	128

ილუსტრაცია 32: უჩა ჯაფარიძე, რთველი კოლმეურნეობაში, 1931წ.	129
ილუსტრაცია 33: ლ. გუდიაშვილი, ანდეზიტი, 1932წ.	129
ილუსტრაცია 34: ლ. გუდიაშვილი, მცხეთის აკვედუკი, 1936წ.	130
ილუსტრაცია 35: ე. ახვლედიანი, აბასთუმანი, 1937წ.	130
ილუსტრაცია 36: სევერიან მაისაშვილი, ახალი სანაპირო, 1940-იანი წლები.	131
ილუსტრაცია 37: სევერიან მაისაშვილი, რუსთავის მეტალურგიული ქარხანა, 1940-იანი წლები.	132
ილუსტრაცია 38: ალექსანდრე ციმაკურიძე, პეიზაჟი. 1946წ.	133
ილუსტრაცია 39: თეოდორ რუსო, პეიზაჟი. 1850წ.	133
ილუსტრაცია 40: აპოლონ ქუთათელაძე, პეიზაჟი, 1945-46წწ.	134
ილუსტრაცია 41: აპოლონ ქუთათელაძე, კოჯორი, 1950წ.	134
ილუსტრაცია 42: ირაკლი თოიძე, სტალინის პორტრეტი, 1945წ.	135
ილუსტრაცია 43: უჩა ჯაფარიძე, სტალინი დემონსტრაციაზე, 1939წ.	135
ილუსტრაცია 44: ირაკლი თოიძე, დუშეთის აჯანყება, 1942წ.	136
ილუსტრაცია 45: უჩა ჯაფარიძე, გლეხი მშობელი 1940-49წწ.	136
ილუსტრაცია 46: უჩა ჯაფარიძე, გლეხი მშობელი, 1940-49წწ.	137
ილუსტრაცია 47: რობერტ სტურუა ზეიმები, 1940-49წწ.	138
ილუსტრაცია 48: კორნელი სანაძე. კრეფა. 1949წ.	139
ილუსტრაცია 49: მ.გიგოლაშვილი. შრომა. 1950წ.	140
ილუსტრაცია 50: კორნელი სანაძე, ძველი და ახალი, 1932წ.	140
ილუსტრაცია 48: თამარ აბაკელია, რთველი, 1938წ.	141
ილუსტრაცია 49-51: თამარ აბაკელია, კომპოზიციები. 1938წ.	141
ილუსტრაცია 52-55 : უჩა ჯაფარიძე. გლეხების სერია.	142-143
ილუსტრაცია 56: მოსე თოიძე, ჩვენები იმარჯვებენ, 1942წ.	146

სარჩევი

სარჩევი	vi
ილუსტრაციების სია	vii
შესავალი	1
ლიტერატურა	4
მეთოდოლოგია	12
ნაშრომის სტრუქტურა	14
თავი I - სოციალისტური რეალიზმის რაობის და სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის კვლევის მეთოდების შესახებ	16
1.1. სოცრეალიზმის კონცეპტი	16
1.2. როგორ წავიკითხოთ ?	
ერვინ პანოვსკისა და ჰანს ბელტინგის მეთოდოლოგიათა სინთეზის მცდელობა	31
თავი II - ქართული სოცრეალიზმის მხატვრობის პრობლემა, ამოცანა, მხატვრული მახასიათებლები;	49
2.1. სივრცე და პერსონაჟი - იკონოგრაფიული პარადიგმის შესახებ	71
2.2. სივრცე ქართულ სოცრეალისტურ მხატვრობაში	76
2.2.1. სივრცე - ცვლილებების ადგილი	78
2.2.2. სივრცე - ახალი სიცოცხლის მოდელი	83
2.2.3. სივრცე - წარმატების და ნაყოფიერების მიწა	87
2.3. პერსონაჟი ქართულ სოცრეალისტურ მხატვრობაში	90
2.3.1. ახალგაზრდა სტალინი, ანუ სტალინი საქართველოში	90
2.3.2. პერსონაჟი - მებრძოლი	93
2.3.3. პერსონაჟი - გლეხი მშობელი	97
2.3.4. პერსონაჟი - ათლეტი დედა	98
დასკვნა	104
ილუსტრაცია	110
ბიბლიოგრაფია	146

შესავალი

სოციალისტური რეალიზმის სახვითი ხელოვნება - ამ საკითხისადმი ინტერესი სამაგისტრო საფეხურზე სწავლის დროს ჩამომიყალიბდა, როდესაც საბოლოოდ დავადგინე, რომ სახელოვნებათმცოდნეო დისკურსებიდან სრულიად გამორიცხული იყო საბჭოთა ხელოვნების გააზრების პროცესი. ქართული მოდერნიზმისადმი მზადრი ინტერესიც კი არ იწვევდა მის ლოგიკურ განვითარებას - სოცრეალისტური ქართული ხელოვნების საკითხების აქტუალიზირებას. ის კვლევებსა და დისკუსიებში დღემდე თავს იჩენს მხოლოდ როგორც მოდერნიზმის ხელოვნური დასასრული საბჭოთა კავშირში და როგორც თავისუფალი არტისტული პროცესის რეპრესიების ინსტრუმენტი. ამავედროულად, როგორც კულტურულ-შემოქმედებითი სტაგნაციური მდგომარეობა, რომელშიც გარკვეული ცვლილებების შეტანა მეოცე საუკუნის 70-იანი წლების ხელოვნების მიზანი გახდა და რომელიც, უკვე სრულად უნდა დაეძლია 80-იანი წლების სახელოვნებო ტენდენციებს. ეს დაძლევა უნდა მომხდარიყო ერთი მხრივ, ეროვნული იდენტობის ძიების ნარატივით, მეორე მხრივ - პოსტმოდერნისტული დასავლური ხელოვნების გამოცდილების სწრაფად ათვისების გზით.

საბჭოთა ხელოვნება მისი სიმწიფის ფაზაში - მისი ღირებულებები, მისი მხატვრულ-სტილისტური ნიშნები, მისი კვლევის შესაძლებლობები, მასში ქართული ხელოვნების მიერ ინტერპრეტაციის გამოცდილება და მის მიერ დატოვებული კვალი ვიზუალური აზროვნების გამოცდილებაზე - ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო დისკურსში სერიოზული პოზიციით არ არსებობს. თუკი არის მისი ხსენება, აქ იკვეთება მხოლოდ მისი გარსი, რომელიც გამოიყურება შემდეგნაირად - საბჭოთა იდეოლოგიური ხელოვნება, რომელიც პოლიტიკურ დაკვეთას ასრულებდა. ავითარებდა სოციალისტურ შინაარსს რეალისტურ ფორმაში.

სტალინური პერიოდის ხელოვნებისადმი ნაკლები ყურადღება, თავისთავად საგულისხმო კულტურული ფენომენია. ის არ გულისხმობს სამეცნიერო კვლევების, თუ მკვლევარების არასერიოზულობას. მისი უგულებელყოფა

კულტურული აქტია, ერთგვარი პასუხია მისივე ისტორიისა და როლისადმი. თავის დროზე, სოცრეალისტურმა სტალინურმა ხელოვნებამ დაფარა და გააქრო ეროვნული კულტურისთვის მნიშვნელოვანი საკითხები. მით უფრო, ეს მოხდა აღნიშნული ეროვნული კულტურული იდენტობის ფორმირების დროს. სტალინური პერიოდის სახელოვნებო მეთოდით მოხდა პერიოდების და ავტორების ტაბუირება და კიდევ უფრო მეტი - დროთა განმავლობაში შედეგად ხელოვნების პროფანაცია გამოიწვია. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების კვლევისადმი ინდეფერენტულობა საბჭოთა კულტურის წნეხის დაძლევის გზაზე ერთ-ერთი კომპონენტი გახდა. ისე როგორც მთლიანად საბჭოთა წარსულის კვლევა. სტალინური ხელოვნებით დავიწყებული ტენდენციების გამომზეურება იყო რეაქცია კომპენსაციის მიღების და ისტორიული სამართლიანობის აღდგენის აქტი. ამას გარდა, თავად სამეცნიერო ხედვა, აზრი და კვლევის მეთოდები, წარმოადგენდა საბჭოთა კულტურაში ფორმირებულ და რეპრესირებულ მოვლენებს. საჭირო იყო დრო და განკურნება.

ბორის გროისი ნამდვილად არ ცდება, როცა სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაზე წერისას აღნიშნავს,¹ რომ ის, რომელიც იყო რეპრესიების იარაღი, ახლა თავად არის რეპრესირებული და ტაბუირებული. ჩემი აზრით, უკვე შეიძლება ითქვას, რომ დრომ დისტანცირების და სუბიექტური დამოკიდებულებებისგან გამოთავისუფლების შესაძლებლობა მცირედით, მაგრამ მაინც უკვე გააღვივა. ამაზე მოწმობს არა მხოლოდ ჩემი ინტერესები, არამედ სხვადასხვა პოსტსაბჭოთა სამეცნიერო წრეებში დაბადებული ამოცანები.

სტალინური ხელოვნების ფუნამენტური და მრავალკომპონენტური გააზრების აუცილებლობას ყველაზე მძაფრად ვგრძნობთ მაშინ, როდესაც თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ ინტერნაციონალურ სახელოვნებო სცენას ვაკვირდებით, ქართული ხელოვნების ინტეგრაციას ვცდილობთ და არტისტულ დიალოგებს ვმართავთ. სწორედ გლობალურ და საერთო არტისტულ ენაზე საუბრისას იკვეთება ქართული სახელოვნებო გამოცდილების ერთი მხრივ ბუნდოვანება და ამავედროულად მკაფიოდ განსხვავებული იდენტობა. იდენტობა, რომელსაც ვერ ვიყენებთ, რომელზეც ვერ ვსაუბრობთ. ამ პროცესში ძალიან მკაფიოა “ქართული

¹Borys Groys. Gesamtkunstwerk Stalin. Hanser, Carl GmbH + Co. 1988. p46.

მოდერნიზმისადმი” მძაფრად ემოციური და რომანტიკული დამოკიდებულება, ამავდროულად გვინი საბჭოთა მოდერნიზმისა თუ პოსტმოდერნისტული საფუძვლების მესიანისტური როლით გააზრება. ამას გარდა, ისტორიის წერის დროს, ჩვენ უმეტესად ვსაუბრობთ დანაკრგსა და მსხვერპლზე და თითქმის არასდროს - ეროვნული, ევროპული და საბჭოთა კონტექსტების სინთეზზე ქართულ ხელოვნებაში. მაშინ როდესაც, ვთანხმდებით, რომ ქართულ კულტურასა და ხელოვნებაში, კონკრეტულად ქართულ სახვით ხელოვნებაში მრავალსაუკუნოვანია კულტურათა დიალოგის და გავლენათა სინთეზის გამოცდილება. მაგრამ აღნიშნულ პოსტულატს მივმართავთ უმეტესად შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების გააზრების პროცესში და არა მეოცე საუკუნისა და თანამედროვე ხელოვნების შესახებ დისკუსიებში. არადა გასათვალისწინებელია, რომ მეოცე და თანამედროვე საუკუნეების ქართული ხელოვნების სხვადასხვა ტენდენციებში, დიდწილად ერთი და იგივე ავტორები მოძრაობდნენ. სწორედ ამიტომ, თანამედროვე ქართული ხელოვნების სტრუქტურაც და იდენტობაც კომპლექსური და წინააღმდეგობრივია. ამ კომპლექსურობას კვლევის ადეკვატური - მრავალრაკურსიანი კვლევა ესაჭიროება. ბუნებრივია წარმოდგენილი ნაშრომი არა თუ ვერ ამოწურავს აღნიშნულ გამოწვევებს, არამედ ვერ მოახდენს ყოველი მათგანის იდენტიფიცირებას. თუმცა, შევეცდებით შევხვით ფუნდამენტურ საკითხებს, რომელთა კვლევაც ჩვენი აზრით შექმნის ნოყიერ ნიადაგს კვლევის განტოტვისთვის.

ლიტერატურა

დასაწყისშივე უნდა აღინიშნოს, რომ სამეცნიერო ლიტერატურა, რომელსაც ჩვენ ვეყრდნობით და ვითვალისწინებთ, საბჭოთა პროპაგანდისგან დროით, სივრცით ან ღირებულებებით დისტანცირებული ნაშრომებია. ჩვენ არ ვეყრდნობით, მაგრამ შიგადაშიგ განვიხილავთ საბჭოთა სამეცნიერო თუ არტისტულ ტექსტებს, მაგრამ არა როგორც საყრდენ აზრს, არამედ, როგორც აზრის რეპრესირების მტკიცებულებას.

ლიტერატურა რომელიც თეორიულ საყრდენს გვიქმნის, იმდენ კატეგორიად იყოფა, რამდენ ამოცანასაც ვისახავთ. განხილვას საჭიროებს: 1. სოციალისტური რეალიზმის ფენომენის კვლევები; 2. მეოცე საუკუნის ხელოვნების და კონკრეტულად საბჭოთა ხელოვნების კვლევები; 3. ლიტერატურა იმ სახელოვნებათმცოდნეო მეთოდოლოგიის შესახებ, რომელიც სოცრეალიზმის კვლევისთვის გვჭირდება.

სამეცნიერო ლიტერატურაში წარმოდგენილი თეორიები თავად არის ჩვენი კვლევის საგანი. ამიტომაც მათ შესახებ ვიმსჯელებთ არა მხოლოდ ლიტერატურის მიმოხილვის ნაწილში, არამედ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის ანალიზის საერთაშორისო დისკუსიების ანალიზის ნაწილშიც. ეს ნაწილი ჩვენი კვლევის მნიშვნელოვანი ფაზაა, რადგანაც, ჩვენ ვცდილობთ გავარკვიოთ, ამ დისკურსების მთავარი ამოცანების და კითხვების მნიშვნელობა და ადეკვატურობა ქართული სოციალისტური რეალიზმის სახვითი ხელოვნების კვლევისთვის.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების და შემდეგ უკვე კონკრეტულად სახვითი ხელოვნების კვლევა მოითხოვს ზოგადკულტურული, ფილოსოფიური, პოლიტიკური და შემდეგ უკვე სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურის გაცნობას. სოციალისტური რეალიზმის სახელოვნებო მეთოდის პოლიტიკური ბუნება მას მკაფიოდ მიჯნავს მოდერნული ეპოქის ხელოვნების ნიშნებისა და პრინციპებისგან, რომელთა შორისაც უმთავრესი ხაზი ხელოვნების თავისთავადი პრინციპების და ხელოვანისა და სამყაროს, თუ ხელოვნებისა და სიცოცხლის

დამოუკიდებელი დიალოგის ტენდენცია იკვეთება. რაც ჩვენი აზრით, თავის უკიდურეს გამოვლინებას მოდერნიზმის ხელოვნებაში აღწევს. მოდერნული ეპოქის დისკურსები ხელოვნების რაობისა და ავტორის საკითხზე, ფაქტობრივად უსარგებლოა სოციალისტური რეალიზმის ჩამოყალიბებისა თუ აღქმის პროცესში. სოცრეალიზმის იდეოლოგიები ავიწროებენ სამყაროთან დიალოგის და სამყაროს მხატვრული აღქმის დიაპაზონს, ანიჭებენ მას პარტიული იდეოლოგიისა და ნარატივების გამტარის დანიშნულებას და რაც ყველაზე მთავარია, ავტორად აქცევენ პოლიტიკურ ხედვას და არა ინდივიდუალურს. შესაბამისად, სოციალისტური რეალიზმის მეთოდით შექმნილი ხელოვნების კვლევა რთულად თუ უკავშირდება წინამორბედი და ამჟამად მიმდინარე პერიოდებში არსებული ესთეტიკის თეორიებს. მკვლევარები მუდმივად გვიყვებიან სოცრეალიზმის იდეოლოგიების ტექსტებისა და სხდომების მოხსენებების შესახებ და იმოწმებენ უკვე სოცრეალიზმის ხელოვნების არტეფაქტებს. ეს თხრობა ისეთივე სწორხაზოვანია, როგორც თავად სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების დოქტრინა.

ვის შეიძლება დაეყრდნო სოციალისტური რეალიზმის თანამედროვე მიდგომებით კვლევის პროცესში? იმ მეცნიერებს, რომლებიც დღეს პოსტმოდერნისტული ხელოვნების კვლევით არიან დაკავებულნი? თუ იმ ძველ მოაზროვნეებს, რომლებიც ხელოვნების შინაგანი ფორმის სუვერენულობაზე წერდნენ? ვერც ერთს ბოლომდე. და ამავდროულად ყველას, რადგანაც ჩვენი მიდგომა შემდეგია, სრულად დავინახოთ ის კონტექსტი, რომელიც ახლავს სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის ფორმირებას, თუნდაც იყოს ის წინააღმდეგობრივი, რადგანაც ხელოვნების ნაწარმოების გაგება, ნადვილად ნიშნავს უპირველესად მისი კონტექსტის გაგებას. ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზი, კი უკვე დიდი ხანია გულისხმობს ან უნდა გულისხმობდეს დაგროვილი მეთოდების გამოციდლებების სრულად ფლობას და საჭიროებისამებრ მათ ინტერპრეტაციას. კონტექსტის გაგებისთვის კი ჩვენი სხვადასხვა ეტაპზე გავეცანით და შემდეგ გავითვალისწინეთ “სოცრეალიზმის” ისტორიულ-კულტურული საფუძვლების კვლევები, პოლიტიკური ტენდენციების კვლევის და მეოცე საუკუნის სახელოვნებო კვლევითი მეთოდების მაფორმირებელი ლიტერატურა. მნიშვნელოვანი როლი დავაკისრეთ

ისეთ ლიტერატურას, რომელიც მოიცავს სოციალისტური რეალიზმის ფენომენის ანალიზს. რადგანაც ქართულენოვანი სამეცნიერო დისკურსი მას აქამდე სრულად გამორიცხავდა. ასევე შევხებით ამ ფორმატისთვის სრულად დაუძლეველ ამოცანას, შევხებოდით მეოცე და მიმდინარე საუკუნეებში ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზის მიდგომებს და მათგან შეგვეჩია ის გამოცდილებები, რომელიც სოციალისტური რეალიზმის ნაწარმოების კომპლექსური ანალიზისთვის მოგვეცემა გეზსა და ორიენტირებს.

სოცრეალისტური რეალიზმის, როგორც სახელოვნებო მეთოდის არსის განმსაზღვრელი ყველაზე ხშირად ციტირებული თეორია წარმოდგენილი აქვს ბორის გროის 1986 წლის ნაშრომში “Gesamtkunstwerk Stalin”². მასვე ეკუთვნის უკვე ინგლისურენოვანი მკითხველისთვის შექმნილი “სტალინიზმის ტოტალური ხელოვნება”³. გასათვალისწინებელი ნაშრომია იგორ გოლომშტოკის “ტოტალიტარული ხელოვნება”⁴. სოცრეალიზმის დეფინიციის ნაშრომებს შორის, ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ტექსტია აბრამ ტერცის - “რა არის სოცრეალიზმი”⁵. გავლენიანი ნაშრომია ფილიპ სერსის 2001 გამოცემული “ტოტალიტარიზმი და ავანგარდი”⁶. საგულისხმო ნაშრომია ვლადიმერ პაპერნის აშშ-ში მუშაობის პერიოდის კვლევა - “კულტურა ორი”⁷, თუმცა მეცნიერი საბჭოთა არქიტექტურას იკვლევს და აღნიშნული ნაწარმოებიც ყველაზე სასარგებლო არქიტექტურის კვლევისთვის არის. ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან მკვლევარად უნდა მოვიაროთ ჰანს გუნტერი, რომლის პუბლიკაციებიდანაც “სოცრეალიზმის არქეტიპები” და “სოცრეალიზმი და უტოპიური აზროვნება” შესულია გახმაურებულ 2000 წლის გამოცემაში - “სოცრეალიზმის კანონი”⁸. ჰანს გუნტერი, უკვე როგორც რედაქტორი გვაცნობს კატერინა კლარკის რამდენიმე პუბლიკაციას მისსავე წიგნში “საბჭოთა ამბავი. ისტორია და რიტუალი”⁹, სადაც საუბარია სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის ფორმირების საკითხებზე,

² Groys, Borys. *Gesamtkunstwerk Stalin*. Hanser, Carl GmbH + Co. 1988

³ Groys, Boris. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. ebook. 2014

⁴ Golomstok, Igor. *Totalitarian Art*. HarperCollins Publishers, 1990

⁵ Tertz, Abram. *On Socialist Realism*. New York, Pantheon; First American Edition, 1960

⁶ Паперный, Владимир. *Культура Два*. «НЛО», 2016

⁷ Sers, Philippe. *Totalitarisme et avant-gardes: au seuil de la transcendance*. Paris; les Belles lettres; 2001

⁸ Günther, Hans. *Archetypes of Soviet Culture*. “The Socialist Realist Canon”. St. Petersburg. 2000

⁹ Clark, Katerina. *The soviet novel. history as ritual*. Chicago: University of Chicago Press, 1981

ასევე სტალინური ხელოვნების ჰეროიკული გმირის ფენომენზე. აქვე ვიტყვი იმას, რომ ჰანს გიუნტერი, კატერინა კლარკი და მათთან ერთად რიგი ტექსტების თანაავტორი ევგენი დობრენკო არიან ის ავტორები, რომლებიც სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებას (ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებას) ყველაზე სიღრმისეულად იკვლევენ, პროდუქტიული ავტორები არიან და მათი ხედვების გააზრების გარეშე, საბჭოთა ხელოვნების თუ ზოგადად - კულტურის გააზრების პროცესი შეცდომად მიგვაჩნია.

ამ კულტუროლოგიისა და ხელოვნებათმცოდნეების ტექსტების მიღმა, ან ფონად, საკმაოდ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს იმ ფილოსოფოსების ნაშრომები, თუ მოგონებები, რომლებიც მართალია სწორედ საბჭოთა სტალინური პერიოდის დროში ცხოვრობდნენ, ეხებოდნენ მას, მაგრამ ინარჩუნებდნენ თავისუფალი შეფასების შესაძლებლობას. რაც უმეტესად გამოწვეული იყო მათი მოგზაურის სტატუსით, ან საბჭოთა კავშირიდან “დაბრუნების” შესაძლებლობით, ან არჩევანით. შენარჩუნებული დისტანციის გამო ფასდაუდებელი აღმოჩნდა ჩვენთვის ვალტერ ბენიამინის “მოსკოური დღიურების” გაცნობა¹⁰, ან ანდრე ჟიდის “დაბრუნება СССР”-დან¹¹.

რაკი ბენიამინი ვახსენეთ, აქვე სხვა კატეგორიის ლიტერატურაც უნდა მოვიგონოთ, რომელიც მართალია არ აღწერს და არ მეტყველებს სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების შესახებ, მაგრამ მისი შეფასების პროცესში ჩვენზე ახდენს გავლენას, რაკი მათი გავლენიანობის გამო, შეიძლება ითქვას უკვე ბუნებრივად სწორედ ამ ტექსტების პრიზმიდან ვიყურებით. ასეთი ტექსტია ვალტერ ბენიამინის “ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში”.¹² ბენიამინი, რომელიც აქ ნაწარმოების აურაზე საუბრობს, ეხება ავანგარდისტული ხელოვნებაში ტრადიციული აურის დანგრევის საკითხს. ამიტომაც, აღნიშულ ტექსტს ცოტა უფრო ვრცლად ვაანალიზებთ ისეთ ტექსტებთან ერთად მომდევნო თავებში. სხვადასხვა საკითხებზე მსჯელობისას კი თავს იჩენს ჩვენი რეცეფცია ისეთი ნაშრომებთან მიმართებაში, როგორც არის

¹⁰ Benjamin, Walter. *Moscow Diary*. Harvard University Press, 1986.

¹¹ Andre Gide. *Return From The USSR*. ebook. amazon. 2007.

¹² ბენიამინი, ვალტერ. *ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში*. ილიას უნივერსიტეტი. თბილსი. 2013

ბოდრიარის “სიმულაკრები და სიმულაციები”¹³. განსაკუთრებულად აქტუალური მაშინ ხდება, როცა სოცრეალიზმში შექმნილი ტიპაჟებისა და სქემების დინამიკას ვადევნებთ თვალს. ირიბი გავლენის მქონე ტექსტებზე საუბრისას... შეუძლებელი იყო საბჭოთა მითების ვიზუალიზაციაზე დაკვირვება ისე, რომ როლან ბარტის მითოლოგიას¹⁴ არ შეეხსენებინა თავი. წარმოდგენილ სადისერტაციო კვლევაში ვერ შევჩერდებით დიდხანს ზოგადად სოციალისტური რეალიზმის კვლევის ყველა შესაძლო ასპექტსა და რაკურსზე. მაგრამ ისინი ზემოქმედებენ და მათ ვითვალისწინებთ. ჩვენ ტექსტში ვრცლად შევხებით რამდენიმე ავტორს, რომლებიც სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებას სწორედ ტოტალიტარიზმთან მიმართებაში აკვირდებიან, მაგრამ არიან ავტორები, რომლებსაც პირდაპირ არ ვიმოწმებთ, მაგრამ საკვლევი საკითხის შერჩევისას უდიდესი გავლენა იქონიეს. საუბარი გვაქვს ჰანა არენდტის ნაშრომებზე, განსაკუთრებით კი 1951 წელს დაწერილ წიგნზე “ტოტალიტარიზმის საწყისები”.

15

ლიტარატურის კიდევ სხვა კატეგორიას წარმოადგენს ის, რომელიც უშუალოდ სახვითი ხელოვნების კვლევის გზებს გვაჩვენებს. მათ შორის არიან ავტორები, რომლებიც გავიხსენეთ ახალი დროის სახელოვნებათმცოდნეო საწყისებისა და პირველადი ტენდენციების რეკონსტრუქციისთვის და ტექსტები, რომელთა მნიშვნელოვან კომპონენტებს ვიშველიებთ სოციალისტური რეალიზმის იკონოგრაფიის გასააზრებლად. ამ ნაწილში ჩვენ სასაზღვრო ხაზი გავავლეთ შემდეგნაირად - მხოლოდ ის კვლევები და მიდგომები დავუკავშირეთ ჩვენს კვლევას, რომელიც ფილოსოფიასა თუ ხელოვნების ბუნების კვლევის პროცესში უშუალოდ სახვითი ხელოვნების ცნებებსა და შედეგებს ანალიზებენ. მათ შორის არის ჩვენთვის ფონური ტექსტები. დაწყებული ლესინგის “ლაოკოონით”¹⁶ და დასრულებული ჰაიდეგერის “ხელოვნების ნაწარმოების დასაბამით”¹⁷,

¹³ ბოდრიარი, ჟან. *სიმულაკრები და სიმულაციები*. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისი. 2013

¹⁴ Barthes, Roland. *Mythologies*. Hill and Wang; ebook. amazon. 2013

¹⁵ Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Meridian Books, 1958. Print.

¹⁶ Lessing, Gotthold Ephraim, and Edward Allen McCormick. *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.

¹⁷ Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart : P. Reclam, 1960.

რომელთანაც პოლემიკაში შედიან ისეთი ავტორები, რომლებიც პოზიციონირებენ, როგორც უშუალოდ სახვითი ხელოვნების თეორეტიკოსები და აქ აღრმავებენ სამეცნიერო ძიებებს.

კონრად ფიდრელისა და არნოლდ რიგლის ნაწარმოებების მთავარი ხაზები, რომლებიც ველფლინის ფორმალისტურ მიდგომაში დავინახეთ და ნაწილობრივ ვეყრდნობით კიდევ მას. დვორჟაკის მიდგომების პოლემიკა ველფლინთან, ხელოვნებაში სულიერი, ისტორიული და სოციალური ასპექტების მნიშვნელოვნების შესახებ და მისი სიმპატია ბოლშევიკური კულტურისადმი, აბი ვალბურგის მიერ დაწყებული და პანოვსკით შეჯამებული იკონოლოგიური კვლევის ხაზი. მნიშვნელოვანი იყო როგორც ორიგინალური ტექსტების გახსენება, ისე მათ შესახებ, მათი შემდგომი - ახალი თაობის მკვლევარების შეხედულებები, რომლებიც გამთლიანდა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის სახვითი ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის მონუმენტურ - შემაჯამებელ წიგნებში. ტომას მიტჩელის¹⁸ და ნორმან ბრაისონის¹⁹ წიგნებში და რა თქმა უნდა ეს ყველაფერი აქტუალური ხდება მაშინ, როდესაც სოციალისტური რეალიზმის შექმნის დროისა და სახელოვნებო დისკურსების გახსენება აქტუალური ხდება, მაგრამ თანამედროვე დისკუსია კიდევ უფრო ძლიერია თანამედროვე ხელოვნებათმცოდნეობითი მეთოდებით, მიდგომებით და მათი მკვლევარების არსებობით. იმის მიუხედავად, რომ კონკრეტულად სოციალისტური რეალიზმი არ უკვლევიათ, მეოცე საუკუნის სახვითი ხელოვნების მნიშვნელოვანი ტენდენციები და ეპოქები და მათი კვლევის ძირითადი მიდგომები სხვადასხვა ასპექტში სრულყოფილად მიმოიხილეს ჰანს ბელტინგმა ნაშრომში “ხელოვნების ისტორიის დასასრული”, ჰაინრიჰ დილმა “ხელოვნების ისტორია და მისი მომიჯნავე სფეროები”, ვოლფგანგ კემპიმ - “ხელოვნების ნაწარმოები და მაყურებელი: რეცეფციული ესთეტიკური მიდგომები”, იოჰან კონრად ებერლაინმა კვლევაში - “შინაარსი და შიგთავსი: იკონოგრაფიულ-იკონოლოგიური მეთოდი”, მარტიმ ვარნკემ სტატიაში - “ხელოვნების ისტორიის საკვლევ საგანთა სფეროები” და სხვებმა. ხსენებულები კი არიან ისინი,

18 Mitchell, William John Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: U of Chicago P, 1986.

19 Bryson, William Norman. *Vision and painting : the logic of the gaze*. New Haven : Yale University Press. 1993

რომლებსაც ჩვენ ვეყრდნობით სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის ანალიზისთვის სასურველი მიდგომების ძიების პროცესში, შესაბამისად ვრცლად განვიხილავთ მათ მიგნებებს და ამ მიგნებების ჩვენთვის საინტერესო საკითხებთან მიმართების შესაძლებლობებს.

სახვითი ხელოვნების, კონკრეტულად კი, ფერწერის კვლევის გამოცდილების თვალსაზრისით რამდენიმე ახალგაზრდა მკვლევარის სტატია და ნაშრომი ნამდვილად ფასდაუდებელია ჩვენთვის, რადგანაც გვეძლევა შესაძლებლობა შევადაროთ ჩვენი გენერაციის ავტორების კვლევის ტენდენციები. დავაკვირდეთ ინტერესების, კითხვების თანხვედრის მაჩვენებელს. კვლევის პროცესში დავინახე, რომ აშშ-ს, ბრიტანეთის თუ რუსეთის დოქტორანტების ინტერესები მსგავსია ან ერთმანეთს ავსებენ, რაც წინასწარ გვაიმედებს, რომ დაიბადება ახალი დისკუსია, ახალი მიგნებებისთვის.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა, ბოლო წლებში გამოქვეყნებული რამდენიმე ახალგაზრდა მკვლევარის პუბლიკაციები, რომლებიც რუსული სოცრეალიზმის მხატვრობის ფონდებში მუშაობენ. მათ შორის, ყურადღებას იქცევს ალექსანდრა ნოვოჟენოვას პუბლიკაცია “ძველი და ახალი”²⁰ და ანჟელინა ლუჩენტოს თეზისები სხვადასხვა დისკუსიებსა და კვლევებში.²¹ ყველაზე ფუნდამენტური მაინც ჯენიფერ ბრივინის კემბრიჯის უნივერსიტეტში დაცული დისერტაციაა, რომელიც სტალინური პერიოდის ნაციონალიზმის ნარატივებს იკვლევს, სტალინის პორტრეტული გამოსახულებების თავისებურებათა ანალიზის საფუძველზე.

აქვე არ უნდა დაგვავიწყდეს, ქართული სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის კვლევა ისევ ქართული სახვითი ხელოვნების მეოცე საუკუნის კვლევითი გამოცდილების გააზრების გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა.

იმისთვის კი, რომ გავაანალიზოთ ქართული სოცრეალისტური ხელოვნების კვლევის გამოცდილება, განვიხილავთ თანამედროვე ქართველი მკვლევარის ნაშრომს. მაია ციციშვილისა და ნინო ჭოდოშვილის “ქართული მხატვრობა -

²⁰ <http://moscowartmagazine.com.issue.81.article.1787>.

²¹ The Conflicted Origins of Soviet Visual Media: Painting, Photography, and Communication in Russia, 1925-1932, Cahiers du Monde russe, 56/2-3, Avrilseptembre 2015: 401-428.

განვითარების ისტორია”²², ასევე იგივე ავტორების პუბლიკაციები ქართული მოდერნიზმის შესახებ. ირინა აბესაძისა და ქეთევან ბაგრატიშვილის მონოგრაფიას “დიმიტრი შევარდნაძე”²³ პირდაპირ უკავშირდება სოციალისტური რეალიზმის ფორმირების დროს და ეტაპს, რამაც შეიწირა კიდევ მონოგრაფიის მთავარი პერსონაჟი. მნიშვნელოვანი გამოცემაა ეროვნული მუზეუმის “წითელი ტერორი და ქართველი მხატვრები”,²⁴ ეკა კიკნაძის პუბლიკაციით. ჩვენს საკვლევ საკითხს ირიბად უკავშირდება ქეთევან კინწურაშვილის კვლევები დავით კაკაბაძის შესახებ,²⁵ თავმოყრილი სხვადასხვა გამოცემებში. ასევე ახალი გამოცემები კირილე ზდანევიჩის, უჩა ჯაფარიძის, აპოლონ ქუთათელაძის შესახებ.²⁶ აღნიშულ ტექსტებს სხვადასხვა თავებში დავიმოწმებთ, ან პოლემიკში შევალთ პუბლიკაციების ავტორთა მოსაზრებებთან.

²² მ.ციციშვილი. ნ.ჭოდოშვილი. ქართული მხატვრობა განვითარების ისტორია. XVIII-XX საუკუნეები. ივ. ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისი. 2013.

²³ ი.აბესაძე. ქ.ბაგრატიშვილი. დიმიტრი შევარდნაძე. საქართველო. თბილისი. 1998.

²⁴ წითელი ტერორი და ქართველი მხატვრები. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი. თბილისი. 2019.

²⁵ დავით კაკაბაძე. თიბისი. სეზანი. თბილისი. 2019.

²⁶ აპოლონ ქუთათელაძე. კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო. თბილისი. 2014. კირილე ზდანევიჩი. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი. თბილისი. 2018.

მეთოდოლოგია

აღნიშნული კვლევის პირველი ეტაპი დავუთმე სამუზეუმო არქივების გაცნობას. ეს ზუსტად იმ პერიოდში ხდებოდა, როდესაც ჯერ კიდევ არ იყო კოლექციების შეჯერება დაწყებული. არც შესაბამისი მონაცემები მოწესრიგებული და არც საცავები. უდიდესი კოლექცია დაცულია შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის საცავებში, რომელთა მდგომარეობა და სივრცის პრობლემა დღესაც განაპირობებს მათდამი რთულად მიღწევადობასა და მუშაობას. საბჭოთა მხატვრების ნამუშევრებთან შეხება მხოლოდ სამუზეუმო კოლექციების გაცნობით არ დასრულებულა. გავეცანი მხატვრების (დავით კაკაბაძის, აპოლონ ქუთათელაძის, კორნელი სანაძის) საოჯახო კოლექციებს, ვესაუბრე ოჯახის წევრებს. გავეცანი მათ არქივებს და მიმოწერას. ამას გარდა, მეტ-ნაკლებად ვესწრებოდი და ვეცნობოდი იმ სამუზეუმო და საგამოფენო პროექტებს, რომელშიც პირდაპირ ან ირიბად ეხმიანებოდა სტალინური პერიოდის სახვით ხელოვნებას. კონკრეტულად ბერლინში, პარიზში, ვარშავასა და კრაკოვში.²⁷ კვლევითი ინტერესების ორიენტირების განსაზღვრაში ყველაზე დიდი გავლენა იქონია ვარშავის ეროვნული მუზეუმის კვლევითმა და საგამოფენო პროექტმა “დამოუკიდებლობა”²⁸, რომელიც უდიდეს მასალას წარმოაჩენდა ეროვნული და საბჭოთა ნარატივების შედარებითი მეთოდის პრონციპით.

მიუხედავად იმისა, მხოლოდ არსებული კოლექციების გაცნობითი ნაშრომი უკვე წარმოადგენდა მასალას, რომელიც არ არის გამოკვლეული, არჩევანი მაინც გავაკეთე თვისობრივ კვლევაზე. ჩემთვის მთავარი მიღწევა არ არის ფაქტობრივი, სამუზეუმო თუ საარქიუვო მასალის გაცნობა, არც ქრესტომატიულ ნაშრომის წერა ინტერესის საგანი, რომელიც მთავარ ამოცანად მხატვრების მონაცემების, ბიოგრაფიების დრამატურგიის და ნამუშევრების ზუსტი რაოდენობისა და მონაცემების შეკრებას დაისახავდა. თუმცა ვაღიარებ, მგავსი ნაშრომის გამოცემის მნიშვნელობასაც. სამომავლოდ, დაგროვილი ინფორმაციისა და მასალის საფუძველზე, შესაძლებელია, კოლექციებთან ერთად მსგავსი მონაცემთა ბაზის

²⁷ ROUGE - ART ET UTOPIES AU PAYS DES SOVIETS - Catalogue (RMN ARTS DU 20E EXPOSITIONS) le Grand Palais , 2019.

²⁸ სამუზეუმო პროექტი “დამოუკიდებლობა”. ვარშავის ეროვნული მუზეუმი. 2018წ.

შექმნა, თუკი სამუზეუმო ინსტიტუციების მიერ შესაბამისი ხელშეწყობა იქნება. ასევე მნიშვნელოვანი იქნება ცალკეული კონკრეტული ავტორის ან ჟანრის შესახებ დამოუკიდებელი მონოგრაფიული ნაშრომზე ფიქრიც. მაგრამ წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის მიზნები, რომელიც დასაწყისშივეაჩამოყალიბებული, შეროვილი, ნანხი და წაკითხული მასალის საფუძველზე მახასიათებლების, ტენდენციების, სოციალისტური რეალიზმის მეთოდისა და სტილის იდენტობაზე შემქნელი ფაქტორების თავმოყრას გვაიძლებს.

სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის კვლევითი გამოცდილების ანალიზის დროს, მივმართავ თვისობრივსა და შედარებით მიდგომებს. რაც შეეხება სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის ანალიზს, ამ ნაწილისთვის უპირველესად მეთოდოლოგიას ვეძებ სახელოვნებათმცოდნეო მეთოდებად შემოთავაზებულთა შორის. ჩვენთვის ყველაზე საუნტერესო და საკითხთან მიმართებაში კომფორტული აღმოჩნდა იკონოგრაფიულ-იკონოლოგიური მეთოდი. თუმცა, ჩვენ სუფთა ფორმით ვერ ვჯერდებით ამ მეთოდს და მის საზღვრების გაფართოების მიზნით შემოგვაქვს ხელოვნების კონტექსტში დანახვის მიდგომაც. ამას გარდა, იკონოგრაფიულ-იკონოლოგიური მეთოდში ვახდენთ რეცეფციული და სემიოტიკური მეთოდების ნიშნების ინტეგრაციასაც. სტალინური პერიოდის სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობა, რომელიც, თავისთავად მრავალშრიანი იკონოგრაფიული მოდელია²⁹ და რომელიც იდეოლოგიურად და ფორმისეულად საზრდოობს წარსულისა და მომავლის კულტურული გამოცდილებებით, მაშინაც კი როცა ეწინააღმდეგება მას, შემფასებლისგან მოითხოვს მულტიდისციპლინარულ ხედვას და რაც მთავარია, მრავალეფეროვანი კვლევითი გამოცდილებების გაცოცხლებას.

²⁹ ნაშრომის შემდეგი თავები აღნიშნული მოსაზრების დასაბუთებას ემსახურება.

ნაშრომის სტრუქტურა

“სოცრეალიზმის იკონოგრაფია XX საუკუნის 20-50-იანი წლების ქართული ფერწერის მაგალოთზე” - სადისერტაციო ნაშრომი ორი თავისგან შედგება, რასაც მოსდევს დასკვნა, ილუსტრაციის კატალოგი და ბიბლიოგრაფია.

თავი I - ცნებების, თეორიების, სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების გაგებისთვის საკვლები კონტექსტების ანალიზია. ამ თავიდან უნდა გავიგოთ, რა გამოწვევების წინაშე გვაყენებს სოციალისტური რეალიზმის კვლევის სურვილი. რის ცოდნას და რის გადააზრებას გვთხოვს. რას გვთავაზობს საერთაშორისო სამეცნიერო დისკურსი, რომელში ჩართვაც ადრე თუ გვიან უნდა გახდეს აუცილებელი ქართული სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების, როგორც საკვლები მასალის გამოვლენისთვის.

ამ თავში დისკუსიის გაღვივებისთვის ფუნდამენტურია პასუხი კითხვაზე თუ რას ვგულისხმობს “სოცრეალიზმში”, როგორია მისი ისტორიული გენეზისი და რა შეიცვალა მასთან მიმართებაში თანამედროვე სამეცნიერო დისკურსებში. ნათელი გახდა, რომ ჩვენ სოციალისტური რეალიზმის ფენომენის შესახებ მხოლოდ მისი ჩამოყალიბების ისტორიას ვიცნობთ და ჩართულნი არ ვართ მისი თვისობრივი შეფასების სამეცნიერო პოლემიკაში, რომელიც ბოლო 30 წლის განმავლობაში იკრებს ენერგიას. რაზე ვლაპარაკობთ? რა ვიცით მის შესახებ? - ამ კითხვებზე პასუხი თავად გახდა კვლევის საგანი.

პირველი თავის მეორე ნაწილი სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის მეთოდებში სოციალისტური რეალიზმის ფერწერის კვლევისთვის შესაბამისი გამოციდლებების ძიების პროცესია. აქ გვიწევს სახვითი ხელოვნების კვლევის გამოციდლების გაცნობა. მეოცე საუკუნის ხელოვნების კვლევის მეთოდების შეფასება და მათში სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის სტრუქტურის შესაბამისი მიდგომების ძიება.

პირველი თავი ორ ქვეთავს გულისხმობს: 1. სოცრეალიზმის კონცეფცი; 2. როგორ წავიკითხოთ - ერვინ პანოვსკისა და ჰანს ბელტინგის მეთოდოლოგიათა სინთეზის მცდელობა.

თავი II - ქართული სოციალისტური მხატვრობის იკონოგრაფიულ სქემების გაცნობას ისახავს მიზნად. სტილის ცენტრისა და პერიფერიის საკითხი, გულისხმობს საერთოსა და განსხვავებულის დანახვას ახალგაზრდა სოციალისტური რეალიზმის მხატვრული ტენდენციების ფორმირების ეტაპზე.

ეს თავი სამ ნაწილად იყოფა. პირველი ნაწილი აყალიბებს ჩვენს მიერ შემუშავებულ იკონოგრაფიულ პარადიგმას - სივრცე და პერსონაჟი. რის შემდეგაც მეოცე საუკუნის 20-50-იანი წლების ქართული ფერწერის ნიმუშებში აღმოვაჩინეთ სივრცისა და პერსონაჟის ტიპებს. ამიტომაც ცალ-ცალკე იშლება თავები - სივრცე ქართულ სოცრეალისტურ მხატვრობაში და პერსონაჟი ქართულ სოცრეალისტურ მხატვრობაში.

აქ ყალიბდება იკონოგრაფიული სისტემის ღერძული სქემები, რომელშიც ხდება რეკონსტრუქცია სივრცის, როგორც იმ ხელსაყრელი გარემოსი, რომელშიც იბადება და ვითარდება საბჭოთა გმირების სახეები. ჩვენ არ ვირჩევთ ავტორებს და არც ჟანრებს. სოციალისტური რეალიზმის მხატვრული სისტემა გულისხმობს როგორც ავტორ-შემსრულებლებს, ისე ტრადიციულ ჟანრებსა და ამ ტრადიციული ჟანრების იდეოლოგიურ ინტერპრეტაციას. შესაბამისად, არსებობს სოციალისტური რეალიზმის მხატვრული სტრუქტურა, თავისი იკონოგრაფიული სქემებით, რომლებიც ჩვენი აზრით, ჟანრულ კატეგორიებზე მაღლა დგას და სწორედ ეს სქემებია სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის განმსაზღვრელიც.

თავი I - სოციალისტური რეალიზმის რაობის და სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის კვლევის მეთოდების შესახებ

სოცრეალისტური მეთოდისა თუ სტილის გაგებისთვის ორი განსხვავებული საკითხის გარკვევა ხდება აუცილებელი. სოცრეალიზმის კონცეპტის რაობის და სოცრეალისტური სახვითი ხელოვნების კვლევის მეთოდის. რას გულისხმობდა სოციალისტური რეალიზმის სახელოვნებო მეთოდი? და როგორ წავიკითხოთ ამ მეთოდით შექმნილი ნაწარმოები? საბოლოო მიზნის მისაღწევად - ქართული სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების გააზრებისთვის, საჭიროა ორივე ამ კითხვაზე პასუხის დადგენა.

ამ ორი საკითხიდან პირველი ბევრად უფრო გამოკლუელია ვიდრე მეორე. სოცრეალიზმის რაობის ბუნებისა და შეიძლება ითქვას ზოგადი კონცეფციის მიმოხილვას რამდენიმე გახმაურებული და ხშირად ციტირებული ნაშრომი არსებობს. რაც შეეხება კვლევის მეთოდოლოგიას, ამ ნაწილში ჩვენ პრობლემებსა და ჰიპოთეზებს წარმოვაჩინთ. სოცრეალისტური ხელოვნების კვლევის მეთოდზე მსჯელობა მეოცე საუკუნის სახელოვნებათმცოდნეო მეთოდების ანალიზს გვაიძულებს და მათგან ჩვენი საკითხისთვის ყველაზე თავსებადის ძიების პროცესში ვერთვებით.

1.1. სოცრეალიზმის კონცეპტი

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი დეკლარირება 1932-1934 წლებში მოხდა. თუმცა, სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების ჩამოყალიბების საფუძვლები რუსეთში ბევრად ადრე დაიწყო. უკვე 1906 წელს, ანატოლი ლუნაჩარსკი ერთ-ერთ წერილში ახსენებს “პროლეტარული რეალიზმის” ტერმინისა და შინაარსის შემოტანის აუცილებლობას. 1907 წელს წერს სტატიას “სოციალ-დემოკრატიული მხატვრული შემოქმედება”. აქ დიდწილად ეყრდნობოდა ლენინის სტატიას “პარტიული ორგანიზაციები და პარტიული ლიტერატურა”³⁰ და ასევე იმოწმებს იმ დროისთვის უკვე აქტიურ რამდენიმე არტისტულ-იდეოლოგიურ

³⁰ В. И. Ленин. «Партийная организация и партийная литература». 1905.

გაერთიანებას - პროლეტარ მწერალთა ასოციაციას, რევოლუციონერ მხატვართა ასოციაციისა და რუსეთის პროლეტარი მხატვრების ასოციაციას.³¹

მეოცე საუკუნის 20-იანი წლებისთვის ისევ ლუნაჩარსკი იყენებს ტერმინს - “ახალი სოციალური რეალიზმი”. 20-იანი წლების ბოლოს სოცრეალიზმს ხედავენ, როგორც “დიალექტიკურ-მატერიალისტური შემოქმედებით მეთოდს”, რომელიც წინააღმდეგობას გაუწევს ბურჟუაზიული ლიტერატურის “მექანიკურ მეთოდს”.³² შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ სოცრეალისტური მხატვრობისა და ლიტერატურის მაგალითები თითქმის 10 წლით უსწრებს მეთოდის თეორიულ გააზრებას. მაგალითისთვის უკვე 20-იანი წლების დასაწყისში ვხედავთ მიტროფან გრეკოვის მხატვრობას, რომელიც სოციალისტური რეალიზმის სახელმძღვანელოდ გვადგება. 20-იან წლებში სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის ყველა ნიშნებს ავლენს ალექსანდრე დეინეკას და ალექსანდრე სერგეევის, ისააკ ბროდსკისა და სხვების ფერწერა. ამის შესახებ ჩვენ უფრო ვრცლად შემდეგ თავში ვისაუბრებთ.

რაც შეეხება თეორიული საფუძველის ფორმირებას, ყველაზე აქტიურ ფაზაში ის 20-იანი წლების ბოლოს და 30-იანი წლების დასაწყისში შევიდა. ამ საქმეს მთელი ენერგიით ახორციელებს მარქსის, ენგელსისა და ლენინის ფილოსოფიის ინსტიტუტი. მიხელ ლიფშიცის, ფრანც შილერის, ერნეს ფიშერის და გეორგ ლუკაჩისა და სხვა ხელოვნებისა და ფილოსოფიის მკვლევარების ამოცანაა მარქსისტულ-ლენინური ესტეტიკის ფორმირება, რომელშიც უნდა მოხდეს სოცრეალისტური მეთოდის უალტერნატივობის არგუმენტების თავმოყრა. 1932-1934 წლებში ჟურნალებში “ბოლშევიკი”, “ლიტერატურული გაზეთი” და “პრავდა”³³ იბეჭდება მათი წერილები და იმოწმებენ ერთმანეთს. მართალია არც მარქსს, არც ენგელსს და არც ლენინს, ზემოთ აღნიშული სტატიის გარდა, საგანგებოდ ესტეტიკის შესახებ არ დაუწერიათ ნაშრომები, თუმცა, ინსტიტუტის სამეცნიერო საზოგადოება ინტენსიურად აანალიზებს მათ მიერ სხვადასხვა დროს

³¹ Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), Ассоциации художников революционной России (АХРР; декларировавшей «героический реализм») и Российской ассоциации пролетарских Художников (РАПХ).

³² Clark, Katerina. *The soviet novel. history as ritual*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

³³Clark, Katerina. *The soviet novel. history as ritual*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

სხვადასხვა მწერლებისთვის მიწერილ წერილებს, სადაც ისინი დისკუსიაში შედიან ავტორებთან ლიტერატურის მნიშვნელობისა და სტილის შესახებ.

სოციალისტური რეალიზმის ფორმირების პროცესის საგაგებად ლენინის სტატია, “პარტიული ორგანიზაციები და პარტიული ლიტერატურა”, ფუძემდებლურია. თუმცა, სანამ ამ ნაშრომს განვიხილავთ, მარქსიზმის რამდენიმე კონცეპტი უნდა გავიხსენოთ. ლენინი ხომ თავისი იდეების ჩამოყალიბებისას მარქსს ეყრდნობოდა.

როვოლუციური პოლიტიკური მოძრაობისთვის მარქსიზმიდან მთავარი იდეები იყო: 1. კლასთა ბრძოლის თეორია. საზოგადოებრივი ცხოვრების რეალობის, კაცობრიობის ისტორიის სრულიად ახლებური გააზრება: „აქამდე არსებული საზოგადოებების ყველა ისტორია, არის კლასთა ბრძოლის ისტორია“³⁴. კაცობრიობის განვითარების მთავარ საფუძველს წარმოადგენდა ბრძოლა მჩაგვრელ და ჩაგრულ კლასებს შორის, რაც „საზოგადოების რევოლუციური გარდაქმნით მთავრდებოდა“³⁵ 2. თანამედროვე ეპოქის გამოწვევაა დაპირისპირება გაბატონებულ ბურჟუაზიასა და პროლეტარებს შორის. მოდერნული ცივილიზაციის საფუძველი და პროგრესის პირობა ურბანული სივრცეა, რომელიც მებატონეებისგან გამოქცეულმა თავისუფალმა ადამიანებმა შექმნეს. ოღონდ, ამით ვერ დაიძლია კლასთა ბრძოლა. ამ მისიის შესრულებას, ბურჟუაზიის დამარცხების შემდეგ, კერძო საკუთრების გაუქმებით, პროლეტარიატი უზრუნველყოფს. 3. „არა ადამიანთა ცნობიერება განსაზღვრავს ადამიანთა ყოფიერებას, არამედ პირიქით, ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფიერება განსაზღვრავს მათ ცნობიერებას“³⁶. თავის მხრივ საზოგადოებრივ ურთიერთობებს განსაზღვრავს საწარმოო ურთიერთობები, რომლებიც მატერიალურ საწარმოო ძალებს შეესაბამება.³⁷ სწორედ ეს წარმოადგენს საზოგადოების „ბაზისს“, რომელსაც ეფუძნება „ზედნაშენი“ საზოგადოებრივი ცნობიერების სახით (სამართლებრივ-პოლიტიკური სისტემა, კულტურა). რელიგია, ხელოვნება

³⁴ კარლ მარქსი, ფრიდრიხ ენგელსი, კომუნისტური პარტიის მანიფესტი, შესავალი თანამედროვე აზროვნებაში წიგნი 1, ილიას სახემწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2017 გვ.333

³⁵ იქვე

³⁶ კარლ მარქსი, „პოლიტიკური ეკონომიკის კრიტიკისთვის“

³⁷ კარლ მარქსი, თეზისები ფოიერბახის შესახებ, მე-11 თეზისი. ეტიენ ბალიზარი, მარქსის ფილოსოფია, ილიას სახემწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2016, გვ. 40

ინსტრუმენტია მმართველი კლასის ხელში 4. „ფილოსოფოსები მხოლოდ სხვადასხვანაირად განმარტავენ სამყაროს; საქმე ისაა, რომ ის გარდაქმნილ იქნას“³⁸.

ლენინიზმი, მარქსიზმის იდეების პოლიტიკური ინსტრუმენტალიზაციაა. ხელოვნების პოლიტიკასაც ეს ფაქტი განსაზღვრავს. ლენინის წერილში არსებითია, რომ „ლიტერატურა უნდა გახდეს პარტიული. ბურჟუაზიული მორალის საპირისპიროდ. საპირისპიროდ ბურჟუაზიული ლიტერატურული კარიერისა და ინდივიდუალიზმისა. - სოციალისტურმა პროლეტარიატმა წინ უნდა წამოწიოს პარტიული ლიტერატურის პრინციპი და გაატაროს იგი ცხოვრებაში, რაც შეიძლება სრული და მიზანმიმართული ფორმით“³⁹ აქ მთავარია კლასობრივი, პარტიული, საზოგადოებრივი ინტერესი ინდივიდუალურის, ერთეული ადამიანის საპირისპიროდ. ლენინისთვის ეს არსებითია და ამ პრინციპს ის არაერთხელ უბრუნდება. ის აზუსტებს, რომ ხელოვნება „თავისუფალი უნდა იყოს ბურჟუაზიულ-ანარქიული ინდივიდუალიზმისგან“⁴⁰ ადამიანი თავისუფალია პარტიაში შესვლის გადაწყვეტილების დროს, მაგრამ გაერთიანებას აქვს თავისი წესდება, სამოქმედო გეგმა და აქვს თავისუფლება გააგდოს ნებისმიერი, ვინც არ დაექვემდებარება მას. ხელოვნება, რომელიც ექვემდებარება პარტიულ კონტროლს რევოლუციური საბრძოლო მანქანის „ჭანჭიკია“⁴¹. ლენინის მთავარ თეზისს 1933 წლის საპროგრამო გამოსვლაში იმეორებს ლუნაჩარსკიც: „მეტისმეტად ხომ არ ვარ ავად ინდივიდუალიზმით, იმდენათ პატარა ხომ არ ვარ ჩემს ინდივიდუალიზმში, რომ ძალა არ შემწევს გავიზარდო პროლეტარიატულ რევოლუციამდე, ავმალდე მის ამოცანებამდე, იმისთვის, რომ არა უბრალოდ შევასრულო ისინი ბრძანებით, არამედ მთლიანად განვიმსჭვალო მისით.“⁴²

³⁸ ვლადიმერ ლენინი, *Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература* // Новая Жизнь. — 13 ноября 1905. — № 12. Архивировано 7 января 2011 года. (Сочинений В. И. Ленина, 5 изд., том 12. С. 99—105.)

³⁹ იქვე

⁴⁰ იქვე

⁴¹ ვლადიმერ ლენინი, *Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература* // Новая Жизнь. — 13 ноября 1905. — № 12. [Архивировано](#) 7 января 2011 года. (Сочинений В. И. Ленина, 5 изд., том 12. С. 99—105.)

⁴² ანატოლი ლუნაჩარსკი, სოციალისტური რეალიზმი, მოხსენება, სსრკ-ის მწერალთა კავშირის ორგ კომიტეტის მე-2 პლენუმზე. 1933 წელი.

“სოციალისტური რეალიზმი” ინტერპრეტაციების გარეშე, როგორც უკვე სტრუქტურირებული სისტემა საბჭოთა მწერალთა კავშირის სხდომაზე 1932 წელს მწერლისა და პუბლიცისტის ივან გრონსკის წერილით გაირჩა, რომელიც იმავე წლის მაისში დაიბეჭდა.⁴³ ამ ტექსტში და ყველა შემდგომში ყალიბდება ღირებულებები, როგორც მხატვრული, ისე მსოფლმხედველობითი. მაგალითისთვის დადგინდება, რომ გამოვლენას საჭიროებს რეალიზმის ახალი შესაძლებლობები და გახსენებას - ხელოვნების კლასიკური ტრადიციები. 1934 წლის მწერალთა კავშირის სხდომის წერილობით აღწერებში⁴⁴ მთავარ როლს იკავებს გორკისა და ჟდანოვის ინტერპრეტაციები. აღსანიშნავია, რომ აქ საერთოდ აღარ ახსენებენ მარქსისა და ლენინის ესთეტიკის საკითხებს. იდეოლოგიური საფუძველი უკვე თავად გორკის მოსაზრებები ხდება. ჩემი საკუთარი სიმღერა, გარდაიქმნას ამ ამოცანების სადიდებელ სიმღერად⁴⁵. ინდივიდუალიზმის დათრგუნვის შემდეგ ადამიანი, მით უფრო ხელოვანი დაინახავს რეალობას, რომელსაც მანამდე ვერ ამჩნევდა. ლუნაჩარსკი აღნიშნავს: „პროლეტარული რეალიზმი, უყურებს რა სინამდვილეს, ხედავს, რომ ისტორიის ძირითადი მამოძრავებელი ძალა წარსულში, აწმყოსა და უახლოეს მომავალში არის - კლასთა ბრძოლა“⁴⁶

სოციალისტური რეალიზმის კლასიკოსებთან, კიდევ ბევრი საკითხი შეიძლება დავაზუსტოდ, მაგრამ ჩვენი აზრით, არსებითია ბრძოლა ინდივიდუალიზმის წინააღმდეგ, რადგან რენესანსიდან დაწყებული მოდერნულობის მთავარი პრინციპი სწორედ ინდივიდუალობა, სუბიექტურობა⁴⁷ და ამ პრინციპის

⁴³ «Литературной газете» 23 მაისის ნომერი. 1932

⁴⁴ საარქივო მასალს გვაცნობს, როგორც პაპერნის “კულტურა ორი”, ისე ჰანს გიუნტერის და კატარინა კლარკის ნაშრომები. დოკუმენტები ხელმისაწვდომია ინტერნეტშიც.

⁴⁵ ანატოლი ლუნაჩარსკი, სოციალისტური რეალიზმი, მოხსენება, სსრკ-ის მმწერალთა კავშირის ორგ კომიტეტის მე-2 პლენუმზე.

⁴⁶ ანატოლი ლუნაჩარსკი, სოციალისტური რეალიზმი, მოხსენება, სსრკ-ის მმწერალთა კავშირის ორგ კომიტეტის მე-2 პლენუმზე.

⁴⁷ ჰაბერმასი იხსენებს ჰეგელს, რომელიც ხაზს უსვამდა, რომ „ახალი დროის პრინციპია საერთოდ სუბიექტურობის თავისუფლება, მოთხოვნა იმისა, რომ თავისი უფლებების მიღწევით განვითარდნენ სულიერი ტოტალურობის ყველა შესაძლო მხარეები.

ჰეგელი, ახალი დროის „ფიზიონომიის. განსაზღვრისას, სუბიექტურობას, თავისუფლების გარდა, აგრეთვე რეფლექსიის ცნების მეშვეობით ხსნიდა.

ჰეგელის მიხედვით, სუბიექტურობა მოიცავს ოთხ კონოტაციას: „ა) ინდივიდუალიზმი: მოდერნულობის სამყაროში თავისებურებას, რაც არ უნდა განსაკუთრებული იყოს ის, შეუძლია პრეტენზია იქონიოს აღიარებაზე; ბ) კრიტიკის უფლება: მოდერნულობის პრინციპი მოითხოვს, რომ დასაბუთება, რომელიც ყველას მიერ უნდა იქნეს აღიარებული, უნდა იყოს თითოეულისთვის ცხადი; 5

საწინააღმდეგო მოძრაობა, ანტიმოდერნულ ტენდენციას ამჟღავნებს. ბოლშევიზმის ეს მოძრაობა გარკვეული აზრით შუასაუკუნეებში ჩავარდნაა, ოღონდ ისე, რომ ის ასევე ანადგურებს შუა საუკუნეების მთავარ მსაზღვრელს, რელიგიას. ქრისტიანულ ხატებზე ჩვენ ვერ ვხედავთ ადამიანთა ინდივიდუალურ ნიშნებს. ამის საფუძველია ის გარემოება, რომ შუა საუკუნეების ქრისტიანობისთვის მთავარია, არა ის თუ რანი ვიყავით, რით განვსხვავდებოდით ერთმანეთისგან ჩვენი კერძო ვნებებითა და მიდრეკილებებით, არამედ ის, თუ რანი გავხდებით ღმერთთან, საკრალურთან ზიარებისას. ეს განსაზღვრავდა იკონათა აბსტრაქტულ, ინდივიდუალობისგან განყენებულ გამოსახულებას. სოცრეალიზმში გარკვეული აზრით მეორდება ეს ჟესტი, ოღონდ ღმერთთან ზიარების ნაცვლად, სუბიექტი ეზიარება ისტორიულ მატერიალიზმს, ისტორიის განვითარების „ჭეშმარიტ“ არსს.

ისტორიული მატერიალიზმი უპირისპირდება რენესანსის ეპოქაში დაწყებულ ტენდენციას. რენესანსის დროს დაწყებულმა სეკულარიზაციას საფუძველად ედო სახარების სხვაგვარი წაკითხვა. ღმერთი ყოველთვის მოდის კონკრეტულ ადამიანთან, კონკრეტულ ადგილას და კონკრეტულ დროს. ეს პრინციპი დაედო საფუძველად ჰუმანიზმის ეპოქას. სწორედ ამიტომ სოცრეალიზმის არაერთი ნიმუში შეგვიძლია წავიკითხოთ როგორც დეჰუმანიზაციის მოვლენა.

ამ ეტაპზე და კვლევის ამ ნაწილში, ჩვენ გვინტერესებს პროპაგანდისტული კულტურისგან დროის, ან მანძილით დისტანცირებული მოსაზრებები და მიდგომები, რომელიც სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების კვლევისთვის ჩამოყალიბდა და არ გამხდარა რეპრესირებული პროპაგანდისტული-იარაღი და არც რეპრესირებული დისკუსიის ნაწილი. ამ დისტანცირებულ თუ თავისუფალ სამეცნიერო მსჯელობებში სოციალისტური რეალიზმის ფენომენის გააზრებისას იკვეთება რამდენიმე კონტექსტი, რამდენადაც ერთფეროვნად გამოიყურება თავად სტალინური ხელოვნება და

გ) მოქმედების ავტონომიურობა: ახალი დროისთვის სახასიათოა, რომ ჩვენ ნებაყოფლობით ვიღებთ პასუხისმგებლობას იმაზე, რასაც ვაკეთებთ. დ) თავად იდეალისტურ ფილოსოფიას ჰეგელი განიხილავს მოდერნულობის მოვლენად, როდესაც ფილოსოფია წვდება საკუთარი თავის მცოდნე იდეას. კრებული - მოდერნულობის თეორიები. სერგო რატიანი, იურგენ ჰაბერმასი, მოდერნულობის ფილოსოფიური დისკურსი“ ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემა, 2010 წელი, გვ. 128 J. Habermas, *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, (Frankfurt am Main 1983), გვ. 27.

იმდენად მრავალფეროვანი და წინააღმდეგობრივია მისი განხილვის მიდგომები. სოციალისტური რეალიზმი სტალინურ ეპოქასთან მიმართებაში და სოცრეალიზმი მოდერნისტულ ხელოვნებასთან წინააღმდეგობაში. სოციალისტური ხელოვნების მახასიათებლები მისი ჩამოყალიბების ეპიცენტრში და მისგან შორს. ეს არის ის ტენდენციები, რომელიც იკვეთება საერთაშორისო სამეცნიერო დისკურსებში. მათი ანალიზი ჩვენი პირველადი ამოცანაა, რადგანაც სწორედ მათ საფუძველზე უნდა გავაგრძელოთ მეთოდის განვითარების პერიფერიული - ქართული გამოცდილების კვლევა. რადგანაც ამას ჩვენ ვაკეთებთ პირველად, ამიტომაც გვჭირდება მაორიენტირებული და მაიდენტიფიცირებული ცნებების და ტერმინების შემოღება.

ვამკვიდრებთ ცნებებს - კლასიკური - ცენტრალური სოცრეალიზმისა და ქართული - პერიფერიული სოცრეალიზმის შესახებ. სწორედ ამ გზით მივდივართ ჩვენი კვლევის ერთ-ერთ მიგნებასთან, რომ ცენტრალური და პერიფერიული სოცრეალისტური მხატვრობას შორი აღმოჩენილი დისონანსი წარმოაჩენს არა მხოლოდ სოცრეალისტური ქართული ხელოვნების რაობას, არამედ მთელი მეოცე საუკუნის ქართული ვიზუალური ხელოვნების მთავარ პრობლემებსა და ამოცანებს. რაც, ერთი მხრივ, მის მთავარ მახასიათებლებად იქცა და ამავდროულად, მთავარ დაბრკოლებად ვიზუალური ხელოვნების განვითარების თვალსაზრისით.

“სოცრეალიზმი არის ის, რაც ვერ გაბედა ავანგარდმა” - წერს ბორის გროისი სოცრეალიზმის მეთოდის დეფინიციის ყველაზე გავლენიან თეორიაში⁴⁸. გროისის კვლევის მთავარი მიგნება მდგომარეობს შემდეგში: ის სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებას რუსული ავანგარდის უტოპიად აღიქვამს. მისთვის ავანგარდი, რომელიც მოდერნიზმის სახესხვაობაა, რუსულ კულტურაში ავანგარდის დროს გაღვივებული თვისებების ყველაზე რადიკალურ გამოვლინებას აღწევს სოცრეალიზმში. ამ დასკვნის ფუნდამენტად მკვლევარს რუსული ავანგარდის განხილვა აქვს წარმოდგენილი. რუსული ავანგარდის მრავალგვარ ტენდენციებს შორის აქცენტს მის ერთ-ერთ სტრატეგიულ ნარატივზე აკეთებს. წარსულის უარყოფაზე ახალი სამყაროს მოდელის შექმნის მიზნით. ამ

⁴⁸ Groys, Boris. “Gesamtkunstwerk Stalin”. 1986.

ახალ სამყაროში, რომელსაც ავანგარდისტი ავტორი ქმნის, არის მხოლოდ მომავლის ხედვა, უფრო ზუსტად, ახალი მხატვრული ხედვა და სამყარო, რომელიც მომავალში უნდა ამოიხსნას. მოდერნისტი ავტორი ქმნის ახალ მხატვრულ სისტემას და მის “წამკითხველს” - მხოლოდ მისთვის დაწერილ ენას, რომელიც თავის მხრივ, საჭიროა შეისწავლო, გამოიცნო, ამ ენაზე ამეტყველდე. ბორის გროისის აზრით, ამბიცია რომ ავტორის მხატვრული სისტემა სხვა ავტორების სისტემებზე უფრო უნივერსალური და აქტუალურია, რომ წარსული უნდა განადგურდეს და ყველამ ამ ახალ ენაზე “ილაპარაკოს” მოდერნისტი - ავანგარტისტი ავტორისთვის მთავარი კონცეფციაა. ამ მთავარში ხედავს მკვლევარი ავანგარდისა და სოცრეალიზმის კავშირს. მისი აზრით, სოციალისტური რეალიზმის სახელოვნებო მეთოდი ავანგარდის უტოპიური ხასიათის კრიტიკული, რადიკალური გამოვლინებაა.

ავტორი საუბრობს განსხვავებებზე, ან სახესხვაობებზე. გროისის აზრით, ავანგარდის ახალი სამყარო ახალი ენით ამოიხსნება, ხოლო სოცრეალიზმის ახალი სამყარო ენად ძველ ფორმებს (რეალიზმს) ირჩევს. მეორე განსხვავება მდგომარეობს ავტორის ფენომენის განსაზღვრებაში. გროისისთვის სტალინურ პერიოდში შეწყვეტილი არტისტული ინდივიდუალური არჩევანისა და თვითგამოვლენის თავისუფლება, არ გულისხმობს ავტორის სიკვდილს. ის ხედავს ერთ გიგანტურ ავტორს, რომელმაც სხვა ავტორები შთანთქა. მკვლევარის აზრით, ეს ავტორი მოდერნისტი ავტორის ერთგვარი მუტანტია, მანაც გადაწყვიტა სამყაროს ახლებურად გარდაქმნა. მაგრამ გასხვავებით ავანგარდისტი მხატვრებისგან, ის ამ სამყაროს არა მხატვრულ ნაწარმოებში არამედ სიცოცხლეში - რეალურ დროსა და სივრცეში ახორციელებს. ავტორში სტალინს გულისხმობს და მის ნამუშევარში - სტალინური პერიოდის საბჭოთა კავშირს შექმნილს რეპრესიებითა და ტერორით. ეს უკვე “წარმატებული” ავანგარდია, რომელმაც საზოგადოებაზე გაიმარჯვა. გროისი თვლის, რომ თუკი მუზეუმში გამოკეტვით და საკრალიზაციით რუსული ავანგარდი საზოგადოებასთან კონფლიქტში დამარცხდა, რუსული ავანგარდის რადიკალური ფორმა - სოციალისტური რეალიზმი ავანგარდის მთავარ ამოცანას წარმატებით აღწევს - ის იქცა სიცოცხლედ, გავიდა სამუზეუმო სივრციდან ყოფაში. ის ხდება სიცოცხლის ფორმა და “ადამიანები ცხოვრობას იწყებენ არა სინამდვილეში, არამედ

ხელოვნებაში” - ხელოვნებაში გროისი სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებას გულისხმობს.

ბორის გროისის თეორიის კრიტიკული ანალიზი სხვადასხვა მიმართულებით შეიძლება განვითარდეს, მათ შორის ყველაზე საინტერესო მოდერნიზმის იმ ბუნების განხილვა, რომელსაც სტალინური ხანა მთლიანად დევნის და არაფრით ანაცვლებს. ასევე საინტერესოა ავტორის საკითხი. შეიძლება დავა, რამდენად მართებულია მხატვრული ავანგარდისტული ტენდენციებისა და ტოტალიტარული მმართველობის შედარება. მაგრამ ამჟამად ჩვენთვის საინტერესო სხვა საკითხია. გროისის აზრით სოციალისტური რეალიზმი იკვებება და არსებობს ავანგარდისტული წარსულით. გროისი მიიჩნევს, რომ რუსულმა ავანგარდმა შვა სოცრეალიზმი.

გროისის ნაშრომი ძალიან მნიშვნელოვანი ტექსტია იმის გააზრებისთვის, თუ რამდენად ორგანული იყო რუსული ხელოვნებისთვის, როგორც “რუსული ავანგარდი”, ისე სოციალისტური რეალიზმი. რომელიც 30-იან წლებში რუსი ხელოვნების (მათ შორის ავანგარდისტების) გარკვეულ რწმენას და გულწრფელ ეიფორიას ეყრდნობოდა.

შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე გავლენიანი თეორია ამავდროულად ყველაზე კონფლიქტურია ქართულ სოცრეალიზმთან მიმართებაში. ავტორი მთლიანად დისტანცირებულია სოცრეალისტური ხელოვნების არაცენტრალური დინებებისგან. მისი ამოცანა სოცრეალისმიზმის გავრცელების თავისებურების კვლევა არ არის. სოციალისტური რეალიზმი გროისის ტექსტებში არ უკავშირდება იმ სხვა კულტურულ სივრცეებს, სადაც აღნიშნული მეთოდი ვითარდებოდა და უდიდეს კვალს ტოვებდა და ამავდროულად სადაც სოცრეალიზმს არ დახვედრია რუსული ავანგარდი ან მისი მსგავსი უტოპიური არტისტული საფუძველი. ძირეულ საკითხში - სოციალისტური რეალიზმის ფორმირების და საფუძვლების - ქართულ გამოცდილებასთან ერთგვარი შეუთავსებლობის გარდა, კვლევა რიგ ისეთ საკითხებს ეხება, რაც ისევ მნიშვნელოვანი და გასათვალისწინებელი ხდება ჩვენთვის მაშინ, როდესაც ხელოვნების ნაწარმოებების იკონოგრატიულ სქემებსა და ტიპაჟებს ვარჩევთ.

ვიდრე სხვა მიდგომებს განვიხილავდეთ, მანამდე უნდა აღვნიშნოთ, რომ უკვე აღწერილი პრობლემა ეხება ყველას. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების

გააზრებისთვის მკვლევარები არ შორდებიან მოსკოვის ოლქს, ისინი ჯერ არ შეხებიან სოციალისტური რეალიზმის დოქტრინის სივრცულ განვითარებას. ყველაზე ინტენსიურად დანახული პარადიგმა სოციალისტური რეალიზმის ტოტალიტარული რეჟიმების კულტურათა კონტექსტში წარმოჩენაა. ამ ფუნდამენტური და შეიძლება ზოგადი საკითხების შესახებ არსებული მოსაზრებები მნიშვნელოვანი საყრდენია ქართული და სხვა “პერიფერიული” სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების ანალიზის წამოწყებისთვის. რადგანაც ალბათ უნდა შევთანხმდეთ, რომ სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება ერთი ლოგოსის რეზონანსს და ექოს წარმოადგენს. მოგვიანებით ჩვენ დავინახავთ, რომ ეს არის ექო, რომელიც სხვადასხვა სივრცეში იცლის ხმოვანებას, მაგრამ საწყისი ბგერები, მათი წარმომავლობა რჩება. ყველა გავლენიანი თეორია ამ ძირეულ ბგერებზე გველაპარაკება და ჩვენი ამოცანაა მათ ვიცნობდეთ და შევძლოთ მათი ინტეგრაცია ქართული საბჭოთა ხელოვნების კვლევის პროცესში, თუმცა მისი შესაძლო განსხვავებული ხასიათის გამოვლენის დროს.

ფილიპ სერსის “ტოტალიტარიზმი და ავანგარდი (მოლოდინის მიღმა)”⁴⁹ იკვლევს კულტურულ კონტექსტებს, რომელიც მეოცე საუკუნის 20-50-იანი წლების ხელოვნებას აყალიბებს. ავტორი ავანგარდისა და ტოტალიტარიზმის გასხვავებულობას წარმოაჩენს. მისთვის ავანგარდისტული ხელოვნების ტოტალურობა და სტალინური ტოტალიტარული ხედვა მათ შორის ხელოვნებისადმი, განსხვავებული მოვლენებია და კავშირი არ არსებობს. მთავარ ინდიკატორად შეფასების თავისებურებას ასახელებს. ავანგარდისტული ვიზუალური ხელოვნების შეფასება შეუძლებელია იმის მიხედვით თუ რას ხედავ, რადგანაც ვიზუალური ხელოვნება გადის საგნობრიობისა და მატერიალურის საზღვრებიდან და უახლოვდება მუსიკის ლოგიკას. აქ ავტორისთვის აქტუალური ხდება ფრიდრიხ ნიცშეს ციტირება და მუსიკის⁵⁰, როგორც საყრდენი სისტემის გააზრება თუნდაც ვასილი კანდინსკის აბსტრაქციებისთვის. ავანგარდისტული ვიზუალური ხელოვნება აღარ წარმოდგენს ნარატივის ფიქსაციას, მაშინ როცა სტალინურ ხელოვნებაში ილუსტრირებულია გეგმაც, სურვილიც და ოცნებაც, უკვე როგორც სინამდვილე. სერსი ავანგარდისა და სტალინური

⁴⁹ Philippe Sers. *Totalitarisme et avant-gardes: au seuil de la transcendance*. Paris; les Belles lettres; 2001

⁵⁰ Friedrich Nietzsche. *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music*. 1872

ტოტალიტარიზმის ხელოვნებას შორის მნიშვნელოვან განმასხვავებლად ასახელებს ავანგარდული ხელოვნებისთვის სუბიექტის - პიროვნების მნიშვნელობას და სტალინური ხელოვნების სრული უპიროვნობას, უავტორობას, დესუბიექტივიზაციას. და ბოლოს, ავტორისთვის ავანგარდის და სტალინური ხელოვნების შეფასება ერთნაირი კრიტერიუმებითა და მეთოდით შეუძლებელია. რაც მათ აბსოლუტურ განსხვავებულობაზე მიუთითებს.

იგორ გოლომშტოკი ნაშრომში “ტოტალიტარული ხელოვნება”⁵¹ საბჭოთა ხელოვნების კვლევის განსხვავებულ ამოცანებს და მათ მისაღწევად განსხვავებულ მეთოდს ირჩევს. სოცრეალიზმის განსაზღვრება და მისი ფენომენის კვლევა ავტორისთვის საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც ის მეტყველებს ტოტალიტარიზმის იმ ნიშნებზე, რაც საერთო უნდა იყოს ტოტალიტარული რეჟიმის ხელოვნებისთვის ზოგადად. ავტორი ნაციისტური გერმანიის, ფაშისტური იტალიის და საბჭოთა კავშირის ცენტრში ჩამოყალიბებულ სახელოვნებო მეთოდებსა და ხელოვნებისთვის წაყენებულ მოთხოვნებს განიხილავს. შედარებითი ანალიზით ეძებს მსგავსებებს და განსხვავებებს. აქ მნიშვნელოვანია სისტემების ცენტრალურ არტისტულ პროცესებში მოდერნისტული მსოფლმხედველობისა და ტოტალიტარული მიდგომების დაპირისპირება. ავტორი გამოყოფს სამივე სახელმწიფოს ტოტალიტარული მმართველობის ვერსიებისთვის საერთო - უნივერსალურ თვისებებს, რაც ამ დაპირისპირებაში იჩენს თავს. ასევე საგულისხმოა, რომ აღნიშულ ნაშრომში ავტორი გვთავაზობს შემოქმედებითი პროცესის მართვისა და არტისტული სივრცის ორგანიზების სქემას, რაც მისი აზრით, საერთოა ყველა ტოტალიტარული მმართველობისთვის.

1. მართვის და კონტროლის მექანიზმების შემუშავება;
2. მართვის სტრუქტურის და იდეოლოგიური პრინციპების ფორმირება;
3. მხატვრული სტილის ფორმირება და გავრცელება.

რაც შეეხება აბრამ ტერცის პუბლიკაციას “რა არის სოცრეალიზმი”⁵², მისი პოეტური და მანიფესტური ხასიათის მიუხედავად, მკაფიოა ავტორის სტრატეგია, სოცრეალისტური მეთოდის შედეგებიდან გამომდინარე იმსჯელოს მეთოდის

⁵¹ Golomstock, Igor. *Totalitarian Art*. Galart. Moscow, 1994.

⁵² Tertz, Abram. *On Socialist Realism*. New York, Pantheon; First American Edition, 1960.

ბუნებაზე და მახასიათებლებზე. მაგალითად ნაწარმოებების ანალიზის დროს, წარმოაჩენს საავტორო, ინდივიდუალური მხატვრული ხედვის გაქრობის ფაქტებს და ეს მიგნებები მისთვის სტალინური ეპოქის ხელოვნების ყველაზე გარდამტეხი და მავნე ფაქტორებია. აბრამ ტერცი აქცენტს აკეთებს ნარატივების შაბლონებზე, რომელიც მეორდება ხელოვნების ყველა მედიუმში და რომელიც აქრობს სივრცეს ალტერნატივისა და განსხვავებული ამბებისთვის. ავტორი ეხება სოცრეალიზმის პერსონაჟების პალიტრასაც, მთლიანობაში კი მის წინასწარ გაწერილ სქემებზე და თვისებებზე საუბრობს. ტერცისთვის სოცრეალიზმის ყველაზე დიდი “მიღწევა” შემოქმედებითი პროცესის შაბლონებით ჩანაცვლებაა.

ჰანს გიუნტერი გახმაურებულ წიგნში “სოცრეალიზმის კანონი”⁵³ შესულ ერთ-ერთ სტატიაში “სოცრეალიზმი და უტოპიური აზროვნება” რუსულ კულტურაში სხვადასხვა დროს არსებული უტოპისტურ ტენდენციებს იგონებს და ამ საკითში ბერდიაევს იმოწმებს, რომელიც 1971 წლის სტატიაში “რუსული იდეა”⁵⁴ რუსული კულტურის ფატალისტურ ბუნებას ეხება. თუმცა გიუნტერის ამოცანა ახალგაზრდა საბჭოთა კავშირში ხელოვნებისადმი დამოკიდებულების რადიკალური ცვლილების წარმოჩენაა. ვიდრე ავანგარდისტულ და სტალინური ხელოვნების ორ სხვადასხვა უტოპიას განიხილავს. ავტორი მკაფიოდ მიჯნავს ერთმანეთისგან მეოცე საუკუნის 20-იანი წლების ჯერ ისევ ავანგარდისტულ საბჭოთა ხელოვნებასა და 30-იანი წლების სტალინურ ხელოვნებას. მისთვის ორივე უტოპიაა, მაგრამ სრულიად სხვადასხვა ბუნების. შეიძლება ითქვას, რომ მათი ბუნების უფრო კონკრეტულ ანალიზს გვთავაზობს, როცა ორივე ეპიზოდს შიდა ფაზებად დაშლის. ჰანს გიუნტერისთვის ავანგარდისტული უტოპია გავს პლატონოვის პერსონაჟების ოცნებას ცათამბრჯენის შესახებ⁵⁵, ხოლო 30-იანი წლების კულტურული რეფორმა იმ ორმოს, რომელიც საერთოდ არ გავს პირველად ოცნებას.

გიუნტერის აზრით, სოცრეალიზმი ოქტომბრის რევოლუციის ოცნებების განადგურებაზე რეაქციაა. სოცრეალიზმი რევოლუციური ილუზიებისგან განთავისუფლების პროექტია. ავანგარდისტულ არტისტულ ხედვას აქვს წვლილი

⁵³ Günther, Hans. Dobrenko, Evgeny. *The Socialist Realist Canon*. St. Petersburg. ebook. 2000

⁵⁴ იქვე

⁵⁵ იქვე

შეტანილი სოციალისტური რეალიზმის ფორმირებაში. ავანგარდი რომელიც ანადგურებდა კულტურულ ტრადიციებს რუსეთის საერთო მდგომარეობის გათვალისწინებით, ტოვებდა სიცარიელეს, რომელიც უნდა დაეკავებინა რაღაცას ბევრად მკაფიოს და “რეალისტურს”. ეს დაბრუნება თუ სიცარიელის ამოვსება ლიტერატურისა და ვიზუალური ხელოვნების მედიუმების გავლით ხდება. მათი არქექტიპებითა და ნარატივებით.

ქართულ თანამედროვე, უფრო კონკრეტულად - საბჭოთა კავშირისგან დისტანცირებულ სახელოვნებათმცოდნეო დისკუსიებში არ არსებობს დამოუკიდებლად და კონკრეტულად სოციალისტური რეალიზმის ფენომენის და მასთან მიმართებაში ადგილობრივი სახელოვნებო გამოცდილების ანალიზი. ასევე არ არის ჩვენთვის საინტერესო - ქართული სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის შესახებ დამოუკიდებელი კვლევა. თუმცა, რიგი მეცნიერები განსაკუთრებული ყურადღებით იკვლევენ მოდერნისტული სახვითი ხელოვნების ქართულ გამოცდილებას და ცნება “ქართული მოდერნიზმი” უკვე სრულუფლებიან ადგილს ფლობს სამეცნიერო დისკურსებში. ქართული სოცრეალისტური მხატვრობის კვლევის ნიშნებიც სწორედ მოდერნიზმის დასრულების მიზეზად წარმოჩინდება და ამიტომაც ეს საკითხი მოდერნისტული ხელოვნების ანალიზის პროცესში ბოლოს და მწირად, მაგრამ მაინც იჩენს ხოლმე თავს. ასეთ დროს, მოვლენათა თანმიმდევრობის რეკონსტრუქციის საფუძველზე იქმნება სურათი თუ როგორ ყალიბდებოდა ქართულ კულტურაში საბჭოთა იდეოლოგიური ხელოვნების ნორმები, რაც დევნიდა მოდერნისტულ სახელოვნებო ღირებულებათა სისტემას.

მაია ციციშვილისა და ნინო ჭოლოშვილის “ქართული მხატვრობა - განვითარების ისტორია”⁵⁶ ამ დროისთვის ერთ-ერთი ყველაზე ტევადი და ქრესტომატიული ნაშრომია, რომელიც პოსტსაბჭოთა ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში ხელოვნების ისტორიის გააზრების მიზნით დაწერილა. აქ ავტორები ერთ თავს უთმობენ ქართულ სოცრეალისტურ ხელოვნებას “სოციალისტური რეალიზმი ქართულ ხელოვნებაში” და

⁵⁶ ციციშვილი, მ. ჭოლოშვილი, ნ. ქართული მხატვრობის განვითარების ისტორია. XVIII-XX საუკუნეები. ივ.ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისი. 2013.

დამოუკიდებელ თავად არის წარმოდგენილი “ქართული მხატვრობა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ”. აღნიშული თავი ასევე მოიცავს ომის შემდგომ სოცრეალიზმს, თუმცა წიგნის ავტორებმა სოცრეალიზმი და ომის შემდგომი პერიოდი გამიჯნეს და ამ პერიოდში გაამთლიანეს გვიანსაბჭოთა - “დათბობის” პერიოდის და შემდგომი ტენდენციები. აღნიშნულ თავებში ისტორიული პროცესების წარმოდგენისთვის მეტად მნიშვნელოვან ინფორმაციას და მიგნებებს ვაწყდებით.

ისტორიის რეკონსტრუქციის თვალსაზრისით ასევე საინტერესოა ირინა აბესაძისა და ქეთევან ბაგრატიშვილის მონოგრაფია დიმიტრი შევარდნაძე.⁵⁷ შევარდნაძის შემოქმედებისა და ბიოგრაფიის თხრობის პროცესში ასევე შემოდის მეოცე საუკუნის 20-30- იანი წლების ის ისტორიული მოვლენები, რომელთაც გავლენა იქონიეს სახელოვნებო პროცესებში ტენდენციებისა და მათი ცვლილებების ჩამოყალიბებაში. ორივე ნაშრომში ძალიან მკაფიოა რომ არა თუ 20-იანი წლებში, არამედ 30-იანი წლების დასაწყისში დომინანტურ სახელოვნებო პროცესებს ის ერთობები და ინდივიდები ქმნიან, რომლებიც მსოფლხედვითა და სახელოვნებო გამოცდილებით ახლოს არიან ევროპულ მოდერნიზმთან, იმის მიუხედავად, რომ ცალკეული ქართველი ხელოვანები ეწერებოდნენ AXPP - რევოლუციონერ მხატვართა ასოციაციაში, ან ადგილზე - საქართველოში იწყებდნენ იდეოლოგიურ - საგანმანათლებლო ინიციატივებს. ასევე აღსანიშნავია, რომ მსგავსი დინამიკა საქართველოში შეინიშნება არა 20-იანი წლების დასაწყისში, არამედ მის ბოლოს და უკვე 30-იანი წლების შუაში. კვლევათა ავტორები აქცენტს აკეთებენ საქართველოში სოცრეალიზმის მდორე და დაგვიანებულ ფორმირებაზე.

სტალინური პერიოდის ქართული მხატვრობის და ზოგადად ხელოვნების პრობლემას ეძღვნება ეროვნული მუზეუმის გამოცემა “წითელი ტერორი”.⁵⁸ პუბლიკაციების ავტორი ეკა კვიციანი ყურადღებას ამახვილებენ აღნიშული პერიოდის რეპრესიულ ბუნებაზე და სოციალისტურ რეალიზმზე, როგორც ამ რეპრესიების განხორციელების იარაღზე. გამოცემა ფასდაუდებელია ისევ და ისევ

⁵⁷ აბესაძე, ირინა. ბაგრატიშვილი, ქეთევან. დიმიტრი შევარდნაძე. საქართველო. თბილისი. 1998

⁵⁸ საქართველოს ეროვნული მუზეუმი. “წითელი ტერორი და ქართველი მხატვრები”. თბილისი. 2019.

ისტორიული მოვლენების გაცნობისა და ცენზურის ანატომიის გაგებისთვის. საარქივო მასალები და მოვლენათა ერთიან სურათში დანახვის მცდელობა აქამდე ტაბუირებული მოვლენების ლუსტრაციაა, რაც უკიდურესად მნიშვნელოვანია ხელოვნების და კულტურის ისტორიის ცოდნისთვის. თუმცა, პუბლიკაციები უფრო მეტს ამბობს იმ ქართულ მოდერნისტულ ხელოვნებაზე, რომელიც სტალინურმა კულტურად დაივიწყა, ვიდრე ამ კულტურის მიერ ჩამოყალიბებულ სახელოვნებო სისტემაზე.

ამრიგად, ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში სოციალისტური რეალიზმი აქტუალური ხდება, როგორც ისტორიული მოვლენა, კულტურული კრიზისი, რომელიც აფერხებს განვითარების ლოგიკურ და დროისთვის ორგანულ პროცესს და რომლის დაძლევის ნიშნებიც იწყება ეროვნულ ხელოვნებაში “დათბობის” შემდეგ, ხოლო უარყოფა - მეოცე საუკუნის საუკუნის 80-იანი წლებიდან, როგორც პოლიტიკური ეროვნული მოძრაობის პარალელური კულტურული პროცესი. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ქართული სოციალისტური რეალიზმის ავტორების შესახებ ახლადგამოცემულ მონოგრაფიებში ტექსტებშიც და ვიზუალურ კატალოგებშიც იკვეთება მცდელობა დისტანცირდნენ სოციალისტური რეალიზმის განხილვისა და ზოგადად საბჭოთა ხელოვნებისგან. უმეტესად, ახალი პუბლიკაციების ავტორები აქცენტს აკეთებენ მხატვრების ფერწერულ შესაძლებლობებზე, ან სხვა ტექნიკურ საკითხებზე. დიდი ყურადღება ეთმობა მხატვართა შემოქმედებაში ეროვნულ-პატრიოტული მოტივებისა და თემატიკის ტენდენციებს.

1.2. როგორ წავიკითხოთ? ანუ ერვინ პანოფსკისა და ჰანს ბელტინგის მეთოდოლოგიათა სინთეზის მცდელობა

მარტინ ვარნკე მეოცე საუკუნის ვიზუალური ხელოვნების განვითარების მიმოხილვისთვის წერს⁵⁹: “სუბიექტურობა მხატვრობაში მხოლოდ მისი საერო და კერძო სივრცეში დამკვიდრების გამო არ აღზევებულა. მე-19 საუკუნიდან სუბიექტურობა მხატვრობის შექმნის ერთ-ერთი მამოძრავებელია, ასევე საზომიც. ხელოვანი მხატვრობაში საკუთარი თავის წარმოჩენას და ობიექტივიზაციას ახდენს. იგი მისი პიროვნული მდგომარეობის და შეგრძნებების სარკე ხდება. ხელოვნების ნაწარმოები როგორც გენიოსის სულიერი კონსტიტუციის გამოხატულება თავს არიდებს ყოველგვარი დამკვეთის - საეკლესიო, პოლიტიკური და მეცენატური ინსტიტუციების მიერ წინასწარ განსაზღვრულის ხორცშესხმას. ხელოვნება თანდათანობით მოცემული საზოგადოებრივი ნორმების ოპოზიციაში ექცევა და ხელოვანი განსაკუთრებული არსება ხდება. მხოლოდ ჭეშმარიტებისა და ავთენტურობის წინაშე ანგარიშვალდებული...”⁶⁰

ვარნკე ნამდვილად არ აღწერს ტოტალიტარული რეჟიმების წიაღში ფორმირებულ იდეოლოგიზირებულ ხელოვნებას. მიუხედავად იმისა, რომ მკვლევარი საუბრობს მე-19 საუკუნის ბოლოდან დაწყებულ იმ ტენდენციაზე, რომელიც მისი აზრით, სრულად მოიცავს დასავლურ ხელოვნებას. შეგვიძლია წარმოდგენილი ტექსტი მოვიაზროდ ჩვენი საკვლევი საკითხის ანალიზისთვისაც, ოღონდ შებრუნებული ვერსიით.

დღევანდელი გამოცდილებით მეოცე საუკუნის ხელოვნების განვითარების პროცესში სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება წარმოდგვიდგება როგორც ოქსიმორონი ვიზუალური მხატვრული ენის, ფორმისა და სააზროვნო -

⁵⁹ Kunstgeschichte: Eine Einführung. Berlin Reimer. 7. Edition 2008.

⁶⁰ Martin Warnke. Art History: An Introduction (in Ger: Kunstgeschichte: Eine Einführung). Reimer, Dietrich, 2008.

რეფლექსიის განვითარების თვალსაზრისით. ზუსტად ამიტომ, სტალინური პერიოდის ხელოვნების ფენომენის ადგილი ვერ იკვთება დასავლელი ხელოვნების ისტორიკოსების ქრესტომატიულ ნაშრომებში, ან კვლევის მეთოდების ანალიზის დროს არ ადგებათ მტკიცებულებად, ან მეთოდის გამოცდის საგნად. ისეთი ავტორებიც კი, რომელთა თვითმიზანიც მეოცე საუკუნის ხელოვნების ერთიანი სურათის ჩვენებაა, უმეტესად გაურბიან, ან მცირე ადგილს უთმობენ საბჭოთა ხელოვნების ხსენებას. საუბარი აღარ არის ბესტსელერ გამოცემებზე, რომელთაც ვხვდებით ევროპული მეგაპოლისების სამუზეუმო და სამეცნიერო ცენტრების მაღაზიებსა და ბიბლიოთეკებში. მასობრივი ინტერესის სერიულ გამოცემებში.⁶¹ უცნაურია, რადგანაც აღმოსავლეთ ევროპული ქვეყნების მნიშვნელოვანი ნაწილის არტიკულ სცენას ქმნის ის თანამედროვე პოსტმოდერნისტული ხელოვნება, რომელიც სწორედ სოციალისტური ხელოვნების გამოცდილებას ივიწყებს, ან პირიქით - ამუშავებს. და მაინც, მოლოდინი, რომ სოციალისტური მხატვრობის სამეტყველო ენის ანალიზისთვის უკვე შემოთავაზებულ მეთოდოლოგიას მივაგნებდით და არ დავრჩებოდით ისტორიული დრამის ამარა, მალევე გაგვიქრა, როდესაც აღმოვაჩინეთ, რომ კოლეგები სხვადასხვა ქვეყნებში, მათ შორის რუსეთში, სწორედ ახლა სვამენ კითხვებს - როგორ “წავიკითხოთ” სოციალისტური რეალიზმის სურათი?⁶² ჩვენ ამ კითხვაზე პასუხი გვეჩქარება, რადგანაც შემდგომი ეტაპის საფეხურზე გადასვლა გვაქვს ამოცანად დასახული - სოციალისტური რეალიზმის სურათის “კითხვისას” ჩვენ უნდა გავიგოთ არა მხოლოდ “დედანის”, პირველადი ლოგოსის არსი, არამედ ის, თუ როგორ განვითარდა მისი სიმულაკრი⁶³ ქართულ სახვით ხელოვნებაში და რა გამოცდილება დატოვა მან ჩვენს ვიზუალურ აზროვნებაში. ამიტომაც, ჩვენი კვლევის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა იმ მეთოდოლოგიის მიგნებაა, რომელიც

⁶¹ ერნესტ გომბრიხი თავის ყველაზე პოპულარულ ბესტსელერშიც “ხელოვნების ისტორია” უცნაურ ადგილს მიაკუთვნებს მის ხსენებას. გასული საუკუნის 90-იანი წლების რედაქციის ბოლოსიტყვაობის კომენტარებში. სადაც მოდერნიზმის იმ სტილების კრიტიკას უთქმობს ყურადღებას, რომლებიც მისი აზრით, ავტორები ღალატობენ ხელოვნების არსს, თუმცა იქვე დასძენს, რომ ეს მაინც არის ხელოვნება, სადაც ავტორი თავისუფალია და რომ ეს თავისუფლება დასაფასებელია იმ ტოტალიტარტული რეჟიმების ფონზე, სადაც საერთოდ რთულია ხელოვნებაზე საუბარი, რადგანაც ხელოვნება მხოლოდ პოპაგანდის იარაღად იქცა.

⁶² ვალტერ ბენიამინი. ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური რეპროდუცირების ეპოქაში. მედია-კულტურა-საზოგადოება. თბილისი.2013

⁶³ ჟან ბოდრიარი. სიმულაკრი და სიმულაცია. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისი. 2013.

შესაძლოა გამოგვადგეს ნაწამეროებების სრულყოფილი ანალიზისთვის. როგორც ცენტრალური, ისე პერიფერიული სოციალისტური ხელოვნების ნაწარმოებების სრულყოფილი აღქმისა და მისგან გამოწვეული საკითხების ინტერპრეტაციისთვის.

მეოცე საუკუნის ხელოვნებამცოდნეობითი მიდგომებში გარკვევა გვჭირდება ორი მიზეზის გამო. ერთი - დავინახოთ ის ტენდენციები, რამაც საფუძველი მისცა სოციალისტური რეალიზმის იდეოლოგებს ახალი ან “ახალი” მეთოდის ფორმირების პროცესში. მეორე - შევძლოდ მივაგნოთ იმ მეთოდოლოგიურ გამოცდილებებს, რომელიც შეესაბამება სოციალისტური რეალიზმის მეთოდით შექმნილი ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზს.

თავიდამვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ეტაპისთვის გასული და მიმდინარე საუკუნის ხელოვნებამცოდნეობის გამოცდილებებს და ტენდენციებს ჩვენ ერთნაირი მასშტაბით ვერ გავშლით. მათდამი ჩვენი ტენდენციურობა განპირობებულია ჩვენი კვლევის საგნით გამოწვეული საჭიროებებით.

აქვე გაფრთხილება, პირველადი გაცნობით, სახვითი ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზის მეთოდებს შორის, რომლებიც მეოცე საუკუნე წამოიწყო და მიმდინარემ სრულყო სოციალისტური რეალიზმის კვლევისთვის თითქმის ყველას ჩიხში შევყავართ. რატომ? პასუხი მარტივია. მიუხედავად იმისა, თითქმის ყოველი მეთოდი ეს არის პოლემიკა მხატვრული სახის ვიზუალური ფორმისა და მისი შინაგანი ფორმის საფუძვლებსა და მიმართებებს შესახებ, მათ შორის წინააღმდეგობრიობის მიუხედავადაც კი, ნებისმიერი მიდგმისთვის დავას არ ექვემდებარება, რომ სამყაროს აღქმა თუ სახის მაფორმირებელი სტილის არჩევანი, ავტორის მიერ და ავტორში ხდება. ხელოვნებამცოდნეობითი კვლევითი მეთოდები სინამდვილეში იკვლევენ სივრცეებს ავტორსა და ნაწარმოებს შორის, ნაწარმოებსა და აუდიტორიას შორის და ამ მანძილებში მხატვრული იდეისა და მხატვრული სახის ტრანსფორმაციის თავისებურებებს ისტორიასთან მიმართებაში. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების შექმნის პროცესში საეჭვოა ერთი მაგრამ გადამწყვეტი პუნქტი - ავტორი. ვინ არის ავტორი? ანუ სად და ვისში ყალიბდება მხატვრული სახის შინაგანი ფორმა თუ იდეა, რომელიც ვიზუალურ ფორმას იძენს? ასე რომ ჩიხი რომელიც ვახსენეთ, სწორედ აქ არის.

იმისთვის რომ სოციალისტური რეალიზმი როგორმე მოთავსდეს მეოცე საუკუნის ხელოვნებთამცოდნეობით დისკურსებში და ამის შემდეგ შეგვეძლოს მისი გრამატიკულად სწორი ანალიზი, ჩვენ გვინტერესებს ყველა ის თეორია, რომელიც ზოგადად ესადაგება მხატვრობის ენას და სპეფიციკას და ამავდროულად ეხმიანება ისეთ საკითხებს, როგორც არის რეალიზმის ცნება, იდეის, შინაარსისა და ფორმის სინთეზი. ბუნებრივია ყურადღებას იქცევს ყველა ის სამეცნიერო ნარატივი თუ თეზა, რომელიც სახვითი ხელოვნების კვლევაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. მაგრამ ეს ზოგადი მიდგომები არ კმარა, რადგანაც სოციალისტური რეალიზმი არ არის სახელოვნებო მეთოდი, რომლის გაგებისთვისაც საკმარისი იქნება ნაწარმოებისა და მისი ავტორის ურთიერთმიმართების და ნაწარმოებისა და ავტორის გარესამყაროსთან შეხების კვლევა. სოციალისტურ რეალიზმში იმის გარდა რომ ავტორი არის ერთდროულად კონკრეტული ინდივიდი და პარტიული იდეოლოგიაც, მეორე (იდეოლოგია) პირველს (ინდივიდს) იყენებს როგორც მედიატორს, გამოდის რომ საციალისტური ხელოვნების როგორც შინაარსი, ისე შინაგანი და გარეგანი ფორმა უფრო კულტურის (საბჭოთა იდეოლოგიის) ნაწარმოებია, ვიდრე ავტორის, რომელიც ამ კულტურას კრიტიკულად აანალიზებს.

კულტურა, ან იდეოლოგია ავტორად და ინდივიდი შემსრულებელი, როგორც მედიატორი - აღნიშნული პარადიგმა სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებას აახლოებს კანონიკური, უფრო ზუსტად კი რელიგიური ხელოვნების სისტემებთან. შესაბამისად, საფუძველშივე ვიხრებით ხელოვნების კვლევის იმ მეთოდების გამოკვეთისკენ, რომლებიც მნიშვნელოვან ფაქტორად მოიაზრებენ ხელოვნების მედიუმის და სახელოვნებო პროცესის გარეთ ჩამოყალიბებულ მძლავრ და გავლენიან პროცესებს. იქნება ეს სოციალური, კულტურული, იდეოლოგიური თუ სხვა პროცესები. ამიტომაც ხელოვნების კვლევის მიდგომებსა და გამოცდილებებს შორის ყველაზე საინტერესო ხდება იკონოგრაფიული და იკონოლოგიური კვლევის გამოცდილებანი. ანუ გამოსახულების კომპოზიციური ანალიზი, მისი შემადგენელი ნაწილების, როგორც ნიშნებისა და სიმბოლოების გააზრების გზით და მათი გამოყენებითა და ინტერპრეტაციით ნაწარმოების ისტორიულ, კულტურულ კონტექსტში დანახვის შესაძლებლობა. ხელოვნების კვლევის ეს იკონოლოგიური მიდგომა, რომელიც

უკვე მეოცე საუკუნის 30-იან წლებში ჩამოყალიბდა, ნაწარმოების კონტექსტის მნიშვნელობაზე ამახვილებს ჩვენს ყურადღებას და ჩემი აზრით უკავშირდება იმ თანამედროვე მიდგომებს, რომელთა თანახმადაც კონტექსტი ყველაზე გავლენიანია სახელოვნებო პროცესისა და ავტორის მსოფლხედვის ფორმირებაში ნებისმიერ გარემოში, ტოტალიტარულ რეჟიმსა თუ თავისუფალ საზოგადოებაში. ქვემოთ განვითარებულ მიმოხილვაში იკონოლოგიური და კონტექსტუალური კვლევის ხაზი და ჩვენთვის საყრდენი მეთოდები გამოიკვეთება.

ჰაინრიხ დილი, რომელსაც აქვს წარმატებული მცდელობა ხელოვნების ისტორია სხვადასხვა მომიჯნავე მეცნიერებების გვერდით და განცალკევებით დაინახოს, ხელოვნების კვლევის მეცნიერების ისტორიის ათვლას ჰაინრიხ ველფლინისა და აბი ვარბურგის შრომებში ფორმირებული მიდგომებით იწყებს.⁶⁴ ჩვენც მას ვეთანხმებით, რადგანაც გვჭირდება საწყისი წერტილი. ხელოვნების ბუნებაზე მსჯელობის მომენტები უხსოვარი დროიდან იჩენს თავს, ფილოსოფიური აზრის განვითარებასთან ერთად. მოდერნულ ეპოქაში, ეს ფილოსოფიური აზრი ხელოვნებას სძენს და ანიჭებს სუვერენულობასა და ძალაუფლებას სამყაროს აღქმისა და შემეცნების გზაზე.⁶⁵ ხელოვნების შესახებ მსჯელობა ფილოსოფიური განსჯის საგანია დღემდე. მაგრამ თუკი ჩვენი კვლევის მიმართულება არის მისივე საზღვარიც, ჩვენ სახვითი ხელოვნების, სახვითობის ენის და სპეციფიკის კვლევის არეალში ვჩებთ. ეს არის ჩვენი საზღვარი. ამიტომაც დილის მიდგომა ხელს გვაძლევს და საწყისად მეოცე საუკუნის დასაწყისის სახვითი ხელოვნების თეორიას ვასახელებთ.

ველფლინის “ხელოვნების ისტორიის ძირითადი ცნებების” გამოცემიდან (1915წ.) ვარბურგის “ნარკვევთა კრებულის” გამოცემამდე (1932წ.) მნიშვნელოვანი დრო გადის, ეს დრო პარალელურ სივრცეში - საბჭოთა კავშირში რუსული ავანგარდიდან სოცრეალიზმში გადასვლის დროა. მაგრამ ველფლინისა და ვალბურგის სივრცეს თუ დავუბრუნდებით - ეს დრო ხელოვნების კვლევის ფორმალისტურ-ესთეტიკურ მეთოდებს ავითარებს. მიუხედავად იმისა, რომ ორივე ამ ავტორისთვის სანიმუშოა შუა საუკუნეების და განსაკუთრებით აღორძინების პერიოდის მხატვრობა, ამავედროულად მათი ფორმალისტური

⁶⁴ Heinrich Dilly. Kunstgeschichte: Eine Einführung. Reimer, Dietrich, 2008.

⁶⁵ იქვე

მეთოდოლოგია და სახვითი ნიშნების სისტემატიზაცია ორგანულად უკავშირდება იგივე დროსა და სივრცეში ჩამოყალიბებულ მოდერნიზმის ხელოვნებას, რომელიც სწორედ ფორმის კვლევით, მისი დეკონსტრუქციის გზით ამწვავებს მხატვრობის სპეციფიკურ სამეტყველო ენას. ამწვავებს მისი შინაგანი ფორმის და მნიშვნელობის იდეას.

ჰაინრიხ ველფლინი და აბი ვარბურგი წერენ უნივერსალურ მეთოდებს ხელოვნების კვლევისთვის. ერთი მხრივ ველფლინი გვთავაზობს “ცხოველხატულის”, “ხაზოვანის”, “ფერწერულის”, “სიბრტყის” და “პერსპექტივის”, “კომპოზიციური მთლიანობისა” და “დახურული და ჩაკეტილი ფორმების” ცნებებს, როგორც ნაწარმოების აღწერისა და ანალიზის ინსტრუმენტებს. მეორე მხრივ, ვარბურგი, იკონოლოგიის საფუძველს ქმნის, აგროვებს რა ცივილიზაციათა კულტურებში ჩამოყალიბებულ შინაარსებსა და მნიშვნელობებს, ხედავს მათ ნიშნებში, რომლებსაც უნივერსალურ აზრობრივ - ვიზუალურ ცნებებად მოიაზრებს.

ხელოვნების ისტორიაში მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში, ფორმალისტური კვლევის ტრადიცია ლიდერობს. ის ხელოვნების ფუნქციის ცნებას წმინდა მხატვრულ ამოცანებს უკავშირებს. მაგალითისთვის ბერნარდ ბენსონი 1909 წელს წერს, რომ ყველა ხაზი ფუნქციური, სხვაგვარად რომ ვთქვათ მიზანმიმართულია და დეტერმინირებულია შეხედულების გადმოცემის საჭიროებით.⁶⁶ მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ფორმალისტური კვლევის მეთოდი საკმაოდ დიქტომიურია. მისი წარმომადგენლები საკუთარი მეთოდის დემონსტრირებისთვის უპირატესობას არა თანამედროვეს, არამედ ძველს - “კლასიკურს” ანიჭებდნენ. ან თანამედროვეობაში ისეთი კლასიკური მხატვრული ტრადიციების გამზიარებელ ხელოვნებას, როგორც იყო თუნდაც გინდებრანდის ხელოვნება. ველფლინი 1918 წელს დასძენს “სამწუხაროდ თანამედროვე დრო მხატვარს (სკულპტორს) არ აძლევს საშუალებას შექმნას დიდებული ტიპაჟები და ამაღლებული ფორმები, მაგრამ ოდესმე ეს ისევ დაფასდება”. აქ ჰანს გიუნტერის ზემოთ გარჩეული მოსაზრება გვაგონდება, როგორ უთავისუფლდებდა ექსპერიმენტული ავანგარდი სივრცეს ნაცნობსა და ძველს. იმას, რისადმიც

⁶⁶ B.Berenson. Florentine Painters of the Renaissance, New York/London. 1909.

საზოგადოებაში იყო გრძნობები. მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ხელოვნების მკვლევარების ნოსტალგია ძველისადმი თითქოს ლოგიკურს ხდის ისეთი ხელოვნების სტილის ფორმირებას, რომელიც საკუთარ ამოცანებად დაისახავდა მშვენიერი სამყაროს აღწერას, ჭეშმარიტების გამოვლენას, სიმართლის ძალის ჩვენებას, გმირის ფორმირებას. მაგრამ გაორება მხოლოდ ძველისადმი დამოკიდებულებაში არ ვლინდება. გადავხედოთ კიდევ რამდენიმე თეზისს.

“ხელოვნების ისტორია უსათუოდ გადაიკვეთება ყოფის, საზოგადოების და სახელმწიფოს ისტორიასთან. ამის მიუხედავად არ დამცირდება მისი როგორც სამყაროს სარკის მნიშვნელობა...”⁶⁷ ამის მიუხედავად ველფლინი იქვე “დაუბრუნდება” საკუთარი მეთოდის ფორმალიზმის წმინდა ენას, რომ ხელოვნების გააზრების გზა არ იქნება სრული, თუკი ხელოვნებას მხოლოდ დროის გამოხატულებად აღვიქვამთ. “საითაც არ უნდა გავიხედოთ, სახეზეა, თავისთავადად განვითარებული სახელოვნებო სტილები და ტენდენციები.” ველფლინი გვარწმუნებს, რომ ხელოვნების გაგების უპირველესი გზა არის ფორმის განვითარება, მისი ანალიზი, გაგება. ხოლო მისი შინაარსი შეგვიძლია მეორეხარისხოვნად მოვიაზროთ. ნაწარმოების სიუჟეტური შინაარსი ვერ იქნება აღქმული ან განცდილი, ზუსტი და მნიშვნელოვანი მხატვრული ფორმის არარსებობის შემთხვევაში. და ბოლოს, “ყოველ ახალ ფორმაში კრისტალიზირდება ახალი მსოფლმხედველობა”.

რა შეიძლება ითქვას, ფორმალისტური მეთოდი სწვდება და მოიცავს იმ წინააღმდეგობრივ პროცესს, რაც მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარს ახასიათებს, მათ შორის ატარებს სოციალისტური რეალიზმის ფორმირებისთვის საჭირო ეიფორიასაც.

ფორმალისტური კვლევის ტრადიციას მეოცე საუკუნის 30-იან წლებში მისი კრიტიკა ანაცვლებს. არგუმენტით, რომ ესთეტიკურმა მთლიანად განდევნა სემანტიკური და პრაქტიკული საკითხები. დაივიწყა, რომ ხელოვნება “ეპოქის სულით” იკვებება. ავსტრიელი ხელოვნებათმცოდნე მაქს დვორჟაკი ფიქრობს,⁶⁸ რომ მხატვრული ფორმა წარმოადგენს სამყაროსადმი სულიერი ან ემოციური დამოკიდებულების ხორცშესხმას. ხელოვნება არის სიცოცხლის უმაღლესი

⁶⁷ Heinrich Wölfflin. *Principles of Art History*. 1915.

⁶⁸ Dvořák, Max. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München. 1924

რიღებულებების გააზრების და მიღწევის ფორმა. მხატვრული სახის კვლევა ამ ღირებულებებით უნდა დავიწყოთ. სოციო-პოლიტიკური და ისტორიული გარემოების აღქმით, რადგანაც სწორედ მათ აირეკლავს მხატვრული სახე. მეოცე საუკუნის 30-იანი წლების ფორმალიზმის ამგვარი კრიტიკა ნამდვილად ეხმიანება საბჭოთა კავშირში მიმდინარე დავას და სოციალისტური რეალიზმის მიდგომის ფორმირების პროცესში ავანგარდისტულ მეთოდთან დავას. აქვე გვაგონდება ისიც, რომ დვორჟაკი ნამდვილად არ ყოფილა გულგრილი ბოლშევიკური რევოლუციისა და ხელისუფლების მიმართ, თუმცა სიმპატიები დისტანციაზე ღვივდებოდა.

ერვინ პანოვსკის იკონოლოგიის მეთოდი, ალბათ ყველაზე მკაფიო სისტემაა, რომელიც ემპირიული კვლევის საშუალებას გვაძლევს და ამიტომაც თამამად ვარქმევთ მეთოდს. იოჰან კონდრად ებერლანის მეთოდის წინაპირობების აღწერისას დასძენს⁶⁹, რომ ისტორისა და წარსულთან ყველაზე ახლოს იკონოლოგიური მიდგომაა, რადგანც იკონოლოგია ნიშნებში და იკონოგრაფიულ სქემებში არსებულ წარსულ გამოცდილებებს ხედავს. გამოსახულებები ძველი შინაარსების მატარებელია. აქ შეგვიძლია ჩვენეული ინტერპრეტაციის თანახმად ისიც დავამატოთ, რომ იკონოგრაფიული მეთოდით შეგვიძლია ვიკვლიოთ გამოსახულების უკან არსებული ისტორიული გამოცდილება, არამედ ნებისმიერი ნაგულისხმები რამ, რომელსაც მისადაგებული აქვს გარკვეული სახე. თუკი იკონოგრაფია გამოსახულების ნიშნების დანიშნულებას და მნიშვნელობას არკვევს, იკონოლოგია ეს არის გასვლა ამ გამოსახულებოდან, გასვლა კულტურაში, კვლევა იმისი, თუ რა კავშირშია ესა თუ ის გამოსახულება ან სახე კულტურულ ან უფრო ზოგადად - ისტორიულ პროცესთან. პანოვსკი აყალიბებს მეთოდის სამ ეტაპს: **იკონოგრაფიული აღწერა. იკონოგრაფიული ანალიზი. იკონოლოგიური ინტერპრეტაცია.**

პირველ ეტაპზე ინტერპრეტატორი ერკვევა იმაში, რასაც ხედავს. კვლევის ეს ეტაპი ნაწარმოებზე დაკვირვებაა. აქ ავტორი ახდენს პირველადი ან ბუნებრივი სიუჟეტის დადგენას, რაც გულისხმობს გამოსახული ობიექტების

⁶⁹ Johann Konrad Eberlein. Inhalt und Gehalt. Kunstgeschichte: Eine Einführung. Berlin Reimer. 7. Edition 2008. p: 175-198

იდენტიფიკაციას. ამა თუ იმ ფიგურის, მისი განლაგების, კომპოზიციის დეტალების, მისი მთლიანობის, ამასთანავე ამ ყველაფრის ერთგვარი ემოციური გამომეტყველების აღწერას. პანოვსკი წერს, რომ პირველი ეტაპის განხორციელებისთვის შემფასებელს სჭირდება საგნების, მოვლენების, ობიექტების ცოდნა. ადეკვატური ტერმინების გამოყენებით მათი იდენტიფიცირების უნარი. ამისთვის კი ხშირად ხელოვნების ისტორიის წინარე პერიოდების ცოდნაც ეხმარება. მაგალითისთვის, პანოვსკის ხატწერის მაგალითები მოყავს. მიწის- ნიადაგის გარეშე გამოსახული ფიგურას შეიძლება ვუწოდოთ თუ არა მფრინავი? ან იქნებ შეგვიძლია პირდაპირ ვთქვათ, რომ ეს სცენა ამაღლების სცენას გავს? თუ საქმე სხვა რამეშია? ჩვენ შეგვიძლია მაგალითად მოვიყვანოთ თუნდაც კორნელი სანაძის 1939 წლის “ახალგაზრდა სტალინი”(ილ.2). ჩვენთვის მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ პორტრეტისა და პეიზაჟის ცნებებისა და ჟანრების ცოდნა, იმისთვის, რომ სწორად აღვწეროთ კომპოზიცია, არამედ საჭიროა ვიცნობდეთ სტალინის იკონოგრატიულ ტიპაჟს, იმის მიუხედავად, რომ ნაწარმოების შექმნის დროს, სტალინი სულ სხვაგვარად გამოიყურებოდა, მხატვარი იცნობს უკვე მიღებულ და მოწონებულ პორტრეტულ ტიპს და ის როგორც ციტატა გადმოაქვს თავის ნაწარმოებში. ამ ტიპაჟს ჩვენც ვიცნობთ და ამიტომაც ვამბობთ, რომ სახეზეა ახალგაზრდა სტალინის 30-იან წლებში გავრცელებული პორტრეტული სახეხატი. ამის თქმით, სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის მკვლევარები ვხვდებით, რაზე ვსაუბრობთ. ასევე - წითელი დროშით მსვლელობაც “რევოლუციონერთა მსვლელობას” წარმოადგენს. წითელი დროშა, როგორც იკონოგრაფიული ატრიბუტი უკვე 20-იანი წლების დასაწყისიდან ჩნდება რუსულ მხატვრობაში და კრისტალიზირდება მისი დატვირთვა. თუკი პანოვსკი ქრისტიანული ხატწერის ნიშნების და ატრიბუტების ცოდნის აუცილებლობას შეგვახსენებს, ჩვენ მას საბჭოთა იდეოლოგიის ნარატივების ცოდნის საჭიროებით ვანაცვლებთ, მაგრამ არაფერი იცვლება მიდგომაში.

კომპოზიციის იკონოგრაფიული აღწერა მეორე ეტაპზე თავისთავად გადადის, იკონოგრაფიული ანალიზი - ეს უკვე პასუხია კითხვაზე, თუ რას გულისხმობს დანახული. რა დატვირთვისაა გამოსახულების დეტალები და საბოლოოდ გამოსახულება - როგორც იკონოგრატიული სქემა მთლიანად. მაგრამ ამ ნაწილში

გამოსახულების “შინაგანი ფორმის” და ამოცანების ვრცლად გაშლის დრო დგება. თუკი პანოვსკის მაგალითად მოყავს ალფრედ დიურერის გრავიურ “მელანქოლია” და მიგვანიშნებს, რომ მისი იკონოგრაფიის ანალიზისთვის გვჭირდება XV - XVII საუკუნეთა მიჯნის ხელოვნების პრინციპების ცოდნა, რათა შევძლოთ იმის გაგება, რომ აქ საქმე გვაქვს პერსონიფიკაციასთან და სასურათე სიბრტყეზე არსებულ საგნებს თავისი კონკრეტული საზრისი აქვთ. “იკონოგრაფიული ანალიზი გულისხმობს მეორად სიუჟეტს, რომელიც ქვეტექსტად გვევლინება”⁷⁰, თუკი იკონოგრაფიას - ვიზუალურ ტექსტად მოვიაზრებთ. აქ პანოვსკი გვაფრთხილებს, რომ ყოველთვის არ გვექნება ავტორისეული მინიშნებები და ზუსტი წყაროები, თუ რა შინაარსის მატარებელია სურათი, ასეთ დროს კი უნდა დავეყრდნოთ ტიპაჟების, კომპოზიციური სქემების, მოცემული დროისა და სივრცის ნარატივების ისტორიის ცოდნას. მოდით ახლა ეს ნაწილი ისევ “გადავთარგმნოთ” სოციალისტური რეალიზმის ნაწარმოების გაგებისთვის. ეს არის სწორედ ის ნაწილი, რომელსაც გააზრებით ან გაუაზრებლად ყოველთვის ვახორციელებთ, როდესაც მძაფრად იდეოლოგიზირებულ ხელოვნებას ვარჩევთ. თუკი თავიდან დავასახელებთ რას ვხედავთ “ახალგაზრდა სტალინის პორტრეტში, პირველ, მეორე და მესამე პლანზე, ახლა დანახულისა და დასახელებულის მნიშვნელობაზე, სემანტიკაზე, ურთიერთკავშირებზე და შესაძლო ქვეტექსტებზე უნდა ვილაპარაკოთ. რატომ ირჩევს კავკასიონის ფონს, რა კავშირშია რევოლუციონერთა მსვლელობა პირველ პლანზე წარმოდგენილ ტიპაჟთან. აღწერილი ფერწერული გამის კომპოზიციური გადანაწილება ხომ არ ერთვება მეორადი- შეფარული სიუჟეტის ხასიათის და ემოციური დატვირთვის ფორმირებაში და ა.შ. მართლაც, ყოველი ეს პლანი ერთმანეთთან არა მხოლოდ შინაარსობრივ და თემატურ კავშირში არიან, არამედ ემოციური ბმაც იკვეთება. ამის მისახვედრად ჩვენ უნდა მივმართოთ სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების თემებს და ნარატივებს, რომელიც ხელოვნების წინაშე იყო წარდგენილი. კორნელი სანაძე ახდენს რამდენიმეს თემის სინთეზს. როგორც სტალინის პორტრეტის იკონოგრაფიული ვერსიის შექმნა, ასე

⁷⁰ Erwin Panofsky . Studies In Iconology: Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance. Harper & Row. January 1, 1972)

რევოლუციური თემატიკა, ისინი ერთმანეთთან კავშირში არიან - სტალინი, როგორც რევოლუციის ავტორი, როგორც რევოლუციის სულისჩამდგმელი. და ამავდროულად შემოდის კიდევ ერთი მეტათემა - სტალინის მესიანისტური სახის ლეგიტიმაცია კაკვასიონის განათებული ფონით. მას ზურგს ის უმაგრებს - ბუნება და სამშობლოც. ამ გზით სანამე ახდენს მესამე და ამ დროისთვის მხოლოდ ქართული სოცრეალიზმისთვის დამახასიათებელი- სტალინის ეროვნული გმირის პორტრეტის შექმნას. რასაც ახლა ჩვენ ვყვებით, ეს პანოვსკის აზრით კონვენციური სიუჟეტია, იკონოგრაფიული აღწერის გზით მიღწეული იკონოგრაფიული კონცეფცია. მისი სინამდვილე. სწორედ იკონოგრაფიულ სქემაში ჩაშენებული ამ "სინამდვილის" ახალი იკონოგრაფიული ხატით მნახველზე ემოციური ზემოქმედებაა სოციალისტური რეალიზმის ვიზუალური ხელოვნების მთავარი სამიზნე. თუკი სოციალისტური რეალიზმის ნარატივი ლიტერატურაში ან კინემატოგრაფში ასაბუთებს, აჩვენებს, ყვება, ამტკიცებს "სინამდვილეს" და მის მართებულობას, მხატვრობა, როგორც სტატიკური გამოსახულება - ფართო გაგებით ხატი, არ განმარტავს, ის გვიამბობს, მხოლოდ გვაჩვენებს უკვე დასაბუთებულ და უეჭველსა და საკრალურს. გამოსახულება ნიშნებით დატვირთული ზედაპირია, რომელსაც როგორც ქრისტიანულ ხატს, როგორც შუა საუკუნეების ალეგორიულ მხატვრობას მოსდევს უხილავი და ხელშეუხებელი ღირებულებები, რომელსაც მაყურებელი უკვე ატარებს, შესაბამისად ხედავს, ანუ გრძნობს.

თუკი ჩვენ გავაგრძელებთ და ვისაუბრებთ კორნელი სანაძის მიერ ჩამოყალიბებული სამი თემის გამთლიანების გამოცდილებაზე, თუკი ჩვენ გავაგრძელებთ საუბარს ხსენებული ნარატივების ფორმირების თავისებურებაზე სოციალისტური რეალიზმის ცენტრალიურ სისტემაში - რუსულ სოცრეალიზმში, ან ქართული სოცრეალიზმის 30-40-იანი წლების გამოცდილებაში მსგავსი ან განსხვავებული მიდგომების შესახებ. შევეცდებით დავინახოთ სანაძის კომპოზიციის მსგავსი ნამუშევრები, შევადარებთ მათ და მათ გამოწვევებს. თუკი უფრო შორს წავალთ და აღნიშული ნამუშევრის მაგალითზე კონკრეტული წლების ვიზუალური ხელოვნების ტიპურ და განსხვავებულ ტენდენციებზე გავამახვილებთ ყურადღებას, ან სტალინის პორტრეტული სახის მანამდე და შემდეგ განვითარებაზე, ან პოლიტიკური პეიზაჟის სხვა მაგალითებზე, ეს უკვე

იქნება ის, რასაც პანოვსკი იკონოლოგიურ ინტერპრეტაციას უწოდებს. ეს მესამე და ბოლო ეტაპია. ის მოგვიწოდებს ამ ნაწილში გავერკვეთ, თუ რამ აიძულა კონკრეტულ დროს და ვითარებაში დიურერი “მელანქოლიაში” (ილ.2) წარმოდგენილი ალეგორიების გამოყენება. რას ეხმიანებოდა და რატომ? პანოვსკი ასევე უშვებს, რომ იკონოლოგიური ინტერპრეტაცია შეიძლება წავიდეს და უმეტესად თანამედროვეობაში ნამდვილად მიდის იმაზე შორს, ვიდრე ამას განსახილველი ნამუშევრის ავტორი დაისახავდა, ან დაუშვებდა. ჩვენ უკვე გავდივართ ავტორის ხედვის და გეგმის არეალიდან.

თუკი მეორე ეტაპი - იკონოგრაფიული ანალიზი ეყრდნობა ნაწარმოების შექმნის დროს არსებულ პრინციპებსა და ღირებულებებს. მესამე ეტაპი - ეს არის კონკრეტული დროისგან გათავისუფლებული მსჯელობის ეტაპი.

პანოვსკის მეთოდი სოციოლოგ კარლ მანჰაიმის სამსაფეხურიან სქემას იშველიებს, რომელიც 1922 წელს დაწერილ ნარომში “მსოფლმხედველობის ინტერპრეტაციისთვის” გამოიყენა.⁷¹ პანოვსკი ბევრგან ეყრდნობა მას. მაგალითად იყენებს მანჰაიმის ტერმინს “დოკუმენტური აზრი”,⁷² თუმცა თავად იკონოგრაფიული ანალიზის “კვლევის ობიექტს” არქმევს. ეს არის ის, რაც აპრიორი - თავის დროზე იყო ნაგულისხმები გამოსახულებაში. კორნელის სანამის “ახალგაზრდა სტალინის” დოკუმენტური აზრია სტალინის სახისა და რევოლუციის სახის გამთლიანება კავკასიური წარმომავლობის აქცენტით. იგივე საკითხის განხილვის დროს, პანოვსკი ერნესტ კასირერის სულიერი გამოხატულებების ფორმების თეორიას იხმობს. კასირერთან გადაძახილი სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების კვლევის პროცესში მეტისმეტად სასარგებლო აღმოჩნდა.

კასირერთან ვპოულობთ “საკუთარი მნიშვნელობის” “შემცველობის” ცნებებს. კასირერი “სიმბოლურ ფორმათა ფილოსოფიაში” წერს,⁷³ რომ ადამიანი ბუნებრივად და პირდაპირ ვეღარ აღიქვამს სამყაროს. ის მას აღიქვამს ენის, მითის და შესაბამისად რელიგიის და ხელოვნების საშუალებით და ამ სამყაროს

⁷¹ Johann Konrad Eberlein. Inhalt und Gehalt. Kunstgeschichte: Eine Einführung. Berlin Reimer. 7. Edition 2008. p: 175–198

⁷² იქვე

⁷³ Ernst Cassirer. The Philosophy of Symbolic Forms. Routledge. September 25, 2020

სიმბოლურ ფორმებად იღებს. საუკეთესო შემთხვევაში სიმბოლური ფორმა ამთლიანებს აზრობრივსა და გრძნობისმიერს. სოციალისტური რეალიზმის როგორც ლიტერატურა, ისე ვიზუალური ხელოვნება სწორედ ამდაგვარი სიმბოლური ფორმების ფორმირებას ახდენს. მათი არსენალი არის ის ერთადერთი რომლითაც საზოგადოებას სთავაზობენ სამყაროს შემეცნებას. ამიტომაც აქვს მნიშვნელობა სოციალისტური რეალიზმის იკონოგრაფიული ნიშნების ანალიზს, როგორც სოცრეალისტური “დოკუმენტური და პირველადი შიგთავსის” გააზრებით, ისე მის ინტერპრეტაციას თანამედროვე პოზიციიდან.

იკონოგრაფიულ-იკონოლოგიური მეთოდის სასარგებლოდ უნდა ითქვას შემდეგი, რომ დროთა განმავლობაში ის გახდა მოქნილი ისეთი ინტერდისციპლინარული მიდგომებისთვის, როგორც არის სემიოტიკური კვლევა. ეს ბუნებრივია, რადგანც თავად იკონოგრაფიული მეთოდის საფუძველი ნიშნების და სიმბოლოების მნიშვნელობების კვლევის საფუძველზე ჩამოყალიბდა. ნამუშევრის იკონოგრაფიული აღწერა გვაძლევს ვრცელი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას, აქ არის ადგილი ტრადიციული ფორმალისტური მიდგომისთვისაც. ის გვეხმარება კომპოზიციის აგებულების, სტრუქტურის, ფორმების იდენტიფიცირებისთვის. იკონოგრაფიული ანალიზის თუ იკონოლოგიური ინტერპრეტაციის პროცესში კი ჩვენ თავისთავად ვგულისხმობთ ხელოვნების ნაწარმოების ისტორიულ-სოციალური ასპექტების კვლევას და ბუნებრივია გარკვეულ ეტაპებსა და შემთხვევებში ინტერპრეტაცია შეიძლება ავლენდეს მაყურებლის მიერ ესტეტიკურის რეცეფციულ აღქმასაც. გასაგებია, რომ, მეთოდი ტევადი და მოქნილია. მოქნილია თუ არა ის მაშინაც, როცა სოციალისტური რეალიზმის კვლევისთვის ვიყენებთ? მაგალითად, ნამუშევრის ანალიზის დროს შეგვიძლია თუ არა დავეყრდნოთ რეცეფციულ მეთოდს?⁷⁴ თუ როგორ აღიქვამს მას მნახველი? ალბათ მხოლოდ ნაწილობრივ. სოციალისტური რეალიზმი არ არის თავისთავად და ბუნებრივი ისტორიული და კულტურული პროცესის საფუძველზე ფორმირებული სიმბოლური ფორმების

⁷⁴ Wolfgang Kemp. Kunstwerk und Betrachter. Kunstgeschichte: Eine Einführung. Berlin Reimer. 7. Edition 2008. P/267–296

იკონოგრაფიული სისტემა, რომელიც მაყურებელში გამოიწვევს მასში ისტორიულად ჩამოყალიბებული დამოკიდებულებებისა და აღქმების გაღვივებას. საქმე იმაშია, რომ სოციალისტური რეალიზმის ფორმები და ფუნქცია, ასევე გათვლილია კონკრეტული, წინასწარ მოფიქრებული დამოკიდებულებების მისაღწევად. ეს შეიძლება იყოს შიში. შეიძლება იყოს პატივისცემის განცდა, დაკავშირებული რწმენასთან. ამიტომაც სოციალისტური რეალიზმის იკონოგრაფიული სქემა და მისი განწყობისეული მახასიათებლები მკაფიოდ არის წინასწარ განსაზღვრული, ისე როგორც წინასწარ არის განსაზღვრული რა შედეგის მიღწევაზეა გათვლილი.

ასევე უნდა ვთქვათ ყველაზე მნიშვნელოვანიც, სოციალისტური რეალიზმის შინაარსების გამოსახვის ფორმების არსენალი არ არის ახალი, ის ცხადია, ნასესხებია წარსულის კულტურული “მითებისგან” და ახლებურად არის ინტერპრეტირებული. კლასიკური რეალისტური ხელოვნების, რომანტიზმის ნიშნების, ქრისტიანული იკონოგრაფიის სისტემებიდან ამოგლეჯილი იკონოგრაფიული მოტივები, რომლებსაც მოსდევს ისეთი შინაარსები, რაც ახალ შინაარსებთან ერთად მნახველში გააღვივებს სასურველ დამოკიდებულებას. ეს დამოკიდებულება ყოველთვის ერთი და იგივეა. მისი კვლევა შეიძლება იყოს მხოლოდ გადამოწმება - რამდენად ეფექტურად აღძრა ნაწარმოებმა მოკრძალების, შიშისა და უპირობო სიყვარულის განცდები.

სიმბოლური იკონოგრაფიული ფორმების წარსულიდან მოტანა საკმაოდ ზუსტი და გამართლებული აღმოჩნდა ვიზუალური ხელოვნების ახალი მეთოდის ჩამოყალიბების თვალსაზრისით. უტყუარი შედეგის მომტანი. რატომ? ზუსტად იმიტომ, რის გამოც მკითხველს ახლა შეუძლია იკონოგრაფიულ-იკონოლოგიური მეთოდის კრიტიკა. ის იტყვის, რომ ხელოვნება კონვენციურ შინაარს უხსოვარი დროიდან ატარებდა და ჩვენს ძველი ნაწარმოებების შეფასებისას გაუაზრებლად ვიყენებთ იმ გზას, რომელიც აღვწერეთ. გამონაკლისი მხოლოდ მოდერნიზმის ხელოვნება იყო, რომელმაც რადიკალურად უარყო “ძველი მეთები” და მისი გადმოცემის ნაცადი გზები.

ერვინ პანოფსკის მიერ ჩამოყალიბებული იკონოლოგიის მეთოდი⁷⁵. მკაფიო სისტემით და სამოქმედო გეგმით. შეიძლება ითქვას, ხელოვნებათმცოდნეობაში ყველაზე სისტემატიზირებული თეორიაა. პანოფსკი ახდენს ხელოვნების კვლევის გამოცდილებების ერთიან სისტემაში მოქცევას და ამავადროულად ეს სისტემა მეთოდი სახვითი ხელოვნების კვლევითი გამოცდილების სისტემატიზირებული მეთოდია, რომელიც ასევე იძლევა საშუალებას დროთა განმავლობაში, ახალი თეორიებისა თუ მიდგომების საფუძველზე ჩვენს მიერ ახალი მოტივებით და მიგნებებით ფართოვდებოდეს. მკაფიო მეთოდით ხელმძღვანელობა თხრობის სისტემის და განრიგის მაორგანიზებელი საშუალებაა. ის გვიცავს იმ რისკებისგან, რაც ხშირად ჩნდება ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზისა და შესაფხვანის დროს - როდესაც ისტორიის თხრობას, ნაწარმოების შეფასებას და შემფასებლის ემოციურ აღქმებს შორის ზღვარი იშლება.

მეოცე საუკუნის შუა ხანებში განსჯის საგანი ხდება უკვე 1939 მისი მკვლევარი იოჰან კონრად ებერლაინი ფიქრობს⁷⁶, რომ იკონოგრაფიულ-იკონოლოგიური მეთოდი გავნელნას ახდენს როგორც წარსულის - ფორმალიზმის მეთოდზე, ისე გამოსადეგარია მეოცე საუკუნის შუა და მეორე ნახევრის სახვითი ხელოვნების კვლევებში. შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ, ქვემოთ, შევეცდებით მეთოდის ეფექტურობის დემონსტრირებას. თუმცა, სხვა და ბევრად ახალი მიდგომებით მის გამდიდრებსაც. მანამდე კი უნდა დავასრულოთ სახვითი ხელოვნების კვლევითი მეთოდების განხილვა.

გასული საუკუნის მეორე ნახევრისა თუ ბოლო ათწლეულის ხელოვნებათმცოდნეობა აჯამებს და აანალიზებს განვლილ გამოცდილებას და არა იმდენად უარყოფს მას, რამდენადაც მათზე დაყრდნობით ამდიდრებს მეთოდოლოგიას მათი სინთეზისა და გამდიდრების გზით.

ჰორს იანსონი 1981 წელს ითხოვდა ნაწარმოების შექმნის კონტექსტის გამოკვლევას, რათა კვლავ მომხდარიყო ფორმა შინაარსის გათლიანება. ამ

⁷⁵ Erwin Panofsky . Studies In Iconology: Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance. Harper & Row. January 1, 1972)

⁷⁶ Johann Konrad Eberlein. Inhalt und Gehalt. Kunstgeschichte: Eine Einführung. Berlin Reimer. 7. Edition 2008. p: 175–198

დროიდან კონტექსტის ფაქტორი იწყებს დაწინაურებას. იაკობ ბურჰარდტმა გააკრიტიკა⁷⁷ ხელოვნების ისტორიის, როგორც სტილისა და ფორმების ისტორია. ის საუბრობდა რომ ფორმისა თუ ავტორების ბიოგრაფიის გვერდით ხელოვნების ისტორიას გაეკაფა თუნდაც ჟანრების ან თემების მიხედვით დანახული ისტორია. ერთგვარად სრულად დაენახა მეცნიერებას ხელოვნების მამოძრავებელი ძალები. იგივე პროცესში, 80-იან წლებში ჰანს ბელტინგი ხელოვნების ისტორიის ახლებურად დანახვისთვის ხელოვნების ნაწარმოების იერსახის ცვლილების მიზეზად საზოგადოების ყოფის და მიზანსცენების ცვლილებას ასახელებს. კვლევში “სურათი და საზოგადოება შუა საუკუნეებში” იკონოგრაფიული სქემებში ცვლილებას რიტუალების ცვლილებით ხსნის. ასევე მსგავსი ტენდენციაა მის სხვა პუბლიკაციაში, რომელიც იან ვან ეიკის მხატვრობის შესახებ აქვს დაწერილი. გარემო, რომლისთვისაც ნაწარმოები იქმნება ან პირობა, რომელსაც ნაწარმოები უნდა აკმაყოფილებდეს ბელტინგისთვის ცვლის ჟანრის ლოგიკას და კომპოზიციაში შეაქვს კარდინალური ცვლილებები.

1984 წელს ვერნერ ბუშის ხელმძღვანელობით სამეცნიერო ჯგუფმა შეადგინა ხელოვნების ისტორიის შესავალი, სადაც ხელოვნების ისტორია მისი ფუნქციათა (რელიგიური, ესთეტიკური, პოლიტიკური და გამომსახველობითი) ცვალებადობის ისტორიას წარმოადგენს.

მეოცე საუკუნის ბოლოს, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის მკვლევარები აყალიბებენ კვლევის როგორც მეთოდებს, ისე მომიჯნავე მეცნიერებების მეთოდოლოგიის გავლენებით ნასაზრდოებ მიდგომებს.

ჩვენ გვაქვს თანამედროვე ხელოვნებათმცოდნეების მსჯელობანი როგორც ფორმალისმისა და იკონოლოგიის მეთოდთა გამოციდლებაზე, მიღწევებსა და დანაკლისებზე, ისე ხელოვნების ისტორიის ჰერმენევტიკაზე. რეცეფციულ ესთეტიკურ აღქმებზე, ფსიქოლოგიური ანალიზის გამოცდილებაზე. დამოუკიდებელ და მძაფრ მოვლენად ყალიბდება მეოცე საუკუნის ბოლო სამი ათწლეულის მომცველი ფემინისტური მიდგომა ხელოვნების კვლევაში.

⁷⁷ Belting, Hans. *Das Werk im Kontext. Kunstgeschichte: Eine Einführung*. Berlin Reimer. 7. Edition 2008.p:229–246

აქტუალობას არ კარგავს სოციალურ-ისტორიული მეთოდი თუ არა, მიდგომები მაინც.

შესაძლებელია თუ არა სოციალისტური რეალიზმი დღეს რომელიმე ერთი მეთოდით ვიკვლიოთ? რის მიხედვით გავაკეთოთ არჩევანი თუკი გვსურს მისი შეფასება.

თუ დავაკვირდებით კვლევის სათაურს, არჩევანი თავიდანვე გაკეთებულია, იკონოგრაფიის კვლევა იმ გამოსახურელების ანალიზს გულისმობს, რომელსაც ვხედავთ სასურათე სიბრტყეზე. მაგრამ, როგორც დავინახეთ, ამ გამოსახულების ანალიზისთვის რამდენიმე მიდგომა თანაარსებობს. აქვე არსებობს სოციალისტური რეალიზმის ცნებაც, რომელიც გვავალდებულებს რომ გამოსახულების არა მხოლოდ ზედაპირი, არამედ შინაარსობრივი შიგთავსიც დავინახოთ. შესაბამისად, შეუძლებელია, რომელიმე ერთი მეთოდი გამოგვადგეს ისეთი ვიზუალური ნაწარმოებების შესაფასებლად, რომელთა მიზანიც იდეოლოგიურია. სადაც სიუჟეტური შინაარსის გარდა, იდეოლოგია ქმნის მხატვრული სახის შინაგან ფორმას, ხოლო ხილვადი ფორმა სიმბოლურ ნიშნებად იქცევა.

ხელოვნების ნაწარმოები, რომელსაც ქმნის ავტორი, ყოველთვის სხვადასხვა მასშტაბით ატარებს როგორს ავტორის პირადი გამოცდილების, ისე გარემოსთან ავტორის კომუნიკაციის გამოცდილების შთაბეჭდილებას. თანაფარდობა ცვალებადია, მაგრამ ის ყოველთვის არსებობს. სოციალისტური რეალიზმი ხელოვნების ნაწარმოების შემთხვევაში, ყოველივე ბევრად ხისტია. რადგანაც თავად ეს ნაწარმოები, არის პოლიტიკური ძალაუფლების წრის პოლიტიკური იარაღი არა იმდენად კომუნიკაციისთვის, რამდენადაც ზემოქმედებისთვის. შესაბამისად, ის მძაფრად იდეოლოგიური და ცალსახად პოლიტიკურია, ამიტომაც მოითხოვს მხატვრული, ისტორიული, პოლიტიკური შრეების ამოცნობას მკაფიო ხედვას, ცენტრალური კონცეპტისა და მისი ინტერპრეტაციის დიაპაზონის ამოცნობას და ა.შ. ამ მრავალსაფეხურიანი გამოწვევების წინაშე, იკონოგრაფიულ-ოკომოლოგიური სისტემა ყველაზე ადეკვატურია, მაგრამ არასაკმარისი. ხელოვნების და კონკრეტული ნაწარმოებების იკონოლოგიური კვლევის ნაწილი შეუძლებელია განხორციელდეს ბევრად თანამედროვე და იქნებ უფრო ინტერდისციპლინარული და ტევადი მეთოდების გათვალისწინების

გარეშე. მათგან ჩემი აზრით, ყველაზე კომპლექსური მიდგომის ავტორი - ჰანს ბელტინგია, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზისთვის მისი კონტექსტის სიღრმისეულ კვლევას და მეტიც, ყოველი ნაწარმოებისთვის შესაძლო გამორჩეული და განსხვავებული კონტექსტის შესაბამისი მიდგომების გამოყენებას გვთავაზობს. იკონოლოგიური ანალიზი, რომელსაც ჰანოვსკი მესამე და დამაგვირგვინებელ ფაზად მოიაზრებს, შორს არ არის ბელტინგისეული კონტექსტის კვლევის პროცესისგან, რომელიც შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნების ნაწარმოების უნივერსალურ ხედვას წარმოადგენს, თუმცა შემფასებლისგან დიდ მზაობასაც ითხოვს. პუბლიკაციაში “ხელოვნება კონტექსტში” ჰანს ბელტინგი გვახსენებს მეოცე საუკუნის ხელოვნებათმცოდნეობის ისტორიის პარადიგმებს. ფორმალიზმისა და ისტორიულ-სულიერ მიდგომებს. დროის სულისა და თავისთავადი შინაგანი ფორმის დაპირისპირებას. ხელოვნებაში გარემოდან შესული თემებისა და შინაარსების ან მხატვრული სახის თვითმყოფადი ფორმის და შინაარსის დაპირისპირებულ საკითხებს. “ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კვლევის ისტორია დიდხანს იყო მსჯელობა, თუ როგორ და რა გზით უნდა წავკვიტოთ და რომელი მეთოდი შეგვეჩია.”

ჰანს ბელტინგი არც ერთს უარყოფს. პირიქით, ხელოვნების ნაწარმოების კონტექსტის ცნებით ყველას შესაძლო საჭიროებაზე მიუთითებს. ხელოვნების ნაწარმოები მისთვის არსებული და მისი კონკრეტული ან მასთან თავისთავადი კონტექსტის გათვალისწინებით უნდა დავინახოთ. ბელტინგი, ხელოვნების და მით უფრო მეოცე და თანამედროვე საუკუნის ხელოვნების სინთეზურობისა თუ მრავალმედიური ფორმის თუ შინაარსის გათვალისწინებით, გვთავაზობს მუდტიდისციპლინარული და მულტიმეთოდოლოგიური კვლევებისთვის შესაძლებლობის დატოვებას. ამ შემთხვევაში, გასარკვევია ნაწარმოები რას ითხოვს ჩვენგან - შემფასებლისგან. ანუ რა კონტექსტისაა. სწორედ ეს კონტექსტი აყალიბებს მიდგომების, მეთოდების არჩევანს და მეტიც - მსჯელობისა და კვლევის პროცესის დრამატურგიას. ბელტინგი წერს, რომ ნაწარმოები უნდა განვიხილოთ იმ გარემოების და იმ გამოწვევების გათვალისწინებით, რომელიც

იყო მისი შექმნის დროს და ამავდროულად უნდა ვიყოთ შეიარაღებულები თანამედროვე გამოცდილებებით. ასეთი მიდგომა, ერთი მხრივ გულისხმობს მაქსიმალურად კომპლექსურ კვლევას და ამავდროულად, მაქსიმალურად მოქნილ მიდგომებს, რომელსაც ერთი მხრივ აყალიბებს ხელოვნების ნაწარმოები და ამავდროულად შემფასებელს აძლევს საშუალებას იყოს თავისუფლად მოძრავი გამოცდილების მოხმობისა თუ ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით. ანუ შემფასებელს ასევე აქვს უფლება და შესაძლებლობა თავისი წესები შეიმუშაოს.

“კვლავაც კამათობენ, როგორია ხელოვნებაზე დაკვირვებისა და ხელოვნების ისტორიის დამუშავების ერთადერთი სწორი წესი და კანონი. მაგრამ იცვლება ხელოვნების ნაწარმოებისადმი წაყენებული კითხვები და შესაბამისად, სხვადასხვაგვარია პასუხებიც... ხელოვნება იმ კონტექსტში დავინახოთ რომლითაც ის წარმოიშვა, ან რომლისთვისაც ის დაიბადა... ჟანრი, მედიუმი და ტექნიკა, თავდაპირველი ადგილმდებარეობა, აღქმის ისტორიული ხასიათი...”⁷⁸ და ა.შ.

ბოლოსთვის შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობაზე და მის კონსტიტუციაზე დაკვირვებისთვის ადევატურ და ეფექტურ მიდგომად მიგვაჩნია სოციალისტური რეალიზმის ეპოქაში, მის პარალელურ სივრცეში ფორმირებული გავლენიანი მეთოდის - ერვინ პანოვსკის იკონოგრაფიულ-იკონოლოგიური მეთოდის მოხმობა, თუმცა მნიშვნელოვნად ეფექტური და საინტერესო პანოვსკის მეთოდის თავდაპირველი სისტემის არეალის გაფართოება ჰანს ბელტინგისეული კონცეფციის გააზრებით, რათა თავად სოცრეალიზმის სახელოვნებო მეთოდის ფართო კონტექსტუალური კვლევის განხორციელება გახდეს შესაძლებელი.

⁷⁸ Hans Belting, Das Werk im Kontext. Kunstgeschichte: Eine Einführung. Berlin Reimer. 7. Edition 2008. p: 229 - 246

თავი II - ქართული სოცრეალისტური მხატვრობის პრობლემა ქართული საერო დაზგური მხატვრობის პრობლემის კონტექსტში

სოცრეალიზმის იკონოგრაფიის შესახებ ქართული სოცრეალისტური მხატვრობის საფუძველზე მსჯელობისას, რიგი საკითხებია გასათვალისწინებელი. უპირველსაც კი ეს არის სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის ფორმირების განსხვევებული მოცემულობები საბჭოთა კავშირის ცენტრსა და საქართველოში. მოცემულობათა განსხვავებობას აყალიბებს როგორც პოლიტიკური, ისე კულტურული და სახელოვნებო ლანდშაპტები.

ჩვენ პირველ თავში განხილული თეორიების საფუძველზე გადავიაზრეთ ის წინაპირობები, რაც ახლდა რუსეთში სოციალისტური რეალიზმის მხატვრული მეთოდის ფორმირებას რუსული ავანგარდის სახით. რომელიც თავისთავად იყო რუსული კრიტიკული რეალიზმის სახვითი ხელოვნების შემდგომი ეტაპი. ყოველი ეს ეტაპი რუსულ ხელოვნებაში იყო საკმაოდ ძლიერი და ფუნდამენტური პროცესი, თეორიული და არტისტული ნარატივებით გაძლიერებული. გაშლილი სხვადასხვა ტენდენციების ერთობებში და სხვადასხვა სახელოვნებო გამოციდლებებზე დაშენებულ მხატვრულ - შემოქმედებით პრაქტიკებზე. რუსეთში საიმპერატორო სახელოვნებო უმაღლესი სასწავლებელი 1750 წლიდან არსებობდა და ის იყო ევროპული და ადგილობრივი შემოქმედებითი ინფორმაციისა და ცოდნის აკუმულირების და გადამუშავების წყარო. ბუნებრივია, პროფესიონალიზმის მიღწევის სივრცეც.

ქართული სახვითი ხელოვნების საერო დაზგური მხატვრობის განვითარება სულ სხვა სცენარით ვითარდება. რუსეთის იმპერიის ფარგლებში გარკვეული კულტურული პროცესების განვითარების მიუხედავად, წარმოადგენდა დაბრკოლებას სახელოვნებო სფეროში ცოდნისა და პროფესიონალიზმის მიღწევის თვალსაზრისით. საერო მხატვრობის განვითარება მე-18-მე-19 საუკუნის მიჯნაზე და ექსკლუზიური შესაძლებლობების საფუძველზე ხდება. ეს პროცესი სრულად არის დამოკიდებული ევროპული ხელოვნების იმ ექოზე, რომელიც

რუსეთის იმპერიის ცენტრში ისმის და დამოკიდებული იმაზეც, რამდენად ინტენსიურად ახერხებენ ქართველი ხელოვანები მასთან ზიარებას.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში ფორმირებული ქართული რეალისტური ფერწერული სკოლა ორგვარ გამოცდილებაზე დგას. პირველი ადგილობრივი - "თბილისური პორტრეტული სკოლა"⁷⁹, რომელიც საზრდოობს ორი განსხვავებული კულტურული ფენომენით - ქართული მონუმენტური მხატვრობის გამოცდილებით და ყაჯარული ხელოვნების გავლენით. მეორე - რუსული კრიტიკული რეალიზმის ფერწერის სკოლა, რომელიც მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის დასავლეთ ევროპული რეალიზმის მიმდინარეობის გამოძახილია, დასაწყისში გამოირჩევა სოციალური კრიტიკით, მაგრამ საბოლოოდ, რუსეთის იმპერიის მოთხოვნებს ემორჩილება.⁸⁰ მაშინ როდესაც, ქართველი ხელოვანები⁸¹ იკვეთებიან რუს რეალისტ მხატვრებთან, ან სწავლობენ რუსეთის საიმპერატორო აკადემიაში, რუსული რეალიზმი უკვე განვითარების ბოლო ფაზას წარმოადგენს. რეალიზმი არა განდევნილების და პროტესტანტების მეთოდია, არამედ უკვე მიღებულ და ოფიციალურ სტილად არის მიჩნეული, რომელსაც ემხრობა არისტოკრატის ტრადიციული საზოგადოება. სწორედ ამიტომ, "პერედვიჟნიკები" მე-19 საუკუნის 80-90-იან წლებში საიმპერატორო სამხატვრო აკადემიის პროფესურას წარმოადგენენ. რუსულ რეალიზმს ამ დროისთვის უკვე დაკარგული აქვს მძაფრად სოციალური კრიტიკის - "პერედვიჟნიკული" პათოსის ამოცანები. ამ ეტაპის რეალიზმი მდგომარეობს მხატვრული ამოცანების გადაჭრის ტექნიკურ მხარეებში - ფორმაში, ენაში. უფრო კონკრეტულად ისინი ქმნიან სამყაროს სურათს ვიზუალური სიზუსტით აღქმის გზით და ამ ვიზუალური სიზუსტის დაძლევის პარალელურად ფერწერული სხვადასხვაგვარი ამოცანების დასახვასა და დაძლევას ემსახურება. ამ რეალისტური სკოლის წარმომადგენლები იყვნენ ქართველი პროფესიონალი მხატვრების "უფროსი თაობა" ან "პირველი თაობა". ჩვენ ვიზიარებთ ახალი დროის ქართული ხელოვნების ისტორიაში ჩამოყალიბებულ პრინციპებს -

⁷⁹ თბილისური პორტრეტული სკოლის შესახებ გასათვალისწინებელი ნაშრომია, მაია ციციშვილის *თბილისური პორტრეტული სკოლის ისტორიის ზოგიერთი საკითხი*, საბჭოთა ხელოვნება, N10, 1986;

⁸⁰ მე-19 საუკუნის 70-იანი წლების "პერედვიჟნიკული" მოძრაობა.

⁸¹ გიგო გაბაშვილი (1862-1937წწ.); მოსე თოიძე (1871-1952წწ.), ალექსანდრე ბერიძე (1858-1917წწ.), რომანოზ გველესიანი (1959-1884წწ) და სხვ.

თაობათა გამიჯვნის სახით, რადგანაც ამ გზით ხაზი ესმება, არა მხოლოდ ასაკობრივ, არამედ მსოფლმხედველობითი და მხატვრული ღირებულებების განსხვავებულობას, რაც ესადაგება მე-19 - მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე ფორმირებულ პოლიტიკურ და კულტურულ გარდატეხას, როგორც რუსეთის ცენტრში, ისე საქართველოში. ე.წ. უფროსი თაობა პირველი პროფესიონალი მხატვრების თაობაა, რომლის მხატვრული იდენტობაც რუსეთის იმპერიაში ჩამოყალიბდა. ხოლო შემდგომი თაობა, არის ის, რომელიც ქართული ეროვნული იდენტობის ფორმირების მისიასა და პროცესს მიაკუთვნებდა თავს და მონაწილეობდა დამოუკიდებელი რესპუბლიკის ფორმირების პროცესში. მათი კულტურული ორიენტირები საკმაოდ განსხვავებულია, რაც მათსავე ხელოვნებაში მკაფიოდ იკვეთება. ბუნებრივია, აღნიშნული გამიჯვნა, არ გამორიცხავს ამ თაობებს შორის არტისტულ კავშირებს და გავლენებს. არც ისეთი მასშტაბური ფიგურების შემოქმედებას, რომელშიც ჩანს ავტორთა სწრაფი სტილისტური ცვლილებები და ახალ-ახალი მხატვრული გამოწვევებისადმი მგრძნობელობა. საინტერესო მაგალითებს გვაძლევს “უფროსი თაობის” ქართველ რეალისტებს შორის ორი საკმაოდ გავლენიანი ავტორის გახსენებაც. გიგო გაბაშვილი და მოსე თოიძე. პირველი რომელმაც შემოქმედების ბოლო ნაწილი მოდერნისტული - სიურრეალისტური და ექსპერიმენტული ხელოვნებით დაასრულა⁸² (ილ.3,4.), ხოლო მოსე თოიძე, რომელმაც რუსული რეალისტური სკოლის წიაღში ქართული ეროვნული თემატიკა განავითარა სცადა, რის შემდეგაც წარმოგვიდგინა იმპრესიონიზმის გამოცდილება - სპეფიციკური ფერწერული ამოცანების გადაჭრის მიზნით, სადაც ის ფერისა და ფორმის მაქსიმალურად თავისუფალ, ლამის აბსტრაქტულ კომბინაციებს ქმნის⁸³ (ილ.5.), მეოცე საუკუნის 20-იანი წლების ბოლოსკენ, სოცრეალიზმის თეორიების საქართველოში განვითარებისთვის მუშაობს. რასაც ქვემოთ კიდევ შევხებით.

⁸² იგულისხმება გიგო გაბაშვილის აკვარეთ შესრულებული მცირე ზომის ნამუშევრები და ფოტოგრაფია. ორივე შემთხვევაში საერთო ეროტიკული ხასიათისა და სიურრეალიზტური ნარატივების გარდა, საქმე ეგვაქვს ფომის, განათელების, მოძრაობის გადმოცემის ექსპერიმენტულ ხერხებთან. მოდერნიზმის ხელოვნების გვალენა გაბაშვილის შემოქმედებაზე და ასევე მისი პიროვნული ხასიათი გახდა მიზეზი მისი დევენისა და აკრძალვის 30-იან წლებში. მას აღარ ფენენ და ეკრზალება პედაგოგიური მუშაობა.

⁸³ მე-19 საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს მოსე თოიძე ინტენსიურად ხატავს თბილისის პეიზაჟებსა და არაკონკრეტულ სივრცეებს, სადაც ფერადოვანი ლაქებია კომპოზიციის მარგანიზებული და მხატვრული ნაწარმოების როგორც თემის, შთაბეჭდილების შექმნელი.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ არსებობს გარკვეული თემატური ტენდენცია, რომელიც საერთოა მე19-მე-20 საუკუნის მიჯნაზე ყველა თაობის ავტორისთვის, მაშინაც კი, თუკი მათი პიროვნული და არტისტული ღირებულებების სისტემები სხვადასხვა იდეოლოგიურ საწყისებზე დგას. ამ საკითხს ჩვენ საგანგებო ყურადღებას მოგვიანებით დავუთმობთ.

თუკი ქართული საერო მხატვრობის ფორმირების დანახვას ფართო სურათში გადავწყვეტთ, მაშინ უნდა აღვნიშნოს, რომ საერო დაზგური მხატვრობის ფორმირება დასავლეთ ევროპულ კულტურაში აღორძინების პერიოდიდან იწყებს მრავალსაუკუნოვან სტილისტურ განვითარებას. ქართული სახვითი ხელოვნების სივრცეში კი ეს მხოლოდ მე-18 საუკუნის ბოლოდან იწყება და ამიტომაც მართებულად შენიშნავენ⁸⁴, რომ ამ დროიდან მიმდინარეობს ნახტომისებური, დაჩქარებული და შემჭიდროვებული განვითარების გზა. სამართლიანობისთვის უნდა აღვნიშნოს, რომ ეს გზა სავსე სოციო-ეკონომიკური, პოლიტიკური და კულტურული კრიზისების ფონზე იკვეთება, რაც უდიდეს კვალს ტოვებს შემოქმედებით პროცესის ფრაგმენტულობასა და სისუსტეში.

საერო ხასიათის სახვითი ხელოვნების შემფასებელი, შესაბამისი ინსტიტუციები თუ ე.წ. “დამკვეთი” დიდხანს არ არსებობს და ხელოვნება ვერ იმკვიდრებს თავს, როგორც საქმიანობა, როგორც უწყვეტი პროცესი, როგორც საზოგადოებასთან კომუნიკაციის მედიუმი. ის არის მხოლოდ ერთეულთა მდგომარეობის, უფრო ხშირად კი - თავგანწირვის გამოხატულება. ალბათ სწორედ ამ სოციო-კულტურული კრიზისული კონტექსტის გამო, ყალიბდება ქართულ სახვით ხელოვნებაში და შესაძლოა, ზოგადად ქართულ ხელოვნებაშიც, ერთგვარი პოლიტიკური მისია. მისი ისტორიული მნიშვნელობა გამოდის წინა პლანზე და თრგუნავს მის მხატვრულ - არტისტულ მნიშვნელობას. ეს უკვე ჩანს, როგორც “თბილისური პორტრეტული სკოლის” უმეტეს ნიმუშებში (ილ.6.), ისე, კიდევ უფრო ადრეულ - სამეფო ოჯახის წევრთა პორტრეტულ ნაწარმოებებში (ილ.7). აღნიშნული ნაწარმოებები მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ როგორც საერო მხატვრობის პირველი ნიმუშები, არამედ მათი პოლიტიკური დანიშნულების გამოც - მათი ამოცანა ანექსიის შემდგომ მყიფე გარემოში, თავად-აზნაურობის,

⁸⁴ არსენიშვილი, ირინა. *ქართული დაზგური ფერწერა XVIII საუკუნის მეორე ნახევარი-XX საუკუნის 10-20-იანი წლები. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი. თბილისი. 2018*

გვარებისა და ოჯახების სტატუსის განმტკიცებაა. ადრეული საერო მხატვრობა საბოლოოდ ჩამოყალიბებულ სახეს მაშინ იძენს, როდესაც რუსეთის იმპერიაში ხალხოსნური მოძრაობის გავლენით ყალიბდება “პერედვიჟნუკული” სიციალური თემატიკის კრიტიკული რეალიზმის სტილი. რუსულ რეალიზმს სამი ათეული წლით წინ უძღოდა ფრანგული რეალიზმი, რომელიც ბევრად მასშტაბურ პოლიტიკურ და სახელოვნებო ამოცანებს ისახავდა და უდიდესი წვლილი შეიტანა მოდერნიზმის ხელოვნებაში, კრიტიკულად მოაზროვნე არტისტ-ავტორის ჩამოყალიბების საქმეში. თუკი დასავლეთ ევროპულ მხატვრობაში რეალიზმი გადაიზარდა იმპრესიონიზმის და სესესიონის ექსპერიმენტში, რომელიც იყო დასაბამი მეოცე საუკუნის მოდერნიზმისა, რუსული რეალიზმი 15 წელიწადში იმპერიალისტური მხატვრული სკოლის სათავეში მოექცა და სოციალური კრიტიკა წარსულს ჩაბარდა. სოციალური თემები, რუსულ ხელოვნებაში მეოცე საუკუნი 30-იან წლებამდე, ანუ სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების სიმწიფის ფაზამდე აღარ გვხვდება. სოციალური საზოგადოებრივი ნარატივები არ აინტერესებს, არც რუს მოდერნიზმს მის საფუძველში, ზოგად პოლიტიკური ანგაჟირების მიუხედავად. ამბებს ყოფიდან ისინი არასდროს მოყვებიან, მათი ხელოვნების მისია ისეთი ენობრივი სამყაროს შექმნაა, რომელიც არსებული მოცემულობების აღმწერელი აღარ უნდა იყოს. შესაბამისად, მაშინ როდესაც ქართული საერო დაზგური მხატვრობა ყალიბდება და როცა ის ყალიბდება რუსული რეალისტური სკოლის წიაღში, მასში აღარ არსებობს კრიტიკული აზრი. აღარ არსებობს პრობლემა. მხატვრობა არ არის ენა სოციალური ძვრების აღწერისა თუ წამოწყებისთვის. ერთადერთი რამ, რაც ქართულ რეალისტურ მხატვრობას მკვეთრად გამოარჩევს ტიპური გვიანდელი რუსული რეალიზმისგან (ავტორების ინდივიდუალური ხელწერისა და ტექნიკური შესაძლებლობების გარდა), ეს არის ეროვნული თემის, ეროვნული სახის, ეროვნული გარემოს მხატვრობაში დამკვიდრების მცდელობა. აღნიშნულ მოტივს ყველაზე ხშირად ამკვიდრებენ პეიზაჟის ჟანრი. რიგით მეორე - პორტრეტული ჟანრია. ვხედავთ “ეროვნული პეიზაჟის” და ქართველი ადამიანის, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის წარმომამადგენლის ტიპაჟის დამუშავებას. ქართული სოციალისტური რეალიზმის მტავარი პერსონაჟი უმეტესად ქართველი გლეხია და არა მუშა ან მშრომელი მოქალაქე. (ილ.8,9).

ამრიგად, მე-19 საუკუნის ევროპული და რუსული რეალიზმის კრიტიკული შინაარსით გამოწვეულ მოლოდინებს ქართულ რეალიზმში ვერ ვხედავთ, აქ არ არის სოციალური და პოლიტიკური კრიტიკა, მაგრამ აქ არის ქართული თემის, ან ხასიათის ძიების აშკარა პროცესი. სახვით ხელოვნებაში ეროვნული იდენტობის ფორმირების პროცესს ეყრება საფუძველი, რომელიც კიდევ დიდხანს გაგრძელდება, ისე რომ შეიცვლის სტილებს, მხატვრულ ნიშანთა სისტემებს და მათ შორის იდეოლოგიებსაც.

როგორც დავინახეთ, სოციალისტური რეალიზმის მხატვრული მეთოდის ფორმირების საფუძველს რუსულ ავანგარდთან სიახლოვის ან ნათესაობის საკითხის განხილვით იკვლევენ. ჩვენ ასევე შევხებით, აღნიშული მიდგომის ნაკლებად ეფექტიანობას, ქართული ვიზუალური ხელოვნების განვითარების კვლევის თვალსაზრისით. თუმცა, აღნიშულ მიდგომას არ ვუარყოფთ იმის გამო, რომ მოდერნისტული ტენდენციები ქართულ სახვით ხელოვნებაში არ იყო საერთოდ, ან იყო სუსტი. საუბარი გვაქვს ქართული და რუსული მოდერნისტული მხატვრობის განსხვავებულ ბუნებასა და ამოცანებზე. განსხვავებულ კულტურულ და არტისტულ გამოცდილებებზე. ამ განსხვავებულობის საფუძველზე ჩამოყალიბებულ განსხვავებულ პროცესებზე, რომელთაც ერთი და იგივე უნივერსალური თეორიით ვერ შევაფასებთ. უფრო კონკრეტულად:

რუსული ავანგარდისტული ხელოვნება არ ყოფილა უბრალოდ ევროპული მოდერნიზმის ანარეკლი. ის ადგილობრივი ნიადაგზე გადამუშავებული მოდერნისტული მხატვრული ხედვაა, მაგრამ აღნიშნული ადგილობრივი ნიადაგი ბევრით განსხვავდებოდა დასავლეთ ევროპული კულტურული მოცემულობისგან. რუსეთის იმპერიაში არსებული სოციო-ეკონომიკური და პოლიტიკურმა მოცემულობამ ხელოვნებაში უტოპისტური რადიკალიზმი გააღვივა. მოდერნიზმი არა უბრალოდ ახალი სამეტყველო მხატვრული ენის სისტემაა, არამედ წარსულის დავიწყების, აწმყოს უარყოფის და ახალი მომავლისთვის სამყაროს გარდაქმნის გზა. რუსული ავანგარდი მთლიანად რევოლუციურ სულისკვეთებას ატარებს და იბრძვის ყოველგვარი ძველი არტისტული გამოცდილების წინააღმდეგ. როგორც მხატვრული, ისე ზოგად კულტურულ-პოლიტიკური გამოცდილების წინააღმდეგ. მაგალითისთვის,

რუსული მოდერნიზმის ვერსიაში ჩამოყალიბებული კომბინირებული თუ აბსოლუტურად თავისთავადი სტილების გახსენება კმარა, იქნება ეს კუბუფუტურიზმი, აბსტრაქციონიზმი, სუბრემატიზმი, კონსტრუქტივიზმი თუ სხვადასხვა არტისტულ ერთობებში მიმდინარე პროცესები, ყოველი მათგანი თავისი მხატვრული ენის ფორმირებას ისახავს მიზნად და ახალი მხატვრული სამყაროს სისტემებს იგონებენ. მაგრამ აქ უტრირებულია ძველი გამოცდილების ერთგარი “შთანთქვის” მცდელობა. საუკეთესო მაგალითია მალევიჩის სუბრემატისტული სერია, რომელიც ხელოვნებაში ახალ ათვლის წერტილად იქცევა (ილ.10,11).⁸⁵ სწორედ ამ უარყოფის და სიახლის უტოპიურ სწრაფვაზე მიუთითებენ ზემოთ განხილული თეორეტიკოსები და სწორედ ეს ფაქტორი მიგვაჩნია ქართული და რუსული მოდერნიზმის აბსოლუტური განსხვავებული ბუნების ფორმირების საწყის წერტილად.

ქართული მოდერნიზმის სახელის ქვეშ ვაერთიანებთ ქართველი მხატვრების “მეორე თაობას”⁸⁶, რომლებიც არტისტულ სცენაზე მეოცე საუკუნის მეორე ათწლეულში გამოდიან და სხვადასხვა ინტენსიურობით მუშაობენ 30-იანი წლების რეპრესიებამდე. მათ შორის არიან ინდივიდები, რომლებსაც კავშირი აქვთ რუსულ ავანგარდისტებთან, მაგრამ ძირითადი ბირთვი ქართული მოდერნიზმისა არის ის საზოგადოება, რომელიც დამოუკიდებელი საქართველოს რესპუბლიკის ხელისუფლების მხარდაჭერით მოდერნიზმის ხელოვნებას დასავლეთ ევროპის კულტურულ ცენტრში იაზრებს. ეს კი გრძელდება მას შემდეგაც, რაც საქართველოს ოკუპაციისა და გასაბჭოების შემდეგ, მათ დახმარება შეუწყდებათ. სამშობლოში 1924-27 წლებში ბრუნდებიან და სხვადასხვაგვარად ვითარდება მათი ბიოგრაფია. მოდერნიზმის სახვითი ხელოვნების პირდაპირ და პირობითი დასასრულად უნდა ჩავთვალოთ დიმიტრი შევარდნაძისა და პეტრე ოცხელის დახვრეტა. ამ ყოველივეში ჩვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხი არა დრამატურგია, არამედ თვისებებია. ჩვენ ვსაუბრობთ ქართული მოდერნიზმის მჭიდრო ემოციურ კავშირზე ქართული იდენტობის ფორმირების

⁸⁵ Малевич, Казимир. *Супрематизм. По лестнице познания*. Академический проект, 2020 г.

⁸⁶ “მეორე თაობად” ქართველ მოდერნისტებს ასახელებს ხელოვნებათმცოდნე მაია ციციშვილი, ნაშრომში “ქართული მხატვრობის ანვითარების ეტაპები. ქართველ მოდერნისტ მხატვრებში კი იგულისხმებიან: დავით კაკაბაძე, ელენე ახვლედიანი, ლადო გუდიაშვილი, შალვა ქიქოძე, ირაკლი გამრეკელი, კირილე და ილია ზდანევიჩები, პეტრე ოცხელი და ა.შ.

საკითხთან. თუკი ყველგან და მით უფრო რუსეთში მოდერნიზმის ხელოვნება ავანგარდისტული რადიკალიზმით ეწინააღმდეგებოდა მემკვიდრეობისა და წარსულის ხსოვნის საკითხს, რაც მხატვრულ სტილისტურ მიდგომებში გამოიხატებოდა საბოლოოდ, ქართული მოდერნიზმის წარმომადგენლებისთვის, არასდროს გამხდარა კულტურული გამოცდილება და ეროვნული მემკვიდრეობა წინააღმდეგობის და უარყოფის საგანი. პირიქით. ეს არის ხელოვანთა საზოგადოება, რომელიც ერთი მხრივ იაზრებს და შეიმეცნებს დასავლურ სახელოვნებო ტენდენციებს და მეორეს მხრივ, თვალს ადევნებს და მონაწილეობს ქართული ხელოვნების იდეისა თუ ფორმის ფორმირებას. ქართველი მოდერნიზმებისთვის უცხოა საკუთარ კულტურაში არსებულ წარსულ გამოცდილებებთან კონფლიქტში შესვლა და მით უფრო მისი დეკონსტრუქციის თუ განადგურების ფუტურისტული ვნება. ქართველი მოდერნიზტების გარკვეული ნაწილი მონაწილეობს ქართველ ხელოვანთა ასოციაციის იმ პროექტებში, რომელიც პირდაპირ არის კავშირში ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის აღრიცხვასა და შეკრებასთან. მონაწილეობენ ქართული კულტურული მემკვიდრეობის შეგროვებისა და კვლევის ექსპედიციებში; ქმნიან ქართული ხელოვნების და ქართული მხატვრობის ფენომენს და ამ პროცესში მათთვის გადამწყვეტია რომ დანაკლისების სწრაფად ათვისებასთან ერთად, იყვნენ მოწინავე ეტაპზე. მეოცე საუკუნის 10-20-იანი წლების ქართული სახვითი ხელოვნებაში გაერთინებული შემოქმედებითი სოციალური მთელი სირთულე და სისავსეც სწორედ ამაში მდგომარეობს, ისინი არ თავისუფლდებიან და არ იწყებენ რაღაც თავისას ნულიდან. არ დევნიან საკუთარ თავში მემკვიდრეობას. ისინი მას ეძებენ. ისინი შემგროვებლები არიან. ეროვნული და ევროპული მხატვრული ღირებულებების. დავით კაკაბაძე, რომელიც სხვებისგან ამოირჩეოდა თეორიული კვლევებისადმი იტერესით და პრაქტიკისა და თეორიის ჰარმონიულ გააზრებას ახდენდა, თავის ტექსტებსა და არტისტულ ნამუშევრების სახით ეროვნულისა და ევროპულის, ანუ მოდერნიზტულის სინთეზის მშვენიერ მაგალითებს მოგვცემს. ის სხვადასხვა სტატიებსა და მიმოწერაში აღნიშნავდა, რომ მისი ხელოვნების ერთ-ერთი ამოცანაა ეროვნულისა და ევროპული შეხვედრის წერტილების

აღმოჩენა და ისე დაუფლება ახალი ევროპული ტენდენციების, რომ ამავედროულად შეძლებოდა შეექმნა ეროვნული ხელოვნების მოდელიც⁸⁷. ანუ კაკაბაძე ეძებს სინთეზის ფორმებს. ამის დასაწახად ყველაზე კარგი გზა მისი ნამუშევრების ანალიზია. 1919 წლის ცნობილ გამოფენაზე, ვიდრე ახალგაზრდა მხატვრებს საფრანგეთში გააგზავნიდა ხელისუფლება, უკვე ჩანს მათი ხელწერა, მათი განსხვავებული მსოფლხედვა, მაგრამ ყოველი მათგანის ინდივიდუალისტური მიდგომები როგორც თანამედროვე მხატვრული სტილებისადმი, ისე თავისებური აღქმა საკუთარი სივრცის და საკუთარი კულტურის. უფრო მარტივად და ზუსტად - ყოველი მათგანის სამშობლო ყოველი მათგანის მხატვრული ენაზე (ილ.11 - 20). რომელიც ამავედროულად ხასიათდება იმ თავისუფალი ინდივიდუალისტური მიდგომებით, რაც მოდერნიზმის მხატვრობის მთავარ ტენდენციებს ეხმიანება. სუბიექტური ხედვის დომინანტურობა მხატვრულ სისტემებში, განსხვავებული მხატვრული ენის შემუშავება. ფორმის დეკონსტრუქცია და ა.შ. კაკაბაძის პეიზაჟები, რომლებიც ერთი მხრივ მძაფრად ორიგინალური - ავტორისეული დამოკიდებულებით და ხედვით აღქმული გარემოა და ამავედროულად პასუხობს კუბისტური სტრუქტურის ფორმა-სივრცის აგებას. თუმცა ეს მხოლოდ კაკაბაძისთვის დამახასიათებელი სტრუქტურაა და ამავედროულად კუბისტური ხასიათის. ეს ხაზი გრძელდება მომავალშიც. ხაზი, რომელსაც შეგვიძლია დავარქვათ ეროვნული ქართული მხატვრული სახეების (image) შექმნის გზა, მოდერნიზმის მხატვრობის გამოცდილებების გააზრების პროცესში. რატომ არის ეს ჩემი კვლევის მიერ წამოწყებული დისკურსისთვის მნიშვნელოვანი? უპირველესად იმის საჩვენებლად, რუსულ და ქართულ სოცრეალისტურ მხატვრობას სრულიად განსხვავებული ხასიათის “მოდერნიზმი” უძღოდა. წარსულთან ომისა და მხატვრული გამოცდილებების განადგურების ავანდარდისტული ომი ქართველ ხელოვანებს არ ქონიათ. თუკი რუსი ავანდარდისტების ვნება იყო გამოცდილების დაშლა, ქართველი მოდერნისტების ვნებაა, შექმნან და მოაგროვონ. შეიმეცნონ,

⁸⁷ კაკაბაძის მოსაზრებები განფენილია მის წერილებში, სტატიებში. ზოგიერთი მათგანი თავმოყრილია 1983 წელს გამომცემლობა “ნაკადულის” მიერ გამოცემულ წიგნში “ხელოვნება და სივრცე”. აღნიშნული წიგნი იყო კაკაბაძის მემკვიდრეობის გამომზეურების პირველი მოკრძალებული მცდელობა საბჭოთა საქართველოში. საყმაწვილო ლიტერატურის გამომცემლობის მიერ წარმოდგენილი სრულიად არასაყმაწვილო მასალა.

აითვისონ, დაეწიონ და განავითარონ ის, რისო განვითარების შესაძლებლობა ისტორულმა და პოლიტიკურმა ბარიერებმა მათ ჩამოართვა. ეს ერთგვარი სულისკვეთება, რომელიც მხატვრებისთვის იქცა ერთგვარ წმინდა საქმედ, თანდათანობით იქცა ტკივილის მიზეზადაც, რადგანაც ქართული მოდერნიზმის ექსპერიმენტი - ევროპულისა და ეროვნულის ერთად აღმოჩენის პროექტი ვერ დასრულდა. დარჩა როგორც დაუსრულებელი, ვერგააზრებული, გამოუთქმელი ამბავი. ნარატივი, რომელსაც სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ტრაგიზმით მოყვებიან. მათ შორის სოცრეალიზმის მხატვრულ ენაზე.

კიდევ ერთსაც დავამატებთ მოდერნიზმის სახვით ხელოვნებასთან მიმართებაში. თუკი ევროპაში მოდერნიზმის მხატვრობა იყო უკიდურესი სუბიექტურობის გამოვლენის ასპარეზი, რაც უმეტესად ავითარებდა არტისტულ თავისუფლებას, ეს იყო ერთგვარი თავნებობა მოცემულობებთან მიმართებაში და დარგობრივი სუვერენულობა, რომელიც ხელოვნებას ტოვებდა სუბიექტივიზმის სივრცეში, ქართული სახვითი ხელოვნების წარმომადგენლებისთვის ისევ და ისევ განვითარების არახელსაყრელი პირობის გამო, ხელოვნებას ეკისრებოდა ეროვნული თვითმყოფადობის ნიშების შემქმნელისა და გადამრჩენელის როლი. მასში უნდა გამოკვეთილიყო ის, რაც ვერ ცხადდებოდა საჯარო პოლიტიკურ სივრცეში - გაუქმებული და განდევნილი ერის თავისთავადობა. მისი ერთგვარი სახე. მისი უფლება. ეს მისია მძაფრია ქართულ მოდერნიზმში, აქ სუბიექტურ მხატვრული ხედვის ფორმირების პროცესს პარალელურ პროცესად მოსდევს სახელმწიფოებრივი, ან ეროვნული დავალება - ჩამოყალიბდეს მოწინავე ტენდენციების თანასწორი ქართული ხელოვნება. არტისტული თავნებობისა და მეინსტრიმის დაშლის გამოცდილება რომელიც ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში ახასიათებს დასავლეთ ევროპულ ვიზუალურ ხელოვნებას, არ და ვერ ახასიათებს ქართულ სახვით ხელოვნებას. ეროვნული არტისტული “დოვლათის” შექმნა, რაც ევროპაში გაგზავნილი მხატვრების მთავარი ამოცანა იყო, მაშინაც მოქმედი ამოცანაა, როდესაც მოდერნიზმის პლურალისტური და დისონანსური მხატვრული ენა იდევნება შეკრული, ერთხმიანი და პარტიული პოლიტიკური დღის წესრიგით გაჟღენთილი ტენდენციის მიერ. ეროვნულის ჩატევა მეინსტრიმულ სტილში - ეს მისია დროთა განმავლობაში იქცა ქართული სახვითი ხელოვნების მარადიულ მისიად. ალბათ სითამამეს საჭიროებს იმის

თქმა, რომ ეროვნული თემისა და ეროვნული თვითმყოფადობის მუდმივად მტკიცების პროცესი ქართული ვიზუალური ხელოვნების განვითარების პროცესში არა მხოლოდ ამოცანად, არამედ დამაბრკოლებელ ბარიერადაც იქცა, მაგრამ ჩვენ ეს უკვე ვთქვით. და მეტიც, რთულია იმის თქმა, რომელი ბარიერი იყო უფრო რთულად გადასალახი, პათიოტიზმის ვალდებულება თუ სოცრეალიზმის იდეოლოგიური სწორხაზოვანი დაკვეთა. ორივე თანაბრად არსებობს ქართულ სოცრეალიზმში, როგორც თანასწორი ამოცანები, როგორც არტისტი ავტორის კომპლექსები. თუკი ვთანმხდებით, რომ თუმცა, მოდერნული ეპოქის ხელოვნება - თავისუფალი ავტორის განსჯის, ინტერპრეტაციის, ნებისმიერი დაშვებისა და არჩევანის თავისუფლების სივრცეა, მასთან მიმართებაში უნდა დავინახოთ ხსენებული ბარიერებიც.

ამ ნაწილის შეჯამებისთვის უნდა ითქვას შემდეგი: ქართული რეალიზმი არ ფლობდა კრიტიკული სოციალური რეალიზმის გამოცდილებას, ეს იყო პროფესიონალიზმის შექმნისა და ეროვნული იდენტობის ნიშნების მონიშვნის პროცესი. ქართული მოდერნიზმის ხელოვნება კი, რუსული ავანგარდისგან განსხვავებით, თვისობრივად სრულიად განსხვავებულ ამოცანებს ატარებდა და ეს ამოცანები შორს იყო იმ უტოპიური უარყოფის ტენდენციასთან, რომელიც იყო რუსულ ავანგარდში და რომლის რადიკალიზირებულ სტილადაც მიიჩნევის თუნდაც ბორის გროისი სტალინურ სოციალისტურ რეალიზმს, ან რომლის მეორე უკიდურესობადაც ასახელებს სოცრეალიზმს ჰანს გიუნტერი, ან აბრამ ტერცი.

რუსულ და ქართულ მოდერნიზმზე საუბრისას, ასევე უნდა გავხედოთ და ვთქვათ, რომ ევროპული და რუსული მოდერნიზმით გატაცება ეს იყო ქართულ კულტურაში ფორმირებული არტისტული ელიტის არჩევანი. რომელსაც ფეხდაფეხ მიყვებოდნენ ქართველი მხატვრები, მაგრამ მოდერნიზმის გავლენა ქართულ სახვით ხელოვნებაში მთლიანად დამოკიდებულია ქართველი მხატვრების კავშირებზე როგორც რუსეთის ისე დასავლეთ ევროპის ცენტრალურ ქალაქებში მიმდინარე არტისტულ პროცესებთან. რუსული ავანგარდისტული ხელოვნება ბევრად მძლავრი და თავისთავადია. ის ავიათარებს დამოუკიდებელ მხატვრულ ტენდენციებს და დასავლური მოდერნიზმის ხელოვნებას სთავაზობს თავის წვლილს. თანადროული, თანასწორი და ინტენსიურია რუსი და ევროპელი ავანგარდისტების ურთიერთობა. არტისტული

პროექტები, გამოფენები, მიგრაცია. ხსენებული სუპრემატიზმი, აბსტრაქციონიზმი, კონსტრუქტივიზმი - რუსული არტიტული სივრციდან შეტანილი კონტრიბუციაა. ქართული ვიზუალური ხელოვნება ამ სიმაღლეებს ობიექტური სოციო-ეკონომიკური და რაც მთავარია, პოლიტიკური მიზეზების გამო ვერ მიაღწევდა. აქ ჩვენს წინაშე იშლება იმპერიის ცენტრისა და გუბერნიის განსხვავებული შესაძლებლობების სურათი. მაგრამ ჩვენ ახლა მიზეზებზე კი არა, შედეგებზე ვსაუბრობთ. ქართული მოდერნიზმის ფრაგმენტულობასა და მოკრძალებულ რეზონანსზე, რამაც განაპირობა შემდგომი არტიტული პროცესების სიძლიერეცა და სისუსტეც.

სოციალისტური რეალიზმი ლოკალურად რუსეთში ფორმირებული სისტემაა. ცხადია, გასათვალისწინებელია, სხვა ტოტალიტარულ რეჟიმებში მსგავსი სახელოვნებო ტენდენციების ნიშნები და ფორმები, მაგრამ სოციალისტური რეალიზმის მხატვრული მეთოდი, სტილისტური, თემატური და სიუჟეტური აგებულებით, საბჭოთა კავშირის ცენტრში ჩამოყალიბდა და შემდგომ გავრცელდა მთელს სახელმწიფოში, - კავშირში შემავალ რესპუბლიკებში. ჩვენ ზემოთ შევეხეთ იმას, თუ რა განასხვავებდა ქართულ მოდერნიზმს სხვა მოდერნისტულ-ავანგარდისტული პროცესებისგან. განასხვავებდა თუ არა ქართულ სოცრეალიზმს ცენტრალური-რუსული სოციალისტური რეალიზმისგან? ბევრით. შევეცდები ამ კითხვას წარმოდენილ ნაწილში მოკლედ ვუპასუხო, თუმცა მაგალითების საფუძველზე შედარებითი ანალიზის მოხდენა მომავლის მნიშვნელოვან საქმედ დავისახო, თუკი მომავალში რუსული ხელოვნების სიღმისეული კვლევის შესაძლებლობა მომეცემა.

განსხვავების დანახვა უპირველესად შეგვიძლია თვალთ. მიუხედავად იმისა, რომ ისტორიული დრამატურგია სტილის ცენტრსა და რეგიონულში დისონანსურია. არ ემთხვევა არც ქრონოლოგია და არც ხასიათი. თუმცა აქ უკვე მნიშვნელოვანია, დასაწყისად რას მოვიაზრებთ. პოპულარული ლიტერატურა სოციალისტური რეალიზმის დასაწყისად მიაზრებს ზემოთ განხილულ 1932-1934 წლების სხდომებსა და სტატიებს. ერთგვარ დადგენილებებს, მაგრამ პროფესიული კვლევა და თვალის მსგავს ზედაპირულობას არ გვაპატიებს. საბჭოთა კავშირის ცენტრში სოციალისტური რეალიზმი მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში ყალიბდება. იქ, სადაც იწყება დავა, თუ რა მისია აქვს ხელოვნებას ახალი

სახელმწიფოს ფორმირების პროცესში. უკვე იქ, სადაც ფორმით, სტრუქტურის, ერთი სიტყვით, მხატვრული სამეცნიერო სპეციფიკური ერთ ნაწარმოები ჯერ ისევ საზრდოობს მოდერნიზმის ხელოვნების ლოგიკით და ერთ, მაგრამ ეს ენა და ლოგიკა მისადაგებული და მორგებულია უკვე “საერთო” პათოსს და შეთანხმებულ ნარატივს, საერთო მიზანს ან კოლექტიურ ამოცანას. უკვე 20-იანი წლების ბოლოს კი სახეზეა სოციალისტური რეალიზმის რამდენიმე ვერსია. უნდა აღინიშნოს, რომ რუსეთში ადრეული სცორეალიზმის ფერწერა, გამოირჩევა სტილისტური მრაველფეროვნებითა და ინტერპრეტაციის დიდი დიაპაზონით. ავანგარდისტული ხელოვნების გავლენასთან ერთად შემოდის ნეოკლასიცისტური ელემენტებიც, რადგანაც ადრეული სოციალისტური რეალიზმის ნარატივებში სერიოზულად მუშავდება ხელოვნებაში “კლასიკურის” ცნება. ეს კლასიკურისა და ანტიკურის კომპონენტები 30-იან წლებში მთელი სისავსით გაჟღერდება სტალინურ არქიტექტურაში “სტალინური ამპირის” სტილში. რაც შეეხება მხატვრობას, ჩვენი აზრით, ეს “კლასიკური” 30-იან წლებში გადაიზრდება ერთგვარ სტალინურ მონუმენტალიზმში. ის მიიღწევა კომპოზიციური სიმკაცრით მიღწევით, ისე უკიდურესად განზოგადებული ტიპაჟებით. იგივე - კლასიკურის პომპეზური მხატვრული ფორმა მეორე მსოფლიო ომში შეიძენს ჰეროიზმს. ის პატრიოტი მებრძოლი სულის გამომხატველ მასკულინურ სხეულებში გაიჟღინთება. ამ ყოველივეს უკვე 1926-30 წლებში ჩვენ რუსულ სოცრეალიზმში ვხედავთ ალექსანდრე დეინეკას, ისააკ ბროდსკის და სხვების მხატვრობაში. საკმარისია დავაკვირდეთ მათ ნამუშევარს და დავინახავთ რამდენი განსხვავებული გამოციდლებიდან და არტისტული პრაქტიკიდან იღებს საფუძველს რუსული - ცენტრალური სოციალისტური რეალიზმი.

რუსული საბჭოთა ხელოვნების პირველი თაობის წარმომადგენლები ხელოვანებად რევოლუციამდელ კულტურულ პროცესებში ჩამოყალიბდნენ და ბუნებრივია მათზე გავლენა იქონიეს, როგორც სოციო-პოლიტიკურმა ცვლილებებმა, ისე ესთეტიკური მოდელების ერთგვარმა შეჯახებამ. გავლენამ ორგვარი შედეგი გამოიღო, ავტორები ან გაქრნენ, ან მათი მსოფლმხედვის გადააზრების დროს ხელოვნებაში თავი იჩინა ახალი - პარტიული სულისკვეთების ნიშნებმა, რასაც თანდათან დაეყრდნო მეთოდის ფორმირების

პროცესი. ადრეული სოციალისტური რეალიზმის მხატვრებს თუ გავეცნობით, ისინი თითქოს ორ ჯგუფად ნაწილდებიან. ა) მხატვრები, რომლებიც ახალ მოცემულობაში ცდილობენ მოვლენების აღწერას. აღწერაში მნიშვნელოვანია სიზუსტე - დროისა და სივრცის დაკონკრეტება. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ საქმე გვაქვს ისტორიისთვის დახატულ დოკუმენტთან. მოვლენის მტკიცებულებასთან. ეს მოვლენები ახალგაზრდა სახელმწიფოს ისტორიის მნიშვნელოვან მომენტებს იმახსოვრებს. ბ) მხატვრები, რომლებიც მიმართავენ ბევრად რთულ მხატვრულ გზებს, ბევრად რთული მხატვრული ამოცანების გადასაჭრელად. ესენია სახესიმბოლოების შექმნა, რომელშიც ცდილობენ გამოავლინონ “ახალი მდგომარეობა”, მისი “სიახლე” და მისი “სულისკვეთება”. სწორედ ამ სექტორში ყალიბდება ის, რაც დიდხანს იქნება სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის მახასიათებელი თვისება - ამალღებული პათოსი, ოპტიმიზმი, ხალხურობა, საზოგადოებისა და გმირის ორგანულობა, ინტერნაციონალისტური სამყაროს ენერჯია. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ უკვე 1920 წლიდან ვხედავთ ნამუშევრებს, რომლებშიც აღწერილ ამოცანებს ისახავენ მიზნად. კონსტანტინ იუონის “ახალი პლანეტა” (1920წ.) (ილ.20), სადაც კოსმოსურ განზომილებაში იბადება ახალი სამყარო და მას ეგებებიან და თავს სწირავენ. იგივე წელს პეტროვ-ვოდკინი 1920 წელს ქმნის “პეტროგრადის მადონას” (ილ.21). მშრომელი ქალისა და დედის სახე, რომლის უკანაც სახალხო მღელვარებაა. ეხება თავისი დროის სოციალურ დილემას და შესაბამის ეთიკურ ამოცანებს სვამს. არკადი რილოვის 1918 წლის “ცისფერი სივრცე” (ილ.22) საერთოდ იქცა საბჭოთა სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთ სახელმძღვანელოდ. “ცისფერი სივრცე” ერთი დიდი სიმბოლოა. კომპოზიცია სიმბოლო. “გადმოგვცემს თავისუფალ სუნთქვას” და აქ იგულისხმება რევოლუციისგან გათავისუფლებული ხალხის სუნთქვა. უკვე 1919 წელს ისტორიული მნიშვნელობა ამოიკითხეს თავისუფალ ფრენაში, ნათელი პეიზაჟის ოპტიმისტურ-ენერჯიულ სამყაროში, ბუნებასთან ჰარმონიაში და არა მასთან წინააღმდეგობაში. ყველაფერი ეს, საბჭოთა ხელოვნების სასურველ მახასიათებლებად განისაზღვრა.⁸⁸ საბჭოთა სოცრეალისტური პეიზაჟი ალბათ

⁸⁸საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნე ალექსეი ფედეროვ-დავიდოვი საკუთარ წიგნში არკადი რილოვის შესახებ, 1959 წელს წერს: “*Картина А. А. Рылова «В голубом просторе» относится к числу тех произведений, с которых принято начинать историю советской живописи... Её историческое значение*

ერთ-ერთი ყველაზე რთული და საინტერესო ხაზია, საბჭოთა ვიზუალური ხელოვნების ისტორიაში. ხშირად ნაწარმოები არაფერს გვიამბობს და შესაბამისად, მნახველში უნდა იწვევდეს ძალიან სუბიექტურ აღქმებს და შესაძლოა ატარებდეს ავტორის ინტიმური შეგრძნებების ანარეკლებს. მაგრამ პეიზაჟში ისინი კომპოზიციაში ვიზუალურად არ დაფიქსირდეს. ასეთ დროს ყველაფერი სავარაუდოა. ინტერპრეტაციაში უდიდეს დიაპაზონი გვეძლევა, რაც არ ხდება სახვითი ხელოვნების არც ერთ ჟანრულ მოცემულობებში. პეიზაჟის, როგორც შედარებითი თავისუფლების საკითხს ჩვენ ისევ დავბრუნდებით, ქვეთავში “სივრცე”. აქ კი მხოლოდ იმას დავამატებთ, რომ სწორედ აღნიშნული თვისებების გამო, ერთგვარი ბუნდოვანების გამო, პეიზაჟის ჟანრი იქცა თავშესაფრად, როგორც უწინდელი ავანგარდისტებისთვის, ისე სოცრეალიზმის - იდეოლოგიური მხატვრების იდეოლოგიური შრომისგან განტვირთვის მედიუმად. ეს ეხებათ არა მხოლოდ რუს, არამედ ქართველ მხატვრებსაც.

XX საუკუნის 20-იანი წლები რუსულ ხელოვნებაში პროდუქტიულიც იყო და მრავალფეროვანიც. ეს იყო დაჩქარებული მიება. საბოლოოდ აღმოჩნდა რომ მრავალფეროვანი მიებები მოემსახურა შედეგს, რომელიც გაანადგურებდა არტისტულ პლურალიზმს და დავიდოდა ერთ ფორმულამდე. აღნიშნული დინამიკის ძალიან ნათელი აღმწერელია “ვხუტემასის” ისტორია, რომელმაც გააერთიანა მთელი რუსული ავანგარდისტული ხელოვნება და ამ ერთობაშივე 1930 წელს შეიზღუდა მათი მუშაობის და მოღვაწეობის არეალი.⁸⁹

и высокое художественное качество признаются всеми. Вместе с тем она является итогом многих поисков и достижений Рылова. В ней соединяются жизнерадостная эпичность «Зелёного шума» с драматизмом «Лебедей над Камой» и лиричностью «Чаек». Символика полёта могучих птиц над водой приобрела здесь новое звучание. Её волевое, действенное начало дано не в борьбе, а в спокойной гармонии с морем и небом.

⁸⁹ ვხუტემასი - მხატვრულ-ტექნიკური სახელოსნოების ერთობა, რომელიც ლენინის ბრზანებით 1920 წლიდან არსებობდა მოსკოვში. ეს იყო სასწავლო და კულტურული ცენტრი. 3 000 სტუნდენტი მიირეს 1921 წელს. მისი სტრუქტურა და ამოცანები ბევრით გავს ბაუჰაუსის სკოლას. თუმცა, მისი გავლენა და პროდუქტიულობა 1925 წლის შემდეგ რადიკალურად ეცემა. აღსანიშნავია, რომ 1925 წელს, პარიზის დიზაინისა და ინდუსტრიების საერთაშორისო გამოფენაზე, ვხუტემასმა აიღო საუკეთესო პავილიონისა და საუკეთესო არტისტის პრემიები. იგივე გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ბაუჰაუსის და ლე კორბუზიეს პროექტები. გამოფენაზე სხვადასხვა მოდერნისტებთან ერთად იფიქნებოდა ილიაზდი. საბჭოთა კავშირის პავილიონის არქიტექტორი გახლდათ ალექსანდრე მელნიკოვი. ინტერიერში კი სხვა მრავალთან ერთად გამოფენილი იყო თუმური და ხევსურული

სოციალისტური რეალიზმის საფუძველი იყო ყველა იმ დიდ გაერთიანებაში, რომელმაც ამოცანად დაისახა ხელოვნების როლის დანახვა რევოლუციის მიღწევების შენარჩუნებისა და გაძლიერებისთვის. სწორედ ამ საერთო ამოცანის განსაზღვრით იწყება სოციალისტური რეალიზმის ფორმირება, რადგანაც სწორედ ეს მისია იქნება ხელშეუხებელი და მუდმივი სოცრეალიზმის მეთოდის არსებობის მრავალი წლის განმავლობაში.

“რევოლუციური რუსეთის მხატვრების ასოციაცია” 1922 წელს რევოლუციის ადეკვატური ხელოვნების აღმოსაჩენად შეიქმნა. აქ გაერთიანდნენ ყოფილი “პერედვიჟნიკები”, რამაც უკვე 20-იან წლებში გავლენა იქონია მხატვრების სტილისტურ არჩევანზე - რეალიზმი, რომელიც ყოფას აღწერს. ისინი პერიოდულად მართავდნენ გამოფენებს ისეთი თემების წამოწევის მიზნით, როგორც იყო “მშრომელთა ცხოვრება და ყოფა”, ან “წითელგვარდიელების ცხოვრება და ყოფა”. ამ ჯგუფში დაწინაურდებიან ავტორები, რომლებსაც მოგვიანებით ისტორია გაიცნობს, როგორც სტალინური პერიოდის სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის იდეოლოგებს და შემქმნელებს. ისააკ ბროდსკი. რომელიც უკვე 1926-27 წლებში ქმნის თემატურად, ფორმისეულად ჩამოყალიბებულ სოცრეალისტურ ტილოებს, რომლებიც ხდება მომავალ წლებში პირველწყარო რიგი ავტორების ნამუშევრებისთვის. მაგალითად “ლენინი სმოლნიში” ან “გამოსვლა პუტილოვის ქარხანაში”. აქვე უნდა მოვიგონოთ გეორგ რაჟსკის “დელეგატი ქალი” (1927წ.) აბრამ არხიპოვის “სხდომა” (1924წ) და ა.შ. (ილ. 24-27).

დაზგური მხატვრობის ავტორთა საზოგადოება, რომელიც 1925 წელს ჩამოყალიბდა, აერთიანებდა იმ მხატვრებს, რომლებიც არა ძველი რეალისტური სკოლის, არამედ “ვხუტემასის”⁹⁰ ესთეტიკის გავლენით გამოხატავდნენ რევოლუციისადმი ერთგულებას. “ვხუტემასი”, რომელიც თითქმის ბაუჰაუსის ანალოგია, 1920 წელს ჩამოყალიბდა, ლენინის თანხმობით და 1930 წელს სტალინის ბრძანებით გაუქმდა. სახელოვნებო-საგანმანათლებლო ინსტიტუცია,

ფოლკლოპრული ფარდაგები. ვხუტემასის შესახებ კვლევები საბჭოთა კავშირიში არ დაწერილა. ყველაზე სრული კვლევა წარმოადგინა კავშირიდან ემიგრირებულმა ხელოვნების ისტორიკოსმა ხან მაგამედოვმა. Magamedov, Khan. *VHUTEMAS: MOSCOU, 1920-1930*. Paris: Editions du Régard. 1990.

⁹⁰ Magamedov, Khan. *VHUTEMAS: MOSCOU, 1920-1930*. Paris: Editions du Régard. 1990.

აერთიანებდა იმ ავანგარდისტულ ტენდენციებს, რომელიც იყო დომინანტური მეოცე საუკუნის პირველივე წლებიდან და რომელთა სწრაფვამ ტოტალური ცვლილებებისკენ რუსული ავანგარდი ჩააყენა რევოლუციურ დინამიკაში. ასე იყო იქამდე, ვიდრე აბსოლუტურად ღიად არ გაცხადდა კრიტიკული, ანალიტიკური და სუბიექტური ხელოვნების მიუღებლობა და მსგავსი ტენდენციების გამღვივებლები დანაშაულში - კონტრევოლუციის მცდელობაში არ დაადანაშაულეს. “ვხუტემასში” მიმდინარე პროცესები არასდროს იყო მიღებული არც ლენინის მიერ, რაზეც მეტყველებს მისი წერილები ლუნაჩარსკისადმი⁹¹, სადაც საუბარია ისეთი სასწავლო კურსის შეტანაზე, რომელიც ხელოვნებს მარქსიზმს გააცნობს და სოციალიზმის შენების პროცესში ჩააბამს. შემოქმედებით და საგანმანათლებლო პროცესში კულტურის და განათლების კომისრის ჩარევით, საბოლოოდ შიდა განხეთქილება გამოწვია ავანგარდისტებსა და ტრადიციონალისტებს შორის. ტრადიციონალისტებს შორის ლიდერობდა ალექსეი სშუსევი, რომელიც მოგვიანებით სტალინური არქიტექტურის ფუძემდებელი გახდა. თუმცა ისევ ვხუტემასზე ორი სიტყვა: ერთ დიდ ინსტიტუციაში ყველა მცირე და დამოუკიდებელი ერთობის გამთლიანებისკენ მოწოდება, იყო პირველი საფეხური იმ გადაწყვეტილებისკენ, რომელიც უკვე სტალინმა ადასრულა, 1932 წელს, ყველა დამოუკიდებელი შემოქმედებითი გაერთიანების აკრძალვით. ასაკრძალიც ბევრი არაფერი აღარ იყო. მხოლოდ “რევოლუციონერ მხატვართა ერთობა და “დაზგური მხატვრობის წარმომადგენელთა ერთობა”, რომლებიც ისედაც სოციალისტური რეალიზმს აყალიბებდნენ, მაგრამ ამ პროცესის მეტი კონტროლისთვის, მისი წევრები პარტიის მიერ დაფუძნებულ კავშირში გაამთლიანეს. საბჭოთა სახელოვნებო კავშირების, მათ შორის საბჭოთა მხატვართა კავშირის ფორმირება იყო კულტურის სფეროში მრავალწლიანი პოლიტიკის შედეგის განმტკიცება და არა მისი დასაწყისი.

დავუბრუნდეთ ვხუტემასელების წვლილს სოცრეალიზმის ფორმირებაში. აქ ჩვენ ვხედავთ ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან და არტისტული ნიჭის მქონდე ავტორს - ალექსანდრე დეინეკას (1899-1969 წწ.). შეიძლება ითქვას, რუსული სოცრეალიზმის

⁹¹ Magamedov, Khan. *VHUTEMAS: MOSCOU, 1920-1930*. Paris: Editions du Regard. 1990.

ყველაზე შარმიან და გამოკვეთილ არტისტს, მძაფრად ინდივიდუალური ხელწერით. “ახალი ქარხნების მშენებლობაზე” (1925 წ.), “შახტაში ჩასვლის წინ” (1924წ.), “პეტროგრადის დაცვა” (1928წ.) (ილ24-27) უკვე იკვეთება მისი თავბრუდამხვევი კომპოზიციური რიტმი, რომელიც ცხადია სახეს იცვლის მოგვიანო წლებში, გახდება ბევრად მონუმენტური და ამალღებული. ასევე უნდა მოვიგონოთ იური პიმენოვის ადრეული ნამუშევრები “ფეხბურთელები” და “მძიმე ინდუსტრია”. სოციალისტური რეალიზმისთვის ნოყიერი აღმოჩნდა “მირ ისკუსტვას” და “გოლუბაია როზა”-ს წევრების ფერწერისადმი სათუთი დამოკიდებულებაც. პაველ კუზნეცოვი, კუზმა პეტროვ-ვოდკინი, ვლადიმერ ფავორსკი და სხვები. ნიუანსური ფერწერულობით ამუშავებენ რეალიზმის ახლებურ გაგებას. მათი და სხვების მონაწილეობით შეიქმნა “მოსკოველი მხატვრების ერთობა”, სადაც სოციალისტური რეალიზმი რეალურად იქმნება, როგორც პროექტი. აქ უკვე დაწინაურდებიან მომავალი ეტაპის - სტალინური ხელოვნების აღიარებული ავტორები - პიოტრ კანჩალოვსკი, ილია მაშკოვი, სერგეი გერასიმოვი, ალექსანდრე კუპრინი, რობერტ ფალკი და სხვები. ისინი აყალიბებენ თემებს და მათი გააზრებისთვის ქმნიან თემატურ ნამუშევრებს. აღნიშნული პროცესები უკვე 1927 წლის ერთ-ერთი გამოფენის დაგვირგვინდა - “საბჭოთა კავშირის ხალხის გამოფენით”.⁹² თუმცა, ეს არ ყოფილა ერთადერთი გამოფენა, რომელიც სოციალისტური რეალიზმის ოფიციალურ დეკლარირებას (1934წ.) წინ უძღოდა.

რისი თქმა შეგვიძლია მონათხრობის საფუძველზე. უპირველესად იმის, რომ სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის კანონების ფორმირება არ დაწყებულა 30-იან წლებში. 1932-34 წლებში მოხდა მისი აღიარება. ამას გარდა, რაც ჩვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია, რუსეთში სოციალისტური რეალიზმის ნაბიჯ-ნაბიჯ ფორმირება მოხდა ადგილობრივი გამოცდილი შემოქმედებითი წრეების მიერ. ბუნებრივია, ამაში მთელი ავანგარდისტული არტისტული ძალები არ იყო ჩართული, მაგრამ მისი დიდი ნაწილი არა თუ მონაწილეობდა, არამედ ახდენდა ინიცირებას იმისა, რომ ხელოვნებას უნდა გაეაზრებინა მისი პოლიტიკური, კონკრეტულად კი პარტიული როლი. ეს გამოცდილება არ ყოფილა საქართველოში

⁹² 1927 წლის “საბჭოთა კავშირის ხალხთა ამოფენაზე” მონაწილეობდნენ ქართველი რეალისტი მხატვრები. მოსე თოიძე, გიგო აბაშვილი და სხვები.

და ქართული კულტურისთვის სოციალისტური რეალიზმის სისტემა, დიდხანს ვერ ხდება ორგანული ნაწილი. სწორედ ამით არის გამოწვეული ის, რომ 1930-იანი წლების ბოლომდე ის მხოლოდ გვხვდება ერთეულ - გამონაკლის ავტორებთან. ავტორებთან, რომელშიც შეიძლება ვთქვათ რომ წარმოდგენდნენ რუსული საბჭოთა სახელოვნებო გაერთიანების წარმომადგენლობას საქართველოში.

გადაკვეთის წერტილი პირველად შედგა ჩემს მიერ ზემოთ ხსენებულ 1927 წლის საბჭოთა კავშირის ხალხთა გამოფენაზე. თბილისიდან მოსკოვში გამოფენაზე წარსდგნენ მოსე თოიძე, გიგო გაბაშვილი, ალექსანდრე მრევლიშვილი. ასევე სამხატვრო აკადემიის სტუდენტები და მოსე თოიძის სტუდიის მოსწავლეები. მათ შორის ირაკლი თოიძეც. იქვე მოსე და ირაკლი თოიძეები შევიდნენ რუს რევოლუციონერ მხატვართა ასოციაციაში. ამის შემდეგ მოსე თოიძემ უკვე თბილისში დააფუძნა “რევმასი” - რევოლუციონერ მხატვართა ასოციაცია. რომელშიც უფროსი თაობის რეალისტი ქართველი მხატვრები გაერთიანდნენ. ეს რეალიზმი იტევდა იმ ყოველივეს, რაც მე-19 საუკუნის რეალიზმისა და მისი გვიანდელი გამოვლინების - იმპრესიონიზმისა თუ პოსტიმპრესიონიზმის გამოცდილების სახით შეიძლება წარმოვიდგინოთ. ზუსტად ამიტომ უკვე 1930 წელს “რევმასის” წევრთა გამოფენები თუ ნამუშევრები მწვავედ გააკრიტიკეს წვრილბურჟუაზიული გადახრების გამო.⁹³ ხოლო ირაკლი თოიძის თაოსნობით “ქართველ მხატვართა საზოგადოებას” გამოეყვნენ ის ახალგაზრდები, რომლებმა შექმნეს “სარმა”⁹⁴, რომელშიც შევიდნენ: კ. სანაძე, უ. ჯაფარიძე, თ. აბაკელია, ვ.ჯაფარიძე, დ.ქუთათელაძე, ვ.ქუთათელაძე, დ. თავაძე, ა. გიგოლაშვილი და სხვები. აღსანიშნავია, რომ 1927 წლის მოსკოვის გამოფენაზე წასული ქართველი მხატვრები ქართული რეალისტური სკოლის წარმომადგენლები იყვნენ და სწორედ საკუთარი რეალისტური ფერწერით წარსდგნენ ექსპოზიციაზე. რუსული რეალისტური სკოლა - მშრომელი გლეხების პორტრეტები თუ პეიზაჟები მათი მონაწილეობით, კარგად ესადაგებოდა საბჭოთა სოციალისტური რეალიზმის თემატურ დაკვეთას და ფორმისეულ სიციხადეს. თუ არ ესადაგებოდა, არც წინააღმდეგობაში მოდიოდა.

⁹³ В. Сокол, Арх и Омахр. "на рубеже востока" . N9-10, Тифлис, 1930, 12.

⁹⁴ იხ. მ. ციციშვილი. ნ.ჭოლოშვილი . “ქართული მხატვრობის განვითარების ეტაპები”. თბილისი, 2013,

მკაფიოდ და საგანგებოდ სოცრეალისტური თემატიკის ნიშნები 20-იან წლებში მოსე თოიძის და მისი მოსწავლეების მხატვრობაში გვხვდება. მათ შორის ზოგიერთი რეალიზმის გამოცდილებით არის გატაცებული, ზოგისთვის კი - უკვე ნათელი და გააზრებულია სოცრეალიზმის ამოცანები. საინტერესოა, რომ სწორედ ზემოხსენებული ქართული საერთო ხელოვნების წიაღში აჩქარებული განვითარების და სტილების სწრაფად ათვისების, ისტორიის შემჭიდროვებულ დროში გადარბენის გამო, მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის რეალისტური სტილი და სოციალისტური რეალიზმი ქართულ ხელოვნებაში თითქოს შეერწყა ერთმანეთს. ამას განაპირობებს მათ შორის არსებული - შუალედური მოდერნიზმის ხელოვნების პერიოდის სიმცირე და კიდევ ის, რომ დიდწილად ქართული მოდერნიზმი საქართველოს გარეთ - საფრანგეთსა და გერმანიაში ყალიბდებოდა. ამას გარდა, 1927 წელს მოსკოვში, რევოლუციონერ მხატვართა საზოგადოებაში ერთიანდებოდნენ იმ პერედვიჟნიკების სკოლის წარმომადგენლები, რომელს სკოლასაც ეკუთვნოდნენ მოსე თოიძე, გიგო გაბაშვილი და სხვები. შესაბამისად, მათ აკავშირებდათ, არა მხოლოდ ახალი იდეოლოგია (რომელსაც გიგო გაბაშვილი არ იზიარებდა, რამაც საბოლოოდ გამოიწვია მისი რეპრესირება), არამედ წარსული. თუკი დავბრუნდებით ტენდენციებს და არა გამონაკლისებს, და თუკი მხოლოდ ნამუშევრებზე დაკვირვებით ვიხელმძღვანელებთ და არა ბიოგრაფიული ცნობებით, მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში, ქართულ მხატვრობაში სოციალისტური რეალიზმი არ არის აქტუალური. საწინააღმდეგოს დამტკიცებას შეეცდებიან საბჭოთა კავშირის წიაღში ქართული ხელოვნების ისტორიის წიგნებში. სადაც წინარე პერიოდის რეალიზმსა და სოცრეალიზმს გაამთლიანებენ, ხოლო 20-იანი წლების ყველაზე დომინანტურსა და აქტუალურს - ქართულ მოდერნიზმს საერთოდ გააქრობენ.

მამია დუდუჩავა, რომელიც საბჭოთა ქართულ ფერწერას წიგნს უძღვნის ბალანსისთვის გიგო გაბაშვილის რეალისტური ფერწერით იწყებს, მაგრამ არ უღრმავდება თუ რომელი “რეალიზმია” ეს. მე-19 საუკუნის რეალიზმსა და სტალინურ სოციალისტურ რეალიზმს შორის მანძილს უბრალოდ კლავს. მსგავსი შემთხვევი ბევრია. ნაკლებად ხისტი, მაგრამ მსგავსი ვითარებაა, ვახტანგ ბერიძისა და ნინა ეზერსკაიას წიგნში “ქართულ საბჭოთა ხელოვნება”. 1920-1941 წლების გამთლიანებულია ერთიან თავში და 20-იანი წლების რეალური ტენდენციების

ფუნდამენტური ანალიზის მაგივრად, აქცენტები პირდაპირ 30-იანი წლების ბოლოს შექმნილი ნაწარმოებებს ეძღვნება. თუმცა, აღნიშული წიგნი უაღრესად მნიშვნელოვანია ნაწილობრივ დაკარგული პირველი სოცრეალისტური ნამუშევრების აღმოჩენისთვის. დანაკარგები უმეტესად ეხება თოიძეების მემკვიდრეობას. ირაკლის თოიძის შემოქმედება, თუ არ ჩავთვლით კერძო კოლექციებს, ინახება რუსეთის მუზეუმებში და მის ოჯახში მოსკოვში. მოსე თოიძის ყველაზე მნიშვნელოვანი სოცრეალისტური ნამუშევრები ასევე გატანილია საბჭოთა პერიოდში, თუმცა მცირე ნაწილს მაინც ინახავს თბილისის ხელოვნების მუზეუმის საცავი.

20-იანი წლების ბოლოს ქართულ მხატვრობაში სოციალისტური რეალიზმის ნიშნების გამოვლენა ორი მიმართულებით ხდება. ქართველი მოდერნისტების კრიტიკის შემდეგ, მათ ხელოვნებაში იწყება ახალი იდეოლოგიური თემების ინტეგრაციის მცდელობა. პარალელურად “რევმასის” წევრები უბრუნდებიან რეალისტურ ენას და მასში ამკვიდრებენ რევოლუციურ თემატიკას.

დავით კაკაბაძე, ლადო გუდიაშვილი და ელენე ახვლედიანი - ისინი თითქოს ხელხალხლა იწყებენ იქიდან, რაც დატოვეს საფრანგეთში წასვლამდე, საკუთარი შემოქმედების პირველ ეტაპზე. ეს არის ევროპაში გამგზავნებამდე ჩამოყალიბებული მხატვრული ფორმები. არ დალატობენ საკუთარ შესრულების მანერას, მაგრამ მასში შეაქვთ მცირე მაგრამ კომპოზიციურად მნიშვნელოვანი ელემენტი, რომელიც პირდაპირ ან ირიბად ეხმიანება საბჭოთა იდეოლოგიური თემებიდან რომელიმეს. აქ ვხედავთ არა იმდენად გაშლილ თემას, რამდენადაც მასზე რეპლიკას.

მეორე მხრივ, უნდა მოვიგონოთ სხვა ჯგუფის ნამუშევრები, სადაც ვხედავთ სრულ დისტანცირებას მოდერნიზმის ხელოვნების გამოცდილებისგან. რეალიზმის მხატვრული ფორმის ახალ თემატური და კონცეპტუალური ამოცანების გადაჭრის მცდელობებს. მოსე თოიძის, ალექსანდრე ციმაკურიძისა, ივანე ვეფხვაძის, გრიგოლ მესხის ნაწარმოებები. ალექსანდრე ციმაკურიძე რეალისტურ პეიზაჟს იგონებს. მოსე თოიძე დისტანცირდება 10-იანი წლების საკუთარი იმპრესიონისტული ფერწერული ენისგან და ძველებურად მუქი ტონების რეალიოსტურ ფერწერულ სისტემაში ამწვავებს სოციალურ ნარატივებს.

30-იანი წლების მეორე ნახევარი უკვე “სარმას” გამლიერების პერიოდია და მასთან ერთად, ერთხელ ქართული სოცრეალისტური ფერწერის სიმწიფის პიკიც. ახალი თაობა, რომლისთვისაც სოციალისტური რეალიზმი ნაკლებად წარმოადგენს საკუთარი შეხედულებების და მხატვრული ხედვის დავიწყების და კომპრომისს შედეგს. განსხვავებით იმ მოდერნისტი მხატვრებისგან, რომლებიც აგრძელებენ ხატვას, უკვე ახალ მეთოდში საკუთარი ხედვის თუ თავის ინტეგრაციას.

მომავალ თავებში სივრცისა და პერსონაჟის კატეგორიების მიხედვით, ჩვენ გავარჩევთ ქართული სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის იკონოგრაფიულ სქემებს, კომპოზიციურ მოცემულობებს, ამ მეთოდის სიმწიფის ფაზაში და შიდა ვარიაციებით. შესაბამისად, ვისაუბრებთ სტილზეც და მის თემატურ და სტილისტურ ინტერპრეტაციებზეც.

2.1. სივრცე და პერსონაჟი - იკონოგრაფიული პარადიგმა

იკონოგრაფიული სქემის ანალიზისთვის უპირველესად სასურათზე სიბრტყისა და მასზე შექმნილი გამოსახულების ურთიერთმიმართება გვინტერესებს. აღნიშნული სიბრტყე არის პირობაც და ამავდროულად ხდება სივრცული მოცემულობა კომპოზიციისთვის. მკაფიოდ ფიგურატიული და ნარატიული გამოსახულების აღწერის მიზნით, ჩვენ უმეტესად ვაკვირდებით კომპოზიციის დეტალების ურთიერთმიმართებას და ურთიერთზეგავლენას, რათა დავადგინოთ, რა არის გამოსახული. სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის მხატვრობა გულისხმობს ობიექტების სიბრყეზე განლაგებისა და მათგან კომპოზიციური მთლიანობის მიღწევით სივრცის დაბადებას, რომელშიც ფიგურები ხდებიან პერსონაჟები. ისინი აღნიშნულ სივრცეში მოქმედებენ, ან სივრცეზე ზემოქმედებენ, ან მხოლოდ ჩანან და მათი გამოჩენა, მათი ხილვა, ატარებს უხილავ მნიშვნელობებსაც და პერიოდულად ნარატივებსაც. სივრცეც თავისთავად შეიცავს სხვადასხვა მახასიათებლებსა და ნიშნებს. პერსონაჟის სივრცესთან მიმართება დამოკიდებულია იმ დანიშნულებაზე, რომელსაც ალბათ შეგვიძლია ვუწოდოთ კომპოზიციის მეორადი ფორმა, რომელიც ქმნის თემას იდეით. სივრცეში პერსონაჟის ქმედებით იბადება სიმულაციური სინამდვილე, რომელიც წარმოდგენილია როგორც ჭეშმარიტი სინამდვილე, როგორც რეალიზმი.

სივრცისა და ფიგურის, უკვე როგორც თემატური ან სიუჟეტური ადგილისა და მისი პერსონაჟის ურთიერთკავშირის აღმოჩენით, ჩვენ ვახდენთ ყველაფრის იდენტიფიკაციას. ვინაობის, მოვლენის, დროის ერთეულის, ამოცანების. ყველაფერი გამოსახულებაშია. ხილვადი, ან ხილვადში ნაგულისხმები. ისე, როგორც რელიგურ გამოსახულებაში. სადაც საკმარისია დაინახო ნიშანი და დანარჩენის - შინაარსისა და მისდამი დამოუკიდებულების მატარებელი უკვე ხარ, რადგანაც შესაბამისი იდეოლოგიური კულტურის სივრცეში არსებობ.

სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის იკონოგრაფიის ანალიზისთვის ჩვენ ვაკონკრეტებთ სივრცის და პერსონაჟის ცნებებს, ეს არის ჩვენთვის სახელმძღვანელო კატეგორიები, რომლებიც, ჩვენი აზრით, არის ტევადი

მედიუმები, სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის მრავალფეროვანი და შესაძლოა, ბუნდოვანი ჟანრული დინამიკისთვის. რომელსაც ხშირად სოცრეალიზმის “თემატურ” მხატვრობას ვუწოდებთ. ასე დამკვიდრდა თავად საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეობაში, რაც გარკვეულ უხერხულობას ბადებს. რადგანაც თემა ხელოვნებაში - უნივერსალური საკითხია. მუდმივად არსებული. ის რასაც თემატურ მხატვრობად მოვიაზრებთ, შეიძლება უფრო მეტი სიზუსტის შემთხვევაში, საბჭოთა თემებით გამოწვეული ჟანრული ინტერპრეტაციები იყოს. მაგალითისთვის, ტიპური პორტრეტის გარდა, პორტრეტული ჟანრი ასევე იტევს პორტრეტს ისტორიული სურათის ფონზე. ან კლასიკურ პეიზაჟში ინტეგრირებულ ე.წ. “მემორიალური პეიზაჟს”, ან სინამდვილეში იდეოლოგიური, პარტიული ნარატივი, წარმოჩენილი როგორც (თითქოს) ყოფითი ჟანრის სურათი. სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობას აქვს თავისი თემები, როგორც შესასრულებელი გეგმა, როგორც გაიდლაინი. ჟანრული კანონები ექვემდებარება ამ თემებს და ერგება მის მოთხოვნებს. შესაბამისად, თუკი სხვა შემთხვევაში, ცალკეული ჟანრის კვლევა იქნებოდა გამართლებული და იოლიც, სოციალისტური რეალიზმის შემთხვევაში, ბევრს ვერაფერს გვეუბნება მსგავსი ტრადიციული მიდგომა. სოცრეალიზმის მეთოდში არც პეიზაჟი, არც პორტრეტი და არც სხვა რომელიმე ტრადიციული ჟანრი, არ წარმოადგენს მხატვრული ამოცანების მიღწევის ფორმას. ალბათ იმიტომ რომ თავისთავად მხატვრული ამოცანების მიღწევა აღარ წარმოადგენს ამ ხელოვნების მიზანს. ამის მიუხედავად, სოციალისტური რეალიზმის ფარგლებში, იდეოლოგიური თემების განვითარების დროსაც, არიან ავტორები, რომლებიც აღწევენ გარკვეულ მხატვრულ შთაბეჭდილებას. ეს არის ის შემთხვევა, როდესაც ავტორი საუკეთესოდ ფლობს და იყენებს მხატვრობის სპეციფიკურ ენას და შეუძლია, განსაზღვრული წესების წიაღში მაინც ახდენდეს გარკვეულ ინტერპრეტაციას. მათ შორის შეგვიძლია მოვიგონოთ, არა მხოლოდ ის ქართველი მოდერნისტი მხატვრები, რომლებიც მოდერნიზმის ხელოვნების გამოცდილებით ძლიერნი არიან ინტერპრეტაციისა და კონცეპტუალური ნაწარმოებების ორგანიზების თვალსაზრისით, არამედ შემდგომი თაობის წარმომადგენლებიც, რომლებმაც მუშაობა პირდაპირ საბჭოთა კულტურულ გარემოში დაიწყეს. კორნელი სანაძე, უჩა ჯაფარიძე, აპოლონ ქუთათელაძე, თამარ აბაკელია. მათ ხელოვნებაში ერთდროულად თანაარსებობს

მეთოდის დოგმები, მძაფრად იდეოლოგიური საფუძველი, რომელიც ხდება აბსოლუტურული განმსაზღვრელი და ამავედროულად მათი დახვეწილი უნარი მოახდინონ ამ ყოველივეს ორკესტრირება და გამთლიანება როგორც სოცრეალისტური მეთოდის წესების, ისე მხატვრობის სპეციფიკური ენობრივი წესების კარგად ფლობის საფუძველზე. ასეთი ავტორების ნაწარმოებების წინაშე დგომისას, ბუნებრივად ჩნდება კრიტიკული აზრი იმ ცალსახა მოსაზრებების შესახებ, რომ მოდერნისტული ღირებულებების დევნისა და შესაბამისად, არტისტ-ავტორის არათავისუფალი აზროვნების პროცესში ხელოვნება კარგავს ღირებულებას. აქ უკვე მნიშვნელოვანია ვიმსჯელოთ, თუ რომელი ღირებულებების დანაკარგზეა საუბარი, რაც თავისთავად დამოკიდებულია იმაზე, თუ ხელოვნებას რა მოთხოვნებს წავუყენებთ. მოდერნული ეპოქის საზომით, სოცრეალისტურ ხელოვნებაში, ხელოვნების როგორც სამყაროსა და პიროვნების ურთიერთობის პროცესში თავისუფალი განსჯისა და განცდის ველი ქრება, თუმცა, შუა საუკუნეების ხელოვნების მისიისა და მისი საზომის თვალსაზრისით, სოცრეალიზმი ხელოვნების ბუნებრივ ადგილსა და მდგომარეობაშია. მისი ენა და მისი ფორმა, დომინანტური იდეოლოგიის სამსახურშია. ავტორნი კი არიან მედიატორები, გამტარები იდეოლოგიური ნარატივებისა, რომლისაც მათ უპირობოდ სწამთ. მათი როლი იდეის რაც შეიძლება გრძნობადი და ზუსტი ფრომით გადმოცემაა. შუა საუკუნეების მხატვარი არის ის, ვინც ეძებს უკვე არსებული იდეის შესატყვის მხატვრულ ფორმას. ამ ნაწილში სოცრეალიზმი შუა საუკუნეების ქრისტიანული ხელოვნების იდენტურია. ის უკვე არსებულ იდეას ფორმას უძებნის. უკვე არსებული თემებიდან ირჩევს, უკვე განსაზღვრული სტილით ქმნის. ამ განსაზღვრულობაში შეუძლია ინტერპრეტაცია და მუშაობა ენის და შემდეგ ფორმის დახვეწის მიზნით. სივრცე და პერსონაჟი - ამ პარადიგმის საფუძველზე მხატვრობის განხილვა არ გამოგვივიდოდა მოდერნიზმის რომელიმე სტილის ნაწარმოების შემთხვევაში. მისი მთავარი მიზნება იმ სამეტყველო ენების ფორმირებაა, რომელიც აღარ მოიცავს მხატვრობის კლასიკურ იკონოგრაფიულ-გამომსახველობით ხერხებს. მხატვრობის გამოცდილების ყველაზე ნაკლებად უარმყოფელი მოდერნიზმის სტილები - ფოვიზმი ან ექსპრესიონიზმი, სადაც ჯერ ისევ არსებობს პერსონაჟის ფიგურა გარკვეულ გარემოში, არსებობს გარემოს ნაშთები და ორიენტირები, აქაც

კი, სივრცე ხდება სიბრტყე, ხოლო ფიგურა - ნიშანი. მოდერნისტული სტილების ნაწარმოებებში სივრცე უბრუნდება პირველადს - სასურათე სიბრტყე რომელზეც იგება კომპოზიცია.

სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობაში მიუხედავად იმისა, რომ სადავოა რეალიზმის - როგორც სინამდვილის საკითხი, აბსოლუტურად ცხადია, რეალიზმის როგორც ფორმის საკითხი. სოციალისტური რეალიზმი არ ამკვიდრებს მხატვრობაში სინამდვილის თემატურ გაშლას და სიუჟეტურ თხრობას, მაგრამ ის ამკვიდრებს რეალიზმის მხატვრული მეთოდისთვის დამახასიათებელ ტრადიციულ გამოსახულებას - სივრცის ილუზიით და ანატომიურად მიმსგავსებული ფიგურის, როგორც პერსონაჟის ამ სივრცეში დინამიკას. ამჟამად აქტუალურია საუბარი სოცრეალიზმის როგორც ანტირეალიზმის საკითხზე, თუმცა, აქ უკვე განსახილველია რას ვგულისხმობთ რეალიზმში. მხატვრობის ენა შეესაბამება გარემოს, ბუნების, მატერიალური სამყაროს მიბადვასა და გამეორებას. მხატვრობაში მიმეზისი ბრუნდება, რაც სრულად იყო განდევნილი მოდერნიზმის სახვითი ხელოვნების არეალიდან.

სივრცე სოცრეალიზმის იკონოგრაფიაში - რა თქმა უნდა აქ ვგულისხმობთ კლასიკურ პეიზაჟსაც, თუმცა პეიზაჟის ჟანრი არ არის ძირითადი და განმსაზღვრელი. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, არც იკრძალება და არც სერიოზული მისიით არ პოზიციონირებს. მხატვრული სივრცე სოცრეალისტურ მხატვრობაში უპირველესად არის მითილოგიის განვითარების ადგილი და მოცემულობა. იქნება ეს საბჭოთა ისტორიის ფორმირების ადგილი, მისი მემორიალური ადგილებით, თუ საბჭოთა ისტორიის საკრალური მოვლენების, მაგალითად - რევოლუციის, ადგილი. სივრცე არის მოქმედების ადგილიც. მოქმედებასთან ერთად სივრცეში შემოდის დროის ერთეულიც. რომელიც განსაკუთრებულად, რუსული სოცრეალიზმის კლასიკოსებთან, ნამუშევარს დროის მანქანად აქცევს - მომავალი იბადება ამ მხატვრულ სივრცეში. სივრცე, ეს არის ადგილი, რომელიც რომელიც გვაჩვენებს, რა იქნება ხვალ. როგორები იქნებიან ადამიანები კომუნისტულ მომავალში. ცხადია, სივრცეში მოქმედებენ ფიგურები - პერსონაჟები.

პერსონაჟთა სახეების საკითხი სივრცისგან განცალკევებას ითხოვდა ჩვენგან. ბელადის კულტი, რომელსაც ყველაზე ხშირად ეხმიანებიან დასავლურ

კვლევებში, არ არის ერთადერთი და რაც მთავარია, არ არის ყველაზე ხშირად წარმოჩენილი სახე. სოციალისტური რეალიზმი არ ახდენს მხოლოდ ბელადების ხატურის ფორმირებას. თუმცა, ბელადები არიან ისინი, ვისაც აქვთ საკუთარი სახელი, სხვებს კი - არა, სხვები მხოლოდ კრებითი ცნებები არიან. საბჭოთა სანიმუშო ადამიანის სახე იშლება რამდენიმე ქვეკატეგორიებად. ამ კატეგორიებს მათი მისია განსაზღვრავს.

სივრცე და პერსონაჟი - ქმნის იკონოგრაფიულ მოდელს იკონოლოგიური ინტერპრეტაციისთვის და გვაჩვენებს კონტექსტს, რომლის წიაღშიც ფორმირდება სახელოვნებო ნაწარმოები და ის მეთოდი, რომელიც ქმნის სახელოვნებო ტენდენციას. შესაბამისად, სივრცე და პერსონაჟი ქართულ სოცრეალისტურ ფერწერაში მოიცავს არა მხოლოდ სოცრეალიზმის მეთოდის ნიშნებს და ამოცანებს, არამედ სტილის ადგილობრივი ინტერპრეტაციის ნიშნებს, მათი არსებობის შემთხვევაში.

2.2. სივრცე ქართულ სოცრეალიზმში

ვიზუალურ ხელოვნებაში სივრცე როგორც ასახვის ობიექტი მნიშვნელობას იძენს, როგორც მოცემულობა ავტორის მსოფლხედვისა და დამოკიდებულებების გამოხატისთვის და ის დომინანტური ხდება პეიზაჟის დამოუკიდებელ ჟანრად ჩამოყალიბებასთან ერთად. მე-18 საუკუნის მიწურულიდან რომანტიზმის ეპოქაში, ხელოვნებაში ძალაუფლებას იკრებს ავტორისეული ხედვის, განსჯის და დამოკიდებულებების როლი, ინტიმურის მნიშვნელობა. ლანდშაპტურმა სივრცემ მხატვრობაში ეპოქის მახასიათებლის როლი მიიღო. ეს გაგრძელდა შემდგომ ეტაპებზეც. დომინანტური მსოფლმხედველობის ცვლილების მიუხედავად, პეიზაჟი რჩებოდა ჟანრად, რომელსაც თითქოს ერთფეროვნების მიუხედავად, შეეძლო დაეცია როგორც მეცხრამეტე საუკუნის პოლიტიკურ-სოციალური ცვლილებები - რეალისტურ პეიზაჟში, ისე შესაძლებელი გახდა დაგვენახა როგორ იცვლებოდა მხატვრული ენის სტრუქტურა და მხატვრობის ამოცანები ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის იმპრესიონიზმისა და პოსტიმპრესიონიზმის მხატვრობაში. მეოცე საუკუნის დასაწყისისთვის, მხატვრობაში სივრცე ისევ არის ახალი ცვლილებების გამოცდის შესაძლებლობა. სივრცე ხდება საგნობრივი, ბრტყელი, აბსტრაქტულიც კი. სივრცე იშლება მასალად კოლაჟისთვის და სასურათე სიბრტყის სივრცე ერწყმის რეალურ საგამოფენო სივრცეს, საიდანაც იბრუნებს ახალ ობიექტებს ლენდ არტის ტიპის ნამუშევრისთვის. რეალური პეიზაჟის ელემენტები ერწყმის არტისტული ობიექტების ფრაგმენტებს და ამ გზით სივრცულობის განცდა ნარჩუნდება სიბრტყობრივ სასურათე ფორმაზე წარმოდგენილ გამოსახულებებში, თუ სივრციულ ინსტალაციებში. ნებისმიერ ამ შემთხვევაში, სივრცე, თუ სივრცის ნაშთები ავტორისეული გამოცდილების ან გარემოზე რეფლექსიის, ან ამ გარემოში თვითიდენტიფიცირების ამსახველია.

სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობაში სივრცე არ აირეკლავს ავტორის პირადსა და უნიკალურს. სივრცე პოლიტიკურია, მაგრამ პოლიტიკურობას განსაზღვრავს არა ავტორის პოლიტიკური ხედვა და ინტერესები, არამედ პარტიული დაკვეთის მიხედვით სტრუქტურირებული ნარატივი. ჩვენ გვაქვს

პარტიულ-იდეოლოგიური ლანდშაპტები, რომელშიც პარტიული ნარატივების გამტარი მიზანსცენები ხორციელდება. პეიზაჟის ჟანრი სოცრეალიზმში საბჭოთა მითების განვითარების ადგილია. აღსანიშნავია, რომ ნამუშევრების უდიდესი ნაწილი გადმოსცემს მოვლენას, რომელიც ღია სივრცეში ვითარდება და სწორედ ამ ღია სივრცეში ესხმება ხორცი დიდ-მონუმენტურ თემებს - რევოლუციას, შრომას, აღმშენებლობას. დიდი ღია სივრცე, შეიძლება იყოს კლასიკური პეიზაჟის, ისტორიული სურათის, ბატალისტური სურათის და სხვა სახალხო მოძრაობის ამსახველი კომპოზიციის მოცემულობა. ინტერიერის სივრცე უმეტესად პარტიული ყოფის დოკუმენტალისტიკას, ან რჩეულთა პორტრეტების უკვდავყოფისთვის არის განკუთვნილი.

სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის სისტემის პირველი ნიშნები ქართულ მხატვრობაში ადგილს დაიმკვიდრებს პეიზაჟის ჟანრში. ეს ეხება როგორც ქართველი მოდერნისტების ჯგუფის წარმომადგენლების მხატვრობას, ისე “რევმასში” გაერთიანებულ მხატვრებს, რომლებსაც აქვთ რეალისტური მხატვრობის გამოციდლება და უკვე ამ გამოციდლებაში სოციალისტური თემების ინტეგრაციას ახდენენ. პეიზაჟისა და სხვადასხვა თემების განმავითარებელი სივრცე მხატვრობაში სოცრეალიზმის ფორმატში მუდმივად გვხვდება. პერიოდიზაცია არ გვამლევს მნიშვნელოვან ცვლილებებს. არსებობს 20-იანი წლების ბოლოდან 50-იანი წლების ბოლომდე გარკვეული ტიპის პეიზაჟი, ან სხვადასხვა დატვირთვის სივრცე-ლანდშაპტის სურათები, რომლებშიც სამი ძირითადი ტენდენცია ვითარდება:

1. სივრცე - ცვლილების ადგილი ;
2. სივრცე - ახალი სიცოცხლის მოდელი;
3. სივრცე - წარმატების და ნაყოფიერების მიწა;

2.2.1. სივრცე - ცვლილების ადგილი

სივრცის, როგორც სოცრეალისტური პეიზაჟური ჟანრის დაკვირვების დროს, შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ის იმეორებს დაზგური - საერო მხატვრობის მე-18 და მე-19 საუკუნეების პეიზაჟური მხატვრობის გამოცდილებას. მაგრამ ეს მხოლოდ ნაწარმოების ზედაპირული თვალისშეველების შემთხვევაში. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თუკი რომანტიზმის და რეალიზმის პეიზაჟები ეს იყო ერთი ავტორის სულიერი მდგომარეობის მეტაფორა, ან სამყაროს ხედვის მისეული მოდელი. სოციალისტური რეალიზმის ფორმირებასთან ერთად, ამ მოდელში ეტაპობრივად შემოდის ძალაუფლების მქონე საზოგადოების ხედვის მოდელი. ეს უკვე არის იმ სამყაროს ნიშნები, რომლის ჯერ ხელოვნებაში უნდა განხორციელდეს, შემდეგ კი სინამდვილეშიც დადგება. თანდათანობით პარტიული მსოფლხედვის ნიშნები მხატვრული ნაწარმოების სრულ ფორმატს აითვისებს. მხატვრობაში ეს შემდეგნაირად გამოჩნდება, ჯერ მხატვრების სუბიექტურ ენობრივ სისტემაში შემოდის ახალი პოლიტიკური დატვირთვის ობიექტები, შემდეგ კი ეს ინდივიდუალური ენა და მხატვრული ხედვის გამომხატველი კომპოზიცია სრულიად გარდაიქმნება. ამ გარდაქმნას უნდა ვუწოდოთ ენობრივი გამარტივება და უნივერსალიზაცია.

1927 წლის დავით კაკაბაძისეულ ერთ-ერთ პეიზაჟში “ინდუსტრია” (ილ.28) ან იგივე პეროდის მისი სხვა პეიზაჟები, რომლებსაც მარტივად მიაკუთვნებენ ე.წ. “იმერეთის პეიზაჟების სერიას”), ჩნდება არქიტექტურული კონსტრუქცია. სასურათე სიბრტყე ძველებურად შევსებულია მთათა სისტემით. დარჩენილი არ არის მცირე მონაკვეთიც კი, სადაც კომპოზიციაში შემოდის პაუზა, ან განსხვავებული კომპონენტი. სივრცე სავსეა და მას კიდევ უფრო მჭიდრო განლაგებას სძენს არქიტექტურული მახვილის ჩასმა.

ისევ ზედხედიდან ვხედავთ ბორცვების თავებს, დასერილს სხვადასხვა კონფიგურაციის მონაკვეთების სახით. განათებით შექმნილი შუქოვანი პერსპექტივა. ამ მთებზე კი გადადის კონუსისებრი კონსტრუქცია, რომელსაც პერსპექტივაში იმეორებს კიდევ ერთი, ზუსტად ამგვარი. ვერტიკალური სასურათე სიბრტყის ზუსტად ცენტრშია დიდი მასა, რომელიც კომპოზიციის

ნაწილად კი არა, მასზე ზემოდან არაოდგანულად დასმულ ელემენტს წარმოადგენს. ხშირად გამეორებადი მთების მასები მძაფრად დინამიკურ რიტმს ქმნის. კომპოზიციური ნაწილების ურთიერთმიმართება ხისტი და მკაფიოა. ნამუშევარში “ინსდუსტრია” ავტორი ბუნებრივი პეიზაჟის მოტივისა და ხელოვნური სხეულის ერთმანეთთან დაპირისპირების გზით, სავარაუდოდ ბუნებრივისა და ინდუსტრიალიზაციის შინაარსებს აპირისპირებს. რამდენადაც ავთენტური და ორგანულია სივრცე, იმდენად ხელოვნურია მისი ბმა კონსტრუქციასთან. ნამუშევრის კომპოზიციური წინააღმდეგობრიობა იწვევს წინააღმდეგობრივ განწყობას. მიუხედავად იმისა, რომ მასში არ არის ასახული რაიმე მოქმედება, ან მოვლენა, არამედ ზედხედიდან დანახული კაკაბადისეული ბუნების მონუმენტალიზმია მხოლოდ, რომელთანაც ინდუსტრიალიზაციის უცნობი პროდუქტის მონუმენტური სხეულიც იჭრება და თითქოს ბუნებაზე გაბატონების ამოცანა უნდა გადაიჭრას. ჩვენ ვხედავთ როგორც შეუძლია მხატვარს მიაღწიოს დრამას პეიზაჟში, სადაც პირდაპირი დრამატურლი ნარატივი არ არსებობს, მაგრამ არსებობს კომპოზიციური კომფლიქტი. აქ ჭეშმარიდად მოდერნისტული მხატვრობის გამოცდილება გველაპარაკება. სადაც მეტყველია კომპოზიცია და სასურათე სიბრტყეზე წარმოდგენილი ობიექტების დინამიკა. სადაც სასურათე კომპოზიციას ქმნის ვიზუალური პროექტები თავისი შიდა ფორმით, როგორც თვისებით. ამ ტიპის ნამუშევრების ცენზურისთვის მაინც არ იყო საკმარისი. აქ იდეოლოგიური კონცეპტი - შრომისა და აღმშენებლობის, ახალი სამყაროს შენების შესახებ მეტაფორულ სხეულს იძენს. ცენზურისთვის მნიშვნელოვანია პირდაპირი ნარატიული თხრობა. მხატვრობის ლიტერატურული ენა.

1933-39 წლების “რიონჰესის” პეიზაჟებში (ილ.30-31) ინტეგრირებული შრომის თემა, ან იგივე წლებში შესრულებული “ქვის სამტეხლო” უკვე შეცლილი იკონოგრაფიული მოდელის ფორმირებაა. კაკაბადის ხელშეუხებელ მონუმენტიურ სივრცეში ბუნების გარდამქმნელები შედიან. რაკურსი იცვლება. ზედხედის მაგივრად ახლა ქვემოდან ზემოთ ვხედავთ ბუნებას. ჰორიზონტის ხაზი მალღდება. შემოდის ცარიელი სივრცე - ზეცის კომპონენტი. მის ფონზე მთები და ამ მთების მისადგომებთან ადამიანები რაღაცას აუცილებლად ქმნიან. ეს ხან ინფრასტრუქტურული კონსტრუქციებია, რომლითაც თითქოს უნდა დაიფაროს

ბუნებრივი ლანდშაპტი, ხან დანადგარები, რომლითაც უნდა მოათვინიერონ ბუნება, ხან ქარხანა, რომლის სიახლოვესაც ჩანს ყოფა - შრომის რუტინა. იცვლება იმ სივრცის კონცეფცია, რომელსაც მხატვარი აღწერს. თუკი უწინ კაკაბაძესთან ბუნებას იყო თავისთავადი დამოუკიდებელი სამყარო, რომელზეც რეფლექსირებდა მხატვარი, რომლის ორგანული ფორმაც იყო მხატვრის ნამუშევრის კომპოზიციის მარგანიზებული, ახლა ეს სივრცე ზემოქმედებას განიცდის და გარდაისახება. ხალხის სურვილების, გეგმების და მომავლის შენების ამოცანებს ემსახურება. ბუნება გახდა მასალა მომავალი ახალი ქვეყნის მშენებლობისთვის. მაგრამ არის ერთი, რაც არ შეიცვლება კაკაბაძესთან 40-იანი წლების ბოლოსაც კი. ანუ შემოქმედების ბოლო ეტაპზე და ამავდროულად სოციალისტური რეალიზმის ყველაზე მკაცრი მოთხოვნების ფაზაში. კაკაბაძის სოცრეალისტურ მხატვრობაში ბუნება არის სივრცის მთავარი აქტიორი. მასში, მასთან და მის სიახლოვეს მოძრაობენ იდეოლოგიის აგენტები. შეიძლება გაყავდეთ გზები, ან ანგრევდნენ მთას, მაგრამ კომპოზიციური წონასწორობა რომელიც უნდა დაიბადოს სივრცის სურათში, ირღვევა ბუნების სასარგებლოდ. როგორ აკეთებს ამას? მთელი სასურათე სიბრტყე უკავია ბუნებრივ მოცემულობას, როგორც მარადიულ მოცემულობას, კომპოზიციური სიმძიმის ცენტრი, თუ სტრუქტურა განსაზღვრულია ან მათათა სისტემით, ან წყლებით, ან ზეცით. (1940-იანი წლების ბოლოს შესრულებული პეიზაჟები) და ამ დიდ სიბრტყეებზე, სიმაღლეებზე და სივრცეებში იკვეთებიან ადამიანები და მათი შრომა, რაც კაკაბაძის სამყაროში, რომელსაც სურათის ფორმატზე ვხედავთ, მხოლოდ დეტალებია - მცირედი დინამიკა საერთო მონუმენტურ კადრში.

ინდუსტრიალიზაცია, როგორც ახალი ქვეყნის შენების პროცესი ინტეგრირებული პეიზაჟში - 30-იანი წლების ქართული მხატვრობის ერთ-ერთი გავრცელებული სქემაა. მაგრამ მასთან ერთად ჩნდება ქალაქის - ურბანული გარემოს სურათიც. ერთგვარი ურბანული პეიზაჟი და ასევე სოფლის თემა, გლეხების შრომით. ეს ხაზები პეიზაჟის ჟანრში ხშირად ერწყმის ერთმანეთს. შრომა ხომ არის გზა რომლითაც სოციალიზმი აშენებს კომუნისტურ მომავალს. ეს შენება კი შეიძლება წარმოჩინდეს ინდუსტრიულ და ურბანულ გარემოში. ურბანულ გარემოს საკმაოდ ხშირად გვიჩვენებს ელენე ახვლედიანი. დავით გველესიანი, დავით ქუთათელაძე. ისინი ამახვილებუნ ყურადღებას

ინფრანსტრუქტურულად განვითარებულ ხედზე, ან გარკვეულ მიღწევაზე - მაგალითად რომელიმე ხიდზე, ახალ ნაგებობაზე, ახალ სანაპიროზე და ა.შ. პირდაპირ ან ირიბად ნაწარმოებები უკავშირდება ხელისუფლების წარმატებას რომელიც გარკვეული ობიექტის სახით დამკვიდრდა გარემოში. სივრცე ნაწარმოებში ამ მიღწევის მტკიცებულებაა. მსგავსი ნამუშევრების არსებობის მიუხედავად, წამყვანი მოტივი 30-40-იანი წლების ქართულ პეიზაჟში ეს გლახური შრომის სივრცეა.

ბუნებასთან ჰარმონიას და ბედნიერი შრომის თემას ავითარებს კორნელი სანაძეც. უკვე 1920-იანი წლებიდან იწყებს გლახების შრომის სერიას. თუმცა დიდწილად ესენია პეიზაჟურ ლანდშაპტებში განფენილი ადამიანების შრომისა და დასვენების ამსახველი სცენები. თითქოს კადრები დანახული შორიდან, იმ რუტინის, რომელიც ფერადოვან ბუნებაში ორგანულად არის განფენილი და ფერწერული ქსოვილის შემკვრელია.

სანაძის სივრცე ბუნების წიაღში იშლება. უკუდურესად ფერწერელია სივრცის “თხრობა”. მსხვილი და დატვირთული მონასმები - რთულია განასხვავო ფიგურებისა და ლაქების მონაცვლეობა. ჯერ კიდევ დიდია გავლენა 20-იანი წლების ექსპრესიული, ოდნავ მოდერნისტული თავისუფლების მანერის. რომელსაც ნელ-ნელა მკაფიოობა, სიცხადე და გამოსახვის გზების სიმკაცრე, ნატურალიზმში გარდამავალი რეალიზმი ჩაანაცვლებს. თუმცა, უკვე 30-იანი წლებიდან სანაძე ერთგულად ამუშავებს შრომის თემას და ამ თემას გააგრძელებს 50-იანი წლების ბოლომდე. თანდათანობით კომპოზიციებში პერსონაჟი მძლავრობს, მაგრამ 30-იანი წლების ბოლოს შრომაზე თითქოს სივრცე და გარემო მეტყველებს. სივრცე არის ადგილი, სადაც ხორცილდება მნიშვნელოვანი - საკრალური. კორნელი სანაძის სივრცეებში თბილი მსუყე ფერებით იქმნება კომპოზიციური რიტმი და ამ რიტმში და ფერთა გამის სიცხოველეში იგრძნობა სპონტანურად შემქნილი ფიგურების შრომის, როგორც თავდადების, როგორც მრწამსის დუღილი. ფიგურები, რომლებიც ზურგით არიან წამოდგენილნი, არ ასრულებენ პერსონაჟების ფუნქციას, ისინი არიან ამ სამყაროსთვის შრომის აღმსრულებლები. ამიტომაც ისინი სივრცეში იკარგებიან მათი არამკაფიო კონტურებისა და მძაფრი ფერწერულობის კომბინაციაში.

აქვე უნდა განვიხილოთ 1932 წლის გუდიაშვილის ნამუშევარი “ანდეზიტი” (ილ 33). წარმოდგენილია ერთგვარი ნაპრალი კლდეში, რომელშიც 5 ფიგურაა განლაგებული, სხვადასხვა წერტილში, სხვადასხვა პოზიციაზე, სხვადასხვა მოძრაობაში. სურათი დრამატულია, რასაც ფიგურების მძაფრი და ექსპრესიული დინამიკა განაპირობებს. ისინი თითქოს ებრძვიან კლდის წახნაგებს. დაჯაბნა და დამუშავება იმისა, რაც ადამიანზე ბევრად მძლავრია. მაგრამ ფიგურები ათლექტური შესაძლებლობებით არიან გამოსახულნი. შეიძლება ითქვას, რომ აღნიშნული ნამუშევარი გუდიაშვილის სოცრეალისტურ ტილოებს შორის ერთ-ერთი ყველაზე დასამახსოვრებელია. აქ ავტორი ახერხებს იმას, რაც სხვა ნამუშევრებში ნაკლებად ჩანს - მისეული დინამიზმი, არტისტულ-ექსპრესიული ფიგურები და ამავდროულად ბუნების შრომით გარდაქმნის თემა ორგანულად შეუთავსოს ერთმანეთს.

ბუნებრივი გარემოს გარდაქმნა, ბუნებრივი რელიეფის შეცვლა - ამას აქვს პირდაპირი და ირიბი მნიშვნელობა. ერთი მხრივ, ურბანიზაციის პროცესი, რომელიც რეგიონებისა და ქალაქების ახალი ურბანული სივრცეების შექმნას გულისხმობს, ამავდროულად ბუნებასთან ჭიდილში საბჭოთა ადამიანის განუზომელი შესაძლებლობები უნდა გამოვლენილიყო.

2.2.2. სივრცე - ახალი სივრცის მოდელი;

ურბანული გარემო, რომელიც ახლებური ცხოვრების წესის სურათს ქმნის საინტერესო პირველად ყალიბდება ლადო გუდიაშვილისა და ელენე ახვლებიანის მხატვრობაში. ამ შემთხვევაში, ხაზი ესმება ქალაქს როგორც სიახლეს. აქ შეიძლება წამოდგენილი იყოს საერთოდ “ახალი ქალაქი” რომელიც საბჭოთა კავშირში ჩამოყალიბდა, ან ძველი ქალაქის ახალ ცხოვრებას.

ლადო გუდიაშვილის “მცხეთის აკვედუკი” (ილ.34) - რამდენიმე პლანად იშლება ქალაქი. წინა პლანზე ხიდზე გარდამავალი მატარებელია. ხიდი ჰორიზონტალურად კვეთს სასურათე სიბრყეს, თუმცა მისი თაღოვანი სისტემა მსუბუქი და გამჭოლია, ამიტომაც არაფერი ამძიმებს კომპოზიციას, რომელშიც წამყვანი წყლის, შორეული მთებისა და ზეცის მოტივია. მდინარის სანაპიროებიდან შემოდის ქალაქი და კავკასიონის მტატა სისსთემა., ფერადოვანი გამა გავს გუდიასვილის იმ ადრეულ გამას, რომლითაც სიმბოლისტურ ზღაპრისეულ ნაივურ თემებს ავითარებდა. პასტელური ფერები და მშვიდი - პაუზებიანი კომპოზიციას ლამის შეუმჩნეველს ხდის მთავარ მოტივს - მოძრავი მატარებლიში შემოვარდნას კადრში. რთულია თქმა განგებ, თუ შემთხვევით, მაგრამ კომპოზიციური განლაგება და მათი ფერადოვანი გადაწყვეტა გვაძლავს უპირველესად აღქვიქვათ ის, რაც უკანა პლანზეა. უკანა პლანია კომპოზიციური ცენტრი. და ამ ცენტრისგან - მყინვარიდან ორივე მხარეს იშლება მცხეთა. იდეალურად ჰარმონიული სინათლით სავსე სურათი. სურათზე ყველაზე დინამიკური და ერთადერთი მოძრავი, ცვალებადობის შემომტანი სწორედ ის კომპონენტია, რომელიც ამავდროულად მთავარ საკითხს ათამაშებს. პროგრესის და განვითარების ნიშანი ახლადამენებული აკვედუკია მატარებლით. მცხეთას ახლად ის აქცევს. ამავდროულად, ის მოძრაობის ილუზიას ქმნის, უკანა პლანების სტატიურობის ფონზე. ფერწერული გამოსახულება, როგორც მოცემულობა არის ერთი, მაგრამ გულისხმობს სხვა - მეორადსა და უხლიავს. ისტორიული მემკვიდრეობა რომელსაც კულტურული და ბუნებრივი მემკვიდრეობის სახით ვხედავთ - ტაძარი, ლანდშაპტი მდინარითა და მთებით. ის, რაც სტაბილურად და მშვიდად არსებობს, მასში ცვლილება შემოდის. ცხადია აქ

ორგვარად შეგვიძლია გავიგოთ. მატარებლის სიჩქარე როგორც ახალი მოძრავი ალტერნატივა ემუქრება ძველს თუ მხოლოდ ჩაივლის? რას გულისხმობს ავტორი? კონკრეტულად ამ ნამუშევრის იკონოგრაფიის ანალიზი ამაზე პასუხს არ მოგვცემს. ორგვარი დარჩება ჩანაფიქრი. ინტერპრეტაციები კი შესაძლებელია უფრო ახლოს მივიდეს სიმართლესთან. მუდმივი ძველისა და მოძრავი ახლის შეხვედრა ერთ კომპოზიციაში, თუ დავაკვირდებით სწორედ ეს დავინახეთ დავით კაკაბაძის ადრეულ სოცრეალისუტირ ნიშნების მატარებელ ფერწერაშიც, ცხადია, განსხვავება არის სტილში, ხელწერაში და იმაშიც, რომ კაკაბაძე პეიზაჟის ჟანრის ფართო დიაპაზონს ფლობს. უდიდესი გამოცდილებით შექმნას ძალიან ლოკალური, ნაცნობი და ძალიან ზოგადი და მონუმენტური ერთდრულად. მაგრამ ახლა ხარისხობრივ შედარებას არ ვახდენთ. მეთოდი - კულტურათა პლასტების შეხვედრისა, დაახლოების - იგივეა. კაკაბაძესთან დინამიური ცოცხალი თანამედროვე დრო მიდის, ბუნებრივად არსებული კი რჩება. რჩება როგორც დომინანტი კომპოზიციაში და როგორც დომინანტი მაყურებლის მეხსიერებაში. გუდიაშვილის სურათის ინტერპრეტაციისთვის ასევე უნდა გავიხსენოთ თავად ლადო გუდიაშვილის ინტერესებისა და შემდგომი წლების ნამუშევრების ტენდენციები. გუდიაშვილი სოციალისტური რეალიზმის და ზოგადად საბჭოთა ხელოვნების ველში ინტეგრაციას სხვა ფორმებით მოახერხებს. ეს არის ნათელი, ოპტიმისტური და ფოლკლორული ნიშნების ზღაპრისეული თემების ფერწერა. გუდიაშვილი მხატვრობა ემშვიდობება მძაფრ გროტესკსა და ექსცენტრიკას, რაც მის ხელწერას გამოარჩევდა 20-იან წლებში. მაგრამ ოპტიმისტური ზეიმისა და ლიტერატურული ილუსტრაციის ესთეტიკით ის ქმნის საბჭოთა მითოლოგიისთვის სასურველ ემოციურ ველს. ამიტომაც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ “ახალი მცხეთა” ერთ-ერთი გამონაკლისია, სადაც ფრთხილად ცდილობს რეალისტურ პეიზაჟში შეიტანოს სოციალისტური მომავლის წინასწარმეტყველი ნიშები.

ელენე ახვლედიანის “აბასთუმანი” (ილ.35) პეიზაჟია, რომელშიც ფიგურები მოძრაობენ. ამ შემთხვევაში მოძრაობას მშვიდი და პირობითია. მხოლოდ ნიშანი იმისა, რომ გარემო მათთვის - ადამიანების მშვიდი ყოფისთვის არის შექმნილი. დიდი ვერტიკალური აქცენტები ხეების სახით ბუნებისა და ცივილიზაციის ჰარმონიული თანაარსებობის სურათს ქმნის.

ახალი სივრცე, ყოველთვის წარმატებას, პროდუქტიულობას და უკეთეს მომავალს გვთავაზობს. საბჭოთა ხელისუფლების წარმატებაზე მეტყველი გარემო - არაერთი ნამუშევარი შეიძლება მოვიგონოთ. ამ თემას მიმართავს თითქმის ყველა ავტორი, ძალიან ხშირად სევერიან მაისაშვილი. “ახალი სანაპირო” და “რუსთავის მეტალურგიული ქარხანა” (ილ.36-37) - ფორმატისა და პეიზაჟის სტრუქტურის აგების თვალსაზრისით მსგავსი კომპოზიციებია. შორი ხედიდან მრავალპლანიანი სივრცე ჰარმონიულად და ეტაპობრივად გვიშლის სიცოცხლის სხვადასხვა წარმატებულ შრეებს. მნიშვნელობითი კულმინაცია ყველაზე შორს არის. ერთ შემთხვევაში ეს არის ცირკის შენობა, რომელიც ურბანულ ქარემოში საკულტო ნაგებობის ადგილს იკავებს. სახალხო კოლექტიური ზეიმის იდეა, როგორც სივრცის გვირგვინი და მის ძირში ახალი ქალაქური ყოფა. რუსთავის მეტალურგიული ქარხანა, რომელიც შრომის, პროდუქტის შემქნის პროცესშია, რაზეც მეტყველებს საკვამურებიდან ამოსული კვამლი და მის ძირას გასენებული ახალი ქალაქი, რომელსაც შრომა აერთიანებთ.

აღნიშნულ პეიზაჟებში კომპოზიციური ცენტრის საყოველთაო მნიშვნელობის, სახალხო ღირებულების და პარტიული წარმატების ობიექტი იკავებს. გარემო პოლიტიკურია, რადგანაც სურათი პარტიის პოლიტიკურ პოზიციას და წარმატებას წარმოაჩენს. უკეთესი მომავალი ტოტალური და საყოველთაო ბედნიერების მითი სტალინის ეპოქაში საფუძვლად დაედო დასასვენებელი-სამკურნალო ქალაქ კურორტების განვითარებას. ეს იყო ადგილები, სადაც წინასწარი რეგულაციების თანახმად, ყველა საერთო ამოცანით, ერთნაირი რეჟიმით და ნორმირებული შესაძლებლობებით დაცულ და კონტროლირებად გარემოში ექცეოდნენ. ხშირად გვხვდება ნეიტრალური პეიზაჟი ქალაქის ან უბნის, თუმცა იქ ყოველთვის ხაზგასმულია მოტივი, რომელიც უკავშირდება საბჭოთა ხელისუფლების ღვაწლს, მიღწევას, მის არსებობას.

ქართულ სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობაში ძალიან ცოტაა ქალაქური პეიზაჟი. ამ თვალსაზრისით ყველაზე პროდუქტიული ალექსანდრე ციმაკურიძეა. მასთან თანასწორი ადგილი უკავია ქალაქისა და სოფლის გარემოს. ერთი შეხედვით, მოგვეჩვენება რომ კლასიკური პეიზაჟისტია, რომელიც მე-19 საუკუნის რეალისტურ-იმპრესიონისტულ პეიზაჟებს ქმნის. თუმცა, თუკი მთლიანობაში გადავხედავთ მის შემოქმედებას, აღმოვაჩენთ, რომ ვერ ვხედავთ ვერცერთ

ნამუშევარს, სადაც რამე წინააღმდეგობრივი იქნება, ან რამე დაარღვევს სიმშვიდის და კეთილდღეობის სივრცეს. ბუნებაც ასახავს კეთილდღეობაში მცხოვრები ადამიანების კვალს, ან სამყოველს. მშვენიერებას, რომელიც სუფევს. ციმაკურიძის ფერწერულ თუ გრაფიკულ პეიზაჟებში ადამიანები იშვიათად ჩანან, მაგრამ თუკი ჩანან, ისინი ამ კეთილდღეობის დარაჯები არიან. (ილ.38)

სოცრეალისტური პეიზაჟი, რომელიც მძაფრად უტოპისტური იდეალიზმისა და პათოსის მატარებელი არ არის და თითქოს გავს მე-19 საუკუნის რეალისტურ პეიზაჟს, მაინც განსხვავდება ბევრით. მე-19 საუკუნის პეიზაჟი კრიტიკულ შრეს მოიცავდა. მხატვრობას უნდა ეჩვენებინა ბუნება რომელიც ატარებს პრობლემას. აღწერილი გარემო იყო არაიდეალიზირებული, თავისი მრავალფეროვნებით, ხშირად კი მრავალფეროვნებაში შემოდიოდა მახინჯიც. არაესთეტიურიც, ან ბუნებრივად ველური. იქაც კი, სადაც არ იყო სოციალური კრიტიკული ნარატივი, მაგალითად ბარბიზონული სკოლის წარმომადგენლების ნამუშევრებში, იყო კვალი ბუნებაში კვდომის და დაშლის (ილ.39). რეალისტური პეიზაჟი არ ეხება მხოლოდ ლამაზს, აღარაფერს ვამბობთ რუსულ რეალიზმზე, რომელიც საერთოდ დისტანცირდებოდა პეიზაჟისგან სოციალური ნატარივის გარეშე. სტალინურ ეპოქაში მე-19 საუკუნის რეალისტური სკოლა გახდა პოპულარული, მაგრამ არა იმიტომ რომ სინამდვილის კრიტიკული ხედვა იყო აქტუალური, არამედ იმიტომ რომ მე-19 საუკუნის რეალიზმი უპირისპირდებოდა არისტოკრატის და აკრიტიკებდა მონარქიულ მმართველობას და ესეც ხდებოდა მხოლოდ ერთხანს და დროებით. ამავდროულად მე-19 საუკუნის რეალისტური სკოლის ტექნიკური ენა, ხატვის მეთოდი იყო ის ცხადი, გასაგები და ახლობელი სამეტყველო ენა, რომლითაც სოციალისტური რეალიზმი არარსებულ სინამდვილეს ნაწარმოებში სინამდვილედ აქცევდა. ამით აიხსნება მხოლოდ მე-19 საუკუნის რეალიზმის ნაწარმოებების სტალინური პერიოდის პროპაგანდაში ჩასმის და მისი აღიარების ფაქტი. შეჯამების სახით უნდა ვთქვათ, რომ ციმაკურიძის და სხვა ავტორების პეიზაჟური ნაწარმოებები არ წარმოადგენს რეალისტურ პეიზაჟებს. ისინი წარმოადგენენ კორექტირებულ სინამდვილეს. ადგილებს, სადაც სიჩუმეა, სინათლე, მრავალფეროვნება და კეთილდღეობა. მათი ამოცანა ამ საყოველთაო კეთილდღეობის შენახვაა.

2.2.3. სივრცე - წარმატების და წაყოფიერების მიწა

ბუნება, რომელიც მშვენიერების, წარმატების და საერთო-საყოველთაო ღირებულების მიწა - ახალ ძალას და მნიშვნელობას იკრებს მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში. კონკრეტულად 40-50-იანი წლებში და ქართულ საბჭოთა ხელოვნების ისტორიას ბოლომდე მისდევს, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე დომინანტური ჟანრი და ფორმა მხატვრობაში მსოფლმხედველობის მეტყველებისთვის. თუმცა, 40-50-იანი წლების პეიზაჟი ბევრით განსხვავდება იმისგან, რაც აღნიშნულ ჟანრში 60-იანი წლების ბოლოს იწყება და კულმინაციას 80-იან წლებში აღწევს. თუკი ომის შემდგომ ქართულ სოცრეალისტურ ხელოვნებაში აქტუალურია ზოგადად სოცრელაიზმისთვის მნიშვნელოვანი ოპტიმიზმის და სამშობლოს (საბჭოთა კავშირის) მრავალფეროვნებისა და წალკოტის ჩვენება. სივრცის, რომელიც წაყიერია და რომელიც უკვე აღდგა, გვიან საბჭოთა კავშირის ქართულ ხელოვნებაში ადგილობრივი, ეროვნული ხასიათის მიება იწყება, ბრუნდება ავტორის ინტიმური ემოციების ადგილის მიმართ, ბუნებრივი ფორმების დეფორმაცია და გამოტოვებული მოდერნისტული სივრცული “თამაშები”. ჩვენ მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პეიზაჟს უნდა დავუბრუნდეთ.

რამდენადაც ზოგად სურათად არ უნდა მოგვეჩვენოს, მაგალითად აპოლონ ქუთათელაძის 50-იანი წლების უკიდურესად ფერწერულ მანერაში შესრულებული სივრცეები, კონტექსტი, რომელიც გარეშე ჩვენ არ ვიხილავთ ნაწარმოებს, ყველაფერს ცვლის. ისე როგორც აღნიშნული პერიოდის სხვა მხატვრების მიერ წამოწეული ანალოგიური ტენდენციები. “გურიის ჩაის პლანტაციები”, “ნაძალადევი”, “ზღვის პეიზაჟი”, “გაგრა” და სხვები - ნაირფეროვანი ლანდშაპტები, მზიანი ველები, უკვე დამუშავებული, დახნული, დაკაფული მიწებია. ყველგან დარია (ილ.40,41,). ზღვა რომელიც ღელავს, ფატარა ფიგურებს ეხმარება ნაპირზე გამოიტანონ იარაღი. მოგვიანებით, უკვე 1970 წელს, ისევ “იარაღის გაზიდვის” სცენაში, ფიგურებს შორის ისევ ახალგაზრდა სტალინი მოსჩანს. რაც აღნიშნული სერიის შინაარსობრივ ნაწილს ფენს ნათელს. 40-50-იან წლებში ისევ უნდა განმტკიცდეს რევოლუციის და შემდგომ ოკუპაციის, უფრო

სწორად, მაშინდელი - "გასაბჭოების" დადებითი მნიშვნელობა. აქვეა 1954 წელს შესრულებული "კოჯორი" (ილ.42) ცისფერ ფონზე მღელვარე ნარინჯისფერი მონასმებით შესრულებული მაღლობი. სხვა არაფერი. აქ უკვე დანარჩენს ყვება კონტექსტი. ადგილები, რომელშიც არ ხდება მოქმედება, მაგრამ დაზუსტება ხდება სათაურით. ერთგვარი მემორილური ადგილებია. აქ კლასიკური იკონოგრაფიული მიდგომა ცოცხლდება. არაფერს გიყვება კომპოზიცია, მხოლოდ გაჩვენებს ნიშანს, რომელიც მნიშვნელობაც და ამბავიც არტეფაქტის მიღმა ცოცხლობს. მაგრამ მასთან მჭიდრო კავშირშია. აპლონ ქუთათელაძის, როგორც პეიზაჟისტის უბადლო ნიჭი, გულგრილს არ ტოვებს დამთავლიერებელს. დიდი ზომის მონუმენტური პანოები, ზუსტი კომპოზიციური აზროვნება, როდესაც არაფერია ზედმეტი და საერთო დინამიკის მიღმა დარჩენილი. ასეთ დროს, მხატვრული ენა მოიპოვებს უპირატესობას და შეიძლება დაგავიწყდეს კონტექსტიც და ისიც, რომ ქუთათელაძე კულტურული დაკვითისა თუ გამოწვევების გარდა, ქართულ ვიზუალურ ხელოვნებაში გამოტოვებულ გამოცდილებებს აგროვებს. მონუმენტალური კედლის მხატვრობის ქართული სკოლის, სოციალისტური რეალიზმის როგორც რეალისტური ენის, მისი იდეოლოგიური პათოსის გამთლიანებას ახერხებს. 60-70-იან წლებში კი გადის რამდენიმე ათწლეულის დაგვიანებით, მაგრამ მაინც ფორმისადმი იმპრესიონისტული მიდგომით და მხატვრობის პირობითობის გამლიერებით მისი მონუმენტური და ფერწერული ლანდშაპტები უცნაურ აბსტარქციებს ემსგავსებიან. ქუთათელაძის პეიზაჟები გაჟღენთილია ოპტიმიზმის და მშვენიერების გამომხატველი კომპონენტებით. ფერის სიციხოვლე, აქტიური ტონალური გრადაცია, ფორმათა დინამიურობა, საჭირო აღარ არის, სივრცეში მოქმედებდეს რამე ცოცხალი, თუმცა, ამის გარეშე სოცრეალიზმი წარმოუდგენელი იქნებოდა. ქუთათელაძესთან ხშირად ვხვდებით მონუმენტურ, ფერადოვან პეიზაჟში ჩაწერილ ახალაგაზრდა ადამიანებს. რომლებიც სიხარულით შრომობენ. კრეფენ ყურძენს, ან ჩაის. ყველაფერთან ერთად უკვე 50-იანი წლების მის ნამუშევრებში ჩანს გარკვეული ავტორისეული ამბიცია, ინტერპრეტაცია, რომელიც ძალიან გვაგონებს რუსულ ადრეულ სოცრეალისტ ავტორებს, რომელბსაც ჩვენ ზემოთ განვიხილავდით, როგორც ავტორებს, რომლებიც სოცრეალიზმში მოვიდნენ ავანგარდიდან.

აქ ალბათ ჩნდება კითხვა, რა ხდებოდა ქართულ მხატვრობაში ომის დროს. უწყვეტი და რევოლუციური ბრძოლის თემას, თუ კონკრეტულად მეორე მსოფლიო ომის ნარატივებს დიდწილად ნეიტრალურ სივრცეში წარმოდგენილი ფიგურა/პერსონაჟები ავითარებენ. აქ უკვე გასათვალისწინებელი ხდება მათი ემოციური მდგომარეობა. მათი იდენტობა განსხეულებული იკონოგრაფიულ სახეებში და მათი მოქმედების ლოგიკა.

2.3. პერსონაჟი ქართულ სოცრეალიზმში

სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის პერსონაჟთა პალიტრას განსხვავებული ფუნქციები, მაგრამ სრულებით ერთნაირი თვისებები ახასიათებთ. ყოველი მათგანი გმირია. განსხვავებული მასშტაბის გმირები. უმრავლესობა ზოგადი ტიპიზირებული სახეა, თუმცა არიან კონკრეტული გმირებიც.

თვალის გადავლებითაც კი ჩანს, რომ სოციალისტური რეალიზმი ქმნის სურათს, სადაც არ არსებობს პრობლემა და შესაბამისად, პრობლემის მატარებელი ვერ იქნება პერსონაჟი. მაგრამ ისინი ატარებენ სხვა ფუნქციას. ჩვენ ვხედავთ რწმენის მატარებელ გმირებს, რომლებიც გიდეები არიან სიხარულის, წარმატების და ოპტიმისტური ხასიათის თავგანწირვის სამყაროში. მათ უნდა დაადასტურონ ამბავი, რომელსაც უყვებიან ან ეხმიანებიან პირდაპირ ან ირიბად. რწმენითა და წარმატებით სავსე გარემოს, უპირველესად ძლიერი, წარმატებული და გამარჯვებული გმირი აძლიერებს.⁹⁵

2.3.1. ახალგაზრდა სტალინი, ანუ სტალინი საქართველოში

მთავარი პერსონაჟი ქართული სოცრეალისტური მხატვრობის პერსონაჟთა არსენალში ახალგაზრდა სტალინია. ქართველი მხატვრები აქცენტს სწორედ ახალგაზრდა ბელადის იკონოგრაფიულ მოდელზე აკეთებენ, რითიც ერთი მხრივ ქმნიან რევოლუციის იმ წინა პერიოდის ჰეროიკული მოტივებით შეთხზვას, რომელიც სტალინს კავკასიის რეგიონთან აკავშირებდა. ამ პროცესს რევოლუციის სამზადისში სტალინისეული წვლილის გამძაფრების მისია ეკისრებოდა. მეორეს მხრივ, არის კიდევ ერთი და შეიძლება უფრო წონიანი მიზანიც - სტალინის იკონოგრაფიული სერიის ფორმირებით ქართული სახვითი ხელოვნება ახდენს საქართველოს, როგორც მნიშვნელოვანი ფაქტორის ინტეგრაციას ზოგად საბჭოთა ნარატივში. ამრიგად, სტალინის სახესთან ერთად ადრეული და მეორე მსოფლიო

⁹⁵ ჰანს გიუნტერი სტატიაში “საბჭოთა კულტურის არქექტიპები” წიგნში “სოცრეალიზმის კანონი”, ერთ-ერთ არქექტიპად გმირს ასახელებს და საბჭოთა ლიტერატურის გმირების მახასიათებლებს იკვლევს.

ომის პერიოდის ქართულ სოცრეალისტურ მხატვრობაში უკვე შემოდის ან ბრუნდება ეროვნული საკითხი. ბრუნდება ახალი ამოცანებით.

კორნელი სანაძის “ახალგაზრდა სტალინი” (ილ.1) ჩვენ ტექსტის პირველ ნაწილში მოვიგონეთ, როდესაც იკონოგრაფიულ მეთოდზე ვსაუბრობდით. სტალინის პორტრეტის სივრცესა და მოქმედებაში წარმოდგენა ან სივრცისა და მოქმედების წინ - ხაზს უსვამს პერსონაჟის მნიშვნელობას და ამგვარი ფონი მას ერთგვარ საკრალურობასაც მატებს.

ახალგაზრდა სტალინის ყველაზე წარმატებული კომპოზიციებს შორის უნდა მოვიგონოთ როგორც კორნელის სანაძის ნამუშევარი, ისე ირაკლი თოიძის სტალინის პორტრეტი (ილ. 42-47).

ორივე შემთხვევაში პერსონაჟი ნაწილია კომპოზიციის, სადაც არის პლანები და ამ პლანებზე განვითარებული აქცენტები. იქნება ეს მყინვარის მწვერვალი, წითელი დროშა, დინამიკური ზეცის მოტივი, - ისინი არ დომინირებენ სურათში, არამედ პერსონაჟს აძლიერებენ, მის იკონოგრაფიულ სახეს სძენენ ძალას.

ყველაფერს რაც უკანა პლანებზეა წარმოდგენილი პერსონაჟის ბუნებისა და მნიშვნელობის კომპონენტებია. ისინი მონაწილეობენ მისი სახის შინაგანი ფორმა-მნიშვნელობის სტრუქტურირებაში. მეტიც, ისინი პერსონაჟის ნაწილებია. კავკასიონი მისი წარმომავლობაა, წითელდროშიანთა მსვლელობა მისი ბიოგრაფია, რევოლუციონერის, ცვლილებების მომტანის, მეზრძოლის ბიოგრაფია. იკონოგრაფიული სქემის ყველა დეტალი სინამდვილეში ერთი პერსონაჟის ამბავია. მის იკონოგრაფიულ ტიპში ნაგულისხმები ღირსებები. ბელადის პორტრეტის შემთხვევაში ძალიან ხშირად ვხვდებით ამგვარად დაშიფრულ კომპოზიციებს. პორტრეტები, გარკვეულ თითქოს ისტორიულ და თითქოს კულტურული კონტექსტის ფონად, რომელიც ამავედორულად პერსონაჟის სახის გახსნას ემსახურება და მისი ბიოგრაფის თხრობისთვის ჩამოყალიბებული სტატიკური - ვიზუალური მეტაფორებია.

ირაკლი თოიძის “სტალინის პორტრეტი” კიდევ უფრო წმინდა იკონოგრაფიული ხატია. აქ არ არის სანაძის ნამუშევრის მსგავსი მრავალკომპონენტური სიუჟეტური თხრობა. სტალინი კავკასიონის ფონზე, ვეფხისტყაოსნის კითხვით გართული, ჩადირული გარემოში და ნაწარმოებში. ნახევარი ტანით წარმოდგენილი, ღია ნათელი კავკასიონის ფონზე. აქ თხრობის

ნიშნები აღარ არის. არც მოქმედებაა. გარემო და წიგნი ისევ პერსონაჟის წარმომავლობას და კულტურულ საყრდენად აქვს წარმოდგენილი ავტორს. ისინი ატრიბუტებია, რომელიც გმირს ახასიათებს, გმირს გვაცნობს, გვახსენებს მის მნიშვნელობას.

მსგავსი კომპოზიციები პირდაპირ უკავშირდება ერთი მხრივ, სტალინის, როგორც ეროვნული გმირისა და ინტელექტუალის სახის შექმნის პოლიტიკურ პროცესს, ამავდროულად ნაციონალიზმის საკითხს, რომელიც მხოლოდ პორტრეტებში არ ყალიბდება.

საგანგებოდ უნდა გამოვარჩიოთ ქართული სოცრეალისტური ფერწერისთვის დამახასიათებელი და შეიძლება ითქვას ინტენსიურად გამოყენებადი სქემა - ახალგაზრდა რევოლუციონერი სტალინის, დემონსტრაციაზე, მსვლელობის სათავეში, ქალაქის მოედანზე და ა.შ. შეგვიძლია მაგალოთად განვიხილოთ უჩა ჯაფარიძის ან აპოლონ ქუთათელაძის თითქმის იდენტური სურათები მცირედი კომპოზიციური ინტერპრეტაციებით. (ილ. 42-47)

მრავალფიგურიანი კომპოზიციები ურბანული გარემოს ნიშნებით. ფიგურები გარკვეული ჟესტებით ქმნიან მოძრაობას რომლითაც ერთიანდებიან. შეკრული გუნდს აქვს ცენტრი და ეს ცენტრი ერთადერთი ნაცნობი იკონოგრაფიული ტიპია - სტალინის სახე. ის მოქმედებს. მიემართება, მიმართავს, გზას უჩვენებს. გეზის მიმცემია დინამიკისთვის. მსგავსი ნამუშევრები ძალიან ბევრია, მაგრამ ჩვენ მაინც შეგვიძლია გამოვარჩიოთ რამდენიმე: უჩა ჯაფარიძის “საპირველმაისო დემონსტრაცია თბილისში 1901 წელს, ი. სტალინი ხელმძღვანელობით”; ივანე ვეფხვაძის “ი.სტალინი რკინიგზელებს შორის”; აპოლონ ქუთათელაძის “ბათუმის მუშათა დემონსტრაცია ი.სტალინის ხელმძღვანელობით 1902 წ” და ა.შ. სტალინის გარდა იკონოგრაფიულ სქემებში განსაკუთრებული როლი ენიჭება არა ლენინს, არამედ სერგო ორჯონიკიძეს.

აქ ახალგაზრდა სტალინი ისევ მომავალი პოლიტიკური ცვლილებების და სოციალური ძვრების აქტიური მონაწილე და მისი ლიდერია. იდეოლოგია, რომელიც სახალხო მოძრაობას განაპირობებს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ქართული სოცრეალისტური მხატვრობის ამოცანა სტალინის ბიოგრაფიის გადაწერაა.

2.3.2. პერსონაჟი - მებრძოლი

მიუხედავად იმისა, რომ სტალინის სახე ქართულ სოცრეალისტური ფერწერაში ხშირად გვხვდება, ის არ არის ერთადერთი პერსონაჟი. ის არის ერთადერთი პერსონაჟი კონკრეტული ნიშნებით, სახელითა და სახით, რომელიც მხოლოდ მისია. ერთგვარი საკუთარი და უცვლელი იდენტობის ნიშნებით. ბელადები არიან კონკრეტულები, ყველა სხვა დანარჩენი ზოგადი სახეა. პერსონაჟები სინამდვილეში ტიპიზირებული ზოგადო სახეებია იდეის. ტიპიზირება, ახასიათებს ზოგადად სოცრეალისტურ ხელოვნებას, ზუსტად ისე როგორც რიტორიკას. ერთიანი ნორმებისა და მოქმედების წესების შემსრულებელი ზოგადად მშრომელი, პარტიის წევრი, კოლმეურნე, პიონერი და სხვები არიან. ისინი ერთიანდებიან საბჭოთა ადამიანის კრებსით ცნებაში.⁹⁶

ასევე აღსანიშნავია, რომ სხვა პერსონაჟების ჩამოყალიბების პროცესი ბევრად რთულად მიმდინარებს, ვიდრე სტალინის. რომელიც მკაფიო და კონკრეტულია. სოცრეალიზმის მიზანი კი ბევრად დიდია, ვიდრე ბელადების კულტივირება ვიზუალურ ხელოვნებაში, მან უნდა მოახდინოს პარტიული რიტორიკის განმტკიცება და შეინარჩუნოს რევოლუციური პათოსი. იქადაგოს პერმანენტული ბრძოლის მნიშვნელობის შესახებ. ამ ყველაფერს ხელოვნება პერსონაჟების სახეებით და ქმედებით აღწევს. პერსონაჟი არის სწორი გზის და მაგალითის მაჩვენებელი.

საბჭოთა ადამიანის ერთ-ერთი და ყველაზე ძლიერი, ხშირად “ციტირებული” პერსონაჟი არის ის, რომელიც თავს სწირავს ბოლშევიკური რევოლუციის განმტკიცებას, ან შრომას, რომელიც გავს ბრძოლას მომავლისთვის.⁹⁷ იმისთვის, რომ გახდეს გმირი, უნდა გახდეს ზეადამიანი - მაქსიმ გორკის ამ მოსაზრებას იმოწმებს ჰანს გიუნტერი, რომელიც გორკისეულ და შემდგომ უკვე სოცრეალისტურ თავდაგებულ გმირში ნიცშეანური ხედვის გავლენებს ხედავს და პარალელებსაც ავლებს. ამას გარდა, გიუნტერი აღნიშნავს, იმისთვის, რომ პერსონაჟი გახდეს გმირი, მან უნდა ჩაიდინოს საგმირო საქმე, ეს კი მოითხოვს

⁹⁶ ტიპიზირების ტენდენციის შესახებ წერს ბორის გროისიცი, წიგნში ტოტალიტარული ხელოვნება”. 1998. ავტორი აღნიშნავს, რომ ტიპიზირება არის მსჯელობის-რიტორიკის ინსტრუმენტი, რომელიც ანაცვლებს პიროვნებას. “ტოტალური ხელოვნება”.

⁹⁷ ჰანს გიუნტერი. 2000წ. საბჭოთა კულტურის არტეტიკები. სოცრეალიზმის კანონი.

ხელოვნების ისეთ მედიუმს, სადაც დრამატურგიულად განვითარდება ამბავი და შედგება კულმინაცია, რომელიც პერსონაჟს განადიდებს ჰეროიკული აქტით. სწორედ ამიტომ გმირის ფორმირების საკითხი ლიტერატურის, თეატრისა და კინემატოგრაფის დამოწმებით ვითარდება. ჰეროიკული პერსონაჟი მხატვრობაში - ეს გულისხმობს იკონოგრაფიაში ისეთი ნიშნების ჩართვას, რომელიც ვერ ამბობს, მაგრამ მეტყველებს პერსონაჟის ჰეროიზმზე.

სოცრეალიზმის მხატვრობის მეზობლი გმირი პერსონაჟი მოგზაურობს ადრეული სოცრეალიზმის რევოლუციური თემატიკიდან, მეორე მსოფლიო ომის ბრძოლაში და ომის შემდეგ საყოველთაო ზეიმის და განახლებული შენებისთვის იღწვის. ზოგადი ტიპი ძლიერი და დინამიკური პერსონაჟისა, რომელიც ყველაზე ექსპრესიული ფიგურაა, ცენტრი კომპოზიციური დინამიკისა და ენერჯის წყარო. ბრძოლა სოციალისტური რეალიზმის ყველაზე მნიშვნელოვანი თემაა, რომელიც მაშინაც არსებობს, თუკი პერსონაჟები ფეხბურთს თამაშობენ, ან სირბილში ეჯიბრებიან ერთმანეთს. მეზობლი შეიძლება იყოს კოლმეურნეც, მოსწავლეც, ჯარისკაციც.

კონკრეტულად ქართულ სოციალისტურ რეალიზმში ბრძოლის ალეგორიას დიდი პალიტრა არ აქვს და არც მეზობლის სახის ფართო სპექტრი გვაქვს. რომელიც მოგვაგონებდა ოლიპიური თამაშების მონაწილე ბერძენ გმირს და ახალგაზრდა მობანავეს ერთდროულად. რასაც ხშირად ვხედავთ რუსულ სოცრეალისტურ ხელოვნებაში. ქართულ სოციალისტური რეალიზმში მეზობლის პერსონაჟი უმეტესად გლეხისა და მუშის სინთეზური სახეა, რომელიც უმეტესად იბრძვის ბუნებასთან, ებრძვის ადგილობრივ მტერსა და გულისხმობს სხვა - გარე მტერსაც. აქვე უნდა აღინიშნოს რომ ქართულ სოცრეალისტურ მხატვრობაში მუშას ყოველთვის ჭარბობს გლეხი. ხოლმე 30-იანი წლების ბრძოლის დომინანტური თემა, მეორე ადგილზე გადაინაცვლებს და პირველობას 40-50-იან წლებში შრომის, - მიწათმოქმედების და შენების თემას დაუთმობს. ამაზე უკვე ქვემოთ.

ირაკლი თოიძის “დუშეთის აჯანყება” (ილ.44) მეოცე საუკუნის 30-იან წლებში შეიქმნა, ზუსტი თარიღი უცნობია. ისე როგორც უცნობი და გამოუკვლეველია ამ მხატვრის შემოქმედება, რადგანაც მემკვიდრეობა სრულად დაუტოვა რუსეთს. მაგრამ საქართველოშია მისი ადრეული პერიოდის ნამუშევრები, ისინი,

რომლებიც ატარებენ ქართული სოციალისტური რეალიზმის განსხვავებულ ხასიათს. განსხვავებებზე ცენტრალურ და პერიფერიულ სოცრეალისტურ მხატვრობაზე სხვა ტექსტში უფრო დეტალურად ვსაუბრობ⁹⁸. თოიძის აღნიშნულ ნამუშევარში არაფერია კონკრეტული ერთის გარდა, - ჰიპერბოლიზირებული გლეხის სხეულის შეუკავებელი ძალა. მას უკან მოსდევენ სხვები. ადგილზეა კონტექსტუალურად მნიშვნელოვანი წითელი დროშის ნიშანი. ეს ხალხის ზოგადი სახეა, რომელიც ამავდროულად შეიძლება გვაგონებდეს ამ ხალხის მონათესავე ბელადის სახეს, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ეს ზოგადი სახე თავზარდამცემი ძალა უნდა გახდეს მტრისთვის. სათაური გვამცნობს, რომ ეს აჯანყება საქართველოს დამოუკიდებელი რესპუბლიკის წინააღმდეგ განხორციელებული შეტევაა, რითიც ავტორი საბჭოთა ხელისუფლებისადმი ერთგულებას და იმ წარსულს აკრიტიკებს, რომელიც ბოლშევიკურ ხელისუფლებას ოპონირებას უწევდა. იკონოგრაფიული სქემა ხალხის ბრძოლისა და უპირატესობის ზოგად ნიშნებს ატარებს. ნამუშევრების ინტერპრეტაციის მცდელობისას, ჩვენ უნდა გავითვალისწინოთ მსოფლიო ომის კონტექსტი და როგორც კი ამას გავაკეთებთ, ნამუშევარი ხდება ზოგადი სახე უხილავ ძალასთან ხალხის დაპირისპირებისა. უხილავია ის, რისკენაც მიემართება მთავარი პერსონაჟი, მაგრამ ხილვადია მისი უპირატესობაც და მისი პოტენციური გამარჯვებაც. ის რაც ჯერ არ მომხდარა, მაგრამ რაც იგულისხმება პერსონაჟის სხეულში, შესტსა და საერთო პათოსში.

გამარჯვებისთვის თავდადებული გმირი მეორე მსოფლიო ომამდე - მშრომელი ადამიანია. კონკრეტული სახისა და სახელის გარეშე. შრომა აღმშენებლობისთვის არის ბრძოლის ფორმა. მეორე მსოფლიო ომის დროს მშრომელს მეომარი ჯარისკაცი ჩაანაცვლებს. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ კი ის ისევ მშრომელია, მაგრამ ამ ეტაპზე შრომა ემსაგავსება სახალხო მულტიეთნიკურ ზეიმს, რომელშიც ის უკვე გამარჯვებული და ბედნიერი მონაწილეობს. უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობაში მშრომელი უმეტესად გლეხია და არა მუშა. ქართული ეროვნული ნიშნებით დაჯიბოებული გლეხი მისთვის დამახასიათებელ სასოფლო სამეურნეო გარემოში და არა

⁹⁸ კილასონია სოფიო. "სხვა სოცრეალიზმი", კადმუსი, 2022.

ურბანულ სივრცეში. ამით მძაფრად განსხვავდება მშრომელი ადამიანის ქართული პერსონაჟი ცენტრალური სოცრეალიზმის თავდადებული გმირი პერსონაჟისგან. ამას გარდა, ქართულ სოცრეალისტურ მხატვრობაში უკიდურესად იშვიათად გვხვდება ომის ნიშნები. ომი შეიძლება იგულისხმებოდეს, იგრძნობოდეს კონტექსტში, რომლის გადაფარვასაც ცდილობს ნამუშევარი საკუთარი სიმშვიდით ან ოპტიმიზმით.

ომი ყველაზე მეტად იგრძნობა უკვე ომის შემდგომი წლების ნაწარმოებებში აღწერილი საყოველთაო და დაუბრკოლებელი, უეჭველი ზეიმის სცენებში. ტოტალური ბედნიერებისა და ჰარმონიის, სიუხვისა და კეთილდროების მიზანმიმართულ ტირაჟირებაში. როდესაც სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობა აჩვენებს იმ ყველაფერს, რაც ომისა და ომის შემდგომი რეპრესიული მდგომარეობის საწინააღმდეგოს თხზავს.

გმირი რომელიც ქმნის, აშენებს, რომელსაც წვლილი შეაქვს განვითარებაში თავისთავად კიდევ რამდენიმე ქვეტიპად უნდა დავყოთ. ვინც ფიზიკურად შრომობს. ვინც იდეოლოგიურად შრომობს - ზრდის, ან ანათლებს, ვინც ზრუნავს და ვინც უბრალოდ მატარებელია საბჭოთა ღირებულებების. ვისშიც იგულისხმება ეს ღირებულებები. (ილ.48,49)

ქართულ სოცრეალიზმში ომის სიუჟეტს მნიშვნელოვანი ადგილი არ უკავია. არსებობს შავ-თეთრი ფოტოს ფრაგმენტი ივანე ვეფხვაძის ბატალური სცენისა, თუმცა მას ვერ მივაგენი სამუზეუმო არქივებში, მაგრამ ეს და რამდენიმე გამონაკლისი შემთხვევა უნდა ყოფილიყო.

ომის აღწერა არ არის, მაგრამ როგორც ვნახეთ, მუდმივად არსებობს ბრძოლის თემა. ის იკვეთება როგორც კომპოზიციებში, ისე და უფრო ხშირად, პათოსსა და ხასიათში. ეს არის ბრძოლა რევოლუციის მიღწევების შენარჩუნებისთვის, კომუნიზმისკენ სწრაფვისთვის და ა.შ. ეს ხასიათი მუდმივად სდევს სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობას და არა მხოლოდ მეორე მსოფლიო ომის მსვლელობას. მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში საერთოდ ცოტაა ნამუშევარი. რაც უპირველესად იმით არის განპირობებული, რომ მხატვრები ან ომში იყვნენ გაწვეულნი, ან არ ჰქონდათ შესაბამისი პირობა და მზაობა. თუმცა რაც თარიღდება უშუალოდ ომის წლებით, როგორც აღვნიშნეთ, ის აღწერს

სიცოცხლის გაგრძელების, მომავალი თაობის აღზრდის და გამარჯვების მოლოდინის სცენებს.

2.3.3. ქართველი გლეხი/ მშობელი

ახლა ჩვენ იმ გამონაკლის ტენდენციაზე უნდა ვიმსჯელოთ, რომელიც მკაფიო ხაზად გასდევს სტალინური პერიოდის ომისა და ომის შემდგომი წლების ქართულ სოცრეალისტურ მხატვრობას და რომელიც “დათბობის” შემდგომ და გვიან საბჭოთა ქართულ ხელოვნებაში, ინტერპრეტირებული სახით, დიდ გავლენას მოახდენს ვიზუალური ხელოვნების იკონოგრაფიასა და მის არქეტიპებზე. ეს არის მშრომელი, მოხუცი გლეხი, რომელიც ომის და ომის შემდგომი წლების კონტექსტის გამო, გვაიძულებს რომ მშობელი ვუწოდოთ. ამ სახის აშკარა ფუძემდებელი უჩა ჯაფარიძეა.

უჩა ჯაფარიძე რამდენჯერმე ვახსენეთ, როდესაც საუბარი გვექონდა ახალგაზრდა სტალინის, როგორც კავკასიის რევოლუციონერი გმირის მითოლოგიის ფორმირების პროცესზე. უჩა ჯაფარიძე დიდი პროფესიული შესაძლებლობების მხატვარია, ერთდროულად ოსტატი როგორც დიდი მრავალკომპენენტური კომპოზიციებისა, ასევე ფსიქოლოგიური პორტრეტების ავტორობიც. ჯაფარიძე მეორე მსოფლიო ომის დროს, ორ სრულიად განსხვავებულ სერიას ქმნის. ერთი მხრივ, როგორც ბელადების, ისე საზოგადო მოღვაწეების პორტრეტებს. პარალელურად კი ალბათ მის შემოქმედებაში ყველაზე შთამბეჭდავს, განსხვავებულსა და ცენტრალური სოცრეალიზმისთვის არადამახასიათებელი მელანქოლიურობით გარმორჩეულ სერიას. სერიად ჩვენ ვასახელებთ, სურათებს, რომელბსაც სხვადასხვა სახელი ქვიათ. ამას კი ვაკეთებთ იმიტომ რომ მათ სერიად ამთლიანებს ერთნაირი იკონოგრაფიული სქემები.

კომპოზიციები, რომელსაც სიგანეზე, ზუსტად შუაში კვეთს ჰორიზონტის ხაზი, რომელიც მიჯნავს ზეცასა და მიწას. მთების მოტივის დიდი მასები, ფენებად. განათებული ცის მოტივთან კონტრასტში. წინა პლანზე, მუქ შრეზე დგას ან დგანან, ან სხედან მთელი ტანით ფიგურები, რომლებიც თითქმის იმხელები არიან, რა ზომისაც არის სურათი სიმაღლეში. თითქმის იმხელები, რამხელებიც

ვართ ჩვენ, ამ სურათების წინ მდგომნი. ფიგურები წარმოადგენენ ასაკოვანი გლეხების ზოგად სახეებს. ისინი არ არიან წარმოდგენილნი მოქმედებაში. ფიგურები უფრო სტატიურია, ვიდრე მოძრავი. თითქოს ნაჩვენებია ფიქრის მდგომარეობა. არც უკანა პლანებზე ხდება რამე. უკან არის ცარიელი პეიზაჟი გადაშლილი. პეიზაჟის სიცარიელე, მთების მკაფიო კონტურები. უხეში კონტრასტი ფერთა გამაში, თითქოს კონტრაქტურში მდგომი პერსონაჟები - ყველაფერს მონუმენტურობას სძენს. უფრო სწორად, იკონოგრაფიული ნიშნების ამდაგვარი კომპინაცია ქმნის განცდას, რომელიც მარტოობის ცნებასთან არის ახლოს. (ილ.52-55) ამ ტენდენციის ნაწილია უჩა ჯაფარიძის ალბათ ერთ-ერთი ყველაზე გახმაურებული ნამუშევარი - 1945 წლის “დედის ფიქრები”, რომლის ინტერპრეტაციის შედეგია, 1955 წლის “ქალი დოქით”, აქვე გვაგონდება 1942 წლის დედის გრაფიკული პორტრეტი და სხვა მრავალი.

მენალქოლია, იქნებ გლოვაც, ბერიკაცებისა და დედების მარტოობა უკვე სრულიად არააქტიური ბუნების წინაშე აბსოლუტურად გარდაიქმნება სხვა ავტორებთან, უკვე 50-იანი წლების მეორე ნახევარში. როცა ქართულ სოცრეალიზმში კლასიკური, ცენტრალური სოცრეალიზმის კანონების თანახმად დიდი საყოველთაო ზეიმი უნდა აისახოს.

2.3.4. პერსონაჟი - ათლეტი დედა

გენდერის კვლევების განვითარებასთან ერთად ინტერესის სფეროში მოექცა საბჭოთა კულტურასა და ხელოვნებაში ქალის როლისა და სახის გენეზისის საკითხი. შეიძლება ითქვას, რომ ამ საკითხზე დასმული კითხვები კვლევებში აქარბებს საბჭოთა კულტურაში ადამიანის როლისა და პერსონაჟის შესახებ დასმულ კითხვებს. თუმცა, ყურადღების ეს დისბალანსი იოლად წონასწორდება იმ პატრიარქალური კულტურის დომინაციით, რომელიც ჩამოყალიბდა საბჭოთა კავშირში და რომელიც დღემდე გრძელდება ჩვენს კულტურულ არეალში.

სოცრეალისტური სახვითი ხელოვნება საუკეთესო მასალაა საბჭოთა კულტურის გენდერული პოლიტიკის შესწავლისთვის, ან უბრალოდ -

ვიზუალიზაციისთვის. ამ შემთხვევაში განსაკუთრებულად საინტერესო უნდა იყოს ცენტრალური სოცრეალიზმის - რუსული ვიზუალური ხელოვნების ნიმუშების კვლევა. თუმცა, საბჭოთა კულტურაში გენდერის ხედვის მკაფიო ნიშნებს ქართული სოცრეალისტური მხატვრობაც ატარებს.

სიახლეს არ წარმოადგენს, რომ საბჭოთა კულტურაში ქალის ემანსიპაციის საკითხს სერიოზულად კითხვის ნიშნებს უსვამს შრომისა და უფლებების შერჩევითობა კლასიბრივი წარმომავლობის მიხედვით, “ხალხის მტრებთან” ნათესაობის და სხვა ნიშნების მიხედვით. არც ის არის სიახლე, რევოლუციის შემოდგომი ფემინისტური ნარატივების განხორციელება სტალინურ ეპოქაში არ შედგა, უფრო პირიქით. ერთი მხრივ, პირადი სივრცის კონტროლი, ხოლო მეორე მხრივ, სქესობრივი ცხოვრების ტაბუირება, ოჯახის ინსტიტუტის უალტერნატივობის პროპაგანდა, პარალელურად მძიმე და საშუალო მრეწველობაში იმ ქალის რესურსის ჩართვა, რომელსაც სანიმუშო დედობა ეკისრებოდა, საბჭოთა კულტურაში ქალზე ორმაგად ძალადობად უნდა აღვიქვათ. სტალინის მმართველობის დროს იკრძალება როგორც აბორტი, ისე კონტრაცეპტივები. კულტურა სჯის და აკრიტიკებს, ცხოვრებისა და ურთიერთობის არატიპურ და არატრადიციულ მოდელებს. ტიპიზირებასა და ტრადიციის ფორმირებას პროპაგანდა ახორციელებს. უკვე 1925-27 წლის პარტიულ სხდომებზე იწყება “ქალის საკითხის” განხილვა.⁹⁹ მუშა და გლეხი ქალი დასახელებულია როგორც “შრომითი რეზერვები”, რომელიც სერიოზულად უნდა აღიქვან. გენდერული თანასწორობა ვერ შედგა, რადგანაც თანასწორობა მხოლოდ შრომის უფლებაში საკმარისი არ არის. ფემინიზმის წარმატებად ვერ მოვიაზრებთ იმ საბჭოთა მოდელს, რომელიც გამორიცხავს იდივიდუალური თავისუფლებისა და მათ შორის პიროვნების სექსუალობის გამოვლენის, პირადი სივრცის ორგანიზებისა და პირადი არჩევანის თავისუფლებას. თუმცა, ამ დანაკარგებს საბჭოთა კულტურულ გარემოში განიცდის არა მხოლოდ ქალი, არამედ ზოგადად ადამიანი. ამიტომაც საუბარი ქალის უფლებების საკითხზე, ავტომატურად ნიშნავს ადამიანის უფლებებზე საუბარსაც. თუმცა, არსებობს კიდევ ერთი სპეციფიკური საკითხი, რომელიც კონკრეტულად ქალის იდეას და ქალის

⁹⁹ Сталин И.В. Сочинения. Том 7; 10. Государственное издательство политической литературы, 1949

სახეს ეხება. სტალინური კულტურა ქალს მკაფიოდ მასკულინურ სახეს და ფორმას სძენს. იქნება ეს დედა, მუშა, გლეხი, თუ მეომარი - ნებისმიერ შემთხვევაში პერსონაჟი გავს მასკულინური ანატომიის მქონე ათლექს.¹⁰⁰

საბჭოთა სტალინური სახვითი ხელოვნება ამ ტენდენციებს არაჩვეულებრივად აირეკლავს.

ქართულ სოცრეალიზმში უმეტესად გლეხი ქალი გვხვდება. გლეხი ქალი ქართულ სახვით ხელოვნებაში ისედაც აქტიური პერსონაჟია. ქართველი მოდერნისტი მხატვრებისთვის იმერელი, გურული თუ აჭარელი გლეხის ქალი ადგილობრივი, ეთნოგრაფიული ატრიბუტების მატარებელი პერსონაჟები არიან. ეს მიდგომა შენარჩუნებულია კორნელი სანაძესთან, რომელიც მისთვის მანამდე ჩვეულ მიდგომებს ახალ რეპლიკებს ამატებს. 1932 წელს სანაძე ინტენსიურად ხატავს გლეხებს და მათ შორის ქალებს, მაგალითად აჭარელი ქალი მუსლიმურ სამოსში ჩადრით, უკანა ფონზე ახალგაზრდა ქალები, ზოგიერთი კითხულობს, ზოგიერთს მოსავალი მიაქვს. მთები მათ მიერ დახნული მიწევი. ნამუშევარს “ძველი და ახალი” ექია. ძველის და ახლის დაპირისპირება კომპოზიციაში და ასევე სათაურში წამოწევა - 30-იანი წლების სოცრეალიზმის ერთ-ერთი ბანალური ხაზია. უნდა მოვიგონოთ იგივე მოტივების სხვა ნამუშევრებიც - “აჭარელი ქალი” ან “აჭარელი ქალი ჩადრს იხსნის”.

ქალის ახალი სახის ფორმირების თვალსაზრისით 30-იანი წლების ქართული სოცრეალიზმის მხატვრებს შორის ყველაზე გამორჩეული თამარ აბაკელიაა. ალბათ ის არის ერთადერთი აღნიშნული პერიოდის ავტორებიდან, რომელიც სრულად იაზრებს დროის და მეთოდის მოთხოვნებს და რაც მთავარია, არ განიცდის ქალის ტიპისადმი ლირიკულ და ეგზოტიკურ ემოციებს, აბაკელია რადიკალურია ქალის ფორმისა და სახის შექმნის პროცესში. ქართულ სახვით ხელოვნებაში საერთოდ შეიძლება ცალკე მოვლენად ჩამოვაყალიბოთ “აბაკელიას ქალის ტიპაჟი”, რომელსაც აქვს სტილისტური კავშირი ანტიკური და აღორძენების პერიოდის ფირურულ აგებასთან, თუმცა, თუკი მას დავინახავთ კლასიკური

¹⁰⁰ სტალინური პერიოდის მასკულინური ქალის ტიპაჟს “დათბობის” შემდეგ ჩაანაცვლებს საბჭოთა ხელოვნებაში ქალის სახის მეორე რადიკალური ტიპის შემოსვლა - ნაზი, ინფანტილური სახე. ეროტიზმის ელემენტებით. შიშველი სხეულები, როგორც ნატურმორტის ობიექტები. უფრო ვრცლად: “ქალის სახე ქართულ სახვით ხელოვნებაში”. ს.კილასონია. ჰაინრიკ ბიოლის ფონდი. თბილისი. 2016

სოციალისტური რეალიზმის პროზაში, რასაც აბაკელია ქმნის, ის კლასიკური სოცრეალიზმია, რომელიც რუსულ სოცრეალიზმის მხატვრობაში, უკვე 20-იანი წლების მეორე ნახევრიდან გვხვდება და რომელიც საბოლოოდ - სტალინის პერიოდის ხელოვნებაში პათოსური ზეადამიანის სახეს იძენს და მთლიანად იცლება ეროვნული, ეთნიკური თუ სახასიათო თვისებებისგან.

აბაკელიას პერსონაჟებს ახასიათებთ ათლექტური სხეულები, ის სკულპტურულ ფორმა-ფიგურებს ქმნის. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამ ტენდენციის გამო ჩამოყალიბდა სკულპტორად. ჩვენი აზრით, აბაკელიას ქანდაკების კეთება სწორედ იმიტომ იზიდავს, რომ მას აქვს მოთხოვნილება, საკუთარი პერსონაჟები ენერგიით და ძალით დატვირთოს, ამ ენერგიას და ძალას მას ქანდაკების მასალა და განზომილებები. მოცულობითობა აძლევს. რის დანაკლისსაც ფერწერასა და გრაფიკაში განიცდის. იმის მიუხედავად, რომ დიდი ოსტატობით შეუძლია შუქრდილოვანი მოდელირებით მკაფიო და ზუსტი მოცულობების ილუზიის შექმნა. მას არ უნდა ილუზია, მისი პერსონაჟები ნამდვილ და მძიმე სხეულებს ითხოვენ.

მაგრამ ძალა, ენერგია და მნიშვნელობა მხოლოდ მასალით არ კონცენტრირდება. აბაკელია მიმართავს ექსპრესიულ ჟესტებს, ოპტიმიზმის გამომხატველ მიმიკებს. ქალები მშვიდად იღიმებიან და ამ დროს მათი ძლიერი სხეულები შეკავებულ ენერგიას გვაგრძნობინებენ. თამარ აბაკელიას სასურათე სიბრტყეს მთლიანად და ყოველთვის ფიგურა იკავებს. აბაკელიას გლეხები მიქელანჯელოს პერსონაჟებს გვანან, რომლებიც თავდაჯერებულობას, კმაყოფილებას და ქმედით ენერგიას ასხივებენ. ისინი უკვე გამარჯვებულები არიან, მაშინაც კი როცა ფრონტიდან მოსულ წერილს კითხულობენ ჩვილ ბავშვთან ერთად. ან როცა მოსავლით სავსე გოდრები უნდა წამოიკიდონ ზურგზე. (ილ.50,51)

თამარ აბაკელიას ქალი პერსონაჟი ქართული სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის პერსონაჟი ქალის ფორმირებას ახდენს, რომელიც ნამდვილად ძალიან გავს სოცრეალიზმის კლასიკური მოცემულობის პერსონაჟს ქალს. მასკულინური სხეული რომელიც გამეორებადია და არანაირ ინდივიდუალურ ან ექსკლუზიურ თვისებას არ ატარებს.

ქართულ სოციალისტურ რეალიზმში ქალი პერსონაჟის მხოლოდ ორი ტიპი გვაქვს. ეს არის გლეხი და ეს არის დედა. ქალი პერსონაჟი ჰარმონიულ კავშირში ბუნებასთან. რომელიც იღებს ბუნების ნაყოფს და დედა ჩვილთან ერთად. ეს მისი ნაყოფია, რომელიც უნდა გამოკვებოს იდეოლოგიით. სადღაც პარალელურად, საბჭოთა პლაკატები მას მიუთითებენ, როგორ აჯობებს ჩვილის გამოკვება (“დაიბანეთ მკერდის თავები!”).

მოსავლის აღება ქალი პერსონაჟის მიერ და ჩვილი ბავშვი ხელში. პირველის იკონოლოგიური ქვეტექსტი სავარაუდოდ უნდა უკავშირდებოდეს ნაყოფილერებას, მეორე - დედაშვილობის ყველაზე არქექტიპულ იდეას და შესაბამისად - სქემას. დედაშვილი - ქრისტიანულ სამყაროში რომელშიც ჩამოყალიბდა საბჭოთა კულტურა, აღნიშნული მოდელი ყველაზე მგრძნობიარე და გავლენიანი იკონოგრაფიული სქემაა. დედა-შვილის მოდელი მხატვრობაში განსაკუთრებულ აქტუალობას მეორე მსოფლიო ომის დროს იძენს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ომის სცენა პირდაპირი ილუსტრაციით იშვიათად გვხვდება, სოცრეალიზმი ოპტიმიზმს ავრცელებს, ამიტომაც იკონოგრაფიაში წინა პლანზე მოდიან ისინი, ვინც ზურგს უმაგრებენ მებრძოლეს. ცოლები, შვილები. მშობლები, ის საზოგადო მოღვაწენი, რომლებიც სიამაყის და იმედის გაღვივებას მოახდენენ.

ქალის უჩვეულო სახეს ქმნის მოსე თოიძე მეოცე საუკუნის 40-იანი წლების სურათში “ჩვენები იმარჯვებენ”. უჩვეულობა ვლინდება თამარ აბაკელიას ქალ პერსონაჟთან მიმართებაში. მოსე თოიძის სტილი - მხატვრული შესრულების მანერა ბევრად უკავშირდება კლასიკური რეალიზმის ენას. სახეზეა ოჯახის დიასახლისის თითქოს კონკრეტული ინდივიდის სურათი. მაშინ როდესაც თამარ აბაკელიას პერსონაჟები ტიპიური სტალინური ეპოქის პერსონაჟია, რომელშიც მებრძოლი და ანტიკური ღმერთის ალუზიები ერწყმის ერთმანეთს. მოსე თოიძის დედა მისი თანამედროვე ქალაური ყოფის გმირია. ერთ ხელში ჯანმრთელი, ცოცხალი და მხიარული ბავშვი უჭირავს, მეორეში - გაზეთი კომუნისტი. (ილ .56) წელან აღვნიშნეთ, რომ მეორე მსოფლიო ომის დროს, მხატვრობაში პერსონაჟებად გამოდიან ისინი, რომლებიც დარჩნენ. აქ საგანგებოდ უნდა გამოვყოთ ასაკოვანი გლეხების სახეები და დავუშვათ ვარაუდი, რომ გლეხი მშობლები კონკრეტულად ქართული სოცრეალიზმის გმირები არიან. რატომ ვარაუდი? იმიტომ რომ ჩვენ არ

გვაქვს შესაძლებლობა, საფუძვლიანად ვიკვლიოთ რუსული სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობა. გამოცემებში, რუსი მკვლევარების კვლევებსა და სხვადასხვა დისკუსიებში მსგავსი პერსონაჟის შესახებ საუბარი არ არის. თუმცა, დარწმუნებულები არ ვართ, რომ აღნიშნული მოსაზრება სხვა დროს არ გაბათილდება. ამიტომაც ჩვენ მხოლოდ იმას აღვწერთ, რასაც ადგილი აქვს ქართულ მხატვრობაში.

2.4. დასკვნა

კვლევა “სოცრეალიზმის იკონოგრაფია ქართული 20-50-იანი წლების ფერწერის მაგალითზე” - ჩვენთვის აღმოჩნდა უცნობი ტერიტორიის აღქმის და მასში საბაზისო საკითხების გამოკვეთის პროცესი.

უპირველესად გადავეყარეთ საერთაშორისო სამეცნიერო დისკურსებსა და ქართული სოცრეალიზმის მხატვრობის კვლევის გამოცდილებებს შორის აბსოლუტურ გათიშულობას. ჩვენი ერთ-ერთი პირველადი ამოცანაც სტალინური პერიოდის ხელოვნების შესახებ არსებული კონცეფციების ქართული სოცრეალისტური სახვითი ხელოვნების გამოცდილებასთან დაახლოება გახლდათ. ახლა კი რა გამოვლინდა ამ დაახლოების თუ შეხების მცდელობის პროცესში:

არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა: სოცრეალიზმი ყალიბდება, როგორც ავანგარდისტული უტოპიის ახალი რადიკალური ვარიაცია, თუ ის ავანგარდთან დაპირისპირებაში მის აბსოლუტურ წინააღმდეგობად გვევლინება და აბრუნებს იმ “დანაკარგებს”, რაც ავანგარდისტულმა წარსულის უარყოფის ვნებამ განაპირობა. იკვეთება სოციალისტური რეალიზმის, როგორც ტოტალიტარული კულტურის საკომუნიკაციო ენის როლი. სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის კვლევა ტოტალიტარიზმის ბუნების ანალიზის საშუალებად აღიქმება.

ყველა განხილული მოსაზრება მნიშვნელოვანია სტალინური და უფრო ფართოდ - საბჭოთა პერიოდის ზოგადი და კონკრეტულად რეგიონული, მაგალითად ქართული საბჭოთა ხელოვნების კვლევისთვის. მათ გარეშე შეუძლებელია კონკრეტული ნაწარმოების თუ ავტორის შემოქმედების განხილვაც. რადგანაც სახელოვნებო - შემოქმედებითი პროცესის ცენტრალიზირება, გულისხმობდა ხელოვნების ენაზე ერთადერთი და უნიკალური იდეის გავრცელებას. მაგრამ ამ საწყისის ბუნების გარკვევის შემდეგ, პროცესის კვლევის გარკვეულ ეტაპზე, ჩვენ ვაწყდებით ანალიზის მიღმა დარჩენილ ბუნდოვან საკითხებს.

ყოველი ავტორი მეთოდის დეფინიციას ახდენს საბჭოთა კავშირის ცენტრში ფორმირებული სახელოვნებო პროცესის კვლევის საფუძველზე და ისინი არ შორდებიან მოსკოვის ოლქის არტიტულ სცენას. უმეტესად იქმნება

შთაბეჭდილება, რომ ავტორებისთვის საბჭოთა კავშირის შიდა კულტურულ-პოლიტიკური ლანდშაპტების განსხვავებულობა გათვალისწინებული არ არის, ან მათი ინტერესის სფერო ჯერჯერობით მხოლოდ “ცენტრალური სოცრეალიზმი” წარმოადგენს. სოციალისტური რეალიზმი გავრცელდა მთელს საბჭოთა კავშირში. მათ შორის იქ, სადაც ავანგარდისა და სოცრეალიზმის მეთოდების შედარება ნაკლებად რელევანტურია. ის გავრცელდა ისეთ კულტურულ მოცემულობებში, რომელთა სახელოვნებო გამოცდილებაც ძალიან ბევრით განსხვავდებოდა რუსული იმპერიისა და შემდგომ ახალგაზრდა საბჭოთა კავშირის შემოქმედებითი პრაქტიკებისგან. ამის არაჩვეულებრივი მაგალითია ქართული საერო მხატვრობა როგორც მე-19-მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე, ასევე მე-20 საუკუნის 20-30-იანი წლების მონაკვეთში. საქმე გვაქვს განსხვავებულ მოცემულობებთან, როგორც ისტორიულ-პოლიტიკური კონტექსტით, ისე თუნდაც კონკრეტულად, სახვითი ხელოვნების გამოცდილების თვალსაზრისით.

ქართველი მოდერნისტი მხატვრების შემოქმედებაში ჩვენ თვალს ვადევნებთ დასავლეთ ევროპული მოდერნისტული ხელოვნების სტილისტურ და ღირებულებრივი სიახლეების გააზრებას. იქნება ეს კუბიზმი, ექსპრესიონიზმი, სიურრეალიზმი. თუ უფრო ადრე - იმპრესიონისტული ხედვის ნიშნების გამოვლენა. მაგრამ მთელს ამ სტილისტურ ძიებებში, ყველგან შენარჩუნებულია ფიგურისა და სივრცის ელემენტები და მათი კომპოზიციური ინტერპრეტაცია. ამიტომ გვაქვს ქართულ მოდერნიზმში შენარჩუნებული მკაფიო ჟანრების - პეიზაჟის, ნატურმორტის, პორტრეტის და ამ ჟანრების ინტერპრეტაცია მოდერნისტულ სტილისტური სამეტყველო ენაზე. ჩვენ აქ ვერ ვხედავთ ჟანრებისგან, ფიგურატივიზმისგან და ნარატივიზმისგან იმ რადიკალურ განტვირთვას, რომელსაც აღწევს მოდერნიზმის რუსული გამოცდილება რუსულ ავანგარდში. რუსულ ავანგარდისტულ მხატვრობაში სახეზეა მხატვრული ტრადიციისა თუ გამოცდილებისგან სრულიად თავისუფალი კუბუფუტურისტული, აბრსტაქტული, კონსტრუქტივისტული ან სუპრემატისტული სურათები.

შესაბამისად, რუსული და ქართული მოდერნიზმის ხელოვნება ორი განსხვავებული მიზნისა და ხასიათის არტისტული ტენდენციაა, შესაბამისად,

სოცრეალიზმის გაგება რუსული ავანგარდის ჭრილიდან ვერ ამოხსნის ქართული სოციალისტური რეალიზმის ბუნებას.

დაგვიანებულ ქართულ სოცრეალისტურ სახვით ხელოვნებაში გამოტოვებულია სოციალისტურისა და კლასიციისტური მოტივების ეკლექტური სინთეზის ფაზა. დიდებულება, კლასიკური ხელოვნების ელემენტებით გაჯერებული სისტემები, მშვენიერების, ჯანმრთელისა და ჯანსაღისგან ახალი საბჭოთა ადამიანის დაბადების მოტივები, რასაც ჩვენ ინტენსიურად ვხედავთ ადრეული სოცრეალისტური რეალიზმის მხატვრობაში, სუსტად ან საერთოდ არ ჩანს ქართულ სოცრეალისტურ ფერწერაში. აღსანიშნავია, რომ მსგავსი ტენდენციები იბადება მხოლოდ მეოცე საუკუნის 40-50-იანი წლების მიჯნაზე და მძაფრად 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, როდესაც ომის შემდგომი ნიჰილიზმის დასაძლევად ოპტიმიზმზე დაკვეთა არის მძლავრი. ამ ოპტიმისტურ, სიცოცხლით სავსე დინამიკას ჩვენ ვხედავთ აპოლონ ქუთათელაძის, რობერტ სტურუას და სხვების მხატვრობაში, თუმცა, ეს მაინც ვერ გადაფარავს ქართული სოცრეალისტური მხატვრობის, თუნდაც კონკრეტულად ფერწერის ზომიერ ან ნეიტრალურ ხასიათს.

ქართულ სოციალისტურ რეალიზმში ცენტრალური სოცრეალიზმისგან შემოტანილი იკონოგრაფიული მოდელებში შიდა ინტერპრეტაცია საკამაოდ მწირია. პათოსისა და ოპტიმიზმის ნაკლებობას განიცდის მთელი 20-30-40-იანი წლების ქართული მხატვრობა. ქართულ სოცრეალიზმში ნათელია მელანქოლიური და ტრაგიკული ხასიათი, რომელშიც ქრება სტალინური პერიოდის ცენტრალური სოცრეალიზმისთვის უპირობოდ ყველაზე მნიშვნელოვანი თვისება - ოპტიმისტური სადღესასწაულო განწყობა. თუ გამონაკლისებსა და გამორჩეულ ავტორებს თავს დავანებებთ და საერთო ტენდენციას გადავხედავთ, 30-იანი წლების ქართულ მხატვრობაში დომინანტურია ძველი თბილისის პეიზაჟები და ადგილობრივი ლოკალური კულტურის იდენტობის მატარებელთა პორტრეტები. გმირის ფორმირება ქართულ სოცრეალიზმში თითქმის გამორიცხავს ომის გმირისა თუ მუმის სახეს. აქ დომინანტური გლეხია, რომელსაც სულ თან ახლავს მკაფიოდ გამოკვეთილი ეროვნული - ქართული ნიშნები. ეს ნიშნები შეიძლება იყოს იმ გარემოში, პეიზაჟში, რომელშიც ის მოქმედებს, ან იყოს მის სახეზე, რომელიც სრულიად

განსხვავდება იმ ზოგადი საბჭოთა ადამიანის ტიპაჟისგან, რომელიც ყალიბდება ცენტრალურ სოცრეალიზმში.

ნაციონალიზმის წარმოჩენის ამოცანა, არ არის დაკავშირებული მხოლოდ საბჭოთა კავშირში ჩამოყალიბებულ ნაციონალიზმის საკითხთან. ქართულ ხელოვნებაში ის მუდმივად არსებობს და არასდროს ქრება როგორც თუნდაც მეორადი ამოცანა. ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც ყალიბდებოდა ქართული დაზგური საერო ხელოვნება, ანუ მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში ეროვნული გმირებისა თუ საზოგადოების მნიშვნელოვანი პირების წარმოჩენა, მე-19 საუკუნის ქართულ რეალიზმში, რომელშიც ქართული პეიზაჟისა და ქართველი გლეხის არქექტიპულ მოდელებს ქმნიან, ქართულ მოდერნიზმში, რომელიც ამოცანად ისახავს თანამედროვე დასავრული და ადგილობრივი - ეროვნული სივრცისა და მოცემულობის სინთეზირებას და ბოლოს ქართულ სოცრეალიზმში, რომელიც ყველაზე დიდი ვნებით იდეოლოგიურ დაკვეთას ქართულ ისტორიულ-ნაციონალურ კონტექსტებთან მისადაგებაში ახდენს. იქნება ეს რევოლუცია, ბელადი, სამყარო, რომელიც ინდუსტრიალიზაციას განიცდის, თუ საბჭოთა კავშირის წარმატება - ყოველი ეს თემა მიჯაჭვულია ქართულ-ეროვნული მოტივებით გაჯერებულ ნიადაგზე.

თუკი სოციალისტური რეალიზმის, როგორც მხატვრული მეთოდის დიაპაზონის მიხედვით შევაფასებთ, ქართულ სოციალისტურ რეალიზმს, იმის გათვალისწინებით, რომ ქართულ სოცრეალისტურ მხატვრობას გამოტოვებული აქვს საბჭოთა ავანგარდის, შემდგომ სტალინური იმპერიული სტილის (კლასიკური ხელოვნების) კულტურული გავლენები, იმის გათვალისწინებით, რომ ქართველ ავტორებს შორის ძალიან ცოტაა ისეთი, რომელიც გულწრფელად უთანაგრძნობს ხელოვნების საბჭოთა იდეოლოგიურ პათოსს, სულ 2-3 ავტორის გარდა, ქართული სოცრეალისტური ხელოვნება მთლიანობაში ამ მეთოდის კრიტერიუმებით წარმატებული პროექტი არ არის. სტილის ნიშნების თვალსაზრისით ის სუსტია, რადგანაც მასში არ იკვეთება საბჭოთა მითოლოგიის მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციები, ის პათოსი, ის ტემპერამენტი, ის დინამიკა, რომელსაც უნდა შეენარჩუნებინა რევოლუციური განვითარების და წინსვლის სულისკვეთება და შეექმნა შესაბამისი სურათი.

სოცრეალიზმის მეთოდის კანონებთან მიმართებაში ცდომილებები ქართული ვიზუალური ხელოვნებისთვის ყველაზე მცირე დანაკარგია. საქმე იმაშია, რომ სახვით ხელოვნებაში ჩამოყალიბებული მრავალწლიანი ავტომატურობა, ერთგვარი რუტინა, რომელიც ჩვეულებრივ არ არსებობს შემოქმედებით პროცესში; სახელოვნებო გამოცდილების მრავალწლიანმა დისტანცირებამ კრიტიკული და წინააღმდეგობრივი აზრისგან, ვიზუალურ ხელოვნებაში შეამცირა საინტერესო ინდივიდებისა თუ მხატვრული ნაწარმოებების მასშტაბი და რაოდენობაც კი, მთლიანობაში მოახდინა ხელოვნების პროცესისა თუ არსის პროფანაცია. უკვე პოსტსაბჭოთა საქართველოში არტისტული დისკურსის ცენტრი გახდა უცნობი ტერიტორია, უცნობი პროცესებთან თვითიდენტიფიკაცია, არასდროს მომხდარა გლობალურ არტისტულ სცენაზე საკუთარი გამოცდილების ფუნდამენტური გააზრება.

ჩნდება ეჭვი, რომ სოცრეალისტური ხელოვნება, ანუ ის, რაც თავისთავად იყო ანაქრონიზმი დასავლურ მოდერნისტული ტენდენციებთან მიმართებაში და თავისთავად იყო ძველი დროის პრინციპით შექმნილი მითოლოგიური სისტემა, ქართულ - კავშირის პერიფერიულ სივრცეში კიდევ ერთხელ გადაიწერებოდა. სოცრეალისტური ვიზუალური მითები ჩვენთან ნაციონალისტური თემების წინ წამოწევის მიზნით “ყალბდებოდა”.

ჩვენი კვლევის მნიშვნელოვანი ნაწილი დაეთმო ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევების იმ ტენდენციებს, რომელიც სოცრეალიზმის ფორმირების დროს და მას შემდეგ ყალიბდებოდა. სოციალისტური რეალიზმის მხატვრობის მკაფიო და გამეორებადი იკონგრაფიული გამოსახულებების და ამ გამოსახულებებში არსებული ქვეტექსტების და ნარატივების არსებობა, ჩვენი აზრით, იწვევს ისეთი მეთოდოლოგიის რეანიმაციის აუცილებლობას, როგორც არის იკონოგრაფიულ-იკონოლოგიური მეთოდი, რომელიც ნაწარმოების ანალიზს მკაფიო სამ შრედ მოიაზრებს - იკონოგრაფიულ აღწერა, იკონოგრაფიული ანალიზი და ყოველივეს ინტერპრეტაცია. პანოვსკისეულ ინტერპრეტაციას ჩვენ ბევრად თანამედროვე გამოცდილება - ბელტინგის მიერ გამორჩეული - ხელოვნების ნაწარმოების მისივე კონტექსტში დანახვის შესაძლებლობა მივუსადაგეთ. შესაბამისად, სწორედ ამიტომ ფერწერული გამოსახულებების კომპოზიციური სქემების აღწერის გზით ჩვენ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ამ ნაწარმოების გამომწვევ მიზეზებსა და იმ

კულტურულ სივრცეზე, რომელთანაც აღნიშნული ნაწარმოებში წამოჭრილი პრობლემა იკვეთება.

სოციალისტური რეალიზმის სახვითი ხელოვნების განვითარების გზა არ ყოფილა ერთგვაროვანი. ის იცვლებოდა არა მხოლოდ დროში, არამედ სივრცეშიც. ცენტრალური სოცრეალიზმი შეიცვალა კავშირის პერიფერიაში. ამ ცვლილებას ისტორიულ-ეროვნული ძველი მისიის - ეროვნული იდენტობის ფორმირების დაუსრულებელი პროექტის ნიშნები აქვს, გვან საბჭოთა კავშირის კულტურაში კი ქართულ-ეროვნულ მისიას ემატება საბჭოთა ნაციონალიზმის ნიშნები.

ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიის ნარატივებში ქართული სოციალისტური რეალიზმის საკითხი აღქმულია, როგორც ეროვნული ხელოვნების დამაბრკოლებელი ბარიერი. მაგრამ რა განავითარა და რა შეაფერხა ქართულ ხელოვნებაში ეროვნული შინაარსისა და იდენტობის ფორმირების ვალდებულებამ, ამ საკითხს ჯერ არავინ შეხებია. ჩემთვის ნათელია, რომ ქართული სახვითი ხელოვნება მეოცე საუკუნეში თავისუფალი არ ყოფილა პოლიტიკური დავალებისგან. ეროვნულ- ქართული ამოცანა თუ საბჭოთა კულტურის მისია, ცალ-ცალკე და მათი სინთეზი - ხელოვნება ამ ტენდენციების ჭიდილის ველია. ამ ველზე მუდმივად მარცხდებოდა არტისტის, ავტორის თავისუფლების და დამოუკიდებლობის შესაძლებლობა.



†



2



3



4



5



6



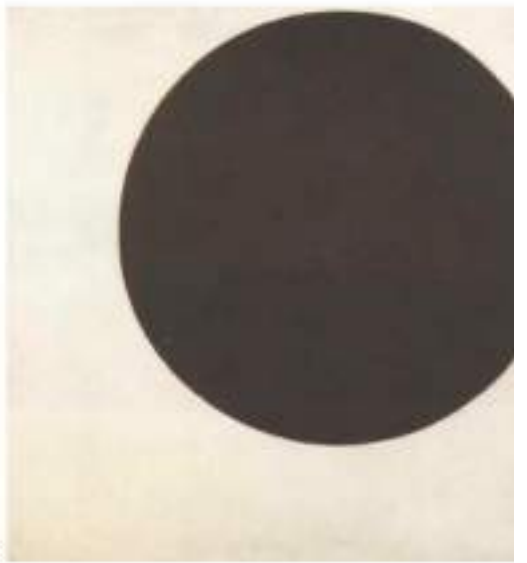
7



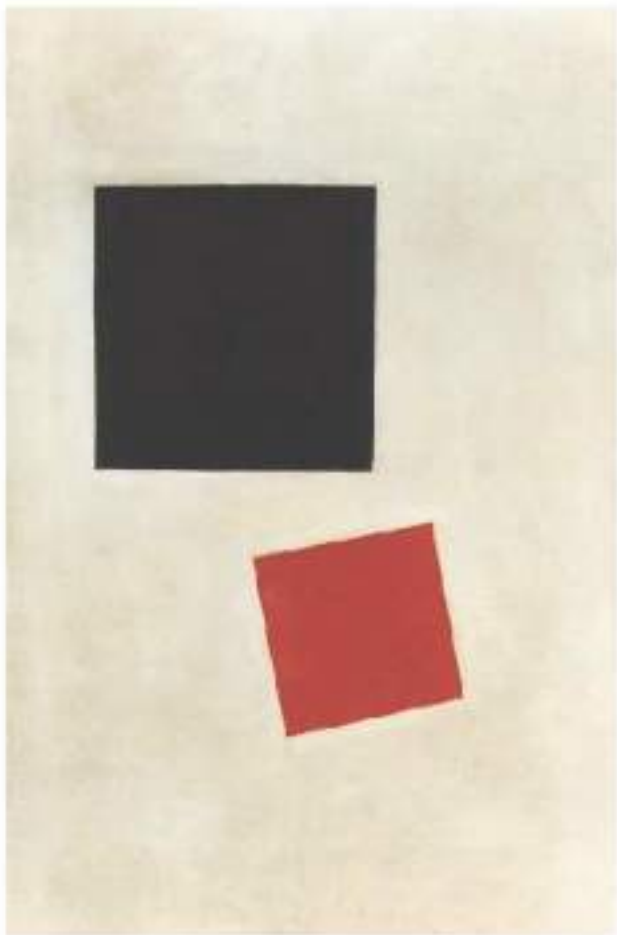
8



9



10



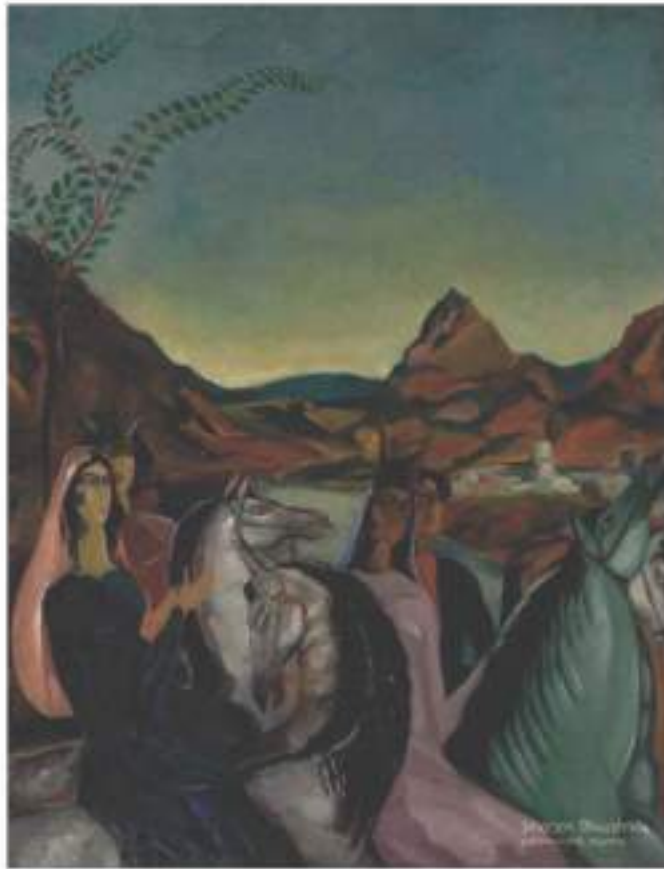
11



11



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22

123



23



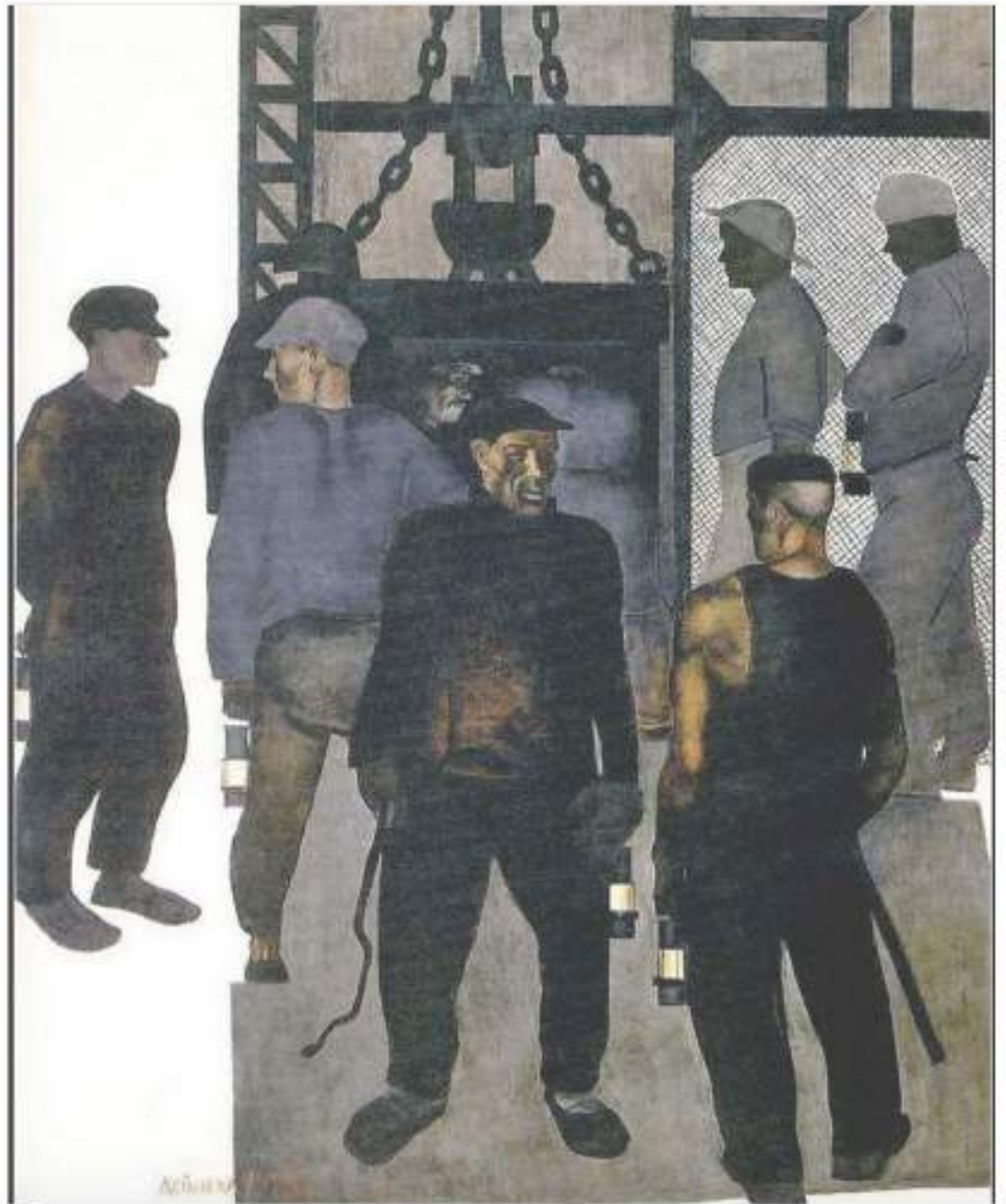
24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



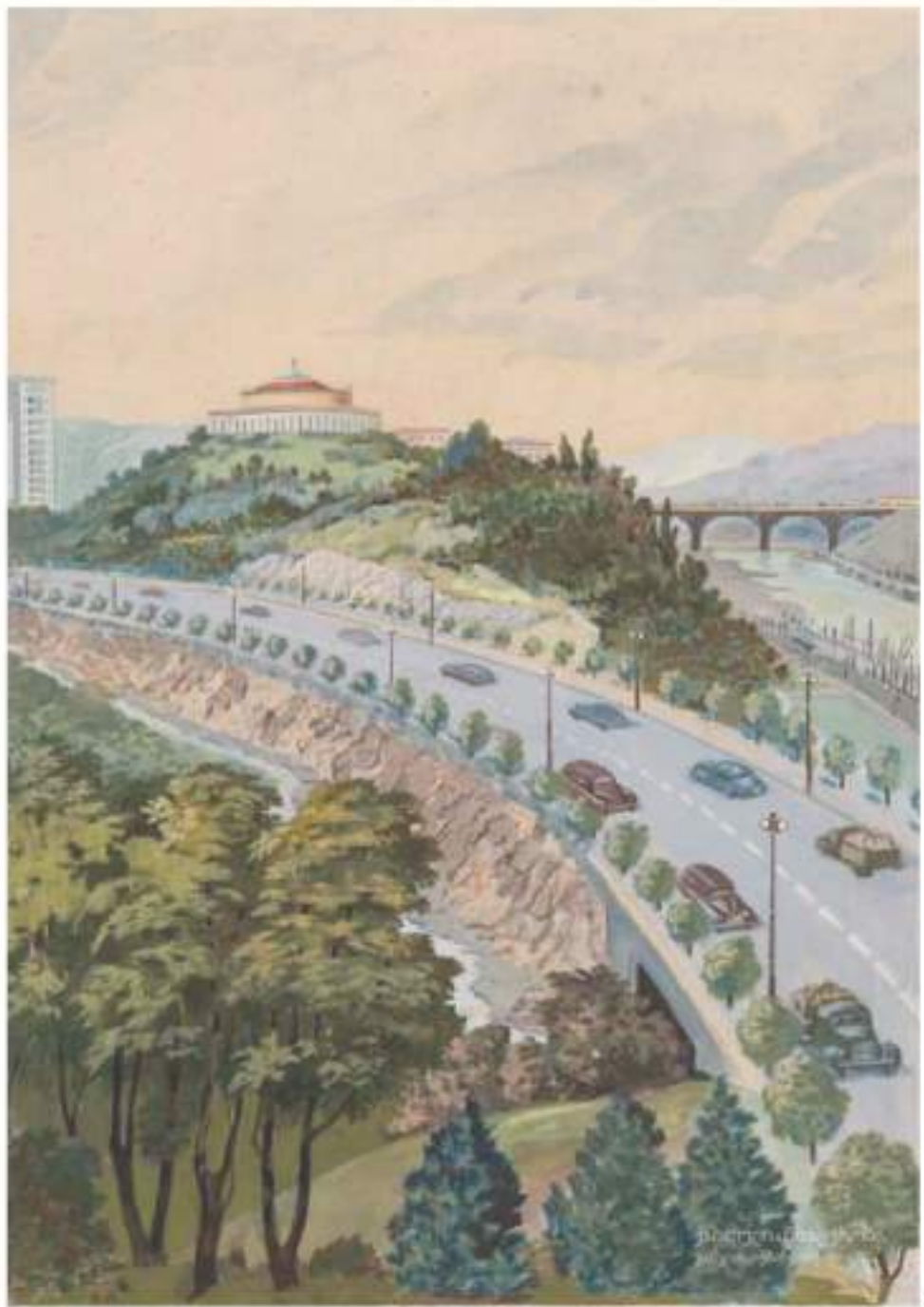
34



35



36





38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48





50



51



52



53



54



55



56

ბიბლიოგრაფია

Benjamin, Walter. Moscow Diary. Harvard University Press, 1986.

Erwin Panofsky . Studies In Iconology: Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance. Harper & Row. 1972

Gide, Andre. Return From The USSR. ebook. amazon. 2007.

Heidegger, Martin. Der Ursprung des Kunstwerkes . Stuttgart : P. Reclam, 1960

Johann Konrad Eberlein. Inhalt und Gehalt. Kunstgeschichte: Eine Einführung. Berlin Reimer. 7. Edition 2008

Малевич, Казимир. Супрематизм. По лестнице познания. Академический проект, 2020 г.

ბენიამინი, ვალტერ. ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში. ილიას უნივერსიტეტი. თბილისი. 2013

ბოდრიარი, ჟან. სიმულაკრები და სიმულაციები. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისი. 2013

წითელი ტერორი და ქართველი მხატვრები. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი. თბილისი. 2019.

Arendt, Hannah. The Origins of Totalitarianism. New York: Meridian Books, 1958. Print.

B.Berenson. Florentine Painters of the Renaissance, New York/London. 1909.

Barthes, Roland. Mythologies.Hill and Wang; ebook. amazon. 2013

Belting, Hans. Das Werk im Kontext. Kunstgeschichte: Eine Einführung. Berlin Reimer. 7. Edition 2008

Bryson, William Norman. *Vision and painting : the logic of the gaze*. New Haven : Yale University Press. 1993

Clark , Katerina. *The soviet novel. history as ritual*. Chicago: University of Chicago Press, 1981

Ernst Cassirer. *The Philosophy of Symbolic Forms*. Routledge. 2020

Golomstok, Igor. *Totalitarian Art*. HarperCollins Publishers, 1990

Groys , Boris. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. ebook. 2014

Groys , Borys. *Gesamtkunstwerk Stalin*. Hanser, Carl GmbH + Co. 1988. p46.

Günther, Hans. *Archetypes of Soviet Culture. "The Socialist Realist Canon"*. St. Petersburg. 2000

Belting, Hans. *Das Werk im Kontext. Kunstgeschichte: Eine Einführung*. Berlin Reimer. 7. Edition 2008. p: 229 - 246

Dilly, Heinrich. *Kunstgeschichte: Eine Einführung*. Reimer, Dietrich, 2008.

Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History*. 1915.

Eberlein, Johann Konrad. *Inhalt und Gehalt. Kunstgeschichte: Eine Einführung*. Berlin Reimer. 7. Edition 2008.

Kunstgeschichte: Eine Einführung. Berlin Reimer. 7. Edition 2008.

Lessing, Gotthold Ephraim, and Edward Allen McCormick. *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.

Magamedov, Khan. *VHUTEMAS: MOSCOU, 1920-1930*. Paris: Editions du Régard. 1990.

Warnke, Martin. *Art History: An Introduction (in Ger: Kunstgeschichte: Eine Einführung)*. Reimer, Dietrich, 2008.

Mitchell, William John Thomas. Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago: U of Chicago P, 1986.

ROUGE - ART ET UTOPIES AU PAYS DES SOVIETS - Catalogue (RMN ARTS DU 20E EXPOSITIONS) le Grand Palais , 2019

Sers, Philippe. Totalitarisme et avant-gardes: au seuil de la transcendance. Paris; les Belles lettres; 2001

Tertz, Abram. On Socialist Realism. New York, Pantheon; First American Edition, 1960

The Conflicted Origins of Soviet Visual Media: Painting, Photography, and Communication in Russia, 1925-1932, Cahiers du Monde russe, 56/2-3, Avrilseptembre 2015: 401-428.

Dvorjac, Max. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München. 1924

Kemp, Wolfgang. Kunstwerk und Betrachter. Kunstgeschichte: Eine Einführung. Berlin Reimer. 7. Edition 2008.

Паперный , Владимир. Культура Два. «НЛО», 2016

აპოლონ ქუთათელაძე. კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო. თბილისი. 2014.

არსენიშვილი, ირინა. ქართული დაზგური ფერწერა XVIII საუკუნის მეორე ნახევარი-XX საუკუნის 10-20-იანი წლები. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი. თბილისი. 2018

დავით კაკანაძე. თბილისი. სეზანი. თბილისი. 2019.

ი.აბესაძე. ქ.ბაგრატიშვილი. დიმიტრი შევარდნაძე. საქართველო. თბილისი. 1998.

კირილე ზდანევიჩი. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი. თბილისი. 2018.

მ.ციციშვილი. ნ.ჭოლოშვილი. ქართული მხატვრობა განვითარების ისტორია.
XVIII-XX საუკუნეები. ივ. ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
თბილისი. 2013.