

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტი

თბილისი 0108 საქართველო

XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის 20–იანი წლების გერმანული სახელოვნებო

განათლების სისტემის კავშირი ქართულ სამხატვრო განათლებასთან

შორენა ფხაკაძე

წარმოდგენილია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის

მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი ირინე აბესაძე

2014 წლის 30 ივნისი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტი  
ახალი და უახლესი ქართული ხელოვნების პარადიგმები მსოფლიო კულტურის კონტექსტში

ჩვენ, ქვემოთ ხელის მომწერნი ვადასტურებთ, რომ გავეცანით შორენა ფხაკაძის მიერ  
შესრულებულ ნაშრომს დასახელებით: „XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის 20–  
იანი წლების გერმანული სახელოვნებო განათლების სისტემის კავშირი ქართულ სამხატვრო  
განათლებასთან“ და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა,  
ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას დოქტორის  
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

რეცენზენტები: ცისია კილაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ეკა კიკნაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ შესაბამისი დასახელების ნაშრომის გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს.

ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის და არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე მეთოდით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე. ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებული საავტორო უფლებებით დაცულ მასალებზე მიღებულია შესაბამისი ნებართვა (გარდა მცირე ზომის ციტატებისა, რომლებიც მოითხოვენ სპეციფიურ მიდგომას ლიტერატურის ციტირებაში, როგორც ეს მიღებულია სამეცნიერო ნაშრომების შესრულებისას) და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

## რეზიუმე

სადოქტორო ნაშრომი „XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის 20-იანი წლების გერმანული სახელოვნებო განათლების სისტემის კავშირი ქართულ სამხატვრო განათლებასთან“ მოიცავს დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპული, გერმანული და ქართული სახელოვნებო განათლების ისტორიასა და კავშირს ერთმანეთთან XIX-XX საუკუნეების მიჯნიდან XX საუკუნის 20-იანი წლების ჩათვლით.

პროფესიული სამხატვრო განათლება ევროპაში სათავეს 1585 წლიდან იღებს, როდესაც კარაჩებმა ბოლონიაში დააარსეს „სწორ გზაზე მდგართა აკადემია“, რომელმაც საფუძველი დაუდო ე. წ. ბოლონიის სკოლას. მათ მიერ აკადემიაში შემუშავებული სწავლების მეთოდები მომავალში სანიმუშო გახდა ყველა სხვა აკადემიისათვის.

აუცილებელია განვსაზღვროთ ტერმინ „სკოლის“ ორმაგი მნიშვნელობა: სკოლა, როგორც საგანმანათლებლო ინსტიტუცია და სკოლა, როგორც ამა თუ იმ მხატვრის მიერ შექმნილი ხატვის მანერა, რომელსაც მიმდევრები ჰყავს, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სკოლა, როგორც მხატვრული მიმართულება.

ბოლონიის სკოლამდეც ევროპაში არსებობდა ბევრი სხვა სკოლა, რომელთა დამსახურებაც უდიდესია მსოფლიო ხელოვნების წინაშე. ასეთია ფლორენციის სკოლა, რომელმაც სამყაროს მისცა დასავლეთ-ევროპული მხატვრობის პაპად წოდებული ჯოტო დი ბონდონე, ვენეციის სკოლა, რომელიც ხასიათდება განსაკუთრებულად გამორჩეული ფერწერულობით, მეტად საინტერესოა ჰოლანდიური - ნიდერლანდური და ფლანდრიული სკოლები.

დიდი როლი დასავლეთ ევროპის სახვითი ხელოვნების ისტორიაში ენიჭება ფრანგულ ფეწერულ სკოლას.

ინტერესის საგანს წარმოადგენს ასევე ესპანური ფერწერული სკოლა, რომელშიც წამყვანი ადგილი უჭირავს სევილიას. ასევე დიდია ვალენსიისა და მადრიდის სკოლების მნიშვნელობა და დამსახურება.

განსაკუთრებულია გერმანული სამხატვრო აკადემიების როლი და დამსახურება დასავლეთ ევროპისათვის. დიუსელდორფისა და შემდეგ მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიებმა დიდი როლი ითამაშეს ევროპული სამხატვრო აზროვნების განვითარებაში.

მიუნხენის აკადემიამ მსოფლიოს მისცა მიუნხენური „სეცესიონი“ და სწორედ მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში მიიღეს სამხატვრო განათლება ქართული რეალისტური ფერწერის ფუძემდებელმა გიგო გაბაშვილმა, დიმიტრი შევარდნაძემ და ქართული წყაროების თანახმად, დავით გურამიშვილმაც. მათ დიდი როლი ითამაშეს ქართული სამხატვრო აკადემიის დაარსებასა და ფორმირებაში. გერმანიის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს უმაღლეს სამხატვრო სასწავლებელში მიღებული განათლება აღნიშნულმა მხატვრებმა თბილისის სამხატვრო აკადემიის მოდელის ჩამოყალიბებისას გამოიყენეს.

საქართველოში სახვით ხელოვნებას განვითარების ხანგრძლივი ისტორია აქვს, მაგრამ პროფესიული სამხატვრო განათლების ფორმებისა და სასწავლებლების ჩამოყალიბება XIX საუკუნის დასასრულს უკავშირდება. პირველი ნაბიჯები გადაიდგა მაშინ, როდესაც ქართველმა და XIX საუკუნის მიწურულს საქართველოში მცხოვრებმა არაქართველმა მხატვრებმა დააარსეს კერძო სამხატვრო სკოლები. მათ შორის იყვნენ: გიგო გაბაშვილი, ოსკარ შმერლინგი, ი. შამშინოვი, მოქანდაკე იაცუპსკი და სხვები.

1818 წელს თბილისში დაარსდა სამხატვრო სკოლა. სამხატვრო სკოლაში (ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით) მასწავლებლობდნენ: ლ. თ. პრემაცი, პ. დ. შიშკოვი, ნ. ა. კიუი, 1889 წლიდან ლ. კ. ლონგო.

1922 წელი უმნიშვნელოვანესი თარიღია ქართული სამხატვრო განათლების ისტორიაში. ეს არის თბილისის სამხატვრო აკადემიის დაარსების თარიღი. აკადემია წარმოადგენდა არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ ამიერკავკასიაში პირველ უმაღლეს სამხატვრო სასწავლებელს. აკადემიის პირველი რექტორი გახდა ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ფუძემდებელი გიორგი ჩუბინაშვილი.

თბილისის სამხატვრო აკადემიას რთულ პირობებში უხდებოდა პირველი ნაბიჯების გადადგმა. ქვეყანაში ახლად დამყარებული საბჭოთა მმართველობა ითხოვდა აკადემიის ახალი იდეოლოგიის შესაბამისად ფორმირებას. აკადემიაში სწავლობდა ბევრი არაქართველი სტუდენტი, რამაც განაპირობა სწავლების რუსულ ენაზე წარმართვა. ამან გამოიწვია ქართველ სტუდენტთა უკმაყოფილება. საჭირო გახდა აკადემიის რეორგანიზაცია, რომელიც განხორციელდა 1923-1924 წლებში.

აკადემიის დაარსების ერთ-ერთი ინიციატორი იყო დიმიტრი შევარდნაძე, რომელსაც პროფესიული, სამხატვრო განათლება მიუზნენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში ჰქონდა მიღებული. მან ქართული რეალისტური მხატვრობის ფუძემდებელთან გიგო გაბაშვილთან და დავით გურამიშვილთან ერთად, დიდი წვლილი შეიტანა ქართული პროფესიული სამხატვრო განათლების ქართული კერის ფორმირებაში.

„ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ ჩამოყალიბების დღიდან, საზოგადოების დღის წესრიგში იდგა სამხატვრო აკადემიის დაარსების საკითხი. საქართველოს სამხატვრო აკადემია (ასეთი იყო მისი თავდაპირველი სახელწოდება - შ. ფ.) დაარსდა განათლების სახალხო კომისარიატის 1922 წლის 8 მარტის დადგენილებით. დადგენილებაში აღნიშნულია, რომ „აკადემია, აგებული ცოცხალი ბუნების შესწავლის პრინციპებზე, არსდება იმ მიზნით, რომ ხელი შეუწყოს პლასტიკური ხელოვნების ყველა დარგის შესწავლას საქართველოში“.

დაარსებისთანავე აკადემიაში შეიქმნა 4 ფაკულტეტი: მხატვრობის, ქანდაკების, ხუროთმოძღვრებისა და გრაფიკის. აღნიშნული ფაკულტეტების დეკანები გახდნენ: ა. ფოგელი (ფერწერის), ი. ნიკოლაძე (ქანდაკების), ა. კალგინი (ხუროთმოძღვრების), ი. შარლემანი (გრაფიკის).

როგორც აღვნიშნეთ, არაქართულ ენაზე წარმართულმა სწავლის პროცესმა, რაც განპირობებული იყო არაქართველი სტუდენტების დიდი ნაკადით და ასევე იმით, რომ სასწავლებელში ჭარბად იყვნენ არაქართველი პროფესორ-მასწავლებლები, ასევე სიცივემ და სივიწროვემ შენობის კედლებში გამოიწვია სტუდენტებსა და პროფესორ-მასწავლებლებს შორის უთანხმოება. შეიქმნა საგანგებო კომისია, რომელმაც შეისწავლა აკადემიის მუშაობა და დასკვნის საფუძველზე ცხადი გახდა, რომ აუცილებელი იყო აკადემიის რეორგანიზაცია. რეორგანიზაცია განხორციელდა 1923-1924 წლებში.

რა კავშირია ქართულ და გერმანულ სახელოვნებო განათლებას შორის? წინამდებარე ნაშრომის მიზანია აღნიშნული კავშირების მოძებნა და ამ კავშირების ხასიათის განსაზღვრა. გამომდინარე იქედან, რომ აკადემიის დაარსებაში და რეორგანიზაციაში დიდი წვლილი შეიტანეს გერმანულ აკადემიაში განათლებამიღებულმა ქართველმა მხატვრებმა, ცხადი ხდება, რომ ისინი ცდილობდნენ უცხოეთში, კერძოდ გერმანიაში მიღებული გამოცდილება

გამოყენებინათ ქართული სამხატვრო განათლების კერის ფორმირებაში. დასავლეთ ევროპიდან მათ შემოიტანეს ის ტრადიციები, რომლებიც ასაზრდოებდნენ გერმანულ ხელოვნებას. ქართულ ხელოვნებაში მათ დაამკვიდრეს ახალი ჟანრები, ახალი თემები. თუმცა, ამავდროულად გასათვალისწინებელია ისიც, რომ თბილისის სამხატვრო აკადემიის განათლების სისტემის ჩამოყალიბებაში დიდი მონაწილეობა მიიღეს ქართველ მხატვრებთან ერთად, გერმანული წარმოშობის მხატვრებმა: ოსკარ შმერლინგმა და იოსებ შარლემანმა. ისინი თბილისის სამხატვრო აკადემიის პირველი პროფესორების რიგში იყვნენ.

განუზომელია მათი დამსახურება ახალი ქართული სახვითი ხელოვნებისა და ქართული სახელოვნებო განათლების ფორმირების საკითხში. მათმა ძალისხმევამ შედეგი გამოიღო და ქართული ხელოვნება განვითარების სრულიად ახალ გზაზე გავიდა.

## Resume

The doctorate work „The connection of nineteenth-twentieth German Arts education system with Georgian Arts“ includes history of west European, German and Georgian Arts connection with each other abutment nineteenth-twentieth centuries including twentieth century twenties.

Professional art education in Europe have originated since 1585, when Karacci had established „The Academy of stannading on right track“ in Bologna, which had initiated the so-called Bologna school. The methods of teaching in academy become sample for all other academies.

It is necessary to define double meaning of the term „the school“. The school as educational institution, and the school as a manner performed by the artists, which has followers, if the school as art direction.

There was many schools before Bologna school, which merit is largest world of art. Such as Florence school, which gave world the head of West – European Giotto Di Bondone, Venice school which is characterized by particular distinctive painting. It is very interesting Dutch and Flanders schools.

In West European fine art history plays a significant role French painting school.

Subject of interest is also Spanish painting school in which a leading place occupies Sevilla. Also of great importance are Valencia and Madrid schools.

It is special German art academy role and merit for West Europe. Dusseldorf and the Munich visual art academies played an important role for development of European art thought. Munich academy gave „the secession“ to the world. The founder of Georgian realistic Gigo Gabashvili had used academy education for formation of Georgian art academy.

In Georgia visual art has long development history. The first steps have been taken while Georgian and non-Georgian artists founded as private art schools. Among them were Gigo Gabashvili, Oscar Shmerling, I. Shamshinov, sculptor Iatsupski, and others.

In 1818 it founded art school in Tbilisi. L. T. Premats, P. D. Shishkov, N. A. Kiui were teaching in art school and L. K. Longo since 1889.

1922 year is very important date in art school education history. It is date of foundation. The academy was first, not only in Georgia, but across the Caucasus. The first rector of academy was founder of Georgian art science Giorgi Chubinashvili.



Tbilisi art academy had step in difficult conditions. The new soviet rule had requested to form new ideologies. Many non-georgian students studied in academy, that is why the teaching was conducted into Russian. This resulted Georgian students dissatisfaction. It became necessary reorganization of academy, which realized in 1923-1924 years.

One of the initiator of foundation academy was Dimitri Shevardnadze, which was educated in Munich academy of fine arts.

He made a great contribution in Georgian professional academy of fine arts with working Gigo Gabashvili and David Guramishvili.

Georgian art academy (it was its first name), founded by the Georgian commissiore 1922 8 of Murch resolution. It had aimed to learn all sectors of plastic in Georgia.

There were 4 faculties: painting, sculpture, architecture and shedule. The deans of these faculties were A. Vogel (painting), I. Nikoladze (sculpture), A. Kalgin (architecture) and I. Sharlemann (shedule).

As we mentioned non-Georgian students and professor's large number, cold and narrowness caused disagreement. It was necessary reorganization of academy. Reorganization implemented in 1923-1924 years.

What connection is between Georgian and German art education? The goal of this thesis is to find the contacts and identifying the traits. Clearly the artists were trying to use their experience to form Georgian art education hearth. It had established new genre, new topics. With Georgian artists it has participation german artists Oscar SHmerling and Joseph Sharlemann.

It is invaluable their merit in from new Georgian visual arts.

Their efforts produced results in Georgian art education. And Georgian art passed completely on a development of new road.

## Resümee

Die Doktorarbeit, „Analyse des Deutschen Kunst Lehrsystems am Ende des XIX- und Anfang des 20 Jahrhunderts und deren Vergleich mit der georgischen Kunstlehre“ besteht aus der Geschichte west Europa, Deutschland und Georgien und Verbindung.

Professionelle künstlerische Ausbildung beginnt in Europa im Jahre 1585, wenn karacci in Bologna begründete Akademie im der richtigen Straße stehenden. das war eine Grundlage für die Begründung der Schule des Bolognas. di Methoden, di sie in der Schule bearbeiten, war Beispiel für alle Akademien in Europa.

Es ist notwendig, um Termin Schule doppelte Bedeutung zu feststellen. die Schule, als ausbildende Institution und Schule, als künstlerische Richtung.

Vor der Schule Bologna existieren in der Europa viele andere Schulen, die sehr großen Verdienste haben gegenüber vor der Kunst der Welt. Solche ist die Schule der Florenz, der der Welt gab Goito di Bondoner ´so genannt Der Papst des Westens Malerei, die Schule Venedig, die charakterisierte eigenartige Malerei. Besonders interessanten sind Niederländische - Flamandische und Hollandische Schulen.

Die große Rolle in der Geschichte der west Europäische Kunst spielt französische Schule der bildenden Kunst.

Die Sache des Interesses ist auch malerische Schule der Spain, in deren des führendes Platz hat Sevilla. es ist auch sehr groß der Bedeutung und Verdienst der Schulen Valencia und Madrid.

Besonders groß ist die Rolle und Verdienst der deutschen Akademien der bildenden Künste für das Westen Europa. Düsseldorfer und dann Münchner Akademien der bildenden Künste spielten eine große Rolle für die Entwicklung des europäischen malerischen Denkens. Die Akademie der bildenden Künste München gab der Welt die so genannte Münchner Sezession und eben in der Akademie der bildenden Künste München bekamen malerische Ausbildung der Gründer der Georgien realistischen Malerei Gigo Gabaschvili, Dimitri Schewardnadse und David Guramischvili. Sie Spielten eine große Rolle für die Gründung der georgischen Akademie. Die Ausbildung, die sie in der eine von der besten Akademien des Deutschland bekamen, verwenden sie für das Modell der georgischen Akademie.

In Georgien die bildende Kunst hat eine dauernde Geschichte, aber die Formulierung der Formen und Lehranstalten verbindet des Endes des XIXßten Jahrhunderts. Die erste schritten machten die ausländische Maler Oscar Schmerling, I. Schamschinov, Bildhauer Iazupski usw.

Im Jahre 1818 in Tiflis gründete Malerische Schule. In der malerischen Schule mit chronologische folgerichtig arbeiteten L. T. Premazz, P.D. Schischkov, N. K. Kiui, seit 1889 L. K. Longo.

Das Jahr 1922 ist ein wichtigstes Datum in der Geschichte der georgischen Ausbildung in Sphäre der Kunst. Das ist das Datum der Begründung der Akademie der bildenden Künste in Tiflis. Die Akademie war nicht nur in Georgien, sondern auch in Südkaukasus die einzige Akademie. Der erste Rektor der Akademie war der Gründer der georgischen Kunstwissenschaft Giorgi Chubinaschwili.

Die Akademie der bildenden Künste Tiflis machte dem ersten Schritte in die schweren Bedingungen. Im Land die neu herstellende die sowjetische Gesellschaftsordnung verlangte die Formierung der Akademie gemäß der neuen Ideologie. In der Akademie lernten viele nicht georgische Studenten, das bestimmte die Lenkung das Lernprozess auf der Unzufriedenheit der Georgien Studenten. Notwendig war die Reorganisation der Akademie, die realisierte im Jahren 1923\_1924.

Eine von den Initiatoren für Begründung der Akademie war Dimitri Schewardnadse, die berufliche, malerische künstlerische Ausbildung in der Akademie der bildenden Künste München bekam. er mit dem Begründer georgischen realistischen Malerei Gigot Gabaschwili und David Guramischvili spielte eine große Rolle für die Begründung und Formierung der georgischen Akademie.

nach der Begründung der Gesellschaft der Georgien Künstler in der Tagesordnung der Gesellschaft stand die Frage der Begründung der Akademie. Malerische Akademie Georgien \_ das war der ersten Name der Akademie \_ begründete mit dem Resolution der Gesellschaft der volkskische Ausbildung am 8 März 1922.

In der Akademie stifteten 4 Fakultäten Malerei, Bildhauer, Architektur und Graphik. die Dekanen diese Fakultäten wurden A Fogel\_ Malerei, I. Nikoladse\_ Bildhauer, A. Kalgin \_ Architektur und I. Scharlemann \_ Graphik.

Wie wir schon sagen, der Lernprozess richtete auf der russischen Sprache. und die Ursache war ausländische Studenten und Professoren. auch das Gebäude war sehr kalt und klein. das alles war eine Ursache für die Uneinigkeit zwischen den Studenten und Professoren. man schaffte eine Kommission, die erlernte Arbeitsstil der Akademie. es war wahrscheinlich, dass die Reorganisation unbedingt war. di Reorganisation verwirklichten im Jahre 1923\_1924.

Was für Verbindung ist zwischen den georgischen und deutschen künstlerischen Bildungssystems? das Ziel dieser Arbeit ist finden diese Verbindungen. Weil in der Begründung und Reorganisation der georgischen Akademie die in der deutschen Akademie gelernte Maler spielten, ist wahrscheinlich dass sie prüften im Ausland, und zwar in Deutschland aufgenommene Erfahrung um die

Formierung der georgischen Akademie zu benutzen. von der west Europa sie bringen diese Traditionen, di sehr wichtig für die deutschen Kunst waren. in der georgischen Kunst sie besiedeln neue Genre und Themen. aber wie müssen voraussehen, dass in der Formierung der georgischen Akademie spielten auch große Rolle deutsche maler, die in Tbilisi lebten\_ Oscar Schmerling und IOseb Scharleman. Sie waren die ersten Professoren der Akademie.

sehr groß ist ihre verdienst gegenüber georgischen Kunst.

## სარჩევი

რეზიუმე	4
შესავალი	15
ლიტერატურის მიმოხილვა	18
1. დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპის სახვითი ხელოვნების სკოლებისა და აკადემიების ისტორიული განვითარების გზა.	21
1.1. იტალიის ფერწერული სკოლები: ბოლონიის სამხატვრო აკადემია	21
1.2. ფლორენციის სამხატვრო სკოლა	27
1.3. ვენეციის სკოლა	39
1.4. ნეაპოლის სკოლა	42
1.5. ნიდერლანდური სკოლები	46
1.5.1. ფლამანდიური სკოლა	46
1.5.2. ჰოლანდიური სკოლა	53
1.6. ესპანეთის ფერწერული სკოლა	61
1.7. ფრანგული სამხატვრო სკოლა	69
1.8. რუსეთის უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებლები	74
1.8.1. პეტერბურგის სამხატვრო აკადემია	77
1.8.2. მოსკოვის ფერწერის, ხუროთმოძღვრების და ქანდაკების სასწავლებელი	79
2. სახვითი ხელოვნების აკადემიების განვითარება გერმანიაში	79
2.1. ისტორიული ექსკურსი	79
2.2. დიუსელდორფის აკადემიის ჩამოყალიბება და განვითარების ეტაპები	81
2.3. მიუნხენის სამხატვრო აკადემიის განვითარების ტენდენციები XIX საუკუნის საუკუნის 80–90–იან წლებში	87
2.4. მიუნხენის სამხატვრო აკადემია XX ს. 10-20-იან წლებში	95
2.5. მიუნხენის სამხატვრო აკადემიის ქართველი სტიპენდიატის გიგო გაბაშვილის და თავისუფალი მსმენელის დავით გურამიშვილის შემოქმედების მიუნხენური პერიოდი	119
2.6. დიმიტრი შევარდნაძე მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაში	122
3. ქართული სახელოვნებო განათლების ისტორიული განვითარების ეტაპები	125
2.6. საიმპერატორო სახელოვნებო საზოგადოებები საქართველოში	125
2.7. ხელოვნების კერძო სკოლები თბილისში	132
2.8. თბილისის სამხატვრო აკადემიის ჩამოყალიბების სირთულეები	138
2.9. 1923–1924 წლებში თბილისის სამხატვრო აკადემიის რეორგანიზაცია	149
4. სახვითი ხელოვნების დარგში გერმანულ–ქართული სამხატვრო განათლების სისტემათა შედარებითი ანალიზი	160
დასკვნა	166
ბიბლიოგრაფია	173
დანართი	180

## შესავალი

**თემის აქტუალობა:** სამხატვრო განათლება და მისი ისტორია ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია ხელოვნების ისტორიაში. სწორედ სამხატვრო განათლების კერების - სკოლების, აკადემიებისა თუ კერძო სახელოსნოების მუშაობის სპეციფიკა და სწავლების მეთოდები განსაზღვრავენ უმეტეს შემთხვევაში მხატვართა მთელი თაობის შემოქმედების ესთეტიკას, სტილსა და მანერას. სამხატვრო განათლების სწორი გეზი უმნიშვნელოვანესია ხელოვანის ჩამოყალიბების რთულ, პერიპეტივით აღსავსე გზაზე.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნა ქართულ ხელოვნებაში ერთ-ერთი საეტაპო პერიოდია. ეს ის დროა, როდესაც ქართველმა მხატვრებმა გადალახეს ქვეყნის საზღვრები და პროფესიული განათლების მისაღებად დასავლეთ ევროპის ქვეყნებს მიაშურეს. მხოლოდ ქართულ და რუსულ საგანმანათლებლო კერებში მიღებული განათლება ვეღარ აკმაყოფილებდა მათ მოთხოვნილებებს. აღნიშნულმა პერიოდმა მოიტანა მთელი რიგი ცვლილებები ევროპულ სახვით ხელოვნებაში. გაჩნდა მთელი რიგი ახალი მიმდინარეობებისა და მიმართულებებისა, ახალი ტემპისათვის ფეხის აწყობის, სიახლეების შესწავლისა და შეცნობის სურვილი, ქართულ ხელოვნებაში „ევროპეიზმის“ დამკვიდრება უზიძვებდათ ხელოვანებს ევროპის ცნობილი აკადემიებისაკენ. უნდა აღინიშნოს, რომ მათ სურვილის რეალიზებას ხელს უწყობდა სხვადასხვა ორგანიზაციისაგან, ფონდისაგან, თუ დამოუკიდებლობის წლებში აგრეთვე ქვეყნის მთავრობისაგან მიღებული დახმარება, რათა მათ შესძლებოდათ პროფესიული წვრთნა მიეღოთ ევროპის მოწინავე აკადემიებში. ქვეყნები, რომლებშიც ქართველი შემოქმედი ახალგაზრდობა ძირითადად მიემგზავრებოდა, იყო რუსეთი, გერმანია და საფრანგეთი.

ჩვენი კვლევა წარმოადგენს გერმანული სახელოვნებო განათლების სისტემისა და მისი კავშირის დადგენას ქართულ სივრცეში არსებულ სამხატვრო განათლებასთან.

გერმანულ- ქართული ურთიერთობები დიდი ხანია ქართველ მეცნიერთა შესწავლის საგანს წარმოადგენს, მაგრამ ეს კვლევები უმეტესად მიმდინარეობს ისტორიულ, პოლიტიკურ, ფილოლოგიურ ჭრილში. რაც შეეხება კავშირებს სახელოვნებო სფეროში, განსაკუთრებით კი სამხატვრო განათლების დარგში, ეს საკითხი ნაკლებადაა შესწავლილი.

ზოგადად, გერმანული სამხატვრო აკადემიების მოდელების შესახებ ინფორმაცია ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში თითქმის არ მოიძებნება. უმეტესად ხდება შემოფარგვლა იმ მწირი მასალებით, რომელსაც გვაწვდიდნენ გერმანული აკადემიების კურსდამთავრებულები პირად მიმოწერაში. ამ აკადემიების არქივებში დაცული მასალების დიდი ნაწილი ჯერ კიდევ გამოუკვლეველია და დღის სინათლესა და მკვლევარს ელოდება.

თემა აქტუალურია, რადგან ინტერესი ახალი ქართული ხელოვნებისადმი მზარდია. ამ პერიოდის უდიდესი მხატვრები და ამავდროულად შესანიშნავი პედაგოგები, როგორებიც იყვნენ გიგო გაბაშვილი, დავით გურამიშვილი და დიმიტრი შევარდნაძე, სწორედ გერმანული სკოლის წარმომადგენლები არიან. მათ პროფესიული განათლება მიუწეხნის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში მიიღეს, რომელიც დაარსებიდან - 1770 წლიდან - დღემდე ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს საგანმანათლებლო კერად რჩება სამხატვრო განათლების სფეროში. გიგო გაბაშვილმა, დავით გურამიშვილმა და დიმიტრი შევარდნაძემ დიდი წვლილი შეიტანეს თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფორმირებაში. დღეს დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ მათ გამოიყენეს მიუწეხნის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში მიღებული გამოცდილება, ცოდნა სახელოვნებო აკადემიების გერმანული მოდელების შესახებ და ამ ცოდნის ბაზაზე შექმნეს სამხატვრო აკადემიის ქართული მოდელი.

დღემდე არ წარმოებულა კვლევა იმის შესახებ, თუ სამხატვრო განათლების რა მეთოდების გადმოტანა მოხდა უშუალოდ გერმანული სამხატვრო აკადემიებიდან და როგორ მოხდა გერმანული სისტემის გადამუშავება ქართულ ნიადაგზე. გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ XX საუკუნის 20-იან წლებში ქართულმა სახელოვნებო კადრებმა საფრანგეთსაც მიაშურეს. აქედან გამომდინარე, ჩემს მიზანს წარმოადგენს არა მხოლოდ გერმანული საგანმანათლებლო სამხატვრო სისტემის გაანალიზება, არამედ მისი გამიჯვნა ფრანგული საგანმანათლებლო სამხატვრო სწავლების მოდელისაგან, რომლის ქართულ სივრცეში დანერგვის ცდაც შეიმჩნეოდა XX საუკუნის 20-იან წლებში.

**კვლევის მიზნები და ამოცანები:** კვლევის მიზანია, აჩვენოს დასავლეთ და ნაწილობრივ აღმოსავლეთ ევროპაში სამხატვრო განათლების განვითარების ისტორიული გზა. წარმოაჩინოს გერმანული სახელოვნებო განათლების ფორმირების პროცესი დიუსელდორფისა და მიუწეხნის სახვითი ხელოვნების აკადემიების მაგალითზე;

შეისწავლოს ქართული სახელოვნებო განათლების მდგომარეობა XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე; გამოიკვლიოს და აჩვენოს ქართული სამხატვრო განათლების განვითარების ისტორიაზე გერმანული სახელოვნებო განათლების სისტემის კვალი, მათი კავშირი, მოახდინოს ქართულ-გერმანული სახელოვნებო განათლების სისტემათა კომპარატივისტული ანალიზი და მათ საფუძველზე შეისწავლოს ამ კავშირების ხასიათი.

**კვლევის საგანი და ობიექტი:** კვლევის საგანს წარმოადგენს დასავლეთ ევროპული აკადემიების სახელოვნებო სწავლების სისტემათა განვითარების ფონზე გერმანული სამხატვრო აკადემიების (დიუსელდორფისა და მიუნხენის) საგანმანათლებლო სისტემის ხასიათის განსაზღვრა თბილისის სამხატვრო აკადემიის ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე. გამოკვლეული იქნება ზოგადად დასავლეთ ევროპული სამხატვრო სკოლებისა და აკადემიების, კერძოდ კი გერმანული სამხატვრო აკადემიების განვითარების გზა, თუ როგორი იყო ევროპული, კონკრეტულად კი გერმანული სახელოვნებო განათლების გავლენა და ქართველ ხელოვანთა მიერ გერმანიაში მიღებული გამოცდილების სამშობლოში დანერგვის ცდები.



## ლიტერატურის მიმოხილვა

კვლევის საგნიდან გამომდინარე, წინამდებარე ნაშრომზე მუშაობისას საჭირო გახდა მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი ლიტერატურის დამუშავება. ეს განსაკუთრებით ეხება სადისერტაციო თემის პირველ თავს, რომელიც მოიცავს დასავლეთ ევროპის სახვითი ხელოვნების სკოლებისა და აკადემიების განვითარების ისტორიულ გზას, აღსანიშნავია, რომ ეს საკითხი, ცალ-ცალკე სკოლებთან მიმართებით, საკმაოდ კარგად არის დამუშავებული სხვადასხვა ქვეყნის ხელოვნებათმცოდნეების მიერ, კერძოდ ეს ეხება დასავლეთ ევროპული ხელოვნების ისეთ დიდ სკოლებს, როგორებიცაა ბოლონიის, ფლორენციის და სხვა სკოლებს: Gröschel G., Die Nazarener und ihre Beziehungen zur altdeutschen Malerei. München 1937, Kuhn A., Peter Cornelius und die geistigen Stürmungen seiner Zeit. Berlin. 1921, Schmidt H., Wilhelm von Schadow. Düsseldorf, 1962, Peters H., Meisterwerke der Düsseldorfer Galerie. Düsseldorf. Schrade A., German Romantik Painting. New York. 1967, Алпатов М., Италианское искусство эпохи Данте и Джотто. С. П. 19... Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М.: Искусство, 1973, История западноевропейского искусства (III-XX); под редакцией Н. Пунина; „Искусство“ М-Л. 1940, Вёльфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л.: ОГИЗ, 1934, Карл Вёрман: История искусства всех времён и народов... ..Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М.: Изд-во АН СССР, 1956, Фромантен Э. Старые мастера. М.: Сов. Худож., 1966.

ჩემთვის საინტერესო იყო აგრეთვე, თვალი გამედევნებინა გენდერული ბალანსის დაცვის საკითხისთვის სამხატვრო განათლებასთან მიმართებაში. ამისათვის დავამუშავე მასალა, რომელიც საკმაოდ საინტერესოდ გვაწვდის ინფორმაციას ფემინიზმის პრობლემის ირგვლივ: შპიკერნაგელი ჰ., ისტორია და სქესი: ფემინისტური მიდგომა. წიგნში: ხელოვნების ისტორია. შესავალი. თბილისი 2005, Nochlin L., Why Have Been No Great Women Artists?, in: Art News 69, 1971, Sutherland Harris A., Nochlin L., Women Artists 1550-1950, Los Angeles 1976.

ჩემს მიერ დამუშავდა გერმანულენოვანი ლიტერატურა: Peters H., Meisterwerke der Düsseldorfer Galerie. Düsseldorf.,

ჩემს ინტერესის საგანს წარმოადგენდა აგრეთვე, უცხოელი (განსაკუთრებით გერმანელი) მხატვრების მოღვაწეობა საქართველოში, საიმპერატორო სახელოვნებო საზოგადოებების არსებობა ჩვენში და სხვა.. ამ საკითხებთან დაკავშირებით დავამუშავე შემდეგი ლიტერატურა: მაია ციციშვილი, ნინო ჭოლოშვილი „ქართული მხატვრობა. განვითარების ისტორია XVIII-XX სს.“თბ.,2013; ჩორგოლაშვილი მ., ... .თითქოს აქ ვიყო დაბადებული“. ნაკადული, თბილისი 1990; ფერაძე თ., რუსი და უცხოელი მხატვრები საქართველოში (XIX საუკუნე). საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა. თბილისი 1964. Н Елизбарашвили, Немецкие художники в Грузии,“ Литературная Грузия“, № 2 1992.

ჩატარებული სამუშაოს შემდეგ საქართველოს ილია ჭავჭავაძის სახელობის პარლამენტის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში, აგრეთვე ქუთაისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სამეცნიერო ბიბლიოთეკაში, გავეცანი მასალას, რომელიც მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ჩემი კვლევისათვის.

გავეცანი რარიტეტულ პერიოდულ გამოცემებში გამოქვეყნებულ პუბლიკაციებს აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით: გაზეთები: „ცნობის ფურცელი“ 1897წ.. № 324; „ივერია“( 1897 წ. N 178; 1900, N201; 1900 წ. N261) “კოლხიდა“ ( 1912 წლის №11; 1912 წელი. № 12) „ლომისი“ (1922 წლის 22 ოქტომბერი; 1923. № 19; 1923 წ. 14 იანვარი.) „მუშა“. (1923. 6 ოქტომბერი. № 265); „რუბიკონი“( 1923. №1. 21 იანვარი,) „ კომუნისტი.“ . 1933 წლის 20 ნოემბერი. №266) სხვა.

მოვიძიე საარქივო–დოკუმენტური ხასიათის მონაცემები იმ პერსონათა შესახებ, რომლებიც მონაწილეობას იღებდნენ გერმანული და ქართული სამხატვრო აკადემიების დაარსებასა და შემდგომ საქმიანობაში. გარდა აღნიშნულისა,დასავლეთ ევროპული სამხატვრო აკადემიების ჩამოყალიბების ისტორიის და ფუნქციონირების შესახებ, ჩემს მიერ დამუშავდა ზოგადი ხასიათის მრავალრიცხოვანი ქართული და უცხოენოვანი (ძირითადად გერმანული და ინგლისური) სამეცნიერო ლიტერატურა, კერძოდ: Crowe J. A., Cavalcassele G. B. Geschichte der italienischen Malerei. Leipzig, Verlag von S. Hirzel. 1689; Lagerlöf M., Ideal Landscape: Annibale CarraCCi, Nicolas Poussin and Claude Lorrain. New Haven: Yale University Press. 1990; Posner D., Annibale Carracci: A study in the reform of Italian painting around 1590.

London, 1971; Cropper E., Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting. Princeton University Press. 1995. Kuhn A., Peter Cornelius und die geistigen Stürmungen seiner Zeit. Berlin. 1921; Schrade A., German Romantic Painting. New York. 1967.

ელექტრონული საინფორმაციო არხების საშუალებით მოვიძიე მასალები, რომლებიც მეტად ნაყოფიერი აღმოჩნდა კვლევისათვის. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის ელექტრონული არქივი: <http://www.matrikel.adbk.de>, ასევე მნიშვნელოვანი იყო საიტები <http://www.bayern.de/Geschichte-.364/index.htm>, <http://www.deutschestaedte.com/duesseldorf/geschichte.html>, <http://www.kettererkunst.de/lexikon/munchner-sezession.shtml> <http://www.art-drawing.ru/cultural-heritage/1998-bologna-school>.

შედარებით მწირია ქართულ ენაზე სამეცნიერო ლიტერატურა მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის ქართველი სტიპენდიანტების მიუნხენში მოღვაწეობის პერიოდის შესახებ. გარკვეული ცნობების ამოკრება შეიძლება მხოლოდ გიგო გაბაშვილის და დავით გურამიშვილის ეპისტოლურ მემკვიდრეობაში, ასევე გიგო გაბაშვილსა და დიმიტრი შევარდნაძეზე არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურაში: დუდუჩავა მ., გიგო გაბაშვილი. სახელგამი. თბილისი 1953; ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ.1963; აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შევარდაძე. საქართველო. თბილისი 1998; Беридзе В., Езерская Н., Искусство советской Грузии 1921-1970, М., Советский художник, 1973.

## თავი I

# დასავლეთ ევროპის სახვითი ხელოვნების სკოლებისა და აკადემიების ისტორიული განვითარების გზა

### 1.1. იტალიური სკოლები: ბოლონიის ფერწერის სკოლა

სახვითი ხელოვნება ადამიანის ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი გახდა მისი ცხოვრების გარიჟრაჟზე, ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც პირველყოფილმა ადამიანმა გამოქვაბულის კედლებზე ხელოვნების პირველი ნაწარმოებები შექმნა. ალტამირასა და ლასკოს გამოქვაბულების მხატვრობები, ტასილინ-აჯერის პლატოს პეტროგლიფები მოწმობენ ადამიანის დაუღალავ მისწრაფებაზე, ხაზსა და ფერში აამეტყველოს ის, რაც მის ირგვლივაა, რაც მისი ცხოვრებისათვის უმნიშვნელოვანესია. პალეოლითიდან რკინის ხანამდე, ძველი ეგვიპტიდან ანტიკურ საბერძნეთამდე და რომამდე, შუა საუკუნეებიდან აღორძინებამდე გრძელდებოდა სახვითი ხელოვნების ისტორიაში ძიებების, მიგნებების, ექვებისა და ვარაუდების პერიოდი. უძველესი დროიდანაა ცნობილი გამოჩენილ მხატვართა სახელოსნოებში დაოსტატება. ამ მხატვართა ირგვლივ იკრიბებოდნენ ის ადამიანები, რომელთაც ამომრავებდათ სახვითი ხელოვნების უკეთ და უკეთ შესწავლის სურვილი. ასე ეყრებოდა საფუძველი სხვადასხვა ფერწერულ სკოლას.

აუცილებელია განვსაზღვროთ სკოლის ორმაგი მნიშვნელობა: სკოლა, როგორც საგანმანათლებლო ინსტიტუცია და სკოლა, როგორც ამა თუ იმ მხატვრის მიერ შექმნილი ხატვის მანერა, რომელსაც მიმდევრები ჰყავს, ანუ სკოლა, როგორც მხატვრული მიმართულება.

ბოლონიის ფერწერის სკოლა ერთ-ერთი პირველია ასეთ სკოლებს შორის. ის ერთ-ერთია იტალიის ფერწერულ სკოლათაგან. მას უკვე XIV საუკუნეში ეკავა თვალსაჩინო ადგილი. ამ სკოლის მხატვრების მიერ შესრულებული სურათებისათვის დამახასიათებელია ხასიათების სიმდაგრე და სახეთა ექსპრესიულობა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ტერმინი „ბოლონიის სკოლა“ უმეტესად უკავშირდება ბაროკოს სტილის ფორმირებისა და აყვავების თანადროულ მიმდინარეობას იტალიურ ფერწერაში. ეს სკოლა წარმოიშვა მას შედეგ, რაც ძმებმა კარაჩებმა ბოლონიაში, დაახლოებით 1585 წელს დააარსეს „სწორ გზაზე მდგართა აკადემია“, რომელშიც სახვითი ხელოვნების ისტორიაში პირველად ჩამოყალიბდა ევროპული აკადემიზმის დოქტრინა და მომავალი სამხატვრო აკადემიების მოღვაწეობის ფორმები. XVI-XVII საუკუნეებში ბოლონიის სკოლის მხატვრები (ლოდოვიკო, ანიბალე და აგოსტინო კარაჩები, გვიდო რენი, გვერჩინო, იგივე ჯოვანი-ფრანჩესკო ბარბერი, დომენიკინო ცამპერი), რომლებიც ეყრდნობოდნენ მაღალი აღორძინების ოსტატების მხატვრული მიღწევების გარეგნულ აღქმას, ქმნიდნენ ეფექტურ დეკორატიულ კომპოზიციებს რელიგიურ და მითოლოგიურ თემებზე, მონუმენტურ-დეკორატიულ ფრესკებს, შეიმუშავეს საკურთხევლის სურათის მონუმენტური ტიპი, რითაც გავლენა მოახდინეს ბაროკოს ეპოქის ფერწერაზე. ძმებ კარაჩებს შორის უფრო მეტად ნიჭიერი - ანიბალე - ქმნიდა რეალისტურ პორტრეტებს. ანიბალე კარაჩი ე. წ. ჰეროიკული პეიზაჟის შემქმნელი გახდა.

შემდგომში ბოლონიის სკოლის აკადემიზმი გახდა განყენებული და უსიცოცხლო მხატვრული მიმდინარეობა.<sup>1</sup>

ჩვეულებრივ მიღებულია სახელწოდება „ბოლონიის სკოლა“ გააიგივონ აკადემიასთან, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, XVI საუკუნის მიწურულს დააარსეს ძმებმა კარაჩებმა. ეს სრულიადაც არ არის ასე. უკვე XIV საუკუნეში ფრანკო ბოლონიელმა (Franco Bolognese) და ჯაკოპო ავანციმ (Jacopo Avanzi), ხოლო XV საუკუნეში ლორენცო კოსტამ (Lorenzo Costa) და ფრანჩიამ (Francia) აჩუქეს მსოფლიოს შესანიშნავი ნაწარმოებები, რომლებიც გაბნეულია ბოლონიის ეკლესიებსა და მის მრავალრიცხოვან სასახლეებში.

ბოლონიის სკოლის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია ეკლექტიკურობა. XVI საუკუნის მიწურულს იტალიაში ფერწერის ყველა ჟანრმა სრულყოფილებას მიაღწია. კარაჩები არ ეძებდნენ ახალ გზებს - მათ სურდათ ძველი ოსტატების შედეგების საფუძვლიანად შესწავლის გზით გაეთავისებინათ მათი ყველა საუკეთესო თვისება. ბოლონიის სკოლის ოსტატების ნამუშევრებზე არ შეინიშნება რაიმე განსაკუთრებული

---

<sup>1</sup> Виппер Б. Р., Проблема реализма в итальянской живописи XVII-XVIII вв. Москва, 1966.

გავლენა. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ მათ წარმატებით შეისწავლეს წარსული და წავიდნენ წინ. ბოლონიის სკოლის მხატვართა სურათებში იკითხება ცნობილი მანერა, რომელიც დამახასიათებელი გახდა ამ სკოლას წარმომადგენელთათვის და ერთგულება ამ მანერისადმი.

კარაჩების სკოლამ ბიძგი მისცა ბოლონიური სკოლის საერთო აღორძინებას. დაწვრილებით განვიხილოთ ბოლონიის სკოლის დაარსების ისტორია.

სკოლის დამაარსებელი იყო ლოდოვიკო კარაჩი, რომელმაც სამხატვრო განათლება ძველი ოსტატების ნამუშევრების ხანგრძლივი შესწავლის გზით მიიღო: ვენეციაში ის ტინტორეტოსა და ტიციანის სურათების მიხედვით სწავლობდა კოლორიტს, ფლორენციაში ჩასწვდა ანდრეა დელ სარტოს წერის მოხდენილ მანერას. კოპირებისა და ორიგინალებთან შედარების გზით ის მივიდა დასკვნამდე, რომ ერთადერთი მართებული გზა ხელოვნების აღორძინებისათვის - ესაა თითოეული ოსტატისაგან მისი მანერის საუკეთესო განმასხვავებელი თავისებურების გათავისება. - ამგვარი გახლდათ ბოლონიური სკოლის ძირითადი დებულება.<sup>2</sup>

„თუ რომელიმე დიდოსტატი გამოჩნდა, ის უსათუოდ სარგებლობდა წინამორბედთა საუკეთესო მონაცემებით, და ამით ხდებოდა დიდი. რაფაელისნაირი მხატვრები მიწიდან არ იზრდებიან, ციდან არ ცვივიან. მათ [...] ღრმად შეუსწავლიათ ის, რაც წინამორბედებს გაუკეთებიათ. თავიანთი დროის უპირატესობანი რომ არ გამოეყენებინათ, მათზე სათქმელიც ბევრი არაფერი გვექნებოდა“ - წერდა მოგვიანებით იოჰან ვოლფგანგ გოეთე.<sup>3</sup> სწორედ ეს გზა აირჩიეს ბოლონიის სკოლის მხატვრებმა.

როდესაც სკოლის გახსნა გადაწყვიტა, ლოდოვიკო კარაჩიმ მიიწვია თავისი 2 ბიძაშვილი - ძმები ანიბალე და აგოსტინო კარაჩები. სამივემ ერთად გაინაწილა ფუნქციები აკადემიაში - ლოდოვიკომ გადაწყვიტა აკადემია თავად ემართა. ანიბალე ასწავლიდა ხატვის ხელოვნებას, რომელსაც თავად სრულყოფილად ფლობდა. ხოლო აგოსტინომ, რომელსაც

---

<sup>2</sup> Lagerlöf M., *Ideal Landscape: Annibale CarraCCi, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*. New Haven: Yale University Press. 1990.

<sup>3</sup> Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe*. Stuttgart: Philipp Reclam 2002, S. 206.

მიღებული ჰქონდა კარგი განათლება ლიტერატურასა და მეცნიერებაში, საკუთარ თავზე აიღო ბევრად რთული დავალება. ის ასწავლიდა პერსპექტივის კანონებს, სამშენებლო ხელოვნებას, ანატომიას, რისთვისაც ხანდახან მეცადინეობას გვამების გამოყენებითაც ატარებდა. მოსწავლეებს ესაუბრებოდა მითოლოგიაზე, ისტორიასა და რელიგიაზე. მოკლედ რომ ვთქვათ, ეხებოდა იმ ყველაფერს, საიდანაც მომავალ მხატვრებს შეეძლოთ ამოეღოთ სიუჟეტი თავიანთი ნამუშევრებისათვის. მოსწავლეებიც, სწორად წარმართული და ასევე, მათ მიერ სწორად აღქმული და გააზრებული გაკვეთილების მეშვეობით თავიანთ სურათებში ასახავდნენ იმ ფაქტებს ისტორიებიდან, რომელთა შესახებაც მათ აგოსტინო უამბობდა.

აღსანიშნავია, რომ აგოსტინო კარაჩი მოსწავლეებთან ერთად ხშირად გადიოდა ქალაქიდან იმ მიზნით, რომ ნატურიდან დაეხატათ პეიზაჟები და ძველი ისტორიული ძეგლები. მოსწავლეები შეჩვეულნი იყვნენ ერთმანეთის შეფასებას, ხოლო ისინი, რომლებიც ასეთ შემთხვევაში ვერ მოახერხებდნენ აეხსნათ თავიანთი ნამუშევრის არსი, დადებითი თუ უარყოფითი მხარეები, ვალდებულნი იყვნენ ის გაენადგურებინათ. საუკეთესო მოსწავლეების დაჯილდოების მიზნით ეწყობოდა კონკურსები, სადაც შემფასებლებად კარაჩები იწვევდნენ ბოლონიისა და მთელი იტალიის ცნობილ მხატვრებს. ასეთი იყო დადგენილი სისტემა, რომლითაც ასწავლიდნენ კარაჩების სკოლაში.

კარაჩების სკოლას თავიდან ეწოდებოდა დესიდეროსის (Desiderosi) აკადემია, რაც მიუთითებდა მათ მისწრაფებაზე, მიეღწიათ ძველი ოსტატების სრულყოფილებამდე. შემდეგში მათ ეწოდათ ინკამინატი (Incamminati), ე. ი. ამ სრულყოფილების გზაზე მავალნი.

უდავოა, რომ ბოლონიურ ეკლექტიზმს არ მიუცია სამყაროსათვის არც ერთი ნამდვილი გენია, მაგრამ მის აღზრდილებში არასოდეს გამქრალა ის ცოდნა ძველი ოსტატების შესახებ, რომელიც მათ წამოიღეს სკოლიდან. არ შეიძლება არ აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ სამხატვრო განათლების თავისი მეთოდის წყალობით კარაჩების სკოლამ სრულყოფილად შეისწავლა ხელოვნების ტექნიკა ყველა მიმართულებით. მათ, ვინც გამოდიოდნენ ამ სკოლიდან, იცოდნენ, როგორ უნდა მოპყრობოდნენ ფანქარსა და ფუნჯს, ესმოდათ ტონების მნიშვნელობა, იცოდნენ პერსპექტივის კანონები და შეეძლოთ ხელოვნების ნიმუშის შეფასება.

ბოლონიური სკოლა ტიპურია თავისი იდეალიზირებული ტენდენციებით. იდეალიზაციისაკენ მისწრაფება აისახა ამ სკოლის წარმომადგენელთა კილორიტულ ძიებებში, რომლებიც საკმაოდ პირობითი იყო, ისევე, როგორც პირობითია მათ მიერ გამოყენებული კომპოზიციის აგების ხერხები .

განვიხილოთ იმ მხატვართა შემოქმედება, რომლებმაც საფუძველი დაუდეს ამ სკოლას. მათგან პირველია ლოდოვიკო კარაჩი (1555-1619). ის ცნობილია სურათებით, რომლითაც მან მორთო ფავის, გრასის, მარესკალის პალაცოები და მრავალი ეკლესია. მის მიერ შექმნილი „წმინდა ფრანცისკი“, „ფერისცვალება“, მისი უკანასკნელი ნაწარმოებები „არგონავტების მოგზაურობა“, „ენეასის მოგზაურობა“ და სხვები - ამჟღავნებენ მხატვარში თუ ქეშმარიტ გენიას არა, უკიდურეს შემთხვევაში სტილის დიდებულებას და შესრულების იშვიათ უნარს. ცნობილია მისი სურათი „წმინდა ოჯახი პალმის ხის ქვეშ“, რომელსაც შეცდომით ანიბალე კარაჩის ნამუშევრად მიიჩნევდნენ, „წმინდა ოჯახი წმინდა ბარბარესა და წმინდა ლავრენტისთან ერთად“, „საფლავად დადება“, „წმინდა სებასტიანი“, „ჯვრის ტარება“.<sup>4</sup>

რაც შეეხება აგოსტინო კარაჩის (1557-1602), ლოდოვიკო კარაჩის ბიძაშვილი, თავისი მოღვაწეობის საწყის ეტაპზე იყო გრავიორი, მისი გრავიურები, რომლებიც უმეტესად სკაბრეზული შინაარსისა იყო, დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ. როგორც ფერმწერი, ის საშუალო დონისა გახლდათ. მიუხედავად ამისა, მისი „წმინდა იერონიმეს აღსარება“ და „დიანას ბანაობა“, რომლებიც ბოლონია დაცული, „წმინდა ქალწული, რომელიც კვებავს იესოს“ (პარმა) გვიჩვენებენ, რომ აგოსტინო კარაჩის თანდაყოლილი ჰქონდა ექსპრესიის ნატიფი და სწორი შეგრძნება და გამოხატვის უნარი. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, მან, როგორც მასწავლებელმა დიდი სამსახური გაუწია შეგირდებს.<sup>5</sup>

იმისათვის რომ კარგად წარმოჩნდეს ძმები კარაჩების შემოქმედების ეკლექტიზმი, საკმარისია მოვიტანოთ ციტირება აგოსტინო კარაჩის მიერ დაწერილი ცნობილი სონეტიდან, რომლის ქართული თარგმანიც დაახლოებით ასე ჟღერს:

„ვინც ისწრაფვის გახდეს კარგი ფერმწერი,

<sup>4</sup> Posner D., Annibale Carracci: A study in the reform of Italian painting around 1590. London, 1971.

<sup>5</sup> Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона. — С.-Пб. Брокгауз-Ефрон.1907.



იგი უნდა შეიარაღდეს რომაული ნახატის ცოდნით

და ვენეციელთა მოძრაობისა და შუქ-ჩრდილის გადმოცემის უნარით.<sup>6</sup>

ანიბალე კარაჩი(1560-1609) - აგოსტინოს ძმა და მისი მოსწავლე, ითვლებოდა ერთ-ერთ ყველაზე გამოჩენილ მხატვრად. იგი ითვლება ე.წ. „ჰეროიკული პეიზაჟის“ დამაარსებლად. უეჭველია, მისი ყველა ნაწარმოები ერთნაირად ღირებული არ არის, მაგრამ შემდგომში მან შეძლო განთავისუფლებულიყო ძველი ოსტატების მანერის მონური მორჩილებიდან. ის ხდება სრულიად დამოუკიდებელი და თავის სურათებში აღწევს დამაჯერებლობას და გამომსახველობით ძალას. მისი ფერწერა ფარნუეს სასახლეში ითვლება ერთ-ერთ ძირითად ნამუშევრად. „წმინდა ეკატერინე და წმინდა კლარა“ (ბოლონია), „მდუმარე წმინდა ქალწული“ (ნეაპოლი) სუნთქავენ არაჩვეულებრივი ძალით.

ბოლონიელი ოსტატები, ანიბალე კარაჩის გავლენით, თვლიდნენ, რომ ბუნება მოკლებულია სრულყოფილებას და რომ მხატვრის მთავარი ამოცანაა შეალამაზოს, გააკეთილშობილოს იგი, რათა ასახული ბუნება უფრო მშვენიერი გახდეს. (სხვათა შორის, ეს შეხედულება მთლიანად ბაროკოს სტილს ახასიათებს). ამის შესაბამისად, ისინი პეიზაჟურ კომპოზიციებს აგებდნენ ე. წ. კულისების (ბორცვები, მდინარის ნაპირები) სახით. შემდეგ იძლეოდნენ სიღრმეს, გაწონასწორებულს ხეებით. უფრო მეტი სადღესასწაულო განწყობისათვის კი, პეიზაჟში შეჰქონდათ კლასიკური ხანის არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი რაიმე დეტალი, მაგ: სვეტის თავი ან ანტიკური ნანგრევები.

Incamminati-ს სკოლის რამდენიმე მოსწავლემ გადაუსწრო თავის მასწავლებლებს. საუკეთესო მათ შორის იყო გვიდო რენი (1575-1642), ფერმწერი და გრავიორი, დენის კალვატრისა და ლოდოვიკო კარაჩის მოსწავლე. მისი სურათები, რომლებიც შექმნილია ბიბლიურ და მითოლოგიურ სიუჟეტებზე, ამჟღავნებს მხატვარში უფრო ტექნიკის სრულყოფილი ფლობის უნარს, ვიდრე ნამდვილ შემოქმედებით გენიას.

გვიდო რენი თავისი დროის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი მხატვარი იყო, მაგრამ ცხოვრების ბოლოს თავისი ხიბლის მნიშვნელოვანი ნაწილი გაფლანგა. დიდი პოპულარობით სარგებლობენ მისი „სამარიტელი“, „ჯვარცმული ქრისტე“, „წმინდა

---

<sup>6</sup> История западноевропейского искусства (III-XX); под редакцией Н. Пунина; „Искусство“ М-Л 1940. გვ 246.

ოჯახი“ „ავრორა და ფორტუნა“, „დავითი გოლიათის თავით“. (ამ სურათის ერთი ასლი ერმიტაჟშია, მეორე ლუვრში, ხოლო მესამე სპადო კოლონას გალერეაში, რომში. კიდევ ერთი ზომებში შემცირებული ასლი კი დაცულია ვენის გალერეაში).<sup>7</sup>

ბოლონიის სკოლის კიდევ ერთი წარმომადგენელი ფრანჩესკო ალბანი (1578-1660), თავდაპირველად დენის კალვატრის მოსწავლე იყო, ხოლო შემდგომ სწავლა განაგრძო კარაჩების აკადემიაში. თავის ნამუშევრებში ის უმეტესად ასახავს სილამაზეს, გრაციოზულობასა და სიყვარულს. მის მიერ მითოლოგიურ სიუჟეტებზე შექმნილი სურათები, ისეთები, როგორებიცაა: „აპოლონი და დაფნა“, „მიწის ღმერთი“, „ევროპას გატაცება“ და სხვები, სარგებლობდნენ უფრო მეტი პოპულარობით, ვიდრე რელიგიურ თემაზე შექმნილი ნამუშევრები. ალბანის ფერწერა გამოირჩევა სიფაქიზითა და მომხიბვლელობით. ამავდროულად, მის ნამუშევრებში კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოვლინდა, თუ რა ნაკლის მატარებლები იყვნენ მისი პედაგოგები.<sup>8</sup>

დომენიკინო, სრულად - დომენიკინო ცამპერი (1581-1641), ფრანკო ალბანის მსგავსად, ჯერ კალვატრისა და შემდეგ დელი ინკამინატის აკადემიის მოსწავლე, გარკვეული დროის განმავლობაში ძალიან პოპულარული იყო იტალიაში და სამწუხაროდ, სწორედ ეს იქცა მისი შემოქმედების ნაკლად - მოექცა პუბლიკის გემოვნების ქვეშ და მასში აღარაფერი დარჩა მისი ინდივიდუალობიდან.

დომენიკინოს შედევრად ითვლება „წმინდა იერონიმეს აღიარება“, რომლის შესახებაც პუსენი ამბობდა, რომ აღნიშნული ნამუშევარი განეკუთვნება რომის 3 საუკეთესო ფერწერულ ნაწარმოებთა რიგს.<sup>9</sup> მასში ბევრია სიმარტივე, დიდებულება, მთლიანად გამსჭვალულია თავყანისცემის განცდით. ეს გრძობა მხატვრის არც ერთ ნაწარმოებში არ ასახულა ასეთი სიძლიერით. დომენიკინოს „წმინდა იერონიმე უდაბნოში“, „წმინდა ცეცილია“, „სიყვარულის ზეიმი“, შესანიშნავი ფრესკები რომის სან ლუიჯი დე ფრანჩეზის ეკლესიაში, გროტა-ფერატას სააბატოში, ალდობრანდონის ვილაში ფრასკატიში, გამოირჩევიან ნატიფი სტილითა და

<sup>7</sup> Hermann V., Guido Renis römische Jahre. Spiegel, 1923.

<sup>8</sup> <http://www.art-drawing.ru/cultural-heritage/1998-bologna-school>

<sup>9</sup> Cropper E., Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting. Princeton University Press. 1995. p. 122

გამომსახველობითი ძალით. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს მისი სურათი: „წმინდა მახარებელი იოანე“.

ბოლონიის სკოლის ერთ-ერთი უკანასკნელი წარმომადგენელია ჯოვანი-ფრანჩესკო ბარბერი (1591-1666), იგივე გვერჩინო, თავიდან ბერტოლცის, კრემონიზისა და პაოლო ძაონის შემდეგში კი ლოდოვიკო კარაჩის მოსწავლე. ის განსხვავდება თავისი ფერწერის მანერით, რომელიც სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვაგვარია: პირველი, ადრეული მანერის თვალსაჩინო ნიმუშად გვევლინება მისი სურათი, რომელიც ასახავს წმინდა ანას, რომელიც ყრმა ქრისტეს კითხვას ასწავლის. მის ერთ-ერთ ადრეულ ნამუშევარს მიეკუთვნება ასევე „ღვთისმშობლის ზეცად ამაღლება“.

შემოქმედების შემდგომ ეტაპზე გამოიკვეთა ფერწერის მეორე მანერა, გამოვლენილი ნაწარმოებებში: „წმინდა კლარას ხილვა“, ასევე „წმინდა ლავრენტი თაყვანს სცემს ღვთისმშობელსა და ყრმა ქრისტეს“.

მესამე, გვიანი მანერით შესრულებული ნამუშევრებს შორის კი, აღსანიშნავია მისი შესანიშნავი სურათი „წმინდა ეკატერინეს წამება“.<sup>10</sup>

ბოლონიის სკოლის უკანასკნელ წარმომადგენლად ჯოვანი ლანფრანკო გვევლინება, რომელიც უფრო ცნობილია, როგორც ჯოვანი და სტეფანო (1580-1647), გრავიორი და ფერმწერი, ანიბალე და აგოსტინო კარაჩების მოსწავლე. მისი შემოქმედებიდან გამოირჩევა 2 ნაწარმოები: პირველია „ხარება“, რომელიც დაიწერა მალტის ერთ-ერთი ეკლესიისათვის, ხოლო მეორე „მამადმერთი“. ჯოვანი დი სტეფანოთი სრულდება ბოლონიის სკოლის ოქროს ხანა, რომელიც XVII საუკუნის II ნახევრიდან უკვე დაცემას განიცდის.

ამრიგად, ძმებმა კარაჩებმა ფაქტობრივად შექმნეს მთელი საგანმანათლებლო სისტემა, რომელიც შემდგომ დაედო საფუძვლად ყველა დასავლეთ ევროპულ სამხატვრო აკადემიას, თავისი მყარი ნიადაგით. მათი ხელოვნება -ამკარად ეკლექტიკური - ემყარებოდა ძლიერ გამოცდილებასა და ცოდნას, რომელიც შრომისმოყვარე კარაჩებმა რენესანსის დიდოსტატების მემკვიდრეობის შემოქმედებითი გაანალიზებით შეიძინეს.

---

<sup>10</sup> <http://www.art-drawing.ru/cultural-heritage/1998-bologna-school>

## 1.2. ფლორენციის სამხატვრო სკოლა

იქამდე, ვიდრე უშუალოდ ფლორენციის სამხატვრო სკოლის ესთეტიკის განხილვას შევუდგებით, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია გავეცნოთ აღორძინების ეპოქის ესთეტიკის ზოგად ნიშნებს.

იმ გარდატეხის მანიშნებელმა სიმპტომებმა, რომელიც ევროპულ აზროვნებაში მოხდა და აღორძინების სახელი მიიღო, თავი იჩინეს იტალიაში, მე-13 საუკუნეში. ეს განაპირობა ხალხის მოძრაობამ, რომელიც ხიშრად რელიგიური ერესის სახეს იღებდა. ასევე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ამ დროინდელ შუა და ჩრდილოეთ იტალიაში ქალაქ-სახელმწიფოების განვითარებას, . ისინი ამოიზარდნენ მძაფრი სოციალური წინააღმდეგობების ფონზე.<sup>11</sup>

ჩვენს წელთაღრიცხვამდე X-VIII საუკუნეებში მდინარე არნოს ნაპირზე მდებარეობდა ძველი კულტურის, ვილანოვას წარმომადგენელთა დასახლება. შემდეგ მის ადგილას წარმოიშვა ეტრუსკების კულტურა. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე 59 წლის გაზაფხულზე რომაელებმა ამ ადგილას დააარსეს ახალი ბანაკი, ხოლო მისი მშენებლობის დაწყების აღსანიშნავად მოაწყვეს ცერემონია, რომელიც ეძღვნებოდა ე. წ. „ყვავილების თამაშის“ დღესასწაულს, ლათინურად Ludi Florales. შესაძლებელია, სწორედ აქედან მომდინარეობს ქალაქ ფლორენციის სახელიც.<sup>12</sup>

ქალაქის ხელსაყრელი მდებარეობა ხელს უწყობდა მის ზრდას შუასაუკუნეებში. ფლორენციის პირველი ეკლესია, სან ლორენცო, აგებულია 393 წელს, მეორე - ესაა წმინდა ფელიჩიტას ეკლესია. კიდევ ერთი უძველესი ეკლესია მიძღვნილია პირველი ქრისტიანული კავშირის წევრის, წმინდა მინიატოსადმი. შემდგომში ეკლესია გადაკეთდა გრანდიოზულ ტაძრად - სან მინიატო ალ მონტე.

ფლორენციის სკოლა იტალიის ერთ-ერთი ძირითადი სამხატვრო სკოლა იყო, რომელიც ინტენსიურად ვითარდებოდა მე-13-მე-16 საუკუნეებში. მან გაიარა გზა ადრინდელი აღორძინებიდან რენესანსის კულტურის კრიზისამდე. ფლორენციის სამხატვრო სკოლის ფაქტობრივი ფუძემდებელი იყო ჯოტო, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა პროტორენესანსის

<sup>11</sup> История европейского искусствознания. Эпоха возрождения. გვ 74

<sup>12</sup> Виллани Д., Новая хроника или история Флоренции. Москва. Наука. 1997. С 45

სახვით ხელოვნებას.

ჯოტო დი ბონდონე იტალიის ფერწერის ეროვნული სკოლის ყველაზე გამოჩენილი მხატვარია. მისი ხელოვნება არის არა თანმიმდევრული ევოლუცია, არამედ რეფორმა, გადატრიალება. მან იწინასწარმეტყველა რენესანსი და შექმნა წინაპირობები ფერწერაში ევროპული რეალიზმის ჩამოყალიბებისათვის.<sup>13</sup>

ჯოტომ შექმნა საკუთარი სამყარო, რომელიც სავსე იყო ღრმა ადამიანური გრძნობებით. თავის ნამუშევრებში ის ზოგჯერ აღწევს დრამატული დამაბულობისა და ფსიქოლოგიური სიღრმის ისეთ ძალას, რომ გვაძლევს საშუალებას ჯოტოში შევიცნოთ აღორძინების უდიდესი ოსტატების წინამორბედი.

ჯოტოს შემოქმედება მრავალფეროვანია. ის არ შემოფარგლულა მხოლოდ ფერწერით. მისმა გენიამ მოიცვა ქანდაკებისა და არქიტექტურის სფეროებიც. როგორც არქიტექტორმა, მან ევროპულ ხელოვნებას თავი დაამახსოვრა ფლორენციის ტაძარ სანტა მარია დელ ფიორეს კამპანილით, რომელიც შესანიშნავ ანსამბლს ქმნის ფილიპო ბრუნელესკის მიერ შექმნილ გუმბათთან და ტაძრის არქიტექტურულ ფორმებთან ერთად.<sup>14</sup>

ჯოტოს ნაწარმოებებს შორის, რომელთაც ჩვენამდე მოაღწიეს, საუკეთესოა ქალაქ პადუაში შექმნილი კაპელა დელ არენას ფრესკული ციკლი. ფრესკები შინაარსობრივად ქრისტესა და ღვთისმშობლის ცხოვრების ამსახველ ეპიზოდებს გადმოგვცემენ.<sup>15</sup>

ჯოტოს შემოქმედება მრავალი სიახლით ხასიათდება. კერძოდ, ის იყენებს შუა საუკუნეებისათვის უცხო ხერხს - სივრცობრიობის, სიღრმის ილუზიას. მხატვარი ამუშავებს მოცულობითი ფიგურების გამოსახვის პრინციპებს სამგანზომილებიან პერსპექტიულ სივრცეში. მის მერი შექმნილი სახეები მატერიალურია, თხრობა ეპიკური, აუღელვებელი და სიტყვაძუნწია. ჯოტოს ისტორიული როლი მდგომარეობს იმაში, რომ მან შემოიღო ახალი კომპოზიციური პრინციპი - მხოლოდ ერთი მოქმედების დასრულებული მომენტის გამოსახვა ხედვის ერთი გარკვეული წერტილიდან. შემდეგი მნიშვნელოვანი, სიახლე, რომელიც მან შეიმუშავა იყო ფიგურების დაყენება სივრცეში და ასევე მოძრაობის

---

<sup>13</sup>Алпатов М., Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. С. П.1950

<sup>14</sup>Всеобщая история искусств. Т 3 ст 36

<sup>15</sup> Crowe J. A., Cavalcassele G. B. Geschichte der italienischen Malerei. Leipzig, Verlag von S. Hirzel. 1689. გვ 227.

გადმოცემის პრობლემა. ეს ნოვაციები გასდევს მთელ მის შემოქმედებას. ფლორენციის სკოლა ვითარდებოდა ჯოტოსა და მისი მიმდევრების მიერ დასმული პრობლემების საფუძველზე.<sup>16</sup>

იტალიური ადრეული რენესანსული ხელოვნების განვითარებაში დიდი როლი ითამაშეს ფლორენციული სკოლის წარმომადგენლებმა არქიტექტორმა ლეონ ბატისტა ალბერტიმ, ფილიპო ბრუნელესკიმ და მოქანდაკებმა დონატელომ და ვეროკიომ.

კვატროცენტოს პერიოდის ფლორენციული სკოლის ფერწერა გამოირჩევა რეალისტური მიმდევრების თანამიმდევრობით, პერსპექტივის თეორიული და პრაქტიკული მიღწევებით, ხელოვნების და ემპირიულ მეცნიერებათა ურთიერთკავშირის შეხამებით.

ფლორენციის პირველობა კვატროცენტოს ფერწერაში განამტკიცა თომაზო დი სერ ჯოვანი დი სიმონე დელა კასაი გვიდის, მეტსახელად მაზაჩოს გენიამ. მისთვის, ისევე როგორც ჯოტოსათვის, პირველ რიგში, მნიშვნელოვანია მოცულობითი ფიგურები, რომლებიც თავიანთი მოცულობით თავის ირგვლივ ქმნიან სივრცეს. როგორც ჯოტო, მაზაჩოც მთელ ყურადღებას ამახვილებს სიუჟეტის დრამატულ შინაარსზე, ფიგურების დაყენებასა და პლასტიკურობაზე. აღორძინების ფერწერის ისტორიაში მაზაჩომ პირველად შეძლო დამაჯერებლად გადმოეცა შიშველი სხეული, მიეცა მისთვის სწორი პროპორციები, მყარად დაეყენებინა მიწაზე. სივრცის სიღრმის გადმოცემისას მაზაჩო მიმართავდა ჯერ ხაზოვანი, შემდეგ ჰაეროვანი პერსპექტივის ხერხებს. ამ ყველაფრის საშუალებით მან გააღრმავა რენესანსული რეალიზმი და დაუსახა მას გზები შემდგომი განვითარებისათვის.<sup>17</sup>

მაზაჩოს ხანმოკლე ცხოვრების მთავარი ნაწარმოები ბრანკაჩის კაპელის მოხატულობა, სადაც მან შექმნა ფრესკები „სამოთხიდან განდევნა“, „სასწაული დინარით“ და მოციქული პეტრეს 4 სასწულის სცენა.

მაზაჩოს მხატვრული ენა გამოირჩევა მისი ეპოქისათვის უჩვეულო ენერგიულობითა და თავისუფლებით. მხატვარი იმდენად არ გამოსახავს ფორმებს, რამდენადაც ძერწავს მათ შუქისა და ჩრდილების მსხვილი პლანებით და აძლევს გამოსახულებას ყოფიერების განსაკუთრებულ ინტენსიურობას. შუქი და ჩრდილი მაზაჩოსთან ხდება დამოუკიდებელი სტიქია, რომელი აერთიანებს ფორმებსა და შუქ-ჰაეროვან გარემოს.

<sup>16</sup> თოდუა ზ., აღორძინების ეპოქის ხელოვნება. იტალიური ხელოვნება. ქუთაისი 2010. გვ 74.

<sup>17</sup> Всеобщая история искусствю Т.3, Искусство Москва ст 93

მაზაჩო იყო პირველი ევროპელი მხატვარი, რომელმაც აითვისა ხაზოვანი პერსპექტივა, მაგრამ კაპელა ბრანკაჩის ფრესკებში იგი გაურბის მის ზედმეტად თვალსაჩინოდ გამოყენებას. სივრცის შეგრძნება მასთან ბუნებრივია: ის იქმნება ფრესკების კომპოზიციებით, პლანების ლოგიკური მონაცვლეობით, რაც ძლიერ ეფექტს ქმნის.

განსაკუთრებული ადგილი მაზაჩოს თაობის ოსტატებს შორის უჭირავს პაოლო დონის, მეტსახელად უჩელოს. მისთვის დამახასიათებელია ფანტაზიის სიმდიდრე და პოეტური პირობითობისაკენ მიდრეკილება, რაც მთელი სიმძლავრით ვლინდება მის დაზგურ სურათებში. დასავლეთ ევროპის ხელოვნების ისტორიაში პაოლო უჩელო შევიდა, როგორც პირველი მონუმენტური ბატალური სცენების ავტორი. იგი წერდა ბრძოლების სურათებს, რომლებშიც მჟღავნდება რთულ მდგომარეობებში ასახული რაინდებისა და ცხენების გადმოცემის უნარი.<sup>18</sup>

მე-15 საუკუნის ფლორენციის ხელოვნებაში გაჩნდა გვიანდელი გოთიკური დეკორატივიზმის რემინისცენცია, რომელიც დაკავშირებული იყო ბენოცო გოცოლის სახელთან. ის მიეკუთვნება ფლორენციელი ფერმწერების მეორე თაობას.

მეორე თაობის წარმომადგენელია ასევე ფრა ანჯელიკო, რომლისთვისაც დამახასიათებელია მისტიკური ჭკრეტა. მისი ხელოვნება გამსჭვალულია გულწრფელი რელიგიურობით. ცნობილია ფრა ანჯელიკოს სახელგანთქმული სურათები ხარების თემაზე, რომლებიც ასახავენ ღვთისმშობელსა და ანგელოზს ბაღში, ან სამონასტრო სენაკის გარემოში.<sup>19</sup>

ლირიკულ-ჭკრეტიტი საწყისი აკავშირებს ფრა ანჯელიკოს ფრა ფილიპო ლიპთან, რომლისთვისაც ასევე დამახასიათებელია სახეთა ლირიკული კამერულობა. იგი, როგორც მხატვარი ვითარდებოდა მაზოლინოსა და მაზაჩოს შემოქმედებათა ზეგავლენით. მისი მნიშვნელობა ხელოვნების ისტორიაში განისაზღვრება იმით, რომ მან აღორძინების იტალიური ფერწერა ნატურალიზმის გზით წაიყვანა.

მე-15 საუკუნის ბოლოს ფლორენციის სკოლამ შეინარჩუნა დეკორატივიზმი, რაც აისახა დომენიკო გირლანდაიოს შემოქმედებაში. ამ პერიოდში წამყვანი ადგილი დაზგურ ფერწერას

---

<sup>18</sup> Всеобщая история искусств Т 3 ст 95

<sup>19</sup> Spike, John T. Angelico, New York, 1997.

ეკუთვნის. ამასთანავე მძლავრ განვითარებას ჰპოვებს მონუმენტური ფერწერა .

ამ პერიოდისათვის მნიშვნელოვანია ლორენცო მედიჩის სასახლის კარზე შექმნილი არისტოკრატიული ტენდენციები, რომლებიც ასახვას ჰპოვებენ ბოტიჩელის, ფილიპო ლიპისა და პიერო დი კოზიმოს შემოქმედებაში. ბოტიჩელის შემოქმედებას მედიჩების ფლორენციაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ახალი იდეები, წარმოდგენები სამყაროსა და ადამიანზე მის შემოქმედებაში პოულობენ არა მხოლოდ ყველაზე ღრმა და სრულყოფილ, არამედ ყველაზე ჰარმონიულ განსახიერებას.<sup>20</sup>

ბოტიჩელის ცნობილი ნაწარმოებები დაწერილია ლორენცო მედიჩის დაკვეთით. ასეთია 1477 წელს შექმნილი სურათი „მოგვების თაყვანისცემა“.

ბოტიჩელის იდეალის განსახიერება ხდება ანტიკურობა. ეს იდეალი ყველაზე ნათლად გამოვლინდა მხატვრის ორ საყოველთაოდ ცნობილ სურათში „primavera“ და „ვენერას დაბადება“.<sup>21</sup>

მაღალი აღორძინების მწვერვალია ლეონარდო და ვინჩისა და მიქელანჯელოს შემოქმედება, რომლებიც გასცდნენ ფლორენციული სკოლის ლოკალურ საზღვრებს.

ფლორენციული სკოლის სტილური მთლიანობა (მოქანდაკე ა. სანსოვინო, ფერმწერები ფრა ბარტოლომეო, ანდრეა დელ სარტო) დაირღვა, როცა ფლორენციული სკოლა გახდა მანიერიზმის ერთ-ერთი ცენტრი (ჯ. ვაზარი, ბრონზინო, ი. პონტორმო, როსო ფიორენტინო და სხვა). მე-17 საუკუნეში ფლორენციული სკოლა დაკნინდა.

ფლორენციის სკოლასთან კავშირში აუცილებლად უნდა განვიხილოთ მანიერიზმი, როგორც ამ სკოლასთან მჭიდროდ დაკავშირებული მოვლენა. მანიერიზმი - მიმდინარეობა დასავლეთ ევროპაში, ძირითადად იტალიაში, ხელოვნებაში 1520-1590 წლებში, წარმოიშვა და განვითარდა „მაღალი აღორძინების“ იდეალების კრიზისის შედეგად იტალიაში. ტერმინმა "maniera" შეიძინა სპეციფიკური მნიშვნელობა უკვე XVI საუკუნის შუა წლებში. ვენეციელი ფერმწერები იყენებდნენ სიტყვათშეთანხმებას "maniera nuova" (იტალიურად, "ახალი მანერა") რათა აღენიშნათ თანამედროვე მხატვრების მუშაობის სტილი განსხვავებით უფროსი თაობისაგან - ვენეციური სკოლის დამაარსებელთაგან —ჯ. ბელინი, ჯორჯონე. ამ

<sup>20</sup> თოდუა ზ., აღორძინების ეპოქის ხელოვნება. იტალიური ხელოვნება. ქუთაისი 2010. გვ 114.

<sup>21</sup> დიდი მხატვრები. ბოტიჩელი. გამომცემლობა პალიტრა L, 2011. თბილისი. გვ 78.



განსაზღვრების ქვეშ იგულისხმება შესრულების გაცილებით თავისუფალი, გახსნილი მანერა. ჯორჯო ვაზარი, ავტორი „სახელგანთქმული ფერმწერების, ხუროთმოძღვრებისა და მოქანდაკეების ბიოგრაფიები“-ს ავტორი (1550 წელი) იყენებდა სიტყვას „მანერა“ იყენებდა, როგორც სინონიმს ტერმინისა „სტილი“. ამავე მნიშვნელობით იყენებდა ტერმინს „მანერა“ იტალიელი ფერმწერი და კლასიციზმის თეორეტიკოსი ჯ. ბელორი, ასევე რ. ფრეარ დე შამბრე, კ. დე მალვაზია. 1789 წელს აბატმა, ლ. ლანციმ, ფლორენციის უფიცის გალერეის მცველმა, კამათში სპირიტუალურ საეკლესიო და ჰედონისტურ (თანამედროვე) ხელოვნებაში კრიზისული ტენდენციების აღნიშვნისათვის შემოიტანა სიტყვა „manierismo“.

ნიდერლანდური ფერწერისმცოდნე მ. ფრიდლენდერმა 1915 წელს გამოიყენა განსაზღვრება „მანიერიზმი“ (გერმ. Manierheit, ინგლ. Mannerism) იმ კრიზისული ტენდენციების მიმართ, რომელიც გამოვლინდა ნიდერლანდური სკოლის განვითარებაში XVI საუკუნის მეორე ნახევარში. მანიერისტული ფერწერის ტიპიურ ნიშნებად ფრიდლენდერი ასახელებდა მისწრაფებას, მიმართულს წაგრძელებული ფიგურებისაკენ, პერსონაჟების ეგზოტიკური კოსტიუმების ასახვისადმი, აფექტური შესტების გადმოცემისა და ნათელი, კონტრასტული ტონებით მანიპულირებისადმი.

მსგავსი რამ შეინიშნება ხელოვნების განვითარების სხვა პერიოდებშიც. ერთ-ერთი ყველაზე საოცარი მაგალითია ტამარ ბელას რელიეფი პალმირაში (32 წელი ჩვენი წელთაღრიცხვით) ტაძრისაკენ მიმავალი პროცესიის გამოსახულებით, რომელთა სახეებიც ნაკარნახევია ორნამენტების ხვეულებით. მსგავსი ტრანსფორმაცია შეუძლებელია ავხსნათ მხოლოდ გამოსახულების ორნამენტებისადმი დამორჩილებით. აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე IV-I საუკუნეების ელინისტური ხელოვნება საკუთარ თავში მოიცავს მანიერისტული აზროვნების შტრიხებს. ანალოგიური შტრიხები შეიძლება ვიპოვოთ „სერბო-მაკედონურ მანიერიზმში“ XII საუკუნის ბოლოს. ამ პერიოდის ნაწარმოებები შეიცავს მოუსვენარ ექსპრესიას, აფორიაქებულობას, გაწელილ, მყიფე ფიგურებს დანაწევრებული კუთხური კონტურებით. მანიერიზმთან ახლოსაა აგრეთვე „გროტესკისა“ და „კაპრიჩოს“ ჟანრები. აღნიშნულის გათვალისწინებით ჩნდება ხელოვნებამცოდნეობისათვის რთული პრობლემა - გაივლოს საზღვარი იმ მანიერისტულ ტენდენციებსა (რომლებიც მუდმივად გვხვდებიან ხელოვნების ისტორიაში) და მანიერიზმს, როგორც კონკრეტულ ისტორიულ

მოვლენას შორის მე-16 საუკუნის მეორე ნახევრის იტალიის ხელოვნებაში. ეს პრობლემა იმ კამათის ანალოგიურია, რომელიც წარმოებს ხელოვნებათმცოდნეობაში „კლასიციზმისა“ და „რომანტიზმის“ ტერმინების ირგვლივ.

ყველაზე ფართო გაგებით მანიერიზმი ხასიათდება ფორმების ბატონობით შინაარსზე. ხელოვნების მძლავრი განვითარების შედეგად, რომელიც აღინიშნება იტალიური აღორძინების ეპოქაში, ახალი იდეები ვერ უსწრებდნენ ფორმებს, თვითმიზანი ხდებოდა ზედმეტი პლასტიკურობა, ბრწყინვალეობა. მხატვრები, რომლებიც ძლიერი კონკურენციის პირობებში მოექცნენ, მიისწრაფოდნენ გარეგნული ეფექტებისაკენ, ოსტატობის დემონსტრირებისაკენ, ვირტუოზული ტექნიკისაკენ, მანერის ორიგინალობისაკენ. ამ ფონზე კიდევ უფრო მძაფრად იგრძნობოდა ჩანაფიქრის სიღარიბე, ეპიგონურობა, მიმზამველობა, სტილიზაცია და ეკლექტიკა. მანიერიზმში მკაფიოდ იგრძნობა დაღლილობა, შინაგანი ძალების ამოწურვა. ამიტომაც XVI საუკუნეში მანიერიზმის წარმოშობის მთავარი მიზეზი რენესანსისეული იდეების ამოწურვა იყო. ჰენრიხ ვიოლფინი 1922 წელს წერდა, რომ მანიერიზმმა მძლავრი განვითარება შემთხვევით არ ჰპოვა იტალიაში, სადაც „შიშველი სხეულის პლასტიკის კულტი იყო განსაკუთრებით განვითარებული [. . .] ლეონარდოსა და მიქელანჯელოს ფიგურების მოძრაობაში [. . .]. ყოველ წამს დგას ხელოვნურობისა და მანერულობისაკენ გადახრის საფრთხე.<sup>22</sup> შეიძლება გავიხსენოთ, რომ ჯორჯო ვაზარი XVI საუკუნეში აკრიტიკებდა კვატროჩენტოს ფერმწერებს ზედმეტი სიმკაცრის, გრაფიკულობისა და ფორმების შებოჭილობისათვის (იტალ. *Aspro a vedere* „უხეში მზერისათვის“). აღორძინების ეპოქის სახვითი ხელოვნება თანმიმდევრულად ვითარდებოდა ფერწერულობის მიმართლებით, ექსპრესიულობისაკენ და ფორმების დინამიკურობისაკენ. რაფაელმა რაღაც მომენტში შეძლო მოეცა პლასტიკური წონასწორობისა და ჰარმონიის იდეალური სახეები, მაგრამ 1520 წელს რაფაელი აღარ იყო ცოცხლებს შორის და წარმოიქმნა ვაკუუმი, რომელიც შეავსეს მისმა სუსტმა მოსწავლეებმა. ეჩვენებოდათ, რომ სადაცაა გამოჩნდებოდა ახალი რაფელი, მაგრამ ეს არ მოხდა. ასევე მოულოდნელად დამთავრდა ჩრდილოური აღორძინება 1530-იან წლებში. რენესანსის ხელოვნება იდეალისტურია, აუხდენელი, ის არ შეესაბამებოდა ისტორიულ რეალობას. სწორედ ამით აიხსნება

<sup>22</sup> Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л.: ОГИЗ, 1934. С. 94.

რენესანსული მხატვრული იდეალების სწრაფი კრაზი.<sup>23</sup> მე-15-მე-16 საუკუნეების მიჯნაზე ასეთი სიძნელით მიღწეული ჰარმონია ფორმასა და შინაარსს, გამოსახვასა და გამოხატვას, ტექტონიკასა და პლასტიკას, მოცულობასა და ფერს შორის დაირღვა. მხატვრები თითქოს ვალდებულნი იყვნენ დაკავებულიყვნენ გამომსახველობის სხვა საშუალებების ძიებებით, კერძოდ კი ფორმის ცალკეული ელემენტების: ხაზის, სილუეტის, ფერადოვანი ლაქის, ტექსტურის, შტრიხის ექსპრესიის და ა. შ. ცალკეული დეტალის სილამაზე მთელის სილამაზე მნიშვნელოვანი გახდა. ეს იყო მთლიანი მსოფლმხედველობისა და მხატვრული აზროვნების დაცემის პერიოდი. ამრიგად მხატვრული მიღწევებით უდიდესმა აღორძინების ეპოქამ შექმნა მანიერიზმი. შეიძლება ითქვას, რომ აღორძინების სამმა გიგანტმა - ლეონარდოდა ვინჩიმ, მიქელანჯელო ბუონაროტიმ და რაფაელ სანტიმ - განსაზღვრეს ევროპული ხელოვნების შემდგომი განვითარების სამი განსხვავებული გზა. ლეონარდო და ვინჩი შემოქმედების გვიან პერიოდში თავის მოსწავლეებთან - ე. წ. „ლეონარდელებთან“ ერთად ხელს უწყობდა ინტერნაციონალური მანიერიზმის განვითარებას. რაფაელმა და მისმა „რაფაელელებმა“ 1508-1520 წლებში რომში შექმნეს აკადემიზმი. გენიალურმა მიქელანჯელომ სიცოცხლის ბოლო წლებში (1534-1564) წარმოშვა ახალი მიმდინარეობა, ბაროკოს სტილი .

აღსანიშნავია რაფაელის უკანასკნელი ტილო „ფერისცვალება“, რომელსაც ხელოვნებათმცოდნეთა უმრავლესობა ბაროკოსა და მანიერიზმის ნოვატორულ ნიმუშად მიიჩნევს. ეს მოსაზრება ეფუძნება ქვედა მარცხენა კუთხეში პერსონაჟთა სხეულების დამაბულ პოზებსა და გადაჭარბებულ ჟესტიკულაციებ, რაც მანიერიზმს ახასიათებს, ხოლო სცენის მონაწილეთა შორის არსებული მღელვარება და შუქ-ჩრდილების გამოყენება კი ბაროკოსათვის არის დამახასიათებელი.<sup>24</sup>

პოსტრენესანსულ პერიოდში არსებობდა ხელოვნების განვითარების 2 კონცეფცია. პირველის თანახმად, მანიერიზმმა დაანგრია ხელოვნების კლასიკური საფუძვლები, რომელიც შეიქმნა აღორძინების ეპოქაში. მას არ შეუქმნია ახალი, მხოლოდ მოამზადა

<sup>23</sup> Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л.: ОГИЗ, 1934. С. 145

<sup>24</sup> დიდი მხატვრები. რაფაელი. პალიტრა L. თბილისი 2011. გვ 94.

ნიადაგი ბაროკოს სტილისათვის, რომლის აპოგეა იტალიაში მოხდა XVII საუკუნის შუა წლებში.

მეორე კონცეფციის თანახმად, მანიერიზმი და ბაროკო იტალიის ხელოვნებაში ვითარდებოდნენ პარალელურად, ურთიერთზემოქმედებდნენ და ავსებდნენ ერთმანეთს. პირველად მანიერიზმის დადებითი როლი ევროპული ხელოვნების ისტორიაში შეაფასა მაქს დვორჟაკმა. აღნიშნავდა რა კლასიკური ხელოვნების დაისს, რომელიც, მისი აზრით, ჯერ კიდევ IV საუკუნეში დაიწყო, დვორჟაკს მოჰყავდა ვერგილიუსის ლათინური სენტენცია: „Si parva licet componere Magnis“ (როცა პატარას შეუძლია შეედაროს დიდს)<sup>25</sup>, რაც, მისი აზრით ხაზს უსვამს, იმას, რომ იდეის სიძუნწე სულაც არ აკნინებს ხელოვნების ნაწარმოების ხარისხს. პირიქით - ამით იზრდება სახესხვაობა და მრავალფეროვნება. „პირველი შთაბეჭდილების თანახმად, - წერს შემდეგ დვორჟაკი - ჩვენს წინაშეა მცირედ დამოუკიდებელი, ეპიგონური ხელოვნება; პროგრესი აქ ძირითადად გამოხატულია პროტოტიპების ცვლაში. სწორედ ამ დამოკიდებულების შედეგად წარმოიშვა მანიერიზმის განსაზღვრება; ის გულისხმობს ხელოვნებას, რომლის მიმდევრებიც მაღალი აღორძინების ოსტატების რეკომენდაციებს წყვეტენ რაღაც უცნაურ მანერაში.

თუმცა ამ უარყოფითი შტრიხების გვერდით, რომლებიც „განპირობებულია უფრო ნებაყოფლობითი მოკვეთით, ვიდრე ჩვევის ნაკლებობით“<sup>26</sup>, დვორჟაკი პოულობს დადებით მნიშვნელობასაც, გადაწყვეტილს განსაკუთრებული სულიერებით, დაწვრილებით და სპირიტუალიზმით, რომელიც ამზადებდა ბაროკოს წმინდა რელიგიური ხელოვნების უსაზღვრო განვითარებას<sup>27</sup>.

ობიექტური იდეალიზმიდან სუბიექტურ მსოფლმხედველობისკენ გადასვლამ გამოანთავისუფლა სულიერი ძალები. როგორც დვორჟაკი ამტკიცებს, „რაფაელის „სიქსტეს მადონა“ „[ . . . ] სრულიად არ ამოწურავს იმ განცდებს, რომელიც ეხებოდა მისი თანამედროვე ევროპელის სულს, პირიქით - ის ძლიან პირობითად უკავშირდება ამას, თითქოს მასში განსახიერებულ სილამაზის კულტს, რომელიც ერწყმის მეოცნებე, ნათელ რელიგიურობას,

<sup>25</sup> Vergilius Maro P., Bremmer Presse. Munchen 1924. S. 35

<sup>26</sup> Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: В 2 т. М.: Искусство, 1978. Т. 2. გვ 120.

<sup>27</sup> იქვე. გვ 117

რომელიც გამოეყოფა იმ ყველაფერს, რაც დიდი მოცულობით ახდენს გავლენას ადამიანის წარმოდგენაზე იმ წლების ევროპაზე და ავსებს მის სულიერ ცხოვრებას მუდმივი ცხოვრებისეული მნიშვნელოვანი კითხვებით, შინაგანი ტანჯვით, ვნებიანი მისწრაფებით ცხოვრებისეული ბრძოლების ჭეშმარიტებასა და შეცნობისაკენ.“<sup>28</sup>

მანიერიზმის პერიოდმა დაარღია საზღვრები, რომელთაც შეიცავდა ხელოვნების განვითარების გზა, გაანთავისუფლა სულიერი ძალები, გააფართოვა წარმოდგენა სამყაროზე და შემოქმედების გამომსახველობით შესაძლებლობებზე. ამან მისცა გამოსავალი ემოციებს, მხატვრულ ძიებებს, ოცნებებსა და ფანტაზიებს. ახალი მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი შედეგი იყო კუნსტკამერის გამოჩენა - „იშვიათობებისა და კურიოზების კაბინეტი“, მათი მფლობელები ითვლებოდნენ მისტიკოსებად და ალქიმიკოსებად, ხოლო მათთან მომუშავე მხატვრებს თვლიდნენ ფანტაზიორებად. სწორედ ამ პერიოდს უკავშირდება სახვით ხელოვნებაში ახალი ჟანრების განვითარება: პორტრეტი, პეიზაჟი, კვლავ აქტუალური ხდება „კომედია დელ არტეს“ პერსონაჟების ასახვა. არქიტექტურაში ჩნდება ახალი შესაძლებლობები, რომლებიც კავშირშია პეიზაჟთან, ჰაერთან, სინათლესთან, სივრცესთან. ინტერიერისა და ექსტერიერის ახალ გაგებასთან ერთად მზადდება გრანდიოზული არქიტექტურული პროექტები ბაროკოს სტილში. ინტერიერისა და ექსტერიერის ახალი გაგება ამზადებდა გრანდიოზულ პროექტებს და გარდაქმნას ბაროკოს სტილისა არქიტექტურულ კომპოზიციაში .

ფლორენციის სკოლას უკავშირდება ანიოლო ბრონზინოს სახელი, რომელიც იტალიური მანიერიზმის ერთ-ერთი წარმომადგენელი იყო. სწავლობდა პონტორმოსთან, განიცადა მოქელანჯელოს გავლენა, 1540 წლიდან კოზიმო I მედიჩის კარის მხატვარი იყო. შექმნა პარადულ-არისტოკრატიული პორტრეტის ტიპი, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ნახატის სიზუსტე, ცივი კოლორიტი და დეტალების ზედმიწევნით დამუშავება („ჭაბუკის პორტრეტი“, დაახლოებით 1535-1537 წლები, „კოზიმო პირველის პორტრეტი“, 1545, „ელეონორა ტოლედელი და მისი ვაჟი“, დაახლოებით 1545). ბრონზინოს რელიგიური და

---

<sup>28</sup> Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: В 2 т. М.: Искусство, 1978. Т. 2. გვ. 185.

მითოლოგიური კომპოზიციები (ალეგორია, დაახლოებით 1542-1545 წლები) გამოირჩევა ხელოვნური პოზებითა და ქესტებით. ბრონზინო ფლორენციის პალაცო-ვეკიოს ფრესკების (1548-ის შემდეგ) ავტორია.

რაც შეეხება ჯორჯო ვაზარის, ის უფრო ცნობილია, როგორც ხელოვნების ისტორიკოსი. მისი წიგნი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წყაროა იმ ეპოქის იტალიური ხელოვნების შესასწავლად. არქიტექტორი, ფერმწერი, მანიერიზმის წარმომადგენელი. სწავლობდა ბანდინელისთან ფლორენციაში. 1563 წელს მისი მონაწილეობით დაარსდა ფლორენციის ნახატის აკადემია. უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ 1616 წლამდე, როდესაც იქ მიიღეს არტემისია ჯენტილესკი, არც ერთ ქალს არ უსწავლია.<sup>29</sup>

ბართოლომეო ამანატი - იტალიელი არქიტექტორი და მოქანდაკე, სწავლობდა ფლორენციასა და ვენეციაში, მისი შემოქმედება მიეკუთვნება გვიანი რენესანსიდან ბაროკოზე გარდამავალ ხანას. ამანატიმ თვალსაჩინო წვლილი შეიტანა ბაროკოს ხუროთმოძღვრების პრინციპთა შემუშავებაში. როგორც მოქანდაკე, ამანატი მანიერიზმის წარმომადგენელია, ავტორია ტრაქტატისა არქიტექტურის შესახებ, რომელსაც დართული აქვს იდეალური ქალაქის გეგმა.

ამრიგად, ფლორენციის სკოლა იყო ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სკოლა მსოფლიო ფერწერის ისტორიაში. სკოლის წარმომადგენლებად გვევლინებიან ისეთი ტიტანები, როგორებიც იყვნენ ჯოტო დი ბონდონე, მაზაჩო, პაოლო უჩელო, ბოტიჩელი და სხვა. ფლორენციის სამხატვრო სკოლასთან მჭიდრო კავშირშია მანიერიზმი. ფლორენციის სკოლამ ხელოვნებას მისცა განვითარების სრულიად ახალი მიმართულება.

---

<sup>29</sup> შპიკერნაგელი ჰ., ისტორია და სქესი: ფემინისტური მიდგომა. წიგნში: ხელოვნების ისტორია. შესავალი. თბილისი 2005. გვ 369.

### 1.3. ვენეციის სკოლა

მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში განსაკუთრებული ფურცელი ჩაწერილია ვენეციის სკოლის მიერ. მაღალი აღორძინების ვენეციური ფერწერა გამოხატავს აღფრთოვანებას ცხოვრებით.

ვენეციის ფერწერაში ვხედავთ ორ მთავარ მიმართულებას. პირველია რომანტიკული-ლირიკული, რომელიც წარმოდგენილია ჯორჯონეს შემოქმედებით, ხოლო მეორე გრძნობადი სილამაზის ხელოვნება, ვენეციური ხელოვნების ოფიციალური მიმართულება, რომელიც უპირველესად წარმოდგენილია ტიცინანის შემოქმედებით.

ვენეციის ფერწერა გამოირჩევა კოლორიტის სიმდიდრით. ფიზიკური სილამაზის თაყვანისცემა აქ შერწყმულია ადამიანის სულიერი ცხოვრების ინტერესთან. სამყაროს გრძნობადი აღქმა აქ უფრო უშუალოა, ვიდრე ფლორენციაში, რამაც ვენეციის სკოლაში განაპირობა პეიზაჟის განვითარება.

ჯორჯონე ერთ-ერთი ყველაზე იდუმალი და მიმზიდველი მხატვარია იტალიურ ხელოვნებაში. ის ჩამოყალიბდა ჰუმანიზმის, პოეზიისა და მუსიკის სულიერ ატმოსფეროში. ვენეციელ მხატვართაგან ქრონოლოგიურად პირველი, ჯორჯონე წერდა სურათებს მითოლოგიურ და ლიტერატურულ თემებზე, ქმნიდა პორტრეტებს, შეიტანა ფერწერაში პეიზაჟი და შიშველი სხეულის გამოსახვა.

ჯორჯონე უპირატესობას ანიჭებს ფერს, სივრცის გადმოცემისას ხაზოვან პერსპექტივაზე მეტად იყენებს ჰაეროვან პერსპექტივას. მისი ნამუშევრები ქმნიან ჰაეროვანი სივრცის შეგრძნებას. ჯორჯონეს საუკეთესო ნამუშევრებია „მადონა კასტელფრანკო“ და „ივდიოი“.

ჯორჯონე არა მხოლოდ დაზგური, არამედ მონუმენტური ფერწერის ოსტატი იყო. სამწუხაროდ დრომ არ შემოინახა მის მიერ შექმნილი არცერთი ფრესკა.

ჯორჯონეს ხელოვნების საერთო ჰუმანისტური ხასიათი მთელი ძალით გამოიჟღავნდა ცხოვრების ბოლო წლების ნამუშევრებში, რომლებშიც დომინირებს მისწრაფება ადამიანისა და მისი გარემომცველი სამყაროს სილამაზის გადმოცემისაკენ.

რელიგიური, მითოლოგიური და ლიტერატურული სიუჟეტების გარდა, ჯორჯონემ შექმნა ბრწყინვალე პორტრეტების მთელი რიგი. მან შეძლო ძველი ვენეციური პორტრეტების სტატიკურობის გადალახვა და მიაღწია მზერისა და ჟესტის დიდ გამომეტყველებას. ამ ჟანრის საუკეთესო ნაწარმოებებია „უცნობი ვაჟი“, „მოხუცი ქალი“, „პოეტი ანტონიო ბროკარდი“.

ვენეციელები იყვნენ უფრო მეტად მატერიალისტები. ჯორჯონეს პოეტური განწყობილებები მალე გაიფანტა ტიციანის მდიდრულ დრაპირებებსა და ცეცხლოვან კოლორიტში, მაგრამ ვერც ერთმა ფერმწერმა ვერ შეძლო თავიდან აეცილებინა ჯორჯონეს პრინციპების ზეგავლენა და ამ გავლენის ქვეშ მოექცა ტიციანიც.

თუ ჯორჯონემ ვენეციაში საფუძველი ჩაუყარა მაღალი აღორძინების ხელოვნებას, ეს ხელოვნება აყვავებას განიცდის ტიციანის შემოქმედებაში. შეიძლება ითქვას, რომ ბევრ საკითხში ტიციანი ჯორჯონეს მიმდევარია. ასე მაგალითად, მის ხელოვნებაში განვითარება ჰპოვეს ჯორჯონეს სიუჟეტებმა, რომლებიც, თავის მხრივ ნასესხები იყო ლიტერატურიდან და მითოლოგიიდან; ასევე პეიზაჟებმა და პორტრეტებმა. როგორც ჯორჯონეს, ტიციანსაც უყვარდა შიშველი სხეულის გადმოცემა. თუმცა ტიციანის ხელოვნების ხასიათი ბევრად განსხვავდება ჯორჯონესაგან. ჯორჯონეს ნაწარმოებების რომანტიკულობა და მეოცნებობა მასთან უფრო მიწიერი, სისხლსავსე, სიცოცხლისმიერი გრძნობით შეიცვალა. მისი კომპოზიციები უფრო მდიდრული და მრავალსახოვანია, მის მიერ შემოქმედების მოწიფულობის პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებში ჟღერს მაღალი აღორძინების დიადი პათოსი. კიდევ უფრო მეტად, ვიდრე ჯორჯონე, ტიციანი ფერს იყენებს, როგორც სურათის მთავარ მათემატიკურ საწყისს. ამასთანავე გვიანდელ ნაწარმოებებში ფორმა იგება არა შუქ-ჩრდილოვან, არამედ ფერადოვან ურთიერთდამოკიდებულებებზე.<sup>30</sup>

აღორძინების ეპოქის ვენეციურ სკოლას ასრულებენ ვერონეზე და ტინტორეტო.

ვერონეზე საზეიმო, მდიდრულად მორთული ვენეციის მხატვარია. ის არის საკურთხევლის დიდი სურათებისა და მონუმენტური მოხატულობების ოსტატი, რომლებშიც მთავარ მოქმედ პირებს ვენეციელების ხმაურიანი და მოძრავი მასა წარმოადგენს. ვერონეზეს რელიგიურ სურათებს ჰქონდათ იმდენად საერო ხასიათი, რომ

<sup>30</sup> Всеобщая история искусств, Т. 3, ст. 253



ინკვიზიციის მრისხანებასაც კი იწვევდნენ. ამასთანავე, ვერონეზეს შემოქმედებაში დიდი ადგილი უჭირავს მითოლოგიურ სიუჟეტებს, ალეგორიებს, პორტრეტებს, პეიზაჟებს. ვერონეზე ვენეციური სკოლის ერთ-ერთი შესანიშნავი კოლორისტია. მისი სურათები, რომლებშიც ჭარბობს ტონების ცივი ვერცხლისფერი გამა, გამოირჩევიან ფერადოვანი შენაერთების რაფინირებული ნატიფობით.

ტინტორეტო ასრულებს ვენეციური აღორძინების ხელოვნებას. ვარაუდობენ, რომ ტინტორეტოს არ გაუვლია სწავლების ჩვეულებრივი პროცესი ფერმწერის სახელოსნოში და მნიშვნელოვნად იყო თვითნასწავლი. ყოველ შემთხვევაში, წყაროები ასახელებენ ტინტორეტოს მხოლოდ ერთი მასწავლებლის სახელს. ეს ტიციაანია, რომლის სახელოსნოშიც მხატვარმა რამდენიმე დღე გაატარა.

ტინტორეტოს ხელოვნებაში შეინიშნება რენესანსული ჰუმანიზმის კრიზისი. ტინტორეტოს ნაწარმოებები გამსჭვალულია მოუსვენარი მშფოთვარე სულით. ტინტორეტოს შემოქმედება წინააღმდეგობრივია. ნათელი რელიზმი, უბრალო ხალხისადმი ინტერესი მის შემოქმედებაში ზოგჯერ შერწყმულია მისტიკურ ეგზალტაციასა და ფორმების მანერისტულ დახვეწილობასთან. მაგრამ ფსიქოლოგიური მოვლენების ჩვენების ექსპრესიულობა, დრამატულობა და სიღრმე მკვეთრად განასხვავებს ტინტორეტოს ნამუშევრებს მისი თანამედროვე ვენეციური ფერწერის ფონზე. როგორც მსოფლმხედველობის, ასევე ფორმის მიხედვით ტინტორეტოს შემოქმედებით აღინიშნება რენესანსული კლასიკის დასასრული და იხსნება სახვითი ხელოვნების განვითარების ახალი გზები.<sup>31</sup>

ტინტორეტოს მემკვიდრეობა ძალიან დიდია, თემების დიაპაზონი - ძალიან ფართო. მსოფლიოს სხვადასხვა მუზეუმში ინახება მისი 600-მდე სურათი და ნახატების მნიშვნელოვანი რაოდენობა. ტინტორეტოს შემოქმედებით ინდივიდუალობაზე ყველაზე სრულ წარმოდგენას გვიქმნიან ის მრავალრიცხოვანი კომპოზიციები, რომლებიც გაფანტულია დოჟების სასახლეში, ვენეციის ეკლესიებსა და ყოფილი რელიგიური გაერთიანებების შენობებში.

ამგვარად, ვენეციურმა სკოლამ მოგვცა ისეთი დიდი ოსტატები, როგორებიც იყვნენ ჯორჯონე, ვერონეზე და ტინტორეტო.

---

<sup>31</sup> თოდუა ზ., აღორძინების ეპოქის ხელოვნება. იტალიური ხელოვნება. ქუთაისი 2010. გვ 231

## 1.4. ნეაპოლის სკოლა

მე-17 საუკუნის შუა წლებში ნეაპოლის სკოლაში გაჩნდა რეალიზმის ახალი ტალღა, რომელიც თავის წარმოშობას ხუსეპე რიბერასა და მის მიმდევრებს უნდა უმაღლოდეს.

რეალიზმი, შეიძლება ითქვას, სისხლში ჰქონდათ გამჯდარი სამხრეთ იტალიელ ხელოვანებს, მაგრამ უნდა აღნიშნოს, რომ მან (რეალიზმმა) თავისი პირველი გამოვლენა უცხოელ ოსტატთა ნამუშევრებში ჰპოვა. ის, რაც გამოაცოცხლა აქ ზემო იტალიელმა კარავაჯომ, სრულყოფილებამდე მიიყვანა დიდმა ესპანელმა ხუსეპე დე რიბერამ (1588-1652), სპანოლეთოდ წოდებულმა, რომლის შესახებაც თავის დროზე წერდნენ ეიზენმანი, იუსტი, ხოლო მოგვიანებით ავგუსტ მაიერი და მორის უტრილო.

იატივში დაბადებულმა ხუსეპე დე რიბერამ განათლება ვალენსიაში მიიღო. იმ სკოლაში, რომელიც „ვალენსიელი კარავაჯოს“, ფრანსისკო რიბალტას გავლენით მუქი ჩრდილების „რეალიზმს“ მიმართავდა. ჯერ კიდევ ახალგაზრდობაში რიბერა იტალიაში გადასახლდა, სადაც ის, როგორც ცნობილია, ვითარდებოდა თანდათან პარმაში და რომში, და როგორც ჩანს, ასევე ვენეციაში. უეჭველია, ტიციანმა მოახდინა გავლენა მისი ფერწერის მანერაზე, რომელშიც ხანდახან შეიმჩნევა ფუნჯის მსუბუქი მოძრაობა, და ხანდახან კი ფართო და უხვი მონასმი. ასევე უეჭველია მის შემოქმედებაზე კორეჯოს გავლენა, რომელიც გამოიხატა სინათლისადმი მისწრაფებაში.

მაგრამ ასევე უეჭველია, რომ მან ნეაპოლსა და რომში შეისწავლა კარავაჯოს ნაწარმოებები, რომლის მოსწავლედაც ის ითვლებოდა. მუქი ჩრდილები, რომლის გამოც მას ზოგიერთი მკვლევარი ტენებრისტებს მიაკუთვნებს, განსაკუთრებით შესამჩნევია მის ადრეულ სურათებში, რომელთაც წითელი ტონი ეცემათ. მისი შემოქმედების მომწიფებულ პერიოდში ტიპაჟები და კომპოზიციები ნათლად აჩვენებენ მხატვრის სინათლისადმი სიყვარულს. ისინი არ არიან პირობითები, რასაც განაპირობებდა გამოსახვის დიდებულება. მაგრამ ამ ოსტატის ამ მანერის მეტნაკლებად განათებულ სურათებში გვხვდება მუქი ჩრდილები, ოღონდ უნდა აღინიშნოს, რომ ისინი შემოსაზღვრულია სივრცით.

ზოგადად რიბერა რჩება გადამწყვეტი ბუნების ძალის უშუალო აღქმის მქონე ოსტატად, ქმნადობის სიღრმისეულობით, რომელიც მოგვითხრობს იმ ტანჯვა-წამების ცეცხლზე, რომელშიც გახვეულები იყვნენ ლეგენდებიდან გადმოსული წამებულები. მაგრამ ასახვის იმ თავისებურებების გათვალისწინების გარდა, რასაც რელიგიური და მითოლოგიური თემატიკა მოითხოვდა, რიბერა შესანიშნავად ახერხებდა გადმოეცა ახალგაზრდა ქალებისა და ბავშვების სილამაზე. მის მიერ დახატულ პერსონაჟებს არ ახასიათებთ არამატერიალურობა.

რიბერას თითქმის ყველა სურათი დაიწერა ნეაპოლში, სადაც ის დაქორწინდა 1616 წელს. მის ნამუშევრებს ყიდულობდნენ ესპანეთის ვიცე-მეფეებისათვის და მათ ესპანეთში აგზავნიდნენ. რამდენიმე წარმატებული ზეთის საღებავებით შესრულებული ნამუშევრის შემდეგ მან დაიწყო გრავიურებზე მუშაობა, რაც ძალიან იოლად და შემოქმედებითად შესძლო. მისმა ადრეულმა ნამუშევრებმა, „იერონიმე ანგელოზთან ერთად, რომელსაც უჭირავს საყვირი“ (1621 წელი) და „ბათლომეს წამება“ (1624 წელი), აიძულეს ისიც და სხვა ხელოვანებიც, მიეღოთ ეს ნამუშევრები.

ყველა ამ ნაწარმოებს ზემოდან საზეიმოდ გადმოჰყურებს „კონსეპსიონი“ (1635 წელი), უბიწო ჩასახვის ამსახველი. ეს ნაწარმოები გახდა ერთგვარი პირველსახე ყველა ამ თემაზე შექმნილი ნაწარმოებისა ესპანურ ხელოვნებაში. ზეციურობა, არამიწიერება ყველა თავისი მშვენივითა და ტრადიციით არ გადმოცემულა აქამდე სხვაგან არსად ასე საზეიმოდ, როგორც აქ. ამ მომენტიდან რიბერა ყოველ წელს ქმნიდა ნაწარმოებებს, რომლებიც შემოქმედის სიმწიფის ხანის დადგომის დასტურია. ამის მაგალითია ძველი აღთქმის სიუჟეტებზე შესრულებული „ისააკის დალოცვა“, სინათლით გაჯერებული „იაკობის სიზმარი“. ასევე ახალი აღთქმის სიუჟეტები, 1637 წელს შექმნილი „დატირება“, „მწყემსების თავყვანისცემა“; სიუჟეტები წმინდანების ცხოვრებიდან: „სებასტიანი“, საკვირველი, გაბრწყინებული და შინაგანი შუქით სავსე „აგნესა“ დრეზდენში.

აღსანიშნავია, რომ მხატვარი ინტერესდებოდა ქრიტიანობამდელი სიუჟეტებითაც. ამ მხრივ საინტერესოა 1636 წელს შექმნილი „გლადიატორი ქალების ბრძოლა“, 1637 წელი - „აპოლონი და მარსი“, ასევე ცალკეული ფიგურები, როგორებიცაა „დიოგენე“ , „მუსიკის მასწავლებელი“ და ა. შ.

თავისი ოსტატობის მწვერვალს რიბერამ ცხოვრების ბოლო 5 წლის განმავლობაში მიაღწია. სხეულის სრულყოფილი სილამაზე განასხვავებს მის „განდეგილ პავლეს“ (1649 წელი). ცოცხალი, როგორც სინამდვილეში და ამავდროულად მეტისმეტად დამუშავებული „მოგვების თაყვანისცემა“ (1650 წელი). ყველაზე დიდებული კომპოზიციას „მოციქულთა ზიარება“ (1651 წელი). მაგრამ განსაკუთრებული ოსტატობით, დახვეწილობით, გასაოცარი შეგრძნებებით არის სავსე რიბერას მიერ 1652 წელს დახატული „კოჭლი“, რომელიც ამჟამად ლუვრში ინახება.<sup>32</sup>

რიბერას წყალობით ნეაპოლი სამუდამოდ დარჩა ხელოვნების ქალაქად. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ამ მხატვრის გავლენა უფრო დიდი და ძლიერი იყო ესპანეთში, ვიდრე იტალიაში. მისი მოსწავლეებიდან ბართოლომეო პასანტემ და ფრაკანცანიმ ვერ დატოვეს ღრმა ნაკვალევი.

ხუსეპე რიბერას გენია იმდენად ყოვლისმომცველი იყო, რომ ის საკუთარ თავში აერთიანებს იტალიურ და ესპანურ მნიშვნელოვან ესთეტიკურ კრედიტებს. უფრო დაწვრილებით რიბერაზე და მის შემოქმედებაზე ვისაუბრებთ მაშინ, როდესაც ესპანურ ფერწერულ სკოლას განვიხილავთ.

ანელო ფალკონეს (1600-1665), „ბრძოლების ორაკული“, რომლის შემოქმედებაც უფრო გასაგებია მაშინ, როდესაც მის გრავიურებს ვეცნობით, და ასევე სალვატორ როზას (1615-1673), რომელიც თავისი ცოლის ძმის, ფრაკანცანის მოსწავლე იყო, აქვთ დიდი მნიშვნელობა იტალიურ ფერწერაში, როგორც სამხრეთ იტალიური ბატალური და ლანდშაფტური ფერწერის ფუძემდებლებს.

ამ მხატვრული მიმართულების ცენტრში დგას სალვატორ როზა, გამოჩენილი მხატვარი, ასევე ცნობილი, როგორც სატირიკოსი, პოეტი, რომელსაც თავისი ნაშრომები მიუძღვნეს: 1824 წელს - ლედი მორგანმა, 1892 წელს - ცეზარეომ, 1908 წელს - ოცოლამ. სალვატორ როზა დაიბადა ნეაპოლში, სხვადასხვა დროს ცხოვრობდა როგორც ნეაპოლში, ასევე რომში. 1639 წლიდან გადასახლდა ფლორენციაში. დიდი, თითქოსდა წაგრძელებული ფიგურები, რომლებიც დამახასიათებელია სალვატორ როზას ისტორიული სურათებისათვის, რომლებიც რომში შეიქმნა, „პრომეთე“, „საული სამუელის სულის წინ“, „იონა“ და „კადმი“

---

<sup>32</sup> Brown J., Jusepe de Ribera: Prints and Drawings. Princeton. Princeton University Press. 1973. P. 45

მნახველზე ტოვებენ საოცარ შთაბეჭდილებას თავისი ნაზად შერწყმული მოხაზულობით, ფართო ხელწერითა და თავისებური განათებით. მაგრამ სალვატორ როზას მთავარ დიდებას წარმოადგენს ბატალური, ჟანრობრივი და ლანდშაფტური სურათები მცირე ზომის ფიგურებით. დიდი ზომის ბატალური სურათები პალაცო პიტში, კორსიკის გალერეაში რომში, ლუვრში, ვენაში და ა. შ. გამოირჩევიან მასიური მოძრაობების სიმკვეთრით და ლანდშაფტური ფერების მშვენიერებით.

სალვატორ როზას მიერ დახატული სანაპირო და მთის ლანდშაფტი რომანტიკული ანტიკური ან რელისტური პიროვნებებით ინგლისურ კრებებზე, პალაცო პიტში, შანტილიაში, უფიცაში, კორსიკის გალერეებში და ა. შ. კომპონირებული ცალკეული ფერწერული მოტივებიდან, მნახველს ატყვევებენ თავისი ფანტასტიკურობით, ხანდახან ცის ცვალებადობის დრამატული გადმოცემით. ჟანრობრივი სურათები, მაგალითად „მოთამაშე ჯარისკაცები“, აჩვენებს მხატვრის ოსტატობის საუკეთესო მხარეებს. ზოგჯერ ეს ფერწერული ნამუშევრები წარმოადგენენ რიბერას მიერ ოსტატურად შესრულებული გრაფიურების პროდუცირებას. ეს გრაფიურები მხატვრის შემოქმედებაში არსებულ ყველა თემას მოიცავენ.

სალვატორ როზა იყო ხელოვანი, რომელიც საკმაო მნიშვნელობის მატარებელია თავისი შემოქმედებით, მაგრამ, რაც არ უნდა სამწუხარო იყოს, მას არ ჰყოფნის ოსტატობა, გაუთანაბრდეს ჭეშმარიტად დიდ მხატვრებს.

ამ სკოლის სხვა წარმომადგენლებიდან შეიძლება მოვიხსენიოთ დომენიკო გარჯულო, მეტსახელად მიკო სპადარო (1612-1679). მხატვარი ხატავდა ვეზუვის ამოფრქვევას. როზას მოსწავლეებიდან ასევე ყურადღებას იმსახურებს ჯოვანი გიზოლფი (1623-1680). ხატავდა მეტისმეტად ჭრელ ლანდშაფტებს. ასევე, პალერმოში მცხოვრები მონრეალელი პიეტრო ნოველი (1603, გარდაიცვალა 1677 წლის შემდეგ), იყო რიბერას სკოლის წარმომადგენელი.

ყველა შემთხვევაში, ნეაპოლის სკოლა აჩვენებს, რომ ლანდშაფტმა და ყოველდღიურმა ცხოვრებამ საყოველთაო უფლებები მოიპოვა იტალიურ ხელოვნებაში და გაუთანაბრდა სხვა ჟანრებს.

## 1.5. ნიდერლანდური სკოლები

### 1.5.1. ფლამანდიური სკოლა

„ფლამანდიური სკოლა“ - ეს იმ სამხატვრო სკოლისა და ხელოვნების ისტორიულ-რეგიონალური სტილის სახელწოდებაა, რომელიც ჩამოყალიბდა ნიდერლანდების სამხრეთ ნაწილში VII საუკუნეში. ამ ქვეყნის სამხრეთ პროვინციებს ფლანდრიას უწოდებდნენ ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებში. ძველი ქალაქები ანტვერპენი, გენტი, ბრიუგე, მეხელი (ახლანდელი ბელგიის სამეფოს ტერიტორია) ცნობილია VII-VIII საუკუნეებში. სამხრეთ ნიდერლანდების მიწები დასახლებული იყო ბელგიელების კელტური ტომებით, გერმანელებითა და ვალონებით. ეს მიწები ჯერ კაროლინგების იმპერიაში, ხოლო 1214 წლიდან უკვე ფლანდრიის საგრაფო საფრანგეთის სამეფოში შედიოდა.

1369 წელს ჰერცოგმა ფილიპ გულადმა, ფრანგი მეფის, იოანე II კეთილის შვილმა, რომელიც ფლანდრიის გრაფის ქალიშვილზე, მარგარიტაზე დაქორწინდა, გააერთიანა ბურგუნდია და ფლანდრია, დედაქალაქით დიჟონი, ხოლო შემდეგ დედაქალაქი გადაიტანეს ლილში (ორივე ქალაქი ამჟამად საფრანგეთის ტერიტორიაზეა).

ფლანდრია სახელგანთქმული გახდა ვაჭრობითა და ხელოსნობით, კერძოდ საუკეთესო მამანებითა და შპალიერით. დიჟონში აწარმოებდნენ ბრინჯაოს ნაკეთობებს. 1516 წელს რომის საღვთო იმპერიის იმპერატორი კარლოს V ჰაბსბურგი გახდა ესპანეთის მეფე სახელით კარლოს I. მან გააერთიანა ნიდერლანდი. ჩრდილო ნიდერლანდური პროვინციების განმანთავისუფლებელი ბრძოლა 1609 წელს წარმატებით დასრულდა, ხოლო ჩრდილო ნიდერლანდური პროვინციები ესპანეთის გვირგვინისა და რომაულ-კათოლიკური ეკლესიის მმართველობის ქვეშ დარჩა. სამხრეთ პროვინციებს ეწოდათ „კათოლიკური ნიდერლანდები“, მათ მართავდა ერცჰერცოგი ალბერტი, ესპანეთის პრინცესა იზაბელას მეუღლე.

ნიდერლანდების ისტორიულმა დაყოფამ XVII საუკუნის დასაწყისში ჩრდილოეთით პროტესტანტულ ჰოლანდიად და სამხრეთით კათოლიკურ ფლანდრიად მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ჩრდილოეთ ევროპის ხელოვნებაზე. ამ დროს წარმოიშვა ორი სამხატვრო

სკოლა, მნიშვნელოვნად დაპირისპირებულები იდეოლოგიითა და მხატვრული სტილით, მიუხედავად საერთო ესთეტიკური ტრადიციების არსებობისა. ეს დაპირისპირება გამოიხატა ორი დედაქალაქის - ჩრდილოური ამსტერდამის (ჰოლანდიის დედაქალაქი) და სამხრეთული ანტვერპენის (ფლანდრიის მთავარი ქალაქი) - არქიტექტურის განსაკუთრებულობაში, ასევე ორი უდიდესი ფერმწერის მხატვრულ სტილში. ჩრდილოეთის ხორცშესხმად გვევლინება რემბრანდტის ფერწერა, ლეიდენის მკვიდრისა, რომელიც დიდი ხნის განმავლობაში ცხოვრობდა ამსტერდამში, ხოლო სამხრეთში - პიტერ პაულ რუბენსის შემოქმედება, რომელმაც ცხოვრების დიდი ნაწილი ანტვერპენში გაატარა. კათოლიციზმმა, რომელიც ესპანეთიდან შემოვიდა, განაპირობა იტალიური ხელოვნების გავლენა ფლამანდიურ არქიტექტურაზე. მაგრამ ეს გავლენა იყო არა პირდაპირი, არამედ ირიბი - ნიდერლანდური ხუროთმოძღვრების ტრადიციებზე. ამიტომ კათოლიკური იტალიური ბაროკოს სტილი ანტვერპენსა და სხვა ქალაქებში ვერ განვითარდა. ბაროკოს ტრადიციები შეერწყა ჩრდილოურ „აგურის გოტიკისა“ და მანიერიზმის ტრადიციებს. მაგალითად, რატუმის შენობა ანტვერპენში აგებული 1561-1566 წლებში არქიტექტორ კორნელის ფლორის მეორის პროექტით ახდენს დეტალების დემონსტრირებას, რომელიც უფრო მანიერიზმს მიეკუთვნება, ვიდრე ბაროკოს: ორმაგი სვეტები, ობელისკები, ბალუსტრადები, მოოქროვილი დეტალები. წმინდა იაკობის ეკლესია (1491-1507) აგებულია ჩრდილოური, ნიდერლანდური გოტიკის ტრადიციებით (ინტერიერი გაფორმებულია 1602-1656 წლებში ბაროკოს სტილში). მხოლოდ წმინდა კარლ ბორომეის ეკლესიის ფასადი (1614-1621) ახდენს ისეთი შტრიხების დემონსტრირებას, რომლებიც ახლოსაა რომაული ბაროკოს სტილთან, უმეტესად იეზუიტების სტილთან. ასევე შთამბეჭდავია არქიტექტურული დეკორის მოტივები: მსგავსი მოტივების გამომსახველად ითვლებიან ჰენდრიკ ფან ლინტი (1684-1763) ანტვერპენიდან და კორნელის დე ბრიუინი (1562-დაახლ. 1726) ბრიუსელიდან.

ორნამენტალურ გრაფიურაში მსგავსი ელემენტები აღორძინდა უდიდესი მხატვარ-დეკორატორის, ფერმწერისა და არქიტექტურის თეორეტიკოსის ჰანს ფრედემან დე ფრისის (1527-1606) შემოქმედებაში. 1570 წელს ფრედემანი გააძევეს ანტვერპენიდან პროტესტანტულ მოძრაობასთან კავშირის გამო. მხატვარი მოღვაწეობდა ჰამბურგში, დანციგში, ამსტერდამში, პრადში. 1560-1601 წლებში ფრისმა გამოაქვეყნა გრაფიურების ალბომები საერთო

სახელწოდებით ერთი- „პერპექტივის ხელოვნება“, ხოლო მეორე „სხვადასხვა არქიტექტურული ფორმები“. ამ ორ ალბომში ასახულია ფანტასტიკური კომპოზიციები თაღებით, გალერეებით, კოლონადებით, ბალუსტრადებით, შადრევნებით. ამ კომპოზიციების უჩვეულო სტილი - დაკავშირებული იტალიურ მანიერიზმთან ბაროკოული აზროვნების ელემენტებით - განსხვავდება სხვადასხვა არქიტექტურული ორდერის ალოგიკური დეკორით, ბანდელვერკისა და ბემლაგვერკის ორნამენტის სისავსით, დეტალების ეკლექტიკით.

მხატვრის შვილი - პაულ ფრედემან დე ფრისი (1567-1630-ის შემდეგ) მამის დამხმარე იყო. 1630 წელს მან გამოსცა გრავიურების ორი ალბომი - ავეჯის პროექტი და ინტერიერის გაფორმება, იგივე მანიერისტულ-ბაროკოულ სტილში. ამ სტილის ზეგავლენის ქვეშ მუშობდნენ სხვა მხატვრებიც.

ფლამანდიელთა ფერწერაში დიდხანს შენარჩუნდა ძველი ნიდერლანდური სკოლის ნატურალისტური ტრადიციები. ოტო ბენეში წერდა ისაბელ კასტილიელის კარის მხატვრის - ხუან ფლანდრიელის (?-1519) ნამუშევარზე, მინიატურული ფერწერის შედეგზე „სულის ბაღები“, (ლათ. „Hortulus animae“) (მინიატურა დაცულია ვენის ნაციონალურ ბიბლიოთეკაში). როგორც ბენეში გადმოგვცემს, მასზე გამოსახულია წმინდა ქრისტოფერი ყრმა ქრისტესთან: „ღამის ჩრდილები ეცემა მიწაზე. დაისის უკანასკნელი სხივები ანათებენ ცას. . . შუქისა და ჰაერის საოცარი გადმოღვრა, რომლებიც ავსებენ პატარა სურათს, გადმოსცემენ ბუნების განსაკუთრებულ განწყობილებას“.<sup>33</sup>

მაგრამ ახალი ფლამანდიური მსოფლშეგრძნება XVII საუკუნეში ყველაზე მეტად გამოვლინდა პიტერ პაულ რუბენსის შემოქმედებაში (1577-1640). რუბენსის მძლავრი გენია აერთიანებს სამხრეთ და ჩრდილოეთ ევროპის მხატვრულ ტენდენციებს. მხატვრის მამა იყო პროტესტანტი, რომელიც ანტვერპენიდან გერმანიაში გაექცა ესპანურ ინკვიზიციას. რუბენსების ოჯახი ანტვერპენში დაბრუნდა, როდესაც პიტერ პაული იყო 10 წლის. ის აღიზარდა იეზუიტების ლათინურ სკოლაში, კათოლიკე პედაგოგების გარემოცვაში. შემდეგ 1600-1608 წლებში ის მოგზაურობდა იტალიაში, მუშაობდა რომსა და გენუაში, გააკეთა ანტიკური ქანდაკებების ჩანახატები, ასევე ლეონარდო და ვინჩისა და მიქელანჯელოს

<sup>33</sup> Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М.: Искусство, 1973. С. 121.



ნამუშევრებიდან, მაგრამ ყველაზე მეტად გატაცებული იყო ვენეციელების ტილოებით, უმეტესად ტიციანით. და კარავაჯოს შუქ-ჩრდილის ეფექტებით. 1603 წელს რუბენსი იყო ესპანეთში. 1606-1608 წლებში კვლავ მუშაობდა მანტუასა და რომში. იქ დაწერა 3 სურათი ორატორია დელი ფილიპინის ეკლესიისათვის. გამოირჩევა უჩვეულო ექსპრესიით, ცოცხალი კოლორიტითა და თავისუფალი ტექნიკით.

1609 წელს მშობლიურ ანტვერპენში დაბრუნებულ რუბენსს დიდება ელოდა. ეჟენ ფრომანტენმა, როდესაც აღწერდა ფლამანდიური ფერწერის წინამორბედ პერიოდს, მიანიშნა ახალგაზრდა მხატვრის ასეთი მოულოდნელი აღიარების მიზეზზე: „ბუნება აქ ზემოქმედებდა ისე, როდესაც 1557 წლიდან 1581 წლებში ეძებდა იმ ფორმას, რომელშიც უნდა გამოვლენილიყო ახალი ფლანდრიული ხელოვნების ელემენტები. . . და მხოლოდ რუბენსმა იპოვა ის, რაც მას სჭირდებოდა“.<sup>34</sup>

ეჟენ ფრომანტენი რუბენსის დიდ მხატვრად ჩამოყალიბების შემდეგ ფაქტორებზე საუბრობს: მისი აზრით, 1609 წელს ჰოლანდიასა და ფლანდრიას შორის მომხდარი დაზავების შემდეგ სამხრეთ პროვინციებში გამყარდა კათოლიკური ეკლესიის პოზიციები. მოკლე დროის განმავლობაში სამხრეთ ნიდერლანდებში ბერების ათი ორდენი წარმოიშვა, იხსნებოდა ტაძრები, რომელთაც სჭირდებოდათ საკურთხევლის დიდი სურათები, ქანდაკებები, მოჩუქურთმებული საკურთხევლები. ახალი დამკვეთები - ესპანური ელიტა და კათოლიკური სასულიერო ფენა - დაინტერესებული იყო ხელოვნებით, რომელიც გამოსახავდა ეპოქის სულს, სამეფო ძალაუფლების აბსოლუტიზმის იდეასაც და ამავდროულად და მისტიკური ეგზალტაციის იმ განწყობას, რომელიც ახასიათებდათ იეზუიტ ბერებს. იტალიელთა მანიერიზმი თუ ჰოლანდიელ მხატვართა კამერული ხელოვნება ვეღარ პასუხობდა ამ მოთხოვნებს. საჭირო გახდა ახალი ფორმების მოძებნა. ფრომანტენი თვლის, რომ სწორედ რუბენსი იყო პირველი, ვინც იტალიის კლასიკური ხელოვნების საფუძველს გაბედულად შეუერთა კლასიციზმი და ბაროკო, მიქელანჯელო და ტიციანი, რაფაელი და კარავაჯო, და დაუმატა ექსპრესია და პირადი ტემპერამენტი, შექმნა ამ

---

<sup>34</sup> Фромантен Э. Старые мастера. М.: Сов. худож., 1966. С. 38.

დაუჯერებელი წარვეისაგან საკუთარი სტილი, რომელსაც მოგვიანებით უწოდეს ფლამანდიური ბაროკო.

იტალიიდან ანტვერპენში დაბრუნების შემდეგ რუბენსმა შექმნა 2 უზარმაზარი ტრიპტიქი (დღეს ისინი ინახება ანტვერპენის ღვთისმშობლის ეკლესიის ტრანსეპტში: ნოტრ-დამ დე ანვერ). ამ ნამუშევარში მან თავი წარმოაჩინა, როგორც თავდაჯერებულმა მხატვარმა, (იტალიური ხელოვნების თავყვანისმცემელმა), მაგრამ ასევე მოახდინა ახალი იდეების დემონსტრირებაც.

პეტერბურგის ერმიტაჟში ინახება რუბენსის რამდენიმე ესკიზი, რომლებზეც ასახულია ტრიუმფალური თაღები, რომლებიც ძველ რომაულ თაღებს გვანან. დროებითი ობიექტები, რომლებიც იგებოდა ანტვერპენში სხვადასხვა ადგილას, ქალაქის საზეიმო შესასვლელებში ესპანეთის ინფანტა-კარდინალ ფერდინანდის მიერ, რომელიც ამ პერიოდში მართავდა ნიდერლანდებს. ისევე, როგორც სურათში „ცერერას ქანდაკება“, რუბენსმა ამ ნამუშევრებშიც მოახდინა კლასიკური არქიტექტურისა და რთული ალეგორიების შესანიშნავი ცოდნის დემონსტრირება. ის კითხულობდა პლუტარქეს, სენეკას, ციცერონის, იუვენალის თხზულებებს, სწავლობდა ვიტრუვიუსისა და პალადიოს არქიტექტურულ ტრაქტატებს. ანტვერპენში თავისი სახლის შესასვლელში განათავსა იუვენალის სიტყვები „ჯანსაღ სხეულში ჯანსაღი სულია“.

ფლამანდიური ბაროკოს სტილი განსხვავდება იტალიური დიდი ბრწყინვალეებით, ექსპრესია - პლეონაზმისაგან. რომაული ბაროკოს ნაწარმოებები ფლამანდიურთან შედარებით გვეჩვენება კლასიკურები. რუბენსის სურათებში, ფრომანტენის სიტყვებით, მოცემულია „ბევრი სისხლი და ფიზიკური ძალა იმ დაფრთიანებულ სულთან ერთად“. რუბენსი, მისი აზრით, იყო „ადამიანი, რომელსაც ვერ აშინებდა საშინელება, იყო ნაზი და ჭეშმარიტად ნათელი სულის მქონე; სიმახინჯე, პირქუშობა, გემოვნების სრული არარსებობა ფორმებში, რომლებიც უერთდებოდა ვნებებს, გამოსახვდა ძალის მქონე სიმახინჯეს, სისხლიან ცხოველურ მოქმედებებს მრისხანე სანახაობის სახით“. მაგრამ, როგორც შემდეგ აღნიშნავს ფრომანტენი, „ის, ვინც რუბენსის ფერწერაში მხოლოდ ხორციელს, მხოლოდ ისაა, რაც მიაქანებს მას ქვემოთ, უხამსობისაკენ“, ვერ ამჩნევს მისი წარმოსახვის ძალას, სულის სიმაღლესა და სიფაქიზეს, ვერ ხედავენ, რომ “თავისი ფორმულები, სტილი, იდეალები“

რუბენსმა თავის პალიტრაში იპოვა.<sup>35</sup> ეჟენ დელაკრუა რუბენსს „ფერწერის ჰომეროსს“ უწოდებდა. ამავდროულად ეს მხატვარი საწინააღმდეგოდ თავისი შემოქმედებითი მეთოდისა, იყო ჭეშმარიტი ბაროკოს ადამიანი. როგორც ბაროკოს ყველა მხატვარმა, მანაც უნდა შეარყიოს, გაიტაცოს. მაგრამ რუბენსი იყო გასაოცრად კლასიკური, ფაქიზი და სუსტი. სულიერისა და სხეულებრივის, რეალურისა და იდეალურის, კლასიციზმისა და ბაროკოს შერწყმა მის ნამუშევრებში არამყარია; სურათების რაღაც ნაწილი მკაცრი და გაუწონასწორებელია. ხშირად ბაროკოულობა მათთვის მხოლოდ გარეგნული ნიშანია და არა შინაგანი, ნაწარმოებების არსი უმეტესად კლასიკურია. განსაკუთრებული მგრძნებლობა, ცხოვრების სიყვარული სახიერდება რუბენსის შემოქმედებაში, სადაც ის წარმოდგენილია ფერწერის სიყვარულითა და ქალის სილამაზის მიმართ თავყვანისცემით. მხატვრის ბევრ ნამუშევარში, რომლებიც ასახავენ ტანჯულ წმინდანებს, მარიამ მაგდალინელი და ღთისმშობელიც კი გასაოცრად გვანან ერთმანეთს: ერთნაირი თვალები, ღიმილი, თავის დახრა, ხელების ჟესტები. ცხოვრების ბოლომდე რუბენსი საკუთარ ცნობიერებაში ატარებდა სილამაზის ერთ განსაზღვრულ ტიპს. ის ხატავდა მას ყოველთვის და არ ერიდებოდა განმეორებას.<sup>36</sup> მხატვრის მისწრაფება სხეულებრიობისადმი, სავსე ფორმებისადმი შეიძლება ავხსნათ ფლამადიური ხალხური ტრადიციებით. შუასაუკუნოვან ფლანდრიაში ქალები, რომლებიც 45 კგ-ზე ნაკლებ იწონიდნენ, ჯადოქრებად ითვლებოდნენ. მაგრამ ეს მხოლოდ ნაწილობრივ ხსნის ზემოთ აღნიშნულს. ვარდისფერისა და სადაფის ფერის მეფობა, სივრცისა და ფორმის პათოსი უნიკალური მხატვრული სტილის თვისებაა, რომლის განსახიერებასაც წარმოადგენდა გენიალური მხატვარი.

რუბენსი მიეკუთვნებოდა კლასიკურ საუკუნეს, ძლიერ და ნიჭიერ ხალხს. მისი ცხოვრება უწყვეტი კავშირი იყო იმ ხალხთან, რომლებიც მისი სახელოსნოს კარს აღებდნენ: დამკვეთები, გვირგვინოსნები, კარდინალები, ცნობილი ადამიანები. მან შეასრულა უამრავი დაკვეთა ლონდონში, ვენასა და პარიზში. ამისათვის მან შექმნა ერთგვარი სისტემური წარმოება, სადაც მას დახმარებას უწევდნენ მისი მრავალრიცხოვანი მოსწავლეები. აქ ემნიდნენ შპალიერებს. რუბენსი აკეთებდა ესკიზებს.

---

<sup>35</sup> Фромантен Э. Старые мастера. М.: Сов. худож., 1966. С. 44.

<sup>36</sup> იქვე, გვ 46

საკუთარ სახლში, ანტვერპენში, რომელიც აგებული იყო ფლამანდიური წყობით, მაგრამ ტიპიურად იყო ძველრომაული ვილა - ატრიუმითა და პორტიკუსით, მხატვარმა განათავსა ანტიკური ხელოვნების ნაწარმოებების კოლექცია, რომელიც იმდროინდელ ევროპაში ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან კოლექციას წარმოადგენდა. კოლექციაში შედიოდა სკულპტურები, გემები, გრავიურები და ნახატები. რუბენსი ცხოვრობდა მდიდრულად. იყო ბედნიერი. ერთ-ერთ თავის წერილში ის წერს, რომ ას მოსწავლეზე მეტს უარი უთხრა მასთან სწავლაზე იმის გამო, რომ არ ჰქონდა საკმარისი ადგილი მათ მისაღებად. მის სახელოსნოში ასობით სურათი იხატებოდა.

რუბენსის მოსწავლეები იყვნენ ფლანდრიის საუკეთესო მხატვრები: იან ბრეიგელ უფროსი, ანტონის ვან დეიკი, ფრანს სნეიდერსი. ამ სახელოსნოს, ამ სკოლის გავლენა იმდენად შესამჩნევი იყო (მოსწავლეთა ნამუშევრების განსხვავება შეუძლებელიც კი იყო რუბენსის ნამუშევრებისაგან), რომ „რუბენსის სტილმა“ ხელოვნების სხვადასხვა დარგში მოიცვა მთელი ფლამანდიური სკოლა.<sup>37</sup>

1628 წელს რუბენსი ესპანეთში გაემგზავრა, მადრიდში შეხვდა ველასკესს და ამ პერიოდიდან აშკარა ხდება დიდი ფლამანდიელის გავლენა ველასკესზე. ესპანეთის სამეფო კარის ელჩის რანგში რუბენსი იმყოფებოდა ბევრი ქვეყნის დედაქალაქში. მისი სტილის გავლენა ბევრ ისტორიულ-რეგიონალურ სკოლაში შეიმჩნევა.

XVII საუკუნის ფლამანდიური ფერწერის ღირსებად ითვლება ფერწერის ისეთი ჟანრების ჩამოყალიბება, როგორებიცაა ნატურმორტები, ე. წ. „ვანიტასი“, „სამზარეულოში“ და „დახლი“, ასევე ესპანურიდან ნასესხები „ბოდეგონესი“, რომლის დიდოსტატად ითვლებოდა სნეიდერსი. რუბენსი თავად აკეთებდა თავის ნამუშევრებზე გრიზაილებს, რომ შემდეგ მათი გრავიურებად ქცევა გაცილებით იოლი გამხდარიყო. სპეციალურმა კომისიამ, რომელიც ანტვერპენში შეიქმნა 1879 წელს, შეაგროვა რუბენსის ნაწარმოებების რეპროდუქციები და აღმოჩნდა, რომ მას ეკუთვნოდა დაახლოებით 2235 კომპოზიცია (ამასთანავე, გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ იმ დროსათვის მისი ყველა ნაწარმოები ჯერ კიდევ არ იყო ცნობილი).

---

<sup>37</sup> Матвеева Е., История мировой живописи. Белый город,. Москва,. 2008, С. 45.

აუცილებელია რამდენიმე სიტყვით შევეხოთ ცნობილი ფლამანდიელი ფერმწერის, პორტრეტის, მითოლოგიური და რელიგიური ჟანრის ნამუშევრების, ოფორტის დიდოსტატის ანტონის ვან დეიკის პერსონას. მისი შემოქმედება ემთხვევა იმ პერიოდს, როდესაც ნიდერლანდების გაყოფის შემდეგ ჰოლანდიად და ფლანდრიად, ფლანდრიის ყველაზე დიდმა ქალაქმა - ანტვერპენმა, მხატვრის მშობლიურმა ქალაქმა, ომის შემდეგ აღორძინება დაიწყო. ანტონის ვან დეიკის შემოქმედებამ რუბენსთან, იაკობ იორდანსთან და ფრანს სნეიდერსთან ერთად განსაზღვრა ფლამანდიური ფერწერული სკოლის განვითარების გზა მე-17 საუკუნის მეორე ნახევარში.<sup>38</sup>

ვან დეიკის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია ფაქიზი ფსიქოლოგიზმი და განსულიერება. მის მიერ შექმნილი არისტოკრატთა პარადული და ინტიმური პორტრეტები ამ ჟანრის შედეგებს წარმოადგენენ. ვან დეიკი ქმნიდა რელიგიურ და მითოლოგიურ კომპოზიციებს ბაროკოს ზეგავლენის ქვეშ.

ასევე უნდა აღნიშნოს იაკობ იორდანის შემოქმედება. ის დაკავებული იყო რელიგიური, ისტორიული, მითოლოგიური და ალეგორიული შინაარსის ნამუშევრების შექმნით. ასევე დიდ ადგილს იკავებს მის შემოქმედებაში ყოფითი ჟანრული სურათები და პორტრეტები.<sup>39</sup>

გრავიორების სახელოსნოს, რომლებიც რუბენსთან მუშაობდნენ, ხელმძღვანელობდა მისი მოსწავლე ლუკა ფორსტერმანი (1595-1675). 1624-1630 წლებში ის ინგლისში მოღვაწეობდა ინგლისის მეფე კარლოს I-ის კარის გრავიორად, მუშაობდა პორტრეტული გრავიურების სერიაზე, რომელიც ასახავდა მის თანამედროვე ცნობილ ადამიანებს ვან დეიკის სურათების მიხედვით.

ფლამანდიური ბაროკოს ხელოვნებაში განასხვავებენ ორ მიმდინარეობას: „არისტოკრატულს“, რომლის წარმომადგენლებიც არიან რუბენსი და ვან დეიკი, და „უბრალო-ხალხურს“, გლეხური ნატურალიზმით სავსეს, რომელიც ასახავს ჰპოვებს ფრანს სნეიდერსის, იაკობ იორდანის, დევიდ ტენირსის შემოქმედებაში. ერთიცა და მეორე სტილიც შეეხო ბევრ მხატვარს, გავლენა მოახდინა ინგლისელ, ფრანგ და ჰოლანდიელ

---

<sup>38</sup> <http://www.bibliotekar.ru/Kdeyk/>

<sup>39</sup> <http://smallbay.ru/jordaens.html>

ფერმწერზე. ფლამანდიური ბაროკოს გავლენას ვერ გაექცა ვერც რემბრანდტი, ებრაული წარმოშობის გამოჩენილი ჰოლანდიელი ოსტატი, რომელმაც მოახერხა თავი დაედგინა თავისი დროის სხვა სტილებისათვის.

უნდა აღინიშნოს, რომ ფლამანდიური ფერწერის „უბრალო-ხალხური“ მიმდინარეობა, რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო მხატვრების მისწრაფება პირქუში სიუჟეტებისადმი და ნატურალური მანერისადმი, მკაცრი შეფასებით, არ შეიძლება მივაკუთვნოთ ბაროკოს სტილს. ჭეშმარიტი ბაროკოსადმი თვისობრივად დამახასიათებელია იდეალიზაცია და ამალღებული განსულიერება. ამიტომაც ცნება „ფლამანდიური სკოლა“ ბევრად უფრო ფართო მნიშვნელობისაა, ვიდრე „ფლამანდიური სტილი“ ან „ფლამანდიური ბაროკო“.

ამრიგად, ცხადი ხდება, რომ ფერწერის ფლამანდიური სკოლა ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სკოლაა ფერწერის ისტორიაში. ახალი ფლამანდიური სტილის დაბადება ყველაზე მეტი სიძლიერით ვლინდება პიტერ პაულ რუბენსის შემოქმედებაში.

## 1.5.2. ჰოლანდიური სკოლა

ფერწერის ჰოლანდიური სკოლა XVII საუკუნის დასაწყისში წარმოიშვა. შეიძლება ითქვას, რომ ის უკანასკნელი დამოუკიდებელი, თვითმყოფადი და დიდი სკოლაა. ჰოლანდიური ფერწერის სკოლა ახალი სახელმწიფოს ჩამოყალიბებასთან ერთად დაარსდა.

ჰოლანდიას წინათ არასოდეს ჰყოლია ბევრი ეროვნულ ნიადაგზე მდგომი მხატვარი და შესაძლოა, სწორედ ამან განაპირობა ის, რომ მოგვიანებით მან შეძლო სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოეყვანა მხატვართა დიდი რაოდენობა, და რაც მთავარია, ისინი იყვნენ ეროვნული, ჰოლანდიური სულით გამსჭალულები. იქამდე, ვიდრე ჰოლანდია ფლანდრიას ერწყმოდა, სწორედ ფლანდრია აზროვნებდა, ქმნიდა და წერდა მის ნაცვლად. ჰოლანდიას არ ჰყოლია თავისი ვან ეიკი, თავისი მემლინგი, როგორც ვან დერ ვეიდენი. ჰოლანდიას მხოლოდ იმით შეუძლია იამაყოს, რომ

XVI საუკუნის დასაწყისში სამყაროს აჩუქა ლუკა ლეიდენელი. მაგრამ ლუკა ლეიდენელის სახელს არ უკავშირდება სკოლის ჩამოყალიბება. ჰოლანდიური ხელოვნების ეს გამონათება მალევე ჩაქრა. როგორც დირკ ბოუტსი ჰარლემიდან, რომელიც თითქმის ჩაიკარგა ფლამანდიური სკოლის სტილში, ასევე მოსტარტი, სკორელი, ხემ-სკერკი, მიუხედავად მათი მნიშვნელოვნობისა, არ ავლენდნენ ინდივიდუალურ ტალანტს, რომელიც დამახასიათებელი იქნებოდა ქვეყნისათვის.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ იმ დროისათვის იტალიურმა გავლენამ ანტვერპენიდან ჰარლემამდე მოიცვა ყველა მხატვარი. და ეს ერთ-ერთი მიზეზი იყო იმისა, რომ საზღვრები იშლებოდა, სკოლები ერწყმოდნენ ერთმანეთს, მხატვრები კარგავდნენ თავიანთ ეროვნულ სახეს. ცოცხალთა შორის აღარ იყო იან სკორელის აღარც ერთი მოსწავლე. უკანასკნელი, ყველაზე ცნობილი, დიდი პორტრეტისტი, რომელიც რემბრანდტთან ერთად და მის გვერდით წარმოადგენეს ჰოლანდიის სიამაყეს, იყო მხატვარი, რომელიც დაჯილდოებული იყო უდიდესი ტალანტით, ჰქონდა კარგი განათლება, განსხვავებული სტილი, ვაჟკაცურობა და მოქნილობა, იყო კოსმოპოლიტი - იყო ანტონის მორი, უფრო სწორი იქნება ვთქვათ ანტონიო მორო, *Hispaniarum regis pictor* (ესპანეთის სამეფო მხატვარი), როგორც ის უწოდებდა საკუთარ თავს, გარდაიცვალა 1588 წელს.<sup>40</sup>

სხვა მხატვრებმა თითქმის შეწყვიტეს თავიანთი შემოქმედებით ჰოლანდიელების განებივრება. მათ ვერ შეძლეს ფერწერის ეროვნული სკოლის განახლება. მათ რიცხვში იყვნენ გრავიორი ჰოლციუსი, კორნელის ჰარლემელი, რომელიც მიქელანჯელოს ბაძავდა, ბლუმარტი - კორეჯოს შეგირდი, მირევიოლტი, კარგი მხატვარ-ფიზიონომისტი, ნატიფი, ლაკონური, თითქოს ცივი, თანამედროვე, მაგრამ არა ეროვნული. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ის ერთადერთია, ვინც იტალიურ გავლენას გაექცა. ამასთანავე, ის პორტრეტისტია.

XVI საუკუნის მიწურულს, როდესაც ჰოლანდიელმა პორტრეტისტებმა უკვე შექმნეს ეროვნული სკოლა, ასპარეზზე გამოჩნდნენ სხვა მხატვრებიც. 1560-1597 წლებში შეიმჩნევა ამ მხატვართა დიდი ოდენობა: ეს უკვე, შეიძლება ითქვას, გამოღვიძებაა. მრავალი წინააღმდეგობის, ნიჭიერების უამრავი გამოვლინების შედეგად ჩნდებიან ახალი, განსხვავებული მიმართულებები და

---

<sup>40</sup> van Wamel M., *Pictor Regis. Anthonis Mor van Dashort and his position as painter at the Hansburg court.*

Thesis BA University of Amsterdam, June 2009.

ახალი გზები. მხატვრები თავიანთ შესაძლებლობებს ცდიდნენ ყველა ჟანრში, ყველა ფერადოვან გამაში: ერთნი აღიარებენ ნათელ მანერას, ხოლო სხვები პირიქით. იწყება მხატვრული ძიებები, მხატვრებმა შეიმუშავეს შუქ-ჩრდილის წესები. პალიტრა და ფუნჯის მოსმის მანერა ხდება თავისუფალი. ჩნდებიან რემბრანდტის უშუალო წინამორბედები. ტერმინი „ჟანრი“ თავისუფლდება ისტორიული ფერწერის მეთოდებზე დამოკიდებულებისაგან. და საბოლოოდ იქმნება განსაკუთრებული, თითქმის ისტორიული და ღრმად ნაციონალური ჟანრი - სამოქალაქო სურათი. ამ შენაძენით სრულდება XVI საუკუნე და იწყება ახალი, XVII.

როგორც ვხედავთ, ეს სკოლის მხოლოდ ჩანასახია, მაგრამ თავად სკოლა თვითმყოფადი სახით, ჯერ კიდევ არ არსებობს. ჰოლანდია არ განიცდის ნიჭიერი მხატვრების ნაკლებობას, ისინი უხვადაა არიან. ამ მხატვრებს შორის რომლებიც იმყოფებიან თავიანთი სამხატვრო განათლების დასრულებისა და საკუთარი მანერის პოვნის გზაზე, არის რამდენიმე მხატვარი, რომლებიც ნამდვილად დიდი ფერმწერები არიან. მორელსი, იან რავესტეინი, ლასტმანი, პეინასი, უდავო ოსტატი ფრანს ჰალსი, პულენბურგი, ვან სხო-ტენი, ვან დე ვენე, თომას და კეისერი, ჰონტხორსტი, კეიპ უფროსი. ესაია ვან დე ველდე და ვან გოიენი უკვე დაბადებულები იყვნენ - ეს 1597 წელია.

კრიტიკული პერიოდი იდგა - ჰოლანდიაში ყველაფერი დამოკიდებული იყო შემთხვევითობაზე. ფლანდრიაში, ჰოლანდიისაგან განსხვავებით, უკვე იგრძნობოდა თავდაჯერებულობა, რომელსაც ჰოლანდიამ დიდი ხნის განმავლობაში ვერ მიაღწია. ფლანდრიაში უკვე ბევრი იყო მხატვარი, რომელიც ჩამოყალიბებული იყო თავის შემოქმედებით გზაზე, ან თითქმის იყო ჩამოყალიბებული. გარდა ამისა, ამავე დროს ფლანდრიაში წარმოიქმნა კიდევ ერთი სკოლა - რიგით მეორე, იგივე ბრწყინვალეობით სავსე, როგორც პირველი. მაგრამ მეორე სკოლა კიდევ უფრო „საშიში“ იყო თავისი მეზობლისათვის. იყო ენერგიით სავსე, როგორც ახლად წარმოქმნილი და მიისწრაფოდა დაეკავებინა გაბატონებული მდგომარეობა. ფლანდრიაში ჩვენ ვპოულობთ უფრო მომთმენ და მოქნილ მართვას, ძველ ჩვევებს, ტრადიციებს, საზოგადოებას.

მისწრაფებები, რომლებიც ზემოდან მოდიოდა, დაუკავშირდა ფუფუნების მოთხოვნას და აქედან გამომდინარე უფრო ძლიერი გახდა მოთხოვნა ხელოვნებისა, ვიდრე აქამდე. ერთი სიტყვით, ყველაზე ენერგიის მიმცემ სტიმულებს და ყველაზე სერიოზულ მიზეზებს მიჰყავდათ ფლანდრია იქამდე, რომ მეორედ გაეჩაღებინა ხელოვნების ცეცხლი. საამისოდ არ იყო მხოლოდ



ორი რამ: რამდენიმე მშვიდობიანი წელი და ოსტატი, რომ შეექმნა სკოლა. და ოსტატიც გამოჩნდა.<sup>41</sup>

1609 წელს, რომელსაც ჰოლანდიის ბედი უნდა გადაეწვიტა, სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოჩნდა რუბენსი.

ყველაფერი დამოკიდებული იყო პოლიტიკურ ან სამხედრო სიტუაციაზე. გამარჯვებულს თუ დამარცხებულს, ჰოლანდიას არ უნდა დაეკარგა დამოუკიდებლობა ამ სიტყვის სრული გაგებით. მაგრამ გამოდიოდა, რომ იგივე მიზნით უნდა ებრძოლა ორ განსხვავებულ ხელოვნებას, მაგრამ ისინი წარმოშობილნი იყვნენ ერთი და იგივე ხალხის წიაღში და უნდა განვითარებულიყვნენ ერთნაირ რეჟიმში. მაშინ რა საჭირო იყო დამოუკიდებელი სკოლა ამსტერდამში? როგორიც არ უნდა ყოფილიყო მისი ადგილი და როლი ქვეყანაში, ის თავიდანვე უნდა ყოფილიყო განწირული იტალიურ-ფლამანდიურ გავლენაზე დამოკიდებულებისათვის? რა ბედი ეწეოდა ამუშუალო და თავისუფალ პროვინციულ ნიჭს, რომელიც ასე ნაკლებად შეეფერებოდა სახელმწიფოებრივ ხელოვნებას? თუნდაც იმ პირობებში, რომ რემბრანდტი შეუპოვარი ყოფილიყო თავის შემოქმედებაში, რაც ძნელი იქნებოდა.<sup>42</sup>

იმისათვის, რომ დაბადებულიყო ჰოლანდიელი ხალხი და რომ ჰოლანდიურ ხელოვნებას მასთან ერთად ეხილად დღის შუეი, საჭირო იყო რევოლუცია, რომელიც, ამასთანავე იქნებოდა ღრმა და გამარჯვების მომტანი. ყველაზე მეტად საჭირო იყო - რამაც ჰოლანდიას მისცა უფლება ბედის კეთლგანწყობა მოეპოვებინა - რომ რევოლუციის საყრდენი ყოფილიყო სამართლიანობა, გონიერება, აუცილებლობა, რომ ხალხს დაემსახურებინა ყველაფერი ის, რისი მიღწევაც სურდა; რომ ყოფილიყო თავდაჯერებული, დარწმუნებული თავის უფლებებში, შრომისმოყვარე, მომთმენი, გმირი, ბრძენი, თავშეკავებული და ეზვენებინა ყველასათვის, რომ არის დამოუკიდებლობის ღირსი.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ განგებამ გადმოხედა ამ პატარა ხალხს, შეისმინა მათი საჩივარი, გადაწონა მათი უფლებები, დარწმუნდა მათ ძალებში და აღიარა, რომ ეს ხალხი იმსახურებს ბედის გაღიმებას და დანიშნულ დღეს მოახდინა ერთგვარი საოცრება. ომმა, იმის ნაცვლად, რომ ეს ხალხი გაენადგურებინა, ის გაამდიდრა. ბრძოლებმა, იმის ნაცვლად, რომ ძალა გამოეცალა, გაამდიდრა, გააცოცხლა და გაამაგრა ის. უცხო მიწელებზე გამარჯვებაში ამ ხალხმა გამოავლინა იგივე სიმამაცე,

<sup>41</sup> Фромантен Э. Старые мастера. М.: Сов. худож., 1966. С. 54

<sup>42</sup> <http://www.bibliotekar.ru/kstarye/11.htm>

რაც სტიქიებზე გამარჯვებისას, ზღვაზე, დატბორილ მიწებზე, კლიმატზე. და მან მიაღწია წარმატებას. მან, რასაც უნდა გაენადგურებინა, სასიკეთოდ ემსახურა.

მას დასამშვიდებლად შეიძლებოდა ჰქონოდა მხოლოდ ერთი რამ: როგორ მოეხდინა თავისი ცხოვრების უზრუნველყოფა. და მაშინ, 30 წლის განმავლობაში, ჰოლანდიამ ხელი მოაწერა ორ შეთანხმებას, მათგან პირველმა მიანიჭა თავისუფლება, ხოლო მეორემ გაამყარა მისი მდგომარეობა.

იმისათვის, რომ თავისი არსებობა გაემარტივებინა და უკვე აყვავებული ცივილიზაციების ბრწყინვალეობა მისცემოდა, აღარაფერი დარჩენოდა, გარდა იმისა, რომ რაც შეიძლებოდა მალე, უმოკლეს დროში შეექმნა თავისი ხელოვნება, რომელიც დიდებას მოუტანდა და მის შინაგან არსს გამოხატავდა. ასეთი იყო 12-წლიანი ზავის შედეგი. ეს შედეგი ისე უსიტყვოდ და უშუალოდ გამომდინარეობდა პოლიტიკური მომენტიდან, რომელსაც ის შეეფარდებოდა, რომ გაჩნდა უფლება, ეროვნული და თავისუფალი ფერწერის სკოლა არსებულიყო. იგრძნობოდა თავდაჯერებულობა, რომ სკოლა შენარჩუნდებოდა და შემდგომშიც იარსებებდა.

სიმშვიდემ დაისადგურა. ზრდა სწრაფი ტემპით მიმდინარეობდა. გასაოცარია ის მოულოდნელობა, რომელსაც ვხედავთ: ძალიან მოკლე პერიოდში, 30 წლის განმავლობაში გაჩნდა მეტად ნაყოფიერ მხატვართა მთელი თაობა. ისინი გამოჩნდნენ სწრაფად და ყველგან: ამსტერდამში, ლეიდენში, დელფტში, უტრეხტში, როტერდამში, ჰარლემში, საზღვარგარეთაც კი. ამ მხატვრებისაგან მხოლოდ ორმა გადაუსწრო თავის დროს: იან ვან გოიენმა (დაიბადა 1596 წელს) და ვაინანტსმა (1600 წელს დაიბადა). კეიპი დაიბადა 1605 წელს. 1608 წელი მეტად მნიშვნელოვანი თარიღია: რამდენიმე თვიანი სხვაობით ქვეყანას მოევლინნენ ტერბორხი, ბრაუერი და რემბრანდტი. ადრიან ვან ოსტადე, ორივე ბოტე და ფერდინანდ ბოლი დაიბადნენ 1610 წელს, ვან დერ ჰელსტი, ჰერარდ დაუ - 1613-ში, მეტსიუ - 1615-ში, არტ ვან დერ ნერი დაიბადა 1613-1619 წლებს შორის, ვაუერმანი 1620 წელს, ვენიკე, ევერდინგენი და პეინაკერი - 1621-ში, ბერჰემი - 1624 - ში, ჰაულგოს პოტერის დაბადებით აღინიშნა 1625 წელი, იან სტენის დაბადებით - 1626, 1630 წელი კი კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია და სამახსოვრო, რადგან ამ წელს კლოდ ლორენთან ერთად დაიბადა პეიზაჟისტი იაკობ რეისდალი.

ამოიწურა ამით ყველაფერი? ჯერ კიდევ არა. პიტერ დე ჰოოხის დაბადების წელი ზუსტად არ არის დადგენილი, მაგრამ ეს, სავარაუდოდ, მოხდა 1630-სა და 1635 წლებს შორის. ჰობემა - არის რეისდალის თანამედროვე. ვან დერ ჰეიდენი 1637 წელს დაიბადა, ადრიან ვან დერ ველდე, ბოლო

დიდებულებს შორის, დაიბადა 1639 წელს. როდესაც ეს „გარბენი“ დასრულდა, რემბრანდტი 30 წლის იყო, და თუ შეიძლება ცენტრალურ თარიღად ჩაითვალოს 1632 წელი, როდესაც დაიხატა „დოქტორ ტულპის ანატომიის გაკვეთილი“, დადგინდება, რომ 25 წლის შემდეგ, რაც გაერთიანებული პროვინციები აღიარებული იქნა, ჰოლანდიურმა სკოლამ მიაღწია თავის პირველ აყვავებას.

გადავავლებთ რა თვალს ამ პერიოდის ისტორიულ მოვლენებს, შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორი უნდა ყოფილიყო მომავალი სკოლის მისწრაფებები, ხასიათი და ბედი. მაგრამ ვიდრე ვან გოიენი და ვეინანტე მოასწრებდნენ გზის გაკაფვას, ვიდრე ტერბორხი, მესტიუ და პირველ რიგში რემბრანდტი აღმოაჩენდნენ თავიანთ ინდივიდუალიზმს, შეიძლებოდა დაგვესვა კითხვა, კონკრეტულად რა შეიძლებოდა შეექმნათ ამ მხატვრებს ასეთ ისტორიულ პირობებში და ისეთ ქვეყანაში, როგორიც იყო ჰოლანდია?

რევოლუციამ, რომელიც ახალი ჩავლილი იყო და ჯერ მხოლოდ პირდებოდა ჰოლანდიელ ხალხს თავისუფლებასა და სიმდიდრეს, აღმოჩნდა, რომ მხოლოდ მოშალა ის ყველაფერი, რაც არის დიდი სკოლების საძირკველი. რევოლუციამ შეცვალა მრწამსი, ჩაახშო მოთხოვნილებები, შეავიწროვა ჩვევები, გააშიშვლა კედლები, საზეიმო გახადა გამოსახულებები, როგორც ანტიკური, ასევე სახარებისეული სცენებისა, აღკვეთა ფართო გაქანების მქონე ნაწარმოებების შექმნა - მიუხედავად იმისა, როგორი ხასიათისაც არ უნდა ყოფილიყო. აქამდე არასოდეს ქვეყანას ასე დაჟინებით არ წამოუყენებია ხელოვანებისათვის ასეთი უჩვეულო ალტერნატივა: ან უნდა ყოფილიყვნენ ორიგინალურები, ან საერთოდ შეეწყვიტათ არსებობა.

პრობლემა ასე გამოიყურებოდა: ეს იყო ბიურგერთა ერი, ნაკლებად მიდრეკილი მეოცნებეობისაკენ, საქმეებით დაკავებული, არამისტიური განწყობით, ანტიიტალიური სულით გაჯერებული, რელიგია საკურთხეველის სურათების გარეშე, მომჭირნეობის ჩვევით. ამისათვის ხალხს უნდა ეპოვნა ხელოვნება, რომელიც მას მოეწონებოდა, შეესატყვისებოდა და აღბეჭდავდა მას.

ჰოლანდიური ფერწერა, რომელიც მალე აღინიშნა, იყო და შეეძლო ყოფილიყო მხოლოდ ჰოლანდიის პორტრეტი, მისი შინაგანი სამყაროს გამოსახვა, ერთგული, ზუსტი, სავსე, მსგავსი, ყოველგვარი შეფერადების გარეშე. ადამიანების პორტრეტები, პეიზაჟები, მოედნები, ქუჩები, მინდვრების, ზღვებისა და ცის - ასეთი უნდა ყოფილიყო გაუბრალოებული ელემენტებით

გაჯერებული ჰოლანდიური სკოლის „პროგრამა“. ასეთი იყო დაარსების დღიდან მის დაცემამდე.

შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ არ ყოფილა არაფერი ისე მარტივი, როგორც ამ ხელოვნების აღმოჩენა. სინამდვილეში, მას შემდეგ, რაც ფერწერით დაკავდნენ ფერწერით, ეს ფერწერა აღმოჩნდა საოცრად ხალასი და თვითმყოფადი.

მაშინვე შეიცვალა აღქმის, ხედვისა და გადმოცემის მანერა: აზრი, მხატვრული იდეალი, ნატურის შერჩევა, სტილი და მეთოდი. იტალიური ფერწერა თავისი საუკეთესო გამოვლინებებით და ფლამანდიური თავის ყველაზე კეთილშობილური ძალისხმევში ჯერ კიდევ გასაგებია ჩვენთვის, იმიტომ, რომ ამით ჯერ კიდევ ხდება ტკბობა, მაგრამ ეს უკვე „მკვდარი ენებია“, და ამით აღარავნ ისარგებლებს.

თავის დროზე არსებობდა ჩვევა, ეაზროვნათ ზეამაღლებულად, განზოგადებულად. არსებობდა ხელოვნება, რომელსაც საგნების გადარჩევა, მორთვა, შესწორება შეეძლო. ის ხედავდა ბუნებას ისეთს, როგორც არის, მაგრამ უყვარდა მისი გამოსახვა რეალობისაგან განსხვავებულად. ყველაფერი მეტად უ ნაკლებად შეესაბამებოდა ადამიანის პიროვნებას, დამოკიდებული იყო მასზე, ემორჩილებოდა მას, იყო მისი მსგავსი და ნამდვილად, პროპორციის ზოგი კანონი და თისება, შესწავლილი ადამიანის მაგალითზე, გამოიყენებოდა არა მხოლოდ ადამიანის გამოსახვისას. შედეგად წარმოიშვა რაღაც უნივერსალური კაცობრიობა, ჰუმანიზირებული სამყარო, სადაც ადამიანის სხეული, მისი იდეალური პროპორციებით, წარმოადგენდა პროტოტიპს. ყველაფერი, რაც შეიძლებოდა ყოფილიყო განსახიერებული ადამიანის ფორმით, გამოისახებოდა მხოლოდ ასე: ისტორია, ფანტაზია, რწმენა, დოგმები, მითები, სიმბოლოები, ელემენტები, ბუნება ამ ყოველის შთანთქმელი გმირის ირგვლივ შეიგრძნობა მხოლოდ ბუნდოვნად. საუკეთესო შემთხვევაში, ის აღიქმებოდა როგორც ჩარჩო, რომელმაც ან უნდა შეისხას ხორცი, ან გაქრეს. მხოლოდ მასში დაიკავებს ადგილს ადამიანი.

შემოქმედება არის აღმოფხვრისა და სინთეზის პროცესი. არაფერი სცილდება განსაზღვრულ სქემას, რადგან ყოველ საგანს უნდა მიეღო თავისი პლასტიკური ფორმა ერთი და იგივე იდეალისათვის.

ამ ისტორიული სტილის კანონების ძალით მოითხოვებოდა, რომ სურათების მასშტაბები შემცირებულიყო, ჰორიზონტები დავიწროებულიყო, ხეები ყოფილიყო უფრო განზოგადებულად მოცემული, ცა ნაკლებად სტაბილური, ჰაერი მეტად გამჭვირვალე, ხოლო ადამიანი უფრო

დამსგავსებოდა საკუთარ თავს, უმეტესად შიშველი, ვიდრე ჩაცმული, კარგი აღნაგობის და ლამაზი, რომ შესძლებოდა სიდიადით თამაშა მასზე დაკისრებული როლი.

ამ ცვლილებების შედეგად ფერწერის წინაშე მდგარი ამოცანა გამარტივდა, ყველაფერი იქეთ წავიდა, რომ ყოველ ნივთის უნდა მისცემოდა თავისი ჭეშმარიტი მნიშვნელობა, რომ ადამიანი დამდგარიყო სათანადო ადგილას.

დადგა ნაკლები განხილვების დრო. ეხლა ჩვენს თვალწინ გადაიშალა ფერწერა, რომელიც იყო მოქალაქის, რიგითი ადამიანის, პივრლივე შემხვედრის კუთვნილება, შექმნილი მხოლოდ მისთვის და მის მიერ. საჭირო იყო ეს ხელოვნება გამხდარიყო მოკრძალებული და ყოფილიყო მოკრძალულთათვის, მცირე ყველაზე მცირეთათვის, შეუმჩნეველთათვის.

ამრიგად, ჰოლანდიური ფერწერა გავიდა განვითარების ახალ გზაზე. მან კაცობრიობას მისცა რიგი დიდი მხატვრებისა, რომელთაც ღირსეულად დაიმკვიდრეს კუთვნილი ადგილი მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში.

## 1.6. ესპანეთის ფერწერული სკოლა

XVI საუკუნის დასაწყისში ესპანეთი ევროპის ერთ-ერთ მძლავრ სახელმწიფოდ იქცა. მაგრამ რენესანსი ესპანეთში ისე მძლავრად არ განვითარებულა, როგორც სხვა ქვეყნებში. ახალი მიმართულება რთულად იკვლევდა გზას.

XVII საუკუნის დასაწყისში ესპანეთში შეიმჩნევა ფერწერის მძლავრი აყვავება. მხატვრებს სურდათ მართლად მოეთხროთ მიწიერ ადამიანზე, მისი ხასიათის ძალასა და მთლიანობაზე, წარმოედგინათ ხალხიდან გამოსული რიგითი ადამიანების სახეები. სინამდვილისადმი ასეთი მრავალმხრივი ინტერესი ბადებდა არა მხოლოდ პორტრეტის, არამედ ყოფითი ჟანრისა და ნატურმორტის დამოუკიდებელ ჟანრებად გამოყოფის წინაპირობას. თვით რელიგიურ სურათებშიც კი აღიბეჭდებოდა ცოცხალი, რეალისტური სახეები. საუკუნის დასაწყისი იყო თავისებური მოსამზადებელი პერიოდი - სულ მალე გამოჩნდნენ ძალიან დიდი ოსტატებიც.<sup>43</sup>

ესპანური ფერწერის განვითარებაში დიდი როლი შეასრულეს ვალენსიის, მადრიდისა და სევილიის სკოლებმა. პირველი ორი მჭიდრო კავშირში იყო იტალიურ და ფლამანდიურ ხელოვნებასთან, ამიტომაც ესპანური ეროვნული სტილის ჩამოყალიბება მოხდა სევილიის სკოლაში.

რამდენიმე სიტყვით შევეხოთ ვალენსიისა და მადრიდის სკოლებს. ვალენსიაში, რომლის წარმომადგენელ მხატვრებს ჩვენ შეგვიძლია გავეცნოთ მხატვარ ალკაგალის მიუძღვნა არც ისე წარმატებული კრიტიკული ლექსიკონის საშუალებით, ვიგებთ, რომ ერთ-ერთი გამორჩეული მხატვარი იყო ფრანცისკო რიბალტა (დაახლოებით 1555-1628). XVII საუკუნის გარდამავალი ხელოვნების ძლიერმა ლიდერმა - რიბალტამ - კარგად გამოიყენა ის წლები, რომლებიც იტალიაში სამხატვრო განათლების მიღების მიზნით გაატარა. შესაძლოა, მან პარმაში ყოფნისას კორეჯოს ხელოვნება შეისწავლა, რომლის გავლენაც მის შემოქმედებაზე აშკარაა. ვალენსიაში დაბრუნების შემდეგ ის დამთვალეიერებელთა წინაშე წარსდგა თავისი მრავალრიცხოვანი ნამუშევრებით. ამ დროისათვის ის უკვე წარმოადგენდა

---

<sup>43</sup> Малицкая К., Испанская живопись XVI-XVII веков. Москва. 1947. С 88

მხატვარს, რომელმაც თავის ნამუშევრებში შეძლო სრული სისავსით წარმოედგინა ესპანური ტიპაჟები. ასევე, საინტერესოა მის მიერ რელიგიურ თემაზე შექმნილი ნამუშევრები, რომელთა შორის აღსანიშნავია „საფლავად დადება“, რომელიც საოცარ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე.

XVI-XVII საუკუნეების ესპანური ხელოვნების ერთ-ერთი დიდი ტალანტი იყო ხუსეპე რიბერა. წარმოშობით ესპანელი, ხელოვნებისადმი სიყვარულმა იტალიაში ჩაიყვანა, სადაც იყო მსახურიც, ჯარისკაციც. სამხედრო სამსახურიდან განთავისუფლების შემდეგ სწავლობდა კარავაჯოს სახელოსნოში. დიდი დროის მანძილზე ეწეოდა უზადრუკ ცხოვრებას, ვიდრე არ დაქორწინდა სურათების გამყიდველის - კორტეზის ულამაზეს ქალიშვილზე - ელეონორაზე, რომელიც ქალაქ ნეაპოლის პირველი ლამაზმანი იყო. ცოლის მიერ მოტანილმა სიმდიდრემ ხელი შეუწყო იმას, რომ რიბერას ტალანტი შეუმჩნეველი აღარ დარჩენილიყო. იქამდე, რომ რომის პაპმა მას ქრისტეს ორდენის კავალრობა მიანიჭა.

ცხოვრების ადრეული წლების გარდა რიბერას ესპანეთში არ უცხოვრია და თავისი განათლებითა და შემოქმედების მიმართულებით მთლიანად იტალიას, კერძოდ კარავაჯოს სკოლას მიეკუთვნება, მაგრამ მგზნებარე ტემპერამენტი მკვეთრად განასხვავებს მას იტალიელებისაგან. მისი შუქის ეფექტებით სავსე კომპოზიციები თავაშვებული ფანტაზიების ანაბეჭდს ატარებენ. მხატვრისათვის დამახასიათებელია ძლიერი და განსხვავებული ხასიათის ადამიანებისა და რთული სულიერი მდგომარეობების გადმოცემა. როგორც ამ ეპოქის ყველა მხატვარი, რიბერაც რელიგიურ სურათებს ხატავდა დაკვეთით, მაგრამ მისი სურათების გმირების პროტოტიპები ხშირად ლატაკები, მაწანწალები, ნავსადგურების მტვირთავები იყვნენ.

როგორც ბაროკოს ჭეშმარიტი შვილი და თანაც ესპანელი, რიბერა თავის სურათებში ასახავს წამების სცენებს. დრამატული სცენები გადმოცემულია გარეგანი ეფექტების გარეშე და სახეები იღებენ ნამდვილ მონუმენტურობას ღრმა შინაგანი მნიშვნელოვნობის გამო. ასეთია, მაგალითად, სურათი „წმინდა ბართლომეს წამება“ (1639). ბართლომე უბრალო ადამიანია მოუხეშავი, დაკოჟრილი ხელებით და ფართო ყვრიმალეებიანი სახით. ბოძზე

გაკრული ბართლომე წარმოდგენელ ფიზიკურ ტანჯვას განიცდის, მაგრამ ითმენს, რადგან ღრმად სწამს თავისი სიმართლე.<sup>44</sup>

რიბერას გამირები გამსჭვალული არიან საკუთარი ღირსების შეგნებით და გამოხატავენ ესპანელი ხალხის საუკეთესო თვისებებს.

რიბერას ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნაწარმოებია „წმინდა ინესა“ (1641), სადაც გამოსახულია ნორჩი ქრისტიანი ქალი, შესაბამისად ბრბოსთვის გადაცემული, მაგრამ გადარჩენილი ღვთის საოცარი ჩარევით. საკანში ჩაგდებული გოგონა მარტო დგას ქვის ფილებიან იატაკზე. ცივი ქვა და მიწისქვეშა წყვდიადი ხაზს უსვამენ ინესას საოცარ სინაზეს. მისი სახე ძალიან ლამაზია, დიდი თვალები დაწერილია მსუბუქად და თავისუფლად. სურათის ფონი ყავისფერია.

1642 წელს რიბერამ შექმნა თავისი მეორე ცნობილი სურათი „კოჭლი“, სადაც წარმოდგენილია პატარა ავადმყოფი ბიჭუნა. მიუხედავად იმისა, რომ ავადმყოფობას ბიჭუნასათვის ხელ-ფეხი დაუზიანებია, იგი მაინც იცინის. მისი გამოხედვა ჭკვიანური და ეშმაკურია. ეს პატარა, ლატაკი ხეიბარი რიბერას სურათში სიბრალულს კი არ იწვევს, არამედ უდიდესი ადამიანური ღირსებით სავსე სახეა. ცის ფონზე, სურათის ცენტრში მთელი ტანით წარმოდგენილი, ის წმინდანებისა და გამირების გამოსახულებას მოგვაგონებს.

სევილიის სკოლის მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია ფრანსისკო სურბარანი (1598-1664), ჭეშმარიტად ესპანელი მხატვარი, ვენეციური სკოლის მიმდევრის - ხუან დე რაელასის მოსწავლე. მისი სურათების მსგავსების გამო მას ხშირად „ესპანელ კარავაჯოს“ უწოდებენ. მისი ნაწარმოებები ეფექტური და ძლიერია, გამოირჩევა სერიოზული და საზეიმო კოლორიტით, ამასთან, სურათების შორეული პლანები მოთავსებულია ბინდ-ბუნდში. მისი გამირები წარმოდგენილი არიან მთელი ტანით, სქელ სამოსელში შემოსილნი, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ მხატვარი ადამიანის ანატომიის ცუდი მცოდნე იყო. პირიქით - ამ სქელი სამოსელის ქვეშ შესანიშნავად იგრძნობა ადამიანის სხეულის სიმკვრივე.

სურბარანის ძირითადი დამკვეთი ეკლესია იყო, ხოლო მისი სურათების მთავარი გამირები ბერ-მონაზვნები არიან. მედიდურნი, ღვთისმოსავნი, ისინი, ჩვეულებრივ,

---

<sup>44</sup> Жабцев В., Испанская Живопись. Харвест. Москва. 2008. С. 98.



წარმოდგენილი არიან მუქ ფონზე თეთრ სამოსელში, სტატიკურ პოზებში, რაც აძლევს მათ მარადიულობის, ურყეობის ელფერს.

რიბერასაგან განსხვავებით, სურბარანი იშვიათად ხატავდა წმინდანების წამების ამსახველ სცენებს, მისთვის საერთოდ უცხო იყო დრამატული სიუჟეტები. რელიგიურ თემებზე შექმნილი მისი სურათების გმირების მოქმედების ასპარეზია სევილიის ქუჩები და სევილიის მონასტრების სენაკები. სურბარანის სურათებზე თანამედროვენი ხედავდნენ თავიანთ თანამემამულეებს - მონასტრების წინამძღვრებს, სწავლულ ბერებს ან მშვენიერ სევილიელ ქალებს, მათში იგრძნობა ის მხიარული, საერო ანაბეჭდი, რომლითაც გამოირჩევიან ესპანელი ქალები.

შემოქმედების აყვავების ხანაში (30-40-იანი წლები) სურბარანი სავსეა რეალური ცხოვრების მძაფრი შეგრძნებით და ეს ცხოვრება შეულამაზებლად იჭრება მისი კანონიკური, რელიგიური წარმოდგენების სფეროშიც. აღნიშნულ წლებში შექმნილი წმინდა ბონავენტურას ცხოვრების ციკლში ნათლად გამოიყვანდა სურბარანის შემოქმედების მხატვრული თვისებები. ციკლში ცოცხლდება ესპანური მონასტრების მონოტონურად გამოზომილი ყოფიერება.

სურბარანის სურათების ყველა პერსონაჟი დაწერილია ნატურიდან. უაღრესად ლაკონურად და განსაკუთრებული მატერიალურობით გადმოცემულია ბერ-მონაზვნების ყოფიერების შემავსებელი საგნები. მათი მსხვილი ფიგურები განლაგებულია სურათის წინა პლანის პარალელურად ვიწრო სივრცობრივ ზონაში. სურათები აგებულია ნათელი და მუქი სიბრტყეებისა და მსხვილი, ფერადოვანი ლაქების შეფარდებაზე. ვერცხლისფერ-რუხი, შავ-ყავისფერი ტონების მკაცრი გამა მდიდრდება ინტენსიური ქითელი ფერის აქცენტებით, რომელსაც შეაქვს სურათებში შეკავებული დაძაბულობის, შინაგანი სიმძაფრის თავისებური ემოციური ელფერი.

ამ ციკლის (რომელიც 12 სურათისაგან შედგება) საუკეთესო ნაწარმოებებია „წმინდა ბონავენტურას ლოცვა“, „წმინდა ბონავენტურას მონახულება თომა აქვინელის მიერ“, რომლებშიც კათოლიკური ლეგენდის ამბები გადატანილია თანამედროვე ვითარებაში.

ხშირად სურბარანი უპირატესობას ანიჭებს ერთ პერსონაჟიან სურათებს. მისი ფიგურები მონუმენტურია, მოცულობითი, რელიეფური, თითქმის სკულპტურული. მათი

სახეები ყოველთვის მკაცრი და როგორც წესი, ღრმად მეტყველია. ასეთია, მაგალითად მისი საყოველთაოდ ცნობილი სურათი „წმინდა ლავრენტი“ (1636). პეიზაჟის ფონზე მკაფიოდ გამოიყოფა წმინდანის მომცრო ფიგურა მდიდრულად მოქარგული დიაკვნის მუქ-წითელ სტიქარში და მძიმე ნაკვეციით დაშვებულ თეთრ ანაფორაში. სასიკვდილოდ მიმავალ კაცს ხელში იარაღი - ცხაური უჭირავს, რომელზეც იგი აწამეს და დაწვეს. წამებული ღელავს, მაგრამ სახე მკაცრი მამაცური რჩება. ოქრომკვედი, ტანსაცმლის მუქ-წითელი სამოსი, თეთრი პერანგი, მაღალი ცის კაშკაშა ფერი - ეს ყველაფერი ერთად ფერთა საუცხოო გამას ჰქმნის.

სურბარანის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უჭირავს პორტრეტს. ეს არის არამარტო ერთ-ერთი ჟანრი, რომელშიც მხატვარი მუშაობდა, არამედ პორტრეტი არის მისი ხედვის სისტემა, რაც ასე ნათლად მჟღავნდება მის სიუჟეტურ კომპოზიციებშიც. სურბარანის მიერ შექმნილ პორტრეტებს შორის აღსანიშნავია ქალაქ სალამანკის უნივერსიტეტის დოქტორის, თეოლოგ იერონიმუს პერსესის პორტრეტი.

სურბარანისათვის დამახასიათებელია ფორმების კონკრეტული საგნობრიობა, რაც ნათლად მჟღავნდება მის შესანიშნავ ნატურმორტებში - წიგნები, შანდლები, ყვავილები, უბრალო მაგიდა და ა. შ. მისი კომპოზიციური სურათების მუდმივი ატრიბუტებია. ნატურმორტებში სტატიკურად გათანაწორებული კომპოზიციის პრინციპი შერწყმულია საგნების ფორმების უკიდურეს მოცულობასთან და მკაფიოობასთან. სურბარანის საუკეთესო ნატურმორტებს შორის აღსანიშნავია ნატურმორტი ფორთოხლებითა და ლიმონით (1639), რომლის კომპოზიცია მკაცრი, მარტივი და სიმეტრიულია. ყოველი საგანი მკაფიოდ და ნათლად არის ნაჩვენები.

ფერწერის ამოცანებისადმი ძალიან სერიოზული დამოკიდებულება არაერთხელ იყო მიზეზი იმ ეჭვებისა, რომელიც სურბარანს ჰქონდა თავისი ხელოვნების მიმართ. მას „მეფის ფერმწერის“ წოდება ჰქონდა, რასაც ხშირად აღნიშნავდა თავის სურათებზე. ამბობენ, რომ ერთ-ერთ ასეთ სურათზე ესპანეთის მეფემ თავისი ხელით მიაწერა „და ფერმწერთა მეფე“-ო.

სურბარანის გვიანი პერიოდის ნაწარმოებებში ჩანს მისი მისწრაფება უფრო რბილი, ლირიკული სახეებისაკენ. იგი უფრო ხშირად ხატავს ღვთისმშობელს ყრმით, სადაც ხაზს უსვამს მარიამის სულიერ სიწმინდეს, სინაზეს და ქალურობას. სურათზე „მარიამის ყრმობა“ (1660) ღვთისმშობელი წარმოდგენილია პატარა, ნაზი, უბრალო გოგონას სახით. სურბარანის

უკანასკნელ სურათებში ძლიერდება მისტიკური საწყისები და მისი ხელოვნება ხდება უსიცოცხლო და მოდუნებული.

რაც შეეხება მადრიდის სკოლას, ის იმყოფებოდა სამეფო კარის მიერ მოწვეული იტალიელი მხატვრების ზეგავლენის ქვეშ, როდესაც მისი გზის მანათობელ ვარსკვლავად 1623 წელს მოგვევლინა ველასკესი. მის მიერ სევილიაში დახატული პირველი ტილოები კარავაჯოს მანერით არის შესრულებული. მისმა პალიტრამ თანდათანობით შეიძინა ვენეციელი ოსტატების კოლორიტი და სინათლე, ხოლო შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში საკუთარი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სტილი იპოვა.

მადრიდელი მოსწავლეები, რომლებიც იტალიიდან მიემგზავრებოდნენ ესპანეთში, არ გამოირჩევიან სტილის დამოუკიდებლობით, რადგანაც მისდევდნენ თავიანთ თანადროულ მიმდინარეობას, მაგრამ თანდათან ამ ოსტატებისათვის არსებითი და მნიშვნელოვანი ხდებოდა ხატვის თავისუფალი მანერა, უფრო მეტად ერთიანი და გამომსახველი ტონი.

სევილიის სანტა კრუსის უბანში დაბადებული დიეგო დე სილვა ი ველასკესმა ბავშვობიდანვე გამოამჟღავნა ხატვის ნიჭი. შეძლებული არისტოკრატიის წრიდან გამოსულმა მშობლებმა ადრევე გააცნობიერეს, რომ მათ შვილს ხატვის ნიჭი ჰქონდა. ის იყო ფრანსისკო ერერა უფროსისა და ფრანსისკო პაჩეკოს მოსწავლე, მალე იგი გახდა ფილიპე IV-ს კარის მხატვარი. ველასკესი შეხვდა თავისი დროის უდიდეს ფერმწერს, პეტერ პაულ რუბენსს და იმოგზაურა იტალიაში, რომელიც ყველა დიდი ოსტატისათვის შთაგონების წყაროს წარმოადგენდა.

ღვთისაგან ბოძებულმა შემოქმედებითმა ნიჭმა მის პირად ცხოვრებაზეც მოახდინა გავლენა: ველასკესმა თავისი მასწავლებლის ქალიშვილი შეირთო ცოლად, ხოლო საკუთარი ასული თავის ერთ-ერთ მოსწავლეს მიათხოვა.

თავისი შემოქმედების საწყის ეტაპზე ხატავდა იმ დროს სევილიაში გამეფებული სტილით. მოდამი იყო კარავაჯოს „ტენებროსო“ (ჩრდილ-სინათლის რეჟისურა) და ფლამანდიური ფერწერით შთაგონებული სურათები.

ველასკესი შემოქმედება მთლიანად იპყრობს ყურადღებას, მაგრამ განსაკუთრებულად უნდა აღინიშნოს ფილიპე IV-ს პორტრეტები და ტილო, რომელსაც თავდაპირველად „ფილიპე IV-ს ოჯახი“ ერქვა, დღეს კი ცნობილია სახელწოდებით „მენინები“.

ამ პერიოდს მიეკუთვნება ვისენსიო (ვინჩენცო) კარდუჩის (1585-1638) შემოქმედება. ის თავდაპირველად თავისი ძმის, ბართოლომეოს მოსწავლე იყო, ხოლო შემდეგ ვალენსიაში სტუმრობდა რიბალტას სახელოსნოს. მისი შემოქმედების ცენტრალურ ნაწარმოებებად გვევლინებიან პაულარის კარტუზიანი მონასტრის მკვიდრი კარტუზიანელების ცხოვრების ამსახველი 55 სურათი.

კარდუჩოს მსგავსად, წარმოშობით იტალიელი იყო ეიგენიო კაკსესი (1577-1642) და კარდუჩოს მოსწავლე ფელიქს კასტელო (1602-1652), რომელთაც ასევე თანდათანობით გადადგეს ნაბიჯები ახალი ეროვნული ხელოვნების შესახვედრად. ნიჭიერმა, სიმართლისაკენ მსწრაფველმა, კარდუჩოს მოსწავლე ხოსე ლეონარდომ (1616-1651) დაასრულა გარდამავალი პერიოდი. წინამორბედთაგან განსხვავებით, ის ესპანელი იყო.

ყველა ეს ოსტატი თავისებურად მონაწილეობდა მადრიდის სამეფო კარის სახელოვნებო ცხოვრებაში, რის ხორცმესხმასაც, ხუან ბატისტა მაინოს გარდა ახდენდა დიეგო ველასკესი. მაინო ირჩევდა სიუჟეტებს, ველასკესი აცოცხლებდა მათ. დღის წესრიგში იდგა ბუნე რეტიროს ციხე-სიმაგრის სამეფო დარბაზის მორთვა თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი 12 სურათით, რომელზეც წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო ესპანეთის მიერ წარმოებული ომები. სურათებზე იმუშავეს მაინომ („ალეგორია ფლანდრიის დამორჩილებაზე“), კარდუჩომ („ბრძოლა ფლერუსისათვის“, „ქალაქ კონსტანცას განთავისუფლება“, „რეინფელსის ალყა“), კაკსესმა („კადიქსის განთავისუფლება“), კასტელომ („ესპანელების გამარჯვება ჰოლანდიელებზე“, „გენერალ ფადრიკის გადაყვანა სან სალვადორში“). ამ სურათებში მთავარი მოქმედი პირები არიან გამარჯვებული სარდლები. ისინი გამოსახულნი არიან წინა პლანზე, ბრძოლის სურათი მოცემულია მათ უკან. მხატვრები მიისწრაფიან ფერწერული ეფექტების ჩვენებისაკენ, მაგრამ თუ ამ სურათებს შევადარებთ ველასკესის ამავე თემაზე შექმნილ ნამუშევრებს, ცხადი ხდება, რომ ისინი ჯერ კიდევ ესპანური ეროვნული ხელოვნების დასაწყისში იმყოფებიან.

სევილიური სკოლის წარმომადგენლებიდან გამოვყოფთ ველასკესის მასწავლებელს და სიმამრს ფრანსისკო პაჩეკოს (1571-1654), რომელიც უფრო როგორც ხელოვნების თეორეტიკოსია ცნობილი, ვიდრე მხატვარი. მას ეკუთვნის მნიშვნელოვანი ნაშრომები: „წიგნი ფერწერაზე“. გარდა ველასკესისა იგი, როგორც აღვნიშნეთ, მურილიოს მასწავლებელიც იყო.

მურილიოს შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია არაჩვეულებრივი ლირიზმი, უშუალობა და შეულამაზებელი რეალიზმი.

ბართოლომეო ესტებან მურილიო ითვლება სევილიის სამხატვრო აკადემიის დამფუძნებლად და პირველ პრეზიდენტად, რომელიც 1660 წელს დაფუძნდა. მხატვარი თავის მიმდევრებს, აკადემიის მოსწავლეებს აზიარებდა ე. წ. „კარავაჯიზმის“ ტრადიციებს. რელიგიურ სცენებს მურილიო გადმოსცემდა, როგორც საერო სიუჟეტებს უბრალო ხალხის ცხოვრებიდან. მოგვიანებით მის შემოქმედებაში, განსაკუთრებით წმინდან ქალწულთა სახეებში იგრძნობა იდეალიზაცია და სენტიმენტალიზმი. ამასთანავე, მისი შემოქმედების მეორე ტენდენცია იხრება სიკეთით სავსე იუმორის პრიზმაში დანახული სცენების ასახვისაკენ. ასეთია „ბიჭუნა ძაღლით“, „ბიჭუნა ხილით“ და სხვა.

სევილიური სკოლას მომწიფებულ პერიოდში, XVII საუკუნეში სათავეში უდგას ველასკესის პირველი მასწავლებელი, ფრანსისკო ერერა, რომელიც პაჩეკოსთან ერთად სწავლობდა ვინმე ლუის ფერნანდესთან. ერერა ითვლება ესპანური სკოლის პირველ ნატურალისტად და ფართო გაქანების ფერმწერად. უდავოა, რომ თავისი გამბედავი, ხატოვანი მანერით ის მიისწრაფოდა ახალი სიმძლავრისა და დიდებულებისაკენ. მისი შემოქმედებითი ძალები ჯერ კიდევ არ იყო გაწონასწორებული, მისი ფორმების გამოსახვის ენა ჯერ კიდევ პირქუშია, ხოლო განათების ეფექტები ჯერ კიდევ ძიების პროცესშია. „საშინელი სამსჯავრო“, „ცოდვილი სულები“, რომლებმაც ესპანეთში ფართო აღიარება მოიპოვეს.

ამრიგად, ნათელი ხდება, რომ XVII საუკუნის დასაწყისში ესპანური ფერწერა აღმავლობის გზას დაადგა. მხატვრები მოგვითხრობდნენ რეალური ადამიანების ცხოვრების უბრალოებაზე, ხასიათზე. ეს პერიოდი იყო ერთგვარი მოსამზადებელი საფეხური მომდევნო ეტაპზე გადასვლისათვის, რადგან სულ მალე ასპარეზზე გამოვიდა დიდ ესპანელ მხატვართა პლეადა.

## 1.7. ფრანგული ფერწერული სკოლა

ფრანგული ფერწერის კულტურ პერიოდზე ჩვენთვის არაფერია ცნობილი, ხოლო გალურ-რომაული პერიოდიდან ჩვენამდე მოაღწია მხოლოდ მცირერიცხოვანმა მოზაიკებმა. ფრანკული მონარქიის დროიდან არაფერი შემონახულა გარდა მცირერიცხოვანი მინიატურებისა, რომლებიც იმდროინდელ ხელნაწერებშია გაფანტული. ზოგადად, ხელოვნების ყველა დარგიდან შუასაუკუნეების ფერწერა ყველაზე მცირე რაოდენობის ნიმუშებითაა წარმოდგენილი.

ფერწერის პირველ ნიმუშად საფრანგეთში, ისევე როგორც ყველა სხვა ქვეყანაში, წარმოდგენილი იყო არა დაზგური ნახატები, არამედ გამოსახულებები, რომლებიც წარმოდგენილია კედლებზე და მინიატურებში. შუასაუკუნეების ეკლესიების დიდი ნაწილი, დღეს უკვე მთლიანად შეთეთრებული, თავის დროზე დაფარულნი ყოფილან ფართო კომპოზიციებით, რომლებიც შესრულებული იყო ფრესკის ტექნიკის ან ტემპერის მეშვეობით. მაგრამ დღეისათვის ამ ეკლესიებიდან ერთადერთია წმინდა სავინის ეკლესია პუატიეში, რომელშიც შემონახულია XI-XII საუკუნეების დღეს უკვე ძალიან დაზიანებული, უხეში მანერით შესრულებული ფრესკები.

რაც შეეხება მინიატურას, ამ საქმიანობას გულდასმით ეკიდებოდნენ კარლოს დიდის დროის საფრანგეთში. თავდაპირველად მინიატურები ჩართული იყო საღვთისმეტყველო წიგნებსა და ლოცვანებში, ხოლო უკვე შემდეგ დაიწყო მინიატურების გამოყენება საერო დანიშნულების წიგნებშიც. თანდათანობით მინიატურის ხელოვნება ვითარდებოდა და თავისი განვითარების უმაღლეს საფეხურს მიაღწია ლუდოვიკო XI-ს დროს მისი კარის ფერმწერის, ჟან ფუკე ტურელისა და მისი სკოლის წარმომადგენელთა შემოქმედებაში, რაშიც შეიძლება დავრწმუნდეთ ანა ბრეტანელის ლოცვანის ბრწყინვალე ილუსტრაციების მეშვეობით.

XII-XII საუკუნიდან საფრანგეთში სათავეს იღებს მინით შესრულებული ფერწერული ნამუშევრები, ვიტრაჟები, რისი შესანიშნავი ნიმუშებიც, რომლებიც მიეკუთვნებიან ამ პერიოდსა და XIV საუკუნეს, ე.ი. გოთიკური სტილის აყვავების ხანას, წარმოდგენილია ბურჟის ლე-მანჟის, შარტრის, რაინის, რუანისა და ტურის ეკლესიებსა და პარიზის სანტა

კაპელაში. ეს გამოსახულებები გამოხატავენ ამბებს წმინდა წერილიდან, ცნობილ, ლეგენდარულ ამბებს ან ცალკეულ ფიგურებს. გამოსახულებები შესრულებულია შეურეველი, შეზღუდული რაოდენობის ფერებით.

შუასაუკუნეების მიწურულს ფართოდ იყო გავრცელებული ცეცხლგამძლე საღებავები, რომლებიც ემალის გამოყენებით მზადდებოდა. ხდებოდა უცხოური სიუჟეტებისა და თემების კოპირება და ნაკლებად ცდილობდნენ შეექმნათ საკუთარი კომპოზიცია. განსაკუთრებით ეს უკავშირდება ქალაქ ლიმოჟს. XVI საუკუნეში, მას შემდეგ, რაც ფრანცისკ I-მა ლიმოჟში დააარსა ემალის ნაკეთობების ფაბრიკა, მისი ხელოსნები დაკავებულნი იყვნენ ამ გამოყენებით-დეკორატიული ხელოვნების ამ დარგის განვითარებით.<sup>45</sup>

კედლის მხატვრობასა და დაზგური ფერწერის სფეროში მომუშავე მხატვრები საფრანგეთში ცოტანი იყვნენ. XVI საუკუნეში მათ შორის გამორჩეული იყო მხოლოდ ორი - ჟან კუზენი და ფრანსუა კლუე. ფერმწერების ნაკლებობის პრობლემის გადაწყვეტა ფრანცისკ I-მა თავის კარზე იტალიელი ოსტატების მოწვევით სცადა (ლეონარდო და ვინჩი, ა. დელ-სარტო, პრიმატიჩო). მათ საფუძველი დაუდეს ფრანგული ფერწერული სკოლის დაარსებას, რომელიც XVII საუკუნეშიც აგრძელებდა იტალიურ კვალზე სვლას. ანრი IV-ს კარის მხატვარი მარტენ ფრემინე, რომელმაც მეფის სურვილით მოხატა ციხე-სიმაგრე ფონტენებლოს კაპელა, მოექცა მიქელანჯელოს სტილის გავლენის ქვეშ. ვალანტენი ცდილობდა დამსგავსებოდა მიქელანჯელოს, ბლანშარმა შეისწავლა ტიციანის ნამუშევრები, სიმონ ვუე ბაძავდა გვიდო რენის ხატვის ნათელ მანერას, ნიკოლო პუსენმა და კლოდ ლორენმა განათლება მიიღეს რომში, სადაც თავიანთი ცხოვრების დიდი ნაწილი გაატარეს, ლესიურისათვის ნიმუშს წარმოადგენდა რაფაელი.

მაზარინის მიერ დაარსებული პარიზის აკადემია იქცა სამხატვრო მოღვაწეობის მთავარ ცენტრად და იმ მიმართულების საწყის პუნქტად, რომელსაც ის მიჰყვებოდა

---

<sup>45</sup> <http://www.art-drawing.ru/terms-and-concepts/3482-french-painting>

ლუდოვიკო XIV-ს ხანგრძლივი მეფობის განმავლობაში. ხდებოდა ხელოვნების ყველა დარგის ცენტრალიზება. სამეფო კარის პირველ მხატვრად დანიშნულმა შარლ ლებრენმა თავის გარშემო შემოიკრიბა სხვადასხვა მიმართულების ხელოვნები - ფერმწერები, მოქანდაკეები, ჭედურობაზე მომუშავენი, ოქრომჭედლები და ა. შ. მათ შორის იყვნენ განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოებულები, მაგრამ ყველა მათგანი ვალდებული იყო ემუშავა ლებრენის მითითებების მიხედვით. ლებრენს ჰქონდა მართვის ნიჭი, მაგრამ მისმა მშრალმა და ცივმა მანერამ მისი ზედამხედველობის ქვეშ შექმნილ სურათებს ვერსალში, ლუვრში, ტრიანონში, მედონის, მარლისა და ვენსენის სასახლეებში განსაკუთრებული მიმზიდველობა ვერ შესძინა.<sup>46</sup>

კოლბერის გარდაცვალების შემდეგ (1683 წელი) უპირატესობა მოიპოვა პიერ მინიარმა, რომლის სასიამოვნო კოლორიტი ძალიან მოწონდათ სასახლეში. მინიარმა თავისი ფერწერული ნამუშევრებით მორთო პატარა ოთახები ვერსალის სასახლეში. ლებრენის გარდაცვალების შემდეგ მან კარის მთავარი მხატვრის ადგილი დაიკავა.

XVII საუკუნის მიწურულსა და XVIII საუკუნის დასაწყისში ფრანგულ სკოლას არ ჰქონია მკაცრად განსაზღვრული, ერთსახოვანი ხასიათი. ლაგირი, ბურდონი, დე ლდა ფოსი, ნოელ და ანტუან კუაპელები, ჟაკ-ბატისტ და მიშელ კორნელები, ბონ ბულონი, ლუი დე ბულონი, სანტერი და სხვები ბაძავდნენ პუსენს, ლებრენსა და მინიარს. მაგრამ ლუდოვიკო XIV-სა და ლუდოვიკო XV-ს მეფობის პერიოდებს შორის ნამდვილად მოიაზრება რამდენიმე ისტორიული ფერმწერი, უფრო მეტად მოაზროვნე და დამოუკიდებელი, ვიდრე მათი თანამედროვეები. ასეთები იყვნენ ჟან ჟუვენე, ნიკოლა კოლომბელი და პიერ სიუბლიერი. ასევე ამ პერიოდის მხატვრებიდან აღსანიშნავია პორტრეტისტები, რომელთა შორისაც საკმარისია დავასახელოთ კლოდ ლეფევრი, ლარჟილიერი და იასენ რიგო. XVIII საუკუნის შუა წლებში ცნობილი გახდა ვანლოს ოჯახი, განსაკუთრებით კი მშები ჟან-ბატისტი და შარლი (კარლ ვანლო). მათ იტალიაში სწავლის პერიოდში გაითავისეს ბერეტინის მანერა. ისინი, შეიძლება ითქვას, ვერ მოერივნენ ნატურას. მისდევდნენ მხოლოდ სასიამოვნო და ბრწყინვალე ეფექტებს, და მათი მოთხოვნილება, რომელიც აკმაყოფილებდა იმდროინდელ გემოვნებას, მალე გარდაიქმნა ნატეს, ნატუარის, ბუმესა და ფრაგონარის ნამუშევრებში.

---

<sup>46</sup> Le Brun Ch., peintre et dessinateur. Catalogue. Versailles. 1963.



ისტორიული ფერწერის გვერდით განვითარდა ფერწერის სხვა ჟანრებიც. ჩნდება ვატოსა და მისი მიმდევრების, ლანკრესა და პატერის ნატიფი სურათები, რომლებიც ასახავენ მაღალი საზოგადოების ცხოვრების სცენებს. ეს ადამიანები წარმოდგენილები არიან თეატრალიზებულ კოსტიუმებში, ესაუბრებიან ერთმანეთს, ცეკვავენ, უსმენენ მუსიკას და ა. შ. ხელოვნების მოყვარულებში აღვიძებენ აღფრთოვანების გრძნობას. ეს უკანასკნელები მოწონებას გამოხატავდნენ ფავრესა და ლეპრენსის მიმართ. შარდენი, რომელიც ასახავდა რიგითი ადამიანების ცხოვრებას, ქმნიდა სურათებს, რომლებიც ტოლს არ უდებენ ჰოლანდიელი ოსტატების ნაწარმოებებს. დეპორტი და უდრი დიდი წარმატებით წერდნენ ნადირობის სცენებსა და ცხოველების ფიგურებს. ლანტარმა და ჟოზეფმა სახელი გაითქვეს, როგორც პეიზაჟისტებმა და მარინისტებმა. ამავდროულად გრიოზი ქმნიდა საშუალო ფენის ოჯახური ცხოვრების ამსახველ სცენებს.

იმდროინდელი საზოგადოების შეხედულებები იცვლებოდა ენციკლოპედისტების გავლენით. და ის, რაც მოექცა ამ საზოგადოების ყურადღების ცენტრში, იყო სოციალური ცხოვრების ისტორია და უკეთ მოწყობის საკითხები. ამ პერიოდის სული გამოვლინდა ვინისა და პეირონის ნამუშევრებში, რომლებიც საფუძველს უმზადებდნენ ახალ ფერწერულ ეპოქას, რომელიც XVIII საუკუნის ბოლოს დადგა. ამ ეპოქაში სამი მიმართულება იდებოდა აძლევდნენ მასალასა და შინაარსს ფრანგულ ფერწერას. ამ სამმა იდეურმა ჩანაფიქრმა მისცა სტიმული სამი ფრანგული სკოლის ჩამოყალიბებას.

პირველი, ე. წ. „კლასიკური“ სკოლა არსებობდა დაახლოებით 1780 წლიდან 1860 წლამდე. მისი დამაარსებელი იყო ჟაკ-ლუი დავიდი, ხოლო მიმდევრები გრო, გერენი, ჟერარი, ჟიროდე-თრიოზონი და ლეტეიერი. ამ სკოლის ესთეტიკა ცოტათი შეიცვალა ენგრის დროს. სკოლის ისტორია დაასრულა ენგრის მოსწავლემ - ფლანდრენმა. ამ სკოლის ამოსავალი წერტილი იყო ბუნება, მაგრამ ბუნება არა უბრალოდ, არამედ ანტიკურობისა და ანტიკურობის მიმბაძველ ოსტატთა პრიზმაში განჭვრეტილი. კლასიკური სიძველეები, უფრო რომაული, ვიდრე ბერძნული და იტალიური აღორძინებისა, განსაკუთრებით ფლორენციული და რომაული. ბიბლიური ისტორიები, გმირების ეპოქის ლეგენდები და ქრისტიანობა იყო ამ სკოლის საყვარელი სიუჟეტები. პრუდონი, რომელსაც, მართალია, არ მიუღია განათლება კლასიკურ სკოლაში, მას უახლოვდება თავისი სურათებით, მოგვაგონებს

კორეჯოს თავისი გრაციით, შუქ-ჩრდილის თამაშითა და დასრულებულობით. ცხადია, კლასიკოსების სკოლის წარმომადგენელთა უმნიშვნელოვანეს ნაწარმოებებს წარმოადგენენ ისტორიული ჟანრის სურათები. ფერწერის სხვა ჟანრები შედარებით მცირე რაოდენობით იყო წარმოდგენილი. ამ სკოლის სხვა ცნობილი წარმომადგენლები არიან ვერნე, ჟერიკო, ტონე, დემარნი, ბრასკასი, რედუტე და სენ-ჟანი.

მეორე სკოლა, რომელიც „რომანტიკულის“ სახელითაა ცნობილი, ვითარდებოდა 1828 წლიდან 1858 წლამდე. ის წინ წამოსწიეს ინგლისელმა ბონინგტონმა, ჰოლანდიელმა არი-შეფერმა, ეჟენ დელაკრუამ და პოლ დელაროშმა, მაგრამ მათი შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასრულების შემდეგ სკოლამაც შეწყვიტა არსებობა. ამ სკოლის შემოქმედების მთავარი „გმირი“ ბუნებაა, მაგრამ ის სრულად ექვემდებარებოდა მხატვრის ხედვის ინდივიდუალიზმს. რომანტიკული სკოლის არსებობის დასაწყისში ამ სკოლის წარმომადგენელი მხატვრები სიუჟეტებს თავიანთი ნამუშევრებისათვის პოულობდნენ მხოლოდ შუა საუკუნეების ისტორიასა და ყოფაში. მოგვიანებით ისინი მიუბრუნდნენ ბოლო სამასწლეულის ისტორიას, ამასთანავე თავიანთ მთავარ მიზნად ისინი ისახავდნენ არქეოლოგიურ სიზუსტესა და წვრილმანი დეტალების გამოსახვას. რომანტიკული სკოლის წარმომადგენელი მხატვრები მიმართავდნენ აკადემიურ ხატვას ნატურიდან, შეისწავლეს კოსტიუმის ისტორია და ისტორიული ფერწერა გადააქციეს ახსნა-განმარტებად, თხრობად, გარდასულ დროზე და ძველი და ახალი პოეტების ილუსტრაციად. კლასიციზმი გადავარდა ფორმის ცივ სილამაზეში, რომანიზმი განიცდიდა სიუჟეტების შერჩევას აშკარა უცნაურობასა და პასტოზურობას, რამაც ის მიიყვანა დაცემამდე.

## 1.7. რუსული სამხატვრო სასწავლებლები: პეტერბურგის სამხატვრო აკადემია

პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის შესახებ ინფორმაციის მოწოდება მიზანშეწონილად მივიჩნით, ვინაიდან ძალიან ბევრმა ქართველმა მხატვარმა გაიარა ეს სკოლა.

სამხატვრო აკადემია პეტერბურგში XVIII საუკუნის შუა წლებში შეიქმნა. ჯერ კიდევ პეტრე I აცნობიერებდა, რომ რუსეთს არ ჰყავდა თავისი ოსტატები, რომელთაც ახალი დედაქალაქის მშენებლობისას შეეძლოთ ქალაქის დაგეგმარების, შენობათა ფასადების მორთვის მრავალსაუკუნოვანი ევროპული ტრადიციების გამოყენება. ამიტომაც რუსეთში ჩადიოდნენ არქიტექტორები, მოქანდაკეები, მხატვრები იტალიიდან, საფრანგეთიდან, გერმანიიდან. ამავე დროს ევროპაში პროფესიონალური სამხატვრო განათლების მისაღებად აგზავნიდნენ ახალგაზრდა ნიჭიერ ახალგაზრდებს. მეფე ხატვის სკოლას ხანდახან აკადემიასაც უწოდებდა, თუმცა ეს სკოლა მხოლოდ წიგნის ილუსტრირების ოსტატებს ამზადებდა.<sup>47</sup>

XVIII საუკუნის შუა წლებში რუსი საზოგადო მოღვაწეები და სწავლულები კვლავ მიუბრუნდნენ სამხატვრო აკადემიის დაარსების აუცილებლობის საკითხს. მიხეილ ლომონოსოვმა, რომელიც არა მხოლოდ ბრწყინვალე მეცნიერი, არამედ მხატვარიც იყო, შეიმუშავა „რუსეთის ისტორიის ამსახველი ფეწერული სურათების იდეა“.

მიხეილ ლომონოსოვის იდეას მხარდაჭერა გამოუცხადა ი. შუვალოვმა - თავისი დროის ერთ-ერთმა ყველაზე განათლებულმა ადამიანმა, მეცენატმა, მოსკოვის უნივერსიტეტის მეურვემ, რომელიც ლომონოსოვთან ერთად 1755 წელს დააარსა. 1757 წელს სწორედ შუვალოვმა მიმართა სენატს აკადემიის დაარსების შუამდგომლობით და თანხმობაც მიიღო. დაარსებულ სასწავლო დაწესებულებაში ისწავლებოდა 3 სპეციალობა - ფერწერა, ქანდაკება და არქიტექტურა.

---

<sup>47</sup> [http://opeterburge.ru/history\\_143\\_176.html](http://opeterburge.ru/history_143_176.html)

შუვალოვმა აკადემიას გადასცა თავისი შესანიშნავი ბიბლიოთეკა, ნახატების კოლექცია, გრავიურები, ქანდაკებები, რომლებიც იმეორებდნენ ანტიკური და დასავლეთ ევროპული ხელოვნების ნიმუშებს. ეს ნივთები იქცნენ პირველი სამხატვრო მუზეუმის ექსპონატებად, რომელიც აკადემიასთან შეიქმნა და ფაქტობრივად წარმოადგენდა რუსეთის პირველ სამხატვრო მუზეუმს, ხოლო დღეს ინახებიან ერმიტაჟში.

თავისი ისტორიის პირველ წლებში აკადემია არსებობდა, როგორც მოსკოვის უნივერსიტეტის ნაწილი, იგულისხმებოდა, რომ შემდეგში ის უნდა გადასულიყო მოსკოვში. მაგრამ გაირკვა, რომ საუკეთესო უცხოელ მხატვრებს არ სურდათ მოსკოვში გადასვლა, რადგან იმედოვნებდნენ სამეფო კარისაგან დაკვეთების მიღებას. ასე გადაწყდა საბოლოოდ ახალი სასწავლო დაწესებულების მდებარეობა. აკადემიას, ისევე, როგორც უნივერსიტეტს, კურირებდა თავად შუვალოვი.

აკადემიაში სწავლისათვის გიმნაზიის მოსწავლეებიდან შეირჩა 16 ნიჭიერი ახალგაზრდა. მათი შერჩევისას შუვალოვმა ყურადღება პირველ რიგში ნიჭიერებას მიაქცია და არა მათ წარმომავლობას. მაგალითად, მოსწავლეთა ნაწილი შერჩეული იყო ჯარისკაცთა შვილებისგან. პირველივე ნაკადში იყვნენ ისინი, ვინც შემდგომში განადიდეს რუსული ხელოვნება: მოქანდაკე ფედოტ შუბინი, მხატვრები ფედორ როკოტოვი და ანტონ ლოსენკო, არქიტექტორები ვასილ ბაჟენოვი და ივან სტაროვი.

აკადემიის არსებობის პირველ წლებში აკადემიაში ასწავლიდნენ უცხოელი პედაგოგები, მაგრამ რამდენიმე წლის შემდეგ უკვე რუსი ოსტატები იქცნენ პედაგოგებად. მათ შორის იყო ლომონოსოვი, რომელიც როგორც მოზაიკოსი, ატარებდა საპატიო აკადემიკოსის სტატუსს.

აკადემიის პირველი გამოშვება შედგა 1762 წელს. შუვალოვმა მიაღწია იმას, რომ მათ, ვინც აკადემია ოქროს მედალზე დაასრულა, სახაზინო ხარჯით შეძლეს 3 წლით საზღვარგარეთ გამგზავრება, რათა გაცნობოდნენ მსოფლიო ხელოვნების შედეგებს.

1762 წელს ტახტზე ავიდა იმპერატრიცა ეკატერინე II და აკადემიასთან დაკავშირებით სახელმწიფო პოლიტიკა შეიცვალა. შუვალოვი ჩამოაშორეს აკადემიის მმართველობას, გაგზავნეს საზღვარგარეთ, ხოლო მისი ადგილი აკადემიაში დაიკავა ეკატერინე II-ს დროის ცნობილმა მოღვაწემ ი. ბეცკოიმ. მან დაიწყო აკადემიის რეფორმირება იმგვარად, რომ ის

შესაბამისობაში ყოფილიყო იმ დროის ევროპაში მოდურ ფრანგი განმანათლებლობის ტრადიციებთან.

ბეცკოსი შეხედულების მიხედვით, აკადემიას არა მხოლოდ უნდა მოემზადებინა ოსტატები, არამედ აღეზარდა კიდევაც. ამიტომაც შეარჩიეს 5-6 წლის ბიჭუნები, რომელთაც თავდაპირველად უნდა გაევლოთ ზოგადსაგანმანათლებლო დისციპლინების კურსი აღმზრდელით სასწავლებელში, ხოლო შემდეგ ესწავლათ აკადემიის სპეციალურ კლასებში.

აკადემიის დაარსების ოფიციალურ თარიღად იქცა 1764 წლის 4 ნოემბერი, როდესაც ეკატერინე II-მ დაამტკიცა აკადემიის წესდება და „პრივილეგიები“, რომლითაც ხაზი გაესვა იმას, რომ ამიერიდან აკადემია არსებობდა დამოუკიდებლად და არა როგორც მოსკოვის უნივერსიტეტის ნაწილი. აკადემიას მართავდა საბჭო, რომელსაც თავის მხრივ ხელმძღვანელობდა პრეზიდენტი. პირველი პრეზიდენტი გახდა ი. ბეცკოი.

იმავე 1764 წელს აკადემიის პროფესორებმა ალექსანდრ კოკორინოვმა და ჟან-ბატისტ ვალენ-დელამოტიმ შექმნეს სახვითი ხელოვნების აკადემიის ახალი შენობის პროექტი. 1765 წლის 7 ივლისს შედგა მისი საზეიმო დაფუძნება. ღონისძიება უჩვეულოდ მრავალფეროვანი და საზეიმო იყო, რადგან მას უნდა დასწრებოდა ეკატერინე II ტახტის მემკვიდრესთან ერთად.

მაგრამ ამ საზეიმო განწყობამ გავლენა ვერ მოახდინა მშენებლობის ტემპზე. მშენებლობა ვასილიევის კუნძულის სანაპიროზე გაჭიანურდა და მხოლოდ 1788 წელს დასრულდა. ამ დროისათვის კოკორინი უკვე აღარ იყო ცოცხალი, ხოლო ვალენ-დელამოტი რუსეთიდან გაემგზავრა. აკადემიის პირველი პროფესორების პროექტს ხორცი შეასხეს მათმა მოსწავლეებმა.

რუსეთის ისტორიაში სამხატვრო აკადემიის შენობა იყო პირველი, რომელიც აიგო სასწავლო დაწესებულებისათვის. გარდა ამისა, ეს შენობა იყო პირველი, რომელიც პეტერბურგში აიგო კლასიციზმის სტილში.

სამხატვრო აკადემიის დიდებული და მონუმენტური ფასადი უკვე 200 წელზე მეტია ამშვენებს ვასილიევის კუნძულის ნევის სანაპიროს და სამართლიანად ითვლება პეტერბურგის არქიტექტურის ერთ-ერთ შედეგად.

## 1.9. მოსკოვის ფერწერის, ხუროთმოძღვრების, ქანდაკების

### სასწავლებელი

რამდენიმე სიტყვით აუცილებლად უნდა შევეხოთ მოსკოვის ხუროთმოძღვრების, ქანდაკებისა და ფერწერის სასწავლებელს, რადგან იქ მრავალი ქართველი აღიზარდა.

ეს სასწავლებელი წარმოადგენდა პირველ სამხატვრო განათლების კერას მოსკოვში. თავისი განვითარების გზაზე საწყისს წარმოადგენდა ე. წ. „ნატურის კლასები“, რომელსაც საფუძველი 1832 წელს ჩაუყარეს ხელოვნების მოყვარულებმა. მათ დააარსეს ერთგვარი წრე, სადაც იკრიბებოდნენ, რომ ნატურიდან შეესრულებინათ ნახატები. მათ შორის იყვნენ ე. მაკოვსკი, ა. და ვ. დობროვოლსკები, ა. იასტრებილოვი და სხვა. მალე მათ მიერ ორგანიზებული იქნა მხატვრული საზოგადოება, რომლის სახსრებითაც დაარსდა ე. წ. „სახალხო სამხატვრო კლასი“. მისი პირველი დირექტორი გახდა მ. ორლოვი, რომელიც ოცნებობდა, კლასი გადაექცია ყველასათვის მისაწვდომ ახალი ტიპის აკადემიად. 1833-1834 წლებში სამხატვრო კლასში 65 მოსწავლე ირიცხებოდა. ორლოვმა პედაგოგებად მოსკოვის საუკეთესო მხატვრები მიიწვია. მათ შორის იყო ვ. ტროპინინი.

1843 წელს სამხატვრო კლასი გარდაიქმნა ფერწერისა და არქიტექტურის სასწავლებლად, მოსკოვის სამხატვრო საზოგადოებასთან ერთად. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ამ სასწავლებელში შედარებით ლიბერალური იყო დამოკიდებულება თავისუფალი შემოქმედებითი მიმართებით. განსაკუთრებით იმპრესიონისტული პლენერული მიმართებით, რომელსაც დიდი წარმატებით ახორციელებდნენ მეოცე საუკუნის დასაწყისში მოსკოვის „ფერწერის, ხუროთმოძღვრებისა და ქანდაკების სასწავლებლის“ ისეთი წამყვანი პედაგოგები, როგორებიც იყვნენ: ვ. სეროვი, კ. კოროვინი, ნ. კასატკინი, ი. მაშკოვი, ა. სავრასოვი, ვ. პოლენოვი. ასევე, ისააკ ლევიტანი, რომელიც ამავდროულად 1897 წელს „მიუნხენის სეცესიონის“ წევრიც გახლდათ. სწორედ მისი მოსწავლე იყო ალექსანდრე ციმაკურიძე, პირველი ქართველი პეიზაჟისტი მხატვარი, რომლის პეიზაჟებშიც იგრძნობოდა ლირიკული განწყობა. ამ სასწავლებელში მოსწავლეებს საშუალება ჰქონდათ, თავის შესაძლებლობები მოესინჯათ ეტიუდურ მანერაში, რასაც ასე აფასებდნენ თავის დროზე

ფრანგი იმპრესიონისტები. ამრიგად, ამ სასწავლებელში, პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიისგან განსხვავებით, მხატვრებს, მათ შორის სვადასხვა დროს მოსწავლე ქართველ ხელოვანებს: ალექსანდრე მრევლიშვილს, ვალერიან სიდამონ–ერისთავი, ქეთევან მაღალაშვილს, შალვა ქიქოძეს და სხვებს შესაძლებლობა ეძლეოდათ უშუალოდ პლენერზე შეექმნათ თავისი ნაწარმოებები, უფრო მეტად დაწაფებოდნენ ნატურის შესწავლას, უფრო თამამად დაყრდნობოდნენ საკუთარ ინტუიციას, შეექმნათ რეალისტური, ფსიქოლოგიური თემატიკის ამსახველი პორტრეტები, თუ თემატური ტილოები.

## თავი II

### სახვითი ხელოვნების აკადემიების განვითარება გერმანიაში

#### 2.1. ისტორიული ექსკურსი

გერმანია - ქვეყანა, რომელმაც იქამდე, ვიდრე დღევანდელი სახით ჩამოყალიბდებოდა, განვითარების გზაზე დიდი პერიპეტიები განვლო. გაერთიანებამდე დიდი გზა იყო გასავლელი.

ერთ-ერთი ყველაზე ძველი ნაწილი გერმანიისა ბავარიაა (Bayern), სადაც ჰერცოგთა მმართველობა ჩვენი წელთაღრიცხვით მე-6 საუკუნეში დაიწყო. მისი დედაქალაქი - მიუნხენი (München) 1158 წელს ჰაინრიჰ დერ ლიოვემ (Heinrich der Löwe) დააარსა.<sup>48</sup> (იხ. დანართი N1)

ასევე საინტერესოა ჩვენთვის დიუსელდორფის ისტორია.

1135 წელს დიუსელდორფი პირველად მოიხსენიეს ისტორიულ წყაროებში.<sup>49</sup>

ჩრდილოეთ რაინ-ვესტფალიის მხარის ადმინისტრაციული ცენტრი, ქალაქი დიუსელდორფი მდებარეობს უმთავრესად მდინარე რაინის მარჯვენა ნაპირას, მდინარე დიუსელის შესართავში. სწორედ აქედან წარმოდგება მისი სახელიც.

50 წლით გვიან მოიპოვეს გრაფ ფონ ბერგებმა „დიუსელდორფი“. ქალაქის ისტორიაში მნიშვნელოვანი თარიღი არის 1288 წლის 5 ივნისი, როდესაც გაიმართა ვორინგენის ბრძოლა. კიოლნერ ეპისკოპოსებს სურდათ ქვემო რაინის ტერიტორიაზე დიდი სახელმწიფო შეექმნათ, გრაფები ფონ ბერგი და იოჰან ფონ ბრაბანტი იცავდნენ მათ. დიუსელდორფელი გლეხების დახმარებით იოჰან ფონ ბრაბანტმა გაიმარჯვა კიოლნზე. მადლობის ნიშნად გრაფი ადოლფ ფონ ბერგი 1288 წლის 14 აგვისტოს დიუსელდორფს ქალაქის სტატუსს ანიჭებს. ასე წარმოიშვა პატარა ქალაქი, რომელიც მაშინ იმ სიდიდის იყო, რამოდენაცაა დღეს ქალაქის

---

<sup>48</sup> <http://www.bayern.de/Geschichte-.364/index.htm>

<sup>49</sup> <http://www.deutsche-staedte.com/duesseldorf/geschichte.html>



ძველი ნაწილი, გათავისუფლდა გადასახადისაგან და ნება დაერთო გაეხსნა ბაზარი. მაშინ ახალი ქალაქი მხოლოდ ერთი მიწაყრილითა და თხრილით იყო გარემოცული. მხოლოდ 100 წლის შემდეგ იქნა უკვე გაზრდილი ქალაქი კედლით დაცული.

1488 წელს ქალაქის ბევრი მაცხოვრებელი ჭირმა იმსხვერპლა. ჰერცოგი ვილჰელმი (1539-1592) ზრუნავდა ქალაქის დამცავი კედლის, გალავნის გამაგრებისათვის. ერთ-ერთი იმდროინდელი კომპი დღესაც შენარჩუნებულია.

1573 წელს აიგო ასევე ძველი რატუმა, რომელშიც დღესაც ფუნქციონირებს ქალაქის პარლამენტი. 1545 წელს ქალაქში გაიხსნა პირველი გიმნაზია, რომელიც ძალიან სწრაფად გახდა ცნობილი და მოკლე ხანში მოსწავლეთა რაოდენობამ 1000-ს მიაღწია. 1614 წელს დიუსელდორფს პფალც-ნოიბურგის მმართველის მიერ იული-კლევეს ოლქის დედაქალაქის სტატუსი მიენიჭა.

ვოლფგანგ ვილჰელმი 1614-1653 წლებში მხარის ჰერცოგი იყო. მისი ჭკვიანური ნეიტრალური პოლიტიკისა და ქალაქის გალავნის გამაგრების წყალობით დიუსელდორფი დაცული იქნა 30-წლიანი ომისაგან. იოჰან ვილჰელმი, 1658 წელს დიუსელდორფის სასახლეში დაბადებული, 1679 წელს მხარის მმართველი გახდა, ბერგისა და იულიჰის საჰერცოგოებისა ასევე და სიკვდილამდე - 1716 წლამდე მართავდა დიუსელდორფს. პოპულარულმა რეგენტმა ააგო თავისი რეზიდენცია და ხელს უწყობდა ხელოვნებისა და მეცნიერების, უპირველესად კი მუსიკის განვითარებას.

1755 წელს კურფიურსტმა კარლ თეოდორმა ააგო ციხე-სიმაგრე ბერნათი - გასართობად და ნადირობისათვის. საქალაქო კულტურა მძლავრად ვითარდებოდა ამ და შემდგომ პერიოდში. ქალაქში ბევრი მწერალი და მოაზროვნე შეიკრიბა, უპირველეს ყოვლის კი ძმები ჯაკობები. ასევე გოეთე ორჯერ სტუმრობდა ქალაქს.

1795 წელს დიუსელდორფი ნაპოლეონის ჯარებმა დაიკავეს. 1811 წელს ნაპოლეონი თავად ეწვია ქალაქს. მის საპატივცემულოდ ქალაქი მოირთო, გალამაზდა. მოეწყო ნავსადგური.

1815 წელს დიუსელდორფი პრუსიას შეუერთდა. თუმცა დიუსელდორფი არ ქცეულა პროვინციის მმართველ ცენტრად, მაგრამ ვილჰელმ ფონ შადოვის მოწვევით სახვითი

ხელოვნების აკადემიაში და ფელიქს მენდელსონ ბარტოლდის მიერ ქალაქის მუსიკალური ცხოვრების რიტმის მიცემით დიუსელდორფში ხელოვნებამ განიცადა მძლავრი აყვავება.<sup>50</sup>

## 2.2. დიუსელდორფის აკადემიის ჩამოყალიბება

### და განვითარების ეტაპები

თავიდან ბერგის საჰერცოგოს დედაქალაქი, ხოლო შემდეგ რაინისპირა პროვინცია დიუსელდორფი უზრუნველყოფდა თავისი მცხოვრებლების განათლების ღირსეულ დონეს. ჯერ კიდევ 1545 წელს დიუსელდორფში დაარსდა პირველი გიმნაზია, დღევანდელი Görres-Gymnasium. XIX საუკუნიდან კი ქალაქი ხელოვანთა განათლების ცენტრად იქცა.

დიუსელდორფის აკადემია 1773 წელს კურფიურსტ კარლ თეოდორის მიერ დაარსდა, როგორც მხატვრების, მოქანდაკეებისა და ხუროთმოძღვართა სასწავლებელი. ის ლამბერტ კრაგის მიერ 1762 წელს ჩამოყალიბებული ფერწერის სკოლის ბაზაზე შეიქმნა. ნაპოლეონის ომების დროს აკადემიის კოლეჯიის მნიშვნელოვანი ნაწილი გადატანილი იქნა მიუნხენში. აკადემიის მძლავრი განვითარება დაიწყო მაშინ, როდესაც 1815 წელს დიუსელდორფი პრუსიას შეუერთდა. 1819 წელს მას პრუსიის სამეფო ხელოვნების აკადემიის სტატუსი მიენიჭა. XIX საუკუნის შუა წლებში აკადემიამ მსოფლიო აღიარება მოიპოვა, დაიწყო სტუდენტების მიღება სხვადასხვა ქვეყნიდან. მის წიაღში ჩამოყალიბდა ფერწერის „დიუსელდორფის სკოლა“.

აკადემიას სხვადასხვა დროს ხელმძღვანელობდნენ:

1819-1824 - პეტერ იოზეფ ფონ კორნელიუსი,

1826 – 1859 - ვილჰელმ ფონ შადოვი,

2009-დან დღემდე - ტონი კრეგი.

მინდა შევჩერდე მათგან ორ ყველაზე ცნობილ მოღვაწეზე - პეტერ იოზეფ ფონ კორნელიუსზე და ვილჰელმ ფონ შადოვზე. პეტერ იოზეფი, გერმანული რომანტიზმის ერთ-

---

<sup>50</sup> <http://www.deutsche-staedte.com/duesseldorf/geschichte.html>

ერთი უდიდესი წარმომადგენელია. მან მოღვაწეობა დაიწყო, როგორც ადგილობრივი ეკლესიების მხატვარმა, რომში გამგზავრების შემდეგ ის გერმანელი მხატვრების გაერთიანებას შეუერთდა. ამ გაერთიანების წევრები თავს „წმინდა ლუკას კავშირს“ (Lukasbund) უწოდებდნენ, მაგრამ გერმანული ფერწერის ისტორიაში ისინი შევიდნენ მეტსახელით „ნაზარეველები“. რომში ყოფნის პერიოდში კორნელიუსმა სხვა ნაზარეველებთან ერთად მონაწილეობა მიიღო ბარტოლდის - რომში პრუსიის კონსულის სახლის მოხატვაში. ასევე აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მუშაობდა იგი „სიმღერა ნიბელუნგებზე“-ს ილუსტრაციებზე.

კორნელიუსი ძალიან ბევრს მოგზაურობდა იტალიაში 1811–1818 წლებში.: მილანი, პარმა, პიაჩენცა, მოდენა, ბოლონია, ფლორენცია, სიენა, ორვიეტო, სწავლობდა აღორძინების ოსტატების ფერწერას.

1820-იანი წლების ბოლოდან კორნელიუსი მიუნხენში გადადის ლუდვიგ ბავარიელის მიწვევით, 1825 წლიდან ხელმძღვანელობს მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიას (Akademie der bildenden Künste München), მოხატა რამდენიმე მიუნხენური ეკლესია, ასევე გლიპტოთეკისა და პინაკოთეკის შენობები.

1840 წელს კორნელიუსი ბერლინში გადადის, 1841 წელს ბერლინის სამხატვრო აკადემიის დირექტორი ხდება. ის ბერლინში ცხოვრების ბოლომდე დარჩა.<sup>51</sup>

ჩვენთვის უდაოდ საინტერესოა მსოფლმხედველობრივი მრწამსი, რომელიც მან გაატარა სამივე აკადემიაში. შეგვიძლია მისი მსოფლმხედველობის ამ მიმართულებას პირობითად ვუწოდოთ გერმანული რომანტიკული აკადემიზმი.<sup>52</sup>

რას გულისხმობს ეს ცნება საკუთარ თავში?

რაც შეეხება ვილჰელმ ფონ შადოვს, ის 1788 წელს ცნობილი მოქანდაკის, იოჰან გოტფრიდ შადოვის შვილი იყო. მის სახელს უკავშირდება პეტერ იოზეფთან ერთად ფერწერის „დიუსელდორფის სკოლის“ ჩამოყალიბება. სამხატვრო განათლება მან ბერლინის აკადემიაში მიიღო, რომლის წარმატებით დამთავრებით შემდეგ იტალიაში გაემგზავრა, სადაც ცნობილი დანიელი მოქანდაკე ბერთელ თორვალდსენი გაიცნო. შადოვზე დიდი

<sup>51</sup> Kuhn A., Peter Cornelius und die geistigen Stürmungen seiner Zeit. Berlin. 1921.

<sup>52</sup> Schrade A., German Romantik Painting. New York. 1967.

შთაბეჭდილება მოახდინა ნაზარეველების შემოქმედებამ. 1813 წელს მან გადაწყვიტა ამ ჯგუფს შეერთებოდა.

ბერლინში დაბრუნების შემდეგ ის პრივატ-დოცენტი გახდა, ხელმძღვანელობდა დიდ სახელოსნოს, სადაც მეფის მფარველობის წყალობით ბევრი მოსწავლე იღებდა სამხატვრო განათლებას.

1825 წლიდან შადოვი ხდება დიუსელდორფის აკადემიის რექტორი.<sup>53</sup>

ამრიგად, სწორედ კორნელიუსის და შადოვის სახელებს უკავშირდება ფერწერის „დიუსელდორფის სკოლის“ ჩამოყალიბება, რაც, რათქმა უნდა, მჭიდრო კავშირშია აკადემიასთან, მისი განვითარების ტენდენციებთან. გავრცელებული შეხედულების მიხედვით პეტერ იოზეფ ფონ კორნელიუსი ცდილობდა დაემკვიდრებინა რომატიზმის ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები, ხოლო შადოვის დირექტორობის პერიოდში შეიქმნა სხვადასხვა მიმდინარეობა, რომლებიც გერმანული შუა საუკუნეების თემებს ასახავდნენ. ბუნებრივია, რომ ეს ყველაფერი აირეკლებოდა აკადემიის სტუდენტთა ნამუშევრებში (ზონი, ჰილდებრანდტი, რეტელი, ლესინგი). ვითარდებოდა რეალისტური პეიზაჟური მხატვრობა (ო. და ა. ახენბახები) და ყოფითი ჟანრი (კ.ჰიუბნერი).

აღსანიშნავია კარლ ფერდინანდ ზონის მოღვაწეობა. იგი სწავლობდა ბერლინის აკადემიაში, შემდეგ კერძო სახელოსნოში შადოვთან. მასთან ერთად 1862 წელს საცხოვრებლად გადავიდა დიუსელდორფში. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 1833 წელს მიიღო პროფესორის თანამდებობა, რომელიც სიცოცხლის ბოლომდე ეკავა. ამგვარად ის გახდა ფერწერის „დიუსელდორფის სკოლის“ ერთ-ერთი დამაარსებელი. აღსანიშნავია ასევე ის ფაქტი, რომ ის ეკუთვნოდა ზონების ცნობილ მხატვართა საგვარეულოს.

რამდენიმე სიტყვით უფრო დაწვრილებით „ნაზარეველების“ შესახებ: XIX საუკუნის ევროპის კულტურული ცხოვრების ახალ შტრიხად იქცა მხატვართა ჯგუფების გამოჩენა, რომელთაც აერთიანებდათ ერთნაირი შეხედულებები ხელოვნებაზე. ერთ-ერთი ასეთი ჯგუფი იყო „წმინდა ლუკას კავშირი“ (გერმანულად „Lukasbund“), რომელიც 1809 წელს დააარსეს ვენის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტებმა იოჰან ოვერბეკმა (1789–1869) და ფრანც

---

<sup>53</sup> Schmidt H., Wilhelm von Schadow. Düsseldorf, 1962. გვ 122.

პფორმა (1788–1812) შუასაუკუნეების გილდიების მაგალითზე.<sup>54</sup> სახელწოდება უკავშირდება წმინდა ლუკას, როგორც ღვთისმშობლის პირველი პორტრეტის ავტორს. ამასთანავე უნდა აღინიშნოს, რომ წმინდა ლუკა ითვლება მხატვრების მფარველ წმინდანად. ისინი მთლიანად იზიარებდნენ გერმანული რომანტიზმის ერთ–ერთი ფუძემდებლის, ფრიდრიხ შლეგელის შეხედულებას, რომ თანამედროვე ხელოვნება „უნდა ატარებდეს შუა საუკუნეების ოსტატების ხასიათს, იყოს გულდიად გულითადი, საფუძვლიანად ზუსტი და სიღრმისეული, ანუ უბიწო და უემმაკო.“ მათი ხელოვნების არსი იყო ქრისტიანული კეთილშობილება, ძირითადი შემოქმედებითი მეთოდი – XV საუკუნის გერმანელი და იტალიელი ოსტატების მიბაძვა.<sup>55</sup>

ეს ყველაფერი უკვე ითქვა ფრანც პფორის სურათების ციკლში (1809–1810 წლებში), რომელიც ეძღვნებოდა გერმანიის მეფეს რუდოლფ I–ს (1273 – 1291წწ), ჰაბსბურგთა დინასტიის დამაარსებელს. ნამუშევრები შესრულდა პფორის მიერ თავისი მშობლიური ქალაქის – მაინის ფრანკფურტისათვის. ახალგაზრდა ოსტატი მაშინვე გაეხვა კონფლიქტში ნეოკლასიციზმის მომხრეებთან, რამაც მისი მეგობარი ოვერბეკი აკადემიიდან გარიცხვამდე მიიყვანა, ხოლო შემდგომში მათ კავშირს მხატვარმა იოჰან ქრისტიან რაინჰარტმა (1761–1847) დამცინავი მეტსახელი „ნაზარეველები“ უწოდა .

1810 წელს პფორი და ოვერბეკი რომში გადავიდნენ. მოგვიანებით მათ შეუერთდათ პეტერ ფონ კორნელიუსი, ვილჰელმ ფონ შადოვი და სხვა მხატვრები. ისინი დასახლდნენ მონასტერში, რომელიც თავისი მოწყობით კომუნას ჰგავდა. „ნაზარეველები“ ეწეოდნენ ერთობლივ მეურნეობას და ყოველდღე იკრიბებოდნენ მონასტრის სატრაპეზოში, რომ წაეკითხათ ბიბლია და ვაკენროდერის „გულიდან ნათქვამი“. ისინი ხატავდნენ მხოლოდ საკუთარ კელიებში, რადგან თვლიდნენ, რომ მხატვარი უნდა ახდენდეს არა ნატურის ბრმა კოპირებას, არამედ უნდა გამოხატოს საკუთარი გრძნობები. „ნაზარეველები“ მხატვრის მთავარ ღირსებად თვლიდნენ სულიერ სიწმინდესა და რელიგიურობას, მათი აზრით, „მხოლოდ ბიბლიამ აქცია რაფაელი გენიად“. 1813 წელს კავშირის ყველა წევრი – პროტესტანტი – კათოლიკე გახდა. იმ დროის ბევრი მხატვარი შეისწავლიდა ადამიანის

<sup>54</sup> <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/romanticism/Franz-Pforr-and-the-Nazarenes.html>.

<sup>55</sup> <http://www.bibliotekar.ru/avanta/70.html>

აგებულიებას გვამების მეშვეობით. „ნაზარეველები“ მათი რელიგიური შეხედულებებიდან გამომდინარე ამაზე უარს ამბობდნენ და ასევე არ მუშაობდნენ ქალის შიშველ ნატურასთან. მხოლოდ მუდმივად მიმართვდნენ ადრექრისტიანული, შუასაუკუნეობრივი და რენესანსის ხელოვნების ძეგლებს.<sup>56</sup>

1813 წელს გერმანიის განთავისუფლებამ ნაპოლეონისაგან მხატვართა საზოგადოებაში გამოცოცხლება შეიტანა. ეხლა მათ თავიანთი მოწოდება დაინახეს გერმანელი ხალხის სულიერ განათლებაში და ოცნებობდნენ მონუმენტური ფერწერის აღორძინებაზე. პრუსიის კონსულმა რომში ბარტოლდომ „ნაზარეველებს“ შესთავაზა თავისი სახლის მოხატვა, რომელიც ნაზარეველების მონასტრის ახლოს მდებარეობდა. სიუჟეტად მათ აირჩიეს იოსების ისტორია, ხოლო ტექნიკად ფრესკა, რომელსაც პროფესიონალი გერმანელი მხატვრები აღარ მიმართავდნენ უკვე თითქმის ნახევარი საუკუნის განმავლობაში. ვინაიდან „ნაზარეველები“ მისწრაფოდნენ შუასაუკუნეობრივი იდეალებისაკენ, როდესაც პიროვნება ერწყმოდა შემოქმედებით კოლექტივს, მხატვრებმა სამუშაო გაინაწილეს. თუმცა ბარტოლდის სახლის ფრესკების ავტორთა ინდივიდუალობა არ დაკარგულა: ოვერბეკის მსუბუქი მონასმი („იოსების მონად გაყიდვა“) განსხვავდება კორნელიუსის ენერგიული და გამომსახველობითი მანერისაგან („იოსები იცნეს ძმებმა“), ამავდროულად ორივე ფერმწერი განიცდის აღორძინების ეპოქის ოსტატთა გავლენებს – ოვერბეკი – ფრა ანჯელიკოსა და რაფაელის, ხოლო კორნელიუსი – მიქელანჯელოსი. მუშაობა ბარტოლდის სახლში საზეიმო სუფრით დასრულდა, რომლის შემდეგ კავშირმა დაშლა დაიწყო.<sup>57</sup>

ზემოაღნიშნული მხატვრების გარდა აკადემიაში ასწავლიდა და სწავლობდა ბევრი ის ხელოვანი, რომელთაც დიდი წვლილი შეიტანეს გერმანული სახვითი ხელოვნების ახალ ეტაპზე გაყვანასა და განვითარებაში. მათ შორის იყვნენ ანდრეას და ოსვალდ ახენზახები, იოზეფ ბოისი, არნო ბრეკერი, ვილჰელმ ბუში, კარლ ფერდინანდ ზონი - 1833 წლიდან პროფესორი, ემანუელ ლოიცი - გერმანელ-ამერიკელი მხატვარი და ა. შ.

ვფიქრობ, საინტერესოა, დღეისათვის არის თუ არა მემკვიდრეობითი ჯაჭვი აკადემიაში შენარჩუნებული, ვითარდება თუ არა აკადემია დროის მოთხოვნების

<sup>56</sup> Gröschel G., Die Nazarener und ihre Beziehungen zur altdeutschen Malerei. München 1937.

<sup>57</sup> Peters H., Meisterwerke der Düsseldorfer Galerie. Düsseldorf. 1955. გვ 235.

შესაბამისად. დიუსელდორფის აკადემია – ეს არის სახვითი ხელოვნებისა და ხელოვანთა უმაღლესი სასწავლებელი. ეს განსაზღვრება აკადემიის წესდებაში ჩადებულია 1777 წლიდან, ასევე ჩაიწერა 1831 წელს და ძალაშია დღესაც. თანამედროვე ეტაპზე, მხატვრობის, ქანდაკებისა და გრაფიკის გარდა აკადემიაში ისწავლება ხუროთმოძღვრება, დეკორატიულ–გამოყენებითი ხელოვნება, სცენოგრაფია, ფოტოგრაფია და სხვა. 300 წელზე მეტია დიუსელდორფის სახვითი ხელოვნების აკადემია მნიშვნელოვანი საგამოფენო სივრცეა ევროპულ ხელოვანთათვის. იგი როგორც უმაღლესი სასწავლებელი, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს სამეცნიერო კვლევას. აკადემიას აქვს 2 ცენტრი, ერთი იკვლევს ხელოვნების ნაწარმოებთა სტილისტიკას, სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზის გზით, ხოლო მეორე, ხელოვნებისა და მასმედიის დამოკიდებულებას (ვიდეოარტისა და ტელევიზიის მაგალითზე). დღესაც, ისევე როგორც ორი საუკუნით ადრე, დიუსელდორფის აკადემიის სტუდენტები და კურსდამთავრებულები მონაწილეობას იღებენ საერთაშორისო გამოფენებში (მაგ: ვენეციის ბიენალე). ამრიგად, დიუსელდორფის აკადემია განაგრძობს იმ ტრადიციას, რომელიც დაარსების დღიდან წითელ ხაზად გასდევს აკადემიის ისტორიას და მდგომარეობს მხატვრობის სწავლებისა და სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის მაღალი სტანდარტების დამკვიდრებაში.

### **2.3. მიუნხენის სამხატვრო აკადემიის განვითარების ტენდენციები XIX საუკუნის საუკუნის 80–90–იან წლებში**

მიუნხენის სამხატვრო აკადემია (Akademie der bildenden Künste München) ერთ–ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სასწავლებელია სამხატვრო განათლების სფეროში. მისი ისტორია 1770 წლიდან იწყება, როდესაც კურფიურსტი მაქს III იოზეფი დაჰყვა თავისი კარის მხატვრების – ფრანც ქსავერ ფაიჰთმაირის, თომას ქრისტიანვინკისა და რომან ანტონ ბოოსის თხოვნის წერილს და ნება დართო დაარსებულიყო „ხატვის სკოლა, შესაბამისად ხატვის და

სკულპტურის აკადემია “ ყოფილ კოტა–პალასში, შვაბების უკანა ქუჩაზე (დღევანდელი თეატრალთა ქუჩა N11).

1778 წელს – ვითთელბახერების ძველი ბავარიული საგვარეულო ხაზის დასრულების შემდეგ ახალმა კურფიურსტმა კარლ თეოდორმა თავისი რეზიდენცია მანჰაიმიდან მიუნხენში გადაიტანა, სადაც წაიყვანა კარის 3000 მოხელე, მათთან ერთად კი თავისი კარის კლასიციისტი ხელოვანები.

1783 წელს აკადემია ყოფილ იეზუიტთა კოლეჯში, ნოიჰაუზერშტრასეზე გადავიდა.

1788 წელს მიუნხენის აკადემიამ პირველი გამოფენა მოაწყო. აკადემიის 31–მა სტუდენტმა ძველი ოსტატების ნამუშევართა ასლები გამოფინა.<sup>58</sup>

მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის, როგორც სახელოვნო განათლების ცენტრის დაარსება უფრო მოგვიანებით მოხდა, როდესაც 1806 წელს დიუსელდორფის აკადემიის დირექტორმა, იოჰან პეტერ ფონ ლანგერმა წარადგინა გეგმა მიუნხენის აკადემიის სამომავლო დაარსებისათვის და მისი მართვა საკუთარ თავზე აიღო. ამავე წელს ნაპოლეონმა ბავარიას სამეფოს სტატუსი მიანიჭა.<sup>59</sup> ხოლო მომდევნო, 1807 წელს ფილოსოფოსმა ფრიდრიჰ ვილჰელმ იოზეფ ფონ შელინგმა, მეფე მაქს I იოზეფის სახელდების დღეს, 12 ოქტომბერს წარმოთქვა სიტყვა სახვითი ხელოვნების კავშირზე ბუნებასთან. იგი გახდა აკადემიის გენერალური მდივანი და 1823 წლამდე მოღვაწეობდა იქ. გოეთესა და შილერის სტუმრობებით ცნობილი მანჰაიმის კრება ანტიკური სტერეოტიპებით იკრიბება მიუნხენში და ხდება აკადემიის „უშუალო ატრიბუტი“ , აკადემიის ერთ–ერთი თვალსაჩინო ღირსება.

1808 წლის 13 მაისი აკადემიისათვის მნიშვნელოვანი თარიღია, რადგან გამოქვეყნდა „მიუნხენის სახვითი ხელოვნების სამეფო აკადემიის“ ვრცელი და დეტალური კონსტიტუცია. მასში ხატვის, სკულპტურისა და სპილენძზე გრავირების ხელოვნებასთან დაკავშირებული მუხლების გვერდით ასევე მოცემულია მითითებები არქიტექტურის სწავლებასთან

---

<sup>58</sup> <http://www.adbk.de.chronik>

<sup>59</sup> <http://www.bayern.de/Geschichte-.364/index.htm>



დაკავშირებით. კონსტიტუციის შედგენის სტრუქტურა და სტილი ავლენს შელინგის უეჭველ ავტორობას.

1809 წელს განეკუთვნება მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში ჩარიცხულ სტუდენტთა პირველი რეგისტრაცია.

1811 წლის ივნისში იოჰან პეტერ ფონ ლანგერმა და ფრიდრიჰ ვილჰელმ იოზეფ ფონ შელინგმა გამოაქვეყნეს ცნობა იმის შესახებ, რომ „ბავარიის სახვითი ხელოვნების სამეფო აკადემიის“ „პირველი საყოველთაო და საჯარო გამოფენა“ გაიხსნებოდა მეფის დაბადების დღის აღსანიშნავად, 1811 წლის 12 ოქტომბერს.

1812 წელს აკადემიაში პირველად აირჩიეს საპატიო წევრები. სამეფო კარის წარმომადგენელთა და მმართველების გარდა სხვათა გვერდით საპატიო წევრები ხდებიან გოეთე, სკულპტორი კანოვა, შადოვი და თორვალდსენი. ასევე, ბევრი სხვადასხვა ეროვნების ისტორიული ჟანრის მიმდევარი მხატვარი.

1813 წელს აკადემიაში პირველად ჩარიცხა ქალი, შემდგომში ისტორიული ჟანრის ოსტატი მარია ელენრიდერი. 1839 წლამდე მხოლოდ 50 ქალი (სულ 2500 სტუდენტიდან) გახდა სტუდენტი. იქამდე, როგორც სხვა აკადემიებში, მხოლოდ მამაკაცებს ჰქონდათ სწავლის უფლება. ამასთანავე ქალთა ჩარიცხვის პირობები მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდნენ მამაკაცთა ჩარიცხვის პირობებისაგან. გარდა დიდი ნიჭისა, ქალებს ასევე უნდა ჰქონოდათ მაღალი წოდების პირთა რეკომენდაციები.<sup>60</sup>

---

1. <sup>60</sup> რატომ ხდებოდა ასე? რამდენიმე სიტყვით შევხვით ხელოვნების ფემინისტურ ისტორიას. ხელოვნების ფემინისტურ ისტორიაში გზის გამკვლევადა ამერიკელი მეცნიერი ქალები გვევლინებიან. ლინდა ნოჩლინმა 1971 წელს დაწერა ფუძემდებლური ნაშრომი ქალების ხელოვნებისა და კრეატიულობის პრობლემის შესახებ: „რატომ არ არსებობდნენ დიდი ხელოვანი ქალები?“ (Nochlin L., Why Have Been No Great Women Artists?., in: Art News 69, 1971 ) ნოჩლინის თქმით, თავდაპირველად უნდა ვაღიაროთ, რომ არ არსებობდნენ ხელოვანი ქალები, რომლებიც გაუტოლდებოდნენ მიქელანჯელოს, რემბრანდტს, დელაკრუას, სეზანს, პიკასოს ან მატისს. თუმცა ეს არ მეტყველებს არც ქალის ბიოლოგიის თავისებურებაზე და არც ნაკლებ ნიჭიერებაზე, როგორც უჩუმრად ხელოვნების ისტორიაში ივარაუდება ხოლმე. ნოჩლინი თავის მატერიალისტურად ორიენტირებულ ანალიზს ხელოვნების ბურჟუაზიული ცნების, განსაკუთრებით ხელოვანის, როგორც გენიოსის ბუნებისმიერი მხატვრული უნარის განსხეულების, გაგების კრიტიკით იწყებს. ამის საპირისპიროდ იგი მიგვითითებს ისეთ მატერიალურ განმაპირობებელ ფაქტორებზე, როგორიცაა სახელოსნოების და აკადემიების ორგანიზება. თუკი ქალს არ ჰქონდა შესაფერისი განათლების მიღების და მუშაობის შესაძლებლობა,

1815 მეფე მაქს იოზეფ პირველი აკმაყოფილებს თხოვნას, რომ აკადემიამ რაფაელის 10 პანო ვატიკანს დაუთმოს. დიდი ფორმატის შპალერები რაფაელის სტამპით ერთ-ერთ ანტიკურ დარბაზში იფინება.

1825 წელს პეტერ იოზეფ ფონ კორნელიუსი, რომელიც კრონპრინც ლუდვიგის დავალებით გლიპტოთეკის ფრესკებზე მუშაობდა, აკადემიის ხელმძღვანელი გახდა. როგორც ისტორიული ჟანრის ქომაგი, ფონ კორნელიუსი გამოდის პეიზაჟისა და ყოფითი ჟანრის წინააღმდეგ. ვილჰელმ ფონ კომელსის გადადგომის შემდეგ მან პეიზაჟის კლასი გააუქმა.

1829 წელს გამოქვეყნდა მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის განახლებული წესდება მოსწავლეთათვის. გაიზარდა მიღების ასაკი 13-დან 14 წლამდე, ხოლო სწავლის ხანგრძლივობა განისაზღვრა 6 წლით.

1835 წელს ბერთელ თორვალდსენისა და ქრისტიან დანიელ რაუხის უარის შემდეგ ლუდვიგ I მიუნხენის სკულპტურის კერძო სკოლის ხელმძღვანელად ლუდვიგ ფონ შვანთჰალერს იწვევს.

1840 წელს ცნობილი გერმანელი მწერალი გოტფრიდ კელერი 2 წლით მიუნხენში გადავიდა, რათა მხატვარი გამხდარიყო. კელერი აკადემიაში არ მიიღეს. მოგვიანებით მან თავის ცნობილ ნაწარმოებში „მწვანე ჰაინრიჰი“ დაწვრილებით აღწერა მიუნხენის ხელოვანთა წრე.<sup>61</sup>

---

როგორ მიაღწევდა იგი კაცების თანაბარ მდგომარეობას? (აქ მქონდა სქოლიოში წიგნი მითითებული და აქ როგორ შეიძლება ჩვენება ამ წიგნის?)

ფემინისტური ხელოვნების ისტორიამ მოგვიანებით ქალთა ტრადიციული ხელოვნების სახეობები აქცია შესწავლის საგნად. საუბარია ქსოვილის ნაკეთობებზე, რომელსაც ხელოვნების ტრადიციულ ისტორიაში ნაკლებად განიხილავდნენ. XIV საუკუნიდან მოყოლებული მხატვრების და ოქრომჭედლების გილდიების ნუსხებში მხოლოდ აქა-იქ, იშვიათად ქალი წევრებიც გვხვდებიან. 1563 წელს ფლორენციაში დაარსებულ „Academia del Disegno“ -ში 1616 წლამდე, როდესაც იქ მიიღეს არტემისია ჯენტილესკი, არც ერთ ქალს არ უსწავლია.(აქაც იყო წიგნი)

<sup>61</sup> Keller g., Grune Heinrich.

1841 წელს არქიტექტორი ფრიდრიჰ ფონ გერთნერი აკადემიის ხელმძღვანელი გახდა. მან ხელი შეუწყო აკადემიის წესდებაში ცვლილების შეტანას, რომლის მიხედვითაც სავალდებულო გახდა ხელოვნების ისტორიის ლექციაზე დასწრება. გერთნერი უშედეგოდ ცდილობდა კვლავ აეღორძინებინა პეიზაჟური ფერწერა, რომელიც სხვა აკადემიებში სახელგანთქმული იყო.

1846 წელს ლუდვიგ I-მა გამოაქვეყნა აკადემიის ახალი ძირითადი კანონი, რომლის მიხედვითაც ხატვის მასწავლებლობის მსურველებს გერმანული ხელოვნების ისტორიის გამოცდა უნდა ჩაებარებინათ.

გენდერული თანასწორობის საკითხი კვლავაც აქტუალობას იძენს 1852 წელს. ელიზაბეთ ნეის, როგორც ერთადერთ ქალს 1839-19200 წლებში, უფლება ეძლევა ოფიციალურად ჩაეწეროს სკულპტურის კლასში.

1854 წელს დიუსელდორფსა და ანტვერპენში სწავლის შეწყვეტის შემდეგ 22 წლის ვილჰელმ ბუმი მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში ჩაეწერა.

1856 წელს 30 წლის კარლ ფონ პილოტი მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში მისვლამ და დიოსელდორფის აკადემიის მნიშვნელობის სწრაფმა დაქვეითებამ, რაც განაპირობა შადოვის ამ აკადემიიდან წასვლით, დაიწყო მიუნხენის ბრწყინვალეების ხანა, როგორც ევროპის მასშტაბით ყველაზე წარმატებული საგანმანათლებლო ცენტრისა ისტორიული ჟანრის ფერწერისათვის.

სამხატვრო აკადემიის დაარსების 50 წლის იუბილესთან დაკავშირებით მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემია მონაწილეობას იღებს 1858 წელს გლასპალასში მოწყობილ დიდ გამოფენაში, სადაც ფართოდ იყო წარმოდგენილი გერმანული სახვითი ხელოვნება.

1862 წელს მაქსიმილიან II ნებას რთავს სამხატვრო აკადემიის წესდების ძირითადი დებულებების შეცვლას რეგულარული გამოფენების მოწყობის თაობაზე.

1866. არტურ ფონ რამბერგის, მოგვიანებით ვილჰელმ ფონ დიცის (1872), ვილჰელმ ფონ ლინდენშმიტის (1875) და ფრანც ფონ დეფრეგერის მოწვევით აკადემიაში ძლიერდება ჟანრული ფერწერა.

1868 წელს სამხატვრო სკოლიდან „ხელოვანთა საგანმანათლებლო გაერთიანება“ (უწოდებდნენ „ბავარიის ხელოვნების კავშირი“) განვითარდა „მიუნხენის სამეფო

ხელოვნების სასწავლებელი“. ამით აკადემიამ შეძლო საბოლოოდ განთავისუფლებულიყო იმ დავალებისაგან, რომელიც მან 1848 წელს მაქსიმილიან II-საგან მიიღო. იგულისხმებოდა ხელოვნების სასწავლებლის ამოქმედება. „თავისუფალი ხელოვნებები“ მაინც კვლავინდებურად ესთეტიკური იერარქიის პირველ ადგილს იკავებდნენ. მოგვიანებით მაინც განიხილებოდა ორივე უმაღლესი სასწავლებლის გაერთიანების გეგმა. აკადემიის წარმომადგენლები ამის წინააღმდეგნი იყვნენ, რადგან ეს გამოიწვევდა პროფესორ-მასწავლებელთა რაოდენობის შემცირებას. ამავდროულად მისდევდნენ მოდელს, რომელსაც მათ სთავაზობდა იმჟამინდელი „სამეფო პოლიტექნიკური სკოლა“, რომელიც ხატვის მასწავლებელთა და არქიტექტორთა განათლებას უძღვებოდა.

XIX საუკუნის შუა წლებიდან მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემია იზიდავს უცხოელი სტუდენტების გაზრდილ რაოდენობას. იგი გადაიქცა ერთგვარ ნიმუშად აკადემიების დამფუძნებელთათვის რამდენიმე ქვეყანაში; კერძოდ: სამხატვრო წრეები სკანდინავიიდან და ბალტიისპირეთიდან, რუსეთიდან, ბალკანეთიდან საბერძნეთამდე და იტალიამდე იბრძვიან მსაგვსი ინსტიტუციების დაარსებისათვის, რომელთა ცენტრში მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემია ინარჩუნებს სახვითი ხელოვნების შეუცვლელი მეტროპოლის როლს. აღსანიშნავია, რომ ჩრდილოამერიკელი სტუდენტების დიდი ნაწილი გარკვეული პერიოდის განმავლობაში დიუსელდორფის აკადემიას ანიჭებდნენ უპირატესობას. 1869-1920 წლებში ჩრდილო ამერიკელები (პოლონელებთან და უნგრელებთან ერთად) - 400 კურსდამთავრებულის სახით შეადგენენ უცხოელთა დიდ კონტინენტს. აქვე წარმოიქმნა ე. წ. „ამერიკული სოფელი“ - ამერიკელ მხატვართა პატარა „კოლონია“.

1872 წელს ხელოვნების სასწავლებელში დაარსდა აგრეთვე „ქალთა განყოფილება“, რომელიც მომავალ ხატვის პედაგოგებს ამზადებდა.

მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემია სულ უფრო იზრდებოდა და ვითარდებოდა. სტუდენტთა გაზრდილმა ნაკადმა წარმოშვა ახალი შენობის აგების საჭიროება. ამ მიზეზით, 1875 წელს ფერდინანდ ფონ მილერმა ბავარიის მმართველობაში წარადგინა შუამდგომლობა, რათა ახალი მშენებლობისათვის გათვალისწინებული ყოფილიყო 800 000 გულდენი. კონტრიბუციამ, რმელიც წაგებული ომის შემდეგ საფრანგეთმა

გერმანიას გადაუხადაა, შესაძლებელი გახდა მშენებლობის თანხა 2 მილიონამდე გაზრდილიყო. დიდხანს გრძელდებოდა დებატები მშენებლობის ადგილის შერჩევის შესახებ, ვიდრე გოტფრიდ ფონ ნოიროითერმა წარადგინა პროექტი, რომლის მიხედვითაც აკადემიის შენობის აგება გამიზნული იყო გამარჯვების კარიბჭესთან. მალე მშენებლობა ფინანსურ გეგმაში იქნა ჩასმული. 1877 წელს კი ახალი შენობის აგება დაიწყო.

1881 წელს დეფრეგერის, ლინდენშმიტის, ვაგნერისა და მიულერის კლასები ახალ შენობაში, უკვე დასრულებულ აუდიტორიებში გადავიდნენ. ამავე წელს აკადემიაში კოსტიუმირებული საღამო გაიმართა სახელწოდებით „მოგზაურობა დედამიწის გარშემო“, სადაც გაჩენილმა ხანძარმა იმსხვერპლა ახლად მიღებული სტუდენტების გარკვეული რაოდენობა, რომელთაც ვერ მოახერხეს ესკიმოსთა კოსტიუმებიდან დროულად თავის დაღწევა.

1881 წელს მიუნხენში „ხელოვან ქალთა საზოგადოება“ დაარსდა, რომელიც 1884 წლიდან „ქალთა აკადემიად“ იქცა. ის არ ატარებდა მისაღებ გამოცდებს, მაგრამ წლიური გადასახადი გაიზარდა 400 მარკამდე (აკადემიაში 7 მარკა). ამ საზოგადოებამ ბავარიაში პირველმა მისცა ქალებს საშუალება, სისტემურად შეესწავლათ ხელოვნება. ორიენტირებულნი იყვნენ აკადემიის სასწავლო გეგმაზე. საუკუნის ბოლომდე ისინი ბარერშტრასეზე მდებარე ატელიეებში მუშაობდნენ, ხოლო ზაფხულობით პეიზაჟის კლასები გადადიოდნენ ზეებრუკში, ქიმზეზე.

1884 წელს მიუნხენის მოქალაქეთა რეზოლუციით ახალი შენობის მზაობა დადასტურდა. ახალი შენობის დაკავება ოქტომბერში გახდა შესაძლებელი. 2 წლის შემდეგ ლუდვიგ I-ის 100 წლის იუბილესთან დაკავშირებით ახალი მშენებლობა ოფიციალურად ჩაბარდა პრინც-რეგენტ ლუიტპოლდს. ფასადის მორთულობა ქუჩის მხრიდან დაუსრულებელი დარჩა. გათვალისწინებული 400 სტუდენტის ნაცვლად 552 ჩაეწერა. ამავე წელს მოულოდნელად, 59 წლის ასაკში გარდაიცვალა ცნობილი მხატვარი პილოტი. აკადემიაში ისტორიული ფერწერის დაცემის პერიოდი დაიწყო, რაც პილოტის გარდაცვალებას უკავშირდება.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ აკადემიის ყოფილი სტუდენტი სიმონ ჰოლოში აარსებს კერძო სკოლას, ისევე როგორც მოგვიანებით ჰაინრიჰ კნირი (1888), ფრიდრიჰ ფეერი, ანტონ

აჟბე (1891), პაულ შულცე ნაუმბურგი (1892), კანდინსკი (1901), ჰანს ჰოფმანი (1915) და მრავალი სხვა.

1887 წელი ერთგვარი უკანსვლის წელია აკადემიის საგანმანათლებლო სისტემისათვის. ამ წელს მოიხსნა მორიც კარიერესი, რომელიც ხელოვნების ისტორიის პროფესორი იყო 1854 წლიდან. 1887 წლიდან 1963 წლამდე აღნიშნული საგანი მხოლოდ შეთავსებით ისწავლებოდა.

XIX საუკუნის ბოლოს მიუნხენური ხელოვნება ანტიმოდერნული მგომარეობიდან მოდერნისკენ გადაიხარა. ასევე ბავარიის პრინც რეგენტის ლუიტპოლდის სახელოვნებო პოლიტიკა ადასტურებდა ისტორიული მხატვრობის ტრადიციული სახის წამყვან როლს, რომელიც ხშირად როგორც ტრადიციული შინაარსის მატარებლად გვევლინებოდა. ხელოვნების თანამედროვე მიმართულებები, როგორც იყო თუნდაც სიმბოლიზმი გვხვდებოდნენ ჯერ კიდევ ჩანასახში.<sup>62</sup>

ამასთან დაკავშირებით 1892 წელს მეტად მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა მიუნხენში. „მიუნხენის ხელოვანთა ამხანაგობას“ გამოეყო „მიუნხენური სეცესიონი (Münchener secession)“, რომლის თანადაამარსებელი იყო ახალგაზრდა პროფესორი პაულ ჰიოქერი (1891 წლის მოწვევა). დირექტორ ლუდვიგ ფონ ლიოფცის ხელმძღვანელობით შემდეგ წლებში ხდებოდა სეცესიონის წევრთა მოწვევა. ამაზე იყო ორიენტირებული აკადემია პილოტის წლების შემდეგ მცირე ხნის განმავლობაში.

„მიუნხენური სეცესიონი“ აერთიანებდა უკვე შემდგარ ხელოვანებს, როგორებიც იყვნენ ჰანს თომა, ვილჰელმ ტრიუბნერი, ფრიც ფონ უდე, ფრანც ფონ შტუკუ და მაქს ლიბერმანი. ასევე ახალ ავანგარდისტებს: ლუის კორინსი, ოტო ეკერმანი და აუგუსტ ენდელი. ამასთანავე მხედველობაში იქნა მიღებული ნატურალისტური ტენდენციები. „მიუნხენური სეცესიონი“ გარდა ამისა, ხელს უწყობდა ინტერნაციონალური თანამედროვე ხელოვნების გავრცელებას, რომელიც პრეზენტირებული იყო გამოფენებზე. ასე უქმნიდა თავისუფალ გზას „მიუნხენური სეცესიონი“ სწორედ ამ დროს წარმოქმნის იუგენდსტილს და სხვა მიმდინარეობებს ხელოვნებაში. ყველა სტილისტური სხვაობა ზეცესიონის წევრებს შორის ქმნიდა ხელოვნების თავისუფლების იდეალის რეალიზებას.

<sup>62</sup> <http://www.kettererkunst.de/lexikon/munchner-sezession.shtml>

ყველაზე ცნობილი ხელოვანი „მიუნხენური სეცესიონიდან“ არის ფრანც ფონ შტუკი (1863-1928). მასთან სწავლობდნენ XX საუკუნის ისეთი მნიშვნელოვანი ხელოვანები, როგორებიც იყვნენ ვასილი კანდინსკი და პაულ კლექე.

აკადემიამ „პრინც-რეგენტის“ წლებში (1886-1912) განიცადა აყვავების მეორე პერიოდი. სტუდენტები, როგორებიც იყვნენ იოზეფ ალბერი, ჯორჯო დე ჩირიკო, ვასილი კანდინსკი, პაულ კლექე, ალფრედ კუბინი, ფრანც მარკი, ოტტო მუელერი, ბრუნო პაული, ჰანს პურმანი, ქრისტინ შადი, ედვინ შარფი, მაქს სლევოგოტი, ლესერ ური ან ალბერტ ვაისგერბერი - ემილ ნოლდეს თხოვნა 1898 წელს უარყოფილი იქნა - არის თაობა, რომელთაც გადამწყვეტი ინიციატივა უნდა მიაწოდონ.

1895 წელს აკადემიაში ჰაინრიჰ ფონ ციუგელი მიიწვიეს. ამ ფაქტთან დაკავშირებით მოხდა ახლად ამოქმედებული ანიმალისტური ჟანრის იკლასების აკადემიის ბაღში კერძო ატელიეში მოწყობა. ატელიე ნაგები იყო რკინისა და შუშის კონსტრუქციებით, სადაც ცხოველების ხატვა ბუნებრივი განათების პირობებში იყო შესაძლებელი.

ჩვენთვის მეტად საინტერესოა ის ფაქტი, რომ მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში სწორედ ამ წლებში სწავლობდა გიგო გაბაშვილი.

ასეთია მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის ისტორია დაარსების დღიდან 1897 წლამდე. როგორც ვხედავთ, აკადემია წარმოადგენდა მნიშვნელოვან საგანმანათლებლო კერას, რომელიც ერთგვარ სტანდარტს აწესებდა დანარჩენი ევროპული აკადემიებისათვის. გარდა ამისა, სწორედ აქ აღიზარდა ის თაობა, რომელმაც ბიძგი მისცა ევროპული ხელოვნების განვითარების ახალ გზას, მიუნხენში გაეხსნათ ფართო ასპარეზი ხელოვნების იმ მიმდინარეობებს, რომლებიც წამყვანნი გახდნენ XX საუკუნეში.

## 2.4. მიუნხენის სამხატვრო აკადემიის ქართველი სტიპენდიატის გიგო გაბაშვილის და თავისუფალი მსმენელის დავით გურამიშვილის შემოქმედების მიუნხენური პერიოდი

გიგო გაბაშვილი ქართული მხატვრული კულტურის ერთ-ერთი უშესანიშნავესი მოღვაწეა. მან განსაკუთრებული, უაღრესად მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ჩვენი სახვითი ხელოვნების ისტორიაში: ახალი ქართული მხატვრობის განვითარება დიდი ხელოვნების გზას დააფუძნა, ახალი თემებით, იდეებითა და ჟანრებით გაამდიდრა, ბრწყინვალე რეალისტური ოსტატობით და ფერებით, მაღალი არტისტიზმით აამეტყველა, ეროვნული კულტურის ერთ-ერთ ძირითად ნაკადად აქცია და თავისი დროის მსოფლიო რეალისტური მხატვრობის მონაპოვართა დონემდე აამაღლა. იგი ახალი ქართული ხელოვნების დამამკვიდრებელი, უდიდესი მოამაგე და თირსეული მეთაურია. თუმცა უფრო მართებული იქნებოდა, თუ მას ამ ხელოვნების ფუძემდებელს ვუწოდებდით. და ეს იმიტომ, რომ ის, რაც გიგო გაბაშვილს დახვდა ქართულ მხატვრობაში გრიგოლ მაისურაძის, გრიგოლ ტატიშვილის, რომანოზ გველესიანისა და ალექსანდრე ბერიძის ცნობილ ნაწარმოებთა სახით, არსებითად წარმოადგენდა პირველ გამონათებას, პირველ ნაბიჯებს. გიგო გაბაშვილმა კი ეს ყველაფერი განავითარა, მკაცრად ჩამაყალიბა, გააღრმავა.<sup>63</sup>

გიგო გაბაშვილის შემოქმედების უძლიერეს მხარეს კოლორიტი წარმოადგენს. მხატვარი, უპირველეს ყოვლისა, როგორც კოლორისტი დგას დიდი ხელოვნების სიმაღლეზე. მისი ამჟამად ცნობილი საუკეთესო ნაწარმოებები განუსაზღვრელად მრავალფეროვანი ტონალობით ხასიათდებიან. მელოდიურობაც, შუქ-ჩრდილიც, პლასტიკურობაც განსხვავებული სახით, ელფერით ვლინდება თითოეულ მათგანში. და, რაც მთავარია, ყველა ამ კოლორიტის ემოციური ძალა, ესთეტიკური და საკუთრივ გამომხატველობითი ღირსება ყოველთვის მეტად მაღალია, ჭეშმარიტად დიდია.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს გიგო გაბაშვილის შემოქმედებაში კომპოზიციის სიძლიერეც. აქ ჭეშმარიტად მაღალი რანგის კომპოზიციასთან გვაქვს საქმე. ამასთანავე,

<sup>63</sup> დუდუჩავა მ., გიგო გაბაშვილი 1862-1962. თბილისი. საბჭოთა საქართველო. 1962. გვ 5.



მხატვრის კომპოზიციური ხედვა არასოდეს იფარგლება მარტოოდენ საგნების წყობით, განლაგებით. გიგო გაბაშვილის ცნობილ ჟანრულ და ბატალურ სურათებშიაც კი იშვიათად შეხვდებით ისეთ ტილოს, რომლის კომპოზიცია მხოლოდ სიუჟეტურ ხასიათს ატარებდეს, მარტოოდენ საგნობრივი გადაწყვეტით იფარგლებოდეს. შეიძლება ითქვას, რომ სურათის კომპოზიციის ფერწერული გადაწყვეტა არც ერთ ქართველ მხატვარს არ ახასიათებს ისეთი სიმკვეთრით, როგორც ეს ნიშანდობლივია გიგო გაბაშვილისათვის. „ფერწერითი კომპოზიცია“ გიგო გაბაშვილის ტილოებზე, თავისი მნიშვნელობით, ზოგჯერ კიდევ აღემატება „საგნობრივ კომპოზიციას“, ხოლო, ჩვეულებრივ, ამ უკანასკნელის თანაბარ როლს მაინც თამაშობს. ეს განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ისეთ ტილოებზე, როგორებიცაა: „სამი მოქალაქე“, „მთვრალი ხევსური“, „უცნობი ქართველი თავადის პორტრეტი“ და მრავალი სხვა.

გიგო გაბაშვილის შემოქმედება დიდ ინტერესს იწვევს ჟანრული მრავალფეროვნების თვალსაზრისითაც. მხატვრობის თითქმის ყველა დარგი და ჟანრი არის მასში ასახული მეტ-ნაკლები სიძლიერით. რაც მთავარია, ამ ჟანრების უმრავლესობა პირველად გიგო გაბაშვილმა შემოიტანა და დაამკვიდრა ქართულ მხატვრობაში. ამ მხრივ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ბატალური მხატვრობა და ნატურმორტი. ამ ჟანრების ფუძემდებელი ჩვენს ხელოვნებაში გიგო გაბაშვილია. რაც შეეხება ჟანრსა და პეიზაჟს (დაზგურ პეიზაჟს), მართალია, ისინი უფრო ადრე რომანოზ გველესიანთან გვხვდება, მაგრამ მხოლოდ ეტიუდების სახით. აგრეთვე არც თუ ისე პოპულარობით სარგებლობდნენ ამ ძალზე ნიჭიერი მხატვრის ნაწარმოებები საკმაოდ დიდხანს. ამიტომაც ამ ჟანრების დამკვიდრებაც ქართულ მხატვრობაში, არსებითად, გიგო გაბაშვილის სახელთან არის დაკავშირებული. პირველად გიგო გაბაშვილმა შექმნა საქართველოში ნამდვილი დაზგური, დამთავრებული ჟანრული და პეიზაჟური სურათები. დასასრულს, გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ ყველა აქ დასახელებული ჟანრი გიგო გაბაშვილმა ყველაზე ძლიერადაც გამოხატა მთელ ახალ ქართულ მხატვრობაში. პირველ რიგში ეს ითქმის ჟანრიზმის, ხოლო შემდეგ პეიზაჟისა და ბატალური მხატვრობის შესახებ.

და მაინც, გიგო გაბაშვილის სტიქიას, უპირველეს ყოვლისა, პორტრეტი წარმოადგენს. ამ ჟანრის სფეროში ყველაზე სრულყოფილად გამოვლინდა მხატვრის ბრწყინვალე ტალანტი

და ოსტატობა. გიგო გაბაშვილმა ქართული პორტრეტული მხატვრობის დიდი ტრადიციებისა და მსოფლიო მხატვრობის, კერძოდ კი რუსული რეალისტური პორტრეტის მონაპოვართა ინივიდუალიზირებული ათვისების საფუძველზე ქართული პორტრეტი განვითარების მაღალ საფეხურზე აიყვანა, თავისი დროის მსოფლიო რეალისტური მხატვრობის დონემდე აამაღლა. ბუნებრივია, აქ ძირითადად მხედველობაში გვაქვს 1893-1904 წლებში შექმნილი სახელგანთქმული პორტრეტები და პორტრეტული ხასიათის ტიპებიც: დე-როზას პორტრეტი, უცნობი ქართველი თავადის პორტრეტი, „მთვრალი ხევსური“, „მძინარე ხევსური“...

გიგო გაბაშვილი თავისი დროის რეალისტური მხატვრობის ერთ-ერთი შესანიშნავი, გამოჩენილი ოსტატია. იგი როგორც ზემოთ ნახსენებ, ისე სხვა მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებში, ნამდვილი შეუფერავი რეალიზმის ენით მეტყველებს. მისი შემოქმედებითი ხედვა, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის, ცხოვრების, ბუნების ტიპური თვისებების მხატვრულ განზოგადებას, მხატვრული სიმართლის წარმოსახვას ემსახურება. მხატვარი არასოდეს იყო ფერადობის ერთი შეგრძნები. გიგო გაბაშვილი თავისი დროის რეალისტური მხატვრობის ერთ-ერთი შესანიშნავი, გამოჩენილი ოსტატია. იგი როგორც აქ მოხსენებულ, ისე სხვა მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებში, ნამდვილი შეუფერავი რეალიზმის ენით მეტყველებს. მისი შემოქმედებითი ხედვა, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის, ცხოვრების, ბუნების ტიპური თვისებების მხატვრულ განზოგადებას, მხატვრული სიმართლის წარმოსახვას ემსახურება. მხატვარი არასოდეს იყო ფერადობის ერთი შეგრძნებით, ერთი შეხამებით შემოფარგლული. იგი ფერების, ტონებისა და გამის ერთხელ ჩამოყალიბებული წარმოსახვის სფეროდან კი არ მიდიოდა თემასთან, არამედ პირიქით - თემის, გამოსახვის ობიექტის ხასიათის ნიადაგზე ჰქმნიდა მათ. ნატურა იყო მისი როგორც „საგნობრივი“, ისე ფერწერული შთაგონების წყარო, მისი მხატვრული წარმოსახვის საფუძველი. და ეს იმიტომ, რომ, როგორც ვთქვით, მისთვის ამოსავალ ფაქტორს, შემოქმედებითი ძიებების საყრდენს ყოველთვის ცხოვრება, რეალობა, სათანადო მასალის შესწავლა და უშუალო აღქმა შეადგენდა. მას სინამდვილე მიაჩნდა ხელოვნების დედად და ამ პრინციპის გამო მხოლოდ ნატურის სამყაროს უკავშირებდა თავისი ფუნჯის ბედს. შეიძლება ითქვას, არსებითად, გიგო გაბაშვილის შემოქმედებითი სტიქია ნატურა იყო. მიუხედავად ამისა, ხელოვანი არასოდეს

რჩებოდა სინამდვილის ტყვეობაში, არ იფარგლებოდა თემატიკის ემპირიული მონაცემებით. ამიტომაც, რომ მის საყოველთაოდ აღიარებულ ტილოებზე კოლორიტი და რა მხოლოდ კოლორიტი, არამედ მთელი მხატვრული ფორმა არ იჩრდილება იმის გამო, რომ მხატვრის შემოქმედებითი წარმოსახვა ნატურით სუნთქავს. გიგო გაბაშვილს ნატურა ხიბლავდა, როგორც მასალა, საფუძველი, შთაგონება და არა შემოქმედებითი საპყრობილე. ამით აიხსნება ის, რომ მხატვარი, შეიძლება ითქვას, ყოველთვის ახალ ფერებს დაეძებდა, თხზავდა, ქმნიდა. და ეს იყო უფრო შესაფერი, უფრო ნამდვილი ფერები, მოცემული თემისათვის დამახასიათებელ ობიექტურ ფერადობასთან შედარებით (ცხადია, უფრო შესაფერი როგორც მხატვრული, ისე „სწორი ასახვის“ თვალსაზრისით, მაშასადამე, მხატვრული სიმართლის თვალსაზრისით).<sup>64</sup>

გიგო გაბაშვილი მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში უკვე ჩამოყალიბებული მხატვარი მივიდა - თავისი ინდივიდუალური ხელწერით, სტილით, გემოვნებითა და გამოცდილებით. საქართველოდან და მოგზაურობებიდან მიღებული შთაბეჭდილებები ასაზრდოებდნენ კვლავ მის შემოქმედებას. ჩვენთვის საინტერესოა ის გზა, რომელიც გიგო გაბაშვილმა გაიარა მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში ჩარიცხვამდე.

დაიბადა თბილისში, 1862 წელს. 1880 წელს დაამთავრა თბილისის რეალური სასწავლებელი. იმავე წლის 11 დეკემბერს თბილისის სასამართლო პალატის სამიჯნო უწყებაში შედის „თავისუფალ“ (შეკვეთებით მომუშავე) მხაზველად, სადაც 1883 წლის 1 სექტემბრამდე მუშაობს. ამ პერიოდში იგი განსაკუთრებული სიძლიერით ავლენდა მისწრაფებას მხატვრობისადმი, სისტემატურად მუშაობდა როგორც ზეთის ფერებით, ისე ფანქრით, უმთავრესად ნატურიდან. შედეგად 1882-1883 წლებში ახალგაზრდა ხელოვანში საგრძნობი სიძლიერით ყალიბდება ფერისა და ხაზის მხატვრული შეგრძნება. მხატვრის ამ პირველ წარმატებებს გარკვევით ასახავენ 1882 წლის 15 სექტემბერს ყაზანში შესრულებული ფერწერული ჩანახატები „ჩალური“ და „საქათმე“, 1883 წლის 30 აგვისტოს თბილისში შესრულებული ჩანახატი „ურემი“, იმავე წელს ზეთის ფერებით დაწერილი „დედის პორტრეტი“ და „ქალიშვილის პორტრეტი“. ეს ნაწარმოებები, რომლებიც დაცულია

---

<sup>64</sup> დუდუჩავა მ., გიგო გაბაშვილი. მონოგრაფია. თბილისი. სახელგამი 1946. გვ 145.

საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის კოლექციაში, მხატვრის ამჟამად ცნობილ ნაწარმოებთა შორის უადრეს (პირველ) დათარიღებულ ნამუშევრებს წარმოადგენენ.<sup>65</sup>

მომდევნო პერიოდში გიგო გაბაშვილი კიდევ უფრო თვალსაჩინო შედეგებს აღწევს. სახელდობრ, 1884-1885 წლებში იგი წერს ტილოებს: „მცხეთის სვეტიცხოველი“, „სახლი სვეტიცხოვლის გალავანში“, „მცხეთის მიდამო“, „თულუხჩი“ და აგრეთვე ქმნის ყარსის, თბილისისა და ბაქოს პეიზაჟის ამსახველ ფერწერულ და გრაფიკულ ჩანახატებს: „სახლი ყარსში“, „ქარვასლა“, „ნანგრევი“, „ძველი თბილისის უბანი“, „ბაქო“, „თბილისის მიდამო“, „ყარაიაზის მიდამო“, „თბილისის გარეუბანი“, „სახლი“, „ეზო“ და სხვა. აქვე უნდა დავასახელოთ 1883 წლის დეკემბერსა და 1884-1885 წლების სხვადასხვა პერიოდში პეტერბურგში შესრულებული ნახატები ცხენის თემაზე. ყველა ამ ნაწარმოებში ახალგაზრდა ხელოვანი გარკვევით ავლენს თავის დიდ შემოქმედებით ტალანტს. განსაკუთრებით ეს ითქმის „ცხენის“, „თულუხჩის“ და მცხეთის პეიზაჟების შესახებ. ამ ნაწარმოებების შექმნა გიგო გაბაშვილისათვის, მის მხატვრულ განათლებასა და ასაკთან შედარებით, უდაოდ დიდ წარმატებას წარმოადგენდა.

ცხადია, აღნიშნული წარმატება არ იყო განპირობებული მხოლოდ დამოუკიდებელი მეცადინეობით. 1881 წელს გიგო გაბაშვილი შევიდა კ. კეპენის კერძო სამხატვრო სკოლაში. ამ სკოლის უპირატესობას წარმოადგენდა ის, რომ მოსწავლეებს სკოლის დამთავრების შემდეგ უფლება ჰქონდათ ესწავლათ პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში. მომდევნო პერიოდში გიგო გაბაშვილი დაუახლოვდა ცნობილ ბატალისტ მხატვარს - ფ. რუბოს. მხატვარი მას თბილისში გაეცნო, ხოლო 1884-1885 წლებში მასთან ერთადაც კი მუშაობდა.

განსაკუთრებული, ახლო დამოკიდებულება ჰქონდა გიგო გაბაშვილს რომანოზ გველესიანთან. რ. გველესიანმა, მეტად ნიჭიერმა მხატვარმა, რომელმაც მეტად ხანმოკლე შემოქმედებითი მოღვაწეობის მიუხედავად შეძლო რამდენიმე მნიშვნელოვანი და უადრესად საინტერესო ნაწარმოების შექმნა, ბევრი რამ შემატა გიგო გაბაშვილს როგორც საერთოდ მხატვრული კულტურის, ასევე ოსტატობის მხრივ.

---

<sup>65</sup> დუდუჩავა მ., გიგო გაბაშვილი. სახელგამი. თბილისი 1953. გვ 5.

გიგო გაბაშვილისა და რომანოზ გველესიანის ახლო მეგობრობის შედეგს წარმოადგენს აგრეთვე ის გარემოებაც, რომ რ. გველესიანმა 1883 წელს შექმნა გ. გაბაშვილის პორტრეტი (ეტიუდი), რომელიც მხატვრის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია.

დასასრულს, უნდა აღინიშნოს აგრეთვე გიგო გაბაშვილის მიერ პეტერბურგში მიღებული განათლება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაცულია გიგო გაბაშვილის რამდენიმე ნახატი. ისინი შესრულებულია პეტერბურგში 1883 წლის დეკემბერში, 1884 წლის იანვარ-თებერვალ-მარტში, ოქტომბერსა და დეკემბერში და 1885 წლის თებერვალ-მარტში. ამავე დროს, ამ ნახატების ხასიათი გარკვევით მიუთითებს, რომ ისინი შესრულებულია ხატვის კლასში. ჩანს, 1883-1884 და 1884-1885 სასწავლო წლების შუა თვეები გიგო გაბაშვილს პეტერბურგში გაუტარებია და ერთ-ერთ ხატვის სკოლაში მეცადინეობდა სამხატვრო აკადემიისათვის მომზადების მიზნით.

გიგო გაბაშვილი სამხატვრო აკადემიაზე საშუალო სასწავლების დამთავრებიდანვე ოცნებობდა. 1884 წელს ის თავის განზრახვას, როგორც ეს 31 იანვარს პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის საბჭოს სახელზე დაწერილი თხოვნიდან ჩანს, ავადმყოფობის გამო ვერ ანხორციელებს. 1885-1886 წელს ის კვლავ იწყებს სამზადისს აკადემიაში ჩაბარებისათვის. 1885 წელს მხატვარს ე. წ. „თბილისის მოხარკე მოსახლეობის საზოგადოება“, რომელსაც ის ეკუთვნოდა, ათავისუფლებს „თავისი საზოგადოების წრიდან“, პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში შესასვლელად. 1885 წლის სექტემბერში გიგო გაბაშვილი პეტერბურგშია, მაგრამ ავადმყოფობის გამო ვერც მაშინ გადის აკადემიის მისაღებ გამოცდებზე. იგი ისევ აკადემიის გარეთ დარჩენილი, ხატვის კლასში აგრძელებს მეცადინეობას, ხოლო რამდენიმე თვის შემდეგ, კონკრეტულად კი 1886 წლის 31 იანვარს, სამხატვრო აკადემიის საბჭოს სახელზე წერს თხოვნას. ამ თხოვნის შედეგად, 1886 წლის პირველ თებერვალს, აკადემიის პრეზიდენტის განკარგულებით, გიგო გაბაშვილი ჩარიცხული იქნა აკადემიის თავისუფალ მსმენელად, ხატვაში, ე. წ. თაბაშირის თავის კლასში, ხოლო ფერწერაში პროფესორ ბ. ვილევალდეს ბატალურ კლასში.

გიგო გაბაშვილი აკადემიაში მეცადინეობის პირველ წლებში, ისევე როგორც ხატვის სკოლაში სწავლის დროსაც, განსაკუთრებულ ეკონომიკურ სივიწროვეს განიცდიდა. ასეთი პირობების მიუხედავად, მან მაინც წარმატებით დაიწყო მეცადინეობა: ჯერ კიდევ

ჩარიცხვიდან რამდენიმე დღის შემდეგ, აკადემიური ნახატის კარგად შესრულებისათვის იგი გადაყვანილი იქნა თაბაშირის ფიგურის კლასში. 1886 წლის 5 აპრილს კი ბატალურ კლასში შესრულებული და ნახევარი წლის საგამოცდო გამოფენაზე წარდგენილი „ცხენის ეტიუდისათვის“ გიგო გაბაშვილი აკადემიის საბჭომ დააჯილდოვა ვერცხლის პატარა წამახალისებელი მედლით.<sup>66</sup>

1886 წლის ზაფხულს ახალგაზრდა მხატვარი სამშობლოში ატარებს. აქ იგი შეკვეთით ადგენს ვარძიის ძეგლების გეგმას და ასრულებს ვარძიის ეკლესიის მხატვრობის რამდენიმე პირს. ბუნებრივია, მხატვრის ვარძიაში მუშაობა არ შეიძლებოდა შემოფარგლულიყო მხოლოდ მხატვრობის გადაღებით, ან „მთელი ვარძიის“ გეგმის შედგენით. მასში ვარძიის ბუნებამაც ჰპოვა გარკვეული შემოქმედებითი გამოძახილი. ამ მხრივ აღსანიშნავია: დაუმთავრებელი სურათი „ვარძია“, „ხე“, „გზაზე ვარძიისაკენ“, „ახალციხე ვარძიის გზიდან“, და სხვა.

ჩატარებული სამუშაოს შედეგად გიგო გაბაშვილი მომდევნო წელს მიწვეული იქნა ვარძიის მონასტრის ღვთისმშობლის ხატის გასახლებლად.<sup>67</sup>

აღნიშნული შეკვეთების შესრულება თვალსაჩინოდ ცვლის გიგო გაბაშვილი ფინანსურ მდგომარეობას, რასაც თან ერთვის სურათის გაყიდვაც პეტერბურგის ერთ-ერთი სამხატვრო მაღაზიის მეშვეობით.

მატერიალური პირობების გაუმჯობესების შედეგად ახალგაზრდა მხატვარმა ახალი მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი წარმატებები მოიპოვა. კერძოდ, პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის საბჭომ 1886 წლის 4-5 მარტის სხდომაზე, ვერცხლის წამახალისებელი მედლით დააჯილდოვა გიგო გაბაშვილის მიერ ბატალური კლასის საგამოცდო გამოფენაზე წარდგენილი სურათი „ცხენოსანი ქურთი“. ბატალური კლასის იმავე საგამოცდო გამოფენაზე მან წარადგინა არასავალდებულო სურათიც „დატვირთული აქლემები ისვენებენ ველზე“, რომელიც აკადემიის საბჭოს იმავე სხდომაზე ვერცხლის პატარა წამახალისებელი მედლით იქნა დაჯილდოებული. ამავე დროს, 1888 წელს გიგო გაბაშვილმა, აკადემიის

<sup>66</sup> ოქროსცვარიძე ნ., თოდუა ე., გობეჯიშვილი ნ., გიგო გაბაშვილი. თბილისი. ხელოვნება 1986. გვ 5

<sup>67</sup> გაზეთი „ივერია“, 1897 წ. N 178.

მასწავლებლებსა და აკადემიასთან დაკავშირებულ ცნობილ მხატვრებთან ერთად, სურათით „ბაზარი ბაქოში“, მონაწილეობა მიიღო სამხატვრო აკადემიის საერთო გამოფენაშიც.

„ცხენოსანი ქურთით“ გიგო გაბაშვილი ამთავრებს ბატალური კლასის კურსს. ამის შემდეგ აკადემიაში სწავლის გაგრძელებისათვის აუცილებელი იყო საშუალო სასწავლებლის დამთავრების ატესტატის წარდგენა. ამ მოთხოვნას თბილისის რეალური სასწავლებლის დამთავრება არ აკმაყოფილებდა (ის არ იყო სრული საშუალო სასწავლებელი). ამიტომ მხატვარმა საშუალო სასწავლებლის კურსის ჩასაბარებლად აკადემიიდან ერთი წლის აკადემიური შვებულება აიღო.

აკადემიური შვებულების მიღებისთანავე გიგო გაბაშვილი ბრუნდება სამშობლოში. აქ მან მატერიალური ხელმოკლეობის გამო ვერ მოახერხა თავისი განზრახვის შესრულება. ამიტომ აკადემიური შვებულების ვადის გასვლის შემდეგ იგი არც პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიას დაბრუნებია.

გიგო გაბაშვილის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ფორმირების პროცესი ძირითადად 80-იანი წლებით ისაზღვრება. ცნობილია, რომ ეს ეპოქა თვალსაჩინო სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებებით ხასიათდება. ეს გარემო შეადგენდა იმ ძირითად საფუძველს, რომელმაც განსაზღვრა გიგო გაბაშვილის პირველი ნაწარმოებების ბუნება. ამ ნაწარმოებებში ახალგაზრდა მხატვრის შემოქმედებით სტიქიას სინამდვილის არსის ძიება, ნატურის ძალა, მხატვრული უშუალოება ედო საფუძვლად. განსაკუთრებით სიმკვეთრით გამოხატავენ ამ კრედოს ერთხელ უკვე დასახელებული „ქალიშვილისი პორტრეტი“, „დედის პორტრეტი“, „სოფლის მოედანზე“, აგრეთვე მრავალფეროვანი თემატიკის ამსახველი ნახატები, შედარებით მეტი ოსტატობით და მხატვრული განცდით შესრულებული „სვეტიცხოველი“, „მცხეთის მიდამო“, „სახლი სვეტიცხოვლის გალავანში“ და სხვა.

1880-იანი წლების მეორე ნახევარში გიგო გაბაშვილის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელმა რეალიზმმა კიდევ უფრო მეტად ჩამოყალიბებული სახე შეიძინა. 1885-1888 წლებში მხატვარი, რომელიც მოწყვეტილი იყო სამშობლოს, მთლიანად დაუკავშირდა პეტერბურგის ცხოვრებას. მის თვალწინ გადაიშალა უაღრესად ძლიერი და განვითარებული მხატვრული ცხოვრება, რომლის წამყვან ძალასაც პერედვიჟნიკული მიმდინარეობის მოღვაწეობა წარმოადგენდა. პეტერბურგი აღნიშნული მიმდინარეობის სამშობლო იყო. აქ,

რეალიზმთან ბრძოლაში დაიხია უკან აკადემიზმმა. 1870-იან და 1880-იან წლებში ეს მიმართულება განსაკუთრებულ აღმავლობას განიცდიდა. ის ჰეგემონიური ძალა გახდა რუსულ ხელოვნებაში. <sup>68</sup>

იმ პერიოდში, როდესაც გიგო გაბაშვილი პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა, პერედვიჟნიკოსთა ცნობილი ნაწარმოებები პეტერბურგის სამხატვრო ცხოვრების ყურადღების ცენტრში იყო მოქცეული.

პეტერბურგის მხატვრული ცხოვრების მეორე მხარეს აკადემიზმი წარმოადგენდა. ეს მიმდინარეობა, რომლის ცენტრს სამხატვრო აკადემია და ე. წ. აკადემიური გამოფენები წარმოადგენდა, მხოლოდ კლასიკური ხელოვნების „მარადიულ პრინციპებს“ ცნობდა და ყოველმხრივ უპირისპირდებოდა ხელოვნების სინამდვილესთან დამოკიდებულების რეალისტურ თვალსაზრისს. განვითარების მხრივ მისი ბედი უკვე განწირული იყო. არსებითად ეს იყო აკადემიზმის მძაფრი დეგრადაციის, უაღრესად განსაზღვრული ეპიგონიზმის სახით არსებობის ეპოქა. აღნიშნულის მიუხედავად, სამხატვრო აკადემიაში იგი მაინც გაბატონებულ ესთეტიკურ კონცეფციად რჩებოდა, როგორც ოფიციალური მხატვრული მსოფლმხედველობა. აქ უმთავრესად სწორედ მისი პრინციპები ედო საფუძვლად სპეციალური საგნების სწავლებას. მისი გამომხატველი იყო აკადემიის ბატალური კლასის ხელმძღვანელი, გიგო გაბაშვილის ძირითადი მასწავლებელი პროფესორი ბ. ვილევალდე. ის თავის შემოქმედებაში ყოველთვის გაურბოდა თანამედროვეობას, საერთოდ სინამდვილეს. მის ფერსა და ხაზში თითქმის არც ერთხელ არ ამეტყველებულა ნამდვილი ბუნება და რეალური ადამიანი. ძირითადად ასეთივე ხასიათს ატარებდა აკადემიასთან დაკავშირებული ე. წ. აკადემიური გამოფენებიც.

აკადემიაში სწავლის პერიოდში გიგო გაბაშვილი ერთის მხრივ განიცდიდა აკადემიზმის, კერძოდ პროფესორ ბ. ვილევალდეს შემოქმედებით გავლენას; მეორე მხრივ კი, მისი ძირითადი შემოქმედებითი ინტერესი დაკავშირებული იყო პერედვიჟნიკულ მიმდინარეობასთან. პირველი - აკადემიზმი უმთავრესად ახალგაზრდა მხატვრის იმ ნაწარმოებებს ახასიათებს, რომლებიც აკადემიის სავალდებულო პროგრამითაა შესრულებული. ამ ციკლის ნამუშევრებიდან ცნობილია მხოლოდ ცხენის ორი ეტიუდი და

---

<sup>68</sup> დუდუჩავა მ., გიგო გაბაშვილი . მონოგრაფია. სახელგამი, თბილისი 1953.



„ცხენოსანი ქურთი“. ამ უკანასკნელში მკვეთრადაა მოცემული აკადემიზმისათვის, კერძოდ, პროფესორ ბ. ვილევალდესათვის დამახასიათებელი კოლორიტისა და საერთოდ მხატვრული წარმოსახვის ანარეკლი. ამავე დროს, „ცხენოსან ქურთს“ ახასიათებს რეალისტური ელემენტებიც, რომლებიც შედარებით უფრო მკრთალად იგრძნობა, ვიდრე პირველი - აკადემიზმის გავლენა. დამახასიათებელია ის გარემოებაც, რომ ეს სხვადასხვა პრინციპები ამ ტილოზე არ არის წარმოდგენილი ამკარა შინაგანი დაპირისპირების, პირდაპირი გადმოცემის სახით. მაგრამ ეს მხოლოდ გამოვლენის გარეგანი ფორმაა, რაც სრულიად არ გამორიცხავს ამ სურათის მხატვრული ბუნების აღნიშნულ ნარევ „გაორებულ საფუძველს“.

ეს ე. წ. „გაორებულობის საკითხი“ აკადემიზმსა და რეალიზმს შორის ძალიან მნიშვნელოვანია მხატვრის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. ეს მოვლენა მიუთითებს იმაზე, რომ გიგო გაბაშვილი არ იფარგლებოდა ერთი რომელიმე კონკრეტული მიმდინარეობის ჩარჩოებით. მისი შემოქმედება საკუთარ თავში აერთიანებდა ამ ორი მიმართულების საუკეთესო ტენდენციებს და საბოლოოდ გვაძლევდა ისეთ შედეგს, რომელიც პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის პროფესურას არ რჩებოდა შეუმჩნეველი.

განვიხილოთ „ცხენოსანი ქურთი“, როგორც ამ „გაორებულობის“ ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიმუში. დაზგური ფერწერის ამ თვალსაჩინო ნიმუშზე ასახულია მხედარი, რომელიც ცხენს მიაქროლებს. მოქმედება რეალისტურ გარემოშია ნაჩვენები. გამოსახულება საკმაოდ რეალისტურად არის წარმოდგენილი. კომპოზიცია გაწონასწორებულია და დინამიური. ცხენი ნაჩვენებია იმ მომენტში, როდესაც ჭენებისას მისი ოთხივე კიდური ჰაერში ექცევა. მოძრაობა მიმართულია მარჯვნიდან მარცხნივ, ხედვის წერტილი ფრონტალურია, ხაზობრივი საწყისი საკმაოდ მკაფიოდ არის გამოხატული. მაყურებელი ჩართულია სურათზე გამოსახულების აღქმისას და არ რჩება განყენებულ დამთვალიერებლად. მიუხედავად იმისა, რომ სურათზე ასახული ობიექტები თითქმის მთლიანად ფარავენ ტილოს, მხატვარმა მაინც მოახერხა ეჭვენებინა სივრცე, ჰორიზონტის შორეული ხაზი და სივრცე არ ჩაეკეტა, რაც მხატვრის დიდ ოსტატობაზე მიუთითებს. სივრცობრივი ილუზია იქმნება ფერთა გრადაციის მეშვეობით. საგანთა კონტურები ხაზგასმულია, მოცულობა კარგად არის ნაჩვენები, რაშიც დიდ როლს ასრულებს ფერთა გრადაცია და შუქ-ჩრდილი. განათება ნეიტრალურია; განათების წყარო სურათში არ

იკითხება და არც დგას ამის აუცილებლობა - საქმე გვაქვს ბუნებრივ განათებასთან, ოღონდ უნდა აღინიშნოს, რომ შუქი მიმართულია მარჯვენა მხრიდან. ცხენისა და მხედრის ფიგურები მკვეთრად იკითხება, გამოსახულება დეტალიზირებულია - საგულდაგულოდაა დამუშავებული ცხენის ფიგურა, მხედრის სამოსი, კარგადაა ნაჩვენები ფაქტურის ნაირსახეობა. კოლორიტი ექვემდებარება ნახატს და მოცულობას, ტილოზე ჭარბობს ლოკალური ფერები, ფერადოვანი ლაქების საზღვრები გარჩევადია - ემთხვევიან მოცულობისა და საგნების საზღვრებს. მხატვარი იყენებს სქელ, მსუყე მონასმებს, ფერი ოპტიკურად უტყუარია, დომინანტ ფერად გვევლინება მოყავისფრო ფერი, რომელიც რიტმულად მეორდება ცხენის ფიგურასა და ფიგურის ირგვლივ არსებულ მცენარეებზე. შედარებით განათებულია ფიგურების ის მხარე, რომელიც მაყურებლისკენაა მოქცეული, ჩრდილები გამჭვირვალედაა დახატული.

რისი თქმა სურდა მხატვარს თავისი ნამუშევრით? მხატვრის ამოცანას წარმოადგენდა ეჩვენებინა მზით განატებულ ველზე ცხენით მქროლავი მხედარი, რისი მიღწევაც მან ბრწყინვალედ შესძლო ზემოთ აღნიშნული ხერხების გამოყენებით: მან შექმნა დინამიკური, რეალისტური, სინამდვილესთან ახლოს მდგომი გამოსახულება ისე, რომ არ გაცვილებია არც პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის იმ მოთხოვნებს, რომელიც მას, შეიძლება ითქვას, წაყენებული ჰქონდა, როგორც აკადემიის მსმენელს. ამ ნამუშევარში მკაფიოდ იკვეთება გიგო გაბაშვილის შემოქმედებაში ორი მიმართულების - რეალიზმისა და აკადემიზმის გადაკვეთა.

გიგო გაბაშვილის აკადემიაში სწავლის პერიოდის ნამუშევრებში აკადემიზმის გამოვლენა, როგორც ეს ზემოთ აღნიშნულიდანაც ჩანს, აკადემიის ატმოსფეროს მხატვარზე უშუალო გავლენის შედეგს წარმოადგენს. ეს იყო ახალგაზრდა ხელოვანის მხოლოდ დროებითი, შეიძლება ითქვას, იძულებითი გადახვევა რეალიზმის გზიდან. საერთოდ კი, გიგო გაბაშვილის შემოქმედებით სტიქიას, არსებით მოწოდებას რეალიზმი შეადგენდა. ამ გარემოებას აშკარად ადასტურებს ხელოვანის შემოქმედების რეალისტური გზა, აშკარად გამოვლენილი როგორც აკადემიაში შესვლამდე, ასევე, რაც მთავარია, აკადემიიდან სამშობლოში დაბრუნების შემდეგაც. არნიშნულის დადასტურებას წარმოადგენს აგრეთვე ის ფაქტიც, რომ გიგო გაბაშვილის ის ნაწარმოებები, რომლებიც აკადემიის სავალდებულო პროგრამას არ უკავშირდებიან, მხოლოდ რეალიზმის პრინციპებს, პერედვიჟნიკული

მიმდინარეობის გავლენას გამოხატავენ. სამწუხაროდ, ამ ციკლის ნამუშევრებიდან ცნობილია მხოლოდ ერთხელ უკვე დასახელებული, 1886 წელს ვარძიაში შესრულებული ნაწარმოებები. საფიქრებელია, რომ ამგვარივე ხასიათის იყო აგრეთვე დაახლოებით 1887 წელს დაწერილი სურათი „ბაზარი ბაქოში“. ამ ვარაუდის სისწორეზე მიუთითებს სურათის თემის ჟანრული ხასიათი, რაც შეუთავსებელი იყო აკადემიზმის პრინციპებთან და განსაკუთრებით ახასიათებდა ერთ-ერთი ძირითადი მომენტის სახით პერედვიჟნიკელთა შემოქმედებით პრაქტიკას.

გიგო გაბაშვილის აღნიშნული მერყეობა აკადემიზმსა და რეალიზმს შორის მხოლოდ აკადემიაში სწავლის პერიოდს უკავშირდებოდა. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ კი მხატვარი მთლიანად რეალიზმის გზას, პერედვიჟნიკული მიმდინარეობის შემოქმედებით თვალსაზრისს გაჰყვა. ამავე დროს, უკანასკნელიც მხატვრის შემოქმედებით მსოფლმხედველობაში გარკვეული თავისებური ფორმით, გარდაქმნილი სახით გამოვლინდა. სახელდობრ, ერთი მხრივ, გიგო გაბაშვილმა ერთ მთლიანობაში აითვისა ამ მიმდინარეობის როგორც აღმავლობის, ისე დაქვეითების პერიოდების დამახასიათებელი თვისებები. მეორე მხრივ, ეს თვისება, რომელიც უმთავრესად ი. რეპინის შემოქმედებასთან იყო დაკავშირებული, არ მომხდარა პირდაპირი (ეპიგონური) გზით. პირიქით, აღნიშნულ დიდ მხატვრულ სამყაროს გიგო გაბაშვილის შემოქმედებაში ნაციონალურ ასპექტში გარდაქმნილი და ინდივიდუალიზირებული არეკვლა ხვდა წილად. დიდი ქართველი მხატვარი უპირველეს ყოვლისა ნაციონალურ ნიადაგზე დგას და ამ ნიადაგის შუქზე ითვისებს მოწინავე მხატვრულ იდეებს. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის დიდი ინტერესი, რომელსაც მხატვარი მშობლიური ხალხის ყოფა-ცხოვრების, ისტორიის, ლიტერატურისა და სახვითი ხელოვნების მიმართ იჩენდა პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში სწავლის დროსაც კი. კერძოდ, ივერიის ცნობით, 1886-1887 წლებში ზაფხულობით საქართველოში ბრუნდებოდა და ქართული ხელოვნების ძეგლებს არა მარტო სწავლობდა, არამედ ზოგიერთი მათგანის პირებსაც კი იღებდა. აღნიშნულის გამო, გიგო გაბაშვილის რეალიზმი არა პერედვიჟნიკული რეალიზმის ეპიგონური უკუფენაა, არამედ უკანასკნელის უშუალო გავლენით ჩამოყალიბებულ, მაგრამ ძირითადად ქართველი ხალხის

სოციალური ვითარების, კულტურისა და ეროვნული თავისებურების სიღრმიდან წარმოშობილ, ქართული მხატვრობის განვითარების ორგანულ საფეხურს წარმოადგენს.

პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიიდან სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ გიგო გაბაშვილი განსაკუთრებული გატაცებით სწავლობდა მშობლიური ქვეყნის, უმთავრესად თბილისის ბუნებას, ტიპებს, საერთოდ ცხოვრებას და ჰქმნიდა მათ ამსახველ მრავალრიცხოვან რეალისტურ ეტიუდებს, ნახატებს, ესკიზებსა და სურათებს. ასეთი მუშაობის შედეგად ახალგაზრდა მხატვარი 1890 წელს მონაწილეობას იღებს თბილისის სამხედრო-ისტორიულ მუზეუმში გამართულ „თბილისის მხატვრებისა და მხატვრობის მოყვარულთა გამოფენაში“, ხოლო 1891 წლის იანვრის პირველ რიცხვებში მართავს თავისი ნაწარმოებების პირველ გამოფენას.<sup>69</sup> ეს უკანასკნელი, რომელზედაც დაახლოებით 70 სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოები იყო წარმოდგენილი, ისტორიულად არა მარტო ქართველი მხატვრის მიერ ინდივიდუალური გამოფენის გამართვის პირველ შემთხვევას, არამედ საერთოდ ქართული მხატვრობის პირველ გამოფენასაც წარმოადგენდა. მან ახალგაზრდა ხელოვანს ფერწერის რეალისტი ოსტატისა და დიდი ტალანტით დაჯილდოებული მხატვრის სახელი დაუმკვიდრა. გიგო გაბაშვილის ეს გამოფენა განსაკუთრებული ისტორიული მნიშვნელობის მქონე მოვლენა იყო მთელი ახალი ქართული რეალისტური მხატვრობის ისტორიისათვის. სამწუხაროდ, გამოფენის კატალოგი არ შენახულა.

დღეისათვის, როდესაც არ ქრება ინტერესი გიგო გაბაშვილის შემოქმედებისადმი, მკვლევარები პოულობენ სულ უფრო მეტ დღემდე უცნობ ინფორმაციას მის შესახებ, მიგვაჩნია, რომ უსათუოდ უნდა განვიხილოთ გიგო გაბაშვილისა და ხელოვნების მეცენატ ჩარლზ კრენის შემოქმედებითი ურთიერთობის მომენტები. მითუმეტეს მაშინ, როდესაც ვცდილობთ მოვახდინოთ საქართველოს ინტეგრირება გლობალურ კულტურულ სივრცეში, კიდევ უფრო მეტად მნიშვნელოვანი ხდება ამ საკითხის წამოწევა.

საზოგადოებისათვის ცნობილია, რომ XIX საუკუნის მიწურულს გიგო გაბაშვილმა მეტად მნიშვნელოვანი დაკვეთა მიიღო ამერიკელი მილიარდერისაგან. ჩარლზ (შარლ) კრენის

---

<sup>69</sup> დუდუჩავა მ., გიგო გაბაშვილი. სახელგამი. თბილისი 1953. გვ 18

დაკვეთის მიხედვით მხატვარი უნდა გამგზავრებულიყო იმიერკასპიის მხარეს, რათა შუა აზიის თემაზე შეექმნა ფერწერული ნამუშევრები.

როგორც მხატვრის მეუღლის მოგონებებიდან ირკვევა, ჩარლზ კრენმა გიგო გაბაშვილს წინსწარ გადაუხადა გარკვეული თანხა, რომლითაც მხატვარი გაემგზავრა ბუხარასა და სამარყანდში, სადაც სამი წლის განმავლობაში დიდი გულმოდგინებით მუშაობდა მცირე და დიდი ზომის ფერწერულ ტილოებზე.<sup>70</sup>

იმ ნამუშევრების ნაწილი, რომლებიც მხატვარმა სამარყანდსა და ბუხარაში შექმნა, გადასცა ჩარლზ კრენის მიერ თბილისში სპეციალურად მოვლინებულ ნდობით აღჭურვილ პირს. სავარაუდოდ, გიგო გაბაშვილმა სწორედ მაშინ მიიღო ჰონორარის დარჩენილი ნაწილი. მალევე მხატვარი, როგორც „წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ სტიპენდიანტი, მიუნხენში გაემგზავრა, მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში სწავლის გასაგრძელებლად.

როგორც ვიცით, გიგო გაბაშვილს მეტად აქტიური მიმოწერა ჰქონდა მიუნხენიდან დავით გურამიშვილთან. ერთ-ერთ წერილში, რომელიც მიუნხენიდან გამოგზავნა 1895 წელს წერს, რომ მიმოწერა ჩარლზ კრენტან აღსდგა და მხატვარმა ამერიკელ მეცენატს გაუგზავნა მის მიერ გერმანიაში შესრულებული ნამუშევრების ფოტოები.<sup>71</sup>

შუა აზიაში მოგზაურობის შედეგად მიღებული შთაბეჭდილებების დიდი ნაწილი მხატვარმა მიუნხენში გადაიტანა ტილოზე. მან სრულად შეასრულა დაკვეთა.

ინტერესს მოკლებული არ არის თავად ჩარლზ კრენის პერსონა. მის შესახებ მეტად საინტერესო ცნობებს გვაწვდის თანამედროვე ამერიკელი მწერალი თავის მონოგრაფიაში სახელწოდებით „კაცი, რომელიც ფსონს ადამიანებზე დებდა“.<sup>72</sup>

ჩარლზ კრენმა, მიუხედავად იმისა, რომ XX საუკუნის დასაწყისში ამერიკაში ეკონომიკური კრიზისი მძვინვარებდა, მოახერხა საკმაოდ დიდი კაპიტალის დაგროვება. ხოლო მას შემდეგ, რაც სახელმწიფომ კრიზისი დასძლია, კრენი ჩიკაგოში ყველაზე გავლენიან ოლიგარქად იქცა.

---

<sup>70</sup> აბესაძე ი., გუნია დ., ჩარლზ კრენი - ხელოვნების მეცენატი. „ამერიკის შესწავლის საკითხები. თბილისი, 2002.

<sup>72</sup> Hapgood D., Charles R. Crane, The Man Who Bet on People. New-York. 2000.

ჩვენთვის საინტერესოა ის ფაქტი, თუ რა მიზნით ეწვია ჩარლზ კრენი საქართველოს. ამისათვის უნდა დავუბრუნდეთ 1891 წელს. კოლუმბიის უნივერსიტეტის საარქივო დოკუმენტებიდან ირკვევა, რომ ჩარლზ კრენის პირველი სტუმრობა შუა აზიასა და კავკასიაში განპირობებული ყოფილა 1893 წელს კოლუმბიის საერთაშორისო გამოფენის მოსაწყობი სამზადისით.

კოლუმბიის 1893 წლის საერთაშორისო გამოფენა, რომელიც 1 მაისიდან 1 ნოემბრამდე მიმდინარეობდა, დიდ მოვლენას წარმოადგენდა. ეს გამოფენა ასევე ცნობილია სახელწოდებით „კოლუმბიური“. გამოფენა მიემდგვნა კოლუმბის ისტორიული მოგზაურობის 400 წლის იუბილეს. გამოფენის მზადების ჩარჩოებში ჩიკაგოში ჩაიტანეს 200-ზე მეტი ნაგებობა. გამოფენაში მონაწილეობდა 40-ზე მეტი ქვეყანა, მათ შორის რუსეთიც. გამოფენა დაათვალიერა დაახლოებით 30 მილიონმა ადამიანმა.<sup>73</sup>

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ გამოფენისათვის მზადება მიმდინარეობდა ქალაქის აღდგენის პარალელურად. დაზიანება გამოწვეული იყო ხანძრის მიერ, რომელიც 1871 წელს მოხდა და დიდი ზიანი მიაყენა ჩიკაგოს.<sup>74</sup>

სავარაუდოა, რომ ჩარლზ კრენს სურდა გამოფენაზე წარმოედგინა შუა აზიური თემატიკა. ეს, ალბათ, განპირობებული იყო იმით, რომ მან ცოტა ხნით ადრე იმოგზაურა შუა აზიასა და კავკასიაში. ბუნებრივია, რომ შუა აზიის გასაოცარი არქიტექტურით აღფრთოვანებული ჩარლზ კრენი, რომელიც თბილისში კავკასიის გამოფენაზე გიგო გაბაშვილის ნამუშევრებითა და ოსტატობით მოიხიბლა, თხოვდა მხატვარს, ადგილზე, შუა აზიაში შეესრულებინა შუააზიური ხედების ამსახველი ნამუშევრები. გამომდინარე იქედან, რომ გიგო გაბაშვილმა ვერ მოახერხა შეკვეთის დროულად შესრულება და მუშაობა მხოლოდ 1894 წელს დაასრულა, მისი ნამუშევრები ჩარლზ კრენის პირად კოლექციაში მოხვდა.

განვიხილოთ გიგო გაბაშვილის მიერ უშუალოდ მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში გატარებული პერიოდი.

---

<sup>73</sup><http://ru.bioshock.wikia.com/wiki/%D>

<sup>74</sup> [http://www.liveinternet.ru/users/fray\\_tatiana/post224028111/](http://www.liveinternet.ru/users/fray_tatiana/post224028111/)

როგორც ჩემს მიერ ელექტრონული ქსელებით მოძიებული მასალიდან ირკვევა, მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის ჩანაწერებში გიგო გაბაშვილის შესახებ დაფიქსირებულია შემდეგი:

რეგისტრაციის ნომერი: 1419,

სახელი: გეორგ

გვარი: გაბაეფ (Gabaeff)

ჩარიცხვის თარიღი: 24.05.1895,

დამთავრების თარიღი: ჩანაწერი არ არის,

ადგილმდებარეობა: თბილისიდან (რუსეთი), (aus Tiflis (Rußland),

მშობლების წოდება: მამა – მემამულე,

სარწმუნოება: ბერძნული,

მისამართი: ჩანაწერი არ არის,

ასაკი: 32 წლის,

ჩაწერის საგანი: ვაგნერის კომპოზიციის სკოლა,

პედაგოგი ჩარიცხვისას: ვაგნერი, სანდორი.

ხოლო ამ ჩანაწერს მოსდევს შესწორებული ვარიანტი:

გვარი, სახელი: გაბაეფ გეორგ,

ჩაწერის საგანი: ვაგნერის კომპოზიციის კლასი,

ადგილმდებარეობა: თბილისი, სამშობლო დღეს – საქართველო,

სამშობლო ისტორიულად: რუსეთი,

სარწმუნოება: მართლმადიდებელი.<sup>75</sup>

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მკვლევარი მამია დუდუჩავა გიგო გაბაშვილის მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში ჩარიცხვის თარიღად ასახელებს 1894 წლის შემოდგომას.<sup>76</sup> როგორც ვხედავთ, საქმე გვაქვს უზუსტობასთან - როგორც ზემოთ ვნახეთ, აკადემიის საარქივო მასალებიდან დგინდება გ. გაბაშვილის აკადემიაში ჩარიცხვის ზუსტი თარიღი: 24.05.1895.

---

<sup>75</sup> <http://www.matrikel.adbk.de>

<sup>76</sup> დუდუჩავა მ., გიგო გაბაშვილი. სახელგამი. თბილისი 1953. გვ. 26.

ქართულ ლიტერატურაში გიგო გაბაშვილის შესახებ წერენ, რომ მან მიუნხენში მან ბრწყინვალედ ჩააბარა მისაღები გამოცდები, რის შედეგადაც ჩარიცხული იქნა პროფესორ ალ. ვაგნერის კომპოზიციის კლასში, ბოლო კურსზე და სტიპენდიის გარდა ცალკე უფასო სახელოსნოც მისცეს ნატურით, რაც ძალზე იშვიათი შემთხვევა იყო აკადემიის ისტორიაში, განსაკუთრებით უცხოელთათვის. მხატვრის მიერ დავით გურამიშვილისადმი 1894 წელს გამოგზავნილ წერილში, რომელიც სავარაუდოდ იანვარში, ან თებერვალში დაიწერა, ნათქვამია შემდეგი: „დღეს რუბოსთან და შერშევსკისთან ერთად, ჩემი ნამუშევრებით ვიყავი პროფესორ ვაგნერთან თხოვნით აკადემიის კომპოზიციის უკანასკნელ კლასში ჩარიცხვის შესახებ, სადაც ცალკე სახელოსნოებს იძლევიან და სადაც დღევანდლამდე მუშაობს შერშევსკი, რომელსაც თქვენ იცნობთ. იგი შესანიშნავი ახალგაზრდაა, თავაზიანი, ხატავს მშვენივრად და რაც მთავარია, მის ნახატებში მუდამ ღრმა აზრები და რთული კომპოზიციებია. მან ორ გამოფენაზე მიიღო ოქროს მედალი, მიუნხენში კი არ მისცეს, რადგან კიდევ მოსწავლედ ითვლება, თუმცა უკვე მეორე წელია, რაც კურსი დაამთავრა. აი სწორედ მან მირჩია ვცადო და შევიდე კომპოზიციის უკანასკნელ კურსზე. ყველას თქმით, ასეთი მაგალითი არ ყოფილა, რომ პირდაპირ კომპოზიციაზე მიეღოთ ვინმე, მიეღოს სახელოსნო და ყველა უფლებით ესარგებლა, რომელსაც აკადემია იძლევა. ე. ი. ვისარგებლო სახელოსნოთი, მოდელით, თუ მოვისურვებ ნახევარ ფასებში მოვინახულო გამოფენები და ა. შ.

ვაგნერმა ნახა ჩემი ნამუშევრები და ჩამთვალა ძალიან ნიჭიერად (მისი გამოთქმაა) მაგრამ ეს ჯერ კიდევ საკმარისი არაა იმისათვის, რომ მიგიღონო. რომ აკადემიის საბჭოს გარეშე მიღება არ შემიძლია, ვილაპარაკე საბჭოში და საბჭომ გადაწყვიტა ცალკე სახელოსნოში იმუშავო.“<sup>77</sup>

საფიქრებელია, რომ მამია დუდუჩავა ეყრდობოდა სწორედ ამ წერილს, როდესაც გიგო გაბაშვილის აკადემიაში ჩარიცხვის თარიღად 1894 წელს ასახელებდა. როგორც ჩანს, საქმე გვაქვს არასწორ ინტერპრეტაციასთან. საბჭომ გადაწყვიტა, გიგო გაბაშვილს ემუშავა ცალკე სახელოსნოში, ეს ნამდვილად 1894 წელს მოხდა. ხოლო აკადემიაში ჩარიცხვა 1895 წელს, რაც დასტურდება მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის ელექტრონული არქივით.

---

<sup>77</sup> Мастера искусства об искусстве. Т. 3 Искусство Москва 1970. გვ 245



რამდენიმე სიტყვით შევხვით სანდორ ალექსანდერ ფონ ვაგნერის პერსონას. წარმოშობით უნგრელი, ის 1838 წელს ვენაში დაიბადა. იყო ჰენრიკ ვებერის მოსწავლე, სწავლობდა ვენაში. 1856-1864 წლებში სტუმრობდა კარლ ფონ პილოტის კლასებს მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში. მისი ადრეული ისტორიული ტილოები „ტიტუს დუგოვიცი თავს წირავს ბელგრადისათვის ბრძოლაში“ (1859) და „დედოფალ იზაბელას გამომშვიდობება ტრანსილვანიელებთან“ ჯერ კიდევ ძლიერ რომანტიკული ნიშნითაა აღბეჭდილი. 1869 წლიდან 1910 წლამდე ასწავლიდა მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში ისტორიული ჟანრის ფერწერის კლასს. იყო პროფესორი. მის შემოქმედებაში უპირატესობა ენიჭება ისტორიულის გარდა ყოფითი ჟანრის სცენებს უნგრელი ხალხის ცხოვრებიდან. მიუნხენური მხატვრული სკოლის ძლიერი გავლენა უპირატესად ვლინდება გვიანდელ ნამუშევრებში, კერძოდ ბუდაპეშტის საოპერო თეატრისათვის შესრულებულ როგორებიცაა ფრესკას „მატიასი ამარცხებს ჰოლუბარს“ და ასევე „რესპუბლიკის დარბაზი“, რომელიც ჰამბურგის რატუმისათვის შეიქმნა (1899). ამ ნამუშევრებში აშკარაა მიუნხენის აკადემიის მეტრის კარლ ფონ პილოტის ძლიერი ზეგავლენა. იოზეფ ბულმანთან ერთად ვაგნერმა 1888 წელს შექმნა ანტიკური რომის პანორამა „კაიზერ კონსტანტინის ტრიუმფალური სვლა ძველ რომში ჩვენი წელთაღრიცხვით 312 წელს“, რომელიც 1890-იანი წლების ბოლომდე ქალაქ მიუნხენის ღირსშესანიშნაობად ითვლებოდა. ამ უგზო-უკვლოდ დაკარგული ნამუშევრიდან შემორჩენილია მხოლოდ შავ-თეთრი ფოტო.

ვაგნერი ხშირად მოგზაურობდა უნგრეთსა და იტალიაში. მის მოსწავლეთა რიცხვში გიგო გაბაშვილის გარდა იყვნენ უნგრელი ხელოვანი პოლ მერსე და პოლონელი მხატვარი ალფრედ ფონ ვირუც-კოვალსკი.<sup>78</sup>

განვიხილოთ გიგო გაბაშვილის მიუნხენური პერიოდი. რითი იყო ის საინტერესო? რა შექმნა მხატვარმა ამ პერიოდში?

როგორც ცნობილია, გიგო გაბაშვილმა 1984 წელს შუა აზიაში იმოგზაურა. ამ ქვეყნით მოხიბლული ხელოვანი, ადგილობრივი ყოფისა და პეიზაჟის ამსახველ მრავალრიცხოვან ეტიუდს, ესკიზსა და ჩანახატს ქმნის. ამ ციკლის ამჟამად ცნობილ ეტიუდებსა და

---

<sup>78</sup> <http://www.matrikel.adbk.de/07lehrer/lehrer/wagner-sandor-alexander-von>

ჩანახატებიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ეტიუდები: „სამარყანდელი ბიჭი“, „სამარყანდელი“, „რეგისტანის მოედანი“, „ბუხარელი“, „მედრესე შირ-დორი“, ჩანახატები: „ბუხარელები“ და „ორი სამარყანდელი“. ეს ნამუშევრები შესანიშნავად გადმოგვცემენ შუა აზიის ყოფას, ტიპაჟებსა და პეიზაჟს. მათ საფუძველზე მხატვარმა რამდენიმე სურათიც შექმნა, რომელთა შორის ყველაზე ადრინდელია 1894 წელს დაწერილი „ბაზარი სამარყანდში“.

ეს თემა 1896 და 1897 წლებში კვლავ ცოცხლდება გიგო გაბაშვილის მოლბერტზე, ახალი ვარიანტების სახით. ცნობილია აგრეთვე ამ სურათის ორი ვარიანტი, მათგან ერთი უთარილო, ხოლო მეორე დაწერილი 1920 წელს. ყველაზე ძლიერს აქ ჩამოთვლილ ვარიანტებს შორის წარმოადგენს 1896 წლის ვარიანტი. ამ ტილოზე სამარყანდის ბაზრობა განსახიერებულია მოედანზე მედრესე შირ-დორის წინ. გრანდიოზული შირ-დორი, შუა აზიის XVIII საუკუნის არქიტექტურის ეს ერთ-ერთი საუკეთესო ძეგლი, ადგილობრივი ჭრელი მოსახლეობა თავიანთი ჩაცმულობით და საერთო ეროვნული კოლორიტით, დასასრულ, თვით სამარყანდის ბაზრის ხასიათი და იქაური ზაფხულის შუადღის მკაცრი პაპანაქება, ამ სურათში ოსტატობით და მკვეთრი რეალისტური სიმართლით არის ასახული. აქ უშუალოდ ვგრძნობთ საგნებისა და ადამიანების იმ ელფერს, რომელიც მხოლოდ ამ ქვეყანას და ამ ხალხს ახასიათებს.

შუა აზიის თემაზე გიგო გაბაშვილი მიუნხენში წერს მეორე დიდ სურათს „დივანბეგის აუზი ბუხარაში“ (1895 წელი), რომელიც ამჟამად არ არის ცნობილი. ცნობილია მხოლოდ ამ სურათის გამეორება-ვარიანტი, დაწერილი 1897 წელს. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ტილო არ მიეკუთვნება მხატვრის უძლიერეს ნაწარმოებთა რიცხვს, იგი მაინც დიდი ოსტატობითაა შესრულებული. კერძოდ, მასში კარგად არის გადმოცემული პეიზაჟი და ცალკეული ტიპები.

დასახელებულ სურათებზე მუშაობის მიუხედავად გიგო გაბაშვილი მეტად ინტენსიურად მეცადინეობდა მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში. „ისე ვმუშაობ, როგორც გარეული ხარი. ჯანმრთელობასაც კი ვკარგავ“<sup>79</sup> - სწერდა იგი 1895 წლის დეკემბერში მხატვარ დავით გურამიშვილს. როგორც ამ წერილიდან ჩანს, ყოველდღე დილის 9 საათიდან 5 საათამდე იგი მუშაობდა კომპოზიციის სახელოსნოში, ხოლო შემდეგ ხატვის

<sup>79</sup> Мастера искусство об искусстве. Т 3. Искусство. Москва 1970. С 250.

კლასში. აღსანიშნავია, რომ მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის ხატვის კლასით განსაკუთრებული უკმაყოფილო იყო გიგო გაბაშვილი. კერძოდ, მას არ მოწონდა აქ გაბატონებული სისტემა. „ეს მკაცრი ხატვა, - აღნიშნავდა იგი, - მუდამ სიმშრალესა და სხვა არც თუ მცირე ნაკლოვანებებს იწვევს“.<sup>80</sup>

გიგო გაბაშვილს ვერ აკმაყოფილებდა მიუნხენის აკადემია ვერც ნატურის შესწავლის მხრივ. „აქ, - წერდა იგი იმავე მხატვარს 1895 წლის 5 იანვარს, - ცოტაა იმის საშუალება, რომ ნატურა შეისწავლო“. სხვა წერილებიდან კი აშკარად ჩანს, რომ საერთოდ მიუნხენის აკადემიას არ შეეძლო რაიმე ახალი მიეცა ისეთი ოსტატისათვის, როგორც იყო გიგო გაბაშვილი. ამას კარგად გრძნობენ თვით აკადემიაშიც. „ძალიან მკიცხავენ მხატვრები, -წერდა მხატვარი იმავე ადრესატს 1895 წლის 14 ივლისს, - და მათ შორის ეიზენგუტიც, იმისათვის, რომ მე აკადემიაში შევედი. კიცხავენ რუბოსაც, რომ მან აკადემიაში შესვლა მირჩია. თვით რუბომაც, როდესაც ჩემთან იყო სახელოსნოში, აღიარა, რომ არ ფიქრობდა, თუ მე ასეთი მუშაობა შემეძლო, თორემ ამგვარ რჩევას არ მოგცემდით, იგი გაოცებული იყო ჩემი წარმატებებით“<sup>81</sup>

უაღრესად დამახასიათებელია ის ფაქტიც, რომ გიგო გაბაშვილი ამ წერილშივე საერთოდ უარყოფითად აფასებს ამ ეპოქის მთელ გერმანულ ხელოვნებას. „გერმანელებს, - წერს იგი, - ისეთი უძრაობა აქვთ ხელოვნებაში, რომ მე არ შემეძლო ამისი წარმოდგენა“. სხვა წერილში კი მხატვარი ილაშქრებს იქ გაბატონებული „ჩლუნგი მოდერნიზმის“ წინააღმდეგ. იმავე დროს, მიუნხენის საერთაშორისო გამოფენაზე დიდი ოქროს მედლით ილია რეპინის დაჯილდოებას იგი აღფრთოვანებით ხვდება. დავით გურამიშვილს სწერდა: „გამოფენაზე სრული გამარჯვება მოიპოვა, როგორც მე ამის შესახებ გამოფენამდეც ვამბობდი, რუსმა მხატვარმა რეპინმა, რომელსაც ოქროს დიდი მედალი მიანიჭეს. თითქმის ყველა ერთხმად ცნობს რეპინის სურათს, როგორც ძლიერსა და საუცხოოს“.<sup>82</sup>

ყველაფერი ეს, ცხადია, არ იყო შემთხვევითი. გიგო გაბაშვილი, რომელიც წლების განმავლობაში უშუალოდ ეცნობოდა რუსულ რეალისტურ მხატვრობას, სწავლობდა

---

<sup>80</sup> იქვე. გვ 252

<sup>81</sup> იქვე. გვ 258

<sup>82</sup> Мастера искусство об искусстве. Т 3. Искусство . Москва 1970. С 160

პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში და უკვე ჩამოყალიბებული შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მქონე რეალისტი ოსტატი იყო, არ შეეძლო დაეკმაყოფილებინა როგორც მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიას თავისი მშრალი აკადემიზმით, ისე გერმანულ და საერთოდ ევროპის XX საუკუნის დასაწყისის თანამედროვე მხატვრულ მიმართულებებს, მიმართულს ფორმის ძიებისაკენ. იგი აქ ბოლომდე თავისი რეალისტური, პერედვიჟნიკული პრინციპების ერთგული დარჩა. ამიტომ იყო, რომ გიგო გაბაშვილმა აღნიშნული დაჯილდოების გამო წერილი მისწერა ილია რეპინს, სადაც აღტაცებას გამოთქვამდა ზემოთ აღნიშნულ დაჯილდოებასთან დაკავშირებით. ეს წერილი ამჟამად დაკარგულად ითვლება.

1897 წლის ზაფხულში გიგო გაბაშვილი განსაკუთრებული წარმატებით ამთავრებს მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიას და მიემგზავრება იტალიასა და საბერძნეთში სახვითი ხელოვნების ძეგლების გასაცნობად, ხოლო იქედან, 1897 წლის შემოდგომაზე სამშობლოში ბრუნდება.<sup>83</sup>

გიგო გაბაშვილზე საუბრისას არ შეიძლება აღნიშვნის გარეშე დავტოვოთ ის ფაქტი, რომ მიუხედავად მხატვრის თითქოს „კრიტიკული“ დამოკიდებულებისა XX საუკუნის მხატვრული ძიებებისადმი, ამ ბოლო დროის აღმოჩენებმა გიგო გაბაშვილის შემოქმედებაში მოდერნის სტილისადმი ინტერესი წარმოაჩინა, რაც ასევე გერმანიაში სწავლის პერიოდს უკავშირდება. კერძოდ „სეცესიონის“ დაჯგუფების მხატვრებისადმი, განსაკუთრებით კი შტუკისადმი ინტერესს.

რა შეიძინა გიგო გაბაშვილმა პეტერბურგისა და მიუნხენის სამხატვრო აკადემიებში?

პეტერბურგის სამხატვრო აკადემია იმ დროისათვის წარმოადგენდა საქართველოსათვის ყველაზე ახლოს მდებარე სამხატვრო განათლების ცენტრს, რაც განაპირობებდა იმას, რომ ქართველ ხელოვანთა დიდმა ნაწილმა უმაღლესი სამხატვრო განათლება სწორედ პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში მიიღო. მათ რიცხვშია გიგო გაბაშვილიც, რომლის პროფესიონალ მხატვრად ჩამოყალიბებაში დიდი როლი ითამაშა აღნიშნულმა აკადემიამ. ხოლო მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემია წარმოადგენდა სასწავლებელს, სადაც მხატვარი ეზიარა იმ დროისათვის ახალ, რუსეთსა და საქართველოსთვის ჯერ კიდევ უცხო, სახელოვნებო სფეროში მიმდინარე ცვლილებებსა და

---

<sup>83</sup> გიგო გაბაშვილი–1862–1936 (ალბომი) ტექსტი ი.არსენიშვილისა,თბ., 2011.

ნოვაციებს, გაეცნო ევროპულ საგანმანათლებლო სისტემას, მოდერნს და შეძლო ამ ყველაფრის საქართველოში ჩამოტანა და წარმატებით გამოყენება.

საკვლევი საკითხიდან გამომდინარე, ჩავთვალე, რომ აუცილებელი იყო შევხებოდი ისეთ პერსონას, როგორცაა დავით გურამიშვილი. ის ქართული რეალისტური მხატვრობის ერთ-ერთი წარმომადგენელი და საკმაოდ მნიშვნელოვანი ფიგურაა. საკმარისია გავიხსენოთ გიგო გაბაშვილის დამოკიდებულება მის მიმართ, რომ ცხადი ხდება, თუ რაოდენ მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს დავით გურამიშვილი ამ მხატვრის ცხოვრებაში და რა დიდი გავლენა იქონია მან გიგო გაბაშვილზე, როგორც პიროვნებამ.

დავით გურამიშვილი 1857 წელს დაიბადა. თბილისის გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ, 1873 წლიდან იმოგზაურა პარიზსა და სანკტ-პეტერბურგში, სადაც დაუახლოვდა გიგო გაბაშვილსა და მიხაი ზიჩს.

ხელოვნებათმცოდნე ქეთევან ბაგრატიშვილი ამტკიცებს, რომ პირველი, ვინც დავით გურამიშვილის ფერწერას ყურადღება მიაქცია, იყო „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციების ავტორი, ცნობილი უნგრელი მხატვარი მიხაი ზიჩი.<sup>84</sup> ისინი ნიკო ნიკოლაძის სახლში შეხვდნენ, პეტერბურგში. ნიკო ნიკოლაძე დაქორწინებული იყო დავით გურამიშვილის დაზე, ოლღაზე, დავითი გარკვეული პერიოდის განმავლობაში მათთან ცხოვრობდა.

მიხაი ზიჩი დაუმეგობრდა ახალგაზრდა ქართველებს. ეს ტრიო - დავით გურამიშვილი, მისი მეგობარი გიგო გაბაშვილი (რომელიც ამ დროს პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი იყო) და მიხაი ზიჩი - ერთად დადიოდნენ მანეჟზე, სადაც გიგო გაბაშვილი ცხენების ეტიუდებს ხატავდა, დავით გურამიშვილი ცხენით ჯირითობდა, ხოლო მიხაი ზიჩი რუსთაველის პოემის პირველ ილუსტრაციებს ქმნიდა.

დავითს იმ დროისათვის, უხეზად რომ ვთქვათ, მხატვრად არ მიიჩნევდნენ. თუმცა მისი ნიჭი ჯერ კიდევ გიმნაზიაში სწავლის დროს გამოვლინდა.

დავით გურამიშვილის ბავშვობამ ავჭალაში გაიარა, სადაც ოჯახს სახლი ჰქონდა. გიმნაზიის დასრულების შემდე დავით გურამიშვილი ევროპული ხელოვნების მექაში - პარიზში გაემგზავრა. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ მან თანამშრომლობა დაიწყო

---

<sup>84</sup> ბაგრატიშვილი ქ., მხატვარი დავით გურამიშვილი (გარდაცვალებიდან ოცდახუთი წლისთავის გამო). ლიტერატურა და ხელოვნება. 1951 წ. N 32 (381). 12 აგვისტო.

იუმორისტულ ჟურნალთან „ფალანგა“ და ყოველდღიურ ლიტერატურულ-პოლიტიკურ გაზეთთან „ონჰი“, რომელიც ნიკო ნიკოლაძის მიერ იყო დაარსებული. გაზეთი 1878-1883 წლებში გამოდიოდა და პოპულარობით სარგებლობდა მთელ იმიერკავკასიაში. ამ გამოცემებში დავით გურამიშვილი აქვეყნებდა კარიკატურებსა და იუმორისტულ ჩანახატებს. მისი მახვილი მხერა და იუმორის გრძნობა შესანიშნავად გამოვლინდა ამ ადრეულ ნამუშევრებში. ასევე უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ დავით გურამიშვილი აქვეყნებდა რეცენზიებს იმდროინდელი თბილისის სივრცეში გამართულ სამხატვრო გამოფენებზე. ამ რეცენზიებში კარგად იკვეთება მხატვრის ფართო ერუდიცია, შემოქმედის მახვილი თვალი და და რაფინირებული გემოვნება.

დავით გურამიშვილი გატაცებული იყო თეატრით.

მიხაი ზიჩის რჩევით 1886 წელს დავით გურამიშვილი მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში ჩაირიცხა. ის ბევრს მუშაობდა, ქმნიდა გრაფიკულ და ფერწერულ ნამუშევრებს. მისი ნამუშევრები, რომლებიც შექმნილია 1886-1889 წლებში, იმსახურებენ კრიტიკოსთა მაღალ შეფასებებს. დავითმა რამდენჯერმე მიიღო მონაწილეობა მიუნხენში გამართულ გამოფენებში და მისი ნამუშევრები აღნიშნული იყო ადგილობრივ პერიოდულ გამოცემებში. სწორედ აქ გაიტაცა დავით გურამიშვილი ფოტოგრაფიამ. მისი იმდროინდელი ნამუშევრების დიდი ნაწილი აღმოსავლურ თემატიკაზეა შექმნილი: „აღმოსავლური ქალაქის კუთხე“, „ავტოპორტრეტი“ და სხვა. სამწუხაროდ, ამ ნამუშევრების დიდი ნაწილი ჩვენამდე არ მოვიდა. მათი ნაწილი გამოფენებზე გაიყიდა, ნაწილი კი დაიკარგა.

საქართველოს ეროვნულ მუზეუმთა გაერთიანების ხელოვნების მუზეუმში, ილია ჭავჭავაძის საგურამოს მუზეუმში, საქართველო და უცხოეთია კერძო კოლექციებში. დავით გურამიშვილის რამდენიმე ნამუშევარი ინახება: „მოხუცი ადამიანის ნატურა“, „უდაბნოში“, „მოხუცი ქართველი ჯვრითა და იარაღით ხელში“, „ავტოპორტრეტი“, შესრულებულია მხატვრის გარდაცვალებამდე 2 წლით ადრე. გურამიშვილის ოჯახში ინახება სურათები: „გოგონა“, „მოხუცის თავი“, „მარინა“ და სხვა.

ბავარიაში სწავლის შემდეგ დავით გურამიშვილი ახალი ძალებით ჩაერთო საქართველოს კულტურულ-საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ის უანგაროდ მუშაობდა საქართველოს სათავადაზნაურო ბანკში, წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებაში,

მხატვართა საქველმოქმედო ფონდში, თანამშრომლობდა პრესასთან, აქვეყნებდა სტატიებს აქტუალურ თემებზე. ფერწერისა და გრაფიკისათვის მას მცირე დრო რჩებოდა, მაგრამ მაინც მოახერხა შეექმნა რამდენიმე მნიშვნელოვანი ნაწარმოები.

ჯერ კიდევ ნიკო ნიკოლაძის სახლში მან გაიცნო და შეიყვარა თავისი მომავალი მეუღლე, თბილისში დაბადებული კლარა ტიტელი. კლარას მამა, წარმოშობით იტალიელი, საოცარი ხმის მფლობელი იყო. კლარამ მუსიკალური განათლება თბილისში, ცნობილ ჩეხ მომღერალთან და ქართული გუნდის ხელმძღვანელთან, იოსებ რატილთან მიიღო.

ქართული ოფიციალური წყაროები გვამცნობენ, რომ დავით გურამიშვილი 1886 წელს მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაში ჩაირიცხა. ამ ინფორმაციას გვაწვდის ყველა ქართული წყარო, მაგრამ მიუხედავად ჩემი დიდი მონდომებისა და მცდელობისა, სამწუხაროდ, მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის ოფიციალურ საიტზე, სადაც არქივის განყოფილებაში განთავსებულია ინფორმაცია აკადემიაში ჩარიცხული ყველა სტუდენტის შესახებ (მათ შორის არიან გიგო გაბაშვილი და დიმიტრი შევარდნაძე), ვერ ვიპოვე ცნობები დავით გურამიშვილის მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში ჩარიცხვის შესახებ. ეს განპირობებულია იმით, რომ დავით გურამიშვილი აკადემიაში ჩაირიცხა, როგორც თავისუფალი მსმენელი, და შესაბამისად, ოფიციალურ გერმანულ წყაროებში ინფორმაცია მის შესახებ არ გვხვდება.

უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვარს ფართო საზოგადოება ნაკლებად იცნობდა XX საუკუნის დასაწყისში. 1912 წელს თბილისში, სასახლის ქუჩაზე ერთ-ერთი მაღაზიის ვიტრინაში გამოფენილმა ნამუშევარმა იმდროინდელი ინტელიგენციის ყურადღება მიიპყრო. სპეციალისტებმა იოლად დაინახეს მხატვრის დიდი ნიჭი და შემოქმედებითი უნარი.<sup>85</sup>

საინტერესოა მხატვრის მიერ შესრულებული ავტოპორტრეტი, რომელიც ძალიან კარგად გვიჩვენებს მხატვრის შემოქმედებით უნარს და შესაძლებლობებს. მხატვარი ნაჩვენებია ნეიტრალურ ფონზე, განათებულია მარცხენა მხარე, ხოლო დანარჩენი ჩრდილია

---

<sup>85</sup> ბაგრატიშვილი ქ., მხატვარი დავით გურამიშვილი (გარდაცვალებიდან ოცდახუთი წლისთავის გამო). ლიტერატურა და ხელოვნება. 1951 წ. N 32 (381). 12 აგვისტო.

მოქცეული. შუქის წყარო არ იკითხება. მხატვრის თეორი საყელო ერთგვარი გამყოფია სახესა და სხეულს შორის და ქმნის კონტრასტს.

## **2.5. XX საუკუნის 10–20–იანი წლების გერმანული სახელოვნებო განათლება**

მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის ისტორია გრძელდებოდა, მაგრამ აკადემიაში უკვე დაქვეითების ნიშნები იგრძნობოდა. 1901 წელს თომას მანმა ნოველა „გლადიუს დეი“ გამოაქვეყნა, სადაც საუბარი იყო აკადემიაზე, რომელიც „თავისი თეორი



მკლავებით თიურქენშტრასესა და გამარჯვების კარიბჭეს შორის არის განლაგებული“.<sup>86</sup> ამ ნოველამ ბიძგი მისცა კრიზისის შეგრძნებას, რომელმაც იმავე წელს ჰანს როზენჰაგენის ცოტა ნაჩქარევი, მაგრამ საბოლოოდ წინაასწარმეტყველური სტატია გამოიწვია, სადაც წამოჭრილი იყო დისკუსია მიუნხენის, როგორც ხელოვნების ქალაქის დაქვეითების შესახებ.

1907 ჰუგო ფონ ჰაბერმანით (1905 წლის მოწვევის წარმომადგენელი), ადოლფ ჰილდებრანდით (1906) და ანჯელო ჯენკით თანამედროვე ნეოკლასიციზმის საფუძველი ხდება მოდერნის პოზიციები. ამით ისაზღვრება თანამედროვე ხელოვნება, რომელსაც აკადემია ვერ ასცდა მომდევნო საუკუნეში. ორმაგად საინტერესოა ჩვენთვის მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის ეს პერიოდი, რადგან სწორედ ამ დროს ჩაირიცხა აკადემიაში დიმიტრი შევარდნაძე.

შემდგომში საქართველოს საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოების ფოტო სახელოსნოს გამგე, „საქართველოს ეროვნული სამხატვრო გალერეის“ ხელმძღვანელი, 1934 წელს საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის დაარსების ინიციატორი, ახლადგახსნილი ქართული უნივერსიტეტის პირველი გერბის ავტორი

მიუხედავად იმისა, რომ ახალი საუკუნე იდგა, მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი რამ შეიცვალა აკადემიაში, მაინც მოხდა პარადოქსი - 1911 წელს პოლონელი მხატვარი სოფია სტრიჯენსკა აკადემიაში ჩაირიცხა თავისი ძმის - თადეუშ გრზიმალა-ლუმანსკის სახელით. სწავლონდა ჰაქლის კლასში და მეცადინეობებს მამაკაცის კოსტიუმით შემოსილი ესწრებოდა.<sup>87</sup>

1912 წელს მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიამ 100 წლის იუბილე იზეიმა. ამ თარიღისათვის აკადემიამ მიიღო გრანდიოზული აუდიტორია. მომდევნო წელს ხელოვნების სასწავლებლის დირექტორი გახდა რიჰარდ რიმერშმიდი და მომდევნო ათწლეულში მან განავითარა თავისი პროექტი -ხელოვნების გაერთიანებული სკოლა, სადაც გაერთიანდა ე. წ. მაღალი და გამოყენებითი ხელოვნება, რომელთაც აქ დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდათ.

ჩვენთვის საინტერესოა აკადემიის შემდგომი პერიოდის ისტორიაც. მით უმეტეს, რომ 1914 წელს დაარსდა „ახალი სეცესიონი“, რომელსაც მოგვიანებით შეუერთდნენ

---

<sup>86</sup> Mann Th., Gladius Dei.

<sup>87</sup> <http://www.adbk.de.chronik>

პროფესორები ბერნჰარდ ბლეეჟერი და კარლ კასპარი. ამავე წლის პირველ აგვისტოს დაიწყო I მსოფლიო ომი. აუდიტორიები აკადემიას ჩამოერთვა სამხედრო ძალების მიერ. აკადემიის წინ დროშები გამოიფინა.

1919 წლის 7 აპრილს ვაიმარის რესპუბლიკა გამოცხადდა. აკადემია დაიხურა. დაიხურა კავშირის მიერ „ხალხის არჩეულები ხალხის განათლებისათვის“. სტუდენტებმა ინიციატივა გამოიჩინეს, გადაწყვიტეს თავად ემართათ პროცესები. მათ შეადგინეს კომისია და წარმოადგინეს ახლად არჩეული პროფესორების სია. სასწავლო პროცესი შეწყდა. პროფესურა დროებით განთავისუფლდა თანამდებობიდან. ვაიმარის რესპუბლიკის დაშლის შემდეგ ისინი კვლავ დაუბრუნდნენ სამსახურს.

1920 წელს კიდევ ერთხელ აქტუალური გახდა ფემინისტური საკითხი აკადემიაში - ოქტომბერში აღდგა 1839 წლიდან არსებული შესაძლებლობა, რომ ქალებს შეეძლოთ ჩარიცხულიყვნენ აკადემიაში. ზამთრის სემესტრში 442 სტუდენტიდან 70 ახლად ჩარიცხულია, მათ შორის 17 ქალი.

1922 წელს მაქს სლევოგთის ნაცვლად ჰაინრიჰ ფონ ზიუგელის მემკვიდრედ მოწვეული იქნა კარლ კასპარი, რასაკვირველია დირექტორი კარლ ფონ მარისა და აკადემიის კოლეგიუმის ნაწილის წინააღმდეგ, რომელთათვისაც ზომიერად ექსპრესიონისტი კასპარი ძალიან თანამედროვეა.

1924 წელს სამინისტროს მოწოდება, გამყარებული ხელოვნების სკოლასთან თანამშრომლობით, საბოლოოდ მიდის იქამდე, რომ გერმან ბესთელმაიერი, როგორც მართვის კომისარი, იღებს ზედამხედველობას ხელოვნების სასწავლებელზე, რომლის დირექტორი რომერშიდი ამ ღონისძიებაზე უარს ამბობს და იძულებულია პოსტი დატოვოს.

## 2.6. დიმიტრი შევარდნაძის მიუნხენური პერიოდი

გერმანიაში სასწავლებლად წასულმა დიმიტრი შევარდნაძემ გზად რუსეთის სამხატვრო ცენტრები - მოსკოვი და პეტერბურგი მოინახულა. მხატვრის შესახებ აქამდე

არსებულ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ დიმიტრი შევარდნაძემ სამხატვრო განათლება ჯერ პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში მიიღო და მხოლოდ შემდეგ გაემგზავრა მიუნხენში. მხოლოდ 1998 წელს გამოცემულ მონოგრაფიაში ავტორებმა დაადასტურეს ამ ინფორმაციის არასწორობა.<sup>88</sup>

მიუნხენში სასწავლებლად ჩასულმა დიმიტრი შევარდნაძემ დედას გამოუგზავნა ღია ბარათი, რომელიც ადასტურებს ზემოთქმულს. ბარათის შინაარსი ასეთია:

„საყვარელო დედა! თითქმის ერთი კვირაა მას შემდეგ, რაც მე მიუნხენში ჩამოვედი. მგზავრობით ძალიან კმაყოფილი დავრჩი. ბევრი საინტერესო რამ ვნახე რუსეთის და გერმანიის სატახტო ქალაქებში. . . ამ დღეებში მიხაკოდან<sup>89</sup> წერილი მივიღე. იწერება, მიუნხენში უნდა გადმოვიდე ამ სემესტრში და ლექციები, რომლებიც ციურინში არ იკითხება, მაქ უნდა მოვისმინო. მე ყველა ცნობები მივაწოდე და მალე ჩამოვა.“<sup>90</sup>

ქართულ წყაროებში დიმიტრი შევარდნაძის მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში ჩარიცხვის თარიღად გვხვდება 1909 წელი.<sup>91</sup> აკადემიის ოფიციალური გვერდის მონაცემებით მხატვარი აკადემიაში 1907 წელს ჩაირიცხა.<sup>92</sup>

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ მიუნხენში ყოფნისას დიმიტრი შევარდნაძე ქალაქის პინაკოთეკაში იღებდა ერთ-ერთი ნამუშევრის ასლს. ამას იმდენად ოსტატურად აკეთებდა, რომ იმ დროს შემთხვევით იქ მყოფი რუმინეთის მეფის ყურადღება და ქება დაიმსახურა.<sup>93</sup>

მხატვრის დიდი ნიჭიერება არ დარჩენიათ შეუმჩნეველი ქუთაისის რეალური სასწავლებლის პედაგოგებს. მათ რეკომენდაცია გაუწიეს ჭიათურის მარგანცის დამამუშავებელი შავი ქვის საბჭოს წინაშე, რათა მათ ყოველმხრივი მატერიალურ-ფინანსური მეურვეობა ეკისრათ მომავალი მხატვრის პროფესიული დაოსტატებისათვის. ასე გაემგზავრა

---

<sup>88</sup> აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შევარდნაძე. საქართველო. თბილისი 1998. გვ 11.

<sup>89</sup> იგულისხმება მხატვრის ძმა მიხეილი, რომელიც იმჟამად ციურინში იმყოფებოდა იურიდიული განათლების მისაღებად.

<sup>90</sup> აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შევარდნაძე. საქართველო. თბილისი 1998. გვ 23.

<sup>91</sup> ცამციშვილი ა., უცხოეთში მოღვაწე ქართველი ხელოვანნი. ხელოვნება. თბილისი 1962. გვ 116.

<sup>92</sup> <http://www.matrikel.adbk.de>

<sup>93</sup> ცამციშვილი ა., უცხოეთში მოღვაწე ქართველი ხელოვანნი. ხელოვნება. თბილისი 1962. გვ 116.

ის გერმანიაში და მისაღები გამოცდების ჩაბარების შემდეგ მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში ჩაირიცხა.<sup>94</sup>

დიმიტრი შევარდნაძის შესახებ აკადემიის ოფიციალურ საარქივო მასალებში ვკითხულობთ:

რეგისტრაციის ნომერი: 3332

სახელი: დიმიტრი

გვარი: შევარდნაძე

ჩარიცხვის თარიღი: 09.10.1907:

დამთავრების თარიღი: ჩანაწერი არ არის

ადგილმდებარეობა: ქუთაისი, რუსეთი,

მშობლების წოდება: უფროსი მასწავლებელი,

სარწმუნოება: მართლმადიდებელი,

მისამართი: ჩანაწერი არ არის,

ასაკი: 21 წლის

ჩაწერის საგანი: ზაიტცის ხატვის სკოლა,

პედაგოგი ჩარიცხვისას: ჩანაწერი არ არის.

ხოლო შემდეგ მოცემულია შესწორებული ვარიანტი:

გვარი, სახელი: შევარდნაძე დიმიტრი,

ადგილმდებარეობა: ქუთაისი,

სამშობლო დღეს: რუსეთის ფედერაცია,

სამშობლო ისტორიულად: რუსეთი

მშობლების წოდება:

სარწმუნოება: მართლმადიდებელი

ჩაწერის საგანი: ხატვა.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> აბესაძე ი., ზაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შევარდნაძე. საქართველო. თბილისი 1998. გვ 10

<sup>95</sup> <http://www.matrikel.adbk.de>

აკადემიის მასალებში საქმე გვაქვს უზუსტობასთან და მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის მონაცემებში ქუთაისი დღესაც რუსეთის ფედერაციის შემადგენლობაში შემავალ ქალაქად არის მოხსენიებული.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ დიმიტრი შევარდნაძე უცხოეთში ყოფნისას სწავლობდა მუზეუმების კოლექციებსაც.<sup>96</sup>

ნიჭიერ, იმედისმომცემ ახალგაზრდას, საზღვარგარეთ ყოფნისას დახმარებას უწევდნენ ქუთაისის გიმნაზიის პედაგოგთა საბჭო და ცალკეული პირები.<sup>97</sup>

დიმიტრი შევარდნაძე საზღვარგარეთ ჭიათურის შავი ქვის საბჭოს გადაწყვეტილებით იმყოფებოდა. ახალგაზრდა სტიპენდიანტის ავტორიტეტზე მეტყველებს ის გამოხმაურება, რომელიც მხატვრის სამშობლოში დროებით დაბრუნებას მოჰყვება, ჭიათურის მარგანეცის საბჭოსაგან დაკვეთის მისაღებად. გაზეთი „კოლხიდა“ ახალი ამბების რუბრიკით იუწყებოდა: „ჭიათურის შავი ქვის საბჭოს დაუმთავრებია ეკლესიის შენობა სამოქალაქო სასწავლებელთან. ამ ეკლესიის მხატვრობისათვის ახალგაზრდა მხატვარს ბ-ნ შევარდნაძეს გადაუღია რამდენიმე სურათი ჩვენი ძველი საეკლესიო მხატვრობისა. ბ-ნ შევარდნაძეს ამას წინათაც წარუდგენია საბჭოსათვის რამდენიმე ნიმუში თავისი მუშაობისა, რაც ძლიერ მოსწონებიათ“.<sup>98</sup>

ცოტა მოგვიანებით, მომდევნო ნომერში იგივე გაზეთმა ასეთი ცნობა განათავსა: „გუშინ საღამოს მატარებლით გაემგზავრა ქ. მიუნხენს (გერმანია) ახალგაზრდა მხატვარი დ. შევარდნაძე, რომელსაც შავი ქვის საბჭომ მიანდო დახატოს ჭიათურის მომავალი ეკლესიისათვის მხატვრობა. ამისათვის საბჭო აძლევს 1200 მანეთს.“<sup>99</sup>

უნდა აღინიშნოს, რომ სამშობლოდან მიღებულ დახმარებას მაინც არასტაბილური ხასიათი ჰქონდა. მხატვარი ხელმოკლეობას განიცდიდა, რის გამოც იძულებული გახდა მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში სწავლა შეეთავსებინა მიუნხენის ერთ-ერთ ფოტოატელიეში რეტუშორად მუშაობისათვის. მატერიალური სიძნელების მიუხედავად ახალგაზრდა მხატვარი თავდაუზოგავად შრომობდა და

<sup>96</sup> ლორთქიფანიძე ი., ხელოვანი და მოქალაქე. მნათობი. N12. 1985. გვ 164.

<sup>97</sup> აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შევარდნაძე. საქართველო. თბილისი 1998. გვ 11.

<sup>98</sup> გაზეთი „კოლხიდა“. 1912 წელი. № 11.

<sup>99</sup> გაზეთი „კოლხიდა“. 1912 წელი. № 12.

ყოველდღიურად აკადემიური შტუდიებით ნატურაზე მუშაობით სრულყოფდა საკუთარ ოსტატობას. მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ფერწერას პროფესორი ოტო ზაიტცი ასწავლიდა.

რამდენიმე სიტყვით შევეხოთ ოტო ზაიტცის პერსონას. ის 1846 წელს მიუნხენში დაიბადა. სამხატვრო განათლება მან მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში მიიღო, სადაც ჰერმან ანშუთცისა და კარლ თეოდორ ფონ პილოტის კლასებში სწავლობდა. 1873 წლიდან ცხოვრების ბოლომდე ასწავლიდა ამავე აკადემიაში. 1869 წლიდან ოტო ზაიტცმა დაიწყო ისტორიული სურათების ხატვა პილოტის სტილში. ოდნავ მოგვიანებით მხატვარი მიუბრუნდა ჟანრულ ფერწერას, სადაც იგრძნობა მე-17 საუკუნის ჰოლანდიელი ოსტატები ზეგავლენა.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> [http://www.schloss-neubeuern.de/includes/pdf/Historie/Gaeste/Otto\\_Seitz.pdf](http://www.schloss-neubeuern.de/includes/pdf/Historie/Gaeste/Otto_Seitz.pdf)

## თავი III

### ქართული სახელოვნებო განათლების ისტორიული განვითარების ეტაპები

#### 3.1. საიმპერატორო სახელოვნებო საზოგადოებები საქართველოში

საქართველოში ოდითგან მაღალ დონეზე იდგა სახვითი ხელოვნება. საუკუნეების მანძილზე ქართველი ოსტატები ქმნიდნენ ხელოვნების ისეთ ნიმუშებს, რომელთაც დღესაც ალტაცებაში მოჰყავთ მნახველი. საოცარი დახვეწილობა, ინდივიდუალიზმი, კრეატიულობა, ფორმისა და ჰარმონიის შეგრძნება - ეს ყველაფერი ქართულ სახვით ხელოვნებას ძალიან მაღალ საფეხურზე წარმოაჩენს.

მაგრამ ასევე უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ ეს ყველაფერი ქართულ ხელოვნებასთან მიმართებაში შეგვიძლია ვთქვათ ლითონმქანდაკეობისა და ხუროთმოძღვრების შესახებ. ფერწერა საქართველოში საკმაოდ დიდხანს არსებობდა მხოლოდ მონუმენტური და მონუმენტურ-დეკორატიული სახით. დაზგური ფერწერა ევროპასთან შედარებით ძალიან გვიან გაჩნდა ქართულ ხელოვნებაში.

სპეციალური სამხატვრო განათლების აუცილებლობის საკითხი საქართველოში ჯერ კიდევ XVIII საუკუნეში გახდა აქტუალური. იოანე ბაგრატიონის მიერ შედგენილი პროექტი, რომელიც ქართლ-კახეთის სახელმწიფოებრივი წყობილების რეფორმას ისახავდა მიზნად, 59-ე მუხლში ითვალისწინებდა: „იყოს მხატვრების უფროსი და ესე დასდებს ფასსა ხატთა, სახეებთა ფერადებათა და ვარაყთა. და ამის სიტყვით იმუშავებდნენ სხვიდამ მოსულნი მხატვარნი და აგრეთვე აქაურნი“.<sup>101</sup>

სამწუხაროდ, იოანე ბაგრატიონის პროექტი ვერ განხორციელდა იმ დროს ქვეყანაში არსებული სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების გამო.

---

<sup>101</sup> სურგულაძე ი., სჯულდება იოანე ბაგრატიონისა. თბილისი 1957. გვ 17.

სამხატვრო განათლების მიმართ ინტერესი საქართველოში XIX საუკუნეში გაძლიერდა. სამხატვრო სკოლის საქართველოში არარსებობის გამო დაინტერესებული პირები საზღვარგარეთ მიემგზავრებოდნენ სახელოვნებო განათლების მისაღებად. მათ შორის იყვნენ გიგო გაბაშვილი, გრიგოლ მაისურაძე, დავით გურამიშვილი, მოსე თოიძე და სხვები.

ქვეყანაში არსებული დიდი დაინტერესება სახვითი ხელოვნების სფეროთი აუცილებელს ხდიდა სამხატვრო განათლების კერის დაარსებას. საქართველოში ამ დროისათვის ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ძალიან ბევრი არაქართველი ხელოვანი, რომელთაც დიდი წვლილი შეიტანეს ქართული სახვითი ხელოვნების წინსვლის საკითხში. მათ შორის ერთ-ერთი პირველთაგანია ცნობილი რუსი მხატვარი, არქიტექტორი, ხელოვნებათმცოდნე გრიგოლ გაგარინი, რომელმაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა XIX საუკუნის საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში.

გაგარინი დაინტერესებული იყო საქართველოს კულტურით, წარსულით, ხუროთმოძღვრებით, ფრესკებით, მინიატურებით. ასევე დიდი ინტერესით სწავლობდა ქართულ ორნამენტს.<sup>102</sup>

გრიგოლ გაგარინმა, თბილისში ექვსი წელი იცხოვრა. მას ძალიან უყვარდა საქართველო და დიდ ენერგიას ხარჯავდა ქართული სულიერების აღორძინების საქმეში.<sup>103</sup> მისი მცდელობა სათანადოდ დაფასდა ალექსანდრე დიუმას წიგნით „კავკასია“, რომელშიც დიდი ფრანგი რომანისტი აღწერს თბილისის თეატრის მხატვრობას.<sup>104</sup>

უდიდესია მისი დამსახურება თბილისში სამხატვრო სკოლის გახსნის საქმეში. მან კავკასიის მეფისნაცვალს, მიხეილ ვორონცოვს წარუდგინა დაწყებითი სამხატვრო სკოლის პროექტი, რომელიც 12 მოსწავლეზე იყო გათვლილი. პროექტში დაწვრილებით იყო გაწერილი, თუ რა თანხა დასჭირდებოდა დაწყებით სამხატვრო სკოლას. საინტერესოა, რომ პროექტში ხაზგასმული იყო ფერწერის პროფესორის მოწვევის აუცილებლობა, ხოლო სკოლის პედაგოგთა ძირითადი შემადგენლობა კი თბილისში მოღვაწე მხატვრებიდან

<sup>102</sup> ფერაძე თ., რუსი და უცხოელი მხატვრები საქართველოში (XIX საუკუნე). საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა. თბილისი 1964. გვ 39.

<sup>103</sup> ჩორგოლაშვილი მ., „... . თითქოს აქ ვიყო დაბადებული“. ნაკადული. თბილისი 1990. გვ 35

<sup>104</sup> დიუმა ა., კავკასია. მოგზაურობის შთაბეჭდილებანი. ლიტერატურა და ხელოვნება. თბილისი 1964.



შეირჩეოდა. ამ პერიოდში თბილისში მოღვაწეობდნენ თ. ბაიკოვი, ვ. ბერეჟნოი, კ. ჟუკოვსკი, ს. ნერსესიანი.

რაც შეეხება სწავლების პროგრამას, საუბარია, იყო იმაზე, რომ მოსწავლეები დაიწყებდნენ ხატვის სწავლას კარგი გრავირებული ან ლითოგრავირებული მოდელების გადმოხაზვით, შემდეგ თაბაშირის პირების და ბოლოს ნატურიდან ხატვით.

რითი ასაბუთებდნენ თბილისში სამხატვრო სკოლის გახსნის აუცილებლობას? ეს პერიოდი მეტად რთული იყო ევროპისათვის. იმ არეულობის განო, რომელიც იმ დროს ევროპაში სუფევდა, სტუდენტებს არ შეეძლოთ სასწავლებლად საზღვარგარეთ წასულიყვნენ, ხოლო თბილისში შესაძლებელი იყო ყველა პირობა შექმნილიყო კარგი სამხატვრო განათლების მისაღებად.

გაგარინის მიერ შემუშავებული პროექტი და მიხეილ ვორონცოვის წარდგენა პეტერბურგი სამხატვრო აკადემიას გადაეგზავნა. 1849 წლის 9 და 10 დეკემბერს შედგა აკადემიის საბჭოს სხდომა, რომელსაც ესწრებოდნენ ცნობილი რუსი მხატვარი ბრიულოვი, კლოდტი, ვიტალი, ტოლსტოი, შებუევი და სხვები. საბჭოს წევრებმა მოიწონეს გაგარინის წინადადება, მაგრამ მათ ჰქონდათ შემდეგი სახის შენიშვნა - თბილისში გახსნილიყო მხოლოდ პირველდაწყებითი სასწავლებელი, რადგან იმ დროისათვის თბილისში მცხოვრები სტუდენტებისათვის არ არსებობდა შესაძლებლობა, გაცნობონენ კლასიკურ ნაწარმოებებს და ასევე არ არსებობდა მაღალკვალიფიციური პერსონალი.<sup>105</sup>

საბჭოს მიერ შემუშავებული შენიშვნები გადმოიგზავნა თბილისში, ვორონცოვთან. გაგარინმა დადგენილების თითოეულ პუნქტთან დაკავშირებით ცალკე განმარტება მისცა.

თბილისში სამხატვრო სკოლის გახსნის შესახებ მასალები საიმპერატორო კარის მინისტრის მეშვეობით საბოლოოდ დასამტკიცებლად გადაეცა ნიკოლოზ პირველს. იმპერატორმა უარი თქვა სკოლის დაარსებაზე, რადგან ამისათვის საჭირო იქნებოდა საკმაოდ დიდი თანხა.

---

<sup>105</sup> ფერაძე თ., რუსი და უცხოელი მხატვრები საქართველოში (XIX საუკუნე). საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა. თბილისი 1964. გვ 44.

ამრიგად, გაგარინის ამ მცდელობამ, რომელიც ხელს შეუწყობდა ქართული ხელოვნების განვითარებას, გააუმჯობესებდა საქართველოს კულტურულ ცხოვრებას, შედეგი ვერ გამოიღო. მიუხედავად ამისა, ეს უკვე წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო საქართველოში სამხატვრო განათლების აღორძინების გზაზე.

საქართველოში მოღვაწე უცხოელ მხატვართა მონდომების შედეგი იყო ისიც, რომ XIX საუკუნის 70-იან წლებში დღის წესრიგში დადგა სამხატვრო საზოგადოების დაარსება.

„25 წლის წინათ სამხატვრო განათლების მოთხოვნილება თბილისში იმდენად გაიზარდა, რომადგილობრივმა მხატვრებმა სულ უფრო ხშირად დაიწყეს საუბარი საგანგებო საზოგადოებისა და მასთან სამხატვრო სკოლის დაარსების შესახებ.“<sup>106</sup>

სამხატვრო სკოლის დაარსების აუცილებლობა იმიტაც იყო განპირობებული, რომ მხატვართა კერძო კლასები ვეღარ ახერხებდნენ მიეღოთ ყველა მსურველი. ხშირად თბილისში მომუშავე მხატვრები იძულებულნი იყვნენ უარი ეთქვათ მოსწავლეთათვის, რადგან მათ არ ჰქონდათ შესაფერისი სახელოსნოები, არ ჰყოფნიდათ სასწავლო ინვენტარი და ა. შ.

ყველაფერმა ამან განაპირობა, რომ მხატვრებმა დაიწყეს სერიოზული მუშაობა ამ საკითხის მოსაგვარებლად. 1873 წლის შემოდგომაზე დაიწყო ინტენსიური მზადება სამხატვრო საზოგადოების დასაარსებლად. თბილისელი მხატვრები ატარებდნენ თათბირებს, ამუშავებდნენ საზოგადოების წესდების პუნქტებს, ადგენდნენ სასწავლო პროგრამებს და სხვა.<sup>107</sup>

1873 წლის 1 დეკემბერს ახლად დაარსებული სამხატვრო საზოგადოების თავმჯდომარედ აირჩიეს კამერგერი სტეფანე ტალიზინი, ამ საზოგადოების შექმნის ერთ-ერთი ინიციატორი და მხარდამჭერი.

საზოგადოების უპირველეს ამოცანას წარმოადგენდა დაარსებულიყო სამხატვრო სკოლა. სკოლა 1874 წლის 1 იანვარს გაიხსნა. გაზეთ „კავკაზში“ სკოლის გახსნასთან დაკავშირებით შემდეგი განცხადება იყო გამოქვეყნებული:

---

<sup>106</sup> Пахомов Д. А., К 25 летию Тифлисского художественного общества. „Искусство и промышленность“ . 1899. №6

<sup>107</sup> ფერაძე თ., რუსი და უცხოელი მხატვრები საქართველოში (XIX საუკუნე). საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა. თბილისი 1964. გვ

„კავკასიის სამხატვრო საზოგადოების კომიტეტი აცხადებს, რომ მხატვრული მონაცემების განვითარებისა და ადგილობრივ მოსახლეობაში გამოყენებითი მხატვრული განათლების განვითარებისათვის 1874 წლის 1 იანვრიდან საზოგადოების განკარგულებაში იხსნება ხატვისა და ქანდაკების კლასები.

სასწავლო საგნები: ხაზვა, ადამიანების ორიგინალებიდან ხატვა, თაბაშირიდან და ნატურიდან, პერსპექტივა და ძერწვა თიხით, სანთლითა და თაბაშირით.

სწავლების ფასია 15 კაპ. ორსაათიანი გაკვეთილისათვის. კლასებში მიიღებიან ყველა შემღებისა და ორივე სქესის მომსვლელი მოსწავლეები არანაკლებ 12 წლისა და რუსული წერა-კითხვის მცოდნენი. ამ კლასებში დასწრების მსურველებს შეუძლიათ მიმართონ კომიტეტის წევრს, კლასების გამგეს პ. დ. შიშკოვს საზოგადოების ბინაზე - გოლოვინის პროსპექტი, შოვეის სახლი, სადაც შეუძიათ მიიღონ კლასების დებულება და პროგრამები.“<sup>108</sup>

სამხატვრო საზოგადოებამ დამოუკიდებლად სულ სამი წელი იარსება. უსახსრობის გამო საზოგადოება იძულებული იყო 1877 წელს შერწყმოდა 1871 წელს დაარსებულ სამუსიკო საზოგადოებას. ამ გაერთიანებულ ორგანიზაციას ეწოდა „კაზმულ ხელოვნებათა წამახალისებელი კავკასიის საზოგადოება“, რომლის წესდებაც მეფისნაცვალმა 1877 წლის 31 მარტს დაამტკიცა.

წესდება, რომელიც მეფისნაცვალმა დაამტკიცა, შემუშავებული იყო დამფუძნებელ წევრთა საერთო კრების მიერ, რომელიც 14 მარტს შეიკრიბა. კრებას ესწრებოდა 103 წევრი. თავმჯდომარედ არჩეულ იქნა სერგეი ტალიზინი. საზოგადოებაში ირიცხებოდა 39 ნამდვილი წევრი, 3 წევრ-კორესპონდენტი და 64 წევრ-თანამშრომელი.<sup>109</sup>

საზოგადოება ემზადებოდა ინტენსიური მუშაობის დასაწყებად. უპირველეს საკითხს წარმოადგენდა სამხატვრო სკოლის მუშაობა, გამოფენების მოწყობა და აგრეთვე მუსიკალური საღამოების ჩატარება. მაგრამ ამ მუშაობის დაწყება შეაფერხა იმან, რომ 1877

---

<sup>108</sup> Пахомов Д. А., К 25 летию Тифлисского художественного общества. „Искусство и промышленность“. 1899. №6

<sup>109</sup> იქვე

წლის 8 აგვისტოს საღამოს 11 საათზე საზოგადოების შენობა ხანძარმა გაანადგურა. დაიწვა მრავალი მხატვრული ნაწარმოები, ალბომები, ფოტოები და წიგნები.<sup>110</sup>

თანდათანობით, მეფის მთავრობის სუბსიდიების, ფასიანი მუსიკალური საღამოებისაგან, თეატრალური სანახაობათაგან მიღებული შემოსავლების მეშვეობით საზოგადოება თანდათან იკრებდა ძალას . მმართველობა საკმაოდ დიდ თანხას ხარჯავდა სასწავლო ნივთების, კოლექციების, მანეკენების და სხვათა შესაძენად. საზოგადოების წევრები თავიანთ ნაწარმოებებს ჩუქნიდნენ სამხატვრო სკოლას. მაგალითად, დირექტორმა პრემაციმ სკოლას უძღვნა თავისი ნახატების კოლექცია და გრავიურების ალბომი.<sup>111</sup>

1878 წელს მუსიკალური განყოფილება კვლავ გამოეყო კაზმულ ხელოვნებათა წამახალისებელ კავკასიის საზოგადოებას.

ამ დროსათვის საზოგადოების ძირითადი საზრუნავი იყო სამხატვრო სკოლის მუშაობა, მისი სტრუქტურის გაუმჯობესება.

70-იანი წლების წლების ბოლოსათვის სამხატვრო სკოლაში საშუალოდ 30-50 მოსწავლე სწავლობდა. 1886 წლისათვის წარმოიშვა აზრი სამხატვრო სკოლის გაფართოების შესახებ. უპირველეს ყოვლისა, უნდა გაფართოებულიყო სასწავლო პროგრამა - სკოლაში გარდა ხატვისა და ფერწერისა უნდა ესწავლებინათ ქანდაკება, ხაზვა, არქიტექტურა. სკოლასთან უნდა დაარსებულიყო ბიბლიოთეკა და მუზეუმი, რომლის ექსპონატებიც მოსწავლეებს სწავლის პროცესში დაეხმარებოდათ. ამ ყველაფრის გამო გადაწყდა შემუშავებული საზოგადოების ახალი წესდება და სამხატვრო სკოლის პროგრამა. ეს მით უფრო აუცილებელი იყო, რომ ძველი წესდება შედგენილი იყო ჯერ კიდევ მუსიკალური და სამხატვრო საზოგადოებების შერწყმით შედგა. ეს საკითხი დეტალურად შეისწავლა სპეციალურად შექმნილმა კომისიამ და 1886 წლის 22 დეკემბრის სხდომაზე მოახსენა საზოგადოებას თავისი აზრი.

---

<sup>110</sup> ფერაძე თ., რუსი და უცხოელი მხატვრები საქართველოში (XIX საუკუნე). საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა. თბილისი 1964. გვ 119

<sup>111</sup> ფერაძე თ., რუსი და უცხოელი მხატვრები საქართველოში (XIX საუკუნე). საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა. თბილისი 1964. გვ

სხდომამ მოისმინა და საბოლოო რედაქტირება გაუკეთა ახალი წესდების პროექტს, სამხატვრო სკოლის დებულებას, პროგრამას, რომლითაც დაწესებულებას უნდა ემუშავა მომავალში, და ასევე სკოლის მუშაობის მოკლე მიმოხილვას.

1887 წელს საზოგადოებამ აღძრა შუამდგომლობა პეტერბურგის საიმპერატორო სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენტ დიდი მთავრის ვლადიმერ ალექსანდრეს მესთან, რომ თბილისის სამხატვრო სკოლა აკადემიის მფარველობაში მიეღოთ, დაემტკიცებინათ ახალი წესდება და პროგრამა, მიეცათ სკოლისათვის სასწავლო ინვენტარი, მოემარაგებინათ მომავალი მუზეუმი ქანდაკებისა და ფერწერის ნიმუშებით, და რაც მთავარია, გაეზარდათ სუბსიდია სკოლისათვის. ეს თხოვნა პასუხის გარეშე დარჩა.

ამავე თხოვნით მიმართა საზოგადოებამ სამხატვრო აკადემიას 1894 წელსაც. საზოგადოების მდივანმა პ. კოლჩნმა კავკასიის სამოსწავლო ოლქის მმართველს კ. პ. იანოვსკის წარუდგინა ანგარიში სამხატვრო სკოლის იმ მოსწავლეების შესახებ, რომლებმაც სკოლის დასრულების შემდეგ სწავლა აკადემიაში განაგრძეს (შამშინოვი, ბერიძე, პოგორელოვი, სოკოლოვსკი, ზანკოვსკი და სხვა). ამ ცნობით კოლჩინს სურდა ეჩვენებინა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სკოლის მუშაობას მომავალი მხატვრების აღზრდის საკითხში.

1894 წლის 15 თებერვალს შედგა კაზმულ ხელოვნებათა წამახალისებელი კავკასიის საზოგადოების საერთო კრება. სხდომაზე წაიკითხეს ახალი წესდების პროექტი, სამხატვრო სკოლის დებულება, პროგრამები და სხვა. სხდომამ საჭიროდ ცნო სამხატვრო სკოლის საქმიანობის გაფართოება და დამატებითი სახსრების გამოყოფა, რისთვისაც აუცილებელი იყო სამხატვრო აკადემიის მფარველობაში შესვლა, მაგრამ სამხატვრო საზოგადოების ეს მცდელობაც უშედეგოდ დამთავრდა.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ეს სამხატვრო საზოგადოების სურვილი არ დარჩენია შეუმჩნეველი ისეთ მნიშვნელოვან პერსონას, როგორც იყო ილია რეპინი. 1897 წლის N7 და N8 გაზეთ „კავკაზში“ დაიბეჭდა მისი წერილი „საჭიროა თუ არა ხელოვნების სკოლა

თბილისში? <sup>112</sup>, სადაც რეპინი აღნიშნავდა, რომ ინტერესი სახვითი ხელოვნებისადმი ამიერკავკასიაში დიდად გაიზარდა, რაშიც დიდი წვლილი მოძრავ გამოფენებს მიუძღოდნენ.

ზოგადად დიდია „კაზმულ ხელოვნებათა კავკასიის საზოგადოების“ როლი საქართველოსათვის. ამ საზოგადოების წევრთა შემოქმედებამ საიმედო და მტკიცე დასაყრდენი ჰპოვა ქართულ მხატვრულ ტრადიციებში, რაც ახალი ქართული სახვითი ხელოვნების წინსვლისა და შემოქმედების ფართო გზაზე გამოსვლის საწინდარი გახდა.

### 3.2. გერმანელი მხატვრების მოღვაწეობა თბილისში არსებულ ხელოვნების კერძო სკოლებში

ძალიან დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ ფაქტორს, რომ ქართულ-გერმანულ ურთიერთობას სახვით ხელოვნებაში ქმნიდნენ გერმანელი მხატვრებიც, რომლებიც მოღვაწეობდნენ საქართველოში. აღნიშნული კავშირ-ურთიერთობების ორმხრივი ხასიათი კიდევ უფრო განამტკიცებდა ქართულ სმხატვრო განათლებაზე გერმანული საგანმანათლებლო სახელოვნებო სისტემის ზეგავლენის არსებობას. მაგალითისთვის შევიძლია მოვიყვანოთ ჯერ კიდევ 1853 წელს, თბილისში დასახლებული გერმანელი მხატვარი პაულ ფონ ფრანკენი თავის მეუღლესთან - მხატვარ ჰელენ ფრანკენთან ერთად. ისინი თბილისში პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდნენ. 1861 წელს, როდესაც პაულ ფონ ფრანკენს დაბრუნება მოუწია გერმანიაში, მისი მეუღლე დარჩა საქართველოში და გააგრძელა სამხატვრო საგანმანათლებლო მოღვაწეობა. როგორც პაულის, ისე ჰელენ ფონ ფრანკენის შემოქმედებას იმ დროისთვის დამახასიათებელი გვიანი გერმანული რომანტიზმის კვალი აზის.

ასევე, მნიშვნელოვანია რუსეთის საიმპერატორო აკადემიის აკადემიკოსის წოდებით დამშვენებული მხატვარ თეოდორ ჰორშელტის ჩამოსვლა საქართველოში, 1858 წელს. თავისთავად ცხადია, რომ ჰორშელტის შემოქმედებითი პრაქტიკა ეფუძნებოდა არა

---

<sup>112</sup> Репин И., Нужна ли школа искусств в Тифлисе? Кавказ. 1897. N 7, N8

მხოლოდ გერმანულ სამხატვრო ტრადიციებს, არამედ პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის კედლებში არსებულ აკადემიურ სისტემას. ყოველივე აღნიშნულს კი, გერმანელი მხატვარი ქართველ ახალგაზრდებს უზიარებდა.

მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის კურსდამთავრებული გახლდათ თბილისში მოღვაწე ცნობილი მხატვარი ფრანც რუბო, რომელსაც არაერთხელ ახსენებს გიგო გაბაშვილი თავისი წერილებში დავით გურამიშვილისადმი. რუბომ თბილისში გახსნა სამხატვრო სასწავლებელი, სადაც მან პედაგოგები მიუნხენის სამხატვრო აკადემიიდან მოიწვია. ეს პედაგოგები იყვნენ: ორიენტალისტი მხატვარი ოტო რიტერი და არქიტექტორები: რუდოლფ გუსტავ მიულერი და იოჰან ლეონჰარდი. ისინი, აღნიშნულ კერძო სასწავლებელში ხაზვას ასწავლიდნენ. ასევე, მნიშვნელოვანია გერმანელი ფრანც ქსავერ ზიმის ჩამოსვლა თბილისში თავის ხელოვან მეუღლე - მარია მაიერთან ერთად. ისინი საქართველოში, კავკასიის მუზეუმის დამაარსებლის, ცნობილი გერმანელი მეცნიერის გუსტავ რადეს მოწვევით ჩამოვიდნენ. გერმანულ-ქართული სამხატვრო-საგანმანათლებლო ურთიერთობის კონტექსტში. ასევე მნიშვნელოვანია, თბილისში, „კავკასიის კაზმული ხელოვნების წამახალისებელ საზოგადოებასთან“ დაარსებულ კერძო სამხატვრო სასწავლებელში ცნობილი გერმანელი მხატვრის რიჰარდ კარლ ზომერის პედაგოგიური მოღვაწეობა. ამავე სასწავლებელში პედაგოგად მიწვეული იყო მიუნხენელი მხატვარი იოზეფ როტერი.

როგორც აღვნიშნეთ, 1876 წელს „სამხატვრო საზოგადოება“ შეუერთდა „მუსიკალურ საზოგადოებას“ და ამ ორი ორგანიზაციის გაერთიანების საფუძველზე დაარსდა „კაზმულ ხელოვნებათა ხელისშემწყობი კავკასიური საზოგადოება“.

გაერთიანების შემდეგ სამხატვრო სკოლის ბიუჯეტი გადიდდა, მაგრამ მას სანახევროდაც კი არ შეეძლო დაეკმაყოფილებინა პროფესიული მხატვრულ განათლების მიღების მსურველები, ამიტომ მრავალ მხატვარს ნება დაერთო გაეხსნათ ხატვის, ფერწერის, ქანდაკების კერძო კლასები. ასეთი ნებართვით სარგებლობდნენ ა. ი. შამშინოვი (1885–1889), ო. ი. შმერლინგი (1893 წლიდან), მოქანდაკე იაცუჰსკი (1896 წლიდან). სამხატვრო სკოლაში (ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით) მასწავლებლობდნენ: ლ. თ. პრემაცი, პ. დ. შიშკოვი, ნ. ა.

კიუი, 1889 წლიდან ლ. კ. ლონგო. 1897 წელს თბილისში კერძო სამხატვრო სკოლა გახსნა გიგო გაბაშვილმა.

ხაზგასმით აღსანიშნავია ის საინტერესო ფაქტი, რომ მეცადინეობის დამთავრების შემდეგ მოსწავლეები და მასწავლებლები კვლავ იკრიბებოდნენ, რომ ერთად ემუშავათ ნატურაზე. ორწლიანი ინტერვალის შემდეგ ეს ნატურიდან ხატვის საღამოები პროფესორ კ. ე. მაკოვსკის თაოსნობით, კვლავ განახლდა და მათ დიდი წარმატებაც ჰქონდათ<sup>113</sup>

რამდენიმე სიტყვით შევეხოთ ამ მხატვრების შემოქმედებას. ლუიჯი (ლუდვიგ) პრემაცი იტალიელი მხატვარი იყო, რომელიც მილანის სამხატვრო აკადემიის დამთავრების შემდეგ ჩავიდა რუსეთში.

1875 წელს პრემაციმ საქართველოში იმოგზაურა, რასაც მიემდგნა პეტრე უმიკაშვილის წერილი, რომელიც წერდა: „ამჟამად მოგზაურობს ჩვენში პეტერბურლის აკადემიის პროფესორი ლუიჯი პრემაცი და ჰხატავს სურათებს ადგილებისას, შენობისა, სახესა, ტანთსაცმელს და რაც კი ჩვენი ქვეყნის განსაკუთრებული ტიპის თვისებას შეადგენს.“<sup>114</sup>

საქართველოს თემაზე შექმნილი ჩანახატებით ლუიჯი პრემაცი სამხატვრო აკადემიის გამოფენებშიც იღებდა მონაწილეობას.

ცნობის ფურცლის 1897 წლის N298 იუწყებოდა:

ჩვენებური მხატვარი გ. ი. გაბაშვილი უკვე ჩამოსულა საზღვარ-გარეთიდან- მიუნხენში დაამთავრა თავისი სწავლა და როგორც ამბობენ, სამუდამოდ ტფილისში დარჩება, სადაც უნდა გახსნას სამხატვრო სკოლა და მსურველთ, როგორც ვაჟებს, აგრეთვე ქალებს, ასწავლის თავისს ხელოვნებას.

ივერიაც გვაწვდის ანალოგიურ ცნობებს 1897, N180:

ცნობილი მხატვარი გ. ი. გაბაშვილი, რომელიც გასავარჯიშებლად მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა, უკვე დაბრუნდა ტფილისში. როგორც ამბობენ, ბ-ნი გაბაშვილი სამხატვრო სკოლის დაარსებას აპირებს.

ხოლო 1897 წლის N187-ში დაბეჭდილია განცხადება სწავლის მსურველთათვის.

<sup>113</sup> .ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია. გვ. 481. ხელოვნება თბილისი 1961

<sup>114</sup> უმიკაშვილი პ., მხატვარი პრემაცი ჩვენში. დროება. 1875, N10.



გ. გაბაშვილის სამხატვრო სტუდიაში დაახლოებით 20–30 მოსწავლე სწავლობდა. აქ სწავლობდნენ შემდეგში ცნობილი მხატვრები: ტ. მომცემლიძე, ა. პიტახია, ა. გოგიაშვილი, ლ. ავალიანი, გ. როინიშვილი და სხვები .

ასევე ხატვის კურსები გაიხსნა თბილისის მაშინდელ I ვაჟთა გიმნაზიაში, სადაც სწავლა უფასო იყო, ასევე სამხატვრო მასალები მსურველებს უსასყიდლოთ ურიგდებოდათ.<sup>115</sup>

თანდათანობით კიდევ უფრო იზრდებოდა სამხატვრო განათლების მიღების მსურველთა რიცხვი. პარალელურად ჩნდებოდა ახალი კერძო სამხატვრო სკოლები. მათ შორის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანია მხატვარ კანდაუროვის მიერ გახსნილი სკოლა. ამ სკოლის შესახებ 1900 წლის ივერიის N201-ში ვკითხულობთ:

იმავე გაზეთს ატყობინებენ (იგულისხმება გაზეთი კავკაზსკოე ობოზრენიე), რომ პეტერბურგიდან ტფილისში ჩამოსულა მხატვარი კანდაუროვი, რომელსაც განზრახვა აქვს თურმე ტფილისში სამხატვრო სკოლა გახსნას: სკოლის გახსნა დამოკიდებულია იმაზედ, თუ ადგილობრივი საზოგადოება რამდენად თანაგრძნობით მიეგება ამას და რა ნივთიერს დახმარებას აღმოუჩენს. ეს ფული მიემატება იმას, რომელსაც მთავრობა გარდაუწყვეტსო.

განზრახულს სკოლას აზრადა აქვს ადგილობრივ მცხოვრებთა სამხატვრო განვითარებას ხელი შეუწყოს და მისცეს მოსამზადებელი განვითარება მხატვრებს, მექანდაკეთა და ხუროთ მოძღვრებს. სკოლავე ჰზრუნავს ადგილობრივს ხელოსნებს სამხატვრო გემოვნება განუვითაროს. სკოლა საიმპერატორო სახლის გამეგობის ქვეშ იქმნება.

ვინც რომ აღნიშნულ სკოლის სამეცნიერო-სამხატვრო კლასებს დაასრულებს, შემდეგი უფლებანი მიეცემა: სამხედრო ბეგარის მოხდის დროს შეღავათი ექქმნება, მხატვრები და მექანდაკენი, რომლებიც ამ სკოლებიდან გამოვლენ, მიიღებენ ხატვის მასწავლებლის წოდებას საშუალო სასწავლებლებში; ხოლო ისინი, ვინც ხუროთ მოძღვრებას შეისწავლის - ხუროთ მოძღვართა თანაშემწეების უფლებას; თუ ვინმე აქ სწავლა-დამთავრებულთაგან სწავლის განგრძობას მოისურვებს, ნება ექმნებათ საიმპერატორო სამხატვრო აკადემიასთან არსებულს უმაღლესს სამხატვრო სასწავლებელში შევიდნენ.<sup>116</sup>

<sup>115</sup> „ცნობის ფურცელი“, 1897. N324, გვ 2

<sup>116</sup> .ივერია, 1900 წ. N201. 16 სექტემბერი. გვ 2.

ასევე საუბარი იყო თბილისში გახსნილიყო საშუალო სამხატვრო სასწავლებელი, რისი ინიციატორიც იყო საიმპერატორო სამხატვრო აკადემიის ვიცე პრეზიდენტი გრაფი ტოლსტოი. სამხატვრო აკადემიამ საჭიროდ ცნო გაეგო, რა შემწეობას აღმოუჩენდა ქალაქი თანხით, ან საჭირო მიწით.

მეტად მნიშვნელოვანია ოსკარ შმერლინგის მოღვაწეობა. ჩვენთვის საინტერესოა ის ფაქტი, რომ თავად ოსკარ შმერლინგს საკმაოდ სერიოზული შეხება ჰქონდა გერმანიასთან და კონკრეტულად მიუნხენთან. თავდაპირველად ის სამხატვრო განათლების მისაღებად პეტერბურგში გაემგზავრა, სადაც ვილევალდეს ბატალურ კლასში სწავლობდა და საკმაო წარმატებებიც ჰქონდა, მაგრამ პეტერბურგის ცივმა ჰავამ მის ჯანმრთელობაზე მეტად ცუდად იმოქმედა და იძულებური გახდა რუსეთი დაეტოვებინა. ის მიუნხენში გადავიდა, სადაც სწავლა ცნობილი ბატალისტის და ჩვენს მიერ უკვე ნახსენებ რუბოსთან განაგრძო.

1989 წელს მხატვარმა თბილისში სამხატვრო სკოლა გახსნა. 1902 წელს მან „კავკასიის კაზმულ ხელოვანთა წამახალისებელ საზოგადოებასთან“ დააარსა „ფერწერის, ქანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელი“. იგი იყო ამ სკოლის პირველი და უცვლელი ხელმძღვანელი და ერთ-ერთი პედაგოგი. 1902 წლიდანვე თბილისის სამხატვრო სკოლა, პეტერბურგის აკადემიის მფარველობის ქვეშ იმყოფებოდა, რაც თავისთავად იმის დასტური იყო, რომ სწავლა პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის კედლებში არსებულ სისტემას იყო დაქვემდებარებული. მაგრამ აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თვით პეტერბურგის სამხატვრო სისტემა, თავის მხრივ იკვებებოდა გერმანული საგანმანათლებლო იდეებით.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ოსკარ შმერლინგს პედაგოგებად მოწვეული ჰყავდა ცნობილი მხატვრები, მათ შორის მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე და ჩვენს მიერ ზემოთ ნახსენები იოზეფ როტერი. ო. შმერლინგის მოწაფეები იყვნენ შემდგომში ცნობილი მხატვრები და ხელოვნების მოღვაწეები – ლადო გუდიაშვილი, შალვა ძნელაძე, ქეთევან მაღალაშვილი, ალექსანდრე ციმაკურიძე, მიხეილ ჭიაურელი და სხვები. ო. შმერლინგის ცხოვრების ერთ-ერთი საინტერესო ეპიზოდია პედაგოგიური მოღვაწეობა პირველ კლასიკურ გიმნაზიაში.

ამრიგად ცხადია, რომ ოსკარ შმერლინგის დამსახურება უდიდესია ქართული ხელოვნების ისტორიაში. .

კიდევ ერთი უცხოელი მხატვარი, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა ქართული სახვითი ხელოვნების ახალ ასპარეზზე გაყვანასა და წინსვლაში, იყო იოსებ შარლემანი. ოსკარ შმერლინგის მსგავსად, დიდია გერმანელი მხატვრის იოსებ შარლემანის წვლილი ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიაში. პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის დასრულების შემდეგ (სადაც იგი ხატვას გერმანელ ფრანც რუბოსთან და ი.ციონგლინსკისთან სწავლობდა), იოსებ შარლემანი 1918 წლიდან თბილისში დამკვიდრდა. ამდროიდან იგი აქტიურად ებმება ქართულ კულტურულ ცხოვრებაში. საქართველოში, იოსებ შარლემანმა 40 წელი დაჰყო. გიგო გაბაშვილთან. იაკობ ნიკოლაძესთან, მოსე თოიძესთან, ელიშე თათევისთან და ევგენი ლანსერესთან ერთად, ი. შარლემანი თბილისის სამხატვრო აკადემიის დამაარსებლად ითვლება. იგი ეწეოდა ნაყოფიერ პედაგოგიურ მოღვაწეობას. მან გამოზარდა ისეთი ცნობილი ქართველი მხატვრები, როგორებიც არიან: სერგო ქობულაძე, ვლადიმერ გრიგოლია, დავით ქუთათელაძე, დავით ციციშვილი და სხვები.

თბილისში მოღვაწე კიდევ ერთმა გერმანელმა მხატვარმა ალექსანდრე ზალცმანმა, ოსკარ შმერლინგის მსგავსად, თავდაპირველად პეტერბურგში მიიღო სამხატვრო განათლება, შემდეგ კი, მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში გააგრძელა სწავლა. აქედან გამომდინარე, ალექსანდრე ზალცმანიც, ოსკარ შმერლინგის მსგავსად, მიუნხენური სამხატვრო აკადემიის სისტემის, პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის სისტემასთან „ნაჯვარი“ სამხატვრო ტრადიციების ერთგვარი იმპლემენტატორი იყო ქართულ ნიადაგზე. ალექსანდრე ზალცმანმა შეისისხლხორცა მიუნხენში 20-ე საუკუნის დასაწყისის გერმანული მოდერნისტული მხატვრობა, იგივე „იუგენდსტილი“, განსაკუთრებით მას ხიბლავდა ფრანც შტუკის მოდერნიზმი. ფრანც შტუკმა, რომელიც გარკვეულ ხანს მიუნხენის სამხატვრო აკადემიის თავისუფალი მსმენელი გახლდათ (1885წ.), ძირითადად საკუთარი ხელოვნება თვითვე ჩამოაყალიბა, როგორც მიუნხენური აკადემიზმის ალტერნატივა– სიმბოლიზმის პედალირებით. შემთხვევითი არ იყო, რომ ამ ხელოვანის შემოქმედების ჩამოყალიბებაზე ზეგავლენა იქონია არნოლდ ბიოკლინის მხატვრობამ. საინტერესოა, რომ ფრანც შტუკის ხელოვნებამ, რომელსაც მიეწერება „მიუნხენური სეცესიონის“ ჩამოყალიბება, ერთგვარად ერთმანეთს შეუზავა დიუსელდორფისა და მიუნხენის სამხატვრო აკადემიებისთვის

დამახასიათებელი ნატურალიზმი, გერმანული მოდერნის ფანტასტიკურ-ალეგორიულ ე.წ. „ბრუტალურ“ სიმბოლიზმს“, რომლის შორეულ ანარეკლსაც ჩვენ ვხედავთ გიგო გაბაშვილის მიუნხენში შესრულებულ მოდერნისტულ ქმნილებათა სერიაში, რომელიც აღმოჩენილი იქნა მკვლევარ მაია ციციშვილის მიერ.<sup>117</sup>

აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ გერმანული „სეცესიონის“ შორეული ანარეკლი ჩანს დიმიტრი შევარდნაძის მიუნხენში შესრულებულ რამდენიმე ნაწარმოებში. („არლეკინი“, „მამაკაცის შიშველი ნატურა“, „ნიუ“).

### 3.3. თბილისის სამხატვრო აკადემიის ჩამოყალიბების პერიპეტები

თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის ისტორია ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფურცელთაგანია ქართული კულტურის ისტორიაში. სამხატვრო აკადემიის სახელთან მჭიდროდაა დაკავშირებული ქართული სახვითი, გამოყენებითი ხელოვნებისა და ხუროთმოძღვრების განვითარება. შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ აკადემია, პირველი უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებელი საქართველოში, არის ის საფუძველი, ურომლისოდაც გამწვანდებოდა ეროვნული ხელოვნების აღორძინება.

ცნობილია, რომ სახვითი ხელოვნების სფეროში საქართველომ მრავალსაუკუნოვანი გზა განვლო. ქართულმა ხელოვნებამ თავისი ტრადიციების უწყვეტი ჯაჭვი XIX საუკუნემდე მოიტანა. ეს ტრადიციები განუყოფელი იყო ხელოვანთა აღზრდის იმ სისტემისაგან, რომელიც ფეოდალურ საზოგადოების ხელოსნურ-ამქრულ წიაღში საუკუნეთა მანძილზე შემუშავდა და დამკვიდრდა.<sup>118</sup>

„ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ დაარსების დღიდან საზოგადოების წევრები დღის წესრიგში აყენებდნენ სამხატვრო აკადემიის დაარსების საკითხს. ეს საკითხი ერთ-ერთი ძირითადი იყო იმ საკითხთაგან, რომელიც ჩადებული იყო საზოგადოების წესდებაში.

---

<sup>117</sup> ციციშვილი მ., ჭოლოშვილი ნ., ქართული მხატვრობა. განვითარების ისტორია. XVIII-XIX საუკუნეები. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისი 2003 (ჭოლოშვილი ნ., თავი III. უცხოელი მხატვრები და საქართველო).

<sup>118</sup> ბერიძე ვ., თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია. თბილისი. ხელოვნება 1974. გვ 3

ცნობილია, თუ როგორი მრავალფეროვნებით ხასიათდებოდა ის პროექტები, რომლებიც მხატვრებმა წარმოადგინეს აკადემიის დაარსებამდე. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ძალიან დიდი ხნის განმავლობაში განზრახ იყო იგნორირებული ის დიდი დამსახურება აკადემიის დაარსების საკითხში, რომელიც მიუძღოდნენ 1930-იანი წლების რეპრესიების მსხვერპლთ - ვახტანგ კოტეტიშვილსა და მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის კურსდამთავრებულ დიმიტრი შევარდნაძეს. მკვლევარების ირინე აბესაძის და ქეთევან ბაგრატიშვილის მიერ, გამომზეურებული საარქივო დოკუმენტები მოწმობენ, თუ რა დიდი როლი შეასრულა დიმიტრი შევარდნაძემ საქართველოში სამხატვრო სასწავლებლის დაარსებასა და მის რეორგანიზაციაში.

კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ ის გზა, რომელიც სამხატვრო აკადემიამ გაიარა იქამდე, ვიდრე 1922 წლის მარტში საბოლოოდ მოხდებოდა მისი გახსნა.

1921 წლის 30 მაისს ქართველ მხატვართა კონფერენციაზე, რომელიც საქართველოს სურათების გალერეაში ჩატარდა, დიმიტრი შევარდნაძემ წარადგინა იმ სკოლის პროექტი, რომლის გახსნასაც ისახავდა მიზნად „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოება“ თავისი მოღვაწეობის საწყის ეტაპზე და რაც მაშინ ვერ მოხერხდა. კონფერენციამ გამოიტანა დადგენილება: „დაევალოს მთავარ სახელოვნო კომიტეტის წევრებს სახვითი ხელოვნების დარგში, პროფესორ გიორგი ჩუბინაშვილს და მხატვარ ვალერიან სიდამონ-ერისთავს შეიტანონ წინადადება მთავარ სახელოვნო კომიტეტში, რათა ამ უკანასკნელმა იშუამდგომლოს საქართველოს მთავრობის წინაშე, გაიხსნას „ხელოვანთა კავშირის სამხატვრო სკოლა“.<sup>119</sup>

1921 წლის 13 ივნისს საქართველოს ხელოვანთა კავშირის სახვითი ხელოვნების სექციის საბჭოს სხდომაზე დიმიტრი შევარდნაძეს დაევალა სამხატვრო სასწავლებლის ადრინდელი პროექტის გადასინჯვა, ხარჯთაღრიცხვის შედგენა და შემდეგ კრებაზე განსახილველად წარდგენა.<sup>120</sup>

2 დღის შემდეგ აღნიშნულმა კრებამ მოიწონა დიმიტრი შევარდნაძის მიერ შედგენილი სამხატვრო სასწავლებლის პროექტი და დაადგინა: „სასწავლებელს ეწოდოს

---

<sup>119</sup> აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შევარდნაძე, „საქართველო“, თბ., 1998, გვ.113

<sup>120</sup> იქვე, გვ 114.

„საქართველოს ხელოვანთა კავშირის აკადემია“. ამასთანავე მიღებული იქნა გადაწყვეტილება, რომლის მიხედვითაც პროექტი სასწარფოდ უნდა გადაგზავნილიყო ხელოვნაბიე მთავარ კომიტეტში, რათა კომიტეტს ეშუამდგომლა მთავრობის წინაშე. მაგრამ დაბრკოლება წარმოიქმნა იმ მიზეზით, რომ ახალი პოლიტიკური ვითარების გამო ყველა დაწესებულება გადადიოდა სახელმწიფოს მფარველობის ქვეშ. ამიტომაც დიმიტრი შევარდნაძის ინიციატივას, შეცვლილიყო სამხატვრო სკოლის სახელი, გაუჩნდა ბევრი მოწინააღმდეგე.

საწინააღმდეგო აზრს გამოთქვამდა კრების თავმჯდომარემ, მხატვარმა დავით გურამიშვილმა, რომელიც მოითოვდა პროექტი უცვლელად გადაეგზავნათ საქართველოს სახალხო განათლების კომისარიატში და მხოლოდ ამის შემდეგ, კომისარიატიდან მიღებული პასუხის შესაბამისად ემოქმედათ.

განსხვავებული აზრი გამოთქვა მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძემ, რომელმაც კრებას შესთავაზა სრულიად ახალი პროექტი „საერო ხელოვნების სკოლის“ სახელწოდებით.

აზრთა გაცვლა-გამოცვლის შემდეგ დიმიტრი შევარდნაძის წინადადებით საკითხი მომზადებისათვის გადაიღო უახლოეს მომავალში გამგეობის მიერ მოწვეულ საგანგებო კრებაზე განსახილველად, სადაც მხატვართა კრებას საშუალება ექნებოდა შეეჯერებინა წარმოდგენილი პროექტები. 1921 წლის 25 ივნისს კრებამ გამოიტანა დადგენილება შექმნილიყო საგანგებო კომისია, რომელიც დააჩქარებდა სამხატვრო აკადემიის შექმნის საქმეს. დიმიტრი შევარდნაძის ინიციატივით კომისია დაკომპლექტდა გამოცდილ და გავლენიან პირთაგან, რომელთა აზრსაც, დიმიტრი შევარდნაძის აზრით, მთავრობა ანგარიშს გაუწევდა.<sup>121</sup>

საინტერესოა სამხატვრო სასწავლებლის დაარსების საკითხის განხილვის ისტორია უფრო მაღალ ინსტანციაში - მთავარ სახელოვნეო კომიტეტში. ამ კომიტეტის 1921 წლის 17 აგვისტოს კომიტეტის სხდომაზე, რომელსაც ესწრებონენ კომიტეტის თავმჯდომარე გრიგოლ რობაქიძე, წევრები: გიგო გაბაშვილი, ალექსანდრე წუწუნავა, ჰენრიხ ჰრინევსკი, იაკობ ნიკოლაძე, მელიტონ ბალანჩივაძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, შალვა დადიანი, სანდრო ახმეტელი, დიმიტრი არაყიშვილი, გრიგოლ რცხილაძე, შალვა აფხაიძე, დღის წესრიგში

---

<sup>121</sup> იქვე. გვ 115

სამხატვრო აკადემიის დაარსების საკითხიც იდგა. კრებამ აღნიშნულ საკითხზე შემდეგი დადგენილება გამოიტანა: „პრინციპიალურად მიღებულ იქნეს. მხოლოდ პროექტი აკადემიის შესახებ საბოლოო დასამუშავებლად უნდა დაუბრუნდეს სახვით სექციას.“<sup>122</sup>

მთავარი სახელოვნო კომიტეტის 1921 წლის 24 აგვისტოს №3 ოქმში აღნიშნულია: „მოეწყოს გამოფენები სამხატვრო აკადემიისათვის განზრახულ შენობაში, იმ შემთხვევაში, თუ აღნიშნული შენობა დაეთმობა სახვით სექციას აკადემიის მოსაწყობად“, ე. ი. მთავარ სახელოვნო კომიტეტს თითქმის გადაწყვეტილად მიაჩნდა სამხატვრო აკადემიის დაარსების საკითხი. ეჭვს იწვევდა მხოლოდ შენობის გამოყოფის პრობლემა. მაგრამ უკვე 1922 წლის 8 თებერვლის ხელოვნების მთავარი კომიტეტის სხდომაზე საკითხს სხვა მიმართულება მიეცა. კრებაზე მოისმინეს მხატვარ ჰენრიხ ჰრინევსკის მოხსენება უმაღლესი სამხატვრო სახელოსნოს დაარსების შესახებ, რაც იმას ნიშნავდა, რომ თბილისში უნდა დაარსებულიყო არა სამხატვრო აკადემია, არამე უმაღლესი სამხატვრო სკოლა-სახელოსნო. მთავარი სახელოვნო კომიტეტის აღნიშნულმა კრებამ ასეთი დადგენილება გამოიტანა: „მიენდოს სახვით სექციას და დიმიტრი შევარდნაძეს სკოლის სტატუსის შემუშავება და მისი კომიტეტში წარმოდგენა დასამტკიცებლად. საკითხი იმის შესახებ თუ რა კომპეტენცია ეკუთვნით მათ ასეთი საკითხების გადაწყვეტის დროს დასმული იქნეს კომიტეტის თავმჯდომარის თანდასწრებით“. საკითხის ასე დაყენება გამოიწვია იმან, რომ მთავარი სახელოვნო კომიტეტის სხდომას იმ დღეს გრიგოლ რობაქიძის ნაცვლად თავმჯდომარეობდა გრიგოლ რცხილაძე.

1922 წლის 4 მარტს კვლავ შედგა მთავარი სახელოვნო კომიტეტის სხდომა, რომელსაც ამჟამად უკვე გრიგოლ რობაქიძე თავმჯდომარეობდა. აღნიშნულმა კრებამ მიიღო ჰენრიხ ჰრინევსკის წინადადება, რომელიც წინა კრებაზე მოისმინეს. წინადადება, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ეხებოდა უმაღლესი სახელმწიფო სამხატვრო სკოლა-სახელოსნოს დაარსებას. აქვე გადაწყდა უმაღლესი სახელმწიფო სახელოსნოს საბჭოს წევრად დაემტკიცებინათ დიმიტრი შევარდნაძე, ხოლო ინდივიდუალური სახელოსნოს ხატვის პროფესორად მოსე თოიძე.

---

<sup>122</sup> მთავარი სახელოვნო კომიტეტის 1921 წლის 17 აგვისტოს სხდომის ოქმი. საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი. ფონდი N13588

რაც შეეხება იმ ფაქტს, თუ როგორ იქცა უმაღლესი სახელოსნო სამხატვრო აკადემიად, კარგად ჩანს ქართველ მხატვართა საზოგადო კრების ოქმში, რომელიც 1922 წლის 2 აპრილით თარიღდება. ამ კრებას 20 მხატვარი დაესწრო. დღის წესრიგში შეტანილ საკითხთა უმრავლესობა სამხატვრო აკადემიას უკავშირდებოდა. კრებას უძღვებოდა დიმიტრი შევარდნაძის მოადგილე გიორგი ერისთავი. კრების თავმჯდომარემ დამსწრეთ შეახსენა, რომ როგორც კი დაისვა საკითხი თბილისის უმაღლესი სახელმწიფო სამხატვრო-ტექნიკური სასწავლებლის ნაციონალიზაციის შესახებ, მაშინვე დიმიტრი შევარდნაძემ გამოთქვა აზრი, ზემოთ აღნიშნული სასწავლებელი გადაკეთებულიყო ქართულ სამხატვრო აკადემიად, რასაც მხატვართა საზოგადოებამ მხარი დაუჭირა. ამის შემდეგ, სახალხო განათლების კომისარიატის აკადემიურ ცენტრთან შეთანხმებით შემუშავდა ქართული სამხატვრო აკადემიის პროექტი, რომელიც დამტკიცდა სახალხო განათლების კომისარიატის მიერ და ტექსტი გამოქვეყნდა გაზეთებში. შემდეგ ორატორი შეეხო დღის წესრიგის მეორე საკითხს, რომლის მიხედვითაც სამხატვრო აკადემიაში გადასახდელი სწავლის მაღალი საფასურის გამო ნიჭიერი, მაგრამ ღარიბი ქართველი მოსწავლე-ახალგაზრდობა აკადემიის მიღმა რჩებოდა. ამ მეტად მტკივნეულ საკითხთან დაკავშირებით მხატვართა საზოგადო კრებამ დაავალა მხატვრებს - გიორგი ერისთავსა და ირაკლი ტოფაძეს „საკაცენტრთან“ შეთანხმებით ყველაფერი ელონათ იმისათვის, რომ ხელმოკლე ქართველობა სწავლის გარეშე არ დარჩენილიყო. ამავე კრებაზე გადაწყდა, საჭირობოროტო საკითხების ერთობლივად გადასაწყვეტად აკადემიის მსმენელთა წარმომადგენლობა შეეყვანათ აკადემიის პროფესორთა საბჭოში, ხოლო სამხატვრო აკადემიის გახსნის დღე - 15 მაისი ამიერიდან გამოცხადებულიყო ქართველ მხატვართა ტრადიციულ დღედ მთელს რესპუბლიკაში (ეს წინადადება ეკუთვნოდა მხატვარ გრიგოლ მესხს). ამ დღეს ყველა თეატრსა და კინოდარბაზის შემოსავალი უნდა გადარიცხულიყო სამხატვრო აკადემიის სასარგებლოდ. ამ დღისათვის დაიბეჭდებოდა საგანგებო მოწოდებები, აფიშები და სხვა. კრებაზე დაისვა აგრეთვე საკითხი, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო საზაფხულო პრაქტიკული მეცადინეობები სამხატვრო აკადემიის მსმენელთათვის თბილისიდან გასვლის შემთხვევაში.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შევარდნაძე. თბილისი. საქართველო. გვ 117.



აღნიშნული კრებიდან სამი დღის შემდეგ, 5 აპრილს მთავარ სახელოვნო კომიტეტში ჩატარდა სხდომა, რომელსაც ესწრებოდნენ კომიტეტის წევრები. კრებას თავმჯდომარეობდა გრიგოლ რობაქიძე. სხდომაზე პირველ საკითხად მოისმინეს სამხატვრო აკადემიის რექტორ გიორგი ჩუბინაშვილის მოხსენება სამხატვრო აკადემიაში ოთხი ფაკულტეტის: მხატვრობის, ქანდაკების, ხუროთმოძღვრებისა და გრაფიკის გახსნის და აღნიშნული ფაკულტეტების დეკანების დამტკიცების თაობაზე. კრებამ აღნიშნული ფაკულტეტების დეკანებად დამტკიცა ა. ფოგელი (მხატვრობის), იაკობ ნიკოლაძე (ქანდაკების), ა. კალგინი (ხუროთმოძღვრების), იოსებ შარლემანი (გრაფიკის). უნდა აღინიშნოს, რომ ტერმინმა „ფაკულტეტი“ გრიგოლ რობაქიძის მხრიდან წინააღმდეგობა გამოიწვია. ის საერთოდ წინააღმდეგი იყო აკადემიის ფაკულტეტებად დაყოფისა. მაგრამ ხმათა უმრავლესობით დაარსებიდანვე თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ჩამოყალიბდა 4 ფაკულტეტი: ფერწერის, ქანდაკების, გრაფიკისა და ხუროთმოძღვრების. პროფესორ მასწავლებელთა პირველ შემადგენლობაში იყვნენ ფერწერისა და ქანდაკების როგორც ძველი სკოლის წარმომადგენლები, ისე ახლად მოწვეულნი. პროფესორთა საბჭოში შედიოდნენ ცნობილი მხატვრები და ხუროთმოძღვრები. ისინი ათწლეულების მანძილზე მოღვაწეობდნენ აკადემიაში და დიდი ამაგი დასდეს მას.

საქართველოს სამხატვრო აკადემია - ასეთი იყო მისი პირველი სახელწოდება - დაარსდა განათლების სახალხო კომისარიატის 1922 წლის 8 მარტის დადგენილებით. დადგენილებაში აღნიშნულია, რომ „აკადემია, აგებული ცოცხალი ბუნების შესწავლის პრინციპებზე, არსდება იმ მიზნით, რომ ხელი შეუწყოს პლასტიკური ხელოვნების ყველა დარგის შესწავლას საქართველოში“.<sup>124</sup> ეს მიუთითებს იმაზე, რომ აკადემია ამთავითვე ემიჯნებოდა აკადემიზმსა და კლასიციზმს.

აკადემიის პედაგოგებს შორის იყვნენ ახალი ქართული რეალისტური მხატვრობის ერთ-ერთი ფუძემდებელი გიგო გაბაშვილი, პირველი ქართველი მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე, ევგენი ლანსერე, იოსებ შარლემანი, ელიშე თათევოსიანი, ჰენრიხ ჰრინევსკი, ანატოლი კალგინი, ნიკოლოზ სევეროვი.<sup>125</sup>

<sup>124</sup> ბერიძე ვ., თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია. თბილისი. ხელოვნება 1974. გვ 3

<sup>125</sup> იქვე, გვ.4

1922 წელს პერიოდულ პრესაში გამოქვეყნდა აკადემიის პროფესორ-მასწავლებელთა სრული შემადგენლობა. მოვიყვანთ სრულად: ხელოვნების ისტორიის პროფესორი გიორგი ჩუბინაშვილი, ხატვის პროფესორი ი. ლანსერე, ქანდაკების ი. ნიკოლაძე, ხუროთმოძღვრების ა. კალგინი, ფერწერის - გიგო გაბაშვილი,

სხვადასხვა მოვალეობები დაეკისრათ აკადემიაში სხვა ხელოვანებს: კერამიკის ხელოვნებას ასწავლიდა ბ. შებუევი, ხოლო ქვის ოსტატად ნ. აგლაძე მოიწვიეს. მალე მათ რიცხვს შეემატნენ არქიტექტორი მ. მაჭავარიანი, მოქანდაკე ნ. კანდელაკი და საფრანგეთიდან დაბრუნებული დავით კაკაბაძე, რომელთაც თვალსაჩინო როლი ითამაშეს აკადემიის ცხოვრებაში.

1922 წლის აპრილშივე პროფესორთა საბჭო შეუდგა მუშაობას, ხოლო იმავე წლის 14 მაისს, საბჭოს საზეიმო სხდომაზე აკადემიის პირველი რექტორის, პროფესორ გიორგი ჩუბინაშვილის შესავალი სიტყვით ოფიციალურად გაიხსნა საქართველო სსამხატვრო აკადემია - პირველი უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებელი საქართველოსა და მთელს ამიერკავკასიაში.

აკადემიას რთულსა და ძნელ პირობებში უხდებოდა პირველი ნაბიჯის გადადგმა. გარდა იმ ჩვეულებრივი სიძნელეებისა, რომელიც თან ახლავს ყოველ ახალ საქმეს, მით უფრო ასეთ დიდსა და უჩვეულოს, გარდა იმ დროისათვის ბუნებრივი ნივთიერი სივიწროვისა, აქ სხვაც არის გასათვალისწინებელი - თვით დრო იყო რთული - მიმდინარეობდა ახალი სახელმწიფოებრივი წყობის ახალი იდეოლოგიის დამკვიდრება ქვეყანაში.

აკადემიის ფუნქციონირების დაწყებისთანავე, ბუნებრივია, მრავალ სიკეთესთან ერთად თავი იჩინა ბევრმა ნაკლოვანებამ, რომელიც ახლად დაარსებულ აკადემიას აღმოაჩნდა. აი რას წერდა ამასთან დაკავშირებით ქართული პრესა:

„მართალია წელს დაარსდა სამხატვრო აკადემია, რაც დიდი ხნის ოცნება იყო ქართველი მხატვრებისა, რისთვისაც მარად იბრძოდნენ იგინი. მაგრამ აკადემია ჯერ მეტად სუსტ ფეხზე დგას, იგი არამცთუ მეცადინეობის მხრით არის სრულყოფილი, არამედ

შესაფერი შენობაც ვერ უპოვნიათ მისთვის და მხატვრებს გაცივებულ ფარეხში უხდებათ მეცადინეობა.<sup>126</sup>

ახლად დანიშნულ სამხატვრო აკადემიის გამგეობას სირთულეების გადალახვაც უხდებოდა.<sup>127</sup> აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ სამხატვრო აკადემიაში სწავლის ქირა გაცილებით მაღალი იყო, ვიდრე სხვა სახელმწიფო სასწავლებლებში. ამან განაპირობა ის, რომ აკადემიაში ირიცხებოდნენ არა ისინი, ვისაც ნიჭი ჰქონდა, არამედ ისინი, ვისაც მატერიალური მდგომარეობა საშუალებას აძლევდა გადაეხადა სწავლის მაღალი გადასახადი. ამიტომაც იყო, რომ 1922 წელს სამხატვრო აკადემიაში ჩარიცხული 138 სტუდენტიდან მხოლოდ მეოთხედი იყო ქართველი, დანარჩენი კი სხვა ერის წარმომადგენლები, ძირითადად კი სომხები და რუსები იყვნენ. არაქართველ მსმენელთა უმრავლესობაში ყოფნამ კი განაპირობა სასწავლო პროცესის რუსულ ენაზე წარმართვა, რასაც ასევე ხელს უწყობდა არაქართველ პროფესორ-მასწავლებელთა მრავალრიცხოვნობა. აღნიშნულთან ერთად უთანხმოების საკითხი იყო აკადემიის კედლების სივიწროვე და გათბობის უქონლობა.

საჭირო გახდა საგანგებო კომისიის შექმნა, რომელიც შეისწავლიდა აკადემიის მდგომარეობას. 1922 წლის დასასრულს საქართველოს სახალხო განათლების კომისარიატი მიერ სპეციალურად გამოყოფილმა სარევიზიო კომისიამ მთავარი სახელოვნო კომიტეტის თავმჯდომარის გრიგოლ რობაქიძის, განათლების კომისარიატის წარმომადგენლის ვიქტორ კანდელაკის და მთავარი სახელოვნო კომიტეტის წევრის დიმიტრი შევარდნაძის შემადგენლობით შეისწავლა სამხატვრო აკადემიის მუშაობა და წარადგინა კომისიის დასკვნა.

აღნიშნული დოკუმენტი საკმაოდ დაწვრილებით აანალიზებს სამხატვრო აკადემიის სტრუქტურას. პროფესორ-მასწავლებელთა და მოსწავლეთა ეთნიკური შემადგენლობის ფარდობითობას, სასწავლო პროგრამებს და ასკვნის:

1. აკადემიაში საქმის წარმოება მიმდინარეობდა შერეულად, რუსულ და ქართულ ენებზე;

<sup>126</sup> გაზეთი „ლომისი“, 1922 წლის 22 ოქტომბერი.

<sup>127</sup> დუდუჩავა მ., Славный путь. Литературная Грузия. №6. 1972.

2. სასწავლო პროცესი მიმდინარეობდა მხოლოდ რუსულ ენაზე, რაც დაუშვებლად მიაჩნდათ.

ფაქტების კონსტანტირების შემდეგ, კომისიამ დაასკვნა: „დაყოფა ფაკულტეტებად აკადემიის მიუღებელია, არსად ევროპაში ასეთი მსგავსი არა არის რა, თანვე: არც დეკანებია საჭირო. გარდა აკადემიურის მხარისა, აქ არის მატერიალური მხარეც: ყოველი დეკანი გარდა ჯამაგირისა, იღებს დეკანობისათვის კიდევ ჯამაგირის ნახევარს, აკადემიის „დებულებაში“ არსად არ არის ნათქვამი, რომ აკადემია დაიყოფების ფაკულტეტებად.“<sup>128</sup>

კომისიამ აგრეთვე მიიჩნია, რომ რადგან აკადემიის სტუდენტთა რიცხვი არ იყო დიდი (115+ 50 თავისუფალი მსმენელი), სრულიად ზედმეტია აკადემიის რთული ხელმძღვანელი აპარატის არსებობა, რომ მიზანშეუწონელია არქიტექტურული ფაკულტეტის დამოუკიდებელი არსებობა, რადგან აქ მოსწავლეთა რაოდენობა 28-ს ძლივს აღწევს, ხოლო პროფესორ-მასწავლებელთა შტატი კი ამ ფაკულტეტზე გაბერილია (6 პროფესორი). კომისიის წევრებს მიაჩნდათ, რომ სრულებით უნდა შეცვლილი ყო სწავლის ხასიათი ქანდაკებისა და გრაფიკის ფაკულტეტებზე.

მწვავედ იდგა პრობლემა, რომელიც განპირობებული იყო სტუდენტთა ეთნიკური მრავალფეროვნების გამო. ეთნიკური კონფლიქტების თავიდან ასაცილებლად დიდი ყურადღება უნდა დათმობოდა კონფლიქტების თავიდან ასაცილებელ ტაქტიკას.

სარევიზიო კომისიამ თავის მიერ განხილული ყოველი პუნქტი შეაჯამა შემდეგი სიტყვებით:

„კომისიის საბოლოო აზრია - უნდა მოხდეს აკადემიის სრული რეორგანიზაცია, რაიც უნდა გატარდეს იანვრიდან. კომისიის წევრების ხელმოწერა. 1922 წლის 5-6 დეკემბერი.“<sup>129</sup>

სარევიზიო კომისიის აღნიშნულ სიტყვებს მართლაც მოჰყვა 1923-1924 წლებში სამხატვრო აკადემიის რეორგანიზაცია, რომლის შესახებაც მრავალი საკამათო აზრია გამოთქმული სამეცნიერო ლიტერატურაში. არამართებულად მიიჩნევენ სარევიზიო კომისიის გადაწყვეტილების შედეგად არქიტექტურის ფაკულტეტის გაუქმებას და გრაფიკის

<sup>128</sup> აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შევარდნაძე. თბილისი. საქართველო. გვ 118.

<sup>129</sup> იქვე, გვ 118.

ფაკულტეტიდან ლითოგრაფიის სრულებით მოხსნას. არქიტექტურის ფაკულტეტის გაუქმება განაპირობა იმ ფაქტმა, რომ სავარაუდოდ კომისიის წევრები გაურბოდნენ სასწავლო პროცესის დუბლირებას, რადგანაც თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში და პოლიტექნიკურ ინსტიტუტშიც არსებობდა საარქიტექტურო განყოფილება. ამას დაემატა აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტზე ჩარიცხულ სტუდენტთა რაოდენობრივი სიმცირე. ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ კომისიამ გამოიტანა გადაწყვეტილება: გაუქმებულიყო არქიტექტურის ფაკულტეტი აკადემიაში, იქ მოსწავლე ქართველი სტუდენტები გადაყვანილიყვნენ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის „საარქიტექტურო ნაწილში“, ხოლო სხვა ეროვნებათა წარმომადგენლები კი პოლიტექნიკური ინსტიტუტის შესაბამის განყოფილებაზე. ზემოთ აღნიშნული სარევიზიო კომისიის ანგარიში მოისმინეს მთავარ სახელოვნო კომიტეტში სახალხო განათლების კომისრის თანდასწრებით, რომელსაც დაევა სასწარფოდ შეედგინა სამხატვრო აკადემიის რეორგანიზაციის პროექტი.<sup>130</sup>

ქართველი ხელოვანები და აკადემიის პედაგოგები ძალ-ღონეს არ იშურებდნენ იმისათვის, რომ გამოესწორებინათ ის სირთულეები, რაც იდგა აკადემიის წინაშე. ამ მხრივ აღსანიშნავია ქართული ხელოვნებამცოდნეობის ფუძემდებლის, გიორგი ჩუბინაშვილის ღვაწლი.

გიორგი ჩუბინაშვილმა თავიდანვე განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია ხელოვნების ისტორიის სწავლებას. ახალი და არსებითი ის იყო, რომ მსოფლიო ხელოვნების ისტორიასთან ერთად, აკადემიაში დიდი ადგილი დაეთმო ქართული ახალი ეროვნული ისტორიული არქიტექტურის სწავლებას. გიორგი ჩუბინაშვილს იმთავითვე მიაჩნდა, რომ ეს აუცილებელი იყო არა მხოლოდ წარსული სიმდიდრის გასაცნობად, არამედ ახალი ქართული ხუროთმოძღვრების ფორმირებისთვისაც. ეს სრულიადაც არ გულისხმობდა ისტორიული ფორმების მექანიკურ გადმოღებას ფორმის მისაღებად - როგორც ამას ჰქონდა ადგილი 20-იან წლებში. პირიქით, წარსული ეროვნული მემკვიდრეობის ღმად შესწავლას ხელი უნდა შეეწყო მისი კრიტიკული თვალთ დანახვისათვის, შემოქმედებითი აღქმა-ათვისებისათვის.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> იქვე გვ 119

<sup>131</sup> ბერიძე ვ., გიორგი ჩუბინაშვილი. გვ 75

გიორგი ჩუბინაშვილმა, რომელსაც აკადემიაში მხარში ედგა ნიკოლოზ სევეროვი, ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლთა შესწავლა-აზომვაში ჩააბა სტუდენტებიც. მთლიანად აკადემიის ძალებით გამოიცა აკადემიისავე ლითოგრაფიაში დაბეჭდილი ალბომები ქართლის დარბაზის შესახებ.<sup>132</sup>

ჯერ კიდევ 1927 წლისათვის აკადემიის კონტინგენტი 200 სტუდენტს არ აღემატებოდა.<sup>133</sup>

იქამდე, ვიდრე აკადემია დაიკავებდა ვაჟთა პირველი გიმნაზიის შენობას, განთავსებული იყო გრიბოედოვის ქუჩაზე, №24-ში, შენობის ერთ-ერთ ნაწილში.

აღნიშნულ შენობაში რამდენიმე ოთახი საქართველოს დამოუკიდებლობის წლებში (იგულისხმება 1918-1921 წლები) ეკავა ჯერ „ფერწერისა და ქანდაკების სკოლას“, ხოლო შემდეგ, როდესაც მოხდა საქართველოს გასაბჭოება, აღნიშნული ფართი დაიკავა უმაღლესმა სამხატვრო კურსებმა, რომელიც ამ სკოლის ბაზაზე დაარსდა. ბოლოს ის დაიკავა სამხატვრო აკადემიამ, ხოლო ნაწილი დაეთმო კერძო მობინადრეებს.

აკადემიის შენობა იმდენად მოუწყობელი იყო, რომ მოსალოდნელი იყო სწავლის შეწყვეტაც კი.<sup>134</sup>

ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ სამხატვრო აკადემიის დაარსება და თვით არსებობის ფაქტი ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, აკადემიაში არსებულმა პრობლემებმა მაინც მოახდინა მთელი რიგი ცვლილებების აუცილებლობის დღის წესრიგში დაყენება. ამიტომაც აკადემიაში განხორციელდა რეორგანიზაცია, რომელსაც დაწვრილებით განვიხილავ მომდევნო ქვეთავში.

---

<sup>132</sup> იქვე გვ75

<sup>133</sup> ქადეიშვილი ნ., თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია. თბილისი. საბჭოთა საქართველო 1983. გვ 3.

<sup>134</sup> გაზეთი მუშა. 1923. 6 ოქტომბერი. № 265.

### 3.4. აკადემიის რეორგანიზაცია 1923–1924 წლებში

1923 წელს მთელი სიმძაფრით დადგა დღის წესრიგში აკადემიის რეორგანიზაციის საკითხი.

საქართველოში იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც ერთგვარ თავდასხმას ახორციელებდნენ სამხატვრო აკადემიის პროფესურაზე.

1923 წლის 7 იანვარს გაზეთ „ლომისში“ გამოქვეყნდა შემდეგი ცნობა:

„საქართველოს სამხატვრო აკადემიაში ამჟამად შეწყვეტილია მუშაობა და სწარმოებს პროფესორ-მასწავლებელთა შტატების რეორგანიზაცია, იმ ბოროტმოქმედებასთან დაკავშირებით, რომელიც აქ აღმოაჩინა სახალხო განათლების კომისარიატის მიერ დანიშნულმა რევიზიამ.“<sup>135</sup>

1923 წლის 14 იანვარს ისევ „ლომისმა“ გამოაქვეყნა სტატია, რომელიც ხელმოწერილი იყო ვინმე „იტეს“ მიერ. სტატიაში მოთხრობილი იყო იმ „ბოროტმოქმედების შესახებ, რომელიც აკადემიაში მოხდა: „საქართველოს სამხატვრო აკადემიას დაარსებისთანავე დაჰყვა მღრღნელი ჭიები, რომლებიც გახარებას არ აძლევდა და სულ მოკლე ხანში სიკვდილს უქადდა. ამის მიზეზი იყო ის, რომ აკადემიის პროფესორთა საბჭოში შედიოდა ხალხი, რომელთაც საკუთარი ინტერესების გარდა არაფერი გააჩნდათ და აკადემიას უცქერდნენ ისე, როგორც „პაიოკს“. მათ სრულებით გვერდზე გადადეს ის წესდება, რომელიც სახალხო განათლების კომისარიატმა სახელმძღვანელოდ ჩააბარა მათ და შექმნეს რაღაც ახალი, მმაკაცობაზე აგებული წესდება. აკადემიაში შემოიღეს ისეთი ფაკულტეტები, რომლებიც არც ერთ ევროპის აკადემიას არ ახსოვს და ისეთი შეუფერებელი იყო აკადემიისათვის, როგორც დალაქობა და ხარაზობა. ეს ყველაფერი იმიტომ, რომ თავიანთო ნაცნობ-მეგობარი გაეპროფესორებინათ და აკადემიის ხარჯზე უზრუნველყოთ. ეს მადაგახსნილი ხალხი აყენებდა ჯამაგირების ისეთ დიდ მოთხოვნილებას, რომელიც არ იყო არც ერთ სახელმწიფო დაწესებულებაში. მაშინ, როდესაც სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორი ღებულობდა თერთმეტ მილიონს თვიურად, აქ პრორექტორი თავისთვის ინიშნავდა ცხრამეტ მილიონს

---

<sup>135</sup> გაზეთი „ლომისი“. 1923. № 19

თვიურად და სხვა, ეს იმ დროს, როდესაც აკადემიის სტუდენტებს გატიალებულ „ფარეხში“ უხდებოდათ მეცადინეობა და არავინ ზრუნავდა მისი შეკეთებისათვის. განსაკუთრებულ საოცრებას იწვევდა ხუროთმოძღვრების ფაკულტეტი, სადაც თორმეტი მსმენელი იყო და რვა პროფესორი. ამასთან, ზოგიერთი პროფესორი აკადემიაში მხოლოდ ირიცხებოდა, კეთებით კი არაფერს აკეთებდა. იყო ერთი ისეთი პროფესორიც რომელიც თავის ატელიეში სტუდენტებს ეროვნების მიხედვით ღებულობდა. ასე სამარცხვინოდ და ფუქსავატურად და უმიზნოდ მიდიოდა აკადემიის საქმიანობა, ვიდრე თვით სტუდენტებმა არ ამოიღეს ხმა აღნიშნულ უმსგავსოებათა გამო. სტუდენტთა უკმაყოფილებას სახალხო განათლების კომისარიატმა ყურადღება მიაქცია და რევიზია დანიშნა აკადემიაში. რევიზიამ უამრავი დარღვევა აღმოაჩინა. ყველაზე აღმაშფოთებელი იყო ის, რომ პროფესორთა საბჭომ აკადემიას შეუქმნა ისეთი დარგები, რომელიც აკადემიის ფუნქციებში არ შედიოდა. ამიტომ პირველი იანვრიდან სამხატვრო აკადემიის პროფესორთა შტატები გაუქმდა და დანიშნა ახალი შტატები, რომელსაც იკავებენ: გიგო გაბაშვილი (რექტორი) – ფრიად განათლებული და ცნობილი მხატვარი, პროფესორები: ი. ნიკოლაძე, გ. ჩუბინაშვილი, ე. ლანსერე, ი. შარლემანი, ნ. აგლაძე, ი. კალგინი და ნათიშვილი. იმ უზარმაზარი შტატების შემცირების გამო, რომელიც აქამდე აკადემიას მძიმე ტვირთად აწვა, საშუალება ეძლევა მომავალ წელს მეცადინეობდა დააყენოს ფეხზე. ამას დიდად განაპირობებდა ისიც, რომ აკადემიას სათავეში ფრიად განათლებული და ენერგიული პირები ჩაუდგნენ. ქართულ მხატვრობას 1923 წელს უეჭველად მტკიცე საფუძველი ეყრება.“<sup>136</sup>

აღნიშნული წერილის ავტორი ახლოს არ არის სინამდვილესთან - აკადემიის ვერც ერთი თანამშრომელი ვერ შეძლებდა დამოუკიდებლად, საკუთარი თავისათვის დაენიშნა ხელფასი.

დიმიტრი შევარდნაძის შეყვანა თავდაპირველად სამხატვრო აკადემიის სარევიზიო და შემდეგ უკვე სარეორგანიზაციო კომისიების შემადგენლობაში ერთის მხრივ განპირობებული იყო იმით, რომ სამხატვრო აკადემიის გახსნის ინიციატორი და აკადემიის თავდაპირველი პროექტის ავტორი დიმიტრი შევარდნაძე იყო და მეორეს მხრივ იმითაც, რომ საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის სახალხო განათლების მინისტრის 1920 წლის

---

<sup>136</sup> გაზეთი „ლომისი“. 1923 წ. 14 იანვარი. №20.



31 მარტის განკარგულებით ის დაინიშნა სამინისტროსთან არსებული სასწავლო კომიტეტის წევრად. საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ ახალმა ხელისუფლებამ ფაქტობრივად უცვლელად დატოვა აპარატის ძველი შემადგენლობა.

დიმიტრი შევარდნაძე, ერთადერთი სპეციალისტი - მხატვარი სამხატვრო აკადემიის სარევიზიო კომისიის შემადგენლობიდან სხვებზე უკეთ ერკვეოდა სამხატვრო განათლების სპეციფიკაში, საფიქრებელია, რომ სწორედ დიმიტრი შევარდნაძის შედგენილი იყოს სამხატვრო აკადემიის რეორგანიზაციის პროექტიც, რომელსაც საფუძვლად დაედო მხატვრის მიერ შემუშავებული სამხატვრო აკადემიის ახალი დებულება.

აღნიშნული დებულება, რომელმაც შეცვალა ძველი წესდება, შედგებოდა 17 პარაგრაფისაგან. მათში ნაჩვენები იყო სამხატვრო აკადემიის მიზნები, აკადემიის სტრუქტურა, სასწავლებელში მისაღებ მოსწავლეთა კონტიგენტი და ასევე სწავლის ხანგრძლივობა. აქვე ზოგადად იყო მითითებული სასწავლო პროგრამები თეორიულ და პრაქტიკულ დისციპლინებში. დებულების ცალკეული პარაგრაფები ეხებოდა სწავლის საფასურს, აკადემიის შტატებისა და მატერიალურ საშუალებათა საკითხებს.

აღნიშნული დებულების შესაბამისად, სწავლა ფასიანი უნდა ყოფილიყო, საგანგებო შემთხვევებში კი დაშვებული იყო სწავლის ქირისაგან განთავისუფლება, რაც მხოლოდ განათლების კომისარიატის კომპეტენციას შეადგენდა. სამხატვრო აკადემიაში სწავლის ხანგრძლივობა განისაზღვრა 10 სემესტრით. დიდი ყურადღება დაეთმო საზაფხულო ვაკაციებამდე შრომით პრაქტიკას. სამხატვრო აკადემიის ძირითად თეორიულ დისციპლინებს წარმოადგენდა: ხელოვნების ისტორია, პლასტიკური ანატომია და საგანი, რომელიც პერსპექტივის კანონებს შეისწავლიდა. ყურადღება უნდა გამახვილებულიყო შიშველი ნატურის, მოდელის ასახვაზე, სასტუდიო მეცადინეობებზე. სამხატვრო აკადემიის ძირითადი შტატი, როგორც სასწავლო პროცესში ჩართული, ასევე დამხმარე პერსონალი 15 წევრისაგან შედგებოდა.<sup>137</sup>

სამხატვრო აკადემიის ზემოთ აღნიშნული დებულება რამდენიმე პარაგრაფის უმნიშვნელო ცვლილებით მიიღო საგანგებო კომისიის სხდომამ, რომელიც 1922 წლის 13 დეკემბერს საქართველოს სახალხო განათლების კომისარიატში მოიწვიეს. უნდა აღინიშნოს

---

<sup>137</sup> აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შევარდნაძე. საქართველო. თბილისი 1998. გვ 123

ისიც, რომ დიმიტრი შევარდნაძის მიერ შემოთავაზებულ სამხატვრო აკადემიის დებულებას და აკადემიის რეორგანიზაციის პროექტს იმავე სხდომაზე არ დაეთანხმა საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა კავშირის ე. წ. „რაბისის“ გამგეობის წარმომადგენელი ვ. კილასონიძე. მისი აზრით არ უნდა შეცვლილიყო სამხატვრო აკადემიის წინანდელი დებულება და საერთოდ არ უნდა მომხდარიყო სამხატვრო აკადემიის რეორგანიზაცია.<sup>138</sup>

„რაბისის“ წარმომადგენლის საწინააღმდეგო აზრის მიუხედავად სხდომამ, რომელსაც საქართველოს განათლების სახალხო კომისარი დ. კანდელაკი თავმჯდომარეობდა, მიიღო რეზოლუცია, რომლის თანახმადაც წარმოდგენილი პროექტით და ახალი დებულებით სამხატვრო აკადემიის რეორგანიზაციისათვის საჭირო იყო 1923 წლის 1 იანვრიდან სამხატვრო აკადემიაში დროებით შეწყვეტილიყო სწავლა, ხოლო 15 იანვრიდან დაკავებული თანამდებობიდან გაენთავისუფლებინათ იქ მომსახურე პერსონალი. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და პოლიტექნიკური ინსტიტუტების ხელმძღვანელობას დაევალა არქიტექტურის განყოფილებებზე ყოველგვარი დაბრკოლების გარეშე ჩაერიცხათ სამხატვრო აკადემიის ხუროთმოძღვრების ფაკულტეტის სტუდენტები. მთავარ სახელოვნო კომიტეტს უნდა შეედგინა სამხატვრო აკადემიის ახალი პერსონალური შტატი. რეზოლუციაში მითითებული იყო სამხატვრო აკადემიისათვის შესაფერისი შენობის სასწრაფოდ გამოძებნისა და სარეორგანიზაციოდ საჭირო 100 000 000 მანეთის გამოყოფის შესახებაც.

ასე განხორციელდა 1923-1924 წლებში სამხატვრო აკადემიის პირველი რეორგანიზაციის პროცესი, რომელმაც ერთგვარად მოხსნა ზემოთ აღნიშნული სარევიზიო კომისიის მასალებში ასახული პროფესორ-მასწავლებლებთან მოსწავლეთა რამდენიმე უსიამოვნო ონციდენტი.

უსიამოვნება ძირითადად მშობლიური ენის იგნორირების საკითხს ეხებოდა, რაც რეორგანიზაციის შედეგად გამოსწორდა. ქართული ენა აღსდგა თავის კანონიერ უფლებებში.

ახალი დებულების მიხედვით სამხატვრო აკადემიის მისაღებ გამოცდებზე დამატებით ბარდებოდა ქართული ენა. სასწვლო პროცესიც ძირითადად ქართულ ენაზე წარმოებდა. სწორედ ამის შედეგი იყო, რომ იმ დროიდან ამიერკავკასიაში ერთადერთი

---

<sup>138</sup> საქართველოს სახალხო განათლების კომისარიატის სამხატვრო აკადემიის რეორგანიზაციის კომისიის 1922 წლის 13 დეკემბრის სხდომის ოქმი(არქივი).

უმალესი სამხატვრო სასწავლებლის ქართველ მოსწავლეთა კონტიგენტი რაოდენობის მხრივ გაუთანასწორდა და რიგ შემთხვევებში გაუსწრო კიდევ არაქართველი სტუდენტობის რაოდენობით მაჩვენებლებს. ახალი დებულების მიხედვით არაქართველი სტუდენტებისათვის მხოლოდ თეორიული საგნები იკითხებოდა ქართული პარალელურად რუსულ ენაზე.<sup>139</sup>

საქართველოს მხატვართა საზოგადოების გამგეობის 1925 წლის იანვრის სხდომის ოქმებში ძირითად საკითხს წარმოადგენდა სამხატვრო აკადემიისა და მ. თოიძის სამხატვრო სტუდიის რეორგანიზაციის საკითხი. მოსე თოიძემ დღის წესრიგში აღნიშნული საკითხის დაყენებისთანავე განაცხადა: იმისათვის, რომ საქართველოში მხატვრობის საქმე მკვიდრ ნიადაგზე დადგეს, აუცილებელია უმალეს სამხატვრო სასწავლებელთან ერთად არსებობდეს ქვედა საფეხური - სამხატვრო ტექნიკუმი. ცნობილი მხატვრის ეს განცხადება ნამდვილად დროული იყო, რადგან იმხანად უმალეს აღმასრულებელ ორგანოებში მიაჩნდათ, რომ სამხატვრო აკადემია იყო სრულიად ზედმეტი რამ, ფუფუნების საგანი და კურსდამთავრებულები ვერ შეძლებდნენ საკუთარი შემოქმედებითი შესაძლებლობების რეალიზებას. აღნიშნულ მოსაზრებას იზიარებდა მთავარი სახელოვნო კომიტეტის წევრთა ერთი ნაწილი, თუმცა არსებობდა საწინააღმდეგო აზრიც. ერთნი ემხრობოდნენ იმ აზრს, რომ სამხატვრო აკადემია უნდა შენარჩუნებულიყო თავისი პირვანდელი სახით, იმავე სტრუქტურით, წესდებითა და შემუშავებული სასწავლო პროგრამებით, ყოველგვარი რეორგანიზაციის გარეშე. სხვები კი მიზანშეწონილად თვლიდნენ აკადემიის ნაცვლად სამრეწველო დარგების განხრით მიმართული სამხატვრო სტუდიების დაარსებას, ახალგაზრდების მიერ პროფესიული განათლების, ხელობის, ხელოსნობის დაუფლებას.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით 1925 წლის 27 იანვრის მხატვართა საზოგადოების სხდომაზე თავმჯდომარე ვახტანგ კოტეტიშვილმა განაცხადა, რომ მხატვართა საზოგადოებამ „მხურვალე მონაწილეობა უნდა მიიღოს მხატვრული განათლების გეგმის შედგენაში და აშკარა წინააღმდეგობა გაუწიოს მათ, ვინც სამხატვრო აკადემიის უარყოფას აპირებს ანდა მის შეუფერებელ დახურდავებას ლამობს“. აღნიშნულმა განცხადებამ მძაფრი პოლემიკა გამოიწვია. საინტერესოა ცნობილი ქართველი მხატვრების

---

<sup>139</sup> აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შვეარდნაძე. საქართველო. თბილისი 1998. გვ 124.

აზრი საქართველოში სამხატვრო განათლების სახელმძღვანელო პროგრამის შემუშავების თვალსაზრისით, რაც „ქართველ მხატვართა საზოგადოების“ კრების ოქმებში (1925 წლის იანვარ-თებერვალში) დაფიქსირდა.

უფროსი თაობის წარმომადგენელი მხატვარი ალექსანდრე მრეველიშვილი საქართველოში წმინდა ხელოვნების სასწავლებელთა (როგორც უმაღლესი, ასევე საშუალო) არსებობის მომხრე იყო. მისი აზრით, საქართველოში „მხატვრობა მხოლოდ მაშინ შეიძლება აღორძინდეს, როცა სუფთა ხელოვნება იქნება აყვავებული“ და „საქართველოში სამხატვრო აკადემია უნდა ემსახუროდეს მხოლოდ სუფთა ხელოვნების განვითარებას და არა მრეწველობას“. ამავე მოსაზრებას ნაწილობრივ იზიარებდნენ ვალერიან სიღამონ-ერისთავი და შალვა მამალაძე. თუმცა თანამედროვე პირობების გათვალისწინებით სუფთა მხატვრობა, წმინდა ხელოვნება უნდა შეზავებული ყოფილიყო სამრეწველო-გამოყენებით ხელოვნებასთან. უფრო მეტიც, სამხატვრო აკადემიაში, შალვა მამალაძის აზრით, სამრეწველო ხელოვნების დარგებიდან უნდა ისწავლებოდეს ლითოგრაფია, კერამიკა და დეკორატიული განხრა ხელოვნებისა, რომელიც შეუერთდებდა მონუმენტურ-ფრესკული მხატვრობის დარგს. გრაფიკისათვის არ არის საჭირო ცალკე ფაკულტეტის გამოყოფა. რაც შეეხება მოსე თოიძეს, მას უფრო მეტი მომხრე გაუჩნდა და ის იცავდა იმ აზრს, რომელიც ადრევე გამოთქვა „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ წინა სხდომებზე: „მხატვრობა ფართოდ უნდა გავრცელდეს ხალხში, რასაც სათავეში უნდა ჩაუდგეს სამხატვრო აკადემია, როგორც უმაღლესი სამხატვრო განათლების კერა. და აგრეთვე ქვედა საფეხურები - პირველდაწყებითი და საშუალო სამხატვრო სასწავლებლები“. სამხატვრო აკადემიასთან უნდა არსებობდეს გამოყენებითი-სამრეწველო, დეკორატიული ხელოვნების, ფრესკების, აგრეთვე ხალიჩების და სხვა დარგები.

მოსე თოიძის აზრს იზიარებდნენ მოქანდაკე გიორგი სესიაშვილი და მხატვარი მიხეილ დადეშქელიანი. პირველის აზრით, სამხატვრო აკადემიას აუცილებლად უნდა გააჩნდეს ქვედა საფეხური - სამხატვრო ტექნიკუმის სახით, რომელიც აკადემიას მიაწოდებს ნაწილობრივ მომზადებულ კადრებს. მეორე მხატვრის აზრით კი სამხატვრო აკადემიასთან აუცილებლად უნდა განვითარდეს გამოყენებითი ხელოვნება, რისთვისაც საჭირო ხარჯები სამხატვრო აკადემიის ხარჯებისაგან დამოუკიდებელი უნდა ყოფილიყო. მოსე თოიძემ

მხატვართა საზოგადოების შემდეგ სხდომაზე მოთხოვნის შესაბამისად საქართველოში სამხატვრო განათლების განვითარების საკუთარი პროექტიც წარმოადგინა, რომელიც მცირეოდენი შესწორებით მიიღო 1925 წლის 28 იანვრის „ქართველ მხატვართა საზოგადოების“ კრებამ. წარმოდგენილი პროექტის მიხედვით საქართველოში მიზანშეწონილად მიაჩნდათ სამი ტიპის სამხატვრო სასწავლებლის არსებობა: დაწყებითი, საშუალო და უმაღლესი. ამასთანავე სამხატვრო სასწავლებელთან დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო სამრეწველო ხელოვნების ზოგიერთი დარგიც, თუკი მთავრობა საამისოდ გარკვეულ თანხებს გაიღებდა.<sup>140</sup>

1925 წლის 30 იანვარს მხატვართა საზოგადოების სხდომაზე ვახტანგ კოტეტიშვილის რედაქციით საბოლოოდ დამტკიცდა მოსე თოიძის მიერ წარმოდგენილი პროექტი საქართველოში სამხატვრო განათლების სისტემის შესახებ. ამასთან სამხატვრო საზოგადოების კრებამ დაავალა ვახტანგ კოტეტიშვილს აღნიშნული პროექტის დაცვა შემდგომ ორგანოებში, სამხატვრო აკადემიის რეორგანიზაციის გადაჭრის დროს. როგორც ვიცით სამხატვრო აკადემიის შენარჩუნების შესახებ საღმა აზრმა იმ დროსათვის გაიმარჯვა. სამხატვრო აკადემიას დაემატა გამოყენებით-დეკორატიული დარგები, რისი დასტურიც იყო 1925 წელს პროფესორ იაკობ ნიკოლაძის ინიციატივით ქანდაკების ფაკულტეტთან ლაბორატორიის სახით მხატვრული კერამიკის სახელოსნოს გახსნა. ორი წლის შემდეგ კი მხატვრული კერამიკის განყოფილების ჩამოყალიბება. სამხატვრო აკადემიაში შემოიღეს ახალი თეორიული ზოგადსაგანმანათლებლო საგნები: ფსიქოლოგიის, ფილოსოფიის და სოციოლოგიის სახით. ფართოდ გაეღოთ კარი ქართველ პედაგოგებს: ჰუმანიტარულ დისციპლინებში ლექციების წასაკითხად მოიწვიეს პროფესორი დიმიტრი უზნაძე, შალვა ამირანაშვილი, ვახტანგ კოტეტიშვილი, ა. დუდუჩავა, შალვა ნუცუბიძე და სხვა.

1927 წელს, როდესაც საზეიმოდ აღინიშნა სამხატვრო აკადემიის 5 წლის იუბილე, პირველი მიღების სტუდენტებმა უკვე დაასრულეს კურსი, მაგრამ კურსდამთავრებულთა პირველი ოფიციალური გამოშვება მხოლოდ 1930 წელს შედგა. მაშინ აკადემია 100-მდე ფერმწერმა, მოქანდაკემ, გრაფიკოსმა და ხუროთმოძღვარმა დაამთავრა. ქართველების გარდა იყვნენ რუსები, სომხები და სხვა ერის წარმომადგენლები.

---

<sup>140</sup> აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შვეარდნაძე. საქართველო. თბილისი 1998. გვ 128

1927 წლის კურსდამთავრებულები სტუდენტთა ის ნაკადი იყო, რომელმაც ფაქტობრივად დააყენა სამხატვრო აკადემიის რეორგანიზაციის საკითხი, რამაც კიდევ უფრო განამტკიცა მათი ურთიერთშეკავშირება. ეს მჭიდრო კავშირი სამხატვრო აკადემიის პირველი გამოშვების ქართველ სტუდენტთა შორის აისახა ჯერ კიდევ აკადემიის კედლებში მათ მიერ ჩამოყალიბებული „თბილისის სამხატვრო აკადემიის ქართველ სტუდენტთა კავშირის“ წესდებაში. აღნიშნული წესდება 10 პარაგრაფისაგან შედგებოდა და მასში ჩამოყალიბებული იყო კავშირის შექმნის მიზნები და მიზნები. ეს უთარილო წესდება, რომელიც დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის დიმიტრი შევარდნაძის საარქივო მასალებში, ზოგიერთი პარაგრაფის ფორმულირებით გვაფიქრებინებს, რომ აღნიშნული კავშირი შეიქმნა სწორედ სამხატვრო აკადემიის პირველი რეორგანიზაციის პერიოდში, 1923-1924 წლებში.

წესდების მიხედვით თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის ქართველ სტუდენტთა კავშირის წევრი შეიძლებოდა ყოფილიყო როგორც სამხატვრო აკადემიის ყველა ქართველ სტუდენტი, ასევე თავისუფალი მსმენელი. როგორც ჩანს, აკადემიაში იმხანად რიცხობრივად იმდენად ნაკლები იყო ქართველი სტუდენტობა, რომ ახლად შექმნილი კავშირის მიზანდასახულობაში საგანგებოდ იყო გამოყოფილი: „კავშირი მიზნად ისახავს-

- ა) აკადემიის ქართველ სტუდენტთა დაახლოება-შეკავშირებას;
- ბ) თვითგანვითარებას;
- გ) ურთიერთდახმარებას;
- დ) ქართული ხელოვნების შესწავლას;
- ე) სამხატვრო მასალების შეძენას კავშირის წევრებისათვის;
- ვ) კავშირის დაჭერას სხვა სტუდენტთა ორგანიზაციასთან.“

შემდეგ წესდებაში მითითებული იყო, რომ კავშირში გაწევრიანებისათვის საჭირო იყო ერთდროულად 50 000 მანეთი, ხოლო შემდეგ ყოველთვიურად 25 000 მანეთი. თავისი მატერიალური მდგომარეობის გასაუმჯობესებლად კავშირს უფლება ჰქონდა გაემართა შემოსავლიანი წარმოდგენები, წაეკითხა ლექციები, მოეწყო აკადემიის მსმენელთა სურათების გამოფენა, შეეგროვებინა შემოწირულობა, გამოეცა სამხატვრო სტუდენტური ჟურნალი, მოეწყო ექსკურსიები. დებულების მიხედვით, სტუდენტთა კავშირს ჰყავდა 5

წევრისაგან შემდგარი საკუთარი გამგეობა, რომელსაც ყოველწლიურად ფარული კენჭისყრით ირჩევდნენ.

საფიქრებელია, რომ აღნიშნული სტუდენტური კავშირის შექმნის ინიციატორები იყვნენ სწორედ ის აქტიური სტუდენტები, რომლებიც შემდგომში „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ წევრები გახდნენ. ესენი იყვნენ: მ. ბილანიშვილი, ელ. ახვლედიანი, აპ. ქუთათელაძე, ფ. ვარლამიშვილი, გ. სესიაშვილი, შ. მამალაძე.

აკადემიის პირველი სტუდენტები ჯერ კიდევ კურსის დამთავრებამდე იყვნენ ჩაბმულნი ქვეყნის მხატვრულ ცხოვრებაში: არქიტექტორები და მოქანდაკეები წარმატებით მონაწილეობდნენ კონკურსებში, გრაფიკოსები აფორმებდნენ და ასურათებდნენ წიგნებს, ყოველწლიური საანგარიშო აკადემიური გამოფენების გარდა იმართებოდა მხატვართა ჯგუფების გამოფენები. სტუდენტები ჩაბმულნი იყვნენ სამეცნიერო მუშაობაშიც ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების შესასწავლად. მათივე მონაწილეობით პირველივე წლებში გამოვიდა ქართული ხალხური არქიტექტურის ლითოგრაფიული ალბომები.

წლების მანძილზე თანდათან ყალიბდებოდა და მტკიცდებოდა სწავლების მეთოდები, ფართოვდებოდა და იხვეწებოდა სასწავლო პროგრამები.

საინტერესოა ის მასალა, რომელიც ქვეყნდებოდა იმდროინდელ პერიოდულ პრესაში. მოკლედ მიმოვიხილავთ ყველა იმ სტატიას, რომელიც ჩვენთვის ხელმისაწვდომი აღმოჩნდა წინამდებარე ნაშრომზე მუშაობისას.

„ქართული სიტყვა“ 1923 წელს წერდა: „ჩვენ გაზეთში უკვე იყო დაბეჭდილი წერილი სამხატვრო აკადემიის შესახებ, სადაც გამოთქმული იყო აზრი ამ ფრიად მნიშვნელოვანი დაწესებულების ღირსეული პატონობის შესახებ. საკითხი მეტად მნიშვნელოვანია, იგი გადაუდებელიც არის და ამიტომ გვსურს კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ მას. ჩვენ ვიცით, რომ სამხატვრო აკადემია გამოუყვიათ სხვა უმაღლესი სასწავლებლების რიცხვიდან, ხოლო ეს გამორიცხვა იმაში გამოიხატა, რომ აკადემიის სტუდენტების უფლებრივი მდგომარეობა სხვებთან შედარებით არ დგას ერთ დონეზე“.<sup>141</sup> შემდეგ წერილში საუბარია იმაზე, რომ აკადემიის ყველა ხარჯს იხდიდა სახელმწიფო, მაგრამ სამწუხაროდ, აკადემია ვერ ახერხებდა გადაეხადა ის თანხა (20 ჩერვონეცი, ანუ 20 თუმანი), რომელიც საჭირო იყო

---

<sup>141</sup> გაზეთი „ქართული სიტყვა“. 1923. №3

ნატურისათვის ყოველთვის ურად. ეს თანხა იფარებოდა სტუდენტების გადასახადიდან. სტუდენტთა გადასახადი კი გაიზარდა.

„თუ სხვა სასწავლებლებში არის რაღაც ნორმები და შეღავათები ასევე უნდა იყვეს სამხატვრო აკადემიისთვისაც და ფულის გადახდაც ერთსა და იმავე უფლებრივ პირობებში უნდა ხდებოდეს“ - საუბარია სტატიაში.

მეტად საინტერესოა, რომ სტატიაში დასმულია ხარჯების შემცირების საკითხი, რათა აკადემიას მუშაობის ნორმალური პირობები შექმნოდა.

„ჩვენ რწმენას გამოვთქვამთ, რომ განათლების კომისარიატი შესაფერი ყურადღებით მოექცევა უმართებულოდ გარიყულ სასწავლებელს და უფლებრივად გაათანასწორებს მის მოწაფეებს სხვა მოსწავლეებთან“. სტატიის ბოლოს კი ნათქვამია: „ქართული მწერლობა, რომელიც ხელოვნების ყველა სხვა დარგებთან შედარებით ჩვენში უფრო ძლიერია, მასზე დაკისრებულ მოვალეობას საუკუნეების მანძილზე პირნათლად ასრულებდა. იგი მფარველობდა და ამავე დროს ზრუნავდა ყველა სხვა ხელოვნების დარგების განვითარებაზეც. ჩვენც უნდა დავეხმაროთ ჩვენს ახალგაზრდა მხატვრებს და რითიც კი შეგვიძლია, ხელი მოუმართოთ“.<sup>142</sup>

ასევე მეტად საინტერესოა ის ერთგვარი ანგარიშები, რომელტაც აკადემიის რეორგანიზაციის შესახებ რეგულარულად აქვეყნებდა „რუბიკონი“. ერთ-ერთ ნომერში საუბარია: „მთავარი სახელოვნო კომიტეტის დადგენილებით და განათლების სახალხო კომისარის დასტურით, იმ პროგრამისა და გეგმის მიხედვით, რომელიც ახლად იქნა შემუშავებული მთავარი სახელოვნო კომიტეტის მიერ, მოხდა სამხატვრო აკადემიის სრული რეორგანიზაცია [. . .] რეორგანიზაციამდე სამხატვრო აკადემიაში არსებობდა შემდეგი კლასები: 1. ფერწერის კლასი, 2. ხატვის, 3. ქანდაკების, 4. პედაგოგიური კურსების კლასი, 5. ლიტოგრაფიის, 6. ხუროთმოძღვრების კლასი.

ახალი პროგრამის მიხედვით გაუქმებული იქნა ლიტოგრაფიის კლასები, ხოლო პედაგოგიური კურსების ხელმძღვანელობა დაევაღათ დარჩენილი კლასების ხელმძღვანელებს საზაფხულო ვაკანსიების დროს. ახალი პროგრამების მიხედვით გაძლიერებულია ზოგიერთი ჩამორჩენილი კლასი.

---

<sup>142</sup> გაზეთი „ქართული სიტყვა“. 1923. №3



თანახმად მთავარი სახელოვნო კომიტეტის პროგრამისა, სრულიად გაუქმდა სამეურნეო ნაწილის თანამდებობა და მისი მოვალეობის შესრულება დაევალა საქმეთა მმართველს. დატოვებულია თეორიის კლასები: პლასტიკური ანატომია (რჩება პროფესორი ალ. ნათიშვილი), პერსპექტივა (ნ. კალგინი), ხელოვნების ისტორია (გ. ჩუბინაშვილი), აკადემიის რექტორი, პროფ. გ. ჩუბინაშვილი. [. . .] სულ აკადემიაში ამჟამად ირიცხება 115 მოსწავლე და 50 თავისუფალი მსმენელი.“<sup>143</sup>

ამგვარად განხორციელდა თბილისის სამხატვრო აკადემიის რეორგანიზაცია.

---

<sup>143</sup> გაზეთი „რუბიკონი“. 1923. №1. 21 იანვარი, გვ 3.

## თავი IV

### სახვითი ხელოვნების დარგში გერმანულ–ქართული საგანმანათლებლო სისტემის კომპარატივისტული ანალიზი

იმ დროისათვის, როდესაც ქართული სახელოვნებო განათლება პირველ ნაბიჯებს დგამდა, ევროპას უკვე მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილება ჰქონდა ამ სფეროში. საუკუნეების განმავლობაში იხვეწებოდა დასავლეთ ევროპაში სამხატვრო განათლების მიღების გზები.

ქართული სახელოვნებო განათლება, უფრო ზუსტად კი ქართული სამხატვრო აკადემია პირველად იმ იდეებისა, რომლებიც ქართველმა მხატვრებმა ჩამოიტანეს ევროპიდან. მათ განათლება ევროპის ერთ-ერთ საუკეთესო სამხატვრო აკადემიაში მიიღეს. საუბარია მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაზე და იმ მხატვრებზე, რომელთაც განათლება ამ აკადემიაში მიიღეს. ხოლო შემდეგ, როდესაც საქართველოში დღის წესრიგში დადგა უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებლის დაარსების საკითხი, გერმანიაში მიღებული ცოდნა ამ საკითხის მაღალ დონეზე გადასაწყვეტად გამოიყენეს.

ბუნებრივია, არსებობს გარკვეული პარალელები, რომლებიც ქართულ და გერმანულ სახელოვნებო განათლებას შორის არსებობს. თბილისის სამხატვრო აკადემიის დაარსებაში და შემდეგ მის რეორგანიზაციაში დიდი წვლილი შეიტანეს გიგო გაბაშვილმა და დიმიტრი შევარდნაძემ. განსაკუთრებით აღსანიშნავია დიმიტრი შევარდნაძის ღვაწლი, რომელიც დიდი ხნის განმავლობაში უგულვებელყოფილი იყო, ვინაიდან მხატვარი 1937 წლების მსხვერპლთა შორისაა.

რამდენიმე სიტყვით შევეხოთ ხელოვნების ტრაგიკულ ბედს და იმ მოვლენებს, რამაც განაპირობა საკმაოდ დიდი ხნით დიმიტრი შევარდნაძის ღვაწლის მიჩქმალვა.

საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ქეთევან მაღალაშვილის ფონდში დაცულის ორი დოკუმენტი: ერთი - მხატვრის რეაბილიტაციის ცნობა,

ხოლო მეორე - ამ რეზილიტაციისათვის ქეთევან მაღალაშვილის დაკითხვის ოქმი, რომელიც შედგენილია 1956 წელს.<sup>144</sup>

საკავშირო სამხედრო უწყების მიერ გაცემულ ცნობაში, რომელიც იმ დროს მრავალ ოჯახს დაეგზავნა მთელს საბჭოეთში, საოცარი ცინიზმი ჟღერს: „საქმე არ შეიცავს დანაშულის ნიშნებს. რეზილიტირებულია სიკვდილის შემდეგ.“ (რუს. თარგმანი ჩემია. შ. ფ.)<sup>145</sup>

რა მოხდა სინამდვილეში?

დიმიტრი შევარდნაძე იყო პირველი, ვისაც საქართველოში გაუჩნდა იდეა დაეარსებინა სურათების გალერეა. მან დიდი ენერგია შეაღწია ამ წამოწყებას, მთელ საქართველოში დაეძებდა ხელოვნების ნიმუშებს, ექსპონატებს და შეაგროვა ის რაოდენობა, რომელიც ვეღარ თავსდებოდა გალერეის შენობაში. საჭირო გახდა ახალი შენობის გამოძებნა. ისტორიული მნიშვნელობით და ადგილმდებარეობით ახალი მუზეუმის შესაქმნელად შესაფერისად ცნეს ყოფილი „მეტეხის“ ციხე-სიმაგრე, სადაც იმ დროისათვის განთავსებული იყო საპყრობილე. დიმიტრი შევარდნაძემ მიაღწია იმას, რომ საპატიმრო გადაიტანეს ორთაჭალაში, ხოლო „მეტეხი“ გადასცეს მუზეუმს.

აღსანიშნავია, რომ იმდროინდელი პრესა ამას ლავრენტი ბერიას დამსახურებად მიიჩნევს. 1933 წლის 20 ნოემბერს დაიბეჭდა სტატია, სადაც ნათქვამი იყო: „მეფის დროინდელი ბნელი, ნესტიან, ცივი საკნები და სარდაფები ახლა ცარიელია. შიგ ყველა თავისუფლად შედის და გამოდის, მაგრამ აქ ახლაც იგრძნობთ შავბნელი წარსულის იმ სიმწარეს და სისასტიკეს, რომლითაც უსწორდებოდნენ მუშათა კლასის საუკეთესო შვილებს, საუკეთესო რევოლუციონერთ.“

ამხანაგ ლავრენტი ბერიას ინიციატივით, გადაწყდა ამ ციხის გადაკეთება ხელოვნებს მუზეუმად, გადაწყდა და შესრულდა კიდეც. შესრულდა, რადგან

---

<sup>144</sup> აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შევარდნაძე. საქართველო. თბილისი 1998. გვ 260

<sup>145</sup> იქვე, გვ 261

ინიციატივა ისეთ მტკიცე ბოლშევიკს ეკუთვნოდა, როგორც ამხანაგი ბერიაა, მისი განხორციელებსათვის ისეთი გამობრძმედილი მუშაკები იბრძოდნენ, როგორც ამხანაგი ტიტე ლორთქიფანიძეა და არაა გასაკვირი, რომ ასე მოკლე დროში განხორციელდა ეს დიდი ინიციატივა“.<sup>146</sup>

სამუზეუმოდ გარემონტდა ციხის ერთ-ერთი კორპუსი. ამ დროს ცნობილი გახდა ბერიას განკარგულება, რომლის მიხედვითაც უნდა აეფეთქებინათ მეტეხის ტაძრის შენობა, რომ იქ აღმართულიყო შოთა რუსთაველის ძეგლი.<sup>147</sup>

დიმიტრი შევარდნაძემ არ მისცა ტაძრის აფეთქების უფლება. ბერიას წინადადებით, მას უნდა დაენგრია ციხე და სანაცვლოდ დაეხმარებოდნენ მუზეუმის ახალი შენობის აგებაში. დიმიტრი შევარდნაძემ კატეგორიული უარი განაცხადა შეთავაზებულ წინადადებაზე. მალე ის მოსკოვში გაემგზავრა, სადაც 5 მილიონი მანეთი გამოუყვეს მუზეუმის ასაგებად. მაგრამ ყველაფერი ამაო იყო - მოსკოვიდან დაბრუნების შემდეგ ის ყოველგვარი გაფრთხილების გარეშე მოხსნეს დირექტორის თანამდებობიდან.

ქართული კულტურის, ეროვნული აზროვნებისა და ცნობიერების სადარაჯოზე მდგომი ხელოვანი თავისი მოქალაქეობრივი შემართებით სიცოცხლის ბოლო წუთამდე ისტორიულ ძეგლთა დაცვის ქომაგი იყო. სწორედ მშბლიური კულტურის ამ დიდ სიყვარულს ემსხვერპლა კიდეც. 1937 წლის 10 ივნისს საქართველოს იმჟამინდელი უმაღლესი ხელისუფლების სანქციით დიმიტრი შევარდნაძე დააპატიმრეს.<sup>148</sup> „ხალხის მტრად“ მონათლული მისი სახელი დიდი ხნის განმავლობაში ტაბუდადებული იყო. დიმიტრი შევარდნაძის არა მხოლოდ პიროვნება, არამედ მისი ნაღვაწიც წლების განმავლობაში დავიწყებას მიეცა. მის მიერ დაარსებული ისეთი უმნიშვნელოვანესი ორგანიზაციის, როგორც „ქართველ

<sup>146</sup> გაზ. „კომუნისტი“. 1933 წლის 20 ნოემბერი. №266. გვ 3.

<sup>147</sup> ჯავახიშვილი ქ., მიხეილ ჯავახიშვილი. თბილისი 1984

<sup>148</sup> აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შევარდნაძე. „საქართველო“. თბილისი 1998. გვ 5

ხელოვანთა საზოგადოება იყო, ხსენებაც კი იკრძალებოდა. მოგვიანებით, 1956 წლის 13 სექტემბრის ოფიციალური რეაბილიტაციის შემდეგ, სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში თანდათანობით აღსდგა აღნიშნული ორგანიზაციისა და მისი დამაარსებლის სახელი.

მხოლოდ 1967 წელს ქართული პერიოდული პრესის ფურცლებზე პირველად გამოჩნდა დიმიტრი შევარდნაძის დიდი ღვაწლისადმი მიძღვნილი სტატია, რომელიც შალვა ამირანაშვილს ეკუთვნოდა.<sup>149</sup>

ვინაიდან ქართული სამხატვრო აკადემიის დაარსებაში დიდი წვლილი შეიტანეს მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის კურსდამთავრებულებმა გიგო გაბაშვილმა და დიმიტრი შევარდნაძემ, ცხადია, არსებობს გავლენა, რომელსაც ატარებდა თბილისში სამხატვრო აკადემიის დაარსების პროექტი.

პირველ რიგში, საუბარია გიგო გაბაშვილის შემოქმედებაზე, ვინაიდან ის იყო პირველი ქართველთაგანი, რომელმაც მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის კარი შეაღო.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ თბილისის სამხატვრო აკადემია გახდა უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებელი მთელი ამიერკავკასიისათვის, იგივენაირად, როგორც მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემია წარმოადგენდა მძლავრ საგანმანათლებლო ცენტრს მთელი ევროპისათვის. თბილისის სამხატვრო აკადემიის დიდ ნაწილს წარმოადგენდნენ არაქართველი სტუდენტები, რამაც გარკვეული წინააღმდეგობა შექმნა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სწავლება მიმდინარეობდა რუსულ ენაზე, რაც ქართველი სტუდენტების პროტესტის მიზეზი გახდა.

განვიხილოთ ქართული და გერმანული აკადემიების მოდელები.

გერმანული აკადემიების, კონკრეტულად კი დიუსელდორფისა და მიუნხენის აკადემიების დაარსებას ჰქონდა მეტად ღრმა ფესვები და საფუძველი საიმისოდ, რომ აკადემია დაარსებულიყო. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ევროპაში ჯერ კიდევ .... საუკუნეში

---

<sup>149</sup> ამირანაშვილი შ., ხელოვანის ღვაწლი, ჩვენი კულტურის მშენებლები. გაზ. კომუნსტი. 15 აგვისტო. 1967.

შეიქმნა სახვითი ხელოვნების აკადემია კარაჩების მიერ. ბუნებრივია, ასეთი დიდი ისტორიის მქონე ევროპული სამხატვრო განათლება ძალიან მარტივად მოახერხებდა თავისი გზის გაკვალვას გერმანიაში. მითუმეტეს, რომ გერმანიაში აკადემიას ყოველთვის ჰყავდა გავლენიანი და მდიდარი მფარველები, რომელთა ინტერესებშიც შედიოდა უმაღლესი სამხატვრო განათლების კერების დაარსება.

სულ სხვა მდგომარეობა იყო საქართველოში მაშინ, როდესაც საუბარი დაიწყო ქართული სამხატვრო აკადემიის დაარსებაზე. საქართველო შედიოდა რუსეთის იმპერიაში და ქვეყანაში მცხოვრები ხელოვნები ვერ ახერხებდნენ გადაწყვეტილების დამოუკიდებლად მიღებას. ამისათვის საჭირო იყო თანხმობა რუსეთიდან და ასევე ადგილზე - თანხმობა უნდა მიეცა მთელ რიგ ორგანიზაციებს.

მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემია წარმოადგენდა ფინანსურად მძლავრ ორგანიზაციას, რომელიც თავისი ძლიერი მფარველების წყალობით ყოველთვის ახერხებდა შეენარჩუნებინა ფინანსური სიმდიერე და სიმყარე.

ქართული სახვითი ხელოვნების აკადემია იყო დაწესებულება, რომელიც დიდწილად დამოკიდებული იყო სტუდენტთა მიერ გადახდილ თანხაზე, რაც, ბუნებრივია, ვერ იქნებოდა საიმედო გარანტი.

გერმანული სამხატვრო აკადემიები ვითარდებოდა გერმანულობის ნიშნით, თავისუფალი იყო ყოველგვარი უცხოური ზეგავლენისაგან, აკადემიაში მოღვაწე პედაგოგები ძირითადად იყვნენ გერმანელები.

ქართული აკადემია ადგილობრივი კადრების ნაკლებობის გამო იძულებული იყო მოეწვია არაქართველი პედაგოგები, რის გამოც აკადემიაში გაბატონდა რუსული ენა, რაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, უმცირესობაში დარჩენილი ქართველი სტუდენტების პროტესტის მიზეზი გახდა, რამაც, აკადემია საბოლოოდ რეორგანიზაციის აუცილებლობამდე მიიყვანა.

დაარსებიდანვე მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიაში ჩამოყალიბდა შემდეგი სპეციალობები: ხატვა, ქანდაკება, გრაფირება (სპილენძზე), არქიტექტურა.

ქართული სამხატვრო აკადემია სასწავლო პროცესს შემდეგი ფაკულტეტების მიხედვით ახორციელებდა: ფერწერის, ქანდაკების, გრაფიკისა და არქიტექტურის.

როგორც ვხედავთ, ფაკულტეტებს შორის სხვაობა მდგომარეობდა მხოლოდ იმაში, რომ თბილისის სამხატვრო აკადემიაში არ ისწავლებოდა გრაფირება. აქ გრაფირება ჩანაცვლებული იყო გრაფიკით.

## დასკვნა

პროფესიული განათლება უმნიშვნელოვანესია ხელოვანის ფორმირების რთულ გზაზე. სწორად აღებული პროფესიული გეზი მთელი ცხოვრების მანძილზე განსაზღვრავს შემოქმედის საქმიანობის ესთეტიკასა და სპეციფიკას, ეხმარება მას სწორად გადადგას ის რთული ნაბიჯები, რომლებიც გარდაუვალია ცხოვრებისა და შემოქმედების რთულ გზაზე.

ვეროპული საგანმანათლებლო სივრცე პროფესიული სახელოვნებო განათლების ისტორიას ბოლონის აკადემიის დაარსების დღიდან ითვლის. ძმებმა კარაჩებმა შექმნეს მთელი საგანმანათლებლო სისტემა, რომელიც შემდგომ ყველა დასავლეთ ევროპულ სამხატვრო აკადემიას თავისი მყარი ნიადაგით დაედო საფუძვლად. მათი ხელოვნება, რომელიც აშკარად ეკლექტური იყო, ემყარებოდა დიდ გამოცდილებასა და ცოდნას, რომელიც შრომისმოყვარე კარაჩებმა რენესანსის დიდოსტატების მემკვიდრეობის შემოქმედებითი გაანალიზების გზით შეიძინეს.

ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სკოლა მსოფლიო ფერწერის ისტორიაში იყო ფლორენციის სკოლა. ამ სკოლის წარმომადგენლებად გვევლინებიან ისეთი ტიტანები, როგორებიც იყვნენ ჯოტო დი ბონდონე, მაზაჩო, პაოლო უჩელო, ბოტიჩელი და ა. შ. ფლორენციის სამხატვრო სკოლასთან მჭიდრო კავშირშია მანიერიზმი. ფლორენციის სკოლამ ხელოვნებას მისცა განვითარების სრულიად ახალი მიმართულება.

მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში განსაკუთრებული ფურცელი ჩაწერილია ვენეციის სკოლის მიერ. მაღალი აღორძინების ვენეციური ფერწერა გამოხატავს აღფრთოვანებას ცხოვრებით.

ვენეციის ფერწერაში ვხედავთ ორ ძირითად მიმართულებას. პირველია რომანტიკულ-ლირიკული, რომელიც წარმოდგენილია ჯორჯონეს შემოქმედებით, ხოლო მეორე გრძნობისმიერი სილამაზის ხელოვნება, ვენეციური ხელოვნების ოფიციალური მიმართულება, რომელიც უპირველესად წარმოდგენილია ტიცინის შემოქმედებით.

ვენეციის ფერწერა კოლორიტის სიმდიდრით გამოირჩევა. ფიზიკური სილამაზის თავყვანისცემა აქ ადამიანის სულიერი ცხოვრებისადმი ინტერესთან არის შერწყმული. სამყაროს გრძნობადი აღქმა აქ უფრო უშუალოა, ვიდრე ფლორენციაში, რამაც ვენეციის



სკოლაში პეიზაჟის განვითარება განაპირობა.

მე-17 საუკუნის შუა წლებში ნეაპოლის სკოლაში გაჩნდა რეალიზმის ახალი ტალღა, რომელიც თავის წარმოშობას ხუსეპე რიბერასა და მის მიმდევრებს უნდა უმაღლოდეს.

რეალიზმი, შეიძლება ითქვას, სისხლში ჰქონდათ გამჟღადარი სამხრეთ იტალიელ ხელოვანებს, მაგრამ უნდა აღნიშნოს, რომ მან (რეალიზმმა) თავისი პირველი გამოვლენა უცხოელ ოსტატთა ნამუშევრებში ჰპოვა. ის, რაც გამოაცოცხლა აქ, იტალიელმა კარავაჯომ, სრულყოფილებამდე მიიყვანა დიდმა ესპანელმა ხუსეპე დე რიბერამ.

ნეაპოლის სკოლის დამსახურებას წარმოადგენს ის, რომ ლანდშაფტმა და ყოველდღიურმა ცხოვრებამ საყოველთაო უფლებები მოიპოვა იტალიურ ხელოვნებაში და გაუთანაბრდა სხვა ქანრებს.

ფერწერის ფლამანდიური სკოლა ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სკოლაა ფერწერის ისტორიაში. ახალი ფლამანდიური სტილის დაბადება ყველაზე მეტი სიძლიერით ვლინდება პიტერ პაულ რუბენსის შემოქმედებაში.

შემდეგი სკოლა, რომელიც აუცილებლად უნდა მოვიხსენიოთ, არის ფერწერის ჰოლანდიური სკოლა, რომელიც XVII საუკუნის დასაწყისში წარმოიშვა. შეიძლება ითქვას, რომ ის უკანასკნელი დამოუკიდებელი, თვითმყოფადი და დიდი სკოლაა. ჰოლანდიური ფერწერის სკოლა ახალი სახელმწიფოს ჩამოყალიბებასთან ერთად დაარსდა.

ჰოლანდიას წინათ არასოდეს ჰყოლია ბევრი ეროვნულ ნიადაგზე მდგომი მხატვარი და შესაძლოა, სწორედ ამან განაპირობა ის, რომ მოგვიანებით მან შეძლო სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოეყვანა მხატვართა დიდი რაოდენობა, და რაც მთავარია, ისინი იყვნენ ეროვნული, ჰოლანდიური სულით გამსჭალულები. იქამდე, ვიდრე ჰოლანდია ფლანდრიას ერწყმოდა, სწორედ ფლანდრია აზროვნებდა, ქმნიდა და წერდა მის ნაცვლად. 1609 წელს, რომელსაც ჰოლანდიის ბედი უნდა გადაეწყვიტა, სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოჩნდა რუბენსი, რომლის სახელთანაც არის დაკავშირებული ჰოლანდიის ფერწერის ეროვნული სკოლის ჩამოყალიბება.

XVII საუკუნის დასაწყისში ესპანეთში შეიმჩნევა ფერწერის ძლიერი აყვავება. მხატვრებს სურდათ მართლად მოეთხროთ მიწიერ ადამიანზე, მისი ხასიათის ძალასა და მთლიანობაზე, წარმოედგინათ ხალხიდან გამოსული რიგითი ადამიანების სახეები.

სინამდვილისადმი ასეთი მრავალმხრივი ინტერესი ზადებდა არა მხოლოდ პორტრეტის, არამედ ყოფითი ჟანრისა და ნატურმორტის დამოუკიდებელ ჟანრებად გამოყოფის წინაპირობას. თვით რელიგიურ სურათებშიც კი აღიბეჭდებოდა ცოცხალი, რეალისტური სახეები. საუკუნის დასაწყისი იყო თავისებური მოსამზადებელი პერიოდი - სულ მალე გამოჩნდნენ ძალიან დიდი ოსტატებიც.

ესპანური ფერწერის განვითარებაში დიდი როლი შეასრულეს ვალენსიის, მადრიდისა და სევილიის სკოლებმა. პირველი ორი მჭიდრო კავშირში იყო იტალიურ და ფლამანდიურ ხელოვნებასთან, ამიტომაც ესპანური ეროვნული სტილის ჩამოყალიბება მოხდა სევილიის სკოლაში.

საფრანგეთში მხატვრული სკოლის შექმნის საკითხი XVIII საუკუნის ბოლოს დადგა დღის წესრიგში. ამ ეპოქაში სამი მიმართულება იდებოდა აძლევდნენ მასალასა და შინაარსს ფრანგულ ფერწერას. ამ სამმა იდეურმა ჩანაფიქრმა მისცა სტიმული სამი ფრანგული სკოლის ჩამოყალიბებას.

პირველი, ე. წ. „კლასიკური“ სკოლა არსებობდა დაახლოებით 1780 წლიდან 1860 წლამდე. მისი დამაარსებელი იყო ჟაკ-ლუი დავიდი, ხოლო მიმდევრები გრო, გერენი, ჟერარი, ჟიროდე-თრიოზონი და ლეტიერი. ამ სკოლის ესთეტიკა ცოტათი შეიცვალა ენგრის დროს. სკოლის ისტორია დაასრულა ენგრის მოწაველემ - ფლანდრენმა. ამ სკოლის ამოსავალი წერტილი იყო ბუნება, მაგრამ ბუნება არა უბრალოდ, არამედ ანტიკურობისა და ანტიკურობის მიმზამველ ოსტატთა პრიზმაში განჭვრეტილი.

მეორე სკოლა, რომელიც „რომანტიკულის“ სახელითაა ცნობილი, ვითარდებოდა 1828 წლიდან 1858 წლამდე. ის წინ წამოსწიეს ეჟენ დელაკრუამ და პოლ დელაროშმა, მაგრამ მათი შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასრულების შემდეგ სკოლამაც შეწყვიტა არსებობა. ამ სკოლის შემოქმედების მთავარი „გმირი“ ბუნებაა, მაგრამ ის სრულად ექვემდებარებოდა მხატვრის ხედვის ინდივიდუალიზმს. რომანტიკული სკოლის არსებობის დასაწყისში ამ სკოლის წარმომადგენელი მხატვრები სიუჟეტებს თავიანთი ნამუშევრებისათვის პოულობდნენ მხოლოდ შუა საუკუნეების ისტორიასა და ყოფაში. მოგვიანებით ისინი მიუბრუნდნენ ბოლო სამასწლეულის ისტორიას, ამასთანავე თავიანთ მთავარ მიზნად ისინი ისახავდნენ არქეოლოგიურ სიზუსტესა და წვრილმანი დეტალების გამოსახვას.

ჩვენთვის ძალიან საინტერესოა პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის ისტორია, ვინაიდან ბევრმა ქართველმა მხატვარმა პროფესიული განათლება სწორედ ამ აკადემიაში მიიღო. მათ შორის, უპირველეს ყოვლის აღსანიშნავია, შემდგომში მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის ქართველი სტიპენდიანტი გიგო გაბაშვილი.

XVIII საუკუნის შუა წლებში რუსი საზოგადო მოღვაწეები და სწავლულები მიუბრუნდნენ სამხატვრო აკადემიის დაარსების აუცილებლობის საკითხს. მიხეილ ლომონოსოვმა, რომელიც არა მხოლოდ ბრწყინვალე მეცნიერი, არამედ მხატვარიც იყო, შეიმუშავა „რუსეთის ისტორიის ამსახველი ფეწერული სურათების იდეა“.

მიხეილ ლომონოსოვის იდეას მხარდაჭერა გამოუცხადა ი. შუვალოვმა - თავისი დროის ერთ-ერთმა ყველაზე განათლებულმა ადამიანმა, მეცენატმა, მოსკოვის უნივერსიტეტის მეურვემ, რომელიც ლომონოსოვთან ერთად 1755 წელს დააარსა. 1757 წელს სწორედ შუვალოვმა მიმართა სენატს აკადემიის დაარსების შუამდგომლობით და თანხმობაც მიიღო. დაარსებულ სასწავლო დაწესებულებაში ისწავლებოდა 3 სპეციალობა - ფერწერა, ქანდაკება და არქიტექტურა. ასევე მნიშვნელოვანია, მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკების და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელი, სადაც მრავალმა ქართველმა მხატვარმა მიიღო პროფესიული წვრთნა. ამ სასწავლებლის კედლებში დაშვებული იყო მეტი ლიბერალიზმი ფერწერული ძიებების თვალსაზრისით. ყურდლება ექცეოდა ნატურის უშუალო შესწავლას და მხატვრის ინტუიციის გამოვლენას.

ჩვენი ინტერესის ყველაზე დიდ საგანს, რა თქმა უნდა, წარმოადგენს გერმანიის სახვითი ხელოვნების აკადემიები. პირველ რიგში დიუსელდორფის აკადემია, ხოლო შემდეგ მიუნხენის აკადემია, რადგანაც მიუნხენის აკადემია იყო ის სკოლა, რომელიც გაიარეს ქართველმა მხატვარ-სტიპენდიანტებმა.

დიუსელდორფის აკადემია 1773 წელს კურფიურსტ კარლ თეოდორის მიერ დაარსდა, როგორც მხატვრების, მოქანდაკეებისა და ხუროთმოძღვართა სასწავლებელი. ის ლამბერტ კრაგის მიერ 1762 წელს ჩამოყალიბებული ფერწერის სკოლის ბაზაზე შეიქმნა. ნაპოლეონის ომების დროს აკადემიის კოლეჯის მნიშვნელოვანი ნაწილი გადატანილი იქნა მიუნხენში. აკადემიის მძლავრი განვითარება დაიწყო მაშინ, როდესაც 1815 წელს დიუსელდორფი პრუსიას შეუერთდა. 1819 წელს მას პრუსიის სამეფო ხელოვნების აკადემიის სტატუსი

მიენიჭა. XIX საუკუნის შუა წლებში აკადემიამ მსოფლიო აღიარება მოიპოვა, დაიწყო სტუდენტების მიღება სხვადასხვა ქვეყნიდან. მის წიაღში ჩამოყალიბდა ფერწერის „დიუსელდორფის სკოლა“.

მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემია დაარსებიდანვე წარმოადგენდა ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან საგანმანათლებლო დაწესებულებას სახვითი ხელოვნების სფეროში. აკადემია მთელი ეროპიდან იზიდავდა სტუდენტებს და ახერხებდა კონკურენცია გაეწია ყველა დანარჩენი სახვითი ხელოვნების აკადემიისათვის ევროპაში. ის წარმოადგენდა მძლავრ მეტროპოლიას, რომელიც გეზს აძლევდა ევროპულ ხელოვნებას. აკადემიის წიაღში წარმოშობილი მიუნხენური სეცესიონი უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იყო იმდროინდელ ევროპაში.

მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიის ერთ-ერთი პირველი სტუდენტი იყო გიგო გაბაშვილი, რომელიც, მართალია, აქამდე მიიჩნეოდა, რომ მიუნხენში ჩავიდა, როგორც ჩამოყალიბებული მხატვარი და მიუნხენის სახვითი ხელოვნების აკადემიას აღარ შეეძლო მისთვის რაიმე ახალი მიეცა, მაგრამ ბოლოდროინდელი კვლევები ადასტურებენ, რომ გერმანულ აკადემიას უკვალოდ არ ჩაუვლია მისთვის. მიუნხენში გიგო გაბაშვილი გაეცნო იმდროინდელ მოდერნს, მიმდინარეობებს, რომლებიც სწორედ იმ დროს იკიდებდა ფეხს ევროპაში. გიგო გაბაშვილმა აითვისა ის სიახლეები, რომელთა გარემოცვაშიც აღმოჩნდა.

დიმიტრი შევარდნაძე იყო კიდევ ერთი ქართველი სტიპენდიანტი, რომელიც გერმანიაში გაემგზავრა პროფესიული სამხატვრო განათლების მისაღებად. მხატვარმა გერმანიაში

ქართული სამხატვრო განათლების კერების დარსებას წინ უძღოდა საიმპერატორო სახელოვნებო საზოგადოებების დაარსება საქართველოში. აღნიშნულმა კი, თავის მხრივ შექმნა წინაპირობა სამხატვრო კერების დაარსებისთვის.

პროფესიული სამხატვრო განათლების მიღების მსურველთა რიცხვი დღითიდღე იზრდებოდა. სახელმწიფო სასწავლებლების დაარსებას წინ უძღოდა ხელოვნების კერძო სკოლების გახსნა საქართველოში. ხელოვნების კერძო სკოლებსა თუ კლასებში ბევრი ქართველი და იმ დროს საქართველოში მცხოვრები არაქართველი ახალგაზრდა იღებდა

სამხატვრო განათლებას. კერძო კლასები ჰქონდათ გიგო გაბაშვილს, ოსკარ შმერლინგს, იაცუპსკის და სხვ.

ცხოვრება წინ მიდიოდა და საჭირო გახდა საქართველოში დაარსებულიყოს უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებელი. დღის წესრიგში დადგა სამხატვრო აკადემიის დაარსების საკითხი.

სამხატვრო აკადემიის დაარსება შედეგია იმ მრავალწლიანი ფიქრისა და განსჯისა, რომელიც მუდამ იყო ქართველი ხელოვანი ახალგაზრდების გულსა და გონებაში. საზღვარგარეთ განათლებამიღებული ქართველი ახალგაზრდები ცდილობდნენ ევროპის წამყვან სამხატვრო აკადემიებში მიღებული პროფესიული განათლება და გამოცდილება თავიანთი ქვეყნის სასიკეთოდ გამოეყენებინათ. მათ შორის, უპირველეს ყოვლის, უნდა აღინიშნოს გიგო გაბაშვილისა და დიმიტრი შევარდნაძის მოღვაწეობა.

აკადემიაში მთელმა რიგმა პრობლემებმა იჩინა თავი. ბუნებრივია, სასწავლო დაწესებულება, რომელიც ახალი დაარსებული იყო და არ გააჩნდა გამოცდილება, შეიძლებოდა დამდგარიყო მსგავსი პრობლემების წინაშე. აკადემიაში უთანხმოება ძირითადად განპირობებული იყო 2 მიზეზით:

1. აკადემიაში სწავლება ძირითადად მიმდინარეობდა რუსულ ენაზე, რაც განპირობებული იყო იმით, პედაგოგთა უმეტესობა იყო არაქართველი. მშობლიური ენის უგულვებელყოფას კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდნენ ქართველი სტუდენტები;
2. აკადემიის შენობა იყო ძალიან ცუდ მდგომარეობაში. სივიწროვე და სიცივე სტუდენტებს საშუალებას არ აძლევდათ სრულფასოვნად ემუშავათ.

აღნიშნულმა მიზეზებმა განაპირობეს სამხატვრო აკადემიის რეორგანიზაციის აუცილებლობა.

დიმიტრი შევარდნაძე იყო ერთ-ერთი სულისჩამდგმელი თბილისის სამხატვრო აკადემიის რეორგანიზაციის ერთ-ერთი სულისჩამდგმელი. ის წარმოადგენდა ერთადერთ სპეციალისტს აკადემიის სარეორგანიზაციო კომისიაში. მან ბევრი სასიკეთო ცვლილება განახორციელა აკადემიის დებულებაში. ქართული ენა აღსდგა თავის კანონიერ უფლებებში. აკადემიაში სწავლის პირობები გაუმჯობესდა.

## გამოყენებული ლიტერატურა:

### წიგნები და კრებულები

1. აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შვეარდაძე. საქართველო. თბილისი 1998
2. აბესაძე ი., გუნია დ., ჩარლზ კრენი - ხელოვნების მეცენატი. „ამერიკის შესწავლის საკითხები“. თბილისი
3. ამირანაშვილი შ., ხელოვანის ღვაწლი, ჩვენი კულტურის მშენებლები. გაზ. კომუნსტი. 15 აგვისტო. 1967.
4. ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია. ტომი I. ხელოვნება. თბილისი 1944.
5. არსენიშვილი ი., გიგო გაბაშვილი - 1862-1936 (ალბომი). ქარჩხაძის გამომცემლობა. თბილისი 2011. გვ 5.
6. ბაგრატიშვილი ქ., მხატვარი დავით გურამიშვილი (გარდაცვალებიდან ოცდახუთი წლისთავის გამო). ლიტერატურა და ხელოვნება. 1951 წ. N 32 (381). 12 აგვისტო.
7. ბერიძე ვ., თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია. თბილისი. ხელოვნება 1974. გ
8. ბერიძე ვ., გიორგი ჩუბინაშვილი. გიორგი ჩუბინაშვილი. ნაკადული. თბილისი 1963.
9. დიდი მხატვრები. ბოტიჩელი. პალიტრა L. თბილისი 2011
10. დიდი მხატვრები. რაფაელი. პალიტრა L. თბილისი 2011.
11. დიუმა ა., კავკასია. მოგზაურობის შთაბეჭდილებანი. ლიტერატურა და ხელოვნება. თბილისი 1964
12. დუდუჩავა მ., გიგო გაბაშვილი. სახელგამი. თბილისი 1953.
13. თოდუა ზ., აღორძინების ეპოქის ხელოვნება. იტალიური ხელოვნება. ქუთაისი 2010.
14. მთავარი სახელოვნო კომიტეტის 1921 წლის 17 აგვისტოს სხდომის ოქმი.  
საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი. ფონდი N13588
15. ლორთქიფანიძე ი., ხელოვანი და მოქალაქე. მნათობი. N12. 1985.
16. ოქროსცვარიძე ნ., თოდუა ე., გობეჯიშვილი ნ., გიგო გაბაშვილი. თბილისი. ხელოვნება 1986.

17. სურგულაძე ი., სჯულდება იოანე ბაგრატიონისა. თბილისი 1957.
18. უმიკაშვილი პ., მხატვარი პრემაცი ჩვენში. დროება თბილისი 1875. N10
19. ფერაძე თ., რუსი და უცხოელი მხატვრები საქართველოში (XIX საუკუნე).  
საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა. თბილისი 1964.
20. ქადეიშვილი ნ., თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია. თბილისი. საბჭოთა საქართველო 1983.
21. შპიკერნაგელი ჰ., ისტორია და სქესი: ფემინისტური მიდგომა. წიგნში: ხელოვნების ისტორია. შესავალი. თბილისი 2005.
22. ჩორგოლაშვილი მ., „... თითქოს აქ ვიყო დაბადებული“. ნაკადული, თბილისი 1990.
23. ცამციშვილი ა., უცხოეთში მოღვაწე ქართველი ხელოვანნი. ხელოვნება. თბილისი 1962. გვ 116.
24. ციციშვილი მ., ჭოლოშვილი ნ., ქართული მხატვრობა. განვითარების ისტორია. XVIII-XIX საუკუნეები. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისი 2003 (ჭოლოშვილი ნ., თავი III. უცხოელი მხატვრები და საქართველო).
25. ჯავახიშვილი ქ., მიხეილ ჯავახიშვილი. თბილისი 1984
26. Le Brun Ch., peintre et dessinateur. Catalogue. Versailles. 1963.
27. Cropper, Elizabeth and Charles Dempsey (1995). Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting. Princeton: Princeton University Press, 1995
28. Crowe J. A., Cavalcassele G. B. Geschichte der italienischen Malerei. Leipzig, Verlag von S. Hirzel. 1869.
29. Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe. Stuttgart: Philipp Reclam 2002, S. 206.
30. Gröschel G., Die Nazarener und ihre Beziehungen zur altdeutschen Malerei. München 1937.
31. Hapgood D., Charles R. Crane, The Man Who Bet on People. New-York. 2000.
32. Hermann V., Guido Renis römische Jahre. Spiegel 1923.
33. Keller G., Grune Heinrich. Insel Verlag. Frankfurt am Main 2002.
34. Kuhn A., Peter Cornelius und die geistigen Stürmungen seiner Zeit. Berlin. 1921.

35. Lagerlöf M., *Ideal Landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*. New Haven: Yale University Press. 1990.
36. Mann Th., *Gladius Dei*. In: *FRuhe Erzählungen*. S. Fischer. Frankfurt am Main 1981.
37. Nochlin I., *Why Have Been No Great Women Artists?.*, in: *Art News* 69, 1971
38. Peters H., *Meisterwerke der Düsseldorfer Galerie*. Düsseldorf.
39. Posner D., *Annibale Carracci: A study in the reform of Italian painting around 1590*. Phaidon, 1971
40. Schmidt H., *Wilhelm von Schadow*. Düsseldorf, 1962.
41. Schrade A., *Geman Romantik Painting*. New York. 1967.
42. Spike, John T. *Angelico*, New York, 1997
43. Sutherland Harris A., Nochlin I., *Women Artists 1550-1950*, Los Angeles 1976.
44. Vergilius Maro P., *Georgika*. Bremmer Presse. München 1924.
45. van Wamel M., *Pictor Regis. Anthonis Mor van Dashort and his position as painter at the Habsburg court*. Thesis BA Universitz of Amsterdam. 2009.
46. Алпатов М., *Италиянское искусство эпохи Данте и Джотто*. С. П. 1950
47. Бенеш О. *Искусство Северного Возрождения*. М.: Искусство, 1973.
48. Виллани Д., *Новая хроника или история Флоренции*. Наука . Москва 1997.
49. Виппер Б. *Борьба течений в итальянском искусстве XVI века*. М.: Изд-во АН СССР, 1956.
50. Виппер Б. Р., *Проблема реализма в итальянской живописи XVII-XVIII вв*юб Москва, 1966.
51. Вёльфлин Г. *Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса*. Л.: ОГИЗ, 1934.
52. Вёрман К., *История искусства всех времён и народов*. АСТ СПб. Москва 2000.
53. *Всеобщая история искусств*. Т 3. Искусство. Москва 1962.
54. Дмитриева Н., *Московское училище живописи ваяния и зодчества*. Москва 1951.
55. Дудучава М *Славный путь Литературная Грузия* . N6. 1972.
56. Елизбарашвили Н., *Художественная жизнь Тбилиси в конце XIX- начале XX века*. Ленинград 1982 206-207 (საკანდიდატო დისერტაცია).



57. Жабцев В., Испанская Живопись. Харвест. Москва. 2008.
58. История западно-европейского искусства (III-XX); под редакцией Н. Пунина; „Искусство“ М-Л. 1940.
59. Комаровская Н., О Константине Коровине. Ленинград 1961.
60. Кондаков С., Состоящее при Московском художественном обществе, училище живописи, ваяния и зодчества. Юбилейный справочник Императорской Академии Художеств. Т 1. 1764-1914. СПб.: Товарищество Р Голике и А Вильборг. 1914.
61. Малицкая К., Испанская Живопись XVI-XVII веков . Москва 1970.
62. Мастера искусства об искусстве. Т 3. Искусство. Москва 1970.
63. Матвеева Е., "История мировой живописи". Белый город. Москва. 2008.
64. Пахомов Д. А., К 25 летию Тифлисского художественного общества. „Искусство и промышленность “. 1899. №6
65. Репин И Нужна ли школа искусств в Тифлисе Кавказ. 1897. №7, №8.
66. Фромантен Э. Старые мастера. М.: Сов. худож., 1966. С. 38.
67. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. — С.-Пб. Брокгауз-Ефрон.

### პერიოდული პრესა

#### ჟურნალ-გაზეთები

1. გაზეთი „ივერია“, 1897 წ. № 178.
2. გაზეთი „ივერია“, 1900, №201.
3. გაზეთი „ივერია“, 1900 წ. №261.
4. გაზეთი „კოლხიდა“ . 1912 წლის №11.
5. გაზეთი „კოლხიდა“. 1912 წელი. № 12.
6. გაზეთი „კომუნისტი“. 1933 წლის 20 ნოემბერი. №266.

7. გაზეთი „ლომისი“, 1922 წლის 22 ოქტომბერი.
8. გაზეთი „ლომისი“. 1923. № 19
9. გაზეთი „ლომისი“. 1923 წ. 14 იანვარი. №20.
10. გაზეთი „მუშა“. 1923. 6 ოქტომბერი. № 265.
11. გაზეთი „რუბიკონი“. 1923. №1. 21 იანვარი
12. გაზეთი „ქართული სიტყვა“. 1923. N3
13. „ცნობის ფურცელი“. 1897, N324.
14. „ცნობის ფურცელი“. 1897. N328

### ინტერნეტ მასალები

1. <http://www.adbk.de/chronik> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 23.06.2013.
2. <http://www.art-drawing.ru/cultural-heritage/1998-bologna-school> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 14.07.2011.
3. <http://www.art-drawing.ru/terms-and-concepts/3482-french-painting> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 24.12.2011
4. <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/romanticism/Franz-Pforr-and-the-Nazarenes.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 18.12.2012.
5. <http://www.bayern.de/Geschichte-.364/index.htm> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 6.02.2013
6. <http://www.bibliotekar.ru/avanta/70.htm> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 14.07.2012.
7. <http://www.bibliotekar.ru/Kdeyk/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 30.05.2011
8. <http://www.bibliotekar.ru/kstarye/11.htm> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 7.08.2012.
9. <http://www.deutsche-staedte.com/duesseldorf/geschichte.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 10.05.2012.

10. <http://www.kettererkunst.de/lexikon/munchner-sezession.shtml> უკანასკნელად იქნა  
გადამოწმებული 8.05.2012.
11. [http://www.liveinternet.ru/users/fray\\_tatiana/post224028111/](http://www.liveinternet.ru/users/fray_tatiana/post224028111/) უკანასკნელად იქნა  
გადამოწმებული 22.06.2012.
12. <http://www.matrikel.adbk.de> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 12.12.2010.
13. [http://www.schloss-neubeuern.de/includes/pdf/Historie/Gaeste/Otto\\_Seitz.pdf](http://www.schloss-neubeuern.de/includes/pdf/Historie/Gaeste/Otto_Seitz.pdf) უკანასკნელად  
იქნა გადამოწმებული 2.06.2013.
14. <http://slovari.yandex.ru/~книги/Словарь%20изобразительного%20искусства/Маньеризм/>  
უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 28. 11. 2011.
15. <http://smallbay.ru/jordaens.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 25.02.2012

## დანართი

N1

მნიშვნელოვანი თარიღები ბავარიის ისტორიიდან

VI ს. ახ. წ.	ბავარიის საჰერცოგოს დაარსება
1158	ჰაინრიჰ დერ ლიოვემ დააარსა მიუნხენი
1180	კაიზერმა ფრიდრიჰ ბარბაროსამ ოტტო ფონ ვითელსბახი ბავარიის ჰერცოგად დანიშნა
1301- 1347	ლუდვიგ დერ ბაიერი ხდება გერმანიის მეფე და კაიზერი
1623	ბავარია საკურფიურსტო ხდება
1662- 1726	კურფიურსტი მაქს ემანუელი ბავარიაში აწვითარებს ბაროკოულ ესთეტიკას
1800- 1815	შვაბური და ფრანკული მხარეები შედიან ბავარიის შემადგენლობაში
1806	ბავარია ხდება სამეფო
1818	ბავარია იღებს კონსტიტუციას
1825- 1848	მეფე ლუდვიგ I-მა ბავარია ხელოვნებისა და მეცნიერების ცენტრად გადააქცია
1835	პირველი გერმანული სარკინიგზო ხაზი ნიურნბერგსა და ფიურთს შორის
1864- 1886	მეფე ლუდვიგ II, „ზღაპრების მეფე“
1918	ბავარია გახდა რესპუბლიკა
1933- 1945	ბავარია კარგავს ნაციონალ-სოციალიზმის გამო სახელმწიფოებრივ დამოუკიდებლობას
1946	ბავარიის რესპუბლიკის კონსტიტუციის მიღება