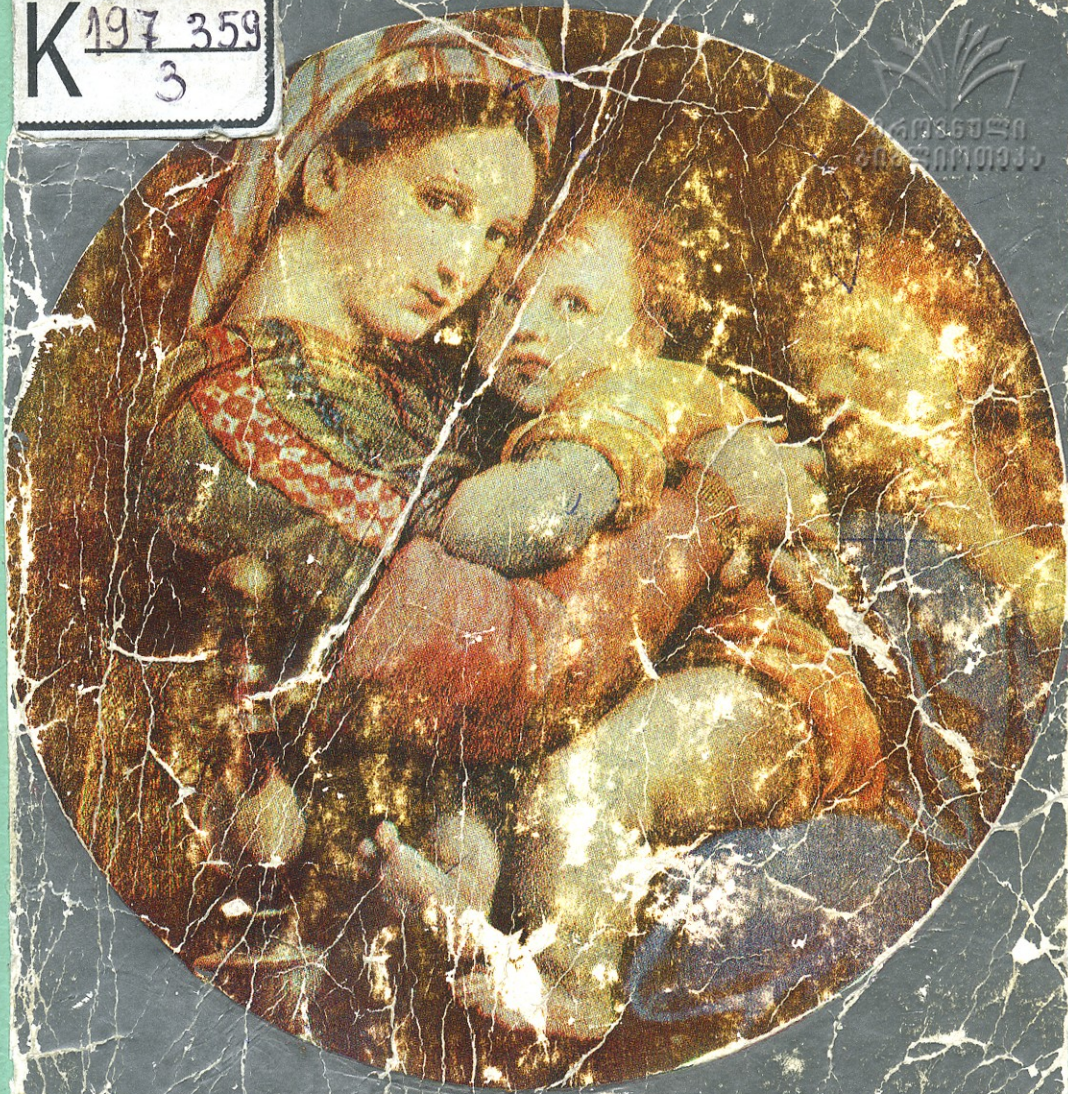


K 197 359
3

საქართველოს
საბავშვო ლიტერატურა



კარმუნ ზემპრანო
დსიფლიოს
სელთვენეჭის
ოსტაშეჭი

კარგენ წაქარაიე



ფ

ესოფლიოს
ხელოვნების
ოსტატები

კაფაედი
ტიტიანი
რეპრანდტი
კურბე

30





+75(492)(ივანე ჯავახიშვილი)
+75(44)(ივანე ყუხუბერი)

1. ხაფაელი 1483-1520.

2. ჭიჭიანი

წიგნში წარმოჩენილია ოთხი დიდი მხატვარი (XV—XIX სს.) რაფაელი, ტიციანი, რებრანდტი და კურბე). თითოეული მათგანის ცხოვრება, მოღვაწეობა, სახელი, და დიდება, ხელოვნების შარა-ვანდელია.

ამ მხატვრების მავალითზე, ერთგვარად, ცალკეული ქვეყნებისა და ეპოქების ხელოვნების განვითარება ნაჩვენები.

ხეობისა და 1606-1669

ფხანტუხიანი

რეცენზენტები: ი. არსენიშვილი
გ. ხუციშვილი

197.359

საგვ-2000
მეცნიერებათა აკად.

ს. ქ. სსრ კ. მარტის
სახ. საბ. რესპუბ.
ბ. ბალიოთაძე

საქართველო

კაცობრიობამ თავისი არსებობის მრავალწლიანი ისტორიის მანძილზე ხელოვნებას რამდენიმე გენიოსი მისცა. ამათგან ერთ-ერთი პირველთაგანია რაფაელ სანტი, რომელმაც ყალმის საშუალებით ბრწყინვალედ გადმოგვცა რენესანსის ჰუმანისტური იდეები. მის შემოქმედებაში აისახა და გამომჟღავნდა ის მიღწევები, რომლებიც ცივილიზებულ ხალხებს ჰქონდათ მეთხუთმეტე საუკუნემდე. მან თავისი შემოქმედების, საკუთარი მეთოდის საიდუმლოება, მეგობრის — ბალთასარე კასტილიონესადმი გაგზავნილ წერილში ასე ახსნა: „იმისათვის რომ დამეხატა მშვენიერი ქალი, საჭირო იყო მენახა მრავალი მშვენიერი ქალი... მაგრამ, რადგანაც მშვენიერი ქალები და მათი ნამდვილი დამფასებლები ცოტაა, ამიტომ მე ვიღებ ვარკვეულ იდეას, რომელშიც განსახიერებულია საერთო“. როგორც ვხედავთ, მისი შემოქმედების საფუძველს წარმოადგენდა იდეაში ცალკეულ დაკვირვებათა განზოგადება და მათი სინთეზი.

ცხადია, იმ დროს რაფაელი მარტო არ ყოფილა. ფ. ენგელსის თქმით, იმ დიდი პროგრესული გადატრიალების ეპოქას ტიტანები სჭირდებოდა. უბრაველეს ყოვლისა ასეთები იყვნენ მისი უფროსი თანამედროვეები ლეონარდო და ვინჩი და მიქელანჯელო ბუანოროტი. რაფაელი თავის დიდ თანამედროვეებზე უმცროსი იყო და ყველაფერი კარგი ათთვისა მათგან. მან ცოტა ხანი იცოცხლა. იგი თითქოს გრძნობდა დღემოკლეობას და ჩქარობდა: დაუსვენებელივ მუშაობდა, რათა ტილოზე მოესწრო მოზღვავებული აზრების, სცენებისა და ჯერ უთქმელი სიმართლის გადატანა.

რაფაელი ჩაიფერებოდა შემოქმედებითი წვის პროცესში სრულიად ახალ-ვაზრდა — 37 წლისა და ვინ იცის რამდენი ფიქრი და ოცნება ჩაიტანა თან!

სახელი და დიდება, ხელოვნების შარავანდედი, მან სიცოცხლეშივე მოიპოვა იმ ეპოქის მხატვრისა და ხელოვანთა მემატიანის ვაზარის სიტყვით — მხატვრობა და რაფაელი განუყოფელია. ვაზარი მის სიკვდილს გულდამწვარი დასტირის და საკმაოდ ჰიპერბოლურად ამბობს: „თვით მხატვრობასაც შეეძლო მშვიდად მომკვდარიყო ასეთი კეთილშობილი მხატვრის გარდაცვალების შემდეგ, რადგან მის სიკვდილთან ერთად თითქოს იგი დაბრმავდა“¹. ხედავთ, რა

¹ А. Вазари. Жизнеописание Рафаэля из Урбино. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев ваятелей и зодчих, ш., м., 1970. გვ. 181.

დიდი სახელი ჰქონია მას თანამედროვეებში! ისტორიამ ბევრი იცის ისეთი მავალითები როდესაც ესა თუ ის ადამიანი სიცოცხლეში ცამდეა აყვანილი, მაგრამ რადგანაც მისი შემოქმედება არ იყო გაუღნთილი საკაცობრივი ციფრებით და შესაფერი ფორმაც არ ჰქონდა შერჩეული, იგი მალე დაუფარავს წელს ფურცლებს. ასეთი რამ რაფაელს არ დამართვია და არც დაემართება, რადგან მასში არის ის, რაც აღელვებდა, აღელვებს და მომავალშიც აღელვებს ადამიანთა გონებას, მათ გრძნობას.

რაფაელი დაიბადა 1483 წ. ისეთ ოჯახში, სადაც ხელოვნების ატმოსფერო სუფევდა. რაფაელის მამა — ჯოვანი სანტი იყო ურბინოს ჰერცოგის სასახლის მხატვარი და პოეტი, უადრესად პატიოსანი, ენერგიული და შრომისმოყვარე ადამიანი. მას მოწაფეებიც ჰყავდა, რომლებსაც მხატვრობაში აოსტატებდა. პირველი ნაბიჯი რაფაელმა მამამისის სახელოსნოში გადადგა. მართალია, მამას მხატვრობაში დიდი გაქანება არ ჰქონდა, მაგრამ მოწოდებით პედაგოგს, განათლებულ და მაღალი კულტურის მქონე ადამიანს ბევრის მიცემა შეეძლო ამ ნიჭიერი და ცნობისმოყვარე ბავშვისათვის. რაფაელი, თავიდანვე მრავალ კარგ მონაცემთან ერთად, ძალიან ბეჯითი და შრომისმოყვარე იყო, ყველაფერს დაკვირვებით და მონღომებით აკეთებდა.

ბავშვობის ტკბილი დღეები რაფაელს მალე გაუქრა. მან ჯერ მოსიყვარულე დედა დაჰკარგა, შემდეგ კი — მამაც. თერთმეტი წლის ყმაწვილი დარჩა მარტო დედინაცვლისა და ნათესავების ამარა. ჯერ კიდევ არ არის დადგენილი თუ ვინ იყო მისი მასწავლებელი მომდევნო ხუთი წლის განმავლობაში. ამბობენ, რომ ის სწავლას აგრძელებდა მამამისის ნამოწაფარ ტიმოთეო დელა ვიტესთან. ამ მეორეხარისხოვანმა მხატვარმა რაფაელს ოსტატობა თუ ვერ აუმაღლა, მხატვრობისადმი ინტერესი მაინც გაუძლიერა. 17 წლის ყმაწვილისათვის ურბინოს საზღვრები ვიწრო ხდება და 1500 წელს გადადის ქალაქ პერუჯაში ერთ-ერთი ცნობილი, ეპოქის წამყვანი მხატვრის, პიეტრო ვანუჩის სახელოსნოში, რომელსაც პერუჯინოს სახელით იცნობენ. საქ უკვე რაფაელი თავის სტიქიაში მოხვდა. ამ ოსტატთან მას სულიერადაც ბევრი რამ აკავშირებდა. პერუჯინოს ხელოვნება, რომელიც სიმშვიდის განსახიერებაა თავისი მეოცნებე მადონებითა და უმბრიის ლირიკული პეიზაჟით, გამოძახილს პოულობს ახალგაზრდა რაფაელის პოეტურ ნატურაში. ამ თანხვედრის ანარეკლი მაშინაც კი გამოსჭვივის, როდესაც რაფაელი უკვე ცნობილი მხატვარი ხდება. უმბრიის სკოლის ხელმძღვანელ პერუჯინოსთან მან ბევრი რამ ისწავლა. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ სწავლა რაფაელმა აქ დაამთავრა, შემდეგ მხოლოდ აღრმავებდა და აფართოებდა უკვე შექმნილს, ნასწავლს. თანდათანობით რაფაელმა ისე აითვისა მასწავლებლის მანერა, რომ მალე მათ ნამუშევრებს ერთმანეთისაგან ვეღარ არჩევდნენ.

პერუჯინო იყო თავის დროის უდიდესი მონუმენტალისტი, მასთან რაფაელი

ჯერ შევირდად იყო, მალე კი მისი მარჯვენა ხელი გახდა. მიუხედავად ამისა რაფაელის ნამუშევრები პერუჯაში აშკარად გვიჩვენებს მისი ნიჭის უპირატესობას, სწორედ ამ პერიოდს ეკუთვნის „მადონა კონესტაბილე“ (1502 წ. ინახება ერმიტაჟში). მადონა ჩვილით ხელში ერთიანია, შეკრულია. მადონას თემა ხაერ-თოდ დამანასიათებელია რენესანსისათვის და განსაკუთრებით რაფაელისათვის. მადონა, როგორც დედა, როგორც სილამაზისა და სათნოების განსახიერება, რაფაელმა, და არა სხვა ვინმემ, აიყვანა მანამდე არნახულ სიმაღლემდე და საუკუნეების განმავლობაში სათაყვანებლად და ოცნების განსახიერებად აქცია. ამ სურათზე, ტონდოს შიგნით ყველაფერი ჰარმონიულია: გაზაფხულზე ბუნების გამოცოცხლება, მომწვანო მინდორი, უფოთლო ხეები, მდინარე, ტბა და შორს თოვლიანი მთები. ასეთი ფონის წინა პლანზე გამოყვანილია მადონა ლურჯ მოსასხამში, ოღნავ დახრილი თავით. დედისა და ბავშვის მზერა ერთნაირად წიგნისკენაა მიმართული. არსად, არაფერში არ არის წინააღმდეგობა, ყველაფერი ურთიერთშეთანხმებულია. XV ს. ოსტატებისგან განსხვავებით ამ სურათში ნახატის კომპოზიცია ბუნებრივ კავშირშია მოჩარჩოებასთან, არ იგრძნობა ძველებური წინააღმდეგობა. მაგრამ ეს კიდევ დასაწყისია: ადამიანისა და ბუნების საიდუმლოებათა ნამდვილი გახსნა დაიწყება მოგვიანებით, ფლორენციაში.

იმევე უმბრიის პერიოდს ეკუთვნის პატარა ზომის სურათები — „სამი გრაცია“ და „რაინდის ძილი“, სადაც ნათლად ჩანს ახალგაზრდა რაფაელის ცდა შექმნას მკვეთრი, გაწონასწორებული კომპოზიციები. მართალია მეორე სურათის კომპოზიციის შუაში მდგარი ხე ერთგვარად გულუბრყვილო ჩანაფიქრად გვევლინება, მაგრამ ამავე დროს, როგორი სირბილე, პოეტურობა და სიცხადეა მასში. ეს ის შტრიხია რაც რაფაელის შემოქმედებას წითელ ხაზად გაყვება.

პერუჯინოსთან რაფაელმა რამდენიმე წელიწადი დაჰყო, მასწავლებლისადმი ღრმა პატივისცემა კი ბოლომდე შერჩა, მან იქვე მასწავლებლის მახლობლად გახსნა თავისი სახელოსნო. შეკვეთა ბევრი ჰქონდა. ამ დამოუკიდებელი ცხოვრების გზაზე პირველი, რაც მან გააკეთა, ესაა ცნობილ სურათი „მარიამის დაწინდვა“. სან-ფრანჩესკოს ეკლესიისათვის განკუთვნილ ხატზე მარიამისა და იოხების დაწინდვის ლეგენდა სინამდვილის მსგავსადაა გამოსახული. მოვლენები ვითარდება იტალიის რომელიღაც დიდი ქალაქის მოედანზე. ერთი შეხედვით ეს სურათი მოგაგონებთ პერუჯინოს „გასაღებების გადაცემას“, მაგრამ მათ შორის საერთო მხოლოდ ზოგადია, განსხვავება კი — დიდი. მასწავლებელთან XV საუკუნის ბოლო მონაკვეთის თავისებურებებია ასახული, რაფაელთან კი ახალი ერას პრინციპები გამოსჭვივის. აქ კომპოზიციაც უფრო ნათელი და მონუმენტურია, ადამიანი კი პირველ პლანზეა წამოწეული. მხატვარს შეეძლო მოქმედება ეკლესიაში ეჩვენებინა, მაგრამ არა, მან მთელი ეს ცერემონიალი წინა პლანზე გადმოიტანა, მაყურებელთან მოიყვანა. კომპოზიცია ერთი შეხედვით

სიმეტრიულადაა აგებული, მაგრამ მოქმედ პირთა განლაგებას რომ დააკვირდეთ, ასიმეტრიულობა ცხადი განდება, თუმცა თვალში არ გეცემათ, არ გაწუხებთ, ყველაფერში სიმშვიდე და სილამაზეა. შეხედეთ მარიამს — რამდენი კდემამო-სილებათა ქალწულში! მისი ლამაზი სახე, მოღერებული ყელი, ხაზების ნელი სვლა ერთობ მუსიკალურია.

კომპოზიციის ცენტრში ჩანს მღვდელმთავარი, მარცხნივ მარიამი და მისი მოძყოლნი არიან, ხოლო მარჯვნივ — იოსები და მისიანნი. უკან ყველაფერი შორს პერსპექტივაში მიემართება და მთავრდება მრავალგვერდა ტაძრით, რომელიც მაღალი რენესანსის სტილის მატარებელია და არა ასახული პერიოდისა. მაგრამ ამას ვინმე გრძნობს ან უსაყვედურებს მხატვარს? არა, აქ მთავარია მიღწეული პარმონია, განა რაფაელის წინამორბედები დაუშვებდნენ ისეთ თავისუფლებას, როგორც ამ ნახატშია? განა თავისუფლებისაკენ, რეალიზმისაკენ ერთი დიდი ნახტომი არ არის გაკეთებული თუნდაც იმ ყმაწვილის მოქმედებაში, რომელიც კვერთხს ამტვრევს? აქ ჩანს ახალ ხარისხში აყვანილი ის რეალიზმი, რომელიც ახასიათებს XVI ს. დამდეგს.

ამ ნაწარმოებში პირველად გამოჩნდა კომპოზიციის ის ორგანიზებულება, რომელიც შემდეგში რაფაელისათვის ასე დამახასიათებელი ხდება. იგივე შეიძლება ითქვას ტონალობაზეც. აქ ძრითადად სამი ფერი ბატონობს. ესაა — ოქროსფერი, წითელი და მწვანე, რომელიც მეორდება კოსტუმებში, პეიზაჟში, არქიტექტურაში და, ბოლოს, ცისფერთან მათ ბრწყინვალე შეხამებას ვღებულობთ. არ უნდა დაგვაფიქვადეს, რომ „მარიამის დაწინდვის“ შესრულების დროს მხატვარი ჯერ კიდევ არაა გასული პერუჯიდან, არაა ნამყოფი ფლორენციაში და არ უნახავს მისი უფროსი თანამედროვეების მიღწევები. ასეთ მდგომარეობაში, თუ არა გენიოსი, სხვა ვინ შესძლებდა ამ სრულყოფილი სურათის შექმნას. აქ მან გამოიჩინა საოცარი ზომიერება და ტაქტი. ნახატზე არ არის არცერთი უადგილოდ და ზედმეტი ხაზი. ყველაფერი რიტმშია და ეხმარება მთავარის გამოხატვას, სიუჟეტის ნათლად გადმოცემას.†

რაფაელის ტალანტს და მოზღვავებულ ენერჯიას ესაჭიროებოდა მეტი გაქანება, დიდი სივრცე. ამის საშუალებას კი პერუჯი და, საერთოდ, უმბრია, აღარ იძლეოდა. იგი მტკიცე გადაწყვეტილებით მიღას მაშინდელი ხელოვნების მექაში — ფლორენციაში, რათა ნახოს; ისწავლოს და მიღწიოს საოცნებო ოლიმპს.

1504 წელს, როდესაც რაფაელი ფლორენციაში მიდის, მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ ცოცხალია ბოტიჩელი, პერუჯინი, ფრა ბართოლომეო, ჯანგელინო და სხვები, კვატროცენტო მისთვის მაინც გავლილ ეტაპს წარმოადგენს. ახლა მაღალი რენესანსის ეპოქაა, ლეონარდოსა და მიქელანჯელოს მწვერვალზე ყოფნის ხანაა! ეს ის დროა, როდესაც უკვე შექმნილია ლეონარდოს ჯოკონდა და მიქელანჯელოს დავითი. და თითქოს ამ შედეგებს აკლდათ „სიქსტის მადონა“. მისი მომავალი ავტორიც ჩამოვიდა, მაგრამ ჯერ მას კიდევ სჭირდება სწავლა.

ის ჩამოსვლისთანავე დადის ქუჩებში, ტაძრებში, დიდებულთა სახლებში, თუ მხატვართა სახელოსნოებში, რათა ნახოს, შეიგრძნოს, და აითვისოს ანტიკური, თუ თანამედროვეთა ნამუშევრები.

აქ მან ნახა ევროპული რეალისტური ხელოვნების პაპა-ჯოტო, გასარტარი მაზაჩო, ბუმბერაზი დონატელო და ფაქიზი ვეროკიო. თურმე რამდენი რამ ყოფილა კიდევ სანახავი და სასწავლი! ერთი შეხედვით, ამ ახლო თუ შორეულ წინამორბედებს ადამიანი კიდევ ადვილად დასძლევდა, მაგრამ როგორ გინდა შეერკინო ცოცხლებს, გვერდით მყოფ ტიტანებს ლეონარდოს და მიქელანჯელოს. ეს ხომ რეალიზმის არნახული სიმაღლეა მოკიდებული ფიდიასიდან და მირონიდან! მაგრამ ძალ-ღონით სავსე ახალგაზრდა რაფაელს შინაგანი „მე“ უკარნახებდა, რომ საჭიროა მუშაობა, დაძაბვა, ჩამალული პოტენციის გამოვლენა.

უმბრიის მშვიდი, უწყინარი ცხოვრების შემდეგ რაფაელი ხვდება ფლორენციის მღვდლურ და მშფოთვარე მხატვრულ გარემოში. სწორედ ამ დროს ლეონარდოს ზეშთავიანებულ, დიდებულ, ბრწყინვალე სახეებში და ტიტანური ძალის ახალგაზრდა მიქელანჯელოს ნაწარმოებებში გამოვლანდა ხელოვნებაში ახალი დონე, ახალი სტილი — სტილი რენესანსისა.

რაფაელს სჭირდებოდა სწორედ ისეთი ქალაქი, როგორც ფლორენცია იყო. აქ მარტო ნახატები, ქანდაკებები და არქიტექტურა კი არ იყო სასწავლი, არამედ ანატომია, პერსპექტივა, ლიტერატურისა და მეცნიერების სხვა დარგები. რაფაელმა კარგი განათლება მიიღო პერუჯაში და აქ სწრაფად აითვისა ყველაფერი რაც სჭირდებოდა. ამ პერიოდიდან მას აქვს თეორიული და პრაქტიკული მომზადება, ამავე დროს ის არის რეალური სამყაროს ერთგული, რამაც განაპირობა მისი სწრაფი გამოსვლა პირველ პლანზე.

ის ოთხი წელი, რომელიც მან ფლორენციაში დაჰყო, თავისთავად სავსეა მოვლენებითა და პოლიტიკურ ცხოვრების სირთულით, როლის ორბიტაში ერთგვარად რაფაელიცაა მოქცეული. მიუხედავად ამისა, რაფაელი ბევრს ხატავს, საკმაოდ ხელხვაიანია — მადონების პარალელურად პორტრეტებზეც მუშაობს. ამათგან აღსანიშნავია ფლორენციელი მეცენატების ანიოლო დონისა და მისი მეუღლის მადალენა დონის პორტრეტები (1906 წ.). ამასთანავე უკეთესია ქმრის პორტრეტი. ეტყობა, რაფაელს ნატურასთან მხოლოდ მსგავსება აღარ აინტერესებს, მისთვის მთავარია შინაგანი სამყაროს გახსნა, მაგრამ მის შემოქმედებაში ჯერ კიდევ არ იგრძნობა ის სიღრმე, რომელიც უფრო მძლავრად გამოჩნდება ათიოდე წლის შემდეგ. ანიოლოს პორტრეტიდან გადმოგვეყურებს ახალგაზრდა, ენერგიული, ჰკვიანი კაცი, მაგრამ მასში ჩანს ერთგვარი დაძაბულობა, რომელიც არ უნდა იგრძნობოდეს საოჯახო პორტრეტში. ასევე კარგია მეუღლის პორტრეტიც. ჩვეულებრივ წერენ ხოლმე, რომ ის „ჯოკონდას“ მიბაძვავა. ამაში გასაკვირი არაფერია, მაგრამ აღსანიშნავი ისაა, რომ მსგავსება გარეგნულია. ეს პორტრეტი რაფაელისებურია.

რადგანაც პორტრეტებს შევხებით, აქვე შეიძლება განვიხილოთ მხატვრის ავტოპორტრეტიც (1506 წ.). ახალგაზრდის თვალებიდან სიცხადე და ერთგვარი უმანკოება გამოსჭვივის. ცხვირისა და ტუჩების რბილ მოდელირებასთან ერთად, სახეს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პოეტური, ლირიკული გამომეტყველება აქვს. მხატვარი აქაც ცდილობს ინდივიდუალური ხასიათის გადმოცემას.

ამავე წლებში რაფაელი ქმნის მთელ სერიას მადონას თემაზე. ამათვან შეიძლება დავასახელოთ „მადონა-მებაღე“, „მადონა-ჩიტბატონათი“, „მადონა-მწვანეში“ და სხვ. საოცარია, მაგრამ ფაქტია — რაფაელს სურს, რაღაც არ უნდა დაუჭდეს, ჩასწდეს დედობის უმაღლესი მოვალეობის გრძნობას და საერთოდ, დედა-შვილის სიყვარულს. ეს გრძნობა ასე აზრიანად, ცოცხლად, სათნოებით და სიყვარულით, არც მანამდე და არც რაფაელის შემდეგ, არავის გამოუხატავს. სხვადასხვა პეიზაჟების ფონზე ლამაზი ქალები ამაყად დაჰყურებენ თავიანთ პირმშობებს, ეალერსებიან კიდეც, მაგრამ არსად ზომიერება არ არის დარღვეული, ყველგან დიდებულება გამოსჭვივის.

რაფაელი მიღწეულით არ კმაყოფილდება, ის ფანქრით ხელში დადის, იხატავს და იმანსოვრებს ყველაფერს. ამ პერიოდის ჩანახატები, თუნდაც ერთი ხელის მოსმით შესრულებული, შეიძლება ცალკეულ, დამოუკიდებელ ნახატებადაც კი ჩაითვალოს.

ფლორენციის სხვადასხვა წრეშია რაფაელი. იგი იმდენად ჰკვიანია, ზრდილი, წესიერი და მიმზიდველია, რომ უმცროსი და უფროსი, ყველა ცდილობს მასთან დაახლოებას. ამ პერიოდში რაფაელი დაუახლოვდა კიდეც ერთ მხატვარს — ბერ ფრა ბართოლომეოს. ამ მხატვრის დიდებული და მონუმენტური მხატვრობა კეთილად მოქმედებს რაფაელზე, რაც ნათლად ჩანს მის სურათებში: „მადონა ბალდაჩინის ქვეშ“, „ქრისტეს ჩასვენება“ და სხვა.

„მადონა ბალდაჩინის ქვეშ“ მიუხედავად მრავალფიგურურობისა, მთლიანობაში დიდებულია. მადონა, როგორც სათაყვანო არსება კვარცხლბეკზე ზის, არცერთი ირგვლივ მდგომი პირი მას არ უცქერის, თუმცა მადონა მაინც ცენტრალურ ფიგურად გვევლინება.

„ქრისტეს ჩასვენებაში“ (1507), რაფაელმა უფრო ფართო მიზანი დაისახა — მას სურდა დიდი დრამატული ტილოს შექმნა. და ეს არცაა გასაკვირი, რადგან ფლორენციაში ლეონარდოსა და მიქელანჯელოს არ შეიძლება არ მოეწონებინათ გავლენა რაფაელზე. ჯერ ერთი, ეს იყო პირველი ცდა ასეთი მრავალრიცხოვანი და ისიც დრამატული სახის სურათის შექმნისა, რაც თავისთავად წინ გადადგმული დიდი ნაბიჯი იყო, ამავე დროს, მან მარჯვენა მხარეს გამოსახა ახალგაზრდა, რომელიც ქრისტეს მოასვენებს. იგი შემართული, ათლეტური აღნაგობისაა. ასეთი სიძლიერის ფიგურა მას მანამდე არ დაუხატავს, მისი სიძლიერისათვის ხაზი იმითაც არის გასმული, რომ მარცხენა მხარეს მდგარი ხანშიშესული კაცის ფიგურა ლამისაა წაიქცეს, ახალგაზრდა კი ანტი-

კურ ქანდაკებასავით დგას. მწუხარებაა ასახული ხალხის ჯგუფში, რომლებიც გულწასულ მარიამს შემორტყმინან. ეს ჯგუფი ორიგინალურადაა დაკავშირებული პეიზაჟთან — მარჯვნივ, ზემოთ მთაზე მოჩანს პატარა ჯვრები. ისინი ნათესავად გვიჩვენებენ იმ დიდ გზას, რომელიც დამტირებელთა ჯგუფმა გამოიკარგათაგან. მიუხედავად ასეთი შეფასებისა, ეს სურათი მაინც არ ჩაითვლება მიღწევად. რაფაელის აღმავლობის გზა მხოლოდ იწყება.

რაფაელმა იმდენად გაითქვა სახელი, რომ მისთვის უკვე ქალაქ ფლორენციის მასშტაბიც ვიწრო შეიქნა. მას რომში იწვევენ. მიწვევა უპირველეს ყოვლისა, ვახაპირობა მისმა სახელმა, დიდებულმა ტალანტმა და, ამავე დროს, შესაძლოა მისი თანამემამულის ბრამანტეს პროტექციამაც. ბრამანტე გენიალური პიროვნება იყო. იგი ფაქტიურად არქიტექტურაში მაღალი რენესანსის შემქმნელი, მისი პრინციპების ჩამომყალიბებელია. პაპი იულიუს II-ის კარზე ხელოვნების საქმეებს სწორედ ბრამანტე განაგებდა და უდიდესი ნდობითაც იყო აღჭურვილი.

საქმე იმაშია, რომ პაპი და მისი კარი ხელგაშლილნი არ შეხვედრიან რენესანსის რეალისტური ხელოვნების გაზრდა-გაფურჩქვნას, მაგრამ მათ არ შეეძლოთ პროგრესის შეჩერება. საერთო სიტუაციის გამო ხელავედნენ, რომ ბრძოლას აგებდნენ და გეზი შეიცვალეს.

XV საუკუნის მეორე ნახევარში რომში თანდათანობით ფეხს იკიდებს ჰუმანისტური იდეები. ეს ახალი მიმართულება იმდენად ძლიერი გახდა, რომ თვით პაპის ტახტზე ზედიზედ ირჩევენ ჰუმანისტურად განწყობილ ადამიანებს. XVI საუკუნის დამდეგს კი ამან რეალური ნაყოფი გამოიღო და სასულიერო პირებმა თვითონვე დაიწყეს ინიციატივის ხელში აღება; რეაქციული, სქოლასტიკური რომი იბრძვის, გამოსავალს ეძებს. ჯერ მძიმედ, მაგრამ ბეჯითად ხდება რენესანსის კულტურის ათვისება, შემდეგ კი რომი თვითონვე ხდება ახალი კულტურის ცენტრი. ამ მიმართულებით პირველი შესამჩნევი ნაბიჯი გადადგა პაპმა იულიუს II-ემ. მან დიდი მასშტაბით დაიწყო ვატიკანის შენობების რეკონსტრუქცია, შენება და კედლების მოხატვა. პაპმა მრავალი ოსტატი მიიწვია, რომელთა შორის იყვნენ ტალანტებიც და საშუალო შესაძლებლობების მქონენიც. მაგრამ რომის გარდაქმნა, მისთვის წამყვანი როლის მინიჭება წილად ხელათ არქიტექტორ ბრამანტეს, სკულპტორს, არქიტექტორსა და მხატვარს მიქელანჯელოს და მხატვარ რაფაელს.

რაფაელი, 25 წლის ახალგაზრდა, უკვე რომშია, პაპის კარზე. აქ რაფაელს დახვდა მისთვის სანუკვარი ნიადაგი. მისი ესთეტიკური იდეალების ჩამოყალიბებაში ხომ უდიდესი როლი შეასრულა ანტიკურმა სამყარომ, მისმა ხელოვნებამ! რომის ქუჩები, რომის ხელოვნების ნაწარმოებთა საცავები, კიდევ ერთი სკოლა გახდა რაფაელისათვის.

ფაქტიურად იულიუს II დროს დაიწყო რომმა რადიკალურად გარდაქმნა.

პაპის ბრძანებით, შუა საუკუნეების პირველი არქიტექტორი ბრამანტე ანგრევს კათოლიკური სამყაროს სათაყვანებელ პეტრეს ბაზილიკას და იწყებს ახალ ბუმბერაზულ ნაგებობას. მიქელანჯელოს ჯერ დაევალა იულიუს II აკლდამის აგება, რომელიც მანამდე არნახული კომპლექსი უნდა ყოფილიყო, ხოლო შემდეგ სიქსტის კაპელის პლაფონის მოხატვა. პაპის კარზე თავს იყრიდნენ ახალი იდეებით გამსჭვალული პოეტები, ფილოსოფოსები, მეცნიერები. ასეთ შემოქმედებით ატმოსფეროში ხვდება რაფაელი.

იულიუს II აღარ მოინდომა მისი წინამორბედი პაპების ოთახებში ყოფნა გადაწყვიტა ვატიკანის ზედა სართული მოეწყო სათანადოდ... სამუშაოებს ასრულებდნენ რაფაელის მასწავლებელი პერუჯინო, მამის შეგობარა ლუკა სინიორელი, ჯოვან-ანტონიო სოლომა და სხვები. რაფაელს უნდა გაეკეთებინა ამ სართულის რამდენიმე ოთახი, რომლებიც შემდეგში იქცა განთქმულ „სტანცებად“ („სტანცა“, იტალიურად — ოთახი). რაფაელისა და მისი მოწაფეების მიერ მოხატული იქნა შემდეგი ოთახი „სტანცა“: „ხელმოწერის დარბაზი“, „პელიოდორას სტანცა“, „ხანძრის სტანცა“ „ბორგოში“ და „კონსტანტინეს დარბაზი“.

ვატიკანის ოთახები არ არის მაინცდამაინც დიდი, მაგრამ აფრებიანი კამარები, რომლითაც ოთახები გადაუხურავთ, დიდ სივრცეებს ქმნიან. თითოეულ კედელს აქვს ნახევარწრიული მოხაზულობა, რომლის ზედა ნაწილზე მხატვრობაა, ქვედა ნაწილს კი დეკორატიული პანელები ამშვენებს.

ჩანახატებს რაფაელი ფრესკებისათვის მუყაოზე თვითონ აკეთებდა, მაგრამ მისი ხელით მხოლოდ პირველი ორი „სტანცა“ მოხატა, ხოლო „ხანძრის სტანცა“, მისი მეთვალყურეობით მოხატეს მისმა მოწაფეებმა. „კონსტანტინეს დარბაზი“ კი მთლიანად მოწაფეების მიერაა შესრულებული 1517-1524 წლებში.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მთელ მსოფლიოში არ მოიძებნება მხატვრობის ისეთი ანსამბლი, როგორც ვატიკანის სტანცებია, ამ ნახატებში იგრძნობა იდეის გადმოცემის არნახული სითამამე და მხატვრულ-დეკორატიული ჟღერადობა რაც მაღალ ტონებშია შესრულებული. თითოეულ სურათში იმდენი ფიგურაა, რომ სხვა მხატვრის ხელში, გადატვირთულის შთაბეჭდილებას დატოვებდა. ამ სურათებს კიდევ ერთი მხარე აქვს საერთო. ესაა ნახატის ცენტრალური გადაწყვეტა, მაგრამ ამ ცენტრალურობაში აბსოლიტური სიმეტრია ან მარჯვენა და მარცხენა მხარეთა იდენტურობა როდი იგულისხმება. აქაა კომპოზიციის ნაწილთა თავისუფალი განლაგება. მიუხედავად ამისა, საერთო ცენტრალურობა მაინც რჩება.

თავისთავად, ფრესკების ციკლის „იდეურ პროგრამას“ დამკვეთთა სურვილით წარმოადგენდა კათოლიკური ეკლესიის ავტორიტეტისა და მისი მეთაურის — პაპის განდიდება. ამასთან დაკავშირებით, ბიბლიურ და მითოლოგიურ

სიუჟეტებში ჩართულია თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი სხვადასხვა ეპიზოდი. ეს ყველაფერი ისე უნდა გაკეთებულიყო, რომ გამოჩენილიყო პაპის სიდიადე. მაგრამ რაფაელი მხოლოდ ამ მიზნით არ კმაყოფილდება. იგი სურათში ყოველთვის აქსოვს ჰუმანისტურს, საკაცობრიოს.

რაფაელი ადრეული ოსტატებივით ალევორიებით კი არ გადმოსცემს დაკვეთილ თემებს, არამედ მათ აქცევს ისტორიულ-ალევორიულად. ასე შეფარვით ბევრი რამის თქმა შეიძლება — ის მართალია თავისი სინდისისა და ეკლესიის წინაშეც.

„ხელმოწერის დარბაზში“ პლაფონის გარდა მან მოხატა ოთხივე კედელი. ეს თემებია: „დისპუტი“ ანუ „თეოლოგია“, სადაც იგულისხმება კამათი ზიარების თაობაზე, „ათენის სკოლა“, რომელიც განასახიერებს „ფლოსოფიას“, „პარნასი“ სადაც „პოეზია“ იგულისხმება და „იურისპუდენცია“.

სამწუხაროდ, არ არის ცნობილი თუ როგორ მომწიფდა და დამუშავდა ეს თემები. XVI ს. დასაწყისში, როდესაც ატმოსფერო გაყენილი იყო ქრისტიანული მოძღვრების დოგმებით, ასეთი თემები არ იყო გავრცელებული. როგორც ეტყობა ანტიკურ აზროვნებას უკვე ღრმად ჰქონდა ფესვები გადმული, ჰუმანიზმი თავისას ღაღადებდა. არაა ცნობილი თვით თემების რაფაელისეული აღწერილობაც, რომ ზუსტად განისაზღვროს ყოველი დეტალი. ცხადია, თითოეულის სიუჟეტი არა მარტო პაპის განხილვის საგანი იქნებოდა, არამედ მისი კარის ირგვლივ შემოკრებილ დიდ მოაზროვნეთა მიერ. ყურადღება უნდა მიექცეს თვით იმ ფაქტს, რომ საერთო მხატვრულ ჩანაფიქრში ერთად თავსდება ქრისტიანული რელიგიისა და წარმართული მითოლოგიის ზოგადი მხარეები. და ეს ხდება თვით პაპის რეზიდენციაში, ეს, თავისთავად, პროგრესულად მოაზროვნე და ჰუმანისტურად განწყობილ ადამიანთა უდიდესი გამარჯვება იყო, რაც სხვა ხელოვნებაზე უფრო გაბედულად რაფაელმა გამოხატა.

დელა სენიატურას „სტანცებიდან“ ყველაზე ადრეულია „დისპუტი“, სადაც კამათია საერთოდ თეოლოგიაზე და ზიარების საიდუმლოებათა გაგებაზე. საკურთხევის ცენტრში დგას ზიარების სიმბოლო. სურათზე მოქმედება ხდება ორ პლანში, ზემოთ ზეციური ამბავია გადმოცემული, ქვემოთ კი მიწიერი. დრუბლებზე განლაგებულია სამების სცენა, რომელთა გვერდებზე ახალი და ძველი აღთქმის პერსონაჟებია განლაგებული. ქვემოთ, მოედანზე თავი მოუყრიათ ეკლესიის მოღვაწეებსა და მორწმუნეებს. მათი ფიგურები გადმოცემულია ცოცხლად, პლასტიკურად, მოძრაობა მკვეთრია და ადვილად შესამჩნევია. აქ მოქმედ პირთა არაჩვეულებრივი ნაირსახეობააქ მათინ, როდესაც ზემოთ მტეტი „წესრიგია“. ზევით, წრეხაზის შუაში, თითქმის მედალიონებში, გამოსახულია ქრისტე ღვთისმშობლითა და იოანე ნათლისმცემლით, უფრო მაღლა კი თვით მამა-ღმერთი. ქვედა კომპოზიციის საერთო ხაზი თითქოს ზედას სა-

წინააღმდეგოდა მოხრილი, მაგრამ მათ შორის მაინც სუფევს ერთიანობა. ამ ქვედა ზოლის რთულ კომპოზიციაში რამდენი ხასიათია, რამდენი მკვეთრი მოძრაობაა, მაგრამ რიტმი არაა დარღვეული. თანაც აღსანიშნავია ის ვარე-მოებაც, რომ დისპუტში მონაწილეობენ სულ სხვადასხვა დროისა და განსხვავებული აზროვნების პირები. მარჯვენა ჯგუფში ჩანს დანტე ალიგიერი, რომლის გამოსახვის უფლებას მხატვარს უფრო ადრე არავინ მისცემდა. ამის ჩამდენი მკრეხელად ჩაითვლებოდა, და ისჯებოდა. იქვე მის უკანაა სავანაროლაც, რომელიც ფუფუნებისა და გარყვნილების წინააღმდეგ იბრძოდა და რაღაც ათიოდე წლის წინათ ჩამოახრჩვეს და მერე დაწვეს პაპის ბრძანებით. მარცხენა კუთხეში კი მეოცნების პოზაში, ზეცას შემეყურე ბერი, მხატვარი ფრა ანჟელიკოა. მხატვარს არც საკუთარი მეგობარი ბრამანტე გამოუტოვებია, მკვეთრად შემობრუნებული ბრამანტე მოაჯირს დაყრდნობია და რაღაცას უმტკიცებს გვერდით მდგომ ახალგაზრდას.

ამ კომპოზიციაში გამოირჩევა პაპი სიქსტი IV, რომლის უკან, როგორც აღვნიშნეთ, დანტეა გამოსახული. სიუჟეტის მთავარი გმირი, კომპოზიციის ცენტრში, საკურთხეველის მარჯვნივ მდგარი მაღალი, ძლიერი ფიგურაა, რომელიც შთაგონებით ლაპარაკობს, ზეცისკენ ხელბაპყრობილი. ასეთი მრავალკომპოზიციანი და მრავალფიგურიანი სურათი ისეა შეკრული, რომ ძნელი წარმოსადგენია თუნდაც რომელიმე შტრიხის შეცვლა. მთლიანად კი ნახატი სილამაზის განსახიერებაა.

რაფაელმა „დისპუტი“ წარმოადგინა სრულიად რეალურად, ბუნების წინააღში, ჩვეულებრივ პირობებში. ბჭობა და კამათი არ მიმდინარეობს რაღაც გახსაკუთრებულ პირობებში, სადღაც დახურულ დარბაზში. ეს ამბავი ხდება ვარეთ. ავტორი გვიხატავს ჩვეულებრივ მოედანს, რომლის მარცხენა მხარეს მოჩანს სხვადასხვა ჯიშის ხეები, ხარაჩოებში ჩასმული მშენებარე სახლი და სხვა.

რაფაელის ფრესკებიდან პირველი ნაწარმოებია „დისპუტი“, რომელშიც ის საუკეთესო მონუმენტალისტად გვევლინება, მაგრამ აქ ჯერ კიდევ მთლიანად არ გახსნილა მისი ტალანტი, რაც ნათლად ჩანს მცირედი მოგვიანებით, იმავე „სტანცის“ მოპირდაპირე კედელზე წარმოდგენილ „ათენის სკოლა“-ში. ეს არის დიდებული რამ! ასეთი ბრწყინვალე და სრულყოფილი ფრესკა, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ არც მანამდე დაუხატავთ და არც შემდეგ შეუქმნიათ. აქ, უპირველეს ყოვლისა, საოცარი შერწყმაა კომპოზიციისა არქიტექტურასთან. არქიტექტურა მაღალი რენესანსის პრინციპზეა აგებული. აქ, სხვა ეპოქაში, ანტიკური არქიტექტურის გაცოცხლებაა ახალი სახით. შემდგომში ვერც რაფაელმა და ვერც ზოგიერთების თქმით, გენიალურმა ბრამანტემ ცხოვრებაში ვერ შექმნეს, ვერ განახორციელეს ასეთი მონუმენტური ანსაბლი. სხვა ყველაფერს თავი რომ დავანებოთ, არაჩვეულებრივ შთაბეჭდილებას ტო-

ვებს ეს ღრმა და მაღალი ანფილადა; მისი კედლები მეტყველებენ: ეს ათენია, ფილოსოფოსების, მეცნიერების, პოეტებისა და დრამატურგების ქალაქი, და როგორ შეიძლება მათ თავზე არ დაჰყურებდნენ პოეზიისა და მუსიკის ღვთაებები — აპოლონი და ათენა. ეს უკანასკნელი, გარდა იმისა, რომ ქალაქი ათენის მფარველია, ამავე დროს სიბრძნის სიმბოლოცაა.

ამ სურათზე წარმოდგენილია ანტიკური, წარმართული სამყაროს მოაზროვნეთა პლეადა, რომლებიც სხვადასხვა თაობას ეკუთვნიან. ათასი წლის განმავლობაში ქრისტიანული რელიგია და მისი წარმომადგენლები წვადნენ და ახგრევდნენ ყველაფერს, რაც წარმართებს ჰქონდათ შექმნილი. ამჟამად კი რენესანსის, ჰუმანისტური იდეების გამარჯვების ეპოქაა. ქრისტიანობის მოძღვარნი მიხვდნენ, რომ თუ არ აჰყვებოდნენ ახალ მიმართულებას, ქვეყნის საჭე ხელიდან გამოეცლებოდათ. თვით მათშიც გაჩნდნენ ჰუმანისტები, პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანები. ეს რომ ასე არ ყოფილიყო, ვინ მისცემდა უფლებას რაფაელს პაპის ოთახში ასეთი რამ დაეხატა. მემატინეები გადმოგვცემენ, რომ რაფაელის ამ გაბედულ აზრს მხარი დაუჭირეს ჰუმანისტურად განწყობილმა პაპმა და ზოგიერთმა მისმა კარდინალმა.

„ათენის სკოლა“, თუ შეიძლება ითქვას, მრავალმოქმედებიანი სურათია. მართალია აქ არ არის ერთი მთავარი პერსონაჟი, მაგრამ არის ცენტრი და არიან წამყვანი პირები: ფილოსოფოსები — პლატონი და არისტოტელე. ისინი, ძლიერი და ამაყნი მოემართებიან სურათის სიღრმიდან, ბჭობენ, კამათობენ. თან მიმდევრები თუ მსმენელნი ახლავთ. მათი ხელების მიმართულებაში გადმოცემულია საკუთარი იდეებისა თუ მოძღვრების ხასიათი — პლატონის ხელი ზეცისკენაა აღმართული, არისტოტელესი კი — მიწისკენ. ამით მოკლედ, მაგრამ მეტად ლაკონურად რაფაელმა გამოთქვა თავისი წრისა და თანამედროვეთა აზრები, მაღალი რენესანსის მოწინავე ფილოსოფია. საქმე ის არის, რომ ადრე არისტოტელეს აზრები სქოლასტიკოსებმა გამოიყენეს ქრისტიანული რელიგიისათვის. ხოლო, რაც შეეხება პლატონს, მისი მოძღვრების ხელახალი აღმოჩენა მოხდა ამ ეპოქაში, რადგან მხოლოდ ახლა გაიცნეს ის სრულად, რამაც ხელი შეუწყო ჰუმანისტებს ესთეტიკური კონცეფციის გამოკვეთაში. მაღალი რენესანსის მხატვარი ერთი მხრივ ცდილობს, ადამიანში გამოავლინოს ის საერთო, რაც ადამიანებს ახასიათებთ, რომ გამოყოს ყველაფერი შემთხვევით და გამოავლინოს თვისი ეპოქის ადამიანებში ტიპობრივი ხასიათი. ფაქტობრივად ეს იყო მაღალი, რენესანსისათვის მშვენიერების იდეალი, რომელსაც რაფაელი არა მარტო ემხრობოდა, არამედ თვით იყო მისი მეზაირახტრე.

ნახატზე წარმოდგენილი რაფაელის პერსონაჟები საქმიანობენ თავიანთი პროფესიის მიხედვით. მარჯვნივ ქვემოთ, მეტად საინტერესო ჯგუფია წარმოდგენილი. აქ, იატაკზე დადებულ დაფაზე, მათემატიკოსი და გეომეტრი ეკლიდემ ფარგლით ხელში რაღაცას უხსნის ახალგაზრდებს. ზოგი ახალგაზ-

რდა ჯერ კიდევ ვერ ჩასწვდა მის ღრმა აზრს, ზოგი კი უკვე სხვას უხსნის. ევკლიდეს უკან დგანან პტოლემეოსი და ზოროასტრა, რომელთაც ხელში გლობუსი უჭირავთ. გეოგრაფი ესაუბრება ასტრონომ ზოროასტრას. მოპირდაპირე მხარეს, სურათის მარცხნივ, ქვედა ჯგუფის შემკვერელია მუსლმოყრილი პითაგორა. იგი მოზრდილ წიგნში წერს. ირგვლივ, ცნობისმოყვარეებში არიან ახალგაზდებიც და მოხუცებიც.

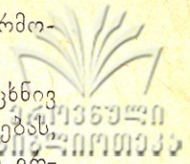
შეტად საინტერესოაა გადაწყვეტილი მოედნის ცენტრალური არე, სადაც შედარებით თავისუფლებაა, მაგრამ ორ ჩაფიქრებულ პიროვნებას ისე თავისუფლად მოუკალათებიათ, თითქოს ირგვლივ მყოფთა მოძრაობა და ხმაური არც ენებოდეთ და, ეტყობათ, მასში მონაწილეობის მიღების სურვილიც კი არა აქვთ. ერთი მათგანი, ზემოთ საფეხურებზე წამოწოლილი, დიოგენია, ცინიკური სკოლის შემქმნელი, ხოლო მარცხნივ მდგომი ძლიერი ფიგურა დიალექტიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ჰერაკლიტა.

ამით არ მთავრდება ანტიკური სამყაროს ტიტანების გალერეა. პლატონის მარცხნივ ერთი ჯგუფის ცენტრში ფილოსოფოს-იდეალისტი სოკრატეა. იგი თავის მსმენელებს რაღაცას დაჯერებით უხსნის.

ზენონის გამომსახველობასთან დაკავშირებით ერთხელ კიდევ უნდა აღვნიშნოთ, რომ მხატვარი ამა თუ იმ პირის გამოსახვისას მის მოძღვრებაში თუ ხასიათში ეძებს დამახასიათებელს. ზენონი გამოსახულია მუქ მოსასხამში, მარჯვხივ, შალა, სხვებისაგან გამოყოფილად. ამით ოსტატმა ხაზი გაუსვა მის სულიერ სიმარტოვეს. ოსტატს მომენტის ცოცხლად გადმოცემის მიზნით ყმაწვილი კაცის ფიგურა ჰყავს დახატული მარჯვნივ, ზედა რიგში. კედელს მიყრდნობილ ახალგაზრდას ფეხი ფეხზე გადადებული აქვს და გამალებით იწერს რაღაც საინტერესოს. იქვე კონტრასტისათვის მხატვარს სხვა ხასიათიც აქვს გადმოცემული: ყველაფრისადმი ინდიფერენტულად განწყობილი მეორე ახალგაზრდა კარნიზს დაყრდნობია და უხალისოდ ჩაჰყურებს პირველის გაფაციცებულ წერას.

რაფაელი ანტიკურ ფილოსოფოსებს და მეცნიერებს თავისუფლად ძერწავს, ისე როგორც მას წარმოუდგენია. ძნელი იყო ლეონარდოზე უფრო დიდებული ანტიკური პიროვნების წარმოდგენა. ამიტომ მან ეს მოდელი გამოიყენა პლატონის გამოსახავად. თანამედროვეთა თქმით, ასე ამაყად დააბიჯებდა ლეონარდო ფლორენციის ქუჩებში და მას ყოველთვის ახლდნენ მოწაფეები თუ თაყვანისმცემლები. მეორე ღირსშესანიშნავი პიროვნება — მიქელანჯელო მან შეუფარდა ჰერაკლიტეს. მხატვარს არც საკუთარი მეგობარი ბრამანტე დავიწყებია: მისი სახით მან ევკლიდე გამოსახა. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ რაფაელმა საკუთარი თავი და მხატვარი სოდომა მარჯვენა განაპირა მხარეს მოათავსა ზოროასტრასა და პტოლემეოსს შორის.

რაფაელის ტრიუმფად იქცა „ათენის სკოლა“ სწორედ იმიტომ, რომ მან



აღორძინების ხანის ფილოსოფიური აზრი ასე მკვეთრად და ნათლად წარმოაჩინა ამ ნახატში.

იმავე ოთახის მესამე კედელი, რომელიც განხილული სურათის მარცხნივ მდებარეობს, არ იძლეოდა დიდი კომპოზიციის განვითარების საშუალებას. რადგან კედლის ცენტრში მოთავსებულია სარკმელი. აქ რაფაელმა კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ ის კომპოზიციის უბადლო ოსტატია. „პარნასის“ კომპოზიცია მან წრიულად გადაწყვიტა და ფანჯრის კუთხეებს ქალისა და კაცის გამოსახულებები შეუხამა. ამ შემთხვევაში განსაკუთრებით გამოირჩევა მარცხენა მხარე, სადაც ქალი მკლავით ჩამოყრდნობილა სარკმელზე. ასეთი ხერხით მხატვარმა თვით სარკმელი ჩართო ნახატში.

სხვა ფრესკებისგან განსხვავებით აქ წარმოდგენილია აღორძინების ხანის ხალხის თაყვანისცემა ანტიკური ეპოქის ხელოვნებასთან, პოეზიასა და ლიტერატურასთან. კომპოზიციის ცენტრში, ხეების ქვეშ, გამოსახულია აპოლონი. მას შთაგონებული, მხიარული სახე ზეცისკენ მიუპყრია. ირგვლივ მუშებია გამოსახული, რომლებიც ჰანგებით ტკბებიან. ამთგან აპოლონთან ყველაზე ახლოს არიან ეპიკური და ლირიკული პოეზიის მუშები.

ძითიურთან ერთად რაფაელი წარმოგვიდგენს ანტიკური ხანისა და მის თანამედროვე იტალიელ პოეტებს. მარცხნივ ცენტრში მალლა ჰომეროსის გოლიათური ფიგურაა, რომელსაც ბრმა თვალები ზევით აუპყრია და შთაგონებით კითხულობს პოემას. მის უკან პროფილში გამოსახული დანტეა, ჰომეროსს კი გვერდით შესანიშნავი რომაელი პოეტი ვირგილიუსი უდგას. იგი თითქოს დანტეს უხმობს. მხატვარს არც ახალგაზრდა პოეტი პეტრარკა დავიწყებია და მარცხენა ქვედა ჯგუფში დაუხატავს. იქვე ახლოს ზის სახელგანთქმული მგოსანი ქალი საფო. ანტიკურისა და თანამედროვეს ასე გვერდიგვერდ დაყენება ცხადია სიმბოლურია — იგი გამოხატავს ანტიკურობის აღორძინებას და რენესანსის კულტურის სიდიადეს.

ამ ოთახის მეოთხე კედელზე გამოსახულია „იურისპულდენცია“. როგორც ვეტყობა, აქ ძირითადად მუშაობდნენ მოწაფეები. ნახატი მიძღვნილია პატრიოსხების, კეთილშობილებისა და სიკეთისადმი. ცხადია, ეს ყველაფერი გადმოცემულია ალეგორიული ხერხით. აქაც კომპოზიცია სარკმლის ირგვლივა განლაგებული. მარჯვნივ პაპი გრიგოლ IX დეკრეტს გადასცემს მუხლმოყრილ იურისტს, ხოლო მარცხნივ, იუსტინიანე კანონთა კრებულს აძლევს ტრიბონიანს, „კოდექსის“ განთქმულ შემდგენელს. სხვა ფიგურებში გამოირჩევა ლუნეტის თავზე გამოსახული მართლმსაჯულების ფიგურა. ყველა მედალიონი ჩართულია პლატონის კომპოზიციაში, რომელიც ადრე სხვა მხატვრებს მოუხატავთ. კოლეგების პატივისცემით მათ რაფაელმა ხელი არ ახლო.

პაპის აპარტამენტების მეორე ე. წ. „პელიოდორას სტანცაში“ გადმოცემულია ის ისტორიული და ლეგენდარული სიუჟეტები, რომლებიც განადი-

K197.359
5561613

საქ. სსრ კ. მარქსის
სახ. საბ რესპუბ.
ა. ბლიოთიკა

დებდნენ რომის პაპების საქმიანობას. აქ რაფაელი წყვეტს ახალ ამოცანებს ერთი მხრივ, ეს კომპოზიციები ხასიათდებიან დაძაბული დრამატიზმით, ხოლო მეორე მხრივ, აქ მეტი როლი ენიჭება ფერს, განათებას. ასეთი გარდატეხის მიზეზად ჩვეულებრივად ასახელებენ მის მიერ ვენეციელ მხატვართა კოლორიტულობის შესწავლას და მიქელანჯელოს სიქსტის პლაფონის ნახვას, რომელიც პაპის დაყინებით მოთხოვნით დროებით გახსნეს 1511 წელს.

პირველი „სტანცის“ დამთავრების შემდეგ (1511 წ.), პაპი ჩქარობს მეორე „სტანცის“ დაწყებას. რაფაელი მის მოხატვას 1512 წელს შეუდგა. პირველი „სტანცის“ მსგავსად, აქაც ოთხი ფრესკაა. ესენია: „ჰელიოდორას განდევნა“, „პეტრე მოციქულის განთავისუფლება საპყრობილედან“, „მესა ბოლსენაში“ და „პაპი ლეო I შეხვედრა ატილასთან“. ისტორიკოსებს მიაჩნიათ, რომ ეს თემები ძირითადად შეკვეთილია პაპი იულიუს II მიერ, რადგან ყველა თუ არა, სამი მათგანი მაინც მის საქმიანობასთანაა დაკავშირებული.

ამ ოთხი ფრესკიდან უფრო ცნობილია პირველი — „ჰელიოდორას განდევნა“, რომლის სიუჟეტი აღებულია ბიბლიიდან.

ძველი წელთაღრიცხვის II საუკუნეში სირიის მეფე სელევკა ბრძანებას აძლევს თავის მხედართმთავარს ჰელიოდორას, რომ მან გამოიტანოს იერუსალიმის ტაძრიდან ობლებისა და ქვრივებისათვის განკუთვნილი საუნჯე. მხატვარმა შეარჩია „ჰელიოდორას“ ტაძრიდან განძის ძარცვის მომენტი. მღვდელმთავარი საკურთხეველში ღმერთს შესთხოვს ხსნას. „ღმერთმა ისმინა“ და გამოგზავნა მხედარი, რომელიც გააფრთხილებს თავს ესხმის მიმტაცებელს. გახდის ჭურჭელი იქვეა დავარდნილი, თვით მძარცველი კი ხსნას ითხოვს. მაგრამ უკანონო მოქმედებისათვის არ არის ხსნა. აქვე, მარცხნივ, ახალგაზრდებს ტანტრევანით პაპი შემოაპყავთ. მის რისხვას დაიმსახურებს ყველა, ვინც ხელს აღმართავს წმინდა ადგილის შესაბილწად. სურათი დაკავშირებულია 1512 წ. ისტორიულ ფაქტთან — პაპმა განდევნა ფრანგი დამპყრობნი და, როგორც ჩანს, ეს სურათიც ამიტომ დაუკვეთა: ჰელიოდორას დღე მოელის ყველას, ვინც ხელს აღმართავს პაპის „წმინდა“ ადგილზე.

ამ სიუჟეტის მხატვრულ გადაწყვეტაში ისევ ჩანს რაფაელის გენია. მან მოგვცა უზარმაზარი ტაძრის ღრმა პერსპექტივა. კომპოზიციის ცენტრი თითქმის თავისუფალია. ტრაპედიის სტენები ღერძის ორივე მხარესაა განლაგებული. მოქმედების კულმინაცია, მარჯვნივაა ასახული, ხოლო მარცხენა მხარე დინამიკურ-სტატიკურია. საქმე იმაში გახლავთ, რომ მარცხენა მხარეს, შუაში შეძრწუნებული და აღშფოთებული ადამიანების ჯგუფია, ხოლო ზემოთ — სტატიკურ პოზაში, თავის ძალაში დარწმუნებული განრისხებული პაპი. მხატვარმა მარცხნივ კარნიზზე ამძვრალი ორი ახალგაზრდის გამოსახვით სურათს კიდევ უფრო მეტი დინამიკურობა მისცა.

როგორც სხვაგან, რაფაელმა აქაც ამ ათასწლოვან ისტორიაში თანამედ-



როვეებიც შეიყვანა. ერთი მათგანია იულიუს — II, ხოლო ბრვე მამაკაცი, რომელსაც ტახტრევანი მოაქვს, ზოგის მიხედვით იმდროინდელი გრავეორი მარკანტონიო რაიმონდაა, ხოლო მეორენი მასში დიდ გერმანელ მხატვარს ალბრეხტ დიურერს ხედავენ.

იქვე, გვერდით მდებარე მეორე ფრესკა გახლავთ „მესა ბოლსენეში“! ეს ნახატი თავისთავად რაფაელის, როგორც კოლორისტის ტრიუმფია. სხვა ფრესკებთან შედარებით აქ ფერთა უღერადობაა. შეიძლება ითქვას, რომ მან ამ შემთხვევაში ვენეციელ მხატვრებსაც გადააჭარბა. სურათში განსაკუთრებით გამოირჩევა შვეიცარიელ გვარდიელთა ჩაცმულობა და მათი ენერგიული სახეები. †

ოცტატმა სარკმელი ამ შემთხვევაშიც მშვენივრად გამოიყენა. კომპოზიცია ორივე მხრიდან აღმავალია. მხატვარმა ზემოთ, ცენტრში მოათავსა მესა, ზიარება.

ფრანსკის სიუჟეტს საფუძვლად დაედო XIII ს. ბელსენეში მღვდელმა, რომ სასწაული იწამა, ხოლო ორასი წლის შემდეგ (1506 წ.) იქვე წირვა გადაიხადა იულიუს II. იგი მოკუმული ტუჩებით და მკაცრი გამომეტყველებითაა გამოსახული. მის უკან კარდინალები არიან ჩამწკრივებულნი.

* ფერთა გამის მხრივ განსაცვიფრებელია „პეტრე მოციქულის განთავისუფლება“, რომელიც იმავე დარბაზის მესამე კედელზეა გამოსახული. რაფაელმა აქ ფერები ისე ააღაპარაკა, როგორც მანამდე არავინ. მას აქაც სარკმლიანი ლუნეტი ჰქონდა. რაფაელმა კომპოზიცია სამად გაჰყო. ცენტრში არსებული სარკმლის თავზე მან დახატა გისოსებიანი სარკმელი, რომლის იქით საპყრობილეში პეტრე მოციქულია მიჯაჭვული. ანგელოზი შედის და აღვიძებს მას. ანგელოზის განათების ძალა ისეთია, რომ საპყრობილეს სარკმელი ნამდვილ სარკმელზე უფრო მეტად გეცემათ თვალში. შთაბეჭდილებას უფრო აძლიერებს ჯარისკაცთა ჯავშნიდან არეკლილი სხივები. ნახატის მარჯვენა მხარეს პეტრე მოციქული და ანგელოზი უკვე გამოსულან საპყრობილედან. ანგელოზი აქაც ანათებს. მაგრამ არა ისე მკვეთრად. მარცხენა მხარეს შეშინებული ჯარისკაცებია. მათ ჯგუფს ჩირაღდნის გარდა ანათებს ნახევრად ღრუბლებში ჩამალული მთვარე. მხატვრის მიერ სინათლის წყაროების სხვადასხვა სიძლიერით გადმოცემა სიუჟეტს მეტ დრამატულობას მატებს.

ეს ნახატი შესრულებული იყო პაპი იულიუს II სიკვდილის შემდეგ. მისი მემკვიდრის ლეო X დროსაა შექმნილი იმავე ოთახის მეოთხე ფრესკა „პაპი ლევ I-ის შეხვედრა ატილასთან“. ეს ფრესკა და „ხანძრის ოთახების“ ფრესკების უმრავლესობა შესრულებულია რაფაელის ესკიზების მიხედვით მოწაფეების მიერ.

მათ შორის გამოირჩევა მხოლოდ „ხანძარი ბორგოში“, სადაც ვადმოცემულია IX ს. შუა ხანების ამბავი, როდესაც ხანძარი მოედო რომის ერთ კვარტალს და მიაღწია პაპის ლევ II სასახლემდე, სადაც იგი შეჩერებულ იქნა

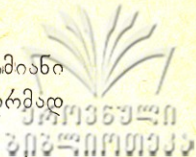
„ღვთის მოციქულის“ მიერ. მართალია, ამ ნახატში არის მცირეოდენი პოეტუ-ტიკა, მაგრამ მაინც დიდი ოსტატის ხელი ჩანს.

სხვა პირობებში რაფაელი თავის ნახატებს მოწაფეებს არ მიანდობდა, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ახალი პაპი არ ჰგავდა მის წინამორბედს. მას ორმად არ ესმოდა ხელოვნება და ამასთანავე დროსტარების მოყვარული ადამიანი იყო. პირველი, თუ რაფაელსა და მიქელანჯელოს მოსვენებას არ აძლევდა და მათ მხოლოდ ხელოვნების ნაწარმოებთა შესაქმნელად იყენებდა, მეორე, რაფაელს აძლევდა უამრავ გარეშე დავალებას. ცხადია, ასეთი დატვირთვა მას საშუალებას არ აძლევდა ძველებურად, მთელი დატვირთვით ემუშავა მხატვრობაზე. ამასთანავე მას ამ დროს ბევრი გარეშე დაკვეთაც ჰქონდა. რაფაელის დროის დიდი ნაწილი მიჰქონდა პაპის კარზე დღესასწაულთა გაფორმებას, თეატრალურ დადგმებსა და სხვა გარეშე საქმეებს. ბრამანტეს გარდაცვალების შემდეგ, თითქოს არ ჰყოფნისო ერთი სპეციალობა და ერთი თანამდებობა, მას დაევალა პეტრეს ტაძრის მშენებლობის გაგრძელება და რომისა და მის მიდამოებში არქეოლოგიური გათხრების ზედამხედველობა.

შეიძლება აქვე აღინიშნოს, რომ რაფაელის შესაძლებლობანი მართლაც მრავალმხრივი იყო. რომ დასცლოდა, შესაძლოა ისეთივე დიდი ხუროთმოძღვარი გამხდარიყო, როგორც მხატვარი იყო. რაფაელმა შეიმუშავა ბრამანტეს მიერ შექმნილი წმ. პეტრეს ტაძრის პროექტის ახალი ვარიანტი, რომლის განხორციელებაც ვერ მოასწრო. პროექტი კი ნამდვილად საინტერესო გახლდათ.

რაფაელი ვატიკანის პარალელურად უამრავ სხვა სამუშაოს ასრულებდა. მათში, უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ვალატეას ტრიუმფი“ (1514 წ.). შესრულებული ფარნეზინას ვილაში. მისი ესკიზებით შესრულებული მთელი ანსამბლი XVI ს. ათიანი წლების ჰუმანისტური განწყობის ცხადი მაჩვენებელია. აქ, ყველაზე ნათლად გამოჩნდა ანტიკური რეალიზმის მადიარებელი, წარმართი რაფაელი. ამ სურათში არაფერი არ მიუთითებს ქრისტიანულ რელიგიაზე; მასში ძველი სამყარო მთელი სისავსითაა ნაჩვენები. ვალატეა, ერთ-ერთი ნერეიდთაგანი, თავის სტიქიაშია. ანკარა ზღვაზე იგი მიცურავს ნიჟარაზე მდგარი, რომელშიც ტრიტონებია შებმული. ქალღმერთს ლამაზ სახეზე ოდნავი ღიმი უკრთის და მხიარული ნებივრობს. მის ირგვლივ ზღვის ღვთაებებში მახინჯი გოლიათიცაა, მაგრამ ეს საერთო შთაბეჭდილებას ხელს არ უშლის; აქ სილამაზეს უმღერიან, ირგვლივ ღირიკა, სიცოცხლე და სიყვარული!

რაფაელის შემოქმედებაში აგრეთვე შესამჩნევი ადგილი უჭირავს პორტრეტულ მხატვრობას. რომის პერიოდიდან პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს „იულიუს II პორტრეტი“ (1511 წ.) სამწუხაროდ, ამ პორტრეტის დედანი დაკარგულია და შემორჩენილია მხოლოდ ტიციანისა და ვილაც უცნობი მხატვრის მიერ შესრულებული პირები; მხატვარმა, რომელიც ერთ-ერთი შემქმნელია მაღალი რენესანსის პრინციპებისა, ამ თვითნება და ბრაზიან მოხუცში



გამოავლინა მთავარი; ძირითადად ის იყო განათლებული, საქმიანი ადამიანი და სწორედ ამ გარემოებას გაუსვა ხაზი მხატვარმა. პაპი ზის მშვიდი, ღრმად ჩაფიქრებული, ენერგიული.

რაფაელი უფრო ძლიერია იმ შემთხვევაში, როდესაც გამოსახავი, როგორც პიროვნება, ახლოსაა მის იდეალებთან. ასეთებიდან პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს „ბალთაზარე კასტილიონეს“ პორტრეტი (1515 წ.). თვით ეს ადამიანი, რენესანსის ეპოქის შესანიშნავი პიროვნება, რაფაელის ძალიან ახლო მეგობარი იყო, პოეტი, მწერლი, ესთეტი და საერთოდ მეტად დიდებულენობიანი. მხატვარმა სწორედ ასე გამოსახა პოეტი, ამ დიდებულ ლამაზ მაკაცს მშვიდი და ნათელი გამომეტყველება აქვს. ეს ის კაცია, რომელიც თავის თავშია დაჯერებული და ცუდს არასოდეს გააკეთებს. ასეთ ადამიანს მართლაც შეიძლება მიენდო. მან წიგნი დაწერა კეთილშობილ, დიდებულებთან და დახვეწილი მანერების მქონე ადამიანებზე, რისი განსახიერებაც თვითონ გახლდათ. ოსტატმა ფერებიც არ დაიშურა ჩანაფიქრის გამოსახატავად სურათი შესრულებულია იშვიათი ცოცხალი ფერებით, იგი არაჩვეულებრივ მდიდრულ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ვატიკანში თავმოყრილ ჰუმანისტურად განწყობილ ადამიანთა შორის გამოირჩევა, პოეტი და პაპის ბიბლიოთეკარი თომასი ინჰირამი (1415 წ.). ეს არაჩვეულებრივი, კეთილი და გონიერი ადამიანი რაფაელმა გამოსახა შთაგონების მომენტში. ძნელია გამონახო მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში მეორე მაგალითი, როდესაც ფიზიკური სიმახინჯე და სიბეცე შეუმჩნეველი რჩება, რადგან გამოსახულია სულით მდიდარი, მაღალი რანგის ადამიანი.

რენესანსის განთქმულ პორტრეტებს მიეკუთვნება „პაპი ლეო X“ პორტრეტი (1518 წ.). ფაქტიურად ესაა ჯგუფური პორტრეტი, რომელშიც მთავარი ფიგურაა პაპი, ხოლო დანარჩენები მას ფონს უქმნიან, თუმცა თითოეული მათგანი ზედმიწევნითი სიზუსტითაა დაწერილი. ეს პორტრეტი შესრულებულია პაპის საილუსტრაციოდ და არა მისი ქვეშევრდომებისა. თვით პაპი მეტად რეალურადაა წარმოდგენილი. იგი ქვეყნის სასულიერო და საერო მმართველი იყო, თავი მოჰქონდა როგორც ხელოვნების კარგ მცოდნეს და მეცენატს. მაგრამ ამ საქმეში მისი წინამორბედის სიმალეზე მაინც ვერ იდგა. ამქვეყნიური სიამე ყველაფერს ერჩია. ეს პაპი არ იყო ისეთი პიროვნება, რომ ზეშთაგონებული გამოესახა მხატვარს, ამიტომ მას გაუჩინა საქმე—იგი მინიატურებიან ხელნაწერს ათვალეირებს. ფერების გამის მეტყველება არც ამ ნახატისთვის დაუკლია მხატვარს.

აქვე, საინტერესოა აღინიშნოს „კარდინალის პორტრეტი“ (1518 წ.). ამ ადამიანმა იცის, რომ იგი უმაღლეს ფენას ეკუთვნის და საკმაოდ ქედმაღლურად იყურება. მაგრამ, ამავე ღროს, როგორც ეტყობა, იგი ჰკვიანი, ენერგიული და მტკიცე ნებისყოფისაა. წითელ მოსახამში და თავსაბურავში კარდინალი მშვენიერი სანახავია.

არ შეიძლება აქვე არ განვიხილოთ იმ ქალის პორტრეტი, რომელზეც საერთოდ ბევრს წერენ რაფაელის ბიოგრაფები და მას ხანდახან საიდუმლოებებით მოცულ გარემოში ახვევენ. ესაა „დონა ველატა“ (1514 წ.). რომელსაც ჩვეულებრივ უწოდებენ — „ქალი თავსაბურავით“. ეს ლამაზი ქალი მდიდრულადაა მორთული, მაგრამ ერთფეროვანი თავსაბურავი აწონასწორებს ყველაფერს. მისი შავი თვალების გამოხედვა სიმშვიდისა და სინაზის განსახელებებაა, რასაც ერთვის ოდნავ შესამჩნევი ღიმი. დონა ველატა საესეა ქალური მიმზიდველობით, და მასში ხშირად ხედავენ „სიქსტის მადონას“ პროტოტიპს.

მსოფლიო მხატვრობის ისტორიაში „სიქსტის მადონა“ იყო და რჩება ხელოვნების სწორუბოვარ ნიმუშად. საუკუნეების განმავლობაში იგი წარმოადგენდა მხატვართა დაუძლეველ ოცნებას. ვინ, რომელი წრისა და ასაკის ადამიანი არ მოუხიბლავს მას! ესაა მშვენიერება უპირველესთა შორის!

ღრუბლები, ერთი შეხედვით შემთხვევითი ფიგურებისაგან შეკრულ კომპოზიციას ქმნის, მაგრამ საკმარისია წამით შეაჩეროთ მზერა, რომ იდეალურად მოგეჩვენოთ ყველაფერი და მართლაც ასეა: ყველა დეტალის ადგილი და ფორმა გამიზნულია, ეს ისე ხდება, რომ ვერც კი ამჩვენო, თუ როგორ განჭვრიტა იგი ოსტატმა.

კომპოზიციის ცენტრში, ღრუბლებში გამოსახული ღვთისმშობელი მშვიდად, დაჯერებულად მოემართება ხალხისაკენ და მოჰყავს თავისი პირმოქრისტე. დედამ, მშობელმა, კარგად იცის, რომ მისი შვილი ადამიანთა კეთილდღეობას, მათ უკეთეს მომავალს უნდა „შეეწიროს“. ასეთია მისი ხვედრი; დედა ამას შეგუებულია. დედა-შვილი მაყურებელს პირდაპირ უტყვირის. ორივეს არაჩვეულებრივი ნათელი გამოხედვა აქვს. ზეციერის დედამიწასთან მაკავშირებლის როლს პაპი სიქსტი IV ასრულებს, ის დაბლაა გამოსახული და თავყანისცემითა და სათნოებით შესცქერის მადონას. პაპს მარჯვენა ხელი მაყურებლისაკენ, ხალხისაკენ აქვს გაშვერილი, თითქოს ანიშნებს, თუ მოუწოდებს მათ. კომპოზიციის მეოთხე პერსონაჟი ბარბარე, ზევით ღრუბლებში მიდის, მაგრამ მზერა ქვემოთ აქვს მიმართული. მთლიანად კი სურათზე ცოცხალი, წრიული მოძრაობაა. თითქოს კომპოზიციას რაღაც აკლდაო და ოსტატმა ქვემოთ ანგელოზები დაუმატა. მოაჯირზე დაყრდნობილი პატარა ანგელოზები არაჩვეულებრივად სერიოზული გამომეტყველებით იცქირებიან ზეცისკენ, იქითკენ, საიდანაც ამ ქვეყანას „მხსნელი“ ევლინება.

„სიქსტის მადონა“ ლირიკულიც არის და პათეტიკურიც. აქ სილამაზე და სიმშვენიერე მღერის, ფერთა და ფორმათა სიმფონია!

ხშირად წერენ ხოლმე, რომ „სიქსტის მადონას“ წინამორბედად შეიძლება ჩაითვალოს „მადონა დი ფილინო“ (1512 წ.). ცხადია, ეს დიდი ტილო კარგი ნახატია, მაგრამ იგი შორსაა პირველისაგან. აქ მადონა შვილით ჩაწერილია

ღრუბლებში მოცურავე მედალონში. ამგვარად ის ცალკეა, გამოყოფილია ქვედა ჯგუფისაგან. ამ კომპოზიციას ჯე რკიდევ აკლია სრულყოფილება.

იმავე კომპოზიციურ სრულყოფასაა მოკლებული „მადონა თევზით“ (1513 წ.). აქ ჯგუფი უფრო შეკრულია, ვიდრე ზემოთ განხილულ კომპოზიციას. მადონა ტახტზე ზის, მის მუხლებთან დაჩოქილია ახალგაზრდა ტობია თევზით. მიუხედავად ასეთი ინტიმური სცენისა, მარიამი ნაკლებად მონაწილეობს ასახულ სცენაში. ის „ღვთაებრივად“ სხვებზე უფრო მაღლა დგას, განყენებულია.

მადონას თემა რაფაელის შემოქმედების მუდმივი თანამგზავრი იყო, რომელსაც ის დროდადრო უბრუნდებოდა. შედარებით პატარა კომპოზიციებიდან უბრწყინვალესია — „მადონა სავარძელში“ („მადონა სედია“. 1515 წ.).

ამ სურათის განხილვისას ისტორიკოსებს ჩვეულებრივად უყვართ იმის მოყოლა, თუ სადღაც როგორ დაინახა რაფაელმა ერთი ლამაზი ახალგაზრდა ქალი, რომელიც თავის შვილს ეალერსებოდა. რაფაელს დიდხანს არ დაუყოვნებია და იგი იქვე ჩაუხატავს. არავინ იცის სწორია თუ არა ეს ლეგენდა. მაგრამ ასეთი მოქმედება რაფაელის ხასიათშია; მის დასაყრდენს ყოველთვის რეალური სამყარო, ნატურა წარმოადგენდა.

„მადონა სედია“, შეიძლება თამამად ითქვას, არის რაფაელის პლასტიკური სტილის მწვერვალი დაზგურ მხატვრობაში. ტონდოში ჩასმული ნახატი ერთიანია. აქ წრიული ფორმა განპირობებულია მონაწილეთა პოზით, მათი მდგომარეობით. ახალგაზრდა დედას სიყვარულით ჩაუკრავს პატარა შვილი, რა დიდი სიყვარული ჩანს მათ მოქმედებაში! ისინი ვერც კი გრძნობენ მომავალ უბედურებას, მაგრამ მომავლის დავიწყების საშუალება არ მოგვცა ავტორმა. იქვე, მეორე პლანზე, მან მოათავსა იოანე ნათლისმცემელი. იგი თავყვანისცემითა და ერთგვარი შიშით შეჰყურებს მათ, რადგან მან იცის ქრისტეს ბოლო და ამ დასასრულის სიმბოლო-ჯვარი ზელში უჭირავს.

ამ მჭიდრო კომპოზიციასი ერთმანეთშია გადაჯაჭვული ღრმა ადამიანური გრძნობები. მადონა, რომელსაც ასეთი ამაყი და დიდებული გამომეტყველება აქვს, უბრალო გლეხის მოსასხამშია, მაგრამ ყველაფერს ფარავს ქალის სილამაზე, მისი სათნოება.

ტონდოში ჩვეულებრივ ათავსებენ ერთ ან რამდენიმე გამოსახულებას, მაგრამ რაფაელისთვის ვიწრო ჩარჩოები არ არსებობს. ამის საუკეთესო მაგალითია ხუთიოდე წლით ადრე დახატული „მადონა ალბა“. ბუნების წიაღში, მდელოზე, თავისუფლად სხედან მარიამი, ქრისტე და პატარა იოანე. ნიჭიერი მხატვრისათვის საზღვრები მართლაც არ არსებობს! რაფაელს „მადონა სედია“ რომ არ დაეხატა, ალბათ, მის ტონდოებში პირველთაგანი იქნებოდა „მადონა ალბა“.

აქ განხილული სურათების გარდა, რაფაელს კიდევ არაერთი მადონა აქვს

დახატული. როცა ათვალიერებთ ყველა ამ ნახატს, გაოცებთ მხატვრის უშრეტე ფანტაზია.

რაფაელს ასევე რამდენიმე განსხვავებული სურათი აქვს შექმნილი „წმინდა ნდა ოჯახის“ თემაზე. აქაც კომპოზიციითა მრავალფეროვნებაა, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ამ სიუჟეტის სურათებიდან არც ერთი არ დგას რაფაელის სხვა სურათების დონეზე, თუმცა, მაინც შეიძლება ადრე შესრულებული ერთი სურათის გამოყოფა. ესაა — „მარიამი უწვევრო იოსებთან“ (1505 წ.). მარიამის მუხლზე ცოტათი უხერხულად ზის ჩვილი. იგი ზემოთ იყურება. მას დასცქერის იოსები, ხოლო მარიამი სადღაც მათ შუა იმზირება. ყველას მეტად დაღვრემილი სახე აქვს. მართალა, ასეთ განწყობაში იკითხება ქრისტეს მომავალი ტრაგედია, მაგრამ არ იგრძნობა ის მიმზიდველობა, რომელიც სხვა მადონებს აქვთ. ამ სურათში ჩანს ჯერ კიდევ დამწყები რაფაელი. რაც შეეხება ფერთა გამას, იგი სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს.

მონუმენტური მხატვრობიდან უკანასკნელი პერიოდის ნამუშევრებში გამოირჩევა ვატიკანის ლოჯიები. ესაა სასახლის მეორე სართულის გალერეა, რომელიც ეზოს მხარესაა. ლოჯიებს ამშვენებს ბრწყინვალე მხატვრობა. ამ ნახატებისთვის გამოყენებულია ანტიკური მიწისქვეშა აკლდამების მხატვრობის მოტივები. იქვე კამარებზე, ფრესკებისათვის გამოყენებულია ბიბლიური ლეგენდების ეპიზოდები. აქ ორმოცდათორმეტი კომპოზიციანა და მას ჩვეულებრივ ეძახიან რაფაელის ბიბლიას. რაფაელი გადატვირთვის გამო თვით ვერ ახერხებდა მხატვრობის შესრულებას. ამ სამუშაოებს რაფაელის ესკიზებით ასრულებდნენ მისი მრავალრიცხოვანი მოწაფეები. სამწუხაროდ, ამ მდიდარ ნახატებს თავდაპირველი სახით არ მოუღწევია ჩვენამდე. ისინი დაზიანების გამო არაერთხელაა აღდგენილი სხვადასხვა მხატვართა მიერ.

რაფაელის უკანასკნელი ნიმუშებიდან აღსანიშნავია „ფერისცვალება“, რომელიც მას დაუშთავრებელი დარჩა. ეს კომპოზიციან ორი ნაწილისაგან შედგება. ზემოთ თვით ფერისცვალებაა წარმოდგენილი, ხოლო ქვემოთ — მოციქულები, რომლებიც ავადმყოფ ბავშვს კურნავენ. პირველი სცენა რაფაელის მიერაა შესრულებული და კარგია. ხოლო ქვედა, რაფაელის სიკვდილის შემდეგ შეასრულა მისმა მოწაფემ ჯულიო რომანომ. აქ ბევრია თეატრალური პოზა, ყალბი პათეტიკურობა, ზედმეტად ჩამუქებული ადგილები. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ რაფაელის ბევრმა მოწაფემ კარგად აითვისა მასწავლებლის შემოქმედების გარეგანი მხარეები, მაგრამ ვერ ჩაწვდნენ მის სიღრმეს და დარჩნენ გარეგნულად ლამაზი ნახატების ავტორებად.

რაფაელის შემოქმედებას საფუძვლად უდევს ეპოქის მოწინავე იდეები. მისი მხატვრობა დღესაც აჯადოებს ყველას, ვისაც გაეგება და უყვარს ხელოვნება.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ უკანასკნელ საუკუნეებში არც ერთი მხატვარი არ სარგებლობდა ისეთი სახელით, როგორც რაფაელი. მისი სახელი კლასიკური ხელოვნების სინონიმად იქცა, ხოლო მისი შემოქმედება სრულყოფილების ნიმუშად დარჩა.

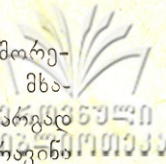
ცოცხალი

იტალიის რენესანსმა კაცობრიობას მისცა ოთხი ტიტანი — ლეონარდო და ვინჩი, რაფაელი, მიქელანჯელო და ტიცინი. ამათგან პირველი ორი. როგორც მაღალი რენესანსის შემქმნელნი, ჩამომყალიბებელნი და დამფუძნებლები, ადრე წავიდნენ ცხოვრებიდან, ხოლო ორმა უკანასკნელმა დიდხანს იცოცხლა და ახალ პოლიტიკურ, ეკონომიკურ და სოციალურ სიტუაციაში გაიტანეს, შეინარჩუნეს და დაამკვიდრეს მაღალი რეალიზმის პრინციპები.

ზემოჩამოთვლილი პირები მოღვაწეობდნენ ხელოვნების მრავალ დარგში, ტიცინი კი მხოლოდ მხატვრობაში. ტიცინის სისხლსავსე, ჰუმანიზმის მაღალი იდეების მატარებელი მხატვრობა გაოცებთ გენიის სიღრმითა და მრავალფეროვნებით. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მისი დროის ვერც ერთ მხატვართან ვერ ნახავთ სამყაროს სილამაზისა და ცხოვრების სიხარულის ისეთი ენერგიითა და დაჯერებით გადმოცემას, როგორც ტიცინთან. მისი შემოქმედება გაუღენთილია სამყაროს შემეცნების გრანდიოზულობით და პეროიკული პათოსით, ადამიანის სილამაზისა და ბედნიერების ჰუმანისტური რწმენით. მის მიერ შექმნილი სახეები დამაჯერებლად რეალისტურია.

XV — XVI სს. დაქუცმაცებულ იტალიაში ვენეციას განსაკუთრებული ადგილი უკავია. ეს რესპუბლიკა სხვებთან შედარებით უფრო ძლიერი და დამოუკიდებელია. განსაკუთრებით XV ს. შუა ხანებიდან აქ მშენებლობა დიდი ტემპით მიმდინარეობს. შენდება მრავალი და მათ შორის პირველხარისხიანი ხუროთმოძღვების ძეგლები. ადრიატიკის ზღვის ყურეში მდებარე ეს ქალაქი თავისებურად ითვისებს ერთი მხრივ ბიზანტიისა და ვოტიკის მიღწევებს, ხოლო მეორე მხრივ ანტიკური სამყაროს შედეგებს. ამ შემთხვევაში აქ საუბარია არა მარტო არქიტექტურაზე, არამედ ხელოვნების ყოველ დარგზე, ლიტერატურაზე, ფილოსოფიაზე. ალორძინების ხანის მოქალაქე ხარბად ითვისებს ყველაფერს, რაც მიწიერთან არის დაკავშირებული და რაც ქრისტიანულმა სქოლასტიკამ წაართვა მის წინაპრებს.

ვენეციაში არა მარტო პროგრესული, ჰუმანისტური იდეები ბატონობენ, არამედ ბუნებაც მიმზიდველია, მზეც სხვანაირად აცხუნებს. აქეთკენ მოუხა-



რით არა მარტო სხვადასხვა კუთხის იტალიელებს, არამედ უცხოელებს, შორეული თუ ახლობელი ქვეყნებიდან. გერმანიიდან ჩამოსული ბრწყინვალე მხატვარი ალბრეხტ დიურერი ვენეციიდან წერდა თავის მეგობარს: „მე აქ კარგად ვგრძნობ თავს, რადგან აქ ხელოვანად მთვლიან, სახლში კი მე სხვა ვარ ვარ ვარ ვარ თუ არა ხელოსანი“. ველასკესი კი წერდა: „ვენეცია სრულყოფილი სილამაზეა. მე პირველობას ვაძლევ მის მხატვრობას, რომლის მედროშეს ტიცინი წარმოადგენს.“

იტალიის პორვიციებში განსხვავებული პირობების არსებობის გამო ხელოვნების განვითარება ერთხაზოვნად არ მიმდინარეობდა. ვენეცია ამ შემთხვევაში შეიძლება ერთი უკანასკნელთაგანი იყოს. ყოველ შემთხვევაში ვერც ვენეცია და ვერც სხვა რომელიმე ქალაქი აღორძინებაში პრიორიტეტს ფლორენციას ვერ შეეცილება.

ვენეციის რენესანსი ფაქტიურად დაკავშირებულია ბელინების ოჯახთან, რომელთაგანაც გამოირჩეოდა ჯოვანი ბელინი. რომელსაც ჩვეულებრივ ჯანბელინოს ეძახდნენ. მან თავისი ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე მრავალი სურათი შექმნა. მართალია, ესაა მისი პირველი და მთავარი დამსახურება, მაგრამ მის შარავანდელს არანაკლებად ამშვენებს ჯორჯონესა და ტიცინის აღზრდა, იგი მათი მასწავლებელი, გზის გამჭაფავია.

ტიციანი ვეჩელის ცხოვრება და მოღვაწეობა მთლიანად დაკავშირებულია ვენეციასთან. იგი დაიბადა ვენეციაში, პატარა ქალაქივე და კადორეში. ამ ქალაქში მისი ოჯახი ერთ-ერთი ცნობილთაგანი იყო. ტიცინის დაბადების დროდ ადრე ითვლებოდა 1477 წ., მაგრამ სხვადასხვა საბუთების შეჯერებამ შკვლევარებს ამ თარიღში ეჭვი შეატანინა. საბოლოოდ ახლაც არაა დაზუსტებული მისი დაბადების წელი, მაგრამ ზოგნი ფიქრობენ, რომ ეს თარიღი თავსდება 1487 — 1490 წლებს შორის. მხატვრის გარდაცვალების წელი კი დადგენილია. გარდაიცვალა შავი ჭირით 1576 წ.

როგორც ტიცინის ბიოგრაფები გადმოგვცემენ, მას ძალიან ადრე გამოუჩენია მხატვრობისადმი მიდრეკილება და უკვე ცხრა წლისა მამას ვენეციაში წაუყვანია. ცხადია, ასეთი ცხოველნატული ქალაქი, სადაც მთელი მსოფლიოს ვაჭრები ირფოდნენ და აზიის მდიდრული, ეგზოტიკური ნივთები მრავლად იყო მოფენილი, ყმაწვილზე დიდ შთაბეჭდილებას მოახდენდა. თვით ქალაქის არქიტექტურა, მარმარილოთი ნაგები შენობები ქალაქის სიმდიდრეზე მეტყველებდა. იმ დროის ვენეციისათვის დამახასიათებელი იყო მრავალფეროვანი დღესასწაულები, რომლებიც მთელი კვირეები გრძელდებოდა. ქალაქმა ეს სიმდიდრე და სიმშვიდე შეინარჩუნა ძლიერი მეზობლების წინააღმდეგ გამირული ბრძოლით. საფრანგეთის, ესპანეთისა და გერმანიის მოძალებამ ვერ დასძლია ვენეციელთა თავდადება. იტალიის დანარჩენმა ნაწილმა კი ბევრი უბედურება გამოიარა და XVI ს. ოცდაათიანი წლებიდან იწყება ფეოდალუ-

რი რეაქცია, კონტრრეფორმაცია. დაიწყო პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანების დევნა. ასეთი რამ იმ პერიოდში ვენეციაში არ ხდებოდა, ამიტომ იგი გახდა რეაქციის მსხვერპლთა თავშესაფარი, იტალიის კულტურის წამყვანი და წარმართველი ქალაქი, ანტიფეოდალური განწყობილების ცენტრი სამწუხაროდ, ვენეციასაც დაუდგა ცუდი დღეები იმავე საუკუნის შუა ხანებიდან. იწყება დაღმართი ოდესღაც ძლიერი სავაჭრო რესპუბლიკისა. თურქეთმა მას დააკარგინა ლევანტიის ბაზარი, სავაჭრო გზებშიც იცვალეს მიმართულება.

ასეთია ის ისტორიული ფონი, რომელშიც ტიცინის უხდება ცხოვრება. ის რითაც ცხოვრობდა და სუნთქავდა იმ საუკუნის ვენეცია — როგორცაა მისწრაფება განცხრომისადმი, ცხოვრებისეული ყველა სიკეთის სიყვარული, ამავე დროს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის პეროიკა, საზოგადოების მოწინავე ნაწილის პროგრესული იდეები, ცხოვრების წინააღმდეგობათა დრამატიზმი, ყველაფერი ეს არეკლილია ტიცინის მდიდარ შემოქმედებაში.

XV—XVI სს. მიჯნაზე, როდესაც ტიცინი იწყებს სწავლას ჯოვანი ბელინთან, მასწავლებელი უკვე მოღვაწეობის ათეულ წლებს ითვლის და საფუძველი ჩაყრილი აქვს ვენეციურ მხატვრობისათვის. მას ხელოვნებაში გამარჯვებამდე მიჰყავს ჰუმანიზმი და ცხოველხატულება. იგი ასახავს ბუნების სილამაზეს და ცალკეული ინდივიდის შინაგან ცხოვრებას. შეიძლება ითქვას, ფაქტიურად ბელინიდან იწყება ვენეციის მხატვრობისათვის მთავარი დამახასიათებელი ფერისა და სინათლის გადმოცემა, კოლორიტის სიმდიდრე. ბელინი არა მარტო ვენეციელებს ანცვიფრებდა, არამედ მის ნაწარმოების სანახავად თუ მასთან სასწავლებლად მოდიოდნენ ყოველი მხრიდან. მისი პოეტურობა და ლირიზმი ყველაზე მეტად ჯორჯონემ და ტიცინმა გაიგეს, ათვისეს და განავითარეს.

ტიცინი დასაწყისში მუშაობდა აგრეთვე ჯორჯონესთან, რომელთანაც მას ბევრი რამ აკავშირებდა. ტიცინის პირველ პერიოდში ნამდვილად ახასიათებს ის ჰაეროვნება და ლირიზმი, რომლითაც ხასიათდება ჯორჯონე, მაგრამ იგი ბოლომდე არ მიდის იმავე გზით. იგი უფრო ღონიერ ფეხებზე დგას, მიწიერია და შემოქმედებაც უფრო ხორცშესხმულია. ხშირად წერენ ხოლმე, რომ ბელინისა და ჯორჯონეს გარეშე ტიცინი ვერ იქნებოდაო. ეს ერთი მხრივ სწორია, რადგანაც ტიცინისათვის პირველიცა და მეორეც საფეხურებს წარმოადგენენ საკუთარ შემოქმედებით გზაზე, მაგრამ ხაზი უნდა გავუსვათ იმ გარეშობას, რომ ტიცინის შემოქმედებითი წვა განსხვავდებოდა მათგან, მის გენიას უფრო ფართო და ღრმა პორიზონტი ესაჭიროებოდა.

როდესაც ამ მხატვრებს შორის საერთოზე ვსაუბრობთ, არ შეიძლება არ აღინიშნოს კიდევ ერთი ის თავისებურება, რომელიც მათ ახასიათებთ — ესაა მუსიკისადმი სიყვარული; ეს მუსიკალობა ჩანს თითქმის ყველა მათ ნაწარმოებში.

ტიციანის შემოქმედებითი წლები, რომელიც გრძელდებოდა ექვსი-შვიდი ათეული, არ იყო ერთნაირი, იგი სავსე იყო წინააღმდეგობებით. ფაქტიურად მასში ეტევა ორი განსხვავებული ეპოქა. ისე როგორც მიქელანჯელო, ტიციანი ანიც ორივე ეპოქაში მოღვაწეობდა. რადგანაც ყოველი რეალისტი ეპოქათა გავლენას, ისე ტიციანმაც ეს მომენტი საკმაოდ ძლიერად განიცადა. უკეთ რომ ვთქვათ მხატვრის მეორე პერიოდის შემოქმედება არ არის პირველის უბრალო გაგრძელება, ესაა მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების ეტაპები.

ამრიგად, ტიციანის შემოქმედება შეიძლება დაიყოს ორ ეტაპად. პირველი ეტაპი გრძელდება 1540-იან წლებამდე, ხოლო მეორე ეტაპი — მის გარდაცვალებამდე. პირველი ეტაპი ხაწილობრივ ემთხვევა იმ ხანას, როდესა ლეონარდო და რაფაელი ცოცხლები არიან. მათ შემდგომ მათი საქმიანობა მაინც თავის გზას აგრძელებს, ეს მაღალი რენესანსის მხატვრული იდეალების ხანაა. მეორე ეტაპი კი ემთხვევა თვით ვენეციის კრიზისს, ტიციანი მთელი თავისი შეგებებით იბრძვის ადამიანის უფლებათა დაცვისათვის, იმ რეაქციული ძალების წინააღმდეგ, რომელიც ამუხრუჭებდა იტალიელი ხალხის შემდგომ პროგრესს. პირველ ეტაპზე შესამჩნევად იგრძნობა ადამიანის ის ჰარმონიული სილამაზე და სრულყოფილება, რომელსაც ჩვეულებრივ ჯორჯონესეულს ეძახიან.

პირველი პერიოდის ტიციანის ნაწარმოებთა გმირები შეიძლება ატარებენ ჯორჯონესეულ იდუმალებას, სინაზეს, პაეროვნებას, მაგრამ ამავე დროს ისინი არიან ზორციელნი, ენებიანნი და ერთგვარად წარმართულ-ანტიკურნიც.

ამ თვალსაზრისით თუ გადავხედავთ ტიციანის ნაწარმოებებს ვნახავთ, რომ ადრეულია — „მიწიერი სიყვარული და ზეციური სიყვარული“ (XV ს. ათიანი წლები). ეს სახელწოდება მას გვიან შეერქვა და პირობითია. ნახატის შინაარსი საიდუმლოებითაა მოცული, მაგრამ ერთი რამ უეჭველია — აქ არის სიმძერა სილამაზეზე, სიყვარულზე, ქალზე როგორც ტრფიალის ობიექტზე. შეიძლება არ ვაჭარბებდეთ თუ ვიტყოდით, რომ ეს ნახატი ავტორის ერთ-ერთ აყველანზე განთქმული სურათია.

ამ გრძელი სურათის შუაში დვას ანტიკური სარკოფაგი, რომელიც წყლითაა სავსე. მასში ამურს ჩაუყვია ხელი. მარცხნივ ჩამომჯდარია მდიდრულად შორთული ლამაზი ქალი, რომელიც მკვლევართა უმრავლესობის მიხედვით ბერძნული მითოლოგიის ერთ-ერთი საყვარელი გმირი ელენე უნდა იყოს ტროადან. ეს ლამაზი ქალი ისე ამაყად გამოიყურება, რომ მართლაც შეიძლება რომ ელენე იყოს. იმავე სარკოფაგზე მარჯვნივ ჩამომჯდარია ქალი, ქალი კი არა ქალმერთია, სილამაზის სიმბოლოა. მას ვენერად მიიჩნევენ. ორივენი თითქოს გრძნობენ თავიანთი სილამაზის ძალას; იციან, რომ ბუნების დიდებული ქმნილებანი არიან. ელენე მაყურებელს პირდაპირ უტკეპრის და თით-

ქოს მოელის აღფრთოვანებას, სიყვარულის გამყვანებას. ვენერა კი სადღაც ქვემოთ იცქირება და თითქოს გაძლევთ საშუალებას დატკბეთ მისი მშვენიერებით.

ტიციანს შეიძლება აქ სიუჟეტი იმდენად არ აინტერესებდა, რამდენადაც სულიერი განცდების გადმოცემა. პეინაჟის წყნარი და რბილი ტონები, ახალგაზრდული სხეული, აქსესუარის ფერთა უღერადობა, ქმნის სიმშვიდესა და სიხარულს. ორივე ქალის მოძრაობა დიდებულების შთაბეჭდილებას სტოვებს და იმავე დროს ცხოვრებისეულია, მიმზიდველია.

ამ სურათში ერთ ახალ გარემოებასაც უნდა მიეჭყეს ყურადღება. ქალები გამოსახულნი არიან ბუნების ფონზე. მაგრამ განსხვავებით ტიციანის წინამორბედებთან, აქ ბუნება სურათის დამატება კი არ არის, არამედ ერთიანია. ბუნება მდიდარი და მრავალფეროვანია, ძალიან დიდი, ღრმა პერსპექტივაა გადმოცემული. ამ სიღრმეს ქალები უფრო წინა პლანზე გადმოჰყავს, ახლოს მოჰყავს მაყურებელთან. თანაც ფერები მთელ ნახატზე ისეა განაწილებული, რომ ხელი შეუწყოს მთავარის წარმოჩენას, მის რელიეფურობას. ამ სურათით ტიციანმა საბოლოოდ დაიმკვიდრა გენიალური მხატვრის სახელი.

ჯერ კიდევ ათიან წლებში, ჯორჯონესა და ჯანბელინოს სიკვდილის შემდეგ, ტიციანი ფაქტიურად ხდება ვენეციის სკოლის მეთაური. მისი სახელი ისე შორს გავიდა, რომ მათ თვით პაპი ლეო X იწვევს რომში, მაგრამ ტიციანი არ სტოვებს თავის მოზობლიურ ქალაქს. საქმე იმაში გახლავთ, რომ ოციან წლებში იტალიის ქალაქებიდან ჰუმანისტი ადამიანი ვენეციაში ყველაზე თავისუფლად სუნთქავდა. ახლად დაწყებულ რეაქციას თანდათანობით გაურბის ხალხი და თავს აფარებს ვენეციას. აქ ტიციანთან ერთად ვენეციის კულტურულ სამყაროს განაგებენ რომიდან გამოქცეული არქიტექტორი სანსოვინო და მწერალი პიეტრო არეტინო. ასეთი თავისუფლად მოაზროვნე ხალხის ცენტრი თუ ვენეციაა, თვით ვენეციაში ცენტრი ტიციანის სახლში.

• 1516 წლიდან ტიციანს მოუხდა ოფიციალური თანამდებობის დაკავება. იგი გახდა რესპუბლიკის პირველი მხატვარი. ეს თანამდებობა მას მატერიალურად თუ მთლიანად არ აკმაყოფილებდა, ყოველ შემთხვევაში პერსპექტივა დიდი იყო. იგი უამრავ დაკვეთას იღებს, ავტობორტრეტებში ტიციანი გამოსახულია დიდებულის, პატრიციის პოზაში. იგი ცხოვრობს ისეთ სასახლეში, სადაც თავისუფლად შეიძლება მეფეთა მიღება.

მის დიდ სახელთანაა დაკავშირებული ბიოგრაფთა მონაცხი ერთი ამბავი. ერთხელ როდესაც იგი ხატავდა გერმანიის იმპერატორ კარლოსს, ტიციანს ფუნჯი დაეარდნია და იგი კარლოსს აუღია. ამის გამო მის თანხლებს დიდებულებს უკმაყოფილება გამოუთქვამთ, რაზედაც იმპერატორს უპასუხნია: „თქვენისთანა თავადები და ბარონები ერთი ბრძანებით მე შემიძლია უამრავი რაოდენობით შეგქმნა, მაგრამ ტიციანს ვერ შეგქმნიო“. რამდენად შეეფერება ეს

სიხამდვილეს არავინ უწყის, მაგრამ ამბავი თავისთავად მხატვრის დიდ სახელზე მეტყველებს.

იმავე პერიოდში დახატულმა მეორე კომპოზიციამ უფრო მეტად გააუთქვინა ვა მის ავტორს სახელი. ესაა ვენეციის ერთ-ერთი მონასტრის ეკლესიის საკურთხევლისათვის შექმნილი „მარიამის ამალღება“ („ასუნტა“, 1518წ). ეს უზარმაზარი ნახატი (690×360 სმ) სიძლიერისა და მაღალი პათოსის გამომსახველია, სურათი სიმალღეზე სამ კომპოზიციადაა დაყოფილი. მოძრაობა ტალღისებურად ვითარდება ქვემოდან ზემოთ — ქვედა ჰორიზონტზე გაცეზებული მოციქულებია, რომელთა მოძრაობაში საოცრად სხვადასხვაობაა. ზედა ჰორიზონტი და სურათის მთავარი ნაწილია ზეცად 'ამავალი მარიამი, რომელსაც ანგელოზთა გუნდი აკრავს. სულ ზემოთ კი მამამღერთია, შედარებით მშვიდ პოზაში. რამდენი სილამაზე და გრაციაა მარიამში. მიუხედავად იმისა, რამ იგი რთულად არის დრაპირებული, მაინც თავისუფლად იკითხება „რენესანსული ქალის სხეული“. სახე კი არაჩვეულებრივად მშვიდი, მიმზიდველი და ხეშთავონებულია. ახალგაზრდა, თუ ჭარმაგი მოციქულები, ჯანღონით სავსე არიან. მთლიანად სურათი კი ჰეროიკულ-მონუმენტურ ხასიათს ატარებს. ამ წლებიდან მოკიდებული, ტიციანის შემოქმედებაში გაჩენილი ჰეროიკული ოპტიმიზმი, როგორც ეტყობა, შედგება ვენეციის საზოგადოებრივი ცხოვრების საერთო აღმავლობისა, რაც თავისთავად ქალაქ-რესპუბლიკის ბრძოლებში გამარჯვებას მოჰყვება.

ტიციანს დაკვეთები ისედაც არ აკლდა, მაგრამ ამ სურათის შემდეგ მას ყოველი მხრიდან მოაწყდა ხალხი. იგი უკვე არჩევდა თუ ვისგან და რა თემამიელო.

ტიციანის მრავალფეგურთან კომპოზიციებში, საბოლოოდ რომ გაქრა ბელინისა და ჯორჯონეს „სიმშვიდე“, ეს კარგად ჩანს მის მიერ ბახუსის ვარიანტზე შექმნილ რამდენიმე სურათში. მაგრამ სილამაზის ჰიმნი ყველგანაა და ყველაფერში ჩანს ადამიანური გრძნობების პატივისცემა, მისი გამომყდაგნება. ამ სერიიდან აღსანიშნავია „ბაკქანალია“ და „ბახუსი და არიადნე“. ოსტატი აჩვენებს ღვინის სმისაგან ვალეშილ ქალსა და კაცს, აქ ხალხის სიმრავლეა, სიმჭიდროვეა, მაგრამ არსად გადაჭარბება არაა; ამ არეულობაშიც ტიციანის ყალამი ქალის სხეულის სილამაზეს მაინც არ უკარგავს თავის მიმზიდველობას.

ამ შიმართლებით საინტერესოა მხატვრის მიერ შესრულებული „ვენერას დღესასწაული“ (1516—1518 წწ.). მიუხედავად იმისა, რომ იგი ფერარას ჰერცოგის დაკვეთა იყო, მხატვარმა ნაკარნახევ სიუჟეტს საკუთარი ინტერპრეტაცია მისცა და ბავშვთა აღლუმად აქცია. ვენერას ძეგლის ირგვლივ, ზღვის ნაპირას თუ ხეებზე ბავშვები თამაშობენ, კოტრიალებენ, ჭამენ, ანცობენ და თითქოს მათი ჟრიამულიც კი ისმის. თვით ვენერას დიდ ხეებს შორის ვიწრო

ადგილი აქვს დათმობლი. ამით იგი ქალღმერთთან კონტრასტს უფრო უსვამს ხაზს.

იმავე პერცოვის დაკვეთით მას შესრულებული აქვს მეორე ნახატის „ქრისტე და ფარისეველი“ (1515-20) ეს არის ადამიანთა შინაგანი ბუნებას განსხის იშვიათი სურათი, სურათზე ორი ადამიანია გამოსახული — მარცხნივ ქრისტე და მარჯვნივ — ფარისეველი. პირველი მათგანი კეთილშობილებისა და მაღალი სულის ადამიანის განსახიერებაა, მეორე კი — ცბიერებისა და სიფლიდის. იგი თავისი უხეში შავი ხელით ცდილობს მონეტა შიაჩეჩოს ქრისტეს. გამომეტყველებათა შორის ხომ უფსკრულია! ერთი როგორ ჩაყინებით მიხერება, მეორე სულგრძელია და მას რამდენის პატიება შეუძლია! ამ ხასიათების გასახსნელად ოსტატს ფერებიც სათანადოდ აქვს მომარჯვებული. ქრისტეს სახე განათებულია, ფარისეელისა კი — ჩაშავებული. პირველის შვინდისფერ და ლურჯ მდიდრულ ფერს დაპირისპირებულია უბრალო, თეთრი ჩასაცმელი, მოღლეტილი საყელოთი. ცხადია, ამის დამხატვა ი არა მარტო დიდი ფსიქოლოგი, არამედ მაღალი გემოვნების კოლორისტიცაა.

მხატვრის მრავალფეროვნებაზე მიგვითითებს აგრეთვე ერთი და იმავე პერიოდში სრულიად საწინააღმდეგო თემებზე მუშაობა. მის თემატიკაში საკმაოდ დიდი როლი აქვს დათმობილი დრამატიული ხასიათის თემებსაც და ეს არაა გასაკვირი, რადგან მაშინდელი ვენეცია და მთელი იტალია დიდ ბრძოლებშია. ასეთი განწყობის ერთ-მომენტში შესაძლებელი იყო ისეთი თემის წარმოშობა, როგორიცაა „ქრისტეს ჩასვენება“ (1525წ.). ეს სურათი იშვიათი შთაბეჭდავია. მასში არ იგრძნობა უიმედობა, თითქოს ბრძოლაში დაღუპულს შოასეხებებ. მარიამში მართლაც რომ უღრმესი სევდა იგრძნობა შვილის დაღუპვის გამო და იგი ღონემიხდილია, მაგრამ მის თანმხლებ ახალგაზრდა ქალის სახეში სევდა და რისხვა ერთად ჩანს ამ საქმის ჩამდენთა მიმართ. ტრაგედია არ მომხდარავე მაყურებლის თვალწინ, ამიტომ შეიძლება გმირობადაც კი მოგეჩვენოთ ადრე ჩადენილი საქმე. თუ იმ დროს ვენეციის სინამდვილეში გმირულ ბრძოლებს წარმოვიდგენთ, მაშინ გასაგები გახდება მხატვრის განწყობა. ეს რომ ასეა ამის კარგ ილუსტრაციას წარმოადგენს რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ იმავე თემაზე დაწერილი სურათები. მაშინ ვენეცია კრიზისის განიცდიდა; ის უკვე აღარ იყო ადრინდელი ძლიერი, მომლხენი და პარადული ქალაქი, 1559 წ. ამ თემაზე დაწერილი გვიანი სურათებიდან ერთი ინახება მადრიდში, მეორე — ლონდონში და მესამე — ვენაში. „ქრისტეს ჩასვენების“ სამივე ვარიანტი უიმედობისა და სასოწარკვეთილების განსახიერებაა; მიცვალების ირგვლივ მყოფნი არ ატარებენ ოპტიმიზმის ნიშანწყალს. შეიცვალა დრო. იცვლება მხატვრის დამოკიდებულებაც გარემოსადმი.

ისევე ადრეული პერიოდის ტრაგიკულ სურათებს თუ დავუბრუნდებით, პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს „პეტრე-წამებულის მოკვდინება“ (1528 —

1530). საღრც ტყის ნაპირას ხდება უდიდესი ტრაგედია: კლავენ უღანაშუ-
ლო აღამიანს. მაგრამ ეს არ ხდება ისე უბრალოდ. როგორც ეტყობა, მკვლე-
ლი მსხვერპლს დიდხანს მოსდევდა, ბოლოს დაეწია და წაქცეულს დაწა უნდა
ჩაართვას. წაქცეული შველას ითხოვს, ხელს იფარებს, მაგრამ მკვლელი მხე-
ცად არის ქცეული. აღამიანის ამ უსამართლო ტრაგედიას ბუნებაც შეუძრავს,
ქარიშხალი ხეებს ამტვრევს, ცა ელჭექს დაუსერავს. მხატვარმა სიუჟეტის
გადმოსაცემად ყველაფერი ამოქმედა და ტრაგედია საშინელებად აქცია. რო-
დესაც ამ სურათს უყურებთ, იცით თუ არ იცით მისი შინაარსი, თქვენთვის
ნათელია, რომ აქ რაღაც უბედურება, დიდი უსამართლობა ხდება.

მაღალი რენესანსის ოსტატებთან ბუნება რომ ნახატის ერთ-ერთი მოქ-
მედი ელემენტია, ეს ზემოგანხილულ „ქრისტეს ჩასვენებაშიც“ კარგად ჩანს.
მას მიახვეწებენ მზის ჩასვლისას, პირქუში ცის ფონზე. ამ დროს ოსტატისა-
თვის სურათის ყველა ელემენტი ერთ აზრს ექვემდებარება. შორსა! და კარგა
ხნის განვლილი ეტაპია არა მარტო ტრეჩენტოს, არამედ კვატროჩენტოს ეპო-
ქაც. ფაქტიურად იქ ხშირად ბუნება ნაკლებად მეტყველ ფონს წარმოადგენდა.

სხვებისაგან განსხვავებით ტიციანი ცალკე პეიზაჟსაც ხატავს. ასეთებიდან
აღსანიშნავია „პეიზაჟი ცხვრის ფართი“. ეს მშვიდი, წყნარი სოფლის სურათი
მომდევნო ეპოქების მხატვრებისათვის გახდა მისაბაძი მაგალითი.

• „პეზაროს მადონა“ (1519—1526) ერთი დიდებული ქმნილებათაგანია
არა მარტო ტიციანის შემოქმედებისათვის, არამედ მთლიანად აღორძინების
ეპოქისთვის. ეს ნახატი, რომლის სიმალლე თითქმის ხუთი მეტრია, კომპოზიციის
ორიგინალობით და ფერთა გამით იშვიათ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე.
ამ კომპოზიციის ორიგინალობის ერთი მხარე ისაა, რომ იგი თითქოს სივრცი-
დან ამოჭრილია; იგი არსად იწყება და არსად თავდება. ორიგინალობის მე-
ორე მხარეა — დეცენტრალიზებული გადაწყვეტა: მარიამი ჩვილით მარჯვნი-
ვაა, ხოლო დანარჩენნი მარცხნივ იქიბებიან. აქ ყველაფერი, მოძრაობს,
სუნთქავს, ცოცხლობს, სასახლის კარიბჭის მასიური კოლონის ფონზე მადონა
ბავშვით უფრო ნათელ ფერებშია მოცემული და ამიტომ მათ წამყვანის როლი
მაინც ენიჭებათ. შემდეგ, თვალში გვხვდება ბორჯითა დროშა, რომელსაც
უდავოდ სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. სურათის დამკვეთი პეზაროს ოჯახი
წინა პლანზეა, მაგრამ თვალში არ გვხვდება, წამყვანი როლი არ უკავია.
ისინი მუხლმოყრილნი, ვედრების პოზაში არიან წარმოდგენილნი. მათი ტან-
საცმელი დიდებულთა შესაფერისია. საერთოდ, სურათის გამა მზიანი, ხალი-
სიანი და ბრწყინვალეა. მთლიანად სურათზე კი შეიძლება ითქვას, რომ იგი
არის ტიციანის დეკორატიული სტილის მოწიფული პერიოდის ნაწარმოები.*

აქვე შეიძლება განვიხილოთ ერთ თემაზე დაწერილი ორი პერიოდის ნა-
წარმოებები იმის საილუსტრაციოდ, თუ როგორ შეიცვალა ეპოქა და იმის
შესაბამისად მხატვრის განწყობაც. „მარია მაგდალინა“ მას სამჯერ აქვს დახა-

ტული. პირველი მათგანი შესრულებულია XVI ს. 30-იან წლებში, მეორე კი — 1565 წ. ორივე შემთხვევაში მაგდალინა დგას სურათის წინა პლანზე, თითქოს პორტრეტია, ხოლო პოზა მონანიებისაა. პირველ შემთხვევაში ჩვენს წინაა სისხლხორცილ სავსე ქალი, რომლის სხეული მხოლოდ, „ამქვეყნიურ ბაზზე“ ლაპარაკობს. მის ტანს ნაწილობრივ ფარავს ჩამოშლილი ლამაზი თმები, იგი სადღაც, მიწიერ ლამაზ ქალსა და ფერიას შუაა. მას თვალები ზეცაში აქვს აპყრობილი, ცოდვეს ინანიებს, მაგრამ ჯერ კიდევ საზღვარს არაა გადასული, ამქვეყნიურია.

ოცდაათიოდე წლის შემდეგ დახატული მაგდალინაც უმშვენიერესი არსებია, მაგრამ მასში ადრინდელი სიხალისე და შემართება აღარაა, რომელიღაც ძაფი უკვე გაწყვეტილია.

აქ ავტორი გვიჩვენებს ქალს, რომელიც გვემავს თავის სხეულს, მაგრამ მიუხედავად ამისა იგი მაინც ანტიკური ხანის წარმართი ქალღმერთია. ტიციანის ყალბი არაჩვეულებრივი სრულყოფილებით გადმოგვცემს მისი სილამაზის მძიმე იდეალს, „შიშველი ქალის ტანადობას, სითბოს, მოწითალო ბრინჯაოსფერ აბრეშუმივით თმებში გახვეულს. მისი ვნებიანი თვალები აღსავსეა მიწიერი, ადამიანური მწუხარებით. მას, მართალია, თვალები სველი აქვს, მაგრამ მის ტანჯვაში არ არის არავითარი რელიგიური, გამოწვეული ამქვეყნიური ცხოვრების სიმძიმით, არამედ ესაა ტანჯვა იმ ადამიანისა, რომელიც დაბადებული იყო მიწიერი ბედნიერებისათვის, სიტკბოებისათვის და ახლა კი ეს მან უნდა დატოვოს. მისი ასეთი უშუალობა მნახველს იზიდავს და აჯადოებს.

ტიციანისათვის სურათის აზრი არაა ქრისტიანულ მონანიებასა და რელიგიურ ექსტაზში, არამედ სიცოცხლის არსებობასა და მის გაგრძელებაშია. XVI ს. ოსტატმა ალფეგორიულად, მაგრამ საკმაოდ გაბედულად გამოთქვა ის აზრი, რომ ყველაფერი წარმავალია და ადამიანი მანამდეა ბედნიერი, სანამ იგი მიწაზე დადის. იქვე მოცემული თავის ქალა კი ალბათ ცხოვრებისეული მწუხარების მათქმეებელია; მაგდალინას ცხოვრებაში დადგა მკვეთრი გარდატეხის მომენტი. ძველი უდარდელი, ბედნიერი ცხოვრება სამუდამოდ ჩაბარდა წარსულს. გარემო იცვლება, სამყარო სახეს იცვლის. ფერებსაც ისე მარჯვედ იყენებს ოსტატი, რომ სურათის დედააზრი მაქსიმალურად გამოავლინოს. არსად არც ერთი შტრიხი, არც ერთი მონასმი შემთხვევით არ არის გაკეთებული, ყველგან და ყველაფერში მთლიანობაა.

ტიციანმა ახალგაზრდობიდანვე გვიჩვენა მრავალფეროვნება. იგი ერთნაირი ძალით გამოდის როგორც მარტივ და რთულ კომპოზიციებში, ისე პორტრეტებში. ამ უკანასკნელი სახიდან ძირითადად იგი ხატავს ცალკეული, თითოეული პიროვნების პორტრეტს, მაგრამ ჯგუფურსაც მიმართავს. ჩვენ როდესაც ვწერთ ჯგუფურს, აქ ივლისსხმება ჩვეულებრივ 2-3 პირი, ჯერ კიდევ არ

დაძდგარა მხატვრობაში ეტაპი — ჰალსის, რემბრანდტისა, ველასკესისა და სხვების, როდესაც იწერება მრავალფეროვანი პორტრეტები.

ტიციანის მიერ შექმნილი პორტრეტებიდან პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს „ახალგაზრდა ხელთათმანი“ (1515 — 1520). ამ პორტრეტში კარგადაა გადმოცემული, ახალგაზრდა, შემართული კაცის სახე. ის თავისთავში დაჯერებულია, მიზანდასახულია. ენერგიულად გვერდზე მობრუნებული თავი, თეთრი პერანგი და მეტყველი ხელები.

ასევე არაჩვეულებრივი გამჭრიახობა და ენერგია ჩანს ტომაზო მოსტისა და ორი უცნობი მამაკაცის პორტრეტებში, რომლებიც იმავე წლებშია შესრულებული. მხატვარი ყველგან ფერს იყენებს მაქსიმალურად, რათა მთავარი გამოკვეთოს, ფონად კი ნეიტრალურ ფერს არჩევს.

პორტრეტებში მხატვრის მრავალფეროვნებას საზღვარი არა აქვს. იგი ცდილობს უკვდავყოს თავისი ეპოქის მამაკაცთა თავისებურებანი. ამავე დროს თითოეული მათგანი განუშეოვრებელია. აქ ქრონოლოგიას თუ დავიცავთ, შეიძლება მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი. ამათგან პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს მანტუას მარკგრაფი „ფედერიგო გონზაგა“ (1525). სურათიდან გვიყურებს პარადულად გამოწყობილი ბრვე მამაკაცი. იგი შეიარაღებულია და ნათელ თვალებში ეტყობა, რომ იგი მას სჭირდება თავის დასაცავად და არა ბოროტად მოსახმარად. იქვე პატარა თეთრი ძაღლია, რომელიც მას ეთამაშება, ამ დეტალს ერთგვარი ინტიმურობა შეაქვს ნახატში.

განათლებული, ჰკვიანი და ძლიერი მბრძანებელი ჩანს „ფერერას ჰერცოგ ალფონსის“ პორტრეტში (1536). ხანში შესული, მაგრამ ჯერ კიდევ ჭარმაგი ადამიანის სახეში იკითხება ცხოვრების გამოცდილება; მისთვის არ არის უცხო ოჯახური სიბორო თუ პოლიტიკური ინტრიგები. ეს რომ ძალის მქონე გაძგებელია, ამისთვის ხაზია გასმული ზარბაზნის ლულით, რომელზედაც მას ხელი აქვს ჩამოდებული.

ასევე მთელი აღჭურვილობითაა მოცემული ურბინოს ჰერცოგიც (1536 — 1538). ჩვენს წინ დგას ჯავშანში ჩამჯდარი მამაკაცი, რომელმაც შებრალება არ იცის. ის, ეტყობა, უბრძოლველად არაფერს დათმობს. მის ფონზე მთელი არსენალია წარმოდგენილი.

იმავე დროსაა დახატული მისი მეუღლე ელეონორა გონზაგა. იგი სასახლის აპარტამენტებში საზრკმელთან ახლოს სავარძელში ზის სპეციალურად დასახატავად შომზადებული. იგი მეტად მდიდრულადაა მორთული, ოქრო თუ ჭვირფასი ქვეები ბლომადაა დაყრილი ყველგან, მაგრამ მხატვარმა მაინც ვერაფერი უშველა მის უღიმღამო სახეს. ტიციანი ცდილობს დიდებულთა ქალები დახატოს ისეთი, როგორიც მათ სურთ, რომ იყვნენ. დედოფლები და არისტოკრატიული წრის ქალები ბრწყინავენ ტანისამოსით, მორთულობით,



მაგრამ ისინი არ არიან ის ფერები და ვენერები, რომელთაც მხატვარი შესაძლოა გლეხის ქალებიდანაც ხატავდა.

აბა, შეხედეთ მის მიერ შექმნილ რენესანსის ქალის იდეალებს, რომლებიც მრავალად აქვს მას დახატული! ასეთებიდან შეიძლება დავასახელოთ „ახალგაზრდა ქალი სარკის წინ“ (1510 — 1515), ღმერთქალი „ფლორა“ (1515—1516) ყვავილებით ხელში, „ლამაზი ქალი“ (La Bella) და კიდევ მრავალი. იტალიის აღორძინების დროს, როგორც იქნა, ადამიანმა თავისუფლად ამოისუნთქა. მას აღარ უნდა, რომ მხოლოდ ქრისტეს მოძღვრების მონა იყოს და „იმქვეყნიურ“ ცხოვრებაზე იოცნებოს. არა, მას უნდა იცხოვროს, დატკბეს ამქვეყნიურით. ეს ყველაფერი კი მაგარ საფუძველზეა, ადამიანურია.

მთელი რენესანსი ხომ ადამიანის დამოუკიდებლობის აღდგენის ხანაა და თითქოს საუკუნეებით დაგუბებულმა ოცნებებმა, იდეალებმა გადმოხტა. თითოეული მხატვარი თუ მოქანდაკე ჰქმნის სრულყოფილ მამაკაცებს, ქალებს. მიქელანჯელო როდესაც „დავითს“ ქმნიდა, განა მას მითოლოგიის ილუსტრირება აინტერესებდა? ცხადია, არა. ჰუმანისტურ იდეებზე აღზრდილ ადამიანს უნდა ძლიერი და კეთილშობილი ლამაზი მამაკაცის იდეალი შეექმნა და ამას შიადწია კიდევაც. მიქელანჯელოს „დავითი“ ყოველთვის დარჩება კეთილშობილებისა, პატიოსნებისა და სიძლიერის სიმბოლოდ. ეს თემა მარტო მიქელანჯელოსთან კი არაა, არამედ მას ვხედავთ იმ ეპოქის მრავალ შემოქმედთან.

რენესანსელს ასევე სურს შექმნას ქალის იდეალი. მაშინდელ ატმოსფეროში ამის გაკეთება შეიძლებოდა მხოლოდ ანტიკური სულისკვთების აღჭურვიტ. რამდენიმე საუკუნით ადრე, ქრისტიანული რელიგიით გაყვნილი ატმოსფეროში, ვის შეეძლო ვენერას, აფროდიტეს თუ ფლორას დახატვა, ან საერთოდ შიშველი ქალის დახატვა? ახლა არა მარტო იხატება, არამედ თითოეული მათგანი ცდილობს, რამდენჯერმე დაუბრუნდეს ამ თემას, რომ უკეთესი შექმნას. ტიციანმაც ბევრჯერ სცადა ემღერა ქალის სილამაზისათვის და ეს საკმაოდ მარჯვედაც გამოუვიდა, მაგრამ საბოლოოდ მაჟორული აკორდი აიღო მოგვიანებით, როდესა დახატა კიდევ ერთი „ვენერა“ (1538).

ლამაზი ქალის იდეალი ვენერას სახით რენესანსის ხელოვნებაში პირველად ჯორჯონემ შექმნა. ეს იყო 1510 წელი. ეს სურათი ავტორის მოულოდნელი სიკვდილის გამო დაუმთავრებელი დარჩა და მისი დასრულება ტიციანმა იკისრა. ამის შემდეგ ვავიდა თითქმის ოცდაათი წელი და ტიციანი დაუბრუნდა ამ კომპოზიციას. როგორც ეტყობა, მას, როგორც მხატვარს, მოსვენებას არ აძლევდა მისი მეგობრის მიერ შექმნილი ვაღმერთებული ქალის სურათი. დიდხანს გულში ტარების შემდეგ, როდესაც მან თავის თავში იგრძნო ის ძალა, რომელიც შეიძლებოდა შეჯიბრებოდა თავის უფროს კოლეგას, ხელში აიღო ყალამი და ერთი მოსმით შექმნა საოცრება.

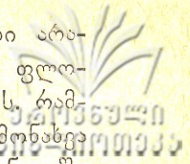
„ვენერა“ წევს, ოღნავ თავდახრილი და პირდაპირ უცქერის მაყურებელს.

„შიშველ სხეულზე მხოლოდ ჩამოშლილი თმებია და სამაჯური, ხელში კი — ყვავილები. მთელი სხეული უნაკლო ფორმებისა და ხაზებისაგან შედგება. არ არის არც ერთი ხელოვნებათმცოდნე, რომელიც იხილავდეს ტიციანის ხერას.“ და მას არ აღარებდეს ჯორჯონეს „ვენერას“. ყველა ერთხმად აღიარებს, რომ პირველი — სათნოებაა, ლირიკაა, სილამაზის სიმბოლოა და ზეციურია, მეორე კი — სათნოებაა, ლირიკაა, სილამაზის სიმბოლოა და მიწიერია.

ორივე ვენერას ანტურაჟი, გარემო, მკვეთრადაა განსხვავებული. ეს, ცხადია, შემთხვევითი არ არის, ეს მათი გაგებიდან გამომდინარეობს. ჯორჯონემ „ვენერა“ ბუნების წიაღში მოათავსა, ტიციანმა კი — ინტერიერში. იგი თეთრ სარეცელზე წამოწოლილი, მუქ-მწვანე ვარდის ფონზეა. მოშორებით კი მოსამსახურე ქალია. შუაზე სარკმელში ბუნების პატარა მონაკვეთი მოჩანს. ინტიმურობისათვის კიდევ საზის გასასმელად ქალის ფეხებთან ოთახის ძალიან წამოწოლილი. ტიციანი „ვენერას“ ასეთ ინტერიერში მოთავსებთაც, ცხადია, ხაზს უსვამს მის ამქვეყნიურობას.

ტიციანის მიერ იმავე წლებში შექმნილ მრავალ სურათში გამოირჩევა „მარიამის ტაძრად შესვლა“ (1534—1538). ეს უზარმაზარი სურათი (მისი სიგრძე რვა მეტრია) დაკვეთილი იყო ვენეციის ერთ-ერთი ეკლესიის მიერ და მისი გამოფენის შემდეგ მან მეტად დიდი სახელი გაითქვა. ავტორმა კარვად გამოიყენა დაკვეთილი თემის მხიშველობა და შექმნა ბრწყინვალე კომპოზიცია. მან არ უღალატა ისტორიულობას, მაგრამ იგი გაათანამედროვა. ამბავი სახარების მიხედვით ხდება ანტიკურ სამყაროში და მართლაც არქიტექტურას მისცა მაშინდელი იერი. ამავე დროს, იგი რენესანსულია, ვენეციურია. გოგონას ეკლესიაში შესვლას კი ისეთი სადღესასწაულო იერი მისცა, რომ გეგონებათ მთელი ქალაქი გამოსულა დასასწრებად. მზით გაჩირადსებულ მოედანზე მდგარი ტაძრის მაღალ კიბეებზე აღის პატარა გოგონა, რომელსაც მღვდელმთავრები მოუთმენლად მოელიან. გოგონა ჯერ კიდევ შუაშია. მას ზურგიდან ახლობლები რჩევას აძლევენ, თუ ამხნეებენ, ხოლო მღვდელმთავრები ხელებგაშლილი მოუწოდებენ. უკანა პლანზე და ქუჩაში თავმოყრილი ხალხი, დიდებულები თუ მდაბიონი, გატაცებულნი არიან ერთი აზრით. იქვე კიბის წინ მჯდარი, კვერცხის გამყიდველი ხანში შესული ქალი ერთგვარ უანრულობას აძლევს სურათს.

როგორც ზემოთაც აღვხიშნეთ, XVI ს. ოცდაათიანი წლებიდან იტალიაში პოლიტიკური სიტუაცია აშკარად იცვლება უარესისაკენ. დაქუცმაცებული იტალია შეერთებას ვერ ახერხებს. არ არის ქვეყნად გამაერთიანებელი ძალები. ეს ხელს უწყობს უკეთ ორგანიზებულ მეზობელ სახელმწიფოებს ისინი ადვილად დალაშქროს ცალ-ცალკე. კულტურული აყვავების მწვერვალზე ასული რომი და ფლორენცია, სწორედ ასეთ სიტუაციას შეეწირა. 1527 წ. რომი დაიპყრეს გერმანელებმა. გარდა პოლიტიკური ინტერესებისა აქ ალა-



პარაკდა რელიგიური განსხვავებაც და პროტესტანტებმა კათოლიკური არაფერი დაინდეს. ასეთი ნგრევა და აოხრება რომს საუკუნეები არ ენახა. ფლორენციამ ისარგებლა ამ სიტუაციით და მმართველი მედიჩები მოიცილეს, რამდენიმე ხნის შემდეგ პაპმა შესძლო დამპყრობლებთან საერთო ენის მოხსნა და როგორც მოკავშირეები, 1530 წ. ფლორენციას დაესწნენ. ფლორენციაში არხახული ტრაგედია დატრიალდა. ამით ამ ორ ქალაქში შეწყდა ჰუმანიზმის ის საოცარი პროგრესი, რომელიც ადრე დაიწყო. მაგრამ საერთოდ ძველის დაბრუნება შეუძლებელი იყო და ტემპი იცვლება, სახეს იცვლის შედეგიც. სწორედ 30-იან წლებში ვენეცია რჩება შედარებით თავისუფლად, მაგრამ ქვეყნის საერთო ატმოსფერო მასზეც მოქმედებს. ტიციანის შემოქმედებაში გარდატეხა ათიოდე წლის შემდეგაა შესამჩნევი. ამ წლებიდან მას უჩნდება ახალი დამკვეთი, უცხოელთა სახით, იქნება ეს მეფეები, იმპერატორები თუ სხვა დიდებულები. ამათგან უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს კარლოს V, რომელიც სხვებისგან განსხვავებით განათლებული და ბევრის მნახველი ადამიანია. ეს გამარჯვებებით განებივრებული კაცი, როდესაც გაეცნო ტიციანის ნახატებს, გახდა მისი თაყვანისმცემელი. პირველად მისი პორტრეტი მხატვარმა შექმნა 1533 წ. ამის შემდეგ იმპერატორი ტიციანს აძლევს კარის მხატვრის ტიტულს და უკვე თავისი ოჯახის წევრების პორტრეტებს. მათი კეთილი ურთიერთობა დიდხანს გრძელდება.

ამ წლებში უკვე მხატვრის ცოლი ხდება ცეცილია, რომელიც უბრალო ოჯახიდანაა. იგი დიდი ხანი ცხოვრობდა მეუღლის სახლში. ასეთი მდგომარეობით იგი საკმაოდ ბედნიერი იყო, მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს საყვარელი მეუღლე მას მალე დაეღუპა. მას დიდი უბედურება დაატყდა თავს, მაგრამ ვერ გატეხა. მისი ოჯახი ყველაფრით დაკმაყოფილებულია და თვითონ ისევ და ისევ ტრიალებს პროგრესულად მოაზროვნეთა შორის.

კარლოსის პორტრეტების დახატვა მას კიდევ მოუხდა კარვა ხნის გავლის შემდეგ, იგი მიწვეული იქნა აუგსბურგში იმპერატორის კარზე, სადაც მას მოუხდა რამდენიმე პორტრეტის შექმნა. იგი ამ დროს უკვე ხანში შესული იყო. ერთგვარად მძიმე წლებს მისთვის წაუერთმევია ახალგაზრდული შემართება. ერთ-ერთ პორტრეტში იგი ზის შავ ცხენზე, აბჯარასხმული, ხელში შუბით. ცხენი და კაცი მზად არიან ეძგერონ მტერს. იმ საუკუნის რომელი ქვეყნის იმპერატორიც გნებავთ, ასეთ პოზაში ყველა შეგხვდებოდა, მაგრამ მათ არ ექნებოდათ ის ბრწყინვალეობა, რომელიც ტიციანმა მას მიანიჭა. განსაკუთრებულია ამ შემთხვევაში ენერგიული სახე, ჭკვიანი თვალები და სიკვდილის წინ ოდნავ დაკრული ღიმი. ამ პორტრეტში ღრმა რეალიზმთან ერთად იგრძნობა მონუმენტურ-დეკორატიულობა. პორტრეტის ეს მხარე გახდა მისაბაძი მომდევნო ეტაპზე, როდესაც ფეხი მოიკიდა ბაროკომ.

ტიციანმა იქვე დახატა აგრეთვე დედოფალ იზაბელას პორტრეტი, რო-

მელიც თავისთავად იშვიათი დამაჯერებლობითაა შესრულებული, მაგრამ როგორც ჩანს გამოყენებული უნდა იყოს სხვისი ჩანახატები. კარლოსს ეს სურათი მაშინაც არ მოუცილებია, როდესაც იგი ბერად აღიკვეცა.

მეორე პორტრეტზე კარლოსი მებრძოლად კი არ არის ნაჩვენებები მბრძანებლად. იგი ჩაცმულია უბრალოდ შავ ტანსაცმელში და არა აქვს ძვირფასი სამკაული. პეიზაჟი და არქიტექტურული დეტალებიც ისეთია, რომ მის სახეს არ ჩრდილავს. ადამიანი, რომელიც თავისი ჭკუით, მოხერხებულობით, ეშმაკობით და სიმკაცრით შიშის ზარს სცემდა მთელ ევროპას, აქ ჩვეულებრივი ადამიანის პოზაშია წარმოდგენილი. ტიციანი, რომელიც რამდენიმეჯერ იყო მის კარზე მიწვეული და უამრავ ნახატს უკვეთავდა იმპერატორი, ეტყობა ახლოს იყო მასთან და ამიტომაც ასე მახვილად აქვს გახსნილი მისი სახე, ცოცხალი გამომეტყველება.

რადგან მეფეთა პორტრეტებს შევეხეთ, აქვე უნდა განვიხილოთ საფრანგეთის მეფის ფრანცისკ I-ის პორტრეტები. იგი ერთსა და იმავე წლებში ორჯერაა დახატული (1538 — 1539). ეს პორტრეტები თითქოს ვარიანტებია. ორივე სურათში იგი იყურება მარჯვნივ თავის ენერგიული მობრუნებით. ილიმება, თითქოს რაღაც სასიხარულოს ხედავს, მაგრამ თვალებში ვერ იმალება ცბიერება. ერთ მათგანზე მეფეს სადა ტანისამოსი აცვია, მეორეზე კი — სადღესასწაულო.

კიდევ ერთხელ ხაზი უნდა გავსვას იმ ვარემოებას, რომ გვიანი რენესანსის დროს, XVI ს. 40-იანი წლების შემდგომ, ტიციანის პორტრეტები განცვიფრებთ სწორედ ხასიათის სირთულით და ერთგვარი ვნებათა დაძაბულობით. მის მიერ დახატული პირები გამოსულნი არიან შინაგანი წონასწორობიდან, ვნებათა ლელვამაც ზომიერება დაჰკარვა, რაც ესოდენ დამახასიათებელი იყო აღორძინების ხანის კლასიკური მონაკვეთისათვის. რთული და ურთიერთსაწინააღმდეგო სახეთა გამოსახვა, რომელიც ხშირად ამქვეყნისა ძლიერნი არიან, მაგრამ ხშირად მახინჯნიც, ტიპურია საერთოდ ამ ეპოქისათვის და კერძოდ ტიციანისათვის. ამ მხრივ შეიძლება კიდევ მეტის თქმა — ამ ტიპის გახსნა და დამკვიდრება ტიციანის მიღწევად უნდა ჩაითვალოს.

ამ პერიოდში ტიციანი ჰქმნის ისეთ პორტრეტებს, რომლებიც არ არის დამახასიათებელი მალალი რენესანსისათვის. ამათგან უპირველეს ყოვლისა უნდა დავასახელოთ პაპი პავლე III-ის პორტრეტი (1543 წ.). აქვე უნდა აღინიშნოს ის გარემოებაც, რომ ტიციანს არ მისცემია საშუალება 40-იანი წლების დასაწყისამდე ყოფილიყო რომში და გასცნობოდა რომის ძველ და ახალ ხელოვნებას. ძნელი სათქმელია, თუ როგორ წარიმართებოდა მისი შემოქმედება, იგი ახალგაზრდობის წლებში რომ მოხვედრილიყო რომში. ზემოქმედება, ცხადია, იქნებოდა ძველი ანტიკური სამყაროსი, თუ ახალგაზრდა რაფაელისა და მიქელანჯელოსი, მაგრამ იგი თავისთავს, საკუთარ ხაზს მაინც

არ დაჰკარგავდა. განა შეიძლებოდა ვენეციელ შემოქმედს, ჯანბელინოსა და ჯორჯონეს გვერდით ნამუშევარს, არ ჰქონოდა ვენეციური მზის მცხუნვარება, პაეროვნება, ლირიზმი და პოეტურობა? ცხადია, არა!

გვიან, როდესაც ტიციანი უკვე ჩამოყალიბებული, ხანში შესული შემოქმედის მადის რომში, იგი უკვე ღრმად ითვისებს იმას, რაც უკვე მას ენახა ნაწილობრივ ვენეციის ტერიტორიაზე.

რომში ფარნეზეების სახლში პორტრეტებზე მუშაობის დროს მისი ნამუშევრები მოსწონებია რომის პაპს და იგი მხატვარს იახლოებს. იგი პირველ რიგში ტიციანს უკვეთავს საკუთარ პორტრეტს.

ტიციანის პავლე III-ის ეს პორტრეტი აშკარა გამოვლინებაა მისი გენიალობისა. გარეგნულად ეს პორტრეტი იმეორებს რაფაელის მიერ დახატულ იულიუს II-ის პორტრეტს, მაგრამ ეს მსგავსება მხოლოდ გარეგნულია. თითოეულმა მათგანმა გახსნა და გადმოგვცა საკუთარი ობიექტების ისტორია, მათი ხასიათი და თუ შეიძლება ითქვას, მათი პიროვნების როლი ისტორიაში. იულიუსი რენესანსის დროის ყველა პაპისაგან განსხვავდებოდა თავისი განათლებით, ჰუმანისტური იდეებით, მაღალი გემოვნებით და ხელოვნების მფარველობით. პავლეს ასეთი თვისებები ისტორიის ფურცლებზე ფიქსირებული არ არის. იულიუსი ზის სავარძელში, ძლიერი, შორსმჭვრეტელი და გონიერი. ტიციანის პორტრეტზე კი პავლე III ზის მოკუშული და თითქმის შებოკილია განვლილი წლებით. მისი დამკვანარი სახე არაა მიმზიდველი, გამოხედვა გაშინებთ დაუნდობლობით, რომელიც მტაცებელ ფრინველს გაგონებთ. ტიციანი ხაზს უსვამს მის ფორმებში და ტანსაცმელშიც ერთგვარ კუთხოვანებას და სიმძიმეს. არაჩვეულებრივად მეტყველია მისი ხელები — ვრძელი, გამომშრალი თითები კლანჭებს უფრო მოგაგონებთ.

უფრო მეტად მეტყველია და მკაცრად რეალისტური პავლე III მეორე პორტრეტში, რომელიც ორიოდ წლით გვიანაა დახატული (1545 წ.). მართალია, ეს პორტრეტი ჯგუფურია, მაგრამ მთავარი მაინც პაპია. სურათისათვის შერჩეულია ის მომენტი, როდესაც პაპი ესაუბრება ერთ შეილიშვილს და ამ დროს შემოდის მეორე. ძმები ფარნეზეები ფეოდალური რეაქციის ღრმინდელი რომის ტიპური წარმომადგენლები არიან. უმცროსი ფარნეზეს შემოსვლისთანავე პაპი სწყვეტს საუბარს და მკვეთრად ბრუნდება ოტავიანოსაკენ. რამდენი მლიქვნელობა და პირმოთნეობაა ახალგაზრდის პოზაში და მის დახრილ თვალებში მოხუცის მკვეთრი მოძრაობა და მტაცებლის გამსჭვალავი თვალები ყველაფერს ხედავენ, მაგრამ მათ ერთმანეთი სჭირდებათ, ასეთია მათი წრის ცხოვრების ბუნება. მათი მუნჯური, მაგრამ მეტად მეტყველი საუბარი ტიციანს ამ ნახატის მთავარ კვანძად გამოჰყავს. არა მარტო ტიციანის, არამედ მთელი იმ ეპოქის მხატვრობაში არ არის ნაწარმოები, სადაც ფეოდალური რეაქციის ტიპური მხარეები სრულყოფილად იყოს გადმოცემული.

ეპოქა კი სავსეა წინააღმდეგობებით, აქ ერთნაირი ძალით მოქმედებს — მოტყუება, გამცემლობა, დალატი, მოწამვლა, ხანჯალი.

ამ მოხუცი პაპის სხვა პორტრეტებშიც იგივე აზრებია ჩაქსოვილი და მხაწული სიათია გამოძვლავებული.

ეპოქის ცვალებადობა, გაუთავებელი ინტრიგები და მშფოთვარე ცხოვრება ჩანს იურისტის იპოლიტო რიმიწალდის პორტრეტში. ჩვენს წინაა ჯან-ღონით სავსე, გაბედული და ენერგიული მამაკაცი. მის გამონაკვეთულ სახეში, მიუხედავად შინაგანი ძალისა, არ იგრძნობა სიმშვიდე, თავისთავში დაჯერება. თითქოს მის სახეზე ერთმანეთს სცვლის აზრებისა და გრძნობების მრავალფეროვანი გამა; მისი ყოველი ნაკვთი გადმოგვცემს მდიდარი სულიერი ცხოვრების ცვალებადობას, გარემოთი გამოწვეულ დაძაბულობას. მისი ყლადრი თვალების მხერა ერთგვარად დაძაბული და გაფანტულია. მხატვარმა ყველაფერი ვააკეთა იმისათვის, რომ აემეტყველებინა სახე. იპოლიტოს აცვია მდიდრული მუჭი მოსასხამი. ფონიც მოყავისფრო ერთი ტონითაა და ფერადონება შეტანილია მხოლოდ საყვლოს და სამაჯურების ვიწრო თეთრი ზოლით. ასეთ ფონზე ადამიანს ყურადღება არ ეფანტება და იგი აქტიურად მხოლოდ სახეს კითხულობს.

იმ წლებში ტიციანი ხატავს არა მარტო მეფე-დიდებულთა სურათებს, არამედ ჰუმანისტებს, პოეტებს და სწავლულებს. ამ რიგის სურათებიდან პირველად უნდა შევეხოთ მხატვრის ახლო მეგობრის პიეტრო არეტინოს პორტრეტს (1545 წ.). ეს ადამიანი ცნობილი იყო არა მარტო ვენეციაში, არამედ მთელ მაშინდელ ევროპაში. ეს იყო ენერგიული, ჭკვიანი, გამჭრიახი და მრავალმხრივი ადამიანი. უპირველეს ყოვლისა აღსანიშნავია, რომ იგი იყო მწერალი, რამდენიმე პიესის, პოემისა და ლექსის ავტორი. ამავე დროს, როგორც ჟურნალისტი იგი შიშის ზარს სცემდა ამქვეყნიურ მბრძანებლებს. ამასთანავე მან კარგად იცოდა ცხოვრების გემო და არაფერს იკლებდა. ფულის ყადრიც იცოდა და მისი შოვნის ხერხებსაც არ ერიდებოდა. განა ყველაფერი ეს ტიციანმა არეტინოს პორტრეტის დახატვით საშუაროზე არ გამოიტანა? მისი პორტრეტიდან ჩანს, რომ იგი ენერგიულია, შორსმჭკრეტელი და ვნებიანი. მისი ეხერგიულად მობრუნებული სახე მთელი შინაგანი ბუნების ცოცხლად გადმომცემია. ტიციანი რეალისტია, იგი ვერ უღალატებს თავის მოწოდებას და საკუთარი მეგობარიც „გაშიშვლებულად“ წარმოგვიდგინა.

ადამიანის სულიერ სამყაროში წინააღმდეგობების ვაჩენას, გაორებას, დრამატიზმის გაღვივებას, რომელიც თან სდევდა რეაქციის მოძალებას, არ შეიძლებოდა თავისი დაღი თანდათანობით არ დაემჩნია მხატვრის შემოქმედებაზე. შეიძლება ეს პორტრეტებზე უფრო კომპოზიციურ ნახატებში ჩანდეს: ასეთებიდან დავასახელებთ: „აი ადამიანი“, „აბრაამის მიერ მსხვერპლად შეწირვა“, „დავითი და გოლიათი“, „კაენი და აბელი“ და სხვა.

თავის შემოქმედებით გზაზე ტიციანი გმირსა და მის ირგვლივ მყოფთა შორის ტრაგიკულ კონფლიქტს პირველად აჩვენებს ნახატში — „აი, ადამიანი“ (1543 წ.). აქ სიცოცხლით სავსე ქუჩაზე, სადაც ყველას თავისი საქმე აქვს, არავის აწუხებს მათთვის თავდადებული ადამიანის ბედი. ქრისტე გასაყვი ხალხის სამსჯავროს წინაშე. იგი მოშვებულია, პილატი კი მას აშკარად დასციხის. ოციოდე წლის წინათ, ქვეყნის სხვა მდგომარეობის დროს, ტიციანი ამ თემას არ მოეპიდებოდა.

XVI ს. 20-იან წლებში ისააკის მსხვერპლად შეწირვის თემას საერთოდ არც მიმართავდნენ. და ეს გასაგებიცაა, რადგან ეს იყო ეპოქა მოწოდებული მაღალი საკაცობრიო იდეების გამოსაჩენად. იმავე საუკუნის შუა ხანებიდან კი იგი დიდხანს რჩება არენაზე. ტიციანთან აბრაამისა და ისააკის ტრაგედია ხდება სადღაც უკაცურ ადგილას და ამ ენით გამოთქმულ უბედურებას ბუნებაც აღუშფოთებია და ქარიშხალი და ჭექა-ქუხილი ანგრევს ყველაფერს. მამა აწყვეტილ გიჟს უფრო ჰგავს, ვიდრე ღვთისმოსავს.

ასევე, განა ბუნება აღშფოთებულად და ქვეყნიერება აღძრულად არ მოგეჩვენებათ როდესაც უყურებთ „კაენისა და აბელის“ სცენას? ბუნება პირქუშია, იგი ვერ იტანს უკანონობის, უსულგულობის ჩადენას. ვენეციის გუშინდელ დღეს, ადამიანი ადამიანის მეგობრად ითვლებოდა, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო ფეოდალურ სამყაროში, მაგრამ დღეს სიტუაცია შეიცვალა და ძმა ძმას არ ინდობს. როგორც ეტყობა, ქვეყნის რეალური სიტუაციის შემხედვარე მხატვარს, ასეთი თემები ავონდება და მას თავისებურად გადმოსცემს.

უკანასკნელი ასი წლის განმავლობაში „დავითისა და გოლიათის“ თემა მრავალს აუსახავს. სხვები შეიძლება აქ არ დავასახელოთ, მაგრამ — დონატელოს, ვეროკიოს და მიქელანჯელოს დავითის ქანდაკებები ხომ ყველასათვის ცნობილია. და რაც მთავარია, თითოეული მათგანი კლასიკურობის ნიმუშია. ცხადია, მეტ-ნაკლები სიძლიერით, მაგრამ თითოეულ მათგანში კეთილშობილი სიძლიერეა ნაჩვენები და ამავე დროს თითოეული მათგანი გამარჯვების შემდეგი მომენტის დროსაა ასახული. 40-იანი წლებიდან კი ვენეციაში სიკვდილი ყველგანაა ჩასაფრებული და ეს იმდენად შემზარავია, რომ ტიციანი ამ სცენას პირდაპირ გამოსახავს. საშინელი სანახავი გოლიათი თავწაკვეთილი თავდაყირა ვდია. ამაზე საშინელი კიდევ რამე შეიძლება ადამიანმა წარმოიდგინოს?.

მიქელანჯელოს მსგავსად ტიციანსაც მოუხდა თავისი თვალთ ენახა თანდათანობით თუ როგორ იღუპებოდა ის წმინდა ოცნებები და იდეალები, რომელიც მათი ახალგაზრდობისდროს იყო იტალიაში. გამძვინვარებულ კათოლიკურ რეაქციას არაფერი გადაურჩა, ნელ-ნელა, მაგრამ ბეჯითად აღმოიფხვრებოდა ყველაფერი ის კარგი, ადამიანური, რომელსაც ეტრფოდნენ ჰუმან-

ნისტურად განწყობილი ადამიანები. ამ განწყობის კიდევ ერთ ილუსტრაციას წარმოადგენს, თუ როგორ გადმოსცემს ოსტატი „დანაეს“ მითს. „დანაე“ ეს ისეთი ქალი იყო, რომლის სილამაზემ თვით ზევსიც კი მოხიბლა. ამ ეთერმანულის იგი დაახლოებით ათი წლის განსხვავებით ორჯერ მიმართავს. ინტერპერტაცია კარდინალურად განსხვავებულია. პირველ სურათზე (1545 წ.) „დანაე“ წამოწალილია თეთრ სარეცელზე და ფეხები მცირედ აქვს დაფარული. იქვე ფეხებთან ამური თამაშობს და გაკვირვებული შეცქერის ციდან ოქროს წვიმას. აქ, ოქროს „ცვენა“ რომ არ იყოს, სილამაზე და სიმშვიდეა.

თითქმის ათი წლის შემდეგ იმავე მითს მხატვარი სულ სხვანაირად გადმოსცემს. ცხადია, ოსტატი ისევ შეყვარებულია მიწიერ სილამაზეზე და „დანაე“ მართლაც რომ მშვენიერია. მასში წინაზე მეტადაა გამოვლენილი ვნებიანობა და უკვე აღარ არის ძველებური სიმყარე. ბედნიერება უკვე ადამიანის მუდმივი თანამგზავრი აღარ არის, მას მომენტალობა ახასიათებს. სადღა ის ებოჭა, როდესაც იგი ჰქმნიდა სილამაზეს იდეალურ გარემოში, როგორც იყო „მიწიერი და ზეციერი სიყვარული“, „ვენერა“ და სხვა; აქ უკვე სურათი წინააღმდეგობებითაა სავსე.

ამ წელს ტიციანის მიერ შექმნილი „დანაე“ სამივე წინა ვარიანტზე ულამაზესი ქალია, იგი ისევ სარეცელზე წევს, მაგრამ უკვე მას მცირე მოსახამივ აღარ უფარავს ფეხებს. სახეზე და პოზაშიც მეტი ვნებიანობაა და რაც მთავარია აღარაა ამური სიმშვიდის სიმბოლო. მისი ადგილი ახლა დაუკავებია ხარბ მოხუცს, რომელიც გაუგიყებია ოქროს წვიმას. იგი რა გაუმაძღარი თვლებით უყურებს ზეციდან მოსულ სიმდიდრეს. შიშის თვლებით შესცქერის, რომ არც ერთი არ დაეკარგოს, ან უცბად არ შეწყდეს. ეს ხარბი ქალი სამივე ვარიანტში სხვადასხვანაირადაა მოცემული; ორგან კალთით აგროვებს, ერთზე კი — ლარნაზე. მაგრამ ამ დეტალს იმდენი მნიშვნელობა არა აქვს. აქ მთავარია თვით ამ მოსამსახურე ქალის გაჩენა. იგი ხომ სიჭარბის სიმბოლოა. ათი წლის წინათ მხატვარს არ მოსდომებია ამ დეტალის შეტანა; ახლა კი ირგვლივ გამეფებულმა სიტუაციამ, ანგარების გამეფებამ, მას ასე უკარნახა.

მიუხედავად ყველაფრისა, ტიციანი, როგორც მაღალი რენესანსის წარმომადგენელი მაინც არ ღალატობს ძველ იდეალებს და დროდადრო უბრუნდება ლირიკულ თემებს, რომელსაც თვითონ „პოეზიას“ უწოდებს. ეს გახლავთ — ვენერას, ღიანას, ნიმფას მითებზე დაწერილი სურათები.

ამ მხრივ ერთ-ერთი საუკეთესოთაგანია „ვენერა სარკესთან“ (1550 წ.). სარკის წინ მჯდარი ულამაზესი ქერა ქალი არაა მთლად ახალგაზრდა, ცოტათი გასქელებულია, მაგრამ იგი მაინც მშვენიერების განსახიერებაა. მას არაჩვეულებრივი სწორნაკვეთებიანი კლასიკური სახე აქვს. იგი ქალის იდეალია, მაგრამ მასში არაფერი ეროტიკული არ არის. ამაში ჯერ კიდევ ადრეული ტიციანი ჩანს. სამწუხაროდ, ამ ტიპის ნახატებიდან ესაა უკანასკნელი.

იმავე წელს ტიცინს დახატული აქვს სურათი „ვენერა ორლანსტიანა“⁴. წამოწოლილ ვენერას ამური ეთამაშება, ისიც მისკენაა მოტრიალებული, მაგრამ მისი გულისყური მთლიანად ორლანსტიკენაა, რომელიც უკრავს და იმავე დროს ვენერას ხარბად შესცქერის. ეს სურათი ინტიმური ურთიერთობის შთაბეჭდილებას სტოვებს, ამიტომ მას ვერ დავაყენებთ ადრეული სურათების გვერდით. სხვათა შორის, აღსანიშნავია ისიც რომ იმავე თემაზე მას სურათი დახატული აქვს რამდენიმე წლის წინათაც. იქ თუ ორლანსტი მხატვრის დროინდელ ახალგაზრდა თავადს ჰგავდა, აქ იმაზე უფროსია და პოზაც უარესი. როგორც ეტყობა ტიცინი ისეთ ეროტიკულ სურათებს, რომელთაც დიდი მოწონება ჰქონდათ, წერდა კერძო დაკვეთებით; მეფეები თუ პერსონაჟები მათ საკუთარ აპარტამენტებში ათავსებდნენ.

ძველი მითების მიერ შექმნილი ლამაზი ქალების დახატვას ტიცინი შემდეგშიც განსაკუთრებული გატაცებით მისდევდა. იტალიური მითოლოგიიდან აღებული დიანა მთელი თავისი სამყაროთი მას დახატული აქვს 1559 წ. ეს სურათი, რომელსაც ჰქვია „დიანა და აქტეონი“, ფაქტიურად შედეგების გამოფენაა. მართალია, ფონი და ფერები ვერ არის ძველებულად მოწესრიგებული, მაგრამ საერთოდ კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

მხატვრის განთქმული სურათი „ვეროპეს მოტაცება“ შესრულებულია ცოტა მოგვიანებით. იქ განსახიერებულია ის მითი, რომელიც დაკავშირებულია ულამაზეს ნიმფას ისტორიასთან. ახალგაზრდა ულამაზესი ნიმფა მოეწონა ზევსს, გადაიქცა ხარად და როდესაც იგი თანატოლებთან ზღვის ნაპირას თამაშობდა, მოვიდა და მოიტაცა. სურათზე ნაჩვენებია ის მომენტი, როდესაც ზევსმა იგი გაიტაცა და სანაპიროზე დარჩენილი მეგობრები შეშინებულები დარბიან. აქ ჩანს აშკარა ვნებიანობა, რომელსაც ახლავს უდიდესი მღელვარება. სურათში ვერ იპოვით ვერც ერთ მშვიდ კუთხეს, აქ აბოზოქრებული სიყვარულია.

მხატვარი ისევ სილამაზის სამყაროში იყო, როდესაც იგი წერდა „ამურის აღზრდას“ (1565 — 1568 წწ.). აქ თითქოს მარტივი ამბავია, საქმე ეხება ყრმის აღზრდას, მაგრამ ამ მიზეზით ოსტატმა სამი ლამაზი ქალი დახატა. თითოეულ მათგანს თავისი როლი აქვს, თავისებურად აცვიათ, თითოეული მათგანს ხომ სიმშვენიერის განსახიერებაა. სურათი უდავოდ დინამიკურია და ხასიათებში მოუსვენრობა ჩანს.

მხატვრის პოეტურ ოცნებასა ჰგავს „მწყემსი და ნიმფა“ (1566 — 1570 წწ.). ესაა ტიცინის ბოლო წლების ერთ-ერთი შედეგრი. ესაა მომხიბლველი და ამაღლევებელი სიმღერა — ზღაპარი სილამაზეზე, ბედნიერებაზე. მისი ცქერისას გავიწყდებათ, რომ ამ ქვეყნად არის კონფლიქტები, უკმაყოფილება, უსიამოვნება. სადღაც უკაცრიელ ტყეში ახალგაზრდები სიყვარულს გაუტაცნია. მწყემსი გულშიჩამწვდომად უკრავს სალამურზე და თან თვალს ვერ

აცილებს მეგობრის მშვენიერებას. მიუხედავად ასეთი იდილიისა, მოუსვენარმა ეპოქამ მხატვარს დაძაბულობა შეატანია სურათში. ჯერ ერთი, აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ნიშნა საკმაოდ მოუხერხებელ პოზაშია, უხერხულად წინსმეორეც — ირგვლივ ბუნებაშიც არ არის სიწყნარე. გადატეხილი ხე თუ ხეებიც ხელს ვერ უწყობს საერთო საჭირო განწყობას.

სილამაზეზე სიმღერისას ტიცციანი მარტო მითოლოგიით არ იფარგლება. მას უშუალოდ ცხოვრებიდან აღებული სიუჟეტებიც ეხმარება. ასეთებიდან აღსანიშნავია 50-იან წლებში შესრულებული „ქალიშვილი ხილით“. ახალგაზრდა ქალს ხილით გაწყობილი ლანგარი ხელებაწეული მიაქვს და ამყად გვიყურებს. მან იცის თავისი სილამაზის ძალა!

ტიციანი თავისი უკანასკნელი პერიოდის სურათებში ხშირად უბრუნდება ადამიანთა შორის იმ კონფლიქტს, რომელიც თავის თავად ჰუმანიზმის წინააღმდეგაა. ძნელია ადამიანის გონება შეურიგდეს ყველაფერ იმას, რასაც მან შინ რეაქცია აკეთებდა. ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა მისი ბრწყინვალე სურათი „წმინდა სებასტიანე“ (1570 წ.).

მხატვრული შესრულების მხრივ ტიცციანის ბოლო წლების ნამუშევრებიდან ეს გახსაცვიფრებელი ნაწარმოებია. რაღაც არაჩვეულებრივი ძალით ძერწავს ოსტატი რენესანსულ ტიტანს, იგი ხეზე მიჯაჭვული, ისრებითაა დასერილი. მიუხედავად იმისა, რომ მისი სახე ტანჯვას გამოსახავს, თვითონ იგი ძლიერია, ურყევად დგას. ირგვლივ სიცარიელეა, იგი მარტოა. ამ ქაოსში ძლივს იკვეთება ღამის პეიზაჟი, სტიქია ბობოქრობს და ასე გგონიათ მის ირგვლივ სამყარო იქცევა. თვით სებასტიანეს სხეულის ფაქტურა ისე ხორციელად, მატერიალურადაა გადმოცემული, რომ ამას ვერ აღწევდნენ თვით ველასკესი და რუბენსიც კი. როგორც ოსტატის ბიოგრაფები გადმოგვცემენ, იგი ბოლო წლებში ხატვის დროს ერთნაირად მარჯვედ იყენებდა როგორც ფუხჯს, ისე ხელის თითებს. ტიცციანის სებასტიანი წამებული გმირია და არა სულით დაცემული ადამიანი.

ტიციანის ბოლო წლების შემოქმედება განსაკუთრებულ ხასიათს ღებულობს. იცვლება თემატიკა, შინაარსი და ტექნიკაც. ერთგვარი წარმართული ხასიათი, სიცოცხლის სიყვარული, გასაოცარი სიღრმე და გაქანება ანტიკური მითოლოგიისა, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, იცვლება დრამატული განცდებით. ამავე დროს, ანტიკური მითოლოგიის მაგივრად ოსტატი ხშირად მიმართავს რელიგიურ თემებს. იცვლება არა მარტო თემა, არამედ მასთან კოლორიტიც. ადრინდელი ნათელი, გამკვირვალე ოქროსფერი, ხშირად იცვლება ძლიერი, მუქი, კონტრასტებზე შექმნილი ფერებით, მათი ურთიერთშეხამება ხშირად ქარიშხალს მოვავგონებთ, რაც ერთგვარად აფრთხობდა კიღვეაც თანამედროვეებს.

ამ პერიოდის ნამუშევრებიდან გამოირჩევა „ქრისტეს გამოლტვა“ (1570—

1571 წწ.). ამ სურათში ერთგვარად პათეტიკურობა გამოსჭვავის. ნახევრად ბნელ სარდაფში, სადაც ქრისტეს გამეტებით ურტყამენ ჯიხვებს, თითქოს ისმის ცემის ხმა და ჯალათების შეძახილები. ქრისტე, რომელიც შებოჭილად მასში ღვთისმოსავი კი არა ჩანს, არამედ მიწიერი ადამიანი, რომელიც მარტალურად და ფიზიკურად ჯალათებზე მაღლაა, მაგრამ ამჯერად მათ ხელშია ჯალათების უხეში ფიზიკური ძალა, მათი სხეულისა და ჩაცმულობის მუქი ფერი, გამხეცებული სახეები სამაგალითო კონტრასტს ქმნიან ნაცემ-ნაგვემ ქრისტესთან. არქიტექტურის მუქი — მოყავისფრო ფონი აძლიერებს სურათის დინამიურობას.

მხატვრის ბოლო პერიოდის ნამუშევრებიდან, სადაც აშკარად ჩანს მისი განწყობის მკვეთრი შეცვლა, აღსანიშნავია „ტირკვინი და ლუკრეცია“ (1562 წ.). ამით, რომელთა ცხოვრება აღებულია რომის ისტორიიდან, ჩვეულებრივად ხატავენ როგორც ტკბილ შეყვარებულებს, მაგრამ მათ სინამდვილეში იყო სხვადასხვა მომენტებიც, რომელთაგანაც მხატვარმა შეარჩია ცხოვრებისეული ტრაგედიის მეტად მწვავე მომენტი. ვნებათაღელვამ კაცი გააშმაგა და ქალს ხანჯლის ჩაცემას უბირებს. ქერათმიანი ლუკრეცია თავის ლამაზ ნაკეთებს კი არ გვიჩვენებს, არამედ სიკვდილიდან თავდასხნაზე ფიქრობს. ორივეს სახეზე საშინელებაა გამოსახული. მხატვრის მემატრიანეები ხშირად წერენ, რომ ეს თემა არაა მისთვის დამახასიათებელი. ეს აზრი სწორია, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში ეპოქათა ცვალებადობას. ცხადია, სამი-ოთხი წლის წინათ ტიცინი ამ თემას არ აირჩევდა.

ტიციანის სიუჟეტურ თემებიდან უნდა შევხვთ მის უკანასკნელ ნამუშევარს „ქრისტეს დატირებას“, „პიეტა“ (1576 წ.), რომელიც დამთავრდა მისი სიკვდილის შემდეგ მისმა მოწაფემ პალმა უმცროსმა. როგორც მისი თანამედროვეები გადმოგვცემენ, მხატვარს იგი უნდოდა თავისი აკლამინსათვის.

მხატვარს ტრაგიკული მომენტი გადმოცემული აქვს უხეში ქვებისაგან ნაგები ნიშის ფონზე, სადაც ერთ მხარეს მოსე წინასწარმეტყველის ქანდაკებაა, ხოლო მეორე მხარეს — წმ. ელენესი. ამით ფონია შეკრული, მაგრამ თვით „პიეტა“ ცერადაა განლაგებული და მეტად მოძრავია. მარჯვნივ მუხლებზე უწევს ქრისტე, რომელიც გაძვალტყავებული ასკეტი კი არ არის, არამედ ხორციელია, ადამიანია, რომელიც დაეცა უთანასწორო ბრძოლაში. მარჯვნივ დაჩოქილი მოხუცი შეჰლაღადებს ქრისტეს, მარცხნივ კი თმებგაშლილი მაგდალინაა. ის უდიდესი მწუხარება, რომელიც გამოიწვია ქრისტეს სიკვდილმა, მაგდალინას სახეშია განსახიერებული. იგი თმაგაშლილი, ხელგაწვდილი ამცნობს ქვეყანას ამ უბედურებას. ამ ტრაგედიაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ფერებს. სინათლის წყაროს პატარა ჩირაღდანი წარმოადგენს, რომელიც უკავია ანგელოზს. ამიტომ თითქმის ყველაფერი მუქ ფერებშია. კონ-

ტრასტს წარმოადგენს მიცვალებულის მომწვანო სხეული და მაგდალინას მწუხარებისაგან შეშლილი სახე.

ტიციანმა ამ ტილოზე გაუფონარი ძალით გადმოსცა მწუხარების მთელი სიღრმე და ამასთანავე ადამიანის სიდიადე. ბოლო წლებში დაწერილი მხატვრის ეს სურათი რეკვიემია, რომელიც მიეძღვნა რენესანსის ეპოქის წარმავალ გმირებს.

ტიციანი ხშირად ხატავდა ავტობორტრეტს. ყველგან, ეს იქნება ახალგაზრდა, შუახნისა, თუ მოხუცებული, მასში ჩანს უდიდესი ენერჯია, შორს გამჭვრეტი თვალები, მდიდარი სულიერი სამყარო და სიკეთე.

ტიციანის შემოქმედებაში შეიძლება ვნახოთ მაღალი რენესანსის ყველა ეტაპი. მისი, როგორც მხატვრის ჩამოყალიბება თუ დამთავრება რენესანსის ოქროს ხანას, ბოლო უახლოვდება ახალ ეპოქას, XVII საუკუნეს. მიქელანჯელოსთან ერთად იგი იყო უკანასკნელი ტიტანთაგანი. მათ შემდეგ იტალიის რენესანსის ტრადიციებს აგრძელებენ და ფაქტურად ამთავრებენ ვერონეზე და ტინტორეტო.

ტიციანმა განაღოდა არა მარტო საყვარელი ქალაქის ვენეციის სახელი, არამედ იგი არის მსოფლიო ხელოვნების დიდება, კაცობრიობის სიამაყე.

რეპერტუარი

ჩრდილო ევროპის ისეთმა პატარა ქვეყანამ, როგორც ჰოლანდია იყო, კაცობრიობას მისცა გენიოსი მხატვარი — რემბრანტი ვან რეინი. ხელოვნების მაღალი დონის მიღწევისათვის ქვეყანას გააჩნდა ეკონომიკისა და პოლიტიკური მდგომარეობის სათანადო დონე.

საქმე იმაში გახლდათ, რომ XVII ს-ში ჰოლანდია გამოდის იმ კრიზისული მდგომარეობიდან, რომელშიც იმყოფებოდა წინა საუკუნეებში. დიდი ხნის ბრძოლების შემდეგ მან საბოლოოდ მოიცილა ესპანეთის ბატონობა. ნაციონალურ-განმათავისუფლებელი ომის შედეგებმა მძლავრად იჩინა თავი ქვეყნის ეკონომიკის, პოლიტიკის და კულტურის განვითარების საქმეში. საუკუნის შუა ხანებში, როდესაც ევროპაში ჯერ კიდევ მძლავრობდა ფეოდალური წყობა, ჰოლანდია გადაიქცა სანიმუშო კაპიტალისტურ ქვეყნად. ამ ეპოქის ჰოლანდია სხვა მხრივაც გამოირჩეოდა. აქ დიდი განვითარება ჰპოვა აგრეთვე ფილოსოფიამ და სხვა მეცნიერებამ. შესამჩნევი განვითარება ხდება ხელოვნების სხვადასხვა დარგში, მაგრამ კულმინაციას მაინც სახვით ხელოვნებაში ვხვდებით.

ქვეყნის განმანთავისუფლებელმა ომმა დიდი გავლენა იქონია ხალხის სულიერ აღმავლობაზე, რომელსაც საფუძვლად ედო დემოკრატიული საწყისები. რეალიზმის გაბედულმა ნაბიჯებმა მოიცილა ცხოვრების ყოველი სახე, რითაც ეს ქვეყანა აშკარად განსხვავდებოდა მაშინდელი სამყაროსაგან. რეალიზმმა ხელოვნებაში შიალწია თავის მაღალ მწვერვალს. ყოველივე ამას საძირკველი ღრმად ჰქონდა წინა საუკუნეების ნიდერლანდთა რეალისტურ ხელოვნებაში. ცხადია, ამ საქმეში ყველაზე დიდი როლი მიუძღვის ჰაარლემის დიდ რეალისტს ფრანც ჰალსს. ამ დიდი გაქანების ოსტატს არ შეიძლებოდა თავის გავლენა არ მოეხდინა თანამედროვეებზე და მომდევნო თაობებზეც. ასეთი პორტრეტისტი გვერდზე ახალ სიტყვას ამბობდნენ მრავალრიცხოვანი ჟანრის-ტები და პეიზაჟისტები.

უდიდესი ტალანტის მქონე რემბრანტი, აღზრდილი ასეთ გარემოში, ითვისებს ყოველგვარ კარგს და თავის მხრივ რეალიზმს ახალ გაქანებას აძ-

ლევს. მაგრამ იგი არ ჩაქეტილა ერთ რომელიმე ქანრში, არამედ მისი ტალანტი მრავალფეროვნად იშლება. თუმცა ამ გაშლამაც ყოველთვის ადამიანი იყო მის ყურადღების ცენტრში. ეს მდგომარეობა იგრძნობა ყველგან, ყველგან იგრძნობა; პორტრეტს ხატავს იგი, თუ ისტორიულ ან ქანრულ სურათს. მისი სურათგება და შემოქმედება მთლიანად გამსჭვალულია ადამიანებისადმი უარესი სიყვარულით.

რეალისტური ხელოვნების უდიდესმა ოსტატმა, რთულ და წინააღმდეგობებით სავსე ცხოვრებაში, ერთხელაც არ გადაუხვია სწორი გზიდან. XVII ს-ის ჰოლანდია მუდმივ ძვრებს განიცდიდა. ჯერ იყო და მტრის განდევნის სურვილი აკავშირებდა ყველას. დამპყრობლებზე გამარჯვების შემდეგ კი ადრე აღებული დემოკრატიული ხაზი ღრმავდება და აღწევს მწვერვალს. ხოლო XVIII ს-ის მეორე ნახევარში, ბურჟუაზიის გაძლიერების პარალელურად, ჰოლანდიის კულტურამ დაიწყო დემოკრატიული პრინციპებიდან გადახვევა, რამაც თავისთავად გამოიწვია პროგრესული პოზიციების დათმობა. მიუხედავად ასეთი სიტუაციისა ყველამ როდი დათმო საკუთარი პოზიციები. ამათში პირველი რემბრანტი იყო. მისთვის რეალიზმის მეტი სხვა გზა არ არსებობდა. მისმა პრინციპულობამ იგი არსებულ საზოგადოებასთან კონფლიქტამდე მიიყვანა. ეს კონფლიქტი თანდათანობით ღრმავდებოდა და მხატვარი ერთგვარად გაირიყა საზოგადოებისაგან, მაგრამ ქედი მას არ მოუხრია; იგი ბოლომდე დარჩა რეალიზმის მქადაგებლად.

არიან მხატვრები, რომლებიც მიუხედავად ჩვენგან შემოქმედებითი წლების სიშორისა, არ წყვეტენ კავშირს დღევანდელობასთან — ისინი ძველებური ძალით აღელვებენ ყოველი მომდევნო ეპოქის ადამიანებს. ჩვეულებრივ ვერ გამჩნევთ დროის სიშორეს, თითქოს ისინი ჩვენი თანამედროვეები იყვნენ. სწორედ ასეთ შემოქმედთ ეკუთვნის რემბრანტი. მაგრამ თითოეული ახალი ეპოქა რემბრანტს აფასებს თავისებურად, იმისდამხედვით თუ რაა მასში მოწინავე და პროგრესული, თუ როგორ უახლოვდება იგი ჭეშმარიტებას.

რემბრანტი დაიბადა 1606 წლის 15 ივლისს ქ. ლეიდენში, მეწისქვილის ოჯახში. მშობლებმა გადაწყვიტეს ნიჭიერი ყმაწვილისათვის მიეცათ უმაღლესი განათლება და შეჰყავთ უნივერსიტეტში. იგი მალე მიხვდა, რომ ეს გზა მისი არ იყო, მას მხატვრობა იტაცებდა. ამიტომ იგი სტოვებს უნივერსიტეტს და სწავლობს მხატვრობას. მისი პირველი მასწავლებელი იყო იაკობ ვან სვანენბურჰი, რომელიც რიგითი მხატვარი იყო. ასეთი დონის მასწავლებელი რემბრანტს ხომ ვერ დააკმაყოფილებდა და ამიტომ მიდის ქვეყნის ცენტრში, ამსტერდამში. აქ იგი სწავლობს შედარებით მაღალი შესაძლებლობების ოსტატთან, ლასტმანთან.

რემბრანტი 1626 წელს ბრუნდება ლეიდენში და იწყებს დამოუკიდებელ

შემოქმედებით გზას. როგორც მოსალოდნელი იყო, პირველი წლები გამოცდილების დაგროვების პერიოდი იყო. იგი ხატავს ყველაფერს რაც მის გარშემოა, რათა ჩაწვდეს ფორმათა და ფერთა საიდუმლოებას. მართალია, პირველ წლებში მის ნახატებში და ოფორტებში იგრძნობა მასწავლებლის ხელს, მაგრამ თანდათანობით იგი იმუშავებს საკუთარ ხელს, ეძებს საკუთარ გზას.

იმ დროს ჰოლანდიაში საკმაოდ მაღალ დონეზე იდგა პორტრეტული ჟანრი, რომელსაც გაქანება მისცა ისეთმა გენიალურმა მხატვარმა, როგორც იყო ფრანს ჰალსი. ასევე შესამჩნევი განვითარება ჰპოვა საყოფაცხოვრებო ჟანრმა. იგივე არ ითქმის ისტორიულ ჟანრზე. ეს გარემოება თავიდანვე ცხადი იყო რემბრანდტისათვის და იგი მთელი მონდომებით შეუდგა ისტორიული ჟანრის წინ წაწევას. მართალია, პირველ ხანებში იგი არ გასულა გავრცელებულ ბიბლიურ და მითოლოგიურ სიუჟეტებიდან, მაგრამ აქაც პოულობდა ის საკმაოდ თემატიკას. მას მარტო სიუჟეტი კი არ აინტერესებდა, არამედ ეძებდა ადამიანის გრძნობათა გამოსახვის რეალურ საფუძვლებს. შემდგომში ეს ხაზი გახდა რემბრანდტის შემოქმედების ახალი თვისება.

ამ პერიოდში გამოვლინდა რემბრანდტის კიდევ ერთი თვისებებურება. ესაა ჩრდილ-სინათლის, ნათელ-ბნელის გამოყენება ისე, როგორც მანამდე არავის გამოუყენებია. საგნისთვის ფორმის მისაცემად და მასში მთავარის, ძირითადის, გამოსავლენად, მხატვარი ქმნის საკუთარ გარემოს, რაც შეიძლება მაქსიმალურად აამეტყველოს, ის რაც მის წინაა, მხატვარი ამეტყველებს იმას, რაც გამოსაყოფია. ამიტომაცაა რემბრანდტის ნახატებში განათება ყოველთვის აქტიური, „მოქმედი“. ეს მეთოდი იმდენად რემბრანდტისებურია, რომ იგი მის ყოველი სახის ნახატში გვხვდება, ეს იქნება ზეთის ფერით შესრულებული, თუ გრაფიკული.

რემბრანდტმა მალე ისე გაითქვა სახელი, რომ მის მასშტაბს ლეიდენი უკვე არ ყოფნიდა. 1631 წელს იგი გადადის ამსტერდამში, სადაც საბოლოოდ დამკვიდრდა. იგი აღმოჩნდა ქვეყნის ცენტრში, დამსწრე და მნახველი ქვეყნის ეკონომიკური და პოლიტიკური გაფუზრჩქენისა. აქვე უნდა დავსძინოთ, რომ არა მარტო იგი იყო ქვეყნის ცენტრში, არამედ თვით წარმოადგენდა ხელოვნების ცენტრს, რომლითაც ქვეყანა სუნთქავდა. სამწუხაროდ, მისი ცხოვრება არ მიმდინარეობდა სწორხაზოვნად, ერთნაირი ძალით, არამედ თითქოს ტალღებზე იჯდა.

XVII საუკუნის 20 — 30-იანი წლები ის წლებია, როდესაც ქვეყნის ახალმა მეპატრონემ, კაპიტალისტმა, როგორც კი თავი მბრძანებლად იგრძნო, განეწყო გახდილებისათვის. ძველი ფეოდალი თავისი წინაპრებით ამაყობდა. ახალ წარმომადგენელს კი საამაყო წინაპრებში არავინ ჰყავდა. დინასტიის დამწყები თვითონ იყო, მომავალ თაობებს მისით უნდა ეამაყოთ. ამ საქმის დასაწყისად მათ საკუთარი, თუ საოჯახო პორტრეტები მიაჩნდათ. დიდსა თუ პა-

ტარა ვაჭარს, ხელოსანს, მედუქნეს, ახლა ხელოვნების დაპყრობაც მოუნდა. პორტრეტულმა უნარმა ამ პერიოდში ისეთი გაქანება მიიღო, რომელიც მას მანამდე არასოდეს არ ჰქონია. განთქმულ პორტრეტისტს ჰალსს, გვერდში იმდენი უდგა რემბრანდტი და გაასწრო კიდევაც.

ამ უახრიდან პირველი, შესამჩნევი ნაწარმოებია „სწავლულის პორტრეტი“ (1631 წ.). სურათზე გამოსახულია შუახნის ადამიანი, რომელიც მისთვის ჩვეულ გარემოშია. წერს, მუშაობს, იღვწის და ერთი წუთით თვალს აშორებს ქალაქს, რათა აზრი მოიკრიბოს და ლოგიკური გამოსახულება მისცეს ნაფიქრს. მუქ ფონზე სამი რამ არის გამოყოფილი: სახე, ხელები და ქალაქი. მისი თვალები ოდნავ დაღლილია, ხელები წლებს დაუღარავს. ფაქტიურად, მხატვრის შემოქმედებაში ამ პორტრეტში პირველად ვხვდებით სიუჟეტურ მოქმედებას, მომდევნო პერიოდში ეს მხარე გახდება მისი პორტრეტებისათვის დამახასიათებელი.

რემბრანდტის შემოქმედების ამ პერიოდისათვის, და საერთოდ კი მხატვრობის ისტორიაში, „ექიმ ტულპის ანატომია“, გარდატეხას წარმოადგენს. ერთი აზრით გამსჭვალული ჯგუფური პორტრეტი ასე მკაფიოდ მანამდე არავის დაუხატავს. მართალია, ავტორი გამოდის მისი უფრო თანამედროვე ჰალსის შემოქმედებიდან, მაგრამ გაქანება მეტია, ცხოვრებისეული დაძაბულობაა ჩაქსოვილი. ტილოზე წარმოდგენილია ექიმა ჯგუფი, რომელსაც გამოცდილი პროფესორი ადამიანის ანატომიას უხსნის. კერძოდ, მან გაჭრა შიცვალებულის ხელი, დაჭიმა კუნთი და მეორე ხელის თითებით აჩვენებს მის შემოქმედებას. მარჯვნივ გადაშლილი წიგნი, ალბათ, ანატომიის ატლასია.

30-იან წლებში რემბრანდტის ცხოვრება მიმდინარეობს მუდმივ შრომაში და ძიებაში. მიღწევები მას დამაჯერებლობას მატებს. იგი დაბეჯითებით აკვირდება გარე სამყაროს და საოცარი სისწრაფითა და სიღრმით ითვისებს ყველაფერს.

მისი ცხოვრების თავისებურებებიდან აღსანიშნავია კიდევ ერთი მხარე. ესაა მისი მიდრეკილება კოლექციონერობისაკენ. მას იტაცებს რა მარტო ხელოვნების ნაწარმოებები, არამედ ანტიკური თუ თანამედროვე მიმზიდველი, ეფექტური ნივთები, მისი სახლი მრავალფეროვან კოლექციათა საგამოფენო დარბაზებად იქცა.

ობტიმიზმი, რომელიც დამახასიათებელი იყო ბურჟუაზიული პოლანდისათვის, არ იყო უცხო რემბრანდტისათვისაც. მის ობტიმიზმურ განწყობაზე არ შეიძლებოდა არ ემოქმედა პირად მიღწევებს. მდიდარ ქალზე დაქორწინება, ურიცხვი დაკვეთა, მას ხდის ამსტერდამის ერთ-ერთ მდიდარ პიროვნებად. იგი ყიდულობს კარგ სახლს, იძენს ადგილობრივ თუ აღორძინების ხანის ნახატებს, გრავიურებს, სპარსულ მინიატურებს და მრავალ სხვა ნივთს.

1634 წელს მან იქორწინა ცნობილი ოჯახის შვილზე, სასკია ვან ვილენ-ბურჰზე. იწყება სიყვარულისა და აღმაფრენის პერიოდი. სასკია შევიდა არა მარტო რემბრანდტის ცხოვრებაში, არამედ მის შემოქმედებაშიც. რემბრანდტი ამ ლამაზ, მომხიბვლელ ქალს იყენებს ნატურად, როგორც ცალკეულ ისე სიუჟეტურ კომპოზიციებში. იგი არა მარტო ფერებით წერს მას, არამედ ოფორტშიც.

როგორც ადრეული პერიოდი, ისე ეს, თითქოს ბედნიერი მონაკვეთიც, მაინც წინააღმდეგობებით საესე იყო. მას ერთგვარად არ მოსწონდა, რომ ასეთი სახელგანთქმული პორტრეტისტი იყო და თვითკმაყოფილ ბიურგერთა დაკვეთების შემყურე. ამ მდგომარეობიდან ერთგვარ გამოსავალს იგი პოულობდა ახლობლების ფანტასტიკურ პორტრეტების შექმნაში. ასეთ პორტრეტებში რემბრანდტი ერთგვარ რომანტიკულობას აქსოვდა.

ადამიანური სითბოთი და ქალური სინაზითაა გამსჭვალული 1633 წელს შესრულებული სასკიას პორტრეტი. გვერდზე მდგარს ჩვენსკენ აქვს თავი მობრუნებული. გაღიმებული, ოდნავ ცბიერი გამოხედვით შემოგვეცქერის ლამაზი ქალი. მომხიბვლელი ქალის ეს პორტრეტი შედევრია. ასეთ გამოსახვაში თვით რემბრანდტი ჩანს, მისი განწყობაა გამოვლენილი. მუქ ფონზე სახესა და ყელს თბილი ფერი გადაჰკრავს. სახეს ვარდისფერი შეჰპარვია. მრავალფეროვანია სასკიას ტანისამოსიც. ერთგვარ უღარდელ გამოხედვაში დაუოკებელი ახალგაზრდული პოტენცია ჩანს. ავტორს უღრმესი ღირისმით აქვს ყველაფერი შესრულებული.

პორტრეტების პარალელურად რემბრანდტის შემოქმედებაში ისევე დიდი ადგილი უჭირავს ბიბლიიდან და სახარებიდან აღებულ თემებს. მაგრამ ეს ყველაფერი არაა მშრალად გადმოცემული, არამედ ისინი დატვირთულნი არიან ადამიანური განცდებით.

ასეთი ნამუშევრებიდან აღსანიშნავია „აბრაამის მიერ მსხვერპლად შეწირვა“. ლეგენდის მიხედვით ერთგულების ნიშნად აბრაამი ღმერთს შვილს სწირავს, როდესაც უკვე ყველაფერი მზად იყო, უკანასკნელ მომენტში ღმერთმა ანგელოზი მოუვლინა მას და განზრახვის სისრულეში მოყვანა საჭირო აღარ შეიქნა.

ბიბლიის მონათხრობიდან მხატვარი იღებს ყველაზე დრამატულ მომენტს. კომპოზიცია საოცრად დინამიურია. თითქმის შიშველი ყმაწვილი უკან ხელებგადაგრეხილი წევს მთლიანად განათებული. მამას ერთი ხელით ღონივრად უჭირავს შვილის თავი, მეორე ხელში კი მომარჯვებულ ბასრ დანას ხელიდან აგდებინებს ღრუბლებიდან მოფრენილი ანგელოზი. მოხუცის დაღარულ სახეზე განცვიფრებაა გამოსახული, აქაც ისე როგორც სხვაგან, შუქ-ჩრდილის თავისებური გამოყენებითაა ნახატი სრულქმნილი.

დაახლოებით იმავე პერიოდშია შექმნილი „ფლორა“, რომელშიც ისევ

სასკიაა გამოსახული. მხატვარს ჰყავს კარგი ნატურა და ეძებს მეტყველ თემებს. ამჯერად მან ასეთ თემად გამოიყენა ყვავილებისა და გაზაფხულის ღვთაება-ფლორა. თვით გაზაფხული გამოსჭვივის სრულიად ახალგაზრდა ლამაზი ქალის სახიდან. მას აგვირგვინებს ლამაზად დაწული ყვავილების კონა. ქალს ძარჯვენა ხელშიც ყვავილები უკავია, მაგრამ იგი ოდნავაა გამოვლენილი, რომ წონასწორობა არ დაირღვეს. მდიდრული ტანისამოსი დეტალურადაა გამოქმნილი.

მრავალფეგურიანი სურათებიდან აღსანიშნავია „ჯვრიდან ჩამოსხნის“ სერიიდან ის, რომელიც ინახება ერმიტაჟში და „ურწმუნო თომა“. ორივე სიუჟეტი აღებულია სახარების ლეგენდიდან.

ლამის წყვილიაში შეკრებილან ქრისტეს ახლობლები, რათა მისი ტანჯული სხეული მიაბარონ მიწას. მხატვარმა ამ დიდ ჯგუფში ორი ადგილი გაანათა, რათა მიიქციოს მაყურებლის ყურადღება. პირველი და მთავარი ესაა ქრისტეს უსიცოცხლო სხეული, რომელიც ეს-ესაა ჩამოსხნეს და ძირს უშვებენ. მარჯვნივ ამ სცენის შემყურე გულწასული დედაა. პირველ შემთხვევაში ქრისტე ვიდაც ახლობელს მთელი ძალით უჭირავს და ნელ-ნელა უშვებს. მეორე შემთხვევაში კი მარიამს ყოველი მხრიდან თანაგრძნობით ეშვებებიან. მთლიანად სცენაში არაფერია ეფექტისათვის დახატული. ყველაფერი ჩვეულებრივად, გლოვად!

მეორე ნახატშიც ჯგუფი დიდია, მაგრამ განათებული, ე. ი. აქცენტირებული ფიგურა ორია. ამათგან ქრისტე უფროა განათებული, ვიდრე მოციქული. მხატვარს ამბის გადმოსაცემად ასე სჭირდებოდა. მთავარი იყო ქრისტეს მოვლინება თავის მოწაფეებთან. მოწაფეებმა მკვდრეთით აღდგენა როცა არ დაიჯერეს, ერთ-ერთ მათგანს, თომას, ჭრილობას უჩვენებს. ნახატი ემოციათა კონტრასტზეა აგებული. მშვიდი ქრისტე და განცვიფრებული მოწაფეები.

30-იანი წლების რემბრანდტის მიღწევა მხატვრობაში და საერთოდ მხატვრობის ისტორიაში, გახლავთ „დანაე“. იგი სამართლიანად ითვლება გენიალური მხატვრის შედეგად. აქ მხატვრის გამარჯვების საწინდარია არა ლეგენდარული გმირის იდეალიზაცია, არამედ ადამიანურობა.

დანაე, რომელიც მამამ დაამწყვდია, სიყვარულიდან გადაშალა, სიყვარულს მაინც ეწია. შიშველი, მომხიბლავი ქალი მოუთმენლად ელის შეყვარებულის, ზევსის, გამოჩენას. იგი მთელი გრძნობით წინაა წაწეული, ეგებება სინათლეს, რომელიც ფაქტიურად შეყვარებულის გამოჩენის მომასწავებელია. სიყვარული, რომ ყველას ადამაღლებს, აქ სახეზეა!

ყოფითი ნახატები რემბრანდტს ცოტა აქვს, მაგრამ ხანდახან მითოლოგიური, თუ ლეგენდის სცენები მას დაჰყავს თითქმის ყოფითამდე. ასეა მაგალითად „იუდიფის ტუალეტში“. მისი შინაარსი საქმაოდ ძნელი გამოსაცნობია. ჩვენს წინაშეა ახალგაზრდა ქალი. იგი ჩაცმულ-მოკაზმული მოწყენილი სა-

ხით სარკეში იხედება. მას თანაგრძნობით აკვარდება მოხუცი მოახლე. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ბიბლიურ გმირ იუდიფთან, რომელმაც გადაწყვიტა თავი დადოს მშობლიური ქალაქის გადასარჩენად და წავიდეს მტრის გარე მოკვებაში. ამ შემთხვევაშიც რემბრანდტი არ ღალატობს თავის თავს: განათებულია სახე და მკერდი ახალგაზრდა ქალისა, ხოლო მეორეხარისხოვანი ფიგურის, მოხუცის სახე, სანახევროდ ბნელშია.

ამაზე ცოტათი აღრეა დახატული, უკიდვანო სიყვარულისა და სიხარულის გამომსახველი ის სურათი, სადაც რემბრანდტს მუხლებზე უზის საკუთარი მეუღლე სასკია. იშვიათად ნახავთ ტილოზე გადატანილს ბედნიერების მაუწყებელ ასეთ სცენას. რემბრანდტს თავისი ესოდენ დიდი სიხარული ყველას სააშკარაოზე გამოაქვს. იგი ბედნიერია, ხარობს და ამ სიხარულს ყველას უზიარებს, ოჯახი სავსეა ყველაფრით. ცოლ-ქმარს ყველაფერი საუკეთესო აცვიათ. პარადულია განწყობა, ჩაცმაც პარადულია! მაგრამ ყველაფერზე მეტად გაპყრობთ რემბრანდტის არაჩვეულებრივად მხიარული სახე, რომელიც მიმართულია იმისადმი ვინც კარი შემოაღო ამ „სამოთხეში“. სასკიას სახე უფრო მშვიდია, მაგრამ კეთილი განწყობა მის სახეშიც გამოსჭვივის. რემბრანდტი სავსე სასმისით აღდგერძელებს არა მარტო თავის ოჯახს, არამედ ყველა იმას ვისაც სიხარული შეუძლია.

რემბრანდტის ნაწარმოებებიდან და შეიძლება გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ უკანასკნელი საუკუნეების ნახატებიდან, ყველაზე მნიშვნელოვანი და პოპულარულია „დახვევრა ღამით“. სურათის ეს სახელი შემთხვევითია, რადგან თვით ავტორს მისთვის არაფერი დაურქმევია.¹ მის სახელზე და შინაარსზე კამათი დღემდე არ შეწყვეტილა.

კარგადაა ცნობილი სურათის დამკვეთნი და ნახატის შექმნის მიმდინარეობა. ჯგუფური პორტრეტი დაუკვეთეს ამსტერდამის მსროლელთა გილდიის წარმომადგენლებმა. ეს ის ეპოქაა როდესაც ჯგუფური პორტრეტები მოდაშია და მისი სულისჩამდგმელია ფრანს ალსი. მას წერის საკუთარი მანერა ჰქონდა და მისთვის არ უღალატია. მისი დინამიური, ხალისიანი პორტრეტები საქვეყნოდ განთქმული იყო და მათ დღესაც აღტაცებაში მოვყავართ. რემბრანდტი კი სხვანაირად უყურებდა ჯგუფურ პორტრეტს. ერთი მათგანი, ექიმი ტულობის ანატომიის გაკვეთილი, წარმოდგენდა ერთი საქმით გატაცებულ ჯგუფს და ამავე დროს თითოეული მათგანი პორტრეტული იყო, მათი სახის ცალ-ცალკე ამოკითხვა შეიძლებოდა. ახლა კი მეტად რთული კომპოზიცია ჩაუფიქრებია ოსტატს.

ამ სურათს გარკვევით ემჩნევა, რომ მხატვარი ჯერ კიდევ სუნთქავს გან-

¹ ნაწარმოების შინაარსზე ბევრი სხვადასხვა აზრია გამოთქმული, ზოგჯერ სრულიად ერთმანეთის გამომრიცხველი. იმ აზრისანიც არიან, რომ სურათი დროთა ვითარებაში გაშავებულია, თორემ სინამდვილეში სცენა ხდება დღისით.

თავისუფლების იმ პათოსით, რომელიც სუფევდა მისი ცხოვრების ადრეულ პერიოდში. თავისუფლების სულისკვეთების მქონე ადამიანს მხოლოდ დემოკრატიული იდეები ასულდგმულებს, მაშინ როდესაც 30-იანი წლების ბოლოს ბურჟუაზიას მხოლოდ გამდიდრების წყურვილა კლავს. ბიურგენი უკვე იხებობს საკუთარი თავისა და ოჯახის განდიდებაზე. მისთვის უკვე მიუღებელია ბრძოლა საერთო კეთილდღეობისათვის. ნახატის შექმნის მომენტში ერთმანეთს შეხვდა ორი რადიკალურად განსხვავებული განწყობის ადამიანი. მათ შორის მოსალოდნელმა კონფლიქტმა არ დააყოვნა.

ჯგუფური პორტრეტი, რომელიც გილდიის ხელმძღვანელობამ დაუკვეთა, მხატვარმა გამოიყენა თავისებურად. მან ჯგუფს ჩაბერა ქალაქის თუ ქვეყნის დაცვის სული. თითქოს ნაღარის ხმაზე ჯარი გამოდის ქალაქის ჭიშკრიდან და მთელი შემართებით მიემართება მტრის შესახვედრად. დრომა ფრიალებს, ჯარს ამხნევენს დოლის ხმა. მებრძოლთა სწრაფ მოძრაობაში ერთმანეთში იხლართება შეიარაღების სხვადასხვა სახეობა: შუბები, თოფები, ხმლები. როგორც ჩვეულებრივ, დაინტერესებული ქუჩის ბავშვები ირევიან მემორებში. ბიჭს, რომელსაც მუშარადი ახურავს და გოგონა მტრედით, მებრძოლების შუაში არიან მოქცეულნი. ერთიც წინ გარბის. მხატვარი სინათლის წყაროს თავისებური გამოყენებით ამტყველებს მებრძოლთა სახეებს. მხატვარი დიდი ჩანაფიქრის მთლიანობისათვის არ სჯერდება მარტო დამკვეთებით და სხვადასხვა პერსონაჟები შეჰყავს კომპოზიციაში.

ნახატი, რომელიც დაიწყო 1639 წელს და დამთავრდა 1642 წელს, გაუგებარი და მიუღებელი დარჩა გილდიისათვის. ამ ახალ თაობას რევოლუციური არაფერი ჰქონდა, მაგრამ საქმე მარტო კერძო შემთხვევას არ ეხებოდა, არამედ იგი დაემთხვა იმ ხანის ჰოლანდიის ბურჟუაზიის საერთო განწყობას და კონფლიქტი დასაწყისი გახდა საერთო გარღვევისა: მხატვარი და მისი გარემოცვა სხვადასხვა გზით მიდიან. ასეთი მდგომარეობა გრძელდება მისი სიცოცხლის მთელ მანძილზე, რამაც ცხოვრება ტრაგედიად აქცია.

1642 წელს დამკვეთთან კონფლიქტს და საერთო უკმაყოფილებას ემატება ოჯახში დიდი მწუხარება — საყვარელი მეუღლის სასკიას მოულოდნელი სიკვდილი.

რემბრანდტის შემოქმედებაში ზემოაღნიშნული წელი ითვლება გარდატეხის პერიოდად. ამ დროიდან საზოგადოებასა და მას შორის გაჩენილი ნაპრალი თანდათანობით იზრდება და ბოლოს მხატვარი მარტო რჩება თავის თანთან.

მაგრამ არც პირად ცხოვრებაში უბედურებამ და არც ბურჟუაზიული საზოგადოების ზურგის შექცევამ რემბრანდტი — მხატვარი ვერ გატეხა. იგი მიდის საკუთარი გზით და მას არ ლალატობს. რემბრანდტი თავიდანვე იყო რეალისტი და დარჩა მხოლოდ რეალისტად. ამ ხაზს იგი აღრმავებს და აფარ-

თოებს. მისი შემოქმედება უფრო გაბედული და მრავალფეროვანი ხდება. ნახატში ჩრდილ-სინათლის თამაში კი საოცრად მეტყველი ხდება. ადრეული ერთგვარი ცივი კოლორიტი მდიდრდება. მოყავისფრო-ყავისფერი და მოწითალო ტონებით. ამ მხრივ 40-იანი წლები მხატვრის შემოქმედებაში ითვლება გარდამავალ პერიოდად, რადგან შემოქმედებითი აღმავლობა კულმინაციას აღწევს მომდევნო ათეულში.

40-იანი წლების მონაკვეთში მხატვარი ცოტას მუშაობს პორტრეტის უნარში, ხოლო პეიზაჟსა და სიუჟეტურს აძლიერებს. ჭარბობს ბიბლიისა და სახარების სიუჟეტები, მხოლოდ წინა პერიოდთან იმ განსხვავებით, რომ ახლა მეტ ყურადღებას უთმობს ადამიანურ კეთილ გრძნობებს.

რემბრანდტის ამ პერიოდის პეიზაჟების უმრავლესობა შესრულებულია ოფორტის ტექნიკით. აქ მხატვარს მეტი საშუალება აქვს გადმოსცეს ჰოლანდიის რბილი, ცოტათი ნისლიანი პეიზაჟი. განსხვავებით მის თანამედროვეებთან ამ ნახატებში ავტორი ჩაგაფიქრებთ სამყაროს თავისებურებებზე. მაგალითად, ერთი მათგანი — „ამსტერდამის ხედი“ (1640), წარმოადგენს სიწყხარისა და სიმშვიდის საუკეთესო მაგალითს. ვაკის ბოლოში ქალაქის სილუეტტი ჩანს. სიმყუდროვეს არღვევს ქარის წისკვილები. წყალუხვი მდინარე ნელა მიემართება და სადღაც ადამიანთა სილუეტებია. უფრო მკვეთრი ნახატია „სამი ხე“. აქ, მაღალ დიდ ნებში დიდი ძალა ჩანს. ძლიერი ქარი მიერეკება ღრუბლებს და წვიმას.

XVII საუკუნის შუა ხანებში ჰოლანდიაში საერთო სიტუაცია იცვლება უარესისაკენ. საუკუნის დასაწყისის რევოლუციური პათოსი თანდათან ქრება. ბურჟუაზიამ ნელ-ნელა დაჰკარგა ადრინდელი პათოსი და თავისი საკუთარი, კერძო მიზნების განხორციელებითაა გატაცებული. ნაწილობრივ მან საერთო ენა გამოიხატა ფეოდალურ არისტოკრატისთან. ქალაქში თუ სოფელში სიღარიბე, სიღატაკე მატულობს, მხატვრებს თანდათანობით გამოეცალათ მყარი ნიღაღი, რის გამოც რეალიზმიც უკან იხევს. ფრანც ჰალსი, თუ იაკობ რეისდალი ძლივს ინარჩუნებენ რეალიზმის ამ პოზიციებს, რომლებსაც ადრე მი-აღწიეს. რემბრანდტიც იმავე სამყაროში ცხოვრობდა, რომელშიც მისი კოლეგები და ცხადია, საერთო განწყობა მასაც გადაედო. მხოლოდ სხვებისგან განსხვავებით იგი არ გატყდა, უკან დაიხია და ისევ რეალიზმის გზას მიჰყვება, მას აღრმავებს. ადრეული რომანტიკული განწყობა იცვლება მკაცრი რეალიზ-მით, სისადავით, ისევ და ისევ მისი ნახატი ღრმა შინაარსის მატარებელია, ფილოსოფიურად გააზრებულია ადამიანის ცხოვრების ყოველი მონაკვეთი.

ამ მხრივ აღასანიშნავია თემა: „წმინდა ოჯახი“. ამ თემაზე მას არა ერთი სურათი შეუქმნია. ამათგან აღსანიშნავია ის, რომელიც შექმნილია 1645 წელს, იგი იმდენად ცხოვრებისეულია, რომ გავიწყდებათ, თუ სახარებიდან აღებუ-ლი თემაა.

მუქი ფონიდან გამოყოფილია ბავშვის საწოლი, წითელი საბნის მინიმუმ-
ხეობით. მისკენ დახრილია დედამკვდისა, რომლის სახიდან სათნობა, სიკეთე
და სიყვარული გამოსჰქვივის. დანარჩენი ყველაფერი, ღურგალი მისი ხელისა
წყობით და ანგელოზთა ჯგუფი, მეორე პლანზეა გადატანილი და მთავარი
სათვის მხოლოდ ფონს წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ აქ მადონა მხა-
ტვარმა წარმოადგინა, როგორც ჩვეულებრივი ქალი, იგი მაინც უანრულ ნახა-
ტად არ არის გადაქცეული. აქ შეიძლება გავიხსენოთ მარქსის სიტყვები: „რე-
მბრანდტი მადონას ხატავდა როგორც ნიდერლანდელი გლეხის ქალს“...¹ ეს
მართლაც ასეა. მხატვარი როცა ბიბლიის ან სახარების სიუჟეტებს ხატავს, ის
მოდელად იღებს მის ირგვლივ მყოფთ.

ხათქვამის საილუსტრაციოდ, დიდი სურათების გარდა, ორი ოფორტის
დასახელებაც კმარა. ერთია — „მათხოვრები კართან“ და მეორე — „ქრისტე
განკურნავს ავადმყოფებს“. თითოეული მოქმედი პირის პოზა რეალურია და
საერთო პროცესშია ჩართული. ორივეგან დაპირისპირებული მხარეებია წარ-
მოდგენილი. პირველ სურათში ერთმანეთს უპირისპირდება მოწყალეების გამ-
ლები და მოწყალეების მიძღვნი. პირველი მშვიდია, მეორენი დაძაბულნი. და-
ახლოებით ასევეა მეორე სურათშიც. ქრისტე, რომელიც თავის მოქმედება-
ში დაჯერებულია, მშვიდია და მონუმენტური, ხოლო ავადმყოფნი და მათი
პატრონნი სასწაულის მოლოდინში აღელვებულნი, აფორიაქებულნი.

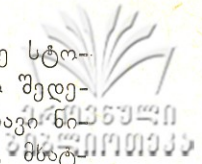
აქ საუბარი გვქონდა რთულ კომპოზიციებზე, მაგრამ არანაკლები შეიძ-
ლება ითქვას ერთ ფიგურთან სურათზე. რემბრანდტის ოფორტები ერთხელ
მაინც ვისაც გადაუფურცლავს, არ შეიძლება არ დამახსოვრობოდა „ბრმა
ტობია“. ბიბლიის მიხედვით შვილს მონატრებულმა მოხუცმა მამამ მისი დაბ-
რუნება გაიგო და გარბის მის შესახვედრად. გრაფიკის ხერხებით საოცრად
გადმოცემული მოხუცის სწრაფვა.

პეიზაჟური ოფორტებიდან აქ კიდევ ერთი უნდა აღვნიშნოთ: „პეიზაჟი
ცხენოსნით“. გორაკის ძირას გამავალი გზა აქ არც იწყება და არც მთავრდე-
ბა. ამ დიდ გზას დასდგომიან ვინმე დიდებული ცხენზე და მისი მონამორჩი-
ლი — ფეხით. ფონი, პეიზაჟი გამხმარი ხით მკაცრია.

ცნობილია, რომ პეიზაჟის თემა რემბრანდტის შემოქმედებას დიდხანს
არ გაჰყოლია. 50-იანი წლების შუა ხანებიდან ცალკე პეიზაჟს უკვე აღარ
ვხვდებით. შეიძლება ითქვას, ამ დროიდან მხატვარს აინტერესებს მხოლოდ
ადამიანი თავისი ემოციებით.

50-იანი და 60-იანი წლები რემბრანდტის ცხოვრებაში დიდი მრავალფე-
როვნებით ხასიათდება, მას დროის ამ მონაკვეთში, თუ შეიძლება ითქვას, არა-
ფერი დაკლებია — განუზომელი სიხარული და უსაზღვრო მწუხარება.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, 1955, т. 1, стр. 73.



ესაა — მის ცხოვრებაში ახალი სიყვარული და სიხარული ჰენდრიკე სტოფელსის შემოსვლით. აქვეა საზოგადოებასთან კონფლიქტის სავალალო შედეგი: იგი გაკოტრდა. ერთი მხრივ ადრე დიდიმა ხელგაშლილობამ, უამრავი წინათვის შექენამ, ხოლო შემდეგში შემოსავლის მინიმუმამდე დაყვანამ, მისთვის ვარს დააკარგვინა გადახდისუნარიანობა. მისი ქონება აუქციონზე იყიდება, იგი საცხოვრებელს იცვლის, მაგრამ არა უკეთესისკენ.

მხატვრის ნაწარმოებების იდეური შინაარსის გამდიდრება ხდებოდა იმის მიხედვით, თუ იგი როგორ და რა სიღრმით წვდებოდა ჰოლანდიის ცვალებადი ცხოვრების სიღრმეებს. ისე როგორც ადრე, ახლა მის მთავარ თემად რჩება მითოლოგიური, ბიბლიური სიუჟეტები და პორტრეტი. უფრო ხშირად იგი მიმართავს ბიბლიური და ანტიკური მითოლოგიის სცენებს. მათში მხატვარი ეძიებს ისეთ თემებს, სადაც მას შეუძლია გამოავლინოს საკუთარი დამოკიდებულება საკაცობრიო საკითხებისადმი. პორტრეტებში კი ისევ ძველგზას მისდევს: მას აინტერესებს მხოლოდ ადამიანის შინაგანი ბუნება, მისი სიღრმეების ჩაწვდომა, ერთი შეხედვით, მისი პორტრეტი თემატურ ნახატს ედრება, რადგან მან უნდა გამოხატოს არა მარტო გარეგნული მსგავსება, არამედ მის მიერ განვლილი ცხოვრების რთული გზა. ხოლო ის თუ ახალგაზრდაა, მაშინ ის სიხარული და აღტაცება, რომელსაც დასაწყისში განიცდის, ყოველი მომავლის მკვრეტელია.

განა კაცობრიობის წარსულითა და მომავლით არაა დაინტერესებული არისტოტელე, როცა ჩასცქერის ჰომეროსის ბიუსტს? არისტოტელე, ღრმად ჩაფიქრებული, თითქოს პასუხს ელის უდიდესი წინამორბედისაგან.

პოეტი და მოაზროვნე იან სიქსი დაფიქრებული დგას. იგი კონკრეტულად არავის და არაფერს არ უყურებს, მაგრამ აშკარად ჩანს, რომ მისი ფიქრები შორსაა წასული. მის გამომეტყველებას არაფერი ეტყობა ყოველდღიურობისა. იგი პოეტი და იმავე დროს მოქმედი პირია. მისთვის უცხო არ არის საქმიანობაც, ფერების განლაგებაში მხატვარი არ დალატობს თავის მეთოდს.

რემბრანდტის პორტრეტების სიმრავლეა 40-იან და 50-იან წლებში. ამ პორტრეტებში მრავალფეროვნებაა, მაგრამ მათში ეს კი არ არის მთავარი, არამედ მთავარი პორტრეტების ყანრულობაა. ცხადია, ყანრული ამ შემთხვევაში პირდაპირი გავებით კი არ არის, არამედ პორტრეტის თხრობითობაშია. თითოეული მისი პორტრეტი ვილაცის „გაყინული“ სახე კი არ არის, არამედ მათში მთელი ცხოვრება ჩანს. ყოველ პორტრეტში განვლილი ცხოვრების მოთხრობაა. ესა თუ ის პირი, როგორადაც არ უნდა იყოს დახატული, აუცილებლად მეტ-ნაკლებად დინამიურია. ყველგან მეტყველია არა მარტო სახე, არამედ ხელებიც.

როგორც ეტყობა, მხატვარი დიდხანს ეძებდა და სწავლობდა დასახტოობიექტს. პიროვნების შიდა სამყაროს უკეთ გამოსავლენად იგი არ ერიდებოდა.

ზოგჯერ ჩაერთოს ტანსაცმლის არჩევის საქმეში. პოზა კი სპეციალურად კონკრეტული პიროვნებისათვისაა შერჩეული.

დასახატი პირების სოციალურ მდგომარეობაშიც არ არის ერთგვარობა, აქ თქვენ შეხვედებით ინტელიგენციის წარმომადგენლებს და საკმაო ბლომდაა დაბალი წრიდანაც. ამავე დროს, არიან ნათესავეები, ამსტერდამელი ებრაელები, მათხოვრები და სხვანი. ტექნიკის მხრივ იგი ხმარობს ზეთის ფერებს და ოფორტს.

რემბრანდტი თავის თავს თანდათანობით უფრო მეტ მოთხოვნებს უყენებს აღამიანის გამოსახვის საქმეში. ცხადია, ასეთ მოქმედებას პორტრეტი აპყავს ახალ ხარისხში. მათში მხატვარი ეუფლება ტიპურის განზოგადების სიმალეებს. ჰოლანდიის მამინდელ პირობებს თუ გადავხედავთ, მივხვდებით — რატომ არიან მისი გმირები ასე დაღვრემილნი. ცხადია, მათ ცხოვრების გრძელ გზაზე ბევრი უბედურება უნახავთ და წინაც სახარბიელო არაფერია.

დროის ამ მონაკვეთში მხატვრის მიერ შესრულებული პორტრეტებიდან ამორჩევა ძნელია, ამიტომ რამდენიმეს შევჩვენებთ.

იმათში ერთ-ერთი საუკეთესოა „მოხუცის პორტრეტი“ (1654 წ.). იგი ჩვენს პირდაპირ ზის და გვიყურებს ბევრისმნახველის თვალით. მისი სახე ნაოჭებს დაუღარავს. ნაშრომ-ნაჯაფი, მაგრამ ჯერ კიდევ მაგარი ხელები მუხლებზეა დაწყობილი. მიუხედავად განვლილი მძიმე წლების, ეს აღამიანი ბევრის შემძლეა. ამ ხანდაზმული კაცისაგან ძლიერი და კეთილშობილი სული გამოიყურება. პორტრეტი მონუმენტურია. მხატვრის ყოველი ხაზი ლაკონურია. მისი მანერა, ჩრდილ-სინათლის განლაგება, ნატურის დიდებულების გადმოცემას ემსახურება. იმასვე ემსახურება ტანსაცმელი, მისი მძიმედ ჩამოშვებული ნაწილები.

იმევე პრინციპულობითაა შესრულებული „რემბრანდტის ძმის ცოლის“ პორტრეტი (1654 წ.). მოხუცი აქაც პირდაპირ ზის, მაგრამ ჩვენ კი არ გვიყურებს, არამედ ღრმადაა ჩაფიქრებული და მზერა შორსაა წასული. მიუხედავად იმისა, რომ ხანდაზმულობით მისი სახე დაღარულია და გამომეტყველება დაღვრემილი, მაინც საერთო შთაბეჭდილება სასიამოვნოა, მისგან სიკეთე გამოსჭვივის. მუქი შვინდისფერი მოსასხამის ირგვლივ მოშავო-მოყავისფრო ფონია. შუაზე კი განათებული სახეა, რომელსაც შუქს მატებს კაბის ზედა თეთრი მონაკვეთი.

არანაკლებ მეტყველია იმავე წელს შესრულებული „მხატვრის ძმის“ პორტრეტი. ეს ბრგე კაცი მიუხედავად ხანდაზმულობისა, მშრომისა და წლებს ვერ მოუტეხია. იგი ჯერ კიდევ ბევრის შემძლეა. ფართო თავსაბურავის ქვეშ ჩაფიქრებული, მეტყველი სახეა. ფერთა კომპოზიცია აქაც იგივეა: სხვადასხვა ტონალობის სიმუქიდან განათებული სახე და ხელები გელაპარაკებათ.

არის კიდევ იმავე წელს შესრულებული ერთი ბრწყინვალე პორტრეტი

ქალისა, რომელიც მხატვრის ძმის ცოლადაა მიჩნეული. შეიძლება ეს ასეც იყოს, მაგრამ ზემოთ განხილულ ქალთან შედარებით ეს უფრო მოტეხილი, ცხოვრებაზე გულგატეხილი ჩანს. თუმცა მის ხასიათს და გუნებ-განწყობას ამ შემთხვევაში ჩვენთვის მნიშვნელობა არა აქვს, მაგრამ ერთი რამ კმაყოფილება მხატვარი მისდამი კეთილად განგაწყობთ. დაფიქრებული სახის უკან იმალება ხანგრძლივი ცხოვრება, სადაც ყოველთვის სიხარული როდი იყო. ხატვის მახერა რემბრანტისებურია: მუქ ფონში გათქვეფილი ტანისამოსი, განათებული — სახე, ხელები და გულისპირი. ერთი წუთით თუ უკან დავიხვეთ და ქალთა ამ ორ პორტრეტს შევადარებთ ათიოდე წლით ადრე შესრულებულ პორტრეტს — „მოხუცი ქალი სათვალთ ხელში“ (1643 წ.), ვნახავთ, რომ განსხვავება შესამჩნევია. თავისთავად ადრეული ეს კარგი პორტრეტი ბევრად ჩამოუვარდება ზემომოყვანილ გვიანდელ პორტრეტებს. ამ ბოლო პორტრეტებში გაცილებით მეტი სიღრმეა, ვიდრე პირველში.

რემბრანტი, რომ ყოველდღე თავის მხატვრობას, აღრმავებს და აუმჯობესებს, ამისათვის შეიძლება ასე შორს არც იყოს საჭირო დახვევა. საკმარისია იგივე ორი პორტრეტი შევადაროთ ოთხი წლით ადრე შესრულებულ „მოხუცის პორტრეტს“ (1650 წ.). ფუნჯის სიღრმე და გაქანება ისეთი აღარაა, როგორც მოგვიანებით.

ცხოვრებინს რა ორომტრიალში არ მოხვედრილა ის „მოხუცი ებრაელი“, რომელიც მხატვარს 1654 წელს დაუხატავს. როგორც ეტყობა, განვლილმა ცხოვრებამ და წლებმა წელში მოხარა ეს ოდესღაც მაგარი ადამიანი. აქ მხოლოდ გრძელი და ძნელი ცხოვრების კვალი ჩანს და არა სიღარიბე. მხატვარს აქაც თავისი მეთოდი მექსიმალურად აქვს გამოყენებული: ყველაფარი ჩამუჭებულია, განათებულია მხოლოდ სახე და ხელები. იშვიათია ასეთი დაღლილი, მაგრამ მეტყველი თვალები.

50-იანი წლების შუაში რემბრანტი წერს აგრეთვე საკმაოდ ბევრ ლირიკულ სურათებს. ამ სურათების სულისჩამდგმელი ადრე თუ სასკია იყო, ახლა ჰენდრიკეა. ამ ლამაზ ქალს სხვადასხვა სიუჟეტისათვის იგი თავისუფლად იყენებს. იგი ჩაცმული თუ გახდილი, ყოველთვის მიმზიდველია.

ერთი და იმავე წელს (1654 წ.) მხატვარი ჰენრიკეს იყენებს ორი კომპოზიციის შესაქმნელად. ერთი მათგანია „მობანავე“ და მეორე — „ვირსავია“. ორივეში მხატვარი უმდერის ქალის მშვენიერებას.

შიშველი „ვირსავიას“ სახეზე ახალგაზრდის სიხარული ჩანს და თანაც უკმაყოფილება გამოსჭვივის. მან ეს წუთია მიიღო მეფე დავითის წერილი. ცხადია, იგი უნდა ეახლოს მეფეს, მაგრამ ეს მას ანიჭებს კი დიდ სიხარულს? სულ სხვა სიტუაცია იყო, როცა დანაე ელის სანატრელ ადამიანს. ამ შემთხვევაში სიხარულის მოლოდინი განუზომელია, აქ კი იძულება! ნახატში კონტრასტები ისევეა, მაგრამ არა ისეთი, როგორც ზემოგანხილულ პორტრე-

ტებში ვნახეთ. ავტორმა ქალის სხეულის მშვენიერება მოლიანად გვაჩვენა. მისი ოქროსფერი სხეული ერთიანად ანათებს თეთრი მოსასხამით შემოფარგულულ მუქ საერთო ფონზე. მოახლე კი მხატვარმა ისე დააყენა, რომ იგი თავის საქმეს აკეთებს, შავრამ რემბრანდტის მხატვრულ ჩანაფიქრს ხელს არ უშლის.

მეორე ნახატი „მოზანავე“ უანრული სურათების კატეგორიაში შეიძლება გადიოდეს: ქალი ემზადება საბანაოდ. მაგრამ ამავე დროს ეს პროცესი ისეა „ამაღლებული“, რომ შესაძლოა ბიბლიურ სუსანასთან გვეკონდეს საქმე. აქ ახალგაზრდა ქალის სილამაზე და მომხიბვლელობაა წინ წამოწეული. მისი სახე სიყვარულითაა გაცისკროვნებული.

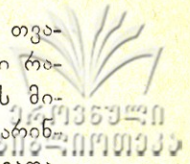
მოზანავე ჰენდრიკე, სიხარულით ჩადის წყალში. მისი ოქროსფერი სხეული თეთრი პერანგის ფონზე მეტად ანათებს. ფონის სიმუქე თანდათანობით, გრადაციებით შემოდის. ეს სიმუქე გამოყენებულია მხოლოდ და მხოლოდ მთავარის უკეთ გამოსაჩენად.

ორივე ნახატში ახალგაზრდობა, სილამაზე და სიყვარულია ნამღერი!

სხვა ამოცანა იდგა რემბრანდტის წინაშე, როცა იგი ხატავდა „ახალგაზრდა ქალს საყურებით“. ქალმა ეს-ეს არის გაიკეთა საყურე და აკვირდება-უხდება თუ არა. ოდნავ მოღიმარ სახეს თუ დავაკვირდებით, მივხვდებით, რომ იგი კმაყოფილია. მხატვარს სჭირდებოდა ახალგაზრდა ქალის მოქმედება მთლიანად, ამიტომ სახე და ხელები განათებულია. მუქ ფონზე შეინდისფერი კაბა და სავარძელი ოდნავაა გამოყოფილი, ხოლო სახესა და ხელებს თეთრი მოსასხამი შუქს მატებს. აქაც ახალგაზრდობა და სიყვარულის მოლოდინია.

50-იან წლებში რემბრანდტი ასევე ბევრს მუშაობს ოფორტის ტექნიკაშიც, ხოლო ბოლო ათეულ წლებში მან ამ დარგში მუშაობა მიატოვა (ჩვეულებრივად ამას ხსნიან ბოლო პერიოდში მხედველობის დაქვეითებით). ფერწერაში თუ გრაფიურაში მხატვარს ეტყობა ყოველდღიური ზრდა, ტექნიკის ამაღლება. იგი ბევრს მუშაობს ამა თუ იმ კომპოზიციის დახვეწაზე. ნახატების დათვალიერებისას აშკარად შეიმჩნევა თუ როგორ ცდილობს მხატვარი კომპოზიცია გახადოს ლაკონური, ცხადი და ნათელი. ამის საილუსტრაციოდ მხოლოდ ერთი ნახატის განხილვა კმარა. ესაა „ქრისტე ხალხის წინაშე“ (1655 წ.). რომის იმპერიის მოხელე პილატეს ქრისტე გამოჰყავს ხალხის სამსჯავროზე. აქ საშიშროება იყო კომპოზიციის გადატვირთვისა: შენობები, ხალხი, სცენაზე გამოყვანილი ქრისტე, პილატე, მცველები და მრავალი სხვა. რამდენიმე ვარიანტის შექმნის შემდეგ ავტორმა საბოლოოდ დახვეწა კომპოზიცია, სადაც აშკარად გამოყოფილია მთავარი მეორეხარისხოვნისაგან.

ასევე ძლიერია რემბრანდტი პორტრეტის შექმნისას. ამ პერიოდის პორტრეტიდან პირველი უნდა აღვნიშნოთ გრაფიურების გამოცემი კლიმენტი დე იონგეს პორტრეტი (1651 წ.), ეს ლაღად შესრულებული გრაფიურა ნამდვილად ითვლება მსოფლიო შედევრად. სავარძელში პალტომოსხმული ზის



ენერგიით სავსე კაცი. მას სახეზე ოდნავ ღიმი გადაჰკრავს და გამჭრიახი თვალები შორს იცქირებოდა. ეს ნახატი შესრულებულია ხაზების მინიმალური რაოდენობით, მაშინ, როდესაც მხატვარი ჩვეულებრივ ხაზების სიმრავლეს მიმართავს. ასეთებიდან აქ შეიძლება მოვიყვანოთ ორი პორტრეტი: იაკობ გარბინი (1655 წ.) და იან ლუთმა (1656 წ.). ორივე სავარძელში ზის, მაგრამ სხვადასხვა გახწყობილებით. პირველ მათგანს, როგორც ციხის მცველს, სასიხარულო მაისც და მაინც არაფერი აქვს. მას ერთგვარად დაკომიული მზერა აქვს, მაგრამ მისი თვალები შორს არ იყურებიან. გისოსებიანი სარკმლის ფონზე მჯდარი ეს მოხუცი პარადულადაა მორთული. როგორც ეტყობა, სინათლე, მეორე სარკმლიდან, გვერდიდანაც შემოდის, რადგან სახე ასეა განათებული. სახის განათებაში საკმაო როლს თამაშობს აგრეთვე თეთრი საყელო. მეორე მოხუციც სავარძელში ზის, მაგრამ მას განსხვავებული განწყობა აქვს. იგი როგორც სკულპტორი, საიუველირო ნაწარმოებების შემქმნელი ყოფილა. სკულპტორის მოღიწიარი სახიდან სიკეთე გამოსჭვივის. სავარძელი და ტანისამოსი თითქმის შავია, სახე კი განათებით მეტყველებს.

პორტრეტული ნახატების შესადარებლად შეიძლება მოვიყვანოთ თითქმის ათი წლით ადრე შესრულებული „იან სიქსის“ პორტრეტი. იგი თავის საძუწო ოთახშია და სარკმლის უქუზე რაღაცას კითხულობს. აქ ყველაფერი თავის ადგილზეა, ყველაფერი რემბრანდტისებურია, მაგრამ სახეში არ არის ჩაქსოვილი ის ემოცია, რომელიც აქვთ ზემოთ განხილულ ორ მოხუცს. ნახატის კომპოზიციაშიც თითქმის შემთხვევითი კუთხეა აღებული. ასევე სარკმელსაც არა აქვს გარკვეული ფორმა. არც ინტერიერია ისე აწყობილი, როგორც ეს გვიან ხანატებშია. მოკლედ, ამ ნახატების შედარებისას ერთხელ კიდევ ვრწმუნდებით მხატვრის აშკარა ზრდაში.

პორტრეტების განხილვისას არ შეიძლება არ შევეხოთ ორ პორტრეტს, რომლებიც ამათზე ცოტათი გვიანაა შესრულებული. თითოეულ მათგანში გამოსჭვივის ახალგაზრდული იმედი და სიბო. ამ მხრივ საოცარია პორტრეტი „ჰენდრიკე სტოფელსი სარკმელთან“ (1659 წ.). ახალგაზრდა ქალი თავმომწონედ გადმომდგარა და მომხიბლავად იღიმება. ძნელია მეორე ასეთი ნახატის ხაზვა, სადაც ამდენი ქალური მიმზიდველობა, შინაგანი დაჯერება და სიამაყე იყოს გადმოცემული. ასეთნაირად „ადამიანის გახსნა“ მხოლოდ გენიოსების ხვედრია.

ასეთივე სიძლიერითაა გადმოცემული „ტიტუსის პორტრეტი კითხვისას“ (1657 წ.). აქ მხატვარს თავისი შვილი დახატული ჰყავს, როგორც ამაყი ახალგაზრდა, რომელსაც ცხოვრება მხოლოდ მშვენიერებად ესახება. მისი ღიმილიანი სახე თითქმის ანათებს.

მხატვარს სახის გადმოსაცემად განსაკუთრებული მეთოდი გამოუყენებია. სახის ცალკეული ნაკვთებია განათებული. ისეთი შთაბეჭდილებაა თით-

ქოს გზის შუქი ხის ფოთლებიდანაა გამოპარული და აქა-იქ იმიტომაცაა სახე განათებული.

ტიტუსის პორტრეტები რემბრანდტს მანამდეც ბევრჯერ აქვს დახატული. მაგრამ მათგან აქ განხილული პორტრეტი მაღალმხატვრულობით გამოირჩევა.

ტიტუსისა და ჰენდრიკეს პორტრეტები თითქოს ფუნჯის ერთი მოსმითაა შესრულებული. შეიძლება ვირწმუნოთ, ასეთი ნახატების შექმნით თვით ავტორიც კმაყოფილი იქნებოდა.

აქვე არ შეიძლება არ შევეხოთ ნატურმორტის უანრს, რომელმაც XVII საუკუნეში არნახული გაქანება მიიღო. ცხადია, ასეთ საერთო ვითარებაში, არ შეიძლებოდა რემბრანდტსაც თავისი წვლილი არ შეეტანა მის განვითარებაში. ამ უანრის რამდენიმე ნახატიდან აქ შევეხებით მხოლოდ ერთს. ესაა — „დაკლული ხარი“. 1655 წელს ეს თემა მას სამჯერ შეუსრულებია მცირე ცვლილებებით. სამივე ერთმანეთზე უკეთესია. აქ სიცოცხლის ნიშან-წყალი არაფერს არ ეტყობა, სულდგმული არაფერია. ნატურმორტის ისტორიაში ეს ნახატი რჩება ერთ-ერთ მწვერვალად.

მართალია, 50-იანი წლებიდან პორტრეტების დაკვეთა მცირდება, მაგრამ გვხვდება როგორც ცალკეული, ისე ჯგუფურიც. ასეთებიდან აღსანიშნავია „სინდიკი“ ამსტერდამის მემუდეთა გილდიის წევრები. საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ ეს ჯგუფური პორტრეტი, საუკეთესო ნაწარმოებია რემბრანდტის პორტრეტებს შორის. წინა ჯგუფურ პორტრეტებში რაც ვერ შესძლო რემბრანდტმა აქ ბრწყინვალედ აქვს გადაწყვეტილი: მიღწეულია ფსიქოლოგიური ერთიანობა.

გილდიის წევრები ამაყნი და თავის თავში დაჯერებულნი უსმენენ ერთ-ერთს. მათ სახეებში ადვილად ამოიკითხება თანხმობა მომხსენებელთან. მხატვარს თითოეული მათგანი დამაჯერებლად აქვს დახატული. ცალკე თუ განვიხილავთ თითოეული დამოუკიდებელი პორტრეტია, მაგრამ მათ ერთი საქმე აკავშირებთ და ამიტომ მთლიანია, ნახატი შეკრულია. აქ არც ერთი პიროვნება არ არის მიჩქმალული, მეორით დაფარული. თითოეული გამოკვეთილია. სინათლის წყაროც სათანადოდაა შერჩეული.

მხატვარსა და მმართველ წრეებს შორის წარმოშობილი ბზარი თანდათანობით ღრმავდება. თითოეული მათგანი თავის გზაზე დგას, მას აგრძელებს. ამ ხაზების თანხედრობა რადგან არ ხდება, ამიტომ ნაპრალი იზრდება. 1656 წ. ვალების დასაფარავად აუქციონზე იყიდება რემბრანდტის ქონება ნახატებით. მხატვარი იძულებულია თავისი ოჯახით გადავიდეს ამსტერდამის უღარიბეს კვარტალში, სადაც იგი ბოლომდე რჩება საცხოვრებლად. გაღის დრო და 1664 წელს მხატვარს გამოეცალა უკანასკნელი სიყვარული და დასაყრდენი ჰენდრიკე. ბედმა მხატვარს არც ეს აკმარა და 1668 წელს მოულოდნელად უკვდება ერთადერთი შვილი ტიტუსი. მალე თვითონაც მას მიჰყვა.

მხატვარი დროდადრო სხვადასხვა მასშტაბის დაკვეთებსაც ღებულობს. ამათში აღსანიშნავია 1661 წლის დაკვეთა. ამსტერდამის რატუშას შენობის გაფორმების დიდი სამუშაოები მიმდინარეობდა. მან მიიღო მიწვევა ამ შენობის გაფორმებაში, რადგან ამ სამუშაოთა შემსრულებელი მხატვარი იცვალა. სურათების სერია ასახავდა რომის იმპერიის წინააღმდეგ ნიდერლანდთა ტერიტორიაზე მცხოვრებ ბატავთა ტომის აჯანყებას. ამ აჯანყებაში ბურჟუაზიულ ჰოლანდიას უნდოდა დაენახა თავიანთ თანამედროვეთა აჯანყება ესპანეთის წინააღმდეგ. ადრე ეს თემა გამოყენებული იყო ლიტერატურაში, თეატრში, პუბლიცისტიკაში. ამ თემამ მხატვარს შთააგონა: „ცივილისის აჯანყება“, სადაც გამოსახული უნდა ყოფილიყო თავისი ხალხის ჰეროიზმი და დიდება.

სურათი მთლიანად არ შემორჩა. მისი მთლიანობაში წარმოდგენა შეიძლება მხოლოდ ესკიზების მიხედვითა და ერთი ფრაგმენტით, რომელიც სიგრძით სამ მეტრს აღემატება. ყველა ამ ნაწილებით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ იგი რემბრანდტის მონუმენტური ნახატებიდან ერთ-ერთი საუკეთესო იყო.

ნახატზე გამოსახულია ის მომენტი, როცა წყდება ხალხის ბედი — აჯანყებულები ფიცს დებენ თავიანთი ბელადის ცივილისის წინაშე. ყოველგვარი თეატრალურობის გარეშე, მომენტის განსაკუთრებული მნიშვნელობაა გადმოცემული.

ნახატი დამთავრების შემდეგ მცირე ხანს იყო განკუთვნილ ადგილზე. იქ სხვა მხატვრის ნახატი დაკიდეს. ბურჟუაზიულ საზოგადოებასთან შეუვუებლობა საკუთარი გზით შეუპოვრად მავალ მხატვარს არ აპატიეს და იგი გარიყეს.

„ცივილისის შეთქმულებას“ იგივე ბედი ეწია რაც „ღამის დაზვერვას“, მაგრამ ამას მხატვარი არ გაუტეხია, მას ხელი არ ჩაუქნევია; იგი საკუთარ გზას არ ღალატობს.

XVII საუკუნის 60-იან წლებში მხატვრის მიერ შექმნილ ნაწარმოებებს არ ეტყობა წლები, ცხოვრების სიმძიმე. თითოეულ მათგანში ჩანს მხატვრის უშრეტო ენერჯია და გენიოსის გაქანება. თითოეული ნაწარმოები მსოფლიო მნიშვნელობის შედეგია, რეალისტური ხელოვნების ღალადისია!

ბიბლიურ თემებზე 1660-იან წლებში დაწერილ სურათებიდან გამოირჩევა — „ასური, ამანი და ესთერი“. ეს არის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მუდმივმოქმედი თემა — ღალატზე, დაუნდობლობაზე და სულაც არ არის გასაკვირი, რომ რემბრანტდმა სწორედ ეს თემა შეარჩია დასახატად. ბიბლიის ამ გრძელი ისტორიიდან ერთი, მაგრამ კულმინაციური მომენტია აღებული. იუდეეთი როდესაც სპარსეთის ხელქვეითი იყო, მეფის სარდალმა ამანმა გადაწყვიტა დაპყრობილი ხალხის ამოკლეთა. მან მოიწვია სარდალი სტუმრად, რათა თავისი განზრახვა დაეზოლოებინა.

ეს თემა ბევრჯერ იყო დასავლეთ ევროპელ მხატვართა მიერ გამოყენებული, მაგრამ რემბრანდტმა სხვა გეგმა აირჩია. მან ქეიფი კი არ აჩვენა აქ, არამედ სამი ადამიანის დაძაბული მდგომარეობა, ყოველგვარი ეფექტების გარეშე.

სუფრას სამნი უსხედან. ისინი ისე არიან განაწილებულნი, რომ მაშინვე მიხვდებით — ორნი ერთად არიან, ერთი კი — ცალკე.

რემბრანდტმა აიღო ის მომენტი, როდესაც ერთერთმა თქვა სათქმელი, მეფეს მოახსენა, რომ ამან განზრახული აქვს იუდეველთა ამოჟლეტა. მეფე მოულოდნელობისაგან თითქოს გაქვავდა. მან მხოლოდ ახლა გაიგო, თუ როგორ მოტყუვდა ასეთი ცბიერი კაცი მეგობრად, რომ იგულვა. კიდევ ერთი წამი და მისი მრისხანება თავს დაატყდება მოღალატეს. ამანი კი უკვე მოტყუდა და თავს მალლა ვერ წევს. ნახატზე მოძრაობათა წრეა: ესთერიმ მოყოლა კი დაამთავრა, მაგრამ მარცხენა ხელი ჯერ კიდევ მიანიშნებს იმ მხარეს, რომელიც მოყოლის ობიექტი იყო. ასევე იმავე მხარესაა მიმართული მეფის მარჯვენა ხელი კვერთხით და თავიც ოდნავ იქითკენაა.

დაძაბულობა ნახატში რემბრანდტს ფერებითაც აქვს გადმოცემული: ესთერი საოცრად ფერადოვანი გამითაა დახატული. აქ ერთმანეთს ერწყმის ოქროსფერი, წითელი და მომწვანო. სურათზე სამი ფიგურიდან ფერებით იგი დომინირებს. განათების სიძლიერით მას მოსდევს მეფე, ხოლო ამანი თითქმის ბეღშია. როგორც ვხედავთ, მხატვარი შინაარსს ფერებითაც გადმოგვცემს.

60-იან წლებში მხატვრის მიერ მრავალი პორტრეტია შესრულებული, როგორც შინაურების, ისე დაკვეთით. თითოეული მათგანი ნიმუშია მაღალ-მხატვრული შემოქმედებისა. ცოტა არ არის აგრეთვე ლეგენდები ბიბლიიდან, სახარების სიუჟეტები და სხვა.

რემბრანდტის შემოქმედების მწვერვალს წარმოადგენს „უძღები შვილის დაბრუნება“. სამწუხაროდ, ეს სურათი მხატვრის გედის სიმღერად იქცა; იგი მისი უკანასკნელი ნაწარმოებია!

ღრმაადამიანური შინაარსია ჩადებული ამ ნახატში. გადმოცემულია ადამიანის მოუსვენრობა, ლტოლვა მძაფრი განცდებისაკენ და სხვა.

ლეგენდა გვიყვება იმაზე, თუ როგორ წავიდა სახლიდან ფუქსავატი შვილი, ქონება რაც გააჩნდა ქარს გაატანა. დიდხანს იხეტიალა, იწვალა, იტანჯა და ბოლოს მაინც დაუბრუნდა მამის კერას. დიდი ხნის განმავლობაში ორივე ცალ-ცალკე იტანჯებოდნენ, ახლა კი ერთ აუწყრელი სიხარულია. ისედაც მოხუცი მამა, წელში გატეხა დარდმა, თვალსაც დააკლდა და უძლური ხელებით იხუტებს ნანატრ შვილს. შვილიც ასევე ნატანჯი და სირცხვილეული, მამას ფეხებში ჩაუვარდა და მაშინვე იგრძნო მშობლის სიბორო, სიყვარული განუზომელი. არცერთს ჯერ ხმა არ ამოუღიათ, მაგრამ უსიტყვოდაც ყველაფერი გასაგებია. ასევე სრული თანაგრძნობაა იმათგან ვინც ამ შეხვედრას ესწრე-

ბა. მოულოდნელობისაგან განცვიფრება კარში მდგომისა, თანაგრძნობა მჯდომარისა და თანადგომა, სათნოება ფეხზე მდგარისა.

რემბრანდტის ფერებიც შინაარსის გადმოცემას ემსახურება. სხვებზე უკეთ განათებულია მამა და შვილი. შემდეგ თანამდგომი მოხუცი და მერე თანმიყოლებით. რამდენი სიტბო და მშობლიური სათნოებაა ჩაქსოვილი მოხუცი მამის სახეში. შვილის ჩამოკონკილი ტანისამოსი, დაგლეჯილი ფეხსაცმელი, იარებიანი შიშველი ფეხი, უსიტყვოდ გვიყვება მის მიერ განვლილ გზაზე. ყველაფერ ამას აგვირგვინებს უთმო თავი, რომელიც თითქოს უპატრონობისა და მოუვლელობის შედეგია. მამა-შვილის ტანისამოსის ფერები შეხამებულია, სიტბოს გადმოსცემენ. ეს სიტბო კი მოდის მამისგან, რომელიც ხაზგასმულია წითელი ფერის მოსასხამით. მამა-შვილის სიხარულს „ფერებით თანაუგრძნობს“ გვერდზე მდგარი მოხუცი თავისი მოწითალო მოსასხამით.

რემბრანდტის ეს შედეგრი, შიგ ჩაქსოვილი იდეით, ყოველთვის სანიმუშო იქნება, მით იამაყებს ყოველი თაობა.

ამ სურათის დამთავრების შემდეგ გავიდა ცოტა ხანი და რემბრანდტი გარდაიცვალა (1669 წლის 4 ოქტომბერს). მის სიკვდილზე არავითარი გამოცანხილი არ ყოფილა. მართალია, მხატვრის უკანასკნელი გზა უხმაურო იყო, მაგრამ თვით მისმა ხელოვნებამ ისეთი ღრმა კვალი გაავლო, რომ იგი არასოდეს არ ამოიშლება მსოფლიო კულტურის ისტორიიდან.

რემბრანდტის ხელოვნება დიდი იდეებისა და ღრმა გრძნობების ხელოვნებაა. ის თავის შემოქმედებისათვის საფუძველს ხალხში ჰპოვებს. იმით იცნება. ამან კი განსაზღვრა ის ღრმა რეალიზმი, რომელიც მას ახასიათებდა. გენიალური რეალისტის გამჭრიახობით მან ასახა თავისი ეპოქა, ისე როგორც ეს არცერთ მის თანამედროვეს არ გაუკეთებია.

კუჩხები

რეალიზმისათვის მებრძოლი, თავისუფლების მომდერალი კურბე, როდესაც საფრანგეთის მთავრობამ ლეგიონის ორდენით დააჯილდოვა, მან მის მიღებაზე მტკიცე უარი განაცხადა და თავისი პროტესტი შემდეგი სიტყვებით დაამთავრა: „მე 50 წლისა ვარ და ყოველთვის თავისუფლად ვცხოვრობდი. ნება მიბოძეთ, თავისუფლადვე დავამთავრო მე ჩემი არსება, როდესაც მე მოვკვდები ჩემზე უნდა თქვან: იგი არასოდეს არ ეკუთვნოდა არცერთ სკოლას, არც ერთ ეკლესიას, არც ერთ დაწესებულებას და განსაკუთრებით არც ერთ რეჟიმს, გარდა თავისუფლების რეჟიმისა“.

ასეთი ადამიანი, რომელიც მხოლოდ კაცობრიობის უკეთეს მომავალზე ოცნებობდა, ვერ გაემიჯნებოდ მათ და მათთან ერთად იქნებოდა ყოველ მომენტში. სწორედ მისი ასეთი განწყობა იყო იმის საწინდარი, რომ მან მოღბერტთან ჯდომას ბარიკადებზე დგომა არჩია და პარიზის კომუნარების გვერდით იბრძოდა. ხალხის წრიდან გამოსულს, ხალხისათვის არასოდეს არ უღალატია!.

გუსტავ კურბე დაიბადა 1819 წლის 10 ივნისს საფრანგეთის სამხრეთ-აღმოსავლეთით მდებარე ქალაქ ორნანში. მამამისი იყო შეძლებული გლეხი, რომლის ძირითადი საქმიანობა ვენახის დამუშავება იყო. საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ოჯახი მეგობრულად ცხოვრობდა, ხოლო ბავშვის აღზრდაში და ჩამოყალიბებაში საკმაო როლი ითამაშა 1789 წლის რევოლუციის აქტიურმა მონაწილემ პაპა ანტუანმა.

სკოლაში ორდინალური საგნების სწავლა მას არ იზიდავდა, არც იურისტობა ხიბლავდა, რომელზედაც მამამისი ოცნებობდა და რამდენიმე კოლეჯის გამოცვლის შემდეგ ავზავნიან პარიზს. აქ, XIX საუკუნის ხელოვნების „მექაში“ მან თავისუფლად ამოისუნთქა: დადის მუზეუმებში, სხვადასხვა ატელიებში, თავდავიწყებით ხატავს, ავარჯიშებს ხელებს და აწრთობს გონებას. მას ხატვის არც ერთი მასწავლებელი არ აკმაყოფილებს, იგი ენდობა მხოლოდ საკუთარ ალლოს და ინტუიციას, სწავლობს უშუალოდ ბუნებიდან. ამიტომაც იგი არასოდეს არავის მოწაფე არ ყოფილა.

კურბე პარიზში რჩება „პროვინციალად“, უკეთ რომ ვთქვათ იგი არ კარგავს სოფლის „არომატს“, იგი, როგორც ნიჭიერი კაცი ადვილად ითვისებს ყველაფერ „ქალაქურს“ მაგრამ არ იშორებს იმას, რაც ჩამოჰყვა თავისი კუთხიდან.

ცხობლია, რომ ბევრი ნიჭიერი ხელოვანი ჩამოსული პარიზში, ხელოვნების „მექაში“, გატაცებული ყველაფერი ახლით, საოცრად, მალე ითქვიფება და იცვლის სახეს. კურბე მაგრად იღვა საკუთარ ფეხებზე და არაფრით არ შორდებოდა მშობლიურ მხარეს. ის მხარე კი არ ჰგავს პარიზის შემოგარენს და თვით ბარბიზონსაც კი. იქ ბევრია მწვანე, ბევრია ქვა და მდინარე, ჩანჩქერი. იგი პარიზშიც ბუნებას, თუ ყოფას ისევ ძველის მოგონებით ხატავს. თავის კუთხეს იგი დროდადრო უბრუნდება, აახლებს შთაბეჭდილებებს. მას პარიზში თავისი ფრანშ-კონტე ელანდებოდა, ხოლო როგორც კი სოფელში მონებდებოდა პარიზისაკენ მიილტვოდა. მას კარგად ესმოდა, რომ პარიზი ეს მაშინდელი მსოფლიოსათვის ხელოვანთა ცენტრია. თუ ახლის თქმა გინდა, იგი აქედან უნდა ითქვას! მაგრამ პარიზი ხომ დიდია და იქაც ასარჩევია უბანე, სადაც უნდა იცხოვრო. მან ბინა ბევრჯერ გამოიცვალა, მაგრამ კვარტალი კი არა: იგი ლათინური კვარტლის მკვიდრი იყო. აქ, ამ კვარტალში, ახალგაზრდები დღედაღამ კამათობდნენ უკეთეს მომავალზე, საზოგადოების სოციალურ და პოლიტიკურ ძვრებზე.

კურბე პარიზის ახალგაზრდობის ცენტრში ტრიალებდა. მისთვის წრე არ 'ემძიოფარგლებოდა მარტო მხატვრებით, არამედ იგი ტრიალებდა მწერლების, პოეტების, ფილოსოფოსების გარშემო. მართალია ამ წრის შემადგენლობა მეტად ჭრელია, ყველა ადამიანთა პროგრესისთვის იბრძვის, მაგრამ გზები განსხვავებულია. ცხადია, როგორც მოსალოდნელი იყო, ეს ადამიანები ერთმანეთს ბოლომდე არ შერჩენიან, მაგრამ თითოეული მათგანის გავლენა მეორეზე შესამჩნევი იყო.

60-იან წლებში კურბე გახდა მომავალ იმპრესიონისტთა სათაყვანებელი. მართალია, იგი მალე მანემ შეცვალა, მაგრამ კურბეს მყარმა ანალიზმა და ბუნების ხატვისას ფერთა გამის მრავალფეროვნებამ თავისი გააქეთა. ამ მიმართულებით კურბეს წარმმართველი როლი დიდია. უკვე იწყება კურბეზე წერა, მას ხოტბას ასხამენ, მასზე მსჯელობენ. განსაკუთრებით უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა 1850 წელს გამოფენილმა „ქვების მსხვრეველებმა“ და „გასვენება ორხანში“. ამათში საოცრად ჩანდა სიცოცხლის ფეთქვა, ფერთა კონტრასტები, ჟღერადობა. მისი კრიტიკოსები ხშირად წერენ, რომ ამ ნაწარმოებებში ნამდვილად ჩანდა 1848 წლის რევოლუციის მაჯისცემა.

კურბეს ესთეტიკურ შეხედულებათა დასადგენად, მისი მხატვრული მრწამსის გამოსავლენად უნდა გადავხედოთ იმ საკითხებსაც, რუ როგორ უყურობდა იგი თანამედროვე, თუ წინა ეპოქების მხატვრობას.

კურბე ხშირად იმეორებდა, რომ იგი თვით ჩამოყალიბდა, როგორც მხატვარი და არავის უმოქმედნია მასზე. თუ საითკენმე იხედებოდა იგი, ეს იყო XVII ს.

XVII საუკუნის მხატვრობა ერთი მხრივ აგრძელებდა რენესანსის ტრადიციებს და ამავე დროს მხატვრობის ისტორიაში ფერადოვნებას პირველად ძიეცა ყურადღება. თვით ადამიანის ღირსებაც იზრდება, მისი ყოფა გამოდის წინა პლანზე. ყოფას, უახრულ თემებს ადრე ასეთი მიმზიდველობა არ ჰქონია. ცხადია, იმ ეპოქის მხატვრებშიც განსხვავებაა. ამ ეპოქის საფრანგეთი კურბეს არ იზიდავდა. მისი მზერა მიმართული იყო უპირველეს ყოვლისა ჰოლანდიასა და ესპანეთისაკენ.

კურბეს ფორმირებაში უდავოდ დიდი როლი შეასრულა რემბრანდტმა. მას ამ ჰოლანდიელში იტაცებდა ნახატების მატერიალურობა. ფერებსაც იგი დიდ ყურადღებას აქცევდა, მაგრამ არა ისეთი ნიუანსებით, როგორც რემბრანდტს ჰქონდა.

ამასთანავე აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ კურბესათვის ძალიან ახლობლები გამოდგნენ ესპანელები, რომელთაგან განსაკუთრებით უნდა აღინიშნონ რიბიერა და ველასკესი. სწორედ ესპანეთის მხატვრები იძლეოდნენ პასუხს იმ კითხვებზე, რომლებიც წამოეჭრებოდათ იმ ხანის პროგრესულად მოაზროვნე პარიზელებს. ხოლო რაც შეეხება იტალიელებს მათ კურბე სხვაგვარად ეპყრობოდა. განსაკუთრებული იყო მისი დამოკიდებულება რაფაელისადმი. სამწუხაროდ, იმ დროს რაფაელი აკადემისტების დასაყრდენი იყო. ამიტომ იგი არ შეიძლებოდა ყოფილიყო კორბეს ოცნება. იტალიელებიდან მას უფრო იზიდავს ვენეციელები — ჯორჯონე, ვერონეზე.

რაც შეეხება XIX ს. ფრანგულ მხატვრობას, აქ იგი უპირველეს ყოვლისა ებრძოდა აკადემიზმს. მისი წარმოდგენით დავიდი იყო ამ სკოლის წარმომადგენელი თუ დამფუძნებელი, ამიტომ, ცხადია იგი მიუღებელი იყო. ასევე მიუღებელი იყო მისთვის დელაკრუა, როგორც რომანტიზმის მამამთავარი. 1848 წლის რევოლუციის თაობისათვის და განსაკუთრებით კურბესათვის, ორივე მიმდინარეობა დასაგმობი იყო, ახალი რეალისტური გზა იყო გასაკვალი და დასამკვიდრებელი.

40-იანი წლები პარიზისათვის ის ხანაა, როდესაც საუკუნის პირველი ნახევრის სკოლები თავისი არსებობის უკანასკნელ ეტაპზე იყვნენ, ხოლო ახალი მიმართულებები მხოლოდ ოდნავ შეიმჩნეოდნენ. აკადემია, რომელიც თავის მიმართულებას აერცვლებდა, ყოველგვარ ახალ გამოვლინებას წინააღმდეგობას უწევდა. საჭირო იყო მებრძოლის დიდი სული და ენერჯია.

კურბეს შემოქმედების განმხილველნი ხშირად აღნიშნავენ, რომ 1848 წლის რევოლუციის ჩახშობის შემდეგ კურბე იწყებს რევოლუციას მხატვრობაში.

თანამედროვეობის გამოსახვა ადრეც იყო ფრანგულ, თუ სხვა ქვეყნების ხელოვნებაში, მაგრამ მათ არ ჰქონდათ ისეთი ყოფითი ხასიათი, როგორც ეს სურდათ ამ ეპოქის რეალისტ მხატვრებს. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩეოდა კურბე, რომელიც ყოველდღიურობის გამოსახვისაკენ მიისწრაფოდა. ნაპოლეონ III რეჟიმის დროს კი ამ მხარეს ხელოვნებაში გამოსატანად, პატივს არავინ სცემდა.

ნაპოლეონმა სცადა ხელოვნების მსოფლიო ცენტრად ექცია პარიზი და 1855 წელს დიდი გამოფენა გამართა. ეს იყო მნიშვნელოვანი მოვლენა ხელოვნებაში. კურბეს მიერ წარმოდგენილი ცამეტი სურათიდან ორი მისი მთავარი ნამუშევარი ყიურბი არ შიილო. სწორედ მაშინ გადაწყვიტა კურბემ გაეკეთებინა საკუთარი გამოფენა. ეს კი იმ დროისათვის უჩვეულო იყო. კურბე არღვევს ტრადიციებს და ხსნის გამოფენას, სადაც წარმოდგინა რამდენიმე ათეული სურათი. პარიზის ცხოვრებაში ეს იყო სენსაცია, გაუგონარი შემთხვევა.

კრიტიკის ორმა ფრონტმა სხვადასხვანაირად შეაფასა ეს მოვლენა. მომხრეებმა ქება-დიდება შეასხეს და განაცხადეს, რომ ხელოვნებაში იწყება ახალი ერა, რომლის ფუძემდებელია ორნანელი კურბე. კრიტიკოსთა მეორე ნაწილმა ლანძღა და რაც შეიძლებოდა ვესლი ანთხია. კრიტიკოსთა ორივე ფრონტმა ერთად აღებულმა კურბეს ისე გაუთქვა სახელი, რომ იგი ხდება მოვლენა და პირველი მხატვარი. იგი ყალბით ხელში რეალიზმს ქადაგებდა. მისი შემოქმედება ხალხს მოუწოდებდა მოეხედათ დღევანდელიობისაკენ, სინამდვილისაკენ. სინამდვილეს კი „შელამაზება არ სჭირდება. მას აქვს ის სილამაზე, რომლისთვისაც ადამიანი ცხოვრობს და რომლითაც სარგებლობს ყოველდღიურად.

მართალია, მის პირველ ნაწარმოებებში იგრძნობა რომანტიკული განწყობა, მაგრამ იგი მისთვის თანდათანობით ჰკარგავს მიმზიდველობას და მხატვარი მალე დგება საკუთარ ფეხზე რეალისტური საწყისებიდან. შედეგმაც არ დაიგვიანა და 1844 წელს მისი ნახატი პირველად იქნა გამოფენილი სალონში (მაშინ ჯერ კიდევ პარიზში არ იყო არც ინდივიდუალური და არც ჯგუფური გამოფენები). ეს იყო „ავტობორტრეტი შავი ძაღლით“. კომპოზიცია ლამაზია, ფერები თავშეკავებული, პოზა ძალდაუტანებელი. ყველაფერმა ამან მნახველთა ყურადღება მიიპყრო. შორსმჭვრეტელმა მხატვრობის მცოდნეებმა კი იგრძნეს ხელოვნების პოტენციური ძალა.

ამ პირველმა გამარჯვებამ ახალგაზრდას ფრთები შეასხა და იგი უფრო მეტი ენერგიით მუშაობს. ყოველ წელს იგი რამდენიმე სურათს ჰქმნის, რომელთაგან აღსანიშნავია — „გიტარერო“ (ავტობორტრეტი გიტარით), „დაჭრილი“, „კაცი ჩიბუხით“ და სხვა. გამოფენათა ყიური, სადაც ძირითადად ისხდნენ კლასიციზმის წარმომადგენლები, ცივად და ამავე დროს დაძაბულად

უყურებენ ყოველ მის ახალ ტილოს, ცდილობენ თავიდან მოიცილონ, მაგრამ მთლიანად ვერ ახერხებენ.

ამ პერიოდის ნახატებიდან განსაკუთრებით გამოირჩევა „კაცი ჩიბუხით“ აწეული თავი, ნახევრადღაბრილი თვალები, მზერა ზემოდან ქვემოთ, მას შემდეგ დიდურსა და სადღაც გულზვიადი ადამიანის იერს აძლევს. მაგრამ ნახატში, რომელსაც ჰქვია „კაცი ტყავის ქაშკაშით“, გამოსახულია საკუთარ პრინციპებში დაჯერებული ადამიანი. მას შეუძლია უცქიროს გარემოს და გამოუტანოს მსჯავრი. ეს თვით გუსტავია, მხატვარი და მოაზროვნე კურბეა.

ცნობილია ბევრი ავტობორტრეტი, სადაც სახესთან თითქმის თანაფარდად ხელებიც მეტყველებს. გავიხსენოთ თუნდაც ვან დეიკის ავტობორტრეტი. მაგრამ რა დიდი განსხვავებაა მათ შორის: ვან დეიკის ხელები ბრწყინვალეა, ნაზი „არისტოკრატიული“. კურბესიც ბრწყინვალეა, მხოლოდ ძარღვიანი, ძლიერი.

1848 წლის ივნისის აჯანყებას იგი თანაუგრძნობს, ჩაეწერა კიდეც ნაციონალურ გვარდიაში, ხატავს რევოლუციური ჟურნალისათვის თავსართს, მაგრამ საქმე ამის იქით არ წასულა.

მხატვარი მეგობრობს სახელგანთქმულ პოეტ ბოდლერთან, მაგრამ მათი გზა მალე გაიყარა. მეტროპოლიმა ბოდლერმა ცხოვრება მორწმუნედ და რეაქციონერად დაამთავრა, ხოლო ურწმუნო კურბე კომუნარად კვდება.

სწორედ მეგობრობის პერიოდში კურბემ დახატა ბოდლერის პორტრეტი, როგორც ავტორი წერს, მას ძალიან გაუჭირდა პორტრეტის ხატვა, რადგან სახის გამომეტყველება ყოველ მომენტში იცვლებოდა.

მძიმედ განიცადა მხატვარმა აჯანყების დამარცხება, მეგობრების დაბატმირება. იგი ასეთ შემთხვევაში, ენერგიის მოსაკრებად, მიემგზავრება ორნანში. ამ ორომტრიალის შემდეგ მას უნდა სიმშვიდე, დასვენება და იგი იქ სხვა სურათებთან ერთად წერს პირველ დიდ ტილოს „დასვენება ნასადილევს ორნანში“. აქ ყველანი შიანურები არიან. ოჯახის მეგობარი ვიოლინოზე უკრავს, კურბეს მამა მარცხნივ ზის და სანახევროდ თვლემს, ერთიც ზურგით ზის და ჩიბუხს უკიდებს, თვით კურბეს კი ცალ ხელზე თავი დაუყრდნია და ყურადღებით უსმენს მუსიკას.

ნათელი და მუქი ფერები აქაც რჩება ტილოს კომპოზიციის მათგანის-ზეზლად. ასე მატერიალურად შესავარძნობად და მხედველობისათვის პარმონი-ით სინამდვილის მოვლენების გადმოცემა, მართლაც შეეძლოთ მხოლოდ კლასიკოსებს.

ამ უანრული სცენის დიდი ზომის ტილომ, რომელიც გატანილი იყო 1849 წლის გამოფენაზე, საბოლოოდ გავრღვია მის წინ სანახევროდ ჩამოშვებული ფარდა! მაშინ არსებული ორი მთავარი მიმდინარეობის — კლასიციზმისა და რომანტიზმის მამამთავრებმა — ენგრმა და დელაკრუამ მალალი შეფასება მისცეს. სურათის წინ დელაკრუამ ასე გამოთქვა თავისი აზრი: „გინახავთ ამის

მსგავსი რამ, ასეთი ძლიერი და თვითმყოფადი; აი ნოვატორი და რევოლუციონერი. იგი მოულოდნელად, უცებ ყველასაგან დამოუკიდებლად გაიზარდა. ეს სრულიად ახალი მოვლენაა“. ენგრმაც კრიტიკოსებისა და მოწაფეების თანდასწრებით სურათის წინ გრძელი სიტყვა წარმოსთქვა და ასე დასრულდა: „ეს ახალი რევოლუციონერი სამიში მაგალითი გახდება“. მას, ცხადია, ეშინოდა იმ დიდი ძალისა, რომელიც იმალებოდა კურბეს სურათების მიღმა!

აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ კურბემ ამ სურათში მიიღო მეორე შედარი და ამავე დროს მთავრობამ იგი შეისყიდა 1500 ფრანკად ლუქსემბურგის მუზეუმისათვის. მაგრამ ამ სურათის წარმატება ისეთი დიდი იყო, რომ შემქმენელი შეშინდნენ და იგი გადააგზავნეს ლილის მუზეუმში, სადაც დღესაცაა დაცული.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ იმავე გამოფენაზე პირველად იქნა მიღებული კურბეს პეიზაჟები, ერთ-ერთი მათგანი „როფელი“ უკვე ამჟღავნებდა კურბე პეიზაჟისტის დიდ შინაგან ძალას.

მხატვრის შემდეგ უდიდეს გამარჯვებას წარმოადგენს „ქვების მსხვრეველი“. ეს ის ტილოა, რომელმაც კურბეს მსოფლიო სახელი მოუხვეჭა და უმაღლეს კვარცხლბეკზე შეაყენა. სურათი შექმნიას, მეორე გამოფენაზე, დისკუსიებზე და სამეცნიერო ლიტერატურაში გახდა განუწყვეტელი პოლემიკის საგანი. კურბემ მასში შეგნებულად ჩააქსოვა სოციალური აზრი. „ქვის მსხვრეველი“ ოსტატმა კონკრეტულად გზის ნაპირზე გამოსახა ხნიერისა და ახალგაზრდის (მამა-შვილი?) უპერსპექტივო შრომა. უფროსი, როგორც გამოცდილი, მთავარ საქმეს აკეთებს — ქვებს ამტვრევს საჭირო ზომაზე. ახალგაზრდა კი აგროვებს და მიაქვს დანიშნულებისამებრ. ისინი ღარიბულად არიან ჩაცმულნი, თანაც ტანისამოსი დაკერებულია, დახეულია ფეხსაცმელები. ნაცრისფერი მტვერი ფარავს მათ ტანისამოსს. კოლორიტით ისინი ერთგვარად ერწყმიან გარემოს. მხატვარს მოქმედი პირნი ახლოს მოჰყავს მაყურებელთან, მაგრამ სახეს მთლიანად არ გაჩვენებთ; შრომის სიმძიმე მთლიანად ჩანს. იმათმა ასე დაიწყეს და ასე იქნება მთელი სიცოცხლე. ამ სურათზე პრუდონმა თქვა: „თანამედროვე შონობა თაობას შთანთქავს, მაშინ როცა ისინი ძალღონით სავსენი არიან“.

იგივე მიდგომაა მის „გამნიავებელ ქალებში“. იგი ერთგვარად „ქვის მსხვრეველების“ ქალთა ვარიანტია. მხატვარს სურათი ისევ წინა პლანზე გამოაქვს და ხედიც ზემოდანაა. ავტორს აინტერესებს მხოლოდ სილუეტთა გამომსახველობა. მაგრამ კურბემ კარგად იცის, რომ ობიექტი და გარემო სხვადასხვაა, ამიტომ მას გადაწყვეტაც შესაფერისი აქვს. ამას იგი უპირველეს ყოვლისა აღწევს ფერისა და სინათლის განსაკუთრებული გამოყენებით მთავარს წარმოადგენს ცენტრში მდგარი ქალი, რომელიც ანიავებს და უტყქარის შედეგს. ქალის ფიგურა ცოტა მძიმე ფორმებით დამახასიათებელია კურბესათ-

ვის. მაგრამ ამ ქალის პლასტიკურობა მხატვრის მაღალ ოსტატობაზე ლაპარაკობს. შეიძლება ასეთ მრავალფეროვნად მხატვარს მანამდე არც კი ჰქონდეს დახატული ქალის ფიგურა. დანარჩენი ორი ფიგურა მეორე პლანზეა დაფიქრებული გოგო უფრო მექანიკურად ასრულებს სამუშაოს.

მხატვარმა მიზნად დაისახა აესახა აუტანელი შრომა და ადამიანთა სილატაკე. თვით მხატვარი წერს გამოფენაზე სურათის განმარტებაში — „ასე იწყებენ და ასე ამთავრებენ“! კურბე იძლევა მშრომელ ადამიანთა განზოგადებულ სახეს. მიუხედავად იმისა, რომ ერთგვარი პირობითობაა განათების გამოცემაში, პეიზაჟი და ადამიანები ძალიან შთამბეჭდავად გამოიყურება. ამ სურათში მუშების შებრალება კი არ არის, არამედ პროტესტია სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ. ამასთანავე, ესაა აქტიური აღიარება იმ სოციალური, კლასისა, რომლის შეუღლამაზებელი ასახვა ადრე გამორიცხული იყო ხელოვანთა მხედველობის არედან. კურბესათვის მძიმე შრომით გართული კაცი უფრო მეტად განსახიერებს ადამიანსა და სილამაზეს, ვიდრე სხვა ვინმე. მოვლენათა ახალი წრის ასახვა მხატვრობაში მოხდა მატერიალურად, შეუდარებლად ღრმად, სიმართლით და თავისი ოსტატობით კლასიკური, მთელი მასისათვის ხელმისაწვდომია. ამასი იყო ახალი სოციალური სიმპტომი, რომლის მნიშვნელობა ხელოვნებისათვის იმ მომენტში სათანადოდ ვერ დაფასდა. სხვადასხვა ეპოქაში ბევრი მხატვრული ნაწარმოების ბედი ასეთი ყოფილა, იგივე ბედი ეწია კურბეს შედეგებსაც.

იმავ გამოფენაზე იყო გატანილი „გლეხები ბრუნდებიან ბაზრობიდან“ და „დაკრძალვა ორნანში“. ამათგან თანამედროვეებში განსაკუთრებული გაოცება გამოიწვია უკანასკნელმა სურათმა. საერთოდ კი უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა ეს სურათი არ ჰგავდა არც ენგერის ფაქიზ და ცივ კომპოზიციებს და არც დელაკრუას ვნებიან და ემოციონალურად ამაღლებულ ნახატებს.

კურბეს ყოფითი სურათებიდან და საერთოდ მისი შემოქმედებიდან ყველაზე მნიშვნელოვანია სწორედ „დაკრძალვა ორნანში“. შეიძლებოდა კურბეს ამის მეტი სხვა არაფერი დაეხატა და იგი მაინც მოხვდებოდა ისტორიაში!

სურათი პირველივე დანახვისთანავე გაოცებთ თავისი სისადავით და რაღაც საოცარი ლაკონიზმით. თითქმის ასკეტურ კოლორიტში და ფიგურების მკაცრ განლაგებაში იგრძნობა რაღაც შეკუმშული სული, დაფარული პოტენცია. თითოეულის სახე მეტყველია, დიდი მწუხარების მატარებელი. აქ არის პროცესის მოძრაობა უძრაობით გამოთქმული. მხატვარი თავს არიდებს შემთხვევითობას. საჭიროა დააკვირდეთ სახეებს, რომლებიც პორტრეტებს წარმოადგენს და თქვენ მიხვდებით, რომ თითოეულში განსაკუთრებული გაცნადა გადმოცემული — ზოგი მწუხარება, ზოგიც მოვალეობას იხდის. მაგრამ არიან შემთხვევითი, სეირის საყურებლად მოსულნიც. ე. ი. ეს ისაა რაც ცხოვრებაში ხდება; იგი ახასიათებს ყველა ქვეყნის, ყველა დროის დაკრძალვის პროცესს.

განვიხილოთ რამდენიმე დამსწრის პოზა და სახე, მათი დამოკიდებულება მომხდარისადმი. კომპოზიციის ცენტრში, საფლავთან დგას ფერწასული, აწურული მამაკაცი. მისი სახე ნამდვილად მწუხარებას გამოხატავს. მისგან განსხვავებით სურათის მარცხენა მხარეს მდგარი კულტის მსახური, როგორც ვეხებაზე „მსახურობს“, მას ეშმაკური გამომეტყველება აქვს და იღიბება კიდევაც. მღვდელი მონოტონურად ასრულებს თავის მოვალეობას. რაც შეეხება მესაფლავეს, მისთვის რაა დამარხვა, ეს მისი ყოველდღიური სამსახურია, რომელსაც იგი ადვილად და ჩქარა ასრულებს.

ჯგუფის კომპოზიციის შესაფერისია ფონი, ბუნების ის მონაკვეთი, რომელზეც განლაგებულია ფიგურების ფორმა.

„დაკრძალვა ორნანში“ დიდი ზომის მუქი ტილო, როგორც თემით, ისე მხატვრული ოსტატობით გამოირჩეოდა სალონში გამოფენილ უსახო ნამუშევრებიდან. ყველაფერი ახალია. თემად გამოყენებული იყო ერთ-ერთი პროვინციული პატარა ქალაქის ობივატელის გასვენება; სურათის გმირებია — წვრილი ბურჟუაზია და შეძლებული გლეხები, რომლებიც მხატვარმა წარმოადგინა ყოველგვარი შელამაზების გარეშე. კურბე ამ სურათში თითქოს ახდენს ერთი თავისი პრინციპის დეკლარაციას: გადმოსცეს ცხოვრება მთელი თავისი უღმობელი სიმართლით. ტყუილად კი არ იყო, როდესაც ერთი რიგი კრიტიკოსებისა ამ სურათს უწოდებდნენ „უმსგავსოების განდიდებას“, ხოლო მეორენი ამართლებდნენ რა ავტორს, წერდნენ: „განა მხატვრის ბრალია, თუ მხატვრიალური ინტერესი, პატარა ქალაქის ცხოვრება, პროვინციული წვრილმანი, თავისი ბრჭყალების დაღს სტოვებს სახეზე, გამოხედვას აქრობს, შუბლს ანაოჭებს და ტუჩების მოძრაობას უაზროსა ხდის“. და მართლაც, სახეები უმეტეს შემთხვევაში მოკლებულია აღფრთოვანებას და სილამაზეს, მაგრამ ისინი სიმართლით არიან გამსჭვალულნი. მხატვარი არ შეუშინებია მონოტონურობას, ფიგურები სტატიურნი არიან. მაგრამ სახის გამომეტყველებაში შეიძლება ამოიკითხოთ მომხდარი ფაქტისადმი მათი რეაქცია, სწორედ ამიტომ კურბემ ცერემონიის მონაწილენი მოაბრუნა პირით მაყურებლისაკენ. ასეთ კომპოზიციასზე იგი უცხად არ შეჩერებულა. ცნობილია ესკიზები, სადაც პროცესია მიემართება, ამიტომ სახეთა უმრავლესობა არ ჩანს. საბოლოო ვარიანტზე კი ყველა სახეს ხედავ, ამავე დროს თითოეული მათგანი პორტრეტია. მაგალითად, შეიძლება გამოიცნოთ მხატვრის დედა, მამა და პოეტი მაქს ბიუშონი, მოხუცი იაკობინელები პლატე და კარლო, მუზიკანტი პრომაიე და ორნანის მრავალი სხვა მცხოვრები.

სურათში თითქოს შეთავსებულია ორი განწყობა: „ზეიმური დაღვრემილობა“ და ცხოვრებისეული ჩვეულებრიობა. საზეიმო აკორდად ჟღერს შავი სამკლოვიარო ტანისამოსი, სახის მკაცრი გამომეტყველება და გაქვავებული პოზები, პირქუში კლდეების ფონზე. მაგრამ ამაღლებულ, თუ საზეიმო გან-



ქართული
ნაციონალური
ბიბლიოთეკა

საქართველო



პეტროპორტრეტი. დაახლოებით 1506 წ. ფლორენცია, უფიცის გალერეა



სამი გრაცია. დაახლოებით 1500 წ. შანტილი, კონდეს მუზეუმი



ზაონა კონესტაბილე. დაახლოებით 1504 წ. ლენინგრადი, ერმიტაჟი



მარიამის დაწინდვა. 1504 წ. მილანი, ბრერას გალერეა



მადონა მწვანეში. 1505 წ. ვენა, მხატვრულ-ისტორიულა მუზეუმი



მადონა დელ გრანდუკა. 1506 წ. ფლორენცია, პიტის გალერეა



ანჟიოლო ღონის პორტრეტი. 1506 წ. ფლორენცია, პიტის გალერეა



ახალგაზრდა ქალის პორტრეტი. 1505-1506 წწ. რომი, ბორგუეს გალერეა



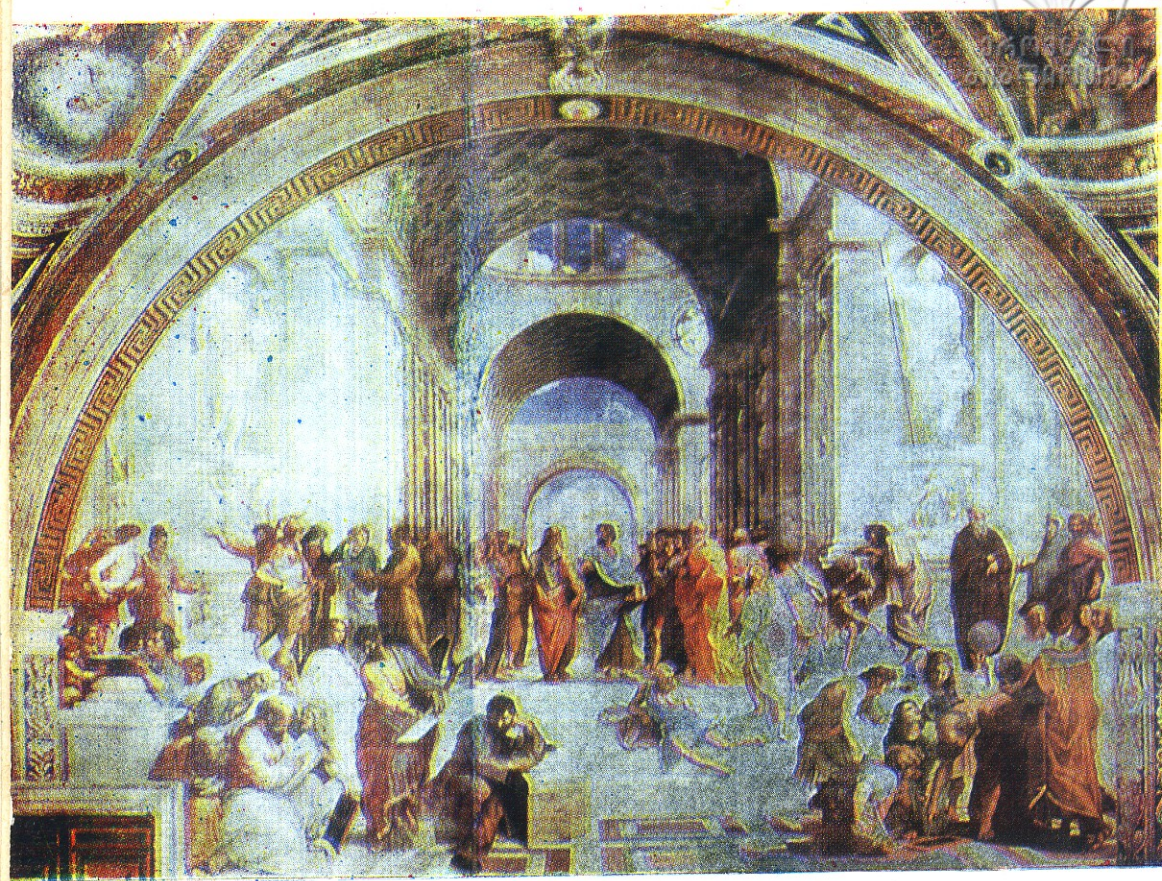
ქრისტეს ჩასვენება. 1507 წ. რომი, ბორგეზეს გალერეა



მადეაელისა და სოდომას პორტრეტი. ათენის სკოლის დეტალი



საქართველოს
საქართველოს
საქართველოს



ათენის სკოლა. სტანკა დელა სენიატურა, 1509-1511 წწ. ვატიკანი



აქედან სკოლა დეტალი

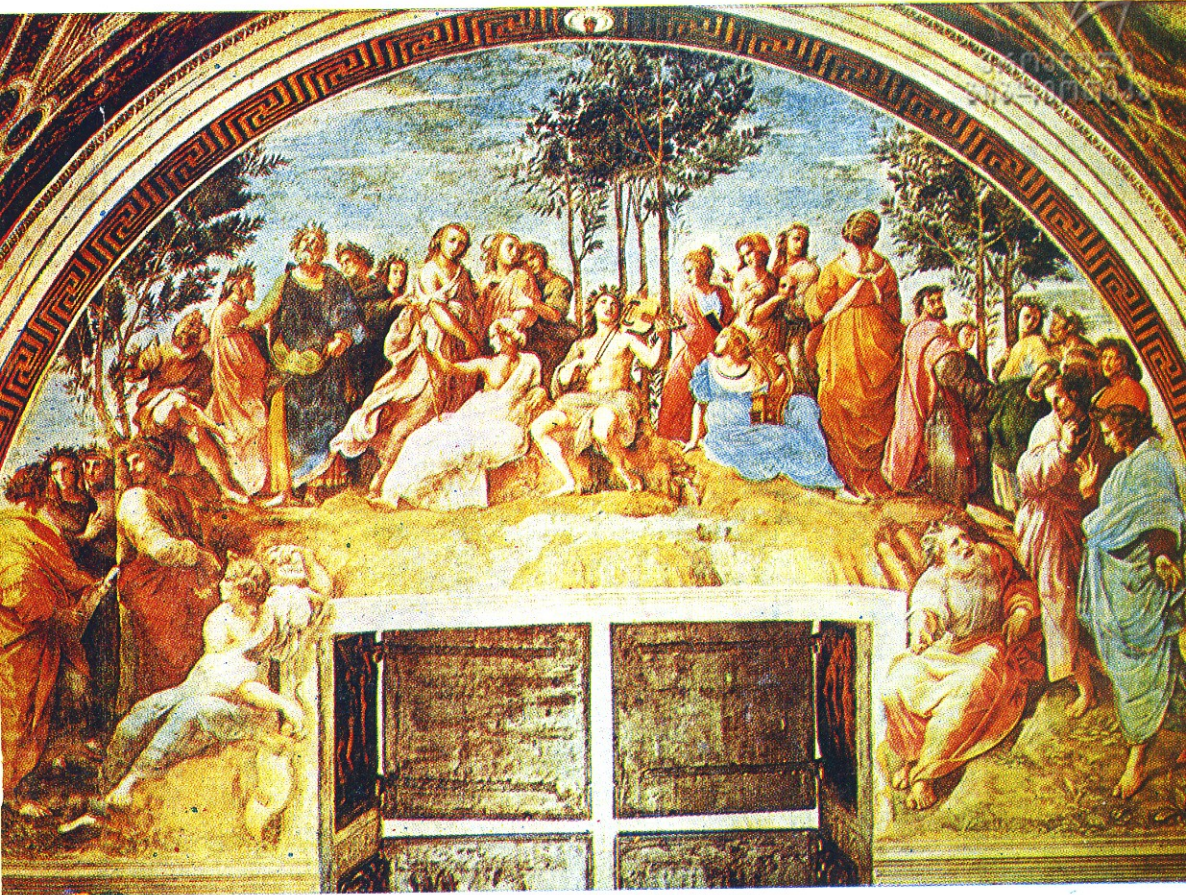


პაპი იულიუს II, 1510 წ. ფლორენცია

(13)



მეხა ბელენაშვილი. სტანცა დელ ილოვოდორო. 1511-1514 წწ. დეტალი. რომი, ვატიკანი



პარნასი. 1509-1511 წწ. სტანცა დელა სენიატურა ვატიკანო



ღვთისმშობლის განდევნა. 1511-1514 წწ. სტანცა დელ ელიოდორო. ვატიკანი



პეტრეს განთავისუფლება საპურობილდან, დეტალი



16 1088720
202 11111111

გალათეას ტრიუმფი, 1515 წ. რომი. ვილა ფარნეზინა



ტომას სტიორის პორტრეტი. დაახლოებით 1513 წ. ბოსტონი, გარლენის მუზეუმი



დონა ველატა. 1514 წ. ფლორენცია, პიტის გალერეა



შაღონა დელა სედია, დაახლოებით 1515 წ. ფლორენცია პიტის გალერეა



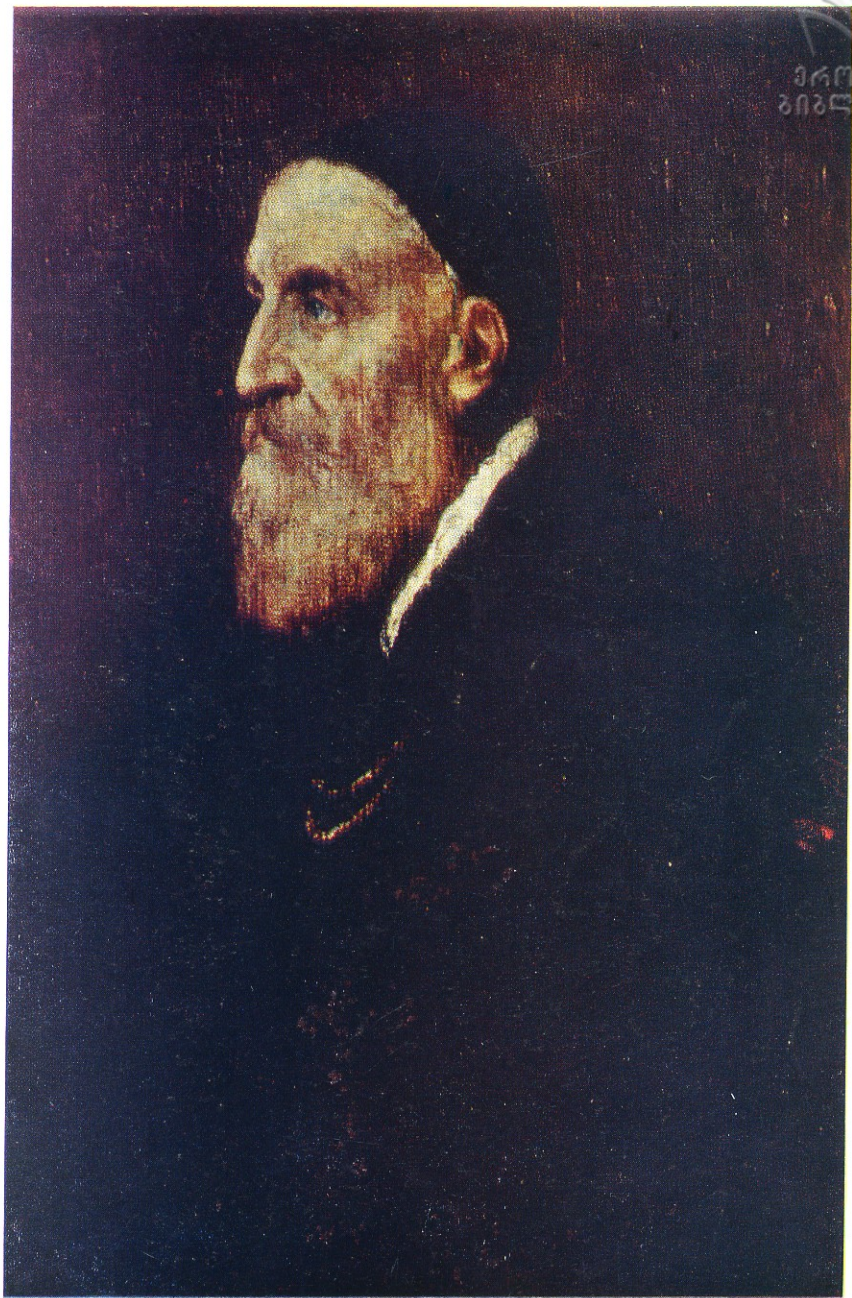
ბაღდასარე კასტილიონეს პორტრეტი, 1515 წ. პარისი, ლუვრი



საქართველო, 1858 წლის სხვის. ფლორენსია, პიტის გალერეა

გ. ბ. მ.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა



387.
მ. მ.

ავტოპორტრეტი. 1565-1570 წწ. მადრიდ, პრადო

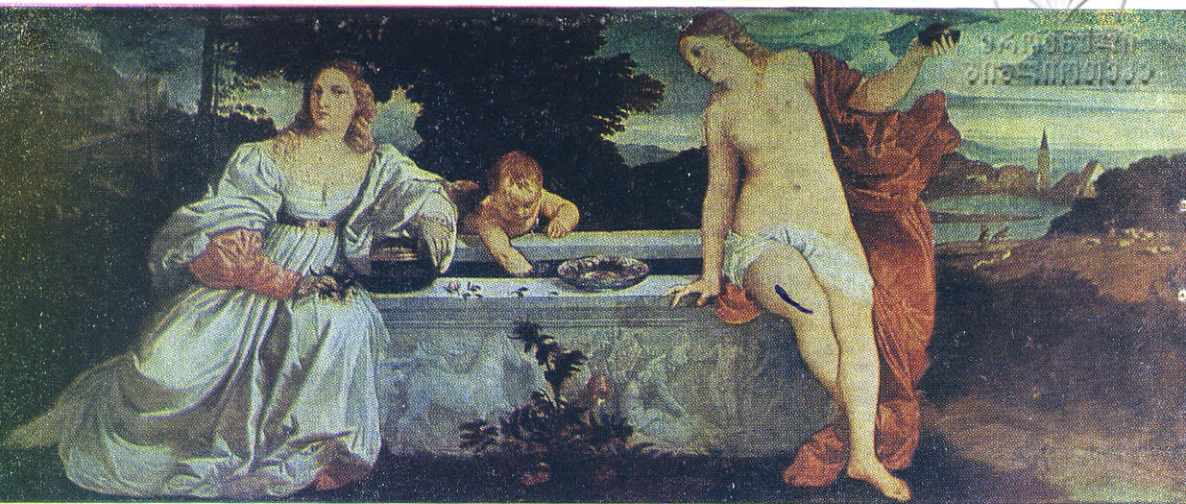
387



არისტოს პორტრეტი, 1508 წ. ლინკოლნი, ნაციონალური გალერეა



ქრისტე და მარია მაგდალინა, 1511-1512 წწ., ლონდონი, ნაციონალური გალერეა



სივარული მიწიერი და ზეციერი. 1515-1516 წწ. რომი, ბორგუზეს ვაღდრა

სივარული მიწიერი და ზეციერი



მარიამის ამაღლება. (ესუსტა). 1518 წ. ვენეცია,
ეკლესია სანტა მარია გლორიოზა დეი ფრარო



ნადონა პეზარი. დაახლოებით 1519-1526 წ. ვენეცია, ეკლესია სანტა მარია გლორიოზა დე
ფრანკი

37

მე
რე

2 3-105

ეროვნული
ბიბლიოთეკა



მადონა, ჟაკ-ლუი დავიდის ნახატი, 1788 წ. ლუვნი, პარიზი

42



ქართული
ენციკლოპედია



პოლონია რიშინაუდის პორტრეტი. 1548 წ. ფლორენცია, პეტრე გალერეა

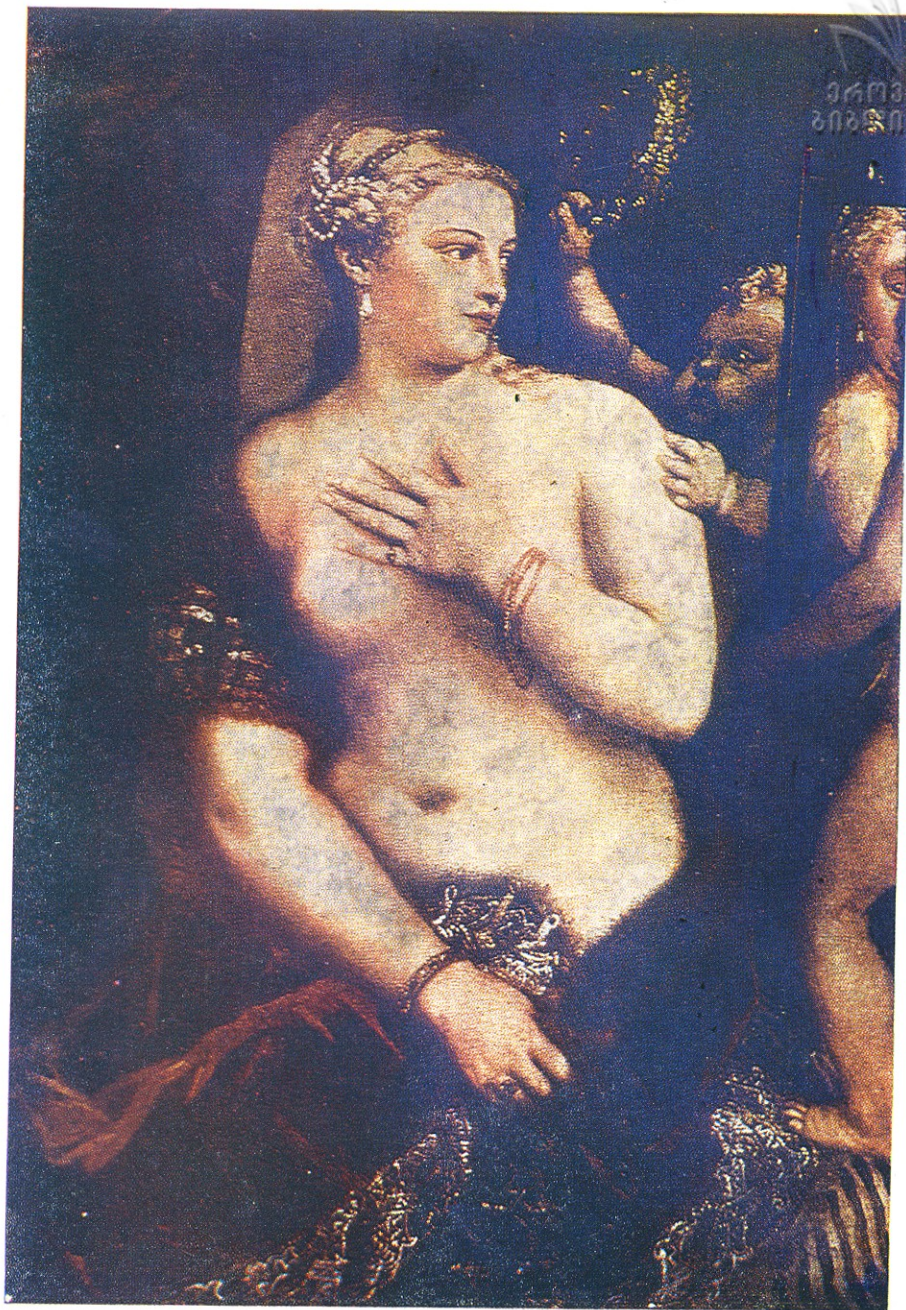


იოანეს რიშინაძე, დედა



მამი შავლე III ალექსანდრი და ოტავიო ფარნეშეუბიას

145

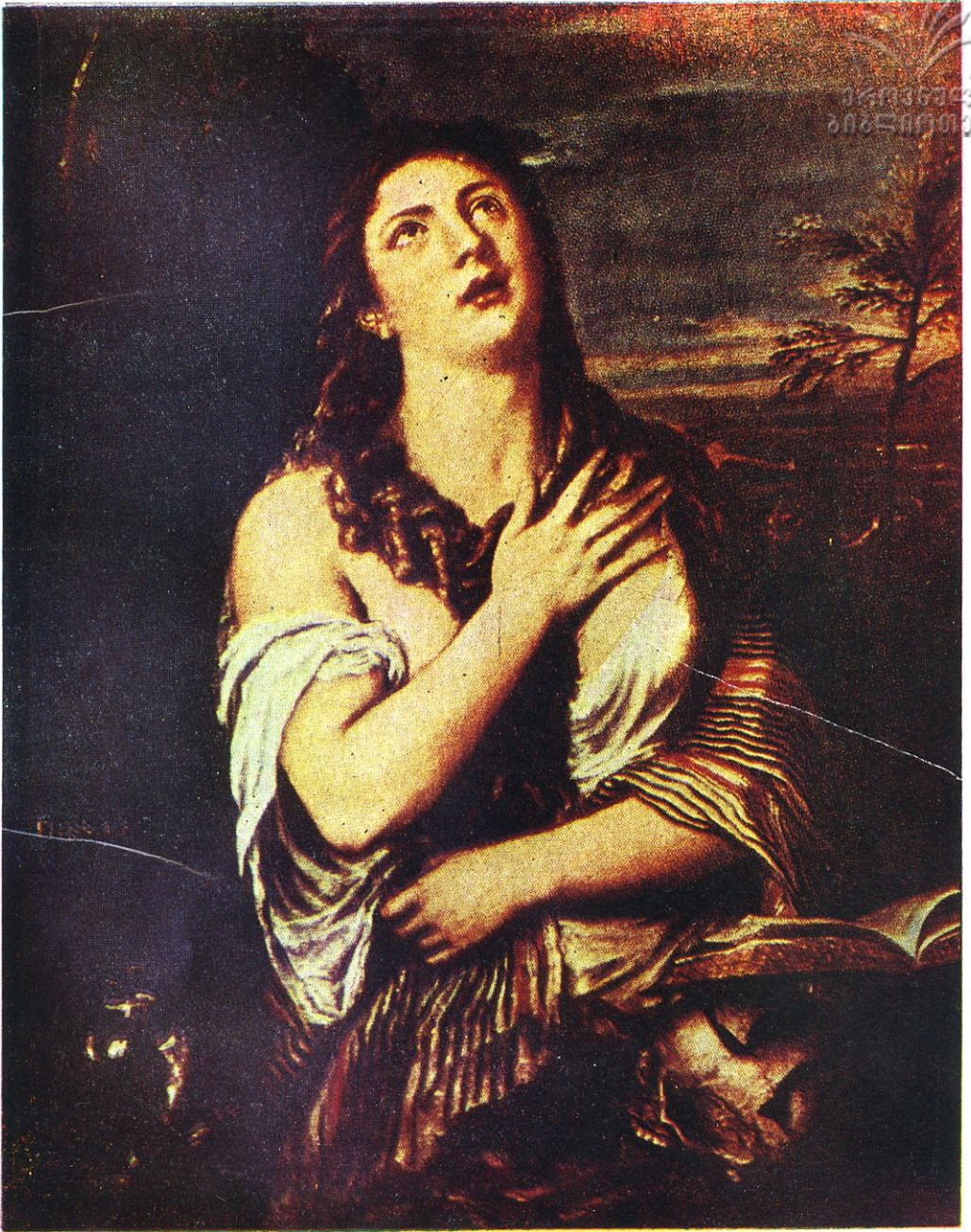


ვენერა სარკესთან, 1550 წელთან ახლოს. ლენინგრადი, ერმიტაჟი

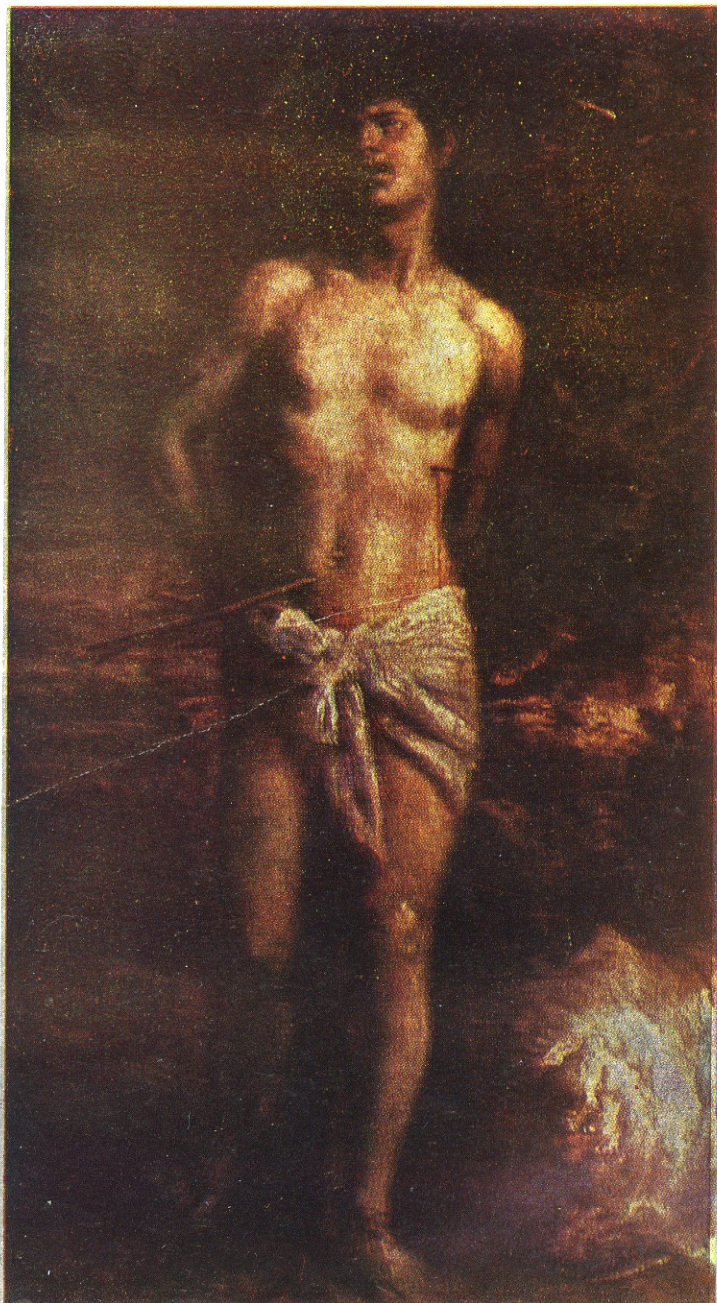


„ლა ბელა“ დაახლოებით 1536 წ. ფლორენცია, პატის გალერეა

117



მარია შაგდალინა. 1560 წ. ლენინგრადი, ერმიტაჟი



წმ. სებასტიანე. დახლოებით 1570 წ. ლენინგრადი, ერმიტაჟი

მ
19



ქრისტეს დაბრუნება. 1576 წ. ვენეცია, აკადემიის გალერეა

50

რეპროდუქტი

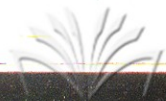


ქართული
ენციკლოპედია



ფტოპორტრეტი. 1640 წ. ლონდონი, ნაციონალური გალერეა

52



ეროვნული
ბიბლიოთეკა



ფრანკო ბუტინი ანატომია. 1632 წ. მავა, მუზეუმი

Handwritten notes in Georgian script, including the word "რქა" (skin) and other illegible characters.

1. ზეზი

ეროვნული
ბიბლიოთეკა



• ნასკიას პორტრეტი. 1633-1634 წწ. კასელი, გალერეა

ნ.ბ



ფლორა. 1634 წ. ლენინგრადი, ერმიტაჟი

57

ქვიშა
1927

137/15

ეროვნული
მუზეუმი



დანი, 1636 წ. ლენინგრადი, ერმიტაჟი



ჰაას დაზვერვა. 1642 წ. ამსტერდამი, სახელმწიფო მუზეუმი



წმინდა ოჯახი. 1645 წ. ლენინგრადი, ერმიტაჟი



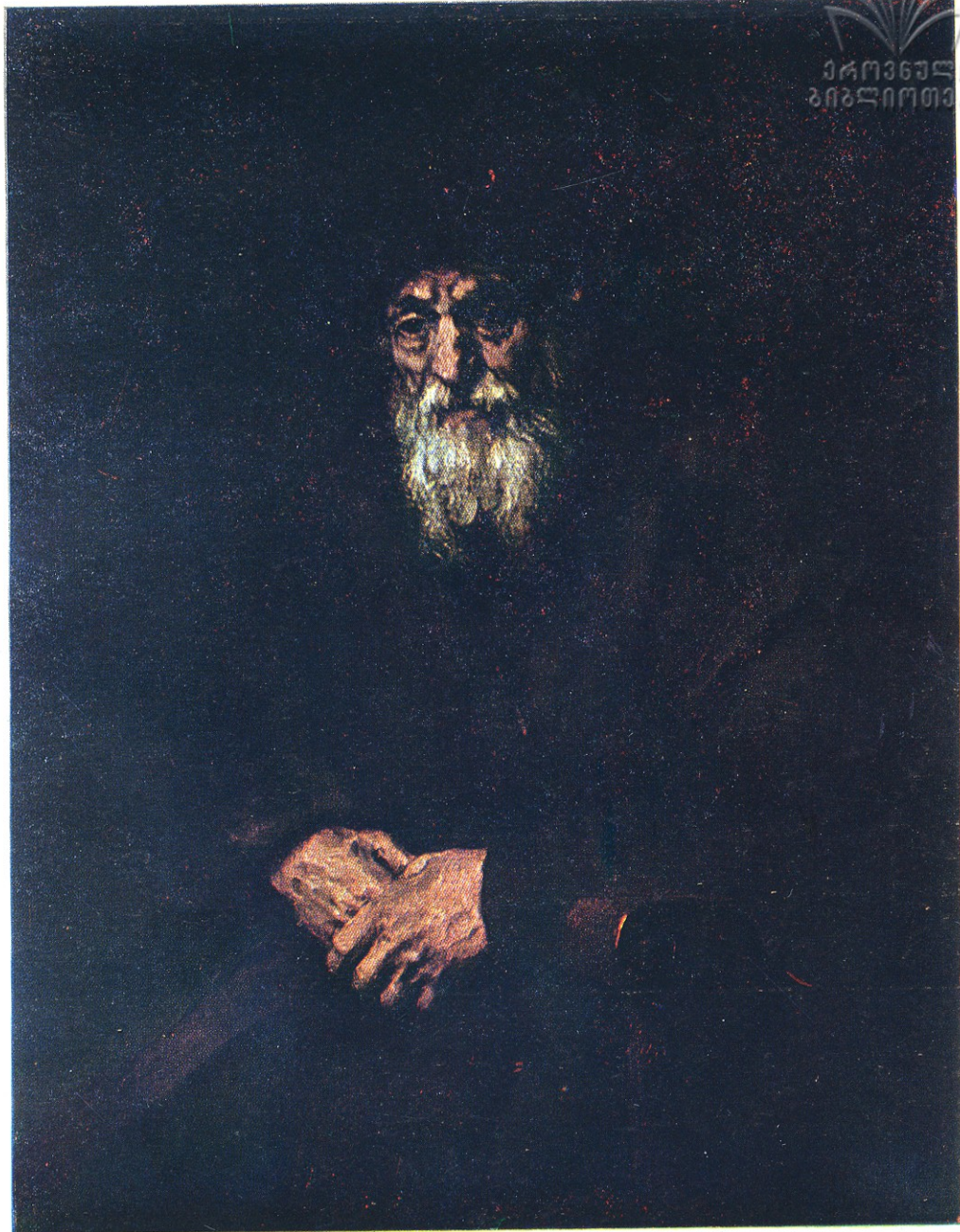
მოსუცი ქალის პორტრეტი. 1654 წ. ლენინგრადი, ერმიტაჟი



სუსანა და ორი მოხუცი. 1647 წ. ბერლინი, მუზეუმი



ზოხუდის პორტრეტი. 1654 წ. ლენინგრადი, ერმიტაჟი



მოსუცი ებრაელის პორტრეტი. 1654 წ. ლენინგრადი, ერმიტაჟი



მდინარეში მოხანავე ქალი. 1654 წ. ლონდონი, ნაციონალური გალერეა

67

68



ქართული
ლიბრერი



ვირსავია. 1645 წ. პარიზი, ლუვრი



ასური, ამანი და ესთერი. 1660 წ. მოსკოვი, პუშკინის სახ. მუზეუმი



~ უძღვები შვილის დაბრუნება. 1668-1669 წწ. ლუნიგრადი, ერმიტაჟი

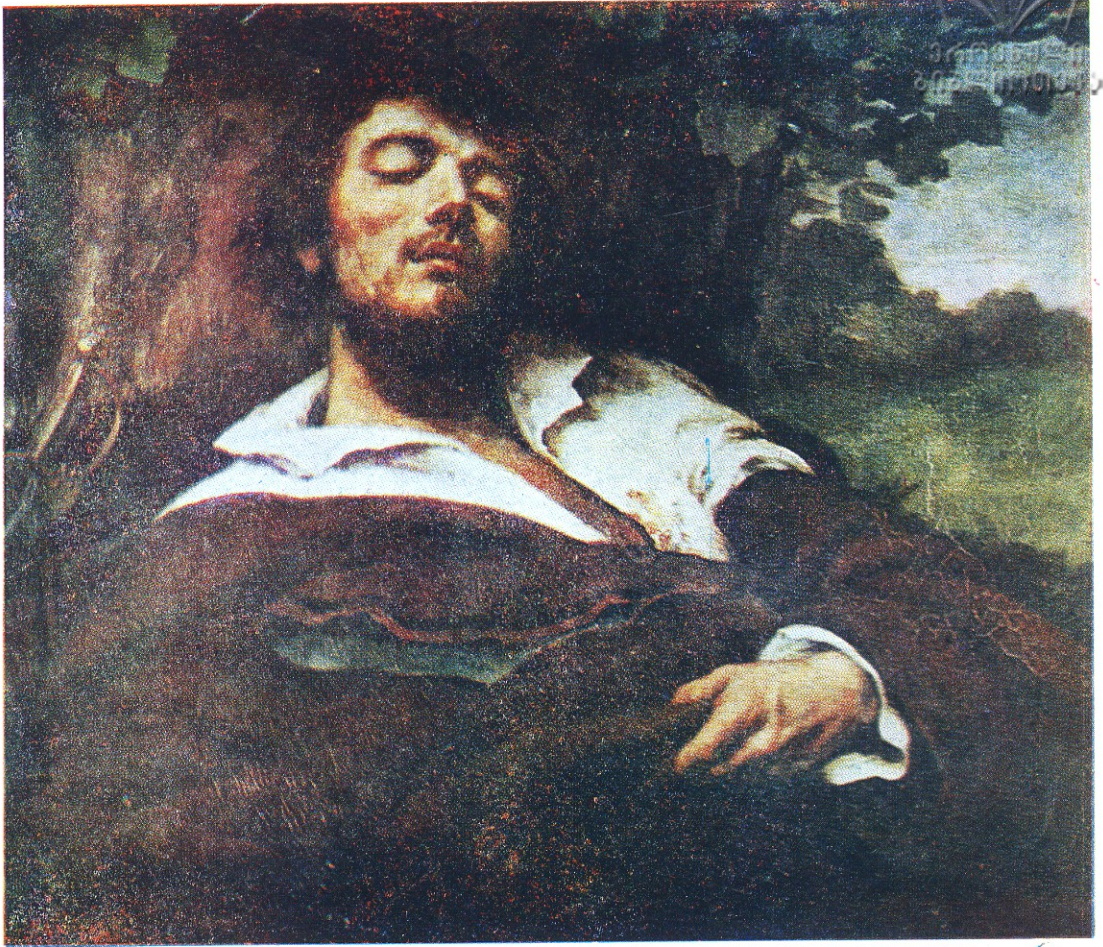
კუჩხები



პორტრეტი



ავტოპორტრეტი შავი ძაღლით. 1842-1844 წწ. პარიზი. უტი-ჰალს



დაქრილი. 1840-იანი წლები, პარიზი, ლუვერი



გამაკი, 1844 წ. ვინტენტური, გერმანული კოლექცია



ფულიედ კურბეს პორტრეტი. 1894 წ. პარიზი, მტი-პალე



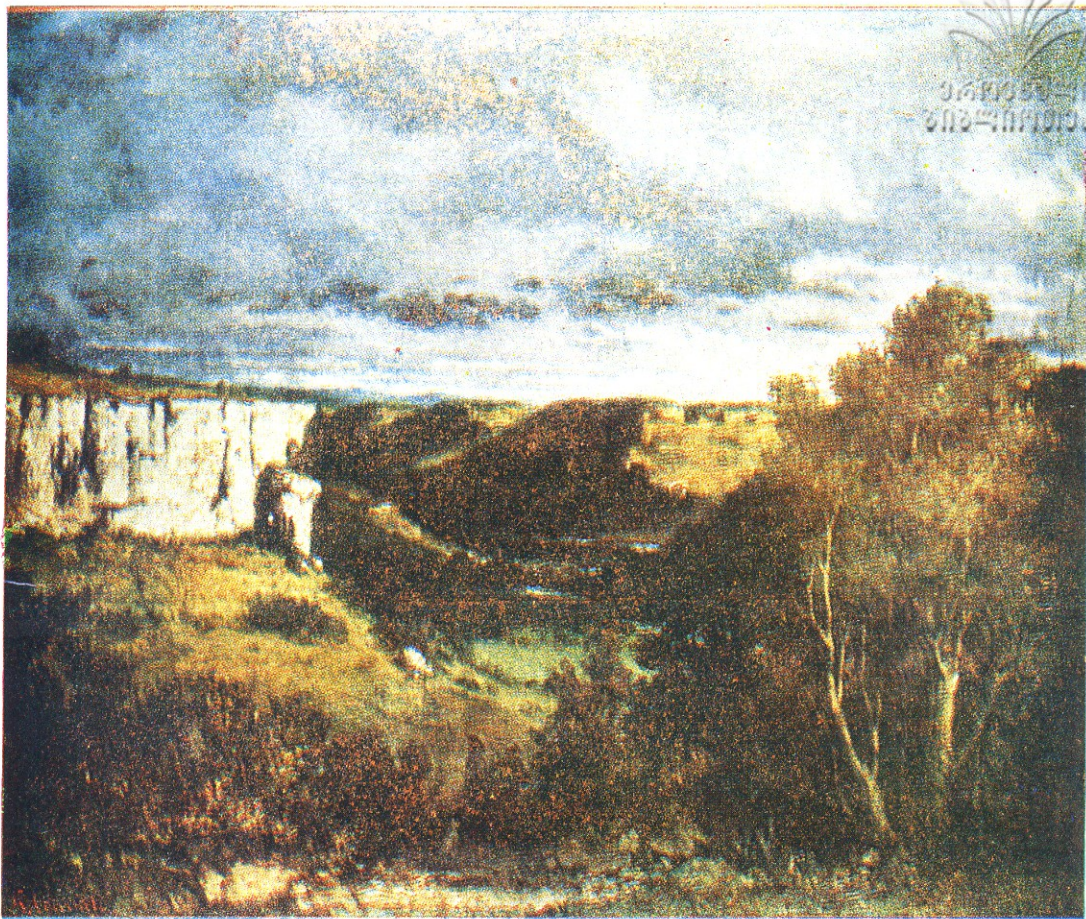
კაცი ჩიბუხით. 1846-1849 წწ. მონწილე, ფაშის შეხვევა



ბოლდერის პორტრეტი, 1847-1848 წწ. ვ. ჯუჯუაძე, უკრაინის მუზეუმი



მეთევზეთა ნავები ნაპირზე. 1866 წ. ლიზანა, კერძო კოლექცია



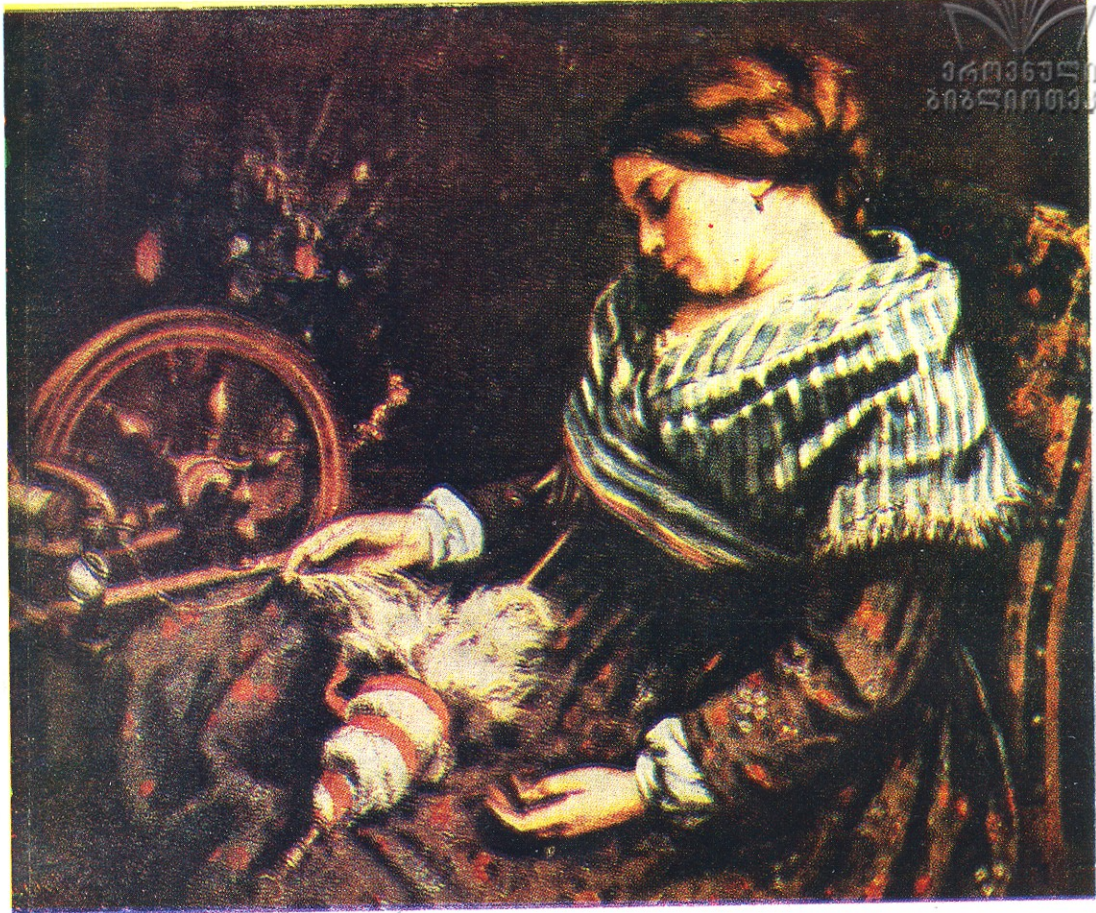
შ. პატარიძე. ლუს ხეობა. 1949 წ. სტრასბურგი, ხელოვნების მუზეუმში



დაკრალვა ორნანში. 1850 წ. პარიზი, ლუვრი



წებვედრა (გამარჯობა ბატონო კურბე!), 1854 წ., მონპელიე, ფაბრის მუზეუმი



ჩაინებული მრთველი. 1853 წ. შინაგულზე, ფაბრის მეზუმი



წიფლის ქაღისვილები. 1852 წ. ნიუ-იორკი, მეტროპოლიტენ-მუზეუმი.



ახილვ. 1555 წ.



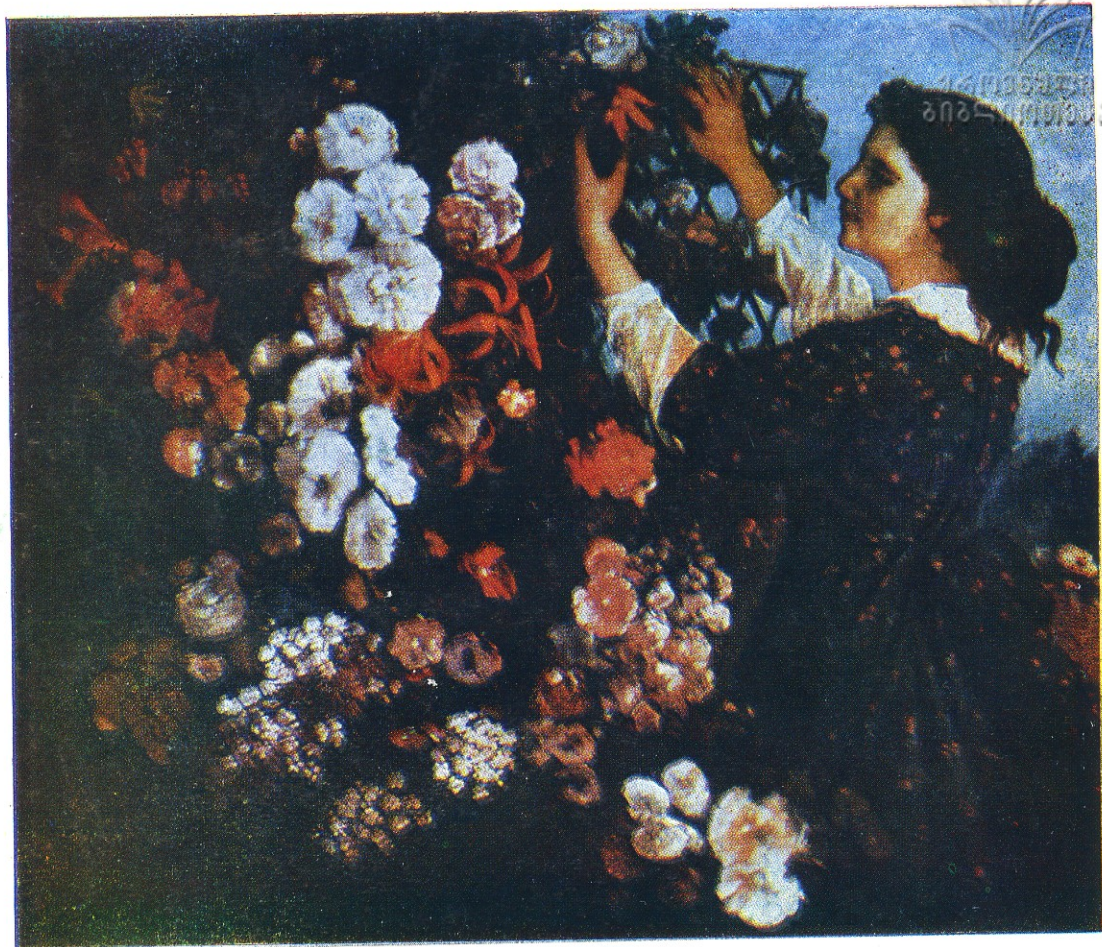
ბაელო. დიტალო



ქალიშვილები სენის ნაპირზე. 1856-1857 წწ. პარიზი, პტი-პალე დეგრალო



მწველი, დეტალი



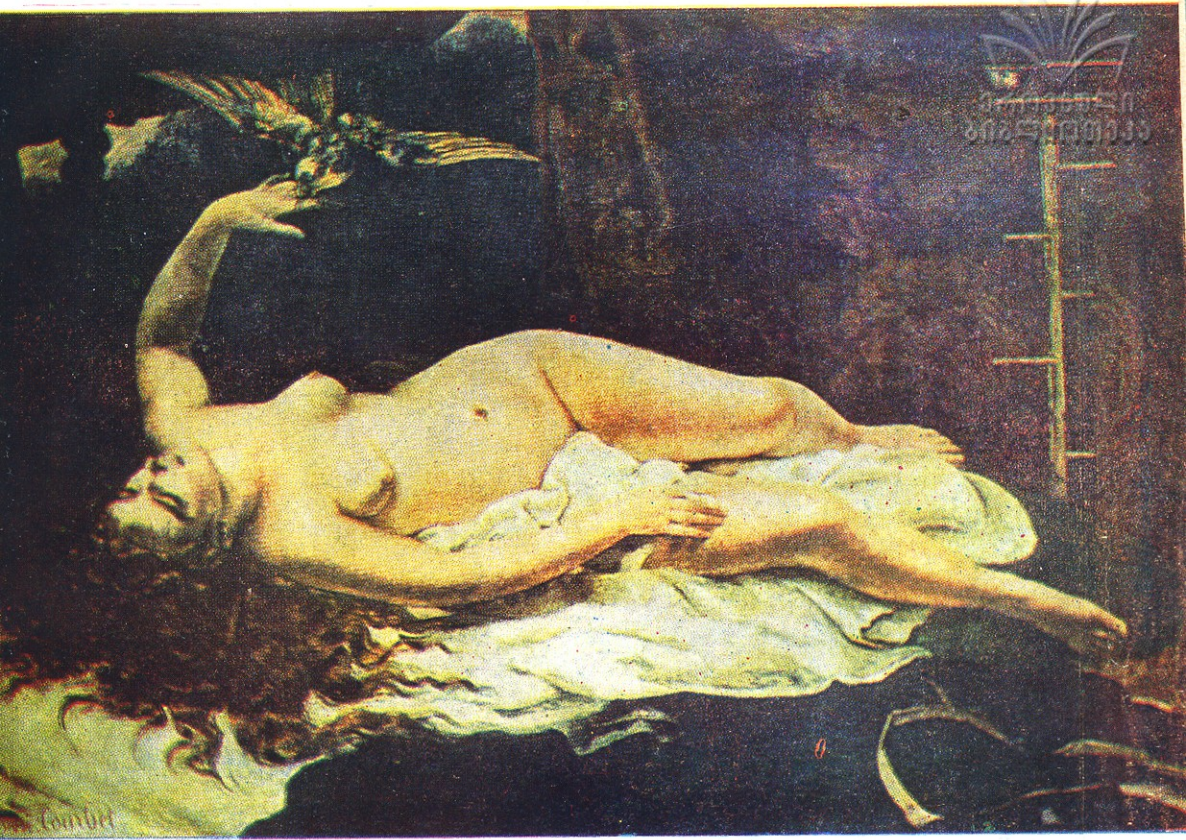
ქალიშვილი ყვავილების გაყობისას. 1863 წ. ტოლედო, სელოვენების მუზეუმი



ნაკადული მრდილში. 1865, წ., მარიზი, ლუერი



ველები ნაკიდულთან. 1866 წ. პარიზი, ლუვრი



ქალი თუთიყუშით. 1866 წ. ნიუ-იორკი, მეტროპოლიტენ-მუზეუმი



შელის თავი. 1866 წ., ბაიონა, ზონან მეზუერი



მომწყვდეული ირემი. 1867 წ. ზეზანსონი, ლუდვენის მუზეუმი



ფრანსუა კლდე ეტრატში. 1870 წ. პარიზი, ლუვერ

1995



წყობილებაში იპარება პროზაული შტრიხები, როგორცაა მაგალითად, მღვდლის მომსახურე ბიჭი, კაცი ჯვრით ხელში და სხვა. საერთო განწყობაში დისონანსი შეაქვს წინა პლანზე მდგარ ძალს. მაგრამ ყველა ეს დეტალი მნიშვნელოვანია იმ მხატვრისათვის, რომელმაც ადამიანთა ყოველდღიური ცხოვრების ასახვის უფლება მოიპოვა. შესაძლოა ამაში მოისმოდეს მხატვრის პრელიუდური შემართება, რომელიც საკუთარ შემოქმედებას უპირისპირდება სალოხის ოფიციალურ მხატვრობას. ვანა, მხატვრისათვის ცნობილი არ იყო ჰალსისა თუ რემბრანდტის ჯგუფური პორტრეტები? მაგრამ, არა კურბეს საკუთარი გზა ჰქონდა!

საინტერესოა სახელგანთქმული მოქანდაკის ბურღელის აზრი. ის ამბობს: „კურბე უნივერსალურია. „დაკრძალვა ორნანში“ მოტირალი ქალები, ეს საერთოდ ქალია... კურბე იღებს ბუნებას თავის საწყისში და იმავე დროს რჩება ადამიანური... ის არ არის დეკორატივი, არამედ დაბადებით ფერმწერია. ამ კატეგორიაში იგი პირველია თავის ეპოქაში“.

თუ შევეხებით შემდეგ ნაწარმოებებს, ერთი შეხედვით, თითქოს არცაა მხატვრისათვის შესაფერისი თემა „ბაზრობიდან დაბრუნება“. მაგრამ საქმეც იმაშია, ასეთ თემას თუ ვინ ხატავს და როგორ. კურბემ კი ეს „უმნიშვნელო თემა“ აიყვანა შემოქმედებით სიმაღლემდე.

ხუთიოდე წლის შემდეგ კურბე ხატავს ერთ დიდ ტილოს — „მხატვრის სახელოსნოს“. ეს სურათი მეტად ორიგინალურია. მასზე ძალიან ბევრი დაწერილა, მაგრამ აზრები ერთმანეთის საწინააღმდეგოა, რადგან იგი რეალურად არის და ალევორიულიც. სურათის ცენტრში კურბეა მოლბერტთან, მის უკან შიშველი ქალი დგას, ორივე მხარეს კედელთან ზოგნი დგანან და ზოგნიც სხედან. ყველა ისინი კურბეს ნაცნობებია და სხვადასხვა დროს მას დაუხატია, მაგრამ აქ ერთმანეთთან სიუჟეტურ კავშირში არ არიან, თითქოს ერთმანეთს არც კი იცნობენ. მიუხედავად ამისა, პორტრეტისტის პირადმა გამოცდილებამ რეალისტური სახის შექმნა აიყვანა ეპიკურ გამოსახულებამდე.

მხატვარს ალევორია რეალობით უნდოდა გადმოეცა, სურათზე ერთი სიუჟეტი, რომ არ არის ამაზე მხატვარს თავისი გაგება აქვს. მას არ უნდა ალევორია მოაცილოს მიწიერს. აქ ყველაფერი ცხოვრებისეულია. ჩვეულებრივად კითხულობენ ხოლმე — თუ კურბე ორნანის პეიზაჟს ხატავს, მაშინ რაღა საჭიროა მენატურე ქალის შიშველი ფიგურა. ასევე, მარჯვენა კუთხეში წიგნით ხელში ბოდლერია. შემდეგ წყვილი — ხელოვნების მოყვარულნი, ფანჯრის რაფაზე ჩამომჯდარი შეყვარებულები, შუაში მდგარი ხუთი მამაკაცის ჯგუფი, სადაც ფილოსოფოსი პრუდონი და კურბეს სხვა თანამემამულეები არიან ერთად, მაგრამ არ საუბრობენ. მარცხენა მხარეს, მარჯვენას მაგვარად კონკრეტული, ნაცნობი პიროვნებები არ არიან, მაგრამ აქაც ისეთივე კითხვების დასმა შეიძლება. წინ მჯდარმა ეგერმა რაღა აქ მოიტანა სანადირო იარა-

ლები და მოიყვანა ძაღლი, ქალმა ბავშვისათვის ძუძუს საჭმელად სხვა ადგილი ვერ იპოვნა და რამდენი კიდევ ასეთი კითხვა. ყველა ამ და ამდაგვარ კითხვაზე პირდაპირი პასუხის გაცემა არ შეიძლება. ამათზე მხოლოდ იმისი თქმა შეიძლება, რომ კურბე ახალი ტიპის რეალისტია, მას მხოლოდ ამგვარი ნიურობა აწუხებს და ალევორიაც მიწიერი ვახანდა.

კიდევ ერთი სურათი თემის ჩანაფიქრით და კომპოზიციური გადაწყვეტით: გამოირჩევა ორიგინალობით. ესაა „გამარჯობა ბატონო კურბე“, ან როგორც მას ჩვეულებრივ ეძახდნენ — „შეხვედრა“. სურათზე ნაჩვენებია სასოფლო გზა, სადაც ერთმანეთს ხვდებიან მხატვარი და მდიდარი მეცენატი. კურბეს ძლიერ ფიგურას დაპირისპირებულია ბრიუონი, მდიდარი, მაგრამ ავადმყოფი ადამიანი, რომელსაც თან ახლავს მსახური.

„შეხვედრაში“ საინტერესოა იმის გარკვევა, თუ როგორ განადიდებს კურბე მხატვრის პიროვნებას. უპირველეს ყოვლისა, ეს მიღწეულია კომპოზიციით. ვაკე პეიზაჟზე სამი ფიგურა დომინირებს. ხაზია გასმული მხატვრის ძლიერი ფიგურისათვის, იგი თითქოს უტევს, მეორე მხარე გზას უთმობს. ხალხის წრიდან გამოსულნი კურბე და მსახურნი მაგრად არიან ჩამოსხმულნი, მეცენატში კი ასეთ სიმაგრეს ვერ გრძნობთ. კურბეს გამომწვევი პოზა აქვს, ბრიუონი კი მის წინ თითქოს თავდახრილი დგას. ცხადია კომპოზიციის ასეთმა გადაწყვეტამ, ურთიერთდაპირისპირებამ, ბევრი უკმაყოფილო კრიტიკოსი გამოავლინა. კურბეს არც მაგათი „კბენისათვის“ მიუტყევია ყურადღება; იგი ღონივრად მიაბიჯებდა საკუთარ გზაზე.

ერთგვარი ლირიკული განწყობითაა შესრულებული „სოფლელი ქალიშვილები“. ბუნების წიაღში ილილიური სურათია შექმნილი; კოპწიად გამოწყობილი სამი ქალიშვილი სეირნობისას ხვდება მწყემს გოგონას და რაღაც ტკბილეს აწვდიან. იქვეა ფინია ძაღლი. ხბო და მოხვერი. პეიზაჟი სასიამოვნო ფერებითაა, მაგრამ უტყვეოა, რადგან ხეებს არ უნდა დაეჩრდილა „სამი გრაცია“.

გასული საუკუნის შუა ხანებში კურბე კიდევ ბევრი რამით გამოირჩეოდა თანამედროვეებისაგან. არაფერ ისე უბრალოდ, მაგრამ ძლიერად არ ხატავდა, როგორც იგი. მისი თითოეული მონასმი ღრმა იყო და მეტყველი. კერძოდ, რამდენი მითქმა-მოთქმა და ლანძღვა გაუგონია კურბეს მის მიერ დახატული შიშველი ქალების გამოფენისას. თანამედროვეები მიჩვეულნი იყვნენ ჰაეროვანი, უსულო და უხორცო ქალების ნახვას ტილოზე. კურბემ „სალონის“ ქალები კი არ წარმოადგინა, არამედ მიწიერი, ხორციელი, მატერიალურად ხელშეგახებნი. ამ სერიიდან აღსანიშნავია: „მოზანავენი“, „წყარო“, „ქალი და ტალღა“ და სხვა.

კურბეს სურათებიდან განსაკუთრებული ლირიკულობით გამოირჩევა „ქალიშვილები სენის სანაპიროზე“. ეს ნახატი ახალგაზრდების დასვენებას და

ოცნებას გადმოგვეცემს ბუნების წიაღში და ერთიანად რეალისტურია. ამავე დროს, მასში არის ის „რალაც“, რამაც დიდი გავლენა მოახდინა იმპრესიონისტებზე და მის ანარეკლს ვნახავთ მანესთან, ჩენუართან და სხვებთან.

ამ სურათთან დაკავშირებით შეიძლება აქვე განვიხილოთ კურბეს პეიზაჟები. ამ მხრივაც იგი სწორედ მოვლენაა. გასული საუკუნის პირველი ნახევარი მეორე ნახევრისაგან მკვეთრად განსხვავდება მხატვრობის ყველა სახეობაში და მათ შორის პეიზაჟშიც. კურბე დგას სწორედ ამ ორი ეპოქის მიჯნაზე, მაგრამ იგი ორივესაგან მკვეთრად განსხვავდება. ამავე დროს ფაქტიურად იგი ერთადერთია, რომლისაგან რალაცის აღება შეუძლია ახალი მიმართულების მხატვრებს.

კურბეს როლი პეიზაჟის განვითარებაში უფრო დიდია ვიდრე პორტრეტისაში. თუ ვლასარაკობთ კურბეს მხატვრული მანერის განვითარებაზე უნდა აღვნიშნოთ მისი გაბედული ნაბიჯები სწორედ პეიზაჟში. ის საოცარი გატაცებით მუშაობდა ბუნების წიაღში და საჭირო ფერს სწრაფად პოულობდა. იგი ყოველთვის ხატავდა იმ პეიზაჟს, რომელსაც კარგად იცნობდა, ამიტომაც შემ-

დაბადებული და გაზრდილი ფრანშ-კონტეში, საფრანგეთის აღმოსავლეთის მონაკვეთში, იქ სადაც მკაცრი ბუნებაა, იგი რასაც არ უნდა გადმოსცემთხვევითობის შთაბეჭდილებას არასოდეს არ სტოვებს. ყოველ ნახატში არის საკუთარი კომპოზიციური ლტოლვა, ისინი რიტმულია და კოლორიტული.

დეს ამ მხარისას ყოველთვის ტიპურია, დამახასიათებელია. სინათლე კურბეს სურათებში უდიდეს როლს თამაშობდა. ის ხატვას ჩვეულებრივ იწყებდა მუქი ადგილებიდან და ამთავრებდა იქ სადაც ყველაზე თეთრი ადგილი იყო. ღრთა ვითარებაში კურბე თავის ნახატებს უფრო ჰაეროვანს ხდის, ჩრდილებს ამატებს, ამსუბუქებს, გამჭვირვალეს ხდის. მიუხედავად ასეთი გზისა იგი არასოდეს ფერის გულისათვის რეალობას არ დალატობს.

კურბესათვის ბუნებასთან უშუალოდ დაკავშირებულია ცხოველთა სამყარო. იგი ხადირობით რომ იყო გატაცებული ეს თვითმიზანი კი არ იყო, არამედ ბუნებასთან დაახლოებას, ბუნების საიდუმლოებათა სიღრმეში ჩაწვდომას გულისხმობდა. მისი ნადირობის სცენები ყოველთვის მოძრავია, ენერგიით აღსავსეა.

ნადირობის შედეგად შეიძლება მივიჩნიოთ კურბეს ანიმალისტური სურათებიც. მათში არ არის მონადირე, რომელსაც მოუსვენრობა შეაქვს სურათში, მაგრამ არის ისეთი მხატვარი-პოეტი, რომელიც უცქერის ამ სცენას ტკება და მერე ჩვენ გვატკებობს.

ტყეებისა და მთების სიყვარულთან ერთად კურბეს გატაცებაა ზღვა, ხმელთაშუა ზღვის რბილმა ფერებმა მასზე თითქმის გავლენა არ მოახდინა, ხოლო ჩრდილოეთის მკაცრმა ზღვამ იგი ბრწყინვალე მარინისტად გამოიყვანა.

ზღვის ტალღების გაუთავებელი შემოტევები ავტორისათვის ისეთივე უზრუნ-
ტი საწყისია ცხოვრებისა, როგორც ტყე, წყალი და სხვა.

50-იანი წლების ბოლოს და 60-იანი წლებში კურბეს შემოქმედებამ
სჭარბობს პეიზაჟი და ანიმალისტური სურათები. ამ სურათებს ზოგჯერ იგი
ადამიანებით აცოცხლებს. ამაში ერთგვარად ჩანს ფრანგული ხელოვნების გან-
ვითარების ლოკია.

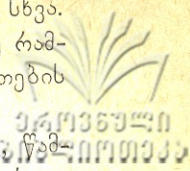
ამ ეპოქის ინტელიგენციის ერთი ნაწილისათვის, „მეორე იმპერია“ სა-
ზიზღარო იყო, მაგრამ თვით არ მოქმედებდა, განზე იდგა. 40-იანელთა უტოპი-
ური იდეები უკვე ვეღარ მოქმედებდნენ. კურბეც ამ თაობას მიეკუთვნებო-
და, მაგრამ მას უკან არასოდეს დაუხევია. ასეთ სიტუაციაში ფორმირდებოდა
მომავალი იმპრესიონიზმი.

დაახლოებით ასეთივე გადახვევა პეიზაჟისაკენ შეიმჩნევა მილეს შემოქ-
მედებაშიც. ადამიანი ამ სურათებში ერწყმის ბუნებას და ხდება მისი ერთ-
ერთი კომპონენტი. ამ პრობლემას კურბე მილესაგან განსხვავებულად
წყვეტს. ზოგჯერ კურბე ადამიანს განადიდებს ერთგვარი თეატრალური გადა-
ჭარბებული ეფექტური საშუალებებით.

მას ერთნაირი სიძლიერით აქვს დახატული ბუნება ცოცხალი არსებით და
მის გარეშე. იგი გამუდმებით აკვირდება ცას და მიწას, თოვლს და ზღვას,
ცხოველებს, ყვავილებს და ყველაფერს, რაც ადამიანს აკრავს. ამასთანავე,
აღსანიშნავია ისიც, რომ იგი თანდათანობით მეტ ყურადღებას უთმობს განა-
თების საიდუმლოებაში ჩაწვდომას. თუ ადრეულ პერიოდში მასთან მუქი ფე-
რები სჭარბობდა, ბოლოსკენ ნათელი ჯობნის. მისი მრავალრიცხოვანი პეიზა-
ჟებიდან შეიძლება დავასახელოთ: „ირმების ჩხუბი“, „პეიზაჟი სკამით“,
„წყალგარდნილი“, „ზამთარი“, „ირმების თავშესაფარი“, „სახლი მთებში“ და
ვინ მოსთვლის კიდევ რამდენი. დაბურულ ტყეში, თუ როგორ იგრძნობა მზის
მცხუნვარება, ეს უდიდესი ოსტატობით აქვს მხატვარს გადმოცემული ზე-
მოდასახელებულ „ირმების თავშესაფარში“. ფერთა ტონალობა ისეთია, რომ
ადამიანი მას თვალს ვერ მოაცილებს. რა არის გასაკვირი იმაში, რომ იპრესი-
ონისტების მზერა ასეთი სურათებისაკენ ყოფილიყო მიქცეული!

ასევე შეუდარებელია კურბე როგორც მარინისტი. იგი ერთნაირი გატა-
ცებით მუშაობდა ხმელთაშუა ზღვაზე, საფრანგეთის დასავლეთის სანაპიროზე
და ჩრდილოეთით ლა-მანშზე. კურბე აღფრთოვანებულია ზღვით და იგი ხში-
რად ამბობდა, რომ ზღვა შთამაგონებს ისე, როგორც სიყვარული. მას იზი-
დავდა ზღვის ფერები, სადაც განსხვავება იყო სანაპიროების მიხედვით. წლის
დროს და ამინდსაც არანაკლები მნიშვნელობა ჰქონდა. ზღვის ლელვა, აბო-
ბოქრებული სტიქია მას აჯადოებდა. ამის შედეგია სწორედ ის, რომ მაყურებ-
ბელი ყოველთვის მოჯადოებული დგას მისი სურათის „ტალღის“ წინაშე. ამ
ტილოზე თუ ზღვა შფოთავს, შედარებით სიმშვიდეა სხვა ნახატზე. მაგალითად

„ზღვა ბრეტანის სანაპიროსთან“, „ზღვა ნორმანდიის სანაპიროსთან“ და სხვა. კურბეს ზღვის პეიზაჟებს, როდესაც ერთმანეთს ვუღარებთ, ვხედავთ თუ რამდენად განსხვავებულია ისინი კოლორიტით. ფერთა გამა იცვლება განათების მიხედვით.



კურბესა და მისი თანამედროვეთათვის ლიტერატურა იყო მთავარი წყარო იყვანი ღარგი ხელოვნებისა. ისინი პროგრესულად მოაზროვნე თანამედროვე მწერლებს გვერდით იდგნენ და შესაძლებლობიდან მაქსიმუმს აკეთებდნენ, რათა კაცობრიობის უკეთესი ეჭვდათ. ხოლო, როცა ლიტერატორთა, ფილოსოფოსთა ნათქვამ-ნააზრები არ აკმაყოფილებდათ, თვითონვე იღებდნენ კლამს და წერდნენ; ნახატს ნაწერს უმატებდნენ.

კურბემ ისე ნიჭიერად გააკეთა ყველაფერი ეს, რომ ბევრს ათქმევინა: მხატვრობაა მთავარი. აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამჟამად აჯობა თავის თანამედროვე კოლეგა-მხატვრებს.

40—50-იანი წლების კურბეს ნახატებს, როცა უყურებთ რწმუნდებით იმაში, რომ იგი ამ დროს გაფურჩქვნის პერიოდშია. ფერებს ტილოზე ღონივრად ადებს, ნახატი და ფერი ერთმანეთს ემთხვევა ფორმების გადმოცემისას. იგი არაჩვეულებრივად დაკავშირებული ნატურასთან, გარემოსთან, ცოცხალ ადამიანებთან. მის ნახატებში არაჩვეულებრივად იგრძნობა მხატვრიალურობა, ეს იქნება ხე თუ ადამიანი. იგი სურათში მაქსიმალურად გადმოსცემს ფერს, რომელიც ხელს უწყობს აამეტყველოს საგანი. მისი სურათების შიდა სიმართლე გამოისახება გარე ფორმების ზედმიწევნით ზუსტი გამოსახვით. მის თანამედროვეებში, განსაკუთრებით უმცროს თაობაში, ეს ასე არ არის. მაგალითად, მილესა და ღომიესათვის მთავარია არა საგანი, არამედ თუ რა შთაბეჭდილება დატოვა ამ საგანმა მათზე. ამიტომაც კურბესათვის თუ მთავარია ნატურა, ასე არ არის ეს მათთვის; მათთვის მთავარია შთაბეჭდილება. კურბეს ნახატს ყოველთვის ჰყავს ვიღაც ობიექტი, ღომიე კი ბევრი სახიდან ჰქმნიდა ერთს, რაღაც ნაერთს.

1855 წლიდან კურბეს ცხოვრებაში თემატური სურათი ნაკლებ როლს თამაშობს. ამის მიზეზი ძნელი ასახსნელია, მაგრამ მკვლევართა უმრავლესობა როგორც ფიქრობს, ამის მიზეზი უპირველეს ყოვლისა უნდა ვეძებოთ პოლიტიკურ სიტუაციაში. ნაპოლეონ III იმპერიამ ფართო გაქანება მისცა კაპიტალიზმს. ეს ახალი ფენა საზოგადოებისა კი მხოლოდ თავიანთ მხატვრებს მფარველობდა. თანაც კურბეს თემატური დიდი ტილოები არ იყიდებოდა, ისინი მხოლოდ მისი სიცოცხლის შემდეგ, დიდი ხნის გასვლის შემდეგ, იქნა შექენილი. კურბეს ჰქონდა დიდი გეგმები. მას არა ერთი მხატვრული ტილო ჰქონდა ჩაფიქრებული, ხოლო ის რაც შეასრულა ჩაფიქრებულზე მნიშვნელოვანი არ იყო. ერთ გარემოებას კიდევ უნდა მიეჭკეს ყურადღება. ესაა მაღალ საზოგადოებაში შეღწეული „ორნანელი გლეხის“ თვითკმაყოფილება, რომელსაც იგი,

შეიძლება შეუგნებლად აჰყვას. მას ბევრ პორტრეტს უკვეთავენ და დიდი გაქანებითაც ასრულებს. ფაქტიურად იგი ასეთი შემოსავლით ცხოვრობს.

ამ ხნის თემატური სურათებიდან მაინც უნდა აღინიშნოს რამდენიმე, მათ შორის პირველ რიგში აღსანიშნავია „პატარძლის გამოწყობა“. აქ ყველაფერი ისევ ორნანდიანაა მომავალი. ეტყობა, რომ ოსტატს ბევრჯერ უნახავს ასეთი სცენები თავის სოფელში, თუ საერთოდ იმ მხარეში. აქ ფერთა გამის ყდერადობას დიდი ადგილი აქვს დათმობილი.

საქორწინო თუ გასვენების თემების საფუძველი ისევ და ისევ კურბეს მშობლიური სოფელია. სამწუხაროდ „პატარძლის გამოწყობა“ ავტორს დაუმთავრებელი დარჩა.

კურბეს შემოქმედებაში მცირე როლს არ თამაშობდა პორტრეტი. ეს ცხადია შემთხვევითი არ არის. როგორც ის ხშირად ამბობდა, პორტრეტში იგი ყოველთვის ეძებდა ხასიათს, ძირითადად, კონკრეტულს. მას საყვედურობდნენ, რომ ხშირად ხატავდა ავტოპორტრეტს თითქოს იგი თავის თავზე ყოფილიყო შეყვარებული. აქ შეიძლება ვეძიოთ მიზეზი სხვა რამეში: პირველი, ესაა მისი ხელმოკლეობა. დასაწყისში, როდესაც მას ნატურის დაქირავების საშუალება არ ჰქონდა ხატავდა თავის თავს. მაგრამ აქ მხედველობაშია მისაღები გარემოსადაც იგი ათავსებდა სახეს. ყოველთვის მხედველობაშია მისაღები ფონი, აქსესუარი და სხვა. იგი ავტოპორტრეტში ყოველთვის ახერხებს რაღაც ახლის თქმას, ხასიათის გახსნას, ფერების მხატვრულად გამოყენებას. შემდეგ 50-იანის ბოლოს, 60-იან წლებში მას სახელიც, დაკვეთა და ფულიც გაუჩნდა, ამიტომ ავტოპორტრეტებს უკვე აღარ წერს.

იგი ძალიან ბევრს ხატავს თავის მეგობრებსა და თანამოაზროვნეებს. ესენია — მწერლები, კრიტიკოსები, მუსიკოსები, ფილოსოფოსები და სხვა. კურბემ შეადგინა XIX ს. შუა ხანების პორტრეტულად მოაზროვნე პირების მთელი გალერეა. ესენია — შანფლიორი, ბიუშონი, ბოდლერი, ვალესი, პრუდონი და სხვა. მათზე შეიძლება არც კი ითქვას, რომ განსხვავებულები არიან, რადგან ყოველ მათგანში ჩანს ინტელექტის შინაგანი ძალა, თვითდაჯერება და მისწრაფება. კომპოზიციურად კი ოსტატი ორი ტიპის პორტრეტს ამუშავებს. ერთი, ესაა მცირე ფორმატი, სადაც თავი დიდი ზომითაა მოცემული ტანის ზედა ხაწილთან ერთად. მეორე — როდესაც პორტრეტს აძლიერებს დამახასიათებელი გარემო. სწორედ ეს მეორე ტიპი გამოდგება. უფრო პერსპექტიულია და იგი მიიღებს მომავლის საგზურს ისეთ მხატვრებში, როგორიცაა — ედუარდ მანე.

კურბეს ქალთა პორტრეტი შეიძლება გაიყოს სამ ჯგუფად: მაღალი წრის წევრები, სადაც ძირითადად გარეთა ბრწყინვალეობა, ლირიკულ პორტრეტებში სითბო და სიყვარული გამოსჭვივის და ის პორტრეტები, სადაც კურბე მთელი

ძალით აქებს სილამაზეს, მის ბრწყინვალეობას. მის მიერ დახატული ბევრი ქალის ვინაობა არ შემოგვრჩა, მაგრამ ნახატებში ცხადად ჩანს, რომ მხატვარი ობიექტის სილამაზით ტკბებოდა და უნდოდა მომავალი თაობისათვის შემონახა ბუნების ეს საოცრება.

კურბე არ იყო თეორეტიკოსი მხატვარი და იმ დონეზე არ წერდა, როგორც მაგალითად ენგრი და დელაკრუა, მაგრამ თუ ხელში კალამს აიღებდა, მერე გატაცებით წერდა. იგი ცდილობდა ყოველ ნაწერში, ეს იქნებოდა წერილი ნათესავეებისადმი, თუ გარეშესადმი, გამოეთქვა თავისი აზრი ისე, რომ გამოემყდარებინა საკუთარი კრედი. დეკლარაციებში თუ წერილებში იგი რეალიზმს ქადაგებს. რეალიზმი მას ესმის თანამედროვეობის იდეალიზაციის გარეშე. მხატვრული და მოქალაქეობრივი მრწამსი მისთვის ერთი იყო, ხოლო „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ მისთვის მიუღებელი იყო. კურბე ყურადღებას აქცევდა რეალიზმის დემოკრატიულ ხასიათს, მის კავშირს პროგრესულ ფილოსოფიასთან.

იგი აკადემიური სწავლების პრინციპული წინააღმდეგი იყო. ხელოვნება არ შეიძლება, რომ ასწავლო, იგი შეიძლება მხოლოდ აუხსნა, შემდეგ კი თითოეული მათგანი წავა თავისი გზით, იქითკენ საითკენაც მას თავისი გონება უკარნახებს. თითოეული გამოსახავს იმას რასაც იგი თავისი თვლით ნახავს და განიცდის. ყველა ამ თავისებურებებს იგი გადასცემს 1861 წელს გახსნილ ატელიეში მომავალ მხატვრებს. იგი მოწაფეებს არ ასწავლიდა არავითარ წესებს, არამედ აჩვენებდა თავის მაგალითს. ატელიემ ცოტა ხანს იარსება, მაგრამ საფრანგეთის მხატვართა ისტორიაში დატოვა თავისი კვალი.

თავის სტატიებში კურბე რამდენიმეჯერ უბრუნდება ამ საკითხს, რომ მხატვრობა, ხელოვნება ძალიან კონკრეტულია, იგი გამომდინარეობს არსებულისაგან. ფანტაზია, რომელიც საჭიროა წარსულის აღსადგენად აუცილებლად მიგვიყვანს სინამდვილიდან გადახვევაზე, მის დამახინჯებამდე. ამიტომ მხატვარმა უნდა ასახოს მხოლოდ თანამედროვეობა, არ უნდა ხატოს წარსული და არც მომავლის გამოცნობა ევალება მას. წარმოსახვის როლი, კურბეს აზრით იმაშია, რომ მოძებნოს არსებულის მაქსიმალურად სწორედ გამოსახვა, რაც შეეხება სილამაზის პრობლემას, მას კურბე ბევრჯერ უბრუნდება. ერთგან იგი წერს: „სილამაზე არსებობს სინამდვილეში და გვხვდება სხვადასხვა ფორმით... სილამაზე, ისე როგორც ჭეშმარიტება, შედარებითია და დროზე, იმ ხანაზე დამოკიდებული რომელშიაც ცხოვრობ. მის ვაგებაში არანაკლები როლი ენიჭება ინდივიდუალურს, იმას რასაც შეიძლება ჩასწვდე და აღიქვა“.

მხატვარს ძალიან აწუხებს და ბევრჯერ უბრუნდება თემას „მხატვარი და საზოგადოება“. მისი აზრით, თავისუფალი რომ იყო ამიტომ არ უნდა მუშაობდეს დაკვეთებზე. იგი ანგარიშს უნდა უწევდეს საზოგადოების აზრს და

არა კერძო პირებს. იგი ზოგჯერ 'შეცდომასაც უშვებს. მისი ერთი გამოთქმით: „სასარგებლოა ცხოვრობდე ყოველ საზოგადოებაში კლასის გარეშე, არც ერთ მათგანს არ უნდა მიემხრო. ეს მოგეხმარება ჭეშმარიტების დადგენაში და გაათავისუფლებს ნაკარნახევი აზრებისაგან“. შეიძლება ამ აზრში ჩვენ ვნახოთ მხატვრის არათანმიმდევრობა ერთ შემთხვევაში თუ იგი მოგვიწოდებს ვემსახუროთ საზოგადოებას, მეორე შემთხვევაში მისი წინააღმდეგია. მისი ასეთი აზრები ცხოვრებაში არ გამართლდა და როცა აუცილებელი შეიქნა გამოეჩინა თავისი „მე“, მაშინ იგი 1871 წელს კომუნას მიემხრო.

კურბეს აზრით მომავალში დეცენტრალიზაცია უნდა მოხდეს. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეიძლება ინდივიდს მიექცეს ყურადღება. იმპერია მოძველდა. ტრადიციული რესპუბლიკაც მხედველობაში არ მიიღება. მომავალი საზოგადოების უჯრედად მხატვარი კომუნას იღებს. მის დროს შრომა აუცილებელი უნდა გახდეს, სწავლა უფასო, შემოსავალი პროპორციულად უნდა გაიყოს, ქორწინების თავისუფლება და სხვა.

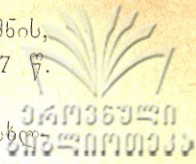
მხატვრის ეს დებულებები შემდეგში ჰპოვეს თავის გზას. ერთი მხრივ იგივე გამოვლინდა ორდენის მიღებაზე უარის თქმის დროს. მას სჯეროდა, რომ ადამიანზე შეიძლება მხოლოდ სიტყვებით იმოქმედო. სხვა რითი შეიძლებოდა იმის ახსნა, რომ მან დამპყრობელ გერმანელ ჯარისკაცებს წერილით მიმართა, რომ დაეტოვებინათ საფრანგეთის ტერიტორია, გერმანიაში გამოეცხადებინათ რესპუბლიკა და ტორანთა დამარცხების შემდეგ ერთად აეღოთ სასმისი ხელში. როგორც ვხედავთ, სახელმწიფოს ახლებურად მოწყობის მისი პროექტი გულუბრყვილოა, უტოპიური, პრუდონისებური აზრებით. მაგრამ მას უკეთესი მომავლის იმედი არასოდეს დაუკარგავს.

კომუნის გამარჯვების დღეებში იგი მხარში ედგა მათ, იყო არჩეული კომუნის წევრად და იგი ოფიციალურად ხელმძღვანელობდა კიდევ პარიზელ მხატვრებს. საბოლოოდ იგი მხატვართა ფედერაციის ხელმძღვანელად აირჩიეს. მართალია, კურბეს გამონათქვამებში შეცდომები ბევრია, მაგრამ მას ვერ წავართმევთ პატრიოტულ სულსკვეთებას და რევოლუციურ გატაცებას.

კომუნის არსებობის პერიოდში მან ერთგვარი მონაწილეობა მიიღო სახელგანთქმული ვანდობის კოლონის წაქცევაში. ეს მას არ აბატიეს კომუნის დამარცხების შემდეგ დააპატიმრეს და ციხეში კარგა ხანს იყო. ასეთმა მისაღმი დამოკიდებულებამ მასზე გავლენა მოახდინა. ციხიდან გამოსვლის შემდეგ შიდის ორნანში, შემდეგ კი 1873 წელს სამუდამოდ სტოვესს სამშობლოს. იგი შიდის შვეიცარიაში და იქ ცხოვრობს და მუშაობს, მაგრამ სამწუხაროდ, ძველ დიდებას ვერასოდეს ვერ აღწევს. წლების განმავლობაში მას არ სცილდება კახლობის კოლონის საკითხი, ცდილობს მოიშოროს ეს ბრალდება, წერს სხვადასხვა ინსტანციებში, მაგრამ ამაოდ.

შვეიცარიაში ის ბევრს მუშაობს, მაგრამ უკვე ისეთ ტილოებს ვერ ქმნის, როგორც ადრე ჰქონდა. ავადმყოფობაც თანდათანობით ერევა და 1877 წ. იგი კვდება. 1915 წელს მისი ნეშტი გადატანილ იქნა ორნანში.

კურბეს შემოქმედებითი გზა წინააღმდეგობებით იყო სავსე. მისი სისტემა სავსე, მართალი ნახატი რეალიზმის პრინციპებს ავრცელებდა და მომავალიც მას ეკუთვნოდა. დღეს, როდესაც წარსულს ვაგზავდავთ, XIX ს. მხატვართა ფონზე კურბე ტიტანად მოჩანს.



ს ა რ კ ი ვ ი

| | | |
|--------------------|-----------|----|
| რეზიუმე | | 3 |
| ტეკსტი | | 25 |
| რეზიუმე | | 49 |
| კურსი | | 71 |



საქართველოს
ხალხთა ეროვნული
ბიბლიოთეკა