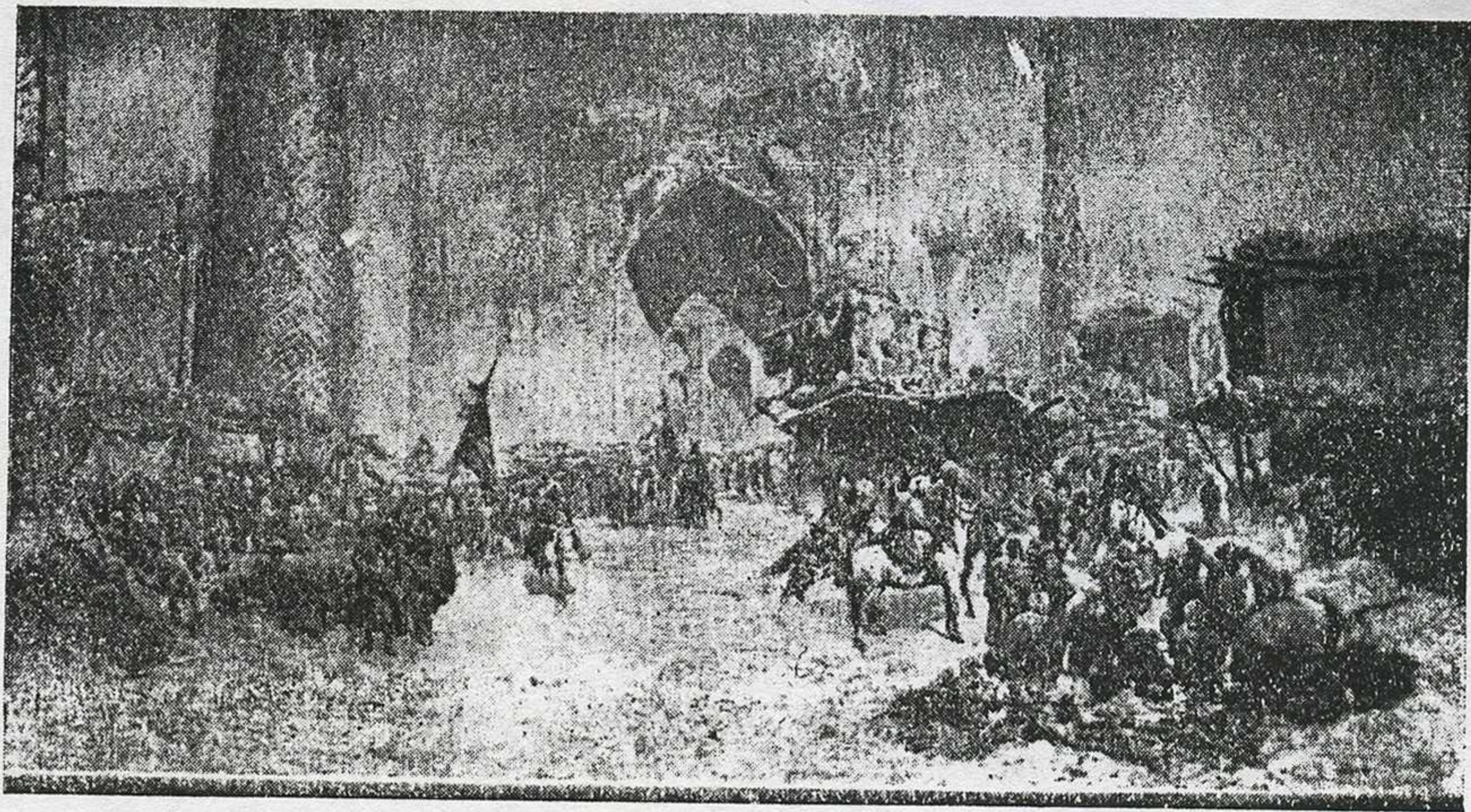


ახალი მხატვრობა საქართველოში იმპრესიონიზმით იწყება.
 აქარის ამ მიმართულების უდიდესი მხატვარი გიგო გაბაშვილი



გიგო გაბაშვილი.

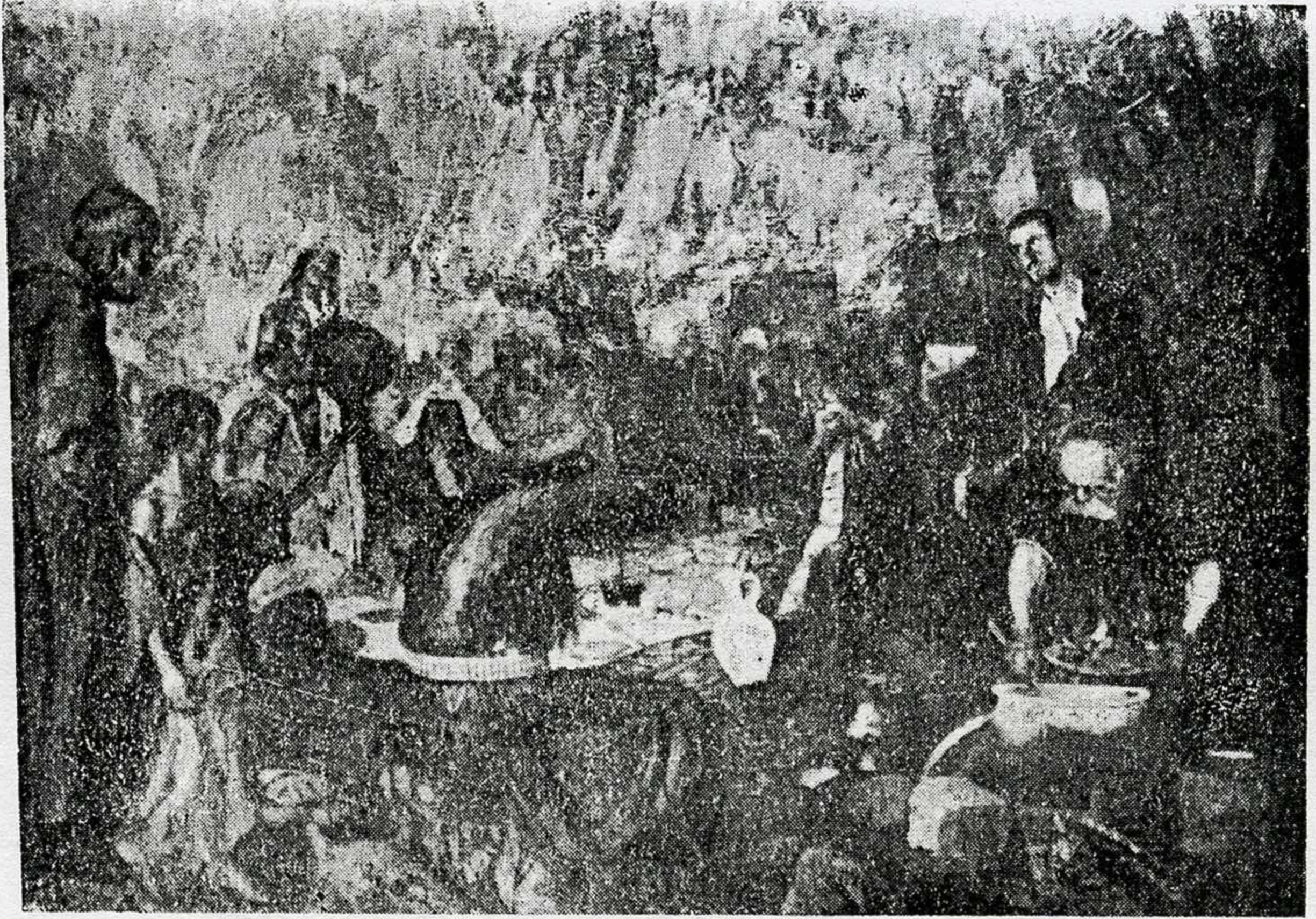
„სამარკანდის ბაზარი“

(„სამარკანდის ბაზარი“ — ორი ვარიანტი, „ხევსური“ და სხვ.) მისი ტილოები, თავის სკოლურ პრინციპების მიხედვით უდიდესი სისწორით და მიღწევით არის ასრულებული. შემდეგ მოდის მოხე იოიძე, რომელიც ასრულებს როგორც იმპრესიონისტურ ისე

2

პუანტელისტურ (ნეოიმპრესიონისტური სურათებს („სასიძო“, „მთვარიანი ღამე“). ეს ტილოები საკმაოდ ძლიერებით იძლევიან ამ მიმართულების მხატვრულ კონცეპციით ასრულებულ მართალ სურათებს.

აგრეთვე საყურადღებოა, როგორც პუნტელისტურ მხატვრობის მეთოდების საუკეთესო ილიუსტრაცია მხატვარი ფოგელი („ნალიები“, „ბათუმი“, „ვენეცია“). ქართული მხატვრობის განვითარება ამით დაყვანილია იმპრესიონისტურ უკიდურეს სახემდე—პუნტი მამდე.ლიზ

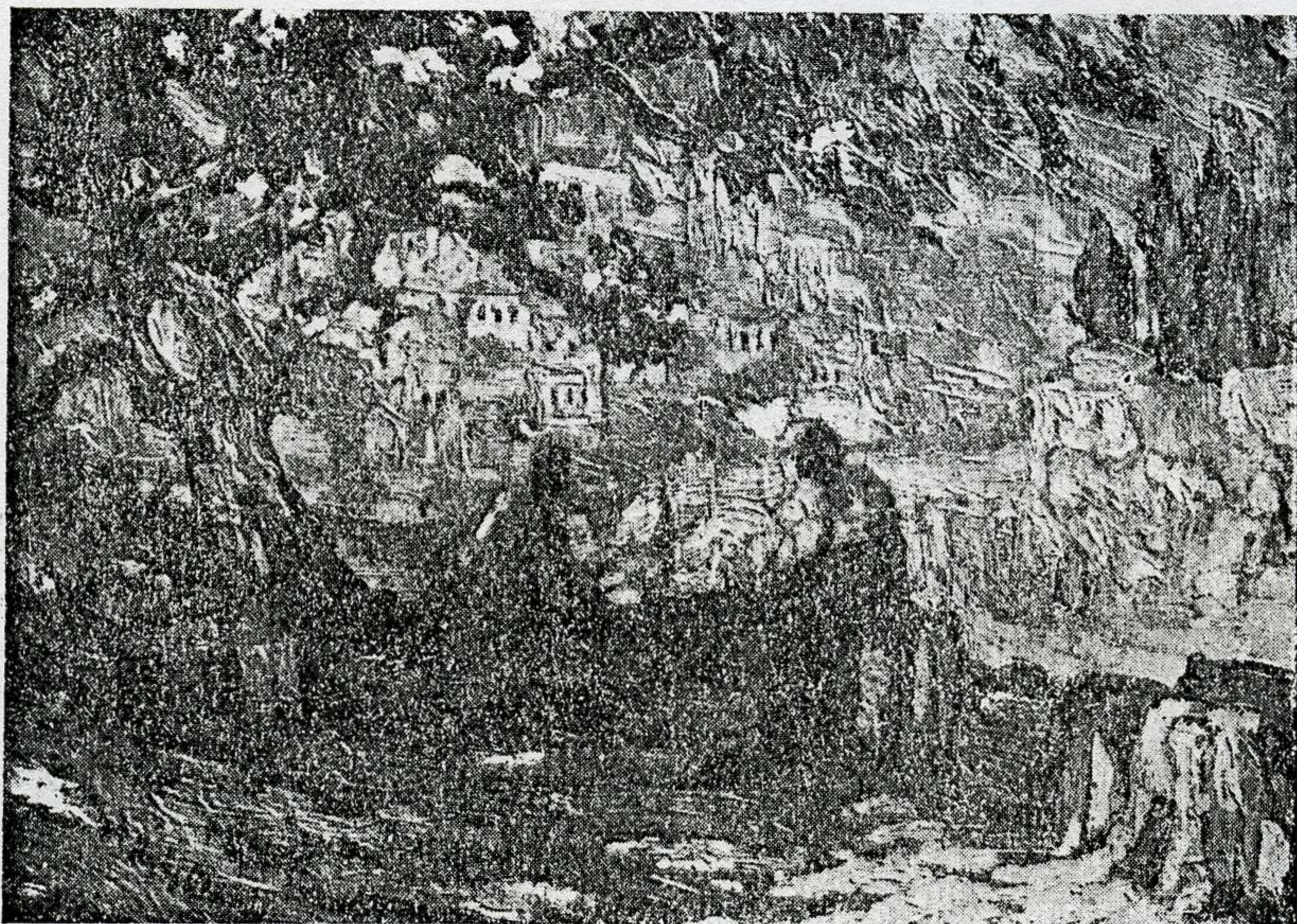


მოსეთოიძე

„მცხეთობა“

აქ იწყება წარსული სკოლების განმეორება წაბაძვა. მსოფლიო მხატვრობის ჩიხში საქართველოც ექცევა, თუმცა დაგვიანებით. აქ მიდის ათასგვარი, ე. წ. „აკადემიური ზეპირობა“ (зынрежка) ძველი მხატვრულ „აბსოლიუტურ“ ტექნიკის, შტამპების და მხატვრულ „ურყევ მარადიულ კანონების“. მხატვრობის „იაპონიზმით“ (ასრულების მხრივ) გატაცების ერთ-ერთ თავისებურ ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს სიღამონ ერისთავის „თამარ მეფე“. ამ რიგად ჩვენი მხატვრობა ამ სტადიაში დამოუკიდებელ, არა-ქართულ-ეროვნული (არალოკალური) გზით მიდის. მას არ ახასიათებს ადგილობრივობის არავითარი თვისება. ამიტომაც მასზე ლაპარაკი, როგორც ქართული მხატვრობაზე ძალიან ძნელია, რადგან მას ეროვნული ხასიათი სავსებით დაკარგული აქვს, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში იშვიათ

შემთხვევებს, მისი უბრალო თემატიურ მომენტის ქართულობას, გილობრივობას.



მოსე თოიძე.

„მთვარიანი ღამე“

1

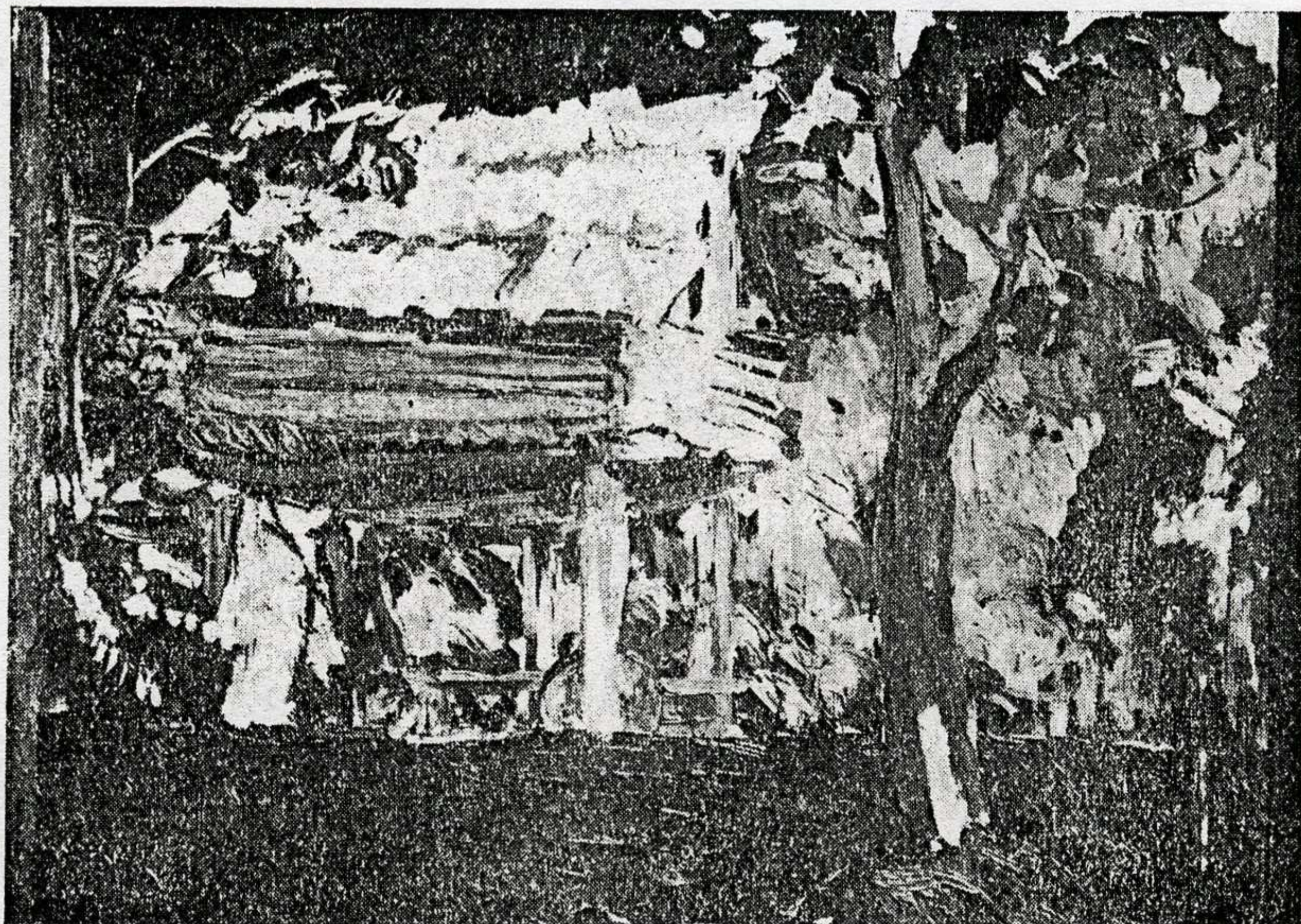
ზემოაღნიშნულ, უცხოელ მხატვრობის ფორმალ რევილიუციამ საქართველოში თეორეტიული, **ზეპირი** გამოძახილი ჰპოვა, თუმცა ზოგჯერ ამ რევილიუციის მხატვრულ არსებითი რაობის გაგების გარეშე. მაგრამ ის მაინც შეიქნა მიზეზი საზოგადოების იმ ყურადღებისა, რომელმაც „აღმოაჩინა“ **ნიკო ფიროსმანიშვილის** შემოქმედება. ფიროსმანიშვილის სურათების დამაჯერებლობა და უტიფარი მეტყველება, როგორც ფორმის, ისე ფერის მხრივ, მე ვიტყვოდი **სავსებით სტიქიურად**, შეიჭრა ქართული აუდიტორიის ყურადღებაში.

მეორეს მხრივ, უფრო უკეთეს შემთხვევაში, ნიკოს შემოქმედება შეიქმნა, სხვადასხვა მხატვრულ და ლიტერატურულ კონცეპციების საწყისი.

ერთის მხრივ ეს არის ნიკოს მსგავსება, როგორც **მოვლენის**, პოლ სეზანთან. რაც შეეხება წმინდა მხატვრულ მსგავსებას ამაზე ქვემოთ.



ნიკო მე-20 საუკუნის ქალაქის (ტფილისის) შვილია და დროს პროლეტარი. არ არის სავსებით სიმართლეს მოკლებული ის შეხედულება, რომ დიდ ქალაქის ქუჩაში ზოგჯერ უფრო მეტ ცოდნის მიღება შეიძლება, ვიდრე პროვინციულ გიმნაზიაში. ეს საკმარისია იმისთვის, რომ ნიკოს დიდი შემოქმედება შესძლებდა, მხატვრობაში, ახალის თქმის პრეტენზიები განეზრახა. მეორეს მხრივ, მაგალითად სეზანმაც არ იცოდა პირველად თავის შემოქმედების მთელი მნიშვნელობა.



ფოტელი.

„ნალიები.“

Невольный начинатель этой реакции (იმპრესიონისტების წინააღმდეგ-ლ. ე.) и той новизны, едва ли сознавалас (в начале, по крайней мере) все значение и все следствия своей инициативы, Поль Сезан — ამბობს პეტრე პერცოვი.

ანალოგიური მაგალითები ბევრია შემოქმედების ისტორიაში თუნდაც იმავე პიკასოს, შეეძლო წარმოედგინა ის უდიდიდესი შედეგები მხატვრობის განვითარებისა, რომელიც მის მხატვრულ ძიებებს მოყვა?

სწორედ წინააღმდეგში გვარწმუნებს მისი „წერილი“ ჟურნალ „Огонек“-ის № 20-ში 1926 წ. ამ წერილში ჩვენ ვხედავთ პიკასოს მიერ თავის შემოქმედების სწორეთ ვერ დაფასებას (недооценка).



როგორც აღვნიშნეთ ფიროსმანიშვილის სოციალური მდგომარეობა სავსებით საკმარისია იმისთვის, რომ მას შესძლებოდა მხატვრობაში ახალი სიტყვის თქმა. შეიძლება ეს პარადოქსალურად ისმოდეს, მაგრამ ამაში შემოქმედებითი ფაქტების დაკვირვება გვარწმუნებს.

ეს იმიტომ დაგვჭირდა, რომ ზოგი (მისი შემფასებელი, გამოდიან რა ნიკო ფიროსმანიშვილის საერთო, „კულტურულ მდაბალ დონედან“, აპრიორულად ასკენიან, რომ ნიკოს თანამედროვე დიდი შემოქმედება არ შეეძლო და მხატვრობის კლასიფიკაციის დროს მას აქცევენ სრულიად უსაფუძვლოდ, შემოქმედებითი ფაქტების მიუხედავად (ან კიდევ ასეთების ვერ გაგებით) „პრიმიტივისტთა“ კატეგორიაში.

ისინი ამ შემთხვევაში გამოდიან სავსებით უმნიშვნელო მომენტებიდან. სახელდობრ სურათების თემატიკიდან, რომელიც „ხალხურია“. აქედან, ჰგონიათ რომ ხალხური აუცილებლად პრიმიტიული უნდა იყოს.

ანალოგიისათვის ავიღოთ თუნდაც: ხალხური თეატრი. განა ყველა ხალხური ხელოვნება პრიმიტიულია? სრულიადაც არა. გარდა იმისა, რომ ამას ქვემოთ ფაქტებიდან დავინახავთ მოგვეყავს „ოპიაზის“ შეხედულება ამ საკითხზე, რომელიც სავსებით მართალია: „ამ თეატრის (ხალხურის-ლ. ე.) გაცნობა ყველასათვის საჭიროა და აგრეთვე იმის შეგნებასათვის, რომ ხალხური ხელოვნება სრულებითაც არ არის პრიმიტიული ხელოვნება“. *)

ფიროსმანიშვილის შემოქმედების პრიმიტიულად შემფასებელნი აგრეთვე ალბათ ხელმძღვანელობენ იმ ფაქტით, რომ ფიროსმანიშვილს აკადემიური სწავლა—განათლება არ მიუღია. მე მგონია, რომ ასეთ შეფასებას, მხატვრულ ფორმალ კრიტიკასთან არაფერი საერთო არ აქვს. მკვლევართა ასეთი მიდგომით, ხსენებული მხატვრის, როგორც ქება—დიდებას, ისე გაკილვასაც არავითარი ობიექტიური ღირებულობა არ აქვს. ფიროსმანიშვილის შემოქმედების და ცხოვრების ასეთი მიდგომა შეიძლება უფრო რაიმე მხატვრულ ნაწარმოების, მაგალითად რომანის ფაბულათ**) გამოდგეს და სხვ. მაგრამ ნიკოს შემოქმედების გასაღებად ის ყოველშემთხვევაში არ გამოდგება.

*) სწერს სავსებით კომპენტენტური ავტორი Петр Богатырев „Народный Театр“ სახელგამის ბერლინის განყოფილების გამოცემა, 1923 წ.

**) როგორც გავიგეთ უკვე იწერება კიდევ ფიროსმანიშვილზე გამოცემულ მონოგრაფიების მიხედვით კინო სცენარი—ლ. ე.



A — ფიროსმანიშვილის ხედვის ტექნიკა. ფიროსმანიშვილის მხატვრობის საერთო გადახედვა დაგვარწმუნებს, რომ მას გარემოს **საკუთარი**, გარკვეული და თანამედროვე მხატვრებთან **განსხვავებულ** ხედვა ჰქონდა. როგორც ზემოდ აღვნიშნეთ, ნიკო ფიროსმანიშვილის შემოქმედების ეპოქაში, მხატვრობა იმპრესიონისტურ და აკადემიურ გადამღერებით იყო გართული. ნიკოს როგორც ტფილისის მცხოვრებს არ შეეძლო არ ენახა სხვა მხატვრების შემოქმედება და მას როგორც მხატვარს არ დაინტერესებოდა ის. ბოლოს და ბოლოს ამისათვის არ იყო საჭირო მაინც და მაინც აკადემიების და მუზეუმების სიმდიდრე; როცა აბრები და პლაკატები მისცემდნენ მას იმის საშუალებას, რომ ნიკო ფიროსმანიშვილს დაეწყო მუშაობა ისე, როგორც საერთო ტენდენცია იყო.

მაგრამ ჩვენ მის შემოქმედებაში ვხედავთ იმ უტყებ **ჟინიანობას** ასრულების თავისებურობისა და შეიძლება „**ფანატიკურ**“ დაჯერებას **საკუთარი ხერხებისა**, რომელიც ყველა ახალის მთქმელს ახასიათებს საერთოდ.

ის შეურყეველად განაგრძობს მხატვრობაში საკუთარი გზით სვლას, მიუხედავად თავის სურათების გარეგნულ, ერთის შეხედვით „ულამაზობისა“.

ნიკოს ისევე, როგორც სეზანს, **სილამაზის გრძნობა არ ახასიათებს სამაგიეროთ მას აქვს სიმართლის შეგნება.**

სილამაზის ანგარისში ის იძლევა სიმართლეს. ნიკო ფიროსმანიშვილის სურათების **სიმართლე** არ გაძოდის მაყურებლის გონებიდან, ისევე როგორც ერთ რუს მხატვარის (მგონი სეროვის) თქმით სეზანი ხატავს უბრალო „ბოლვანებს“, მაგრამ ეს „ბოლვანები“ ჩემ თავიდან არ გამოდისო!

როგორც ზემოთ დავინახეთ, საგნის მოვლენის მოცემისათვის ცოტა რამ არის საჭირო. მაგრამ აქ მთავარია ნივთის, დეტალური მთლიანობაში **იმ მთავარის დანახვა და ამოღება**, რომელიც **ამოსწურავს საგანს**, მოვლენას სავსებით.

აქ თავის თავად დასმულია საკითხი სურათის ფუნქციონალობის, როგორც სახვითი რაობის და მასზე პასუხია გაცემული ფაქტებით.

მეორე მხრივ ფიროსმანიშვილის შემოქმედებას მთელი 100%-ით უდგება ამ წერილის ეპიგრაფად მოყვანილი პიკასოს ფორმულა: „**Картина часто выражает больше того, что автор хотел изобразить**“.

სახელდობრ, სურათით საგნის მოვლენის მართალი მოცემა. ამისათვის საშუალებაა არა ფოტოგრაფია ფორმის და ფერის, არა-



მედ მართალი ხედვით ამოღება მთავარის და მისი **ხაზგასმით**, ტიურად (მეტყველებით) მოცემა სიბრტყეზე. და აქ მართლაც ნიკოს ვირტუოზულობამდე დაყავს ხედვის საკუთარი, მაგრამ მართალის გზით **გამახვილება**.

ფიროსმანიშვილს ნივთები და მოვლენები გაშიშვლებულია, გამოქურჩილია (вышелушены), ყოველივე იმისგან, რაც მისი ამოცანისათვის მთავარს, აუცილებელს არ შეადგენს.

ამისათვის კი საჭიროა **განსაკუთრებული მხატვრული ხედვის ტექნიკა**, რათა **დაისახოს** და **აარჩიოს** სახატავ ობიექტის მთლიანობა მხოლოდ ის რაც მის **მაგისტრალურ რაობას** შეადგენს. ამით მჟღავნდება უდიდესი შემოქმედება, ხოლო ეს ფიროსმანიშვილს უმთავრესად ახასიათებს.

B—ფორმის პრობლემა. ფორმის საკითხი მხატვრობაში ერთ-ერთი ძირითადი საკითხია. ახალი თვალით და ხედვის ახალი მანერით, ფიროსმანი, დეტალურად ასახულ ფორმის ნაცვლად იძლევა ობიექტებს ცოტად თუ ბევრად ძირითად, მაგისტრალურ ფორმებში; სადაც პირველი ადგილი ასეთების **სიმართლეს** ეთმობა, „სილამაზის“ ნაცვლად.

აკადემიურ პედანტურობით ასრულებულ რაობების წვრილმანების ნაცვლად, ის იძლევა ნივთებს, დაყვანილს, შეიძლება ითქვას თავიანთ მთავარ გეომეტრიულ საფუძვლებამდე (იხ. „შველი“).

თავისი **ხედვის ოსტატურობით** ის უდიდესი მიგნებით არჩევს ფორმაში დამახასიათებელ ხაზებს—**სტილს**. ამიტომაც ვერ ნახავთ ფიროსმანის ვერც ერთ ფიგურას, რომელიც არ იყოს უაღრესად დამაჯერებელი თავისი **რეალური მეტყველებით**. ფიროსმანის ფორმები გამოშიშვლებულია ზედმეტ წვრილმანებიდან, მაგრამ იგივე სურათები უაღრესად არწმუნებს მაყურებელს ამ **მეთოდის სრულ** სიმართლეში. როგორც დავინახეთ ფორმის პრობლემის ამ მიმართულებით **ძვრა**, ახალი მხატვრობის გიგანტიურ განვითარების მთავარი ნაკადის საწყისი შეიქმნა.

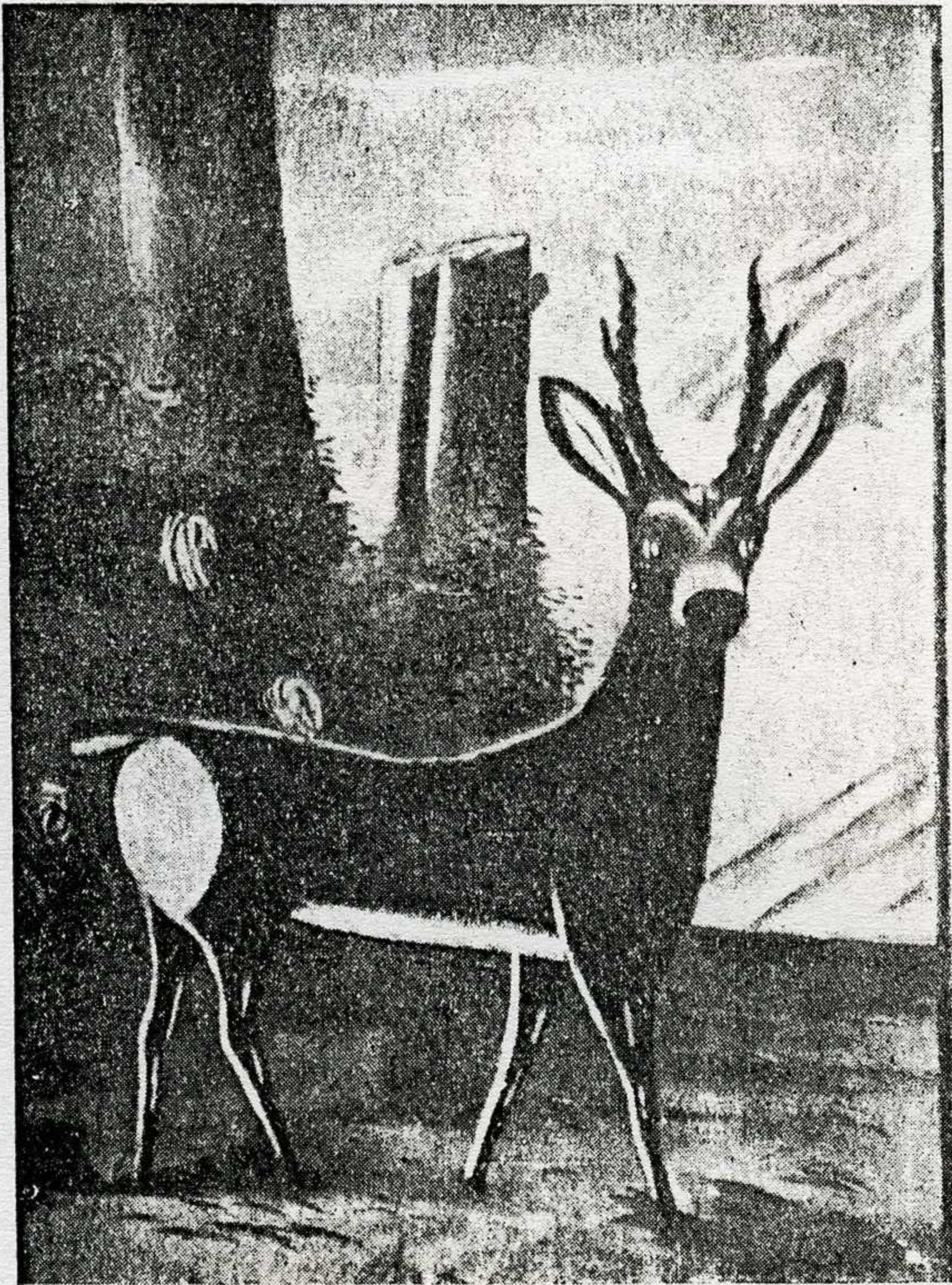
მხატვრობაში საჭირო იყო ამ უღელტეხილის მწვერვალზე მოქცევა, პერცივის თქმით, რომ შემდეგ გამოჩენილიყო მხატვრობის განვითარების მრავალი გზა.

C—ფერის პრობლემა. ფიროსმანი, თავისი ხედვითი მიგნებით, ფერის პრობლემას აყენებს და სწყვეტს აგრეთვე სრულიად ახალი სახით.

იმპრესიონისტების მიერ დასმული ფერის რელიატივობის საკითხი, ფიროსმანმა დაიყვანა თავის ძირითად საფუძვლებამდე. ეს

იყო ფერის გაშიშვლება, გამოქურჩვლა საგნის მოცემისათვის უმნიშვნელო დეტალებიდან, ე. ი. ტონები და ნახევარ-ტონებისაგან.

თუ რომ იმპრესიონისტები, ერთ რომელიმე ფერის მოცემაც მრავალი შეხამებებით, ტონებისა და ნახევარ-ტონების უსრულო კრთომებით აღწევდენ, ფიროსმანიშვილი ორ, სამ ფერით სურათის კოლორიტს სრულად იძლევა.



ნიკო ფიროსმანიშვილი.

„შველი“

ის ობიექტის ფერითი ძირითად ელემენტს ეძებს. ამ მხრივ, ფიროსმანიშვილის ნამუშევრები თითქმის საოცარია.

ფერების მინიმალურ რაოდენობით, ფერადობის მხრივ ის მართალ სურათს იძლევა. ეს იყო ფერის საკითხის სრულიად ახლად, და იმპრესიონისტების სრულიად საწინააღმდეგოთ დაყენება და გადაჭრა.



როგორც აღვნიშნეთ, იმპრესიონისტები ერთ რომელმე ფერს, მრავალ ფერების შეხამებით და ურთიერთობით იძლეოდნენ. ეს იყო ხერხების და მასალების სიმრავლე. ფიროსმანაშვილი კი წინააღმდეგ, ცდილობდა მოეცა ფერი მინიმალურ ხერხებით და მასალებით.



„მტლი დუქანთან“

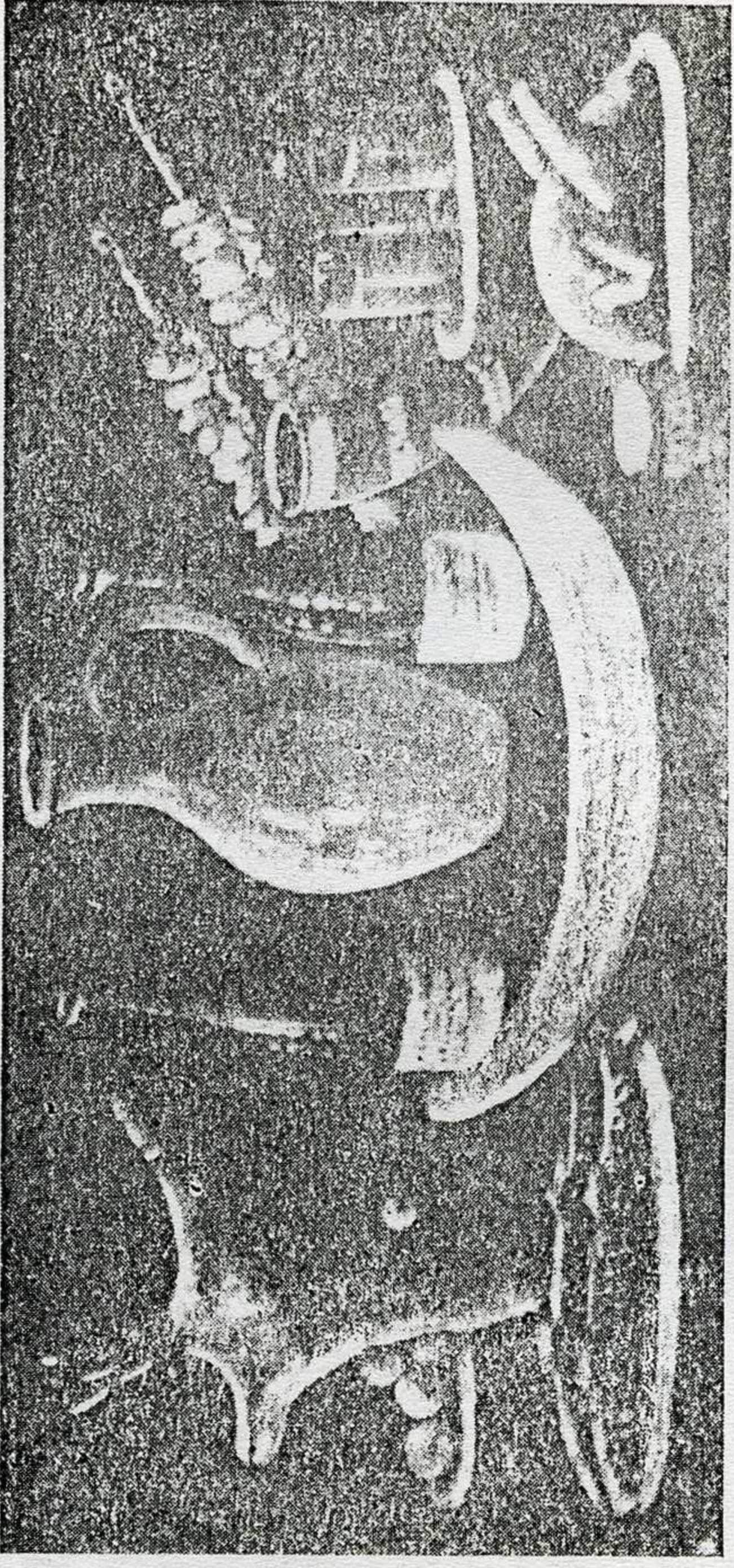
ნიკო. ფიროსმანაშვილი

D—კომპოზიცია. თუ რომ იმპრესიონისტები სურათის მოცემის დროს ცდილობდნენ ასახულ იბიექტების „სილამაზის“ ამოცანებიდან გამოსვლით დალაგებას, ფიროსმანიშვილი ცდილობს სურათზე მოგვცეს რაობები მისი სიმართლის ამოცანებიდან გამოსვლით. მე არ ვიღებ მხედველობაში იმ მცირე და უმნიშვნელო გამონაკლისებს, როცა მას უხდებოდა თავის სურვილის წინააღმდეგ, ზედ-



მეტი და უადგილო ობიექტების ასახვა ტილოზე, შემკვეთელის თხოვნით.

კომპოზიციასა და სურათის თემტიკას შორის უმჭიდროვესი კავშირია. ამიტომაც, როგორც ნიკოს თემატიკა ისე კომპოზიცია უაღრესად ეროვნულ ხასიათის არის. ის ფსიქოლოგიურ, ეროვნულ თავისებურობით განირჩევა.



„Water Morte“

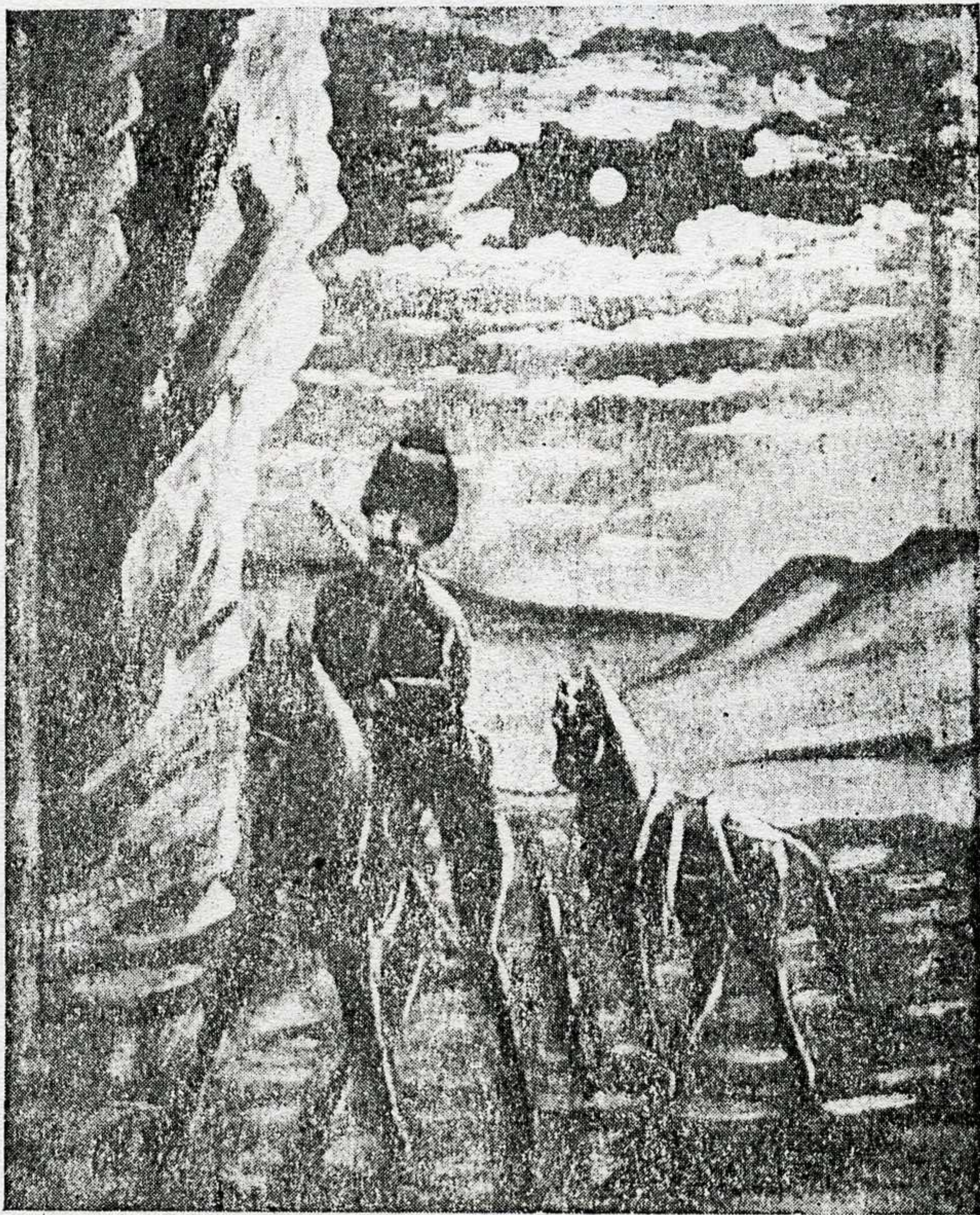
ნიკო ფიროსმანიშვილი.

მაგრამ აქ მთავარია ნიკოს სურათების ტევადობა, თუ შეიძლება ასე ითქვას. ერთ პატარა სურათზე (ფიროსმანიშვილის სურათები თითქმის არ აღემატება 1 m X 50c/m) ის იძლევა იმდენ ობიექტებს, რომ მათი დატევა ასეთ პატარა სიბრტყეზე და მით უმეტეს



ისე, რომ სურათს მთლიანობა შერჩეს, შესაძლებელია მხოლოდ უდიდესი მხატვრულ მიგნებისა და ოსტატობის საშუალებით.

აქედან, ერთი ნაბიჯია „დემატერიალიზაციის“ კონსტრუქტიულ პრინციპის აღიარებამდე. ფიროსმანიშვილი სურათების ნატურალურობის ანგარიშში იძლევა ხედვის რეალობას. ეს უმთავრესად მისი ფორმათა კომპოზიციაში სჩანს.



ნიკო ფიროსმანიშვილი. „Разбоник украл лошадь“

Е—სივრცობრივი პერსპექტივა (სიღრმე). იმპრესიონისტურ, ილიუზიურ პერსპექტივის „ურყევი კანონების“ ნაცვლად, ფიროსმანიშვილი იძლევა სურათებს, სადაც მათი თემატიურ ელემენტის ინტერესებში ხსენებული კანონები ირღვევა.

მეორე პლანის ობიექტები პირველში იკრებიან. ან კიდევ პირველი პლანის ფორმები ნაკლები სიდიდისანი არიან, მეორე პლანის



იმავე ფორმებთან შედარებით. პერსპექტივის საკითხი აქ მართლაც ერთგვარ რეჟისორულ-კომპოზიციონურ მონტაჟს დამორჩილებულია. უნდა აღინიშნოს, რომ სავსებით უსაფუძვლოა შეხედულება, თითქოს ნიკოს ეს უვიცობით მოსდიოდა და არა საკუთარი გარკვეული მიმდევობით და მხატვრულ ამოცანის თავისებურად გადაწყვეტის შეგნებით. ასეთს სურათებში აშკარად სჩანს ის განზრახვითობა („нарочитость“) ამ ხარისხისა, რომელიც გვარწმუნებს ასეთის ნიკოს მიერ განგებ ხმარებაში. ნიკოს შემოქმედების ეს მომენტი სამართლიანად არის მხატვარი კ. ზდანევიჩის, ი. ტერენტიევის და კოლაუ ჩერნიავსკის ყურადღების ცენტრი მათ „დიალოგებში“ *).

ამრიგად, სივრცობრივ ილიუზიურ პერსპექტივიდან, ნიკოს მიერ გაკეთებულია ის ნახტომი სურათის „კომპოზიციურ“ (კონსტრუქტიულ) რეჟისურაში, რომელიც უდიდესად არის გამოყენებული და გამრავლებული შემდეგ მხატვობაში (განსაკუთრებით ღავით კაკაბაძე).

F—კოლორიტი. იმპრესიონისტები ფერის საკითხში, მთლიან კოლორიტის საფუძვლებიდან გამოდიოდნენ. ისინი ხშირად ფერის სიმართლეს კოლორიტიულ მომენტს სწირავდნენ.

ფიროსმანი კი პირიქით, ფერის სიმართლეს ანაცვლებს კოლორიტის საკითხს. ნიკოს კოლორიტი ასახულ ობიექტების ფერების უბრალო შედეგია. აქედან ერთი ნაბიჯი რჩება ფერთან ტექნოლოგიურ—ინდუსტრიალურ მისვლასთან.

ამრიგად, ვლდებულობთ მისი სურათების კოლორიტის გაუბრალოებულ გამმას. ფერის ფუნქციონალ (კონსტრუქტიულ) ურთიერთობით მოცემულ კოლორიტს, იმპრესიონისტების კოლორიტურ თვითმიზნობრივი გამმის ნაცვლად.

აქ არის ფერების მატერიალური ურთიერთობა, მათი „ესტეტიურ“ შეხამების ნაცვლად.

ეს არის მთავარი სიახლე ნიკოს თანამედროვეობაში, კოლორიტის საკითხის დასმისა და გადაჭრაში.

მაგრამ აქვე ემატება კიდევ ერთი მხატვრულ-პლასტიური მომენტი. სახლდობ მთლიანი კოლორიტის, ეროვნულ-ქართული ხასიათი. აქ არის ნიკოს კოლორიტის კრთომის ნათესაობა ჩვენი ძველი მხატვრობასთან.

*) ეს „დიალოგები“ („Шир“) კოლაუ ჩერნიავსკის მიერ საუბედუროთ ჯერ გამოქვეყნებული არ უნდა იყოს. მე კი ეს „სტენოგრამა“ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მასალად მიმაჩნია ნიკოს შემოქმედების ფორმალ განხილვისათვის.



შეიძლება ესეც იყოს ერთ-ერთი მიზეზთაგანი კრიტიკოსების მიერ ნიკოს შემოქმედების „აღმოსავლეთურობის“ ერთხმად აღიარებისა. ყოველ შემთხვევაში ეს მომენტი ნიკოს შემოქმედებაში თითქმის ყველასათვის თვალსაჩინო მოვლენაა.

მაგრამ, აქ აღსანიშნავია ამ ეროვნულობის ის გამართლება, რომ ის არავითარ შემთხვევაში არ ებჯინება არქაიზმს. მე მგონია, რომ სწორედ აქ არის ნიკოს ფსიქიურობის ქართული თავისებურობის, პოეტურ ქვემცნობიერების (ამ თერმინის მეცნიერული გაგებით) და ტემპერამენტის გამოჩენა, შეიძლება მისდა უნებლიე.

გ — თემატიკა. იმპრესიონისტულ, სპეციფიურად „სალონურ“ თემების ნაცვლად ნიკოს შემოქმედება იძლევა „ხალხურ თემებს“.

შეიძლება უმეტეს შემთხვევაში ამის მიზეზი შემკვეთელები იყვნენ, მაგრამ ობიექტიურად მაინც სიახლესთან გვაქვს საქმე. აქაც ბოლოს და ბოლოს, ნიკოს შემკვეთელთა მასსა თანამედროვე ქართულ „დემოსის“ წარმომადგენლები იყვნენ. ამიტომაც, აქ ვხედავთ მაშინდელ ლიბერალურ-რელიგიურ სულისკვეთების გამოხატულებას. შეიძლება ნიკოს შემოქმედების ამ საკითხში, დომინანტა შემკვეთელთა სოციალურობა იყოს. ყოველ შემთხვევაში მისი სურათები საკმაოდ იძლევა თავის დროის ხალხურ უქმს (საზეიშო განწყობილებებს).

სურათების უმრავლესობა ქეიფი და დროს ტარებას წარმოადგენს. ხელოვნება, მით უმეტეს მაშინ, „სადილის მესამე თავი“ იყო.

მატერიალურად უმწეო მდგომარეობაში მყოფ მხატვარს არ შეეძლო იდეოლოგიური ბრძოლა ეწარმოებია მაშინდელ საზოგადოებაში თავის შემოქმედებით და ამას ვერც ვერავინ მოითხოვს. მისგან ისიც საკმაოა და უდიდესი მიღწევა, რაც მან შესძლო, — **რევოლუციონერობა ხელოვნებაში (მის პლასტიურ სფეროში).**

როგორც დავინახეთ, ფიროსმანის შემოქმედება მხატვრობის იმ ჩიხიდან გამოყვანა იყო, რომელშიაც მოემწყვდა იგი თავის იმპრესიონისტურ-პუანტელისტურ მიმართებით განვითარებაში.

მხატვრობის ყოველ მომენტში ფიროსმანიშვილის მიერ, ახლად არის დასმული პრობლემა; მოცემულია ამ პრობლემების ორგანიული განვითარების გზით გადაჭრის ცდებიც. ეს იყო მიღუნებული ქართულ მხატვრობის გაცხოველება.

როგორც დავინახეთ, ისევე როგორც სეზანის შემოქმედებაში, აქ არის მრავალი ახალ მხატვრულ მიმართულებათა საწყისები, მხატვრულ და ლიტერატურულ კონციების გამოსავალი, სტიმულები.

მართლაც, ფიროსმანიშვილმა საქართველოში მრავალი ხელოვანი დააფიქრა და მისცა საბაზი მხატვრულ სისტემის შექმნისათვის.

ა

პირველი ამათგანი არის მხატვარი **ლადო გუდიაშვილი**.

დაახლოებით იმ გზით და ისე, როგორც სეზანიდან სიმბოლისტები გამოვიდნენ, განაგრძობს გუდიაშვილი ფიროსმანიშვილის მიერ დასმულ ფორმის და ფერის პრობლემების გადაჭრას.

მხატვრობის ამ მხრივ მიმართებითი განვითარებაში, გუდიაშვილი მთავარ ყურადღებას სურათის **ეროვნულ-ქართულობის** მომენტს აქცევს.

ის ამ მომენტს სწირავს ფიროსმანიშვილის რეალობას და აგრძელებს მხატვრობას სიმბოლიზმით. ამიტომაც ჩვენი მხატვრობის განვითარების ეს გზა, **მისტიურ რომანტიკას** და **არქაიზმს** (ჩვენი ძველი მხატვრობა) მიებჯინა.

ფიროსმანიშვილის მიერ ობიექტის ფორმის გაშიშვლების, მისი მაგისტრალურ რაობის სიმართლით (არა „ესტეტიურად“, — „აკადემიურობის“ წინააღმდეგ) მოცემის საკითხს, — გუდიაშვილის სიმბოლისტურ, სკოლურ მიდგომით სწყვეტს. ტილოზე მოსაცემ ობიექტის ფორმაში, მას აინტერესებს **ეროვნული ხასიათის მომენტი** და ამ მომენტს ის **ხაზგასმით, სიმბოლიურ ეფექტით იძლევა. ფიროსმანის — „სილამაზის ნაცვლად, რეალური სიმართლე“, — გუდიაშვილს აყავს, — „სილამაზის ნაცვლად, სიმახინჯის სიმბოლიურობაზე“.**

აქედან, სურათში გადამწყვეტი, მხატვარის სუბიექტიური განწყობილება ხდება.

ეს მოვლენა მხატვრობაში საბოლოო ანგარიშით გარკვეულ კლასის ფსიქოლოგიურ რაობის მაჩვენებელია. მაგრამ, აქ ჩვენ მხატვრულ პლასტიურ სფეროდან გამოსვლას მიზნად არ ვისახავთ. ამიტომ, ისევ უბრუნდებით ფორმალ მხარეს.

ობიექტის ფერის ძირითადობამდე დაყვანა ფიროსმანიშვილის მიერ, გუდიაშვილმა ისევ სურათის კოლორიტს დაუმორჩილა, ხოლო ეს უკანასკნელი-საკუთარ განწყობილების სიმბოლიურად მოცემის ამოცანას.

ამისათვის საშუალება: ეროვნული მომენტის გაძლიერება, ჩვენი ძველი მხატვრობის ხერხებით.

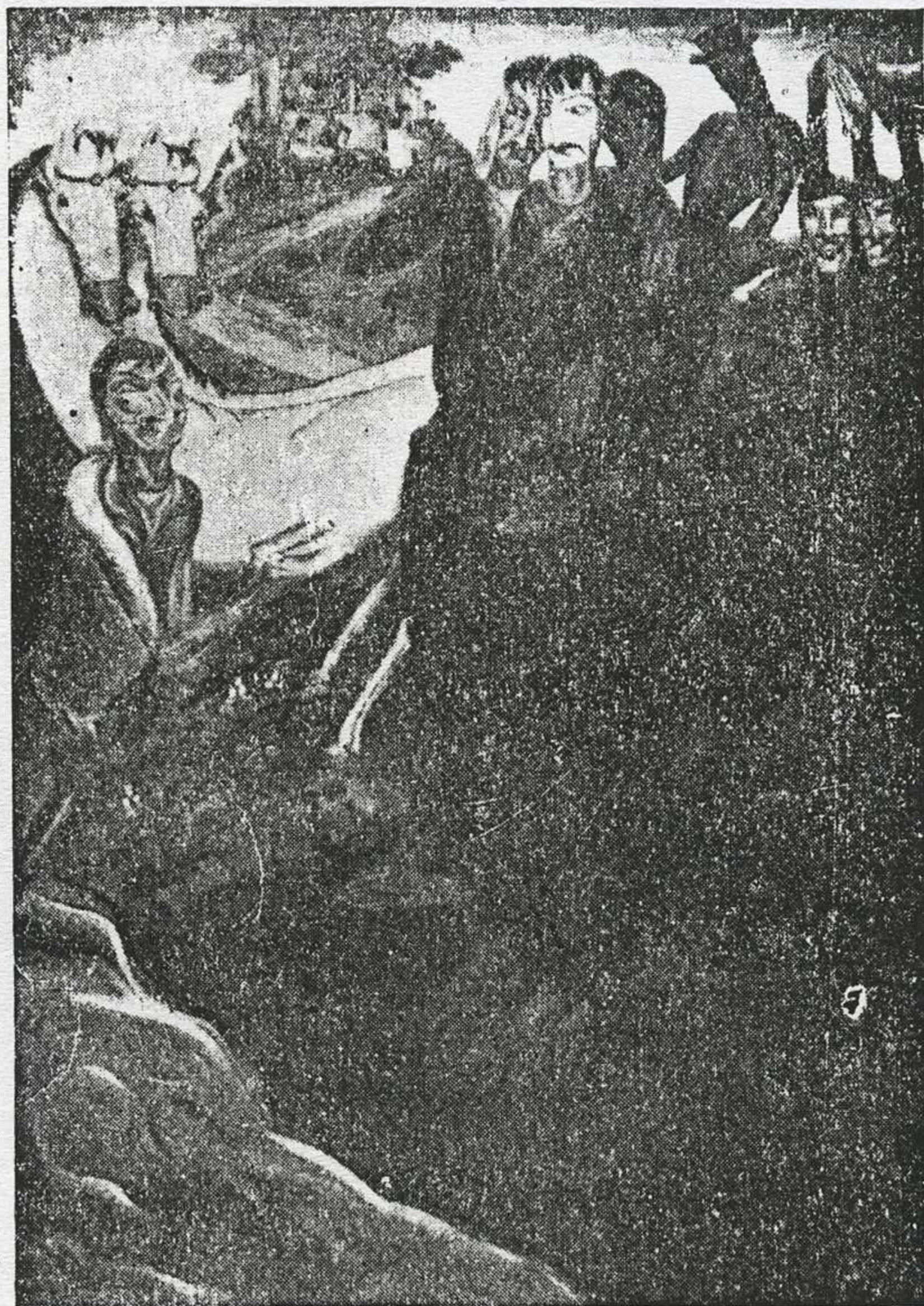
აქ იყო **თანამედროვე** მხატვრულ ამოცანების დაშორება, პირით წარსულისაკენ შებრუნება.

ევროპიელ მაყურებლისათვის ეს „ქართული ეკზოტიკა“ არის ჩვენი სინამდვილისათვის კი, დაგვიანებული სიმბოლიზმი.



ფიროსმანიშვილის სივრცის პერსპექტივის და კომპოზიციის პრობლემას გუდიაშვილი, სიმბოლიზმის მთავარ იდეოლოგიურ ამოცანის მიზნებში სწყვეტს.

გუდიაშვილის ხედვის ტექნიკა ქალაქურ წვრილ-ბურჟუაზიულ ინტელიგენტის ფსიქიურ თავისებურობით მიღებული მთლიანობაა, ხოლო პლიუს დაბრუნებული ეროვნულობა, ჯამში ქართულ სიმბოლიზმს იძლევა მხატვრობაში.



ლ. გუდიაშვილი

„თეორ დუქანთან“ (1926).

ამიტომაც, მისი თემებია: ძველი ტფილისი, კინტოები, ორთაქალის როსკიპები, ძველი ბოგემური ფენის რომანტიკა, სიმბოლიური კრთომით.

მხატვრობის ამ მხრივ განვითარებას საღი მომავალი არა აქვს, არა თუ ჩვენი, ახალ კულტურულ მშენებლობის კომპლექსში, არამედ საერთოდ.



სიმბოლიზმი, როგორც ეროვნებისაც არ უნდა იყოს ის, უკვე წარსულს ეკუთვნის. ამაში, როგორც ევროპის მხატვრობის ისტორია, ისე თვით გუდიაშვილის შემოქმედების ვითარებაც (გამოფენები) გვარწმუნებს.

ამ მხრის ძიებით, მხატვრობის წინსასვლელი გზების მიგნება შეუძლებელია.

მაგრამ, აქ ერთი რამ მაინც უდაოა. სახელდობ ის, რომ ჩვენი მხატვრობის საღი მომავლის ინტერესებში გუდიაშვილის შემოქმედებას უდიდესი მნიშვნელობა ეძლევა სწორეთ იმ მოსაზრებებით, რომ ფიროსმანადან გამოსული ერთი მიმართულება, — სიმბოლიზმი ამ მხატვართ სრულდება, იხურება.

ამიტომაც ეს სკოლა ერთ-ერთი აუცილებელი და საჭირო სისტემაა ჩვენს მხატვრობაში.

ბ

აქვე უნდა აღინიშნოს ქართული ლიტერატურული მიმართულება, რომელიც ცნობილია „მიწასთან დაბრუნების“ თეორეტიულ სისტემით (გრიგოლ რობაქიძე) და რომელიც აგრეთვე, თავის საწყისებში ფიროსმანიშვილის შემოქმედებას ებმება. ეს მიმართულება შეიძლება აგრეთვე მივაკუთვნოთ „ქართულ ექსპრესიონიზმს“.

ფიროსმანიშვილის მიერ ფერის, ფორმის მხატვრულ კულტურულ ნალექებისაგან გაშიშვლების, გამოქურჩვლის და ეროვნულ მომენტის მონახვის მეთოდში, ეს მიმართულება ისევე, როგორც ევროპის ექსპრესიონიზმი, ხედავს: თანამედროვე (ბურჟუაზიულ) ჩიხში მომწყვდულ კულტურის „დაბრუნებას მიწასთან“.

კულტურის, არსებულ მიმართულებით განვითარებამ — ამბობენ ისინი — კაცობრიობა სულიერად დეკანდამსამდე მიიყვანა.

ტეხნიკის, ეკონომიკის გიგანტიურ განვითარებით კულტურამ საკუთარი „რასიული სული“, „რელიგიური პათოსი“ დაჰკარგა.

ქალაქურმა ცივილიზაციამ (ინდუსტრიალიზმმა) ადამიანი „განადგურა სულიერად“.

„ნივთებმა შეჭამა ადამიანი“.

აქედან, ფაუსტის სულიერი ტრაგედია — როგორც სიმბოლო ადამიანის მიწისგან (უშუალობიდან) დაშორებისა.

ამიტომ, დღევანდელი ხელოვნების ამოცანაა, ადამიანის „პირველყოფილი უმანკო, რელიგიურ სულის, ეროვნულ, რასიულ სახით აღდგენა, მოცემა და განცდა“, ე. ი. ადამიანის სულის „ყალბ კულტურულ ნალექისაგან გაშიშვლება“.

ამრიგად, „დაბრუნებით“ ევროპის კულტურის დაღუპვისაგან თავის დაღწევა, კერძოდ ხელოვნებაში.

მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ეს „დაბრუნება მიწასთან“ არ ნიშნავს **ჟ. ჟ. რუსოს** პრიმიტიულ ნატურალიზმს, როგორც ჩვენი ერთ-ერთი კრიტიკოსი (ამხ. შ. დუდუჩავა) აღნიშნავს.

ვინაიდან „მიწასთან დაბრუნების“ თეორია და ექსპრესიონიზმი ამავე დროს უარს არ ამბობს, არ გაურბის თანამედროვე მატერიალურ კულტურას, არამედ ამ უკანასკნელის შენარჩუნებით ცდილობს ადამიანი „სულიერათ“ (მიმღეობის და ხედვის მხრივ) დაუბრუნოს მის ველურ, პრიმიტიულ რაობას.

ეს არის ერთგვარი „სულიერი გათანასწოლება“—ადამიანის „მთლიანობის ბალანსის“ აღდგენა.

ეს კი, თავის მხრივ ძირეულად განსხვავდება **რუსოს** იდეოლოგიისაგან, რომელიც მატერიალურ კულტურას მიზეზად სთვლის ყოველივე ბოროტების და სავსებით უარს ამბობს მაზე, გაურბის მას, ტყეში გასვლით.

ობიექტიურად, რა თქმა უნდა, „მიწასთან დაბრუნების“ თეორია აბსტრაქტიულ-მისტიური სისტემაა, ისევე როგორც ექსპრესიონისტების თეორეტიული მეტაფიზიკა.

ეს იდეოლოგია, როგორც ფაქტებიდან და მისივე საფუძვლებიდან სჩანს—გამოუვალ ჩიხში ემწყვდევა და **ვერ იტანს ვერავითარ მეცნიერულ და თანამედროვე კრიტიკას**, მაგრამ ის თავის საფუძვლებით მაინც ლოდიკური გაგრძელებაა თავისებურად გაგებულ ფიროსმანიშვილის ერთი მომენტისა, ჩვენც სწორედ ამიტომ დაგვიჭირდა მისი მოყვანა აქ.

შეიძლება ეს თეორია ფიროსმანიშვილის შემოქმედებას დამოუკიდებლად, თავის ჩამოყალიბების შემდეგ, პოსტ-ფაქტუმ გადაეხა მაგრამ ეს აქ საინტერესო არ არის.

8

ფიროსმანიშვილის შემოქმედებით დასმულ პრობლემებს: სურათის პერსპექტიულ, ილიუზიურ სივრცის კანონის დარღვევისა, რელიატივიზმისა, სურათის კომპოზიციურ, მოტევიობითი დატვირთვისა, ფერის ფუნქციონალური ურთი-ერთობას, ესტეტიურ შეხამების ნაცვლად და ფორმის გაშიშვლებას, ორგანიულ კავშირში მოექცა,—ქართულ მხატვრობის ახალი მიმართულება, რომელიც **ფუტურიზმის** სახელით მოდის: **ირაკლი გამრეკელი, კირილე ზდანევიჩი, ბენო გორდეზიანი** და სხვა.

ამ მიმართულებას საკუთარი კრედიო დეკლარატიულად არ ჩამოუყალიბებია, მაგრამ როგორც მათი პრაქტიკიდან სჩანს, ეს არის ევროპიულ ფუტურიზმის საქართველოში გადმოტანა.

ამრიგად, მისთვის სურათის ეროვნული ხასიათი არ არსებობს... ფუტურიზმი ქრონოლოგიურად საქართველოში იწყება ზდანევიჩით 41⁰-ის „იდეოლოგიით“.

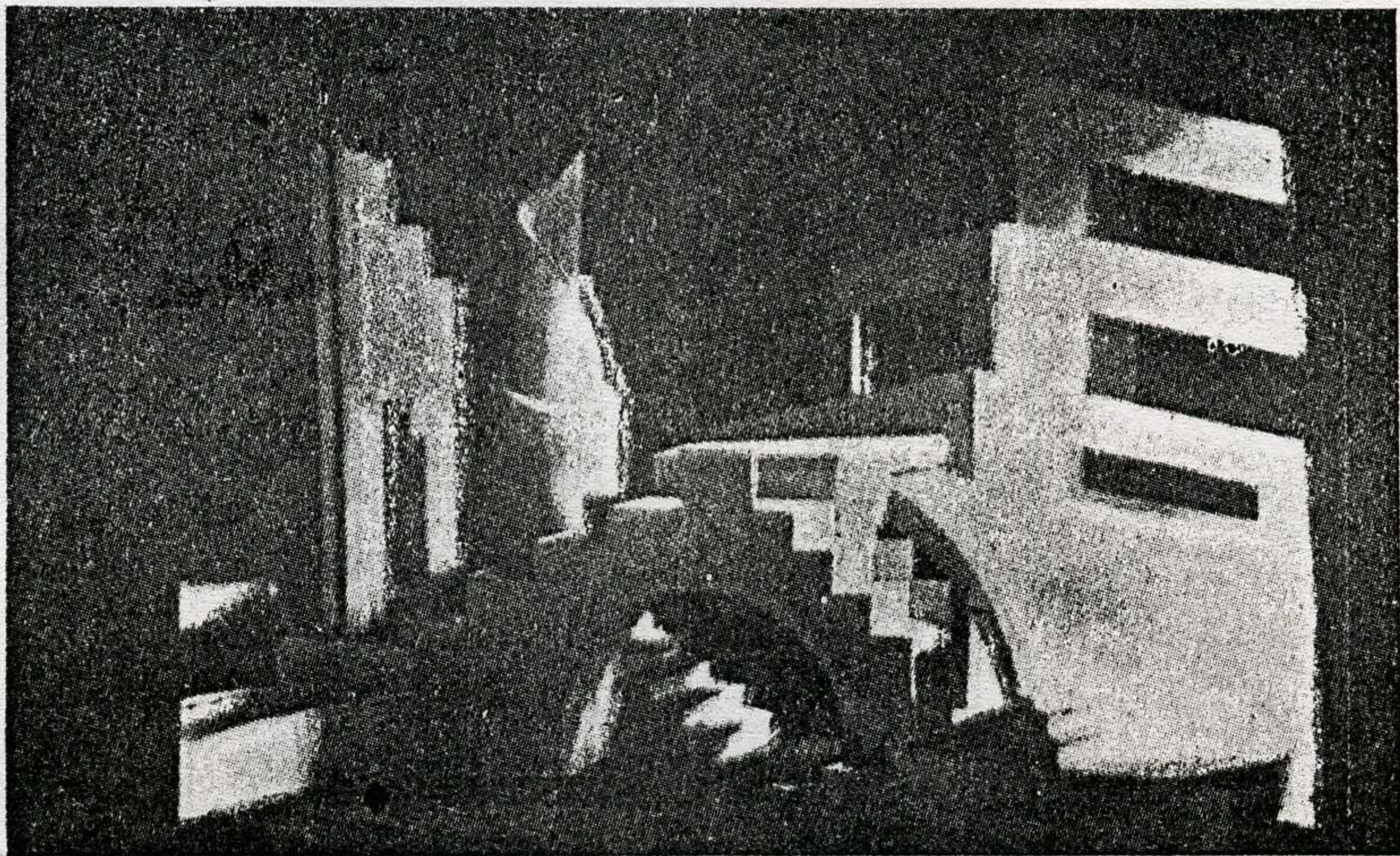


ბ ე ნ ო გ ო რ დ ე ზ ი ა ნ ი

„ცოლიანი პროექტი“ (1923).

ეს უფრო საერთო ხასიათის მოვლენა იყო მხატრობაში, მაგრამ ჩვენ ის აქ იმდენად გვაინტერესებს, რამდენადაც „41⁰-ის დირექცია“ საქართველოში მუშაობდა და აგრეთვე ფიროსმანიშვილის შემოქმედებაში ხედავდა თავის შემოქმედების გამართლების ერთგვარ მორფოლოგიურ საწყისებს.

საქართველოში, 41⁰ იტევს როგორც დადაიზმს, ისე ფუტუ-
რიზმს. აქ ფუტურიზმი ხელოვნებაში, დადაისტურ აქტიურ ნიჰი-
ლიზმით დაიწყო, ხოლო შემდეგ ფუტურიზმის გზით წავიდა. სწო-
რეთ ამის შემდეგ მოდის ირაკლი გამრეკელის მხატვრობა, დღეს
გამრეკელის შემოქმედება ქართულ მხატვრულ სინამდვილეს, ყველაზე
უფრო ატყვია და უფრო მეტ საიმედო პერსპექტივებს იძლევა მომა-
ვალის საღი გზით გამართვაში.



ირ. გამრეკელი

მაკეტი „ზაგმუკისათვის“.

ფუტურიზმი ჩვენში (გამრეკელი, ზდანევიჩი, გორდეზიანი და
სხვ.) აგრეთვე კუბისტურ მეთოდებსაც იტევს ისევე, როგორც დადაი-
სტურს*), მაგრამ წმინდა კუბიზმი როგორც გარკვეული მიმართულე-
ბა ჩვენში არ ყოფილა.

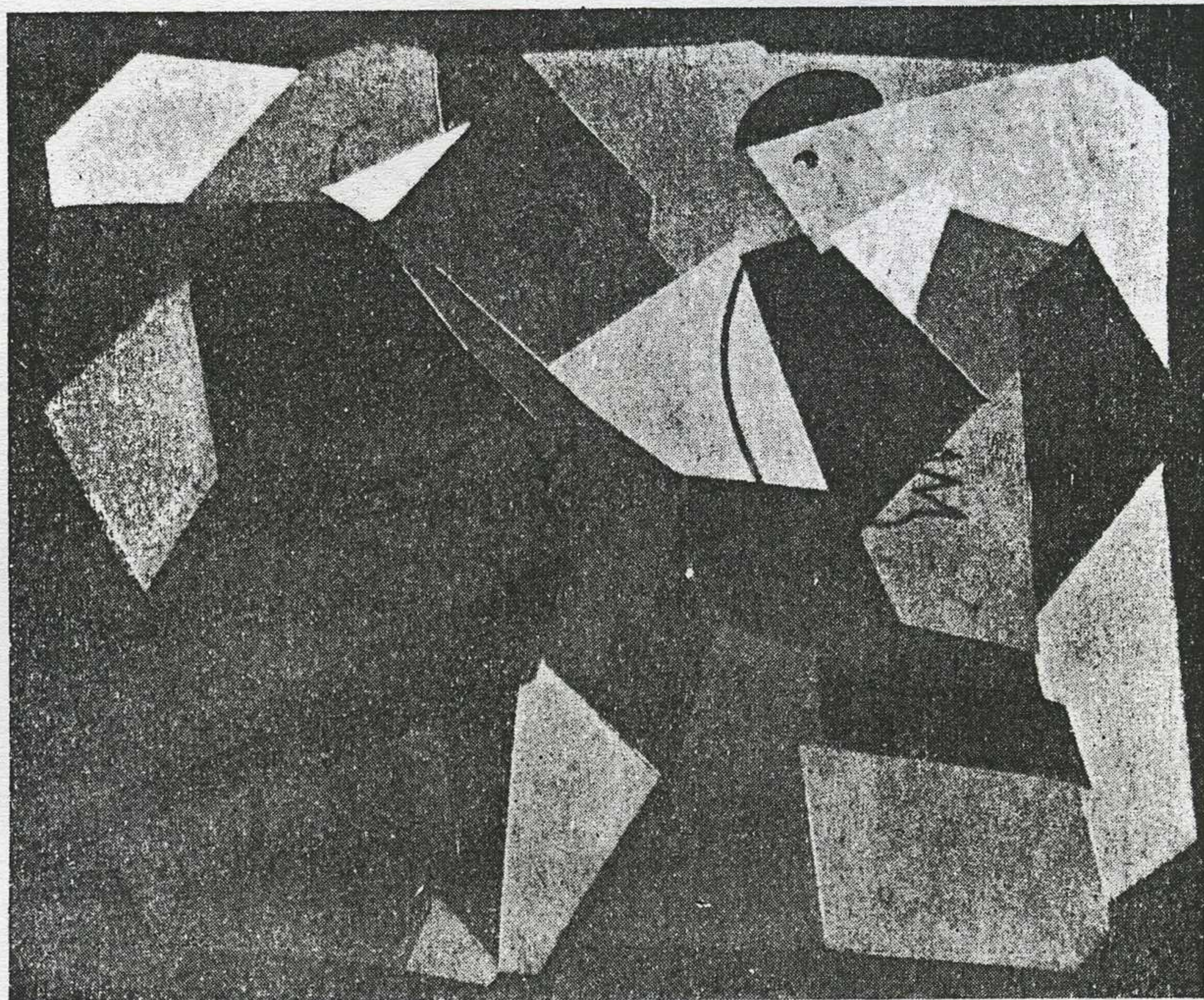
დ

შემდეგი მიმართულება, რომელიც აგრეთვე ფიროსმანიშვილი-
დან გამოდის არის დავით კაკაბაძის შემოქმედება. ფორმის სივრ-
ცის და კოლორიტის საკითხს, რომელიც ახლად იქნა დასმული ფი-
როსმანიშვილის შემოქმედებით, კაკაბაძე აძუშავებს სავსებით თავი-
სებურად, კლასიციზმის მახლობელ ხერხებით („ავტოპორტეტი“ —
ფონი, „მხატვარის დედა, „იმერეთის პეიზაჟი“, „მეწურბელე“).

*) განსაკუთრებით ბ. გორდეზიანი და ზდანევიჩი წინად.



ეს მხატვარი დღესაც ძიებით არის გართული და მისი შედეგების კლასიფიკაციისათვის მყარ მასალებს არ იძლევა. ის უფრო უახლესი მხატვრობის ლაბორატორიას წარმოადგენს.



დ. კაკაბაძე.

1920.

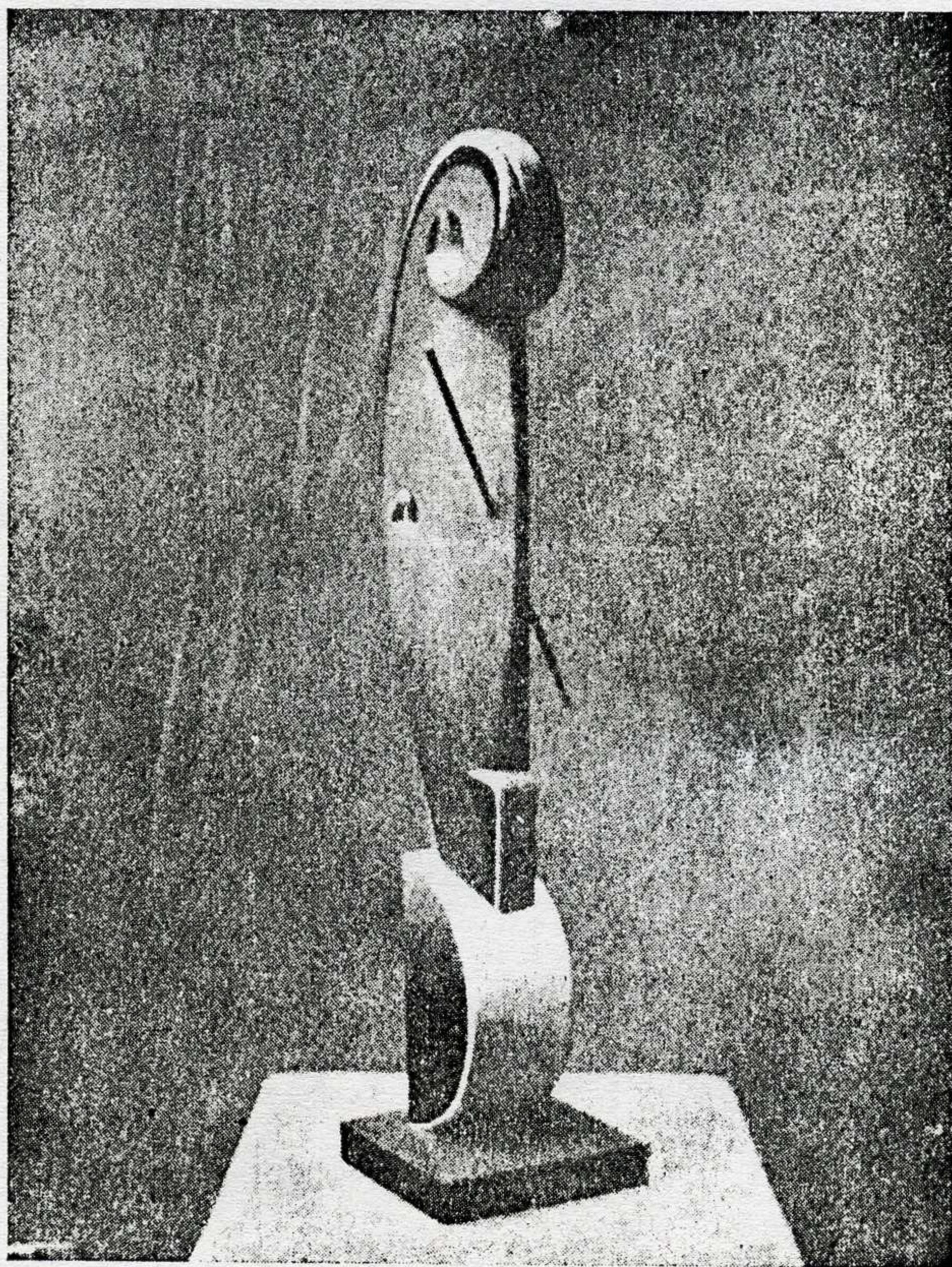
თუმცა მისი ორი წიგნი, პარიზში გამოცემული (თეორიითა და პრაქტიკით) გვიმტკიცებს, რომ ის მხატვრულ „წმინდა პლასტიურ“ * (განყენებულ ფორმალური) მომენტით არის გატაცებული და ამ მხრივ მას მსოფლიო მნიშვნელობის მიღწევები აქვს. მის მეორე წიგნში („ხელოვნება და სივრცე“) წარმოდგენილია სუპრემატიულ (უსაგნო) სურათების რეპროდუქციები, ფორმის პრობლემის „უსწორო“ (გეომეტრიულად) ფიგურებში გადაჭრის ცდებით. მაშინ როდესაც ფორმის პრობლემის დამუშავება უსაგნობის მხატვრობაში, სწორ გეომეტრიულ ფიგურებში ხდებოდა საერთოდ.

*) „ჩემი მხატვრობის“ ერთ მიზანთაგანს შეადგენს პლასტიურ ფორმის გასპექტაცება არსებულ ტექნიკურ საშუალებების განვითარებით და ახალ შესაძლებლობათა აღმოჩენით“ (დავით კაკაბაძე — 1920—23) პარიზში გამოცემული.



მაგრამ რაც მთავარია დავით კაკაბაძის მხატვრობაში, ეს არის ის რომ მისი ფაქტები, მიუხედავად უაღრესად მემარცხენე ასრულები-სა, მაინც ქართულ ეროვნულობას (ლოკალობას) მჭიდროთ არიან და-კავშირებული, ე. ი. მასთან ორგანიულ კავშირში იმყოფებიან.

ხსენებულ წიგნში აგრეთვე უდიდეს მხატვრულ მნიშვნელობის ფაქტებია მოცემული



დ. კაკაბაძე

(1926).

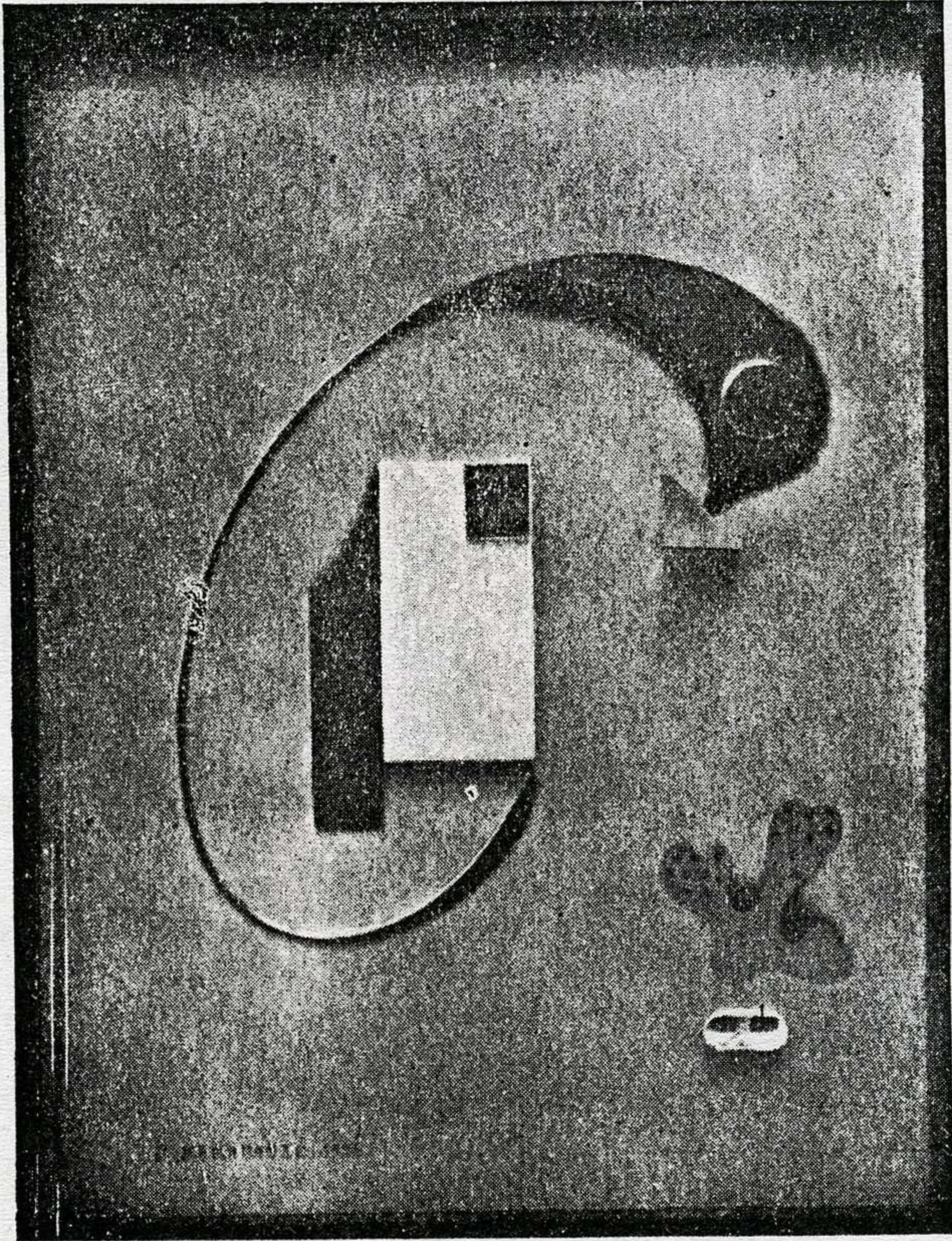
2

კუბიზმის,

3

პურიზმის და

სუპრემატიზმის-უსგანობის მეთოდებით ასრულებული.
რაც შეეხება მთავარ დენას ჩვენი მხატვრობისა, რომელიც უნ-
და წამოსულიყო ფიროსმანიშვილიდან ხსენებულ სკოლებით



დ. კაკაბაძე

(1927).

კონსტრუქტივიზმის და

მშენებლობის ხაზით, ჯერ-ჯერობით უცდის მომავალ მხატვრებს.

X.

აქვე აღსანიშნავია „უშკოლო მხატვრების“ სტანკოვისტური პრაქტიკა, (ი.რ. თოიძე, ახვლედიანი, წილოსანი, გველესიანი და სხვ.) რომელიც ასე თუ ისე ჩვენ ყოველდღიურ მხატვრულ მოთხოვნილებებს ემსახურება. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ისინი უკეთეს შემთხვევაში, იმპრესიონიზმს არ გადმოშორებიან ხოლო უარეს შემთხვევაში პრიმიტიულ მეტოდებით მუშაობენ.

როგორც დავინახეთ ფიროსმანიშვილის შემოქმედება ის უღევი, დაუშრეტელი წყაროა, რომლიდანაც შეუძლია ქართულ მხატვრობას ორგანიულ განვითარებით გაუთანასწორდეს თანამედროვე, მსოფლიო მხატვრობას და განაგრძოს მასთან თანაბრად წინსვლა.

საუბედუროთ უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი უზარმაზარი მხატვარის შემოქმედება, როგორც არის ნიკო ფიროსმანიშვილი, დღესაც არ არის გამოფენილი ჩვენს ეროვნულ გალერიაში და სარდაფებში ინახება. მაშინ როდესაც იქ, მრავალი ისეთი ტილოებია გამოფენილი, რომლებსაც არავითარი ინტერესი და მნიშვნელობა არა აქვს ჩვენი მხატვრობასათვის. ნუ თუ ნიკო ფიროსმანიშვილის ექსპონატებისათვის ადგილი ვერ იშოვა ჩვენმა ეროვნულმა გალერეიამ.

აგრეთვე აღსანიშნავია ისიც, რომ **სახელგამის** მიერ გამოცემული ფიროსმანიშვილის შემოქმედების რეპროდუქციებში არ არის ზოგი ისეთი სურათები, რომლებიც ფრიად საყურადღებოა მხატვრობისათვის.

გარდა ამისა ფერებით მოცეზულა ძლიერ ცოტა სურათები და ამასთანავე ასეთები ვერ არის შერჩეული ისე, რომ შეძლებისდაგვარად მიღწეული ყოფილიყო ფიროსმანიშვილის შემოქმედების მთავარი მომენტების მაქსიმალური ილიუსტრაცია.

15. 1. 27.

ტფილისი.