



თბილისის სახელმწიფო
საზღაპროო აკადემია
T B I L I S I S T A T E
A C A D E M Y O F A R T S

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

რესტავრაციის ხელოვნების ისტორიისა
და თეორიის ფაკულტეტი

სამეცნიერო ნაშრომების სერია
ნათია რამიშვილი

ეროვნული ფორმის ძიების პრობლემა XX საუკუნის
დასაწყისის ქართულ ფერწერაში
(დავით კაკაბაძის შემოქმედება.
1910-1920-იანი წლები)

თბილისი
2010

სამეცნიერო ნაშრომების სერია

ნაშრომი დაცულია თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოს მიერ შექმნილი საკვალიფიკაციო კომისიის სხდომაზე 2010 წლის 5 თებერვალს.

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: **დიმიტრი თუმანიშვილი**
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თსსა სრული პროფესორი

ოპონენტები: **ნინო ღალანდიე**
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თსსა სრული პროფესორი

სამსონ ლეუავა
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თსსა ასოცირებული პროფესორი

© თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის

ISBN 978-9941-0-1635-6

სარჩევი

შესავალი	5
ქართული დაზგური ფერწერა XIX – XX საუკუნეთა მიჯნაზე	23
სამხატვრო ცხოვრება XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოში	39
დავით კაკაბაძის ადრეული პერიოდის შემოქმედება (1910-ანი წლები)	50
ნატურმორტი	58
პორტრეტი	75
პეიზაჟი	87
დავით კაკაბაძის პარიზული პერიოდი	100
«მაშინიზმი» – ახალი თვალთახედვა – და დავით კაკაბაძის თეორიული შეხედულებანი	146
დასკვნა	181
ინგლისური რეზიუმე	194
დამოწმებული ლიტერატურის სია	197
ილუსტრაციები	203

შესავალი

XX საუკუნის დასაწყისის ქართული დაზგური ფერწერის შესწავლისას უმნიშვნელოვანესია ეროვნული ფორმის ძიების პრობლემის სრულყოფილად გააზრება. ეს კი ამ პერიოდის მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში, ქართული ფერწერის ადგილისა და როლის აუცილებელ გარკვევას გულისხმობს.

ურთულეს ისტორიულისა და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცვლილებების ხანაში ქართველი ხალხი და განსაკუთრებით მისი მოაზროვნე ნაწილი, მნიშვნელოვანი ამოცანების წინაშე აღმოჩნდა. ახლი ფასეულობების დამკვიდრება, ჯერ კიდევ წინა საუკუნის ბოლო ხანებიდან მოყოლებული, რუსიფიკაციის წინააღმდეგ ბრძოლა, ენის, ტრადიციებისა და ზოგადად თვითმყოფადობის შენარჩუნების აუცილებლობა კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახდა. ამავე დროს, სულ უფრო მეტად იკიდებს ფეხს XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ საზოგადოებაში ევროპული აზროვნების ფორმები, მსოფლიო კულტურასა და ცივილიზაციასთან დაახლოების სურვილი. პირველი მსოფლიო ომისა და რუსეთის 1917 წლის რევოლუციის შემდეგ, ქართველი ხალხის ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობა და მისწრაფებები, საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადებით დაგვირგვინდა. 1918 წლის 26 მაისს საქართველოს ეროვნულმა საბჭომ საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის დაარსება გამოაცხადა. თავად რუსეთში, საუკუნის დასაწყისის სოციალისტურ-რევოლუციურად განწყობილი პოეტების, მწერლებისა თუ მხატვრების დიდი ნაწილი, იძულებული გახდა დაეტოვებინა ბოლშევიკური რუსეთი. ბევრი მათგანი ემიგრაციაში წავიდა და საბოლოოდ გადასახლდა ევროპაში. ავანგარდისტ ხელოვანთა გარკვეული ნაწილი კი თავისუფალ საქართველოში ჩამოდის და თბილისში აგრძელებს მოღვაწეობას, სადაც შესაფერის ნიადაგს პოულობს ახალი იდეების გასავრცობად. ქართველ ხელოვანთა დიდი ნაწილიც ხომ უკვე კარგად იცნობს ამ

პერიოდის რუსეთში მიმდინარე ცვლილებებს. ევროპიზაციის პროცესმა რუსეთის ინტელექტუალთა გარკვეული წრეებიც მოიცვა და იქაც აქტუალური ხდება ეროვნულისა და გარედან შემოსულის შეჯერება თუ თვითგამორკვევის, საკუთარი იდენტობის განსაზღვრის პრობლემა. ამ არეულმა და, ამვე დროს, იმედებით სავსე ეპოქამ, რომელიც შემდეგ, საქართველოშიც ძალიან მალე დასრულდა, განსაკუთრებული კვალი დატოვა ქვეყნის კულტურულ-მსოფლმხედველობრივ ფასეულობათა ჩამოყალიბებაში. ეროვნული ფორმის ძიების პრობლემა, იმთავითვე გულისხმობდა თავისუფალ სამყაროსთან გაერთიანების სურვილს, საკუთარი „ენის“ განსაზღვრისა და მსოფლიო კულტურაში საკუთარი ადგილის დამკვიდრების მცდელობას. ამას მოწმობს სრულიად განსხვავებული მიმართულებების წარმოშობა, მხატვრებისა და პოეტების სხვადასხვა გაერთიანების შექმნა; აგრეთვე, ქართველ მოღვაწეთა და ხელოვანთა ინტერესი საკუთარი კულტურის შესწავლისა და მისი გააზრების სურვილი.

სანიმუშოდ გამოვყოფთ დავით კაკაბაძის მხატვრულ შემოქმედებასა და თეორიულ თხზულებებს, რადგან, ვფიქრობთ, ისინი საუკეთესო მასალას გვაძლევენ ამ ამოუწურავი თემის საკვლევად.

ჩვენი მიზანი არ არის დავით კაკაბაძის მთელი შემოქმედების განხილვა. კვლევა ეხება მხატვრის შემოქმედების მხოლოდ ზოგიერთ ასპექტს და ამ პერიოდის ხელოვნებისათვის აქტუალურ საკითხებს, ძირითადად, მხატვრის 1910-1920-ანი წლების შემოქმედებას, რომელიც დასავლეთ ევროპული ფერწერის ფონზე განიხილება. მისი შემოქმედების ამ ეტაპზე ყალიბდება სწორედ ის ძირითადი ტენდენციები და შეხედულებები, რომლებიც ღირებულია ჩვენთვის მაშინდელი, დასავლეთზე ორიენტირებული საქართველოს უკეთ გასაცნობად და, ამავ დროს, დღევანდელი, პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული ხელოვნების პრობლემების გააზრებაშიც გვეხმარება. დავით კაკაბაძე ის მხატვარია, რომლის შემო-

ქმედებაშიც შედარებით მძაფრად გამოვლინდა ეროვნული ფორმის ძიების ცდები. ჩვენი მხატვრული შემოქმედების ეს საგულისხმო პროცესი ქართულ სინამდვილეში თავისებურად ერწყმის ევროპული მხატვრობის მიღწევათა დანერგვის პროცესს.

ამ პერიოდის ქართული მხატვრობის შესახებ არსებულ ლიტერატურაში XX ს.-ის დასაწყისის ხელოვნება ძიებებისა და მიგნებების, კულტურული და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის აქტიურ ხანად ისახება.

უახლესი ქართული ხელოვნების ისტორიული კუთხით გააზრების დამწყებად შეიძლება მივიჩნიოთ ფიროსმანაშვილის მხატვრობისადმი ხელოვანთა და მწერალთა დიდი ინტერესის მაჩვენებელი, 1926 წელს გამოცემული წიგნი „ნიკო ფიროსმანაშვილი“ – ტიცციან ტაბიძის, გრიგოლ რობაქიძის, გერონტი ქიქოძის, კირილე ზდანევიჩისა და კოლაუ ჩერნია-ვსკის წერილები თვითნასწავლი მხატვრის შესახებ. ტიცციან ტაბიძის აზრით ნიკო ფიროსმანი მომავალში „ახალი ქართული მხატვრობის მამამთავრად ჩაითვლება“. კირილე ზდანევიჩი კი ქართველ მხატვარს მისი თანამედროვე ეპოქის კლასიკურ გამომხატველად მიიჩნევს. იგი აღნიშნავს, რომ ხალხურ ხელოვნებაში ღრმად ფესვგადგმული მხატვარი თანამედროვე დასავლეთის ნოვატორ მხატვართა მიღწევებს უტოლდება. გრიგოლ რობაქიძე გვესაუბრება საერთოდ პრიმიტივიზმის შესახებ, განმარტავს პრიმიტივიზტული ხელოვნების მნიშვნელობას, მიიჩნევს, რომ ის არ უნდა გავიგოთ, როგორც უკან დახევა ან დაკნინება თუ გაუბრალოება. განმარტავს, თუ რატომ მიუბრუნდა ევროპა XX ს.-ის დასაწყისში პირველყოფილ არქაულ და ხალხურ ხელოვნებას. ამ განმარტებას უკავშირებს გ. რობაქიძე ფიროსმანის შემოქმედებას და მას მომავალი მხატვრობის უშრეტ წყაროდ მიიჩნევს. ალბათ, გასაგებია თუ რარიგ წაადგებოდა დავით კაკაბაძისა და მისი თაობის მხატვართა შემოქმედებას ქართული ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენელთა მიერ ფიროსმანაშვილის მხ-

ატვრული სამყაროს ესოდენ ღრმა გააზრება.

ჩვენს თემასთან მიმართებით საგულისხმოდ ჩნდება თინათინ ვირსალაძის ნაშრომები „ქეთო მაღალაშვილი“ (რუს. 1958) და „ალექსანდრე ციმაკურიძე“ (რუს. 1959) ამ მხატვართა შემოქმედების ღრმა ანალიზთან ერთად ნაშრომში XX საუკუნის დასაწყისის ქართული პორტრეტისა თუ პეიზაჟის განვითარების თავისებურებანიც არის წარმოჩენილი.

ვახტანგ ბერიძისა და ნინა ეზერსკაიას ნაშრომი „საბჭოთა საქართველოს ხელოვნება 1921-1970“ (რუს.), თუმცა, ძირითადად საბჭოთა პერიოდის ხელოვნებას მიმოიხილავს, მაგრამ შესავალშივე ასევე დახასიათებულია ქართული დაზგური ფერწერა მისი ჩასახვიდან – XVIII ს. ბოლოდან საქართველოს გასაბჭოებამდე (1921წ.). ჩვენი ინტერესიც სწორედ ამ პერიოდს უკავშირდება. წიგნში თანმიმდევრულად არის ჩამოყალიბებული და გაანალიზებული ქართული ფერწერის, გრაფიკისა და ქანდაკების ფორმირების პროცესი. ავტორები XIX საუკუნის დასაწყისიდან ქართული ხელოვნების აღმავლობას ძირითადად საქართველოს რუსეთთან შეერთებას მიაწერენ. მათი აზრით, ამ დროს ქართული ხელოვნება ახალ ისტორიულ საფეხურზე ადის და XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ეროვნული თვითშეგნების განვითარებასთან ერთად, რუსეთის გზით ევროპულ-რეალისტურ მხატვრობასაც ეზიარება. შემოდის ეროვნული და სოციალური თემატიკა. საუბარია XX საუკუნის დასაწყისის ქართველი მხატვრების მცდელობაზე, მოინახოს ახალი ეროვნული ფორმა.

ვახტანგ ბერიძისავე უკვე საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ (1992) გამოცემულ ნაშრომში «კულტურა და ხელოვნება დამოუკიდებელ საქართველოში (1918-1921 წლები)», ზედმიწევნით არის აღწერილი დამოუკიდებლობის პერიოდის საქართველოს კულტურული ვითარება, მრავალმხრივი და ინტენსიური შემოქმედებითი ცხოვრება, რომელიც ავტორის თქმით, მხოლოდ ეროვნული აღმავლობის დროსაა შესაძლებელი.

იუზა ხუსკივაძისა და გიორგი ხოშტარიას 1977 წლის ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ სიმპოზიუმზე წარდგენილ ნაშრომში „ახალი ქართული ფერწერის ჩამოყალიბების ეტაპები“ (რუს.) ასახულია ის გზა და წინაპირობები, რამაც შეძლო, უკვე XX საუკუნის დასაწყისში განაპირობა თვითმყოფადი ქართული მხატვრული ხედვის ფორმირება. ამ პროცესის სრულყოფილი ფორმირება კი შეუძლებელი იქნებოდა დავით კაკაბაძისა და მისი თანამოაზრეების მხატვრული შემოქმედების გარეშე.

შალვა ქიქოძისადმი მიძღვნილ წიგნში ირინე აბესაძე უხვად იშველიებს საარქივო მასალას, საიდანაც ვიგებთ, რომ პარიზში მყოფი ახალგაზრდა მხატვრები, დავით კაკაბაძის მეთაურობით, ზრუნავენ ქართული კულტურისა თუ ახალი მხატვრობის წარმოსაჩენად. აწყობენ გამოფენებს, იღვციან წიგნების გამოსაცემად და ქმნიან ლოკუმენტებს, სადაც „ახალი ქართული ტრადიციის შექმნაზე“ საუბარი.

ამავე კონტექსტში ასევე საგულისხმოდ ჩნდება ირინე აბესაძისა და ქეთევან ბაგრატიშვილის ავტორობით გამოცემული ნაშრომი – „დიმიტრი შევარდნაძე“. მხატვრის შემოქმედებითი პორტრეტის გარდა, ნარკვევი საარქივო მასალებზე დაყრდნობით, მდიდარ ინფორმაციასაც გვაწვდის ამ პერიოდის შემოქმედებითი ცხოვრების შესახებ.

ნონა ელიზბარაშვილი თავის სადისერტაციო ნაშრომში „თბილისის სამხატვრო ცხოვრება XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში“ (რუს. 1985.), ვრცელი ფაქტობრივი მასალის მოშველიებით განიხილავს როგორც საქართველოს დედაქალაქის, ასევე ამავე პერიოდის რუსეთის სამხატვრო ცხოვრებასაც, რასაც ასევე დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართველ ავანგარდისტ მხატვართა მისწრაფებებსა და აზროვნებაში უკეთ გასარკვევად.

ამ პერიოდის მხატვრული ცხოვრების შესახებ მეტად მნიშვნელოვანია გიორგი ხოშტარიას სადისერტაციოდ გამოხსული გამოკვლევა „ფიროსმანაშვილის შემოქმედება და

მისი ადგილი ახალ ქართულ ფერწერაში“ (რუს. 1985.), სადაც თვითნასწავლი მხატვრის შემოქმედების საფუძვლიანი ანალიზია მოცემული. ავტორი მიიჩნევს, რომ ნიკო ფოროსმანაშვილის მხატვრული ტენდენციები ერთგვარად აკავშირებს ძველ ქართულ ფერწერას შემდგომი თაობის მხატვრებთან, რომელთაც დროის შესაბამისად გაიაზრეს და განავითარეს ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში დანახული მხატვრული ასპექტები.

“ქართული ლიტერატურული ესე“ ავტორის – მანანა ხელაიას კომენტარებით წარმოდგენილი, სხვადასხვა საკითხებზე, ქართველ სიმბოლისტთა მსჯელობას გადმოსცემს. საგულისხმოა, რომ ლიტერატურასა და პოეზიაზე მსჯელობისას, იგივე პრობლემები განიხილება, რომლებიც უშუალოდ ესადაგება მხატვრობას. ეს ახალი ენის, ახალი ფორმის ძიებაა ლექსსა და პროზაში. აქაც ისმის კითხვა – ევროპა თუ აზია? ან სინთეზი? (დავით კაკაბაძის თეორიულ თხზულებებში ხომ ამ პრობლემის განხილვასაც ვხვდებით). ქართველი სიმბოლისტების გარდა წიგნში წარმოდგენილია: კონსტანტინე გამსახურდიას, გერონტი ქიქოძის, იოსებ გრიშაშვილის, გალაქტიონ ტაბიძის და სხვათა ესსეები. მათი წერილების გაცნობისას ასევე იკვეთება აზრი, რომ ახალი ფორმის ძიება ხორციელდება ევროპული ხელოვნების მიღწევათა ეროვნულ ნიადაგზე შერწყმის გზით.

XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისის ქართული საზოგადოების მსოფლადქმისა და აზროვნების მრავალმხრივი სურათია წარმოჩენილი დიმიტრი თუმანიშვილის წერილებისა და ნარკვევების კრებულში (2001 წ.). ჩვენი კვლევისათვის განსაკუთრებით საინტერესოა ეპოქის დახასიათება რელიგიურ-კულტურულ ჭრილში, სადაც საუბარია ხელოვნებაში ეროვნულობისა თუ ინდივიდუალიზმის შესახებ, რაც XX საუკუნის ხელოვნებასთან მიმართებაში ერთ-ერთი მთავარი საკვლევი საკითხია.

იუზა ხუსკივაძის ნაშრომი „ქართულ ეკლესიათა გვიანი

შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი“ (2003 წ.) თვალნათლივ წარმოაჩენს გვიანი შუა საუკუნეების კედლის მოხატულობის მხატვრულ ტენდენციებსა და იმ თავისებურებებს, რომლებიც ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიის ამ ბოლო ეტაპისთვის არის დამახასიათებელი. ჩვენთვის საგულისხმო ამ ნაშრომში ისიცაა, რომ ავტორი ქართულ ტაძართა მოხატულობაში საგანგებოდ განიხილავს სივრცის ასახვის იმ რთულად ასახსნელ საკითხს, რომელიც ახალი დროის მხატვრებისთვისაც პრობლემატური იყო.

მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტობრივი მასალა და მოსაზრებებია გადმოცემული მდიდრულად ილუსტრირებულ წიგნში „ქართული მოდერნიზმი 1910-1930“ (2005 წ.), რომელსაც რამდენიმე ავტორის დიმიტრი თუმანიშვილის, ლუიჯი მაგაროტოს, მაია ციციშვილისა და ნინო ჭოლოშვილის წერილები აქვს დართული. აქ არა მხოლოდ იმჟამინდელი ეპოქაა გაანალიზებული, არამედ თბილისის ლიტერატურულ-კულტურული ცხოვრება და, რაც მთავარია, ქართული მოდერნისტული მხატვრობა ევროპულ ჭრილშია განხილული.

XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართული დაზგური ფერწერის ანალიზი არის მოცემული ირინე არსენიშვილს სადისერტაციო ნაშრომში „ქართული დაზგური ფერწერის განვითარების ძირითადი მხატვრულ-სტილისტიკური ტენდენციები (XVIII საუკუნის მეორე ნახევარი – XX საუკუნის პირველი მეოთხედი)“, აგრეთვე წერილებში, რომლებიც თსუ სამეცნიერო შრომების კრებულის – „ხელოვნებათმცოდნეობა“ სხვადასხვა ნომერშია გამოქვეყნებული (2000-2002წწ.). ავტორს განხილული აქვს ცალკეულ მხატვართა (შალვა ქიქოძე, ვალერიან სიღამონ-ერისთავი, დავით კაკაბაძე) შემოქმედება და განსაკუთრებით კი ის ნიშან-თვისებები, რომლებიც ევროპულ-რუსული მოდერნის სტილის გავლენაზე მიუთითებს. ეს წერილები უდაოდ საინტერესო მასალას წარმოადგენს ამ პერიოდის მხატვრულ-ესთეტიკურ საკითხებზე მსჯელობისას.

იმავე კრებულებში გიორგი ხოშტარიას მიერ გამოქვეყნებულ ნარკვევებში არის გაანალიზებული თანამედროვე ხელოვნებაში არსებული ტენდენციები თუ პრობლემატიკა. ესენია: „ესთეტიკური ოპოზიციის როლი მხატვრულ ნაწარმოებში“ (2000 წ.), „ახალი და უახლესი დროის ქართული სახვითი ხელოვნების პერიოდიზაციის საკითხები“ (2001 წ.), „მთლიანობის პრობლემა უახლესი დროის მხატვრობაში“ (2002 წ.), „უახლესი დროის მხატვრობის ზოგიერთი თავისებურება“ (2002 წ.). ამ სტატიებში განხილულია ის საკითხები, რომელთა გარეშეც არ შეიძლება თანამედროვე ხელოვნების, როგორც კულტურული მოვლენის კვლევა და სრულად გააზრება. მხატვრობაში მთლიანობის პრობლემის შესახებ მსჯელობისას, ავტორი განმარტავს უახლესი დროის მხატვრული ნაწარმოების არსებით ნიშნებს – სამგანზომილებიანი, სურათგარეშე რეალობის ინტეგრირებას ორგანოზომილებიანი, სტატიკური, ე.წ. მატერიალური საფუძვლის ნიშნებთან: სუფთა ფერთან, ტონთან, ხაზთან და სხვ.

რაც შეეხება ჩვენი კვლევის უშუალო საგნის, დავით კაკაბაძის შემოქმედების თაობაზე არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურას, შეიძლება ითქვას, რომ ის მრავალმხრივ არის შესწავლილი (გამოცემულია რამდენიმე მნიშვნელოვანი წიგნი, კატალოგი თუ მონოგრაფია). პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, თვით მხატვრის თეორიული ნაშრომები და პუბლიცისტური წერილებია გასათვალისწინებელი, სადაც XX საუკუნის დასაწყისის მხატვართა უმთავრესი პრობლემებია განხილული: სივრცე-სიბრტყის ურთიერთობა, ოპტიკური ილუზიონიზმის დაძლევა, ფერის, ხაზისა და ფორმის როლი ფერწერაში. პარიზში გამოცემული წიგნები „პარიზი 1920-23 წლები“ (1924წ.) და „ხელოვნება და სივრცე“ (1926 წ.) მხატვრის ძირითადი თეორიული ნაშრომებია. გარდა ამისა, მოგვეპოვება მისი უფრო ადრე გამოქვეყნებული წერილები: „ქართული ხატების მოჭედულობის სახეები“ – პეტერბურგის უნივერსიტეტის სამეცნიერო კრებულში (1912 წ.), სამხატვრო

წერილები – თბილისში ჟურნალ „შვიდ მნათობში“ №I, II (1919 წ.) და „Du tableau constructif“ (*Édition originale*) პარიზში (1924 წ.).

გივი გეგეჭკორის მიერ შედგენილი კრებული „ხელოვნება და სივრცე“ (1983) და პარმენ მარგველაშვილის წიგნი „დავით კაკაბაძის არქივიდან“ (1988, 2002 წელს ვრცელი გამოცემა), სრულად წარმოგვიდგენს მხატვრის თეორიულ თხზულებებს, მისივე გამოფენების განხილვასა და ლექციების ჩანაწრებს.

ჯერ 1966 წელს, ახლებურად კი რამდენადმე გავრცობილი სახით 1983 წელს გამოიცა ლევან რჩეულიშვილის წიგნი-კატალოგი „დავით კაკაბაძე“, სადაც სერიების სახით პირველად გამოქვეყნდა, ჩვენი კვლევისათვის მეტად მნიშვნელოვანი, მხატვრის პარიზული პერიოდის ნამუშევრები. ავტორის მიერ დართულ ტექსტში ნათლად არის წარმოჩენილი დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი პორტრეტი. მხატვრის ბიოგრაფიასთან ერთად, მისი მრავალმხრივი ინტერესებიცაა აღწერილი. ამავე დროს, თანმიმდევრულად მიმოიხილება მისი ნამუშევრები სერიების მიხედვით.

საგანგებოდ მნიშვნელოვანია გაიანე ალიბეგაშვილის მონოგრაფია „დავით კაკაბაძე“, რომელიც ჯერ კიდევ 1958 წელს გამოიცა. ამ წიგნში და ასევე მის ცალკეულ პუბლიკაციებში მხატვრის სხვადასხვა ნაწარმოების მხატვრული პრობლემების ღრმა ანალიზია მოცემული (ჟურ. „მნათობი“ 1958 წ., გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“ 1959 წ., ჟურ. „ფრესკა“ 1976, ჟურ. „საუნჯე“ 1981 წწ. და სხვ.) 1958 წლის ჟურნალ „მნათობში“ მხატვრის ბიოგრაფიასთან ერთად მისი შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპის ნამუშევრებია განხილული. ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ავტორის მოსაზრებები, პეიზაჟურ კომპოზიციებში სივრცის პრობლემის შესახებ. ასევე საგულისხმოა, 1976 წლის ჟურნალ „ფრესკაში“ გამოქვეყნებული წერილი, სადაც ავტორი განმარტავს, რომ დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში შერწყმუ-

ლია ეპოქისა და ეროვნული ხასიათის თავისებურებანი.

1989 წელს ვახტანგ ბერიძის, დალი ლებანიძისა და მარინე მეძმარიაშვილის, ნაშრომში „დავით კაკაბაძე. მხატვრის გზა. მხატვარი და დრო.“ (რუს. ვ. ბერიძის ნარკვევი უფრო ადრე ქართულად დაიბეჭდა ჟურნალში „საბჭოთა ხერლოვნება“ 1975 წ.), სრულად არის წარმოდგენილი მხატვრის ბიოგრაფია, შემოქმედებითი გზა და წლების მიხედვით დალაგებული ფაქტობრივი მასალა. მხატვრის შემოქმედება თანმიმდევრულად არის განხილული. წიგნი მხატვრის შემოქმედების შემდგომი კვლევისას ყველა ავტორისთვის უდაოდ მნიშვნელოვან საფუძველს წარმოადგენს. ასევე ამომწურავ ინფორმაციას შეიცავს მ. მეძმარიაშვილისა და დ. ლებანიძის მიერ უკვე 1999 წელს გამოცემული კატალოგი „დავით კაკაბაძე. კულტურული მემკვიდრეობა“, სადაც ქრონოლოგიურად არის დალაგებული და განმარტებული მხატვრის შემოქმედება: ფერწერა, გრაფიკა, კოლაჟი, სცენოგრაფია, ესკიზები კინოფილმისათვის, ქანდაკება და მონუმენტური ფერწერა.

მარინე მეძმარიაშვილისავე სტატიაში „ავანგარდის გზები. პარიზი-მოსკოვი-თბილისი“ (რუს.), რომელიც კრებულში – „ლიტერატურული საქართველო“ გამოქვეყნდა (2002წ.), დავით კაკაბაძისა და XX საუკუნის დასაწყისის ზოგიერთი ქართველი მხატვრის ნაწარმოებებთან ერთად, განხილულია ამავე პერიოდის მოსკოვისა და პეტერბურგის ავანგარდის მხატვართა მოღვაწეობა და შემოქმედება. აქ საუბარია ქართველი და რუსი მხატვრების ურთიერთობასა და მათ შემოქმედებით მისწრაფებებზე. შედარებულია ქართველი და რუსი მხატვრების ნამუშევრები მათ თანადროულ ფრანგულ მხატვრობასთან და გაანალიზებულია ევროპულ მიმდინარეობათა გავლენა.

ქეთევან კინწურაშვილის მონოგრაფიაში „დავით კაკაბაძე, XX საუკუნის კლასიკოსი“ (რუს. 2002წ.) განხილულია მხატვრის შემოქმედება მისი თანამედროვე ევროპული ხელოვნების ჭრილში და წარმოდგენილია ქეთრინ დრაიერის

კოლექციაში დაცული ნამუშევრების ანალიზი.

სადისერტაციო ნაშრომები – ირმა მათიაშვილის “მხატვრული პრობლემები დავით კაკაბაძის დაზვურ ფერწერაში” (1998წ.) და ეკატერინე მეტრეველის “დავით კაკაბაძის 1920-27 წლების შემოქმედება მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის დასავლეთ ევროპულ ხელოვნებასთან მიმართებაში” (1999წ.) კიდევ უფრო ამდიდრებს ჩვენს წარმოდგენას მხატვრის შემოქმედებით მისწრაფებებზე.

ი. მათიაშვილის ნაშრომში მცდელობაა, განისაზღვროს დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში არსებული მხატვრული საკითხები, მოდერნიზმის კულტურის და ეროვნული ტრადიციების როლი მხატვრის ინდივიდუალური ესთეტიკის ჩამოყალიბებაში.

ე. მეტრეველი თავის ნაშრომში დავით კაკაბაძის პარიზულ პერიოდს მიმოიხილავს. მოცემულია კომპოზიციათა იკონოგრაფიული, მხატვრულ-სტილისტიკური და სახვითი ფორმის ანალიზი საერთო ევროპული მხატვრობის ფონზე.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ სრულიად უდაოა მკვლევართა დიდი ინტერესი ამ გამოჩენილი ქართველი მხატვრისადმი, რომლის შემოქმედებაც თითქმის ყოველმხრივ არის განხილული და შესწავლილი. თუმცა, ამასთან, ისიც ხომ უნდა ითქვას – დავით კაკაბაძე როგორც მხატვარი და ხელოვნების თეორეტიკოსი იმდენად გამორჩეულია, რომ მისი შემოქმედება კიდევ მრავალ ასპექტს მოიცავს და სააზროვნო თუ სამსჯელო მასალას წარმოაჩენს მომავალი კვლევისათვის.

თემასთან ზოგადად დაკავშირებული უცხოელი თუ ზოგი ქართველი ავტორის მოსაზრება და მსჯელობა სხვადასხვა საკითხის გარშემო ძირითად ტექსტშია გაბნეული და ამდენად, ცხადია, შესავალში არ არის ასახული.

აქვე XX საუკუნის დასაწყისის იმ რამდენიმე მხატვრის მოსაზრებას მოვიყვანოთ, რომელიც იმ პერიოდისათვის ერთერთ ძალზე მნიშვნელოვან პრობლემას – სივრცის აგებას,

ახლებური პერსპექტივის გააზრებას, საგნის სივრცეში განთავსებას ეხება. დავით კაკაბაძის თეორიულ ნააზრევშიც ხომ სწორედ ამ საკითხებს ეთმობა უდიდესი ადგილი. საინტერესოა, თუ რა გზებს ხედავენ ევროპელი და ქართველი მხატვრები ამ პრობლემათა გააზრების დროს და როგორ აისახება ისინი მათ შემოქმედებაში.

პოლ გოგენი არაევროპულ ცივილიზაციებში ეძებს საზრდოს და ახალ იდეებს. იგი თვლის, რომ ევროპული ხელოვნება და, საერთოდ, ევროპული ცივილიზაცია დაკნინებისა და გადაგვარების გზაზეა და განახლებას საჭიროებს.

ცნობილია, რომ პოსტიმპრესიონისტების მხატვრობას ახასიათებს გარკვეული პროტესტი და დაპირისპირება წინათაობასთან. მათ უარყვეს რეალისტური და იმპრესიონისტული ფერწერის ილუზიონიზმი, ანუ სივრცის ილუზია, ფერით მოდელირება, პერსპექტივის კანონები, რასაც ჯერ კიდევ რენესანსის პერიოდიდან მოყოლებული ეფუძნება ევროპული მხატვრობა.

ახალი თაობის მხატვრებმა წინ წამოსწიეს სიბრტყის მნიშვნელობა. დიდი როლი შეასრულა ამგვარ მიდგომაში არადასავლური კულტურების გაცნობამ, განსაკუთრებით შორეული აღმოსავლეთის ხელოვნებამ – იაპონურმა გრავიურამ და ფერწერამ, რომელიც მოდაში შემოდის მაშინდელი პარიზის საზოგადოებაში. გერმანელი ხელოვნებათმცოდნე ვერნერ ჰაფტმანი (Werner Haftmann. I. გვ. 33) ამბობს, რომ გოგენს აღმოსავლურ მხატვრობაში იზიდავდა ორგანოზომილებიანობა, დეკორატივიზმი, ფერი მოდელირების გარეშე. გარდა ამისა, იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა პრიმიტიულ, ხალხურ ხელოვნებას, სწავლობდა აღმოსავლურ კერამიკას, აცტეკების სკულპტურას. ანუ ცდილობდა კაცობრიობის საწყისებს ჩაძიებოდა და იქ ეპოვა ჭეშმარიტება, რადგანაც მას ევროპული ხელოვნება ზედმეტად რაციონალურად მიაჩნდა.

ანრი მატისი: „როდესაც თეთრ ქაღალდზე ჩემი მოძრავი შტრიხი სინათლის მოდალირებას ახდენს, ისე, რომ

მის სითეთრეს არაფერი აკლდება, მე აღარაფრის დამატება და გამოკლება შემიძლია, ეს გვერდი დაწერილია – იგი, რამდენადაც გამომდის, ყოველი იმ ხელის სინთეზს შეიცავს, რომელიც წინ წამდგარებული ესკიზების მეშვეობით მეტ-ნაკლებად ავითვისე. მიუხედავად იმისა, რომ ურთიერთგადამკვეთი ხაზები და ნახევარტონები არ არის, ჩემს თავს არ ვუკრძალავ ვალიორით თამაშსა და მოდულაციებს. მე მოდელირებას ვახდენ ჩემი მეტ-ნაკლებად მსხვილი ხაზითა და უპირატესად სიბრტყეებით, რომლებსაც ეს ხაზი შემოსაზღვრავს ჩემს თეთრ ქაღალდზე. თეთრი ქაღალდის სხვადასხვა ნაწილს გარდავსახავ მის შეუხებლად, მხოლოდ ადგილების შევსებით. პერსპექტივის შესახებ: კალმით ჩემს დასრულებულ ნახატებს მუდამ ნათელი ზედაპირი აქვთ და ამ ზედაპირის შემქმნელი საგნები სხვადასხვაგვარად არიან დახარისხებულნი – პერსპექტიულად, ოღონდ შეგრძნების პერსპექტივაში, ე.ი. იმ პერსპექტივაში, რომელიც შეგრძნებიდან მოდის“. (Walter Hess. გვ.42.).

ელ ლისიცკის მოსაზრებანი სივრცის აგების შესახებ კარგად გამოხატავს როგორც „სუპრემატისტი“ თუ “კონსტრუქტივისტი” რუსი მხატვრების მისწრაფებებს, ასევე ევროპული ხელოვნებისათვის აქტუალურ პრობლემებსა და ახალ თვალთახედვას. სივრცის ახალი გააზრება, თითქოს თავიდან აღმოჩენილი სამყარო, რომელიც მეცნიერულად და მათემატიკურად განიხილება არა როგორც რენესანსისა და მომდევო ხანებში იყო, ევკლიდური გეომეტრიის დახმარებით, არამედ უკვე სხვა განზომილებათა აღმოჩენით და უკვე ადამიანის ხილული სამყაროს გარეთ არსებული, წარმოსახვითი აბსტრაქტული სივრცის გააზრებით. ელ ლისიცკი განიხილვს “პლანიმეტრიულ სივრცეს, პერსპექტიულ სივრცეს, ირაციონალურ სივრცეს და ბოლოს იმაგინაციურ (წარმოსახვით) სივრცეს, რომლის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილად მოძრაობას მიიჩნევს. (El. Lisztzky. Larissa A. Shadowa 336-342.)

„პარალელები ხელოვნებასა და მათემატიკას შორის ძა-

ლიან ფრთხილად უნდა გაივლოს, რადგან ყოველი გადაკვეთა მომაკვდინებელია ხელოვნებისთვის. ევკლიდური გეომეტრიის შეხედულებიდან გამომდინარე პერსპექტივამ სივრცე გაქვავებულ სამგანზომილებად აღიქვა. მან სამყარო ერთ კუბში მოათავსა და ტრანსფორმირების შედეგად სიბრტყეზე პირამიდის სახით გამოსახა – საფუძველით ჩვენსკენ მომართული. ეს იძლევა ფასადის აღქმას, სცენის სიღრმეს, ამიტომაც იყო პერსპექტივა ასე გადახლართული სცენოგრაფიასთან. პერსპექტივამ სივრცეს საზღვარი დაუდო, სასრული გახადა, ჩაკეტა. ამასობაში მეცნიერებამ საფუძველიანი გარდაქმნები წამოიწყო... გაქვავებული ევკლიდური სივრცე **ლობანკისკი, გაუსმა** და **რიმანმა** დაანგრიეს. ხელოვნებისთვის გადამწყვეტი გამოდგა კუბისტური გამოცდილება. მათ სივრცის ჩამკეტი ჰორიზონტი წინა პლანისკენ გამოსწიეს და სასურათე სიბრტყესთან გააიგივეს. სხვა მეთოდს მიმართეს ფუტურისტებმა. მათ პირამიდის წვერი თვალიდან ააგეს, მათ საგნის წინ კი არ უნდოდათ დგომა, არამედ მასში. (Walter Hess. გვ. 99).

გიომ აპოლინერი: “ახალ მხატვრებს ძლიერ საყვედურობდნენ გეომეტრიისადმი მათი ლტოლვის გამო... ამ მხატვრებს, ისევე როგორც ძველებს, არ ჰქონიათ რაიმენაირი განზრახვა, გეომეტრიკოსები გამხდარიყვნენ. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ გეომეტრია იგივეა სახვითი ხელოვნებისათვის, რაც გრამატიკა მწერლებისათვის. დღეს სწავლულები, სამგანზომილებიანი ევკლიდურ გეომეტრიას ხომ აღარ მისდევენ. მხატვრები სრულიად ბუნებრივად, სუფთა ინტუიციით, თავისთავად მივიდნენ იქამდე, რომ განვრცობის ყველა ახალი შესაძლო საზომი გამოეყენებინათ, რომელსაც თანამედროვე სახელოსნოების ენაზე, მოკლედ და ზოგადად, მეოთხე განზომილება უწოდეს. ამას ისიც დავუმატოთ, რომ ეს წარმოსახვა მეოთხე განზომილებისა ბევრი ახალგაზრდა მხატვრისთვის, მათი მისწრაფებების მხოლოდ ზოგადი გამოხატულება იყო, როცა ისინი ეგვიპტურ, ოკეანიის თუ ზანგურ ხელოვნე-

ბას აკვირდებოდნენ, მეცნიერულ მიღწევებზე ფიქრობდნენ და ამაღლებული ხელოვნების მოლოდინში იყვნენ; ანუ, ამ უტოპიურ გამონათქვამს ერთგვარ ისტორიულ ინტერესსაც უკავშირებდნენ.

უმთავრესი, რითაც კუბიზმი ძველი მხატვრობისაგან განსხვავდება, ის არის, რომ ეს მიბაძვის ხელოვნება კი აღარ არის, არამედ წარმოსახვის ხელოვნებაა, რომელიც იღვწის ამაღლდეს ახალ ქმნილებამდე. წინამდებარე ან ახალშექმნილი რეალობის წარმოსადგენად მხატვარს შეუძლია სამი განზომილება ერთგვარი სტერეომეტრიზირებით გადმოსცეს. ხილული რეალობის ჩვეულებრივ გადმოღებას იგი მხოლოდ თვალის ცთომილებით შეძლებდა, ანუ შემოკლებითა და პერსპექტივის ხერხით, რაც წარმოდგენილი თუ შექმნილი ფორმის ხარისხის დეფორმაციას გამოიწვევდა. ყოველ ადამიანს აქვს ეს გრძნობა შინაგანი წარმოსახვითი რეალობისა. » (Walter Hess. გვ.55.).

ფილიპო ტომაზო მარინეტი, ფუტურისტული მანიფესტიდან: „მოვლენა, რომელსაც ჩვენ ტილოზე აღვბეჭდავთ, აღარ იქნება საყოველთაო დინამიზმის დაფიქსირებული მომენტი, ეს უბრალოდ თავად დინამიკის აღმოჩენა იქნება. საგნები მოძრაობაში აუცილებლად მრავალმხრივნი ხდებიან, დეფორმირდებიან და, იმავდროულად, წინ მიილტვიან, როგორც სწრაფი მქროლავი საგნები სივრცეში. წვიმისაგან დასველებული ქუჩის ზედაპირი, რომელიც ელექტრონის ლამპიონების ქვეშ ბზინვარებით განუზომლად, მიწის შუაგულამდე აღწევს. ვილას სჯერა იმის, რომ ადამიანის სხეული გამჭვირვალე არ არის? რატომ გვინდა, რომ ჩვენს შემოქმედებაში ჩვენი ხედვის ორმაგი უნარი დავივიწყოთ, რომელიც რენტგენის სხივების შესატყვის შედეგებს იძლევა?“ (Walter Hess. გვ. 72.).

ვასილი კანდინსკი: „წერტილი საწყისი ელემენტია, ცარიელი სიბრტყის განაყოფიერებაა. **პორიზონტალი** ცივი მზიდი საძირკველია, ჩუმი და “შავი”. ვერტიკალი აქტიურია, თბილი,

“თეთრი”. თავისუფალი სწორი ხაზები მოძრავია, “ლურჯი” და “ყვითელი”. თვითონ **სიბრტყე** ქვემოთ მძიმეა, ზემოთ მსუბუქი, მარცხნივ “შორი”, მარჯვნივ როგორც “შინ”. ფერებისა და ფორმების ყოველი ჰანგი დიფერენცირდება მათი სიბრტყეზე განლაგების მიხედვით... საგნების წარმოდგენით კი ელემენტების საკუთარი ჟღერადობა ძლიერად იფარება ან სპეციალიზდება: წითელი, ადამიანის სახეზე ერთგვარ შინაგან მღელვარებად იქცევა, ცის სიწითლე უახლოვდება საღამოს სიწითლის განწყობას. არასპეციფიკური აბსტრაქტული “სუფთა” ჟღერადობა იწვევს უფრო დახვეწილ, ზემგრძნობიარე მღელვარებას, მაყურებელი არც თუ იშვიათად “კოსმიურ” შთაბეჭდილებას იღებს. ერთ-ერთი პირველი ნაბიჯი აბსტრაქტული სამყაროსაკენ სივრცის ილუზიის გამორიცხვაა, სიბრტყის შენარჩუნება და მისი გამოყენებაა იდეალური სიბრტყისა და სივრცის სახით, ეს არის მაყურებლის იძულება ჩაერთოს სურათში თავდავიწყებით, ისევე, იმ ქუჩაში რომ გაიარო, რომელსაც მანამადე ფანჯრიდან ათვალიერებდი“.

(Walter Hess. გვ. 89-91).

კაზიმირ მალევიჩი: „სივრცე მხოლოდ მაშინ შეიძლება შევიგრძნოთ, როდესაც მიწას მოვსწყდებით, როდესაც საყრდენი წერტილი გაქრება. სუპრემატისტული ტილო თეთრ სივრცეს წარმოგვიდგენს და არა ლურჯს. ლურჯი არ გვიქმნის უსასრულო სივრცის რეალურ წარმოდგენას. ხედვის სხივები აქ გუმბათს ეჯახებიან და ვერ აღწევენ უსასრულობაში.

სუპრემატისტული უძირო თეთრი კი მხედველობით სხივებს უსაზღვრო მოძრაობის შესაძლებლობას უქმნის. ფერწერის ხელოვნება ისეთი კონსტრუქციის შექმნის უნარი კი არ არის, რომელიც გრაციოზული სილამაზის ესთეტიკური გემოვნების ფორმებისა და ფერებთან დამოკიდებულებას ეფუძნება, არამედ უფრო მეტად წონასწორობის, სიჩქარისა და მოძრაობის მიმართულების საფუძველზე აგების უნარია.“

(Walter Hess. გვ. 99.).

პიტ მონდრიანი: ხელოვნებამ ფორმისა და სივრცის ეკვივ-

ალენტობა უნდა განსაზღვროს. ჩემს ადრინდელ სურათებში, სივრცე ჯერ კიდევ ფონი იყო – რის გამოც მთლიანობის ნაკლებობას განვიცდიდი. მართი კუთხეები რომ შევკაერთე, სივრცე გახდა თეთრი, შავი ან ნაცრისფერი; ფერი – სუფთა წითელი, ლურჯი ან ყვითელი. მართკუთხედები ფორმებად იქცა და განეიტრალდა, რადგანაც ისინი მხოლოდ ჰორიზონტალებად და ვერტიკალებად, მთელ სიბრტყეზე გაშლილ ხაზებად წარმოჩნდა...

სამგანზომილებიანი აგებულების უკვე ფესვგადგმული ცნება, ახალ “სიბრტყით” აგებულებას, არქიტექტურისათვის უსარგებლოდ წარმოაჩენს. სინამდვილეში, ეს მხოლოდ ტრადიციული გაგებაა – არქიტექტურა აღიქვა მარტო ფორმათქმნადობად. ეს არის წარსულის (პერსპექტივისტული) ვიზუალური თავლთახედვა. ახლებური ხედვა რომელიმე გარკვეული წერტილიდან არ ამოდის, მისი მხედველობის არეალი ყველგანაა – რელატივისტური თეორიის მიხედვით, დროსა და სივრცეში ბარიერის გარეშე, შეუფერხებლად. პრაქტიკაში ახლებური თვალთახედვა მხედველობის არეს სიბრტყის წინ აყენებს (სიღრმობრივის ყველაზე უფრო გარეგანი შესაძლებლობა). ასე წარმოჩნდება არქიტექტურა სიბრტყეების სიმრავლედ. ანუ, ეს სიმრავლე კომპონირდება (აბსტრაქტულად) ერთ თანაბარ (სიბრტყით) სურათად.” (Walter Hess. გვ. 103).

მაქს ბექმანი: „ერთი რამ ცხადია: ჩვენ საგანთა სამგანზომილებიანი სამყარო, ტილოს ორგანზომილებიანი სამყაროდ უნდა ვაქციოთ. მაგრამ, თუ ტილო მხოლოდ ორგანზომილებასში წარმოდგენილი სივრცით არის დაფარული, მაშინ მხოლოდ გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშს ან ორნამენტს მივიღებთ. ცხადია, შეიძლება ამგვარი სიამოვნებაც მოგვანიჭოს, ოღონდ, პირადად ჩემთვის მოსაწყენი იქნებოდა. სამიანი ორგანზომილებიანად ქცევა ჩემში მაგიურ განცდას იწვევს, როცა ამასობაში წამით მეოთხე განზომილებას ვიჭერ, რისკენაც მთელი არსებით მივიღტვი. ყველაზე მეტად რაც მეხმარება,

ეს არის სივრცეში შეღწევა. სიმაღლე, სიგანე და სიღრმე – სამი ფენომენია, რომელიც სიბრტყეზე უნდა გადმოვიტანო, რათა სურათის აბსტრაქტული ზედაპირის ფორმირება შევძლო; ამ ხერხით თავს ვიცავ სივრცის უსასრულობისაგან.“ (Walter Hess. გვ. 109).

ამ ტექსტებიდან ჩანს, თუ რა მნიშვნელოვანია ამ პერიოდის მხატვრებისათვის სივრცე-სიბრტყის საკითხი. ჩანს, რომ სწორედ ეს თაობა, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისში გამოვიდა ასაპარეზზე, ავითარებს ახალ მხატვრულ იდეებს და ცდილობს წარსული გამოცდილების გააზრებას ახალი თვალთახედვის ჭრილში. ეს ძიებები ქართული ხელოვნებისთვისაც აქტუალურია და ამ ორი თუ სამი ათწლეულის განმავლობაში, უნივერსალურ სახეს იღებს დროის მოთხოვნების შესაბამისად.

წინამდებარე ნაშრომში გაშლილია მსჯელობა სივრცის პრობლემის გარშემო და დავით კაკაბაძისეული ხედვა შეჯერებულია მისივე შემოქმედებასთან. ჩვენი აზრით, ახალი ენის, ახალი ეროვნული ფორმის ძიების პროცესში ეს საკითხი მნიშვნელოვანია და სათანადო ყურადღებას იმსახურებს.

ქართული დაზგური ფერწერა XIX – XX საუკუნეთა მიჯნაზე

XIX-XX საუკუნეების მიჯნა საქართველოში ისეთივე წინააღმდეგობრივი, რთული და მრავალმხრივი იყო, როგორც მთელს ევროპაში. ახალი საუკუნის, ახალი ეპოქის მოლოდინი აქაც ახალი იდეებისა თუ ცხოვრების სტილის შეცვლის საფუძველს ქმნიდა.

რა პროცესები მიმდინარეობს ამ დროის ქართულ დაზგურ სახვით ხელოვნებაში? ცხადია, როგორც კულტურის სხვა სფეროებში, აქაც გარკვეული აღმავლობაა. თუმცა, თუკი მწერლობა და პოეზია XIX ს. საქართველოში მრავალსაუკუნოვან ტრადიციებზე დაყრდნობით გაიშალა, დაზგურ ფერწერას არცთუ ისე დიდი ხნის ისტორია აქვს.

ახალი ევროპული რივის ქართული დაზგური ფერწერის პირველი ნიმუშები XVIII საუკუნის მიწურულითა და – XIX-ის დასაწყისით თარიღდება. ეს არის მეფის ოჯახის წევრების, ბატონიშვილებისა და სასულიერო პირთა პორტრეტები (ერეკლე II, თეკლა ბატონიშვილი, ვახტანგ ჯამბაკურ-ორბელიანი, სოლომონ II, კათალიკოსი ანტონ II). ამ პორტრეტებიდან ზოგიერთს ევროპელ მხატვრებს მიაკუთვნებენ.

მაია ციციშვილის სადისერტაციო ნაშრომში – “XIX საუკუნის პირველი ნახევრის “ტფილისური პორტრეტული სკოლა” – საფუძვლიანად არის განხილული ამ პერიოდის ქართული პორტრეტის ჩამოყალიბების პროცესი და წარმოჩენილია მისი წინამძღვრები. უპირველესად, ეს არის ქართული შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობაში არსებული “საერო” ქტიტორული პორტრეტის ტრადიცია, მეორე, ეს არის ირანული მხატვრობა. შემდეგ რუსული და ევროპული პორტრეტული ხელოვნების გავლენა.¹ ამავე პერიოდში თბილისში მოღვაწეობენ სომეხი მხატვრები. მათ შორის

¹ მ. ციციშვილი. XIX საუკუნის პირველი ნახევრის “ტფილისური პორტრეტული სკოლა”. საკანდიდატო დისერტაცია. თბილისი 1993წ. გვ.7-8.

ყველაზე ცნობილია აკოფ ოვნათანიანი – თბილისის მკვიდრი. XIX საუკუნის პირველი ნახევრის პორტრეტული მხატვრობის ეროვნული თავისებურების წარმოსაჩენად მ. ციციშვილი განიხილავს სხვადასხვა ჯგუფს, რომელთაგან ერთს წარმომავლობით სომეხ ფერმწერს მიაწერს, სხვებს კი ქართველ მხატვრებს. საერთო შინაარსეული თუ ფორმისეული წანამძღრებისას განსხვავებულია მათი შესრულების მანერა.

ქართველ მხატვართა პორტრეტები გამოირჩევა მეტი ზომიერებით, ფიგურისა და ფონის უფრო რბილი დაკავშირებით (სომეხთა ნახელავ პორტრეტებში ფიგურა უფრო მკაფიოდ გამოიყოფა ფონისაგან), თავშეკავებული ფერადონებით. “ამდენად, ქართულ პორტრეტებში კონკრეტულის საფუძველზე, ინდივიდის ასახვისას ზოგადი ტიპი წარმოჩნდება, მასთან ერთად კი ეპოქის ხასიათი და ეროვნული განწყობა. გამოსახვის განზოგადების ტენდენციით პორტრეტთა განხილული ჯგუფები ერთგვარად ქართული მონუმენტური ხელოვნების ტრადიციებსაც მისდევენ და, მეორე მხრივ, ნიადაგს უმზადებენ ეროვნული ფერწერის შემდგომ განვითარებას (ნიკო ფიროსმანაშვილი, დავით კაკაბაძე, ლადო გუდიაშვილი, ქეთევან მაღალაშვილი და სხვები)”².

რამდენიმე პორტრეტის მაგალითზე შეიძლება განვიხილოთ ის ნიშნები, რომლებიც ამ პერიოდის ქართულ მხატვრობაში ჩნდება, სადაც აღმოსავლური, ევროპული თუ ქართული ელემენტების „შეხამებით“ სივრცითი აღქმის სხვადასხვაგვარი სურათი წარმოჩნდება. ხშირად ერთსა და იმავე ნამუშევარში ერთდროულად არის თითქოს გამოყენებული ერთმანეთის სრულიად საპირისპირო ხედვა თუ გამოცდილება.

მაგიდის წინ ფეხზე მდგომი ერეკლე II-ის პორეტრეტი (სურ.1), შეიძლება ითქვას, ძირითადად ირანული მინიატურის სტილშია გადაწყვეტილი, თან კი დასავლური დაზგური მხატვრობის გავლენაცაა თვალსაჩინო. მუქ შავ მოყავისფრო

² მ. ციციშვილი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 84.

პირობით ფონზე მკაფიოდ გამოიყოფა ლოკალურ მჭახე ფერებით შესრულებული ერეკლე II-ის ფიგურა აღმოსავლურ სამოსში, თავზე ჩალმით. სამოსის ორნამენტულ-დეკორატიული გადაწყვეტა (წვრილი ყვავილებით დაფარული მოსასხამი და კაბა), სადაც ძირითადად მოწითალო ფერები ჭარბობს, მეტ სიბრტყოვანებას ანიჭებს სურათს. ფიგურის დგომა, მიუხედავად თითქოს, თავისუფალი პოზისა, არამყარია. ორგანოზომილებიანი სპარსული მინიატურებისაგან განსხვავებით, აქ სივრცე-მოცულობა თავისებურად არის წარმოჩენილი – სიღრმის მიმანიშნებელია მარცხნივ ოდნავ მაღლა აწეული, მართკუთხა ფორმის მაგიდა, რომლის ნაწილიც ჩარჩოსთან არის ჩამოჭრილი. ზედ დადგმული ჩუქურთმებიანი ოქროს გვირგვინი კი, თავისი მკაფიო მოხაზულობით ერთ სიბრტყეშია გამოსახული. თავად მეფის ფიგურის დამუშავებაში ჩანს მცდელობა, ჩრდილებითა და სამოსის მომრგვალებული ნაკეცებით. მოცულობაზე მიანიშნებს ასევე წითელი ჩექმები, თითქოს, გრადაციებითა და წინა მხარეს, იატაკზე ოდნავ დაცემული პირობითი ჩრდილებით, თუმცა განათების წყარო აქ არსაიდან ჩანს.

თეკლა ბატონიშვილის პორტრეტის (სურ.2) შესრულება განსხვავდება ზემოთ განხილული ერეკლე II-ის პორტრეტი-საგან. აქ აქცენტი სახეზეა გადატანილი. ქალის გამოსახულება თითქმის მთლიანად ავსებს სურათის არეს მოჩარხოებადღე. ამჯერად ფიგურა არ არის ბოლომდე გამოსახული, ერეკლე II-ის მსგავსად – ჩარჩოსთან იკვეთება ქვედა კიდურები და რთულია ზუსტად განსაზღვრა, მჯდომარედ არის წარმოდგენილი მეფის ასული თუ ფეხზე მდგომი. ამავე დროს, მეტია განზოგადება (აქ არ ჩანს დეტალებით გატაცება) და ფაქტურის გადმოცემის მცდელობა. თუმცა, ფიგურის პროპორციებისა და ერთგვარად, უხერხულად დადებული ხელის დამუშავება, ცხადყოფს, რომ მხატვარი არ არის ბოლომდე დაუფლებული ევროპული სკოლის ხერხებს.

მეტი სიახლოვე ევროპულ, ან უფრო მეტად რუსულ ფერ-

წერასთან, ჩანს დარეჯან დედოფლის პორტეტში (სურ.3). ეს განსაკუთრებით შეინიშნება ფერთა თავშეკავებულ გადმოცემაში, შედარებით რბილ გამაში, სამოსისა თუ სახის კანის ფაქტურის მეტ გამოვლენაში. ანუ, ამგვარი გადაწყვეტა, უფრო ევროპული გაგებით პორტრეტის წარმოდგენას უახლოვდება. უფრო რბილია გადასვლა ფიგურასა და ფონს შორის, რის გამოც მეტი ჰაერი ჩნდება და ფორმები მოცულობას იძენს. დედოფლის ზურგს უკან სკამის საზურგის პატარა ნაწილის გამოჩენა კი, გარკვეულ სივრცესაც ქმნის ფიგურასა და ფონს შორის. ამგვარ ხერხს მეტი რეალობა შემოაქვს და ფონი პირობითი კი არ არის, არამედ კონკრეტულ კედლად აღიქმება.

XIX საუკუნის შუა ხანებში პორტრეტი ისევ რჩება ერთადერთ ჟანრად, ერთია მხოლოდ, არისტოკრატთა გვერდით ჩნდება სხვადასხვა მოხელეთა, თბილისელ მოქალაქეთა პორტრეტები. ისინი ახლად შექმნილი ბურჟუაზიული ფენის წარმომადგენლები არიან. პირველი მხატვარი პროფესიული განათლებით, რომელიც 1844 წელს ამთავრებს პეტერბურგის საიმპერატორო სამხატვრო აკადემიას, არის ალ. ჭავჭავაძის ყმა გრიგოლ მაისურაძე (ისიც პორტრეტისტი). ინდივიდუალური პორტრეტების გვერდით ამ პერიოდის მხატვრობაში გვხვდება ოჯახური, თუ ჯგუფური პორტრეტები, რომელთაგან სხვადასხვა ოსტატთა ხელს გამოარჩევენ.

ამავე დროსვე იხატება ეკლესიებიც: ბოდბეში, მუხრანში.

მზია ჯანჯალიას სადისერტაციო ნაშრომში “წმინდა ნინოს ცხოვრების ციკლი ბოდბის ტაძრის მოხატულობაში”, ბოდბის მოხატულობა შუა საუკუნეებიდან ახალ დროზე გარდამავალი ქართული მხატვრობის ნიმუშადაა მიიჩნეული: „აქ ჩანს ახლებური კონკრეტულობით გაჯერებული შუასაუკუნოვანი მსოფლგანცდაც, „განათლებულ“ საქრისტიანოს მიქცევაცა და ეროვნული სიცხოვლეც. ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ ეს ის ხელოვნებაა, რომელშიც ე. წ. გარდამავლობის ნიშნები უკვე ჩამოყალიბებული და გარკვეულად თავისთავადი

სახის მქონეა – ის ხელოვნება, რომელიც მაშინ იქმნება, როცა ახლებური, ტრადიციულისგან ესოდენ განსხვავებული ფორმათგანცდა კარგახანია შემოსულია და ახლებური მხატვრობისადმი დამოკიდებულებაც უკვე ჩამოყალიბებული.“³

ნაშრომში წარმოჩენილია ამ პერიოდის ქართული ფერწერისთვის დამახასიათებელი ძირითადი ნიშან-თვისებები: “ერთი მხრივ, ისინი ძალზე “ახლებურია”, ტრადიციული შუასაუკუნოვანი გამოსახულებებისაგან ძალზე განსხვავებული: მათი ფორმები მოცულობითია, მსუბუქი ჩაჩრდილვით “ამოყვანილი”; გლუვი ნაკვეთებიცა და მთელი სილუეტიც – მომრგვალებული; პროპორცია დამჯდარი. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ეს ფიგურები ახლებური, ევროპულ ყაიდაზე გამართული გამოსახულებებისაგანაც ზუსტად ისევე განსხვავდება, როგორც – შუასაუკუნოვანისაგან. არსად არ იქმნება რეალური პლასტიკისა და ფაქტურის ილუზია.”⁴

საინტერესოა, უფრო მოგვიანებით, XIX ს. 60-იან წლებში შესრულებული ჯგუფური პორტრეტი “მუხრან ბატონების ოჯახი” (სურ.4). აქ მოჩანს XIX ს. I ეტაპის ქართული მხატვრობის ტიპური ნიშნები: პარადულობა, ორნამენტულ-დეკორატიული მიდგომა. ჩანს გარკვეულად სხვა ადგილობრივი ტრადიციების „ხაზებიც“, კერძოდ, შუა საუკუნეების ქტიტორული ფრესკები.⁵

ეს არის მრავალფიგურიანი კომპოზიცია, სადაც ოჯახის ყველა თაობის წევრია წარმოდგენილი. კომპოზიცია ფრონტალურად იშლება. სადღესასწაულო სამოსში გამოწყობილი პერსონაჟები ერთ მწკრივში არიან განლაგებული და თითქმის ბოლომდე ავსებენ სიმაღლეში სურათის არეს. სურათის

³ მ. ჯანჯალია, “წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლი ბოდბის ტაძრის მოხატულობაში”, საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი 1994. გვ. 140.

⁴ მ. ჯანჯალია, დასახ. ნაშრომი, 67-68.

⁵ Ю. Д. Хускивадзе, Г. М. Хоштариа. Этапы Становления новой грузинской живописи. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, 1977, გვ. -8

მარცხენა ნაწილში კი, მწკრივი თითქოს სიღრმეში შედის. ერთმანეთის უკან მდგომი ახალგაზრდა ქალების განლაგება ისეა, თითქოს ფოტოკამერის წინ პოზირებენ და კადრში უნდა მოხვდნენ. აქ ურთიერთგადამკვეთ გამოსახულებებთან ერთად გამოყენებულია სივრცის, ან უფრო სიღრმის შექმნის სხვა ხერხიც, როცა ცენტრში მდგომი ფიგურა ყველაზე დიდია და დიდ ადგილს იკავებს, ხოლო დანარჩენები ზომაში უფრო შემცირებული.

აქ მცდელობა გვაქვს ობიექტური სივრცის, პერსპექტივის წარმოჩენისა. თავად ფიგურების დამუშავება სიბრტყოვანია, მაგრამ მათი დგომა თავისუფალი. ანუ: პირობითობა და რეალობა, ტრადიცია და სიახლე, ერთდროულად იჩენს თავს. ეს წინააღმდეგობა თუ ძიება გასდევს მთლიანად XIX საუკუნის თბილისის პორტრეტულ ხელოვნებას და პირველ ყოვლისა, სივრცის გადმოცემაში მოჩანს.

XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან იწყება მეორე ეტაპი ქართულ ფერწერაში. ამ დროს მხატვართა მთელი პლეადა წარუდგა ქართველ საზოგადოებას რუსეთში ან უცხოეთში მიღებული განათლებით: გიგო გაბაშვილი, ჯერ პეტერბურგში იღებდა გაკვეთილებს, შემდეგ მიუნჰენს გაემგზავრა; ალექსანდრე ბერიძე ჯერ პეტერბურგშია, შემდეგ იტალიაში მიდის; რომანოზ გველესიანი პეტერბურგში იღებს განათლებას; ალექსანდრე მრეველიშვილი ჯერ მოსკოვში, შემდეგ პარიზში, ჟიულიენის აკადემიაში აგრძელებს სწავლას.⁶

ამ მხატვრებს XIX საუკუნის პირველი ეტაპის ქართული ფერწერიდან, შეიძლება ითქვას, არაფერი აუღიათ. მათ ახალი თემატიკა თუ გამოსახვის ფორმები მოიტანეს ქართულ სახვით ხელოვნებაში. ტფილისური სკოლის მიერ დამკვიდრებული პორტრეტული ჟანრის გვერდით ჩაისახა პეიზაჟი, ნატურმორტი, მრავალფიგურიანი კომპოზიცია. სასულიერო

⁶ В. Беридзе, Н. Езерская. Искусство советской Грузии 1921-1970. Анотированный список художников. Москва 1975. გვ. 710-712, 720-722.

პირთა და ბატონიშვილების ნაცვლად იქმნება საზოგადოების სხვადასხვა ფენის წარმომადგენელთა პორტრეტები (ან სულაც განზოგადებული პორტრეტი-ტიპი). წინ უფრო მეტად სიუჟეტურმა მხარემ წამოიწია. აქამდე არსებული ფერწერის პირობითობას და დეკორატიულ-სიბრტყოვან გადაწყვეტას ამ თაობის მხატვრებმა დაუპირისპირეს აკადემიური ნახატი, რეალისტური ფერწერა. ეს ისაა, რაც ევროპულ-რუსული რეალისტური ფერწერის გაცნობამ და შესწავლამ მოიტანა. მათ ისიც სურთ, ნიშანდობლივ ქართული ხელწერა შექმნან, მაგრამ ეროვნულობა მათთან ძირითადად გარეგნულ მხარეში ვლინდება. ეროვნულია თემატიკა (მაგ., გ. გაბაშვილის “ალავერდობა”, ეპიზოდები ხევსურთა ცხოვრებიდან და სხვ.). ეროვნულია ტიპაჟი, აქსესუარები და ჩაცმულობა (მაგ., ალ. ბერიძის “ბიჭი სალამურით”). ამდენად, ვხედავთ, რომ მათი ფერწერის ეროვნულობა ძირითადად ეთნოგრაფიულობაში გამოიხატება. ამავე დროს, ეს მხატვრები, თუმცა, რუსულ-ევროპული ფერწერის პრინციპებს მისდევენ, მაგრამ XIX საუკუნის ევროპულ ფერწერასა და ჩვენი მხატვრების მისწრაფებებს შორის ჯერ კიდევ დიდი სხვაობაა.

მხატვართა ამ თაობამ “ფორმა შეითვისა ძირითადად XIX საუკუნის მეორე ნახევრის რუსული რეალიზმისაგან. ე. ი. უპირველეს ყოვლისა, “პერედვიჟნიკებისაგან”. XIX საუკუნის 70-ან წლებში ჩამოყალიბებული მხატვრული მიმდინარეობა „პერედვიჟნიკები“ დემოკრატიულ მიმართულებას ამკვიდრებენ რუსულ ხელოვნებაში, რაც ნიშნავს – “სინამდვილის ნათლად აღბეჭდვას, ხალხის ყოფა-ცხოვრების ანალიზს. მათი მხატვრული ფორმა ხასიათდება: მიმსგავსებით, სოციალური დახასიათებით, სიუჟეტურობით, თხრობით, ცხოვრების კონკრეტული აღწერით. – ეს ყველაფერი კი ხშირად ნატურალიზმამდე მიდის”.⁷

⁷ История Русского Искусства. Т. II. К.К.ИИ. Русское искусство XIX, начала XX века. Москва 1981. გვ.51.

ზემოხსენებული ქართველი მხატვრები, ძირითადად, იმავე პრინციპებს მისდევენ და რუსული ფერწერის გამოცდილებას იზიარებენ. თუმცა, გ. გაბაშვილის მხატვრობის განხილვისას, ისიც საგულისხმოა, რომ რუსული ფერწერის გავლენის გარდა სხვა წყაროებიც იკვეთება. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გ. გაბაშვილი გარკვეული ხნით მიუნხენში სრულჰყოფდა თავის ოსტატობას. გ. გაბაშვილის შემოქმედების განხილვისას ნინო ჭოლოშვილი აღნიშნავს, რომ «პეტერბურგსა და მიუნხენში ის ითვისებს რეალისტური ფერწერის სხვადასხვა მრავალფეროვან სტილისტურ ნიშან-თვისებებს, როგორც ტექნიკურ-ფორმალურ ოსტატობას, ისე იდეური თვალსაზრისით, მაგრამ ამუშავებს და გადმოსცემს მათ საკუთარი ინდივიდუალური «სახის», მხატვრული ხედვისა თუ გემოვნების შესატყვისად, რაც განაპირობებს მისი, როგორც ქართველი მხატვრის თვითმყოფადობას». ნ. ჭოლოშვილი გარკვეულ მსგავსებას ხედავს როგორც ფრანც რუბოს, ასევე თეოდორ ჰორშელტის მხატვრობასთან. ავტორი თემატურ თუ მხატვრულ-სახეობრივ სიახლოვეზე ძირითადად ბატალური სურათების შედარებისას მიუთითებს.⁸ (როგორც ცნობილია, გ. გაბაშვილი პირველი ქართველი მხატვარია, რომლის შემოქმედებაშიც ბატალური თემატიკა მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს).

შუა აზიის თემაზე შესრულებული ნამუშევრების უმეტესობა, 1894 წელს შუა აზიის მოგზაურობის დროს გაკეთებული ჩანახატების მიხედვით არის შექმნილი. „ბაზარი სამარყანდში“ (სურ.5) 1894-1897 წლებშია შესრულებული. ეს არის მრავალფეროვანი კომპოზიცია, სადაც სურათის ცენტრალური ნაწილი დიდ მეჩეთს უჭირავს. შორი ხედიდან დანახული ნაგებობის გარშემო შეფენილი ხალხი ერთიან მასად აღიქმება და ისეა განლაგებული, რომ წინა

⁸ ნ. ჭოლოშვილი საკანდ. დისერტ. ავტორეფერატი. გერმანული მხატვრული ტრადიცია და საქართველო XIX საუკუნის დასწყისიდან XX საუკუნის 40-იან წლებამდე. თბილისი 2006. გვ. 21-22

პლანიდან თანდათან სიღრმეში შევყავართ. დაკვირვებისას ჩანს, რომ თითოეული ფიგურა, მიუხედავად მცირე ზომებისა, ოსტატურად არის შესრულებული, პროპორციულია და რეალისტური. მხატვარი კარგად ფლობს კლასიკური პერსპექტივის ხერხებს. ამავე დროს, სურათი ერთიან ფერთა გამაშია შესრულებული და აქ ჰაეროვანი პერსპექტივაც არის გამოყენებული – გამოსახულება სიღრმეში თანდათან უფრო განზოგადებული და გაბუნდოვებული ხდება. ტაძრის შეისრული თაღის მკვეთრი ჩრდილი და მოვარდისფრო ტონალობა მდიდარი გრადაციებით კი, აძლიერებს მზით გაჯერებული მცხუნვარე მზიანი დღის შთაბეჭდილებას.

1890 წელს შესრულებული „ბრძოლა“ (სურ.6) ასახავს ბრძოლას სცენას მაღალ მთაში. ამ შემთხვევაში, კომპოზიციის ცენტრში მებრძოლთა ჯგუფია გამოსახული. გარშემო პეიზაჟი, უკანა პლანზე ციხე-სიმაგრის ნანგრევები, საერთო ფონი უფრო განზოგადებული და ბინდში ჩაძირულია. ამდენად, ყურადღება ცენტრზეა გამახვილებული. ნიშტებიანი მებრძოლები, თითქოს სცენასავით, ამაღლებულ ადგილზე, უფრო თეატრალური წარმოდგენის შთაბეჭდილებას ტოვებენ. მიუხედავად დრამატული მომენტისა, სურათზე სრული სიმშვიდეა, სცენა სტატიკურია.

შეიძლება ითქვას, რომ ამგვარი განწყობა გიგო გაბაშვილის ყველა ნამუშევარს ახასიათებს – იქნება ეს პორტრეტი, სადღესასწაულო თუ ბატალური სცენა. მხატვრისთვის უფრო მნიშვნელოვანია, სახვითი მხარე. მის სურათებში ყოველივე სწორ რეალისტურ ნახატზე, ფერწერულ ოსტატობასა და ერთიანი კოლორიტის შექმნაზეა აგებული.

ამგვარად, რეალიზმი – განზოგადება, ზუსტი ნახატი – განყენებული სივრცე, საერთო მახასიათებლებია მხატვრის შემოქმედებაში. ირინე არსენიშვილი მიიჩნევს, რომ „გაბაშვილის რეალიზმი განსხვავდება რუსული ფერწერისათვის დამახასიათებელი სოციალური ასპექტის სიმახვილის, რეალობის კრიტიკული შეფასებისაგან... ამ მხრივ, ის უფრო

მეტ სიახლოვეს ფრანგულ და გერმანულ რეალისტურ მხატვრობასთან ავლენს“. ავტორის აზრით, გ. გაბაშვილის შემოქმედებაში „წამყვან როლს მონუმენტური საწყისი თამაშობს. საფიქრებელია, რომ მხატვრის ფერწერის ასეთი ხასიათი გარკვეულწილად განპირობებულია მის შემოქმედებაში ქართული შუა საუკუნეების მონუმენტური ფერწერის ტრადიციების სიცოცხლისუნარობით, რომელიც ახალ ქართულ ფერწერაში იძენს რეალისტურ ინტერპრეტაციასა და სახვით სტილისტიკას.“⁹

ამ თაობის შედარებით ახალგაზრდა წარმომადგენელია მოსე თოიძე, პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში განსწავლული. მის შემოქმედებაში ასევე ჩანს რუსული რეალიზმის გავლენა, მაგრამ იგი ერთ-ერთი პირველთაგანია ქართულ ფერწერაში, რომელიც წმინდა სახვით, ფერწერულ პრობლემებს ისახავს. იგი დაინტერესებულია ფერის, განათების მნიშვნელობით. თოიძის სურათები გამოირჩევა შედარებით ცოცხალი, ნათელი ფერწერით, მდიდარი კოლორიტით, პასტოზური მონასმებით, ჰაერისა და სინათლის მეტი შეგრძნებით. ეს ყველაფერი კი უკვე ერთგვარი გამოძახილია “იმპრესიონისტული წერის მანერისა”. მოსე თოიძე ძირითადად XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე გამოდის ასპარეზზე და მისი შემოქმედება სწორედ ამ პერიოდის რუს მხატვართა ფერწერულ ნამუშევრებს ენათესავება. კერძოდ “რუს მხატვართა კავშირის” წევრთა შემოქმედებას (ვ. სეროვი, ა. არხიპოვი, კ. კოროვინი და სხვ.).

XIX საუკუნის ბოლოს რუსულ ჟანრულ-ისტორიულ ფერწერაში მომხდარმა სერიოზულმა ცვლილებებმა ზოგიერთი მხატვრის შემოქმედებაში წერის იმპრესიონისტულ მანერაში ჰპოვა გამოძახილი. რუსული იმპრესიონიზმის აყვავების

⁹ ი. არსენიშვილი. სადოქტ. დისერტაცია, ავტორეფერატი. ქართული დაზგური ფერწერის განვითარების ძირითადი მხატვრულ-სტილისტიკური ტენდენციები (XVIII საუკუნის მეორე ნახევარი – XX საუკუნის პირველი მეოთხედი). 2002, გვ. 15-16.

ხანად თვლიან 1890-იანი წლების ბოლოსა და 1900-იანი წლების პირველ ნახევარს. სწორედ ამ პერიოდში (1896-1901წწ.) სწავლობს პეტერბურგში მოსე თოიძე. მისი სადიპლომო ნამუშევარი “მცხეთობა” და 1900-იანი წლების დასაწყისში შექმნილი ნაწარმოებები (“მრეცხავი” 1902, “ებრაელი” 1902, “მრეცხავი ქალი” 1903, “ბებია შვილიშვილებით” და სხვ.), ჯერაც რეალისტურ-აკადემიური შესრულებით გამოირჩევა მაგრამ უკვე მისი წინამორბედი მხატვრებისაგან განსხვავებით – სახასიათო ტიპაჟის შემოტანა კომპოზიციაში, განათების ახლებური გამოყენება ჩანს (განათება უკანა მხრიდან ანუ, კონტრაჟურის პრინციპი, როდესაც ფიგურათა სილუეტი უფრო მკაფიოა და ჩამუქებული).

1901 წელს შესრულებული კომპოზიცია „მცხეთობა“ (სურ.7), სვეტი-ცხოველთან დაკავშირებული დღესასწაული წარმოდგენილია ბუნების წიაღში, გაშლილ სუფრასთან წრიულად შემომსხდარი ხალხით. ეს უკვე მრავალფიგურიანი კომპოზიციაა, სადაც მთვარე როლს პერსონაჟები ასრულებენ და ამ სახასიათო ტიპაჟისთვის პეიზაჟი მხოლოდ ფონია. აქ განწყობაც შესაბამისია – აქტიური და მხიარული. თუკი, გ. გაბაშვილთან, მიუხედავად გამოსახული სიუჟეტებისა (დღესასწაული, ბრძოლა და სხვა), საერთო განწყობა მაინც მშვიდია და კომოზიცია სტატიკური, მ. თოიძესთან მეტია კონკრეტულობა, მომენტის გადმოცემა. ფიგურები გარკვეულ მოძრაობაში არიან დაფიქსირებული და აგრეთვე აღბეჭდილია მათი მიმიკა – თითოეული პერსონაჟის სხვადასხვა გამოხატულება. ამავე დროს, ნაციონალური ჩაცმულობა და სტილიზაცია კი, ერთგვარ თეატრალურობასაც ანიჭებს სურათს. კომპოზიციის აგებაში გამოყენებულია პლანები და თანდათანობით სიღრმისკენ გადასვლა. განსაკუთრებით ოსტატურად არის დასმული წინა პლანზე ზურგით მაყურებლისკენ მჯდომი კინტო (ყველაზე დიდი ფიგურა კომპოზიციაში). ამ ხერხით კიდევ უფრო რეალური ჩანს სივრცე, რომელიც გამყოფი დიდი ხეების უკან თანდათანობით პერ-

სპექტივში იშლება საკმაოდ შორი ხედისკენ, მთაზე ჯვრის მონასტრით.

მოსე თოიძესთან, როგორც აღვნიშნეთ, მეტია ფერისადმი ინტერესი (აშკარად ჩნდება კომპოზიციის ერთ ფერთა გამაში გართიანება) და ფერწერის მეტი თავისუფლება. საერთოდ, თოიძის ამ ადრეული პერიოდის ნამუშევრები, ჯერ კიდევ შორს არის ტიპური იმპრესიონიზმისაგან. უკვე 1910-იანი წლებიდან აშკარად იჩენს თავს მეტი და მეტი თავისუფლება, სიმსუბუქე, ინტენსიური ფერადონება, პასტოზური მონასმები (“ბაზაზ-ხანა” 1914 წ.) (სურ.8), პეიზაჟს მეტი ადგილი უჭირავს. მხატვრის შემოქმედებაში ეს ტენდენციები შემდეგ უფრო ფართოდ იშლება, მეტია მცირე ზომის ჩანახატები, ფერწერული ეტიუდები. ამავე დროს, მატულობს დეკორატიულობა, ზოგან ერთგვარ სტილიზაციასაც ვხედავთ (“თამარ მეფე სააგარაკოდ” 1919 წ.). მხატვარი მიმართავს სიმბოლურ ენას, რასაც ხშირად არჩეული სიუჟეტიც განაპირობებს.

თბილი, პოეტური განწყობა, ძლიერი განზოგადება, რბილი ფერწერული დამუშავება საერთო ბუნდოვან ტონალობაზე აქა-იქ მკვეთრი, ნათელი აქცენტებით, იმპრესიონისტული ხედვის მაჩვენებელია, რაც მოსე თოიძის ამ პერიოდის ნამუშევრებს ახასიათებს.

სრულად ვეთანხმებით მ. თოიძის ნამუშევრებთან დაკავშირებით მაია ციციშვილისა და ნინო ჭოლოშვილის გამოთქმულ მოსაზრებას მათი «ნაბიძების» ფერწერასთან გარკვეული შეხმიანების შესახებ.¹⁰ მოსე თოიძე პირველი ქართველი მხატვარია, რომელთანაც ევროპული ფერწერის ახალი ამოცანებია დასმული და, შეიძლება ითქვას, პირველი ნაბიჯია გადადგმული (მართალია, ერთგვარი დაგვიანებით) იმისაკენ, რომ მომავალმა თაობამ უკვე სწრაფად აითვისოს ევროპული ფერწერის მიღწევები და თანამედროვეობის მიერ

¹⁰ მ. ციციშვილი, ნ. ჭოლოშვილი. ქართული მოდერნიზმი 1910-1930. გოეთე-ინსტიტუტი, თბილისი, 2005., გვ. 107.

დასმული ამოცანებისა თუ პრობლემატიკის ღრმად გააზრება შეძლოს.

1910-1920-იან წლებში მოსკოვიდან საქართველოში დაბრუნებული მხატვრების – ვალერიან სიღამონ-ერისთავისა და ალექსანდრე ციმაკურიძის შემოქმედებაც ასევე უკავშირდება XIX საუკუნის რუსულ-ევროპული ფერწერის ტრადიციებს. თუმცა, მათ განსხვავებული თემატიკა და თავისებური მხატვრული ხედვა შემატეს ქართული ფერწერის ისტორიას.

ვალერიან სიღამონ-ერისთავი საქართველოში დაბრუნებამდე (1915 წ.) მოსკოვში ისეთ ცნობილ მხატვრებთან სწავლობდა, როგორებიც არიან: ნ. კასატკინი, ა. ვასნეცოვი, ა. არხიპოვი, ს. მალიუტინი და სხვები.¹¹

ბუნებრივია, ამ მხატვრების გავლენა მნიშვნელოვანია მის შემოქმედებაში, რაც იმპრესიონისტულ წერის მანერასა და ოდნავ სტილიზაციაში ჩანს. ვ. სიღამონ-ერისთავის თემატიკა მრავალფეროვანია: პორტრეტი, პეიზაჟი, ნატურმორტი თუ მრავალფეროვანი ისტორიული და ჟანრული კომპოზიციები. ირინე არსენიშვილი განიხილავს ვ. სიღამონ-ერისთავის ისტორიულ და ჟანრულ კომპოზიციებს და ადარებს ა. ვასნეცოვის, ა. ბენუას, ნ. რერიხის, ლ. ბაქსტისა და სხვა რუსი მხატვრების ნამუშევრებს. ავტორი მიუთითებს თეატრალური მხატვრობის ერთგვარ გავლენაზე, როდესაც ხაზობრივი პერსპექტივის ნაცვლად, სივრცის გადამოცემის მხატვრული ხერხი – ე.წ. «კლასიკური წყობა» გამოიყენება. ავტორს მაგალითად მოჰყავს ვ. სიღამონ-ერისთავის «კრწანისის ბრძოლა» და პარალელს ავლებს ბრძოლის თემაზე შექმნილ ვ. ვასნეცოვის სურათებთან. ირინა არსენიშვილი იქვე მართებულად აღნიშნავს, რომ ვ. ვასნეცოვის ფერადოვანი სიჭრელისაგან განსხვავებით ტონალობა უფრო ერთიანია.¹²

¹¹ В. Беридзе, Н. Езерская. დასახ. ნაშრომი, გვ. 62.

¹² ი. არსენიშვილი ვალერიან სიღამონ-ერისთავის დაზგური ფერწერა. თსუ სამეცნიერო შრომების კრებული, 4, 2002. გვ 23-24.

შესადარებლად შეიძლება განვიხილოთ ვ. სიღამონ-ერისთავის «რეპეტიციაზე» (1920-ანი წწ.) და ს. სულეიკინის უფრო ადრდინდელი «ბალეტი» (1910). სულეიკინის შემოქმედებაში, რომელიც უფრო მეტად, როგორც თეატრის მხატვრი იყო ცნობილი, ჭარბობს დეკორატივიზმი, მის ნამუშევრებში იგრძნობა სიმბოლიზმის ერთგვარი გავლენაც. მის ნაწარმოებში «ბალეტი», სცენა თითქოს, ზღაპრულ გარემოშია წარმოდგენილი. პეიზაჟში იწერება მოცეკვავეების ჯგუფი. წინა პლანს და უკანა პლანს აერთიანებს შუაში მომცრო ტბა თუ აუზი, რის გარშემოც ფიგურები წრიულად ლაგდებიან. აქ ყოველივე ეს ძალიან პირობითია. თავისთავად ფიგურები, უფრო ბუნების ნაწილად აღიქმება, მათი სიბრტყოვანებისა და სურათის ერთიანი გამის შედეგად. კომპოზიციის ამგვარი აგება – ქვემოდან ზემოთ გაშლა და, ამავე დროს, განზოგადება, ერთდროულად სიბრტყე-სივრცის შემქმნელია. ჩანს, რომ აქ ყველაფერი კოლორისტულ გადაწყვეტას ემორჩილება. მუქი მოლურჯო-მომწვანო ერთიანი გამა, აქ-იქ ოდნავ გამონათებული (მაგრამ არა კონტრასტული) მოყვითალო ოქრებითა და ვარდისფერებით, იდუმალი ღამის ზღაპრულ განწყობობას გადმოგვცემს.

ვ. სიღამონ-ერისთავის «რეპეტიციაზე» აგრეთვე ბალეტის თემაზეა შექმნილი და ისიც საღამოს მშვიდ განწყობას გადმოგვცემს. თუმცა, აქ სრულიად სხვაგვარი გადაწყვეტაა – წარდგენითი ხასიათის სცენა ყოფით გარემოშია ჩართული. კომპოზიცია თითქოს მსგავსია, აქაც წრიულად ლაგდებიან ფიგურები, გარშემო შემოჯარული ხეების ფონზე. ბალერინების თეთრად გამოკვეთილი სილუეტები მკაფიო აქცენტებს ქმნის ხეების მუქ მოიისფრო-მოლურჯო ტონალობასთან. თუმცა, მიწის თბილი ოქრები, რომელნიც სურათის უმეტეს ნაწილს მოიცავს, არბილებს ამ კონტრასტს. იქმნება თბილი საღამოს განწყობა მარცხნიდან მომავალი განათებითა და რბილი იისფერ-ვარდისფერი ჩრდილებით.

როგორც ვნახეთ, ვ. სიღამონ-ერისთავის 1910-1920-იანი

წლების შემოქმედება, გარკვეულად უკავშირდება საუკუნეთა მიჯნის რუსულ მხატვრობას, რაც განსაკუთრებით თემატიკის ერთიანობაში მჟღავნდება. ევროპული იმპრესიონისტული ფერწერისათვის კი, სრულიად უცხოა ისტორიული თემატიკა და ბატალური თემები. თუმცა, საგულისხმოა მაია ციციშვილისა და ნინო ჭოლოშვილის მოსაზრება ამ საკითხთან მიმართებით: «XX საუკუნის 10-იან წლებში მოღვაწე სხვა ქართველი მხატვრების მსგავსად, ვალერიან სიღამონერისთავისთვისაც უმთავრეს ამოცანას ეროვნული ფორმის ძიება წარმოადგენდა. ამ მიზეზით, უკვე 10-იანი წლების დასაწყისში, მან გარკვეული უპირატესობა ისტორიულ თემას მიანიჭა.»¹³ შეიძლება ითქვას, რომ ის, XX საუკუნის დასაწყისის ქართველ მხატვართა შორის ერთადერთია, ვინც არ ერიდება ასახოს იმ პერიოდის მეტად მნიშვნელოვანი მოვლენები და გამოხატოს საკუთარი დამოკიდებულება ბოლშევიკების შემოსვლასთან დაკავშირებით. ამ თემაზე შექმნილი კომპოზიციები – «წითელი მთესველები» (1920-იანი წწ.) და «წითელ ცხენოსანთა შეტევა» (1921 წ.) კარგად გამოხატავს მხატვრის განწყობას.

ერთი შეხედვით, ამ სურათებში თითქოს, ჰეროიკული შემართება და კომუნისტების უძლეველობის დემონსტრირებაა გამოხატული, რაც ერთ შემთხვევაში საერთო დინამიკაში, აბობოქრებულ ცასა და დროშებში, ცხენოსნის შემართულ დგომაში ვლინდება («წითელ ცხენოსანთა შეტევა»); მეორე კომპოზიციაში კი, წინა პლანზე თითქოს კადრში გაჭედოლი პერსონაჟის გამოსახულება – ჩიბუხიანი ბოლშევიკი – რომელიც მძიმე, მტკიცე ნაბიჯებით აქტიურად მიიწევს წინ. მისი მკვეთრად გვერდზე მიტრიალებული თავი და მხერა კიდევ უფრო ამძაფრებს იმ საერთო განწყობას. უკანა პლანზე დიაგონალურად საიღრმეში მიმავალი უსახეობ

¹³ მ. ციციშვილი, ნ. ჭოლოშვილი. დასახ. ნაშრ. გვ. 107.

წითელპერანგა მთესველთა ზუსტად ერთნაირი რიტმული მოძრაობა და თანაბარი ინტერვალები თითქოს მექანიკურად მიყვება მთავარი პერსონაჟის მიმართულებას. «იმ დროისათვის გასაოცრად თამამი ნაწარმოები სავსე სიმბოლური და ალეგორიული მინიშნებებით ადრეული გაზაფხულის ნათელ დღეს, თეთრად აყვავებული ხეების ფონზე.»¹⁴

ალექსანდრე ციმაკურიძეც 1915 წელს ბრუნდება სამშობლოში. ისიც მოსკოვში სწავლობდა და მის ჩამოყალიბებაშიც რუს მხატვრებს – ნ. კასატკინს, ა. არხიპოვს, ლ. პასტერნაკსა და ა. ვასნეცოვს მიუძღვით წვლილი. თუმცა, რევოლუციამდელი პერიოდის შემოქმედებიდან ორი ეტიუდის გარდა, თითქმის არაფერია ცნობილი.¹⁵ ამდენად, მისი შემოქმედებაც უკვე გასაბჭოებულ საქართველოში ვითარდება. იქნებ, ეს არის მიზეზი იმისა, რომ მხატვარი მხოლოდ ერთი ჟანრით – პეიზაჟით იფარგლება და მთელი ცხოვრება ამ ჟანრის ერთგული რჩება. მისი შემოქმედება მთლიანად მშობლიური ბუნების აღბეჭდვას ეძღვნება.

თ. ვირსალაძე განმარტვს, რომ ა. ციმაკურიძე ბუნების მხოლოდ გარკვეულ მდგომარეობას ასახავს – ზაფხულის ნათელ შუადღეს, როცა განწყობა წყნარი და ხალისიანია, როცა მთიანი პეიზაჟის ტექტონიკა განსაკუთრებით მკაფიოდ იკვეთება, ხოლო ფერთა მდიდარი პალიტრა მთელი ძალით ჟღერს.¹⁶

რაც სივრცის ასახვას შეეხება, მ. თოიძეც, ვალერიან სიღამონ-ერისთავიცა და ა. ციმაკურიძეც (როგორც ითქვა, მოგვიანო ნამუშევრებში), თუმც სხვადასხვანაირად და სხვადასხვა ხერხებით, რეალური, სამგანზომილებიანი სივრცის გადმოცემის ერთგულნი არიან.

¹⁴ იქვე, გვ.108-111.

¹⁵ В. Беридзе, Н. Езерская დასახ. ნაშრომი გვ. 65.

¹⁶ Т. Вирсаладзе. А. Цимакуридзе. Москва. «Советский Художник», 1959, გვ. 6.

სამხატვრო ცხოვრება XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოში

როგორიღა იყო ის ვითარება, რომელშიც მოუხდათ მოღვაწეობა დავით კაკაბაძესა და მისი თაობის სხვა ოსტატებს? როგორია მათი განწყობა და მიზანსწრაფვა? XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოში მხატვრული ცხოვრება მეტად აქტიურია. მხატვრები წმინდა ფერწერული პრობლემების გარდა დაინტერესებული არიან ქვეყნის სოციალური მდგომარეობით, მისი ისტორიით, ძველი კულტურის შესწავლით. აქტიურად მოღვაწეობენ ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში. ქართველი მხატვრები, რომელებმაც განათლება რუსეთისა და ევროპის სხვადასხვა ქალაქებში მიიღეს ცდილობენ ქართულ ფერწერაში ახალი ტენდენციებისა და მხატვრული ხერხების დამკვიდრებას. ახალი მხატვრული გამომსახველობითი ხერხების შემოტანა კი მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო ეროვნული ფორმის ძიების პროცესში, რამაც განსაკუთრებული დატვირთვა შეიძინა საქართველოს ისტორიისათვის ამ უაღრესად მნიშვნელოვან პერიოდში.

XX საუკუნის დასაწყისში ლიტერატურის, პოეზიისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგების ინტენსიურ განვითარებას, ახალი ძალებით შევსებას წინ უძღვის ჯერ კიდევ XIX საუკუნის მოღვაწეთა და ხელოვანთა მიერ შემზადებული ნიადაგი.*

*საფუძველი ეყრება ძველი ქართული მატერიალური ძეგლების აღწერისა და შესწავლის საქმეს, რის ნიადაგზეც ფართოდ გაიშალა მეცნიერული კვლევა-ძიების პროცესი (პლატონ იოსელიანი, დიმიტრი ბაქრაძე, მარი ბროსე, ალექსანდრე ცაგარელი, ნიკო მარი, ივანე ჯავახიშვილი, ექვთიმე თაყაიშვილი), ლიტერატურული ნაწარმოებებში, პოეზიასა თუ პუბლიცისტურ წერილებში უმთავრესი ეროვნული თვითშეგნების გაღვივებაა (ილია, აკაკი, ვაჟა, არჩილ ჯორჯაძე, იაკობ გოგებაშვილი), აღორძინდა ქართული თეატრი (გიორგი ერისთავი, ნიკო ავალიშვილი, ვალერიან გუნია, კოტე ყიფიანი და სხვ.), იხვეწება უცხოურიდან თარგმნის კულტურა (ივანე მაჩაბელი). საქართველოს სტუმრობენ კულტურის უცხოელი მოღვაწეები,

XX საუკუნის დასაწყისის მხატვრულ-შემოქმედებითი ცხოვრება ამ მხრივ კიდევ უფრო მიზანმიმართულია – ახლის შემოტანის წყურვილი, ევროპისაკენ სწრაფვა, საკუთარი კულტურისა და ისტორიის შესწავლა ააქტიურებს საზოგადოებრივ ცხოვრებას. ყალიბდება სხვადასხვა საქველმოქმედო საზოგადოება, არსდება სხვადასხვა მუზეუმები. 1918 წლის 26 იანვარს თბილისის სათავადაზნაურო გიმნაზიის შენობაში გაიხსნა ქართული უნივერსიტეტი. XX საუკუნის პირველ ათწლეულებში მწერლობასა და პოეზიაში ჯერ კიდევ მოღვაწეობენ XIX საუკუნის სახელოვანი მწერლები, რომელთა გვერდით შემოქმედებით ასპარეზზე გამოდის მწერალთა ახალი თაობა, ყალიბდება ე.წ. სიმბოლისტური მიმდინარეობა – “ცისფერყანწელთა” გაერთიანება. მხატვრულ ცხოვრებაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოვლენად შეიძლება ჩაითვალოს ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების დაარსება. 1916 წლის 21 თებერვლის “სახალხო ფურცელში” ვკითხულობთ: “ამჟამად ფრიად კეთილი და დიდად სასარგებლო აზრი დაიბადა ქართველ მხატვართა და მათ თანამგრძნობთა საზოგადოების დაარსებისა. ამ საზოგადოების წინასწარი კრება 17 თებერვალს იქნა მოწვეული ტფილისში სამეურნეო ბანკის დარბაზში, კრება გახსნა მხატვარმა დიმიტრი შევარდნაძემ, თავმჯდომარედ არჩეული იქმნა გიორგი ჟურული.”¹⁷

1916 წელს მიუნხენიდან საქართველოში ბრუნდება დიმიტრი შევარდნაძე. მის მიერ ამავე წელს დაარსებული ხელოვანთა საზოგადოება თავიდან 54 წევრს აერთიანებდა, მასში შედიოდა ივანე ჯავახიშვილიც.¹⁸ იგი ასე მიესალმება

რომლებიც ჩვენს შემოქმედებას ევროპელ მკითხველს აცნობენ (არტურ ლაისტი, მაჯორი უორდროპი).

¹⁷ “სახალხო ფურცელი” კვირა 21 თებერვალი, 1916 წ. “ქართველ მხატვართა შორის”. გვ.3.

¹⁸ ი. აბესაძე, ქეთევან ბაგრატიშვილი, დიმიტრი შევარდნაძე. გამომც. „საქართველო“, თბილისი, 1998. გვ. 11.

ამ მოვლენას: «ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების გამგეობამ და ქართველმა მხატვრებმა საქართველოს საისტორიო საზოგადოების გამგეობასთან ერთად დიდი სამშვილიშვილო საქმე დაიწყეს მით, რომ ქართული ძველი მხატვრობის ნაშთების გადარჩენა და გადმოღება დაიწყეს.»¹⁹ მართლაც, იმავე 1916 წელს დ. შევარდნაძის სხვა მნიშვნელოვან ღონისძიებათაგან ერთ-ერთი ნაბახტევის ესპედიცია გახლავთ. მასში შედიოდნენ: დ. შევარდნაძე, მ. თოიძე და მისი ვაჟი ერეკლე, გიორგი ერისთავი, ლადო გუდიაშვილი, მიხ. ჭიაურელი. მხატვრებმა გადაიღეს მოხატულობის პირები. ჩამოიტანეს 19 უძველესი ფრესკა. 1916 წლის ექსპედიციამ შედეგები გამოფინა “დიდების ტაძარში” (შემდგომ ეროვნული, მერე კი სახ. სამხატვრო გალერეა)²⁰.

ამავე 1916 წლის მაისში ქართველ ხელოვანთა საზოგადოებამ მოაწყო პირველი ექსპედიცია დავით გარეჯისა და მის გარშემო მდებარე უდაბნოთა შესასწავლად. ექსპედიცია შედეგობდა რვა კაცისაგან – მხატვრები და ხუროთმოძღვრები. ეს იყო 3 დღიანი ექსპედიცია მხოლოდ მომავალში სამუშაო პირობების დასადგენად და დასათვალიერებლად.²¹

1917 წელს კიდევ ერთი საინტერესო ექსპედიცია მოეწყო ექვთიმე თაყაიშვილის თაოსნობით – საქართველოს ისტორიულ სამხრეთ პროვინციაში, – იმჟამად თურქეთის, დროებით რუსების მიერ დაკავებულ ტერიტორიაზე. ექვთიმე თაყაიშვილთან ერთად იყვნენ: დ. შევარდნაძე, ლ. გუდიაშვილი, ი. ზდანევიჩი და მიხ. ჭიაურელი.²² ამ ხანის ერთი თვალსაჩინო მოვლენაა ილია და კირილ ზდანევიჩების და მოსკოველი ლე დანტიუს მიერ ნიკო ფიროსმანაშვილის «აღმოჩენაც». გახეთ

¹⁹ ივ. ჯავახიშვილი, ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების გამგეობის მოხსენება. “მეგლის მეგობარი” VII, 1966. გვ. 43.

²⁰ ი. ლორთქიფანიძე, ხელოვანი და მოქალაქე (დიმიტრი შევარდნაძის დაბადების 100 წლის გამო) “მნათობი” 12. 1985. გვ. 163.

²¹ “სახალხო ფურცელი”, პარასკევი 7 ოქტომბერი 1916. გვ. 2.

²² В. Беридзе, Н. Езерская. დასახ. ნაშრომი, შესავალი, გვ. 27.

«სახალხო ფურცელში» ვკითხულობთ: «მხატვრის ნიკო ფიროსმანაშვილის ნახატებმა დიდად დააინტერესა ქართველ ხელოვანთა საზოგადოება, რომლის გამგეობამაც უკანასკნელ კრებაზე აუცილებელ საჭიროებად ამ მხატვრის ნახატების აღმოჩენა და შექმნა ჩათვალა. ...ამ მხატვრის ბიოგრაფიული ცნობების შეკრება დაევალა ლ. გუდიაშვილს, ი. გოგოლაშვილს, დ. შევარდნაძეს, მ. თოიძეს და ზაზიაშვილს».²³

1910-იან წლებში “რუსულ ფერწერაში ახალი მიმდინარეობა ჩამოყალიბდა ნეოპრიმიტივიზმის სახელწოდებით. – ერთ-ერთ მათ გამოფენაზე იყო ნაჩვენები ფიროსმანის ნაწარმოებებიც. – ფიროსმანის შემოქმედებასთან მხატვარპრიმიტივისტების შეხვედრამ პრინციპული და შინაარსიანი ხასიათი მიიღო. განსაკუთრებით გამოჩნდა ეს ლარიონოვის, გონჩაროვასა და “აგურის ვალეტის” სხვა წევრთა ნაწარმოებებში.”²⁴ მაგრამ ეს ჩვენი თვითნასწავლი მხატვრის შემოქმედებისადმი მხოლოდ ზედაპირული მიმსგავსება იყო, რაც ძირითადად საერთო თემატიკაში გამოიხატა. რუსი პრიმიტივისტი მხატვრები მიმართავენ ფიგურათა განზრახ დეფორმაციას, შეგნებულად ამარტივებენ ნახატს.

აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ ქართველი მხატვრის ლადო გუდიაშვილის 1910-20-იან წლებში შექმნილი კინტოების მთელი სერია. აქაც ისევ სიუჟეტური ან ტიპაჟის მსგავსებაა და, ამავე დროს, ფიგურები სტილიზებულია და საუკუნეთა მიჯნაზე გაბატონებული «მოდერნის» სტილის ნამუშევრებს მოგვაგონებს.

ამ პერიოდში ქართველ მხატვართა წინაშე განსაკუთრებით მწვავედ დგას ეროვნული ფორმის ძიების პრობლემა. ისინი ცდილობენ ახალი გამომსახველობითი ხერხების პოვნას, უშუალოდ ქართული ფერწერული ენის მონახვას. ამ მხრივ

²³ “სახალხო ფურცელი.” ახალი ამბავი, 1916 წ. 18 მაისი, გვ. 2.

²⁴ დ. სარაბიანოვი, ნიკო ფიროსმანაშვილი და რუსი მხატვრები, “საბჭოთა ხელოვნება”, 3. 1987. გვ.101.

განსაკუთრებულ საზრდოს სწორედ ფიროსმანის მხატვრული შემოქმედება იძლეოდა. ეს ასეა, რადგან «ფიროსმანაშვილის ფერწერა თავისებურად აგრძელებს ქართული ფერწერის პირველი ეტაპის ტრადიციებს, მთლიან მხატვრულ ფორმაში ასრულებს ევროპული ფერწერის მიღწევათა შეთვისების იმ პროცესს, რომელიც ჯერ კიდევ XVIII ს. დასასრულში დაიწყო. ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში გამოიხატა მხატვრული განზოგადების ის ტენდენცია, რომელიც ეხმიანებოდა პროფესიულ განათლებამიღებულ ახალგაზრდა მხატვართა შემოქმედებით მისწრაფებებს. მათ კი ეს ტენდენციები დროის ახალი ამოცანების შესაბამისად განავრცეს.»²⁵

ეს პრობლემები კარგად დაინახა და გაიაზრა შესაბამისად დავით კაკაბაძემ. დავით კაკაბაძე 1919 წელს გახსნილ გამოფენაზე წარმოდგენილი ფიროსმანაშვილის ნამუშევრების შესახებ წერს: «თანამედროვე ჩვენი მხატვრობისათვის დიდად მნიშვნელოვანია ფიროსმანაშვილის შემოქმედება... როდესაც მის საუკეთესო ნაწარმოებებს უმხერ, გაგონდება ევროპის ცნობილი მხატვრები... ხატულობა და ხაზულობა – ეს ორი უმთავრესი სახე, რომელზედაც დამყარებულია მხატვრობა – ფიროსმანაშვილის მხატვრობაში საუცხოოდ არის შეგნებული».²⁶ ეს იყო ქართველ მხატვართა პირველი გამოფენა, რომელზედაც 15 მხატვრის 270 ნამუშევარი იყო წარმოდგენილი.²⁷ ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების მიერ შექმნილ ერთ-ერთ ხელნაწერში, რომელიც 1916-19 წლების საზოგადოების ანგარიშს წარმოადგენს, ვკითხულობთ: «ეს იყო პირველი კოლექტივისტური გამოფენა ახლანდელი ქართველი მხატვრებისა. სურათები წარმოადგინეს სხვადასხვა მიმართულების მხატვრებმა. აქვე გამოფენილია ქანდაკებანიც.

²⁵ Г. Хоштария. Творчество Пиросманашвили и его место в новой грузинской живописи. Автореферат Канд. Дисс. Тбилиси, 1985. გვ. 23.

²⁶ გ. გეგეჭკორი, დავით კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი 1983. გვ. 63.

²⁷ ვ. ბერიძე, დავით კაკაბაძე, «საბჭოთა ხელოვნება» 11. 1979. გვ.34.

ამ გამოფენის წყალობით დაახლოებით გამოაშკარავდა ჩვენი ქვეყნის სამხატვრო ძალები. მესამე გამოფენა გაიხსნა 1919 წლის დეკემბრის 12. ჩვენმა საზოგადოებამ თავი მოუყარა ახლა, საქართველოში მცხოვრებ სხვადასხვა ეროვნების მხატვართა მიერ შესრულებულ სურათებს და ქანდაკებებს.»²⁸

მართლაც, არ შეიძლება ყურადღების გარეშე დავტოვოთ ის არაქართველი მხატვრები, რომლებიც ამ პერიოდში საქართველოში მოღვაწეობდნენ და რომელთაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს ქართული მხატვრობის განვითარებაში. ისინი იყვნენ: ნიკოლოზ სკლიფასოვსკი და მისი მოწაფეები – ზიგმუნდ ვალიშევსკი, (მის ქართველ მოწაფეთაგანი არიან ქეთევან მაღალაშვილი, ელენე ახვლედიანი). ვასილ კროტკოვი – ქუთაისში დავით კაკაბაძის მასწავლებელია; ბორის ფოგელი – ალექსანდრე ციმაკურიძის აღმზრდელია; ოსკარ შმერლინგი ბევრი შემდგომი დროის ცნობილი მხატვრის მასწავლებელი. საუკეთესო მასწავლებლები არიან ასევე თბილისში დამკვიდრებული ცნობილი ჰეტერობურგელი ოსტატები ვგენი ლანსერე და იოსებ შარლემანი, რომელთაც დიდი წვლილი შეიტანეს ქართული გრაფიკის განვითარებაში. თბილისშივე მოღვაწეობდნენ სომეხი მხატვრები – გ. ბაშინჯადიანი, ე. თათევოსიანი, ა. ბაჟბუქ-მელიქოვი. მოგვიანებით მათ თბილისში სომხური კულტურის სახლი “აირატუნიც” კი შექმნეს. 1919 წელსვე თბილისის სამხატვრო ცხოვრებაში კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი რამ გაკეთდა: დავით კაკაბაძემ, ლადო გუდიაშვილმა, კირილე ზდანევიჩმა, ზიგმუნდ ვალიშევსკიმ და სუდეიკინმა მოხატეს კაფე “ქიმერიონის” კედლები²⁹ (დღეს შოთა რუსთაველის თეატრის სარდაფი).

მნიშვნელოვან მოვლენად შეგვიძლია მივიჩნიოთ 1920 წელს საქართველოს ეროვნული სამხატვრო გალერეის დაარსებაც.

²⁸ Отчёт о работе Груз. Худ. Общ. საქ. სახ. ხელ. მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი. ფონდი-1, საქმე-9, აღწ.-1. 1916-1919 წწ. გვ.3.

²⁹ В. Беридзе, Н.Езерская. დასახ. ნაშრომი. გვ. 24-27.

ჯერ კიდევ 1918 წელს ქართველ მხატვართა საზოგადოება თხოვნით მიმართავს საქართველოს განათლების მინისტრს: “ქართველ მხატვართა საზოგადოება დიდ გაჭირვებას განიცდის შესაფერ ბინის უქონლობის გამო. საზოგადოებას ვერ მოუწყვია სამხატვრო სკოლა და ბიბლიოთეკა, ვერ გაუმართავს სურათების გამოფენა” (12.06.1918.)³⁰, ხოლო უკვე 1920 წლის ერთ-ერთი ისტორიული დოკუმენტი, რომელიც ამ წელს ეროვნული გალერეის დაარსებას მოწმობს, გვამცნობს, რომ გალერეის მთავარი ამოცანაა – როგორც ქართული, ასევე ევროპისა და აღმოსავლეთის ქვეყნების სახვითი ხელოვნების შეგროვება, დაცვა და შესწავლა.³¹

ამ მოვლენათა გაგრძელებად შეიძლება ჩაითვალოს აგრეთვე ისიც, რომ 1920 წლის ბოლოს რამდენიმე წლის სამზადისის მერე გადაწყდა სამხატვრო აკადემიის დაარსებაც, რომელიც პოლიტიკურ გარემოებათა გამო დახანებით, 1922 წელს გაიხსნა.

1920-იან წლებში პარიზს მიავლინეს ახალგაზრდა მხატვართა რამდენიმე წარმომადგენელი, რომელთა შორის დავით კაკაბაძეცაა. საგულისხმოა ისიც, რომ საუკუნის დასაწყისშივე რუსეთში განათლების მისაღებად მყოფი მხატვრები უკვე იცნობენ ევროპიდან შემოსულ ახალ ტენდენციებსა და მიმართულებებს მხატვრობაში. ყოველი მათგანი კი თავისებურად ითვისებს და გვაწვდის დასავლეთ ევროპულ ფერწერაში წამოჭრილ პრობლემატიკას. «XXს. დასაწყისის რუსული ხელოვნება ხასიათდება სხვადასხვა მიმართულებათა სიმრავლით, სხვადასხვა მხატვრულ გაერთიანებათა შექმნით.³²»

³⁰ საქ. სახ. ხელ. მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი. ფონდი-1, აღწ.-1, საქმე-6. Груз. Худ.Общ. გვ.1

³¹ საქ.სახ.ხელ.მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი. Дело постоянного хранения нач. 1920г. И ист-справка. Нац.Худ.Галерея. ფონდი-26, აღწ.-2.

³² Соколова, Шмидт, Милотворская. История Русского Искусства. Т.2. Введение. Москва, 1981. გვ.9.

ეს ის პერიოდია, როდესაც რუსეთს მჭიდრო კავშირი აქვს პარიზთან. აქ კარგად არის ცნობილი ახალი ფრანგული ფერწერა. «რუსი კოლექციონერები იძენენ კუბისტებისა და ფოვისტების ნამუშევრებს. ბევრი იწერება პრესაში ახალ ევროპულ მიმდინარეობათა შესახებ. რუსი მხატვრები ხშირად მიემგზავრებიან პარიზში. 1914 წელს ფუტურიზმის მამამთავარი – ფილიპო ტომაზო მარინეტი ჩამოდის რუსეთში და ლექციებს კითხულობს პეტერბურგსა და მოსკოვში. 1910 წელს ძმები ბურლიუკები აარსებენ ახალ ფუტურისტულ ჯგუფს. ამ დროს მოღვაწეობს კანდინსკი, რომელსაც დიდი კავშირები აქვს მიუნჰენთან. ფუტურიზმი და კუბიზმი იქცევა რუსეთის სახელოსნოების წამყვან მიმართულებებად.»³³ 1913-15 წლებში ისახება “სუპრემატიზმი” კაზიმირ მალევიჩის თაოსნობით, 1915 წელს იყო მისი პირველი გამოფენა და იმავე წელს გამოსცა მან ბროშურა «კუბიზმიდან სუპრემატიზმისაკენ (ახალი მხატვრული რეალიზმი)».³⁴

აქვე მოღვაწეობდა ელ ლისიციკი. მნიშვნელოვანი იყო მიხეილ ლარიონოვისა და ნატალია გონჩაროვას მიერ ჩამოყალიბებული მიმდინარეობა – “ლუჩიზმი”. საფუძველი ეყრება “კონსტრუქტივიზმს” (ვლადიმერ ტატლინი) და სხვ. მათ გვერდით ისეთი მხატვრებიც არიან, რომლებიც ჯერ კიდევ რუსული რეალისტური ფერწერის პრინციპებს მისდევენ. არიან იმპრესიონიზმის გავლენის ქვეშ მყოფი მხატვრები, სეზანის მიმდევრებიც (ი. მაშკოვი, ა.კუპრინი, პ.კონჩალოვსკი). სხვადასხვა სახელწოდებების ქვეშ გაერთიანებული მხატვართა დაჯგუფებები: “რუს მხატვართა კავშირი”, “აგურის ვალეტი”, “36 მხატვრის საზოგადოება”, “ხელოვნების სა-მეარო” და სხვ.³⁵

³³ W. Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert. B.I. München. 1975. გვ.225 226.

³⁴ L. A. Shadowa. Suche und Experiment. Russische und sovjetische Kunst – 1910 bis 1930. Veb Verlag der Kunst. Dresden, 1978. გვ. 7.

³⁵ История Русского искусства. Т.2. გვ. 52, 65, 125.

1917 წლის რუსეთში ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ იქაური მწერლები, პოეტები და მხატვრები თბილისში ექვბდნენ თავშესაფარს და ამ პერიოდის თვისუფალ საქართველოში (გასაბჭოებამდე) თბილისის სამხატვრო ცხოვრება იშვიათი მრავალფეროვნებითა და ცხოველი შემოქმედებითი აქტივობით გამოირჩეოდა. გააქტიურდა უკვე მანამდე მოქმედ ფუტურისტთა მოღვაწეობა, იმართებოდა დისკუსიები, გამოფენები.

განსაკუთრებული როლი ამ მოძრაობაში მიუძღვით ძმებს – კირილესა და ილია ზდანევიჩებს. «ი.ზდანევიჩის ჯგუფმა «ფუტურისტების სინდიკატი» დაირქვა და 1918 წელს აქტიური მოღვაწეობა დაიწყო. ჯგუფის წევრები მონაწილეობდნენ მრავალრიცხოვან დისპუტებსა და დისკუსიებში, კითხულობდნენ საკუთარ ნაწარმოებებსა და ლექციებს. «ფუტურისტების სინდიკატი» ერთი წლის არსებობის შემდეგ დაიშალა. მალე ილია ზდანევიჩმა და მისმა თანამოაზრეებმა საკუთარი იდეების პროპაგანდის მიზნით ჩამოაყალიბეს გაერთიანება, რომელსაც ეპატირებული სახელწოდება «41⁰» ანუ «უნივერსიტეტი 41⁰» უწოდეს. გამოიცა გაზეთი «41⁰», რომელიც საზოგადოების დაარსებას იუწყებოდა. აქვე დაიბეჭდა მანიფესტი და «ზაუმის», როგორც პოეზიის პრინციპულად ახალი მიმდინარეობის თეორიული დასაბუთება... განსაკუთრებით საყურადღებოა ზდანევიჩის ჯგუფის საგამომცემლო მოღვაწეობა. უკვე 1917-1918 წლებში გამოიცა რამდენიმე ლითოგრაფიული წიგნი, რომლის ავტორები იყვნენ ა. კრუჩინიხი და მხატვრები ზ. ვალიშევსკი და კ. ზდანევიჩი»³⁶.

ძმები ზდანევიჩების ღვაწლი, იმ პერიოდის თბილისის სამხატვრო ცხოვრებაში, უდაოდ დიდია. მართლაც, 1917-1919

³⁶ ნ. ელიზბარაშვილი. თბილისის მხატვრული ცხოვრება XX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში. კირილ ზდანევიჩი ილია ზდანევიჩი გამოფენის კატალოგი, თბილისი – პარიზი. 1989. გვ. 13-14.

წლებში გამოცემული ფუტურისტული წიგნები, შეიძლება მივიჩნიოთ მნიშვნელოვან მოვლენად, რომელიც ნოვატორული შემოქმედებითი იდეის საფუძველზე აერთიანებს მხატვრებსა და პოეტებს. სხვადასხვა ეროვნების ხელოვანთა მიერ, სხვადასხვა ენის, შრიფტის გამოყენებით შექმნილი წიგნი თუ ბროშურა, იქცევა ერთგვარ ხელოვნების ნაწარმოებად, რომლის წაკითხვის დროსაც, სიტყვების უღერადობასაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება.

მართალია, ხანგრძლივი არ ყოფილა ძმები ზდანევიჩების ავანგარდისტული მოღვაწეობა და ფუტურისტული გამოფენები, თუმცა ილია ზდანევიჩი მომავალში ილიაზდის სახელით პარიზში ემიგრაციაში აგრძელებს თავის მრავალმხრივ მოღვაწეობას და ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფიგურად იქცევა პარიზის მხატვართა წრეებში. იგი თანამშრომლობს ცნობილ მხატვრებთან: ჟორჟ ბრაკთან, მაქს ერნსტთან, ალბერტო ჯაკომეტისთან, პაბლო პიკასოსთან და სხვ. კირილე კი, სამშობლოში რჩება და განაგრძობს მუშაობას ფერწერაში, გრაფიკაში კედლის მხატვრობასა და ლიტერატურაში. «კ. ზდანევიჩი ინტენსიურად მოღვაწეობდა თეატრალურ მხატვრობაში. მოსკოვსა და თბილისში თეატრებისათვის შექმნილი კოსტუმები და დეკორაციები ესიტყვებოდა დროის სულისკვეთებას. ეს იყო მონუმენტურ-განზოგადებულ სიმბოლიკით, ექსპრესიით და დინამიზმით გამსჭვალული აბსტრაგირებული კონსტრუქციები.»³⁷

აქვე მოვიყვანთ ბაია წიქორიძის განმარტებას იმდროინდელი მრავალფეროვანი სამხატვრო ცხოვრების შესახებ, რომელიც თბილისის 2005 წლის გამოფენას – «ფანტას-

³⁷ ი. ძუცოვა. კ. ზდანევიჩი. შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ფურცლები. თბილისის მხატვრული ცხოვრება XX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში. კირილ ზდანევიჩი ილია ზდანევიჩი გამოფენის კატალოგი, თბილისი – პარიზი. თბილისი 1989. გვ. 23.

ტიური ქალაქი» ერთვის: «ეს პერიოდი – XX საუკუნის დასაწყისი – ყველაზე პოლისტრუქტურულია თანამედროვე ქართულ ხელოვნების ისტორიაში, სტილისტური თვალსაზრისით ძალზე დატვირთული, კალეიდოსკოპურად ცვალებადი, ზოგჯერ ეკლექტურიც. ამ დროს უკვე ძნელდება ოპერირება ისეთი კატეგორიებით, როგორცაა «სტილი», ესეც ეპოქის ნიშანია და მიუთითებს იმ გლობალურ მსოფლმხედველობით გარდაქმნებზე, რამაც მოიცვა მთელი მსოფლიო და საქართველოშიც გავრცელდა, არა როგორც შედეგი ან გავლენა, არამედ როგორც პარალელური პროცესი – კულტურული და სოციალური ინოვაციების სახით გამოვლინდა.»³⁸

³⁸ ბ. წიქორიძე, პროექტი „ფანტასტიური ქალაქის“ გამოფენის კატალოგი. თბილისი 2005.

დავით კაკაბაძის ადრეული პერიოდის შემოქმედება (1910-ანი წლები)

დავით კაკაბაძე 1989 წელს ქუთაისის გუბერნიაში სოფელ კუხში დაიბადა. 1901 წელს ქუთაისის გიმნაზიაში შედის, ხოლო 1908 წელს ხატვის სწავლას იწყებს მხატვარ პაევსკისთან. ჯერ კიდევ გიმნაზიის მოსწავლე, ის ქმნის კალმით ნახატ იმერეთის სოფლის სურათებს, ხატავს კარიკატურებსაც. ვალერიან გუნიას დახმარებით ზოგიერთი მისი ნამუშევარი იბეჭდება ჟურნალ «საქართველოში». შემდეგ დავითი სწავლას აგრძელებს მხატვარ კროტკოვთან. გიმნაზიაში მისი ნამუშევრების გამოფენა ეწყობა, ხონში გახსნილ თეატრში კი მას დეკორაციების შესასრულებლად იწვევენ. დავითი უკვე პირველად ცდის წებოვანი საღებავების გამოყენებას.³⁹

1910 წლიდან დავით კაკაბაძე პეტერბურგში მიემგზავრება საქართველოს მარგანეცის მწარმოებელთა საზოგადოების სტიპენდიით და უნივერსიტეტში შედის ფიზიკა-მათემატიკის საბუნებისმეტყველო ფაკულტეტზე. იქ სწავლის პერიოდში (1910-1915 წწ.) იგი დიმიტრიევ-კავკაზსკის სახელოსნოში აკადემიურ მომზადებას გადის ხატვასა და ფერწერაში, ამავე პერიოდშივე გატაცებულია პოსტიმპრესიონიზმით (პურიზმით),⁴⁰ კუბიზმით, ფოვიზმით, აღმოსავლური ხელოვნებით. იგი ცდილობს კუბიზმში, აბსტრაქციონიზმსა და ფუტურ-იზმში ახალი გამომსახველობითი საშუალებანი დაინახოს დროის “სულთან” კავშირში.⁴¹

³⁹ მ. მეძმარიაშვილი, დ. ლებანიძე. დავით კაკაბაძე. მხატვრული მემკვიდრეობა. თბილისი 1999. გვ. 11-

⁴⁰ გ. გეგეჭკორი, დავით კაკაბაძე, “ხელოვნება და სივრცე”. ნაკადული, თბილისი 1983. გვ. 20.

⁴¹ Г. Алибегашвили. «Давид Какабадзе». Тбилиси 1958. გვ. 5.

1914 წლის მარტში დავით კაკაბაძემ პეტერბურგში თავის მეგობრებთან ერთად გამოსცა მანიფესტი «გაკეთებული სურათები»-ს სახელწოდებით. აქ საუბარია შრომით მიღწეულ წარმატებაზე, როდესაც სურათი იქმნება მხოლოდ დაუღალავი შრომითა და კეთებით. ამ მანიფესტის ავტორები, როგორც ტექსტიდან ჩანს, გამოდიან დილეთანტიზმის წინააღმდეგ. უბრალოდ ძველის უარყოფა და ახალი იდეების ქადაგება მათ სწორ გზად არ მიაჩნიათ და სძულთ “მოლაყბე პარაზიტები”. მათი სურვილია, სურათში წამოსწიონ ნახატის (დ. კაკაბაძის სიტყვათხმარებით ნახაზობის) მნიშვნელობა, რომელიც მათი თქმით, ბოლო ხანებში მიჩქმალულია და ფერწერის მსახურად იქცევა. მანიფესტში იკვეთება აზრი, რომ მხოლოდ მძიმე შრომის შედეგად არის შესაძლებელი მარადიული ხელოვნების შექმნა, რომელიც, სამხრეთ-აღმოსავლეთის, დასავლეთისა თუ რუსეთის ტაძრებს გაუტოლდება თავისი სიდიადით.⁴² 1919 წლის ჟურნალ «შვიდ მნათობში» გამოქვეყნებულ ერთ-ერთ წერილში დავით კაკაბაძე გადმოგვცემს და განიხილავს მანიფესტის უმთავრესი დებულებების ქართულ ვარიანტს:

«ჩვენი მიზანია შექმნა სურათისა და ნახაზობისა, ასრულებულის ადამიანის ბრწყინვალე შრომით, რადგან ჩვენ ვიცით, რომ სურათის და ნახაზობის ღირსება იმ დიად შრომაშია, რომელშიაც ისახება ადამიანის დიადი სული.

ჩვენ ვაღიარებთ და ვეთანხმებით ხელოვნების ყველა მონაპოვართ, მაგრამ ჩვენ გვძაგს ხელოვნების ექსპლოატატორები, რომელნიც სიტყვით ბილწავენ წარსულს და საქმით კი – ხალხს.

⁴² Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков «Сделанные картины». Какабадзе, Кириллова, Лессон-Спирова, Псковтинов, Филонов. Документальные тексты. С.-Петербург, март 1914. Павел Филонow und seine Schule-Herausgeb. Jürgen Harten und Jewgenia Petrowa. Du Mont Buchverlag, Köln 1990.

ჩვენ არ ვყოფთ ქვეყანას ორ ნაწილად – აღმოსავლეთი და დასავლეთი, არამედ ჩვენ ვდგავართ მსოფლიო ხელოვნების ცენტრში, ხელოვნების მუშაკთა პატარა წრეში, რომლის მიზანია ხატულობის და ნახაზობის შეგნება.

ჩვენ ვამბობთ სურათების და ნახაზობის შესახებ, და ვაღიარებთ, რომ დიდი ხანია, რაც ნახაზობის მნიშვნელობა დაკარგულია, ნახაზობა იყო გახრწნილი გრაფიკაში და სურათის ესკიზებში, როდესაც ნახაზობა უნდა იყოს განცალკევებული, – არც გრაფიკის და არც ფერადობის მონა.

ჩვენ ვანიჭებთ ნახაზობას დიდ მნიშვნელობას.

ხატულობის შესახებ ვამბობთ, რომ ის უნდა იქნეს სურათში განმტკიცებული, და ამით დაიწყება ხატულობის ახალი ხანა.

ჩვენ გვწამს ჩვენი მიზანი და ჩვენთვის «სურათი», «ნახაზობა», როგორც სახელი, უდრიან სხვა დიდ სახელებს.

არ შეიძლება იქნე ხელოვნების მონაპოვართა დამფუძნებელი, თუკი ხელოვნების შავი მუშაკი არა ხარ. ხელოვნების ახალი ფორმა ისახება მხოლოდ დიდი ხნის და მუყაითი შრომის შემდეგ. ამ მოსაზრებით ჩვენ ნიღაბს ვხდით იმათ, ვინც თავის თავს აკუთვნებენ ხელოვნების მონაპოვართა დამფუძნებელთა რიცხვს, რადგან ხელოვნების მონაპოვარი შრომის შედეგია და ამიტომ საჭიროა მთელი რიგი მუშაკთა, რომ მათი შრომის შედეგით ერთმა ან ორმა შექმნას უკვდავი ნაწარმოები».⁴³

ირინე არსენიშვილი აღნიშნავს, რომ მანიფესტის “ძირითადი პრინციპები რენესანსული ხელოვნების მხატვრულ ესთეტიკურ კატეგორიებს შეესაბამება.”⁴⁴ დავით კაკაბაძე თავის წერილებში

⁴³ დ. კაკაბაძე. თნამედროვე მხატვრული გზები. ჟურნ “შვიდი მნათობი” №2, 1919. გივი გეგეჭკორი, დავით კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, 1983. გვ. 33-34.

⁴⁴ ი. არსენიშვილი. დავით კაკაბაძის ორი ავტობიოგრაფიკი, (მხატვრულ-სტილისტიკური ინტერპრეტაციის საკითხისათვის). სამეცნიერო შრომების კრებული. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახ. უნივერსიტეტის კრებული. ხელოვნებისა და ისტორიის კათედრა. თბილისი 2000. გვ.25.

განიხილავს აგრეთვე, შემოქმედების ორ გზას, ორ ფორმას – კლასიციზმსა და რომანტიზმს. ქართულ ხელოვნებას იგი კლასიციზტურ გზას მიაკუთვნებს და მიაჩნია, რომ ეს უნდა იყოს მისი თანამედროვე მხატვრობის გზაც, რომანტიზმის ეპოქად კი XIX საუკუნეს განიხილავს და მის გაგრძელებად სიმბოლიზმს თვლის, რაც მიუღებლად მიაჩნია ქართული ხელოვნებისათვის და ამის გამო მწერლობაში სიმბოლიზმის მიმდევარ «ცისფერ ყანწელთა» მისწრაფებას არ ეთანხმება. «ჩვენ კი ვიტყვით, რომ ქართულ სულს სრულებით არ შეეფერება ამგვარი სიმბოლიზმის ნილაბი და სიმბოლიზმის აუცილებლობა ჩვენში მეტად საეჭვოა. ჩვენი მხატვრობა, ხუროთმოძღვრება, მქანდაკეობა და მწერლობა ამას მოწმობს».⁴⁵

უფრო ადრე, 1915 წელს “სახალხო ფურცელში” გამოქვეყნებულ ერთ-ერთ წერილში, დავით კაკაბაძე მსჯელობს იმპრესიონიზმის შესახებ, რომელმაც, მისი თქმით, “დაჰკარგა მოხაზულობის, (ანუ ნახატის) მნიშვნელობა” და ფერთა ლივლივში ჩაიძირა; იგი უპირატესობას ანიჭებს პოსტიმპრესიონისტთა მონაპოვარს, ფოვიზმსა და კუბიზმს, რადგან ისინი ნახატის «აღორძინებას შეუდგნენ»⁴⁶.

სხვა წერილში განმარტავს ასევე, რომ «ქართველ მხატვარს განსაკუთრებით უნდა ჰქონდეს განვითარებული «ნახაზობის» გრძნობა. ამის მაგალითია ჩვენი ძველი ხელოვნება, მხატვრობა, ხუროთმოძღვრება და მუსიკა». დავით კაკაბაძე ნახატის გარდა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს აგრეთვე ფერისა (ფერადების) და ფორმის ახლებურ გააზრებას. “კურიზიმის უმთავრესი მიღწევა მხატვრობაში ფერადების თვისებების გაგებაშია” – ამბობს იგი და მიუთითებს მატისზე, რომელთანაც განსაკუთრებულ ჟღერადობას მიაღწია სუფთა ფერმა. ხოლო ფორმისა და ხაზის გააზრებას კუბისტებს მიაწერს და აქვე

⁴⁵ დ. კაკაბაძე. დასახ. ნაშრომი. ჩვენი გზა, „შვიდი მნათობი“ №1, გვ. 31

⁴⁶ დ. კაკაბაძე. დასახ. ნაშრ. გვ. 20.

გვესაუბრება იგი პიკასოსა და ბრაკის შესახებ.: “ფორმის არსებითი თვისებების შეგნება საუცხოო სახით არის შეთვისებული კუბიზმის მიერ.”⁴⁷

დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში ფერის, ხაზისა და ფორმის ახლებურ გააზრებასთან ერთად ნაკლები მნიშვნელობა როდი ენიჭება სივრცობრივ პრობლემას, საგნისა და გარემოს ურთიერთობას. ამ შემთხვევაში იგი არც კლასიკური ხაზობრივი პერსპექტივის უპირატესობას აღიარებს და არც იმპრესიონისტთა ილუზორულ ჰაეროვან პერსპექტივას. “ხაზულობის პერსპექტივა უკვე ჩვენთვის ძველი ფორმაა და ამიტომ საჭირო გახდა ახალი პერსპექტივის საშუალების შექმნა”.⁴⁸ ამ პრობლემათა გადაჭრაში მას აღმოსავლური სამყაროსადმი ინტერესიც დაეხმარა. აღმოსავლური კი დასავლურთან ერთად მისი შემოქმედების განუყოფელ ნაწილად იქცევა, «ჩვენ არ ვყოფთ ქვეყანას ორ ნაწილად – აღმოსავლეთი და დასავლეთი», როგორც მანიფესტში “Сделанные картины” არის ნათქვამი. ამ მანიფესტის ერთ-ერთი ავტორი და, შეიძლება ითქვას, სულის ჩამდგმელი, იყო რუსი მხატვარი პაველ ფილონოვი. იგი მანამდე ჯგუფ «სოიუზ მოლოდიოჟთან» ერთად მონაწილეობდა სხვადასხვა გამოფენაში, ხოლო ამ ჯგუფის დაშლის შემდეგ შექმნა ახალი გაერთიანება დავით კაკაბაძესა და დანარჩენ სტუდენტებთან ერთად. მანიფესტის ყდაზე პაველ ფილონოვის სურათი – «მეფეთა ნადიმი» არის გამოსახული. ეს არის მრავალფიგურიანი კომპოზიცია სტილიზებული დაგრძელებული ფიგურებით, რომლებიც სუფრას უსხედან გარშემო. სახასიათო ტიპაჟი, უტრირებული ფორმები, ერთგვარი მანერული პოზები, გადატვირთული, სიჭრელეში გარდამავალი ფერი – მუქი მოყავისფრო-ნაცრისიფერი გამონათებული თეთრით, ცისფერითა და ნარინჯისფერით – ამგვარი შესრულება უფრო სიმბოლისტურ და,

⁴⁷ დ. კაკაბაძე. დასახ. ნაშრ. გვ. 53.

⁴⁸ დ. კაკაბაძე. დასახ. ნაშრ. გვ. 51.

ნაწილობრივ, მოდერნის სტილის მხატვრობას მოგვაგონებს და არა კუბისტურს, რომელიც ამ პერიოდის რუს მხატვართა წრეებში მეტად აქტუალური იყო. ფილონოვი სწორედაც ფერწერაშიც თავისი თეორიული შეხედულებების ერთგულია. «გაკეთებული სურათების» შექმნაშიც იგი სწორედ იმას გულისხმობს, რომ ესაა კუბიზმის ალტერნატივა, რომ ამ მანიფესტში მალევიჩის პრინციპებისაგან, სუპრემატიზმისაგან განსხვავებული შეხედულებებია ჩამოყალიბებული. «ჯერ კიდევ 1912 წელს ფილონოვი წერს სტატიას «Канон и закон», სადაც უკვე ნათლად არის ჩამოყალიბებული ანალიტიკური ხელოვნების პრინციპები: ანტიკუბიზმი, «ორგანულობის» პრინციპი – კერძოდან საზოგადოდ. ფილონოვი კუბისტების მსგავსად ბუნებას არ სწყდება, მაგრამ ცდილობს ჩასწვდეს მას ფორმათა ანალიზით მათი განუწყვეტელი განვითარების პროცესში».⁴⁹

ფილონოვი მომავალშიც ერთგული რჩება საკუთარი წერის მანერისა და თითქმის არ ცვლის მას, რასაც ვერ ვიტყვით დავით კაკაბაძეზე. ქართველი მხატვარი თითქოს ყოველგვარ ახალ თეორიას, მიმდინარეობას თუ გამოცდილებას ეცნობა და თავის მხატვრულ ძიებებშიც ითვალისწინებს. ერთი მხრივ, დეკორატიულობა და ზღაპრულობა, მეორე მხრივ რაციონალიზმი, ზომიერება – აი, ეს საპირისპირო თვისებები სინთეზის სახით წარმოჩნდება დავით კაკაბაძის მთელ შემოქმედებაში. მხატვარი ასევე დიდად აფასებს “ეგრეთწოდებული პრიმიტივის” ფორმის შეტანას მხატვრობაში, “პრიმიტიული ფორმის შეგნებას”, რაც, მისი თქმით, ფორმის სიმარტივით, აზრის უშუალო გადმოცემით გამოიხატება.

⁴⁹ <http://ru.wikipedia.org/> . Филонов, Павел Николаевич. В 1912 г. Филонов пишет статью «Канон и закон», где уже ясно сформулированы принципы аналитического искусства: антикубизм, принцип «органического» — от частного к общему. Филонов не отрывается от природы, как кубисты, но стремится её постичь, анализируя элементы формы в их непрерывном развитии

როგორც ცნობილია, XX საუკუნის დასაწყისში მსოფლიოში მოხდა ერთგვარი თავიდან აღმოჩენა აფრიკული, ზანგური არქაული ხელოვნებისა. გამძაფრდა ინტერესი ხალხური ხელოვნებისადმი. მონუმენტურობამ, ახალმა კუბურმა ფორმებმა მიიქცია მხატვართა ყურადღება. ამან კი, თავის მხრივ, განაპირობა პოსტიმპრესიონისტთა პრობლემატიკის უკეთ გააზრება და სეზანის აღიარება.⁵⁰ რუსეთშიც ძალზე აქტუალურია ეს თემა. წარმოიშვა ნეოპრიმიტივისტ მხატვართა დაჯგუფებები.

განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ამ მიმართულების მხატვრობაში, ალბათ, ნატალია გონჩაროვასა და მიხაილ ლარიონოვის შემოქმედება. მათ აიტაცეს ევროპიდან წამოსული ახალი ტენდენციები და თავის ყაიდაზე, რუსულ ფოლკლორზე დაყრდნობით, აგრეთვე რუსული ხატწერისა და ხალხური «ლუბოკის»⁵¹ გამოყენებით, თავისებურად გამოხატეს პრიმიტივისტული იდეები. რუსი მხატვრებისთვის აღმოსავლეთი სშირად საკუთარ, რუსულ ფესვებთან გაიგივებას ნიშნავდა, ხოლო დასავლურ კულტურას ისინი აღიქვამდნენ როგორც უცხო, გარედან შემოსულს. ერთ-ერთ გაზეთში გონჩაროვა ამტკიცებდა, რომ «უცხო ხელოვნება ჩვენსას უნდა შეეპირფაყოს»-ო.⁵² ევროპისთვის კი აღმოსავლეთი პრიმიტივისტული ხელოვნების წარმომშობი იყო. «აღმოსავლეთი მთელ მაშინდელ ევროპაში აღიქმებოდა «პრიმიტიული»

⁵⁰ W. Haftmann. Malerei im XX Jahrhundert. ტ. I. München. 1975. გვ. 228.

⁵¹ მე-17 ს.-დან მე-20 ს.-მდე რუსეთში ფართოდ გავრცელებული საინფორმაციო-პროპაგანდისტული ან საგანმანათლებლო სხვადასხვა შინაარსის გამოსახულებებით დაფარული ფურცლები, გრაფიურები. თავდაპირველად ცაცხვის ხის ნაჭრებზე შესრულებული, შემდგომ როს კი ლითონის ფირფიტებით ჩანაცვლებული, ხალხური შემოქმედების ნიმუში, ანონიმი მხატვრების მიერ ხელით გაფერადებული, ძირითადად ტემპერის საღებავებით. ჰტტპ://ენ.წიკი პედი.ორგ/წიკი/ უბოკ

⁵² Г. Г. Поспелов. Бубновый Валет. Москва 1990 გვ. 32

კულტურის ერთგვარ კვინტესენციად».⁵³

საფიქრებელია, რომ ევროპა განსხვავებას ხელაძედა დასავლურსა და აღმოსავლურს შორის სწორედ სივრცის გადმოცემაში, ევროპული ხაზოვანი პერსპექტივის ნაცვლად ორგანოზომილებიანი სიბრტყის გამოყენებაში. ერთნაირად შემოვიდა მოლაში შორეული აღმოსავლეთის მხატვრობა, არქაული ფორმები თუ სხვა ხალხური ხელოვნება, მათთვის ეს ერთი და იგივე არაევროპული ხედვა იყო.

ამდენად, პრიმიტივის, როგორც ფორმის თუ მხატვრული ხედვის განსაზღვრა მრავალგვარია და ყოველი მხატვარი თავისებურად იღებს იმ პერიოდის ევროპისათვის აქტუალურ ამ პრობლემატიკას. «პურიზმი როგორც სკოლა სწორედ პრიმიტიული ფორმის შეგნების შედეგია» – ამბობს დავით კაკაბაძე.⁵⁴ ამდენად, არც არის გასაკვირი თვითნასწავლი მხატვრის ნიკო ფიროსმანაშვილისადმი მისი ინტერესი და მისი შემოქმედებით აღფრთოვანება. “თანამედროვე ევროპის მხატვრობაში იშვიათად ნახავთ ფიროსმანაშვილის მსგავსად დამთავრებულ მხატვრულ ფორმას” – ასეთია დ. კაკაბაძის შეფასება.

ფიროსმანაშვილის, როგორც ფენომენის აღმოჩენამ, საერთოდაც გრანდიოზული შთაბეჭდილება მოახდინა დავით კაკაბაძის თაობის მხატვრებზე. ახალი მხატვრული ფორმის ძიება, ინტერესი სუფთა ფერის, ხაზის, განზოგადებული მარტივი ფორმისადმი, რაც ეპოქამ, დრომ დასვა მათს წინაშე, ხომ გარკვეულად წარმოჩნდა ფიროსმანაშვილის ფერწერაშიც – დავით კაკაბაძემ კი ეს პრობლემები სწორად შეაფასა.

იმისათვის, რომ გავერკვეთ ქართველი მხატვრის რთულ ძიებებსა და ახალ მიგნებებში, თუ რამდენად და როგორ აისახა მისი აზრები და მსჯელობა თანამედროვე ფერწერის საკითხებზე, უპირველესად უნდა შევჩერდეთ მისი ადრეული

⁵³ Г. Г. Поспелов. დასახ. ნაშრომი. გვ. 33.

⁵⁴ დავით კაკაბაძე. დასახ. ნაშრომი, გვ. 52.

პერიოდის (1910-იანი წლების) ზოგიერთ ნამუშევარზე, სადაც ერთგვარად უკვე გამოიკვეთა ის ძიებები, რომლებიც განვითარდა და ჩამოყალიბდა მისი შემდგომი პერიოდის შემოქმედებაში. ეს კი, რაღა თქმა უნდა, თავისთავად მოითხოვს ამ პერიოდში მოღვაწე ქართველ მხატვართა შემოქმედების თუნდაც ზოგად მიმოხილვას, თუნდაც ერთი რომელიმე მხატვრული ჟანრის მაგალითზე. ასეთ ჟანრად პირველ რიგში ნატურმორტი დავსახეთ.

ნატურმორტი

ნატურმორტი, როგორც დამოუკიდებელი ჟანრი, XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ დაზგურ ფერწერაში, იმდენად იშვიათად გვხვდება, რომ მისი ნიმუშების ჩამოთვლაც კი არის შესაძლებელი. ამ ჟანრს მიმართავს გიგო გაბაშვილი, ნიკო ფიროსმანაშვილი, დიმიტრი შევარდნაძე, კირილ ზდანევიჩი, გვხვდება ის ლალო გუდიაშვილთან, შალვა ქიქოძესთან, ევგენი ლანსერესთან. თავად დავით კაკაბაძესთან ერთადერთი ფერწერული ნატურმორტია ცნობილი (1918 წ.), რომელთან ერთად რამდენიმე გრაფიკული სურათიც არსებობს, 1919 წლის ფანქრითა და აკვარელით შესრულებული და უფრო გვიანიც, 1934 წლის აბსტრაქირებული ლაქოვანი ფორმით მოტანილი. ხსენებულ მხატვრებთან ამ ჟანრის შესაქმნელად განსხვავებული მიდგომა და ფორმაა შერჩეული.

გიგო გაბაშვილთან ქართველ მხატვართა შორის პირველად გვხვდება ნატურმორტი, როგორც დამოუკიდებელი ჟანრი. იგი ძირითადად რუსული რეალისტური ფერწერის პრინციპებს მისდევს: ზუსტი აკადემიური ნახატი, ნატურასა და ნახატს დამორჩილებული ფერი, ზოგადად თხრობითი, აღწერითი ხასიათი. ძირითადად სწორედ ამგვარი ხერხებით არის ზეთით შექმნილი 1912-1913 წლებში შესრულებული მისი ერთ-ერთი ნატურმორტი (სურ.10).

მართკუთხა ფორმის სასურათე სიბრტყეს თითქმის მთლიანად ფარავს სხვადასხვა ხილის ერთმანეთზე დახვავებული გამოსახულება. კომპოზიცია გაწონასწორებულია, ჩაკეტილი და აკადემიურად დასრულებული. მაყურებელი თანმიმდევრულად აღიქვამს სხვადასხვა სახის ხილს: ვაშლი, მსხალი, კომში, შავი და თეთრი ყურძენი, გარშემო აქა-იქ დიდი წითლად და ყვითლად შეფერილი ფოთლებია ჩაყოლებული. ხილი კომპოზიციის ცენტრში თითქოს დაუდევრად, თუმცა ზუსტად არის განაწილებული და მთელი ყურადღებაც მის წარმოდგენაზე, აღწერაზეა მიმართული. ასეთ შთაბეჭდილებას გარემოს ოდნავი მინიშნებაც აძლიერებს, რომელიც ფონს უქმნის მთავარ გამოსახულებას – ხილს. მხატვარს თითქოს სურს, გვიჩვენოს ხილის სილამაზე, სიუხვე, შემოდგომის მრავალფეროვნება. ყოველივე ამის წარმოდგენას კი, მხატვარი ხორცსავსე ხილის ზედაპირის ფაქტურის გადმოცემით აღწევს. მოცულობითი ფორმების მქონე ვაშლები, მსხლები თუ სხვა, ისეთი სიზუსტით არის გამოძერწილი, რომ მაშინვე ჩანს განსხვავება და ამა თუ იმ ხილის სახასიათო ნიშნები. ნატურმორტს თითქოს ქვემოთ მარცხნიდან მომავალი მკვეთრი სინათლე ეცემა და მარჯვნივ ჩრდილებს წარმოშობს.

ამგვარი განათება განაპირობებს ხილის მკვეთრ ანარეკლებს. მომწვანო, მოყვითალო და მოწითალო ფერის ხილი ალაგ-ალაგ პრიალებს თეთრი საღებავით გაღიავებულ ადგილებში. რეალისტურ-აკადემიურ მიდგომას განაპირობებს: ნატურის ზედმიწევნით ზუსტი გადმოცემა, თითოეული დეტალის ბოლომდე გულდასმით დამუშავება, შუქ-ჩრდილით ფორმების მოდელირება და ლესირების ტექნიკა. თუმცა, საბოლოოდ, ერთიანი თბილი გამა და სირბილე, ერთგვარი სიმყუდროვის განწყობას ქმნის.

ხსენებული ნატურმორტისაგან კომპოზიციური აგებით ოდნავ განსხვავდება “ნატურმორტი ქრიზანთემებებით” (სურ.11). ჰორიზონტალურად გაშლილ მართკუთხა სიბრტყეზე კომპოზიცია ისე იშლება, რომ ფონისათვის ადგილი

თითქმის არ რჩება და ხილიც ახლოდან არის დანახული. ფოთლებიან კალათში მსუყე ფორმის დიდი ვაშლები აწყვია. მარცხენა მხარეს შავი ყურძნის მტევანი უდევს და ზემოდანაც აქა-იქ მოჩანს თეთრი ყურძნის მარცვლები. ვაშლებზე ორი დიდი თეთრ-მოყვითალო ფერებში შესრულებული ქრიზანტემა ღევს. მათ შორის კი მარგალიტის მძივია ჩამოშვებული რომელიც თავისი მრგვალი ფორმებით ყურძნის მარცვლებს ეხმიანება. უკან აგრეთვე სპილენძის თასის ნაწილი მოჩანს და ამავე ფაქტურის რალაც მომრგვალებული ნივთი. მიუხედავად ახლო ხედისა და ჰორიზონტალური გამლისა, კომპოზიცია შეკრულია და ჩაკეტილი. გამოსახულება ცენტრისკენ არის მაინც შეჯგუფული და განათებული, ფონისკენ კი თანდათან ჩრდილში იძირება. აქაც საერთო თბილი გამა და მოცულობითი ფორმები ინტიმური მშვიდი გარემოს განწყობას ქმნის. განსხვავებულია მხოლოდ მოტივი – მეტი დეკორატიულობის თუ ესთეტიკური დატვირთვის მისანიჭებლად მხატვარს ხილის გარდა სხვა ფაქტურის ნივთებიც შემოაქვს კომპოზიციაში.

ვალერიან სიდამონ-ერისთავის ერთ-ერთი ნატურმორტი (სურ.12) თითქოს ჰგავს გ. გაბაშვილის ამ ჟანრის სურათებს. აქ მსგავსია განათებული ხილი და ბოსტნეული ჩამუქებულ, გაურკვეველ გარემოში. თუმცა, ოდნავ არის მინიმუმებული მონაცრისფრო დრაპირება. ზემოთ განხილულთაგან ეს ნატურმორტი შესრულების ტექნიკით განსხვავდება. ის ნაწილობრივ XIX საუკუნის ევროპულ-რუსული ფერწერის ტრადიციებში ექცევა, თუმცა, საფიქრებელია, უფრო გვიან, XX საუკუნის 1910-20-იან წლებში იყოს შესრულებული. აქ ფორმა მონასმებით არის გამოძერწილი, ნაკლებია ლესირება, ანარეკლებიც თეთრი შტრიხებით უფრო თამამად არის დადებული. ეს ყოველივე უფრო იმპრესიონისტულ წერის მანერაზეც მიუთითებს და მისი მოსკოვის პერიოდის მასწავლებლებსა და წინამორბედების – ნ. კასატკინის, ა. ვასნეცოვის, ა. არხიპოვისა და სხვათა ფერწერული გამოცდილების

გაზიარებასა და გავლენაზე მიაწინებს.

განსხვავებულია “ნატურმორტი ვარდებით” (სურ.13), რომელიც ყურადღებას იქცევს თავისი უშუალოდობითა და თავისუფალი შესრულებით. სურათის უმეტესი ნაწილი დიდი მაგიდის ზედაპირს უჭირავს, სადაც ჭურჭელი და დიდი ვარდებიანი ლარნაკი დგას, მასზე თითქოს ახლად დამთავრებული საუზმის შემდეგ მოუწესრიგებლად დატოვებული ნივთებია გაბნეული. მიუხედავად საგნების სიმრავლისა და, ერთი შეხედვით, მათი უცაბელი განლაგებისა, სურათში ყველაფერი გააზრებულია: იქმნება ერთგვარი წრე, რომელსაც თითქოს ეს საგნები ქმნიან. ამავე დროს, ისინი მართკუთხედადაც ლაგდება სადაც წვერები უფროა აქცენტირებული. სურათზე მაგიდის გარდა, ინტერიერის ნაწილიც მოჩანს: წიგნებიანი თაროები, კარი, კარადა. ამგვარად მუქი მოყავისფრო ფონიც იქმნება და საათის ისრის მიმართულებით წრიული მოძრაობაც წარმოიქმნება.

მხატვარმა თითქოს აღბეჭდა უშუალო შთაბეჭდილება შემთხვევით, წამიერად დანახული კადრის თუ ინტერიერის ნაწილისა, რომელიც ამავე დროს, ერთგვარ სიმყუდროვეს, თბილ შინაურულ განწყობას გადმოსცემს – აქაც აშკარა იმპრესიონისტული მიდგომაა, როგორც მოტივის შერჩევის, ისე ფერწერული შესრულების მხრივაც. თავისუფალი მონასმები, უხვი სინათლე, თამამი ანარეკლები, მდიდარი თეთრი ფერი – მხატვრის დახვეწილ ხედვასა და XIX-XX სს. მიჯნის ევროპული ფერწერული ხერხების ცოდნაზე მეტყველებს.

რამდენად უცნაურადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს, ვ. სიღამონ-ერისთავის ნატურმორტთან გარკვეულ მსგავსებას ამჟღავნებს ლადო გუდიაშვილის ზეთით მუყაოზე შესრულებული „ნატურმორტი ლამფით“ (1914 წ.). ფანჯრის წინ, წიგნებიანი მაგიდაზე, შუაში დადგმული დიდი ლამფა თავისუფალი, სავსე მონასმებით არის დაწერილი. თბილი, ინტიმური განწყობა მიღებული ერთმანეთზე დაწყობილი დიდი ძველი წიგნებითა და საყოფაცხოვრებო ნივთებით, კიდევ უფრო

მეტად შეიგრძნობა ე.წ. კონტრაქტურის პრინციპის გამოყენებით, როდესაც საგნები უკანა მხრიდან ნათდება სარკმლიდან დაცემული შუქით. ფანჯრის მუქი მოლურჯო ფერის ჩარჩო თითქოს გამოყოფს ოთახს გარე სამყაროსაგან, მასში კი, სამკუთხა სახურავისა და სახლების ნაწილი მოჩანს. სარკმლიდან მომავალი შუქი რბილად ეცემა მაგიდას და მასზე დაწყობილ ნივთებს. მთავარ როლს ცენტრიდან ოდნავ მარცხნივ მდგომი ლამფა ასრულებს, რომლის სილუეტიც დაცემული შუქით კიდევ ერთხელ არის შემოსაზღვრული ღია ფერის მოყვითალო კონტურით. ეს ნატურმორტი სქელი მონასმებითა და იმპრესიონისტული მანერით თავისუფლად შესრულებული, შეიძლება ითქვას, ამიტომაც განხვავდება თავად ლ. გუდიაშვილის სხვა ნამუშევრებისაგან.

ოდნავ მოგვიანებით, 1917 წელს ევგენი ლანსერეს მიერ შესრულებული “ნატურმორტი” სხვადასხვა ბოსტნეულის ნაკრებისაგან შედგება. გამოსახულება ჰორიზონტალურად იშლება სასურათო სიბრტყეზე – დაწულ კალათში ჩაწყობილი სიმეტრიულად დალაგებული ბოსტნეულით. ერთი შეხედვით, ეს ყველაფერი ყვავილების თაიგულს უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე ბოსტნეულის ნაკრებს. სურათზე დომინირებს მწვანე ფერი სხვადასხვა გრადაციებით. შუაში კონტრასტული ნათელი აქცენტი შემოაქვს და ცენტრალური ადგილი უჭირავს თეთრი კომბოსტოს თავებს.

სრულიად განსხვავებულია თვითნასწავლი მხატვრის ნიკო ფიროსმანაშვილის ერთ-ერთი, ნატურმორტი (სურ.14.), რომელსაც უფრო დაწვრილებით გავარჩევთ და რის მიხედვითაც მის სხვა ნატურმორეტებზეც შეიძლება შევიქმნათ წარმოდგენა. აქ არც რუსული რეალიზმის უშუალო გავლენაა და არც ევროპული გამოცდილების პირდაპირი განზიარების მცდელობა. ისინიც დაახლოებით იმავე პერიოდისაა, რომლისაც ზემოთ განხილული სურათები, თუმცა მათთან მიმართებით ძნელია რაიმე საერთოს გამოვლენა. ამჯერად ფრონტალურად განლაგებულ ქართული სუფრისათვის სახა-

სიათო საგნებს ვხედავთ. მხატვარი ქართული სუფრის ერთ-
გვარ ხატს, განყენებულ ზოგად სახეს წარმოგვიდგენს.

ზემოთ განხილული ნატურმორტებისაგან განსხვავებით აქ
არ არის ლამაზად დაწყობილი ნაირ-ნაირი ხილი. ფიროს-
მანაშვილის ნატურმორტზე ისეთი საგნებია წარმოდგენილი,
რომლებიც თითქოს თავისთავად არც უნდა იყოს მიმზიდვე-
ლი. (თეფშზე დაწყობილი თევზი, გაბერილი თავმოკრული
შემწვარი ქათამი, შამფურზე აგებული მწვადები თუ შოთი
პური), მაგრამ მხატვარი მათ არა მხოლოდ გულითადო-
ბითა და უშუალოდ გვიჩვენებს, არამედ თითოეული საგნის
ხასიათსაც გადმოსცემს. შავ ფონზე გამოსახული საგნები,
თითქოსდა სიბნელეში ჩაძირული, ერთგვარ ირეალურ პი-
რობით გარემოს ქმნის, თან კი ზოგჯერ ამა თუ იმ ნივთის
მხოლოდ გარკვეული გამონათებული ნაწილი, კონტური ან
შტრიხი თუ მოჩანს. მხატვარი რამდენიმე შტრიხით თუ
მონასმით აღწევს სრული წარმოდგენის შექმნას მთლიანი
ფორმის ხასიათზე. ძნელი სათქმელია, სად და როგორ აწყვია
საგნები – ეს ასეა, რადგან უჩვეულოა ფეხზე დაყენებული
ყანწი ან დიაგონალურად გამოსახული, შამფურზე აგებული
მწვადები.

ერთი შეხედვით, ამ ელემენტების უჩვეულო მდგომარეობა
სულაც არ გვხვდება თვალში და სრულიად ბუნებრივად
გვეჩვენება. საგნები ხომ ირეალურ-პირობით გარემოშია
წარმოდგენილი. აქ არც მაგიდის სიბრტყე ჩანს, ანუ რაიმე
საყრდენი, არც გამოკვეთილი ფონი. გარემო მოკლებულია
ყოველგვარ კონკრეტულობას, რაც ნატურმორტს სივრცესა
და დროში განყენებულს ხდის. საოცარი გულწრფელობითა
და სიყვარულით დახატული საგნები, რომლებიც მხატვარმა
თითქოს გულუბრყვილოდ, ყოველგვარი გაანგარიშებისა და
წინასწარი გათვლის გარეშე წარმოგვიდგინა, ამავე დროს,
საოცრად მოწესრიგებული და ერთიანია.

ამ ჰარმონიასა და მთლიანობას კი განაპირობებს შეკ-
რული, გაწონასწორებული კომპოზიცია. პატარა დეტალის

შეცვლაც კი დაარღვევს საერთო ჰარმონიას. აქ მხატვრის საოცარი ინტუიციას გამოვლენილი, მთლიანობაში აღიქვას მოცემული სიბრტყე და თანაბრად დატვირთოს ის. კომპოზიციას აერთიანებს ასევე განზოგადებული ფორმის ზუსტად შერჩეული შტრიხით თუ კონტურით გამოსახვა და ფერადოვანი გადაწყვეტა. განსაკუთრებულია ფიროსმანისეული ტექნიკაც: შავ მუშამბაზე ზეთის საღებავებით ამოყვანილი სხვადასხვა ფორმა. ეს კი შესრულების განსაკუთრებულ მანერასაც განაპირობებს, მით უმეტეს, შავი მუშამბა ფონის როლსაც ასრულებს და გამოსახულებათა მოდელირებაშიც იღებს მონაწილეობას. ფერადოვანი გადაწყვეტა, ერთგვარი ემოციურობის შემომტანიცაა. შავ ფონზე ინტენსიური წითელი ფერის დოქი თამამ ფერადოვან შეხამებას იძლევა.

სურათზე, თითქოს ყველაფერი სიბნელეშია ჩაძირული. საგნები მხოლოდ ნაწილობრივ ნათდება შუქით, რომელიც ცივი, თეთრთან შერეული მოცისფრო-მომწვანო და ღრმა შავი ფერის კონტრასტულ შეხამებას იძლევა. სურათს ზედა და ქვედა ჩარჩოსთან ჰორიზონტალური წარწერა გასდევს. ზემოთ ქართულად, ქვემოთ კი – რუსული წარწერაა: “გაუმარჯოს ჰურმარილის კაცსა”. წარწერა დოქის წითელ ფერს იმეორებს და ჰარმონიულად იწერება სურათში, რაც კიდევ უფრო აერთიანებს ნატურმორტს კომპოზიციურადაც და კოლორისტულადაც.

ერთი შეხედვით, სურათი წარმოადგენს შავ ფონზე გაბნეულ ფერადოვანი ლაქებითა და აქცენტებით მიღებულ ლამაზ დეკორატიულ სიბრტყეს; მაგრამ თუ დავაკვირდებით, მხატვარი სიღრმეზეც მიგვანიშნებს. საგნები ერთმანეთის გადამკვეთია და სიმაღლეში თანმიმდევრულად გაშლილი: სიღრმეზე მიუთითებს, ამავე დროს, მოცულობაც – საგნები ხომ ისე არის მოდელირებული, რომ თითოეულის ფორმაზე სრული წარმოდგენა გვექმნება.

ფიროსმანაშვილის ნატურმორტებს განუმეორებელ სახეს სწორედ ამგვარი კომპონენტების ერთობლიობა ანიჭებს –

სიბრტყე-სიღრმის თანაბარი ჟღერადობა და აქედან მიღებული მთლიანი სასურათე ჰარმონია (სურ.15); ლაკონიურობა, სისადავე, განზოგადება და, ამავე დროს, სიზუსტე – ეს ის თვისებებია, რომლებიც შეიძლება ითქვას, სახასიათოა ზოგადად ქართული ხელოვნებისათვის და რომლებიც განსაკუთრებით ნათლად წარმოჩნდება ფიროსმანაშვილის ნატურმორტებში. «ამრიგად, რეალური, კონკრეტული საგანი პირობით-მონუმენტურ ხატად იქცევა და, ამავე დროს, სიბრტყოვან-დეკორატიული კომპოზიციის ორგანულ ნაწილად წარმოჩნდება. თავისი ხასიათით საკმაოდ წინააღმდეგობრივი, ორი ასპექტის გარდაქმნით, ფიროსმანაშვილი, ამავე დროს, საოცარ მხატვრულ გამომსახველობას აღწევს საგნის (образ) დახასიათებისას. თამამი, უჩვეულო ჰარმონიის განცდა იქმნება, უბრალო ნივთების გასაოცარი გარდაქმნისა მნიშვნელოვან, თითქმის სასულიერო ხატებად».⁵⁵

ერასტ კუზნეცოვი ფიროსმანის შესახებ წერს: «მხატვარი... ნათლად და თავისებურად აღბეჭდავდა ქართველი ხალხის შემოქმედებით თვისებებს. ფიროსმანაშვილის წარმატება იმაშია, რომ გამოსახავდა რა პრიმიტიულ, და ამავე დროს, მაღალ კულტურას, მან იპოვა და შექმნა თავისი ეპოქის სტილი, სრულყოფილი და დამაჯერებელი. ფიროსმანაშვილი მისი თანამედროვე ეპოქის კლასიკური გამომხატველია... ფიროსმანაშვილს ღრმა მხატვრული ფესვები აქვს თავის ხალხში და, ამავე დროს, ის ამაღლებულია თანამედროვე ფერწერამდე.»⁵⁶

ნატურმორტს შედარებით სხვაგვარი, იმჟამინდელი ქართული სახვითი ხელოვნებისთვის არც თუ ჩვეული კუთხით წარმოგვიდგენს დიმიტრი შევარდნაძე. მისი სურათები, შეიძლება ითქვას, უფრო სეზანისეულ გადაწყვეტას ეხმიანება.

⁵⁵ Г. Хоштария. Автореферат диссертации на ученой степени кандидата искусствоведения. Тбилиси 1985. გვ. 7.

⁵⁶ Э. Кузнецов. Нико Пиросмани, Альбом, Аврора, 2001.

თეთრ, მოცისფრო ცივ ტონალობაში შესრულებულ დრაპირებაზე ხილით სავსე თეფშებია, იქვე თიხის ღოქი ან რაიმე სხვა ნივთი – ზოგან წიგნები. აშკარად ჩანს მხატვრის ინტერესი გეომეტრიული ფორმებისადმი – დრაპირებაც ტეხილი კუთხოვანი ფორმებით არის გამოსახული. დომინირებს ცივ ფერებთან დაპირისპირებული ჟღერადი, ნათელი ფერები – ღია მწვანე, მოლურჯო და მოყვითალო ტონები. ზოგიერთი ნატურმორტი ეტიუდურობის შთაბეჭდილებასაც ტოვებს.

მორი ხედიდან არის დანახული ნატურმორტი თუნგზე დადგმული ხილიანი თეფშით (სურ.16); შეიძლება ითქვას, რომ აქ კონტრასტი ნაკლებია და ფერწერულად თანაბრად არის დამუშავებული მთლიანი კომპოზიცია, ანუ უფრო მეტ გრადაციას შეიცავს და ფერებიც ნაკლებ ჟღერადია. მიუხედავად ერთმანეთის უკან განლაგებული, გადაძკვეთი საგნებისა და პერსპექტივაში გამოსახული მაგიდის სიბტრყისა, სივრცე ჩაკეტილი ჩანს, სიბრტყეებად დანაწევრებული ფონისა და ფერადოვანი აქცენტების თანაბარი განაწილების გამო. უკანა პლანზე გაბნეული მოწითალო-ნარინჯისფერი აქცენტები წინ მოდის და უკავშირდება წინა პლანზე დაგდებული ატმის ფერს. ცისფერი ტონებიც ყველგან მეორდება და აერთიანებს მთელ კომპოზიციას. ჩანს, მხატვრის მცდელობა, სივრცის სიბრტყითად ასახვისა, როდესაც სურათის ყოველი კომპონენტი თანაბრად ჟღერს.

მსგავსია კიდევ ერთი ნატურმორტი ორყურა ღოქით (სურ.17), მაგიდაზე გაბნეული მსხლებითა და ატმებით. აქ განსხვავებულია თავად ფონი – მუქ მოყავისფრო ტონში დაფერილი მაგიდის ზედაპირი და ღია მოცისფრო-ვარდისფერებით შესრულებული კედლის ფონი. ფეწერული დამუშავება წინა ნატურმორტთან მსგავსებას ამჟღავნებს – მოკლე, თხელი მონასმებია უხვად გამოყენებული გარდამავალი ფერებით. თუმცა, აქ მეტია მოდელირება და გამოკვეთილია ჩრდილები. ამდენად, აქ ჯერ არ არის ისეთი სიბრტყითობა როგორსაც მხატვრის სხვა ნატურმორტებში ვხედავთ. ეს

კომპოზიციები უფრო ადრინდელია, 1910-იან წლების დასაწყისშია შესრულებული.

1916 წლით თარიღდება „ნატურმორტი ხილით“ (სურ.18), რომელიც სწრაფად უნდა იყოს შესრულებული და ტილოც აქა-იქ სქელი შტრიხებით მხოლოდ ნაწილობრივ დაფარული. თეთრი დრაპირებით ასახულ მაგიდის ზედაპირზე საგნების მცირე რაოდენობაა. საგნები მკაფიო მუქი ლურჯით ან მოყავისფრო კონტურებით არის შემოხაზული და თეთრ ფონზე მკვეთრ კონტრასტს ქმნის. დრაპირების ნაკეციებიც ზოგან უფრო მუქი, ზოგან ბაცი მოყავისფრო ხაზებით არის აღნიშნული და ტეხილ ფორმებს წარმოქმნის. მკაფიოდ შემოსაზღვრული ხილის გამოსახულების, ფუნჯის ფართო მონასმებით შესრულება განზოგადებული ფორმების სიმკვრივესა თუ წონადობას ამძაფრებს, მონუმენტურობას ანიჭებს და კონკრეტულობას მოკლებულ გეომეტრიულ ფორმებად, სფეროებად წარმოაჩენს მათ. აქ სივრცე, გარკვეულად სიბრტყითია წინა პლანის აგებითა და მკაფიო ფორმებით და, ამავე დროს, უკანა პლანი, კუთხით დაყენებული კუბის ფორმის ყუთითა და ერთფეროვანი ფონით სიღრმეზე მიანიშნებს.

განსხვავებულია 1919 წელს შესრულებული „ნატურმორტი ვარდების კონით“ (სურ.19). სურათი თითქოს ერთი ამოსუნთქვით არის შესრულებული. სწრაფი მონასმებით დახატული ვარდისფერნარევი თეთრი ყვავილები უერთდება ფონის ტონალობას, რომელიც ასევე მოკლე სწრაფი მონასმებით არის დაფარული. ფოთლების სიმწვანეც გადადის ფონზე და საზღვარი მათ შორის თითქმის წაშლილია, მხოლოდ ქვემოთ მოჩანს ლარნაკის მრგვალი ლურჯი ძირი და მაგიდისა თუ ყვავილის დასადგამის მოყავისფრო სიბრტყის მონაკვეთი. მართალია, დ. შევარდნაძის ეს ნატურმორტი უფრო გვიანია, ვიდრე მის ზემოთ განხილული ნამუშევრები, მაგრამ სივრცე აქ სულ სხვაგვარია – სწრაფი მონასმებით შერულებული, ოდნავ ბუნდოვანი გამოსახულება უფრო იმპრესიონისტული წერის მანერას უახლოვდება. აქ არა არის საგანთა გეომე-

ტრიული ფორმებისა და სიმკვრივის წარმოჩენის მცდელობა. სიბრტყეზე მეტად, აქ ჰაერით გაჟღენთილ ზედაპირს უფრო ვხედავთ. ამდენად, ჩანს რომ მხატვარი, მისი ამ პერიოდის შემოქმედებაში ერთგვარი ძიების პროცესშია და ნატურმორტიც ჟანრში, შესრულების სხვადასხვა მხატვრულ ხერხს მიმართავს.

ნატურმორტის ამგვარ სერიას, ცხადია, თავისებურად მაგრამ გარკვეულად ეხმიანება კირილ ზდანევიჩის 1917 წლით დათარიღებული „ნატურმორტი“ (სურ.20) – საკმაოდ განსხვავებული ნივთებისა თუ დრაპირების გამოსახულებით დატვირთული დიდი ვერტიკალური კომპოზიცია. სურათზე ბევრი დეტალია ასახული. სხვადასხვა ყოფითი ნივთების ერთად დალაგებით, მხატვარი თითქოს ცდილობს, ინტიმური ოთახის განწყობა გადმოსცეს, თუმცა, ეს ნივთები უფრო ხელოვნურად დაწყობილსა და შერჩეულს ჰგავს. აქ მეტი ინტერესია დეტალების აღწერისა და სხვადასხვა ფაქტურის წარმოჩენის მიმართ. საერთო სიჭრელესა და დეკორატიულობას სიღრმეს სძენს და ანეიტრალებს მუქი შავი ფონი, ჭრელი ქსოვილის ღრმა ნაკეციები და სხვადასხვა რაკურსში დალაგებული საგნების მოცულობითი ფორმები. ამავე დროს, ჩანს მხატვრის ინტერესი სიბრტყისა და ტეხილი, მარტივი ფორმებისადმი (წინა პლანზე ფარდის ტეხილი ნაკეციები, მკაფიოდ შემოსაზღვრული თეთრი ჩაის ჭიქა და მოყვითალო ფონზე ლურჯი კონტურით გამოკვეთილი ბროლის გრაფინი). ეს ნატურმორტი უფრო იმ ძიებების ამსახველია, რომლებიც ზდანევიჩის შემდგომ ნამუშევრებში სულ სხვაგვრად ვლინდება და მის შემოქმედებაში კუბო-ფუტურისტულ ძიებებს უკავშირდება.

კირილ ზდანევიჩის 1919 წელს შესრულებული „ნატურმორტი ყვავილებითა და ციტრუსებით“ (სურ.21), ისევე როგორც ზემოთ განხილული დ. შევარდნაძის ნატურმორტი, უდავოდ თავსდება მე-20 საუკუნის დასწყისის ევროპული ფერწერის ტრადიციებში, აქვე ასევე ჩნდება რუსი ნეოპრიმიტივისტებისა (მაგ., მ. ლარიონოვისა და ნ. გონჩაროვას) და

“აგურის ვალეტის” (პ. კონჩალოვსკი, ი. მაშკოვი, ა.კუპრინი და სხვ.) წევრთა შემოქმედებითი პრინციპები. ამ მიმდინარეობის მხატვართა ნამუშევრებისათვის, რომელთაც სეზანის მხატვრობის ძლიერი გავლენის გამო “სეზანისტებსაც” კი უწოდებდნენ, ასევე დამახასიათებელია ფორმათა სიმარტივე და საგანთა თითქოს გულუბრყვილო განლაგება, ნივთთა განზრახ დეფორმაცია და კუთხოვანი ფორმები.

ზდანევიჩის ნატურმორტზე კომპოზიცია ფრონტალურად ლაგდება. პირველი შეხედვისთანავე ყურადღებას იქცევს საგანთა მკვეთრი ფერადოვანი გადაწყვეტა. სასურათე არე მთლიანად ივსება და თითქოს გაჭედულია სხვადასხვა საგნებით. უკანა პლანზე, ცენტრში უზარმაზარი მცენარეა ლარნაკით; გრძელი წვეტიან ფოთლებიანი მცენარე პალმისებრი იშლება. ფოთლები ზემოთა ჩარჩოსთან წაკვეთილია, რაც ერთგვარ ექსპრესიულობას ანიჭებს სურათს. ექსპრესიულია წინ განლაგებული ჭიქების, ბოთლებისა თუ სხვადასხვა ჭურჭლის უსწორმასწორო მოხაზულობაც. ცენტრში მდგომი – ხილით სავსე ფეხიანი ლანგარიც ნაწილობრივ ფარავს მცენარეებიან დიდ ლარნაკს. აქეთ-იქით თითქოს გულუბრყვილოდ, ოღონდ სიმეტრიულად აწყვია მარჯვნივ გვერდშეხნეჟილი ბოთლი და ჭიქა, ხოლო მარცხნივ, ხილეულიან-ბოსტნეულიანი თეფში.

კომპოზიცია გარკვეულად მოგვაგონებს რუსი მხატვრის ი. მაშკოვის ნატურმორტებს, განსაკუთრებით „ოვალურ ნატურმორტს თეთრი ლარნაკითა და ხილით“ (სურ.23), რომელიც 1911 წელს არის შესრულებული და მისივე 1916 წლის «ბეგონიას» (სურ.24). თუმცა აქ ფორმები უფრო მომრგვალებულიცაა და უფრო მკაფიოდაც იკითხება. ხილის ჟღერადი წითელ-ყვითელი ფერები და მკაფიო მრგვალი ფორმები ძლიერ კონტრასტს ქმნის საერთო ღია მონაცრისფრო თეთრ ფონთან.

ფორმის მხრივ, კერძოდ, მეტი კუთხოვანებითა და კუბისტური დეფორმაციით – ზემოთ განხილულ ზდანევიჩის

ნატურმორტს კიდევ მეტი აქვს საერთო პ. კონჩალოვსკის ნატურმორტებთან (მაგ., «გლადიოლუსები» 1912წ. (სურ.22), «აგავა» 1916წ.). ასევე უახლოვდება იგი მათ ფერადოვანი გადაწყვეტით – მსუყე ინტენსიური, დეკორატიული, ჭრელი ფერებით თანაბრად დატვირთული სიბრტყე. თუმცა ზღანევიჩთან ცივი მოცისფრო ფონი მეტ ჰაერსა და სივრცეს ქმნის სურათში.

შეიძლება ითქვას, სრულიად სეზანისტური და, ამავე დროს, კუბისტური ელემენტების შემცველია კ. ზღანევიჩის „ნატურმორტი ჩაიდნითა და ფინჯნებით“ (სურ.26). კუთხით წინ შემოჭრილი, აყირავებული მაგიდის ზედაპირზე სხვადასხვა ჭურჭელია განლაგებული. წინა პლანზე ფაიფურის ჭიქაა ლამბაქით, აბსტრაქტული სუპრემატისტული ნახატით არის გაფორმებული. საგნები ოდნავ დეფორმირებულია და მათ მოსახილველად ხედვის სხვადასხვა წერტილებია შერჩეული. აქ გამოსახულება მეტად არის დაკავშირებული სიბრტყესთან და მისი ზემოთგანხილული ნატურმორტისაგან განსხვავებით, ერთ გამაშია გაერთიანებული (ცივი მოცისფრო-მომწვანო, ღია ყვითელი).

ასევე 1919 წელს არის შესრულებული კ. ზღანევიჩის ნატურმორტი (სურ.25), რომელზეც ცენტრში დოქია თეთრი დრაპირების ფონზე და მის ძირში სამი სხვადასხვა ხილი. გამოსახულება ძლიერ განზოგადებული, თითქმის აბსტრაქტიზებული და დეკორატიულია. უსწორმასწორო დოქის ფორმა, წაწვეტებული ლიმონი, ქვემოთ მრგვალად შემოვლებული ყვავილის ფორმის დრაპირება, განზრახ დეფორმაციასა და სტილიზებაზე მიანიშნებს. ამავე დროს, მინიმუმზე დაყვანილი საგნების რაოდენობა და მკაფიოდ დასმული ფერები დეკორატიულობასთან ერთად, სიბრტყოვანებას ამძაფრებს და პლაკატურობას სძენს სურათს.

შალვა ქიქოძის ეროვნულ მოტივზე შექმნილი „ნატურმორტი“ (სურ.27) 1919-1920 წლებშია შესრულებული. საგნები თითქოს ზედხედიდან არის დანახული. საგნები სხვადასხვა

სახის დრაპირებაზეა განლაგებული. ზემოთ ჩამოშვებული ჭრელი ფარდაგი, რომელიც მთლიანად ფარავს სასურათე სიბრტყის ზედა ნაწილს, მარცხენა კუთხეში იხსნება, სადაც სარკმელია, რომლის ღიობის მონაკვეთშიც შორი მთიანი პეიზაჟი მოჩანს აქა-იქ ჩართული ორი ხით. ზედხედიდან დანახული საგნები – უჩვეულოდ, სხვადასხვა რაკურსით მოჩანს. კომპოზიციას ფერადოვანი გამა აერთიანებს: დამჯდარი თბილი ფერები – მოყავისფრო, მომწვანო და ოქრის ტონები, ყოველივე ეს კი, შეიძლება ითქვას, ეხმიანება ეროვნული მოტივის შექმნის საერთო განწყობას, ქართული ყოფისათვის სახასიათო საგნების წარმოდგენას ნატურმორტის სახით. ანუ აქ მოჩანს ერთგვარი ძიება ეროვნული ფორმისა, ევროპული ფერწერის ტენდენციებთან შეთანხმებით.

ქართველ მხატვართა მიერ გასული საუკუნის 1910-იან წლებში შესრულებული ნატურმორტების მიმოხილვის ფონზე, საფიქრებელია, უკეთ წარმოჩნდეს სახვითი ხელოვნების ამ ჟანრისადმი დავით კაკაბაძის დამოკიდებულება.

დავით კაკაბაძის 1918 წლით დათარიღებული „იმერული ნატურმორტი“ (სურ.28) საერთოს ამჟღავნებს როგორც ფიროსმანაშვილის ნატურმორტებთან, ასევე ქიქოძის, შევარდნაძისა თუ ზდანევიჩის ნამურმორტებთანაც. სისადავე, ლაკონიზმი, განზოგადება, სიბრტყე-სიღრმის თანაბარი დატვირთვა – ამ პრინციპებზეა აგებული დ. კაკაბაძის ნატურმორტი. მხატვარი ითვალისწინებს იმდროინდელი ევროპული ფერწერის პრობლემებსაც, რაც აგრეთვე ფორმისა და მოცულობის სიბრტყესთან დაკავშირების მცდელობაშიც გამოიხატება.

სურათზე – ნ. ფიროსმანაშვილის თუ შ. ქიქოძის მსგავსად – ქართველი გლენკაცის ყოფისათვის დამახასიათებელი ნივთებია წარმოდგენილი: დოქი, ორი კობი, ქვევრის საწმენდი და ქოთანის. საგნები ერთ კომპაქტურ ჯგუფად ლაგდება სურათის ცენტრში, მაგიდაზე. მარცხნივ – თიხის დოქია, მასში ჩარჭობილი თეთრი ხელსახოცი, მარ-

ჯვნივ – სახელურიანი სპილენძის გობი და მათ შორის ორი ტარიანი ხის კოპი და ერთიც შუაში მსხვილტარიანი ხის ქვევრის სახეხი. კოპებისა და სახეხის ტარები ერთმანეთზეა აქეთ-იქით ჯვარედინად გადაწყობილი. მაგიდის სიბრტყე აყირავებულია და კუთხით იჭრება სურათში ისე, რომ კუთხე ზევით, მარჯვნივ, ჩარჩოსთან ახლოს მიდის. მაგიდის სილუეტი მკაფიოდ იკვეთება ფონზე. მისი თეთრი თუ ღია მონაცრისფრო თანაბარი ტონალობა კონტრასტს ქმნის მუქ მოყავისფრო ფონთან. მაგიდას სასურათე სიბრტყის უმეტესი ნაწილი უჭირავს. მასზე დაწყობილი საგნები განზოგადებული მოცულობითი ფორმებისაა, ერთიანი მოყავისფრო გამით დაწერილი და ზედმეტი დეტალების გარეშე, თუმცა, ამავე დროს, კონკრეტულიცაა, თითქოს ზმარებისაგან გაცვეთილი შეზნექილი უსწორმასწორო გობი, დაღარული ტარები და სხვ. განზოგადებული და პირობითია ფონიცა და მაგიდის ზედაპირიც. სურათი ზაზგასმულად სადად და მკაფიოდ არის აგებული. ყოველი საგანი თავისი ზოგადი, მარტივი ფორმების გამო მონუმენტურობას იძენს, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებს საგნების ლურჯი (ულტრამარინის) კონტურით შემოსაზღვრა.

ამგვარი ხერხი აქვს გამოყენებული დ. შევარდნაძესაც, 1916 წელს, ზემოთ განხილულ ნატურმორტშიც. იქ კონტურები უფრო თვალსაჩინოა, რადგან ჟღერად წითელთან, ყვითელთან და მწვანესთან, ლურჯი ზოლი მეტ კონტრასტს ქმნის, ვიდრე დ. კაკაბაძის მოყავისფრო ტონთან. იქ კონტურები სხვადასხვა სისქის არის, წყვეტილია და ფორმას ესადაგება, ზოლო დ. კაკაბაძესთან თანაბარია და გრაფიკული სიზუსტით შემოვლებული. მიუხედავად იმისა, რომ მკაფიო სილუეტები თანაბარი სქელი კონტურებით გამოსახულებას უფრო უკავშირებს სიბრტყეს, საგანთა მოცულობა მაინც არ იკარგება და კონტურის ღრმა ფერიც კი ერთგვარ მოცულობითობას ანიჭებს მათ. ყოველი საგანი, ამავე დროს, მოდელირებულია ბაცი მოყავისფროდან უფრო მუქისკენ გარდამავალი

ტონებით, რაც ფორმათა სიმრგვალებს წარმოაჩენს. ამდენად, ძნელი სათქმელია, ხმარებისაგან გაცვეთილი, ნიშანდობლივ რომელიღაც საგნებია წარმოდგენილი თუ მათი ზოგადი სახე, ხატი იმერული ყოფისა.

ამგვარი მიდგომა მოგვაგონებს ფიროსმანაშვილისეულ ხედვას, როდესაც სიბრტყე და მოცულობა ერთდროულად თანაბარი ჟღერადობით არის მოცემული. მსგავსი მცდელობა ჩანს შ. ქიქოძის ნატურმორტშიც, სადაც მოცულობითი ფორმები (ეროვნული ხალხური ხასიათის ნივთები) სხვადასხვა კუთხით არის წარმოჩენილი, ანუ გვაქვს მცდელობა სეზანისტურ-კუბისტური აგებისა. თუმცა კი – კაკაბძესთან მეტი ლაკონიზმი და მკაფიოებაა. საგნები საერთო სიბრტყის პარალელურად, ფრონტალურად არის დალაგებული. კომპოზიციის ამგვარ ფრონტალობას უპირისპირდება მარჯვნივ, სიღრმეში შეჭრილი მაგიდის კუთხე. მაგიდის კუთხეს კი აწონასწორებს მის გასწვრივ, მარცხნივ, დოქის ვერტიკალი, აქეთ-იქით კი დოქი და ქოთანი, რომლებიც ყველაზე დიდი მოცულობითი ფორმებია გამოსახულ ნივთებს შორის. ამით ისინი ერთგვარად კეტავს კომპოზიციას და კვლავ მყარ ფრონტალურ აქცენტებს ქმნის. მათ შორის მოთავსებული კოპებისა და ქვევრის საწმენდის დინამიკური განლაგება, სხვადასხვა რაკურსში გამოსახული ერთმანეთში გადახლართული ტარები, უფრო მრავალფეროვანს ხდის კომპოზიციას. სურათის სტრუქტურა მკაფიო და რაციონალურია, კოლორიტი კი – სადა და ზომიერი. საგანთა მოწითალო-მოყავისფრო თბილი ტონალობა კონტრასტულად აღიქმება მაგიდის თეთრ სიბრტყეზე და, ამავე დროს, ეხმიანება ფონის მუქ ყავისფერს. ფერი, მიუხედავად იმისა, რომ საკმაოდ თავშემკავებულია, დიდ როლს ასრულებს ფორმათა მოდელირებასა და ფაქტურათა გამოვლენაში. გამოყენებულია მოყავისფრო ტონალობის გრადაციები, რომელსაც ზოგან უფრო მოწითალო ელფერიც დაჰკრავს (მაგ., დოქის დამუშავება), ზოგან მოყვითალოში გადადის (კოპი წინა პლანზე) და სხვა. მაგიდის თითქოს

გადანათებული ზედაპირი, რომელსაც დოქის დახვეული საცობიც ეხმიანება და კომპოზიციურად კრავს, მკაფიოდ იკვეთება მუქ ფონზე. მაგიდაზე დაწყობილი საგნები თანაბრად და რბილად არის განათებული, რაც მეტად გამოავლენს საგანთა მოცულობასა და მრგვალ ფორმებს. თუმცა, თუ დავაკვირდებით, სინათლის წყარო ოდნავ არის მინიშნებული, თითქოს მარჯვნიდან მარცხნივ – მარცხნივ, უკან სიმუქე თანდათან იმატებს და უფრო რბილად გადადის სიშავეში, ვიდრე მარჯვნივ, ძლიერ განათებული მაგიდის კუთხესთან. მაგრამ აქ მკაფიო ჩრდილები არ არის და – ამდენად, განათებაც უფრო პირობითი ხასიათისაა.

განხილული „იმერული ნატურმორტი“, შეიძლება ითქვას, რომ ეტაპურ ნაწარმოებს წარმოადგენს ეროვნული ფორმის ძიების პროცესში, რომელიც დავით კაკაბაძის თაობის მხატვრებმა წამოიწყეს. ის როგორც აღვნიშნეთ, გარკვეულ ნათესაობას ამჟღავნებს ფიროსმანაშვილის ნატურმორტებთან, რომლებიც მთლიანად ეროვნულ ნიადაგზეა აღმოცენებული და ახლოს დგას დიმიტრი შევარდნაძის, კირილ ზდანევიჩის თუ სხვათა ნატურმორტებთან, რომლებიც საუკუნის დასაწყისის ევროპული ფერწერის, კერძოდ, სეზანის ფერწერის ხერხების გათვალისწინებით არის შექმნილი. განსხავებულია იგი მისი თაობის რუსი ავანგარდისტი მხატვრების ნამუშევრებისგანაც – თავშეკავებული ფერადოვნებით, მონუმენტური ფორმებით, კომპოზიციის მკაფიო სტრუქტურით. აქ ვხედავთ იმ რამდენიმე ამოცანის გადაჭრის მცდელობას, რომლებიც დ. კაკაბაძის ადრეული შემოქმედების ყველა ნამუშევარში იკვეთება: ეროვნული ტრადიციებისა და ევროპული ფორმის შერწყმა, სივრცე-სიბრტყის ერთიანობის საკითხი, საგნის განთავსება გარემოში, ხაზისა და ფერის თანაბარი მხატვრული მნიშვნელობა და სხვ.

მოვიყვანოთ ირ. არსენიშვილის მოსაზრებას: «ეროვნული ხელოვნების თანამედროვე ენის ძიებაში კაკაბაძისათვის ორიენტირი ქართული შუა საუკუნეების ფერწერის სახვითი

ენაა, რომლის ხაზობრივ-დეკორატიული სისტემა პასუხობს ამ გარდამავალი ხანის მხატვრობის ფორმათქმნადობის ხასიათს, კლასიციზმის ესთეტიკა და საკუთრი თეორიული კვლევა-ძიება. აქედან გამომდინარე, კაკაბაძის მხატვრობაში სურათის კომპოზიციური სტრუქტურის კონსტრუქციულობა და დასრულებულობა მისი შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი პრობლემა ხდება და განსხვავებით თავისი თანადროული რუსული და ევროპული მხატვრობისაგან ის სურათის «დაზგურობის» ტრადიციულ პრინციპებს იცავს.»⁵⁷

პორტრეტი

შემოქმედების ადრეულ პერიოდში მხატვარმა შექმნა მეგობრის პორტრეტი, ოთხი ავტოპორტრეტი, დედის, ძმისა და მამის პორტრეტები. საგულისხმოა, რომ შემდეგში დავით კაკაბაძე პორტრეტს აღარ მიბრუნებია⁵⁸ (ერთადერთი გამონაკლისი მოგვიანებით შესრულებული მეუღლის პორტრეტია). ყველა ამ ნაწარმოებში ჩანს ძიება სხვადასხვა ხერხისა, სხვადასხვაგვარად დასმული მხატვრული ამოცანები. ამკარაა ისიც, რომ მხატვარი შემოქმედების ადრეულ ეტაპზევე ცდილობს ახალი ტენდენციების შემოტანას ქართულ ფერწერაში. «პორტრეტის ჟანრი ხაზგასმულად წარმოაჩენს დავით კაკაბაძისეულ მხატვრულ პრობლემებს, სახვით ძიებებს და ინდივიდუალური შემოქმედებითი ფორმირების გზას. მასში უფრო მეტად არის გამოვლენილი მხატვრული სახის

⁵⁷ ი. არსენიშვილი სადოქტ. დისერტაცია, ავტორეფერატი. ქართული დაზგური ფერწერის განვითარების ძირითადი მხატვრულ-სტილისტიკური ტენდენციები (XVIII საუკუნის მეორე ნახევარი – XX საუკუნის პირველი მეოთხედი). გვ. 29.

⁵⁸ В.В. Беридзе, Д.Ш. Лебанидзе, М. Ж. Медзмаришвили. Давид Какабадзе. Путь художника, Художник и время. Москва 1989. გვ. 25.

სრულყოფის მცდელობა და ესთეტიკური იდეალის განხორციელებისაკენ სწრაფვა.»⁵⁹

1913 წლით თარიღდება “ავტობორტრეტი ბროწეულებით” (სურ.29). ავტობორტრეტი რეპრეზენტაციული ხასიათისაა. მხატვარი დგას ამაყად თავაწეული სამ მეოთხედში და მის უკან სიღრმეში გაშლილ პეიზაჟზე მიუთითებს. უკან მიმავალი გზა თანდათან ვიწროვდება, რაც სიღრმობრივ პერსპექტივას აძლიერებს. წინა პლანზე ღია წითელი ფერის ვარდები და ზემოთ მარცხენა კუთხეში თითქოს ჰაერში შეჯგუფული ბროწეულები სურათს დეკორატიულობას ანიჭებს და, ამავე დროს, ერთგვარად აჩერებს უკან მიმავალ პერსპექტიულ სივრცეს. აქ მთელი ფერადოვანი გამა მუქ, შავში გარდამავალ ფერებთან შეხამებულ წითლისა და თეთრის კომბინაციაზეა აგებული. ერთგვარი დაპირისპირება ფიგურის კლასიკურ პოზასა და დეკორატიულ პეიზაჟს შორის, სწორედ ამგვარი ფერადოვანი აქცენტების გააზრებული გადანაწილებით არის შერბილებული.

ირინე არსენიშვილი მიუთითებს ამ ავტობორტრეტის მხატვრული სახის სიმბოლოურობაზე. მისი აზრით, აქ სხვადასხვა ელემენტების შერწყმა ნატურულია და პირობითის, მოდერნის სტილის ნიშნებს ავლენს.⁶⁰ საფიქრებელია, მხატვარმა აქ სივრცის აგების ორი სხვადასხვა ხერხის გამოყენებაც სცადა – კლასიკური პერსპექტივა და აღმოსავლური თუ ქართული მინიატურებიდან შთაგონებული დეკორატიული სიბრტყითობა, რაც განსაკუთრებით ბროწეულების უჩვეულო გამოსახვაში მოჩანს – სიღრმეში განლაგებულ ხეებზე, რაც ხეების სიშორის შესაბამისი დაპატარავებით იკითხება, უზარმაზარი ბროწეულები ასხია. ამგვარი ხერხით ბროწეულები უფრო

⁵⁹ ი. მათიაშვილი, მხატვრული პრობლემები დავით კაკაბაძის დაზგურ ფერწერაში. ავტორეფერატი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად, თბილისი, 1998. გვ. 21.

⁶⁰ ი. არსენიშვილი, ავტორეფერატი, გვ. 24.

ახლო მანძილზე აღიქმება და ამით არღვევს პერსპექტიულ სივრცეს. ეს, ცხადია, ბროწეულების ზომითაც არის განპირობებული – იმ მანძილზე, სადაც ბროწეულებიანი ხე მდებარეობს, პერსპექტივის კანონების დაცვის შემთხვევაში, გაცილებით უფრო პატარა ზომის ბროწეულები იქნებოდა. ამ შემთხვევაში ჩვენთვის ცნობილი და ჩვენს წარმოდგენაში არსებული ნაყოფი სახეს იცვლის, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას და სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. გარდა ამისა, ამავე როლს ასრულებს შავ ფონზე წითელი ხასხასა ვარდებიც.

სრულიად განსხვავებულ გადაწყვეტას ვხედავთ 1914 წელს შესრულებულ ერთ-ერთ ავტოპორტრეტში (სურ.31). აქ მხატვარმა საკუთარი თავი სარკეში წარმოგვიდგინა. აქ ორი გარემო, ანუ ორი სივრცეა – ერთი სარკეში არეკლილი, მეორე კი სარკის გარეთა, ოთახის სივრცე. ამ შემთხვევაში მხატვარმა ფონად ინტერიერი შეარჩია. ამგვარი გადაწყვეტა ავტოპორტრეტს, თითქოს, უფრო უშუალოს და ინტიმურს ხდის. სიბრტყეზე ერთი კუთხით შემოჭრილი სარკე და პორტრეტის ფონის შემქმნელი ინტერიერის კუთხოვანი ფორმები მხატვრის კუბისტურ ინტერესებზეც მეტყველებს.

სურათში თითქოს მთელი ყურადღება სახეზეა გადატანილი, გამოკვეთილია სახასიათო ნიშნები. ჩვენი მხედველობის კონცენტრაციაც სწორედ სახეზე ხდება. ყველაფერი დანარჩენი კი, უფრო მსუბუქად არის დამუშავებული, შეიძლება ითქვას “ფოკუსში არ არის”. ალაგ-ალაგ დაუფარავი ტილო ერთგვარი ეტიუდურობის შთაბეჭდილებასაც კი ტოვებს. ფერადოვანი გამა თავშეკავებულია. ძირითადად რუხი-მოყავისფრო ტონები ჭარბობს. თეთრი-მოცისფრო მონასმებით დაწერილი პერანგი კონტრასტს ქმნის საერთო თბილ გამასთან. საღებავის თხელი, მსუბუქი მონასმებით არის მოღვლირებული მთელი სიბრტყე, ასევეა დამუშავებული თეთრი პერანგიც, რომლის ნაკეცებიც აგურისფერით ივსება. ლაკონიურობა, სისადავე, მკაფიოება, თავშეკავებული ფერადოვნება

– ეს ის სახვითი ელემენტებია, რაც განასხვავებს მას წინა ავტოპორტრეტისაგან.

ამავე 1914 წლით თარიღდება მხატვრის ე.წ. “კუბისტური ავტოპორტრეტი” (სურ.35). ეს უკვე კუბისტური აბსტრაქციის ნიმუშია. ამ კომპოზიციაში ჩანს მხატვრის ინტერესი სივრცის ახლებური აგებისადმი. გეომეტრიული ფორმები ერთმანეთს ედება ისე, რომ სიღრმობრივი პერსპექტივის ეფექტი შეიქმნას. ზოგიერთი ნაწილი და ზოგიერთი ფორმა ისე იკვეთება, რომ მეორის საპირისპიროდ სხვა რაკურსში ხვდება; ან კიდევ, ერთი და იგივე ფიგურა სხვადასხვა ხედვის წერტილიდან აღიქმება. აქ ერთი ფორმა მეორეში ისე გადადის, რომ დასრულებული სახით არც ერთი მათგანი არ წარმოჩნდება. მხატვარი მიმართავს სივრცის ქმნადობის ეფექტს, როდესაც ერთი და იმავე ფორმის ერთი რომელიმე მხარე სიღრმეში შედის, ხოლო მეორე მხარე საწინააღმდეგო მიმართულებით ამოდის.

ეს არის სიბრტყეზე სივრცობრივი გამოსახულების პროეცირების ხერხი სხვადასხვა განზომილებაში, რომელსაც ხშირად მიმართავენ კუბისტები. ანუ, ამ შემთხვევაში ობიექტი ვერ აღიქმება მთლიანობაში. თვალი მუდმივ წინააღმდეგობას აწყდება და შეუძლებელი ხდება ამა თუ იმ საგნისა თუ ფორმის მხოლოდ სამ განზომილებაში დანახვა.

ამგვარი “ოთხგანზომილებიანი” საგნების გამოსახვა, ანუ დროის განზომილების შემოტანა, მხოლოდ სიბრტყეზეა შესაძლებელი ანუ შეიძლება, აპერსპექტიული სივრცის შექმნა სიბრტყეზე, სადაც საგნები ერთდროულად რამდენიმე ასპექტით გამოისახება.

აქ უკვე ვხედავთ კუბისტების ძირითად ამოცანას, წარმოაჩინონ საგნები და გარემო, არა ნატურის მიბადვით, არამედ ანალიტიკურად, სახელდობრ სხვადასხვა ხედვის წერტილებად დაშლით და ახალი სტრუქტურული მთლიანობის შექმნით. აქ ფორმათა მოდელირებასა თუ კომპოზიციის აგებაში ფერიც მონაწილეობს. მუქი წითელი ტონალობის გრა-

დაციები კონტრასტს ქმნის რუხ-მონაცრისფროსთან. ზოგან გამონათება და ზოგან ჩამუქება წარმოაჩენს ფორმათა მოცულობებსა და ამობურცულ თუ ჩაზნექილ ნაწილებს. “ავტოპორტრეტი”, ამ შემთხვევაში, ამ კომპოზიციის უფრო პირობითი სახელწოდებაა.

აქ მხატვრის ანალიტიკური ხედვა უფრო კუბო-ფუტურისტული ძიებებისაკენ არის მიმართული. თუკი შევადარებთ დ. კაკაბაძისას პ. პიკასოსა და ჟ. ბრაკის კუბისტურ პორტრეტებს, დავინახავთ, რომ მათთან მთელ დაშლილსა და დაქუცმაცებულ გამოსახულებაში აქა-იქ მაინც იკითხება საგანთა თუ პორტრეტის კონკრეტული ნიშნები და ფერიც თავშეკავებულია.

ადრეული, ანლტიკური კუბიზმის (1908-09 წწ.) პერიოდის პორტრეტებში უფრო მეტად არის გამოხატული ნატურა, მისი კონკრეტული ნიშნები (პიკასოს «არლეკინის ოჯახი» 1908 წ., «ქალბატონი ქუდით» 1909 წ., «ფერნანდე» 1909 წ., «ამბრუაზ ვოლარის პორტრეტი» 1909-10 წწ. (სურ.37), და სხვ.) შემდეგში, 1910-11 წლებიდან მოყოლებული გამოსახულება სულ უფრო მეტად იშლება, სულ უფრო მეტად აბსტრაქტირებულია, ანუ მათი შემოქმედება თანდათან სინთეტური კუბიზმის ფაზაში გადადის. ერთმანეთში გარდამავალი გამჭვირვალე მონაკვეთები მაქსიმალურად ემორჩილება სიბრტყეს (პიკასოს «კანვაილერის პორტრეტი» 1910 წ., «ტორერო» 1912 წ., ჟ. ბრაკის «პორტუგალიელი» 1911 წ. და სხვ.).

მაგალითად ავიღოთ «კანვაილერის პორტრეტი» (სურ.36): ეს არის აბსტრაქტირებული კომპოზიცია, გაშლილი მთელ სიბრტყერზე. სხვადასხვადა ზომის მონაკვეთები ერთმანეთში გადადის – ზოგან უფრო მუქი, ზოგან ბაცი. თვალი მუდმივად მოძრაობს და სხვადასხვა ფორმებს, ტეხილებს აწყდება. ამ კომპოზიციას ძალიან ჰგავს ბრაკის «პორტუგალიელის პორტრეტი» (სურ.38). კონსტრუქცია აქაც ერთმანეთზე აწყობილი აბსტრაქტირებული სიბრტყეებით იგება. ვერნერ ჰაფტ-

მანის აზრით: «პიკასოსა და ბრაკის ამ ორი სურათიდან ჩანს, თუ როგორ დაემსგავსნენ ეს მხატვრები ერთმანეთს. პიკასო უფრო დრამატულია და «შემადრწუნებელი» (unheimlicher), ბრაკი უფრო მარტივი და ტექტონიკური (baumeisterlicher). თუმცა, ორივე სურათში კიდევ უფრო შორს არის წასული ხილული სურათიდან დაშორების პროცესი. სივრცობრივი სტრუქტურა სრულიად ბრტყელი გახდა, სიბრტყის სივრცობრივი ვიბრაციაა მხოლოდ. ერთმანეთზე გადადებული და გამჭოლი პლანები, კონსტრუქციას ნათელსა და გამჭვირვალეს ხდიან; ისინი სინათლის რეპრეზენტაციას ახდენენ, ნაცვლად რეპროდუცირებისა.»⁶¹

ბრაკის კომპოზიციაში აქა-იქ ჩართული წარწერა სიბრტყეს აძლიერებს და დანარჩენ გამოსახულებას თითქოს უკან სწევს. ასევეა გამოყენებული წარწერა, მაგ., პიკასოს «ტორეროში». ამ შემთხვევაში ფორმები უფრო შეკრული და შემჭიდროებულია, გამოკვეთილია რიტმი – გეომეტრიული სიბრტყეები შენობასავით ეწყობა ვერტიკალზე და თან ერთმანეთის უკან ლაგდება. თითქოს მინიშნებაა სივრცეზე, სურათის ზედა ნაწილში ცოტაოდენი ადგილი ფონსაც უჭირავს.

კუბისტების მიერ სიბრტყეზე სივრცის ასახვის ამგვარი მეთოდის შესახებ დავით კაკაბაძე წერს: «სწორედ პიკასომ იკისრა ეს და ცდილობდა გამოენახა ახალი პერსპექტივის საშუალება. თანამედროვე სავაჭრო სახლის «ვიტრინამ» უჩვენა მას ახალი ფორმის გზა. «ვიტრინის» მინა არის ის უცვლელი სიბრტყე, რომლის იქით ლაგდება სხვადასხვა საგნები. ხაზულობის პერსპექტივა აქ უკვე არ რის საჭირო, რადგან საგნები ერთი მინის სიბრტყეზე შეგვიძლია დავალაგოთ.»⁶²

ამათგან გავსხვაგვებით, დავით კაკაბაძის კუბისტური პორტრეტი, ერთი მხრივ, სრულიად აბსტრაქტიულია და

⁶¹ W. Haftmann. Malerei im 20. Jahrhundert. B2. München 1983.

⁶² დ. კაკაბაძე. დასახ. ნაშრომი. გვ.53.

გეომეტრიული ფორმების მონაცვლეობითა და ფერების კონტრასტით არის აგებული. მეორე მხრივ კი, სიბრტყე დაშლილი გამოსახულებით მთლიანად არ არის შევსებული. აქ ძირითადი ნაწილი უფრო გამოყოფილია და მთლიან კომპოზიციაში ფონიც მონაწილეობს. ფერადონება კონტრასტულია, წითლისა და შავის თამამი შეხამებით მიღებული. შავი-მონაცრისფრო გრადაციით მიღებული ფორმათა მოდელირება სიღრმის ილუზიას ქმნის და წითელ სიბრტყევან ფორმებს უპირისპირდება.

განხილული პორტრეტებისგან განსხვავებულია 1917 წელს შესრულებული ავტოპორტრეტი (სურ.33). ნაცრისფერ ხალათში გამოწყობილი მხატვრის სილუეტი მკაფიოდ იკვეთება წითელი ფარდის ფონზე. თავად ფიგურა რეალისტურია, ისევე როგორც «ავტოპორტრეტზე ბროწეულებით», ის სამ მეოთხედშია დაყენებული.

განსხვავებულია ფონის დამუშავება, რომელიც მოცულობით ფორმებს თავისი სიბრტყევანი გადაწყვეტით უპირისპირდება. ფარდა რიტმულად გაბნეული ყვავილებით არის დაფარული, რაც აღმოსავლურ ორნამენტულ ხალიჩას მოგვაგონებს. წითელ ფარდას სურათის უმეტესი ნაწილი უჭირავს (დაახლოებით ორი მესამედი). ფარდის უკან მოჩანს პეიზაჟის მონაკვეთი წითელი ბილიკითა და ღრუბლებით, რომლის ფონზეც მკაფიოდ იკითხება ხის სილუეტი. ფარდის სიბრტყევანებას და ლოკალურ წითელ ფერს, პეიზაჟში მთების, ღრუბლების, ბილიკისა და ვერტიკალური ხის სილუეტის გრაფიკულ მკაფიობას, სურათში დეკორატიულობა შემოაქვს.

ამგვარ სიბრტყევან-დეკორატიულ გადაწყვეტას განაპირობებს მხატვრის ინტერესი აღმოსავლური მინიატურისადმი. «თუ «ავტოპორტრეტში ბროწეულებით» მხატვარმა პლასტიკურად ნაძერწი, მკვიდრი ფიგურა დაამკვიდრა ძველი ქართული მინიატურიდან გადმოღებულ «ხაზობრივად» შესრულებულ პეიზაჟის გარემოში, უკვე «ნაცრისფერ ხალათში» კომპოზიციის ფორმა შეუხამა აღმოსავლეთის ხელოვნების

ფერის დეკორატიულობას...».⁶³ არის აქ მსგავსება რენესანსულ პორტრეტთანაც – სამ მეოთხედში წელამდე გამოსახული ფიგურა, აქცენტი სახესა და ხელის მტევანზე, უკან ზღაპრულ-პირობითი პეიზაჟის გამოსახულება; მხოლოდ წითელი ფარდა არღვევს რენესანსულ კომპოზიციას.

აქ, საერთო შეიძლება დავინახოთ ა. მატისის ფერწერასთანაც. მატისის მიერ 1908 წელს შესრულებული სურათი, ე.წ. «წითელი ოთახი» («წითლის ჰარმონია») (სურ.34) ოთახის სურათს ასახავს მარცხნივ გაჭრილი სარკმლით. სურათის უმეტეს ნაწილს წითელი სიბრტყე იკავებს ქალის გამოსახულებით, ორნამენტულად გაბნეული საგნებითა თუ სტილიზებული ყვავილებით. კუთხით შემოჭრილ სარკმელში, მწვანე ფონზე ასევე ორნამენტული თეთრი ხეები მოჩანს, სხვადასხვა ზომის მთლიანი ლაქების სახით. მატისთან ადამიანის ფიგურაც ორნამენტის სახით იწერება საერთო დეკორატიულ ზედაპირზე. ერთ სიბრტყეზე აღიქმება წითელ-სუფრიანი მაგიდაც, მასზე დაწყობილი ხილი და ჭურჭელიც, მარცხენა კუთხეში შემოსული წითელი სკამიც ყვითელი დასაჯდომით და ქალიც. მაგიდის ფორმა ისე გადადის ფონში, რომ ერთ ხალიჩისებურ, დეკორატიულ სიბრტყედ აღიქმება. ფერიც შესაბამისად ლოკალურია და სუფთა, მიახლოებული პლაკატურთან. ფერადი სიბრტყეებისა და ლაქების მეშვეობით ჰარმონიული ზედაპირის შექმნა მატისის ერთ-ერთი უმთავრესი ამოცანა იყო. მისი თქმით: «ფერების საშუალებით ბრწყინვალე ეფექტების მიღწევა შეიძლება, თუკი მათ კავშირსა და კონტრასტებს ეფუძნები. ჩემი მიზანი არ არის მხოლოდ წამიერ შეგრძნებათა აღნუსხვა. მე მსურს იმ შეგრძნებათა კონდენსაციის მდგომარეობას მივაღწიო, რომლისგანაც სურათი წარმოიქმნება»⁶⁴

⁶³ ლ. რჩელიშვილი. დავით კაკაბაძე. თბილისი, 1983, გვ. 9.

⁶⁴ W. Hess. Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Henri Matisse, München, 1972. gv. 38.

დავით კაკაბაძის ავტობიოგრაფიაში ფონისა და ფიგურის დამუშავება განსხვავდება. მოწითალო აგურისფერებთან კონტრასტს ქმნის მხატვრის ხალათის რუხი ფერი. თუმცა, თვალ-წარბისა და უღვაშის მოყვანილობა თითქოს ეხმიანება ფარდაზე გრაფიკულად გამოსახული ყვავილების შავ ღეროებსა და ფოთლებს. მიუხედავად მთლიანობაში ფიგურის უფრო რეალისტური შესრულებისა, სტრუქტურულობა და მკაფიოება აქაც შენარჩუნებულია. «ყველაფერი გაწონასწორებულია ვერტიკალებითა და ჰორიზონტალებით (ხელის, დაკერებული ჯიბეების, ფარდის, ხის, ღრუბლის შემოხაზულობა, ფარდაზე ორნამენტის რიტმული განლაგება). ყოველი კონტური მკაფიოდ იკითხება თავიდან ბოლომდე, ფიგურა თითქოს ფონზეა დადებული».⁶⁵

აქაც მოვიყვანთ ირინე არსენიშვილის ერთგვარად განსხვავებულ მოსაზრებას, სადაც იგი განმარტავს იმ საერთო ნიშნებს, რომლებიც დავით კაკაბაძის ავტობიოგრაფიებს “არ ნუვოსთან” აკავშირებს. კერძოდ: “ნათლად გამოკვეთილი დეკორატიულობა, სასურათე სიბრტყის დამკვიდრების პრინციპი, ფერადოვანი ლაქის წამყვანი მნიშვნელობა, ორნამენტაცია (სამოსის, ფონის, ფარდის და სხვა), ხაზის სახვითი – მნიშვნელობის გაზრდა და მისი გარკვეული აზრობრივი დატვირთვისაკენ სწრაფვა.”⁶⁶

ჩვენი აზრით, ამ «ავტობიოგრაფიებთან» მიმართებით ეს მოსაზრებაც უდაოდ გასათვალისწინებელია, თუმცა აქ უფრო მეტ, სხვადასხვავებულ ინსპირაციის წყაროს ვხედავთ, რაზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი და, ამდენად, აქაც გარკვეული ძიებაა, როგორც მხატვრის სხვა ავტობიოგრაფიებში და ზოგადად ამ პერიოდის მის ნამუშევრებში. ყველა მათგანში ჩანს სხვადასხვა ექსპერიმენტები, სხვადასხვა ამოცანები, იქნება ეს,

⁶⁵ В.В. Беридзе, Д.Ш. Лебанидзе, М. Ж. Медзмаришвили. დასახ. ნაშრომი. გვ. 46

⁶⁶ ი. არსენიშვილი. დასახ. ნაშრ., გვ. 26.

დეკორატიული ზედაპირის შექმნა თუ საწყისი გეომეტრიული ფორმების გამოვლენისა და გამარტივება-განზოგადების მცდელობა. ახალი ძიებები უპირისპირდება რელისტურ ნახატს, თითქოს მხატვარი ეძებს გზებს ამ წინააღმდეგობიდან გამოსასვლელად და მთლიანობის მისაგნებად.

საინტერესოა ამ მხრივ ირმა მათიაშვილის მოსაზრება, რომელიც თვლის, რომ დავით კაკაბაძის პორტრეტებში “პირდაპირი მნიშვნელობით იკითხება “გაკეთებული სურათების” მანიფესტით გაცხადებული ნახატის მნიშვნელობა და “სურათის დამთავრებულობა”⁶⁷. ავტორი აქ გარკვეული ფორმირების პროცესს ხედავს, რომელიც ქრონოლოგიურად ადრეული პორტრეტებიდან იწყება და კომპოზიციით “იმერეთი – დედაჩემი” სრულდება. სურათში ჰეიზაჟის როლი სულ უფრო იზრდება და, ბოლოს, ორი ჟანრის სინთეზის სახით ვლინდება. ამ შემთხვევაში, რეალისტურად შესრულებული ფიგურა სრულიად პირობით, სიმბოლურ, დეკორატიულ გარემოშია გამოსახული, რაზეც ნანა მირცხულავაც მიუთითებს.⁶⁸ ირმა მათიაშვილსაც აქვს აღნიშნული, რომ დავით კაკაბაძის პორტრეტებს ბევრი საერთო აქვს საუკუნეების მიჯნაზე ყველგან მოდებულ მიმდინარეობასთან —“მოდერნთან” (ანუ იგივე — “არ ნუვოსთან”).

ჩვენი აზრით, კი არ შეიძლება ეს პორტრეტები შეფასდეს მხოლოდ ერთი რომელიმე სტილის ან მიმდინარეობის მიხედვით. აქ უსაზღვრო ძიება ჩანს მხატვრისა, რომელსაც არ აკმაყოფილებს არათუ ერთი რომელიმე მიმდინარეობის ან მხატვრული ხერხის გათვალისწინება, არამედ იგი სხვადასხ-

⁶⁷ ი. მათიაშვილი. მხატვრული პრობლემები დავით კაკაბაძის დაზგურ ფერწერაში. ავტორეფერატი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად, თბილისი, 1998. გვ.20.

⁶⁸ ნ. მირცხულავა. XX საუკუნის დასაწყისის ქართული მხატვრობის თავისებურებების შესახებ. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, თბილისი 1998. გვ. 23.

ვა ეპოქისა თუ კულტურული არეალის (აღმოსავლეთი – დასავლეთი) გამოცდილების გაზიარებას ცდილობს.

გარდა ავტობორტრეტებისა, როგორც აღვნიშნეთ, მხატვარს შესრულებული აქვს მეგობრის პორტრეტი (1913 წელს) მამის პორტრეტი (1914 წელს) და ძმის პორტრეტი. ეს პორტრეტები ერთმანეთისაგან შესრულების მანერით განსხვავდება.

მეგობრის პორტრეტში (სურ.32) ახალგაზრდა სათვალღიანი მამაკაცის გამოსახულება სასურათე არის უმეტეს ნაწილს იკავებს. იგი თითქოს მარცხნიდან ირიბად შემოდის კადრში, სამ მეოთხედში ზის და თავი ფასში აქვს მოტრიალებული. პორტრეტი სწრაფი მონასმებითა თუ შტრიხებით არის შესრულებული. ერთნაირი ფართო შტრიხებით იფარება ფონიც და მამაკაცის პერანგიც. ფონი უფრო ნათელი ფერებითაა მოცემული. პერანგი მონაცრისფრო ტონალობაშია შესრულებული, ყელზე წითელი ყელსახვევით. გადანათებულ ფონზე უფრო მკაფიოდ იკვეთება მუქი, თითქოს კონტრაჟურში დანახული შავი თმა და შუქ-ჩრდილით მოდელირებული სახე. მხოლოდ სათვალღის შუშები ირეკლავს სინათლეს და პერანგის მონაცრისფროს ეხმიანება თავისი თეთრი ანარეკლებით. კომპოზიციურად სურათს ასრულებს ქვედა მარჯვენა კუთხეში მოთავსებული მხატვრის ხელმოწერა შავი საღებავით, რითაც აწონასწორებს მარცხენა ზედა კუთხის მუქ შტრიხებს. ქვედა ჩარჩოსთან გამოსახულების გაბუნდოვნება და ფონთან შერწყმა სწრაფი ჩანახატის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ეს პორტრეტი მეტ საერთოს ამჟღავნებს “ავტობორტრეტთან სარკეში”, რომელიც ერთი წლით უფრო გვიან, 1914 წელს არის შესრულებული. თუმცა, აქ არ არის ასახული კონკრეტული გარემო. ფონი ერთიანია და ზოგადი, თანაბარი მოკლე შტრიხებით დაფარული ისევე, როგორც მთელი გამოსახულება. აქ სივრცე უფრო შეზღუდულია, მაგრამ თავისუფალი შესრულება, უკანა პლანის უფრო გამონათება ვიდრე

წინ, ახლოს მოსული ფიგურისა და ამით მისი ჩრდილში მოქცევა, ერთგვარი ჰაერის და მანძილის გამომხატველია ფიგურასა და ფონს შორის.

1914 წელს შესრულებული მამის პორტრეტი (სურ.30) მეტ საერთოს პოულობს, 1913 წლის “ავტოპორტრეტთან ბროწეულებით”. სახით ოდნავ სამ მეოთხედში მობრუნებულ, მთელი სხეულით გამოსახულ მამაკაცს ფონს უქმნის ბროწეულებით დახუნძლული ხის ტოტები. მეტყველი თვალები, დაკვირვებული მზერა და პორტრეტული სახასიათო ნაკვთები აქ შეხედვისთანავე იქცევეს ყურადღებას. სახე ყველაზე უკეთ არის მოდელირებული. მოცულობითი ფორმები, განათებული შუბლი, წითლად შეფაკლული ლოყები, სქელი უღვაში, თითქოს ამოდის სიღრმიდან, რომელსაც მუქი ფონი და სამოსი ქმნის.

ფერწერული შესრულებაც 1913 წლის ავტოპორტრეტის მსგავსია: მუქი შავი სამოსი ლესირებულია და ერთიან, თითქმის გრადაციების გარეშე შესრულებულ სიბრტყეს წარმოადგენს. (შესაძლოა, ფერი დროთა განმავლობაშიც ჩამუქდა და დაიკარგა, რადგანაც სამკუთხედად ამოჭრილ გულისპირში მოჩანს უფრო მეტად დამუშავებული პერანგის ფაქტურა, ნაკეცები, მკაფიოდ გამოკვეთილი შესაკრავი და საყელო). როგორც სახე, ასევე ქამარზე ჩამოდებული ხელის მტევანიც სამოსთან შედარებით უფრო დამუშავებულია.

კომპოზიცია აქაც ძირითადად შავი ტონალობისა და წითლის კონტრასტზეა აგებული. ბროწეულის ხასხასა წითელი ირეკლება სახესა და ხელზე. “ბროწეულებიანი ავტოპორტრეტისაგან” განსხვავებით, აქ არ არის პერსპექტიული პეიზაჟი. სივრცე და ჰაერი მაინც შეიგრძნობა წინა პლანზე ახლოს გადმოსული რეალისტურად გამოწერილი ბროწეულებისა და ფოთლების მიღმა მუქი, მოყავისფროში გარდამავალი ტონით. დავით კაკაბაძისეულ პორტრეტებში ესოდენ მძაფრად გამოვლენილი მხატვრული ფორმის ძიების პროცესი კი, ყველაზე მეტად, ალბათ, მის ადრეულ პეიზაჟებში აისახა.

პეიზაჟი

ის მხატვრული ამოცანები, რომლებიც დავით კაკაბაძეს ყველა ჟანრსა თუ კომპოზიციაში აქვს დასმული, დამახასიათებლად თავს იყრის პეიზაჟებში და მხატვრის ინდივიდუალურ, კაკაბაძისეულ ხელწერას ქმნის. ამასთან, ქართული ფერწერის აღორძინების უმთავრეს წყაროდ, “ქართული მხატვრული ენის” მონახვის საუკეთესო საშუალებად, დ. კაკაბაძეს საკუთარი ქვეყნის ბუნებაზე დაკვირვება მიაჩნია, რამაც მისი აზრით, დიდი გავლენა იქონია ჩვენს წარსულ მხატვრობაზე. „რა საშუალებას მივმართოთ, რომ თანამედროვე ქართული მხატვრობა შეიქმნას? უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა, რომ ჩვენ დავუბრუნდეთ ჩვენს ბუნებასა და შევიგნოთ იგი. გასაოცარი ფორმისაა ჩვენი ბუნება; მისი მოხაზულობა ახალი ფორმის მოძებნაა. რამდენადაც ბუნებას აქვს გავლენა მხატვრული ფორმის სახეზე, იმდენად ჩვენი წარსული მხატვრობა დაკავშირებულია ბუნებასთან. საზოგადოდ, ფერადების შეგებაში, მათი სიძლიერის გაგებაში, მათი თვისების გარჩევაში – ჩვენს ბუნებას დიდი სამსახურის გაწევა შეუძლია.“⁶⁹

XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ მხატვრობაში ძნელია კაკაბაძის პეიზაჟებისთვის პარალელის ან ანალოგის მონახვა. თუ გავიხსენებთ მ. თოიძის, ვ. სიღამონ-ერისთავის ან უფრო გვიან ალ. ციმაკურიძის პეიზაჟებს, ნათლად დავინახავთ იმ ტრადიციებსა თუ გავლენებს, რომლებიც იმ პერიოდის რუსული ფერწერის გაზიარება-შესწავლას უკავშირდება. ჩანს აგრეთვე იმპრესიონისტული ხედვა, XIX საუკუნის ბოლოს ევროპული მხატვრული ხერხების ათვისების გზით დაოსტატებული მხატვრების ხელწერა, ოღონდ ერთმანეთისაგან განსხვავებული, სხვადასხვაგვარად გააზრებული და ყოველი მათგანისაგან ინდივიდუალურ მხატვრულ ფორმაში

⁶⁹ დ. კაკაბაძე. გვი გეგეჰკორი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 28

ჩამოყალიბებული.

დ. კაკაბაძის პეიზაჟებს თუ მისი თანამედროვე რუსი მხატვრებისას შევადარებთ, აქ უფრო მეტად „აგურის ვალეტის“ წევრთა ნამუშევრები გაგვახსენდება – ა. ფალკი, პ. კონჩალოვსკი, ა. ლენტულოვი. ამ მხატვართა შემოქმედებას აშკარად ეტყობა სეზანისა და ნაწილობრივ, კუბიზმის გავლენა. ასეთი აშკარა გავლენა დ. კაკაბაძის იმერულ პეიზაჟებში არ ჩანს, თუმცა ჩანს ცოდნა მისი დროის ევროპული ხელოვნებისა და ახალ მხატვრულ ფორმაში გააზრებული და დანახული მშობლიური ბუნება. რუსი მხატვრები თავიანთი სახვითი მიზნების განსახორციელებლად იტალიაში, სამხრეთ საფრანგეთსა და ყირიმში მოგზაურობდნენ, რადგან რუსეთის ბუნება მკრთალი ფერებითა და ერთფეროვანი ლანდშაფტით, არ აძლევდა მათ საშუალებას, მთელი სიმძაფრით გამოეხატათ სეზანისეული „ბუნების კონსტრუქციები“. მათი პეიზაჟების თემა მაინც უფრო ნაგებობები და ზოგჯერ ქალაქის ხედებია, რადგან თავისთავად უკვე გეომეტრიული, კუთხოვანი ფორმები, სიმყარის, განზოგადების, განყენებული სივრცის გადმოცემას აიოლებს.

რ. ფალკის 1915 წელს შესრულებული „პირამიდული ალვის ხე“ (სურ.41) სოფლის პეიზაჟს ასახავს. პეიზაჟი ფერთა გამით, მზით გაჯერებულ სამხრეთის ბუნებას მოგვაგონებს. კუთხოვანი გალავნები, სახლები, ცილინდრული ფორმის ხე, საერთო ფერადოვანი გადაწყვეტა (მიწის ფერები) სეზანის პეიზაჟებს ეხმიანება.

პ. კონჩალოვსკის „სიენა“ (1912 წ.) (სურ.42) რ. ფალკის ნამუშევრის მსგავსია თემატიკით. აქ ფერდობზე შეფენილი სახლებია გამოსახული, ოღონდ დიდი მართკუთხა ფორმის შენობების სახით და ამ მოცულობებით სიბრტყე თითქმის ბოლომდე ივსება. მხოლოდ ორ-სამ ადგილას არის ჩართული მწვანე ხის გაშლილი ვარჯები, ხოლო ზემოთ კი – ულტრამარინით შეფერილი ცის პატარა ზოლი მოჩანს, რომელიც ძლიერ კონტრასტს ქმნის შენობების დამჯდარი,

მუქი ოქრის ფერებთან. მეტი სიჭრელითა და კუბისტური აბსტრაქციონით გამოირჩევა ა. ლენტულოვის პეიზაჟები. 1913 წელს შესრულებული „გურზუფი“ (სურ.43) მთის ფერდობზე შეჯგუფულ სახლებს ასახავს. სახლების განლაგებას იმეორებს ზემოდან მორკალული მთის ზოლი, შუაში გემის ფორმის სახლით, რომელიც თითქოს ამ ზოლზე მიცურავს. უკან კიდევ ორი ერთმანეთის გადაკვეთი რკალისებური მთა მოჩანს. იქმნება ერთგვარი მოძრაობის ეფექტი. ერთმანეთზე მიჯრით მიწყობილი სახვადასხვა ზომის სახლების რიტმული განლაგებაც და წინა პლანზე გამოსახული პატარა ბორცვებიც ამ მოძრაობას ეხმიანება, რაც სურათში ერთგვარი ტრიალის გადმოცემას ემსახურება. ფერები ინტენსიურია: წითელი, ყვითელი, მწვანე, ლურჯი, ისინი თამამად არის დადებული ერთმანეთის გვერდით და მთელ სიბრტყეზე ნაწილდება, თუმცა, ძნელია აქ რაიმე სისტემაზე, ფერთა მხოლოდ გააზრებულ განლაგებაზე საუბარი. სეზანისაგან განსხვავებით, სადაც თბილი და ცივი ფერების მონაცვლეობა (როცა თბილი წინ მოდის, ხოლო ცივი უკან მიდის), მათი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი მონასმები, ერთიან შეკრულ, მყარ კონსტრუქციას ქმნის, რუსი სეზანისტი მხატვრების კომპოზიციები უფრო „დაშლილი“ ჩანს.

გ. პოსპელოვის აზრით: „ბუნოვოვალეტცები მართლაც არ იყვნენ „ფერმწერ-კონსტრუქტორები“ (живописцами-строителями), რადგანაც ისინი სეზანის ტილოების „სივრცით-კომპოზიციურ“ დინამიკას კი არ ავითარებდნენ პირველ რიგში, არამედ „ფაქტურულ-რიტმულს“.⁷⁰

დავით კაკაბაძე 1915 და 1918 წლების პეიზაჟებში დიდი და პატარა სიბრტყეების მონაცვლეობით, პატარ-პატარა შემოსაზღვრული ფერადოვანი მონაკვეთების რიტმული განლაგებით პანორამულ ხედს გამოსახავს – შორი მაღალი წერტილიდან დანახულ დიდ სივრცეს, რომელიც “ხალიჩისე-

⁷⁰ Г.Г.Поспелов, დასახ. ნაშრომი, გვ. 129.

ბურად” იშლება და ავსებს სასურათე სიბრტყეს. ეს მონაკვეთები წინა პლანზე უფრო დიდი განზოგადებული სიბრტყეების სახით არის მიღებული, უკანა პლანზე თანდათან მცირდება და უფრო მკაფიოდ ჩნდება. განათებაც უმეტეს შემთხვევაში ასეთია: წინა პლანზე მუქი ტონალობა, თბილ ფერთა განლაგება, ხოლო რაც უფრო სიღრმეში შევდივართ, მით უფრო ნათელი და ცივი ხდება ფერთა ლაქები. მხატვარი სინათლისა და სივრცის ეფექტს ქმნის ფერადოვანი ლაქების საშუალებით, რომლებიც მუქი წყვეტილი კონტურებით შემოსაზღვრულ მონაკვეთებს წარმოშობს.

1915 წელს შესრულებულ მომცრო ზომის პეიზაჟებში (სურ.39) უფრო ბაცი მომწვანო ფერები ჭარბობს. ერთ-ერთ პეიზაჟში წინა პლანზე, მარცხენა კუთხეში დიდი მუქი მწვანე ფერის ფერდობია გამოსახული, რომელიც დიაგონალურად ჭრის სასურათე არეს და მის დაახლოებით ერთ მესამედს ფარავს. სურათის ნათელი ფერადოვანი მონაკვეთებით აგებულ დანარჩენ ნაწილთან კონტრასტი იქმნება, ეს მუქი არე კი, ერთგვარად ჩრდილის ასოციაციასაც იწვევს. ლანდშაფტის ამგვარი ასახვა სივრცის განსაკუთრებულ განცდას ბადებს. სურათზე თითქოს რამდენიმე პლანი წარმოიქმნება – წინ ერთიანი და მუქი, შემდეგ უფრო ნათელი და დანაწევრებული, და ბოლოს, ისევ ერთფეროვანი, ოდნავ მუქი. მიუხედავად ამისა, სურათი ერთ სიბრტყედ აღიქმება. ცოტა უფრო გვიან, 1918 წლის პეიზაჟებში ფერთა გამა უფრო მსუყე და დამჯდარი ხდება. იმატებს თბილი ნარინჯისფერები, მუქი წითელი და ყვითლის ტონები. ასეთია „პეიზაჟი წითელი გზით“ (სურ.40) და „პეიზაჟი ციხე-სიმაგრით“.

ამ კომპოზიციებში წინა პლანი აქცენტირებულია ერთგან წითელი გზით, მეორე სურათზე კი კონკრეტული ფორმების მქონე ციხე-სიმაგრის გამოსახულებით. ასეთი კონკრეტული ელემენტები აქა-იქ გაბნეული ხეებისა და წინ წვრილი ყვავილების სახითაც გვხვდება. წითელგზიან კომპოზიცი-აშიც არის შორ უკანა პლანზე, ერთ-ერთი მთის წვერზე

დასმული გალავნიანი ციხე, თუმცა, ციხის ფერი კიდევ უფრო შორი ფერდობების ღია მოყვითალო ფონზეა და ერწყმის მთლიანი ლანდშაფტის ტონალობას. სივრცის შეგრძნების ამგვარი გადმოცემა, პეიზაჟის აგება განზოგადებული ფერადოვანი ლაქების კონტრასტითა და შეხამებით, წინა პლანის მუქი ტონალობიდან უკანა პლანის თანდათან გამონათება, ერთგვარად ეხმიანება სეზანის პეიზაჟებს. აქაც, როგორც კაკაბაძესთან, ცალკეულ კომპონენტთა, ლაქების ერთიანობა კომპოზიციურ მთლიანობას ქმნის.

სეზანი ზოგჯერ ერთსა და იმავე მოტივს მრავალჯერ უბრუნდებოდა და ცდილობდა თვეებისა და წლების მანძილზე დაულალავი შრომით დაემუშავებინა და დაეხვეწა საკუთარი სახვითი ამოცანები. სამხრეთ საფრანგეთის ერთ-ერთ პროვინციაში მდებარე “სენ. ვიქტუარის მთა” მას დაახლოებით სამოცჯერ აქვს დახატული (ქვემოთაც იქნება ამაზე საუბარი).

ერთ-ერთი ასეთი ტილო (1906 წ.) (სურ.44) მთის შორ ხედს ასახავს. აქაც, თითქოს თანდათანობით ხდება გადასვლა წინა ჩამუქებული პლანიდან უფრო უკან ყვითელი და ღია მწვანე ლაქებისაკენ (ლაქები ფუნჯის ფართო შტრიხების სახით არის დადებული), ხოლო შემდეგ ცივი მოცისფრო-იისფერი პლანისაკენ, რომელიც მთის წვერსა და ცას გამოხატავს. გერმანელი ხელოვნებათმცოდნის მაქს იმდალის თქმით, “სეზანის პეიზაჟი შედგება ლაქებისაგან, რომელთაც დამოუკიდებლად არავითარი მნიშვნელობა არ გააჩნიათ, ხოლო მათი ურთიერთშეხამებით კი ავტონომიურად მოწესრიგებული კოლორისტული სისტემა წარმოიქმნება, საიდანაც ლანდშაფტი აღმოცენდება”.⁷¹ ეს განმარტება კაკაბაძის პეიზაჟებსაც შეიძლება მივუსადაგოთ. ორივეგან იკითხება ერთგვარი სტრუქტურულობა, ტექტონიკური აგება. თუმცა კაკაბაძესთან ლაქები ერთმანეთისაგან წყვეტილი კონტურე-

⁷¹ M.Imdahl. Bildautonomie und Wirklichkeit, Maänder, 1981.გვ. 1.

ბით გამოიყოფა. ამ კონტურებს გარკვეული მხატვრული დატვირთვა აკისრია და საერთო ჯამში მთლიანი დეკორატიულ ზედაპირია შექმნილი. განსხვავებული, მხოლოდ ზოგან, წინა პლანის დამუშავებაა: ხეები, ყვავილები, შენობა და სხვა (ის, რაც მხატვრის გვიანდელ პეიზაჟებში აღარ მქონდა). ამ მხრივ, მეტი საერთო შეიძლება დავინახოთ პ. გოგენტან და ფოვისტებთან, კერძოდ, სიბრტყობრივ-დეკორატიული გადაწყვეტის, ფერადოვანი ლაქების მკაფიო დანაწევრების თვალსაზრისით. სეზანისთვის ამგვარი მეთოდი უცხოა. ის გოგენტს კიდევ აკრიტიკებს და ამბობს: “გოგენი მხატვარი არ იყო, ის მხოლოდ ჩინურ სტილს ბაძავდა (er hat nur Chinoirerien gemacht)... ზოგიერთი დღევანდელი მხატვარი საგნებს სქელი მუქი კონტურით შემოხაზავს, შემდეგ მთელ არეს ბრტყელი ტონებით კიდებამდე ავსებს და სურათი პლაკატივით ყვირის” (პ. სეზანი)⁷². თუმცა, გოგენტის თეორიებს ფერწერის შესახებ, უამრავი მიმდევარი ჰყავდა. მისი მიზანი იყო დაშორებოდა ყოველგვარ რეალისტურ ასახვასა და ილუზიურ ხერხებს, მხოლოდ საკუთარი შთაგონების ძალაზე დაყრდნობით, ჟღერადი ფერების მონაცვლეობით შეექმნა ბუნების სურათი სიბრტყეზე. „განცალკევებული ფერი ბუნებაში არ არსებობს. ბუნება ზრუნავს იმაზე, რომ ისინი ერთმანეთის გვერდით საოცარი წესრიგით განალაგოს, ისე, თითქოს ერთი ფერი მეორისგან გამოდიოდეს.“ (პ. გოგენი)⁷³

ბრეტანის პერიოდის ნამუშევრებში უკვე ჩანს ახალი სტილის, ახალი მხატვრული სისტემის შექმნის ტენდენცია. 1888 წელს შესრულებულ ტილოზე „ხილვა წირვის შემდეგ“ (იაკობის სიზმარი) (სურ.45), მხატვარი უჩვეულოდ თამამ ფერთა შეხამებას აღწევს. კომპოზიცია და ფიგურების განაწილება უჩვეულოა. მთლიანობაში კი ყველაფერი სი-

⁷² W. Hess. Das Problem der Farbe. Maänder, 1981, გვ. 27.

⁷³ W. Hess. Dokumente zum Verständnis der Malerei. Paul Gauguin, München, 1972, გვ. 31.

ბრტყეს და ფერთა შეხამებას ემორჩილება. მკაფიოდ შემოსაზღვრული ფიგურები სურათში თანაბარი ფერადოვანი ლაქების თუ სიბრტყეების როლს ასრულებენ. „მიყვით ყოველი საგნის სილუეტის ფორმას. ყოველთვის უნდა იგრძნო სიბრტყე, ზღუდე, ხალიჩისებურ ქარგვას არ სჭირდება პერსპექტივები. მოერიდეთ მეტისმეტ დამუშავებას, რადგან წვრილმანების ის უსასრულო გამოდევნება, რაც მას თან სდევს, მხოლოდ აზიანებს პირველ ჩანაფიქრს.“ (პ. გოგენი)⁷⁴

შემდგომი (ტაიტიის) პერიოდის ნამუშევრებში, კლაკნილი ფორმის ფერადოვანი სიბრტყეები ერთმანეთში შეჭრილ ცალკეულ აბსტრაქტიზმულ ლაქებად იშლება და დეკორატიულ ზედაპირს წარმოქმნის („ღვთის დღე“ 1894 წ.) (სურ.46); ზოგან ფონზე, ორნამენტით გაბნეული წვრილი ყვავილები გვხვდება („ტაიტელი გოგონა ყვავილით“ 1891 წ.).

სიბრტყის ამგვარი ორნამენტულ-დეკორატიული გადაწყვეტა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მატისთან კიდევ უფრო განზოგადებულ, აბსტრაქტიზმულ სახეს იღებს („წითელი ოთახი“). ფერადოვანი გამა იზღუდება და მინიმუმზე დადის („ცეკვა“ 1909-10 წ., „მუსიკოსები“ 1910 წ. და სხვ.).

კაკაბადესთან ფერადოვანი ლაქების გამყოფი ხაზი ერთგვარად განსხვავებული ფუნქციის მატარებელია – იმერეთის ლანდშაფტს მასთან ხაზისა და ფერის თანაბარი მონაცვლეობა, მათი რიტმული გათამაშება, თავშეკავებული მთლიანი ფერადოვანი გამა წარმოაჩენს.

სტრუქტურულობა, რაციონალური აგება, მარტივი გეომეტრიული ფორმები გამოდახილს პოულობს კუბიზმთანაც. ჟ. ბრაკის “ესტაკის პეიზაჟი” (1908 წ.) და პ. პიკასოს “ორტა დე ებრო” (1909 წ.). ანალტიკური კუბიზმის საწყის ეტაპზე შექმნილი ნამუშევრებია. ბრაკის პეიზაჟში ფერადოვანი გამა მინიმუმამდეა დაყვანილი, ძირითადად ყავისფერი ტონები და მწვანენარევი ოქრა არის გამოყენებული.

⁷⁴ W. Hess. დასახ. ნაშრომი, იქვე

მთავარ ამოცანას, აქ ფორმათა მშრალი სტრუქტურისა და სხვადასხვა განზომილების წარმოჩენა წარმოადგენს. “ესტაკის პეიზაჟში” (სურ.47) მთელი სიბრტყეა შევსებული და ვერტიკალურად აგებული ლანდშაფტი სხვადასხვა ტენილი, ერთმანეთში გადახლართული ფორმებისაგან შედგება. ამგვარი აგებით, ერთგვარი სიღრმის, პერსპექტივის აღნიშვნა ხდება, თუმცა ერთიანად აქაც ყველაფერი სიბრტყედ აღიქმება, ანუ, მთელი ეს სივრცული კონსტრუქცია სიბრტყეზეა მიბმული. აქ ადგილი არ რჩება არავითარი ჰაერისა თუ სინათლისათვის. განათება სრულიად პირობითია. აქა-იქ ამონათებული, ან უფრო, გაღიაგებული ადგილები მხოლოდ ფორმათა გამოსავლენად არის გამოყენებული.

პიკასოს “ორტა დე ებრო” (სურ.48) მთლიანად გეომეტრიული ფორმებისაგან იგება., ბრაკის პეიზაჟისგან განსხვავებით, აქ არ არის ბუნების სურათიც, იგი უფრო არქიტექტურულ ლანდშაფტს მოგვაგონებს – მთასავით ერთმანეთზე აწყობილი შენობები, კუბური, მართკუთხა ფორმები. ფერი უფრო ჟღერადია, მაგრამ აქაც მწირი – აგურისფერი და მუქი ოქრა, შესამებული ცივ მომწვანო-ნაცრისფერებთან. ზემოთ, ფონიც ამავე ნაცრისფერი ტონებით არის შესრულებული და ერწყმის მთლიან გამოსახულებას. მაქსიმალურად გამარტივებული ფორმები, ერთდროულად სხვადასხვა წერტილიდან დანახული, სიბრტყეზე პროეცირებული და სულ უფრო მეტად დაშორებული რეალობას, უკვე დამოუკიდებელი სტრუქტურა და არა ასახული ბუნება – ყოველივე ეს სეზანის იდეებზე დაყრდნობით განვითარებული, ახალი მხატვრული ხედვაა.

„როდესაც კუბიზმი “აღმოვაჩინეთ”, არავითარი წინასწარი განზრახვა არ გვქონია. მხოლოდ იმის გამოხატვა გვსურდა, რაც ჩვენში იყო. არც ერთ ჩვენთაგანს არ ჰქონია შექმნილი რაიმე საბრძოლო გეგმა.“ – ამბობს პიკასო.⁷⁵

⁷⁵ W. Hess. დასახ. ნაშრომი, გვ. 52.

ბრაკი კი შემდეგნაირად განმარტავს კუბიზმის მხატვრულ პრინციპებს: „თავიდან არ უნდა მოინდომო იმის გაკეთება, რაც ბუნებამ უკვე სრულყოფილად შექმნა. არ შეიძლება ჭეშმარიტების წარმოჩენა გსურდეს საგნების იმიტაციის გზით, რომლებიც წარმავალია და ცვალებადი და რომელთაც ჩვენ მხოლოდ შეცდომით აღვიქვამთ უცვლელად. საგნები ხომ არც არსებობს თავისთავად. ისინი მხოლოდ ჩვენგან გამომდინარე არსებობს. არ შეიძლება გინდოდეს საგნების მხოლოდ გადმოღება, მათში უნდა შეაღწიო, თავად უნდა იქცე საგნად. მიზანი რაიმე სახალისო ამბის გადმოცემა კი არ არის, არამედ მხატვრული ამბის გადმოცემაა. მე ბუნებასთან თანხმობაში უფრო სიამოვნებით ვიქნებოდი, ვიდრე მისი მიმბაძველი“.⁷⁶

კაკაბაძის პეიზაჟებში, ზემოთგანხილული ელემენტების გათვალისწინებით, განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს სივრცის შეგრძნების გადმოცემას, სივრცობრივი პერსპექტივის ახლებურ გააზრებას, სივრცის სიბრტყესთან დაკავშირებას... იმერული პეიზაჟების ხილვისას, სწორედ სივრცის გადმოცემის თავისებურება იქცევს ყურადღებას. მიუხედავად „ხალიჩისებური“ სიბრტყის ეფექტისა, ამავე დროს, მაყურებელზე პანორამული სივრცის ეფექტიც მოქმედებს. აქვე მოვიყვანთ გ. ალიბეგაშვილის მოსაზრებას: „სივრცის პრობლემა დ. კაკაბაძის პეიზაჟურ კომპოზიციებში გადაწყვეტილია თავისებურად: მთების რელიეფურობა მოცემულია კონტურის მკაფიო აბრისით, სივრცე კი იქმნება პლანების განსხვავებულობით, აგრეთვე ფერების ინტენსიურობის ცვალებადობით. ამგვარად, ნივთის გარსი შეიცნობა არა საგნის, არამედ სივრცის საშუალებით. ამიტომ ფიგურების რელიეფურობა საგნის კონტურებითაა მოცემული, სივრცე კი პლანების ერთი მეორეზე მიყოლებით. ამრიგად, დ. კაკაბაძემ სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი საშუალება, მთავარ ამოცანად და სივრცის მაქსი-

⁷⁶ W. Hess. დასახ. ნაშრომი, გვ. 54.

მალურად გამოსახვის პრობლემა ყოველგვარი კომპოზიციის ძირითად საკითხად მიიჩნია⁷⁷.

საბოლოოდ, ეს არის ქართული პეიზაჟი, განზოგადებული ხატი იმერეთის ბუნებისა, აბსტრაქტიზებული სურათი და, ამავე დროს, კონკრეტულიც – კაკაბაძის თვალით დანახული იმერეთის ფერდობი.

დავით კაკაბაძემ თავის დიდ კომპოზიციაში “იმერეთი – დელაჩეში” (1918წ.) (სურ.49) შექმნა სიმბოლური სახე თავისი მშობლიური მხარისა. მისი საყვარელი თემა, იმერული პეიზაჟი წარმოგვიდგინა დედის პორტრეტის ფონად. აქ ვხედავთ ორი სხვდასხვა ჟანრის ერთგვარი სინთეზის მცდელობას. პორტრეტი და პეიზაჟი შერწყმულია ერთ თემად და ერთ სათაურშიცაა გაერთიანებული.

მარცხნივ წინა პლანზე ხის კუნძუზე პროფილით ნაჩვენები ქალია ჩამომჯდარი, წინ გაშვერილი ხელები, რომელშიც საქსოვი უჭირავს იდაყვებით მუხლებზე აქვს დაყრდნობილი. ხელსაქმით გართული, დაკვირვებით დასცქერის თავის ხელებს, ძაფს და თითქოს მთლიანად თავის თავშია ჩაკეტილი. მკაფიო სილუეტი, გულმოდგინედ დამუშავებული სახე და ხელები თითქოს განსხვავდება უკანა პლანისაგან. წინა პლანზე ქალის გარემო ორნამენტალ-დეკორატიულად არის დამუშავებული. გარშემო გაბნეულ მკაფიოდ გამოწერილ ყვავილებს, ბალახს, თუ პეპელას, ეხმიანება ქალის მუხლებზე გადაფენილი ორნამენტული თავშალი და ზედა სამოსზე დატანილი ზოლები.

ყოველივე ეს სიმშვიდის, სიმყუდროვის, პოეტური განწყობილების გამოძახებელია. წინა პლანიდან უკან თანდათან ხდება გადასვლა: შუაში ვხედავთ ღობეს, ალვის ხეებისა და ბუჩქების სილუეტებს, თითქოს კონტრაჟურში. უკან კი, თვალუწვდენელი, უფრო მეტად განათებული ფერდობია გადაშლილი. რაც უფრო უკანა პლანისაკენ მივდივართ, მით

⁷⁷ გ. ალიბეგაშვილი, დავით კაკაბაძე, მნათობი №8, 1958, გვ.173.

უფრო განზოგადებული ხდება ბუნების სურათი და ფერადოვანი მონაკვეთების სახით ბოლომდე ავსებს ტილოს.

აქ უკვე პეიზაჟის აგების სრულიად სხვა, პორტრეტებისაგან განსხვავებულ ხერხს ვხედავთ. წინა პლანთან მას ისევ დეკორატიული გადაწყვეტა აერთიანებს, მაგრამ აქ დეკორატიულობა მიიღება არა ორნამენტულად დამუშავებული დეტალებით, არამედ დიდ ფერადოვან სიბრტყეთა მონაცვლეობით, “მოზაიკური წყობით”, რაც განზოგადებულ მონუმენტურ სახეს ანიჭებს იმერეთის ბუნებას. თუკი ზემოთ განხილულ ზოგიერთ პორტრეტში პეიზაჟი მხოლოდ დეკორატიული, სიმბოლურ-პირობითი ფონის სახით არის მოცემული და სასურათო სიბრტყის მცირედ ნაწილს შეადგენს, კომპოზიციაში “იმერეთი – დედაჩემი” პორტრეტი და პეიზაჟი თანაბარი მნიშვნელობით იტვირთება. ანუ, პეიზაჟის როლი იზრდება.

მკვლევართა უმეტესობა ამ ნაწარმოებს პორტრეტებთან ერთად განიხილავს და უფრო პორტრეტულ ჟანრს მიაკუთვნებს, თუმცა ყველა თანხმდება იმაზე, რომ ეს განსხვავებული პორტრეტია, სამშობლოს სიმბოლური სახეა. თეა ტაბატაძის აზრით, „ჟანრის მიმართ მხატვრის უმთავრესი მოთხოვნა – ინდივიდუალურში უნივერსალურის ძიება „იმერეთი-დედაჩემში“ ისეთ განზოგადებას აღწევს, რომელიც პორტრეტული ჟანრის საზღვრულობას სცდება. ამ სურათს მხოლოდ პირობითად თუ შეიძლება ვუწოდოთ პორტრეტი. „იმერეთი-დედაჩემი“ თემატური ნამუშევარია, „სადაზგო სურათი-განზოგადება“, როგორც მას ლევან რჩეულიშვილი უწოდებს.“⁷⁸

ე. ახვლედიანის 1924 წელს შემნილი „ძველი სამრეკლო“ დ. კაკაბაძის იმერულ პეიზაჟებს მოგვაგონებს ერთმანეთზე მიყოლებული ფერდობების მონაცვლეობითა და სივრცის უსასრულობით, რასაც წინა პლანზე დასმული, ხის მორები-საგან აწყობილი სამრეკლო კიდევ უფრო აძლიერებს. უკანა

⁷⁸ თ. ტაბატაძე. დავით კაკაბაძის „შემოქმედი და მუზა“. მხატვრის მეხუთე ავტობიოგრაფი? საქართველოს სიძველენი. №10. 2007. გვ. 221.

პლანის თანდათანობითი გამონათება აქაც მსგავსია, თუმცა, ცა უფრო რეალისტურად არის გამოსახული და ლანდშაფტი ჰაეროვანი პერსპექტივის პრინციპებით არის აგებული. დ. კაკაბაძის იმერული პეიზაჟები გაცილებით ადრეა შექმნილი და 1920-იან წლებში, პარიზში ის სულ სხვა მოტივითა და ხერხებით არის დაკავებული. საფიქრებელია, ე. ახვლედიანის ამ ნაწაროებში, ინსპირაცია და გავლენა, სწორედ მისი პეიზაჟებიდან იყოს მიღებული და სწორედ ამ თვალსაზრისით არის საინტერესო ეს შედარება.

ამდენად, დ. კაკაბაძის პეიზაჟები არ არის უშუალოდ პოსტი-იმპრესიონისტული, არც ფოვისტური, არც კუბისტური, ისინი არც აღმოსავლური მინიატურის პირდაპირი გამეორებაა და მათ ვერც ტიპური “მოდერნის” სტილურ მიმდინარეობას ვერ მივაკუთვნებთ. მხატვარმა მოახერხა ყოველივე ამის ტრანსფორმაცია და თავის ენაზე ამეტყვევლება. ამაში კი, როგორც თავად თვლის, დიდად დაეხმარა მშობლიურ ბუნებაზე დაკვირვება. მისი აზრით, “პიკასომ და ბრაკმა (ფორმის მხრივ) ბევრი რამ მოგვცა... ხოლო ჩვენი ბუნების სახე ფორმის სიმარტივეშია, მარტივი ფორმა დამახასიათებელია ჩვენი წარსულის მხატვრობისა და ხუროთმოძღვრებისათვის.” სიმარტივე (ანუ ზომიერება, სისადავე), რაც მას, მისი სიტყვით, წარსულის ქართულ ხელოვნებაზე და მშობლიურ ბუნებაზე დაკვირვებამ დაანახა, XXს.-ის დასაწყისის ფერწერის უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენს.⁷⁹

დავით კაკაბაძე მისი თანამედროვე ფერწერის სხვადასხვა მიმართულებაში ეძებს ახალ მხატვრულ ხერხებსა თუ გამოსახვის ფორმებს. თავად ფორმის ანალიზსა და კვლევას კი, ის თავის ამ პერიოდის წერილებშიც დიდ ადგილს უთმობს: „ფორმის ინდივიდუალური სიბრტყეების შეგნება ჩვენ გვიკარნახებს ჯერ ფორმის გარეგანი სახის ანალიზს. პირველად ჩვენ უნდა შევიგნოთ საგნის დამახასიათებელი უმთავრესი

⁷⁹ დ. კაკაბაძე, დასახ. ნაშრომი. გვ.31.

სიბრტყეები. შემდეგ საჭიროა ამ უმთავრესი სიბრტყეების თვისებების გაგება, მათი სახის შეგნება, საჭიროა ამ სიბრტყეების ანალიზი და მხოლოდ ამის შემდეგ გარკვეული იქნება მთელი ფორმის შემადგენელი სიბრტყეების სახე.⁸⁰

ეს ძიებანი კი მხოლოდ ერთ მიზანს ემსახურება: მონახოს “ახალი მხატვრული ენა” ქართულ ფერწერაში, რომელიც დაფუძნებულია ძველი ქართული ხელოვნების ღრმა ცოდნაზე.

ამრიგად, შვენ შევეცადეთ მოგვეხაზა დავით კაკაბაძის ადგილი და როლი 1910-იანი წლების ქართულ ფერწერაში. მხატვრის ადრეული შემოქმედება ევროპული ფერწერის პრობლემატიკის ეროვნულ ნიადაგზე ტრანსფორმირების თავისებური ცდაა. „დავით კაკაბაძე იმ იშვიათ მხატვართა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთა შემოქმედებაში შერწყმულია ეპოქისა და ეროვნული ხასიათის თავისებურებანი.“⁸¹ ეს აზრი იკვეთება, როგორც მისი თეორიული ნააზრევის გაცნობისას, ასევე მისი შემოქმედების მკვლევართა ნაშრომებშიც (გ. ალიბეგაშვილი, ლ. რჩეულიშვილი, ვ. ბერიძე, მ. მექმარიაშვილი, დ. ლებანიძე, ე. კლინკენბერგი, ი. არსენიშვილი, ი. მათიაშვილი, ე. მეტრეველი, თ. ტაბატაძე და სხვ.). ჩვენ შევეცადეთ, გვეჩვენებინა, თუ კონკრეტულად რა სახით გამოვლინდა აღნიშნული ტენდენციები მხატვრის ადრეული პერიოდის შემოქმედებაში.

⁸⁰ დ. კაკაბაძე. დასახ. ნაშრომი. გვ. 58.

⁸¹ გ. ალიბეგაშვილი, დავით კაკაბაძე, ფრესკა №8 1976, გვ. 3.

დავით კაკაბაძის პარიზული პერიოდი

“დავით კაკაბაძემ განვლო რთულ მხატვრულ ძიებათა გზა – ერთი მხრივ ეროვნული ტრადიციების, მეორე მხრივ კი XX საუკუნის დასაწყისის დასავლეთ ევროპის ხელოვნების ახალი მიმართულების გაზიარების გზა”.⁸² ლევან რჩეულიშვილის ეს სიტყვები ნათლად გამოხატავს ქართველი მხატვრის შემოქმედებისა და მოღვაწეობის საფუძველს, მის კრედოს.

მის ინტერესებთან ერთად არ უნდა დაგვავიწყდეს აგრეთვე პეტერბურგში მიღებული ტექნიკური განათლებაც. მისი ანალიტიკური აზროვნების უნარი. სწორედ დამკვირვებლის, ექსპერიმენტატორის თვალი დაეხმარა მას ახალი მხატვრული ხერხების ძიებაში.

ახლა, როდესაც ზოგადად გადავავლეთ თვალი დავით კაკაბაძის ადრინდელი პერიოდის შემოქმედებასა და მოღვაწეობას, ვნახეთ თუ რა პრობლემები დგას ახალგაზრდა მხატვრის წინაშე, შეგვიძლია გავყვეთ მას პარიზში, სადაც მან უფრო გააღრმავა და განავრცო ადრე დასმული ამოცანები.

პარიზში დავით კაკაბაძემ, დაახლოებით შვიდი წელიწადი დაჰყო (1920-1927წწ.). რა ვითარება დახვდა ამ დროს მხატვარს პარიზის ხელოვნებაში? რა მიმართულებებია წამყვანი ამ დროის ევროპულ ფერწერაში და რომელი მხატვრები გამოდიან ასპარეზზე?

ოციანი წლების პარიზისათვის ფოვიზმი, განვლილი ეტაპია, ასევე ფუტურისმიც. (რა თქმა უნდა, ცალკეული მხატვრები აგრძელებენ ამ მიმართულებებით მუშაობას). კუბიზმმა განვლო თავისი რამდენიმე ფაზა, დაწყებული ადრეული კუბიზმიდან, რომელსაც ბრაკმა და პიკასომ ჩაუყარეს საფუძველი. შემდეგ “ანალტიკური კუბიზმი”, “სინთეტიკური კუბიზმი” – ხ. გრისის, ა. გლეზის, მეცენჟეს, ფ. ლეჟესა და სხვათა

⁸² ლ. რჩეულიშვილი. დავით კაკაბაძე. 1983. გვ. 7.

განვრცობილი და შემდეგ “ორფიზმი” – რობერ დელონეს მიერ შექმნილი მიმდინარეობა, რომელიც მეტი ფერისა და სინათლის შემოტანით, “მკაცრი კუბიზმის” პოეტიზაციას გულისხმობდა.

1920წ-დან იწყება კუბიზმის ახლებური გააზრება. ალბერტ გლეზი წერს ნაშრომს – “კუბიზმი და საშუალებანი, რომლებიც მის გაგებაში დაგვეხმარება”. ჯინო სევერინიმ გამოაქვეყნა ნაშრომი – “კუბიზმიდან კლასიციზმამდე”. ამ პერიოდში პიკასოც თავის კლასიციზტურ სერიას იწყებს. ამ დროს ამედე ოზანფანი და ლე კორბუზიე აარსებენ გაზეთ “L’Esprit Nouveau”-ს მანამდე (1918 წ.) გამოცემული მანიფესტის “Après le cubisme, le purisme”-ის პარალელურად. ახალ არქიტექტურულ ფორმებს ამ დროს ბევრი საერთო აქვს ფერწერასთან. 1921 წ. პიტ მონდრიანი აქვეყნებს თავის თეორიულ თხზულებას ფერწერის შესახებ – “Le Neo-Plasticisme” – და წმინდა გეომეტრიულ ფორმათა სისტემას გვთავაზობს. მაქს ერნსტი ჩადის პარიზში და აწყობს თავისი კოლაჟების გამოფენას. 1924 წელს ანდრე ბრეტონი წერს სურეალისტურ მანიფესტს, 1925 წელს კი ეწყობა სურეალისტთა პირველი გამოფენა პარიზში. მასში მონაწილეობდნენ: ჰანს არპი, ჯორჯო დე კირიკო, პაულ ქლეე, მენ რეი, პაბლო პიკასო, ხუან მირო და სხვ.⁸³

მთელი ამ ხნის განმავლობაში პარიზს კონტაქტი აქვს ევროპის სხვადასხვა ქვეყანასთან, იმ ქალაქებთან, სადაც ასევე ბევრი რამ იწერება თანამედროვე ხელოვნების შესახებ, იხსნება სხვადასხვა გამოფენა მოწყობილი სხვადასხვა მიმართულების მხატვართა გაერთიანებების მიერ.

XX საუკუნის დასაწყისში პარიზის გარდა, ხელოვნების ძირითადი ცენტრებია: მიუნხენი – სადაც “ლურჯი მხედრის” სახელწოდების ქვეშ გაერთიანებული მხატვრები მოლ-

⁸³ W. Haftmann. Malerei im 20. Jahrhundert 1. Eine Entwicklungsgeschichte. München 1983 გვ. 130-132.

ვაწეობდნენ ფრანც მარკის და ვასილი კანდინსკის თაოსნობით; ბერლინი – სადაც გალერეა “შტურმი” ასრულებდა დიდ როლს ახალ მიმართულებათა პროპაგანდაში; ღრეზდენი – სადაც ექსპრესიონისტთა გაერთიანება ჩამოყალიბდა “ხიდის” სახელწოდებით; ვაიმარი – სადაც არქიტექტორი ვალტერ გროპიუსი 1919 წელს “ბაუჰაუსს” აარსებს, რომელიც შემდეგ დესაუსში გადადის. “ბაუჰაუსში” სხვადასხვა ცნობილი მხატვრები მოღვაწეობენ: კაზიმირ მალევიჩი, ვასილი კანდინსკი, პაულ ქლეე, პიტ მონდრიანი, თეო ვან დოუსბურგი და სხვ. ციურიხში დადაისტურ მიმდინარეობას ეყრება საფუძველი. კიოლნში კი ყალიბდება დადაისტთა ჯგუფი, სადაც ჰანს არპი და მაქს ერნსტი თავიანთ კოლაჟებს ქმნიან. ლეიდენში პიტ მონდრიანი და თეო ვან დოუსბურგი გაზეთ “დე სტილს” აარსებენ; რომში მოღვაწეობენ “მეტაფიზიკური მხატვრობის” წარმომადგენლები: ჯორჯო დე კირიკო, კარლო კარა და ჯორჯო მორანდი.⁸⁴ გარდა ამისა, მანჰაიმში 1925 წელს იხნება 1920 წელს დაარსებული ჯგუფის – “ახალი საგნობრობა“ (Neue Sachlichkeit) გამოფენა. მოსკოვსა და პეტერბურგში საფუძველი ეყრება 1915 წელს სუპრემატიზმს, 1920 წელს კონსტრუქტივიზმს, 1910-იანი წლებიდან იქმნება მხატვართა მრავალი გაერთიანება, მათ შორის ფუტურისტები, კუბო-ფუტურისტების, ლუჩისტების და სხვა. ხელოვნების ამ ცენტრებს, ქალაქებს განუწყვეტელი კავშირი აქვთ და გავლენას ახდენენ ერთმანეთზე. ყოველივე, რაც ხდება მსოფლიოში, აირეკლება პარიზის ხელოვნებაში და მხატვრულ ცხოვრებაში. ხელოვანთა უმეტესობა ჩადის იქ და გამოფენებს საფრანგეთის დედაქალაქში მართავს. “პარიზი არ იყო მხოლოდ საფრანგეთი, ეს იყო ევროპული კულტურის ცენტრი, რომელიც იწოვდა და ითავისებდა ყოველგვარ მისწრაფებებს”.⁸⁵ იქ თავს იყრიდა მთელი ევრო-

⁸⁴ W. Haftmann. იქვე.

⁸⁵ W. Haftmann. დასახ. ნაშრომი, ტ. I, გვ. 321.

პის ავანგარდისტული მოძრაობა. ე.წ. აუტსაიდერების ხელოვნებაც ხომ ცნობილია, ანუ იმ არაფრანგი მხატვრების შემოქმედება, რომლებმაც სწორედ პარიზში მიაგნეს თავიანთ ინდივიდუალურ მხატვრულ პრინციპებსა და სტილს. მათ სწორედ პარიზში შეძლეს თავიანთი მხატვრული შესაძლებლობების მაქსიმალური გამოვლენა და დაიმკვიდრეს ადგილი ევროპული ფერწერის ისტორიაში – ამათგანია, მაგალითად, ებრაელი მხატვრები: ვიტებსკიდან ჩასული მარკ შაგალი, იტალიიდან ჩასული ამადეო მოდილიანი, ბელორუსიიდან ხაიმ სუტინი; იაპონიიდან წარმოსდგებოდა ცუგუჰარუ ფუჯიტა და მრავალი სხვა. ასე წარმოიშვა ცნება “Ecole de Paris”, მოვლენა, რომელსაც ჯერ კიდევ პოსტიმპრესიონიზმის დროს ჩაეყარა საფუძველი.

პარიზში მოხვედრისას დავით კაკაბაძე უკვე კარგად იცნობს იქაურ მხატვრულ ცხოვრებას და ხელოვნებას. პარიზში ჩასვლამდე იგი დიდად იყო დაინტერესებული XX საუკუნის ფერწერის პრობლემებით. ამიტომაც, ალბათ, მას არ გასჭირვებია, მაშინვე მოეხდინა ორიენტაცია და ჩაბმულიყო ავანგარდისტული მიმართულების მხატვართა რიგებში.

ეს ასეა, რადგან პარიზში ჩასვლის პირველი წლებიდანვე იგი იღებს მონაწილეობას სხვადასხვა გამოფენებში. ყოველწლიურად გამოაქვს თავისი ნამუშევრები “დამოუკიდებელთა სალონში”, წერს თეორიულ ნაშრომებს. 1921წ. ფრანგულ ენაზე გამოდის წიგნი “კონსტრუქტიული სურათის შესახებ”. 1924წ. ქართულად გამოდის წიგნი “პარიზი 1920-1923 წლები”, 1926წ. კი “ხელოვნება და სივრცე”.

დავით კაკაბაძის პარიზის პერიოდის შემოქმედება ხასიათდება სერიული მუშაობით. იგი თავის თავს ცდის სხვადასხვა მასალაში, მიმართავს გამოსახვის სხვადასხვა ფორმებს, განსაკუთრებულად ინტენსიურია პარიზში ყოფნის პირველი წლები (შემდგომში, როგორც თავად ამბობს, მას გარკვეულწილად მატერიალურმა მდგომარეობამ შეუშალა ხელი).

1920 წლით თარიღდება პარიზის ჩანახატები ნახშირითა

და სანგინით. ამავე წელს მხატვარი გატაცებულია კუბისტური კომპოზიციებით; 1921 წელს აკვარელის ტექნიკით არის შესრულებული “ბრეტანის სერია“. ამავე მასალით აკეთებს კაკაბაძე კუბისტურ კომპოზიციებს ზღვისა და ნაგების აბსტრაქტიული გამოსახულებებით. ამ კომპოზიციებსა და კიდევ მეორენაირს, რომელიც კუბისტური კი არა, პლასტიკური აბსტრაქტული ფორმებით არის შესრულებული, მხატვარი უწოდებს – „სურათებს ოკეანის ნაპირზე“. ამავე 1921 წელს განეკუთვნება დ. კაკაბაძის ორი რეალისტური სურათი “ბანანების გამყიდველი” და “წურბელების გამყიდველი”. მომდევნო 1922-24 წლებში ის აგრძელებს მუშაობას აბსტრაქტულ კომპოზიციებზე. მის ყურადღებას იპყრობს პლასტიკური ლაქოვანი ფორმები, ფერადოვანი შეხამებანი. 1924-25 წლებში დავით კაკაბაძე კონსტრუქციულ-დეკორატიული ამოცანებით არის გატაცებული, ასრულებს კოლაჟებს სვადასხვა მასალის გამოყენებით (ხე, მინა, ლითონი, ზეთი, ტემპერა და სხვ.) ფერწერული დეკორატიული მოტივებით იგი 1926-27 წლებშიც არის დაინტერესებული – ამჯერად მისი სერიები გუაშითა და ზეთით სრულდება.

1920-21 წწ-ის პარიზის ჩანახატები ნახშირით, სანგინითა და ფანქრით მომცრო ზომის (23,5X18,5) ქალაღის ფურცლებზეა შესრულებული. ქალაქის კუთხეები, მდინარე სენის სანაპიროები ხიდებით, ცირკის წინ თავმოყრილი ხალხის ბრბო, შენობები, ბულვარში მსხდომი ქულებიანი ქალები თუ მამაკაცები, ეტლში შებმული ცხენები თუ ავტომანქანა – ყოველივე ეს იტაცებს მხატვრის თვალს. გეომეტრიული ფორმების მქონე შენობები მკაფიო კონტურებით გამოიყოფა ერთმანეთისაგან. შენობები განლაგებულია ერთმანეთის უკან. სურათები თითქმის ბოლომდეა შევსებული. ეს ხედები (სურ.52-53) თითქოს სადღაც მოშორებული წერტილიდან არის დანახული. შენობათა ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ხაზების გადაკვეთით წინ მოდის დიდი კედლის სიბრტყეები, რომლებიც ფანჯრებით ან წარწერებით არის

დაფარული. ეს წარწერები თუ აფიშები კიდევ უფრო სიბრტყოვანს ხდის ნახატს. მხატვარი აქა-იქ გვიჩვენებს ზოგიერთი შენობის მოცულობას, მის კუბურ ფორმებს. მაგრამ ესეც განზოგადებული სიბრტყეების მონაცვლეობით არის გადმოცემული.

ამდენად, აქაც ვხედავთ ახლებურ სივრცობრივ გადწყვეტას, სივრცე-სიბრტყის თამაშს. ნახატი ზოგან უფრო დაფარულია და ჩამუქებულია სანგინით, ზოგანაც უფრო მკრთალი და ნათელია. მაგრამ ეს არ არის „ტრადიციული“ შუქ-ჩრდილის თამაში, არამედ სხვადასხვა ტონალობათა ისეთი ლაქოვანი მონაცვლეობაა, როგორსაც მის ადრინდელ ფერწერაში ვხვდებით. კერძოდ, იმერეთის პეიზაჟებში, სადაც ფერადოვანი ლაქებისა და მუქი კონტურების რიტმული მონაცვლეობით ხდება სივრცის მოდელირება. სწორედ ამდენად ეხმიანება ეს ჩანახატები თავისი პრობლემატიკით იმერულ პეიზაჟებს.

არქიტექტურული პეიზაჟების გარდა, მხატვარი წარმოგვიდგენს მდინარე სენის ჩანახატებსაც (სურ.51). ხიდის მკაფიო ჰორიზონტალს უპირისპირდება მასში ამოჭრილი დიდი თაღები, რომლებიც რიტმულად მეორდება და ერთგვარი დინამიკა შემოაქვს სურათში. წყალი აღნიშნულია დიდი, ფართო, გაშლილი შტრიხებით, რომელთაც პატარა წაგრძელებული მართკუთხედების ფორმები აქვთ. აქა-იქ წყლის ზედაპირი თითქმის არ არის დაფარული და უფრო გამონათებულია. ცაც ასეთივეა, ოღონდ უფრო მკრთალი, მოგრძო და ერთმანეთში გარდამავალი მოძრავი შტრიხებით იფარება. აქ თითქოს შეგვიძლია მხატვრის ხელის მოძრაობასაც გავადევნოთ თვალი. წყლისა თუ ცის და საერთოდ გარემოს ასეთ პირობითობას, განზოგადებული შტრიხებით დამუშავებას, აბსტრაქტირებას კი გარკვეული დეკორატიულობაც შემოაქვს სურათში. აქ თითქოს არის კიდევ მინიშნება პერსპექტივაზე – ირიბად ჭრილში გამოსახული თაღები, თაღების სიღრმეში გამოჩენილი შორი ხედი, მარცხნივ ხიდის მიღმა მდებარე შენობა, მარცხენა კუთხიდან შემოჭ-

რილი ნავის ცხვირი. მიუხედავად ამისა, გამოსახულება ერთ სიბრტყედ აღიქმება. სიბრტყეითობას აძლიერებს სწორედ აღნიშნული ტექნიკა – კომპოზიციის მოკლე შტრიხებისა და ცარიელი ადგილების მონაცვლეობით აგება.

იმავე ტექნიკას ვხედავთ ბულვარის ჩანახატებშიც (სურ.50), სადაც ფართოდ გაშლილი ხის ვარჯები ერწყმის ერთმანეთს. ხის მკაფიო კლაკნილი სილუეტები იმეორებს სკამებზე მსხდომ ადამიანთა ფიგურების მოხაზულობას.

მხატვარი აქ უკვე მეტ ყურადღებას უთმობს ფიგურათა ფორმების, მოცულობისა და მასის გადმოცემას. იგი მკაფიო სქელი შტრიხებით ავლებს კონტურებს და თეთრისა და შავის მკვეთრი დაპირისპირებით აღწევს სხეულებისა თუ ხეების მოცულობის მოდელირებას.

ფიგურათა თუ გარემოს ერთნაირი მნიშვნელობით გადმოცემა, მათი ფორმებისა თუ მოცულობისადმი ინტერესი, თავისუფალი განზოგადებული შტრიხებით დამუშავება, თუნდაც სხვადასხვა ტონალობითა და კონტრასტით მოდელირება სეზანის ზოგიერთ პეიზაჟსა თუ ფიგურებს მოგვაგონებს (მაგ., “მოხანავე ქალები”). სეზანთანაც (მართალია ზეთის საღებავით წერისას), კომპოზიციის აგებაში ასევე მონაწილეობას იღებს დაუფარავი ტილოს თეთრი ადგილები.

საინტერესოა ერთ-ერთი ჩანახატი (სურ.54), სადაც ცირკის წინ უამრავი ხალხი იყრის თავს. ცენტრში, სურათის ზედა ნაწილში გამოსახულია უზარმაზარი ჰორიზონტალურად წაგრძელებული ოვალური ფორმის აბრა. აბრის შუაში მამაკაცის ფიგურაა, აქეთ-იქით კი – ყალყზე შემდგარი ცხენები. ამ ცხენებს ქვემოთ აგრძელებს უფრო განზე აქეთ-იქით იმავე პოზაში მდგომი ცხენების ქანდაკებები, რომლებიც, როგორც ჩანს, ცირკის შესასვლელზე მიუთითებენ. სურათის ქვედა ნაწილს მთლიანად იკავებს ხალხის ბრბო, რომელიც, ერთი შეხედვით, მოძრავ ქაოტურ მასას წარმოადგენს. ძალიან ზოგადად არის მინიშნებული ქუდები, სილუეტები, კაბები, შარვლის ტოტები თუ ველოსიპედის ბორბალი.

მხოლოდ სწრაფად გავლებული წვრილი კონტურებით თუ აქა-იქ ჩამუქებული შტრიხების საშუალებით მიიღება მათი ფორმები, მოძრაობა თუ ხასიათი.

კომპოზიციის ამგვარი აგება – სივრცის სიბრტყობრივი ასახვა, საერთო დეკორატიულობა და, განსაკუთრებით, ფიგურათა ასეთი განზოგადებული, ლაქოვანი, პირობითი დამუშავება მოგვაგონებს ფოვისტთა ნამუშევრებს, როგორც გრაფიკულს (ანდრე დერენი, მორის დე ვლამინკი და სხვ.), ასევე ფერწერულსაც. რაულ დიუფის 1906 წელს შესრულებულ ტილოზე “ტრუვილის აფიშები” (სურ.55) მსგავსი მოტივია ასახული. მსგავსია წერის მანერაც, სადაც გამოსახულება სიბრტყით, ხაზით და ფერით მიიღება. დ უფისთანაც აფიშებია, მხოლოდ ამჯერად არა ოვალური, არამედ მართკუთხა. ისინი მიმართულია მარცხნიდან მარჯვნივ სიღრმისაკენ. წინა პლანზე იკვეთება ფიგურათა სილუეტები, რომლებიც ზოგადი მთლიანი ფერადოვანი ლაქებით არის გამოსახული. აქაც ვხედავთ ფიგურების, ქუდებისა და აფიშებისაგან მიღებულ რიტმულ-დეკორატიულ გადაწყვეტას. ყოველივე ეს ეხმიანება არა მხოლოდ კაკაბადის მიერ შესრულებულ ცირკის ჩანახატს, არამედ ქალაქის სხვა ხედებსაც შენობებითა თუ ფიგურებით. შეიძლება ითქვას, რომ დ. კაკაბაძესთან, განსაკუთრებით ბულვარის ჩანახატებში, ნახატი უფრო სტილიზებულია და მათში მოდერნის სტილის ერთგვარი გამოძახილიც იგრძნობა: ერთნაირად გაღუნული ხეების რიტმი, ტანსაცმლის ასევე მორკალული ნაკეცები, ფიგურათა პოზები – ერთნაირად გადადებული ფეხები; ზოგიერთ კომპოზიციაში, მონაკვეთებად დაყოფილი ტალღოვანი ღრუბლები და სხვ.

თუ შევადარებთ დავით კაკაბაძის ადრინდელ (1918წ.) გრაფიკულ ჩანახატებს “ძველი თბილისის” სერიას, დავინახავთ სხვობას პარიზის ჩანახატებთან.. თბილისის ჩანახატები შესრულებულია ფანქრით, მეტი ყურადღება ექცევა დეტალებს, უფრო ზედმიწევნით არის შესრულებული არქიტექტურის ყოველი ფორმა. არ არის გამორჩენილი ეკლე-

სიის კედელზე ბზარი თუ გაბმულ მავთულზე დაკიდებული ლამპიონი. ნახატზე ზოგჯერ ტროტუართან მიყრილი ქვებიც კი არის გამოსახული. მხატვარი არ ერიდება ხშირად წინა პლანზე ელექტრონის ბოდის ვერტიკალური გამოსახულების სულ წინ გამოტანას, რაც, ამავე დროს, აძლიერებს სიღრმის ეფექტს (სურ.57).

აქვე მოვიტანთ მ. მეძმარიაშვილის მოსაზრებას, რომელიც დ. კაკაბაძის “ძველი თბილისის ჩანახატებს” დ. გველესიანის იმავე თემაზე შესრულებულ ნამუშევრებს ადარებს. მისი აზრით, “კაკაბაძესთან მეტი განზოგადებაა და ფონის ერთგვარი გადანაცვლება თითქოს კეტავს პერსპექტივას და ამით მეტ ერთიანობასა და კომპოზიციის მეტ დეკორატიულ გამომსახველობას აღწევს. როგორც ჩანს, კომპოზიციაში სიღრმობრივი განვითარების შეზღუდვა განაპირობებს იმას, რომ ცა გამოისახოს როგორც ბრტყელი ფონი.”⁸⁶

ჩვენი აზრით, კომპოზიციებში ხედვის წერტილები ისე არის შერჩეული, რომ აშკარად ჩანს მხატვრის “ფოტოგრაფიული” თვალი, ზოგიერთი ჩანახატი თითქოს ფართო სივრცეს იტევს კადრში. აქ არსად არის ჩართული ადამიანის ფიგურები ისე, როგორც პარიზულ ჩანახატებში. შეიძლება ითქვას, რომ მისი თბილისის შენობები თუ ხედები უფრო აღწერითი, დოკუმენტური ხასიათისაა. აქ სულ სხვა ამოცანა აქვს მხატვარს დასახული – აღბეჭდოს, ძველი თბილისის დანგრევის პირას მყოფი, უმშვენიერესი შენობები და ზემიწვევით ზუსტად გამოსახოს ყოველი წვრილმანი. ამგვარ მიდგომას გარკვეულად მასალაც უწყობს ხელს. ფანქარი დეტალების მეტი სიზუსტით გადმოცემის საშუალებას იძლევა, ხოლო ნახშირი და სანგინა კი უფრო განზოგადებულად, ფართო შტრიხებით ფარავს სასურათე სიბრტყეს.

⁸⁶ M. Medsmariaschwili. Die alte Tbilissi in der georgischen Graphik in den Jahren 1919-1920. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისი 1983. გვ.4.

ძველი თბილისის, ერთ-ერთი ჩანახატის (სურ.56) უკანა პლანზე, ირიბად დახრილ მთის ფერდობზე, ნარიყალაა გამო-სახული. მთის პერპენდიკულარულად პატარა ქუჩაა აღბეჭდი-ლი, რომელიც ჩიხით მთავრდება, უკან, მთის ძირას ჩადგმული ეკლესიით სრულდება და აქეთ-იქიდან ორ-სამ სართულიანი შენობებით იკეტება. სურათის ცენტრიდან ოდნავ მარცხნივ, პატარა ქუჩაა ირიბად გამოსახული და სიღრმეში შედის ისე, რომ მარჯვნიდან კუთხით შემოჭრილი დიდი სახლის ორი ფასადი მოჩანს. მარცხნივ კი სურათზე, შენობის კუთხის მხოლოდ ვიწრო ზოლი ჩნდება. უღრუბლო, ცარიელ ცას, მცირე ადგილი ეთმობა კომპოზიციაში და ასევე ცარიელი ქუჩის მონაკვეთს ეხმიანება. ხედი, თითქოს, შორი მანძი-ლიდან არის აღბეჭდილი, მაგრამ, ამავე დროს, კარგად ჩანს დეტალები, კონტურები მკაფიოა და ნათლად გამოკვეთილი. საერთო ჯამში კი, ყველაფერი თანაბრად არის გამოწერილი, ასე ვთქვათ – „უსინათლო განათება“ და ერთ სიბრტყეზე იკითხება. კომპოზიცია ძალიან მოგვაგონებს ფოტოკადრს. ეს შემთხვევითი არ არის, რადგანაც, დავით კაკაბაძის ერთ-ერთი გატაცება, სწორედ ფოტოგრაფია იყო. იგი ადრეული ასაკი-დან იღებდა კამერით სურათებს თავის სოფელში, მთელ საქა-რთველოში და შემდეგ პარიზშიც. მხატვრის მიერ გადაღე-ბული, შემორჩენილი მრავალი სხვადასხვა ფოტონამუშევრის მიხედვით, ჩანს, რომ იგი სტანდარტულ (50მმ-იან) ან ოდნავ ფართეკუთხიან ოპტიკას იყენებდა. ამ სერიის ჩანახატე-ბი კი ძალიან მოგვაგონებს – ამგვარი ოპტიკით დანახულ კადრებს. თუმცა, სტანდარტული და ფართოკუთხიანი ობი-ექტივის გამოყენებისას, გარდაუვალია ვიზუალური დეფორ-მაცია, ე.წ. აბერაცია. ამ დროს, ვერტიკალური პროფილის მქონე ობიექტები კარგავენ თავიანთ „ვერტიკალობას“ და მრუდდებიან, ობიექტივის საფოკუსე მანძილის ცვლილების შესაბამისად. რაც უფრო მოკლეა ფოკუსური მანძილი, მით უფრო „დამახინჯებულია“ გამოსახულება. მიუხედავად იმისა, რომ დ. კაკაბაძის ჩანახატში აბერაცია არ შეიმჩნევა, წინა

პლანზე არსებული ობიექტების სიუხვით, ძველი თბილისის ჩანახატები, მოგვაგონებს სტანდარტული ან ოდნავ ფართე კუთხიანი ოპტიკით გადაღებულ გამოსახულებას.⁸⁷

ამგვარი ფოტოგრაფიული ეფექტის მიუხედავად, ჩანს, რომ მხატვარი თავისებურად ალაგებს კადრს. ეს არ არის უბრალოდ პერსპექტივაში დანახული ხედი. მართალია, სურათში გაშლილი კუთხით შემოსული შენობა, სიღრმეში მიმავალი ქუჩა, თავისი რაკურსითა და შემოკლებებით, პერსპექტივაზე მიანიშნებს, მაგრამ მკაფიო კონტურები, რომელიც წინა და უკანა პლანზე თანაბარია და ნათლად იკვეთება — დეკორატიულობას და სიბრტყოვანებას ანიჭებს გამოსახულებას.

ამდენად, დავით კაკაბაძე თავისი პარიზული ჩანახატების გრაფიკულ სერიაშიც აგრძელებს იმ ძიებებს და იმ ამოცანებით არის დაინტერესებული, რომლებიც მანამდე, ჯერ კიდევ პარიზში წასვლამდე, ფერწერულ თუ გრაფიკულ ნამუშევრებში ჰქონდა დასახული. მისი ინტერესი კი ძირითადად სივრცე-სიბრტყის პრობლემას უკავშირდება. პარიზული ჩანახატები, თითოეული ცალ-ცალკე დამოუკიდებელ ნაწარმოებებს წარმოადგენს, მაგრამ მთლიანობაში ერთგვარ პანორამას გვიჩვენებს პარიზის ცხოვრებისა და უშუალოდ გამოსცემს ქალაქის ატმოსფეროს.

დავით კაკაბაძის გრაფიკულ ნამუშევრებშივე ექცევა ბრეტანის სერიაც, სადაც ზღვის პეიზაჟები: იალქნიანი ნაგები თუ ზღვის სანაპიროს ფერდობზე შეფენილი სახლები ქალაქში აკვარელით არის შესრულებული (სურ.59,60,61). სველ ქალაქზე ლაქებად დაღვენილი საღებავით იქმნება სხვადასხვა ფორმები, კონტურები წყლის თუ საერთოდ ბუნების ზოგადი მინიშნებით. ერთი შეხედვით, ეს მცხუნვარე მზით განათებული სანაპიროა, სადაც ყველაფერი ტენიანი ჰაერით ივსება. ქალაქის დიდი ნაწილი გარშემო ხელუხ-

⁸⁷ ოპტიკასთან დაკავშირებული მოსაზრებანი მოგვაწოდა დავით ცხადაძემ.

ლებელია, ბოლომდე დაუფარავი. ესეც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს საერთო განწყობილების შექმნაში. ამის მეშვეობით წარმოგვიდგება უკვე ირეალური, განყენებული გარემო, განუსაზღვრელ სივრცესა და დროში. ყოველივე ეს კი ერთგვარი ზღაპრულობის შტაბეჭდილებას ტოვებს. საღებავის ქვეშ იკითხება ფანქრის მკრთალი კონტურები, რომლებიც შემდგომ იფარება. სახლებისა თუ ხეების სილუეტების შიგნით თეთრი ლაქებია დატოვებული (ან ფუნჯით ამოშრობილი). მოცულობა და ფორმები ამ თეთრი ადგილებისა და ფერადოვანი მუქი კონტურების დაპირისპირებით გადმოიცემა. ბრეტანის პეიზაჟების საერთო ფერადოვანი გამა თბილია: ნაცრისფერი, მუქი მწვანე, მოწითალო-მოყავისფრო და მოყვითალო ოქრის ფერებია ძირითადად გამოყენებული, აქა-იქ იისფერებით და იალქნების ცისფერით არის დაფერილი.

პეიზაჟი მხატვრისათვის ჩვეული მაღალი წერტილიდან არის დანახული. შორი მანძილის, თვალუწვდენელი სივრცის შეგრძნებას კიდევ უფრო აძლიერებს პეიზაჟის ძალიან განზოგადებულ, თითქმის აბსტრაქტიზმულ ფორმებში გადმოცემა. აქ სახლები, ბუნება, წყალი, ცა თუ საერთოდ პირობითი გარემო ერთმანეთში გადადის და ლამაზ დეკორატიულ გარემოდ აღიქმება. ეს არის ისევე ახალი სივრცობრივი გადაწყვეტა – “სივრცის აღმოსავლური განცდა განყენებულ ფორმებში”.⁸⁸

სურათზე იქმნება ერთგვარი ხატი, განზოგადებული სახე ბრეტანის ბუნებისა. ასეთი გადაწყვეტა თავისი პრინციპით იმერულ პეიზაჟებს მოგვაგონებს, ოღონდ თუ იქ ზეთის საღებავით არის მიღწეული სივრცის ეფექტი სიბრტყოვანი ლაქებისა და გეომეტრიული ფორმების მონაცვლეობით, აქ წყლის საღებავების ტექნიკა არის ბოლომდე ათვისებული. სწორედ ამ მასალის ენით, მისი შესაძლებლობების მაქსიმალური გამოვლენით გადმოგვცემს მხატვარი ლანდშაფტის ხასიათს, მის “სულს”. ფონი და ქაღალდის ხელუხლებელი

⁸⁸ დ. კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, პარიზი, 1924-25 წლები. გვ.16.

თეთრი ადგილები როგორც ადვიშნეთ, არანაკლებ როლს ასრულებს კომპოზიციაში. ძნელი სათქმელია, რომელი ჭარბობს – საღებავით დაფარული ადგილები, თუ დაუფარავი. მათი კონტრასტი და მონაცვლეობა კი სახლებისა და მდებარეობის, მთის ფორმებს ქმნის. ასევე ძნელი გასარჩევია, მკაფიო წვრილი კონტური და ის, თუ სად იწყება წყალში გაშლილი საღებავის ლაქა. მთლიანობაში კი ყველაფერი ემსახურება ერთს – წარმოგვიდგინოს განყენებული ხატი ბრეტანის მშვიდი ბუნებისა რეალურ გარემოში, განუსაზღვრელ სივრცესა და განუსაზღვრელ დროში.

აბსტრაქციას კიდევ უფრო უახლოვდება ლოდებიანი კომპოზიცია (სურ.62). მხატვარი, თითქოს წინა პლანზე დაყრილი ლოდებიდან გასცქერის სივრცეს. აქ უკვე, ზემოდან კი არ არის დანახული ხედი, არამედ – ქვემოდან. კომპოზიციის ცენტრში სხვადასხვა ფორმის და ზომის ლოდებია ერთმანეთზე მიწყობილი. ყოველი ლოდი მუქი ლურჯი და მოყავისფრო კონტურებით არის შემოსაზღვრული და შუაში ამოშრობილი საღებავი აქაც, ღია ფონის სითეთრეს იმეორებს. უკან, ლოდების წვერთან, წყლის ვიწრო, ცისფერი ზოლი მოჩანს, რომელიც აქეთ-იქით წყდება და ნისლისმაგვარ საერთო ფონში იკარგება. ზოლის მარცხენა კიდეში პატარა იალქნიანი ნავის გამოსახულებაა, რომელიც ერთი შეხედვით არც მოჩანს. ლოდების ტეხილი და კლაკნილი სილუეტები, აბსტრაქტულ-დეკორატიულ გამოსახულებას ქმნის, ვიწრო ზოლზე დასმული ნავის გამოსახულება კი, თითქოს, ჰორიზონტს აფიქსირებს უსასრულო სივრცეში.

მსგავსია აკვარელით შესრულებული ნაკვებიანი პეიზაჟები. ერთ-ერთ ასეთ კომპოზიციაში ვხედავთ – ქაღალდის ცენტრში ერთად თავმოყრილ ნაკვების ჯგუფს, დიდი გაშლილი იალქნებითა და ვერტიკალურად აღმართული ანძებით (სურ.58). ფონს აქ კიდევ უფრო დიდი ადგილი ეთმობა. მაგრამ ეს არ არის მხოლოდ ფონი; ეს არის გარემო, რომელშიც გამოსახულებაა ჩაძირული – ნაკვები, როგორც ვთქვით, ერთ

შემჭიდროებულ ჯგუფს წარმოადგენს. გვერდებზე ზოგიერთს წვერი აქვს გამოწეული და იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს ისინი სადაც არის გაიშლებიან. მაგრამ, ამავე დროს, აბსოლუტური წონასწორობა, საერთო მშვიდი განწყობილება კრავს მათ და ერთიან გმოსახულებად წარმოგვიდგენს. ნავების ძირებთან ჰორიზონტალურად მუქი მწვანე ლაქა იშლება. ეს წყალსაც აღნიშნავს და წყალში ნავების ანარეკლსაც. თავდაპირველად ფანქრით შემოსაზღვრული მკაფიო სტრუქტურა, შემდგომ წვრილი ფუნჯით შემოვლებული წყალში გაჟღენთილი მოყავისფრო-მოწითალო საღებავით იფარება. ნავები აქაც შორი წერტილიდან იკითხება და, ამდენად, მათი განზოგადებულ ფორმებში გადმოცემა, თითქმის აბსტრაქცირება უფრო დამაჯერებელია. გამოსახულება ფონიდან მკაფიოდ გამოიყოფა, თუმცა ფონი აქტიურ მონაწილეობას იღებს გამოსახულების წარმოჩენაში. ხელუხლებლად დატოვებული თეთრი ადგილები, კონტრასტს ქმნის აკვარელის თბილ ფერებთან და იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს მთელი სასურათე სიბრტყე თანაბრად იყოს დატვირთული. სურათის ზედაპირის ყოველი კომპონენტი, ყოველი წერტილი გარკვეულ როლს ასრულებს საერთო კომპოზიციის შექმნაში თუ საერთო განწყობილების გადმოცემაში.

ეს კონტრასტი და, ამავე დროს, შერწყმა გამოსახულებისა ფონთან, აქ კიდევ უფრო მძაფრად იკითხება, ვიდრე ზემოთ განხილულ სახლებიან პეიზაჟებში. ამოცანა კი ყველა შემთხვევაში ერთი და იგივეა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ირეალურ გარემოში წარმოგვიდგეს ხატი, ზოგადი სახე ბრეტანის ბუნებისა, მისი მშვიდი პოეტური განწყობილება, ზღვის სანაპიროს თუ წყლის შეგრძნება, მარადიული და სივრცეში განუსაზღვრელი გამოსახულება.

ეს ყველაფერი კი მიღწეულია სივრცის გადმოცემის ახლებური გადაწყვეტით, რომელიც XX საუკუნემ მოიტანა ევროპულ ხელოვნებაში და რომელსაც კაკაბადე აღმოსავლურ ხედვას უწოდებს, როცა შემოქმედი “სივრცეს განიც-

დის განყენებულ ფორმებში”.⁸⁹ “მას აქ იზიდავს სწორედ ჩინეთისა და იაპონიის გრაგნილთა ფერწერის ასოციაციის გამომწვევი ჰაეროვნება, რომელიც თითქოსდა აქარწყლებსო საგნების ნივთობრიობას”⁹⁰. ლევან რჩეულიშვილის ეს სიტყვები, ალბათ, ყველაზე უკეთ გამოხატავს იმ განწყობილებას, რომელსაც გადმოგვცემს მხატვარი ბრეტანის სერიაში.

დაახლოებით იმავე მოტივზეა იმავე მასალით შექმნილი კუბისტური კომპოზიციები, რომლებიც იალქნიანი ნავებისა და ზღვის აბსტრაქტულ კომპოზიციებს წარმოადგენს. სხვადასხვა ზომის ფორმატებზე ზუსტად შერჩეულ კომპოზიციურ ცენტრში გამოსახულია სხვადასხვა ზომისა და ფორმის გეომეტრიული სიბრტყეები. ისინი მკაფიო ხაზებით გამოიყოფიან ერთმანეთისაგან და ერთ შეკრულ მთლიან ფორმას ქმნიან. ბრეტანის სერიისაგან განსხვავებით, სადაც ფანქრით შემოხაზული კონტურები და საერთოდ სტრუქტურა მხოლოდ წყალში გაჟღენთილი საღებავების ქვეშ ვლინდება, აქ, პირიქით, მკაფიოდ შემოსაზღვრული გეომეტრიული ფორმები შევსებულია სხვადასხვა ფერის საღებავით, ზოგან კი პირობითად ტალღების მაგვარი კლაკნილი ზოლებით. ეს არის “ხაზებითა და ფერების სხვადასხვაგვარი კომბინაციებით შექმნილი სხვადასხვა გაცოცხლებული ზედაპირები”.⁹¹ მაგრამ ეს არ არის მხოლოდ ლამაზი კომბინაცია გეომეტრიული ფორმებისა, არამედ კონკრეტული საგნისა თუ ობიექტის აბსტრაქტირებული, განზოგადებული სახე, ანუ პირველი შთაბეჭდილება, რომელიც ზუსტ წარმოდგენას გვაძლევს საგანზე.⁹²

ერთ-ერთი კომპოზიციის, რომელიც იალქნიანი ნავების აბსტრაქტირებულ სურათს წარმოადგენს, გამოსახულია 62X50

⁸⁹ დ. კაკაბაძე, იქვე.

⁹⁰ ლ. რჩეულიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 8.

⁹¹ დ. კაკაბაძე, კონსტრუქციული სურათის შესახებ. პარიზი 1921 წ. გ. გეგეჰკორი, ხელოვნება და სივრცე, 1983, გვ. 69.

⁹² დ. კაკაბაძე, იქვე გვ. 70,71.

ზომის ფორმატზე (სურ.63). მწვანე ფონზე იკითხება წახნაგოვანი გეომეტრიული ფორმების მქონე, თავის -თავში ჩაკეტილი და დასრულებული კომპოზიცია. აქ ვხედავთ სამკუთხედებს, მართკუთხედებს, ნახევარწრეებს, რომბებს და სხვა. ყველა მათგანი წარმოადგენს სიბრტყობრივ მონაკვეთებს ერთმანეთისაგან ფერითა და მკაფიო კონტურით გამოყოფილს, რომლებიც, ამავე დროს, ერთმანეთს კვეთენ და გადადიან ერთმანეთში. ეს ყველაფერი შედგება პატარა-პატარა, მოყვითალო თეთრი და ცისფერი მონაკვეთებისაგან, ცენტრალური მუქი მწვანე სამკუთხედი კი „გამჭვირვალეა“ და თითქოს ზემოდან ედება დანარჩენ სიბრტყეებს. შექმნილია ერთგვარი ეფექტი სიღრმის განცდისა. – თითქოს დანარჩენი გეომეტრიული ფორმები ამ სამკუთხედის უკან ლაგდება. მაგრამ, ამავე დროს, ისინი ისე უკავშირდებიან მწვანე სამკუთხედს, რომ იქმნება შთაბეჭდილება ერთმანეთში გარდამავალი, გეომეტრიული ფორმებისა. მიიღება სიბრტყის სხვადასხვა განზომილება, სიბრტყისა, რომელიც სივრცეში მოძრაობს. იქმნება დიდი იალქნიანი ნავების გამოსახულება, რომლებიც ბრეტანის სერიის ნავების მსგავსადაა თავმოყრილი. ზღვის ტალღებზე ასოციაციურად მიანიშნებს აქა-იქ რიტმულად ჩართული კლაკნილი ზოლები.

ამ კომპოზიციებს მხატვარი ბრეტანის სერიის მსგავსად უწოდებს “სურათებს – ოკეანის ნაპირზე”.

ეს გეომეტრიული ფორმები მოგვაგონებს სუპრემატისტულ და კონსტრუქტივისტულ კომპოზიციებს, სადაც ასევე ვხვდებით კუბისტური ფორმების კიდევ უფრო გამარტივებას, განზოგადებასა და გეომეტრიზირებას. (მაგ., კ. მალევიჩის 1914-16 წწ-ის. კომპოზიციები, ლ. პოპოვას ამავე პერიოდის კომპოზიციები და სხვ.). დავით კაკაბაძის ამ რიგის სურათებში ფერი უფრო გამჭვირვალე და მსუბუქია. ბუნებრივია, ამ შემთხვევაში წყლის საღებავების თავისებურებაც არის გათვალისწინებული.

კ. მალევიჩის სუპრემატისტული კომპოზიცია – „სუპრემატისმი. 18. კონსტრუქცია” (1915 წ.) – ზეთის საღებავით არის

შერულებული (სურ.64), სუფთა აბსტრაქციაა და არ შეიცავს რაიმენაირ კონკრეტულ ნიშნებს. სუპრემატიზმი, თავად კ. მალ-ევიჩის გამოგონილი ტერმინია, რომელიც აღმატებულს, უპირატესს, ხელოვნების ყველაზე მაღალ საფეხურს გულისხმობს.⁹³ აქ სივრცის აგების განსაკუთრებული ხერხებია გამოყენებული და ამ პერიოდის უსაგნო ხელოვნების ევროპული თუ რუსული სხვა მიმდინარეობებისაგან ერთგვარად განსხვავდება.

ფუტურისტებისა და კუბისტებისაგან განსხვავებით, სუპრემატიზმში გეომეტრიული ფორმები მინიმუმზეა დაყვანილი. ფერი ლოკალურია და ფორმას არ სცდება. სწორედ ფერია აქ, პირველ რიგში, სივრცის ამგები. კვადრატული ფორმის ტილოზე წაგრძელებული ოთხკუთხედის ფორმის შავი სიბრტყეა დიაგონალზე გამოსახული, რომელიც თითქოს ზემოდან ადევს და კვეთს ყვითელ, ცისფერ, მწვანე და ლურჯ მართკუთხა სიბრტყეებს; ფონი კი ღია ნაცრისფერია. მთლიანობაში, ეს კომპაქტურად შეკრული გამოსახულება, მოგვაგონებს უკიდვანო სივრცეში განთავსებულ საფრენ აპარატს ფრთებით და ბოლოში დავიწროებული აეროდინამიკული ფორმით. ერთმანეთის გადამკვეთი კონტრასტული ფერები და ფორმები, მკაფიოდ გამოკვეთილი აქრომატულ ფონზე, ერთი მხრივ სიბრტყითობას გულისხმობს და, მეორე მხრივ, სიღრმის უსასრულობის ეფექტს წარმოქმნის.

ამრიგად, იქმნება სიბრტყეების და ფერების ერთგვარი ვიზუალური “თამაში”, როდესაც ზოგიერთი ფერი წინ მო-

⁹³ Супрематизм (от лат. supremus — высший, высочайший; первейший; последний, крайний, видимо, через польское supremacja — превосходство, главенство) Направление искусства первой трети XX в., создателем, главным представителем и теоретиком которого был русский художник Казимир Малевич. Сам термин никак не отражает сущности супрематизма. Фактически, в понимании Малевича, это оценочная характеристика. Супрематизм — высшая ступень развития искусства на пути освобождения от всего внехудожественного, на пути предельного выявления беспредметного, как сущности любого искусства. <http://www.museum-online.ru/EPOCH/Suprematism/> 2008.

დის – ზოგი უკან მიდის. ასევეა გეომეტრიული ფორმებიც – ოთხკუთხედის ერთი ბოლო წინ მოდის, მეორე, უფრო ვიწრო, თითქოს სიღრმეში შედის. თუკი, კ. მალევიჩის ცნობილი „შავი კვადრატი“ მხოლოდ ორ აქრომატულ ფერს – შავს და თეთრს შეიცავს, ფერადი სერიის კომპოზიციებში, რამდენიმე ძირითადი ფერია გამოყენებული; თუმცა, სივრცის აგების ხერხი ერთნაირია – გამოსახულების და ფონის თანაბარი მნიშვნელობა (შავი კვადრატის შემთხვევაში – თეთრი ფონი), ფერის სიმუქის და ზომების შეხამებით კომპოზიციის აგება და ა.შ.

„კვადრატული სიბტრყე მიუთითებს სუპრემატიზმის დასაწყისს, ახალი ფერადი რეალიზმის დასაწყისს, როგორც უსაგნო შემოქმედებას. რეალური სამყაროს ნივთები და საგნები ორთქლივით გაუქრა ხელოვნებას... მე არაფერი აღმომიჩნია, მხოლოდ ღამე აღმოვაჩინე და სიახლე დავინახე მასში, სიახლე, რასაც სუპრემატიზმი ვუწოდებ. შავი სიბტყის მეშვეობით აღიბეჭდა ჩემში ის, რამაც მერე შავი კვადრატი და შემდეგ წრე წარმოქმნა. მათში მე ახალი ფერადოვანი სამყარო ვიხილე. სუპრემატიზმში ფერწერაზე ლაპარაკიც ზედმეტია. ფერწერამ დიდი ხანია, თავისი დრო მოჭამა, ფერმწერი კი წარსულის ცრურწმენაა. ე.წ. ფერთა მასებს უნდა მიმართო უშუალოდ და მასში უნდა ეძიო შესაბამისი ფორმა. წითლის, მწვანისა თუ ლურჯი მასის მოძრაობას, წარმოდგენილი ნახატის საშუალებით, ვერ გადმოსცემ. ეს დინამიზმი სხვა არაფერია, გარდა მხატვრული მასების აჯანყებისა, რათა საგნისაგან დამოუკიდებლობა მოიპოვოს; სხვა არაფერია, გარდა მახასიათებელი ფორმისაგან გათავისუფლება, ანუ, წმინდა ფერწერული ფორმების გაბატონება ცნობიერების ფორმებზე, სუპრემატიზმის – ახალი ფერწერული რეალიზმის გაბატონება“. (კ. მალევიჩი).⁹⁴

⁹⁴ W. Hess. Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Kasimir Malewitsch (1878-1935) – Suprematismus. München 1972. გვ. 98.

კ. მალევიჩის ამ მოსაზრებებს და ძიებებს ბევრი მიმდევარი გამოუჩნდა რუსეთში და შემდეგ კონსტრუქტივიზმიც წარმოშვა. განხილულ კომპოზიციასთან მსგავსებას ამჟღავნებს კ. მალევიჩის თანამოაზრისა და 1915 წლის პეტერბურგის ცნობილი გამოფენის „0.10.“-ის მონაწილე ლიუბოვ პოპოვას 1916 წლის ნამუშევარი – „ფერწერული არქიტექტონიკა“ (სურ.65). შავი, წითელი, ნაცრისფერი“. მართკუთხა ფორმის ტილოზე ასევე სხვადასხვა ფორმის სიბრტყეებია განთავსებული. აქაც ფერადი ოთხკუთხედები კვეთს ერთმანეთს. აქაც, დომინანტია დიდი შავი პარალელოპიპედის მსგავსი სიბრტყე, რომელიც სურათის უმეტეს ნაწილს ფარავს და თითქოს პერპენდიკულარულად ზემოდან ადევს წითელ და მწვანე, უფრო ვიწრო მართკუთხა სიბრტყეებს. ფონი ღია მოყვითალოდ არის შეფერილი. აქაც სიბრტყე-სივრცის თამაშია. ფერიც ასევე მონაწილეობს სივრცის მოდელირებაში. ფონს აქ ნაკლები ადგილი ეთმობა, ვიდრე კ. მალევიჩის კომპოზიციასში, მაგრამ, სამაგიეროდ, უფრო აქტიური და თბილი ფერისაა. სუპრემატისტების მიერ ამგვარი ვიზუალური ეფექტების შექმნას, ლარისა ჟადოვა უკავშირებს საუკუნის დასაწყისის ექსპერიმენტული ფსიქოლოგიის ცნობილ ფუძემდებელს ვილჰელმ ვუნდტს. მისი წიგნი „ფსიქოლოგიის საფუძვლები“ 1912 წელს გამოიცა რუსულ ენაზე და მასში, სხვათაშორის, ადამიანის მიერ სივრცის აღქმის გრაფიკული ვიზუალური სქემა გამოქვეყნდა. პატარა კვადრატია დიდ კვადრატშია ჩასმული, რომელთა კუთხეებიც ერთმანეთს ებმის. ამგვარად, თუ პატარაზე შევაჩერებთ მზერას, პირამიდის წვერი ჩვენს თვალთან იქნება, ხოლო თუ პირიქით, დიდ კვადრატზე გავამახვილებთ ყურადღებას, მაშინ წარმოდგენილი პირამიდის წვერი ჰორიზონტზე იქნება პროექცირებული. ამავე დროს, ნეიტრალური აღქმისას, ფიგურა სიბრტყედ ჩნდება. ლარისა ჟადოვას იქვე მოჰყავს ვუნდტის კონცეფციის განმარტება, ვიქტორ შკლოვსკის ნაშრომიდან „ფერწერული სივრცე და სუპრემატისმი“ (1920 წ.), რომ სივრცე ორგანოშილე-

ბიან სიბრტყეზე ერთიანად აღიქმება, როგორც პირდაპირი, უკუპერსპექტივა და პარალელური პერსპექტივა.⁹⁵ აღქმის ფსიქოლოგიაში სივრცე-სიღრმე განისაზღვრება ასევე ფერების სიბრტყეზე განლაგების ოდენობით, ზომით, ცივი და თბილი ფერების თანაფარდობით, მათი სიმუქისა და სიმკვრივის მიხედვით და ა.შ. ისტორიაში ფერის მკვლევართა სხვადასხვა თეორიები არსებობს, ზოგჯერ სრულიად განსხვავებული, ისეთები, როგორც არის მაგალითად, ნიუტონის სპექტრალური ფერებისა და გოეთეს ფერთა თეორიები. ასევე ცნობილია ჰერმან ფონ ჰელმჰოლცის კვლევა ფიზიოლოგ თომას იუნგის სამი ფერის თეორიაზე დაყრდნობით და სხვ. მნიშვნელოვანია, აგრეთვე, XX საუკუნის ცნობილი მხატვრებისა და ბაუჰაუზის სკოლის მასწავლებლების ვასილი კანდინსკისა და იოჰანეს იტენის სწავლებანი ფერთა კონტრასტებისა და მათი ზემოქმედების შესახებ. ფერისა და ფორმის კვლევა, ამ ელემენტების როლი სივრცის შექმანაში ამ პერიოდის ევროპელი მხატვრების ინტერესის ძირითადი საგანია.

ფერთა სივრცის ამგები თვისებების შესახებ დავით კაკაბაძესაც აქვს თავისი საკუთარი მოსაზრებანი, რომელთაც თავის სხვადასხვა დროის თერიულ ნაშრომებსა თუ წერილებში გვიზიარებს. „თუ ფერადები დალაგებულია სურათის სიბრტყეზე მათი სატურაციის მიხედვით და განსაკუთრებული წესით, – მაშინ ფერი, რამდენადაც უფრო სატურულია, იმდენად უფრო სიბრტყის სიღრმეში დგას“.⁹⁶

განხილული ნამუშევრებიდან ჩანს, რომ დავით კაკაბაძესთან, სუპრემატისტის მხატვრების მსგავსად, დიდი მნიშვნელობა აქვს გეომეტრიული სიბრტყეების განლაგებას სხვადასხვა განზომილებაში და ფერს, როგორც სივრცის მამოძღვებელ ელემენტს. სუპრემატისტების კომპოზიციებისაგან განსხ-

⁹⁵ L. A. Shadova. დასახ. ნაშრომი. გვ. 45-46.

⁹⁶ დ. კაკაბაძე, 1920-23 წლები”. პარიზი, 1924, გვ. 37.

კავებით, გადამკვეთი სიბრტყეები გამჭვირვალეა, ჩართულია დეკორატიული ელემენტები – სტილიზებულ-აბსტრაქტიული ტალღები, კლაკნილი ზოლების სახით, ასევე, აფრების გამომხატველი მორკალული და წვეტიანი ფორმები; ანუ, დ. კაკაბაძესთან მეტია კონკრეტული საგნების აბსტრაქტიზება და საერთო დეკორატიულობა. ობიექტის სვრცეში განთავსებაც განსხვავებულია – გამოსახულება ყოველთვის ცენტრში თავსდება და გაწონასწორებულია.

აკვარელის მასალასთან ერთად, დავით კაკაბაძე ზეთის საღებავითაც მუშაობს. ოკეანის თემაზე შესრულებულ სერიებამდე, 1920 წელს, მუყაოზე კუბისტურ კომპოზიციებს აკეთებს. ეს კომპოზიციები ერთგვარ გარდამავალ ფაზად შეიძლება ჩაითვალოს ანალტური კუბიზმიდან სინთეტურისაკენ, სადაც კონკრეტულ საგნებს ჯერ კიდევ აქვთ წამყვანი მნიშვნელობა და, ამასთან, როცა ისინი ერთმანეთში ირევა გეომეტრიული განზოგადებელი ფორმების თუ მონაკვეთების სახით. აქ კარგად შეგვიძლია გამოვარჩიოთ სახლები სხვადასხვა წარწერებითა და აბრებით, პატარ-პატარა სარკმლები, დიდი თაღები და სხვა. საერთო ჯამში, ეს არის არქიტექტურული პეიზაჟის კუბისტური გამოსახულება (სურ.66,67,68,69).

სასურათე სიბრტყე მთლიანად არის დატვირთული, მხოლოდ ჩარჩოსთან რჩება სულ მცირე მანძილი, რომელსაც ფონი იკავებს. მაგრამ ეს ფონიც მონაწილეობას იღებს საერთო კომპოზიციურ აგებაში და ფერით აერთიანებს გამოსახულებას. აქ ძირითადად აქრომატული, თბილი ფერებია გაბატონებული და მხოლოდ აქა-იქ თუ შევხვდებით ყდერად წითელ ფერს ან სუფთა თეთრს. ეს ფერები კონტრასტს ქმნიან მუქ ყავისფერ ტონალობასთან. მიუხედავად კუბიზმისათვის დამახასიათებელი თავშეკავებული ფერადონებისა, თუ გამარტივებისა, მხატვარი აქაც ვერ ელევა თავის საყვარელ დეკორატიულ მოტივს. კომპოზიცია ზოგან ორნამენტული ყვავილებით არის გამოცოცხლებული, ზოგან რომელიმე ფორმის ორნამენტი მიუყვება კიდებზე; ზოგჯერ ჭადრაკული

წყობა აქვს გამოყენებული, ზოგან, სიბრტყის რომელიმე მონაკვეთი წერტილოვანი ორნამენტით იფარება. იქაც კი, სადაც მხოლოდ სხვადასხვა განზომილებაში წარმოდგენილი გეომეტრიული შენობების ფორმებია გამოსახული, ორნამენტის როლს ასრულებს პატარა-პატარა, რიტმული თანმიმდევრობით განლაგებული სარკმლის ჭრილები ან წარწერები, რომლებიც ზოგჯერ თითქოს აცდენილია მათთვის განკუთვნილი სიბრტყიდან.

ვერტიკალების, დიაგონალებისა თუ ჰორიზონტალების, დიდი სიბრტყეების სხვადასხვა განზომილებაში წარმოდგენილი კუბური ფორმები – ყოველივე ეს, საბოლოოდ, გამოხატავს XXს-ის ქალაქს, შენობათა განზოგადებული მარტივი ფორმების ქაოტურობას.

ამ თვისებებით ეს კომპოზიციები ახლოს დგას სინთეტურ კუბიზმთან, თუმცა ეს უკანასკნელი რამდენადმე განსხვავდება თემატიკითა და ჟანრული მოტივით. თუ კუბისტებისათვის (პიკასო, ჟ. ბრაკი, ხ. გრისი და სხვა), მთავარი თემაა მუსიკალური ინსტრუმენტები ან ნატურმორტი, დავით კაკაბაძე აქაც იყენებს მისთვის ჩვეულ ჟანრს – პეიზაჟს. ეს არ არის შემთხვევითი. ის სივრცობრივი პრობლემები, რომელიც მას თავიდანვე ამოძრავებდა, ამჯერად სულ სხვა ხერხებითა და გამოსახვის ფორმებით იჩენს თავს. ფორმა თუ ფერადოვანი გამა და კომპოზიციური აგება უფრო კუბისტური მიმდინარეობის მსგავსია, თემატურად, შეიძლება ითქვას, მას უფრო ფუტურისტებთან აქვს საერთო, რომლებთანაც, არც თუ იშვიათად, თანამედროვე ქალაქის ქაოტურ დინამიკურ სურათებს ვხედავთ. მაგალითისათვის შეიძლება შევადართოთ კუბისტების ნამუშევრებს: პიკასოს “ვიოლინო” (1912 წ.) (სურ.70), ბრაკის “გიტარა და კლარნეტი” (1918 წ.) (სურ.72), ხუან გრისის “ნატურმორტი” (1920 წ.) (სურ.71), რომელზედაც ასევე გიტარა, ნოტები და სხვა ნივთებია გამოსახული.

განსხვავებით დავით კაკაბაძის კომპოზიციებისაგან, აქ

საგნები უფრო მეტად არის დანაწევრებული გეომეტრიულ ნაჭრებად, უფრო აბსტრაქირებულია, ერთმანეთში გარდამავალი და გამჭვირვალე. თუმცა ზოგიერთი დეტალი ხანდახან უფრო მკაფიოდ არის გამოწერილი და ამა თუ იმ საგნის ხასიათზე მიგვანიშნებს (მაგ., ხის ფაქტურა პიკასოსთან, გიტარის სიმები – ბრაკთან, ავეჯის ორნამენტი და ნოტები გრისთან). ამ დეტალებს, ამავე დროს, დეკორატიულობა, კონტრასტი შემოაქვს. ამ მხატვართა ნამუშევრებში ხშირად გვხვდება ასევე სხვადასხვა სიბრტყეებიდან აცდენილი წარწერები. ეს ყველაფერი კი სინთეტური კუბიზმის დამახასიათებელი ნიშნებია.

დავით კაკაბაძესთან გარდა არქიტექტურული კომპოზიციებისა, ვხედავთ სხვადასხვა საგნებსაც. მაგ., ავეჯს, დარაბებს, ფიცრებს გამოვლენილი ხის ფაქტურით და სხვა. მხატვარი აქ თავიდანვე არჩევს ისეთ საგნებს, რომლებიც თავისთავად უახლოვდებიან კუბურ, გეომეტრიულ ფორმებს და უფრო მეტად ავლენენ განზოგადებულ მონუმენტურ, მარტივ სტრუქტურას. კუბიზმის მიერ დასმული ამოცანები კი, ყველასათვის საერთოა – “სურათის კონსტრუქციული სახე და მხატვრული კანონების ძიება”... “გამოისახოს საგანი, მისი ნამდვილი მდგომარეობით სივრცეში გადმოტანილი სიბრტყეზე”.⁹⁷

შემდეგში დავით კაკაბაძე კუბიზმს აღარ მიბრუნებია. იგი მიმართავს პლასტიკურ, დენად ფორმებს, დინამიკურ მოქნილ ხაზებს, სხვადასხვანაირად დაღვენილ ფერთა ლაქებს. მაგრამ სანამ მის აბსტრაქციებს შევეხებოდეთ, გავიხსენოთ, რომ მხატვარს პარალელურად შესრულებული აქვს ორი რეალისტური კომპოზიცია: “ბანანების გამყიდველი” და “წურბელების გამყიდველი”. აღსანიშნავია, რომ ჩვენამდე მოაღწია მხოლოდ ამ სურათების შავ-თეთრმა რეპროდუქციებმა, სინამდვილეში კი კომპოზიციები ტილოზეა შესრულებული ზეთის საღებავ-

⁹⁷ დ. კაკაბაძე, იქვე გვ. 27.

ვით. ეს არის რეალისტური გამოსახულებები. კომპოზიციები ცენტრულ-სიმეტრიულია, წინა და უკანა პლანები ერთმანეთისაგან გამოიყოფა, ფორმა მოდელირებულია შუქ-ჩრდილით. ამ სურათებში ჩანს კაკაბადის ჩვეული მისწრაფება მყარი სტრუქტურის აგებისა, რასაც იგი ოსტატურად ახერხებს. კადრი ძალიან ახლოს არის მოტანილი – გამოსახული ფიგურები, სიბრტყეს თავიდან ბოლიმდე ვერტიკალურად ავსებენ. მიუხედავად აკადემიური ნახატისა, რომელიც რეალისტურად, ტრადიციული მიდგომით არის შესრულებული, მხატვრის მიერ შემუშავებული ზოგადი პრინციპები მაინც უცვლელი რჩება: სიბრტყის მთლიანი დატვირთვა, გამოსახულებათა ერთ რიტმში გაერთიანება. ამ რიტმს წარმოშობს ერთგვარი, კონტრასტული განათება, როცა კომპოზიცია ჩრდილისა და სინათლის მკვეთრი მონაცვლეობით იგება.

ამგვარი წერის მანერა ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქოს, გარემო მზის მკვეთრი შუქით იყოს განათებული. ჩამუქებული და გაღიავებული ადგილების რიტმულობა მთელ სასურათე სიბრტყეს აერთიანებს, რომელიც „ბანანების გამყიდველის“ შემთხვევაში მთლიანად არის დატვირთული, ხოლო „წურბელების გამყიდველი“ კი უფრო თავისუფალია. მკვეთრად ახლოს, ოდნავ ქვემოდან დანახული მჯდომარე მამაკაცის ფიგურა ან-ფასში, წინ მაგიდითა და მარცხნივ ძაღლით, რომელსაც მარჯვნივ სკამის გამოშვერილი ჰორიზონტალი აწონასწორებს, ერთგვარ სამკუთხედს ქმნის წინა პლანზე.

1921-1924 წწ-ში. დავით კაკაბაძე გატაცებულია აბსტრაქტული კომპოზიციებით, პლასტიკური ლაქოვანი ფორმებით. კომპოზიციები სხვადასხვა ზომისაა, ძირითადად, დიდ ტილოებზე შესრულებული. ერთი შეხედვით, სასურათე სიბრტყეზე თითქოს ნებისმიერად არის გაბნეული სხვადასხვა ზომის ამორფული ფერადოვანი ლაქები, რომლებიც ცივისა და თბილი ფერების ლამაზ, ჰარმონიულ შეხამებას ქმნის. მაგრამ თუ დავაკვირდებით, აქ ყველაფერი გააზრებული, ნაფიქრი და გაწონასწორებულია. მხატვარი, როგორც თავის

ადრინდელ ნამუშევრებში, აქაც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს სტრუქტურას, კომპოზიციურ აგებას. ყოველი ლაქის ფორმა და ფერი შეხამებულია მეორესთან. ისინი ან კონტრასტს ქმნიან, ან რიტმულად იმეორებენ ერთმანეთის მოხაზულობასა და ფერს. გარკვეულ როლს ასრულებს ყველგან სურათის ჩარჩოც. ჩარჩოები მხატვრისავე ხელით არის გაკეთებული და საერთო ფერადოვანი გამის მიხედვით არის შერჩეული. ჩარჩოს სადა, მკაფიო, გეომეტრიულ ფორმებთან კონტრასტს ქმნის სასურათე სიბრტყეზე განლაგებული პლასტიკური, მოქნილი ფორმის ლაქები, რომლებიც ხშირად ჩარჩოს შიგნით შემოისაზღვრება ასევე კლაკნილი კონტურის მქონე დიდი სიბრტყოვანი ლაქით. ამ თამაშს და კონტრასტებს კი დინამიკა შემოაქვთ სურათში, რაც მხატვრის ერთ-ერთ უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენს. “დინამიკა სიცოცხლის არსებაა”⁹⁸ – ამბობს იგი.

ამგვარი დაღვენთილი ფორმები და მოძრავი ლაქები გვხვდება ციურიხის დადაისტური მიმდინარეობის ერთ-ერთ დამფუძნებელთან – ჰანს არპთან. საგულისხმოა, რომ ასეთი ფორმები არპის შემოქმედებაში უფრო გვიანდელი პერიოდისა არის შემორჩენილი, კერძოდ – 1927-28 წწ. თუმცა არის 1920 წელს შესრულებულიც (ბერლინის გამოფენის კატალოგი „Stationen der Moderne“, ბერლინი 1988.).

ფოტოსურათიდან ჩანს, რომ ჰ. არპის 1920 წელს შესრულებული კომპოზიცია კოლაჟია. უსწორმასწორო ფორმის მუქი ლაქა, რომელიც ქვემოთ უფრო ფართოვდება. ზემოდან ადევს უფრო მომცრო ზომის და სხვდასხვანაირად დაღვენთილი ასევე მუქი და ღია ფერის ამორფული ლაქები. აქ ფონი ნაკლებ მნიშვნელოვანია. ეს არის სივრცეში გაშლილი აბსტრაქტული რელიეფური კომპოზიცია ერთმანეთზე დადებული ლაქოვანი ფიგურებით. უფრო გვიანი 1927-28 წლებში შესრულებული კონფიგურაცია კი ხეზეა ზეთით შესრულებული.

⁹⁸ დ. კაკაბაძე, იქვე, გვ. 29.

ბული. სიბრტყე დიაგონალზე იყოფა შავ და მუქ მწვანე არეებად. შუაში კი თითქოს ზემოთა მარჯვენა კუთხიდან მოყოლებული მუქი ყვითელი (ოქრა) ლაქა იღვენთება და თითქმის ქვედა ბოლომდე ჩამოდის – ჩარჩომდე სულ მცირე მანძილია დატოვებული. ყვითელი ლაქის ყველაზე უფრო დიდი ნაწილის ცენტრში შავი წრეა, რომელიც თითქოს ამძიმებს ლაქას და ასრულებს კომპოზიციას – ვიზუალური ცენტრი სწორედ აქ, სურათის ქვედა ნაწილში გადმოაქვს.

კაკაბაძე ამგვარ ლაქოვან ფორმებს 1921 წლიდან მიმართავს. თავისი იდეით ეს არის საერთო რეაქცია კუბისტური, მშრალი, გეომეტრიული ფორმების მიმართ. თუ დავით კაკაბაძის რომელიმე კომპოზიციას შევადარებთ არპის 1927-28 წწ. შესრულებულ “კონფიგურაციას” (სურ.75) დავინახავთ, რომ არპთან ლაქები უფრო გაშლილია, არამდგრადი, ფორმა უფრო ნებისმიერად, უშუალოდ დაღვენილი გვეჩვენება, თუმცა ამით არც მთლიანობა იკარგება. კაკაბაძესთან კი, როგორც აღვნიშნეთ, კომპოზიციები უფრო მკაფიო აგებით, სტრუქტურულობით ხასიათდება. მაგალითისათვის განვიხილოთ 1924 წელს შესრულებული კომპოზიცია, ცენტრში ოვალური კვერცხის ფორმის გამოსახულებით (სურ.73). აქაც ძირითადად თბილი ტონებია გამოყენებული, როგორც არპთან. მოყავისფრო ფონზე, დიაგონალურად თავსდება ოვალური ფორმის ფიგურა. სულ სამი ფერია გამოყენებული, აქა-იქ დატანილი თეთრის გარდა. სურათზე მკაფიოდ გამოიყოფა ერმანეთისაგან კვერცხის ფორმის ფიგურა და ფონი, განსხვავებით კ. არპის კომპოზიციისაგან, რომელიც დაღვენილ ფორმას თუ დავარდნილი წვეთიდან ამოტყორცნილ მასას უფრო მოგვაგონებს. თუმცა საერთო თბილი გამა და შავი ჩარჩო გამოსახულებას აქაც აერთიანებს და კრავს.

ერთგვარად განსხვავდება დ. კაკაბაძის მეორე, ამ რიგის ნამუშევარი (სურ.74), რომელზედაც უფრო გაშლილი ლაქებია გამოსახული. ფერთა გამა დაახლოებით იგივეა – ყავისფერი ტონები, წითელი, ოქრა. გამოსახულება და ფონი

თითქოს უფრო გაერთიანებულია და რამდენმე შრეს ქმნის – საერთო ყავისფერზე კლაკნილი ზოლით შემოვლებული კიდევ უფრო მუქი ყავისფერი არე და მასზე ამორფული წითელი და ნათელი მოყვითალო ლაქები. ამ შემთხვევაში, ღია და მუქი ფერების მონაცვლეობით სიბრტყეზე სხვადასხვა სიღრმის ეფექტი მიიღწევა. აქ არა მხოლოდ ფერის სიმუქის და ინტენსიურობის მიხედვით ხდება ლაქების სიღრმეში გადანაწილება, არამედ მათი ფორმების, ზომისა და მკაფიოების მიხედვითაც. ამ კომპოზიციას მეტი საერთო აქვს არპის ნამუშევრებთან. აქაც, ერთი შეხედვით ნებისმიერად და სპონტანურად ჩანს „დასხმული“ ლაქები სიბრტყეზე. მაგრამ, როგორც ვნახეთ, სინამდვილეში მხატვარს სრულიად გააზრებული აქვს ყოველი ელემენტი, მისთვის მთავარია სურათის კონსტრუქცია და ჰარმონია. “ხელოვნების ყოველი ქმნილების თვისება უნდა იყოს: ზომა, რიგი, აზრი. ნაწარმოების კონსტრუქციული სახე დამოკიდებულია ზომაზე, რის მიხედვით ნაწილები შეკავშირებულია.”⁹⁹

1921 წლით თარიღდება აგრეთვე ოდნავ განსხვავებული, მაგრამ ასევე პლასტიკური აბსტრაქტული, ამჯერად ყვავილოვანი ფორმების მქონე ლაქოვანი კომპოზიციები (დღეს აშშ-ში, იელის უნივერსიტეტის გალერეის კოლექციაშია). ზოგან ტალღებისა და ნაკვების, ზოგან მიწისა და ღრუბლების, ან თითქოს წყლის ზედაპირზე არეკლილი ფიგურების ასოციაციის გამომწვევი ფერადოვანი კომბინაციები, აქრომატულ ფონზეა განთავსებული (სურ.77,78). განსხვავებულია ერთ-ერთი კომპოზიცია (სურ.76), სადაც მოყვითალო ოქრის ფონზე კიდევ ერთი, კლაკნილი შავი კონტურით შემოსაზღვრული წითელი ფონია. სისადავე და ჰარმონიული შეხამება – ეს არის ის, რაც ამ ნამუშევართა შეხედვისთანავე იგრძნობა. სულ რამდენიმე ფერია გამოყენებული: ყვითელი, მწვანე, იისფერი, იასამნისფერი, შავი და თბილი მონაცრის-

⁹⁹ დ. კაკაბაძე. იქვე, გვ. 24.

ფრო ფონი. ზოგი ლაქა გამჭვირვალეა და ზედ რამდენიმე კლაკნილი ტალღისებური ხაზია დატანილი. ეს ლაქები აქაც შეჯგუფული და ოდნავ დაშორებულია ერთმანეთისაგან. ისინი, თითქოს იშლება აქრომატულ სიბრტყეზე, რომელიც ასევე უსასრულო სივრცის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ამ სერიას, ძნელად თუ მოეძებნება პარალელი მის თანადროულ დასავლურ მხატვრობაში. სუფთა, უღერადი, ლოკალური ფერებით, შეიძლება ის “დე სტილის” ჯგუფის მხატვრებს შევადაროთ, თუმცა, ამ ჯგუფის მხატვრები, დ. კაკაბაძისგან განსხვავებით, მხოლოდ მკაცრ, გეომეტრიულ ფორმებს გამოსახავენ. პ. მონდრიანისა და „დე სტილის“ ჯგუფის მხატვრებმა ფერწერისათვის წმინდა გეომეტრიულ ფორმათა სისიტიტემა შეიმუშავეს, რაც შემდეგში „ნეო-პლასტიციზმის“ სახელწოდებით არქიტექტურასა და დიზაინზეც გავრცელდა. მარტივი გეომეტრიული პროპორციები, რომელიც ჰორიზონტალსა და ვერტიკალზე დაიყვანება და მხოლოდ პირველადი ფერები: წითელი, ყვითელი, ლურჯი და აქრომატული ფერები – შავი, თეთრი და ნაცრისფერია მათ კომპოზიციებში გამოყენებული. დ. კაკაბაძის აბსტრაქციები შორეულად მოგვაგონებს ისევ ფოვისტებსაც, კერძოდ – ა. მატისის ნამუშევრებს, თუმცა მატისთან ამგვარი, ლაქოვანი თუ ყვავილის ფორმები, უფრო აპლიკაციების სახით, გვიან 1940-1950-იან წლებში ჩნდება.

დავით კაკაბაძე თავის წიგნში „ხელოვნება და სივრცე“, საგანგებოდ მსჯელობს მეოცე საუკუნის ხელოვნებაში სივრცის მნიშვნელობის შესახებ. ის სივრცის გადმოცემის ერთ-ერთ მოძველებულ საშუალებად ორნამენტს მიიჩნევს, რაც მეოცე საუკუნეში აღარ გამოდგება და სულ სხვაგვარი საშუალებების მიგნება ხდება საჭირო. „დღეს ჩვენ ვდგავართ პლასტიურ ორნამენტის სრულ გაქრობის წინაშე, რაც მხოლოდ კიდევ ადასტურებს სივრცის განცდის სხვაობას.“¹⁰⁰

მხატვარი არ ეთანხმება მათ, ვინც ახალი პლასტიკური

¹⁰⁰ დ. კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, პარიზი 1924-1925. გამოც.

ორნამენტის შექმნას ცდილობს და არც მათ, ვინც მხოლოდ გლუვი თეთრი კედლების მომხრეა (მაგ., ადოლფ ლოოსი), კაკაბაძე ასეთ არქიტექტურას „ანტიპლასტიურს“ უწოდებს. ანუ თუ უარყოფთ ორნამენტს, რომელიც ჩვენს დროში, ინდუსტრიულ ეპოქაში, უკვე გამოუსადეგარია, ადამიანის მოთხოვნილება სივრცის განცდისა სხვა ხერხებით უნდა გადმოვცეთ. დ. კაკაბაძის აზრით, ორნამენტი სტატიკურია, ხოლო, დღევანდელი დინამიკური სივრცის გადმოსაცემად ბრტყელ ზედაპირზე ორი საშუალება არსებობს: ზედაპირის გაპრიალება (დ. კაკაბაძესთან ნახმარია სიტყვა „გაბრწყინვალება“) და ფერი (დ. კაკაბაძესთან – „ფერადობა“) მხატვარი აგვიწერს მეოცე საუკუნის ინდუსტრიული ქალაქის შენობებს – „ფართო და დიდი შუშებიანი ფანჯრები, ვიტრინები და კედლის ზედაპირზე სარკეები – აი ის საშუალებანი, რომელნიც სავსებით გამოსახავენ დინამიურ სივრცეს.“¹⁰¹

პარიზში მყოფი დავით კაკაბაძე 1924-25 წლებში კოლაჟების სერიას ქნმის, რომელსაც ზოგიერთი მკვლევარი კონსტრუქციულ-დეკორატიულ კომპოზიციებს უწოდებს (ლ. რჩეულიშვილი), ზოგი კი, რელიეფების სახით (ე. მეტრეველი) განიხილავს. ორივე განსაზღვრება მართებულია და კარგად გამოხატავს თვით მხატვრის მიერ დასმულ და მისსავე ნაწერებში განმარტებულ მხატვრულ ამოცანებს. ჩვენ ამ შემთხვევაში, „რელიეფებს“ ვიყენებთ, რათა უფრო თვალსაჩინო იყოს შედარებისათვის ქვემოთ განხილულ მხატვართა ნამუშევრებთან მათი მიმართება, შევძლოთ სივრცობრივი პრობლემის უკეთ გააზრება. ამ პრობლემის გადასაწყვეტად მხატვარი მიმართავს მის მიერ თეორიულად დასაბუთებულ ხერხს: „სივრცის გადმოცემა ბრტყელ ზედაპირზე სხვადასხვა საშუალებებით... ხაზი, ფერობა, რელიეფური გამოსახვა, ზედაპირის გაბრწყინვალება და სხვა.“¹⁰² ზედაპირის გა-

¹⁰¹ დ. კაკაბაძე, იქვე გვ.13.

¹⁰² დ. კაკაბაძე, იქვე გვ. 10.

ბრწყინვალეობაში იგი გულისხმობდა სხვადასხვა შუშებისა და სარკეების განლაგებით, სხვადასხვა მასალისა თუ ფერის გამოყენებით სივრცის შექმნას.

კოლაჟების სერიაში კაკაბაძე იყენებს: მინას, ლითონს, ტემპერას და სხვ. იყენებს აგრეთვე სინათლეს. სხვადასხვა მასალა კი განსხვავებულ ფაქტურას ქმნის. კომპოზიციები შესრულებულია სხვადასხვა ზომის ხეზე. ხე ზოგან ზეთით ან ტემპერით იფარება, ზოგჯერ მხატვარს წებოში გაჟღენთილი აბრეშუმის ნაჭერი აქვს მასზე გადაკრული, რომელიც შემდეგ პულვერიზატორით მიშხეფებული საღებავით არის დაფარული; ზოგანაც კილიტა აქვს დაკრული.¹⁰³

ერთ-ერთი კომპოზიცია (სურ.79), რომელშიც ლითონი, ზეთი, ფერადები და მინა არის გამოყენებული, ხეზეა შესრულებული და ხისავე ჩარჩოთია შემოსაზღვრული. სასურათე სიბრტყე მუქ-მონაცრისფროდან შავში გარდამავალი ფერის ზეთის საღებავით არის დაფარული. ცენტრში დიაგონალზე ერთმანეთისაგან მოშორებით დამაგრებულია ორი წრიული ფორმის ამობურცული სარკე, ამ დიაგონალს კიდევ უფრო ამძაფრებს ჩარჩოს კიდებთან დამაგრებული კვადრატული მინები. ამგვარი გეომეტრიული ფორმები კონტრასტს ქმნის სარკეების მრგვალ ფორმებთან. ზედა სარკეზე გადაბმული ცხრიანის თუ ემბრიონის ფორმის ლითონის გამოსახულება ხშირად გვხვდება კაკაბაძის სხვა კომპოზიციებშიც, თუგინდ ზემოთ განხილულ ლაქოვანი ფორმების სერიაში, სხვადასხვა მასალით შესრულებულ კოლაჟებშიც. მხოლოდ აქ ფიგურას მკაფიო ჩრდილი შემოუყვება, რაც ამობურცული რელიეფის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მარჯვნივ ღია ფერის ბიომორფული აბსტრაქტული ელემენტი არის გამოსახული.

ამ ელემენტთა თამაშით, მათი განლაგებით, განსხვავებული ფერით, ფაქტურითა და განსხვავებული ხასიათის ფორმით, საერთო კონტრასტული აგებით მიიღება მყარი, გაწონას-

¹⁰³ К. Кинцурашвили. Давид Какабадзе, классик XX века. С. П. 2002. 33- 87.

წორებული კომპოზიცია. გამოსახულების აღქმაში მონაწილეობას იღებს ჩარჩოც და თავად სურათთან ერთად ერთ მთლიან ნაწარმოებად იკითხება. ამობურცული სარკეები კი მაყურებელსაც და მასში არეკლილ სივრცესაც მონაწილედ ხდის; ამდენად, ეს არის დინამიკური სივრცის გადმოცემის ერთ-ერთი ხერხი.

XX საუკუნის დასაწყისში სხვადასხვა მასალით შედგენილ კოლაჟებს კუბისტების გარდა, ვხვდებით დადაისტებთან და სიურეალისტებთანაც: ჰანს არბთან, მაქს ერნსტთან, ჰანა ჰოხთან, ჯონ ჰართფილდთან, რაულ ჰაუსმანთან, მენ რეისთან, კურტ შვიტერსთან და სხვ. მათი კოლაჟები ან კონკრეტული ფორმის მქონე სხვადასხვა საგნებისაგან შედგება, ანდა მათი აბსტრაქტიზებული ელემენტებისაგან, რასაც გარკვეული შინაარსობრივი დატვირთვაც აქვს და ხშირად გროტესკულ სათაურებშია გამოხატული. მაგალითად, ჰანა ჰოხის 1922 წელს ტუშით ქაღალდზე შესრულებული კოლაჟი „ჩემი საშინაო გამონათქვამები“ (Meine Haussprüche) (სურ.109), ან კურტ შვიტერსის 1919 წლის „კონსტრუქცია ძვირფასი ქალბატონებისათვის“, ასამბლაჟი. დავით კაკაბაძის კოლაჟებში განსხვავებული ამოცანებია დასმული. კაკაბაძესთან უმთავრეს მიზანს აბსტრაქტული ფორმების მქონე ელემენტების თამაშით სივრცის შექმნა, სარკეების საშუალებით ზედაპირის „გაბრწყინვალება“ წარმოადგენს. ფუტურისტი მხატვარი უმბერტო ბოჩონი 1912 წლის ფუტურისტულ მანიფესტში მსჯელობს ქანდაკების ტრადიციული მასალის სხვა, მრავალფეროვანი მასალით ჩანაცვლებაზე, რომელშიაც გამოყენებული იქნება მინა, ხე, მუყაო, რკინა, ცემენტი, ძუა, ტყავი, ქსოვილი, სარკე, ელექტრონული ნათურები და სხვ.¹⁰⁴ ამ შემთხვევაში, კაკაბაძის კოლაჟების მეტი მსგავსება შეიძლება ჰქონდეს ფუტურისტთა იდეებთან.

¹⁰⁴ W. Haftmann. Malerei im 20. Jahrhundert B.1. Eine Entwicklungsgeschichte. München 1983. გვ. 228.

შესადარებლად გარკვეულ ინტერესს იწვევს კონსტრუქტივისტთა (ვლადიმირ ტატლინი, ივან კლუნი და სხვ.). ნამუშევრები. ამ მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმოა XX საუკუნის დასაწყისში რუსეთში მოღვაწე ვლადიმირ ტატლინის კონტრრელიეფები, რომლებიც მან ჯერ კიდევ 1914 წელს წარმოადგინა გამოფენაზე და რომელსაც “ფერწერული რელიეფების პირველი გამოფენა” უწოდა. ხოლო შემდეგ 1915 წელს გამოფინა პეტერბურგის ცნობილ გამოფენაზე „0,10.“, სადაც მონაწილეობას იღებდნენ სხვა კონსტრუქტივისტი მხატვრებიც და სუპრემატისტებიც კაზიმირ მალევიჩის თაოსნობით. პიკასოს კოლაჟებისაგან განსხვავებით, ტატლინის ნამუშევრებში არ არის რაიმენაირი მინიშნება რეალურ საგნებზე (ტატლინი, სანამ თავის ცნობილ კოლაჟებს შექმნიდა, პიკასოს ეწვია სახელოსნოში 1914წ. თებერვალში).¹⁰⁵ საგულისხმო აქ ისაა, რომ პიკასოს მიერ 1913 წლისათვის მისი ე.წ. „collages“-ი არა მხოლოდ სამ განზომილებაშია გადაყვანილი, არამედ ხის, მინის, თასმებისა და სხვა ნარჩენებისაგან რელიეფებიც არის შექმნილი). ტატლინის გამოფენაზე სხვა ნამუშევრებთან ერთად წარმოდგენილი ჰქონდა ე.წ. „კუთხის კონტრრელიეფი“ – ნამუშევარი, რომელიც კუთხეში ისე იყო განთავსებული, რომ გაჭიმული მავთულე-ბით კედლებზეც გადადიოდა. აქ რკინა, თუთია და ალუმინი არის გამოყენებული, ხოლო ამ მძიმე მასალისაგან შედგენილი, კომპაქტურად შეკრული ობიექტი ისე კიდია კუთხეში, რომ კედლებს თითქმის არ ეხება. მხოლოდ აქეთ-იქიდან გამოსული წვრილი რკინის ჯოხებით მაგრდება, თანაც, დაქანებულია და დიგონალურად დახრილი. ნამუშევარი ჰაერში ტივტივის თუ ფრენის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

მსგავსია, აგრეთვე, 1914-1915 წლების, მეტალის, ხისა

¹⁰⁵ Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honef. Kunst des 20. Jahrhunderts. herausgegeben von Ingo F. Walter. I ნაწილი. MALEREI von Karl Ruhrberg. Köln 2000. გვ. 446.

და მავთულებისაგან შედგენილი კონტრრელიეფი (სურ.83). სხვადასხვა მიმართულებით მოხრილი, ოთხკუთხა მეტალის ფირფიტები სხვადასხვა დონეზეა დამაგრებული, ერთმანეთს სცილდება და, ამავე დროს, შეკრულია. ღერძის მსგავსი ვერტიკალურად დამაგრებული ბრტყელი მეტალის გარდა, ობიექტს დიაგონალურად გაბმული მავთულების კონაც ჰკრავს. ამ მავთულების კონას, რომელიც ქვედა მარჯვენა კუთხიდან ზევით, მარცხნისაკენ იშლება, გარკვეული ესთეტიკური დატვირთვაც აქვს. ის თითქოს სიმსუბუქეს სძენს მძიმე მეტალის ნაჭრებს.

1916 წელს არის გაკეთებული (სურ.84) ხის ფიცარზე დაკრული ცილინდრული და სხვა ფორმის დახვეული რკინის ფირფიტები. ზოგიერთი ნაწილი ზემოთ და ქვემოთ სცდება ხის სიბრტყეს, რომელიც ფონის როლსაც ასრულებს და ამაგრებს რკინის ობიექტს.

ტატლინის ამ ობიექტებში ძირითადი აქცენტი სხვადასხვა მასალის ფაქტურაზეა გადატანილი, მათი ფორმების დაპირისპირებაზე. სრულად ნატურულად, მატერიალისტურად წარმოჩენილი მასალა, თავისი დაუფარავი სიუხეშით თუ მკაცრი გეომეტრიული ფორმებით სცდება სიბრტყეს და რელიეფის სახით გამოდის წინ ისე, რომ სივრცეშია გამოკიდებული. ეს არის აბსტრაქტული ფორმების სამგანზომილებიან სივრცეში გადმოტანის მცდელობა ანუ რეალური სივრცის დამორჩილება.

ტატლინის გარდა ამგვარი შედგენილი რელიეფები სხვა კონსტრუქტივისტებსაც აქვთ. ი. კლუნის 1915 წლის „გაქროლებული მატარებლიდან დანახული პეიზაჟი“ (ხე, ლითონი, მავთული, ფაიფური და სხვ.) უკვე თემატური კომპოზიციაა (სურ.85), თუმცა, მასალა და კომბინაცია მსგავსია.

ჩარჩოში მოქცეული კოლაჟი წარმოადგენს სხვადასხვა ზომის მოკლე მართკუთხედების, სამკუთხედებისა და წრეებისაგან შედგენილ კომპოზიციას. ძირითადად ხეა გამოყენებული, აქა-იქ ფაიფურის ნაწილებია ჩართული და ერთ-ორ ადგილას მავთულია გაჭიმული, რომელიც, როგორც ჩანს, გარკვეულად დამჭერ ფუნქციასაც ასრულებს. აცდენილი ღონეებითა და მიმართულებებით დალაგებული ელემენტების დინამიკურობა მართლაც იწვევს მქროლავი მატარებლის ფანჯრიდან დანახული არეული ხედის ასოციაციას. ამ მხრივ, ეს ნაწარმოები, ფუტურისტულ თემატიკასთანაც ამჟღავნებს საერთოს. სიბრტყე-სივრცის შექმნაში ფერი და ფაქტურაც იღებს მონაწილეობას. ერთ მოყავისფრო გამაში, ფაიფურის უფრო ღია ოქრები, ზოგან გამონათების ეფექტს აძლიერებს. დ. კაკაბაძის რელიეფების მსგავსად, ჩარჩო აქაც ეხმიანება საერთო ტონალობას.

მაქს ერნსტის 1919 წლის კომპოზიცია „ხანგრძლივი გამოცდილების ნაყოფი“ (სურ.86) ასევე მოჩარჩოებული კოლაჟია დაფერილი ხითა და მავთულით კონსტრუირებული. ჩარჩოზე გარდამავალი, მწვანე და ხის მოყავისფრო ფერებით შეღებილ ხის სიბრტყეზე სხვადასხვა ფორმის ხისავე ელემენტებია დაკრული. აქ ფორმები უფრო კონკრეტულ საგნებსაც მოგვაგონებს – ჩაქუჩი, სახაზავისმაგვარი და მილიანი თუჯის ღუმელის მსგავსი ნივთებია სიბრტყეზე გადანაწილებული. ზოგიერთი დაკრული ფიცარი ისეა მოჭრილი, რომ სხდასხვა რაკურსში აღიქმება და პერსექტივში იკითხება.

კაკაბაძის რელიეფები (სურ.80,81,82) ამ შემთხვევაშიც განსხვავებულია: დიდი მნიშვნელობა აქაც მასალის ფაქტურას და გეომეტრიულ ფორმებს ენიჭება, მაგრამ ისინი გარკვეული დეკორატიულ-ესთეტიკური კუთხით უფროა გააზრებული. მეტი ადგილი ეთმობა ფონს და ნამუშევარი აუცილებლად ჩარჩოშია მოთავსებული – ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეს არის დასრულებული კომპოზიცია სიბრტყეზე. სივრცეში გამოსვლისა თუ მასში ჩართვის ეფექტიც აქ სხვაგვარად მი-

იღება, სხვადასხვა მასალის “ზედაპირის გაბრწყინვალებით”, ანუ, ახლა უკვე კონკრეტულად ისეთი მასალის გამოყენებით, რომელიც სინათლეს ირეკლავს ან გარკვეულ ფიზიკურ კავშირშია განათებასთან (მაგ., ლინზაში გარდატეხილი სხივი). აქ სინათლეს კომპოზიციის შემადგენელი ნაწილია და ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი ნამუშევრის მთლიან გააზრებაში.

პარიზიდან დაბრუნებული ლადო გუდიაშვილი ამბობს (გაზ. „კომუნისტი 1925 წ. 11 ნოემბერი): „კაკაბაძემ ამასწინათ გამოფინა საინტერესო სურათი, რომელიც დახატულია ელექტრონის შუქით. სურათი დახატულია ხეზე, შიგ ჩართულია მავთულები, შუშები, კრისტალები და ელექტრონული ლამფა, რომელიც აშუქებს სურათს“¹⁰⁶

დავით კაკაბაძის მიერ ოპტიკური ხერხების გამოყენება ნამუშევრებში, ხელოვნების ახალი ფორმების გააზრება მეცნიერულ საფუძველზე და მათი მხატვრულ ხერხებად ქცევა, შეესაბამება XX საუკუნის დასავლური ხელოვნების განვითარების ტენდენციებს. ამავე დროს, მასთან ვხედავთ სრულიად განსხვავებულ და ინდივიდუალურ ხედვას, რომელიც მხოლოდ კაკაბაძისეულია. კაკაბაძესთან აბსტრაქტული ფორმების მქონე ელემენტების კონტრასტითა და მათი სიბრტყეზე განლაგებით სივრცის შექმნა არის უმთავრესი მხატვრული ამოცანა. სარკეების საშუალებით ზედაპირის “გაბრწყინვალება” და, ამგვარად, გარემოს ჩართვა სასურათე სივრცეში, არის ის ხერხი, რომელსაც მხატვარი მიმართავს „დინამიური სივრცის“ გამოსახატად.

კონსტრუქტივისტი მხატვრების ზემოთ განხილულ ნამუშევრებში, სიბრტყეზე სამგანზომილებიანი გამოსახულების განთავსება, მხოლოდ სხვადასხვა ფორმების, ფერისა და ფაქტურის მონაცვლეობით ხდება, მათთან არ არის გამოყენებული ლინზები და სარკეები. ვ. ტატლინის კონტრრელიეფები

¹⁰⁶ ვ. მარგველაშვილი. დავით კაკაბაძის არქივიდან. თბ. 1988. გვ.41-42.

კი, ზოგჯერ, სულაც არ არის ჩარჩოსთან დაკავშირებული და მკვეთრად სცდება კედლის სიბრტყეს. დ. კაკაბაძის რელიეფები, სწორედაც რომ, ჩარჩოსთან ერთად ქმნის მთლიან კომპოზიციას, სივრცეში კი არ გამოდის, არამედ, ამრეკლი საგნების მეშვეობით – სივრცე შეჰყავს ნამუშევარში.

1920 წელს ქეთრინ დრაიერის, მენ რეისა და მარსელ დიუშანის მიერ შეიქმნა ე.წ. „ანონიმური სქაზოგადობა“. საზოგადოება კონცერტების გამართვას, პუბლიკაციებს, ლექციებს და მოდერნისტ მხატვართა გამოფენების მოწყობას ხელმძღვანელობდა. 1926 წელს ბრუკლინის საერთაშორისო გამოფენაზე, ქეთრინ დრაიერის მიერ შეგროვილი, მრავალი ცნობილი ევროპელი მხატვრის ნამუშევარს შორის, დავით კაკაბაძის ნამუშევრებიც მოხვდა. ხოლო 1941 წლიდან ეს კოლექცია იელის უნივერსიტეტის სამხატვრო გალერეაში გადავიდა და დღემდე იქ ინახება. იქ არის დაცული დავით კაკაბაძის ცნობილი სკულპტურაც (სურ.87). ასე იქცა ხის მასალით შერულებული სკულპტურა „Z“ „ანონიმური საზოგადოების“ კოლექციის სიმბოლოდ და მრავალი გამოცემის ყდაზე დაიბეჭდა. ერთადერთი სკულპტურა, რომელიც შემორჩა დავით კაკაბაძის შემოქმედებიდან უდაოდ სრულად გამოხატავს მხატვრის ძიებებს და მის მთავარ ამოცანას – სივრცეში ობიექტის განთავსებას. ბრტყელ, მართკუთხა პოტსტამენტზე წვერიით დაყრდნობილი ნახევარწრეა, რომლის მომრგვალებული ნაწილიდან ამოდის ზემოთკენ მის ნამუშევრებში ხშირად გამოყენებული „ცხრიანის“ ფორმის ფიგურა. ცენტრში, უფრო თხელ ადგილას, დიაგონალურად წვრილი ჯოხი აქვს გაყრილი. ეს არის ორგანული საღებავებით დაფერილი ხე, გაწყობილი მეტალითა და შუშით. აქ მხატვარი იყენებს ისევ მისთვის მნიშვნელოვან ხერხს სივრცის გამოსახატად – ზედაპირის გაბრწყინვლებას, ფერისა და სინათლის ამრეკლავი სხვადასხვა მასალის გამოყენებით.

სამგანზომილებიან ობიექტებში სინათლის ამრეკლავი მასალის გამოყენება, კონსტრუქტივისტებისათვისაც ნაცადი

ხერხია. ოლონდ, ისინი უფრო გაპრიალებულ ბრინჯაოს, ალუმინს თუ გალვანირებულ ფოლადს იყენებდნენ იმავე ეფექტის მისაღებად.

კ. ბრანკუსის პლასტიკა, განსაკუთრებით მისი „ჩიტი სივრცეში“ (სურ.88) – უდაოდ ამჟღავნებს გარკვეულად საერთოს დ. კაკაბაძის ქანდაკება „ძ“-თან, თავისი მინიმუმზე დასული, აბსტრაქციონული ფორმით. 1920-1940 წლებში კ. ბრანკუსიმ ჩიტის გამოსახულება მრავალჯერ შექმნა. თავიდან, შვიდი მარმარილოს მასალით, შემდეგ კი ცხრა – ბრინჯაოსაგან. ეს ქანდაკება, მიუხედავად ბაზისისა, ფრენას, ფრინველის სივრცეში მოძრაობას უფრო გამოხატავს, ვიდრე კონკრეტულ ჩიტს თავისი ფორმებით. შემდეგში „განგმირულ თევზად“ წოდებული დ. კაკაბაძის ნამუშევარი, კ. ბრანკუსის „გაფრენილ ჩიტს“, თემატურადაც ეხმიანება.

1920 წელს, ალექსანდრ როდჩენკომ შექმნა სერია, რომელსაც „სინათლის ამრეკლავი სიბრტყეები“ უწოდა. ეს არის მაგალითად, დაკიდებული კონსტრუქციები – ოვალური ფორმის, ერთმანეთში ხსვადასხვა მიმართულებით ჩასმული ოვალური რკალები და იმავე პრინციპით შესრულებული ექვსკუთხა სივრცითი კონსტრუქციები (სურ.89). აქ სინათლის თამაში განპირობებულია სხვადასხვა მიმართულებით გამოსული, ერთმანეთში გადახლართული ფიგურების გაპრიალებული ზედაპირის ანარეკლებით. დაფერილი ფანერის, მავთულების ან ალუმინის მასალისაგან დამზადებული ობიექტები ყოველი მხრიდან განსხვავებულ ხედს წარმოქმნიან.

ნაუმ გაბოს 1916-1920 წლების „კონსტრუქტივისტული თავები“ ასევე გაპრიალებული ცელულოიდისა და მეტალის მასალისაგან დამზადებული სიბრტყეებით არის კომპონირებული. სხვადასხვა ხედიდან არეკლილი სინათლე, სხვადასხვა ეფექტს ქმნის.

შუშას, კონსტრუქტივისტები, თავიანთ ობიექტებში, უფრო გამჭვირვალობის ეფექტის მისაღებად იყენებდნენ. მაგალითად, ასევე ნაუმ გაბოს მიერ 1923 წელს შესრულებული

„სვეტი“ (სურ.90) – შუშის ვერტიკალური სიბრტყეებითა და მეტალით აგებული ფიგურაა. 1915-1923 წლებშია დამზადებული აგრეთვე მრსელ დიუშანის ცნობილი „დიდი შუშა“, რომლის განსაკუთრებული კონცეფციისა და ისტორიის შესახებ ქვემოთ გვექნება საუბარი.

იგივე სივრცობრივ პრობლემას მხატვარი უკვე სხვაგვარად წყვეტს თავის მომდევნო, 1926 წლის სერიაში. ამ შემთხვევაში ძირითად მასალას შეადგენს პასტა და გუაში, თუმცა ზოგიერთი ტილოზეა ზეთით შესრულებული. ძალიან ნაზი, ერთმანეთში გარდამავალი გამჭვირვალე ფერები, მათი ერთმანეთთან ორიგინალური შეხამება (მიშხეფებული საღებავები) უსასრულო სივრცის, ჰაეროვნების განცდას და, ამავე დროს, ორიგინალურ ფაქტურას ქმნის. ზედაპირის „გაბრწყინვალეობა“ ამ შემთხვევაში მიღწეულია, როგორც განსაკუთრებული ტექნიკის, ასევე ფერთა ჰარმონიული შეხამებითაც. ჩარჩო, როგორც სხვა სერიებში, აქაც აქტიურ მონაწილეობას იღებს მთელი სურათის განწყობის შექმნაში. გამოსახულება აქ ჩარჩოზე გადადის და ამდენად, ისევ მთავარი ამოცანის გადაწყვეტას – სიბრტყეზე დინამიკური სივრცის ასახვას ვხედავთ. ერთ-ერთი კომპოზიცია ქალაქში პასტიტა და გუაშით არის შესრულებული (სურ.91). მუქ მომწვანო, შავში გარდამავალ ფონზე მისხურებულია თეთრი საღებავი, რომელიც მუქ ტონს უამრავი თეთრი წერტილებით ფარავს. ერთ ადგილას წერტილები ერთ ლაქად არის კონცენტრირებული. შემდეგ რბილად გადადის მოვარდისფრო, ღია მოყვითალო ლაქაში, რომელიც ასევე მისხურებული საღებავით მიიღება. აბსტრაქტირებული, ტალღოვანი ხაზები ერთგვარად გამოყოფენ და ამძაფრებენ ფერადოვან ლაქებს, რომლებიც სივრცეში იშლება. ლაქებსა და ხაზებს აფიქსირებს დიაგონალური მკაფიო შავი ხაზი, რომელიც ძლიერ აქცენტს წარმოადგენს მთელს სურათზე. ამგვარად ზემოდან დადებული დიაგონალი სიბრტყესაც წარმოაჩენს და, ამასთან, მის უკან თითქოს სიღრმეში მიმავალი ლაქები და ხაზები უსასრულო

სივრცის შეგრძნებას აძლიერებს.

ამ სერიაში რამდენიმე ასევე მომცრო ზომის ნამუშევრის გარდა, როგორც ითქვა, არის ასევე უფრო დიდი ზომის, უკვე ტილოზე ზეთით შესრულებული კომპოზიციებიც. ერთ-ერთი მათგანი (სურ.92) ასევე ძალიან რბილი გარადმავალი ფერებით შესრულებული, განიერ, ბრტყელ ჩარჩოშია და გამოსახულება ისე გადადის ჩარჩოზე, რომ ერთიან კომპოზიციად აღიქმება. ფერის ამგვარი განაწილება ვიზუალურად ჰორიზონტალურ გაშლას ამძაფრებს. ცენტრში დიდი თეთრი ღრუბლსიმავარი გაბნეული ლაქაა, რომელზეც კიდევ სამი სხვადასხვა ფორმის გამოსახულება ამოდის, თუ მასში ჩადირულის შთაბეჭდილებას ტოვებს. გარშემო, მუქ მოლურჯო ფონზე, ასევე თეთრი, პატარა ბუშტების მსგავსი, სხვადასხვა ზომის შხეფებია გაბნეული. მთლიანობაში გამოსახულება ვარსკვლავებიანი ცის ასოციაციას იწვევს. საერთო სიმსუბუქე და ნაზი ფერები უსასრულო სივრცის, განუსაზღვრელი დროის შეგრძნებას ამძაფრებს.

1926-27 წწ.-ით თარიღდება დავით კაკაბაძის “დეკორატიულ მოტივთა” სერია. ეს სერია ძირითადად ერთი მასალითაა შესრულებული – მუყაოზე ზეთის ფერებით და წარმოგვიდგენს ერთი თემის სხვადასხვა ვარიაციებს. მხატვრის ამოცანაა, აბსტრაქტირებული გამომსახველობითი საშუალებების და ფერის ერთმანეთთან სხვადასხვაგვარად შერწყმით ორნამენტული, დეკორატიული ზედაპირის შექმნა. ძირითადი პრობლემა, რომელიც კაკაბაძის მთელ შემოქმედებას გასდევს სივრცისა და სიბრტყის ურთიერთკავშირის სახით, აქაც მნიშვნელოვანია. მხატვარი ამჯერადაც თავისებურ გადაწყვეტას პოულობს.

მუყაოზე შესრულებულ ერთ-ერთ კომპოზიციაში (სურ.93) მუქ მოყავისფრო ფონზე სხვადასხვა ფერის ლაქები და უამრავი კლაკნილი ხაზი ირევა. ისინი თავს იყრიან ცენტრში და მართკუთხა ფორმას ემსგავსებიან. ეს ფორმა უფრო რბილად იმეორებს ჩარჩოს მკაფიო მოხაზულობას. ერთმანეთში

არეული ინტენსიური ფერადოვანი ლაქები და სხვადასხვა ფერის დინამიკური, კლაკნილი ხაზები მთლიანობში ქაოტურ მოძრავ გამოსახულებას ქმნის. მათი განლაგება პერსპექტიულ სიღრმეს იძლევა, მაგრამ კომპოზიციის სტრუქტურა მაყურებელს, ერთი შეხედვით, თვალში არ ხვდება. აქ სხვადასხვა სისქისა და ფერის მოძრავი კლაკნილი ხაზებია ერთმანეთში გადახლართული და სხადასხვა ინტენსივობის მქონე ლაქებთან ერთად ქაოტურ მასას წარმოქმნის, რაც თავისთავად ლამაზ დეკორატიულ გამოსახულებად წარმოგვიდგება. მთლიანობში კი უსასრულო სივრცის შეგრძნებას იძლევა, სადაც ყველაფერი მოძრაობს, ცოცხლობს.

ეს სერიაც, ისევე როგორც ზემოთ განხილული სხვა სერიები, სამყაროს განზოგადებული, აბსტრაქტირებული ფორმით წარმოგვიჩენს. მხატვრის სურვილია გამოსახოს სიცოცხლე, მოძრაობა. ამას მეტყველებს ემბრიონული ფორმებიც და, მოქნილი, ერთმანეთში გარდამავალი ხაზები თუ ლაქები. კოსმიური სივრცე, უსასრულობა, სამყაროს სურათი, ერთი შეხედვით ქაოტური, თუმცა საოცრად მოწესრიგებული და ორგანიზებული. სიბრტყობრივ-დეკორატიული ზედაპირი და, ამავე დროს, სივრცის ილუზიის ეფექტი სინთეზის სახით წარმოიჩნდება, რასაც ფერადოვანი ლაქებისა და დინამიკური ხაზების თამაში ქმნის. კუბისტური კომპოზიციებისა და აკვარელით შესრულებული აბსტრაქციებისაგან განსხვავებით, აქ არ არის რაიმე კონკრეტული ფორმის აბსტრაქტირება. საგულისხმოა, რომ მხატვარს ამ კომპოზიციათაგან არც ერთი არ დაუსათაურებია. მაგრამ ყველა ამ სერიას აერთიანებს ერთი საერთო პრობლემა – სურათის ბრტყელ ზედაპირზე დინამიკური სივრცის ასახვა. მხატვარი, როგორც ვნახეთ, სხვადასხვაგვარად გადაჭრის ამ პრობლემას და თითქოს ცდილობს, სხადასხვა ხერხებისა და ფორმის საშუალებით ამოწუროს სივრცე-სიბრტყის ურთიერთობის, საგნისა და გარემოს ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი. იმავე დეკორატიულ კომპოზიციებში სუფთა ფორმით, ყველაზე აბ-

სტრაქტული ელემენტების – ხაზისა და ფერის გათამაშებით არის გადაჭრილი.

ვიზიარებთ ე. მეტრეველის მოსაზრებას, როდესაც იგი „დეკორატიული მოტივები“-ს სერიის ნამუშევრებს ჯ. პოლოკის ხელოვნებას ადარებს: „საერთო აქვთ ბუნების განზოგადებული ექვივალენტების გადმოცემის სურვილი. ზედაპირის გამომსახველობისთვის არამხატვრული მასალის თუ მკაფიოდ გამოხატული საღებავის ფენის გამოყენება, ინდუსტრიული ფერების შეტანა კომპოზიციებში, მხატვრობის ჩვენება პროცესის სახით, რომლის ყველა დეტალი დინამიკურია.“ ჩვენი აზრით, განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, დ. კაკაბაძის ზოგიერთ ნამუშევარში, სადაც წერტილებად და ლაქებად გაშლილი, თითქოს, მიშხეფებული საღებავია. ამგვარი, განსაკუთრებული ტექნიკა, ჯ. პოლოკის შემოქმედებაში 1947-1950 წლებში ჩნდება, ე.წ. – Drip painting. ე. მეტრეველი იქვე აღნიშნავს სხვაობასაც: „ვ. კანდინსკისა თუ ჯ. პოლოკისთვის მთავარია სპონტანურობა, შემთხვევითობაც კი, მაშინ როდესაც დავით კაკაბაძის კომპოზიციები კონსტრუირებულია, ყველა დეტალი, ჩარჩოს ჩათვლით, გააზრებულია და დასრულებული.“¹⁰⁷

დავით კაკაბაძის კომპოზიციები ვასილი კანდინსკის, ხუან მიროს და პაულ კლემეს აბსტრაქტული კომპოზიციებისაგან განსხვავებით, მეტი ზომიერებითა და სისადავით გამოირჩევა. თუ სასურათე სიბრტყე კანდინსკისთან და სხვებთან თითქმის მთლიანად იფარება ინტენსიური ფერადოვანი ლაქებისა და ხაზების, სხვადასხვა აბსტრაქირებული ფორმების მოძრაობით, კაკაბაძესთან დიდი ადგილი სწორედ რომ ფონს უჭირავს, რომელიც ასევე მონაწილეობს სასურათე სიბრტყის გაცოცხ-

¹⁰⁷ ე. მეტრეველი, დავით კაკაბაძის 1920-27 წლების შემოქმედება მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის დასავლეთ ევროპულ ხელოვნებასთან მიმართებაში, ავტორეფერატი, ხელოვნების კანდიდატის სამეც. ხარისხის მოსაპოვებლად, 1999, გვ. 16-17.

ლებაში. აქ ყოველთვის გამოვარჩევთ ძირითად სტრუქტურას – გამოსახულება გაწონასწორებულია, მკაფიოა და კონცენტრირებული. ყოველ კომპოზიციაში დომინირებს გარკვეული ფერადოვანი გამა. ხშირი ინტენსიური ფერადოვანი აქცენტებისა და ცივი თუ თბილი ტონების თამამი შეხამების მიუხედავად, საბოლოოდ ფერი მაინც ერთიანი და თავშეკავებულია. გარკვეული პარალელის გავლება შეიძლება ვასილი კანდინსკის ადრინდელ კომპოზიციებთან (1910-1914) მხატვარი ფერწერის ენას სასაუბრო ენასთან და მუსიკის ენასთან აიგივებდა (იგულისხმება იგივე რიტმი, მათემატიკური თანაფარდობა, ლაიტმოტივი თუ განმეორებები). აქ, შიონბერგის მუსიკის მსგავსად, არ არის იერარქია ტონებს შორის, როდესაც თორმეტივე ბგერა გამაში თანაბარუფლებიანია.¹⁰⁸ ყოველივე ეს იკითხება 1913 წლის ერთ-ერთ აბსტრაქტულ ნამუშევარში “კომპოზიცია №7-ში”, (მოსკოვი, ტრეტიაკოვკის გალერეა), ამავე წელს შესრულებული “ჩანახატი კომპოზიციისათვის VII (ესკიზი II)” (სურ.94), აქ მეტი მოძრაობაა, შტრიხები თუ ლაქები სხვადასხვა განზომილებაში მოძრაობს და სურათის სიბრტყის გარეთ გადის, ოღონდ, ჩარჩოსთან იკვეთება. ფერები ვ. კანდინსკის კომპოზიციაში უკიდურესად ინტენსიურია, შეიძლება ითქვას, „მაქსიმალურ ფორტეზე ჟღერს“, აქ ცივიც და თბილიც თანაბრად აქტიურია. წითელი, ყვითელი, ლურჯი, თეთრი, მოცისფრო-მწვანე – ერთმანეთის გვერდით დევს და დინამიკური ბრუნვითა და ურთიერთგადამკვეთი მოძრაობით ფარავს მთელ სიბრტყეს.

დავით კაკაბაძის ამ რიგის ნაწარმოებებში მოძრავი ხაზებისა და ერთმანეთის მონაცვლე ფერადოვანი ლაქების მიუხედავად, გამოსახულება ყოველთვის ემორჩილება სასურათო სიბრტყეს და, რაც მთავარია, მშვიდ განწყობილებას

¹⁰⁸ Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honef. Kunst des 20. Jahrhunderts. herausgegeben von Ingo F. Walter. I ნაწილი. MALEREI von Karl Ruhrberg. Köln 2000. გვ.106.

გადმოგვცემს. ამგვარ განწყობილებას კი საერთო სისადავე, მკაფიოება და სტრუქტურულობა ქმნის.

1927 წელს, სამშობლოში დაბრუნებამდე, დავით კაკაბაძე კიდევ ერთ ნაწარმოებს ასრულებს, რომელიც შეიძლება ჩავთვალოთ მისი შემოქმედების გარკვეული პერიოდის დასასრულად და მის ცხოვრებაში ახალი ეპოქის დასაწყისად. “ინდუსტრია” – ასე ჰქვია ამ ნამუშევარს (სურ.95). იგი შესრულებულია მუყაოზე ტუშით და დაფარულია ლაქით. როგორც ვახტანგ ბერიძე აღნიშნავს, ეს არის ერთგვარი ხიდი, გადაჭიმული მხატვრის შემდგომ მოღვაწეობასთან.¹⁰⁹ ინდუსტრიული პროგრესისადმი მისი აღფრთოვანება და ინტერესი მთელ მის შემოქმედებასა თუ ჩანაწერებში იკითხება. მხატვარი აქაც, თითქოს, მის ოცნებაში წარმოდგენილ საქართველოს გვიხატავს, სადაც ერთმანეთთან არის შერწყმული უკვე ნაცნობი იმერული პეიზაჟი და მასზე გადაჭიმული უზარმაზარი ბეტონის კონსტრუქციები. კომპოზიცია ვერტიკალურად იშლება. ისევ კაკაბაძისეული და აღმოსავლური პერსპექტივა – გაფრენილი ჩიტი სიმაღლიდან დანახული, ჩარჩოს კიდეებამდე პეიზაჟით შევსებული სიბრტყე. წინ ჩამუქებული, უკან თანდათან გამონათებული, სხვადასხვა ზომის მონაკვეთებით აგებული (წინ დიდი, უკან კი უფრო მცირე ზომის), საქართველოს მთა-გორიანი ლანდშაფტი, დინამიკური და ცოცხალია. წინა პლანზე ციხე-სიმაგრის ნანგრევი და აქა-იქ ხეები კიდევ უფრო აცოცხლებს დროში ერთგვარად განყენებული, განზოგადებული ლანდშაფტის გამოსახულებას. სურათის შუა ნაწილში ლანდშაფტს დიაგონალურად აზის სიღრმეში მიმართული სამკუთხედის ფორმის ორი გრანდიოზული თაღი. პირველი თითქმის მთელ შუა სიბრტყეს იკავებს, მეორე კი, პერსპექტივში ძლიერ დაპატა-

¹⁰⁹ В.В.Беридзе, Д.Ш. Лебанидзе, М.Ж. Медзмаришвили. Давид Какабадзе. Путь художника. Художник и время. Москва. Советский художник. 1989 გვ.76.

რავებული, უკან მოჩანს, რაც ვიზუალურად მისი სიშორის ეფექტს აძლიერებს. ამგვარად, ერთსადაიმავე ნაწარმოებში მძაფრი კონტრასტებით წარმოდგენილი სხვადასხვა მხატვრული ხერხია გამოყენებული: ერთი მხრივ – საქართველოს მრავალფეროვანი ბუნებისა და მკაცრი გეომეტრიული ფორმის ბეტონის კონსტრუქციების დაპირისპირება და, ამასთან, სხვადასხვაგვარი პერსპექტივის გამოყენება – სიბრტყის დაპირისპირება სიღრმესთან.

საგულისხმოა ისიც, რომ დავით კაკაბაძე აქ ისევ საგნობრიობას უბრუნდება, თუმცა განზოგადებულ-აბსტრაქტიზმულს. ეს არ არის დეკორატიულ მოტივზე შექმნილი წმინდა აბსტრაქცია. ეს უფრო მხატვრის წარმოსახვა და განწყობაა, რომელიც მას სამშობლოსთან აკავშირებს. ამ ნამუშევარში თითქოს ნოსტალგია და, ამავე დროს, გაურკვეველი მომავლის განცდა არის შერწყმული.

სამშობლოს მონატრებულ მხატვარს მისი წარმოდგენისაგან სრულიად განსხვავებული საქართველო ელოდება – მრავალგზის რეპრესიებგადავლილი და დათრგუნული.

დავით კაკაბაძის პარიზული პერიოდის აბსტრაქციების განხილვისას, ჩანს მხატვრის მრავალმხრივი ინტერესი, რომელიც მხატვრული ამოცანების გადაჭრაში ეხმარება. საგულისხმოა, რომ მას ვერ მივაკუთვნებთ ვერც გეომეტრიული აბსტრაქციის მიმდევართ და ვერც მხოლოდ მეორე სახის, ბიომორფული, პლასტიკური ფორმების შემქმნელ აბსტრაქციონისტ მხატვრებს. მისი შემოქმედების უკეთ გასაგებად და XX საუკუნის დასავლური აბსტრაქტული ხელოვნების უკიდევანო „ოკეანეში“ გასარკვევად, მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ, მოვიტანოთ ამონარიდი ალფრედ ბარის 1936 წელს გამოცემული წიგნიდან „კუბიზმი და აბსტრაქტული ხელოვნება“, ერთ-ერთი თავიდან – „აბსტრაქტული ხელოვნების ორი ძირითადი ტრადიცია“:

„უკანასკნელი ორმოცდაათი წლის მანძილზე, აბსტრაქტული ხელოვნების იმპულსი, ისტორიულად, შეიძლება ორ

ძირითად ნაკადად გავყვით. ორივე მათგანი იმპრესიონიზმში წარმოიშვა. პირველი და უფრო მნიშვნელოვანი ნაკადი სათავეს იღებს სეზანისა და სერას მხატვრობასა და თეორიებში, მიემართება კუბიზმის ფართო დინებისაკენ და დელტად იქცევა სხვადასხვა კონსტრუქტივისტულსა და გეომეტრიულ მიმართულებაში. ეს ის მიმართულებებია, რომლებიც რუსეთსა და ჰოლანდიაში განვითარდა ომის დროს და დღემდე ვრცელდება მთელს მსოფლიოში. ეს ნაკადი, შეიძლება დახასიათდეს, როგორც ინტელექტუალური, სტრუქტურული, ტექტონიკური, გეომეტრიული და კლასიკური – მისი სიმკაცრის, ლოგიკისა და კალკულაციაზე დაფუძნების გამო. მეორე ნაკადის – და ბოლო ხანებამდე, მეორადის – მთავარი წყაროა გოგენის ხელოვნება და თეორია და მისი წრე; ის მატისისა და ფოვიზმის გავლით მიედინება აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმთან, ომამდელი პერიოდის კანდინსკის მხატვრობასთან. ხოლო, რამდენიმე წლიანი მიწისქვეშეთში ყოფნის შემდეგ, დიდი ძალით აღმოცენდება სურეალიზმთან ასოცირებულ, აბსტრაქტული ხელოვნების ოსტატებთან. პირველთან შედარებით, ეს ტრადიცია უფრო ინტუიტიურ-ემოციურია, ვიდრე ინტელექტუალური; ფორმით უფრო ორგანულ-ბიომორფული, ვიდრე გეომეტრიული; უფრო კლაკნილი, ვიდრე სწორხაზოვანი; უფრო დეკორატიული, ვიდრე სტრუქტურული და უფრო რომანტიკული, ვიდრე კლასიკური – გამოხატული ეგზალტირებულ მისტიკურობასა და სპონტანურ ირაციონალიზმში. აპოლონი, პითაგორა და დესკარტე მფარველობენ სეზანურ-კუბისტურ გეომეტრიულ ტრადიციას; დიონისე (აზიური ღმერთი), პლოტინი და რუსო – გოგენურ-ექსპრესიონისტულ არაგეომეტრიულ ხაზს. თუმცა, ეს ორი ნაკადი ხშირად ერწყმის ერთმანეთს და შეიძლება ერთ კაცში გამოვლინდეს. ყველაზე უფრო სუფთა სახით, ეს ორი ტენდენცია, შეიძლება ვიხილოთ ოცი წლის წინანდელ მხატვრობაში: მალევიჩის სუპრემატისტულ კომპოზიციაში და კანდინსკის იმპროვიზაციაში. გეომეტრიული მიმდინარეობა დღეს მხატ-

ვარ მონდრიანთან და კონსტრუქტივიტებთან – გაბოსა და პევზნერთან არის წარმოდგენილი. არაგეომეტრიული – მხატვარ მიროსთან და სკულპტორ არბთან. კვადრატის მოხაზულობა უპირისპირდება ამების სილუეტს.¹¹⁰

ხომ არ არის დავით კაკაბაძეც იმ მხატვართაგანი, რომლის შემოქმედებაშიც ორივე მიმართულებამ იჩინა თავი? თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ „ეგზალტირებული მისტიკურობა და სპონტანური ირაციონალიზმი“ მასთან არ ჩანს. ბიომორფული და ლაქოვანი კომპოზიციებიც გააზრებული და, შეიძლება ითქვას, ინტელექტუალურია.

“ხელოვნების ყოველი ნაწარმოების შექმნას უნდა უძღოდეს მისი კონსტრუქციული კანონების ცოდნა, რომლებიც ფიზიკურ კანონებზეა დამყარებული. თანამედროვე მხატვრობამ სწორედ შეიგნო ეს. მათემატიკური ჰარმონიული წესი, მათემატიკური პროპორცია, მათემატიკური შეფარდება, გეომეტრიული ჰარმონიული წრეები, კუთხეები – სურათის კონსტრუქციის უმთავრესი მოთხოვნებია. მათემატიკურ და ფიზიკის კანონების გარეშე ვერ შეიქმნება ხელოვნების ვერც ერთი ნამდვილი ნაწარმოები.”¹¹¹ – ამბობს დავით კაკაბაძე. მისი ნამუშევრებიც იმ ფიზიკური კანონების ღრმა ცოდნაზე მეტყველებენ, რომლებიც შემოქმედმა სურათის აგების მხატვრულ კანონებად აქცია. ეს მხატვრული კანონები თუ ხრხები კი, ფორმათა შეხამება, წონასწორობა, ხაზის, ფერის თანაფარდობა, მკაფიო წესრიგი და ტექტონიკაა, რომელიც სივრცე-სიბრტყის, ობიექტის სივრცეში განთავსების და მშვიდი, ჰარმონიული ზედაპირის შექმნელია.

¹¹⁰ A. Barr. Cubism and Abstract Art. New-York 1936. გვ. 19.

¹¹¹ დავით კაკაბაძე, პარიზი 1920-1923 წლები., გამოც. პარიზი 1924.გვ.23.

«მაშინიზმი» – ახალი თვალთახედვა – და დავით კაკაბაძის თეორიული შეხედულებანი

შეუძლებელია დ. კაკაბაძის და, საერთოდ, XX საუკუნის დასაწყისისა და მეტიც, ჩვენი დღევანდლობის ხელოვნებაზე საუბარი, თუ არ გავითვალისწინებთ კიდევ ერთ მოვლენას, რომელსაც დავით კაკაბაძე «მაშინიზმს» უწოდებს.

მეცნიერების განვითარების, პროგრესის ხანად წოდებული XIX საუკუნე საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა აღმავლობითა და ტექნიკური მიღწევებით ხასიათდება – ჩნდება რკინიგზა, ტელეგრაფი, ახალი სამშენებლო მასალები (რკინა-ბეტონი), ფოტოგრაფია, კინო და სხვა. იცვლება ადამიანის სულიერი სამყარო, იდეალები. ტექნიკურმა პროგრესმა არნახულ მასშტაბებს მიაღწია და ადამიანისათვის იგი მხოლოდ კომფორტის შემქმნელი კი არა, არამედ დამღუპველიც კი გახდა. ტექნიკური პროგრესის საკითხი იმთავითვე იქცა ერთ-ერთ უმთავრეს საგნად მეცნიერთა, ფილოსოფოსთა, ფსიქოლოგთა და ხელოვნებათმცოდნეთა ნააზრევში. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა სხვადასხვა ხელოვნების მკვლევართა მოსაზრებები და მხატვართა თვალით დანახული თუ ასახული ძვრები ადამიანის შინაგან სამყაროში.

არსებობს ერთმანეთის საწინააღმდეგო და ხშირად ურთიერთგამიმრიცხავი შეხედულებებიც. ზოგი ხოტბას ასხამს ტექნიკის მიღწევებს – თუნდაც ყოველივე ახლით აღფრთოვანებული ავანგარდისტი მხატვრები. XX საუკუნის ზოგიერთი ფილოსოფოსი, ფსიქოლოგი ხელოვნებათმცოდნე კი პირიქით – ადამიანის სულიერად დაცემისა და ჩვენი საუკუნის უდიდესი კატასტროფების მიზეზად სწორედ ტექნიკის არაჩვეულებრივად სწრაფ განვითარებას მიიჩნევს (ოსვალდ შპენგლერი, თეოდორ ადორნო, ერიხ ფრომი, ჰანს ზედლმერი). ადამიანი კი იქცევა ერთ-ერთ რგოლად. მეტიც – ჭანჭიკად, რომელიც მონაწილეობას იღებს რთული მოწყობილობის მანქანის ამოქმედებაში. მანქანა – “მაშინიზმი”

იქცევა XX საუკუნის დასაწყისის ხელოვანთა წამყვან თემად. ეს პროცესი კი გლობალურ ხასიათს იღებს და არ არის შემოფარგლული რომელიმე ერთი ქვეყნით ან რომელიმე დედაქალაქის მხატვრული ცხოვრებით. ისევე როგორც დიდი პოლიტიკური ძვრები, ახალი იდეოლოგია – სოციალიზმი, მატერიალიზმი, უნივერსალიზმი მოიცავს მთელს ევროპასა და რუსეთს და ახალი რევოლუციური იდეებით განმსჭვალავს. ძველის ნგრევა და ახლის შენება, დაპირისპირება ყოველგვარ მარადიულთან, ტრადიციულთან, რელიგიურთან – იქცევა ერთგვარ მოდად, “კარგ ტონად” საუკუნის დასაწყისის ინტელექტუელთა და მხატვართა წრეებში.

XX საუკუნის დასაწყისში “სციენტისში იქცევა ახალ მსოფლიო რელიგიად. მისი უხეში ფორმებით მასების რელიგიად, ხოლო დახვეწილი ფორმებით – “ინტელიგენციისა”.¹¹² და ამ ახალმა რელიგიამ, რასაკვირველია, საქართველოშიც შემოაღწია და გარკვეული გამოხმაურებაც პოვა ქართველ განათლებულთა და ხელოვანთა წრეებში – “დღევანდელი ცხოვრების გარემო ძლიერ განსხვავდება წარსულისაგან. ახლა მეცნიერებას უდიდესი ადგილი უჭირავს ცხოვრებაში და მ ა შ ი ნ ი ზ მ ი – მეცნიერების შედეგი – უმთავრესი ძარღვია დღევანდელი ცხოვრებისა. მანქანა გამოსახავს მთელი ჩვენი არსებობის ხასიათს. ქიმიის დაწინაურებამ, ფოლადის გაუმჯობესებამ მოგვცა საშუალება მანქანების და მოტორების გაკეთებისა, დღევანდელი საშენი მასალა უმთავრესად რკინა და ბეტონია. ხისა და ქვის გათლის მაგიერ ადამიანი უკვე ფოლადსა თლის და ასპეტაკებს”. – დავით კაკაბაძის ეს სიტყვები¹¹³, ნათლად გამოხატავს საუკუნის დასაწყისის მისწრაფებებს, იმ საერთო განწყობილებას, რომელიც მთელ მსოფლიოს მოედო და მოიცვა საზოგადოების სხვადასხვა ფენა. თანაც ამ სიტყვების ავტორი ხომ არის

¹¹² H. Sedlmayr, Die Revolution der modernen Kunst. Köln, 1985. გვ. 185.

¹¹³ დ. კაკაბაძე, პარიზი 1920-1923 წლები. პარიზი 1924, გვ. 11.

ქართველი მხატვარი, რომელიც განსაკუთრებით კარგად ხედავს და აფასებს ძველ მხატვრობას, ხუროთმოძღვრებას, ზრუნავს ქართული მხატვრული “ენის” აღორძინებისათვის, ტრადიციისა და ქართული მხატვრული პრინციპების გაგებისათვის. “საჭიროა შევიგნოთ ჩვენი წარსული მხატვრობა, საჭიროა შეგნება არამც თუ წარსული მხატვრობის, არამედ ხუროთმოძღვრებისა, ქანდაკებისა და მწერლობისა” – წერს იგი 1919 წელს ჟურნალ “შვიდ მნათობში”.¹¹⁴

XX საუკუნის დასაწყისის ქართული მხატვრობა დგება გარკვეული დილემის წინაშე. შეინარჩუნოს საკუთარი ეროვნული, განუმეორებელი სახე და, ამავე დროს, რადგანაც მეცნიერების წინსვლა და ტექნიკური პროგრესი შეუქცევადი აღმოჩნდა, გაიზიაროს ის საერთო სულისკვეთება, რომელიც საოცარი, წამლექავი ძალით აუცილებლად შემოიჭრება ჩვენს ცხოვრებაში. ამ ეპოქის წიაღში ჩასახული ხელოვნება კი, ბუნებრივია, სხვადასხვა ოდენობით აუცილებლად შეითვისებდა ახალ იდეალებს. შესაფერის ნიადაგს ის გარემოებაც ქმნიდა, რომ იმ პერიოდის ქართული საზოგადოება საკმაოდ დაშორდა სარწმუნოებასა და წარსულის ქრისტიანულ იდეალებს. ძველი ხელოვნებით დაინტერესება, მისი კვლევა და შესწავლა კი უფრო მეცნიერული ხასიათისა იყო. “ეკლესიას ისინი (განათლებული ერის კაცი ქართველები ნ.რ.) აღარ აღიქვამდნენ პროგრესის მეტოქედ თუ საეჭვო მოკავშირედ, იგი მათთვის დაძლეული იყო და, ზოგიერთი ესთეტიკოსისა არ იყოს, სიშორიდან, “ნეიტრალური“ ხედვის წერტილიდან იხილეს მათ ქართული ტაძრები და მათი სამკაული, ესთეტიკურ, მხატვრულ მოვლენად.”¹¹⁵

ამდენად, არც არის გასაკვირი, რომ ახალი მხატვრული “ენის” მისაგნებად ისევ წარსული ხელოვნების კვლევას

¹¹⁴ დ. კაკაბაძე, ჩვენი გზა, “შვიდი მნათობი”. 1. 1919. გვ.142.

¹¹⁵ დ. თუმანიშვილი, XIX საუკუნის ქართველი სამღვდლოება და შუა საუკუნეების ხელოვნება. წერილები, ნარკვევები. თბილისი, 2001. გვ. 265.

მიმართავენ. “აქ ჩვენ დაგვეხმარება მეცნიერება, რომლის მეთოდის საშუალებით ჩვენ უფრო მალე მივაღწევთ მიზანს” – ამბობს დავით კაკაბაძე.¹¹⁶ ეროვნული ნიადაგის შემზადება, გამაგრება და საუკუნის ახალი იდეების შეთვისება და არა პირდაპირი გადმოღება და მიბაძვა – აი, რა იყო, ერთ-ერთი უმთავრესი ამოცანა ქართველ ხელოვანთა და მოაზროვნეთათვის ამ პერიოდში. ამგვარ მისწრაფებებს კარგად გამოხატავს ტიციან ტაბიძის სიტყვები: “ევროპა შემოაღებს კარებს და ამ დროს ჩვენ უნდა დავხვდეთ შეჭურვილი ეროვნული შემეცნებით, ეროვნული კულტურის ყველა ფოლაქებშეკრული, რომ იყოს მთავარი მორგევი, რომელზედაც მოეხვევა ახალი იდეები”.¹¹⁷

ეს ახალი იდეები კი ახალი იყო თავად ევროპელებისთვისაც. გერმანელი ხელოვნებათმცოდნე ვერნერ ჰაფტმანი XX საუკუნის მხატვრობის განხილვისას აღნიშნავს, რომ “მხატვრობაში რადიკალური ცვლილებები მოხდა 1900-1910 წლებში. 1905 წელს ფოვიზმი წარმოიშვა, 1907 წელს – კუბიზმი, 1910 წელს – აბსტრაქტული სურათი. ამ თარიღებს შეიძლება დაერთოს მეცნიერების ის მიღწევები თუ აღმოჩენები, როგორც არის – 1900 წელს მ.პლანკის კვანტური თეორიის აღმოჩენა, ამავე წელს ზ. ფროიდის – სიზმრის მნიშვნელობის ახსნა, 1905 წელს ა. აინშტაინის ფარდობითობის თეორიის შექმნა, 1908 წელს – მინკოვსკის სივრცით-დროითი განზომილების მათემატიკური ფორმულირება” და სხვა.¹¹⁸

მკვლევარი თარიღების თანხვედრაში გულისხმობს არა უშუალო გავლენას მეცნიერებისა ხელოვნებაზე, არამედ იმ საერთო ატმოსფეროს, რომელშიც ზოგადად მოექცა ადამიანი

¹¹⁶ დ. კაკაბაძე, ჩვენი გზა, ჟურ. „შვიდი მნათობი“, 1919, გ. გევეჭკორი, დავით კაკაბაძე, ხელოვნება დასივრცე, 1983. გვ. 29.

¹¹⁷ ტ. ტაბიძე, ცისფერი ყანწები, 2. 1916.

¹¹⁸ W. Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert. B.2. Munchen 1983. გვ.8.

საუკუნის დასაწყისში; თითქმის რევოლუციურ ცვლილებებს ადამიანის გარე სამყაროსთან მიმართებაში, ყოველივე ხილულის ახალ, მეორე “რეალობად” წარმოიჩინას, რაც ამა თუ იმ აღმოჩენის საფუძველზე მოხდა.

საგნისა და გარემოს ურთიერთობა სრულიად სხვა სახეს იღებს და თავად ადამიანი იქცევა ისეთივე კვლევის ობიექტად, მისი ქვეცნობიერის ამოქექვისა და გაშიფვრის მიზნით, როგორც, მაგალითად, მცენარე თუ სხვა ფიზიკური სხეული ან კიდევ მატერია, ატომებად დაშლისას. ვ. ჰაფტმანის აზრით, ის ხე, ვარდი თუ ვარსვლავებით მოჭედილი ცა, რომელიც ყოველთვის იყო და თითქოს არ შეცვლილა, დღეს პოეტისა და მხატვრისათვის, როგორც ხედვის წარმართველისათვის, აღარ არსებობს, წარმოიქმნება სრულიად სხვა “ოპტიკა”, სხვა “ხედვა”. “მისი (მხატვრის) გამჭოლი მხერა ხილული ფორმის იქით არსებული გენეტიკური პროცესებისაკენ ატანს. ძირითადი ცნებებისადმი – ხე, ყვავილი, ნაკადული – ინტერესი გადადის მათში დაფარული დინამიკური ქმედების ცნებებში – ზრდა, აყვავება, ჩუხჩუხი. ოპტიკის ამგვარი გადანაცვლება კი ანარეკლია ჩვენი რეალობის განცდაში მომხდარი ძვრებისა”.¹¹⁹ აღმოჩნდა, რომ ადამიანის თვალის – ხედვის ორგანოს დიაპაზონი საკმაოდ შეზღუდულია და მხოლოდ გარკვეულ ფერთა შკალაში ახდენს ორიენტაციას – მაგალითად, ინფრაწითელსა და ულტრაიისფერს ის ვერ აღიქვამს; აღმოჩნდა, რომ დრო და სივრცე განუსაზღვრელია, ადამიანის მიერ აღქმული გარე სამყაროს ობიექტური სურათი ირყევა; მხატვრობის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა – სიზუსტით ასახოს გარემო – აბსურდული ხდება – ფოტოაპარატი გაცილებით უკეთ ასრულებს ამ ამოცანას. “დღევანდელი ადამიანის აზროვნება, მსჯელობა და მისი ყოველივე ფსიქიკური პროცესი უკვე სხვა სახისაა, ვიდრე წინათ.. მაშინიზმის საგნების ცქერით შეიცვალა აგრეთვე

¹¹⁹ W. Haftmann, დასახ. ნაშრომი, გვ. 10.

ჩვენი თვალთახედვა”.¹²⁰

თვალთახედვის შეცვლა, რა თქმა უნდა, ერთბაშად არ მომხდარა. მხატვრობის მაგალითზე შეიძლება თვალის მივადევნოთ XIX-XX საუკუნეთა მიჯნას მიახლოებულ ხელოვანთა მისწრაფებებს, მათ მიერ ახალი საშუალებებით ახალი ხედვის დამკვიდრების მცდელობას. მაქს იმდალი წიგნში “Farbe” (ფერი) მსჯელობს XIX საუკუნეში ჩამოყალიბებული “ხედვის” ამსახველი თეზისის თაობაზე. მას მოჰყავს ჯონ რასკინის ფრაზა (ტერნერის ფერწერის მიმართ გამოთქმული) თვალის უმანკობის შესახებ: «სინამდვილის ამსახველი ჭეშმარიტი ხედვა არის მხოლოდ სიბრტყეზე ფერების მონაცვლეობა, ყოველი სხვა წარმოდგენა საგანზე კი ჩვენი შემეცნების, გამოცდილების და სწავლის შედეგია». ამგვარი გამონათქვამები აქვთ XIX საუკუნის სხვა თეორეტიკოსებსაც. მათში იკვეთება ერთი აზრი, რომ ყოველგვარი და, მით უმეტეს, აპრიორული ცოდნის უკუგდება აძლევს მხატვარს შესაძლებლობას, ჩასწვდეს ხილული სამყაროს ჭეშმარიტ არსს»¹²¹. ეს არის სწორედ იმპრესიონისტული ხედვა.

ბუნების მხოლოდ ხილული ანარეკლის დაფიქსირება თვითმიზნად იქცევა ამ პერიოდის მხატვრობაში. ყველაფერი ხდება გაბუნდოვნებული, არამდგრადი და ფერთა ლივლივში იძირება. იშლება კონტურები და საზღვრები საგნებს შორის.

იმპრესიონისტ მხატვართა სხვადასხვა ნამუშევრის განხილვისას თვალსაჩინო ხდება სივრცის აღქმის ეს თავისებურება. კამილ პისაროს “პატარა ხიდი პონტუაზთან” (სურ.96), სადაც ტყის ლანდშაფტის პატარა მონაკვეთია გამოსახული, ბუნების იდილიურ მშვიდ განწყობას გადმოგვცემს. შეჯგუფული ხეების ჩრდილში, დაბურულ ფოთლებში ძლივს მოჩანს პატარა ხიდი, რომლის თაღშიც მდინარე მოედინება. აქ

¹²⁰ დ. კაკაბაძე, დასახ. ნაშრომი. პარიზი. 1924. გვ. 14.

¹²¹ M. Imdahl, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. München, 1987. გვ. 19.

ყველაფერი ერთნაირად არის დაწერილი: მუქი ჩრდილებისა და ხის ვარჯებში გამოჟონილი მზის შუქით, წყლის ათინათებით. მუქი მომწვანო და მოყავისფრო ფერები აქა-იქ გამონათებულია ღია ყვითლებითა და თეთრით. ბალახისა და ფოთლების სიმწვანე წინა და უკანა პლანზე ერთნაირად ბუნდოვანი და ჰაერთან შერწყმულია.

აღფრედ სისლეს “რეგატები მოლეზისთან” (სურ.97) ფართოდ გაშლილ სანაპიროს სურათს წარმოგვიდგენს. სურათის დიდი ნაწილი შორი ხედიდან დანახულ წყალსა და ცას უჭირავს. შუაში მთიანი პეიზაჟის ზოლი ჰყოფს, ხოლო წინა პლანზე მარცხენა კუთხეში სანაპიროს პატარა მონაკვეთი მოჩანს მასზე თეთრ სამოსში (საკარაუდოდ საზღვაოსნო ფორმებში) გამოწყობილი მამაკაცთა ფიგურებით. პეიზაჟს თითქოს ზემოდან ეფინება ცის ფონზე ჩამწკრივებული დიდი ჭრელი დროშები და მკვეთრ აქცენტებს ქმნის სურათზე. დროშების ამგვარი განლაგება სიღრმეს და ჰაეროვანი პერსპექტივის შთაბეჭდილებას აძლიერებს. აქ ერთიანად აღიქმება სქელი მონასმებით შესრულებული, მზით გაჯერებული წყალი, ფერდობი თუ ცა და ჰაერი. ამგვარად, თითქოს ჰაეროვანი სივრცის შეგრძნება ამავე დროს, მატერიალური და ხელშესახებია. ცა, წყალი, მიწა თუ ხალხი ერთნაირი სახვითი ღირებულებისაა.

კიდევ უფრო მეტად თანაბარი და მონასმებით ერთ ტონალობაში გაერთიანებული ჩანს ოგიუსტ რენუარის პეიზაჟი “ნავი” (1879). აქ სურათის უმეტეს ნაწილს წყალი იკავებს. მხოლოდ ზემოთა კიდეში გასდევს მთელ ჰორიზონტალზე ხმელეთის ზოლი. ამ ჰორიზონტალს ქვემოთ გრძელი ნავი იმეორებს, რომელშიაც ორი ქალი ზის. თითქოს, მზით არის გაჟღენთილი არემარე, სურათი მოყვითალო-ნარინჯისფერ ტონშია ძირითადად შესრულებული, მხოლოდ აქა-იქ ჩნდება წყლის სილურჯე (ულტრამარინი), ღია ყვითელსა და თეთრში გარდამავალი ანარეკლების ქვეშ.

მოძრაობის დაფიქსირება სინათლეში, თანაბრად აღქმული

ობიექტი და გარემო, პლენერზე მომენტის დაჭერა და სუფთა, შეურეველი ფერების მონასმებით პირველი შთაბეჭდილების გადმოცემა – ეს ის განსაკუთრებული ხედვაა, რომელიც იმპრესიონისტ მხატვრებს გამოარჩევს მათი წინამორბედებისაგან. აქ მნიშვნელობა არა აქვს სიუჟეტს, თემას. მთავარია იმგვარი ხედვა, რომელიც ყველაზე უფრო მეტი სიზუსტით წარმოაჩენს შთაბეჭდილებას, წამს. ბუნებრივია, ამგვარი აღქმა გარდა მეცნიერული აღმოჩენებისა, ფოტოგრაფიამაც განაპირობა. მხატვრებმა კი საღებავით, ცოცხალი ფერებით სცადეს იმავე ეფექტის მიღება. დაჭერილი სინათლის წამი, ცვალებადი სამყარო – განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო კლოდ მონეს შემოქმედებაში. შემთხვევითი არ არის, რომ მან ამ თემას მრავალი სურათისგან შემდგარი სერიები მიუძღვნა. 1890 წლის ზაფხულიდან 1891 წლის ზამთრამდე ხატავდა მონე ერთსა და იმავე მინდორში დალაგებულ თივის ზვინებს. სხვადასხვა ტონალობაში შესრულებული ოცდაათამდე ნამუშევარი წლის სხვადასხვა დროსა და დღის სხვადასხვა განათებას აღბეჭდავს. მხატვარი თითქოს მისდევდა მზის სხივს, სინათლის მოძრაობას.

ყოველი სურათი განსხვავებულ ფერთა გამაშია შესრულებული, დაწყებული ღია მოყვითალო და ვარდისფერებით, ცივი მოცისფრო-მომწვანო და შემდეგ კაშკაშა მზიანი თბილი ფერები, ბოლოს უფრო მუქი იისფერი მოლურჯო ჩრდილებით, სეზონისა და მზის მოძრაობის შესაბამისად.

მონეს შემოქმედებიდან მრავალი ამგვარი მაგალითის მოყვანა შეიძლება. ასეთია თუნდაც “სენ-ლაზარის სადგური” (1877). ან კიდევ, სარკმლიდან დანახული ერთი ხედვის წერტილიდან შესრულებული მონეს ცნობილი სერია “რუანის კათედრელი” (1892-1894). აქ უკვე გოთური ტაძრის ფასადი იკავებს სურათის მთელ არეს და იცვლება განათების შესაბამისად. მონეს ცნობილი ფრაზა: “ყოველივე იცვლება, ქვაც კი”. უშუალოდ გამოხატავს ამ თავისებურ ხედვას, როდესაც მთავარი ობიექტის რეალური ფორმები კი არ არის აღბე-

ჭდილი, არამედ პირველი შთაბეჭდილებით შექმნილი სურათი, რომელსაც სინათლე კარნახობს. ამიტომაც არის ერთ-ერთ ასეთ გამოსახულებაზე ტაძრის ფასადი, თითქოს, მზისაგან გამლღვარი, დამდნარი, არამდგრადი, თუმცა, არავითარ ეჭვს არ იწვევს, რომ ეს ქვაა, ტაძრის მყარი ფასადია.

ამგვარი “ცნებაგამოცლილი” (Entbegriffliche – მაქს იმდალის მიერ შემოტანილი ტერმინია) ხედვა, ავტორის აზრით, უკვე სხვაგვარად ვლინდება პ. სეზანის მხატვრობაში. რასკინი-სეული თეზისი შეტრიალდება და ახალ დატვირთვას იძენს. თუმცა, სეზანიც იზიარებს “ბუნებასთან უშუალოდ მისვლის” იდეას – “არსებობს საგნების წმინდა ფერწერული ჭეშმარიტება. რარიგ ძნელიც უნდა იყოს ბუნებასთან უშუალოდ მისვლა, უნდა შეგეძლოს მას ახალშობილის თვალთ შეხედო” (პ. სეზანი)¹²² – მაგრამ მისი ფერწერა ითვალისწინებს არა მხოლოდ ფერებად დაშლას, არამედ კონსტრუქციულ აგებასაც. მხატვრის ამოცანას წარმოადგენს კოლორისტული კონსტრუქციის, სისტემის შექმნა, ანუ ერთდროული პროცესი დაშლისა და შექმნისა, როდესაც “უბრალო ლაქების ურთიერთკავშირით მოწესრიგებული კოლორისტული სისტემა აღმოცენდება” (სურათი “სენ ვიქტუარის მთა”). აქ საქმე გვაქვს უკვე არა პასიურ, “ცნებაგამოცლილ” აღქმასთან, არამედ “დამნახავ ხედვასთან” (Sehende sehen): “ხატვის პროცესში თვალი და ტვინი ერთმანეთს უნდა შეეშველოს და უნდა ვიმუშაოთ მათი ურთიერთსრულქმნისათვის – ფერადოვან შთაბეჭდილებათა ლოგიკური განვითარების გზით. მაშინ სურათები ბუნების კონსტრუქციები იქნება”¹²³ – ამბობს სეზანი. მისი სურათები, იქნება ეს პორტრეტი, პეიზაჟი, თუნატურმორტი, ერთნაირად იგება გეომეტრიული ფორმების საფუძველზე. სეზანის თქმით: ”ბუნებაში ყველაფერი სფერ-

¹²² W. Hess, Dokumente zum Verständnis der Modernen Malerei. München, 1972, გვ. 7.

¹²³ W. Hess, დასახ. ნაშრომი. გვ.18.

ოს, კონუსის ან ცილინდრის ფორმას იღებს, ამ მარტივი ფორმების საფუძველზე უნდა ისწავლო ხატვა და მაშინ ყველაფერი გამოვივა”. ეს ფორმები კი ფერებით იძერწება და ცივი და თბილი ფერების კონტრასტითა და შეხამებით მიიღება ესა თუ ის საგანი ნატურმორტში, პორტრეტში, პეიზაჟში. მხატვარი დიდხანს, ზოგჯერ თვეებისა და წლების განმავლობაში ამუშავებდა ერთსა და იმავე კომპოზიციას, ან მრავალჯერ ხატავდა ერთსა და იმავე ხედს.

სეზანის პორტრეტები იმავე პრინციპებით სრულდება, როგორც ნატურმორტები. მისთვის პიროვნების შინაგანი სამყარო და ხასიათი ნაკლებადაა მნიშვნელოვანი. აქაც მთავარია ფერით გამოძერწილი ფორმა. “მადამ სეზანი წითელ სავარძელში” (1877) ამგვარი მიდგომის ნათელი მაგალითია. ყოველგვარი ემოციისაგან დაცლილი, მწვანე ფერებით შესრულებულ სამოსში გამოწყობილი, წითელ სავარძელში მჯდომი ქალბატონი პოზირებს მხატვრის წინაშე, ისე, როგორც შეიძლებოდა ყოფილიყო ნებისმიერი სხვა ობიექტი. მხატვარი არ განასხვავებს ვაშლს, მაგიდას თუ ადამიანის გამოსახულებას, მისი აღბეჭდვისას. ჩანს, აქ მხატვრის მთავარი ინტერესი წითლისა და მწვანის ჰარმონიას ეხება. ძირითადი და დამატებითი (კომპლემენტარული) ფერი ერთად უფრო მეტყველი და შთამბეჭდავია, მთლიანობის მიღწევა სურათში ამგვარი ხერხით მეტად არის შესაძლებელი. ჯერ კიდევ რომანტიკოსი მხატვარი ეუენ დელაკრუა იყენებდა ამგვარ ფერწერულ ხერხს.

უფრო გვიან, სეზანის შემდგომ კი, ძირითადად და დამატებითი ფერების კონტრასტს ნეოიმპრესიონისტებმა მიმართეს თავიანთი პუანტილისტური კომპოზიციების შესაქმნელად. სეზანი დელაკრუას შესახებ ამბობს: “როდესაც ფერით გამოწვეულ სიხარულზე მოგითხრობთ, აი, რას ვგულისხმობ: ფერების მეოხებით საგნები ისე შემოდის ჩვენში, როგორც ჭიქა ღვინო ჩაგვდის ყელში. დელაკრუა და მისი რევოლუცია აუცილებელი იყო, რათა ბუნება თავიდან აღმოგვეჩინა. ეს

ტონები აბრეშუმივით გადადის ერთმანეთში, ყველაფერი შეკრულია და მთლიანობაში მოაზრებული. აქ კვლავ მოცულობები ისახება, მაგრამ ისე, რომ მათ სწინააღმდეგოს ვერაფერს იტყვი. თუმცა, იმავე დელაკრუას ახლავს თხრობაც. მას მეტისმეტად ბევრი უკითხავს შექსპირი და დანტე, “ფაუსტიც” გადაუქექია, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მას საუკეთესო პალიტრა აქვს მთელ საფრანგეთში. ჩვენ, მხატვრები ყველანი მასში ვპოულობთ ჩვენს თავს.”¹²⁴

“სენ ვიქტუარის მთა” (1902-1904), სეზანს დაახლოებით სამოცჯერ აქვს აღბეჭდილი. მხატვრის მშობლიური ექსიდან თხუთმეტი კილომეტრის მოშორებით მდებარე ეს კლდე, როგორც ჩანს, განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდა მასში. ამ სერიაში კარგად ვლინდება ფერთა ლაქების მეშვეობით მთლიანი კონსტრუქციის შექმნის მცდელობა. ცივი მოცისფრო-იისფერები და თბილი მიწის ფერები ერთად აბსტრაქციის მაგვარ აწყობილ პეიზაჟს ქმნიან. მხატვრის შემოქმედების გვიანი პერიოდისათვის დამახასიათებელი ფერწერული ხერხი – ფართო მართკუთხა შტრიხებით, და არა მონასმებით, გადმოცემული გარემო, აქა-იქ სუფთად დატოვებული ადგილები თეთრ ტილოზე – ეს ის მიგნებებია, რომლებმაც შემდეგში ბიძგი მისცა ფოვისტების ექსპრესიონისტების, კუბისტებისა და სხვათა ფერწერულ ძიებებს.

“დიდი მობანავენი – I” (1899-1906) სეზანის ერთ-ერთი ბოლო ნამუშევართაგანია. გრანდიოზული ზომის ტილო (208X249) ასახავს აგრეთვე პეიზაჟს, რომლის წინა პლანიც მთლიანად შიშველი ფიგურებით ივსება. აქ – ალბათ, თავმოყრილია მხატვრის ყველა ამოცანა, რომელიც კი დაუსვამს მას თავის შემოქმედებაში. სხვადასხვა რაკურსში მდგომი, მჯდომარე თუ მწოლიარე ფიგურები ლანდშაფტის ნაწილად აღიქმებიან და ისე იწერებიან მასში, კომპოზიციურად და ფერადოვანი გამით, თითქოს ერთმანეთისათვის არიან შექმ-

¹²⁴ W. Hess. დასახ. ნაშრომი გვ. 21

ნილნი. მყარ კომპოზიციას ქმნიან ცენტრში სამკუთხედის ფორმად გადმოზნექილი ხეები.

ამგავარი მიდგომა ისევ სეზანისეულ ხედვას აჩენს – ობიექტისა და გარემოს თანაბარ მნიშვნელობას, ყოველივეს აღქმას მყარ გეომეტრიულ ფიგურებად. ფერი აქაც მთავარი მაკონსტრუირებელი ელემენტია. ცივი და თბილი ფერთა ლაქები ქმნიან მთლიან სურათს. მხოლოდ შიშველი ფიგურების კონტურებია ოდნავ შტრიხებით მინიშნებული. სუფთა ტილოს სითეთრე აქაც აქტიურად მონაწილეობს საერთო კომპოზიციის აგებაში, ფერადოვანი გამის მნიშვნელოვანი კომპონენტის სახით. “არსებობს ფერთა ლოგიკა... მხატვარი მას უნდა დაემორჩილოს და არა გონების ლოგიკას. მხატვარი თუ ლოგიკაში ჩაეფლო, მისი საქმე წასულია. იგი საკუთარ თვალს უნდა მიენდოს. მხატვრობა ოპტიკაა, ჩვენი ხელოვნების შინაარსი უპირველესად ისაა, რასაც ჩვენი თვალები ფიქრობენ.”¹²⁵ – ასეთია პ. სეზანის დასკვნა.

ამ პრობლემის გარშემო მრავალი თქმულა. ცნობილია, რომ შემოქმედების აქტი თავისთავად გულისხმობს გარკვეულ პროცესს, რომელშიც რამდენიმე კომპონენტი მონაწილეობს: ინდივიდი (სუბიექტი), გარე სამყარო (ობიექტი) და კიდევ “რალაც” – მათი დამაკავშირებელი, რომლის გარეშეც ვერ შეიქმნება ხელოვნების ნაწარმოები. მხოლოდ სუბიექტური განცდა ან ობიექტის ზუსტი ასახვა არ არის საკმარისი შემოქმედებითი პროცესისათვის. თავისთავად არც მხოლოდ ცალკეული მონასმი ან ლაქა გამოხატავს რასმე ტილოზე. “ჟესტი თუ მიმიკა ისევე ვერ იქნება მხატვრული ნაწარმოები, როგორც მხოლოდ ენობრივი ბგერა არ ნიშნავს უკვე მეტყველებას. ყოველი ჟესტი თავისთავად, ყოველი შორისდებული თავისთავად მუდამ დარჩება გამოხატვის ნაკლოვან ფორმად” – ასე განმარტავს ხელოვნების არსს ფილოსოფოსი ერნსტ კასირერი დრამის მსახიობის მაგალითზე,

¹²⁵ W. Hess. დასახ. ნაშრომი, გვ. 17.

როდესაც ყოველი “მისი სიტყვა თუ შესტი სტრუქტურული მთლიანობის ნაწილია”¹²⁶. სტრუქტურა კი არ შეიძლება თავისთავად იყოს გამოვლენილი ბუნების მხოლოდ ასახვისას. როგორც ზუსტი, ნატურალისტური გადმოხატვისას იკარგება მთლიანობა, ასევე მხოლოდ ინსტიტუტური, გაუაზრებელი, უნებლიე შტრიხი თუ მონასმი არ შეიძლება ჩაითვალოს სრულქმნილ ნაწარმოებად.

დავით კაკაბაძე ამბობს: “პირველი შთაბეჭდილება მუდამ შედეგია თავის შინაგან კონსტრუქციასთან დაკავშირებული გარეგნული ფორმისა. ადამიანის შემოქმედებითი ნიჭი სწორედ საგანთა ამ თვისების აღმოჩენაში მდგომარეობს, რადგან საგანთა რეპრეზენტაცია იმ ხაზებისა და ფერების წარმოდგენაში რომ მდგომარეობდეს, რომლებიც მხოლოდ გარეგნულ ფორმას შეიცავენ, ამგვარი ნამუშევარი უსარგებლო გახდებოდა, შიგ შემოქმედებითი ნიჭი არ იქნებოდა ჩაქსოვილი. ის მხოლოდ არსებული საგნების იმიტაცია და გამეორება იქნებოდა. როგორც კი საგანთა არსს ჩავწვდებით, ახალ ფორმას ვპოულობთ, შინაგან თვისებათაგან შეთხზულ ფორმას.”¹²⁷ ამდენად, “შინაგან თვისებათა” წვდომისათვის შემოქმედებით პროცესში ძირითადი და ყველაზე არსებითია ადამიანის გარემოსთან დამაკავშირებელი “რალაც” – ისევე, როგორც მუსიკოსისათვის სმენა, ასევე მხატვრისათვის – “თვალი”, ანუ განსაკუთრებულად დახვეწილი, აქტიური ხედვის შედეგად გავარჯიშებული: “მშვენიერებას ვერ ვეზიარებით მხატვრულ ქმნილებათა პასიური აღქმის გზით, არამედ ჩვენი გონის აქტიური თანამონაწილეობით, რომელიც უფლებამოსილია შეისმინოს, ან არ შეისმინოს მშვენიერის მოთხოვნა. მაგრამ ამ პროცესს არა აქვს სუბიექტური ხასიათი, არამედ როგორც ობიექტური სინამდვილის ჩვენებური ხედვის წინაპირობა, იგი დაფუძნებულია ხელოვნების შემო-

¹²⁶ ე. კასირერი, რა არის ადამიანი?, თბილისი, 1983, გვ. 238.

¹²⁷ დ. კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983, გვ. 69.

ქმედებით აქტივობაში. ხელოვანი პასიური როდია, როცა საგნებს აღიქვამს და ამ აღქმების ფიქსაციას ახდენს, არამედ მის თვალს მშვენიერების აღმოჩენის შესაძლებლობას უქმნის გონითი, კონსტრუქციული აქტები”.¹²⁸

რა თქმა უნდა, აქ მსჯელობაა ზოგადად ხელოვნების შესახებ და არ იგულისხმება რომელიმე კონკრეტული ეპოქის ან მიმართულების მხატვრობა, მაგრამ XIX-XX საუკუნეთა მიჯნა ის პერიოდია, როდესაც ყველაზე მეტად იჩენს თავს მისწრაფება ყველაფრის გაშიფვრის, გაშიშვლების, საამ-კარაოზე გამოტანისადმი. შემთხვევითი არ არის, რომ სეზანი XX საუკუნის მხატვრობის ფუძემდებლად ითვლება. სტრუქტურის გამოვლენა, მისი დაშლა-აგება შემდეგ და შემდეგ სულ უფრო უკიდურეს ხასიათს იღებს და აბსტრაქციამდე მიდის. სწორედ იმ ახალ თვალთახედვას, როდესაც საგანი, ადამიანი, ბუნება თანაბრად გამოისახება და ერთნაირ დატვირთვას იღებს, საფუძველი ჩაეყარა სეზანის მხატვრობაში. ჰანს ზედლმაირის აზრით, “ამის შემდგომ სულ მალე, სერასთან ადამიანი ხის თოჯინას დაემსგავსება, მანეკენად, ავტომატად წარმოჩნდება, უფრო გვიან, მატისთან ადამიანის მნიშვნელობა არ აღემატება ხალიჩის ორნამენტს, ხოლო კუბისტებთან კონსტრუქციული მოდელის საფეხურზე დაიყვანება”.¹²⁹ ბუნებრივია, ხელოვნებისა და ეპოქის ამგვარმა ანალიზმა უამრავი კრიტიკა და პოლემიკა გამოიწვია.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია დისკუსია, რომელიც 1949 წელს გაიმართა მიუნხენში “ZEN 49”-ის გამოფენის გახსნაზე. ომის შემდგომ გერმანიაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა თავიდან გაანალიზებასა და მსჯელობას ზოგადად თანამედროვე ხელოვნებაზე და აბსტრაქტულ ხელოვნებაზე. წინა პერიოდის გამოცდილებამაც განაპირობა

¹²⁸ ე. კასირერი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 238.

¹²⁹ H. Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Ulstein, 1991. გვ. 126.

ამგვარი რეაქცია, როდესაც ფაშისტური რეჟიმის დროს, უმეტეს თანამედროვე მხატვართა შემოქმედებას – “დეგენერეტიული ხელოვნება” (Entartete Kunst) ეწოდა. ყველაზე უფრო მწვავე კრიტიკა ზედლმაირის “მოდერნის” შეფასებას მოჰყვა მხატვარ ვილი ბაუმისტიერისაგან, რომელიც უსაგნო ხელოვნების მხატვართა ჯგუფ ZEN 49-ს ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო. ამ თემაზე პოლემიკა განმუხტა თეოდორ ადორნომ, რომელმაც ზედლმაირსაც და მის კრიტიკოსებსაც ახალი გამოსავალი შესთავაზა მოდერნიზმის შესაფასებლად. მან ისაუბრა ხელოვნების ნაწარმოების ჰარმონიის შესახებ და სიტყვებით გამოუთქმელისათვის სიტყვების მონახვის, კოსმიური ჰარმონიის იდეის უშუალოდ თანამედროვე ხელოვნებაში შეტანის შესახებ. “ზედლმაირის მიერ გამოთქმული მოსაზრებანი უბრალოდ კი არ უნდა უარვყოთ, არამედ თავად უნდა შევიტანოთ ჩვენი საკუთარი ხელოვნების ცნობიერებაში. ამ ნეგატიურში პოზიტიურის დანახვა უნდა შეგვეძლოს”.¹³⁰

მართლაც, ჰანს ზედლმაირის წიგნში “შუალედის დაკარგვა” განხილულია ახალი ეპოქის ადამიანის მსოფლმხედველობა, ასახული ხელოვნებაში და ეს არ არის უშუალოდ თანამედროვე ხელოვნების კრიტიკა, როგორც ბევრმა ხელოვნებათმცოდნემ თუ მხატვარმა აღიქვა. ამ ნაშრომის ირგვლივ პოლემიკა დღესაც არ ცხრება, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ მასში გადმოცემული შეხედულებები უაღრესად საყურადღებოა.

ფერნან ლეჟეს 1910-იანი წლების კუბისტური ნამუშევრები ნათლად გამოხატავს ზემოაღნიშნულ ტენდენციებს. სურათში “კიბე” (სურ.98) გამოხატულია კიბეზე ამომავალი ფიგ-

¹³⁰ Stationen Der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahr hunderts in Deutschland. Berlinische Galerie 1989. Mario-Andreas von Lütichau. ZEN 49. გვ. 380. შედარებულია ჰანს გერჰარდ ევერსის, დარმშტატის საუბრებიდან – Das Menschenbild unserer Zeit, დარმშტატი 1950.

ურები, რომელთა სხეულები ერთმანეთზე დადგმული, ქვემოთ წაწვეტებული ცილინდრებისაგან შედგება. ასევეა კიდურებიც. თავზე მხოლოდ ზოგიერთს აქვს ცხვირი მიხატული. მეორენაირად ამ სურათს “რუსული ბალეტის გასავლელიც” ჰქვია, ანუ შესაძლებელია ეს გეომეტრიული ფორმებისაგან შედგენილი ფიგურები ბალერინებიც კი იყოს. გადაჭედილი კიბე ზემოდან არის დანახული, ფიგურებს თითქოს კამერა აქვთ მიჭერილი ახლოს და მათ მოძრაობას მიყვება. დინამიკას აძლიერებს ქვემოთკენ მიმართული მილისებური მოაჯირები, სხვადასხვა მოძრაობაში გამოსახული კიდურები და უკან კიბის უჩვეულოდ დახრილი ერთ-ერთი მარში. ფერები მინიმუმამდეა დაყვანილი: სურათში არ არის რომელიმე ერთი პერსპექტივა, ერთი სიღრმე. ყოველივე მოძრაობს და არეულია. შეზღუდული რაოდენობის მკაფიო შავი კონტურებით მოფარგლული პლაკატური ფერების გამოყენება კი დეკორატიულობას ანიჭებს და მთლიანობაში სიბრტყეს უმორჩილებს გამოსახულებას.

1919 წელს შესრულებული “ქალაქი” (სურ.99) უფრო ფერადოვანი და მრავალპლანიანია. აქ ისეა წარმორჩენილი ინდუსტრიული ქალაქი, რომ ერთმანეთში არეული შენობის ელემენტები – კიბე, ფანჯარა, სახურავი – ქუჩის ობიექტებთან ერთად სხვადასხვა განზომილებაში ლაგდება. ბოძი, წარწერა, სადღაც შორს მყოფი ამწე და მათ შორის ადამიანის გამოსახულებები თითქოს ჩართული ქალაქის საერთო რიტმში, ძნელად განირჩევა ერთმანეთისაგან.

იმავე პრინციპებით არის შესრულებული სხვა კომპოზიციებიც: “სახლები ხეებქვეშ” (1913წ.), “ვარდისფერი ბუქსირი” (1918წ.), “ტიპოგრაფი”, (1919წ.) და სხვ. ადამიანის ფიგურები, სახლები, ხეები და მანქანა თანაბრად გამოისახება, ერთნაირ ელემენტებად იშლება, ერთმანეთში ირევა. ცოცხალიც და არაცოცხალიც, თითქოს ერთი მასალისგან არის შექმნილი. ყველაფერი გაპრიალებული ლითონის მოცულობით კონსტრუქციულ ნაწილებად ქცეულა, რომლებიც

სხვადასხვა განზომილებაშია წარმოდგენილი და ქალაქის ხმაურში, ქაოტურ მოძრაობაშია ჩართული. ამგვარი მანქანური თუ რობოტიკისმაგვარი ფიგურების გამო (გვიანი პერიოდის შემოქმედებაში კიდევ უფრო ხშირი), ფერნან ლეჟეს მხატვრობას ფრანგმა კრიტიკოსმა ვოსელემ “ტუბიზმი” უწოდა. გამოსახულება ხშირად ისე ახლოს არის გამოსული წინა პლანზე, რომ მაყურებელი მონაწილე ხდება ერთმანეთში ჩახერგილი მანქანური ელემენტების ჟღარუნისა. ამ სურათებიდან ერთგვარი შიში და ამავე დროს ირონია თუ გროტესკიც გამოსჭვავის ტექნიკას დამორჩილებულ უმწეო ადამიანთა ფიგურების მიმართ.

იგივე შეიძლება ითქვას ამავე პერიოდის სხვა კუბისტთა იმ კომპოზიციებზე, რომლებშიაც ადამიანის გამოსახულება გვხვდება. მაგალითად, მარსელ დიუშანის ერთერთი დინამიკური, მრავალმრიანი კომპოზიცია “მეფე და დედოფალი სწრაფი შიშველი ფიგურების გარემოცვაში” (სურ.100) – აქ უკვე სურათის სათაურშიც მოჩანს ის ირონია, რომელიც უთავო და გაურკვეველ კონსტრუქციებად დაშლილ ფიგურებს გამოხატავს. დიუშანის შემოქმედებაში ხშირია ამგვარი კომპოზიციები, როდესაც გამოსახულება შრეებად იყოფა და მოძრაობის პროცესშია წარმოდგენილი. ერთ-ერთი ასეთია “კიბეზე ჩამოძვავალი ქალის შიშველი ფიგურა” (სურ.101). ამ კომპოზიციის სხვადასხვა ვერსია არსებობს, ხოლო მეორე ვერსიამ (1912წ.), შეერთებულ შტატებში ე.წ. “Armory Show”-ზე დიდი სკანდალი გამოიწვია და ყურდლების ცენტრში მოექცა. აქ სინთეტიკური კუბიზმისა და ფუტურიზმის ელემენტებია შერწყმული – დაშლილი ფიგურა და მოძრაობა. ყველაზე მეტად კი, ამგვარ კომპოზიციებს ეტიენ-ჟულე მარეს ქრონო-ფოტოების გავლენას უკავშირებენ.¹³¹

¹³¹ K. Ruhrberg. Kunst des 20. Jahrhunderts. Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honef. Malerei. Skulpturen un Objekte. Neue Medien. Fotografie. I, Köln, 2000, გვ. 128.

თუკი გადავხედავთ ფუტურისტების მანიფესტებს, რომლებიც ამ მიმართულების დამაარსებელმა ფილიპო ტომაზო მარინეტომ გამოსცა 1909-10 წლებში, დავინახავთ, რომ აქ პირდაპირი მოწოდებაა ტექნიკის გაღმერთებისაკენ, ყოველივე ძველის დანგრევისა და ახალი რელიგიის შექმნისაკენ, სადაც მანქანა იქცევა მთავარ ღვთაებად.

XX საუკუნის ცნობილ ფსიქოლოგ ერის ფრომის წიგნში “ადამიანური დესტრუქციის ანატომია” განხილული აქვს ფუტურისტული მანიფესტი, როგორც ნეკროფილიის ტიპური მაგალითი. ავტორი თვლის, რომ ტექნიკის გაღმერთება, მანქანის, არაცოცხალი მექანიკური ხელსაწყოების გაფეტიშება, რაც ასე დამახასიათებელია XX საუკუნისათვის, დესტრუქციული ხასიათის მატარებელია. მისი აზრით, მარინეტის მიერ პირველ მანიფესტში დასახულმა იდეალებმა სრული განხორციელება პოვა მეორე მსოფლიო ომის დროს ნაციონალ-სოციალისტების მეთოდებში. მეორე მანიფესტი (1910 წ.) ქადაგებს თანამედროვეობის უდიდესი მიღწევის – სისწრაფისადმი თაყვანისცემას. “მანქანის მაღალი სისწრაფისადმი ლტოლვა სხვა არფერია, თუ არა უმაღლესი განცდა (ნეტარება) ღმერთთან შეერთებისა ... მომავალი ნგრევა სახლებისა და ქალაქების – იმისათვის, რომ სივრცე შეიქმნას ავტოსადგომებისა და აეროდრომებისათვის.”¹³²

უპირველესი, რაც ფუტურისტთა ნამუშევრების დათვალიერებისას გვხვდება თვალში, არის საოცარი დინამიკა, თავბრუდამხვევი ტრიალი. აქ, კუბისტებისაგან განსხვავებით, უბრალოდ დაშლილი საგნები და სხეულის ნაწილები კი არ არის დახვავებული, არამედ ყველაფერი საერთო ორომტრი-ალში, ქაოსშია ჩართული. აქაც უსახური და დაბნეული ადამიანი თითქოს ხმაურთან, არეულ სამყაროში მონაწილეობს. უ. ბოჩონის “თავყრილობა მილანის გალერეაში” (1909 წ.),

¹³² E. Fromm, Anatomie der menschlichen Destruktivität. Stuttgart, 1974. გვ. 312-313.

ისევე როგორც მისი ადრეული პერიოდის დანარჩენი ნამუშევრები, თემატურად უფრო არის ფუტურისტული, ვიდრე ფორმით. სურათის ნახევარს ავსებს განათებული გალერეის ფასადი, რომელიც დიაგონალურად კვეთს კომპოზიციას. მეორე ნაწილი კი, გალერეისკენ სირბილით მიმავალ ხალხის მასას უჭირავს. ხალხი აქეთ-იქიდან მიჰქრის გალერეისკენ და თავს იყრის უზარმაზარ შესასვლელ კარში. სცენა ზემოდან არის დანახული. მოძრაობისა და დინამიკის წარმოსაჩენად მხატვარი უფრო იმპრესიონისტულ თუ ფოვისტურ წერის მანერას მიმართავს. გამოსახულება თითქოს წერტილებად იშლება. სურათზე თბილი მოოქროსფრო-ნარინჯისფერი ტონები ჭარბობს, რაც ხელოვნური განათების ეფექტს ქმნის და ჩრდილები უფრო მკაფიო, ხოლო სილუეტები გამოკვეთილი ხდება.

განათების წყარო სურათში რამდენიმეა, ისევე, როგორც პერსპექტივის სხვადასხვა ხედია შერჩეული – ზევიდან დანახული პანორამული, მარცხენა ზედა კუთხისაკენ მიმავალი და გალერეის შესასვლელისკენ მიმართული.

სხვადასხვა ხედვის წერტილის გამოყენება და ქაოტური, დინამიკური დაძაბული განწყობა კიდევ უფრო მძაფრად არის გამოხატული უმბერტო ბოჩონის 1911 წელს შექმნილ სურათში “ქალაქის ხმაური სახლში იჭრება” (სურ.102). წინა პლანზე მაყურებლისაკენ ზურგით აივანზე ქალი დგას და ურბანულ პეიზაჟს გადაჰყურებს, სადაც მოპირდაპირე მხარეს მშენებლობა მიმდინარეობს და გარშემო ქაოტურად ერთმანეთში არეული და ჩახერგილი შენობები მოჩანს. ამგვარად, მაყურებელი მთლიანად მონაწილე ხდება ქალის მიერ აღქმული გარემოს ზემოქმედებისა და თითქოს იქიდან მომავალი ხმაურის. თუ დავაკვირდებით, აღმოვაჩინთ, რომ აივანზე მდგომი ქალი სხვაგანაც მოჩანს. უფრო სიღრმეში, მარჯვნივ და მარცხნივ, უკვე პროფილში მეორდება ქალის გამოსახულება. იქმნება ერთგარი რიტმი დაყირავებული შენობებითა და აივნებით, შორს მშენებლობაზე მომუშავე ხალხის გამო-

სახელებითა და იქვე აღმართული არმატურის ვერტიკალური ჯოხებით. სხვადასხვა ხედვის წერტილები – ზემოდან ქვემოთ და სიღრმისკენ პერსპექტივაში წასული – კიდევ უფრო აძლიერებს საერთო დინამიკასა ხმაურის ეფექტს. წინა პლანზე ახლოს მოტანილი აივნის რკინის მოაჯირი, თავისი მკაფიოდ გამოწერილი ორნამენტებით, ისევე როგორც ქალის წელში გამოყვანილი, თეთრი პრიალა პერანგი, თბილი, იდილიური განწყობის შემომტანია და კონტრასტს ქმნის დანარჩენ გარემოსთან. თითქოს ქალაქის ამ საოცარ ხმაურს გამოჰყავს ქალი თავისი წყნარი ოთახიდან. აქაც ადამიანის ერთგვარი გაუცხოება თუ შიში, გაცემა არის გამოხატული. ესეც იმ ახალი ხედვისა და განწყობის მაჩვენებელია, რომელიც სწორედ ამ დროის სულისკვეთებას ახასიათებს.

ნგრევა განუსაზღვრელ სივრცესა და დროში ხშირად აბსტრაქტიზებულია და ფარავს ყოველივე კონკრეტულსა და თვალსაჩინოს (უ. ბოჩონის “სპირალური კონსტრუქცია” 1913, “ელასტიურობა” 1912, კ.კარას “მილანის გალერეა” 1912, ჯ.სევერინის “ნგრევა” 1914, “ჩრდილო-სამხრეთის მეტრო” 1912, ჯ. ბალას “მანქანა სრბოლის დროს” 1913, “მანქანა და ხმაური” 1912, ლ. რუსოლოს „ავტომობილის დინამიზმი“ 1912-1913. (სურ.103) და სხვ.). აქ განზრახ არის შერჩეული ისეთი თემატიკა, რომელიც მაქსიმალური დატვირთვით გამოხატავს დინამიკას, მექანიკურ მოძრაობას.

კუბო-ფუტურისტული იდეები რუსეთშიც ფართოდ ვრცელდება და თითქმის წამყვან მიმართულებად იქცევა რუსეთის მხატვრულ წრეებში. საინტერესოა, რომ თუკი იტალიელი ფუტურისტები ფაშიზმის წინამორბედებად ითვლებიან (ცნობილია, რომ მარინეტი შემდგომში ფაშისტი სენატორი გახდა, ბოჩონი სამხედრო სამსახურში იყო), რუსეთში ფუტურისტული იდეები უპირველესად მემარცხენე მხატვრებმა აიტაცეს. სწორედ კუბო-ფუტურისტები ქმნიდნენ მარქსიზმის პროპაგანდისტულ აფიშებსა და პლაკატებს დემონსტრაციებზე გამოსაფენად. სწორედ კომუნიზმის იდეოლოგიაზე

დაყრდნობით გაშალა ფრთები კაზიმირ მალევიჩის სუპრემატიზმმა, ვლადიმირ ტატლინისა და ალექსანდრ როდჩენკოს კონსტრუქტივისტულმა იდეებმა, რომელთა დამკვიდრებას დიდად უწყობდნენ ხელს მაშინდელი ბოლშევიზმის წარმომადგენლები ლ. ტროცკი და ვ. ლუნახარსკი.¹³³

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ეს ახალი იდეები, ახალი “თვალთახედვა”, “ახალი ხელოვნება”, “ახალი რეალიზმი”, ახალი მსოფლიოს შენება საერთო მოვლენაა საუკუნის დასაწყისში და ეს კარგად ჩანს ახალი მხატვრული ფორმის შემოტანაში. მაგალითად, მალევიჩის ადრინდელ ნამუშევრებს “მოსავალი” (1912წ.), “შეშის მჭრელი” (1912წ.) ბევრი საერთო აქვს ფრანგი მხატვრის ფერნან ლეჟეს ზემოგანხილულ ნამუშევრებთან.

კაზიმირ მალევიჩის ადრეული პერიოდის შემოქმედებაში ხშირად გვხვდება კომპოზიციები გლეხების საქმიანობისა და სოფლის ცხოვრების ამსახველი. ფიგურები მძიმე, მომრგვალებული ცილინდრული ფორმებისაა და მათ გარშემო ყველაფერი მსგავსი, თითქოს გაპრიალებული მილისებრი ნაწილებისაგან შედგება. ოღონდ აქ ლეჟეს სურათებისაგან განსხვავებით, ფიგურები უფრო მეტად გამოხატავენ მოძრაობას და არა მექანიკურ-მანქანურს, არამედ უფრო პრიმიტივისტულ-მარტივ ფორმებად გამოისახებიან. “შეშის მჭრელი” (სურ.104) კი უკვე უახლოვდება ფუტურისტულ ნამუშევრებსაც – სხვადასხვა განზომილებაში მოცემული დაჩეხილი მორების ნაჭრები ავსებენ სურათის მთელ სიბრტყეს. მათ შორის პროფილში მდგომი ფიგურის სხეულისა და ტანსაცმლის გეომეტრიული ფორმები კი, ერწყმის მთლიან გარემოს.

ხოლო მალევიჩის ამავე პერიოდის “მლესავი” (სურ.105) კუბო-ფუტურიზმის საუკეთესო ნიმუშია. აქაც სხვადასხვა ხედვის წერტილიდან აღბეჭდილი, რიტმით თითქოსდა

¹³³ A. Barr, Cubism and Abstract Art, Museum of Abstract Art, New-York, 1936. გვ.16.

დაშლილი გამოსახულება, რამდენჯერმე გამეორებული მღვესავის კიდურები სიმულტანურ მოძრაობაშია და ისევე ქრონოფოტოს პრინციპსა და მაიბრიჯის მრავალჯერად კადრებს მოგვაგონებს. ზემოთ განხილული მარსელ დიუშანის “კიბეზე ჩამომავალი ქალი” სწორედ ამავე წელს არის შექმნილი, პირველი ვერსია კი ერთი წლით ადრე.

ბევრი მსგავსი პარალელის გავლება შეიძლება სხვადასხვა ქვეყნის მხატვრებს შორის: ამავე იდეებით საზრდოობს გერმანიაში 1919 წელს ვალტერ გროპიუსის მიერ დაარსებული “ბაუჰაუზი”, მოგვიანებით ჰოლანდიური “დე სტილის” ჯგუფი, დადაისტები და სხვა.

თუკი ფსიქოლოგი ერის ფრომი ფუტურისტულ მანიფესტს განიხილავს, როგორც დესტრუქციულსა და ნეკროფილურს, უფრო მეტად შთამბეჭდავი ჩანს ამ თვალსაზრისით რუსეთის მემარცხენე მხატვართა გამონათქვამები თუ ლოზუნგები. “ფერწერის გვამი, ბუნების გადმოხატვის ხელოვნება, დღეს წევს კუბოში, რომელიც სუპრემატიზმის შავი კვადრატით არის დალუქული და მისი სარკოფაგი ხელოვნების ახალ სასაფლაოზე – ფერწერული კულტურის მუზეუმში არის გამოფენილი პუბლიკისათვის” – წერდა 1919 წელს მალევიჩის მიმდევარი ივან კლუნი.¹³⁴ «Клином красным бей белых» (წითელი ხანჯალი ურტყი თეთრებს) – აწერია ელ ლისიცკის 1920 წლის ცნობილ პლაკატს (სურ.106). პლკატზე მხოლოდ რამდენიმე ფერია გამოყენებული – შავი, თეთრი და წითელი. აბსტრაქტული მკაფიო გეომეტრიული ფორმებით არის გადმოცემული მთავარი იდეა, ხოლო წარწერა აკონკრეტებს და მხატვრულად ასრულებს კომპოზიციას. სურათი შუაში დიაგონალზე იყოფა შავად და თეთრად. შავ ნაწილში თეთრი წრეა ჩახატული, რომელსაც თეთრი ზედა არედან გადმოსული წითელი მახვილკუთხა

¹³⁴ L. A. Shadova. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sovjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930. Dresden, 1978. გვ. 43.

სამკუთხედი ერჭობა. წარწერაც შესაბამისად არის განლაგებული. აქა-იქ თეთრი წრიდან წითელი ხაზები გამოდის და სისხლის შხეფების ასოციაციას იწვევს. ყოველივე ძალიან ლაკონურად და ოსტატურად არის შესრულებული. ნიკოლაი სუეტიჩის ერთ-ერთ ესკიზზე, რომელიც 1921 წელს სამთავრობო კომისიის სასადილო დარბაზის კედლისთვის იყო შექმნილი, ვკითხულობთ რელიგიასთან ბრძოლის ცნობილ კომუნისტურ ლოზუნგს: «Религия опиум для народа» (რელიგია ოპიუმი ხალხისთვის). აქაც ლაკონურად არის გადმოცემული სუპრემატისტული აბსტრაქციისა და წარწერის შეხამებით პროპაგანდისტული მიმართვა.

რა თქმა უნდა, რელიგიის ადგილი ამ რიგის ავანგარდისტთა ხელოვნებაში არ არის, ან კიდევ, ხდება ჩანაცვლება სხვა რელიგიით – ტექნიკის, მანქანის გადმერთებით. ჰანს ზელდმარის აზრით, ღმერთსა და ადამიანს შორის უფსკრულის წარმოშობა არის მიზეზი თვით ადამიანის ჩამოფასებისა, რასაც მოჰყვა ხელოვნებიდან მისი განდევნა და, თავისთავად ხელოვნების სიკვდილიც თანამედროვე მხატვრობის მრავალ მიმართულებაში. განსაკუთრებით კუბიზმსა და კონსტრუქტივიზმში “მწვერვალზეა აყვანილი ყოველივე არაცოცხალი, გაცივებული, ანორგანული, ამორფული, მექანიკური და მანქანური” – ამბობს იგი.¹³⁵

1920 წელს ბერლინის პირველ დადაისტურ გამოფენაზე გაკრული იყო ამგვარი ლოზუნგი: “ხელოვნება მოკვდა, გაუმარჯოს ტატლინის ახალ მანქანურ ხელოვნებას”. ერთ-ერთ ფოტოზე მხატვრები გეორგ გროსი და ჯონ ჰარტფილდი ამ წარწერის დემონსტრირებასაც კი ახდენენ (სურ.107). აქვე იყო გეორგ გროსის პლაკატი წარწერით: “ძირს ხელოვნება, ძირს ბურჟუაზიული სულიერება”. ან კიდევ: “დილეტანტებო, აღსდექით ხელოვნების წინააღმდეგ” და სხვა. დადაისტური გამოფენის (Dada-Messe) გახსნა ხელოვნების წინააღმდეგ

¹³⁵ H. Sedlmayr. Die Revolution der modernen Kunst. Köln, 1985.გვ.157.

დემონსტრაციის “აქცია” იყო – ამასთანავე დადაისტები, თუმცა ტატლინის თეორიულ შეხედულებებს იზიარებდნენ, მაგრამ, მისგან განსხვავებით, არ იყვნენ ასე აღფრთოვანებულინი მანქანის ძალაუფლებითა და ტექნიკის სიზუსტით. თანამედროვეობის ეს სიმბოლო, ჩართული მათ კოლაჟებში, უფრო ირონიული ხასიათისა იყო. ამგვარი დამოკიდებულება კარგად ჩანს რაულ ჰაუსმანის კოლაჟებსა და კონსტრუქციებში. განსაკუთრებულ აქცენტს ის პერსონაჟთა თავზე აკეთებს, რომლებსაც სხვადასხვა ხელსაწყოებითა და სხვადასხვა სახის რკინის ნაწილებით გამოვსებულს წარმოადგენს. 1920 წელს შესრულებული კოლაჟი «ტატლინი შინ» (სურ.108), სწორედ ამგვარი კომპოზიციანია. ფერწერულ ნამუშევარში წინა პლანზე მამაკაცის ფოტოა ჩართული. მოჩანს მხოლოდ თავი და კისერი. შუბლის არეს ავსებს ერთმანეთზე დახვავებული ხელსაწყოები: ჩაქუჩი, ბურღი, ხრახნები, ჭანჭიკები და ა.შ. უკანა პლანზე მამაკაცი მოჩანს ფარფლებიანი ქუდით, საფიქრებელია ტატლინი, რომელიც თავისი საქმით გართული, ახალ ესკიზებს ქმნის. უფრო ადრე, 1919 წელს შექმნა ჰაუსმანმა ასამბლაჟი «მექანიკური თავი». ეს არის მოწითალო ხისგან შესრულებული მამაკაცის თავი, რომელშიაც ასევე სხვადასხვა რკინის ხელსაწყოები და სახაზავია ჩამაგრებული. შუბლზე კეფიდან გადმოსული სანტიმეტრი აქვს დაკრული, ანუ იგი საზომი ხელსაწყოებით არის გაფორმებული.

ხელოვნების უარყოფას, ახალი თვალთახედვის დამკვიდრებას დადაისტური მოძრაობაც ცდილობს, რომელსაც 1916 წელს ციურიხში ჩაეყარა საფუძველი და რომელმაც შემოიტანა ანტი-ხელოვნების ცნება. დადაისტებმა მოიტანეს ახალი დამოკიდებულება, რომელიც გამოხატავს შოკს, ირონიას, აბსურდს, ქაოსის ინსცენირებას, ნგრევის აქტს.¹³⁶

¹³⁶ Karin Thomas. DuMonts kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Anti-Kunst bis Zero. Köln, 1973. გვ.16-17.

რუსული კონსტრუქტივიზმი უშუალოდ ფუნქციასთან, ტექნიკის გაღმერთებასთან იყო დაკავშირებული. როგორც დავით კაკაბაძე ამბობს, იგი “პირდაპირი შედეგია რუსეთში არსებული ახალი სოციალური წყობილების იდეოლოგიისა... ხელოვნება წარმოადგენს გამკეთებლის ფსიქოლოგიას, ესე იგი პროლეტარიატისას; კარგად გაკეთებული საგანი – აი, ხელოვნება. ხელოვნება თავისი საკუთარი მიზნებით უკვე არ არსებობს...”¹³⁷ საგულისხმოა, რომ ავანგარდისტი მხატვრები ყველა ქვეყანაში ერთი აზრის არიან – “ხელოვნება მოკვდა”, “ხელოვნება უკვე აღარ არსებობს”. მართლაც, თითქოსდა იშლება საზღვრები ხელოვნებასა და სამომხმარებლო საგნებს შორის. ინდუსტრიული სამყარო მასობრივი წარმოებითა და მასობრივი კულტურით თავის წიაღში აქცევს ყოველივეს რასაც კი ხელოვნება, შემოქმედება ჰქვია. მარსელ დიუმანის მიერ 1913 წელს ნიუ-იორკში გამოფენილი ბოთლების საშრობი – ე. წ. Ready-made (სურ.111) – იყო ნათელი დემონსტრაცია იმ მიდგომისა, რომლითაც ნებისმიერი უტილიტარული დანიშნულების საგანი შეიძლება ხელოვნების ნიმუშად ჩაითვალოს.¹³⁸

სწორედ ამ პერიოდში შექმნილ კ. მალევიჩის “შავ კვადრატს თეთრ ფონზე” (სურ.110) და Ready-made-ს თვლიან დასავლელი ხელოვნებათმცოდნეები ერთგვარ ნულოვან წერტილად, გარდატეხად ხელოვნების ისტორიაში, როდესაც ფერწერამ და საგნობრივმა ხელოვნებამ უკიდურეს ზღვარს მიაღწია.¹³⁹ საგულისხმოა, აგრეთვე, მარსელ დიუმანის მიერ შექმნილი დიდი შუშის ისტორიაც, რომელსაც «პატარძლის კაბა» უწოდა (სურ.112). შუშა მეტალის ჩარჩოშია ჩასმული და ხის

¹³⁷ დავით კაკაბაძე. ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983.გვ. 97.

¹³⁸ Karin Thomas, DuMonts kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Anti-Kunst bis Zero. Köln, 1973.გვ..182-183.

¹³⁹ H. Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Ullstein, 1991. გვ.137-140.

საყრდენი აქვს. ეს ობიექტი მხატვარმა 1915-1923 წლებში დაამზადა და მასთან დაკავშირებული მოსაზრებები, შუშის ტრანსფორმაცია, გადაადგილება ათეული წლების მანძილზე გაგრძელდა. ამ ნამუშევრის შესახებ კომენტარები მხატვრის ე.წ. «მწვანე კოლოფშია» თავმოყრილი. მისი აზრით, ნამუშევარი ტექსტთან ერთად აღიქმება და ერთ მთლინობას ქმნის. ანუ აქ სრულიად ახალი ხედვა იკვეთება. შემოდის დროის ფაქტორიც. შუშის გამჭვირვალეობაც მნიშვნელოვანია (ის 1926 წელს ბრუკლინის მუზეუმის საგამოფენო დარბაზის შუაში დაიდგა, რათა მასში სხვა მხატვრების ნამუშევრებიც გამოჩენილიყო).

აქ უკვე პერსპექტივისა და სივრცის სრულიად განსხვავებული აღქმაა გათვალისწინებული. ორ შუშას შორის ჩატანებული სხვადასხვა ელემენტები, სპილენძის მავთულებითა და ფოლგით შესრულებული, ზეთის საღებავითა და დროთა განმავლობაში დადებული მტვრით დაფერილი, მიუთითებს მექანიკაზე, მოძრავ აპარატზე, რომელიც მხოლოდ მოძრაობის ილუზიას ქმნის. ჰანს ბელტინგი თავის წიგნში «უხილავი შედეგები» დეტალურად აღწერს შუშის ისტორიას და მასთან დაკავშირებულ დიუშანის შენიშვნებსა და გამონათქვამებს. ბელტინგის აზრით: «დიუშანის ეს მითითება ლეონარდოზე, თვალეხს აგვიხელს და მიგვანიშნებს, რომ «დიდი შუშა» სხვა არაფერია, თუ არა რენესანსული პერსპექტივის აპარატი, ქცეული თანამედროვე ნამუშევრად და პარალელს ავლებს დიურერის ცნობილ გრაფიურასთან, სადაც მხატვარს მწოლიარე მოდელისაგან შუშა ჰყოფს და გამოსახულება გაზომვით გადმოაქვს პერსპექტივში... ამგვარ ხერხს თავის დროზე გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა. ფერწერას მეცნიერებას უკავშირებდნენ და დანახულის რეპროდუცირებას ოპტიკურ კანონებს უქვემდებარებდნენ, ამგვარად ხელოვნებაშიც ობიექტური გამოცდილების გამოყენება სურდათ... დიუშანისთვის ცნებები თავმოყრის წერტილი და პარალელური ხაზები, ერთგვარი ღიმილის მომგვრელია, რადგან მათი გამოყენება

სწორედ ხედვის მოჩვენებითობას აღიარებს. «დიდი შუშა» კი პერსპექტივით მეცნიერებას ამხელს ფსევდომეცნიერებად. ის სურათს სამყაროს წარმოდგენის საშუალებას აცლის და ხელოვნებას ართმევს რეპრეზენტაციის ფუნქციას.»¹⁴⁰

დროთა განმავლობაში ახალი “თვალთახედვა” ბუნებრივად და შეუმჩნეველად მკვიდრდება XX საუკუნის ადამიანის ცნობიერებაში. ხელოვნების სამყაროში კი ის თავის თავში აერთიანებს ყოველივეს – მასობრივი სამომხმარებლო პროდუქციით დაწყებული მდარე დილექტანტური “კიჩის” ჩათვლით და იწყება თავბრუდამხვევი მონაცვლეობა სხვადასხვა “იზმების”, კონცეფციების თუ აქციებისა. სულ უფრო და უფრო რთული ხდება გარკვეული კრიტერიუმების შემუშავება, რომლის მიხედვითაც შეიძლება შეფასდეს უკვე ხალხისაგან მეტად დაშორებული და მიუწვდომელი ხელოვნების ესა თუ ის ნიმუში. ხელოვნება იქცევა კომერციის ერთ-ერთ სფეროდ, ბაზრის პროდუქტად.

იწყება გაუთავებელი მსჯელობა და კამათი იმის შესახებ თუ რა არის ხელოვნება? რა არის ხელოვნების დანიშნულება? არის თუ არა ეს საერთოდ ხელოვნება? რა ელის ხელოვნებას? რა არის ეს – ძველის ბოლო თუ ახლის დასაწყისი და ა.შ. ჰანს ზედლმარი ამბობს, რომ “დღეს, როდესაც “თანამედროვე ხელოვნების” შესახებ კამათობენ, ავიწყდებათ უმთავრესი – ის, რომ ხელოვნების ყველაზე უფრო ექსტრემალურ-რევოლუციურ მიმართულებებს თავად აღარ სურდათ, რომ ხელოვნებად წოდებულიყვნენ. ეს იყო ოციანი წლები, დიდი საჯაროობის პერიოდი, როდესაც სახალხო დემოკრატია ჯერ კიდევ ღიად უწოდებდა თავს პროლეტარიატის დიქტატურას და ავანგარდისტთა მიერაც სრულიად ღიად გამოითქმებოდა”.¹⁴¹ ამგვარი პროტესტი და აჯანყება

¹⁴⁰ H. Belting. Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst. 16. Absolute Kunst als Fiktion. Beck, München 1998. გვ. 354-365.

¹⁴¹ H. Sedlmayr. Die Revolution der modernen Kunst. Köln, 1985. გვ. 140.

სულაც არ არის მოულოდნელი XIX საუკუნის დასავლეთ-ევროპული დეკადენტურ-ექლექტიკური ხელოვნების ფონზე – თუკი ამ უახლესი წარსულის ხელოვნება, ზოგან ნატურალიზმამდე მისული, ზოგან უკიდურესად “დამტკბარი” და სტილიზებული, იწოდებოდა ხელოვნებად, ახალი თაობის მხატვრებს აღარ სურდათ იმავე სახელწოდების ქვეშ გაერთიანებულიყვნენ. მათ სურდათ ახალი სიტყვა ეთქვათ თავიანთი შემოქმედებით და უკიდურესი პროტესტის სახით მიექციათ საზოგადოების ყურადღება. ამით მათ განურჩევლად გამოუცხადეს ბრძოლა ყოველივე ტრადიციულსა და ძველს. ხოლო ერთი უკიდურესობიდან მეორეში გადავარდნა კი, ბუნებრივია, იწვევს საშიშროებას, ასცდეს იმ შუალედურ მთავარ ღერძს, რომელიც, მართალია, არაჩვეულებრივი ფანტაზიის გაშლის საშუალებას აძლევს ადამიანს, მაგრამ არამდგრად და არამყარ მდგომარეობაში ტოვებს მას. უსარწმუნოებო, უწარსულო ხელოვნება იოლად იქცევა იდეოლოგიის იარაღად ან პროდუქტად, ამასთან ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგო იდეოლოგიისაც კი.

დღეს სულ უფრო ხშირად გამოითქმის აზრი სოციალისტური და ფაშისტური ხელოვნების იდენტურობის შესახებ. ამ მხრივ საინტერესოა იგორ გოლომშტოკის სტატია: “სოციალისტური რეალიზმი”, როგორც მეორე “ინტერნაციონალური სტილი”¹⁴².

ავტორის აზრით, სოცრეალიზმი არ შეიძლება მივიჩნიოთ მხოლოდ ცალკეული ქვეყნის ადგილობრივ მოვლენად, არამედ უნდა განვიხილოთ XX საუკუნის მხატვრული კულტურის ფენომენად და, ამდენად, მეორე ინტერნაციონალურ სტილად მოდერნიზმის გვერდით. ამგვარი ხელოვნება ყოველთვის წარმოიქმნება ტოტალიტარულ სახელმწიფოში, სადაც მთელი

¹⁴² I. Golomstock, Социалистический реализм как «второй интернациональный стиль». კრებულიდან – Bildende Kunst in Osteuropa im 20. Jahrhundert, Herausgegeben von Hans-Jurgen Drengenberg. Berlin, 1991.

საზოგადოება მძლავრ მანქანურ სისტემაშია მოქცეული.¹⁴³

ხომ არ არის ეს ლოგიკური გაგრძელება XX საუკუნის დასაწყისში ჩამოყალიბებული ახალი “თვალთახედვისა?” ისევე, როგორც გაგრძელება იმ სოციალური აფეთქებებისა, რომლებითაც დაიწყო XX საუკუნე? ხომ არ გრძელდება ეს პროცესი დღემდე, მომდევნო საუკუნის დასაწყისამდე? ინტერნაციონალური სულით გაჟღენთილ XX საუკუნეში, “მაშინიზმის” ეპოქაში ხელოვნება, რომელიც ავტონომიურობისაკენ და ინდივიდუალიზმისაკენ მიისწრაფოდა, უეცრად იქცევა მასობრივ ხელოვნებად, განურჩევლად არსებული საზოგადოებრივი წყობისა.

XX საუკუნეში თანაარსებობს ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული მიმართულებები, როგორც არის, ერთი მხრივ, ავანგარდი, მოდერნიზმი და, მეორე მხრივ, სოცრეალიზმი და ნაციონალ-სოციალისტური ხელოვნება. მიუხედავად გარეგანი სხვაობისა, მათ ახასიათებს ერთი საერთო რამ — ეს არის ინტერნაციონალური სული, “თვალთახედვა”.

დღეს, XXI საუკუნის დამდეგს უფრო ნათლად იკვეთება მოდერნიზმის ნამდვილი არსი. XX საუკუნის მეორე ნახევრის მიმდინარეობებმა კიდევ უფრო მეტად დააკონკრეტა, გაშიფრა და მძლავრად გამოავლინა ის იდეები თუ მისწრაფებები, რომლებიც საუკუნის დასაწყის უკვე კლასიკურ მოდერნიზმად წოდებულ ხელოვნებაში ჩაისახა. ახალმა მასალამ, ახალმა ტექნიკურმა საშუალებებმა კიდევ უფრო ნათლად წარმოაჩინა “მაშინიზმის” ეპოქის სულისკვეთება.

ისმის კითხვა: ხომ არ არის მოდერნიზმიც გარკვეული იდეოლოგიის გამომხატველი? საბჭოთა იდეოლოგია ხელოვნებას ინტერნაციონალიზმს “ავალებდა”, რაც ბუნებრივად წარმოშობდა პროტესტის გრძნობას აშკარად თავს მოხვეუნი იდეის მიმართ (ეს ცალკე კვლევის საგანია). ამ დროს დასავლური მოდერნიზმი თავისუფლების სიმბოლოდ აღიქმე-

¹⁴³ იქვე, გვ.189.

ბოდა თვით დასავლელებისთვისაც კი და, როგორც იქაური ხელოვნებათმცოდნეები ამბობენ, უკვე მათთვისაც აუტანელი გახდა გაუთავებელი რიტორიკა თავისუფლების შესახებ: “ლაპარაკია თავისუფალ ფორმაზე, დამოუკიდებელ ფერსა და სიბრტყეზე, ხელოვნების თავისუფლებაზე და ა.შ.”¹⁴⁴ – წერს პეტერ ვაიბელი და იქვე დასძენს, რომ მოდერნისტული ხელოვნების იდეოლოგიის ფუნქცია ისიცაა, რომ ხალხს უტოპიური თავისუფლების შესახებ მოუთხროს – სიმბოლურად, წარმოსახვით და არა რეალურად. თავისუფლების ამ ილუზორულმა, აბსტრაქტულმა ცნებამ გადაფარა ნაციონალური მსოფლგაგება. ამდენად მოდერნიზმი თავისთავად მოიცავს ინტერნაციონალიზმს, უნივერსალიზმს, რომელიც, იმავე ავტორის თქმით, უფრო ჰეგემონად იქცა თანამედროვე მსოფლიოში, ვიდრე თავისუფლების სულისჩამდგმელად.¹⁴⁵

ომისშემდგომი დასავლეთის ხელოვნება დღეს ამერიკულ მულტიკულტურულ ჭრილში განიხილება. ევროპიდან ამერიკაში ექსპორტირებული ხელოვნება უკან დაბრუნდა “ახალი” სახელწოდებებითა და კიდევ უფრო დიფერენცირებული სახით: აბსრაქტული ექსპრესიონიზმი, ინფორმელი, ჰეპენინგი, ფლუქსუსი, ახალი რეალიზმი, პოპ-არტი, ოპ-არტი, კონცეფტუალური ხელოვნება, მინიმალიზმი, სტრუქტურალიზმი და სხვა; 1980-იანი წლებიდან იწყება; ნეო-გეო, ახალი ველურები, ტრანსავანგარდი, აგრეთვე Appropriation Art (მისადაგების ხელოვნება), სიმულაციის ხელოვნება, მედია არტი, დიგიტალური ხელოვნება, დეკონსტრუქტივისტული არქიტექტურა და ბოლოს კონტექსტუალური ხელოვნება.

ხელოვნებათმცოდნე ჰანს ბელტინგი ამბობს, რომ ყოველი ახალი მიმდინარეობის წამომწყებნი ახალ ათვლის წერტილს (Nullpunkt) იკონებდნენ, რასაც კულტურაში ისეთივე მნიშვნ-

¹⁴⁴ P. Weibel. Probleme der Moderne. Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart München, 1996, გვ. 34.

¹⁴⁵ იქვე, გვ. 35.

ელობა უნდა ჰქონოდა, როგორც ახალ აღმოჩენას ტექნიკაში.¹⁴⁶ და დაგროვდა უამრავი ათვლის წერტილი, რომლებსაც ბოლო არ უჩანს და რომლებიც, საბოლოო ჯამში, ქმნიან ერთ მთლიან ხელოვნებას, რომელიც უკვე საყოველთაოდ არის აღიარებული, როგორც უნივერსალური, ტრანსნაციონალური თუ ტრანსკონტინენტალური.

დღეს, ისევ მსჯელობის საგანია თანამედროვე ხელოვნების მომავალი. ხშირად მიიჩნევენ, რომ მომავლის ხელოვნება ტექნიკური პროგრესის წიაღში აღმოცენებულ ახალ საშუალებებშია (მაგალითად, დიგიტალური ტექნიკა). ამასთან დაკავშირებით ზოგიერთმა ხელოვნებათმცოდნემ ისეთი ახალი ცნების დამკვიდრება სცადა, როგორც არის *Zweite Moderne*, ანუ მეორე მოდერნი,¹⁴⁷ რაც მოდერნიზა და პოსტმოდერნიზმის ერთგვარი გაგრძელებაა. მაგრამ დაუბრუნდეთ ისევ ჰანს ბელტინგს, რომელიც თვლის, რომ დღეს დასავლეთის კულტურისათვის თანამედროვე სამყაროში საკუთარი ადგილისა და როლის გარკვევა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე იმისა, თუ მერამდენე მოდერნიზმში შეაბიჯებს ეს კულტურა. დასავლეთის ხელოვნება XX საუკუნის ბოლოს სრულიად განსხვავებულ მდგომარეობაში აღმოჩნდა. აღმოსავლეთის ბლოკის ქვეყნებსა და მესამე სამყაროსთან ბარიერების მოშლამ სხვა კუთხით დაანახა მათ თავიანთი ხელოვნება.

აღმოჩნდა, რომ სხვა ქვეყნების ხელოვნებაში არეკლილი მოდერნიზმის ფონზე იკარგება ის პრივილეგიური მდგომარეობა, რომელსაც დასავლეთი თავის მონაპოვრად თვლიდა. ჰ. ბელტინგის აზრით, მოდერნიზმი თვითონ ცდილობდა საკუთარი კულტურისაგან გამონთავისუფლებას და ყოველგვარ ტრადიციას მომავლისაკენ სწრაფვის ხელის-

¹⁴⁶ H. Belting. *Die Moderne und kein Ende. Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München, 1996. გვ. 62.

¹⁴⁷ H. Klotz. *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München, 1996.

შემშლელად აღიქვამდა, საზრდოს და იმპულსებს კი დასავლური ხელოვნება ეძებდა სხვა კულტურებში, სხვა ქვეყნებში, რომელთაც “პრიმიტიულად” ან “პერიფერიულად” მიიჩნევდა. სრულიად მოულოდნელად, სწორედ ამ ქვეყნებში არანაკლები რანგის ხელოვნება აღმოჩნდა. ამ ფონზე კი თითქოს გულუბრყვილოდაც გამოიყურება არადასავლური ქვეყნების მხატვართა სინანული განვლილ წლებში იძულებით გამოტოვებული მოდერნიზმის გამო.¹⁴⁸

თუკი დასავლური ხელოვნებისთვის იმპულსების წყარო სხვა კულტურები იყო, დანარჩენი მსოფლიოსთვის დასავლური მულტიკულტურული ცივილიზაცია ინფორმაციის წყაროსაც წარმოადგენდა.

ბუნებრივია, თანამედროვე ქართული ხელოვნებაც ცდილობს დაიმკვიდროს თავისი კუთვნილი ადგილი ამ წინააღმდეგობით სავსე მსოფლიოს მხატვრულ ცხოვრებაში და XXI საუკუნის დამდეგს ისევ დგება საკითხი, როგორც XX საუკუნის დასაწყისში, ახალი მხატვრული ფორმის ძიებისა: მივუსადაგოთ მთლიანად დასავლურ ხელოვნებას და “განვთავისუფლდეთ” ჩვენივე კულტურის მემკვიდრეობისაგან თუ შევინარჩუნოთ ჩვენი თვითმყოფადობა და, ამავე დროს, გავიზიაროთ თანამედროვე “თვალთახედვა” უახლესი ტექნიკის მიღწევების ჩათვლით?

ზუსტად ასევე XX საუკუნის დასაწყისში ჩვენი ქვეყანა და საზოგადოება ვერ დარჩებოდა დასავლურ კულტურაში განვითარებული მოვლენების მიღმა. თუმცა, სწორედ ამ მოვლენების ფონზე, უფრო მნიშვნელოვანი ხდება ეროვნული მხატვრული ხედვის განსაზღვრა. დავით კაკაბაძე 1924-1925 წლებში პარიზში გამოცემულ ნაშრომში «ხელოვნება და სივრცე» მსჯელობს ამ პრობლემის ირგვლივ და ძველ კულტურას სამ ნაწილად, სამ კულტურულ ხანად ყოფს, რომელთა წიაღშიაც მაშინდელი ერები ვითარდებოდნენ. ეს-

¹⁴⁸ H.Belting, დასახ. ნაშრომი, გვ. 68-69.

ენია: ქრისტიანობა, მაჰმადიანობა და იტალიური რენესანსი. მისი აზრით – «დღევანდელი კულტურაც არ შეიძლება ჩაითვალოს ერთ რომელიმე ერის საკუთრებად. მის შექმნაში სხვადასხვა ხალხი საკუთარი შესაძლებლობით იღებს მონაწილეობას. თანამედროვე ხელოვნებაც ამ საერთო კულტურის შედეგია, მხოლოდ ადგილობრივ თავისებურების და ტრადიციების მიხედვით, ადგილობრივ, ეროვნულ სახეს ღებულობს».¹⁴⁹

მხატვრის ამ მოსაზრებას თუ გავითვალისწინებთ, წარსულში ყოველი ერის კულტურა უკავშირდებოდა გარკვეულ ხანას, გარკვეულ კულტურულ არეალს, რომლის წიაღშიაც «ხელოვნება ადგილობრივ პირობების მიხედვით ღებულობდა ადგილობრივ, განსაკუთრებულ ფორმას...».¹⁵⁰ და მიუხედავად გლობალიზაციისა თუ საზღვრების მოშლისა, რაც გარკვეულად ახალმა საინფორმაციო საშუალებებმა და ინტერნეტმა განაპირობა, იგივე გრძელდება XXI საუკუნეშიც. საკუთარი იდენტურობის, ენისა და ტრადიციის შენარჩუნება დღეს ევროპის ქვეყნებისთვისაც მნიშვნელოვან ამოცანას წარმოადგენს და გაერთიანებასთან ერთად კულტურასაც განსაკუთრებულ როლს ანიჭებენ თავიანთი ქვეყნების განვითარებაში.

დღეს, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ყოველ ქვეყანას, ყოველ ერს ხელოვნებისა და კულტურის განვითარების საკუთარი სტრატეგია ჰქონდეს შემუშავებული. პრობლემა იგივეა, ოღონდ უფრო რთული. საბაზრო ეკონომიკისა და სულ უფრო მზარდი კონკურენციის ფონზე, თვითმყოფადობის წარმოჩენა და ამავე დროს, საერთო ფერხულში ჩაბმა, ცალკეული ხელოვანისა თუ ინდივიდისათვის, საკმაოდ რთულია.

თუმცა, ეს არ არის მხოლოდ ჩვენი ქვეყნის ხელოვანების წინაშე მდგარი პრობლემა. გაერთიანებული ევროპის ქვეყნებიც

¹⁴⁹ დ. კაკაბაძე. „ხელოვნება და სივრცე, პარიზი 1924-1925“ პარიზი 1926. გვ. 20.

¹⁵⁰ დ. კაკაბაძე, იქვე.

ეძებენ გამოსავალს ახალი გამოწვევების ფონზე. «ერთიანობა მრავალფეროვნებაში» – ეს არის ის დევიზი, რომელიც ევროპის ახალი კულტურული სტრატეგიის შემუშავებაში და UNESCO-ს კონვენციაში ერთ-ერთი მთავარია.

Debates about European identity have intensified in the context of EU enlargement and the Union's Constitutional and Lisbon Treaties. Although the motto "unity in diversity" is generally seen as best describing the aims of the EU, opinions differ widely as to how it should be understood.¹⁵¹ ამ საკითხის გარშემო მსჯელობა დღევანდელ მსოფლიოში ძალიან აქტუალურია და ეს ეხება არა მხოლოდ ევროპას. აზიის, აშშ-ს, ევროკავშირის გარეთ არსებული ქვეყნების პოლიტიკოსები, ხელოვანები თუ საერთოდ მოაზროვნე ხალხი მსჯელობს და კამათობს ამ თემაზე. მოწმენი ვხდებით უკუპროცესისა: რაც უფრო მეტი გლობალიზაციისკენ და საზღვრების გაუქმებისკენ მიდის მსოფლიო, მით მეტი სწრაფვაა ადამიანებში თავიანთი იდენტურობის, კულტურის, ენის თვითმყოფადობის წარმოჩენისა და შენარჩუნებისაკენ. საერთო ენის შექმნის იდეა, რომელიც აქტუალური იყო XX საუკუნეში, კარგავს თავის მნიშვნელობას და აბსურდული, განუხორციელებელი ჩანს (ყოველ შემთხვევაში ჯერ-ჯერობით). კაცობრიობა თანდათან უახლოვდება იმ აზრს, რომ ერთიანობა მრავალფეროვნებაშია და მთლიანი – ნაწილებისგან შედგება. კულტურის მრავალფეროვნებაში კი განსაკუთრებული როლი ენიჭება ენის სხვადასხვაობას.

¹⁵¹ ევროპულ იდენტურობაზე კამათი უფრო ინტენსიური გახდა ევროკავშირის გაფართოებისა და კავშირის კონსტიტუციური და ლისაბონის მოლაპარაკებათა კონტექსტში. თუმცა კი დევიზი «ერთიანობა მრავალფეროვნებაში» ჩაითვალა საზოგადოდ ევროკავშირის მიზნების ყველაზე უკეთეს განმსაზღვრელად. მოსაზრებები განსხვავებულია იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა იქნას გაგებული ეს თეზისი.

კულტურათა დიალოგი შეუძლებელია ენობრივი თვითმყოფადობის განვითარების გარეშე. Linguistic diversity is a cultural and democratic cornerstone of the European Union. Language not only opens doors to other cultures, it also enriches in a practical way our ability to benefit from cultural contacts when we travel or work in other Union countries.¹⁵² მაგრამ, ენის დანიშნულება ხომ მხოლოდ მისი პრაქტიკული გამოყენება არ არის! ენა, ისტორია და კულტურა განუყოფელია ერთმანეთისაგან ყოველი ერის განვითარებაში. “განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, რომ ენა მხოლოდ ელემენტალური ბიოლოგიური და საკომუნიკაციო სახის მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად კი არ წარმოიშვა, არამედ ის უფრო მეტად კულტურის შემქმნელი ძალაა და ამიტომ – ერთგვარი ძრავაა, რომელიც კაცობრიობას განვითარებაში, მატერიალურიდან უფრო მაღალი ღირებულებებისკენ სწრაფვაში ეხმარება.”¹⁵³

როდესაც თანამედროვე ვიზუალურ ხელოვნებას განვიხილავთ, რთულია იმის განსაზღვრა თუ რაში ჩანს კონკრეტულად რაიმე ეროვნულის გამომხატველი, თვითმყოფადი. ზემოთ გვქონდა საუბარი იმის შესახებ, რომ ცალკეული მონასში ან ხაზი ვერ იქნება ხელოვნების სრულყოფილი ნაწარმოები. მხოლოდ გარკვეულ ნიშანთა ერთობლიობა, სიმბოლოთა სისტემა და ინდივიდი ერთად, ქმნის მას. იგივე შეიძლება ითქვას ამა თუ იმ მხატვრის შესახებ რომელსაც თავისივე შემოქმედება გამოარჩევს სხვებისაგან.

¹⁵² ენათა მრავალფეროვნება ევროკავშირის კულტურისა და დემოკრატიის საფუძველია, ენა არა მხოლოდ ადებს კარს სხვა კულტურაში შესასვლელად, არამედ ის აგრეთვე ამდიდრებს ჩვენს უნარს, ვისარგებლოთ კონტაქტებით კულტურულის სფეროში, როდესაც ვმოგზაურობთ ან ვმუშაობთ კავშირის სხვა ქვეყნებში. Activities of the European Union – Culture. The gift of tongues, 2009. http://europa.eu/pol/cult/index_en.htm

¹⁵³ G. Ramischwili, Einheit in der Vielfalt. Grundfragen der Sprachtheorie im Geiste Wilhelm von Humboldts. 10. Sprache und Kultur. Bonn, 1988/89, გვ.188.

დასკვნა

დავით კაკაბაძის მიერ ოპტიკური ხერხების გამოყენება, ხელოვნების ახალი ფორმების მეცნიერულ საფუძველზე გააზრება და მათი მხატვრულ ხერხებად ქცევა XX საუკუნის დასავლური ხელოვნების განვითარების ტენდენციებს შეესაბამება. მის შემოქმედებაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მხატვრული ამოცანაა – მხატვრული ელემენტების კონტრასტითა და მათი სიბრტყეზე განლაგებით სივრცის შექმნა.

ბუნებრივია, სივრცე-სიბრტყის პრობლემას უკავშირდება ის ფორმალური ძიებანი, რაც სურათის ამგები სახვითი ელემენტების – ხაზის, ფერისა და ფორმის კვლევას ეხება.

XX საუკუნის დასაწყისის თითქმის ყველა მიმართულების ევროპელი მხატარი იმ პერიოდისათვის ამ ძალზე მნიშვნელოვანი საკითხით არის დაკავებული. სივრცის აგებას, ახლებური პერსპექტივის გააზრებას, საგნის სივრცეში განთავსებას – მხატვრების შემოქმედებასა და მათ ნააზრევში ცენტრალური ადგილი ეთმობა. ჯერ კიდევ, პოსტიმპრესიონისტების მხატვრობას ახასიათებს გარკვეული პროტესტი და დაპირისპირება წინა თაობასთან. მათ უარყვეს რეალისტური და იმპრესიონისტული ფერწერის ილუზიონიზმი, ანუ სივრცის ილუზია, ფერით მოდელირება, პერსპექტივის კანონები, რასაც ჯერ კიდევ რენესანსის პერიოდიდან მოყოლებული ეფუძნება ევროპული მხატვრობა. ახალი თაობის მხატვრებმა წინ წამოსწიეს სიბრტყის მნიშვნელობა.

დიდი როლი შეასრულა ამგვარ მიდგომაში არადასავლური კულტურების გაცნობამ, განსაკუთრებით შორეული აღმოსავლეთის ხელოვნებამ – იაპონურმა გრავიურამ და ფერწერამ, რომელიც მოდაში შემოდის მაშინდელი პარიზის საზოგადოებაში. პ. სეზანის მხატვრობამ სრულიად ახალი ხედვისა და სურათის ახალი ჰარმონიის შექმნის შესაძლებლობა წარმოაჩინა. შემთხვევითი არ არის, რომ მის შემოქმედებას

XX საუკუნის ხელოვნების საფუძვლად მიიჩნევენ. შემდეგ კუბიზმის მიმდევარმა მხატვრებმა კიდევ უფრო განავრცეს ეს იდეები. ისინი ეგვიპტურ, ოკეანიის თუ ზანგურ ხელოვნებას აკვირდებოდნენ, მეცნიერულ მიღწევებზე ფიქრობდნენ და თავიანთ ნამუშევრებში „მეოთხე განზომილების“ წარმოჩენას ცდილობდნენ. ეს ფუტურისტებისთვისაც მეტად აქტუალური იყო და დროის ფაქტორის შემოტანას გულისხმობდა ნაწარმოებში. მოძრაობა და დინამიკაც ხომ მხოლოდ დროშია განფენილი.

სივრცის ახალი გააზრება, თითქოს თავიდან აღმოჩენილი სამყარო, რომელიც მეცნიერულად და მათემატიკურად განიხილება არა როგორც რენესანსისა და მომდევნო ხანებში იყო ევკლიდური გეომეტრიის დახმარებით, არამედ უკვე სხვა განზომილებათა აღმოჩენით და უკვე ადამიანის ხილული სამყაროს გარეთ არსებული, წარმოსახვითი აბსტრაქტული სივრცის გააზრებით. სიმაღლე, სიგანე და სიღრმე – სამი ფენომენია, რომელიც სიბრტყეზე უნდა გადმოიტანო სურათის აბსტრაქტული ზედაპირის შესაქმნელად. მიწისაგან მოწყვეტა, როდესაც საყრდენი წერტილი ქრება – სუპრემატისტული ხელოვნების მთავარი მახასიათებელია, რაც უსასრულო სივრცის რეალურ წარმოდგენას გვიქმნის. აბსტრაქტული ხელოვნების ახლებური ხედვა, რომელიც რომელიმე გარკვეული წერტილიდან კი არ ამოდის, არემედ ყველგან აქვს მხედველობის არეალი – აინშტაინის ფარდობითობის თეორიას ეხმიანება და ობიექტი, დროსა და სივრცეში, ბარიერის გარეშე თავსდება.

ქართველი მხატვრებისათვის, სივრცე-სიბრტყის საკითხი მნიშვნელოვანია, ახალი ენის, ახალი ეროვნული ფორმის ძიების პროცესში.

XX საუკუნის დასაწყისი საქართველოში ისეთივე წინააღმდეგობრივი, რთული და მრავალმხრივი იყო, როგორც მთელ დანარჩენ მსოფლიოში. ახალი საუკუნის, ახალი ეპოქის მოლოდინი აქაც ახალი იდეებისა თუ ცხოვრების სტი-

ლის შეცვლის საფუძველს ქმნიდა.

„მაშინიზმის“ ეპოქის სულისკვეთება თავისებურად ისახება დავით კაკაბაძის ნააზრევსა თუ შემოქმედებაში. საბუნებისმეტყველო და ტექნიკური მიღწევები უდაოდ მხატვრის ინტერესის არეალში ექცევა და უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს იმ მხატვრული პრობლემების გადაჭრაში, რომლებიც ახალმა ეპოქამ დასვა ხელოვნების წინაშე. თავად ევროპულ კულტურაში უამრავი მსგავსი საკითხი იწვევს პოლემიკასა და მსჯელობას. ჩნდება კითხვები იმ ჩვეული ღირებულებებისა და საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული ხედვის პრინციპების მიმართ, რომლებიც განსაზღვრავს დასავლეთ ევროპის ვიზუალურ ხელოვნებას.

XIX საუკუნის ბოლოს ფრიდრიხ ნიცშეს მიერ დაყენებული თეზისი — „ღმერთი მკვდარია“ (Gott ist tot) — მომავალი ნიჰილიზტური საზოგადოების განწყობას ასახავს და XX საუკუნის მოაზროვნეთა მსჯელობის საგნად იქცევა. საკუთარი ფუნდამენტის მომშლელი, ცივილიზაციას დაქვემდებარებული ადამიანი, უეცრად ნიადაგგამოცლილი, მარტო და პირისპირ რჩება საკუთარ თავთან. თამაზ ბუაჩიძე განმარტავს: „ღმერთის სიკვდილის თემამ მისცა სააზროვნო ჩვენი დროის მრავალ მწერალს, მხატვარს, მუსიკოსს. იმაში, რომ თანამედროვე ეპოქა შეპყრობილია ნიჰილიზმის სენით, როგორც ვთქვით, ნიცშეს ეთანხმება დასავლეთის მოაზროვნეთა უდიდესი ნაწილი. განსხვავება იწყება იმ პუნქტში, რომელშიც საქმე ეხება ნიჰილიზმის წარმოშობასა და მისი დაძლევის გზებს“.¹⁵⁴

შემდეგში მარტინ ჰაიდეგერი ავითარებს იმ აზრს, რომ ტექნიკური პროცესით გარშემორტყმული, საყრდენგამოცლილი ადამიანი, რომელიც სამყაროს ბატონობას თავად იჩემებს, საშიშროების წინაშე დგება — დაკარგოს ჭეშმარიტება. ჭეშმარიტების დაკარგვა კი, მარტინ ჰაიდეგერის აზრით, სა-

¹⁵⁴ თ. ბუაჩიძე. ფილოსოფიური ნარკვევები II ტომი, თბილისი 2005. გვ. 481.

კუთარი თავის დაკარგვას ნიშნავს, რადგანაც ადამიანი აღარ არის თავის პირვანდელ დამოკიდებულებაში ყოფიერებასთან. ხელოვნების ისტორიკოსი ჰანს ზედლმანი ამავ პრობლემას უძღვნის თავის წიგნს – „შუალედის დაკარგვა“. მასში არქიტექტურისა და ხელოვნების ნიმუშების მაგალითზე განიხილავს ადამიანის ღმერთთან დაშორების პროცესს და ამგვარად დაბნეული ადამიანის მუდმივ ძიებას, ფასეულობათა აღრევას, მთავარი ღერძიდან გადაცდენას და საკუთარ ცნობიერებაში მიწისა და ცის გადაადგილებას. მისი აზრით, ყოველივე ამის გამოხატულება აბსტრაქცია და ის უტოპიური პროექტებია, რომლებშიაც ნაგებობას საძირკველი და სახურავი არა აქვს. საინტერესოა მისი მოსაზრება, აგრეთვე, სინათლის შესახებ. წიგნში „სინათლის სიკვდილი“ (Der Tod des Lichtes), ავტორი საუბრობს ინდუსტრიული პერიოდის ადამიანის შესახებ, რომელიც თითქოს შინაგანი სინათლის ნაკლებობას განიცდის და სწორედ ამ ეპოქის ხელოვნება და განსაკუთრებით არქიტექტურა წარმოაჩენს სინათლის შევსებისაკენ მისწრაფებას. ამიტომაც არის თანამედროვე ნაგებობებში ამდენი შუშა და გამჭვირვალე თუ ამრეკლავი მასალა გამოყენებული. ანუ გარედან, რაც შეიძლება მეტი სინათლის შემოშვებით, ივსებს ადამიანი ამ დანაკლისს. ახალი მასალიდან გამომდინარე, უკვე XIX საუკუნეში, არქიტექტორსა და ინჟინერს შორის ერთგვარი ზღვარი გადის. თუმცა, ავტორის აზრით, ამ პერიოდში, ტექნიკისა და ხელოვნების რანგს შორის დამოკიდებულება, ჯერ კიდევ „წესრიგშია“.¹⁵⁵

ამ იდეათა ჭიდილში და ახალი მხატვრული ხედვის ჩამოყალიბების პროცესში, არაერთგვაროვანია ფილოსოფოსთა ვარაუდი და მხატვართა მიერ დანახული მომავალი მსოფლიო. კუბიზმსა და ფუტურიზმში გარკვეულად წარმოჩნდა ახალი ეპოქის სურათი – თითქოს რადიკალურად გარდაქმნილი სა-

¹⁵⁵ H. Sedlmayr, Der Tod des Lichtes, Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst. Salzburg, 1964, გვ. 185

მყარო. დასავლეთ-ევროპული კულტურის ამგვარი კრიტიკა მხატვართა შემოქმედებაში სხვადასხვაგვარად აირეკლება და მულმივ ძიების პროცესს კიდევ უფრო ამძაფრებს. „ახალი თვალთახედვა“, რომელიც ორგანოზომილებიან სიბრტყეზე სამგანზომილებიანი ობიექტის ასახვას და კიდევ მეოთხე განზომილებასაც გულისხმობს, სწორედ კუბიზმსა და ფუტურიზმში, სუპრემატიზმსა და კონსტრუქტივიზმში ვლინდება მთელი სიცხადით.

ვალტერ ჰესის თქმით: „თუკი, კუბიზმი საგნის ფორმალური ანალიზით სურათის „სიმულტანური ხედვის“ ფორმად მივიდა, რომელიც საბოლოოდ შეიძლებოდა დინამიკური სამყაროს სურათად წარმოჩენილიყო, ფუტურიზმი პირიქით – სამყაროში დინამიკური გავლის ამ გამოცდილებას ადამიანური წარმოდგენების მხრიდან ახდენდა. სინამდვილე, ასეთ შემთხვევაში, აღარ არის სუბიექტის საპირისპიროდ დადგენილი სამყარო – ობიექტებით სივრცეში, არამედ კომპლექსური ნაერთი (ერთმანეთში გადასვლა) შინაგანი და გარეგანი მოვლენებისა. ეს კომპლექსი ხილული ხდება სასურათო ფორმის სიმულტანურობის მეშვეობით, რომელიც მის თანმიმდევრობას ერთმანეთის გვერდზე განლაგებად, ერთმანეთზე დალაგებად და ერთმანეთში გადასვლად აქცევს. მაყურებელი ამ სურათის მოვლენათა შუაგულში აღმოჩნდება. უძრავი საგანიც კი პოტენციურ მოძრაობად აღიქმება და ძირითად ხაზებს შეერწყმის.“¹⁵⁶

– ეს არის ის ფორმულა, რომელმაც შეცვალა სამყარო და ასევე, ნაწილობრივ, XX საუკუნის დასაწყისის ხელოვანთა ხედვაც. ა. აინშტაინის ფარდობითობის თეორიის მიხედვით, სივრცით-დროითი გეომეტრიული სტრუქტურის შესახებ წარმოდგენა ძირეულად იცვლება. დრო და სივრცე ერთმანეთთან არის დაკავშირებული. დრო, როგორც მეოთხე

¹⁵⁶ W. Hess. Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. München 1972, გვ.71.

განზომილება, ხელოვანთა მთელი თაობებისათვის ინსპირაციის წყაროდ იქცევა. სიმულტანურობა – დროის სხვადასხვა მონაკვეთში ეთდროულად ასახული სივრცე, მასში განთავსებული ობიექტით – კუბისტების, ფუტურისტების, სუპრემატიზმისთვისა და კონსტრუქტივისტებისთვის, მთავარი თემა ხდება. ზოგიერთ თანამედროვე მკვლევარს (ულრიხ მიულერი) მიაჩნია, რომ ბაუჰაუზის არქიტექტორები პირდაპირ სივრცის აგებაში ითვალისწინებენ ფარდობითობის თეორიას. ე.წ. „უწყვეტი სივრცე“ (პაულ კლექს შემოტანილი ტერმინი), რომელიც გამჭვირვალე ტიხრების საშუალებით იქმნება დინამიკურია და მასში ახლო და შორი მანძილი ერთდროულად აღიქმება. ეს კი, სწორედ, დროისა და მანძილის თანხვედრით შეიძლება იყოს მიღწეული. სივრცე სამგანზომილებიანი კი აღარ არის, არამედ დროსთან არის გაერთიანებული და მას მეოთხე განზომილებაც აქვს. მოძრაობა ცვლის დროის აღქმას. მოძრავი ობიექტის სიჩქარე სხვადასხვა ხედვის წერტილიდან სხვადასხვაა.

ამგვარი დინამიკური სამყაროს სურათის დამკვიდრება XX საუკუნის ადამიანის ცნობიერებაში, ბუნებრივია, საყოველთაო იყო და სხვადასხვაგვარი გამოხატულება პოვა მხატვართა შემოქმედებაში. XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ ხელოვნებაში ერთ-ერთ უმთავრეს ამოცანად იქცევა ეროვნული ფორმის ძიება. ახალი ესთეტიკა და თვალთახედვა, რომელიც დასავლურ ხელოვნებასთან ერთად მკვიდრდება ქართველ ხელოვანთა წრეებში, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ცხადია, ერთბაშად არ მომხდარა ქართულ ცნობიერებაში იმ ნიშან-თვისებათა გააზრება, რომელიც მაინცაღამაინც „ეროვნულს“ განსაზღვრავდა ხელოვნებაში. ყველასთვის მისაღები და გასაგები არ ყოფილა ასევე, დასვლეთიდან შემოსული ახალი მხატვრული ტენდენციები, მაგრამ ის, რომ საზოგადოების მოაზროვნე ნაწილისათვის ეს უმთავრესი სკითხი იყო, ნათლად ჩანს მათ ნაწერებსა და შემოქმედებაშიც. გ. გეგეჭკორის წიგნში „ხელოვნება და სივრცე“ მო-

ტანილია დავით კაკაბაძის მიერ ძმისადმი მიწერილი ბარათი, რომელშიაც ჩანს მხატვრის წუხილი ჟურნალ „დროშაში“ გამოქვეყნებული ერთ-ერთი წერლის გამო:

„ამასწინათ წავიკითხე სურათებიან ჟურნალ დროშაში გერონტი ქიქოძის წერილი ქართულ მხატვრობაზე... აქ ის ეხება მხატვრობის პრინციპულ საკითხს. ლაპარაკობს, თუ როგორი უნდა იყოს ეროვნული ხელოვნება და სხვა... ჩემი პრინციპების წინააღმდეგი არის და მას ჰგონია, რომ ჩემი ხელოვნება ეროვნული არ არის... პირიქით, აქაური ზოგიერთი მწერალი იმ აზრისაა, რომ ჩემი ხელოვნება მოდერნისტულია და ძლიერ ეროვნული ხასიათისაა, რადგან იმ ძლიერ განსხვავებას, რაც ჩემსა და აქაურ სხვა მხატვრებს შორის, სწორედ აღმოსავლურს ჩემს თვისებაში ხედავენ.“¹⁵⁷

საგულისხმოა ასევე, დავითისადმი ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ პარიზში მიწერილი წერილი, რომელშიაც ის დავითს მისი წიგნის შესახებ ესაუბრება: „ეს დიდი, ფრიად დიდი ღირსებაა და დიდათ მოსაწონი საქმე, რომ ასეთი წიგნის გამოცემა შესძელი. ამა თუ იმ მიმართულებას ხელოვნებაში შეიძლება საზოგადოება, დიდი თუ მცირე ნაწილი, სულერთია, არ თანაუგრძნობდეს, მაგრამ ეს მიმართულება ახსნილი და განმარტებული უნდა იყოს და მისი წარმოშობა და ევოლუცია გარკვეული. ამას გვიხსნის და გვირკვევს შენი წიგნი და ამასთან აშკარათ ყოფს, რომ შენ დიდათ ნაყოფიერად გიმუშავია. ნუ მიაქცევ ყურადღებას იმ მკაცრ რეცენზიას, რომელიც ერთ ტფილისის გამოცემაში წავიკითხე შენი წიგნის გამო, განაგრძე ისე მუყაითად, როგორც დაიწყე ხელოვნების შესწავლა იმ სახელმწიფოებისა და ხალხებისა, რომელთა ქონდათ გავლენა ქართულს ხელოვნებაზე, ასეთია ხელოვნება ბაბილონურ-ხეთურ-ეგვიპტური, ბიზანტიური, სასანიდურ-სპარსული და საზოგადოდ მცირე აზიისა. ამით დიდ სამსახურს გაუწევ და ბევრის გამორკვევა შეიძლება

¹⁵⁷ გ. გეგეჭკორი, დავით კაკაბაძე, თბილისი 1983, გვ. 13.

ქართულ ხელოვნების დარგებში.¹⁵⁸

ამ წერილებიდან ჩანს, რაოდენ განსხვავებულია დავითის ხელოვნებისა და მისი შეხედულებების შეფასება გამოჩენილი ქართველი მოღვაწეების მიერ.

დავით კაკაბაძის მხატვრული ძიებები, ქართული საზოგადოებისათვის, მითუმეტეს, გასაბჭოების შემდეგ, რაღა თქმა უნდა, სრულიად მიუღებელი აღმოჩნდა. პარიზიდან დაბრუნებული მხატვრის ნამუშევრების გამოფენა, რომელიც 1928 წლის მაისში სასტუმრო „ორიენტში“ მოეწყო, ოფიციალური პრესისა და საზოგადოების დიდი ნაწილის გაკილვის საგნად იქცა. დავით კაკაბაძის შემოქმედებას „უსაგნოს“ უწოდებდნენ, თავად მხატვარს კი, – „ფორმალისტს“.

პარიზიდან დაბრუნებული მხატვარი ფშავ-ხევსურეთის მთებში მოგზაურობს, რათა განერიდოს საბჭოთა რეალობას და დატკბეს ულამაზესი ბუნებით. იქიდან ძმისადმი მიწერილ წერილში დავით კაკაბაძე გადმოსცემს თავის შთაბეჭდილებებსა და განცდას, რომელიც მასში ერთი გლეხის ოჯახში კედელზე დაკიდებულმა თექამ გამოიწვია: „...ხევსურულ მიწურში ნანახმა თექამ მე დამარწმუნა, რომ სივრცის გადმოცემა ხაზების სისტემის გარეშე, მარტო ფერების საშუალებითაც ყოფილა შესაძლებელი.“ ეს არ იყო ჩვეულებრივი აბსტრაქცია, მაგრამ, მხატვრის აზრით, ამ თექის ადგილი სწორედ ლუვრშია და იქ რომ ეკიდოს, სრულიად ახალ მიმდინარეობას დაუდებდა საფუძველს. მასში დაინახა მან საქართველოს მიწა-წყალი, ზეცა, ჰაერი და კოლორიტი.¹⁵⁹ აქ კიდევ ერთხელ უბრუნდება დავით კაკაბაძე სივრცის პრობლემას და ეროვნული ფორმის საკითხს. ქართულ ფორმას იმ დროისათვის სრულიად შეუსწავლელად თვლის და სივრცის აგების ახლებურ გააზრებას ევროპული მიღწევებისა და

¹⁵⁸ პ. მარგველაშვილი. დავით კაკაბაძის არქივიდან. თბ. 1988. გვ. 150.

¹⁵⁹ დ. კაკაბაძე. წერილი ძმას, 4 აგვისტო 1928 წელი. ჟურ. „ცხელი შოკოლადი“ №2, 2008. გვ. 26-27.

ეროვნული ფორმის სინთეზში ხედავს. მისი ნამუშევრებიც სწორედ ამგვარი ძიების შედეგია.

სამწუხაროდ, მისი კვლევა ეროვნული ფორმის, ქართული თანამედროვე „ენის“ ძიების საკითხებში, ვერ პოულობს გამომახილს საბჭოთა საქართველოში. დავით კაკაბაძე თავისი მოხსენებებითა თუ წერილებით, ახალი „თვალთახედვის“ დამკვიდრებას და ქართული საზოგადოებისთვის ევროპული კულტურის მიღწევების გაცნობას, უშედეგოდ ცდილობს. უკვე სამშობლოში დაბრუნებულ მხატვარს 1934 წლამდე არც ერთი ფერწერული ტილო არ შეუქმნია. პარიზულ პერიოდთან შედარებით მათი რაოდენობაც მცირეა და დროის დიდი ინტერვალებით არის დაშორებული – 1934, 1942, 1944, 1946 და 1949 წლებში შესრულებული. საგულისხმოა, რომ ამ პერიოდის თითქმის ყველა პეიზაჟი მცირე ზომისაა (30X40). თუმცა, მისი გვიანი პერიოდის ნამუშევრები ცხადყოფენ, რომ მხატვარს, საკუთარი პრინციპებისთვის, სივრცის გადმოცემის სურვილისათვის, არ უღალატია. ისევ იმერული პეიზაჟები (1934 წ.), (სურ.113) ისევ პანორამული ხედები და უკიდვანო სივრცეები, „ხალიჩისებურად“, მთელ სიბრტყეზე განფენილი ფერადოვანი მონაკვეთები. ოღონდ, ზოგიერთ პეიზაჟში შორი ხედი უფრო ახლოს არის თვალთან მოტანილი, თითქოს, „გრძელფოკუსიანი ობიექტივით მოახლოებული“ ან ჩინურ-იაპონური ფერწერის მსგავსი, შორი პერსპექტივით გადმოცემული; ამიტომაც, უფრო იზრდება მონაკვეთები და უფრო იმატებს დეკორატიულობა და სიბრტყითობა, ზოგან დიდდება ხეების გამოსახულება. ამასთან, მეტია განზოგადება და აბსტრაქცირება. ადრინდელი პეიზაჟებისგან განსხვავდება კოლორიტიც – უფრო ნათელია ფერთა გამა, ღია ნარინჯისფერი და ვარდისფერი ტონებით გაჯერებული, ზოგან მწვანე ტონალობა ჭარბობს. საღებავიც უფრო თხლად არის დადებული და ტილოს ფაქტურა ამოდის. მონაკვეთები ნაკლებად არის შემოსაზღვრული მუქი შტრიხებით. ამით კიდევ უფრო წინ მოდის სიბრტყე, უფრო დეკურატიულ ხასიათს იძენს

ფერი და პერსპექტივა საერთოდ ქრება. აქაც ადევს მთებს დიდი ჩრდილები, როგორც ადრინდელ პეიზაჟებში. თუმცა, ის კონტრასტი აღარ არის.

განსაკუთრებით კარგად ჩანს ეს 1944 წელს შესრულებულ, შედარებით დიდი ზომის პეიზაჟზე – „წითელი მთა“ (სურ.114), სადაც შედარებით მეტად იკვეთება ჩრდილი. თითქმის მთლიანი სიბრტყე იფარება მოწითალო-ნარინჯისფერი მონაკვეთებისაგან შედგენილი დიდი მთის გამოსახულებით. მარჯვენა კიდედთან მოჩანს მეორე მთის მხოლოდ პატარა მონაკვეთი, უფრო ცივი ფერებით გამოსახული (ამდენად უფრო უკან აღიქმება) და ზემოთ ცის პატარა ზოლი, რომელიც ასევე ფერადოვანი მონაკვეთებისაგან არის შედგენილი, ოღონდ მეტი ოქრის ფერებია გამოყენებული. დიდი „წითელი“ მთის მარჯვენა მხარეს მუქი ჩრდილი შემოუყვება, რომელიც ქვემოთაც ჩამოდის და მარჯვენა წინა პლანს ავსებს. ამგვარი ხერხი, როგორც ადრეული პერიოდის იმერულ პეიზაჟებში ვნახეთ, სიღრმის, პერსპექტივის ეფექტს აძლიერებს. მაგრამ, ამ შერმთხვევაში, ეს ჩრდილი სხვაგვარად აღიქმება – საერთო დეკორატიულობაში ჯდება და სიბრტყითობას არ არღვევს.

გვიანი პერიოდის ზოგიერთ პეიზაჟში, აბსტრაქტიზებული ლანდშაფტთან ერთად, ჩნდება სრულიად რეალისტურად შესრულებული ელემენტები – უკანა პლანზე კლდე, მყინვარი თუ ლურჯ ცაზე მკაფიოდ გამოკვეთილი თეთრი ღრუბლები. ამგვარ გადაწყვეტას შეიძლება მივაწეროთ „რიონჰესიც“ (1934 წ.) (სურ.115), სადაც მხატვრის ჩვეული ფერადოვანი მთის ძირში ჰესის ბეტონის კონსტრუქციაც არის გამოსახული, ზემოთ კი – რეალისტური ღრუბლიანი ცა. დ. კაკაბაძე თითქოს ცდილობს, ამ დროის სოც-რეალისტური მოთხოვნები თავის საყვარელ თემას, იმერულ პეიზაჟს მიუსადაგოს. აქ ეს არ გამოდის, მთლიანობა ირღვევა, სხვადასხვა მხატვრული პრინციპები ვერ თავსდება ერთ ნაწარმოებში.

შემდეგში მხატვარი უკვე პოულობს ერთგვარ გამო-

საკალს. მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში (1942 წ.) შექმნილი 70X165 სმ-ის ზომის პეიზაჟი სულ სხვაგვარია (სურ.116). სურათის თითქმის მთლიან არეს ფარავს ოდნავ თბილი და ზემოთკენ ცივ ცისფერში გარდამავალი სივრცე, ცა. მხოლოდ სურათის ქვედა ჩარჩოსთან მოჩანს ნიადაგის მცირე ზოლი, რომელიც ისევ ფერადოვანი მონაკვეთებისაგან შედგება. ქვევით, მარცხნივ კი მყინვარის პატარა წვერია. ეს თითქოს უმნიშვნელო დეტალი, რომელიც სიშორის აღმნიშვნელია, სივრცის ეფექტს აძლიერებს. მყინვარის სითეთრეს ეხმიანება სულ ზემოთ, ცაში ბუნდოვანი მუქი წერტილი, გარშემორტყმული თეთრი წერტილებით თუ ლაქებით, რაღაც ობიექტი, შესაძლოა შორს გამოჩენილი თვითმფრინავი. სრულიად სტატიკურ, განყენებულ სიცარიელეში, ამ დეტალს ერთგვარი მოძრაობა, სიცოხლე და დროის ელემენტი, შემოაქვს.

ასევე დიდი ზომის ტილო – “მიტინგი” – ამავე პერიოდშია შესრულებული (სურ.117). თვალუწვდენელი, მაღალი მთიანი პეიზაჟის ფონზე, მთის ძირას უამრავი ხალხია შეკრებილი და ლენინის პლაკატის ქვეშ გაერთიანებული. პეიზაჟთან შედარებით, ხალხი ძალიან პატარა, მცირე ფიგურების სახით არის წარმოდგენილი. კაცები, ქალები, ბავშვები, თითქმის ერთნაირ ტანსაცმელში, თეთრი პერანგებითა და ცისფერ ან მოყავისფრო შარვლებსა და ქვედა ბოლოებში, თითქოს ერთნაირ ფორმებში არიან გამოწყობილი. ჰორიზონტალურად გაშლილი ბრბო მიემართება ცენტრისკენ, სადაც აქტივისტებს წითელი დროშები და დიდი თეთრი პლაკატი უჭირავთ ბელადის გამოსახულებით. რეალისტურ წერის მანერაში შესრულებულ ფიგურებს ძირს, ჩრდილებიც კი აქვთ მიხატული. ამგვარი შესრულება სრულიად განსხვავდება განზოგადებული, აბსტრაქტიზებული მთის ფერდობის გამოსახულებისაგან. თუმცა, ერთიან მომწვანო ფონზე დასმული წვრილი ფიგურები, საერთო სიჭრელეში იწერება და მთლიან დეკორატიულ სისტემაში ჯდება. უფრო მეტიც

– მთის ფონზე გამოსახული მკაფიო მართკუთხა პლაკატი, ვიზუალურ და კომპოზიციურ აქცენტსაც ქმნის. ეს, ალბათ დადაისტურ კოლაჟს ან პოპ-არტის ხელოვნების ნიმუშს უფრო მოგვაგონებს თავისი ჩაწებებული ფოტოებით.

ამ კომპოზიციის მსგავსია 1949 წელს შესრულებული “სვანეთიც” (სურ.118). სურათი ვერტიკალზეა აგებული. აქ მთელი სასურათე არე დიდი მოწითალო კლდეებით ივსება ვერტიკალურად. კიდეც უფრო პატარად მოჩანს ქვემოთ ასევე შეკრებილი ხალხი, ოღონდ უკვე ახალი ტიპის, ურბანულ შენობებთან ერთად გამოსახული.

ალბათ ყველა ზემოთ განხილული ნამუშევრისგან განსხვავდება, ასევე 1949 წელს შექმნილი “ფოთის ელევატორი” (სურ.119). ერთადერთი, რაც მას დ. კაკაბაძის სხვა ნამუშევრებთან აერთიანებს, ეს არის სივრცის გადმოცემის სურვილი, ამჯერად სრულიად სხვაგვარად გადაწყვეტილი. აქაც სურათის უდიდესი ნაწილი ცას უჭირავს. თეთრისა და ცისფრის ნაზავით შესრულებულ ფონზე ისევ თეთრის, ოდნავ უფრო თბილი გრადაციებით გამოსახული დიდი ინდუსტრიული ნაგებობაა. ქვემოთა ნაწილში, ზღვის ზოლი და პორტში ჩამომდგარი გემია გამოსახული. მარცხნივ მდგომი ნაგებობა და გემი, რაკურსში, გეომეტრიული პერსპექტივის პრინციპების სრული დაცვით არის აღბეჭდილი. ეს არის უაღრესად ოსტატურად შესრულებული კომპოზიცია, აკადემიურ-რეალისტურ მანერაში, სადაც ყოველი დეტალი (პორტში ადმიანები, წყლის ტალღები) ზედმიწევნით ზუსტად არის გადმოცემული. მიუხედავად ამ სიზუსტისა, ეს არ არის მშრალი, რეალისტური ნახატი. ნათელი დღის პოეტური განწყობა ჰაეროვანი პერსპექტივითაც არის მიღებული. ცხადია, ეს პეიზაჟი არაფრით ჰგავს ბრეტანის პერიოდის, ჰაერით დატენილ ზღვის პეიზაჟებს, მაგრამ დავით კაკაბაძემ აქაც შეძლო, თუნდაც, სოც-რეალიზმის მოთხოვნის შესაბამისად, მისთვის უჩვეულო ხერხებით გამოეცა მისთვის ესოდენ მნიშვნელოვანი – სივრცის განცდა.

დავით კაკაბაძის ნამუშევრებში სრულიად განსხვავებული

და ინდივიდუალური ხედვა იკვეთება, რომელიც მხოლოდ კაკაბაძისეულია. ქართველი მხატვრის მიგნებები ცხადია, ქართული სახვითი ხელოვნებისა და კულტურის ისტორიისათვის მეტად ღირებულია. თუმცა, მის შემოქმედებას განსაკუთრებული ადგილი ეკუთვნის აგრეთვე მსოფლიო ხელოვნების საგანძურშიც.

Quest for National Form in the Early 20th Century Georgian Painting (Davit Kakabadze's Artistic Activity from 1910 to 1920)

The profound understanding of the quest for national form is essential for the study of Georgian easel painting at the outset of the 20th century. This first of all implies determination of the place and role of Georgian painting in the world art of the time.

Amid extremely complicated historical and socio-political changes, Georgian people, and especially the intellectuals, came to face serious challenges. The establishment of new values, started as early as the closing of the previous century, the struggle against Russification, the necessity to preserve their language, traditions and national identity in general became more obvious. At the same time, the forms of European thought and the willingness to come closer to world culture and civilization became more common in the early 20th century Georgian society. Following WWI and the Revolution of 1917, the national liberation movement and aspirations of the Georgian people were crowned by the declaration of the independence of Georgia. Meanwhile, quite a number of Russian poets, writers and painters were compelled to flee from Bolshevik Russia. Many of them migrated to Europe and stayed there for good, while part of avant-garde artists arrived in independent Georgia and continued their activities in Tbilisi, which offered fertile grounds for the dissemination of new ideas.

The turn of the 20th century was as conflicting, complicated and comprehensive in Georgia as in whole Europe. Here too expectations of the new age prepared grounds for new ideas and changes in lifestyle.

Apart from purely painting issues, painters in the early 20th century Georgia were concerned with the social state of the country, the study of its past and of the historical culture. Their urge to introduce the new, their yearning for Europe and the insight into their own culture and history brought vigor into the social life. Various charity organizations and museums were set up. Georgian painters looked for new forms of expression, for the Georgian painting language proper.

In this respect likewise remarkable are the opinions of European painters of the period (Paul Gauguin, Henri Matisse, El Lissitzky, Guillaume Apollinaire, Wassily Kandinsky and others) concerning one of the most important issues of those times – structuring of space, interpretation of a new perspective, location of a subject in space. As an example, I will dwell

on Davit Kakabadze's paintings and theoretical works - the best material for the study of this inexhaustible issue, as in his theoretical reasoning the painter extensively dwells on these very points. It is interesting to find out what ways Georgian and European artists discerned when contemplating about these problems and how these findings were reflected in their paintings.

Reasoning over space in general and David Kakabadze's own ideas on the point are closely associated with his works. The immediate goal of the paper is not to consider Davit Kakabadze's works on the whole but to dwell only on some of its aspects that seem especially relevant in terms of his contemporary art; specifically, the paper will focus on the artist's works executed between 1910 and 1920 and will discuss them in the context of European painting. This stage of Kakabadze's artistic activity is marked by the development of his outlook and the tendencies that facilitate closer comprehension of Georgia of those times and its orientation to the West, as well as understanding of issues relevant in contemporary, post-Soviet Georgian art.

Davit Kakabadze's works convey the quest for national form with particular intensity. In the Georgian context, this remarkable process of creative work converges with European artistic advancements in an original way. Naturally, the formal quest focusing on the image-structuring elements of fine art – line, colour and form – is associated with the problems of space and surface.

It is impossible to discuss D. Kakabadze's works, as well as the whole early 20th century art, without considering another event, which Davit Kakabadze labeled as 'machinism'. Technical progress became one of the most important points of discussion for philosophers, psychologists and art historians as early as the 19th century - the century called the age of progress. Especially interesting are the ideas of various painters and the moves within the inner world of a man as discerned and rendered by painters. Many of the ideas are conflicting and very often, even mutually exclusive. 'Machinism' becomes one of the driving themes of the start of the 20th century. Naturally, the new ideals penetrated Georgia as well and to a certain extent enjoyed repercussion among Georgian artists. It is no surprise that in quest of the new 'language' of art they had recourse to the art of the past and to its study. Preparation and consolidation of the national foundation and interpretative reception of the new ideas of the century that ruled out mere borrowing and imitation was among the major challenges for Georgian artists and thinkers of the period.

The spirit of the age of 'Machinism' was reflected in Davit Kakabadze's works in an original way. Advancements in natural and technical sciences undoubtedly fell within the scope of the painter's interest and played a very important role in the solution of the artistic problems that the new age posed before art. A lot of similar issues caused disputes and discussions in European culture as well. Questions arose regarding the traditional values and outlooks established throughout centuries and underlying European visual art.

Davit Kakabadze's use of optical devices, scholarly interpretation of the new forms of art and their modeling into artistic devices are in line with the trends of the 20th century western art. Among the major challenges of his works is the structuring of space through the contrast of artistic elements and their arrangement along the surface.

Davit Kakabadze, back from Paris, once again dwells in his letters on the question of space and national form. He finds Georgian form absolutely unexplored and seeks new understanding of space structuring in the synthesis of European advancements and the national form. His works are exactly the outcome of this quest.

დამოწმებული ლიტერატურის სია

აბესაძე ირინე, ქეთევან ბაგრატიშვილი, დიმიტრი შვეარდნაძე. გამომც. „საქართველო“, თბილისი, 1998.

ალიბეგაშვილი გაიანე, დავით კაკაბაძე, მნათობი №8, 1958.

ალიბეგაშვილი გაიანე, დავით კაკაბაძე, ფრესკა №8, 1976.

არსენიშვილი ირინე, დავით კაკაბაძის ორი ავტობიოგრაფიკული (მხატვრულ-სტილისტიკური ინტერპრეტაციის საკითხისათვის). სამეცნიერო შრომების კრებული. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახ. უნივერსიტეტის კრებული. ხელოვნებისა და ისტორიის კათედრა. თბილისი 2000.

არსენიშვილი ირინე, სადოქტ. დისერტაცია, ავტორეფერატი. ქართული დაზგური ფერწერის განვითარების ძირითადი მხატვრულ-სტილისტიკური ტენდენციები (XVIII საუკუნის მეორე ნახევარი – XX საუკუნის პირველი მეოთხედი). 2002.

არსენიშვილი ირინე, ვალერიან სიღამონ-ერისთავის დაზგური ფერწერა. თსუ სამეცნიერო შრომების კრებული, 4, 2002.

ბერიძე ვახტანგ, დავით კაკაბაძე, “საბჭოთა ხელოვნება” 11. 1979.

ბერიძე ვახტანგ, კულტურა და ხელოვნება დამოუკიდებელ საქართველოში (1918-1921 წლები). თბილისი 1992.

ბუაჩიძე თამაზ. ფილოსოფიური ნარკვევები II ტომი, თბილისი 2005.

გეგეჭკორი გივი, დავით კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი 1983.

ელიზბარაშვილი ნონა, თბილისის მხატვრული ცხოვრება XX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში. კირილ ზდანევიჩი ილია ზდანევიჩი გამოფენის კატალოგი, თბილისი – პარიზი. 1985.

თუმანიშვილი დიმიტრი, XIX საუკუნის ქართველი სამღვდლოება და შუა საუკუნეების ხელოვნება. წერილები, ნარკვევები. თბილისი, 2001.

კაკაბაძე დავით, 1920-23 წლები”, პარიზი, 1924

კაკაბაძე დავით, ხელოვნება და სივრცე, პარიზი, 1924-25 წლები.
კაკაბაძე დავით, ჩვენი გზა, “შვიდი მნათობი”. 1. 1919.

კაკაბაძე დავით, წერილი ძმას, 4 აგვისტო 1928, „ცხელი მოკოლადი“ №2, 2008..

კასირერი ერნსტ, რა არის ადამიანი?, თბილისი, 1983.

ლორთქიფანიძე ინგა, ხელოვანი და მოქალაქე (დიმიტრი შევარდნაძის დაბადების 100 წლის გამო) “მნათობი”12. 1985.

მათიაშვილი ირმა, მხატვრული პრობლემები დავით კაკაბაძის დაზგურ ფერწერაში. ავტორეფერატი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად, თბილისი, 1998.

მარგველაშვილი პარმენ, დავით კაკაბაძის არქივიდან. თბ. 1988
მეტრეველი ეკატერინე, დავით კაკაბაძის 1920-27 წლების შემოქმედება მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის დასავლეთ ევროპულ ხელოვნებასთან მიმართებაში, 1999.

მირცხულავა ნანა, XX საუკუნის დასაწყისის ქართული მხატვრობის თავისებურებების შესახებ. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, თბილისი 1998.

რჩეულიშვილი ლევან. დავით კაკაბაძე. თბილისი, 1983.

სარაბინაოვი დიმიტრი, ნიკო ფიროსმანაშვილი და რუსი მხატვრები, საბჭოთა ხელოვნება, 3. 1987.

“**სახალხო ფურცელი**” კვირა 21 თებერვალი, 1916 წ. “ქართველ მხატვართა შორის”.

საქ. სახ. ხელ. მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი. Дело постоянного хранения нач. 1920г. ист-справка. Нац. Худ. Галерея. ფონდი-26, აღწ.-2.

საქ. სახ. ხელ. მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი. ფონდი-1, აღწ.-1, საქმე-6. Гру. руз.Худ.Общ.

“**სახალხო ფურცელი**”, პარასკევი 7 ოქტომბერი 1916.

“**სახალხო ფურცელი**”, ახალი ამბავი, 1916 წ. 18 მაისი.

ტაბიძე ტიცინან, ცისფერი ყანწები, 2. 1916.

ტაბატაძე თეა, დავით კაკაბაძის „შემოქმედი და მუზა“. მხატვრის

მეხუთე ავტობიოგრაფი? საქართველოს სიძველენი. №10. 2007.
ციციშვილი მაია, XIX საუკუნის პირველი ნახევრის “ტფილი-
სური პორტრეტული სკოლა”. საკანდიდატო დისერტაცია.
თბილისი 1993.

ციციშვილი მაია, ჭოლოშვილი ნინო. ქართული მოდერნიზმი
1910-1930. გოეთე-ინსტიტუტი, თბილისი, 2005.

ბუცოვა ირინა, კ. ზდანევიჩი. შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ფურ-
ცლები. თბილისის მხატვრული ცხოვრება XX საუკუნის პირველ
ათეულ წლებში. კირილ ზდანევიჩი ილია ზდანევიჩი გამოფენის
კატალოგი, თბილისი – პარიზი.

წიქორიძე ბაია, პროექტი „ფანტასტიური ქალაქის“ გამოფენის
კატალოგი. თბილისი 2005.

ჭოლოშვილი ნინო, საკანდ. დისერტ. ავტორეფერატი. გერმანული
მხატვრული ტრადიცია და საქართველო XIX საუკუნის დასწყე-
ისიდან XX საუკუნის 40-იან წლებამდე. თბილისი 2006.

ჯავახიშვილი ივანე, ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების გამგეო-
ბის მოხსენება. “მეგლის მეგობარი” VII, 1966.

ჯანჯალია მზია, “წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლი ბოდბის ტაძრის
მოხატულობაში”, საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი 1994.

Алибегашвили Гаианэ, «давид Какабадзе». Тбилиси 1958.

Беридзе В. В., Езерская Н., Искусство советской Грузии,
1921-1970, Анотированный список художников. составители: К.
Глonti, М. Медзмариашвили, Москва, 1975.

**Беридзе В.В., Лебанидзе Д.Ш., Медзмариашвили М.
Ж.**, Давид Какабадзе. Путь художника, Художник и время.
Москва 1989.

Вирсаладзе Тина., Цимакурдзе. Москва. «Советский
Художник», 1959,

**Какабадзе, Кириллова, Лессон-Спирова, Псковтинов,
Филонов.** Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков
«Сделанные картины». Документальные тексты. С.-Петербург,

март 1914. Pawel Filonow und seine Schule- Herausgeb. Jürgen Harten und Jewgenia Petrowa. Du Mont Buchverlag, Köln 1990.

Кинцурашвили Кетеван, Давид Какабадзе, классик XX века. С. П. 2002.

Кузнецов Эраст, Нико Пиросмани, Альбом, Аврора, 2001.

Отчёт о работе Груз. Худ. Общ. საქ. სახ. ხელ. მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი. ფონდი-1, საქმე-9, აღწ.-1. 1916-1919 წწ.

Поспелов Г. Г., Бубновский Валет. Москва 1990.

Соколова, Шмидт, Милотворская. История Русского Искусства. Т. II. К. II. Русское искусство XIX, начала XX века. Москва 1981 .

Хускивадзе Юза, Хоштария Георгий, Этапы Становления новой грузинской живописи. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, 1977.

Хоштария Георгий , Творчество Пиросманашвили и его место в новой грузинской живописи. Авторефератч Канд. Дисс. Тбилиси, 1985.

Хоштария Георгий, Автореферат диссертации на ученой степени кандидата искусствоведения. Тбилиси 1985.

Barr Alfred. Cubism and Abstract Art. New-York 1936.

Belting Hans. Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst. 16. Absolute Kunst als Fiktion. Beck, München 1998.

Fromm Erich, Anatomie der menschlichen Destruktivität. Stuttgart, 1974.

Golomstock Igor, Totalitarian Art, in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and thr People's China. London W1 1990.

Golomstock Igor, Социалистический реализм как «второй интернациональный стиль». კრებულიდან – Bildende Kunst in Osteuropa im 20. Jahrhundert, Herausgegeben von Hans-Jurgen Drengenberg. Berlin, 1991.

Haftmann Werner, Malerei im 20. Jahrhundert. B.I. München. 1975.

Haftmann Werner, Malerei im 20. Jahrhundert. B2. München 1983.

Hess Walter, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, München, 1972.

Hess Walter. Das Problem der Farbe. Maänder, 1981

Imdahl Max, Bildautonomie und Wirklichkeit, Maänder, 1981.

Imdahl Max, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. München, 1987.

Karin Thomas. DuMonts kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Anti-Kunst bis Zero. Köln, 1973.

Klotz Heinrich, Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart. München, 1996

Medsmariaschwili Marine, Die alte Tbilissi in der georgischen Graphik in den Jahren 1919-1920. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისი 1983.

Ramischwili Guram, Einheit in der Vielfalt. Grundfragen der Sprachtheorie im Geiste Wilhelm von Humboldts. 10. Sprache und Kultur. Dümmler Bonn, 1988/89.

Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honef. Kunst des 20. Jahrhunderts, herausgegeben von Ingo F. Walter. I nawili. Koln 2000.

Sedlmayr Hans, Die Revolution der modernen Kunst. Köln, 1985.

Sedlmayr Hans, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Ulstein, 1991.

Sedlmayr Hans, Der Tod des Lichtes, Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst. Salzburg, 1964.

Shadowa Larissa A., Suche und Experiment. Russische und sovjetische Kunst – 1910 bis 1930. Veb Verlag der Kunst. Dresden, 1978.

Stationen Der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen

des 20. Jahr hunderts in Deutschland. Berlinische Galerie 1989.
<http://ru.wikipedia.org/> . Филонов, Павел Николаевич.
<http://www.museum-online.ru/Epoch/Suprematism/> 2008.
<http://z-kkal.iatp.ge/page1>, “Z”-qetevan kinwuraSvilis არტ-
ლანდი. 2008.
http://europa.eu/pol/cult/index_en.htm Activities of the Euro-
pean Union–Culture. The gift of tongues, 2009.

ილუსტრაციები



1. ერეკლე II-ის პორტრეტი, 52X69, XIXს. სსსმ.



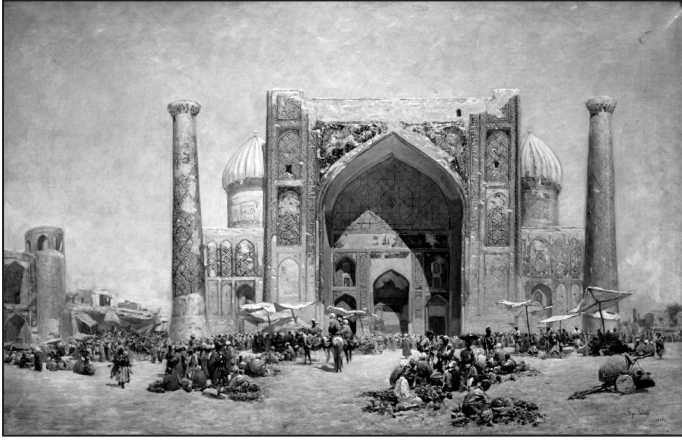
2. დარეჯან დელოვლის პორტრეტი, 68X60, XIXს. სსსმ.



3. თეკლა ბატონიშვილის პორტრეტი,
87X63, XIX ს. სსსმ.



4. მუსრან ბატონების ოჯახი, 89X129, XIX ს.
60-იანი წწ. სსსმ.



5. გ. გაბაშვილი, ბაზარი სამარყანდში, ტ.ზ., 79X125, 1890წ. სსსმ.



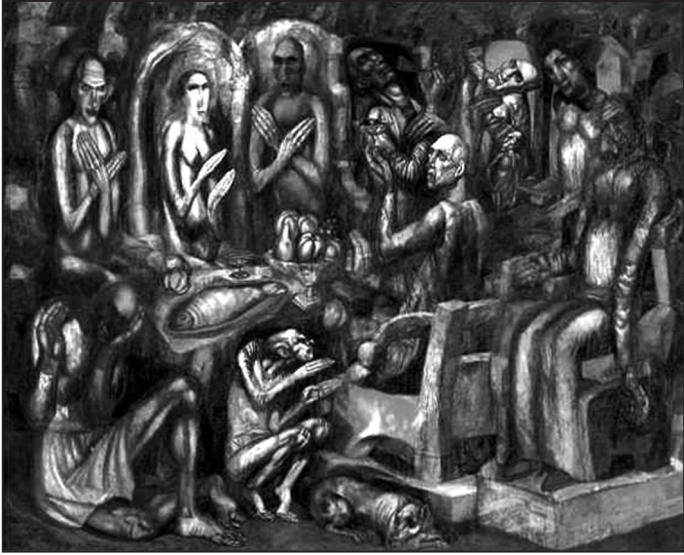
6. გ. გაბაშვილი, ბრძოლა, ტ.ზ., 98X120, 1890წ. სსსმ.



7. ձ. տոժոյ, 193X279, 1900-1901



8. ձ. տոժոյ, Ընտանեկան, Յ.Ն. 140X180, 1914.



9. პ. ფილონოვი, მეფეთა ნადიმი, ტ.ზ. 175X215, 1913.



10. გ. გაბაშვილი, ნატურმორტი ტ.ზ. 58X72, სსსმ.



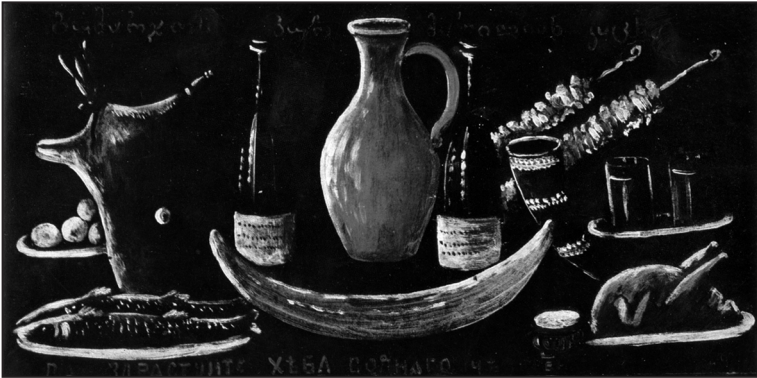
11. გ. გაბაშვილი, ნატურმორტი ქრიზანტემებით,
ტ.ზ. 33X57, სსსმ.



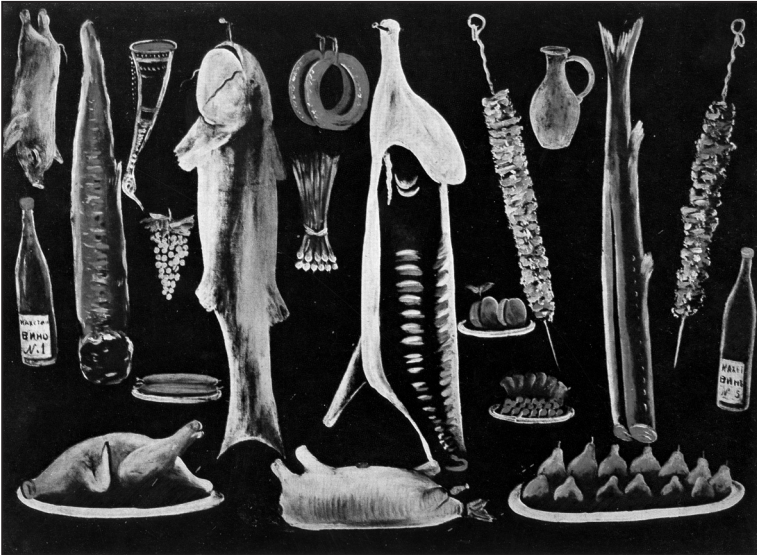
12. ვ. სიღამონ-ერისთავი, ნატურმორტი, ტ.ზ. 70X85, სსსმ.



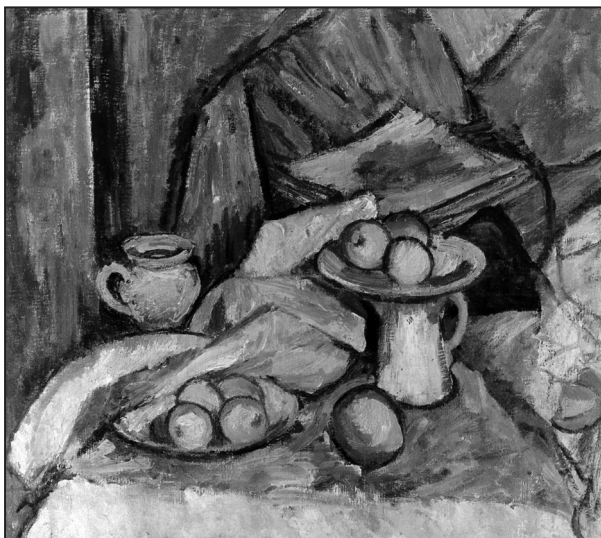
13. ვ. სიღამონ-ერისთავი, ნატურმორტი, ტ.ზ. 68X50, 1916.



14. ნ. ფიროსმანაშვილი, ნატიურმორტი, მუშამბა, ზ. 1900-იანი წლების დასაწ. სსხმ.



15. ნ. ფიროსმანაშვილი, ნატიურმორტი, მუშამბა, ზ. 1900-იანი წლების დასაწ. სსხმ.



16. დ.შევარდნაძე, ნატურმორტი,
ტ.ზ. 1910-იანი წლები. სსხმ.



17.დ. შევარდნაძე, ნატურმორტი ორყურიანი თეთრი ქილით,
ტ.ზ. სსხმ.



18. დ. შევარდნაძე, ნატურმორტი,
მუყ. ზ. 30X29, 1916. სსსმ.



19. დ. შევარდნაძე, ნატურმორტი ვარდების კონა,
ტ.ზ. 14X19 სსსმ.



20. კ. ზღანვეიჩი, ნატურმორტი,
ტ.ზ. 135X135, 1917წ. სსსმ.



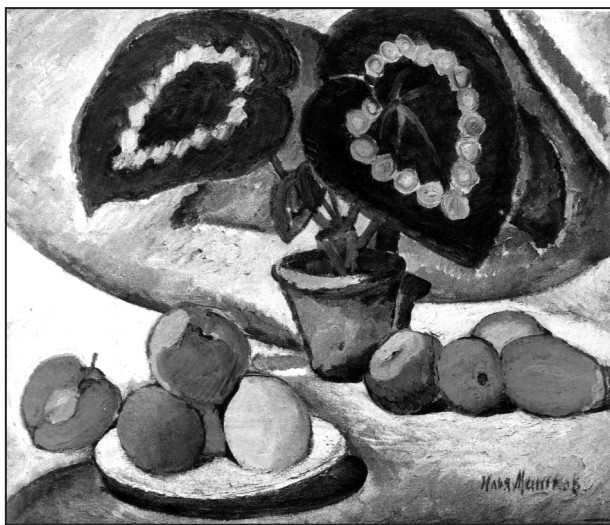
21. კ. ზღანვეიანი, ნატურმორტი, ტ.ზ. 71X98, 1919. სსსმ.



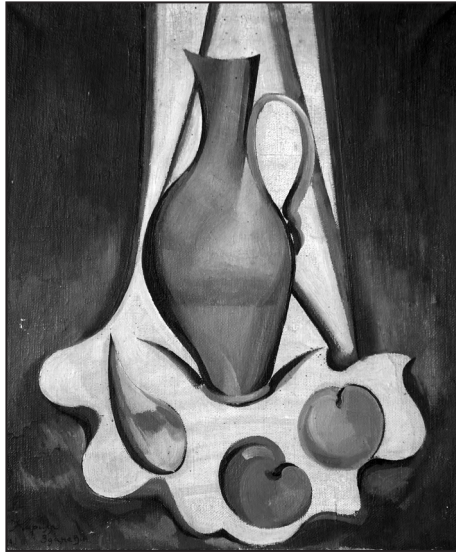
22. პ. კონწალოვსკი, გლადიოლუსები, 1912



23. ი. მაშკოვი, ოვალური ნატურმორტი თეთრი ლარნაკითა და ხილით, ტ.ზ. 128X168, 1911 წ.



24 ი. მაშკოვი, ბეგონია, ტ.ზ. 89X105, 1916.



25. კ. ზდანავეიჩი, ნატურმორტი, ტ.ზ. 53X45, 1919. სსსმ.



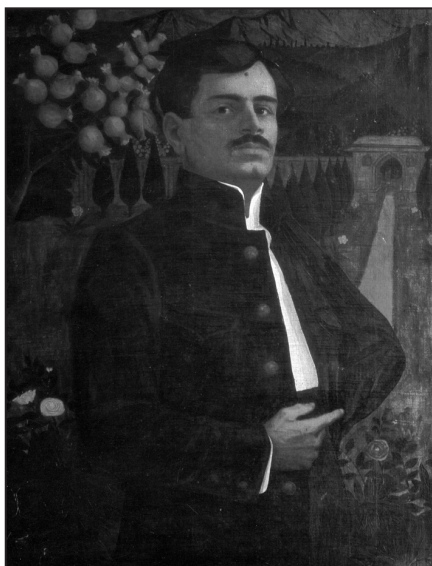
26. კ. ზდანავეიჩი, ნატურმორტი, ტ.ზ. 65X82, 1919წ. სსსმ.



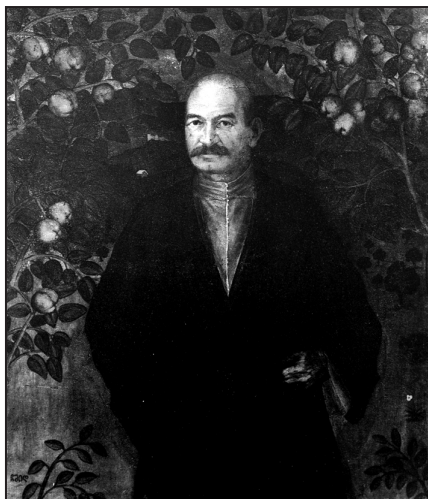
27. შ. კიქოძე, ნატურმორტი, ტ.ზ. 66X54, 1919-1920 წწ.



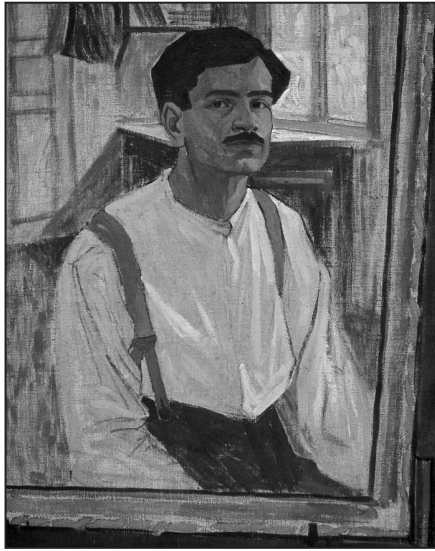
28. დ. კაკაბაძე, იმერული ნატიურმორტი, ტ.ზ. 67X90, 1919 სსსმ.



29. დ. კაკაბაძე, ავტოპორტრეტი ბროწეულებით,
ტ.ზ. 103X70, 1913.,



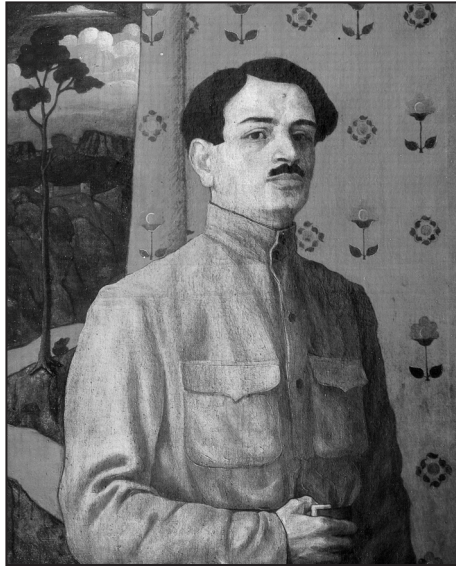
30 დ. კაკაბაძე, მამის პორტრეტი, ტ.ზ. 122X104, 1914.



31. დ. კაკაბაძე, ავტობორტრეტი სარკესთან
ტ.ზ. 7X68, 1914 სსსმ.



32. დ. კაკაბაძე, მეგობრის პორტრეტი, ტ.ზ. 70X47, 1913.



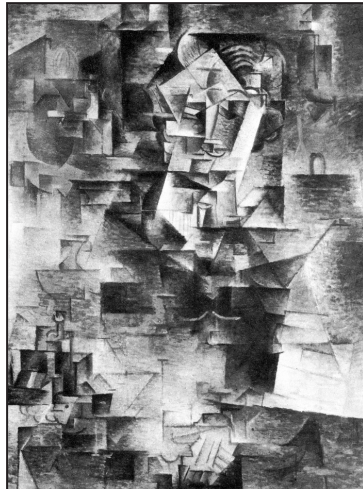
33. დ. კაკაბაძე, ავტოპორტრეტი ნაცრისფერ ხალათში, ტ.ზ. 97X71, 1917. სსხმ.



34. ა. მატისი, წითლის კარმონია, ტ.ზ. 180X200, 1908 წ.



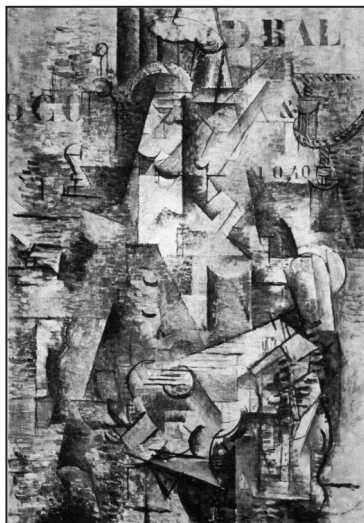
35. დ. კაკაბაძე, კუბისტური ავტოპორტრეტი
ტ.ზ. 86X69,1914.



36. პ. პიკასო, კანვაილერის პორტრეტი,
ტ.ზ. 100X73,1910წ.



37. პ. პიკასო, ამბრუაზ ვოლარის პორტრეტი,
ტ.ზ. 92X65, 1909/10



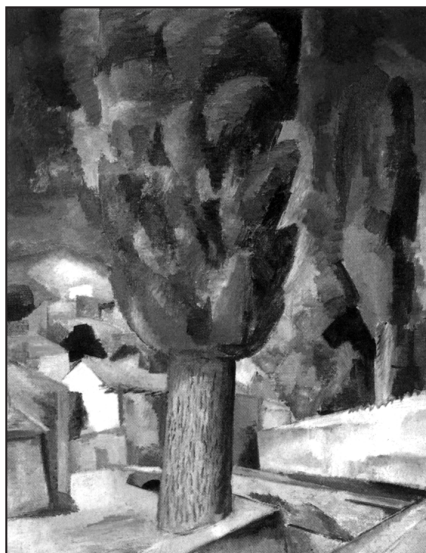
38. ჟ. ბრაკი, პორტუგალიელი, ტ.ზ. 116,5X81,5, 1911.



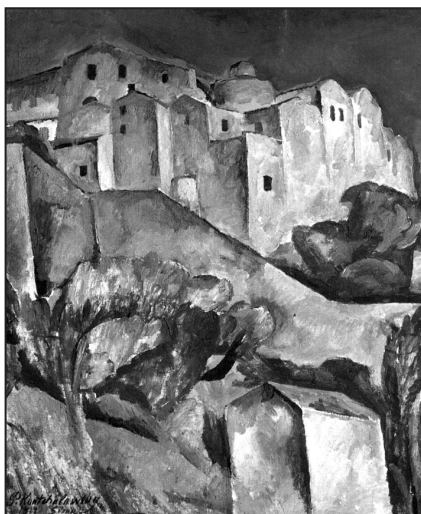
39. დ. კაკაბაძე, იმერეთი, ტ.ზ., 30X40, 1915 სსსმ.



40. დ. კაკაბაძე, იმერეთი, ტ.ზ. 62X84, 1918



41. რ. ფალკი, პირამიდული ალვის ხე, 108X88, 1915



42. პ. კონხალოვსკი, სიენა, 96,2X81, 1912



43. ა. ლენტულოვი, გურზუფი, 1913



44. კ. სეზანი, სენ ვიქტუარაის მთა,
ტ.ზ. 27X36, 1904-1906.



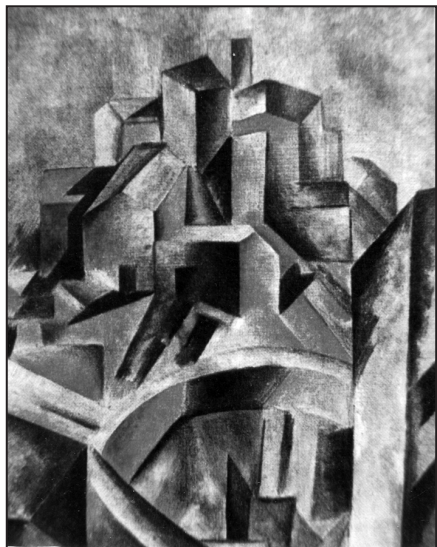
45. პ. გოგენი, ხილვა წირვის შემდეგ, ტ.ზ. 73X92, 1888



46. პ. გოგენი, ღვთის დღე, ტ.ზ. 1894



47. ე. ბრაკი, პეიზაჟი, ტ.ზ. 81X65, 1908.



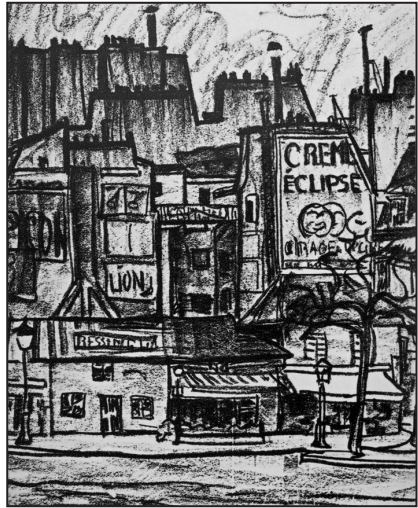
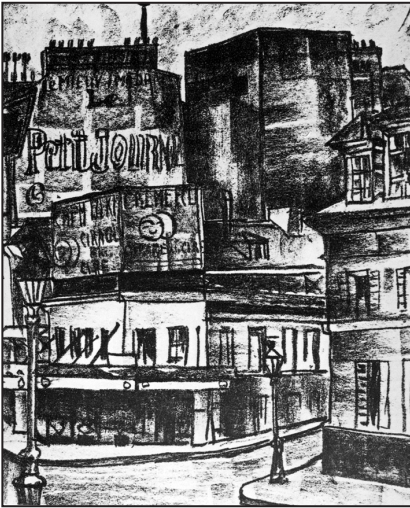
48. პ. პიკასო, “ორტა დე ებრო”, ტ.ზ. 1909.



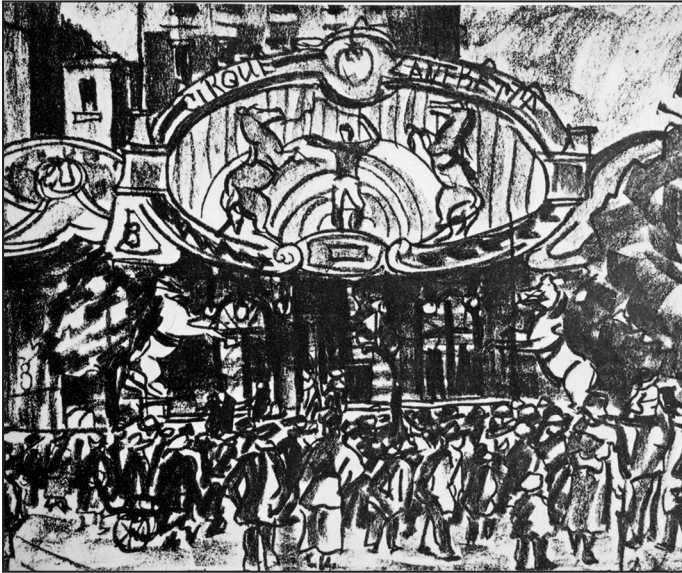
49. დ. კაკაბაძე, იმერეთი – დელანჯერი,
ტ.ზ. 137X167, 1918. სსსმ.



50-51. დ. კაკაბაძე, პარიზი, ქ. სანგინი, 23,5X19, 1920.



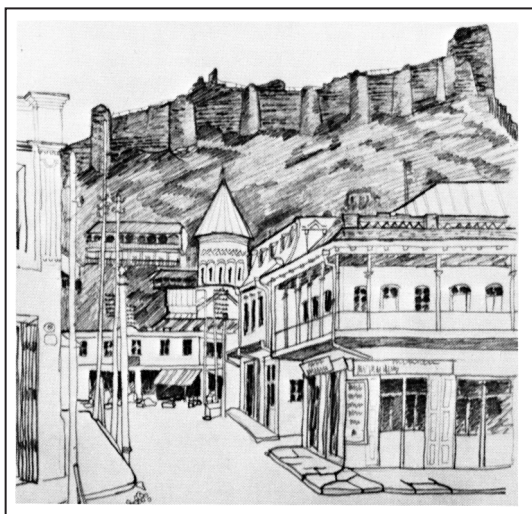
52-53. დ. კაკაბაძე, პარიზი, ქ. სანგინი, 23,5X19, 1920.



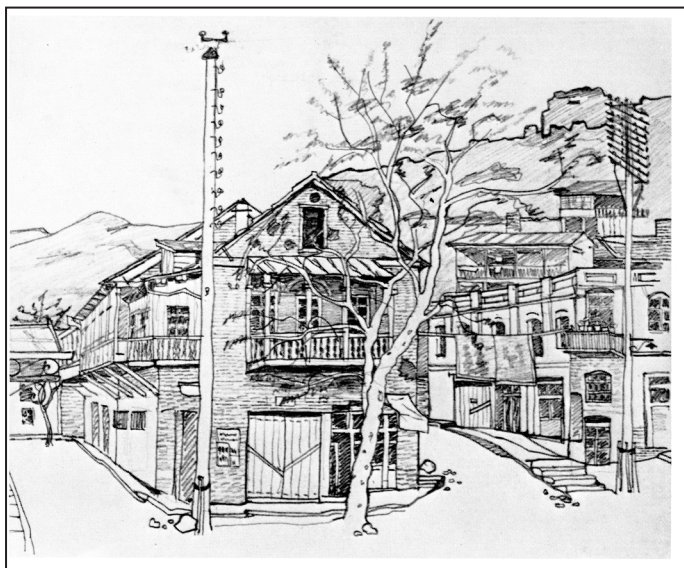
54. დ. კაკაბაძე, პარიზი, ქ. სანგინი, 23,5X19, 1920.



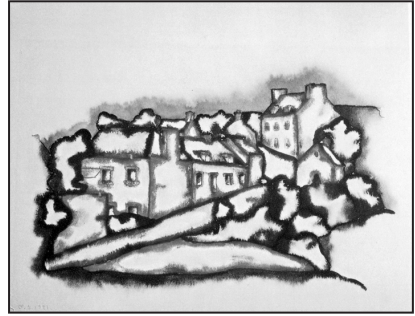
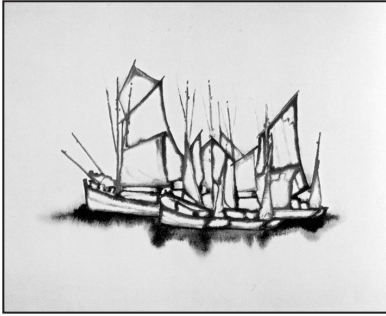
55. რ. დ. უფი, ტრუკილის აფიშები, ტ.ზ. 25X34, 1906



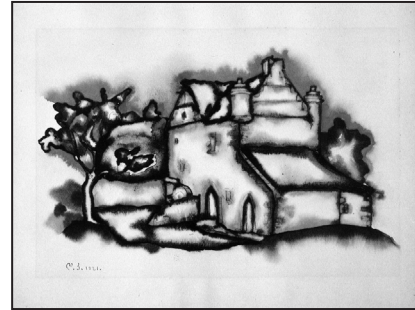
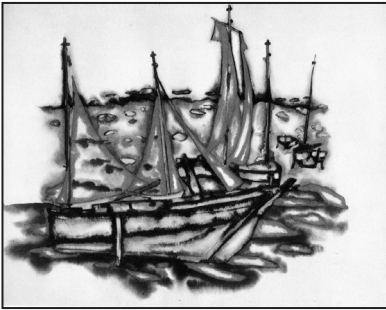
56. დ. კაკაბაძე, ძველი თბილისი, ფანქ., 34X22, 1918 სსხმ.



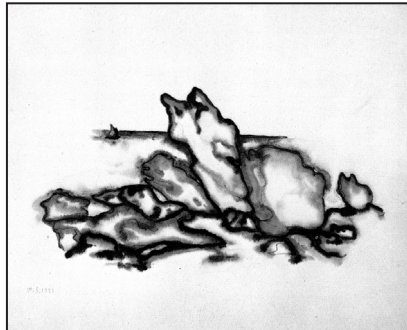
57. დ. კაკაბაძე, ძველი თბილისი, ფანქ., 24X22, 1918 სსხმ.



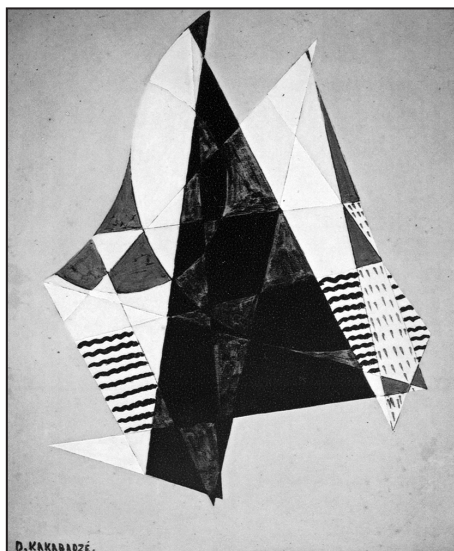
58-59. დ. კაკაბაძე, ბრეტანი, ქ. აკვ. 24X30, 1921.



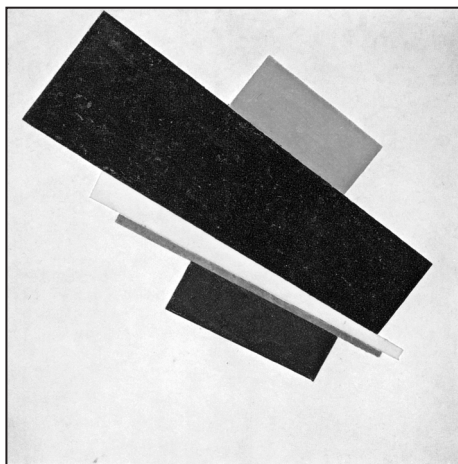
60-61. დ. კაკაბაძე, ბრეტანი, ნავები ქ. აკვ., 22X28, 1921



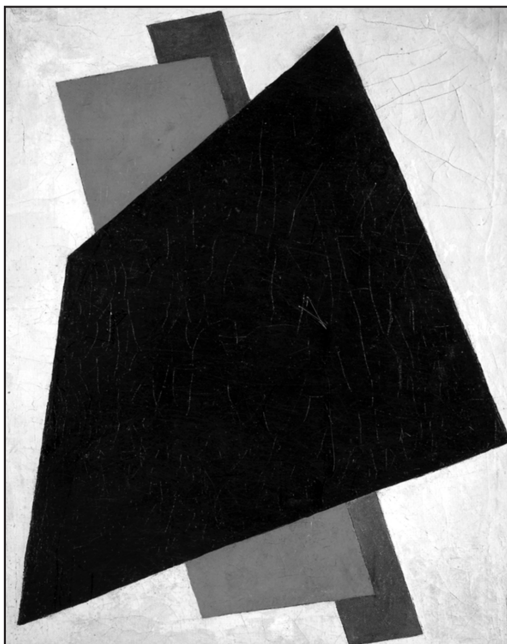
62. დ. კაკაბაძე, ბრეტანი, ლოდები, ქ. აკვ., 22X28, 1921



63. დ. კაკაბაძე, აფრებიანი ნავეები,
ქ. აკვ. ფ. 35,5X26, 1921.



64. კ. მალევიჩი, სუპრემატიზმი, კონსტრუქცია 18.,
ტ.ზ. 53X53, 1920.



65. ლ. პოპოვა, ფერწერული არქიტექტონიკა,
შავი, წითელი, ნაცრისფერი, 1916



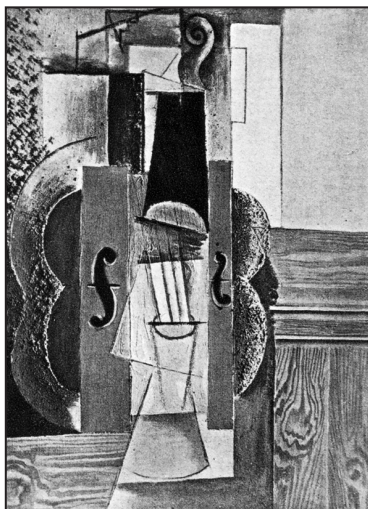
66-67. დ. კაკაბაძე, კუბისტური კომპოზიცია,
მუეაო, ზ. 52X62, 1920.



68. დ. კაკაბაძე, ლარნაკი ლურჯი ვარდებით,
მუე.ზ. 53X61, 1920



69. დ. კაკაბაძე, კუბისტური კომპოზიცია,
მუე.ზ. 52X62, 1920.



70 პ. პიკასო, ვიოლინო,
და ზეთი გაზავეებული სილით, 65,5X46, 1913.



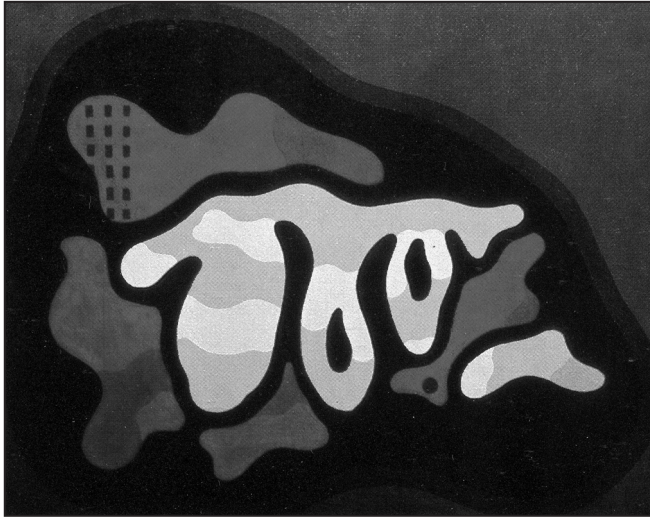
71. ს. გრისი,
ნატიურმორტი, ტ.ზ.
81X65, 1920



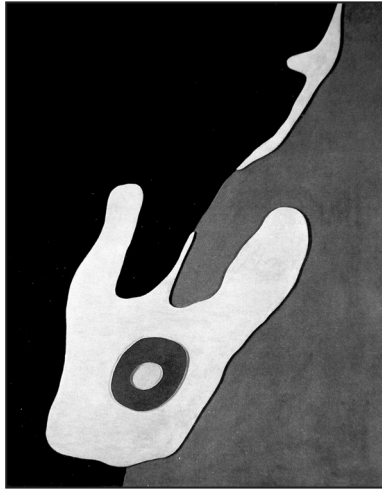
72. უ. ბრაკი, გიტარა
და კლარნეტი, კოლაჟი,
77,2X95, 1918



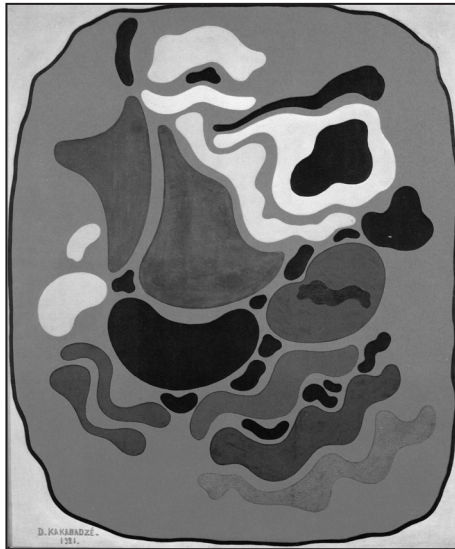
73. დ. კაკაბაძე, კომპოზიცია, ტ.ზ. 82X100, 1924.



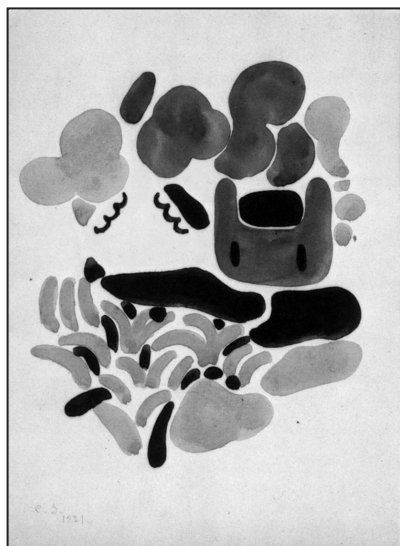
74. დ. კაკაბაძე, კომპოზიცია, ტ.ზ. 80X100, 1923.



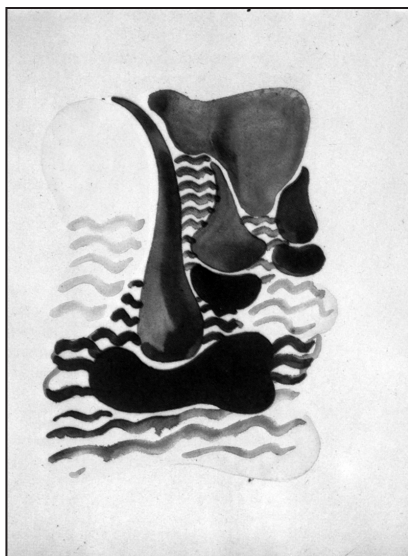
75. ჰ. არპი, კონფიგურაცია, ხე, №. 145,5X115,5, 1927-1928



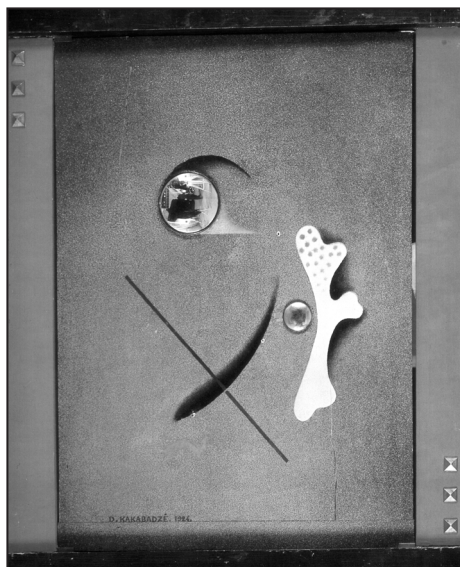
76. დ. კაკაბაძე, ნავები, აკვ. ფანქ., 35,5X26, 1921



77. დ., კაკაბაძე, აბსტრაქცია, აკვ. ფანქ., 24X18, 1921



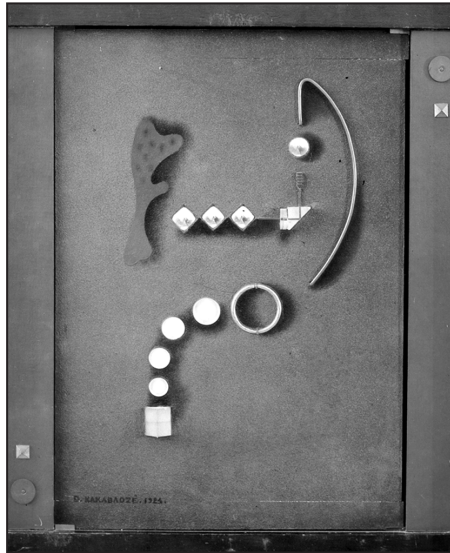
78. დ., კაკაბაძე, აბსტრაქცია, აკვ. ფანქ., 24X18, 1921



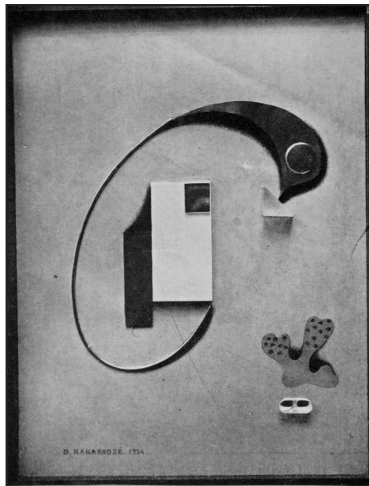
79. დ. კაკაბაძე, კოლაჟი, ხე, ზ. ლინზა, 50X35, 1924.



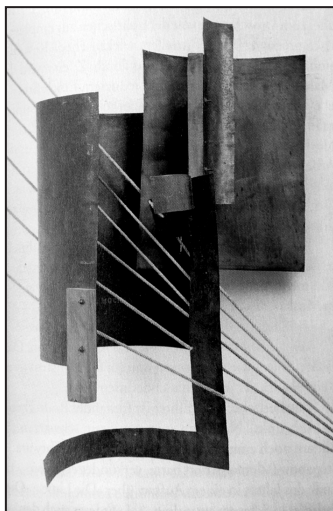
80. დ. კაკაბაძე, კოლაჟი, ხე, კილიტა, მინა, ლითონი, 25X35, 1925.



81. დ. კაკაბაძე, კოლაჟი, ხე, მინა, ლითონი, ტემპერა, 50X38, 1924



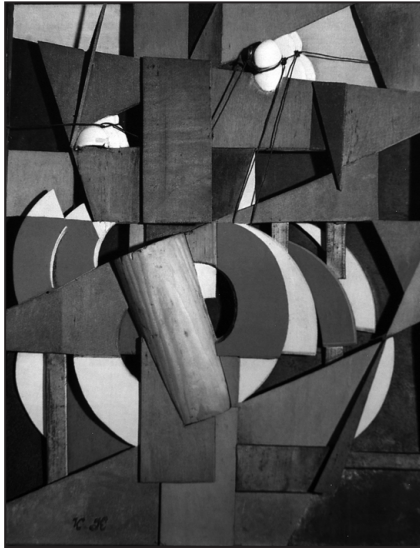
82. დ. კაკაბაძე, კოლაჟი, ხე, ლითონი, ლინზა, სარკე, 1924.



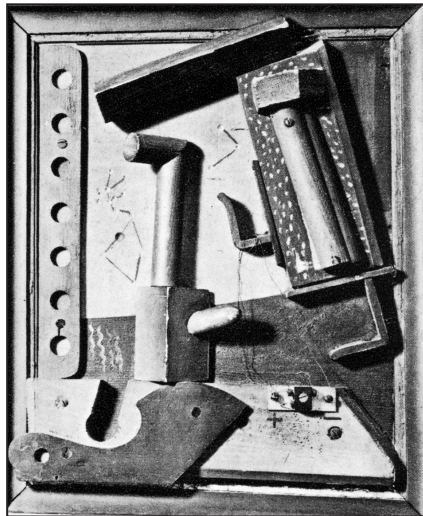
83. ვ. ტატლინი, კონტრრელიეფი, ლითონი, ხე, მავთული, 118X71, 1914-1915.



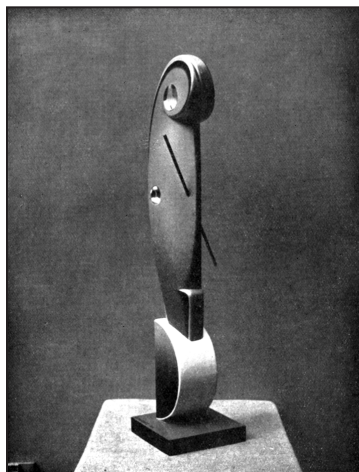
84. ვლ. ტატლინი, კონტრრელიეფი, ხე, რკინა, 1916.



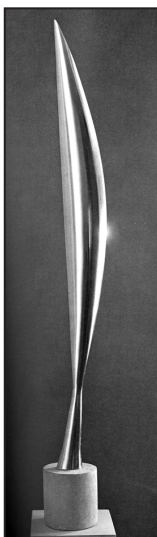
85. ივ. კლიუნი, პეიზაჟი (გაქროლებული მატარებლიდან დანახული), ხე, ლითონი, მავთული, ფაიფური და სხვ. 1915.



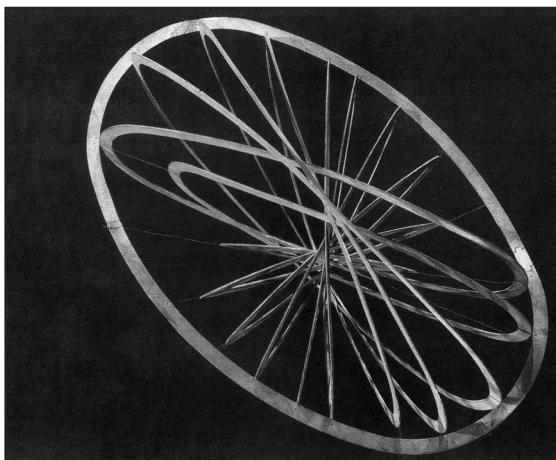
86. მ. ერნსტი, კომპოზიცია, ხე, ლითონი, 46X38,5, 1919



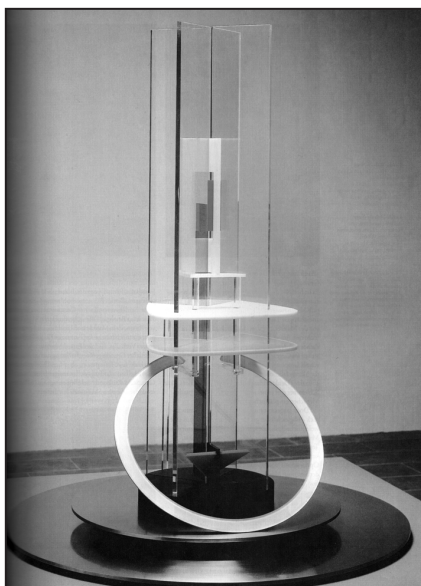
87. დ. კაკაბაძე, „Z“ (განგმირული თევზი),
სე, ლითონი, ლინზა დაფერილი,
73.4X14.3X14.6, 1926.



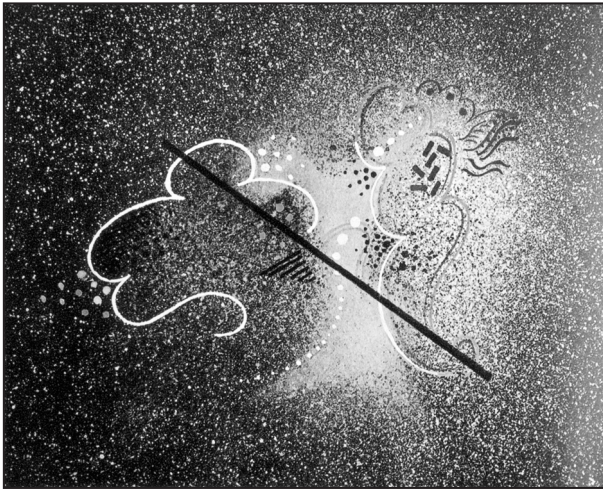
87. ბრანკუსი. ჩიტი სივრცეში, ბრინჯაო, სიმაღლე
126 სმ, გარშემოწერილობა 9,5X37,7, 1928.



89. ა. როდჩენკო, ოვალური საკიდი კონსტრუქცია,
დაფერილი ხე, მავთული, 83,5X43,3, 1919



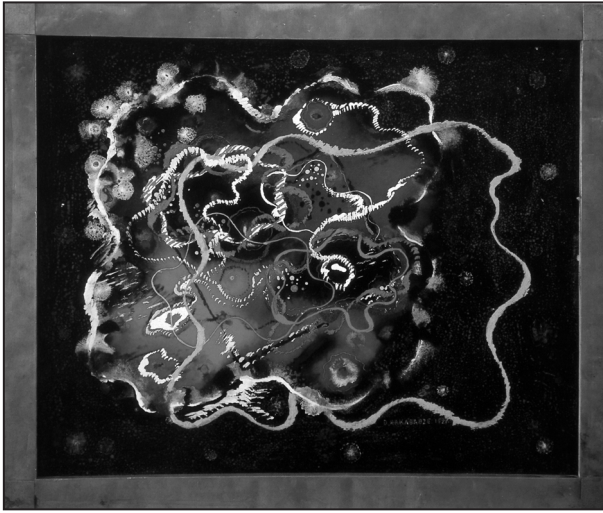
90. ნ. გაბო, სვეტი, ხე, მეტალი, შუშა,
1923, (1975წ.-ის ვერსია)



91. დ. კაკაბაძე, კომპოზიცია, ქ. გუაში, 16,5X20, 1926.



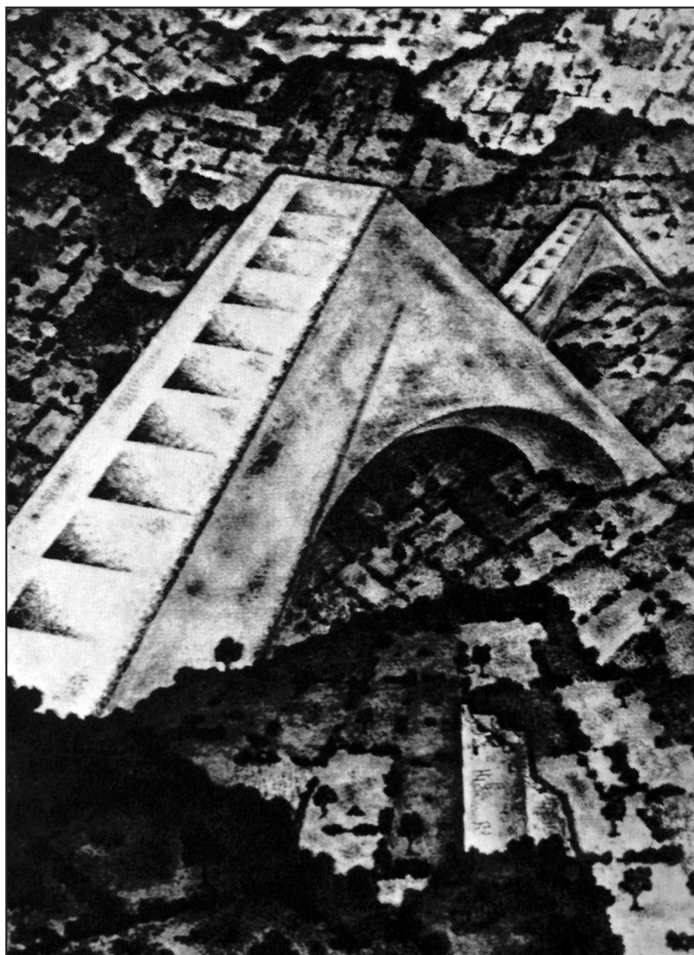
92. დ. კაკაბაძე, აბსტრ. კომპოზიცია, ტ.ზ., 60X75, 1926



93 დ. კაკაბაძე, დეკორატიული მოტივი, მუყაო, ზ. 45X60, 1927.



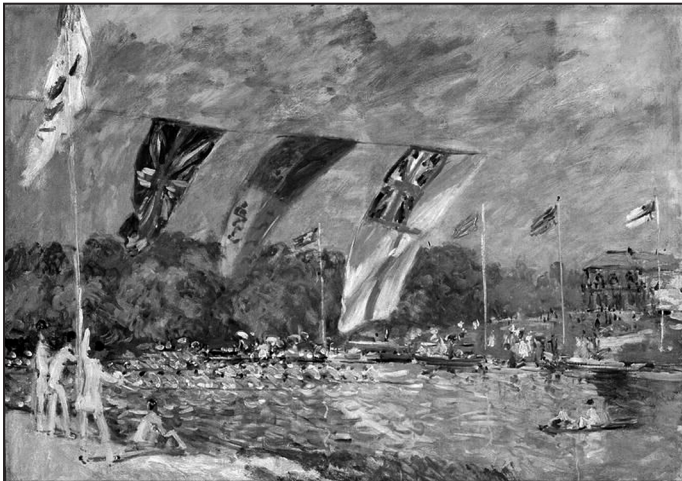
94. ვ. კანდინსკი, კომპოზიცია VII, ტ.ზ. 78X100, 1913.



95. დ. კაკაკბაძე, ინდუსტრია, მუყაო, ტუში, ლაქი.
48X38,1927. სსსმ.



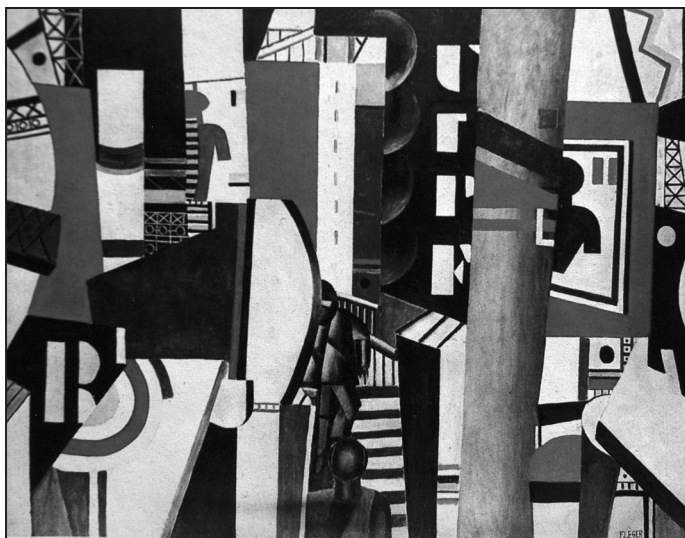
96. კ. პისარო, პატარა ხიდი პონტუაზთან,
ტ.ზ., 81X65, 1875



97. ა. სისლეი, რეგატები მოლეზისთან, ტ.ზ. 1874



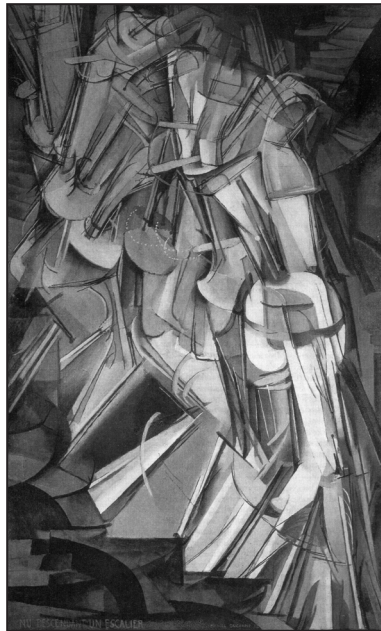
98. ფ. ლეჟე, კიბე, ტ.ზ., 130X100, 1914



99. ფ. ლეჟე, ქალაქი, ტ.ზ. 230,5X297,8, 1919.



100.მ. ღიუშანი, მეფე-დელოფალი შიშველი ფიგურების გარემოცვაში,ტ.ზ., 15X128, 1912



101. მ. ღიუშანი, კიბეზე ჩამომავალი შიშველი ქალი №2, ტ.ზ., 147,5X89, 1912



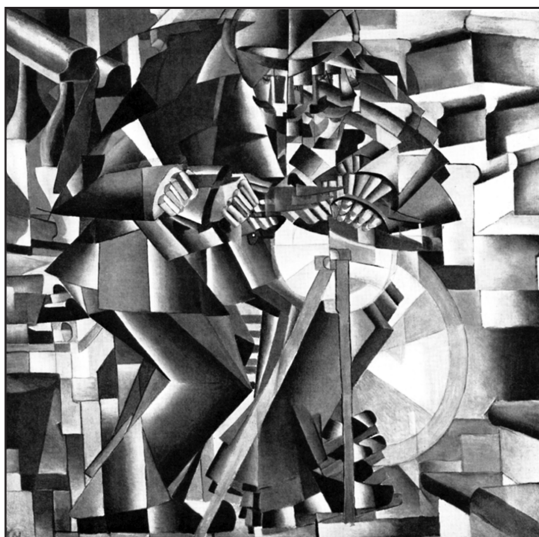
102. უ. ბოჩონი, ქუჩის ხმაური შინ შემოდის,
ტ.ზ. 100X106,5, 1911



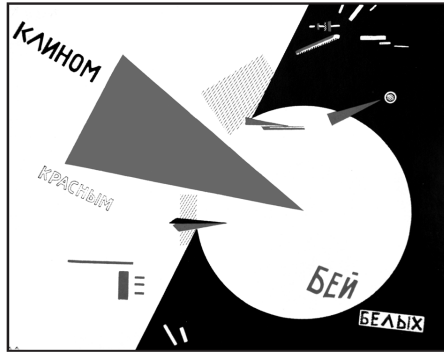
103. ლ. რუსოლო, ავტომობილის დინამიზმი,
ტ.ზ. 106X140, 1912-1913.



104. კ. მალევიჩი, შეშის მჭრელი, ტ.ზ. 94X71,5, 1912



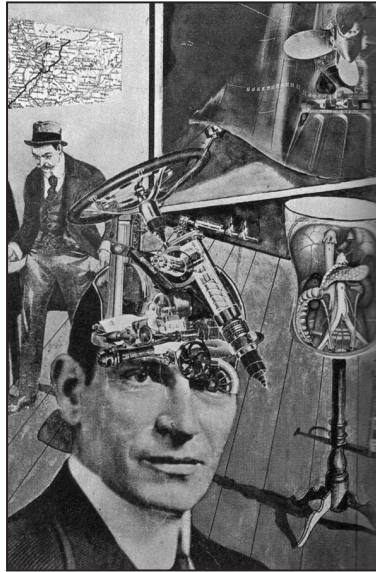
105. კ. მალევიჩი, მღესავი, ტ.ზ. 79,5X79,5, 1912.



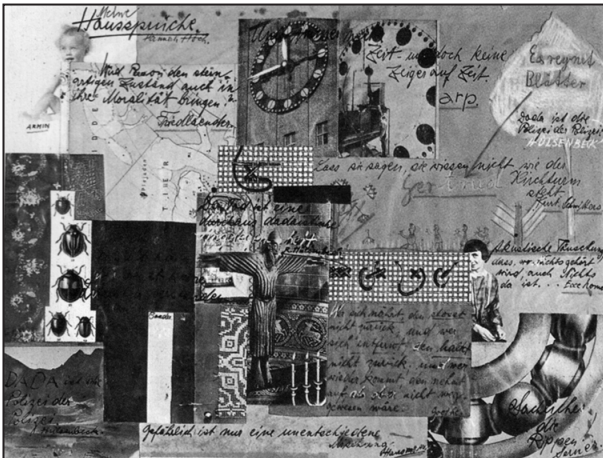
106. ლ. ლისიცკი, პლაკატი, ფერადი ლითოგრაფია, 18,5X17, 1920.



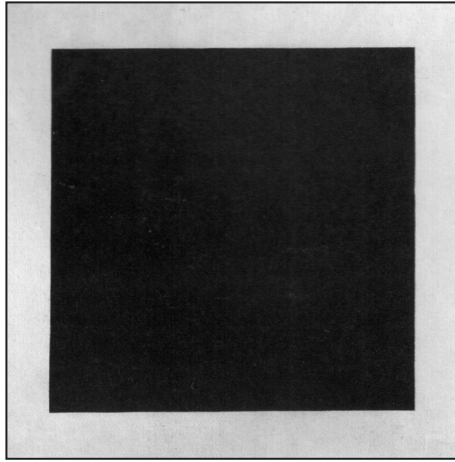
107. რ. ჰულზენბეკის ფოტო, გ. გროსი და ვ. ჰართფილდი, დადა-ალმანახი, ბერლინი, 1920.



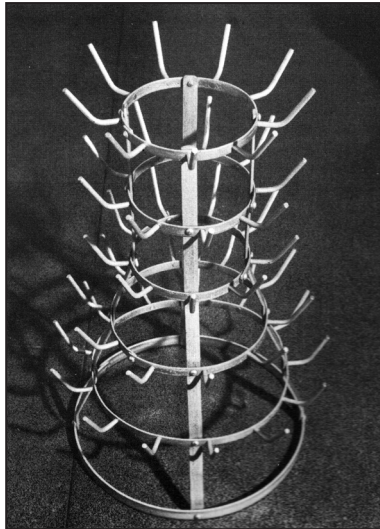
108. რ. ჰაუსმანი, ტატლინი შინ, კოლაჟი, გუაში, 41X28, 1919



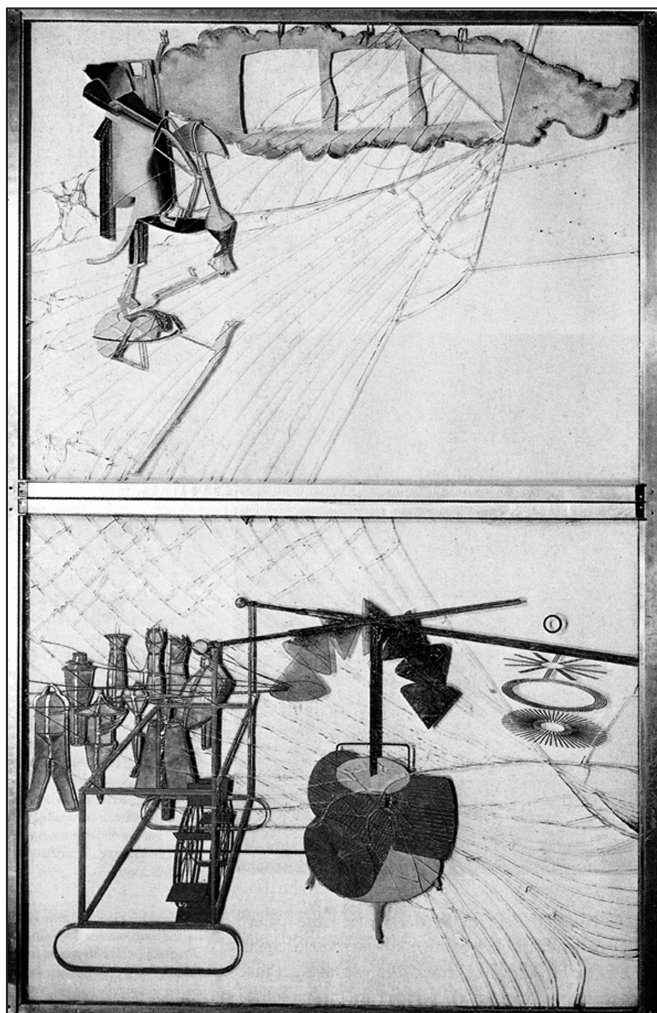
109. ჰანა ჰოსი, ჩემი საშინაო გამონათქვამები, კოლაჟი და ტუში ქალაღზე, 32X41, 1922



110. კ. მალევიჩი, შავი კვადრატი, 106.2X106.5, 1913



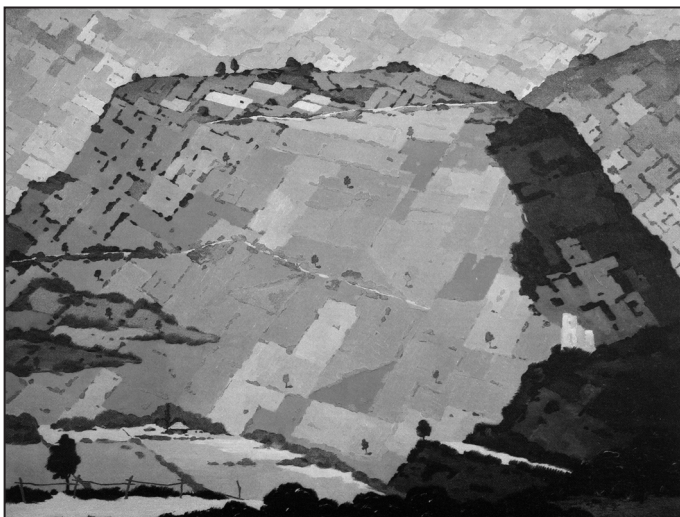
111.მ. დიუშანი, ბოთლების საშრობი, Ready-made, გალვანიზირებული რკინა, 59სმ, 1914



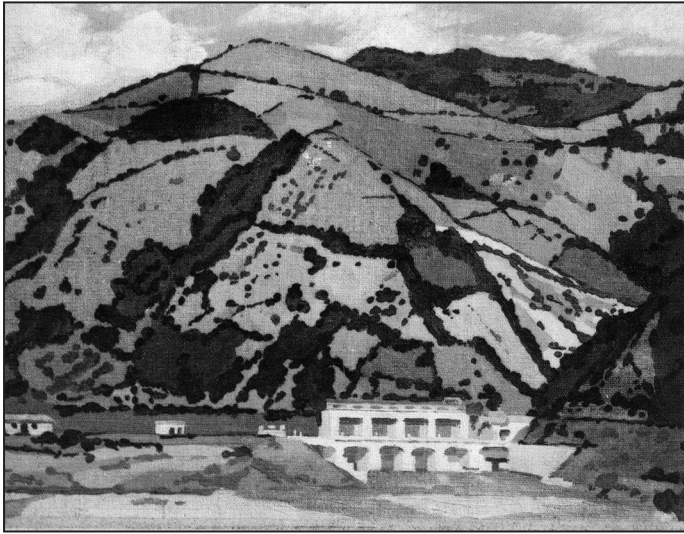
112. მ. დიუშანი, დიდი შუშა, შერეული მასალა, მტკერი, ზეთი, 272,5X175,8, 1915-1923



113. დ. კაკაბაძე, იმერული პეიზაჟი, ტ.ზ., 30X40, 1934



114. დ. კაკაბაძე, წითელი მთა, ტ.ზ., 92X119, 1944



115. დ. კაკაბაძე, რიონჰესი, ტ.ზ., 70X100, 1934 სსხმ.



116. დ. კაკაბაძე, ჰეიზაჟი, ტ.ზ., 81X100, 1942 სსხმ.



117. დ., კაკაბაძე, მიტინგი, ტ.ზ., 72X101, 1942 სსსმ.



118. დ. კაკაბაძე, სვანეთი, ტ.ზ., 158X114, 1949



119. დ. კაკაბაძე, ფოთი, ტ.ზ., 100X155, 1949 სსსმ.

ილუსტრაციები გამოყენებულია აგრეთვე წიგნებიდან:

რჩეულიშვილი ლევან. დავით კაკაბაძე. თბილისი, 1983.

Беридзе В.В., Лебанидзе Д.Ш., Медзмариашвили

М. Ж., Давид Каекабадзе. Путь художника, Художник и время. Москва 1989.

Поспелов Г. Г., Бубновый Валет. Москва 1990.

Haftmann Werner, Malerei im 20. Jahrhundert. B2. München 1983.

Shadowa Larissa A., Suche und Experiment. Russische und sovjetische Kunst – 1910 bis 1930. Veb Verlag der Kunst. Dresden, 1978.

Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honef. Kunst des 20. Jahrhunderts, herausgegeben von Ingo F. Walter. I nawili. Koln 2000.

