

მოდერნიზმის პარადიგმა მას კოსმოპოლიტურ არეალში განათავსებს. ერთიან მხატვრულ სივრცეში ინტეგრირების სურვილი არა მხოლოდ საერთო, მსგავს მხატვრულ ტენდენციებს ქმნის მოდერნისტულ ხელოვნებაში, არამედ მის შიგნით არსებულ სპეციფიკურ ეროვნულ მახასიათებლებს შორის მაქსიმალურად შლის ზღვარს. ამას ისიც ემატება, რომ პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ 'ნაციონალური' ერთგვარად საშიშ და არაპოპულარულ თემად გადაიქცა. შესაბამისად, ევროპის ცენტრში განვითარებული მოდერნიზმი ეროვნულის საწინააღმდეგო მოვლენად ყალიბდება.

1918-21 წლებში საქართველო იმ მოკლენიან დამოუკიდებლობას მოიპოვებს, რომლის წიაღშიც არა მხოლოდ ქართული მოდერნიზმი გაიშალა, არამედ თბილისური ავანგარდის გამორჩეული მოდელიც ჩამოყალიბდა, რომლის სამირკველი სწორედ მრავალნაციონალობას, ინტერკულტურულობასა და სხვადასხვა ეროვნული ძალების შემოქმედებით თანამშრომლობას ეფუძნება. თბილისური ავანგარდის სპეციფიკა განისაზღვრა განსხვავებული ნაციონალური ნიშნების ერთიან მხატვრულ სისტემაში ინტეგრირებით, სადაც მიუხედავად ხელოვნების წარმომადგენელთა ინდივიდუალური და ეროვნული ჟღერადობისა, ერთიანი მხატვრული ენა შეიქმნა და სწორედ ეს განსხვავებულობის სპეციფიკა განსაზღვრავს მის მრავალფეროვნებასა და ცხოველხტულებას.

დამოუკიდებელი საქართველოს წიაღში განვითარებულ ხელოვნებასა და კულტურას ზოგადად ეროვნულობის კვალი აზის. ჩნდება კითხვა - რამდენად ორგანული და აქტუალურია ნაციონალური ნიშნით გამორჩეულობა მოდერნიზმის კონტექსტში, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სწორედ ეროვნულის საწინააღმდეგოდ, კოსმოპოლიტურია. ეროვნულობის პრიორიტეტულობა ერთგვარ შემაფერხებელ ფაქტორად უნდა განვიხილოთ მოდერნიზმის ღირებულებების თვალსაზრისით. მაგრამ ქართული მოდერნიზმის და თბილისური ავანგარდის სპეციფიკა განსხვავდება ევროპულისგან. კერძოდ,

მაშინ, როცა იტალიური ფუტურიზმი და მისი მამამთავარი ტომაზო მარინეტი, თავის “ფუტურისტულ” მანიფესტში წერდა: “ჩვენ გვინდა დავანგრეთ მუზეუმები და ბიბლიოთეკები, ვებრძოლოთ მორალურობას, ფემინიზმს და ყველა ოპორტუნიზმს და უტილიტარულ სიმხდალეს... ჩვენ იტალიაში ვიყენებთ ამ დამანგრეველ და ძალადობის წამაქეზებელ მანიფესტს, რომლითაც ჩვენ ფუტურიზმს ვაფუძნებთ, რადგან გვინდა იტალია გავათვისოფლოთ პროფესორების, არქეოლოგების, ტურისტული გიდებისა და ანტიკვარების განგრენიდან”, ილია ზდანევიჩი, ქართული ავანგარდის ერთ-ერთი მთავარი ფუძემდებელი და მეზაირაღე, რომელიც იტალიური ფუტურიზმისა და თავად მარინეტის შემოქმედების თაყვანისმცემელი გახლდათ და მისი პოეზიით დიდად იყო დავალებული, მკვეთრად განსხვავებულ ტენდენციებს ამჟღავნებს როგორც საკუთარ ხელოვნებაში, ისე თავის მოღვაწეობაში.¹

ჯერ კიდევ 1917 წელს ილია ზდანევიჩი მონაწილეობს ექვთიმე თაყაიშვილის ხელმძღვანელობით ტაო-კლარჯეთში მოწყობილ მესამე არქეოლოგიურ ექსპედიციაში, რომელიც საისტორიო საეთნოგრაფიო საზოგადოების დავალებით ჩატარდა. ზდანევიჩი ექსპედიციაში ასრულებდა ფოტოგრაფიას და არქიტექტორის როლს. აღსანიშნავია, რომ საექსპედიციო ჯგუფში შედიოდნენ ქართველი მოდერნისტი მხატვარებიც: ლადო გუდიაშვილი, დიმიტრი შევარდნაძე და მოქანდაკე მიხეილ ჭიაურელი. ჯგუფმა შეისწავლა ადგილობრივი ტაძრები. ექსპედიციის მასალებზე დაყრდნობით, 1920 წელს “დიდების ტაძარში” ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების გამოფენა გაიმართა. ილია ზდანევიჩის მიერ გადაღებული ფოტომასალა, ნახაზები, ანაზომები, ჩანახტები საფუძვლად დაედო ექვთიმე თაყაიშვილის კვლევებს და მათი დიდი ნაწილი ვიზუალურ მასალად შევიდა 1952 წელს გამოცემულ წიგნში “1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში”. საინტერესო ფაქტია, რომ წიგნში ილია

¹ იტალიელი ფუტურისტები წარსულ ხელოვნებასა და კულტურაზე უარს მიზნმომართულად აცხადებენ, რადგან ათევის წერტილი მათთვის ფუტურიზმია, მანამდე ყველაფერი არარაობად ითვლება. შესაძლოა, ეს მხოლოდ ეპატაჟია, მაგრამ ფაქტია, რომ ამას აცხადებენ ყველგან და ყველაფერში. წარმოუდგენელია, ტომაზო მარინეტი გამოსულიყო რაიმე სამეცნიერო კონფერენციაზე ანტიკური რომაული ხელოვნების ანალიზით. შესაძლოა, გულის სიღრმეში ამყობდა კიდევ ამ მემკვიდრეობით, მაგრამ რასაც ქადაგებდა, წარსულის კულტურის განადგურება იყო.

ზდანევიჩის სახელი არ ფიგურირებს, რადგან ამ დროს ის უკვე ემიგრაციაში ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა.²

ჩვენთვის მნიშვნელოვანია პოეტი-ფუტურისტის დამოკიდებულება საქართველოს ისტორიული წარსულისა და კულტურისადმი. ილია ზდანევიჩის არქივში დაცული მასალა ადასტურებს, რომ მან არა მხოლოდ შეასრულა თაყაიშვილის დავალება, გააკეთა რა ნახაზები, ჩანახტები და ანაზომები, გადაიღო ფოტოები, არამედ შეისწავლა სამხრეთ საქართველოს ბუნება, გეოგრაფია (მთათა სისტემებით, მყინვარებით, ხეობებით, მდინარეებით), ისტორია, ეთნოგრაფია, ანთროპოლოგია, მოსახლეობის შემადგენლობა, მიგრაცია და ა.შ. აღნიშნულ თემებთან დაკავშირებით ილია ზდანევიჩს გაკეთებული აქვს ტაბულები, გამოთვლები, რისთვისაც თავად აქვს შექმნილი მათემატიკური ფორმულები. ავანგარდისტი პოეტი მეცნიერულ მიდგომას ავლენს არქიტექტურისადმიც. მის საარქივო მასალაში უხვდაა არქიტექტურული ნახაზები, რომელთაც თან ერთვის მის მიერვე გამოყვანილი ფორმულები. როგორც ჩანს, ილია ზდანევიჩი იმ “ოქროს კვეტას” ეძებდა, რაც ქართული ტაძრების სტრუქტურული ფუნდამენტი.³

უნდა აღინიშნოს, რომ ზდანევიჩი საქართველოდან გამგზავრების შემდეგაც, უკვე პარიზში ცხოვრების პერიოდში, აგრძელებს ინტენსიურ მუშაობას ქართულ არქიტექტურაზე. ეს კარგად ჩანს ექვთიმე თაყაიშვილისა და ილია ზდანევიჩის მიმოწერაში. თაყაიშვილი 1933 წლის 13 ივლისს წერს ილიაზდს⁴, რომ მიიღო მისი წერილი იშხანის გეგმით. წერილიდან ვიგებთ, რომ თაყაიშვილი ელოდება ილიას შესრულებულ ოშკის საერთო გეგმას, ზედა იარუსის დეტალებს და ჭრილს, ასევე აღმოსავლეთ ფასადის ჩანახატს. ექვთიმე აღნიშნავს, რომ ამ მასალის მიღების

² წიგნში ვკითხულობთ: “ჩემი მიწვევით, მასში შევიდნენ [იგულისხმება საექსპედიციო ჯგუფი] სამოქალაქო ინჟინერი ა.ნ. კალგინი, მხატვარი ლადო გუდიაშვილი, მხატვარი მიხეილ ჭიაურელი (ამჟამად სსრკ სახალხო არტისტი), ერთი მხატვარ-გრაფიკოსი, მოყვარული-არქიტექტორი, ასევე ვარძიის მონასტრის წინამძღოლი იპოლიტე ...” დიმიტრი შვერდნაძის, რომელიც 1937 წელს დახვრიტეს, ინვოგნიტოდ ხსენებაც კი არ არის წიგნში. თუმცა უკვე 1960 წელს ხელახლა გამოცემულ იგივე ნაშრომში აღნიშნულია ილია ზდანევიჩის მონაწილეობა ექსპედიციაში და დიმიტრი შვერდნაძეც არის დასახელებული.

³ ეს საკითხი მომავალში კვლევას საჭიროებს.

⁴ ილია ზდანევიჩის ფსევდონიმი საფრანგეთში მიგრირების შემდეგ.

მერე მათ ექნებათ თავიანთი ექსპედიციის სრული მასალა და ის წიგნის გამოცემასაც დაიწყებს.

ემიგრაციაში ილიაზდი, გარდა იმისა, რომ ექვთიმე თაყაიშვილთან თანამშრომლობდა და აწოდებდა მას მასალას ამ ძეგლებზე, თავადაც მეცნიერულად შეისწავლიდა მათ, წერდა ნაშრომებს, იღებდა მონაწილეობას ბიზანტიოლოგიის სიმპოზიუმებზე, ატარებდა კონფერენციებს, აწყობდა გამოფენებს, ბეჭდავდა სტატიებს შუა საუკუნეების ქართულ არქიტექტურაზე.

ილია ზდანევიჩი ისტორიის და არქიტექტურის გარდა, იკვლევდა ლიტერატურას, ხელოვნებას. ყოველივე ეს იმაზე მეტყველებს, რომ ილიაზდისთვის წარსული აწმყოს საფუძველი იყო, რაზეც ის ცოდნასა და შესაბამისად, თავის ხელოვნებას აფუძნებდა, რაც ესოდენ განსხვავდებოდა იტალიელი ფუტურისტების იდეოლოგიისგან, რომელთათვისაც ყველაფერი ომს უნდა გაეწმინდა, რათა ისტორიული წარსულისა და მეხსიერების დეზინფექცია მოეხდინა. მომავალი კი მხოლოდ ფუტურიზმის ფუნდამენტზე უნდა აგებულიყო.

ილია ზდანევიჩი, ვინც თბილისის მულტიკულტურული ცხოვრების ერთ-ერთი მთავარი ლოკომოტივი და სულისჩამდგმელი იყო, ყოველთვის ავლენდა დიდ ინტერესს ქართული ეროვნული კულტურისა და ხელოვნებისადმი.⁵ რომ მიიღო მისი წერილი იშხანის გეგმით. წერილიდან ვიგებთ, რომ თაყაიშვილი ელოდება ილიას შესრულებულ ოშკის საერთო გეგმას, ზედა როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქართულ მოდერნიზმს და მის წიაღში აღმოცენებულ ავანგარდს, ზოგადად ახასიათებს ეროვნული საფუძვლების ძიების და უფრო მეტიც, ეროვნულობის ნიშნით აღბეჭდილი ხელოვნების კეთების სურვილი.

საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის კულტურა გაჯერებულია ეროვნული სულისკვეთებით. მსგავსი მიდგომები ჩანს იმდროინდელი ქართველი მწერლებისა და მოაზროვნეების ნაშრომებში. მაგალითად, გრიგოლ რობაქიძე თავის ესეში - “ერის სული და შემოქმედება” (1913) წერდა:

⁵ მიუხედავად იმისა, რომ ილია ზდანევიჩი რუსულენოვანი იყო და მისი ავანგარდული პოეზიაც რუსულ ენაზე იქმნებოდა.

“ერის სული წინ უსწრებს (იდეალურად) ყოველი მისი წევრის ყოფას; იგი ერთია, მაგრამ ამასთანავე მრავალი; იგი მრავალ-ერთობილია... ავიღოთ ენა. ვინ არის მისი ავტორი? არავინ და ყველა... ენის ავტორი ერის სულია... და ხელოვანი შემოქმედებით აქტში სრულიად ერის სულში გადადის...”⁶

გერონტი ქიქოძესთან კი ვკითხულობთ: “...ეროვნული სულის ინდივიდუალობა არსად არ იხატება ისე ნათლად, როგორც ხელოვნებაში. ამ მხრივ ეროვნება მართლაც განუმეორებელია... პიროვნება იზადება და კვდება, ერთი თაობა მეორეს თაობას ცვლის, ეროვნება კი იჩენს თანდათანობას და იგივეობას ამ ცვალებადობაში...”⁷

ვალერიან გუნია⁸ აღნიშნავდა: “... ქართულ ესსეისტურ თხზულებაში თავისებურად გამოვლინდა თვითშემეცნება, ინდივიდუალური “მე”-თი დაინტერესება, აქ ძალიან ხშირად, [ის] თითქმის განუყოფელია ეროვნული ხასიათის შემეცნებისგან. ლიტერატურული თუ სხვა საკითხები, მწერლის სუბიექტურ პრიზმაში დანახული, საერთოდ ქართული ხასიათის, ეროვნული თვითშემეცნების პრობლემის ნაწილია. ყოველი პიროვნება – ერთი მთლიანის – ერის შემადგენელია.

...იმდენად მძლავრი იყო ქართულ მწერლობაში ეროვნული და პირადული ინტერესების ერთობის ტრადიცია, რომ... ინდივიდუალური თვითშემეცნება XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართულ ესსეში საზოგადოებრივ-ეროვნულ თვითშემეცნების ხასიათს ღებულობს...”⁹

ქართული ხელოვნების წარმოჩენა და მასში ეროვნულობის ხაზგასმა ჩანს ისეთ თანამედროვე მხატვრებთან, როგორებიცაა ლადო გუდიაშვილი, შალვა ქიქოძე, ელენე ახვლედიანი, დავით კაკაბაძეც კი, რომელიც თითქოს ყველაზე მეტად გასცდა ლოკალურ მნიშვნელობას და კოსმოპოლიტურ ხელოვნებას შეეზარდა. მაგრამ ავანგარდული ხელოვნების გზაზე კაკაბაძეც ქართული, სახასიათო, ეროვნული ნიშნების ძიებაშია. საინტერესოა, როგორ აფასებს ლადო გუდიაშვილი

⁶ გრიგოლ რობაქიძე, “ერის სული და შემოქმედება”, სახალხო გაზეთი, 12 აპრილი 1913წ.

⁷ გერონტი ქიქოძე, წერილები, ესსეები, ნარკვევები (1985), გვ. 36.

⁸ დრამატურგი, კრიტიკოსი, მსახიობი.

⁹ მანანა ხელაია, “ვ. გუნია, XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართული ესსეს თავისებურება”, ქართული ლიტერატურული ესსე, XX საუკუნის 20-იანი წლები, 1986, გვ. 352-353.

თავისი კოლეგის შემოქმედებას. “[კაკაბაძის აბსტრაქციებში] გამოცდილი თვალი მაშინვე შენიშნავს, რომ მისი სურათები არც ფერებით და არც კომპოზიციით არ ჰგავს ჩვეულებრივ აბსტრაქტულ ნამუშევრებს. მე მათში ცხადად ვგრძნობ ქართულ კოლორიტს, ქართულ მიწას და ქართულ ცას”¹⁰ – წერს თავის “მოგონებების წიგნში” მხატვარი.

ჩვენთვის მოდერნისტი მხტვრების ნააზრევისა და ხელოვნების ანალიზი მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისით, რომ სწორედ ისინი იმყოფებოდნენ ემიგრაციაში 1910-იანი წლების ბოლოს და 1920-იან წლებში. ისინი აღმოჩნდნენ თანამედროვე დასავლური ხელოვნების ჰაზში – პარიზში, სადაც ეზიარნენ ამ ხელოვნებას და დასავლური მხატვრული პრინციპების გააზრებისა და მიღებული ცოდნის საფუძველზე გაკეთეს გარკვეული დასკვნები, რაზეც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

დავით კაკაბაძე ეძებდა რა “ქართული მხატვრობის „ენას“, საფრანგეთში 1924-25 წლებში დაწერილ წერილებში წერდა: “... ეროვნული ხელოვნება უნდა ისახებოდეს შემოქმედების ძალის აქტივობაში... ჩვენი მიზანია თანამედროვე მეთოდით შევქმნათ დამთავრებული ნაწარმოები... ამალღებული სულით, ქართული თვისებებით და ტემპერამენტით, [ასე მოხდება] თანამედროვე ცხოვრების განცდა და მისი გამოსახვა საკაცობრიო ჭერის ქვეშ.”¹¹

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა შალვა ქიქოძის ნააზრევიც. 1920 წელს დისადმი პარიზიდან მიწერილ წერილში ვკითხულობთ, “ყოველი ხელოვნება ყოველი ერისა იქმნება ნაციონალურ ჩარჩოებში. მხოლოდ მაშინ აქვს მას ფასი და გამართლება. მხოლოდ ეროვნულ ფარგლებში აღმოცენებულ ფორმას ეძლევა სერთაშორისო მნიშვნელობა... ცხადია, თუ, მაგ., ქართულ მხატვრობას უნდა სახე მიიღოს, ის უნდა განვითარდეს ეროვნულ ჩარჩოებში. მხოლოდ მაშინ იქნება ის საინტერესო.” (პარიზი 8 აგვისტო 1920).¹² მეორე წერილში, რომელსაც ოჯახს უგზავნის, ის წერს: “... ერთმა ჩვენთაგანმა (ლ. გუდიაშვილმა) მონაწილეობა მიიღო ე.წ. “Salon”-ის გამოფენაზე და ერთი სურათი, მგონი, გაჰყიდა კიდეც. მე

¹⁰ ვლ. გუდიაშვილი, სილამაზის საიდუმლო, მოგონებების წიგნი, თბილისი 1988, გვ. 43.

¹¹ დავით კაკაბაძე, ჩვენი გზა, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983, გვ. 141.

¹² ქ. ბაგრატიშვილი, ი. აბესაძე, შალვა ქიქოძე, კულტურული მემკვიდრეობა, თბილისი 2005.

და კაკაბაძემ არ მივიღეთ მონაწილეობა პრინციპულად მისთვის, რომ “სალონში” დაგროვდება ხოლმე გამოფენაზე ათასობით სურათები და არავთარი მხატვრული ხასიათი მას არა აქვს. ბევრი ვურჩიეთ ლ. გუდიაშვილსაც, არ მიეღო მონაწილეობა, მაგრამ არ დაიჯერა და დიდი შეცდომაც ჩაიდინა. ამ შეცდომას თუ ახლა ვერა, შემდეგში მაინც დაინახავს. ჩვენი სურათების აქ გამოფენას უსათუოდ უნდა ახლდეს ორი აუცილებელი გამართლება. პირველად ყოვლისა, ის უნდა იყვეს მხატვრული... მეორეც, ის უნდა იყვეს განსხვავებული იმით, რომ იქნება ქართული. და ეს უკანასკნელი... ყოველ მაყურებელს უნდა ეჯდეს თავში, როდესაც ის ჩვენი სურათების სანახავათ მოვა. უნდა იცოდეს მაყურებელმა, რომ ის ქართველი მხატვრების სურათებს უცქერის, რომ ის საქართველოა, რასაც ის ხედავს, ის საქართველო, რომელსაც ამდენ ხანს არ იცნობდა და არც უნდოდა, ეცნო; რომ ეს საქართველო და მისი ნაწარმოებნი ყოფილან გაცნობის ღირსი.” (პარიზი 3 ნოემბერი 1920).¹³

ქართველი მოდერნისტები, უფრო მეტიც, ავანგარდისტებიც კი “ეროვნულ ჩარჩოებში” განვითარებულ ხელოვნებასა და კულტურას უწევენ პროპაგანდას. მსგავსი პარალელები სხვა ქვეყნების ისტორიაშიც მოიძებნება. ამერიკელი ხელოვნებათმცოდნის, მე-20 სუკუნის ხელოვნების ისტორიის მკვლევარის სტივენ მენსბახის აზრით, მე-19 საუკუნის ბოლოს პოლონელ მხატვართა საზოგადოების – სცტუპკას შექმნა „ორი კონკურენტული მოტივაციის თანაარსებობით იყო გამოწვეული: უცხოური ოკუპაციისა და კულტურული კონტროლის პირობებში ნაციონალური ტრადიციების შენარჩუნება და, იმავედროულად, პროგრესული ხელოვნების საერთაშორისო მიმდინარეობათა დამკვიდრება. რაც კითხვის ქვეშ აყენებდა ტრადიციული თემებისა და ფორმების არსებით ფასეულობასა და დანიშნულებას. ამ, ხშირად დაპირისპირებულ ტენდენციათა გაერთიანება, ბალტიის მთელ რეგიონში მოდერნიზმის უმთავრესი მამოძრავებელი ძალა გახდა.”¹⁴ როგორც ჩანს, ეროვნულობის არდაკარგვა, მისი გამოვლენა და უფრო მეტიც, განვითარება, თანამედროვეობის კონტექსტში გადაყვანა დიდი

¹³ ქ. ბაგრატიშვილი, ი. აბესაძე, შალვა ქიქოძე, კულტურული მემკვიდრეობა, თბილისი 2005.

¹⁴ S.A. Mansbach, Modern Art in Eastern Europe, From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939 (1997), გვ. 87.

იმპერიების პერიფერიაზე აღმოცენებული მოდერნისტული კულტურების მახასიათებელი იყო, საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა კი, როგორც რუსეთის იმპერიული კლანჭებიდან ახლად განთავისუფლებული სახელმწიფო, ამავე ტენდენციას ანვითარებს.

ინტერნაციონალური, კოსმოპოლიტური პარიზული კულტურა გვიჩვენებს თუ როგორ იშლება სხვადასხვა კულტურებს შორის საზღვრები მოდერნიზმის პირობებში, სადაც თითქმის აღარ არსებობს მკვეთრი ზღვარი ჰოლანდიელ ვინსენტ ვან-გოგსა და ფრანგ პოლ გოგენს, ესპანელ ხუან მიროსა და რუმინელ კონსტანტინ ბრანკუმის, შვეიცრიელ ალბერტო ჯაკომეტის და ბელორუს-ებრაელ მარკ შაგალს შორის... ქართველმა ხელოვანებმა კი, “ეროვნულ ფარგლებში აღმოცენებული” ხელოვნების დასავლურთან ინტეგრირების გზით სცადეს, ჩაწერილიყვნენ ფრანგული თანამედროვე ხელოვნების კალეიდოსკოპში და ასე “მიენიჭებინათ [თავიანთი] ეროვნული ხელოვნებისთვის საერთაშორისო მნიშვნელობა”.¹⁵

როცა საუბარია ეროვნულობაზე ხელოვნებაში, რა თქმა უნდა, არ იგულისმება მარტივი მიმბაძველობა ისტორიული ფორმებისადმი ან ნაციონალური ეგზოტიკურობა. თუმც ზოგ შემთხვევაში, მაგალითად, ლადო გუდიაშვილთან ასეთ ხერხსაც ვხვდებით, როცა მხატვარს თავის ნამუშევრებში შემოყავს ეთნოტიპები. პარიზში შესრულებულ ტილოებში: “ცოცხალი” (1920), “ხაში” (1922), “სადღეგძელო განთიადისას” (1920), “ქეიფი ფაეტონით” (1920), “ქრისტიანე” (1919), “კინტოების ქეიფი” (1920) და სხვ. ვხვდებით ასეთ პერსონაჟებს: კინტო, ტიპური თბილისელი მედუქნე, ჩოხიანი ყმაწვილკაცი, ქალაქურ სამოსში გამოწყობილი მეარღნე და ა.შ. ეს ეგზოტიკური ტიპაჟები, რა თქმა უნდა გარკვეულ ნაციონალურ ასოციაციებს იწვევენ, თუმც მხოლოდ ეს არ არის ის, რაც გუდიაშვილის ხელოვნებას ეროვნულ ხასიათს ანიჭებს. ქართული ნაციონალური ტრადიციული ნიშნები ქართველ მოდერნისტთა შემოქმედებაში უფრო ღრმად დევს. გუდიაშვილი, ქიქოძე, ახვლედიანი და ისეთი მხატვარიც კი, როგორც დავით კაკაბაძეა, ვინც უსაგნო ხელოვნებას შეეჭიდა და მისმა ავანგარდულმა

¹⁵ ქ. ბაგრატიშვილი, ი. აბესაძე, შალვა ქიქოძე, კულტურული მემკვიდრეობა, თბილისი 2005.

ექსპერიმენტებმა საკმაოდ დაახლოვა ის იმდროინდელ დასავლეთ ევროპულ ხელოვნებასთან, მუდამ ინარჩუნებენ კავშირს ქართულ ეროვნულ ტრადიციებთან, რაც გამოხატულია კომპოზიციის გაგებაში, კოლორიტში, ხაზის, სიბრტყის მნიშვნელოვანებაში, ზოგ შემთხვევაში, აღმოსავლური და დასავლური ელემენტებისა თუ ნიშნების ურთიერთშერწყმაში და ა.შ. ქართველ მოდერნისტ მხატვართა “ეროვნულ ფარგლებში აღმოცენებული” ხელოვნების დასავლურთან ინტეგრირება კი ევროპული მოდერნისტული მხატვრული მიმდინარეობების ღრმა გააზრებითა და თანამედროვე მხატვრული ენის გათავისებით ხდებოდა. მაგალითად, შალვა ქიქოძის პარიზული პერიოდის ნამუშევრები ცხადად ავლენს მის ინტერესს სიმბოლიზმისა თუ გერმანული ექსპრესიონიზმისადმი; ელენე ახვლედიანის შემოქმედება ახლო კავშირს ამჟღავნებს მორის უტრილოს მხატვრულ სტილთან, სადაც ფრანგი ხელოვანი პოსტ-იმპრესიონიზმისა და კუბიზმის თავისებურ ნაზავს ქმნის; დავით კაკაბაძე კი აბსტრაქციონიზმისა და კუბიზმის მისეულ ინტერპრეტაციებს გვთავაზობს.

შალვა ქიქოძის პარიზული პერიოდის ნამუშევარი - “უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონრად”, გაჯერებულია სიმბოლისტური აზროვნებით. აქ მხატვრის ფანტაზია და წარმოსახვა თითქოს მისტიურ სამყაროში გადაგვისვრის. მხატვარი თავის ავტოროპტრეტს მეფისტოფელთან (რომელიც წარმოდგენილია, როგორც დემონის სახე) და ჩონჩხთან (როგორც სიკვდილის სიმბოლო) ერთად, ბანქოს თამაშის დროს, წარმოგვიდგენს. რა არის ეს, უდროო სიკვდილის წინასწარმეტყველება, თუ შარჟი, გროტესკი რეალობაზე, რაც ესოდენ ახასიათებდა ქიქოძის შემოქმედებას? კითხვა ღიად რჩება და ავტორი ინტერპრეტაციისთვის დიდ არეალს გვიტოვებს. სიმბოლიზმისთვის დამახასიათებელი უკიდურესი სუბიექტივიზმი, მხატვრის ღრმად დაფარული ფანტაზია ბუნდოვანების განცდას ბადებს და იმავდროულად, ეს პირობითობა და სიმბოლოებით საუბარი თავად მხატვრის ემოციებს აშიშვლებს. აქ მისი მელანქოლიური განწყობა და მოახლოვებული ტრაგედიის, ამ სამყაროდან უდროოდ წასვლის წინასწარი შეგრძნება სრულიად გაცხადებულია. აკი, უწოდებდნენ სიმბოლისტები თავის

თავს “ნაბის”,¹⁶ ანუ, წინასწარმეტყველებს. ამითაც უახლოვდება ქიქოძის შემოქმედება სიმბოლიზმისთვის სახასიათო რეალობის მიღმა გასულ მნიშვნელოვანებასა და წინათგრძნობის მჭერმეტყველებას.

მაგრამ მისი პარიზული პერიოდის მხატვრობა მხოლოდ სიმბოლიზმთან კავშირით არ შემოიფარგლება, ხელოვანი თავის ნამუშევრებში დიდ ინტერესს ავლენს თანამედროვე ხელოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობისადმი, მათ შორის, გერმანული ექსპრესიონიზმისადმიც. ქიქოძის სურათში - “მხატვრების ყავახანაში”, წარმოდგენილია თანამედროვე ქალაქის ერთი კუთხე, სადაც ხელოვანები იკრიბებიან. ეს ადგილი თანამედროვე ქალაქის სახეს წარმოადგენს. აქ ყველანაირ სტუმარს ნახავთ. წინა პლანზე, სავარაუდოდ, ხელოვანი და მსუბუქი ყოფქცემის ქალები არიან ერთად წარმოდგენილი. მხატვარი არც ერთი მათგანის ინდივიდუალურ დახასიათებას არ იძლევა. მათი გროტესკული სახეები უფრო ნიღბებს ჰგავს, ვიდრე პორტრეტებს, მათ ფიგურებს ქიქოძე უხეშად დამუშავებული ფორმებით გადმოსცემს. უკანა პლანზე გამოსახული მამაკაცები ერთიან, უსახურ მასას წარმოადგენენ. ის ერთი მამაკაცის სახეც კი, რომელიც გამოსახა მხატვარმა, ასევე ნიღბის მსგავსია. ანუ, შემოქმედი გვიჩვენებს იმპერსონალურ საზოგადოებას, სადაც ვნებას მიცემული ხორციელი გართობა იმარჯვებს სულიერებასა და მაღალ ზნეობაზე. ეს არის “პარიზი მოხეტიალე, მსუბუქი, ფუქსავატი, ავადმყოფი, ნერვებიანი...”,¹⁷ როგორც ამას თავად მხატვარი წერდა. აქ ავტორმა წარმოდგინა კაფეს ცხოვრების სიმსუბუქეც და ერთგვარი მელანქოლიური განწყობაც. ამ შეგრძნებას გარდა მხატვრული სახეების ხასიათისა, ცივ ფერთა გამაც უწყობს ხელს, სადაც მწვანე, ყავისფერი და ნაცრისფერები დომინირებს. სურათის სივრცე მაქსიმალურად შეკუმშულია, ის თითქოს წინა პლანისკენ, მნახველისკენ “აგდებს” კომპოზიციას და ერთგვარი დისონანსი, შინაგანი დამაბულობა შემოაქვს მაყურებლის აღქმაში. მხატვრის მიერ პარიზის განცდა ეხმიანება ექსპრესიონისტების თანამედროვე, ურბანულ

¹⁶ ‘ნაბი’ ებრაული სიტყვაა და წინასწარმეტყველს ნიშნავს, სწორედ “ნაბისტებს” უწოდებდნენ თავის თავს ერთ-ერთი სიმბოლისტური ჯგუფის წარმომადგენლები.

¹⁷ ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, შალვა ქიქოძე, კულტურული მემკვიდრეობა, თბილისი: ნეკერი 2005, გვ. 35.

ქალაქთან გაუცხოებას. უხეშად დამუშავებული ფორმები, ნიღბისებური სახეები, დისონანსური ფერები, ამოყირავებული პერსპექტივა, ძლიერი, ფართო მონასმები - ის ნიშნებია, რაც ქიქოძის ნამუშევარს ექსპრესიონიზმთან აკავშირებს. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ქიქოძისეული ექსპრესია თავშეკავებულია, მისი გამოსახვის საშუალებები: ფერთა გამა, კომპოზიციის აგება, ფორმათა დამუშავება ქართულ ტრადიციულ ხელოვნებასთან კავშირზე მეტყველებს. აქ არაფერია გადაჭარბებული, მხატვარი ყოველთვის იცავს ზღვარს თავშეკავებულ დამაბულობასა და მანერულ ექსპრესიას შორის, და ის ამ ზღვარს არასდროს გადადის.

ელენე ახვლედიანის პარიზის ხედები (მაგ., “პარიზის უბანი”, 1927, “პარიზის ერთ-ერთი კუთხე”, 1926, “პარიზი”, 1926) მორის უტრილოს ქალაქის პეიზაჟების ასოციაციას იწვევს: ფართოდ დაწერილი სიბრტყეები, განზოგადებული არქტექტურული ფორმები, რომლებიც თითქმის კუბისტურ გეომეტრიზმამდეა დაყვანილი, ლირიკულობით განმსჭვლული ქალაქის ხედები, შენელებული რიტმიკა და ცოცხალი, ნათელი, პოსტ-იმპრესიონისტული ფერდოვნება. ყოველივე ამას ელენე ახვლედიანთან ემატება ის სპეციფიკა, რითიც მოხიბლა ახალგაზრდა ქართველმა მხტვარმა ცნობილი ფრანგი კრიტიკოსი, მორის რეინალი, რომელმაც ასე შეაფასა მისი შემოქმედება: “ელენე ახვლედიანი ძალიან ნაციონალური მხატვარია, და ეს არის მისი მთავარი ღირსება”. ლადო გუდიაშვილი კი თავის მოგონებების წიგნში, აღნიშნავს, რომ რეინალი ყველაზე მეტად ახალგაზრდა მხატვრის ნაციონალური კოლორიტით მოიხიბლა.¹⁸

ცალკე უნდა აღინიშნოს დავით კაკაბაძის პარიზული პერიოდის მხატვრობა. ეს ანლიტიკოსი ხელოვანი, რომელიც თითქმის მეცნიერული სიზუსტითა და მონდომებით შეისწავლის თანამედროვე ევროპულ მხატვრულ მიმდინარეობებს, აანალიზებს მათ და მათი გადამუშავება, აზორობაციის მეშვეობით ქმნის საკუთარ ავანგარდულ ხელოვნებას. მაგრამ აქ უნდა ითქვას მისი ხელოვნების სპეციფიკის შესახებ. ის მუდამ ინარჩუნებს კავშირს ქართული ხელოვნების ტრადიციასთან და ეს კავშირი მის აბსტრაქტულ თუ კუბისტურ კომპოზიციებშიც კარგად ჩანს.

¹⁸ ვლ. გუდიაშვილი, სილამაზის საიდუმლო, მოგონებების წიგნი, თბილისი 1988, გვ. 43.

მაგალითად, კაკაბაძის პარიზული პერიოდის ერთ-ერთი ნამუშევარში - “კუბისტური კომპოზიცია” (1920წ), მხატვარი რეალობას გეომეტრიულ ნაწილებად შლის და ახალ მხატვრულ სამყაროს გვთავაზობს, სადაც ერთმანეთის უკან პლანებად განლაგებული გეომეტრიზირებული ფორმები სიბრტყობრივ-დეკორატიულ სურათს ქმნის. ერთმანეთის უკან დალაგებული ფერადოვანი სიბრტყეები კომპოზიციაში სიღმესაც ავითარებს და თვალი ამ განზოგადებული, გეომეტრიზირებული, დაშლილი ფორმების კომბინაციებში ნაცნობ საგნებს ამოიკითხავს - მაგიდაზე გაშლილი ფარდაგითა და ზედ განთავსებული ლარნაკებით წარმოდგენილი ნატურმორტი. მაგრამ ეს არ არის ის, რაც კაკაბაძის კუბისტურ კომპოზიციას გამოარჩევს, ეს სპეციფიკა მისი ნამუშევრის თავშეკავებულ მოყავისფრო-მოშინდისფრო პალიტრაშია, რაც ძალიან აახლოვებს მას ქართულ ტრადიციულ მხატვრობასთან. ასევე მნიშვნელოვანია გადასაფარებლის, თუ ფარდაგის ის დეკორი, რაც ქართულ ხალიჩებში თითქმის ყოველთვისაა ჩაქსოვილი. და ლარნაკი, რომელიც მხოლოდ გადაჭრილი ოვალური მოხაზულობითაა წარმოდგენილი და მოთეთრო-რძისფერ სიბრტყეზე დატანილია იისფერი ლაქოვანი მონახაზები, რომლებიც ყვავილოვან ორნამენტს ემსგავსება. ერთიანობაში კი მიიღება აბსტრაგირებული ფორმა, რაც აღმოსავლურ არაბესკას ჩამოგავს. სწორედ აღმოსავლური და დასავლური მხატვრული ელემენტების შერწყმა, თავშეკავებული კოლორიტი, სიბრტყის მნიშვნელოვანება, ეროვნული ნიშნების მატარებელი დეკორატიული ფრაგმენტები ავლენს კაკაბაძის შემოქმედების უწყვეტ კავშირს ქართული ეროვნული მხატვრობის ტრადიციებთან.

თუკი, როგორც ამას ფრედერიკ ჯეიმსონი აღნიშნავს, “მოდერნისტული ესთეტიკა რაღაც აზრით ორგანულად უკავშირდება უნიკალურ თვითსა (შელფ) და კერძო იდენტობას, უნიკალურ პიროვნულობასა და ინდივიდუალობას, რომელიც, სავარაუდოდ, დასაბამს აძლევს სამყაროს უნიკალურ ხედვას და ფორმას აძლევს უნიკალურ, შეუცდომელ (unmistacable) სტილს”,¹⁹ მაშინ ქართველი

¹⁹ ფრედერიკ ჯეიმსონი, პოსტმოდერნიზმი და სამომხმარებლო საზოგადოება, https://www.scribd.com/document/282572323/პოსტმოდერნიზმი-და-სამომხმარებლო-საზოგადოება#fulscreen&from_embed; 18:26 11.12.2018.

მოდერნისტების ხელოვნებაც მათ პიროვნულ ინდივიდუალობასთან არის ასოცირებული, რომელიც თავის თავში ატარებს იმ ეროვნულს, რაც მათში მემკვიდრეობით გადმოვიდა. ამასთან, ქართველი მოდერნისტების შემთხვევაში, ამ ქვეცნობიერად არსებულ ფაქტორს ემატება ეროვნული ხელოვნების ინტელექტუალურ დონეზე გააზრებისა და მისი დასავლურ ხელოვნებასთან ინტეგრირების სურვილი და პრაქტიკული მცდელობები.

აქვე უნდა ითქვას, რომ საფრანგეთში მყოფი ხელოვანები ძირითადად სახელმწიფოს მიერ იყვნენ იქ მივლინებულნი, შესაბამისად, ქართველ მოდერნისტ მხატვრებს სრულიად გააზრებული ჰქონდათ ის დიდი პასუხისმგებლობა, რაც მათ სამშობლომ დააკისრათ. თავიანთი ვალდებულებების შესახებ ისინი ხშირად წერენ პირად წერილებსა და სხვადასხვა დოკუმენტებში. მაგალითად, შალვა ქიქოძის მამისადმი მიწერილ წერილში ვკითხულობთ: “... ყოველი დღე და საათი აწონილი და შეგნებული მაქვს, და, რაკი სახელმწიფო მიწევს მფარველობას, იმასაც კარგათ ვგრძნობ, თუ რა დიდი ვალდებულება მეკისრება ამით.” იგივე პათოსითაა გაჯერებული ქართველი სტიპენდიანტი მხატვრების მიერ საქართველოს რესპუბლიკის საგარეო საქმეთა მინისტრის ევგენი გეგეჭკორისადმი გაკეთებული განცხადებაც, სადაც წერია: “პარიზში ვიმყოფებით სამი მხატვარი [ქიქოძე, გუდიაშვილი, კაკაბაძე], რომელნიც სახელმწიფოს მიერ ვართ გამოგზავნილნი პარიზში მუშაობის საწარმოებლათ. ის დიდი დავალება, რომელიც სახელმწიფოს მიერ არის ჩვენზე დამყარებული ყოველ ჩვენგანს დიდათ აქვს შეგნებული და მთელი ჩვენი მუშაობა ამ მხრით არის მიმართული, რომ ჩვენი მხატვრული მიზანი გავამართლოთ.”²⁰

ისინი მოტივირებულნი იყვნენ, რომ პარიზში (იყო გამოწვევებიც, როცა ხელოვანები სხვა ევროპულ ქვეყნებში იგზავნებოდნენ, მაგალითად, ელენე ახვლედიანი, თავიდაპირველად, პარიზში ჩასვლამდე (1922-27წწ.), იტალიაში იმყოფებოდა, მიხეილ ჭიურელი კი, გერმანიაში, კერძოდ, ბერლინში (1922-24წწ.) იმალლებდა მოქანდაკის ოსტატობას) მიეღოთ განათლება, გამოცდილება და

²⁰ ქ. ბაგრატიშვილი, ი. აბესაძე, შალვა ქიქოძე, კულტურული მემკვიდრეობა, თბილისი 2005.

შემდეგ სამშობლოში დაბრუნებულებს ქართული თანამედროვე ხელოვნებისთვის გაეზიარებინათ დაგროვილი ცოდნა და გამოცდილება. ქართველი მოდერნისტი მხატვრების დიდი უმრავლესობა 20-იანი წლების ბოლოს დაბრუნდა საქართველოში, მიუხედავად იმისა, რომ მათ უკვე იცოდნენ იმ საფრთხეების შესახებ, რაც კომუნისტურ საბჭოთა ქვეყანაში ელოდათ. ყოველივე მათ პასუხისმგებლობაზე, ქვეყნის სიყვარულსა და მისთვის მსახურების სურვილზე მეტყველებს.

არსებობს მხატვრების მოგონებები, წერილები, სადაც ისინი თავინთი დაბრუნების ფაქტებზე საუბრობენ. მაგალითად, გუდიაშვილი, რომელსაც ფრანგი ცოლი ყავდა და ყველა წინაპირობა ჰქონდა პარიზში დასარჩენად, მაინც ბრუნდება საქართველოში. ლადო თავის მოგონებებში წერს: “უძლიერესი და მბრძანებლური იყო სამშობლოში დაბრუნების სურვილი. სამშობლოდან მოშორებით ცხოვრება - დიდი ტრაგედიაა.”²¹ გუდიაშვილის ეს განაცხადი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს იმ ფაქტს, რომ მაშინ, როცა ევროპის მოდერნულ, დინამიკურ სამყაროში მოდერნისტული ხედვა მკვეთრად ინდივიდუალური და პერსონალური, ხოლო ხელოვანის პიროვნული ეგო მისი მხატვრული სამყაროს მთავარი განმსაზღვრელი და წარმმართავი იყო, ქართველი მოდერნისტი ხელოვანები საკუთარი მხატვრულ-ინდივიდუალური პიროვნების იდენტიფიცირებას სამშობლოსთან კავშირში ახდენდნენ. ისინი თანამედროვე დასავლურ ხელოვნებასთან ნაზიარებ საკუთარ შემოქმედებას ქართული ხელოვნების არეალში განიხილავდნენ და ცდილობდნენ, ამ სინთეზით “ეროვნული ხელოვნებისთვის საერთაშორისო მნიშვნელობა” მიენიჭებინათ.

²¹ ვლ. გუდიაშვილი, სილამაზის საიდუმლო, მოგონებების წიგნი, თბილისი 1988, გვ. 47.