



თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა
და თეორიის ფაკულტეტი

სამეცნიერო ნაშრომების სერია

თეა ტაბატაძე

**არტისტული კაფე ქიმერიონი
და მისი მოხატულობა.
ტფილისი, 1919 წელი**

თბილისი
2011

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 2009 წლის 21 დეკემბერს.

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

სამსონ ლეჟავა

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თსსა ასოცირებული პროფესორი

ოპონენტები:

დიმიტრი თუმანიშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თსსა სრული პროფესორი

ნინო ღალანიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თსსა სრული პროფესორი

გულწრფელ მადლიერებას გამოვხატავ თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოს მიმართ.

უდიდეს მადლობას ვუხდი გიორგი ხოშტარას, ჩემს პირველ მასწავლებელს, ჩემს კოლეგებსა და მეგობრებს — მზია ჯანჯალიასა და, განსაკუთრებით, ნანა ყიფიანს ნაშრომზე მუშაობისას გაწეული დახმარებისთვის; რესტავრატორებს — ამირან გოგლიძესა და ნიკო ზაზუნაშვილს საგულისხმო კონსულტაციებისა და სარესტავრაციო დოკუმენტაციისა და მასალების გაზიარებისათვის.

ნიგში გამოყენებულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის („ქიმერიონის“ თანადროული) და ხელოვნების ინტერდისციპლინური კვლევის ლაბორატორიის („ქიმერიონის“, „არგონავტთა ნავის“) კუთვნილი ფოტოები.

„ქიმერიონისა“ და „არგონავტთა ნავის“ ფოტოები გადაღებულია მირიან კილაძის მიერ.

ინგლისურად თარგმნა ირინე კუციაშ

დიზაინი და კომპიუტერული უზრუნველყოფა ირმა ლიპარტელიანი

© თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, 2011

ISBN 978-9941-0-3412-1

UDC (უაკ) 75.052(479.22)

ტ-131

სარჩევი

შესავალი	4
თავი I	
არტისტული კაბარეს	
ტიპოლოგიის განსაზღვრისათვის	19
ტფილისი, 1917-1921	26
თბილისის არტისტული კაფეები. „ქიმერიონი“	59
თავი II	
„ქიმერიონის“ მოხატულობის სქემა	73
ლადო გუდიაშვილის „სტეპკოს დუქანი“	84
სერგეი სუდეიკინის კომპოზიციები – ცხოვრების	
თეატრალიზების მცდელობა „ქიმერიონის“ სივრცეში	92
დავით კაკაბაძის მეტაფორა „შემოქმედი და მუზა“	121
„ქიმერიონის“ მოხატულობის მთლიანობად – მხატვრულ	
სისტემად ჩამოყალიბების თავისებურებები	130
დასკვნა	150
დანართი 1	
პეტერბურგის არტისტული კაბარეები.....	154
დანართი 2	
პარიზის La Coupole-ი.....	167
დანართი 3	
„არგონავტთა ნავი“.....	169
Artistic Café Kimerioni and Its Wall-painting. Tiflis, 1919	173
გამოყენებული ლიტერატურა	193
ილუსტრაციები	201

შესავალი

1910-30-იანი წლების ქართულ სახვით ხელოვნებას, რომელსაც ქართულ მოდერნიზმს ვუწოდებთ, ჩამოყალიბებისა და არსებობის თავისებური, არაერთმნიშვნელოვანი ისტორია აქვს. ისახება რა 1910-იანი წლების შუახანებისთვის, 1910-იანი წლების ბოლოსა და 20-იანი წლების დასაწყისისთვის იგი უკვე თავის სახეს ღებულობს, და საკუთარი მხატვრული ესთეტიკითა და ღირებულებითი სისტემით თანამედროვე მოდერნისტული კულტურის შესატყვის მოვლენად ყალიბდება.

მოდერნიზმი საქართველოში XIX საუკუნის შუახანებისთვის ტიპოლოგიურად ახალი კულტურის დამკვიდრებიდან მალევე იქმნება,¹ ახალი ქართული ხელოვნების ჩამოყალიბებისა და განვითარების ერთგვარი შემჭიდროვებულ-ნახტომისებური პროცესის (XVIII ს-ის ბოლოდან ვიდრე XX ს-ის დასაწყისამდე) ფონზე.² შუასაუკუნეების

1 „ევროპულმა კულტურამ და დაზღურმა ფერწერამ, აღორძინების ეპოქიდან დაწყებული, სტილური ევოლუციის მრავალსაუკუნოვანი გზა გაიარა და მიუხედავად ევროპული ფერწერის არათანაბარზომიერი ევოლუციისა, საერთო, ზოგადი მხატვრული პროცესები სხვადასხვა ევროპულ ქვეყნებში პარალელურად ვითარდებოდა <...> საქართველოში XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყება ამ მრავალსაუკუნოვანი პროცესის დაჩქარება, შემჭიდროვება, „ნახტომისებური“ განვითარება, რაც გამოწვეულია საქართველოს სხვა ქვეყნებისგან განსხვავებული პოლიტიკურ-სოციალური და ეკონომიკური განვითარების ხასიათით. ქართული დაზღური მხატვრობა ნათლად გამოკვეთილი სტილური განვითარების კანონზომიერებით არ ხასიათდება. სხვადასხვა სტილური ტენდენციებისა თუ მხატვრული მიმდინარეობების პარალელიზმი, მონაცვლეობის ნაცვლად ერთმანეთში შერწყმა, რომელიც მისი განვითარების ვიწრო ჩარჩოებში ხდება, ართულებს ამ ხანის მხატვრობის სტილისტური თავისებურებების დაზუსტებას“. ი. არსენიშვილი, ქართული დაზღური ფერწერის განვითარების ძირითადი მხატვრულ სტილური ტენდენციები, სადოქტორო დისერტაციის ავტორეფერატი, თბილისი, 2001, გვ.3

2 „XIX საუკუნის შუახანებისთვის ქართული კულტურა განიცდის აბსოლუტურ ტიპოლოგიურ ცვლილებას და გადადის ევროპულ ორიენტაციაზე, ანუ პირობითად რომ ვთქვათ, კანონიკური ტიპის საზოგადოება გარდაიქმნება ევროპული, ე.წ. დინამიკური ტიპის საზოგადოებად; <...> ქართული მოდერნიზმი კი, როგორც ასეთი, ფაქტობრივად ტიპოლოგიურად ახალი კულტურის ჩამოყალიბებიდან ძალიან სწრაფად, უკვე მეორე თაობის მიერ იქმნება. ამდენად, ქართული ხელოვნების საერთო დასავლურ კონტექსტში, და მოდერნიზმის დისკურსში ჩაბმის სწრაფი ტემპი სახეზეა. მეორე მხრივ, ქართული მოდერნიზმი თავისებურია, რაც განსაზღვრა საკუთარ, საუკუნეებით ჩამოყალიბებულ გამოცდილებასთან თუნდაც დროითმა სიახლოვემ — სულ რაღაც 80-90 წელმა. შესაბამისად, იგი როგორც მთლიანობა,

კულტურასთან დროითმა სიახლოვემ, XX საუკუნის დასაწყისისთვის ჯერ კიდევ ცოცხალმა ტრადიციამ ბევრად განსაზღვრა მისი მსოფლგანცდისა და მხატვრული მეტყველების თავისებურებები, ხოლო მოდერნისტული კულტურის დამკვიდრების დაჩქარებულმა ტემპმა მისი ერთგვარად „შეგვიანებული და სიმულტანური“ ხასიათი³ განაპირობა. ქართულ სახვით მოდერნიზმს არ ახასიათებს მოდერნისტული კულტურისათვის ნიშანდობლივი მიმდინარეობათა მრავალგვარობა, იდეოლოგიათა და ფორმალურ-ენობრივი სისტემების გამუდმებული დაპირისპირება-მონაცვლეობის, უარყოფა-მიმღეობის პროცესულობა — სტრუქტურულად ის უფრო მხატვრული ინდივიდუალობებით გამორჩეული ეროვნული სკოლის სახეს ავლენს.⁴

ქართული მოდერნიზმი ევროპულ და რუსულ კულტურულ სისტემათა პერიფერიაზე ყალიბდება,⁵ რაც მისი თავისებურების განმაპირობებელ კიდევ ერთ — მრავალშრიანობის ფაქტორს გულისხმობს: როდესაც მძლავრად გამოხატულ ადგილობრივ მხატვრულ და ურბანულ ტრადიციებზე ევროპული მოდერნისტული კულტურის ზედდება-დაშრელება ხდება.

ერთი მხრივ ძლიერად ატარებს მრავლისგანმაპირობებელ კონსტანტურ ნიშნებს, რომელიც გადმოდის მასში წარსული ტრადიციიდან გამოცდილების სახით, მეორე მხრივ, თანადროულ დასავლურ მოდერნიზმთან მისი ერთობის ხარისხი მეტად ძლიერია, რითიც იგი ხდება მოდერნიზმის, როგორც დიდი დისკურსის განუყოფელი... ნაწილი“. ნ. ყიფიანი, პროცესების წინააღმდეგ?, სამეცნიერო-კვლევითი პროექტის ტექსტი, ხელნაწერი, 2002

3 Harsha, R.. *Modernism on the Periphery: Literary Life in Postrevolutionary Tbilisi; Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History - Volume 5, Number 2, Spring 2004*, გვ.377

4 „ახალი ქართული მხატვრობა XX საუკუნის პირველი მეოთხედისთვის სავსებით ჩამოყალიბებული ეროვნული სკოლის სახეს იღებს, რომელიც მხატვრული მრავალფეროვნებით ხასიათდება, რადგან ამ ხანის ყოველი მხატვარი ნათლად გამოკვეთილი ინდივიდუალური შემოქმედებითი ბუნებით გამოირჩევა და, აქედან გამომდინარე, მათ შემოქმედებაში მხატვრული ტრადიციებისა და ხელოვნების განვითარების საერთო ტენდენციებისადმი თავისუფალი არჩევითობა იჩენს თავს“. ი. არსენიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 38

5 თუმცა, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ქართული მოდერნიზმის მხატვრული ხარისხიც პერიფერიულად განისაზღვროს, რაზეც ტ. ნიკოლსკაიასა და ჰ. რამის გამოკვლევათა სათაურებშიც (*Авангард и окрестности, Modernism on the Periphery*) მიენიშნება. „<...> და მიუხედავად ამისა — საქართველომ, რომელსაც ზოგი მკვლევარი ავანგარდის „შემოგარენად“ მოიხსენიებს, იმ ჟამს მოახერხა სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპის, კავკასიისა და რუსეთის ავანგარდის ერთ-ერთ ცენტრად ჩამოყალიბება“. ნ. ყიფიანი, ტფილისის ავანგარდი. ტექსტი გამოფენისათვის „ფანტასტიკური დუქანი. ტფილისის ავანგარდი“ ნიუ იორკი, კესი კაპლანის გალერეა, ივლისი, 2009

თავისებური და მრავალგვარია მისი „პოლიტიკური“ ისტორიაც. 1910-იანი წლების შუახანებში საქართველო რუსეთის იმპერიის ერთ-ერთი გუბერნიაა, 1919-1921 წლებში – დამოუკიდებელი, თავისუფალი ქვეყანა, 1921 წლიდან — უკვე ბოლშევიკური რუსეთის მიერ ანექსირებული, საბჭოთა რესპუბლიკა. ამგვარმა პოლიტიკურმა ფონმა ალბათ გარკვეულწილად განსაზღვრა კიდევ საკუთრივ ქართული მოდერნიზმის შიდა ცვალებადობა და ორიენტირები.

1915-16 წლებში მოდერნიზმის ერთგვარი ცენტრის ნიშნებს, შესაძლოა, თბილისზე უფრო მეტადაც, ქუთაისი ავლენს. მოდერნული ქალაქის ტიპიური ნიშნები — ელექტროგანათება და „ევროპული“ კაფე ლალიძის წყლების სახითაც — საქართველოში პირველად, 1904 წელს, ქუთაისში ჩნდება.⁶ ქუთაისის ქართულ გიმნაზიაში ლებულოზენ განათლებას ნიკო მარი, არჩილ ჯორჯაძე, ნიკო ლორთქიფანიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, გალაკტიონ ტაბიძე, ტიცციან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, გრიგოლ რობაქიძე, გერონტი ქიქოძე, ზაქარია ფალიაშვილი.

იქნებ ამიტომაც, სწორედ ქუთაისში ისახება ქართული მოდერნიზმის იდეოლოგია, იქმნება პირველი მოდერნისტული დაჯგუფება „ცისფერი ყანწები“ და იწერება ქართველი მოდერნისტების პირველი მანიფესტი.⁷

1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ რუსეთის ახალი ხელისუფლება საქართველოზე რეალურად აღარ ვრცელდება, 1918

6 „ლალიძის კაფე ურბანული საზოგადოებრივი კომუნიკაციის მოდერნულ ფორმათა — ელექტრონული ილუმინაციისა და უალკოჰოლო სასმელის (soft drinks) — დაბადების ადგილი იყო საქართველოში“. P. Manning, *Georgian Drinking Culture. Introduction to Fluid Modernities. Waters*. <http://www.dangerserviceagency.org/drinking.html>, 2009, გვ. 1

7 10-იანი წლების ქუთაისის ასე აღწერს გრიგოლ რობაქიძე: „1915 წლის დასაწყისში, როგორც შემოფრენილი ფრინველების გალობა, ისე გაისმა ახალი მხატვრული სიტყვის ქადაგება ქუთაისში. ქუთაისი მღელვარე ჩანდა <...> ახალგაზრდები, რომლებმაც თავიანთი ახალი სიმღერით ქუთაისის ქუჩების უდარდელი სიმშვიდე დაარღვიეს, დამწყები პოეტები: პაოლო იაშვილი, გალაკტიონ ტაბიძე, ტიცციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, ლელი ჯაფარიძე იყვნენ. მწყობრ მხატვრულ სიტყვად გარდაქმნილი სიცოცხლის მოდერნისტული განცდა — აი, რა იყო მათი სახარების ახალი მცნება. და ქუთაისის დუქნები უცბად პარიზის ლიტერატურულ კაფეებად გადაიქცნენ, სადაც ხრინწიანი არღნის ბგერებთან და აუცილებელ „მრავალჭამიერთან“ ერთად ძვირფასი სახელებიც გაისმა: ედგარ პო და შარლ ბოდლერი, ფრიდრიხ ნიცშე და ოსკარ უაილდი, პოლ ვერლენი და სტეფან მალარმე, ხოსე-მარია ერედია და ემილ ვერჰარნი, კონსტანტინ ბალმონტი და ვალერი ბრუსოვი...“. გრ. რობაქიძე, «Грузинский модернизм», Ars, 1918 №1, გვ. 46

წლის 26 მაისს კი საქართველო ოფიციალურად აცხადებს დამოუკიდებლობას. სწორედ ეს პერიოდია ქართული მოდერნისტული აზროვნების, მხატვრული პოტენციალის სრულფასოვნად გამოვლენის ხანა, სწორედ ამ დროს იქმნება ის მძლავრი, მართლაც საერთაშორისო მნიშვნელობის მქონე კულტურული ფენომენი, რომელსაც ტფილისის ავანგარდი ეწოდება.

ბოლშევიკური რუსეთის მიერ საქართველოს ანექსიის შემდეგ კი ქვეყანა და საზოგადოება კომუნისტური ძალადობისა და იდეოლოგიური დიქტატის ქვეშ ექცევა. 20-იანი წლების შუახანებამდე უფრო შეპარვით, შემდეგ კი რადიკალურად იცვლება პოლიტიკური და სოციალური რეალობა, იდეოლოგიური და ესთეტიკური მიმართებები. ნაწილი მოდერნისტებისა ახალ რეჟიმთან რბილ, ლოიალურ თანამშრომლობას ირჩევს, რამდენიმე კი მისი აპოლოგეტი ხდება. 1930-იანი წლებიდან კი მოდერნისტული ხელოვნება და მსოფლმხედველობა „ფორმალისტურად“ და „ბურჟუაზიულად“ ცხადდება და კომუნისტური რეჟიმის იდეოლოგიური და ფიზიკური რეპრესიების ქვეშ ექცევა.

ამ დროიდან და შემდეგი ათწლეულების მანძილზე, ფაქტიურად იკრძალება ამ მოვლენის კვლევა-შესწავლა-ანალიზიც, რომელიც ჯერ კიდევ 1910-იან წლებში დაწყებული საკმაოდ ინტენსიური ინტელექტუალური პროცესი იყო. თუმცა, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ქართველ ხელოვნების ისტორიკოსთა მიერ, მართალია, საბჭოთა იდეოლოგიის კონიუნქტურის „ანგარიშგანვიტ“, ნაწილობრივად მაინც ხერხდებოდა თავად ფენომენის — ქართული მოდერნიზმის თუ არა, ცალკეულ მხატვართა შემოქმედების შეფასება.

ქართული მოდერნიზმის ისტორიული, სოციალური და კულტურული საფუძვლების ანალიზი, მისი თვისებრივი და ხარისხობრივი შეფასება, იდენტობის/თვითიდენტიფიცირებისა და, შესაბამისად, ინტეგრირების საკითხების კვლევა, ცალკეულ მხატვართა შემოქმედების თავისებურებათა განსაზღვრა, მათი კონტექსტუალური შეფასება თუ სხვა პრობლემები, განსაკუთრებით აქტუალურია დღეს ქართული ხელოვნების ისტორიის დისციპლინისათვის.

ამ მხრივ უკვე არსებობს ქართველი მეცნიერების — ვ. ბერიძის, დ. თუმანიშვილის, ი. არსენიშვილის, გ. ხოშტარიას, ნ. ყიფიანის, ლ. ანთელავას, მ. მეძმარიაშვილის, ს. ლეჟავას, ქ. კინწურაშვილის, მ. ციციშვილის, მ. ჩიხრაძის, ი. მათიაშვილის, ი. აბესაძის და სხვათა გამოკვლევები, მაგრამ, ვფიქრობ, ეს ამ მასალასთან ჯერ მხოლოდ მიახლოება,

უმეტესწილად, ტენდენციების ჯერ მხოლოდ მონიშვნაა. ყოველივე მომავალშიც სერიოზულ კვლევას მოითხოვს, ისევე, როგორც აუცილებლად გვესახება ამ პერიოდის თანადროული, მაგრამ დღეისათვის უმეტესწილად მივიწყებული, უმნიშვნელოვანესი თეორიული ნარკვევების, ნააზრევისა და საარქივო-დოკუმენტური მასალის თანამედროვე სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოქცევაში ჩართვა.

აღბათ ზედმეტიცაა ვრცლად საუბარი იმაზე, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი და საჭიროა ამ საკითხების საფუძვლიანი კვლევა ქართული მოდერნიზტული ხელოვნების თვისებებისა და მხატვრული ღირებულების გარკვევისათვის. ეს აუცილებელია იმისათვის, რომ მართებულად განისაზღვროს მისი მიმართებები საკუთარი ხელოვნებისა და თანადროული კულტურული კონტექსტის მიმართ, შესაბამისად, მისი მნიშვნელობა და ადგილი ხელოვნების ისტორიაში და, იმისთვისაც, რომ მოვიპოვოთ სწორი ათვლის წერტილი მომდევნო დროისა და უახლესი ქართული ხელოვნების შეფასებისას.

„ქიმერიონი“ 1919 წელს დაარსდა და იმავე წელს მოიხატა სერგეი სუდეიკინის, ლადო გუდიაშვილისა და დავით კაკაბაძის მიერ (ილ. 1, 2, 3).

„ქიმერიონი“ 1919-1921 წლების თბილისის სახელოვნებო სივრცის მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო – ადგილი, სადაც ხელოვნება არა მარტო წარდგენა-ჩვენების, არამედ აქტიური განსჯის, თეორიული გააზრების საგანი ხდებოდა. ეს იყო მართლაც განსაკუთრებული სივრცე — განსაზღვრული საზოგადოებისთვის (სახელოვნებო) და განსაზღვრული ფუნქციით (მათი შემოქმედების დემონსტრირების ადგილის მნიშვნელობით) დაარსებული სოციალური სტრუქტურა (კაფე-რესტორანი), ერთგვარი კულტურული კონტექსტი, გნებავთ, შემოქმედებითი საზოგადოების ცხოვრების ის განსაკუთრებული წესი, რომელსაც ჯონ ბოულტი ზოგადად „კაფეს კულტურას“ (Cafe Culture) უწოდებს.

„ქიმერიონს“ მაშინდელი არტისტული საზოგადოების, დღეს — რუსთაველის სახელობის თეატრის შენობის სარდაფი ეთმობა. თავისთავად ცხადია, რომ ნაგებობის სარდაფი არ იყო დაპროექტებული, როგორც „ქართველ მწერალთა კაფე-კლუბის“ ადგილ-სამყოფელი. მაგრამ, ის, თავისი არქიტექტურით, ბურჟუიზთა, თაღებითა და ჯვრული კამარებით ვერ „დასჯერდებოდა“ მხოლოდ მარტივ, უტილიტარულ-ყოფით დანიშნულებას (ვთქვათ, საწყობს). სივრცის ერთგვარი პრეზენტაციულ-სადღესასწაულო ხასიათი სხვადასხვა,

უფრო „მნიშვნელოვან“ შინაარსსაც დაიტევდა. თავიდან აქ იყო კიდევაც რესტორანი („ანონა“, 1903-1905 წწ.), დღეს თეატრის ფოიეა, 1919 წელს კი თბილისის არტისტული კაფეს ფუნქცია შეითავსა.

სივრცე, რესტორნის, მით უფრო, არტისტული კაფეს ფუნქციით, ერთგვარი რიტუალური სივრცეა. „ქიმერიონის“ კედლებში ხელოვნების სხვადასხვა სფეროების წარმომადგენლების – პოეტების, ლიტერატორების, მხატვრების, თეატრალების, მუსიკოსების ერთად არსებობა თუ თანაარსებობა თავისებურ „რიტუალურ სიტუაციად“ ყალიბდებოდა⁸, რომლის ხასიათსაც მასში თავმოყრილი საზოგადოების სულიერ-ეთიკური მისწრაფებები, ქმედების წესები განსაზღვრავდა. ამ „რიტუალური სიტუაციის“ ირგვლივ და მის მიმართ ხელოვნების სხვადასხვა დარგიც ერთიანდებოდა — პოეზიის, მუსიკის, თეატრისა (თანაც ყოველივე სცენაზეც და მის გარეთაც — მაგიდების ირგვლივ წარმოდგენილი) და, რაც მთავარია, კაფეს კედლებზე მხატვრობის სახით.

ამგვარად, „ქიმერიონი“ კედლის მხატვრობით შემკული განსაზღვრული ფუნქციის მქონე სივრცე, ანუ ერთგვარი სინთეზური სტრუქტურაა. შესაბამისად, მოხატულობის შეფასება და მნიშვნელობის განსაზღვრა, ამ ნიშნით, ამ პირობის გათვალისწინებით იქნებოდა მართებული.

„ქიმერიონი“ XX საუკუნის დასაწყისის მოვლენაა და „სინთეზის“ ცნება მასთან მიმართებით (ისევე, როგორც ზოგადად ამ ფენომენის — არტისტული კაბარეს მიმართ), ბუნებრივია, ვერ გაიგივდება ხელოვნებათა იმ სინთეზთან, რაც ისტორიული ეპოქების ძეგლებისთვის იყო დამახასიათებელი, რომელთათვისაც ხელოვნებათა სინთეზი ბუნებრივად არსებული რამ — სამყაროს აღქმის, მსოფლგანც-

8 „რიტუალური სიტუაციის“ ცნების ქვეშ არა მხოლოდ საკულტო არქიტექტურის სიმბოლურობის განმსაზღვრელი რელიგიური ქმედება მოიაზრება. მას, პრინციპში, ბევრად უფრო ფართო მნიშვნელობა აქვს ადამიანის არსებობის იმ სხვა რიტუალიზებული ფორმების ჩათვლით, რაც მოცემული საზოგადოებისთვის არსებით სოციალურ, მორალურ წეს-ჩვეულებითსა თუ სხვა ამგვარ ქმედებათა წესებსა და კრიტერიუმებს ასახავს. ამიტომ, ტერმინი „რიტუალური სიტუაცია“ შეიძლება გავრცელდეს ადამიანის ყველა იმ საქციელზე, რომელსაც ეტიკეტად გაფორმებული ცერემონიული ხასიათი აქვს. თუ მეფისა თუ იმპერატორის სასახლის სახით ჩვენ „რიტუალური სიტუაციის“ მკაფიოდ გამოხატული ნიმუში გვაქვს, რესტორანი, სადაც საკვების მიღების პროცესი ერთგვარ ცერემონიად ფორმდება, ბევრად უფრო დამცრობილი, მიწიერი, მაგრამ მაინც ერთგვარი „რიტუალური სიტუაციის“ მაგალითია“. E.Б. Мурина, Проблемы синтеза пространственных искусств, Москва, 1982, გვ. 77

დისა და, შესაბამისად, მხატვრული აზროვნების უნივერსალურობის გამოვლენის შედეგი იყო. ხელოვნებათა ურთიერთქმედების საკითხი მაშინ არც იყო სპეციალურად დასახული მხატვრული პრობლემა. ხელოვნებათა იმგვარი ერთიანობა, როგორსაც პაველ ფლორენსკი აღწერს⁹ განუხორციელებელი ხდება XVIII საუკუნის მიწურულიდან, როდესაც თანდათან ქრება ეს მსოფლგანცდა.¹⁰ მონუმენტური ფორმის კრიზისის პირობებში კი, რომანტიკოსებიდან მოყოლებული, „ხელოვნებათა სინთეზის“ სხვადასხვა თეორიები ჩნდება ვაგნერის ხელოვნების სინთეზური ნაწარმოების (Gesamtkunstwerk), გუსტავ ზემპერისა და უილიამ მორისის სოციალურ-ესთეტიკური უტოპიების, ანრი ვან დე ველდეს, ოტო ვაგნერის, ვიაჩესლავ ივანოვის ცხოვრების ხელოვნების კანონებით გარდაქმნის, თეო ვან დუსბურგისა და გროპიუსის ხელოვნებისა და ცხოვრების ტოტალური ინტეგრაციის – „ტოტალური სინთეზის“, თუ რუსი კონსტრუქტივისტების/მემარცხენე ფრონტის „საწარმოო ხელოვნების“ სახით (ის ვლინდება ფუტურიზმა თუ აბსტრაქტულ ხელოვნებაშიც, მაგალითად, ვასილი კანდინსკისთან და პიტ მონდრიანთან). ამ თეორიების განხორციელების მცდელობის შედეგად კი სხვადასხვა ტიპის სინთეზური სტრუქტურები ყალიბდება. მათ ხელოვნებათა სინთეზის ცალკეულ ისტორიულ-მხატვრულ ფორმების — „სინთეზის კლასიკური ტიპების“ — საპირისპიროდ „ახალ სინთეზს“ უწოდებს ე. მურიხა; ძველ და ახალ სინთეზს არქმევს მათ დ. თუმანიშვილი.¹¹

მართალია, „კლასიკურ“, უნივერსალურ სინთეზს, მონუმენტურ ძეგლს — სამყაროს მოდელს, „ეპოქის მონუმენტურ მესხიერებას“ — ხელოვნებათა ინტეგრაციით მატერიალურ-საგნობრივი გარემოს გარდაქმნა (არ ნუვო) ან „არქიტექტურისა და ხელოვნების საშუალებით სოციალური სინთეზი“, ცხოვრებისა და ხელოვნების ტოტალუ-

9 П. Флоренский, Храмовое действо как синтез искусств, Избранные труды по искусству, Москва, 1996, гл. 199-213

10 „ხელოვნებათა სინთეზის, როგორც არსებით-უცილობელ შემოქმედებით და თეორიულ პრობლემად გაცნობიერება მხოლოდ მაშინ მოხდა, როდესაც, ერთი მხრივ, ოდესღაც მრთელი დიდი სტილური სისტემების სახეებად და ჟანრებად დიფერენცირებამ და, მეორე მხრივ, მთელი რიგი სოციალურ-ტექნიკური ფაქტორებით გამოწვეულმა ცხოვრებისეულ-პრაქტიკული მოღვაწეობისგან ხელოვნების გათიშვამ, XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნაზე მონუმენტურ ფორმათა აშკარა დაკნინება გამოიწვია“. ე. მურიხა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 7

11 დ. თუმანიშვილი, „ერთობლივ ხელოვნებათა ნაწარმოების“ ცნების გამო, წერილები, ნარკვევები, თბილისი, 2001, გვ. 362

რი გაერთიანება, უნივერსალურის მაგივრად გლობალური სინთეზი (დე სტილი, ბაუჰაუზი) ჩაენაცვლა,¹² მაგრამ „ძველსა“ და „ახალ“ სინთეზს, ხელოვნებათა ურთიერთქმედების ხასიათსა და პირობებს ორივე შემთხვევაში ერთი ფაქტორი – ეპოქისა და ამ ეპოქის ადამიანის მსოფლგანცდა — განსაზღვრავს.¹³

შესაბამისად, მონუმენტური ძეგლი თუ „ერთობლივ ხელოვნებათა ნაწარმოები“, იქნება ეს ეგვიპტური პირამიდა, ანტიკური და ქრისტიანული ტაძარი, რენესანსული და ბაროკული სასახლე თუ ეკლესია, ვაგნერის მუსიკალური დრამა, ორტას ვან ეტველდის სასტუმრო, გაუდის ტაძარი ბარსელონაში ან რიტველდის შროდერის სახლი უტრეხტში, თავისი დროისა და ამ დროის ადამიანის მსოფლგანცდის ამსახველიც ხდება.¹⁴

ვფიქრობ, რომ შესაძლებელია, არტისტული კაფე, კერძოდ, „ქი-მერიონი“, ამ „ახალი სინთეზის“ ერთ-ერთ გამოვლენად, მის ერთ-ერთ „ვარიანტად“ მოიაზრებოდეს.

12 „<...> შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნებათა სინთეზის ძირითადი დებულებები, მისი განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე, მთლიანობაში შეესაბამება განხილულ არქიტექტურულ სტრუქტურებს (სინთეზის „კლასიკურ ტიპებს“ – თ.ტ.), თუმცა, იმ არსებითი განსხვავებით, რომ აქ XIX-XX საუკუნის დასაწყისის სოციალ-ფილოსოფიურ შეხედულებათა მიხედვით კლასიკური სინთეზის საკულტორელიგიური მიზნების იდეოლოგიაზეა ხდება. მაგრამ, შესაძლოა, ხელოვნებათა სინთეზის, ახალ დროში უკვე დაკარგული, ოდესღაც ყოვლისმომცველი მნიშვნელობის მქონე საკრალიზების ამოცანიდან ჰუმანიზების ამოცანებზე სწორედ ამ გადართვაში მდგომარეობს მოცემული თეორიის ბირთვი, მისი კულტურული-ისტორიული მნიშვნელობა“. ე. მურიჩა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 178

13 „სინთეზი განასახიერებს სამყაროს მთლიან სურათს იმ სულიერი მისწრაფებების, იდეალებისა და მათ მატერიალურ განხორციელებათა ერთიანობით, რომელიც ადამიანის შემეცნებისა და შემოქმედების (აქ მოიაზრება ხელოვნებაცა და ტექნიკაც) მოცემულ დონეს შეესაბამება“. ე. მურიჩა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 82

„მასში ხელოვნების ცხოვრებასთან შერწყმის საშუალება იხსება“ — ანრი ვან დე ველდე.

14 „ვაგნერის წუხილი ხელოვნებათა გათიშვის, მათი დაშორიშორებისა და დაპირისპირების გამო გასაგებიც არის და მართებულიც. მხოლოდ იგი თავისი დროის შვილი იყო და, მიუხედავად მთელი შემოქმედებითი აღმატებულობისა, მის ფარგლებს ვერ გასცდა, ვერც მსოფლმხედველობრივად და ვერც ხელოვნებათა შეერთების შეფარდებით კერძო საკითხში“. დ. თუმანიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 361. „არქიტექტურისა და ხელოვნებათა სინთეზის წყალობით კლასიკურ ეპოქებში თვალსაჩინოდ ხორციელდებოდა საზოგადოების ცხოვრებისეულ-პრაქტიკული მოღვაწეობისა და სოციალურ, მატერიალურ და საკულტორელიგიურ სფეროებშიც კი არსებული სხვადასხვა სულიერი სტრუქტურების ერთიანობა“. ე. მურიჩა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 5

„სინთეზის ფენომენი არ ამოიწურება მასში შემავალ ხელოვნება-თა ურთიერთმიმართების ფორმალური პრობლემებით, — აღნიშნავს ე. მურინა, — მისი სტიმული ხელოვნების სიღრმისეული ამოცანაა წარმოადგინოს მოცემული ეპოქის ცხოველმყოფელობა, როგორც განხორცილებული იდეალი, როგორც სულიერი მისწრაფებებისა და მატერიალურ მიღწევათა ერთიანობა <...>“.¹⁵ და, ამდენად, არა ფორმალური, არამედ სწორედ შინა-არსობრივი, იდეურ-კონცეფტუალური მიმართებები და კავშირები უნდა იყოს მისთვის პირველადი.

თუკი კაფეს მოხატულობა არა მხოლოდ არქიტექტურის დეკორატიული გაფორმება ან მხოლოდ გარემოს შინაარსის დაზუსტებაა, არამედ მისი საშუალებით სივრცის დანიშნულების, მისი შინა-არსის განვრცობა, საერთო იდეის სახეობრივი დაკონკრეტება ხდება, ის თავადაც ასახავს იმ მსოფლმხედველობრივ, სოციალურ თუ ეთიკურ მიმართებებს, რომლებიც სინთეზის არამხატვრულ საფუძველს წარმოადგენს, მაგრამ რის გამოც, რის ირგვლივაც ერთიანდება ხელოვნება და არქიტექტურა.¹⁶

შესაბამისად, „ქიმერიონის“ მოხატულობის კვლევისას წამოჭრილი საკითხები, ვფიქრობ, სრულიად ლოგიკურად, აუცილებლადაც კი, მოითხოვს მათ ფართო კონტექსტში განთავსებას — მისი ისტორიული გარემოს ფონზე, მის კედლებში შეკრებილი საზოგადოების მსოფლმხედველობის გათვალისწინებით, ანუ, იმ ფაქტორებთან მიმართებით, რომლებსაც „ქიმერიონის“, როგორც სოციალური და სივრცულ-სახეობრივი სტრუქტურის ხასიათის განმსაზღვრელად მივიჩნევთ.

„ქიმერიონი“ სამი მხატვრის მიერ იხატება, რომელთაგან ორი ქართული ხელოვნების წარმომადგენელია, ერთი კი – რუსულის. ეს გარემოებები მისი მოხატულობის კვლევის მიმართულებების განსაზღვრისას დამატებით კიდევ რამდენიმე ფაქტორის გათვალისწინებას გულისხმობს. კერძოდ, იმას, რომ „ქიმერიონის“ მოხატულობაში საქმე გვაქვს: 1. სამი ხელწერის, სამი სუბიექტური ხედვის, სამი

15 ე. მურინა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 6

16 „<...> მითოლოგიური, მისტიკური, თეოლოგიური და სხვა მომენტები, რომლებიც სინთეზური სახის სახეობრივ სიმბოლიკას განსაზღვრავს, სინთეზის იმ არამხატვრულ საფუძველს წარმოადგენს, რაც საზოგადოებაში მის სოციალურ-ესთეტიკურ ფუნქციას განაპირობებს და რომელთა სახელითაც ერთიანდება ხელოვნება და არქიტექტურა“. ე. მურინა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 80

განსხვავებული დამოკიდებულების არსებობასთან; 2. ერთ მხატვრულ სისტემაში ორი სხვადასხვა კულტურის არსებობისა და მათი ურთიერთობა-ურთიერთქმედების საკითხთან და 3. მოხატულობის ერთიან სისტემად, მხატვრულ მთლიანობად ჩამოყალიბების თავისებურება-სირთულესთან, რადგან მოდერნიზტული კულტურისათვის ნიშანდობლივი ორი, თავისი არსით ურთიერთსაპირისპირო ტენდენცია — ინდივიდუალიზმი, სუბიექტივიზმი და სინთეზისადმი სწრაფვა — მასში ერთდროულად იჩენს თავს.

ეს ის ამოსავალი საკითხები და მიმართებებია, რომლებსაც ეყრდნობა კვლევა და რომელთა გათვალისწინებითაც განისაზღვრა ნაშრომის სტრუქტურა.

უპირველეს ყოვლისა, გაჩნდა აუცილებლობა იმის გარკვევისა, თუ არტისტული კაბარე/კლუბი/კაფე როგორი ტიპის სოციალური და მხატვრულ სისტემაა, ისტორიული დროის რომელ მონაკვეთში ხდება მისი აქტუალიზება და რატომ; რა იყო ამ დაწესებულებათა შექმნის ისტორიული, სოციალური და ესთეტიკური საფუძვლები, ის შესაძლო კანონზომიერებები, რამაც დროის 40-50 წლიან მონაკვეთში, თითქმის მთელი ევროპისა და რუსეთის მასშტაბით, ამ დაწესებულებათა დაარსება და ფუნქციონირება განაპირობა.

კვლევის შემდეგ ეტაპზე ინტერესების სფეროში XX საუკუნის 10-იანი წლების ბოლოსა და 20-იანი წლების დასაწყისის თბილისის კულტურული სივრცე მოექცა, მისი ისტორიული რეალობა, ფასეულობები და ღირებულებები, მხატვრულ-ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი ორიენტაციები.

ნაშრომის მომდევნო ნაწილი „ქიმერიონის“ დაარსებისა და მისი მოხატვის ისტორიას ეთმობა. თანადროული პუბლიკაციების, გაზეთებში გამოქვეყნებული ქრონიკისა და თანამედროვეთა მოგონებების საფუძველზე აღდგენილია მოვლენათა ქრონიკა და, შეძლებისდაგვარად, დახასიათებული ის განწყობაც, რომელიც ამ პროცესს თან ახლდა. ეს ფაქტები მშრალი ინფორმაციის გარდა გარკვეულწილად მეტყველებს „ქიმერიონის“ გარემოს ხასიათზე და იმაზეც, თუ რა დანიშნულებას ანიჭებდნენ მას, როგორი დამოკიდებულება ჰქონდათ მის მიმართ კაფეს დამაარსებლებსაც და მის სტუმრებსაც.

ნაშრომის მეორე თავი საკუთრივ „ქიმერიონის“ მოხატულობას ეხება.

პირველ ამოცანას მოხატულობის სქემის პირვანდელი სახის აღდგენა და დარბაზის „ქიმერიონის“ თანადროული სივრცის რეკონსტრუქცია წარმოადგენდა (გადაკეთებების შედეგად დღეს შეცვლილია დარბაზში ჩასასვლელი, გაუქმებულია კიბე, აღარაა ესტრადა-სცენა). ამ საკითხების დაზუსტება მნიშვნელოვანი იყო, რადგან დარბაზის არქიტექტურა და სივრცის ფუნქციური დანაწილება კომპოზიციათა აღქმის თანმიმდევრობის თავისებურებებს განაპირობებდა, რაც საგულისხმო ფაქტორია მოხატულობის სისტემის იდეურ-მინაარსობრივი მნიშვნელობის განსაზღვრისას, ისევე, როგორც კომპოზიციებისა და დარბაზის არქიტექტურის/სივრცის ფორმალური თუ კონცეფტუალური ურთიერთმიმართების გარკვევისთვის. კაფეს სივრცისა და მისი მოხატულობის თავდაპირველი მდგომარეობის აღდგენა რუსთაველის თეატრის რესტავრაციის დოკუმენტაციაზე, ძველი ფოტო-მასალისა და თანამედროვეთა მოგონებებზე დაყრდნობით მოხდა.

როგორც უკვე აღინიშნა, „ქიმერიონი“ სამი მხატვრის მიერ განსხვავებული დამოკიდებულებებით იხატება, მაგრამ მოხატულობა, სავარაუდოდ, კომპოზიციათა არა მარტივი კომბინაცია, სივრცის არა მხოლოდ დეკორატიული გაფორმება, არამედ, შესაძლოა, სინთეზური სტრუქტურის შემქმნელიც იყოს და ამ შემთხვევაში მისი სიტყმად ჩამოყალიბება ორი ურთიერთსანინააღმდეგო ტენდენციის – გამთლიანება-გაერთიანებისა და განცალკევება-გამოყოფის საფუძველზე უნდა ხორციელდებოდეს. ამიტომაც, კაფეს მოხატულობა, ვფიქრობ, ორგვარად უნდა „იკითხებოდეს“: როგორც ლადო გუდიაშვილის, სერგეი სუდეიკინისა და დავით კაკაბაძის ნამუშევრები, შესრულებული „ქიმერიონის“ კედლებზე და როგორც „ქიმერიონის“ მოხატულობა – მხატვრული სისტემა (მიღწეული ან ვერმიღწეული მხატვრული მთლიანობა, რადგან სამი მხატვრული ინდივიდუალობის ერთიანი ხედვა და ერთიანი აზროვნება, უკვე კულტურის ხასიათიდან გამომდინარე, იმთავითვე სათუთა).

ამიტომ, ნაშრომის მომდევნო ნაწილი შემდეგნაირად დაიყო — 1. ლადო გუდიაშვილის, სერგეი სუდეიკინისა და დავით კაკაბაძის ნამუშევრები ერთმანეთისგან განცალკევებულად, მაგრამ „ქიმერიონთან“ მიმართებით და იმ პერიოდის მათივე შემოქმედების ფონზე განიხილება; 2. კედლის მხატვრობის, როგორც ერთიანი მხატვრული სისტემის,

მისი მთლიანობის ხასიათის კვლევისას, თავდაპირველად, მხატვრობის ფორმალური ერთიანობის განმაპირობებელი ფაქტორები და ამ ერთიანობის თავისებურებები განისაზღვრა; მოხატულობის ერთიანი კონცეფცია კი — მხოლოდ ამ საფუძველზე ჩამოყალიბებული ცალკეულ კომპოზიციათა შინაარსობრივი ურთიერთმიმართების შედეგად. ამ ყოველივეს გათვალისწინებით, გამოვლინდა, ერთი მხრივ, სუდეიკინის, მეორე მხრივ კი კაკაბაძე-გუდიაშვილის, როგორც ორი სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენელთა „თანამშრომლობის“ ხასიათიც.

3. ნაშრომის დასკვნაში კვლევის შედეგები 1910-20-იანი წლების თბილისის გარემოსთან მიმართებითაა განხილული.

ამგვარად, ნაშრომის მიზნებია:

1. „ქიმერიონის“ კომპოზიციათა მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულების განსაზღვრა: ცალკეულ მხატვართა ნამუშევრების თავისებურებათა გამოვლენა თემატური, შესრულების, კომპოზიციური და მხატვრულ-სახეობრივი ნყობის თვალსაზრისით; ნამუშევრების მიმართება მხატვართა იმავე პერიოდის შემოქმედებასთან მხატვრული და ჟანრულ-თემატური ინტერესების გათვალისწინებით;

2. გამოიკვეთოს, რა სახით იქმნება მხატვრული სისტემა: როგორია ერთ მხატვრულ საზღვრებში მოქცეული ორი სხვადასხვა ეროვნების შემოქმედთა ურთიერთქმედება-ურთიერთმიმართების ბუნება, როგორ ყალიბდება მოხატულობის იდეურ-შინაარსობრივი და ფორმალური მეტყველება;

3. წარმოჩინდეს, რამდენად ქმნის „ქიმერიონის“ მოხატულობა კაფეს სივრცესთან ერთად სივრცულ-სახეობრივ – სინთეზურ სტრუქტურას; როგორ აისახება მასში 1910-20-იანი წლების თბილისური გარემო, საზოგადოების მსოფლმხედველობა, მისი მისწრაფებები;

4. განისაზღვროს, „ქიმერიონის“ მოხატულობის სახით რა ტიპის მხატვრული სისტემა იქმნება; რამდენად არის „ქიმერიონი“ თავისი ისტორიული დროისა და გარემოს ძეგლი, მისი კულტურული ნიშანი;

„ქიმერიონის“ მხატვრობა ფაქტიურად ახალი, ახლად აღმოჩენილი მასალაა ქართული სახელოვნებათმცოდნეო რეალობისთვის. თბილისის არტისტული კაფეებისა და მათი მოხატულობების, რო-

გორც ისტორიულად არსებული ფაქტის მხოლოდ „გახსენება“ ხდება 1970-იანი წლების ბოლოდან (პირველი წერილი 1975 წელსაა გამოქვეყნებული). „ქიმერიონის“ ნამუშევართა სამეცნიერო-კვლევითი ინტერესების სფეროში მოქცევა არც მათი გახსნისა და რესტავრაციის შემდეგ (1980-იანი წლების შუახანები) მომხდარა, მიუხედავად იმისა, რომ მოხატულობა არა მარტო მხატვრული ხარისხით, არამედ თავისი უნიკალობითაც გამორჩეულია. „ქიმერიონის“ „შემოქმედი და მუზა“ დავით კაკაბაძის მიერ კედელზე შესრულებული ერთადერთი კომპოზიციაა; სერგეი სუდეიკინის მიერ შესრულებული პეტერბურგისა (ილ. 6, 7) და ნიუ-იორკის¹⁷ (ილ. 12) არტისტულ კაბარე-კლუბების მოხატულობათა შორის თბილისის ნამუშევრები ასევე ერთადერთი გადარჩენილი ნიმუშებია, ხოლო არტისტულ კაფეთაგან (ილ. 4-12), „ქიმერიონის“ გარდა, ჩვენს ხელთ არსებული ინფორმაციით, მხოლოდ ერთი, პარიზის „La Coupole“-ის (1927წ.) მხატვრობაა ასევე სრულყოფილად შემორჩენილი (ილ. 11).¹⁸

ამგვარად, ვფიქრობ, რომ ნაშრომის აქტუალობას არა მხოლოდ თავად მასალა (მისი სიახლე, ხარისხი, მომხატველთა ვინაობა) განაპირობებს, რაც, რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვანია მხატვართა შემოქმედების, ამ პერიოდის ქართული და რუსული ხელოვნების სრულყოფილად წარმოსაჩენად და გასააზრებლად, არამედ თემის ინტერესების სფეროში მოქცეული საკითხების ხასიათი და მათი შეფასების კუთხე — კვლევის კონტექსტიც. სავარაუდოა, რომ „ქიმერიონის“ მოხატულობის კვლევისას მიღებული შედეგები და გამოტანილი დასკვნები, საგულისხმო იქნება (ძეგლის ტიპოლოგიიდან გამომდინარე კი მით უფრო თამამად და „ლეგიტიმურად“) ზოგადად, მთელი მოვლენის მიმართაც მისი მხატვრული და მსოფლმხედველობითი ღირებულებების შეფასების თვალსაზრისით.

როგორც აღინიშნა, „ქიმერიონის“ მოხატულობის კვლევა დღემდე არ წარმოებულა, ხოლო მასთან დაკავშირებული უაღრესად მწირი

17 ს. სუდეიკინი 1923 წელს ევროპიდან ამერიკაში ინაცვლებს. იმავე წელს, ნიუ-იორკში, სანდრო კორონასთან (სანდრო ყანჩელი) ერთად აარსებს კაბარეს „დაცემული ანგელოზების სარდაფი“, ასრულებს პანოს მის გასაფორმებლად. კაბარემ მხოლოდ ორი კვირა იარსება. მისი მისამართი უცნობია. გაურკვეველია ნამუშევარის ადგილ-სამყოფელი და მისი მდგომარეობაც. Д. Коган, Сергей Судейкин, Москва, „Искусство“, 1974, გვ. 143-144

18 La Coupole-ის შესახებ იხ. დანართი 2

ლიტერატურა არასამეცნიერო ხასიათისაა. ეს მასალა ორი ტიპისაა: „ქიმერიონის“ თანადროული პუბლიცისტური წერილები, ესსეები, თანამედროვეთა მოგონებები და ქართულ და რუსულ სახელოვნებო ჟურნალებში გამოქვეყნებული რამდენიმე პუბლიცისტური ხასიათის წერილი, რომლებიც მხოლოდ „ქიმერიონის“ დაარსების, მისი მოხატვისა და მომხატველთა შესახებ ზოგადი ინფორმაციის მაუწყებელია. ყოველი მათგანი ძირითად ნაშრომში იქნება განხილული. ამჯერად, მათგან გამოვყოფ გაზეთ „საქართველოს“ 1920 წლის 4 იანვრის ნომერში გამოქვეყნებულ ლიტერატორ დავით კასრაძის წერილს — „ქიმერიონი“. წერილი საკმაოდ ამბლლებული ინტონაციითა და მაღალფარდოვანი ლექსიკით გადმოსცემს „ქიმერიონის“ მოხატულობის ნახვით მიღებულ შთაბეჭდილებას, მაგრამ ამ ემოციურობის მიღმა მოხატულობის საგულისხმო შეფასებებიც იკითხება. კერძოდ, დ. კასრაძე წერს: „...არ ვიცი რასთან მაქვს საქმე, არის მართლა ეს რესტორანი თუ ხელოვნების ახალი ტაძარი, ... <...> ... ჩვენ თვალწინ კი ფაქტია, რომლის უარყოფა შეუძლებელია. ეს ფაქტი არის „ქიმერიონი“, რომელიც ერთ უშესანიშნავეს ძეგლად უნდა ჩაითვალოს ჩვენი ხელოვნებისა იმ ხანაში, როდესაც განთავისუფლებული საქართველოს ახალი პოლიტიკის არქიტექტორებმა სახელმწიფოს შენობას მიჰყვეს ხელი“. ამდენად, ავტორის ეს შთაბეჭდილება, ის, რომ „ქიმერიონის“ მხატვრობა თავისი დროის ძეგლია, საკვლევი თემის მიზნის განსაზღვრისას მნიშვნელოვანი იმპულსი იყო.

არტისტული კაბარეს (კაფეს, კლუბის) ტიპოლოგიის საკითხებისადმი მიძღვნილ ლიტერატურას ვერ მივაკვლიე. თავად ამ ჟანრის მკვლევარებიც აღნიშნავენ, რომ ეს მოვლენა არასაკმარისადაა შესწავლილი. ამ საკითხთან დაკავშირებით ნაშრომში გამოყენებული ლიტერატურაც, შესაძლოა, სრული არაა და, ძირითადად, რუსეთის — პეტერბურგისა და მოსკოვის კაბარეებს ეხება. ლ. ტიხვინსკაიას, ა. პარნისის, რ. ტიმენჩიკის, ვ. მორდერერის, ა. კონეჩნის, ჯ. ბოულტის, ა. კუგელის გამოკვლევები უფრო ისტორიულ-აღწერითი ხასიათისაა ან საკითხი თეატრალურ ხელოვნებასთან მიმართებითაა დასმული, თუმცა მათში ზოგადად აღნიშნულია კაბარეს, როგორც გარკვეული ტიპისა და ფუნქციის მქონე დაწესებულების ზოგი ნიშანი. ამ მიზანდასახულობით, სამუხაროდ არც ის მასალა გამოირჩევა, რომელიც ევროპის, უმთავრესად ციურიხის კაბარე „ვოლტერს“, სტრასბურგის

„Café De L'Aubette“-სა და პარიზის „La Coupole“-ს შეეხება. ინფორმაცია საკმაოდ ფრაგმენტულია და XX საუკუნის ხელოვნების შესახებ სხვადასხვა გამოკვლევებიდანაა ამოკრეფილი.

ნაშრომთან დაკავშირებული ლიტერატურა მოიცავს თანადროულ სახელოვნებო-ლიტერატურულ ჟურნალებსა და გაზეთებში გამოქვეყნებულ ნერილებს. ასევე, ვ. ბერიძის, ტ. ნიკოლსკაიას, ჰ. რემის, ლ. მაგაროტოს, დ. თუმანიშვილის, მ. ჩიხრაძის, ს. სიგუას გამოკვლევებს, რომლებშიც თბილისის შემოქმებითი გარემოს ხასიათი და მისი დინამიკაა აღწერილი; ასევე, იმ ნაშრომებს, რომლებიც დ. კაკაბაძის, ლ. გუდიაშვილისა და ს. სუდეიკინის შემოქმედებას ეხება.

აქვე დავძენ, რომ მხედველობაში სწორედ 10-იანი წლების ბოლოდან ვიდრე 1921 წლამდე, ბოლშევიკური რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციამდე პერიოდია მიღებული, რადგან სწორედ ესაა თბილისში არტიტული კაფეების ფუნქციონირების დრო.

თავი I

არტისტული კაბარეს ტიპოლოგიის განსაზღვრისათვის

კაბარეს ისტორია XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან იწყება, როდესაც 1878 წელს ემილ გუდო პარიზში აარსებს La Rive Gauche („მარცხენა ნაპირი“); 1881 წელს კი მონმარტრზე რუდოლფო სალისი ხსნის კაბარეს Le Chat Noir („შავი კატა“), რომელიც ამ დაწესებულებების – არტისტული კაბარე-კლუბების მაგალითად იქცა. ამ პერიოდიდან იწყება ე.წ. „კაბარეტული ეპიდემია“, რომელმაც XX საუკუნის 20-30-იან წლებამდე ევროპის თითქმის ყველა დიდი ქალაქი მოიცვა, მოსკოვისა და პეტერბურგის ჩათვლით. სწორედ XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისის ევროპასა და რუსეთში საუბრობენ კაბარეტულ მოძრაობაზე, კაბარეტულ სტილზე, „კაფეს კულტურაზე“.

საინტერესოა, რომ „შავი კატას“ თავდაპირველი სახელი სწორედ „არტისტული კაბარე“ იყო. საგულისხმოა ისიც, რომ XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისის კაბარეებზე საუბრისას მკვლევარები ხშირად მათ „არტისტულ კაბარედ“ მოიხსენებენ. არსად, ყოველ შემთხვევაში, ჩემთვის ხელმისაწვდომ ლიტერატურაში, არ აღინიშნება, თუ რატომ იხმარება ამ მოვლენის მიმართ სწორედ „არტისტული კაბარე“ და არა — მხოლოდ „კაბარე“. რჩება შთაბეჭდილება, რომ „არტისტული“ ამ შემთხვევაში არა უბრალოდ კაბარეს ეპითეტი, ზედსართავი სახელია, არამედ, „არტისტული კაბარე“ გამოიყენება, როგორც ზოგადი ტერმინი ამ პერიოდის კაბარეს განსაკუთრებული ხასიათის აღსანიშნად, მისი დიფერენცირებისთვის, თუნდაც კაბარეტული ჟანრის სადღეისოდ არსებულ ფორმასთან, მის თანამედროვე გაგებასთან მიმართებით.¹⁹ ლიტერატურასა და სხვადასხვა პუბლი-

19 კაბარე რესტორნისა და ლამის კლუბის სცენაზე კომედიის, სიმღერის, ცეკვისა და თეატრის გასართობ-სანახაობითი ფორმაა. კაბარე ზოგადად მთელ სივრცესაც შესაძლოა ეწოდოს. კაბარე თავდაპირველად (XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან, საფრანგეთში) წარმოადგენდა ლიტერატურულ-მხატვრულ კაფეებში პოეტების, მუსიკოსების, მსახიობების მონაწილეობით იმპროვიზირებულ წარმოდგენებს. მოგვიანებით, კაბარე, როგორც წესი, საესტრადო პროგრამებითა და მცირე თეატრა-

კაციებში გვხვდება ისეთი დასახელებებიც, როგორიცაა „არტისტული კლუბი“, „არტისტული კაფე“, რაც ამ დაწესებულებათა შესაძლო შიდა-ფუნქციურ დიფერენცირება-განსხვავებულობაზე უნდა მიუთითებდეს, მაგრამ სამივე ტერმინი არსებითად ერთი ტიპის მხატვრულ-სოციალური სტრუქტურის აღმნიშვნელია.

„კაბარეტული ხელოვნება (კაფეშანტანის, ვარიეტეს, საესტრადო რევიუსგან განსხვავებით), — აღნიშნავენ გამოკვლევის „არტისტული კაბარე“ კომედიანტთა თავშესაფრის „ავტორები, „ზე-სცენის“ ხელოვნებაა, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით (ასე ზუსტად გადმოუღიათ რუსეთში გერმანული ტერმინი „Uber-brett!“), ანუ, „მეტათეატრია“, „თეატრი თეატრის შესახებ“²⁰. თეატრის კრიტიკოსი ა. კუგელი კი 1910 წელს გამოქვეყნებულ წერილში განმარტავს: კაბარე „ლიმილის თეატრია <...> ლიმილის ნახევარტონი – აი, რაშია განსხვავება კულტურულ და „არაკულტურულ“ მხიარულ თეატრს შორის <...> იუმორისტული წყობა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე კომიკური ეფექტი“²¹.

ამდენად, კაბარე თეატრალური ხელოვნების ერთგვარი პაროდული ფორმაა. შესაბამისად, გროტესკულ-კარნავალური მეტყველება, ვიზუალურიც და ვერბალურიც, მისი ძირითადი ესთეტიკური ნორმაა. იგი უხვად ითავსებს ამ ესთეტიკის სხვადასხვა ფორმებს: ნიღბებს, თოჯინებსა და მარიონეტებს, თავისუფალ, ფამილარულ ურთიერთობასა და მიმართვებს, აუქმებს რეალობაში არსებულ ქცევის ეტიკეტს, იერარქიულ ნორმებს, ამკვიდრებს სიცილის — პაროდულ-იუმორულ საწყისს. საგულისხმოა, რომ ე.წ. Salon des Arts Incohérent-ის (დაუკავშირებელი, არათანმიმდევრული თუ აბსურდულ ხელოვნებათა სალონი), „ჩრდილების თეატრისა“ და კომიკური მონოლოგების გაჩენა სწორედ „შავ კატასტანაა“ დაკავშირებული. თავად რუდოლფო სალისიც, როგორც აღინიშნება, გადაჭარბებული ირონიული ელემანტურობით ასრულებდა კონფერანსიეს ფუნქციას. გროტესკის – ცინიზმისა და სარკაზმის ექსტრემისტული, უკიდურესად აგრესიული ფორმა ჰქონდა დადაისტური კაბარე ვოლტერის მანიფესტაციებს, რომლებიც

ლური ფორმებით ჩვეულებრივი რესტორანი ხდება. თანამედროვე კაბარეები უმთავრესად ჩვეულებრივი რესტორნის ფორმით ფუნქციონირებენ.

20 А.М. Конечный, В.Я. Мордерер, А.Е. Парнис, Р.Д. Тименчик, Артистическое кабаре «Привал комедиантов», Москва, «Памятники культуры», 1988, გვ. 100

21 А.Р. Кугель, Театр и Искусство, П, № 10, 1910, გვ. 221

ამ „ნარმოდგენათა“ მონაწილეების განმარტებითაც იყო „არაფრის არ-არსებობის არლექინადა“ (ჭუგო ბალი).

არტისტულ კაბარეთა დაარსების ქრონოლოგია ევროპასა და რუსეთში გვიჩვენებს, რომ მათი შექმნა კონკრეტული კულტურულ-ესთეტიკური — მოდერნული კონტექსტისა და საზოგადოების გარკვეული პოლიტიკური, სოციალური და ფსიქოლოგიური განწყობის ერთობლიობით იყო განპირობებული, რაც, თავის მხრივ, საზოგადოების გაერთიანების, ერთად ყოფნის სურვილსა და საფუძველს ქმნიდა. ეს კი მათ, არტისტულ კაბარეთა სოციალურ-ესთეტიკურ ფუნქციას განსაზღვრავდა. ამიტომაც, არტისტულ კაბარეებს ყველა ქვეყანასა და ქალაქში, სხვადასხვა დროს თავისი სახე, განუმეორებელი გარემო, საკუთარი „თემა“ ჰქონდა: საფრანგეთში ესაა ანტიბურჟუაზიული განწყობის გამწვავების პერიოდი, გამძაფრებული სოციალური პროტესტის ხანა, როდესაც „ახალგაზრდა მეამბოხენი პარიზის ცენტრიდან შორს, წმინდა მთას მიაშურებენ და მხატვრებისა და პოეტების ქვეყანას - „მონმარტრის რესპუბლიკას“ ქმნიან. ეს იყო ვარდისფერლოყებიანი საქმოსნების მაძლარი და წარმატებული სამყაროს გამოწვევა და ბრალდება“ — აღნიშნავს ლ. ტიხვინკაია.²² ცოტა მოგვიანებით, 15-20 წლის შემდეგ იხსნება მიუნხენისა და ბერლინის კაბარეები, („თერთმტი ჯალათი“, „სიმპლისიციუმი“, „კვამლი და ხმაური“), განთქმული ფრონდერული სულისკვეთების სიმღერებითა და ვილჰელმ II-ის იმპერიულ პრეტენზიებზე სატირული მინიატურებით. პირველი მსოფლიო ომის დროს, 1916 წელს, რესპექტაბელურ ციურბში დადაისტური კაბარე ვოლტერის გახსნის მიზანი, — როგორც მისი ერთ-ერთი დამაარსებელი, ჭუგო ბალი განმარტავს, — იყო „მსოფლიოსთვის შეეხსენებინათ, რომ ომისა და ნაციონალიზმის მიღმა არსებობენ დამოუკიდებელი ადამიანები, რომლებიც სხვა იდეალებისათვის ცხოვრობენ“.²³ პარიზისა თუ კიოლის კაფეებში გამართული დადაისტური მანიფესტაციებიც, მარქს ერნსტის სიტყვებითვე, „უკიდურესი პაციფისტური რეაქცია იყო იდიოტური ომის სიბინძურის წინააღმდეგ. პირდაპირი შეტევა იმ ცივილიზაციის მიმართ, რომელმაც იგი შეა“.²⁴ რუსეთში კი

22 Л.И. Тихвинская. Кабаре и театры миниатюр в России 1908-1917 г.г. Москва 1995, გვ. 19

23 ჩარლზ ჰარისონისა და პოლ ვუდის რედაქციით, *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, IIB Blackwell, Oxford UK & Cambridge US, 1992, გვ. 246

24 K.Ruhrberg, M.Schneckenburger, C.Fricke, K.Honeef, *Art of the 20th Century*, Köln, 2000, გვ. 119

ესაა პერიოდი, რომელიც ისტორიაში ორი საპირისპირო აღნიშვნით შევიდა: „ვერცხლის ხანა“ და „დანყევლილი ათწლეული“. ორ რევოლუციას შორის მოქცეული დრო (1905-1917), როდესაც, ერთი მხრივ, ხდება მართლაც განსაკუთრებული კონცეპტირება შემოქმედებითი ენერგიისა და, ამავე დროს, არსებობს საკუთარი დროის, როგორც ისტორიის აღსასრულის განცდა.

ამდენად, კაბარეტული კულტურა (იგივე კაფეშანტანისგან, ვარიეტესგან, მიუზიკ-ჰოლისგან, ბრულესკისგან განსხვავებით), გამოკვეთილად კონფრონტაციული ხასიათისაა. იგი, როგორც დ. კოგანი აღნიშნავს, „ბურჟუაზიულ ნიადაგზე აღმოცენებული რომანტიკული ანტიბურჟუაზიული განწყობის შედეგია“.²⁵ იგი არა მარტო თავისი ესთეტიკით, არამედ ეთიკურ-მორალური პოზიციითაც აქტიური და რე-აქციულია, ხშირად — საკმაოდ მწვავე და აგრესიულიც (გავიხსენოთ იგივე დადაისტური კაბარე „ვოლტერი“). კაბარე, პაროდული ფორმით, გროტესკულ-ირონიული ესთეტიკით უპირისპირდება რეალობას, დაკანონებულ პოლიტიკურ და მორალურ ნორმებს, დამკვიდრებულ ღირებულებებსა და აკრძალვებს, ოფიციალურად სანქციონირებულ კულტურას. ამიტომაც, ვფიქრობ, რომ სწორედ ამ გარემოების, კაბარეტული ხელოვნების ამ თვისების გამო მისი დაარსება, როგორც წესი, ეპოქის სოციალურად და პოლიტიკურად კრიზისულ პერიოდში, ცვლილებებისა და გარდატეხების დროს ხდება. როგორც მ. ბახტინი აღნიშნავს, სიცილის საწყისი და კარნავალური მსოფლგანცდა, რაც საფუძვლად უდევს გროტესკს, ათავისუფლებს სამყაროზე გაბატონებული შეხედულებისგან, ყოველგვარი პირობითობისგან, მოარული, დამკვიდრებული ქეშმარიტებისგან, საყოველთაოდ მიღებულისგან, შესაძლებლობას იძლევა სხვა კუთხით, ახლებურად შეხედო მას... ათავისუფლებს ადამიანის ცნობიერებას, წარმოსახვასა და აზროვნებას ახალი შესაძლებლობებისთვის. „...სწორედ ამიტომაც დიდ გადატრიალებებს, მეცნიერების სფეროშიც კი, წინ უსწრებს, და ამით მათ ამზადებს კიდეც, ცნობიერების გარკვეული კარნავალიზაცია“.²⁶

მაგრამ რეალობასთან ეს დაპირისპირება, იმავდროულად, ამ რეალობისვე პაროდული ასახვაა და არა მარტო კაბარეს წარმოდ-

25 დ. კოგანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 80

26 М.М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса, Литературно-критические статьи, М., 1986. გვ. 327, 343

გენებში, არამედ მთელ კაბარეტულ ყოფაშიც. კაბარე არა მარტო პაროდიაა თეატრზე, არამედ ცხოვრების, რეალობის „მიკრო-სახე“, მისი სარკე, მაგრამ – მრუდე სარკე.²⁷

ამის გამო ამ დაწესებულებათა არსებობა და ფუნქციონირება ქვეყნის პოლიტიკურ და სოციალურ ვითარებაზე ხდება დამოკიდებული: გერმანიაში აქტიურდება პირველი მსოფლიო ომის ბოლოსა და მის შემდგომ, იკრძალება — ნაცისტური რეჟიმის დამკვიდრებისას (უფრო ზუსტად, რეჟიმი კაბარეს მხოლოდ „უნყინარი“, „პატრიოტულ-გამამხნეველი“ იუმორის ფორმით არსებობას უშვებს; რუსეთში და საქართველოში არსებობას წყვეტს ბოლშევიკური დიქტატურის დამყარების შემდეგ, თბილისის კაფეების მხატვრობა კომუნისტური რეჟიმის დროს ბათქაშის ფენის ქვეშ იფარება, ხოლო *café De L'Aubette* — ფაშისტური რეჟიმის მსხვერპლი ხდება (ილ. 4,5).²⁸ უფრო ნეიტრალურ და მშვიდ დროს კი, სცენითა და თეატრალურ-მუსიკალური წარმოდგენებით, იგი ფაქტიურად ჩვეულებრივი რესტორნის ფორმას ღებულობს და რეალურად კარგავს თავის სპეციფიკურ სახე-ხასიათს.

ზემოთქმული გვიჩვენებს, რომ ეს არ იყო მხატვრების, პოეტების, თეატრალებისა და ლიტერატორების უბრალო თავშეყრის ადგილი, და, არც იქ შეკრებილი სოციალური იყო შემთხვევითი — უმეტესად ეს ინტელექტუალურ-შემოქმედებითი საზოგადოების უფრო რადიკალურ-ავანგარდული ნაწილია (ეს გარემოებაც, ვფიქრობ, კაბარეს ერთ-ერთი მახასიათებელია. ლიტერატურაშიც ეს ფაქტორი — არტისტულ კაბარეთა დამაარსებლებისა და მათი სტუმრების ვინაობა — ხაზგასმით აღინიშნება. იგივე „შავი კატის“ არა მარტო ხშირი სტუმრები, მისი მფარველები და გულშემატკივრები იყვნენ პოლ

27 ლ. ტიხვინსკაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 69

28 დე სტილის არტიტექტურული პროექტი — კაფე *De L'Aubette* — ჰანს არპის, სოფი ტაუბერ-არპისა და თეო ვან დუსბურგის მიერ 1928-29 წლებში სტრასბურგში განხორციელდა. კაფე წარმოადგენდა გასართობ კომპლექსს რამდენიმე ფუნქციური სივრცით: ჩაის ოთახი, საბილიარდო, ღამის კლუბი, ბარი და საცეკვაო-კინოდარბაზი (ეს დარბაზი (*Cine-Dancing room*) ერთდროულად კაბარესა და კინოთეატრის ფუნქციებს ითავსებდა). კაფეს დიზაინი ნაცისტური ოკუპაციის დროს განადგურებულად ითვლებოდა, მაგრამ 1980-იან წლებში, მისი რესტავრაციისას მხატვრობის მცირე ნაწილი პირვანდელი სახით აღმოჩნდა.

D. Raizman, *History of Modern Design, Graphics and Products Since the Industrial Revolution*, გვ. 171;

J. Nechvatat, *Immersive Ideals/Critical Distances*, University of Wales College, Wales, UK, 1999, გვ. 283-290

ვერლენი, ანდრე ჟილი, პოლ სინიაკი... კაბარეში ხშირად უკრავდა კლოდ დებიუსი. „შავ კატაში“ სპეციალურად მისულა 1900 წელს პარიზში გამოფენაზე ჩასული პიკასოც, თუმცა კაბარე მას უკვე დახუროს (დახვედრია).

კაბარე იყო სპეციფიკური სივრცე, სადაც მკვიდრდებოდა და ვრცელდებოდა ახალი, მოდერნისტული მსოფლმხედველობა. ერთი მხრივ ესაა დრო, როდესაც ხელოვნების დიფერენციაციისა და თვითგამორკვევის ისტორიული პროცესი მისი სრული ავტონომიურობითა და სეკულარიზაციით სრულდება, როდესაც ხელოვნება შემეცნებისა და გამოხატვის სუბიექტურ, თვითკმარ ფორმად ყალიბდება, მეორე მხრივ, კი ძლიერად ვლინდება ხელოვნებათა გაერთიანების, სინთეზის ტენდენცია, რომელიც ამ ეპოქის ერთ-ერთ ცენტრალურ ესთეტიკურ იდეად ფორმდება. არტისტული კაბარე-კლუბები ამ ტენდენციის ამსახველი ერთი მაგალითია, ამ იდეის განხორციელების ერთი მცდელობაა.

კაბარე სინთეზური სტრუქტურაა და არა მარტო იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ მის სივრცეში ხელოვნების სხვადასხვა დარგი, სხვადასხვა ხელოვნების წარმომადგენლები ერთიანდებოდნენ. ამგვარი გარემო-სივრცეები გარკვეული მსოფლმხედველობრივი ფასეულობების საფუძველზე სტრუქტურდებოდა. მაგალითად, პეტერბურგის კაბარეებს ნ. ევრეინოვის ცხოვრების თეატრალიზების იდეა უდევს საფუძვლად²⁹, დე სტილის უკანასკნელ პროექტს *café De L'Aubette*-ს – ხელოვნებისა და სამყაროს/რეალობის გაერთიანება, მისი უნივერსალური პლასტიკური მოდელის შექმნა. ამდენად, ეს არ იყო მარტოოდენ რე-აქცია ან კონფრონტაცია და არც მხოლოდ რეალობის პაროდია და, მით უმეტეს, არც უბრალოდ თავშეყრის ადგილი. ეს აქტიური, ქმედითი დამოკიდებულება, უკვე ცნობიერების შეცვლაზე, რეალობის გარდაქმნაზე ორიენტირებული პოზიციაა. არტისტული კაბარე/კლუბი/კაფე — კიდევ ერთი იმერსიული სივრცე, კიდევ ერთი „გეზამტკუნსტვერკია“. ვფიქრობ, სწორედ ეს უნდა იყოს იმის მიზეზი, რომ ეს სივრცეები იხატება („პიტორესკი“ - მოსკოვში³⁰, „მანანალა ძალლი“ და „კომედიანტთა თავშესაფარი“ – პეტერბურგში (ილ. 6, 7), *Café De L'Aubette* – სტრასბურგში (ილ. 4, 5), *La Coupole* – პარიზში (ილ. 11): რიტუალიზებული სივრცე, სინთეზუ-

29 ვრცლად იხ. დანართი 1.

30 „პიტორესკი“ ვ. ტატლინმა, ა. როდჩენკომ და ბ. იაკულოვმა 1917 წელს გააფორმეს.

რი სტრუქტურა ბუნებრივად ითავსებს, ლოგიკურად „მოითხოვს“ მხატვრობას, არა როგორც სივრცის მართოოდენ დეკორატიულ გაფორმებას, არამედ ხელოვნებას, როგორც ამ სივრცის მასინთეზირებელ ერთ-ერთ ფაქტორს.

ამგვარად, ეს დანესებულებები დროის გატარების ახალი საშუალება და ადგილიც იყო, ახალი ესთეტიკური ფილოსოფიაც, განსაკუთრებული მხატვრული გარემო, ხელოვნების ახალი ფორმების შექმნის ლაბორატორია და მორალურ-ეთიკური და ესთეტიკური პოზიციის დაფიქსირების ადგილიც,³¹ ხოლო მათი შექმნა საზოგადოების სოციალური ფონის, ფსიქოლოგიური განწყობისა და იმ პერიოდის მხატვრულ-ესთეტიკური ინტერესების თანხვედრის სპეციფიკური კომპლექსის შექმნის კანონზომიერი შედეგი.

„დროის ნიშნად კაბარე თანამედროვე კულტურის გეოგრაფიაში იმ განსაკუთრებული ადგილის — ცხოვრებისა და ხელოვნების საზღვარზე ყოფნის გამო იქცა, რომელმაც საშუალება მისცა მას აესახა ხელოვნებასა და სოციალურ ფსიქოლოგიაში მიმდინარე პროცესები“³². „კაბარე – დროის ლოზუნგია“ – ასეთ განმარტებას აძლევდა მას XX საუკუნის დასაწყისის რუსული თეატრალური პრესის ერთ-ერთი მიმომხილველი.³³

31 ლ. ტიხვინსკაია, დასახ. ნაშრომი, გვ 17

32 ლ. ტიხვინსკაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 14

33 ციტატა ლ. ტიხვინსკაიას დასახ. ნაშრომიდან, გვ. 14

ტფილისი, 1917-1921

სოციალური, მსოფლმხედველობრივი და მხატვრულ-ესთეტიკური მიმართებების ის სპეციფიკური კონტექსტი, რამაც არტისტული კაბარე/კლუბი/კაფეს დაარსების მიზეზ-შედეგობრიობა განსაზღვრა, საქართველოში 1910-იანი წლებისთვის იქმნება. ამ დროიდან ვრცელდება ჩვენში ე.წ. „კაბარეტული ეპიდემია“ და მკვიდრდება „კაფეს კულტურა“. ამ დროისათვის უკვე მოღვაწეობენ არჩილ ჯორჯაძე, გერონტი ქიქოძე, კიტა აბაშიძე, რომელთა ნააზრევში ქართული მოდერნიზმის თეორიული საწყისებია მოცემული³⁴ („პირველ სიმბოლისტ პოეტებს უთხრეს დასტური არჩილ ჯორჯაძემ და კიტა აბაშიძემო“ – წერს ტიციან ტაბიძე 1915 წელს). იწერება უალიდზე, ბელიზე, ნიცმეზე, ვაინინგერზე, სოლოვიოვზე, ივანოვზე, ბერდიაევზე... ხდება საზოგადოების პოლიტიკურ და ინტელექტუალურ სფეროთა დიფერენცირება – ჩნდება პროფესიონალი პოლიტიკოსები, მეცნიერები, ხელოვანები, ვითარდება და აქტიურდება ბეჭდვითი წარმოება...³⁵

1915 წელს ქუთაისში პირველი ქართული მოდერნისტული დაჯგუფება — „ცისფერი ყანწები“ იქმნება, ქუთაისშივე გამოდის პირველი ქართული მოდერნისტული პერიოდიკა: „ცისფერი ყანწები“, „თეატრი და ცხოვრება“, „მეოცნებე ნიამორები“ (ალმანახის გამოცემა, როგორც ცნობილია, თბილისში გაგრძელდა). პეტერბურგსა და მოსკოვში, პარიზსა და მიუნხენში განსწავლული თაობა სამშობლოში ბრუნდება. რუსეთისა და გერმანიის უნივერსიტეტებში სწავლის შემდეგ საქართველოში ჩამოდის და აქტიურ მოღვაწეობას იწყებს გრიგოლ რობაქიძე, ქართული მოდერნიზმის იდეოლოგი, მწერალი და თეორეტიკოსი, რომელიც თავის მეტრად და „კარდინალად“ აღიარეს „ცისფერყანწელებმა“. მიუნხენიდან თბილისშია დაბრუნებული დიმიტრი შევარდნაძე, 1917 წლიდან თბილისშივეა ილია ზდანევიჩი. იმავე წელს კირილე ზდანევიჩი აწყობს თავის პირველი გამოფენას (ფაქტიურად პირველ ავანგარდულ გამოფენას თბილისისთვის), კატალოგის ტექსტში კი ილია ზდანევიჩი ელი ეგანბიუ-

34 ს. სიგუა, მოდერნიზმი, „მწერლის გაზეთი“, თბილისი, 2008, გვ. 19

35 იქვე

რის ფსევდონიმით კრუჩონისთან ერთად „ვსეოჩესტვოს“³⁶ შემდეგ „ორკესტრული ფერწერის“ პრინციპებს აყალიბებს.³⁷ რუსეთიდან ჩამოდის დავით კაკაბაძე (1918წ.), ქუთაისიდან თბილისში ინაცვლებენ „ცისფერყანწელებიც“.

თბილისი 26 მაისს გამოცხადებული დამოუკიდებელი საქართველოს დედაქალაქი ხდება. 1918 წელს თბილისში პირველი ქართული უნივერსიტეტი იხსნება. 1918 წელსვე აქვეყნებს გრიგოლ რობაქიძე ჟურნალ ARS-ში წერილს „ქართული მოდერნიზმი“ («Грузинский модернизм»), სადაც უკვე ადასტურებს ქართული მოდერნიზმის არსებობას.³⁸ თბილისს, იმ დროს ოაზისად მიჩნეულ ქალაქს,³⁹ რუსე-

36 ილია ზდანევიჩი „ვსეოჩესტვოს“ თეორიით — კულტურისადმი რეტროსპექტული მიდგომის, სხვადასხვა დროის სტილისა და სხვადასხვა მანერის ნებისმიერი წესით ასიმილირების იდეით ხელოვნებაში — ჯერ კიდევ 1913 წელს დაუპირისპირდა ფუტურისმს ლარიონოვისა და გონჩაროვას გამოფენაზე წაკითხულ მოხსენებაში. ვსეოჩესტვოს ამ დებულებებით იგი პოსტმოდერნული პლურალიზმის ერთგვარ წინამორბედადაა მიჩნეული (კ.კაჭარავა, ტ.ნიკოლსკაია).

37 „შესაძლებელია არა მარტო ხატო სხვადასხვა მანერით, არამედ ერთ ტილოზე გააერთიანო ფერწერის სხვადასხვაგვარი გაგება. ყოველი მანერა ანხორციელებს ამა თუ იმ ამოცანას, მაგრამ ვერ ხსნის ფერწერას მთლიანობაში. მანერათა გაერთიანებით ოსტატი ათავისუფლებს ხელოვნებას დროით ამოცანათა ძალაუფლებისგან და, ანადგურებს რა ყველანაირი სტილის შემთხვევით ხასიათს, მით არაჩვეულებრივ სისრულეს ანიჭებს ნამუშევარს“. Э. Эганбюри, А. Кручёных, *Выставка картин Кирилла Зданевича, Тифлис, 1917*, გვ. 2

38 „მოდერნიზმი ქართულ პოეზიაში განვითარების სტადიაშია. ჯერ-ჯერობით ჩვენ უმთავრესად ტექნიკური მიღწევები გვაქვს..... რაც შეეხება ქართული მოდერნიზმის „მინაგან მოხაზულობას“, ინდივიდუალურად, ის, უთუოდ მონიშნულია...“. გრ. რობაქიძე, «Грузинский модернизм», *Ars*, ტფილისი, 1918, გვ. 52. ს. სიგუა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 59

39 „... არ ვიცი დარჩა თუ არა ვისმეს აწერილი რუსეთი სამი წლის წინ — ეს იყო რაღაც ფანტასმაგორია, მართლა ასტრალური მტვერი გაყინული სიცივიტით სთოვდა მაშინ რუსეთში. სამოქალაქო ომის განადგურება, ჩრდილო პოლუსის ოკეანის სიცივე, შიმშილი დასული მისტერიაჲდე და სისხლიანი „ჩეკა“, როგორც ეგვიპტის სასჯელი. გადმოცვენილი ემიგრანტები, როგორც ლანდები რაღაც არა ადამიანური ტერორის ქვეშ მთელი თავის არსებით გამოთქვამდენ რაღაც განუყოფელს. კულტურული ადამიანები კოცნიდენ მინას ჩვენი თვალის წინ ტფილისში და სტიროდენ, როცა ხედავდნენ ელექტრონის სინათლეს, თითქო საფლავში გამოღვიძებული ხალხი ვერ იტევდენ ჰაერს და სინათლეს. ყველაზე უფრო ბოგემა და გაბედული, პოეტი თითქმის სტენკა რაზინის ტემპერამენტით ვასილი კამენსკი სტიროდა კაფეში, როცა გრძნობდა სითბოს ჟრუანტელს და დაუსრულებლად რუსული ხლისტური სიმართლით ჰყვებოდა ამბებს მოსკოვის კომმარზე, სიცივეზე, როცა ადამიანი ცხოველზე უფრო მდაბლად გრძნობს თავს. მაშინ გვესმოდა ეს ფრაზა, რომელიც შემდეგ ერთმა ახალგაზრდა პოეტმა გამოტანა.

პრაგაში აკადემიკოსი პოეტი ივ. ბუნინი ამტყნარებს და ამბობს — ღმერთო, დამსვა

თის ომსა და რევოლუციებს გამოქცეული ცნობილი მხატვრები, ლიტერატორები, თეატრალები აფარებენ თავს. იმავე 1918 წლისათვის საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებიდან, განსაკუთრებით კი დასავლეთ საქართველოდან, თბილისში ქართული მოსახლეობის ნაკადი ძლიერდება – მოდერნიზმის ცენტრიც ქუთაისიდან, საქართველოს გუბერნიის პროვინციული ქალაქიდან, ახლადდამოუკიდებლობამოპოვებული ქვეყნის დედაქალაქში ინაცვლებს.

1910-იანი წლების ბოლოსა და 20-იანი წლების დასაწყისის თბილისის კულტურული სივრცე მართლაც არნახული მრავალფეროვნებითა და აქტიურობით გამოირჩევა: იბეჭდება მრავალრიცხოვანი სალიტერატურო თუ სახელოვნებო ჟურნალები ქართულ და რუსულ ენებზე (ილ. 13), ავანგარდული წიგნები (ილ. 14), იმართება გამოფენები ქართული და არაქართველი მხატვრების მონაწილეობით, ფუნქციონირებს გურჯიევის ადამიანის ჰარმონიული განვითარების ინსტიტუტი, მინიატურების თეატრის სცენაზე თბილისელი ავანგარდისტების მუზა – სოფია მელნიკოვა ცეკვავს, კონსერვატორიაში, ოპერისა და ბალეტის თეატრში ნიკოლოზ და ალექსანდრე ჩერეპნინების, თომას ფონ ჰარტმანის კონცერტები იმართება. თბილისის არტისტულ კაფეებში, ჟურნალ ARS-ის გამომცემლობაში (სადაც არტისტერიუმი ფუნქციონირებდა), კონსერვატორიაში, „არტისტული საზოგადოების“ თეატრში, კაფე „იმედში“, ანუ, ყველგან, მთელს თბილისში პოეტები, თეორეტიკოსები, მხატვრები, გაერთიანებული სხვადასხვა დაჯგუფებებში („ცისფერი ყანები“, „პოეტების ცეხი“, „ჯავშანი“, „ფუტურისტების სინდიკატი“, „ალფა-ლირა“, 41°), გამუდმებით კითხულობენ ლექციებს, კამათობენ პოეზიასა და მხტვრობაზე...

თბილისის ამ რეალობას მართლაც საუკეთესოდ, ცოცხლად და გონებამახვილურად აღწერს გრიგოლ რობაქიძე ავტობიოგრაფიულ რომან „ფალესტრაში“: „ტფილისი უცნაური ქალაქია, ხოლო 1919-1920 წლებში კიდევ უფრო აუცნაურდა. გამორეკილი თუ გამოქცეული რუსები თავს აქ აფარებდნენ. სცენიდან გაისმოდა კაჩალოვის ხმა – („სამხატვრო თეატრი“ აქ იყო): ხან ეშმასა და ივანეს („კარამაზოვებიდან“) დიალოგს ორმაგ შლიდა, ხან პუშკინის „მებაღურისა და ოქროს თევზის“ ზღაპარს ეპიური დანელებით ხვითოებდა ჰყრიდა. ტფი-

ერთი მაინც საქართველოში, აქედან წარმოსდგა ლეგენდა საქართველოს ოაზისობის, აქედან განმეორდა ბიბლიური ლეგენდა, რომ სამოთხე უნდა ყოფილიყო ევფრატის გადმოღმა“. ტ. ტაბიძე, „ქიმიერიონი“, გაზეთი „ბარეკადი“, 1922

ლისშივე იყო ნ.ნ. ხოდოტოვ. სცენიდან მისი ხმაც ისმოდა: თამაშობდა დოსტოევსკის მიშკინს, ან და ლექსებს კითხულობდა რუსეთზე რუსი პოეტებისას (უყვარდა მაქსიმოვილიან ვოლოშინის ლექსები და მათ შორის „სტენკა რაზინ“). კომპოზიტორი ნ.ნ. ჩერეპნინ კაფეში შედიოდა მთვრალი (სიმთვრალეს ვერ შეატყობდით) და ნალვლობდა რუსეთზე. შემდეგ მუსიკაზე გადადიოდა და უეცრად წამოიძახებდა: აცადეთ ჩემს საშას – (საშა ძე იყო მისი სკვითურ-სლავურ აღნაგობით) – აბა რა ჰქნას! მხატვარი იური სერგეევიჩი სუდეიკინ რესტორანს ხატავდა, რომელსაც ქართველმა პოეტებმა „ქიმერიონი“ დაარქვეს – (სუდეიკინმა მართლაც აავსო რესტორანი ქიმერებით). მხატვარ საველიი აბრამოვიჩი სორინს ქართველ ყელმოღერებულ თავადის ასულების პროფილები ტილოზე გადმოჰქონდა: „ლამაზი – მეტად ლამაზი“ ხაზებით. დრამატურგი და თეატრალი ნ.ნ. ევრეინოვ, როგორც ყველგან და ყოველთვის, აქაც „თეატრს თავისთვის“ თხზავდა და შერჩეულ წრეებში «Самое Главное»-ს კითხულობდა. პოეტი სერგეი მიტრიფანოვიჩი გოროდეცკი, კავკასიის ფრონტის დარღვევის შემდეგ ტფილისში დარჩა და ამრავლებდა „პოეტების ცეხს“, საცა ქალი უფრო მეტი იყო ვიდრე ვაჟი და ერთი-მეორის „გაცნობა“ კიდევ უფრო მეტი, ვიდრე პოეზია. პოეტი სერგეი რაფაელოვიჩი ჩამოვიდა ბაქოდან და არ შეუწყვეტია საწერ მანქანის რახრახი, რომლითაც უთვალავ ლექსებს სთხზავდა. ვინ არ იყო მაშინ ტფილისში? ფუტურისტებმაც აქ გადადგეს ნაბიჯი დადაიზმისკენ. მათ შექმნეს ორგანო „41 გრადუსი“ – (ალბათ სიცხის ნიშანი, როცა ბოდვა იწყება). ალექსეი კრუჩონიხს «как»-ისგან გამოჰყავდა მთელი რუსული ლიტერატურა, და, როგორც დამშეული და ნაციები ქათამი ნაგავში ეძებს საკენკს, ისე ეძებდა გაძვალტყავებულ კრუჩონიხს «СДВИГ»-ებს ლიტერატურაში. ან კი რა გასაკვირია: ქვეყანა შექანდა და „აბრუნდი“ აზრი გახდა მისი. უნდა გენახათ, როგორ აკვინტიშდებოდა ხოლმე, როცა „აბრუნდს“ ნახულობდა. ამ ძებნაში კრუჩონიხს დიდი დამხმარეც აღმოუჩნდა: იგორ ტერენტიევი, რომელსაც არ აკლდა თავისებური ინტუიცია. ტფილისშივე იყო ილია ზდანევიჩი, კაცი ნამღევა, მაგრამ გარდაქეშანის პათოსის. იგი ხმას ავარჯიშებდა მუდამ «Заум»-ის წარმოსათქმელად, რომლით დაწერილი სიტყვები ალბათ ასტრალურ სმენას თუ ესმოდა. დიდებულ იყო იგი, როცა კაფეებში თავის «Смерть Гарро»-ს კითხულობდა. უნდა შეგეხებათ, თუ როგორ იზრდებოდა ეს პატარა კაცი და როგორ იპყრობდა თვალეზ-აცეცებულ საზოგა-

დოებას – (ლექსის ბოლოში მართლაც ისმოდა სიკვდილის შრიალი). ვასილი კამენსკიც ეწვია მაშინ ტფილისს, კითხულობდა ესტრადიდან „სტენკა რაზინს“, და მოკვეთილი თქმა ფირალების – „Саринь на кичку!“ მოედო ტფილისის ქუჩებს. იყვნენ სხვებიც.

ტფილისი გახდა პოეტების ქალაქი. კაფე „ინტერნაციონალში“ იგი კიდევ გამოაცხადეს პოეტების ქალაქად. კიდევ მეტი: გაიძახოდნენ პოეზია მარტო ტფილისშიაო. პაოლო იაშვილი სწორედ ამ ხანებში თავს დაეცა ტფილისს, როგორც არტურ რემბო პარიზს. მაშინ ჯერ კიდევ არ იცოდა მან, რომ ტფილისის აღება ბოჰემითა და ლექსით უფრო ძნელია, ვიდრე პარიზის. ტიციან ტაბიძე ორპირის ჭაობში და მალარიაში ლაფორგის მთვარის სიყვითლეს ხედავდა და ლექსებში მასავით უყეფდა ამ ყბად-აღებულ მნათობს. მას ისიც ეგონა, რომ ორპირის ყანჩი ლოტრეამონის „მალდარორივით“ დაიწყებდა დითირამბულ მონოლოგებს, გრიგოლ რობაქიძეს მხოლოდ ორი რამ აწვალებდა: აპოკალიფსი და დიონისო. ამავე დროს ამზადებდა იგი „ორლობის ეპაფოტს“ და „პატმოსის რიტმებს“. ქვეყანა მართლაც იქცეოდა – და მხოლოდ ტფილისი იყო ერთად ერთი ქალაქი, რომელიც ამ „ქცევას“ პოეტური მღერით ხვდებოდა – (უდარდელობით ხომ არ აიხსნება, აღმოსავლურით თუ ქართულით?)⁴⁰

თბილისი 1910-იანი წლების ბოლოსათვის კავკასიასა და რუსეთში მოდერნიზმის მნიშვნელოვან კერად ყალიბდება. „ხელოვნების ცენტრმა გადმოინაცვლა“ — წერდა ჟურნალ „კურანტის“ 1919 წლის მეორე ნომერში ა. კრუჩონიხი „ფანტასტიკური დუქნის“ გახსნის წლისთავთან დაკავშირებით. ის, რაც თბილისის ამ არტისტული კლუბის სივრცეში ხდებოდა, მისი აზრით, პეტერბურგსა და მოსკოვში დაწყებული მუშაობის გაგრძელება იყო. მეტიც, მისი თქმით, სწორედ აქ, „ერთი წლის განმავლობაში მთლიანად და საფუძვლიანად ამოიწურა ახალი ზაუმური ენა (заум) და გადანაცვლებები (сдвиги)“.⁴¹

40 გრ. რობაქიძე, ფალესტრა, თბილისი, „მერანი“, 1988, გვ. 237-238

41 „<...> უთუოა, რომ „ფანტასტიკური სამიკიტნოს მონაწილეების მუშაობა მნიშვნელოვან წვლილს შეიტანს როგორც საერთოდ უზღლესი რუსული ხელოვნების განვითარებაში, ასევე ტფილისისა და საქართველოს ხელოვნებაში. ხელოვნების ცენტრმა გადმოინაცვლა. საუკეთესო ქართველ პოეტთა ჯგუფმა „ცისფერმა ყანებმა“ საკუთარ თავზე გამოსცადა „ფანტასტიკური სამიკიტნოს“ წარუშლელი გავლენა. ეს ტიციან ტაბიძის სიტყვებშიც გაცხადდა. <...> „ფანტასტიკური სამიკიტნოს“ მუშაობა პეტერბურგისა და მოსკოვის გაგრძელებაა, მაგრამ ვფიქრობ, რომ ახლა ის იქნება დასაბამი შემდგომი მუშაობისა დედაქალაქებში <...> ჩემთვის

ახალი ტრანსნაციონალური ენისა და მისი დისლოკაციების (რასაც ირონიულად „აბრუნდის“ უწოდებს გრიგოლ რობაქიძე) ექსპერიმენტულ გამოკვლევას თბილისში „ფუტურიზმის ავანგარდული ელემენტების უცხადეს კრისტალიზაციად და მისი ევოლუციის კულმინაციურ პუნქტად“ მიიჩნევს ვ. მარკოვი. „... შეიძლება ითქვას, — წერს იგი — რომ რუსული ფუტურიზმის განვითარებამ აქ თავისი დამასრულებელი ნერტილი მონახა.“⁴²

მ. იზუმინსკაია თბილისის რუსი ემიგრანტებისთვის თავისებურ ციურხად სახავს, „ფანტასტიკურ დუქანს“ კი ავანგარდული ექსპერიმენტებისთვის ისეთივე ლაბორატორიად, როგორიც კაბარე „ვოლტერი“ იყო.⁴³

(გფიქრობ, „სამიკიტნოს“ სხვა მონაწილეებისთვისაც) გასული წელი დაუვინყარია. არასოდეს მიმუშავია ასე სრულად და პროდუქტიულად, უმთავრესად, იმ თემებზე, რაც „ფანტასტიკურ სამიკიტნოში“ დუღდა. წელს ბევრი დაინერა, უფრო მეტი, ვიდრე მთელი ხუთი წლის განმავლობაში! ეს მხოლოდ დასაწყისია!“ *А. Кручёных, Фантастический Кабачёк, Куранты, N2, Тифлис 1919, გვ. 20*

42 Markov V. Russian Futurism: A History. Berkley; Los Angeles, 1968. ციტატა ტ. ნიკოლსკაიას დასახ. ნაშრომიდან, გვ. 22;

43 მ. იზუმინსკაია *Альманах дада*, ბოლსიტყვა, მოსკოვი, 2000, გვ. 146. ციტირებულია ტ. ნიკოლსკაიას ნაშრომში *Авангард и окрестности*.

„ფუტურისტების სინდიკატისა“ და 41°-ის ექსპერიმენტული შემოქმედება გარკვეულწილად დასავლეთევროპული დადაიზმის ანალოგიურად მიიჩნევა. 1923 წელს ტ. ტაბიძე „მეოცნებე ნიამორებში“ წერდა, რომ ჯგუფი 41° ფრანგულ დადაიზმს ენათესავებოდა („ირონია და ცინიზმი“, მეოცნებე ნიამორები, 1923 წ. 9, გვ. 10). მომდევნო ნომერში, ზაუმური პოეზიის საღამოს გახსენებისას კი პირდაპირ აცხადებს: „დადაიზმი უკვე ფაქტი იყო საქართველოში“ („დადაიზმი და ცისფერი ყანები“, გვ. 15). „ფუტურისტებმა აქ გადადგეს ნაბიჯი დადაიზმისკენ“ — აღნიშნავს „ფალესტრაში“ გრ. რობაქიძეც. ტიციან ტაბიძემ და გრიგოლ რობაქიძემ 41°-ის წევრების ექსპერიმენტულ შემოქმედებას თბილისში ეს შეფასებები ოდნავ მოგვიანებით, რამდენიმე წლის შემდეგ მისცეს. „როგორც მ. მარცადური აღნიშნავს, — მიუთითებს ტ. ნიკოლსკაია (დასახ. ნაშრომი, გვ. 11), — 41°-ის წევრთაგან დადაიზმის შესახებ, შესაძლოა, ილია ზდანევიჩმა შეიტყო პირველმა მის მიმართ პარიზიდან ლადო გუდიაშვილის 1920 წელს გამოგზავნილი წერილით“. თანამედროვე მკვლევარებიც აღნიშნავენ 41°-ის გარკვეულ კავშირებს დადაიზმთან. ვ. მარკოვი და რ. ციგლერი თვლიან, რომ გაერთიანება 41° დადაიზმის ზღვარზე იმყოფებოდა. მ. ქურდიანი კი 41°-ს რუსულ დადაისტურ დაჯგუფებად მიიჩნევს. ილია ზდანევიჩის დრამატურგიაში პერსონაჟთა ზაუმური ტექსტისა და მისი „ვიზუალური პრეზენტაციის“ (ტიპოგრაფია და გრაფიკული გაფორმება) სიმულტანიზმში ვ. მარკოვი ისევ დადაიზმთან ნახულობს მსგავსებას. მ. მარცადური კი იგორ ტერენტიევის (ტერენტიევი თავის ავანგარდულ ექსპერიმენტებს სწორედ თბილისში ჩამოსვლისას იწყებს) „ტრაქტატის სრული უნესობის შესახებ“ (*Трактат о сплошном неприличии*) ეპატაჟურ ლექსიკასა და მასში მოცემულ „სწავლებას ფაქტზე“ (*учение о факте*) ტრისტან ცარას ცნობილ თეზისს („აზრები პირში იბადებიან“) ადარებს,

„თბილისში მოხდა კრუჩონიხის მიერ ფროიდის გაკვეთილების ათვისება, — აღნიშნავს ჰარშა რამი, — ... პირველად ასევე თბილისში იყო რუსული ლიტერატურის ინტერპრეტირების მცდელობა ფროიდის თეორიის გამოყენებით (იგულისხმება გ. ხაზაროვის ლექციები და მისი წერილი: „ტატიანას სიზმარი“ («Сон Татьяны: Опыт толкования по Фрейду»)).⁴⁴

თბილისში წაუკითხავს პირველად ნ. ევრეინოვს თავისი ყველაზე ცნობილი პიესა „ყველაზე მთავარი“ (Самое главное). განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ მკვლევარები სერგეი გოროდეცკისა და იური დეგენის თბილისის პერიოდის პუბლიცისტურ მოღვაწეობასაც.⁴⁵

თბილისი ამ დროისთვის მრავალ-თუ-ინტერნაციონალური ქალაქია და მისი კულტურაცა და ხელოვნებაც ამ ნიშნითაა აღბეჭდილი. ინტერნაციონალურობა და მულტიკულტურულობა XX საუკუნის დასაწყისის მოდერნული ქალაქისათვის, შესაძლოა, არც იყოს გამორჩეული ნიშანი, მაგრამ თბილისის შემთხვევაში, ალბათ, მაინც განსაკუთრებულ რეალობასთან გვაქვს საქმე. როგორც ნ. ყიფიანი აღნიშნავს, „თბილისური მოდერნიზმი ნამდვილი მულტი- თუ ტრანს-ნაციონალური ფენომენია და იგი უნიკალურია ამ თვალსაზრისით, რადგან ამგვარი სახელოვნებო რეალობა წარმოიქმნება არა იმპერიული, ან მსოფლიო კულტურის ცენტრის ამბიციის მქონე ქვეყანაში, არამედ 1910-იან წლებში სახელმწიფოებრივი და პოლიტიკური თავისუფლებისათვის მებრძოლ, ხოლო 1920-იან წლებში უკვე ამ მხრივ თავისუფალ პატარა ქვეყანაში...“.⁴⁶

„თბილისი სამყაროს ესთეტიკური აღქმით ცხოვრობს, — წერდა გრიგოლ რობაქიძე 1919 წელს, — ასეთი იყო იგი წარსულში და ასეთია დღესაც. ბევრი სახელის ჩამოთვლა შეიძლება... <...> მათ ყველას ხე-

ხოლო რ. ციგლერი მის ლექსებს ალოგიკური და აბსურდული ხასიათის გამო – კურტ შვიტერსისას. (ინფორმაცია მოწოდებულია ტ. ნიკოლსკაიას დასახ. ნაშრომებში, გვ. 22 და გვ. 12);

44 წერილი გამოქვეყნდა 1919 წელს Ars-ის პირველ მომერში. პ. რამი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 14;

რეჟი გეიროც თვლის, რომ ამ თემაზე ხაზაროვის მიერ თბილისში წაკითხული ლექციები ევროპის მასშტაბითაც პირველი იყო. შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში წაკითხული ლექცია, ოქტომბერი, 2009

45 ტ. ნიკოლსკაია, «Фантастический город», Москва, 2000. გვ. 134-147, 148-152; პ. რამი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 371

46 ნ. ყიფიანი, პროცესების წინააღმდეგ?, სამეცნიერო-კვლევითი პროექტის ტექსტი, ხელნაწერი, 2002წ

ლოვნება აერთიანებს. სხვადასხვა ეროვნების, განსხვავებული კულტურის ადამიანები ხელოვნებაში ძმები არიან. <...> ჩვენ გვჯერა ამ ახალი ინტერნაციონალის. აქ, თბილისში უნდა დაედოს საფუძველი მის შენობას“.⁴⁷ ეს მართლაც არ იყო ლიტონი სიტყვები ან მხოლოდ სურვილი. მკვლევარები (ვ. ბერიძე, ტ. ნიკოლსკაია, ლ. მაგაროტო, ვ. მარკოვი, მ. ჩიხრაძე) ერთსულოვნად აღნიშნავენ 1910-20-იანი წლების თბილისის სივრცის კულტურულ-სახელოვნებო ხარისხსა და მის გახსნილ, შემწყნარებლურ ხასიათს, რაც ნაყოფიერ და კომფორტულ გარემოს ქმნიდა არა მარტო ემოციურ-ფსიქოლოგიური კუთხით, არამედ, პროფესიული — სახელოვნებო და ინტელექტუალური მოღვაწეობისთვისაც. იმ პერიოდის თბილისი მართლაც იყო კულტურულად ტოლერანტული სივრცე სხვადასხვა ეროვნების შემოქმედთა, სხვადასხვა მოდერნისტული დაჯგუფებების თანაარსებობისათვის, რომლებიც, მიუხედავად იდეოლოგიური განსხვავებულობისა, ინტენსიურად თანამშრომლობდნენ. რა თქმა უნდა, იყო დაპირისპირებები, პოლემიკა, თანაც საკმაოდ აქტიური, მაგრამ ყოველივე ნაკლებად სცილდებოდა გაზეთებისა და ჟურნალების გვერდებს და თუკი სცილდებოდა, არაკონფრონტაციული, არასკანდალური ფორმით.⁴⁸

47 გაზეთი «Новый день», 1919. 2

48 „ქართველი სიმბოლისტები და რუსი ფუტურისტები „ახდენდნენ ურთიერთ-ზეგავლენას, — აღნიშნავს ლუიჯი მაგაროტო, — მუდმივად კამათობდნენ, მაგრამ დროის უდიდეს ნაწილს ერთად ატარებდნენ. ისე ჩანდა, თითქოს ერთმანეთის განაღდურებას ცდილობდნენ, მაგრამ მაინც გამუდმებით აწყობდნენ საღამო-იუბილევებს, რომ მეგობრულად ეზიზიანთ“. Luigi Magarotto. *L'avanguardia a Tiflis. Cитирებულია ჰარშა რამის სტატიიდან National Mythopoesis: Georgian Modernism, the National Question, and Socialist Realism. U.C. Berkeley, 2008. შენიშვნა 15*

„ფანტასტიკურ დუქანში“ სკამებს ვერ ნახავდით, მხოლოდ ტაბურეტები და ერთი ჭილოფგადაფარებული მაგიდა იდგა. კედლებზე კირილე ზდანევიჩისა და ვალიშევსკის სურათები ეკიდა. ყველანი იქ ვიკრიბებოდით. დუქნის ხშირი სტუმარი იყო მწვანე კოფთაში გამოწყობილი ვერიკო ანჯაფარიძე <...> მოდიოდა პოეზიაზე შეყვარებული მფრინავი საშა მაყაშვილი, ფუტურისტი ალექსი კრუჩინიხი, რომელიც ნაბლს მაკრატლით ფცქენიდა და ფერადი ქაღალდების კოლექციას აგროვებდა; ვასია კატანიანი, სომეხი ფუტურისტი კარა დარვიში, რომელიც საკუთარი სახსრებით გამოსცემდა ფუტურისტულ ლექსებს. წიგნს არავინ ყიდულობდა, მაგრამ დარვიში ყველას უყვარდა <...> ფუტურისმთან მას საერთო არაფერი ჰქონდა, მაგრამ ფუტურისტობა გულით ეწადა. <...> ილია ზდანევიჩი დიდი აღმაფრენით კითხულობდა თავის „ავიატორს“, ხანდახან მის ლექსებს მსახიობ მელნიკოვას მესრულებით ვისმენდით. <...> მელნიკოვას პოეტებმა უძღვნეს წიგნი, რომელიც დაასურათეს იქ დამსწრე მხატვრებმა. ფანტასტიკურ დუქანში გამართული ერთ-ერთი საღამო ხლებნიკოვის შემოქმედებას მიეძღვნა. გამოვიდა პაოლო იაშვილი და წაიკითხა თავისი ლექსი, ხალხს კი განუცხადა,

როგორც ი. ტერენტიევი ამბობს ლექსით „დიდებულია“ (Дидебулия), მათ ყველას „მტრული სიყვარული და ზეიმი აერთებდა“⁴⁹. ა. კრუჩონიხიცი იუმორით იხსენებს „ფანტასტიკური დუქნის“ გახსნის წლისთავისადმი მიძღვნილ წერილში: „მოინიშნა ორი ბანაკი, რომლებმაც „ჩხუბი“ გააჩაღეს. გახარებული პუბლიკა მათ აქეზებდა როგორც შეეძლო: „პარტიზანებში“ შეიმჩნეოდნენ ა. ყანჩელი და გ. დიასამიძე, მოქანდაკე ნიკოლაძე, მხატვარი სერ-გეი, ჟურნალისტი პეტრაკოვსკი...“; ან კიდევ, „იური დეგენი და გ. შაიკევიჩი „პოეტების ამქრის“ კორექტული და აკადემიური წარმომადგენლები იყვნენ. ბორის კორნეევი კი მოხერხებული თავჯდომარე აღმოჩნდა — განსაკუთრებით წარმატებული წარუმატებელ „აღმოსავლელ“ ფუტურისტ ყარა-დარვიშთან შეტაკებისას“.⁵⁰

გაზეთის «Новый день» (გაზეთის რედაქტორი ნ. მინიშვილი იყო) ფურცლებზე დანყებული და 41°-ში გაგრძელებული პოლემიკა იზაბელა მეშვიდესა (იზაბელა მეშვიდე — Изабелла Седьмая, როგორც ცნობილია, გრიგოლ რობაქიძის ფსევდონიმია) და „41°“-ის წევრებს შორის, მართალია, საკმაოდ მწვავე და გესლიანი იყო,⁵¹

ეს ხლებნიკოვის გამოუქვეყნებელი ლექსიაო. დიდი წარმატება ხვდა წილად. ტაში არ ცხრებოდა. ჩვენ კი სიცილით ვიხოცებოდით“. ნ. ტაბიძე, ტიციანი და მისი მეგობრები, ქართველი მწერლები სკოლაში, „დია“, თბილისი 2002, გვ. 155

„ფარშევანგის კუდის“ წესდების პირველი პარაგრაფი იუნყებოდა, რომ მისი მიზანი იყო „ხელოვნების აქტიურ მოღვაწეთა გაერთიანება“.

49 ი. ტერენტიევის ლექსი დაიბეჭდა გაზეთ *Фигаро*-ს 1921 წლის თებერვლის ნომერში. ლექსის ტიციან ტაბიძისეული თარგმანი გაზეთ ბარრიკადის იმავე წლის მეხუთე ნომერში ქვეყნდება: „მთები და სიციხე-/ტბილი თბილისი,/მტკვარის კურიკულუმ -/დიდებულია./ქუჩაში მიდის რობაქიძე – ცივი როგორც ნაფარეული -/საქართველოს მკაცრი ორგანონი./ფართხალებს ტიციანი/სვამს პოეზიის ქვირითიან სისხლს -/ასე ბარბაცებს ცეცხლი./და ღმუის ჭიჭიკო გაფრინდაშვილი -/დათვი აღზრდილი ვერლენით,?გვაერთებს ჩვენ მტრული სიყვარული და ზეიმი./ასვლა პაოლო იაშვილის ქართული სუფრის ტახტზე./დიდება მხარეს,/სადაც დადის კარა-დარვიში, რომელის ჰგავს ეკატერინე მეორეს,/მხარე, სადაც მე ვცხოვრობ და ვქურდობ.

50 А. Кручёных, Фантастический кабачок, Куранты, 1919, 2, გვ.21

51 „ფუტურისტები, ლოგიკის ყველაზე გაცხარებული მონინალმდეგეები, ყველა-ფერში ლოგიკას ეძებენ. სიტყვას მათთვის ყოველგვარი შინაარსი დაუკარგავს, თუმცა ბგერაშიც აზრს ეძებენ. უარყოფენ რა ყოველივე აზრობრივს, ყველაფერში აზრთან თუნდაც რაიმე მიმსგავსებულის პოვნას ლამობენ. როდესაც ილია ზდანევიჩი თავის ხმას ავარჯიშებს, ის ჯერ აზრობრივ განმარტებებს იძლევა <...> ფუტურიზმი – ეროტიკული სოლიფსიზმია. კრუჩონიხის ანალური ეროტიკისადმი <...> და ტერენტიევის პერპენდიკულარისადმი მიდრეკილებაში მავანი ბევრ რამეს ხედავს. თუმცა ეს ფროიდს განეკუთვნება და აქ ადგილს დოქტორ ხარაზოვს

მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ 1917 წელს დაარსებულ „ფანტასტიკური დუქნის“ ჭერქვეშ, სადაც ფუტურისტულ უნივერსიტეტად წოდებული „ფუტურესუზნიში“ ფუნქციონირებდა, „ცისფერყანწელებიცა“ და „41“-ის წევრები ლიტერატურულ დაჯგუფება „ჯავშანთან“ ერთად არა მხოლოდ თანაარსებობდნენ, ინტენსიურად თანამშრომლობდნენ კიდევც.

ის, რაც „ფანტასტიკური დუქნის“ სივრცეში, მისი არსებობის სულ რაღაც ორი-სამი წლის განმავლობაში ხდებოდა, ამ მხრივ მართლაც სამაგალითო იყო. „ახალ ამქარში ყოველგვარ პოეტურ ძიებებს სრული თავისუფლება ჰქონდაო“ — წერს კრუჩონიხი ზემოაღნიშნულ წერილში. ამაზე მეტყველებს მის მიერ მოხსენებების, ლექციებისა და წერილების მრავალრიცხოვანი ჩამონათვალი⁵²; და, რაც მთავარია, მისივე თქმით, „ფანტასტიკურ დუქანში“ ოთხშაბათობით გამართულ „მეგობრულ, ცოცხალ და მრავალფეროვან სხდომებზე არათუ სხ-

ვუთმოზ. ფუტურიზმი შეიძლება აპოკალიფსის თვალსაზრისითაც განვიხილოთ, რადგან ის უფრო ცხოვრებისეული კატეგორიაა, ვიდრე ხელოვნების; მაგრამ ეს ჩემი მეგობრის — გ. რობაქიძის თემაა <...> გამოდის, რომ ტერენტევის წიგნზე მხოლოდ რაღაცასთან კავშირში შეიძლება ვისაუბროთ. თუმცა აქვს მას თავისი „თეორიაც“. თვლის ერთეულად ლექსში მარცვალი უნდა ავიღოთ და არა მთელი სიტყვა და მაშინ, „ყველა გაუგებრობა მოგვარდება“. მაგრამ მას დაავიწყდა, რომ ამაზე დიდი ხნის წინ გიმნაზისტურად (гимназически) უკვე ისაუბრა ვალერიან ჩუდოვსკიმ“. *Изабелла Седьмая, Литературная летопись, «Новый день», 1919, 10.*

„ფუტურიზმი — ზაუმი ამოცანად განცდის ისეთი მხარეების გადმოცემას ისახავს სიტყვაში, რასაც ვერასდროს მოახერხებდნენ ჩვენი წინამორბედები, როდესაც პოეზიას საქმე შინაარსთან მიბმულ სიტყვასთან ჰქონდა <...> ძნელად ვუშვებთ, რომ თქვენ ლიტერატურულ საქმეებში გაუთვითცნობიერებული ბრძანდებოდეთ. მაგრამ, როგორც ჩანს, საკმაოდ ულამაზო ჩანაფიქრი გამოძრავებდათ, ან, უფრო სწორედ, ჩვენზე თქვენივე ნაკლოვანებებისა და შთაგონების უქონლობის პროეცირებას ახდენდით <...> თქვენ, ეტყობა, არასოდეს გყოლიათ შვილები, მაღამ“. *И. Зданевич. Изабелле Седьмой, 41^o, 1919*

52 „გახსნას მოყვა პოეტური სეანსები და მელნიკოვას „ინტიმური საღამოები“... ილია ზდანევიჩის „ფუტურესუზნიში“ ლექციები, „დოდი ბურლიუკის ლორნეტი“, „იტალიური ფუტურიზმის შესახებ“, „ტიუტჩევისა და ბრიუსოვის დახლართული ენის შესახებ“ <...> ა. კრუჩონიხის „სიტყვა, როგორც ასეთი“, „აზეფ-იულა ხლებნიკოვი“, „აპოკალიფსი და ენათმეცნიერება“, „შეშლილობის შესახებ ხელოვნებაში“, „რუსული ფუტურიზმის ისტორია“ <...> ალტყინებული კამათის მუდმივი მონაწილეები იყვნენ გრ. რობაქიძე, ექიმი გ. ხარაზოვი, ა. სალიხანოვიჩი, ტიციან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, იური დეგენი, ნ. ჩერნიაევსკი და სხვები <...> იური დეგენი, გრ. შაკევიჩი, გ. ევანგელოვი აწყობდნენ თავისი „ლექსების საღამოებს“ <...> ხარაზოვი კითხულობდა მოხსენებას „ფროიდის თეორია და ზაუმური პოეზია“ <...> ი. ტერენტევი — „ა. კრუჩონიხი — გრანდიოზავრი“ და „შარიზნას მარშრუტი“ <...> იური დეგენმა და ბორის კორნეევმა მოაწყვეს „მაიაკოვსკის ლექსების საღამო“. ა. კრუჩონიხი, დასახ. წერილი, გვ. 19

ვადასხვა მიმდინარეობების პოეტები გამოდიოდნენ, არამედ გამოდიოდნენ ყველა ენაზე ზაუმისა და ესპერანტოს ჩათვლით!“. ⁵³

„ფანტასტიკური დუქნის“ და მთელი მაშინდელი თბილისის ამ რეალიების ერთგვარი ილუსტრირებაა „ფანტასტიკური დუქნის“ ერთ-ერთი გამოცემა — სოფია მელნიკოვასადმი მიძღვნილი ალბომი, ილია ზდანევიჩის ხარჯებით გამოცემული, მის მიერვე შედგენილი და აწყობილი — იგი კარგად ფლობდა პოლიგრაფიულ ტექნიკასაც. ეს წიგნი თავისი სტრუქტურით მართლაც უნიკალურია. ზდანევიჩისაა ალბომის დიზაინი და სხვადასხვა ზომისა თუ ტიპის შრიფტის ვირტუოზული ვიზუალური წყობაც (ილ. 15). ისევე როგორც „ფანტასტიკურ დუქანსა“ და იმდროინდელ თბილისში, ალბომშიც თავმოყრილია ი. ზდანევიჩის, ა. კრუჩონიხის, ი. ტერენტიევის, მათივე განსაზღვრებით მემერცხენე ფუტურისტული (левобережный футуризм) პოეზია, „არა-ფუტურისტების“ (ვასილიევას, შაიკევიჩის, სანდრო კორონას), „ცისფერყანწელებისა“ (ტიციან ტაბიძის, პაოლო იაშვილის) და გრიგოლ რობაქიძის, სომეხი ფუტურისტის – ყარა დარვიშის ლექსები, კ. ზდანევიჩის, ლ. გუდიაშვილის, ნ. გონჩაროვას, ა. ბაჟბუქ-მელიქოვის ნამუშევრები. შესულია დიმიტრი გორდეევის სამეცნიერო ნაშრომიც კი იოსებ-ზილიხანიანის ხელნაწერის შესახებ. თხზულებები ქართულ, რუსულ, სომხურ, ზაუმურ ენებზეა; ქართული, რუსული, სომხური შრიფტი (პაოლოს, ტიციანისა და გრიგოლ რობაქიძის სახელები ლათინურადაცაა მოცემული), ტრადიციული და ავანგარდული ტიპოგრაფიული წყობა ერთმანეთს ენაცვლება. ყოველივე ეს ალბომის ფურცლებზე ერთიან სისტემად ყალიბდება გვერდებზე ტექსტისა და ილუსტრაციის განაწილების, სხვადასხვა ზომის, ფორმისა და რაგვარობის შრიფტის გათამაშების ტექტონიკურობით, არეებისა და გამოსახულების (ტექსტის, შრიფტის, ნახატის) თანაბარზომიერი პროპორციული ურთიერთმიმართებების დაცვით (ზოგადად, ანაბექჟდის ცხადი კომპოზიციური სქემით), თხზულებათა შორის პაუზებით — ცარიელ გვერდზე მხოლოდ ავტორის ან სათაურის აღნიშვნით. ესთეტიკური და ლინგვისტური თვალსაზრისით განსხვავებული, ერთიანი ვიზუალური რიტმით გაერთიანებული ტექსტები ერთ — მრავალგვაროვან მთლიანობას ქმნის. ერთ ნამუშევრად თავმოყრილი ეს მრავალფეროვნება, თბილისის კულტურული სივრცის ეს ერთგვარი ტექსტი, ⁵⁴ შესაძლოა „ვსეოჩესტვოს“, „ორკესტრული

53 ა. კრუჩონიხი, იქვე

54 „მელნიკოვასადმი მიძღვნილი წიგნი – ესაა წიგნი-პალიმფსესტი, ანუ პალიმფსეს-

ფერწერისა“ და „ორკესტრული პოეზიის“ თეორიებზე თავისებური ექსპერიმენტიც იყოს.

XX საუკუნის დასაწყისში თბილისში თავმოყრილი არტისტული საზოგადოების ურთიერთობა ერთმანეთის შემოქმედებისა და კულტურის მიმართ ინტერესსაც ეფუძნებოდა. კაფე „იმედში“, რომელიც „ქიმერიონამდე“ „ცისფერყანწელების“ სამყოფელი იყო, პირველი „ზაუმური პოეზიის“ საღამო ჩატარდა.⁵⁵ „იმედშივე“ 1918 წელს კ. ზდანევიჩის, ლ. გუდიაშვილისა და ა. ბაჟბეუქ-მელიქოვის გამოფენა ილია ზდანევიჩისა და ა. კრუჩონიხის მოხსენებების თანხლებით გაიმართა („ფუტურისტული მხატვრობის შესახებ“ — ილია ზდანევიჩი, „ეკოხუდი“ — კრუჩონიხი), კონსერვატორიაში ქართველი, სომეხი და თათარი პოეტების მონაწილეობით „თანამედროვე კავკასიური პოეზიისა“ და „ინტუიტიური და გიჟური პოეზიის“ საღამოები ერთმანეთს ენაცვლებოდა.

ლიტერატურული ჯგუფის „ალფა ლირას“ წევრები (ტ. ვეჩორკა, ც. მიხაილოვა, ს. მელნიკოვა, ლ. ბაშინჯანიანი, ლ. რეიჰშტადტი) საქართველოს ისტორიაზე რეფერატებს ამუშავებდნენ, ბოდლერთან და ბაირონთან ერთად აკაკი წერეთლის პოეზიას თარგმნიდნენ, Ars-ისა და Орион-ის, Куранты -სა და Феникс-ის გვერდებზე უახლესი ქართული პროზისა და პოეზიის თარგმანები იბეჭდებოდა. იქვე კი ექვთიმე თაყაიშვილის, გიორგი ჩუბინაშვილის, დიმიტრი

ტური ტიპის წიგნი ქართულ/ტფილისური პალიმფსესტური ავანგარდისა, რადგან ტფილისი იმ ხანად თავად იყო ქალაქი-პალიმფსესტი.“

ნ. ყიფიანი, „ტფილისის ავანგარდი“. ტექსტი გამოფენისთვის „ფანტასტიკური დუქანი. ტფილისის ავანგარდი“ ნიუ იორკი, კესი კაპლანის გალერეა, 2009, ივლისი

55 „ზაუმური პოეზიის“ საღამომ სასიამოვნოდ გაგვაწილა... — წერდა გაზეთ „რესპუბლიკაში“ იმ დროისათვის თბილისში ცნობილი თეატრალური და საზოგადო მოღვაწე იაკობ კამსკი, — თავისი შინაარსით ის ბევრად საინტერესო და მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა, უფრო საინტერესო, ვიდრე მრავალი მოელოდა. და, ის მგზნებარება და ძიება, რაც ილია ზდანევიჩმა თავის მოხსენებაში ჩადო ფუტურისტ პოეტებსაც რომ შეხებოდა, ვინ იცის, იქნებ ხელოვნების ახალი აყვავების მომსწრეებიც გაგმხდარიყავით. ამ საღამოსგან მიღებულ შთაბეჭდილებას სხვას ვერაფერს დაეარქმევ, ვიდრე მწვავესა და გააზრებულს. აქტიურ პოლემიკურ კამათში ერთმანეთს ენაცვლებოდა რობაქიძის მეცნიერული გამოკვლევები, პაოლო იაშვილის მიერ ფუტურიზმის ენერგიული უარყოფა და ხარაზოვის მიერ მოხსენების გონივრული დაცვა... <...> ამას თუ დავუმატებთ იმ გონებამახვილურ და მშვიდ რეპლიკებს, რომლითაც დისპუტის წამმართველი სანდრო კორონა „ლიანდაგიდან გადასულ“ ორატორებს აკავებდა, უნდა ვაღიაროთ, რომ საანგარიშო საღამომ ნამდვილად წარმატებით ჩაიარა. თვალს საღამოს საერთო გარეგნული კოლორიტიც ახარებდა, სადაც ქალბატონებისა და ქალიშვილების მეტობა მაინც ვერ ჩრდილავდა ტფილისის ლიტერატურულ-მხატვრულ ძალებს“. გაზეთი Республика, 1918, 156

გორდეევის წერილები ძველ ქართულ და სომხურ ხელოვნებაზე. გაზეთში *Кавказское слово* სერგეი გოროდეცკი აქვეყნებდა წერილებს - „ცისფერი ყანწები“, „მხატვრული ჟურნალის ამოცანები კავკასიაში“, სადაც აღნიშნავდა, რომ ჟურნალის ამოცანა „ამ მხარის არქიტექტურული ძეგლების გამოკვლევა, შესწავლა და გამოქვეყნებაა“. 1918-19 წლებში „პოეტების ცეხის“ მიერ გამოცემულ ორი რუსულენოვანი ჟურნალის (*Феникс* – რედაქტორი ბ. კორნეევი, *Куранты* – რედაქტორი ი. დეგენი) გვერდებზე კრუჩონიხისა და ტერენტიევის თეორიული ნარკვევები, ლექსები და პოემები, და მათ შესახებ, როგორც წესი, კეთილგანწყობილი ინტონაციით კრიტიკული წერილები იბეჭდებოდა. 1919 წლის *Феникс* - ის პირველი ნომერი ლადო გუდიაშვილს მიეძღვნა, *Куранты*-ს იმავე წლის მეორე ნომერში კი ტიციან ტაბიძის წერილი „ქართული პოეზია. ცისფერი ყანწები“ ქვეყნდება (გამონაკლისი ამ მხრივ გაზეთ „41°“-ის ერთადერთი ნომერია, რომელიც მხოლოდ ამ გაერთიანების წევრებისათვის იყო განკუთვნილი). სოფია მელნიკოვასადმი მიძღვნილ ალბომში, როგორც უკვე აღინიშნა, ილია ზდანევიჩს გორდეევის სამეცნიერო ნაშრომი შეაქვს, თავად გორდეევი კი „ფანტასტიკურ დუქანში“ ოთხშაბათობით გამართული საღამოების ქრონიკას, ყოველ მოხსენებასა და გამოცემას ზედმიწევნით აღწუსხავდა და როგორც ა.კრუჩონიხი წერს, ერთ-ერთ საღამოზე „ძველი ძეგლების ამ მცველს ორი სონეტითაც შეუცოდავს“.⁵⁶

შემწყნარებლური დამოკიდებულებები არა მხოლოდ არტისტული საზოგადოების შიგნით, არამედ მის მიღმაც — საზოგადოებას, პრესასა და ხელოვნებს შორის არსებობდა. ტ. ნიკოლსკაია „ფანტასტიკურ სამიკიტნოსა“ და „41°“-თან დაკავშირებული დოკუმენტური მასალისა და პუბლიკაციების განხილვისას აღნიშნავს: „წინა წლებში ფართო აუდიტორიის წინაშე გამოსვლისას, ფუტურისტები მნიშვნელოვან როლს ანიჭებდნენ თვითრეკლამასა და ბურჟუათა ეპატირებას. კუბოფუტურისტების მოღვაწეობაში დიდი ადგილი ეკავა სხვა ფუტურისტულ დაჯგუფებებთან პოლემიკასაც. თბილისში კი ძალთა განაწილება სხვაგვარი იყო. პრესა და პუბლიკა, როგორც წესი, ფუტურიზმის მიმართ კეთილგანწყობილი იყო. დაპირისპირებული ფუტურისტული დაჯგუფებებიც არ არსებობდა. ამან განაპირობა ის, რომ ზაუმის მიმდევრები („*заумники*“) თავიანთ წრეში ხელოვნე-

56 ა. კრუჩონიხი, დასახ. წერილი, გვ. 19

ბის სიახლეებით დაინტერესებულ პოეზიის მოყვარულებსაც ღებულობდნენ და თავად სხვა მიმართულებების პოეტების ლექსებსა და მოხსენებებსაც იმსმენდნენ^{.57}

გრიგოლ რობაქიძე „ფალესტრაში“ „ფანტასტიკურ დუქანში“ მომხდარ კიდეც ერთ საინტერესო ფაქტს აღწერს: „ეს კაბაჩოკი თითქმის ყოველ-საღამო იყო ღია. კითხულობდნენ იგივე პოეტები და მხატვრები: ლექსებს თუ მოხსენებებს. მათ მიემატა სწავლული გიორგი არტემიჩ ხარაზოვ, სპეციალობით მათემატიკოსი და განხრით ფროიდიანელი.. დრო-გამოშვებით მექანიკურ ლექსებსაც „აკეთებდა“. იგი ყველაფერს ხსნიდა ფროიდის მეთოდით. ერთხელ ამ მეთოდით პუშკინის ტატიანას სიზმარიც ახსნა. უეცრად კაბაჩოკის კარებს ვინმე ტფილისელი „მოქალაქე“ მოადგა: თურმე გაკვირვებოდა სიზმარის ახსნა და ჩუმად აყუდებულებო იქვე. ხარაზოვმა რომ სიტყვა გაათავა, „მოქალაქემ“ უეცრად მსმენელ საზოგადოებას გადასცა: „ვა, სიზმრის ახსნა თუ გინდათ, ავლაბრელ ვანუას ქვრივს კითხეთ, რაღა“. საზოგადოება სახტად დარჩა. ხმაური, ხარხარი. ხარაზოვს ეს შეძახილიც ფროიდის მეთოდით უნდოდა აეხსნა — ... მაგრამ ვინლა აცალა...“^{.58} როგორც ჩანს, არც თბილისის ადგილობრივი ყოფა და ჩვეული კილო-კავი იყო უცხო ამ გარემოსთვის. ქალაქთან ამ ერთობას ეტყობა მისი სტუმრებიც აღიარებდნენ. სწორედ თბილისს მიმართავს ალექსანდრ პოროშინი „ფანტასტიკური დუქნისადმი“ მიძღვნილ ექსპრომტში: „ტფილისო! შენი პოეტები შეიკრიბნენო“^{.59} ამ ექსპრომტების მუდმივი პერსონაჟი — გიორგი ევანგულოვიც, ავტორების მიერ ერთგვარი სიმპათიითა და ხუმრობით, როგორც „მხიარული კინტოს მეგობარი“, „კინტოს პოეტი“, მოიხსენება.⁶⁰

და ეს ყველაფერი ქალაქში, არტისტული კაფეს სივრცეში თუ ჟურნალ-გაზეთების გვერდებზე ერთობლივად არსებობდა. ალბათ სწორედ ამგვარ თავისებურ ერთიანობაში იყო ტფილისის ის უცნაურობა და ფანტასტიკურობა გრიგოლ რობაქიძე რომ აღნიშნავდა „ფალესტრაში“, უკვე არაერთგზის ციტირებულ ნაწყვეტში: „ტფილისი უცნაუ-

57 ტ. ნიკოლსკაია, «Фантастический город», Москва, 2000, გვ. 62

58 გრ. რობაქიძე, „ფალესტრა“, იქვე

59 «Тифлис! Твои поэты в сборе,/И кабачок шумит как море»

60 Приятель радостных кинто,/Знаток духанов и разгулов,/Прочтёт Георгий Евангулов/про то как чистил он пальто“. "Поэт кинто, кинто и оргий,/Свою испытывая власть,/Всех женщин баловень Георгий,/Пел Лили знойные восторги.....

რი ქალაქია, ხოლო 1919-1920 წლებში კიდევ უფრო აუცნაურდა... ტფილისი გახდა პოეტების ქალაქი... ტფილისი შეიქნა ფანტასტური...". მაიდანდან, — როგორც ისევ ტერენტიევი ამბობს ტფილისისადმი მიძღვნილ ლექსში, — ტრამვაი პირდაპირ ევროპაში მიდიოდა.

და რაც მნიშვნელოვანია, ეს საქართველოს ხანმოკლე დამოუკიდებლობის წლებია, სწორედ ის პერიოდი, როდესაც ხელოვნებას თავისუფალი, ბუნებრივი არსებობისა და ფუნქციონირების პირობები ექმნება, მაგრამ, იმავდროულად, წინააღმდეგობებით აღსავსე დროა, გართულებული პოლიტიკური, ეკონომიკური ვითარებით, და მაინც — ოპტიმიზმით, თავისუფლების სულისკვეთებით გაჯერებული, როდესაც ქვეყანა, საზოგადოება საკუთარი მომავალის შექმნის, თვითგამორკვევისა და თვითდამკვიდრების გზებს ეძებს.

მაგრამ საინტერესოა, თუ რა გარემოებები, რა საფუძვლები იყო მოდერნისტული კულტურის ამგვარი ადაპტირებისთვის თბილისში ან, გარდა კონკრეტული ისტორიული ვითარებისა, რა იყო არსებითი მიზეზი იმისა, რომ ამ პერიოდის თბილისის კულტურა ძალიან მოკლე ხანში მნიშვნელოვან ინტერ-კულტურულ მოვლენად ყალიბდება.

ტ. ნიკოლსკაიას ნიგნის განხილვისას ჰარშა რამი ამავე ნიგნში მოყვანილი ევანგულოვის ლექსის⁶¹ ციტირებისას ვარაუდობს, რომ, შესაძლოა, ლექსის სტრიქონებში არეკლილი XX საუკუნის დასწყისის თბილისისთვის დამახასიათებელი ევროპული დეკადანსის, „ცხოვრების თეატრალიზების“ რუსული მოდერნისტული პროექტისა და ადგილობრივი ურბანული ტრადიციების ერთობლიობა ყოფილიყო ტფილისის ავანგარდის ამგვარი გახსნილობისა და მისი ინტერ-კულტურულ ფენომენად ქცევის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიზეზი. იგი ასევე ვარაუდობს, რომ თბილისში სხვადასხვა ინტერესების მქონე დაჯგუფებათა შორის შემწყნარებლური დამოკიდებულება, შესაძლოა, საქართველოში „მოდერნიზმის დამკვიდრების შეგვიანებული და სიმულტანური ხასიათით“ ყოფილიყო განპირო-

61 Где день так солнечен и долог/где ночью слышно: веселись!/Родной мой город, ты мне дорог./ленивый, праздничный Тифлис!../На Головинском, средь живого/потока штатских и манто/люблю встречать его, здорового/и с бронзовым лицом, кинто./Словечки модные так важно/всегда перенимать он рад./когда он запоет протяжно/ай, декадентский виноград!/Хмельной, в исканьи бесконечном,/влюбленный в то, что только миг/в кинто свободном и беспечном/я вижу, вижу свой двойник.

ბეზული (რასაც იგი უფრო ფართოდ „პერიფერიული მოდერნიზების“ ცნების ქვეშ მოიაზრებს).⁶²

ეს, ალბათ, ასეცაა. მაგრამ უფრო არსებითი მაინც ის უნდა იყოს, რაც ქართველ მკვლევართა ნააზრევში ერთმნიშვნელოვნად აღინიშნება. სწორედ ქართული კულტურის უნივერსალიზმი, მისი, ისევე როგორც თავად თბილისის, ისტორიულად ჩამოყალიბებული სინთეზური ბუნება და ქართული მოდერნიზმის შუასაუკუნეების კულტურასთან დროითი და ჯერ კიდევ მსოფლგანცდითი სიახლოვე; მეორე მხრივ — მოდერნისტულ სივრცესთან თანაზიარობა, მის კონტექსტში ჩართვის დაჩქარებულ-შეკუმშული ხასიათით, იყო ის უმთავრესი ფაქტორები, რამაც ტფილისის ავანგარდის თავისებურება და სახე განსაზღვრა.⁶³

ქართული მოდერნისტული მსოფლმხედველობის, მისი მხატვრული და საზოგადოებრივი შემეცნების ერთ-ერთი უმთავრესი და საერთო-გამაერთიანებელი ორიენტირი ეროვნული ფასეულობები და ღირებულებებია. ამას ქართველი მკვლევარებიც აღნიშნავენ და ეს არაერთგზის დასტურდება გერონტი ქიქოძის, გრიგოლ რობაქიძის, დავით კაკაბაძის, ტიციან ტაბიძის, ნიკოლო მინიშვილისა და

62 H. Ram. *Modernism on the periphery. Literary life in Postrevolutionary Tbilisi*, გვ. 377

63 დ. თუმანიშვილი, „ცის ორი სახე“. წერილები, ნარკვევები, თბილისი, 2001; დ. თუმანიშვილი, „საქართველო. ეპოქათა გასაყარი“. ქართული მოდერნიზმი 1910-1930, თბილისი; ი. არსენიშვილი, ქართული დაზგური ფერწერის განვითარების ძირითადი მხატვრულ-სტილური ტენდენციები, სადოქტორო დისერტაციის ავტორეფერატი, თბილისი, 2001; ს. ლეჟავა ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის, სპექტრი, 2005

„XIX საუკუნის შუახანებისთვის ქართული კულტურა განიცდის აბსოლუტურ ტიპოლოგიურ ცვლილებას და გადადის ევროპულ ორიენტაციაზე, ანუ პირობითად რომ ვთქვათ, კანონიკური ტიპის საზოგადოება გარდაიქმნება ევროპული, ე.წ. დინამიკური ტიპის საზოგადოებად; ქართული მოდერნიზმი კი, როგორც ასეთი, ფაქტობრივად ტიპოლოგიურად ახალი კულტურის ჩამოყალიბებიდან ძალიან სწრაფად, უკვე მეორე თაობის მიერ იქმნება. ამდენად, ქართული ხელოვნების საერთო დასავლურ კონტექსტში, და მოდერნიზმის დისკურსში ჩაბმის სწრაფი ტემპი სახეზეა. მეორე მხრივ, ქართული მოდერნიზმი თავისებურია, რაც განსაზღვრა საკუთარ, საუკუნეებით ჩამოყალიბებულ გამოცდილებასთან თუნდაც დროითმა სიახლოვემ — სულ რაღაც 80-90 წელმა. შესაბამისად, იგი როგორც მთლიანობა, ერთი მხრივ ძლიერად ატარებს მრავლისგანმავლობებელ კონსტანტურ ნიშნებს, რომელიც გადმოდის მასში წარსული ტრადიციიდან გამოცდილების სახით, მეორე მხრივ, თანადროულ დასავლურ მოდერნიზმთან მისი ერთობის ხარისხი მეტად ძლიერია, რითიც იგი ხდება მოდერნიზმის, როგორც დიდი დისკურსის განუყოფელი... ნაწილი“. ნანა ყიფიანი „პროცესების წინააღმდეგ?“, პროექტის ტექსტი, ხელნაწერი, 2002 წ.

სხვათა ნააზრევში, სადაც ეროვნულობის იდეა ხელოვნებაში ლამის იდეოლოგიამდგა აყვანილი.

მხოლოდ ასეთად ესახებოდა გრიგოლ რობაქიძეს ახალი ქართული ხელოვნება. „ჩემი ლიტერატურული გზა, — წერს იგი 1918 წელს, — აღინიშნა პოეტური სიტყვის თუ ესთეტიკური ცდების სფეროში — ევროპაში ჩამოყალიბებული და რუსეთში უფრო დახვეწილი სიმბოლური მსოფლალექმის შემოქმედებითი დანერგვით ქართველი ხალხის მხატვრულ ცნობიერებაში“. მისი აზრით, მართალია, ქართული მოდერნიზმის „შინაგანი მოხაზულობა“ პაოლო იაშვილის, ტიციან ტაბიძის, ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეზიაში ინდივიდუალურად მონიშნულია, მაგრამ ეს ხელოვნება „ქართული“ მხოლოდ მაშინ გახდება, როდესაც „ტრაგიკული სიღრმეების“ განთავისფლება „შორეულის სიყვარულით“ მოხდება, „მხოლოდ მაშინ შესძლებს დაბადებას საქართველოში სხივმოსილი ახალი სიტყვა“⁶⁴, რადგან როგორც ცოტა უფრო ადრე, 1913 წელსაც წერდა, ინდივიდუალობის „ყოფითს აღვსილს ჭურჭელს“ ხელოვანი მხოლოდ „ერის სულში“ დააღწევს თავს.⁶⁵ ეს არის ის გამორჩეული, დასავლურისაგან განსხვავებულად მოტივირებული დამოკიდებულება მხატვრული ტრადიციისა და ხელოვნების მიმართ, როდესაც ხელოვნება არა მარტო სუბიექტური განცდისა და დამოკიდებულებების მხატვრულ ფორმად გარდაქმნაა, არამედ ის, გერონტი ქიქოძის სიტყვებით, „ეროვნულ ენერგიად“ განიცდება; ამ პერიოდის ქართველ შემოქმედთა აზრით, ალბათ გამონაკლისის გარეშე, არა საკუთარი ტრადიციის უარყოფით, არამედ მისი ათვისებით, შალვა აფხაიძის თქმით — „ნაცრის ნათლით“ უნდა მომხდარიყო ახალი ესთეტიკის დამკვიდრება, პოეზიაში იქნებოდა ეს, მუსიკასა⁶⁶ თუ მხატვრობაში.

64 გრ. რობაქიძე, *Грузинский модернизм*, გვ. 47, 52

65 გრ. რობაქიძე, *ერის სული და შემოქმედება*, სახალხო გაზეთი, 12 აპრილი, 1913

66 „... მე ვფიქრობ, რომ წმინდა ნაციონალურ შემოქმედებას, რომელსაც გადაჰყრავს ეთნოგრაფიული ხასიათი, ექნება მხოლოდ ადგილობრივი მნიშვნელობა, რაც რასაკვირველია ყურადსაღებია, მაგრამ რაც ამასთანავე ვერ გასცილდება საზღვრებს სწორედ იმიტომ, რომ იგი შეფერილი იქნება მხოლოდ ადგილობრივ ფერებით. ამიტომ, რათა ქართულ მუსიკალურ შემოქმედებას ექნეს საერთო ხასიათი, უნდა გაფართოვდეს შემოქმედების ჩარჩოებიც. უნდა ქმნიდ არა ეთნოგრაფიულ, ადგილობრივ სტილზე, არამედ ცოდნით შეიარაღებული, რომელსაც იძლევა მუსიკალური ტექნიკა და ევროპის მეცნიერება, უნდა გამოიყენო ეს ტექნიკა ქართული მუსიკის დამუშავებაში. ერთი სიტყვით, უნდა შექმნას ისეთი მუსიკა ეროვნული ჰანგებიდან, რომელსაც ერთგვარად

ამიტომაც, არაა გასაკვირი, როდესაც ტიციან ტაბიძე ქართველი სიმბოლისტების პირველ მანიფესტში – „ცისფერი ყანებით“ — წერს: „ევროპა შემოაღებს კარებს და ამ დროს ჩვენ უნდა დავხვდეთ შეჭურვილი ეროვნული შემეცნებით, ეროვნული კულტურის ყველა ფოლაქებშეკრული, რომ იყოს მთავარი მორგვი, რომელზედაც მოეხვევა ახალი იდეები“.⁶⁷

ხელოვნების განახლების აუცილებლობა, ამასთანავე, ქართული ხელოვნების თავისთავადობის შენარჩუნებას, მის თვითდამკვიდრებას და, შესაბამისად, ქვეყნის მომავალზე ზრუნვასაც უკავშირდებოდა. ნამდვილი ხელოვანიც მათთვის სწორედ „მოჯამაგირე“ (ტ. ტაბიძე)⁶⁸

ათვისებს როგორც ქართველი, ისე ევროპელი“. დ. არაყიშვილი, ავტობიოგრაფია.

67 „ეროვნული თვითშეცნობის გაღრმავებისკენ სწრაფვა მით უფრო აღსანიშნავია ტ. ტაბიძის ესეში, რომ ეს თხზულება ქართული სიმბოლიზმის „ფაქტიურ მანიფესტადაა“ ცნობილი. სიმბოლიზმი კი პოეზიას ეროვნულობისა და მოქალაქეობრიობის გრძნობებისგან თავისუფლად იაზრებდა. „წმინდა ხელოვნება“, სიმბოლისტური მრწამსით, პოლიტიკურ და სოციალურ საკითხებზე მალე უნდა მდგარიყო. რა თქმა უნდა, ასეთი ლიტერატურული მიმდინარეობის „მანიფესტში“ მოულოდნელი იყო ეროვნულ გრძნობებსა და განცდებზე საუბარი. მაგრამ, ფეიქრობთ, ავტორს სიმბოლიზმის თეორიის დაკვირვებაზე, მისი ბუნების ორთოდოქსულ წარმოჩენაზე მეტად (შეიძლება არაცნობიერადაც) სხვა მიზანი ამოძრავებდა: ეს იყო, ერთის მხრივ, გარეშე ზეგავლენათა, ხოლო, მეორეს მხრივ, დამთრგუნველი ადგილობრივი ავტორიტეტების პირისპირ მდგომი პოეტის მიერ გამჟღავნებული ეროვნული და შემოქმედებითი თვითმყოფადობის შენარჩუნების სურვილი (აკაკის ეპიგონების „შემოქმედებასთან“ დაპირისპირება ამ განწყობილების პიროვნულ ასპექტს ქმნიდა); ეს იყო ახალი, თავისი და მხოლოდ თავისი, ადრინდელისაგან გამორჩეული, განსხვავებული მხატვრულ-ესთეტიკური, ზოგადკულტურული იდეალის შექმნისკენ სწრაფვა. ამ მიზნის მოხდენილად ასრულების პირობა იყო, ერთის მხრივ სიმბოლიზმი და, მეორეს მხრივ, ეროვნული ხასიათისადმი გამახვილებული ყურადღება“. მ. ხელაია. ქართული ლიტერატურული ესე, თბილისი, 1986, გვ. 354

68 ტ. ტაბიძე, მოჯამაგირე და ბოჰემა, გაზ. საქართველო, 173, 1915.

„ბოდლერის „ბოროტმა ყვავილებმა“ ნამდვილად შეძლეს გახარება როგორც რუსული, ისე ქართული პოეზიის ნიადაგზე. მაგრამ ჩვენს მწერლობაში მათ არ დაუტოვებიათ ის ლოგიკური განშტოებანი, რაც თანამედროვე დასავლურ ლიტერატურაში შეიმჩნევა. სიმბოლიზმი, ისევე როგორც საერთოდ ევროპული დეკადენტური ხელოვნება, იყო გამოხატულება იმ საბესისწერო დაღლილობისა, რისი უფლებაც ქართველ კაცს, სულ ერთია, პოეტი იქნებოდა ის, მეომარი თუ მუშა, არასოდეს არ ჰქონია, და ალბათ ძალიან დიდხანს არ ექნება.

პასუხისგება ცხოვრების წინაშე, ამქვეყნიური მოწოდების თანდაყოლილი გრძნობა, აი, ის მთავარი, რამაც ქართველ პოეტებს საშუალება მისცა, თავი დაეღწიათ სიმბოლიზმის მომხიბვლელი ჰიპნოზისაგან“. გ. ასათიანი, სიტყვა თქმული ე.წ. „აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დიალოგის“ დროს, ტ. 1, თბილისი, 2002, გვ. 316-317

– ქვეყნის ბედით დაინტერესებული, მოღვაწე – მოქალაქე იყო.⁶⁹

ამიტომაც, ქართული ხელოვნების ორიენტაციის საკითხის განსჯისას (აზია თუ ევროპა), გერონტი ქიქოძისა და ვახტანგ კოტეტიშვილის განსხვავებულ დამოკიდებულებებში ძნელი არაა ერთი საერთო აზრი – ეროვნული თვითდამკვიდრებისკენ მონოდება ამოვიკითხოთ⁷⁰ („საჭიროა, რომ დასავლეთის კარები ფართოდ გავაღოთ... იმედია, ქართველი ერიც თავს დააღწევს ვინრო და ნესტიან სენაკს, სადაც ის დიდხანს იყო გამომწყვდეული და ფართო კულტურულ ასპარეზზე გამოვა“ (გ. ქიქოძე). „უკან, აზიისკენ, წინ წასასვლელად. მაგრამ ჩინეთის კედლები კი არა, ქართული დარბაზობა“ (ვ. კოტეტიშვილი)). გრიგოლ რობაქიძესთვის თუმცა „ძვირფასია დასავლეთი ევროპა, მაგრამ ევროპისათვის აღმოსავლეთს ვერ დავთმოთ. უმჯობესი იქნება მათი ქორწილი ქართული ნადიმით გადავიხადოთ.“⁷¹ იოსებ გრი-

„დასავლეთ ევროპასა თუ რუსეთში ინდივიდი (ხელოვანიც, საერთოდ, მოაზროვნე პიროვნებაც) თავს საზოგადოების „გვერდით“ თუ მის „გარეთ“ მოიაზრებს, თავს მისთვის „უცხოდ“, მისგან გარიყულად გრძნობს. ჩვენში თუგინდ „მიუსაფარნი“ და „სულით ობლები“, ნიკოლოზ ბარათაშვილის დროიდან მაინც „მომძეთათვის“ ილწვიან და ეწირებიან, გარეშემომყოფებთან განუყოფლობას განიცდიან. სოციალურ, ერს გატოლებულს, ჩვენთანაც უმხედრდებიან, თავს კი მაინც მის შიგნით განიხილავენ, თავისსა და მის ხვედრს არ ასხვავებენ. ანდრეი ბელის შექმნილ სასხვათაშორისოდ ეთქვა : „Исчезни, навеки исчезни, Россия моя!“. ნიკოლოზ მინიშვილისთვის კი თვით დაექვევაც, სამშობლო უმომავლო ხომ არ მქონიაო, აუტანელი ტკივილის მომგვრელიც იყო და ლამისაა მკრეხელობაც. ქართველ „ინტელექტუალებსა“ და „ნოვატორებს“, თავის დასავლელ თანამომძეთაგან განსხვავებით არც ახლად ამტყდარი ომი ესჭიროებოდათ და არც სხვა რამ გარეშე გარემოება თანამოქალაქეებთან და თანამემამულეებთან ერთობის შესაგრძნობად. ეს თამამად შეიძლება ითქვას, მათი არსებობის წინაპირობა და ამოსავალი იყო, თავისთავად სამშობლო კი – რამ არსებითი და მრავლისმომცველი“. დ. თუმანიშვილი, ეპოქათა გასაყარი, ქართული მოდერნიზმი 1910-30, გვ. 20

„<...> თვითშემეცნება, ინდივიდუალური „მე“-თი დაინტერესება, აქ ძალიან ხშირად, თითქმის განუყოფელია ეროვნული ხასიათის შემეცნებისაგან. ლიტერატურული თუ სხვა საკითხები, მწერლის სუბიექტურ პრიზმაში დანახული, საერთოდ ქართული ხასიათის, ეროვნული თვითშემეცნების პრობლემის ნაწილია. ყოველი პიროვნება – ერთი მთლიანის – ერის შემადგენელი ნაწილია“. მ. ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 352

69 „მოუხედავად თუ რას წერდა რემი დე გურმონი, რომლის „ნილაბა წიგნითაც“ დიდად იყვნენ გატაცებულნი იმდროინდელი ქართველი მწერლები: „ხელოვანი ყოველგვარ მონობაზე შეიძლება დათანხმდეს, მაგრამ იგი არასოდეს დამდაბლდება იმ ყმურ მოვალეობამდე, რომელსაც მოქალაქეობა ჰქვია“. მ. ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 384

70 მ. ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 374

71 ჟურნალი „ლეილა“, ტფილისი, 1917

შაშვილი კი ცოტა მოგვიანებით, 1923 წელს ლექსში „მე და ევროპა“ იტყვის: „მსურს ევროპა გარდავექმნა მე თბილისის უბნებადო“.⁷²

„ცისფერყანწლების“ ნამდვილ იდეალს კი „შესანიშნავად ავლენს ის ფაქტი, — აღნიშნავს მანანა ხელაია, — რომ ისინი საზოგადოებისგან, მკითხველისგან ყოველგვარ უარყოფით შენიშვნას უდრტვინველად იტანდნენ, მეტიც, მათ მოსწონდათ კიდეც თავიანთი ელიტარული, ძნელად აღსაქმელი შემოქმედების გამო ატეხლი მითქმა-მოთქმა, თავიანთი ხმაურიანი ლიტერატურული ყოფა, მაგრამ, როგორც კი საქმე შეეხებოდა ცისფერყანწელთა ეროვნულ უნი-ადაგობას, ისინი ღრმად განიცდიდნენ ამ ბრალდებას და ყოველგვარ ღონეს ხმარობდნენ, უერყოთ იგი“⁷³.

ეს რომ მართლაც ასე იყო, 1920 წელს „ქიმერიონში“ ჩატარებული ქართველ მწერალთა კონფერენციის ოქმის ჩანაწერიდანაც კარგად ჩანს, როდესაც პაოლო იაშვილი და ტიციან ტაბიძე გააფთრებით იცავენ თავს ვახტანგ კოტეტიშვილის ბრალდებისგან: „ქიმერიონში“ მხოლოდ რუსული კულტურის დაცვა ხდება და უნდა მოვითხოვოთ, რომ მეტი გასაგალი ჰქონდეს ქართულ ხელოვნებასო“.⁷⁴

გრიგოლ რობაქიძის კითხვაზე — „რისი მაქნისები არიან ფუტურისტები?“ — პასუხად 41⁰-ის ფურცლებიდან ფუტურისტებიც კი თავს იმით იწონებენ, რომ „ქართველების ეროვნული გენია ნიკო ფიროსმანი ფუტურისტებმა აღმოაჩინეს და გადაარჩინესო“ (რეპლიკა ხელმოუწერელია, მაგრამ, ვფიქრობ, ის ილია ზდანევიჩს უნდა ეკუთვნოდეს).

72 ჟურნალი „ილიონი“, 1923 წ. 4, გვ. 3

73 მ. ხელაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 357

74 პ. იაშვილი: „ჩვენ ვერავინ გვისაყვედურებს, რომ ქართულ ხელოვნებას ანგარიშს არ ვუწევდეთ. რუს მხატვრებთან ერთად მოწვეულები იყვნენ ლადო გუდიაშვილი და დავით კაკაბაძე... ჩვენ მივმართეთ ყველა ქართველ რეჟისორებს; წუნუნავადან დაწყებული გათავებული კონსტანტინ ანდრონი. „ქიმერიონში“ პიესებს დგამს კ. ანდრონიკაშვილი ქართულ სტუდიის არტისტებით, ამავე სცენაზე გამოსულა ვასო აბაშიძე... ჩვენი ბრალი არ არის თუ ზოგიერთმა უმეცარმა ეს არ იცის და კრებაზე მაინც განაგრძობს ტყულა ლაპარაკს“. ტ. ტაბიძე: „... მოვახდინეთ თბილისში მცხოვრებ ყველა მწერალთა კრება, რომელთაც მიიღეს ეს დადგენილება. მხოლოდ სინდისის საკითხია, თუ ეს ხალხი მაინც ყვირის აქ წინააღმდეგს. აგრეთვე მხოლოდ უკულტურობის ბრალია, რომ ზოგ შინ გაზრდილ მწერლებისათვის მიუღებელია „ქიმერიონი“. ყოველ შემთხვევაში ჩვენ ვცდილობდით შეგვექმნა თბილისში ქართველ მწერლებისათვის ბინა და ეს მაღე მიღწეული იქნება“. ქართველ მწერალთა კონფერენციის მეორე კრების ოქმის ჩანაწერიდან, გაზეთი საქართველო, 9 აპრილი, 1920

აღსანიშნავია, რომ ამ მხრივ ერთსულოვანია არა მხოლოდ შემოქმედებითი, არამედ ზოგადად, მთელი მაშინდელი საზოგადოება: ქართველი მენარმეები, სახელმწიფო მოხელეები (ბენია ჩხიკვიშვილი, რომლის ხელშეწყობის გარეშე, შესაძლოა, „ქიმერიონი“ არც არსებულებოდა, 1924 წლის შეთქმულების ხელშეწყობის გამო დაიხვრიტა) და რიგითი წევრებიც⁷⁵. შემთხვევითი უნდა იყოს, რომ იმ პერიოდის პრესაში (კერძოდ, გაზეთში „საქართველო“, რომლის რედაქტორი გერონტი ქიქოძე იყო) გვერდიგვერდ, იბეჭდება წერილები, ერთი მხრივ, საქართველო-სომხეთის ომზე, ქვეყნის უმძიმეს პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ვითარებაზე და, მეორე მხრივ, იმაზე, რომ ქვეყნის გადაარჩენის ერთ-ერთი უმთავრესი პირობა მისი კულტურის, ხელოვნების განვითარება და მხარდაჭერაა.⁷⁶

ქართველ მენარმეთა, კერძოდ, მიტროფანე ლალიძის, დავით სარაჯიშვილის მოღვაწეობა, როგორც ცნობილია, არ შემოიფარგლებოდა მხოლოდ სამენარმეო საქმიანობით. მათი შემოსავალი მნიშვნელოვანწილად ინტელექტუალურ-სახელოვნებო სფეროების დაფინანსებასა და განვითარებას ხმარდებოდა. პოლ მენინგი⁷⁷, მიტროფანე ლალიძისა და მისი წარმოების („ლალიძის წყლების“, მასთან დაკავშირებული კაფესა და ქალაქის ელექტრო-ილუმინაციის) სახით ქართველი მენარმის განსაკუთრებულ ტიპს აღწერს, რომელიც მენარმე-საზოგადო მოღვაწედ შეიძლება განისაზღვროს (ვფიქრობ, გვმართებს ყურადღება შევაჩეროთ მ. ლალიძის პიროვნების მი-

75 „ასეთ მოვლენას შეუძლებელია ქართული მხედრობა თანაგრძნობით და აღტაცებით არ მიეგებოს. გვნამს, რომ უნივერსიტეტის გახსნა მშობლიურ ენაზე ნიშანი იქნება ქართველი ერის აღორძინებისა და ძველი დიადი კულტურის ნაღვერდალის გაღვივებისა. ჩვენ, ქართული მხედრობა ანატოლიის მთებზე მყოფი საუნივერსიტეტო ფორნტის გასაძლერებლად ვიღებთ ჩვენს წვლილს – ათას-ორას ოცდათხუთმეტ მანეთს“. ქართული მხედრობა ქართულ უნივერსიტეტს, გაზ. „საქართველო“, 11 იანვარი, 1918

76 „... დრო არის გავშალოთ ის ხანგრძლივი კოკორი, რომელსაც საქართველო წარმოადგენს. მხოლოდ ხელოვნება ააყვავებს, დაამშვენებს და განავითარებს ჩვენს ერს. ხელოვნებაში გამოიხატება ჩვენი ბუნებრივი სიმდიდრე-სიამაყე და ამაში არის ჩვენი ხსნა“. ილიკო აბაშიძე, ხელოვნება და ეროვნული გრძნობა, გაზ. „საქართველო“, 4 მარტი, 1918; „... თუ ქართველი ერი თავისი დამოუკიდებლობით საერთაშორისო სახელმწიფოთა ოჯახში შედის, როგორც ერთი წევრთაგანი, საჭიროა ის თავისი კულტურის სიწმინდითა და ღირსეული იყოს იმ ოჯახისა“. ბ. სურგულაძე, კულტურული შემოქმედებისთვის, გაზ. „საქართველო“, გიორგობისთვის 13, 1918

77 P. Manning, *Georgian Drinking Culture. Introduction to Fluid Modernities. Waters*. <http://www.dangerserviceagency.org/drinking.html>, 2009

მართ, რადგან მისი სახელი ქუთაისსა და შემდეგ თბილისში (1904 და 1906წწ.) პირველი „ევროპული“ კაფეს დაარსებას უკავშირდება).

მოღვაწეობის ამგვარი ფართო სპექტრის თვალსაზრისით, როგორც ამას მენინგი აღნიშნავს, მ. ლალიძე არც კლასიკურ – კაპიტალისტ-ანტივერპრენიორს შეესაბამება (კულტურის სფეროში მისი მოღვაწეობის მთავარი მოტივაცია არაა ქველმოქმედება)⁷⁸ და არც მისი, როგორც მენარმის საქმიანობის მიზანი არის ცალმხრივი, მხოლოდ ტექნოლოგიებისა და ურბანული ყოფის მოდერნიზებასა ან საზოგადოებრივი კომუნიკაციის ახალი მოდერნული ფორმების დამკვიდრებაზე ორიენტირებული, როგორც ეს კოლონიურ ქვეყნებისთვისაა საზოგადოდ ნიშანდობლივი. ანტიკოლონიური ნაციონალიზმის თეორიების მიხედვით, — აღნიშნავს ავტორი, — იმ დროის ანტიკოლონიური ნაციონალიზმი ტრადიციულად მხოლოდ მატერიალურ-რაციონალურ სფეროებში (ეკონომიკასა და სახელმწიფო მმართველობაში, მეცნიერებასა და ტექნოლოგიებში) ექვემდებარება კოლონიზატორს, მხოლოდ აქ უთმობს დასავლეთს პირველადობას, მაშინ როცა საპირისპიროს — („მორალურსა და სულიერ დომენს“) თავის სუვერენულ ტერიტორიად აცხადებს⁷⁹. მენინგის თანახმად, კოლონიალური მოდერნიზების გავლენიანი თეორიების მიხედვით, სტანდარტიზების მიზნით, ერთიანი რეგლამენტაციის დასამკვიდრებლად ქვეყნის მოდერნიზება ერთგვარ „მაცივილიზებული მისიის“ შინაარსაც იძენს. საქართველოში, ისევე როგორც სხვაგან, კოლონიური ქვეყნის ე.წ. „დაქვემდებარებული (მეორეული) ელიტა“ (subalterne elite) და ე.წ. „დაქვემდებარებული (მეორეული) ცივილიზატორი“ (subalterne civilizer) მრავალნილად იღებს, იზიარებს ამ თავსმოხვეულ „მისიონერულ“ დამოკიდებულებასა და ფუნქციას, მაგრამ, ამავე დროს, მისთვის პოლემიკური ხდება, რა უფრო მნიშვნელოვანია ამ დროს: საკუთარი სახელმწიფო თუ მისი მოდერნიზების საშუალება.⁸⁰ როგორც ხშირად მოიაზრება, აღნიშნავს მენინგი, „რეფორმირების, გაცივილურების ეს მცდელობები <...> ანტიკოლონიური ნაციონალიზმის ერთგვარ ჩანასახს შეიცავს“.⁸¹

78 პ. მენინგი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 11

79 პ. მენინგი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 12

80 პ. მენინგი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 8

81 პ. მენინგი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 8

მიტროფანე ლალიძის შემთხვევაში, „ანტიკოლონიური ნაციონალიზმის ჩანასახი“, ქართული ლიტერატურის გამოცემით დაწყებული, პოლიტიკურ მოღვაწეობაში (პოლიტიკური ლიტერატურის ბეჭდვა და მისი გავრცელება) გადაიზარდა. თავისი მოღვაწეობით კი მ. ლალიძე ზემოაღნიშნულ ორივე სფეროს მოიცავს. მის მიერ ქართული ლიტერატურის გამოცემა საგანმანათლებლო მიზნებსაც ემსახურებოდა, „ლალიძის კაფე“ (ქუთაისში და შემდეგ თბილისში გახსნილი), სადაც უმთავრესად განათლებული, წიგნიერი საზოგადოება იყრიდა თავს, არა მხოლოდ ანათებდა ქალაქს თავისი ილუმინაციით, არამედ თავადაც იყო განათლების კერა (ავტორი „განათება“-„განათლების“ ქართულ შესატყვისებსაც აფიქსირებს ტექსტში, რითაც ამ ცნებათა არსობრივ ურთიერთმიმართებას უსვამს ხაზს). „ლალიძის წყლები“ არა მხოლოდ ამკვიდრებდა საზოგადოებრივი კომუნიკაციის ახალ, მოდერნულ ფორმას, არამედ ფუნქციონირებდა როგორც ლიტერატურული სალონი და მოგვიანებით – როგორც ქართველ ნაციონალისტთა თავშეყრის ადგილი. მისგან მიღებული შემოსავალი კი კვლავაც ლიტერატურის ბეჭდვასა და კულტურის სხვა სფეროების დაფინანსებას, პოლიტიკური ლიტერატურის გამოცემასა და გავრცელებას ხმარდებოდა⁸².

მიტროფანე ლალიძე, ქართველ ინტელექტუალებთან და შემოქმედებთან ერთად, ღიად იღებს დროის „მოთხოვნას“, ამ ორივე – მატერიალურ და მორალურ — სფეროს ევროპულ მოდელს, მაგრამ მიმღეობისას, მიუთითებს მენინგი, ხშირად „მატერიალური ლოგიკურ თუ მიზეზ-შედეგობრივ მიმართებას ავლენს მორალურთან“.⁸³ ამდენად, მატერიალური სფერო მათთვის მორალური ფასეულობების გათვალისწინებით ხდება მისაღები. ამიტომ, როდესაც ავტორი სვამს კითხვას, თუ რა შეიძლება აკავშირებდეს მ. ლალიძის სხვადასხვა სფეროებში მოღვაწეობას, მის, როგორც წყლის მწარმოებლის, კულტურული რეფორმატორისა და პოლიტიკური ნაციონალისტის განსხვავებულ საქმიანობას, პასუხად, ვფიქრობ, იმ ეროვნულ ორიენტირსა და მოქალაქეობრივ პოზიციას გულისხმობს, რომელიც, როგორც აღინიშნა, საერთო იყო მთელი მაშინდელი საზოგადოებისთვის. მენინგის აზრით, მიტროფანე ლალიძისთვის, სხვა ქართველ კულტურის რეფორმატორთა მსგავსად, მისი მეგობრის,

82 პ. მენინგი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 9, 34

83 პ. მენინგი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 12

აკაკი ნერეთელისა და გრიგოლ რობაქიძის ჩათვლით, „ცივილიზება“, ანუ „ევროპეიზება“ და „მოდერნიზება“, პრორუსული პოლიტიკის სფეროდან გამოსვლას და ქვეყნის წარსულიდან ანმყოში გადმოყვანას ნიშნავდა, რაც იმგვარად სტრუქტურირებული ურბანული ყოფის შექმნასაც გულისხმობდა, რომლის მაგალითი „ლადიძის კაფე“ იყო.⁸⁴

ეს ყოველივე, როგორც ზემოთაც აღინიშნა, ბუნებრივია, მხატვრებისა და სახვითი ხელოვნების მიმართაც ითქმის.

XIX საუკუნის ბოლოდან, როდესაც ახალმა მსოფლგანცდამ ხელოვნების მიზნად რეალობის მიბაძვის სანაცვლოდ „ახალი რეალობის“ შექმნა გამოაცხადა, სინამდვილის ასახვას მისი რეპრეზენტაცია-კონსტრუირება მოჰყვა, შესაბამისი სახვითი ფორმის ძიების, გამოსახვის ახალი ხერხების პოვნის აუცილებლობაც გამოიწვია. ამან განაპირობა კიდევ მიზანმიმართული ინტერესი აფრიკული თუ აღმოსავლური ხელოვნების მიმართ, ზოგადად იმ ხელოვნების მიმართ, სადაც სიბრტყე, ხაზი, ფერი, ფორმა, მანამადე ერთმნიშვნელოვან ფასეულობად აღიარებული – რეალისტურ-ილუზორული ესთეტიკისგან განსხვავებული, სხვა, თავისთავადი ღირებულებით მეტყველებს. ქართველი მხატვრებისთვის ეს სახვითობა არც სულ უცხო⁸⁵ და არც შორს მოსაძიებელი იყო, რადგან ის შუა საუკუნეების მხატვრობის, თბილისური პორტრეტის (თუნდაც ფიროსმანის) სახით, დროსა და სივრცეში „იქვე“ არსებობდა.⁸⁶ მხატვრული ტრა-

84 პ. მენინგი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 9

85 არაპირდაპირ, მაგრამ, ვფიქრობ, ამაზევე მიანიშნებს ქართველ მხატვართა გამონათქვამებიც: „...საჭიროა შევიგნოთ ჩვენი წარსული მხატვრობა...“ (დავით კაკაბაძე), „ხახულის ტაძარში მოხდა ჩემი პირველი შემოქმედებითი შეყრა ფრესკასთან“, „ჩემი მოხვედრა ექსპედიციაში განსაზღვრა იმ ლტოლვამ, რომელიც სიყრმიდან მამოქმედებდა“ (ლ. გუდიაშვილი). „შეგნება“, „შეყრაც“ და „ლტოლვაც“ არა გაცნობას, არამედ იმის უკეთ შეცნობას უფრო გულისხმობს, რაც უცხო არაა, რაც, ზოგადად მაინც, ნაცნობია.

86 ნერდა კიდევაც რუსეთიდან სამშობლოში დაბრუნებული კოტე მარჯანიშვილი: „რომ დაუბრუნდე ხელოვნების ჭეშმარიტ სიხარულს, ევროპელისათვის საჭიროა ან დიდებული წასვლა ტატიში, ანდა ისეთი დიდი მიწისძვრა, როგორიც ფუტურიზმია, მისი „ხმებით ხმებისათვის“, „ფერადებით ფერადებისათვის“, და „ფორმით ფორმისათვის“, მაგრამ სასაცილო იქნებოდა, ჩვენ რომ გენიალური ფიროსმანაშვილი გაგვეგზავნა ტატიზე მზით გათბობისათვის. ჩვენი ეროვნული ხელოვნების გზები ისედაც დგანან სიციხეში. <...> ჩვენ გავწყვეტეთ კავშირი მზესთან და გადავედით ფსიქოლოგიაში და ინტიმში და პირველი, რამაც გამაკვირვა მე დაბრუნებისას, ამდენი ხნის ჩრდილოეთის ტყვეობის შემდეგ, ეს არის დაბრუნება მზესთან. მე დავინახე სიტყვაში, მუსიკაში და

დიცია მათში და მათს შემოქმედებაში არაცნობიერად, როგორც ისტორიული მეხსიერება, არსებობდა და ამავე დროს სრულიად მიზანმიმართული, გაცნობიერებული ინტერესის საგნადაც იყო ქცეული.

დავით კაკაბაძე აყენებს რა ხელოვნების ავტონომიურობისა და ახალი ფორმის აუცილებლობის საკითხს, ჯერ კიდევ 1915 წელს და შემდგომაც, თანამედროვე ქართული ხელოვნების განვითარების გზას მისი მემკვიდრეობის გამოცდილების, ძველი ქართული ხელოვნების უმთავრესი ნიშნების მხატვრის პრაქტიკაში სისტემატიზებული დანერგვითა და განზოგადებით, მათთან უცილობელ კავშირში ხედავს.⁸⁷ იმავეს წერდა თავის დას შალვა ქიქოძე პარიზიდან⁸⁸ და ამასვე გულისხმობდა ლადო გუდიაშვილიც ექვთიმე თაყაიშვილის ექსპედიციის მოგონებისას.⁸⁹

მხატვრობაში მზის შვილები, მთვრალნი მისი სხივებით, შვებით მომღერალნი მისი დიდებისა“. ციტირებულია თომას ჰოიზერმანის გამოკვლევაში *Amor fati* ბედისწერის სიყვარული (ლონდა-კარდუ-მალშტრემი-ლამარა), თბილისი, 2006, გვ. 19

87 კ. კაჭარავა, ქართული ავანგარდის ისტორიისათვის, წერილები, თბილისი, 2006, გვ. 93

„ქართული მხატვრობის შესაქმნელად საჭიროა მხატვარმა მონახოს ის ქართული „მხატვრული“ ენა, რომლის მაგალითი ჩვენ გვაქვს წარსულში“. დ. კაკაბაძე, მ. თოიძის სურათების გამოფენა, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983; „რა საშუალებას მივმართოთ, რომ თანამედროვე ქართული მხატვრობა შეიქმნას? უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა, რომ ჩვენ დავუბრუნდეთ ჩვენ ბუნებას... რამდენადაც ბუნებას აქვს გავლენა მხატვრული ფორმის სახეზე, იმდენად ჩვენი წარსული მხატვრობა დაკავშირებულია ბუნებასთან... ტრადიციის დაცვისთვის და ქართული მხატვრული პრიციპების გაგებისთვის საჭიროა შევიგნოთ ჩვენი წარსული მხატვრობა“. „ჩვენი ქვეყნის აღორძინებას უნდა მოყვეს მხატვრობის აღორძინებაც. აღორძინება კი მაშინ იქნება, როდესაც ჩვენ მოვნახავთ ქართული მხატვრობის „ენას“, იმ „ენას“, რომელიც ქმნიდა ჩვენი წარსული მხატვრობის ფორმას“. დ. კაკაბაძე, ჩვენი გზა, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983, გვ. 31

88 „ყოველი ხელოვნება ყოველი ერისა უნდა განვითარდეს ნაციონალურ ჩარჩოებში. მხოლოდ მაშინ აქვს მას ფასი და გამართლება. ეგვიპტის ხელოვნება, ჩინეთისა და იაპონიის ბუდეები, ან, უფრო ახლო თვით დიდი პიროვნებნი <...>, პირველ ყოვლისა, თავისი ერის შვილები იყვნენ და თავისი შემოქმედების თესლებს საკუთარი ხალხისგან და ბუნებისგან აგროვებდნენ. <...> მხოლოდ ეროვნულ ფარგლებში აღმოცენებულ ფორმას ეძლევა საერთაშორისო მნიშვნელობა... თუ ქართულ მხატვრობას უნდა სახე მიეღოს, ის უნდა განვითარდეს ეროვნულ ჩარჩოებში. მხოლოდ მაშინ იქნება ის საინტერესო“. ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, შალვა ქიქოძე. კულტურული მემკვიდრეობა, თბილისი, 2005, გვ. 40

89 „რა შეიძლება მოგვცეს ამ მხატვრობამ ან რით შეიძლება დაეხმაროს ეს კულტურის ტრადიციები ჩვენი დღევანდელი სახვითი ხელოვნების მუშაკებს? ჩვენი დღევანდელი მხატვრობის გზები ძალიან რთულია და საკმაოდ მიხლართულ-მოხლართულია. ... ჩემი წინაპრები, რომელთა წინაშე მე ამ ტაძრებში უტყვი ვიდექი,

კაკაბაძის აზრით, ქართული ხელოვნების ყველაზე საგულისხმო თვისებები — „მარტივ, სწორ და სიმეტრიულ ფორმებში დაცული ნახაზობა“, „ძლიერი და მუქი ფერადები“, ზოგადად, „ფორმის სიმარტივე“, ამასთანავე, მის მიერ უპირატესად აღიარებული მეთოდის — „კლასიციზმის“, „კონსტრუქციული სურათის“ — დასრულებული, რაციონალური ფორმის ნათელყოფის პრინციპებია. ამდენად, და ამიტომაც, მხატვარი „კლასიციზმს“ ახალი ქართული მხატვრობის განვითარებისთვის ბუნებრივ მეთოდად თვლის.⁹⁰

სივრცის ორნაირი კონცეფციის კაკაბაძისეული განსაზღვრებიდან მხატვრისთვის „განყენებულ ფორმებში განცდილი“ სივრცეა ფასეული, რადგან ხელოვნება, რომელიც ამგვარ სივრცეს ქმნის „კონსტრუქციული“ და თავისუფალია („იძლევა განუსაზღვრელ მრავალფეროვნებას“) და ესაა მისი განვითარების წინაპირობა, ასე მიაღწევს იგი „სრულ განვითარებას და ძალას“. ანუ, მასალის განთავისუფლების, სიბრტყის, ფერის, ხაზის თავისთავადი თვისებების გამოვლენით იქმნება ხელოვნებაში „ახალი რეალობა“. მაგრამ სივრცის ეს კაკაბაძისეული კონცეფცია არა მხოლოდ თეორიული განსჯა ან სასურველი ესთეტიკური ფორმის კვლევა-ძიება უნდა იყოს, მისივე თქმით, „ცხოვრების და ხელოვნების იდეალის გასაშუალებლათვის“. მხატვრის აზრით, ასეთი ფორმებით გამოვლენილი ხელოვნება, როგორცაა აღმოსავლეთის, მარადიულის, ზედროულის წარმომჩენია („მარადისკენ მიიღტვის“). ასეთი ხელოვნება მონუმენტურია, რადგან ბუნების „მთელი არსება“ და „ცხოვრების მრავალსახეობა“ „სივრცის განუსაზღვრელ მანძილსა და განუზომელ დროში“, ანუ, სივრცის სიმრთელესა და სისრულეში ისახება.⁹¹

თავის გენიალური ნაწარმოებებს ქმნიდნენ გრძნობითა და ინტუიციით ნაკარნხევი ხერხითა და საშუალებებით. ეს მაღალი პრინციპი, ჩემი აზრით, გასდევს და უდევს საფუძვლად „მხატვრულ ქართულობას“. ლ. გუდიაშვილი, „სამხრეთ საქართველოში ექვთიმე თაყაიშვილთან ერთად“, „ძეგლის მეგობარი“, კრებული 19, 1969, გვ. 5, 6

90 „კლასიციზმი, როგორც მეთოდი, შეურყეველი გზაა შემოქმედების დამთავრებული ფორმის მიღწევისათვის. ამ მეთოდის საშუალებით ჩვენი ახალი მხატვრობა მიიღებს თავის ბუნებრივ სახეს და განამტკიცებს ნამდვილ ქართულ მხატვრულ სულს“. დ.კაკაბაძე, ჩვენი გზა ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983 წ. გვ. 32

91 „აღმოსავლეთის ხელოვნება ხასიათდება განყენებული ცნებით და ფორმებით. დასავლეთის ხელოვნება დამყარებულია კონკრეტულ და მატერიალურ ფორმებზე... <...> აღმოსავლეთის ხელოვნება მიიღტვის მარადისაკენ, დასავლეთის დროულისაკენ. <...> აღმოსავლეთში ბუნება განყენებულ პროპორციებში და შესაძლებელი ფორმებით ისახება,... <...> ადამიანი, რომელიც განიცდის სივრცეს განყენებულ

სამყარო, როგორც მაინც მთლიანობად განცდილი ფასეულობა, გამოვლენილი სასურათე სივრცის ჯერ ისევ სისრულესა და მომცველობაში, ნაწილით მის მაინც ერთიანობის დაურღვევლად შევსებაში, და არა დანანევრება-ანყობაში, ფორმის სიმრთელეში; ეს ასეა დავით კაკაბაძის იმერეთისა და ბრეტანის პეიზაჟებში, კუბისტურ და აბსტრაქტულ კომპოზიციებში, ელენე ახვლედიანის პარიზის ხედებში, შალვა ქიქოძისა თუ მოგვიანებით პეტრე ოცხელისა და ირაკლი გამრეკელის ნამუშევრებში. ეს არაერთხელ აღნიშნულა ქართველ მკვლევართა მიერ (დ. თუმანიშვილი, ი. არსენიშვილი, ლ. მამალაძე, ა. ოქროპირიძე, ს. ლეჟავა, ნ. ყიფიანი,) და არაერთხელ თქმულა ისიც, რომ სივრცის ამგვარი განცდა კაკაბაძისა და მისი თაობის მხატვართა შემოქმედებაში არსებული ძველი ქართული ხელოვნების ჯერ კიდევ ცოცხალი ტრადიციაა.

ზაუმური ენის სდვიგების ვიზუალიზაციასაც ილია ზდანევიჩი ამ პრინციპების დაცვით, უფრო სწორედ, ამ გზით ახდენს (ილ. 15) და ასევე აგებს ეკლესიის გეგმებსაც (ილ. 16). ჯ. იანჩიეკი კამენსკის რკინაბეტონის პოემის (железобетонная поэма) „ტელეფონის“ ზდანევიჩის „ლიდანტიუ ფარამთან“ (лидантию фАрам) (ილ. 31) შედარებისას აღნიშნავს, რომ „ტექსტის განსაკუთრებული ტიპოგრაფიული აკრეფა კამენსკისთან დეკორატიულ ხასიათს ატარებს. მაშინ, როცა ზდანევიჩთან ის მის წასაკითხად, მკითხველისთვის ღირებულ სისტემადაა განვითარებული“.⁹² ეს კომენტარი, რომელიც ილია ზდანევიჩის წიგნების ტიპოგრაფიის სტრუქტურულობას, ნაწილის მთელის

ფორმებში, ვერ დაკმაყოფილდება „trompe l’oeil“ სისტემის წარმოდგენით. მისთვის სივრცის განცდა არსებითი მოთხოვნილებაა და ბუნებრივი გრძნობა. ამიტომ აღმოსავლეთის პლასტიკური ხელოვნება კონსტრუქტიული და მონუმენტურია. ის გადმოცემულია სივრცის განუსაზღვრელ მანძილსა და განუზომელ დროში. დღევანდელი აღმოსავლეთი უნდა ჩაერიოს ამ ცივილიზაციის საერთო მოძრაობაში იმ მოსაზრებით მაინც, რომელსაც ხშირად გამოსთქვამენ – ცხოვრების და ხელოვნების იდეალის გასაქცეაუბისათვის. <...>განყენებულ ფორმებში ნაგრძნობი სივრცე – რომელშიაც ისახება სივრცის დინამიური განცდა – იძლევა განუსაზღვრელ მრავალფეროვნებას და ამიტომ ხელოვნება, დამყარებული ამ ახალ განცდაზე, მიაღწევს სრულ განვითარებას და ძალას“. დ. კაკაბაძე, სივრცის ორი კონცეფცია, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983 გვ. 130-133

92 საინტერესოა თავად ილია ზდანევიჩის შეხედულებაც ამ პოემასთან დაკავშირებით: „ზოგიერთი თვალსაზრისით ის უდაოდ საინტერესოა, მაგრამ მხოლოდ რადგან შემოქმედების ამგვარი წესი თვალს უთმობს დიდ ადგილს და, ამდენად, ბევრს ვერაფერს იპოვის“. ციტირებულია ტ. ნიკოლსკაიას წიგნში *Авангард и окрестности*, გვ. 69-70

მიმართ კოორდინირებულობას (მთელის სიმრთელეს) გულისხმობს, რა თქმა უნდა, ფურცელზე ტექსტის ვიზუალიზაციის ხასიათსაც ეხება. მკვლევართა აზრით, იგივე ნიშნები ახასიათებს თავად თხზულებათა დრამატურგიას. როგორც აღინიშნება, ზდანევიჩის პიესებს სწორედ ზედმინევნით გააზრებული არქიტექტონიკა, ერთგვარი „კლასიციზმი“ გამოარჩევს „41°“-ის სხვა ნევრების ზაუმისაგან. „კოლეგების შემთხვევითობაზე აგებული ზაუმისაგან განსხვავებით, — აღნიშნავს ვ.მარკოვი, — ზდანევიჩი ზაუმის კლასიციზტი იყო, რომლის კონსტრუირებასა და დამუშავებას ის თავისი მანერით ახდენდა. ზაუმი ამგვარი პროპორციით არც მანამდე და არც მის მერე არსად გამოყენებულა“. ⁹³ ალბათ, ილია ზდანევიჩის ეს „კლასიციზმი“ შემთხვევითი მსგავსება არ უნდა იყოს დავით კაკაბაძის „კლასიციზმთან“, სივრცის კონცეფციასთან და „სურათის პრინციპთან“⁹⁴ (ილ. 15-17).

ისევე როგორც პოეტებთან და ლიტერატორებთან, მხატვრებისთვისაც უცილობელი მოცემულობაა, ის, რომ ქართული ხელოვნება ეროვნული და თანამედროვე უნდა იყოს.⁹⁵

ახალი ქართული მხატვრობის რაგვარობის განსაზღვრის ეს ორიენტირი — მხატვრად ყოფნა და შემოქმედება — მათთვისაც ქვეყნის წინაშე მოვალეობად და მოქალაქეობრივ პასუხისმგებლობად განიცდებოდა⁹⁶. სწორედ ეს იგულისხმება შალვა ქიქოძის პარიზიდან

93 იქვე, გვ.71

94 „სურათში ყოველი მისი ნაწილი, ყოველი სიბრტყე, ყოველი ხაზი და ყოველი ფერი უნდა იყოს თავის ადგილას და ზედმეტად არც ერთი სურათის ნაწილი არ უნდა ჩანდეს“. დ. კაკაბაძე, სურათის პრინციპი, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983, გვ. 33

95 „... ცხადია ჩვენი მხატვრობის ახალი გზა... ჩვენი მიზანია თანამედროვე მეთოდით შექმნათ დამთავრებული ნაწარმოები ჩვენივე თვისებებისა და ტემპერამენტის მიხედვით... ამალღებული სულით, ქართული თვისებებით და ტემპერამენტით, თანამედროვე ცხოვრების განცდა და მისი გამოსახვა საკაცობრიო ჭერქვეშ“. „...ერთადერთი გზა, რომლითაც მხატვრობა უნდა მიდიოდეს, ეს არის მხატვრული კულტურის განვითარება, გაღრმავება. ამისათვის კი საჭიროა თანამედროვე კულტურის შეგნება, ცივილიზაციის შეთვისება... ჩვენ უნდა ვეცადოთ, რომ საქართველო მიდიოდეს კულტურულ შემოქმედებაში თანამედროვე მონივნავე ქვეყნებთან ერთად...“. დ. კაკაბაძე, ჩვენი გზა ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983, გვ. 32

96 „საყოველთაოს, უნივერსალურ-ღირებულის ქართულად და ქართულ რიგზე, საკუთარი სამშობლოსა და მთელი ქვეყნიერებისათვის დროის შესაფერად უწყების მოთხოვნილება, თანაც მოვალეობად განცდილი — ესაა XX საუკუნის პირველ მესამედში ქართული კულტურის უმრავლესი შემოქმედი დარგებისა და შტოების აღმავლობის შიდა მამოძრავებელი“. დ. თუმანიშვილი, საქართველო. ეპოქათა გასაყარი, გვ. 27, 28

გამომგზავნილ წერილში: „დღეს მე პირდაპირ მივდივარ ბ. გეგეჭ-კორთან მოსალაპარაკებლად, რომ საშუალება მოგვეცეს მხატვრებ-მა პარიზში ჩვენი მხატვრული წიგნი გამოვცეთ და სურათების გა-მოფენა მოვანყოთ. ორივე ამ საქმეს ვეება მნიშვნელობა ექნება არა მარტო ჩვენთვის, არამედ საქართველოს დამოუკიდებლობის პრო-პაგანდისტისაც. <...> ...ჩვენი სურათების აქ გამოფენას უსათუოდ უნდა ახლდეს ორი აუცილებელი გამართლება. პირველად ყოვლისა, ის უნდა იყვეს მხატვრული, ე.ი. ისეთი, რომელსაც არავითარი არამ-ხატვრული, დილეტანტური ელემენტი არ ახლავს; მეორეც, ის უნდა იყვეს განსხვავებული იმით, რომ იქნება ქართული. და ეს უკანასკ-ნელი, თქვენც მიხვდებით მის მნიშვნელობას, ყოველ მაყურებელს უნდა ეჯდეს თავში, როდესაც ის ჩვენი სურათების სანახავად მოვა. უნდა იცოდეს იმ მაყურებელმა, რომ ის საქართველოა, რასაც ხე-დავს, ის საქართველო, რომელსაც ამდენ ხანს არ იცნობდა და არც უნდოდა, რომ ეცნო; რომ ეს საქართველო და მისი ნაწარმოებნი ყო-ფილან გაცნობის ღირსნი“.

ეს პოზიცია საუკეთესოდ გამოვლინდა ქართველ ხელოვან-თა საზოგადოების საქმიანობაში, რომლის დამაარსებლის, მხატ-ვარ დიმიტრი შევარდნაძის მთელი ცხოვრება „მოჯამაგირეობის“ — მსახურების კიდეც ერთი მაგალითია. საზოგადოების მიზანი, როგორც ცნობილია, „მხატვართა, მოქანდაკეთა, და ხუროთმოძ-ვართა ერთურთშორის დაახლოება-დაკავშირებისა“ და მათი მხარ-დაჭერის გარდა „ძველი ქართული ხელოვნების ნაშთების შეგროვე-ბა, დაცვა და შესწავლა“ იყო (როგორც ცნობილია, 1916-17 წლებში საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების მიერ ნაბახტევსა და ტაო-კლარჯეთში მოწყობილ ექსპედიციებში ხელო-ვანთა საზოგადოების წევრებიც — ლადო გუდიაშვილი და თოიძე-ბი — აქტიურად მონაწილეობდნენ. მათ გარდა, ილია ზდანევიჩი და მიხეილ ჭიაურელი). საზოგადოება ქართველ მხატვართა გამოფე-ნებთან ერთად ისევ საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებასთან თანამშრომლობით აწყობს „ძველი ქართული საეკლესიო ფრესკების სამეცნიერო-მხატვრულ გამოფენას“. ის ისეთი საქმიანობითაც იყო დაკავებული, როგორიც ძველი ქარ-თული მხატვრობის სახელმძღვანელოს შედგენა,⁹⁷ ქართველ მწე-

97 ი. ჭავჭავაძის პირველი დაწყებითი სკოლის გამგე მარიამ ვახვახიშვილი-წერეთლის წერილი ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების გამგეობას. 22 სექტემბერი, 1916წ.

რალთა მოთხრობების დასურათება და ქართული მხედრობისთვის „თავისებური, ნაციონალური, ლამაზი და პრაქტიკული სამხედრო ტანთცმულობის“ შემუშავება იყო⁹⁸. ილია ზდანევიჩი, მხატვრული შემეცნებითა და მოღვაწეობის უნივერსალიზმით ქართველ ხელოვანთა შორის ერთ-ერთი ყველაზე „კლასიკური“ ავანგარდული ფიგურა, „ოსლინი ხვოსტის“, „მიშენისა“ და „41⁰“ მთავარი თეორეტიკოსი, „ვსეოჩესტვოსა“ და „ორკესტრული პოეზიის“ ავტორი და სიძველეთა მკვლევარი, ქართულ ძეგლებზე ზრუნვას არც საქართველოდან წასვლის შემდეგ, პარიზში ცხოვრებისას წყვეტს. 1930-იან წლებში ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ მისადმი ლევილიდან მიწერილ წერილებში ნათლად ჩანს, თუ რაოდენი იყო ილიაზდის არა მარტო ზრუნვა და შრომა ტაო-კლარჯეთის ექსპედიციის მასალების გამოსაცემად, არამედ ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებისა და მისი ისტორიოგრაფიის ცოდნაც,⁹⁹ რომ აღარაფერი ვთქვათ ევროპის სხ-

„აუცილებელ საჭიროებად მიგვაჩნია ხალხში გავრცელება ეროვნული მხატვრული მოტივებისა. აქამდე არავის უფიქრია სკოლებში სახელმძღვანელოთ ძველი ქართული მხატვრობით სარგებლობის შესახებ... <...> საჭირო მათი გადმოღება, დამუშავება და სახელმძღვანელოს შედგენა... <...> ეს პირდაპირი მოვალეობაა ქართველი მხატვრებისა. თუკი ისინი იკისრებენ ორნამენტების გადმოღებას სახელმძღვანელოდ, მაშინ ადვილათ შესაძლებელია მასწავლებლებმა გავავრცელოთ ხალხში ქართული მოტივები და განუვითაროთ გემოვნება მოზარდ თაობას ეროვნული ხელოვნების შესწავლით“. წერილს იმავე თარიღით ერთვის გ. ჟურულის რეზოლუცია : „შეტანილ იქნას გამგეობის განსახილველად“. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის არქივი, ფონდი 1, აღწერა 1, საქმე 1

98 „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოება ლებულობს შეკვეთებს, წერილებს, წინადადებებს „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოებისაგან“ წიგნების დასურათებაზე, ქართველ მოღვაწეთა პანთეონის გეგმაზე, აგრეთვე სამხედრო ტანთცმულობის შესამუშავებელი კომისიისაგან...“. 25 ივლისი, 1918წ. ქართული ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის არქივი. ფონდი 1, საქმე 3. იქვე დაცულ საბუთში ასევე წერია : „კრებამ დაადგინა: მოიწვიოს პროფესორნი და მხატვარნი, რათა მათი დახმარებით გამოიმუშავოს თავისებური, ნაციონალური, ლამაზი და პრაქტიკული სამოსი ქართველთა მხედართათვის“.

99 „ძვირფასო ილუმა! მივიღე შენი წერილი და იშხანის გეგმა. არ ვიცი როგორ გადაგიხადო მაღლობა. როდესაც ოშკის ნაგებობათა ასეთივე საერთო გეგმა, ზედა იარუსის დეტალები და აღმოსავლეთ ფასადი გვექნება, მაშინ ჩვენი ექსპედიციის მასალაც მოგროვდება და მის გამოცემასაც შეგვიძლია შევუდგეთ“. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ფონდი, ი. ზდანევიჩის არქივი. მორიგ წერილში ე. თაყაიშვილი ი. ზდანევიჩის კითხვებზე პასუხობს : „ <...> 2. წყაროსთავი ჩემს XII ტომში არ არის. არდაგანის ეკლესია ზუსტად ახალქალაქის მაზრის საზღვარზეა. მას კლარჯეთის წყაროსთავთან სახელის გარდა (წყაროსთავი) არაფერი აკავშირებს. <...> ჩემი წყაროსთავი თავიდან მხოლოდ ძალიან უცნაურ სამწავიან ბაზილიკას წარმოადგენდა, რომელსაც XI საუკუნეში, ბაგრატ IV დროს, ჯვრის სამი

ვადასხვა ქალაქში სამეცნიერო კონფერენციებზე წაკითხულ მრავალრიცხოვან მოხსენებებზე.¹⁰⁰

ქართველ ხელოვანთათვის, ზოგადად, ქართული საზოგადოებისთვის მოქალაქეობა და ქვეყნის წინაშე ვალდებულება, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ეროვნულ პოზიციას, ქვეყნის წინაშე (ახლადგანთავისუფლებული ქვეყნის წინაშეც) სწორედ ამ თვალსაზრისით პასუხისმგებლობას გულისხმობს. ამიტომაც ხდება ეს პოზიცია მრავლისმომცველი. აერთიანებს ხელოვნებასა და პოლიტიკას, შემოქმედებასა და მოღვაწეობას. ქართული მოდერნისტული ხელოვნება და აზროვნება ამ მხრივ, რა თქმა უნდა, რადიკალურად განსხვავებულია დასავლურისაგან — ე.წ. „მეინსტრიმისაგან“. და, მართალია, ე.წ. „ანტიკოლონიური ნაციონალიზმი“ (თუმცა ეს ცნება უმთავრესად მაინც აზიის კოლონიურ ქვეყნებთან მიმართებით იხმარება¹⁰¹), სხვადასხვა, საქართველოს მსგავს პოლიტიკურ მდგომარეობაში მყოფი ქვეყნის (მაგალითად, პოლონეთის) ხელოვნებაში, როგორც ჩანს, სხვადასხვა სიმძაფრითა და ფორმით არსებობს,¹⁰² მაგრამ ქართული

– აღმოსავლეთი, ჩრდილოეთი და სამხრეთი შვერილი მიადგეს <...>; 4. კავკასიის არქიტექტურის მასალათა მესამე ტომი მაქვს; 5. ერმაკოვის ფოტოები კისკიმიდან ვარძახონამდე – არა; 6. წიგნი *Bachmannia* ასევე არ მაქვს და არც მინახავს... <...> სტრიჟიგოვსკი არ მაქვს და ძალიან დამავალებდი, თუ რუსულად მოკლედ მომანვდიდი ყველაფერს, რასაც იგი ტაო-კლარჯეთის ეკლესიებზე წერს... <...> ... თორთუმ-ისპირისა და კლარჯეთ-ოლთისის ეკლესიათა შედარება ყოველთვის მქონდა მხედველობაში. ამის გარეშე არ შეიძლება... <...> მე ვაპირებდი რომ მხოლოდ მიმეჩინა უკვე გამოცემულ გეგმებსა და აღწერილობებზე. შენ კი ამ გეგმებისა და ნიკო მარრის მიხედვით შევსებული სქემების ჩვენს გეგმებსა და ნახაზებთან ერთად გამოცემას ფიქრობ. ჩვენი ნაშრომი ამით, რა თქმა უნდა, ბევრად მოიგებდა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ხარჯები გაიზრდება და საქმე გართულდება... “. 25 ნოემბერი, 1934 წ. (ეს წერილი გამოსაცემად მოამზადა ნ. ხარატიშვილმა)

100 „ქართველები წარსულში“. პარიზი, გეოგრაფიული საზოგადოების დარბაზი, 1948

საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ილია ზდანევიჩის არქივში დაცულია 1948-1971 წლებში ბიზანტიური ხელოვნებისადმი მიძღვნილ სხვადასხვა საერთაშორისო შეხვედრებზე წაკითხულ მოხსენებათა ნუსხა: „რუი გონზალეს დე კლავიპო საქართველოში“ 1405 წელს ავნიკიდან ტრაპიზონამდე მოგზაურობის შესახებ. ოქრიდ-ბელგრადი, 1969წ., „ქართველები ფატიხ-დამპყრობლის ომში წმ. სოფიას წინააღმდეგ. ვენეციელი ჟამთააღმწერლის 1541 წლის ქრონიკათა მიხედვით“. ვენეცია, 1966 წ., „აზიური იმპერიის საზღვრის პრობლემა VII - XII საუკუნეებში“, ბუქარესტი, 1971 წ. ამ სხდომას ილია ზდანევიჩი ჯანმრთელობის მდგომარეობის გამო ვერ დასრუბია.

101 პ. მანინგი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 12

102 „პოლონეთმა გამოწვევა თამამად მიიღო, უპასუხა რა დამპყრობელს მძლავრი კულტურული იდენტობის შექმნით; ნაციის ფუნდამენტურ ფასეულობათა ამგვარი

მოდერნიზმის თავისებურება, ალბათ, ის უნდა იყოს, რომ მის შემეცნებაში „ხელოვნების განახლება“ ერთდროულად წარსულსა და მომავალს, ტრადიციულ-ქართულსა და ახალევროპულს, ეროვნულსა და საყოველთაოს უკავშირდება; ხელოვნების „ეროვნულობა“ მისი წარსულის, აწმყოსა და მომავლის არსებით ერთიანობაში მოიაზრება და მისი „საყოველთაოობა“ ამის გათვალისწინებით განისაზღვრება.¹⁰³ ნამუშევრებში კი ეს არა-ზედაპირულად, არა მხოლოდ თემასა თუ ტრადიციული სახვითი ესთეტიკის გამეორებაში, არამედ არსებითი ფორმითაც — მხატვრული სივრცის ხასიათში ვლინდება.¹⁰⁴ საგულისხმოა ისიც, რომ მოქალაქეობრივი პოზიციისა და შემოქმედებითი

დაცვა ეროვნული სახელმწიფოს აღდგენის საფუძვლად აქცია“. S.A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, 1890-1939*, კემბრიჯი, 1999, გვ. 83

103 ს. მანშახის თანახმად, XIX საუკუნის ბოლოს კრაკოვში შექმნილი პოლონელ მხატვართა საზოგადოება – სცტუპკას დაჯგუფება (ენ. ახალი პოლონეთი – *Nova Polska*) — ბალტიისა და სკანდინავიის ქვეყნებში მწერლების, კრიკიტოსებისა და მხატვრების მიერ ჩამოყალიბებული ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მსგავსად, „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 ტენდეციათა გაერთიანება, ბალტიკის მთელ რეგიონში მოდერნიზმის უმთავრესი მამოძრავებელი ძალა გახდა“. ავტორის აზრით, აღნიშნულ ტენდეციათა გაერთიანება პოლონეთში განსაკუთრებით „დრამატულ და კრეატიულ ფორმას ღებულობს“. ს. მანშახი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 83, 87

104 „ქართულ/ტფილისურ ავანგარდში არსობრივად მუშაობს დროთა სივრცეში, უფრო სწორედ სივრცული გაერთიანება-გამთლიანების, დროთა „შეკრების“ იდეა, როგორც გზა ახალი მხატვრული ფორმით ახალი სივრცული რეალობის მოდელირებისა. პროცესის, როგორც იდეის კულტივირება, რადიკალური სიახლის მოთხოვნილება შერწყმულია მემკვიდრეობის არდავინყების, ხელოვნების „მის ისტორიულობაში ამოწურვის“, ნოვაციისკენ მიმართული ექსპერიმენტისა და მემკვიდრეობის ათვისება/გამოყენების სინთეზირებით თავისუფლების მიღწევის კონცეფტთან. <...> თუ დასავლეთის ავანგარდისთვის აწმყო მომავლის დასაწყისია, მომავალი კი განმსაზღვრელი, ამდენად დროის, ხანგრძლივობის პრიმატი აშკარაა, ქართულ/ტფილისურისთვის, რომელიც, ბუნებრივია ატარებს თავის თავში ფორმის რადიკალურობას, ენის სიმძაფრეს, რეალობის ფარდობითობის განცდას და ამიტომაც მიმართვას ნოვაციის კულტივირებას, მაინც აშკარად ჩანს, რომ იგი უფრო სივრცეზეა ორიენტირებული ვიდრე დროზე. სივრცის დროსთან მიმართებით ფასეულობის გამოა, რომ მისთვის აწმყო წარსულის შედეგია და ამავე დროს მომავლის დასაწყისიც“. ნ. ყიფიანი, ტფილისის ავანგარდი, ტექსტი გამოფენისთვის „ფანტასტიკური ღუქანი. ტფილისის ავანგარდი“, ნიუ იორკი, კესი კაპლანის გალერეა, ივლისი, 2009

გზის ეს თანხვედრა ფაქტიურად ყველა მოდერნისტთან (მხატვრებთან, მწერლებთან, პოეტებთან, თეორეტიკოსებთან), თანაც საკმაოდ ძლიერად ვლინდება და ის, როგორც ითქვა, ჩვენი მოდერნისტული ხელოვნებისა და აზროვნების უმთავრესი გამაერთიანებელი ორიენტირია. თუმცა, შესაძლოა ესეც მხოლოდ ვარაუდი იყოს, რადგან თუკი ამ პერიოდის ქართული ხელოვნების კვლევა დასავლეთ ევროპასა და რუსეთთან მიმართებით დღეს მაინც აქტუალურია, ევროპის აღმოსავლეთის ე.წ. „პერიფერიული“ ქვეყნები ამ მხრივ, ფაქტიურად, იგნორირებულია. ვფიქრობ, სამომავლოდ ეს აუცილებლად გასათვალისწინებელი უნდა გახდეს.

თბილისის არტისტული კაფეები. „ქიმერიონი“

„კაფე სახლია – (უფრო თავშესაფარი) – ბოჰემიელთათვის... <> ...ბოჰემა – ყოფის კატეგორიაა მთელი... <> ... ბოჰემაში იზადებიან შკოლები და მანიფესტები. ბოჰემა სალონია არტისტებისა და პოეტებისთვის“.

გრიგოლ რობაქიძე¹⁰⁵

„აღბათ მთელ ქვეყანაზე არ არის კაფე, რომელიც იტევდეს იმდენ შთაგონებას და შემოქმედებას, როგორც „ქიმერიონი“.

ტიციან ტაბიძე¹⁰⁶

არტისტული კაფე-კლუბების დაარსება თბილისში რუსეთიდან შემოქმედებითი საზოგადოების აქტიური ემიგრაციის პერიოდს ემთხვევა და მათი დაფუძნებაც იმ პერიოდში თბილისში მყოფი სხვადასხვა ეროვნების მოდერნიზატორების მიერ ხდება. სავარაუდოა, რომ თბილისში არტისტული კაფე-კლუბების ტრადიცია რუსეთიდან შემოდის და მოსკოვისა და პეტერბურგის არტისტულ კლუბებს უკავშირდებოდა მათი მოხატვაც, მაგრამ გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ქართველებიც, თუნდაც გრიგოლ რობაქიძე და პაოლო იაშვილი, „კაფეს კულტურას“ ევროპაშიც იყვნენ ნაზიარები.¹⁰⁷

პეტერბურგის არტისტული კლუბების ამ მიმდევობასა თუ მემკვიდრეობითობას თბილისში ქართველებიცა და რუსეთიდან ჩამოსულებიც აღიარებდნენ და აცნობიერებდნენ. „რა სასიამოვნოა, რომ თბილისში როგორც იქნა მოიძებნენ ენერგიული ადამიანები, რომლებმაც აქ თავისებური პეტერბურგული „მანანნალა ძაღლი“

105 გრ. რობაქიძე, კოტე მარჯანიშვილი, დურუჯი, 1, 1926, გვ.2

106 ტ. ტაბიძე, „ქიმერიონი“, გაზეთი „ბარრიკადი“, 1922

107 ლადო გუდიაშვილი იხსენებს, რომ პარიზში მისი გამგზავრების წინ პაოლო იაშვილს ბევრი რამ აუხსნია მისთვის. „მან ჩემზე ადრე იმოგზაურა პარიზში, — წერს იგი, — და იქაურ მხატვრებსაც ძალიან კარგად იცნობდა. <...> პიკასო, რიბერა, აპოლინერი და სხვები პაოლოს ახლო მეგობრები რომ იყვნენ, ეს კარგად ჩანს თვით მის მშვენიერ მოთხრობაში „ფერადი ბუშტები“. ლ. გუდიაშვილი, როგორ მოვხატეთ ქიმერიონი, დროშა, 1964, 7

ან მისი მეორე გამოცემა — „კომედიანტთა თავშესაფარი“ მოაწყვეს — წერდა „არგონავტების ნავის“ ნახვისას იური დეგენი.¹⁰⁸ პაოლო იაშვილს კი „ფანტასტიკური სამიკიტნოს“ გახსნაზე შემდეგი ექსპრომტი უთქვამს: „Бродячих и худых собак / Пригнали с северной столицы, /И в Фантастический кабак / Кузмин Желает вновь вселится /И в виде нежного залога/Из петербурга мчится Miss/Как жуткий возглас, радость Блока/В Фантастический Тифлис/<...> И мы в гостях, что вечно строги, /Но мы в стихах, и мы не немые./И голубые наши Роги /В честь фантастической богемы.“

მაგრამ XX საუკუნის 10-20-იანი წლების თბილისში ამ დანესებულებათა სიმრავლე და აქტიური, მრავალფეროვანი ფუნქციონირება იმაზეც მიუთითებს, რომ ეს კაფეები ამ პერიოდის თბილისის კულტურული სივრცის ბუნებრივი და ლოგიკური ნაწილია. ყალიბდება კიდევ იმ გარემოს, იმ საზოგადოების სულიერ-ეთიკური და ესთეტიკური მისწრაფებების შესაბამისად, რომლის ნიაღშიც იბადება. მათი შექმნის განსაზღვრული ობიექტური გარემოებები, დაარსების მიზეზ-შედეგობრივი კანონზომიერება (სოციალური თუ მხატვრული) კი იმის მანიშნებელია, რომ ეს მოვლენა, ზოგადად, ამ პერიოდის ქართული ხელოვნება უკვე ადრეული — კლასიკური მოდერნიზმის ერთიანი დისკურსის ნაწილია.

1910-იანი წლების მეორე ნახევრიდან თბილისში რამდენიმე არტისტული კაფე-კლუბი იხსნება: „ძმური ნუგეში“, „ფანტასტიკური დუქანი“ (1917 წლის 12 ნოემბერი),¹⁰⁹ „ფარშევანგის კუდი“¹¹⁰ (1918 წლის გაზაფხული), „არგონავტთა ნავი“ (1918 წლის შემოდგომა. მას „ამერიკულ ბარსა“ ან, ისევე ირონიულად, „არგონავტების ვარცლსაც“

108 Ю. Деген, В «Ладье аргонатов», Тифлисский листок, 226, 1918

109 „ტფილისი შეიქნა ფანტასტიკური. ფანტასტიკურ ქალაქს ფანტასტიკური კუთხეც ეჭირვებოდა — და ერთ დღეს იმავე პოეტებმა და მხატვრებმა რუსთაველის პროსპექტზე 12, შიგნით ეზოში გახსნეს პატარა ოთახი, სადაც შეიძლება 10-15 კაცი დატეულიყო, მაგრამ რაღაც განგებით 50-მდე ეტეოდა... ოთახის კედლებიდან ფანტასმები იხედებოდნენ — ისე იყო კედლები მოხატული (აქ მართლაც გამართლდა „41 გრადუსის“ ლოზუნგი). გრ. რობაქიძე, ფალესტრა, თბილისი, მერანი, 1988, გვ. 65

110 „ფარშევანგის კუდთან“ დაკავშირებით, „ფალესტრას“ გარდა არსებობს მეტიტა ჩოლოყაშვილის მოგონება: „იყო პატარა ესტრადა, და, სალამოობით, როდესაც პუბლიკა მოიყრიდა თავს, ვიღაც ქართულად კითხულობდა ლექსებს, ვიღაც — რუსულად, ან რომელიმე თავშესაქცევ სკეტჩს თამაშობდნენ. ყველა ერთმანეთს იცნობდა — დიდი მხიარულება იყო“. მ. ჩოლოყაშვილის წერილიდან ტ. ნიკოლსკაიას მიმართ. ტ. ნიკოლსკაია, Фантастический город გვ. 13

უნოდებდა გრიგოლ რობაქიძე). „ქიმერიონი“ (1919 წლის დეკემბერი). მათგან სამის („ფანტასტიკური დუქანი“, „არგონავტთა ნავი“, „ქიმერიონი“) კედლები რამდენიმე, სხვადასხვა ეროვნების მხატვართაგან იხატება.¹¹¹ კერძოდ, „ფანტასტიკური დუქანი“ ლადო გუდიაშვილის, ილია ზდანევიჩის, სერ-გეის, ალექსანდრე პეტრაკოვსკის, იაკობ ნიკოლაძის, იური დეგენის,¹¹² „არგონავტთა ნავი“ კირილე ზდანევიჩის, ლადო გუდიაშვილის, ალექსანდრე ბაჟბეუჟ-მელიქოვის (ილ. 8,9,10), „ქიმერიონი“ სერგეი სუდეიკინის, ლადო გუდიაშვილის, დავით კაკაბაძის (მოგვიანებით, ირაკლი და მოსე თოიძეების) მიერ. „ფანტასტიკური დუქნის“ მოხატულობა დღეისათვის მთლიანად დაკარგულად ითვლება, „არგონავტთა ნავის“ მოხატულობიდან მხოლოდ მცირე ნაწილია ერთ კედელზე შემორჩენილი. მათგან მხოლოდ „ქიმერიონის“ მოხატულობა გადარჩა შედარებით სრულყოფილად, მნიშვნელოვანი ცვლილებებისა და დანაკარგების გარეშე.

თბილისის არტისტული კაფეების ისტორია სულ რამდენიმე წელს ითვლის, რეალურად ეს 1917-1921 წლებია. კიდევ უფრო ხანმოკლეა მათი არსებობის დრო, მაგრამ, მეორე მხრივ, ამ დაწესებულებათა ფუნქციონირება იყო აქტიური, შემოქმედებითად დატვირთული და უწყვეტი, ერთიანი პროცესი, რომელმაც საუკეთესოდ, კონცეპტუალურულად, მართლაც, როგორც სარკეში, ასახა თბილისის შემოქმედებითი საზოგადოების არა მარტო მხატვრულ-ესთეტიკური ინტერესები და მიდრეკილებები, არამედ მთელი ამ სოციალური ხასიათი, მისი მიმართებები და, ამდენად, იმ წლების თბილისური კულტურის ბუნებაც. ყოველივე ეს დოკუმენტური მასალითა და თანადროულ პუბლიკაციებში აღნიშნული ფაქტებითაც დასტურდება და კიდევ უფრო

111 ლუიჯი მაგაროტო აღნიშნავს, რომ „ფარშევანგის კუდიც“ მოხატული იყო კირილე ზდანევიჩისა და ზიგა ვალიშევსკის მიერ (ქართული მოდერნიზმი, გვ. 66), მაგრამ წყაროს არ მიუთითებს.

112 „იური დეგენის ინიციატივითა და პოეტებისა და მხატვრების ჯგუფის მიერ 1917 წლის 25 ნოემბერს დაარსებული „ფანტასტიკური დუქანი“ თბილისში პირველი მოხატული სივრცეა. <...> მოხატვაში მონაწილეობას ლებულობდენ: ვლ.გუდიაშვილი (მარცხენა კედელი, ჭერი და შესასვლელის მოპირდაპირე კედლის ზედა ნაწილი), ა.ს.პეტრაკოვსკი (მარჯვენა კედელი და ჭერი), კარიკატურისტი სერ გეი (შესასვლელის მარცხენა კედელი), სკულპტორი იაკობ ნიკოლაძე (ნახატი თაღზე, ხელმარცხნივ. გააფერადა გუდიაშვილმა), პოეტი ილია ზდანევიჩი (თაღის მარჯვენა ნაწილი), პოეტი იური დეგენი (შესასვლელის მოპირდაპირე კედლის მარცხენა პატარა ნიშა) და სხვები“. В. Катанян, Годовщина «Фантастического Кабачка», Феникс. 1919 №1, გვ.14

მეტად ამ ნაწერების ინტონაციაში იკითხება. ამ ფაქტებზე ნაშრომის წინა თავში იყო საუბარი და მათ დიდ ნაწილს სწორედ თბილისის არტიტული კაფეების, უმეტესად, „ფანტასტიკური დუქნის“ კედლებში ჰქონდა ადგილი.

თბილისის არტიტული კაფეების, კერძოდ კი „ქიმიკონის“ ხასიათის განმსაზღვრელად შემდეგი ფაქტორები გვესახება:

1. ქვეყნის პოლიტიკური ვითარება, რაც ქართული საზოგადოების დასავლურისაგან და რუსულისგანაც განსხვავებულ — პოზიტიურ, ჯანსაღ ფსიქოლოგიურ განწყობასაც განაპირობებდა;
2. თავად ქალაქი — თბილისი — დასავლურ და აღმოსავლურ კულტურათა ისტორიულად ჩამოყალიბებული სინთეზის უნივერსალურობითა და ბუნებრივობით; მისი კულტურის ამ მხრივ მიმღებობითა და გახსნილობით, რაც ქალაქის მატერიალურ სხეულში და მასში თანაცხოვრების წესსა და რიგშიც ერთნაირად ვლინდებოდა;

XX საუკუნის დასაწყისის თბილისი, რომელიც კაპიტალისტური ტიპის ქალაქად ყალიბდება და სადაც იქმნება ახალი — მოდერნული კულტურა; სადაც „დასავლურის მსგავსად, ურბანული კულტურა დაშრევენასა და იერაქიზაციას განიცდის“, ¹¹³ მაგრამ სადაც სხადასხვა კულტურული, სოციალური, ისტორიული შრეები ჯერ კიდევ გარკვეულ ერთიანობას, ურთიერთშელწევადობას, ინტერაქტიურობას ინარჩუნებენ, სადაც ჯერ კიდევ არსებობს ისტორიულად ჩამოყალიბებული თანაცხოვრების წესი;

3. თბილისის მოდერნული კულტურისა და ხელოვნების ხასიათი: მისი „მულტიკულტურულობა“, რომელიც, როგორც ფაქტი, გარკვეულწილად კონკრეტული ისტორიული ვითარებითაც იყო განპირობებული, მაგრამ ისევ თბილისური, ზოგადად კი ქართული კულტურის ბუნებიდან გამომდინარე, 1910-20-იანი წლების ქართული ხელოვნების არსებით, მნიშვნელოვან მახასიათებლად იქცა.

ამ პერიოდის ქართული ხელოვნება არ არის ნიჰილისტური, დემონსტრატიულად დაპირისპირებული, ყველაფრის ნეგატი-

113 ნ. ყიფიანი, თანამედროვე წარსულისა და აწმყოს არქეოლოგია, ილიაზდი, 2, 2005

ურად უარმყოფელი. აგრესიული რევოლუციური პათოსი მხოლოდ ბოლშევიკური ოკუპაციის შემდეგ, 20-იანი წლების მეორე ნახევარში ჩნდება, ისიც უფრო ლიტერატურასა და პოეზიაში (მაგალითად, დადაისტური დაჯგუფება H_2SO_4 . ამ მხრივ სახელიც ნიშანდობლივია – გოგირდმჟავა – მატერიის დამშლელი, აგრესიული ნივთიერება).

ქართველთა სახვითი ესთეტიკა, ცხადია, იზიარებს „გრინბერგისეულ ფორმალიზმად“ წოდებულ ზოგად მოდერნისტულ პრინციპს: მედიუმის — სახვითი მასალის — სიბრტყის, ხაზის, ფერის თავისთავადი თვისებების კვლევასა და გამოვლენას, მაგრამ ამ ძიებისას ამოსავალი ეროვნული მხატვრული ტრადიცია ხდება. თუმცა არც ეს პროცესია რადიკალური და აგრესიული „რევოლუცია“ ესთეტიკაში, რადგან, XVIII საუკუნის ბოლოდან ქართულ ხელოვნებაში სეკულარული ტენდენციების გაჩენასა და ჩამოყალიბებასთან ერთად განუზომლად ძლიერია შუა საუკუნეების სახვითი ესთეტიკა და მსოფლგანცდაც, რაც არც XIX საუკუნის ბოლოსათვის პროფესიულ მხატვრობაში ქრება ბოლომდე. საგულისხმო უფრო ისაა, რომ საკუთარი კულტურისადმი ეს გამორჩეული დამოკიდებულება, არა მხოლოდ მხატვრულ-ფორმალურ ძიებებს უკავშირდება, არამედ ეს სრულიად გაცნობიერებული მოქალაქეობრივი პოზიციაცაა: ხელოვნების მიმართ უმთავრესი მოთხოვნა, რომ ხელოვნება უნდა იყოს ეროვნული და საყოველთაო, ფორმის სასურველი ესთეტიკური ხარისხის განსაზღვრაცაა და ქვეყნის წინაშე აღიარებული მოვალეობაც. ტრადიციის მხატვრულ ხერხად გამოყენება, ამ ტრადიციის „შეგნების“ (დ. კაკაბაძე) გზაცაა და მასთან ჯერ კიდევ გაუწყვეტელი კავშირის არსებობის დასტურიც.

თბილისის არტისტულ კაფეებს ერთგვარი „წინამორბედებიც“ ჰყავდა, საკუთარი „ფესვებიც“ ჰქონდა სხადასხვა ლიტერატურული სალონებისა და წრეების სახით, რომლებიც იმხანად თბილისში მრავლად არსებობდა, მაგრამ არსებითი მნიშვნელობა ამ მხრივ, ვფიქრობ, ქალაქურ დუქანსა და კაფეს (ლალიძის კაფეს) ჰქონდა.

ქალაქური დუქანი — ტრადიციული სუფრითა და ქეიფით, რომლის „ფუნქცია, — როგორც ე. კუზნეცოვი აღნიშნავს, — ბევრად უფრო ფართო იყო, ვიდრე მისი პირდაპირი დანიშნულება“. გარემოს იმგვარი უშუალოდობით, გახსნილობითა და სითბოთი, სადაც დუქანი

სახლი იყო, მედუქნე კი, განსაკუთრებული არტისტიზმით, სიცოცხლის სიყვარულითა და ერთგვარი პატრიარქალურობით გამორჩეული მასპინძელი¹¹⁴, იგი თავისებურ კლუბს წარმოადგენდა¹¹⁵. თბილისური დუქანი, ფიროსმანის მოხატული ან მისი ტილოებით შემკული ინტერიერით, სადაც ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის ქმედება, სოციალური მდგომარეობით, მოთხოვნილებებით, ინტერესებით, გემოვნებით, ბოლოს ლხინის, სუფრის პროცესით გაერთიანებული, ხელოვნების – სიმღერის, მჭერმეტყველებისა და მხატვრობის თანხლებით „ეს-თეტიკურ აქტად ყალიბდებოდა, რიტუალურ-რეგლამენტირებულ ფორმას“, ¹¹⁶ ანუ, სინთეზურ ფორმას ღებულობდა.

ლალის კაფე – საზოგადოებრივი ურთიერთობის ევროპული, ტიპური მოდერნული ფორმა, რომლის ძირითადი განმსაზღვრელი ელემენტი – ახალი ტიპის უალკოჰოლო სასმელი — ქუთაისსა და თბილისში კომუნიკაციას ახალ ტიპსაც („წყლის სმას“) აყალიბებს.¹¹⁷

დუქანი — ქუთაისსა და თბილისში „ცისფერყანწელების“, საზოგადოდ, ხელოვანთა ხშირი თავშეყრის ადგილი. ლალის კაფე — უმთავრესად ინტელექტუალური საზოგადოების შეკრების ადგილი – განათებისა და განათლების, როგორც პოლ მენინგი აღნიშნავს, „მაღალი კულტურის“ კერა.¹¹⁸

„ქიმერიონი“ სწორედ ამ საზოგადოების მიერ და მათთვის სპეციალურად დაწესებული სივრცე – მოდერნისტული ხელოვნების დამკვიდრების მოდერნული ფორმაა. ის „ცისფერყანწელების“ მიერვე კაფედ იწოდება („ქვეყანაზე არ არსებობს კაფე, რომელიც ამდენ შთაგონებას იტევდეს“), რითაც ერთგვარად ხაზი ესმება მის „ევროპულობას“, „მოდერნულობას“. სარდაფის არქიტექტურაც უფრო დასავლურია, ვიდრე ტრადიციულ-ქართული. „ქიმერიონი“ სინთეზური სტრუქტურაა და ამ ნიშნით ის თბილისურ დუქანსაც (შესაძ-

114 „მედუქნე, უმეტესწილად თავისი საქმის პოეტი იყო და თავს არა მარტო დაწესებულების მეპატრონედ, არამედ სახლის და ამ სახლში მოსული სტუმრის მასპინძლადაც თვლიდა: <...> ეს, თუნდაც თამაში, მაგრამ გულწრფელი თამაში იყო; მასში, <...> ცნობიერებაში ჯერ კიდევ ცოცხალი პატრიარქალური გადმონაშთი, <...> ქართული ეროვნული ხასიათის ზოგი ნიშანი – თავისებური არტისტიზმი და სიცოცხლის სიყვარული <...> იკითხებოდა“. Э. Кузнецов, Пиросмани, Москва, 1975, გვ. 47

115 იქვე

116 Э. Кузнецов, Пиросманашвили и художественная культура XX века, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისი, 1977, გვ. 4,6

117 პ. მენინგი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 34

118 პ. მენინგი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 36

ლოა, არაპირდაპირ, მაგრამ ირიბად მაინც) უკავშირდება, ხოლო „ქიმერიონში“ მოწყობილი საღამოები თავისი ხასიათით დიდად არც განსხვავდებოდა დუქანში „ცისფერყანწელების“ მიერვე გამართული ტრადიციული ქართული სუფრისაგან.

„კაფეს კულტურა“ საზოგადოდ, მოდერნულ ქალაქში — რესტორანში, კაფესა თუ დუქანში, შემოქმედებითი და ინტელექტუალური საზოგადოების თავმოყრის ტრადიციას, ამ სივრცეთა საკუთარი იდეებისა თუ შემოქმედების გასაზიარებლად და წარსადგენად „გამოყენების“ ერთგვარ წესს უნდა გულისხმობდეს. თუმცა, თუკი ევროპაში, ვთქვათ, პარიზში, ამ თვალსაზრისით, კაფე იყო ტიპური ფორმა, საქართველოში ეს დუქანია¹¹⁹. მაგრამ ქუთაისისა თუ თბილისის დუქანი, სადაც ხრინწიანი არღნის ბგერებთან და აუცილებელ მრავალჯამიერთან ერთად ედგარ პოს, შარლ ბოდლერის, და სხვათა ძვირფასი სახელები გაისმოდა, უცბად პარიზის ლიტერატურულ კაფედ გადაიქცეოდა ხოლმე. „ქუთაისელი მოდერნისტებისთვის, როგორც გრიგოლ რობაქიძე იყო, — აღნიშნავს პოლ მენინგი, — ოპოზიცია ევროპა-აზია, პარიზი-ქუთაისი, ევროპულ კაფესა და აღმოსავლური დუქანის ამგვარ დაპირისპირებაში აისახებოდა. აღმოსავლურ პერიფერიაზე, ქუთაისში, ევროპელი მოდერნისტებისთვის გართულებული ვითარება შესაძლოა ის ყოფილიყო, რომ ისინი იძულებულები იყვნენ დუქანი ერთგვარი არასრულფასოვანი კაფეს (cafe manque) ფორმით აემოქმედებინათ“.¹²⁰ ვფიქრობ, რომ დუქნის ამგვარი „ტრანსფორმაცია“ ამის გამო, უფრო ზუსტად, მხოლოდ ამ მიზეზით არ ხდებოდა. ის, ამ საზოგადოებაში არსებული დამოკიდებულებების, მათი ცხოვრების ბუნებრივი წესის შედეგიც უნდა ყოფილიყო, რაც ორივე, ძველ — ტრადიციულ (დუქანი) და ახალ — მოდერნულ (არტისტული კაფე), თავშეყრის ადგილში ერთნაირად გამოვლინდა კიდევ.

ვფიქრობ, „ქიმერიონი“ საზოგადოებრივი კომუნიკაციის ამ ორივე ტიპსა და ორივე ორიენტაციას ითავსებს: ძველსა და ახალს, მოდერნულსა და ტრადიციულს, „განათება-განათლებასა“ და სუფრაქეიფს, წყალსა („ლალიდის წყლები“) და ღვინოს. როგორც სოციალური სტრუქტურა ის არც მხოლოდ კაფე (თუნდაც „ლალიდის კაფე“) და არც მხოლოდ ქალაქური დუქანია (თუნდაც პარიზის ლიტერატურულ კაფედ გადაქცეული დუქანი). „ქიმერიონი“ თბილისის არტის-

119 პ. მენინგი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 3

120 პ. მენინგი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 2

ტული კაფეა და როგორც საზოგადოებრივ-სოციალური სტრუქტურა, ის ერთგვარი ჰიბრიდული ფორმით — „კაფე-დუქნის“ — სტატუსით ყალიბდება.

თბილისის სხვა არტისტულ კაფეებში — „ფანატასტიკურ დუქანში“, „არგონავტთა ნავსა“ თუ „ფარშევანგის კუდში“ ეს მიმართებები, სხვადასხვა სიმძაფრითა და სხვადასხვა პროპორციით, მაგრამ ყოველ მათგანში, ვფიქრობ, რომ მაინც არსებობდა.¹²¹

თბილისის არტისტულ კაფეებს არ ჰქონდა რაიმე განსაზღვრული სოციალური თუ პოლიტიკური მოტივაცია (როგორც პარიზში ან მიუნხენში), არც გამოკვეთილად რომელიმე ერთი ესთეტიკური იდეა (როგორც პეტერბურგის კაბარეებს, კაბარე „ვოლტერს“ ან სტრასბურგის *café De L'Aubette*-ს) და არც წესდებად განერილი ქცევის ეტიკეტი და ატრიბუცია, მაგრამ ჰქონდა საერთო ნიადაგი და საერთო ეთიკა — „ფანატასტური ტფილისი“.

„ქიმერიონის“ შესახებ ძალიან მწირი ინფორმაცია არსებობს: ტიციან ტაბიძისა („ქიმერიონი“, გაზეთი „ბარრიკადი, 1922 წ) და ვლადიმერ წილოსანის წერილები („ქიმერიონი“, გაზეთი «Борьба», 1921 წ. 16 ოქტომბერი), ლადო გუდიაშვილისა და ნინა მაყაშვილის ერთ-ორი მოგონება და იმ პერიოდის პერიოდიკაში გამოქვეყნებული აფიშები „ქიმერიონის“ საღამოების პროგრამებით.¹²²

რესტორან „ანონას“ დარბაზი, სადაც ახალი კაფე უნდა მოეწყობოდა, 1919 წელს გადაეცა საქართველოს მწერალთა კავშირს. ამ მხრივ პოეტებისთვის დიდი დახმარება გაუწევია ქალაქის თავს, ბენია

121 „იქვე ახლო, იმავ რუსთაველის პროსპექტზე, ქვემოთ, სარდაფში, ამერიკული „ბარ“ იყო გამართული, სახელად – „არგონავტების ვარცლი“. „ბარშიაც“ ლექსები იყო, ფუტურისტული ესკიზები, სიმღერა. მაგრამ აქ სხვაც იყო: კოკტაილ „კახურს“ ეცილებოდა... იყო (იგულისხმება „ფარშევანგის კუდი“ — თ.ტ.) შამპანური, დროსტარება, ქეიფი, ქალი. გრ. რობაქიძე, ფალესტრა, გვ. 65

122 გაზეთ „საქართველოდან“:

31 იანვარი, 1920: დიდი ექსპრომტის საღამოები;

5 თებერვალი, 1920: ანონსი: შაბათს პირველი ქართული საღამო;

11 თებერვალი, 1920: ახალი პროგრამა: 1. გასოციალიზებული ევგენი ონეგინი. 2. მხატვარი (იუმორისტული კვარტეტი), 3. კინო პაროდია და სხვა;

17 თებერვალი, 1920: „მხიარულების სიკვდილი: და „ეტუალების სკოლა“ ნ. ევრენიოვის. დასდგამს თვით ავტორი;

18 თებერვალი, 1920: დიდი საღამო პიანისტი ქალის ს.ს. გოლდმანისა. დენდის სიმღერები – სანდრო კორონასი;

20 თებერვალი, 1920; დიდი მასკარადი. მსახიობნი საზოგადოებას შორის;

ჩხიკვიშვილს (გფიქრობ, ეს ხელოვნების, როგორც „საქვეყნო საქმის“ მიმართ დამოკიდებულების ამსახველი მაგალითია და არა მხოლოდ კერძო შემთხვევა).¹²³

რესტორანი რუსთაველის პროსპექტზე, არტისტული საზოგადოების თეატრის შენობის სარდაფში (დღევანდელი რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი) მდებარეობდა. ხანგრძლივი კამათის შემდეგ კაფეს „ქიმერიონი“ დაერქვა.¹²⁴

„ქიმერიონის“ დაარსება „ცისფერყანწელების“ ინიციატივით მოხდა და, მათივე ჩანაფიქრით, ის „ქართველ-მწერალთა კაფე-კლუბი“ უნდა ყოფილიყო. „ჩვენ მოვინდომეთ გვექონოდა ჩვენი საკუთარი კაფე“ – წერს ტიციან ტაბიძე. ამასვე იმეორებს ქართველ მწერალთა კონფერენციის ოქმის მიხედვითაც: „ჩვენ ვცდილობდით შეგვექმნა ქართველ მწერლებისთვის ბინა...“. და როგორც თავადაც იხსენებს, მის „მოსაწყობად“, ანუ ორგანიზებისთვის, ილია მაჩაბელი მიუწვევიათ. ამდენად, როგორც ჩანს, „ქიმერიონი“, „ქართველი პოეტების ბინად“ იყო ჩაფიქრებული და მისი აწყობაც, როგორც ტიციან ტაბიძე აღნიშნავს, „გრანდიოზულ ფორმებში“, თბილისის სხვა არტისტული კაფეებისაგან განსხვავებით, ქართველისთვის მიუხდითა.

123 მისი თანადგომა არაერთხელ აღუნიშნავთ „ცისფერყანწელებს“: „ჩვენ მოვინდომეთ გვექონოდა ჩვენი საკუთარი კაფე. ბინა აღმოჩენილი იყო, მაგრამ იყო სიძნელე. ქართული მთავრობა ერიდებოდა რეკვიზიციას, ისე კი ვინ დასთმობდა ბინას. მაშინ ქართველ არტისტებისთვისაც არ იყო თეატრი. თუ შემდეგ ეს თეატრი გაჩნდა ამის ერთადერთი მიზეზი იყო ქალაქის თავი ბენია ჩხიკვიშვილი. უნდა ითქვას პირდაპირ ისტორიული სიმართლით, რომ ქართულ ხელოვნებისთვის, არავის იმდენი არ გაუკეთებია იმ დროს, როგორც ბ. ჩხიკვიშვილს... ნამდვილი ფირალის გამბედაობით და თვითნებობით ის გააკეთებდა რასაც მოისურვებდა, და მას უყვარდა ქართული ხელოვნება მიმართულების გაურჩევლად. იქნებოდა დიდი უმადურობა ამის არ თქმა... ყოველ იუბილეზე ის გამოჩნდებოდა დონ-კიხოტის ფიგურით და ყველაზე დიდი საჩუქარი და აღტაცებული სიტყვა მისი იყო.“ ტ. ტაბიძე, დასახ. წერილი

„...შემდეგ კრება პაოლო იაშვილის წინადადებით ადგენს გამოცეხადოს განსაკუთრებული მადლობა ქალაქის თავს ბენია ჩხიკვიშვილს, რომელიც განსაკუთრებით ერთადერთი ეხმარება ქართულ ხელოვნებას და რომლის წყალობით დანაყებულა თითქმის საბჭოს ყველა საქმე“. ქართველ მწერალთა კონფერენციის მეორე კრების ოქმის ჩანაწერიდან, გაზეთი საქართველო, 9 აპრილი, 1920

124 „მწერალთა კავშირის საბჭომ ათი სხდომა მოანდომა, რომ კაფესთვის დაერქვა სახელი. იყო აუარებელი წინადადება ყველა პოეტების, მაგრამ შერიგება მაინც არ მოხდა. უკანასკნელი კრება მოხდა „ნაკადულის“ რედაქციაში ... „ცისფერი ყანწების“ პოეტები გაჩერდნენ „ქიმერაზე“. იყო წინადადება ქიმერეთის – პაოლო იაშვილი, „ქიმერია“ – ტიციან ტაბიძე. გაიმარჯვა გრიგოლ რობაქიძის წინადადება. „ქიმერიონი“ – სიტყვა აღებულია ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსიდან“. ტ. ტაბიძე, დასახ. წერილი

არტისტული კაფეს ხაზგასმულად „ქართველებისთვის“ დაარსებას არ მგონია იზოლირების, განკერძოების სურვილი ჰქონოდა საფუძვლად. სხვა თუ არაფერი, მის მოსახატად, პირველ რიგში, რუს მხატვარს იწვევენ და სალამოებისა და თეატრალური დადგმებისთვის — ბევრ არაქართველსაც. ეს უცნაურიც კი იქნებოდა საერთო გახსნილობისა და თავად „ცისფერყანწელების“ მხრიდან ჩამოსულების მიმართ გულუხვი მასპინძლობის ფონზე. ვფიქრობ, ეს განსაზღვრება საკუთარი ესთეტიკური მრწამსისა და დამოკიდებულებების სხვათაგან გამორჩევის, იმ დროისთვის „პოპულარული“ დანესებულების თავის შეხედულებისამებრ მოწყობის იქნებ არცთუ პატივმოყვარეობასმოკლებულ სურვილს უნდა მიეწეროს და, კიდევ, რაც ასევე სავარაუდოა — მხატვრული გარემოს ხარისხობრივი თვალსაზრისით დაწმენდის, გაცხრილვის მოთხოვნილებას (ან იქნებ — საჭიროებასაც). ამის საფუძველს, შეიძლება, „არგონავტთა ნავის“ გამოცდილებაც იძლეოდა (ბორის კორნეევი ჟურნალ «Куранты»-ის ფურცლებზე 1919 წელს წერდა: „...მსახიობის მაგივრად აქ გადამყიდველი მოვიდა, მხატვრის მაგივრად — ყალთაბანდი... შედეგად სტუდიამ თავისი სახე დაკარგა...“).

პაოლო იაშვილი ერთგვარი ავანგარდული რიტორიკით აცხადებს კიდევაც 1920 წელს („ჩვენი სეზონი“): „თბილისი უცხოელებს დანებდა. ყოველი მხრიდან შემოგვესიენ ომით და რევოლუციით გადმოყვანილი ემიგრანტები, ბებერი და უნიჭო აქტიორები. (არის მცირე გამონაკლისი, ჩვენთვის საყვარელი და მისაღები) და მათ სახელს ხერხიანათ ამაღლებენ ქუჩის რედაქტორები, რჩება გახუნებული ოპერა, დანგრეული ბალეტი. სატახტოს ხელოვნებას დაეპატრონენ ჩრდილოეთით დაქირავებული კლაკიორები და ესთეტიკის სპეკულულანტები.

არსებობს ბევრი გათამამებული კავშირი, რომელიც კადნიერათ ამტკიცებს თავის ძლიერებას. საჭიროა მათი გარეკვა. ჩვენ ბევრი სალაზხანა ბუდე შევანგრეთ, ბევრს ჩავანყვეტინებთ ხმას თბილისში ბატონობისთვის.

ჩვენ გავწვდებით აგრეთვე უნიჭოთ შინგაზრდილ ხელოვანებს.

ჩვენ ვიქნებით რაინდები, კულტურის, პოეზიის, რესპუბლიკის დემოკრატიის რასის კეთილშობილებთან“.¹²⁵

125 ამ რიტორიკის მოტივი, ვფიქრობ, სწორედ „უნიჭოთ შინგაზრდილი ხელოვანებისგან“ და „ესთეტიკის სპეკულანტებისგან“ არტისტული სივრცის

„კაფეს გრანდიოზულ მამტაბებით მონყობის“ სურვილი კი, გარკვეულწილად, შესაძლოა, „ცისფერყანწელების“ მხრიდან არტისტულ სამყაროში ჰეგემონიაზე გამოცხადებული პრეტენზია ყოფილიყო („ჩვენ სეზონსა“ და „პირველთქმამი“ გაცხადებული პაოლო იაშვილის რიტორიკა სწორედ ჰეგემონობის ამ სურვილზე უნდა მეტყველებდეს). უკვე „მონყობილი“ კაფეს გაფორმებისა და მისი გარემოს ერთგვარი რეპრეზენტული ხასიათი, შესაძლოა, ამის გამოც იყო გამომწვეული.

„ქიმერიონის“ კედლების მოსახატად პაოლო იაშვილსა და ტიციან ტაბიძეს სერგეი სუდეიკინისთვის მიუმართავთ. სუდეიკინი თბილისში პეტერბურგიდან ყირიმის გავლით (ომში მონაწილეობის შემდეგ), 1919 წელს მძიმედ ნაავადმყოფარი ჩამოდის.¹²⁶ სუდეიკინის მოწვევა, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ ყოფილა. მას, როგორც თეატრის ცნობილ მხატვარს (წლების მანძილზე მუშაობდა მამონტოვთან, მეიერჰოლდთან და ევრეინოვთან), როგორც აქტიურ მონაწილეს რუსეთში მიმდინარე იმ შემოქმედებითი პროცესებისა, რომლებმაც „მირ ისკუსტოს“, „გოლუბაია როზასა“ და „ბუზნოვი ვალეტის“ მოღვაწეობაში ჰპოვა განხორციელება, ბუნებრივია, იცნობდნენ „ცისფე-

განმენდის სურვილია და არა აგრესია, როგორც ჰარშა რამი თვლის, უცხოის მიმართ: „თბილისის იმ დროის ლიტერატურული ცხოვრება, — წერს იგი, — ქართული და რუსული მოდერნიზმის სხვადასხვა მიმართულებების არაერთმნიშვნელოვანი, პროდუქტიული თანაარსებობა და არცთუ იშვიათი თანამშრომლობა <...> მაინც, თბილისის, როგორც მშვიდობიანი კულტურული ოაზისის პოპულარიზება <...> ერთგვარად ეჭვქვეშ დგება პაოლო იაშვილის განცხადებით <...> (პ. რამი, *National Mythopoesis, Georgian Modernism, the National Question, and Socialist Realism*. U.C. Berkley, 2008). თანაც, 1916 წელსაც, ქუთაისშიც, პაოლო იაშვილის „პირველთქმას“ „ცისფერ ყანწებში“ სწორედ იგივე ინტონაცია აქვს: „საქართველოს მგოსნებს, ყველა მეოცნებეს, ქართველ ხალხს! ისმინეთ ყველამ ჩვენი ქადაგება! მრავალის სასიკვდილოთ გავჩნდით ჩვენ ბინძურ მზით გამთბარ ქვეყანაში, სადაც ხალხმა დაჰკარგა შვენება სითამამისა. <...> არული, არული თქვენ, საცოდავო საჭურისებო და ხმადაკარგულო მომღერალნო, დაჰშორდით ჩვენს გზას და გადაიკარგეთ უთვალო უფსკრულში“.

126 ყირიმის შემდეგ ს. სუდეიკინი თბილისში აქტიურ შემოქმედებით ცხოვრებას უბრუნდება: მონაწილეობს «Малый круг»-ის მეორე გამოფენაზე, „ქიმერიონის“ გარდა ზატავს ნიკო ნიკოლაძის სახლში საშინაო თეატრის კედლებს (ახლანდელი გ. ტაბიძის ქუჩაზე), 1919 წელს გაზეთ საქართველოში ქვეყნდება ტიციან ტაბიძის მიერ სტენოგრაფიულად ჩანერილი მისი წერილი „ქართული გამოფენა“ („დიდების ტაძარში“ გამართული გამოფენის შესახებ) საკმაოდ საინტერესო შენიშვნებით ლადო გუდიაშვილსა და ნიკო ფიროსმანაშვილზე, ზრუნავს ფიროსმანის ნამუშევრების შეგროვებაზე.

რყანნელები“ და იცოდნენ ისიც, რომ სწორედ სუდეიკინი იყო 10-იანი წლებში პეტერბურგის ცნობილი კაბარეების — „მანანალა ძაღლისა“ და „კომედიანტთა თავშესაფრის“ ერთ-ერთი დამაარსებელი და მომხატველი.¹²⁷ გამორჩეული დამოკიდებულება და მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდა მასთან ტიციან ტაბიძესაც.¹²⁸

სუდეიკინთან ერთად „ქიმერიონის“ კედლების მოხატვა ლადო გუდიაშვილსა და დავით კაკაბაძესაც დაევალათ.

„... როცა პირველად გუდიაშვილი და კაკაბაძე შევიდნენ ბინაში, — იგონებს ტიციან ტაბიძე, — და წარმოიდგინეს მისი დახატვა, ორივეს ფერი ეცვალა. დეკორაციას არც ერთი მათგანი არ იყო ნაჩვევი და ორივე შეაშინა გრანდიოზულმა შენობამ. მაგრამ საკმაო იყო გამოჩენილიყო რუსეთის სამეფო თეატრის და პარიზის დიაგილევის სეზონის გამტარებელი, ნამდვილი ოსტატი-დეკორატორი სუდეიკინი, რომ ყველაფერი გამოიცვალა. ქართველმა მხატვრებმა იგრძნეს, რომ მათ დაადგა ღმერთი“. ამ განწყობით დაუწყიათ კაკაბაძესა და გუდიაშვილს მუშაობა, თუმცა, ალბათ ეს ამოცანის მასშტაბისა და სირთულის გაცნობიერების, პასუხისმგებლობის გამოც და არა მხოლოდ გამოუცდელობით გამოწვეული ემოცია იყო (ლადო გუდიაშვილს ამ დროისთვის უკვე მოხატული აქვს არტისტული კაფეების „ფანტასტიკური დუქნისა“ და „არგონავტთა ნავის“ კედლები, შესრულებული — ქართული საეკლესიო კედლის მხატვრობის პირები).

მაგრამ მთავარი განწყობა, რაც „ქიმერიონის“ დაარსებას ახლდა — ეს დიდი მონდომება და ენთუზიაზმი იყო, რომელსაც იზიარებდა ყველა — დამაარსებლებიც, გამფორმებლებიც და ის სახელმწიფო მოხელეებიც, რომლებმაც რესტორნის დარბაზი ქართველ პოეტებს გადასცეს: „საკმაო იყო თქმა, რომ ყოფილი „ანონა“ ყოფილიყო გადმოცემული მწერალთა კავშირისთვის, რომ ეს კიდეც ასრულდა“ — აღნიშნავს ტიციან ტაბიძე; „ყველამ გატაცებით დავიწყეთ მუშაობა — იხსენებს ლადო გუდიაშვილიც; „<...> და როდესაც მას შესთავაზეს <...> მოხატვა, — წერს ვლადიმერ წილოსანი სუდეიკინზე, — ის რაღაც განსაკუთრებული სიყვარულითა და ენთუზიაზმით შეუდგა

127 პეტერბურგის არტისტულ კაბარეებზე იხ. დანართი 1

128 „ყველა იმ ემიგრანტებში, რომელნიც რუსეთის სამოქალაქო ომმა გადმოყარა საქართველოში, ყველაზე საინტერესო უთუოდ დარჩა ს.სუდეიკინი... სუდეიკინი ნამდვილი არიელია. სული — რომელიც მხატვრის სახით დადის დედამიწაზე... ერთი შეხედვა, გრძნობთ უთუოდ დიდ არტისტს“. ტ. ტაბიძე, დასახ. წერილი

მუშაობას <...> ხშირად ღამის 3-4 საათზე ნახულობდნენ ხატვისას. თავადაც ამბობდა, რომ განსაკუთრებული აღმაფრენით ასრულებდა სამუშაოს... თბილისის ყველა ქუჩის მოხატვაც რომ გახდეს საჭირო, მაინც გავაკეთებ, ტყვიითაც რომ მემუქრობდნენო“ — უთქვამს მას.¹²⁹ „ქიმერიონი“ სწორედ იმ ენერგიითა და ენერგეტიკით იქმნებოდა, რაც ასე დამახასიათებელი იყო თავად „ცისფერყანწელებისთვის“ იმ წლებში. ასეთივე იყო მისი გარემოს ხასიათიც. „... მოულოდნელად იწყებოდა ლექსების თქმა: პირველად დაიწყებდა და შემდეგ სხვა გამოსვლებს დირიჟორობდა პაოლო იაშვილი, ლექსებს ამბობდნენ გრიგოლ რობაქიძე, ტიცვიან ტაბიძე, შალვა ამირეჯიბი, ლელი ჯაფარიძე. ლექსი უთქვამს კ. ბალმონტს, სერგეი გოროდეცკის, ი. ზდანევიჩის და ბევრ სხვას.¹³⁰ „...აქ ეწყობოდა მხატვრულ-ლიტერატურული საღამო-შეხვედრები, მონყობილი იყო სპეციალური ესტრადა, საიდანაც მწერლები კითხულობდნენ ახალ ლექსებს ან პროზაულ ნაწარმოებებს, აქვე გამოდიოდნენ იმ დროის გამოჩენილი მომღერლები და მოცეკვავეები. საერთოდ ეს კაფე, მეტად თვალწარმტაცი სანახავი იყო. შადრევნების ირგვლივ, მაგიდებს შორის თავისუფლად დასეირნობდნენ ულამაზესი შვლები და ხანდახან სუფრაზე მოტანილ მწვანილსაც წანვდებოდნენ ხოლმე. პაოლო ხომ სახელგანთქმული მონადირე იყო და შვლებიც მან ჩამოიყვანა მთებიდან...“.¹³¹

„ქიმერიონი“ — ახალი ხელოვნების ლაბორატორია, მოდერნისტული მსოფლმხედველობის დამკვიდრების ადგილი: გუდიაშვილის გაცოცხლებული სურათი „ქალაქგარეთ“ (კონსტანტინე ანდრონის დადგმული, სადაც კონფერანსიედ „შავი ნილაბი“ იყო გამოცხადებული. მონანილეობდნენ აკაკი ვასაძე, მიხეილ ჭიაურელი, შალვა ღამბაშიძე), ოთხშაბათობით „ესთეტიკური საღამოები მხოლოდ პოეტებისთვის“ (პირველი მოხსენება ნაუკითხავს ტიცვიან ტაბიძეს: „ჩვენი სეზონი“. შემდეგი - გიორგი ლეონიძეს „ყანწელების ჰერალდიკა“ და შალვა აფხაიძეს — „ყანწელების პროფილები“), ევრეინოვის დადგმები „მხიარულების სიკვდილი“ და „ეტუალების სკოლა“;

„ქიმერიონი“ — მოდერნისტული არტისტული კაფეს კედლებში „შემოჭრილი“ თბილისური ყოფა, ან თბილისურ დუქნებში გამართული „ცისფერყანწელების“ პოეზიის საღამოების აქ „გადმონაცვლე-

129 В. Цилосани, «Химерион», «Борьба», 16 октябери, 1921

130 ტ. ტაბიძე, დასახ. წერილი

131 ლ. გუდიაშვილი, როგორ მოხატეთ ქიმერიონის კედლები, დროშა, 7, 1964, გვ. 11

ბა“: კაფეში გამართული გიორგი ლეონიძის ქორწილი, „სადაც მთელი ღამე იყო ლექსების კითხვა“;

„ქიმერიონი“ — ერთი მხრივ რიტუალიზებული, თეატრალიზებული, ექსპრომტული, მეორე მხრივ, ოპტიმიზმით, ახლის შექნის, აღმშენებლობის სულისკვეთებით გაჯერებული გარემო, რომელიც ხელოვნების დარგებს — პოეზიას, მხატვრობას, თეატრს, მუსიკას და მაშინდელი თბილისის შემოქმედებით საზოგადოებას – ქალაქის მკვიდრთ და იმხანად თბილისში მრავლად ჩამოსულებს ერთ სივრცეში აერთიანებდა.

„ქიმერიონი“ 1919 წლის 6 დეკემბერს გაიხსნა. როგორც „ქართველ მწერალთა კაფე-კლუბი“ ის ორ წელიწადში, როგორც ჩანს, საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ მალევე წყვეტს არსებობას, რადგან უკვე 1921 წლის 16 ოქტომბრს გაზეთ «*Борьба*»-ს გვერდებზე ვლადიმერ ნილოსანი წერს: „გაზაფხულზე „ქიმერიონში“ რაღაც ამაზრზენმა და გასაცოდავებულმა კაბარემ დაისადგურა., შემდეგ მხოლოდ რესტორანი დარჩა“. რესტორანს მოგვიანებით „ნითელი რესტორანი“ დაერქვა.¹³² უფრო მოგვიანებით კი კედლები გადაიღება და 30-იან წლებში, რუსთაველის თეატრის რეკონსტრუქციის დროს „ქიმერიონი“ თეატრის გარდერობად გადაკეთდა¹³³.

132 ცნობა დავით ხოშტარიამ მომანოდა

133 რუსთაველი თეატრის რესტავრაციის დოკუმენტაცია

თავი II

„ქიმერიონის“ მხატვრობის სქემა

„ქიმერიონის“ მხატვრობის რესტავრაცია ორჯერ განხორციელდა. პირველად 1980-იანი წლების დასაწყისში, მეორედ — 2003-2006 წლებში. პირველი რესტავრაციის დროს გაინმინდა დარბაზის კედლები და სვეტები, მოხდა აღმოჩენილი მხატვრობის რესტავრაცია. მეორედ, თეატრის მთლიანი რესტავრაციისას, სინესტისაგან დაზიანებულ „ქიმერიონის“ მხატვრობაზე ხელახლა განხორციელდა სამუშაოები. ამ დროს გაინმინდა დარბაზის გადახურვაც და, ქერის თავდაპირველი მორთულობიდან გადარჩენილი ორი მცირე ფრაგმენტისა (ილ. 24) და ძველი ფოტოების მიხედვით, მოიხატა კამარები.

უკვე პირველი რესტავრაციის დროს, მხატვრობიდან საღებავის რამდენიმე ფენის მოცილების შედეგად გაირკვა, რომ „ქიმერიონის“ მხატვრობის უდიდესი ნაწილი გადარჩენილია: გუდიაშვილის „სტეპკოს დუქანი“¹³⁴ (ილ. 25, 26), დავით კაკაბაძის „შემოქმედი და მუზა“¹³⁵ (ილ. 59, 60), სუდეიკინის კომპოზიციები ბურჯების ნახნაგებზე (ილ. 2, 31-49) და დასავლეთ კედლის ნიშის მისივე მხატვრობა (ილ. 50, 51). გაირკვა, რომ დაკარგულია ის რამდენიმე კომპოზიცია, რომელთა შესახებაც თანამედროვეთა მოგონებები იუწყება და რომელთა არსებობასაც არქივებში დაცული ფოტოები ადასტურებს. ესენია: ლადო გუდიაშვილის „დარაჯი მელა“ (ფოტო არ არსებობს),¹³⁶

134 ეს ნამუშევარი ლადო გუდიაშვილს 1964 წელს ჟურნალ „დროშაში“ (7) გამოქვეყნებულ წერილში — „როგორ მოვხატე ქიმერიონის კედლები“ — „საქუას დუქნად“ აქვს მოხსენებული, ხოლო 1987 წლის რუსულ გამოცემაში — „მოგონებების ნიგნი“ — „სტეპკოს დუქნად“.

135 ი. ძუცოვა დავით კაკაბაძის კომპოზიციასთან დაკავშირებით წერს: „უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ფიგურები შესაძლოა შემოქმედსა და მუზას გამოხატავენ“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1975, 3. ლ. გაგუა კი ამ კომპოზიციას უკვე „შემოქმედისა და მუზის“ სახელით იხსენიებს. Книга воспоминаний, Москва. Советский художник, 1987. გვ. 38. ნამუშევრის იდეიდან გამომდინარე, ვფიქრობ, რომ სურათის ეს სახელწოდება სრულიად გამართლებულია.

136 ამ კომპოზიციის არსებობის შესახებ ინფორმაციას მხოლოდ ლადო გუდიაშვილი იძლევა, ისიც მხოლოდ ერთი ძუნწი ფრაზით: „მოპირდაპირე კედელზე (იგულისხმება

სერგეი სუდეიკინის კედლის ოთხი ნამუშევარი: „გატეხილი სარკე“ (ილ. 52), კომპოზიცია მედუდეუკეებითა და მოცეკვავე ქალებით (ილ. 53), ყვავილებიანი კალათა (ილ. 1) და ე.წ. „ქართველი პოეტები“ (ფოტო არ არსებობს); ასევე, მისი ვიტრაჟები (სუდეიკინის ეს ნამუშევრები „ვიტრაჟებად“ პირობითად განისაზღვრება. თუ ძველ ფოტოებს დავაკვირდებით, ტექნიკური თვალსაზრისით — უფრო დაფერილი მინებია — ილ. 54,55).

ლიტერატურაში წინააღმდეგობრივი ინფორმაციაა იმის შესახებ, თუ რომელი მხატვრები მონაწილეობდნენ „ქიმერიონის“ მოხატვაში.

„ქიმერიონის“ თანადროული წყაროებისა (ასეთი სულ სამია: ტიციან ტაბიძის წერილი „ქიმერიონი“, გაზეთში „ბარრიკადი“, 1922 წ. ვ. ნილოსანის წერილი „ქიმერიონი“, გაზეთში «Борьба», 1921 წ. და ქართველ მწერალთა კონფერენციის ოქმის ჩანაწერი, გაზეთი საქართველო, 1920 წ.) და ნინო მაყაშვილის მოგონებების მიხედვით, 1919 წელს „ქიმერიონში“ თავიდან მხოლოდ სერგეი სუდეიკინი, ლადო გუდიაშვილი და დავით კაკაბაძე მუშაობდნენ. ტიციან ტაბიძე ერთმნიშვნელოვნად აღნიშნავს: „ს. სუდეიკინი, ლ. გუდიაშვილი და დ. კაკაბაძე შეუდგნენ „ქიმერიონის“ დახატვას“. ოქმის ჩანაწერიდან კი ვგებულობთ, რომ მოგვიანებით, უკვე „ქიმერიონის“ გახსნის შემდეგ, აქ მოსე და ირაკლი თოიძეებსაც უმუშავიათ.¹³⁷

ლადო გუდიაშვილი კი 1964 წელს ჟურნალ „დროშაში“ გამოქვეყნებულ წერილში „როგორ მოვხატე ქიმერიონის კედლები“ აღნიშნავს, რომ კაფეს კედლებს კირილე ზდანევიჩი და ზიგა ვალიშევსკიც ხატავდნენ. თუმცა, მოგვიანებით, „მოგონებათა წიგნში“ ის ამას უკვე აღარ იმეორებს. ხელოვნების მუზეუმის არქივში ინახება კირილე ზდანევიჩის წერილი დავით კაკაბაძეზე, სადაც მხატვარი მიუთითებს, რომ „ქიმერიონი“ <...> მოხატული იყო მხატვრების სერგეი სუდეიკინის (ჭერის კამარები და კოლონები), ლადო გუდიაშვილის (კიბესთან ორივე დიდი კედელი) და დავით კაკაბაძის (დარბაზის ბოლო კედელი) მიერ და ზიგა ვალიშევსკისა და კირილე ზდანევიჩის რამდენიმე ფრიზით“.

კაფეში ჩასასვლელი კიბის მარჯვენა კედელი – თ.ტ.) მე დავხატე „სტეპკოს დუქანი“ და „დარაჯი მელა“. ლ. გუდიაშვილი, „როგორ მოვხატეთ „ქიმერიონი“, დროშა, 7, 1964; Ладó Гудиашвили. Книга воспоминаний, Москва. Советский художник, 1987. გვ. 37

137 „რუს მხატვართან ერთად მოწვეულნი იყვნენ გუდიაშვილი და კაკაბაძე. მეორე ოთახს კი მარტო თოიძეები ხატავენ“. პ. იაშვილი, გაზეთი საქართველო, 9 აპრილი, 1920წ.

ზდანევიჩისა და ვალიშევსკის „ქიმერიონის“ მომხატველთა შორის ასახელებენ ვ. ბერიძე, ი. ძუცოვა¹³⁸, ლ. მაგაროტო¹³⁹. ი. ძუცოვა იმასაც ამატებს, რომ „ლადო გუდიაშვილის გადმოცემით, ვალიშევსკის ერთ-ერთ კედელზე შეუსრულებია მედალიონში ჩასმული ქალისა და მამაკაცის რამდენიმე პორტრეტი, აგრეთვე პეიზაჟი და ნატურმორტი“.¹⁴⁰

როგორც აღინიშნა, დ. კაკაბაძის „შემოქმედისა და მუზის“ გარდა მოხატულობის გახსნის შემდეგ მთავარი დარბაზის ნამუშევრებიდან ბურჯებისა და კედლის მხოლოდ ერთი, ნიშის კომპოზიცია გამოჩნდა და არსებობს კედელზე შესრულებული სამი ნამუშევრის ძველი ფოტოც. ერთ-ერთი მათგანი „გატეხილი სარკეა“, რომლის ავტორად ტიციან ტაბიძე და ნინა მაყაშვილი სუდეიკინს ასახელებენ (იხ. ქვემოთ). ეს და ნიშის კომპოზიცია აშკარად ერთ მხატვარს ეკუთვნის. ორივეგან ერთნაირია ფიგურების, მათი ჩაცმულობის (მაგალითად, შავი კოსტუმის ფორმა და სილუეტი), თაიგულების შესრულება. ეს ყოველივე ზუსტად შეესაბამება ბურჯების კომპოზიებზე მოცემულ იმავე ტიპის გამოსახულებებს (ილ. 45). ამდენად, ნიშის ეს კომპოზიცია ს. სუდეიკინისა უნდა იყოს. ამ კომპოზიციებში გამოსახული თაიგულების იდენტურადაა დაწერილი ყვავილების კონა ქართულ სამოსში გამოწყობილი ქალის ხელში, რომელიც მეორე ფოტოზეა აღბეჭდილი (ილ. 53), ზღაპრული ჩიტიც, თავისი ფორმითა და დამუშავებით, აქ ზუსტად ისეთივეა, როგორც ამავე ფოტოზე (კამარაზე) და ბურჯების ზოგიერთ კომპოზიციებში გამოსახული ფრინველები (ილ. 48). მესამე ფოტო (ილ. 1), მართალია, საკმაოდ უხარისხოა, მაგრამ მასზე მოცემული ნატურმორტიც, ნიშაში და ბურჯებზე გამოსახული იმავე მოტივების (ილ. 44-48) – ყვავილებიანი კალათების ავტორს — ს. სუდეიკინს უნდა ეკუთვნოდეს. როგორც მოგვიანებით ვნახავთ, ერთნაირია ამ კომპოზიციათა მხატვრულ-სახეობრივი ნიშანაც, ხოლო, კედლის ამ ოთხ ნამუშევართაგან სამი — ნიშაში მოცემული, „გატეხილი სარკე“ და „დუდუკზე მოცეკვავე ქალები“ — თე-

138 ი. ძუცოვა, დასახ. წერილი, გვ. 50, ვ. ბერიძე, *Ладос Гудиашвили. Книга воспоминаний*, Москва. Советский художник, 1987, გვ. 6, ვ. ბერიძე, *კულტურა და ხელოვნება დამოუკიდებელ საქართველოში*.

139 ლ. მაგაროტო, 1914-1921 წლების ტფილისის ლიტერატურულ-კულტურული ცხოვრება, ქართული მოდერნიზმი 1910-1930, თბილისი

140 ი. ძუცოვა, იქვე

ატრალური ფარდითაა მოჩარჩოებული. ამასთან, ორგან ეს ფარდა ზუსტად ერთნაირი ფორმა-მოყვანილობისაა („გატეხილი სარკესა“ და „დუღუკზე მოცეკვავე ქალებში“). ამდენად, კედლის ეს ოთხივე კომპოზიცია, ვფიქრობ, ს. სუდეიკინის მიერ უნდა ყოფილიყო შესრულებული.

ლ. გუდიაშვილი იხსენებს: „მოპირდაპირე (იგულისხმება სუდეიკინის მიერ ქართველი პოეტების გამოსახულებით მოხატულის საპირისპირო კედელი) კედელზე მე დავხატე „საქუას დუქანი“, „დარაჯი მელა“. დარბაზის შიდა კედელი დაფარული იყო დავით კაკაბაძის ნახატებით, რომლების თემად გაზაფხული იყო აღებული.¹⁴¹ შემდგომი კედლები მოხატული იყო კირილე ზდანევიჩის და პოლონელი მხატვრის ზიგმუნდ ვალიშევსკის მიერ. მთელი ეს მხატვრები პაოლომ და ტიცინამა დარაზმეს და აამოქმედეს“. კირილე ზდანევიჩის თანახმად კი გუდიაშვილს „კიბესთან ორივე დიდი კედელი“ უნდა მოეხატა.

„მოპირდაპირე“ - დარბაზში ჩასასვლელის სუდეიკინის მიერ მოხატული კედელია. ამას თავად გუდიაშვილიც აღნიშნავს: „სუდეიკინმა მოხატა კაფეს ჩასასვლელი კედელი. მისი თემა იყო „ქართველი პოეტები“ და ეპიზოდები ძველი თბილისის ცხოვრებიდან“¹⁴² და ეს ტიცინ ტაბიძისა და ნინო მაყაშვილის მიხედვითაც დასტურდება. „ქიმერიონში“ ჩასასვლელი კიბის მარჯვენა მხარეს, „სტეპკოს დუქნის“ შემდგომ და დარბაზში გასასვლელი თალის თავზე რესტავრაციისას თეატრალური ფარდის გამოსახულება გაიხსნა (ფარდის ეს მოტივი მთავარ დარბაზში შესასვლელისა და მარჯვენა გვერდით სათავსოში გასასვლელი თაღების თავზეცაა მოცემული) (ილ. 25). ანეული ფარდის მოტივს, როგორც აღინიშნა, სერგეი სუდეიკინი არაერთხელ იყენებს თავის ნამუშევრებში. ამდენად, სავარაუდოა, რომ ეს გამოსახულება, ყოველ შემთხვევაში, კონცეფცია მაინც, მისი უნდა იყოს. სხვა ადგილი კი „მოპირდაპირე კედელზე“ გუდიაშვილის მეორე კომპოზიციისთვის არ რჩება. ამიტომ, სათუოა, რომ „დარაჯი მელა“ „სტეპკოს დუქნის“ მომდევნოდ ყოფილიყო. ამასთან, ტიცინ ტაბიძე გუდიაშვილთან დაკავშირებით მხოლოდ ერთ კედელზე და არა კედლებზე მიუთითებს: „მეორე კედელი შედევრია ქართული ხელოვნების. ეს სუდეიკინმაც იწამა. პირველი კედელი დაიწყო სუდეიკინმაო“.¹⁴³ შე-

141 ლადო გუდიაშვილი „შემოქმედსა და მუზას“ უნდა გულისხმობდეს.

142 ლ. გუდიაშვილი, დასახ. წერილი, გვ. 11.

143 ტ. ტაბიძე, დასახ. წერილი.

საძლოა მხოლოდ ვივარაუდოთ, რომ „დარაჯი მელა“, სუდეიკინის კომპოზიციის მომდევნოდ, „სტიკოს დუქნის“ საპირისპიროდ ყოფილიყო ან, „ქიმერიონის“ მთავარი დარბაზის რომელიმე კედელზე შესრულებულიყო, მაგალითად იქ, სადაც დღეს „ანონას“ დროინდელი კომპოზიციაა გომბეშოების გამოსახულებით (ილ. 3) და, ისიც, ისევე როგორც „გატეხილი სარკე“ ან „ქართველი პოეტები“, მრავალჯერადი გადაღესვისა და გადაღების შედეგად დაკარგულიყო.

რაც შეეხება „შემდგომ კედლებს“, რომლებიც გუდიაშვილის მიხედვით თითქოს ზდანევიჩისა და ვალიშევსკის უნდა მოეხატათ, თავად ზდანევიჩის მოგონების თანახმად, „რამდენიმე ფრიზით“, ეს მთავარი დარბაზის, ან, მისგან მარჯვნივ არსებული სივრცეების კედლებია. მთავარი დარბაზის ნიშისა და ძველ ფოტოებზე აღბეჭდილი კედლის კომპოზიციები, როგორც ვივარაუდეთ, სუდეიკინს ეკუთვნის. აქ კიდევ ერთი სურათია გომბეშოების გამოსახულებით, რომელიც, როგორც ითქვა, „ანონას“ დროინდელი მოხატულობიდანაა დარჩენილი. რესტავრაციის შემდეგ სხვა ნამუშევართა კვალი „ქიმერიონის“ მთავარ დარბაზში არ დასტურდება. გარდა ამისა არც ერთი ავტორი, გარდა გუდიაშვილის მიერ ნახსენები მედალიონებისა (ისიც არაპირდაპირ, მხოლოდ ი. ძუცოვას გადმოცემით), არ ასახელებს, თუ კონკრეტულად რა დახატეს ზდანევიჩმა და ვალიშევსკიმ. ზდანევიჩის თქმით, „ტიციანისა და პაოლოს მიერ დარაზმული და ამოქმედებული მხატვრები“ კი, თავად ტიციანისა და პაოლოს თანახმადვე, მხოლოდ სუდეიკინი, კაკაბაძე და გუდიაშვილია. უნდა ითქვას ისიც, რომ ვ. ბერიძისა და ი. ძუცოვას სტატიები „ქიმერიონის“ რესტავრაციამდეა დაწერილი, და, შესაბამისად, მკვლევართა მიერ კაფეს მოხატვაში კ. ზდანევიჩისა და ს. ვალიშევსკის მონაწილეობის აღნიშვნა, ალბათ, ლ. გუდიაშვილისა და კ. ზდანევიჩის მოგონებებზე დაყრდნობით უნდა მომხდარიყო.

რომელი ფრიზები მოხატა ამ ორმა მხატვარმა, რა იყო მათი თემა, სად, რომელ კედლებზე იყო ისინი განლაგებული? ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა, ყოველ შემთხვევაში, არსებული ინფორმაციის მიხედვით, ვფიქრობ, შეუძლებელია. თეორიულად კი ორი რამაა დასაშვები, ისიც მხოლოდ ვარაუდით: ის, რომ ზდანევიჩისა და ვალიშევსკის „ფრიზები“, სხვა კომპოზიციათა მსგავსად, დაკარგულად ჩაითვალოს ან ის, რაც ბ-ნმა დ. თუმანიშვილმა აღნიშნა დისერტაციის რეცენზიაში — ხომ არ შეიძლება ეს ორი მხატვარი ს. სუდეიკინის და-

მხმარებელს დავსახოთო, რადგან მარტოს, მოკლე ხანში, ქიმიონისხელა სივრცის მოხატვა, ალბათ, მართლაც უნდა გასჭირვებოდა. თუმცა, ვფიქრობ, რომ ორივე ამ დაშვების მიმართ მაინც ჩნდება კითხვის ნიშნები. პირველის მიმართ: რატომ არც ერთი თანადროული წყარო და გუდიაშვილის გარდა, „ქიმიონის“ არც ერთი დამაარსებელი თუ თანამედროვე მომხატველთა შორის ვალიშევსკისა და ზდანევიჩის არ ახსენებს? პირიქით, როგორც არა ერთხელ ითქვა, ტიციან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი და ნინო მაყაშვილი მხოლოდ სუდეიკინს, კაკაბაძესა და გუდიაშვილს ასახელებენ. რაც შეეხება მეორე ვარაუდს, ტიციან ტაბიძე „ბარრიკადის“ წერილში აღნიშნავს, რომ ა. ზალცმანს დამხმარედ „ქიმიონში“ ორი „მღებავი-მალიარი“ გამოუგზავნია (რომელთათვისაც გუდიაშვილს „მაღარმე“ შეურქმევია). ამდენად. როგორც ჩანს, სუდეიკინს სულ მარტოსაც არ უწევდა მუშაობა. თუმცა მაინც, ამ დაშვების გასამართლებლად, შესაძლოა გამოდგეს ის, რაც დ. თუმანიშვილმაც არგუმენტად მოიყვანა: როგორც შემდეგში ვნახავთ, კონცეფტუალური ერთიანობის, საერთო სახეობრივი წყობის ფონზე, ბურჟუების კომპოზიციათაგან რამდენიმე, შესრულების — ხელწერის თვალსაზრისით გარკვეულ სხვაობას ავლენს დანარჩენებთან (უმეტესობასთან) შედარებით. იქნებ, ამ ნამუშევართა შესრულებისას ზდანევიჩს ან ვალიშევსკის მართლაც მიეღოთ მონაწილეობა?

რაც შეეხება ისევ გუდიაშვილის მოგონებების თანხმად მედალიონებში ჩასმული ქალისა და მამაკაცის პორტრეტებს, რომლებიც თითქოს ვალიშევსკის უნდა ეკუთვნოდეს, „ქიმიონის“ მოხატულობის ერთ-ერთ ძველ ფოტოსურათზე მართლაცაა აღბეჭდილი ორი — ქალისა და მამაკაცის პორტრეტი თუ ნილაბი (ილ. 18). ვფიქრობ, ეს ნინო მაყაშვილის „გატეხილ სარკესთან“ დაკავშირებით აღნიშნული გამოსახულებები უნდა იყოს: „სურათებს შორის ეკიდა სხვადასხვა საინტერესო ნიღბები“ — წერს იგი. საკმაოდ უხარისხო, შავ-თეთრი ფოტოს მიხედვით დარწმუნებით თქმას მოვერიდები, მაგრამ, ვფიქრობ, ამ გამოსახულებათა შესრულება, ხელწერა სუდეიკინისა უნდა იყოს. კონტექსტუალურად კი ეს ნილაბ-პორტრეტები, როგორც შემდგომში ვნახავთ, ლოგიკურად თავსდება „ქიმიონის“ მთელ მისეულ მოხატულობაში. მაგრამ, თუკი ვალიშევსკი, სავარაუდოდ, მართლაც მონაწილეობდა კაფეს მოხატვაში, მაშინ ეს გამოსახულებები იქნებ მის მიერაც ყოფილიყო შესრულებული.

ამდენად, ვფიქრობ, რომ ვალიშევსკისა და ზდნევიჩის „ქიმერიონის“ მომხატველებად დასახვის და „დარაჯი მელას“ „ადგილ-სამყოფელის“ გამო მხოლოდ ამ, თანაც არაერთმნიშვნელოვანი ვარაუდების დაშვება თუა შესაძლებელი.

სუდეიკინის „გატეხილი სარკისა“ და „ქართველი პოეტების“ ტ. ტაბიძისა და ნ. მაყაშვილისეული აღწერილობა კი შემდეგია:

„გატეხილი სარკე“, ტიციან ტაბიძე: „დიდ დარბაზში გამტყდარ სარკეებში მოსჩანან კაფეს სტუმრები.

საჭირო იყო სუდეიკინის გენიალური ცოდნა პარიზის კაფეების, რომ ასე შთაგონებულიყო: აქ არიან ძველი კოკოტკები, ახლად შესული კაფეში, პედერასტები, ჟულიკები, სპეკულიანტები, მხატვრები, ჟონგლერები, პოეტები, დახრწნილი ქალები, პადალი, ალები უღვაშებით, გერმაფროდიტები, რიის პოეტები, <...> ლუდოვიკ ბავარიელი, რემბო, ანდრეი ბელი, ულამაზესი მადონნა, ვერა და – ყველაფერი ირევა ქიმერებში... და არ აქვს დათვლა ამ ქიმერებს, თითქო მეორე „Notre Dame de Paris“ მუცელმოგვი მადონნა, ნითელი კატა კაფეში, კამელიას თეძოები და ანდროგინები“.

„გატეხილი სარკე“, ნინო მაყაშვილი: „დანარჩენი კედლები სუდეიკინს მოეხატა – სარკეჩამტვრეული კაფე, სარკეში მოჩანდნენ ადამიანები, სარკის ნამსხვრევებისგან დამახინჯებულნი. სურათებს შორის ეკიდა სხვადასხვა საინტერესო ნიღბები“.¹⁴⁴

„ქართველი პოეტები“, ტიციან ტაბიძე: „შესავალ კარებთან რომის კეისრის წამოსასხამში სდგას გრიგოლ რობაქიძე. მისი მეორე სახე იხედება ალაყაფის კარების ფანჯარაში. მის წინ სდგანან ქალები: ეს მოგონება ღირს მოგონებათ. ყველაში ერჩევა ერთი ქალი მარგო, ნამდვილი პროტოტიპი ფრანსუა ვიიონის კაბატჩიცა მარგოსი. ესპანური ქუდით და წამოსასხამით, ყანწებით ხელში დახატულია პაოლო იაშვილი, თავს ახვევია მტრედები და სახე უბრწყინავს, როგორც ილია წინასწარმეტყველს... ფონი ცისფერი. მტრედები ცისფერ ყანწებში აღნიშნავენ მის გულკეთილობას.

შემდეგ ვიაჩესლავ ივანოვის „Corardeb“... გული დამწვარი. სუდეიკინის ავტობიოგრაფიკი, ხელში უჭირავს სარკე, რომელშიაც იყურება ამური და როგორც მადონნა სდგას ვერა არტუროვნა: ეს არის ახალი მისტერია. ეს სახეები გადაღებულია ორიგინალიდან: შემდეგ

144 ნ. ტაბიძე, ფრაგმენტები წიგნიდან „ტიციანი და მისი მეგობრები“, ქართველი მწერლები სკოლაში, წიგნი 8, 2002, გვ. 160, 161

ხეზე მიყუდებული, რომელიც აღნიშნავს ხეს ცნობადის, სდგას ტიცი-
ან ტაბიძე — პიეროს წამოსასხამში, ქვევით ტრაგიკული ბალაგანი;
არგანი და თუთიყუში – ფონი მენამულ ქალდეასი. შემდეგ, როგორც
საიდუმლო სერობა ნინა მაყაშვილი: – კოლომბინას კოსტიუმში ნილ-
ბით და ქართული სამება მხატვრების: ლადო გუდიაშვილი, იაკობ ნი-
კოლაძე და დავით კაკაბაძე“. ¹⁴⁵

სუდეიკინის ამ კომპოზიციას თითქმის იდენტურად აღწერს ნინო
მაყაშვილიც: „თბილისში რომ დავბრუნდი, გუდიაშვილს მოესწრო კა-
ფეს შესასვლელის მოხატვა... შესასვლელის მარცხენა მხარე სუდეი-
კინის ფუნჯს ეკუთვნოდა. კაფე „ინტერნაციონალის“ ქალიშვილებს
შორის პოეტი იდგა. შემდეგ ძველი ქართული ფრესკიდან გადმოღე-
ბულ ტანსაცმელში მორთული ვერა, სუდეიკინის ცოლი. მის წინ კი –
ესპანური შლიაპით, ყანწით ხელში პაოლო. გვერდით პიეროს სამო-
სიანი ტიციანი ბრონეულის ხეს მიყრდნობოდა. იქვე ფრესკაზე იაკობ
ნიკოლაძე, ლადო გუდიაშვილი, დავით კაკაბაძე გამოეხატათ, მათ
სანთელს მე ვუწებდები. ვიდექი იქვე ნილაბსა და კოლომბინას ტან-
საცმელში გამონყობილი. ¹⁴⁶

ტიციან ტაბიძისა და ნინო მაყაშვილის „ქართველი პოეტების“ აღ-
წერილობიდან ორმა ფრაზამ: „იქვე ფრესკაზე იაკობ ნიკოლაძე, ლადო
გუდიაშვილი, დავით კაკაბაძე გამოეხატათ“ და „და კიდევ ქართული
სამება მხატვრებისა: ლადო გუდიაშვილი, იაკობ ნიკოლაძე და დავით
კაკაბაძე“ შესაძლოა გვაფიქრებინოს, რომ მოხატულობის ეს ნაწილი
დავით კაკაბაძეს ეკუთვნის — „ქიმერიონის“ ესკიზად ცნობილ მის
კომპოზიციაზე ხომ სწორედ ეს „მხატვრების ქართული სამება“ გა-
მოსახული (ილ. 22). ¹⁴⁷ ი. ძუცოვა აღნიშნავს, რომ ტიციან ტაბიძის მიერ
აღწერილი მოხატულობა, სადაც კაკაბაძე, გუდიაშვილი და ნიკოლა-

145 ტ. ტაბიძე, ქიმერიონი

146 ნ. ტაბიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 160, 161

147 ლ. გაგუა მიუთითებს, რომ დავით კაკაბაძემ „შეასრულა ფრესკა. ფრესკაზე გამო-
ხატული იყო მწერალი ვასილ ბარნოვი, ლადო გუდიაშვილი და თავად ავტორი“. *Ладო
Гудиаშвили. Книга воспоминаний*, Москва. Советский художник, 1987. გვ. 37.
„მხატვრის მეუღლის, ეთერ ანდრონიკაშვილის გადმოცემით, - აღნიშნავს ი. ძუცოვა,
- ესკიზზე თვით დავით კაკაბაძე, მწერალი ვასილ ბარნოვი და ლადო გუდიაშვილია
გამოხატული. კაკაბაძისეული ესკიზის გაცნობისას ვასილ ბარნოვის ვაჟიშვილმა –
თეიმურაზ ბარნაველმა ერთ-ერთში იაკობ ნიკოლაძის სახე შეიცნო“. ცენტრიდან
მარცხნივ კომპოზიციაში ნამდვილად ლადო გუდიაშვილია გამოსახული, მარჯვნივ კი
– დავით კაკაბაძე.

ძეა ნახსენები, შესაძლოა, სხვა კედელზე ყოფილიყო გამოხატული; „რამდენადაც, — წერს იგი, — საეჭვოა ეს ნამუშევარი ორ მხატვარს განეხორციელებინოს“ (ძუცოვა, ამ შემთხვევაში, ორი მხატვრის თანავეტორობას აყენებს ეჭვის ქვეშ). ვფიქრობ, რომ „მხატვრების ქართული სამება“ „ქიმერიონში“ ჩასასვლელი კიბის მარცხენა კედელზე იყო შესრულებული და ის სუდეიკინს ეკუთვნოდა. ეს ასეა ტიციან ტაბიძის, ნინო მაყაშვილისა და ლადო გუდიაშვილის თხრობის ლოგიკით. საეჭვო კი, ვფიქრობ, ის უფრო უნდა იყოს, რომ კომპოზიცია იგივე მხატვრებით კაკაბაძესაც დაეხატოს დარბაზში.

„ქიმერიონისთვის“ შესრულებულ ესკიზებადაა მიჩნეული დავით კაკაბაძის სახლ-მუზეუმში დაცული რამდენიმე ნატურმორტიც (ილ. 23). ვფიქრობ, რომ ასევე სათუთაა, რომ ეს ესკიზები კედელზე ყოფილიყო გადატანილი. ყოველ შემთხვევაში, რესტავრაციის შედეგად არც მათი კვალი ჩანს დადასტურებულად.

უკვე აღინიშნა, რომ „ქიმერიონის“ სივრცეში დღეისათვის სხვა კომპოზიციებიცაა შემონახული. ესენია: ირაკლი და მოსე თოიძეების ნამუშევრები და რესტორან „ანონას“ დროინდელი მხატვრობა. თოიძეების კომპოზიციები, როგორც ითქვა, მთავარ დარბაზში შესასვლელიდან მარჯვნივ, გვერდითა სათავსოებშია მოცემული. ისინი, როგორც ჩანს, „ანონას“ მხატვრობაზე ზემოდანაა შესრულებული, მაგრამ მხოლოდ ერთ — ბოლო სივრცეში შემორჩა სრულად (ილ. 21). დანარჩენ ადგილებზე კი მხოლოდ ფრაგმენტებია დარჩენილი (ილ. 35). „ანონას“ მხატვრობა, გარდა დარბაზის კომპოზიციისა (კომპოზიცია გომბეშოებით), მის მომიჯნავე დერეფნისმაგვარ სივრცეში საკმაოდ სრულადაა წარმოდგენილი ერთგვარი „იტალიური“ პეიზაჟის სახით (ილ. 20). „ანონას“ მხატვრობა 1903-05 წლებშია შესრულებული, თოიძეების 1920-იანი წლების დასაწყისში. ამდენად, კვლევის საგანისა და მიზნებიდან გამომდინარე, ისინი ჩვენი ინტერესის მიღმა რჩება.

ამგვარად, თუკი შევაჯერებთ ამ მასალასა და ყოფილი „ქიმერიონის“ დარბაზში დღეისათვის შემორჩენილ კომპოზიციებს, თითქმის სრულყოფილად შეგვიძლია აღვადგინოთ კაფეს მოხატულობის სქემა.

დარბაზის არქიტექტურა თითქმის უცვლელია, გარდა, როგორც უკვე აღინიშნა, მოგვიანებით გაჭრილი კიბეებისა, რომელიც დღეს რუსთაველის თეატრის ზედა და ქვედა ფოიეს აერთებს.

რუსთაველის პროსპექტის მხრიდან მოწყობილი შენობის ორი შესასვლელიდან, კაფეში სამხრეთი კარით მოხვდებოდნენ. სარდაფ-

ში კიბე ჩადიოდა. დერეფნის ბოლოს კი მარცხნივ გაჭრილი ლიობით „ქიმერიონის“ სტუმარი მთავარ დარბაზში ხვდებოდა. დარბაზი გეგმაში ჯვრული ფორმის თორმეტი მასიური ბურჯის სამი რიგით ოთხ ნაწილად იყოფა. ბურჯებს შორის უჯრედები ჯვრული კამარებითაა გადახურული. დარბაზის ფლანგებზე სხვადასხვა ზომის მართკუთხა სათავსები და რამდენიმე კიბის უჯრედია. სარდაფი რუსთაველის გამზირიდან ფასადის მიმდებარე ტროტუარში დატანილი სასინათლო ცხაურებით ნათდებოდა. ცხაურის კვადრატებში ჩამონტაჟებული მაღალი ხარისხის მინის პრიზმებში მზის სხივები ისე გარდატყდებოდა, რომ სარდაფი დღის შუეით ივსებოდა, ნათდებოდა ისე, თითქოს მინის ზედა სართული ყოფილიყო (*ილ. 19*). რუსთაველის თეატრის სარესტავრაციო დოკუმენტაციაში ვკითხულობთ: „დარბაზის წინ, აქ, ტროტუარის ქვეშ, ფასადის გასწვრივ მოკლე პერპენდიკულარული კედლებით ერთგვარი მართკუთხა ჯიბეებია (სულ ცხრა) და მათი ასანევ-დასანევი მექანიზმი. კიბეები ერთმანეთთან იყო დაკავშირებული მათ განივ კედლებში გაჭრილი, გასანიაველად დატანილი ლიობებით. მოგვიანებით ეს ჯიბეები კაფე „ქიმერიონის“ მხრიდან გადაიტახრა ვიტრაჟებით“.

დარბაზის არქიტექტურა ცხადი, ტექტონიკურია, ყველა დამოუკიდებელი სივრცული ერთეული — დერეფნები, სათავსები — გახსნილი თაღედებით უკავშირდება ერთმანეთს. მთავარ დარბაზში, ბურჯებს შორის ჯვრულ კამარებს შორის მოქცეული უჯრედები თან დამოუკიდებელ სივრცულ მონაკვეთებს ქმნის, თანაც სვეტებს შორის დისტანცია ისეთია, რომ დარბაზის სივრცე ყველა კუთხიდან ერთიანადაც აღიქმება. ინტერიერის ცალკეული სივრცული მონაკვეთებისა თუ მთავარი დარბაზის არქიტექტურული ელემენტებით დანაწევრების ხასიათი სივრცის აღქმისას მშვიდ, თანაბარზომიერ რიტმს გვთავაზობს. დარბაზის სიმაღლე ზომიერია, გადახურვის საკმაოდ მასიური კონსტრუქციული ელემენტები — ბურჯები, კამარები პროფილირებული ლილვებითაა შემსუბუქებული, კედლები კი — ნახევარწრიული თაღედებით.

დარბაზში ჩასასვლელი სამხრეთი კიბის მარჯვენა კედელზე ლადო გუდიაშვილის „სტეპკოს დუქანია“ (ან „საქუას დუქანი“) მოცემული. მარცხენა კედელზე, „სტეპკოს დუქნის“ პირდაპირ კი — სუდეიკინის „ქართველი პოეტები“ უნდა ყოფილიყო. „სტეპკოს დუქნის“ მომდევნოდ და დარბაზში შესასვლელი თალის თავზე ლურჯ ფონზე

მუქი წითელი გახსნილი თეატრალური ფარდა ჩანს. იგივე გამოსახულება მარჯვენა სათავსოში გასასვლელი ლიობის თაღს ზემოთაც.

კიბიდან მარცხნივ გაჭრილი ლიობით „ქიმერიონის“ მთავარ დარბაზში შევდივართ. დარბაზის ბურჯების წახნაგებზე და შესასვლელიდან მარცხენა კედლის ნიშაში სუდეიკინის კომპოზიციები მოცემული. „გატეხილი სარკე“ და კომპოზიცია ყვავილებიანი კალათით, ვფიქრობ, დარბაზის შესასვლელის პირდაპირ იქნებოდა განთავსებული. ეს „შემოქმედისა და მუზის“ საპირისპირო კედელია, სადაც, როგორც ი. ძუცოვა წერს, ესტრადა იყო მოწყობილი (დღეს აქ თეატრის გარდერობში ჩასასვლელი მეორე კიბეა გაჭრილი)¹⁴⁸. ნამუშევრები, ალბათ, ესტრადის აქეთ-იქეთ იქნებოდა მოცემული. ქართულ ეროვნულ სამოსში გამოწყობილი დუდუკის ჰანგებზე მოცეკვავე ქალების სცენა კი, როგორც ჩანს, შესასვლელიდან მარჯვნივ, თაღის ნახევარწრიული ფორმით დასრულებულ სიბრტყეზე, „გომბეშოების“ მომდევნოდ უნდა ყოფილიყო გამოსახული.¹⁴⁹ მათ მოპირდაპირედ, სამხრეთ კედელზე, ნიშები ვიტრაჟებით იყო გადატახრული, იქ, სადაც ტროტუარის ცხაურებიდან დღის შუქი იღვრებოდა დარბაზში. ჯვრული კამარები კი მთლიანად მცენარეული და გეომეტრიული ფორმის გამოსახულებებით იყო დაფარული. დავით კაკაბაძის „შემოქმედი და მუზა“, როგორც აღინიშნა, ესტრადის მოპირდაპირედ, დარბაზის სამხრეთ კედელზე ნახევარწრიული თაღის ქვეშ იყო წარმოდგენილი. კომპოზიცია დღეს რუსთაველის თეატრის ცენტრალური ფოიეს გარდერობთან დამაკავშირებელი კიბითაა გადაჭრილი და მისი მხოლოდ ნახევარი ჩანს.

სვეტებზე მოცემული კომპოზიციები ადამიანის მასშტაბს უახლოვდება და მის სიმაღლეზეა მოცემული. კედლისა კი, თუ სუდეიკინისა კაკაბაძის არსებული ნამუშევრების მიხედვით ვიმსჯელებთ, ოდნავ უფრო მაღლაა მოცემული. მათზე გამოსახულ ფიგურათა ზომებიც, ბურჯების კომპოზიციებთან შედარებით, მეტია.

148 „ვისაც ორიგინალში უნახავს დავით კაკაბაძის მეორე ნამუშევარი („შემოქმედი და მუზა“ - თ.გ.), - აღნიშნავს ი. ძუცოვა, - ახსოვს, რომ მოხატულობა წარმოადგენდა ფართო და გრძელ ფრიზს ესტრადის საპირისპირო კედელზე“. ი. ძუცოვა, ცოტა რამ „ქიმერიონის“ მხატვრობაზე, „საბჭოთა ხელოვნება“ 3, 1975, გვ. 50

149 ეს ვარაუდები ძველი დარბაზის არქიტექტურული მოცემულობისა და ძველ ფოტოებზე აღბეჭდილი კომპოზიციების ფორმატების ურთიერთშედარებას ემყარება.

„... არსად სჩანს დარბაისლური ტაქტი დრომოჭმული აკადემიზმისა, რომელმაც ტენდენციის მარწმუნებით ჩაკლა შემოქმედება და არც თუ ვულგარი თავანყვეტილობის მეორე ტენდენცია, რომელმაც <...> აბსურდულობის ორგიაში გადაგვტყორცნა. იქ ხელოვანი სდგას ასურეთის მეფესავით. <...> მე არ ვიცი, რასა ჰფიქრობდნენ მხატვრები „ქიმერიონის“ კედლების ამ მშვენებათა ხატვის დროს, არც ის ვიცი, რას ჰხედავენ ამ ნახატებში ცნობისმოყვარეობით მოსული სტუმრები, მაგრამ ის კი ვიცი, რომ აქ თვითოეული იმას დაინახავს, რაც თვითონ ჰსურს“.

დავით კასრაძე

ლადო გუდიაშვილის „სტეპკოს დუქანი“

„სტეპკოს დუქანი“ (ილ. 25, 26) ყოფითი თემატიკით, ერთგვარი სინამდვილითა და „მინიერებით“ განსხვავდება „ქიმერიონის“ დანარჩენი კომპოზიციებისგან. „ქიმერიონში“ ჩასასვლელის კედელზე ნამდვილი თბილისური დუქანია გამოსახული, თავისი მედუქნითა და გასაყიდად გამოწყობილი სანოვაგით (უფრო ზუსტად, დუქანი ისეთი რაკურსითაა ნაჩვენები, თითქოს სივრცე დიაგონალზე იყოს გადაჭრილი, ჩვენ მის მხოლოდ ერთ, ოღონდ ფართოდ გაშლილ კუთხეს, ერთ ნაწილს ვხედავთ).

სურათის ფორმატი, კედლის ფორმის შესაბამისად, მიუყვება რა კიბეს, ქვემოთკენ ფართოვდება. კომპოზიცია კი ორი მიმართულებით ვითარდება: ზემოდან ქვემოთ, მთავარ დარბაზში შესასვლელი თალისკენ და სურათის სიღრმიდან წინ, რეალური სივრცის მიმართ იხსნება. დერეფნის კიბეებზე ჩამავალი ადამიანი ჯერ მისი მზერის გასწვრივ გამოსახულ კედელზე მწყობრად ჩამოკიდებული სანოვაგის — ძეხვის, თევზის, ხაზვისა და წინაკის აცემებს, სასწორით, ორი გირითა და ბოთლით ხალვათად განწყობილ დახლს, მასზე დაყრდნობილ მედუქნეს, ქვემოთ კი ბოსტნეულით სავსე გვერდიგვერდ

ჩალაგებულ ყუთებს ჩაუვლის; შემდეგ — მინაზე გორად დაყრილ საზამთროს, გორის თავზე ღვინის ბოთლებითა და ყველით დატვირთულ თაროებს, მათ გვერდით კი — ხილით სავსე ტომარას ამოფარებულ ბიჭს. კომპოზიციის თავში აცმები, დახლი, ყუთები, მედუქნე მკაფიოდ დაყოფილ ჰორიზონტალურ და ვერტიკალურ რიგებს ქმნის. დახვავებული საზამთროს გორა, თაროები და ბიჭის ფიგურა ღიობთან ერთად კი უფრო ერთიან, ერთგვარ პირამიდულ ჯგუფად იკვრება. ამდენად, ზემოდან ქვემოთ მწყობრად ჩალაგებული მოცულობები სიმალლეში თანდათანობით იზრდება. ჩასასვლელისკენ ჰორიზონტალისა და ვერტიკალის ბალანსი ვერტიკალური ორიენტაციით ძლიერდება, რაც შემოსასვლელიდან კიბის ბოლოსკენ მიმართული მოძრაობის რიტმს თანდათანობით აჩქარებს, ზემოდან ქვემოთ მიმართულებას უსვამს ხაზს. მეორე მხრივ, კომპოზიცია, როგორც აღინიშნა, სიღრმე-დან გვერდებისკენ და წინ იშლება. გამოდგმული ყუთები, საზამთროს გორა ლამის რეალურ გარემოში გადმოდის. ეს კი სურათისა და დერეფნის, პირობითი და რეალური სივრცის დაახლოებას, გარკვეულწილად, მათ ურთიერთშედგენადობასაც განაპირობებს. ამგვარი გადანწყვეტის შედეგად თბილისის ხმაურიანი ქუჩიდან შემოსული სტუმარი სურათის — „სტეპკოს დუქნის“ გარემოცვაშიც აღმოჩნდება და, მედუქნის მზერითა და პოზით მიზიდული, კომპოზიციას, როგორც რეალურ დახლს, ისე ჩაუვლის. თუმცა, ეს „სიახლოვე“ იქვე ერთგვარი დისტანცირებით იცვლება. ამას ორი რამ განაპირობებს: კომპოზიციის მომდევნოდ, კედლის გაგრძელებაზე, ლურჯად შეღებილი სიბრტყე, რომელიც წითელი დრაპირებული ფარდის ოვალებითაა შემოსაზღვრული, დუქნისა და ვაჭრობისგან სრულიად განსხვავებულ არტისტულ-თეატრალურ გარემოზე მიანიშნებს. მეორე კი თავად კომპოზიციის სიბრტყობრივ-ხაზობრივი წყობა, მისი განონასწორებულიობა, სიმეტრიულობა და სისადავეა, რაც სურათის რეპრეზენტულობასა და წარდგენითობას ქმნის.

კომპოზიციაში გუდიაშვილი ერთგვარი თავისუფლებით ეპყრობა პერსპექტივას. სივრცე და გამოსახულება სურათის წინა ნაწილში მეტად უკუპერსპექტიულია: ყუთებში ჩალაგებული ხილი, ისევე როგორც საზამთროები, ყველა თითქმის ერთი ზომისაა; სიღრმეში მდგომი ბოთლები უფრო მაღალია. მხოლოდ მინიშნებულია ხილისა და ბოთლის მოცულობა-სიმრგვალე. ერთი სიმალლისაა თაროს წინა და უკანა კიდეებიც. ყუთები, თაროები და ტომარა სხვადასხვა რა-

კურსის გაერთიანებით ერთგვარად განთხზეულია სიბრტყეზე. ფონზე, ანუ, სულ სიღრმეში ჩამოკიდებული სანოვარის აცმები კი უფრო მოცულობითია. ძეხვის, თევზის, ხახვისა და წინაკის ფორმები უფრო ილუზორული, თითქმის ნატურულია (ილ. 27,28). მათ წინ, დახლზე დადგმული სასწორიც ყუთებთან შედარებით უფრო სივრცულადაა მოცემული. მიუხედავად ამისა, მთელი გამოსახულება და სურათის სივრცე ერთიანია, რადგან დუქნის მარჯვენა და მარცხენა კედლების შემაერთებელი კუთხე ფართოდ, ბლაგვადაა გაშლილი. ყუთები მაინც სურათის სიღრმეში, ცენტრში მდგომი სტეპკოსკენაა მიმართული. მისი ფიგურა, ყუთებთან შედარებით, ასევე უფრო „რეალისტურია“, მაგრამ სულ ოდნავ გაზრდილია მედუქნის მასშტაბი, ხოლო გვერდზე განეული მკლავებით იგი ფრონტალურადაა გამოსახული. მის უკან მწყობრად ჩამოკიდებული სანოვარის ნატურულ-მოცულობითი აცმები კი უკვე ზედმინევენით იცავს კედლის ჰორიზონტალსა და ფონის მკაცრ ფრონტალურ განშლას. შედეგად, სივრცე ერთიანდება, ფონსა და წინა ხედს შორის ერთგვარად იკუმშება და კედელს ემორჩილება. ამიტომ, კიბეზე შეჩერებული მნახველის წინ „სტეპკოს დუქანი“ უკვე ერთიანად, მთლიანობაში წარსდგება.

სტეპკო კომპოზიციის ფორმალური და შინაარსობრივი ღერძია; ბოსტნეულით სავსე ყუთები, სურსათის აცმები, თაროები, ბოთლები, სხადასხვა ნივთები, ტომარას ამოფარებული ბიჭი მის ირგვლივ და მასთან მიმართებითაა განაწილებული. იგრძნობა ზომიერება საგანთა შერჩევისას და სიმკაცრე — მათი განლაგებისას: დუქნის აუცილებელი ატრიბუტები — თაროები, სასწორი, ღვინის ბოთლები, სანოვარა — ზუსტად იმ რაოდენობითაა წარმოდგენილი, რაც საქონლის სიუხვეზეც მეტყველებს და საერთო კომპოზიციური წყობის სიხდავესაც არ არღვევს. საგნები ერთმანეთის გვერდით, მინიმალური გადაკვეთებით მწყობრადაა ჩალაგებული (ხილი — ყუთებში, საზამთროები, ნივთები — დახლზე). ზოგან ორი სხვადასხვა საგნის აღსანიშნად ერთი საერთო ხაზია გავლებული (მაგალითად, დახლზე დაყრდნობილი სტეპკოს მკლავის კონტური იმავედროულად დახლის წიბოცაა). როგორც ითქვა, კომპოზიცია ფრონტალურად იშლება, სივრცე, განსაკუთრებით სურათის წინა ნაწილში, უკუპერსპექტიულად იგება, მაგრამ ისე, რომ გამოსახულებათა მონაცვლეობა სურათის სიღრმიდან წინ ან პირიქით არ ირღვევა (მედუქნე კედლის წინ და დახლის უკან დგას).

ფორმის განზოგადება ისეთია, რომ ფიგურა, სხვადასხვა ნივთი, საგანი არ არის სქემატური. ამასთანავე, შენარჩუნებული აქვს მხოლოდ მთავარი – სახასიათო ფორმა, მოდელირება, გარშემოწერილობა. სადა, ლაკონიური ფორმა მუქ, განზოგადებულ, „სუფთა“ კონტურში იწერება, მოცულობა კი ერთი-ორი მონასმითაა მინიშნებული. ყოველივე ეს ორგანიზებულია ხაზის, ფორმის მეტად გამოზომილი, მშვიდი რიტმით, რომელიც, უმთავრესად, ჰორიზონტალსა და ვერტიკალზეა ორიენტირებული, კომპოზიციის ცენტრის გამოყოფითა და ამ ცენტრის მიმართ სხვადასხვა პლასტიკური ჯგუფების წონასწორობაში მოყვანით.

კომპოზიციის ერთიანობას სურათის ფერადოვნებაც განაპირობებს. გამოსახულებას ერთგვარ სარჩულად უდევს მოყვითალო-ოქრა, რომელიც ხან კედლის ფერია, ხან — სხეულის, ხილის, ხანაც — სასწორის. იმ ზედაპირზეც, რომელიც მწვანე ან წითელია — ბოთლი, საზამთრო თუ პერანგი, როგორც მოცულობის მამოდელირებელი მონასმი არსებობს. მაგრამ, უმეტესწილად, ფორმას ზემოდან კი არ ედება, არამედ ქვემოდან, თავად ფონის ფერადაა დატოვებული (მაგალითად, თევზის, ბოთლის ან ხილის მოდელირებისას). მოდელირების ეს ხერხი არა მარტო სურათის ფერადოვნების ერთიანობას განსაზღვრავს, არამედ სიბრტყისა და მოცულობის, ფონისა და გამოსახულების ერთიანობასაც ქმნის. სხვადასხვა მოწითალო-ვარდისფრისა და მწვანის, ღია აგურისფრის, ნაცრისფრის თავშეკავებული შეხამება კი სიბრტყეზე, კომპოზიციის წყობის შესაბამისად, ფერადოვანი ლაქების მონაცვლეობის მშვიდი რიტმით ნაწილდება. ყოველივე ამის შედეგად კომპოზიციას ერთგვარი რეპრეზენტულობა ენიჭება. საგნები, ხილიც კი, თავისებურ მნიშვნელოვანებას იძენს. ამ ყოველივეს შედეგად, თბილისის სახასიათო, სავაჭრო დუქანი, იმავდროულად, მნიშვნელოვანებით წარმოდგენილი გარემოა – თითქოს დროში უცვლელი მისი ზოგადი სურათი.

მეორე მხრივ, როგორც თავშივე აღინიშნა, კომპოზიცია — დუქანი ისეთი რაკურსითაა ნაჩვენები, რომ ჩვენ მის მხოლოდ ერთ კუთხეს, ერთ ნაწილს ვხედავთ, რაც გამოსახულების ერთგვარ ფრაგმენტულობას უნდა გულისხმობდეს. მოქმედება და ტიპაჟები კი აშკარად ჟანრული ხასიათისაა. ყველაფერი ამაზე მეტყველებს — თავისებურ ტანსაცმელში გამოწყობილი დოინჯშემორტყმული, დახლსდაყრდნობილი მედუქნე, „შემთხვევით“ ჩამოვარდნილი ულვაშით, სახასი-

ათო მედიდური პოზითა და გამომწვევი მზერით სანოვაგეს რომ წარუდგენს მყიდველს, ტომრის უკან ჩაცუცქეული ბიჭი, მას რომ მისჩერებია – თითქოს მის ბრძანებას ელოდება, თაროზე ბოთლების არეული რიგი, მყიდველის მოსაზიდად გაჭრილი საზამთრო. კომპოზიციის განზოგადებულ წყობას, მის სისადავესა და ტექტონიკურობას შეხამებული ეს მომენტები ზუსტად დუქნისთვის დამახასიათებელ გარემოსა და განწყობას ქმნის. ამგვარ მწყობრ გარემოში შემოსული ეს „სიტუაციურობა“, ზუსტად დაფიქსირებული სახასიათო ნიშნები ამ თითქოს უცვლელ, სტატიკურ სივრცეში კონკრეტული დროის განცდას ბადებს. წერის ხასიათი კი — მსუბუქი, მოქნილი, მართლაც „დასმული“ მონასმები (როგორიცაა წერტილები კალმახის ზურგზე, მათი კუდი და ფარფლები, ძეხვის ნაოჭები, ხაზები ხილზე, სასწორის სინზე, ანარეკლები ბოთლებზე), შესრულების სისწრაფე და სიზუსტე, განსაკუთრებულ სიცოცხლეს ანიჭებს ამ გარემოს. წერის ამგვარი მანერა, რომელიც კომპოზიციის უკანა ნაწილში, სანოვაგის აცმების გამოსახვისას, განსაკუთრებით მძაფრია და უფრო ცხადადაც აღიქმება (აცმები ზუსტად კიბეზე მდგომი მნახველის თვალის გასწვრივ, მასთან ახლოსაა მოცემული), განსაკუთრებულ ვიტალურ ძალას ანიჭებს ამ საგნებსა და გამოსახულებებს. მშვიდი, განონასწორებული კომპოზიცია თავისებური მოძრაობით, სიცოცხლით ივსება, სურათის დრო თითქოს რეალურ დროს უახლოვებდება (თევზები მართლაც ახლადდაჭერილს ჰგავს — ილ. 28).

ეს ყოველივე: განზოგადება და სიზუსტე, ზოგადობა და კონკრეტულობა, სახასიათო შტრიხები სურათში ისეთი ტაქტიტა და ზომიერებით ეხამება ერთმანეთს, რომ ყოფითი თემა მონუმენტურ კომპოზიციად გარდაიქმნება, რომელსაც, ორგანულად ერწყმის დაზგური მხატვრობის ნიშნები, სხვადასხვა ჟანრულ-კონკრეტული მოტივები.

ამიტომაც სცენა, რომელსაც „ქიმერიონში“ ლადო გუდიაშვილის კომპოზიცია წარმოგვიდგენს, რეპრეზენტულობით, წარდგენითობით ხასიათდება; მისი მხატვრული სახე მნიშვნელოვნებით გამოირჩევა. მაგრამ ეს დუქნის, სავაჭრო დახლის რეპრეზენტულობაა, მნიშვნელოვანება კი – მედუქნის თავმოწმონეობა და მედიდურება; სტეპკო თბილისელი ვაჭრის ტიპური სახეა, მისი დუქანი — ტიპური თბილისური დუქანი.

თბილისური ყოფა 1910-20-იან წლებში გუდიაშვილის შემოქმედების ერთ-ერთი ნამყვანი თემაა. „კინტოების ქეიფი ქალთან“, „სად-

ლეგრძელო განთიადისას“, „სტეპკოს დუქანი“ თუ „თევზი ცოცხალი“ — (ილ. 29) კინტოების, ძირითადად მათი ქეიფების, მოლხენის, დარდიმანდულ-უდარდელი ყოფის ამსახველი სცენები, გამორჩეული თავიანთი კოლორიტულობით, ექსპრესიით, ამ სამყაროს ხასიათის მძაფრი ასახვით.

ლ. გუდიაშვილის შემოქმედებაში ამ თემის გაჩენას ვახტანგ ბერიძე ფიროსმანის შემოქმედებისადმი მხატვრის ინტერესსაც უკავშირებს. „<...> ჭაბუკ გუდიაშვილისთვის ნიკო ფიროსმანთან შეხვედრა თავისებურ ბიძგად იქცა <...> - აღნიშნავს იგი, - ფიროსმანი, <...> გუდიაშვილის თვალში, ეროვნული ხელოვნების კიდეც ერთი გამოვლინება იყო. გამოვლინება „ქართულისა“ ხელოვნებაში, სწორედ ამიტომ იზიდავდა გუდიაშვილს „საწყალი ნიკალას“ შემოქმედება <...>“. მაგრამ ავტორი იქვე მიუთითებს, რომ „მსგავსება ფიროსმანსა და გუდიაშვილს შორის ამით მთავრდება“, რადგან ფიროსმანისგან განსხვავებით, გუდიაშვილი „გარედან“, როგორც „სხვა სამყაროდან მოსული“, აკვირდება ძველი თბილისის გარემოს, ის მხატვრისთვის „უპირველეს ყოვლისა, უჩვეულოა, არაფერს არ ჰგავს“¹⁵⁰.

ნ. ყიფიანი კი აღნიშნავს, რომ XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, ქვეყანაში ურბანული კულტურის იერარქიზაციასთან ერთად ე.წ. მეორე შრის — ქალაქური, მდებიური კულტურის მიმართ, როგორც ადგილობრივ-დიალექტიკური ტიპისადმი, თავს იჩენს ანალიტიკური-ირონიული დამოკიდებულება, ხოლო „მოდერნიზმის პერიოდში გარკვეული ინტერესი ამ სუბ-კულტურისადმი... მხატვრულ-ესთეტიკურ შემოქმედებაში ჩნდება... გუდიაშვილის ყარაჩოღელთა და კინტოს თემაზე შესრულებული საუცხოო ნამუშევრები თავისი ტრაგიკული ინტონაციებით... წმინდა მოდერნული ესთეტიკის ნაყოფია, რომელიც ზოგადად ავლენს ინტერესს ამ ე.წ. მეორე შრის კულტურისადმი. შესაძლოა ამ თემის გაჩენა იგივე გუდიაშვილის შემოქმედებაში თავად ამ შრის კვდომასთანაც იყოს დაკავშირებული, რამაც მისი რომანტიზირება-დრამატიზირება გამოიწვია“¹⁵¹.

ქალაქური ცხოვრების თემაზე შექმნილი ლაღო გუდიაშვილის ამ ნამუშევრების მიმართ ორივე ეს მოსაზრება სამართლიანია. მართლაც, ძველი თბილისის ბოჰემური ყოფა მხატვრის ნამუშევრებში

150 ვ. ბერიძე, გუდიაშვილი. ხელოვნება-თბილისი, კორვინა-ბუდაპეშტი, 1975, გვ. 24, 25

151 ნ. ყიფიანი, თანამედროვე წარსულისა და აწმყოს არქეოლოგია, ილიაზდი, 2, თბილისი, 2006

რომანტიზებულია. ქალაქური ცხოვრების ეს სცენები, თუმცა ძალიან ზუსტად, მეტყველად ასახული, ამ სურათებში ეგზოტიკურ მითად გარდაიქმნება¹⁵², სადაც თავაშეკეპული მხიარულების, დარდიმანდობისა და სიმთვრალის მიღმა პერსონაჟთა შინაგანი სიცარიელე, ტრაგიზმი, დრამატული რეალობა იკითხება (ვ. ბერიძე, ლ. ზლატკევიჩი). გუდიაშვილის თბილისის თემაზე შექმნილი დაზგური ნამუშევრებისთვის, უმეტესად, ნიშნულია გაჭედილი კადრი, გაზრდილი წინა ხედი — წინა პლანზე გამოსახული ფიგურები სასურათე სიბრტყის თითქმის მთელ სიმაღლეს იკავებს, კონტურით შემოწერილი ლოკალურ-ფერადოვანი ფორმა-ლაქების ერთგვარი აპლიკაციური მონაცვლეობა — კომპოზიციის სიბრტყობრივ-ხაზობრივი წყობა და სივრცის აგების ერთგვარი ვერტიკალიზმი, ხაზის, ფორმის მოდელირებისა და ფერადოვნების (უმეტეს — მუქ კოლორიტს შიგადაშიგ დაპირისპირებული კონტრასტული — წითელი, თეთრი, მუქი ცისფერი) ექსპრესიულობა,

გუდიაშვილის მიერ „ქიმერიონისთვის“ ამ თემის — სტეპკოს დუქნის შერჩევა, ვფიქრობ, მხატვრის იმ განზრახვით უნდა ყოფილიყო მოტივირებული, რომ კაფეს სივრცეში თბილისისთვის ნიშნული, ტრადიციული გარემო შემოეტანა. „სტეპკოს დუქანი“ მართლაც ცხოველმყოფელობითა და ცხოვრებისეული „უბრალოებით“ ხასიათდება. ამით „ქიმერიონის“ კომპოზიცია გამოირჩევა თბილისურ თემაზე შექმნილი ამავე პერიოდის დაზგური ნამუშევრებისგან. „ქიმერიონის“ სცენა აღარაა თბილისურ ცხოვრებაზე მხატვრის „გარედან დაკვირვება“ და არც „ტრაგიკული ინტონაციება“ მისთვის ნიშნული. სტეპკოს დუქანი უკვე მხატვრის გარემოცაა, თითქმის მისივე ყოფის ნაწილია.¹⁵³ თბილისური სცენა ლ. გუდიაშვილის ამ სერიის არცერთ ნამუშევარში ამგვარად არ ასახულა. არც პარიზში, მონმარტრზე რესტორან „კავკაზისთვის“ 1925 წელს შესრულებულ დიდ პანოში „დღესასწაული საქართველოში“ (ილ. 30), რომლის ფუნქციაც ასევე რესტორნის ინტერიერის გაფორმება იყო. თავისი სახეობრივი

152 ი. არსენიშვილის აზრით, ამ ნიშნით ლ. გუდიაშვილის ეს ნამუშევრები მოდერნის სტილთან ავლენენ შესაბამისობას. ი. არსენიშვილი, XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართული დაზგური ფერწერის ზოგიერთი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებები, სამეცნიერო ნაშრომების კრებული, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2000, გვ. 10-15

153 ცნობილია, თუ როგორი განსაკუთრებული არტისტიზმითა და სახასიათო პლასტიკით ასრულებდა მხატვარი „კინტაურს“

და ფორმალური სტრუქტურით ის სწორედ დაზგურ ნამუშევრებთან ავლენს შესაბამისობას (მხოლოდ ვარაუდით: იქნებ მოდერნისტული „ინტონაციები“ ამ სურათში იმიტომაც რჩება, რომ პანო პარიზის და არა თბილისის კაფეს ამკობდა?). მართალია, „ქიმერიონშიც“ თბილისური სცენა გვაქვს, მთავარი პერსონაჟი აქაც ვაჭარია სახასიათო ჩაცმულობით, პოზით, მიმიკით, მიმოხრით, მაგრამ „ქიმერიონის“ მხატვრული სახე უშუალოა, ზომიერი და არა — დრამატული. სახასიათოა, ერთგვარად თეატრალურიც, მაგრამ არა — მანერული. მასში ჭარბობს დამაჯერებლობა და არა ექსპრესია. ის ზუსტად ის თბილისელი მედუქნეა, რომელზეც კნუტ ჰამსუნი წერდა: „ღირსება, განავის არა აქვს აქ ეს ღირსება? თუკი რომელიმე დახლთან შეჩერდები, რომლის მეპატრონეც გასულია, ის არ მოირბენს მაშინათვე და არ დაგინყებს ჭიდაობას დუქანში შესასვლელად“.¹⁵⁴

ამის მიზეზი მხატვრის იმ სურვილთან ერთად, რომ ნამდვილი, ცოცხალი, ჩვეულ-თბილისური ყოფა შემოიტანოს და დაამკვიდროს კაფეს სივრცეში, ისიც უნდა იყოს, რომ იგი აშკარად იაზრებს და ითვალისწინებს იმას, რომ „ქიმერიონში“ კედელზე მუშაობს. ამისთვის მხატვარი „თმობს“ თბილისური სცენებისთვის დამახასიათებელ ფორმისა და ფერის ექსპრესიასა და ერთგვარ დრამატულ სოციალურ შინაარსს, „ანელებს“ დაზგურ ნამუშევრებში გამოვლენილ სუბიექტივიზმს. „ქიმერიონში“ ის უფრო აზოგადებს და „ამშვიდებს“ ხაზს, ფერსა და ფორმას, აზოგადებს და აწონასწორებს კომპოზიციას. გარემოს — ჰარმონიულს, სურათის სივრცეს — უფრო ერთიანს, მრთელს ხდის, ტაქტიკითა და ზომიერებით უხამებს მას სახასიათო ექსპრესიას. დაზგური სურათისა და მისი თემატიკის მონუმენტურ კომპოზიციად „ტრანსფორმირების“ ამ გზაზე აშკარად მჟღავნდება ლ. გუდიაშვილის ძველი ქართული მხატვრობის პირების გადმოღებისას მიღებული გამოცდილება და ფიროსმანის მხატვრობის ცოდნა (ფიროსმანს უკავშირდება „სტეპკოს დუქანში“ ფონის ფერის მთელი გამოსახულებისთვის ერთგვარ „სარჩულად“ დადება. ბევრი დეტალი გუდიაშვილის კომპოზიციამი ფიროსმანის ნამუშევრების ერთგვარი „რეპლიკებია“. მაგალითად, სურსათის აცემები და კედელზე მათი ჩამოკიდების ხასიათი, ხილის ჩალაგება ყუთებში, გაჭრილი საზამთრო).

154 К. Гамсун, В сказочном царстве, МИК, Москва, 2005, гл. 46

სერგეი სუდეიკინის კომპოზიციები – ცხოვრების თეატრალიზების მცდელობა „ქიმერიონის“ სივრცეში

ს. სუდეიკინის მოხატულობა „ქიმერიონში“, როგორც უკვე აღინიშნა, დარბაზში ჩასასვლელი კიბიდანვე იწყება — მარცხენა კედელზე ქართველი პოეტებისა და მხატვრების, ხოლო მათ მოპირდაპირედ და მომდევნოდ ლურჯ ფონზე ოვალურად ანეული წითელი დრაპირებული თეატრალური ფარდის გამოსახულებით (ილ. 26).

მთავარი დარბაზის კედლების, ბურჯებისა და ჭერის კამარების მხატვრობა, ასევე დასავლეთის მხარეს გახსნილ თაღედებში ჩასმული ვიტრაჟებიც მის მიერაა შესრულებული.

ბურჯების ნახნაგებსა და პილასტრებზე უმთავრესად ერთფიგურიანი, ზოგან ორფიგურიანი გამოსახულებები და დეკორატიული კალათა – ნატურმორტები, სულ 50 კომპოზიციას მოცემული (გამორიცხული არ არის, რომ კომპოზიციების ნაწილი ფოიეში გაჭრილი კიბის ქვეშაც მოხვედრილიყო). მრავალფიგურიანი სცენები კი კედლებზეა შესრულებული. მათგან, როგორც უკვე აღინიშნა, დღეისათვის მხოლოდ ერთია შემორჩენილი სამხრეთი კედლის ნიშაში. ბურჯების კომპოზიციები ადამიანის რეალურ მასშტაბით, მის სიმაღლეზეა მოცემული. კედლის კომპოზიციები, ბურჯების მოხატულობასთან შედარებით, უფრო მაღალ რეგისტრშია გამოსახული.

ბურჯების ნახნაგებსა და პილასტრებზე კომპოზიციები თემატურად რამდენიმე ჯგუფად იყოფა: ბალერინა-მოცეკვავეები (ილ. 31), მაგიდასთან მსხდომი „კაფეს სტუმრები“ (ილ. 32, 33), კლოუნები (ილ. 34, 35), ზღაპრულ-ფანტასტიკური არსებები (ილ. 36-41), ქალები (ილ. 42, 43, 49) და კალათა-ნატურმორტები (ილ. 44-48).

თემატური ჯგუფების განაწილებაში გარკვეული სისტემურობა შეინიშნება: ფიგურული გამოსახულებები პილასტრებზე და კედლებთან ახლოს მდგომი ბურჯების ნახნაგებზეა მოცემული, ხოლო ნატურმორტები — შიდა ბურჯებზე. ამდენად, უფრო მრავალფეროვანი, პირობითად რომ ვთქვათ, შინაარსობრივად უფრო „დატვირთული“ კომპოზიციები დარბაზის კიდეებში თავსდება, შედარებით

ნეიტრალური და ერთგვაროვანი კი – მის ცენტრში. მეორეს მხრივ, ასევე პირობითად, თემატურად უფრო „რეალისტური“ ჯგუფები (კაფეს სტუმრები, ბალერინები, კლოუნები) დარბაზში შესასვლელიდან მარჯვენა მხარესაა მოქცეული, ზღაპრულ-ფანტასტიკური არსებები კი მარცხნივ, ვიტრაჟების გაყოლებაზე.

ბალერინების ორი კომპოზიცია დარბაზის შესასვლელიდან ხელმარცხნივ, პირველსავე ბურჯებზეა მოცემული. ორივეზე კაბარეს მოცეკვავეთა წყვილია გამოსახული.

ბალერინების პირველ კომპოზიციაში (ილ. 31) იმთავითვე თვალშისაცემია სახეთა ერთი თავისებურება. ის, რომ მათთვის ერთნაირად დამახასიათებელია ერთი მხრივ, ერთგვარად თოჯინური, უფრო „მანეკენური“ ხელოვნურობა, მეორე მხრივ, კი თავად პერსონაჟის — კაბარეს მოცეკვავის „სინამდვილე“ და არტისტულობა. მხატვრულ სახეთა ამ თავისებურებას – არაერთმნიშვნელოვანებასა და ორაზროვნებას, კომპოზიციურ, მხატვრულ-სახეობრივ წყობაში თუ შესრულებისას, სხვადასხვა რიგის ნიშანთა ერთობლიობა ქმნის.

ორი ფიგურა ნეიტრალურ ფონზე, ერთი მეორეს უკან, აქეთ-იქით გადახრილი, დიაგონალურად დგას. წინა – ცალ ხელში მარაოთი და წითელი საცეკვაო კაბით. მეორეს მხოლოდ თავი, კისერი და იმავე ფერის კაბის ქვედა მარჯვენა ნაწილი უჩანს. ფეხები იმგვარადაა გამოსახული, რომ გაურკვეველია რომელი რომლისაა. ორივეს თავისებური, ფორებითა და ბუმბულით მორთული ქუდეები ახურავს. ფიგურათა წყვილი ერთიანად და თანაც სიმეტრიულად იკავებს სიბრტყის მთელ არეს. გამოსახულება ზოგადად სიბრტყობრივია, ხოლო სადა, სუფთა ხაზით შემოვლებული განზოგადებულ-დაუნაწევრებელი ფორმები — ერთმანეთთან მიჯრილ-მიწყობილი. მათი პროპორციები თანაბარია. სახის, ხელის, კისრის ზომა ორივესთან ერთია. ამიტომ, მოცეკვავეთა წყვილი სიბრტყის ერთგვარ ორნამენტულ მორთულობადაც იქცევა. მაგრამ, ამასთანავე, ისინი თუმცა კი ერთდროულად ავსებენ სიბრტყეს, ერთიან დეკორს ქმნიან, მაინც, როგორც იმთავითვე ითქვა, ერთი ბალერინა მეორეს უკან ალიქმება, რადგან წინა ფიგურის ოდნავი, ერთგვარი სპირალური დატრიალება სივრცულ მომენტს გულისხმობს. უფრო მეტიც, ტანისა და ხელის მიმოხრა, თავის გადანევა, მარაოს მოქნევა — სახასიათო პოზა, სახასიათო ჟესტია. სახეზე ღიმილი — ოდნავშესამჩნევი, მაგრამ მეტყველია. ყოველივე კი, მიუხედავად „ორნამენტულობისა“, ამ გამოსახულე-

ბათა საკმაოდ მძაფრ გამომსახველობას ქმნის. ეს სწორედ კაბარეს მოცეკვავის პლასტიკაა, იმდენად დამახასიათებელი და ამასთან, ძალდაუტანებელი, რომ ძნელია ითქვას ფიგურები ცეკვის მომენტში არიან გამოსახულნი, თუ ეს მანერული მოძრაობა უკვე მათ ყოფაში გადასული ჩვევაა. ასევე სახასიათოა მათი ჩაცმულობა და ვარცხნილობა: კაბები, ბუმბულითა და ფორებით განწყობილი ქუდეები, წინდები და ფეხსაცმელები, ლოყასთან დახვეული თმები, მარაოები. მეორე მხრივ, ფიგურათა მოძრაობა თითქოს მოუხერხებელი, თოჯინურად („მანეკენურად“) მოუქნელია (იგივე: სხეულის გადახრა, ხელის მოხრა, მარაოს დაჭერა). სახეთა გამომეტყველება, ღიმილიანიც კი, უემოციო, მექანიკურია, ჩაცმულობა კი — თითქმის სქემატური (თოჯინას მოკაზმულობასავით).

სასურათე სიბრტყე გაჭედილია. ფიგურათა ხელები, კაბა, ქუდი ჩარჩოთია ჩამოჭრილი; ჩნდება შთაბეჭდილება იმისა, რომ გამოსახულებები წამით გამოჩნდნენ და ისევ გაქრებიან. ფიგურათა უცაბედი, თითქოს შემთხვევით გამოჩენის ეს მომენტი ძალიან ზუსტადაა გადმოცემული თუ „დაჭერილი“. კვლავ: მათი პოზებით, თავის გადახრით, მარაოს მოქნევით, ხელის მოძრაობით. გარკვეული თვალსაზრისით, შესაძლოა, ეს ერთგვარი იმპრესიონისტული „კადრიცაა“ — ნუთიერი შთაბეჭდილების, მომენტის ფოტოგრაფიული დაფიქსირება. მაგრამ, ამასთანავე, გაურკვეველია, ფიგურები ცეკვავენ, ღიოში ჩანან თუ სარკეში იყურებიან, რადგან ისინი სრულიად განუსაზღვრელ, არაემპირიულ გარემოში მოქმედებენ — ნეიტრალურ, მოყვითალო-ოქრისფერ ფონზე არიან გამოსახულნი. კონკრეტულობისა და ზოგადობის ამგვარი თანაარსებობის შედეგად ქრება კომპოზიციის ნარატივი, ფაბულა. სურათის სიუჟეტი ფაქტიურად სწორედ ბალერინათა შემთხვევითი გამოკრთომა, თავად მათი მოქმედება-მოძრაობა ხდება.¹⁵⁵

155 ისევე, როგორც, მაგალითად, დეგას „რეპეტიციაში“, სადაც სურათის რეალური სიუჟეტი ბალერინათა სხეულზე შუქ-ჩრდილის თამაში, მათი პლასტიკა, მოძრაობაა და არა თავად რეპეტიცია; ან მონეს „სენ ლაზარეს სადგურში“, სადაც თემა ბაქანზე ორთქმავლის შემოსვლისას შუშის გადახურვიდან შემოსული სხივებით კვამლში გახვეული სადგურის თავისებური განათება ხდება. ე. გომბორიხი აღნიშნავს „ხელოვნების ისტორიაში“, რომ ტერნერის ნამუშევრებმა „დაარწმუნეს მონე, რომ შუქისა და ჰაერის მაგიური ეფექტები ფერწერაში ბევრად მეტს ნიშნავს ვიდრე სიუჟეტი. <...> მონეს არ აინტერესებს რკინიგზის სადგური როგორც ადამიანთა შეხვედრისა და განშორების ადგილი (ავტორი „სენ ლაზარეს სადგურს“ გულისხმობს —

ყოველივე ამის შედეგად კომპოზიციაში დროის თავისებური განცდა იქმნება: ბალერინათა მოქმედება არ მოიცავს რაღაც დროით მოსაზღვრულ მონაკვეთს, სურათში არ არსებობს დროის მდინარეობა, რადგან ზოგადია, უფრო ზუსტად კი, განუსაზღვრელია პერსონაჟთა მოქმედების გარემო, მაგრამ დაფიქსირებულია „კადრში“ მათი წამიერი გამოჩენის ფაქტი. და, ამდენად, არც უდროობის, დროში მათი მუდმივად არსებობის შთაბეჭდილება იქმნება (კვლავაც ერთდროულად: ზოგადი – განუსაზღვრელი და კონკრეტული – წამიერი). ამიტომაც, ჩვენთვის, მაყურებლისთვის, ბალერინათა მოქმედებამოძრაობის (თუნდაც სახასიათოსი) მოტივაცია, როგორც უკვე ითქვა, არა თუ დაუზუსტებელი, თითქოს უმისამართოცაა. ამგვარად, ჩვენ თვალწინ არა რაიმე სცენაა განსაზღვრული სიუჟეტით, განსაზღვრული გარემოთი, განსაზღვრულ დროში განსაზღვრული მოქმედებით, არამედ ერთგვარ პირობით-განწყენებულ დროში წამიერ-გაყინული, დაუსრულებელი მოქმედებაა წარმოდგენილი. იქმნება შთაბეჭდილება იმისა, რომ ბალერინები, „საკუთარ“ დროსა და სივრცეში არსებობენ. მოქმედების დასრულება კი „იმ“ – „მათ“ სივრცესა და დროში მხოლოდ იგულისხმება.

საინტერესოა ამ მხრივ კომპოზიციის ფერადოვანი წყობაც. ფერი ლოკალურია და ფართო, დაუნაწევრებელ ლაქებად ფარავს ზედაპირს. არჩევანი შეზღუდულია. რეალურად, სამი ფერია გამოყენებული: ოქრა, მოაგურისფრო წითელი და შავი. სხეული და ფონი ოქრისფერია, კაბები და აქსესუარები — წითელი. შავი კი, ძირითადად, ფორმის „გამომყვანი“ ლაქა-ხაზებია, რომლებიც სქელი კონტურით ევლება სხეულის სილუეტს, მონიშნავს სახის ნაკვეთს, კაბისა და მარაოს ნაკვეთს. შავი ფერისაა მოცეკვავეთა თმაც. ამგვარად, გამოსახულება მუქი კონტურით გამოყოფილი ოქრისა და წითელი ლაქების ერთგვარი აპლიკაციური მონაცვლეობით იგება (კვლავ: განყენებულ-ორნამენტული ფერადოვანი წყობა). წითელისა და ოქრის პროპორცია თითქმის თანაბარია, მაგრამ რაკი ოქრა ფონის ფერია, ის ფერადოვანი კომპოზიციის ერთგვარ სტატიკურ საფუძველს ქმნის, ხოლო წითელი ლაქების ზიგზაგისებურ-დიაგონალური მონაცვლეობა (სამკუთხედი: წინდა-კაბა, მარაო, ქუდი) უფრო დინამიკური,

თ.ტ.) იგი მოხიბლულია კვამლის ბოლქვებზე შუშის სახურავიდან გადმოღვრილი შუქის ეფექტებით, არეულობაში გამომკრთალი ვაგონებისა და ორთქმავლების ფორმებით“. ე. გომბრიხი, ხელოვნების ისტორია, თავი 25, პერმანენტული რევოლუცია, გვ. 481

მოძრავია და კიდევ ერთხელ ავლენს სივრცე-სიბრტყის გათამაშებას, კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს სხეულის მოძრაობა-დატრიალებას, მარაოს მოქნევას, უკან მდგომი ფიგურის თავის გადმოხრას; ანუ, ოქრა ზოგადი საწყისის შესაბამისია კომპოზიციაში (ნეიტრალური ფონის, განუსაზღვრელი სივრცის) წითელი კი — კონკრეტულის (სახასიათო ჩაცმულობა-მოკაზმულობის, მოძრაობის).

ამასთან, სურათის ფერადოვნება, თუმც კი მწირი, მაგრამ მაინც ნატურულია (ოქრა სხეულის რეალურ შეფერილობას უახლოვდება, ბუნებრივია კაბის, მარაოს, ქუდის სინითლე). მაგრამ ის, რომ ბალერინების სხეულებისა და ფონის ფერი ერთია, ფაქტურით კი — თითქმის ერთგვაროვანი (სხეული, ისევე როგორც ფონი, ფაქტიურად ლოკალური ლაქაა) გამოსახულებისა და ფონის არა მხოლოდ ფორმალურ, არამედ კონცეფტუალურ ერთიანობასაც ქმნის. ეს კი, თავის მხრივ, კიდევ ერთხელ აძლიერებს ბალერინების „იმ“ — პირობითი სივრცისადმი კუთვნილების განცდას, მათ განწყენებულობას.

სწორედ სხვადასხვა საწყისთა ეს შეთავსება ქმნის მხატვრულ სახეთა აღნიშნულ თავისებურებას — ერთდროულად: მათ ერთგვარ განწყენებულობას, მაყურებლისგან განცალკევება-იზოლირებას (თოჯინა-მანეკენურობას) და მძაფრ, სახასიათო გამომსახველობას (კაბარეს მოცეკვავეს „სინამდვილეს“). ამასთანავე, ხასიათის, კომპოზიციური თუ ფერადოვანი ნყობის ეს ორი მხარე ამ გამოსახულებებში ბუნებრივად, ორგანულად თანაარსებობს. აქედან ჩნდება მხატვრული სახის დამაჯერებლობაც.

ყოველივე ეს ზოგადი თვალსაზრისით მხატვრულ-სახეობრივი ნყობის ერთ უმთავრეს ნიშნამდე დაიყვანება: საკმაოდ მძაფრად გამოვლენილი გარდასახვის, თამაშის საწყისი. ეს მართლაც ერთგვარი თამაში-გარდასახვაა სტატიკისა — დინამიკაში, სივრცისა — სიბრტყეში, საგნისა — დეკორში და პირიქით. თავად თამაშისა — რეალურ მოქმედებაში, ხელოვნური მოძრაობისა — მძაფრ, ცოცხალ გამომსახველობაში და პირიქით...

მხატვრული სახის ამგვარი ხასიათის შექმნაში დიდი მნიშვნელობა აქვს შესრულების მანერას, რომლისთვისაც ფორმისა და მოდელირების ლაკონიურობა, მათი ერთგვარი გაუბრალოება, ხაზისა და ფერის სისუფთავეა დამახასიათებელი. მართალია, ფორმა-მოდელირება ძლიერაა განზოგადებული, „გაპრიმიტივებულიც“ კი (მხარი, ხელის მტევანი, კისერი), მაგრამ მონასში ზუსტია. ფორმა მკაფიო

ხაზში, სილუეტში იწერება, მაგრამ მონახაზი „ლაქობრივია“ და არა გრაფიკული. ამიტომაც გამოსახულება, მოძრაობა-მიმოხრა სახასიათოა, ჩაცმულობა-ვარცხნილობა კი — ტიპური. მოდელირებისა და მონასმის ამგვარი ლაკონიურობა და სიზუსტე ქმნის სახეთა არაერთ-მნიშვნელოვანებას. სწორედ განზოგადებული ფორმისა და, ამასთანავე, თითქოს დაუდევარი, მაგრამ ზუსტი მონასმის გამო, სახვითი მომენტი — ფორმა, მოცულობა, მოძრაობა — ორგანულად ეხამება სიბრტყობრივ-დეკორატიულს; ფიგურათა სახასიათო ნიშნები, მანერულობა — გამოსახულების აგების, მისი მთლიანობისა თუ ნაწილ-დეტალების გადმოცემის სიცხადეს, სისადავეს. ამდენად, მათში შერწყმულია ზოგადობა, დეკორატიული დახვეწილობა და დაზგურ-სახვითი სიცოცხლე, ტიპიკურ-კონკრეტული გამომსახველობა.

იგივე ითქმის მოცეკვავეთა მეორე კომპოზიციაზეც, თუმცა რესტავრაციის დროს ის თითქმის თავიდან გადანერეს, „შეავსეს“, რის შედეგადაც, სამწუხაროდ, მხატვრულ სახეს აშკარად დაეკარგა ის სიცოცხლე და მეტყველი ხასიათი, რაც ბალერინების პირველი კომპოზიციისთვისაა ნიშნული.

აღნიშნული თვისებები „ქიმერიონის“ სუდეიკინისეულ მოხატულობაში ზოგადად ყველა გამოსახულებას ახასიათებს, მაგრამ ასახვის საგნის თუ პერსონაჟის შეცვლასთან ერთად მათში გარკვეული სხაობაც შეინიშნება.

ხასიათის განსაკუთრებული ცოცხალი გამომსახველობით გამოირჩევა ე.წ. კაფეს სტუმრების კომპოზიციებიც. ასეთი გამოსახულება სულ სამია. ორი მათგანი (*ილ. 32, 33*) დარბაზში შესასვლელიდან უკვე მარჯვნივ, პირველი ორი ბურჯის სივრცის ცენტრისკენ მოქცეულ ნახნაგებზეა მოცემული. ჯერ ქალის ფიგურაა, შემდეგ — მამაკაცის. კომპოზიციათა სქემა და მოქმედება (სხედან და ეწევიან) ორივეგან იდენტურია (მხოლოდ უმნიშვნელო, ნიუანსური განსხვავებით). ნამუშევრები ერთმანეთის მიმართ თითქმის სარკისებრი სიმეტრიითაა აგებული. ისინი გამოსახულებათა ერთგვარ წყვილს ქმნის.

კომპოზიციები ვერტიკალურადაა „აწყობილი“, ერთგვარად კონსტრუირებული სხადასხვა მოყვანილობის დამოუკიდებელი, ერთმანეთისგან თითქმის განცალკევებული ფორმებისგან, მაგრამ, ეს „კონსტრუქცია“, ამავე დროს მეტყველი ჟესტი, სახასიათო პლასტიკაა. ფორმა, ხაზი განზოგადებულია, თითქმის განყენებულ-გეომეტრიულ მოყვანილობებამდეა მიყვანილი (სამკუთხედი, ელიფსი,

ნრე, ზიგზაგი), მაგრამ მონასმი, მოდელირება ზუსტია, რის გამოც მთლიანად გამოსახულება თუ მისი ცალკეული დეტალები კონკრეტული, ტიპიკურად სახასიათოა.

ამასთანავე, ეს პესონაჟები, ისევე როგორც ბალერინები, სახის ერთგვარი ჩაკეტილობითა და განწყენებულობით გამოირჩევიან. ამ შემთხვევაშიც, მათი ზუსტად დაფიქსირებული მოქმედება განუსაზღვრელ დროსა და სივრცეში არსებობს; აქაც, ნეიტრალური ოქრისფერი ფონი – განუსაზღვრელი გარემოა. და, მართალია, ორივე შემთხვევაში ხაზგასმულია მაგიდასთან, სასმელთან სიგარითა თუ სიგარეტით ხელში „მოკალათებული“ ჯდომა: ფიგურები მყუდროდ სხედან სასმისთან, ისვენებენ, ენევიან, რაღაცას უცქერენ. მაგრამ ეს ამ ჯდომის, „გაბოლების“ სწორედ რომ მომენტი და არა პროცესი, თანაც ზედმინეწით ზუსტად დაფიქსირებული. თავიანთი ჩაცმულობითაც სახასიათო ქუდებითა და ფეხსაცმელებით, წინდებით ისინი მეოცე საუკუნის დასაწყისის ტიპიური პერსონაჟები არიან. ქალში მეტია მანერულობა, სიკეკლუცე, არტისტულობა, მამაკაცი უფრო სქემატური, უფრო ხისტია. სახასიათო და მეტყველია თითებშუა სიგარეტისა თუ სიგარის თავისებური დაჭერა და ამ დროს ხელის მტევნის გადაწევა, თავის გადახრა თამბაქოს გაბოლების მომენტში, ხელის სასმისზე წატანება და მაგიდაზე დაყრდნობა, მაგიდის ქვეშ ფეხების მორთხმა. ამიტომაც, ისევ ჩნდება დაუსრულებელი ქმედების, გაყინული მოძრაობის, შეჩერებული მომენტის განცდა და გაურკვევლობა – ორაზროვნება: ფიგურები ჩვეულებრივად, უბრალოდ სხედან მაგიდასთან თუ „კაფეს სტუმრების“ როლს ასრულებენ, თამაშობენ, „პოზირებენ“ მაყურებლის (წარმოსახვითი მაყურებლის) წინაშე.

ფორმა — ფერადოვანი ლაქაა, სხეულის ფერადოვნება კი ფონისას შეესატყვისება. ქუდები, ტანსაცმლის დეტალები, მამაკაცისა თუ ქალის ფაქტიურად მთელი სამოსი ან სხვადასხვა ნივთებისა და საგნების შემომწერი ხაზები სიმუქითა და უფრო ლაქისებრი, ვიდრე გრაფიკული ხასიათით გამოირჩევა. წერის ეს ლაკონიური მანერა იმდენად მსუბუქი, არანაძალადევი, „არტისტულია“, რომ სიგარის გამონაბოლქვი (მამაკაცთან), რომელიც სქელი, ფაქტიურად შავი კლაკნილი ხაზით აღინიშნება, სწორედ კვამლის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეს ყოველივე ვიზუალურად სიბრტყისა და მოცულობის, ფონისა და ფიგურის, ნაწილისა და მთელის (ანუ, ზოგადისა და კონკრეტულის) ერთიანობას ქმნის, გამოსახულების ერთ — სიბრტყის განზომილებაში აღქმას გა-

ნაპირობებს (კვლავაც: ცოცხალი, სახასიათო ტიპაჟების „იმ“ - პირობითი, განყენებული სივრცისადმი კუთვნილებას). მაგრამ არც ეს სიბრტყეა ერთმნიშვნელოვანი (თუმცა კი დომინანტურია). მაგიდის წინ, სივრცისკენ გამოშვებული კუთხე (მაგალითად, ქალთან), ხელებისა და ფეხების გადახლართული მდებარეობა კომპოზიციებში სიბრტყისა და სივრცის ერთგვარ გათამაშებას ქმნის. ყოველივე კი, ისევე როგორც „ბალერინებში“, ამ მხატვრულ სახეთა კონკრეტულობასა და ზოგადობას, ხასიათის სიმკვეთრესა (ორივესთან იმ დროის, იმ გარემოს „კაფეს სტუმრის“ ტიპური, სახასიათო გამომსახველობა მძაფრად მეტყველებს) და იმავდროულად, ერთგვარ დისტანციურობას განაპირობებს; ისევე: არტისტულობის — გარდასახვა-თამაშის მოტივებს ბადებს.

ტიპიზაციით, მაგრამ ხასიათის ერთგვარი გამარტივებით გამოირჩევა მასხარებისა თუ კლოუნების გამოსახულებები (ილ. 34, 35). ისინი დარბაზის ბოლოსკენ, სვეტების ორი რიგის ერთმანეთის პირისპირ მყოფ ნახნაგებზეა შესრულებული. მარჯვენა მხრიდან კაფეს სტუმრების, ხოლო მარცხენა — ბალერინების მომდევნოდ. სვეტებზე კომპოზიციათა ამგვარი განაწილებით ჩასასვლელი დერეფნის ნამუშევრები („სტეპკოს დუქანი“, „ქართველი პოეტები“) დარბაზში შინაარსობრივად ერთგვარად განივრცობა, სწორხაზოვნად გრძელდება: მასპინძელი (ჩასასვლელის კომპოზიციები) — სტუმარი-მაცურებელი (კაფეს სტუმრები) — მსახიობი (მოცეკვავე, მასხარა).

კლოუნების კომპოზიციებშიც ფონი ნეიტრალურია. ერთგან — ისევე ოქრისფერი, მეორეგან — მოაგურისფრო-წითელი (დაუკონკრეტებელი გარემო), სურათის წყობაც ხაზობრივ-სიბრტყობრივია. ორივე კომპოზიციაზე ერთი და იმავე სქემით ორი კლოუნის ფიგურაა გამოსახული: ერთს, უფრო დაბალსა და „ჩაფსკვნილს“, თავს მეორე ადგას. მათი მოქმედება კი თითქოს ერთგვარი ილეთის, „ტრიუკის“ შესრულებას უნდა ნიშნავდეს. პირველ შემთხვევაში (ილ. 35), ერთი მათგანი მეორეს მკერდზე მიდებულ ნივთს (ძნელია დაზუსტება, თუ რა საგანია) მუშტს ურტყამს, მეორე კომპოზიციაში კი (ილ. 34) ერთი მეორის ფეხსაა წატანებული — თითქოს მის ამოყირავებას ლამობს (მოქმედების კონკრეტულ მომენტში დაფიქსირება ხდება). ყოველივე ამისა და გაჭედილი სასურათე სიბრტყის, სურათის ჩარჩოთი გამოსახულებათა კიდებების ჩამოჭრის (ჩამოჭრილია ქუდი, ხელი, ზურგი) გამოც კომპოზიციები ისევე შეჩერებული, დაუსრულებელი მოქმედების, „კადრის“ ხასიათს იძენს.

ნამუშევართა სქემა კი ერთგვაროვანია, მაგრამ განსხვავებულია მათი შესრულება: ერთგან — მონასში, ხაზი უფრო რბილი, მომრგვალებულია, მოდელირება — უფრო სრული, მოძრაობა-ჟესტი — უფრო ბუნებრივი, თავისუფალი. მეორეგან — გამოსახულება მართლაც ერთმნიშვნელოვნად ბრტყელია და ერთგვარად უტრირებულიც (ეს უფრო დაბალ კლოუნს ეხება: მხრებთან თავის მიერთება, ჩამოშვებული ხელი), მოძრაობა — ხისტი. ფორმაზე განზოგადებულიც არ ითქმის, იმდენად სქემატური და აპლიკაციურია. ფორმა-მონასში ძლიერაა გამარტივებული (ჩანახატის, სკეტჩისთვის დამახასიათებელი მინიშნებული, დაუსრულებელი ფორმა შეიმჩნევა), მონახაზი კი კუთხოვანია. წერის ხასიათს ორივეგან სისწრაფე და ერთგვარი „დაუდევრობა“ ეტყობა.

წინა კომპოზიციებისგან განსხვავებით ამ ნამუშევრებში აშკარად ნაკლებია მოძრაობის, პლასტიკის, ჟესტის სახასიათო, ოდნავ მანერული მეტყველება, არტისტიზმი, ზოგადად, გამომსახველობა (სიცოცხლე, სახასიათო თვისებები), თუმცა კი ტიპურია მათი კოსტუმები, მოხატული პირები. მხატვრული სახის ხასიათიც უფრო გამარტივებული და ერთმნიშვნელოვანია — გასქემატურებული. პირველ კომპოზიციაში საკმაოდ ნეიტრალური (მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ პერსონაჟი — კლოუნი-მასხარაა), მეორეგან კი, გროტესკული (ანუ, პერსონაჟის კლოუნობა ერთგვარად ცალსახადაა მოწოდებული, დემონსტრირებულია). თუმცა კი ორაზროვნება ამ გამოსახულებებსაც ახასიათებთ, მაგრამ ეს უკვე კომპოზიციათა თემიდან გამომდინარე, თავად კლოუნობით, ცირკის მსახიობობით განპირობებული, თავისთავად არსებული თვისებაა. მოთამაშის ხასიათს, გარდასახვას უკვე მასხარას ნილაბი და კოსტუმი (გროტესკული, მკვეთრი — „ბოროტი“ ან უფრო ნეიტრალური — „კეთილი“ კლოუნი) ანაცვლებს.

ზღაპრულ-ფანტასტიკური არსებების გამოსახულებები, თავის მხრივ, ორ ჯგუფად იყოფა: ეშმაკეული ქალები თუ ნიმფები და ურჩხულები. ამ კომპოზიციებშიც ნეიტრალურ, ამ შემთხვევაში, შავ ფონზე მოცემული ფიგურები სურათის ზედაპირს მთლიანად იკავებს.

ნამუშევართა პირველ ქვეჯგუფში (*ილ. 36, 37, 38*) შესრულების მანერა გარკვეულწილად განსხვავებულია ყველა სხვა დანარჩენი კომპოზიციებისგან. ხაზი და მონასში, სხვებთან შედარებით, განსაკუთრებით რბილი, დენადია. ფორმის მოდელირება — უფრო სრული და ზედიწვენიითი. გამოსახულება, სხეული კი — უფრო ერთიანი და

მოქნილი. ნაკლებია ფორმის პირობითობა, სიბრტყოვანება. ის უფრო მატერიალურ-ილუზორული, უფრო ნატურულია. ფაქტიურად ეს ნახევრადმიშველი ქალების საკმაოდ „რეალისტური“ გამოსახულებებია, სადაც სწორედ ქალური საწყისი ნაზ და მანერულ მოძრაობებში, მინაზულ თვალებსა და დახრილ თავებში მძაფრად იგრძნობა. ფორმის, მოდელირებისა და მონასმის ეს სილბო, მთლიანად სილუეტისა თუ ცალკეულ ფორმათა მომრგვალებულობა, ხაზის დენადობა, მისი ერთგვარი ორნამენტულობა სწორედ ამ ხასიათის, ამ განწყობის შექმნას ემსახურება. დავაკვირდეთ როგორ იწყება ხაზი ტალღოვანი თმებიდან, როგორ გადადის ხელსა და წელზე და უერთდება დრაპირებას (ილ. 38, ან როგორ რბილად ჩამოუყვება ქუდს, კისერს, მხარს, ხელს (ილ. 36, 37). სახის ამ ზღაპრულობით, ქალურ-ეროტიკული საწყისის გაძლიერებით, ხაზის დენადობითა და ორნამენტულობით ეს გამოსახულებები არ ნუვოს მხატვრულ-სახეობრივ სტრუქტურასთან ავლენენ გარკვეულ კავშირებს.

ამასთანავე, ისინი არა უბრალოდ ქალები, არამედ ზღაპრულ-მისტიკური, ირეალური არსებებიც არიან და არა მარტო მათ თავებზე დადგმული რქების გამო, რომელიც არა საკარნავალო აქსესუარი, არამედ „ნამდვილია“. ამ მხრივ, მნიშვნელოვანია სურათის ფერადოვნებაც. მხოლოდ თბილი, მოოქროსფრო-მოყვითალო, მონითალო ფერებით შესრულებული ფიგურები შავ ფონზეა მოცემული. ფონის შავისა და სხეულის მოოქროსფრო-მოყვითალო დიდი, დაუნანევრებელ-მთლიანი ლაქების ამგვარი კონტრასტი კი, რომელიც კომპოზიციის ფერადოვანი წყობის განყენებულობა-დეკორატიულობასთან ერთად, სიბრტყის ხაზგასმასაც ემსახურება, ფიგურის სიბრტყის მიმართ გარკვეულ დაქვემდებარებულობას ქმნის, სიმბოლურ დატვირთვასაც იძენს. შავი ფონი ამ გამოსახულებათა საარსებო გარემოდ და ამ გარემოს ხასიათის აღმნიშვნელად იქცევა. ცეცხლისმიერი ფერადოვნება მათი შინა-არსის გამომხატველი ხდება (ოქროსფერი ხვეულები ერთ-ერთი მათგანის თავზე მართლაც ცეცხლის ენებად აღიქმება — ილ. 38), რაც ქმნის კიდევ ამ არსებათა მისტიკურ ხასიათს. ირეალურობას მხატვრულ სახეთა ერთგვარი განყენებულობაც აძლიერებს. ერთი მხრივ, კომპოზიციის საკუთარ თავშივე ჩაკეტილობა, მოძრაობის, ხაზისა თუ მოდელირების საკუთარ თავშივე, საკუთარ ფორმაშივე შემოკრება, მასში დასრულებულობა, არიდებული მზერა — დახრილ-მინაზული თვალები და ისიც, რომ თავიანთი პოზით

და მოქმედებით ჩვენ, მაყურებელს „გვეჩვენებია“, მაგრამ გვეჩვენებია სხვა, შეთხზული, ანუ, პირობითი სამყაროდან.

გამოსახულებათა ეს ორაზროვნება, მატერიალურ-ილუზორული „რეალისტურობა“ და, იმავდროულად, ირეალურობა სინამდვილისა და შეთხზულის, მისტიკისა და რეალობის ურთიერთგარდასახვის (კვლავ: თამაშის მოტივის) განცდას ბადებს.

თემატურად ამავე ქვეჯგუფს განეკუთვნება კიდევ ერთი კომპოზიცია (ილ. 39), თუმცა მისი ფორმალური და სახეობრივი წყობა გარკვეულწილად განსხვავებულია. ამ სურათზე მოცემულ „ქალს“ არ აქვს ხელები, თავზე ადგას გვირგვინი, წელს ზემოთ შიშველია, ხოლო ფეხები მწვანე მონასმებით ისე აქვს მოხატული, თითქოს ხვიარა მცენარე იყოს სხეულზე შეზრდილი. იგი ფრონტალურადაა გამოსახული კბილანებიან, ორნამენტირებულ ფონზე, რომელიც, როგორც ჩანს, ტახტის მაღალი ზურგია, რადგან ქალის ოდნავ გაზნექილი წელი და ფეხების მდებარეობა მჯდომარე პოზაზე უნდა მიანიშნებდეს (პირობითად მას შეიძლება „ტყის დედოფალი“ ეწოდოს). ის ისეთივე ზღაპრულ-ირეალურ არსებად აღიქმება, როგორც ყველა დანარჩენი (შესაძლოა, უფრო მეტადაც, თავისი გარეგნობა-მორთულობის გამო). თუმცა, მეორე მხრივ, იმავე გამოსახულებებთან შედარებით, მხატვრული სახის ერთგვარი იდუმალი ხასიათი მასში ყველაზე ნაკლებადაა საგრძნობი. ამას სახვითი ენის ერთგვარი გამარტივება-გაერთმნიშვნელოვანება უნდა განაპირობებდეს. მხატვრული სახის ამ ნიშნით ეს „ქალი“ უფრო მეორე ქვეჯგუფის კომპოზიციებს უახლოვდება.

ამ ქვეჯგუფში (სურ. 40, 41) გამოსახულებათა ირეალურ-მისტიკური ხასიათი ერთგვარად გაშიშვლებული, დეკლარირებულია. ეს პერსონაჟები თავად ზღაპრული თუ მისტიკური ურჩხულები არიან. ამაზე მიუთითებს მათი გარეგნობა: ცხოველისებური სხეული, დიდი, წანვეტებული ყურები, გრძელი დინგი, დაქაჩული თვალები, დაღრეჯილი პირი, გამოშვერილი კბილები. კომპოზიციათა ფერადოვანი წყობაც იგივე პირდაპირობით ასახავს მათს ბუნებას: შავი ფონი, მონიტალ-აგურისფერი ანდა მოლურჯო-მომწვანო სხეული, რომელსაც ნაცრისფერი გადაჰკრავს. თუმცა, ეს ერთგვარი ნატურალიზმი მხატვრულ-სახეობრივი თვალსაზრისით საკმაოდ სწორხაზოვანი და ცალსახაა. სხეულისა თუ ცალკეული დეტალების შესრულებისას ფორმა-მოდელირება ძლიერაა სტილიზებულ-უტრირებული და, უმეტეს შემთხვევაში — გაბრტყელებული, რის გამოც, მხატვრუ-

ლი სახე უფრო გროტესკული (შესაძლოა, კარიკატურულიც) ხდება, ვიდრე „საშიში“ — მისტიკური. მიუხედავად ამ არსებებისთვის დამახასიათებელი გარეგნული ატრიბუციის სიუხვისა, გამოსახულებებს მართლაც აკლია მხატვრული სახის ის მრავალფეროვნება, რაც იმავე ბალერინებისა თუ კაფეს სტუმრების კომპოზიციებისთვისაა ნიშნეული. მათ ურჩხულობაზე, თუგინდ, ურჩხულის ტიპაჟზე (გროტესკულ-კარიკატურული ტიპაჟი) ყველაზე მეტად გარეგნულად სახასიათო ნიშნები (ყურები, პირი, თვალები, ეშვები – გროტესკულ-უტრირებული ყურები, თვალები, დინგი, კბილები) მეტყველებს, რაც ამ სახეთა უფრო შინაარსობრივ, პირობითად, „თხრობით“ ხასიათს განაპირობებს. ამ ნიშნით, ეს ნამუშევრები მასხარების კომპოზიციებთან ავლენენ მსგავსებას (გროტესკულობის გამო კი, უფრო მეორე კომპოზიციასთან (ილ. 34). შეიძლება ითქვას, რომ პერსონაჟთა ეს ორი ჯგუფი, სხვებთან შედარებით ნაკლებად მძაფრი, ნაკლებად მეტყველია: როგორც კი კლებულობს სახასიათოობა და არაერთმნიშვნელოვანება, გნებავთ, არტისტულობა, სახვით-ფორმალურ წყობასა და შესრულებაში, პოზა-ჟესტიკულაციაში, კომპოზიცია მით უფრო მარტივი, ნაკლებად „ცოცხალი“ ხდება, რადგან ამ შემთხვევაში გამომსახველობა უფრო თემატურ-შინაარსობრივი, ლიტერატურულია, ვიდრე მხატვრულ-სახეობრივი. ამასთან, რაც უფრო „რეალისტურია“ ცალკეული სახე თავისი შინაარსით, მით მძაფრია მისი ხასიათი, მით მეტია მასში თავისებური ინტრიგა და ორაზროვნება.

ბურჯების ნახნაგებზე სხვა ფიგურული კომპოზიციებიცაა მოცემული. მაგალითად, ზურგით გამოსახული ნახევრადშიშველი ქალის ფიგურა (სურ. 42). მასში ყველაზე ნაკლებია პირობითობა და მანერულობა. თავშეკავებული, მარტივია ქალის ზურგშეკეცილი, გამართული დგომა და მოძრაობა (მოხრილი მარცხენა ხელი სახესთანაა მიტანილი). ამ შემთხვევაშიც, ძნელია იმის განსაზღვრა, თუ რას უნდა ნიშნავდეს ეს მოქმედება: საუბარს, სარკეში ყურებას, თუ კიდევ სხვა რამეს. სამაგიეროდ, მეტყველია ხელის სახესთან მიტანის მანერა, თავის იმგვარი მიბრუნება, როდესაც ოდნავ, თითქოს შემთხვევით მოსჩანს სახის ნაწილი; დახვეწილობით, სისადავითა და ზოგადობით გამორჩეული სილუეტური ხაზის მშვიდი დინება, შავი თმის ხვეულები ზურგზე, ისევე, როგორც სხეულის მოყვითალო, ქუდის წითელი და ფონის შავი ლოკალურ-დაუნაწევრებელი ლაქების კონტრასტულობა. ყოველივე ეს მის ქალურობაზე, სინაზესა და მომხიბვლელო-

ბაზე მიუთითებს. ზურგშექცეული პოზა, ჩვენგან, მაყურებლისგან, მიბრუნება, შავ გარემო-ფონზე მისი გამოსახვა კი განსაკუთრებულ გამოუცნობ-იდუმალ ელფერს ანიჭებს გამოსახულებას. ზოგადად კი, ხასიათი ისევ მხატვრული სახის არაერთმნიშვნელოვანებით განისაზღვრება (ისევე: თამაში-გარდასახვის მოტივი).

იგივე ითქმის კომპოზიციაზე, სადაც ქალისა და ბავშვის ფიგურებია გამოსახული (ილ. 43). მხატვრული სახის აღნიშნული თვისება ამ შემთხვევაში იმითაცაა ხაზგასმული, რომ სურათში ქალისა და ბავშვის (შეიძლება ითქვას, დედა-შვილის) ემოციური თუ ფიზიკური (ხელში დაჭერა, მოხვევა, თავის თავზე მიდება) საკმაოდ სახასიათო ურთიერთმიმართებაა მოცემული, მაგრამ, ამავე დროს, ბავშვს „ნამდვილი“ ფრთები აქვს (ამურია), ორივეს კი შავი სამასკარადო ნიღბი აქვთ თვალებზე აფარებული.

მესამე გამოსახულებაზე მღერისა და სიმებიან ინსტრუმენტზე დაკვრის მომენტში მოცემული ქალია აღბეჭდილი. იგი მოკლებულია იდუმალებას, მაგრამ, სამაგიეროდ, უფრო მკვეთრი და ცოცხალია. უკიდურესად ზოგადი, მსუბუქი მონასმებით, მაგრამ ზუსტი მოდელირებით იწერება მისი გაშიშვლებული კისერი და მხრები, კუბოკრული კაბა, სახის ნაკვთები. თავისებურად უკანგადაგდებული თავი, დახუჭული თვალები და ღია პირი ზუსტად და სახასიათოდ აფიქსირებს სიმღერის მომენტს.

ეს სამი კომპოზიცია, შესაძლოა, ისე ცალსახად, როგორც სხვა გამოსახულებები, ცალკე ჯგუფად ვერ გამოვეყოთ, მაგრამ, ვფიქრობ, მათ ერთი რამ მაინც აერთიანებთ: სამივე შემთხვევაში სურათის თემა, რეალურად, არა რაიმე შინაარსის მქონე მოქმედება, არამედ თავად ამ პერსონაჟების სიკეკლუცე, მომხიბვლელობა თუ იდუმალება, ზოგადად, ერთგვარი „ქალური“ სანყისი ხდება. ამ ნიშნით კი, ისინი ზღაპრული ქალებისა თუ ნიმფების გამოსახულებებსაც უახლოვდებიან.

ერთი შეხედვით, თითქოს რა უნდა იყოს უფრო კონკრეტული, განსაზღვრული შინაარსის, ვიდრე ნატურმორტი — კალათაში ან ლარნაკში ჩადებული ყვავილები, თუნდაც თეატრალური ნიღბებით, მუსიკალური საკრავებით, ბანქოს ქაღალდითა და კამათლებით გაფორმებული. მაგრამ „ქიმერიონის“ ბურჯების წახნაგებზე გამოსახულ ნატურმორტებს განსაკუთრებული პირობითობა, სახვითი და შინაარსობრივი ორმნიშვნელოვანება ახასიათებთ (კალათა-ნატურ-

მორტებით, როგორც აღინიშნა, დარბაზის სივრცის შიდა ბურჯების წახნაგებია შემკული და რაოდენობრივად ამ ჯგუფის კომპოზიციები სხვა თემატურ ჯგუფებს ბევრად აღემატება (ილ. 44-48).

მათი გამოსახულება, კომპოზიციათა უმეტესობაში, თითქმის სურათის 2/3-ს იკავებს, სხვაგან მთელ სიმაღლეზეა მოცემული.

სასურათე სიბრტყის შუაწელს ქვემოთ პირობით საყრდენის ჰორიზონტალია გავლებული ან თავად კომპოზიციის ქვედა კიდეა კალათებისთვის თუ ლარნაკებისთვის ასეთი საყრდენ-სადგამი. სიტყვა „პირობითი“ შემთხვევით არაა ნახმარი, რადგან ნატურმორტების მდგომარეობა და ადგილ-მდებარეობა სურათში ერთმნიშვნელოვნად ვერ განისაზღვრება. გაურკვეველია, კალათები სცენაზეა გამოდგმული თუ მაგიდაზე დევს, რადგან კალათასა თუ ლარნაკს ქვემოთ სიბრტყეზე სამკუთხა ფერადოვანი ლაქები (ზეთისხილისფერის ან მოწითალო-მოაგურისფეროს მონაცვლეობა), პერსპექტივის იმიტაციით, სცენის ფიცარნაგსაც წააგავს და მაგიდის გადასაფარებელსაც; ისინი სცენაზე თუ მაგიდაზე დგანან თითქოს და არც დგანან, რადგან მათი ძირი საყრდენის ჰორიზონტალს ზუსტად ისე ემთხვევა, რომ კალათა არც რაიმეს წინაა გამოსახული და არც რაიმეს უკან.

ამ შთაბეჭდილებას კომპოზიციის ფორმალური წყობა განსაზღვრავს. ნატურმორტები ნეიტრალურ, მოყვითალო-ოქრის ფონზე, ცენტრშია მოცემული და სრულად ავსებენ მთელ სასურათე სიბრტყეს. კომპოზიცია სიბრტყეზეა ორიენტირებული, ხოლო ცალკეული ფორმა თუ საგანი მუქი, სქელი მონასმი-ხაზითაა შემოვლებული და გამოკვეთილი, ერთმანეთისგან განცალკევებული ისე, რომ მთელი გამოსახულება ერთიან ორნამენტს ემსგავსება. კონტურით გარშემოწერილი ფორმები ფაქტიურად ერთმანეთს ზემოთ თავსდება — სიბრტყე თითქოს ვერტიკალურადაა „აყირავებული“. ფორმა და მოდელირება გამარტივებულ-განზოგადებულია: არც რაიმე კონკრეტული სახეობის ყვავილია დახატული და სხადასხვა ნივთებსაც, იქნება ეს ნილაბი, მუსიკალური ინსტრუმენტი თუ ხელთათმანი, საგნობრივთან ერთად ორნამენტული მოტივის გამომსახველობაც ენიჭება. კომპოზიცია ძირითადად ვერტიკალურად იგება. ყვავილები და სხვადასხვა საგნები ერთმანეთის ზემოთაა მოცემული, მხოლოდ შიგადაშიგაა მინიშნებული ერთი — მეორეს უკან. ბევრგან ხედვის ორი წერტილია გაერთანებული: წინხედი და ზედხედი, ან წინხედი და ქვედა რაკურსი, რაც ისევ მათ სიბრტყობრიობას უსვამს ხაზს, გამოსახულების ერთგვარ „გაორ-

ნამენტულობას“ განაპირობებს. ფიცარნაგსა თუ გადასაფარებელზე მოცემული სამკუთხა ფორმები თითქოს სიღრმეზე უნდა მიაწიწნებოდეს, მაგრამ ისინი იმდენად სქემატურია, რომ კედელზე დახატული გეომეტრიული ფორმა შეიძლება იყოს და არა რაიმე საყრდენი სიბრტყის ზედაპირი. ამგვარად, ძნელია ითქვას, ეს მართლა ნატურმორტია თუ სვეტის ორნამენტული მორთულობა, ან სულაც თეატრის სცენის დეკორაციის გამოსახულება კაფეს დარბაზის სვეტებზე (ამგვარი გადანიშნულება ამ ნამუშევრების ორმაგ თემატურ-შინაარსობრივ გამომსახველობას ქმნის — ერთგვარად „ორმაგი“ სურათისას: სურათი — სურათში, დეკორაცია — დეკორში).

ყოველივე ამის შედეგად ამ ნამუშევრებშიც ქრება კონკრეტული შინაარსი, ის შინაარსი, რასაც თავად ნატურმორტი, როგორც ჟანრი გულისხმობს. ეს კომპოზიციები არა მაგიდასა თუ იატაკზე დადგმულ კალათაში (ან ლარნაკში) ჩადებული ყვავილები და სხვადასხვა ნივთებია, არამედ ამ საგანთა ზოგად-განყენებული გამოსახულება, არა თავად საგნის — ნატურმორტის, არამედ მისი ნიშნის, მისი ზოგადი სახის მნიშვნელობის მქონე. გამოდის, რომ „ქიმერიონის“ დარბაზში მოცემული ნატურმორტების მხატვრულ სახეთა ხასიათისთვის, ისევე როგორც, ვთქვათ, ბალერინებსა და კაფეს სტუმრებში, განმსაზღვრელია ისევე და ისევე გარდასახვის, თამაშის მოტივი და განყენებულობა. (რალაც „სხვა“, პირობითი სივრცისადმი კუთვნილება).

ამ ნიშნებით ყველა ეს კომპოზიცია სრულიად ერთგვაროვანი, ერთია. აქედან გამომდინარე, უგულებელყოფილია დარბაზში მათი განლაგების თანმიმდევრობა და მათი აღქმისას მნახველის ადგილმდებარეობის მნიშვნელობაც (რომელიც ნებისმიერი შეიძლება იყოს — ნატურმორტები ხომ დარბაზის ცენტრალური ბურჯების წახნაგებზეა მოცემული). ყველა შემთხვევაში, ყველა წერტილიდან მაყურებელი მათ ერთსა და იმავე რაკურსით აღიქვამს. განსახვავებულ, მაგრამ ერთგვაროვან სახეს, ერთსა და იმავე ნიშანს ხედავს, რაც ამ გამოსახულებების დარბაზის სივრცეში მუდმივი არსებობის განცდასაც ბადებს.

ამიტომაც, ამ კომპოზიციებს „ქიმერიონის“ სუდეიკინისეულ მონატულობაში გარკვეულად გამაერთიანებელი ფუნქციაც აქვს და არა მხოლოდ ფორმალური (ორნამენტულობა, სხვა კომპოზიციებთან ფერადოვანი შესაბამისობა) და თემატური (მათზე გამოსახული კლოუნის ნიღბები, ჩიტები, ხელთათმანები და კამათლები თემატურად ეხმიანება სხვა კომპოზიციებს და ჭერის ორნამენტულ მორთულობას).

თავად თეატრი „ქიმერიონის“ სუდეიკინისეულ მოხატულობაში მხოლოდ კედელზე მოცემულ ნამუშევრებში ჩნდება. უპირველეს ყოვლისა, ეს აწეული ან გახსნილი თეატრალური ფარდის მოტივია, რომლითაც კედლის სამი კომპოზიციაა მოჩარჩოებული. ეს კი იმ-თავითვე თეატრის, მისი დარბაზის რომელიმე ფუნქციური ნაწილის (სცენა თუ ლოჟა) ან, ზოგადად, თეატრისთვის სახასიათო სიტუაციის ასოციაციებს იწვევს.

ნიშის კომპოზიცია (ილ. 50, 51) თავად ნიშითვე სამ ნაწილადაა დაყოფილი. ცენტრში ორ სახვადასხვა სიღრმეზე შეჭრილ სიბრტყეზე ყვავილებია გამოსახული. დიდ ლარნაკებში ჩადებული ყვავილები და სხვადასხვა მცენარეები, როგორც აღინიშნა, კედლის კიდევ ერთ, ძველ ფოტოსურათზე ასახულ ნამუშევარზეა მოცემული. ფოტოს სიძველის გამო მასზე კონკრეტულად რაიმეს თქმა ძნელდება (ილ. 2).

მარჯვნივ სამი მოსაუბრე ფიგურა სიღმიდან წინ, დარბაზის სივრცისკენ მოემართება. მარცხნივ კი სახასიათო ქუდითა და ყვავილების თაიგულით ხელში ქალია ჩამომჯდარი. ისიც, ხელს დაყრდნობილი, დარბაზისკენაა გადმოხრილი და მისკენ იმზირება. ფიგურები სილუეტურია, თითქმის სქემატური ხაზით შემოვლებული, მაგრამ სახასიათო, ოდნავ მანერული მიმოხრით, რომელიც მათ მოქმედებას ზუსტად აფიქსირებს, ამ მოძრაობის არტისტულ ხასიათს, მის ერთგვარ სილალეს ზუსტად გადმოსცემს. მათი ჩაცმულობაც, ძალიან ძუნწი დეტალებით, მაგრამ სწორედ იმ პერიოდის მოდის ყაიდისაა. მონას-მი, ფორმა, მოდელირება ძალიან სადა, განზოგადებული, „ფართოა“. ყოველგვარი დაკონკრეტება-დეტალიზების გარეშე გადმოიცემა მათ ირგვლივ არსებული გარემოც (მხოლოდ მოყვითალო-ნეიტრალური ფონი და ჟოლოსფერი ფარდა), რომელიც გარდა იმისა, რომ ზოგა-დია, არაგანსაზღვრულიცაა. ის შესაძლოა სცენის სივრცეც იყოს და ფარდებიანი ლოჟაც ან დარბაზის მონაკვეთი სცენის წინ. ამიტომაც, კომპოზიცია, შესაძლოა, თავად სპექტაკლის მსვლელობასაც გად-მოსცემდეს ან სპექტაკლის შემდგომ სახასიათო სიტუაციას. გამოსა-ხულებები ოდნავ გვერდულად დგანან ან სხედან, თითქოს საკმაოდ ღრმა ნიშის შეჭრილ კედლებს პარალელურად მიუყვებიან, რითიც ერთგვარად ემორჩილებიან არქიტექტურულ ფორმას — შეჭრილ კე-დელთან ერთად გამოდიან წინ, მაგრამ, სად? წარმოსახვით სცენაზე, წარმოსახვით დარბაზში თუ ლოჟაში — გაურკვეველია. ერთი რამ კი ნამდვილად ითქმის: შინაგანი, ემოციური სიახლოვე რეალურ სივრ-

ცესთან, რეალურ მაყურებელთან ნაკლებად იგრძნობა. საუბრისას სვლის მომენტი ზუსტადაა დაფიქსირებული, მაგრამ, ისევე, როგორც კაფეს სტუმრებისა და ბალერინების კომპოზიციებში, აქაც მომენტს და არა პროცესს ესმება ხაზი. განუსაზღვრელი, არაემპირიული, თითქმის აბსტრაქტული გარემო სტატიკური, უმოძრაოა, ამიტომაც, ყოველგვარი მოქმედება მასში დინამიზმს, „პროცესულობას“ მოკლებულია და ყოველი მოძრაობა, როგორც შეჩერებული ქმედება, ისე აღიქმება. ეს ყოველივე კი ისევ, ერთდროულად ქმნის მხატვრულ სახეთა სახასიათო გამომსახველობას და მათი განყენებულობის, მათ სხვა განზომილებაში არსებობის განცდას.

სცენისა და თეატრის თემა მეტი პირდაპირობითაა მოწოდებული „მოცეკვავე ქალების“ კომპოზიციაში, სადაც თავად სცენაზე გამოსული დუდუკის ჰანგებზე მოცეკვავე ქალებია მოცემული (ილ. 53). სცენის ასოცოაციას, როგორც უკვე აღინიშნა, პირველ რიგში, ოვალურად აწეული, დრპირებული ფარდა ქმნის. ამაზევე მეტყველებს სურათის განონასწორებულ-სიმეტრიული ფრონტალური გაშლა – კომპოზიციური წყობის ერთგვარი „დადგმულობა“ და „მიზანსცენურობა“. მაგრამ ამ კომპოზიციაშიც სცენა თითქოს მაინც წარმოსახვითია, ვიდრე რეალური, რადგან ფონი ფიგურებს უკან – ცაა ღრუბლებითა და ფანტასტიკური ჩიტით, იქვე ორი „ნამდვილი“ შველია, სცენის ფიცარნაგის ნაცვლად კი ჭრელი ხალიჩაა (აღბათ) მიწის უსწორმასწორო ბორცვებზე დაგებული. ამიტომაც, კომპოზიცია თბილისურ-ქალაქურ მოტივებზე ერთგვარ პასტორალურ სცენადაც შეიძლება მივიჩნიოთ.

ქართულ ეროვნულ კოსტუმებში გამონყობილი ქალების პოზები (ან, შესაძლოა, საცეკვაო ილეთებიც) ერთგვარად მარიონეტულია (სამოსის საგანგებო, სხეულის ფორმისაგან დამოუკიდებელი, მისგან ერთგვარად განყენებული, თითქმის პარალელური ხაზებით დამუშავება ამას კიდევ მეტად უსვამს ხაზს), თუმცა მათი მოქმედება — შველთან მიაღერება, ღიმღილი-გადახედვა — მხატვრულად დამაჯერებელი და სახასიათო. კომპოზიციის მხატვრულ-სახეობრივი წყობა კი მთლიანობაში იმავე ნიშნებს ავლენს, რაც უკვე არაერთხელ აღინიშნა სუდეიკინის სხვა კომპოზიციებთან მიმართებით (გარდასახვა-თამაში, სახასიათო-ტიპურობა, მაგრამ განყენებულობა).

კომპოზიციის ამ არაერთმნიშვნელოვანების გამო აწეული თუ გახსნილი ფარდის მოტივი კედლის ამ ორივე ნამუშევარში (ისევე, როგორც მესამეშიც — „გატეხილი სარკე“) არა იმდენად თეატრის უშუალო აღ-

წერას ემსახურება, რამდენადაც ფარდის მიღმა არსებულ სამყაროზე მიაწვდის, უკვე „სხვა“ რეალობის წარმომჩენი ფუნქცია ენიჭება.

კომპოზიცია, რომელიც ჩვენთვის „გატეხილი სარკის“ სახელითაა ცნობილი, ორად იყოფა (ილ. 52). ქვედა ჰორიზონტალურ რეგისტრში ადამიანთა სამი ჯგუფია მოცემული. ეს ნაწილი მართკუთხა ფორმის განიერი, მუქი ჩაჩრითია შემოვლებული და თავად ჯგუფებიც ერთმანეთისგან ასეთივე ზოლებით გამოიყოფა. ცენტრში ორი მამაკაცი ზის და საუბრობს, გვერდებზე კი სამ-სამი ფიგურაა: შუაში კაცი, აქეთ-იქით ქალები. ისინიც სხედან და ერთმანეთს ესაუბრებიან. ცენტრალური ორი ფიგურა ერთმანეთის მიმართ თითქმის სარკისებრი სიმეტრიითაა მოცემული. ასეთივე სიმეტრიით აისახება ერთმანეთში ორი გვერდითი ჯგუფიც. მუქი მოჩარჩოების ვერტიკალური ხაზები ზემოდან ედება, ჭრის მაგიდის (თუ ლოჯის?) ჰორიზონტალურ კიდეზე. ამ შემთხვევაში კედელზე სამი ცალკეული ჯგუფი კი არაა მოცემული, არამედ ერთი მაგიდა (თუ ლოჯა?), რომელიც სამნაწილიანი გამჭვირვალე ვიტრინადან მოსჩანს, ან, შესაძლოა, სამნაწილიან სარკეში ირეკლება. ხოლო ამ ვიტრინის მიღმა თუ სარკეში არეკლილი გამოსახულება ადამიანების ერთი ჯგუფია, ერთმანეთის მიმართ სიმეტრიულად განლაგებული. მათ ზემოთ, ისევ თეატრალური ფარდის დრაპირებით მოჩარჩოებული თალის ნახევარწრიული ფორმის მქონე სიბრტყეზე, ადამიანთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფია გამოსახული. როგორც ნ. ტაბიძე აღწერს, „სარკეჩამტვრეული კაფე, სარკეში მოჩანდნენ ადამიანები, სარკის ნამსხვრევებისგან დამახინჯებულნი“.¹⁵⁶

სურათის ეს დასახელება („გატეხილის სარკე“), ერთი შეხედვით, საკუთრივ კომპოზიციის ამ ნაწილს უნდა ეკუთვნოდეს. ისიც შესაძლოა, ეს სახელი თავად მხატვრის მიერ არ იყოს მოფიქრებული და მხოლოდ ნ. ტაბიძის შთაბეჭდილების შედეგი იყოს, მაგრამ, ნებისმიერ შემთხვევაში, ის, ვფიქრობ, სავსებით შეესაბამება მთელი ამ კომპოზიციის და არა მხოლოდ მისი ერთი ნაწილის შინაარსს.

კომპოზიციური წყობის ფორმალური სტრუქტურა და მხატვრულ სახეთა ხასიათი ქვემოთ ზოგადად ისეთივეა, რაც სხვა ნამუშევრებში, ეს განსაკუთრებით კაფეს სტუმრებისა და ნიშის კომპოზიციებს ეხება. ამიტომ, ამაზე ბევრს აღარ ვისაუბრებ. მხოლოდ აღვნიშნავ, რომ მათთვისაც თეატრის ლოჯაში ყოფნის თუ მაგიდასთან ჯდომის ორმნიშვნელოვანება, პერსონაჟთა მკვეთრი სახასიათო-ტიპურობა და განყენე-

156 ნ. ტაბიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 160-161

ბულობა, არტისტულ-თეატრალურობა, ჩვენი, მაყურებლის, წინაშე თამაში-პოზირებაა დამახასიათებელი. ფიგურათა ამ ჯგუფების სქელი ზოლით საგანგებო, ხასგასმული მოჩარჩოება-განცალკევება არა მარტო მოსაზღვრავს მათ, არამედ კომპოზიციის ზედა ნაწილთანაც აპირისპირებს. სურათის ეს ნაწილი ისედაც განსხვავებულია. ქვედა რეგისტრის განონასწორება-სიმეტრიულობისაგან, მისი მშვიდი, ერთგვარად „რესპექტაბელური“ განწყობისაგან განსხვავებით, აქ თითქოს უფრო „არეულობა“ სუფევს. გროტესკულად სტილიზებული სხვადასხვა ფიგურა თუ სახე ერთმანეთშია არეული, მათი დატეხილ-გეომეტრიზებული ფორმები ერთმანეთზე გადადის. ეს მართლაც გატეხილ სარკეში არეკლილი სცენაა, ან თავად კაფე, რომელიც დამსხვრეული მინის ვიტრინიდან თუ კედლიდან მოჩანს. მისი სივრცეც ამ მინასავით დატეხილ-დანგრეულია ან ცალკეული ნაწილ-ნამსხვრევებისგან შედგენილი. ამდენად, ეს სცენა არა მარტო რეალურ გარემოსთან დამოკიდებულებაში აღიქმება სხვა სივრცედ, არამედ, კომპოზიციის ქვედა რეგისტრთან მიმართებითაც სხვა სამყაროდ, სხვა განზომილებად არსებობს. ამ განსხვავებულობის მიუხედავად, მთელი კომპოზიცია მაინც ერთიანობაში იკითხება, რადგან მის ზედა ნაწილში, ისევე როგორც ქვემოთ, ცენტრი გამოყოფილია. ორივე ცენტრი კი ერთ ლერძზე გადის. ზემოთ, თმის მაღალი ვარცხნილობითა და ხელში ყვავილებით ქალის ფიგურა, სხვებთან შედარებით უფრო ხალვათ გარემოში და ღია ფერის ფონზე — ცენტრშია მოცემული და ამით დანარჩენებისგან განცალკევებულია. სხვა სახეები თანაბარი მოცულობით მის ორივე მხარესაა დაჯგუფებული. გამოსახულება ორივეგან სიბრტყობრივია და ფორმაც ერთნაირად, განზოგადებული ლაქა-მონასმებითაა გადმოცემული (ოლონდ, ზემოთ ოდნავ მეტია კუთხოვანება, გამოსახულებათა გროტესკულობა, ქვემოთ მეტი სირბილე შეინიშნება). ერთნაირია ტიპაჟებიც, მათი ჩაცმულობა-მოკაზმულობის ელემენტები (ამ შემთხვევაშიც, მეტი სიმძაფრეა ზედა ნაწილის გამოსახულებებში).

სქემის აგებისა და სახვითი ფორმის ამ ერთგვარობის ფონზე კომპოზიციის ორ ნაწილს შორის განსხვავებულობა უფრო შეპირისპირებაა, ვიდრე დაპირისპირება-ოპოზიცია, რის შედეგადაც ორი სხვადასხვა ტიპის გარემო, ორი სხვადასხვა სივრცე აღიქმება არა როგორც ორი შინაარსი ან ორი განსხვავებული თემა, არამედ ერთი მეორეთი განიცრცობა, ერთი მეორის დამატებითი ახსნაა. თუმცა, ძნელია ითქვას, სასმელის სუნიტა და სიგარეტის კვამლით გაჟღენთილი, არეული გა-

რემოა „რესპექტაბელურად“ ჩამომსხდარი პერსონაჟების ნამდვილი სახე თუ ეს სიმშვიდე და წესრიგია ამ დემორალიზებული სამყაროს („კოკოტკები, ახლად შესული კაფეში, პედერასტები, ჟულიკები, სპეკულიანტები, მხატვრები, ჟონგლერები, პოეტები, დახრწნილი ქალები, პადალი, ქალები უღვაშებით, გერმანოფობიკები, რიის პოეტები“...) მეორე რეალობა. კომპოზიციის ამგვარი გააზრებისას ორაზროვნად „თამაშობს“ და ორმაგად მართლდება სურათის დასახელებაც. ვიზუალურად — თავად გატეხილი სარკის ნამსხვრევებში არეკლილი გამოსახულება და აზრობრივად — ცხოვრების მეორე ან ნამდვილი, ნეგატიური მხარე, როგორც გატეხილ სარკეში არეკლილი რეალობა.

„ქიმერიონის“ დარბაზში სუდეიკინისეული მორთულობით შექმნილი განწყობა მნიშვნელოვანწილად უნდა განესაზღვრა ვიტრაჟებს (ილ. 54, 55). როგორც ძველ ფოტოებზე ჩანს, ისინი საკმაოდ დიდი ზომისა უნდა ყოფილიყო. ვიტრაჟებით დარბაზის დასავლეთი კედლის ორი, თაღის ოვალით დასრულებული ღიობი იყო გადატახრული, იქ, სადაც პილასტრებზე ზღაპრული ქალებისა და ურჩხულების გამოსახულებებია. ვიტრაჟები იატაკიდან, სავარაუდოდ, ნახევარი მეტრის სიმაღლიდან იწყებოდა და თაღის შესაბამისი ნახევარწრიული ფორმით მთლიანად ავსებდა ღიობს. მათზეც ზღაპრული ურჩხულების გამოსახულებები იყო აღბეჭდილი, ოღონდ უფრო მისტიკური და უფრო „საშიში“, ვიდრე სვეტებზე. ქიმერების დაკლაკნილი, ძლიერ სტილიზებული, ბრტყელი სილუეტები ფრთებით, კლანჭებითა და რქებით, შუასაუკუნოვანი ციხე-კოშკების ქონგურებთან ერთად, როგორც ლანდი-აჩრდილები, ისე ჩანან ფოტოებზე. ეს ვიტრაჟები, თავისი ხასიათით, ალბათ ყველაზე მეტად უახლოვდებოდა „მანანნალა ძაღლისა“ და „კომედიანტთა თავშესაფრის“ გაფორმებას, რომლებიც, როგორც ერთი ავტორი აღნიშნავს, „ჰოფმანისა და გოცის ფანტასტიკურ-რომანტიკული თეატრზე გათვლით იყო შექმნილი“.

დარბაზის ჯვრულ კამარებს დეკორი ფარავდა. ზოგან ოვალურ-დენადი ფორმები მეტად განტოტილ-დახვეულია, ერთგვარად განრთხმულია კამარის შეზნექილ სიბრტყეზე (თუმცა, ყველგან დაცულია არქიტექტურული კონსტრუქციის საზღვრები, მისი ტექტონიკა), ზოგან ფორმები უფრო ლაკონიური და სადაა. გეომეტრიულ-ნახნაგოვანი, სხივისებური ფორმებითაა მოხატული თაღების შიდა სიბრტყეები (როგორც ერთგვარი კუბისტური კომპოზიცია ან, უფრო, „ლუჩიზმის“ ერთგვარი გამოძახილი). გადახურვის ეს მორთულობა

არ არის სუფთა ორნამენტი – სხვადასხვა სტილიზებულ-მცენარეული ან გეომეტრიულ-აბსტრაგირებული ფორმების უბრალო განმეორებადობა. ეს რაღაც შინაარსის შემცველი გამოსახულებებიცაა და არა მხოლოდ განყენებულ-ორნამენტული ფორმები. განტოტილ-დახვეული მცენარეები, წრიულად განლაგებული ვარსკვლავები და სხვისებრ წანვეტებული ფორმები, ზოგან — ზღაპრული ჩიტები, ტყის ან ცის ასოციაციებს იწვევს. ჭერის ეს მორთულობა, ამასთანავე, რაღაც ირეალური გარემოაცაა, რომელიც ერთიანად მოიცავს, ზემოდან აერთიანებს დარბაზის სივრცეს.

სუდეიკინის „ქიმერიონისთვის“ შესრულებული მოხატულობა მისთვის ჩვეული, თეატრალიზებულ-მასკარადული, კაბარეტული გარემოა, პეტერბურგის არტისტული კლუბების მისეული მოხატულობის, იმ საღამოების განწყობის თავისებური გაგრძელება, რომლებსაც ბორის პრონინი აღწერდა, როგორც „მხიარულ და ეშმაკეულ საღამოებს“; და, ამავე დროს, ეს თბილისის რეალობაცაა. სუდეიკინის კომპოზიციათა ბევრი პერსონაჟი თბილისის რეალურ მაცხოვრებელთა სახეებია. როგორც ტიციან ტაბიძე აღნიშნავს ბარრიკადის „ქიმერიონში“, „ეს სახეები ორიგინალიდან არის გადაღებული“. გარდა ტიციან ტაბიძის, პაოლო იაშვილის, ლადო გუდიაშვილის, გრიგოლ რობაქიძის, დავით კაკაბაძის, იაკობ ნიკოლაძის, ნინო მაყაშვილის, თავად სერგეი სუდეიკინისა და მისი მეუღლე ვერა არტუროვნასი, აქ სხვა კონკრეტული ადამიანებიც არიან ასახულნი. მაგალითად, კაფე „ინტერნაციონალის“ „კელნერები“, რომელთა შორისაც, ტიციან ტაბიძის თქმით, „ერჩევა ვინმე სომხის ქალი მარგო“. ზოგი სცენაც, მისივე თანახმად, რეალურ ეპიზოდებს ასახავს. მაგალითად, ცისფერყანწელების, რობაქიძისა და სუდეიკინის „გრძელ საუბარს ეროტიკაზე“ (ავტორი სარდაფში ჩასასვლელის კომპოზიციის ერთ-ერთ სცენას გულისხმობს და მიუთითებს „ეს მოგონება ღირს მოგონებად“), ერთგან ტიციან ტაბიძე დროსაც აკონკრეტებს: „მაღალ კიბეზე შემდგარი: დაბლა ზის ვერა არტუროვნა, ჩვენ ყანწელები მთვრალი კონიაკით, გაშიშით, ღამის სამ საათზე ვსდგევართ კიბესთან“. სუდეიკინის მიერ აღბეჭდილი „გულკეთილი“ პაოლო ყანწებით ხელში, ტიციანი – პიერო, ნინო – კოლომბინაც ხომ პაოლო იაშვილის, ტიციან ტაბიძისა და ნინო მაყაშვილის სინამდვილეა და არა მხოლოდ სუდეიკინის მასკარადული სამყაროს ნაწილი; არტურ რემბო, გრიგოლ რობაქიძის თქმით, ცისფერყანწელთათვის „ძვირფასი სახელი“ იყო. პარიზი კი („საჭირო იყო სუდეიკინის

გენიალური ცოდნა პარიზის კაფეების, რომ ასე შთაგონებულიყო“) ¹⁵⁷ მათთვის — „მოდერნულობის პარადიგმული მოდელი“: ¹⁵⁸ „პარიზი არის ჭეშმარიტი ქიმერიონი“ (ვალერიან გაფრინდაშვილი), ¹⁵⁹ „საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი“ (პაოლო იაშვილი) ¹⁶⁰ და როგორც კვლავ „ბარრიკადში“ წერს ტიცციან ტაბიძე, „პარიზი ჩვენი სამშობლოა. პარიზში ჩვენ უნდა შევხვდეთ ერთმანეთს“.

ეს ყოველივე ცისფერყანწელთა ჩვეული ყოფაცაა, რობაქიძის „ფალესტრაში“ აღწერილი ტფილისის „რეალობაც“ ¹⁶¹ და, ტიცციან ტაბიძისვე განსაზღვრებით, „ახალი მისტერიაც“.

და მაინც, რა არის „ქიმერიონის“ სუდეიკინისეული მოხატულობის ძირითადი იდეა, მისი შინა-არსი?

„ქიმერიონის“ დარბაზი უამრავ ჯადოსნურ, ალეგორიულ თუ პოეტურ სახეს აერთიანებს. კომპოზიციები თემატური მრავალფეროვნებით, ტიპაჟების მრავალგვარობით გამოირჩევა. მაგრამ, მიუხედავად ამ მრავალსახეობისა, ეს ყველაფერი ერთი სამყაროს მრავალმხრივი გამოვლენაა და ესაა თეატრის, ნილბის სამყარო. სუდეიკინის მოხატულობის ეს მთავარი მოტივაცია – თეატრი, უხვად გამოვლენილი ცალკეულ პერსონაჟებისა თუ სცენების თემატიკაში, დარბაზის მორთულობასა და ატრიბუციაში, განსაკუთრებით მძაფრად სწორედ კომპოზიციათა მხატვრულ-სახეობრივ წყობაში ვლინდება.

157 ტ. ტაბიძე, დასახ. წერილი

158 პ. მენინგი, სადახ. ნაშრომი, გვ.7

159 ვ. გაფრინდაშვილი, ბოგემა, მშვილდოსანი, თებერვალი-მარტი, 1920, ქართული ლიტერატურული ესეი, გვ.99

160 პ. იაშვილი, პირველთქმა, ცისფერი ყანწები, ქუთაისი, 1916

161 „...სტუმრებს („არგონავტების ნავის“ სტუმრები — თ.გ.) (თითქმის ყველას) ერთი რამ ემჩნეოდათ: ცერი და საჩვენებელ თითი ხშირად ხვდებოდნენ ცხვირს ნესტოებთან – (ეს ალბათ იმის გამო, რომ ტფილისში მაშინ ძლიერ გავრცელებული იყო კოკაინი). „რეალობის“ მოყვარულთ სხვაგანაც ჰქონდათ ადგილი: ეს იყო «Павлиный Хвост», ჭავჭავაძისა და გრიბოედოვის კუთხეში. აქ უფრო „რჩეული“ საზოგადოება იკრიბებოდა. საჭირო იყო სარეკომენდაციო ბარათი. ხშირად სმოკინგს დაინახავდით. უფრო ხშირად ქალის საბალო მოკაზმულობას. იყო შამპანური, დროსტარება, ქეიფი, ქალი. შეზარხოშებულნი დრო-გამოშვებით „ფარშევანგის ჰიმნის“ მღერასაც იწყებდნენ, რომელიც სახელდახელოდ იყო მუსიკოსის მიერ შეთხზული. აქ ხშირად მღეროდა ორდა. მღეროდა აგრეთვე საბანეევაც, განთიადისას სტუმრები იშლებოდნენ. ბევრი მათგანი სასტუმრო „ორიენტისაკენ“ აშურებდა, რომლის საიდუმლო ყველსათვის გამოუცნობი რჩებოდა: არავინ იცოდა, თუ რით ცხოვრობდა „ორიენტში“ მცხოვრები – (ნუ თუ ესეც ტფილისის ფანტასტიკა იყო, ან კიდევ სხვა რამ?!“, გრ. რობაქიძე, ფალესტრა, გვ. 65

სუდეიკინის ნამუშევრებთან მიმართებით არაერთხელ აღინიშნა, რომ მხატვრულ სახეებს ერთგვარი არაერთმნიშვნელოვნება ახასიათებთ (როდესაც, მაგალითად, გაურკვეველია, ქალი, სახასიათოდ მორგებული ქუდით, ოდნავ მანერული, მაგრამ დამაჯერებელი პლასტიკით, მაგიდასთან ნამდვილად სასმელის დასალევად ზის თუ ეს მხოლოდ მისი თამაში, „პოზირებაა“; ზღაპრულ-ირეალური არსებაა თუ ნამდვილი ქალი), რადგან ისინი არა რაიმე განსაზღვრული შინაარსის მოქმედების ან სიუჟეტის მონაწილენი არიან, არა იმდენად იმყოფებიან მაგიდასთან ჯდომის, ცეკვის, საუბრის პროცესში, არამედ ერთგვარად წარადგენენ, გვიჩვენებენ, მხოლოდ აფიქსირებენ ამ მდგომარეობას. აფიქსირებენ ზუსტად, სახასიათოდ, მაგრამ დაუზუსტებელი, არაერთმნიშვნელოვანია ამ მოქმედების მიზანი. ამდენად, რეალურად, მთავარია არა „რა“ ან „რატომ“, არამედ „როგორ“: არა ის, რომ ზის, ვთქვათ, ისევ იგივე კაფეს სტუმარი მაგიდასთან (ან რატომ ზის), ან ის, რომ ბაღერინა ცეკვავს ან მოძრაობს (ან რატომ, რა მიზნით მოძრაობს), არამედ ის, თუ როგორ ზის, როგორ მოძრაობს. ამიტომაც, მუდმივად ჩნდება ამ გამოსახულებათა ერთგვარ წარმოსახვით სცენაზე ყოფნის განცდა. შთაბეჭდილება იმისა, რომ ისინი თამაშობენ ბაღერინობას, მოცეკვავეობას, მსახიობობას, ზღაპრულ არსებობას, კაფეს სტუმრობას, მომხიბვლელობას... ანუ, ყოველი მათგანი ფაქტიურად ქმნის „თეატრს საკუთარი თავისთვის“. ეს ნამუშევრები მართლაც რომ ერთგვარი ილუსტრირებაა ევრეინოვის თეორიისა, რომლის ძირითადი თეზა, როგორც ა. სიომკინი აღნიშნავს, არის ის, რომ „ცხოვრებაში ჩვენ არა იმდენად ვავადმყოფობთ და ვმკურნალობთ, გვიყვარს და გვძულს, ვმუშაობთ და ვისვენებთ, რამდენადაც ვთამაშობთ ავადმყოფებს, შეყვარებულებს, სამუშაოთი გატაცებულებს“¹⁶² და რასაც თავად ნ. ევრეინოვი „არაცნობიერ თეატრს საკუთარი თავისთვის“ უწოდებს. სწორედ ეს თამაში-გარდასახვის საწყისი, ანუ „ნამდვილი“, ევრეინოვის სიტყვებით, პირველადი თეატრალურობა გვესახება ამ სახეთა მთავარ მახასიათებელ ნიშნად, რადგან სცენაზე ყოფნა-თამაში იმ შემთხვევებშიც კი, როდესაც ისინი მართლა სცენაზე დგანან, ან თავად პერსონაჟი მსახიობი, კლოუნი თუ მოცეკვავეა, არა მათი მოქმედების მიზანი, არამედ მათი ბუნება, მათი არსია. ამასთანავე, ამ ნამუშევართა მთავარი თემატური მოტივაციაა ცხომ თეატრია. უფრო

162 А. Семкин. Театр для себя Николая Евреинова, <http://magazines.russ.ru/neva/2005/7/se18.html>

ზუსტად, მისი კაბარეტული ფორმა – „ლიმილის“, „ნახევარტონის“ თეატრი, რომლისთვისაც სწორედ ორაზროვნებაა მთავარი. ამიტომაც, „ქიმიერიონის“ ამ სახეებში კიდევ უფრო მძაფრდება გარდასახვის სანყისი, ერთგვარად „დემონსტრირებული თამაშის“ განცდა, თოჯინა-ადამიანის, ნიღბის ორმნიშვნელოვანება.

არაერთხელ აღინიშნა ისიც, რომ მხატვრული სახის ამ ხასიათს კომპოზიციური წყობის თავისებურება ქმნის: ნეიტრალური ფონი (დაუკონკრეტებელი, არაემპირიული გარემო), განზოგადებული, სადა ფორმების სიბრტყობრივ-ორნამენტულობა და ზუსტი შესრულება (კონკრეტულობა, სახასიათო ნიშნები, გამოვლენილი მხოლოდ თავად პერსონაჟებში, მათს ჩაცმულობაში, მოქმედებაში, პლასტიკა-ჟესტიკულაციაში). ვისაუბრეთ იმაზეც, რომ ამ მოძრაობას, ჟესტიკულაციას, სიტუაციას ფოტოგრაფიული წამიერება, ერთგვარი მომენტურობა ახასიათებს. ეს გამოსახულებები ზუსტად „ჩაჭერილი“ მოქმედებით თითქოს დროის რალაც განსაზღვრულ წამში არიან გაყინულები. ამიტომაც, ისინი მოძრაობენ, მაგრამ შინაგანად სტატიკურები, გარინდებულები არიან, სიტუაცია ზუსტი, სახასიათო, მაგრამ რეალურია, მათი მოქმედება და მიმოხრა ასევე სახასიათო, მეტყველი, მაგრამ დაუსრულებელია. შედეგად სუდეიკინის კომპოზიციებს კიდევ ერთი საერთო თვისება ეძლევა: განუსაზღვრელ სივრცე-გარემოში წამიერი შეჩერება დროის საერთო მსვლელობიდან სახეთა გამოთიშულობის განცდას ბადებს, რაც მათს განყენებულობას, საკუთრივ მოხატულობის ნაგულისხმევი თემიდან (კაფე, კაბარე), სურათის ნაგულისხმევი რეალობიდანვე (სცენა, ლოჟა, კაფე-კაბარეს დარბაზი) მათ ერთგვარ განცალკევებას განაპირობებს. ეს ასეა ერთფიგურიან და მრავალფიგურიან კომპოზიციებშიც, სადაც ყოველი ცალკეული პერსონაჟი, ყოველი ჯგუფი „საკუთარ“ დროში და „საკუთარ“ სივრცეში არსებობს. ეს ყოველივე კომპოზიციათა ერთგვაროვნებას და, ამ მხრივ, მათ ერთიანობას განაპირობებს. ყველა ეს გამოსახულება ერთ – პირობით დროსა და სივრცეში, ერთი პირობითი სამყაროს „სხვა“ განზომილებაშია გადაყვანილი.

თუკი ეს ასეა, მაშინ რა მნიშვნელობა, რა საზრისი შეიძლება მიეცეს ამ რეალობას, იმ პირობით სივრცეს, სადაც, როგორც უკვე ერთხელ მიენიშნა, სუდეიკინის პერსონაჟების მოქმედების დასრულება იგულისხმება, სადაც მათი „რეალური“ სამოქმედო-საარსებო გარემოა. თემატურად ეს კაბარე – თეატრია (ეს ასეა, რადგან თუკი სუდეიკინის მოხატულობის კომპოზიციებს ერთიანად წარმოვიდგენთ,

სწორედ იმ დროის კაბარეს მივიღებთ: ტიპური მოცეკვავეებით, სტუმრებით, პერსონაჟებითა და სიტუაციებით, რომელთა ზოგადი ხასიათი, თავის მხრივ, ლოტრეკისა და დეგას ნამუშევართა ასოციაციებსაც იწვევს); მაგრამ თეატრი, „რეალური ორიგინალიდან გამოღებული“ პერსონაჟებით, რომლებიც საკუთარ თავს თამაშობენ. ეს კი, თუ ისევ ნ. ევრეინოვს მოვიშველიებთ, უკვე არა არაცნობიერი, არამედ „ცნობიერი თეატრია საკუთარი თავისთვის“, როგორც იგივე ა. სიომკინი აღნიშნავს, ნამდვილი თეატრი, მისი უმაღლესი ტიპი, ყველაზე მეტად მიახლოებული ევრეინოვის „ცხოვრების თეატრალიზების“ იდეალს,¹⁶³ რომელსაც „თეატრის შენობის გარეთ, მისგან შორსაც შეუძლია <...> შექმნას სცენა, დეკორაცია და რომელიც რეალობის მარწმუნებლისგან მსუბუქად, ხალისიანად და სრულად გაგვანთავისუფლებს“ (ნ. ევრეინოვი)¹⁶⁴. მაშინ კი „პირობით სივრცეს“ – გარდაქმნილი, თეატრალიზებული სივრცის მნიშვნელობა უნდა მიეცეს. გამოდის, რომ სუდეიკინი არა ბალერინას, კლოუნს, ზღაპრულ ქალებს, ურჩხულებს, ნატურმორტებს, რაიმე სცენას ან, თუგინდ, კაბარეს, არამედ თეატრალიზებულ ცხოვრებას ან თავად „ცხოვრების თეატრალიზებას“ ხატავს და, ვფიქრობ, მისი მოხატულობის არსი, იდეა და, გნებავთ, ძირითადი თემაც ესაა: ცხოვრების თეატრალიზება.

„ქიმიერიონის“ დარბაზის მთელი სივრცეც სუდეიკინის მიერ ერთ საერთო წარმოდგენად მოიაზრება. ანეული თეატრალური ფარდის მოტივი, რომლითაც კედლის კომპოზიციებია მოჩარჩოებული, დარბაზის ჩასასვლელში კი ცალკე სურათებად გამოსახული (ნიღბების გამოსახულებიან ძველ ფოტოს თუ დაუუკვირდებით, ფარდები ნიღბებს ქვემოთ, პილასტრებზეც ყოფილა მოცემული), თეატრის არა პირდაპირი, ემპირიული აღწერა, არამედ სხვა — თეატრალიზებულ გარემოზე, სხვა სამყაროზე მინიშნებაა. მაგრამ ფარდის მოტივს აქ არა მხოლოდ სურათისა და რეალური სივრცის გამყოფი, მასში „სხვა“ რეალობის წარმომჩენი ფუნქცია აქვს (როგორც ეს ანტიკურ, შუა საუკუნეების ან რენესანსულ მხატვრობაშია),¹⁶⁵ არამედ გახსნილი ფარდები, ამას-

163 ა. სიომკინი, იქვე

164 ციტირებული ა. სიომკინის დასახ. ნაშრომიდან

165 „... გახსნილი ფარდა გვიანანტიკური ხანიდან იმპერატორთა გამოსახულებებს ამკობს, მე-8 საუკუნეში მახარობელთა გამოსახულებებშია გადატანილი, მე-11 ს-ში კი ღმრთისმშობლის ატრიბუტად იქცა, რაკილა ის, რთული თეოლოგიური სიმბოლიკის გათვალისწინებით მაცხოვრის ამქვეყნად გამოჩენებას განასახიერებს“. ი.კ. ებერლაინი, შინაარსი და შიგთავსი: იკონოგრაფიულ-იკონოლოგიური მეთოდი“. ხელოვნების ისტორია. შესავალი., თბილისი, 2005, გვ. 184. პაველ ფლორენსკიც

თანავე, ერთგვარად მონიშნავს მთელ დარბაზს. მათი საშუალებით მთელი „ქიმერიონი“ (მისი რეალური და პირობითი — მხატვრული — სივრცეები) ერთიანად „სხვა რეალობად“ იგულისხმება. უფრო მეტიც, დარბაზის ჩასასვლელში გამოსახული ეს მოტივები გარკვეულწილად მიანიშნებენ კიდევაც იმაზე, თუ სად იწყება ეს „სხვა რეალობა“.

იგივე ფუნქცია აქვს სხადასხვა კომპოზიციებში მრავალგზის განმეორებად ჩიტებს, ხელთათმანებს, მუსიკალურ საკრავებს, განსაკუთრებით კი — ყვავილებიან ნატურმორტებს, რომლებიც ამ „მინიშნებაში“ ისეთივე მნიშვნელობის აქცენტებს სვამს, როგორც ფარდები. ისინი დარბაზის თითქმის ყველა წერტილიდან ჩანს და თუკი ფარდები ამ „წარმოდგენას“ ძირითადად მხოლოდ კედლებიდან მოსაზღვრავს, ნატურმორტები მას კედლებზე და უკვე შიდა სივრცეშიც მონიშნავს (იგივე ითქმის ნ. მაყაშვილის მოგონებებში ნახსენებ „სურათებს შორის დაკიდებულ სხვადასხვა საინტერესო“ ნიღბებზეც).

სივრცის ამგვარი გააზრებისას ახლებურად იკითხება ნამუშევართა განაწილების ლოგიკაც. ბურჟუების ცალკეული კომპოზიციების განხილვისას აღინიშნა მათი ერთგვარი სწორხაზოვანი შინაარსობრივი განვრცობა ჩამოსასვლელი დერეფნის ნამუშევრებთან მიმართებით: მასპინძელი-სტუმარი/მაყურებელი-მსახიობი. ახლა კი „ქიმერიონის“ სივრცე ხან სცენაა, ხან — დარბაზი, უფრო — ამ პირობითი თეატრის სცენისა და დარბაზის ურთიერთჩანაცვლება, ურთიერთმექცევა, რადგან გახსნილი ფარდები, განსაკუთრებით კი ნატურმორტები, ამ სამყაროს მხოლოდ ზოგადი ატრიბუტებია; ამასთან, სივრცის ერთიანი შინაარსობრიობის განმაპირობებელი და არა კონკრეტული თეატრის რომელიმე მონაკვეთის (სცენის, ავანსცენის, პარტერის, ლოჟის) დანიშნულების განმსაზღვრელი.

თეატრისა და რეალობის გაერთიანების, ანუ „ცხოვრების თეატრალიზების“ ტენდენცია, თუკი დარბაზის პირვანდელი ფუნქციის რეკონსტრუირებას მოვახდენთ, კომპოზიციებისა და მაყურებლის, არტისტული კაფეს სტუმრისა და მოხატულობის ურთიერთმიმართებაშიც ვლინდება. უპირველეს ყოვლისა, ეს თავად მხატვრობის თემატიკაა, რომელიც თავისი შინაარსით „ქიმერიონის“ გარემოსა და მის ფუნქციას შეესაბამება.

აღნიშნავს, რომ რაფაელის სიქსტის მადონაში გახსნილი ფარდა სურათში არსებულ „სხვა რეალობაზე“ მიმანიშნებელია. П. Флоренский, Обратная перспектива, Избранные труды по искусству Москва, 1996, გვ. 37

კაფეს დარბაზში ან მის მაგიდასთან მყოფი ადამიანი სუდეიკინის მრავალსახეობრივი მოხატულობითაა მოცული. მოხატულობისა და რეალობის საერთო ყოფის ამსახველი ფრაგმენტები დარბაზის ბურჯებზე, ხან აქ, ხან იქ, მის თვალწინ მოულოდნელად იცვლება, როგორც შეჩერებული „კადრები“, ისე გამოკრთება. დარბაზის ბურჯების გამოსახულებები, ადამიანის რეალურ მასშტაბში მოცემული, მნახველის თვალის სიმაღლეზე გამოსახული, თითქოს მაგიდისა და დარბაზის რეალური ნევრი ხდება.

რეალურ სივრცესთან, მაყურებელთან დაახლოების ტენდენციას კედლის კომპოზიციებიც ავლენს. განსაკუთრებით — სამხრეთი კედლის ნიშაში მოცემული სურათი. ნიშის მარჯვენა და მარცხენა სიბრტყეებზე გამოსახული ფიგურები სიღრმიდან წინ, წარმოსახვითი სცენიდან დარბაზისკენ მოემართებიან (მარჯვენა კედელი) ან იხრებიან, იმზირებიან (მარცხენა კედელი). „გატეხილ სარკეში“, ქვედა რეგისტრში მაგიდასთან მსხდომი სამ ჯგუფად დაყოფილი ფიგურები ფრონტალურად, დარბაზის მიმართ „იხსნებიან“, თითქოს მაყურებელს „ეჩვენებიან“, ისევე როგორც „მოცეკვავე ქალების“ გამოსახულებები.

მხატვრობა მთლიანად ფარავს დარბაზის კედლებს, ბურჯებს, გადახურვას. კამარებზე გამოსახული ოვალურ-დენადი ან წახნაგოვანი მოყვანილობის ორნამენტული მორთულობა, შიგადაშიგ ვარსკვლავებისა და ზღაპრული ჩიტების გამოსახულებით (როგორც დანარჩენი კომპოზიციების ერთგვარი გამოძახილი), ფორმალურად და აზრობრივად კიდევ მეტად კრავს და აერთიანებს მოხატულობას. ჭერი არ არის მაღალი, წახნაგოვანი ბურჯები კი საკმაოდ მასიურია. ამიტომაც, მნახველი დარბაზის ყოველ მონაკვეთში, ჯვრული კამარის ქვეშ, ერთიანად მხატვრული სახეებით — ამ სამყაროთია მოცული.

საერთოა ფერადოვნებაც მთელ დარბაზში, სადაც მუქი ტონალობის თბილი ფერთა გამის მეტობა შეინიშნება. ძირითადი — მონითალო-აგურისფრის, ოქრის, მოოქროსფრო-ყვითელისა და ყავისფრის დაპირისპირება რუხ, ძალიან მუქ მწვანესა და ლურჯთან, ბურჯების კომპოზიციათა უმეტეს ნაწილში, წამყვანი შეხამებაა. სხვადასხვა, უფრო ღია მწვანე და ლურჯი, შიგადაშიგაა შერეული. მხოლოდ ზოგან, ფანტასტიკური არსებების ერთ-ორ გამოსახულებაშია მუქი რუხისა და მუქი ლურჯის დომინანტა. ოდნავ გამოირჩევა ნიშის კომპოზიცია, სადაც ფერთა უფრო ღია ტონალობებია გამოყენებული: ნიშის თალიდან მის გასწვრივ კედლებზე ჩამოშვებულ ჟოლოსფერ

ფარდაზე კონტრასტულად დადებული მოცისფრო-მომწვანო მოზრდილი წრიული ლაქა. სამწუხაროდ, ამ მხრივ ვერაფერი ითქმის კედლის სხვა კომპოზიციებზე, მაგრამ აღსანიშნია, რომ მხატვრობის რესტავრაციისას, როდესაც ხელახლა, ძველი ფოტოების მიხედვით მთლიანად მოიხატა კამარები, ფერთა ტონალობები დანიეს, გაამკრთალეს. ზოგან კი თავდაპირველის ნაცვლად ნეიტრალური – ნაცრისფერი შეფერილობა გამოიყენეს, ისევე, როგორც გაღიავდა ბურჯების კომპოზიციების ყავისფერი მოჩარჩოება.¹⁶⁶ თუ როგორ კლებულობს შედეგად მოხატულობის სიმკვეთრე ერთიანობაში, როგორ ეკარგება ამით მას სიმძაფრე, მისი ახლანდელი მდგომარეობის ძველ, შავ-თეთრ ფოტოებთან შედარებისასაც კი იგრძნობა. რომ არაფერი ვთქვათ კამარების ხელახალ დეკორზე, რომელიც, „ქიმერიონის“ ენერგეტიკას მოკლებული, ძველ, ორ მცირე შემორჩენილ ფრაგმენტთან შედარებით, მართლაც რომ „უსიცოცხლოა“.

ამგვარად, მოხატულობა, თვალის ერთი მოვლებით, მოყავისფრო-მოოქროსფრო-მონითალოა. ამგვარი ფერადოვნებისგან შექმნილი განწყობა კი, გარკვეულწილად, ირეალურია. თავის დროზე ყოველივე ამას სამხრეთ კედლის ლიობებში ჩასმული ვიტრაჟებიც ემატებოდა. მათს გამჭოლ ფერადოვნებასა და მათგან გაფერადებულ შუეს, თანაც, ტროტუარის ცხაურებში ჩასმული შუშის პრიზმაში უკვე გარდატეხილს (ანუ — არა პირდაპირს, არა რეალურს, უკვე გარდაქმნილს), იქნებ მისტიკური ელფერიც შეეძინა გარემოსთვის.

კომპოზიციათა განაწილება დარბაზის კედლებზე, სივრცის არქიტექტურის კვალად, ტექტონიკური, მკაფიოა. ყოველ მათგანს მხოლოდ ცალკეული არქიტექტურული ელემენტის სიბრტყე-გარშემონერილობა ეთმობა. ეს შესაბამისობა კომპოზიციათა აგების მკაფიო, განონასწორებულ ხასიათში და ცალკეულ კომპოზიციათა აგებულების სასურათე სიბრტყის ფორმატის (კედლის, ბურჯის ნახნაგის, თალის) მიმართ დაქვემდებარებულობაშიც ვლინდება. ბურჯის ნახნაგის მართკუთხა ფორმა, არქიტექტურული ელემენტის ნახევარწრიული გარშემონერილობა კომპოზიციების ბუნებრივი მოჩარჩოებაცაა და მათი საკუთარი ფორმალური სტრუქტურაც. დარბაზის არქიტექტურა თავისი ტექტონიკურობით, ბურჯებისა და სივრცული მონაკვეთების თანაბარზომიერ-რიტმული მონაცვლეობით, ერთგვარი ნახნაგოვან-პარალელური სტრუქტურით, დარბაზ-

166 ეს ფაქტი თავად რესტავრატორებმა აღნიშნეს საუბრისას

ში ადამიანის გადაადგილებას, მისი მოძრაობის რიტმსაც იქვემდებარებს. მხატვრობა არ „ძალადობს“ არქიტექტურაზე და, ეთანხმება რა მას, ძალდაუტანებლად ერთვება ადამიანის მსვლელობაში (ან მის მოქმედებაში. მაგალითად, რეალური და დახატული კაფეს სტუმარი ერთდროულად, ერთად სხედან მაგიდასთან). სახეთა მონაცვლეობა და ადამიანის გადანაცვლება (ან ყოფნა – მაგიდასთან ჯდომა) სივრცესა და დროში ერთმანეთს ემთხვევა. ამ თანხვედრით მხატვრობა ერთგვარად, შეპარვით ზემოქმედებს მნახველზე, რადგან ერთიანი დრო ერთი, საერთო სივრცის განცდასაც ბადებს.

სივრცის (როგორც ერთიანი წარმოდგენის) ამგვარი გააზრებისა და მისი მორთვის ეს მეთოდი არა თხრობა-აღწერაზე, არა მხოლოდ კედლის ათვისებასა და მის შემოკობაზე, არამედ გარემოს გარდაქმნაზე, მის გარდასახვაზეა ორიენტირებული. ამდენად, სუდეიკინი არა მარტო ხატავს „ცხოვრების თეატრალიზებას“, არამედ „ქიმერიონის“ დარბაზსაც თეატრალიზებულ სივრცედ – თეატრალიზებულ რეალობად მოიაზრებს და კაფეში ჩასული სტუმარიც, გარკვეულწილად, ძალაუწევრად ამ გარდასახული რეალობის თანაზიარი ხდება, ამ „წარმოდგენის“ თანამონაწილედ იგულისხმება („მთელი სამყარო თეატრია“ და ჩვენ ყველანი — მსახიობები).

როგორც უკვე აღინიშნა, სუდეიკინი თბილისში ომში მონაწილეობის შემდეგ, ყირიმიდან მძიმენაავადმყოფარი ჩამოდის. მისი თბილისამდელი პერიოდის შემოქმედება, როგორც დ. კოგანი აღნიშნავს, ერთგვარი კრიზისულობითა და ნაკლები ექსპერიმენტულობით გამოირჩევა¹⁶⁷. თბილისში სუდეიკინი ისევ უბრუნდება მისი ხელოვნების მთავარ ღერძს – თეატრს. „ქიმერიონისა“ და ნ. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმის მოხატულობათა სახით ის თავისებურად აგრძელებს პეტერბურგის არტისტულ კაბარეების გაფორმებათა ციკლს (ილ. 117).¹⁶⁸

167 დ. კოგანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 124-132

168 ნიკო ნიკოლაძის სახლმუზეუმის მოხატულობა ჩამოხსნილია და დღეს ის მოსკოვში ერთ-ერთი კოლექციის კუთვნილებაა. ნამუშევართა ნახვა, სამწუხაროდ, თავის დროზე ვერ მოესწრო. ჩემს ხელთ მხოლოდ ორი ნამუშევარის ფოტოა — ორი ფიგურის ფრაგმენტული გამოსახულება. საფიქრებელია, რომ მოხატულობის თემა სუდეიკინისეულია: თეატრი, კაბარე, კომედი დელ არტეს პერსონაჟები. ამის საფუძველს მოხატულობის თვითმხილველების — ირინე ძუცოვასა და ნონა ელიზბარაშვილის წერილიც იძლევა: „შემონახული მოხატულობა წარმოადგენს დაახლოებით ნახევარი მეტრის სიმაღლის ფრიზს, რომელიც სამ კედელს უვლის გარს. მათზე ერთმანეთს ენაცვლებიან სასცენო სახეები — პერსონაჟები იტალიური კომედი დელ არტედან, ნიღბები, ყვავილთა კონები და თუთუყუშთა გამოსახულებები“. ი. ძუცოვა, ნ. ელიზბარაშვილი, სერგეი სუდეიკინი საქართველოში, საბჭოთა ხელოვნება, 1975, 10

დავით კაკაბაძის მეტაფორა „შემოქმედი და მუზა“

დარბაზის კომპოზიციათაგან „შემოქმედი და მუზა“ ყველაზე განიერი. მას ზემოდან ოვალურად მოყვანილი ერთგვარი ფრიზული ფორმა აქვს. ფიგურათა ზომებიც კედლის სხვა ნამუშევრებთან შედარებით აქ მეტია და, ამდენად, ეს კომპოზიცია სივრცეში უფრო მასშტაბურად უნდა აღქმულიყო და სხვებზე მეტად იქნებოდა გამოყოფილი (ილ. 59, 60).

კომპოზიციის წინა ნაწილი ხაზგასმით ფრონტალურადაა გაშლილი, მის წყობას განსაკუთრებული სიცხადე და სიმარტივე ახასიათებს. ცენტრში, ბორცვზე ამოზრდილი ბრონზის ხეა, რომელიც სურათის მართლაც გეომეტრიული ცენტრია. ხისა და კომპოზიციის ქვედა საზღვარს შორის მიწის მონაკვეთზე, ზუსტად შუაში, ხის მიმართ სარკისებრი სიმეტრიით, ერთმანეთისკენ ხელგანვდილი ქალი და მამაკაცია გამოსახული. მამაკაცი, რომლის სახეში ადვილად ამოიცნობა თავად მხატვარი – დავით კაკაბაძე, გრაგნილს აწვდის ახალგაზრდა ქალს.

ფიგურები, თუმცა საკმაოდ რთულ პოზაში — ფეხმორთხმულები სხედან ბალახზე, მაგრამ ცხადად, მკაფიოდ იკითხებიან. მათი სილუეტები ტოლფერდა სამკუთხედში იწერება, სხეულები კი ფრონტალურად, სიბრტყეზე იშლება. კიდურების, სხეულის, ჩაცმულობის, ნაწნავებისა და სხვა დეტალების შემომწერი ხაზები ერთმანეთის მიმართ პარალელურია. კომპოზიცია მუქი რუხი ფერის სქელი რკალითაა შემოსაზღვრული. ის, ერთი მხრივ, სურათს აჩარჩოებს, რეალური გარემოსაგან აცალკევებს და არქიტექტურის ტექტონიკასთანაც მოჰყავს შესაბამისობაში. მეორე მხრივ კი, მეტყველებს როგორც კომპოზიციური ელემენტი, რომელიც თავისი სიმუქით, ფიგურების ტანსაცმლის ფერადოვნებასთან შესატყვისობით წინა ხედს ამკვიდრებს. წინა ხედი ისედაც ხაზგასმულია ფიგურათა ფრონტალურობით, მათი თალის შესაბამისად მოხრილი პოზებითა და მასშტაბურობით. გამოსახულებათა ზომები ისეა გაზრდილი, რომ ისინი თითქოს ვერ თავსდებიან ჩარჩოში და ამის გამოც იხრებიან. ყოვე-

ლივე ეს და ფიგურათა თავისებური გეომეტრიულობა (ფორმათა ნახნაგოვანება და გამარტივება, მათი პარალელიზმი, გამოსახულების გეომეტრიული ფიგურის, მაგალითად, ტოლფერდა სამკუთხედის საზღვრებში მოქცევა) წინა ხედის აგების ერთგვარ ფორმალურ, ხელოვნურ ხასიათს განაპირობებს.

მამაკაცისა და ქალის გარემო მთა-გორიანი პეიზაჟია. თუკი ფიგურების ჰორიზონტალური განშლა თავისი მკაცრი ფორმალურობით, სტატიკურობითა და ზედმინენითი სიმეტრიულობით სასურათე ფორმატთან და კედლის სიბრტყესთან სრულ დაქვემდებარებულობას ავლენს, პეიზაჟის წყობა სურათის სიღმესთან მიმართებითაც ვითარდება და ის მეტი დინამიზმითა და ვარიაციულობით ხასიათდება.

პეიზაჟის ის ნაწილი, სადაც ფიგურები სხედან – მინდორი მცირე ამალღებებით, ხის ჩათვლით — მნახველთანაა მოახლოებული და სიბრტყეზე იშლება. მათ უკან ბორცვი კი კაკაბადისეული, ფერადი გეომეტრიული სიბრტყე-ფორმებისაგან აგებული მთა-გორიანი ხედით გრძელდება. იგი, წინა ნაწილისაგან განსხვავებით, პანორამულად – შორი, მაღალი და დიაგონალურად დახრილი ხედვის წერტილითაა მოცემული, ისე, რომ ხისა და ბუჩქის მასივები, ცალკეული ნარგავები მხოლოდ მცირე ზომის გეომეტრიული ფორმებით გამოიხატება. თავად მთა-გორები კი ფიგურებთან შედარებით, ბევრად პატარა მასშტაბისაა. რელიეფი, ქვედა კიდიდან ფართო სიბრტყეებით, შიგადაშიგ პატარ-პატარა ამალღებების მინიშნებით, კომპოზიციის სიღრმეში, მარჯვნივ, დიაგონალზე ნელა ვითარდება, რასაც ბრონეულის ხის მარჯვნივ გაზიდული ვარჯიც აძლიერებს. მომდევნოდ, შედარებით მცირე ფორმების მარცხნივ გაფართოების ტენდენციით მონაცვლეობა სივრცის განვრცობას ორიენტაციას უცვლის. ტემპი ჩქარდება. მაგრამ ეს ზოლი, შედარებით მუქი შეფერილობის ხარჯზე, ამასთანავე წინ, სიბრტყისკენ მოდის. სულ უკან კი პეიზაჟი თანაბრად იშლება სიღრმეში, ხოლო ფორმები კვლავ მსხვილდება, მაშინ, როცა მათი შეფერილობა ღიავდება. ეს, ერთი მხრივ, ამსუბუქებს და მეტ განფენილობას სძენს უკანა ხედს, მეორე მხრივ კი კომპოზიციის სიღრმეში განვითარების ტემპს ანელებს. შორეულ ხედს ჰორიზონტი არ აქვს: ბაცად შეფერილი მთის ფერდი, სწორედ მისი განშლის ყველაზე ფართო ადგილას, მუქი შეფერილობის სქელი ზოლით – სურათის მოჩარჩოებით იკვეთება და პეიზაჟის განფენილობა სიღრმეში ამით ჩერდება. პანორამა ერთგვარად „ყირავდება“ და სიღრმე ისევ

სიბრტყეს უბრუნდება. ამით წინა – ფრონტალური და უკანა – შორი, პანორამული ხედი ერთ სივრცედ ერთიანდება.

სტატიკისა და დინამიკის, სიბრტყისა და სიღრმის, ხედვის სხვადასხვა წერტილების ამგვარი მიმართების შედეგად წინა და უკანა ხედის დიფერენცირებაც ხდება და მათი ერთ სასურათე სივრცეში გაერთიანებაც. ამ ერთიანობას მნიშვნელოვნად განაპირობებს სურათის მთელი ზედაპირის ერთნაირი დამუშავებაც: ფორმის მოდელირების ხასიათი, მისი განზოგადების ხარისხი სიბრტყის ყველა მონაკვეთზე ერთნაირია, მამაკაცისა და ქალის ფიგურებს ისეთივე სახვითობა ახასიათებს, როგორც მათ უკან არსებულ პეიზაჟს. ქალის კაბისა და წინდის შეფერილობა იგივეა, რაც ამაღლებების. ჩანწული თმის ფორმა, ხისა თუ ბუჩქის გეომეტრიულ მოყვანილობასა და ფერადოვნებას იმეორებს. ერთნაირია ბრონეულისა და ფერდობზე გამოსახული ცალკეული ნარგავების გარშემოწერილობაც, ისე, რომ ყოველივე, თავის მხრივ, ერთგვარ ორნამენტად ედება ზედაპირს.

ამგვარად იქმნება კომპოზიციის სიბრტყობრიობისა და მისი სივრცულობის აღქმის ერთდროულობა: სურათი ფერადოვანი ხალიჩაა და იმავდროულად — სიბრტყეზე განფენილი სივრცეც; პეიზაჟი კი ფიგურების უკან მყოფი ფონია და მათ ირგვლივ არსებული გარემოც, რადგან, მართალია, თავიანთი გაზრდილი ზომებით, მკაცრი ფრონტალური განშლით ისინი წინა ხედის სიბრტყეს ამკვიდრებენ, მაგრამ არა სურათის კიდეში, არამედ მაინც მის სიღმეში, ამაღლებულ მინდორზე სხედან. სულ ოდნავ, მაგრამ წინაც იხრებიან და, ამდენად, პეიზაჟის სივრცე, აერთიანებს რა ხედვის ორ წეტილს, ამ ფიგურებსაც მოიცავს.

ქალსა და მამაკაცს — ფრონტალურად გაშლილ, სტატიკურ, ხაზგასმულად სიმეტრიულ ფიგურებს — უემოციო, თითქმის ინდიფერენტული გამომეტყველება, თვალეზაბრილი მზერა აქვთ (მამაკაცში, როგორც უკვე ითქვა, ნაკვთების ნყობით, ვარცხნილობითა და უღვაშებით, ადვილად ამოიცნობა დავით კაკაბაძე, თუმცა ის, მხატვრის ავტოპორტრეტებისგან განსხვავებული, მათ შინა-არსსა და მნიშვნელობას მოკლებული, ნეიტრალური, განყენებული სახეა). მაგრამ ორივე ფიგურა, იმავდროულად, მეტყველი პლასტიკით, მიმოხრით, ჩაცმულობისა და ვარცხნილობის სახასიათო დეტალებით, სახის ტიპიკურობით გამოირჩევა.

მხატვრული ფორმა, ხაზი განზოგადებულ-გამარტივებულია, ფერადოვანი ლაქა – ლოკალური. ფიგურათა სილუეტები, სხეულის

ცალკეული ნაწილები, ხის ნაყოფი, პეიზაჟი, მკაფიო გეომეტრიული ფორმის საზღვრებში იქმნება, ის თითქმის გასქემატურებულია (მაგალითად, კიდურები, ხელის მტევანი, ხე და ბუჩქი ფერდობზე), მაგრამ მოდელირება ზუსტია და ინერება რა გრაფიკულ კონტურში, ფორმა კონკრეტულ, ხშირად სახასიათო გამომსახველობას იძენს. მკაფიოდ აგებული, სტრუქტურული ფიგურები ამასთან გამოსახულების ერთგვარი სტილიზებით, მსუბუქი მანერულობით გამოირჩევიან. მამაკაცისა და ქალის თავისებური მიმოხრა კი, რომელიც გრაგნილის გადაცემის მომენტს ზუსტად აფიქსირებს, განზოგადებულ სივრცე-გარემოში დროით დაკონკრეტებასაც განაპირობებს.

ფიგურათა სახასიათო ფეხმორთხმულ პოზას, მოძრაობას, ჩაცმულობისა და ვარცხნილობის კონკრეტულ დეტალებსაც (ქალის მარჯვენა ფეხზე აწეული კაბის ქვეშ წინდის სამაგრიც კი მოჩანს) განსაკუთრებული სიმსუბუქე, სიცოცხლე შეაქვს კომპოზიციის წინა ხედის მკაცრ წყობაში. თავის დახრასა თუ წაგრძელებულ კიდურებში გამოვლენილი მანერულობა კი თავისებურად ხაზს უსვამს ხატოვან, პოეტურ სანყისს. ამიტომ, ფიგურათა ხაზგასმული სიმეტრიულობა, სინქრონულობა აღიქმება არა იმდენად როგორც სქემატურობა ან სიმშრალე და არც როგორც მხატვრული სახის მნიშვნელოვანება-განსაკუთრებულობა, არამედ როგორც მიზანმიმართული ხერხი, რომელიც ხასიათის თეატრალურობას, პოეტურ, არტისტულ განწყობას ქმნის. სახასიათო, კონკრეტული დეტალები მოძრაობაში, ჩაცმულობაში, ვარცხნილობაში ინდივიდუალობას კი არა, სახის ტიპიზაციას განაპირობებს. კომპოზიციაში ხატოვნად ჟღერს ის, რომ ახალგაზრდა ქართველი მამაკაცი, ევროპულ კოსტუმში გამოწყობილი, სახასიათო დეტალებით (თეთრი პერანგი, შავი ბაფთა, თეთრი ცხვირ-სახოცი ჯიბეში, ევროპული ფეხსაცმელი), პერგამენტით ხელში დაპირისპირებულია გრძელნაწნავებიან, უბრალო, „სოფლურ“ კაბაში და მაღალქუსლიან ფეხსაცმელში გამოწყობილ ქართველ ქალთან. ამ ხატოვანებაში იგრძნობა პოეტურობაცა და თავისებური იუმორიც; მხატვრულ სახეს კი ერთგვარი მეტაფორულობა ენიჭება: მამაკაცის — დავით კაკაბაძის — სახე ზოგადად შემოქმედის შინაარსობრივ გამომსახველობას იძენს, უბრალო ქალი — მუზის, შთაგონების სახედ აღიქმება, გრაგნილის გადაცემა საქართველოს მთაგორიანი პეიზაჟის ფონზე კი მეტყველებს როგორც მხატვრული მეტაფორა — შემოქმედი და მისი შთაგონება, მისი სამშობლო.

როგორც უკვე აღინიშნა, შემოქმედის სახეში თავად მხატვარი, დავით კაკაბაძე ამოიცნობა. პორტრეტი, ავტოპორტრეტის ჟანრი კი მხატვრის სწორედ 1910-იანი წლების შემოქმედებისთვისაა აქტუალური, იმ პერიოდისთვის, როდესაც „ქიმერიონი“ იხატებოდა. როგორც ცნობილია, ამ დროისათვის მას ოთხი ავტოპორტრეტი აქვს შესრულებული: „ავტოპორტრეტი სარკის წინ“, „ავტოპორტრეტი ბროწეულებით“ (ილ. 62), „კუბისტური ავტოპორტრეტი“, და „ნაცრისფერხალათიანი ავტოპორტრეტი“ (ილ. 62). ნებაუნებურად იზადება კითხვა: ხომ არ შეიძლება „ქიმერიონის“ კომპოზიციაში შემოქმედის სახე დავით კაკაბაძის მეხუთე ავტოპორტრეტად ჩაითვალოს? ბუნებრივია, შორს ვართ იმ აზრისაგან, რომ „შემოქმედი და მუზა“ პორტრეტულ ჟანრს მივაკუთვნოთ. შინაარსითა და მხატვრული წყობით ის თემატური სურათია და თავისი არტისტულობით და პოეტურობით, ერთგვარი არასერიოზულობითა და იუმორით ის „ქიმერიონის“ გარემოს ხასიათის შესაბამისი მხატვრული გამომსახველობის მატარებელია. წამოჭრილი კითხვა ამ კომპოზიციის ჟანრულობის თვალსაზრისით განსაზღვრას კი არ ეხება, არამედ შემოქმედის სახის იმ მახასიათებლებს, რომელთა მიხედვითაც „შემოქმედი“, თუნდაც პირობითად, დ. კაკაბაძის ავტოპორტრეტების, ზოგადად კი პორტრეტების რიგს შეიძლება რომ მივაკუთვნოთ ან ასეთად ვერ მივიჩნიოთ.

მაგრამ რა შეიძლება ჩაითვალოს ასეთ კრიტერიუმად, იმ მახასიათებლად, რომლითაც შესაძლებელი გახდება ზოგადად განისაზღვროს შემოქმედის მხატვრული სახის თვისებრივი მიმართებები დავით კაკაბაძის პორტრეტებთან და ავტოპორტრეტებთან?

ამ კითხვის პასუხს თავად მხატვარი იძლევა. პორტრეტული ჟანრის მიმართ თავის დამოკიდებულებას დავით კაკაბაძე ასე განსაზღვრავს: „პორტრეტში უნდა იყოს გამოსახული სახე იმ ადამიანისა, რომელიც იხატება. ადამიანი, როგორც მსოფლიოს სრული დამთავრებული სხეული, უახლოვდება ყველა საგანს. მაგრამ ადამიანი, როგორც ინდივიდი, უახლოვდება მხოლოდ ზოგიერთ შესაძლო საგანს.

პორტრეტი ინდივიდის სახეა და ამავე დროს თანამედროვე ცხოვრების სახეც.

პორტრეტში საჭიროა გამოხატული იყოს არამც თუ გარეგანი, ინდივიდუალური სახე ადამიანისა, არამედ შინაგანი სახეც. ამას გარდა, პორტრეტში გამოხატული უნდა იყოს სახე ზოგადად ადამიანისა“.¹⁶⁹

169 დ. კაკაბაძე, სურათის პრინციპი. წიგნში “ხელოვნება და სივრცე“, 1983, გვ. 35

ამდენად, მოდელთან გარეგნული მსგავსება და მისი პიროვნების, მისი ხასიათის გახსნა; ამასთან კონკრეტულში ზოგადის, ინდივიდუალურში კი უნივერსალურის წარმოჩენა უნდა იყოს ის ორიენტირი, რომელიც დავით კაკაბაძის პორტრეტთა მხატვრული სახის თავისებურებებსა და მის შემოქმედებაში პორტრეტის, როგორც ჟანრის განვითარების ტენდენციებს განსაზღვრავს.

ეს ასეა, რადგან დავით კაკაბაძის პორტრეტები, მისი პორტრეტული ჩანახატებიც კი, სწორედ რომ სახეთა მნიშვნელოვანებით, მათში ზოგადი ადამიანური საწყისის გაძლიერებითა და ერთგვარი აღმატებულობით გამოირჩევიან.

მხატვრის ოთხ ავტოპორტრეტთაგან ორი: „ავტოპორტრეტი ბრონეულებით“ და „ნაცრისფერხალათიანი ავტოპორტრეტი“, კომპოზიციის აგების სქემის თვალსაზრისით პორტრეტთა იმ ჯგუფში ერთიანდება, სადაც წინა ხედზე გამოსახული ფიგურა პეიზაჟურ ფონზეა წარმოდგენილი: „მამის პორტრეტი“ (ილ. 63), „იმერეთი დედაჩემი“ (ილ. 64). ამ ნამუშევრებში მხატვრულ სახეთა ხასიათით, მათი განსაკუთრებული მნიშვნელოვანებითა და განზოგადებით პორტრეტული ჟანრის მხატვრისეული კონცეფცია სხვებთან („ავტოპორტრეტი სარკის წინ“, „მეგობრის პორტრეტი“) შედარებით მეტად მჟღავნდება. ამასთანავე, ჟანრის განვითარების ტენდენციებიც ყველაზე თანმიმდევრულად, მიზანმიმართულად პორტრეტთა სწორედ ამ ჯგუფში ვლინდება. მნიშვნელოვანებით სავსე, წარმოდგენითი ხასიათის პორტრეტიდან („მამის პორტრეტი“, „ავტოპორტრეტი ბრონეულებითა“ და „ნაცრისფერხალათიანი ავტოპორტრეტი“) დედის — სამშობლოს სიმბოლური სახის შექმნამდე („იმერეთი-დედაჩემი“). ჟანრის მიმართ მხატვრის უმთავრესი „მოთხოვნა“ - ინდივიდუალურში უნივერსალურის ძიება სურათში „იმერეთი-დედაჩემი“ ისეთ განზოგადებას აღწევს, რომელიც პორტრეტული ჟანრის საზღვრულობას სცდება. სურათს მხოლოდ პირობითად თუ შეიძლება ვუწოდოთ პორტრეტი. „იმერეთი-დედაჩემი“ თემატური ნამუშევარია, „სადაზგო სურათი-განზოგადება“, როგორც მას ლევან რჩეულიშვილი უწოდებს.¹⁷⁰

ნამუშევართა ხსენებულ ჯგუფში მხატვრულ სახეთა სხვადასხვა შინაარსობრივი გამომსახველობა გარკვეულწილად ერთი ფორმალური პრობლემის — ფიგურა/პორტრეტი-ფონი/პეიზაჟის —

170 ლ. რჩეულიშვილი, დავით კაკაბაძე, თბილისი, 1983, გვ. 9

ურთიერთმიმართების განსხვავებულ მხატვრულ მეტყველებას უკავშირდება.¹⁷¹

„მამის პორტრეტში“, „ავტოპორტრეტში ბროწეულებით“ და „ნაცრისფერხალათიან ავტოპორტრეტში“ რეალისტურ-ნატურულად გამოსახული ფიგურები შეთხზული, გამონაგონი, ირეალური ფონის დეკორატიულ სახვითობას უპირისპირდება.¹⁷² ფონის ფუნქცია, იდეური გამომსახველობის თვალსაზრისით, ამ ნამუშევრებში მხატვრული სახის შინაარსის გახსნა, განმარტებაა. რეალურისა და პირობითის, ილუზოლურისა და დეკორატიულის თანაარსებობითა და დაპირისპირებითაც იქმნება მხატვრული სახის მნიშვნელოვანება, წარდგენითობა, აღმატებულობა.¹⁷³

171 „... დავით კაკაბაძესთან, პორტრეტში, ადამიანის გამოსახულება არსად არ არის თვითკმარი ღირებულების მატარებელი. სურათში მოდელთან ერთად მნიშვნელოვანი დატვირთვა ენიჭება მის გარემოს“. ი. მათიაშვილი. დავით კაკაბაძის ფერწერა 1910-იან წლებში, ქართული უნივერსიტეტი, 1999, გვ. 47

172 „თუ „ავტოპორტრეტში ბროწეულებით“ მხატვარმა პლასტიკურად ნაძერწი, მკვიდრი ფიგურა დაამკვიდრა ძველი ქართული მინიატურიდან გადმოღებული „ხაზობრივად“ შესრულებული პეიზაჟის გარემოში, უკვე „ნაცრისფერ ხალათში“ კომპოზიციის ფორმა შეუხამა აღმოსავლეთის ხელოვნების ფერის დეკორატიულობას“. ლ. რჩეულიშვილი, დავით კაკაბაძე, 1983, გვ. 9. „<...> მაგრამ იოლად შეინიშნება, რომ დეკორატიულობა ავტოპორტრეტებში <...> ერთგვარად გარედანაა მოტანილი – დეკორატიულია მხოლოდ ფონები, მაგრამ არა ფიგურები <...> 1917 წლის ავტოპორტრეტში ფიგურა და ფონი სხვადასხვაგვარადაა დაწერილი: ფონი (ფარდა, პეიზაჟი) ბრტყელი ფერადოვანი ლაქებისაგან, მოცულობისა და სპეციფიკური ფაქტურის გარეშე გამოსახება. მამინ, როცა ფიგურა მოცულობითი, წონადი და პლასტიკურად დამუშავებულია <...>“. В. Бериде Давид Какабадзе, გვ. 47. „<...> სრულიად რეალისტური პორტრეტი, მკვეთრად, მსხვილი ხედით იწერება ნახევრადფანტასტიკურ, პირობით-დეკორატიულ ფონზე“. К. Кинцурашвили, Давид Какабадзе. Классик XX века, გვ. 27

173 „მხატვრის მიზანი არ არის პეიზაჟის კონკრეტული, განუმეორებელი სახის გადმოცემა, პეიზაჟს („ავტოპორტრეტში ბროწეულებით – თ.ტ.) სიმბოლური სახის პირობითობა გააჩნია... მხატვრის ფანტაზიით წარმოსახული პეიზაჟის მოტივები... გმირის „ატრიბუტებია“, რომლებიც თავისი მნიშვნელობით ხელოვანის, შემოქმედის სახეს უკავშირდება“; „...პეიზაჟური ფონის გადმოცემაში („ნაცრისფერხალათიან ავტოპორტრეტში“ – თ.ტ.) კაკაბაძე სულ ურო სცილდება ნატურულ ხედვას და მიდის რეალობის გარდაქმნისაკენ, რომელიც მხატვრის განსახიერებელი ოცნებებისა და მისწრაფებების ერთგვარი პირობითი სამყაროა“. ი. არსენიშვილი, დავით კაკაბაძის ორი ავტოპორტრეტი, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა. სამეცნიერო შრომების კრებული, 2000 წ, გვ. 23, 25. „1913 და 1917 წლების ავტოპორტრეტებში კი (გარემო – თ.ტ.) – უფრო ფონია, რომელშიც ნაგულისხმევია გარემო მხატვრის სულიერი სამყაროსი; უფრო სწორედ კი დახასიათება იმ გარემოსი, რომელიც არსებულზე მეტად

„იმერეთი-დედაჩემში“ ფიგურა-ფონის, პორტრეტი-პეიზაჟის ურთიერთმიმართება ორი დამოუკიდებელი ჟანრის, ორი დამოუკიდებელი თემის ერთ სურათში სინთეზირებით სრულდება, სადაც პეიზაჟს, როგორც დეკორატიულ ფონს, პეიზაჟი — სახვითად დასრულებული, ერთიანი გარემო ჩაენაცვლება. დედის კონკრეტული სახე ზოგადად მშობლის, ქართველი ქალის განზოგადებას აღწევს, იმერეთის კონკრეტული პეიზაჟი კი იმავდროულად სამშობლოს, მისი ბუნების ზოგადი ხატია. დედა სამშობლოს სიმბოლურ დატვირთვას იძენს, სამშობლო კი — დედისას.¹⁷⁴

დავით კაკაბაძის პორტრეტებთან მიმართებით ეს მოსაზრებები არაერთხელ გამოთქმულა. აქ მხოლოდ იმიტომ გავიხსენეთ, რომ „შემოქმედსა და მუზაში“ კაკაბაძე კომპოზიციის აგების ანალოგიურ სქემას იყენებს: წინა ხედი – ფიგურა, ფონი – პეიზაჟი; შემოქმედის სახე თავად მხატვართან ავლენს პორტრეტულ მსგავსებას, ხოლო „ქიმერიონის“ კომპოზიცია, ისევე როგორც „იმერეთი – დედაჩემი“, თემატური სურათია.

ამდენად, კომპოზიციური აგების სუფთა ფორმალური მახასიათებლებით „შემოქმედი და მუზა“, ვფიქრობ, ნამუშევართა აღნიშნულ ჯგუფში ექცევა. პორტრეტული ჟანრის თემატურ სურათად „ქცევის“, გარდაქმნა-განვითარების თვალსაზრისით კი იგი, შესაძლოა, კაკაბაძის შემოქმედებაში ამ ტენდენციის კიდევ ერთი გამოვლენა იყოს.

ეს თუ ასეა, მაშინ როგორი შინაარსობრივი და იდეური გამომსახველობა შეიძინა ფიგურასა და ფონის ურთიერთკავშირის ხასიათმა

სასურველის საკმარაოდენობას შეიცავს“. ი. მათიაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 42

174 „იმერეთი-დედაჩემი“ პეიზაჟისა და პორტრეტის ჟანრში მისი მხატვრული ძიებების თითქოს ერთგვარ სინთეზს წარმოადგენს. <...> დედის სახე, ერწყმის რა სამშობლოს სახეს, მის სურათში სიმბოლოს მნიშვნელობას იძენს“. ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 55. „იმერეთი დედაჩემი“ ადეკვატურად გადმოსცემს სინთეზური ნაწარმოების არსს, რომელშიც ფერწერის ორი ჟანრი – პორტრეტი და პეიზაჟი ერთიანდება“. ქ. კინწურაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 52. „განხილულ პორტრეტებში ფონის ფუნქციით პეიზაჟის აქტიური ჩართვა და მისით ძირითადი გამოსახულების ხასიათის გახსნა-განვრცობა, მოცემულ ნაწარმოებში („იმერეთი-დედაჩემი“ — თ.ტ.) ორი სხადასხვა ჟანრისა და მათი სრულიად დამოუკიდებელი სახვითი ლირებულებების ერთ მხატვრულ სახეში სინთეზირებად ყალიბდება. <...> თუ მამის პორტრეტსა და ავტოპორტრეტებში სიმბოლოები გამოიყენება მოდელის ხასიათის გახსნისათვის, უფრო ზუსტად კი – მათზე წარმოდგენის შექმნისათვის, „იმერეთი-დედაჩემი“ – მთლიანად სურათი ხდება სიმბოლო“. ი. მათიაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 43, 46

„ქიმერიონის“ კომპოზიციაში და როგორ მეტყველებს შემოქმედის სახე – დავით კაკაბაძის ავტოპორტრეტი — ამ მიმართებების ფონზე.

„შემოქმედსა და მუზაში“, როგორც ვნახეთ, უკვე მოხსნილია ოპოზიცია პორტრეტი/ფიგურა-ფონი/პეიზაჟი. ის, რაც მამის პორტრეტისთვის, ბროწეულებითა და ნაცრისფერხალათიანი ავტოპორტრეტისთვის იყო დამახასიათებელი. აქ ორივეს ერთგვაროვანი სახვითობა ახასიათებს (ფიგურებისა და ფონის წყობა სიბრტყობრივია, ორივეგან ერთია ფორმის განზოგადების ხარისხი, მისი გეომეტრიულ-წახნაგოვანი მოყვანილობა, მოდელირების ხასიათი). არც პორტრეტისა და პეიზაჟის შინაარსობრივი ურთიერთგანვრცობა და მათი ერთ სიმბოლოდ განზოგადება ხდება, როგორც ეს „იმერეთი – დედაჩემშია“. მართალია, „ქიმერიონის“ კომპოზიციაში პეიზაჟი და ფიგურები ერთიან სივრცეშია მოქცეული, მაგრამ შემოქმედისა და მუზის გამოსახულებები, თავიანთი მდებარეობით, დიდი ზომებითა და მუქი ფერადოვნებით აშკარად დომინირებენ პეიზაჟზე, რომელიც „ზედმეტად“ ზოგადი, უფრო სქემატურია და მიუხედავად სივრცულობისა — მაინც ერთგვარად „ორნამენტული“. აქ ის არაა ბუნების ხატი, როგორც ეს დ. კაკაბაძის სურათებისთვისაა ნიშნეული. „შემოქმედის“, მხატვრულ სახეს კი, როგორც პორტრეტს, თვისებრივად არაფერი აქვს საერთო მხატვრის ავტოპორტრეტებთან, პორტრეტის მისეულ კონცეფციასთან. შემოქმედი – კაკაბაძის ავტოპორტრეტი — აღარაა „ინდივიდის სახე“, რომელიც იმავდროულად „თანამედროვე ცხოვრების სახეა“. მისი იდენტიფიცირება, როგორც დავით კაკაბაძის ავტოპორტრეტი, მხოლოდ ჩვენს ცოდნას – მხატვართან გარეგნულ მსგავსებას — ემყარება. „შემოქმედსა და მუზაში“ შემოქმედი — დავით კაკაბაძე — უკვე არა ინდივიდი, არამედ განცენებული სახეა; იმერეთის პეიზაჟური გამოსახულება არც სიმბოლური ფონია და არც სიმბოლოდ ამეტყველებული პეიზაჟი, რადგან ავტოპორტრეტიცა და პეიზაჟიც ერთი მთლიანი მეტაფორული სახეა, ავტოპორტრეტი კი მხატვრის ერთგვარი თამაშია ამ მეტაფორის შესაქმნელად.

„ქიმერიონის“ მოხატულობის მთლიანობად – მხატვრულ სისტემად ჩამოყალიბების თავისებურებები

„ქიმერიონის“ მოხატულობაში სამი ინდივიდუალური ხელნერის არსებობა თვალის ერთი შევლებისთანავე ხდება საცნაური. ანალიზის შედეგად კი ის სხვაობებიც იკვეთება, სადაც, ერთი მხრივ რუსი, მეორე მხრივ კი ქართველი მხატვრების ნამუშევართა განსხვავება ვლინდება.

როგორც გაირკვა, „ქიმერიონის“ კომპოზიციებში სამივე მხატვართან მოქმედების დროში დაკონკრეტება, სიტუაციის დროითი დაფიქსირება განზოგადებულ (ან ზოგად-ტიპურ) გარემოში ხდება. მაგრამ ეს გარემო, ცალკე სუდეიკინთან და ცალკე კაკაბაძე-გუდიაშვილთან, სხვადასხვა ტიპისაა. სუდეიკინის კომპოზიციებში ის განუსაზღვრელი, არაემპირიული – ფაქტიურად ნეიტრალური ფონია, ხოლო გუდიაშვილთან და კაკაბაძესთან — განსაზღვრული; კაკაბაძესთან საქართველოს მთაგორიანი პეიზაჟის განზოგადებული სახე, გუდიაშვილთან — თბილისური დუქნის ზოგადი გარემო. სუდეიკინთან განუსაზღვრელ სივრცე-გარემოში მოქმედების დროითი განსაზღვრულობა, ერთი მხრივ, ერთგვარი ფოტოგრაფიული მომენტურობის, შეჩერებულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მეორე მხრივ კი, დროიდან „გამოთიშულობის“, განყენებულობის განცდას ბადებს. გუდიაშვილთან თბილისური დუქნის ზოგად გარემოს უფრო სახასიათოს, უფრო ცოცხალს ხდის, ხოლო კაკაბაძესთან სურათის იდეას აკონკრეტებს, კომპოზიციის ერთიან მეტაფორულ, იუმორ-შეზავებულ მეტყველებას განაპირობებს.

განსხვავებულია მხატვრებთან თეატრულობის განცდა-გააზრებაც: გუდიაშვილთან და კაკაბაძესთან თეატრულობა, უფრო კი არტისტულობა, ეს თავად პერსონაჟთა, მათი ხასიათის ერთი ნიშანია, ისეთივე თვისება, როგორც, მაგალითად, მედუქნე სტეპკოსთვის დამახასიათებელი ერთგვარი ვაჭრული მედიდურება-თავმომწონეობა. მათი ჩაცმულობა-მოკაზმულობა (კაკაბაძესთან), გამომეტყველება-მიმიკა (გუდიაშვილთან), პოზა-მიმოხრაა ერთგვარად (ორივეს-

თან), ოდნავ მანერულად ხაზგასმული და ამდენად, თეატრალურიც. სუდეიკინთან კი, გარდა იმისა, რომ მისი პერსონაჟების პლასტიკა-ჩაცმულობა-გამომეტყველება არტისტულ-თეატრალური, მთელი სივრცე-გარემო კონცეპტუალურად თეატრალურ-თეატრალიზებულიად მოიაზრება.

ყოველივე კი, თავის მხრივ, ამ მხატვრების მიერ კედლის მხატვრობის ფუნქციის, მისი მნიშვნელობა-დანიშნულების გააზრების სხვადასხვაგვარობაზეც მიანიშნებს.

დ. კაკაბაძისა და ლ. გუდიაშვილის კომპოზიციები კედლის მხატვლობაა — ამ სიტყვების პირდაპირი მნიშვნელობით. „სტეპკოს დუქანი“ და „შემოქმედი და მუზა“ (ორვე თავისებურად) არტისტული კაფეს ფუნქციას ვიზუალურ-სახეობრივად ასახავს კედელზე. ამდენად, მათი დანიშნულება — განმარტებაა. ეს მიუთითებს იმაზეც, რომ გუდიაშვილისა და კაკაბაძისთვის იმ განსაზღვრული აუდიტორიის, ადამიანთა იმ კოლექტივის არსებობა იგულისხმება, რომელსაც ის თავის იდეას, თავის „სათქმელს“ გაუზიარებს და რომლის ნაწილად საკუთარ თავსაც მოიაზრებს. იგივე ითქმის საკუთრივ ასახვის საგნის, ასახვის თემის მიმართაც: ესაა არსებულ, საზოგადო იდეასთან (ხელოვანის დანიშნულება) და ზოგადად არსებულ მოვლენასთან (თბილისური დუქანი, თბილისელი მედუქნე) მხატვრის ერთობის განცდა. არა ის, რომ „ფაქტი არ არსებობს, არის მხოლოდ მისი ინტერპრეტაცია“ (ნიცშე), არამედ სწორედ ამ „საზოგადოდ არსებულის“ (ოღონდ მისი ინდივიდუალურად გააზრებულის) წარმოჩენა.

კედლის მხატვრობის დანიშნულება ქართველ მხატვრებთან ამ მხრივ ტრადიციულია და ქართული კედლის მხატვრობის ტრადიციას უკავშირდება გარკვეულწილად მათი ნამუშევრების სახვით-ფორმალური წყობაც.

პირველ ყოვლისა, ეს კედლის ხაზგასმა-დამკვიდრება და მისი ფუნქციის გააზრებაა: კედელი, როგორც არქიტექტურის მოცემულობა, რომლის ტექტონიკას, რიტმიკას, სტრუქტურას ექვემდებარება მხატვრობა; კედელი, როგორც სახვითი საშუალება, მისი სიბრტყის მხატვრულ ელემენტად გამოვლენა-გამოყენება; და ბოლოს, კედელი, როგორც არა მხოლოდ სივრცის მექანიკური საზღვარი, არამედ ამ სივრცის შინაარსის მეტაფორული განვრცობის საშუალება და, ამდენად, სივრცის სიმბოლური ნაწილიც (რასაკვირველია, ეს დამოკიდებულება არა მხოლოდ ჩვენი ხელოვნებისთვისაა ნიშანდობ-

ლივი, მაგრამ ისიც უთუოდ გასათვალისწინებელია, რომ ქართული კედლის მხატვრობა, მისი ისტორიული განვითარების ყველა ეტაპზე, კედელს სწორედ ასე განიცდის და მოიაზრებს). ნამუშევრებში ტრადიციულად მეტყველებს სიბრტყის ათვისების ზოგადი ხასიათიც – კომპოზიციის სიბრტყობრივ-ხაზობრივი წყობა – მისი განზონასწორებულობა და სიმეტრიულობა, სივრცე-გამოსახულების აგება, ფრონტალურობა, უკუპერსპექტიულობა, კომპოზიციისა და ფორმის განზოგადება, ფერთა არაინტენსიური, არამკვეთრი შეხამება, მისი ლოკალური ხასიათი, თავად კოლორისტული არჩევანი – ოქრისა და მოყავისფერო-მონითალო ტონების მეტობა; თუ პაველ ფლორენსკის განსაზღვრებას მოვიშველიებთ, შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ის „ორთოგრაფია“, რომელიც გუდიაშვილთან უფრო ემპირიული, თვალთ იოლად შესამჩნევია, კაკაბაძესთან – ფორმამოდელირების გეომეტრიზებულ-ნახნაგოვან ხასიათს ერთგვარად „შეფარებული“. უფრო მეტიც — მუქზე ღია ფერის დადებით ფორმის მოდელირების პრინციპი, არსებითად ხაზოვანი ჩაჩრდილვით კისრის ფორმისა და თვალის უპეების მონიშვნის ხერხი, თავის მობრუნებისა და დახრის მანერა, სახეზე ნაკვეთების წყობა-განაწილების წესი, წარბებისა და თვალების მუქი კონტურით მოხაზვა, წარბისა და ცხვირის ერთიანი ხაზით გამოსახვა, ცალკეული დეტალების, მაგალითად, ცხვირის, ნიკაპის ფორმა (ილ. 65-68), სხეულისა და სამოსის ერთიანი, ფაქტიურად ლოკალური ლაქით გადმოცემა და ქსოვილის ნაკეცების მუქი ხაზებით მონიშვნა, ფორმის ერთიანი, განზოგადებული კონტურით შემოწერა — ეს ყოველივე, ისევე, როგორც გამოსახულების სიბრტყობრიობასთან ერთად მისი ხაზობრივი მეტყველება, ხაზის სახვითი მნიშვნელობის დამკვიდრება — შუა საუკუნეების, კერძოდ, ქართული კედლის მხატვრობის ზოგადი სახვითი პირინციპებია.

მაგრამ ორივე მხატვართან ტრადიცია ცოცხალი, ქმედითია. კაკაბაძისავე სიტყვებით, „თვისებებისა და ტემპერამენტის“ ახლებური ამეტყველება, ახალი, მოდერნისტული დამოკიდებულებით გამოვლენილი.

ცხადია, იმავე — ზოგად-მოდერნისტულ — სახვით კულტურას იზიარებს სუდეიკინიც, მაგრამ მხატვრობა მისთვის, გარდა იმისა, რომ კედლის შემკულობაა, უმთავრესად მაინც საშუალებაა სივრცის გარდასაქმნელად, მისთვის ახალი შინაარსის, სხვა თვისებრიობის მისანიჭებლად. ეს ფუნქცია კი მის მხატვრობას „ცხოვრების თეატრა-

ლიზების“ თეორიის — ცხოვრების ხელოვნებით გარდაქმნის ზოგად-მოდერნისტული იდეის განხორციელების სურვილის გამო ენიჭება. ამისთვის სუდეიკინი ორ „თეატრალიზებულ“ სივრცეს ქმნის: ერთს ნამუშევრებში — მხატვრულს და მეორეს — ემპირიულ გარემოში, მხატვრობის არქიტექტურასთან მიმართებით, „მიაქვს“ რა პირველი კაფეში მყოფ ადამიანთან. „ახალ შინაარსს“ კი ამ შემთხვევაში მხატვრის მიერ რეალობის სუბიექტური ხედვა და განცდა, მისი წარმოსახვა და ფანტაზია ქმნის. სივრცის გარდაქმნა-თეატრალიზებასთან ერთად ეს, იმავდროულად, გარემოს სუბიექტივიზების სურვილი თუ ტენდენციაცაა. ამგვარ გარემოში კი ინდივიდი ან კოლექტივი, როგორც დამოუკიდებელი მაყურებელი, სუბიექტი ვეღარ იგულისხმება. ამ თვალსაზრისით კი კაკაბაძე-გუდიაშვილის მიერ გამოვლენილი სუბიექტივიზმი არსებითად განსხვავებულია სუდეიკინის დამოკიდებულებისაგან. კაკაბაძეც და გუდიაშვილიც, ორივე, „ქიმერიონს“, როგორც არსებულ, საყოველთაოდ ფასეულ მთლიანობას აღიქვამს და აღიარებს, სუბიექტურ-ინდივიდუალისტურად მხოლოდ ამ აღიარებული მთლიანობიდან ერთი ნახნაგის გამორჩევა ხდება. სუდეიკინისთვის კი „არსებული“ მხოლოდ რეალობის საკუთარი, სუბიექტური ხედვაა.

ამიტომაც, ლ. გუდიაშვილისა და დ. კაკაბაძის მიერ „ქიმერიონისთვის“ შესრულებულ კომპოზიციებს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა აქვს. ისინი გარკვეული იდეისა თუ რეალობის ამსახველი დასრულებული, თვითკმარი ნამუშევრებია. თბილისის არტისტული კაფეს გარემოში კი მათი ესთეტიკური და იდეური მნიშვნელობა სხვა ხარისხით მეტყველებს. სუდეიკინის მხატვრობის ნამდვილი არსი კი მხოლოდ „ქიმერიონის“ სივრცის ფარგლებში და ყველა კომპოზიციის ერთიანობაში გააზრებისას მჟღავნდება.

ამდენად, „ქიმერიონის“ მოხატულობაში არა მხოლოდ სამი ხელნერა და სამი თემა გამოირჩევა, არამედ კედლის მხატვრობის ფუნქციის ორგვარი გააზრებაც მჟღავნდება.

როგორც არაერთხელ აღინიშნა, ლადო გუდიაშვილი, სერგეი სუდეიკინი და დავით კაკაბაძე — სამი მხატვრული ინდივიდუალობაა. შესაბამისად, მოცემულ ამოცანას („ქიმერიონის“ მოხატვას) ყოველი მათგანი საკუთარი მხატვრული პრინციპებიდან გამომდინარე ახორციელებს. ნამუშევრებში მკაფიოდ ვლინდება ამ მხატვრებისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ხედვა, სტილი. სრულიად განსხვავე-

ბულია მათი თემატური არჩევანიც, რომელიც ამ მხატვართა მაშინდელი შემოქმედების თემატური და ჟანრული ინტერესებიდან გამომდინარეობს. ლ. გუდიაშვილისთვის ესაა თბილისი, მისი ყოფა. სწორედ ამ პერიოდში ქმნის იგი ყარაჩოღელებისა და კინტოების თემაზე ცნობილ დაზგურ ნამუშევრებს. ს. სულეიკინისთვის — მასკარადის, თეატრის სტიქია, დ. კაკაბაძისთვის კი — იმ პერიოდისთვის მისთვის აქტუალური პორტრეტისა და პეიზაჟის ერთ სურათში გაერთიანების პრობლემა, ფიგურისა და ფონის ურთიერთმიმართების საკითხი, „იმერეთი-დედაჩემის“ შემდეგ შექმნილი კიდევ ერთი თემატური სურათი, სადაც სამშობლო უკვე შემოქმედის შთაგონების წყაროდ, ხელოვანის დანიშნულების მხატვრულ მეტაფორად ყალიბდება.

„ქიმერიონის“ მხატვრობა, მართლაც, სამი მხატვრის ნამუშევრების ერთგვარი კრებითობაა. მაგრამ არის ის მათი მარტივი კრებული, თუ მაინც, გარკვეული კონცეფციითა და სტრუქტურით, არტისტული კაფეს მოხატულობის ერთიანი პროგრამა — მხატვრული სისტემაა.

მართალია, სამივე შემოქმედთან ამოცანა ერთიანი მხატვრული პრინციპებით (გამოსახულების ანტიილუზიონიზმით, მასალის — სიბრტყის, ფერის, ხაზის გამოვლენით, მონუმენტური და დაზგური ფერწერის ნიშანთა სინთეზით) ხორციელდება (რაც მხოლოდ საერთო — მოდერნული სახვითი კულტურის არსებობაზე მიუთითებს) და სამივე მხატვარი თბილისის რეალობას გადმოსცემს (ერთი — ტრადიციულ ყოფას, მეორე — „რეალურ“ სიტუაციებს, მესამე — არსებულ დამოკიდებულებას). მხატვრულ სახეებსაც ერთგვარი თეატრალურ-არტისტულობა ახასიათებთ, გამოირჩევიან სახის ზოგადობით, მოდელის ტიპიზაციითა და სახასიათო ნიშან-თვისებებით, მაგრამ ამ საერთო ფაქტორთაგან ვერც ერთი ვერ ჩაითვლება დასმული საკითხვისთვის არსებითად.

ამ მხრივ, ვფიქრობ, საგულისხმოა ნაშრომის შესავალში აღნიშნული დავით კასრაძის მიერ „ქიმერიონის“ შეფასება, რომელიც, არ უნდა იყოს მხოლოდ კერძო ან შემთხვევითი. ავტორის აზრით, „ქიმერიონი“ „რესტორანი“ თუ „ხელოვნების ტაძარია“, ის „ჩვენი ხელოვნების უმშვენიერესი ძეგლია“, იმ ხანის ხელოვნების, „როდესაც განთავისუფლებული საქართველოს ახალი პოლიტიკის არქიტექტორებმა სახელმწიფოს შენობას მიჰყვეს ხელი“. ასეთად იყო აღქმული იგი მის თანამედროვეთა მიერ. ეს ემოციური შეფასებები, ვფიქრობ,

ამავე დროს, ის კრიტერიუმებიცაა, რომლებიც არა მხოლოდ „ქიმიერიონის“ მოხატულობის ხარისხს, არამედ ამ სივრცის ხასიათსა და ფუნქციას, მხატვრობის არსობრივ, გნებავთ, იდეოლოგიურ მიმართებებსაც განსაზღვრავს. მართლაც, „ქიმიერიონი“ თავისი დანიშნულებით „რესტორანია“, მაგრამ საზოგადოების გარკვეული მიზნითა და ფუნქციით გამაერთიანებელი სისტემაცაა, კედლის მხატვრობით შემკული რიტუალური სივრცე – „ტაძარი“. და, ბუნებრივია, ეს გარემო „ცისფერყანწელების“, მათი მეგობრებისა და თანამოაზრეების ქმედების წესებს, ეთიკურ ნორმებს, მსოფლხედვას ასახავდა. ამდენად, ამ მხრივ ის „ჩვენი“ დროისაა და „ჩვენი“ — ქართულია; მაგრამ რამდენადაა „ქიმიერიონის“ მხატვრობაც „ჩვენი“ ხელოვნების ნიმუში, და მეტიც, რამდენად განივრცობა მასში შეკრებილი საზოგადოების (შესაბამისად, თავისი ისტორიული დროისა და კულტურული სივრცის) დამოკიდებულებები და ფასეულობები მის მხატვრობაშიც? ანუ, რამდენად არის კაფეს მოხატულობა სივრცულ-სახეობრივი სტრუქტურის ნაწილი? თუ ისევ დავით კასრაძის სიტყვებს მოვიშველიებთ, არის კი „ქიმიერიონი“ განთავისუფლებული საქართველოს ხელოვნების ძეგლი“ ანუ იმ დროის კულტურული ნიშანი?

ამასთანავე, რამდენად მართებული იქნება ისიც, რომ „ქიმიერიონის“ მოხატულობა ასე ცალსახად ქართულ ხელოვნებად შეფასდეს, როდესაც სამ მხატვართაგან ერთი XX საუკუნის დასაწყისის რუსული ხელოვნების წარმომადგენელია, მოხატულობის უდიდესი ნაწილი მის მიერაა შესრულებული და მოხატულობის ხელმძღვანელადაც სწორედ ის უნდა ჩაითვალოს?

ამ თვალსაზრისით, თუ ისევ დავით კასრაძის შეფასებას, როგორც ფაქტს, *a priori* მივიღებთ, სერგეი სუდეიკინი დავით კაკაბაძესა და ლადო გუდიაშვილთან ერთად „ქიმიერიონის“ მოხატულობის სახით ქმნის ისეთ მხატვრულ ფენომენს, იმგვარ მხატვრულ მთლიანობას, რომელიც არსებითად, თავისი თვისებრიობით XX საუკუნის დასაწყისის ქართული ხელოვნებაა.

„ქიმიერიონის“ გარკვეული კულტურისადმი კუთვნილებას რამდენიმე ფაქტორი განაპირობებს – ისტორიულ-დროითი, სოციალური, კულტურულ-მსოფლმხედველობითი, რომელთა ერთობლიობით იქმნება ფასეულობითი სისტემა, რომელიც ხელოვნებაში („ქიმიერიონის“ მხატვრობაში) გარკვეული მხატვრულ-ესთეტიკური ფორმით აისახება. ხოლო, როგორც მ. დიდებულიძე აღნიშნავს, „ეროვნული

განსხვავებები, თავისებურებანი <...>კონკრეტული ფორმის სახეს არ ღებულობს, მაგრამ სახებითი ხელოვნების ბუნებიდან გამომდინარე, სწორედ ფორმის გაადნყვეტა-გააზრების თავისებურ პრინციპს გულისხმობს¹⁷⁵.

ამიტომაც (და, დასმული კითხვის პასუხადაც), ალბათ შესაძლებელია, „ქიმერიონის“ მოხატულობა ქართული ხელოვნების ნიმუშად განისაზღვროს, თუკი კაფეს მოხატულობას, როგორც სისტემას, ერთიანობაში შევაფასებთ, მისი ფორმათქმნადობის ზოგადი პრინციპებიდან და მოხატულობის ერთიანი შინაარსობრივი კონცეფციიდან გამომდინარე, და არა — ცალკეულ ნამუშევართა მიხედვით; თუ, არგუმენტად რომელიმე მხატვრის ეთნიკური წარმომავლობას არ მივიჩნევთ და „ქიმერიონის“ კომპოზიციებს მხოლოდ რომელიმე მხატვრის შემოქმედებას ან ქვეყნის ხელოვნებას არ მივაკუთვნებთ (თორემ ცალკე აღებული, „ქიმერიონისთვის“ შესრულებული ს. სუდეიკინის ნამუშევრები, რაღა თქმა უნდა, XX საუკუნის დასაწყისის რუსული ხელოვნების ნიმუშებია, დ. კაკაბაძისა და ლ. გუდიაშვილისა კი — ქართული).

აქედან გამომდინარე, გასარკვევია: როგორია „ქიმერიონის“ მოხატულობაში, როგორც სივრცის შემამკობელ სისტემაში ფორმის (ფართო გაგებით) გააზრების ხასიათი, მისი მთლიანობად ორგანიზების ზოგადი პრინციპები; მაინც რა არის მოხატულობის ერთიანი კონცეფცია, მისი იდეა და კიდევ ერთი საკითხი: როგორ ესადაგება სუდეიკინის მხატვრული ხედვა, ესთეტიკა ამ პრინციპებს. როგორ ზეგავლენას ახდენს უცხოზე ახალი, მისთვისაც უცხო კულტურული სივრცე, მხატვრულ-ესთეტიკური დამოკიდებულებები და როგორ ტრანსფორმირდება სუდეიკინის იგივე პეტერბურგისეული მეთოდი და ეთავსება ქართულ სინამდვილეს. კონკრეტულად კი — რა შედეგს იძლევა „ქიმერიონის“ მოხატულობაში ორი სხვადასხვა ეროვნების შემოქმედთა ურთიერთქმედება, როგორია მათი ურთიერთობის ბუნება.

დღესაც კი, როდესაც „ქიმერიონის“ დარბაზში, მრავალფეროვანი მხატვრული სახეების გარემოცვაში ხვდები, ერთი მხრივ, მთელი ცხოველმყოფლობით იგრძნობა „ქიმერიონის“ ბოჰემური განწყობა, მხატვრულ სახეთა არტისტულობა, მრავალფეროვნება, განსა-

175 მ. დიდებულიძე, ეროვნული ფორმის საკითხი ქრისტიანულ ხელოვნებაში („მოციქულთა ზიარების“ გამოსახულება ყინცვისისა და ახტალის ტაძართა მოხატულობებში), საქართველოს სიძველენი, 7-8, 2005, გვ. 215

კუთრებული, თეატრალური – თამაშის, გარდასახვის ატმოსფერო, ზღაპრულ-მისტიკური გარემო. მაგრამ ეს სიმძაფრე არაა დამორგუნველი, მრავალფეროვნება – ჭრელი, სისავსე – გადატვირთული, მრავალსახეობა – ქაოტური.

სუდეიკინის მხატვრულ სახეთა გროტესკულობას, ზღაპრულ-ირეალურობას „სტეპკოს დუქნის“ რეალისტური, ცოცხალი გამომსახველობა და „შემოქმედისა და მუზის“ იუმორით შეზავებული მეტაფორულობა აწონასწორებს („ანეიტრალებს“).

ადრეც აღინიშნა, რომ „ქიმერიონის“ კომპოზიციები, როგორც ფერადოვანი აქცენტების განაწილება, მკაცრად ექვემდებარება კედლებისა და სივრცის დამანანევრებელი არქიტექტურული ელემენტების ტექტონიკას. იმეორებს კედლის, ნიშის, თალის, ბურჯების მონაცვლეობის მშვიდ, თანაბარზომიერ რიტმს. ამასთან, მხატვრობა, ერთი მხრივ, ერთიანად ამკობს სივრცის კედლებს, ბურჯებს, ჭერს, მაგრამ ყველა კომპოზიციას საკუთარი, განსაზღვრული არე აქვს; სურათის საზღვრები მისთვის განკუთვნილი სიბრტყის — არქიტექტურული ელემენტის ფორმატს ემთხვევა, არასოდეს გადადის ერთი სიბრტყიდან მეორეზე, ერთი არქიტექტურული ერთეულიდან — მეორეზე. თანაც, კომპოზიციათა განაწილება-მონაცვლეობის სივრცის არქიტექტონიკისადმი ეს დაქვემდებარებულობა, არ არის ხისტი, მშრალი, ცალსახა, რადგან არქიტექტურული ფორმა-გარემომწერილობა არასოდესაა სურათის მექანიკური საზღვარი. ყველა ცალკეულ შემთხვევაში კომპოზიციური წყობა ისეთია, რომ ლოგიკურად ეწერება მართკუთხა თუ ოვალურ ფორმაში. ბურჯის სიბრტყის დამანანევრებელი მართკუთხა პროფილი ბურჯის მძიმე კონსტრუქციის შემამსუბუქებელი ელემენტიცაა და კომპოზიციის მოწარჩობაც. დავით კაკაბაძის „შემოქმედსა და მუზაში“ ფიგურათა მოხრილი პოზები ბუნებრივად იმეორებს თალის ნახევარწრიულ მოხაზულობას, (იგივე ითქმის ს. სუდეიკინის „დუდუკზე მოცეკვავე ქალების“ შესახებ); გამოსახულებები მთლიანად ავსებს ფორმატს, იმეორებს მის ფორმას, მაგრამ ბუნებრივად, თავისუფლად ეწერება მასში. კომპოზიციათა სქემა სიბრტყეს ამკვიდრებს, არ აწანევრებს, არ შლის. ცენტრალური ღერძის გამოყოფით, გამოსახულების მის მიმართ წონასწორობაში მოყვანით, იგი, ძირითადად, ჰორიზონტალსა და ვერტიკალზე ორიენტაციით იგება, ცხადად იკითხება. ხაზის, ფერადოვანი ლაქის, ფორმის მონაცვლეობის რიტმი თანაბარზო-

მიერი, მშვიდია. მაგრამ ესეც საკუთარი, სურათის წყობის ლოგიკაა და არა სივრცის არქიტექტურული ელემენტებით დანაწევრების ხასიათის მექანიკური გამოვრება.

ამგვარად, მხატვრობა არქიტექტურასთან მიმართებით არ არის დისონანსური, ორივეს ზომიერი რიტმულობით გამორჩეული ცხადი ტექტონიკურობა ახასიათებს; იმგვარი კოორდინირება, როდესაც არც არქიტექტურული ფორმა ხდება ერთმნიშვნელოვნად დომინანტური და არც ნამუშევართა განაწილება — მექანიკური; როდესაც ყველა ცალკეული კომპოზიცია გარკვეულ დამოუკიდებლობას ინარჩუნებს და სივრცის არქიტექტონიკასაც უსვამს ხაზს, როდესაც ყოველივე იმავდროულად მათივე საკუთარი იდეურ-შინაასობრივი თუ სახვით-ფორმალური წყობის ლოგიკაცაა. მოხატულობა სივრცის ერთიანად შემამკობელი მორთულობაცაა და ცალკეული მხატვრული ერთეულებიც.

კომპოზიციათა მასშტაბი, გამოსახულებათა ზომები არქიტექტურისა და ერთმანეთის მიმართ პროპორციული, შეთანხმებული, თანაბარზომიერია, ისევე, როგორც ადამიანთან, მნახველთან მიმართებითაც.

დარბაზის გადახურვის ჯვრული კამარების შედარებით დატვირთული ორნამენტული შემკულობაც ტექტონიკურობის საზღვრებს არ სცდება. ის არც მონოტონურია, რადგან ერთი კამარის ფოთლოვანი, რბილად მოხაზული, დენადი ფორმები მეორეს წახნაგოვან-გეომეტრიზებულ შემკულობას ენაცვლება. ფერთა შეხამება, ზოგადად, არაა მჭახე და ჭრელი; ის უფრო არაინტენსიური და შეთანხმებულია.

სიცხადე და ტექტონიკურობა, ზომიერება (რიტმსა და მასშტაბში, ფორმის დანაწევრების ხასიათში), პროპორციულობა, განონასწორებულობა, ამ მიმართებების ერთგვარი სირბილე, თანაბარზომიერება, არასწორხაზოვნება, არამონოტონურობა, არაინტენსიურობა — ეს ის მახასიათებლებია, რომლებიც „ქიმერიონის“ მოხატულობაში ნაწილთა მთლიანობად ორგანიზებისა ან მთელში ნაწილთა შორის მიმართებების ხასიათს განსაზღვავს. ეს ფორმის –მთლიანობის — „მონესრიგების“ ის ზოგადი პრინციპებია, რაც ესთეტიკური ფორმის ისტორიულ — ქართულ — განცდად მიიჩნევა ჩვენს ხელოვნებათმცოდნეობაში.¹⁷⁶

176 ვფიქრობ, რომ ზედმეტია იმ ქართველ მეცნიერთა შეხსენება, რომელთა კვლევის ერთ უმთავრეს მიმართულებას ქართული ხელოვნების ეროვნულ თავი-

სამივე მხატვარი (ქართველებიცა და რუსიც) ამ პრინციპებისადმი ერთი და იმავე დამოკიდებულებას ამჟღავნებს. და ცხადია, თუკი მოხატულობის რომელიმე კულტურის მიმართ კუთვნილებაზე, კერძოდ, მის „ქართულობაზე“ ვსაუბრობთ, ფორმის ორგანიზების ეს წესი „ქიმერიონის“ მხატვრობაში „ეროვნული მხატვრული ფორმის“ გამოვლენის მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ.

მაგრამ არის კი ეს პრინციპები სუდეიკინისთვის „მისეული“, როგორც ეს კაკაბადისა და გუდიაშვილისთვისაა? რა განაპირობებს ამ დამოკიდებულების ერთგვაროვნებას, სუდეიკინის მხატვრული ინდივიდუალობა, მისივე მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპები თუ სხვა რამ?

ამისათვის სუდეიკინის, არტისტული კაბარეს გაფორმების ხელმძღვანელისა და შემსრულებლის, პეტერბურგისეულ გამოცდილებას მოვიყვან შესაძარებლად.

თანამედროვეთა ერთი-ორი ძუნწი აღწერილობა, რამდენიმე ძველი ფოტო (ილ. 6, 7) და მოსკოვის ბახრუშინის სახელობის თეატრალური

სეზურებათა გამოვლენა წარმოადგენდა და წარმოადგენს. მაგალითისთვის მათი კვლევის შედეგების მხოლოდ ერთგვარად რეზიუმირებულ ჩამონათვალს მოვიყვან ორი ამონარიდის სახით: „თვითონ ჩუბინაშვილმაც და მომდევნო თაობების ქართველმა ხელოვნებამცოდნეებმაც აჩვენეს ზოგიერთი ასეთი კონსტატური ნიშანი, რომელნიც განაპირობებენ ჩვენი არქიტექტურის განსხვავებულობას (რაც, ცხადია, გამორჩეულობას არ ნიშნავს!). ასეთებია, მაგალითებ: სივრცის კომპაქტურობა (იგი სივრცეში არასოდეს იჭიმება); პროპორციათა ზომიერება – ისინი არც მეტისმეტად ადის სიმაღლეში და არც პორიზონტალურად განირობება; შეფარდებითი თავშეკავებულობა მორთვისას – ყველაზე ჭარბი სამკაულიც კი მორთვისას არ გადასცდება ხოლმე ერთგვარ საზღვარს, სადაც იგი გადასწონიდა ტექტონიკას; სამშენებლო მასალა არასოდეს განიძარცვება თავისი თვისებებისგან (წონადობა, ფაქტურა და ა.შ.), მაგრამ ისინი არც ხაზგასმება როგორც სიმძიმე თუ მასიურობა; გარემოსთან მიმართებაში ნაგებობა შეხმატებილებულია მას, არც მას დაპირისპირებულია და არც მასში გათქეფილი და სხვ. ეს თავისებურებანი, როგორც ხედავთ, საკმაოდ ხელმოსაჭიდი და თვალსაჩინო ჩანს. ერთი კია - . ეს რაიმე კონკრეტული ფორმატქმის წესებიც კი არაა, უფრო – ფორმატქმეოქმედების ზოგადი პრინციპებია, რომელნიც სხვადასხვაგვარად შეიძლება განხორციელდეს...“ . დ. თუმანიშვილი, ტრადიციის რაობისათვის, წერილები, ნარკვევები, 2001, გვ. 284. „ხაზისმშვიდი დენადობა, რიტმულიაგების სიმკაფიოდა, ამაღდროულად, სიღინჯედა ზომიერება: თავის არიდება გადაჭარბებული, გაზვიადებული ექსპრესიულობისაგან (იქნება ეს ფიგურათა მოძრაობა, ჟესტიკულაცია, სამოსის ნაკვეცების ნახატის დინება თუ სახის სარჩულის ფერის და გამონათებათა კონტრასტულობის ხარისხი), სიბრტყოვანება, რომელიც არც ისეთი „აპლიკაციურია“, როგორც კაპადოკიის მოხატულობებში, და არც ისე „მიდრეკილი“ სიღრმის მინიშნებისკენ, როგორც ბიზანტიურ ნიმუშებში. გარკვეული თვალსაზრისით, სახეთა ტიპაჟიც კი ავლენს რაღაც „თავისებურებას“. მ. დიდებულის, დასახ. ნაშრომი, გვ. 215

მუზეუმის ფონდებში დაცული ორი პანო, „კომედიანტთა თავშესაფარისათვის“ შესრულებული (ილ. 56, 57) — პეტერბურგის არტისტული კლუბების მოხატულობებიდან მხოლოდ ეს მწირი მასალაა შემორჩენილი. თუმცა, ისინი საკმარისად ინფორმაციულია იმისათვის, რომ ზოგადად, დაახლოებით მაინც აღდგეს „მანანალა ძაღლისა“ და „კომედიანტთა თავშესაფარის“ მოხატულობა-გაფორმების საერთო ხასიათი, ფორმის (ფართო გაგებით) გააზრება-ორგანიზების ზოგადი პინციპები.

სხვადასხვა ავტორთა მიერ „მანანალა ძაღლისა“ და „კომედიანტთა თავშესაფარის“ გაფორმება, როგორც ეს პირველ დანართში მოცემული თვითმხილველთა ტექსტებიდან ჩანს, ფაქტიურად ანალოგიურად ფასდება. ამიტომ, ეს აღწერილობა-შეფასებები იქნებ არცთუ სუბიექტურ-მიკერძოებულად ჩაითვალოს და არც კერძო, ერთეულ შემთხვევად. შესაბამისად, სარდაფების მოხატულობა-გაფორმება, შესაძლებელია, ამგვარადაც მივიჩნიოთ.

„მანანალა ძაღლში“ კედლები და ბუხარი დინამიკურად („მხეცურად“) იყო მოხატული. კულების მოხატულობა ერთ-ერთ დარბაზში („კუბისტური ფერწერა“), მრავალფერი გეომეტრიული ფორმების ასიმეტრიულ-მოუწესრიგებელი წყობით ანაწევრებდა კედელს, არღვევდა მის მთლიანობას („მისი სიბრტყის დამანაწევრებელი მრავალფერი გეომეტრიული ფორმები ქაოტურად გადადიოდნენ ერთმანეთზე“). მეორე დარბაზი „იატაკიდან თაღებამდე“ სუდეიკინის მიერ იყო მოხატული ზანგების, ქალებისა და ბავშვების დეფორმირებული („უცნაურად დაგრეხილი ქალების, ბავშვებისა და ზანგების ფიგურები, ფანტასტიკურ ყვავილებში გადახლართული ზღაპრული ჩიტები“), დიდი მასშტაბის ფიგურებით („გლეხოვა-სუდეიკინას უზარმაზარი პორტრეტი მთელ კედელზე“). მათ ექსპრესიას მჭახე, კონტრასტული ფერადოვნება კიდევ უფრო ამძაფრებდა („კაშკაშა ნითლისა და შხამიანი მწვანეს შეჯახება, ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების“ სახეებს ინვევდა მეხსიერებაში. „ოთხარშინიანი სცენის თათრის კაბასავით ჭრელი კედლები, ჭერი და ფარდა...“). სარდაფის ჭერი სუდეიკინის მიერვე შავად იყო შეღებილი. ზედ კი ზოდიაქოს ნიშნების ფორმის მქონე ოქროსფერ ნაძერწ ჩარჩოებში სარკეები იყო ჩასმული. ალბათ, ღამეული ცის „გამოსახულება“ („სარდაფის თაღების შავ ფონზე, რომელიც ცაზე მიანიშნებდა, ზოდიაქოს ნიშნები — ოქროში ჩასმული სარკის ნამსხვრევები ციალებდა“).

„კომედიანტთა თავშესაფარში“ დარბაზები სუდეიკინის ბარელიეფებითა და მის მიერვე მოხატული დარბაზებით იყო შემკული. შავად

შეღებილი ჭერი აქაც სარკეებით იყო გაფორმებული, კედლებზე კი — ოქროსფერი კანდელიაბრები მიმაგრებული. იაკოვლევისა და გრეგორიევის მოხატულობა გამოსახულებათა ზედმეტად გაზრდილი ზომებით გამოირჩეოდა. ეს ყოველივე დარბაზის მასშტაბთანაც შეუსაბამო იყო („ყოველივე, <...> უფრო დიდ სივრცეზე უნდა ყოფილიყო გათვლილი. ყველაფერი ახლოს, პირდაპირ მაყურებლის ცხვირწინ, მძიმე და მასიური“). ცალკეული დარბაზის სივრცე, როგორც ჩანს, დიდი არ უნდა ყოფილიყო. გადახურვა კი მძიმე ბურჯებზე დაყრდნობილი მასიური თალებით — საკმაოდ დაბალი (ილ. 5). სამაგიეროდ, გრძივი ღერძი იყო გამოკვეთილი დომინანტა, რასაც დარბაზების განლაგების ანფილადური სისტემა განაპირობებდა. გრძივი ღერძის ამ დინამიკას კიდევ უფრო გამძაფრებულს ან უფრო „შემანუხებელს“ ხდიდა ის, რომ ამ ანფილადის ბოლოს მოწყობილი სცენა უზარმაზარი, გამჭოლი (ბუტაფორული) ბუხრის ღიობიდან მოჩანდა („დარბაზი უზარმაზარი, გახსნილი ბუხრით ბოლოვდებოდა, საიდანაც სცენა ჩანდა: ყველა თალი და დარბაზი ერთ ღერძზე იყო განლაგებული...“). მძაფრი, კონტრასტულ-ინტენსიური იყო სარდაფის ფერადოვნებაც („პლაფონისათვის საკმაოდ მოულოდნელ შავ ფონზე ცისფერი ფერის რელიეფურ ჩარჩოში გაბნეული იყო სარკის მსხვილი ნამსხვრევები. დარბაზის სიღრმეში მოოქროვილი სცენა ციმციმებდა ნახევრადგახსნილი ალისფერი ფარდით“; „მუქ წითელ ფონზე თანამედროვე კავალერებისა და ქალბატონების ფიგურები“; ოქროსფერი შანდლები“). ორივე სივრცეში ეს სიჭარბე, სიმძაფრე, მასშტაბურ-პროპორციული შეუსაბამობა სულისშემხუთველად, დამძაბველად მოქმედებდა მნახველზე: „ავადმყოფური, გადაჭარბებული ფუფუნების“, „სამგლოვიარო, გამაღიზიანებელი“ „ეროტიკულ-ემპაკისეულ“ განწყობას ქმნიდა, რალაც შუალედურს „სიგიჟისა და თრობას შორის“.

ამ ინფორმაციაზე დაყრდნობით, ფორმალურ-კომპოზიციური წყობისა და მხატვრული სახის ხასიათის ურთიერთმიმართების ლოგიკას თუ მოვიხმობთ, და კაბარეს ინტერიერების რამდენიმე ფოტოსაც მოვიშველიებთ, „მანანალა ძალლისა“ და „კომედიანტთა თავშესაფრის“ მოხატულობა-გაფორმების სისტემა შესაძლებელია შეფასდეს როგორც ატექტონიკური, ქაოტური, ასიმეტრიული, დისონანსური, ინტენსიური, ექსპრესიული.

როგორც აღინიშნა, პეტერბურგის ეს ორი არტისტული კაბარე ნ. ევრეინოვის „ცხოვრების თეატრალიზების“ თეორიის საფუძველზე და

ამ იდეის განსახორციელებლად იქმნება. ცხადია, ს. სუდეიკინიც მათი გაფორმებისას რეალობის, სივრცის გარდაქმნას მიმართავს, გარემოს თეატრალიზებას ახდენს. ამას თავად ნ. ევრეინოვიც აღიარებდა: „კედლების დეკორიუმის ამ სუფთა თეატრალური მხატვრობის არსისა და ფორმის გადმოცემა, — წერდა იგი, — სიტყვებით შეუძლებელია, ისევე, როგორც შეუძლებელია ლექსის, სასაცილო ესპრომტის, მუსიკის, დამატრობელი სასმელის გემოს აღწერა. კედლების მთელი მოხატულობა გასაიდუმლოებულ-სახალისო, რა თქმა უნდა, არ იყო დეკორაცია ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით. ის იყო იმგვარი დეკორაცია, რომელსაც სარდაფის სტუმრები მათი ნამდვილი დრო-სივრციდან შორს, მის მიღმა გაჰყავდა. აქ თავს იჩენდა სამყაროს თეატრალიზების მთელი ჯადოქრობა, რომელსაც სუდეიკინი ფლობდა, როგორც ნამდვილი ჰიპნოტიზიორი“.¹⁷⁷

სარდაფების გაფორმების სისტემა ერთიანად, პაუზების გარეშე მოიცავდა სივრცის შემომსაზღვრელ კედლებს, ჭერს; თითქოს უბრალოდ „იყენებდა“ მათ, რათა თავისი შეუსაბამოდ გაზრდილი ზომებით, მჭახე-კონტრასტული ფერადოვნებით, დეფორმირებულ-ექსპრესიული ფორმითა და განათებით საკუთარი რიტმი, საკუთარი პროპორცია, საკუთარი წყობა შეექმნა. ის არა მარტო შლიდა, ანაწევრებდა სიბრტყეს, აერთიანებდა კონსტრუქციებს, არამედ მათ სივრცის შემომსაზღვრელ ფუნქციასაც ვიზუალურად უკარგავდა. ჩასმული სარკეები, ოქროსფრად შეღებილი ნაძერწი ორნამენტები (უზარმაზარი გამჭოლი – ბუტაფორული ბუხარიც) არა მხოლოდ ფიზიკურად „გააქრობდა“ კედლისა და ჭერის სიმტკიცე-სიბრტყოვანებას, არამედ მთელ სივრცეს ამორფულს, ილუზორულს, ცვალებად-მოუხელთებელს გახდიდა.

ამგვარ, თავისი ინტენსივობით „მოძალადე“ სივრცეში მოხვედრილ ადამიანს ალბათ მართლაც ეკარგებოდა რეალობის განცდა არა მარტო შეგრძნება-ემოციის დონეზე, არამედ — ფიზიკურადაც: ის საკუთარ თავსა და ირგვლივ გარემოს ჭერზეც — სარკეებში ხედავდა, თანაც — დეფორმირებულად („დარბაზის ჭერზე სარკეებია ჩასმული, სადაც ყოველივე, რაც სცენაზე ხდება, ბუნდოვნად და ოდნავ დეფორმირებულად ირეკლება...“). მასზე არა მარტო შავ-ოქროსფერი ჭერისა და კედლის მოხატულობის ექსპრესია, ჰოფმანისა

177 ციტირებულია ა.პარნისის, პ.ტიმენჩიკის ნაშრომში Программы «Бродячей собаки», «Памятники культуры», მოსკოვი, 1983, გვ 210

და გოცის „რომანტიკულ-ფანტასტიკური თეატრის“ თემატიკა მოქმედებდა, არამედ თავად ეს პერსონაჟებიც ფიზიკურად მის ირგვლივ იყვნენ სპექტაკლის მსახიობების, თეატრალურ კოსტიუმებში გამოწყობილი ოფიციანტებისა და კარისკაცის სახით (იხ. დანართი 1). ყოველივე ამას შავი მაგიისა და კაბალისტიკის ელემენტებით კაბარეს რეგლამენტირებული ყოფა და ქცევის ეტიკეტიც ემატებოდა (იხ. დანართი 1). ამ გარემოში აღმოჩენილ ადამიანს, ვფიქრობ, სხვა არჩევანი აღარ რჩებოდა — ის უკვე გარდასახული, თეატრალიზებული რეალობის ნაწილი იყო. ნ. ევრენოვიც იგივეს თვლიდა: „ამ ჯადოქრობით, რომელიც ასე მძლავრად ურევდა ერთმანეთში ცხოვრებას თეატრთან, მართალს გამონაგონთან, პროზას პოეზიასთან, „მანან-ნალა ძაღლის“ სტუმრები თითქოს სხვა არსებებად გარდაისახებოდნენ, მართლაც რაღაც ფანტასტიკურ, სრულიად თავისუფალ, „მანან-ნალა“, „მიუსაფარ“ ძაღლებად „ბოჰემის სამეფოდან“.¹⁷⁸

„ქიმერიონში“ ს. სუდეიკინის მიერ თეატრალიზებულ-გარდაქმნილ სივრცედ მოაზრებულ გარემოსა და მასში მოხვედრილი ადამიანის ურთიერთმიმართება სხვაგვარია: მნახველი, არანაძალადევად, თითქოს თავისი ნებით, თანდათანობით ერთვება მასში, როგორც უკვე აღინიშნა, მისი თანაზიარი ხდება (ან იქნებ არც ხდება, უფრო ზუსტად, შესაძლებელია რომელიმე მნახველმა „ქიმერიონი“ გარდაქმნილ-თეატრალიზებულ სივრცედ ვერ განიცადოს, ვერ გახდეს მისი თანაზიარი. „ქიმერიონის“ მხატვრობა, ვფიქრობ, ამ შესაძლებლობასაც ცოცხებს).

გარემოს გადა-სხვა-ფერების ერთ-ერთ საშუალებად — მასალად, ს. სუდეიკინი „ქიმერიონშიც“ მინას იყენებს; ოღონდ სარკეების ნაცვლად, აქ ვიტრაჟებია. პეტერბურგის კაბარეებში სარკე ირეკლავს გარემოს და ამით რეალური სივრცის „დუბლირებას“ ახდენს (თანაც დეფორმირებულად და ამოყირავებულად — სარკეები და სარკის ნამსხვრევები თავს ზემოთ, ქვემოთ, რაც არა მხოლოდ ადამიანს ურევს ვერტიკალურ ორიენტაციას სივრცეში, არამედ თავად სივრცესაც აკარგვინებს ფიზიკურ ორიენტირებას: იატაკი ზევით, გადახურვად მოჩანს, ქერი კი გრავიტაციული ზედაპირია. სარკე ნივთიერად, როგორც მასალა, არ ჩანს, ის არა ვერცხლისფრად დაფერილი გამოსახულების ამრეკვლავი მინაა, არამედ თავადაა ერთგვარი გამოსახულება — რეალური გარემოს ილუზორულად ზუსტი, მაგრამ

ამოყირავებული „დუბლი“. სარკე, „აქრობს“ ჭერის ზედაპირის ნაწილებს და ამით ამორფულს ხდის მასაც და მთელ გარემოსაც.

ვიტრაჟი ერთდროულად შემოსაზღვრავს და გარე სამყაროსთანაც აკავშირებს სივრცეს (თუმცა „ქიმერიონში“ „გარე სამყარო“ მხოლოდ სარდაფის ის ნაწილია, რომელიც ტროტუარის ცხაურების ქვემოთ მდებარეობს. ის ადგილი, საიდანაც გარდატეხილი, უკვე „გარდაქმნილი“ შუქი შემოდის დარბაზში. ამიტომ, უფრო სწორი იქნებოდა და ს. სუდეიკინის „თეატრალიზების“ მიმართ კი მით უფრო მნიშვნელოვანი, თუ ვიტყვოდი, რომ ვიტრაჟი ამ შემთხვევაში რეალურ, — „ნამდვილ“ სივრცესთან აკავშირებს „თეატრალიზებულ“ სივრცეს). ის, როგორც გამჭვირვალე მხატვრობა, აფერადებს რეალურ შუქს და ცვლის სივრცის განათებას, ირეალურ ხასიათს ანიჭებს მას. მეორე მხრივ კი, ანაცვლებს კედელს და ითავსებს მის ფუნქციას. მაგრამ ის თავისთავად, ფიზიკურადაა ასეთი – გამჭოლი ფერადოვანი კედელი და შესაბამისად, სივრცის გარდასახვის მიზეზიც ცნობადი, თვალსაჩინოა. „გატეხილ სარკეს“ კი ს. სუდეიკინი „ქიმერიონში“ კედელზე ხატავს – სარკის ნამსხვრევებში არეკლილი გარემოს მხატვრულ სახეს ქმნის.

ს. სუდეიკინის პეტერბურგის კაბარეთა მოხატულობიდან, როგორც აღინიშნა, მოსკოვის ბახრუმინის მუზეუმში დაცული „კომედიანტთა თავშესაფრისათვის“ შესრულებული ორი პანოა შემორჩენილი. ეს პანოები, როგორც ჩანს, სარდაფის დარბეზს ამკობდა. ნამუშევრები თავიანთი ზომით, ფორმატით, ზოგადი თემით (მათზე კომედი დელ არტეს პესონაჟებია ასახული), სახეთა მანერულობით თითქოს დიდად არც განსხვავდებიან „ქიმერიონის“ ბურჟებზე გამოსახული კომპოზიციებისგან. თუმცა, პეტერბურგის ნამუშევრებში გამოსახულებები მეტი სისრულით იკავებს ფორმატს, სიბრტყის ყოველი მონაკვეთი თითქმის თანაბრადაა შევსებული. მონასმი უფრო მოქნილი და ელასტიურია, მოდელირება — მეტად სავსე და ნატურული, ფერადოვნება კი — უფრო ინტენსიური და კონტრასტული. ფონი კი, რომელიც მხოლოდ ძალიან მცირე მონაკვეთებით ჩანს, არაა ნეიტრალური — მათზე ფანტასტიკური ჩიტები, ან ძალიან ბუნდოვნად გამოსახული სილუეტებია მოცემული. ის არა სრულიად განუსაზღვრელ-ნეიტრალური, არამედ მაინც რაღაც შინაარსით დატვირთული გარემოა (მათგან განსხვავებით, „ქიმერიონის“ კომპოზიციებს ნაწილისა და მთელის უფრო მკაფიო კოორდინირება, მეტი სიცხადე და არაინტენსიური ფერადოვნება ახასიათებს). საგულისხმო უნდა

იყოს ისიც, რომ პეტერბურგის ამ კომპოზიციებს რაღაც ფაბულა მაინც აქვს. პერსონაჟთა მოქმედების მოტივაცია მაინც გარკვეულია და, შესაბამისად, არსებობს დროის რაღაც მონაკვეთში განვითარებული გარკვეული შინაარსის მქონე ქმედებაც. (მაგალითად, ერთ-ერთ კომპოზიციაში ქალს მამაკაცის მხარზე აქვს თავი მიდებული. კაცი კი ქალს ხელებს ხვევს. ეს ორი ადამიანის მოფერება-მოხვევის სცენაა, რომელიც მათ გრძნობებს, ერთმანეთის მიმართ დამოკიდებულებას ამ მოქმედებით გადმოსცემენ). პეტერბურგისა და თბილისის ნამუშევართა შორის ეს განსხვავებები, შესაძლოა, მხოლოდ ამ ორ გადარჩენილ სურათს ეხებოდეს (სხვებზე, ბუნებრივია, ვერაფერი ითქმის), მაგრამ, ვფიქრობ, ყოველივე ეს მაინც ანგარიშგასაწევია. ვარაუდის დონეზე, მხოლოდ თეორიულად ისიც კი შეიძლება ითქვას, რომ პეტერბურგის კაბარეს სივრცე იმთავითვე თეატრალიზებული-გარდაქმნილია და ამიტომ ს. სუდეიკინს აქ არ ჭირდება იმგვარი „ირიბი“ ხერხი, რაც „ქიმერიონის“ პერსონაჟებს საკუთარი სურათის საზღვრებშივე პირობით – „სხვა“ — სივრცეში ამყოფებს.

ამგვარად, პეტერბურგის შემდეგ ს. სუდეიკინი თბილისში რეალობის გარდასახვის განსხვავებულ გზას ირჩევს, „ცხოვრების თეატრალიზების“ მეთოდსაც განსხვავებულს მიმართავს. სივრცის გარდასაქმნელად თითქოს უფრო ლოგიკური, თავად მხატვრისთვისაც თითქოს უფრო ბუნებრივი მეთოდი — ინტენსიური „ჩარევით“ გარემოს გადა-სხვა-ფერება — თბილისში ერთგვარად „შემოვლითი“ დამოკიდებულებით იცვლება. პეტერბურგისგან განსხვავებით თბილისში სარდაფის არქიტექტურაზე არა „ძალადობა“, არამედ სწორედ მის სტრუქტურა-ტექტონიკა-კონსტრუქციასთან მხატვრობის შეთანხმება ხდება ამ იდეის განხორციელების საშუალება. სუდეიკინი თბილისში კვლავაც თავისი ინტერესების „ერთგული“ რჩება, მაგრამ არსებითად ცვლის დამოკიდებულებას, ესთეტიკას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იგივე იდეის — „ცხოვრების თეატრალიზების“ — განსახორციელებლად განსხვავებულ ფორმალურ წყობას, ფორმათქმნადობის განსხვავებულ პრინციპებს მიმართავს: ერთგან — მიზანმიმართული ატექტონიკურობა, როგორც მხატვრული ხერხი, დინამიკა, ასიმეტრია, ექსპრესია, სიმძაფრე; მეორეგან — ზომიერი მეტყველება, ტექტონიკა, სიცხადე, თავშეკავებულობა. მხატვრის ეს არჩევანი არ მგონია „ქიმერიონის“ დარბაზის არქიტექტურული მოცემულობით — მისი ცხადი, ტექტონიკური სტრუქტურით ყოფილიყო ნაკარნახე-

ვი (ან მხოლოდ ამით ყოფილიყო განპირობებული). სწორედ სივრცის (მართალია, ნაკლებ ტექტონიკური, უფრო ამორფულ-მძიმე სტრუქტურის მქონე) კონსტრუქციას, კედლის სიმტკიცე-სიბრტყოვანებას უგულვებელყოფს სუდეიკინი პეტერბურგში და, როგორც ვნახეთ, საკმაოდ „წარმატებულადაც“. მიზეზი, ვფიქრობ, უფრო არსებითია, თუმცა მისი დადასტურებით მტკიცება — ძნელი: იგი აღიქვამს და იაზრებს ახალ გარემოს (თბილისს, მის არტისტულ კაფეს, „ქიმერიონის“ მესვეურთა მიდრეკილებებსა და ღირებულებებს); ინტუიტიურად თუ ცნობიერად ქართველი მხატვრების ნამუშევართა მიერ დამკვიდრებულ წყობას მიყვება, მასთან შეწყობას „ცდილობს“.

მართალია, ს. სუდეიკინი „ქიმერიონის“ მოხატულობაში გამოკვეთილ მხატვრულ ინდივიდუალობად ჩანს, მეტიც, კედლის მხატვრობის, სივრცის გაფორმების ფუნქციასაც ის თანამომხატველთაგან — დ. კაკაბაძისა და ლ. გუდიაშვილისაგან — რადიკალურად განსხვავებულად მოიაზრებს, მაგრამ როგორც მოხატულობის თანამონაწილე, იგი ფორმათქმნადობის იმ პრინციპებს იზიარებს, რაც „ქიმერიონის“ მოხატულობასთან მიმართებით ეროვნულ (ქართულ) მეთოდად განვსაზღვრეთ. ამდენად, შესაძლებელია, ვივარაუდოთ მაინც (თუ არ ვამტკიცოთ), რომ ს. სუდეიკინის ეს არჩევანი ქართველ მხატვრებთან თანამოღვაწეობის შედეგია, იმ კულტურის ხასიათის აღქმისა და გააზრების შედეგი, რომლის წიაღშიც პეტერბურგის შემდეგ მას არტისტული კაფეს კედლების მოხატვა და მისი ხელმძღვანელობა ისევ დევალა.

როგორც გაირკვა, კომპოზიციების ინტერიერის არქიტექტურასთან ფორმალური კავშირის, მათი დარბაზის სივრცესთან და ამ სივრცეში ცალკეულ ნამუშევართა ურთიერთმიმართების ხასიათის მხრივ „ქიმერიონის“ მხატვრობა, როგორც კედლის შემკულობა, საკმაოდ მწყობრ, თანმიმდევრულ სისტემას წარმოადგენს. ამასთანავე, ცალკეულ კომპოზიციათა სქემა და სივრცეში მათი ურთიერთმიმართება ისეთია, რომ ისინი განსაზღვრავს დარბაზში მნახველის მოძრაობის მიმართულებების ორიენტირებს, მისი გადაადგილების რიტმს და კომპოზიციების აღქმის თანმიმდევრობას კარნახობს.

„სტეპკოს დუქანი“ თავისი კომპოზიციური სქემით ქვემოთ, მთავარ დარბაზში ჩასასვლელად გიბიძგებს, სადაც „ქიმერიონის“ ბურჯებსა და კედლებზე ს. სუდეიკინის მიერ შესრულებულ ნამუშევართა

გარემოცვაში აღმოჩნდები. ბურჟუების წახნაგებზე გამოსახულ კომპოზიციათაგან ზოგი თავისივე საზღვრებშია ჩაკეტილი და გადაადგილების მიმართულების განსაზღვრის თვალსაზრისით, ნეიტრალურია, ზოგი პირდაპირ „კარნახობს“ დარბაზის გადაკვეთას, ბურჟებს შორის გავლას, მათ შემოვლას, ხანდახან შეჩერებას. მაგრამ ამ „დეზორიენტაციას“ გარკვეულად აწესრიგებს კედლის კომპოზიციები, და დარბაზის შიდა ნაწილის შედარებითი სიხალვათე, თემატური ერთგვაროვნება და ემოციური განტვირთულობა (აქ ნატურმორტებია გამოსახული), რაც გაიძულებს დარბაზს შემოუარო ან პირდაპირ გადაკვეთო და ბოლოს იმ კედლისკენ შებრუნდე, სადაც დავით კაკაბაძის „შემოქმედი და მუზა“ გამოსახული. აქ ს. სუდეიკინის მიერ შექმნილ მრავალფეროვან სახეებზე გამოვლილი მზერა უკვე საბოლოოდ ფიქსირდება — „შემოქმედი და მუზა“ ერთგვარად ნერტილს სვამს მსვლელობაში; კომპოზიცია თავისი განონასწორებულობით, ფრონტალურობით, ჰორიზონტალური განშლითა და მკაცრი სიმეტრიულობით, ისევე როგორც ფიგურათა შედარებით დიდი ზომებით, არათუ გაიძულებს შეჩერებას, სტატიკურ მდგომარეობაში ყოფნას, არამედ ერთგვარად „გამცნობს“ მთელი ამ მსვლელობის დასასრულს.

კომპოზიციათა ასეთი ფორმალური ერთიანობის ფონზე ხდება მათი შინაარსობრივი განვრცობა, მაგრამ ამგვარ საერთო სისტემაში მოქცეულ ნამუშევართა თემატურ-სახეობრივი მრავალფეროვნება და განსხვავებულობაც, უკვე მიზანმიმართულ, თანმიმდევრულ „თხრობაში“ ერთიანდება და „ქიმერიონის“ მოხატულობის ერთიანად გააზრებულ შინაარსობრივ ქარგას ქმნის, ერთგვარ დრამატურგიასაც კი. შესასვლელის მოხატულობა, როგორც შესავალი, „ქიმერიონის“ ერთგვარი „სავიზიტო ბარათია“: ერთი მხრივ, „სტეპკოს დუქანი“, როგორც გახსენება თბილისური დუქნისა, მისი ყოფის კოლორიტისა, როგორც მინიშნება, რომ „მოქმედება“ თბილისში ხდება. მეორე მხრივ, მასკარადულ კოსტუმებში გამოწყობილი პოეტები და მხატვრები — „ქიმერიონის“ სულისჩამდგმელთა, „მთავარი გმირების“ თავისებური წარდგენა სტუმრისათვის და მისი ერთგვარი შემზადება იმ ატმოსფეროსთვის, რაც მას „ქიმერიონში“ ელოდა. დარბაზში, როგორც სიუჟეტის განვითარება, მთელი მრავალფეროვნებით იშლებოდა თეატრის, ნიღბის, მასკარადის სამყარო — ხან პოეტური, ხან გროტესკული, ხან თეატრალური, ხანაც ზღაპრული. სამყარო, რომელიც გითრევს, ღამეული ცხოვრების მო-

ნაწილედ გზდის, მაგრამ ბოლოს ეს ემოცია მშვიდდება, წყნარდება, როდესაც კაკაბაძის „შემოქმედი და მუზა“ გამოჩნდება როგორც მეტაფორა ხელოვანის დანიშნულებისა; ხელოვანისა, რომლის შთაგონებაც მისივე ქვეყანაა და როგორი ეფემერული და მისტერიულიც არ უნდა იყოს ეს გარემო, შემოქმედისთვის რეალობა მაინც ისაა, რაც ტიცუიან ტაბიძეს ათქმევინებს: „დავბადებულვარ, რომ ვიყო მონა და საქართველოს მედგას უღელი“.

ეს „ვიზუალური თხრობა“, ეს „დრამატურგია“ ერთიანად იტევს მთელი მაშინდელი თბილისის თუ არა, მისი ერთი ნაწილისას ხომ მაინც, სასიცოცხლო სივრცეს, მისწრაფებებს: ჩვეულ თბილისურ ყოფას — თბილისურ დუქანს, ცისფერყანწელებისა და მათი მეგობრების „პოეტურ დენდიზმსა“ და „თბილისის აგონიითა“ და „ძველი სპარსული ხაშხაშის სურნელებით“ სიმთვრალეს, ელენე დარიანის პოეტურ მისტიფიკაციებს და ხალხური ლექსივით უშუალო და მძლავრ ემოციას — „სჯობს აღარ გქონდეს სულაც სამშობლო, ანდა არ იყოს ასე ლამაზი“. ეს ყველაფერი მათი გარემოა; ტრადიციული თბილისური ყოფა თავისებური ლხინითა და ქეიფით, მათთვის ისეთივე ახლობელია, როგორც თბილისის „ქარხნების ყვირილითა და კვამლით სავსე, წითელი ფარშევანგებით აყვავილებული, წითლად დაძინებული“ სახე; ბოდლერი, მალარმე და პარიზი ისევე იზიდავთ, როგორც საკუთარი წარსული, საკუთარი კულტურა, ხელოვნება და ტფილისი ეძვირფასებათ.

ყველა თემა, საკმაოდ მძაფრად და ხატოვნად განსახიერებული სხვადასხვა სახეებში, სხვადასხვა კომპოზიციებში, მხოლოდ ამგვარად გაერთიანებული, ასეთი სისტემის ფარგლებში იძენს ერთიან მეტყველებასა და საერთო იდეას. ამ დროს კი განმსაზღვრელი უკვე არა სუდეიკინის, არამედ ლადო გუდიაშვილისა და დავით კაკაბაძის ნამუშევრები ხდება, რადგან, მართალია, მოხატულობის უდიდესი ნაწილი სერგეი სუდეიკინის მიერაა შესრულებული და მთავარი დარბაზის განწყობასაც მისი მხატვრობა ქმნის, მაგრამ მოხატულობის შინაარსობრივი ღერძი სწორედ გუდიაშვილისა და კაკაბაძის კომპოზიციებზე გადის: „სტეპკოს დუქანი“ იწყებს, ხოლო „შემოქმედი და მუზა“ ასრულებს „ვიზუალური თხრობას“. ამდენად, მოხატულობის კონცეფცია, მისი იდეა სწორედ ქართველი მხატვრების, „ცისფერყანწელებისა“ და მაშინდელი შემოქმედებითი საზოგადოების მსოფლმხედველობრივი და ეთიკური მიმართებებით ხდება განსაზღვრული.

სუდეიკინის თეატრალიზებული სამყარო კი ამ კონტექსტში მხოლოდ ეწერება და საკმაოდ უკონფლიქტოდაც.

მაინც ჩნდება ერთი კითხვა: არის კი ეს „ერთიანი თხრობა“ მიზანმიმართულად შექმნილი, თუ შესასვლელისა და დარბაზის სივრცეში ნამუშევართა ამგვარი განაწილება მხოლოდ შემთხვევითია? ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა, ცხადია, ძნელდება. თუმცა, ის ფაქტი, რომ დ. კაკაბაძე და ს. სუდეიკინი, ორივე, „ქართველ მხატვართა სამებას“ — ლ. გუდიაშვილს, დ. კაკაბაძესა და ნ. ნიკოლაძეს — ხატავს და მათგან მხოლოდ ერთ-ერთი გადადის კედელზე, შესაძლოა ნიშნავდეს იმას, რომ გარკვეული წინასწარგანზრახულობა და მიზანდასახულება მაინც არსებობდა. ამ თვალსაზრისით, საგულისხმო უნდა იყოს მხატვარ ლ. ჭოლოშვილის შენიშვნა, რომელიც მან „ქიმერიონის“ ფოტოების ნახვისას გამოთქვა: ს. სუდეიკინი და დ. კაკაბაძე — ორივე გუდიაშვილს ემსგავსებო. ს. სუდეიკინის „ქიმერიონის“ ზოგი გამოსახულება სილუეტით, დაგრძელებული კიდურებით, ფორმის სიბრტყულ-ნახნაგოვანებით, პირისახის გარეგნული წყობითაც კი მართლაც გვაგონებს ლ. გუდიაშვილის დაზგურ ნამუშევრებს. ს. სუდეიკინს ზოგადად წერის სხვაგვარი მანერა ახასიათებს: მისი ნამუშევრები, დაზგური სურათებიცა და დეკორაციის ესკიზებიც, სრული და მომრგვალებული ფორმით, ელასტიუროვალური, „ფერწერული“ მონასმით, უფრო დამჯდარი პროპორციულობით გამოირჩევა (გარდა იმ იშვიათი გამონაკლისისა, როდესაც კარიკატურის ტიპის ესკიზებს აკეთებს). ეს მსგავსება მით უფრო საგულისხმოა, რომ „ქიმერიონის“ გარდა თბილისში შესრულებულ ზოგ დაზგურ ნამუშევარშიც ჩნდება ამგვარი, განსხვავებული სახვითი ფორმა (მაგ., „დონ ჟუანი“, „ქიმერა“ — ილ. 58). „ქიმერაში“ ქვაზე ჩამომჯდარი მამაკაცის ფიგურა, თავისი დაგრძელებულ-უტრირებული პროპორციებით, მახვილი ფორმებით, პლასტიკით, სილუეტით სწორედ ლ. გუდიაშვილის კინტოების გამოსახულებებს წააგავს. ქართველი მხატვრის ნამუშევრებთან ასოციაციებს იწვევს ჩიხტიკო-პიანი ქალები და შველთან მიალერსების მოტივებიც (ილ. 49, 53) დ. კაკაბაძეც, „ქიმერიონის“ გარდა, არსად აგრძელებს ასე სხეულის კიდურებს, არ შლის ასე, გუდიაშვილისებურად, ფიგურის პლასტიკას. ამიტომაც, საფიქრებელია, რომ გარკვეული შეთანხმება (განსჯის შედეგადაც და გამოუთქმელად, შინაგანად არსებულიც) „ქიმერიონის“ ამ სამ მომხატველს შორის მაინც უნდა არსებულიყო.

დასკვნა

„ქიმერიონის“ მოხატულობა საკმაოდ გართულებული, არაერთმნიშვნელოვანი სტრუქტურაა.

ერთი მხრივ, ის სამი მხატვრის ნამუშევართა კრებულია — სამი ინდივიდუალური ხელწერა და სამი შემოქმედის სუბიექტური ხედვაა. ყოველი მათგანი კაფეს კედლებს, საკუთარი ამოცანების განხორციელებისთვის როგორც ახალ გარემოს, ახალ პირობებს, ისე მოიაზრებს. ლ. გუდიაშვილის, ს. სუდეიკინისა და დ. კაკაბაძის მიერ შერჩეული თემებიც სრულიად სხვადასხვაა და არის ის, მათთვის „ქიმერიონთან“ მიმართებით ფასეული და აღსანიშნავია.

მეორე მხრივ, „ქიმერიონის“ ნამუშევრები მხატვრული მთლიანობა — ერთიანი სისტემაცაა, რომელიც არქიტექტურასთან შეთანხმებული ერთიანი რიტმით, ერთიანი პროპორციითა და მასშტაბით, ფორმათქმნადობის ერთიანი პრინციპების დაცვით, სივრცის სტრუქტურისა და მისი ფუნქციური დანაწილების გათვალისწინებით (წინასწარ განსაზღვრული ჩანაფიქრით ან, იქნებ, ინტუიციითაც) მეთოდურად იქმნება; მთლიანობის ხარისხი კი მხატვართა ნიჭით, ამოცანის გასიგრძეგანების უნარით ხდება განპირობებული.

ამგვარად შექმნილ მთლიანობაში „ქიმერიონის“ კომპოზიციებს ეკარგება მხოლოდ საკუთარი, კერძო მნიშვნელობა და სხვა, ერთიანი შინაარსით მეტყველებს, რომლის იდეაც გარკვეულ მსოფლმხედველობრივ მიმართებებსა და სოციალურ პოზიციას გამოხატავს. ამ დროს თავად მხატვრობასაც „ერთმევა“ მხოლოდ მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულება, უფრო სწორედ, ასახავს რა იმ „არამხატვრულ ფაქტორებს, რის გამოც, რის ირგვლივაც ერთიანდება არქიტექტურა და ხელოვნება“, ის ზეესთეტიკურ მნიშვნელობასაც იძენს. ამ შემთხვევაში კი „ქიმერიონის“ კედლის მხატვრობა არა მხოლოდ ფორმალურ კავშირშია არქიტექტურასთან, არამედ მასთან იდეურ, ფუნქციურ მიმართებაშიც იმყოფება. ამგვარ ერთიანობაში კი ის უკვე მეტყველებს როგორც „ცისფერყანწელების“, კაფეს სტუმრების, თბილისის მაშინდელი საზოგადოებისა და თავად „ქიმერიონის“, მსოფლმხედველობა და იდეოლოგია. ამ შემთხვევაში ის სივრცულ-სახეობრივი სტრუქტურის შემქმნელი (თუ მისი ნაწილი) ხდება —

თბილისის არტიკული კაფეს შინა-არსის, მისი დანიშნულების ვიზუალური მეტაფორა, მისი სიმბოლო. ასე ცხადდება „ქიმერიონში“ მაშინდელი მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი უმთავრესი — ეროვნულობის ორიენტირი და ხელოვანისა და მისი დანიშნულების ის იდეალი, რასაც ტიციან ტაბიძე „მოჯამაგირეობას“ უწოდებს.

„ქიმერიონის“ კომპოზიციების კაფეს მოხატულობის პროგრამად – სისტემად ჩამოყალიბების ამ „ტექნოლოგიაში“ 1910-იანი წლების ჩვენი მოდერნიზტული ხელოვნებისა და კულტურული სივრცის საგულისხმო თვისებები ვლინდება. კერძოდ, ის, თუ როგორია ქართველი მხატვრის თვითგანცდა, თვითმოაზრება „მოდერნიზტულ სოციალურ“: მათ არ ახასიათებთ ავანგარდული „ჩვენ“ – რეალობასა და ესთეტიკას დაპირისპირებული ავტორიტარული და აგრესიული ერთობა, არც ესთეტიკურ სამყაროში ჩაკეტილობა-აუტიზმი – ერთგვარი მოდერნიზტული „მე“. ისინი, რა თქმა უნდა, მხატვრული ინდივიდუალობები არიან, მაგრამ მათი ერთობა იმ ფასეულობებით განისაზღვრება, რაც ესთეტიკურ სფეროს სცილდება და რაც ეროვნული და მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობა და ღირებულებებია. მასში იმ პერიოდის თბილისში მყოფ სხვადასხვა ეროვნების შემოქმედთა თანამშრომლობის ხასიათი და მათი ურთიერთმიმართების ბუნებაც ვლინდება (ამ მხრივ ანალოგი შესაძლოა სოფია მელნიკოვასადმი მიძღვნილი ალბომიც იყოს და თავად თბილისის არქიტექტურაც).

ამგვარ ერთიანობაში მოხატულობამ თბილისის მოდერნული სივრცის ის თავისებურებაც ასახა, რაც „პერიფერიული მოდერნიზების“ ცნებით აღინიშნება: ადგილობრივ-ტრადიციული ურბანული ყოფისა და მოდერნულობის ერთობლიობა, იდეოლოგიურად თუ გენერაციულად ტრადიციულად დაპირისპირებულ და განსხვავებულ მხატვრულ მიმდინარეობათა ერთდროულად არსებობა. მაგრამ, რაც მთავარია, ამ ერთად არსებობის უკონფლიქტო თუ ნაკლებ კონფრონტაციული ხასიათი, ამ თანაარსებობის ბუნებაც გამოავლინა; ის, რასაც „ტფილისის ფანტასტიკურობას“ არქმევს გრიგოლ რობაქიძე და რაც „ქიმერიონის“, როგორც სოციალური სტრუქტურის ფუნქციონირების თავისებურებაში (კაფე-დუქანი) და მასში გამართულ საღამოებშიც (გიორგი ლეონიძის ქორწილი, ევრეინოვის „ეტუალების სკოლა“) აისახა.

ამგვარად, „ქიმერიონის“ მხატვრობაში სამი თემა, სამი დამოუკიდებელი ტექსტი, თავისებურად გამოხატავს რა თბილისის არტიკული კაფეს შინა-არსსა და დანიშნულებას, „ცდილობს“ მის ვიზუალურ

მეტაფორად იქცეს, მაგრამ, მაინც, მოხატულობა გამთლიანება-ერთიანების ტენდენციასაც ავლენს და ყალიბდება როგორც ერთიანი მხატვრული სისტემაც. და, ამდენად, „ქიმერიონის“ მოხატულობა ამბივალენტური სტრუქტურა, ამბივალენტური მხატვრული სისტემაა. უფრო ზუსტად, როგორც შესავალშიც აღინიშნა, მოდერნისტული კულტურისათვის ნიშანდობლივი ორი, თავისი არსით ურთიერთსაპირისპირო ტენდენცია – ინდივიდუალიზმი, სუბიექტივიზმი და სინთეზისადმი სწრაფვა – მასში ერთდროულად იჩენს თავს.

რა თქმა უნდა, შეგვიძლია ვაღიაროთ, რომ „ქიმერიონის“ მოხატულობა მხოლოდ სამი მხატვრის ნამუშევართა მარტივი კრებული არ არის, მაგრამ ვერც მისი სისტემად ჩამოყალიბების წესი და, შესაბამისად, არც მისი მხატვრული მთლიანობა ჩაითვლება უნივერსალურად. „ქიმერიონი“, გარკვეული თვალსაზრისით, სივრცულ-სახეობრივი სტრუქტურაა, მაგრამ, რასაკვირველია, ის არაა „კლასიკური სინთეზი“ და მისი მხატვრობა არქიტექტურა-სივრცესთან მიმართებით ვერ ქმნის იმგვარ უნივერსალურ კავშირებს, სადაც ნაწილი მთელის სიმბოლური გამოხატულებაა და ყოველი კომპოზიცია თავის თავში მთელის იდეურ საზრისს მოიცავს. „ქიმერიონში“ ეს ასე არ ხდება.

მხატვრული სისტემა „ქიმერიონში“ მეთოდურად, სხვადასხვა ფაქტორის გათვალისწინებით იქმნება; მაგრამ რაკი ამ მეთოდით სამი ინდივიდუალური ხელწერა, სამი დამოუკიდებელი თემა და სამი შემოქმედის სუბიექტური ხედვა ერთიანდება, მოხატულობის სისტემად ჩამოყალიბება ნამუშევართა მხოლოდ განსაზღვრული თანმიმდევრობით გააზრების შედეგად ხდება შესაძლებელი. მთლიანობა მხოლოდ ამ გზით, ერთმხრივად და სწორხაზოვნად იქმნება. ეს მეთოდი სისტემის მხოლოდ ასეთს და თანაც ერთჯერად წაკითხვას უშვებს. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ თოიძეების მხატვრობა, რომელიც განცალკევებით, იზოლირებული სივრცის კედლებზეა განთავსებული (და, შესაბამისად, აღნიშნული მეთოდი მასზე არ ვრცელდება), ველარანაირად „ახერხებს“ ამ სისტემაში შესვლას და დამოუკიდებელ მხატვრულ ერთეულად ყალიბდება (სწორედ ეს და არა შესრულების სხვა თარიღი არის არსებითი მიზეზი იმისა, რომ თოიძეების მხატვრობა კვლევის ინტერესებში არ შესულა). ამდენად, თუ ამ ჩანაფიქრს (წინასწარგანზრახულს ან ინტუიციით ნაკარნახევს) არ მიყვები, სხვაგვარად „ქიმერიონის“ მხატვრობა მხოლოდ ლადო გუდიაშვილის, სერგეი სუდეიკინის და დავით კაკაბაძის ნამუშევრებია, შესრულებ-

ბული „ქიმერიონის“ კედლებზე. არქიტექტურის დეკორატიული მორთულობა არა, მაგრამ მხოლოდ სივრცის შინაარსის დაკონკრეტება (თანაც სამგვარად).

მაგრამ მოხატულობის სწორედ ეს თვისება — „არა-უნივერსალიზმი“ არის მისი თანადროულობის, სუბიექტივიზმის, ინდივიდუალისტურ — მოდერნისტულ — ხელოვნებასთან თანაზიარობის ნიშანი.

ამ ყოველივეს გათვალისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ „ქიმერიონი“ და მისი მოხატულობა მართლაც რომ არის 1910-20-იანი წლების ქართული ძეგლი და ქართული ხელოვნების ნიმუში — თავისი ისტორიული დროისა და გარემოს კულტურული ნიშანი.

ამდენად, „ქიმერიონი“ არა მხოლოდ მხატვრული, არამედ მორალურ-ეთიკური და ისტორიული ფასეულობაცაა. ალბათ ამიტომაც, თბილისის არტისტულმა კაფემ და მისმა მოხატულობამ ქვეყნის ისტორიული ბედიც გაიზიარა. „ქიმერიონი“, როგორც არტისტული კაფე, 1922 წლისთვის წყვეტს არსებობას, (თითქოს კანონზომიერია ისიც, რომ მის სივრცეს შემდგომ „ნითელი რესტორანი“ ეწოდა). მოგვიანებით მოხატულობა შეილესა, გადაიღება, დარბაზი რუსთაველის თეატრის ქვედა ფოიედ გადაკეთდა. 80-იანი წლებიდან, „პერესტროიკისა“ და „გლასტნოსტის“ წყალობით, უფლებამოსილი ხდება მხატვრობის „გახსენება“ და ამ დროს „განთავისუფლდება“ ის შელესილობისგანაც, თუმცა, დღესაც მხოლოდ თეატრის ფოიესა და გარდერობის კედლების მხოლოდ მორთვას ემსახურება. დღესაც ლ. გუდიაშვილის, ს. სუდეიკინისა და დ. კაკაბაძის ნამუშევრების მხატვრული მნიშვნელობის აღიარება მხოლოდ ნაწილობრივ ხდება. რუსთაველის თეატრის მეორე რესტავრაციისას კაკაბაძის კომპოზიციის მთლიანად გახსნა უბრალოდ არ მოინდომეს, რადგან ფოიეში ჩასასვლელი კიბის შეცვლა თითქოს ვერ „ხერხდებოდა“, ისევე როგორც გარდერობისთვის ვერ გამოინახა სხვა ადგილი მხატვრობის დამაზიანებელი ფაქტორის თავიდან ასაცილებლად. იქნებ მაშინ, თუკი მივუბრუნდებით დავინწყებულ ღირებულებებსა და ფასეულობებს, მოხდეს „ქიმერიონის“ რეაბილიტაცია. არა მხოლოდ მოხატულობის მხატვრული ხარისხის, არამედ მისი მორალურ-ეთიკური მნიშვნელობის აღიარებაც. მაშინ, შესაძლოა, რუსთაველის თეატრის ქვედა ფოიეს სივრცე ისევ ქმედით, ცოცხალ გარემოდ იქცეს — ისეთად, როგორიც ის 1919-21 წლებში იყო.

დანართი 1

პეტერბურგის არტისტული კაბარეები. „მანანალა ძალლი“ და „კომედიანტთა თავშესაფარი“

თითქმის ოცდაათი წელი რუსეთი გულგრილი რჩებოდა ევროპაში გააქტიურებული კაბარეტული მოძრაობის მიმართ. მხოლოდ XX საუკუნის პირველი ათწლეულის ბოლოდან მოსკოვსა და პეტერბურგში, რუსეთის იმპერიის სხვა ქალაქებში, ერთმანეთის მიყოლებით უამრავი არტისტული კაბარე იხსნება. რუსული კაბარეს შექმნა ხელოვანთა ისეთ მნიშვნელოვან სახელებთანაა დაკავშირებული, როგორებიც იყვნენ ნ. ბალიევი, ვ. მეიერჰოლდი, ნ. ევრეინოვი, ბ. პრონინი, ს. სუდეიკინი, მ. დობუჟინსკი, მ. კუზმინი, ს. გოროდეცკი, ს. სორინი, თ. კარსავინა, ა. ტოლსტოი... ასევე შთამბეჭდავია მათი მუდმივი სტუმრების სია: ა. ახმატოვა, ა. ბენუა, მ. ლარიონოვი, ნ. გონჩაროვა, ა. ბლოკი, დ. მერეჟოვსკი, ვ. მაიაკოვსკი, ი. ზდანევიჩი, ფ. კომისარჟევსკი, ო. მანდელშტამი, ვ. ხლებნიკოვი, ვ. კამენსკი, ა. კრუჩონიხი, ნ. გუმილიოვი, ლ. ბაქსტი, მ. ფოკინი, ა. ბალმონტი, ფ. სოლოგუბი, ვ. მაიაკოვსკი...

რუსული კაბარეს მკვლევარები თვლიან, რომ მიუხედავად იმისა, რომ კაბარეტული ჟანრი ქვეყანაში ევროპიდან ვრცელდება, რუსეთში ის განსაკუთრებული სახითა და ხასიათით ყალიბდება და მათი შექმნის ადგილობრივ ტრადიციებსა და საფუძველზეც მიუთითებენ.¹⁷⁹

179 „ანდრეი ბელი მოგვითხრობს „თავისუფალი ესთეტიკის საზოგადოებასა“ და „არგონავტებზე“, სალამოებზე „სახლებში“, „სასტუმროებში“; „სიტყვისა და ფუნჯის მხატვრების“ საუბრებზე. „არგონავტებში“ ყველა სერიოზული აზრი ხუმრობით იხადებოდა... კლასიკის მაღალნოტებს პაროდული იმპროვიზაცია „ამდაბლებდა“ <...> ამ მეშუარების კითხვისას არ შეიძლება არ გაგახსენდეს კაბარე, რომლის არცთუ ისე შორეული მანუწებელი სწორედ ეს სალამოები იყო“. ლ. ტიხვინსკაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 12-15. „არ უნდა დაგვავიწყდეს „მანანალა ძალლის“ პეტერბურგის, სამამულო, გენეოლოგიური წყაროების შესახებ. ჟურნალისტი ვ. არნოლდი 1914 წელს წერდა: „დიახ, ეს „საოცარი სალამოები“ სულიერად გვეჭირდება; მათი ფესვები სტუდენტურ სალამოებში, „კოზმა პრუტკოვშია...“. შეიძლება გავიხსენოთ ნ. ლესკოვის მოგონებები ლიტერატორთა შეხვედრების შესახებ შუხარდინის ტრაქტირში („ლიტერატურული დუქანი „პერ შუხარდა“), ასევე 1890-იან წლებში მსახიობების, ლიტერატორებისა და მხატვრების თავყრილობები ლეინერის რესტორანში“. А.Е. Парнис, Р.Д. Тименчик,

მიანიშნებენ, რომ პეტერბურგისა და მოსკოვის კაბარეები განსხვავდებოდა იმავე ფრანგულისგან თავისი არაკომერციული ხასიათით, არ იყო ისე გამოკვეთილად პოლიტიკური, როგორც — გერმანიაში, ანტიბურჟუაზიული (სოციალურად მოტივირებული) — როგორც პარიზში; ანუ ღია, სააშკარაოდ გამოტანილი რეაქციულობა მათთვის ნაკლებად იყო დამახასიათებელი. უფრო მეტიც, მოსკოვისა და პეტერბურგის კაბარეთა უმეტესობა როგორც რომელიმე დიდი, პროფესიული თეატრის ან თეატრალური საზოგადოების კლუბი, ისე ფუნქციონებდა, რომლის წევრობაც — საღამო-წარმოდგენებზე დასწრება — საკმაოდ შეზღუდული იყო. ეს ერთგვარი იზოლირება, როგორც ჩანს, თავად კაბარეს დამაარსებელთა სურვილიც იყო;¹⁸⁰ უფრო კი — საზოგადოების ერთგვარი თავდაცვითი რეაქცია — გარე სამყაროსგან გაქცევის სურვილი. მართალია, მოსკოვისა და პეტერბურგის კაბარეები ქალაქის არა განაპირა და ღარიბულ კვარტალებში იხსნებოდა, როგორც პარიზის მონმარტრი ან მიუნხენის შვაბინგი იყო, არამედ — მის ცენტრში, მდიდრულ და მოდურ შენობებში, მაგრამ არჩევანი უმეტესწილად სარდაფზე კეთდებოდა: „საყოველთაო წარღვნისგან“, „საზოგადო გახრწნილობისგან გადარჩენა“ (სწორედ ამგვარად განიცდებოდა რეალობა) მხოლოდ იქ, სარდაფში იყო შესაძლებელი.

რუსული კაბარეს შექმნის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი იყო მოთხოვნილებაც იმგვარი სივრცის შექმნისა, სადაც თეატრალური ექსპერიმენტების თავისუფლად განხორციელების საშუალება იქნებოდა. ეს ასეც იყო. ახალი თეატრალური ფორმების ძიების პროცესი, (როდესაც თეატრში რეჟისორის ფუნქცია პირველადი ხდება („რეჟისორმა გაიმარჯვა მსახიობებზე“ — აღნიშნავდა ა. ბელი), როდესაც სიტყვა (ტექსტი), მოქმედება (პლასტიკა, ჟესტი, მიმიკა), მუსიკა და მხატვრობა არა რეალობის მარტივი, პრიმიტიული მიბაძვით იქმნება, არამედ რეალობის ნიშნის, — როგორც მ. ვოლოშინი არქმევს, — „თეატრალური ნიშნის“ მნიშვნელობას იძენს,¹⁸¹ შესაძლოა კიდევ

Программы «Бродячей собаки», «Памятники культуры», Москва 1983, გვ. 160.

180 „ლამურა“ («Летучая мышь») უნდა იქცეს თეატრალუბის დასვენების მუდმივ ადგილად — თავაშეკეპული, მაგრამ ლამაზი ხუმრობის სამეფოდ... და რაც შეიძლება შორს გარეშე თვალისგან“ (ნ. ეფროსი). „ეს იქნება სამხატვრო თეატრის თავისებური კლუბი — მიუნდომელი სხვებისთვის. განვევრიანება ძალიან ძნელი იქნება“ (ნ. ბალიევი). „უნდა შეიქმნას გიჟების საზოგადოება. მხოლოდ ის შეძლებს ჩვენი ოცნებების განხორციელებას“ (ვ. მეიერჰოლდი). ციტირებულია ლ. ტიხვინსკაიას დასახ. ნაშრომში, გვ. 30, 31

181 „სცენაზე გადატანილი ჩვეულებრივი, რეალური საგანი ნამდვილობასა და

უფრო მეტი ინტენსიურობით, ვიდრე პროფესიულ სცენაზე, კაბარეში მიმდინარეობდა.

მკვლევარები აღნიშნავენ, რომ თეატრალური ხელოვნების ბევრი ახალი ფორმა სწორედ რუსული კაბარეს კედლებში შეიქმნა.¹⁸² ჯონ ბოულტი მიუთითებს, რომ „რუსული კაბარეს კონტექსტში ხელოვნების ტრადიციული დაყოფა (იგულისხმება თეატრალური ხელოვნების დიფერენცირება ე.წ. „კეთილშობილ“ და „ვულგარულ“ ფორმებად – თ.ტ.) ყოველგვარ საფუძველს კარგავს, რადგან ყველა მნიშვნელოვანი ნამოწევა (რუსულ კაბარეში – თ.ტ.) ისეთ მხატვრულ დონეზე „მუშაობდა“, რომელიც ე.წ. „პროფესიულ“ თეატრს ტოლს არაფრით უდებდა“¹⁸³. აღინიშნება ისიც, რომ ამ ექსპერიმენტებმა შემდგომში ბევრად განსაზღვრა თეატრალური წარმოდგენების ახალი ფორმები. მაგალითად, საბავშვო თეატრი, პეტროგრადის „მასიური ქმედებები“ («массовые действия»)¹⁸⁴. ახალი თეატრალური ფორმების ძიებისას გაჩენილმა ინტერესმა განსხვავებული თეატრალური სისტემების — არაბული, იაპონური, შუა საუკუნეების თეატრის, განსაკუთრებით იტალიური Comedia Dell'Arte-ს¹⁸⁵ — მიმართ ყველაზე ბუნებრივი, ნაყოფიერი გარემო ისევ კაბარეს კედლებში ჰპოვა და არა მხოლოდ

დამაჯერებლობას კარგავს. მაშინ, როცა სრულიად პირობითი და პრიმიტიული თეატრალური ნიშნები თეატრის საშუალებით ნამდვილი და დამაჯერებელი ხდება. <...> თეატრს საქმე არა საგნების რეალურობასთან, არამედ მხოლოდ მათ ნიშნებთან აქვს. <...> თეატრალური დეკორაცია არა სინამდვილის გამოსახულება, არამედ მისი ნიშანი უნდა იყოს“. М. Волошин Театр и сновидение. ციტატა გ. პაჩეპცოვის გამოკვლევიდან История русской семиотики до и после 1917 года, გვ. 32-33

182 „შეუძლებელია იმ მნიშვნელობის უარყოფა, რაც უარყოფის თეატრალობამ იქონია თანამედროვე სცენაზე. მოქმედებს რა სხვაგვარი, არა-ჩვეულებრივი ხერხებით, პოულობს რა წარსულის არქივში მივიწყებულ მეთოდებს, კაბარე ბევრ ისეთ რამეს განაპირობებს, რითაც ახალი თეატრი საზრდოობს. კაბარე იყო ის ადგილი, სადაც სასცენო რამის პრინციპს პირველად ჩაენაცვლა მთელ დარბაზში გავრცელებული სანახაობრივი ატმოსფეროს პრინციპი. „სახელგანთქმული“ პროფესორი მაქს რეინგარდტი თანამედროვე ევროპას სწორედ იმით აღაფრთოვანებდა, რომ მის წარმოდგენებში დიდ ადგილი მაყურებელში ქმედებას ეკავა. ამ პრინციპს ის, ცხადია, კაბარეში დაეუფლა; იქ, სადაც მისი კარიერა დაიწყო.“ М.М. Бонч-Томашевский, Театр пародии и гримасы (Кабаре). ციტატა გ. პაჩეპცოვის დასახელებული გამოკვლევიდან, გვ. 30

183 J.E. Bowlт Cabaret in Russia//Canadian-American Slavic Studies, Vol. 19, N4, 1985. გვ. 443

184 А.М.Конечный, В.Я.Мордерер, А.Е.Парнис, Р.Д.Тименчик «Артистическое кабаре «Привал комедиантов», «Памятники культуры», 1988г., Москва. გვ. 99, 100

185 გ. პოჩეპცოვი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 29

წარმოდგენებში, არამედ — მისი სივრცის გაფორმებასა და მთელ კაბარეტულ ყოფაშიც. როგორც გ. პოჩეპცოვი აღნიშნავს, „კაბარეს მნიშვნელოვანი მახასიათებელი, ისევე როგორც კომედი დელ არტესი, იმპროვიზაციაა“ რომ არაფერი ვთქვათ კაბარეს „ფუნქციონირების“ ფორმაზე (პაროდია, გროტესკი, ნილაბი).

„კომედიანტთა თავშესაფართან“ დაკავშირებით ვ. მეიერჰოლდი ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავდა: „... ნუ უწოდებთ ჩვენს დაწესებულებას თეატრს, ის უფრო კლუბი, საზოგადოებაა, მაგრამ არა თეატრი...“. და მართლაც, რუსეთის არტისტული კაბარეების ფუნქცია ბევრად უფრო მეტი იყო, ვიდრე მხოლოდ ექსპერიმენტული მხატვრული სივრცე. ახალი თეატრის, ახალი თეატრალური ფორმის ძიება რუსული ხელოვნების „ვერცხლის ხანის“ იმ უმთავრესი იდეის საფუძველზე წარიმართებოდა, რომლის თანახმადაც თეატრი არა მარტო ხელოვნებად, არამედ ყოფის განმსაზღვრელ ფუნდამენტურ კატეგორიად მოიაზრებოდა. ვ. ივანოვის («Предчувствия и предвестия»), მ. ვოლოშინის («Театр как сновидение»), ფ. სოლოგუბის («Театр одной воли»), ა. ბელის («Театр и современная драма») წერილებში შემოქმედება, უმთავრესად კი თეატრალური შემოქმედება, რეალობის შეცვლის მექანიზმად აღიქმებოდა.¹⁸⁶ შესაბამისად, ეს ექსპერიმენტები ახალი, ესთეტიკური კანონების მიხედვით გარდაქმნილი რეალობის, თეატრისა და ცხოვრების გაერთიანების, მათი სინთეზისკენ იყო მიმართული. გ. ტიხვინსკაია აღნიშნავს კიდევ, რომ „შესაძლოა ეს პარადოქსად მოგვეჩვენოს, მაგრამ „ერთობის“ იდეა (идея «соборности»), რომლითაც შეპყრობილები იყვნენ XX საუკუნის დასაწყისის თეატრალი მოაზროვნეები, რეალობაში მხოლოდ კაბარეს სცენაზე, რუსეთის სათეატრო მოღვაწეობის „ქვედა“ საფეხურზე განხორციელდა“.¹⁸⁷ ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და ქმედითი რუსული კაბარეს ისტორიაში ნ. ევრეინოვის „ცხოვრების თეატრალიზების“ იდეა გახდა.

ევრეინოვისეული „ცხოვრების თეატრალიზება“, რომელიც XIX საუკუნის დასასრულის ევროპის ხელოვნების (ოსკარ უაილდისა თუ ანრი ვან დე ველდეს) ცხოვრების ესთეტიზების იდეის ერთგვარ რუსულ ვერსიად შეგვიძლია მივიჩნიოთ, არა მხოლოდ ახალი თეატრის თეორია, არამედ ერთგვარი ფილოსოფიური სისტემაც იყო.¹⁸⁸

186 Д. Джурова, Николай Евреинов: театрализация жизни и искусства. Оригинал о портретистах. М., Совпадение, 2005, http://www.sovpadenie.com/teksty/evreinov/nikolaj_evreinov_teatralizaxija_zhizni_i_iskusstva, გვ.2.

187 ლ. ტიხვინსკაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 86

188 „ევრეინოვი სინამდვილეში არა მხოლოდ თეატრმცოდნე, არამედ ორიგინალური

ადამიანის ქმედების წარმართავ, განმსაზღვრელ ინსტიქტად ნ. ევრეინოვი „გარდასახვის ინსტიქტს“ („გარე სამყაროს სახეებთან დაპირისპირების“, „ბუნების ტრანსფორმაციის“) ანუ თეატრალურ ინსტიქტს აცხადებს. „ადამიანი – თეატრალური ცხოველია, — წერს იგი, — მისი ნებისმიერი ქმედების აზრი თვითგარდასახვა, სხვადაგადაქცევაა“.¹⁸⁹ ევრეინოვის თანახმად, ეს პირველყოფილი თეატრალობა მისწრფება საკუთარი თავისა და სამყაროს გარდაქმნა-გარდასახვისკენ, გზა საკუთარი თავისა და სამყაროს შესაცნობად. თეატრალიზების ინსტიქტი საყოველთაოა, რადგან ის არა მარტო ადამიანის, ყოველი ცოცხალი ორგანიზმის ინსტიქტია. ამიტომაც, მთელი სამყარო გარდაუვალ თეატრალიზებას ექვემდებარება. თეატრი – დრამატული ხელოვნება კი მხოლოდ ამ თეატრალობის (პირველადი, საყოველთაო თეატრალობის) ესთეტიზების შედეგია, მისი უკიდურესი, კონცეტრირებული გამოხატულება.¹⁹⁰ ა. სიომკინი აღნიშნავს: „ევრეინოვის წიგნის „თეატრი საკუთარი თავისთვის“ (Театр для себя) ლოგიკა ასეთია: ცხოვრებაში ჩვენ არა იმდენად ვავადმოყოფობთ და ვმკურნალობთ, გვიყვარს და გვძულს, ვმუშაობთ და ვისვენებთ, რამდენადაც ვთამაშობთ ავადმოყოფებს, შეყვარებულებს, სამუშაოთი გატაცებულებს. მაშინ ვითამაშოთ სერიოზულად – გვთავაზობს ავტორი (იგულისხმება ნ. ევრეინოვი – თ.ტ.). არაცნობიერი „თეატრიდან საკუთარი თავისთვის“ აუცილებელია ცნობიერზე გადასვლა. ეს ამ თეატრის – „თეატრის საკუთარი თავისთვის“ უმაღლესი ტიპია, ყველაზე მეტად მიახლოებული ევრეინოვის თეატრალიზებული ცხოვრების იდეალთან; მისი საფუძველი კი ახალი რეალობის შემქმნელის შემოქმედებითი აქტია“.¹⁹¹ ამგვარად, თეატრის არსს ნ. ევრეინოვი სწორედ

სისტემის ავტორია, რომლის საგანსაც არ წარმოადგენს მხოლოდ ხელოვნება და არც მისი გავლენა ადამიანის ცხოვრებაზე; მისი საგანი თავად ადამიანი და მისი ცხოვრებაა — ფორმისა და შინაარსის, რეალურისა და იდეალურის, სიცოცხლისა და სიკვდილის უზოგადესი პრობლემები. სწორედ ამიტომ, მისი დასკვნები იოლად და ორგანულად ეწერება XX საუკუნის ფილოსოფიური აზრის საერთო კონტექსტში.“ *А. Семкин. Театр для себя Николая Евреинова*, <http://magazines.russ.ru/neva/2005/7/se18.html>

189 ციტატა დ. ჯუროვას დასახ. ნაშრომიდან

190 „ქცევის შესახებ ცოდნის განსავითარებლად თეატრის, როგორც ინსტრუმენტის როლი, ევრეინოვის აზრით, იგივეა, რაც ფიზიკისთვის ქარვის მნიშვნელობა. <...> თეატრი, ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით, ნამდვილი თეატრი — სცენით, კულისებითა და მაყურებელით — ამ თვალსაზრისით, განიხილება, როგორც ქცევის უზოგადესი, ყოვლისმომცველი კანონების კონცეტრირებული გამოხატულება. *И.В. Утехин, Театр и семиотика поведения в концепции Н.Н. Евреинова*. ilia@eu.spb.ru.

191 იქვე

მის „თეატრალობაში“ ხედავს. იმ პირველყოფილ თეატრალობაში, რომელსაც „თეატრის შენობის გარეთ, მისგან შორსაც შეუძლია ერთი აღმაფრთოვანებული ჟესტით, ერთი სწორი ინტონაციით შექმნას სცენა, დეკორაცია და რომელიც რეალობის მარწმუნებელს მსუბუქად, ხალისიანად და სრულად გაგვათავისუფლებს“ (ნ. ევრეინოვი).¹⁹² ამდენად, ნ. ევრეინოვს ცხოვრებაზე ზემოქმედების, მისი შეცვლის მიზნით, უკვე საკუთრივ თეატრი გაჰყავს სცენური ხელოვნების მიღმა, რადგან მხოლოდ ამ გზით – ცხოვრების თეატრალიზების, მისი ესთეტიზების გზით „გამეფდება დედამიწაზე „ახალი კანონი – სიმართლის კანონი“, ისეთი, როგორც ჩვენ, მსახიობებმა, გამოვიგონეთ და არა ის, რაც და როგორც არის...“, რადგან „გარდასახვის აქტი – ამ სამყაროსგან იმედგაცრუების ტრაგედიისგან გადამრჩენელი აქტია“ (ნ. ევრეინოვი).¹⁹³ ევრეინოვის თეატრში წარმოსახვითი რეალობა, ილუზია სინამდვილეზე უფრო დამაჯერებელი ხდება. ამ ილუზიის მთავარი შემომქმედი კი არც მსახიობი, არც რეჟისორი, არამედ მაყურებელია. „ტექნიკური გამოგონებებისა და ხერხების ნაცვლად (მაყურებლის ყურადღების გასააქტიურებლად შექმნილი „მეოთხე სცენა“, ან, პირიქით, სცენა-არენა,) ევრეინოვი გვთავაზობს თეატრალურ მეგობრობას „ნებაყოფილობითი და მომხიბვლელი ტყულისადმი“ რწმენის საფუძველზე“.¹⁹⁴ „პუბლიკა არაა აუცილებელი, მაყურებელი და მონაწილეები ერთსა და იმავე სახეებში ერთიანდებიან, გარეგნული მხარეც – აფიშიდან დაწყებული და სალაროთი დამთავრებული – არ არსებობს. სამაგიეროდ არის უფრო მნიშვნელოვანი რამ – იმპროვიზაცია და ჭეშმარიტი შთაგონება“ (ნ. ევრეინოვი).¹⁹⁵

ამ იდეებისა თუ თეორიის განსახორციელებლად კი სწორედ კაბარე იყო ყველაზე „მოსახერხებელი“ ადგილი, რადგან ის ამ მხრივ მართლაც რომ განსაკუთრებულ, არასტანდარტულ საკომუნიკაციო სივრცეს სთავაზობდა; იგი იყო ახალი ტიპის თეატრალური ქმედება: „ადგილი, სადაც სასცენო რამპის პრინციპს პირველად ჩაენაცვლა მთელ დარბაზში გავრცელებული სანახაობრივი ატმოსფეროს პრინციპი“.¹⁹⁶ კაბარეში განსხვავებულ როლს იძენდა მაყურებელიც (მისი მნიშვნელობის, მისი როლის ახლებური გააზრება განსაკუთრე-

192 ციტატა დ. ჯუროვას დასახ. ნაშრომიდან

193 ციტატა ა.სიომკინის დასახ. ნაშრომიდან

194 დ. ჯუროვა, დასახ. ნაშრომი

195 ციტატა ი. უტეხინის დასახ. ნაშრომიდან

196 მ. ბონჩ-ბრომშევესკის ციტატა გ. პაჩეცოვის დასახ. ნაშრომიდან, გვ. 30

ბით აქტუალური ხდება თეატრის თეორიაში), და ამ მხრივაც კაბარეტული გარემო განსაკუთრებით მიმზიდველი იყო, რადგან მას პუბლიკა ახალ, განსაკუთრებულ მდგომარეობაში გადაჰყავდა – ის განდობილი, თანაზიარი ხდებოდა: „იმპროვიზაცია პირველად უშვებდა მაყურებელს შემოქმედების კულისებში, აძლევდა მას საშუალებას მხატვრული ნაწარმოების შექმნის დამსწრე გამხდარიყო“¹⁹⁷ და კიდევ: „მთავარი და განსაკუთრებით მაცდური სანახაობა აქ პოეტები, მწერლები, მხატვრები, მსახიობები იყვნენ – არა თავიანთ პროფესიულ, საკუთარ, ყოფით როლში. მუდმივი და სრულუფლებიანი კაბარეს სტუმრები მასპინძლის სტატუსით, ქალაქური ბოჰემის თავყრილობა <...> კაბარეში ყოველ საღამოს მიმდინარეობდა განუწყვეტელი სპექტაკლი სახელწოდებით კაბარე“.¹⁹⁸

ამგვარად, ცხადია, რომ ხელოვნებით (თეატრით) რეალობის გარდაქმნა რუსული კაბარეს ერთი უმთავრესი ამოცანა იყო. კაბარე ორიენტირებული იყო არა თეატრალურ წარმოდგენაზე, წარმოდგენა კი, თავის მხრივ – მაყურებელზე, არამედ მთელი გარემოს თეატრალიზებაზე, ესთეტიზების გზით მის გარდაქმნაზე. იმგვარი რეალობის, იმ სინთეზური გარემოს შექმნაზე, რომელიც კაბარეს მკვიდრთა მსოფლგანცდის, რეალობის მიმართ მათი დამოკიდებულების ამსახველი და გამომხატველი იქნებოდა. ეს ტენდენციები ყველაზე სრულად „მანანალა ძალსა“ (1912 წ.) და „კომედიანტთა თავშესაფარში“ (1916 წ.) გამოვლინდა. პეტერბურგის იმ ორ კაბარეში, რომელთა დაარსების ინიციატორი სწორედ ნ. ევრეინოვი, ხოლო მისი გაფორმების ხელმძღვანელი – ს. სუდეიკინი იყო.

„არც კლუბი და არც თეატრი... თქვენს საუბარს, თქვენს ფიქრებს განყვეტინებენ მსახიობები, რომლებიც დარბაზის საერთო განწყობიდან იღებენ თამაშის ინტონაციას. დახვეწილი, გონებაშახვილური ვოდევილები, კომედიები, ფარსები გულისამაჩუყებელი დრამებით, ტრაგედიებით იცვლება. არ არსებობს დისონანსი თქვენს განწყობასთან. სცენა კი არ გიპყრობთ, თქვენი განწყობა გადაედება შემსრულებლებს“ — ასეთი უნდა ყოფილიყო ვ. მეიერჰოლდის ჩანაფიქრით 1910 წელს გახსნილი კაბარე „ინტერმედიების სახლი“, რომელიც „მანანალა ძალის“ წინამორბედად მოიაზრება. სცენისა და დარბაზის, მსახიობისა და მაყურებლის გაერთიანებისკენ სწრაფვა,

197 მ. ბონჩ-ბრომშევესკის ციტატა გ. პაჩეპცოვის დასახ. ნაშრომიდან, გვ. 35

198 მ. ბონჩ-ბრომშევესკის ციტატა გ. პაჩეპცოვის დასახ. ნაშრომიდან, გვ. 40

რომელიც „ინტერმედიების სახლში“ ე.წ. „მაყურებელში გასვლით“, წარმოდგენაში მისი აქტიური ჩართვით, სცენაზე რამპის მოშლითა და დარბაზთან მისი ფიზიკური დაახლოებით (სცენიდან პირდაპირ დარბაზში კიბეც ჩადიოდა) გამოკვეთილ ტენდენციად ჩამოყალიბდა, „მანანალა ძაღლსა“ და შემდეგ „კომედიანტთა თავშესაფარში“ ერთიანი, სინთეზური გარემოს შექმნის მცდელობაში გადაიზარდა. სწორედ ნ. ევრეინოვის „ცხოვრების თეატრალიზების“ იდეის შესაბამისად მოხდა ამ „მინისქვეშა სამყაროს“ (ორივე მათგანი ხომ შენობის სარდაფში მდებარეობდა), როგორც ხშირად უწოდებენ ამ კაბარეებს, კონსტრუირება, რომელიც იქ შეკრებილი საზოგადოებისთვის „საცხოვრებელი გარემოც იყო და თეატრალური სივრცეც“¹⁹⁹.

„მანანალა ძაღლში“ არა მარტო თეატრალური წარმოდგენები იდგმებოდა, ნინასწარ იგეგმებოდა და ინერებოდა სცენარები ყოველი შეკრებისთვის ან საღამოსთვის, არამედ ზედმინევენით იყო განსაზღვრული მთელი მისი ყოფა და წყობა, რეგლამენტირებული – ქცევის წესები. „მანანალა ძაღლს“ ჰქონდა საკუთარი ჰიმნი (ავტორები: ს. გოროდეცკი, მ. კუზმინი), გერბი (დახატა მ. დობუჟინსკიმ), ჰყავდა საკუთარი მთავრობა, რომელიც აუცილებლად ცამეტი წევრისგან უნდა ყოფილიყო შემდგარი და რომელიც სხდომებს დარბაზის ცენტრში დადგმულ მრგვალი მაგიდის გარშემო ატარებდა (ცამეტ რიცხვს და ზოგადად შავი მაგიისა და კაბალისტიკის სხვადასხვა ელემენტებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა სარდაფის სივრცის გაფორმებისას; მაგალითად, ცამეტი სასანთლისგან შედგებოდა ნ. საპუნოვის მიერ გაკეთებული ბორბლის ფორმის ხის ქალიც), ჰყავდა კომიტეტი, რომელიც ადგენდა კაბარეში ქცევის წესებსა და თვალყურს ადევნებდა მათ შესრულებას: კაბარეში უცნობი და უცხო არ არსებობდა – ამას შესასვლელის წარწერა იტყობინებოდა: „აქ ყველა ყველასათვის ნაცნობად ითვლება“. ყოველი სტუმრის მისვლას ჯერ შესასვლელში ჩამოკიდებული გონგი იუწყეოდა, შემდეგ – დარბაზში დადგმული უზარმაზარი თურქული ბარაბანი (მცველის ფუნქციას ხშირად ვ. მაიაკოვსკი ასრულებდა), დარბაზში იდგა სპეციალური სავარძელიც, რომელიც განსაკუთრებით საპატიო სტუმრებისთვის იყო განკუთვნილი²⁰⁰. კაბარეტული ცხოვრების იგივე წესები და პრინციპები „მუშაობდა“ „კომედიანტთა თავშესაფარშიც“,

199 ლ. ტიხვინსკაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 124

200 ლ. ტიხვინსკაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 92-94

რომელიც „მანანნალა ძაღლის“ ტრადიციების გასაგრძელებლად გაიხსნა. ამდენად, „მანანნალა ძაღლი“ და „კომედიანტთა თავშესაფარი“ თავიდან ბოლომდე რიტუალიზებული სამყარო იყო, ერთგვარად „უკუღმა ამოტრიალებული“, ღამის სახელმწიფო, რომელსაც „მართავდნენ ისინი, ვინც დღისით დევნილი და მიუსაფარი იყო“. კაბარეში დამკვიდრებულ წყობას ემორჩილებოდა ყველა – სტუმარიცა და მასპინძელიც, მსახიობიცა და მაყურებელიც, რომელთა ერთმანეთისგან გარჩევა ხშირად ძნელდებოდა: მსახიობები პირდაპირ სპექტაკლებიდან კოსტიუმებით, გრიმმოუხსნელად ჩადიოდნენ სარდაფში; თეატრალურ კოსტიუმებს ჰგავდა ფუტურისტების მორთულობაც: ი. ზდანევიჩის, ა. გრიპიჩის, რიურიკ-ივნევის სამკუთხედებითა და წრეებით მოხატული სახეები²⁰¹, მაიაკოვსკის, ბალმონტის, ანდრეი ბელის, ესენინის ჩაცმულობა. სერგეი გოროდეცკის ალუნიზმავს კიდევ, რომ ნ. ევრეინოვის კონცეფცია ორგანულად ეხამებოდა ხელოვანთა უკვე ყოველდღიურ ყოფაში გადასულ ქცევის კულტურას. ისინი თავიანთი მორთულობითაც იქმნიდნენ „თეატრს საკუთარი თავისთვის“: „ფუტურისტების ჭრელი ბლუზები, მაიაკოვსკის სამაჯურები, გვირგვინის წნულები ვოლოშინის თავზე, ხალები, რომლებსაც სომოვი კუზმინისთვის ჭრიდა, მiasოედოვის ტატუირებული წამწამები, რემიზოვის თავშელები, ანდრეი ბელის ნაოჭებიან-გაშლილი პერანგები, ბალმონტის გასანთლული ყელსახვევები, ბრიუსოვის ხალათი, კლიუევისა და ესენინის ფართო შარვლები“.²⁰²

თუმცა კი, ეს მასკარადები, პოეტების, მხატვრებისა და მსახიობების შეხვედრები, „მაგიის საღამოები“, ე.წ. „კაპუსტნიკები“, ლექციები და დისპუტები, თავშეუკავებელი მხიარულებითა და გართობით, რომელიც თავისუფლებისა და განთავისუფლების განსაკუთრებულ განწყობას თუ ილუზიას ქმნიდა²⁰³, ამასთანავე, კაბარეს სტუმრების მიერვე XX საუკუნის 10-იანი წლების რუსეთის რეალობის აპოკალიფსური განცდის, მძიმე მელანქოლიის ფონზე არსებობდა. „საგნები მოკვდნენ, — წერდა ვ. შკლოვსკი იმ წლებში, — ჩვენ დავკარგეთ სამყაროს შეგრძნება, იმ მევიოლინეს დავემგვანეთ, ვინც ველარ გრძნობს ხემსა

201 ლ. ტიხვინსკაია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 89

202 А.М.Конечный, В.Я.Мордерер, А.Е.Парнис, Р.Д.Тименчик «Артистическое кабаре «Привал комедиантов», გვ. 103

203 Да, я любила их – те сборища ночные./На низком столике – стаканы ледяные./Над черным кофеом голубоватый пар./Камина красного тяжелый зимний жар./Веселость едкую литературной шутки(ანა ახმატოვა).

და სიმებს, <...> აღარ გვიყვარს ჩვენივე სახლი <...> და იოლად ვეთხოვებით სიცოცხლეს, რომელსაც ველარ განვიცდით“. „საზოგადოება და ხელოვნება მაშინდელ საზოგადოებაში – უთქვამს ა. ბელის, — მხოლოდ დაავადებული და გასაცოდავებული ღირსება იყო“.²⁰⁴

ამ მორალურ კრიზისს, ყველაზე მძაფრად სწორედ კაბარეში შეკრებილი საზოგადოება განიცდიდა, და, ბუნებრივია, ევრეინოვის „ნებაყოფილობითი და მომხიბვლელი ტყუილი“ სწორედ სარდაფის კედლებში ხდებოდა განსაკუთრებით სასურველი და, კაბარეტული ყოფის სპეციფიკიდან გამომდინარე, შესაძლებელიც.

პეტერბურგის ორი არტისტული კაბარე — „მანანალა ძალლი“ და „კომედიაანტთა თავშესაფარი“ — მათ კედლებში არსებული განსაკუთრებული გარემოს გამო რუსული კაბარეს ისტორიაში გამორჩეულ მოვლენად, უნიკალურ გამოცდილებად ითვლება. ამ კაბარეთა განსაკუთრებულ გარემოს არა მარტო იქ დადგმული თეატრალური წარმოდგენები, პოეზიისა თუ ლიტერატურულ-თეორიული შეხვედრები და მის კედლებში შეკრებილი საზოგადოება განსაზღვრავდა, რაც თავისთავად უმნიშვნელო არაა, არამედ თავად ამ გარემო-სივრცის ორგანიზების ხასიათი, მისი ბუნება, რომლის შექმნაშიც ერთი უმთავ-

204 ამ განცდას, ალბათ, თავად ქალაქიც ამძაფრებდა. პეტერბურგი — იმპერიული არქიტექტურის ბრწყინვალეობით, მაგრამ ბრტყელი და ჭადრაკის დაფასავით სწორი გეგმარებით, დეკორაციული და ხელოვნური („პეტერბურგი — ექსცენტრული ქალაქი, კულტურული სივრცის განაპირას, ზღვის ნაპირზე, მდინარის შესართავთან მდებარე. აქ აქტუალიზდება ოპოზიცია „ბუნებრივი/ხელოვნური“. ქალაქი, შექმნილი ბუნების სანინალმდეგოდ, მასთან მუდმივად ბრძოლაში მყოფი <...>...ხანგრძლივი ისტორიის მქონე ქალაქებისგან განსვავებით, მისი არქიტექტურა, რომელიც სხვადასხვა დროში განაშენიანებულ მონაკვეთებად არ იყოფა, დეკორაციის განცდას“ ზადებს <...> პეტრე დიდი და მისი მემკვიდრეები საკუთარ დედაქალაქს როგორც თეატრს, ისე აღიქვამდნენ“ Ю.М.Лотман, *Символика Петербурга и проблемы семиотики города. Избранные труды. Т. 2.*, -М., 1984, გვ.10,16); ჭაობზე აგებული ქალაქი სინესტიითა და ნისლით, მძიმე და შეხუთული ჰავით, ოქროსთავიანი გუმბათებით, შვილების ვერტიკალებითა და ფართო, ფეშენებელური პროსპექტებით: „ოთახი — კუბო, გასაცოდავებული საკანი, ბინძური კიბე, სახლი — „ნოეს კიდობანი“, არხი, სუნი, ნესტი, მტვერი, ყვირილი, შეხუთულობა; ყოველივე დაპირისპირებული პროსპექტს, მოედანს, სანაპიროს, კუნძულს, შვილს, გუმბათს“ (ვ. ტოპოროვი. *ციტატა ვ. კოფანოვას გამოკვლევიდან Топос Петербурга в поэзии Ахматовой*, გვ. 67); პეტერბურგი - რუსეთსა და ევროპაში სიკვდილიანობისა და თვითმკვლელობის ყველაზე მაღალი სტატისტიკური მაჩვენებელით (იქვე, გვ. 56); დოსტოევსკის პეტერბურგი — დანაშაულის, მკვლელობის თანამონაწილე, კომმარული სიზმრების ქალაქი; ანდრეი ბელისთვის — ადამიანი-ჩრდილების, ადამიანი-სილუეტებით დასახლებული, სამარე — ანა ახმატოვასთვის: „В Петербурге жить, словно спать в гробу“.

რესი ფაქტორი იყო ის, რომ სივრცე ცნობილი რუსი მხატვრებისა და არქიტექტორების მიერ იყო გაფორმებული, კედლები კი — მათივე მხატვრობით შემკული. „მანანალა ძაღლის“ გაფორმება ეკუთვნოდა ს. სუდეიკინს, ნ. საპუნოვსა და მ. კულბინს, „კომედიანტთა თავშესაფრის“ — ს. სუდეიკინს, ა. იაკოვლევს, ბ. გრიგორიევს, ი. ფომინს. ორივე კაბარეს გაფორმების ხელმძღვანელი ს. სუდეიკინი იყო.

ამგვარად, ეს რიტუალიზებული სამყარო, მთელი ეს წინააღმდეგობრივი განწყობები „მანანალა ძაღლსა“ და „კომედიანტთა თავშესაფარში“ კედლის მხატვრობის — სივრცის იმ ერთიანი მხატვრული გაფორმების ფონზე არსებობდა, რომელიც საერთო იყო სპექტაკლებისთვისაც და კაბარეს ერთგვარ წარმოდგენადქცეული ყოველდღიური ცხოვრებისთვის. როგორც ერთ-ერთი მკვლევარი აღნიშნავს, „მანანალა ძაღლში“ პირველად განხორციელდა დარბაზისა და სპექტაკლის ერთიანი დეკორით გაერთიანების საინტერესო მცდელობა. ისინი ისწრაფვოდნენ შეექმნათ იმგვარი ცხოველხატული გარემო, რომელიც კაბარეს მთელ სივრცეში ერთგვარი „საყრდენი“ იქნებოდა სცენის საზღვრებს გარეთ გადმოსული, მაგიდებს შორის (ხანდახან კი მაგიდებზეც) გაგრძელებული წარმოდგენებისთვის“. ²⁰⁵ სივრცის მოხატვაში, ზოგადად, მის გაფორმებაში კი წამყვანი თემა ჰოფმანისა და გოცის, *Comedia Dell'Arte*-ს რომანტიკულ-ფანტასტიკური თეატრის მოტივები იყო. თუმცა სივრცის გაფორმება ხანდახან, და ეს ბუნებრივიცაა, ვერ შეესაბამებოდა თეატრალური წარმოდგენის შინაარსს, ამიტომ, ამ შემთხვევებში კაბარეს მთელი სივრცის (და არა მარტო სცენის!) განახლება ხდებოდა (მაგალითად, კედლებსა და ჭერზე ნაჭრებისა და ქაღალდების აფარებით და მათი ხშირად მხოლოდ ერთი საღამოსათვის მოხატვითა და გაფორმებით). ოფიციალტებისთვის კი სპეციალური კოსტიუმები იქმნებოდა — ისინიც წარმოდგენების თანამონაწილეებად იგულისხმებოდნენ. მაგალითად. „კომედიანტთა თავშესაფრის“ გახსნაზე, რომელიც, როგორც აღინიშნება, „დემონსტრატულად კაბარეგული“ ყოფილა, მაგიდებთან მდგომ ოფიციალტ-მსახურებს ს. სუდეიკინის ესკიზების მიხედვით შერულებული XVIII საუკუნის ვენეციური კოსტიუმები ეცვათ, ხოლო ჯუჯა დარაჯს — მამლის.

„მანანალა ძაღლისა“ და „კომედიანტთა თავშესაფრის“ მოხატუ-

205 К. Рудницкий, «Театр Сергея Судейкина», Декоративное искусство, №12, 83.40

ლობა დაკარგულია (გარდა „კომედიანტთა თავშესაფრის“ ორი პანოსი). არსებობს მხოლოდ რამდენიმე ძველი ფოტო და თანამედროვეთა აღწერილობები. ორივე სარდაფის სივრცე კი, მასიური სვეტებითა და მძიმე, დაბალი თაღებით მოდელირებული, როგორც აღნიშნავენ, საკმაოდ ვიწრო და „შეხუთული“ იყო. კაბარეების სივრცე-მოხატულობათა აღწერილობები კი შემდეგია:

„მანანალა ძაღლი“:

„კედლები და ბუხარი მართლაც რომ „მხეცურად“ იყო მოხატული. კედელს, ერთ-ერთ დარბაზში, კულბინის კუბისტური ფერწერა „ამსხვრევდა“ – მისი სიბრტყის დამანანევრებელი მრავალფერი გეომეტრიული ფორმები ქაოტურად გადადიოდნენ ერთმანეთზე. მეორე ოთახი იატაკიდან თაღებამდე სუდეიკინმა მოხატა უცნაურად დაგრეხილი ქალების, ბავშვებისა და ზანგების ფიგურებით, ფანტასტიკურ ყვავილებში გადახლართული ზღაპრული ჩიტებით. მათი ავადმყოფურად გადამეტებული ფუფუნება, კაშკაშა ნითლისა და შხამიანი მწვანის მძაფრი კონტრასტებით, მეხსიერებაში ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების“ სახეებს იწვევდა.

ოთხარშინიანი სცენის თათრის კაბასავით ჭრელი კედლები, ჭერი და ფარდა ისე მოქმედებდა ფსიქიკაზე, როგორც ნითელი ფერი – ხარზე. მიიღებოდა ერთიანად გამალიზიანებული ამაღლებული განწყობა, რალაც საშუალო სიგიჟესა და თრობას შორის“.²⁰⁶

„მანანალა ძაღლის“ მოხატულობა, მართალია, მარტო სუდეიკინს არ ეკუთვნოდა, მაგრამ ის აქ მთავარი შემსრულებელი იყო. <...> კედლები და ჭერი სუდეიკინმა მთლიანად შავი ფერით შეღება, სარდაფის თაღების (რომელიც ცის კამარაზე მიაწვდებოდა) ამ სიშავეში ზოლიაქოს ნიშნები – ოქროში ჩასმული სარკის ნამსხვრევები ციალებდა“.

ნ. ევრეინოვი ს. სუდეიკინის მოხატულობას ასეც განსაზღვრავს: „...სუდეიკინის ეროტიკულ-ემმაკისეული“ მხატვრობა; „<...> მთელ კედელზე გლეხოვა-სუდეიკინას უზარმაზარი პორტრეტი“.²⁰⁷

206 «Биржевые ведомости» -ს ქრონიკიდან. ციტატა ლ. ტიხვინსკაიას დასახ. ნაშრომიდან, გვ 96

207 ნ. ევრეინოვი. ციტატები ა.პარნისის, პ.ტიმენჩიკის დასახ. გამოკვლევიდან გვ 210, 213

„კომედიანტთა თავშესაფარი“:

„კედლის მხატვრობა არსებითად მხოლოდ გრეგორიესა და იაკოვლევთანაა. სულეიკინმა კი დარბაზი პანოებით, დარაბებით, ბარელიეფებითა და სარკეებით მორთო. ერთგვარი სამგლოვიარო „ფუფუნების“ შთაბეჭდილება მიღწეულია <...> ეს ყოველივე, ჩემი აზრით, უფრო დიდ სივრცეზე უნდა ყოფილიყო გათვლილი. პირდაპირ მაყურებლის ცხვირწინ — მიძიმე და მასიურია. დარბაზის ჭერში სარკეებია ჩასმული, სადაც ყოველივე, რაც სცენაზე ხდება, ბუნდოვნად და ოდნავ დეფორმირებულად ირეკლება...“²⁰⁸

„...გოცის დარბაზში მოხატულობა არ ყოფილა: დარბაზი მუქი ლურჯი იყო — თითქმის შავი, ნაძერწი მორთულობებით, სარკეებითა და მუქი ოქროსფერი კანდელიაბრებით. ფანჯრის ლიობებზე სულეიკინის პანოები იყო აფარებული... განსაკუთრებით საინტერესო იყო იაკოვლევის მოხატული დარბაზი – „ვარსკვლავთმრიცხველი“. დარბაზი იაკოვლევის მიერ პიერო დე ლა ფრანჩესკასთვის დამახასიათებელი, კვატროჩენტოს ფრესკების მანერით იყო გადანწყვეტილი. მხატვრობა წარმოადგენდა ქალაქს ჭერისკენ აღმართული ვარსკვლავთმრიცხველის კოშკით. ქვემოთ, ქალაქის ქუჩებში, კომედიანტთა პროცესია მიემართებოდა. მას წინ მარტორქაშებმული ეტლით აპოლონი მიუძღოდა. ფრესკის ეს ნაწილი უკვე დარბაზის მარცხენა მხარეს იყო შესრულებული. მარჯვნივ, კამარაზე, რომელსაც „გოცის დარბაზში“ შეეყავდით, პანტალონისა და არლეკინის ფიგურები იდგა. დარბაზის ძირითადი ტონალობებია – ლურჯი (ცა), ყვითელი (სხვადასხვა ტონალობების ოქრა), მუქი ყავისფერი, შავი <...> რესტორნის დარბაზს გრეგორიევი აფორმებდა. მუქ წითელ ფონზე თანამედროვე კავალერებისა და ქალბატონების ფიგურები იყო <...> დარბაზი უზარმაზარი, გახსნილი ბუხრით ბოლოვდებოდა, საიდანაც სცენა ჩანდა: ყველა თალი და დარბაზი ერთ ღერძზე იყო განლაგებული...“²⁰⁹

„მაყურებლის თვალწინ გასაოცარი სამყარო წარსდგა მუქი, ღრმა ტონებით. პლფონისათვის საკმაოდ მოულოდნელ შავ ფონზე ცისფერი ფერის რელიეფურ ჩარჩოში გაბნეული იყო სარკის მსხვილი ნამსხვრევები. დარბაზის სიღრმეში მოოქროვილი სცენა ციმციმებდა ნახევრადგახსნილი ალისფერი ფარდით“²¹⁰.

208 მ. კუზმინი. ციტატა ა. კონეჩნის, ვ. მორდერეის, ა. პარნისის, რ. ტიმენჩიკის დასახ. ნაშრომიდან, გვ. 112-113

209 ა. რიკოვის ციტატა, იქვე

210 ვ. ვერიგინას მოგონებები სულეიკინზე, ციტატა დ. კოვანის დასახ. ნაშრომიდან, გვ. 202

დანართი 2

პარიზის La Coupole-ი

XX საუკუნის 20-იანი წლებისათვის მონმარტრის შემდეგ უკვე მონპარნასი ხდება პარიზში ხელოვანთა თავშეყრის ადგილი. „კაფეს კულტურა“ ახლა უკვე საყოველთაოდ ცნობილ „როტონდასა“ და „დომში“, 1927 წლიდან კი „ლა კუპოლშიც“ ინაცვლებს.

„ლა კუპოლის“ მოხატულობის აღმოჩენა 1988 წელს, რესტორნის სარემონტო სამუშაოების ჩატარებისას მოხდა, ხოლო მხატვრობის რესტავრაცია 1997 წელს დასრულდა და სივრცეს თავდაპირველი სახე დაუბრუნდა. იმ წლებშივე ხელოვნების ისტორიკოსებისა და კოლექციონერების მიერ დაზუსტდა მხატვართა ვინაობაც.

„ლა კუპოლი“, მისი მფლობელების — ერნესტ ფრაუზისა და რენე ლაფონის ჩანაფიქრით, არა მარტო პარიზის ყველაზე დიდი რესტორანი უნდა ყოფილიყო, არამედ ის ევროპელ ხელოვანთა თავშესაყრელად ახალი სივრცეც უნდა გამხდარიყო. ცნობილია, რომ „ლა კუპოლის“ სტუმრები იყვნენ ჟან კოქტო, ჰემინგუეი, არაგონი, აპოლინერი, ლეჟე, ბრაკი, პიკასო, მენ რეი, სტრავინსკი, მოგვიანებით მარლენ დიტრიხი, ლუი ამსტრონგი, ავა გარდნერი.

შენობის არქიტექტორებად ბარილეტი და ლუბეკია ცნობილი. მათ მიერ ორ სართულად დაპროექტებული ნაგებობა (სარდაფი და პირველი სართული) თითქმის 1000 კვ. მ.-ს მოიცავდა. დარბაზის გაფორმება კი არქიტექტორებს, მამა-შვილს, სილვესტებს ეკუთვნოდა.

ლა კუპოლის დიზაინი არტ დეკოს სტილს განეკუთვნება. სილვესტების ჩანაფიქრით, ავეჯი, განათება, იატაკის მოზაიკა და მენიუ გაფორმების ერთიანი სისტემით უნდა შექმნილიყო. „ყველაფერი ჩვენი ინტერესისა და შესწავლის საგანია, - წერდნენ ისინი, - მოზაიკა, განათება, სკამები, მაგიდები და მენიუც კი! როგორი თვალუწვდენელი სივრცეა დეკორატორისთვის!“. ავეჯზე (მითუმეტეს მენიუზე) რაიმეს თქმა ძნელია, რადგან, ჩემთვის უცნობია, არის თუ არა ის თავდაპირველი სახის, მაგრამ ფოტოსურათებზეც ჩანს, რომ იატაკის მოზაიკა, განათების სისტემა და ჭალების დიზაინი მართლაც ერთიანი მხატვრული მიზანმიმართებითაა შექმნილი. ყველგან საერთოა გეომეტრიულ-სწორხაზოვანი ორნამენტული წყობა.

მოხატულობა დარბაზის 33 სვეტს ამკობს. პარიზის სკოლის 30 მხატვრის ნამუშევრები სულ ზემოთ, სვეტის ბოლო მესამედზეა მოცემული. ყოველი სვეტი მხოლოდ ერთ მხატვარს ეთმობა. კომპოზიციები კი უმეტესად ერთიანად, განცალკევების გარეშე ევლება ნახნაგებს. ნამუშევართა ავტორების იდენტიფიცირებისთვის იმთავითვე ცნობილი იყო ის ფაქტი, რომ მხატვრები ლეჟეს, მატისისა და ფრიეზის მონაფეები იყვნენ. ნამუშევრებშიც აშკარად იგრძნობა ამ ოსტატების გავლენა, ისევე როგორც ფოვიზმის, სიმბოლიზმის, არ ნუვოს, კუბიზმისა და ორფიზმის სახვითი ენა და მოტივები.

ლა კუპოლის მომხატველები იყვნენ პარიზის სკოლის წარმომადგენელი სხვადასხვა ეროვნების მხატვრები: ლუის ლაპატი, ალექსანდრ ოფრეი, ემანუელ დელესალი, ჟან ალფონს სტივალი, ჟან ჟეანესი, ემილ ზინგი, პიერ ჟირიუდი, მორის-ლუის სავინი, ავგუსტ გებო, ერნესტ დრივერი, სავა შუმაცოვიჩი, ჟან რუსო, პიერ დუბრეი, ალბერტ გინდე, კამილ ლიოსუ, პოლ ჟაკობ ჰანსი, რიკარდო მოსპერი, ჟან ფერნანდ ტროშენი, პიერ რობიკეტი, ფელიქს ბელენოტი, მიშელ ბურბონი, ლიან მორალი, დავიდ სეიფერი, ავგუსტ კლერჟე, ისაკ გრუნევალდი, ოტო გუსტავ კარლსუნდი.

საინტერესოა, რომ ამ მხატვართაგან ერთ-ერთის — მორის-ლუის სავენის ნამუშევარი ლადო გუდიაშვილის კოლექციაში ინახება. როგორც მხატვრის შვილიშვილმა, ანანო მელიკამ მაცნობა, ის თავად მხატვარს უჩუქებია ლადოსთვის პარიზში²¹¹.

211 ინფორმაციის წყაროები:

E. Corcellet-Prevost, La Coupole. Fete ses 70 ans, Paris, 1998

<http://www.lacoupoleparis.com/endroit/en/>

http://www.rfi.fr/acturu/articles/116/article_3937.asp

დანართი 3

„არგონავტთა ნავი“

თბილისის არტისტული კაფე (თეატრი-სტუდია) „არგონავტთა ნავი“ 1918 წელს გაიხსნა ყოფილი „კრუშოკის“ - ოფიცერთა სახლის სარდაფში. მისი თეატრალური ნაწილის ხელმძღვანელი იაკობ ლვოვი იყო, ლიტერატურულის – სერგეი გოროდეცკი. „არგონავტთა ნავი“ იმავე წელს მოიხატა ლ. გუდიაშვილის, ა. ბაჟბეუქ-მელიქოვისა და კ. ზდანევიჩის მიერ.

„არგონავტთა ნავის“ მოღვაწეობა („ფანტასტიკური დუქნისგან“ და „ქიმიურიონისგან“ განსხვავებით), როგორც ჩანს, არცთუ წარმატებული ყოფილა, რადგან იმ მცირერიცხოვან თანადროული ინფორმაციის მიხედვით, რომელიც მას უკავშირდება, აშკარად იგრძნობა ამ კუთხით საზოგადოების უკმაყოფილება.

ჟურნალი „ფენიქსის“ 1918 წლის პირველი ნომერი იუწყება: „რაც შეეხება საზოგადოებისათვის შეთავაზებულ მხატვრულ მხარეს, სამწუხაროდ, გვინევს იმის აღნიშვნა, რომ ის მხატვრულად მხოლოდ პროვინციული მასშტაბით შეიძლება ჩაითვალოს. სივრცის მოხატულობა, „შესასვლელის“ გარდა, რომელიც გუდიევსა და ბაჟბეუქ-მელიქოვს ეკუთვნის, ძალიან ხშირად თავისი სტილით არ შეესაბამება ამ ტიპის სტუდიას.

ლიტერატურული მასალაც საკმაოდ მოსაწყენია.

თუმცა, ეს, არაწარმატებული დასაწყისი, შემდგომში, „ნავის“ ხელმძღვანელების მუშაობამ (ისინი კი გამუდმებით მუშაობენ) შესაძლოა უფრო მკაცრ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებით შეცვალოს“.

ჟურნალში „კურანტი“ (1919 წ. 3-4) ბორის კორნეევი წერს: „ტფილისის მხატვრული ცხოვრება გასულ წელს სხვა მიღწევებთან ერთად ბოჰემური ტიპის სტუდიის — „არგონავტების ნავის“ გახსნილაც აღინიშნა. მისი კოლორიტი პეტერბურგის ამ ტიპის დაწესებულებებს — „მანანალა ძაღლსა“ და „კომედიანტთა თავშესაფარს“ გვაგონებს, სადაც ყოველივე, კედლის მხატვრობით დაწყებული, განანესითა და მისი შინა-არსით დამთავრებული, საკუთარ მაყურებელზე – პოეტზე, მხატვარსა და მსახიობზე იყო გათვლილი.

მაგრამ „არგონავტების ნავმა“ სწორედ ეს — „თავისი“ პუბლიკა ვერ იპოვა. მსახიობის მაგივრად აქ გადამყიდველი მოვიდა, მხატვრის ნაცვლად — ყალთაბანდი, პოეტისა კი — უბრალოდ უსაქმური, დროის მოსაკლავად. შედეგად, სტუდიამ თავისი სახე დაკარგა. თეფშების ზრიალმა კოლომბინას ხმა დაახმო, ჩანგლების წკრიალმა კი — პოეტის. ბრბო, რომელიც „ნავს“ მოაწყდა, მოკლებული აღმოჩნდა იმ განწყობასა და გემოვნებას, რაც ამ ევროპულ წამონწყებას, კულტურულობის ფარგლებში რესტორნისა და თეატრის გამაერთიანებელს, წარმატებას მოუტანდა. თავის მხრივ, „ნავის“ აყვავებას მრავალწლიად უშლის ხელს შესაბამისი მხატვრული ძალების არარსებობაც. მართალია, თეატრის ხელმძღვანელობაში შედიან ისეთი მნიშვნელოვანი მხატვარი როგორც კ. ზდანევიჩია და ისეთი ენერგიული მუშაკები, როგორც ლვოვი და კორონაა, მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს საკმარისი არა არის იმისთვის, რომ „ნავის“ მხატვრული მნიშვნელობა ამადლდეს. სხვა ზომებია საჭირო და ხელმძღვანელობას, ცხადია, ეს უკეთ მოეხსენება. სხვა საქმეა, თუ როგორ მოხდება მათი განხორციელება“.

ამაზევე მეტყველებს გრიგოლ რობაქიძის, „არგონავტების ნავის“ — „არგონავტების ვარცლის“ შესახებ უკვე ციტირებული ფრაგმენტიც „ფალესტრადან“.

თუმცა, შესაძლოა ეს მხოლოდ ასე არ ყოფილიყო, რადგან იური დეგენი შემდეგსაც იუნყება (Тифлисский листок, 1918): „სწორედ ასეთი, სცენითა და კედლის მხატვრობით დაწყებული და პანანინა ჭიქებით მორთმეული ყავით დამთავრებული, ბოჰემური ხელოვნებით გამსჭვალული დაწესებულება აკლდა ბევრ თბილისელს. მხოლოდ ამ კვირას ჩავედი პირველად ფართო კიბით „არგონავტების ნავის“ ჭრელ „ტრიუმში“ და, როგორც ჩანს, ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო საღამოზე აღმოვეჩნდი. ეს, „ნავის“ მხურვარე გულშემატკივარის, მთელი თბილისისათვის ცნობილი პოეტისა და კომპოზიტორის სანდრო კორონას ბენეფისი იყო. საღამოს პროგრამა, ბოლო ნომრის (ბალეტის) გამოკლებით, ბენეფიციანტის ნაწარმოებებით იყო შედგენილი. უნებურად გინევს გაოცება, როგორ წინ წავიდა მხატვრული განვითარების მხრივ თბილისი. მთელი ეს საღამო, რომ არა პუბლიკის ერთგვარი უკულტურობა, რომელიც წარმოდგენის განმავლობაში საუბრის უფლებას აძლევდა თავის თავს, სავსებით დედაქალაქურ შთაბეჭდილებას ტოვებდა, როგორც სცენაზე წარმოდგენილი დადგმის, კირილე ზდანევიჩის შესანიშნავი დეკორაციისა და მონაწილეთა

შერჩევის მხრივ, ასევე, მთელი საღამოს განმავლობაში „ნავში“ გამეფებული განწყობის თვალსაზრისით“.

„არგონავტების ნავის“ მოხატულობა დაკარგულად ითვლებოდა 1990-იანი წლების შუა ხანებამდე. 1996-97 წლებში გაირკვა, რომ ყოფილი კაფეს კედლები მთლიანად იყო მოხატული, მაგრამ 1999-2000 წლებში სარდაფის მფლობელების მიერ ჩატარებული სარემონტო სამუშაოების დროს კედლების შელესილობა ჩამოიფხიკა და მხატვრობის უდიდესი ნაწილი დაიღუპა.

სარდაფი წლების მანძილზე გამოიყენებოდა საქვაბედ და საწყობად. მოშლილი იყო საჰაერო-სავენტილაციო სისტემა, დაზიანებული წყალგამტარი და საკანალიზაციო მიწები. იატაკი დატბორილი იყო, ჭერიდან წყალი პირდაპირ მხატვრობის ზედაპირზე ჩამოედინებოდა. ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ცვალებადი ტემპერატურისა და მაღალი ტენიანობის პირობებში მხატვრობა უკიდურესად დაზიანდა.

2002 წელს სარდაფის ახალმა მფლობელებმა მიწები გამოცვალეს და დღეისათვის სარდაფის კლიმატი შედარებით სტაბილურია.

„ოფიცერთა სახლის“ სარდაფის საერთო ფართობი 635 კვ.მ.-ია. სარდაფში ჩასასვლელი დღეს რუსთაველის გამზირიდანაა გაჭრილი. მისი კედლები და სვეტები აგურისგანაა ნაგები.

„არგონავტთა ნავს“ ბესიკის ქუჩასთან მომიჯნავე 169,67 კვ. მ. ფართობის მონაკვეთი ეკავა. ამდენად, კაფეს სივრცე ახლანდელი ჩასასვლელიდან მარცხნივ, სარდაფის ბოლო ნაწილში მდებარეობდა. მხატვრობის დარჩენილი ნაწილი სარდაფის ამ მონაკვეთის ჩრდილოეთ მხარეს კედელზე და მასში გაჭრილი ორი თალის ზემოთაა განთავსებული. მოხატულობის საერთო ფართობი 19,8 კვ.მ.-ია. დღეისათვის ზედა შელესილობის ჩამოცვენილ ადგილებზე მისი მხოლოდ ნაწილი მოჩანს. მის ავტორად, კირილე ზდანევიჩია მიჩნეული (ილ. 8, 9, 10).²¹²

2003 წელს ხელოვნების ინტერდისციპლინური კვლევის ლაბორატორიის პროექტით მხატვრობაზე წაინასარესტავრაციო ტექნიკური კვლევა განხორციელდა.²¹³ სამუშაო შეასრულა კედლის მხატვრობის ტექნიკური კვლევის ცენტრმა „ბეთანია“.

212 თ. ტაბატაძე, „არგონავტთა ნავის“ მხატვრობის საკონსერვაციო გეგმა, ხელოვნების ინტერდისციპლინური კვლევის ლაბორატორიის პროექტი. 2004

213 პროექტი ფონდ ღია საზოგადოება — საქართველოს დაფინანსებით 2002 წელს განხორციელდა

მხატვრობა გაჯით შელესილ აგურის კედელზე ტემპერის საღებავითაა შესრულებული. მისი დაზიანების ძირითადი მიზეზები მაღალი ტენიანობა და მექანიკური დაზიანებაა. იგი ზემოდანაც გაჯითა და ცემენტით იყო გადალესილი, რომელიც დღემდე ფარავს ზედაპირის უმეტეს ნაწილს.

კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ მხატვრობის მთელ ზედაპირზე შეინიშნება გამომარილება. ბევრ ადგილას თავად ფერებია დაკრისტალელებული. მარილის კრისტალები აღინიშნება ფერების ფენებსა და ფერსა და შელესილობას შორისაც. მთელ ზედაპირზე ფიქსირდება სულფატიზაციის პროცესი, რის შედეგადაც გამოწვეულია საღებავის ფენებისა და შელესილობის დესტრუქცია და გაფხვიერება, საღებავის ფენისა და გრუნტის, გაჯის საფუძველისა და კედლის ერთმანეთისგან დაცილება. თავად საღებავის ფენაც სერიოზულადაა დაზიანებული და გაფხვიერებული. ფერები ზოგან დაცილებული და ატკეჩილია.²¹⁴

მექანიკური დაზიანების შედეგად მხატვრობის მთელი ზედაპირი დაკენჭილი და დაკანრულია; ბევრგან ლურსმნები, ელექტროგაყვანილობისა და ლითონის მიწები შელესილობაშია ჩასმული. აღინიშნება მხატვრობის ბიოლოგიური დაზიანებაც.

მოხატულობის ხილულ ნაწილზე, სავარაუდოდ, ფანტასტიკური ბაღია გამოსახული ჭრელ სამოსში გამოწყობილი მოცეკვავეებით. ოსტატური ხელწერა და შესრულება, ფერადოვნება, კომპოზიციური წყობა — ყოველივე მოხატულობის მაღალმხატვრულ ხარისხზე მეტყველებს.

„არგონავტთა ნავის“ მოხატულობის დარჩენილი ნაწილის რესტავრაცია, ისევე როგორც მისი კვლევა, ავტორის იდენტიფიცირება სამომავლოდ, ვფიქრობ, აუცილებლად შესასრულებელია. თუმცა დღეისათვის სარდაფის გამოკეტილ სივრცეში შესვლაც კი რეალურად შეუძლებელია.

214 მხატვრობის ტექნიკური კვლევის შედეგები, „არგონავტთა ნავის“ მხატვრობის სარესტავრაციო გეგმა, 2004

Artistic Café *Kimerioni* and Its Wall-painting. Tiflis, 1919

The café-club of Georgian writers *Kimerioni*¹ was founded in 1919 on the initiative of *Tsisperqantselebi* ("Blue Horns") and its murals were painted in the same year by Sergei Sudeikin, Lado Gudiashvili and David Kakabadze. The café was situated in the basement of the Artistic Society of that period, the present-day Shota Rustaveli State Drama Theatre. (ill.1,2,3) It goes without saying that this part of the building was not designed as a dwelling of the "café-club of Georgian writers"². But by its architecture, piers, arches and cross-shaped vaults could not have been limited to its simple, utilitarian everyday purpose (e.g. warehouse). The presentational-festive character of the area could have also contained another, "more significant" meaning. Originally there in fact was a restaurant here (*Anona*), at present it is the lobby of the State Theatre. In 1919 it combined the function of the artistic café of Tbilisi as well.

Kimerioni was an important part of the 1919-1921 Tbilisi artistic milieu – the place of concentration of creative life of that period, where art became the object of not only presentation, but that of active discussion, theoretical reasoning. This was indeed a special area – a social structure (café-restaurant), set up for a specific society (art circle) with a specific function (in the sense of the place of demonstration of their art), a certain cultural context, one might say, a special mode of life of the creative society, referred to as "café culture".

Thus, *Kimerioni* along with other artistic cafes functioning in Tbilisi in 1917-21 is viewed as a part of the significant phenomenon of Classic Modernism – artistic cabaret-club-café,³ which from the end of the 19th c. to the 1920s-30s spread to almost all large cities of Europe, including Moscow and St. Petersburg.

Creation of these institutions was due to the unity of the specific cultural-aesthetic – Modernist context and the definite political, social and psychological mood of the society, which formed the desire and foundation of the unification of the society; defined their chronology, character of

functioning and social-aesthetic purpose. These institutions were founded, as a rule, in the period of social and political crisis, the time of major changes. Therefore at different times artistic cabarets in all countries and cities had their own form, their unique environment and their own "theme".⁴

These circumstances in Georgia came into being in the 1910s and from that period the so-called "cabaret epidemic" became widespread. Several cabaret-clubs emerged in Tbilisi at that time. Apart from *Kimerioni*, murals of two of them - *Fantastic Tavern* (1917) and *Argonauts' Boat* (1918) - were painted by several artists of different nationalities (*Fantastic Tavern* - by Lado Gudiasvili, Ilia Zdanevich, Ser-Gei, Aleksandr Petrakovski, Iakob Nikoladze and Iurii Degen, *Argonauts' Boat* - by Kirill Zdanevich, Lado Gudiasvili and Aleksandr Bazjbeuk-Melikov (ill.8, 9, 10)).

Kimerioni is a place having a specific function, decorated with wall-painting, i.e. a certain synthesized structure.⁵ Accordingly, the evaluation of the murals and definition of their meaning is appropriate by this feature, taking into account this circumstance.

However, this is a phenomenon of the beginning of the 20th c. and the notion of "synthesis" in its relation (similar as in relation to this phenomenon in general - artistic cabaret), naturally, cannot be identified with the synthesis of arts, characteristic of monuments of historical epochs, for which the synthesis of arts was a naturally existing phenomenon - a result of manifestation of universality of the perception of the universe, the world view and accordingly, of artistic thought. In this regard, *Kimerioni* along with the café-clubs of St. Petersburg or Strasbourg, decorated with wall-painting, occupies a place among the synthesized structures, which, beginning from Romanticists, appear in the form of abundant attempts of implementation of various theories of synthesis. Researchers refer to them by the notion of "new synthesis"⁶. In *Kimerioni*, as in other synthesized forms emerging in the conditions of the crisis of monumental form, the unification of arts in a single - synthesized structure, the more so in a "model of universe", encountered unavoidable impediments. In the given case it is noteworthy that in its painting two, opposite tendencies characteristic of the Modernist culture occur simultaneously - individualism, subjectivism and tendency towards synthesis. This situation becomes more complicated due to the fact that here we find not only three different manners, three

different visions and three different approaches, but we are also dealing with the existence of two cultures and their interaction in one environment.

But the "old" and "new" synthesis, the character and conditions of interaction of arts in both cases are defined by a single factor – the world view of the period and men of that period. Hence, a monumental specimen or "integrated (or total) artwork" - *Gesamtkunstwerk*, and among them *Kimerioni* as well, comes to reflect the world view of its time and men of that time. Thus, if the wall-painting of the café is not only the decoration of the architecture or specification of the content of the environment, but it also serves to extend the purpose of the area, its content, to offer the specification of the general idea, so it itself reflects the world view, social and ethical relations, which represent that very basis of the synthesis due to which and around which art and architecture merge.⁷

Accordingly, the murals of *Kimerioni* have been studied bearing in mind its historical environment, the world view of the society gathered within its walls, i.e. in relation to the factors which I have identified as defining the character of *Kimerioni*.

These following factors are as follows:

1. The political situation of the country, which defined the positive, healthy psychological mood of the Georgian society, unlike the western and the Russian;
2. The city of Tbilisi proper, with the universality of the historically formed synthesis of the western and eastern cultures; the ability to adopt and openness of its culture in this respect. Tbilisi of the beginning of the 20th c., already a modern city, where different cultural, social and historical strata still retained certain unity, inter-penetrability; Tbilisi of 1917-21, the capital of the country having recently acquired independence, a new significant centre of Avant-garde art in Russia and the Caucasus, a place where the so-called Tiflis Avant-garde came into being; the nature of this phenomenon proper with its tolerant, open space, with its multi-nationality and multilingualism, with its existence together with artistic trends, traditionally different as to generation and ideology; mutually interested, less confrontational, non-aggressive relationship between artists of various nationalities and different groups, between them and the society, between different social strata.⁸

3. Georgian Modernist art is not nihilistic, demonstratively opposing, negatively rejecting everything. The aggressive revolutionary pathos appears only after the Bolshevik occupation, in the second half of the 1920s, and that is more characteristic of literature and poetry. The aesthetics of Georgian art certainly shares the general Modernist principle referred as "Greenbergian Formalism", but during the pursuit, Georgian artistic tradition becomes the initial point. However, nor this process is a radical and aggressive "revolution" in aesthetics, as from the end of the 18th c., along with the emergence and development of secular tendencies in Georgian art, aesthetics and outlook of mediaeval Georgian art are also very strong, which does not disappear completely in professional painting at the end of the 19th c. either. It is more noteworthy that this special attitude towards one's own culture is not linked only with artistic-formal quests. Art, in Geronti Kikodze's words, is perceived as the "national energy"⁹. The basic requirements towards it, according to which that art should be national and universal, is the definition of the desirable aesthetic degree of form as well as the obligation recognized before the country. It is also essential that all this is common to the entire active society of that period, its uniting landmark.

The foundation of artistic café-clubs in Tbilisi coincides with the active immigration of the creative society from Russia. Such cafes were set up by Modernists of various nationalities being in Tbilisi at that time. Presumably, the tradition of artistic café-clubs found its way into Tbilisi from Russia. However, it should also be borne in mind that the Georgians too, for example, Grigol Robakidze and Paolo Iashvili, had become familiar with the "café culture" already in Europe.

Tbilisi artistic cafes also had certain "forerunners", their own "roots" in the form of numerous literary salons and circles, existing in Tbilisi at that time, but, I think, *dukani* (urban tavern) and the *Lagidze Café*, set up in 1904 and 1906 in Kutaisi and Tbilisi, had essential significance in this regard.

The function of the traditional *dukani*, as E.Kuznetsov notes, "was much wider than its direct purpose – it represented a kind of club."¹⁰ A Tbilisi *dukani*, with the interior decorated with Pirosmiani's murals or

paintings, where the activity of a certain group of persons, united by their social status, needs, interests, taste, finally, by the feast process, table, accompanied by art – singing, oratorical skill and painting, “was formed as an aesthetic act, assumed a ritual-regulated form”¹¹, i.e. a synthesized form. The *dukans* in Kutaisi and Tbilisi were places of frequent gathering of *Tsisperqantselebi* and artists in general.

Café is the European, typically Modern form of urban public sociability, whereas the *Lagidze Café* in Kutaisi and Tbilisi was mostly the place of gathering of the intellectual, educated society – the centre of enlightenment and education, as Paul Manning notes, a representative of intelligentsia “High Culture”.¹²

Kimerioni was the place specially instituted exactly by and for this society – a Modern form of establishing Modernist art. It was referred to by *Tsisperqantselebi* themselves as a café, whereas evenings held at *Kimerioni* did not differ greatly by their nature from the traditional Georgian feast organized by *Tsisperqantselebi* at a *dukani*.

It combines both these types and both orientations of social communication: old and new, Modern and traditional, “enlightenment-education”¹³ and feast, soft drinks (*Lagidze Waters*) and wine. As a social structure it is not only a café (even the *Lagidze Café*) and not only a *dukani* (even as Grigol Robakidze notes, a *dukani*, transformed into a Paris literary café¹⁴). *Kimerioni* is an artistic café of Tbilisi and as a social structure, I think, it is developed with a certain hybrid form – with the status of a “café-dukani”.

Tbilisi artistic cafes did not have any definite social or political motivation (as in Paris or Munich), or any pronounced aesthetic idea (as cabaret *Voltaire*, St. Petersburg cafes *Stray Dog*, *Shelter of Comedians* (ill.6, 7), or Strasbourg *Café De L’Aubette* (ill.4, 5)) or any instituted etiquette of behavior and attribution, but it had the common ground and common ethics – “Fantastic Tiflis”.

Kimerioni opened on December 6, 1919. It ceased its existence as the “café-club of Georgian writers” in two years, apparently, shortly after the sovietization of Georgia. The restaurant was renamed *Red Restaurant*. Later on its walls were covered with paint and in the 1930s, during the restoration of the Rustaveli Theatre, *Kimerioni* was changed into the theatre cloakroom.

The original appearance of the former hall of *Kimerioni* has not survived. There is no platform-stage there any longer. The entrance to the café was in its time from the side of Rustaveli Avenue. Of the café murals, Sudeikin's four wall compositions are lost – those with the representation of Georgian poets (no photos exist)¹⁵, *duduki*¹⁶ players and dancing women in Georgian national dress (ill. 53), the so-called *Broken Mirror* (ill. 52) and a basket of flowers (ill. 1), as well as his stained glasses (ill. 54, 55). D.Kakabadze's *Artist and Muse* (ill. 59) is at present broken by the staircase leading from the central lobby of the Rustaveli Theatre to the cloakroom and only its half is visible (ill. 60).

The scheme of the café wall-painting is as follows:

On the right wall of the southern staircase, leading down to the hall, Lado Gudiashvili's *Stepko's Tavern* is depicted (ill. 25-28). Sudeikin's *Georgian Poets* must have been on the left wall, opposite *Stepko's Tavern*. After *Stepko's Tavern* and above the arch leading into the hall an open red theatre curtain is visible against a blue background (ill. 25). The same representation also occurs above the arch of the opening leading to the right storeroom.

The opening to left of the staircase leads into the main hall of *Kimerioni*. On the facets of the piers of the hall (ill. 1,2, 31-49) and in the niche (ill. 50, 51) of the left wall from the entrance there are Sudeikin's compositions (50 in total). The *Broken Mirror* and the composition with baskets of flowers, in my view, must have been opposite the hall entrance. A platform was arranged here. The works must have been represented on its both sides. The scene showing women dancing to the *duduki* sounds, apparently, was depicted to the right from the entrance, on the plane ended with a semicircular form of the arch. The openings of the southern wall opposite them were partitioned by stained glasses, at places where daylight poured into the hall from the grate on the pavement. The cross-shaped vaults were entirely covered with plant and geometrical ornaments. The *Artist and Muse* by David Kakabadze was represented opposite the platform, on the southern wall of the hall, under a semicircular arch.

As noted above, Lado Gudiashvili, Sergei Sudeikin, and David Kakabadze are three individualities and each of them treats the task facing him (decoration of *Kimerioni* with wall-painting) proceeding from his own principles. Their works clearly demonstrate the artists' characteristic

vision, style, their thematic choice is also totally different and this is what is valuable and noteworthy with regard to each of them in connection with *Kimerioni*. Everything derives from the thematic and genre interests of the artists' creation of that period.

For L.Gudiashvili this is Tbilisi, its ordinary traditional life. Exactly in this period he creates his well-known easel paintings on the theme of *qarachoghelebi* (representatives of the city artisans) and *kintos* (Tbilisi street vendors) (*ill.* 29, 30). The selection of this theme for *Kimerioni* by Gudiashvili must have been motivated by the artist's intention to introduce the characteristic, traditional environment of Tbilisi into the café area. *Stepko's Tavern* is indeed notable for special expressiveness and "simplicity" of everyday life. By this the *Kimerioni* composition differs from easel paintings reflecting the Tbilisi life. It is direct, "real", convincing, and not dramatic-expressive, it is characteristic, to an extent even theatrical, but not mannered. It is obvious that L.Gudiashvili thinks out and takes into account that he is working on a wall in *Kimerioni*. For this purpose the artist gives up the deformation of form, proportion and colour and certain dramatic social contents, characteristic of his easel paintings, reduces the subjectivism manifested in them. In *Kimerioni* he generalizes and "calms down" line, colour and form, generalizes and balances the composition, he makes the environment more harmonious, more whole, he matches all these with concrete-specific features tactfully and moderately. In *Kimerioni*, by the combination of the orderly, simple, generalized structure of the composition and different particular-characteristic elements, by "situational" specifying of time in a general environment, an everyday theme is transformed into a monumental composition, with which features of easel painting, various genre motifs are merged organically. By presenting a typical Tbilisi tavern-keeper, a typical Tbilisi *dukani* at *Kimerioni* Gudiashvili creates a representative image distinguished by peculiar significance. This is exactly the tavern-keeper about whom Knut Hamsun wrote: "Dignity, who has not here this dignity? If you stop at any counter, whose owner is out, will he not run up to you at once and begin to urge you to enter his tavern?"

S.Sudeikin's varied painting is the world of the theatre, masks, ordinary for him. The main motivation of his works – theatre, abundantly manifested in the themes, hall decoration and attribution, is especially

strongly revealed in the character of images. These are images of café visitors, dancers-ballerinas, clowns, fairy-tale women and monsters, still life – baskets of flowers. It is noteworthy now for typicalness and specificity, now for grotesque or fairy-tale-unreal character, being at the same time notable for certain abstractedness and artificialness, and in general for the polysemy of images, presence of the principle of “play” and transformation in them. The images are created by means of a flat, generalized but characteristic form, a laconic but precise stroke, as well as by means of a laconic and pure colour, and in every composition it occurs on a totally neutral, homogeneous background. As a result, every image is distinguished by a frozen movement-action, stopped in a moment, by certain framing. Therefore, these characters are not participants of an action or a plot, having the definite contents, are not in the process of sitting at table, dancing, conversation, but they somehow present this state characteristically, but only record it. And not the purpose of their activity-movement-state, but this activity-state proper, its character becomes the real plot of the works. They, as it were, play visiting the café, being a ballerina, a clown, a fairy-tale creature, being charming...In other words, they to a certain extent form N.Evreinov “theatre for itself”. And their setting – a totally unempirical, neutral background – is perceived as “another dimension”, an abstracted, conventional area and it acquires the meaning of a theatricalized space. This is the theme, contents and idea of Sudeikin’s murals and his separate compositions in *Kimerioni* as well – the artist depicts not a dancer, a clown, a monster, a café visitor, a basket of flowers or a cabaret, but “theatricalized life” or “theatricalization of life” itself. After St. Petersburg Sudeikin in *Kimerioni* again resorts to the transformation of the environment – its theatricalization. For this purpose he creates two “theatricalized spaces”: one in the works – artistic, and the other – in the empirical environment, with regard to the relation of painting to architecture, “bringing” the former to the person being at the café.

D.Kakabadze’s work displays the problem of unification of portrait and landscape, urgent for him at that period, a different solution of the question of interrelation of figure and background (*ill.* 61-64). Typical features for *Kimerioni* composition are similarity of modeling of figure and background (structure of figures and background is flat, the degree of the generalization of form, its geometrical-faceted outline, character of

modeling are the same in both), unification in the environment-landscape of the front – frontal and back – distant, high view points, by means of the increased scale of figures, their strictly frontal-symmetrical depiction, the emphasizing of the foreground, but still placing it (figure – front view) and landscape in a single space; as well as introducing separate specific-characteristic elements into the strict, generalized-flat structure, recording a specific moment of time by the actions of figures, their characteristic movements. As a result, in *Kimerioni* composition the background/landscape – homeland is interpreted as the artist's source of inspiration and the *Artist and Muse* becomes a metaphor of an artist's role.

The analysis of *Kimerioni* works also demonstrates the differences between the paintings of the Russian artist, on the one hand, and the Georgian artists, on the other one.

As become clear, in *Kimerioni* compositions all the three artists specify the action in time, temporal recording of a situation in a generalized (or general-typical) environment occurs. But this environment is of different types with Sudeikin and with Kakabadze-Gudiashvili. In Sudeikin's compositions this is an indefinite, non-empirical – in fact a neutral background, and with Gudiashvili and Kakabadze – it is a definite one; with Kakabadze this is a generalized image of the mountainous landscape of Georgia, and with Gudiashvili – the general environment of a Tbilisi *dukani*. In Sudeikin's work temporal definiteness of an action in an indefinite space-setting leaves the impression of certain photographic moment character, stopping, on the one hand, and evokes the feeling of "being torn out" of time, abstractedness, on the other one. With Gudiashvili it makes the general environment of the tavern more characteristic, vivid, and with Kakabadze it specifies the idea of the painting, determines the common metaphoric, humorous sounding of the composition.

The perception-interpretation of theatricalness is also different in the artists' work: with Gudiashvili and Kakabadze theatricalness, and, more exactly, artistry, is one of the features of the personages themselves, a trait of their character, a feature, like, e.g. certain merchant-like pride and self-satisfaction characteristic of Stepko. Their costume and finery (with Kakabadze), countenance and mimicry (with Gudiashvili), postures and movements (with both) are stressed in a slightly mannered way and hence are theatrical as well. As regards Sudeikin, along with the fact that

the plasticity, costume and countenance of his characters are artistic and theatrical, the entire space-setting is conceptually interpreted as theatrical-theatralized.

All this, in its turn, also points to the difference in the interpretation of the function, significance and purpose of the wall-painting by these painters.

The compositions of D.Kakabadze and L.Gudiashvili are wall-paintings, in the direct sense of these words. *Stepko's Tavern* and the *Artist and Muse* (both in their own way) depict on a wall the function of an artistic café. Thus, their purpose is explanation. This also points to the fact that for Gudiashvili and Kakabadze the existence of the definite audience, the group of persons is implied, with which the painter will share his idea, his "message" and as a part of which he considers himself. The same applies to the object of depiction, the theme of depiction: this is the sense of unity of the painter with the existing, general idea (role of an artist) and the generally existing phenomenon (Tbilisi *dukani*, Tbilisi tavern-keeper), not that "the fact does not exist, there is only its interpretation" (F. Nietzsche), but the demonstration of exactly this "generally existing" (only its individually interpreted).

The purpose of wall-painting with Georgian painters in this regard is traditional and the formal structure of their works is also linked with the tradition of Georgian wall-painting.

This is primarily the emphasizing of the wall, its surface and thinking out its function: a wall, as an architectural construction, to the tectonics, rhythmic and structure of which the wall-painting obeys; wall as a medium, a picture surface; and finally, wall, not only as a mechanical boundary of space, but a means of metaphorical extension of the meaning of this space, and thus, a symbolic part of space as well (of course, this attitude is typical not only for our art, but it should also undoubtedly be borne in mind that Georgian wall-painting at every stage of its historical development perceives and interprets the wall exactly in this way). The general character of the treatment of the plane also sounds traditionally in the works – flat-linear structure of the composition, its balanced and symmetric nature, construction of space-image, frontal depiction, reverse perspective, generalization of the composition and form modeling, non-intensive, soft combination of pure colours, the abundance of the golden and brownish-

reddish tones in the colour selection. Citing Pavel Florenski's definition, the orthography of the medieval wall-painting, which with Gudiashvili is more empirical, easily noticeable for the eye, with Kakabadze is "sheltered" to a certain extent in the geometrical-faceted character of form-modeling. Furthermore, the principle of modeling by applying a light colour over a dark one, the device of outlining the form of the neck and eye sockets by linear shading, the manner of turning and bending the head, depiction of eyebrows and nose by a single line, rendering of separate details (ill. 65-68), e.g. nose, chin form, body and clothes by a single, in fact, a local patch and marking folds of the fabric by dark lines, outlining form by a single, generalized contour – all this are general principles of medieval, namely, Georgian wall-painting.

But with both artists the tradition is living, active. In Kakabadze's words, this is a new sounding of "features and temperament", manifested in a new, Modernist attitude.

Of course, Sudeikin shares the same, general-Modernist artistic principles, but painting for him, along with being wall decoration, is mostly a means for transforming the space, for imparting a new meaning, different features to it. And this function is assigned to his painting due to the desire to implement the theory of "theatralization of life" – the general-Modernist idea of transformation of life by art. In this case a "new meaning" comes into existence by the artist's subjective vision and perception of reality, his imagination and fantasy. Together with transformation-theatralization, this is at the same time the desire or tendency to subjectivize the environment. And in such an environment an individual or a collective, as an independent spectator, a subject, can no longer be implied. In this respect, subjectivism manifested by Kakabadze and Gudiashvili differs fundamentally from Sudeikin's approach. Both, Kakabadze and Gudiashvili, perceive and recognize *Kimerioni* as the existing, universally valuable unity, and only a facet is selected in a subjective-individualistic manner from this recognized unity. Whereas for Sudeikin only his own, subjective vision of reality is "existing".

Therefore, the compositions painted by L.Gudiashvili and D.Kakabadze for *Kimerioni* have an independent meaning. They are completed, self-sufficient works reflecting a certain idea or reality. In the environment of the Tbilisi artistic café their aesthetic and meaning sounds with a different degree. As regards Sudeikin, the real essence of his painting is obvious

only when interpreted within the *Kimerioni* area and in the unity of all compositions.

Thus, in the *Kimerioni* murals the dual interpretation of the function of wall-painting is revealed.

The painting of *Kimerioni* is indeed a certain collection of works of the three artists. But is this their simple collection, or still, a single programme of wall-painting of an artistic café, with a certain conception and formal structure, an certain system?

However, in the work of all the three artists the task is realized by common artistic principles (anti-illusiveness, revealing of medium – plane, colour, line, synthesis of features of monumental and easel painting) (which points only to the existence of the common - Modernist approach) and all the three painters render the reality of Tbilisi (the first renders the traditional life, the second – “real situations”, and the third – the existing attitude). Images are also characterized by a certain theatrical-artistic nature, are distinguished by generalness of the image, typification of the model and characteristic features, but none of these factors can be considered to be essential for the posed question.

Noteworthy, *Kimerioni* was perceived by its contemporaries as an area of in fact superior significance. In David Kasradze's words, *Kimerioni* is “the temple of art”, “a beautiful monument of our art”, art of the period “when architects of the new politics of liberated Georgia set to the building of the state”¹⁷. Indeed, *Kimerioni* by its purpose is a restaurant, but also a system unifying the society by a certain objective and function, a ritual place decorated with wall-painting – a “temple”, and naturally, this environment reflected the rules of action, ethical norms, world view of *Tsisperqantsebi*, their friends and like-minded persons. Thus, it belongs to “our time” and is “ours” – Georgian. But how much is its painting a specimen of “our” art, and to what an extent are the attitudes and values of the society gathered in it extended in *Kimerioni* painting as well? In other words, how much the café wall-painting along with architecture (*Kimerioni* space-environment) represent a synthesized structure? Again citing D.Kasradze's words, is *Kimerioni* “a monument of art of liberated Georgia”, i.e. a cultural sign of that time?

Along with this, how justified will it be to evaluate murals of *Kimerioni* unequivocally as Georgian art, when one of the three painters is a

representative of Russian art of the beginning of the 20th c., when the greater part of the wall-painting belongs to him and exactly he must be regarded as the director of the wall-painting?

From this viewpoint, if we accept David Kasradze's evaluation *a priori*, Sergei Sudeikin, together with Lado Gudiashvili and David Kakabadze, creates in the form of *Kimerioni* murals such an artistic phenomenon, such a unity, which by its nature, by its essence is Georgian art of the beginning of the 20th c.

But probably it is possible to define the wall-painting of *Kimerioni* as a specimen of Georgian art, if we evaluate the café wall-painting as a system, as a whole, proceeding from general principles of its form-making and the common semantic conception, rather than according to separate specimens.

Even today, when one finds himself in the *Kimerioni* hall, in the surroundings of varied images, he feels with great vividness the bohemian mood of *Kimerioni*, artistry and diversity of the images, the peculiar, theatrical atmosphere of play, transformation, the fairy-tale-mystical environment. But this intensity is not suppressing, diversity is not motley, fullness is not overburdened, and variety is not chaotic.

The grotesqueness and fairy-tale-unreal character of Sudeikin's images are balanced ("neutralized") by the realistic, lively expressiveness of *Stepko's Tavern* and humorous metaphoric nature of the *Artist and Muse*.

Painting is not in dissonance in relation to architecture; both are characterized by clear tectonics of an even rhythm. They are coordinated in such a way that neither architectural form becomes unequivocally dominant, nor arrangement of works – mechanic; when every separate composition retains certain independence and also stresses the architectonics of the area, when all this at the same time is the logic of their own ideological-content and formal structure. The murals are the decoration of the entire area and also its separate units.

The scale of compositions, sizes of representations with regard to the architecture and each other as well as to a human being, a viewer, are proportional, harmonized and uniform.

Clarity and tectonics, evenness (in rhythm and scale, character of form division), proportionality, balance, certain softness of these relations, uniformity, non-linearity, non-monotony, non-intensity – these

are the features which in the murals of *Kimerioni* define the character of organization of parts into a whole and that of the relations between parts in a whole. These are the general principles of "putting in order" the form – unity, which is regarded as the historical – Georgian – perception of artistic form¹⁸.

All the three artists (the Georgians and the Russian) manifest the same attitude to these principles.

From this viewpoint it is undoubtedly noteworthy that Sudeikin's activity in St. Petersburg, as the director of decoration of artistic cafes and an artist, displays different – opposite relations, as compared with Tbilisi. The decorations of *Stray Dog* (1912) and *Shelter of Comedians* (1916) could be evaluated as atectonic, chaotic, asymmetrical, discordant, intensive and expressive.

The system of decoration of basements covered the walls and the ceiling, bounding the space, as a whole, without pauses; it as if "used" them simply in order to create its own rhythm, its own proportion, its own structure by means of disproportionately increased sizes of images, striking-contrasting colours, deformed form and illumination. It not only divided, partitioned the plane of the wall, united constructions, but also even made them visually lose the function of bounding the space. The mirrors on the ceiling, golden coloured sculpted ornaments and sconces, would not only physically "make disappear" the firmness-flatness of the wall and the ceiling, but would make the entire area amorphous, illusive, changing-impalpable. Here a visitor indeed lost the sense of reality even physically – he saw himself and the surrounding environment on the ceiling too – in its mirrors; having found himself in this area, "overcoming by force" due to its intensity, he had no other choice – he was already a part of this transformed, theatricalized reality.

In *Kimerioni* the hall architecture with the even rhythmic alternation of spatial sections, with a certain faceted-parallel structure, subordinates the movement of a person in the hall and the rhythm of his movement as well. The painting does not "overcome" the architecture "by force", and being in harmony with it, involves naturally in the person's movement (or his action, e.g. visitors of the real and the painted café are sitting at table at the same time, together). Alternation of images and a person's movement (or presence – sitting at table) coincides in space and time. By

this coincidence painting exerts certain influence on a viewer, stealthily, as the common time evokes the sense of a single, common space as well. A visitor going down to the café, is naturally, as if voluntarily involved in it – he becomes a participant of the transformed reality.

Thus, after St. Petersburg S.Sudeikin in Tbilisi chose a different way of transforming reality, “theatralization of life”. Transforming of the environment by intensive “interference” – as if a more logical method, more natural, as it were, for the artist himself, in Tbilisi is replaced by a certain “roundabout” approach. Unlike St. Petersburg, in Tbilisi not “overcoming” the basement architecture “by force”, but harmonization of painting with exactly its structure-tectonics-construction becomes the means of implementation of this idea. Sudeikin in Tbilisi again remains “loyal” to his interests, but he substantially changes the attitude, aesthetics. In other words, he resorts to different principles for the implementation of the same idea – “theatralization of life” – a different formal structure, different principles of form-making: in one place – purposeful atectonism as an artistic device, dynamics, asymmetry, expression, intensity; in another place – moderate sounding, tectonic nature, clarity, restraint. I do not think that the artist’s this choice was dictated by the architectural construction of the *Kimerioni* hall (or was due only to this). In St. Petersburg Sudeikin ignores exactly space construction (although having a less tectonic, more amorphous-heavy structure), firmness-flatness of the wall and he manages this quite “successfully”. The reason, in my opinion, is more essential, but it is difficult to assert it: he perceives and conceptualizes a new environment (Tbilisi, its artistic café, aspirations and values of *Kimerioni* leaders); he intuitively or consciously follows the structure established by the works of Georgian artists, “tries” to adjust to it.

Although S.Sudeikin appears as an outstanding artistic individuality in the murals of *Kimerioni*, moreover, he interprets the function of wall-painting, decoration of a place in a radically different way as compared with his co-painters – D.Kakabadze and L.Gudiashvili, but as a participant of wall-painting, he shares the principles of form-making, which I have defined with regard to the *Kimerioni* murals as the national (Georgian) method. Thus, it is possible at least to assume (if not assert) that S.Sudeikin’s this choice is a result of co-operation with Georgian artists, a result of perception and conceptualization of the character of the culture,

within which he after St. Petersburg was again entrusted with painting murals and directing this process.

And the entire content conception of the wall-painting, its common ideological sounding is created by a predefined idea, its purposefulness or perhaps intuition, as it may be assumed that certain agreement must have existed between the three artists of *Kimerioni* – as a result of reasoning as well as tacitly, inwardly. A joint narrative is created methodically by the common rhythm of harmony between painting and architecture, the common proportion and scale, observation of the same principles of form-making, taking into consideration of space structure and its functional division. It is the logic established by the scheme of separate compositions and their interrelation in space, which orients a visitor's direction in the hall, dictates the rhythm of his movement and the sequence of perception of the compositions. This narration-movement develops in the following way: first *Stepko's Tavern* and the *Georgian Poets* – as Tbilisi and hosts of the café; then – the theatricalized, fairy-tale-mystical environment of the cabaret's night life and finally – the *Artist and Muse*, as an explanation-reminder of an artist's function. Due to the balanced, frontal nature, horizontal arrangement and strict symmetry, as well as comparatively large sizes, the composition not only makes a viewer stop, stay in a static pose, but also to a certain extent "informs" him about the end of this movement. In this narrative the defining factor becomes the works of the Georgian artists, as, although, the greater part of the murals is painted by Sudeikin and the mood of the main hall is due to his painting, the semantic axis of the murals passes exactly on Gudiashvili's and Kakabadze's compositions: *Stepko's Tavern* begins and the *Artist and Muse* completes the "visual narrative". Sudeikin's theatricalized world is inserted in this context, almost without any conflict. All these themes, united in this way, acquires a common ideological expression – they lose their own, independent significance. And such a unity already sounds as the world view and ideology of Kakabadze-Gudiashvili, *Tsisperqantselebi*, Tbilisi society of that period and *Kimerioni* proper. In this case wall-painting becomes a part of the synthesized structure – a visual metaphor of the contents and purpose of the Tbilisi artistic café, its symbol. In this way, nationality – one of the main landmarks of the world view of that period – and the ideal of an artist and his function, referred to by Titian Tabidze as *mojamagireoba* ("working as a hired labourer") are revealed.

In such "technology" of formation of the *Kimerioni* compositions as a programme – system of the café wall-painting, the noteworthy features of our Modernist art and the cultural circle of the 1910s are manifested. In particular, what the self-perception, self-identification of a Georgian artist in "Modernist society" is like: they are not characterized by avant-garde "we" – the authoritative and aggressive unity opposing reality and aesthetics, nor by closeness in the aesthetic world – autism – certain Modernist "I". They, of course, are individualities, but their unity is defined by the values which go beyond the aesthetic sphere and which are the national and civil values and position. The character of cooperation of artists of various nationalities living in Tbilisi at that period and the nature of their interrelation are also manifested in it.

In this unity the wall-painting reflected the peculiarity of Tbilisi modernity which is designated by the notion of "peripheral modernization"¹⁹. But, what is the most important, it also brought to light this conflict-free or less confrontational character of existing together, the nature of co-existence, which Grigol Robakidze calls the fantastic nature of Tbilisi – "Fantastic Tiflis"²⁰ and which was reflected in the peculiarity of the functioning of *Kimerioni* as a social structure (café-dukani) and in the events held there (traditional wedding feast of Giorgi Leonidze – N. Evreinov's play "School of Etoile").

Thus, in the murals of *Kimerioni*, the three themes, three independent texts, conveying in their own way the content and purpose of the Tbilisi artistic café, "try" to turn into its metaphor. However, the wall-painting still reveals the tendency towards the unification and assumed the form of a single system as well. Thus, *Kimerioni* wall-painting is an ambivalent structure, ambivalent system. More exactly, as noted, two tendencies, mutually opposite by their essence, characteristic of Modernist culture, are manifested in it at the same time.

Of course, it may be acknowledged that the wall-painting of *Kimerioni* is not a simple collection of works of three artists, but neither the rule of its formation as a system, and hence nor the nature of its unity may be regarded as universal. Although *Kimerioni* in a certain sense is a synthesized structure, of course it is not a "classic synthesis" and its painting in relation to architecture-space fails to form universal relations, when a part is a symbolic manifestation of the whole and every composition contains the idea of the whole. This is not the case with *Kimerioni*.

Here the decoration – murals as a system is created methodologically, taking into account different factors; but as this method unites three individual manners, three independent themes and subjective visions of three artists, formation of wall-painting as a system becomes possible only as a result of interpretation of the works in certain sequence. A unity comes into being only in this way, one-sidedly and linearly. This method allows only such an interpretation and only on one occasion. So, unless one follows this idea (premeditated or dictated by intuition), the wall-painting of *Kimerioni* is only the works by Lado Gudiashvili, Sergei Sudeikin and David Kakabadze, painted on the walls of the café, is not the mere decoration of architecture, but only specification of the contents of the area (in three ways).

But exactly this quality of murals – “non-universalism” is the feature of its contemporaneity, partaking of subjectivized, individualistic – Modernist art.

Taking into consideration all this, it may be noted that *Kimerioni* and its wall-painting is indeed a Georgian monument of the 1910s-20s and an example of Georgian art – a cultural sign of its historical period and environment.

1 *Kimerioni* is derived from *Chimera*

2 T'itsian T'abidze, “Kimerioni”, in *Barik'adi* (22 January 1922)

3 The history of artistic cabaret began back in the 80s of XIX century when Rudolf Sallis opened the cabaret *Le Chat Noir* at Montmartre in 1881. See A.E. Parnis, R.D. Timenchik, *Programmy "Brodiachei sobaki"* (Programs of Stray Dog), in *Pamiatniki kultury* (Leningrad: Nauka, 1983). It is interesting that original title of *Le Chat Noir* was “artistic cabaret”. It is significant that researchers when mentioning late XIX and early XX century cabarets often called them “artistic cabarets”. See Parnis, Timenchik, *Programmy "Brodiachei sobaki"*; A.M. Konechnii, V.Ia. Morderer, A.E. Parnis, R.D. Timenchik, *Artisticheskoe kabare "Prival komediantov"* (Artistic Cabaret Shelter of Comedians), in *Pamiatniki kultury* (Leningrad: Nauka, 1988); L.I. Tikhvinskaia, *Kabare i teatry miniatur v Rossii 1908-1917 gg.* (Cabaret and Theaters of Miniature in Russia 1908-1918yy), (Moskva: RIK Kultura, 1995); T. Nikol'skaia, *"Fantasticheskii gorod": Russkaia kul'turnaia zhizn' v Tbilisi 1917-1921* (“Fantastic City”: Russian Cultural Life in Tbilisi, 1917-1921), (Moskva: Piataia strana, 2000). Nowhere, as far as I know, there is information why this phenomenon is called “artistic cabaret” but not simply “cabaret”. It seems that in this case “artistic” is not only an epithet, an adjective but it is also used as a general term to define a particular character of a cabaret of that time. It is its differentiation even in regard with present day cabaret genre, with its modern comprehension. We also meet “artistic club”, “artistic café”, which refers to inner functional differentiation and difference of these institutions but at the same time all these three terms mainly indicate the artistic-social structure of the same type.

- 4 In France it was the late XIX century, the period when anti-bourgeois attitudes and protests intensified. See D. Tikhvinskaia, *Kabare i teatry miniatiur v Possii 1908-1917 gg.*, 19. 15-20 years later Berlin and Munich cabarets were founded (*Eleven Hangmen, Simplicium, Smoke and Noise*) with the songs full of Fronde aspiration and satiric sketches on imperial claims of Wilhelm II. During World War I, in 1916 a Dadaistic cabaret *Voltaire* was open in respectable Zurich. According to Hugo Ball its goals was to "remind the world that there are independent men "beyond the war and Nationalism" living with some other ideals". See *Hugo Ball (1886-1927). Dada Fragments* in *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charlse Harrison and Paul Wood (Oxford UK & Cambridge US: Blackwell, 1992), 246. In Russia it was a period that entered in history with two definitions "Silver Age" and "Damned Decade." It was the period between two revolutions (1905-1917) with an exceptional concentration of creative energy, on the one hand, but with the experience of the time as the end of history, on the other. See L.I. Tikhvinskaia, *Kabare i teatry miniatiur v Rossii 1908-1917 gg.*, 19. "Objects are dying," Viktor Shklovskii wrote, "We fail to perceive the universe... and we are easily losing our life because cannot feel it any more." V. Shklovskii quoted in L.I. Tikhvinskaia, *Kabare i teatry miniatiur v Rossii 1908-1917 gg.*, 19.
- 5 Artistic cabaret was a synthesized structure, and not only for the simple reason, that, within its space, the different fields of art and various representatives of art used to merge. Similar environments used to get structured on the basis of certain outlook values. For example, cabarets in St. Petersburg were based on Nikolai Evreinov's theory of theater of life or *Theatricalized Life*. The last project of *De Stijl, café De L'Aubette*, was based on the idea of unification of art and reality/life, the creation of its universal plastic model. We believe this was the very reason why the walls of these spaces got painted *Petersque* (1917, V. Tatalin, A. Rodchenko and B. Iakulov) in Moscow, *Brodiachaia Sobaka* (Stray Dog, 1912, S. Sudeikin, N. Sapunov and M. Kulbin) and *Prival Komediantov* (Shelter of Comedians, 1916, S. Sudeikin, A. Iakovlev, B. Grigoriev, I. Fomin) in St. Petersburg; *Café De L'Aubette* (1929, Hans Arp, Sophie Tauber Arp and Theo van Doesburg) in Strasbourg; *La Coupole* (1927, L. Latapie, A. Auffray, E. Delesalle, J.A. Stival, E.S.J. Jeans, J.E. Zingg, P. Gireud, M.L. Savin, A. Guenot, L.E. Drivier, J. Rij-Rousseau, P. Dubreuil, A. Guindet, C. Liasu, P. Jacob-Hians, R. Mosner, J.F. Trochain, F. Bellenot, M. Bourbon, P. Robiquet, M. Vassilieff, C. Quenneville, D. Seifert, A. Clerge, I. Grunewald, o. Carfsund) in Paris. Artistic cabaret or cafe was one more immersive space, one more *Gesamtkunstwerk*. Ritualized space, synthesized structure naturally incorporated in and logically "required" painting not only as a mere decoration but also as art, as one of the synthesizing factors.
- 6 See Dimit'ri Tumanishvili, "Ertobliv khelovnebata nats'armoebis " cnebis gamo (About the notion of "integrated art work"), in *Letters, Asseys* (Tbilisi, Ts'minda nino, 2001); E.B. Murina, *Problemmy sinteza prostranstvennykh iskusstv* (The Problems of Synthesis of Spatial Arts), (Moskva, Iskusstvo, 1982).
- 7 See E.B. Murina, *Problemmy sinteza prostranstvennykh iskusstv*, 80.
- 8 See Vakht'ang Beridze. *Lit'erat'ura da khelovneba damouk'idebel sakartvelos (1918-192ts'lebi)* (Arts and Literature in Indipendent Georgia (1918-1921 years), (Tbilisi: 1992); T. Nikol'skaia, "Fantasticheskii gorod": *Russkaia kul'turnaia zhizn' v Tbilisi 91917-1921*); Mzia Chikhradze, *Tbilisis k'ult'utuli tschovreba. 1910-1920-*

- iabi ts'lebi*, (Tbilisi Cultural Life of 1910-1920s), Amirani, no. 3 (Tbilisi-Montreal: 2000), Dmit'ri Tumanishvili, *Sakartvelo. epokata gasaqari* (Georgia Between Two Epochs) and Luiji Magarotto, *1914-1921 ts'lebis tbilisis lit'erat'utul-kult'uruli tskhovreba* (Tbilisi literary-cultural Life of 1914-1921) in *Georgian Modernism 1910-1930*, (Tbilisi: 2006, ISBN – 99940-0-759-9)
- 9 Geront'i Kikodze, *Lit'erat'ura da erovnuli energia* (Literature and National Energy) in *Sakhalkho Purtseli*, 1914
 - 10 See Erast Kuznetsov, *Pirosmanashvili i khudozhestvennaia kultura XX veka* (Pirosmanashvili and Artistic Culture of XX c), (Tbilisi: International Symposium of Georgian Art, 1977), 4.
 - 11 See Erast Kuznetsov, "Pirosmani", (Leningrad, Iskusstvo, 1975), 47.
 - 12 See Paul Manning, *Waters in Georgian Drinking Culture. Introduction to Fluid Modernities*, (<http://www.dangerserviceagency.org/drinking.html>, pdf, 2009, acceded August 2, 2010), 3, 37.
 - 13 Paul Manning refers *the Lagidze Café* to as loci of enlightenment and education. See Paul Manning, *Waters in Georgian Drinking Culture. Introduction to Fluid Modernities*, 36
 - 14 "And thus Kutaisi *dukans* turned into Paris literary cafes, where together with the harsh sound of the music-box and the obligatory *mravalzhamieri* (the name of a polyphonic Georgian song [accompanying drinking]) the names such as Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche, Oscar Wilde, Paul Verlaine, ...were uttered". See Grigol Robakidze, *Gruzinskii modernism* (Georgian Modernism), in *Ars*, no.1 (1918), 47.
 - 15 According to the description of T'itsian T'abidze and his wife Nino T'abidze *Georgian Poets* depicted two-faced image of Grigol Robakidze, P'aolo Iashvili with the horns in Spanish hat and cloak, self-portrait of Sudeikin, T'itsian T'abidze in the costume of Pierrot, Nino T'abidze with the masque as Columbine and Georgian Artists: Lado Gudiashvili, David K'ak'abadze and Iak'ob Nik'oladze. T'itsian T'abidze, *Kimerioni*, in *Barik'adi* (22 January 1922); Nino T'abidze, *T'itsiani da misi megobrebi* (T'itsian and His Fellows), (Tbilisi: 2002).
 - 16 *Duduki* is an oriental wind musical instrument)
 - 17 Davit K'asradze, *Kimerioni*, in *Sakartvelo*, no. 3 (1920).
 - 18 See Dimitri Tumanishvili, *Tradiciis raobisatvis* (For the Definition of Tradition) in collected essays, 2001, Mariam Didebulidze, *Erovnuli forms sakitkhi qristianul khelovnebashi* (National Character of Christian Art) in *Saqartvelos sidzveleni*, V. 7-8, 2005
 - 19 The peculiarities of Tbilisi modernity Harsha Ram refers as "peripheral modernism writ large". On this issue see Harsha Ram, *Modernism on the Periphery: Literary Life in Postrevolutionary Tbilisi*, in *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, no. 5(2), (2004).
 - 20 Grigol Robakidze, *Palest'ra*, Gvelis p'erangi (Tbilisi: Merani 1988), 238. On notion Fantastic see Harsha Ram, *Modernism on the Periphery: Literary Life in Postrevolutionary Tbilisi*, 369.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ი. (ილიკო) აბაშიძე, ხელოვნება და ეროვნული გრძნობა, გაზ. „საქართველო“, 4 მარტი. 1918
2. ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, შალვა ქიქოძე. კულტურული მემკვიდრეობა, თბილისი. 2005
3. გ. ალიბეგაშვილი, დავით კაკაბაძის შემოქმედება, მნათობი 8, თბილისი, 1956
4. ი. არსენიშვილი, ქართული დაზგური ფერწერის განვითარების ძირითადი მხატვრულ სტილური ტენდენციები, სადოქტორო დისერტაციის ავტორეფერატი, თბილისი, 2001
5. ი. არსენიშვილი, XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართული დაზგური ფერწერის ზოგიერთი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებები, სამეცნიერო ნაშრომების კრებული, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2000
6. ი. არსენიშვილი, დავით კაკაბაძის ორი ავტოპორტრეტი, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა. სამეცნიერო შრომების კრებული, 2000
7. გ. ასათიანი, სიტყვა თქმული ე.წ. „აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დიალოგის“ დროს, ტ.1, თბილისი, 2002
8. გ. ასათიანი, სათავეებთან, თბილისი, 1982
9. ვ. ბერიძე, გუდიაშვილი. ხელოვნება, თბილისი, კორვინა-ბუდაპეშტი, 1975
10. ვ. ბერიძე. კულტურა და ხელოვნება დამოუკიდებელ საქართველოში. თბილისი, 1992
11. ვ. გაფრინდაშვილი, ბოგემა, მშვილდოსანი, ქართული ლიტერატურული ესსე, თბილისი, 1986
12. ვ. გაფრინდაშვილი, დავით გურამიშვილი. პარალელები, ქართული ლიტერატურული ესსე, თბილისი, 1986
13. ლ. გუდიაშვილი, როგორ მოვხატეთ ქიმერიონის კედლები, დროშა, 1964, 7
14. ლ. გუდიაშვილი, მშვენიერების ტყვეობაში (სამხრეთ საქართველოში ექვთიმე თაყაიშვილთან ერთად), ჟურნ. ძეგლის მეგობარი N 19, თბილისი 1969
15. ლ. გუდიაშვილი, სამხრეთ საქართველოში ექვთიმე თაყაიშვილთან ერთად, „ძეგლის მეგობარი“, კრებული 19, 1969
16. დ. თუმანიშვილი, ცის ორი სახე, წერილები, ნარკვევები, თბილისი, 2001

17. დ. თუმანიშვილი, ნიკო ფიროსმანაშვილის „პატარა მეთევზე“, წერილები, ნარკვევები, თბილისი, 2001
18. დ. თუმანიშვილი, ტრადიციის რაობისათვის, წერილები, ნარკვევები, თბილისი, 2001
19. დ. თუმანიშვილი, „ერთობლი ხელოვნებათა ნაწარმოების“ ცნების გამო, წერილები, ნარკვევები, თბილისი, 2001
20. დ. თუმანიშვილი, ეროვნულობის შესახებ ხელოვნებაში, წერილები, ნარკვევები, თბილისი, 2001
21. დ. თუმანიშვილი, საქართველო. ეპოქათა გასაყარი, ქართული მოდერნიზმი 1910-1930, თბილისი, ISBN - 99940-0-759-9
22. პ. იაშვილის, პირველთქმა, ცისფერი ყანები, 1916
23. პ. იაშვილი, ჩვენი სეზონი, ევროპა თუ აზია, თბილისი, 1997
24. ილიონი, ჟურნალი, 1923 წ. 4
25. დ. კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი 1983
26. დ. კაკაბაძე, მ. თოიძის სურათების გამოფენა, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983
27. დ. კაკაბაძე, სივრცის ორი კონცეფცია, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983
28. დ. კაკაბაძე, ჩვენი გზა, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983. გვ. 31
29. დ. კაკაბაძე, სურათის პრინციპი, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983
30. დ. კასრაძე, ქიმერიონი, გაზ. „საქართველო, 3, 1920
31. ვ. კოტეტიშვილი, აზიისკენ, ევროპა თუ აზია, თბილისი, 1997
32. კ. კაჭარავა, ილიაზღი და თანამედროვეობა, წერილები, თბილისი, 2006
33. კ. კაჭარავა, ქართული ავანგარდის ისტორიისათვის, წერილები, თბილისი, 2006
34. ს. ლეჟავა, ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის, სპექტრი, 2005
35. ს. ლეჟავა, ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის, ჟურნ. სპექტრი, თბილისი 2005
36. ლეილა, ჟურნალი, ტფილისი 1917
37. ლ. მაგაროტო, 1914-1921 წლების ტფილისის ლიტერატურულ-კულტურული ცხოვრება, ქართული მოდერნიზმი 1910-1930, თბილისი, ISBN - 99940-0-759-9
38. ი. მათიაშვილი. მხატვრული პრობლემები დავით კაკაბაძის ფერწერაში, საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი 1998
39. ი. მათიაშვილი. დავით კაკაბაძის ფერწერა 1910-იან წლებში, ქართული უნივერსიტეტი, თბილისი 1999
40. ი. მათიაშვილი. დავით კაკაბაძე მოდერნიზმის კულტურის კონტექსტში
41. პ. მარგველაშვილი, დავით კაკაბაძის არქივიდან, თბილისი 1988

42. კ. მარჯანიშვილი, შვილები მზისა და მისი ქურუმი, ევროპა თუ აზია, თბილისი, 1997
43. პ. მარგველაშვილი, დავით კაკაბაძის არქივიდან, თბილისი 1988
44. ლ. მამალაძე-ანთელავა, კულტურათა დიალოგი (ფიროსმანის შემოქმედების ერთი ასპექტის შესახებ), ქართული ხელოვნების ნარკვევეი III, თბილისი 2004
45. ლ. მამალაძე-ანთელავა, კულტურათა დიალოგი მე-20 საუკუნის ქართულ ფერწერაში (ფიროსმანის „ქალი ლუდის კათხით“, პიკასოს „აბსენტის მოყვარული“), ჟურნ. ენა და კულტურა 2, თბილისი 2005
46. მ. მეძმარიაშვილი, ავანგარდის გზები, ჟურნ. Литературная Грузия, 1-6, თბილისი 2002
47. მ. მეძმარიაშვილი, ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება ავანგარდული ხელოვნების ფონზე, ქართული ხელოვნების ნარკვევები I, თბილისი 2001
48. ა. ოქროპირიძე, ქართული ხელოვნების სახვითი ენისათვის, Academia, ტ. 6-7, 2006
49. გრ. რობაქიძე, ფალესტრა, თბილისი, მერანი, 1988
50. გრ. რობაქიძე, ერის სული და შემოქმედება, სახალხო გაზეთი, 12 აპრილი, 1913
51. გრ. რობაქიძე, კოტე მარჯანიშვილი, დურუჯი, 1, 1926
52. ლ. რჩეულიშვილი, დავით კაკაბაძე, თბილისი, 1983
53. ს. სიგუა, მოდერნიზმი, მწერლის გაზეთი, თბილისი, 2008
54. ს. სუდეიკინი, ქართული გამოფენა, გაზ. საქართველო 115, თბილისი 1919წ.
55. ბ. სურგულაძე, კულტურული შემოქმედებისთვის, გაზ. საქართველო, გიორგობისთვე 13, 1918
56. ტ. ტაბიძე, ცისფერი ყანნებით, ცისფერი ყანნები, 1916
57. ტ. ტაბიძე, მოჯამაგირე და ბოჰემა, გაზ. საქართველო, 173, 1915
58. ტ. ტაბიძე, ქიმერიონი, გაზეთი ბარრიკადი, 1922
59. ტ. ტაბიძე, ირონია და ცინიზმი, მეოცნებე ნიამორები 9, თბილისი, 1923
60. ტ. ტაბიძე, დადაიზმი და „ცისფერი ყანნები“, მეოცნებე ნიამორები, 10, თბილისი, 1923
61. ნ. ტაბიძე, ტიციანი და მისი მეგობრები, ქართველი მწერლები სკოლაში, „დია“, თბილისი 2002
62. ქართველ მწერალთა კავშირის ოქმი, გაზეთი საქართველო, 9 აპრილი, 1920
63. ქართული მხედრობა ქართულ უნივერსიტეტს, გაზ. საქართველო, 11 იანვარი 1918
64. გ. ქიქოძე, დასავლეთის კარები, ევროპა თუ აზია, თბილისი, 1997

65. გ. ქიქოძე, ეროვნება, ენა და ესთეტიკური კულტურა, წერილები, ესეები, ნარკვევები, 1985
66. გ. ქიქოძე, ლიტერატურა და ეროვნული ენერგია, წერილები, ესეები, ნარკვევები, 1985
67. გ. ქიქოძე, ეროვნება, ენა და ეროვნული ენერგია, წერილები, ესეები, ნარკვევები, 1985
68. გ. ქიქოძე, ხელოვნების აღორძინებისთვის
69. ნ. ყიფიანი, ტფილისის ავანგარდი. ტექსტი გამოფენისათვის „ფანტასტიკური დუქანი. ტფილისის ავანგარდი“ ნიუ იორკი, კესი კაპლანის გალერეა, ივლისი, 2009
70. ნ. ყიფიანი, პროცესების წინააღმდეგ?, სამეცნიერო-კვლევითი პროექტის ტექსტი, ხელნაწერი, 2002
71. ნ. ყიფიანი, თანამედროვე წარსულისა და აწმყოს არქეოლოგია, ილიაზღი, 2, 2006
72. მ. ჩიხრაძე, თბილისის კულტურული ცხოვრება 1910-1920-იანი წლები, ამირანი, თბილისი-მონრეალი, 2000/III
73. მ. ციციშვილი, ნ.ჭოლოშვილი, ქართული მოდერნისტული მხატვრობა ევროპულ კონტექსტში, ქართული მოდერნიზმი 1910-1930, თბილისი, ISBN - 99940-0-759-9
74. ი. ძუცოვა, ნ. ელიზბარაშვილი, სერგეი სუდეიკინი საქართველოში, საბჭოთა ხელოვნება, 10, 1975
75. ი. ძუცოვა, ლადო გუდიაშვილის მონუმენტური ფერწერა, საბჭოთა ხელოვნება, 5, 1976
76. ი. ძუცოვა, ცოტა რამ „ქიმერიონის“ მხატვრობაზე, საბჭოთა ხელოვნება 3, 1975
77. ბ. ნიქორიძე, ფანტასტიური ქალაქი, გამოფენის კატალოგის ტექსტი, თბილისი, 2005
78. მ. ხელაია, ქართული ლიტერატურული ესსე, თბილისი, 1986
79. ნ. ხოფერია, ევროპული და აზიური ორიენტაციების შესახებ საქართველოში, ევროპა თუ აზია, თბილისი, 1997
80. გ. ხოშტარია, ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრული მეთოდი, ხელნაწერი
81. გ. ხოშტარია, ესთეტიკური ოპოზიციის როლი მხატვრული ნაწარმოების წყობაში, სამეცნიერო ნაშრომების კრებული, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა, თბილისი, 2000
82. გ. ხოშტარია, ფიროსმანაშვილის შემოქმედება და მისი ადგილი ახალ ქართულ მხატვრობაში, საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი, 1985

83. გ. ხოშტარია. ბინარული ოპოზიცია ფიროსმანაშვილისა და მოდერნიზმის მხატვრობაში, ვახტანგ ბერიძის სახელობის ქართული ხელოვნების საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები. თბილისი 2008
84. თ. ჰოიზერმანი, *Amor fati*. ბედისწერის სიყვარული (ლონდა-კარდუ-მალმტრემი-ლამარა), თბილისი, 2006
85. J.E. Bowlit, *Cabaret in Russia//Canadian-American Slavic Studies*, Vol. 19, N4, 1985.
86. J.E. Bowlit, *When Life Was a Cabaret*, *ArtNews*, December, 1984
87. E. Corcellet-Prevost, *La Coupole. Fete ses 70 ans*, Paris, 1998
88. Discuss the Influence of de Stijl ideas on 20th Century Architecture, <http://www.geocities.com/soho/workshop/5220/history/destijl/destijl.html>
89. C. Greenberg, *Modernist Painting*, <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>
90. Ch. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, IIB Blackwell, Oxford UK & Cambridge US, 1992
91. G.Janecek, *Il'ja Zdanevich's aslaablic'e and the transcription of zaum' in Drama*, *L'Avanguardia a Tiflis, Venezia*, 1982
92. P. Manning, *Georgian Drinking Culture. Introduction to Fluid Modernities. Waters*. <http://www.dangerserviceagency.org/drinking.html>, 2009
93. S.A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans*, ca. 1890-1939, Cambridge, 1999
94. J. Nechvatal, *Immersive Ideals/Critical Distances*, University of Wales College, Wales, UK, 1999
95. D. Raizman, *History of Modern Design, Graphics and Products Since the Industrial Revolution*,
96. K. Ruhrberg, M.Schneckenburger, C.Fricke, K.Honeef, *Art of the 20th Century*, Koln, 2000
97. H. Ram, *Modernism on the Periphery: Literary Life in Postrevolutionary Tbilisi; Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History - Volume 5, Number 2, Spring 2004*
98. Г. Алибегашвили, Давид Какабадзе
99. М.М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренесанса, Литературно-критические статьи*, М., 1986
100. М.М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе, Литературно-критические статьи*, М., 1986
101. В. Беридзе, Лado Гудиаშвили. *Книга воспоминаний*, Москва. Советский художник, 1987
102. В. Беридзе, Давид Какабадзе,
103. К. Гамсун, *В сказочном царстве*, МИК, Москва, 2005

104. Э. Гомбрих, История искусств, <http://gumer.ru>
105. А. Генис, Модернизм как стиль XX века, <http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/11/genis.html>
106. Л. Гудиашвили, Книга воспоминаний. Статьи. Из переписки. Современники о художнике, Москва, 1987
107. Ю. Деген, В «Ладье аргонатов», Тифлисский листок, 226, 1918
108. И. Дзуцова, Судейкин в Тбилиси, Литературная Грузия, №1, 1978
109. Д. Джурова, Николай Евреинов: театализация жизни и искусства, Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. М.: Совпадение, 2005 http://www.sovpadenie.com/teksty/evreinov/nikolaj_evreinov_teatralizaxija_zhizni_i_iskusstva
110. И. Зданевич. Изабелле Седьмой, 41°, 1919
111. Л.Л. Златкевич, Ладо Гудиашвили, Тбилиси, 1971
112. Г. Иванов "Бродячая собака" (Из «Петербургских воспоминаний»), <http://www.silverage.ru/memory/ivanov.html>
113. И.А Ильин, Кризис современной культуры, Основы христианской культуры, http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ilin/_01.php
114. Изабелла Седьмая, Литературная летопись, «Новый день», 1919, 10
- 115.В. Катанян, Годовщина «Фантастического Кабачка», Феникс, № 1, Тифлис, 1919
116. А.М. Конечный, В.Я. Мордерер, А.Е. Парнис, Р.Д. Тименчик, Артистическое кабаре «Привал комедиантов», Москва, «Памятники культуры», 1988
117. Д. Коган, Сергей Судейкин, Москва, "Искусство", 1974
118. А.Р. Кугель, Театр и Искусство, П, № 10, 1910
119. А. Кручёных, Фантастический Кабачёк, Куранты, N2, Тифлис, 1919
120. Б. Корнеев, В «Ладье аргонатов», Куранты, N1, Тифлис 1918
121. К. Кинцурашвили, Давид Какабадзе. Классик XX века, Санкт-Петербург, труды, 1990
122. Э. Кузнецов, Пиросмани, Москва, 1975
123. Э. Кузнецов, О трактовке пространства в искусстве Пиросмани, Тбилиси, 1983
124. Э. Кузнецов, Пиросманашвили и художественная культура XX века, Тбилиси, 1977
125. В. А. Кофанова. Топос Петербурга в поэзии Ахматовой. http://www.erudition.ru/referat/ref/id.17271_1.html
126. Ю.М.Лотман. Символика Петербурга и проблемы семиотики города, Избранные труды. Т. 2., М., 1984
127. Литературные кафе Санкт-Петербурга начала XX века "Бродячая собака" – "Привал комедиантов". <http://www.studzona.com/referats/view/10107>

128. Е.Б. Мурина, Проблемы синтеза пространственных искусств, Москва, 1982
129. А. Михайлов, Ладос Гудиашвили, Москва, 1968
130. Т. Никольская, Фантастический город, Москва, 2000
131. Т. Никольская, Авангард и окрестности, СП, 2002
132. Т.Никольская, И. Терентьев в Тифлисе, L'Avanguardia a Tiflis, Venezia, 1982
133. «Новый день», Тифлис, 1919. 2
134. А.Е.Парнис, Р.Д.Тименчик, «Программы «Бродячей собаки», «Памятники культуры», Москва 1983
135. Г. Почепцов. История русской семиотики до и после 1917 года. Москва, 1998,
136. В. Перц, Ю.Пирютко. Клуб художников, артистов и поэтов, Декоративное искусство СССР, 1983 г, №18
137. Л. Рейнгардт, Модернизм и проблема национальной традиции, http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lifsch/04.php
138. Гр. Робакидзе, Грузинский модернизм, Ars. 1918. № 1
139. Республика, 1918, 156
140. В. Руднев, Словарь культуры XX века, <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt>
141. К. Рудницкий, Театр Сергея Судейкина, Декоративное искусство, №12
142. В. Рыженков «ВО ВТОРОМ ДВОРЕ ПОДВАЛ...» Литературно-артистическое кабаре «Бродячая собака» <http://www.silverage.ru/stat/sobaka.htm>
143. А. Семкин. Театр для себя Николая Евреинова. «Нева» 2005, №7. <http://magazines.russ.ru/neva/2005/7/se18.html>
144. Л.И. Тихвинская. Кабаре и театры миниатюр в России 1908-1917 г.г. Москва 1995
145. И.В. Утехин, Театр и семиотика поведения в концепции Н.Н. Евреинова. ilia@eu.spb.ru
146. П. Флоренский, Обратная перспектива, Избранные труды по искусству, Москва, 1996
147. П. Флоренский, Храмовое действо как синтез искусств, Избранные труды по искусству, Москва, Изобразительное искусство, 1996
148. Г. Хоштария, Своеобразие построения картин Пироманашвили, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისი, 1977
149. Художественная хроника, «Ладья аргонавтов», Феникс, № 1, Тифлис, 1918

150. Г.Чубинашвили. К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого, избранные труды, 1990
151. В. Цилосани, «Химерион», «Борьба», 16 ოქტომბერი, 1921
152. <http://www.philosophy.ru/edu/ref/semiotika.html>
153. А. Шахназарова, М. Ляшенко, Фантастический Кабачок, АБГ, №1, Тбилиси, 2006
154. В. Шкловский, Жили-были, Москва, 1964
155. Э. Эганбюри, А. Кручёных, Выставка картин Кирилла Зданевича, Тифлис, 1917
156. შ. ამირანაშვილის სახელობის სახელმწიფო ხელოვნების მუზეუმის არქივი, ფონდი I, II
157. თბილისის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ისტორიული ნაწილის სამეცნიერო-კვლევითი და სარესტავრაციო სამუშაოების ზოგადი პროგრამა, თბილისი, 2003
158. თბილისის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის შენობის ისტორიულ-ბიბლიოგრაფიული საარქივო კვლევა, თბილისი, 2003, პროექტის ხელმძღვანელი ნ. ზაზუნაშვილი
159. „არგონავტების ნავის“ მხატვრობის სარესტავრაციო პროექტი, ხელოვნების ინტერდისციპლინური კვლევის ლაბორატორია, 2004

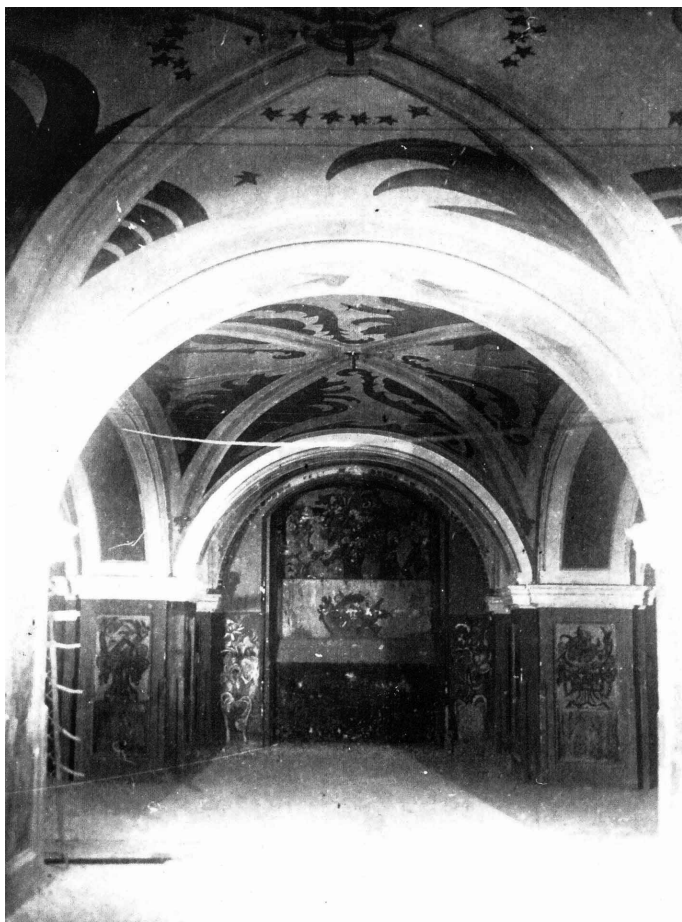
პერიოდიკა:

გაზეთები : საქართველო (1918, 1920), ბარრიკადი (1922),

41° (1919), Новый день (1919), Фигаро (თებერვალი, 1921)

ჟურნალები : Ars (1918-1919), Феникс (1918-1919), Куранты (1918-1919), Орион (1919), ციფერი ყანწები (1916), მეოცნებე ნიამორები (1923), ლეილა (1917), შვიდი მნათობი (1919), თეატრი და მუსიკა (1919), ილიონი (1932)

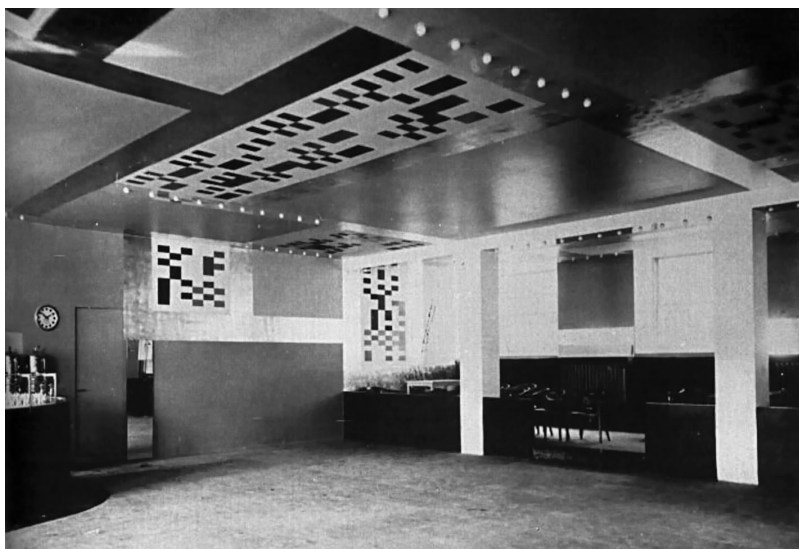
ილუსტრაციები



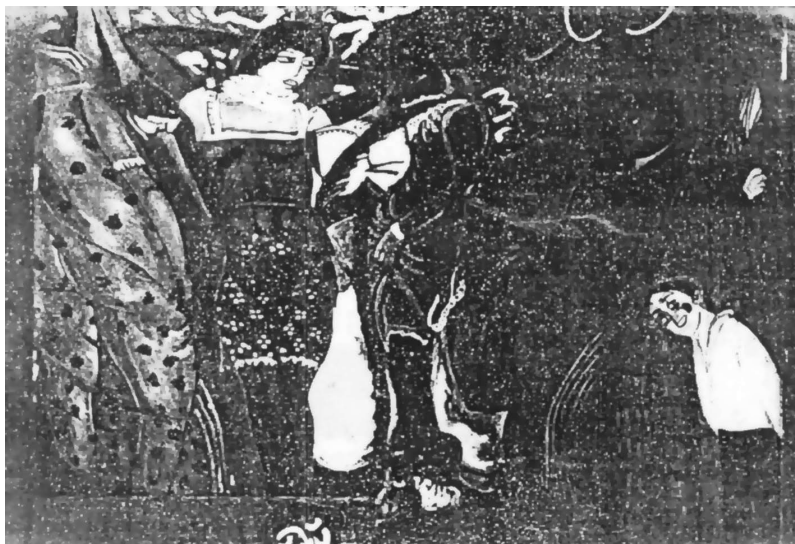
1. „ქიშინიონი“, არქეოლოგიის ფოტო



2-3. „ქიმერიონის“ დარბაზის ხედი მეორე რესტავრაციის შემდეგ



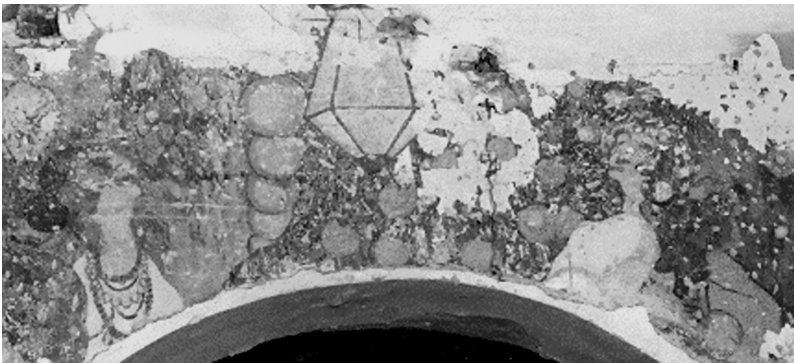
4-5. ჰ. არპი, ს. ტაუბერ-არპი, თეო ვან დუსბურგი, Café De L'Aubette, 1928-1929



6-7 „კომედიანტთა თავშესაფარი“, 1916, თანადროული ფოტო



8. „არგონავტების ნავი“, კირილე ზდანევიჩის მხატვრობა სარდაფის ჩრდილოეთ კედელზე, 1918



9. „არგონავტების ნავი“, კირილე ზდანევიჩის მოხატულობის ფრაგმენტი



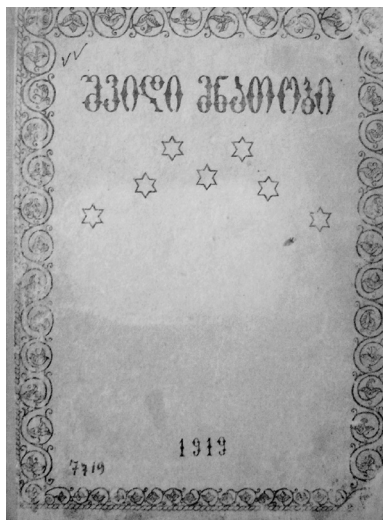
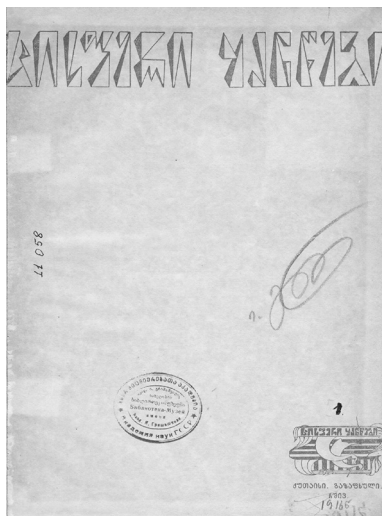
10. „არგონავტების ნავი“, კირილე ზდანევიჩის მოხატულობის ფრაგმენტი



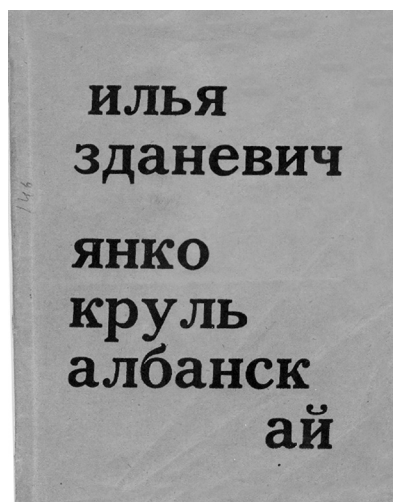
11. La Coupole, საერთო ხედი



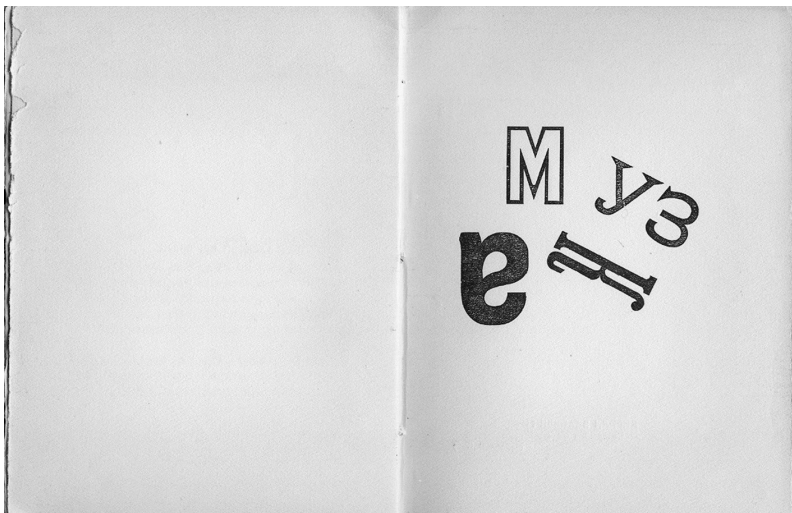
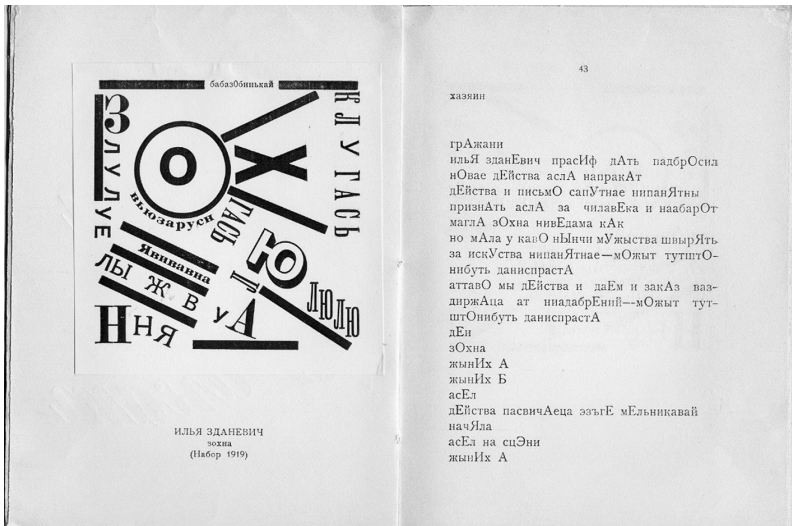
12. ს. სუდეიკინი, „ანგელოზების სარდაფი“, 1923



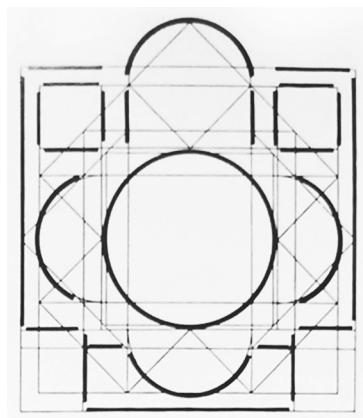
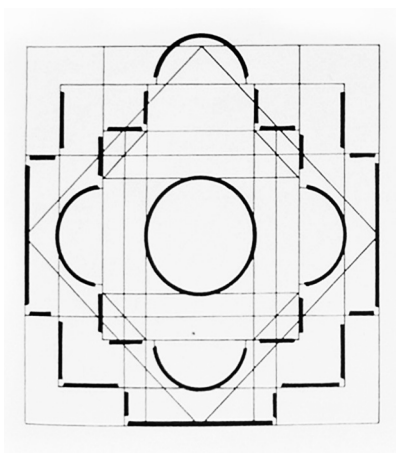
13. 1917-1921 წლებში გამოცემული ჟურნალები



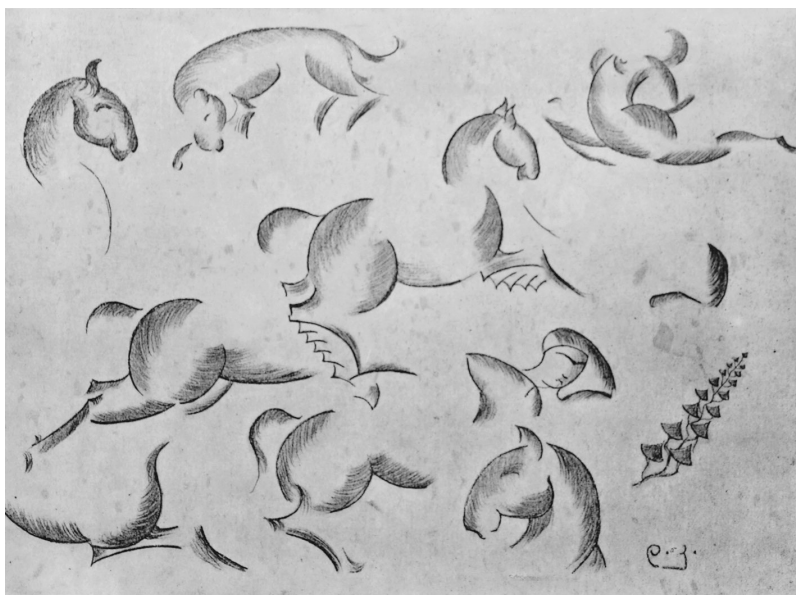
14. 1917-1921 წლებში თბილისში გამოცემული ავანგარდული წიგნები



15. ი. ზდანევიჩი, გვერდები სოფია მელნიკოვასადმი მიძღვნილი ალბომიდან, 1919



16. ი. ზდანევიჩი, ეკლესიის გეგმები



17. დ. კაკაბაძე, ნახაზობა



18. „ქიმერიონის“ დარბაზის თაღზე გამოსახული ნიღბები, არქივის ფოტო



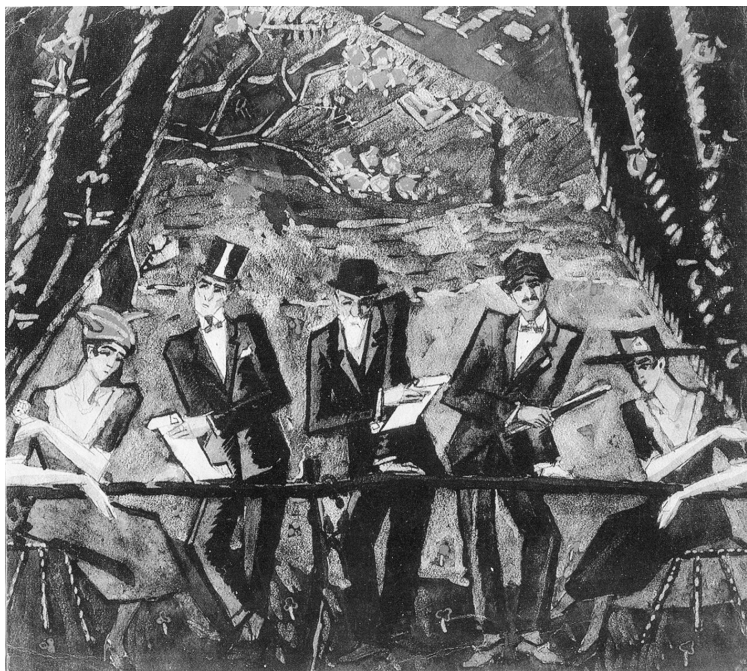
19. რესტორან „ანონას“ ინტერიერი, არქივის ფოტო



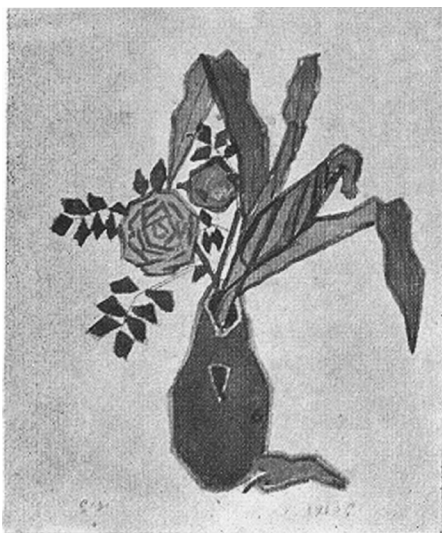
20. რესტორან „ანონას“ მხატვრობა, 1903-1905



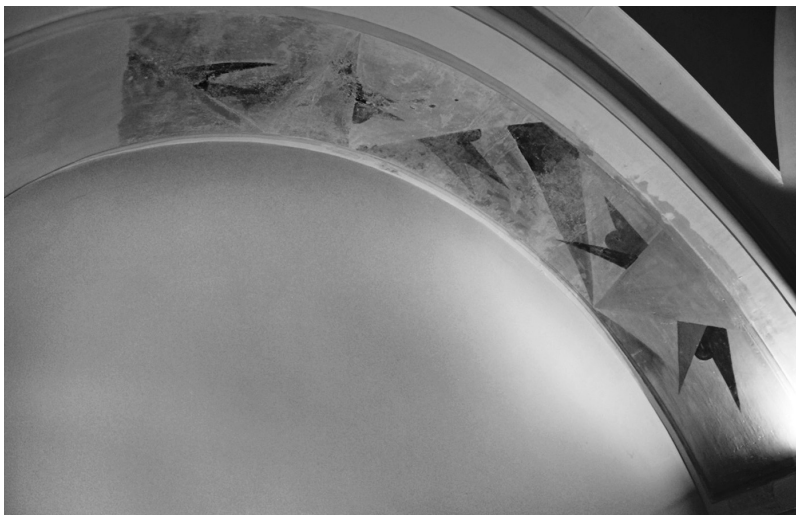
21. ირაკლი და მოსე თოიძეების თოძეების მოხატულობა „ქიმერიონში“



22. დ.კაკაბაძე, „ავიანზე“



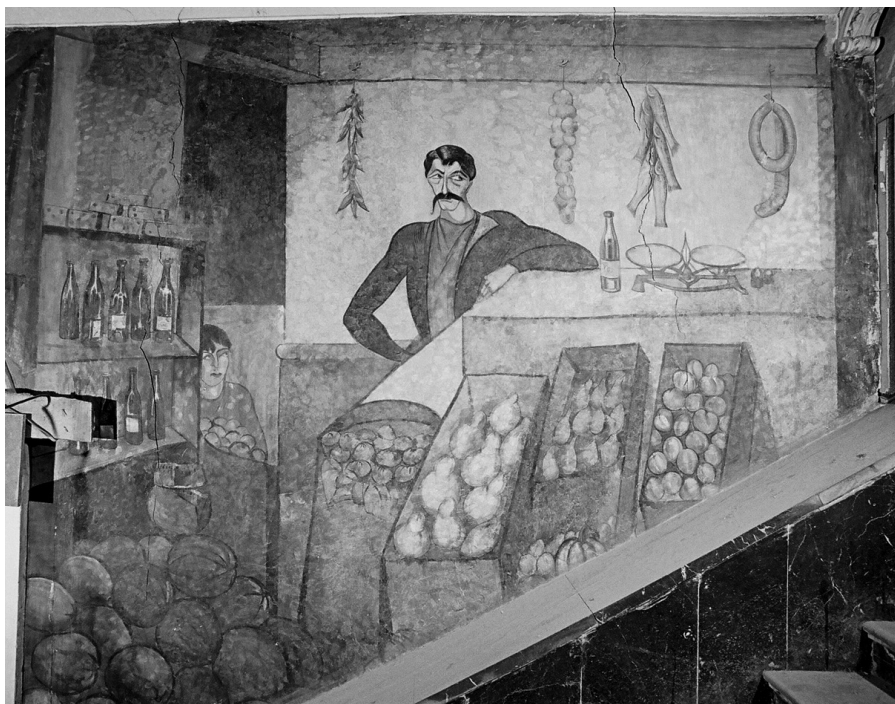
23. დ. კაკაბაძე,
ნატურმორტი,
ესკიზი „ქიქერიონის“
მოხატულობისთვის



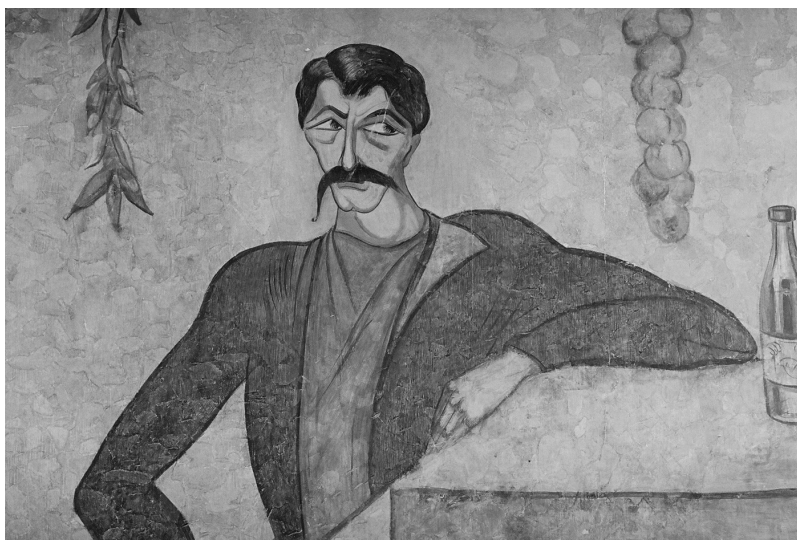
24. „ქიპერიონის“ დარბაზის თაღის ორნამენტის ფრაგმენტი



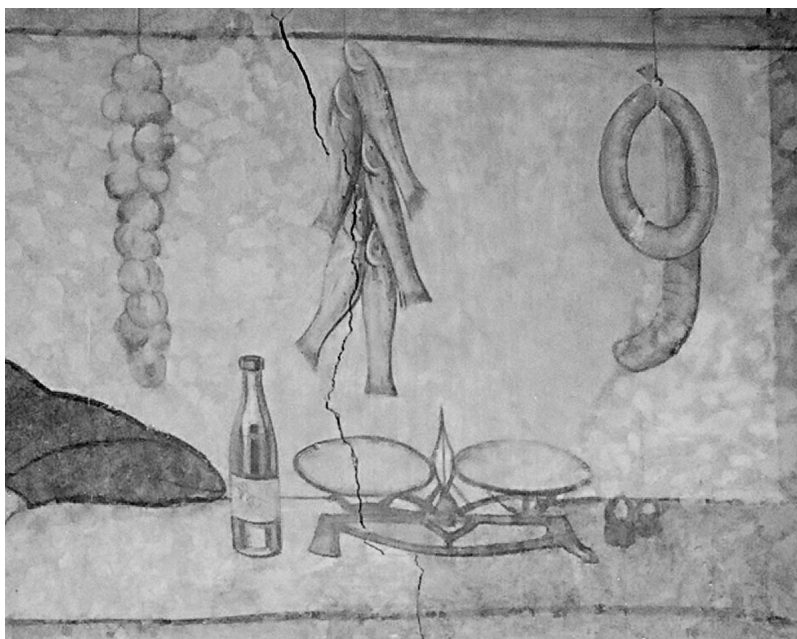
25. ლ. გუდიაშვილი, „სტეპკოს დუქანი“ და თეატრალური ფარდის გამოსახულება



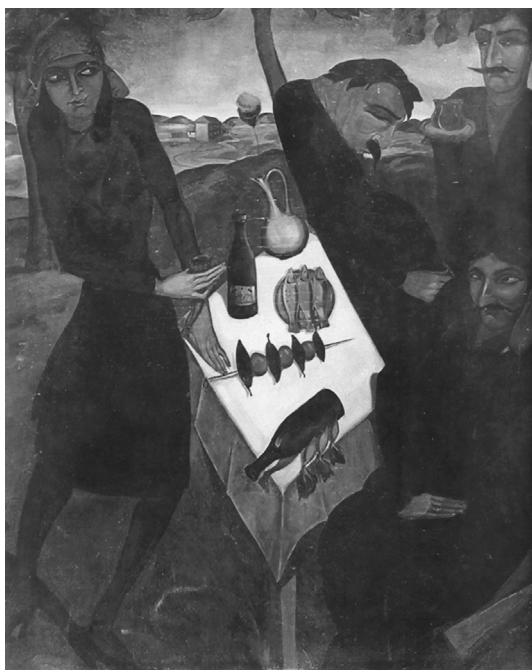
26. ლ. გუდიაშვილი, „სტეპკოს დუქანი“, 250/130X230



27. ლ. გუდიაშვილი, „სტეპკოს დუქანი“, ფრაგმენტი



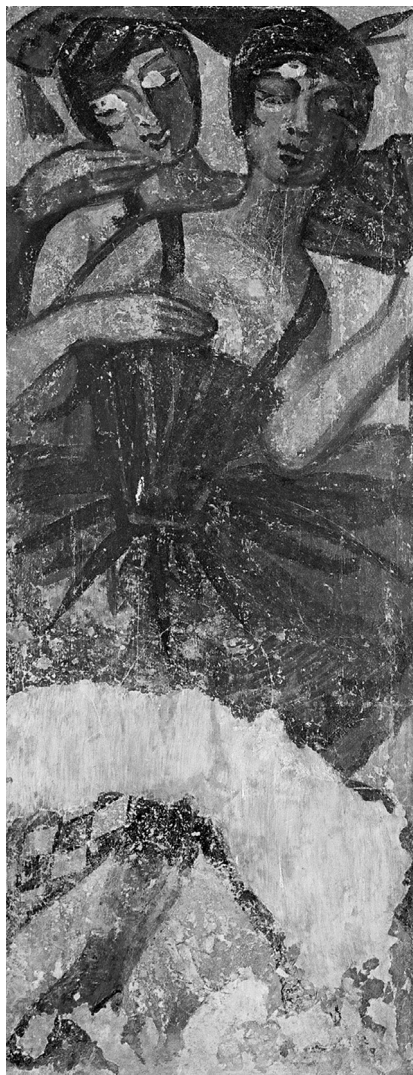
28. ლ. გუდიაშვილი, „სტეპკოს დუქანი“, ფრაგმენტი



29. ლ. გუდიაშვილი,
სადღეგრძელო განთიადისას,
1920



30. ლ. გუდიაშვილი, დღესასწაული საქართველოში, 170X303, 1925



31. ს. სუდეიკინი, ბალერინები,
150X45



32-33. ს. სუდეიკინი, კაფეს სტუმრები, 150X45



34-35. ს. სულეიკინი, მასხარები, 150X45



36-37. ს. სუდეიკინი, ნიმფები, 150X45



38. სუდეიკინი, ნიმფა, 150X45



39. ს. სუდეიკინი, „ტყის
დედოფალი“, 150X65



40-41. ს. ს. სუდეიკინი, ურჩხულები, 150X45



42. სუდეიკინი, ქალი, 150X4543.



43. ს. სუდეიკინი, ქალი და ამური, 150X45



44-45 ს. სუდეიკინი, ნატურმორტები, 150X45, 150X65



46-47 ს. სუდეიკინი, ნატურმორტები, 150X45



48. ს. სუდეიკინი, ნატურმორტი,
150X45



49. ს. სუდეიკინი, ჩიხტიკოპიანი
ქალი, 150X65



50. ს. სულდუიკინი, ნიშის კომპოზიცია



51. ს. სულდუიკინი, ნიშის კომპოზიცია, ფრაგმენტი



52. ს. სუდეიკინი, „გატეხილი სარკე“, არქივის ფოტო



53. ს. სუდეიკინი, მედუდუკეები და მოცეკვავე ქალები, არქივის ფოტო



54. ს. სუდეიკინი, ვიტრაჟი, არქივის ფოტო



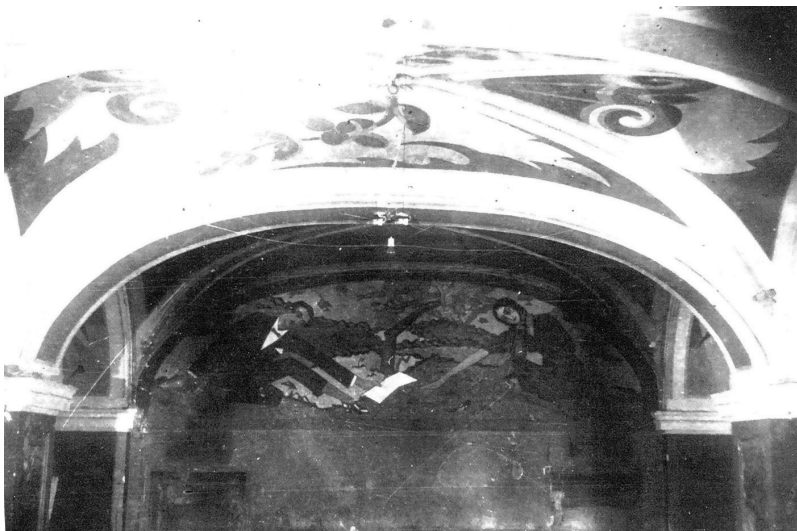
55. ს. სუდეიკინი, ვიტრაჟი, არქივის ფოტო



56-57. ს. სუდეიკინი, პანოები „კომედიანტთა თავშესაფრისთვის“, 1916



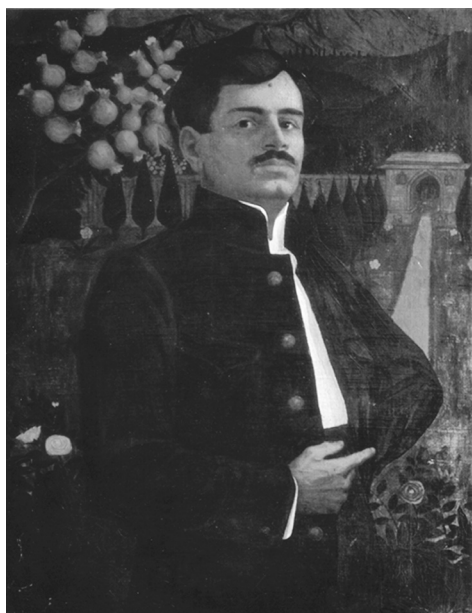
58. ს. სუდეიკინი, ქიმერა, 1919



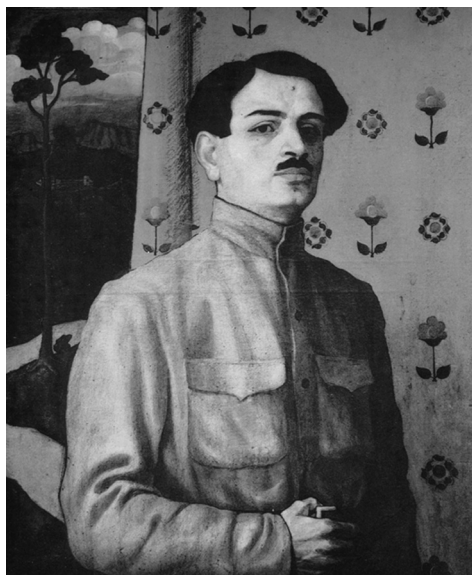
59. დ. კაკაბაძე, „შემოქმედი და მუზა“, არქივის ფოტო, 180X600



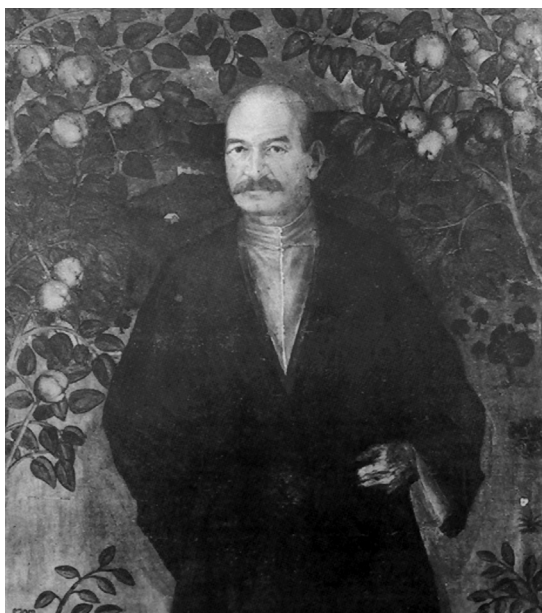
60. დ. კაკაბაძე, „შემოქმედი და მუზა“



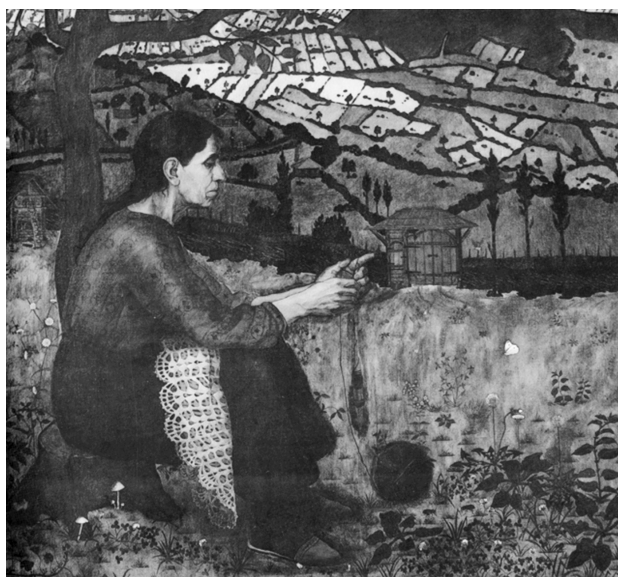
61. დ. კაკაბაძე, ავტოპორტრეტი ბროწეულებით, 1913



62. დ. კაკაბაძე, ნაცრისფერხალათიანი ავტოპორტრეტი, 1917



63. დ. კაკაბაძე, მამის პორტრეტი, 1914



64. დ. კაკაბაძე, „იმერეთი-დედაჩემი“, 1918



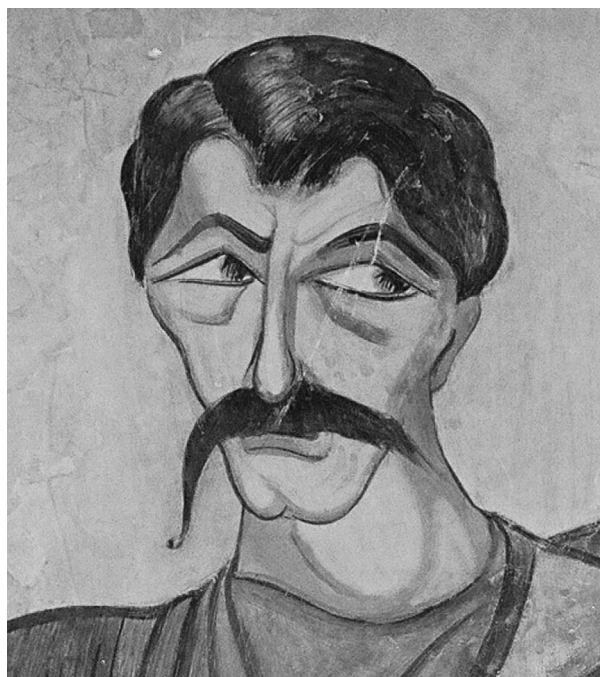
65.



66.



67.



68.

თეა ტაბატაძე
არტისტული კაფე ქიმერიონი და მისი მოხატულობა.
ტფილისი, 1919 წელი

თსსა-ის სამეცნიერო ნაშრომების სერია

დაბეჭდილია შპს „ფავორიტი პრინტში“,
თბილისი, ჩუბინაშვილის ქ. №50, ტელ.: 951-952