

## თანამედროვე ქართული მხატვრობა<sup>\*)</sup>

ფორმალურად თანამედროვე მხატვრობა ჩევნში სამი მიმართულებით მოძიება: პირველს ახასიათებს ბიზანტიურ-სპარსულ ხერხების მოღერნიზაცია (თაღო გუდიაშვილი), მეორე მიმართულება ძარითად მომენტებში აღადგენს თუ სულ „პერედეინიკების“ მხატვრულ ტრადიციებს (მოსე თოოძის შეოლა), მალო მესამე მიმართულება მიდის ფრანგული კუბიზმის გზით (დ. კაკაბაძე). ისტორიული წყარო ქართული მხატვრობისა უნდა ექიმოთ ძველ საეკლესიო ფრესკები, გადასახიდ ხატებსა (станковая икона) და მინიატიურებში. ყველა მათ აღმოსავლური მხატვრობის ძლიერი გავლენა განიცადეს, კერძოთ ბიზანტიონი და სპარსეთის. უშავლოდ ბიზანტიან გავლენა იქონა საეკლესიო ფრესკებში, ხოლო სპარსულ გავლენას მოექცა ქართული მინიატიურა; ბარელიეფებისა და აგრედუე ძველი ეკლესიების დეკორატიულმა მორთულობამ განიცადა სირთულითონის გავლენა, ხოლო ორაბული კულტურა შემოიწრა ქართული ორნამენტული შინაგან სტრუქტურაში (მცენარეულობის მრტვით). უნდა აღინიშნოს გაცვლილი ის გარემოება, რომ პირველი ივორინი მცენარეულობის მოტივისა იყვნენ ასახული, არამედ ეგვიპტელები. არაბებმა გადმოიიდეს მათგან მცენარეული ორნამენტი მხოლოდ რელიგიოზური მოსახურებით: ყურანი მათ უკრძალავდათ აღამინის ფიგურის გამოსახევს, რის გამოც მათ მიმართეს გეომეტრიულ და მცენარეულობის მოტივს ორნამენტულ ხელოვნებაში.

იმოსავლურ კულტურის გავლენის პერიოდში ქართველ ისტატიტის უმოუკიდებლობა ძლიერ შემოფარგლული იყო. ხშირად ისინი მიმართავდნენ ქართულ რეალიებს და ცდილობდნენ მიცეკათ სიუჟეტურ მასალის ახალი ტრაქტავენა. უმთავრეს შემთხვევაში კი ქართველი მხატვრების დამოუკიდებლობა მოვალეობა იმ გარემოებაში, რომ მათ ზოგ მხატვრულ კომპოზიციებიში შექმნავთ ქართულ ნატურალიზმის მოტივების (მაგ. „სერიბა“)-ში ჩვენ ვხედავთ რეალურ კანონის და მწვანეულობას) ან და „წმინდა გიორგი“ ტრადიციული შუბის მატერიალური ქრისტიანული მიმღებებით და მრ. ს. მეორამეტე საუკუნეში კუთული მხატვრობა თანდათანობით თავისუფლდება აღმოსავლურ მხატვრობა გავლენისაგან, მაგრამ ამასთან ერთად მან ამოსწურა შემოქმედების ყოველრი ფორმალური შესაძლებლობანი და დაიწყო დაქვეითება: სპარსეთის და ზანტიის მიერ შექმნილი შემოქმედებითი ნიადაგი, რომელიც ანოუიერებდა კუ-

<sup>\*)</sup> ავტორის მიერ დამზადებულ წიგნიდან: „Письма о грузинской живописи“.

თულ მხატვრობის, მოისპო, რის გამოც ფორმალური ძიება ქართულ მხატვრობის შესწყდა.

საქართველოს შეერთებამ რუსეთთან (1802) — დასახა თითქმის ახალი პერსპექტივები. მაგრამ ეს უფრო ეხებოდა მხატვრულ ლიტერატურას, ვინემ სახვითი ხელოვნებას. ისტორიულმა სიუცეებმა ამოსწურა საესებით თავის თავი მხატვრობაში. ახალი თემა იმათ ვერ იძოვეს; ფორმალურით მხოლოდ აქ აღილი დაურჩა რუს „პერედვინიკების“ ტრადიციების შემოკრას ქართველ ოსტატთა შეაძენებდაში. მაგრამ ამ ტრადიციების მდგავთაც ვერ შესცვალა ქართულ მხატვრობის ინერტული მდგამარეობა, ვერ მოაძოვებინა მას თავისი ინდივიდუალობა და მაშიაძლებელ ვერ დასხა მისთვის ახალი გზები გაჯანსაღებსათვის. იყო ცდები ევროპის კულტურასთან დაახლოების, მაგრამ მან ვერავითარი შედევრი ვერ მოიტანა. ამ რიგად: ვერც ევროპაში მრიენტაციის ცდამ, ვერც „პერედვინიკებთან“ კიგშირმა ვერ შესძლეს ქართული მხატვრობისათვის ახალი პერსპექტივების დასახეა: ობიექტიურით ქარული მხატვრობა მოემზედა ჩიხში. ბუნებრივიად დაიბადა საკითხი ახალი თემატიკის შესახებ, რომელშიც მოცემულ უნდა ყოფილიყო ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობის შტრიხები და რომლის მხატვრული ისახეა მოაშანდებდა ნიადაგს ფორმალურ ძიებისათვის. მაგრამ სად უნდა ვეძიოთ ეს თემატიკა? როგორი შინაარსით უნდა იყვეს ის გარენთილი?

საქართველოს შექრას რუსულ გაულენის სფეროში, თან ახლდა სავაჭრო კაპიტალიზმის განვითარება. საფაქტო კაპიტალი ობიექტიურით თავს ესხმის რეალ ყოფა-ტრანზების ტრადიციებს. ჩნდება ბაზარი, გროვდება ფულუნების აგნები, იქმნება ევროპიული ცხოვრების ილიუზია. ფულის გარენაში სასიკედილო დახვირი ჩასცა ნატურალურ მეურნეობას. მსხვილ გატრებთან ერთად იქმნება ტრეგორია წვრილი ვაჭრების —, ფეხშე მოვაჭრების\*, რომელთაც აბიექტი აურათ, ძლიერი კონკურენციის გამო, არა აქვთ გამდიდრების ტენდეცია. მანი გრძნობენ და აშერიად ხედავენ თავის უძლურებას კონკურენტულ პრიმოდაში, ამიტომაც მათი „შემოსავილი“ არ შეიძლება იქნეს წყაროთ დაგროვებისა. ამიტომ მათი მიზანი ერთია: ქეითი და „დროს გატარება“. ამ კარებობამ შექმნა თავისებური „ქალაქური ბოგემა“, რომლის მთავარ სუბიექტთ იყო დეკლასიური ტიპი ქარველ ხელოსნებისა — კინტო\*. ქალაქის დეკლასიურმა ნაწილში შექმნა თავისებური ლიტერატურა და ზენ-ჩეესულებანი და მით უნივერსა ნიადაგი საინტერესო პოეტურ ფოლკლორს. აი სწორეთ ეს ბოგემა მთის მხრივ და ხალხური შემოქმედება მეორეს მხრივ ვახდა იმ ფაქტორათ, ამელმაც ქართულ მხატვრულ კულტურა გაცხოველებისა და განაბლების გზაზეაყნა. ამ ეპოქის საუკეთესო წარმომადგენელი არის გენიალური მხატვრი ნიკო ფიროსმანი შვილი.

ნიკო ფიროსმანიშვილმა პირებულმა შექმნა ტრახტირული ფრესკები და დურნების დარაბები (Вывески) ორგინალური წარწერებით. მას არავითარი შეოლა

\* ) დაწერილებით კინტოების წარმოშობის შესახებ შემდეგ წერილია.

ძირითადი მომენტი ნიკოს თემატიკისა იყო კინტო ქეიფობის დროს. მაგრამ პარალელურათ ამასთან ფიროსმანიშვილი თავის კოლექციას, ისტორიული სიუზეტებითაც ავსებდა („გიორგი სააკადე ანთავისუფლებს საქართველოს მტრებისაგან“, „შამილი თავისი მცველით“ და სხ. და სხ.). მის „შემოქმედების სტიქიას არ გამოეპარა აგრედვე ცხოველებიც. მისი „სააღდგომო ბატკანი“ იშვაათი ფსიქოლოგიური განცდითა დაწერილი. სავსებით შეუცნობლად, ინსტიტუტურათ ის განიცდიდა აგრედვე აღმოსავლურ ხელოვნების გავლენას. მაგალითად ფიროსმანიშვილის „შავი ლომი“ მოგვაგონებს, ასირიულ ბარელიეფებს, ხოლო „კინტოს ქეიფი მეარღანე დათიყო ზემელთან“ გაკეთებულია ბიზანტიურ მხატვრობის ხერხებით.

ფიროსმანიშვილის „შემოქმედების უმთავრესი ღირსება იმაშია, რომ ის ყოველგვარ ფორმალურ გრეხილების გარეშე ჰქმნის იშვიათ შხატვრულ სიმარტოვეს და აესებს მას შინაგანი სიოპონი და დაჯერებით. ის იმსტიქტურათ ებრძვის ესთეტიზმს და სმაგიეროთ იძლევა ძლიერ გამოსახვას (выразительность); ამ მხრივ „შედევრუათ უნდა ჩაითვალოს მისი დფორნიკი“, ხედავთ ამ სურაოს და გრძნობით მთელ „სამოქმედო პროგრამის“ პოლიციელის „მოლგაწევობისას“, აქ უარყოფილია ფოტოგრაფიული პორტრეტობა, სამაგიეროთ ფისიქოლოგიურაა გაზიშვილებულია ტიპი და მით მოყმულია მისი შინაგანი ექსპრესია.

მართლია, როგორც ოღნიშვნეთ, ნიკოს არ გააჩნია „აკადემიური ცოდნა“ მხატვრობის ტეხნიკის, მაგრამ ამისღამა მის შემოქმედებას საცხებია დამორჩილებული ჰყავდა როგორც ფერი, ისე ხაზებიც: მან შეემნა საკვირველო მოწყვეტალური კომპოზიცია და განაცითარა ის სტატუსზე ხაზებში. აქვე უნდა აღინიშნოს აგრძელებული ისიც, რომ პერსპექტივობის გაღმოცემა ნიკოს უძნელდება.

და, ასე რომ მისი მონუმენტური კომპოზიციის სქემა ორგანიზომილებას შეიცავდა ფაქტურად. სრულიად ელემენტარული და ისიც ძლიერ განსაზღვრული ხერხებით ნიკო ფიროსმანიშვილი აღწევს უძლიერესს ეფექტებს: ამ მხრივ ის მემარცხენე მხატვარია, მხატვარი ევროპული მასშტაბის. ნიკო ფიროსმანიშვილის მხატვრულ პრიმიტივობის წინაშე საესებით იჩრდილება საფრანგეთის ცნობილი მხატვარი ანრი რუსს, რომელიც თავის შემოქმედებას, მართალია, პრიმიტივობის ხაზებში ანვითარებდა, მაგრამ რომელსაც ამავე დროს არ შეეძლო არ ესარგებლა იმ დიდი მიღწევებით და კულტურით, რაიც საფრანგეთის მხატვრობას გააჩნდა, ვინაიდან ანრი რუსს სცხოვრობდა მსოფლიო მხატვრობის ცენტრში—პარიზში, ხოლო ნიკო ფიროსმანიშვილი არ გასცილებია თბილისს და უფრო სწორეთ კი—თბილისს დუქნებასა და მეარნებებს.

ფიროსმანიშვილი ქართული მოსახლეობის დეკლასიური ნაწილის ტიპიური წრამომადგენელია. თავისი წრის ყველა დამახასიათებელი შტრიხები მან იშვიათი გულწრფელობით განიცადა და მხატვრული სისწორით ასახა თავის ტილოზე. ფიროსმანიშვილმა სწორად დაიჭირა ფსიქოლოგიური ტონი თავისი წრის და მით შექმნა სტილი თავისი ეპოქისა.

მაგრამ უკანასკნელ ხანებში ფიროსმანიშვილი თითქოს განიცდიდა „დალ-ლილობას“ და ბოგემურ ცხოვრების უვარვისობას. ის თითქოს ინსტიქტიურად გრძნობდა და ხედავდა კიდეც, რომ ბოგემა საზოგადოების სოციალური მოუწყობლობის შედეგია; მაგრამ მან, როგორც წერილმა ბურჟუაზ ვერ შესძლო ალონ აეღო ცხოვრებისათვის, ვერ შესძლო დაინახა ახალი კლასობრივი დიფერენციაციის ტენდენციები, როგორც შედეგი სავაჭრო კაპიტალიზმის განვითარებისა. ამ რიგად, ერთის მხრივ ბოგემის სოციალური მოუწყობლობა, მისი უარყოფითი როლი საზოგადოებრივ განვითარებაში, აბსოლიუტური შეუძლებლობა არსებულ საზოგადოებრივი ურთიერთობის შეცვლისა ბოგემის საშუალებით, და მეორეს მხრივ სუბიექტიური შეუძლებლობა ამ ჩიხიდან თავის დახწევის, პერსპექტივების უქონლობა—აი ძირითადი კვანძი იმ წინააღმდეგობისა, რომლის წინაშე იდგა ნიკო ფიროსმანიშვილი. ასეთმა მდგომარეობამ თავისი გამოხატულ პჰოვა მხატვრის შემოქმედებაშიაც: ფიროსმანიშვილის ბევრ სურათებს მისტიკურიზმის იერი გადაპერავს. ეს მისტიური ათვისება მოვლენების მით არის დამახასიათებელი, რომ იქ არ არის არც ტირილი და არც სიხარული, არის რაღაც გაუგებარი გაკვარევება, რაღაც შიში, რომელსაც მხატვარი იძლევა ტიპების ელდასებური მდგომარეობის გამღმცემით. ამ მხრივ აღსანიშნავია „მალაკნების ქეიფი“, საღაც ქეიფის „პათოსის“ ნაცვლად მოცემულია მასტიური შიში და გაფირვება.

როგორც შემოთ აენიშნეთ, ნიკო ფიროსმანიშვილი ინსტიქტიურად ებრძოდა ყოველგვარ ესთეტიზმს. მისი მთავარი იმოცანა იყო მოეცა შეტა გამოსახვა, შეტა ექსპრესია ტიპის, რომ მით მიეღწია თავისი ობიექტის სრულ დახსახითებას. ამისათვის ის მიმართავდა უმთავრესად მხედველობით ორგანოებს, რომლის ხასიათით ის განსაზღვრავდა იდამიანის მთელ შინაგან, ფსიქოლოგიურ სამყაროს. ამისავე ემსახურებოდა აგრეთვე ფიგურების და კოლორიტის შესაფე-

რისი ორგანიზაცია, რომლის გზით, როგორც აღვნიშნეთ, მან შექმნა უშესანიშნავესი სტატიური მონუმენტალური კომპოზიცია.

შემდგომი, ბუნებრივი განვითარება ამ ხერხებისა თითქოს კარნაზობულ გრაფიკულ გამოსახვის საკიროებასაც, რომ შემოქმედებითი ობიექტის შინაგანი სამყარო გაშიშვლდეს არა მარტო ე. წ. „კოლორიტულათ“, და „ფაქტურულად“, არამედ კიდევ ხაზობრივადაც. ამას თხოულობდა აღამიანის ექსპრესიის მოცუმის სრული მთლიანობა. მაგრამ ყოველივე ეს უარყოფდა მხატვრობაში ტრადიცით განმტკიცებულ პროპორციას და ჰქმნიდა ტეხილ ხაზების სისტემას. დაისახა წვრილ-ბურუუაზიულ ბოგემის გრაფიკულ ტრაქტორების, გრაფიკულ მოდერნიზაციის შესაძლებლობა. ყოველივე ამან გაუწყოყირა ნიადაგი ახალ ფორმალურ გზებს სახეითი ხელოვნებაში. ნიკო ფიროსმანიშვილის თემათივის ასეთი ფორმალური მოდერნიზატორი არის მხატვარი ლადო გუდიაშვილი.

ლადო გულიაშვილი ყველასაგან ალიარებულია, როგორც ერთი უშესანიშნავესი მხატვარი მთელ საბჭოთა კუშიორში; ქართველ მხატვართა შორის კი ლადო გულიაშვილი გამოიჩინა თავისი მეტად ორიგინალური მხატვრული მიგნებით. და „ინტუიციის“—შემოქმედებითი ივეთქებით, მხატვარი აგრძელებს ნიკო ფიროსმანის ტრადიციებს: მოქეთვე—კინტო, დუქნის ნარუ-მორტი, დუქნების ქალაქური ყოფა, მოარზიყე კინტოები და კეცელა ქალიშვილები—აი რა შეადგენს გუდიაშვილის პარველ დაწყებით თემატიკას.

თავის შემოქმედებას გუდიაშვილი ანვითარებს ტეხილი ხაზებით,—ის არ-ლევს ტრადიციით განმტკიცებულ პროპორციას; მაგრამ მისი ხაზი ფრიად და-მაჯერებელი და დინამიურია, მასში არის დიდი ემოციონალური ძლიერება. რის მეობებითაც შიშვლდება შინაგანი ექსპრესია განსახიერებულ ტიპისა და იქ მნება შესაფერისი განწყობილება.

თავისებური, მკაფიო ხაზმოსმის მხრივ, გუდიაშვილი შეიძლება ჩაითვალოს იშვიათ ისტატათ, რომელიც ზოგჯერ უდრის თვით ლეონარდო დავინჩისაც, მაგრამ ლეონარდო დავინჩის ხაზი მატემატიკურად სწორი კატეგორია: ყოველი ტეხილი მისი ხაზებისა, ყოველი ვადახრა მისი ხაზობრივი კონსტრუქციისა, ყოველი ცალკეული მომენტები მისი „გრაფიკულ გაფრენის“—ლოლიტრად შეკავშირებული არიან ერთმანეთთან და თითქოს ინტელექტუალურად (წინააღმდეგ ირრაციონალურისა) განმტკიცებული. ამიტომ ლეონარდო დავინჩის შემოქმედება თითქოს საესებით განმშენდილია ემოციონალური მომენტი-ბიდან; იქ მოცემულია ელემენტთა გრაფიკული დამოკიდებულების მხოლოდ ცავი მათემათიკური ანგარიში, რის მეობებითაც ჩვენ ვლებულობთ ანატომიურად სწორ სურათს.

გუდიაშვილი სდევნის სურათიდან ინტელექტუალიზმს, გვერტზე გვლება განსახიერებულის ანატომიურ სისწორეს, ჰქმნის ხაზების საოცარ „ქაოსს“ რათა მიიღოს ძლიერი დინამიკა და ელემენტების მას ემოციონალური მომენტი-ბიდან; იქ მოცემულია ელემენტთა გრაფიკული დამოკიდებულების მხოლოდ ცავი მათემათიკური ანგარიში, რის მეობებითაც ჩვენ ვლებულობთ ანატომიურად უსწორო.

გუდიაშვილის ხაზი ექსპრესიულია, ფსიქოლოგიურად მართალი, მაგრამ ალოგიური უფრო ირრაციონალური და ანატომიურად უსწორო.

ლეონიძოლო დავითის ხაზი პირველყოლისა არის ინტელექტუალური, ლო-  
ლიკური და ანატომიურად სწორი.

პირველ შემთხვევაში ხაზობრივი გამოხატულება არის ემოციონალური, მე-  
ორეში—ინტელექტუალური, გონიერი.

ხაზობრივი ექსპრესიის ემოციონალური ძლიერებით გუდიაშეილი იძლევა  
მხატვრობის სრულიად ახალ გაგებას, ჰქმის რა ამასთანავე ერთად ორიგინა-  
ლურ გრაფიკულ სტილს.

გუდიაშეილმა განიცადა დიდი გაელენა ნ. ფიროსმანის; განსაკუთრებით  
ძლიერიდ სჩანს ეს გაელენა დუქნის ნატურ-მორტის გაგებაში. ამ მხრივ აღსა-  
ნიშნავია მისი ნამუშევარი „ქეიფი განთიადისას“<sup>4</sup>. აქ ხაზგასმულია არა მარტო  
საგნობრიობა ნატურ-მორტის, არამედ ნაჩენებია აგრეთვე „გამოცოცხლებული“  
მოქმედება „მკედარ ბუნებისა“, —ეს სპეციფიურობა ფიროსმანის ნატურ-მორ-  
ტისა. ფიროსმანს განსაკუთრებული ხაზები არ შეუქმნია, ლარიბია აგრეთვე მი-  
სი ფერების გამა. გუდიაშეილი ასწორებს ფიროსმანს და „პურ-მარილიანი კა-  
ცისა“ განშეყობილებას (შემოქმედებითი კულტი ფიროსმანის) ასახავს არა სწორი  
ხაზებით, რომლის დროსაც დაცულია ტრადიციული პროპორცია, არამედ და-  
გრძელებული და ტეხილი ხაზებით, ამ გზით გუდიაშეილი იმიჯნება როგორც  
„პერედვიუნიკულ“ და კუბისტურ მხატვრობისაგან ისე მოვლენების ფოტოგრა-  
ფიული ათვისებისაგანაც.

გუდიაშეილი ინსტიქტურად აწარმოებს ბრძოლას ფოტოს წინააღმდეგ,  
რათა განსაკუთრებული ხერხების იპოვოს მხატვრობის ინდივიდუალური სახე,  
მაგრამ ამ ინდივიდუალიზაციისაკენ სწრაფვაში მხატვარი იმყოფება აღმოსავ-  
ლურ ხელოვნების ძლიერი გაელენის ქვეშ, კერძოთ, ბიზანტიური მხატვრობიდან  
მომდინარე ქართული ფრესკების და სპარსული მინარეულის.

სურათში „მოქეიფე კინტოები“—მხატვარი ხმარობს ბიზანტიურ ხერხს;  
ხატავს რა სახეებს ანფასათ ის ანათებს მათ ყოველი მხრილან და ცდალობს  
ვადმოგეცეს ფიგურის რეალური ხაზები ნათელ-ჩრდილის (СВЕТО-ТЕНЬ) საშუა-  
ლებით. მაგრამ ფიგურების ფსიქოლოგიური ტრაქტოვკის დროს, ჩვენ ხედავთ  
აქ ფიროსმანის გუდიაშეილის შეტრიბებს: ქეიფობს კინტო, მაგრამ არ არის  
სიახრული, არ არის ლხინი, აეგაც ისე როგორც ფიროსმანის სურათებშიაც, არ არის  
შიში. არის მხოლოდ რაღაც გაუგებარი, შეუკრობელი განცვიფრებად, ეს აიბ-  
სნება იმ მდგომარეობით, რომ გუდიაშეილი, კადეც უფრო, ვინემ ფიროსმანი,  
გრძნობს ბოგემის სოციალურ ბორიოტებას, მაგრამ მისი პერსონალები (კინტოები)  
ერ ჰპოებენ გამოსახალს ამ ბორიოტებიდან, არა აქვთ უნარი აითვისონ ეპოქის  
იდეული ტენდენციები და არ შესწევთ ძალა დაისახონ უკეთესი პერსექტივები,  
და გუდიაშეილი გადმოგვცემს ასეთ განშეყობილებას სახის 『მისტიური』 ტრაქ-  
ტოვკით, რომელიც მეღავნდება სასიხარულო და ნათელი საშუალების უარყო-  
ფაში, და „უეცარი გაევირების“ კონცენტრიული მომენტების ხაზგასმაში. ნა-  
ხატის მღიდრულ სიჭარმაგესა და ხაზობრივი კონტურების მრავალსახიობასთან  
ერთად, გუდიაშეილის პალიტრა ლარიბი და მკრთალია. ის უარყოფს მხატვრო-  
ბას, რომელიც ემყარება ფერების კონტრასტებშე. ფერების ორგანიზაცია მას

ყურს არ შეუძლია მოგვცეს ფსიქიკის გამომცემაცნება და ამიტომ სამარტვილი ხელოვნებისათვის ის სრულებით არაა საჭირო, და გუდიაშვილი იშვიათი ისტატომბით, სანახაობითი ილიუზის დაურღვევლად, სახეებს ხატავს უცუროთ.

გუდიაშვილის თემატიკაში მნახველის ყურადღებას იპყრობს, როგორც ჰემოთ იყო იღნიშვნული, ზომაზე შეტი დაგრძელება ფიგურების და ხანდახან ბუტაფორისული დაწვრილება, ფეხის, აგრძელებული არა რეალური ტრაქტოვება ცხოვლების, ეს ხერხი ცნობილია სპარსელ მინიატურისტების შემოქმედებაში.

არღვევს რა ხაზის ლოგიურ პროპორციას, სტებს მის «წონასწორობას», სპობს ხაზობრივი კონტურის მათებატიკურ სიზუსტეს და საერთოდ ახდენს რა განსახიერებულის დეფორმაციას, გუდიაშვილი თავის დაუცხრომელ შემოქმედებითი ფანტაზიას ანხორციელებს (ვიპლიას) ხან საშინელ, ხან კი მისტიურ სახეებში, ამავე დროს ეს აღწევს დამაჯერებელ რიტმიულობას, შაგრამ რიტმიულობას უფრო „სპირალურს“, ვინგმ სწორხაზობრივს.

აქ გუდიაშვილი ეგოცენტრიულია, მაგრამ მისი ეგოცენტრიულობა გადადის ექსპრესიონიზმი, თუ ექსპრესიონისტულ მსოფლ-შეგრძნობის სპეციფიკად ჩავთვლით განსახიერებელის დეფორმაციის მეთოდს.

ხანდახან გუდიაშვილი იძლევა სპარსული და ბიზანტიური ხერხების სინოეზს, ინარჩუნებს რა ამავე დროს სურათის ორიგინალურ მთლიანობას, რომელიც (ხერხების გამოყენება) პრინციპიალურად არ არის არც ალოგიური და არც ეკლექტიური („გასეირნება ცხენებით“ და „ტაძრის დეკობა“); მაგრამ სურათში „ტბასთან“ მოცემულია ხანზობა ქალის ფიგურისა და ირმის, სპარსული მანერით და სიუკეტის მთელ სხემის იძლევა ყვითელ კოლორიტზე, რომელიც არის სპეციფიური ნიშანი სპარსული ხელოვნების.

გუდიაშვილი მოდერნიზაციის უშვრება ნიკო ფირისმანის თემატიურ პრიმიტივის: მოდერნიზაცია ხდება სპარსული ხაზების და ბიზანტიური ფრონტალობის მეთოდის გამოყენებით: მაგრამ ეს გამოყენება არ არის მექანიკური სარგებლობა აღმოსავლურ ხელოვნების ხერხებით: ამ ხერხებში გუდიაშვილს შეაქვს თავისი, სპეციფიური, რაც გამოიხატა ამ ხერხების ხალ (აღმოსავლურ მხატვრობისათვის) თემატიურ მასალაზე გამოყენების ტრაქტოვება ში.

აღმოსავლურ მხატვრობის ხერხები ისეთ ბრწყინვალე გამართლებას ვერ-სად ვერ ჰპოლობენ როგორც გუდიაშვილის ყალამში, როცა ის ამ ხერბს იყენებს წერილ-ბურეუაზიულ ბოგემის თემატიკის დასამუშავებლად: სპარსულ მინიატურას ის იყენებს როგორც ფიზიკური დეფორმაციის გზას, როგორც საშუალებას გადმოვცეს „განშუბობილებანი“, ბიზანტიური ფრესკები კი ემარტება გუდიაშვილს თავისი შემოქმედებითი პერსონაჟების მისტიური სახის გაფორმების საქმეში. და მხატვრის გამარჯვება იმაშია, რომ ის ამ გზით მართლად ვად-მოგვცემს განსახიერებელ ტიპების სულის დინამიკას, და ქმნის შემოქმედებას, რომელსაც შეიძლება დაერქვას: „მოდერნიზაცია ქმნილ ექსპრესიონიზმი ქალაქის პრიმიტივის ხაზებში“. საერთოდ მთელი შემოქმედება გუდიაშვილისა ემორჩილება მის «მგრძნობელობას»: ხდება მხატვრის გარდაქცევა თავის სახეებში და სულიერ სიმახიაჭას ქალაქის წერილ-ბურეუაზიული დეკორაციური ფე-

სპარსული მინიატურისა. და გუდიაშვილი დიდის ხელოვნებით სარგებლობს ამ ხერხებით, ფიზიკური დეფორმაციის ხაზებში თავისი შემოქმედების სახის ფსიქოლოგიური გაცხადებისათვის.

ამ რიგათ თემატიკის ხასიათში განსაზღვრა ფორმალური ხერხების ხასიათიც; კინტოს თემატიკა გამოწვეული იყო საქართველოში საფარო კაპიტალის შემოქმიდით. ანალოგიური მდგრადრობაა გუდიაშვილის პალიტრის მიმართაც.

ლაზ გუდიაშვილი მხატვარია ზღვის ჰავანი მხარის, რომელიც მდიდარია უხვი მზის ელვარე სხვებით, თეალტარმტაცია მცინარეებით შემკული მიღამოებით და საერთოდ განსაცვიფრებელი კოლორიტით.

თითქოს მხატვარს უნდა ჰქონდეს მდიდარი, ნათელი, ფერადოვანი პალიტრა.

მაგრამ მიუხედავათ გეოგრაფიული და კლიმატიური გარემოს ფერადებით სიუხვისა, მიუხედავათ საქართველოს ბუნებრივი პეიზაჟების სიმღიდრისა და ნათელი ატმოსფერისა — გუდიაშვილი ძუნწია ფერადებში და მისი პალიტრა მუქია და ხანდახან ერთფეროვანიც.

ეს თვალსაჩინო ფაქტი ერთხელ კიდევ შეიქმეტყველურად ამტკიცებს ტენის თეზისის პრინციპიალურ უილაჯობას, რომლის მიხედვით ხაზობრივი და ფერადობრივი მხატვრობის კანონზომიერება უნდა ვეძიოთ მხარის „გეოგრაფიის“ და „ჰევაშია“. მაში, როთ უნდა ავსნათ სიღრიბე, უფრო სწორად რომ ვსტევთ მუქი ფერადები გუდიაშვილის პალიტრისა?

უმთავრესი მიუხში ამის უნდა ვეძიოთ იმ საზოგადოებრივ თემატიკაში, რომელიც წარმოადგენდა საზოგადოებრივ ურთიერთობის განსაზღვრულ გამოხატულებას, და რომლის კონკრეტულ სახეებში, ხდებოდა შემოქმედებითი გადასვლა მხატვარი გუდიაშვილისა.

ცენტრალური მომენტი ამ თემატიკის, როგორც ზემოთ აღნიშნეთ, იყო დედალისური კინტოს ტიპი, მისი განწყობილებანი, მისი განცდა და მისი „მსოფლშეგრძნება“.

იყო რა მოქმედები განვითარების გზაზე დამდგარი საფარო კაპიტალს მუხრუში, კინტო—ეს „ტუილისის მოქალაქე“ ქარგავდა თავის ცხოვრების ეკონომიკურ ბაზას და მასთან ერთად ყოველივე პერსპექტივას.

ერთად ერთი გზა მისთვის იყო გზა ქალაქურ ბოგემისა, ერთად ერთი გასართობი შარმანეა და ზურნა, ერთადერთი წმინდათა წმინდა“ და ერთად ერთი სიმიდიდრე—მძიმე, მოვერცხლილი რენის ქმარი, ერთად ერთი იდეალი—, თეორი დუქანი“ და მეარლე დათიკო ზემელი.

და მხატვარ გუდიაშვილსაც იტაცებს «ტუილებიანი» დინამიკა კინტოს სულისა, რომელსაც ის ამეღავნებდა გიუშრი ქეიფის დროს, «რაინდული» კრაკის დროს, ან და ქალთან «დარდიმანდული» ორზომების დროს.

მაგრამ ცხოვრების განვითარების ლოდიკა შორს რიყავს კინტოებს.—რომლებიც წარმოადგენენ, გამაჰმადიანებულ ქართველ ფერადების მსახურობა ნაშეფერებს, ისერის მათ ისტორიულ წარსულისაკენ და დღევანდელობის თვალსაჩინისთ ისინი ხდებიან საცემით ზედმეტნი.

კინტოს სულიერი სიმახინჯე ყოველ ნაბიჯში მეღაენდებოდა, მაგრამ მისი ძირითადი ტენდენცია იყო ფსიქიური ბრძოლა ყოველგვარი კულტურისა და ციფილიზაციის წინააღმდეგ.

ამ მხრივ კინტო ობიექტიურად შეიძლება ჩაითვალოს პრიმიტივის წარმომადგენელად, მაგრამ პრიმიტივის არა რესსოს გაგებით, არამედ ქალაქის სცე ციფიურ ბოგების შინაარსით.

კინტო არ ჰქმნის ისტორიას, ის მხოლოდ ისტორიული «დოკუმენტი» ბოგემური ძელი ტუილისა.

და მხატვარი გუდიაშვილი მშვენიერად გრძნობს ყველაფერ ამას: ის სცოვრობს ერთდაიმაცე დროს ორ განხორციელებაში: როგორც მოქალ. ლ. გუდიაშვილი თუმცა ითვისებს წვრილ-ბურუუაზიულ ბოგების და ფეოლაციურ «რაინდების» წრეს, «რომანტიულ რეტროსპექტიულ „შეყვარებულობისა პრიზმით, მაგრამ მიუხედავათ ამისა მას არ შეუძლია არ დაინახოს კინტოში ისტორიის და პროგრესის შავი ლაქა ეინაიდან მასი რომანტიული გადასცელი წარსულში აისწენდა მხოლოდ იმით, რომ მხატვარს უნდა ნახოს შესაფერი თემატიკა, რომელსაც მოუდგებოდა მეთოდი ქართული ფრესკებისა და მინიატურების, რომელთა ატმოსფერაში მხატვარი გუდიაშვილი იშრდებოდა და ამიტომ ის, როგორც მხატვარი განსაკუთრებით ხაზს უსვამს ამ «ცოცხალი ლაქისა ფსიქიკას, სცდილობს დაიკიროს ის და შეკემნას შემოქმედებითი სახე მოდერნიზაციაშინილ აღმოსავლურ მხატვრობის ხერხებით.

პირველდაწყებითი თემა გუდიაშვილისა იყო «ავადმყოფური» არაჯანსაღი და ამით უნდა ავხსნათ სიმახინჯის სიმყოლია, რომელსაც გვაწევდის ის მუქ ფერებში.

მისი მუქი პალიტრა, ამ რიგათ ნაკარნახევი იყო დეკლასიური ბოგემის იდეური სიბრუნვით.

ამ დებულების ამტკიცებს კიდევ მისი შეორე, მონუმენტალური ტილი: «პარიზის კომუნარების დახვრეტა» (გვიზოდი როცა ბავშვს მიაქვს ყალიონი თავის მამისათვის და ბრუნდება უკან დასახვრეტად).

გამხეცებული შეგნელი რეაქცია ხერეტ პარიზის კომუნარებს, რომელთა შორის (წინა პლანზე) იმყოფება პატარა ბიჭი, შეიძლი ძელი კომუნარის. კინტო-რევოლუციონერი თფიცერის დამცინავ კითხვაზე: «შენ გეშინია დახვრეტისა?» ყმაწვილი მიუგებს: «არა, არ მეშინა, მე მხოლოდ მიუტან მამას (უკანა პლანზე) ყალიონს და დაგპრუნდები».

გუდიაშვილი ხატავს ამ გაცოფებულ რეაქციას მუქი ჩაბნელებული ფერებით, რომლითაც ხაზს უსვამს ერთსალის შეგნელი რეაქციის სისაძაგლეს, მხატვრული სამართლით ასახავს ბავშვს ექსპრესიას და ბავშურ გულუბრყვილობას და გვაჩვენებს დასახვრეტად გამზადებულ კომუნარების რევოლუციონურ გრძელობას.

მდიდარი, ფერადოვანი პალიტრა, რომელიც გაღმოგვცემს სიხარულს და ისტორიულ ოპტიმიზმს ამომავალი კლასისა, ერთ შესძლებდა ვერსალის სიმუშავის გადმოცემას. როგორც შემოთ აღნიშვნავდით, კულტურულ-ისტორიული წა-

რომელიც ოდნავთაც არ ვნებს ესთეტიკურ ათვისებას, ვინაიდან ასეთ „ოპტიკურ სიცრუეში“ ნაშლეოლი შხატერული სიმართლეა. დ. კაკაბაძე ებრძევის ფორმოგრა-  
ფიულ სიმართლეს ჰერიზონტში, ის ებრძევის აგრეთვე „ჰერიზონტურ ესთეტიკმსაც“, ძლიერი გამოსახვა, ძლიერი ექსპრესია ბუნების—აი რა იპყრობს მაყურებელს კა-  
კაბაძის ჰერიზონტში.

ნატურ-მარტების ტრაკოვკაში დ. კაკაბაძე უფრო რეალისტია. მისი ნატურ-მარტი განთავისუფლებული ყოველგვარ სტილზაციისა და პირობითობისაგან. ნატურ-მარტის საგნება გარკვეული და პლასტიკურია. დ. კაკაბაძის ნატურ-მარტი გამოდის ნიეთობრიობისაგან (вещность), როდესაც მის პეიზაჟებში ნიეთობრიობა უკუკვდებულია.

ამ სწორეთ ამ გეომეტრიულ ფორმებთან უნდა დაყვანილ იქნეს ყოველ-გვარი მოვლენა ბუნების. ამ რიგად მსოფლიო განთავისუფლებულ იმპრესიონის-