

ცისნია კილაძე

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

ლხინის სცენები ქართულ მოდერნისტულ მხატვრობაში – სივრცისა და დროის ასპექტები

ლხინის თემა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და პოპულარული მოტივია ქართულ მოდერნისტულ მხატვრობაში. რამ განაპირობა მოდერნისტ მხატვართა ამგვარი ინტერესი დღეობის, დღესასწაულის, ლხინის სცენათა მიმართ?

ამ საკითხზე დაფიქრებისას, ალბათ, მაშინვე ნიკო ფიროსმანის მხატვრობა გაგვახსენდება, სადაც ლხინი წარმოგვიდგება როგორც უნივერსალური, საკრალური მოვლენა, სიმბოლური მნიშვნელობის რიტუალი, რომელსაც არც დასაწყისი აქვს და არც ბოლო. ფიროსმანის წვეულება ყოველთვის ღია ცის ქვეშაა, ჰაერზე, ვენახში, მინდორში, დუქანთან, ოღონდ არა ინტერიერში. მოქეიფენი განსაზღვრულ ადგილას არასდროს არიან, გარემო პირობითია. ეს ეპიკური მოვლენაა, იმპერსონალური და ზედროული, მარადიული და უსასრულო. პერსონაჟები გარინდებულები არიან, დრო არ არსებობს, არც დროის რომელიმე მონაკვეთისა ან სეზონის აღნიშვნა ხდება. ლხინი, როგორც ერთგვარი მისტერია, ფიროსმანის დიდ პანორამებში სამყაროს მოდელურად გადაიქცევა, სადაც თითოეული სცენა ავტონომიურია და ამავე დროს, ერთიან დინებაში ორგანულად ჩართული (სურ. 1). ბოროტებასა და სიკეთეს მდინარე ჰყოფს, წისქვილის ბორბლის მუდმივი ტრიალით ლხინი სიკეთის მხარესაა და ის ყოველთვის გამარჯვებას ზეიმობს, სიცოცხლის გამარჯვებას სიკვდილზე. როგორც გრიგოლ რობაქიძე იტყოდა ფიროსმანის შესახებ – „აქ მხოლოდ სიცოცხლეა, ხალისით, გულახდით, ნადიმით, ხედავ ფიროსმანს და გჯერა საქართველო“¹. სივრცის მთლიანობა, სადაც ადამიანი და ბუნება, სიკვდილი და სიცოცხლე, ბოროტება და სიკეთე ერთიან ჰარმონიულ მიკროკოსმოსს წარმოადგენს, თითქოს ღმერთის თვალთაა დანახული. ფიროსმანის დღეობები სამებისა და საიდუმლო სერობის თავისებური რეპლიკებია. მისი მხატვრობის კავშირი შუა საუკუნეების ფრესკებთან არაერთხელ აღნიშნულა მკვლევართა მიერ².

ლხინის, როგორც ერთგვარი მისტერიის ჩვენება გრძელდება ქართული მოდერნიზმის მხატვრებთანაც. მათთვის ამოსავალი წერტილი ფიროსმანი და მის მიღმა, შუასაუკუნოვანი ტრადიციაა, თუმცა, რა თქმა უნდა, მათი მსოფლგანცდა მკვეთრად იცვლება. სამყაროს მთლიანობა და მუდმივობა, მარადიულობის შეგრძნება ირღვევა და ერთგვარი კონტრასტები, დაპირისპირებები, წინააღმდეგობის განცდა ჩნდება, მატულობს სუბიექტივიზმი და სამყაროს ერთიანობაც თითქოს მოზაიკასავით იშლება სხვადასხვა ასპექტებად. ფიროსმანის იმპერსონალური, ზედროული დღეობებისგან განსხვავებით, მოდერნიზმის მხატვრები პერსონალურ სივრცეს და დროის განსხვავებულ, ზოგჯერ პარადოქსულ და სინთეზურ სპექტრს გვიჩვენებენ.

ადამიანი, თავისი ინდივიდუალური ნიშნებით, განუყოფელი ნაწილი კი აღარაა სამყაროსი, არამედ ხშირად, მასთან დაპირისპირებული სუბიექტია, ჩნდება ეგზისტენციალური პრობლემა, ჰარმონიას დეკონსტრუქცია ცვლის. იცვლება სივრცისადმი დამოკიდებულება და ჩნდება დროის განსხვავებული შეგრძნება. მაგ., შალვა ქიქოძის დღეობის სცენაში (სურ. 2), ფიროსმანისგან განსხვავებით, კადრი გაჭედლია, ლხინი აქაც ღია ცის ქვეშაა, თუმცა სივრცე ისეა დაკუმშული, რომ ისეთი შთაბეჭდილებაა თითქოს ადამიანები მომწყვდეულნი არიან საკუთარ ორომტრიალში. აშკარაა სხვადასხვა დროის შეგრძნება, ტიკზე შემოსუპული ბავშვი – დიონისეს, ბახუსის ალუზია ანუ მითოსური დროა, მოქეიფენი და მოცეკვავენი ეროვნულ სამოსში – მინიშნებაა წარსულზე, ისტორიულ ტრადიციაზე, ხოლო თანამედროვე დრო სივრცის მხატვრულ გადაწყვეტაში და გროტესკის, ირონიის წინ წამოწევაში ვლინდება.

¹ გ. რობაქიძე, *ფიროსმანიშვილი*, თბ., 1926, გვ. 64.

² Г. Хоштария, Вопросы генезиса творчества Нико Пиросманашвили, *Литературная Грузия*, 1980, гв. 204-214; ვ. ბერიძე, *ნიკო ფიროსმანიშვილი*, თბ., 2007, გვ. 47-94.

სიმულტანურობის პრინციპი აქ სხვადასხვა დროის კრებითობითა და სივრცის რთული აგებულებითაა წარმოჩენილი. მითიურის და რეალურის გამთლიანება მხატვრის ფილოსოფიურ ხედვას უკავშირდება. ეს თითქოს ბრეიგელისეული მეტაფორების მოდერნისტული ვარიაციაა. როგორც ბრეიგელთან, ადამიანები აქაც მარიონეტებს ჰგვანან და კომპოზიცია აქაც ზედხედიდანაა დანახული. ამავე დროს, ეს პანორამა ფრაგმენტულია, თითქოს გრძელი ამბის ერთი ფრაგმენტი, თუმცა დასრულებული ფრაგმენტი. მოქმედება კადრს მიღმაც უნდა გრძელდებოდეს, რასაც გადაჭრილი გამოსახულებები და მოძრაობები მიანიშნებს. ეს მოძრაობები გვიჩვენებს დროის დინებას, მის დაუსრულებლობას და ამავე დროს, ამ ადმიანთა აბსურდულ ყოფას მოცემულ დროში. ლხინი აქ სტიქიური ხასიათისაა, ადამიანთა ექსპრესიული მოძრაობების გამო, ცეკვა ჩოჩქოლს ემსგავსება, ხოლო მხიარულება – სევდანარევ, დრამატულ სურათს. ჰაერი არ არის, ფიგურები სიმჭიდროვეში ცეკვავენ. სივრცე დახშულია, თუმცა არაა მოსაზღვრული, რაკილა გაგრძელება იგულისხმება, დროც განვრცობადია. ყოველივე ეს ერთგვარ დიონისურ და იმავდროულად, ესქატოლოგიურ ელფერს სძენს დღესასწაულს. ესქატოლოგიის ეს შეგრძნება, როგორც ჩანს, შალვა ქიქოძის მორალისტური მსოფლმხედველობიდანაც გამომდინარეობს. ფიროსმანის ლხინი, რომელიც დმერთთან თანაყოფნის და ლოცვის მსგავსია, ქიქოძესთან ქაოსისა და ტრაგიზმის, სამყაროს დასასრულის შეგრძნებით იცვლება. ლხინი აქ ტვირთად ქცეულა თითქოს და კუთხეში მოუმწყვდევია მოქეიფენი. ადამიანისა და სამყაროს ურიერთჰარმონია დარღვეულია და ეპოქის სტიქიური არეულობის შეგრძნებითაა განმსჭვალული.

დღეობის სცენად შეიძლება ჩაითვალოს ასევე მ. ქიქოძის სურათი „სამი მხატვარი“ (სურ. 3), სადაც კვლავ მითოსური და კონკრეტული დროის ნაზავია თავისი წარმართული ნიუებითა და ცდუნების თემაზე ასოციაციებით. თუმცა ეს მითოსური დრო სუბიექტივიზირებულია კონკრეტული პერსონაჟებით. დროსტარება ღია ცის ქვეშაა, თითქოს აყირავებული, ლამის უკუპერსპექტივით ნაჩვენები ზღვის დეკორატიული პანოს ფონზე. მიუხედავად ფილოსოფიურ-ალეგორიული მოტივებისა, სივრცე აქ ზედმიწევნით პერსონიფიცირებულია. ხაზგასმულია, რომ ის დანახულია მხატვრის მიერ, რომელიც სურათში იმყოფება, მის მიგნითაა ანუ ალეგორიულიც და კონკრეტულიც,

მისი კონკრეტული და სუბიექტურ-ექსპრესიული ხედვა-ჩვენებაა. მხატვარი თითქოს ორმაგად მონაწილეობს სივრცის მოდელირებაში, ქმნის ნახატს და ამავე დროს, ის თავადვეა ნაწილი სივრცისა. მსგავსი შეერთება განსხვავებული დროის, მითოსურის და კონკრეტულის მოდერნისტული სიმულტანურობის პრინციპია და ევროპულ ნიმუშებში, მეტადრე სიმბოლისტური ხასიათის ნაწარმოებებში, აღრიდანვე გვხვდება – მაგ., პოლ გოგენთან, სურათში „ხილვა ქადაგების შემდგომ“, ასევე მის სიმბოლურ ავტობორტრეტებში, სადაც მითოსურისა და კონკრეტულის გამთლიანება, რელიგიის სუბიექტივიზაცია აშკარაა.

ასეა მარც შაგალთანაც, მაგ., სურათში „მე და სოფელი“, სადაც ბავშვობის მოგონებები, ადამიანები, ცხოველები, პეიზაჟი ერთ სუბიექტურ განცდაში, პოეტურ მთლიანობაშია გაერთიანებული და ყველაფერი მხატვრის ხედვის წერტილიდანაა ნაჩვენები.

მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ კ. პეტროვ-ვოდინის სურათიც „1918 წელს პეტროგრადში“ (სურ.4), სადაც მხატვარი ათავსებს რამდენიმე სივრცით პლანსა და დროით ალუზიას. დედა-შვილი პირველ პლანზეა გამოსახული, ხალხი კი ფონზე, მოშორებით. ეს სიმორე არა მხოლოდ სივრცითი, არამედ დროითიც არის. სტატისტიკური დედა-შვილი მოგვაგონებს ღმრთისმშობელს ყრმით, ხოლო ხალხი ქაოტურია, ეფემერულია ანუ წინა პლანზე მარადიულობაა, და უკანა პლანზე კი წარმავლობა.

შალვა ქიქოძესთან ამგვარი სიმულტანურობის პრინციპი, სადაც ერთმანეთს ერწყმის კონკრეტული და განყენებული, წარმოსახვა და რეალობა, პირობითი და ბუნებრივი, საშუალებაა გადმოსცეს მარადიული კატეგორიები. მასთან მითოლოგიური, ისტორიული და რეალური დროის კრებითობა მარადიულობისა და წარმავლობის საჩვენებლადაა გამოყენებული. ეს გამიზნული საშუალებაა ფილოსოფიური ხედვის გადმოსაცემად.

კიდევ უფრო პერსონალურია დრო და სივრცე ლადო გუდიაშვილის ლხინის შემთხვევებში, რომლებიც, მ. ქიქოძის ფილოსოფიურ-სიმბოლურ დამოკიდებულებებისგან განსხვავებით, ზღაპრულ-ეგზოტიკური³ ელფერისაა. გუდიაშვილის ლხი-

³ ი. არსენიშვილი, საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართული დაზგური ფერწერის ზოგიერთი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებები, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო ნაშრომების კრებული, თბ., 2000, გვ. 10-15; თ. ტაბატაძე, არტისტული კაფე ქიშინიონი და მისი მოხატულობა, ტფილისი, 1919 წელი, თბ., 2011, გვ.84-91.

ნი ქალაქურ ყოფაში, მის სივრცეში ინაცვლებს და მისი ნაწილი ხდება – ქალაქი და ქეიფი ერთმანეთთან ასოცირდება. სწორედ თბილისური ყოფაა 1910-20-იან წლებში გუდიაშვილის შემოქმედების მთავარი თემა. გუდიაშვილთან ლხინის თემის სიყვარულს ვახტანგ ბერიძე ფიროსმანის შემოქმედებისადმი ინტერესს უკავშირებს, თუმცა მისი თქმით, ფიროსმანისაგან განსხვავებით, გუდიაშვილი „გარედან“, „როგორც სხვა სამყაროდან მოსული“⁴ აკვირდება ძველ თბილისს, ის მისთვის თითქოს უჩვეულოა. ფოლკლორული საწყისი ფიროსმანისა მასთან ეგზოტიკურობით იცვლება. ხოლო კოსმიური წესრიგი, იერარქიულობა და ეპიკურობა ექსპრესიითა და ბოჰემური დინამიკით. ყარაჩოდელი ტიპების, მეძავი ქალების, კინტოების ქეიფი წარსულის ნოსტალგიაა. ზოგადად, მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელია ქალაქური კულტურისადმი ინტერესი, ხოლო ინტერესი კერძოდ ამ სუბ-კულტურისადმი, როგორც ჩანს, მისივე კვდომას უკავშირდება⁵. ამ დროს კინტოთა დეკადენტური შრე უკვე წარსულს ბარდება, რამაც ნაწილობრივ გამოიწვია მისი რომანტიზება და დრამატიზება. მართლაც, გუდიაშვილის ქეიფები უცნაური შეერთებაა ყოფით-დრამატულის, ტრაგიკულისა და თან ზღაპრულის. დრამა, შინაგანი სიცარიელე, ტრაგიზმიც კი იმალება შეტორტმანებული კინტოების დარდიმანდული, მხიარული ქეიფის მიღმა. გაჭედილი კადრი, ლაქოვანი სიბრტყეების მონაცვლეობა, ხაზებისა და სიბრტყეების შეპირისპირება, სივრცის ვერტიკალურობა, კონტრასტული ფერები, პროპორციული სისტემის რღვევა, რყევისა და დეფორმაციის შეგრძნება – რეალობა აქ დეფორმირებულია. კომპოზიცია სიბრტყეზე ვერტიკალურად იშლება, ფორმები აყირავებულია, დეფორმაცია არა მხოლოდ ცალკეული პერსონაჟებისთვის, არამედ მთელი სივრცისთვისაა დამახასიათებელი.

კინტოები აქაც ღია ცის ქვეშ არიან, როგორც ფიროსმანის შემთხვევაში, აქაც ბუნების ელემენტი მარადიულობის ნაწილი შეიძლება იყოს, თუმცა, ფიროსმანისგან განსხვავებით, ეს სასრული ლხინია, რომელიც ცეკვასა და მოძრაობაში გადაიზრდება და ფორიაქის, შინაგანი მღელვარების ნიშნითაა დადგასმული. მაგ., სურათში „კინტოების ქეიფი“ (სურ. 5) ყველაფერი მოძრაობას მოუცავს

და ფონიც ერთიანად აყირავებულია. ფაქტონიც მოძრაობის ერთიან ბრუნვაშია ჩართული. კინტოების ქეიფს მთელი გარემომცველი სამყარო შეუპყრია და მოძრაობა სიღრმიდან მნახველისკენ მოემართება და თითქოს სადაცაა სასურსათო სიბრტყეს უნდა გადმოსცდეს.

ავიღოთ მაგ., „სადღეგრძელო ალიონზე“ (სურ. 6), აქ თეთრი ფერის მაგიდის ლაქა ზედხედიდანაა ნაჩვენები, ის აყირავებულია, ბოთლი სადაცაა უნდა გადმოვარდეს მაგიდიდან, დოქი იქცევა. ასევე სურათში „კინტოების ქეიფი ქალთან“ (სურ. 7), სადაც თეფში კვლავ დაყირავებულია. საგნები თითქოს სადაცაა უნდა გადმოცვივდეს. სურათში „სადღეგრძელო ალიონზე“ შეტორტმანებული და დეფორმირებულია მოქეიფეთა ფიგურებიც. ქალის ფიგურა თითქოს წელში ტყდება, ექიდნური და ორაზროვანია მისი ალმაცერი გამოხედვა, ხე დახრილია და მასზე მიყუდებულ, თავჩაქინდრულ, მთვრალ კინტოს მხოლოდ მისი ტანი თუ აკავებს, მარჯვნივ კუთხეში მჯდომი ფიგურაც თითქოს სკამიდან ცურდება. ვერტიკალური და დამრეცი დიოგონალური სიბრტყეების ერთობლივი რიტმი ძლიერ ექსპრესიას ქმნის. სივრცის ამგვარი დეფორმირება, დაკუმშვა და აყირავება, უკუპერსპექტივის პრინციპი, მნახველთან ახლოს მოტანილი კადრი გააზრებული მხატვრული პრინციპია. სივრცე ისევე შეტორტმანებულია, ისევე გროტესკულია, როგორც მისი პერსონაჟები. შეიძლება ითქვას, გუდიაშვილმა, კინტოების მსგავსად, სივრცეც დაათრო ანუ მისი სივრცე ძალზე პერსონიფიცირებულია. ამავე დროს, ჩნდება მთაბეჭდილება, რომ ეს მხოლოდ ბოჰემურ მემთვრალეთა ლხინი არ არის. ამ მერყეობისა და ცვალებადობის გამო, ჩნდება შინაგანი ეჭვის, სიცარიელის, გაორების შეგრძნება. ალმაცერი, ექიდნური, ორაზროვანი მზერები ამ შინაგან ეჭვსა და ტრაგიზმს აძლიერებს. თითქოს პერსონაჟთა სულიერი მდგომარეობა შიგნიდან გარეთაა ამოტრიალებული, აღნიშნული სივრცული კომპონირების ხერხებით. დაეჭვება, გაორება, დეკადანსური განწყობა წარსულის რომანტიკული ნოსტალგია არაა მხოლოდ, არამედ ადამიანთა ეგზისტენციალური სევდისა და მელანქოლიის გამომხატველიცაა. სივრცის პირობითი და ძალზე სუბიექტური ინტერპრეტაციის ნაწილია ასევე, ერთი მხრივ, წარსული დროის შგრძნება და მეორეს მხრივ, სრულიად პირობით-ზღაპრული, მითოსური დრო. მაგ., სურათში „თევზი ცოცხალი“ (სურ. 8) ორი ცხენის

⁴ ვ. ბერიძე, *გუდიაშვილი, ხელოვნება-თბილისი, კორვინა-ბუდაპეშტი*, 1975, გვ. 24, 25.

⁵ თ. ტაბატაძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 89.

გაზნეილი ფიგურა, მდინარიდან ამოზრდილი კინტო თევზებით, სრულიად პირობით, ზღაპრულ შთაბეჭდილებას ქმნის. თითქოს ეს ცხენებიც განსულიერებული, არამქვეყნიური არსებები არიან, გუდიაშვილის ჯეირნების და მერანისა არ იყოს. პოეზია, ზღაპარი, ისტორია და ქალაქური ყოფა ერწყმის ერთმანეთს ანუ ლხინი აქ პოეტურ-ეგზოტიკური, დრამატული მისტერიაა.

ცეკვის რიტმითაა ამოძრავებული სურათი „ჩაი-ხაში“ (სურ.9), სადაც სტილიზებული ხაზის პლასტიკა, რიტმი კარგად ავლენს კინტოების ხასიათს და ტემპერამენტს. კომპოზიცია კვლავ სიბრტყოვანია. მუქი კოლორიტი და ამონათებული დატეხილი, კუთხოვანი ლაქები, ხაზის სტილიზაცია, გროტესკი კუბისტური ტენდენციების ცოდნას მოწმობს. ამ სურათს პიკასოს „ავინიონელ ქალებს“ თუ შევადარებთ, დავინახავთ, რომ საერთო ფორმალური ნიშნების გარდა, აქ კომპოზიციურ-სტრუქტურული კავშირიცაა (სურ. 10). დასავლური მოდერნისტული მიდგომა აქ ერწყმის ქართულ და აღმოსავლურ პლასტიკას. სურათში თითქოს ალკოჰოლის სუნი იგრძნობა, ჭიანურის ხმა ისმის. გუდიაშვილი კუბისტურ მიდგომას და ქართული პლასტიკის, ცეკვის ელემენტებს აერთიანებს. გროტესკი, ლამის პაროდია და კვლავ დრამა ერთადაა ლხინის თითქმის რომ სასოწარკვეთილად ექსპრესიულ სცენაში. პიკასოს შემთხვევაში, ავინიონელი ქალები ნიდბოსანი, გროტესკული არსებები არიან, ასევე გროტესკულია გუდიაშვილის კინტოთა სახეები, თუმცა ისინი მეტად ინარჩუნებენ ანთროპომორფულობას.

აღსანიშნავია, რომ ქართულ მოდერნიზმში დეჰუმანიზაცია არ მომხდარა. ადამიანის როლი მოცემულ სივრცეში მაინც წამყვანია. ცხადია, ზოგადად სივრცის ინტერპრეტაცია მთავარი თემაა სახვით ხელოვნებაში და ცნობიერების ყოველგვარი ცვლილება სწორედ სივრცის მოდელირებაზე აისახება. დასავლური მოდერნიზმის და საერთოდ XX საუკუნის მხატვრობის შემთხვევაში, ხშირია სივრცის სიმჭიდროვე, სადაც ადამიანი სივრცის ბატონ-პატრონი კი აღარაა, არამედ თითქოს კუთხეშია მომწყვდეული⁶. მაგ., პიკასოს „აბსენტის მოყვარული ქალი“ (სურ. 11) თითქოს შეპყრობილია სივრცის მიერ, ხელების მოძრობაც სიმპტომატურია. ის კუთხეშია მომწყვდეული და ღმე-

რთისგან მიტოვებული, მარტოობის შეგრძნებით დაღდასმული. ქალი თავისი ფორმით აბსენტის ბოთლსაა მიმსგავსებული. ადამიანის საგნად ქცევა, მისი საგნობრიობა ხშირია მოდერნისტულ მხატვრობაში, მეტადრე მოდერნის სტილში. მაგ., კლიმტის ქალები, სადაც ქალი ფაქტობრივად, ძვირფას სამკაულადაა გადაქცეული. მსგავსი პრინციპი შეიძლება შეგვხვდეს ჰ. მატისთან, ლ. კირხნერთან და სხვებთან, სადაც ადამიანთა ფიგურები საგანთა ტოლფასია. ეს დაკავშირებულია არა მხოლოდ ეგზისტენციალური მარტოობის პრობლემასთან, არამედ იმასთან, რომ ადამიანი მასობრივი ინდუსტრიისა და ცნობიერების ნაწილი ხდება. ჩვენში, როგორც ჩანს, ეს მასობრივი ცნობიერება, სხვადასხვა მიზეზების გამო, ვერ დამკვიდრდა. ქართული მოდერნისტული სივრცეები მაინც ანთროპომორფული და ანთროპოცენტრულია. იქნებ, ამაშიც მქდავდება ქართული მოდერნიზმის წარსულთან კავშირი, წარსული მეგვიდრეობის სიყვარული, რაც არაერთხელ აღუნიშნავთ მკვლევარებს.

ევროპულ მოდერნიზმში ძალზე პოპულარულ კაფეების თემას ჩვენში, ნაწილობრივ, სწორედ ეს ტრადიციული ლხინის თემათა ვარიანტები ცვლის და მიუხედავად იმისა, რომ შ. ქიქოძესა და ლ. გუდიაშვილთან დღეობების სცენებში დრო და სივრცე ძალზე პერსონალური და სუბიექტურია, მაინც რჩება ფიროსმანისეული ლხინის, როგორც საკრალური მისტერიის განცდა. ამ დამკვიდრებულ ფორმულას მისდევნებს სხვა მხატვრებიც. მაგ., ფელიქს ვარლამიშვილი და ელენე ახვლედიანი. ე. ახვლედიანის სურათში „ქეიფი გზაზე“ (სურ. 12) გუდიაშვილისეული სივრცისა და დროის პირობითობა მეტი კონკრეტულობით და ჟანრულობით იცვლება, ხოლო ხაზოვან-ლაქოვანი სტრუქტურა ფერწერულობით. აქ დროც უფრო კონკრეტულია და მეტია ნარატივი, თუმცა მხატვარი განზოგადებას მიმართავს სხვადასხვა ხედვის წერტილების გამთლიანების ხარჯზე. ე. ახვლედიანს, როგორც პეიზაჟისტს, ადამიანთა და ბუნების კავშირი აინტერესებს. საკრალურს, მისტიკურს მასთან ბუნების პოეტიკა ენაცვლება, პანთეისტური განცდა, ბუნების განსულიერება ჩნდება. რის გამოც ლხინი აქაც ერთგვარ მისტერიად წარმოგვიდგება.

ფელიქს ვარლამიშვილის დღეობის სცენებშიც, გუდიაშვილის მსგავსად, აშკარაა ფიროსმანის მემკვიდრეობა. ფიროსმანის წაბადვით, მისი ლხინიც

⁶ П. Волкова, Лекция – История искусства, Возрождение, 2011, Высшие курсы сценаристов и режиссеров Москва <https://www.youtube.com/watch?v=brv177TSzhk>

სამყაროს მიკრომოდელია. გაშლილი ლანდშაფტი, პანორამა ზედხედიდანაა დანახული, შიგ ჩაკარგული ადამიანებით, ტაძრის გამოსახულებით. მინიატურული ფიგურები და მათი მოძრაობები ორნამენტუბივით თუ სამკაულებივითაა მიმობნეული სივრცეში (სურ. 13). პანორამული ხედის ფონზე ამოწერილი ფიგურები, ზოგჯერ დეტალიზაცია, კვატროჩენტოს ლანდშაფტებს მოგვაგონებს ან კიდევ დასავლურ ტრადიციაში უხვად არსებულ, კარნავალის ამსახველ სცენებს.

წარსულის ნოსტალგია აქაც ცხადია, თუმცა აქ დღეობა თეატრალიზებულ დადგმას მოგვაგონებს, პეი-ზაჟი კი ბუტაფორიას. სივრცის ამგვარი თეატრალიზება მოვლენისადმი აღწერილი დამოკიდებულებითაა გამოწვეული. მხატვარი აღწერს სახალხო დღესასწაულს, როგორც ეგზოტიკურ მოვლენას, ეროვნული ტრადიციების ჩვენებით, თუმცა ის თითქოს დისტანცირებულია ამ მოვლენისგან და მისი რეტროსპექტივით შემოიფარგლება.

კიდევ უფრო მეტადაა თეატრალიზებული ლხინი ვარლას უფრო მოგვიანო სურათში – „თბილისი, მეტეხი, ფუნუკულიორი“ (სურ. 14), სადაც მოქეიფენი თითქოს სცენაზე არიან წარმოდგენილი და მათ უკან ძველი თბილისის ბუტაფორიული ხედი იშლება. ეს ხედი თბილისის ღირსშესანიშნავი ადგილების მონტაჟს წარმოადგენს. სხვადასხვა და მრავალი სივცობრივი მონაკვეთის გამთლიანება კვლავ მოდერნიზმის სიმულტანურობის პრინციპს მისდევს, თუმცა, ამ შემთხვევაში, ეს თბილისის ეგზოტიკურობის საჩვენებლადაა და სივრცე უფრო მექანიკურად შემონტაჟებული და გამოგონილ-ტრანსფორმირებულია. ეს ყველაფერი კი ეგზოტიკურობის რეპრეზენტაციაა, რის გამოც სურათი მისალოც ბარათს, ტოპოგრაფიულ ლანდშაფტს ემსგავსება. ვარლასთან ლხინი ეპიკური მოვლენა, რიტუალი აღარაა, ის სიმბოლურია, თუმცა სპექტაკლადაა ქცეული.

ამ მოკლე მიმოხილვიდანაც ცხადი ხდება, რომ ლხინისა და დღეობის თემა, მისი სივრცულ-დროითი გადაწყვეტა ქართული მოდერნისტული აზროვნების მნიშვნელოვანი გამოხატულებაა. ყველა მხატვარი სუბიექტურ ჭრილში ახდენს მის ტრანსფორმაციას, თუმცა მიუხედავად ამისა, რჩება მთავარი ხაზი – ლხინი, როგორც სამყაროს ფილოსოფიური სახე, რომელიც შუა საუკუნეებიდან და ფიროსმანიდან მოდის. როგორც სიმბოლო შესაქმის მეშვიდე დღისა, როდესაც წუთისოფლის დაუნდობელი დინებისგან შესვენება და მარადიულის, აბსოლუტური რეალობის გახსენება ხდება. გარდა ამისა, დღესასწაულის თემა თვით ქართული მოდერნიზმის სიმბოლოდაც შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რაკილა ლხინი ქართული კულტურის დიაობასაც ასახავს. ქართულ-ტფილისურმა ავანგარდმა ხომ სადღესასწაულო სუფრასავთ მოიკრიბა განსხვავებული კულტურები და დაპირისპირებულთა ერთიანობა შექმნა.

TSISIA KILADZE

George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

THE SCENES OF THE FEASTS IN GEORGIAN MODERNIST PAINTING – ASPECTS OF SPACE AND TIME

The theme of a feast is one of the most important and popular ones in the Georgian modernist painting. In this sense one is immediately referred to the paintings of Niko Piroshmanashvili, where the feast is presented as a universal, sacred event, a ritual of symbolic meaning with no beginning or end. Piroshmani's parties always take place in the open-air settings, air, vineyards, fields, in front of the shops, but not in the interiors. They never happen at the specific locations. The environment always remains conditional and hosts an epic event which is impersonal, eternal, and infinite. The works of the modern artists from the post-Piroshmani generation have changed dramatically when universality and constancy of the universe, the feeling of eternity became violated, some contrasts emerged and sense of resistance and subjectivity increased, the unity of the universe dissolved into different aspects. Unlike the impersonal intersectings by Piroshmani, the modernist artists introduced different, sometimes paradoxical, and synthetic spectrum of a personal space and time. However, even in their works the feasts continued to remain a mystery with all artists attempting to transform it in a subjective way at the same time maintaining the main line of presenting it as a philosophical image of the universe, which originated from the Middle Ages and Piroshmani's works. The image serves as a symbol of the seventh day of commemoration, when the world was destroyed mercilessly and an eternal, absolute reality became part of the memories. The topic of the holiday can also be perceived as a symbol of Georgian Modernism since a feast is related to the openness of the Georgian culture. The Georgian and Tiflis avant-garde has solemnly brought together different cultures of celebration to create the unity of the opposites.



1. ნიკო ფიროსმანი, ბოლნისის დღეობა

Niko Pirosmanashvili, Feast in Bolnisi



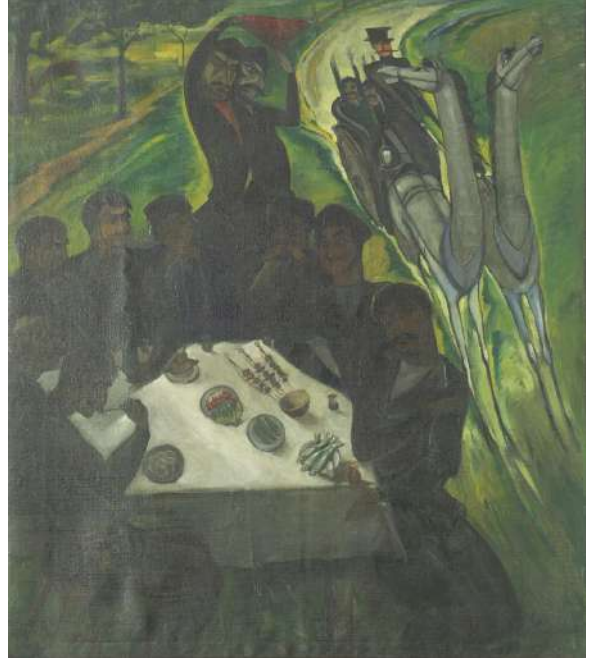
2. შალვა ქიქოძე, დღეობა, 1920
Shalva Kikodze, Feast, 1920



3. შალვა ქიქოძე, სამი მხატვარი, 1920
Shalva Kikodze, Three Artists, 1920



4. კუზმა პეტროვ-ვოდკინი, 1918 წელს პეტროგრადში, 1920
Kuzma Petrov-Vodkin, The Year 1918 in Petrograd, 1920



5. ლადო გუდიაშვილი, კინტოების ქეიფი, 1920
Lado Gudiashvili, The Feasting Kintos (Fruit Sellers), 1920



6. ლადო გუდიაშვილი, საღვებრძელო ალიონზე, 1920
Lado Gudiashvili, Toast at the Crack of Dawn, 1920



7. ლადო გუდიაშვილი, კინტოების ქეიფი ქალთან, 1919
Lado Gudiashvili, Kintos (Fruit Sellers) Feasting with a Woman, 1919



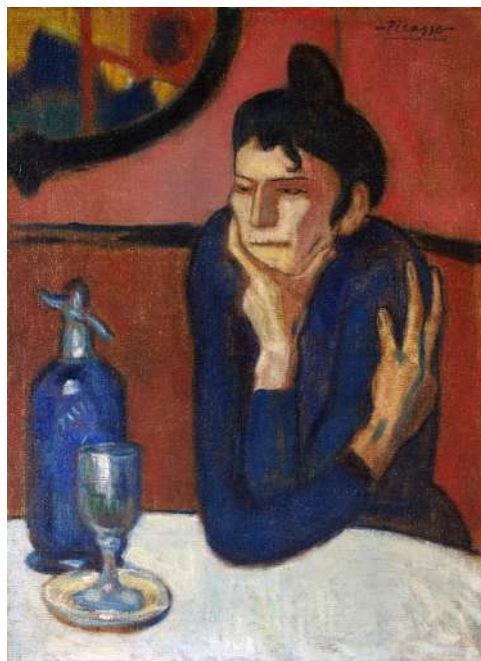
8. ლადო გუდიაშვილი, თევზი ცოცხალი, 1920
Lado Gudiashvili, Fish "Tsotskhali", 1920



9. ლადო გუდიაშვილი, ჩაი-ხაში, 1919
Lado Gudiashvili, Tea and Khashi, 1919



10. პაბლო პიკასო, ავინიონელი ქალწულები, 1907
Pablo Picasso, Les Femmes d'Alger, 1907



11. პაბლო პიკასო, აბსენტის მოყვარული ქალი, 1901
Pablo Picasso, Absinthe Lover, 1901



12. ელენე ახვლედიანი, ქეიფი გზაზე, 1924
Elene Akhvediani, Feast on the Road, 1924



13. ფელიქს ვარლამიშვილი, დღეობა, 1920-იანი წწ

Felix Varlamishvili, Feast, 1920s



14. ფელიქს ვარლამიშვილი, თბილისი, მეტეხი, ფუნიკულიორი

Felix Varlamishvili, Tbilisi, Metekhi, Funicular