

პარმენ მარგველაშვილი

ღავეით ქაქაბაქის არქივიდან



თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა

თბილისი 1988

წინამდებარე განოცემაში თაგმოყრილია დიდო ქართული მხატვრის ღაეთ კაკაბაძის შინოქმედობიო მემკვიდრეობის ამასველი აქამდე გამოუქველნი-ზელი მასლა: წერილები ხელოვნებათმცოლწეობის საკოთხებზე, პირადი მიმოწერა, უცნობი ფოტოსურათები და მისი გრაფიკის ნიმუშები, გაშუქებულია ღაეთ კაკაბაძის მრავალმხრივი მოღვაწეობის ნაკლებად ცნობილი ფაქტები. პირველად ქვეყნდება ხუთი ფერადი ესკიზი, განკუთვნილი კაფე „ქიშერიონისათვის“.

წიგნი განკუთვნილია ახალი ქართული ხელოვნებით ღაინტერესებულ მკითხველთა ღართო წრისათვის.

რედაქტორი პ. ზ ა ქ ა რ ა ი ა

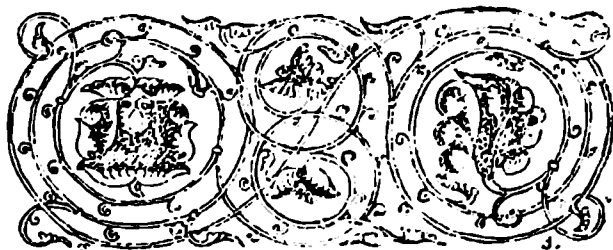
რეცენზენტები: ლ. რ ჩ ე უ ლ ი შ ვ ი ლ ი

გ. ხ უ ც ი შ ვ ი ლ ი

© თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1988.

490 ქიბეტი
M —
m 668(06)88

ISBN 5 - 511 - 00070 - 1



წინასიტყვაობა

დავით კაკაბაძეს ახალგაზრდობიდანვე საოცრად ფართო ინტერესები ჰქონდა. საგულისხმოა, რომ მას არც ერთი ადრეული გატაცებისათვის არ უღალატნია და ყველა გზაზე ნათელი კვალი დატოვა, თუმცა მარტო მისი იმერეთის პეიზაჟები კმარა კაცის უკვდავებისათვის. ამასთან, იგი ყველა საქმეს, განსაკუთრებით კი ხელოვნებაში თავის მოღვაწეობას, უდიდესი პასუხისმგებლობითა და პრინციპულობით ეკიდებოდა — ყოველთვის ზედმიწევნით ნათლად ჰქონდა წარმოდგენილი მხატვრული ამოცანა და თუ სურათით თავის შესაძლებლობებს ამოწურავდა, მაქსიმალურად მიაღწევდა თეორიული იდეის ხორცშესხმას, ამ მხატვრულ ამოცანას აღარ უბრუნდებოდა.

მაგალითად, ცნობილია, რომ დავით კაკაბაძე პორტრეტული ჟანრის ბრწყინვალე წარმომადგენელი იყო (გავიხსენოთ მისი ავტოპორტრეტები, ძმის პორტრეტი, „იმერეთი — დედა ჩემი“), მაგრამ 1918 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე, თათქმის 35 წლის მანძილზე მას პორტრეტი არ შეუქმნია, 1921 წლის შემდეგ კი საერთოდ აღარ გამოუსახავს ადამიანის სახე სურათზე.

დავით კაკაბაძის „იმერული ნატურმორტი“ ამ ჟანრის შედეგურია, სხვა ნატურმორტის დახატვა კი მხატვარს საერთოდ აღარ უტყლია.

ბრწყინვალე ფორმით არის ამეტყველებული „ბრეტანის“ რეალისტური აკვარელები, მაგრამ ამ მანერით შემდგომ მას არც ერთი სურათი აღარ დაუხატავს.

მაგალითების ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა.

პორტრეტის, ნატურმორტის, პეიზაჟის, აბსტრაქტული კომპოზიციების, კონსტრუქციული სურათის, პოლიქრომიული ქანდაკებისა და სახვითი ხელოვნების სხვა ჟანრის ბრწყინვალე ნიმუშებით დავით კაკაბაძემ სამართლიანად დაიმკვიდრა ახალი ქართული სახვითი ხელოვნების ფუძემდებლის და მისი სწორუბოვარი წარმომადგენლის სახელი. მაგრამ ესეც რომ არ ყოფილიყო, ორმოცდაათი წლის გადასახედიდან ირკვევა, დავით კაკაბაძე მაინც იქნებოდა XX საუკუნის ქართული კულტურის ერთი უდიდესი წარმომადგენელი, იმდენად მნიშვნელოვანი იყო ამ მრავალმხრივი შემოქმედლის საზოგადო მოღვაწეობა, იმდენ სიკეთეს ასხივებდა და ქმნიდა ჭეშმარიტ შემოქმედებით ატმოსფეროს.

ყოველი დიდი შემოქმედის გამარჯვება და მარცხი, სინარულია მწუხარება, ყოველდღიური ცხოვრება რელიეფურად წარმოაჩენს მთელ ეპოქას, მაგრამ უფრო მეტად იგი მომავალს ემსახურება. დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა კი, სამწუხაროდ, არაა სათანადოდ ათვისებული. ბევრი რამ არა თუ ფართო საზოგადოებისათვის, სპეციალისტებისათვისაც კი უბრალოდ უცნობია.

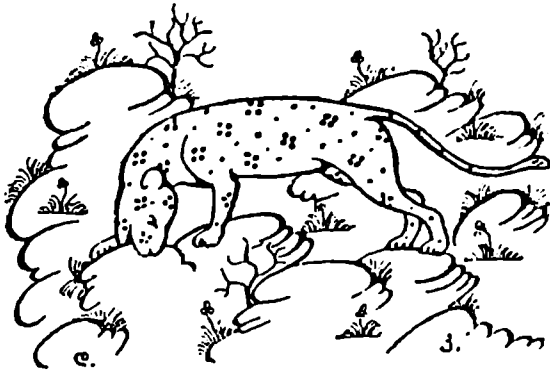
ჩვენ მოვიკრიბეთ გამბედაობა და ვიტვირთეთ პასუხსაგები მისია — ვაჭვეყნებთ ნაკლებად ცნობილ, ან საერთოდ უცნობ მასალას დავით კაკაბაძის არქივიდან, რომელიც მისი მოღვაწეობის ზოგიერთ მხარეს ირეკლავს. წერილები არ იყო გამზადებული გამოსაქვეყნებლად, ამიტომ ყველა შესაძლო ხარვეზის გამო ჩვენვე ვთხოვთ მიტევენას და შეწყნარებას.

გვინდა, უღრმესი მადლობა მოვახსენოთ დავით კაკაბაძის მეუღლეს, ქალბატონ ეთერ ანდრონიკაშვილს ნდობისა და კეთილი მეგზურობისათვის, რომ საშუალება მოგვცა გვემუშავა მხატვრის დიდი მზრუნველობით დაცულ პირად არქივზე.

მადლობას მოვახსენებთ ქალბატონ ლია კაკაბაძეს, რომელმაც გაგვაცნო მამის, სარგის კაკაბაძის პირად არქივში დაცული დავით კაკაბაძის წერილები.

მადლობას მოვახსენებთ მეგობრებს, ახლობლებს და კეთილმოსურნეებს, უანგარო თანადგომისათვის.

მადლობას მოვახსენებთ რედაქტორს ბატონ პარმენ ზაქარაიას, რეცენზენტებს ბატონ ლევან რჩეულიშვილს და ბატონ გიორგი ხუციშვილს, რომელთა შენიშვნები გათვალისწინებულია ამ გამოცემაში.



I. დავით კაკაბაძის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის რამდენიმე სურათი

დავით კაკაბაძის ცხოვრებასა და შემოქმედებას მკითხველი იცნობს ისეთი პუბლიკაციებით, როგორებიცაა:

1. გ. ალიბეგაშვილი — «დავით კაკაბაძე», Тბილისი, 1958.
2. ლ. რჩეულიშვილი — შესავალი წერილი ალბომისათვის „დავით კაკაბაძე“, თბილისი, 1964.
3. ვ. ბერიძე, ნ. ეზერსკაია — «Искусство Советской Грузии», Москва, 1975.
4. გ. ბუაჩიძე — „დავით კაკაბაძე“, საბჭოთა ხელოვნება, 1975, № 10, 11, 12.
5. ე. ოკუჯავა — დავით კაკაბაძე და კინემატოგრაფი, საბჭოთა ხელოვნება, 1977, № 10.
6. ლადო გულიაშვილი — „მოგონებების წიგნი“, ნაკადული, 1979.
7. ვ. ბერიძე — „დავით კაკაბაძე — 90“, საბჭოთა ხელოვნება, 1979, № 11, 12.
8. ნ. ურუშაძე — „დავით კაკაბაძე თეატრში“, თბილისი, 1982.
9. გ. გეგეჭკორი — წინასიტყვაობა წიგნისათვის, დავით კაკაბაძე, „ხელოვნება და სივრცე“, ნაკადული, 1983.
10. ლ. რჩეულიშვილი — შესავალი წერილი, ქართულ,

რუსულ და ინგლისურ ენებზე ალბომისათვის — საქართველოს საინფორმაციო. სააგენტო, თბილისი, 1983.

ეს გამოცემები გვექნება მხედველობაში როცა ქვემოთ, დავით კაკაბაძის არქივში დაცული მასალის საფუძველზე, წარმოვადგენთ მისი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის რამდენიმე აქამდე უცნობ ან ნაკლებად ცნობილ სურათს.

* * * * *

საუკუნის დასაწყისი

ღარიბ გლეხებს ედუკი და ნესტორ კაკაბაძეებს სამი შვილი ჰყავდათ — სარგისი, არტემი და დავითი. ხელმოკლე ოჯახმა ბავშვებს ცოდნის წყურვილი, სამშობლოს უსაზღვრო სიყვარული და შრომისმოყვარეობა ჩაუნერგა, სამივეს გზაზე დაყენება მოახერხა. სარგისი — ისტორიკოსი, არტემი — ექიმი, ხოლო დავითი მხატვარი გახდა.

დავითს, და საერთოდ კაკაბაძეების ოჯახის ცხოვრებაში განსაკუთრებული იყო უფროსი ძმის სარგისის როლი. სხვას რომ თავი დავანებოთ, გიმნაზიაში სწავლის პერიოდში, სტუდენტობის დროს, თუ საზღვარგარეთ ხანგრძლივი ცხოვრების განმავლობაში დავითი ძმისაგან, რჩევა-დარიგებასთან ერთად, მუდამ იღებდა ფინანსურ დახმარებას. ცხადია, ეს იყო სრულიად უანგარო დახმარება, სპეტაკი ძმური სიყვარულის გამოხატულება და დავითის ნიჭის უექველად გამობრწყინების რწმენა.

დავითსაც გამორჩევით უყვარდა სარგისი, მისგან დაფარული არაფერი ჰქონდა, ჩვენ ქვემოთ არაერთხელ დავიმოწმებთ ადგილებს მათი მიმოწერიდან.

ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში სწავლისას (1900—1909 წლებში) დავით კაკაბაძე საბუნებისმეტყველო საგნებისადმი მიდრეკილებას ავლენს, მაგრამ განსაკუთრებული ინტერესით ეწაფება მხატვრობას. მასში მხატვრის ნიჭის აღმომჩენი, მხატვრობისადმი სიყვარულის აღმძვრელი ვასილ ანტონის ძე ბალანჩივაძე იყო, მელიტონ ბალანჩივაძის ძმა, გიმნაზიაში ხატვის, ხაზვისა და სუფთა წერის მასწავლებელი, რომელსაც პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში მიუღია განათლება.

მოგვიანებით დავითი კერძო გაკვეთილებს იღებდა ჩამოსული პოლონელი მხატვრის პავესკისაგან, მეცადინეობდა ვ. კროტკოვის ხატვის სკოლაში. ბევრს ხატავდა დამოუკიდებლად ქუთაისის თუ თავისი სოფლის — კუხის მიდამოებს (ჩანახატები შემდეგ ვალერიან გუნიას გაზეთ „საქართველოში“ გამოქვეყნდა). გააფორმა პროვინციული თეატრის სპექტაკლი ხონში; მის მიერ შესრულებული სურათი — აკაკი გოჩას როლში — მხცოვან პოეტს გიმნაზიაში 1909 წლის დასაწყისში გამართულ საიუბილეო ზეიმზე გადასცეს (სურათი დაცულია ლიტერატურის მუზეუმში); ასევე საიუბილეო ზეიმზე გადაეცა ვასილ ბალანჩივაძეს დავით კაკაბაძის მიერ შესრულებული მისი სურათი ფილიპე ბარბაქაძის როლში (ვასილ ბალანჩივაძე გიმნაზიის მასწავლებლობასთან ერთად ვლადიმერ ალექსი-მესხიშვილის დასის ერთი ბრწყინვალე წევრი იყო, მის თამაშს ფილიპე ბარბაქაძის როლში აღფრთოვანებით იგონებს თვით დავით კლდიაშვილი).

დავით კაკაბაძის, როგორც პიროვნების და შემოქმედის ჩამოყალიბებაში განმსაზღვრელი იყო 900-იანი წლების ქუთაისის ატმოსფერო; ეროვნულ-გამათავისუფლებელი და სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ მიმართული ბრძოლის სხვადასხვა გამოვლინება, მათ შორის რევოლუციური გამოსვლები, გავლენას ახდენდა და აყალიბებდა იმ დროის ახალგაზრდობის მრწამსს. ორმოციანი წლებში, თავისი შემოქმედების საწყისების გააზრებისას დავით კაკაბაძე წერს: „ხალხში ნამდვილი პატრიოტული გრძნობები იწყება 1905 წლის რევოლუციის დროს, ჩემი ჭაბუკობა სწორედ 1905 წლებში ყალიბდება“.

1909 წლის შემოდგომიდან 1918 წლის გაზაფხულამდე დავით კაკაბაძე პეტროგრადში იმყოფება („მე აკადემიაში არ მიმიღეს, რადგან ნამეტანი ძნელია იქ შესვლა. სულ ეგზამენს იჭერდა 200-მდე კაცი და მათ შორის მიიღეს მხოლოდ 25 კაცი. ეხლა მე მინდა კარგ მხატვარს მივებარო“. წერს პეტროგრადიდან ძმას არტემს დავითი 1909 წლის 26 სექტემბერს). იგი უნივერსიტეტში ფიზიკა-მათემატიკის ფაკულტეტზე შედის და პარალელურად ლ. ე. დიმიტრიევ-კავკაზსკის სახელოსნოში მეცადინეობს ხუთი წლის განმავლობაში. 1916 წლიდან სამხედრო სამსახურშია გაწვეული. სამხედრო სასწავლებელში პიროტექნიკოსის პროფესიას ითვისებს და მსა-

ხურობს ოხტის დენტის ქარხნის ქიმიურ ლაბორატორიაში (1917-დან 1918 წლის თებერვლამდე).

პეტროგრაღის რევოლუციურმა სულისკვეთებამ დავითში განამტკიცა ახლის გარდუვალობის რწმენა; პოლიტიკურად პასიური, ის ხელოვნებაში ეძებს რევოლუციურ, ეპოქის შესაფერ ფორმებს და იღებებს; ამ პერიოდში, 1913—1914 წლებში, იწყება მისი კუბისტური იდეებით დაინტერესება, ერთიანდება მხატვართა ჯგუფში „Сделанные картины“. თანავტორია ჯგუფის მანიფესტისა, მონაწილეობს გამოფენებში.

მხატვრის პირად არქივში ინახება პეტროგრაღის უნივერსიტეტის ფიზიკა-მათემატიკის ფაკულტეტის პირველკურსელ დავით კაკაბაძის ფიზიკის ლაბორატორიის დაკვირვებათა ოქმები. 1910 წლის მარტამდე ფიზიკის ლაბორატორიაში დავით კაკაბაძეს ჩაუტარებია 26 ლაბორატორიული სამუშაო სხვადასხვა ნივთიერებათა სიმკვრივის, სითბოტევადობის, გაფართოების კოეფიციენტის, ფარული სითბოს, დნობის ტემპერატურის, გარდატეხის მაჩვენებლის, დრეკადობის მოდულის, ლინზათა გამადიდებლობის და სხვა ფიზიკური მახასიათებლების გაზომვისა და თეორიული გამოთვლებისათვის, ყველა სამუშაო ჩათვლილია, ხელმოწერილია პედაგოგის მიერ. უდავოა, ჩვეული შრომისმოყვარეობით დაეწაფებოდა იგი საბუნებისმეტყველო დარგების იმ ახალ იდეებსაც, რომლებმაც საძირკველი დაუდეს მეოცე საუკუნეს, როგორც მეცნიერულტექნიკური რევოლუციის ეპოქას და რაც მთავარია, შეიარაღებოდა საკითხისადმი მეცნიერული მიდგომის მეთოდებით.

ოხტის ქარხანაში მუშაობის პარალელურად დავით კაკაბაძე აბარებს სახელმწიფო გამოცდებს პეტროგრაღის უნივერსიტეტში და 1917 წლის ნოემბერში იღებს დიპლომს, სადაც აღნიშნულია, რომ დავით კაკაბაძემ ჩააბარა სახელმწიფო გამოცდები ფიზიკის ზოგად კურსში, კრისტალოგრაფიაში, უმაღლესი მათემატიკის საფუძვლებში, ქიმიის ზოგად კურსში, ანალიზურ ქიმიაში, ორგანულ ქიმიაში, მინერალოგიაში, ფიზიკურ გეოგრაფიაში, მეტეოროლოგიაში, ბიოლოგიის შესავალში, ბოტანიკის ზოგად კურსში, უხერხემლოთა და ხერხემლიანთა ზოოლოგიაში, ციტოლოგიაში, ჰისტოლოგიაში, მცენარეთა ანატომიაში, ადამიანის ანატომიაში, მცენა-

რეთა და ცხოველთა ფიზიოლოგიაში. დიპლომი დავით კაკაბაძეს მიეცა როგორც ბიოლოგს.

„Credo“

დავით კაკაბაძის შრომისმოყვარეობა და ნიჭი შეუმჩნეველი არ დარჩენია ივანე ჯავახიშვილს, რომელიც იმხანად პეტერბურგის უნივერსიტეტში მოღვაწეობდა. იგი ჭიათურის მარგანეცის მრეწველთა საბჭოს თავმჯდომარეს გიორგი ზდანოვიჩს (მაიაშვილს) სწერს 1912 წლის 6 ოქტომბერს*:

„ღრმად პატივცემულო ბ-ნო გიორგი.

პეტერბურგის ქართველთა სათვისტომო შავი ქვის მრეწველთა საბჭოს სთხოვს, რომ მან დაუნიშნოს აქაურს სტუდენტს დავით ნესტორის ძეს კაკაბაძეს სტიპენდია ან ერთდროული დახმარება (მე შითხრეს ვითომც ეხლა საბჭო სტიპენდიებს აღარ უნიშნავდეს). მე, ჩემის მხრივ, შემძლიან შევამოწმო, რომ ზემოაღნიშნული ყმაწვილი, საბუნებისმეტყველო ფაკულტეტზე მყოფი, ამასთანავე მშვენიერი მხატვარია და მხატვრობას და ხელოვნების ისტორიას საგანგებოდა სწავლობს, პირველს საგანს მხატ. დიმიტრიევ-კავკაზსკის სკოლაში, მეორეს უნივერსიტეტში ფილოლოგიურს ფაკულტეტზე პროფ. აინალოვთან, ამასთანავე ჩემთან სწავლობს და მუშაობს რამდენადაც ეს საჭიროა ქართული ხელოვნების ისტორიის შესწავლისათვის. შარშან მე მივეცი გამოსაცდელად ერთი ძველი ქართული მხატვრობა (ვახტანგ VI-ისა და საბა ორბელიანის ფერადებით ნახატი სურათი), რომელიც შენახულია ერთს ქართულს XVIII საუკ. დასაწყისის ხელთნაწერში, და ვთხოვე, გამოეხატა ფერადებითვე. მინდობილობა საუცხოვოდ აასრულა. ჩემისავე რჩევით ქართულმა საისტორიო საზოგადოებამ ამ ზაფხულს მას მცხეთის ტაძარში შენახული მარიამ დედოფლისა და სხვათა საისტორიო სურათების გადაღება მიანდო ფერადებით და ესეც საუცხოვოდ აასრულა და ეხლა საისტორიო საზოგადოების მუზეუმში ტფილისში ინახება. თებერვლიდან დაწყობილი, დასასრულ, ის ამზადებს ჩემის ხელმძღვანელობით შემდეგს პატარა გამოკვლევას „ჩუქურთმებიან სახეების (ორნამენტ.) განვითარება ქართულს

* წერილი დაცულია ქუთაისის სახ. ისტორიულ მუზეუმში, ზდანოვიჩის ფონდში 424^ა ნომრით.

საოქრომპყვედლო ხელოვნებაში ქართული სატების მიხედვით“. ეს თემა მე მივეცი და ამ თხზულებაში შეკრებილი იქნება ქართული ორნამენტების ყველა ნიმუშები და ქრონოლოგიურად განხილული იქნება მათი თანდათან განვითარება. შრომა უკვე დამზადებული აქვს და მახლობელ სხდომაზე აქაურ უნივერსიტეტის ქართულ სამეცნიერო წრეში წაიკითხავს. ერთი სიტყვით ბ. კაკაბაძე ქართული ხელოვნების ისტორიის შესწავლისათვის ემზადება და მისთვის ხელის გამართვა, როგორც მშრომელისა და ნიჭიერი ყმაწვილისათვის, ძალიან სასურველია. გთხოვთ თქვენ, ბ-ნო გიორგი, მხარი დაუჭიროთ ამ თხოვნას და ხელი გაუმართოთ ამ ყმაწვილს. თქვენი პატივისმცემელი ივ. ჯავახიშვილი.

P. S. მოწმობას ბ. კაკაბაძის შესახებ ვგზავნი საბჭოს სახელზედაც. ივ. ჯ“.

მოტანილი წერილი მოწმობს თუ როგორ მფარველობდა და სასურველი ფზით მიმართავდა ნიჭიერ ქართველს ივანე ჯავახიშვილი, რა ინტენსიურ მუშაობას ეწეოდა დავით კაკაბაძე და რამდენად მრავალმხრივი იყო მისი ინტერესები.

პეტროგრადში, დაახლოებით 1915 წელს, დავით კაკაბაძემ ჩამოაყალიბა თავისი „credo“ („თუ რა მინდა ვთქვა მხატვრული ნაწარმოებით“)*:

1. უპირველეს ყოვლისა დიდი და ხანგრძლივი მუშაობა;
2. ხალხის, მისი ზნე-ჩვეულებების და ცხოვრების შესწავლა;
3. გაცნობა ხელოვნების ნაშთებისა, რათა შეიგნო რაში გამოიხატებოდა წინათ „მხატვრული ენა“;
4. რაც შეიძლება მეტი ცოდნა — გაეცნო ხელოვნების სხვადასხვა პრინციპებს (შექმნილს სხვადასხვა ერის მიერ);
5. მხატვარს უნდა ახსოვდეს, რომ ხელოვნება — მეცნიერებაა;
6. საუკეთესო მასწავლებელი ქართული „მხატვრული ენის“ მიგნებისათვის არის ბუნება, სადაც აღიზარდა და ცხოვრობს ქართველი ერი“.

დაუღალავი, მრავალმხრივი შრომის დროს დავით კაკაბაძე განუხრელად მისდევდა ამ პრინციპებს და რამდენად მნიშვნელოვანია, რომ პირველ პრინციპად მან „დიდი და ხანგრძლივი

* გამოაქვეყნა ლ. რჩულიშვილმა წიგნში „დავით კაკაბაძე“, თბილისი, 1964.

მუშაობა“ გაიხადა. თითქმის ოცდაათი წლის შემდეგ დავით კაკაბაძე წერს: „როდესაც ამბობენ, რომ ჩემი სურათი „ცა“ რა ადვილი გასაკეთებელიაო, ეს ნიშნავს, რომ ის ახდენს შთაბეჭდილებას მეტისმეტად იოლი და ადვილი გასაკეთებელი სურათისა. ესე იგი მოქმედებს ფსიხიკაზე, ადვილად, მსუბუქად. მე კი, ეს სურათი ბევრი ჯაფით დამიწერია. რამდენი ფიქრი, აზრი, მერმე ცდა ჩამიტარებია, რომ გამომსვლოდა ის, რაც მინდოდა. ასე ორი წლის მუშაობაა ჩატარებული. მაყურებელზე კი ახდენს შთაბეჭდილებას ადვილის, მსუბუქის. ესე იგი მძიმე საქმეს ადვილად აიტანს, აძლევს შთაბეჭდილებას, რომ მძიმე საქმეს ადვილად გააკეთებს, ეს მეტად სასარგებლოა“. (სურათი ომის თემაზეა შექმნილი და დავით კაკაბაძის ალბომებში შესულია სათაურით „იმერეთი ომის დღეებში“*). ამ ტილოს ქვემო ნაწილში „იმერეთის“ მიწის ზოლია. თითქმის 9/10 კი წარმოადგენს ცის უსაზღვრო სივრცეს. მნახველის ყურადღება ამ უსაზღვრო წმინდა სივრცეში იკარგება. შემდეგ მზერა სურათის ზემო ნაწილში თეთრი ქულა ღრუბლების მსგავს ოვალურ ლაქებს იჭერს, აცნობიერებ რომ ეს ყუმბარის გასკდომის შედეგად წარმოქმნილი ღრუბელია და ომის უაზრობა მთელი სიცხადით დგება თქვენს წინ — იმერეთის უღრუბლო ცაზე. ეს ტილო სიმბოლოა, მაგრამ არაპლაკატური, ის სიწყნარით, სიწმინდით, მაღალი ხელოვნებით განვაცდევინებს მშვიდობის ფასს.

სინსუბუქე, სისადავე, ბუნებრიობა, სინათლე, გამჭვირვალობა დავით კაკაბაძის ყველა ნაშრომშია — იმერეთის პეიზაჟებში და გარეუბნის ჩანახატებში, ბრეტანის ციკლში და აბსტრაქტულ აკვარელებში, კონსტრუქციულ სურათებში და პოლიქრომიულ ქანდაკებებში, კუბისტურ ტილოებში და თეატრალურ დეკორაციებში, კინოს მხატვრობაში და ფოტოგრაფიაში, აკაკის საფლავის პროექტშიც მთაწმინდაზე. დიახ, ცოტამ თუ იცის, რომ მთაწმინდაზე დიდი აკაკის საფლავის ძეგლი დავით კაკაბაძის 1928 წლის პროექტით დადგეს 1931 წელს.

* ალბომში „დავით კაკაბაძე“ № 174-ით.

1919 წლის 4 მაისს ეგრეთ წოდებულ „დიდების ტაძარში“ (ახლანდელ სურათების გალერეაში რუსთველის პროსპექტზე) გაიხსნა ქართველ მხატვართა გამოფენა. დღეს ნათელია ამ მოვლენის მნიშვნელობა ახალი ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის. აქ ხომ პირველად გაეცნო ფართო საზოგადოება ნიკო ფიროსმანის, დავით კაკაბაძის, ლადო გუდიაშვილის, იაკობ ნიკოლაძის, შალვა ქიქოძის, ელენე ახვლედიანის, ვალერიან სიღამონ-ერისთავის და სხვათა შემოქმედებას. მაშინდელ სულისკვეთებას ასე აგვიწერს ვახტანგ კოტეტიშვილი*:

„დღეს იხსნება ქართველ მხატვართა გამოფენა. ახალგაზრდა არტისტები „დიდების ტაძრისკენ“ ეძახიან ქართველ საზოგადოებას, და სურთ აჩვენონ, თუ როგორია ხელოვნების პოტენცია საქართველოში. საინტერესოა ქართველი საზოგადოების აზრი. ამ აზრის და მიხედვით შეგვეძლება გადავჭრათ საკითხი: გაიზარდა ქართული შეგნება თუ არა. ეს საკითხი კი დიდი საკითხია...“

ქართული ხელოვნება და მეტადრე მხატვრობა ახალი ცდა არის ჩვენში. ძველი ტრადიციის ხაზები ადრე დაიკარგა და ქართულს მოწყვეტილი საზოგადოება უცხოთი კმაყოფილდებოდა. უცხოთსაც ქართული საზოგადოება მეტად ნაკლებად იცნობდა. შეიქმნა ისეთი მდგომარეობა, რომ ქართველი კაცი მხატვრული გალერეის გარეშე დარჩა, და უსინათლოსავით ალღოსდა ემყარებოდა. და ალღო მხოლოდ თელილ გზაზე გამოდგება. სიახლე ალღოს გარეშეა. სიახლეს ცეცხლიანი თვალი სჭირდება, შინაგანი ანთება და მკვეთრი გონება. ალღოთი მოარული ქართველობა კი ხელოვნებაშიც თელილ გზას მისდევდა და კონსერვატორობდა კიდევ.

ახალ გზას ის არ იღებდა. და დღესაც თითქმის ასევეა. ძველი გზის დაკარგვა მეტად უმძიმთ ჩვენებს. რევოლუციონერობა ჩვენში „რეალურობით“ ნელდება. პათოსი ჩვენში დიდია, მაგრამ „საზოგადოებრივი რეგლამენტი“, და გამოთაყვანებული „ქარგი ტონი“ აქრობს ამ გზნებას, და ავალებს იცხოვროს ისე, როგორც „ყველა“. ეს კი სიკვდილია ხელოვნებისა.

* ქვემოთ მოტანილი ციტატები ამოღებულია 1919 წლის გაზეთებიდან „საქართველო“ და „სახალხო საქმე“.

ხელოვნება, ეს ადამიანის მეობის გაფართოვებაა, პიროვნების ამაღლებაა, კოლექტივის დონის აცილებაა, პირად შემოქმედების და ნებისყოფის ცნაურებაა. საზოგადოდ ყველგან და ჩვენში უფრო, ყველაზე მეტად ის იდაფნება, ვინც ორიგინალობას გაურბის, ვინც მორიდებით გზას აუქცევს ყოველივე ახალს, ვინც აძლევს ფორმას იმ ყველას მიერ მიღებულ აზროვნებას, რომელიც „ფართე საზოგადოებაში“ უდავოდ გადაქცეულა. დიახ საზოგადოებას, დიდი მასშტაბით აღებულს, ეშინიან სიახლისა, და ეს შიში ახასიათებს ჩვენს საზოგადოებასაც“.

ვახტანგ კოტეტიშვილი ძალზე მაღალ შეფასებას აძლევს გამოფენას და სხვათა შორის ამბობს: „გამოფენაზე ჩემი ყურადღება ორმა ახალგაზრდა მხატვარმა მიიპყრო. ესენი არიან ლ. გულიაშვილი და კაკაბაძე. თუმც უნდა ითქვას, რომ საერთოდ ქართველ მხატვართა გამოფენა, ეს ქართული ხელოვნების დიდი გამარჯვებაა. ურწმუნოთ უნდა ნახონ „დიდების ტაძარი“, რომ დარწმუნდნენ ქართველი ერის შემოქმედებით სიძლიერეში“.

განვლილმა დრომ დაადასტურა გამოფენის ასეთი შეფასების მართებულობა. გამოფენის მონაწილე მხატვრების შემოქმედება წარმოადგენს ახალი ქართული სახვითი ხელოვნების საძირკველს.

გამოფენაზე დავით კაკაბაძემ წარადგინა „იმერეთი — დედა ჩემი“, იმერეთის პეიზაჟები, ძველი თბილისის ჩანახატები ფანქრით, იმერული ნატურმორტი, ავტოპორტრეტი რეალისტური და ავტოპორტრეტი კუბისტური, აგრეთვე კუბისტური „დაკრძალვა იმერეთში“, სულ 60 ნაწარმოები, საუკეთესო რაც კი შეუქმნია მხატვარს. გამოფენას ფართოდ გამოეხმაურა პრესა. მხატვრის არქივში დაცულია ამონაჭერები 1919 წლის გაზეთებიდან. სადაც დავით კაკაბაძის შემოქმედებაცაა განხილული, მაგალითად სერგეი სულდვიკინი წერს: „დ. კაკაბაძეს მე ვიცნობ „Мир искусства“-დან. დაფიქრებული მხატვარია და ოსტატურად იყენებს თავის ცოდნას. შეყვარებულია ძველი დიურერის ხელოვნებაში და იძლევა ნახატებს, რომლებიც სდგანან დიდ ტენიკურ სიმაღლეზე. მისი „Nature Morte“ ერთი საუკეთესოთაგანია გამოფენაზე. „დედის პორტრეტს“ ჩვენ თითქოს გადავყავართ მუზეუმის მხატვრობაში. ეს ასკეტური ნაშრომი თითქოს აერთებს ქართ-

ველს და გერმანელს. მწვანე და ქანგისფერი ტონი, და გამტანი ტეხნიკა გვეუბნება ჩვენ ჰაეროპლანით მიმფრინავ დროში უწინდელ სასტიკ და მყუდრო ოჯახურ ცხოვრებაზე“.

გრიგოლ რობაქიძის რეცენზია ამბობს: „უთუოდ მოდერნის-ტია დავით კაკაბაძე. მას აქვს ცოდნა, — და დიდი ხელოვნებისათვის. ეს აუცილებელია. ყოველ მის სურათს ახასიათებს ქართული თქმა: „ასჯერ გაზომე — ერთჯერ გამოსკერი“. ამისათვის მის ხელოვნებას ერთგვარი „მშრალობა“ ემჩნევა, — ხოლო ეს არის სიმშრალე შინაგანი დაწვის და არა ძალთა გამოფიტვის. ერთი რამ არყევს მხოლოდ მის „სიმარჯას“: ეს არის სხვადასხვა მანერით წერა. მაგალითად: ავტოპორტრეტი რეალისტური და ავტოპორტრეტი კუბისტური; იმერეთის ხაზები თითქმის რეალისტური და „დაკრძალვა იმერეთში“ სრულიად კუბისტური; აგრეთვე „nature morte“-ებიც: ერთიც და მეორეც ხატვის მანერა ეს ბოლოს და ბოლოს ქმედითი სულის შინაგანი რიტმია. თუ შემოქმედება არ არის ათამაშებული ერთი ფარჩეული რიტმით, იმ შემთხვევაში ნაქნარი მხოლოდ „ვარჯიშის“ ნაყოფი იქნება. ვგონებ დავით კაკაბაძე აქ თავის ტეხნიკას „ცდის“ მხოლოდ. თუ ეს ასეა, მაშინ ერთი სურვილი იბადება, ამ ცდას არ გადააწყვეს თან. დარწმუნებული ვარ, არც გადააწყვება“.

ისევ გრიგოლ რობაქიძის სიტყვები:

„დავით კაკაბაძეს აქვს თავისი კოლორი. ეს ბევრს ნიშნავს. იმერეთის განუმეორებელი სიმწვანე ზურმუხტოვან ფოთლებზე დამუჭებული — აი მისი განუყრელი ფერი. მის სურათებში ეს ფერი სჭარბობს. სერია — „იმერეთი“ მხატვრის ესთეტიურ „გულის-ნადებათ“ უნდა ჩაითვალოს“.

და კიდევ: „დავით კაკაბაძე პირველად გვაცნობს თავის თავს. ის ეკუთვნის იმ რჩეულებს, რომლებიც იმედებს ყოველთვის ამართლებენ“.

1919 წლის გამოფენამ, განსაკუთრებით კი დავით კაკაბაძისა და ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებამ, ხელოვნების არც ერთი მოყვარული არ დატოვა გულგრილი, ეს ორი ახალგაზრდა მხატვარი გამოკვეთილად წინ იდგა, თუმცა როგორც ერთის, ისე მეორის ჰიმართ გამოითქმოდა კრიტიკული შენიშვნები.

ამ დროს დავით კაკაბაძე ოცდაათი წლის იყო. განცდილ

ჰქონდა 1905 და 1917 წლების რევოლუციების ატმოსფერო. მიღებული ჰქონდა საუნივერსიტეტო განათლება ფიზიკა-მათემატიკის ფაკულტეტზე, რაც იმას ნიშნავს, რომ მისთვის ახლობელი იყო რევოლუციური ძვრები მეცნიერებაშიც, რადგან სწორედ ამ პერიოდში ფიზიკისა თუ სხვა საბუნებისმეტყველო დარგში მიღწევებით ჩაეყარა საფუძველი მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ეპოქას; გავლილი ჰქონდა ქართული ეროვნული პრობლემატიკისადმი მიდგომის ნიკო მარისა და ივანე ჯავახიშვილის პეტროგრაძის სკოლა. ჰქონდა შექმნილი „იმერეთი — დედა ჩემი“, ყველა ავტობორტრეტი, წერილები ხელოვნებათმცოდნეობით საკითხებზე და კარგად გრძნობდა თავის ძალას სახვით ხელოვნებაში. ასეთი ჩამოყალიბებული, მთელი არსებით რევოლუციური შემოქმედი მიემგზავრება პარიზს 1919 წლის მიწურულში, რათა თანამედროვე ხელოვნების ცენტრში გაამდიდროს ცოდნა, აიმაღლოს მხატვრული კულტურა და ჩადგეს იმ სანუკვარი საქმის სამსახურში, რომლისკენაც ცოტა მოგვიანებით სხვებსაც ასეთი სიტყვებით მოუწოდებს:

„ჩვენ უნდა ვეცადოთ, რომ საქართველო მიდიოდეს კულტურულ შემოქმედებაში თანამედროვე მოწინავე ქვეყნებთან ერთად ისე, როგორც შუა საუკუნეებში ქართველი ხალხი შეადგენდა ერთ მოწინავე რაზმს იმ დროის კულტურულ ერთა შორის. და ეს მაგალითი უნდა გვარწმუნებდეს იმაში, რომ ქართველი შემოქმედი კვლავ შეძლებს ამაღლდეს ხელოვნების მწვერვალებამდე, თუ ის სავსებით შეითვისებს თანამედროვე კულტურის სულს“.

პარიზი — „მხატვრობის ცენტრი“

1914 წლის 23 მარტს დავით კაკაბაძე მამას წერს: „როგორც გწერდი წინედ, თუ სერგომ გზის ფული მიშოვა პარიზში წავალ. შენ მწერ, რომ მე ვამიგონიაო რომ ხატვას იტალიაში ასწავლიანო, მაგრამ ასე მხოლოდ წინედ იყო, ეხლა კი მხატვრობის ცენტრი პარიზია, და მეც მინდა რომ დროით ვისარგებლო, რადგან მერმე დროც არ მექნება, და ხატვა ისე შევისწავლო, როგორც ამას მე შეეძლებ. ამას კი ჩემთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს, რადგან შემიძლია რომ კარგად ხატვა შევისწავლო“.

დავით კაკაბაძის ოცნება 1919 წელს განხორციელდა, როცა ის და ლადო გუდიაშვილი ქართველ მხატვართა საზოგადოების რეკომენდაციით მხატვრობის შესასწავლად მიავლინეს პარიზს.

მეოცე საუკუნის დასაწყისი რევოლუციური გარდაქმნებით სუნთქავს მეცნიერების, ხელოვნების და სოციალურ ურთიერთობათა სფეროში. დავით კაკაბაძეც თავადაა მთელი არსით რევოლუციური, მაგრამ რათა სავსებით შეეთვისოს თანამედროვე კულტურის სულს, მას სჭირდება ცოდნა, „რაც შეიძლება მეტი ცოდნა — გაეცნო ხელოვნების სხვადასხვა პრინციპებს (შექმნილს სხვადასხვა ერის მიერ)“, როგორც ამას ჯერ კიდევ 1915 წელს წერს იგი თავის „Credo“-ში. ამისთვის პარიზი — თანამედროვე ხელოვნების ცენტრი — ყველაზე საუკეთესო ადგილს წარმოადგენდა.

ლადო გუდიაშვილი პარიზის პერიოდზე იგონებს: „რაც შეეხება აკადემიას, ჩვენ იქ არ გვისწავლია. როცა ნამუშევრები ნახეს, გვითხრეს — თუ გინდათ, მიგიღებთ, მაგრამ არ გირჩევთ, თქვენ უკვე დასრულებული მხატვრები ხართ. საკუთარი სახე გაქვთ, აკადემია ვერაფერს მოგცემთ ... დარჩით პარიზში, თვალი მიაღვრეთ მხატვრულ მიმდინარეობებს, იმუშავეთ დამოუკიდებლად, მიიღეთ მონაწილეობა გამოფენებზე, ასე აჯობებს. აკადემიაში კი თქვენ გაივლით ფრანგულ სკოლას, დაკარგავთ თქვენსას და ჩვენსასაც ვერ აითვისებთ ისე, როგორც საჭიროა, რადგან ამას მეტი დრო და სხვანაირი ტრადიცია სჭირდებაო...“

ძალიან გაგვაკვირვა ესეთმა პასუხმა, მაგრამ დაუუჭერეთ. მოგვიანებით მივხვდით, რომ მართალი უთქვამთ“.

ასე რომ, კეთილად შეხვდა პარიზი ქართველ მხატვრებს და დაიწყო დამოუკიდებელი ცხოვრების, ძიების, ხელოვნებაში საკუთარი ადგილის მოპოვების მძიმე პერიოდი. ისევ ლადო გუდიაშვილს მოვიშველიებ — „რა თქმა უნდა, ძალიან ძნელია, კაცი რომ პარიზში წესიერად მოეწყოს, ისიც ისეთი კაცი, ხელოვნებაში რომ ეძებს ბედს. იმ დროს ფრანგებს ორმოცი ათასი მარტო თავისი მხატვარი ჰყავდათ, სამოცი ათასი კი ჩამოსული. იყო ბრძოლა არსებობისათვის, სახელისათვის, ადგილისათვის გაღერებასა და სალონებში ეწყობოდა გამოფენები, საზოგადოება ხარბად ეტანებოდა ყოველივე ახალს, საინტერესოს“.

დავით კაკაბაძეც იწყებს სწავლას, სწავლობს ფრანგულს, სწავლობს პარიზს. სწავლობს ახალ ნიმუშებს, ბევრს ხატავს. პარიზში ყოფნის პირველ წელს (1920 წელს) სანგინით შესრულებულ პარიზის ხედებს დაჰკრავს ის ნაღვლიანი იერი, „მისი განუმეორებელი სილამაზის ერთი საილუმოკო“ რომ არის. იგი ეცნობა პარიზის კუბისტურ იდეებს და ქმნის ტილოების დიდ სერიას კუბისტურ თემაზე. მომდევნო 1921 წელს რეალისტური მანერით შესრულებულ „ბანანების გამყიდველში“, განსაკუთრებით კი „წურბლების გამყიდველში“ და პეიზაჟებში ბრეტანის ციკლიდან უკვე ნოსტალგია იგრძნობა, იგრძნობა საწმინდო საკაცნო მომართული სევდიანი, ცრემლნარევი მზერა*.

„ბ რ ე ტ ა ნ ი“

პარიზში ხანგრძლივი შემოქმედებითა ცხოვრების განმავლობაში დავით კაკაბაძემ რეალისტური მანერით შეასრულა სერია პარიზის უბნების ჩანახატებისა, „ბანანების გამყიდველი“, „წურბლების გამყიდველი“ და პეიზაჟების სერია „ბრეტანი“.

დავით კაკაბაძისა და ნიკო მარის ურთიერთობა რამდენადმე ნათელს ჰფენს საკითხს, თუ რატომ მაინც და მაინც ბრეტანი, საფრანგეთის უკიდურესი ჩრდილო-დასავლეთი, ლამანშისპირა ნაწილი აირჩია დასახატად მხატვარმა, რომლის შემოქმედებაში შემთხვევითი არაფერია.

მხატვრის პირად არქივში დაცული მარის წერილებით კარგად ჩანს, თუ რა თბილი ურთიერთობა აკავშირებდა მათ. „საყვარელო ძმაო დავით, სულ მავიწყდება, რომ ზურგზე მალე სამოცი წლის სიმძიმე დამაწვება და ძმათ გიწოდებთ. ოდეს თქვენდამი ბაბუობა თუ არა, მამობა შემეფერებოდა ხნით“...; წერს ნიკო მარი დავით კაკაბაძეს, ხოლო სხვა წერილს, ბასკეთიდან, ლექსად უგზავნის მას. უდავოა რომ პარიზში ისინი ხშირად ხვდებოდნენ ერთმანეთს, ჭაუბრობდნენ ხელოვნებაზე, მეცნიერებაზე, თანამედროვე ცხოვ-

* ამ პერიოდის სურათები ალბომში „დავით კაკაბაძე“ მოცემულია ნომრებით 22—33 (პარიზის ხედები), 40—49 (კუბისტური კომპოზიციები), 34 — ბანანების გამყიდველი, 35 — წურბლების გამყიდველი, 104—117 ბრეტანი.

რებაზე. იკონებდნენ ქუთაისს (მათ ხო? ერთი გიმნაზია დაამთავრეს). პარიზის სასტუმროდან მარის მიერ კაკაბაძისადმი გაცხადნილი ერთი ბარათიც მოწმობს მათ ხშირ შეხვედრებს: „პატივცემულო და საყვარელო ბ-ნო დავით, ან ჩემი წერილი არ მოგსვლიათ, ან ალბათ სალამოებით თავისუფალი არ ბრძანდებით და გაცუობინებთ, რომ დილის თორმეტ საათზეც თუ მობრძანდებით ერთმანეთს ვინახულებთ. თუ ავით ბრძანდებით, შემატუობინეთ ისიც წერილით“.

ნიკო მარი ერთი პირველი საბჭოთა მეცნიერთაგანი იყო, რომელიც ხანგრძლივი მივლინებით იმყოფებოდა საზღვარგარეთ. 1920 წლის 12 სექტემბერს ის პირველად მიემგზავრება საზღვარგარეთ და იქ დაჰყო თითქმის ცხრა თვე. მეორედ, 1922 წლის 24 ოქტომბრიდან თითქმის რვა თვით იმყოფებოდა მივლინებაში. ჩვენთვის საინტერესო ამ ორივე მივლინების დროს ნიკო მარი ცხოვრობდა პარიზშია და როგორც აღვნიშნეთ, ურთიერთობა ჰქონდა დავით კაკაბაძესთან. მივლინებების მიზანი საენათმეცნიერო-ლინგვისტური კვლევა იყო. მარი არ ღალატობდა თავის პრინციპს — ენა, და განსაკუთრებით დამწერლობის არმქონე ენა, ან ამ მხრივ შევიწროებულ ხალხთა ენა, შეესწავლა ცოცხალ გარემოში, ამ ენაზე მოლაპარაკე ხალხთან უშუალო ცნობრებისეულ კონტაქტში. იაფეტურ თეორიაზე ინტენსიურ მუშაობასთან დაკავშირებით მას განსაკუთრებით აინტერესებდა ბასკური და ბრეტანული ენების შესწავლა. ჩვენთვის უცნობია ახლდა თუ არა ბრეტანში დავით კაკაბაძე მარს, როცა ეს უკანასკნელი იქ ენას სწავლობდა, მაგრამ ბრეტანით მხატვრის დაინტერესება მართან ურთიერთობის შედეგიც უნდა იყოს, მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ მარის შემოქმედების მკვლევრის ასეთ სიტყვებს:

«Общественное значение занятий бретонским, так же как баскским, заключалось в том, что эти языки находятся в хорошо известном Николаю Яковлевичу по ранней работе на Кавказе положении, в каком были «инородческие» языки в царской России, — так же преследовалось

უპოვრბლენი იხ ვ რავორე შკოლნიკოვ, ტემ ბოლსე მ
პრეოდავანიი ი ტ. დ.» (სტრ. 426)*.

თვითმყოფადობით, დამოუკიდებელი ძველი კულტურით და
"შევიწროებული მდგომარეობით ბრეტანი ალბათ საქართველოს
აგონებდა დავით კაკაბაძეს. და ამიტომ მოუძებნა კიდევ მის ბე-
ნიზაეებს განსაკუთრებული ფორმა გამოსახვისა — სავსებით რეა-
ლისტური სურათი დანახულია ცრემლით სავსე თვალებით. იმიტო-
მაც გვალელებს დღეს ეს სურათები, რომ მათში დიდი სიყუარ-
რული, სევდანარევი სითბო არის ჩადებული და შესანიშნავ ფორ-
მაში სამულდამოდ დაფიქსირებული**.

ბრეტანის ციკლზე მუშაობისას არის შექმნილი ავრეთვე კუ-
ბისტური აკვარელების ორი სერია, რომლებიც ზღვაზე
იალქნიანი ნავების თემას ეძღვნება და რომლის დიდი ნაწილი
იელის უნივერსიტეტის სამხატვრო გალერეის კუთვნილებაა ახლა.
როგორც კაკაბაძეს ჩვევია, ამ სერიების ყოველი ნახატი დასრულე-
ბულ მხატვრულ სახეს წარმოადგენს.

ჩვენი აზრით, ბრეტანის ციკლის ამ სამ სერიაში (ისინი ძირითა-
დად აკვარელებია, მხოლოდ რამოდენიმეა ზეთით შესრულებული)
გაანზრებულია წყლის შუამავალი როლი საგნიდან მაყურებლის თვა-
ლის ბადურამდე: ა) საკუთრივ ბრეტანის პეიზაჟები დანახულია
ცრემლიანი თვალებით, ანუ საგნიდან წამოსული სხივები გამჭვირვა-
ლე სითხის, ცრემლის გავლით ხედება თვალის ბადურას და ობიექტის

* В. А. Маханкова, Николай Яковлевич Марр, Москва—
Ленинград, 1949 г.

** პროფესორმა ლევან რაქულიშვილმა გაგვაცნო თავისი მეტად საინტე-
რესო მოსაზრება ბრეტანის სერის შესახებ:

დავით კაკაბაძე თავის „Credo“-ს ერთ პუნქტში პირდაპირ მიუთითებს
„ხელოვნების სხვა და სხვა პრინციპების გაცნობის“ აუცილებლობაზე. ამიტომ
„ბრეტანის“ მხატვრულ-ესთეტიკური საფუძველი უნდა ვეძიოთ „აღმოსავლეთის“
ხელოვნების „პრინციპების გაცნობის“ სერვილში; „დავით კაკაბაძე — ბრეტა-
ნის სერიაში მიმართავს აღმოსავლეთს, მაგრამ არა იმ აღმოსავლეთს, რომელსაც
იცნობს საქართველო ირანის მეშვეობით — პირობითს, სიბრტყობრივს, ორნა-
მენტულს, მკვეთრად შემოფარგლული საგნის კონტურებით, მოზაიკასავით და-
წყობილი ფერადი ლაქებით, სურათის ჩაოჩოთი შემოფარგლული კომპოზი-
ციებით! — არა“, უფრო ძველი ჩინეთი ხელოვნებიდან იღებს ინფორმაციას
დავით კაკაბაძე.

გარკვეულად შეცვლილ სახეს აღბეჭდავს მაყურებელში. ნ) ზღვაზე იალქნიანი ნაგების ოვალური ფორმები ზღვიდან არეკლილი სხივებითაა ნაკარნახევი, ოღონდ მღელვარე ზღვიდან, როცა ზღვის ზედაპირზე დაცემული სხივი ამობურცულ ტალღათა ფერდებით იყოფა ოვალურ ლაქებად. მ) იალქნიანი ნაგების კუთხოვანი ფორმები კი გადმოგვცემს სრულიად წყნარი ზღვის ზედაპირიდან არეკლილ სხივებში დანახულ პეიზაჟს. ამ სიტუაციას პირდაპირ ესადაგება ასახვის ტრადიციული კუბისტური მეთოდი.

ხ ე ლ მ ო კ ლ ე ო ბ ა

პარიზში 1921 წლის აგვისტოდან დავით კაკაბაძე წყვეტს თავის სისტემატურ მუშაობას მხატვრობაში, რასაც ადასტურებს საქართველოს საბჭოთა რესპუბლიკის სახალხო განათლების კომისარიატისადმი გაგზავნილი წერილი:

„ამით მაქვს პატივი გაუწყობ, რომ მე თავის დროზედ მივიღე დეპეშა თქვენ მიერ გამოგზავნილი ტფილისიდან 3 ნოემბერს 1922 წ., რითაც მატყობინებდით, რომ მე ჩამოვსულიყავი ტფილისს სამხატვრო აკადემიისათვის და ამასთანავე სამგზავრო ხარჯისათვის 50 გირვ. სტერლინგს მიგზავნიდით. აღნიშნული 50 გირვ, სტერლინგი მივიღე „ჩემო“-ს საზოგადოების წარმომადგენლისაგან ჭაყელისაგან დეკემბრის დამლევს 1922 წ. ამ ფულის მიღების თანავე საქართველოში დაბრუნება მე ვერ მოვახერხე, ვინაიდან ამას ჩემი მდგომარეობა ხელს არ უწყობდა. როგორც მოგეხსენებათ ჩემი საფრანგეთში წამოსვლის მიზანი იყო მხატვრული საქმის შესწავლა. იმ ხნის განმავლობაში, როდესაც საქართველოს ყოფილი მთავრობა მე დახმარებას სტიპენდიის სახით მაძლევდა (1921 წ. აგვისტომდე) მე სისტემატურად ვმუშაობდი მხატვრობაში. ყოველგვარი დახმარების მოსპობის შემდეგ (აგვისტოდან 1921 წ.) მხატვრული მეცადინეობა უეცრად შევწყვიტე და მთელი ჩემი ღონე კი იყო მიმართული იმისაკენ, რომ კერძო მუშაობით თავი დამერჩინა. დღემდის, თითქმის აგერ ორი წელიწადია, ვარ ამნაირ მდგომარეობაში და ჩემი მხატვრული საქმის, ერთხელ შეწყვეტილის, დამთავრება ვერ მოვახერხე. დამრჩა შეუსწავლელი მხატვრობის ზოგიერთი უმთავრესი საკითხები, რომლის არშესწავლა უვარგისობაა.

ამ რიგით დღემდეს ვერ დავამთავრე ეს მუშაობა დროის და შეძლების უქონლობის გამო. დაუმთავრებელ სწავლით კი საქართველოში დაბრუნება არ მიმანია მიზანშეწონილად. ყველა ამ მიზეზის მიხედვით ფულის მიღებისთანავე საქართველოში ვერ წამოვედი. ამასთანავე ყოველივე ღონეს ვხმარობ, რომ სამხატვრო მუშაობა დავამთავრო და რასაკვირველია მაშინათვე საქართველოსკენ გამოვემგზავრები“...

წერილიდან იგრძნობა დავით კაკაბაძის დამოკიდებულება საბჭოთა საქართველოსადმი, მისი საოცარი პასუხისმგებლობა და სანშობლოს სიყვარული. ამ პერიოდში მხატვრის ხელმოკლეობას კი გვიდასტურებს ნიკო მარის ერთი წერილიც, რომელიც 1922 წლის 14 ნოემბრითაა დათარიღებული: „... მადლობელი ვარ ჩქარი პასუხისათვის და კიდევაც გვასიამოვნეთ რომ პარიზში ბრძანებულხართ და მუშაობით თავის რჩენას ძლებულობთ, მაგრამ ვაი თუ იძულებული ხართ და თქვენ საყვარელ საქმეზე ხელი აგაღებიათ სარჩოს საშოვარ მუშაობამ“...

„ქერძო მუშაობით თავის რჩენა“ გამოიხატებოდა ფიზიკურ მუშაობაში, ნახატების გაყიდვაში და სტერეოკინემატოგრაფის ახალი სახის საექსპლოატაციოდ ხორცშესხმისათვის საოცარი ენერგიით შრომაში. დავით კაკაბაძეს სურდა სტერეოკინოს მის მიერ გამოგონებული ახალი სახეობისათვის, უსათვალო სტერეოკინოსათვის, თვითონვე მიეცა სამრეწველო ექსპლოატაციის გზა, რაც მისი ეკონომიურად უზრუნველყოფის გარანტია იქნებოდა. როგორც ლადო გუდიაშვილი იგონებდა, დავითს უთქვამს — ამ საქმის სასიკეთოდ დამთავრების შემდეგ „ჩემო ლადო, ვხატოთ და ვხატოთ“. სტერეოკინოსთან დაკავშირებული იმედები ნაწილობრივ განხორციელდა მხოლოდ.

„ხელოვნება — მეცნიერება“

თავისი „Credo“-ს ერთ-ერთ პუნქტში დავით კაკაბაძე წერს: „მხატვარს უნდა ახსოვდეს რომ ხელოვნება მეცნიერებაა“. ეს აზრი პირველ რიგში ლეონარდო და ვინჩის სწორუბოვარი მაგალითით არის შთავგონებული, რომელსაც შედეგები აქვს როგორც ხელოვნებაში, ისე საბუნებისმეტყველო დარგებში; მაგრამ, ცხადია,

მეთვითებს არა მხატვრის საბუნებისმეტყველო დარგებში მოღვაწეობის აუცილებლობაზე. არაყვედ საკუთრივ ხელოვნების, მხატვრობის პრობლემებისადმი მეცნიერულ მიდგომაზე, რამეთუ პრობლემა. რომელსაც მხატვარი თავისი შემოქმედებით წყვეტს. გარკვეული აზრით მეცნიერული პრიბლემია.

პირველ ყოვლისა. საქმე ისაა. რომ მხატვრის შემოქმედების საყოფი — სურათი პარადოქსული ობიექტია: ერთი მხრივ, ის არის ტილოსა, თუ სხვა ზედაპირის და ფერების, ხაზების, თუ შუქ-ჩრდილების ერთობლიობა, მეორე მხრივ, კი წარმოადგენს საგანს — ზედაპირზე ფერების. ხაზების თუ შუქ-ჩრდილების ეს ერთობლიობა მაყურებლის გონებაში აღიქმება როგორც საგანი. მხატვარი რეალურ საგანს აკვირდება. სწავლობს, ქმნის გონებაში მის სახეს და შემდეგ ტილოსზე გადააქვს ეს სახე, გონებაში ჩამოყალიბებული გარკვეული აბსტრაქტული ნიშანი საგნისა; და იმის მიხედვით, თუ რა მიზანი აქვს მხატვარს, თუ როგორ ესმის მას თავისი მხატვრული ამოცანა. ვლებულობთ სხვადასხვა სურათს. ხოლო იმის მიხედვით, თუ რამდენად დიდი ოსტატია და რამდენად ნიჭიერია მხატვარი. სურათი შეიძლება იყოს ხელოვნების ნიმუში, შეიძლება — არა; შეიძლება გაუძლოს მან დროის გამოცდას, შეიძლება — ვერა.

პირველი მაყურებელი და შემფასებელი სურათისა თავად მხატვარია. ის უკეთ უნდა გრძნობდეს მიაღწია თუ არა მიზანს, განახორციელა თუ არა თავისი მხატვრული ამოცანა ნაწარმოებით. ამიტომ საინტერესოა ვიცოდეთ მხატვრის მიზანი, იდეა, რომლის ხორცშესხმასაც ის ცდილობს და ვიცოდეთ მხატვრის აზრი, რამდენად შესწლო მან თავისი ნაწარმოებით დასახული მიზნის განხორციელება.

„მხატვრობის ყოველი ნაწარმოების სიკარგე — რომ იტყვიან ცოცხალი სურათი, კარგი ნახატი. ეს იქნება რეალისტური თუ აბსტრაქტული ხელოვნებისა. ან ორნამენტური. ყველაფერი რაც გამოსახულია ზედაპირზე (ქანდაკებაც) — დამოკიდებულია იმაზე, იძლევა თუ არა მაყურებელსზე შთაბეჭდილებას სივრცის განცდილსას. [თუ] დახატული სახე (ან ამოჭრილი სახე) რაზედაც დახატულია იმ ზედაპირს ვერ შორდება, ზედაპირზე დაკრულია, მაშინ ნახატი მკვდარია, ნახატი ცუდია; მაგრამ თუ ნახატი ზედაპირს

შორდება სივრცეში, ნახატი მოსახელა ფორმა არ არის ზედაპირზე ვაკრული — მაშინ ნახატის სახე ცოცხალია, ნახატი კარგია, მაყურებელი ვანიცდის საერთოდ სივრცეს.

სივრცის განცდა არის ერთი მთავარი სახე ხელოვნებისა. თუ ხელოვნების ნაწარმოები ვერ იძლევა სივრცის განცდას. ის არ არის ხელოვნების ნაწარმოები“.

ამრიგად. დავით კაკაბაძე განმარტავს. რომ სურათი — სიბრტყეზე ფერებისა და ხაზების ერთობლიობა — მაშინ არის კარგი, როცა ეს ერთობლიობა. ანუ სურათზე გამოსახულ საგანზე, იძლევა რეალური სივრცის განცდას. რეალური სივრცე კი სამგანზომილებიანია. მსოფლიო ხელოვნებაში გეომეტრიული, ხაზოვანი პერსპექტივა იტალიურმა რენესანსმა აღმოაჩინა და აქედან მოყოლებული ევროპულ მხატვრობაში სიბრტყეზე სამგანზომილებიანი სივრცის ილუზია ხაზოვანი პერსპექტივით მიიღწევა. მართალია ხაზოვანი პერსპექტივა იძლევა სიბრტყეზე მესამე განზომილების ილუზიას, მაგრამ, როგორც დავით კაკაბაძე აღნიშნავს, თუ ნახატი შესრულებულია ხაზოვანი პერსპექტივის კანონების მკაცრი დაცვით. ის არ არის ცოცხალი, არ არის კარგი და აქ წინ წამოიწევეს ის გარემოება, რომ სივრცის, რეალური რელიეფის, მოცულობის აღქმა ძირითადად გაპირობებულია ადამიანის მხედველობის ბინოკულარული ბუნებით; და როგორც კი ჩვენ მკაცრად ხაზოვანი, მონოკულარული პერსპექტივით ვისარგებლებთ, ნახატი დაკარგავს სიცოცხლეს, რელიეფს. ამ მიმართულებით ძიების შედეგად დავით კაკაბაძე მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ „შესაძლებელია სიღრმავის გადმოცემა მარტო ფერადობის საშუალებით, ხაზების სისტემის გარეშე...“

1923 წლის 1 დეკემბერს ძმას, სარგისს დავითი სწერს: „როგორც კი თავისუფალ დროს ვნახულობ განვაგრძობ ჩემს მხატვრობის საქმეს. მხატვრობაშიც ვაკეთებ ცდას ახალ რელიეფის დარგში. კარგი რეზულტატი უკვე არის. დავამთავრე მუშაობა გამოკვლევისა, თუ რა ფიზიოლოგიური პროცესის შედეგია პერსპექტივის ან რელიეფის შთაბეჭდილება სურათზე. როგორც გეომეტრიული პერსპექტივის კანონები არსებობს, ისე ახალი ფერადების კანონების პერსპექტივა შევიმუშავე, სრულ მეცნიურ ნიადაგზე არის დამყარებული. ეს გამოკვლევა მზადა მაქვს და თუ ფული

ვიშოვე მინდა დავბეჭდო. ამ ახალ პრინციპზე დახატული სურათები შარშან გამოვფინე, მაგრამ როგორც ახალი ბევრმა ვერ გაიგო, თუმცა ყურადღება მიაქციეს. ეხლა რომ ერთი წელიწადი თითქმის გავიდა თანდათან უფრო აინტერესებთ ეს საკითხი და უკვე შეკითხვები მომდის და ზოგიერთი ჟურნალები მთხოვენ წერილები გავუგზავნო ამ საკითხის შესახებ. ძლიერ აინტერესებთ თუ რას გამოვფენ იანვრის გამოფენაზე. ვამზადებ 3 სურათს ჩემ ახალ პრინციპზე დამყარებულს“.

მხატვრის არქივში დაცული ამონაჭერი ფრანგულ გაზეთ „Canard Enchaîné-ს 1924 წლის 14 თებერვლის ნომრიდან სწორედ ამ ტილოებზე გამოხმაურებას შეიცავს და ადასტურებს კაკაბაძისადმი კრიტიკის ინტერესს. წერილი იხილავს „დამოუკიდებელთა სალონის“ ახალ ექსპოზიციას, სარკაზმით აღნიშნავს, რომ მსოფლიო პალიტრას არასდროს შეუქმნია ფერთა და ფორმათა ასეთი გამოგნებელი კაკაფონია. რომ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის ორმოცდაერთი ეროვნების წარმომადგენელი შეკავშირდა რათა ჩვენთვის დაემტკიცებინა — ყველგან არსებობენ ისეთივე ოხუნჯი თხუპნიები, როგორც საფრანგეთში. და „მხოლოდ ბატონი კაკაბაძე, რომლის სახელიც უკვე საქმოდ ცნობილია, იმსახურებს მაღლობებს.

ეს ბატონი, რომელიც უყოყმანოდ გვაგრძნობინებს თავის ქართველობას, გამოფენს ტილოს, რომელზეც საბოლოოდ გადაღვეს მესამე განზომილების ხედვას (ვფიქრობ მას უნდოდა ეთქვა: მეოთხე განზომილება: მაგრამ მეგობარმა პავლოვსკიმ თავისი ნებით შეუღწორა)“.

დავით კაკაბაძემ გაიზარა ის გარემოება, რომ დაშორებულ საგანში ბინოკულარული ხედვით გამოწვეული სტერეო ეფექტი ქრება, ამ დროს თვალთა ოპტიკური ღერძები თითქმის პარალელურად არიან მიმართული და სივრცის, მესამე განზომილების განცდას იწვევს მხოლოდ ფერადობის შეგრძნება. როცა ადამიანი უყურებს სურათს, რომელზედაც პეიზაჟია გამოსახული, მისი თვალები გარკვეულ პარადოქსულ სიტუაციაში ვარდებიან, ერთი მხრივ, სურათი ახლა და მის ზედაპირზე თვალთა ოპტიკური ღერძები იკვეთებიან ბინოკულარული ხედვის წესით, მეორე მხრივ, სურათზე გამოსახტული სივრცის აღქმა უნდა მოხდეს ფერადების პერსპექტი-

ვის საფუძველზე, როცა თვალთა ოპტიკური ღერძები ერთმანეთის პარალელურია. სწორედ მაშინაა ფერწერული ტილო კარგი, მაშინ ისვენებს თვალი მისი ცქერით, როცა მასზე ფერადობით შექმნილი პერსპექტივა სწორადაა აგებული და სივრცეს, მესამე განზომილებას განგვაცდევინებს. ამისკენ ისწრაფოდა დავით კაკაბაძე და მისი ფერწერული ტილოები ადასტურებენ, რომ მხატვარმა ამოცანა ბრწყინვალედ გადაჭრა. და ეს ეხება არა მარტო იმერეთის პეიზაჟებს, არამედ მის აბსტრაქტულ ტილოებსაც.

უსათვალო სტერეოკინოს გამომგონებელი

დავით კაკაბაძეს აღელვებდა და აინტერესებდა მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ეპოქის ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა. მისი ინტერესის ობიექტი იყო ამ ეპოქის პირშო — კინოხელოვნებაც.

„კინემატოგრაფი თანამედროვე ცივილიზაციის ერთი დიდი მოვლენაა. მაგრამ კინოსურათი, როგორც პლასტიკური სახე, დასრულებული არაა. მას აკლია გამაცოცხლებელი, პლასტიკური რელიეფი — წერს დავით კაკაბაძე 1924 წელს პარიზში გამოცემულ წიგნში (პარიზი, 1920, 1921, 1922, 1923 წლები) — ცდამ ამ რელიეფის კანონთა აღმოჩენისათვის მიმიყვანა მნიშვნელოვან შედეგებამდე და ამ შედეგების საშუალებით შესაძლებელი ხდება კინემატოგრაფიული სურათის რელიეფით გაცოცხლება“. მართლაც მნიშვნელოვანი შედეგი იყო დავით კაკაბაძის მიერ უსათვალო სტერეოკინემატოგრაფის გამოგონება, მისი პრინციპული სქემის შემუშავება.

სტერეოფიქტი უკვე მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში იყო ცნობილი და სტერეოსკოპთა სხვადასხვა სახეც მაშინ შეიქმნა. მოცულობითი ხედვის ძირითადი ფაქტორი ბინოკულარული ხედვაა, ე. ი. როცა მარცხენა და მარჯვენა თვალში მათთვის განკუთვნილი მოცემული საგნის მცირედ განსხვავებული სურათები აღიბეჭდება. სწორედ ამ დროს მყურებელი განიცდის რელიეფს, მესამე განზომილებას, სურათი სცილდება სიბრტყეს, ცოცხლდება. ასე რომ სტერეოსკოპული, მოცულობითი ეფექტის მისაღებად ასეთი ამოცანა უნდა განხორციელდეს: გადაღებული იქნას საგნის სურათი ორი,

მარცხენა და მარჯვენა თვალისათვის განკუთვნილი წერტილიდან. შემდეგ მიღებული გამოსახულებები ისე მიეწოდოს მაყურებელს, რომ მისი მარცხენა თვალი აღიქვამდეს მხოლოდ მარცხენა თვალის შესაბამის გამოსახულებას საგნისა, ხოლო მარჯვენა თვალი საგნის მეორე, მარჯვენა თვალის შესაბამის გამოსახულებას. არსებობს ამ ამოცანის გადაჭრის სხვადასხვა ხერხი, სტერეოსკოპში საგნის სტერეოწყვილის გამოსახულებაზე დაკვირვებით. დავით კაკაბაძის გამოგონებამდე არსებული ყველა სტერეოსკოპი და სტერეოკინოს ყველა სისტემა მოითხოვდა მაყურებლისათვის ინდივიდუალური სპეციალური სათვალის გამოყენებას. მაგალითად, სტერეოკინო მექანიკური რასტრით არის კინოს სისტემა, როცა მარცხენა და მარჯვენა თვალისათვის განკუთვნილი გამოსახულებები რიგრიგობით პროექტირდება ჩვეულებრივ ეკრანზე. მაყურებელს უკეთია სპეციალური მექანიკური მოწყობილობის სათვალე, რომელიც ეკრანს სინქრონულად აწვდის სათანადო გამოსახულებას ხან მარცხენა და ხან მარჯვენა თვალს.

არსებობს ე. წ. ფერადი ანაგლიფების მეთოდი: მარცხენა თვალისათვის განკუთვნილ გამოსახულებას იღებენ, მაგალითად მწვანე ფერად, მარჯვენისას კი წითლად. ამ გამოსახულებებს აშუქებენ ჩვეულებრივ ეკრანზე ერთდროულად. მოცულობითი ეფექტის მისაღებად ეკრანს უყურებენ სპეციალური სათვალით, რომლის მარცხენა მხარე მაქსიმალურად ატარებს მწვანე ფერს და შთანთქავს წითელს და მეორე მხარე კი პირიქით.

ინდივიდუალური სათვალის გამოყენებას მოითხოვს აგრეთვე სტერეოკინოს პოლარიზაციული სისტემა; მარცხენა თვალისათვის განკუთვნილი გამოსახულების მატარებელ სხივს აპოლარებენ ერთი გარკვეული მიმართულებით, მარჯვენასათვის განკუთვნილს კი პირველის მართობი მიმართულებით და ერთდროულად ასხივებენ ეკრანს. რომელიც არეკვლის შემდეგ პოლარიზაციათა ნიმართულებებს არ ცვლის. ეკრანიდან არეკვლილი გამოსახულების ანალიზი ხდება პოლაროიდული სათვალის დახმარებით, რომლის მინები მხოლოდ სათანადო მიმართულებით დაპოლარებულ სინათლეს ატარებს.

დავით კაკაბაძემ პირველმა მიაგნო უსათვალო სტერეოკინოს შექმნის გზას. გამოგონებამდე კი იგი მივიდა თვალის ახალ შეგრ-

ძნებათა ძიებისას, როცა მეცნიერულად სწავლობდა მხედველობისა და აღქმის მექანიზმს.

ადამიანის ფიზიოლოგიასა და ანატომიაში გარკვეული მეცნიერული წვრთნა დაეთმო კაკაბაძემ უკვე უნივერსიტეტის ფიზიკა-მათემატიკის ფაკულტეტზე სწავლის დროს მიიღო. მან ხომ ეს ფაკულტეტი ბიოლოგიის განხრით დაამთავრა. მხედველობის ფიზიოლოგია, მხედველობითი აღქმის მექანიზმი კი ზედმიწევნით შეისწავლა უკვე პარიზში: მის არსენალში იყო თანამედროვე მეცნიერების ყველა მიღწევა. უამრავი ჩანაწერი, შენიშვნა, ნახაზი, რომელიც შენახულია მხატვრის არქივში, ვეიდასტურებს კაკაბაძის უაღრესად სერიოზულ და გამოწვლილივით მუშაობას.

ადამიანის თვალებს შორის დაახლოებით 6—7 სმ მანძილია, ამიტომ მარცხენა და მარჯვენა თვალში გარემოს მცირედ განსხვავებული სურათები აღიბეჭდება. თითოეულ თვალს აქვს უნარი დამოუკიდებლად (როცა მეორე როგორმე გამოთიშულია) ყურადღება გაამახვილოს, დაფოკუსდეს საგნის ჩვენთვის სასურველ ნებისმიერ წერტილზე. თვალის ოპტიკური ღერძი ამ წერტილზე არაა მიყინული და ძალიან დიდი სიხშირით (დაახლ. 150 ჰერცი) ხტის არჩეული წერტილის ირგვლივ, „სწავლობს“ საინტერესო წერტილის მეზობელ წერტილებს (თუმცა ამ გარემოებას ადამიანი თითქმის ვერ განიცდის). როცა არჩეულ წერტილს ორივე თვალთ ვაკვირდებით, თვალებს შორის მანძილი აიძულებს თვალთა ოპტიკურ ღერძებს გარკვეული კუთხე შექმნან ერთმანეთთან და გადაიკვეთონ სწორედ ჩვენთვის საინტერესო წერტილში; მათ შორის კუთხის შეცვლით ჩვენი ყურადღება სხვა ახლო, ან დაშორებულ წერტილზე გადავა და ეს ხდება ავტომატურად, ბუნებრივად: შეუძლებელია მარცხენა თვალის ყურადღება შეჩერდეს საგნის ერთ წერტილზე, მარჯვენასი მეორეზე, ადამიანის ორი თვალი ყოველთვის ერთ წერტილზე ამახვილებს ყურადღებას, ამ არჩეულ წერტილში ფოკუსირდება ისინი და იკვეთება მათი ოპტიკური ღერძები, ასეთია ხედვის ბუნებრივი პროცესი.

რაც უფრო ახლოა დაკვირვების ობიექტი, მით მეტია თვალთა ოპტიკური ღერძების დახრილობა ერთმანეთის მიმართ, მათ შორის კუთხე და სწორედ ამ დროს უჩნდება ადამიანს მოცულობის, აკ-

სამე განზომილების შეგრძნება, სტერეოსკოპული ეფექტი. დაშორებულ საგნებში, რომლებიც პეიზაჟის ნაწილად იქცევა, მოცულობას, მესამე განზომილებას ვერ ვგრძნობთ; სივრცის განცდას. პეიზაჟში იწვევს ფერადობის შეგრძნება და არა ბინოკულარული ხედვით გამოწვეული სტერეოეფექტი.

სტერეოკინოს დავით კაკაბაძისეულ მეთოდში პრინციპულია მარცხენა და მარჯვენა თვალისათვის განკუთვნილი გამოსახულებების მატარებელი სხივების ეკრანზე პროექციის და მათი ეკრანიდან არეკლის მიმართულება და თვით ეკრანის თვისებები. როგორც ერთ-ერთ პატენტში აღნიშნავს ავტორი, ეკრანი უნდა იყოს ამრეკლი, მაგრამ არა წმინდა სარკე, უმჯობესია მასზე რაიმე ხერხით ერთმანეთთან ახლო მდებარე ვიწრო პრიზმული (მტარხე) იყოს გაკეთებული. რაც შეეხება პროექციის კუთხეს, მარჯვენა თვალისათვის განკუთვნილი გამოსახულების მატარებელი სხივი ისე უნდა მიემართოს, რომ არეკლის შემდეგ მარჯვენა თვალის ოპტიკური ღერძის პარალელურად წავიდეს, ხოლო მარცხენა თვალისათვის განკუთვნილი სხივი — მარცხენა თვალის ოპტიკური ღერძის გასწვრივ. ასეთ შემთხვევაში ორივე თვალი მოახდენს სათანადო გამოსახულების სელექციას, განხორციელდება მოცულობითი ხედვის ძირითადი მოთხოვნა და მივიღებთ სტერეოეფექტს.

პირველ ყოვლისა, დავით კაკაბაძემ ააგო სტერეოფოტოწყვილის საჩვენებელი დანადგარი. 1923 წლის 20 სექტემბერს ის სარგისს ატყობინებს: „უმოდრავო სურათის გაშუქებისათვის აპარატი უკვე გავაკეთეთ, და შედეგი კარგი გამოვიდა. ხელახლავე დაუძახეს ექსპერტებს, შედეგი ვნახეთ და ძლიერ მოიწონეს. ეხლა დადგარივი სინემის აპარატის გაკეთებისათვის. ამას ბევრი დროც უნდა და ბევრი ფულებიც, საჭიროა სპეციალისტები — ინჟინრები, რადგან მარტო მე არ შემიძლია ტექნიკურ საქმეს გავუძღვე“. უკვე 1923 წლის 1 დეკემბერს კი ძმისადმი მოწერილ წერილში ვკითხულობთ: „ძმავ სერგო! მე კარგად ვარ. ჩემი საქმე ეხლა მიდის ასე: შესდგა ანონიმური საზოგადოება ჩემი გამოგონების (ახალი სინემატოგრაფისა) მოსაწყობათ, საცდელ ნამდვილი აპარატის გასაშენებლად და შემდეგში საექსპლოატაციოთ. საზოგადოების აქციები ბევრი არ არის (სულ 15 კაცია მონაწილე), აქციები 900 000 ფრანკის საფასურისაა, და რეალურ თანხას კი შეადგენს ერთ-

ქეთხედი, ესე იგი 225 000 ფრანკს. გვეყავს ორი სპეციალისტი ინჟინერი, რომლებიც საშუალებით უნდა იქნეს აშენებული აპარატი. გასაკეთებელია ორი აპარატი. ერთი ფილმის გადასაღების, და მეორე კი პროექციისა. რასკვირველია ფული ცოტაა და საბოლოოდ კარგად არ ვიცით თუ აპარატების დამთავრებამდე გვეყოფა. მაგრამ თუ ეკონომიურად მოკიდეს ხელი შეიძლება ეყოს. მაინც თუ არ ეყოს მე მგონი კიდევ იშოვიან ფულს. რასაკვირველია მეც ბევრი მუშაობა მჭირდება, თითქმის „ინჟინერი“-სპეციალისტი გავხდი — ეს არაა ჩემი ხელობა, მაგრამ რას იზამ, ვსწავლობ. საცხოვრებლად თვეში ეხლა 650 fr. დამინიშნეს, ბევრი არაა, მაგრამ მაინც არა უშავს. შემდეგში კიდევ მოგიმატებთო. ამასთანავე 20% მთელი აქციებისა, ესე იგი 180 000 fr. ღირებულებისა ჩემი საკუთრებაა. რასაკვირველია ამას ჭერჯერობით არავითარი ფასი არა აქვს, ამას ფასი მაშინ ექნება, როდესაც საქმის ექსპლუატაცია დაიწყება. როდის დამთავრდება აპარატის გაკეთება ნამდვილად არ ვიცი, რადგან უფრო ორ ინჟინერზეა დამოკიდებული, რომლებიც ტექნიკურ საქმეს უძღვებიან. მაინც მგონია 3—4 თვეში დაამთავრონ. საზოგადოების სახელი არის ამნაირი: „Stéréocinéma“. აირჩიეს გამგეობაც და სხვა. ესე მიდის ფამოგონების საქმე. სხვა როგორც კი თავისუფალ დროს ვნახულობ განვაგრძობ ჩემს მხატვრობის საქმეს“.

ეს „თავისუფალი დრო“ კი 1921 წლის აგვისტოს შემდეგ ძალზე ცოტა ჰქონდა დავით კაკაბაძეს. თავის რჩენაზე ზრუნვას მიჰქონდა მთელი დრო და ენერგია. მატერიალურმა გაჭირვებამაც უბიძგა მას უსათვალო სტერეოკინემატოგრაფის იდეა პრაქტიკულ განხორციელებამდე, საექსპლუატაციოდ მზადყოფნამდე თვითონ მიეყვანა. თორემ პატივმოყვარეობის დაკმაყოფილებისათვის გამოგონებათა ის პატენტებიც კმაროდა, მოწინავე კაპიტალისტური ქვეყნების საპატენტო ბიუროებმა რომ გასცეს მის სახელზე 1922—1925 წლებში. კაკაბაძის გამოგონება ახალ სიტყვად მიიჩნიეს საფრანგეთში. გერმანიაში, ამერიკაში, ბელგიაში, დანიაში, იტალიაში, ესპანეთში, უნგრეთში და დოკუმენტურად დაადასტურეს მათმა საპატენტო ბიუროებმა.

ძმისადმი მიწერილ წერილში, რომელიც 1924 წლის 14 აგვისტოთია დათარიღებული, ვკითხულობთ: „ძმაო სერგო. დიდი ხანია

წერილი არ მომიწერია შენთვის; მაგრამ დრო სრულებით არ მქონდა. ძლიერ დაკავებული ვიყავი აპარატის დამზადებისათვის და კიდევ: სხვა საქმეები მქონდა. სინემის აპარატის საქმე ჯერ კიდევ არ დამთავრებულა. ამას წინად დავამთავრეთ მეორე აპარატის კეთება, მაგრამ გამოცდის შემდეგ უხეირო გამოდგა, ესე იგი ტექნიკურად არ იყო კარგად შესრულებული. ეს რასაკვირველია ინჟინრის ბრალია. საზოგადოთ ძლიერ ცუდი მომხმარე პირები მყავს და სულ ამის მიზეზია რომ საქმე საჭირო სიჩქარით წინ არ მიდის. ეხლა შევეუდექით, უკვე მესამეჯერ, ახალი აპარატის გაკეთებას, განსაკუთრებული ჩემი ანგარიშების მიხედვით და ვნახოთ რა რეზულტატს მოგვცემს. როდის დამთავრდება არ ვიცი, ძლიერ გაჭიანურდა საქმე“. 1925 წლის 14 ოქტომბრის წერილში კი ვკითხულობთ: „მგონია კინემატოგრაფის საქმე მალე სრულებით გათავდეს, მუშაობას თავს ანებებენ, რადგან ფული დაიხარჯაო და ჯერ კიდევ წამდელი წედღეები კი არ მიგვილია. მერმე კიდევ მუშაობის გაგრძელებისათვის ფული არ ყოფნით და ვერც იშოვებს. ასე რომ საქმე უშედეგოდ თავდება“.

უსათვალო სტერეოკინოს სისტემის საექსპლოატაციო მზადყოფნამდე მიყვანის საქმე პარიზში ვერ განხორციელდა. მხოლოდ ამერიკაში შეეძლოთ იმ დროს მსგავსი გამოკვლევების და ექსპერიმენტების დაფინანსება. როგორც ჩანს, შესთავაზეს კიდევ იქ გამგზავრება, მაგრამ დავით კაკაბაძეს საქართველოსკენ მოუწევდა გული...

ვის ეკუთვნის პრიორიტეტი?

საქართველოში დაბრუნების შემდეგ დავით კაკაბაძე ცდილობს განაახლოს კვლევა სტერეოკინოს დარგში და ამისათვის უკვე 1928 წლიდან ეძებს კონტაქტებს სხვადასხვა ორგანიზაციებთან. იგი გამოგონების სრულ დოკუმენტაციას აგზავნის საკავშირო საპატენტო ბიუროშიც და ითხოვს დასკვნას. სრულიად საკავშირო სახელმწიფო კანტორა „ПРИЗ“-ი 1931 წლის 7 დეკემბერს გამოგზავნილი წერილით უხსნის დავით კაკაბაძეს, რომ საზღვარგარეთ დაპატენტებულ გამოგონებებს ისინი არ იხილავენ, რაც: შეეხება თქვენი გამოგონების საზღვარგარეთ რეალიზაციის საქმეს“.

ის მხოლოდ ჩვენი ფირმის ხაზით უნდა წარმოებდესო. წლების განმავლობაში დავით კაკაბაძე უშედეგოდ ცდილობდა სათანადო ორგანიზაციების დაინტერესებას; მისი გამოგონების დოკუმენტაცია არაერთხელ დაკარგულა ბიუროკრატიულ ჯურღმულებში. ბოლოს, როგორც თვითონ აღნიშნავს, ათი წლის მცდელობის შემდეგ, მიაღწია იმას, რომ მისი განცხადება განიხილეს კინოსა და ფოტოს სამეცნიერო კვლევით ინსტიტუტში („НИКФИ“). ინსტიტუტმა უარყო წინადადება ექსპერიმენტების ჩატარების თაობაზე, სამაგიეროდ გასცა სამეცნიერო დასკვნა 1938 წლის 20 ივნისის თარიღით, რომელიც ადასტურებს, რომ ჩატარდა სტერეოფილმის ჩვენება დავით კაკაბაძის მეთოდით, რაც უდავოდ მიუთითებს ავტორის პრიორიტეტზე.

1942 წელს მოსკოვის სტერეოკინოთეატრში ფართო საზოგადოებას უჩვენეს სტერეოფილმი სათვალის გარეშე ს. ივანოვის სისტემით. სისტემა დამუშავებული იყო „НИКФИ“-ის ბაზაზე. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ დავით კაკაბაძე 1928 წლიდან მოყოლებული სათანადო საკავშირო ორგანიზაციებში პერიოდულად აგზავნიდა თავისი გამოგონების შესახებ ინფორმაციებს. და იმას, რომ უსათვალო სტერეოკინოს სისტემა პირველად დავით კაკაბაძემ ჩამოაყალიბა 1922—1923 წლებში, უნდა დაეუშვათ დავით კაკაბაძის იდეების გავლენა ს. ივანოვის სტერეოკინოზე. მაგრამ ასეც თუ არ იყო და თუ ივანოვი დამოუკიდებლად მივიდა უსათვალო სტერეოკინოს სისტემამდე (თუმცა 10—15 წლის დაგვიანებით), სამართლიანობა მოითხოვდა დავით კაკაბაძე ერთ-ერთ ავტორად მაინც მოეხსენებიათ. არაერთ ზემდგომ ორგანიზაციას მიმართა დავით კაკაბაძემ ამო თხოვნით—დაეცვათ მისი პრიორიტეტი. თითქმის 25 წლის მანძილზე წარმოებულმა ამ უნაყოფო ბრძოლამ კოლოსალური ენერჯია წაართვა მას.

სტერეოკინოს გამოგონებასთან დაკავშირებით მამა საყვედურს უთვლის პარიზში მყოფ შვილს ქუთაისიდან 1925 წლის 3 თებერვალს: „... შენი გამოგონების შესახებ კი არ შემძლია რომ არ გემდუროდე. და რათა, რისთვის, აი რისთვის; უკეთუ უფალმა ღმერთმა კეთილი რამე გაფიქრებია და გინდა გააკეთო, მინამ მთლათ დაასრულებდე კი არ უნდა ყვიროდე ქვეყანაში, თორემ ხარბი

კაცი გაიგონებს და დაინაფსება, შეიძლება იმიტომაც გაგიძნელდა საქმე. ამის შესახებ, არ მახსოვს რამდენი წელია მას შემდეგ, ჩვენთან მოვიდა პოლიკარპე, მალხაზის შვილი, კაკაბაძე, რაც მანამდე შენ შესახებ ჩვენ არაფერი არ ვიცოდით, და გვითხრა იმ დროს, როცა ჩვენსას ერთი ვილაც გარეშე პირიც იყო, დათიკოს ასეთ რაღაც სურათი სინატოგრაფია გამოუგონიაყო, მე ძალზე მეწყინა, საიდან სადავო, ამან როგორ გაიგო მეთქი და იმ წამშივე შეუტივე ტყვილია მეთქი, და თუ მართლაც რაიმე საჭირო არის კაცობრიობისათვის იქ არის მეთქი ედისონი, და არა კავკასიონის ველური მეთქი, და აი მას შემდეგ ველოდებით და არა ჩანს. წინასწარ არ უნდა ქებულობდე, სიფრთხილე სიტყვისა ძრეულ საჭიროა, და აი, ილია ქავკავაძის სიტყვა — წინდახედული მხილება თუ წინ დაუხედავი კადნიერება. მოკითხვა ედუკიმ. ნესტორი“.

წერილიდან ჩანს, რომ მამასაც ძლიერ ატკინა გული სტერეოკინოს საქმის შეფერხებამ. ცხადია ის ვერ წარმოიდგენდა, რომ მისი შვილი მართალი იყო, რომ საქმის წასამართავად გამოგონების დაპატენტება, შემდეგ მეცენატების ძიება, ფინანსების მოპოვება და ამისათვის კი გარკვეული რეკლამა იყო აუცილებელი, ე. ი. სათანადო ხმაური. შესაძლებელი რომ ყოფილიყო იგი დამოუკიდებლად, როგორც მამა ასწავლის, წინასწარ ქების გარეშე, ბოლომდე მიიყვანდა წამოწყებულ საქმეს; მაგრამ სტერეოკინოს სხვა მასშტაბის და სხვა სახის იყო, ვიდრე მხატვრობა, სადაც დავითი დამოუკიდებლად ბრწყინვალედ ასხამდა ხორცს თანამედროვე ახალ იდეებს.

პარიზში სტერეოკინოზე მუშაობის პერიოდში როგორც ჩანს, დავით კაკაბაძე არაერთ სასარგებლო, კომერციული თვალსაზრისით მომგებიან იდეას აწვდიდა სააქციონერო საზოგადოების ხელმძღვანელებს და როგორც ლაღო გუღიაშვილი იგონებს, მათ საქმამო მოგებაც ნახეს თურმე სწორედ ამ „წვრილმანი“ იდეების რეალიზაციით.

დავით კაკაბაძის ტექნიკური აზროვნების საინტერესო ნიმუში გახლავთ გამოგონება, რომელიც ერთ ელექტრონათურაში სხვადასხვა სინათლის ძალის მიღების საშუალებას იძლევა. გამოგონების განაცხადის ტექსტი (ნახაზით) დაცულია მხატვრის არქივში და აქაც ვაქვეყნებთ, სამწუხაროდ არ ჩანს რატომ არაა გაცემული

პატენტი ამ გამოგონებაზე. ვაქვეყნებთ აგრეთვე განაცხადს სხვა გამოგონებაზე, რომელიც უკვე 1950 წლით არის დათარიღებული. გამოგონება ეხება ფოტოსურათიდან მოცულობითი გამოსახულების აღდგენის მეთოდს. არც ამ გამოგონებაზეა გაცემული პატენტი და მისი განხილვის ბედი უცნობია. ბოლო ინფორმაციით, რომელიც დაცულია მხატვრის არქივში, მას ატყობინებენ, რომ მოხდა სათანადო საპატენტო ბიუროს რეორგანიზაცია და რომ მისი განაცხადი ახლა განეკუთვნება ხელოვნების საქმეთა კომიტეტის კომპეტენციას.

ყველა შემთხვევაში დავით კაკაბაძის გამოგონებები ტექნიკური აზროვნების ნიმუშებია და სათანადო ადგილი ეკუთვნით ისტორიაში.

პირველი ქართული წიგნი სახვით ხელოვნებაზე

უსათვალო სტერეოკინოს გამოგონებით გარკვეულად გაუმჯობესდა პარიზში დავით კაკაბაძის ეკონომიური მდგომარეობა და ამ დროს მოახერხა მან საკუთარი ხარჯებით ქართულ ენაზე გამოეცა წიგნი „პარიზი, 1920, 1921, 1922, 1923 წლები“ (პარიზი, 1924 წელი, ენკენისთვე).

წიგნის წინასიტყვაობაში დავით კაკაბაძე აღნიშნავს: „საქართველოს დღევანდელი მდგომარეობა მოითხოვს გაორკეცებულ კულტურულ მუშაობას და, შეიძლება ამ შრომით რამდენიმედ მაინც განხორციელებული იყოს ჩემი მიზანი: მხატვრული აზრის და სამხატვრო მწერლობის საქართველოში განმტკიცება“.

დავით კაკაბაძის პარიზში გამოცემული წიგნი ახლა ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობას წარმოადგენს, მაგრამ თანამედროვე მკითხველს ხელთ აქვს გამომცემლობა „ნაკადულის“ მიერ „სერაფიტას“ სერიით დასტამბული დავით კაკაბაძის „ხელოვნება და სივრცე“ (თბილისი 1983 წ.), რომელშიც სრულადაა შესული აღნიშნული და 1926 წელს პარიზშივე გამოცემული წიგნი „ხელოვნება და სივრცე“, აგრეთვე სხვა ადრე გამოქვეყნებული მასალა ხელოვნების შესახებ. ამდენად, მკითხველს თავად შეუძლია შეაფასოს დავით კაკაბაძე როგორც ხელოვნებათმცოდნე, კრიტიკოსი, ხელოვნების თეორეტიკოსი. პირველი წიგნის ერთი პირუთვნელი

შემფასებელ-დამფასებელთაგანი კი ექვთიმე თაყაიშვილი იყო. აი, რას. წერს იგი დავით კაკაბაძეს 1925 წლის 15 იანვარს: „ძვირფასო დავით! მივიღე შენი მშვენიერი შრომა და საუცხოო გამოცემა. ეს პირველი მაგალითია ქართულს ენაზედ ხელოვნების დარგში და იმედია ამას ბევრი მოყვება როგორც შენგან, ისე სხვებისგან. რასაც ამ წიგნში მოკლეთ ეხები, საჭიროა ის ცალკე სტატიაში უფრო ვრცლად მოგვითხრა. კარგი იქნებოდა, რომ სურათების განმარტება დაგერთო. ახალი დარგი ხელოვნებისა ამას საჭიროებს. მაგრამ ეს წვრილმანია და სულით და გულით გილოცავ შრომის გამოცემას არსებულს ჩვენს უმწვეო პირობებში“.

პარიზში ქართულ ენაზე გამოცემული წიგნი ცხადია საქართველოსთვის იყო განსაზღვრული და სწრაფადაც გავრცელდა იგი აქ. ერთია ოლონდ, აქაური პრესის გამომხატურებამ ვული ატკინა პარიზში მყოფ მხატვარს. კერძოდ, ჟურნალ „ახალი კავკასიონის“ 1925 წლის № 1—2-ის ბიბლიოგრაფიის განყოფილებაში დაბეჭდილმა წერილმა: „ქართული მწერლობა ღარიბია სპეციფიურ სამხატვრო ლიტერატურით. არც ფერადებით ნახატებზე, არც ქანდაკებაზე ჩვენში წიგნი არ არსებობს, და დ. კაკაბაძის „შრომას“, პარიზში დაბეჭდილს, მოუთმენლად ველოდით. მაგრამ მოლოდინი არ გაგვიმართლდა. წიგნი საუცხოოდ არის გამოცემული, იაპონურ ქალაღზე დაბეჭდილი, მშვენიერი კლიშეებით, საუცხოო ყდით. გარეგნობის მიხედვით შინაარსიც შესაფერი გგონიათ, და სამწუხაროდ გრჩებათ, რომ ძვირფას სამკაულში აზროვნების სიღარიბე გახვეულა.....“. წერილი ასე მთავრდება: „და გერჩება სინანული, რომ პარიზს გავვზავნეთ მხატვარი, და იქიდან გვიბრუნდება გზადაკარგული მოაზროვნე, რომელსაც საქართველოში „მხატვრული აზროვნების განმტკიცება“ მოუწადინებია. არა: ჩვენ გვინდა მხატვარი დავ. კაკაბაძე, და მოაზროვნეებს სხვებს ვიშოვნით“.

როგორც ვხედავთ, წერილი სრულიად უარყოფს არა მარტო წიგნს, არამედ მოაზროვნე დავით კაკაბაძესაც. დავით კაკაბაძე დასაბუთებულ პასუხს აქვეყნებს გაზეთ „კომუნისტის“ 1925 წლის 5 ივლისის ნომერში და გულისტკივილით აღნიშნავს: „თავის რეცენზიაში ვ. კ. ყოველი საშუალებით სცდილობს დაუმტკიცოს მკითხველს უფარვისობა ჩემი წიგნისა, რომლის „პოპულა-

რელი“ შინაარსიც მას სრულებით ვერ დაუძლევიან. რომ თავის მხარეს მაღწიოს, ის არ კმაყოფილდება ჩემი აზრების უბრალო არე-დარევიტ და რადგან სხვა საშუალებას ვერ მონახავდა, სარ-ჯებლობს ჩემზე მონაწერ ყალბ აზრებით“.

საბჭოთა საქართველოსთან ურთიერთობის გამო მხატვარს განწვევებული ურთიერთობა ჰქონდა პარიზში მენშევიკური პარ-ტიის წარმომადგენლებთან და საქართველოდან ასეთი გამოხმა-ურება განსაკუთრებით მძიმე იქნებოდა მისთვის. მაგრამ დავითი დარწმუნებული იყო თავისი საქმის სიმართლეში და აგრძელებს ინტენსიურ მუშაობას ხელოვნებათმცოდნეობაში, აგროვებს კო-ლოსალურ მასალას ქართული ორნამენტის გენეზისის კვლევი-სათვის, პარიზშივე აქვეყნებს მეორე წიგნს ქართულ ენაზე („ხე-ლოვნება და სივრცე“) ისევ თავისი სახსრებით (თუმცა შენახუ-ლია ნ. მიწიშვილის ტელეგრამა „მნათობისათვის“ ხელოვნების სა-კითხებზე წერილის გამოგზავნის თხოვნით). ექვთიმე თაყაიშვილი იყო ერთი მათგანი ვინც მხარს უჭერდა დავით კაკაბაძის მოღვა-წეობას. უთარილო წერილში თაყაიშვილი მას სწერს:

„ბატონო დავით, შენი წერილი მივიღე. პასუხი დამიგვიანდა. მინდოდა პირადად მენახე, მაგრამ ვეღარ მოვახერხე. პარიზში იშვილთად ვარ ხოლმე და როდესაც მოვდივარ საქმეებს ვერ ვას-წრობ. ეხლა კიდევ ტარიფი გავვიძვირეს. მე მაინც იმედი მაქვს, რომ მოკლე დროში გნახავ და მაშინ მოვილაპარაკებთ. ეხლა მხო-ლოდ შემიძლია ვთქვა, რომ შეუძლებლად მიმაჩნია ვინმემ გისა-ყვედუროს შენი წიგნის გამოცემის შესახებ, პირიქით, ეს დიდი, ფრიად დიდი ღირსებაა და დიდათ მოსაწონი საქმე, რომ ასეთი წიგნის გამოცემა შესძელი. ამა თუ იმ მიმართულებას ხელოვნე-ბაში შეიძლება ნაზოგადობა, დიდი თუ მცირე ნაწილი, სულ-ერთია, არ თანაუგრძნობდეს, მაგრამ ეს მიმართულება ახს-ნილი და განმარტებული უნდა იყოს და მისი წარმოშობა და ევოლუცია გარკვეული. ამას გვიხსნის და გვირკვევს შენი წიგნი და ამასთან აშკარათ ყოფს, რომ შენ დიდათ ნაყოფიერად გიმუ-შავია. ნუ მიაქცევ ყურადღებას იმ მკაცრ რეცენზიას, რომელიც ერთს ტფილისის გამოცემაში წავიკითხე შენი წიგნის გამო; გა-ნაგრძე ისე მუყაითად, როგორც დაიწყე ხელოვნების შესწავლა

იმ სახელმწიფოებისა და ხალხებისა, რომელთა ქონდათ გავლენა ქართულს ხელოვნებაზე, ასეთია ხელოვნება ბაბილონურ-ხეთურ-ეგვიპტურ-ბიზანტიური, სასანიდურ-სპარსული და საზოგადოდ მცირე აზიისა. ამით დიდ სამსახურს გაუწევ და ბევრის გამორკვევა შეეძლება ქართული ხელოვნების დარგებში“.

პარიზში თანამედროვე მხატვრობის სასწავლად წასულ დავით კაკაბაძეს ნათლად ჰქონდა წარმოდგენილი თავისი ამოცანა, მაგრამ არანაკლებ ყურადღებას აქცევდა წარსულის ხელოვნების შესწავლასაც. თუ როგორ მნიშვნელობას ანიჭებდა ხელოვნების ისტორიის საფუძვლიანად გარკვევას, ჩანს მისი წერილებიდან სარგის კაკაბაძისადმი:

1923 წლის 20 სექტემბერი —

„როდის რა გათავდება სწორედ არაფერი ვიცი (საუბარია სტერეოტიპოზე — პ. მ.), რომ ჩემ საქმეს მოგვიღო ხელი (დაუმთავრებელ მხატვრობის ისტორიას) და რამოდენიმე თვის მუდმივი მუშაობის შემდეგ ესეც დავამთავრო“.

1923 წლის 1 დეკემბერი —

„ხელოვნების ისტორიის შესწავლაც ცოტა წინ მიდის. უკვე გოტიკის ხანა დავამთავრე. ასე რომ რენესანსი და მისი შემდეგი ისტორია მხოლოდ დამრჩა — ვფიქრობ მალე დამთავრებას. ბიზანტიური ხელოვნება ძლიერ დაწვრილებით შევისწავლე, განსაკუთრებით ქართული და სომხური არხიტექტურა. აქ ბევრი მასალებია. ბევრი საინტერესო საკითხები წარმოსდგა“.

1924 წლის 15 მაისი —

„ბიბლიოთეკაშიც ვმუშაობ. ხელოვნების ისტორიას ვათავებ. ასე რომ კარგად მომზადებული ვიქნები. როგორც თანამედროვე მხატვრობა, მისი აზრი, ისე წარსული ხელოვნება კარგად მეცოდინება, და ეს ჩვენში დიდათ გამოსადეგი იქნება. არა მგონია, რომ ჩვენში ამას დიდი მნიშვნელობა არ ჰქონდეს“.

1923—1924 სასწავლო წელს დავით კაკაბაძე მეცადინეობს პარიზის ლუვრის ხელოვნებათმცოდნეობის ერთწლიან კურსებზე. სათანადო მოწმობაც არის მის სახელზე გაცემული.

მხატვრის არქივში შენახულია დასტამბული განცხადება იმის თაობაზე, რომ რუს მხატვართა გაერთიანება პარიზში ერთ-ერთ კაფეში (au café: 22, Avenue de l'Observatoire) იწვევს მსურვე-

ლებს დავით კაკაბაძის მოხსენებაზე, სადაც განხილული იქნება რიგი თეორიული საკითხებისა:

„ხელოვნება და სივრცე.

სივრცის განცდა.

ადამიანსა და საგნებს შორის სულიერი კავშირი.

სივრცის პლასტიკური წარმოდგენა.

დინამიური სივრცე.

დინამიური სივრცის ცნების გამოსახვის ახალი ხერხები.

სივრცის ორი განსხვავებული კონცეფცია — აღმოსავლეთი და დასავლეთი“.

როგორც ჩანს, ეს მოხსენება ნაწილი იყო დიდი შრომისა, რომელიც შემდეგ გაჩნდა სტატიების სახით ფრანგულ ჟურნალში „Bulletin de l'Effort“, და ქართულ ენაზე წიგნად გამოიცა 1926 წლის მაისში („ხელოვნება და სივრცე, პარიზი, 1924—1925 წლები“).

„Z“ და მეორე წიგნი

პარიზში სტერეოკინოს აპარატის საექსპლოატაციო ვარიანტზე მუშაობა 1925 წლის ბოლოს შეწყდა. ამავე პერიოდში დავით კაკაბაძე იწყებს თავის აბსტრაქტულ პოლიქრომიულ ქანდაკებას. ქანდაკება 1926 წლის საგაზაფხულო სალონში გამოიფინა, მაშინვე იქნა შეძენილი ნიუ-იორკის მოდერნისტული ხელოვნების მუზეუმის მიერ და ახლა, იელის უნივერსიტეტის სამხატვრო გალერეის კუთვნილება, აბსტრაქტული ხელოვნების სიმბოლოდაა ქცეული.

მართალია „დამოუკიდებელთა სალონის“ კატალოგში ქანდაკებას სახელი არა აქვს, მაგრამ კანდისკისადმი მიძღვნილ ენციკლოპედიურ წიგნში მას „Z“-ს უწოდებენ, ხოლო იელის გალერეის კატალოგში დამატებით „განგმირული თევზის“ სახელით იხსენიება. დავით კაკაბაძე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ნაწარმოების სახელწოდებას და ამას საგანგებოდაც აღნიშნავს თავის ერთ გამოქვეყნებულ ნაშრომში „სურათის პრინციპი“. ის წერს:

„უნდა ვაღიაროთ, რომ სურათის სახელს აქვს თავისი ფასი.

სურათის სახელში უნდა მოჩანდეს მთელი მისი შემადგენლობა, რადგან სურათის რკალი მისი სახელით იჭედება“.

ქანდაკება მართლაც მოგვაგონებს შუბით განგმირულ თევზს, გადმოსცემს განგმირვის იდეას. უნდა ვიფიქროთ, რომ სახელი „განგმირული თევზი“ ავტორთან შეთანხმებით მისცეს ნაწარმოებს. და თუ ამ სახელს შევუხამებთ სახელწოდებას — „Z“, სრულიად ნათელი გახდება, რომ ნაწარმოებით საუბარია რაღაცის დასასრულზე, რამეთუ Z ალფაბეტის დამასრულებელი ბოლო ასოა. ამ ქანდაკებაში გარკვეულად აისახა სტერეოკინოს საქმის წარუმატებლობით გამოწვეული განცდები. (ყოველ შემთხვევაში, ქრონოლოგიური და აზრობრივი თანხვედრა სახეზეა) და იქნებ ამიტომაც იგი დავით კაკაბაძის ავტოპორტრეტს გვაგონებს — ამაყი, თავაწეული, წინ მაცქირალი დავით კაკაბაძე, ოღონდ განზოგადებული სახით — მართალი და ნათელი იდეის განგმირული სიმბოლოს, ღანგმირული თევზის აბსტრაქტული სახით.

სიმბოლურია — აბსტრაქტული ქანდაკების ამ ბრწყინვალე ნიმუშმა სიცოცხლე მისცა დავით კაკაბაძის საუცხოო წიგნს „ხელოვნება და სივრცე, პარიზი, 1924—1925 წლები“. აი, რას წერს ამის თაობაზე მხატვარი ძმას 1926 წლის 23 აპრილს:

„ეხლა სალონში მაქვს გამოფენილი ორი ნაწარმოები, ერთი მათში ქანდაკებაა, რომელიც ნიუ-იორკის მოდერნისტულმა მუზეუმმა შეიძინა. ფასი დიდი არ მქონდა გამოცხადებული — 1200 ფრ. სწორედ ამ მუზეუმის წარმომადგენელი აწყობენ ნიუ-იორკში, ნოემბერში, ჩემს გამოფენას. სურათები გაიგზავნება მხოლოდ მაისის დამლევს, ასე რომ მანამდე აქ უნდა ვიყვე.“

ამას გარდა ამ ქანდაკებიდან აღებული ფულით აქ ეხლა ვბეჭდავ ერთ წიგნს, ქართულად, ჩემი ორი წლის მუშაობის შესახებ. წიგნის სათაურია „ხელოვნება და სივრცე“, დასურათებული იქნება, სულ რვა სურათით. ტექსტის ბეჭდვაში არაფერს არ ვიხდი — ვეშაპელის სტამბაში ვბეჭდავ, სურათებს და გარეგნულ სახეს ვაკეთებინებ ერთ ფრანგულ კარგ სტამბაში, რომელიც კარგად მიცნობენ და შეღავათიან ფასებში მიკეთებენ; ასე რომ ამ 1200 ფრანკით მშვენიერი წიგნი გამოვა. წიგნი მაისის პირველ რიცხვებში უკვე მზად იქნება“.

(სხვათა შორის, პირველი წიგნის გამოცემა 6000 ფრანკი დაუჯდა დავით კაკაბაძეს).

თანამედროვე მხატვრობის ავანგარდში

ნეოცე საუკუნის ოციან წლებში პარიზი — თანამედროვე ხელოვნებას ცენტრი, ლადო გუდიაშვილის სიტყვებით, ათიათასი შემოქმედი მხატვრის ძალთა გამოცდის ასპარეზი იყო. ამ ასპარეზზე ყურადღება მიიქცეო, თანამედროვე მოწინავე მხატვრების პირველ რიგში იხსენიებოდნენ, რა თქმა უნდა რჩეულთა ხვედრია და ასეთი იყო დავით კაკაბაძე.

გაზეთი „CANARD ENCHAÎNÉ“ 1925 წლის 25 მარტის ნომერში აჭვეყნებს დამოუკიდებელთა სალონის დათვალეირებით გამოწვეული შთაბეჭდილების ამსახველ წერილს. ამ საგაზაფხულო სალონზე გამოფენილი ყოფილა 3 446 მხატვრული ტილო და ავტორი იუმორით აღნიშნავს — სალონის დათვალეირებისათვის საკმაოდ კარგი ფიზიკური მომზადებაა საჭიროო, მაგრამ მკითხველს ურჩევს ამ გადარბენის დროს აუცილებლად შეჩერდეს ბატონ კაკაბაძის ნამუშევრების წინ.

„ამ ჩინებული მხატვრული ნაწარმოების შესახებ ნხოლოდ ამის თქმა შემძლია: წადით და ნახეთ ბატონ კაკაბაძის მხატვრობა“. — ამას ამბობს ავტორი წერილის დასაწყისში, ხოლო შემდეგ, მთელი წერილის მანძილზე, როცა ამა თუ იმ მხატვრის ნაწარმოებს დადებითად ან უარყოფითად აფასებს, იგი თითო ფრაზით უბრუნდება ხოლმე დავით კაკაბაძეს: „წადით, ნახეთ ბატონ კაკაბაძის მხატვრობა“;

„გიომეს ნახატთან სულ ახლოს სწორედ ის მხატვრობაა, რომლის ნახვასაც მე გირჩევდით, ეს გახლავთ ბატონ კაკაბაძის მხატვრობა“;

„მამ წადით, ნახეთ ბატონ კაკაბაძის მხატვრობა“;

„ამან ხელი არ უნდა შეგიშალოთ. რომ წახვიდეთ და ნახოთ ბატონ კაკაბაძის მხატვრობა“, წერილი ასე მთავრდება: „გეთავყა, ვთხოვთ მითხრათ, რას ფიქრობთ ბატონ კაკაბაძის მხატვრობის შესახებ.“

რა თქმა უნდა, მას შემდეგ, რაც ნახავთ*.

დავით კაკაბაძის არქივში შენახულია აგრეთვე ამონაჭერი პოლონური გაზეთიდან. იმავე გამოფენის შესახებ დიდი წერილი გამოუქვეყნებია გაზეთ „ECHO WARSZAWSKIE“-ს 1925 წლის 19 აპრილის ნომერში. წერილის სათაურად, დიდი ასოებით გამოყვანილია „KAKABADZÉ“, მომცრო ასოებით კი ქვესათაური „Paryski Salon Niezawislych“.

„ბიბლიური — „და სული ღმრთისაჲ იქცეოდა წყალთა ზედა“ — არასოდეს ყოფილა ასე გასაგები და ხილული, როგორც ახლა. და არასდროს ჭერ კიდევ ასე დაშორებული, ან იქნებ ასე ახლო, არ ყოფილა მომენტი, როცა უზენაესმა თავისი თითის ელექტრული კონტაქტით ელექტრული სული შთაბერა ღვთიური მარჯვენის მომლოდინე ადამს.

როცა ჩვეულებრივი მიწიერი მოკვდავის სული მიმოიქცევა „დამოუკიდებელ მხატვართა კავშირის“ გამოფენის უზარმაზარი „Salon des Indépendants“-ის რამოდენიმე ათეული სალონის თავზე — განიცდი დაბნეულობის, უჯუნებობის და ქაოსის შეგრძნებას როგორც შინაგანად, ისე შენს გარეთ. დღეს ისე შემზარავად გაიზარდა პარიზის ხელოვნება, რომ აღარ ეტევა პარკეტის იატაკიან დარბაზებში და ამ გამოფენის ლაბირინთების ქვიშიან გრუნტზე ხეტილისას — ადამიანი უნებლიეთ თავისთვის იბეორობ: კაკაბაძე...

მაგრამ უნდა აგინსნათ — ეს არაა რაიმე სახელწოდება, ან რაიმე ლოზუნგი, ესაა გვარი, გვარი, ქართველი თუ ლეკი მხატვრისა, რომელმაც გამოაფინა რამდენიმე ნაშრომი მექანიკური ფაქტურის სტილში, რომელიც ჩვენთან ვარშავაშიაც არის ცნობილი. ჩარ-

* De cette oeuvre magistrale, je ne vous dirai que ceci: allez voir la peinture de M. Kakabadzé.

Allez voir la peinture de M. Kakabadzé.

Tout prez de là (la peinture de Guillaumet), une peinture que je vous conseille d'aller voir celle de M. Kakabadzé.

Mais allez donc voir la peinture de M. Kakabadzé. Ce qui ne doit vous empecher d'aller voir la peinture de M. Kakabadzé.

Vous me direz, s'il vous plait, ce que vous pensez de la peinture de M. Kakabadzé.

Quand vous l'aurez vue comme de bien entendu.

ჩოებში, რომელიც მზარეულის დაფას მოგვევაონებს, პლაკატის მსგავსად მინის ლინზებით სხვადასხვა ადგილზე და ქსელთან ნამდვილი ელექტრული კონტაქტით, მოცემულია საოცარი კომბინაცია კონტურებისა ფიზიკური და ოპტიკური ელემენტებით. სხვა ჩარჩოებშიც რაღაც სახით ამათი მსგავსნი გვაგონებენ მხატვრის პალიტრას.

ბატონი კაკაბაძე გვაგვებს რაღაც აზრით. ეს არ არის შაბლონური გონება და მას უყვარს შესაძლებლობათა სინჯვა, რომელიც ყოველგვარ შერევაში მდგომარეობს. საღ და რაში, მისი ორკესტრირებისადმი როგორ მიდგომაში ზის გამოხატულება და აზრი ამჯერად ძნელი სათქმელია, მაგრამ ყოველი, თუმცა ჯერ გაუგებარი, ძალისხმევა, გამოსახულებაზე ყოველი გუნდი და კრებული იქსეზისა უნდა მივიღოთ მოთმინებით და ყველაზე უეარგისი მეთოდის — დაცივნის გარეშე“.

ესაა წერილის დასაწყისი; დასასრულ ავტორი წერს:

„დასკვნები? განზოგადებები? მოვითმინოთ. შეიძლება გამოვიტანოთ ერთი დასკვნა: ესაა ყოველისმძლე ქაოსის ბატონობა, მდგომარეობა დასაბამამდე. სუფევს ნუგეში, რომ ბუნების და ადამიანთა ფორმებით გატაცება თავისი უზარმაზარი ბრბოთი ჩაახშობს და სრულიად დაამუნჯებს მაშინო-მექანისტური ფუტურისმის ცდებს, ერთი სიტყვით იმ ნაოსტატებ და ნახელავი სურათების ტიპს, რომელიც ასე შეიყვარა ბატონმა კაკაბაძემ და მისმა მეგობრებმა.

და მაინც მთელი ეს სალონი კიდევ მხოლოდ დიდი კაკაბაძეა“.

იმავე წელს საქართველოში დაბრუნდა ლადო გულაშვილი. მან გაზეთ „კომუნისტის“ კორესპონდენტს შემდეგი განუცხადა (1925 წლის 11 ნოემბრის ნომერში):

„დავით კაკაბაძე მუშაობს თავის სახელოსნოში. მან რამოდენიმეჯერ გამოფინა თავისი სურათები ფრანგ მხატვართა გამოფენებზე. კაკაბაძე თავისი შემოქმედებით ქმნის სრულიად ახალ მიმართულებას მხატვრობაში. ეს მიმართულება აქამდე არსებულ მიმართულებათა შორის ყველაზე უფრო უახლოვდება უკიდურეს დადაისტებს.

კაკაბაძემ ამასწინათ გამოფინა საინტერესო სურათი, რომელიც დახატულია ელექტრონის შუქით. სურათი დახატულია ხეზე, შიგ

ჩართულია მავთულები, შუშები, კრისტალები და ელექტრონის ლამპა, რომელიც აშუქებს სურათს. ამ გზით კაკაბაძემ აღმოაჩინა ისეთი ფორმები და ფერები, რომლებიც აქამდე უცნობი იყო. ამ სურათმა ფრანგ კრიტიკოსების დიდი ყურადღება მიიპყრო. მის შესახებ პარიზის პრესაში დაიბეჭდა რამოდენიმე საყურადღებო წერილი“.

აქ ისევ გვინდა გავიმეოროთ თვით დავით კაკაბაძის სიტყვები:
„ჩვენ უნდა ვეცადოთ, რომ საქართველო მიდიოდეს კულტურულ შემოქმედებაში თანამედროვე მოწინავე ქვეყნებთან ერთად, ისე, როგორც შუა საუკუნეებში ქართველი ხალხი შეადგენდა ერთ მოწინავე რაზმს იმ დროის კულტურულ ერთა შორის. და ეს მაგალითი უნდა გვარწმუნებდეს იმაში, რომ ქართველი შემოქმედი კვლავ შეიძლება ამაღლდეს ხელოვნების მწვერვალებამდე, თუ ის სავსებით შეითვისებს თანამედროვე კულტურის სულს“.

და დავით კაკაბაძე თავადაა მაგალითი იმისა, რომ ქართველ შემოქმედს კვლავაც შეუძლია ამაღლდეს ხელოვნების მწვერვალებამდე.

„ტფილისი, მაისი, 1928“

1928 წლის გაზაფხულზე, მაისის პირველი რიცხვებიდან თბილისის საზოგადოება სასტუმრო „ორიანტს“ მოაწყდა. ყველას უნდოდა ენახა პარიზიდან ახლად დაბრუნებული ქართველი მხატვრის დავით კაკაბაძის პერსონალური გამოფენა. გამოფენამ დიდი ინტერესი და ცხარე კამათი გამოიწვია მნახველებში. პრესა კი ერთსულოვანი იყო.

გამოფენის მნიშვნელობა იმ დროისათვის კარგადაა ნაჩვენები: „Заря востока“-ში გამოქვეყნებული წერილით:

«Выставка картин недавно вернувшегося из Парижа художника Д. Какабадзе имеет исключительно важное значение: во-первых, эта выставка является вызовом художественному вкусу, продолжающему еще жить консервативными традициями старых «передвижников»; во-вторых, выставка наглядно показывает, в каком тупике очутилась кубинская живопись Западной Европы, претендующая геометризацией внешних явлений вскрыть подлинную мате-

მათიკურსა ჯაჟნომერნოსა ვ მირე «ჰაოსა ი სლუჰაინოსა-თეი».

პირველი გამობჟურება გაზეთმა „Рабочая правда“-მ გამობჟეჟენა 1928 წლის 8 მაისს.

«Печать, пока что, обходит эту выставку молчанием, — წერს გაზელი. — Конечно, не потому, что Какабадзе как художник не заслуживает никакого внимания, а скорее потому, что наша местная критика уж слишком «огорошена» новизною творчества этого художника».

წერილი მცირე მოცულობისაა, მაგრამ მასში მოცემული ქარგა სხვადასხვა უმნიშვნელო ვარიაციებით არის გაშლილი პრესის სხვა მომდევნო წერილებში — გაოცება გამოფენით, უეჭველი მემარცხენეობა მხატვრისა, მისი ოსტატობის მაღალი შეფასება; რაც შეეხება გამოფენაზე წარმოდგენილი გზით სიარულს, როგორც გაზეთი «Рабочая правда» წერს: «Идти дальше по этому же пути для Какабадзе означает очутиться в слишком близком соседстве с потусторонним, метафизическим миром».

Но для Какабадзе открыт еще другой путь—путь к прикладничеству, к производству. Хочется верить, что рано или поздно Какабадзе на этот путь станет. И тогда его замечательные беспредметные рисунки найдут свое практическое применение — творчество художника будет связано с производством, с жизнью».

გამოფენას გაზეთი „კომუნისტი“ 9 მაისის ნომერში გამოეხმაურა ბენო გორდენიანის წერილით: „გამოფენილი სურათები მნახველთა გაკვირვებას იწვევენ. გასაგებიც არის, რადგან ასეთი გამოფენა, ჩვეულებრივი ევროპიული გაგებით, თბილისში პირველად ეწყობა და კედლებზე არ ჩანს გართობის, ნუგეშის და მორალის გადმომცემი სურათები — წერს ავტორი, — ამ სურათების გასაგებათ (თუნდაც რანოდენიმედ) საჭიროა ახალი მხატვრობის განვითარების და თანამედროვე მხატვრობის მიზნების ცოდნა. უამისოდ მნახველი კაკაბაძის შემოქმედებაში ვერ აღმოაჩენს დიდი გემოვნების ნსატვარს. ნამდვილად კი ჩვენ ისეთ ნსატვართან გვაქვს საქმე, რომელსაც ზედმიწევნით შეუთვისებია, გადაუმუშავებია და ზოგი რამ საკუთარიც შეუტანია ევროპის და რუსეთის მემარცხენე მხატვრობაში. მართალია ევროპის მემარცხენე მხატვრობა, არსებულ

სოციალურ წყობილების გამო, იხრჩობა ესთეტიზმის და ფორმალიზმის ჩარჩოებში და ჩვენთვის მიუღებელია, მაგრამ საბჭოთა, ქვეყნებში მემარცხენეობამ უკვე აღმოაჩინა ახალი სტილი. ეს სტილი არის ახალი ეპოქის მიზნები, რომელიც გულისხმობს ტექნიკის და მეცნიერების გაბატონებას ყოველ ღვთაებრივზე და შეუცნობელზე. ამ მხრივ დ. კაკაბაძის შემოქმედება უფრო ახლოა პროლეტარულ ეპოქასთან, ვიდრე კაპიტალისტურთან (თავის მსოფლმხედველობით). მისი შემოქმედება უფრო წარმოებაა, ვიდრე მხატვრობა ჩვეულებრივი გაგებით“.

უფრო მოგვიანებით, ჟურნალში „ქართული მწერლობა“ (1928 წლის ივნის-ივლისის № 6—7), წერილში „დავით კაკაბაძის გამოფენის გამო“, ჩვენთვის უცნობი ავტორი „ს.-ნი“ წერს:

„შე ისეთი შთაბეჭდილება მომეცა დავით კაკაბაძის გამოფენაზე; რომ აქ უნდა იყოს შემოქმედებითი ნათესაობა საფრანგეთის თანამედროვე მხატვრობასთან, რომელსაც ახასიათებს „წმინდა ესთეტიზმი“. აქ უნდა იყოს ნათესაური დამოკიდებულება იმ ჩვეულებასთან, რომელსაც წარმოადგენენ ახლანდელ საფრანგეთში მატისი, ვანდონგენი, რაულ დიუფი. აქ არის დღევანდელი სახეშეცვლილი, წმინდა ესთეტიურ ჩარჩოებში შესული კუბიზმიც: ... „წმინდა“ ესთეტიზმი შვოთავს, დასცურავს თვალმიუწვდენელ სივრცეებში და ათავებს იმით, რომ ეკვრება სკამს, თევზს, პერანგს, ერთი სიტყვით იღებს უაღრესათ უტილიტარულ ხასიათს. დავ. კაკაბაძის მხატვრობაც საჯარო კამათზე სამხატვრო აკადემიაში მიიყვანეს უტილიტარიზმის უკანასკნელ საზღვართან, თუმცა კამათში გამოჩნდა დიდი აზრთა სხვადასხვაობა“.

ჩვენ სრულად მოგვაქვს დავით კაკაბაძის სიტყვა ამ საჯარო კამათზე; სიტყვა აქამდე არ გამოქვეყნებულა და საინტერესოა არა მარტო ისტორიული თვალსაზრისით, არამედ როგორც თანამედროვე ხელოვნების ანალიზის ნიმუში. ამ სიტყვას რამდენადმე ავსებს მოხსენება დასავლეთევროპული ხელოვნების შესახებ, რომელიც დავით კაკაბაძემ უფრო ადრე, 1927 წელს, დაბრუნებისთანავე, წაიკითხა ხელოვნების მუშაკთა წინაშე (იხ. გვ. 74—92).

რაც შეეხება გამოფენით გამოწვეულ ვნებათაღელვას, სულისკვეთებას, რომლითაც გაუღნითილი იყო ატმოსფერო დავით კა-

„კაბაძის რეგვივ, კარვად გვისურათებს მიხეილ ქიაურელის წე-
რილი, გამოქვეყნებული კოტე მარჯანიშვილის გარდაცვალების გა-
მო, 1933 წლის 29 აპრილის „სალიტერატურო გაზეთში“:

„1928 წელი. გაზაფხულია. მხატვარი დ. კაკაბაძის გამოფენა
(კონსტრუქტივიზმი). საზოგადოება აღმაცერად უყურებს ტილო-
ებზე კომპოზიციას, მათი მასალა (რეალური საგნები სურათში)
. უჩვეულო, მიუღებელია მისთვის.

მხატვარი შემოტევენს მარტოდ მარტო იგერიებს — საცაა და-
ამარცხებენ. შემოდის კ. მარჯანიშვილი ქალების თანხლებით. თავ-
პოლუნული ჯოხი მხარზე უდევს. თან მოაქვს სიცილი, სიხარული.
დიდის ყურადღებით დაათვალიერა გამოფენა.

აქა-იქ ჯგუფ-ჯგუფად შეკრებილი მხატვრები ელიან რას იტყ-
ვის.

მარჯანიშვილი მიდის დ. კაკაბაძესთან. ულოცავს ბრწყინვალე
გამარჯებას. სთხოვა მხატვარს მუშაობა თეატრში.

1929 წელში კ. ქუთაისში დაიდგა „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“
დ. კაკაბაძის კონსტრუქციით. სპექტაკლმა გაიმარჯვა“.

დავით კაკაბაძემ ყური უგდო თბილისის ოფიციალურ პრესას,
ის გადაერთო სახვითი ხელოვნების „წარმოებით“ დარგში — თა-
ვისი კოლოსალური ცოდნა, მაღალი კულტურა, ნატიფი გემოვნება
და დიდი ოსტატობა ჩააყენა თეატრის, კინოს, საჯარო დღესასწა-
ულების მხატვრობის სამსახურში. დაზგურ ფერწერას მხოლოდ
1934 წელს დაუბრუნდა, ხოლო ეგრეთ წოდებული „უსაგნო“ ხე-
ლოვნება მის შემოქმედებაში საერთოდ აღარ გამოჩნდება. მიუხე-
დავად ამდენი დათმობისა, დავით კაკაბაძეს სიცოცხლის ბოლომდე
არ მოსცილებია „ფორმალისტის“ სახელი. ალბათ ამის გამოც და-
ვით კაკაბაძის პერსონალური გამოფენა აღარ მოწყობილა მხატვრის
სიცოცხლეში, საქართველოში ამ ერთადერთი გამოფენიდან 25
წლის მანძილზე.

არადა გამოფენამდე ერთი წლით ადრე, როცა კრიტიკოსი
ი. ტუგენხოლდი თანამედროვე ქართველ მხატვრებს განიხილავს და
ჩერდება მხოლოდ ფიროსმანზე, გუდიაშვილზე და კაკაბაძეზე
(ილუსტრაციებიც მხოლოდ მათია მოთავსებული — ორი ფიროს-
მანისა, თითო გუდიაშვილისა და კაკაბაძის; ამ უკანასკნელის „წურ-
ბლების გამყიდველი“), წერილს ასე ამთავრებს:

«Творчество Гудиашвили интересно как сочетание черт древнегрузинских и персидских (как, например, эта угловатая вытянутость его фигур) с современным мастерством Запада. Сочетание, еще более увлекающее другого художника, Какабадзе, в искусстве которого бытовые образы Грузии облекаются в математически четкие формы французского кубизма. Так или иначе грузинское искусство, не отрываясь от родной почвы, уже выходит за пределы национальной замкнутости и провинциализма на широкую дорогу смычки Востока с Западом. Пожелаем ему побед на этом новом пути!». (ჟურნალი «Красная нива», 1927 წლის 6 მარტი, № 10, სტატია «Художники Грузии».)

ძეგლი აკაკის საფლავზე

1928 წლის პერსონალური გამოფენის გახსნამდე საპატიო და სასიამოვნო შრომა შეასრულა დავით კაკაბაძემ, შექმნა ძეგლის პროექტი აკაკი წერეთლის საფლავისათვის, რომელსაც მოგვიანებით (1931 წელს) შეესხა ხორცი. ეს იმდენად მნიშვნელოვანი და თითქმის უცნობი ფაქტია, რომ მთლიანად მოგვაქვს ვუკოლ ბერიძის პატარა წერილი ჟურნალ „ღროშას“ 1959 წლის აგვისტოს ნომრიდან სათაურით „როგორ დაიდგა აკაკის ძეგლი მთაწმინდაზე“:

„1928 წლის 3 იანვარს მე წავედი საზოგადოება „ჩემოში“, რომლის ლიკვიდაცია იმ ხანად წარმოებდა და მივმართე „ჩემოს“ თავმჯდომარეს, ხომ არ შეეძლო რაიმე თანხა გაეღო სამეცნიერო დაწესებულებათათვის — დაგვრჩა ცოტაოდენი თანხა — 3 000 მანეთის რაოდენობით, მაგრამ არა დაწესებულებათათვის, არამედ რაიმე დიდი საქმისათვისო, — განაცხადა თავმჯდომარემ — თუ შეგიძლია თავი მოაბა, დადვით აკაკის საფლავზე ძეგლი. თანხა მეტად მცირეა, შენს უნარზეა ყველაფერი დამოკიდებულიო. თანხმობა განვაცხადე. მოვიწვიე მხატვრები, მოქანდაკეები, ავუხსენი მათ საქმის ვითარება, თანხის სიმცირე და სხვა. პროექტები უფასოდ ანდა მეტად მცირე ფასად უნდა გაკეთებულყო. დავით კაკაბაძემ და ლადო გუდიაშვილმა განაცხადეს, უფასოთ გავაკეთებთო და მალე მოიტანეს ძეგლის პროექტები. დაპირებული თანხა გადმორიცხეს.

მწერლების, მხატვრებისა და მოქანდაკეების სხდომას გაეცაწანი საქმის ვითარება, ვუჩვენე პროექტები.

კომისიის წევრებმა დავით კაკაბაძის პროექტი მოიწონეს და ხელი მოაწერეს. ესენი იყვნენ ვახტანგ კოტეტიშვილი, შალვა დიდიანი, ია კარგარეთელი, ნიკო ლორთქიფანიძე, სანდრო შანშიაშვილი, მელიტონ ბალანჩივაძე.

პროექტის დამტკიცების შემდეგ მოვიწვიე ცნობილი ქვის ოსტატი ნეოფიტე აღლაძე და დავუდევი ხელშეკრულება ძეგლის დადგმის შესახებ.

აღლაძემ პირნათლად შეასრულა ნაკისრი ვალდებულება. მეტად გაპირდა მისი სახელოსნოდან დათლილი შავი ქვების აზიდვა მთაწმინდაზე.

რამდენჯერმე მივმართე ქალაქის აღმასკომს — გაეკეთებინა აკაკის საფლავთან სამაგრი კედელი. 1928 წ. ოქტომბრის დამლევს დაადგინეს ფულის გაღება. ამ საქმეში დიდი დახმარება გაგვიწიეს ინჟ. გიგო ქურდიანიძე და იოსებ იმედაშვილმა.

მთელი 1929-30 წელი მოუხდა სამაგრი კედლის აგებას.

1931 წლის მაისში გაიხსნა აკაკის ძეგლი. ამის შესახებ მოკლე ცნობა მოვათავსე გაზ. „კომუნისტში“.

მინდოდა, რომ ძეგლზე (ქვედა მხარეზე) ამოკვეთილი ყოფილიყო პროექტის გამკეთებლის გვარი და სახელი: დავით კაკაბაძე, მაგრამ ეს არ მოხერხდა.

სამართლიანობა მოითხოვს, რომ ეს ნაკლი ახლა მაინც აუცილებლად გამოსწორდეს“.

აქვე გამოქვეყნებულია ქართველ მოღვაწეების ხელმოწერათა ფოტო, ხელმოწერებს ამთავრებს ვ. ბერიძის „დამტკიცდეს“ და ფაქსიმილე. თარიღია 1928 წლის 7 მარტი.

პროექტის დედანი ახლაც ინახება ვუკოლ ბერიძის პირად არქივში.

მართლაც, სამართლიანობა მოითხოვს ყველამ იცოდეს, რომ აკაკის საფლავზე დადგმული შესანიშნავი ძეგლის ავტორი დავით კაკაბაძეა.

ხუროთმოძღვრული ძეგლების ესთეტიკური ღირებულების ანალიზი

1983 წლის 29 ნოემბრიდან 7 დეკემბრამდე თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში გამოფენილი იყო უცნობი მასალები დავით კაკაბაძის არქივიდან. ფართო საზოგადოებასა და სპეციალისტებს პირველად აქ მიეცათ საშუალება გასცნობოდნენ დიდი მხატვრის შემოქმედების უცნობ მხარეს, თავისი თვალთ ენახათ, თუ ფოტო და კინოხელოვნების ენით როგორ ამუშავებდა იგი ჩვენი წარსული ხელოვნების ესთეტიკური ღირებულების შესწავლის საპროგრამო ამოცანას, პარიზში გამოცემულ პირველ წიგნში რომ ჩამოაყალიბა:

„აღსანიშნავია, რომ ჩვენი წარსული ხელოვნების ფორმები ესთეტიურად შეუსწავლია; ვერ ნახავთ დამაჯერებელ აზრს მისი ესთეტიკური ღირებულების შესახებ. ქართული ხუროთმოძღვრების არსებობა ცხადია, მხოლოდ სრულებით უცნობია — რა ღირებულებას, რა ესთეტიკურ განძს წარმოადგენს იგი. ჩვენში ყოველნაირ სიძველეს ერთნაირ მნიშვნელობას აძლევენ და ხელოვნების ფორმის დაფასება მართო იმით ისაზღვრება, რომ ის ძველია“.

საქართველოში დაბრუნების შემდეგ მას საშუალება მიეცა ფოტო და კინოფირზე შთამომავლობისათვის აღებეჭდა ქართული ხუროთმოძღვრების შემორჩენილი ძეგლები.

უნივერსიტეტში მოწყობილ გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო დავით კაკაბაძის მიერ 1929—1930 წლებში გადაღებული ქართული ხუროთმოძღვრული ძეგლების 300-ზე მეტი ფოტო, დოკუმენტური და ნივთიერი მასალა (კინოსცენარი, კინოფირის ნაჭრები, საერთო რვეული ჩანახატებით), რომლებიც მოწმობენ, რომ თვით კაკაბაძემ 1931 წელს დაასრულა სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმის გადაღება, რომლის სათაური იყო „საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლები“.

მეტად ფასეულ ინფორმაციას შეიცავს სახკინოს ავტოპროპაგანდის დასკვნა ამ ფილმის შესახებ. ჩვენ საშუალება არა გვაქვს დღევანდელი თვალთ შევხედოთ დავით კაკაბაძის ქმნილებას და შევაფასოთ ფილმის მხატვრული ღირებულება, რადგან ფილმი დაკარგულად ითვლება და ჯერ არ არის მიკვლეული; მაგრამ ყველა შემ-

თხვევაში, ფილმის სწორედ ის მხარე, რის გამოც აგიტპროპაგანდის დასკვნის ავტორები მას მეზღუდში. და სპეციალურ სასწავლო დაწესებულებებში საჩვენებლად განსაზღვრავენ, ძალზე მნიშვნელოვანი იქნებოდა დღეს ჩვენთვის. დავით კაკაბაძეს ამ ფილმზე თანაავტორი არ ჰყოლია. ის არის სურათის სცენარის ავტორიც, მხატვარიცა და რეჟისორიც, რაც შეეხება ოპერატორს, მისი როლი ფილმის მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში მაშინ მეტად მცირე იყო და ტექნიკური სამუშაოს შესრულებაზე დაიყვანებოდა.

დავით კაკაბაძემ შეადგინა ფილმის გადაღების გეგმა-სცენარი, მას „საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლების“ მხოლოდ სცენარი რომ დაეწერა, ესეც დიდი საქმე იქნებოდა. აქ თავმოყრილი და გააზრებულია იმ დროისათვის არსებული ისტორიული, არქეოლოგიური, ხელოვნებათმცოდნეობითი აღმოჩენები. სარგის კაკაბაძის, ნიკო მარის, ექვთიმე თაყაიშვილის და ივანე ჯავახიშვილის უახლოესი თანამოღვაწის — დავით კაკაბაძის ეს კინოსცენარი ამ მხრივაც მეტად საყურადღებოა. მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ხელოვნებათმცოდნეობას იგი ეუფლებოდა ჯერ პეტერბურგის უნივერსიტეტში (სადაც სრული კურსი მოისმინა პროფესორ დ. აინალოვთან) და შემდეგ პარიზში (სადაც დაამთავრა ლუვრის მუზეუმთან არსებული ხელოვნებათმცოდნეობის ერთწლიანი კურსები), რომ აღარაფერი ვთქვათ მის ინტერესზე ხელოვნების ისტორიისადმი, მის თეორიულ მოღვაწეობაზე და ახალ საინტერესო იდეებზე ხელოვნების სხვადასხვა საკითხში, რომლებიც პერიოდულად ქვეყნდებოდა რევოლუციამდელი საქართველოს პრესაში და შემდგომ, საჟურნალეთის სათანადო გამოცემებში.

რაც შეეხება საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლების ცოდნას, აქაც ცოტა თუ გაუტოლდებოდა მას. თავისუფალ დროს იგი საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში მოგზაურობდა და ადგილზე ეცნობოდა ხელოვნების ძეგლებს. საქართველოს საისტორიო საზოგადოების დავალებით, მას შესრულებული ჰქონდა ძველი ქართული მინიატურებისა და ფრესკების ასლები. პარიზში ყოფნის დროს კი, დავით კაკაბაძე უახლოესი თანამშრომელი იყო ექვთიმე თაყაიშვილისა.

დავით კაკაბაძის სცენარის ღირსებაზე მეტყველებს თუნდაც ის, რომ ფილმის სცენარით გათვალისწინებული საქართველოს მატე-

რიალური კულტურის ძეგლების პერიოდიზაცია, საერთო სტრუქტურა სცენარისა თითქმის უცვლელად გაიმეორა შალვა ამირანაშვილმა თავის სცენარში (რომელიც მას, დავით კაკაბაძის ფილმის აკრძალვის შემდეგ, კინოსტუდიის ხელმძღვანელობის დავალებით შეუსრულებია), როგორც დავით კაკაბაძე აღნიშნავს, ერთი პრინციპული განსხვავების გამოკლებით, რომელიც პერიოდიზაციის პირველი პუნქტის ფორმულირებაშია. დავით კაკაბაძის სცენარშია: «Первобытное время и эпоха родового быта», შალვა ამირანაშვილთან კი: «Доклассовое общество, с каменного периода до I века нашей эры».

დავით კაკაბაძე ამის გამო შენიშნავს: «Неправильность и ошибочность, с научной точки зрения данного деления видны из того, что период доклассового общества у него обнимает от каменного века по I век нашей эры, что включает в себя памятники древнегреческого, персидского, древне-и позднеримского влияния — безусловно классового общества».

ვფიქრობთ, ეს ფრაზა კარგი მოწმობაა იმისა, თუ რა პასუხისმგებლობით უდგებოდა ყოველი საკითხის გადაწყვეტას დავით კაკაბაძე—მის ყოველ წინადადებას, ყოველ ჩანახატს, ფოტოსურათს თუ კინოკადრს ღრმა დაკვირვება, განსჯა, ძიება და ანალიზი უძევს საფუძვლად.

ამ ფილმში, დავით კაკაბაძის, როგორც მხატვრის როლი განსაკუთრებული იყო, რადგან ფილმი ფაქტობრივად ჩაფიქრებული იყო, როგორც მეცნიერული კვლევა-ძიება საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლების ესთეტიკური ღირებულებების აღმოჩენისა და წარმოჩენისათვის. დავით კაკაბაძეს კინოხელოვნების ენით უნდა ეჩვენებინა ქართული ძეგლების მნახველზე ესთეტიკური ზეგავლენის ძალა, ეს იყო მისი მხატვრული ამოცანა.

დავით კაკაბაძეს, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გამოეყენებინა თავისი უდიდესი თეორიული ცოდნა, ნატიფი გემოვნება და მაღალი კულტურა ძეგლის გამოკვლევისას, შემდეგ კი კვლევის შედეგი კინოს საშუალებით მხატვრული ფორმით აღებეჭდა და გადაეცა მაყურებლისათვის, შთამომავლობისათვის.

ძეგლის კვლევას დავით კაკაბაძე იწყებდა ვიზუალური დაკვირვებით, სწავლობდა მას სხვადასხვა მხრიდან, სხვადასხვა მანძილიდან. დღის სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა განათების პირობებში,

არჩევდა საუკეთესო ვარიანტებს. შეძღვევ აკეთებდა საუკეთესო ვარიანტების ფოტოგრაფიულ სურათებს, მოთმინებით ელოდა დღის იმ დროს და ისეთ განათებას, როდესაც ესა თუ ის მხარე ძეგლისა ყველაზე მომგებიანად წარმოჩნდებოდა... და ეს აუცილებელი იყო. საქმე ისაა, რომ მას არ ჰქონდა სახატავი ინსტრუმენტები და ფერადები, რომელთა საშუალებითაც შეიძლებოდა ძეგლის კვლევის შედეგად მიღებული დასკვნა სათანადო ადეკვატური ფორმით გადაეტანა სურათზე. მის ზეღთ იყო მხოლოდ კინო — ან ფოტოაპარატი განსაზღვრული შესაძლებლობით — ხაზოვანი პერსპექტივის წესით შავ-თეთრ ფირზე აღბეჭდოს ის, რაც ობიექტივის ხედვის არეში მოხვდება, და კიდევ, მის ხელთ იყო გარკვეული თავისუფლება — ძეგლი გადაეღო ამა თუ იმ წერტილიდან, ამა თუ იმ განათებისას.

ჩვენ ადრე აღვნიშნეთ, რომ ხელოვნების ნაწარმოების შეფასებისას დავით კაკაბაძის დასკვნა, პირველ რიგში ემყარებოდა იმის გარკვევას, თუ რამდენად იგრძნობა მასში სივრცე, და თუკი საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლთა ჩვენებისას ვერ წარმოჩინდებოდა მათში სივრცის გადმოცემის ხარისხი, მაშინ დავით კაკაბაძე ვერ ჩათვლიდა თავის შრომას დამაკმაყოფილებლად, რადგან საქართველოს მატერიალური კულტურის საუკეთესო ძეგლები ხელოვნების დასრულებული ნიმუშებია, ისინი საუცხოოდ გვაგრძნობინებენ სივრცეს და თუ ეს უპირველესი ნიშანი ხელოვნების დასრულებული ნაწარმოებისა დაიკარგა, მაშინ ფოტო-და კინო-ხელოვნების ენით ვერ წარმოჩინდება ძეგლთა ესთეტიკური ზეგავლენის ხარისხი.

კინემატოგრაფი მეტად მძლავრი საშუალებაა ცხოვრებისა და რეალობის ასახვისათვის, ის გარკვეულად ავსებს ხარვეზს, რომელიც ფოტოგრაფიულ სურათს გააჩნია მისი ხაზოვანი პერსპექტივისადმი მონური მორჩილების გამო. ხარვეზი ივსება იმით, რომ კინემატოგრაფი გადმოგვცემს მოძრაობას — როდესაც სივრცის სხვადასხვა სიღრმეში მყოფი საგნები ერთმანეთის მიმართ ადგილს იცვლიან, ადამიანი ნათლად არჩევს საგანთა და ფორმათა ჭანაწილებას სივრცეში და სივრცეს სწორედ მოძრაობის საფუძველზე განიცდის. სხვა მხრივ კი, თითოეული კადრი მონოკულარული ხედვის პრინციპითაა აღბეჭდილი.

როცა დავით კაკაბაძე მეტად სპეციფიკური ამოცანის გადაწყვეტას შეუდგა — განიზრახა კინოს ენით მატერიალური კულტურის ძეგლი, როგორც ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკური ღირებულება წარმოეჩინა, მან ფაქტობრივად თავიდანვე იცოდა, რომ სივრცის გადმოცემის კინემატოგრაფიულ უპირატესობას ფოტოგრაფიულთან შედარებით თითქმის ვერ გამოიყენებდა, რადგან თავად ძეგლი იყო უძრავი, არასულიერი.

ამრიგად, დავით კაკაბაძის ძირითადი მეთოდი იყო მომგებიანი განათებისას ძეგლის სათანადო რაკურსით გადაღება და გადაღებისას თვით აპარატის მოძრაობა. მხოლოდ ამ მეტად ლარიზი და შეზღუდული საშუალებით უნდა გადმოეცა მას ძეგლის ესთეტიკური ზემოქმედების ძალა. მეტად რთული ამოცანა იდგა დავით კაკაბაძის წინაშე, მაგრამ საქმე საშური იყო და გადაღებას ვერ ითმენდა.

დავით კაკაბაძის მიერ ჩატარებულ უდიდეს შრომაზე მოწმობს მის მიერ გადაღებული ფოტოსურათები, რომლებიც ერთგვარი მოსამზადებელი სამუშაო იყო კინოსათვის. ყოველი ფოტო ძეგლზე ხანგრძლივი დაკვირვების შემდეგაა სათანადო განათებისას შესრულებული. ამ სერიიდან 29 საუკეთესო ფოტო გამოქვეყნდა კიდეც აკადემიკოს ნ. პ. სევეროვის წიგნში («Памятники грузинского зодчества», М., 1947), ოღონდ სურათების ავტორის მითითებების გარეშე. 1950 წლით დათარიღებული სევეროვის წერილობითი ბოდიში მოწმობს, რამდენად ატკინა გული ამ ფაქტმა დავით კაკაბაძეს.

ხელოვნებათმცოდნეები და დ. კაკაბაძის შემოქმედებით დაინტერესებული ადამიანები აღაფრთოვანა უნივერსიტეტში გამოფენის გახსნის დღეს ნაჩვენებმა დაკარგული ფილმის ცალკეულმა კადრებმა, თავის მხატვრული გამომსახველობითი მხარითა და მაღალი პროფესიონალიზმით. კაკაბაძის ნაღვაწი შეუძლებელია სხვაგვარი ყოფილიყო — რადგან მისი არც ერთი ესკიზი თუ ჩანახატი, რომელიც ჩვენთვის ცნობილია, რომ არაფერი ვთქვათ დასრულებულ ნაწარმოებზე, არაა შემთხვევითი და ზერეღე.

თუ რა კოლოსალური, მაღალპროფესიული და კეთილსინდისიერი შრომაა დახარჯული ფილმის ყოველ კადრზე, ამას კადრიერების ამსახველი საერთო რვეულიც მოწმობს. აქ ათასზე მეტი ჩანახატია

ძეგლებისა და ყოველი მათგანი ხანგრძლივი ძიების, ძეგლების ზედმიწევნით შესწავლის, მისი მხატვრული სახის ესთეტიკური ზეგავლენის ანალიზის შემდეგაა შესრულებული. ყველაფერი მოფიქრებული, ერთმანეთთან შეჯერებული, მაღალმხატვრული პრინციპებისათვის აქვს დაქვემდებარებული ავტორს.

დავით კაკაბაძის მიერ 1931 წელს შექმნილი ფილმი „საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლები“ მხოლოდ ნაწილია მისი ვრცელი გეგმისა. ამას მოწმობს, ერთი მხრივ, თავდაპირველი სამუშაო სცენარი და მეორე მხრივ, საქართველოს სახკინრეწვისადმი მიმართული ახსნა-განმარტებითი ბარათი, დათარიღებული 1932 წლის 19 მაისით. ამ ბარათით დავით კაკაბაძე იცავს თავის საავტორო უფლებას ფილმზე, რომელიც მან გადაიღო ზემოხსენებული სათაურით და რომელიც სახკინოს აგიტპროპაგანდის დასკვნის გამო უნდა გადამუშავებულიყო. ის ბარათს ასე იწყებს:

«Ничуть не претендуя на право переделки и на право продолжать киносъемки по картине «Памятники материальной культуры Грузии» на основании оценки Союзкино, полученной из Москвы, — на право, которое всецело принадлежит Правлению Госкинопрома Грузии — считаю необходимым для защиты своих авторских прав над картиной, план которой составил я, снимал и монтировал я, заявить следующее:...». და ქვემოთ ასაბუთებს თავის საავტორო უფლებას, რომელშიც, ცხადია, ექვის მიტანა შეუძლებელია. თავისი თავდაპირველი გეგმისა და ფაქტობრივი შედეგის თაობაზე კი წერს: «Мой план заключал в себя 116 памятников, подлежащих съемке. Отпущено было для съемки 8000 метров негативной пленки.

Первоначально мы приступили к съемке архитектурных памятников. Заснято было 53 памятника в 122 дней, из которых съемочных дней было 61, на это израсходовано было 4 000 метров негативной пленки.

Съемка была прервана из-за наступления осенней погоды. Из имеющегося материала — что было совершенно недостаточно — Правлением Госкинопрома мне было предложено смонтировать картину, которая и была смонтирована мною в 1800 метров.

Мною неоднократно было предложено возобновить съемку недоснятых памятников и тем самым завершить намеченный план».

სამწუხაროდ, დღეს არათუ 4000 მეტრი გადაღებული მასალა, თვით დამონტაჟებული, 1800 მეტრიანი ფილმის ნაწილებიც კი არაა მიკვლეული. მაგრამ ჩვენს ხელთ არსებული საარქივო მასალებიც საკმარისია იმის სათქმელად, რომ დავით კაკაბაძემ თავისი სიტყვა თქვა კინემატოგრაფში, რომ ის ქართული ფოტოხელოვნების პიონერია და რომ მის მიერ მიღწეულ შედეგებს დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა.

ფ ი რ ო ს მ ა ნ ი *

ფიროსმანის შემოქმედების შესახებ თავისი მოკლედ ჩამოყალიბებული, მაგრამ მალალი აზრი დავით კაკაბაძემ პირველად 1919 წელს გამოაქვეყნა „ღოდების ტაძარში“ მოწყობილი გამოფენისადმი მიძღვნილ წერილში (ყურნალი „შვიდი მნათობი“ № 2). შემდეგ კი, პარიზში გამოცემულ ორივე წიგნში, ასევე რამდენიმე დაწურული ფრაზით, გახაზა ფიროსმანის შემოქმედების მნიშვნელობა და ადგილი სახვით ხელოვნებაში. სხვა არაფერი გამოუქვეყნებია დავით კაკაბაძეს ფიროსმანზე, მიუხედავად იმისა, რომ მუდამ თვალწინ ედგა მისი სამაგალითო შემოქმედება.

კირილ ზდანევიჩს** და შემდეგ ერასტ კუზნეცოვს*** ფიროსმანისადმი მიძღვნილ ნარკვევებში და ალბომებში მოაქვეყნა ცნობა, თითქოს დავით კაკაბაძემ ფიროსმანი ლადო გუდიაშვილთან ერთად ინახულა და აქვეყნებენ კიდევ რამდენიმე საგულისხმო ფრაზას მათი საუბრიდან. საფიქრებელია, რომ კირილ ზდანევიჩია ამ ცნობის პირველწყარო. დავით კაკაბაძის არქივის გაცნობის შემდეგ ჩვენ ეჭვი შეგვეპარა ამ ცნობის სისწორეში. სრული კატეგორიულობით რაიმეს მტკიცება შეუძლებელია ნაადრევია. მაგრამ ჩვენ გავგაზრდა რამდენიმე არგუმენტი იმის მტკიცებისათვის, რომ კაკაბაძე არ შეხვედრია ფიროსმანს:

ა) პირველყოვლისა კაკაბაძის ხელნაწერებში და პირად წერილებში, რომ არაფერი ვთქვათ გამოქვეყნებულ მასალაზე, ჩვენ ვერ

* უფრო დაწვრილებით იხილეთ ჩვენი წერილები: „ახალი მასალები ფიროსმანზე“ (ვაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1986 წლის 12 აპრილი); „დავით კაკაბაძე და ნიკო ფიროსმანი“ (ვაზ. „თბილისის უნივერსიტეტი“, 1984 წლის 21 სექტემბერი).

** Кирилл Зданевич, Никто Пиросманашвили, Тбилиси, 1965.

*** Эраст Кузнецов, Пиросмани, Ленинград, 1975.

წავაწყდით მინიშნებასაც კი, რომ ის პირადად შეხვედრია ფიროსმანს, თუმცა ფიროსმანის შესახებ მას არაერთი ჩანაწერი აქვს გაკეთებული.

ბ) კაკაბაძის ოჯახის არც ერთ წევრს ან მახლობელს, არც ვახტანგ ბერიძეს და ლევან რჩეულიშვილს, რომლებიც ახლო ურთიერთობაში იყვნენ მასთან, არ სმენიათ მისი ფიროსმანთან შეხვედრის თაობაზე რაიმე, ამავთან არავისთვის მას არ გაუზიარებია ფიროსმანთან შეხვედრის უთაბეჭდილება.

გ) ლაღო გუდიაშვილის არც ერთ მოგონებაში არაა ნახსენები, რომ მას და დავითს ერთად ენახათ ფიროსმანი.

დ) ჩვენ ვერსად წავაწყდით რაიმე მინიშნებას იმის თაობაზე, რომ 1916—1917 წლებში დავით კაკაბაძე ცოტა ხნით მაინც იმყოფებოდა საქართველოში. პირიქით, ყველაფერი მოწმობს იმას, რომ ამ პერიოდში ის მიჯაჭვული იყო პეტროგრადთან სამხედრო სამსახურით — ჯერ სასხედრო სასწავლებელში პიროტექნიკას სწავლობდა, შემდეგ მსახურობდა ოხტის დენთის ქარხნის ქიმიურ ლაბორატორიაში; პარალელურად ამისა, ამ ორი წლის განმავლობაში აბარებდა სახელმწიფო გამოცდებს პეტროგრადის უნივერსიტეტში (გამოცდების რაოდენობა ორ ათეულამდე აღწევდა) და დიპლომი 1917 წლის ნოემბერში აიღო; თბილისში კი ბრუნდება მხოლოდ 1918 წლის თებერვალში.

ამ გარემოებათა გამო, ჩვენი აზრით, დავით კაკაბაძე ფიროსმანს არ შეხვედრია.

როგორც ჩანს, დავით კაკაბაძე ლაღო გუდიაშვილთან ერთად შეხვდა ბეგო იაქსიევის (ზდანევიჩის მიხედვით — იაქაშვილს) 1918 წლის იანვარ-ფებრუალში და მისგან ფიროსმანის სურათები შეიძინა. ბეგო იყო ფიროსმანის უახლოესი ადამიანი, რომელთანაც მას ყველაზე მეტი დრო, თითქმის ექვსი წელი გაუტარებია. ერთგული მეცენატისა და მფარველის სახე „ბეგოს კომპანიაში“ თვით ფიროსმანმა უკვდავყო, მაგრამ მაინც ერთგვარ სიტბოს, ფიროსმანთან სიახლოვეს გრძნობ, როცა ბეგოს ფოტოგრაფიულ სურათს უყურებ. ხომ ასეთივე სიტბოსა და სიახლოვისათვის დაეძებდა გიორგი ლეონიძეც მას და მათი ერთი შეხვედრა 1931 წელს აღბეჭდა კიდევ ფოტოზე დავით კაკაბაძემ. სამწუხაროდ ამ სურათის 6X9 ფორმატის ნეგატივი ცუდი ხარისხისაა. სხვა ფორმატის ნეგატივზეა აღბეჭ-

დილი ცალკე ბეგოს სახე. ალბათ ეს სურათი სულ სხვა დროსა გადაღებული, რაც იმას ნიშნავს, რომ დავით კაკაბაძე დაეინებოთ ეძებდა და შთამომავლობისათვის ინახავდა ფიროსმანთან მაკავშირებელ ძაფებს და გამოიციხულია როგორმე არ აღენიშნა ნიკალასთან პირადი შეხვედრის ფაქტი, თუკი ასეთი რამ მართლაც მოხდა. მით უფრო, რომ დავით კაკაბაძე უკვე თოთხმეტი წლის ასაკიდან იღებდა ფოტოგრაფიულ სურათებს.

დავით კაკაბაძემ შემოგვინახა ფოტოს ქუჩა № 35 მდებარე სახლის ნახევარსარდაფის — ფიროსმანის საცხოვრებლის ფოტოც. თავის წიგნში «Пиросмани» ერასტ კუზნეცოვი სხვათა შორის აღნიშნავს: «Потийская 35, Немножко позже Гуднашвили сделал две зарисовки последнего, известного ему жилья Пиросманашвили — со двора и изнутри, и это хорошо, потому что в 1973 году дом был разрушен при реконструкции улицы и вряд ли кому-нибудь пришло в голову запечатлеть его».

დავით კაკაბაძემ ფოტოფირზე აღბეჭდა ამ სახლის სხვადასხვა ხედი ქუჩიდან თუ ეზოდან, ფიროსმანის სადგომის შესასვლელი და თვით ლადო გუდიაშვილი აღნიშნული ფართოდ ცნობილი ჩანახატის ფაქტებისას. მან ფოტოს სახით, დოკუმენტურად აღბეჭდა და შეუნარჩუნა შთამომავლობას ყველაფერი ის, რაც დაკავშირებული იყო ფიროსმანთან და ჭერ კიდევ ცოცხლობდა.

ქართული ორნამენტის გენეზისი

„როგორც თანამედროვე მხატვრობა, მისი აზრი, ისე წარსული ხელოვნება კარგად მეცოდინება“ — წერს დავით კაკაბაძე პარიზიდან ძმას სარგისს. მისი პარიზის პერიოდის მხატვრული შემოქმედება, რომელსაც ახლა თითქმის სრულად იცნობს ჩვენა საზოგადოება. არა მარტო თანამედროვე მხატვრობის ცოდნას მოწმობს, არამედ თანამედროვე მხატვრობის განვითარებაში დავით კაკაბაძის დიდ წვლილსა და მოწინავე ადგილს მიუთითებს. ხელოვნების თეორიისა და წარსული ხელოვნების ზედმიწევნით ცოდნას კი ადასტურებს მისი გამოქვეყნებული შრომები, და იქნებ უფრო მეტად, ჭერ გამოქვეყნებული წერილები; — ხელოვნების ისტორია, თანამედროვე მხატვრობის გზები, ფერწერის ტექნიკა, მხატვ-

რული შემოქმედების პრინციპული საკითხები მეტად რელიეფურად წარმოჩნდება დიდი მხატვრისა და ხელოვნების თეორეტიკოსის წერილებში. მათში ჩანს არა მარტო კოლოსალური ცოდნა, არამედ საკითხებისადმი სრულიად განსხვავებული, ახალი, ორიგინალური მიდგომა, მათი ღრმა და საფუძვლიანი ანალიზი, მეცნიერულად დასაბუთებული დასკვნები, პირუთვნელი კრიტიკა.

დავით კაკაბაძემ ხომ ხელოვნებათმცოდნეობის სრული კურსი მოისმინა პეტროგრადის უნივერსიტეტში. პარიზში ყოფნის დროს კი, 1923—1924 სასწავლო წელს მეცადინეობდა ლუერის ენუზეუმთან არსებულ ხელოვნებათმცოდნეობის ერთწლიან კურსებზე. მას ახლო ურთიერთობა ჰქონდა ექვთიმე თაყაიშვილთან, მონაწილეობდა იმ ხანად პარიზში არსებული საქართველოს განძის დაცვაში, ასე რომ იგი ზედმიწევნით იცნობდა მსოფლიო და ქართული ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს.

პირველი მეცნიერული შრომა ქართული ხელოვნების ისტორიის დარგში დავით კაკაბაძემ ივანე ჯავახიშვილის ინიციატივითა და ხელმძღვანელობით შეასრულა ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებში, შრომა ქართულ სტუდენტთა სამეცნიერო წრეს მოხსენდა 1912 წლის 25 ოქტომბერს და გამოქვეყნდა სათაურით „ქართული ხატების მოკვდილობის სახეები“ კრებულში (თბილისი 1915 წ.). წახალისებული ახალგაზრდა მკვლევარი პეტროგრადიდან იწერება: „მე ახლა ეს შრომა განვაგრძე და ქართული ჩუქურთმების შესახებ მასალებს ვაგროვებ“. სტუდენტობის წლებში იგი ფერადებით იღებს ქართული ფრესკებისა და მინიატურების ასლებს. 1919 წელს ეურნალ „შვიდ მნათობში“ ქვეყნდება წერილი „ბექა ოპიზარი“ და ეს იყო დავით კაკაბაძის ბოლო გამოქვეყნებული ნაშრომი ქართული ჩუქურთმის კვლევის დარგში, თუმცა მას სიუოცხლის ბოლომდე არ შეუწყვეტია ამ მეტად რთულ საკითხზე მუშაობა. პარიზიდან ჩამოსული ლადო გუდიაშვილი გახვთ „კომუნისტის“ კორესპონდენტს უყვება იქ დარჩენილ დავითზე: „ეხლა ის მუშაობს პარიზის ბიბლიოთეკაში, სადაც სწავლობს ქართულ ორნამენტს. ამ საკითხზე ის აპირებს წიგნის დაწერას და გამოცემას“. როგორც ჩანს, დავით კაკაბაძემ წიგნის დაწერა და გამოცემა საქართველოში ჩამოსვლისათვის გადადო, რადგან თბილისიდან ძმა სარგისი ატყობინებდა ახალი მნიშვნელოვანი

აღმოჩენების შესახებ არქეოლოგიის თუ ხელოვნების დარგში. მას აუცილებლად მიაჩნდა ქართული მასალის სრულად განხილვა და მისი სათანადო გამოკვლევა საბოლოო მეცნიერული დასკვნის გასაკეთებლად.

საქართველოს ცენტრალურ სახელმწიფო საისტორიო არქივში ინახება სამხატვრო აკადემიის ფერწერის კათედრის 1947 წლის 4 ნოემბრისა და იმავე წლის 25 დეკემბრის სხდომათა ოქმები (მათი საარქივო ნომრებია სათანადოდ 87, 1, 266 და 88, 1, 266). პირველი შედგენილია რუსულ ენაზე.

«Слушали: Научно-исследовательская работа проф. Д. Н. Какабадзе на тему: «Генезис и виды грузинского орнамента».

Проф. Д. Н. Какабадзе сообщил, что работа давно начата. Собран огромный материал. Произведена классификация по видам. Разработана и историческая часть. Намечены основные этапы развития грузинского орнамента.

Вся работа состоит из трех отделов: первая — общая часть (вопросы происхождения орнамента вообще), вторая часть — генезис грузинского орнамента и его виды, третья часть — исторический раздел.

В настоящее время заканчивается работа над первой частью исследования».

მეორე ოქმი გვაუწყებს, რომ „მოსმინეს: პროფ. დ. კაკაბაძის კაპიტალური შრომის „ქართული ორნამენტის გენეზისი და მისი სახეები“ 1-ლი ნაწილი, რომლის გარშემოც გაიმართა აზრთა ცხოველი გაცვლა-გამოცვლა“.

ორივე სხდომას ესწრებოდნენ კათედრის გამგე პროფ. უ. ჯაფარიძე და უფროსი მასწავლებელი ვ. შერპილოვი. პირველ სხდომაზე ამათ გარდა იყვნენ აკადემიის დირექტორის მოადგილე სასწავლო მუშაობის დარგში ს. დ. ნადარეიშვილი, აკადემიკოსი მ. თოიძე, პროფესორი ა. ციმაკურიძე, გ. ჯაში, უფრ. მასწავლებელი კ. პ. კიკნაძე, მეორე სხდომაზე კი — პროფ. მ/ა კ. სანაძე, დოც. ვ. ჯაფარიძე, ასპირანტები ო. ჯაფარიძე და ტ. ბარდაძე, აგრეთვე პროფ. ს. კაკაბაძე, დოც. ვ. გრიგოლია, დოც. ვ. ჭუთათელაძე, დ. ციციშვილი და შ. მიქაუტაძე.

1948 წლის 12 ივნისის თბილისის სამხატვრო აკადემიისადმი გაცემულ № 98 ბრძანების ამონაწერში ვკითხულობთ: „ფერწერის ფაკულტეტის პროფესორი დავით ნესტორის ძე კაკაბაძე, რომელმაც

ვერ უზრუნველყო სტუდენტების სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის საფუძველზე აღზრდა 1948/49 სასწ. წლიდან განთავისუფლდეს თავის თანამდებობიდან. საფუძველი: საქ. სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს ბრძანება. ღირებულება — მ. დუდუჩავა“.

დღეს მხატვრის არქივში დაცულია სამი სქელტანიანი საქალაქ-დე და შვიდი ყუთი ნეგატივებისა ფსდაუდებელი მასალით ქართული ორნამენტის გენეზისის თაობაზე, რომელიც მხატვარმა და მკვლევარმა დაახლოებით 40 წლის მანძილზე შეაგროვა, სისტემაში მოიყვანა და გააანალიზა. დავით კაკაბაძის ხელოვნებათმცოდნური კვლევის ნიმუში დღის სინათლეს ელის.

პ ო რ ტ რ ე ტ ი

საზოგადოებრივი მდგომარეობით, თუ თავის პიროვნული თვისებებით გამორჩეულ არაერთ ადამიანს შეხვედრია დავით კაკაბაძე და არაერთ მათგანთან ჰქონია სიახლოვე, მაგრამ შექმნა მხოლოდ საკუთარი თავის, დედის, მამის და ძმის პორტრეტები. ასეა ცნობილი დღეს. მაგრამ თუ 1952 წლის 16 მაისის „ლიტერატურა და ხელოვნებაში“ გამოქვეყნებულ ნეკროლოგს ყურადღებით წავიკითხავთ, ვნახავთ, რომ დავით კაკაბაძის მიერ შექმნილ შესანიშნავ პორტრეტთა შორის მოხსენებულია გალაკტიონ ტაბიძის პორტრეტიც. რა თქმა უნდა, სიმბოლური და მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტია ამ ორი ბუმბერაზის შეხვედრა, საუცხოო თემაც კვლევისათვის, მაგრამ რატომღაც ეს ფაქტი აქამდე უყურადღებოდ იყო დარჩენილი.

1920 წლის 3 მარტს თბილისში, სახელმწიფო თეატრში, გაიმართა გალაკტიონ ტაბიძის საღამო. გაზეთმა „სახალხო საქმემ“ ამ მოვლენის ანონსი პოეტის გრაფიკულ პორტრეტთან ერთად პირველ გვერდზე გამოაქვეყნა, პორტრეტზე გარკვევით ჩანს ინიციალები „დ. კ.“.

საქართველოს ლიტერატურის მუზეუმის გალაკტიონ ტაბიძის ფონდში ინახება ორი დასტამბული ფურცელი (ზომებით 35×25 სმ²). ერთი მათგანი, როგორც ჩანს, ყდის როლსაც ასრულებდა. მის მარცხენა, ზედა კუთხეში, მოთავსებულია ვალერი ჭვარიძის ფოტო წარწერით. ფრჩხილებში წერია „მომღერალი“. მარჯვენა, ქვედა კუთხეში, კი გალაკტიონ ტაბიძის იგივე გრაფიკული პორტრეტი, ინიციალებით „დ. კ.“. ფრჩხილებში — სიტყვების ავტორი. დიავონალზე დიდი ასოებით აწერია „მერი“, მთელი გვერდი დიდი გემოვნებით არის გაფორმებული გრაფიკულად.

სამწუხაროდ, ნოტების ფურცლებს თარიღი არ ახლავს. გამოცემის თარიღის დასადგენად შეიძლება დაგვეხმაროს პირველ გვერდზე მოცემული ინფორმაცია: „გამოცემა ნიკო დერძიბაშვილისა“, „ფასი 15 მანეთი“ და დეკორატიული ჩარჩოს გარეთ აწყობილი წარწერა — „საქარ. რესპ. ქალაქთა კავშ. სტამბა“. სავარაუდოდ გამოცემის თარიღი 1918—1919 წლები უნდა იყოს.

ახალგაზრდა გალაკტიონ ტაბიძის ფანქრით შესრულებული პორტრეტი დავით კაკაბაძის არქივში ინახება (ზომა 50×40 სმ²). სურათს არ ახლავს ინიციალები, სხვა მხრივ გაზეთში და ნოტებზე; გამოქვეყნებული სურათების იდენტურია. დავით კაკაბაძე ნაყოფიერად მუშაობდა წიგნის გრაფიკშიაც და ნოტების მთელი გრაფიკული მხარე, გალაკტიონ ტაბიძის პორტრეტთან ერთად, მისი შუამოქმედების ნაყოფი უნდა იყოს. აქ მან, როგორც ჩანს, აუცილებლად ჩათვალა თავისი ინიციალების აღნიშვნა გაზეთში მოთავსებული სურათი ნოტებიდან უნდა იყოს გადაღებული.

პორტრეტის შექმნის თარიღის დადგენა ფოტოებთან შეჯირებით ვერ მოვახერხეთ. 1916—1917 წლებში დავით კაკაბაძე საქართველოში არ ჩამოსულა, ხოლო პეტერბურგში მისი გალაკტიონთან შეხვედრა გამორიცხული არაა, მაგრამ ნაკლებად მოსალოდნელია. ამიტომ პორტრეტის შექმნის თარიღი 1916 წლამდე ან 1918—1919 წლებშია სავარაუდო.

ეს პორტრეტი ფანქრით არის შესრულებული. მასში სრულყოფილადაა განხორციელებული პორტრეტული ქანრის კაკაბაძისეული მოთხოვნები. აქ მხოლოდ ხაზით, მკვეთრი, ღონიერი და სუფთა ხაზითაა გადმოცემული გარეგნული მსგავსებაც, პოეტის სულის რევოლუციურობაც და ლირიზმიც. ესაა გალაკტიონ ტაბიძე და ესაა სიმბოლო რევოლუციური ეპოქის ლირიკოსი პოეტისა.

მეოცე საუკუნე ქართული პოეზიის ისტორიაში დარჩება, როგორც გალაკტიონის საუკუნე. ქართული სიტყვისათვის რევოლუციურ ბრძოლაში კი გალაკტიონმა ახალგაზრდობაშივე გაიმარჯვა და მომავალში მნიშვნელოვანი იქნება სწორედ ახალგაზრდა, რევოლუციური, გამარჯვებული, თუმცა სევდანარევი გალაკტიონის, სახე. დავით კაკაბაძემ გალაკტიონის პორტრეტის შექმნით შთამომავლობას სწორედ ახალგაზრდა, გენიოსი პოეტის. ფორმულასავით ტევილი, ლამაზი პროფილი უსახსოვრა.

1921 წელს დავით კაკაბაძემ პარიზში შექმნა ორი ტილო, „წურ-ბლების გამყიდველი“ და „ბანანების გამყიდველი“ და ამის შემდეგ ტილოზე ადამიანის სახე აღარ გამოუხატავს, როგორც ჩანს, პრინციპული მოსაზრებით; მას აღარ ჰქონდა ისეთი მხატვრული ამოცანა, რომელიც პორტრეტით, ადამიანის სახის გამოხატვით გადაწყდებოდა. ხოლო გარეგნული მსგავსების აღბეჭდვის უკეთეს საშუალებად, როგორც ჩანს, ფოტოგრაფირება მიაჩნდა. ამიტომაც, რომ არ შეუქმნია არც თავისი ახალგაზრდა ლამაზი მეუღლის ეთერანდრონიკაშვილის და არც შვილების პორტრეტები, ფოტოზე კი ხშირად აღბეჭდავდა ხოლმე მათ. მხატვარი 1941 წელს შეეცადა შეექმნა თავისი მეუღლის პორტრეტი, გააკეთა კიდევ მშვენიერი ეტიუდი ზეთის ფერებით, მაგრამ ეს იყო და ეს.

დავით კაკაბაძე ხელოსნამდე არასოდეს დასულა, შთაგონების გარეშე არ უხატავს. შთაგონება კი ანალიზური გონების მხატვარს, როგორც წესი, სათანადო მხატვრულ ამოცანაში ჩაფლულს ეწვეოდა ხოლმე.

პორტრეტის ჟანრს დავით კაკაბაძე არ დაბრუნებია, მიუხედავად იმისა, რომ განუწყვეტლივ უკიყინებდნენ თემატურ და ჟანრულ სიღარიბეს. ამ „ნაკლის“ გამოც იყო, ყოფილი პროფესორი და ერთხანს პრორექტორი „ფორმალისტი“ დავით კაკაბაძე აკადემიიდან რომ დაითხოვეს 1948 წელს. შევიწროებული მხატვარი ცდილობს გამოასწოროს თავისი „ნაკლი“ და 1951 წელს ქმნის სტალინის პორტრეტს. მაგრამ ვერ ღალატობს თავის პრინციპს და ქმნის ფოტოგრაფიიდან მოცულობითი სახის აღდგენის მისეული მეთოდის ილუსტრაციას და არა დაზგური ფერწერის ნიმუშს. შესაძლოა ეს მეთოდი სწორედ იმაზე ფიქრის შედეგად შემუშავდა, რომ როგორმე თავისი პრინციპისათვის არ ეღალატნა და სტალინის პორტრეტი მაინც შეექმნა. ამას ისიც გვაფიქრებინებს, რომ სხვისი სახის ამ ხერხით გამოხატვა მას არ უცდია, სტალინის მოცულობითი გამოსახულების სახალხო მეურნეობის მიღწევათა გამოფენაზე დადგმისათვის კი მოლაპარაკებას აწარმოებდა. გამოფენის მთავრი მხატვარი ი. რომასი 1951 წლის 22 მარტს კაკაბაძეს სწერს:

«Для определения реальности Вашего предложения Отдел Главного художника Всесоюзной сельскохозяйственной выставки просит Вас представить образец портрета». პორტ-

რეტის მაკეტის სამი ვარიანტი მხატვრის არქივში ინახება. იდეის ხორცშესხმა როგორც ჩანს, ვერ მოხერხდა.

მალე, 1952 წლის 10 მაისს, ხანმოკლე ავადმყოფობის შემდეგ დავით კაკაბაძე გარდაიცვალა.

მიუხედავად იმისა, რომ დავით კაკაბაძეს არ ჰქონდა რაიმე ოფიციალური წოდება ან ტიტული, შესაძლებელი შეიქნა „ამხანაგების“ ჯგუფის“ პატარა ნეკროლოგის გამოქვეყნება გაზეთ „კომუნისტში“ 1952 წლის 13 მაისს, ხოლო 16 მაისს „ლიტერატურა და ხელოვნებაში“ უფრო ვრცელ ნეკროლოგს (ფოტოსთან ერთად) ხელს სახელდებით აწერენ ქართველი მხატვრები.

გამოსვენების ცერემონიალი მოეწყო ხელოვნების მუშაკთა სახლიდან. გერონტი ქიქოძემ ასე დაასრულა თავისი გამოსათხოვარი სიტყვა: „ათიღე წელიწადი დავით კაკაბაძემ უცხოეთში გაატარა. მას იქ მრავალი ცდუნება ელოდა, როგორც მხატვარს და როგორც გამომგონებელს კინემატოგრაფიის დარგში. მაგრამ პარიზის სამხატვრო სალონებს, ჰოლივუდის კინოსტუდიებს მან სამშობლოს მიწა ამჯობინა და საქართველოში დაბრუნდა, რათა თავისი გონებრივი და ზნეობრივი ენერგია ქართული ერისათვის შეეწირა“.

დავით კაკაბაძე დაკრძალეს ვაკის სასაფლაოზე. 1962 წელს მისი ნეშტი გადმოსვენებული იქნა დიდუბის პანთეონში.

„მსოფლიო მნიშვნელობის უბრწყინვალესი შემოქმედი“

იელის უნივერსიტეტის არქივში (ნიუ ჰეივენ, კონექტიკუტის შტატი, აშშ) ინახება ფრანგულ ენაზე დავით კაკაბაძის ხელით დაწერილი ბარათი; „Société Anonyme“-ის პრეზიდენტს ქალბატონ ქეთრინ დრაიერს მხატვარი თავის სახელოსნოში შეხვედრის დროს სთავაზობს. აქვე ინახება დოკუმენტი, რომელშიც დრაიერის ვიზიტის მიზანი მქლავნდება — ამ დღეს 1926 წლის 7 აპრილს საზოგადოების პრეზიდენტს და მის თანმშლელთ დაუთვალეირებიათ დავით კაკაბაძის და პიტ მონდრიანის სტუდიები და ნიუ-იორკში თანამედროვე ხელოვნების სანიმუშო გამოფენისათვის აურჩევიათ მათი ნახატები.

პარიზში, დელამბრის ქუჩა № 22-ში ევგენია სოლორაშვილის ბინაზე მოწყობილ დავით კაკაბაძის სახელოსნოდან გამოჯენისათვის აურჩევიათ ექვსი სურათი ჩარჩოთი (დოკუმენტის მიხედვით):

„1. ელექტრული განათებით — ზომები 55 სმ×71 სმ — 2000 ფრანკი.

2. სპილენძის დიზაინით — ზომები 60 სმ×74 სმ — 2000 ფრანკი (ავტორს ყველაზე მეტად ეს მოსწონს და რეპროდუცირებისათვის მას ირჩევს).

3. ჩარჩოთი შავითა და ვარდისფერით — ზომები 60 სმ×65 სმ — 1800 ფრანკი.

4. ცისფერი ჩარჩოთი არაგლუვი — ზომები 42 სმ×55 სმ — 1500 ფრანკი.

5. ცისფერი ჩარჩო, ოვალური — ზომები 113 სმ×84 სმ — 2000 ფრანკი.

6. ნათელი ჩარჩო წითელი და ნარინჯისფერი დიზაინით — ზომები 108 სმ×129 სმ — 3000 ფრანკი“.

ამ დიდი ზომის ჩარჩოებიან სურათებთან ერთად აირჩიეს აკვარელით შესრულებული 11 გეომეტრიული ფორმა ჩარჩოების გარეშე, ორი აკვარელი — ნავეები ბრეტანული სერიიდან და ექვსი აბსტრაქტული ნოტივი, ასევე ჩარჩოების გარეშე“.

ამავე დოკუმენტში აღნიშნულია, რომ დავით კაკაბაძეს გამოქვეყნებული აქვს სტატიები „Bulletin de l'Effort“-ის 1925 წლის ოქტომბრის № 18, ნოემბრის № 19 და 1926 წლის იანვრის № 21-ში, რომლებშიც ავტორი შედარებითი ანალიზის საფუძველზე არკვევს იმას, თუ როგორაა გაგებული სიერცე დასავლეთში და აღმოსავლეთში, თვით ამერიკაშიც.

კანდინსკის კონსულტაციით და უშუალო იდეური ხელმძღვანელობით განმანათლებლური მიზნით მოწყობილმა ამ სანიმუშო გამოფენამ ნიუ-იორკის ბრუკლინის მუზეუმიდან გადაინაცვლა ბაფალოში, ხოლო უფრო მოგვიანებით დემონსტრირებული იყო ტორონტოშიც.

ბრუკლინის მუზეუმში გამოფენა 1926 წლის 19 ნოემბრიდან 1927 წლის 1 იანვრამდე იღებდა მრავალრიცხოვან მნახველს. გამოფენის კატალოგიდან ვიგებთ, რომ ამერიკელი მხატვრების გარდა ამ მნიშვნელოვან გამოფენაზე 23 ქვეყნის 58 ავტორი იყო წარმოდგენილი. მათ შორის: Arp, Braque, Albert Gleizes, Max Ernst, De chirio, David Burliuk, Kandinsky, Juan Gris, Miro, Piet Mondrian, Paul Klée, Picasso, Severini და სხვანი, თანამედროვე

ხელოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობათა შემქმნელები და ფუძემდებლები.

იმანად კანდინსკის სამოცი წელი შეუსრულდა და „Société Anonyme“-ის ხელმძღვანელებმა ამ თარიღს თანამედროვე ხელოვნების ენციკლოპედიური წიგნი მიუძღვნეს. სქელტანიან წიგნში მოდერნისტული ხელოვნების ფუძემდებელთა ფოტოები, ბიოგრაფიები და ერთი თუ ორი ნაშრომის პატარა ილუსტრაციაა მოთავსებული. წიგნის შესავალ წერილს წინ უძღვის დავით კაკაბაძის აბსტრაქტული პოლიქრომიული სკულპტურის ფოტორეპროდუქცია მთელ გვერდზე, ეს მეტად მნიშვნელოვან ფაქტად უნდა ჩაითვალოს. აღფაბეტის მიხედვით მიჩნეულ ადგილზე კი მოთავსებულია მცირე ინფორმაცია დავით კაკაბაძის შესახებ, მხატვრის ფოტო და მის ნაწარმოებთა რამოდენიმე რეპროდუქცია.

უფრო გვიან, 1941 წელს ქეთრინ დრაიერმა თანამედროვე ხელოვნების უმდიდრესი კოლექცია იელის უნივერსიტეტის ხელოვნების გალერეას გადასცა, ნაწილი კიდევ ანდერძით უსახსოვრა. ამ კოლექციაში სხვებთან ერთად არის ზემოთ დასახელებული აბსტრაქტული სკულპტურა — „Z: შუბით განგმირული თევზი“ (70 სანტიმეტრი სიმაღლის, მასალა — ხე, მინა, ლითონი; ზედაპირი მოხატული), აგრეთვე დავით კაკაბაძის ქაღალდზე წყლის ფერებით შესრულებული აბსტრაქტული მოტივები, ბრეტანის ორი სერია ზღვაზე მცურავი იალქნიანი ნაგების თემაზე; აქედან ათი ზომებით 35 სმ×26 სმ, შესრულებულია კუთხოვანი ფორმებით, ექვსი კი, ზომებით 23 სმ×18 სმ, შესრულებულია ოვალური ფორმებით.

1950 წელს იელის უნივერსიტეტმა გამოსცა აღნიშნული კოლექციის სქელტანიანი კატალოგი. კატალოგის შესავალ წერილს წინ უძღვის მოდერნისტული ხელოვნების უკვე სიმბოლოდ ქცეული დავით კაკაბაძის აბსტრაქტული სკულპტურული ფორმის ფოტორეპროდუქცია მთელ გვერდზე. ხოლო თვით დავით კაკაბაძის შესახებ ინფორმაციას ქეთრინ დრაიერი აწერს ხელს, სადაც, სხვათა შორის, ასეთი სიტყვებია მისი შემოქმედების შესახებ ნათქვამი:

„ის (დავით კაკაბაძე) იყო ერთი ყველაზე საინტერესო ყველა თანამედროვე მხატვართა და მოქანდაკეთა შორის, ნაწილობრივ მისი საქართველოს უსაზღვრო სიყვარულისა და ნაწილობრივ მისი

მეცნიერული წვრთნის განო, რომლებმაც იგი აქციეს არაჩვეულებრივი ხარისხის შემოქმედ ხელოვნად.

იგი განუწყვეტლივ ეძებდა ახალ ფორმებს, თვალის ახალ შეგარძნებებს და იყო ერთი ყველაზე იმედის ნომცემი მოქანდაკე. მან მიადწია რიგ შესანიშნავ შედეგებს სკულპტურაში, სკულპტურულ რელიეფსა და ფერწერაში, როგორც აქვარელით, ისე ზეთით. ის იყო იმ პირველ ხელოვანთა შორის ვინც პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ, პირველად შემოიტანა პოლიქრომია თავის აბსტრაქტულ სკულპტურულ ფორმებში.

კაკაბაძე თავის თავს გამოხატავდა სურათის ზედაპირზე გაერთიანებული მინის ნატეხებისა და სხვა მასალის მკვეთრ ფერებთან დაპირისპირებით“.

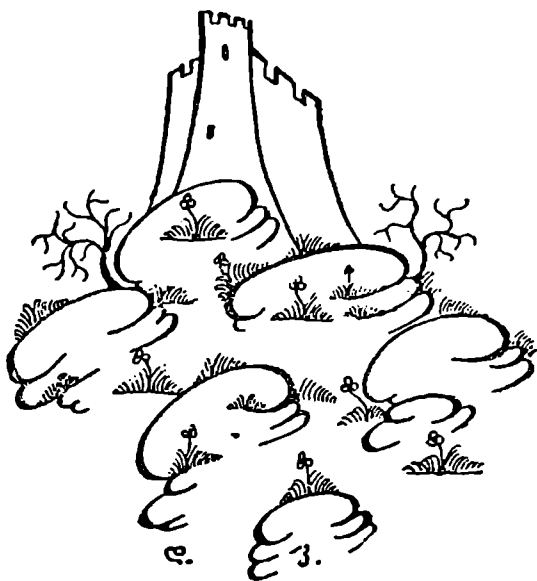
როგორც მოტანილი წერილიდან ჩანს, მოდერნისტული ხელოვნების კაკაბაძისეული ნიმუშები სრულადა ახალი იყო ფორმის მიხედვით და თანამედროვეთათვის მკვეთრად გამორჩეული ეროვნულობით ხასიათდებოდა. დავით კაკაბაძის შემოქმედების ამ ნიმუშებში ეროვნულის დანახვას მაღალი მხატვრული კულტურა, მეოცე საუკუნის მოდერნისტული ხელოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობებში განსწავლულობა და ნატიფი გემოვნება სჭირდება. აკი წერდა ლადო უუდიაშვილი თავის „მოგონებების წიგნში“: „დაკვირვებულ თვალს კარგად შეუძლია შეამჩნიოს, რომ ეს სურათები არ ჰგვანან ჩვეულებრივ აბსტრაქტულ ნამუშევრებს — არც ფერით, არც კომპოზიციით; მე, მაგალითად, მათშიც ვგრძნობ საქართველოს მიწაწყალს, ზეცას, ჰაერს, კოლორიტს“.

ეროვნულის, ქართულის სიმბოლოდ ჩვენი საზოგადოებისათვის დავით კაკაბაძის იმერეთის პეიზაჟებია ქცეული. უპირველეს ყოვლისა „იმერეთი — დედაჩემი“.

დავით კაკაბაძის ნაწარმოებები, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სწორედ იმნაირი არის, რომ მოქმედებს თავისი ორგანიზებული ძალით, ხელოვნების კატეგორიების საშუალებით, აზრით, იდეით, ესე იგი ხელოვნების საშუალებით“. და კვლავ დავით კაკაბაძის სიტყვები — „ჩემი სურათების მოქმედება მუდმივად იქნება ისტორიაში, მოქმედებით, აღმზრდელობის თვალსაზრისით, კეთილშობილობით, სიმამაცით, გამბედაობით. ჩემი სურათები შემატებს ადამიანს აზროვნებას, კეთილშობილობას, სიმამაცეს, გამბედაობას“.

ეს სიტყვები ავტორს არ გამოუქვეყნებია. ჩვენ ისინი მის ჩანაწერებში ამოვიკითხეთ და დღეს ვაქვეყნებთ, რამეთუ დრომ დაადასტურა მათი ჭეშმარიტება. ხელოვნების ყველა პირუთენელი დამფასებლისათვის ნათელია, რომ აქ არ არის რაიმე გადაჭარბება. ამ სიტყვების ჭეშმარიტების საბუთი არის დავით კაკაბაძის შემოქმედება და ხელოვნებაში მისი კეთილმოყოფელი კვალი. ეს სიტყვები მთელ მის ცხოვრებისეულ მაგალითზეც შეიძლება გავრცელდეს. და საჭიროა ყველაფერი ამის დანახვა, თორემ, თუ თვალეზზე ხელებს აიფარებ, მზესაც ვერ დაინახავ კაცი.

დავით კაკაბაძის ჭეშმარიტად ახალი და დიდი ხელოვნების ათვისება მტკიცენიული პროცესია შეზღუდული გონებისათვის და თანამედროვე მხატვრულ კულტურაში გაურკვეველი გემოვნებისათვის. ამას მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ეპოქის აზროვნების მომარჯვება, თანამედროვე მხატვრული კულტურის დონეზე ყოფნა სჭირდება. საუბარია იმ აზროვნებასა და იმ მხატვრულ კულტურაზე, რომელმაც, მაგალითად, ფიროსმანი დაგვანახა და გენიოსად შეგვაცნობინა. ჩვენი აზრით, ლადო გუდიაშვილის სიტყვები ყველაზე მოკლე და მართალი შეფასებაა დავით კაკაბაძისა: „მსოფლიო მნიშვნელობის უბრწყინვალესი შემოქმედი ფილოსოფოსი და ახალი მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთი შემქმნელი და ფუძემდებელი — ჩვენი სასიქადულო მამულიშვილი დავით კაკაბაძე“.



II. დავით კაკაბაძე სახვითი ხელოვნების შესახებ

მეოცე საუკუნის ახალი ხელოვნების ფუძემდებელთაგან ზოგს თანამედროვე ლიტერატურა, ზოგს კი თანამედროვე მუსიკა აღ-
 ლევდა ძიების იმპულსსა და ახლის გასაღებს. დავით კაკაბაძისათ-
 ვის კი „ხელოვნება — მეცნიერებაა“. ის მთელი არსებით გრძნობს
 მეცნიერების ძალას, სწამს მეცნიერების განმსაზღვრელი როლი
 კაცობრიობის მომავლისათვის და ამიტომ ხელოვნების ახალ ფორ-
 მებსაც მეცნიერული გზით ეძებს: პირველ რიგში დასახატი საგნის
 ანალიზი; შემდეგ ანალიზით მიღებული დასკვნების ტილოზე სინ-
 თეზი. სხვა სიტყვებით — ჯერ დასახატი ობიექტის ჭეშმარიტ არსში
 წვდომა და შემდეგ მისი შესატყვისი ექსპრესიული ხერხით ტი-
 ლოზე გადატანა — აი დავით კაკაბაძის გზა, რითაც ის ხორცს ას-
 ხამს თავის მხატვრულ ამოცანას.

დავით კაკაბაძეში ჰარმონიულადაა გაერთიანებული მეცნიერი, მოაზროვნე და ხელოვანი. მის მეცნიერულ თვალთახედვას და ნათელ აზრს მართავს ხელოვანის დიდი ნიჭი, მაღალი კულტურა, სპეტაკი შინაგანი ბუნება. მისი შეხედულებები ხელოვნებაზე ფასდაუდებელი და აუცილებელი მასალაა ხელოვნების ისტორიის შესწავლისათვის, თანამედროვე მხატვრული კულტურის წვდომისათვის.

ჩვენ მხატვრის მდიდარი არქივიდან მხოლოდ ნაწილს ვაქვეყნებთ. ესაა კონსპექტები მოხსენებების თუ ლექციებისათვის და მოკლე ჩანაწერები სახვითი ხელოვნების შესახებ.



ტ. ტაბიძის „ცისფერი ყანწები“-ს გამო

„რა არის „სიმბოლიზმი“ — კითხულობს გაურმონი... მას შეუძლია აღნიშვნა იდეათა მთელი რიგის: ინდივიდუალიზმი ლიტერატურაში, შემოქმედების თავისუფლება, დასწავლილი ფორმულების უარისყოფა, ლტოლვა ყოველივე არაჩვეულებრივისადმი, უცნაურისადმიც კი. ის ნიშნავს კიდევ იდეალიზმს, სოციალური რიგის ფაქტების უგულვებელყოფას, ანტინატურალიზმს, ტენდენციას, მიმართულს იქით, რაც არის ცხოვრებაში დამახასიათებელი, ტენდენციას მხოლოდ იმ ხაზების გადმოცემისას, რომელნიც ერთ ადამიანს მეორისგან ასხვავებს, სურვილს დაიჭირო ის, რაც არსებითია“.

„სიმბოლიზმი როგორც შკოლა, და არა როგორც მეთოდი“.

„სიმბოლიზმი ჩვენში შემოიტანა გრ. რობაქიძემ“.

„ქართველ ხალხს უყვარს ნიღაბი, სიმბოლიზმი სწორედ ფილოსოფიაა ამ ნიღაბის და ამიტომ სიმბოლიზმი ჩვენში აუცილებელია“.

„ნაციონალური აპერცეპციის ძალით ერი ითვისებს იმას, რაც მის ეროვნულ თავისებურებას ეგუება, რასაც იმასთან ახლობელი კავშირი აქვს. სიმბოლიზმს ამ შემთხვევაში ბევრი შეუძლია მოუტანოს ქართველ ერს. პირველ ყოვლისა, ჩვენში დავიწყებულია სიტყვა“.

„სიმბოლიზმის, როგორც ფორმის გაღმერთების გაგება, როგორც პრიმატი „როგორის“, „რაზე“ — გაუგებრობაა. ამგვარი

დასმა საკითხს-ს მიეღებელია, რადგან იგი გულისხმობს განკალკე-
ვებას იქ, სადაც კონკრეტულად არსებობს მხოლოდ ერთიანობა,
მაგრამ ფორმას უნდა მიექცეს დიდი ყურადღება“...

სიმბოლიზმი, როგორც შკოლა „ყანწებამდი“ ჩვენში არ არსე-
ბობდა.

„რასაკვირველია, რომ საქართველოში სიმბოლიზმი ვაპოდის
მაშინ, როდესაც ის სხვაგან მებრძოლი შკოლიდან უკვე შეიქნა
აკადემიურა, რომ მისი მწუხრი იგრძნეს თვითონ ეპიგონებმა, და
ახლა გამოდის ახალი შკოლა ფუტურისმის“.

„ცისფერი ყანწები“ სიმბოლიურად ნიშნავენ ჰეშმარიტ მსოფლ-
მხედველობას. „ცისფერი“ ფერია რომანტიზმის, მისი ემბლემა;
ნოვალისმა გამოიქირა მისტიკა ცისფერი ყვავილის, ეს ყვავილი
ატირებაა არჩეული სულის შორეულ ნათელ ჰეყყანაზე. ფილოსო-
ფიურმა იდეალაზმმა იმაში ნახა გამოსავალი, საქართველოში
„ცისფერ ყვავილს“ დერო წითელი რომ ჰონდა. ჰართველებნისათ-
ვის ცა და მიწა სამუდამოდ არასდროს არ გაყრილან“.

„ჩვენ სული უსხეულოდ ვერ წარმოგვედგინა, და სხეული კი-
დეგ უსულოდ“. ინდივიდუალიზმი, თავისუფლება შემოქმედების,
ხელოვნების თვითმიზნობა, რომელსაც დღეს ჰადაგებს ეს შკოლა
(სიმბოლიზმი). საქართველოსთვის არ არის ახალი.

მხატვრობის უმთავრესი მიზანი იყო და არის ბუნების შეგნება
შემოქმედების საშუალებით. მხატვრები ყოველთვის თავის ფორ-
მას ბუნებაში ეძებენ. ბუნების შეგნება შეიძლება სხვადასხვა სახით
და ფორმით. ამ ნიზეზით მხატვრობაში იბადება სხვადასხვა მხატვ-
რული პრინციპები და მიმართულებანი.

მხატვრული პრინციპი მხატვრისათვის არის მხოლოდ საშუა-
ლება ბუნების შეგნებისათვის, მიზანი კი ბუნების შეგნება. ეს არის
მხატვრობის ნამდვილი გზა. მაგრამ თუკი მხატვარი მიზნად დაი-
სახავს პრინციპის განმტკიცებას, ის მხატვრობას არ ემსახურება,
მას დალატობს.

აკერ რამდენივე ათეული წელიწადია რაც მხატვრობა განიცდის.
კრიზისს, მაგრამ ამ კრიზისმა განსაკუთრებული სახე მიიღო ეგ-
რეთ წოდებულ „ფუტურისმის“ დროს. როგორც ჩანს, ფუტურ-
რისმით იწურება ეს დიდი ხნის კრიზისი და მხატვრობა მის შემ-
დეგ მონახავს გამოსავალ გზას. ფუტურისმმა დაბადა ის არანორ-

შალური მოვლენა, როდესაც მხატვრობის მიზნად გახდა რომელიმე პრინციპის განმტკიცება, ბუნების შეგნება კი, ეს თავი მიზანი მხატვრობისა, სრულებით დავიწყებული დარჩა. პიკასოს და ბრაკის მიერ მონაპოვარნი ჩაედგა მკვიდრ საფუძვლად ფუტურისმს, მათი მიზანი იყო ბუნების შეგნება მხატვრობის სხვადასხვა საშუალებით. პიკასო ამ საშუალებების ძიებაში ძლიერ შორს წავიდა. რომ ფორმის შეგნებას უფრო დაახლოვებულიყო, ის ფერადების და მოხატულობის გარდა სხვა საშუალებებს ხმარობდა. მან შეიტანა მხატვრობაში თვით რეალური ფორმის, მატერიალური ნივთიერების ხმარება. პიკასოს და ბრაკს არ უღალატიათ მხატვრულ უმთავრეს მიზნის, ბუნების შეგნებისათვის. პიკასო ნამდვილი ნატურალისტია ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით. მაგრამ პიკასო, როგორც თანამედროვე უდიდესი მხატვარი, ნოვატორი, პროფანებისათვის გაუგებარი დარჩა. სწორედ ამ გაუგებრობამ მიაწერა პიკასოს მხატვრობას მისტიციზმი, უმთავრეს მისი შემოქმედების სახეს დემონიზმი. უბედურებაც იმაშია, რომ ჩვენ დროში პროფანებს და დილეტანტს ფასი აქვთ და მათი აზრი საზოგადოებაში ფეხს იკიდებს.

სხვადასხვა ჯურის მხატვრებმა დაიწყეს პიკასოს და ბრაკის მონაპოვართა „გალრმავება“ და თამაშობდნენ მხატვრობის მოღალატენის როლს. ამ მხატვრებმა თავის მიზნად უკვე გაიხადეს რომელიმე თავის გამოგონილი პრინციპის განმტკიცება. ახალ მიმართულებაში ერთმანეთს ეჭიბებოდნენ და ყოველ მხატვარს აღმოუჩნდა თავისი მხატვრული მიმართულება. შეიქმნა დიდი გაუგებრობა. დადგა დიდად ხელსაყრელი დრო პროფანებისათვის და დილეტანტებისათვის. საკმარისი იყო რომელიმე ახალი „პრინციპის“ ან მიმართულების გამოგონება „იზმით“ დამთავრებულის, რომ თავისი თავი მხატვრად გაესაღებინათ. ეს ძლიერ ადვილი საქმე პროფანებს უწყევდა დიდ საქმეს. ავიწყდებოდათ რომ მხატვრობის მიმართულებას სახელი — „იზმით“ დაბოლოვებული — კი არა ქმნის, არამედ თვით მხატვრული ნაწარმოები.

ამ არანორმალურმა მოვლენამ განსაკუთრებით თავი იჩინა რუსეთში. არსად არ ყოფილა პიკასო-ბრაკი ისე გაუგებარი, როგორც რუსეთში. დამახასიათებელია რუსეთის მხატვრებისათვის, რომ ყოველ მხატვრულ მოვლენას მხოლოდ გარეგნულად ითვი-

სებენ და ძლიერ დაგვიანებით. ფუტურიზმსაც აგრე დაემართა. პიკასსო-ბრაკის პრინციპების გაუგებრობას ის მოჰყვა, რომ შეიქმნა თითქმის იმდენი მხატვრული მიმართულება სხვადასხვა „იზმებით“ დაბოლოებული, რამდენიც მხატვარი აღმოჩნდა. მხატვრებმა მიზნათ გაიხადეს ახალი მიმართულებების აღმოჩენა. ამ მიზნით მხატვრობაში შეიპარა იმისთანა პირები, რომელთაც არავითარი საერთო არა აქვთ მხატვრობასთან.

ადამიანის ცხოვრებას ყოველთვის გამართლება უნდა. თუკი ცხოვრება გამართლებული არ არის, მაშინ ის უარყოფილია. ამბობენ, რომ თანამედროვე ცხოვრებას გამართლება კი არა, დაწვა, დადაგვა სჭირდება: ეს გაუგებრობაა. ცხოვრების მოსპობა ხომ მისი უარყოფაა, ადამიანი კი სიცოცხლისაკენ და სიხარული-საკენ უნდა ისწრაფვიდეს და არა სიკვდილისაკენ.

ადამიანის ცხოვრების გამართლება შემდეგ ფორმებში ისახება: რელიგიაში, ფილოსოფიაში, მეცნიერებაში და ხელოვნებაში. წარსული კაცობრიობის ცხოვრება რელიგიაში ნახულობდა თავის გამართლებას. ჩვენს დროში კი რელიგია უკვე თანდათან კარგავს თავის დანიშნულებას და მას უკვე არ შეუძლია იქნეს ცხოვრების მიზნად. ვერც თანამედროვე მეცნიერება და ფილოსოფია ვერ იქნება ჩვენი ცხოვრების მიზანი, რადგან მეცნიერება ეხლა დგება მკვიდრ საფუძველზე, მისი დიაღობა მომავალშია.

თანამედროვე ცხოვრების გამართლება ხელოვნებაში უნდა ვეძიოთ, რადგან მას აქვს ამის საშუალება. ბუნების შეგნების საუკეთესო საშუალებად ხელოვნება უნდა ჩაითვალოს. ხელოვნების შემოქმედებითი ფორმა ჩვენ გვაგებინებს ბუნების სიდიადეს, მის აზრს და მის თვისებას. ხელოვნებაში ადამიანი აღწევს თავისი ბუნების შეგნებას, სულის სიძლიერეს, სიცხოველეს და სიხარულს. ამიტომ ხელოვნებისადმი სიყვარული ჩვენ ცხოვრების საშუალებას გვაძლევს.

ხელოვნება ისახება შემოქმედების ფორმაში, ხოლო შემოქმედების ფორმის სახე დამოკიდებულია იმაზედ, თუ როგორი მხატვრული პრინციპით მიუვალთ ჩვენ ბუნების შეგნებას. ეს მხატვრული პრინციპი კი მხოლოდ მხატვრობაში პოულობს თავის გარკვეულ სახეს. ამ მხრივ, ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში, მხატვრობას უკავია მოწინავე ადგილი. გავისხენოთ მხატვრული ფორ-

მის ზრდის ისტორია და ჩვენ ამაში დავრწმუნდებით. წარსული საუკუნის მხატვრული ფორმის სახე ჯერ მხატვრობამ შექმნა და შემდეგ სხვა ხელოვნების დარგებიც ამ ფორმის ფარგლებში ქმნიდა თავის სახეს. XIX საუკუნის მხატვრული ფორმები — იპრაესიონიზმიდან დაწყებული, ვიდრე ფუტურისმამდე — ჯერ მხატვრობაში პოულობდნენ თავის სახეს. მართალია, რომ ახალი მხატვრული ფორმის შემქმნელი ყოველთვის პიროვნებაა და, ამიტომაც ჩვენთვის მნიშვნელოვანია არა რომელიმე მიმართულების სახელი „იზმით“ დაბოლოებული, არამედ თვით ამ მხატვრული ფორმის შემქმნელი სული. ამ მიზეზით ჩვენთვის დაუფიქსარი და სანატრელი არიან ის პირები, რომელთა შემოქმედება დამთავრებულ მხატვრულ ფორმას იძლეოდა.

თანამედროვე ხალხოსნური ხელოვნების დამფუძნებელი, გარდა მხატვრობისა — მწერლობაა, რადგან მწერლობა თავისი ფორმით ამ მიზანს ადვილად უწევს სამსახურს. სიტყვა, როგორც ასეთი, დიდად მნიშვნელოვანი მოვლენაა ადამიანის ბუნების შეგნებისათვის. პოეზია გვაძლევს ჩვენ სიტყვის არსებით მნიშვნელობას, მის სიდიადეს, მის აზრს. თანამედროვე პოეზია წმინდა თავის მიზნებს უნდა ემსახურებოდეს და როდესაც ჩვენ ის დაგვანახებს სიტყვის დიადობას, მის ბუნებას, მაშინ პოეზიის აზრიც გაგებულ იქნება.

თუკი პოეზია სიტყვის თვისებაზეა აგებული, მაშინ მხატვრობა ფერადობის, ხაზულობის და ფორმის თვისებების შედეგია. მხატვრობა ისახება ფერადების სიძლიერის შეგნებაში, მათი თვისებების გაგებაში, ხაზულობის არსებითი მნიშვნელობის და შემაღგენელი ნაწილების შეგნებაში. ამიტომაც მხატვრობა თავის ფორმას ბუნების სახიდან ქმნის და მისი პირდაპირი მიზანი ბუნების უშუალოდ შეგნებაა. მხატვრობა ყოველთვის ბუნების ფორმიდან გამოდიოდა და, თუკი თავის პირდაპირ მიზანს — ბუნების შეგნებას — უხვევდა, ის მაშინ კარგავდა თავის სახესაც. გამოჩენილმა ფრანგმა მხატვარმა პიკასომ ეს ჩვენ უკვე დაგვანახა. ამიტომ ეგრედ წოდებული ფუტურისმის უკიდურესმა განვითარებამ, ჩვენ მოგვცა მხატვრობის უარყოფითი ფორმა. პოეზიაშიც ფუტურისმი ამავე სახით ისახება — მან პოეზია უარყო. და ჩვენ სრულებით უნდა დავეთანხმოთ ერთი ჩვენი თანამემამულე პოეტის აზრს, რომ

ფუტუროზში ეკუთვნის ცხოვრების კატეგორიას და არა ხელოვნების რიგს.

რადგანაც მხატვრობა ბუნების ფორმის შევნებიდან გამოდის და მისი სახე ფერადობის, ხაზულობის და ფორმის ფარგლებშია, ამიტომ მხატვრობის დასაბამი ადამიანის მხედველობის ათვისებიდან იწყება. შეიძლება ვთქვათ, რომ არსებობს ორნაირი მხედველობა: ერთი ჩვეულებრივი და მეორე მხატვრული მხედველობა. მხატვრული მხედველობა იმით განირჩევა ჩვეულებრივი მხედველობისაგან, რომ პირველის საშუალებით ჩვენ ვალწევთ ფორმის შინაგან მხარეს და ვხედავთ არა თუ მარტო ფორმის გარეგნულ თვისებებს, არამედ ვცნობთ მის შინაგან თვისებებსაც. მხატვრული მხედველობის საშუალებით ჩვენ ვუახლოვდებით ბუნებას, და ამავე დროს ხელოვნების არსებასაც. მისი საშუალებით ჩვენ ბუნების საიდუმლოების კარებს ვხსნით, რომლის იქით მუდმივი სიცოცხლის წყარო იწყება.

ყოველი ადამიანის სული ისახება როგორც ჩვეულებრივი, ისე მხატვრული მხედველობით. ხოლო მხატვარი ხასიათდება მხატვრული მხედველობის დიდი განვითარებით. მხატვრის მხატვრული მხედველობის თვისებაზედაა დამოკიდებული მისი შემოქმედებითი სახე. დამთავრებული მხატვრული ფორმის შემქმნელი აუცილებლად აღჭურვილი არის სრული მხატვრული მხედველობით. სწორედ მხატვრობის მნიშვნელობა იმაშია, რომ მას აქვს საშუალება დაგვანახოს ბუნების საიდუმლოება მხედველობის საშუალებით. ფერადების საიდუმლოება მათ სიძლიერეშია, ხაზულობის საიდუმლოება — მის ერთმანეთში დაკავშირებაშია და ფორმის სიდიადე — მისი სიბრტყეების შეთანხმებაშია.

რადგან მხედველობა ადამიანის ერთგვანი თვისებაა, ამიტომ მხატვრობას ადამიანის სულის ამაღლებისათვის მეტად დიდი მნიშვნელობა აქვს. თუკი ჩვენ ვეცდებით განავითაროთ ჩვენში, გარდა ჩვეულებრივი მხედველობისა, მხატვრული მხედველობაც, მაშინ ჩვენ ხელოვნების საიდუმლოებას დავუახლოვდებით. თანამედროვე ხალხოსნური მხატვრობა სწორედ ამ მხატვრული მხედველობის განვითარების შედეგი უნდა იქნეს, თანამედროვე მხატვრობის ზოგი მონაპოვარნი სწორედ ამ მხატვრული მხედველობის არაჩვეულებრივი განვითარების მიზეზია.

ამრიგად, ჩვენი ცხოვრების გამართლება ხელოვნებაში უნდა ვეძიოთ, რადგან ახლა იმისთანა პირობებში ვცხოვრობთ, როდესაც მხატვრული ფორმის დიადობას უნდა ველოდეთ.

თანამედროვე სახე ფართო ხალხოსნური უნდა იქნეს. რადგან ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში მხატვრობას, როგორც მხატვრული პრინციპის დამფუძნებელს, მოწინავე ადგილი უკავია, ამიტომ მას ჩვენ დროში განსაკუთრებული სახე უნდა მიეცეს. მხატვრობის პირდაპირი მიზანია, ბუნების უშუალოდ შეგნება და თავის სახეს ის ბუნების ფორმიდან იძენს. მისი შემოქმედებითი ფორმა დამოკიდებულია ადამიანის მხედველობის თვისებაზე. ამიტომ, თუ ჩვენ გვინდა შევიგნოთ ხელოვნების დიადობა, გავიგოთ ბუნების ფორმის საიდუმლოება და დავინახოთ მისი სილამაზე და სიცოცხლე, საჭიროა განვაკითხოთ ჩვენში მხატვრული მხედველობის თვისება. მხატვრობის (ფერადობის, ხაზულობის და ფორმის) შეგნება და პოეზიის (სიტყვის) გაგება აამაღლებს ჩვენს სულს.

(დაახლოებით 1918 წლის ზაფხული)

* * * * *

„ევროპის ხელოვნებასთან დაკავშირებული ზოგიერთი საკითხი“

1927 წ.

(წაკითხული მწერალთა კავშირის შენობაში „ხელოვნათა სახსლში“)

დღევანდელი ჩემი მოხსენება არ შეეხება მარტო დასავლეთ ევროპის ხელოვნების მდგომარეობას და ამ მოხსენებას არა აქვს განსაკუთრებული ინფორმაციული ხასიათი. ეს იმ მოსაზრებით, რომ, ერთის მხრივ, შეუძლებელია იმ მცირე დროში, რაც ჩვენს განკარგულებაშია, დავახსიანოთ დღევანდელი მდგომარეობა ევროპის ხელოვნებისა, და მეორეს მხრივ, რომ ეს დახასიათება მიზანს აღწევდეს და მარტო ფორმულების ლაპარაკად არ გადაიქცეს საჭიროა მაგალითებით იქნეს დასურათებული, რასაც ჩვენ ახლა ვერ ვახერხებთ. ამიტომ ჩემი მოხსენება უფრო საზოგადო ხასიათისა იქნება და ევროპის ხელოვნება კი მხოლოდ საზოგადო ხაზებში იქნება აღნიშნული.

ამასთანავე, ამ მოხსენებაში განსაკუთრებით მინდა შევეხო ევროპის ხელოვნების მნიშვნელობის საკითხს და მასთან ჩვენი დამოკიდებულების ვითარებას. ეს ორი საკითხი მე მიმაჩნია ჩვენთვის მნიშვნელოვან საგნად, ვინაიდან მხოლოდ ამ საკითხების გა-

მორკვევის შემდეგ გასაგები იქნება ჩვენი ინტერესი ევროპის ხელოვნებისადმი ამ საკითხებთან დაკავშირებით, დაბოლოს, მინდა შევეხეო მხატვრობის ინსტრუქტულ მდგომარეობას ჩვენში, ესე იგი მხატვრობის სასკოლო მეთოდოლოგიის საკითხს.

საკითხების ამგვარად დაყენებამ და ჩემი მოხსენების ამ სახის შინაარსმა შეიძლება უკმაყოფილება დაბადოს, მაგრამ მე მგონია, რომ ჩვენი მხატვრობის დღევანდელი მდგომარეობის პირობებში ამ საკითხების განხილვა მიზანშეწონილი და სადღეისოა!

1. დასავლეთ ევროპის კულტურის შესახებ თითქმის ყველგან გავრცელებულია აზრი, რომ ვითომც ეს კულტურა გადაჯვარების გზას აღვია. მაგალითად, გერმანიაში ამ აზრის საუკეთესო გამომხატველი არის ცნობილი მოაზროვნე შპენ გლერი, რომელმაც გამოაქვეყნა ამ საკითხზე ყველასათვის ცნობილი და ღირსშესანიშნავი წიგნი: „დასავლეთის დაბნელება“, ამ აზრების ანარეკლი მოიპოვება ჩვენს ლიტერატურაშიც.

ხმარობენ შემდეგ გამოთქმას: რომ ევროპის კულტურა ნგრევის პერიოდშია, რომ მისგან ჩვენ არაფერს არ უნდა ველოდეთ. რომ იქ ჩვენ არაფრის შეძენა-შესწავლა შეგვიძლია, და ჩვენ უნდა გაურბოდეთ მას, როგორც გახრწნილ ლეშს. ამრიგად, ვინაიდან დასავლეთ ქვეყნის გახრწნილ კულტურას ჩვენთვის არაფრის მოცემა შეუძლია, ჩვენ პირი უნდა ვიბრუნოთ აღმოსავლეთისაკენ, აზიისაკენ და ხსნა ამ მხარეში ვეძიოთ.

ამნაირი წარმოდგენა დასავლეთ ქვეყნის კულტურაზე არის მხოლოდ თავისთავის მოტყუება და გარემოების ნამდვილი სახის არცოდნა. ეს შეხედულება, უკვე დრო არის, მიტოვებული იქნეს და ჩვენთვის სასარგებლოდ საჭიროა სინამდვილე იქნეს აღიარებული.

და მართლაც, თუ ჩვენ თვალს გადავავლებთ საბჭოთა რესპუბლიკების აღმშენებლობას, დავინახავთ, რომ ეს აღმშენებლობა ცდილობს განამტკიცოს ცხოვრებაში ის საგნები, რომელნიც ეკუთვნიან საქვეყნო კულტურის და ცივილიზაციის დამკვიდრების საუკეთესო იარაღებს. ყველა ეს საგნები შედეგია დასავლეთ ქვეყნის კულტურული მიღწევებისა. დღეს ჩვენი ქვეყანაც ცდილობს გადამონერგოს ცივილიზაციის ეს იარაღები ჩვენს ტერიტორიაზე, რომ ამით მიუახლოვდეს თანამედროვე კულტურულ ცხოვრებას. აღმშენებლობის ფაქტად გადაქცევა მხოლოდ ამ საგნების დამკვიდრე-

ბაშია. რომ ჩვენი დამოკიდებულება ევროპის კულტურასთან რეალურად ამ სახით არის, ჩანს ბევრ ადგილობრივ მაგალითებში. საკმარისია მოვიყვანო მაგალითად ქუჩის საჩვენებელი პლაკატები, რომელიც მე ჩვენში მინახავს, სადაც, სხვათა შორის აღნიშნულია დასავლეთ ქვეყნების მიღწევები ჩვენს დაქვეითებულ ცხოვრებასთან შედარებით.

ამრიგად, საბჭოთა კავშირის სინამდვილეში ჩვენ ვხედავთ, რომ საბჭოთა აღმშენებლობა მდგომარეობს დასავლეთ ქვეყნების ცივილიზაციის იარაღების გამოყენებაში, ამ იარაღების შესწავლაში და განა ეს შესაძლებელია, თუ კულტურა, რომელმაც ეს იარაღები წარმოშვა, გახრწნილობის გზაში იდგეს და განა შეიძლება იმის თქმა, რომ ეს კულტურა ჩვენ არაფერს გვაძლევს. ყველასათვის ცხადი უნდა იყოს, რომ კულტურული მიღწევების უნარი დასავლეთ ქვეყნებში არ ჩამკვდარა, წინმსვლელობა არსებობს და ჩვენი ქვეყნის პირობებში კი კიდევ ბევრი რამ გვინდა, რომ ახალი იარაღები აღმოვაჩინოთ. დამოუკიდებლობა და პირველობა ვეკისროთ.

2. რომ ზემოდმოყვანილი სწორედ გაგებულ იქნეს, საჭიროა აღვნიშნო ის ორი ფაქტორი, რომელიც ახასიათებს თანამედროვე კულტურას და საზოგადოებრივ ცხოვრებას: პირველი არის ამ კულტურის მიერ შექმნილი საგნები, რომელსაც აქვთ უნივერსალური ღირებულება (საგნები ინდუსტრიალური მაშინიზმისა) და მეორე — ამ საგნების განაწილება საზოგადოებაში და მისი მოხმარების ფორმა.

პირველი წარმოდგენს თანამედროვე ცხოვრების უმთავრეს საჭიროებას. ჩვენი ცხოვრების მატერიალური მხარის გაუმჯობესება დამოკიდებულია ამ საგნების რაციონალურ მოხმარებაზე, და კაცობრიობის პროგრესის ერთი უმთავრესი ფაქტორი აუცილებლად ამ ინდუსტრიალური მაშინიზმის საგნების გაუმჯობესებაშია.

მეორე ფაქტორი — სახელდობრ ინდუსტრიალური მაშინიზმის მიერ წარმომოხაზი საგნების განაწილება საზოგადოებაში ჩვენ გვაძლევს სოციალურ თუ პოლიტიკურ ძალთა განწყობილობის სურათს. დასავლეთ ქვეყნების დღევანდელი სოციალური თუ პოლიტიკური დაჯგუფება, ისე როგორც საბჭოთა რესპუბლიკებისა

სოციალური დაჯგუფება, კი არ უქარგავს ამ საგნებს თავის კულტურულ მნიშვნელობას, ან კი არ სპობს საშუალებებს ამ დარგში ახალ მიღწევების აღმოჩენისას. დღეს ეს დაჯგუფება მხოლოდ მოწმობს საზოგადოების სოციალურ წრეებში სხვა და სხვა წონით ამ საგნების განაწილებას და სხვადასხვა მიზნით ამ საგნების მოხმარებას. სოციალურ კლასთა ბრძოლის საკითხი სწორედ ამ უკანასკნელ ფაქტორით არის გამოწვეული.

3. ის, რაც საზოგადოთ ევროპის კულტურას შეეხება, შეიძლება ითქვას აგრეთვე ევროპის ხელოვნების შესახებ. დასავლეთ ქვეყნების თანამედროვე ხელოვნების მიღწევები არ წარმოადგენენ მხოლოდ ადგილობრივ ღირებულებას, არამედ მათ უნივერსალური მნიშვნელობა აქვთ. ეს მიღწევებიც აუცილებლად პროგრესიული ელემენტია თანამედროვე კულტურისა და თუ ჩვენ ვცდილობთ თანამედროვე კულტურის იარაღების ჩვენში გამოყენებას, უნდა ვეცადოთ აგრეთვე ევროპის ხელოვნების მიღწევათა გაცნობასაც.

ამასთანავე უნდა გვახსოვდეს, რომ ყოველგვარ კულტურულ მოვლენებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მოწინავე ფაქტორებს, იმიტომ, რომ მხოლოდ ამ მოწინავე ფაქტორების გავლენით იქმნება კულტურის პროგრესი. და თუ ჩვენ გვსურს კულტურულ მშენებლობის თანამედროვე დონეს არ დავშორდეთ და განვამტკიცოთ ახალი შემოქმედების უნარი, საჭიროა ამ კულტურის მოწინავე ელემენტების გაცნობა.

ჩვენთვის საჭიროა ვიცნობდეთ ამ მოწინავე ხელოვნების მიღწევებს, ვსარგებლობდეთ მათი, და ამ საშუალებით ჩვენს პირობებში, ჩვენს მიწაზე აღმოცენებულ ხელოვნებასაც აქტუალობა მივანიჭოთ, წინააღმდეგ შემთხვევაში კი, როდესაც ჩვენ ხელოვნებაში დაძველებულ ფორმებით ვსაზრდობთ, რაც კარგი არ უნდა ყოფილიყო ეს ფორმები თავის დროისათვის, ჩვენი თანამედრობისათვის ის არ შეიძლება გახდეს პროგრესიულ ელემენტად.

ამ მოსაზრებით მე აქ შევეხები ევროპის მხოლოდ მოწინავე ხელოვნების ჭეითარებას და მასთან დაკავშირებულ ზოგიერთ საკითხებს.

ევროპის თანამედროვე მოწინავე ხელოვნებაში საფრანგეთის (ან უკეთ რომ ვსთქვათ პარიზის) ხელოვნებას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. საფრანგეთის მხატვრობასთან დაკავშირებით:

პირველად ჩვენს დროში, პარიზში მოხდა ახალი მხატვრული იდეების წამოყენება, იქვე დაიწყო ამ იდეების დამუშავება, მერმე ეს იდეები მოედო ევროპის ყველა ქვეყანას და მიეცა მას ფართო, საერთაშორისო ხასიათი. ამიტომ, თანამედროვე ევროპის მოწინავე ხელოვნების აზრის გასაგებად საჭიროა პარიზის ახალი ხელოვნების გზის გათვალისწინება.

აწინდელ პარიზის მოწინავე მხატვრობას ოცი წლის ისტორია აქვს. მისი დასაწყისად 1906 წელი უნდა ჩათვალოს. როდესაც ჩაეყარა საძირკველი ეგრეთ წოდებულ „Fauvisme“-ს მიმართულებას, შემდეგი მხატვრების ინიციატივით: Malisse, Braque, Van Dongen, Vlaminck, Dufy, (Friesz). ეს მიმართულება იყო გამოწვეული აკადემიური და პოსტ-იმპრესიონისტული უდისციპლინობის და არეულობის მიერ. Fauvisme პირველად შეეცადა შეეტანა მხატვრულ მუშაობაში დისციპლინა. ის წინ აღუდგა იმპრესიონისტების საყვარელ საგანს — ბუნების გადმოცემას ჩვენი გრძნობების მიხედვით, და წამოაყენა ახალი შეხედულება: გრძნობიერობის გადმოცემა ბუნების გავლენის გარეშე. ამ მიმართულების მხატვრებმა მიაქციეს ყურადღება აგრეთვე წარსულის ხელოვნების მნიშვნელოვან ნაწარმოებთ, სწავლობდნენ მას, ცდილობდნენ შეეტანათ მხატვრობაში წესი და ზომიერება. განსაკუთრებით კი მიაქციეს ყურადღება სურათის კონსტრუქტიულ სახეს, მუშაობდნენ მის შემადგენელ ელემენტებზე — ფერზე და ხაზზე. მაგრამ, მიუხედავად მათი ბევრი დადებითი მხარეებისა, Fauvisme-მა მაინც ვერ შეძლო მთლიანად განემტკიცებია და გაეღრმავებია ახალი მხატვრობის აზრი. Fauvisme — რომ ვთქვათ უფრო მხოლოდ დასაწყისი იყო იმ უნივერსალური ახალი აზრებისა და მხატვრობაში რევოლუციონური მოქმედებისა, რომელიც კუბიზმით წარმოჩნდა. ეს მოხდა დაახლოებით 1910 წელში — კუბიზმის დასაწყისი იყო ნამდვილი რევოლუციონური ხასიათისა, როდესაც მხატვრული ახალი შეგნება ნათლად დაუპირდაპირდა წარსულს. ეს იყო დრო დიდი ენტუზიაზმისა, ახალგაზრდობრივი გატაცებისა. აღფრთოვანებისა, და ამავე დროს დიდი შემოქმედების ძალისა. ამ დროს იწყება შეგნებული მოძრაობა ხელოვნების ახალი ფორმალური მხარეების დასამკვიდრებლად. მეტად საყურადღებოა, რომ ახალი ფორმულების აღმოჩენას დიდათ ხელს უწყობდა სხვა ქვეყნების

შორეული წარსულის ხელოვნების გაცნობა და განსაკუთრებით აღმოსავლეთის ხალხების და აფრიკის (ზანგების) ხელოვნება. კუბიზმმა დაიყვანა მხატვრულ ემოციონალური განცდები ხელოვნების ნამდვილ წყაროსთან, ესე იგი, მან განამტკიცა საგნის, ფორმის გრძნობიერობის გადმოცემა და უარყო ჩვენი გრძნობის გამოსახვა. სურათის კონსტრუქტიული სახეც სავსებით იქნა გარკვეული. განსაკუთრებული ყურადღება იქნა მიქცეული ხაზის და ფერის ანალიზს. აღდგენილ იქნა ლოკალური ფერი. ამავე დროს, მხატვრობის ფორმალური საკითხების გარდა კუბიზმმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია დღევანდელი ცხოვრების ტენზიკის მიღწევების შინაარსს და მაშინიზმი, როგორც ცხოვრების ახალი აზრი, მისთვის გადაიქცა გამოსახულობის ერთ მნიშვნელოვან საგნად.

კუბიზმის დაარსებიდანვე მათი მოწინააღმდეგენი გაიძახოდნენ მისი უდროოდ გარდაცვალების შესახებ და მის შემდეგ არა ერთხელ, დრო გამოშვებით, მიუბარებიათ ის მიწას. დღესაც შეხვდებით ამ აზრს, ვითომც კუბიზმი უკვე მხოლოდ ისტორიას ეკუთვნოდეს (ეს აზრი მე აქ ჩვენს ლიტერატორებშიც გამოიგონია). რასაკვირველია შეუძლებელია კუბიზმის სიკვდილზე ლაპარაკი. ის ისტორიას კი არ ეკუთვნის, არამედ მას აქვს მხოლოდ უკვე მის მიერ განვლილი დროის ისტორია. კუბიზმი, როგორც ასეთი, არ ასახავს მართო თავისი პირველი პერიოდის მუშაობას, როდესაც მხოლოდ საძირკველი ეყრებოდა მხატვრულ ახალ იდეებს. ეს სახელი შეიძლება უფრო ხანგრძლივ პერიოდს ევროპის ხელოვნებისას ეკუთვნოდეს. თუ გნებავთ, საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ კუბიზმი მისაღებია მხოლოდ როგორც ტერმინი, აზრი გამოსახატავად, ისე კი შეიძლება ის სრულებით არ არსებობდა. ჩვენთვის კუბიზმში საინტერესოა მხოლოდ მისი შინაარსი. ამ ტერმინით შეიძლება გამოისახოს თანამედროვე ევროპის მოწინავე ხელოვნების მთლიანი საქმიანობა, როდესაც წამოიჭრა ახალი გზა მხატვრობისა, ახალი შეხედულება მხატვრულ ღირებულებაზე, როდესაც გაგებულ იქნა ნამდვილი წყარო ხელოვნების ემოციებისა, როდესაც მხატვრობის შინაარსი გაგებულ იქნა იმნაირივე სისწორით, როგორც ეს შინაარსი ესმოდათ ყველა ქვეყნების და ხალხის საუკეთესო ხელოვნებს, ხელოვნების საუკეთესო პერიოდებში. ხელოვნების ამნაირი შეგნება არ არის ადგილობრივი ხასიათისა, ის მოედო ევროპის ყველა ქვეყანას, გასცილდა მას და მსოფლიო,

უნივერსალური ხასიათი მიიღო. ყველა ქვეყნის დღევანდელი ხელოვნების ნამდვილი ნაწარმოები ამ უნივერსალურ იდეებზეა დამყარებული.

კუბიზმის მიმართულების პირველ პერიოდის შემადგენელი მხატვრები შეიძლება დაიყოს ორ კატეგორიად: პირველ კატეგორიას ეკუთვნიან ისინი, რომელნიც ნამდვილი სულის ჩამდგმელნი იყვნენ ამ რევოლუციონურ მოძრაობისა, რომელნიც ღრმად განიცდიდნენ ცხოვრების ახალ მოთხოვნილებას და რომელთაც არ აკლდათ დიდი გამბედაობა, მათი რევოლუციონერობა მარტო ესტუზიაზმით კი არ ისახებოდა, არამედ შემოქმედებით. ესენი არიან Picasso, Braque, Robert Delaunay, Juan Gris, Albert Glezes, Jean Metzinger, Fernand Liéger.

მეორე კატეგორიას ეკუთვნიან ისინი, ვინც მარტო ესტუზიაზმით გატაცებული მისდევდნენ ამ მოწინავე მოძრაობას. მაგრამ მათ ნაწარმოებში სჩანდა უფრო პირველი ჯგუფის გავლენა, ვიდრე დამოუკიდებელი შემოქმედება. ამ კატეგორიის საუკეთესო წარმომადგენელი არის André Lhote (Survage, Ortiz, Pruna, Gimmi, Jacques Villon, Bissière, Kupka, Géviges Valmier).

აი ამ ორი კატეგორიის მხატვრებით შეიძლება დახასიათდეს კუბიზმის პირველი პერიოდი. მის შემდეგ მხატვრული საქმიანობის ცვალებადობა მოხდა შემდეგი საფეხურობით. რევოლუციონურ ღრობის ანალიტიური პერიოდი შეიცვალა სინტეტურ პერიოდით. დაწყო პირველ პერიოდის მონაპოვართა გაღრმავება, დალაგება გასპეტაკება, შემთხვევითი ელემენტების ჩამოშორება და კულტურულ ელემენტების შეგნებულად განმტკიცება. ახალ მონაპოვარზე დამყარებით ახალ ღირებულებათა განმტკიცება. ეს მეორე პერიოდი იწყება დაახლოებით 1920 წლიდან. ამ, ასე ვსთქვათ, სინტეტურ მუშაობას ეწევა, ერთის მხრივ, ის მხატვრები, რომელნიც წინ რევოლუციონურ სათავეში იდგნენ და რომელნიც ამ მოძრაობის სულის ჩამდგმელნი იყვნენ. მეორეს მხრივ, ახალი თაობის ის ელემენტი რომელიც ამ მუშაობაში ახლად ჩაება, ახალი ძალით და ენერგიით.

რაც შეეხება დღევანდელ ვითარებას პარიზის ხელოვნებისა, უნდა ითქვას, რომ დღეს ის ხასიათდება ორი უმთავრესი დაჯგუფებით, ერთის მხრივ არის მოწინავე ელემენტი, რომელიც განაგრძობს რევოლუციონური ხანის (კუბიზმის) მონაპოვართა

გაღრმავებას, მის ორგანიზაციას, სინთეზს, ახალი პირობების მიხედვით ახალი შესაძლებლობის აღმოჩენას. ეს დაჯგუფება წარმოადგენს დღევანდელი ხელოვნების ნამდვილ ცოცხალ ელემენტს, პროგრესულ ნაწილს (პიკასოდან დაწყებული ანდრე ლოტამდე). მეორეს მხრივ — კონსერვატიული ელემენტი, რომელსაც ასე ადვილად ვერ შეუგნია ახალი ცხოვრების პირობები, რომელიც ან სარგებლობს უკვე მოცემულ მხატვრულ ფორმულებით და ამიტომ წარსულის მხატვრობაზე ამყარებს თავის ფორმალურ გამართლებას (ეგრეთ წოდებული ნეო-კლასიკები: André Derain, Risling, Favory, Suzanne Valadon, Marie Laurencin, Friez, Warquier...), ან ბუნების უშუალო გადმოცემაზე ფიქრობს (ნატურალისტები: Dunoger de Segonzac, Gromaire, van Dongen, Vlaminck, გერმანიაში Grosz).

აქვე საჭიროა აღვნიშნოთ, რომ დღევანდელ მოწინავე მხატვრობას ერთი განსაკუთრებული მხარე ახასიათებს, სახელდობრ, მხატვრულ იდეების სიმრავლე. ძლიერ ხშირია ამ იდეების ცვალებადობა, ვიდრე ერთი რომელიმე იდეის ხანგრძლივი დამუშავება, ამიტომ თანამედროვე მოწინავე მხატვრობის ნაწარმოებშიც სავესეა მრავალი იდეებით და ზოგიერთ შემთხვევაში ნაწარმოების გავლენა ამ იდეებით უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე თვით მხატვრული თვისებებით. ამ იდეების დამუშავებას ჩვენ დროში აქვს დიდი მნიშვნელობა, ვინაიდან ხელოვნების ახალ ფორმების წარმოშობა დამოკიდებულია ბევრ სხვადასხვა ფაქტორზე, რომლის ანალიზი აუცილებლად საჭიროა. ვინც ამ გარემოებას ანგარიშს არ უწევს, მისი ნაწარმოები ძლიერ ერთფეროვანია და ნამდვილ ღირებულებასაც მოკლებული, სწორედ ამ იდეების მრავალფეროვნობით აიხსნება ის გარემოება, რომ მოწინავე მხატვრობის ზოგიერთ ნაწარმოებში ვხედავთ მხატვრულ ფორმების დიდ სხვადასხვაობას.

5. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ევროპის სხვა ქვეყნებთან შედარებით პარიზის ხელოვნებას უკავია მნიშვნელოვანი ადგილი და დღესაც მას ეს უპირატესობა არ დაუკარგავს. ბევრი სხვადასხვა პირობები ამას ხელს უწყობს. პირველი არის ისტორიული ტრადიცია. მთელი მეცხრამეტე საუკუნის განმავლობაში საფრანგეთს ეჭირა მოწინავე ადგილი დასავლეთ ევროპის მხატვრობაში.

საფრანგეთმა მოგვცა მთელი რიგი ნიჭიერი მხატვრებისა, რომლის ნაწარმოები მეტად მნიშვნელოვანი იყო თანამედროვე მხატვრობის განვითარებისათვის. მეორე არის ის პირობები, რომელიც შექმნილია ერთის მხრივ, მხატვრული ნაწარმოების კულტურულ დამფასებლობით და მეორეს მხრივ, ხელოვნების მატერიალური უზრუნველყოფილობით. პარიზი ამ მხრივ გადაქცეულია მხატვრობის საბაზრო ცენტრად მთელ დასავლეთ ქვეყნებში.

მაგრამ რა სახით უნდა წარმოვიდგინოთ დღეს ჩვენ ეს პარიზის მხატვრობა? ის არ წარმოადგენს მარტო საფრანგეთის მხატვრობის ხასიათს, არამედ მას უფრო ინტერნაციონალური ხასიათი აქვს. პარიზი იზიდავს ყველა ქვეყნიდან მრავალრიცხოვან მხატვრებს, ამიტომ მოწინავე მხატვრობის მიღწევები არ ეკუთვნიან მარტო ფრანგ მხატვრების ნაყოფს, არამედ ის შედეგია სხვადასხვა ქვეყნების მხატვრების საერთო მუშაობისა (ამიტომ მე .ქ ვხსნარობ ტერმინს პარიზის მხატვრობას და არა საფრანგეთისა).

შემცდარია აზრი, ვითომც პარიზის მხატვრობის მიღწევები მარტო ფორმალური საკითხებისა იყოს. საზოგადოდ უნდა ითქვას, რომ მხატვრობის ფორმალურ საკითხებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოების ღირებულებაში, მაგრამ შემოქმედებაში ფორმალური საკითხები აუცილებლად დაკავშირებულია ნაწარმოების შინაარსთან და მის თემატიურ საგანთან. განყენებულად აღებული ფორმალური მიღწევა ხელოვნების ნაწარმოებს ვერ ქმნის. ის მხოლოდ საშუალებაა რომელიმე შინაარსის, იდეის გამოსახვისათვის. მაგრამ ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ ხელოვნების მიღწევები სწორედ ამ ფორმალურ საკითხებში ისახება და ყოველი დროთავისებური ფორმალური შინაარსით ხასიათდება. მაშასადამე, სრული შეუსაბამობაა ვიფიქროთ, რომ ახალი შინაარსი, ან თემატიური საგანი შეიძლება გამოისახოს ძველი ფორმალური საშუალებით. სწორედ პარიზის მოწინავე მხატვრობას ახასიათებს ის, რომ მას ნათლად აქვს გაგებული მხატვრობის ფორმალური მხარეების დაკავშირება თემატიურ საგანთან და მან არ დააშორა ეს ორი საკითხი ერთმანეთს, როგორც ეს მოხდა ზოგიერთ ქვეყნებში (მაგალითად იტალიაში „ფუტურიზმი“).

თემატიური საკითხი ხელოვნებაში, როგორც ეს წამოყენებულია საბჭოთა ხელოვნების კონსერვატიული ჯგუფების მიერ. პარიზში

ჯერჯერობით არ არსებობს. მაგრამ მოწინავე მხატვრობა, მოწინავე ფორმალურ საკითხებთან დაკავშირებით, სრულებით გვერდს არ უხვევს იმნაირ თემატიკურ საკითხებს, როგორც არის მაშინიზმი, ინდუსტრიული საგანი და მისი შემქმნელი მშრომელი ადამიანი.

ამასთანავე განსაკუთრებული ყურადღება არის მიქცეული პარზის ხელოვანთა მიერ ინდუსტრიული პლასტიური ფორმებისადმი (ფოტო და კინემატოგრაფი). ეს ორი ახალი პლასტიური საშუალება ძლიერ გამოყენებულია ახალი პლასტიური ფორმის შექმნისათვის, ახალი საგნების გადმოცემისათვის.

რაც შეეხება პარზის ხელოვნების დღევანდელ სხვადასხვა დაჯგუფებას, აღსანიშნავია ერთი ახალი მიმართულება, რომელსაც კიდეც „იზმ“ ახასიათებს, სახელდობრ, ზერეალიზმი („Surréalisme“). მათი მუშაობა უკვე რამოდენიმე წლით ისაზღვრება. სპეციფიური მათი სახე უფრო ლიტერატურაში სჩანს, ვინაიდან მათი დამაარსებელნი ლიტერატორები არიან. წინეთ ისინი ეკუთვნოდნენ ეგრეთ წოდებულ დადაისტურ ლიტერატურულ დაჯგუფებას და „დადას“ — დაშლის შემდეგ, ზოგიერთმა მისმა წევრმა Louis Aragon, André Breton-ის მეთაურობით, რამოდენიმე წლის ინტერვალის შემდეგ, განიზრახეს ამ ახალი სახელწოდებით — Surréalisme — სახელით გამოსვლა. მხატვრობის დარგში ეს ახალი დაჯგუფება წარმოადგენს უფრო ამხანაგობრივ კავშირს, ვიდრე ახალი იდეოლოგიას, ან ახალ ფორმალურ მიღწევას. მათი იდეოლოგია და ფორმალური, ან ტექნიკური საშუალებები ეკუთვნიან ზოგიერთი მოწინავე მხატვრების დამოუკიდებელ მუშაობას. მათი ტექნიკური საშუალებები ეკუთვნის ბრაკს, პიკასოს, მხოლოდ იდეოლოგია დამყარებულია Freudisme-ზე, რომელიც არის გადმორტყმა ყოველგვარ ფიქრების აზრის კონტროლის გარეშე. ამიტომ მათ ახასიათებთ უკიდურესი რომანტიული გადახრა (მხატვრები: Masson, Arp, Max Ernst, Malkine, Joan Miro. Paul Klée, Papazoff). Surréalisme-ის ჯგუფისათვის უფრო დამახასიათებელია მათი აქტიური ჩარევა სოციალურ და პოლიტიკურ საკითხებში. ისინი აღიარებენ კომუნისტურ იდეოლოგიას და ცდილობენ დაუახლოვდნენ საფრანგეთის კომუნისტურ პარტიას, კომუნისტური წრეები. კი არ ლებულობენ მათ თავიანთ წრეში, ბევრი სადავო საკითხებს გამო (Henri Barbusse).

6. ეხლა თუ ჩვენ გადავხედავთ ევროპის სხვა ქვეყნების ხელოვნებას (გერმანიას, იტალიას) დავინახავთ, რომ აქაც თანამედროვე მოწინავე ხელოვნება დიდ აქტიობას იჩენს. მხოლოდ განსხვავება არის შედარებით უფრო ნელ ინტენსიობაში. ყველა ქვეყნების მოწინავე წრე ცდილობს რაიმე ახალი შეიტანოს ამ საქმეში და დაუღალავ მუშაობას ეწევა. აქ მე არ შევუდგები დეტალურად ან გერმანიის, ან იტალიის მოწინავე მხატვრობის დახასიათებას, ვინაიდან ის, რაც საზოგადო ხაზებში შეიძლება ითქვას პარიზის ხელოვნებაზე, ახასიათებს აგრეთვე სხვა ქვეყნების მოწინავე ხელოვნებასაც. საფრანგეთის კუბიზმის მიერ წამოყენებული და გადაწყვეტილი მხატვრული საკითხები იმდენად უნივერსალური და აქტუალურია, იმდენად მის მიერ საღად აღდგენილია მხატვრული წყაროების საბაზი, რომ გერმანული ექსპრესიონიზმი, ან იტალიური ფუტურისმი შორს რჩება მასთან შედარებით. რამდენად კუბიზმი ადგილობრივი თვისების გარეშე უნივერსალური ხასიათისაა და უფრო ხანგრძლივი, იმდენად გერმანული ექსპრესიონიზმი და იტალიური ფუტურისმი ადგილობრივ მოვლენათ არის გადაქცეული და მოკლე ხნით არის განსაზღვრული. ამიტომ ჩვენ ვამჩნევთ, რომ კუბიზმის გავლენა ამ ქვეყნებში ძლიერ მტკიცე ფორმებშია და მოწინავე ხელოვნების სახე ამ გავლენის გარეშე ვერ წარმოდგინდება. ეს მოვლენა უნდა აიხსნას იმ მდგომარეობით, რომ ვერც ფუტურისმი და ვერც ექსპრესიონიზმი ვერ ეხება პლასტიურ საკითხებში მხატვრული ფორმების არსებას. განსაკუთრებით კი ფუტურისმი, რომელიც, ასე რომ ვთქვათ არის მხოლოდ ახალი ფორმა ნატურალიზმისა, და ამიტომ მხატვრობის წმინდა ფორმალურ საკითხებს კი ის არ ეხებოდა.

აღსანიშნავია ერთი გარემოება, მოწინავე ხელოვნების გავლენით (კუბიზმის) დეკორატიული ხელოვნება დიდ წარმატებაშია ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებში, განსაკუთრებით გერმანიაში, სადაც დაარსებულია ერთი დეკორატიული ხელოვნების სასწავლებელი — სახელოსნოებით, რომელიც უნდა ჩაითვალოს ევროპაში სამაგალითო დაწესებულებათ. ამ სასწავლებელში ხელმძღვანელებად მოწვეულია გერმანიის საუკეთესო მოწინავე ხელოვნები. აგრეთვე აღსანიშნავია პოლანდიის მოწინავე ხელოვნათა „Style“-ის ჯგუფის

მუშაობა დეკორატიულ ხელოვნებაში. ამ დეკორატიულ ხელოვნებაში ჩვენ ვხედავთ კუბიზმის მიერ წამოყენებულ მხატვრულ იდეების და ფორმების განვითარებას და საფუძვლად მას უდევს სწორედ ის მუდმივი და უნივერსალური მხატვრული კანონები. რომლის ხელახლა აღმოჩენა შესძლო კუბიზმმა.

7. დასავლეთ ევროპის თანამედროვე მოწინავე ხელოვნების ამ მოკლე საზოგადო მიმოხილვის შემდეგ ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ვიცოდეთ, თუ რა დამოკიდებულებაა ევროპის მხატვრობის მოწინავე იდეების და საბჭოთა კავშირის ხელოვნებათა შორის. ჩვენ ვიცით, რომ ხელოვნების მოწინავე იდეები კუბიზმისა და სხვები, რუსეთშიც თავის დროზე იყო გადმოსული და ადგილობრივ ხასიათს ღებულობდა. მხოლოდ ოქტომბრის რევოლუციის პირველ პერიოდში შეეწყდა ყოველგვარი კავშირი ევროპასთან და მხატვრული ურთიერთობაც მინელდა. მის შემდეგ თანდათან იზარდა ნორმალური კავშირის საშუალებამ და დღეს შეიძლება ვთქვათ, რომ ეს კავშირი საბჭოთა კავშირის და დას. ევრ. შორის თითქმის აღდგენილია. ამრიგად, რუსეთს ჰქონდა და ეხლაც აქვს საშუალება გაცნობოდა დასავლეთ ევროპის მოწინავე იდეებს და ესარგებლა მათი. ამ მხრივ ბევრი რამ არის უკვე გაკეთებული, მხოლოდ ჩვენთვის საინტერესოა შემდეგი ორი საკითხი: პირველი — არის თუ არა ეხლა დამაკმაყოფილებელი გაცნობა ევროპის მოწინავე ხელოვნებისა და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, საკმარისად არის თუ არა ცნობილი ევროპის ხელოვნების ფორმალური მიღწევები. მეორე — არის თუ არა საბჭოთა კავშირში რამე ახალი მიღწევა მოწინავე პლასტიურ ხელოვნებაში და არის თუ არა მხატვრობის ფორმალური მხარის რამე ახალი აღმოჩენა. პირველ საკითხზე ჩვენ პასუხს გვაძლევს თვით რუსეთის მწერლების და მხატვრების მემარცხენა ჯგუფის ორგანოები და ის მხატვრები თუ მწერლები, რომელნიც საზღვარგარეთ ჩამოდიოდნენ ამ უკანასკნელი ხუთი წლის განმავლობაში. მათი აზრით ეს გაცნობა არ არის დამაკმაყოფილებელი და რაც უფრო დამახასიათებელია, თურმე დასავ. ევროპის მოწინავე პლასტიური ხელოვნების მიღწევებს მხოლოდ დიდი დაგვიანებით ეცნობიან. რაც შეეხება მეორე საკითხს, ამაზე პასუხს იძლევა შედარებითი საშუალებები. თუ ჩვენ განვიხილავთ რუსეთის ყველა მოწინავე პლასტიურ ფორმებს და ფორმა-

დურ მიღწევებს, შევადარებთ მათ დასავლეთ ევროპის მიღწევებს. დავინახავთ, რომ რამე ახალ ფორმალურ მიღწევებს აქ ადგილი არა აქვს. საბჭოთა პლასტიური ხელოვნების ყველა ფორმალური მხარე წარმოშობილია პირდაპირი გავლენით (ან განმეორებით) დასავლეთ ევროპის მიღწევებისა, ამავე დროს, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ზოგიერთი ფორმების გადმოტანა უცხოეთიდან ხდება დიდის დაგვიანებით.

მაგრამ ყველაფერი ეს არ უქარგავს ღირებულებას რუსეთის მოწინავე პლასტიურ ხელოვნებას. რევოლუციის შემდეგ პერიოდში აქ ჩვენ ვამჩნევთ ენერგიულ მუშაობას, როგორც ზემოთ ვთქვით, დასავლეთ ევროპის ხელოვნების მიღწევები არ უნდა განიზომებოდეს მართო ადგილობრივი მნიშვნელობით, ამ მიღწევების მნიშვნელობა უნივერსალურია. რუსეთის მოწინავე ხელოვნებათა მიერ ამ მიღწევებით სარგებლობა დიდ ღირებულებას აძლევს როგორც ადგილობრივი, ეროვნული ხელოვნების წინმსვლელობას, ისე საერთაშორისო საქმიანობას, რაც საზღვარგარეთ მოწყობილი გამოფენებით, ან გამოფენებში მონაწილეობის მიღებით მტკიცდება. ისინი ევროპის ამ ახალი ფორმალური მიღწევებით ახალ ადგილობრივი ხასიათის საგნებს უღებებიან და ორიგინალურ ნაწარმოებს ქმნიან.

ერთი მოვლენა ძლიერ ახასიათებს თანამედროვე რუსეთის ხელოვნებას ევროპასთან შედარებით, სახელდობრ, მრავალი ახალი დეკლარაციები პლასტიური ხელოვნების შესახებ. ეს მოვლენა რასაკვირველია გამოწვეულია საერთოდ მოწინავე ხელოვნების მდგომარეობით, რომელიც იმდენად აქტუალურ ფაქტორად არის გადაქცეული, რომ ბევრ ახალ საკითხს ეხება. მხოლოდ ერთი მხრივ, აქ ეს იდეოლოგიური დეკლარაციები ლებულობენ განყენებულ ხასიათს, ხელოვნებისათვის კი განყენებული დეკლარაციები არავითარ ღირებულებას, არავითარ მიღწევას, ან აღმოჩენას არ ქმნიან, იმიტომ რომ ეს ახალი იდეა თუ მიღწევა თვით მხატვრულ ნაწარმოებით უნდა იქნეს გამოთქმული. მეორეს მხრივ, ზრგვიერთი ეს დეკლარაცია, ხშირად რომელიმე იზმით დაბოლოებული, წარმოადგენს ევროპის მოწინავე ხელოვნების რომელიმე აზრის ან მიღწევის განმეორებას, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ აქ ის ლებულობს მართო განყენებულ ხასიათს.

8. რა ღამოკიდებულებაში ვიმყოფებით ჩვენ ევროპის მოწინავე ხელოვნებასთან? სამწუხაროდ ჩვენ ამ მხრივ ძლიერ ჩამორჩენილი ვართ. ჩვენ არ ვიცნობთ და ვერ ვსარგებლობთ უშუალოდ იმ მიღწევებით, რომლის მნიშვნელობა უნივერსალური ხასიათისაა, ჩვენ უნდა გვახსოვდეს, რომ ვისაც სურს ჩვენი ქვეყნის თანამედროვე ფორმებში ჩამოყალიბება, ის უნდა სარგებლობდეს საზოგადო მნიშვნელობის მიღწევებით. ამ ხერხით მხოლოდ ქვეყანა აღწევს პროგრესს. ჩვენში ჯერჯერობით ეს აზრი არ არის განმტკიცებული, პირიქით, ხშირად გაიგონებთ შემდეგ აზრს, რომ ჩვენში მოწინავე ხელოვნებას არ აქვს ნიადაგი, ვინაიდან ჩვენ დაქვეითებული ქვეყანა ვართ და რომ ის ეტაპები ხელოვნების მსვლელობისა, რომელიც განვლილი აქვს ევროპას, ჩვენში უცნობია. ანტიომ ჩვენ ან ჩვენი გზით უნდა ვიაროთ, ან ჯერ ეს ეტაპები უნდა იქნეს განვლილი. ეს აზრი მთლიანად უსაფუძვლოა. ამ აზრს რომ გავყვეთ, ჩვენ ვერასოდეს ვერ გავუთანასწორდებით არსებულ კულტურულ დონეს. დღევანდელი კულტურის ფორმები სწორეთ იმით ხასიათდებიან, რომ მათ უნივერსალური ხასიათი აქვთ და ყველასათვის ყოველ ტრადიციულ პირობებს გარეშე მისაღები ხდება. ის შესაძლებელია პირდაპირ შემოიჭრას ჩვენს დაქვეითებულ ცხოვრებაში და რეალური არსებობა მიიღოს. არავითარი მოსაზრებელი გზები ამისათვის საჭირო არ არის. სრულებით შემცდარია ის აზრიც, რომ თუ ჩვენ ამ გზას დავადექით, ჩვენ ვკარგავთ ჩვენი ხელოვნების თავისებურებას და ეროვნულ ელფერს, საკითხი ისე კი არ უნდა დავაყენოთ, რომ ვითომც შეუგნებლად დავამკვიდროთ ჩვენში უცხო ქვეყნის ხელოვნების გარეგნული ფორმების მიმბაძველობა. თუ ეს ასე მოხდა, მაშინ, რასაკვირველია, არავითარ ეროვნულ ხელოვნებაზე არ შეიძლება ლაპარაკი. ჩვენ უნდა ვსარგებლობდეთ დღევანდელი კულტურული ქვეყნების მიღწევების ფორმალური მხარეებით და ახალი და თანამედროვე მსოფლმხედველობით მივუდგეთ ჩვენს განსაკუთრებულ ცხოვრებას და არსებობას. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება შეიქმნეს ნამდვილი ღირებულების ნაწარმოები, როგორც ადგილობრივი, ეროვნული მნიშვნელობისა, ისე საერთაშორისო. ამრიგად, თანამედროვე ხელოვნების მოწინავე ფორმალური მიღწევებით ჩვენ პირდაპირ და უშუალოდ უნდა ვსარგებლობდეთ, და მხოლოდ ამ გზით შეგვიძ-

ლია დამოუკიდებელ შემოქმედებაში გადავიდეთ და ნამდვილი ღირებულების შექმნის უნარი მოვიპოვოთ (გრიგოლ რობაქიძე).

9. მაგრამ მე ხაზს ვუსვამ მოწინავე იდეების პირდაპირ და უშუალოდ ჩვენს მიერ გაცნობას, იმიტომ, რომ საქართველოს რეალურ მდგომარეობაში შეიძლება ვიფიქროთ, რომ შესაძლებელია ამ იდეების გაცნობა არაპირდაპირ, სახელდობრ, რუსეთის მოწინავე ხელოვნების საშუალებით. მაგრამ საქმე ისაა, რომ როგორც ზემოთ აღვნიშნე, რუსეთის მოწინავე ხელოვნების იდეები პირდაპირ ევროპის იდეების გავლენით არის შექმნილი და წარმოადგენს ზოგიერთ შემთხვევაში განმეორებას და ზოგიერთ შემთხვევაში კი ორიგინალურ ინტერპრეტაციას ამ მოწინავე მიღწევებისა. რასაკვირველია, საუკეთესო მათი ხელოვანი აუცილებლად ქმნის ღირებულებას არამც თუ ადგილობრივი მასშტაბისა, არამედ საერთაშორისო ხელოვნების მნიშვნელობით. მაგრამ ახალ იდეებში და მოწინავე ფორმალურ მიღწევებში მთლიანად დამოკიდებული არიან ევროპის მოწინავე ხელოვნებასთან. რუსეთის მოწინავე ხელოვნების მნიშვნელოვანი განვითარება სწორედ იმით აიხსნება, რომ ის პირდაპირ და უშუალოდ დაახლოვებულია ევროპის იდეებთან და უშუალოდ ეცნობა მას (მოსკოვის არქიტექტურული ჯგუფი — функционализм. Jeanneret-Le Corbusier). ჩვენც ამ გზას უნდა დავადგეთ. უნდა გამოვნახოთ ევროპის მოწინავე იდეებთან პირდაპირ და უშუალო დაკავშირების საშუალება. ისე, როგორც რუსეთი, ჩვენც უნდა ვსარგებლობდეთ ევროპის მოწინავე ფორმალური მიღწევებით და უნდა ვქმნიდეთ ორიგინალურ ნაწარმოებს ჩვენს, ქართულ პირობებთან დაკავშირებით. დღეს კი ჩვენი ხელოვნება ძლიერ ვიწრო ფარგლებში არის მომწყვდრეული, ჩვენ არ ვიცნობთ თვით მოწინავე მიღწევების წყაროს, და არ გვაქვს სწორი წარმოდგენა საგანზე. ამ მიზეზით ჩვენი ნორჩი მოწინავე ხელოვნება ვერც ჩვენ პირობებთან არის დაკავშირებული, ვერც თანამედროობის შინაარსს განიცდის და ორიგინალურ აზროვნებასაც არის მოკლებული.

რუსეთში მოწინავე ხელოვნება სახელწოდებულია მემარცხენეობით. ეს ძლიერ დამახასიათებელია რუსეთის საზოგადო ცხოვრების თვალსაზრისით. ამ ტერმინით მოცემულია საერთაშორისო

მოწინავე ხელოვნების მოძრაობის ადგილობრივი ხასიათი ადგილობრივი პირობების მიხედვით და საყურადღებოა რომ ამ ტერმინის სახელწოდებით მოქმედობს რუსეთში ხელოვნების ერთი მოწინავე ჯგუფიც — *Мед* — მემარცხენე ფრონტი. აქ თუმცა ზედმეტია, მაგრამ მაინც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ყოველგვარ ამ სახის ლოზუნგებს აუცილებლად აქვს მნიშვნელობა, ვინაიდან ის სახავს მთელ მოქმედების შინაარსს. ჩვენთვის დამახასიათებელია ის მოვლენა, რომ ჩვენი მწერლობის ერთი მოწინავე ჯგუფი იგივე სახელწოდებით გამოდის — მემარცხენეობა. აშკარაა, რომ ეს ჯგუფი განიცდის გავლენას რუსეთის მემარცხენეობისა და თუმცა მათი გამოსვლა აუცილებლად დადებითი მოვლენაა, მაგრამ ჭერჭერობით მათ აკლიათ ჩვენთვის საჭირო ორიგინალური აზროვნება და ორიგინალური შემოქმედება. ამიტომ გასაკვირველი არ არის ის უცნაური სახის რეცენზია, რომელიც მოთავსებული იყო *ქურნალ მედ*-ში ახლად გამოსულ ქართულ *ქურნალ* „მემარცხენეობის“ შესახებ. ამ რეცენზიიდან სჩანს თუ როგორ დირექტიურ დამოკიდებულებას გრძნობს „*მედ*“-ი ქართულ „მემარცხენეობასთან“.

10. დასასრულ მინდა შევეხო მხატვრობის ინსტრუქციულ საქმიანობას საქართველოში. ამ საგანზე ჩვენში არსებობს ორი შეხედულება. პირველი არის აკადემიური შეხედულება, მეორე ეკუთვნოდა ბექტვით ორგანოებს. ერთიც და მეორეც ხასიათდება ძლიერი კონსერვატიული აზრებით და მეთოდით. ამ მეთოდზე აგებული მუშაობა ჩვენს ხელოვნებას წინ ვერ წასწევს.

გარეგნულად რომ საქმეს შევხედოთ, ასე ჩანს, რომ ჩვენი აკადემიური მიზანი უნდა იყვეს აღზარდოს ტექნიკურად მომზადებული მხატვრული ძალები. მაგრამ განა შესაძლებელია განყენებული ტექნიკური ძალების არსებობა მხატვრობაში. შეუძლებელია რაიმე საღ ტექნიკურ საშუალებებზე ლაპარაკი მხატვრობაში, თუ მას არ მოსდევს ღრმა შინაარსის შემოქმედების არსებობა. ჩვენს აკადემიაში, და საზოგადოებაშიც ჩანს, მხატვრობაზე წარმოდგენა ასეთია: საკმარისია, რომ ადამიანმა ხატვა და ხაზვა იცოდეს, რომ ის მხატვარი იყოს. ამდაგვარი მხატვრების არსებობა მხატვრული კულტურული დონესათვის მეტად უმნიშვნ-

ელოა. საჭიროა კიდევ ზედზეტი — მხატვრული სული. მხატვრული კულტურული სიმაღლე. მხატვრების კულტურული დონე თვით საზოგადოების კულტურულ დონეს ნიშნავს. საზოგადოებრიობის მნიშვნელობით მხატვრის ღირებულება სწორედ იზომება იმით, თუ რა მხატვრულ კულტურულ დონეს ატარებს ის. ამასთანავე, ამდაგვარი მხატვრების არსებობა წარმოადგენს ნამდვილ ღირებულებას წმინდა უტილიტარულ მნიშვნელობითაც. ვინაიდან მხატვრული კულტურის ბეჭედი უნდა აკდეს მხატვრული წარმოების ყოველგვარ საცნებს, ყოველგვარ მხატვრულ საქმიანობას, მოქმედებას და ვინ უნდა იქნეს ამის მომწესრიგებელი და გამტარებელი, პირდაპირ თუ არა პირდაპირ გავლენის მომხდენი ფაქტორი, თუ არა მხატვრები, შესაფერ ტექნიკურ და კულტურულ დონეზე ასული. ამ მოსაზრებით ჩვენი აკადემიური მიზანი უნდა იქნეს აღზარდეს: ახალგაზრდობა მხატვრულ კულტურულ ნიადაგზე. თუ ეს ასე არ მოხდა, ყოველგვარი აკადემიური დაწესებულება ჩვენი მხატვრობისათვის სრულებით უცნაურად იქნება.

მეორე აზრი ჩვენი მხატვრობის შესახებ ეკუთვნის ქურნალ „სამჭოთა ხელოვნებას“. აქ ნათქვამია, რომ დღევანდელი ჩვენი მხატვრობა აუცილებლად განიცდის კრიზისს. ეს კრიზისი გამოწვეულია ახალ თემატურ მასალის გამოუყენებლობის გამო და მის საცდელად საჭიროა, რომ ჩვენი მხატვრობა გადავიდეს ახალ თემატურ საკითხებზე, რომელიც წამოყენებულია ოქტომბრის რევოლუციის მიერ. ზემონათქვამიდან ცხადია ამ აზრის უსაფუძვლობა. ერთის მხრივ, აქ ლაპარაკია ქართული მხატვრობის კრიზისზე, როდესაც ამ საგანზე ჩვენში ჯერ-ჯერობით ლაპარაკი შეუძლებელია, ვინაიდან კრიზისი გულისხმობს რეალურ ძალთა განწყობილების დაჯახებას, რაც ჩვენი მხატვრობის მდგომარეობაში ჯერ არ არსებობს. მეორეს მხრივ, განა შესაძლებელია ლაპარაკი განყენებულად თემატური საგნების მნიშვნელობაზე მხატვრობაში? და ვის გაუგონია, რომ მხატვრობის კრიზისი გამოწვეული ყოფილიყოს მარტო თემატური საკითხებით. შესაძლებელია მხოლოდ ერთი — განსაკუთრებული მიზნისათვის მხატვრობა იქნეს გამოყენებული საჭირო თემატურ საგნებისათვის. ამ შემთხვევაში მხატვრობა ასრულებს მხოლოდ თავის წმინდა უტილიტარულ დანიშნულებას. მაგრამ როდესაც საკითხი დგას მხატვრობის კულტურულ და-

ნიშნულდებაზე. მის ფართო საზოგადოებრივ ღირებულებაზე, მაშინ შეუძლებელია მართო თემატურ საკითხებზე ლაპარაკი, რომ მხატვრობის სხვა მხარეებს თავი დავანებოთ და მართო თემატურ საკითხებზე ვილაპარაკოთ, შეუძლებელია მისი დაშორება მხატვრობის ფორმალურ საკითხებთან. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ფორმალური მიღწევის გამოყენება განყენებულად არ ქმნის ხელოვნების ნაწარმოებს. ახალ ფორმალურ მიღწევას მოსდევს საგანზე ახალი მიდგომა. ახალი იდეა, და ახალი შინაარსი და ყოველად შეუძლებელია ძველი ფორმალური საშუალებით გამოვსახოთ ახალი თემატური საგანი.

ყოველგვარ კრიზისზე ლაპარაკის ვარეშე ჩვენ უნდა ვიზრუნოთ ჩვენი მხატვრულ კულტურის ამდღებაზე და ამისათვის უნდა იქნეს შექმნილი ხელსაყრელი პირობები. როგორც ჩანს, აკადემიის მეთოდი ვერ იძლევა დამაკმაყოფილებელ შედეგებს. იმიტომ რომ მეთოდი, რომლითაც აკადემია სარგებლობს თითქმის ათეული წელიწადი, არის ჩამორჩენილი დღევანდელ დღეს. ერთი რამ უნდა გვახსოვდეს, ის, რომ თანამედროვეობას და აქტუალობას მხატვრობაში სახავს ახალი ფორმალური მხარეები და ყოველთვის ამ უკანასკნელით იზომება მხატვრული კულტურული დონე.

ჩვენი მხატვრული საქმიანობა უნდა წარმოებდეს იმ მიზნით, რომ მხატვრული კულტურა შეესაბამებოდეს თანამედროვეობას, რაც გულისხმობს მხატვრობის ფორმალური მხარეების განმტკიცებას და შინაარსის დაკავშირებას აქტუალობასთან. ჩვენი მხატვრობის პროგრესი მხოლოდ ამაშია.

* * * * *

1928 წ. მაისი

დღევანდელი ამ მცირე მოხსენების საგანს არ შეადგენს უშუალოდ განხილვა ჩემი ნაწარმოებების გამოფენის შინაარსისა. მე მიმაჩნია სრულებით ზედმეტად და შეუძლებლად ჩემი გამოფენის შესახებ რაიმე მოხსენების გაკეთება, ვინაიდან თვით გამოფენილი ნაწარმოები არის უტყუარი მეტყველი ჩემი მხატვრულ მხედველობისა. იმიტომ ეს მცირე მოხსენება შეეხება უფრო სხვა რიგის საკითხებს, სახელდობრ შემოქმედებისა და თანამედროვეობის პრობლემას, რომელსაც მხოლოდ შინაარსობრივი კავშირი აქვს ჩემს ხელოვნებასთან.

ყოველგვარი ხელოვნების ახალი ფორმა შეიცავს ამავე დროს ხელოვნების ახალ ცნებას. ხოლო ხელოვნების ახალი ცნება ითქმის მხატვრულ ახალ სახეებში, ფორმების ახალ ორგანიზაციაში. ახალი ცნების მეტყველი და დამაჯერებელი ფაქტი უპირველეს ყოვლისა თვით ხელოვნების ნაწარმოებია. ხელოვნების ფორმების სხვადასხვაობა, ნაწარმოების შინაარსის ცვალებადობა. ამტიცებს ხელოვნების შესახებ ცნების ცვალებადობას. არ შეიძლება ითქვას, რომ ყოველივე ცნება ხელოვნებაზე წინდაწინვე გამართლებულია. ხელოვნების ცნება დაკავშირებულია ყოველი ეპოქის თავისებურ შინაარსთან, ყოველ დროის თავისებურ ცხოვრებასთან. მხოლოდ ის ცნება არის გამართლებული, რომლის გამოსახულება პოულობს ხელოვნების ნაწარმოებში სრულ მეტყველებას, რომელიც დაკავშირებულია თანამედროვეობის შინაარსთან. სხვადასხვა დროის ხელოვნების საუკეთესო ნაწარმოებები იმით უკავშირდებიან ერთმანეთს, რომ მათში ხელოვნების ძირითადი შინაარსი ერთნაირია.

ჩინური ვაზა, სპარსული მაიოლიკა, ქართული ხუროთმოძღვრების ფორმები, რაფაელის მადონა და პიკასოს „ნატურმორტი“ ხელოვნების ძირითადი შინაარსის ერთნაირობით თანასწორდებიან.

როგორც აღვნიშნეთ, ცნების ცვალებადობა ხელოვნების შესახებ დამოკიდებულია თვით დროის ცვალებადობაზე. მაგრამ ცხოვრების ცვალებადობის პროცესი არ ხდება უეცარი მოვლენით, ის მხოლოდ თანდათან ვითარდება, ამიტომ ეპოქის ცვალებადობის პროცესში, არსებობს, ერთის მხრივ მოწინავე ელემენტი, რომელიც წარმოადგენს ცენტრს ახალი მშენებლობისა, მეორეს მხრივ არსებობს ის კონსერვატიული ელემენტი, რომელიც კიდევ ძველ ცხოვრების ფორმებზე არის დაყრდნობილი. იგივე მოვლენა არსებობს ხელოვნების სფეროში: ერთის მხრივ, არსებობს მოწინავე ელემენტი, რომელიც არკვევს ახალ ცნებას, შეფარდებულს ცხოვრების ახალ შინაარსთან. მეორეს მხრივ, არსებობს ხელოვნების კონსერვატიული ელემენტი, რომელიც განაგრძობს ხელოვნების ყოველი ღირებულების შეფასებას ძველი ფორმების მიხედვით.

ჩვენი დრო წარმოადგენს იმნაირ ხანას, როდესაც რადიკალურად ხდება გუშინდელი ცხოვრების ტრანსფორმაცია, ამის მიხედვით ხელოვნება ლებულობს ახალ მიმართულებას ახალ ცხოვრებასთან შეფარდებით. მაგრამ თანამედროვე მოწინავე ხელოვნება მარტო იმით კი არ ფასდება, რომ ის წარმოადგენს ახალ ცნებას ხელოვნებაზე, არამედ იმითაც, რომ ხელოვნების ძირითად შინაარსზე მოწინავე ხელოვნებაში არსებობს სწორი და მართალი წარმოდგენა. ამ მხრივ თანამედროვე მოწინავე ხელოვნება უკავშირდება ყოველი დროის დიდ ხელოვნებას, და ამიტომაც მოწინავე ხელოვნება პოულობს თავის გამოძახილს ყოველი ეპოქის დიდ ნაწარმოებში.

ხელოვნება ეკუთვნის ადამიანის შემოქმედების იმ კატეგორიას, რომელიც ქმნის ემოციონალური განცდების ამთვისებელ ფორმას.

ქვეყნის გარეგანი მხარე ეკუთვნის იმ მოვლენას, რომელსაც ჩვენ უშუალოდ განვიცდით. მაგრამ ადამიანი არ კმაყოფილდება ამ უშუალო განცდით. ის ცდილობს მისცეს მის გარშემო არსებულ მოვლენებს მიზეზობრივი კავშირის შინაარსი. ამ მიზეზობრივი კავშირის გამოკვლევა ჩვენში იწვევს იმის შეგნებას, რომ მოვლენებს აქვს ორგანიზაციული ხასიათი. ხელოვნება ამ ორგანიზაციის შემქმნელი ერთი საშუალებაა. ხელოვნებაში მოცემულ ორგანიზაციულ და რიტმულ მოვლენებს აქვს ის მნიშვნელობა, რომ ადამიანი ამ ორგანიზაციული და რიტმული ფორმების ზეგავლენით განიცდის ამავე ორგანიზაციის და რიტმის დისციპლინას. ამით ხელოვნება უკავშირდება ადამიანის ცხოვრების ერთ-ერთ განმამტკიცებელ ელემენტს.

ხელოვნების ნაწარმოები ახდენს გავლენას ადამიანზე თავისი შინაგანი ორგანიზაციული წესით. ამ ორგანიზაციული და რიტმული დალაგებით ადამიანი ჩვეულებრივი რეალური მდგომარეობიდან გადადის ორგანიზაციის და რიტმის სფეროში. მოვლენის ორგანიზაციული და რიტმული დალაგება იწვევს ადამიანში ახალ შემოქმედებით განცდას.

ხელოვნების მთლიანი ნაწარმოები წარმოადგენს იმნაირ ერთეულს, რომელიც შექმნილია არა ადამიანის სუბიექტური ნებისყოფით, არამედ ნაწარმოების შინაგანი წყობილებით, რომლის

ორგანიზაციული და ჰარმონიული წესები იმორჩილებენ სუბიექტურ ნებისყოფას. შემოქმედება მხოლოდ განცდაა ამ ორგანიზაციული და რიტმული წესებისა. ნაწარმოები კი არის შემოქმედების პროცესის ობიექტური სახე, ამიტომ ხელოვნების ნაწარმოები უნდა მოქმედებდეს ადამიანზე, როგორც ობიექტური დამოუკიდებელი საგანი, თავისი შინაგანი ორგანიზაციული და რიტმული წესით. თვით ხელოვნებას კი ადამიანი განიცდის საკუთარი სუბიექტიური შემოქმედებით.

უდაოა ის, რომ ხელოვნება არ შეიძლება იქნეს ბუნების და ადამიანის ცხოვრების უშუალო გადმოცემა. შემოქმედება მიმართულია იმისაკენ, რომ ბუნების და ადამიანის ცხოვრებას და მოვლენებს მისცეს შინაგანი მეტყველების სახე, ადამიანის ცხოვრება და ბუნების ყოველგვარი მოვლენა, რომ სრული ორგანიზაციული და რიტმული განცდების მომცემი ყოფილიყო, მაშინ ხელოვნების არსებობის საჭიროებაც საეჭვო იქნებოდა, ხოლო რადგანაც ბუნების ფორმები და მოვლენები არ წარმოადგენენ ჩვენთვის მუდმივი რიტმული და ორგანიზებული განცდების ფაქტორს, სწორედ ამიტომ ხელოვნებაში ადამიანი პოულობს ამგვარი განცდების დაკმაყოფილებას.

ბუნების და ადამიანის ცხოვრების კონკრეტული სახეები წარმოადგენენ ხელოვნებისათვის იმ მასალას, რომლის ორგანიზაციული მოწესრიგება მიზნდა არის დასახული, მაგრამ არ შეიძლება ითქვას, რომ ამ მიზნისათვის ადამიანის შემოქმედება ვერ გასცილდება ბუნების კონკრეტულ სახეებს. შესაძლებელია იშნაირი ხელოვნება, რომელიც დამყარებული იქნება არა ბუნების ფორმების კონკრეტული მასალის გამოყენებაზე, არამედ ბუნების შინაგან არსებობაზე და ფორმების შესაძლებლობაზე.

ხელოვნების ნაწარმოები იმდენად უფრო ძლიერია, რამდენადაც ის გადმოსცემს არაჩვეულებრივ და მოულოდნელ მოვლენებს. ბუნების და ცხოვრების ჩვეულებრივი სახეები ხასიათდება იმით, რომ ჩვენ უშუალოდ განვიცდით მას. ხელოვნების ნაწარმოები ამავე ჩვეულებრივ მოვლენებზე რომ იყოს აგებული, ის მაშინ არავითარი ღირებულების მატარებელი არ იქნებოდა (რეალიზმი), ამიტომ ხელოვნების ღირებულება სწორედ იმაშია, რომ ის გადმოგვცემს იმ არაჩვეულებრიობას და მოულოდნელობას,

რომელიც შემოქმედების პროცესში ისახება. ბუნების და ცხოვრების ჩვეულებრივი მოვლენა იძლევა მასალას სიუჟეტის გამოსახატავად. სიუჟეტის აღსახვა შეიძლება ყოველთვის მხოლოდ კონკრეტულ ფორმებში. საგანი სიუჟეტის გამოსახვაში ღებულობს ინდივიდუალურ სახეს. ინდივიდუალური სახის გადმოცემა კი ხელოვნებაში არ შეიძლება მივაკეთვინოთ შემოქმედების კატეგორიას, ვინაიდან ის მოკლებულია ორგანიზაციულ და რიტმულ წყობილებას. ამიტომ სიუჟეტის გამოსახულება არ ქმნის ხელოვნების ნაწარმოების ღირებულებას.

სიუჟეტები, როგორც მოვლენათა კონკრეტული გამოსახულება, ახდენს ადამიანზე იგივე კონკრეტულ შთაბეჭდილებას. ხელოვნების ნაწარმოები, ამ რიგზე აგებული, არის არა ობიექტური, არამედ სუბიექტური საგანი. ამ ნაწარმოებით ადამიანის განცდები ძლიერ შეზღუდულ ფარგლებშია მომწყვდეული. კონკრეტული სასიათით მოცემული ფორმა ადამიანს უქარგავს შემოქმედებითი განცდების საშუალებას. ჩვეულებრივ მოვლენათა შინაგანი ორგანიზაციული წყობილების შეგნება იწვევს ჩვენში ამ მოვლენათა ერთმანეთთან მიზეზობრივი დაკავშირების საჭიროებას. მიზეზობრივი დაკავშირების გარკვევა იძლევა მოვლენის ახალ შესაძლებლობას—ესე იგი იღეას. ამ იღეის გამოსახვა არის ხელოვნების უმთავრესი მიზანი. იღეის საუკეთესო გამოსახვას ჩვენ ვპოულობთ ხელოვნების ყველა საუკეთესო ნაწარმოებში. ავიღოთ მაგ. ძველი აზიის ხელოვნება, საქრისტიანო და ბიზანტიური ხელოვნება, მუსულმანური და სპარსული ხელოვნება, იტალიის რენესანსის დასაწყისის ხელოვნება და სხვ. ამ ხელოვნებათა შინაარსი ყოველთვის იყო მოვლენათა იღეის გამოსახულება და არასდროს მათი შინაარსი არ ყოფილა კონკრეტულ მოვლენათა აღწერილობა, ან სიუჟეტის გადმოცემა.

იღეის გამოსახულება მხოლოდ შემოქმედების საშუალებით ხდება და არასდროს არც კონკრეტულ მოვლენების აღწერილობაში და არც სიუჟეტურ გადმოცემაში, ვინაიდან იღეის წარმოშობა ხდება მოვლენათა შინაგანი ორგანიზაციის და ჰარმონიის შეგნებით. ამიტომ იღეის გამოსახვა, ან იღეის რეალიზაცია, შეიძლება ამ ორგანიზაციულ და რიტმულ წესებზე დამყარებულ ფორ-

მით. იდეის გამოსახვა შინაგანი ორგანიზაციის და რიტმის გაურკვევლობის გარეშე შეუძლებელია. ხელოვნების ნაწარმოები, რომელიც სახავს იდეას, ობიექტურ საგნად არის ქცეული. თანამედროვე ცხოვრება მთელი თავისი შინაარსით წარმოადგენს იდეათა დიდ მოვლენას. თანამედროვე მეცნიერების და ტექნიკის მიღწევანი მნიშვნელოვანი ფაქტორია ჩვენს ცხოვრებაში. საზოგადოებრივი ცხოვრების თავისებურებამ, კლასობრივმა დიფერენციაციამ და ბრძოლამ, თანამედროვე ცივილიზაციის გიგანტურმა წინმსვლელობამ წარმოშვა მეტად დამაჯერებელი იდეები, რომლის განხორციელებისათვის დღეს იბრძვის კაცობრიობის საუკეთესო ნაწილი. თანამედროვე ტექნიკის დიდ მიღწევებს და სოციალურ გარდატეხას მოსდევს ადამიანის აზრის წინმსვლელობა და ახალი იდეების წარმოშობა. ყოველ დიდ ეპოქას ახასიათებს ახალ იდეათა განმტკიცებისათვის ბრძოლა. ახალი ცხოვრების ფორმები ისახება ამ იდეათა რეალიზაციაში. დღეს მთელი კაცობრიობის მოწინავე ნაწილი ახალ იდეათა დამკვიდრებისათვის იბრძვის, ამ ახალი იდეების განხორციელება დღეს არის ყველაზე ცოცხალი და მოწინავე საქმიანობა. დღევანდელი ადამიანის ფსიქიკა არ შეიძლება დარჩეს ამ იდეათა გავლენის გარეშე, ამიტომ დღევანდელ ადამიანს უკვე არ შეუძლია დაკმაყოფილდეს მარტო კონკრეტულ მოვლენებით. ადამიანის აზრი მიდის კონკრეტულ მოვლენათა იქით. ის ეძებს კონკრეტულ მოვლენასთან დაკავშირებულ ახალ იდეათა განხორციელებას. კონკრეტული მოვლენა — სიუჟეტი დღეს არის ადამიანის ყოველდღიური საქმიანობა, რომელსაც მარტო გაზეთის ქრონიკის მნიშვნელობა აქვს. იდეათა შესაძლებლობა კი ადამიანის ცხოვრების შინაარსად არის ქცეული. დღევანდელი მოწინავე ხელოვნება არ შეიძლება არ იყოს მთლიანად დაკავშირებული თვით დღევანდელი ცხოვრების აგებულობასთან. ამიტომ მოწინავე ხელოვნებას უკვე არ შეუძლია დაკმაყოფილდეს კონკრეტული მოვლენით. მას არ შეუძლია ქრონიკის სიუჟეტით ისარგებლოს. მოწინავე ხელოვნება დღეს სავსეა იდეათა გამოსახულებით. ცხოვრების სხვადასხვა მოვლენებს მოწინავე ხელოვნება დღეს არ უყურობს როგორც კონკრეტულ, როგორც ქრონიკულ და სიუჟეტურ ფაქტს, რომელსაც მხოლოდ თავის საკუთარი შინაარსი ამოძრავებს, არა-

მედ როკოროც იმნაირ მოვლენას. რომელსაც ამოძრავებს თანამედროვე იდეათა შეჯახება.

თანამედროვე მოწინავე ხელოვნების ეს სახე მტკიცდება მისი დახვეწილი და მკვიდრი ფორმებით, მისი მაღალი შეგნებით მხატვრული ფორმების შინაარსისა, მისი რაციონალური მიდგომით ხელოვნების მოვლენებისადმი. თავისი მაღალი კულტურული ხარისხით დღევანდელი მოწინავე ხელოვნება უკავშირდება ყველა ეპოქის მაღალ მხატვრულ ფორმებს. და ვინაიდან ყოველი მაღალი ხელოვნება არის იდეათა გამოსახულება, ამიტომ შეიძლება გასაგები იქნას ის გულწრფელი მიახლოება, რომელიც აღინიშნა დღევანდელ მოწინავე ხელოვნებაში წარსულის ხელოვნების ფორმებთან. წარსული ხელოვნების ამ ფორმებს ახასიათებს არა ქრონიკა და სიუჟეტი, არამედ იდეათა გამოსახულება. ხელოვნების შინაარსის ნათესაობამ მისცა საშუალება თანამედროვე მოწინავე ხელოვნების აზრს დაეუვასებია მხატვრული სიდიადე წარსული დროის ბევრ მხატვრულ მოვლენებში, რომელიც გუშინ უმნიშვნელო და დაბალი ხარისხის მოვლენად ირიცხებოდა. შინაარსის ამ ნათესაობით აიხსნება ხალხური ხელოვნების დაფასება, ზანგების ქანდაკებით აღფრთოვანება, ამერიკის, ავსტრალიის და აზიის ხალხთა წარსული დროის ხელოვნების მნიშვნელობის აღიარება. ამ ხალხების წარსული დროის ხელოვნება სწორედ არის იმ დროის ადამიანის იდეათა გამოსახულების შედეგი, მხატვრული ფორმებიც ამ ხალხის ხელოვნებისა გადმოცემულია არა კონკრეტულ მოვლენათა ზეგავლენით, არამედ ეს ფორმები არის იდეათა გამოსახულების კომპლექსი.

ამნაირად არის დაფასებული დღევანდელი მოწინავე ხელოვნების მიერ წარსული დროის ხელოვნება. ხოლო ხელოვნების კონსერვატიული ელემენტი სრულებით ვერ ერკვევა და მათთვის გაუგებარი რჩება წარსულის ხელოვნების შინაარსი. მათი კულტურული დონის სიღატაკე ვერ ერკვევა ხელოვნების ძირითად მიზნებში. აქ ზედმეტი არ იქნება აღვნიშნოთ ერთი მოვლენა, რომ საბჭოთა რესპუბლიკებში მეტად დიდი ყურადღება აქვს მიქცეული მხატვრულ კონსერვატიულ ელემენტებს. სხვა ფაქტებს რომ თავი დავანებოთ, აღსანიშნავია თუნდაც მარტო ის არქიტექტურული ტენდენცია, რომლის მიზეზით ჩვენი ქალაქის — ტფილისის ამშე-

ნებლობა ამ უკანასკნელი წლების განმავლობაში უნდა აღინიშნოს მეტად უარყოფითი ფაქტებით. ამ რიგის მაგალითად უკანასკნელი არამხატვრული მოვლენა არის საქართველოს მუზეუმის ფასადის ეგრეთ წოდებულ ქართულ სტილზე აგება. ეს ყოველად არამხატვრული ფასადი იქნება ჩვენი მომავლისათვის საუცხოვრო ნიმუში მხატვრული კონსერვატული ელემენტების უძლურობისა.

ხელოვნების ძირითადი შინაარსი ყოველთვის და ყოველ დროს ერთნაირი ფორმულებით ამოიწურება, ვინაიდან ადამიანი უცვლელია თავისი შინაგანი ძირითადი განცდებით და ინსტიქტიური მიმართულებით. ადამიანის შემოქმედებითი ძალა კი მოითხოვს ხელოვნების იმნაირ ფორმებს, რომელნიც იძლევიან ბუნების და ცხოვრების მოვლენების ორგანიზაციულ და რიტმულ გამოსახულებას. ხელოვნების ნაწარმოებით ადამიანი უნდა განიცდიდეს ცხოვრების ორგანიზაციულ და რიტმულ შინაარსს. მხოლოდ იდეათა გამოსახვა წარმოადგენს საგნის, ან მოვლენის სრულ ორგანიზაციულ და რიტმულ შინაარსს. ამ იდეათა გადმოცემით ხელოვნება ასრულებს თავის ნამდვილ დანიშნულებას, რომელიც არის ადამიანის ცხოვრების განმტკიცება.



10. IV. 1934 წ.

„ფერწერის ტექნიკის საკითხები“

(მასალა ლექციებისათვის)

ი ს ტ ო რ ი ა

1. პირველყოფილი ადამიანი ხმარობდა:

თიხიან მიწას — რომელშიც არის მეკვებადიანი ლითონი და ამიტომ შეღებილია, ან მიწაში გაურევდა სხვადასხვა წვენს მიღებულს გაწურული მცენარეებიდან.

ამათში არის მთავარი ელემენტები ყველა საღებავისა: თიხა, ლითონის მარილები და მცენარეულობის ფერადობა.

2. მერმე მოიფიქრეს ამ ნივთიერების შერევა წებოთი — ხის (gomme-rymmu) ეკვიპტე (წებო იხსნება წყალში).

3. საღებავები პირდაპირ შერეული თაბაშირში ან კირში — გამომწვარი თიხა გადასხმული შუშით (эмаль). მოზაიკა.

4. საბერძნეთში — საღებავის ფხვნილი შერეული სანთელში.

5. gomme-résines და სანთელი.

6. ზოგიერთი მცენარეულობიდან ესანსის გამოღების გამოგონება. ესანსში გახსნილი „რეზინა“ (dammar, copal, mastic, sandarague и др.) მოგვცემს ლაკს (vernис)-ლაკ. „რეზინა“ არ იხსნება წყალში.

7. სამუალო საუკუნეებამდე იყო ასე. მერმე სრულებით დაიკარგა სანთლის საღებავების ხმარება და გამოიგონეს საღებავები გახსნილი კვერცხში. კვერცხში შეიძლება გაურიოთ „რეზინა“, რადგან კვერცხის გულში არის ერთი ზეთა... (მინიატურები, ხატები და სხვა).

8. XV საუკუნეში გამოიგონეს საღებავი გახსნილი ზეთში. ზეთს უძახდნენ ყველაფერს, რაც კი ზოგიერთი მცენარეებიდან მიიღებოდა და ლაქის ხასიათი ჰქონდა.

გავრცელდა ვან ეიკის სიკვდილის შემდეგ, 1450 წლის შემდეგ. წებოთი დამზადებულ ზეთში გახსნილ „რეზინის“ ლაკით ფერწერის ჩვეულება დიდხანს იხმარებოდა.

Rubens-ის შემდეგ იწყება დეკადანსი. არ ხმარობენ „რეზინას“, არამედ მარტო ზეთს.

ტილოს ამზადებენ ზეთისას. საღებავს ადებენ მსხვილად.

მე-19 საუკუნეში სულ დაიკარგა კარგი ტექნიკა.

1830 წელს ბევრს იგონებდნენ, მაგრამ უფრო უარესდებოდა საქმე.

1. მ ნ ი შ ვ ნ ე ლ ბ ა.

Рыбников, Техника масляной живописи.

1355 წ. სიენის მხატვრების წესდებაში სწერია ვალდებულება. თუ როგორი კარგი ხარისხის უნდა იყვეს შეკვეთილი სურათი.

1470 წ. ანტვერპენის მხატვრებს გილდია (ხარისხი).

1487 წ. კერძო ხელშეკრულება სურათის შეკვეთის დროს.

(С. Мария Нуова და მხატვარ Флоренцо ди Лоренцо)

1437 წ. ჩენინო ჩენინი — მხატვრობის ტრაქტატი — ამბობს: «Знай, что много времени пойдет на обучение. Только теорией, без практики у мастера. ничего не достигнешь».

ლეონარდო და ვინჩი თავის ტრაქტატში ამბობს: «Еще не значит быть хорошим живописцем, если удастся что-нибудь одно. например, голое тело, голова, драпировка и прочие, потому что нет такого тупицы, который, занимаясь

постоянно одним и тем же, не научился бы наконец хорошо это делать».

1410 წ. იან ვან-ეიკი (ქალაქი ბრიუგე — ჰოლანდია).

მხატვრობის ტექნიკას აქცევენ დიდ ყურადღებას მე-17 საუკუნის ბოლომდე, რის შემდეგ უკვე თანდათანობით ეცემა ეს ცოდნა და უკიდურეს უვიცობამდე მივიდა XIX საუკუნის ბოლოს.

Винер — ამბობს, რომ ლუერის დათვალიერების დროს ნათლად სჩანს, რომ რაც უფრო ძველია სურათი, უფრო კარგად არის შენახული ფერწერა.

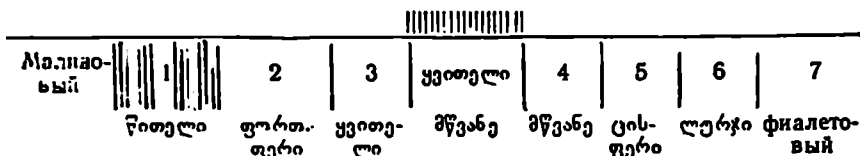
2. ისტორია

3. ფერის ფიზიკური არსება

მზის თეორი სხივის დაშლა (სპექტრი):

თბილი ტონები — მარცხენა

ცივი ტონები — მარჯვენა



სპექტრის ცენტრთან დაახლოვებით ფერები უფრო ნათელდებიან.

2. საღებავი — დაღებული „ლესიროვკით“ თეთრზედ (გამჭვირვალე) — იმატებს თავის ფერადობას და ნათელდება — მიიწევს სპექტრის ცენტრთან.

3. საღებავი — დაღებული მსხვილი ფენებით (არაგამჭვირვალე) — კარგავს თავის ძალას და მიიწევს სპექტრის კიდეებზე.

4. ბაცი, არაგამჭვირვალე საღებავი (თეთრი და სხვა), იმატებს თავის ფერადობის ფაქტურის გამსხვილებით.

5. მუქი გამჭვირვალე საღებავი, ბაცზე ლესიროვკით იმატებს თავის ძალას; მუქზე ლესიროვკით კარგავს თავის ძალას — ბაცდება.

ლესიროვკით და მსხვილი ფენებით საღებავის დაღების ტექნიკა წყვეტს სურათის ხარისხს.

4. ზეთი

1. ზეთი უნდა იყოს გარეული საღებავის პიგმენტში და თუ არის თავისუფალი ზეთი, მაშინ ის გაშრობის შემდეგ შავდება და არღვევს საღებავს.

1. წინააღმდეგობა. ამრიგად, ზეთის საღებავში არის წინააღმდეგობა: თუ ზეთი შემაერთებელია, ამავდროს ის მას არღვევს.

II წინააღმდეგობა. ის ზეთი, რომელიც საკმარისია შეაერთოს პიგმენტები, არა კმარა მისცეს დამზადებულ საღებავს პლასტიურობა, ამიტომ საჭიროა საღებავის ხმარების დროს მისი გახსნა სხვა მასალაში (არა ზეთში).

2. ზეთის რღვევის პროცესი გაშრობის დროს.

ზეთის გაშრობის პროცესი რთულია — ჯერ შრება ზედაპირი, მერმე კი ქვედა ფენები — საჭიროა უანგბადი და სინათლე. ზეთი შრება ერთი წლის შემდეგ მთლიანად.

გაშრობის დროს ზეთი მატულობს მოცულობაში და წონაში — განსაზღვრულ დონემდე — შემდეგ იკლებს და პირველ წონამდე და მოცულობამდე დადის.

არაგამშრალ ზეთის საღებავზე ახალი ზეთის საღებავის დადება სწორედ იწვევს ზეთის ზედაპირის გასკდომას, იმიტომ რომ სწვდასხვა დროს იცვლიან მოცულობას ქვედა და ახალი ზედა საღებავები.

3. ზეთის გაშრობაზე გავლენას ახდენს: 1. ქიმიური შემადგენლობა პიგმენტისა, 2. ზეთის დამზადების ხარისხი.

4. ზეთები: 1. льняное — სელის ზეთი. ძველ დროში: ფლამანდიის, პოლანდიის და საზოგადოდ ჩრდილოეთის ქვეყნების სკოლები.

2. ореховое — ნიკვზის ზეთი. იტალიის სკოლები.

3. маковое — ყაყაჩოს ზეთი. XVIII—XIX საუკუნე.

4. подсолнечное — მზესუმზირის. ახალი.

5. гвоздичное — მიხაკის.

და ბოლოს — ზეთი როგორც ორგანული ნივთიერება უნდა დაიშალოს, ამიტომ —

5. ზეთის საღებავის გაშრობის დროს, საღებავი მკუშდება მე-

ტად, იმის მიხედვით თუ რამდენად მეტი ზეთია შიგ. სხვადასხვა პიგმენტის დროს გამწვანალ საღებავს აქვს 19/20-დან 3/4-მდე მოცულობისა ნელს საღებავთან შედარებით. ამიტომ ზეთი და პიგმენტი უნდა იყოს განსაზღვრულ პროპორციებში შეერთებული, რომ გამწვანალი საღებავი არ დაირღვეს. ზეთის საღებავში ჯერ შრება ზედა პირი, რომელიც ეკვრება ზევით და აჩერებს ქვედა პირის შრობას. გაშრობის დროს მოცულობა მცირდება და ამიტომ, თუ თანაბარი არ არის მოცულობის შემცირება ქვედა და ზედა პირებისა, ხდება საღებავის გახეთქვა.

თუ ზეთი ბევრია საღებავში, მაშინ ზედაპირზე ჩნდება плёнка, რომელიც ხმება და იკეთებს ნაოჭებს, იმიტომ რომ ქვედა ზეთის ფენა შრობის დროს იკლებს მოცულობაში და ამიტომ იწვევს ზეთს ზედა პირიდან.

თუკი ზეთი ცოტაა, მაშინ პიგმენტის შეერთება არ არის წესიერი და ზედა პირი ირღვევა (пропухает).

რომელი ზეთი სჯობია:

ტიებერის (Тейбера) ცდებით:

Сделанную покраску разделил на 400 полей, из которых по высыханию дали трещины:

покраска на маковом масле — 83 поля

— «— ореховом — «— — 65 »

— «— льняном — «— 5 ».

აქედან ყველას სჯობია льняное.

მაგრამ მარტო ზეთი არ კმარა როგორც პიგმენტის შემაერთებელი ნივთიერება. საჭიროა — ლაქი.

5. ზ ე თ ი დ ა ლ ა ქ ი

Теофил (XI საუკუნეში) ამბობს ზეთის საღებავებზე, რომელიც მზეზე უნდა აშრო.

ზეთის საღებავმა მიიღო საერთო ხმარება მხოლოდ მაშინ, როდესაც მისი ტექნიკური გარდაქმნა მოხდა.

ეს მოახდინა იან-ვან-ეიკმა (Ян ван Эйк) 1410 წელს. ეს გამოგონება გადაიტანეს იტალიაში Антонелლო-მ.

ზეთის საღებავის ტექნიკის აღწერილობა XVI და XVII საუკუნისი აღნიშნავს ლაქების შემდეგ შემადგენლობას:

1. нефть (горное масло).

2. бальзам (терпентинное масло) — скипидар.

3. терпентин.

4. легкая смола — мастика.

5. сандарак.

6. бензол.

ლაკის დამზადება: Раствор—

1. скипидар и мастика.

2. керосин для лака (петроль Вилбера) и мастика.

ზეთის საღებავის გახსნა ხატვის დროს:

1. L'essence — l'essence de térébenthine — არაა კარგი.

2. Les pétrole — კარგია.

3. Les siccatifs — oxydes de manganèse et oxydes de plomb.

ერთად.

Résines: dammar, copal, mastic, sandaraque ქიმიური შემადგენლობა: ნახშირბადი, წყალბადი, მჟავადი

6. გ რ უ ნ ტ ი

1. გრუნტის ცუდი თვისებები:

1. ზეთს ბევრს იშრობს და ამიტომ საღებავს უკარგავს ოპტიკურ თვისებებს.

2. ზეთს სრულებით არ იშრობს და ამიტომ საღებავი არ ედება.

მე-18 და მე-19 საუკუნის გრუნტების დეფექტები:

1. ცუდი შეკრულობა გრუნტისა და ტილოს ზედაპირისა (გრუნტი შორდება ტილოს).

2. სქელი გრუნტი — რისი მიზეზიც არაელასტიურობაა.

3. გრუნტში ზედმეტი წებო ან ზეთი (იჰმუქნება).

მე-16 და მე-17 საუკუნის გრუნტები კარგია.

2. გ რ უ ნ ტ ი ს დ ა მ ზ ა დ ე ბ ი ს წ ე ს ე ბ ი : Ченнини ამბობს: თაბაშირი და მაგარი წებო, კარგად არეული, სამჭერ ან ოთხჭერ წაესმის, მერმე რვაჭერ თხელი ზედაპირით. თაბაშირი თხელი წებოთი (ფუნჯით). გაშრობის შემდეგ — შლიფოვკა.

Филаретэ — უმატებს: ამის შემდეგ კიდევ ერთი პირი ზეთის საღებავის (თეთრი ან სხვა ფერისა).

Вазари — თაბაშირის მაგიერ паста из муки, орехового масла и свиных белил (ტყვიის უმარილი).

Арменини — ტილოზე ჯერ 2—3 ჯერ თხელი წებო. და ერთ ჯერ უკან. მერმე паста из муки и масла с 1/3 свиных белил, მერე 2—3 ჯერ თხელი წებო, მერმე «mastic» — масляная свиная белила.

ყველა ცნობებიდან დასკვნა: ფიცარზე ხატვა რომ შეცვლილი იქნა ტილოთი, ამიტომ თაბაშირი შეცვლილი იქნა. 1. პირველი პირი არის წებო ცხოველისა. ფქვილის წებოს წასმა უკუგდებულა ესპანელების მიერ. 2. მეორე პირი ან (Вазари, Арменини) па-ста муки, масла и сви́нц. белил, მერმე წებო. ან (Испания) ემულსია — ზეთის წებოთი. 3. მესამე — ზეთის საღებავი ბელილა ან სხვა.

3. გრუნტი უნდა იყოს: ტილოსთან შეერთებული წებოთი, ზეთით შეერთებული საღებავთან და შუა ფენა კი უნდა აერთებდეს წებოს და ზეთს. წებო არ უნდა უშვებდეს ტილოში ზეთს, რომ ტილო არ დაიწვეს და რომ საღებავს ზეთი არ მოაქლდეს (პიგმენტი ჩამოცვინდება).

მერმე ტილო იცვლება ტემპერატურის და ნოტიოს მიზეზით — გრუნტი არ უნდა სკდებოდეს. ამისათვის ყველაზე კარგი წებო არის თევზის წებო.

რომ წებო არ გაშრეს უმატებენ თაფლს.

1	წებო
2	ემულსია — წებო და ზეთი პიგმენტით (სვინც. белила)
3	ზეთის საღებავი სვინც. белила — лаковый керосин რომელსაც ზეთი შეაქვს მე-2 პირში.

მე-3 პირი არ არის სავალდებულო.

უკანასკნელ პირში საჭიროა რომ ზეთით არ იქნეს გამჭოროლი, რომ საღებავის ზეთი მიიღოს. და საღებავს ქონდეს მაგარი ძირები. გრუნტის ზევიტს пемзавать и тонкой шкуркой (№ 0,00) для удаления бугорков. მარტო წებოს ან ზეთის გრუნტი არღვევს საღებავის თვისებებს და სურათი ფუჭდება.

კაზენის წებო — აღწერილი აქვს მხატვარ Théophile (X ან XI საუკუნე). აპელის დროს (Apelle — მხატვარი IV ს. ქ. წინ.) იყო ოთხი საღებავი: ცარცის თეთრი, ოხრა ყვითელი, ოხრა წითელი, შავი.

Pline-ის დროს I საუკ. ქ. შემ. იყო 13 საღებავი.

7. საღებავი და მხატვრული ტონი.

კარგი საღებავები:

Белая — цинковая и свинцовая

Черная — слоно́вая кость (жженая)

Коричневая — сьена жженая

Желтая — желтая охра и неаполитанская желтая, ка-
дмий

Красная-красная охра, киноварь, крапплак.

Синяя — кобальт и ультрамарин

Зеленая — изумрудная зеленая.

Фиолетовая — минеральная и фиолетовый марс

ძველ მხატვრობაში იყო მხატვრული ტონი. ახალ მხატვრო-
ბაში კი მხატვრული ტონი სრულებით არ არის. უფრო დეკო-
რატიულ მხატვრობაზე არიან გადასული. ეს არის მიზეზი მსხვი-
ლი ფენებით ხატვისა (корпусного письма), რომელიც არ იძ-
ლევა ტონალურ შესაძლებლობას.

თხელი ტონალური ხატვა იძლევა დიდ შესაძლებლობას.
(Сандро Ботичелли в Лувре).

Лесировкой. ნაპოვნი ტონი პირდაპირ ტილოზე მუშავდება
ქვედა და ზედა ფენების ერთმანეთში გამჭვროვადობით.

მსხვილი ფერებით ხატვის დროს ტონი კეთდება პალიტრაზე
და მერმე გადააქვთ სურათზე — რომელიც იცვლება.

თხელი საღებავებით ნახატ სურათს აქვს სიღრმე შიგნით,
მსხვილი ფერებით ნახატს არა აქვს სიღრმე, აქვს დეკორატიული
სახე.

8. ფერწერის პირების აგებულება (постро-
ение красочного слоя)

პირველი პლანის განათება არის მსხვილი, რელიეფური საღე-
ბავის პირისა. მასალა არის არა გამსჭვირვალე საღებავები.

მერმე ჩრდილების გარდასვლა თანდათან კეთდება ლესი-
როვკით გამსჭვირვალე საღებავებით.

* * * * *

„ტიციანი“

იტალიის რენესანსის ხელოვნების საუკეთესო წარმომადგენ-
ლების, კაცობრიობის გენიათა — ლეონარდო და ვინჩის, რაფაელ-
ის და მიქელანჯელოს გვერდით დგას ტიციანი.

ტიციანის მხატვრული შემოქმედება, მაღალი და ოსტატური
ფორმები, მართალი და მეტყველი სახეობა, გრძნობიერი და
მღელვარე ფერადობა არის მისი გენიალური სახის ნამდვილი გა-
მონატრულება.

იტალიის რენესანსის ეპოხა არის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ხანა ევროპიულ კულტურისა.

ჩვენთვის კი, რენესანსის ხელოვნების და მისი ერთი საუკეთესო წარმომადგენლის — ტიციანის ხელოვნებას, აქვს ის განსაკუთრებული მნიშვნელობა, რომ ჩვენ ამით ვეცნობით თუ როგორი იყო ძალა და კულტურა იმ ახალგაზრდა, შემოქმედებითის ძალით სავსე კლასისა — აღმავალი ბურჟუაზიული კლასისა, რომელიც ცდილობდა დაენგრია და გადაეღაზა ფეოდალური საზოგადოების საფუძვლები.

ამიტომ იტალიური რენესანსის ეპოხა ხასიათდება რევოლუციონური სახით, ან „უდიდესი პროგრესული გადატრიალებით“, როგორც ამას ამბობს ენგელსი.

იტალიის რენესანსის პრობლემის სწორი გაგებისათვის საჭიროა გავითვალისწინოთ იგი ერთეულ მთლიანობაში, იმ შინაგანი წინააღმდეგობის ანგარიშის გაწევით, რომელიც გამომდინარეობს მოწინავე კაპიტალისტური და ჩამორჩენილი ფეოდალური ელემენტების პარალელური არსებობით.

ამ მდგომარეობით აიხსნება იტალიის რენესანსის თავისებურება, ერთი და იმავე დროს თანაარსებობა რაციონალიზმისა და მისტიური ემოციონალობისა, მეცნიერი მიდგომა ბუნების შესასწავლად და პატროლოგიის და მაგიის არსებობა, გრძობიერების თავშეუკავებლობისა და მკაცრი ასკეტიზმისა, ინდივიდუალურ თავისუფლებისა და მონობისა.

მთელი რიგი მიზეზები იყო იტალიის რენესანსის ამნაირი მდგომარეობისა.

იტალია უკვე მე-XII ს. გახდა შუამავალი ვაჭრობაში დასავლეთის და აღმოსავლეთის ქვეყნებს შუა. „ჯვაროსანთა“ ომებმა უფრო დააჩქარა ეს პროცესი. თანდათანობით სულ უფრო იზრდება სავაჭრო კაპიტალის კონცენტრირება იტალიის ვაჭრობის ხელში. ამან ხელი შეუწყო იტალიური ქალაქების ზრდას. არ არის შემთხვევითი ის ფაქტი, რომ ფლორენცია მალე გახდა ყველაზე ადრინდელი ქალაქი ევროპიული კაპიტალიზმისა, სადაც ბურჟუაზიამ პირველად იგრძნო ძალა და შესძლო აშკარად წასულიყო ეკლესიის ავტორიტეტის წინააღმდეგ, პირველად შექმნა საერო მეცნიერება და ხელოვნება.

მაგრამ რამდენადაც ძლიერი იყო იტალიის რენესანსის კაპიტალიზმი მე-XIV—XV საუკუნისა, მაინც მან ვერ შეძლო ძთლიანად გადაელახა ფეოდალური ფორმაციის ძირები. ყოველთვის არსებობდა ბრძოლა ხელისუფლებისათვის ბურჟუაზიული და ფეოდალური არისტოკრატის კლასთა შორის. ამიტომ ამ ორ კლასთა ბრძოლის შედეგებია იტალიის რენესანსის ხასიათი.

ბურჟუაზიული იდეოლოგია მოითხოვდა მთლიან პოლიტიკურ დამოუკიდებლობას და სავსებით განთავისუფლებას საეკლესიო ავტორიტეტისაგან. ანტიური ტრადიციების აღდგენა, პიროვნების ინდივიდუალური უფლებების აღდგენა, საერთო კულტურა, მეცნიერება დამოუკიდებელი თეოლოგიიდან, ინდივიდუალური პიროვნება და რეალურის ქვეყანა, ხელოვნება, რომელიც აღსახავს რეალურ ცხოვრებას — აი, იდეები რენესანსის მოწინავე საზოგადოებისა.

მაგრამ ამ მოწინავე აზრის გვერდით არსებობდა არა ერთი იმნაირი ელემენტი, რომელიც ფეოდალურ ტრადიციას უკავშირდებოდა, რომელიც საშუალო საუკუნეების აზრის მატარებელია.

სწორედ ამ მდგომარეობით აიხსნება ის, რომ იტალიის რენესანსის ხელოვნების მთავარ სიუჟეტს რელიგიური სცენები წარმოადგენენ, გარდა პორტრეტისა, მან ვერ შექმნა ვერც ერთი სპეციფიური ბურჟუაზიული ჟანრი, დამოუკიდებელი პეიზაჟი, ან ნატურ-მორტი.

მაგრამ იტალიის ბურჟუაზიამ ფეოდალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში უდიდესი ადგილი დაუთმო ხელოვნებას, რომელსაც მიანიჭა დამოუკიდებელი სახე ადამიანის გრძნობებში და განცდებში.

ხელოვნების საშუალებით იტალიის რენესანსის მოწინავე ახალგაზრდა კლასი ეწევა პროპაგანდას თავისი ახალი რეალისტური მსოფლმხედველობისათვის. ხელოვნება თანდათანობით თავისუფლდება რელიგიის გავლენისაგან, ხელოვნება ისახავს თავის სპეციფიურ მიზნებს, სპეციფიურ ამოცანებს. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა მხატვრულ ფორმას, უკავშირებენ მას მეცნიერ კანონებს. აქედან გამომდინარეობს იტალიის რენესანსის სპეციფიური სიახლე — ხელოვნებისა და მეცნიერების ერთმანეთთან დაკავშირებისა. მხატვრული შემოქმედება უკავშირდება შე-

მეცნებას. პირველ ადგილს იკავებს პროპორციების კანონების. ცოდნა, პერსპექტივა, ანატომია.

ხელოვნება ღებულობს რეალისტურ სახეს, ისე როგორც ამ მოწინავე ბურჟუაზიის იდეოლოგია იყო რეალისტური.

აი ამ მხატვრულ და იდეოლოგიურ დროს ეკუთვნის ტიცციანის შემოქმედება.

სპეციფობა ტიცციანის გენიის მდგომარეობს იმაში, რომ ის ეკუთვნის იტალიის რენესანსის ხელოვანთა იმ ჯგუფს, რომელნიც, ეპოქის ათვისებას გრძნობების უშუალოდ გადმოცემით გვისახავენ.

ერთის მხრივ — ლეონარდო და ვინჩი და მიქელანჯელო, რომელთა შემოქმედება მუდმივ ძიებაში, ახალი ფორმების შექმნაში, დაუწყნარებელ ცხოვრებაში ისახება.

მეორეს მხრივ — რაფაელი და ტიცციანი — რომელთა შემოქმედება უშუალოდ გრძნობების გადმოცემით ხასიათდება, მათში არ არის მღელვარება..., არამედ სიწყნარე და კმაყოფილება.

იმას, რასაც ლეონარდო და ვინჩი და მიქელანჯელო აღწევს ძიებით, ცნობისმოყვარეობით, ბრძოლით, რაფაელი და ტიცციანი აღწევდნენ უშუალოდ გრძნობების გადმოცემით.

ტიციანის შემოქმედება — ცხოვრების განუწყვეტელი, მუდმივი ხალისია, რაფაელში დაეკვიანება, მუდმივი გამარჯვება და წინმსვლულობა.

ტიციანის შემოქმედებაში გამოისახა იტალიის რენესანსის ეს მხარე.

* * * * *

მოკლე ჩანაწერები

ყველა ხელოვნებას ყველა დროში ახასიათებს ორი (ტენდენცია) მიმართულება: ობიექტური და სუბიექტური.

ადამიანში არსებობს ბუნების შემეცნების ორი ფორმა: რეალისტური და აბსტრაქტული.

რეალისტურ შემეცნებას ეთანაბრება ობიექტური მიმართულება, აბსტრაქტულ შემეცნებას — სუბიექტური.

ეს ორი შემეცნება და მიმართულება ადამიანში ძირითადვე არსებობს. ამას მოწმობს პირველყოფილი ადამიანის ნიმუშები —

ქვაზე, ძვლებზე, გამოქვაბულის კედლებზე. ცხოველების გამო-
სახვა არის რეალისტური შემეცნების შედეგი, გეომეტრიული ორ-
ნამენტისა და სხვა მოკაზმულობისა — არის შედეგი აბსტრაქტულ
შემეცნებისა.

რომ ეს ასეა სჩანს იქიდან, რომ პირველყოფილი ადამიანის
ნახატები — ბიზონები — მეტისმეტად რეალისტურად არის მო-
ცემული, რომელიც საერთოდ ადამიანს შეუძლია და რომელიც
შეიძლება ეხლაც მხატვრობის იდეალია.

ადამიანის კულტურის — ცივილიზაციის და საზოგადოებრივი
ცხოვრების მიხედვით ეს ხომ პირველყოფილი დრო იყო. ბუნების
რეალისტურ ფორმებში გადმოცემაში კი ის მაღალი დღევანდელი
ზარისხისაა.

იგივე ითქმის ეგვიპტური, ბერძნების ხელოვნებაზე.

ქრისტიანული ხელოვნება კი რეალიზმიდან ძლიერ დაშორებუ-
ლია.

რენესანსი — ხელახლავე აყვავება.

და ასე სხვადასხვა დროს შეიძლება უპირატესობა ჰქონდეს
რეალისტურ ან აბსტრაქტულ შემეცნებას. ეს არის მიზეზი ხე-
ლოვნების სხვადასხვა ფორმებისა: ეგვიპტური, ასირია, საბერძ-
ნეთი, ბიზანტია, რენესანსი, რეალიზმი, იმპრესიონიზმი, და სხვა.
შორეული აღმოსავლეთის (ჩინეთის, იაპონიის) და წინა აზიის
(სპარსეთის).

* * *

ბავშვზე დაკვირვება (ამირი წლინახევრისა): რეალისტურ ნა-
ხატებს ძლიერ კარგად არჩევს — ადამიანს, ცხოველს (ფოტოგრა-
ფიულს და რეალისტურად დახატულს), ამავე დროს სხემატიურად
მოცემულ ნახატს ადამიანისას ან ცხოველისას, რომელთაც ფე-
ხები ნაჩვენები აქვთ როგორც ჩხირები — კარგად არჩევს, აქე-
დან დასკვნა — ამ ბავშვში არსებობს ორი ფორმის ბუნების შე-
მეცნება: რეალისტური და აბსტრაქტული, ობიექტური და სუ-
ბიექტური.

ყოველი სახის ხელოვნების ფორმები არის ცუდი და კარგი,
ცოცხალი და მკვდარი. რეალისტური ხელოვნება — არის კარგი და

ცუდი, ცოცხალი და მკვდარი. აბსტრაქტული ხელოვნება (სპარსული მინიატურა, ორნამენტი) — არის კარგი და ცუდი.

გამოსახულებას ხელოვნებაში სიცოცხლეს აძლევს სივრცის გადმოცემა. რეალისტურ ხელოვნებაში — რეალისტური სივრცის განცდა, აბსტრაქტულ ხელოვნებაში — აბსტრაქტული სივრცის განცდა (სპარსული მინიატურა, ორნამენტი). (კარგი ორნამენტი, ცუდი ორნამენტი).

სივრცის განცდა — ინსტიქტია ადამიანის.

სივრცის შემეცნებაც ორნაირია — რეალური და აბსტრაქტული (დასავლეთი და აღმოსავლეთი).

* * *

მხატვრობის ყოველი ნაწარმოების სიკარგე — რომ იტყვიან ცოცხალი სურათი, კარგი ნახატი, ეს იქნება რეალისტური თუ აბსტრაქტული ხელოვნებისა, ან ორნამენტი, ყველაფერი რაც გამოსახულია ზედაპირზე (ქანდაკებაც) დამოკიდებულია იმაზე, იძლევა თუ არა მაყურებელზე შთაბეჭდილებას სივრცის განცდისას. თუ დახატული სახე (ან ამოჭრილი სახე) რაზედაც დახატულია იმ ზედაპირს ვერ შორდება, ზედაპირზე დაკრულია, მაშინ ნახატი მკვდარია, ნახატი ცუდია; მაგრამ თუ ნახატი ზედაპირს შორდება სივრცეში, ნახატით მოსახული ფორმა არ არის ზედაპირზე გაკრული — მაშინ ნახატის სახე ცოცხალია, ნახატი კარგია, მაყურებელი განიცდის ფორმას სივრცეში, მაყურებელი განიცდის საერთოდ სივრცეს.

სივრცის განცდა არის ერთი მთავარი სახე ხელოვნებისა. თუ ხელოვნების ნაწარმოები ვერ იძლევა სივრცის განცდას, ის არ არის ხელოვნების ნაწარმოები.

* * *

ჩინეთის და იაპონიის ნახატები „lavis“

სივრცის გადმოცემა აქვთ უსაზღვრო.

დასავლეთის რეალისტურ ხელოვნებაში სივრცის გადმოცემა არის ილუზიონური, განსაზღვრული. ევროპიული პერსპექტივა

აქაზა აღმოცენებული. პერსპექტივის ხაზები ერთ წერტილში იკრიბებიან. მაყურებელს სივრცე განსაზღვრული აქვს, რომლის გაზომვა შეიძლება, ისე როგორც რეალობაში.

აღმოსავლეთის სივრცე განუსაზღვრელია, პერსპექტიული ხაზები ერთ წერტილში არ იკრიბებიან, მიდიან პარალელურად უსაზღვრო სივრცეში (სპარსული მინიატურები, ჩინეთის, იაპონიის „lavis“).

* * *

მხატვრობაში „lavis“ ხაზს აქვს არა მარტო გამოსახულების მიწვენილობა, არამედ დამოუკიდებელი.

ცოცხალი და მკვდარი ხაზი „L' encre étalée sans réflexion et d'une manière monotone sur le fond de soie est appelée l'encre morte; celle qui fait nettement apparaître les dégradations convenables est appelée l'encre vivante" (S. Taki) cm. „le lavis en Extreme-Orient". c. 23.

აქედან — პირველი სივრცის განცდას ვერ ახდენს, მეორე — კი.

* * *

სუბიექტურ ხელოვნებას არ სჭირდება ბუნების შესწავლა: „Mieux vaut étudier l'esprit des choses que les choses elles-mêmes". იქვე. სტ. 26. C'est seulement au début de l'ivresse que l'esprit et lamain collaboraient en parfaite harmonie" სტ. 28.

რა არის „plastique“?

ამ ცნებაში მოცემული უნდა იყვეს მოცულობის და სივრცის გაგება, L'art de l'Extrême-Orient" par Kummel ზუსტი გადმოცემა ბუნებისა არის ევროპის გამოგონილი (რეალიზმი და ნატურალიზმი). ამბობენ რომ ანტიური ქვეყნის ხელოვნებას ეს ახასიათებდა. ეს არ არის სწორი, ანტიური ქვეყნის ხელოვნებაც პირობითია. ამას ამბობენ ანტიური ქვეყნის მწერლები. „ნატურალიზმი“ გამოგონილია ევროპის მიერ.

ზუსტი გადმოცემა ბუნებისა — ნატურალიზმი უცნობია შორეული აღმოსავლეთის ხელოვნებისათვის. მათი ხელოვნება პირობითია, ბუნება მხოლოდ საშუალებაა შემოქმედებისათვის.

მთელი კაცობრიობის ხელოვნებაში ბუნების ზუსტად გადმოცემას ცოტა ადგილი უკავია. ეგვიპტეტი, ასირია, pré-grec, საშუალო საუკუნეს ხელოვნება და აღმოსავლეთის ხელოვნება (გაკეთდეს ამის შედარება ციფრებით.).

* * *

L'art pour l'art — როგორც აზრი გამოგონილი ევროპის მიერ — შორეულ აღმოსავლეთის ხელოვნებამ არ იცის. L'art pour l'art — ნიშნავს რომ, ხელოვნება — დაბოლოს — ჩვენ არ გვინტერესებს.

შორეულ აღმოსავლეთში ამნაირი ცნებაც არ არის. ხელოვნება ყოველთვის იყო დამხმარე საშუალება მაღალი სპირიტუალიზმის რელიგიისა.

* * *

პერსპექტივის საკითხი — სივრცის გადმოცემის საკითხი. ხაზობრივი პერსპექტივა, როგორც მონო-ოკულარული ხედვის წყობა, არ ყოფილა არასდროს რეალისტური მხატვრობით ზუსტად დატული. მხატვრობა ამ შემთხვევაში კარგავს სიცოცხლეს. მაგალითები ევროპის, ჩინეთ-იაპონიის.

პერსპექტივა საჭიროა სივრცის გადმოცემისათვის. თუ ეს მთავარი მიღწეულია, მაშინ ნახატიც კარგია. სწორედ იაპონურ ნახატებში ეს პერსპექტივა არასდროს დატული არ არის, მაგრამ სივრცეში მშვენივრად არის გადმოცემული. მათ ჩრდილი არ იციან. აღსანიშნავია ის, რომ ჩინურ თვით ფუნჯის მოსმაში — ПЯТНО — არის უკვე მოცემული მესამე განზომილება, სიღრმე.

არსად, არც ერთ გამოკვლევაში არ არის აღნიშნული, თუ რატომ არის კარგი მხატვრობა ან ნაწარმოები, თუმცა ნაწარმოები არ არის შესრულებული ევროპული რეალიზმის კანონებით. ჩემი აზრით ვერაფერ ვერ ახსნა ეს სინამდვილე.

ნამდვილი ამის მიზეზი არის სივრცის გადმოცემა, სივრცის

გრძნობების დაკმაყოფილება. თუ ეს არის მიღწეული, ნაწარმოებო
კარგია. ამის საშუალებები კი ბევრია.

• • •

ხელოვნება არის ადამიანის შემეცნების უნარიანობა მიმბაძვე-
ლობის საშუალებით. მეცნიერება — ადამიანის შემეცნების უნა-
რიანობა ანალიზის და სინთეზის საშუალებით.

ბავშვი ბაძავს ყველაფერს — შემეცნების უნარიანობის შედე-
გია. თვითონ აკეთებს იმას, რასაც დიდები შვებიან (ამირზე და-
კვირება). ხატავენ. ეს სულ შემეცნებისათვის. ეს არის ხელოვნე-
ბის კატეგორია მიმბაძველობით. სჩანს პირველად ხელოვნება ყო-
ფილა, შემდეგში კი — მეცნიერება (რადგან ამას უნდა ანალიზი
და სინთეზი).

• • •

ჩინურ-იაპონური სურათები, რომელსაც ამირი (1 წ. 8 თვისაა)
კარგად ხედავს და არკვევს თუ რა არის (მიუხედავად სხემატიური
ფორმებისა). „l'art de l'Extrême-Orient“.
planches — 144, 130, 132, 113, 57.

• • •

თანამედროვე ლიტერატურის „უნივერსალიზმი“.

წინედ, ფეოდალურ ეპოქის და სხვა დროს ხალხები გათიშული
იყვნენ, კავშირი არ ჰქონდათ, ხელოვნება ხალხებისა გაცალკევე-
ბული იყო, ეხლა კი ერთი ხალხის ბედი გადაბმულია მეორეზე,
ხელოვნებაც ასეა, ერთმანეთზე გავლენა აქვს, მიმართულება ხე-
ლოვნებაში ხდება უნივერსალური (მარქსი — ენგელსი Исто-
рия Западной Европы. Искусство, стр. 360). (ამაზე გავლენა
აქვს თანამედროვე კულტურას, ცივილიზაციას, მატარებლები,
ავტომობილი, მაშინა, რადიო და სხვა).

* * *

კომპოზიციის საკითხების დაკავშირება სივრცის გადმოცემის საკითხებთან. კარგი კომპოზიცია — კარგი სივრცის გადმოცემა — კომპოზიცია არის ზედაპირზე მასების სწორად განაწილება. მაგალითები მხატვრობიდან.

მაგალითი: ქართული და ანტიურ-გოტიკური ორნამენტი. მუსულმანური ორნამენტი.

* * *

რა ახასიათებს ინდოეთის ხელოვნებას (ქანდაკებაში): დიდი მოძრაობა, დინამიურობა, ექსპრესიულობა, გრძნობიერება, ადამიანის ფიგურის არა იდეალიზაცია, არამედ მისი ცხოვრების შინაარსის, გრძნობიერობის, მოძრაობის გამოსახვა. არა კონკრეტობა, არამედ საერთოდ მთლიანობა.

შედარებით ანტიურ ხელოვნებასთან, რომელიც არის სტატიური, არაექსპრესიული, არადინამიური, კონკრეტული, რეალური.

ანტიური პერსპექტივა — განსაზღვრული სივრცე, კონკრეტული სიღრმე — აქ არ არის. ინდურ და საერთოდ შორეულ აღმოსავლეთის ხელოვნებაში სივრცის გადმოცემა განუსაზღვრელია.

ანტიურ ხელოვნებაში არის მატერიალური, კონკრეტული (ადამიანის) სილამაზე, ინდურ და შორეულ აღმოსავლეთის — არა მატერიალური, არა კონკრეტული, არამედ ადამიანის გრძნობიერების, სიცოცხლის, აზროვნების, მოქმედობის; მოძრაობის სილამაზე, Sensualité.

* * *

მარქს-ენგელსი ამბობს „უნივერსალიზმზე“ — ეხლა ჩვენ გვაქვს ისეთი ცოდნა მთელი ქვეყნის ხელოვნებაზე (არქეოლოგიის მიზეზით) რომ წინად ეს შეუძლებელი იყო.

ვიცნობთ, როგორც აღმოსავლეთის, ისე დასავლეთის ხელოვნების ნაშთებს.

მაგამ ერთი რამ ამკარაა — ეს ცოდნა მარტო არქეოლოგიაში

და ისტორიაშია და იქ რჩება. შემოქმედებისათვის გამოუყენებელია.

ჩვენ გვაქვს მაგალითები, როდესაც ძველი ხელოვნების შესწავლა გავლენას ახდენდა ახალ ხელოვნებაზე: იტალიის რენესანსი და სხვა. ისპაჰანის გავლენა ვერსალზე.

მე აქ ვამბობ გავლენაზე ღრმად — შინაგან აზრზე.

მაგრამ ერთი რამ არის ფაქტი: აღმოსავლეთის და დასავლეთის ხელოვნება ძირითადად განსხვავდება — აბსტრაქტული და რეალური, სივრცე — განყენებული და კონკრეტული. ეს ასე იყო.

ეს ორი შეგვრძნება — აბსტრაქტული და რეალური, განყენებული და კონკრეტული არსებობს ადამიანის ბუნებაში ძირიდანვე, ხელოვნებაში კი — განცალკევებული (აღმოსავლეთი და დასავლეთი).

საჭიროა ამათი სინთეზი — კონკრეტული და აბსტრაქტული.

ახალი ამ ხალხების ხელოვნების შესწავლისა არის ის, რომ ხელოვნების სული სივრცეა.

* * *

რას ვცდილობდი მე ჩემს ნაწარმოებში: იმას, რომ პიკასობრაკის და სხვების მიერ მოცემული „დეკორატიული“ მხატვრობა გამხდარიყო ნამდვილ ცოცხალ მხატვრობად. „მემარცხენობამ“ დაუკარგა მხატვრობას „სული“ — სივრცე. აი, ამ სივრცის მოცემა იყო ჩემი აზრი.

„დეკორატიულ“ მხატვრობას სწორედ ეს აკლია. საფრანგეთის XIX საუკუნის მხატვრობის შედეგები ის იყო, რომ მხატვრობა დეკორატიული გახდა. „დეკორატიული“ მხატვრობა მეორე ხარისხის მხატვრობაა.

დეკორატიული მხატვრობა ორგანომიანი ზედაპირის მხატვრობაა, იქ სივრცე არ არის. ამიტომ დეკორატიული მხატვრობა დამოუკიდებლად ვერ ქმნის კარგ შთაბეჭდილებას და არც შეიძლება ის მიჩნეული იყოს როგორც სრულ ყოფიანი ხელოვნება. ის მაშინაა კარგი, როდესაც ის გამოყენებითია, როდესაც ის არის განსაზღვრულ ზედაპირზე სივრცეში, და მასთან შედარებით სწვა საგნები სივრცეში იმყოფებიან. მაგალითად თეატრალური დე-

კორაცია — დეკორაცია „ზადნიკის“ და პლანების — პირველის, მეორის და სხვა, აგრეთვე თვით აქტიორები, რომლებიც შიგ მოძრაობენ. ყველაფერი ეს ქმნის სივრცის შთაბეჭდილებას. ის თეატრალური დადგმა არის კარგი, რომელიც სივრცის შთაბეჭდილებას, განაწილებას კარგად ქმნის. ამის მხრივ, როგორც დახატული, ისე კონსტრუქტიული დეკორაციები კარგია, თუ სივრცე გადმოცემულია კარგად. თუ სივრცის გადმოცემა აკლია, არც ერთი დეკორაცია (დახატული თუ კონსტრუქტიული) არ ვარგა — არ არის ხელოვნების ნაწარმოები.

სხვა სახის კედლის დეკორატიული მხატვრობა — შენობის კედლებზე, შიგნით ან გარეთ — მაშინ არის კარგი, როდესაც ამ დეკორატიულ სივრცეს წინ ახლავს საგნები — სვეტი ან სხვა რამე (ვაზა), კარები, ფანჯარა — რომლიდანაც იქმნება სივრცე. რომ ეს ასეა სჩანს იქედან, რომ იმნაირი დეკორატიული მოხატულობა, რომელიც კედლებს აქვს შიგნით, არ ვარგა გარეთ კედლებზე — ბრტყელი და უსივრცო ხდება. და ის რაც გარეთაა — შიგნით არ ვარგა.

რეალიზმი — როგორც ცნება არის მარტივი გასაგები და ამავე დროს მეტად რთულია.

* * *

ადამიანში არსებობს ორნაირი გრძნობიერება: ბუნებრივი და ხელოვნური. ბუნებრივი ქმნის რეალურ ხელოვნებას, ხელოვნური კი — ხელოვნურს, განყენებულს, აბსტრაქტულს.

* * *

ნახატი — რეალური ან აბსტრაქტული — მაშინ არის ცოცხალი, კარგი, როდესაც იძლევა ქალაქის ზედაპირისაგან აცილების შთაბეჭდილებას, დახატულ ფორმის სივრცეში ყოფნას, სიღრმის შთაბეჭდილებას, თუ ეს არ არის, ნახატი მკვდარია. ეს შეეხება ყველაფერს — ორნამენტსაც, დახატულს ან გამოჭრილს.

* * *

გველი საზიზღარია — იმიტომ, რომ თავისი ფორმით იძლევა განცდას საშინელისა.

უმოდრაო, პირდაპირი ხაზები — სიკვდილი, მოძრაობის დროს ბრუნდი ხაზები — სიცოცხლე.

ფიზიოლოგიურად ფსიქოლოგიურად როგორ არის?

• • •

რომ ამბობენ — ხელოვნებაში გადმოცემული უნდა იყოს ის, რაც დამახასიათებელია — რას ნიშნავს ეს? ამას ამბობენ ყველანი (სოკრატი და სხვა). ეს არის ის, რაც ხელს არ უშლის პლასტიურობის გადმოცემას, სივრცის განცდას, დამახასიათებლობა საჭიროა ყველაფერში — ობიექტიურ და სუბიექტიურ მხატვრობაში.

• • •

ნატურალიზმი — ეს არის l'illusion de la rialité (იხილე წიგნი „Lavis“) cm. 15—16.

ადამიანის ფსიქიკა ისე არის მოწყობილი, რომ რასაც ჩვენ ვხედავთ (თავისი წვრილმანებით), თავში (ან მეხსიერებაში) რჩება ის, რაც დამახასიათებელია, რაც ზოგადია, და წარმოდგენა საგანზე რჩება ამ დამახასიათებელ ფორმებში. ამრიგად, ბუნებაზე წარმოდგენა მხოლოდ დამახასიათებელ სახეებში ხდება, ეს არის ჩვენი შემეცნების მთავარი საფუძველი. ამიტომ ხელოვნების ფორმები უნდა იქნეს მოცემული დამახასიათებელ ფორმებში. თუ ეს არ არის, მაშინ ნატურალიზმი.

• • •

1. არის რეალიზმი სხვა და სხვა: პრიმიტიული დროის რეალიზმი, კლასიკური ხანის რეალიზმი, რენესანსის რეალიზმი, XVII საუკ. რეალიზმი, საფრანგეთის რეალიზმი, სოციალისტური რეალიზმი.

2. რატომ არის რომ ჩვენ ვაფასებთ და მაღალ ხელოვნებად ვგრძნობთ წარსული დროის რეალურ ხელოვნებას, თუმცა მათი შინაარსი ბევრს შემთხვევაში ჩვენთვის გაუგებარია? ეს იმიტომაა,

რომ რეალური ფორმა ადამიანურია, ბუნებრივია — რაც უცვლელია, რაც ჩვენშიცაა: ამიტომ გასაგებია.

* * *

რეალობის მთავარი ნაწილი არის სივრცე. სივრცის განცდა — ადამიანის ინსტიქტი.

მარტო რეალურ ფორმებში მოცემული ფორმა არ იძლევა პლასტიურობას (რა არის პლასტიურობა? ეს ხელოვნებაში მთავარია — ფორმა მოცულობაში, სივრცეში), არის მკვდარი — არის ნატურალიზმი. თუ ნახატით განიცდით სივრცეს, პლასტიურობას — ეს ხელოვნებაა. სივრცე და პლასტიურობა აძლევს ნახატს ან ქანდაკებას სიცოცხლის სულს, ხელოვნების სულს.

სივრცის განცდა ორნაირი საშუალებით შეიძლება: თვით პლასტიური ფორმის მოცემით (rond — haut) და ზედაპირის გარდაქმნით. თუ საგანი, ან ფორმა არ იძლევა სივრცის განცდას — ის ცუდია. თუ ფორმა გარეგნულ ფორმებში პლასტიურად არის მოცემული (rondhaut, დანის ტარი და სხვა ნივთი) მას არ ესაჭიროება დამხმარე საშუალება — ორნამენტი. თუკი მას პლასტიურობა აკლია — მაშინ მიმართავენ ხოლმე ზედ ხაზის გასმას, ორნამენტს, ან ზედაპირის გაბრწყინვალებას (პირველყოფილთა იარაღი).

* * *

არისტოტელის მოძღვრებაში — идет переоценка понятия «подражание». Подражание означает цельную деятельность познавательного порядка. ეს სწორია: მიბაძვა ბუნების შემეცნებისათვის ხდება. ბავშვიც რომ ბაძავს — ეს შემეცნების კატეგორიაა. Настолько велика, по Аристотелю, познавательная функция подражания, что даже самое эстетическое удовольствие Аристотель связывает с удовольствием узнавания (ეს სწორია). Только в случае, если изображенный предмет неизвестен нам, не встречается в природе, изображение нам нравится колоритом или отделкой — ეს არ არის ასე. Колорит и отделка — თვით არის ბუნების ნაწილი, რეალობის ნაწილი და შემეცნების არე. თუ ნაწარმოები ჰგავს ბუნებას (ვთქვათ პორ-

ტრეტი). მაგრამ ერთი მოგვწონს, მეორე კი არა, ერთი ხელოვნების ნაწარმოებია, მეორე არა, ერთი ცოცხალია, მეორე მკვდარი — ეს ნიშნავს, რომ ერთში მოცემულია კარგად და დასახულია შემეცნების მიზანი ბუნების ყველა მხარეებისა — ფორმა, ფერი, სივრცე და დამუშავება. ეს ოთხი წყვეტს საკითხს ბუნების შემეცნებისა. „დამუშავების“ დიდი მნიშვნელობა; ბუნებაში ყველაფერი დამუშავებულია, ამიტომ ნაწარმოებიც დამუშავებული უნდა იქნეს.

* * *

ბუნების შემეცნების პროცესი: ბუნებაში საგანი სრულად დამთავრებულია, საგანს აქვს აუარებელი წვრილმანები. ჩვენ ვხედავთ ყველაფერს, მხოლოდ ვითვისებთ მთავარს. საგანზე წარმოდგენა ხდება მთავარი ხაზებით. მაგალითი: შეხედეთ რომელიმე საგანს და მერე თვალი ააშორეთ და წარმოდგენა დარჩება მხოლოდ მთავარისა. ადამიანი ასე არის აგებული. თუ ეს მთავარი ნაწარმოებში მოცემულია — საგანი იცნობა სწორი წარმოდგენით (რეალიზმი), თუ წვრილმანები არის — ეს უკანასკნელი ხელს უშლის (ნატურალიზმი).

როდესაც უნიკოც პირველ მოხაზულობას აკეთებს — ეტიუდი — ყოველთვის კარგია, რადგან გადმოცემულია მთავარი, შთაბეჭდილება. მერმე — უნიკო კარგავს ამ მთავარს და გადადის წვრილმანებში — ნაწარმოებს აფუჭებს, ნიჭიერი — არა.

ნაწარმოებს სულს აძლევს სივრცის გადმოცემა.

ხელოვნება არის, ამავე დროს, სივრცის შემეცნებაც.

* * *

ხელოვნება ბუნების მიბაძვას — მიბაძვის-თვის კი არა, არამედ შემეცნებისათვის, გაგებისათვის. ამიტომ ხელოვნება სხვაა, ვიდრე ბუნება, უფრო მეტია ან ნაკლები ვიდრე ბუნება. თუ ნაწარმოები არაფერს ხსნის,

არაფერს არკვევს — ეს ხელოვნება არ არის, ის არაფერში გვეხმარება.

* * *

ხელოვნების სინთეზის საკითხი არის დაკავშირებული სივრცის საკითხებთან.

* * *

დიალექტიკურ არსებობასთან სილამაზისა (პიფაგორიელები — გერაკლიტისა, არისტოტელისა და სხვა) დაკავშირებულია სივრცის გადმოცემის საკითხი, Гераклит — гармония есть единство многообразия и согласование противоположностей. ბრტყელ ზედაპირზე — ურელიეფო, უსივრცო — გადმოცემა რელიეფისა, სივრცისა, თუ ეს დაცულია — ნახატი კარგია, თუ ეს არ არის — ნახატი არ ვარგა (ქანდაკებაც ასეა).

Материалист Демокрит убежден, что ключ к объяснению эстетических явлений может быть найден лишь тем, кто сумеет связать эти явления с их материальными основами в физическом мире.

სივრცე არის ერთი ნაწილი ბუნებისა და ამას აქვს დიდი მნიშვნელობა. უსივრცოდ არ შეიძლება ხელოვნების სინამდვილის ახსნა — ეს არის ჩემი აზრი.

(საპიროა მოინახოს ამის შესახებ დემოკრატის აზრი — ციტატა, და სხვების, აგრეთვე — მარქსის, ენგელსის. ეს ციტატები უნდა გაუკეთდეს ზევით ჩემს წერილს ამის შესახებ).

მაგრამ დემოკრიტე და საერთოდ სოკრატემდე ფილოსოფოსი ხსნიდა ესთეტიკას ადამიანის მოქმედების (деятельность) გარეშე. სოკრატი კი — ანტროპოლოგიურ ძირს აძლევს ესთეტიკას, სივრცის საკითხს მეც ანტროპოლოგიურად ვხსნი. სივრცის განცდა არის ჩვენში — არის ინსტიქტი; ამის გადმოცემა არის ხელოვნების საკითხი.

По Сократу — эстетика определяет художественную деятельность человека: художественная деятельность определяется как подражание (то же говорил Аристотель).

Сократ положил начало теоретическому исследованию проблем реализма, натурализма и идеализма в искусстве.

* * *

პლატონი ამბობს, რომ ხელოვნება მიმბაძველობაა ბუნებისა, რომელიც თვით არ არის სრული არსებული „იდეებთან“, ამიტომ ხელოვნება არ არის ნამდვილი ბუნების სახე.

* * *

ჩემი აზრით — ხელოვნება არის подражание науки, და არა მარტო ბუნების, ადამიანი ცხოვრობს, ბუნება არსებობს — ეს არის სიცოცხლე. ადამიანს უნდა იცოცხლოს, ამისათვის იბრძვის, მას უნდა სიცოცხლე უფრო მეტად განიცადოს, სიცოცხლე დაამკვიდროს, გაამტკიცოს, სიცოცხლე შექმნას, მიბაძოს არსებულ სიცოცხლეს, ბუნებას. მის მიერ შექმნილ ხელოვნ. ნაწარმოები უკვე სიცოცხლის დამკვიდრებაა. ამიტომ მიმბაძველობა ადამიანის ინსტიქტია — ხელოვნება აუცილებელია. სივრცის გადმოცემა აძლევს სულს ნაწარმოებს.

Античные мыслители об искусстве: Искусство для Платона есть лишь несовершенная форма созерцания. По Аристотелю, деятельность подражания — одна из важнейших форм человеческой деятельности. Подражание — врожденная склонность человека.

მიბაძვა რომ არის საფუძველი — ეს ჩანს ბავშვზე დაკვირვებით. ეს არის «врожденная» склонность. Не колорит, не отделка формы, но именно сходство изображения с изображаемым порождает специфическое удовольствие художественного восприятия. И лишь в случае, если нам неизвестен оригинал изображения, в изображении наше внимание может быть привлечено формальными моментами восприятия.

მიმბაძველობა მარტო გარეგნულ ფორმებისა კი არ ხდება. არამედ მთლიანად. საგნები არიან სივრცეში, სივრცის გრძნობაც «врожденная» склонность» — ამიტომ ამ გრძნობას ნაკლო-

ვანება არის ადამიანის შეწუხება, ამიტომ თავისუფლების აღკვეთა (ციხეში) არის სასჯელი. სასჯელის ოთახი უნდა იყოს პატარა, კედლები სადა, შუქი ცოტა ან სრულებით ბნელი. აი პირობები სასჯელისა, იმიტომ რომ სივრცე არ იგრობნო. ხელოვნებაში საგნის მიმბაძველობა მთლიანი არ არის, თუ ეს მიმბაძველობა სივრცეში არ არის მოცემული, ან თუ ამავე დროს სივრცეს არ გრძნობთ. ამიტომ არის ნახატი ცოცხალი ან მკვდარი.

ეს საკითხი არსად არ არის გარკვეული. სწორია ის აზრი, რომ «если оригинал неизвестен, то внимание привлекается формальными сторонами».

მაგალითად, ანტიური ხელოვნება და სხვა ჩვენ არ შეგვიძლია შევადაროთ ორიგინალთან, მაგრამ კარგია. სივრცის გადმოცემა კი ყოველთვის არსებობს, ისე როგორც თვით სივრცე რეალობის მუდმივი ნაწილია. და სივრცის განცდაც ყოველთვის არსებობს. ამიტომ ეს ფორმალური მხარე ხელოვნების ნაწარმოებში ყოველთვის არის და ძველი ხელოვნების ნაწარმოებიც მოგვწონს.

აქედან, თუ ჩვენ მიმბაძველობას გავიგებთ ფართოდ, როგორც ძველი ხელოვნების ფორმები მოგვწონს (თუმცა შინაარსი არ გვესმის, რეალობასთან შედარება არ შეგვიძლია), ისე განყენებულ ფორმა მოცემული რეალობის თვისებობაში, სივრცის გრძნობებში და ფორმაში — ჩვენთვის გასაგები იქნება.

აქედან, განყენებულ ფორმა ხელოვნებისა შეიძლება ხელოვნების ნაწარმოები იქნეს თუ ის მოცემულია ხელოვნების, შემოქმედების სრული წესებით: ფორმა მოგვაგონებს ბუნებას, ფერი, ნახატი და კომპოზიცია სივრცეშია მოცემული.

* * * * *

Материал к докладу в Академии художеств о современной живописи 1928 г.

Современная живопись представляет собой в высшей степени интересный факт нашей культурной жизни. Разнообразие и разнообразие современной живописи, можно сказать, беспрецедентное явление в истории человеческой культуры. Эта разнообразность форм, безусловно, вызвана тем переломом в художественной культуре, свидетелями которой являемся мы. Если анализировать все явления современной художественной жизни, то можно убедиться, что современ-

ная художественная культура стоит на более высокой ступени развития в сравнении с художественной культурой недавнего прошлого.

Весьма характерно для современной живописи, что художественные принципы, характеризующие ее, не являются местным, локальным явлением. Эти принципы настолько жизненны, настолько правдиво выявляют сущность искусства, настолько связаны с современными жизненными условиями и с современной культурой, что они приобретают универсальный характер; во всех странах строится новая художественная культура новыми художественными средствами.

Общность художественной культуры для всех стран не исключает выявления местных, локальных черт творческой способности, во всех странах мы находим, наравне с стремлением приблизить живопись к ее истинному началу, выявление местных творческих сил с местными особенностями жизни. Без этой разновидности современное искусство, может, и не имело бы столь важного значения, ибо в этой разновидности и выявляются все возможности современной живописи. Конечно, не приходится распространяться о том, что основное ядро современной живописи было заложено в Западной Европе в начале же этого столетия. Не лишне было бы, может быть, указать, что импульсом для зарождения новых художественных идей послужило всестороннее знакомство— исследование старых произведений искусства, в особенности, произведений искусства Восточного мира.

Современная живопись имеет свои основания и в нашей действительности —никакое искусство не может развиваться, если не имеются для этого существенные причины. Формы современной жизни настолько изменились, настолько обогатились за счет выросших требований в культурной жизни, что и искусство не могло не проявить признаков своего подъема—современное искусство всесторонне старается приблизиться к требованиям нашей действительности и в требованиях к основным элементам художественных форм.

Всякое искусство, в частности, и живопись, может быть жизнеспособным, если оно удовлетворяет двум основным элементам: I) функциональное значение произведения искусства —т. е. какие функции человеческой жизни оно заполняет; II) формальная сторона искусства —т. е. какими художественными формами оно выражено.

Функциональная сторона искусства выражается в удов-

летворении требований данного уклада жизни, того душевного состояния человека, которое свойственно каждому особенному периоду времени. Распространенное выражение, что искусство должно выражать жизнь, должно быть понято именно в этом смысле — функциональном значении искусства. Иное выражение жизни для искусства не приемлемо. Все важные периоды человеческой истории с развитой культурой доказывают нам это положение. Все известные произведения пластических искусств Египта, Греции или Христианского периода несли определенную функцию в общественной жизни. Египетская или Греческая скульптура, также Византийская фреска выполняли разнообразные функции общественной жизни. Они являлись не только выразителями религиозной мысли, но и повествователями разнообразных общественных явлений и распространителями средств, регулирующих социальную жизнь. Такое разнообразие функционального значения искусств прошлых эпох объясняется тем, что средства, регулирующие общественную жизнь, не были достаточно развиты по сравнению с нашей современностью. Поэтому искусство являлось одним из важных аппаратов, регулирующих порядок общественной жизни.

Но элемент функционального значения искусства не достигает своей цели, если формы выражения искусства не соответствуют основным понятиям искусства. Отсюда вытекает вопрос о формальной стороне искусства, и важность этого вопроса очевидна. Вся выразительность произведения, вся убедительность ее всецело зависит от того, в каких художественных формах выражено данное произведение. Никакой речи не может быть о разрешении функциональных задач искусства, если формальная сторона дела не стоит на первом плане. Ибо искусство действует на наши специальные органы и на специальную сторону нашей души своими специфическими средствами. И если эти средства недостаточно развиты, не совершенны, то и произведение искусства не совершенно, оно не выразительно и не убедительно.

Если сопоставить между собой и функциональную сторону, и формальный элемент искусства, то ясно, что без решения формального элемента искусства невозможно говорить о ценности творческого произведения. Поэтому центр тяжести в произведении искусства находится в ее формальной стороне. В то же самое время функциональная сторона и формальный элемент искусства тесно связаны между собой.

Можно утверждать, что различные функциональные цели ведут к различным формальным разрешениям задач, определенное функциональное значение искусства требует определенных формальных средств исполнения. В этом отчасти надо искать существование различных форм искусства в различные эпохи; формальная сторона, например, Греческого искусства совершенно разнится от формальной стороны хотя бы Византийского искусства. А формальная сторона последнего разнится от формальной стороны Ренессанса и так далее, вплоть до современного искусства, формальная сторона которого, безусловно, иная, чем формальная сторона прошлых времен. Очевидно, что это различие отчасти вызвано теми различными функциональными требованиями, которые представляет каждая эпоха.

Как было сказано выше, формальная сторона искусства воспринимается нашими специальными органами и нашими специфическими душевными сторонами. Но так как эти органы и эти стороны в основе являются почти постоянными величинами, то и намечается следующее явление: формальная сторона искусства относится к вечным, невременным явлениям, а функциональная форма искусства относится к временным, местным явлениям. Данная функциональная форма искусства понятна только для данного времени, данного быта и данного места. Например, когда мы смотрим на произведения Египетского, Греческого или Византийского искусства, то совершенно ускользают из виду функциональные формы этого искусства, мы никогда не можем ни испытать ни понять те религиозные, общественные или социальные цели, которые они выполняли.

Это явление объясняется тем, что религиозные, общественные или социальные цели эпохи различны и формы их разнородны в зависимости от духа времени, от эпохи. Они являются специфическими для одного времени и совершенно непонятными и недоступными для другого времени. Вот почему функциональная сторона искусства относится к временным, местным явлениям. С другой стороны, совершенно доступным становится для нас художественное переживание и оценка произведения того же Египетского или Греческого искусства. Знакомясь с этими произведениями, мы, безусловно, воспринимаем формальное совершенство исполнения и испытываем душевные переживания определенного порядка. Вот эта сторона нашего восприятия относится к постоян-

ному порядку и независимо от времени и уклада жизни является основным фактором в оценке вещей. Восприятие этих произведений нам говорит, что формальная сторона искусства относится к категории вечности и универсальности.

Таким образом, совершенная форма произведения искусства заключается в гармоничном сочетании этих двух главных элементов, т.е. функциональное задание искусства должно быть согласовано с его формальным разрешением. Выразительность произведения зависит от способа выявления временного, местного элемента в вечное, универсальное состояние. При рассмотрении этих двух элементов возникает вопрос: в чем заключается художественная ценность произведения? Художественная ценность произведения искусств не может быть определена ее функциональной стороной. Религиозное, общественное или социальное значение искусства не может определять художественную ценность вещей. Они являются ценностями только для данного времени и для данного быта. Но выразительность произведения обусловленная формальным разрешением данного задания, и определяет художественную ценность произведения. Художественная ценность хотя бы произведений лучшего представителя Французского романтизма — Делакруа заключается именно в ее выразительности, обусловленной его особенностью формального подхода к вещам. А французский импрессионизм, сыгравший столь важную роль в деле развития Французской живописи, только и ценен с точки зрения формального разрешения некоторых задач живописи. И только особенным формальным разрешением задач импрессионисты и достигли выразительности.

* * *

Выше мы говорили, что поскольку формы общественно-социального значения искусства меняются, постольку меняются и формальные стороны искусства. С изменением общественно-социальных условий меняется и психика людей, появляются новые требования и новые переживания. Этот новый человек и требует новой выразительности вещей, что может быть достигнуто только новыми формальными средствами. Нельзя найти никакой последовательности развития между отдельными особенностями форм искусства, характе-

рных для каждой эпохи. Никакой последовательности нельзя установить между греко-римским и византийским и итальянским Ренессансом, между итальянским Ренессансом и современной живописью.

Современные формы искусства есть плод современного уклада жизни. Но влияние уклада жизни нельзя понимать только по Тэну. Ипполит Тэн уделял очень много места условиям уклада жизни на формы искусства. Но кроме внешних форм общественной жизни существует особенное внутреннее состояние человека, особенное понимание цели жизни, особенная конструкция человеческой психики, и именно эти факторы внутреннего порядка человека различны в разное время и в различные эпохи. С этим обстоятельством необходимо считаться и при выяснении форм современного искусства. Особенность форм современного искусства можно объяснить: во-первых, особенностью понимания художественных форм и художественной ценности вещей; во-вторых, особенностью уклада нашей жизни.

Особенность современного понимания худож. форм и худож. ценности вещей вызвана тем высококультурным уровнем изучения худож. ценностей, который в данный момент существует. Современная наука дала нам возможность все-сторонне ознакомиться с великими произведениями всех времен и всех народов. Анализ этих произведений, изучение и или, если хотите, даже простое знакомство, дает возможность глубже осознать худож. ценность произведения, понять сущность творческой деятельности, выяснить истинные черты творческой формы. Сейчас имеется возможность знакомиться не только с произведениями Западного мира, но и с творчеством Восточного мира, и с творчеством народов, отсталых от современной культуры. Большое влияние знакомство с искусством Восточного мира на современное понимание искусства—факт неоспоримый, может быть именно это знакомство дало возможность современному искусству выявить многие черты, поставившие творческую деятельность на высокую ступень развития. Немалое влияние оказало также негритянское и другое аналогичного рода искусство на худож. мысль и формы современного искусства. Также весьма ценное значение имело знакомство с так называемым народным искусством, которое дало возможность выявить худож. ценность до того времени не признанных творений. Это

пробудило большой интерес во всех народах к местному народному творчеству и дало возможность оттенить некоторые выдающиеся явления этого рода.

Такое всестороннее знакомство с произведениями и их изучение выработало особенный тип современного художника. Он является высококультурным работником, обладающим и возможностью правильно понимать задачи искусства и средствами для создания совершенной формы. Высококультурное состояние современной худож. мысли дало возможность более правильно понять как формальную сторону, так и внутреннее содержание современного искусства.

Современная живопись, безусловно, сделала большие завоевания в области формальных достижений. Она нашла возможность объединить современную творческую выразительность в тех формах, которые соответствуют нашей действительности. Она утвердила формальную сторону живописи на тех основаниях, на которых базировались все лучшие произведения лучших времен и которыми пользовались все лучшие мастера больших эпох.

В области основных элементов живописи, в первую очередь, было обращено внимание на линию и цвет. Ценным достижением, безусловно, нужно считать восстановление локального тона. Дальше была произведена всесторонняя работа в области формы и его объемности. Эта сторона работы имела огромное значение для правильного понимания цели живописи. В связи с этим был проанализирован и вопрос о пространственности в живописи.

Были найдены некоторые оригинальные средства для выражения пространственности. Существующая линейная перспектива была заменена в некоторых случаях /кубисты/ плоскостной, если можно сказать, перспективой. Надо отметить, что такое разрешение вопроса более соответствовало чисто живописному пониманию вещей. К разрешению этого фундаментального вопроса живописи впервые подошел Сезанн, а затем снова вплотную подошли к нему французские кубисты, которые более четко выразили эту сторону живописи. И в настоящее время современная живопись, все современное декоративное искусство и еще дальше, вся современная архитектура основана на этом плоскостном разрешении пространственного вопроса. Французский кубизм в этом деле сыграл

решающее значение и наметил пути развития всего современного искусства.

Но кроме этого основного вопроса всех искусств, был выдвинут вопрос о конструкции художественных форм. Была дана система конструирования современных произведений на основе разработки ее частей. На основе нового понимания конструкции художественных произведений было выявлено самодовлеющее значение произведения. Картина состоит из независимых элементов, свойственных ее сущности. Приведение этих элементов в самосогласованность и составляет основную задачу ее конструкции. И эта сторона вопроса, впервые отмеченная Сезанном, впоследствии была выявлена французским кубизмом. Постановка этого вопроса имела большое значение для других родов искусства, так же как и разрешение вопроса пространственности. Современное декоративное искусство и также архитектура пользуется этим же принципом конструктивности.

Современная живопись, выдвигая вышеуказанные новые понятия основных элементов о цвете, об объемности и форме, о пространственности и о конструкции, дала новые понятия и о других, весьма важных элементах формальной стороны живописи. Например: вопрос о пропорциях изображаемых природных фигур. Нужно признать, что всякая пропорция изображаемых фигур есть функция выразительности формы, но не абсолютная величина, присущая данной фигуре. Кроме новых понятий о формальной стороне искусства, современная живопись обновила и внутреннее содержание живописи. Внутреннее содержание приняло весьма углубленную форму без всякого анекдотического или повествовательного значения. Современная живопись занимает весьма любопытное положение в истории искусств. Все виды пластических искусств прошлых времен имели анекдотическое или повествовательное значение. И функциональность этих искусств в большей мере выявлялась в этом. Например, византийская фреска имела значение, с одной стороны, для утверждения могущества властителя, с другой стороны, она играла роль повествователя и регулятора религиозно-общественных дел или событий. Функциональность современного искусства не может быть выражена в формах прошлых времен. Эта повествовательная роль теперь исполняется другими средствами

в нашей жизни. Достаточно указать на кинематографию, не говоря уже о печатном деле. Функциональное значение современной живописи выразилось в том, что современная живопись является регулятором всех форм производственного искусства, всех форм прикладного искусства, всех форм внешнего оформления нашей жизни. Современная живопись приняла характер регулятора всех наших чисто пластических ощущений, предоставляя анекдотичную или повествовательную функцию тем отраслям современной техники, которые являются блестящими средствами для данной цели. Как было сказано выше, вторым фактором особенности форм современного искусства является своеобразный уклад современной жизни. Формальная сторона искусства, являясь функцией культурного роста художественной мысли, должна быть в соответствии с особенностями современной жизни. Неоспорим тот факт, что формы современной жизни весьма оригинальны по сравнению с прошлыми временами. Вся формация современной жизни вызвана усовершенствованием техники. Машинизм является главным образом фактором современной жизни. Везде есть стремление утвердить и развить производственные силы современного машинизма. Везде, во всех странах чувствуется, что без предметов машинного порядка не возможен прогресс. Но, машинизм изменяет не только внешнюю сторону нашей действительности, но также и внутреннюю сторону человека. Машинизм действует и на психику. Он вызывает иные ощущения, иные требования. Кинематограф, этот важнейший элемент современной жизни, в корне изменил наше ощущение пространственности. Машинизм дал ощущение динамичности, непредставляемое в прошлые времена. Динамичность современной жизни выражена во всех ее проявлениях. И она дает нам новое ощущение пространственности.

Но особенный уклад современной жизни вызывает с нашей стороны особые требования и желание удовлетворить эти требования. Формы искусства не могут быть не согласованы с этим явлением, а потому искусство нашего времени имеет иную выразительность, чем искусство прошлых времен.

Если теперь обратиться к современной живописи, то необходимо указать, что современная живопись не однообразна. Разнохарактерность, которая замечается в современной живописи, объясняется тем, что художественный подход к

вещам слишком разнообразен по характеру. Живопись нашего времени можно разделить на две основные группы: на передовую живопись и на живопись, пользующуюся еще приемами прошлых времен. Передовая живопись ставит задачей оздоровить живописную культуру, поставить его основы на солидную, естественную почву, приблизить искусство к требованиям современной жизни, она ищет новые формы творческой выразительности, отвечающие современным требованиям. Вторая категория не занята вопросами радикального обновления живописных форм, она пользуется формальными средствами прошлых времен, она в некоторых случаях старается даже возобновить некоторые забытые формальные приемы старых времен, для нее существующие формы пластических искусств являются непревзойденными истинами. Очевидно, что из этих двух категорий современной живописи более активной, более культурной, более жизнедеятельной, более правдивой в своих задачах является передовая группа современной живописи.

Вся ответственность за будущее состояние живописной культуры, всей силы современной выразительности лежат на этих группах. Такие группировки современной живописи не есть явления одной какой-либо местности. Везде на земном шаре существуют такие группировки. Везде идет борьба между принципами строительства новых художественных форм, с одной стороны, и сохранением существующих и известных художественных форм, с другой стороны. Прослеживая путь современной европейской живописи на основе перечисленных группировок, можно отметить несколько основных художественных явлений, доминирующих в современной живописи. Если распределить эти художественные группировки по своему характеру сохранения традиционного подхода к вещам, то, в первую очередь, надо отметить натуралистическую группировку в современной живописи. Для этой группировки характерно изображение натуральных форм, действующих на нашу чувствительность. Изобразительность и сюжетность, выраженная средствами согласованной с субъективной чувственностью и переживанием художника, является основным элементом этой группировки. Характерными представителями этого нового реализма во Франции являются Матисс и Дюноис де Сегонзак (лучший представитель данной группировки), Громер, Ван Донген, Дюфрез и Вламинк. К следующей

группировке относятся те художники, которые хотят обновить натуралистическую живопись приемами известных классических форм. Таким образом, получится что-то вроде нового классицизма. Эта группа художников имеет более непосредственную связь с тенденциями живописи после импрессионистов. Сезанн является для них непосредственным источником. Но это нужно понимать не в том смысле, что они являются продолжателями заветов, данных Сезанном, а нужно понимать как дающие новое толкование или новый подход к сезанновским достижениям, в смысле построения картины на основе данных классических форм. Лучшим представителем этой группировки является во Франции Андре Дерен. Из других можно указать Modigliani, Kiting, Favory (Rubens), Alix, Suzanne Valadon, Marice Laurencin, Raoul Dufy и др. Интересным явлением был также столь на шумевший итальянский футуризм. Недолговечность его существования нужно объяснить именно тем, что футуризм как живописное направление не дал новых социальных пониманий. Художественный их подход связан с существующим натуралистическим подходом к вещам. Пластический динамизм Маринетти был тот же натурализм, только в понимании одновременной передачи разнообразных впечатлений зрения. (Основатели: Boccioni, Carrà, Pissolo, Bulla, et Severini).

Можно сказать, что немецкий экспрессионизм выходит из натуралистического ощущения мира, но в ином преломлении. Для него важно не кажущаяся природная форма, а ее внутреннее содержание; экспрессионизм передает не наружный вид окружающей природы, а полученные эмоции от природы. Вопросами обновления живописных форм, вопросами изыскания новых формальных средств живописной выразительности, соответствующей современному укладу жизни, занялся французский кубизм. Picasso, Braque, а затем Robert Delaunay, Juan Gris, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Fernand Leger и др. были первыми работниками этого движения. Заслуги этого движения колоссальны. Это движение действительно дало нам совершенно новый живописный подход к вещам: углубило художественную культуру, выявило художественные истины живописного оформления и поставило современную живопись на верный путь. Основу современной передовой живописи положил кубизм. Период от 1910 до 1921 года надо считать временем чисто формальных исканий

кубизма, а после 1921 года начинается уже проверка достигнутых результатов, очищение от непужных элементов и выработка строгого живописного стиля. Результаты, достигнутые кубизмом, оказались столь правдивыми и целесообразными, что влияние кубизма распространилось по всему земному шару: кубизм оказал колоссальное влияние и на современное производственное и декоративное искусство. Современная архитектура также пользуется ее услугами. Одним словом, достижения кубизма оказались столь жизненно необходимыми, что они повлияли на всю современную жизнь. Безусловно, этот факт говорит о том, что современное передовое искусство имеет глубокие корни в нашей действительности, и оно оправдывает свое существование.

Для более точного понимания современного передового искусства, нужно отметить, что под словом кубизм не нужно понимать какой-либо определенный художественный принцип сегодняшнего дня. Более правильно было бы называть этим именем начало того передового движения, которое и было названо случайно этим именем (Матиссом). И если даже сейчас употребляют этот термин для обозначения современной передовой живописи, то это только для легкости выражения и конкретизации вопроса. Такое понимание кубизма диктуется тем фактором, что кубизм с начала его зарождения до настоящего времени совершил многоэтапное развитие, он никогда не был однородным явлением. Необходимо еще отметить некоторые явления, связанные с первым периодом кубизма. Под непосредственным влиянием первого периода кубизма нужно отметить своеобразную трактовку природы Andre Lhote и его последователей, изображающих видимую природу кубическими формами. От кубических форм идут также Jacques Villon, Bissière, Kupka, Georges Volbier; так нужно отметить Chirico (ital.) и Chagall, которые, пройдя первые ступени влияния кубизма, пошли по новому пути лирического выражения.

При таком беглом перечислении основных явлений в современной передовой живописи в Западной Европе, необходимо отметить также те оригинальные формы, которые были даны за последние шесть или семь лет. Еще в 1924 году одним из французских критиков была (Антуан-Пьер Гиллен) отмечена та самостоятельная оригинальная работа, которая велась за последнее время некоторыми независимыми худо-

жниками в некоторых больших странах. Мои работы с 1921 года относились к этой категории. Они характеризуются совершенно свободным, независимым отношением к природным впечатлениям, желанием выявить иную сторону творческой силы, дающую возможность создать не реальный, а особо конструктивный мир впечатлений. На приблизительно аналогичном подходе к вещам за последние три года во Франции выступает группа поэтов, во главе с Андре Бретоном под названием сюрреалистов. К ним примкнули некоторые художники, до сих пор, как я указал, самостоятельно работающие в этой области. Идеологи сюрреализма в лице Андре Бретона находят новое идеологическое оправдание этому существующему явлению. Фрейдизм дал нам толчок для объяснения этого явления — выражение человеческой мысли вне всякого контроля разума. Выявление подсознательного состояния человека. Сон является важным фактором художественного оформления.

Этим я заканчиваю краткий обзор современной живописи в Западной Европе.

* * * * *

«Основные законы живописи импрессионизма и наука о свете и цвете»

(К докладу в Академии 30/XI—42)

Художественная культура эпохи империализма

1. Разрыв между официальным искусством и передовым художником уже чувствовался накануне Парижской коммуны.

Образование «салона независимых». Нежелание Домье и Курбе поддерживать связь с ним — уже симптомы общего процесса расслоения в художественной среде буржуазного общества эпохи зрелого капитализма.

2. Период империализма характеризуется дальнейшим углублением антагонизма между художественной культурой высших слоев буржуазии, связанной с правительством, и творчески прогрессивными художниками, выражавшими художественные вкусы радикальных слоев буржуазного общества.

3. Антагонизм отражался прежде всего на личной судьбе этих художников /скандалы/.

4. Опираясь на традиции, на великое наследие мастеров

прошлого, они критически их перерабатывали и создавали искусство своего времени. Быть современным, т.е. сохранить связь с окружающей их действительностью. Социальные противоречия толкали их нередко на путь абстракции и формализма.

5. Наряду с этим антагонизмом, наблюдалось появление в буржуазной среде индивидуалистических тенденций. Индивидуализм приводит, естественно, к субъективизму (теории экспрессионизма и сюрреализма).

Общая характеристика импрессионизма

1. Импрессионист. движение началось в 70-80 годах.

2. Импр. означает отход от реализма и настроение антиреалистических тенденций.

3. Импр. завершил колористические искания предшествующих мастеров, с одной стороны, а, с другой стороны, нашли новые пути передачи действительности, создали новые образы природы и людей, обогатили искусство новыми техническими приемами.

4. Сущность импрессионизма: а) стремление передать непосредственно впечатление от окружающей действительности, стремление уловить и зафиксировать мимолетные впечатления, усиление интереса к изменчивости, к движению, к случайности, городская жизнь, беглый взгляд; б) импрессионисты снимают тематику, беря обыденные случайные сюжеты; в) распад и обеднение образа; г) особое понимание света и цвета в живописи; д) передача света и воздуха — основная задача импрессионизма.

5. Разрешая эту задачу, они разложили цвет, присущие предметам, на основные цвета спектра, повысив тем самым интенсивность цвета.

6. Отрывая цвет от поверхности предмета, растворили его в световой воздушной среде, лишили предмет его материальной сущности, его осязаемости, превратили его в вибрирующую в воздухе массу.

7. Они изображают не предмет, вещи, а световые и цветовые эффекты.

8. Писать вне мастерской, на воздухе.

9. Асимметричная композиция, легкая эскизная фактура, разрушающая четкость форм.

10. Цветовая гамма из чистых тонов складывается из чистых тонов, дополнительных цветов, тончайших оттенков и рефлексов.

11. Построение тени на дополнительных тонах.

12. Обосновывают этот метод законами оптики.

13. Термин импрессионизма происходит от названия небольшой картины Клода Моне — („Impression. Soleil levant“, выставленная у фотографа Надара (1874 г.)

14. Первая выставка — 1874 г., II — 1876 г., III — 1877 г. под названием «Выставка импрессионистов». Основное ядро — Моне, Сислей, Ренуар. Последняя выставка — 1886 г., на которой выступили неимпрессионисты Сера, Синьяк и Писсарро.

15. Переход в формализм.

Теория импрессионизма

1. В природе ни один цвет не существует сам по себе. Окраска предметов — чистая иллюзия. Единственный творческий источник цвета — солнце.

2. Форма и краска — понятия эти нераздельны. Только искусственно мы различаем рисунок от окраски, в природе они нераздельны. Свет вызывает форму и, понижая его, дает им различную окраску. Исчезает свет — пропадает и форма — окраска. Нет формы без красок — нет красок без формы.

3. Мы видим только краски, все имеет цвет, и благодаря неодинаковости окраски различных поверхностей, мы различаем форму предметов.

4. Благодаря о расстоянии, перспективе и объеме мы получаем благодаря более темным и более светлым краскам, что в живописи называется силой отношений. Отношение — единственное средство, остающееся для выражения на плоскости впечатления глубины.

5. Краска рождает рисунок.

6. Всякий цвет составлен из элементов солнечного света, т.е. из семи тонов спектра. Тона кажутся различными, вследствие неодинаковой быстроты световых волн.

7. У предметов нет своего собственного цвета, есть только более или менее быстрая вибрация света на его поверхности. Нет формы без красок — нет красок без формы.

8. Из этого следуют практические выводы.

Первый: локальных тонов нет. Лист не зеленый, ствол не коричневый. Цвет меняется в зависимости от времени дня. Состояние атмосферы, отделяющая нас от предмета, опреде-

ляет цвет. Воздух — единственный реальный сюжет картины.

Второй: тень не есть отсутствие света, но свет другого качества и силы. Тень не изображается готовыми красками: асфальт; черный.

Третий: цвета тени меняются в зависимости от преломления лучей света. В тенях дополнительные тона, что определяется математически точно /голова, освещенная с одной стороны оранжевым — (дневным), с другой голубым — (ночной). Тон на носу и середине лица — зеленые рефлексы/.

Четвертый: распределение тонов спектра осуществляется параллельной и раздельной проекцией цветов. Глаз искусственно собирает их в хрусталике. Краски, смешанные на палитре, — грязновато-серого цвета.

Живописец должен писать только семью красками спектра и изгнать с палитры все остальные: это сделал Клод Моне /добавив к ним лишь белую и черную/. Это сущность импрессионизма. Вместо того чтобы составлять смеси на палитре, он должен вводить на холсте мазки из семи чистых красок, представляя отдельным цветам вступить в смеси уже в глазу зрителя, поступая так, как это делает сам свет. Это есть теория разложения тонов, составляющая главную основу техники импрессионизма. Эта техника более применена к пейзажу, чем к жанру.

У Моне еще встречается черная краска, но совершенно отсутствует у Моне, Ренуара. Произведение, написанное такой техникой, не допускает поправок.

О цвете

Наука о цвете имеет немалую историю.

1. Греческое учение — Демокрит — 5—4-ый век до н. э. Аристотель — 4. в. до н. э.

2. 1436— Леон Баттиста Альберти —/Три книги о живописи/.

Льонардо да Винчи—(1452—1519) «Трактат о живописи».

3. 17-е столетие —Ньютон (англ. физик) —Разложение белого цвета, исследовал смешение цветов, построил цветовой круг.

4. 18 век —франц. материалист Дидро.

5. 1810 —поэт и ученый Гёте —опубликовал «Учение о цветах». Гегель —к началу 19 стол. в сочинении об эстетике говорит о гармонии цветов.

6. Позже посвящают свои труды цвету многие ученые: Шеврель /1786--1889/ (франц. химик), Гельмгольц —основатель физиологической оптики. Максвелл—английский физик.

Цвет и свет

1. Цвет тела. 1) цвет зависит от длины световых волн (от красного 760 до фиолетового 400 миллимикрон).

2) Светящиеся тела.

3) Несветящиеся тела. Цвет непрозрачного тела определяется тем светом, который отражается от тела.

II. Хроматические цвета, тела обладающие избирательным поглощением, характеризуются: 1) цветовым тоном, 2) насыщенностью (максим. насыщ. цвета). спектра, 3) светлость (более или менее близость цвета к белому) или яркость. Цветовой круг —из 8 цветов. В спектре можно различить 130 цв., а в цветовом круге —150. Главные цвета—их четыре —красный, желтый, зеленый, синий. Теплые цвета. Холодные цвета.

III. Ахроматические цвета, тела обладающие неизбирательным поглощением отличаются друг от друга по светлоте.

IV. Смешение цветов. В теории различают два способа смешения цветов: 1) слагательный, или оптический, 2) вычитательный, или механический, когда краски смешиваются на палитре или накладываются друг на друга —лессировка.

Первый закон: Взаимодополнительные пары цветов: два цвета, дающие при оптическом смешении в определенных пропорциях белый или серый, называются дополнительными. Оптическое смешение бывает: временное (на вращ. диске) и пространственное (на опред. расстоянии).

Второй закон: При оптическом смешении недополнительных цветов получаются промежуточные цвета между смешиваемыми.

Третий закон: цвета, выглядящие совершенно одинаково, дают в оптических смесях одни и те же результаты, независимо от их физического состава. Из смешения трех цветов получаются все цвета: желтый, пурпурный, голубой.

Основные цвета—красный, зеленый и сине-фиолетовый. Факты оптического смешения цветов легли в основу теории цветового зрения Юнга—Гельмгольца. Теория названа трехцветной или трехкомпонентной. (Главные цвета: красный, желтый, зеленый, синий).

V. Восприятие цветов. 1) Явление одновременного контраста цветов. Цвета изменяются под влиянием других, окружающих их или соприкас. с ними. 2) Наблюдаемое постоянство цветов предметов. 3) Цвет и форма. Цвет и фактура. Светотень позволяет нам при зрительном восприятии воспринимать форму предмета.

Леонардо да Винчи называл светотень вторым основанием живописи.

Цвет предмета в тени отличается от цвета в освещенной части его поверхности пониженной яркостью. В тенях, кроме того, бывают заметны цветовые рефлексы.

Рельефность достигается светотенью, направлением красочных мазков (не всегда), выступающими (теплыми и светлыми) и отступающими (холодными и темными) цветами.

4) Объединение цветов, тональность. Вопросы светотени и освещения. Гельмгольд говорит: «Объективная передача субъективных впечатлений».

Иллюзия двойного освещения у Рембрандта.

Параллель с ним — импрессионисты (Моне, Коро) — характерное разрушение объема (при обилии света) из-за ослабления градаций теневых и по насыщенности.

Французский импрессионизм

Предшественник импрессионизма — Константин Гис (1802—1892). Ближайшие предш. импресс. англичанин Тернер и голландец Йонкинд. Основателем импрессионизма считают Эдуарда Мане (1832—1883).

1. Отвергаемый жюри «Салон», Мане в 1867 организует свою выставку и вокруг формируются группы молодых художн. — Берта Моризд, Клод Моне, Писарро, Ренуар, Базиля, Сислей, Сезанн.

2. Широкие смелые харак. мазки.

3. Не теряет связь с классическими традициями.

4. Не растворяет предмет в воздушной среде.

5. Не лишает предмет его матеральной основы, их осязаемой вещественности.

6. Подлинно реалистическое чувство искусства Мане.

Глава импресс. школы — Клод Моне (1840—1925).

1. Изображение света и воздуха. Он обволакивает вещи светом и воздухом, лишая их плотности и материальности.

2. Вся природа превращается в бесконечно меняющийся в условиях времени и освещения мир цветных пятен.

3. Он десять раз повторял один и тот же мотив («Руанский Собор», «Сток сена») в разное время дня, т. к. его интересовала не предметная сущность явления, а эффекты разнообразных комбинаций мазков чистого тона, который оптически смешивает в глазу зрителей созд. общее впечатление...

4. Моне первый вывел самый процесс живописи из мастерской на улицу и случайный этюд заменил обдуманную организованность картины.

Моне пишет один и тот же предмет в разные часы, чтобы доказать, как локальный цвет предметов изменяется в зависимости от освещения. 1874 г., «Бульвар Капуцинок в Париже» дает программу импрессионизма.

Огюст Ренуар (1841—1919).

1. Сдержанный импрессионизм цветового построения: Мазок и лессировка.

2. Композиция обдуманна и построена.

3. Узость круга наблюдаемых явлений.

4. Отсутствие психологической глубины в созданных им образцах.

5. Непоследовательный импрессионист.

Эдгар Дега (1834—1917)

1. Непоследовательный импрессионист.

2. Его картины композиционно построены.

3. Колорит его не обладает органичностью импрессионизма, фактура богата и разнообразна.

4. Цвет поднимает до острой и пронзительной звучности.

Тулуз-Лотрек (1864—1901).

Развитие импрессионистического пейзажа во Франции

1. Уже в творчестве Клода Моне пейзаж занимает большое место. И это понятно — в пейзаже больше всего есть возможность передачи воздушной и световой среды:

2. Камиль Писсаро (1830—1903). В отличие от других послед. импрессионизма он komponует строго и обдуманно пейзажи, благодаря чему его картины не носят этюдный характер.

3. Альфред Сислей (1839—1899). Более лиричный: Один из наиболее тонких пейзажистов в группе импрессионистов.

Неоимпрессионизм — это логическое развитие им-

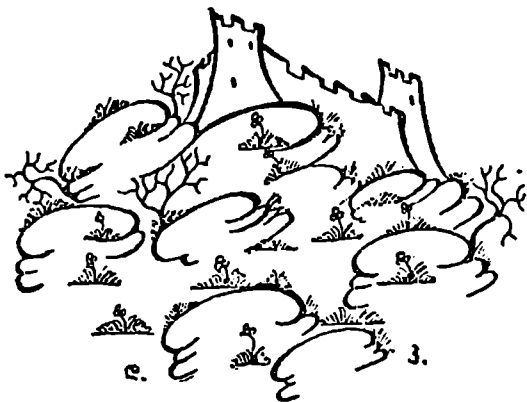
импрессионизма, доведших импрессионистические методы до абстрактного и условного схематизма.

1. Поль Синьяк (р. 1863) — теоретик неоимпрессионизма. Старался передавать воздушную световую среду раздельными мазками чистых цветов спектра (дивизионизм).

2. Жорж Сера (1859—1891) крупный художник, превосходящий всех последователей неоимпрессионизма, обладал композиционным даром, трепетностью своей кисти.

Неоимпрессионизм за пределами Франции. Джемс Уистлер (1834—1903) англо-американец. Макс Либерман — в Германии, Андерсон Цорн — в Швеции, преимущественно портретист, оказал большое влияние на Серова.

Постимпрессионистические течения. Дальнейшее развитие западно-европейской живописи связано с творчеством ряда крупных художников Франции: Поль Сезанн (1839—1906), Винцент Ван-Гог (1853—1890), Поль Гоген (1849—1903).



III. წერილები

დავით კაკაბაძის არქივიდან გამოსაქვეყნებლად ავირჩიეთ ნიკო მარის 8 წერილი, ექვთიმე თაყაიშვილის 2 წერილი. ისინი სასიქადულო მამულიშვილთა საქმიან, თბილ ურთიერთობას ასახავენ და მრავალმხრივ არიან საყურადღებო. ვაქვეყნებთ დავით კაკაბაძის 2 წერილსაც ექვთიმე თაყაიშვილისადმი, რომლებიც ხელნაწერთა ინსტიტუტის თაყაიშვილისეულ ფონდშია დაცული. საქართველოს ს. რ. განათლების კომისარი ტისადმი გამოგზავნილი დავით კაკაბაძის წერილები გვიჩვენებენ ახალ საქართველოსთან მხატვრის დამოკიდებულებას, მის პატრიოტიზმს, ადასტურებენ ქართული კულტურის მიმართ მის მუდმივ ზრუნვას, ავლენენ ხელოვნების საკითხებისადმი მიდგომის კაკაბაძისეულ პოზიციას. ვაქვეყნებთ ევგენია სოლორაშვილის წერილს, იმ ქართველი მანდილოსნისას, რომელმაც პარიზში ცხოვრების დროს დედობრივი მზრუნველობა და სიტბო არ მოაკლო დიდ მხატვარს. ნიკო მარი, ექვთიმე თაყაიშვილი და სხვა ქართველი მოღვაწენი, რომლებსაც პარიზში უცხოვრიათ, პატივისცემით იგონებენ სანდომიან მოხუცს. მისი სახე დავით კაკაბაძის ბოლო ალბომში ჯგუფურ პორტრეტზეა აღბეჭდილი; ლაღო გუდიაშვილთან და ელენე ახვლედიანთან ერთად პირველ რიგში მჯდომი სათვალეებიანი მოხუცი ევგენია სოლო-

რაშვილია. 1926 წლის 12 ოქტომბრით დათარიღებულ წერილში დავით კაკაბაძე ძმას სარგისს წერს: „ქ-ნ ევგენია სოლორაშვილს რომ წავაკითხე შენი მოწერილი მასზე სიტყვები ძალზე ესიამოვნა. შენმა ყურადღებამ ძლიერ გაახარა. გითვლის ეხლა სალამს. მე ისე ვარ მის ბინაზე, როგორც ჩემ სახლში. ძლიერ კარგად ჩივლის. საჭმელსაც მე სახლში ვჭამ. ამიტომ არის რომ კარგად და ჯანსაღად ვარ. აქ ასე მოწყობა და პირობები, რომელშიც მე ვარ, ძლიერ იშვიათია ქართველისათვის. და ეს ადამიანი ბევრს ეხმარებოდა აქ წინედაც, ასეთი კარგი ადამიანია. ეხლა კი, რომ ხანში შევიდა, ქართველები ყურადღებას არ აქცევენ“. უსამართლობა იქნება ამ ადამიანის დავიწყება.

• • • • •

25.5.21.

ძმად დავით, დიდი დავიდარაბით, დიდი, გურიაში რომ იტყვიან, „ბელა—ოლასინით“ რეველში მოვაწიე, აქ „გადაცვლის“ საკითხია და როგორ მოთავდება საქმე, დღეს პირველ საათზე მეტყვიან, თუ მომიხერხეს, დღესვე ღამის თორმეტზე მატარებლით გავემგზავრები პეტროგრადში და მე მგონი ამით საზღვრების თავზე გაწვალებას ბოლო მოეღება, ისე საზღვართა შინა ჩენი მგზავრობა კეთილი და მშვიდობიანი იყო ყველგან, ოღონდ ერთი დღე ნებტუნმა (სამ დღეს ვმგზავრობდით ზღვით) გუნება წავგვიხდინა. თუმცა ჩვენ არც ისე მძიმედ, როგორც ჩვეულებრივ ხოლმე ხვდება. ბერლინში სტუდენტებმა მთხოვეს, ლექცია ან მოხსენება წამეკითხა, ქართველ სტუდენტებმა, მე დრო არა მქონდა, ცოტა შეცვლით პარიზში წაკითხულის გამეორებას დავთანხმდი, ათიოდე მსმენელს ველოდი და ჩემ ოთახში საყოფად ვრცელში წაკითხვას ვაპირებდი. სტუდ-მა შემატყობინეს, მეტი დაესწრებო და საელჩოში მომიწვიეს, ოცდაათამდე მსმენელი იქნებოდა, მაგრამ ჩემი მოწაფე სიმ. ყაუხჩიშვილი, გიორგი მონაზონის ტექსტის გამომცემელი, ვერ დაესწრო, და მიხაკო წერეთელი, იგიც აქ ყოფილა, შემთხვევით თუ „მძლავრ“ შემოსულიყო მოწვეულთა შორის. რაღაც უქმაყოფილება ყოფილა საელჩოსა და სტუდენტობის ერთ ნაწილს და აგრეთვე უნივერსიტეტის გამოგზავნილთ შუა. ყოველ შემთხვევაში ახმეტელმა ჩვეულებრივი გულკეთილობა გამოიჩინა და ყველა საჭირო საბუთებით შემზღულა, მისი დიდი მადლო-

ბელი ვარ. ამ წერილს საბარათო ყუთში ჩავაგდებ, როცა შევიტყობ ჩემი გამგზავრების ნებადართვას ვისგანც ჯერ არს. გულითადი მოკითხვა ჩვენებს ყველას. Raspail-ის ძეგლზე ამოკვეთილს ახალგაზრდებმა სინამდვილეში სასიცოცხლო გზა მიეცით და გაუფართოვეთ: „à la science vers laquelle tout n'est que la folie“. ოლონდ „la science“ მარტო ბუნებისმეტყველებას არ ვრაცხ, ყოველი ცოდნა ჭეშმარიტი მეცნიერება არის, და განახლოვნება მეცნიერებისაგან გამოიკლება.

სიყვარულით და ჩემი ცოლისაგან მოკითხვით ნ. მარრი.

* * *

Leipzig, Roßstrass 14
Hospiz Hotel, 3,
5. XI. 22.

ძმარ დავით, ახლა მეძლევა გზა წერილითვე მოგმართოთ. კიდევ ვიშოვე თავი ბასკურში გასართობათ, მივემგზავრები ისპანი-აში, თუ პასპორტი მომაწოდეს და საზოგადოთ ნება დამრთეს გადაღმა ბასკეთში შესასვლელათ, მაგრამ პარიზში მაინც ჩამოვალ, sauf—conduit-ი უკვე ჭიბეში მაქვს და ჩამოვხტები ისევ Hôtel de Lond Res-ში (Rue Bonaparte) თუ აღგილი მეშოვა; აქ კიდევ სამიოდე კვირას დავრჩები, ვერთობი წიგნსაცავში... ბევრი რამ ახალი გამოჩნდა, მთელი პირენეთა ნახევარკუნძული კი არა, საფრანგეთიც როგორც შუახმელეთურ ზღვის კიდენი იაფეტროვანებით და სახლებული აღმოჩნდა, შეხვედრისას მოვილაპარაკებთ. თანამშრომელი არ მყავს და ეს მაწუხებს, თუმცა ზოგი ახალი მოწაფე აღმომიჩნდა პეტროგრაღში. ჩემი ცოლი სალამს გიგზავნის, ღია წერილი მოგვაწოდე, თუ პარიზში ბრძანდებით და მშვიდობით ხართ.

თქვენი ერთგული

ნიკო მარრი.

* * *

Prof. N. Marr Leipzig,
Roßstrasse 14.
Hospiz Hotel

14.XI.22

სიყვარულო ძმარ დავით, სულ მავიწყდება, რომ ზურგზე მალე სამოცი წლის სიმძიმე დამაწევა და ძმათ გიწოდებთ, ოდეს თქვენ-

დამი ბაბუობა თუ არა, მამობა შემეფერებოდა ხნით. მადლობელი ვარ ჩქარი პასუხისათვის და კიდევაც გვასიამოვნებ რომ პარიზში ბრძანებულხართ და მუშაობით თავის რჩენას ძლებულობთ, მაგრამ ვაი თუ იძულებული ხართ და თქვენ საყვარელ საქმეზე ხელი აგაღებიათ სარჩოს საშოვარ მუშაობამ. მოსამზადებელ საქმეზე — მადლობელი ვარ წინადადებისათვის — ჩვენი ნათესავი მივმართეთ, ჩვენი ბინის (ადრინდელის) შოვნა ვთხოვეთ, თქვენთან კი სხვა სათხოვარი ამიჩნდა ახლა და ძალიან დამევალებთ თუ შემიტყობთ და დაუყოვნებლივ მომწერთ ამბავს თუნდ ღია წერილით. პროფ. ადონცს წერილი მივსწერე ადრესით (აგრე მქონდა შემოთვლილი) 3 de l'Ecole de Mars, Neuilly ნოემბრის სამს რიცხვს და პასუხი დღესაც არ მიმიღია, სხვათა შორის ვსთხოვე monseigneur Graffin-ის ადრესი (Patrologia orientalis-ის გამომცემელია), ან წერილი ჩემი დაკარგულია ან (ადრესი მართალი უნდა იყოს, თუმცა აგეთ ქუჩას ჩემ პარიზის პლანზე ვერ ვპოულობ) სადმე გამგზავრებულა, გენაცვალე, გამიგე ბინაზე დაკითხვით. თქვენი ერთგული მარათ

ნ. შარაო.

* * *

4. XII. 22

3 Rue Bonaparte, Hôtel de Londres

პატივცემულო და საყვარელო ბ-ნო დავით, ან ჩემი წერილი არ მოგსვლიათ, ან ალბათ სადამოებით თავისუფალი არ ბრძანდებით და გატყობინებთ, რომ დილას თორმეტს საათზეც თუ მობრძანდებით ერთმანერთს ვინახულებთ.

თუ ავით ბრძანდებით, შემატყობინეთ ისიც წერილით.

ნიკო შარაო.

* * *

19. 4. 23.

საყვარელო დავით,

ვნახე ბასკეთი, მხარე კეკელუცი,

თავაზიანი, არ თუ ტუტუცი,

ყველა ლამაზი, ვაჟი, ბებრუცი:

ფრიდონის წილი მომაგონა მე.

განსაცვიფრებელ — მანდილოსნები,
ციო მონათრენი თითქო მგოსნები:
შავგვრემანი თუ წაბლ-თეთროსნები
ერთპირ მეგონა ვარღთა კონა მე.

ირგვლივ ზღვა ცის თუ იისაფერი
ზღვის მეტოქი მთა, ლაქვარდი სერი.
ამ სამოთხეში გამიქრა მტერი,
ყველა მეგობრათ მომეწონა მე.

ხვალ სოფელში მივემგზავრებით. მეუღლე ჩემი მოგიკითხავს.
ჩვენი გულითადი სალამი ქ-ბ. სოლოროვისას და ბ-ნ გუდიაშვილს.

ნ. შარტი.

* * *

26.V.23

საყვარელო ბატონო დავით,

ძალიან მასიამოვნეთ თქვენი წერილით, სულზე მომისწარით,
თუმცა თარგმანის შემუშავებით დაბორკილი არსად არ მიეცაწრა-
ფები. ბ-ნ ანტონ ჟორჯოლიანის თანამისაყოლი ხელნაწერთან წე-
რილი უკვე დავიწყე, სათქმელი ბევრი მაქვს, მაგრამ თქვენი მეშ-
ვეობით ვისწრაფი ჭერჭერობით ვაცნობო: დღეის დღემდი ნახევარ-
რის შემუშავებას მოუხდი და ახლავე მოამზადებოის სტამბაში

ჩემი ტრანსკრიპციის ასოები— $\overset{\cdot}{q}$, $\overset{\cdot}{r}$, $\overset{\cdot}{\phi}$, $\overset{\cdot}{\psi}$, $\overset{\cdot}{\delta}$, $\overset{\cdot}{\delta}$ $\overset{\cdot}{g}$ და სხვა (სია და-
ტოვებულია მის ხელში), ყველა ასო არ დასჭირდება, მაგრამ
ბევრი, უმეტესობა $\overset{\cdot}{\phi}$ და $\overset{\cdot}{\psi}$, არის აგრეთვე $\overset{\cdot}{\phi}$, ეგ სულ ბერძ-
ნული ასოა. $\overset{\cdot}{\psi}$ იყოს გინდა სტამბაში იქნება ეპიგრაფიული $\overset{\cdot}{\psi}$ სულ
ერთია, ოღონდ ერთი მარტივია $\overset{\cdot}{\psi} = \overset{\cdot}{\theta}$ და სხვა რთული ბგერა $\overset{\cdot}{\psi} = \overset{\cdot}{\zeta}$
და $\overset{\cdot}{\psi} = \overset{\cdot}{\chi}$, აგრეთვე ბერძნული $\overset{\cdot}{\psi} = \overset{\cdot}{\omega}$, რუსული $\overset{\cdot}{\psi} = \overset{\cdot}{\psi}$ (იგივე $\overset{\cdot}{\psi}$
ეტრუსკულიც არის ან ფრანგული $\overset{\cdot}{\psi}$ გადააბრუნონ, პირაღმა დას-
ვან) და სხვა ამ გვარი, ხელნაწერშიც ვინშნავ, კიბადონზე, როცა
გადააწერიებს, კორექტურა ჩემ გასწორებულ პირს შეადარონ,
თორემ გადამწერი ისევ ძველს ან უფრო უქმაკურს წამოაყენებს.

რაც შეეხება თქვენს დაკითხვას, თქვენზე მიმინდვია ყდის
სახე და ფერიც და მოწყობაც, წინდაწინ მაღლობას ვიხდი, რომ
ამასაც ყურადღებას აქცევთ. თუ ჩემი წოდებების გამოქვეყნებას

სასურველათ იჩნევთ, ეგრე იყოს, მხოლოდ სახელი მართლაც და-
ბეჭდეთ: Nicolas და არა შემოკლებით, როგორც რუსულში, მაშ
Nicolas Marr. მაშ მიხედვით იმისა, თუ წოდებით დაბეჭდავთ თუ
უწოდებოთ, სათაური ან ისე იქნება ან ასე, როგორც მარჯვნივ
ცალიერ გვერდზე ამ წერილის, შემდეგ გვერდზე გამომყავს (მოხე-
ულია ცალკეთ). ვრცელი თუ აირჩიეთ, იქნება „Publication... en
France“ გამოსტოვებთ ან პირიქით conférence faite ჩაუმატებთ
à Paris, თქვენ გემოზე და პირობების მანდაურ ცოდნაზე მომი-
ნდვია. ოლონდ შეცდომებს ნუ მათქმევინებ, განსაკუთრებით თვით
დედანში. მოკითხვა ცოლისგან, მეც და ცოლიც გულითად სალამს
ვუძღვნით ქ-ბ სოლოროვას.

მუდამ ერთგული ნ. მაროი.

დაპირებულ სტატიაზე, არა ჭამაზეც ვერ ვიცლი ამ თარგმანის
გამოისობით. იგივე.

(ყდაზე იქნება შეამოკლებთ, მაგრამ როგორც თქვენ ჭერ იჩენთ)

* * *

7 ივნისს ბერლინი,

ბატონო დავით,

ჩემი ლექციის ქართულ დედანს ვაბარებ გამოსაგზავნათ ისეთ
პირს, მანდილოსანს, რომლისთვის უფრო ხელსაყრელია თქვენ
ადრესზე გამოაგზავნოს. ქართულ დედანსაც სჭირია პატრონობა,
თუ დასტურ გამოცემას აპირებთ, თორემ გთხოვ ნუ დაძიკერთ,
უკვე დამიბრუნეთ ჩემი პეტროგრადის ადრესით (B.O., 7я, д. 2,
кв. 17), ენის მხრით გადაათვალაიერეთ ს. ფირცხალავას. მე
დრო არ მქონდა, აქ სუ დასალუპავ ვიზას და სხვა სასამზღრო საქ-
მეებს მოვუნდი. ფრანგულის ვითარება უფრო მაწუხებს, რადგან
ჩემი შესწორებებით გადაწერას უბრალო მაშინის ხმარებაში გა-
ვარჯიშებული ადამიანი ვერ იქს, გვერდზე უნდა უდგეს საქმის
მცოდნე და დაინტერესებული ვინმე. ბ-ნ ანტონ ჟორჟოლიანს
დიდი თავდადებული მონაწილეობის მიღება სჭირია, არ ვიცი მო-
ეხერხება თუ არა ამდენი დროის ამ საქმეზე გადადება. და თანაც
საჩქაროა. Paul Peeters-ი უკვე დაკითხვას მიგზავნის, ყოველ დღე
ველი, არ მომსვლია, არ ვიცი, რას ნიშნავსო. მაშ ეგრე მოეწყოს

საქმე, როგორც მიეწერე კიდევაც ბ-ნ ა. ჟორჟოლიანს: 1) ჩემ მიერ შესწორებულ ფრანგულ თარგმანს გადააწერინებს და პირს, ბეჯითათ შედარებულს დედანზე, გაუგზავნის R. P. Paul Peeters-ს (Belgique, Bruxelles, 23 Bd st—Michel). 2) მასვე გაეგზავნება ჩემგან შესწორებული ხელნაწერი თარგმნის აქიდან გამოგზავნილი, თუ პირში რაიმე საექვო დარჩა, იმის შესადარებლათ და ქართული დედანი. 3) წინასიტყვაობას P. Peeters მიიღებს რა, უკვე აქედან ვუგზავნი ფრანგულათ შედგენილს, შეასრულებს, და თან დააყოლებს თვით ლექციას. 4) პეტერსიდან დაბრუნებულ პირს შესწორებებით გადააწერიებთ და ასაწყობათ სტამბაში მისცემთ. კორექტურას P. Peeters გაატარებს ერთს მაინც. 5) ერთი კიდეც, თუ მოხერხდება, შესწორებული პეტერსიდან მიღებული ცალის პირს გამომიგზავნით ან უკვე აწყობილს, განსაკუთრებით სავალალო შეცდომების გასწორებით დაუყონებლივ დაგიბრუნებთ, ოცი ან ოცდამდე დღე მოუნდება სულ გზით. 6) რომ დაიბეჭდება რამოდენიმე ცალი მე გამომიგზავნეთ, რამოდენიმე Prof. Braun-ს (Leipzig, König-Johann Str. 15—1) და ზოგი სხვას (მათ სიას შემოგივლით) თითო ცალი შეცნიერებს და ბიბლიოთეკებს

თქვენი ერთგული

ბ. შარბო.

• • •

24 აგვ. 1924

В. О., 7л., д. 2, кв. 17

Яфетический институт Академии наук.

ძმაო დავით, ძალიან მაწუხებს ჩემი ლექციის თავგადასავალი, იბეჭდება თუ არა, და თუ იბეჭდება, რანაირათ, ნამეტარ ძნელ საგანს წარმოადგენდა მისი მართებულათ გამოცემის საქმე, ვის მიანდევთ გასწორება ენის და უკანასკნელი კორექტურა ფრანგულის მხრით განსაკუთრებით, პეტერსმა მიიღო მონაწილეობა თუ არა, მე არაფრის შესახებ არავითარი ცნობა არა მაქვს მიღებული, თუ გამოცემა ამდენხან გამიჭიანურდა, იქნებ მაწვდენთ აქ კორექტურას, მე-10 დღეზე მოდის და დიდხანს არ დავიჭერ. ყოველ შემთხვევაში იმეღია, თქვენც და ბ-ნი ა. ჟორჟოლიანიც არაფერს დაზოგავთ, რომ რიგზე მოწყობილათ დამთავრდეს საქმე. წერილით

მინც მაუწყეთ ვითარება, ან ქართულ დედანს რა მოელის, ნუ და-
მიკარგავთ მინც ნაშრომს და თუ გამომიგზავნით, აკადემიის ზე-
ვით ჩვენებული ადრესით თან ჩემი გვარის ხსენებით გამომიგზავ-
ნეთ. — ქბ-ნს სოლოროვას გულითადი სალამი ჩვენი საერთო,
მეუღლისგანაც, რომელიც, თქვენც ცალკე მოგიკითხავსთ. — აქ
ბევრი რამ აღმოვაჩინე (გარდა იმ ბეზღვა-შაირებისა, როპლის
წერაში ახლა ვარჯიშობა დაუწყიათ თფილ. უნივ-ტის გამოცემებში
ჩემ შაგირდებს, უკეთ — ყოფილ შაგ.), პალეონტოლოგიაში მო-
ულოდნელ წერტილს ჰივაწიე, წარმოიდგინეთ, ტრისტან-ისოლდის
ამბავი არა თუ მარტო სიმართლე გამოდგა, მისი, ისოლდეს ან
iseull'-ის პირვანდელი სახეც აღმოვაჩინე, თურმე ეგ სიყვარულის
ტანჯული გმირი ქალი სიყვარულის ღმერთა ყოფილა, აღმოსავლე-
თის ვენერა, იშტარათ სახელდებული, ადრე „ცა-წყალი“. აქ ძალიან
მენატრება პარიზის მზე და ჩემი ძიებისთვის საფრანგეთ-ესპანე-
თის შესახებ მოწყობილება. აღმოჩენანი და ვერ ბეჭდვანი, ესეც
ხომ ძალიან მამბრკოლებს.

თქვენი პატივისმცემელი და პასუხის მომლოდინე

ნ. მარია.

* * *

თეორიის ახალ-ახალი მიწვენილობანი ბევრია, ერთი მათგანი
უღიადესი. ვეცდები გაწვდინო ცნობა და ან დაბეჭდილი რამე გა-
მოვგზავნო. ვაპირებ საქართველოში გამგზავრებას საშობოთ. თქვე-
ნი ერთგული. მაცნობეთ რა მდგომარეობაშია ბეჭდვა.

პატივისმცემელი თქვენი

მუღამ

ნიკო მარია¹.

* * * * *

ბატონო დავით!

შენი წერილი მივიღე. პასუხი დამიგვიანდა. მინდოდა პირადათ
მენახე, მაგრამ ველარ მოვახერხე. პარიზში იშვიათად ვარ ხოლმე

¹ ეს წერილი ცალკე ფურცელზეა დაწერილი უთარილოდ. ალბათ ზემო-
მოცემულ წერილთან ერთად არის გამოგზავნილი, თუმცა სხვა მელნითაა და-
წერილი (პ. მ.).

და როდესაც მოვიდევარ, საქმეებს ვერ ვასწრობ. ეხლა კიდევ ტარიფი გაგვიძვირეს. მე მაინც იმედი მაქვს, რომ მოკლე დროში განხავ და მაშინ მოვილაპარაკებთ. ეხლა მხოლოდ შემძლია ვთქვა, რომ შეუძლებლად მიმაჩნია ვინმემ გისაყვედუროს შენი წიგნის გამოცემის შესახებ, პირიქით. ეს დიდი, ფრიად დიდი ღირსებაა და დიდათ მოსაწონი საქმე, რომ ასეთი წიგნის გამოცემა შესძელი. ამა თუ იმ მიმართულებას ხელოვნებაში შეიძლება საზოგადოება, დიდი თუ მცირე ნაწილი, სულერთია, არ თანაუგრძნობდეს, მაგრამ ეს მიმართულება ახსნილი და განმარტებული უნდა იყოს და მისი წარმოშობა და ევოლუცია გარკვეული. ამას გვიხსნის და გვირკვევს შენი წიგნი და ამასთან აშკარათ ყოფს, რომ შენ დიდათ ნაყოფიერად გიმუშავია. ნუ მიაქცევ ყურადღებას იმ მკაცრ რეცენზიას, რომელიც ერთს ტფილისის გამოცემაში წავიკითხე შენი წიგნის გამო, განაგრძე ისე მუყაითად, როგორც დაიწყე ხელოვნების შესწავლა იმ სახელმწიფოებისა და ხალხებისა, რომელთა ქონდათ გავლენა ქართულს ხელოვნებაზე, ასეთია ხელოვნება ბაბილონურ-ხეთურ-ეგვიპტური, ბიზანტიური, სასანიდური-სპარსული და საზოგადოთ მცირე აზიისა. ამით დიდ სამსახურს გაუწევ და ბევრის გამორკვევა შეგეძლება ქართულ ხელოვნების დარგებში. ამბობენ გუდიაშვილის წიგნიც გამოვიდაო, მე არ მინახავს, დიდათ მაინტერესებს. ავალიშვილის მიერ შენთვის გადმოცემული ჩემი წიგნი მივიღე. როგორც დაინახავდი, თუ გადაათვალიერე, დიდი პოლემიკა იმართება იაფეტურ თეორიის გარშემო. წინეთაც გთხოვე და ეხლაც გთხოვ, მიიღე ყოველგვარი ზომა, რომ სარგისმა მისი ნაწერები გამოგიგზავნოს. შავარდნაძეს მისწერე და ის მოგიხერხებს. დიდი მოკითხვა ქალბატონს ევგენიას ნინოსაგან და ჩემგან. თქვენც მოგიკითხათ ნინომ. ნახვამდის

შენი ექვ. თაყაიშვილი

(წერილი უთარილოა)

• • •

19.15.25.

ძვირფასო დავით!

მივიღე შენი მშვენიერი შრომა და საუცხოვო გამოცემა. ეს პირველი მაგალითია ქართულს ენაზედ ხელოვნების დარგში და

იმედია აწ ბევრი მოყვება როგორც შენგან ისე სხვებისგან. რასაც ამ წიგნში მოკლეთ ეხები, საჭიროა ის ცალკე სტატიაში უფრო ვრცლად მოგვითხრა. კარგი იქნებოდა, რომ სურათების განმარტება დაგერთო. ახალი დარგი ხელოვნებისა ამას საჭიროებს. მაგრამ ეს წვრიმალა და სულით და გულით გილოცავ შრომის გამოცემას არსებულს ჩვენს უმწეო პირობებში. დიდის თანაგრძნობით მოკითხვა ჩემ და ნინოს მხრით ქალბატონს ევგენიას და უღრმესი მადლობა „ახალი საქართველოს“ გამოგზავნისათვის. ნეტავ ეხლა როგორ არის? მარომ მისი ავთოყოფობის ამბავი გვითხრა და მით დაგვადონა. იმედია ახლა კარგათ იქნება.

ბ-ნო დავით, დიდათ გთხოვ. ერთი მოიცალო, კოლია კანდელაკს მოელაპარაკო და მოხვიდე აქ ერთის დღით სურათების შესახვევათ, ფუჭდება უმისოთ, თანაც შესახვევი მასალა მაქედან უნდა მოიტანო, აქ არაფერი არ არის. სასყიდელს ფულს კოწია მოგცემს. შორი დროსთვის ნუ გადადებ ამ საქმეს. კიდევ სათხოვარი. ქავთარაძემ მეორე და მესამე ნომერი დამპირდა „კავკასიონისა“ დიდი ზანია, გაახსენე და გამოართვი.

ნინომ დიდი მოკითხვა!
შენი ექვ. თაყაიშვილი

* * * * *

24 იანვარი 1920 წ.
22 Rue Delambre Paris

დიდათ პატივცემულო ბ-ნო ექვთიმე!

ამას წინად, სორბონში, ვნახე ბ-ნი Gabriel Millet (ვათვალის-ერებდი მის კოლექციას ფოტოგრაფიულ სურათებისა) მან მსთხოვა გამეგო, არის თუ არა ჩამოტანილი საქართველოდან (მთავრობის წამოსვლის დროს) რომელიმე საინტერესო ხელნაწერი დასურათებული მინიატურებით, მაგალითად გელათის სახარებაო და სხვ. ან საზოგადოთ რაც ბიზანტიურ ხელოვნებას ეკუთვნის. თუ რაიმე ამნაირი არის, მაშვინ მათ შეუძლიან გადაიღონ კარგი ფოტოგრაფიული სურათები ამ მინიატურების და კარგად გამოსცენ თქვენივე შენიშვნებით. ამისათვის საჭირო თანხა ერთი ამერიკული საზოგადოების ფონდიდან იქნება.

ამას გარდა ჩემმა ძმამ, სარგისმა, შემატყობინა, რომ ტფილისში ის ბეჭდავს „ვეფხისტყაოსანს“ სრული ტექსტით და ვა-

რიანტებით. წიგნი მარტის ბოლოში უნდა გამოვიდეს. მე, ბ-ნო ექვთიმე, გამიგონია, რომ თქვენ გაქვთ ერთი უცნობი ხელთნაწერი „ვეფხისტყაოსნისა“, და რადგან ჩემი ძმის წიგნი ვარიანტებით უნდა გამოვიდეს, სასურველი იქნებოდა ამ თქვენი ვარიანტიც შიგ ალნიშნული ყოფილიყო ორიოდ სიტყვით მაინც. ეგებ შემატყობინოთ დაახლოვებით საზოგადო ცნობები ამ თქვენი ვარიანტის შესახებ, და მე ჩემს ძმას შევატყობინებდი. ჩემი ძმა დიდათ დავალებული იქნებოდა თქვენი.

მომიკითხეთ პატივისცემით თქვენი მეუღლე.

პატივისცემით დავით კაკაბაძე

* * *

დიდათ პატივცემულო ბ-ნო ექვთიმე!

გუშინ ვიყავი Bibliothèque Nationale-ში, და გავიგე ტექსტის გადაღების შესახებ შემდეგი: ფოტოგრაფისტი რომელიც ბიბლიოთეკაში მუშაობს არის — Rapid'Photo; 58, rue de Richelieu. ამ სახლს მისწერთ ან ისე შემატყობინებთ თუ რომელი ხელთნაწერის გადაღება გსურთ; წიგნის ნომერიც უნდა შემატყობინოთ. მეტი არაფერი არაა საჭირო, არც თქვენი განცხადება ბიბლიოთეკის გამგისათვის არ არის საჭირო; ამ ფოტოგრაფს მუდმივი უფლება აქვს ბიბლიოთეკაში მუშაობისა.

ფასი შემდეგია: პირდაპირ ქალაღზე გადაღება (ესე იგი შავ ფონზე თეთრად) ღირს 2f. 75c (ზომა 29X35cm), თითო ცალი; უფრო დიდი ზომის 33X35 cm ღირს 3f 85c. შუშაზე გადაღება კი ღირს 13X18cm ზომისა — 15f. ამ შემთხვევაში ერთი ქალაღზე დაბეჭდილიც შედის ამ ფასში.

ბერძნული წიგნის შესახებ ჯერ არაფერი გამიგია.

პატივისცემით დავით კაკაბაძე

21—1—26.

* * * * *

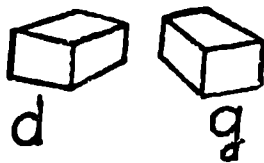
ბერლინი, მაისი 30.

ძმარ დათუკო, რაც პარიზიდან წამოვედი სულ მინდოდა მოწერა, მაგრამ ჩემი საქმის და უფრო ჩემი წიგნების ბედის გამორკვევას ვუცდიდი და აგერ 30 მაისიც მოვიდა. ბოლშევიკების ვიზა,

როგორც იყო ავიღე — ხვალ მომცემენ. ვფიქრობ, რვა ივნისს წავიდე, მოსკოვით. მე და ხუციშვილი ერთად მივდივართ. და თუ როგორ ვიმგზავრებ ამაზე შემდეგ, წივნების საქმე ცოტა უფრო გართულდა, მაგრამ დღეს მაინც ავიღე ნებართვა, თუ ნებართვის სამაგიერო რაღაც და გიგზავნი. ეს არის „La Liste des Livres contenus dans le Panier AD, et les caisses AD. 1A2“, რომელსაც ამიერკავკასიის წარმომადგენლის მიერ წარწერილი აქვს, რომ შეტანა ნებადართულია. უთხარი აგენტს, რომ ბათუმში მოიტანონ და მაცნობონ (გადაეცი ჩემი მისამართი, თუმცა მგონია დაუზუტოვე, „Tiflis Université — A. Djanélidzé“), და მერე მე ვიცი. იქ არაფერი დაბრკოლება იქნება. ამას ასე უბოდიშოთ გთხოვ, თუმცა ძლიერ ვწუხვარ, რომ საქმე გაგიჭირე. ფული რა დასჭირდება გეტყვიან და, თუ დაგაკლდეს, გთხოვ საჩქაროთ მაცნობო. არ დაავიწყდეთ დაზღვევა (50 გირვანქა). ნებართვა გერმანიაშია დაწერილი, მაგრამ წივნების დიდი ნაწილიც გერმანულია და გარდა ამისა წარწერა აღნიშნავს, რომ საზოგადოთ თითო ცალი პირადი წიგნის შეტანა ნებადართულია. იმედია ამას აუხსნი.

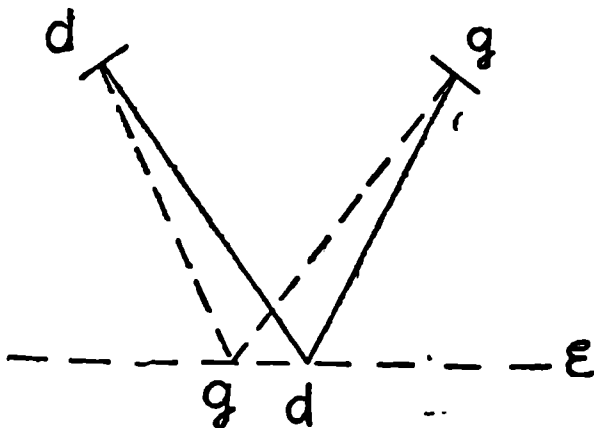
ახლა მინდა ორიოდ სიტყვა შენი გამოგონების შესახებ გავიზიარო. ეგ საკითხი ძლიერ მაინტერესებს, მაგრამ სანამ მად ვიყავი ორიოდ წუთი ვერ ვიშოვე, რომ ჩავფიქრებოდი და ახლაც ისევ მაგ მდგომარეობაში ვარ. მხოლოდ მატარებელში, აქით რომ მოვდიოდი ვცადე აზრებისთვის თავი მომეყარა და შემდეგი უნდა გითხრა: ორი სტერეოსკოპული სურათი d და g ეკრანზე F ერთმანეთს ეფარება. საკითხის გამარტივებისათვის წარმოვიდგინოთ რომ ეკრანი ხორკლებიანი ზედაპირია, რომელიც სხივებს სავსებით ჰფანტავს. მაშინ თვითოეული წერტილიდან (ეკრანზე მიღებული ხატებისა) სხივები ყოველი მხრით გამოდის და ამიტომ თვალში (ორივეში) ორივე ხატებას მივიღებთ, g-საც და d-საც და ორივე ერთსა და იმავე ადგილზე იქნება რეტინაზე. ასეთ პირობებში თვითოეული თვალი ორივე ხატებას ერთდროულად და ერთნაირად ჰხედავს. თუ როგორ წარმოსდგება ამ შემთხვევაში სტერეოსკოპული ხილვა, ეს საინტერესოა, — კერძოთ საკითხი, შეიძლება თუ არა ცალი თვალთ მისი განცდა. პირდაპირ ან შეჩვევის შემდეგ. — მაგრამ აქ სხვა გარემოებას მსურს მივაქციო

შენი ყურადღება. d და g ერთმანეთს სავსებით უნდა მოვრგოს თორემ ისე მკაფიო ხატებას ვერ მივიღებთ (რადგან თვალი ორივე სურათს ჰხედავს). თუმცა ეკრანის განაპირაზე ორი ხატება ერთმანეთს დაცილებულია მაგრამ, როგორც იცი, ამ ნაკლის შესწორება სულ ადვილი საქმეა. მხოლოდ დამაფიქრებელია მეორე დაბრკოლება: g და d ერთიმეორისაგან განსხვავდება და მაშასადამე მათი სრული მორგება შეუძლებელია. აქიდან წარმოდგება სურათის (ხატების) ბუნდოვანება, რომელიც მით უფრო ძლიერი იქნება, რაც უფრო ახლობელია საგანი, რადგან ამ შემთხვევაში g -სა და d -ს განსხვავება უფრო დიდია.



აი ამ სიძნელეზე მინდოდა მიმეჩქია შენი ყურადღება. თუ რამდენად რეალურია იგი. ამას შენ უკეთ შეატყობ შენი ცდების დროს. ამას გარდა მრავალი სხვაცა მაქვს გამოსარკვეველი, მაგრამ სამწუხაროდ მად დრო ვერ ვიშოვე და ახლა გვიან არის. ამიტომ ისევ უნდა გისურვო გამარჯვება და ველოდე შემდეგ ცნობებს.

გთხოვ გადაცე პარიზელებს ჩემი გულითადი სალამი.





ჩემო დათიკო, შენი წერილი 7 დაწერილი მივიღე 15-ს, ძლიერ ჩქარა. შენ ისე გვიან იწერები, რომ ფოსტამაც კი შემიცოდა და მალე მომიტანა. მივიღე სიამოვნებით, წაკითხვის შემდეგ დაელონდი. შენ ბევრი რამის შესრულება შეგიძლია. მოითხოვე რაიმე მისია და წამოდი. თუ ცოცხალი ვიქნები და ისურვებ ჩემთან მოხვალ. კუთხე აქაც მოინახება.

ამ წერილის წერა შემაწყვეტინა სომეხ მხატვარმა ტუტუჯიანმა, მთხოვა შენი მისამართი, მივეცი. მითხრა: ერთმა ჰოლანდიელმა გამოფენა უნდა გამართოს და კაკაბაძის სურათებს თქვენ მოგთხოვენო. მე უარი უთხარი. რადგან მიშა ბელანიშვილი მართავს გამოფენას და იმას დავპირდი შენი და ლალოს სურათების თხოვება.

საჭმე აი რამია: ჰოლანდელი Van Oijen-ს, რომელსაც აქვს galerie Bonaparte édition artistique (საკუთარი), უთქვამს მიშასათვის მუქთად მოგიწყობთ გამოფენას ოლონდ თქვენ მოაგროვებთ რაც რამე მოგეძევებათ ქართული სურათები თუ წიგნები, ყველაფერი რაც შეეხება საქართველოს, განსაკუთრებით მოდერნისტული. ეს გამოფენა გაიმართება 26 ივნისიდან — 6 ივლისამდე.

სომეხი ტუტუჯიანი (თუ გახსოვს ქოჩორიანს რომ მოყოლობდა შენი სურათების სანახავათ) კი თურმე ცდილობს თავის საკუთარო გამოფენა გამართოს, ამიტომაც უთქვამს იმ ჰოლანდიელისათვის (იგივე რომელიც მიშას ეხმარება) კაკაბაძე სომეხი არისო. მას გაკვირვებია, გამიგონია ქართველი არისო. ეს სომეხი ეხლა სულ შენ გბაძავს, ამიტომ ჰოლანდიელს მოსწონს*.

* სოლორაშვილის წერილთან დაკავშირებით საინტერესოა დასავლეთ გერმანელი ავტორის ჰერტა ვეშერის ინფორმაცია მონოგრაფიაში „კოლაჟის ისტორია“, 1974 წ. (Herta Wescher „Die Geschichte der Collage“ 1974) ...„ტუტუჯიანი გვიამბობს, რომ თავის ექსპერიმენტებში ფერადოვანი მასალით, რომელსაც „მატერიის დეფორმაცია“ ახსიათებს, ეყრდნობა დავით კაკაბაძეს, რომელსაც 1925 წელს დაუახლოვდა.

ძალიან ცოტა გვაქვს ზუსტი მონაცემი ამ რუს-ქართველი ხელოვანის შესახებ, რომელმაც თავისი გმირული საქმიანობით დიდი ყურადღება მიიქცია. მის მოსკოვში ხელოვნებაში დაოსტატებასთან ერთად ბუნებისმეტყველებას

ქოჩორიანს ცოლი მოკვდომია. თითონ მსახურებს. როზენბერგთან, კონტრაქტით შეკვრია, არ ვიცი რამდენი წლით.

ჩემო პაწიავე, შენ რომ აქ ყოფილიყავი დღეს რამდენი რამე: გეგნებოდა გაკეთებული და ყველაზედ წინ იქნებოდი. უფრო აღრე: შინდოდა მოწერა, კიდევ ავით გავხდი ბრონხიტიით და საშინელო კრიზისი მომივიდა ასტმის. არაფელი მეშველა, მეტად დასუსტებული ვარ. საჭიროა სოფელში წასვლა, მაგრამ რითი.. უფულოთ კი იცი ფეხის გადადგმაც არ შემიძლია... მე კი არა რაი საშუალება: არ მომეპოება. მუშაობა აღარ შემიძლია. ექიმი აღარ მწყალობს, იშვიათად მოდის. მალე მიდის ქმართან.

როგორც იყო ელირსა, ჩემი ოთანხი გათავდა. ახალი შპალერი გააკრეს, ლამაზია. nature morte fougère-ს ფოთლები: ჩემს მდგომარეობას შეეფერება.

პაწია მხატვრები ძალიან მეხმარებიან, მოგიკითხეს სიყვარულით აგრეთვე მიშამ და მარტინემ.

შეასრულე, გენაცვალე დათიკონე ეს თხოვნა. გაუგზავნე ოცდაათი (30) მანეთი შემდეგი მისამართით: ოზურგეთი: დაბა ასკანა. სოფელი ფიჩხისჯვარი. გიგო მგელაძეს. ვანოსთვის. შენ თუ ვერ შესძლო, ანას უთხარი ის გაგზავნის. გადაეცი ანას და ტანისა რომ მე მიტოსგან არ მიმიღია აქამდინ ორმოცდაათი მანეთი (50).

სალამი თქვენებს იყავი კარგად ეცადე მალე
ვვავნია

22, Rue Delambre Paris (14^e)

სწავლობდა და შემდეგ ასწავლიდა კიდევ. 1920 წელს ჩამოდის პარიზში და მომდევნო წლებში მონაწილეობს დამოუკიდებელთა სალონის გამოფენებში. 1921 წელს ის აყეთებს აკვარელს, აბსტრაქტულ კუბისტურ კომპოზიციებს. რომელთაც საფუძვლად უკავილების მოტივები და ნაევბის ფორმები უძევთ. მაგრამ შემდგომში ის ქმნის კონსტრუქციულ რელიეფურ სურათებს და სკულპტურებს ახალი უჩვეულო მასალისაგან. ანდრე სალმონი თავის მონოგრაფიაში „თანამედროვე რუსული ხელოვნება“, პარიზი 1928, აქვეყნებს მის ორ მატერიალურ რელიეფს. მათგან 1924 წლით დათარიღებულზე გაფერადებული ხის ელემენტები, დილები და მეტალის რკალოვანი ფორმები ფერადად ტონირებულ საფუძველზე არის დამაგრებული, ქეშმარიტად დადასტურებული ნივთთა კრებული, ის სახილველად მაინც ძალზე მიზანშეწონილადაა განლაგებული. მეორეზე (1925 წ.) მეტალის ღერო ქმნის დაკლავნილ ორნამენტს, რო-

პატივცემულო ტიციან.

თქვენ ნიკო ფიროსმანაშვილის მონოგრაფიაში, სხვათა შორის, აღნიშნული გაქვთ, რომ ნიკო ფიროსმანიშვილზე დაიბეჭდა 1913 წელს გრიგოლ რობაქიძის წერილი რუსულ ენაზე, რომელიც ჩვენთვის პირველ წერილად უნდა ჩაითვალოს. ეს ცნობა აქაურ წრეებში იწვევს ეჭვს, ამიტომ დიდათ მადლობელი ვიქნები თუ ამ ეჭვის გასაქარწყლებათ, შემატყობინებთ იმ გაზეთის სახელს, ნომერს და რიცხვს, სადაც ეს წერილი იყო მოთავსებული. ამასთანავე გთხოვთ მაცნობოთ, რა საბუთი გაქვთ იმისი, რომ ლე-დანტიუ ფრანგი მხატვარია, როდესაც ცნობილია რომ ლე-დანტიუ რუსი მხატვარი იყო, ვინაიდან ეს საკითხიც აქ საკამათოდ არის.

დიდად დავალებული ვიქნები, თუ ამ ცნობებს მომაწვდით,
პატივისცემით დავით კაკაბაძე.

* * * * *

Дорогой Давид!

Нико Пиросманашвили был «открыт» Михаилом Васильевичем Ле-Дантю (+1917) и моим братом в апреле—мае 1912 года. Когда я вернулся месяцем позже из Петербурга, то у нас уже была одна из картин Нико — «Пирушка мушей», выставленная в 1913 на «Мишени» в Москве — и дом был

შელიც გაფურადებულ ფართობს რკალავს. მის ამ სტილთან ახლოსაა სკულპტურა „განგმირული თევზი“, გაფურადებული, ხე, რომელშიაც ორი მინის თვალია ჩასმული.

ტუტუნჯიანმა კაკაბაძესთან ნახა და განიცადა, თუ როგორ ფარავდა ის დაწვნილ ფანერას ბამბით და მასზე თხელ მატერიას, უფრო ხშირად წმინდა აბრეშუმს კიმავედა, რომელიც მანამდე წებოს ხსნარში ჰქონდა დასველებული. ის პულვერიზატორით აფრქვევდა საღებავს და დგამდა მავთულებს ზედაპირზე, ისე რომ უღაბნოსებრი რელიეფი მიიღებოდა, რომელიც ტოპოგრაფიულ რუქებს გეაგონებდა. ამერიკაში ყოფნისას კაკაბაძემ გამოიგონა რელიეფური კინემატოგრაფი, რომელიც სამი აპარატის ერთდროულ გამოყენებას ემყარება. ის ამას გარდა აქვეყნებს ბროშურას, მაგრამ ვერაფერს მიიღწია კომერციული თვალსაზრისით. 1926 წელს კაკაბაძე ბრუნდება საქართველოში და თბილისში მარჯანიშვილის თეატრში ასრულებს თეატრალურ დეკორაციათა ესკიზებს“.

полон только разговорами и спорами о нем. Но лишь осенью мне удалось лично, после долгих расспросов отыскать самого Нинко — я его застал во время работы над вывеской молочной лавки на Гоголевской улице. Тогда им были написаны мой портрет, очень тоже фигурировавшие на выставке в Москве. В 1913 году я писал в «Закавказской речи» о нем, пытался обратить на него внимание друзей (его я познакомил с Канчели). Насмешки. Понадобилась война и революция, чтобы доказать правоту наших взглядов.

Ле-Дантю конечно русский и притом выдающийся художник. В 1911 он должен был покинуть Академию художеств за левизну и принял участие в «Ослином хвосте». Он первый в России заговорил о построении картины и все толки о композиции, фактуре и прочем, растасканные средой и в особенности присвоенные Ларионовым, были его. Это был один из немногих людей и мой лучший друг. Погиб он в 1917 году. Жму твою руку.

Илья Зданевич

• • • • •

6—XI—24 წ.

ს. ს. რ. განათლების კომისარიატს
კანდელაკს.

მოგესხენებათ რომ ქ. პარიზში, 1925 წელს მაისში უნდა გაიხსნეს ინტერნაციონალური გამოფენა დეკორატიული მოდერნისტული ხელოვნებისა, სადაც თანამედროვე დეკორატიული ხელოვნების სახე ყოველი ხალხის მიღწევის დონითი იქნება წარმოდგენილი. მოგესხენებათ ისიც, რომ საბჭოთა რესპუბლიკების კავშირი ამ გამოფენაზე მიწვეულია და რომ კავშირი დასთანხმდა მონაწილეობის მიღებაზე. ამასთანავე ცხადია, რომ ამიერკავკასიის საბჭ. რესპუბლიკას, როგორც კავშირის ერთ წევრს, უფლება ექნება გამოფენაზე მონაწილეობის მიღებისა.

გამოფენის მეტად დიდ მნიშვნელობის თვალთ აზრით სასურველია, რომ ამიერ კავკასიის მონაწილეობა შესაფერისი იყოს. თუ როგორი სახით შეუძლია მონაწილეობის მიღება საქართველოს და საზოგადოთ ამიერკავკასიას ამ გამოფენაზე, ამის მხოლოდ ადგილობრივ გამორკვევა შეიძლება, ამიტომ მე გადაჭრით არაფრის თქმა არ შემიძლია. მხოლოდ გატყობინებთ რომ პირადი ჩემი

შრომის დეკორატიული ნაწარმოებით, რომელიც პარიზში მაქვს, სრული სარგებლობა შეგიძლიათ საქართველოს თუ ამიერკავკასიის სექციის მოწყობაში. აქ არ შეუდგები დაწვრილებით აღწერას ჩემი გეგმისა, მხოლოდ აღვნიშნავ, რომ პარიზის არა ერთ მოდერნისტულ დეკორატიულ გამოფენაზე ვყოფილვარ მიწვეული. ჩემი სურვილია, რომ თუ ამიერკავკასიის სექციის მოწყობა მოსახერხებელი შეიქმნა, საჭიროა რომ ის სათანადოდ წარმოდგენილ იყოს და ამიტომ ყოველგვარ დახმარებას გავუწევ ამ საქმეს ჩემი ცოდნით და ნაწარმოებით. ამასთანავე ვინაიდან ადგილობრივი პირობებს მე კარგად ვიცნობ, გამოვთქვამ სურვილს რომ დაგეხმაროთ ყოველგვარ საორგანიზაციო საქმეშიც. თუ სექციის მოწყობა გადაწყდა, უნდა იქნეს მხედველობაში ისიც მიღებული, რომ გამოფენის მოწყობისათვის ძლიერ ცოტა დრო დარჩა და საორგანიზაციო საქმე უნდა დაჩქარდეს.

საქართველოს საბჭოთა რესპუბლიკის
სახალხო განათლების კომისარიატს

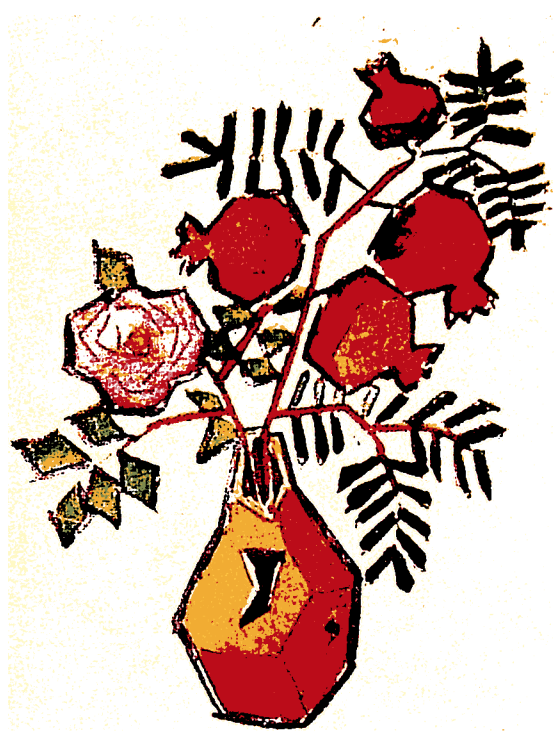
ამით მაქვს პატივი გაუწყოთ, რომ მე თავის დროზედ მივიღე დეპეშა თქვენ მიერ გამოგზავნილი ტფილისიდან 3 ნოემბერს 1922 წ., რითაც მატყობინებდით რომ მე ჩამოვსულიყავი ტფილისის სამხატვრო აკადემიისათვის და ამასთანავე სამგზავრო ხარჯისათვის 50 გირვ. სტერლინგს მიგზავნიდით. აღნიშნული 50 გირვ. სტერლინგი მე მივიღე „ჩემო“-ს საზოგადოების წარმომადგენლისაგან ჯაყელისაგან დეკემბრის დამლევს 1922 წ. ამ ფულის მიღებისთანავე საქართველოში დაბრუნება მე ვერ მოვახერხე, ვინაიდან ამას ჩემი მდგომარეობა ხელს არ უწყობდა. როგორც მოგეხსენებათ ჩემი საფრანგეთში წამოსვლის მიზანი იყო მხატვრული საქმის შესწავლა. იმ ხნის განმავლობაში, როდესაც საქართველოს ყოფილი მთავრობა მე დახმარებას სტიპენდიის სახით მაძლევდა (1921 წ. აგვისტომდე) მე სისტემატიურად ვმუშაობდი მხატვრობაში. ყოველგვარი დახმარების მოსპობის შემდეგ (აგვისტოდან 1921 წ.) მხატვრული მეცადინეობა უეცრად შევწყვიტე და მთელი ჩემი ღონე კი იყო მიმართული იმისაკენ რომ კერძო მუშაობით თავი დანერჩინა. დღემდის, თითქმის ავერ ორი წელიწადია,

ვარ ამნაირ მდგომარეობაში და ჩემი მხატვრულ საქმის ერთხელ შეწყვეტილს დამთავრება ვერ მოვახერხე. დამრჩა შეუსწავლელი მხატვრობის ზოგიერთი უმთავრესი საკითხები, რომლის არ შესწავლა უვარგისობაა. ამ რიგათ დღემდის ვერ დავამთავრე ეს მუშაობა დროის და შექლების უქონლობის გამო. დაუმთავრებელ სწავლით კი საქართველოში დაბრუნება არ მიმაჩნია მიზანშეწონილად. ყველა ამ მიზეზების მიხედვით ფულის მიღებისთანავე საქართველოში ვერ წამოვედი. ამასთანავე ყოველივე ღონეს ვხმარობ, რომ სამხატვრო მუშაობა დავამთავრო და რასაკვირველია მაშინათვე საქართველოსაკენ გამოვემგზავრები. 50 გირ. სტერლინგი მე ხელუხლებლად ვინახამ, როგორც გზის ფულს. თუ როგორ საშუალებას ვიშოვი იმის მიხედვით დამჭირდება დროც სწავლის დასამთავრებლად და ამის შემდეგ ამ ფულსაც თავის დანიშნულებისამებრ — საქართველოში დასაბრუნებლად — მოვიხმარ. თუკი განათლების კომისარიატი სცნობს ამ ჩემს მოსაზრებებს მიუსაღებლად, მე ვალდებულად ვთვლი ჩემს თავს დავაბრუნო 50 გირ. სტერლინგი ჩემს მიერ მიღებული.

დავით კაკაბაძე
პარიზი

ქიათურის შავი ქვის მრეწველთა საზოგადოების
პრეზიდიუმს (50 გირ. სტ.)
და ქიათურის „ჩემოს“ (100 გირ. სტ.)

პარიზში მყოფ ქართველ მხატვრებს განზრახული გვაქვს გავმართოთ ამ გაზაფხულს პარიზში ჩვენი სურათების საერთო გამოფენა. ზედმეტია აღვნიშნოთ ის დიდი მნიშვნელობა ქართულ კულტურისათვის, რაც ასეთ გამოსვლას უცხოეთში აქვს და რომლის საუკეთესო მაგალითია ის 1921 წელს გამართული საერთო გამოფენა, რომლითაც პირველად მოხდა უცხოეთში ქართულ ახალ მხატვრობის მანიფესტაცია. ესლა განზრახული გამოფენის მოწყობისათვის საჭირო თანხა გვინდოდა ჩვენივე საშუალებით გამოგვენახა, მაგრამ ეს ვერ მოხერხდა და ამიტომ გამოფენის მოწყობა არაერთხელ გადადებულა. საბოლოოდ კი სჩანს, რომ თუ საიდანმე მატერიალური დახმარება არ მივიღეთ, გამოფენის მოწყობა შეუძლებელი ხდება, მაგრამ ჩვენ მაინც არ ვკარგავთ იმედს და მოგ-





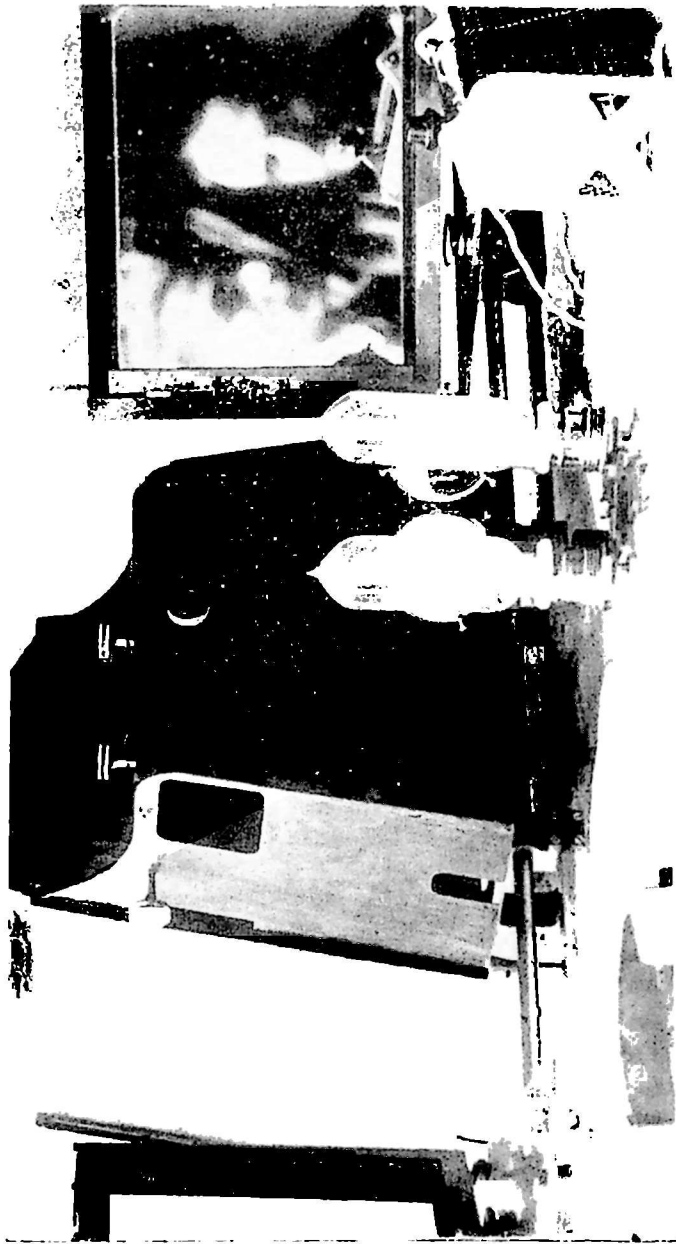






ქუთაისის კლასიკური გიმნაზიის მოსწავლე
დავით კაკაბაძე
არდადეგებზე სოფელ კუსში, პირველი ფოტო საკუთ აპარატით.



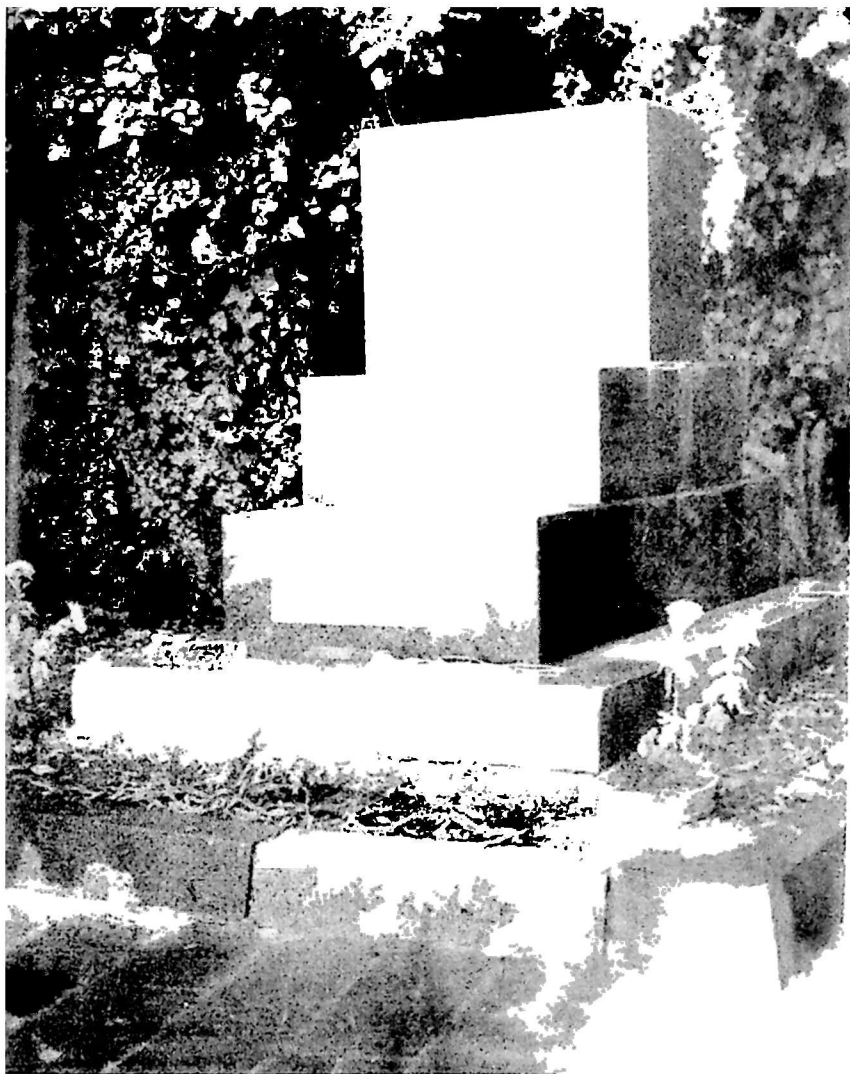


სტრუქტურის სპორტკომ

სპორტბე მსპ სპორტ ს.ტ.გ.



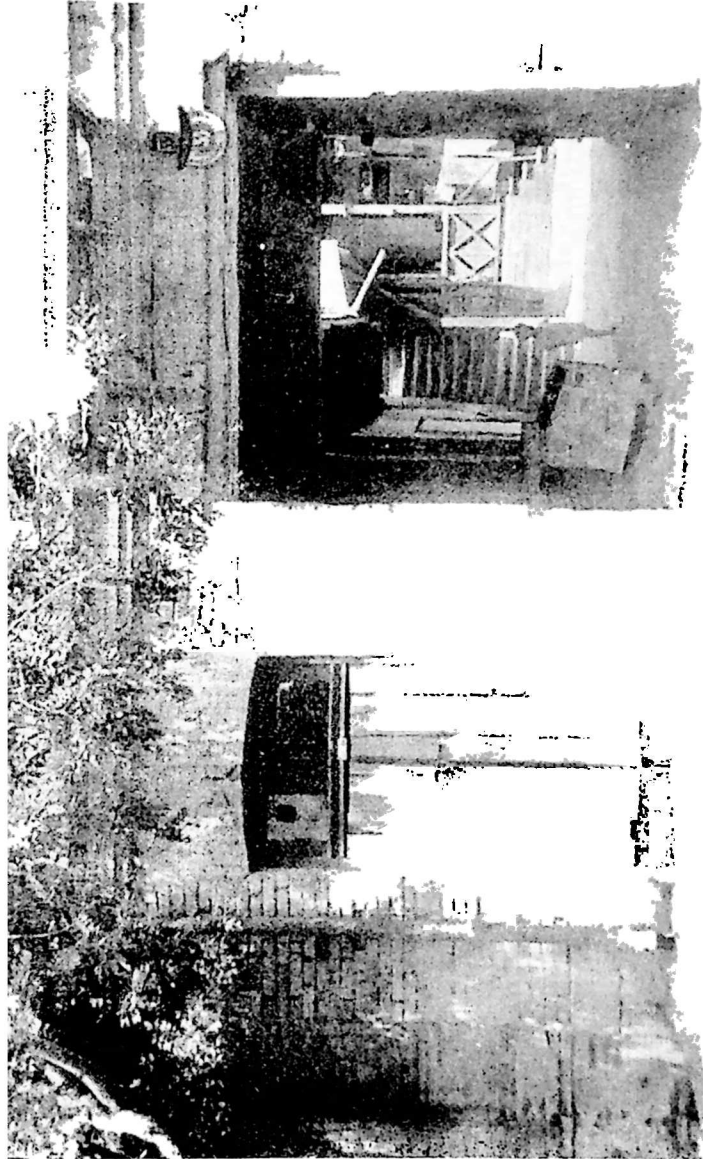
დავით კაკაბაძე — პარიზი, 1925 წ.



ძეგლი აკაკის საფლავზე, რომელიც დავით ყვავაძის მიერ 1928 წელს შეკმნილი პროექტით დაიდგა 1931 წელს.



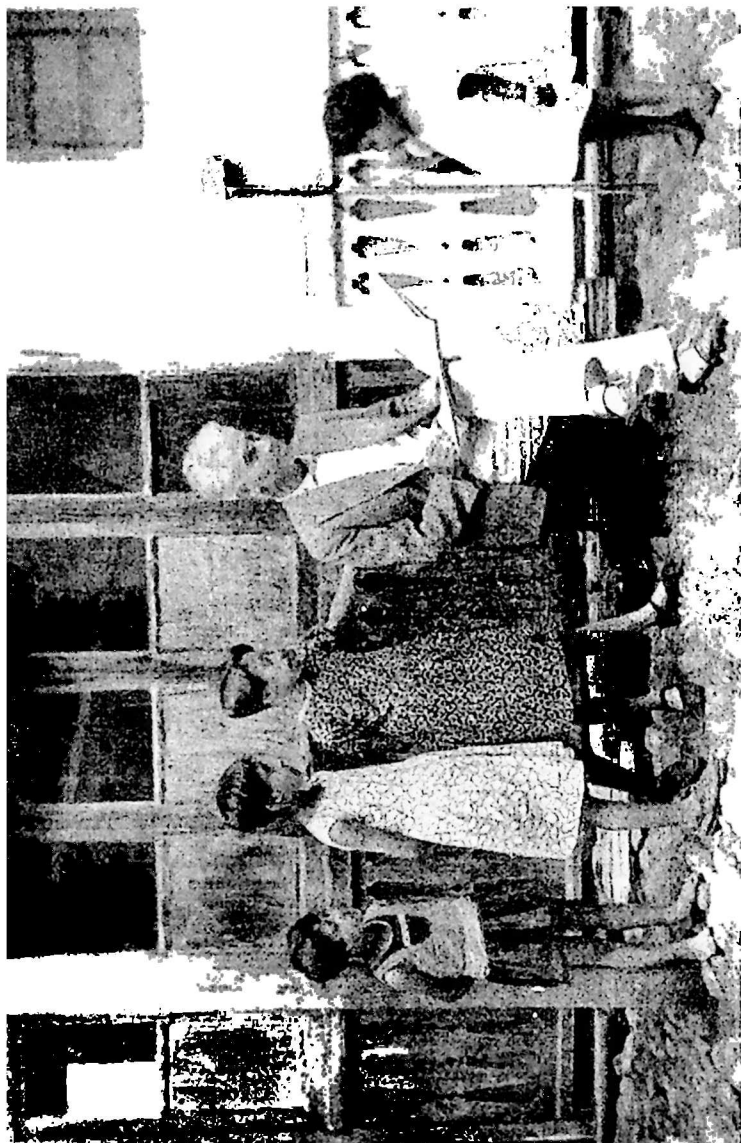
კინოფილმ „საქართველოს
მატერიალური კულტურის ძეგლების“ გადაღებისას
(1929—1930)



სახლი ფოთის ტყეში

ბოლო

1933



ღადო მელიქიანი ფარსმანს საცხებებს
შესთავაზებს საუბრისას ცნობილი ჩანახატი
გაქვების დოზის 35-მ.



პე. მ. მ. კოვტოვის შესახებ



გიორგი ლუონიძე და ბეგო, 1930 წლის 4 აპრილი.



ბეგო ფარსმანის ერთგული მეგობარი თ. შატრაველი.



მეუღლის პორტრეტი, ეტიუდი, 1942 წელი.



ეთერ ანდრონიკაშვილი (მ. ტერას
მეუღლე). ქუთაისში
1941



დ. ვ. კვ. შაძე, ქუთაისი, ბაგრატიის
ტყეაში, 1941 წ.

მართავთ თქვენ დახმარებისათვის, იმ იმედით რომ ცნობილ თქვენ ყურადღებას ქართულ კულტურულ საქმისათვის ჩვენც არ მოგვაკლებთ ამ გამოფენის მოწყობისათვის. მოგმართავთ თხოვნით, რომ აღმოგვიჩინოთ დახმარება 50 გირვანჯა სტერლინგით, რითაც ჩვენც დიდად დავალებული ვიქნებით.

P. S

უნდა აღვნიშნოთ, რომ ვინაიდან გამოფენის მოწყობა გაზაფხულში უნდა მოხდეს (ზაფხულში მოწყობას კი უკვე თავის მნიშვნელობა ეკარგება), გაზაფხულამდე კი ერთ-ორი თველა დარჩა, ამიტომ უმორჩილესად გთხოვთ ეს ჩვენი თხოვნა რაც შეიძლება მალე განიხილოთ.

12.—11—26

**დეკორატიული ხელოვნების ინტერნაციონალურ გამოფენაზე
ქართული ხელოვნების მონაწილეობის შესახებ**

პარიზში გამართული დეკორატიული ხელოვნების ინტერნაციონალური გამოფენისათვის საქართველოდან გამოგზავნილი საგნების დაწვრილებით გასინჯვის შემდეგ შემიძლია ვთქვა, რომ გამოგზავნილი საგნები მთლიანად ვერ აკმაყოფილებენ იმ მოთხოვნილებას და ვერ აღწევენ იმ მიზანს, რომელიც ამ გამოფენაშია დასახული: ტფილისიდან გამოგზავნილია სულ ათიოდე საგანი: სამი ნოხი. რამდენიმე თიხის ქურჭელი და დანარჩენი ნაქსოვი და ნაქარგი. არც ერთი ნოხი არ წარმოადგენს მხატვრულ ღირებულებას. როგორიც გამოფენისათვის საჭიროა. პროფილით ეს ნოხები არ ახასიათებენ ქართულ ხელოვნებას და არავითარი ახალი შემოქმედების ფორმა შიგ არ სჩანს, ისინი წარმოადგენენ მხოლოდ სპარსული ნოხების ნამდვილ მიბაძვას. რასაკვირველია ამნაირი ნოხები— მოკლებული მხატვრულ მნიშვნელობასა და ეროვნულ თვისებასა — გამოფენაზე ვერ მიაღწევენ მიზანს და შეიძლება პირიქით, ცუდათ დაახასიათებს საქართველოს დეკორატიულ ხელოვნებას. ამიტომ ჩემის აზრით, სასურველი იქნებოდა მათი არგამოფენა.

იგივე, სრულებით უმნიშვნელო და მიზანშეუწონელი არის თიხის ქურჭლები. არავითარი დეკორატიული და მხატვრული სახე მათში არ სჩანს. უკიდურეს შემთხვევაში მათში მხოლოდ ერთის არჩევა შეიძლება გამოფენისათვის ვარგისი.

რაც შეეხება ქსოვილებს, აქაც ტფილისის კომისიის არჩევანთ ვერ სახავს საგნებით ჩვენი ხალხის ხელოვნებას. მათში თითქმის ნახევარი სრულებით უვარგისი თვისებისა — განსაკუთრებით ნაქსოვები, სადაც ქართული ჩუქურთმის სახეებია. ესენი არავითარ მხატვრულ ინტერესს არ წარმოადგენენ. ამიტომ მათი გამოფენა სრულებით მიუღებელია. მეორე ნახევარი ნაქარგებისა კარგს ნიმუშებს წარმოადგენენ ქართულ ხელოვნებისა ყოველის მხრივ. მათში სჩანს ნამდვილი მხატვრული სახე. მათი გამოფენა მნიშვნელოვანი იქნებოდა. საუბედუროდ ეს ნიმუშები მხოლოდ 3—4 ცალი არის თითქმის ერთი და იგივე რიგისაა.

ამ რიგად გამოფენისათვის ვარგისი რიცხვი ტფილისიდან გამოგზავნილ საგნებისა მხოლოდ ხუთიოდეა — ერთი თიხის ჭურჭელი და დანარჩენი ნაქარგები. რასაკვირველია ეს სრულებით არ არის საკმარისი საქართველოს დეკორატიულ ხელოვნების წარმოსადგენათ. როგორც სჩანს, ამავე შეხედულობის ყოფილა მოსკოვში სამხატვრო კომისიის ერთი წევრი პროფ. მილერი, რომელმაც ამ ნაკლის შესავსებათ, თავის პირადი პასუხისმგებლობით, თან ჩამოიტანა პარიზში რამოდენიმე ქართული საგნები მოსკოვის მუზეუმში არჩეული. ამ საგნების დამატებით შეიძლება გამოფენისათვის ვარგისი საგნების რიცხვი გაიზარდოს ერთ ათეულამდე. მაგრამ ამით მაინც არ შეიძლება შევსება იმ ნაკლისა, რაც ტფილისში კომისიას ჩაუდენია.

შეიძლება ასევე აღვნიშნო ის მიზეზები, თუ ჩემის აზრით, რისთვის მოხდა ეს ასე². ეჭვი არ უნდა იყოს, რომ ჩვენი დეკორატიული ხელოვნება საუცხოვო ფორმებში არის ასული და აქვს მრავალი დარგები და თავისი დამახასიათებელი სახე. მას მნიშვნელოვანი ადგილი შეუძლია დაიკავოს საზოგადო დეკორატიულ ხელოვნებაში. ტფილისიდან გამოგზავნილი საგნები კი ვერც ყველა დარგებს წარმოადგენენ და ვერც ხელოვნების მხრივ არის შერჩეული. როგორც სჩანს კომისია დიდათ დაშორებული ყოფილა

* საზოგადოთ დეკორატიული ხელოვნება ორნაირი სახით არსებობს: — ხალხური და კულტურულ-ცივილიზაციური. დღევანდელი საქართველო შეიძლება წარმოდგენილი ყოფილიყო ორივე სახით. ტფილისის კომისიას, როგორც სჩანს — მარტო ხალხური ხელოვნების წარმოდგენა ნდომებია.

ხალხურ ნაწარმოების ხელოვნებასთან. მას ვერ გაურკვევია თუ რაში იხატება დღეს ჩვენი ხალხის დეკორატიული შემოქმედება. საჭირო იყო კომისიის უფრო მეტი კავშირი ხალხთან, მათი ხელოვნების შეგნებით და არა მარტო განყენებული ფიქრით დეკორატიულ ხელოვნებაზე. ხალხურ ცოცხალ ხელოვნების დაფასება შეუძლიათ მხოლოდ მათ, ვისაც ცოცხალ ხელოვნებასთან კავშირი აქვთ, ვინც თვითონ დღეს შემოქმედებით ქმნის ფორმას, და არა ვინც ცხოვრებას სრულებით დაშორებული არიან და ვინც მხოლოდ წარსული ხელოვნების ფორმების გამორკვევაში და ენტუზიაზმშია. ხალხური ხელოვნებაც რეალური ცხოვრების მაჯის ცემის შედეგია და მისი დანახვა შეუძლია მათ, ვინც რეალურ ცხოვრებასთან დაკავშირებულია. შეიძლება ადამიანი ძლიერ კარგი სპეციალისტი იყვეს განყენებულ საკითხებში, წარსულის ხელოვნებაში, მაგრამ ამავე დროს დღევანდელ ცხოვრების გაუგებრობაში იყოს. სწორედ ამნაირი სპეციალისტების და გაუგებრობის შედეგი უნდა იყვეს ტფილისიდან გამოგზავნილი ნაწარმოების შერჩევა.

ჩემის აზრით ქართული დეკორატიულ ხელოვნების განყოფილება შეიძლებოდა საუცხოვოდ მოწყობა რომ თავის დროზედ ყოფილიყო მიღებული ზომები. ამ გამოფენის მნიშვნელობის შესახებ მე თავის დროზედ (6—XI 24 წ.) მივწერე, განათლების კომისარიატს, რათა მას მიეღო ზომები და ამასთანავე სურვილი გამოეთქვი ყოველივე დახმარების გაწევისა და ყოველივე მასალის მიწოდომისა, რომ შეთანხმებული მუშაობა ყოფილიყო. მაშინ საკმარისი დროც იქნებოდა და შეიძლებოდა საქართველო რიგიანად წარმოდგენილი ყოფილიყო, როგორც ხალხური ხელოვნების ნაწარმოებით, ისე თანამედროვე კულტურულ-დეკორატიულ სახით, და ამ უკანასკნელში კი ჩემი პირადი ნაწარმოებით და გეგმით.

ყველა ამ მოსაზრებებს მხოლოდ იმისათვის აღვნიშნავ, რომ მკონია ეს შენიშვნები გამოსადეგი იქნეს მომავლისათვის და მომავალ შემთხვევისათვის უფრო შესაფერისად იქნეს წარმოდგენილი ჩვენი ხელოვნება.

მოდერნისტულ დემოკრატიულ ხელოვნების ინტერნაციონალური გამოფენა.
გამოფენის ხარაჩოებზე.

გამოფენა უნდა გახსნილიყო აპრილის პირველ რიცხვებში, მაგრამ დაგვიანების გამო მხოლოდ მაისის შუა რიცხვებში შეიძლება იქნეს ფართო მასისთვის ღია კარები, თვით ოფიციალური გახსნა მოხდება 28 აპრილს.

ამ გამოფენაზე მოწვეულია თითქმის ყველა ქვეყანა, და მონაწილეობას ლებულობენ ყველა ერი, გარდა ამერიკისა და გერმანიისა.

ყველა ქვეყანას აქვს მიკუთვნებული თავისი ადგილი, სადაც ის აგებს თავის პავილიონს, რომელშიდაც იქნება მოთავსებული მათი დემოკრატიული და ინდუსტრიალური ხელოვნების ნაწარმოები. საფრანგეთს, როგორც მასპინძელს, ერგო უმთავრესი ზრუნვა გამოფენისათვის, როგორც მის გარეგნულ მხარეზე, ისე პავილიონების დანაწილებაზე, საზოგადო გეგმაზე.

გამოფენა მოთავსებულია პარიზის ცენტრში, ეგრეთ წოდებულ ინვალიდების მოედანზე და მასთან მდებარე მდინარე სენის მარცხენა და მარჯვენა ნაპირზე. ადგილი საუცხოვოა და ადვილად მისაწდომი პარიზში მცხოვრებთათვის და ჩამოსულ უცხოელთათვის.

პირველი თვალის გადავლებით გამოფენა წარმოადგენს უზარმაზარ შენობებს, გარედან ხარაჩოებით სავსეს, სადაც სწარმოებს ინტენსიური მუშაობა ამშენებლობისა. თანდათან ირკვევა, რომ უმთავრესი მნიშვნელობა ამ გამოფენისა, თუმცა მას აქვს სახელი დემოკრატიული და ინდუსტრიალური ხელოვნების გამოფენისა, არის არხიტექტურულ ამშენებლობაში. და როგორც სჩანს, ეს გამოფენა უნდა ყოფილიყო ახალ ამშენებლობის ერთი ნიმუში.

შეიძლება გადაჭრით ვსთქვა, რომ საერთოდ ეს გამოფენა იძლევა არხიტექტურის ახალ ფორმათა სრულებით უარყოფის ნიმუშებს და საწყენია რომ ეს უზარმაზარი მუშაობა, შრომაჲ ასეული მილიონებით ღირებული დახარჯულია სრულებით უაზრო და დღევანდელი არხიტექტურული ფორმების ძიების გარეშე მდგომ შენობებზე.

ამ გამოფენის მიზანი უნდა ყოფილიყო არხიტექტურულ ფორმებში ახალ შესაძლებლობის დანახვა დღევანდელი გემოვნების, ცხოვრების და საამშენებლო მასალის მიხედვით. თითქმის ვერც

ერთი პავილიონი, როგორც საფრანგეთის, ისე უცხოელ ერების ვერ აღწევს თავის მიზანს. არის სრული შეუთანხმებლობა დღევანდელი ამშენებლობის მასალის და მისგან გამომდინარე ფორმებს შორის. სრული უაზრობაა, როდესაც რკინა-ბეტონის მასალით რომაულ სვეტებს და სვეტის თავებს აკეთებენ, რომაულ-ბერძნული არხიტექტურულ კედლებისათვის.

მიზეზი ამ გაუგებრობისა და უაზრობისა არის ის, რომ ყოველი პავილიონი აშენებულია ოფიციალური პირების მიერ დადასტურებული პროექტით, რომლის უმთავრესი აზრია წარსულის დიდება და ახალის უარყოფა. ყოველ ქვეყანაში მოიპოვება არხიტექტურული ახალი ფორმების მოტრფიალე და მაძიებელი და დიდი შემოქმედების უნარის პატრონი, მაგრამ მათ არ აქვთ საშუალება გახდნენ ოფიციალურ პირების ყურადღების ღირსი.

არხიტექტურული ფორმების სრული უაზრობის საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს იტალიის პავილიონი. ეს შენობა წარმოადგენს ძველრომაულ არხიტექტურულ მოტივს, დამახასიათებელი სვეტებით და ქანდაკებებით, მხოლოდ სრულებით მოკლებულს იმ უზენაეს სულს, რომელიც სუფევს ძველ რომაულ ამშენებლობაში, იმიტომ რომ არის მხოლოდ გარეგნული მიბმვა და არა აზრის შეგნება. ეს საუკეთესო ნიმუშია იმისა, თუ როგორ დაშორებულია იტალიაში ნამდვილი ხელოვნება და ოფიციალური წესი. ფუტურისტული იტალიისათვის ეს საშინელი გაფრთხილებაა და ამავე დროს ირონიაც.

არის ბევრი მიზეზი, თუ შეიძლება ასე თქმა, ახალი არხიტექტურულ ფორმის შექმნისა. სხვათა შორის ერთი საკვირველი მოვლენა რომელიც უცებ ყურადღებას იპყრობს, ეს სრული სიჩუმის და იღუმალობის მუშაობაა—ამ უშველებელ მანძილზე არ ისმის ჩვეულებრივი, წინედ არსებული ჩაქუჩის ხმა და ქვის მტვრევის გრიალი — და აი, პირველად ამ სიჩუმეში ისახება ახალი დროის ამშენებლობის სისტემა.

თანდათანობით, უზენაეს სიჩუმეში, შენდება ეს გამოფენა რომელიც წააგავს პატარა ქალაქს, თავის საკუთარი მოედნებით, ქუჩებით, სახლებით, გალავანით და დიდ ალაყაფის კარებით.

გამოფენას აქვს სამი ალაყაფის კარები, ერთი შეიძლება ვესტჟათ — საერთო პირობები და ცხოვრების მოთხოვნილება. მე-

ორე — ამშენებლობის მასალა, მესამე — ესთეტიური აზრის სი-
მალღე. მე მიმაჩნია რომ ამშენებლობაში ადამიანის სულის, შემ-
გქებლობის გამოსახვა, უდიდეს მიღწევამდის აღის და ამიტომ ამშე-
ნებლობა ყველა პლასტიკურ ხელოვნებაში საუკეთესო ხელოვნებად
უნდა ჩაითვალოს. ამავე დროს, არც ერთ ხელოვნებაში არ ისა-
ხება ისე გარკვევით ცხოვრების სახე, როგორც არხიტექტურაში,
ვინაიდან ის პირდაპირ უახლოვდება ცხოვრების საჭიროებას.

ეპოქა, ხანა, არ ისაზღვრება რამოდენიმე წლით, ის მთელ საუ-
კუნეს და საუკუნოებს ფარავს. აშკარაა ჩვენი ეპოქის განსხვავება
წარსული ეპოქისაგან. არსებობს ახალი აზრი, ახალი შეხედულება
ცხოვრებაზე, ახალი გრძნობა. დღევანდელი არხიტექტურული
ფორმა გამომდინარეობს როგორც ამშენებლობის ახალ მასალი-
დან და ახალ საჭიროებიდან, ისე ესთეტიური შეგნებიდან. საკითხი
იბადება — არის თუ არა ის პირობები, რომელმაც უნდა შექმნას
ჩვენი დროის, ეპოქის გამომხატველი არხიტექტურა. სრულებით
დადებით შეიძლება პასუხის მიცემა. მხოლოდ საკითხი დროშია —
აღრე თუ გვიან ეს მაინც მოხდება. არაფერი არ კეთდება თავის-
თვის, საჭიროა მუშაობა, აზრი და ყოველ ახალ საქმეში — ნების-
ყოფლობა.

მართალია, ახალი დროის და ამშენებლობის ხანა უნდა იწყე-
ბოდეს მე-20 საუკუნით. მაგრამ ეგრე პირდაპირ საზღვარის და-
დება შეუძლებელია. მას დასაბამი უკვე მე-19 საუკუნის უკანას-
კნელ წლებში აქვს. 1889 წლის გამოფენა პარიზში დიდათ მნიშვნე-
ლოვანი იყო ამის მხრივ. ამშენებლობაში მან დასტოვა კვალი,
რომლის საუკეთესო ნიმუში—ეიფელის კოშკი გიგანტური ძალით
დღესაც დასცქერის დღევანდელი გამოფენის ადგილს. ეიფელის
კოშკში ნამდვილი სახე უკვე არის მოცემული დღევანდელი ამშე-
ნებლობისა, თუ გნებავთ, ის არის საერთო გეგმა, რომლის ხარა-
ჩობებზე უნდა დამყარდეს დღევანდელი აღმშენებლობა. ეიფელის
კოშკი არის მაჩვენებელი სახე იმისა, თუ რა შემძლებლობის არის
დღევანდელი საამშენებლო მასალა. ამ მასალის გამოყენებაზე
უნდა იქმნეს დამყარებული დღევანდელი ამშენებლობა. ჩვენ
ვიცით თუ როგორ სხვა და სხვა სახე მიიღო ამ ახალ შესაძლებ-
ლობაზე დამყარებულმა არხიტექტურულმა ფორმამ.

თუკი საერთოდ გამოფენის ამშენებლობა ვერ იძლევა საკმარის

სახეს დღევანდელი ამშენებლობის მასალის სრული გამოყენებისა, შაინც უნდა ითქვას რომ ზოგიერთ შემთხვევაში არის ამ ახალ მათემატიკით ახალ ესთეტიური აზრის გატარების ცდა.

საზოგადო გეგმაში დღევანდელი არხიტექტურული სახე იბატება სწორ ხაზებში და ფართო ბრტყელ ზედაპირზე. სწორი ხაზი და ბრტყელი ზედაპირები უკვე ჩვენი დროის დამახასიათებელ სახეთ არის გადაქცეული. ამდაგვარი ესთეტიკა ბუნებრივად გამომდინარეობს დღევანდელ ცხოვრების — ცივილიზაციის, კულტურის — ფორმიდან. ამის უარყოფა უკვე შეუძლებელია. ეს ესთეტიკა თანდათან იკიდებს ფეხს ფართო მასაში და უკვე უნივერსალურ სისტემად გადაიქცა.

ამ გამოფენის არხიტექტურული შენობების უმთავრესი სახე ამ სწორ ხაზებზე და სიბრტყეებში მოსჩანს. რასაკვირველია არის ბრძოლა, არის სხვადასხვა გაქანება. ზოგი ამ პრინციპს მთლიანად ასახელებს, ზოგი კი მხოლოდ საზოგადო ხაზებს მიყვება და დანარჩენში კი ისევ ძველ პრინციპზე რჩება.

ეხლა რომ გადავიდეთ სხვადასხვა ხალხის ამშენებლობის დახასიათებაზე, უნდა აღვნიშნოთ რომ მხოლოდ რამოდენიმე ერი არის წარმოდგენილი ახალ ამშენებლობის ცდით. უმეტესობა კი სრულებით გარეთ დგანან ამ ახალი შესაძლებლობის პრობლემიდან, ამიტომ მასზე ლაპარაკი აქ სრულებით ზედმეტია. ამ უკანასკნელს ეკუთვნიან მაგალითად ინგლისის, ისპანიის, იაპონიის და სხვა პავილიონები.

საფრანგეთი, როგორც მასპინძელი, უფრო ვრცლად არის წარმოდგენილი შედარებით, სხვა სახელმწიფოებთან, როგორც დეკორატიული, ისე ინდუსტრიალური ხელოვნებით. განსაკუთრებით კი არის წარმოდგენილი ოფიციალური ხელოვნება. ამ უკანასკნელს უკავია უმთავრესი ნაწილი, ხოლო მცირედენი ყურადღება აქვს მინიჭებული თავისუფალ ხელოვნებას. საინტერესო მოვლენა არის საფრანგეთში, რომ აქ სადაც საუკეთესო ფორმების იდეები იბადება, ეს უკანასკნელი სრულებით განდევნილია ოფიციალურ ხელოვნებიდან. ეს არის მიზეზი, რომ საფრანგეთის არხიტექტურის სახეები, წარმოდგენილი ამ გამოფენაზე, არამნიშვნელოვანია. მათში არა სჩანს ახალი შესაძლებლობის ძიებანი: პირიქით, არსებული და მიღებული ფორმების გამეორება. ქალაქ პარიზის ზოგიერთი

შენობის (როგორც მაკ. დიდი სავაქრო მალაზიები) უბრალო გამეორებაა. ამიტომ ამ ოფიციალური ხელოვნების ნახვა სრულებით ზედმეტს წარმოადგენს. არაოფიციალური, ხელოვნება მხოლოდ ერთი-ორი შენობით არის წარმოდგენილი, რაც მართლა მნიშვნელოვან სიახლეს წარმოადგენს. შეიძლება დავასახელო ტურისტების პავილიონი და თეატრი. ორივე ამ შენობაში ყოველივე ხაზი, სიბრტყე, კუთხე მიზანშეწონილებას წარმოადგენს. და დღევანდელ საამშენებლო მასალის ახალ გამოყენებას. მარტივი და საღი ფორმებით წარმოდგენილი/ლი/ა დღევანდელი ცხოვრების მოთხოვნილება და დღევანდელი ესთეტიური აზრი, ეს შენობები ერთი საუკეთესო ნიმუშებია სწორი არხიტექტურული აზრისა და ახალ ფორმის ცდისა.



IV. გამოგონებები. დოკუმენტური კინო

ქვემოთ თავმოყრილი მასალა დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი მოღვაწეობის იმ მხარეს აშუქებს, რომელმაც უფრო მეტი უარყოფითი ემოცია მოუტანა მას, ვიდრე დადებითი. ეს მასალა ეხება დავით კაკაბაძის გამოგონებებსა და დოკუმენტურ კინოზე მის მუშაობას.

დავით კაკაბაძის, როგორც გამომგონებლის აქტივობა იმ პერიოდებს ემთხვევა, როცა სხვადასხვა მიზეზთა გამო, სახვით ხელოვნებაში შემოქმედებითი მუშაობა არ შეეძლო.

1921 წელს მენშევიკურმა მთავრობამ ერთ-ერთ პირველს მას შეუწყვიტა სტიპენდია, ამის გამო დავით კაკაბაძე დროებით ტოვებს მხატვრობაში ინტენსიურ ძიებებს და მთლიანად ერთვება უსათვალო

სტერეოკიზოს შექმნის სამუშაოებში—უსათვალაო სტერეოკინოს სისტემის გამოგონების შემდეგ იგი მსოფლიოს რვა ქვეყანაში და-აპატენტა და ამ პატენტის საფუძველზე შექმნილი სააქციო საზო-გადოების დახმარებით იდეის პრაქტიკულ ხორცშესხმას ლამობდა. ამ უკანასკნელის იმხანად განხორციელება შეუძლებელი შეიქნა. ამ მუშაობისას არაერთი ტექნიკური სახის იდეა წამოაყენა მან და, როგორც ლადო გუდიაშვილი იგონებდა, მისი კომპანიონები სწო-რედ ამ წვრილ-წვრილი ტექნიკური იდეების წყალობით გამდიდ-რდნენ შემდგომში. ერთი ასეთი იდეის დასაპატენტებლად გამზადე-ბული განაცხადი ეხება სხვადასხვა სინათლის ძალის მქონე ელექ-ტრონათურის მოდელს.

1928 წლიდან დავით კაკაბაძე იძულებულია საერთოდ მიატო-ვოს შემოქმედებითი ძიებები სახვით ხელოვნებაში. თითქმის ორ-მოციანი წლების ბოლომდე იბრძოდა იგი სტერეოკინოს მისეული სისტემის დახვეწისა და პრაქტიკულად ხორცშესხმის უფლებისათვის. ბოლოს კი საკუთარი პრიორიტეტის დაცვაზეც მოუხდა ზრუნვა.

სიცოცხლის ბოლო წლებში, სრულიად უსახსროდ დარჩენილი მხატვარი კიდევ ერთ იდეას აყალიბებს გამოგონებაზე განაცხადის სახით, პარალელურად კი სახალხო მეურნეობის მიღწევათა საკავ-შირო გამოფენის მთავარ მხატვარს სთავაზობს გამოფენის ტერი-ტორიაზე მის მიერ შემოთავაზებული ახალი ხერხით შექმნილი სტალინის მოცულობითი გამოსახულების დადგმას. მისი სურვილი განუხორციელებელი დარჩა. მოდელები მხატვრის არქივში ინახება.

დიდი ტკივილი მოუტანა დავით კაკაბაძეს დოკუმენტურ კინო-ფილმ „საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლებზე“ თით-ქმის სამი წლის მუშაობის საბოლოო შედეგმა, რაზეც ადრე გვექონდა საუბარი.

ქვემოთ მოტანილი მასალა მცირე ნაწილია იმისა, რაც მართალი კაცის შემოქმედებითი სიხარულისა და სულიერი ტკივილების ბე-ჭედს ატარებს.

BREVET D'INVENTION.

XII. — Instrumenta de précision, électricité.

N° 547.978

1. 2. — APPAREILS DE PHYSIQUE ET DE CHIMIE, OPTIQUES, ACOUSTIQUES.

Stéréo-cinématographe donnant la vision du relief naturel.

M. David KAKABADZÉ résidant en France (Seine).

Demandé le 27 février 1922 à 16^h 45^m, à Paris.

Délivré le 9 octobre 1922. — Publié le 29 décembre 1922.

La présente invention est une application au cinématographe du principe de la vision binoculaire qui produit la sensation du relief.

5 Dans le stéréoscope, la sensation de la profondeur est donnée par la vue simultanée de deux images obtenues l'une par l'œil droit, l'autre par l'œil gauche, images qui, en se superposant virtuellement, donnent la sensation de la vision réelle du sujet.

10 On sait que la sensation du relief est donnée également, dans une certaine mesure, par la superposition de deux images ordinaires (non stéréoscopiques) d'un même objet. Cette sensation de relief est bien moins grande que celle obtenue par la vision stéréoscopique. Elle s'explique ainsi qu'il suit.

15 La sensation de la profondeur dans la réalité est donnée par la différence des angles visuels dans la vision binoculaire, angles dont la grandeur est en rapport inverse de l'éloignement de l'objet.

20 Dans l'examen d'une image au stéréoscope, cet angle est formé par la différence de position d'un même point de la vue en question regardée en même temps par l'œil gauche et par l'œil droit.

25 Sur l'écran la superposition des images de droite et de gauche fait qu'un même point d'un objet se présente de telle manière qu'il est double et fait pour notre œil un angle, et

les rapports de tous les angles nous donnent la sensation du relief.

Aussi dans le cinéma ordinaire où la succession rapide des images qui se superposent en se succédant fait, vu que cette superposition n'est jamais complètement exakte, que un même point se présente sous des angles qui, dans une certaine mesure, nous donnent l'impression de la profondeur réelle. C'est pourquoi le cinématographe ordinaire donne par lui-même un certain relief.

Il est permis d'augmenter ce relief :

a) Par l'emploi de moyens permettant de multiplier les possibilités de la formation des angles.

b) Par l'emploi de moyens permettant d'observer les images binoculairement, chacun est regardant l'image qui lui est propre et permettant pour la vision simultanée de chaque point la formation d'angles visuels qui donnent la sensation de la profondeur.

Chacun de ces moyens (a-b) appliqués séparément donnent dans une certaine mesure la sensation du relief. Mais l'application de ces deux moyens ensemble combinés donne une réelle sensation du relief.

1 — Les moyens susceptibles de multiplier la formation des angles sont les suivants :

20 Si nous prenons stéréoscopiquement deux films cinématographiques correspondants chacun à la vision de chaque œil et que nous

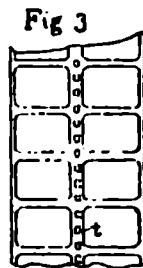
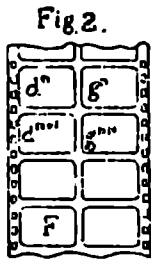
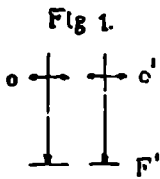
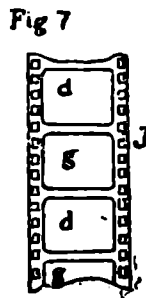
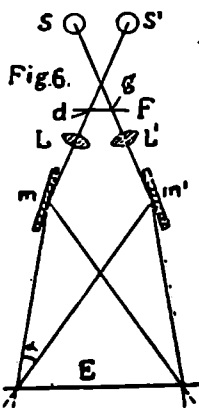
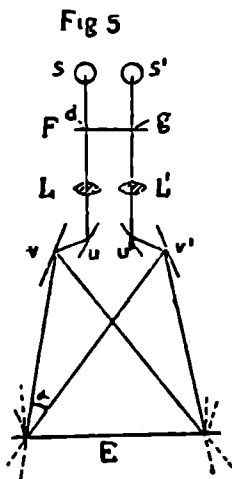
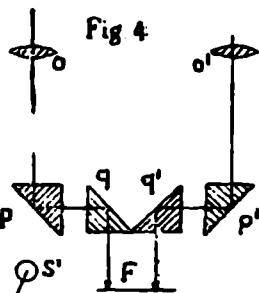


Fig. 8.



СССР ВСНХ
ВСЕСОЮЗНАЯ ГОСКОНТОРА
ПО ПАТЕНТОВАНИЮ
И РЕАЛИЗАЦИИ ИЗОБРЕТЕНИЙ
ПРИЗ

МОСКВА, ЦЕНТР, АРМЯНСКИЙ, 2
ДЛЯ ТЕЛЕГРАММ: МОСКВА —

ПРИЗ

Тел. 2-94-56

5-56-92 3-29-68

Контокоррентный счет Мосгосбанка
№ 5488

шней Госконторы, согласно которого ПРИЗ монопольно патентует и реализует за границей изобретения, сделанные в пределах Союза.

В части патентования изобретений, не оформленных еще за границей, только на те изобретения необходимо сначала патент или авторское свидетельство союза и одновременно разрешение Комподиза на патентование за границей.

Вас эта часть не касается, ввиду наличия целого ряда заграничных патентов.

Что же касается реализации В/ изобретения за границей, то как вышеуказано, согласно закона, единственное право имеет ПРИЗ, посему право на непосредственную переписку В/ переуступлено быть не может. В части субсидирования, т.е. уплаты очередных годовых пошлин по В/патентам, мы не возражаем о внесении необходимых сумм на текущий счет нашего Уполномоченного в Берлине.

В целях реализации, просим Вас препроводить нам весь имеющийся материал, как-то: патенты (или копии), чертежи, переписку интересующихся фирм или адреса тех фирм, которые Вы знаете и к которым по В/ мнению следовало бы обратиться.

Нам также необходимы отзывы, экспертиза, публикация в печати о В/ изобретении, данные технико-экономического порядка, модель или образцы, если таковые имеются, рабочие чертежи и проч. Также необходима оценка В/ изобретения для продажи патента на каждое государство, где оно охранено в отдельности.

Вы нам должны сообщить и сроки, до какого времени

«7» Декабря 1931 № 182

Гр-ну Д. Какабадзе — Тифлис,
Московская 13 а

На В № от 193 г.

Копия В (письма от 14) IX с. г., адресованного Комитету по Изобретательству при СТО, препровождена недавно нам на решение по принадлежности.

Отвечая по существу В/ запроса, ссылаемся на устав нашей

Ваши патенты оплачены в каждом государстве в отдельности и кто производил платеж после 1927 г.

После получения указанного нами будет весь материал препровожден, Уполномоченному в Берлин и лишь при проявлении интереса фирм Вам нами будет предложен договор на реализацию.

Ожидаем Ваш скорый ответ и материал.

Всесоюзная Госконтора «Приз»
Зав. ИНО Сектора:
(Булыгин)

вс—2
7/ХII—31г.

• • •

СНК СССР
ГУКФ
НИКФИ

К о п и я:

НАУЧНО-ИССЛЕДОВ. КИНО-ФОТОИНСТИТУТ

Адрес: Москва, Житная, 29

Для телеграмм: Москва, НИКФИ

Телефон В— 3-12-31

20 июня 1938
№ 168/н

Сектор Б.Т.К.

КОМУ: В КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ

Технический отдел

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

о целесообразности предложения гр. Какабадзе

Экспертизе на рассмотрение были представлены след-
описания патентов гр. Какабадзе по стерео-кино:

1. Французский патент № 563486
2. Американский патент № 620367
3. Германский патент № 410518

Кроме этого гр. Какабадзе была представлена объяснительная записка к патентным описаниям и лично сообщены дополнительные сведения о предпринимавшихся в Париже попытках реализации запатентованного им изобретения.

Сущность изобретения гр. Какабадзе сводится к тому, что на особый экран проецируются два изображения (составляющие нормальную стереопару) с двух различных точек под разными углами таким образом, что одно изображение на экране накладывается на другое. Экран обладает способностью частично рассеивать падающие на него лучи диффузно, частично зеркально их отражать.

Благодаря этим особенностям для зрителя, находящегося перед экраном, от ограниченного участка экрана в правый и левый глаз попадает неодинаковое количество света от первого и второго изображения. Т.е. каждый глаз зрителя видит и первое и второе изображение на экране, но для правого глаза, например, яркость первого изображения будет больше, чем второго, а для левого глаза будет больше яркость второго изображения. Благодаря этому явлению глаза зрителя сами селекционируют (по утверждению изобретателя) соответствующие им изображения из смешанного наложением на экране друг на друга I-го и II-го.

Помимо этого, по утверждению автора, видение каждым глазом зрителя ослабленного по яркости второго несоответственного изображения смягчает эффект стереоскопического видения, устраняя наблюдаемую обычную кулидность стереоскопических изображений.

Так как теоретический анализ не подтвердил правильность высказанных автором положений, то была произведена экспериментальная проверка предлагаемого принципа с участием автора.

После экспериментальной проверки оказалось, что получаемый предлагаемым способом стереоскопический эффект незначителен и сравним с пластичностью, достигаемой средствами монокулярного стереоэффекта, кроме того объемность изображения чувствуется зрителем только на ограниченном поле экрана и при перемещении зрителя перемещается на экране участок изображения, который виден зрителю стереоскопически. Правда, при перемещении зрителя в зале перед экраном наблюдается некоторое подобие оглядывания изображенной картины на экране.

В том случае, если на экране при наложении двух изображений совмещаются контуры предметов, находящихся в центре поля изображения, то зритель не воспринимает двойных контуров наложенных изображений на всем поле экрана.

Анализ показал, что в этом случае для зрителя экран как бы делится пополам вертикальной линией, проходящей около середины экрана, причем на правой половине экрана зритель видит часть изображения, проектируемую первым проектором, а на левой половине экрана от средней линии зритель видит другую часть изображения, проецируемую вторым проектором.

Делая выводы, следует признать практически невозможным осуществить предлагаемым методом стереоскопическую проекцию, видимую зрителями на большом поле экрана. Об этом же свидетельствует и тот факт, что несмотря на интенсивную разработку в Париже в течение 4-х лет данного способа специалистами из Оптического Института (на что было израсходовано свыше 400 000 франков) достичь хороших результатов на экране большем 100×80 см не удалось.

У нас в СССР в настоящее время работы НИКФИ по радиально-раст. стереозкрану разрешают безочковую стереоскопическую проекцию на большие экраны значительно совершеннее и проще в конструктивном решении. Однако, основное положение, на котором базируется предложение гр. Какабадзе, а именно принцип автоматической селекции изображения глазами зрителей, возможно, после надлежащей проверки, сможет быть использован для целей устранения зон псевдоскопического видения (инвертного изображения), существующих при системе радиально-растровых стереозкранов.

Известный интерес представляет оптическая система деления кадра на части, осуществляемая гр. Какабадзе применением двух короткофокусных съемочных объективов. Эта система обеспечивает достаточно большую светосильность съемочной оптики при значительном совершенстве изображения и наиболее полном использовании пленки. Причем, система обладает возможностью изменять в значительных пределах стереобазис и конвергировать надлежащим образом центральные лучи. По этим моментам предлагаемая оптическая система обладает преимуществами перед системой, применяемой в настоящее время у нас. Такое же замечание может быть сделано и относительно оптической части проекционной системы. Однако, это не означает, что предлагаемые гр. Какабадзе оптические съемочные и проекционные системы являются оптимальными решениями этих систем.

Для практического использования съемочной и проекцион-

ной оптической системы гр. Какабадзе было бы желательным получить конструктивные чертежи или образцы этих систем для производственного их опробования.

Зам. Директора по научной части — подпись (проф. Козлов)
Консультант — подпись (Валюс)

* * *

СНК СССР

Комитет по делам

Кинематографии

Адрес: Москва, Житная, 29

Копия
НАУЧНО-ИССЛЕДОВ. КИНО-ФОТОИНСТИТУТ

для телеграмм: Москва, НИКФИ

13 октября 1938 г. № 216 БТК

телефон: В-3-12-34

Сектор Бюро Технич. консультации

КОМУ: В КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ

Технический отдел — т. Плисецкому

Ответ на письмо т. Какабадзе от 25/VI с.г.

Автор указывает на спешность проведения проверки принципа предложенного им способа получения безочкового стереоскопического видения, произведенной в НИКФИ, в т.ч. в присутствии автора.

Как следствие этой спешности автор объясняет тот маленький участок видения рельефа на экране, который был замечен во время проверки. Однако, здесь уместно заметить, что автор в беседе с консультантом сам отметил, что в результате пятилетней экспериментальной работы с этим экраном в Париже все-таки удавалось обеспечить участок видения рельефа на экране, не превышающей по ширине 100-120 см.

Автор в письме указывает, что для обеспечения видимости рельефа в более широкой зоне экрана необходимо совпадение на экране контуров правого и левого изображения, что достигалось автором раньше с помощью соответствующих клинообразных призм, вставляемых в каждый проекционный объектив. Мы считаем, что применением подобных клиньев действительно можно достичь большего совпадения контуров правого и левого изображения, однако, в силу параллактической разности правого и левого изображения, полного совпадения контуров изображений на экране с помощью указанных автором клиньев получить нельзя.

На основании вышеизложенного постановку вторичных

экспериментов по проверке принципов стереоскопической проекции автора считаем нецелесообразной.

Со вторым предложением автора — об использовании основных положений изобретения для системы радиально-раст.-стереоэкрана, в частности использовании оптической части проекционной системы, так и системы экрана — экспертиза вполне согласна и эти положения будут учтены при разработке в Институте радиально-растрового стереоэкрана.

Зам. Директора по научной части: подпись (проф. Козлов)
Консультант: подпись (Валюс)

* * *

Комитету по изобретательству и открытиям при Совете Министров СССР.
Какабадзе Давида Несторовича, профессора Тбилисской Академии
художеств, проживающего в г. Тбилиси, по Московской ул. д. II-а.

ЗАЯВЛЕНИЕ

В 1923 — 25 годах, во время моего пребывания во Франции, мною была изобретена, практически доказана и запатентована во всех крупных странах мира новая безочковая система стереокинематографии.

Вот перечень некоторых моих патентов:

Америка (США)	—	выдано 2.II.25г. за № 620367
Франция	«	10.III.23 г. » № 563486
Германия	«	28.II.25г. » №. 410518
Италия	«	28.III. 24г. » № 228775
Бельгия	«	15.III.24г. » № 316309
Испания	«	28.V.24г. » № 88449
Венгрия	«	22.VII. 25г. » №88383
Дания	«	20.II.24г. » № 381

В 1927 году я приехал на родину.

С 1928 года я принимал все меры реализации моего изобретения в нашей стране, но нигде я не находил сочувствия.

В то время никто не понимал значимость вопроса стереокино.

Подával я свои заявления с копиями патентов и с объяснительными записками в Управление кино-фото промышленности при СНК СССР. Но мои заявления не только не разбирались, но и терялись. Так это было в 1930, 1935 и 1937 годах.

Наконец — в 1938 году, ровно через десять лет, я снова подал заявление в Комитет по делам Кинематографии при

СНК СССР и добился обсуждения моего заявления. Комитет отклонил мое предложение об экспериментировании моего изобретения, мотивируя это неосуществимостью моего изобретения.

Тогда я потребовал письменного заключения, что мне и было выдано. Это заключение «НИКФИ» от 20-VI-38 г. за № 168/Н.

Одновременно я узнал, что «НИКФИ» вместе с гр. Ивановым экспериментируют радиально-растровую систему стереокино, систему совершенно другого характера, чем моя и которая мне была давно известна. Эта система бельгийского изобретателя Ноайона.

Ввиду того, что я отрицательно относился к радиально-растровой системе стереокино и будучи убежденный в превосходстве моей системы и желая как-нибудь обратить внимание «НИКФИ» на мою систему, я предложил использовать мою систему для радиально-растрового стереозэкрана с целью получения максимального стереоэффекта (смотрите мое заявление в комитет от 25-VI-38 г. последний абзац).

На это мое предложение я получил ответ от «НИКФИ» от I-X-38 г. за № 216, где они мне еще раз отказывают экспериментировать мою систему, но не отказываются использовать основные положения моего изобретения для системы радиально-растрового стереозэкрана (смотрите последний абзац данного документа).

После этого — т.е. 1938 года — я не обращался в Комитет по поводу моего изобретения.

В 1941 году я узнал из газет, что в Москве демонстрируется стереофильм радиально-растровой системы.

В 1945 году мне случайно попался в руки журнал «Техника молодежи» за 1944 год, из которого я узнал о дальнейших изменениях, сделанных С. Ивановым в области стереокино. Был разговор о светосильном, интегральном и т. п. экрану. Из этого я начал догадываться, что усовершенствование С. Ивановым заключалось в переходе на мою систему стереокино и что для этого С. Ивановым положена была в основу и использована моя «оптическая» система стереокино.

Тогда я приехал в Москву и подал заявление Прокурору Союза ССР об использовании моего изобретения студией «Стереокино» и С. Ивановым (Заявле-

мне подано 4-V-45 года и значится в Прокуратуре за № 7—619).

Одновременно я подал заявление в Бюро изобретений Госплана СССР.

Прокуратура передала мое заявление для расследования в Комитет по делам Кинематографии при СНК СССР.

В результате обследования мне было отказано в правоте моей жалобы (см. решение Комитета от 23-VII-45 г. за № 3/27, решение Прокуратуры СССР от 22-IV-46 г. за № 7—619 и решение Генерального прокурора Союза ССР от 17-II-47 г. за № 7—1744).

Основное, что выставляется против моей жалобы, заключается в следующем: хотя признают, что в основу работ С. Иванова действительно положена система стереокино, мною формулированная в моих патентах, но считают, что эта система не мне принадлежит, что она давно до меня была известна (не приводя при этом никаких доказательств), а патенты как будто мне выданы не на систему стереокино, а на какие-то зеркальные приставки и количество объективов.

На это я им так отвечал (5-IX-45 г., 26-V-46 г. и 28-II-47 г.)

Во-первых — если моя система давно до меня была известна и мне не принадлежит, то не могла же она существовать вне места и времени, пусть укажут, когда и кто эту систему изобрел.

Во-вторых — патенты мне выданы не на зеркальные приставки и количество объективов, а на тот новый результат, новый эффект, который специальными новыми средствами получается. В моем изобретении не комбинация и количество зеркал и объективов решает вопрос, а угловая проекция двух стереокино парных изображений на лучеотражающем экране, от которого отраженные лучи направляются по оптическим осям правого и левого глаза. Вот в этой краткой формулировке моей системы и заключается новый принцип, новая система для получения безочкового стереокино, вот это и есть мое изобретение, вот на это и выданы мне патенты.

Таким образом, сущность моей жалобы заключается в следующем: до 1941 года студия «Стереокино» и С. Иванов работали над «механической» радиально-растровой системой стереокино. Эта система не дала нужных результатов. Затем для улучшения этой системы С. Иванов положил в основу своей работы и использовал мою «оптическую» систему сте-

реокино, с которой они были знакомы. Я заявляю, что С. Иванов не является изобретателем ни «механической радиально-растровой» системы стереокино, ни изобретателем «оптической» системы стереокино. С. Иванов только использовал эти две системы и автором одной из этих двух систем являюсь я.

Я хочу добиться того, чтобы была восстановлена правда, чтобы было бы признано, что С. Ивановым действительно использована и положена в основу своей работы моя «оптическая» система стереокино.

Я хочу добиться того, чтобы моя работа в области стереокино была признана положительным явлением, чтобы она не пропала без следа. Это дало бы мне возможность снова работать на дело улучшения и развития стереокино.

Прошу рассмотреть данное заявление по существу моей жалобы.

(Д. Какабадзе)

* * * * *

5/VI — 1947 г.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР

СПРАВКА № 440933—IV

по внедрению передовой техники О ПРИНЯТИИ К РАССМОТРЕНИЮ
в народное хозяйство ЗАЯВКИ

УПРАВЛЕНИЕ НА ПРЕДПОЛАГАЕМОЕ ИЗОБРЕТЕНИЕ
ПО ИЗОБРЕТЕНИЯМ Выдана Управлением по Изобретениям и
И ОТКРЫТИЯМ

« » _____ 1951 г. Открытиям

№ 440933—IV

Москва, Спартаковская ул., 2-а гр. Какабадзе Давиду Несторовичу
Тел. № _____ Грузинская ССР, г. Тбилиси,

Московская ул., дом II-а

в том, что Декабря «30» 1950 г. Управлением принято заявление

о выдаче авторского свидетельства _____
на предполагаемое изобретение «Способ получения объемной
видимости портрета от плоского фотографического или иного

изображения портрета»

Действительным автором предполагаемого изобретения
указан _____

(кто)

Заявление подано Заявителем _____

(кем)

К заявлению приложено:

Описание на «1» листах в «3» экз.

Чертежи на «1» листах в «3» экз.

Заявление на 1 л.

в х. 27155

Начальник отдела

(КЛЮЕВ)

С п о с о б

получения объемной видимости от плоского фотографического или иного изображения портрета

Основанием для этого способа служит следующий принцип: если произвести пересечение объемной фигуры рядом вертикальных секущих плоскостей от переднего плана фигуры до заднего видимого плана и сделать прозрачные фотоизображения этих частей объемной фигуры, попадающих на эти вертикальные плоскости, а затем расставить вертикально эти прозрачные изображения последовательно и с промежутками, соответствующими расстоянию между вертикальными плоскостями, и рассматривать их через свет, то получим видимость полного объемного изображения данной фигуры.

На основании этого принципа можно получить видимость объемного фотографического или иного изображения портретов от плоского изображения портрета следующим способом: взять обыкновенное фотографическое изображение портрета, сегментировать его на предполагаемые вертикальные плоскости, начиная с переднего плана до заднего видимого плана портрета (рис. 1-а, б, в, г, д, и т. д.), сфотографировать и изготовить диапозитивы, или срисовать на прозрачном материале эти сегментные изображения, каждый в отдельности (рис. 2) (края сегментальных изображений должны быть

сглажены с постепенным исчезновением), если теперь эти диапозитивные, или прозрачные сегментальные изображения расставить в вертикальном положении последовательно и соответственно расположению частей в объеме (рис. 3) и рассматривать их через свет, то получим видимость изображения портрета в полном натуральном объеме.

Сегментальные изображения можно сделать цветными— тогда получим цветной объемный портрет.

Прозрачные сегментальные изображения и световая установка монтируются вместе в одну коробку и приспособляются для подвески на стене или для установки на любом месте.

Предмет изобретения:

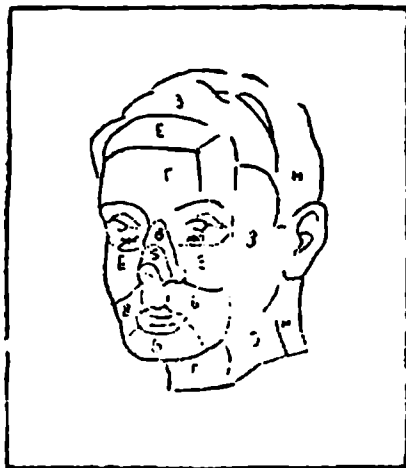
Способ получения объемной видимости портрета от плоского фотографического или иного изображения портрета посредством сегментирования плоского фотопортрета на вертикальные глубинные части, изготовления фотодиапозитивов этих частей и последующей расстановки этих диапозитивов вертикально и соответственно видимости объема.

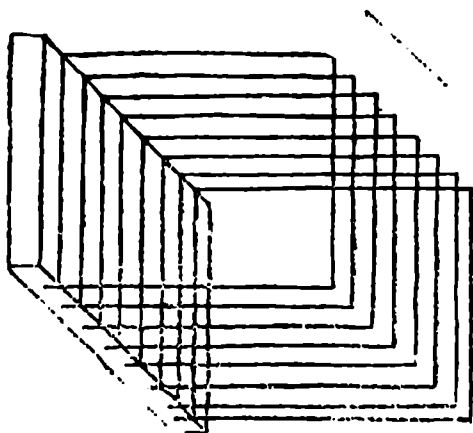
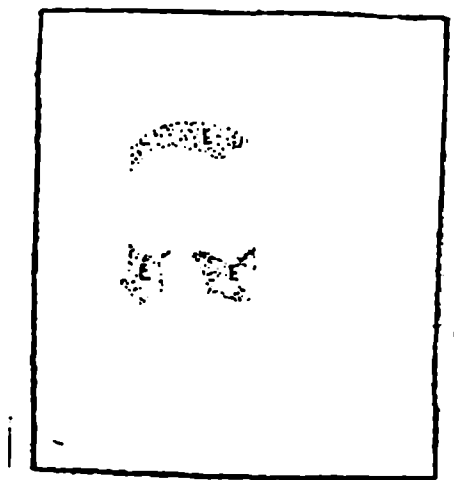
(Д. КАКАБАДЗЕ)

«25»

XII

1950 г.





ერთ ელექტრონათურაში სხვადასხვა სინათლის ძალის
მიღების მეთოდი*

ბატონ დავით კაკაბაძისა

მოცემული მეთოდი ეხება ერთი ვარვარების ნათურისა და შტეფსელური შეერთების მასრისაგან შედგენილ სისტემას, რომელიც საშუალებას იძლევა მივიღოთ სხვადასხვა სინათლის ძალა. მაგალითად 25, 35, 50 სანთელი და ა. შ.

ეს სისტემა ხასიათდება შემდეგნაირად: ნათურა, რომელსაც აქვს ერთმანეთისაგან იზოლირებული ლითონის რამდენიმე ვარვარების ძაფი, რომელთაგან თითოეული შეესაბამება სხვადასხვა სინათლის ძალას, და სპეციალური მასრა, რომელიც უზრუნველყოფს შტეფსელურ შეერთებას სათანადო სინათლის ძალის მისაღებად.

სხვადასხვა სინათლის ძალის შესაბამისი ლითონის ძაფების განლაგება მოცემულია 1 და 2 ნახაზზე. 1 ნახ-ზე სხვადასხვა სინათლის ძალის შესაბამისი a , a' ძაფები განლაგებული არიან ერთმანეთისაგან განცალკევებით, ხოლო A ცოკოლზე გვაქვს იზოლირებული კონტაქტები bx' და cx' შესაბამისად a და a' ძაფებისათვის, რომლებიც განაპირობებენ შტეფსელურ ჩართვას. 2 ნახ-ზე a^2 , a^3 და a^4 ძაფები ერთი ბოლოთი დამაგრებული არიან ერთსა და იმავე d ღეროზე, მეორე ბოლოებით კი იზოლირებულ სხვადასხვა საყრდენზე. B ცოკოლზე d , e , e^1 , e^2 კონტაქტები აგრეთვე იზოლირებულია.

1 ნახ-ზე ნაჩვენები ნათურისათვის მასრა, რომელშიაც ჩაისმება ნათურა და უზრუნველყოფს შტეფსელურ შეერთებას, ჩვეულებრივია, ორი ზამბარიანი ღეროთი, მხოლოდ ერთი ცვლილებით, მას აქვს ოთხი ღარი ორის ნაცვლად, იმისათვის რომ ჩადგმისას იყოს bx' ან cx' -თან კონტაქტის დამყარების საშუალება, რაც სხვადასხვა ინტენსიობის a და a' ცალკეულ ვარვარების ძაფს შეესაბამება.

2 ნახ-ზე გამოსახული სისტემის მასრა მოცემულია მე-4 ნახაზზე. იგი შედგება პირველი c ნაწილისაგან, იზოლირებული f და g

* პატენტი გამოგონებაზე (შედგენილია ფრანგულ ენაზე).

კონტაქტებით, რომლებიც უზრუნველყოფენ შტეფსელურ შეერთებას გაყვანილობის მავთულებთან. მეორე D ნაწილის f' და g' კონტაქტები (ნახ. 5) აკავშირებენ C ნაწილის b , g კონტაქტებს. კონტაქტები h , h^1 და h^2 შეიძლება შეერთდნენ g^1 -თან i სახელურით. ნათურა ჩაიდგმება მესამე E ნაწილში. ეს ნაწილი შედგება ოთხი ზამბარიანი ღეროსაგან: j შეესაბამება f^1 და ნათურის მასრაში d^1 კონტაქტს (ნახ. 2). k , k^1 და k^2 შეესაბამება h , h^1 და h^2 და ნათურის პატრონაში e , e^1 და e^2 კონტაქტს. როდესაც ნათურა ჩასმულია შეიძლება შესაბამისად a^2 , a^3 , a^4 ვარვარების ძაფებში გავატაროთ დენი i სახელურის სათანადო მანიპულირებით.

2 ნახ-ზე გამოსახული ნათურისათვის შეიძლება გამოყენებულ იქნას ელექტრული კონტაქტის სხვა სისტემა. მასრა (ნახ. 6) შედგება ოთხი ზამბარიანი ღეროსაგან, 1 შეესაბამება ნათურის d^1 კონტაქტს, ხოლო m , m^1 , m^2 -კონტაქტებს e , e^1 , e^2 . ოთხი ზამბარა უშუალოდ უერთდება ოთხ გამტარს, რომელსაც მივყავართ გაყვანილობასთან. შტეფსელური შეერთება მთავრდება ნახ. 4 და 5-ის D ნაწილის სისტემის მსგავსად, რომელიც საშუალებას იძლევა დავაკავშიროთ გამტარებით 1 ზამბარა სათანადოდ m , m^1 , m^2 ზამბარებთან და ავანთოთ შესაბამისად ძაფები a^2 , a^3 ან a^4 .

ცხადია მასრებისა და შტეფსელების მცირე ცვლილებით შეიძლება ერთდროულად ავანთოთ ყველა ძაფი.

ნახაზებზე ვარვარების ორი ან სამი ძაფი განსხვავებულია. მათი განლაგება და მასრის ფორმა მოცემულია სქემატურად, მაგალითისათვის. აქედან გამომდინარე ძაფების რაოდენობა და მათი განლაგება შეიძლება ვცვალოთ.

რ ე ზ ი უ მ ე

პატენტის მიზანია:

მივიღოთ სხვადასხვა სინათლის ძალა ერთ ელექტრული ვარვარების ნათურაში, რომელიც შედგება რამდენიმე ვარვარების ძაფისაგან ერთ ნათურაში და თითოეული ვარვარების ძაფის სათანადო კონტაქტთან შეერთების უზრუნველყოფი სპეციალური მასრისაგან.

Fig 1

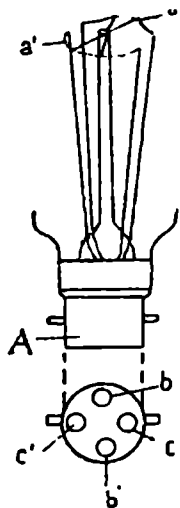


Fig 2

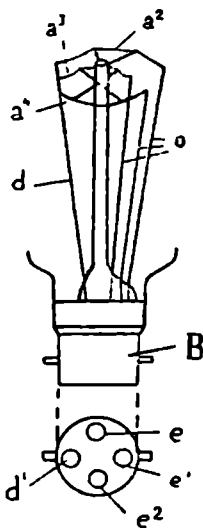


Fig 3

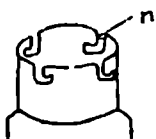


Fig 4

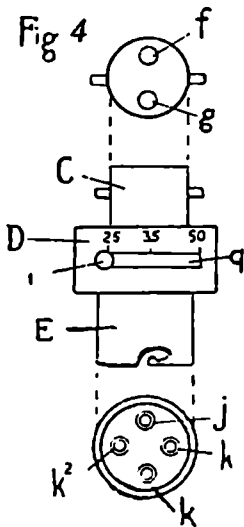


Fig 5

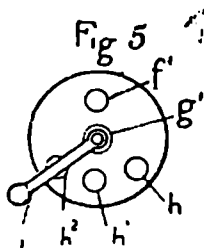
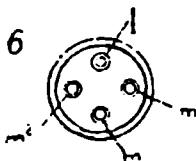


Fig 6



З а к л ю ч е н и е

Агитпрогруппы Союзкино на фильм производства Госкинопрома Грузии кинообзор «Памятники материальной культуры Грузии» 5 час. 1800 метров, срок производства 300 дней вместо предусмотренных 135 дн. (запоздание на полгода)

Просмотр фильма состоялся 8/VII—31 г. в присутствии председателя Бюро краеведения Ломатова и консультантов агитпропа.

Режиссер — Какабадзе

Оператор — В. Авдиев

Тема фильма: Показ памятников материальной культуры Грузии. Перед автором стояла задача показать памятники Грузии в разрезе социально-экономических формаций и дать им социологическую и археологическую оценку. Все это сводилось в общем к тому, чтобы показать зрителю, что советская власть охраняет памятники, имеющие научное значение и игнорировать культурным наследием прошлого нельзя.

Но автор фильма с указанной задачей не справился. Госкинопром Грузии сразу допустил грубую производственную ошибку, разрешив Какабадзе производить съемку по одной тематической заявке, не представив разработанного сценария. Вследствие этого получился набор материала, который можно наименовать: «Путешествие любителя древностей с киноаппаратом по «архитектурным памятникам Грузии». Серьезного научного, а тем паче агитационно-пропагандистского значения фильм не имеет.

Автор ограничивался показом только архитектурных материальных памятников, не дав их в социально-экономическом разрезе и не оценив с марксистской точки зрения. Имеющиеся несколько сухих путаных надписей не умаляют этого пробела. Фильм не имеет определенной системы показа памятников и даже в хронологическом отношении все перемешалось и сбилось в клубок. Совершенно не показаны орудия труда и др. памятники материальной культуры. Обойдены памятники, оставшиеся от эпохи капитализма. Вопрос об отношении современности к памятникам древности не разрешен и лишь в конце фильма прицеплена на эту тему куцая крикливая фраза. Картина чрезвычайно утомительная и серая. Режиссерская и операторская работа неудовлетворите-

льны. Фильм свидетельствует о явно халтурном и неумелом отношении авторов фильма к своему делу.

Фильм «Памятники мат. культуры Грузии» необходимо коренным образом перемонтировать и оживить. Необходимо проредактировать надписи, дав точные научные марксистские формулировки.

В широкий прокат фильм не годится. Необходимо использовать его для демонстрирования в музеях и специальных учебных заведениях, сопровождая лекцией.

Направить Госкинпрому Грузии для переделки и заключения договоров с соответствующими организациями.

Руководитель Агитпрогруппы — Рогашевич
Консультант — подпись

По распоряжению Н-ка в Пр. фильм направляется для переделки на В-ф-ку в соответствии прилагаемого при сем заключения. Просим вернуть не позднее I/IX—с.г. с новыми монтаж. листами.

Верно:

* * *

Удостоверение

Главный Комитет по контролю за репертуаром при Главискусстве Наркомпроса РСФСР удостоверяет, что картина

характер в
часть № метров, просмотре ГРК
(протокол просмотра №) и к демонстрированию разрешена на срок в пределах РСФСР

1. Памятники материальной культуры Грузии

2. Кинообзор

Давида Какабадзе

3. Операторы

В. Познань, Я. Авдиев

4. С.С.Р. Грузии богата памятниками материальной культуры с древнейших времен до наших дней. Эти памятники показывают, каковы были формы материальной культуры грузинского народа в разные времена, в зависимости от разных экономических и социальных условий страны.

5. Памятники материальной культуры Грузии можно подразделить на 5 эпохальных групп.

1. Первобытное время и эпоха родового быта.
2. Подготовительная стадия феодального строя.
3. Эпоха развития феодального строя.
4. Расцвет феодального строя.
5. Упадок феодального строя.

6. I. ПЕРВОБЫТНОЕ ВРЕМЯ

Около двадцати тысяч лет до нашей эры — период каменного века.

7. Человек живет замкнутой семейной единицей, занимается охотой и употребляет каменные орудия.
8. Пещера первобытного человека «Девис-Хврели» в Имерети, где найдены орудия палеолического периода каменного века.
9. Пещеры Накулбакеви — Мцхет.
10. Пещеры Шио-Мгвиме — Карталиния.
11. Каменные и костяные орудия каменного века.
12. Орудия Бронзового века.

3 тысячи лет до нашей эры.

13. И глиняные посуды.
14. Эпоха родового быта.
15. Прimitивное земледельческое хозяйство в пределах патриархальной семьи.
16. Сванские жилые постройки, характерные для родового быта.

17. Мцхетские погребальные места 8—2 века до нашей эры — эпоха прimitивного натурального хозяйства.

18. Украшения и глиняные посуды, найденные во Мцхетских могильниках.

19. II. ПОДГОТОВИТЕЛЬНАЯ СТАДИЯ ФЕОДАЛЬНОГО СТРОЯ

1—7 века нашей эры

20. Земледельческий коллектив распадается на землевладельческий и землеобрабатывающий элементы. Образование крупного землевладения. Появление ремесленного коллектива, образование города как торгового и ремесленного центра.

21. Уплисцихе (Карталиния) — остатки старого города, высеченного в скале 1—10 века нашей эры.

22. Дорога, ведущая в город, высеченная в скале.
23. Места торговых и ремесленных рядов.
24. Палаты, высеченные в скале.
25. Главный вход в одну из палат.
26. Входы в различные помещения.
27. Внутренности палат и помещений.
28. Тоннель, спускающийся к воде.
29. Вид на сел. У п л и с - ц и х е.
30. На к а л а к е в и (Мингрелия). Место старинного города—от 4 века до нашей эры по 6 в. нашей эры.
 31. Городские стены, построенные камнями огромных размеров.
32. Один из городских входов.
 33. В эту эпоху зарождения феодально-землевладельческого общества в 4—6 веке в Грузию из Сирии и Малой Азии проникает христианская религия и впервые вырабатываются основные формы архитектуры христианского культа.
 34. Первые памятники христианского культа в большинстве случаев построены по плану трехнефной **БАЗИЛИКИ** и характеризуются малыми размерами.
 35. Церковь в Накалакеви, 5-й век, трехнефная базилика
36. Ш и о - М г в и м е — Карталиння, 7-й век.
37. Барельефное изображение на камне.
 38. Начало утверждения христианского культа характеризуется борьбой против старых устоев и исканием для новых идей новых конструктивных возможностей. Это искание привело к согласованию внутренних конструктивных частей памятника с наружными частями.
39. Старая Шуа-Мта—Кахетия, 7-й век.
 40. Более сложная конструктивная форма этого периода—крестообразный план с центральным куполом.
41. С а м ц е в р и с и — Карталиння, 7-й век:
Памятник, построенный по крестообразно-купольному плану.
42. Церковь креста— Мцхета, Карталиння, 7-й век.
Наилучший образец памятника, построенного по крестокупольному плану.
43. Барельефные изображения на камне, 7-го века.
44. Вид на сел. М ц х е т а.

45. III. ЭПОХА РАЗВИТИЯ ФЕОДАЛЬНОГО СТРОЯ 7—10 век.

46. Развитие крупного феодального землевладения. Расширение городской жизни и товарного хозяйства. Развитие конструктивных особенностей предыдущей эпохи и окончательная установка архит. форм, размеры которых становятся все более и более крупными.
47. А т е н и — Карталиния, 8-й век.
48. Каменное покрытие, характерное для всех памятников Грузии.
49. Грузинский орнамент берет начало с землевладельческих условий натурального хоз. и потому растительный орнамент принимает большое распространение.
50. Барельефные изображения на камне.
51. Ц р о м и — Карталиния, 8-й век.
52. Система каменной кладки стены.
53. В эпоху феодального строя развивалась цеховая система ремесленников.
54. Знаки строительных цехов, изготовляющих камни.
55. Внутренность памятника.
56. К у м у р д о — Ахалкалакский уезд, 10-й век.
57. Украшение восточной стороны.
58. Внутренность памятника.
59. Лучший образец каменной кладки.
60. Х о б и — Мингрелия, 10-й век.
61. Мраморные колонны, 2-й век.
62. Стенная живопись, 17-й век.
63. К а ц х и — Имеретия, 10-й век.
64. Орнамент грузинского плетения есть результат развития земледельческих условий натурального хозяйства, когда существовало очень развитое ремесло плетений из растительного и другого материала.
65. IV. ЭПОХА РАСЦВЕТА ФЕОДАЛЬНОГО СТРОЯ ОТ 10 по 15 век
66. Экономическими и социальными условиями появляются постройки крупных размеров. Используются все виды установленных уже в прошлом конструктивных форм.
67. О к р о с - ц и х е — «Золотая крепость» — Ахалцихский уезд, 11—13 век.
68. А ц к у р и — Ахалцихский уезд, 12—14 века.
69. Х е р т в и с и — Ахалкалакский уезд, 14-й век.

70. Сурамская крепость — Карталиния, 15—16 века.
71. Квара-крепость — Рачинский уезд, 16-й век.
72. Внутренность крепости с башней.
73. Вход в крепость.
74. Крепость Ркони — Карталиния, 15—16 века.
75. Период господства феодального класса характеризуется в архитектуре отсутствием новых конструктивных проблем и чрезмерным развитием наружной орнаментальной декорировки. Развивается бароккальный период грузинской архитектуры.
76. Сел. Мцхета — место исторического значения с древнейших времен, богатое памятниками различных эпох.
77. Мцхетский собор, 10-й век.
78. Орнаментовка восточной стороны.
79. Орнамент развивается самостоятельно. Он не выявляет конструктивной стороны памятника.
80. В эту эпоху в большинстве случаев распространен один архитектурный тип: крестообразно купольная постройка. Купол поддерживается четырьмя столбами.
18. Развалины собора Баграта в Кутаиси, 11-й век.
82. Стена, подкрепленная компрессором охраны памятников старины Грузии в 1930 году.
83. Внутренняя часть памятника.
84. Капитель колонны с барельефными изображениями.
85. Алаверди — Кахетия, 10 век.
86. Стенная живопись, 13-й век.
87. Орнаментовка входа, 17-й век.
88. Башня 12-го века.
89. Убиси — Имеретия, 12-й век.
Известен своей наилучшей фресковой живописью.
90. Арочный свод кельи.
91. Один из лучших образцов резной орнаментовки на камне.
92. Памятник с характерными украшениями бароккального периода средневековья.
93. Кватахеви — Карталиния, 12-й век.
94. Самтавро — Мцхет, 12-й век.
95. Мозаика, 12-й век.
96. Стенная живопись от 13 по 16 века.
97. Один из входов в близлежащую палату.
98. Гелати — Имеретия, 12-й век.

99. Вход в палаты и кельи.
100. Входные ворота.
101. Вардзия — Ахалцихский уезд, 12 в. Высеченный в скале монастырь — около 200 палат и помещений.
102. Орнаментовка на дверях и окнах, 16-й век.
103. Барельефные изображения 18-го века на восточной стороне.
104. М а р т в и л и — Мингрелия, 11-й век.
105. С а м т а в и с и — Карталиния, 11-й век. Памятник, характеризующийся лучшей по стилю разной орнаментовкой на камне.
106. С а ф а р а — Ахалцихский уезд, 13 век.
107. Орнаментовка западной стороны.
108. З а р з м а — Ахалцихский уезд, 14 век.
109. Церковь Магалаант-Кари, 13 век.
110. Л а р г в и с и — Южная Осетия, 14 век.
111. V. ЭПОХА УПАДКА ФЕОДАЛЬНОГО СТРОЯ— 15—18 века.
112. С 15-го в. в Передней Азии, а также в Грузии начинается процесс экономического регресса, что вызывает уменьшение благосостояния хозяйственных единиц и ослабление городской жизни. Экономический кризис вызывает раздробление феодального класса и усиление междоусобных войн и нападений.
113. Крестьянские массы переживают большие угнетения. Строительство в эту эпоху сильно уменьшается и теряет прежнюю строгость форм.
114. Б е б р и с - ц и х е — Карталиния.
115. М и н д а - ц и х е — Рачинский уезд.
116. К с н и с - ц и х е — Карталиния, 18 век.
117. Крепость К в е м о - ч а л а — Карталиния, 17 век.
118. Вход в крепость.
119. Башня К в е м о - Ч а л а — Карталиния, I век.
120. Разложившийся феодальный класс теряет всякую способность строить памятники конструктивно и логично оправданные. Архитектурные формы и декоративная часть заимствованы из прошлого и использованы неумело.
121. Б а р а к о п и — Рачинский уезд, 18 век.
122. В орнаментовке нет прежней стройности и глубины.
123. Н о в а я Ш у а - м т а — Кахетия, 16 век.
124. Г р е м и — Кахетия, 16 век.

125. В конце 18-го столетия из-за переживаемого политического и экономического кризиса в Грузии почти совершенно прекратилось строительство ценных в архитектурном смысле построек.

126. Памятникам материальной культуры, созданным на протяжении многовековой исторической жизни народа, было уделено должное внимание только лишь после советизации Грузии. Охраной древностей ведаст Комитет по охране Памятников Старины при Наркомпросе Грузии.

Председатель Главного Комитета
по контролю за репертуаром

Секретарь

К о п и я

• • •

С п р а в к а

Настоящим удостоверяю, что автором фотоснимков, помещенных в моей книге «Памятники Грузинского зодчества» под № 17, 70, 134—148, 152—157, 159, 181, 182, 192, 198 и 194 является художник, профессор Тбилисской Академии художеств Давид Нестерович Какабадзе и что в книге его авторство не обозначено по вине Издательства Академии Архитектуры СССР.

(подпись) Н. Северов

30 мая 1950 г.

Подпись действительного члена Академии
Архитектуры СССР удостоверяю

Начальник канцелярии

Академии архитектуры УССР (подпись)

/Е. Роскошянская/

КОРОТКО О ДАВИДЕ КАКАБАДЗЕ

Выдающийся грузинский художник Давид Какабадзе родился 26 августа 1889 года в маленькой деревушке Кухи, близ Кутаиси, в семье бедных крестьян Эдуки и Нестора Какабадзе.

В 900-тые годы Давид Какабадзе, ученик Кутанской гимназии, с большим увлечением отдавался художественному творчеству. Его первым учителем, который пробудил в нем любовь к искусству, был Василий Антонович Балапчивадзе, учитель черчения, рисования и чистописания в гимназии. Давид брал и уроки у частных преподавателей, но в основном занимался самостоятельно.

С 1909 года, будучи студентом физико-математического факультета Петербургского университета, Давид Какабадзе параллельно занимается в мастерской Л. Дмитриева-Кавказского и в университете же слушает полный курс искусства.

С 1916 по февраль 1918 года Давид Какабадзе находится на военной службе — кончает вначале военное училище по специальности пиротехника, а после служит в химической лаборатории Охтинского порохового завода. В это же время ему удается сдать последний государственный экзамен, и в ноябре 1917 года получает диплом биолога.

В феврале 1918 года Давид Какабадзе возвращается в Грузию. Одно время он работает на оружейном складе, а после, с 10 октября 1918 года он преподает географию, начальный курс естествоведения и рисование в Тбилисской I мужской гимназии.

С декабря 1919 года, как талантливый художник, по совету «Общества грузинских художников», Давид Какабадзе вместе с Ладом Гуднашвили был послан во Францию для продолжения учебы. Но в Парижской Академии искусств им, как уже сформировавшимся интересным и самостоятельным художникам, посоветовали ознакомиться с современ-

ным искусством Парижа, принимать участие в выставках, пожить жизнью Парижа и идти самостоятельным путем. Они так и поступили.

В 1924 году Давид Какабадзе кончает одногодичную школу истории искусств при Луврском музее.

Во второй половине 1927 года Давид Какабадзе возвращается в Советскую Грузию. Его приглашают преподавателем в Тбилисскую Академию художеств, а с 1929 года по 1948-ой он был профессором этой академии. В академии Давид Какабадзе занимал должности заведующего кафедрой живописи, театрального и декоративного искусства, декана факультета живописи, проректора академии. В 1948 году его уволили с клеймом «формалиста».

Давид Какабадзе скончался 10 мая 1952 года. Сейчас его могила находится в пантеоне общественных деятелей Дидубе в Тбилиси.

Уже будучи гимназистом Давид Какабадзе сотрудничал в грузинских газетах и журналах как художник, в гимназии же устроили его персональную выставку, но первая серьезная выставка, в которой он принял участие, состоялась в 1913 году в Санкт-Петербурге, в салоне, устроенном «Обществом беспартийных художников». В 1914 году Давид Какабадзе объединился в группу художников «Сделанные картины» и активно участвовал в создании манифеста группы.

Значительным явлением оказалось участие Давида Какабадзе в выставке грузинских художников в мае 1919 года, где он выставил 60 работ разного жанра и стиля; фактически это было все лучшее, созданное художником к этому времени, все, что потом утвердило за ним звание основоположника нового грузинского изобразительного искусства.

В течение восьми лет, которые он провел в Париже, Давид Какабадзе являлся членом «Société des Artistes indépendants» и принимал участие во всех семи выставках общества 1921—1927 годов. В те же годы он приглашался и на другие выставки, такие как, например, «Architecture et arts qui se rattachent» 1924 году, «L'Art d'aujourd'hui» в 1925 году, „Exhibition of Modern Art” в 1926 году.

В 1921 году в Париже, в галерсе Ликорна, Давид Какабадзе, Ладо Гудиашвили и Шалва Кикодзе устроили «Выставку картин грузинских художников». В красиво оформленном каталоге этой выставки есть вступительная статья Андре Сальмона и статья Давида Какабадзе «Я знаю, что де-

лаю в своих картинах» (De mes œuvres je sais ce que je fais).

В июле 1929 года часть картин Давида Какабадзе, которая осталась в частных коллекциях Парижа, была представлена на «Выставке абстрактного искусства».

В мае 1928 года в Тбилиси была организована персональная выставка только что вернувшегося из Парижа Давида Какабадзе. Это был отчет творческих исканий парижского периода. Безусловные успехи этого периода, весь этот творческий путь исканий Давида Какабадзе оказался неприемлемым для молодой республики. Давид Какабадзе, считаясь с общим мнением прессы, оставил путь, по которому шел он почти восемь лет парижской жизни и после этого больше не возвращался к «беспредметному искусству». По причине этих резких перемен в течение почти семи лет он вообще не создавал образцы станковой живописи. Он переключился на кино и театральное искусство, стал оформлять выставки и народные празднества.

Следующая персональная выставка Давида Какабадзе, где были выставлены только реалистические полотна, была организована через 30 лет в 1958 году, после смерти художника. Только в 1982 году в Тбилиси, а затем в Москве на персональной выставке были представлены уже почти все работы, созданные им.

Давид Какабадзе был автором-художником около десяти кинофильмов и тридцати театральных и оперных постановок. В 1930 году он по собственному сценарию отснял документальный фильм — «Памятники материальной культуры Грузии». 4000 метров отснятого и 1800 метров монтированного материала фильма считаются утерянными. Работая над этим фильмом, он параллельно создал несколько сотен уникальных, высокохудожественных фотографий архитектурных памятников. С 14 лет Какабадзе был увлечен фотографией и сохранил для потомства целый ряд художественных, этнографических и документальных кадров.

Давид Какабадзе является автором надгробного памятника классику грузинской поэзии Акакию Церетели на горе Мтацминда.

Значительным является вклад Давида Какабадзе в дело развития грузинской книжной графики.

Давид Какабадзе был и блестящим представителем технической мысли. Он первый пришел к идее безочкового стереокинематографа. Это его изобретение было запатентовано

в восьми странах Европы и Америки в 1922—1925 годах. (Первый патент был выдан во Франции № 547. 978 «Stéréo cinématographe donnant la vision du relief naturel. Demande le 27 février 1922, a 16h 45 m, à Paris. № 563. 486 Stéréo-cinématographe. Demande le 10 III. 1923 à Paris). Он разрабатывал также идею получения в одной электрической лампе несколько разных освещенностей и метод восстановления объемного изображения с фотографии.

Невозможно отделить Давида Какабадзе-художника от Какабадзе—теоретика искусства. Он всегда предельно ясно ставил свою художественную задачу и решал её творческим вдохновением; а достигнув предела своих возможностей, Давид Какабадзе уже искал новые художественные задачи или новые средства для решения прежних задач.

Первый искусствоведческий труд о характере грузинского орнамента он написал будучи студентом в 1912 году и работу в этом направлении он не прекращал до конца дней своих. В его архиве хранится рукопись исследования «Генезис грузинского орнамента».

Теоретические статьи по вопросам современного искусства периодически печатались в грузинских изданиях, а позже, находясь в Париже, в журнале „Bulletin de l'Effort Modern" (см. №2 за 1924 год, №№ 15, 18, 19 за 1925 год и № 21 за 1926 год). В 1924—1926 года в Париже Давид Какабадзе на собственные средства издал на грузинском языке две свои замечательные книги. Всё опубликованное искусствоведческое наследие художника собрано в книге «Давид Какабадзе — искусство и пространство», изданное в 1983 году издательством «Накадули».

Основная часть художественного наследия Давида Какабадзе и его архив с большой заботой хранится в Тбилиси, в семье художника, в доме № 11 по улице Г. Леонидзе. Большая коллекция художественного творчества находится в Государственном музее грузинского искусства. Многие его живописные полотна находятся в частных коллекциях Европы и Америки. Девятнадцать кубических акварелей бретонского цикла и абстрактная полихромная скульптура («Z — Пронзенная рыба») хранятся в художественной галерее Иельского университета (штат Коннектикут, США).

Что касается данной книги, в ней освещаются некоторые малоизвестные стороны жизни и творчества Давида Какаба-

дзе, публикуются рукописи лекций и докладов, записи художника по вопросам искусства, некоторые материалы по изобретениям Давида Какабадзе и эпистолярный материал. В книге использованы малоизвестные графические произведения Давида Какабадзе и неопубликованные фотографии, сделанные художником и хранящиеся в его архиве в виде негативов.

P. MARGVÉLACHVILI

DAVID KAKABADZE

Résumé

Le grand peintre géorgien, David Kakabadzé, qui fut également un profond penseur et dont l'activité créatrice s'exerça dans les domaines les plus variés, est né le 26 Août 1889 dans le petit village de Koukhi, sis dans le voisinage de Koutaïssi.

Fils d'agriculteurs, il est envoyé faire ses études secondaires au gymnase de Koutaïssi, réservé à la noblesse. En ses jeunes années, il est déjà passionné par la peinture à laquelle il s'initie en suivant des cours particuliers. Vassil Balantschivadzé, son premier maître, lui inculque l'amour de cet art qui ne le quittera plus.

Le gymnase terminé, il s'inscrit en 1909 à la faculté de mathématiques et de physique de l'Université de St. Pétersbourg. Parallèlement, il fréquente l'atelier du peintre L. Dimitriev-Kavkazski et assiste aux cours d'histoire de l'art de l'Université.

Pendant son service militaire qui s'étendra de 1916 à 1918, il termine l'école militaire où il se spécialise dans la pyrotechnie, puis travaille au laboratoire de chimie d'une poudrerie. Entre-temps, en 1917, il termine l'Université et reçoit le diplôme de biologiste.

Il revient en Géorgie en février 1918. Il travaille quelque temps dans un arsenal, et ensuite, au mois d'octobre de la même année, il entre au 1-er Gymnase de garçons de Tbilissi où il enseigne la géographie, l'histoire naturelle et le dessin.

En décembre 1919, reconnu comme un jeune artiste de talent, il est envoyé, en compagnie de Lado Goudiachvili, en Fra-

nce, par l'entremise de la "Société des Arts Géorgiens", pour y poursuivre ses études. Arrivé à Paris, il lui est conseillé, à l'Ecole des Beaux-Arts, vu la maturité et la personnalité déjà marquée de son art, de suivre indépendamment sa voie, de participer à des expositions, de se familiariser avec les nouveaux courants artistiques.

En 1924, David Kakabadzé suit les cours d'histoire de l'art de l'Ecole du Louvre qui s'échelonnent sur une année.

En 1927, le peintre revient en Géorgie. Il est nommé à l'Académie des Beaux-Arts de Tbilissi, où il enseignera jusqu'en 1948, avec le titre de professeur à partir de 1929. Durant cette période, il sera successivement à la tête de la chaire de peinture, puis de celle de la décoration scénique, il sera doyen de la faculté de peinture et pro-recteur de l'Académie des Beaux-Arts.

Il s'éteindra le 10 Mai 1952, et repose désormais au Panthéon de Didoubé de Tbilissi.

David Kakabadzé, encore adolescent, voit s'organiser une exposition consacrée à ses oeuvres. Il collabore à des journaux et des revues. L'année 1913 sera pour lui une date marquante. Ses oeuvres sont exposées au Salon des peintres indépendants de St. Petersbourg. En 1914, David Kakabadzé rejoint le groupe des peintres dit «сделанные картины» et participe activement à l'élaboration du manifeste de ce mouvement.

L'exposition des peintres géorgiens qui a lieu à Tbilissi en 1919 prend figure d'événement avec la présentation d'une soixantaine d'oeuvres de genres et styles divers de David Kakabadzé. Il est reconnu désormais comme le chef de file de la nouvelle peinture géorgienne.

Pendant son séjour parisien de huit années, le peintre est membre de la "Société des Artistes Indépendants" et participe aux sept expositions qui se suivront de 1921 à 1927, sous l'égide de ce groupe. Il est également sollicité à d'autres expositions, notamment à celles de "Architecture et Arts qui s'y rattachent" en 1924, "L'art d'Aujourd'hui" en 1925, "Exhibition of Modern Art" en 1926.

Une exposition est organisée à Paris, en 1921, à la galerie de "La Licorne", qui groupe les oeuvres de trois peintres géorgiens séjournant alors dans la capitale française: David Kakabadzé, Lado Goudiachvili et Chalva Khikhodzé. L'élégant catalogue de cette exposition est préfacé par André Salmon

et contient un article de D. Kakabadzé, intitulé: "De mes oeuvres je sais ce que je fais".

"L'exposition d'Art Abstrait" qui se tient à Paris en 1929 comporte quelques tableaux de l'artiste appartenant à des collections particulières.

En 1928, à Tbilissi, une exposition consacrée aux oeuvres nouvellement rapportées de France de David Kakabadzé, permet de faire la somme de la recherche artistique de l'artiste et de ses réussites exceptionnelles pendant sa période parisienne, mais cependant la voie où il s'est engagé ne paraît pas convenir, pour l'époque, à la jeune république.

David Kakabadzé prête oreille aux réactions de la presse et abandonne définitivement cette forme d'art où "l'objet est absent". Pendant près de sept années, il ne créera plus aucune toile de chevalet. Il se tourne vers le cinéma et le théâtre et oeuvre dans ces domaines. Il assume également la réalisation artistique des grandes manifestations publiques.

Une exposition de ses oeuvres, comportant uniquement des toiles réalistes, n'aura lieu qu'après sa mort, en 1958, à Tbilissi. Des expositions englobant cette fois-ci la presque totalité de son oeuvre se tiendront en 1982, d'abord à Tbilissi, puis à Moscou.

On doit à David Kakabadzé la conception artistique d'une dizaine de films et d'une trentaine de mises en scène de théâtre et d'opéra, dont il peut être considéré comme le co-auteur. En 1930, il assure la réalisation d'un film dont il a écrit le scénario: "Les monuments culturels de la Géorgie", dont malheureusement il n'a pu être retrouvé aucune copie, et dans lequel il perçoit les monuments historiques sous l'angle de l'esthétique. Il s'agit là d'une démarche originale qui jettera les bases d'un nouveau courant.

Au cours du tournage de ce film, il réalise plusieurs centaines d'admirables photographies de monuments architecturaux. Il a laissé à la postérité des prises de vues uniques tant par leur valeur esthétique que par leur contenu ethnographique et documentaire. N'était-il pas déjà, à quatorze ans, féru de photogravure? L'exposition de photographie qui a lieu en décembre 1983 à l'Université de Tbilissi confirme le rôle de pionnier et de fondateur de la photographie en Géorgie, de David Kakabadzé.

C'est à lui que l'on doit le monument funéraire d'Akaki

Tsrétéli, un des grands classiques de la poésie géorgienne, qui se dresse au Panthéon de Mtatsminda.

Considérable a été sa contribution dans l'illustration et la mise en page du livre géorgien.

Il est tout aussi productif dans le domaine scientifico-technique. Il est le premier à concevoir le stéréocinématographe sans lunettes et dépose à Paris, au cours des années 1922—1925, deux demandes de brevets d'invention. Il met au point des procédés permettant d'obtenir dans une ampoule électrique différents degrés d'intensité et de reconstituer à partir d'une photographie les dimensions relatives.

Et s'il est grand comme peintre, il l'est tout autant comme penseur et théoricien de l'art. Il a toujours parfaitement élucidé les problèmes artistiques qui se posaient à lui. Il écrit son premier ouvrage sur l'histoire de l'art en 1912, lorsque, étudiant, sous la direction de I. Djavakhchvili, il analyse l'ornementation géorgienne, et poursuivra jusqu'à la fin de sa vie des recherches dans ce domaine. Le manuscrit de son oeuvre capitale "Génèse de l'ornementation géorgienne" est conservé dans ses archives personnelles.

Dès ses débuts, il publie des articles d'analyse théorique sur l'art moderne dans des journaux et revues de Géorgie, puis à Paris dans le "Bulletin de l'Effort Moderne" (1924, n° 2; 1925, n° 15, 18, 19; 1926, n° 21). Dans les années 1924 — 1926, il publie à Paris, à compte d'auteur, deux livres remarquables en géorgien. Les éditions "Nakadouli" de Tbilissi ont fait paraître en 1983 un volume qui a pour titre "David Kakabadzé — L'art et l'espace" qui regroupe la totalité des écrits de l'artiste.

La plus grande partie de l'oeuvre de David Kakabadzé est conservée dans la famille du peintre, à Tbilissi, au n° 11 de la rue G. Léonidzé. Le Musée d'Art de la Géorgie possède une importante collection de ses tableaux. De nombreux tableaux se trouvent dans différentes collections privées d'Europe et des Etats-Unis. Dix-neuf aquarelles cubistes de son cycle dit de "Bretagne", la statue polychrome "Z—Le poisson transpercé" sont conservés à la galerie d'Art de l'Université de Yale, aux Etats-Unis.

შ ი ნ ა რ ს ი

წინასიტყვაობა	3
I. დავით კაკაბაძის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის რამდენიმე სურათი	5
საუკუნის დასაწყისი	6
„Credo“	9
დიდების ტაძარში	12
პარიზი — „მხატვრობის ცენტრი“	15
„ბრეტანი“	17
ხელმოკლეობა	20
„ხელოვნება — მეცნიერებაა“	21
უსათვალო სტრუქციონის გამომგონებელი	25
ვის ეკუთვნის პრაორიტეტი?	30
პირველი ქართული წიგნი სახვით ხელოვნებაზე	33
„ Z “ და მეორე წიგნი	37
თანამედროვე მხატვრობის ავანგარდში	39
„ტფილისი, მაისი, 1928“	42
ძველი აკაკის საფლავზე	46
ხუროთმოძღვრული ძეგლების ესთეტიკური ღირებულების ანალიზი	48
ფიროსმანი	54
ქართული ორნამენტის გენეზისი	56
პორტრეტი	59
„მსოფლიო მნიშვნელობის უბრწყინვალესი შემოქმედი“	62
II. დავით კაკაბაძე სახვით ხელოვნების შეხახებ	67
ტ. ტაბიძის „ციცინფერი ყანწები“-ს გამო	68
„ეროპის ხელოვნებასთან დაკავშირებული ზოგიერთი საკითხი“	74
„შემოქმედება და თანამედროვეობა“	91
„ფერწერის ტექნიკის საკითხები“	98
„ტიციანი“	105
მოკლე ჩანაწერები	108
Материалы к докладу в Академии художеств о современной живописи	122
«Основные законы живописи импрессионизма и наука о свете	
к цвету»	134
III. წერილები	142
ნიკო მარის 8 წერილი	143
	205

ექვთიმე თაყაიშვილის 2 წერილი	149
2 წერილი ექვთიმე თაყაიშვილს	151
ალექსანდრე ჭანელიძის წერილი	152
ევგენია სოლორაშვილის წერილი	155
წერილი ტიცოან ტაბიძეს	157
ილია ზდანევიჩის წერილი	157
წერილები საქ. ს. რ. განათლების კომისარიატს და საზოგადოება „ჩემოს“	158
IV. გამოგონებები. დოკუმენტური კინო	169
უსათვლო სტერეოკინოს გამოგონების ფრანგული პატენტი და ზოგიერთი დოკუმენტი	171
ფოტოდან მოცულობითი გამოსახულების აღდგენის ცდა	181
ერთ ელექტრონათურაში სხვადასხვა სინათლის ძალის მიღების მეთოდი	185
დოკუმენტური ფილმის სცენარი და ზოგიერთი მასალა	188
Коротко о Давиде Какабадзе	196
David Kakabadzé	200
V. ფოტომახალა	

გამომცემლობის რედაქტორი ნ. ლოლაძე

მხატვარი ი. ჩიქვინიძე

ტექნიკური რედაქტორი თ. ფირცხელან.

კორექტორი ი. ვახტანგიშვილი

სბ 1425

გადაეცა წარმოებას 13. 09.87. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 20.04.88.
უე 07857. საბეჭდი ქალაქი № 60X841/18. პირობითი ნაბეჭდი
თაბახი 14,25. სააღრ.-საგამომც. თაბახი 11,43.
ტირაჟი 20 000. შეკვეთის № 832.
ფასი 1 მან. 50 კაპ.

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 380028, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 14.
Издательство Тбилисского университета,
Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 14.

თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა,
თბილისი, 380028, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 1.
Типография Тбилисского университета,
Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 1.