

ირმა მათიაშვილი

**დავით კაკაბაძის ღაზგური ჟერნალის
მხატვრული საკითხები**



**გამომცემლობა „უნივერსალი“
თბილისი 2018**

ხიზაძეებარე ხიგხს საფუძვლად უდევს საკვალიფიკაციო ნაშრომი, რომელიც დაიწერა 1996 წელს. მას მერე განვლილ პერიოდში არაერთი გამოკვლევა მიეძღვნა თანამედროვე ქართული ხელოვნების კლასიკოსის – დავით კაკაბაძის – მდიდარ და მრავალმხრივ შემოქმედებას. მიუხედავად გასული წლებისა, ვფიქრობ, ნაშრომში არსებულ პრობლემატიკას არ დაუკარგავს აქტუალობა და ამით კიდევ ერთი ასპექტი შეემატება დიდი შემოქმედის მემკვიდრეობის შესწავლას.

ნაშრომი იბეჭდება თითქმის უცვლელად, რედაქტირებული ფორმით. იგი განკუთვნილია ხელოვნებათმცოდნეთათვის, ქართული კულტურითა და ხელოვნებით დაინტერესებული მკითხველისთვის.

რედაქტორები:

ეკატერინე გედევანიშვილი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ქეთევან მათიაშვილი

ინგლისური თარგმანი ელენე კაპანაძისა

© ი. მათიაშვილი, 2018

გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2018

თბილისი, 0186, ა. პოლიბაოვსკაიას ქ. №4, ☎: 5(99) 33 52 02, 5(99) 17 22 30
E-mail: gamomcemlobauniversal@gmail.com; universal505@ymail.com

ISBN 978-9941-26-434-4

სარჩევი

შესავალი	4
თავი I	
მხატვრული შემეცნების საკითხი დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში	36
თავი II	
მხატვრული სახე და მისი სტრუქტურა დავით კაკაბაძის დაზგურ ფერწერაში	76
დასკვნა.....	177
რეზიუმე	191
ბიბლიოგრაფია.....	203
ილუსტრაციები	227

XX საუკუნის დასაწყისის ქართული კულტურის მოღვაწეთა შორის, რომელთათვისაც ეროვნული ტრადიციების აღორძინება და მის საფუძველზე „ახალი ხელოვნების“ შექმნა საპროგრამო თეზისად იქცა, გამორჩეული ადგილი უკავია დავით კაკაბაძეს. ტრადიციის არსი და თანადროული მხატვრული მსოფლალქმა – ეს ორი უმთავრესი ასპექტი განსაზღვრავს მისი შემოქმედების ხასიათს და როლს მოდერნიზმის ხელოვნების რთულ, მრავალსახოვან ფენომენში.

დავით კაკაბაძე მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია „თანამედროვე ხელოვნებისა“, რომელიც აღარ გამოხატავს მხოლოდ ისტორიული ასპექტის თანადროულობას. ეს არის უკვე ცნება, დაკავშირებული კონკრეტული ეპოქის მიზანსწრაფვასთან ტრადიციულისაგან განსხვავებული მსოფლალქმით, კულტურის ფასეულობებთან ახალი დამოკიდებულებით, ფილოსოფიურ-ესთეტიკური საფუძვლებით დაბოლოს, არტისტულ შემოქმედებაში მხატვრული სახის თვისებრივად ახალი მოდელის წარმოდგენით. ყველა ეს საკითხი დავით კაკაბაძემ სრულად განახორციელა დაზგურ ფერწერაში. ამიტომაც წინამდებარე ნაშრომის ამოცანას კაკაბაძის მოღვაწეობის ამ სფეროს მხატვრული თვისებებისა და მისი მსოფლალქმითი ხასიათის განხილვა წარმოადგენს. ხელოვნებისა და ხელოვანის რაობა და არსებობის მიზანი, გამოხატვის ფორმები, საშუალებები და მხატვრული ნაწარმოების წინაპირობა ის უმთავრესი საკითხებია, რომლებიც თვალნათლივ ჩანს ქართველი მხატვრის შემოქმედებაში.

დავით კაკაბაძის პიროვნებისა და შემოქმედების განუმეორებელი ფენომენი უკვე 1910-ანი წლების ბოლოდან ექცევა კრიტიკოსთა და ლიტერატორთა ყურადღების ცენტრში. მისდამი მიძღვნილია პოეტური და პროზაული ნაწარმოებები, დო-

კუმენტური ფილმი, ტელე და რადიოგადაცემები. მხატვრის პერსონალური გამოფენები ყოველთვის აქტიურ და მრავალრიცხოვან გამოხმაურებათა საგანი იყო, ხოლო გარდაცვალების შემდეგ (ამისი მიზეზი კი მნიშვნელოვანწილად შიდაპოლიტიკური მდგომარეობის შეცვლა იყო) რეგულარულად აღინიშნებოდა დაბადებისა და გარდაცვალების საიუბილეო თარიღები გამოფენებით, მოგონების საღამოებითა და, რა თქმა უნდა, უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნებათმცოდნეობითი პუბლიკაციებით რესპუბლიკურ და საკავშირო (რუსულ) პრესაში; გამოცემულია გამოფენების კატალოგები.

ათეული წლების მომცველი ეს მასალა არა მხოლოდ მხატვრის ნიჭისა თუ მის მისწრაფებათა აღნიშვნისა და შეფასების მცდელობაა, არამედ ეს არის გარკვეულწილად ისტორიული მატრიანე, რომელშიც აისახა ეპოქის პოლიტიკური, მსოფლმხედველობრივი და კულტურული კატაკლიზმები. ნათლად ჩანს, თუ როგორ გამოიხატებოდა ტოტალიტარული სახელმწიფოს იდეოლოგია არა მხოლოდ ხელოვნებაში, არამედ მხატვრულ კრიტიკაშიც, რადგან ხელოვნებათმცოდნეობის სწორედ ეს დარგი ავლენს აქტიურ დამოკიდებულებას თანადროულ ეპოქასთან და მისი გავლენის ქვეშ ექცევა. ამ მიმართებაში იკვეთება ჩვენთვის საინტერესო პუბლიკაციათა ხასიათიც. კაკაბაძის მისამართით ვხვდებით როგორც მისი ნიჭის დამფასებელ, ასევე კრიტიკულ და ხშირ შემთხვევაში უარყოფით დამოკიდებულებას. არის, აგრეთვე, მისი შემოქმედების საფუძვლებისა და სახვითი ფორმების გააზრების ცდები. თუ „ფორმალიზმი“ იყო დავით კაკაბაძის, როგორც შემოქმედის, დევნის მიზეზი, სწორედ მისი გამომსახველობის ხასიათი და მხატვრული ნაწარმოების ფორმის თავისებურებაა ერთ-ერთი უმთავრესი ღირსება, რომელიც სიცოცხლისუნარიანს ხდის და დღემდე ასეთი ცხოველი ინტერესის საგნად აქცევს მას.

მონოგრაფიებსა და წერილებში აღნიშნულია კაკაბაძის უდიდესი დამსახურება ქართულ და მსოფლიო ხელოვნებაში, მისი შემოქმედების ორიგინალურობა, მხატვრული ნაწარმოების დახვეწილობა, ღრმა ეროვნულობა და ამავე დროს უნივერსალურობა.

სტრუქტურული არსით პუბლიკაციათა ძირითადი ნაწილი, მცირეოდენი გამონაკლისის გარდა, ერთ ხასიათს ამჟღავნებს. ამ ნიშნით გარკვეულწილად შეიძლება მათი კლასიფიკაცია. ამავე დროს შეიმჩნევა თუ მთლიანად მსოფლმხედველობრივი დამოკიდებულების შეცვლა არა, შეფასების მხატვრულ-ესთეტიკური კრიტერიუმების საგრძნობი ცვლილებები. ეს, პირველყოფისა, გამოვლენილია თეორიული განხილვისათვის შერჩეული სახვითი მასალის ხასიათით. ამ ნიშნებით იქმნება კრიტიკული აზრის თითქმის 80-წლიანი მატრიანე და მისი ევოლუციური სურათი.

მოდერნისტი მხატვარი, როგორადაც უკვე იყო ჩამოყალიბებული დავით კაკაბაძე 1919 წლის ქართველ მხატვართა პირველი გამოფენისთვის, გრიგოლ რობაქიძის აზრით, მიუხედავად სტილის არაერთსახოვნების შესახებ გამოთქმული ზოგადი შენიშვნისა (იგულისხმება კუბოფუტურისტული ნამუშევარი და რეალისტური ავტოპორტრეტები), ეკუთვნის იმ რჩეულთა რიცხვს, რომლებიც იმედებს ყოველთვის ამართლებენ¹.

დავით კაკაბაძის შემოქმედებისადმი ინტერესი ხელოვნებათმცოდნეობით კრიტიკაში იწყება მხატვრის სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ. მის პირველ პერსონალურ გამოფენა, ქართველ მხატვართა საზოგადოების დარბაზ „ორიანტალი“, ეძღვნება ბ. გორდეზიანისა და ა. დუდუჩავას წერილებს, რომლებშიც ავტორთა განსხვავებული პოზიციებიდან

¹ ჯრ. რობაქიძე, ქართველ მხატვართა სურათების გამოფენა. დავით კაკაბაძე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1988, №6, გვ. 27-28.

გამომდინარე, მხატვრულ ღირებულებათა ორიენტირიც შესაბამისად განსხვავებულია².

ბ. გორდეზიანისათვის ამოსავალ დებულებას „ახალი ხელოვნების“ პრინციპები და მიზნები წარმოადგენს. ამდენად, თავიდანვე უკვე ნათელი ხდება „მემარცხენეობის“ წარმომადგენელი კრიტიკოსის დამოკიდებულება. მისთვის მხატვრული ფორმა აუცილებელი პირობაა ხელოვნების ნაწარმოებისთვის, რომელიც ახალი ეპოქის შინაარსობრივ გამოხატულებად უნდა იქცეს (კერძოდ კი, როგორც წერილშია დაკონკრეტებული – „სოციალიზმის რევოლუციური ეპოქა“). ამიტომაც, „მემარცხენეობა“, როგორადაც იგი ახასიათებს დავით კაკაბაძის შემოქმედებას, მიაჩნია თანამედროვე ცხოვრებისათვის მისაღებად. კრიტიკოსისათვის არსებითია ნაწარმოების ნოვატორული ფორმა. სიუჟეტის, ემოციურობის, თემატიკურობისა და ყოველგვარი სუბიექტურობის უარყოფა კი ის აუცილებელი პირობაა, რომლის შედეგადაც ხელოვნება კოლექტიური შემეცნების ფორმად უნდა გადაიქცეს. როგორც დ. კაკაბაძისათვის, ასევე ბ. გორდეზიანისათვის მიუღებელია ფოტოსა და კინოს არსებობის ეპოქაში მხატვრობის ტრადიციული ფორმით განვითარება³.

თანადროული ევროპისა და რუსეთის კულტურათა არსებითი ნიშნების წარმოჩენის ფონზე კრიტიკოსი იძლევა დავით კაკაბაძის შემოქმედების ზოგად ანალიზს როგორც მხატვრული ფორმის, ისე გამოყენებული მასალის გათვალისწინებით. საინტერესოა, რომ იგი აქვე აღნიშნავს კაკაბაძისმიერი ფორმათქმნადობის უმთავრეს თვისებას – პროექტირებას. გამოფენის განხილვისას ავტორს ყურადღების გარეშე არ რჩება ისეთი

² ბ. გორდეზიანი, დავით კაკაბაძის სურათების გამოფენა ქართველ მხატვართა საზოგადოების დარბაზ „ორიანტის“ შენობაში. „კომუნისტი“, 1928, №105. Дулұчава А., Кривая современного кубизма. (Выставка картин Д. Какабадзе). „Заря Востока“, 1928. 12/V.

³ ბ. გორდეზიანი, დასახ. ნაშრ.

ფაქტორიც, როგორიცაა დარბაზში ექსპოზიციის განაწილების ხასიათი.

მხატვრული ნაწარმოების მიზანმიმართებისა და მისი შეფასების ერთ-ერთი კრიტერიუმი, როგორც კონკრეტული სოციალურ-პოლიტიკური დეტერმინანტივი, იკითხება წერილის იმ ნაწილში, სადაც ავტორი გამოფენაზე წარმოდგენილ მხატვრობას განიხილავს სოციალისტური სინამდვილისა და პროლეტარული კულტურის ჩამოყალიბების პრიზმაში. საინტერესოა, რომ მათში ხედავს სწრაფვას წარმოებისაკენ, როგორც „ახალი ნივთის შექმნის“ პროცესისაკენ. კრიტიკოსისათვის „ახალი ნივთი“ – ეს არის წარმოებასთან შერწყმული ხელოვნება. ეს კონცეფცია არსებითად განსხვავდება კაკაბაძის „გაკეთებული სურათის“ თეორიისაგან, რომელიც მხატვრული ნაწარმოების ეპოქასთან სიახლოვისას, პირველყოვლისა, გულისხმობს ხელოვნების შემეცნებით პოზიციას და ამ საფუძველზე ახალი სახვითი ენის დამკვიდრებას.

სრულიად განსხვავებულ პოზიციას ავლენს ა. დუდუჩავა წერილში „თანამედროვე კუბიზმის სიმრუდე“⁴. სათაურშივე გამოკვეთილი ავტორის უარყოფითი დამოკიდებულება, რომლითაც განმსჭვალულია კრიტიკული ტექსტი. იგი გამოფენის მნიშვნელობას ხედავს ორ საკითხში: 1. „პერედვიჟნიკების“ კონსერვატიული ტრადიციების მხატვრული გემოვნების წინააღმდეგ მიმართულ გამოწვევას“ და 2. ჩვენება „დასავლეთევროპული კუბისტური მხატვრობის ჩიხისა, რომელიც ცდილობს მოვლენათა გარეგნული გეომეტრიზაციით გახსნას ჭეშმარიტი კანონზომიერება „ქაოსისა და შემთხვევითობის სამყაროში“⁵.

კუბისტური მიმდინარეობის შესახებ ფილოსოფიურ-ესთეტიკური მოკლე ექსკურსის შედეგად კრიტიკოსი კაკაბაძეს

⁴ А. Дудучава, დასახ. ნაშრ.

⁵ იქვე.

აცხადებს „ნიჭიერ ორთოდოქს კუბისტად“, რომლის მთავარ ღირსებად მხოლოდ ფორმალურ ოსტატობას აღიქვამს. სიუჟეტისა და კონკრეტული იდეის გარეშე (რა თქმა უნდა, იგულისხმება ლიტერატურული თხრობითობა) მისთვის ხელოვნების ნაწარმოები მარტოოდენ სქემაა, რომელიც ჭეშმარიტი შემოქმედების ფარგლებს სცილდება, ხოლო დავით კაკაბაძის მიერ „ბრწყინვალედ გადანყვებილი ხაზის პრობლემა“ მხოლოდ ორნამენტის განვითარების წინაპირობად ესახება⁶. აქედან გამომდინარე, თხრობითი სიუჟეტის უქონლობის გამო კრიტიკოსისათვის კაკაბაძის მხატვრული იდეა გაუგებარი რჩება, ხოლო მთლიანად შემოქმედება ცალმხრივად ახსნილი კუბისტური მიმდინარეობის შედეგია. ამ ტენდენციის ფონზე აღარ არის გასაკვირი, რომ ავტორი დასკვნაში სოციალისტური მასობრივი კულტურის აპოლოგეტად გვევლინება⁷.

ა. დუდუჩავას მიერ სახელმწიფო-იდეოლოგიური საფუძვლით წარმართული კრიტიკის ეს პრინციპები ვითარდება დისკუსიაზე, რომელიც მიეძღვნა ფორმალიზმს მხატვრობაში⁸. მასში მონაწილეობდნენ აგრეთვე საქართველოს კომპარტიის ცკ-ს წარმომადგენლები. აღნიშნულ დისკუსიაზე ფორმალიზტებად გამოაცხადეს ქართველ და საქართველოში (თბილისში) მოღვაწე მხატვართა უმრავლესობა. აქაც ა. დუდუჩავა ლ. გუდიაშვილის „ფორმალიზმს“ უკავშირებს ირანულ-ბიზანტიურ ტრადიციებს, დ. კაკაბაძისას – ფრანგულ კუბიზმს⁹.

განხილული წერილით კონდენსირებულად გამოიხატა ორი ათწლეულის ატმოსფერო, რომელიც დავით კაკაბაძის შემოქმედების ტენდენციურობით ახსნისა და დაუსაბუთებელი კრიტიკის პერიოდი იყო¹⁰. ასეთი იძულების შედეგად შეცვლი-

⁶ იქვე.

⁷ იქვე.

⁸ ფორმალიზმის წინააღმდეგ მხატვრობაში. „კომუნისტი“, 1936, 30/III.

⁹ იქვე.

¹⁰ В союзе художников. К итогам юбилейной выставки. „Заря Востока“,

ადგილი მიეკუთვნება და, შესაბამისად, კვლევითი გააზრების უმეტეს სიღრმეს იმსახურებს. კრიტიკული კლასიფიკაციის ამავე პლანში იკითხება ისიც, რომ დადებითად არის შეფასებული სოცრეალიზმის მეთოდით შესრულებული ფერწერული ტილოები არა მხოლოდ მათში გამოვლენილი ფორმისეული ოსტატობის მხრივ, არამედ შერჩეული სიუჟეტითაც, რომლებშიც “მხატვარი ასახავს შრომას და ადამიანის მიერ ბუნების გარდამქმნელ მოღვაწეობას”¹⁴. ამასთან დაკავშირებით დავძენ, რომ ამ ტიპის კომპოზიციებში დავით კაკაბაძის მიერ ადამიანი სრულიად უნიფიცირებულად გამოისახება, უპიროვნოდ და ინდივიდუალობის იგნორირებით, რაც მით უფრო ნათელს ხდის შემოქმედის მიერ გაღებულ იძულებით ხარკს.

ყოველივე ზემოთქმული დროის ფასეულობათა ორიენტირის ღრმა დაღს ატარებს და ნიშანდობლივია არა მხოლოდ განხილული წერილისთვის, არამედ შემდგომი, თითქმის ორი ათეული წლის მრავალი პუბლიკაციისთვის.

დავით კაკაბაძესთან ურთიერთობის წლებს იხსენებს კ. გამსახურდია¹⁵. იგი მხატვრის შემოქმედებითი ტემპერამენტის გახსნით მკითხველს აზიარებს მის ინდივიდუალურ სამყაროს. საინტერესოა, რომ აქ ვხვდებით დიდი ხელოვანის პიროვნებისა და მოღვაწეობის ისეთ უმთავრეს ნიშანს, როგორიცაა უნივერსალობა.

ზოგადმიმოხილვითი ხასიათისაა შ. ამირანაშვილის წერილიც, რომელიც გამოქვეყნდა 1958 წელს¹⁶. „დაკვირვების უნარი, დახვეწილი გემოვნება, ობიექტური სინამდვილის შინაგანი არსის გამოვლინება“ – ასეთია ცალკეულ ნაწარმოებთა სტილისტური ანალიზის კონსტატირება.

¹⁴ იქვე, გვ. 175.

¹⁵ კ. გამსახურდია, დავით კაკაბაძე. „მნათობი“, 1956, №9, გვ. 158-166.

¹⁶ შ. ამირანაშვილი, დავით კაკაბაძე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1958, №4. გვ. 49.

აღნიშნულ ნაშრომთა გარკვეულწილად პირველ ნაბიჯებს მოჰყვება მხატვრის საიუბილეო თარიღებთან დაკავშირებული ხელოვნებათმცოდნეობითი და მემუარული ხასიათის წერილები გ. ალიბეგაშვილის, შ. ამირანაშვილის, გ. ბუაჩიძის, მ. დუდუჩავას, კ. ზდანევიჩის, ლ. რჩეულიშვილის, ვ. ბერიძის, კ. მაჩაბლის, ა. ცამციშვილის და სხვათა ავტორობით¹⁷.

კ. ზდანევიჩი იხსენებს პეტერბურგის პერიოდს, დ. კაკაბაძის პოზიციას „ახალი ხელოვნებისა“ და კლასიკური პრინციპების მიმართ¹⁸. სხვადასხვა ავტორი აღნიშნავს მხატვრის რეფორმატორულ როლს, მის მიერ „სურათოვნული აზროვნების“ დანერგვას, საპირისპიროდ „ეტიუდური აღქმისა“, ნოვატორობას, ეროვნულობას. ამ უკანასკნელი ასპექტისათვის მოყვანილია პარალელები ქართული მწერლობის საპეიზაჟო კონცეფციიდან – ილიასათვის დამახასიათებელი მთლიანობა, ფართოპლანიანობა და აკაკის ფერადოვნება; ეროვნული კულტურის ორი დიდი მოღვაწის – ნ. ლორთქიფანიძისა და დ. კაკაბა-

¹⁷ Алибегашвили Г., Давид Какабадзе. Тб., 1958; Алибегашвили Г., Давид Какабадзе. „Литературная Грузия“, 1959, №9, с. 87-88.; შ. ამირანაშვილი, დაძაბული ძიება, შემოქმედებითი მღელვარება. (დავით კაკაბაძის სურათების გამოფენა). „კომუნისტი“, 1959, 3/IX; Буачидзе Г., Мир природы. Выставка произведений художника Д. Какабадзе. „Молодой сталинец“, 1959, 25/VIII; Ш. Амиранашвили, Выставка картин Давида Какабадзе. Тбилиси, 1959; კ. გამსახურდია, კრიტიკა. თბ., 1959. გვ. 140-157.; მ. დუდუჩავა, ქართული საბჭოთა ფერწერა. თბ., 1959. გვ. 46-48. კ. ზდანევიჩი, დავით კაკაბაძე. „მნათობი“, 1959, №1, გვ. 156-164; რ. მეტრეველი, დ. კაკაბაძის უცნობი სურათი. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1959, 10/IX; Зданевич К., Мастер кисти. На выставке картин Давида Какабадзе. „Заря Востока“, 1959, 14/VIII; შ. კვასხვაძე, მთელი არსებით. დ. კაკაბაძის გამოფენის გამო. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1959, 1/IX; Снова знакомимся с выдающимся художником. „Вечерний Тбилиси“, 1959, 12/VIII; Успех выставки работ Д. Какабадзе. „Заря Востока“, 1959, 19/IX; შ. კვასხვაძე, დავით კაკაბაძე. „ლიტერატურული გაზეთი“, 1959, 21/VIII; ა. ცამციშვილი, უცხოეთში მოღვაწე ქართველი ხელოვანნი. თბ., 1962. გვ. 116-118 და მრ. სხვ. პუბლიკაცია.

¹⁸ კ. ზდანევიჩი, დასახ. ნაშრ.

ძის სააზროვნო კონცეფციათა შეხება და შედარება – „უცხოური ელემენტების ეროვნული ფილტრაცია“¹⁹.

სტილის ანალიზის მხრივ საინტერესო მაგალითებს იძლევა ლ. რჩეულიშვილი²⁰.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ პერიოდიდან დავით კაკაბაძის კუბიზმით გატაცება უკავშირდება მის რაციონალიზმს და მხატვრის შემოქმედებაში ეს მიმდინარეობა ფასდება როგორც შემოქმედებითი ლოგიკურობა²¹.

ლ. გუდიაშვილი დ. კაკაბაძეს „მსოფლიო მნიშვნელობის უბრწყინვალეს შემოქმედს“, ფილოსოფოსს და „ახალი მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთ შემქმნელს“ უწოდებს²².

1970-ანი წლების II ნახევრიდან იწყება დავით კაკაბაძის შემოქმედების ეროვნულ და მსოფლიო (ევროპულ) კულტურათა უფრო ფართო კონტექსტში გააზრება და მისი ინდივიდუალური ნიშნების წარმოჩენა. მეტი კონკრეტულობით ვლინდება მხატვრის შემოქმედების ხასიათი და მნიშვნელოვნება. ამ მხრივ გამოირჩევა 1975 წელს გამოსული ვ. ბერიძისა და ნ. ეზერსკაიას ერთობლივი ნაშრომი „Искусство Советской Грузии. 1921-1970“, სადაც კაკაბაძის შემოქმედების მიმოხილვაც მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს²³; იგივე ხასიათისაა მხატვრის დაბადებიდან 90 წლისთავისადმი მიძღვნილი ვ. ბერიძის წერილი²⁴.

¹⁹ შ. კვასხვაძე, მთელი არსებით. დ. კაკაბაძის გამოფენის გამო. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1959, 1/IX. ნ. ლამბაშიძე, სიტყვა და ფუნჯი. „მნათობი“, 1971, №1, გვ. 145-149.

²⁰ Л. Рчеулишвили, Край родной. „Литературная Грузия“, 1969, №1, с. 61-65.

²¹ დ. ნერეთელი, შესანიშნავი ქართველი მხატვარი. „მნათობი“, 1962, №7, გვ. 133-137.

²² ლ. გუდიაშვილი, დაუვინყარი (დავით კაკაბაძის დაბადების 80 წლისთავთან დაკავშირებით). „ლიტერატურული საქართველო“, 1969, 3/X.

²³ В.Беридзе, Н. Езерская. Искусство Советской Грузии. М., 1975. с. 70-76, 165-166, 186-187.

²⁴ ვ. ბერიძე, დავით კაკაბაძე 90 წლისაა. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1979, № 11, გვ. 24-37, № 12, გვ. 12-24.

შუა საუკუნეების შემდგომი ახალი ქართული ხელოვნების ტრადიციები, სტილის ზოგადი ტენდენციები, დაზგური ნაწარმოების, ანუ სურათის ხასიათი, თემატიკურ-ჟანრობრივი პრობლემები და სახვითი ნიშნები – ამ წიაღში განიხილავს ვ. ბერიძე XX ს-ის დასაწყისის ქართული ხელოვნების ჩამოყალიბება-განვითარებას. 1910-ანი წლების ქართული კულტურისა და, კერძოდ კი, თბილისის მხატვრული ცხოვრების სხარტი და მეტყველი დახასიათების ფონზე ავტორი გვიჩვენებს მხატვართა ახალი თაობის პროგრამულ განსხვავებულობას მათი წინამორბედებისაგან, მიზანდასახულ სწრაფვას „სპეციფიკური ეროვნული ფორმის მიგნებისაკენ“, რომელიც განუყოფელ კავშირში იქნებოდა უახლეს ევროპულ მხატვრულ პროცესებთან და ხელოვნებისა და ფერწერული ნაწარმოების ახალ, ტრადიციულისაგან განსხვავებულ კონცეფციასთან. ეროვნული კულტურის ამ ახალ ნაკადში ხდება დავით კაკაბაძის, როგორც შემოქმედის წარმოჩენა, რომლისთვისაც „ცხოვრების მთელ მანძილზე (....) დამახასიათებელი იყო სისტემატურობა, მკაფიო მიზანდასახულობა და მიზანსწრაფვა, შეიძლება ითქვას, რომ არსებითად მთელი მისი საქმიანობა – რომელ დარგშიც არ უნდა ემუშავნა მას – ერთი მიზნისკენ იყო მიმართული: ეს მიზანი იყო ბუნებისა და ხელოვნების კანონზომიერებათა, მათი ურთიერთობების და ურთიერთშემოქმედების შეცნობა“²⁵.

აღსანიშნავია, რომ ვ. ბერიძის პუბლიკაციებში დავით კაკაბაძის შემოქმედების ზოგადი კანონზომიერებებისა და მხატვრულ-სტილური ასპექტების გამოყოფისას, სახვით ნაწარმოებებთან ერთად, გარკვეულ როლს იკავებს მხატვრის თეორიული ნაშრომები. მკვლევრის მიერ ყურადღების გამახვილება ანტითეზის ორ წყვილზე შემთხვევითი არ არის. კლასიციზმი-

²⁵ ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., № 11, გვ. 29.

რომანტიზმი და აღმოსავლეთი-დასავლეთი კაკაბაძის მხატვრული პრაქტიკის კონცეფციურ ქვაკუთხედს წარმოადგენს. ფერწერისა და გრაფიკული ნამუშევრების ფორმის ანალიზის შედეგად ვ. ბერიძის მიერ კონსტატირებულია დავით კაკაბაძის შემოქმედების სახე, რაც გამოიხატა კომპოზიციის დასრულებულობით, რაციონალურობით და ანალიტიკურობით, ბუნების მარადიული სახის ჩვენებით, ტიპიზირება-აბსტრაქტირებით, ფორმის რაფინირებულობით, არსში წვდომით; ხოლო სპეციფიკურად ეროვნულ ნიშნებად გამოყოფილია: ემოციის გამოხატვის შეკავებულობა, სინათლე, ტექტონიკურობა და აგებულების „თითქოს კლასიკურობა“, ფერადოვანი შეთანხმების სიმსუბუქე, რაციონალიზმისა და პოეტურობის თანხმიერება²⁶.

თეორიული ნაშრომებისა და სამხატვრო შემოქმედების პრობლემათა ურთიერთდამოკიდებულებაა გამოხატული ასევე, გ. ბუაჩიძის წერილში²⁷. ავტორი ამ მიმართებით გამოყოფს ზოგად საკითხებს და მათ ერთიან შემოქმედებით პროცესებს უკავშირებს. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ თეორიულ ნაშრომთა განხილვას უფრო კომენტარების ხასიათი აქვს, ვიდრე მსოფლმხედველობრივ-კონცეფციური ასპექტით წარმოდგენილი სისტემისა.

მკვეთრად შეცვლილი დამოკიდებულება გარემომცველ სამყაროსთან, ადამიანის ცნობიერებაში მომხდარი კატაკლიზმები, აქედან გამომდინარე, დროის დრამა და ხელოვნების ახალი ამოცანების გააზრება, სამყაროს ასახვის სისტემის შეცვლა – ეს ის პრინციპული ნიშნებია, რომელთაც ნ. სტეპანიანი მჭიდროდ უკავშირებს დავით კაკაბაძის პიროვნებას, მოღვაწეობას და შემოქმედებას²⁸. ამავე პლანში გან-

²⁶ ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., № 12, გვ. 14.

²⁷ გ. ბუაჩიძე, დავით კაკაბაძე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1975, №10, გვ. 10-28; №11, გვ. 36-51; №12, გვ. 98-111.

²⁸ Н.Степанян, Искусство Давида Какабадзе. “Литературная Грузия”, 1980, №4, с. 198-210.

მარტავს მკვლევარი აბსტრაქტულ სერიას, რასაც კლასიკური პერსპექტივის სისტემის გადასინჯვის შედეგად აღიქვამს. აღსანიშნავია, რომ განყენებული ფორმებისადმი მიმართვას ინტუიციის გავლენით კი არ ხსნის, არამედ რეალური ობიექტების შეგნებული დაშლით.

საკითხის დასმისა და მისი გადაწყვეტის სიახლით გამოირჩევა გ. ხოშტარია ნერილი „დავით კაკაბაძის შემოქმედების ისტორიული მნიშვნელობისათვის“²⁹. წინამორბედ ავტორთაგან განსხვავებით, მნიშვნელოვან თავისებურებად იკითხება კაკაბაძისა და ზოგადად XX ს-ის დასაწყისის მხატვრობის განხილვაში სახვითი მასალის როლის წარმოჩენა. აღსანიშნავია ისიც, რომ გ. ხოშტარია მოდერნისტული ხელოვნების პრობლემატიკას უკავშირებს რენესანსული და ახალი დროის (ბაროკოს) მხატვრული მსოფლხედვის და „მასთან კავშირში მყოფი სისტემების რღვევა-ტრანსფორმაციას“. ეს კი უთუოდ განაპირობებს ტრადიციულ სახვით მეთოდზე უარის თქმასა და ახალი პრინციპების შემუშავება-გამოვლენას: უარს გეომეტრიულ პერსპექტივაზე, ტონალურ მოდელირებაზე, ანატომიურ აგებაზე, ლიტერატურულ-სიუჟეტურობაზე. ამ პრინციპების შედეგია უსაგნო ხელოვნების გაჩენა, სკოლის ცნების გაქრობა კლასიკური მნიშვნელობით.

1989 წელს ფართოდ აღინიშნა დავით კაკაბაძის 100 წლის იუბილე. რესპუბლიკის თითქმის ყველა პერიოდული გამოცემა გამოეხმაურა ამ მოვლენას. ხელოვნებათმცოდნეობითი განხილვის სფეროში ხვდება მხატვრის მოღვაწეობის ცალკეული ასპექტებიც (კინოსა და თეატრის მხატვრობა, დიზაინის საკითხები), ხოლო შეფასებისას მეტადაა გათვალისწინებული ისტორიული პირობები და გარემო. წინარე პერიოდთან შედარებით მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს მოდერნისტული სერიე-

²⁹ გ. ხოშტარია, დავით კაკაბაძის შემოქმედების ისტორიული მნიშვნელობისათვის. „მხატვარი“, 1982, IX.

ბი, რომლებიც მხატვრობის ე. წ. „რეალისტურ“ ნაწარმოებებთან ერთად შემოქმედების ერთიან სურათს ქმნის.

XX ს-ის კულტურის გნოსეოლოგიურ-ესთეტიკურ კონტექსტში წარმოაჩენს დავით კაკაბაძის შემოქმედებას დ. ანდრიადე³⁰. მკვლევარი მიუთითებს „ახალი ხელოვნების“ ისეთ მახასიათებლებს, როგორებიცაა კონცეპტუალიზმი, სინკრეტიზმი, ხელოვნების ახალი გნოსეოლოგიური პოზიცია, მხატვრის ინტელექტურ-ნებელობითი დამოკიდებულება. თუმცა იქ, სადაც წერილის ავტორი აღნიშნავს, რომ „XX საუკუნის მხატვრის სააზროვნო მეთოდი რენესანსის მხატვრის კონცეფციას უახლოვდება, იკვრება თავისებური წრე და უახლესი ევროპული მხატვრობა კვლავ უბრუნდება „ადამიანისა და სამყაროს“ თანაფარდობის კლასიკურ ფორმულას, კერძოდ, მის იმ მოდიფიკაციას, რომელსაც ეწოდება „ადამიანი სამყაროში“³¹, დაზუსტებას მოითხოვს ეს მიმართება, რადგან რენესანსული ხელოვნების შემეცნების ფორმულა „რეალური ადამიანი – რეალურ გარემოში“ არა ზოგადად სამყაროსთან მიმართებას გულისხმობდა, არამედ კონკრეტული ისტორიული რეალიების გათვალისწინებას. აქედან გამომდინარეა რენესანსული მხატვრული სახის სტრუქტურაში ცენტრალური (გეომეტრიული) პერსპექტივისა და მისი სისტემის განმსაზღვრელი როლი. მართალია, XX ს-ის მხატვრის ინტერესი კვლავინდებურად აქტიურდება სამყაროს შემეცნებითი წვდომისაკენ და მის მსოფლალქმაში, რენესანსულის ანალოგიურად, თავს იჩენს არტისტული ესთეტიკა, მაგრამ ამ ორი უდიდესი გარდატეხის ეპოქის სამხატვრო კონცეფციათა ამოსავალ დებულებას პრინციპული სხვაობა აქვს. რენესანსული ესთეტიკის საფუძველი, ჰუმანისტური ანთროპოცენტრიზმიდან გამომდინარე, სუბიექტური

³⁰ დ. ანდრიადე, დავით კაკაბაძის ხელოვნების დრო და სივრცე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, №9, გვ. 97-116.

³¹ იქვე, გვ. 98.

სენსუალიზმია, მაშინ როდესაც XX ს-ის კონცეპტუალურ მხატვრობაში ინტელექტურ-ცნებითი პლანი იშლება. ასევე, პოლემიკურია: 1) დ. ანდრიადის მიერ დავით კაკაბაძის ხელოვნების ფენომენში უნივერსალიზმის განმარტება, როგორც კლასიკური მხატვრული აზროვნების მახასიათებლისა, რადგან უნივერსალობა სცილდება მხოლოდ მხატვრულ აზროვნებას და ზოგადად, მსოფლმხედველობრივ სფეროს მოიცავს, ხოლო მხატვრული აზროვნება კი მისგან განპირობებულ შედეგს წარმოადგენს; და 2) დავით კაკაბაძის პიროვნული დრამის განმარტება. ეს ასპექტი არა მხოლოდ „არსებულ სოციალურ კონფლიქტით“ ანდა მისი „ინტელექტუალურად დაძაბული ცხოვრებით“ აიხსნება³². მხატვრის ცხოვრების ეს მხარე, ისევე როგორც სხვა კიდევ მრავალი საკითხი, შემეცნების სფეროში არსებით ცვლილებებს უკავშირდება და XX ს-ის დასაწყისის კულტურის საფუძვლებისა და მიმართებების უფრო ფართოდ გაცნობიერებას მოითხოვს. ამისათვის კი, გარკვეულწილად, ამოსავალ დებულებად შეიძლება იქცეს თვით დ. ანდრიადის მიერ გამოტანილი დასკვნა, რომ „დავით კაკაბაძე ღირებულებათა სამყაროს მიელტვის, იმგვარ სინამდვილეს, რომელიც ნეოკანტიანურ ფილოსოფიაში გავრცელებული თეზისის თანახმად არ არსებობს, მაგრამ მნიშვნელობს“³³.

დავით კაკაბაძის შემოქმედების ანალიტიკურ ასპექტს ეძღვნება ვლ. ასათიანის ანალოგიური სათაურის წერილი³⁴, რომელშიც ავტორი მსჯელობს ხელოვანის ორ ტიპზე – „მითოპოეტური ხედვის ხელოვანსა“ და „ანალიტიკოსზე“, როგორსაც მიაკუთვნებს კაკაბაძეს. ვლ. ასათიანს აღნიშნული აქვს ანალიტიკოსის სახასიათო ნიშნები: შემოქმედებითი პროცესის

³² იქვე, გვ. 97.

³³ იქვე, გვ. 103.

³⁴ ვლ. ასათიანი, დავით კაკაბაძის შემოქმედების ანალიტიკური ასპექტი (ხელოვანთა ორი ტიპის საკითხისათვის). „საბჭოთა ხელოვნება“, 1988, №7, გვ. 70-76.

სისტემატიზაცია, „ცნებითი“ აზროვნება, მოვლენათა და საგანთა სიღრმის წვდომა, მათი „შინაგანი აგებულების“ შესწავლა და გამოვლენა, „ზოგადი კრიტერიუმების“ ძიება, რითაც „ობიექტური“, „მეცნიერული“ ღირებულება ენიჭება ხელოვნების ქმნილებას. თუმცა წერილის საერთო ხასიათის – თეორიული განზოგადებებისა და ცნებითი გააზრების შემდეგ მოულოდნელია დავით კაკაბაძის შემოქმედების წარმოდგენა, როგორც ევოლუციურად განვითარებული პროცესისა. ვლ. ასათიანი მის შესახებ აღნიშნავს, რომ ეს იყო „წინააღმდეგობებითა და მათი დაძლევით აღსავსე მობილური პროცესი, რომელიც ევოლუციას განიცდიდა და საბოლოო ჯამში, მხატვარი რეალიზმის მყარ პოზიციამდე მიიყვანა“³⁵. გასათვალისწინებელია, რომ ეს წინააღმდეგობა საბჭოთა საქართველოში დაბრუნების შემდეგ აქ არსებულ იდეოლოგიურ აპარატთან იყო, ხოლო „დაძლევა“ – სრული იძულებით, რომელსაც მოჰყვა მხატვრობის ხარისხის შესუსტება.

ეპოქის ისტორიული რეალიზმის, სოციალურ-პოლიტიკური კატაკლიზმებისა და მხატვრულ ფასეულობათა პრინციპული გადაფასების ფონზე განიხილავენ დავით კაკაბაძის შემოქმედებას ნ. ჯანბერიძე³⁶ და გ. ხუციშვილი³⁷. ავტორთა მიერ გათვალისწინებულია საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის მძლავრი ეროვნული იმპულსი ხელოვნების განვითარებაში და ის ფართო ხასიათის კულტურული მოვლენები, რომლებიც ტრადიციებისადმი მიმართებას და მათ ახალ ასპექტში გააზრების შედეგს წარმოადგენს. დავით კაკაბაძის შემოქმედების განხილვის ამ პრიზმაში კანონზომიერად უღერს ნ. ჯანბერიძის მიერ ინდუსტრიული პეიზაჟების შეფასება, რომ „მიუხედა-

³⁵ იქვე, გვ. 76.

³⁶ ნ. ჯანბერიძე, მოქმედი ხელოვნება. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, №11, გვ. 2-11.

³⁷ გ. ხუციშვილი, თანამედროვე ქართული მხატვრობის მესაძირკვე. „ნეკერი“, 1990, № 1, გვ. 9-13.

ვად მათში გამოვლენილი ოსტატის დახვეწილი ხელწერისა, კომპოზიციის აგების უზადობისა, მხატვრის მიერ სამყაროს აღქმის ინდივიდუალური გამოხატვა შესუსტებულია, რაც განპირობებულია მოცულობით-სივრცობრივ ფერწერაზე იძულებითი გადასვლით. თუმცა მხატვარი მაინც აღწევს თავისებურ დეკორატიულ ეფექტს, რაც ინდუსტრიული მოტივის რომანტიკულობას განაპირობებს³⁸.

უშუალოდ თანამედროვე (XX ს.) მხატვრის პოზიციისა და მხატვრული კონცეფციურობის გააზრებას იძლევა გ. ბულაძე³⁹. იგი შემოქმედებითი ცნობიერების აუცილებელ პირობად ეროვნული კულტურის ძირეული ნიშნებისა და არქეტიპების და ულტრათანამედროვე მხატვრული სახოვანების შერწყმას აღნიშნავს, ხოლო იდეის ხატოვანების ლოგიკას – ციკლებისა და სერიების შექმნის პირობად.

გარდა განხილული წერილებისა, რომლებიც დავით კაკაბაძის შემოქმედების ზოგად ხასიათს ეძღვნება, აღნიშნულ საიუბილეო წელს გამოქვეყნდა აგრეთვე მისი მოღვაწეობის კონკრეტულ სფეროებთან დაკავშირებული ნაშრომები. დიზაინის ხელოვნებასთან კავშირს იკვლევს ი. ხელაძე⁴⁰. ავტორი ყურადღებას ამახვილებს მხატვრის ევროპაში ყოფნისას „ბაუჰაუზისა“ და ფუნქციონალისტების იდეების გაცნობაზე, თანამშრომლობას კ. მარჯანიშვილთან და თეატრში დიზაინის მნიშვნელოვანი პრინციპის გატარებას – სივრცითი-საგნობრივი გარემოს ორგანიზაციას „ადამიანური ფაქტორის“ მაქსიმალური გათვალისწინებით. იგი განიხილავს, აგრეთვე, 1940-ან წლებში დავით კაკაბაძის მოღვაწეობას დიზაინის სფეროში.

³⁸ ნ. ჯანბერიძე, იქვე, გვ. 11.

³⁹ გ. ბულაძე, მხატვარი-მკვლევარი. „ნეკერი“. 1990, №1 გ. გვ. 13-15.

⁴⁰ ი. ხელაძე, დავით კაკაბაძე და 20-ანი წლების დიზაინი. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1984, №5, გვ. 127-134.

1993 წელს გამოქვეყნდა ქ. კინწურაშვილის წერილი,⁴¹ მიძღვნილი დავით კაკაბაძის „კონსტრუქციულ-დეკორატიული კომპოზიციებისა და ქანდაკება „Z“-ისადმი“. სერია განხილულია მხატვრის შემოქმედების ზოგად პრინციპებთან მჭიდრო კავშირში და წარმოჩენილია მათი თვითმყობადობა და მაღალმხატვრული ხასიათი.

თეატრსა და კინოში განხორციელებული მხატვრობის შესახებ სხვადასხვა წლებში გამოქვეყნებულია დ. ჯანელიძის, ბ. ჟღენტის, ნ. ალექსანდროვის, ი. ქარელიშვილის, გ. ალიბეგაშვილის, ნ. ურუშაძის, მ. დონაძის, ე. თუმანიშვილის, ე. ოკუჯავას წერილები⁴². მხატვრობის ხელოვნებათა სინთეზში გააზრება და ამ პრინციპებით ხელოვნების ახალი, ერთობლივი ნამუშევრის შექმნა დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი ცხოვრების კიდევ ერთ საინტერესო ნახნაგს გვიჩვენებს. ხელოვნების სინთეზურ ქმნილებაში მხატვრობის როლის წარმოდგენა და მისი სტილისტური ანალიზი კიდევ ერთხელ ნათელჰყოფს მხატვრის შემოქმედებით მთლიანობას და ხელოვნებათა ცალკეულ სახეობებში გამოვლენილი პრინციპების ერთიანობას, რაც აგრეთვე სახასიათოდ ვლინდება გრაფიკულ და კედლის მხატვრობის ნაწარმოებებში, კერძოდ – „ქიმერიონის“ მოხატულო-

⁴¹ ქ. კინწურაშვილი, დავით კაკაბაძის კონსტრუქციულ-დეკორატიული კომპოზიციები და სკულპტურა „Z“. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1993, № 1, გვ. 176-192.

⁴² დ. ჯანელიძე, უძღვევლნი. „კომუნისტი“, 1945, 23/XII.; Б. Жгенти, Начальник станции. „Заря Востока“, 1947, 99; ი. ქარელიშვილი, „მეზღაურები“ რუსთაველის სახელობის თეატრში. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1947, 16/II. Г.Алибегашвили, Оформление постановок театров им. Ш. Руставели и К. Марджанишвили, (1922-1966). Ars Georgica, Тб., 1974, серия 13. т.7, с. 42,63; ნ. ურუშაძე, დავით კაკაბაძე. თბ., 1978; მ. დონაძე, დავით კაკაბაძის ფილმი ქართული შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების ძეგლებზე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1984, № 10, გვ. 83-91; ე. თუმანიშვილი, კოტე მარჯანიშვილისა და დავით კაკაბაძის სპექტაკლი „შოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, № 12. გვ. 79-88; Ник. Александров, „Начальник станции“, „Вечерняя Мсква“, 1947, 12/VI.

ბის მის მიერ შესრულებულ ნაწილში⁴³.

სტერეოკინოში დავით კაკაბაძის ნოვატორულ მიგნებას ეძღვნება პ. მარგველაშვილის წერილი⁴⁴.

აღსანიშნავია, რომ დაბადებიდან 100 წლისთავის საიუბილეო წელს ქვეყნდება მხატვრის ცხოვრების უცნობი ეპიზოდები თანამედროვეთა მოგონებებითა და საარქივო მასალების მოხმობით⁴⁵.

ამგვარად, განხილული ბიბლიოგრაფიული მასალა, გარკვეულწილად, პროგრამულობით წარმოაჩენს დავით კაკაბაძის შემოქმედების ძირითად პრობლემებს, რომლებიც თეზისური ხასიათით სამ ძირითად საკითხს მოიცავს: უნივერსალურობას, ეროვნულობას და ამ ორი მაგისტრალური მიმართულებიდან გამომდინარე და მათ საფუძვლებთან ურთიერთმიმართებაში მყოფი ახალი მხატვრული პრინციპების ძიებას როგორც სამხატვრო პრაქტიკაში, ასევე თეორიულ ნაშრომებში.

დავით კაკაბაძე თითქმის ერთდროულად იწყებს სამხატვრო და კრიტიკულ მოღვაწეობას იმ პერიოდში, როდესაც სახვითი კრიტიკა მხოლოდ პირველ ნაბიჯებს დგამდა, ხოლო ხელოვნებათმცოდნეობა, როგორც მეცნიერება, ქართულ კულ-

⁴³ ი. ძუცოვა, ცოტა რამ „ქიმერიონის“ მხატვრობაზე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1975, №3, გვ. 49-52; Л. Гудиашвили, Загадки „Химериона“, „Вечерний Тбилиси“, 1979, 13/X.; ზ. სხირტლაძე, ფრესკის ხელმეორე დაბადება. „ლიტერატურული საქართველო“, 1982, 30/VII.; ზ. სხირტლაძე, „ქიმერიონის“ მხატვრობის გახსნა. „მხატვარი“. 1982, X. წინამდებარე ნაშრომის დაწერის შემდეგ „ქიმერიონის“ მხატვრობის შესახებ 2011 წელს საკვალიფიკაციო ნაშრომი გამოსცა თ. ტაბატაძემ.

⁴⁴ პ. მარგველაშვილი, უსათვალო სტერეოკინოს გამომგონებელი. „მეცნიერება და ტექნიკა“, 1978, №2, გვ. 46-50.

⁴⁵ ი. ძუცოვა, დავით კაკაბაძე. შტრიხები შემოქმედებითი პორტრეტისათვის. „სახალხო განათლება“, 1989, 4/X; გ. ნოზაძე, ფაქიზი გემოვნების ადამიანი. „თბილისი“, 1989, 24/VIII; Е. Тулашвили, Художник Давид Какабадзе. „Вечерний Тбилиси“, 1989, 23/IX; თ. ჩიქოვანი, და სიხარული. „თბილისი“, 1989, 21/IX; В. Беридзе, Г. Очиаური, Страницы воспоминаний. „Заря Востока“, 1989, 27/IX.

ტურაში ჯერ კიდევ არ არსებობდა⁴⁶. ამის გამო შეფასების კრიტერიუმები უფრო სუბიექტურია და ხშირად მოკლებულია ჩამოყალიბებული მეცნიერებისათვის სახასიათო სისტემატურობას. თუმცა სწორედ ამ ფონზე ნათლად ჩნდება პრობლემათა აქტუალობა, ხშირ შემთხვევაში მათი პიროვნული განცდის სიმძაფრეც და მსჯელობის ერთმნიშვნელოვნება. დავით კაკაბაძის თეორიული შემოქმედების შესახებ ვ. ბერიძე აღნიშნავს: „კაკაბაძის მსჯელობის კატეგორიულობა, მის მიერ ხელოვნების მოვლენათა და ფაქტთა მოურიდებელი შეფასება დადებითად და უარყოფითად, მისაღებად და მიუღებლად დამახასიათებელია გარდამავალი ხანისათვის, ნგრევისა და შენების დროისათვის. ამას გარდა, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ამ ნაწერების ავტორი ხელოვნების ისტორიკოსი კი არ არის, რომელსაც შეუძლია მშვიდად, ობიექტურად შეაფასოს დიამეტრულად საწინააღმდეგო მოვლენები და ყველას თავისი მიუზღას, არამედ მხატვარი, რომელიც თვითონვეა ჩართული ცხოვრების დუღილში, „ხელჩართულ“ ბრძოლაში, რომელიც ეძიებს, „ამბობს“ და ცხადია, არ შეუძლია მიუდგომელი იყოს“⁴⁷. ამიტომაცაა, რომ შეხების უშუალობიდან გამომდინარე, დავით კაკაბაძის არც ერთ ფრაზაში არ სუსტდება ემოციურობის მუხტი. მისი მსჯელობისათვის დამახასიათებელია ლოგიკურობა, აზრის გამოთქმის ლაკონიზმი და განსასჯელი საკითხის წარმოდგენისა და აზრობრივი განვითარების ნათელი სტრუქტურულობა. სხარტი ფრაზით ფიქსირებული მსჯელობები თუ ცალკეული, დებულებად ქცეული აზრები მიზნობრივი დინა-

⁴⁶ ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ფუძემდებლის, აკად. გ. ჩუბინაშვილის პირველი ნაშრომი „საორბისის ეკლესიის“ შესახებ გამოქვეყნდა 1915 წ. აკად. ნ. მარის მიერ დაარსებულ ჟურნალში „Христианский Восток“. დ. თუმანიშვილი სტატიაში „ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის“ შესახებ აღნიშნავს, რომ „ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის სათავეებთან დავით კაკაბაძეც უნდა ვიგულისხმოთ, რომ დავით კაკაბაძის ნაშრომების საერთაშორისო მნიშვნელობა ეჭვს არ უნდა იწვევდეს.“ ტომეული „საქართველო“.

⁴⁷ ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., № 11, გვ. 31.

მიზმით ერთი მთლიანობის წარმოჩენას ემსახურება. ეს არის ფასეულის ძიება როგორც თანამედროვე, ასევე წარსულის შემოქმედებით მემკვიდრეობაში. ამიტომაცაა, რომ თანამედროვე კულტურის რაობის გააზრებასთან ერთად ვხვდებით ტრადიციის არსის შემეცნებას, მოდერნისტული კონცეფციების განხილვის პარალელურად ისტორიული ხასიათის წერილებს („ბექა ოპიზარი“ და „ლეონარდო და ვინჩი“), ევროპულ და რუსეთში არსებული ევროპული მიმდინარეობების თეორიების გვერდით თანამედროვე ქართული ხელოვნების ტრადიციების, არსებული სახის და განვითარების სასურველი გზების ანალიზს⁴⁸. ამის გამოა, რომ მხატვრობასთან ერთად თეორიული შემოქმედებაც ისეთივე ინდივიდუალობის მატარებელია და აღბეჭდილია დიდი მხატვრის აზროვნების ნიშნით. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ პროფესიული ტერმინოლოგიის დაუდგენლობისა და ხშირ შემთხვევაში არარსებობის გამო თვითონ მხატვარს უხდებოდა მათი მოძიება და ურთიერთდაკავშირება. ამიტომაცაა, რომ ვხვდებით ისეთ განსაზღვრებებს, როგორებიცაა მაგ: ხატულობა, ხაზულობა – ფერადოვნებისა და გრაფიკულობა-კონტურულობის შესაბამისად, ფერის სატურაცია და სხვ⁴⁹. დავით კაკაბაძის ხელოვნებათმცოდნეობითი ლექსიკა უკიდურესად მარტივი და ლაკონიურია. მინიმალური განმარტებებით იგი ავლენს მსოფლიო ცივილიზაციათა ცოდნას და მათ არსში წედომას. გარკვეულწილად „გრაფიკული ტექტონიკურობით“ აგებული კრიტიკული წერილები ამჟღავ-

⁴⁸ კ. გამსახურდია აღნიშნავდა, რომ „მეოცე საუკუნეში თითქმის ყოველი კულტურული ერის ხელოვნებათა წინაშე დადგა პრობლემა უნივერსალობისა. ყოველი ხელოვნება, სულ ერთია მხატვრობა იქნება იგი თუ მწერლობა, ვინრო ნაციონალური ჩარჩოებიდან უნდა გამოვიდეს, სხვა შემთხვევაში იგი დარჩება მხოლოდ და მხოლოდ ლოკალური მნიშვნელობის ფაქტორი, ერთგვარი „ორლობის ხელოვნება“. კ. გამსახურდია, დავით კაკაბაძე. „მნათობი“, 1956, №9, გვ. 160.

⁴⁹ „სატურაცია“ ფრანგული სიტყვაა და ნიშნავს გაჯერებულობას, სიძლიერეს.

ნებს ავტორის ფართო განსწავლულობას, პროფესიონალი მხატვრის ალღოს და კულტურის საფუძვლებში გაცნობიერებულ მოაზროვნეს. აღსანიშნავია ისიც, რომ თეორიულ ნაშრომთა პრობლემატიკა უშუალოდ ეხება მისი სამხატვრო მოღვაწეობის ინტერესებს. დავით კაკაბაძის შემოქმედების უმთავრესი ღერძი – ხელოვნებისა და ბუნების კანონზომიერებათა შეცნობა ისევე თვალნათლივ იკვეთება მის სააზროვნო სფეროში, როგორც შემოქმედებით პრაქტიკაში – ეს მისი მსოფლმხედველობის საფუძველია, რომელიც XX ს-ის კულტურის არსებით თავისებურებას უკავშირდება.

პირველივე წერილებში აშკარაა სახვითი პრინციპებისა და ხელოვნების ახალი გნოსეოლოგიური ფუნქციის მოძიების ცდები. ასევე აქტუალურია თანამედროვე ქართული მხატვრობის „მხატვრული ენა“, რომელიც მოიცავს როგორც სახვითი საშუალებების – ფერისა და მოხაზულობის მნიშვნელობის გარკვევას, ასევე ეროვნული ტრადიციების, ყოფისა და კონკრეტული ეროვნული გარემოს – ბუნების გააზრებას⁵⁰. აღსანიშნავია, რომ ახალი ქართული ხელოვნების ჩამოყალიბების პროცესში დავით კაკაბაძე დიდ ყურადღებას უთმობს სახელმწიფოს – სამთავრობო სტრუქტურების – და ხელოვნების ურთიერთობის ფორმას. წერილში „როგორ უნდა მოეწყოს ჩვენში ხელოვნების საქმე“, ხელოვნების ისტორიული განვითარებისა და თვისებრივი მახასიათებლების გათვალისწინებით ერთმნიშვნელოვნად არის გატარებული ხელოვნების ავტონომიურობის საკითხი. ეს დამოკიდებულება ვრცელდება როგორც თანადროულ პროცესებზე, ასევე

⁵⁰ წერილები: „ჩვენი გზა“, „სურათის პრინციპი“, „თანამედროვე მხატვრული გზები“, „საქართველოს ღერძი“, „ფორმა“, „ქართველ მხატვართა სურათების გამოფენა“. იხ. დავით კაკაბაძის თხზულებათა კრებული „ხელოვნება და სივრცე“ (კრებული შეადგინა და წინასიტყვაობა დაურთო გივი გეგეჭკორმა). თბილისი, 1983.

ტრადიციულ მემკვიდრეობაზე: სიძველეების მოვლა-პატრონობასა თუ მათი რესტავრაციის საკითხებზე⁵¹.

ხელოვნების ავტონომიურობის მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი ასპექტი ეხება სახვითი ხელოვნების სპეციფიკურობას, მის საშუალებებსა და მიზნებს, ხელოვნების დარგებს შორის მხატვრობის განსაკუთრებულ როლს; აზრის, პრინციპის, შემოქმედების ფორმის რაობასა და მნიშვნელობას. აქედან გამომდინარეობს შემეცნებითი, ანუ „წმინდა სახის ხელოვნება“, რომელიც უპირისპირდება უტილიტარულს, ლიტერატურულ-თხრობით მხატვრობას, როგორც წარსულის გადმონაშთს; და ასევე, კონცეპტუალიზმი და მხატვრული კანონების ძიება, მეცნიერების როლი თანამედროვე ცხოვრებასა და ხელოვნებაში⁵². ხელოვნების ავტონომიურობას უკავშირდება მხატვრული ფორმის მნიშვნელობისა და მისი ვიზუალური ნიშნების განხილვა, გამომსახველობითი საშუალებებისა და მხატვრული იდეის ურთიერთმიმართება. ამ პრინციპებიდან გამომდინარეობს დავით კაკაბაძის მიერ ეროვნული ხელოვნების ტრადიციული ფორმის გააზრება (ფორმის სიმარტივე, ტექტონიკურობა, ხაზის განსაკუთრებული როლი) და პოლემიკა „ცისფერყანწილებთან“ ეროვნულ სულზე და კულტურის ტიპის განმარტებაზე⁵³. ეს საკითხი მჭიდრო კავშირშია კაკაბაძისეული ანტითეზის პირველ წყვილთან – „რომანტიზმი-კლასიციზმი“, რომლის ფარგლებში განიხილავს ხელოვნების პოზიტიურობას, ანუ შემეცნებითობას, „ხელოვნების ხალხოსნურობას“, ხელოვნებაში ინდივიდუალიზმის საკითხს⁵⁴. ამ უკანასკნელთან კავშირშია ჟანრის პრობლემა, კერძოდ კი – პორტრეტული ხელოვნების თავისებუ-

⁵¹ დავით კაკაბაძე, ძველი ტფილისი; საქართველოს ღერბი და სხვა ნერილები იხ. თხზ. კრებულში „ხელოვნება და სივრცე“, გვ. 40-41.

⁵² დავით კაკაბაძე, პარიზი, 1920-23 წლები. დასახ. თხზ. კრებ. გვ. 80-122.

⁵³ პ. მარგველაშვილი, დავით კაკაბაძის არქივიდან. თბ., 1988, გვ. 68-74.

⁵⁴ დავით კაკაბაძე, პარიზი, 1920-23 წლები. გვ. 80-118.

რება, მასში არსებული მხატვრის მიზანი⁵⁵.

ანტითეზის მეორე წყვილი – „აღმოსავლეთი-დასავლეთი“⁵⁶ მოიცავს ხელოვნების დროით-სივრცობრივ ასპექტს, ფორმის დინამიკას, ფერწერაში პერსპექტივის რაობას, სივრცის განცდას და მის ზემოქმედებას ადამიანზე, დინამიკური სივრცის გადმოცემ ახალ საშუალებებს პლასტიკურ ხელოვნებაში.

კარდინალურობით გამორჩეულ ზემოაღნიშნულ საკითხებთან ერთად დავით კაკაბაძის განსჯის ჰორიზონტი მოიცავს ესთეტიკურის ფენომენს, მხატვრული შემოქმედების და მისი აღქმის პროცესებს, შემოქმედებაში ინტელექტისა და ინტუიციის როლს. ასევე ეხება დასრულებული ნაწარმოების, კერძოდ კი – სურათის ფორმის, მისი განმსაზღვრელი საშუალებების და სურათში გამოსახულების ხასიათსა და თვისებებს⁵⁷.

აღსანიშნავია ისიც, რომ პირველივე წერილებში ჩნდება დავით კაკაბაძის უმთავრესი დებულება – „ხელოვნება მეცნიერებაა“, ⁵⁸ რომელიც ლაიტმოტივად გასდევს მთელ მის კრიტიკულ აზროვნებას. არგუმენტაციისათვის კი იყენებს შემეცნების ტრადიციული ფორმების – რელიგიის, მეცნიერებისა და ხელოვნების დახასიათებას, მათ საზოგადოებრივ როლსა და მნიშვნელობას კაცობრიობის ისტორიის ცალკეულ ეტაპზე⁵⁹.

დავით კაკაბაძის თეორიული შემოქმედება მისივე სამხატვრო ინტერესების განუყოფელი ნაწილია და განმარტავს მის მიმართ მხატვრის დამოკიდებულებასა და მიზანს.

მხატვრული ხასიათით, ჟანრის შერჩევით, თემატიკითა და

⁵⁵ დავით კაკაბაძე, სურათის პრინციპი. დასახ. თხზ. კრებ. გვ. 34-35.

⁵⁶ დავით კაკაბაძე, სივრცის ორნაირი კონცეფცია. დასახ. თხზ. კრებ. გვ. 130-133.

⁵⁷ დავით კაკაბაძე, კონსტრუქციული სურათის შესახებ, პარიზი, 1921 წ. დასახ. თხზ. კრებ. გვ. 67-76.

⁵⁸ იხ. დავით კაკაბაძის თეორიული ნაშრომების კრებული „ხელოვნება და სივრცე“.

⁵⁹ დავით კაკაბაძე, თანამედროვე მხატვრული გზები. დასახ. თხზ. კრებ. გვ. 48-50.

სტილის ნიშნებით დავით კაკაბაძის შემოქმედება სამ პერიოდად შეიძლება დაიყოს⁶⁰. პირველი პერიოდი მოიცავს საქართველოსა და რუსეთში, კერძოდ კი პეტერბურგში სწავლისა და მოღვაწეობის ხანას. 1919 წლისათვის უკვე სრულად არის გამოვლენილი მისი სახვითი ინდივიდუალობა. პეიზაჟის, პორტრეტისა და ნატურმორტის ფერწერულ ნაწარმოებებთან ერთად იგი ქმნის გრაფიკისა და მონუმენტური მხატვრობის კომპოზიციებს, ამავე დროს აქვეყნებს თეორიულ ნაშრომებს ძველი და თანამდროვე ხელოვნების პრობლემებზე, მონაწილეობს ქართველ მხატვართა პირველ გამოფენაზე. შემოქმედების მეორე ეტაპი პარიზში ყოფნის პერიოდია. დავით კაკაბაძე იქ ეცნობა თანადროული ევროპის კულტურას. განსხვავებული სახვითი ენით შესრულებული ფერწერისა და გრაფიკის სერიებით მხატვარი სრულყოფილად ეუფლება მოდერნიზმის ესთეტიკას. იმდროინდელი კრიტიკული თხზულებები უშუალოდ თანამედროვე ხელოვნების პრობლემებს ეხება. იქ ყოფნისას ამთავრებს ლუერის მუზეუმთან არსებულ ხელოვნებათმცოდნეობის ერთწლიან კურსს, მონაწილეობს ევროპასა და ამერიკაში მონყობილ გამოფენებში. ამ პერიოდს ეკუთვნის ქანდაკება „Z“, მოგზაურობს იტალიასა და საბერძნეთში, აქტიურად მუშაობს უსათვალო სტიერეოკინოს შექმნაზე.

საქართველოში დაბრუნებით იწყება დავით კაკაბაძის შემოქმედების მესამე – უკანასკნელი პერიოდი. ფერწერასა და გრაფიკაში დაზგური ნაწარმოებების შექმნის გარდა მხატვარი აქტიურად თანამშრომლობს კინოსა და თეატრში. თვითონ

⁶⁰ პერიოდიზაცია ეყრდნობა ვ. ბერიძის, დ. ლებანიძისა და მ. მეძმარი-აშვილის ნაშრომში „დავით კაკაბაძე“, მ., 1989 წ. (რუსულ ენაზე) მოცემულ ქრონოლოგიას. (კირილე ზდანევიჩი დ. კაკაბაძის შემოქმედებას შენდევ ეტაპებად ყოფს: 1) ხატვის პირველი ცდები სოფელში და ქუთაისში, 1900-1909 წწ. 2) მეცადინეობა პეტერბურგში, 1910-1914 წწ; 3) საქართველოში დაბრუნება, 1918-1920 წლები; 4) 1920-27 წლები პარიზში; 5) 1928-1951 წწ. იხ. ზდანევიჩი, დასახ. ნაშრ., გვ. 159.

ხელმძღვანელობს ფილმის გადაღებას სათაურით: „საქართველოს უძველესი ძეგლები“, ახდენს შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლთა ფოტოფიქსაციას, ეწევა აქტიურ პედაგოგიურ მოღვაწეობას თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სხვადასხვა თანამდებობებზე, კითხულობს ლექციებს თანამედროვე ევროპული ხელოვნების შესახებ, ქმნის აკ. ნერეთლის საფლავის ძეგლის პროექტს. წარმატებული პედაგოგიური მოღვაწეობისათვის 1935 წელს აჯილდოვებენ „საპატიო ნიშნით“. მიუხედავად ამისა 1948 წლიდან ათავისუფლებენ ყველა დაკავებული თანამდებობიდან. ამავე წლიდან იგი სარეკლამო ბიუროს ხელმძღვანელია. მისი რეკომენდაციით სრულდება სარეკლამო-აგიტაციური ხასიათის ღონისძიებები.

დავით კაკაბაძის შემოქმედებაც და ცხოვრებაც „თანამედროვე ხელოვნების“ და „თანამედროვე ეპოქის“ ცნებათა ერთი პიროვნებისმიერი გამოხატულებაა; ეპოქისა, რომლის კატაკლიზმები სიძლიერითა და მნიშვნელოვნებით სრულიად უპრეცედენტო აღმოჩნდა. საუკუნის დასაწყისის ქართველები მხოლოდ დასაწყისი შეიქმნა შემდგომში, ათწლეულების განმავლობაში განვითარებული და გაბატონებული ტენდენციებისა, რომლებმაც განსაზღვრეს მთელი XX საუკუნე და ამიტომაცაა, რომ საუკუნეზე მეტი ხნის წინ დაწყებული მოძრაობის არსი და მისი მხატვრული სახე დღესაც თანამედროვეა და ხშირად მხოლოდ მცირეოდენი ისტორიულ-სტილისტური განსხვავებით განირჩევა. დავით კაკაბაძემ თავისი შემოქმედებით ქართულ სინამდვილესთან ერთად მთლიანად გაიზიარა „თანამედროვე ეპოქა“ და მხატვრულად გამოავლინა ვ. კანდინსკის მიერ ჩამოყალიბებული შინაგანი აუცილებლობის პრინციპები, რაც გულისხმობს შემდეგს:

1) როგორც შემოქმედი, ყოველი მხატვარი მოვალეა, გამოხატოს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი (პიროვნულობის ელემენტი);

2) როგორც თავისი ეპოქის შვილი, ყოველი მხატვარი მოვალეა, გამოხატოს ამ ეპოქის არსება (სტილის ელემენტი შინაგანი მნიშვნელობით, რომელიც შედგება ეპოქის ენითა და ერის ენით მანამ, სანამ ერი, როგორც ასეთი, იარსებებს).

3) როგორც ხელოვნების მსახური, ყოველი მხატვარი მოვალეა, გამოხატოს ზოგადად ხელოვნების არსი (წმინდა და მარადიული მხატვრულობის ელემენტი, რომელიც გადადის ყველა დროსა და ხალხზე, ხილვადად არსებობს ყოველი მხატვრის ქმნილებებში, ყოველ ერსა და ყოველ ეპოქაში და არ აღიარებს ხელოვნების მთავარ ელემენტად არც სივრცესა და არც დროს⁶¹. სწორედ ამ პრინციპების ფლობაა ის მიზეზი, რომლის გამოც, ათწლეულების შემდეგაც კი, ასევე მნიშვნელოვანი და აქტუალურია დავით კაკაბაძის შემოქმედება, რადგან მხატვარმა შეძლო ეჩვენებინა ეპოქაც და ერიც ისე, რომ არ დაკარგულიყო მისი შემქმნელი პიროვნება და ამ გზით მემკვიდრეობად დაეტოვებინა მაღალმხატვრულობის მატარებელი და ორიგინალური ესთეტიკურ-შემეცნებითი ქმნილებები. მათი გავლენის ძალა კი, უპირველეს ყოვლისა, ღრმა ეროვნულ საფუძვლებშია საძიებელი.

ეროვნული საწყისის აქტუალობა XX ს-ის დასაწყისის ქართული ხელოვნებისა და, ზოგადად, იმ პერიოდის ქართული კულტურის ნიშანსვეტია⁶². ჯერ „თერგდალეულთა“, ხოლო შემდეგში მათი მემკვიდრეების ღვაწლით ქართული საზოგადოების აზროვნებაში ფესვს იდგამს ეროვნულის იდეა. 1918 წლის 26 მაისის აქტით კი საქართველოს მრავალსაუკუნოვან ისტორიაში კიდევ ერთი ღირსშესანიშნავი თარიღი აღინიშნა. ეს იყო ხანმოკლე, მაგრამ ერის ცნობიერებისათვის მრავალმხრივი მნიშვნელობის პერიოდი, როდესაც კიდევ ერთხელ

⁶¹ В. Кандицкий, О духовном в искусстве, в кн.: Мастера искусства об искусстве. М., 1969. том V, кн. II, стр. 121-122.

⁶² ეროვნულობის პრობლემა სახასიათოა XX ს-ის სხვა ქვეყნების ხელოვნებისთვისაც, მაგალითად, აბრამცევის ჯგუფის შემოქმედათვის.

თვალნათლივი გახდა პოლიტიკური სტატუსის მასშტაბურობა ერის, მით უმეტეს, მცირერიცხოვანის, კულტურის პერსპექტივისათვის. 1910-ანი წლებიდან არჩილ ჯორჯაძის და სხვათა პოლიტიკურ-სოციოლოგიურ ნაშრომებთან ერთად ქვეყნდება მიხაკო წერეთლის ფუნდამენტური გამოკვლევა „ერი და კაცობრიობა“, რომელიც არგუმენტირებული დასკვნაა თითოეული ერის უფლებისა დამოუკიდებელ სახელმწიფოებრივ ერთეულად ცხოვრებისათვის. ქართველმა პოლიტიკოსებმა სახელმწიფოებრიობის საკითხს მჭიდროდ დაუკავშირეს ქართული ეკლესიის ავტოკეფალიის აღდგენა. დამოუკიდებლობის წლებში წარმატებით გვირგვინდება უნივერსიტეტის შექმნის იდეა. ივანე ჯავახიშვილისა და მისი თანამოღვაწეების მრავალწლიანი შრომა ეროვნული ფართოპლანიანი საგანმანათლებლო კერის დაარსებისთვის რეალურად ხორციელდება. თბილისის უნივერსიტეტმა მოიზიდა და გააერთიანა რუსეთისა და ევროპის სხვადასხვა ქალაქებში გაფანტული ქართული ინტელექტი, რომელიც მაშინდელი მსოფლიო მეცნიერების საუკეთესო დონეს იზიარებდა (ი. ჯავახიშვილი, პ. მელიქიშვილი, დ. უზნაძე, ა. შანიძე, ს. ყაუხჩიშვილი, ი. ბერიტაშვილი და მრ. სხვ.). მათ სახელებს დაუკავშირდა იმ ეროვნულ სამეცნიერო სკოლათა ჩამოყალიბება-განვითარება, რომლებიც დღესაც ფუნქციონირებენ და ხშირ შემთხვევაში აგრძელებენ წარსულში საფუძველჩაყრილ მდიდარ ტრადიციებს. თუ ეს ტენდენცია ასეთი ნათელია კულტურისა და მეცნიერების შედარებით ახალგაზრდა დარგებისთვის, რაოდენ უფრო მრავალპლანიან სურათს ქმნის ათასწლეულზე მეტი ხნის ტრადიციების მქონე ქართული მწერლობა! ახალი მხატვრული ნაკადებისა და სკოლების პოზიციები, ჟანრულ-თემატიკური თუ ნიშანდობლივი სტილური ცვლილებები სწორედ 1900-ან წლებში ვლინდება (მ. ჯავახიშვილი, გრ. რობაქიძე, ნ. ლორთქიფანიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე, ცისფერყანწელები). საზოგადოებრივი აზრისა და მწერლობის გან-

ვითარებაში დიდი როლი შეასრულა მაშინდელმა ქართულმა პრესამ, მხატვრულმა ჟურნალ-გაზეთებმა. დიდი ყურადღება ეთმობოდა საგამომცემლო საქმეს, ახალი პრობლემები დააყენა სალიტერატურო კრიტიკამ.

დიდი წარმატებით ვითარდებოდა და ფართო პოპულარობას იხვეჭდა ხელოვნების სრულიად ახალი დარგი – კინო, რომლის დასამკვიდრებლად დაულალავად იღვწოდნენ: ვ. ამაშუკელი, ალ. დილმელოვი, შ. დადიანი, ვ. გუნი, ს. ესაძე. 1912 წელს ვ. ამაშუკელი იღებს მსოფლიო კინოხელოვნებაში პირველ სრულმეტრაჟიან დოკუმენტურ ფილმს „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“. კინო იქცა ეროვნული კულტურისათვის თვითდამკვიდრების ერთ-ერთ ფორმად. კლასიკური მწერლობის ინსცენირებასთან ერთად იღებდნენ დოკუმენტურ სურათებს და იქმნებოდა საქართველოს ვიზუალური მატრიანე („აზერბაიჯანის ფრონტი“, „ბათუმის გადმოცემა საქართველოსათვის“, „1919 წლის 26 მაისი“ და მრ. სხვ.) აღსანიშნავია ისიც, რომ „გოგიტიძესთან პოლემიკაში დამარცხებულმა ვ. ბარსკიმ სწორი დასკვნა გააკეთა – ქართველ მაყურებელს მხატვრულ კინოში, უპირველეს ყოვლისა, ეროვნული თემატიკა აინტერესებდა. ამიტომ ცდილობდა დაესაკუთრებინა ქართულ ყოფაზე შექმნილი ყველა სცენარი“⁶³.

არანაკლები სიძლიერის პროცესები თითქმის ათი წლის შემდეგ აღინიშნება ქართულ თეატრშიც კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მოღვაწეობით: მარჯანიშვილის ფართომასშტაბიანი ზრუნვა დასის პროფესიული დონისათვის, რეპერტუარის შერჩევის ხასიათი, თანამედროვე ქართველ დრამატურგთა და მხატვართა მიწვევა და თანამშრომლობა; ახმეტელის ეროვნული კონცეფცია თეატრში – მსახიობის პლასტიკით ეროვნული რიტმიკის გადმოცემა (რაც 30-ან წლებში

⁶³ პ. იაკაშვილი, კინო დამოუკიდებელ საქართველოში. „ლიტერატურული საქართველო“, 1989, 26/V.

მისი რეპრესიის ერთ-ერთი მიზეზი იყო).

თვისებრივი სიახლეები აღინიშნება მუსიკალური ხელოვნების სფეროშიც. თბილისსა და ქუთაისში ყალიბდება სხვადასხვაპროფილიანი მუსიკალური დაწესებულებები; 1919 წელი აღინიშნა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე დადგმული სამი კლასიკური ქართული ოპერით: დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ და ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“. თბილისის კონსერვატორიაში მსოფლიო სამუსიკო ხელოვნების საშემსრულებლო ტრადიციების მიღწევებზე იზრდება ახალი კადრები⁶⁴.

განსაკუთრებული აღმავლობით აღინიშნა სახვითი ხელოვნების სფერო. ამ პერიოდში სამოღვაწეოდ გამოსულ მხატვართა შემოქმედება დღეს ეროვნული საგანძურის ფასეულობაა. 1919 წელს, „დიდების ტაძარში“, მოეწყო ქართველ მხატვართა პირველი გამოფენა, რომელიც იყო სხვადასხვა თაობის შემოქმედთა ერთობლივი ექსპოზიცია. სამთავრობო ზრუნვით (მიუხედავად ქვეყნის არასახარბიელო მატერიალური მდგომარეობისა) სახელმწიფო სტიპენდიანტებად ევროპის მხატვრულ ცენტრებში (პარიზი, მიუნჰენი) მიავლინეს ახალგაზრდები, რომელთაც სახვითი ხელოვნების ახალი ეტაპი შექმნეს.

ამგვარად, დავით კაკაბაძის შემოქმედება განუყოფელია როგორც ევროპული მოდერნიზმის ხელოვნების, ასევე ეროვნული კულტურის იმ საკითხებისაგან, კონკრეტულობითა და სიმძაფრით რომ წამოაყენა XX ს-ის დასაწყისის სინამდვილემ.

დავით კაკაბაძის სამხატვრო და თეორიული შემოქმედების საერთო ხასიათიდან გამომდინარე, მათში არსებული შემეცნებით-მხატვრული საკითხებით, თანადროული ევროპული და ქართული კულტურის არსებითი ხასიათის გათვალის-

⁶⁴ გ. ტორაძე, ქართული მუსიკა დამოუკიდებლობის ხანაში. „კომუნისტი“, 1989, 3/VI.

წინებით, წინამდებარე ნაშრომში განსახილველად წარმოდგენილია შემდეგი საკითხები: 1. მხატვრული შემეცნების საკითხი; 2. მხატვრული სახის სტრუქტურა; 3. დასკვნა კი ეხება დავით კაკაბაძის სახვითი ფორმის კავშირს ეროვნულ ტრადიციებთან და დაზგურობის სპეციფიკას.

XX ს-ის დასაწყისში შემოქმედებითი აქტისათვის კონცეფციურობის გაზრდა და თეორიული სისტემის არსებობა, უპირველეს ყოვლისა, საკვლევი თემის მთლიანობიდან გამომდინარე, მოითხოვს ამ პრინციპების განმარტებას და მათი როლის განსაზღვრას როგორც მხატვრის შემოქმედებითი ცნობიერების ჩამოყალიბებაში, ასევე მხატვრული სახის თვისებაში. სწორედ ამიტომ მხატვრული შემეცნების ხასიათი დავით კაკაბაძის დაზგურ ფერწერაში არსებული მხატვრული საკითხების გარკვეულ კონცენტრირებას ახდენს, რის გამოც მართებული აღმოჩნდა უწინარესად მისი განხილვა. ამ პლანში, ხელოვნების მოდერნისტული კონცეფციით შექმნილი მხატვრული სახის თავისებურებები უფრო ნათელია და საფუძვლებიც – გასაგები.

აღნიშნული ძირითადი პრობლემების განხილვით წინამდებარე ნაშრომში მცდელობაა დავით კაკაბაძის შემოქმედების უმთავრესი ნაწილის – დაზგური ფერწერის – მხატვრულ-შემეცნებითი სახის წარმოდგენისა.

მხატვრული შემეცნების საკითხი დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში

დავით კაკაბაძის ესთეტიკური მსოფლშემეცნება XX ს-ის დასაწყისის კონცეპტუალური ხელოვნების ძირითად პრინციპებს უკავშირდება. მოდერნისტული კულტურის თვისებრივი სიახლე გამოიხატება ხელოვნების ცნებით გააზრებაში და შემეცნების სხვა ფორმებთან მიმართებაში მისი პრიორიტეტი. ამით განისაზღვრება დავით კაკაბაძის მიერ შემეცნების ტრადიციულ ფორმათა მნიშვნელობის დიფერენცირება. შეფასების ორიენტირი კი არის თანადროული კულტურის ხასიათი, მისი განმსაზღვრელი ფაქტორები და შემეცნების თითოეული ფორმის მნიშვნელობა სხვადასხვა ცივილიზაციაში.

დავით კაკაბაძის თეორიაში შემეცნებითი ასპექტი განისაზღვრება ადამიანის ცხოვრების გამართლებისა და მისი საშუალებების ძიებით; ამიტომაც ამოსავალ პრინციპად იგი „ადამიანის მცნების“⁶⁵ ცვლილებას ასახელებს, რომელსაც უკავშირდება თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებაში მომხდარი არსებითი ცვლილებები. ზუსტ მეცნიერებათა სწრაფმა განვითარებამ ძირეულად შეცვალა ადამიანის წარმოდგენა სამყაროზე: უცვლელი, მყარი და მარადიულად მიღებული მატერიალური ელემენტი – ატომი (ანტიკური ტრადიციიდან მოყოლებული, უახლეს დრომდე) უკვე ვეღარ ამართლებდა თავის შინაარსს. მისი დაშლა კიდევ უფრო მცირე შემადგენელ ნაწილებად ერთ-ერთი ფაქტორი გახდა მატერიალური სამყაროს უკანასკნელი, ზღვრული მოცემულობის შეცვლისა. მეცნიერებათა განვითარებამ და საწარმოო ტექნოლოგიათა გაუმჯობესებამ მანამდე არნახული სისწრაფით განავითარა და შეავსო ადამი-

⁶⁵ კაკაბაძისეული ტერმინია.

ნის ცოდნა სამყაროზე, რომლის შესახებ ინფორმაციაც ასევე არნახული ტემპით მისაწვდომი გახდა ბევრად უფრო ფართო ფენებისათვის, ვიდრე რომელიმე წინარე ეპოქაში. კიურების მიერ აღმოჩენილი რადიოაქტიობა, ატომის დაშლა და ელემენტარული ნაწილაკების აღმოჩენა, რადიო, ტელეგრაფი და თვითმფრინავი გარდამტეხ ფაქტორებად იქცა ადამიანის ცნობიერებისათვის. დავით კაკაბაძე აღნიშნავს, რომ „მაშინიზმი – მეცნიერების შედეგი – უმთავრესი ძარღვია დღევანდელი ცხოვრებისა. მანქანა გამოსახავს მთელი ჩვენი არსებობის ხასიათს. ქიმიის დანიშნულებამ, ფოლადის გაუმჯობესებამ მოგვცა საშუალება მანქანების და მოტორის გაკეთებისა. (...) უმავთულო ტელეგრაფის უმაღლესმა განვითარებამ გადალახა ადამიანის განკერძოებული ცხოვრების ყოველივე საზღვარი და დაამკვიდრა უნივერსალობა.

ჩვენ ვცხოვრობთ მკაფიოების, სისწრაფის, გაქანების, მიზანშეწონილობის, დიდი აღმშენებლობის და დიდ გამოგონებათა ხანაში. დღევანდელი წარმოდგენა ქვეყნის შესახებ უფრო სრული, მთლიანი და გარკვეულია, ვიდრე წარსულში⁶⁶. შემეცნებით მიღებული ინფორმაცია კინემატოგრაფის, პრესისა და ტელეგრაფის საშუალებით მასობრივი კუთვნილება გახდა. ამავე დროს, მსოფლიო ომის შედეგად, გარკვეულწილად დასრულდა ჯერ კიდევ ევროპის ისტორიის ახალი ეპოქით დაწყებული ეროვნული, სახელმწიფოებრივი ჩაკეტილობის რღვევა. ომის გრანდიოზული მასშტაბების ნგრევამ, მსხვერპლმა და მასობრივმა უბედურებებმა კაცობრიობა ახალი, უნივერსალური პრობლემის წინაშე დააყენა. ევროპის მოაზროვნე საზოგადოება ადამიანის არსებობის მიზანს – ცხოვრების საზრისს ჩაუფიქრდა. მიუხედავად იმისა, რომ დავით კაკაბაძე ეპოქის თავისებურებების აღნიშვნისას ძირითადად მეცნიერებისა და ტექნიკის შეცვლილ ხასიათს მი-

⁶⁶ დავით კაკაბაძე, პარიზი. 1920-23 წლები. გვ. 83.

უთითებს, მის მიერ გამოვლენილი ინტერესი „ადამიანის მცნებისადმი“ უდავოს ხდის მხატვრულ შემოქმედებაში შემეცნების ახალი საკითხის დასმას და, შესაბამისად, მისი გადაწყვეტის გზების ძიებას. XX საუკუნის დასწყისის ინტელექტურმა საზოგადოებამ მთელი სისრულით გააცნობიერა ახალი ეპოქის დინამიკური ხასიათი, მისი სირთულე, რომელმაც გლობალურად მოიცვა ადამიანის ყოფის ყველა ასპექტი – სულის, ინტელექტის და ფიზიკური ქმედების ჩათვლით.

„მაშინიზმის“⁶⁷ ეპოქამ რადიკალურად შეცვალა ადამიანის ცხოვრების საზრისი და სრულად წარმოაჩინა კულტურასა და მის ფასეულობებთან ის მიმართება, რითაც აღნიშნული ეპოქა საბოლოოდ დაუპირისპირდა არათუ უშუალო წინამორბედებს, არამედ შექმნა თვისებრივად განსხვავებული მსოფლმხედველობა. XX ს-ში, რენესანსული ეპოქის შემდგომ პირველად, ანალოგიურივე სიმწვავით დაისვა ანთროპოლოგიური პრობლემა. აღნიშნული ეპოქა, რომელიც სულ მალე გააზრებული და სახელდებული იქნა კრიზისულად, ი. ჰუიციנגას მიერ ხასიათდება როგორც „ეპოქა ადამიანის სამყაროს გაფაშრებისა“⁶⁸. კრიზისმა მრავალი ასპექტით მოიცვა საზოგადოება და მძლავრად შეარყია მისი არსებობის საფუძვლები. ღირებულებათა სისტემაში წონასწორობის დარღვევა უშუალო ბიძგი შეიქმნა ადამიანის პიროვნების მთლიანობის დასაშლელად. სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკურ, მსოფლმხედველობრივ, მატერიალურ, გონით და სპირიტუალურ სფეროთა რადიკალურმა ცვლილებებმა გამოიწვია ყოველივე ტრადიციულის გაუფასურება და დაპირისპირება ახალთან, რომელიც ხელშესახებად და გამოკვეთილად ჯერ კიდევ არ არსებობდა. ტრადიციულის დაკარგვამ და ახლის

⁶⁷ „მაშინიზმი“ დავით კაკაბაძის ტერმინია. ამით იგი იზიარებს ფუტურისტების პოზიციას XX საუკუნეში ტექნიკის ესთეტიზირებას შესახებ.

⁶⁸ ე. კოდუა, ისტორიის საზრისის საკითხისათვის. თბ., 1976, გვ. 48.

ბუნდოვანებამ ადამიანს არსებობის მყარი საფუძველი გამო-
 აცალა და თავის მხრივ განაპირობა მომავლისადმი პესიმის-
 ტური განწყობა⁶⁹. გაჩნდა თეორიები ევროპის დაისის შესა-
 ხებ (რომელთაგან ერთი უმთავრესი შპენგლერს ეკუთვნის).
 მათ მიერ თანადროული ევროპული კულტურა შეფასდა დე-
 კადენტურ მოვლენად. თუმცა, სამეცნიერო აღმოჩენებითა
 და ტექნიკური პროგრესით გაჯერებული ეპოქა დავით კაკა-
 ბაძისთვის ადამიანური გონის დიდი გამარჯვებაა და სწო-
 რედ ამაში ხედავს იგი მომავლის დამამკვიდრებელ მყარ სა-
 ფუძველს. იგი აღნიშნავს, რომ თანადროული დასავლური
 ცივილიზაცია „დიდი აღმშენებლობის“ დაწყებისათვის ფარ-
 თო შესაძლებლობებს იძლევა და მომავალიც სწორედ ამ ცი-
 ვილიზაციის ხელშია“⁷⁰. საინტერესოა, რომ ამავე პერიოდში
 პარიზში მყოფი შალვა ქიქოძე სრულიად დეგრადირებულად
 აღიქვამს ევროპას. 1920 წელს იგი წერილს უგზავნის დას და
 სწერს: „ევროპა ლეშია, ის ლეში, რომელსაც საშინელი გახ-
 რწნის სუნი ასდის. მე არ ვიცი, რა ძალას შეუძლია შეაჩეროს
 ეს რღვევა. რევოლუციას, შესაძლოა მხოლოდ მას და სხვას
 არაფერს“⁷¹. თანადროული ევროპული კულტურის მიმართ
 უარყოფით დამოკიდებულებას ავლენს კ. გამსახურდიაც.
 დავით კაკაბაძის გრაფიკული სერიის შეფასებისას იგი წერს:
 „ეს ჩანახაზები წარმოადგენენ უსასტიკეს კრიტიკას იმ სუ-
 ლით ღარიბი ცივილიზაციისა, რომლის განქიქება უკვე მო-
 ცემულია ფრანგული რომანის დიდოსტატების მიერ. ამორა-
 ლიზმის, სულიერი და ქონებრივი გაკოტრების უფსკრულ-
 თან მდგომი ადამიანების გროტესკული ტიპები რიალებენ
 დავით კაკაბაძის პარიზულ ჩანახატებში“⁷². მათგან განსხვა-
 ვებით, დავით კაკაბაძის დამოკიდებულება ევროპული ცი-

⁶⁹ იქვე, გვ. 48-52.

⁷⁰ დავით კაკაბაძე, იქვე, გვ. 108.

⁷¹ ი. აბესაძე, შალვა ქიქოძე. თბ., 1990, გვ. 27.

ვილიზაციისადმი პოზიტიურია და მასში ხედავს უნივერსალურ მოვლენას, რომელთან შეგუება და რომლის შეთვისებაც ყოველი სიცოცხლისუნარიანი ერისათვის გარდაუვალ კანონზომიერებად ესახება. ევროპული ცივილიზაცია არსებული სახით, როგორც მეცნიერების განვითარების შედეგი, მის მიერ ფასდება როგორც ადამიანის შემოქმედებითი უნარის გამომავლინებული საუკეთესო საშუალება⁷³. სხვა მახასიათებლებთან ერთად ამ ცივილიზაციას თან სდევს მორალის ახლებური გაგებაც, მაგრამ მორალის ცნება კაკაბაძესთან სრულიად განსხვავდება ამ სიტყვის ტრადიციული მნიშვნელობისაგან და „მაშინიზმის“ ეპოქის ადამიანის ეთიკას პრაქტიკულ საქმიანობასთან დამოკიდებულებით საზღვრავს⁷⁴. მოდერნიზმის კულტურის ზოგადი ფაქტორებიდან გამომდინარე შეფასება, რომელსაც აძლევს დავით კაკაბაძე „მაშინიზმისა“ და „დინამიზმის“ საუკუნეს, რადიკალურად განსხვავდება წინამორბედი მხატვრული კულტურის მსოფლმხედველობისაგან, კერძოდ კი – უილიამ მორისისა და პრერაფაელიტების ესთეტიკური და სულიერი ფასეულობებისაგან. მეცნიერებისა და ტექნიკის კულტი კაკაბაძესთან უპირისპირდება მათ „ანტიმაშინიზმს“ და შიშს „მაშინიზმისადმი“, რომელიც უზნეობად და საზოგადოების გახრწნის ფორმად გამოაცხადეს. დავით კაკაბაძის მიერ XX ს-ის პოზიტიური შეფასებისას ერთ-ერთ არგუმენტად საწარმოო ტექნოლოგიათა გაუმჯობესების მოყვანაც პრინციპულად სხვაობს უილიამ მორისის მიერ მანუფაქტურული ხელოსნობის რეანიმაციის მცდელობისგან.

აღნიშნული საკითხებით ზოგადად ისაზღვრება ის არეალი, რომელიც მოიცავს „ადამიანის მცნების“ პრობლემას და-

⁷² კ. გამსახურდია, იქვე, გვ. 164.

⁷³ დავით კაკაბაძე, იქვე.

⁷⁴ იქვე, გვ. 86.

ვით კაკაბაძის თეორიაში. მათი განხილვა გარკვეულწილად წარმოაჩენს საკითხის წინააღმდეგობრივ ხასიათს, რაც პირველ რიგში ვლინდება როგორც ეპოქისა და მისი ცივილიზაციის, ისე ადამიანის რაობის შეფასების რადიკალურად განსხვავებული მოსაზრებების არსებობით, ასევე თვით კულტურის არსში კოდირებული იმ თავისებურებებით, რომელთა საფუძველზე განვითარდა მომდევნო ათწლეულების ევროპული (და მსოფლიო) კულტურა.

ჰუმანისტური მსოფლმხედველობის ანთროპოცენტრიზმით დაწყებული ახალი ეპოქა თავისი წინააღმდეგობებით სრულად წარმოჩნდა სწორედ XIX-XX სს. მიჯნაზე, რომლის შედეგად მოხდა ადამიანის ავტონომიზირება, ანუ ერთიანი, უნივერსალური სამყაროდან, კოსმიური წესრიგიდან იზოლირება. ადამიანი, ინდივიდი გაემიჯნა აბსოლუტს, როგორც სულის მარადისობასთან ზიარების ორიენტირს, როგორც სამყაროს უპირობო პირველმიზეზს. ამიტომაც შემეცნების სისტემის ტრადიციული ტრიადა – ადამიანი-ბუნება-ღმერთი თავისი სიახლით ადამიანზე აქცენტირებული წარმოდგა. ადამიანმა შემეცნებითი მზერა საკუთარი თავისკენ მიმართა, როგორც რეალური, ხილვადი სამყაროს ცენტრისაკენ. ღვთის შემეცნება შუა საუკუნეებში, რეალურ, გარემომცველ ბუნებაზე დაკვირვება ახალ პერიოდში შეიცვალა საკუთარი თავის ანალიზით, ანუ თვითშემეცნებით, რომლის საფუძველიც და მიზანიც გარკვეულწილად იდენტური აღმოჩნდა – ადამიანი შემოისაზღვრა თავისი მიკროკოსმოსით. შემეცნების ისტორიის ამ ორ საფეხურზე მსჯელობისას მარტინ ბუბერი აღნიშნავს, რომ „ჩვეულებრივ მდგომარეობაში ადამიანი აკვირდებოდა გარე სამყაროს და შეისწავლიდა მას. დღევანდელ შეცვლილ ვითარებაში კი შეცვლილი ადამიანი თავისი თავის შემეცნებას იწყებს. ეს არის სუბიექტის ისტორიის ორი პერიოდი, ორი ეპოქა – საც-

ხოვრებლის ქონებისა და უსახლკარობისა⁷⁵. ღვთიურ კოსმოსში მარადიული საცხოვრისის დაკარგვით ადამიანმა დაიწყო ფიქრი თვითდამკვიდრებისათვის ხილულ სამყაროზე გაბატონების გზით. ადამიანურმა იდეამ მიზანმიმართებით ადამიანშივე ამოწურა თავისი ხედვის პორიზონტი. მარადიული, მეტაფიზიკური ჭეშმარიტების დაკარგვით მის ცნობიერებაში აბსოლუტურ მხოლობითს ჩაენაცვლა შეფარდებითი – მრავალში განფენილ ჭეშმარიტებათა ძიება. ნიცშეს მიერ თქმული „ღმერთის სიკვდილი“ ადამიანურ არსებაში მომხდარი რადიკალური კატაკლიზმების კულმინაცია იყო. ამ ეპოქამ დაასრულა რენესანსით დაწყებული თვითძიების პროცესი და თავისთავად შეიქმნა ახალი ცნობიერების დამფუძნებლად. XIX- XX ს-ის მიჯნაზე მთელი სისრულით დაკრისტალდა ჯერ კიდევ წინა საუკუნემდე ინერციულად გადმოყოლილი ტრადიციული ცნობიერების კრიზისი, რომელიც, უდავოდ, პირველ რიგში შეეხო შემეცნების ფორმათა ახლებურ, განსხვავებულ კონტექსტში გააზრებას და მათი მნიშვნელოვნების შესაბამის აქცენტირებას. მთელი სიცხადით გამოიკვეთა საუკუნეების მანძილზე არსებული რელიგიური მცნების გავლენის შესუსტება საზოგადოების ცხოვრებაში. მისთვის რელიგია, როგორც ცხოვრების ძირითადი, განმსაზღვრელი ფაქტორი, დაიკარგა. „ძველი ადამიანისათვის“ იგი იყო საშუალება აბსოლუტთან მიმართებისა. ამ შეფარდებით განიხილებოდა ყოფის როგორც გონებისმიერი, ისე ქმედითი ასპექტები. რელიგია, მონოთეისტური იქნებოდა თუ პანთეისტური, იყო ადამიანის არსებობის საფუძველი, მიზეზიც და მიზანიც. რელიგიური მცნება ასრულებდა საზოგადოებისა და ინდივიდის მიმართებათა რეგულატორის ფუნქციასაც, რამდენადაც რელიგიური ტაბუ, ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად, როგორც ცოცხლად განცდილი ზღვარი, თანმდევი

⁷⁵ ე. კოდუა, იქვე, გვ. 56.

იყო ურთიერთობათა ეთიკური ასპექტისა. რელიგიით განიმარტებოდა ხელოვნებისა და მეცნიერების მიზანიც, და ბოლოს, რელიგია იყო სახელმწიფოებრივი ცხოვრების მამოძრავებელი იმპულსი, რომელიც განსაზღვრავდა ოფიციალურ იდეოლოგიურ მიმართულებას და აყალიბებდა ისეთ თვისებებს, რომელთაც ეფუძნებოდა ეროვნულის ცნება. ამდენად, რელიგია ცივილიზებული კაცობრიობის ისტორიის უდიდეს მონაკვეთში გლობალური – ყოვლისმომცველი და მუდმივი მნიშვნელობის ფაქტორი იყო, რომელიც განაპირობებდა როგორც ცალკეული ადამიანის, ისე ერთობლივად საზოგადოებრივი ცხოვრების საზრისს.

ჰუმანისტური ანთროპოცენტრიზმი, როგორც ევროპული ცივილიზაციის ისტორიაში ახალი ეპოქის მსოფლალქმის მნიშვნელოვანი გეზი, ფაქტიურად ოპოზიციური აღმოჩნდა მრავალსაუკუნოვანი, შუა საუკუნეებში შემუშავებული ცნებებისა. რენესანსული ადამიანის მსოფლალქმა სამყაროს სუბიექტური-იმანენტურ განმარტებას იძლევა. პიროვნულ-გრძნობადი აქტიურად ჩაენაცვლა საყოველთაოდ მიღებულ ობიექტურ ჭეშმარიტებას, რომლის მსოფლმხედველობრივ გამოხატულებად იქცა მოძღვრება ორმაგი ჭეშმარიტების თაობაზე: აბსოლუტურ-ღვთიური, როგორც შეუცნობადი და რწმენის სფეროსადმი განკუთვნილი და გრძნობადი სამყარო, მისი საყოველთაო ერთიანობის საფუძველზე მიღებული უტყუარი კანონზომიერებებით⁷⁶. მეტაფიზიკური, აბსოლუტური ჭეშმარიტების პარალელურად სულ უფრო აქტიურად ჩნდება მსჯელობა ჭეშმარიტებაზე, როგორც პიროვნული ემპირიზმის შედეგზე: „...ადამიანმა გაუგონარი თავისუფლებით აიღო თავის ხელში პასუხისმგებლობა თავის თავზე იმდენად, რომ დამოკიდებულება ტრანსცენდენციისადმი (ღმრთისადმი), რომ არაფერი ვთქვათ დამოკიდებულებაზე სამშობლოსა და სახელმწიფოს

⁷⁶ А.Ф. Лосев, Эстетика Возрождения. М., 1978. с. 360.

მიმართ, გახდა მისი შინაგანი გადაწყვეტილების საქმე⁷⁷. ვ. შესტაკოვის მიერ რენესანსის აღნიშნული დახასიათება ლაკონიზმითა და არსობრივის ტევადობით მოიცავს მთელი ეპოქის ცნობიერების ხასიათს, რადგანაც ჰუმანისტ მოღვაწეთა შემოქმედება სულ უფრო მეტად აღრმავებდა იდეას ადამიანის დამოუკიდებლობაზე, ძალასა და ძლევამოსილებაზე, რომელიც ჯერ შორს იყო რაიმე ანტიეკლესიურობისა და ანტირელიგიურობისაგან⁷⁸, მაგრამ ამ მსოფლმხედველობაში უკვე საკმაო სიმკვეთრით გაცხადდა სუბიექტივიზმისაკენ სწრაფვის ის ტენდენცია, რომელმაც დასრულებული სახით ფიხტეს „აბსოლუტურ მე“-ში ჰპოვა გამოხატულება. შემდგომი ეპოქა კი უკვე პრაქტიკული დადასტურება გახდა აბსოლუტური სუბიექტივიზმით მოცემული წინააღმდეგობებისა, რადგანაც ნათლად გამოვლინდა მის არსში მოცემული ადამიანის ავტონომიურობა და თვითკმარობა აბსოლუტურ ჭეშმარიტებასთან მიმართებაში. რელიგია იქცა ადამიანის პიროვნული არჩევანის საკითხად და დაკარგა ის საყოველთაოობა და აუცილებლობა, რაც მთელში მოიცავდა ინდივიდს თავისი სისრულით. ამის გამო რელიგიამ დაკარგა გამოვლენის ზემოჩამოთვლილი ფორმები, კანონზომიერებებით რომ მოქმედებდა კაცობრიობის ისტორიის უდიდეს მანძილზე და იგი, როგორც საზოგადოების ერთობლივი იდეალი, დაიკარგა⁷⁹. ამიტომაცაა, რომ დავით კაკაბაძე რელიგიის მნიშვნელოვნებას მხოლოდ წარსულს აკუთვნებს. მიმართებათა ცვლილებით მის ფუნქციას, როგორც ადამიანის ცხოვრების გამართლების საშუალებისა, ამოწურულად თვლის: „ჩვენ ვიცით, თუ როგორ თანდათანობით რელიგია საზოგადო საქმის მაგიერ ღებულობს ადამიანის კერძო

⁷⁷ Эстетика Ренессанса, сост. В. П. Шестаков, М., 1981, т. I, с. 15.

⁷⁸ А.Ф. Лосев, იქვე, გვ. 364.

⁷⁹ ღირებულებათა დახასიათებისას ვეყრდნობი კრიზისული სიტუაციის იოჰან ჰუიციנגასეულ სისტემას.

საქმის სახეს, და ამ მიზეზის გამო ეკლესია თანდათანობით შორდება სახელმწიფოებრიობას. შორს არ არის ის დრო, როდესაც რელიგია მხოლოდ ადამიანის საისტორიო კვლევა-ძიების საგნად გახდება⁸⁰ – ასკენის მხატვარი.

რელიგიური მცნების შესუსტებამ და მისი მიზნისადმი ლტოლვის დაკარგვამ ევროპულ კულტურაში განაპირობა პრიორიტეტის მინიჭება შემეცნების სხვა ფორმებისადმი, რადგანაც ბუნება, გარემომცველი სამყარო კიდევ უფრო მრავალრიცხოვანი და მრავალსახოვანი შეუცნობელი საკითხებით წარმოისახა ადამიანისათვის. აბსოლუტით განსაზღვრულ იერარქიულ სამყაროსთან მიმართების შეცვლამ იმპულსურად განაპირობა ძიებათა პროცესის გააქტიურება, რაც უმთავრესად საბუნებისმეტყველო დარგების განვითარებით გამოვლინდა. მოვლენათა ანალიზი უკვე რომელიმე კონკრეტულ თეორიასა და მეთოდს დაექვემდებარა და როგორც რელიგია იქცა პიროვნული არჩევანის საკითხად, ასევე ფაქტებისა და მოვლენების კვლევა და შეფასება გახდა მკვლევრის მიერ მსოფლმხედველობრივი საფუძვლისა და კვლევის მეთოდოლოგიის არჩევანის შედეგი; ამიტომაც შემეცნებითი სწრაფვა პირველმიზეზის შეცნობისა მნიშვნელოვნად დაშორდა მეცნიერების მიზანს. დავით კაკაბაძე მეცნიერებას, ისევე როგორც რელიგიას, კაცობრიობის ცხოვრების მამოძრავებელ ფუნქციად განიხილავს; მიზნის განხორციელება კი უნდა მოხდეს „ახალი მცნების“ შექმნით⁸¹, რომელიც ყველა მოვლენის ახსნის საფუძველი იქნება. აღნიშნული მითითებაა იმაზე, რომ კაკაბაძისეული „ახალი მცნების“ პრობლემა გულისხმობს მეცნიერებისათვის ერთიანი თეორიული საფუძვლის შექმნას, რაც მიზეზობრივი სანყისით შეასრულებს ყოველი მოვლენის ამხსნელის ფუნ-

⁸⁰ დავით კაკაბაძე, თანამედროვე მხატვრული გზები. გვ. 49.

⁸¹ დ. კაკაბაძე, იქვე.

ქციას. ამდენად, მეცნიერება, თავისი გარკვეულწილად პლურალისტური ხასიათით, ვერ აღმოჩნდა ის საშუალება, რომელსაც ასრულებდა რელიგია კაცობრიობის არსებობის უდიდეს პერიოდში. ა. მალრო აღნიშნავდა, რომ „მას მერე, რაც ჩვენმა ცივილიზაციამ იმედი დაკარგა, ეპოვა მეცნიერებაში სამყაროს აზრი, წაერთვა ყოველგვარი სულიერი მიზანი“⁸². მაგრამ მისი როლის შეფასება დავით კაკაბაძის მიერ პოზიტიურია და თუ რელიგიის მნიშვნელოვნებას წარსულს აკუთვნებს, მეცნიერების ხანად მომავალს თვლის. იგი ევოლუციონიზმსა და ატომისტურ თეორიაში ხედავს იმ მსოფლმხედველობრივ საფუძველს, რომლის საშუალებითაც მომავალში აიხსნება ბუნების ყველა მოვლენა.

ამდენად, შემეცნების ფორმათაგან რელიგიას თუ წარსულის მნიშვნელოვნება გააჩნია, მეცნიერება პერსპექტივშია დასახული. ამიტომაც XIX-XX სს ევროპულ კულტურაში მთელ რიგ მოაზროვნეთათვის რჩება ერთადერთი საშუალება – ხელოვნება, რომელმაც უნდა გაამართლოს კაცობრიობის არსებობა: „გრძნობა იმისადმი, რომ ჩვენი ცხოვრება ხელოვნებით უნდა იქმნეს გამართლებული, დიდი ხანია ადამიანის სულში არსებობს. XIX საუკუნის გამართლება ამაშია“⁸³. აღნიშნული ფრაზით ხდება ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში გამოკვეთილი ტენდენციის კონსტატირება. იმ დროს თვისებრივად განსხვავებული მნიშვნელოვნება მიენიჭა ხელოვნებას და ასევე განსხვავებულად განიმარტა ხელოვნების რაობა: „პოეზიას და მუსიკას მაშინ უზარმაზარი ავტორიტეტი ჰქონდათ: მათგან მოელოდნენ, სულ ცოტა, ადამიანური მოდგმის გადარჩენას რელიგიის ნანგრევებსა და მეცნიერების გარდაუვალი რელატივიზმის ფონზე! ხელოვნება ტრანსცენდენტური იყო ორგვარად. იგი იყო ასეთი თავისი თემით,

⁸² А. Мальро, Зеркало лимба. М., 1989. С. 44.

⁸³ დ. კაკაბაძე, იქვე, გვ. 50.

რომელიც ჩვეულებრივად ასახავდა ადამიანის ცხოვრების ყველაზე უფრო სერიოზულ პრობლემებს, და იგი იყო ასეთი თავისთავად, როგორც უნარი – ადამიანის მოდგმისათვის ღირსების მიმნიჭებელი და მისი გამამართლებელი⁸⁴. ამგვარი აორტეგა-ი-გასეტისმიერი დახასიათება.

ხელოვნება გახდა ადამიანური არსების გამოხატვის ერთადერთი საშუალება, რომელმაც მოიცვა მისი მიმართება გარემომცველი ბუნებისა და ზოგადად სამყაროს ფენომენისადმი. აღნიშნული პერიოდისათვის ხელოვნების მნიშვნელოვნების ალტერნატიული სფერო ფაქტიურად აღარ არსებობდა. საუკუნეთა წიაღში დანყებული კულტურის დიფერენცირების პროცესი დასრულდა ხელოვნების ავტონომიზირებით და დამოუკიდებელ, სრულიად თვითკმარ ფაქტორად ჩამოყალიბებით. რენესანსულ სუბიექტივისტურ-იმანენტურ მსოფლალქმას უშუალო შედეგად მოჰყვა ხელოვნების ესთეტიკური პლანის გაფართოება (თუმცა შემდეგშიც, დიდი ხნის მანძილზე, ეთიკური ასპექტიც საკმაოდ აქტუალური იყო). ხელოვნება, როგორც რელიგიური მცნებით გამოხატული იდეის მსახურება, შეიცვალა ხელოვნებით, როგორც ადამიანის თვითშემეცნებისა და თვითგამოხატვის საშუალებით. «ხელოვნება უნდა გახდეს ცხოველი ელემენტი სიცოცხლის განმტკიცებისა (...) ამიტომ დღევანდელ მხატვრობას მიზნად უნდა ჰქონდეს, გამოსახოს ფილოსოფიური შემეცნება დღევანდელი ცხოვრებისა და დააკმაყოფილოს ჩვენი ინტელექტუალურ-ემოციური მაღალი მოთხოვნილება – პოეზია»⁸⁵. დავით კაკაბაძის მიერ ხელოვნების მიზნის ამგვარი ფორმულირება გამოხატავს ხელოვნების, როგორც შემეცნების დამოუკიდებელ ფორმად ჩამოყალიბებას. იგი კაცობრიობის ცხოვრების გამართლების ახალ ორიენ-

⁸⁴ X. Ортега-и-Гассет, Дегуманизация искусства. В кн.: Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991, с. 259.

⁸⁵ დავით კაკაბაძე, პარიზი. 1920-23 წლები. გვ. 86.

ტირად იქცა. XIX ს-ში გამოვლენილი რელიგიური ნიჰილიზმისა და მეცნიერების ჯერ კიდევ არასრული განვითარების გამო საზოგადოებაში ხელოვნებისადმი გაძლიერებული ინტერესი გაჩნდა. ამიტომაცაა, რომ ხშირად, საუკუნის II ნახევრის მოაზროვნეთა მიერ იგი მოიხილება როგორც ცხოვრების საზრისი და კაცობრიობის არსებობის გამამართლებელი მიზანი (რ. ვაგნერი, ა. შოპენჰაუერი). ხელოვნების რაობისა და მიზნის ახალ განმარტებას მოჰყვა ხელოვანის როლისა და მნიშვნელობის ახლებური გააზრებაც. მეცნიერისა და ხელოვანის როლზე მსჯელობისას შოპენჰაუერი ამ უკანასკნელის უპირატესობის აღნიშვნის შემდეგ ასკვნის, რომ მხოლოდ მხატვარს შეუძლია გამოხატოს თავის ნაწარმოებში იდეის არსი, და რომ მხოლოდ მხატვრულ ნაწარმოებს შეუძლია გასცეს პასუხი კითხვაზე – რა არის სიცოცხლე⁸⁶. შოპენჰაუერთან ერთად, XX ს-ში ინტუიტივიზმის ფუძემდებლის, ანრი ბერგსონის, აზრითაც მეცნიერული შემეცნება – ეს არის მყარი სხეულების ურთიერთმიმართებათა კანონზომიერებების შეცნობა, ხოლო თავისთავად საგანს, როგორც დამოუკიდებლად არსებულის თვისებრიობას, იმეცნებს მხატვრული შემოქმედება, რომელიც ემყარება მხატვრის, ხელოვანის ინტუიციას, რომლის საშუალებითაც ჭვრეტს რა საგანს, აღიქვამს მას სივრცესა და დროში დაუნაწევრებელ მთლიან იდეად⁸⁷. ბერგსონის თეორიით, აბსოლუტურთან მიმართებაში მეცნიერული ცოდნა, მიუხედავად მისი საგანში წვდომის ხარისხისა, მუდამ შეფარდებითია, განსხვავებით იმ შეზღუდული შემეცნებისა, რასაც ფლობს ხელოვანი და რომლის საშუალებითაც, პიროვნული ინტუიციის თვისებრიობიდან გამომდინარე, განუსაზღვრელად აფართოებს ცოდნას საგანზე⁸⁸.

ამდენად, ნათლად გამოიკვეთა რა ხელოვნების შემეც-

⁸⁶ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление. М., 1900, с. 18-19.

⁸⁷ А. Бергсон, Творческая эволюция. М.-Спб., 1914. с. VI, 133.

⁸⁸ იქვე, გვ. V.

ნებითი როლი, მოხდა აგრეთვე მისი მახასიათებლების დეფინიციაც. ადამიანის სიცოცხლე და მისი მიმართება გარემომცველი სამყაროსადმი წარმოდგა ხელოვნებით განხორციელებულ და მხატვრული ნაწარმოებით წარმოდგენილი იდეად. შედეგად, მხატვარი თავისი შემოქმედებით ამქვეყნიური ცხოვრების კანონმდებლად იქცა. XIX-XXსს. მიჯნაზე გამოვლენილი ასეთი შემეცნებითი პოზიციის გამოა, რომ დავით კაკაბაძისათვის „ხელოვნება მეცნიერებაა“, რომლის საშუალებითაც უნდა მოხდეს „ბუნების შეგნება“ და „ცხოვრების რიტმის გამოხატულება“⁸⁹.

დავით კაკაბაძის თეორიაში ხელოვნების შემეცნებითობას განუყოფლად უკავშირდება ხელოვნების ავტონომიურობა, რომლის საშუალებითაც მხატვრობამ უნდა განახორციელოს თავისი პირდაპირი მიზანი – „ბუნების შეგნება“ და გამოხატოს ეპოქის იდეა, რაც მდგომარეობს „მამინიზმსა“ და „დინამიზმში“⁹⁰. ხელოვნების მნიშვნელობის ასეთ გააზრებას იგი უკავშირებს კიდევ ერთ მთავარ თვისებას, რომელსაც პოზიტიურობის ცნებით გამოხატავს. კაკაბაძისეული მსჯელობით, პოზიტიურობა ანგითეზაა რომანტიკული, სიმბოლური, მისტიკური შემეცნებისა, რომელიც დამთავრებულ პლასტიკურ ფორმას ვერ ქმნის; პოზიტიური ხელოვნებით კი მტკიცდება ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქცია, მისი დამოუკიდებელი სახე და გამომსახველობითი ფორმები. პოზიტიური შემეცნება აზროვნებითია, ცნობიერი, განსხვავებით რომანტიკული-საგან, რომელიც გრძნობადს ემყარება. „ბუნების კანონების შეგნება“ კი ხდება აზრის საშუალებით და ამიტომაც რომანტიკული შემეცნება თავისი გრძნობადი სანყისის გამო, სცილდება კანონების გააზრებას. რომანტიკული შემეცნების შედე-

⁸⁹ დავით კაკაბაძე, თხზულებათა კრებული „ხელოვნება და სივრცე“, გვ. 23, 28, 48, 56, 108, 123.

⁹⁰ დავით კაკაბაძე, ლიკორნის გალერეა, 1921 წ. დასახ. თხზ. კრებ. გვ. 83.

გია ნატურალიზმი, რომელიც უანალიზოდ, უწესოდ, უორგანიზაციოდ გამოსახავს ბუნებას გრძნობითი აღქმით. გრძნობა კი საფუძველია ინდივიდუალიზმისა, რომელიც ამკვიდრებს პიროვნულს და არა უნივერსალურს ხელოვნებაში⁹¹.

ნიშანდობლივია, რომ დავით კაკაბაძის სამხატვრო შემოქმედება კლასიკურ პრინციპებს ემყარება. ეს საკითხი მის სააზროვნო პრობლემათა თეორიულ სფეროსაც მოიცავს. განსჯა შემოქმედების კლასიკურ და მის საპირისპირო რომანტიკულ მეთოდთა რაობაზე სცილდება აღნიშნულ ცნებათა კონკრეტულ-ისტორიულ, სტილურ დეფინიციას და კომპლექსურად მოიცავს მხატვრულ-ესთეტიკურ იდეალს და მასთან მხატვრის ცნობიერ მიმართებას. კლასიკური – „პოზიტიურია და აზროვნებით შემეცნებული, (...) პოზიტიურ მეთოდზე აგებული ხელოვნება კონსტრუქციულია, ორგანიზებული, მიზანშეწონილი და ახასიათებს კულტურული ძალების აღორძინების და ამოძრავების ხანას“⁹². ამგვარად, კაკაბაძისმიერი კლასიკურის ცნების განმარტებით მონიშნულია სურათით წარმოდგენილი მხატვრული სახის აღნაგობა, სახე, მიზანი და შემოქმედის ცნობიერების წარმმართავი კონკრეტული კულტურულ-ისტორიული გარემო. ამ შემთხვევაში შემეცნების ხასიათი მჭიდრო კავშირშია მხატვრული შემოქმედების მეთოდთან, რამდენადაც ამოსავალ საფუძველს აზროვნებით განსაზღვრული შემეცნება ქმნის ანუ შემეცნების ხასიათიც და შემოქმედების მეთოდიც რაციონალურის სფეროს განეკუთვნება. დავით კაკაბაძისათვის მხატვრობა მკაფიოდ გააზრებული, ჩამოყალიბებულ მეთოდზე დამყარებული შემოქმედებაა, რომელიც „აგებული უნდა იყოს უცვლელ და უნივერსალურ კანონებზე“⁹³. ხელოვნებისა და მეცნიერების ფუნქცია-

⁹¹ დავით კაკაბაძე, პარიზი. 1920-23 წლები. გვ. 90.

⁹² იქვე, გვ. 89.

⁹³ იქვე, გვ. 93.

თა შედარებისას იგი იზიარებს შოპენჰაუერისა და ბერგსონის პოზიციას. ქართველი მხატვრისთვისაც მეცნიერება მოვლენებისა და კანონების შემეცნებაა, ხოლო ხელოვნება გამოხატავს ბუნების არსებას და ამიტომაც თავისი ხასიათით უნივერსალურია⁹⁴ (თუმცა შემეცნების ეს ორივე ფორმა მისთვის პოზიტიური ცნებაა). მიუხედავად იმისა, რომ „ხელოვნებაც მეცნიერებაა“ და რომ ხელოვნებამ უნდა გამოხატოს ეპოქა, რომლის მამოძრავებელი ძალა მეცნიერებაა „მაშინიზმითა“ და „დინამიზმით“, კაკაბაძისთვის მხატვრობა თანადროულ ეპოქაში ერთადერთი საშუალებაა სიცოცხლის, ბუნების, საგნებისა და მოვლენების და, ზოგადად, სამყაროს არსის გამოსახატავად, მათში და მათ შორის კავშირებში უნივერსალურის დასანახად. ასეთი დამოკიდებულებით ნათელია, თუ რატომ მიანიჭა უპირატესობა სამხატვრო მოღვაწეობას საბუნებისმეტყველო განათლების მქონე დავით კაკაბაძემ თავისი პიროვნული არჩევანითაც. ამავე დროს არსებითია, რომ შოპენჰაუერ-ბერგსონისეულ სისტემაში არსებულ მხატვრული შემოქმედების პროცესში ინტუიციის გადამწყვეტ როლს კაკაბაძესთან უპირისპირდება შემეცნების რაციონალურობა და მისი მნიშვნელოვნება. შინაარსით მეცნიერული მისი ეპოქა ხელოვნების საშუალებით უნდა იქნეს ახსნილი და მკაცრად გააზრებულ პრინციპზე დაფუძნებული⁹⁵.

ხელოვნებაში პრინციპის საკითხი დავით კაკაბაძისთვის, ისევე როგორც მოდერნიზმის ხელოვნებისთვის, გადამწყვეტია. მისი თეორიის მიხედვით, დასრულებული მხატვრული ნაწარმოები, როგორც შედეგი ხელოვანის შემოქმედებისა, თავის თავში მოიცავს ლოგიკურად გააზრებულ კანონზომიერებათა მთლიანობას. სამხატვრო პრაქტიკაში გამოყენებული სერიულობა ამისი თვალნათელი დადასტურებაა. მხატვრული შემოქ-

⁹⁴ იქვე.

⁹⁵ იქვე.

მედების პრინციპისათვის იგი თანაბარ მნიშვნელობას ანიჭებს როგორც თანადროული ეპოქის არსის შეცნობას, ასევე ტრადიციის საფუძვლების გაცნობიერებას.

ტრადიციულ კულტურასა და მის მხატვრულ პრინციპებთან მიმართება აქტუალურ თემად ჟღერს მთლიანად 1910-1920-ანი წლების ხელოვნების სხვადასხვა დარგში მოღვაწე შემოქმედთათვის. წარსულთან დამოკიდებულება განსხვავებულად იჩენს თავს და შეეხება როგორც მხატვრული ფორმის, ასევე სიუჟეტისა და მასში დასმული პრობლემის გადანყვეტას. ანტიკურობა, რენესანსული კულტურა და ფრანგული კლასიციზმური ხელოვნება ბევრი მოდერნისტისთვის მნიშვნელოვან სააზროვნო მოტივებად იქცა. ილუსტრაციისათვის საკმარისი იქნება ხსენება პაბლო პიკასოს დეკორაციებისა და კოსტუმების „ანტიგონეს“ დადგმისათვის, ჟან კოქტოს „ანტიგონე“ და „ორფეოსი“, ერიკ სატის სიმფონიური დრამა „სოკრატე“, არტურ ონეგერის „ჰორაციუსი“, იგორ სტრავინსკის „ოიდიპოს მეფე“, „ორფეოსი“ და „აპოლონ მუსაგეტი“, ასევე XX ს-ის პროზის საეტაპო ქმნილება, ჯეიმს ჯოისის „ულისე“, რომელიც ჰომეროსის „ოდისეასთან“ პარადიგმული მიმართებისაა, ხოლო მხატვრული სახეების გახსნაში უხვადაა შექსპირული რემინისცენციები. XX ს-ის დასაწყისისათვის, შეიძლება ითქვას, რომ კლასიციზმი და, ზოგადად, კლასიკური ეპოქების ტრადიციების მნიშვნელოვნება, ანალოგიურია შუა საუკუნეების ხელოვნების როლისა რომანტიზმის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში. მოდერნიზმის ამ შემოქმედთათვის განუმეორებელი ღირსება შეიძინა ჰუმანისტური და მისი ტრადიციების განმგრძობი ეპოქების მორალურ-ეთიკურმა ღირებულებებმა. დავით კაკაბაძისთვის საკაცობრიო მიღწევათა შორის ერთნაირად მნიშვნელოვანია ევროპული ცივილიზაციის როგორც ანტიკური და რენესანსული, ასევე ბიზანტიური და

გოთიკის ხელოვნება, მაგრამ მხატვრული პრინციპის საკითხთან და მისი გადაწყვეტის მეთოდთან დაკავშირებით ნათელია ის პრიორიტეტი, რომელსაც იგი ანიჭებს შემოქმედების „კლასიციზმის მეთოდზე“ დამყარებას. ასეთი დამოკიდებულება კლასიკური ეპოქებისადმი შეიძლება განიმარტოს ამ ეპოქის მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული ფორმატქმნადობის პრინციპებით. ის ვლინდება ხელოვნების დაზგური ფორმებისაკენ სწრაფვით და არქიტექტურასთან არსებული სინთეზიდან მათი გამოყოფით; ასევე – ცალკეული ნაწარმოების მხატვრული სტრუქტურით და იმითაც, რომ ხელოვნება გააზრებულია, როგორც შემეცნების საშუალება.

დავით კაკაბაძისთვის კლასიციზმი ანტითეზაა რომანტიზმისა, რომელსაც უკავშირდება ნების სრული თავისუფლება, შემთხვევითობა და ფორმის გაუაზრებლობა⁹⁶. თუმცა მის მიერ ამ ორი საპირისპირო მეთოდის დახასიათება და შეფასება ამით სრულიადაც არ ამოიწურება და გაცემული პასუხი რომანტიკულ და კლასიკურ მეთოდებს სწორხაზოვნად არ მიაკუთვნებს მათ მნიშვნელობებს კაცობრიობის კულტურის განვითარების ისტორიაში, რადგანაც „რომანტიზმი, თავისუფალი შემოქმედების სახით, ბუნების შეგნების ახალი ფორმების მძებნელია“ და რომ „რომანტიზმის მეთოდის საშუალებით ჩვენ მივალწიეთ სხვადასხვა დროს ფერადობის, ხაზულობის და ფორმის ახალ შეგნებამდე“⁹⁷. ამ ორი მეთოდის არსებითი ხასიათის ანალიზის შედეგად დავით კაკაბაძე ასკვნის, რომ ხელოვნების დამთავრებული ფორმა კლასიციზმის შედეგია⁹⁸.

ამდენად, კაკაბაძისთვის მხატვრული შემოქმედება გაცნობიერებული აქტია. მისი საფუძველი კი კლასიკური მეთოდია, რომელსაც, უპირველეს ყოვლისა, ახასიათებს შე-

⁹⁶ დავით კაკაბაძე, თანამედროვე მხატვრული გზები. გვ. 54.

⁹⁷ იქვე, გვ. 55.

⁹⁸ იქვე.

მოქმედებითი პრინციპის გააზრება, ფორმისა და შინაარსის შეთანხმება და ნების დაქვემდებარება მხატვრული პრინციპებიდან ორგანულად გამომდინარე კანონებისა და მოთხოვნილებებისადმი⁹⁹. კლასიციზტური არის ცნება, რომელსაც უკავშირდება ხელოვნების რაციონალური გააზრება, ფორმის ნათელყოფა და ობიექტურობა მხატვრული სახის წარმოდგენაში. მას მეთოდის ფუნქცია აქვს და განაპირობებს მხატვრული სახის სტრუქტურულ თვისებას. ამ მხრივ პრინციპული სხვაობაა ნეოკლასიციზტების – ანდრე დერენის, სჟუზან ვალადონისა და მარი ლორანსენის შემოქმედებასთან, რომელსაც კლასიკასთან სტილისმიერი მიმართება ახასიათებს. XX ს-ის უდიდესი კომპოზიტორი ი. სტრავინსკი თავისი შემოქმედების ნეოკლასიციზტური პერიოდის განმარტებაში აღნიშნავს: „მისთვის საინტერესო იყო შეექმნა მუსიკა, რომელიც თავიდანვე იოლი აღსაქმელი იქნებოდა“¹⁰⁰.

ნათელია დავით კაკაბაძის შემოქმედებით სისტემაში ინტელექტის პრიორიტეტი, მაგრამ იგი მხოლოდ რაციონალური გადაწყვეტის ერთმნიშვნელოვნებით არ ამოიწურება. ეს არის გრძნობადისა და განსჯის, ცნებითისა და ესთეტიკურის ურთიერთშეჯერებით შექმნილი სისრულე. კაკაბაძისთვის იდეალური საგანი, და აქედან გამომდინარე, მხატვრული ნაწარმოები (კერძოდ კი სურათი, რადგან მათ იდენტიფიცირებას ახდენს), მხოლოდ და მხოლოდ გრძნობადზე მოქმედი ობიექტია, რომელიც „თავისი ფორმებისა და სუბსტანციის სრულ შეგრძნებას მოგვცემს ადრე შეძენილი ცოდნის დაუხმარებლად“¹⁰¹. გონების, ინტელექტის როლი კი ხელოვნების ფორმათა შემოქმედებაში ვლინდება. ხელოვნების ნაწარმოების გრძნობადი აღქმა შედეგია ყოველ ადამიანში არ-

⁹⁹ იქვე, გვ. 54.

¹⁰⁰ И. Стравинский, Хропика моей жизни. М., 1964, с. 216.

¹⁰¹ დავით კაკაბაძე, კონსტრუქციული სურათის შესახებ. პარიზი. 1921. ნ. გვ. 72.

სებული „რეალური გრძნობიერებისა“¹⁰², რომელიც კულტურული დონისაგან დამოუკიდებლად ფუნქციონირებს და შემოქმედებაში ქმნის ბუნების პირდაპირ მიმბაძველ, უტილიტარულ მხატვრობას. ახალი მხატვრული ფორმის შექმნა კი ხდება „ხელოვნური გრძნობიერებით“¹⁰³, რომელიც შედეგია ინტელექტური, კულტურული განვითარებისა და რომელიც ვითარდება ბუნებაზე დაკვირვებით, ოღონდ ბუნება ამ შემთხვევაში „მასალაა მხატვრისათვის“¹⁰⁴. ინტელექტის დონეზე პირდაპირ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს „ხელოვნური“, ანუ „შექნილი გრძნობიერება“, რომელიც, როგორც ყოველგვარი ცოდნის შეძენა, განპირობებულია ინდივიდის გონებრივი თვისებებით¹⁰⁵, ე. ი. თუ მხატვრული ფორმისა და მისი სუბსტანციის აღქმა გრძნობადის ფუნქციაა, ფორმის შექმნა ინტელექტის სფეროს განეკუთვნება და უშუალოდ გამომდინარეობს კულტურის თვისებით და მისი საერთო დონით. ინტელექტური განვითარება ადამიანში ქმნის „ხელოვნურ გრძნობიერებას“, როგორც „მშვენიერების უმაღლესი პოეზიის“ შემქმნელს, ასევე მის შემფასებელს ხელოვნებაში. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა ფერდინანდ შოდლერის აზრი, რომ „გაუწაფავი თვალი საგნის ფორმასა და ფერს ისე არ ხედავს, როგორც გამოცდილი თვალი. მას არ ესმის მოძრაობით, პოზით და ყესტით შექმნილი მოვლენის, რიტმის, ფორმის სრული ფასი“. და აქვე დასძენს, რომ „ხედავს – ეს არის ცოდნა“¹⁰⁶.

ხელოვნების ფენომენში გრძნობადისა და ინტელექტის როლის დიფერენცირებისათვის დავით კაკაბაძე მიმართავს

¹⁰² დავით კაკაბაძის ტერმინია.

¹⁰³ დავით კაკაბაძის ტერმინია.

¹⁰⁴ დავით კაკაბაძე, პარიზი. 1920-23 წლები. გვ. 90.

¹⁰⁵ იქვე, გვ. 87, 90.

¹⁰⁶ Ф. Ходлер, Об искусстве. О видении. В кн.: Мастера искусства об искусстве. М., 1969. т. 5, кн. 2, с. 133-134.

ფორმის აღქმის ეტაპების განხილვას: პირველი შთაბეჭდილება და ხელოვანის შემოქმედებითი პროცესის საბოლოო აქტიც სინთეზური აღქმის თვისებაა, რომელიც იძლევა საგნისა და მოვლენის მთლიან, დაუნაწევრებელ ხედვას. ანალიზი კი, როგორც აზროვნების შედეგი, შემეცნების აუცილებელი ეტაპია არსში გარკვევისათვის, რომელიც მხატვარს საშუალებას აძლევს გააცნობიეროს ბუნებისა და საგნის თვისებათა ორგანიზების ხასიათი და კანონზომიერებებით წარმოადგინოს ახალ ფორმათქმნადობაში, რომელიც იქნება გამოსახულებაში ობიექტის ასეთივე მთლიანი, დაუნაწევრებელი სახის განხორციელება¹⁰⁷. ამდენად, სინთეზური, გრძნობადით განპირობებული ხედვა დამახასიათებელია როგორც მხატვრის, ასევე მაყურებლისთვის, ხოლო შემოქმედებითი პროცესის უშუალო განმაპირობებელია გონითი განსჯა, რომელიც შეიმეცნებს ობიექტის მახასიათებლებს და მას ახალ მხატვრულ თვისებრიობად წარმოადგენს. მარიუს დე ზაიასთან საუბარში პიკასო აღნიშნავს, რომ ხატვის პროცესში მას სურს აჩვენოს ის, რასაც უკვე მიაგნო და არა ის, რასაც ეძებს¹⁰⁸.

სახვით ნაწარმოებთან მიმართებაში გრძნობადისა და რაციონალურის ფუნქცია უშუალოდ აღქმასა და შემოქმედების პროცესებს ეხება, რაც ყოველმხრივ მოიცავს საგანთან დამოკიდებულებას, რადგანაც დასრულებული მხატვრული ნაწარმოები თავის თავში სრულყოფილად აერთიანებს აღქმის ორივე თვისებას. ანალიტიკური პროცესი ხელოვნების ნაწარმოებში უშუალოდ შემოქმედებით აქტს გულისხმობს. აღნიშნული დამოკიდებულებითაც დავით კაკაბაძე ხელოვნებაში ინტელექტუალიზმის ტენდენციის მომხრეა, რომლის ამოსავალი პრინციპი მხატვრობაში და, ზოგადად, ხელოვნე-

¹⁰⁷ დავით კაკაბაძე, იქვე, გვ. 92-93.

¹⁰⁸ Пикассо, Сборник статей о творчестве, Под ред. А. Владимирского, М., 1957, с. 9.

ბაშიც კონცეპტუალიზმია. მისი, როგორც შემოქმედის კონცეფციური საფუძველი მოდერნისტული მხატვრობის თეორიული პრინციპებია. მათ ჯერ კიდევ პეტერბურგში ყოფნისას გაეცნო და გაითავისა. იგი იყო აქტიური წევრი და ერთერთი დამაარსებელი ანალიტიკური ხელოვნების პრინციპებზე დაფუძნებული მხატვართა გაერთიანებისა „Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков – Сделанные картины“ (1914)¹⁰⁹. გაერთიანების სახელწოდებაშივე ფიგურირებული „გაკეთებული სურათები“ ამავე ჯგუფის მანიფესტში ჩამოყალიბებულ პრინციპთა ამოსავალ დებულებად იქცა. ამ მანიფესტის თანახმად სურათის უმთავრესი ფასეულობა ადამიანის საგანზე მუშაობაა, რომელშიც ავლენს საკუთარ თავს და სულის უკვდავებას, ე. ი. დასრულებული სურათი, გარდა სხვა მხატვრული ასპექტებისა, ფასეულია იმიტაც, თუ რამდენად არის მასში ასახული ადამიანის შემოქმედებითი ღვაწლი და მისი გამომგონებლობითი უნარი. სურათი ობიექტია ადამიანის შესაძლებლობის გამოვლენისათვის და, ამდენად, აღნიშნული „კეთების“ პრინციპიდან გამომდინარე, არის საგანი თავისი სრული და დამოუკიდებელი მნიშვნელობით. ამ მიზეზით დავით კაკაბაძისათვის ფორმატქმნადობის საფუძველად შემოქმედების ადრეულ პერიოდშივე იქცა საგანთა და მოვლენათა მრავალშრიანი, ღრმა, თვისებრივად ურთიერთგანპირობებული კავშირების გამოვლენა. მისი იდეალი ბუნების უნივერსალური კავშირების პლასტიკური გამოხატულებაა. ამდენად, მხატვრულ სახოვანებაში წარმმართავი ხდება გამოსახულების არა მხოლოდ ხილული თვისებები, არამედ ამ თვისებათა არსებობისა და გამომჟღავნების შინაგანი ლოგიკა და კონსტრუქციული საფუძველი. თანადროული ხელოვნების პოზიტიური შეფასებაც ამ

¹⁰⁹ დავით კაკაბაძე, თანამედროვე მხატვრული გზები. გვ. 55-56

პლანში პოვნებს ერთ-ერთ გამოხატულებას. შემეცნების სხვა ფორმებთან შედარებით, ხელოვნებისადმი პრიორიტეტის მინიჭება სწორედ საგნის ორგანიზებულობაში წვდომას და მისი სტრუქტურის გაცნობიერებას გულისხმობს. ნიშანდობლივია, რომ პარიზში ყოფნის პერიოდში მისი სამხატვრო ინტერესები ანალიტიკურ ხელოვნებას დაუკავშირდა, მიუხედავად იმისა, რომ ამ დროისათვის მოდერნიზმის თითქმის ყველა ძირითადი მიმდინარეობა უკვე სახეზე იყო.

ხელოვნების როლის პოზიტიური შეფასება და მასთან ცნებითი მიმართება განსაზღვრავს დავით კაკაბაძის დამოკიდებულებას თანადროული მიმდინარეობებისადმი. ცხოვრების რიტმისა და ხასიათის გადმოცემა ხელოვნებით, მისი დამოუკიდებელი ხასიათი როგორც გამომსახველობის საშუალებებით, ასევე შინაარსით და ხელოვნებაში უნივერსალურის ძიება არის ის საკითხები, რომლებიც შეფასების კრიტერიუმებია დავით კაკაბაძისთვის. მხატვრობის ჭეშმარიტი ანუ შემეცნებით-ესთეტიკური სახის ძიება უპირისპირდება უტილიტარულ, სოციალური ყოფით განსაზღვრულ ხელოვნებას, რომელიც, კარგავს რა თავისთავადობას, იქცევა ჩვეულებრივი სახმარი ღირებულების საგნად¹¹⁰. ხელოვნების ნაწარმოების შეფასებისთვის მოყვანილი ასეთი პარალელი მხატვრის უარყოფით რეაქციას გამოხატავს XX ს-ის დასაწყისის პარიზსა და ევროპის სხვა ცენტრებში არსებულ აკადემიზმსა და სალონურობაზე¹¹¹.

ცნებითი-ესთეტიკური ხელოვნება მხატვრისგან საგანთან გაცნობიერებულ მიმართებას გულისხმობს, რაც მოდერნიზმის მიმდინარეობათაგან სრულყოფილად აისახა კუბიზმის ესთეტიკურ საფუძვლებში. მან წარმოადგინა სახვითი ნაწარმოების თვისებრივად ახალი გააზრება. კუბიზმის თეორეტიკო-

¹¹⁰ დავით კაკაბაძე, პარიზი. 1920-23 წლები. გვ. 88.

¹¹¹ ამ მიმდინარეობათა მრავალრიცხოვანი წარმომადგენლები დიდი პოპულარობითა და გავლენით სარგებლობდნენ საზოგადოების რო-

სებმა პრობლემის პრინციპული თავისებურება გამოხატეს ფორმულირებით „ფერწერა – საგანი“ (peinture – objet) ნაცვლად „ბუნება – საგნისა“ (nature – objet). ამით სურათის ობიექტად თავად ფერწერა იქცა – ნაცვლად ბუნებისა, რომელიც შუა საუკუნეების შემდგომი ხელოვნებიდან იმპრესიონიზმის ჩათვლით მხატვრული გამოსახულების ერთ-ერთი მთავარი პირობა იყო. რენესანსული ბუნების მიბაძვა (imitazione della natura) შეიცვალა სურათით, როგორც სრულიად დამოუკიდებელი ქმნილების კონცეფციით. კუბისტური ესთეტიკა, სეზანის პრინციპების მიმდევრობით, დაეფუძნა საგანში მყარი, მუდმივი ფორმის ჭკრეტას, რომელსაც მაყურებლისთვის უნდა წარედგინა არა რომელიმე საგნის ასახვა, ანუ საგნის ანარეკლი (როგორც ისინი აღნიშნავდნენ), არამედ – თავად საგანი. „კუბიზმმა დაიყვანა მხატვრულ-ემოციონალური განცდები ხელოვნების ნამდვილ წყაროსთან, ე. ი. მან განამტკიცა საგნის ფორმის გრძნობიერების გადმოცემა და უარყო ჩვენი გრძნობების გამოსახვა“¹¹². რამდენადაც სეზანის ხელოვნების გავლენით საგნის ფორმის ჭეშმარიტ საფუძვლად გეომეტრიული ფორმა იქნა აღიარებული, კუბისტური ფერწერის პლასტიკური სახეც გეომეტრიული ფორმებით იქნა განსაზღვრული. კუბისტებისათვის დენადი ფორმა ასევე დენადობისა და ცვალებადობის მაუწყებელი იყო, რაც ეწინააღმდეგებოდა მათ სწრაფვას, შეექმნათ რეალობის ობიექტურობა. ამ მიმდინარეობის პრინციპები ჩამოყალიბდა XIX ს-ის II ნახევრის, კერძოდ კი იმპრესიონისტულ ხელოვნებასთან პოლემიკაში და ემყარებოდა ხელოვნების ამოცანებისა და მიზნის გაგების საფუძვლისეულ სხვაობას. XX ს-ის დასაწყისში მომხდარი შეფასებით „სახვით ხელოვნებაში იმპრესიონიზმით მოხდა საბოლოო ლიკ-

გორც ელიტარულ, ასევე ფართო ფენებში.

¹¹² დავით კაკაბაძე, ევროპის ხელოვნებასთან დაკავშირებული ზოგიერთი საკითხი. იხ. პ. მარგველაშვილი, დავით კაკაბაძის არქივიდან. გვ. 74-91.

ვიდირება მხატვრული მსოფლალქმის „განსჯითი“ ხასიათისა და ხელოვნებაში ინტელექტუალიზმისა, რითაც გზა გაეხსნა სუბიექტურ სენსუალიზმს¹¹³. სამყაროს იმპრესიონისტული ხედვა, განისაზღვრებოდა რა დროის კონკრეტულობაში საგნისა და მოვლენის განუმეორებლობით, შთაბეჭდილებითი ფაქტორის უპირატესობით გრძნობადად აღქმული სამყაროს ფერწერულ სახეს ქმნიდა. მისი მიზანიც მაყურებელში წუთიერის შთაბეჭდილება და მისი ემოციური გავლენა იყო, რითაც ამ მიმდინარეობით თავიდანვე უარყოფილი იქნა საგნის, მატერიის მყარი, უცვლელი თვისებები. მხატვრის მიერ ბუნებასთან ამგვარ დამოკიდებულებას და ამ საფუძვლით სურათის ფორმათქმნადობას შემდეგში „trompe-l'oeil“-ის პრინციპი უწოდეს. კუბისტმა მხატვრებმა თავისი წინამორბედი მიმდინარეობა გაიაზრეს, როგორც მზერის სიყალბეზე დაფუძნებული ხელოვნება, რაც გამომდინარეობს წარმავლობიდან, გარდამავალი შთაბეჭდილებებიდან და გარკვეულწილად ახდენს მოუხელთებელი წუთიერების ფიქსაციას. ანალოგიური დამოკიდებულება გამოავლინა მუსიკალურმა ავანგარდმაც. მათ იმპრესიონისტულ ესთეტიკას „უსარგებლო ხიბლი“ და „დღევანდელი სინამდვილისაგან შორს მდგომი „მშვენიერი სიცრუე“ უწოდეს¹¹⁴.

კუბისტების სურათის კონცეფცია გამომდინარეობდა საგანში მუდმივი, მყარი თვისებების ხედვიდან, არა გარეგნული, მოვლენისმიერი, არამედ არსისეული თავისებურების ასახვის მოთხოვნებიდან, რაც მხატვრის წინაშე გარკვეული ინტელექტური მზაობის საკითხს სვამდა. მხატვარი ამა თუ იმ მოვლენის ცნებაში ანივთებს არა „პიროვნულ“ დამოკიდებულებას და არა მარტო წმინდა ემპირიულ ცდას, არამედ თავის ე. წ. „კულტურულ მარაგს“ ცნობიერების რთულ სის-

¹¹³ И. Маца, Искусство эпохи зрелого капитализма на западе. М., 1929, с. 20.

¹¹⁴ Музыка XX века. Очерки. Часть вторая, книга четвертая. М., 1984, с. 233.

ტემაში გატარებულს¹¹⁵. მათი „კულტურული მარაგი“ კი განუზომლად ფართო ჰორიზონტისა აღმოჩნდა, ვიდრე რომელიმე წინარე ეპოქისა თუ სტილისა, რადგანაც მოდერნიზმმა ახლო პლანში გააცნობიერა როგორც ტრადიციული ევროპული თუ ისლამური, ასევე აზია-აფრიკის, კერძოდ კი – ჩინეთ-იაპონიისა და პრიმიტიული ტომების ხელოვნება, რამაც ახალი, სრულიად უცხო მხატვრული ხედვის მაგალითი მისცა XX ს-ის დასაწყისის ავანგარდს. ამის გამო აღნიშნა ა. მაღრომ, რომ „XVI საუკუნემ აღმოაჩინა ხელოვნების ისტორია, XIX საუკუნემ კი – მისი გეოგრაფია. ეს სივრცობრივი მონაპოვარი მალე ივსება ფსიქოლოგიური მონაპოვრითაც“¹¹⁶. მოდერნისტებში უაღრესი პოპულარობით სარგებლობდა გასული საუკუნეების აღმოსავლური და ასევე, აფრიკული ტომების ხელოვნება, განსაკუთრებით კი სკულპტურა, რომლის მხატვრული გამომსახველობის პრინციპები ემყარებოდა სწორედ ცოდნას გამოსასახის შესახებ. გამოსახულებაში თავს იჩენდა მხატვრის წინასწარი ინფორმაცია პიროვნებასა თუ საგანზე. ამ ნიშნით მოდერნისტული გამოსახულება უნდა იყოს შედეგი მხატვრის თანაზიარობისა გამოსასახთან მისი არსებითი, მოვლენისმილმური თვისებების ჯერ ანალიტიკური გააზრების და შემდეგ სიმულტანური თანაგანცდის საშუალებით. „კუბისტის მიმართება ობიექტისადმი იმგვარია, რომ იგი მას ეძებს თავის თავში, ყოველგვარი მართებულობისა და რაიმე ცვლილებისაგან დამოუკიდებლად“¹¹⁷.

აღნიშნულიდან გამომდინარე, ცხადია, რომ როგორც აზია-აფრიკის ხალხთა პრიმიტიული ხელოვნებისთვის, ისე

¹¹⁵ И. Маца, იქვე, გვ. 98.

¹¹⁶ А. Мальро, იქვე, გვ. 151

¹¹⁷ B. Dorival, Les étapes de la peinture française contemporaine, Paris, 1944, t. 2, p. 205.

XX ს-ის მოდერნისტებისთვისაც წარმოიქმნა ხელოვანის ობიექტისადმი თვისებრივად ახალი მიმართება. მისი არსი გამოიხატა ხელოვნების უკვე შემდგარ ნაწარმოებში ორივე მხარის გარკვეულწილად იდენტური წარმოდგენით. ბერგსონის ფილოსოფიითაც, რომელმაც გადამწყვეტი როლი შეასრულა მოდერნიზმის ცნობიერებაში, მხატვრის ესთეტიკური ინტუიციით, რომელიც ინტუიციის უმაღლესი ფორმაა, იშლება განსხვავება სუბიექტსა და შემეცნების ობიექტს შორის¹¹⁸. ასეთი ხასიათით XX ს-ის ხელოვნების ავანგარდი დაუპირისპირდა სიუჟეტური მოტივების გამოსახვას და ბრძოლა გამოუცხადა ე. წ. ლიტერატურულობას, რადგანაც „წმინდა ხელოვნების“ მიზნად გამოცხადდა ხელოვნება მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ნიშნებით. ამ შინაარსს ავითარებს დავით კაკაბაძეც, როდესაც წერს: „მხატვრობას მხოლოდ მაშინ შეუძლია აღორძინების გზას დაადგეს, როდესაც იგი მხოლოდ წმინდა მხატვრულ მიზნებს ემსახურება“¹¹⁹.

მხატვრობის მიზნის განხილვასთან დაკავშირებით დავით კაკაბაძე აღნიშნავს ორი ტიპის მხატვრობის არსებობას – უტილიტარულს და წმინდა მხატვრულს: „მხატვრობა უკვე აღარ არის აზრთა გასავრცელებელი და ხალხთა ცხოვრების თუ წესის სააღმწერლო საშუალება; ამას ჩვენს დროში ასრულებს წიგნი და ფოტოგრაფია. სტამბის გამოგონების და მისი ტექნიკის განვითარების შემდეგ თანამედროვე წიგნი იკავებს იმ ადგილს, რომელიც წინათ ეჭირა კედელზე გამოსახულ მხატვრობას“¹²⁰. უტილიტარული და წმინდა მხატვრული ხელოვნების ამგვარი დაპირისპირება და მათი ფუნქციური დეფინიცია ესთეტიკური საფუძვლებით სათავეს ჯერ კიდევ წინარე ეპოქაში იღებს და ფაქტიურად ხელოვნების დეიდეოლოგიზაციის ტენ-

¹¹⁸ А. Бергсон, იქვე, გვ. 16.

¹¹⁹ დავით კაკაბაძე, ჩვენი გზა. ხელოვნება და სივრცე. გვ. 29.

¹²⁰ დავით კაკაბაძე, პარიზი. 1920-23 წლები. გვ. 82.

დენციას ბადებს. კანტისეული ესთეტიკურის, როგორც დაუინტერესებელი მშვენიერების გამომხატველისა, არის თეორიული საფუძველი, რომელმაც არტისტულ შემოქმედებაში წმინდა ხელოვნებისკენ, ანუ დამოუკიდებელი ესთეტიკური ფენომენისკენ წარმართა XIX ს-ის ბოლოსა და მით უფრო XX ს-ის დასაწყისის ხელოვანთა ინტერესი. ეთიკურ სფეროს ჩამოცილებულმა და გარკვეულწილად აბსტრაქტიზებული მშვენიერების გამომხატველმა ხელოვნებამ დამოუკიდებელი მნიშვნელობა შეიძინა ეპოქის შემეცნების სისტემაში. ხელოვნება როგორც ამსახველი, შეიცვალა გამომხატველი, არსის ახსნაზე მიზანმიმართული ხელოვნებით. ამიტომაცაა, რომ მხატვრობის აღორძინების წინაპირობად დავით კაკაბაძეს წმინდა მხატვრული მიზნების დასახვა მიაჩნია და თუ ლიტერატურაში ამ ტენდენციას ფრანგი სიმბოლისტები იწყებენ, სახვით ხელოვნებაში იგი კონცეფციითა და მხატვრული სახით სწორედ რომ მხატვრის თანადროულ ეპოქაში კრისტალდება და შედეგიც ეპოქალურ განზოგადებას იძენს.

ამრიგად, დავით კაკაბაძისათვის ცნებით-ესთეტიკური ანტითეზაა უტილიტარულისა, რომელიც მის თეორიასა და პრაქტიკაშიც სრულიად განსხვავდება სამრეწველო ხელოვნებისაგან (მოჭოფ-ნადის, ელ-ლისიციკის, კუპკასი და ნაუმ გაბოს). ეს უკანასკნელი პირდაპირი მნიშვნელობით უტილიტარულია, ყოფით საგნებში დამკვიდრებული, მაგრამ ჯერ კიდევ ესთეტიკურის მატარებელი.

მრავალი მოდერნისტი ხელოვანის მსგავსად (როგორც ანალიტიკური და რაციონალიზმზე დამყარებული, ასევე არაცნობიერი და ალოგიკური პრინციპების მიმდინარეობათა წარმომადგენლებისთვის) დავით კაკაბაძისთვის უდიდესი შემოქმედებითი იმპულსის მატარებელია ე. წ. „კულტურული მარაგი“. ეს მოიცავს არა მარტო ტრადიციულ, არამედ ხალხურ-პრიმიტიულ და არაევროპული ცივილიზაციე-

ბის ხელოვნებათა მიღწევებს. დავით კაკაბაძის კულტურული ჰორიზონტი კი მის მხატვრულ ხედვაში ეროვნული ხელოვნებისა და, ზოგადად, ქართული კულტურის ხასიათის ღრმა ცოდნასაც აერთიანებს. იგი ამას ახორციელებს როგორც ქართულ ხელნაწერებთან და მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებთან უშუალო კონტაქტით, ასევე ქართული შემოქმედებითი ხასიათის მსოფლალქმითი და ესთეტიკური საფუძვლების გაცნობიერებით: „ხალხის, მისი ზნე-ჩვეულებების და ცხოვრების შესწავლა“ 1915 წელს მის მიერ ჩამოყალიბებულ ცხოვრების credo-ში დამოუკიდებელ პუნქტად იკითხება¹²¹. ამავე კრედოს კიდევ ერთი პუნქტი „რაც შეიძლება მეტი ცოდნა – გაეცნო ხელოვნების სხვადასხვა პრინციპებს (შექმნილ სხვადასხვა ერის მიერ)“¹²² გარკვეულწილად ნათელს ხდის მისი შემოქმედების სააზროვნო საფუძვლებს და გამომსახველობით ენას. დავით კაკაბაძის მსჯელობისათვის სახასიათო სიზუსტე ჩანს ქართული მხატვრული შემოქმედების უმთავრესი მახასიათებლების აღნიშვნაში. ნაწარმოების სტრუქტურა, ერთეული ფორმის კავშირი მთლიანთან, ზომა, პროპორციულობა, ჰარმონია, ფერისა და მოხაზულობის ურთიერთკავშირი თავიდანვე ექცევა მხატვრული სპეციფიკის პრობლემათა იმ რიგში, რაზეც იგი ყურადღებას ამახვილებს. ეროვნული შემოქმედებისათვის უმთავრეს თვისებად აღნიშნავს ინტენსიურ ფერადოვნებას და ფერის გაჯერებულობას, ფორმის სიმარტივეს და ტექტონიკურობას (რასაც მისთვის ჩვეული ტერმინით – „ხაზულობით“ – გამოხატავს). ეროვნული ხასიათის მისეული გააზრება უარყოფს „ცისფერყანწელების“ მიერ განცხადებულ სიმბოლიზმს და ნილბის სიყვარულს, რადგანაც „სიმბოლიზმი, როგორც სკოლა და როგორც მეთოდი რომანტიზმის იდეო-

¹²¹ პ. მარგველაშვილი, დავით კაკაბაძის არქივიდან. გვ. 10.

¹²² იქვე.

ლოგიის შედეგია¹²³. ეროვნული ახალი ხელოვნების შექმნა კი დავით კაკაბაძისთვის განუყოფელია კლასიკურის პრინციპებისგან. მის მიერ პოზიტიურის ცნება ოპოზიციური აღმოჩნდა როგორც სიურრეალისტური არაცნობიერის (რაც გამოიხატა აგნოსტიციზმზე დამყარებული ირაციონალურისა და ქვეცნობიერის გაფეტიშებით), ასევე დადაისტური ალოგიზმისა. ორივე მიმდინარეობისთვის სახასიათო აბსურდულობისაკენ სწრაფვა კონცენტრირებულადაა გამოხატული ჰანს არპის მიერ, რომ „დადა უაზრობისათვის არსებობს. ეს არ ნიშნავს სისულელეს. დადა ისეთივე უაზროა, როგორც ბუნება და სიცოცხლე. დადა არსებობს ბუნებისათვის და ხელოვნების საპირისპიროდ. დადას, ისე როგორც ბუნებას, სურს ყოველ ნივთს თავისი განსაკუთრებული ადგილი მიუბოძოს“¹²⁴. დადაისტური ხელოვნების სიმბოლო – დადა – უაზრობად გამოცხადებული ბუნებისა და სიცოცხლისათვის არსებობს, მაშინ როდესაც ბუნებაცა და სიცოცხლაც დავით კაკაბაძისთვის ორგანიზებული და არსის მატარებელი მოვლენებია, რომელთა შეცნობაც ადამიანის ცხოვრების გამართლებასა და თანადროული ხელოვნების უპირველესი და უმთავრესი მიზანი. ბუნება, თუმცა არა პირდაპირი მიბაძვით, მაგრამ თავისი ფუნქციით ხელოვნებისათვის პირველსახის მატარებელია.

მიუხედავად სურათის დამოუკიდებელი როლის შესახებ კუბიზმის მხატვრული კონცეფციის გაზიარებისა, კაკაბაძისათვის ბუნებას სუბსტანციური მნიშვნელობა აქვს. ხელოვნების ნაწარმოების ფასეულობა ბუნებაში არსებული უნივერსალური კანონების ჭვრეტაა; ამიტომაც მის სამხატვრო პრაქტიკაში განმსაზღვრელი ადგილი სწორედ პეიზაჟის უანრს ეთმობა. მხატვრის თვითშემეცნება კი ბუნების აღქმა-

¹²³ დავით კაკაბაძე, ჩვენი გზა. გვ. 32.

¹²⁴ ჰანს არპი, ლექსები. (თარგმანი დ. ბარბაქაძისა), თბ., 1993. გვ. 16-17.

გაცნობიერებით და ბუნებისავე მხატვრული სახის შექმნის გზით ხორციელდება. იგი ჯერ არ ახდენს გამოსახულებისათვის საგნის სრულ იგნორირებას, როგორც ამას აღნიშნავს აბსტრაქტული ხელოვნების ერთ-ერთი კორიფე – რობერ დელონე: „სანამ ხელოვნება არ გათავისუფლდება საგნისაგან, მანამ მისჯილი ექნება მონობა“¹²⁵. ქართველი მხატვრის აბსტრაქტული სერიაც ანალიზის ხერხით დანახული ბუნების შედეგია. პორტრეტი, როგორც კონკრეტული ადამიანის პლასტიკური ხელოვნებით განხორციელებული სახე, ბუნებრივად სცილდება კაკაბაძის მხატვრობას. მისთვის „ადამიანი, როგორც მსოფლიოს სრული დამთავრებული სხეული, უახლოვდება ყველა საგანს. მაგრამ ადამიანი, როგორც ინდივიდი, უახლოვდება ზოგიერთ შესაძლო საგანს“¹²⁶. კაკაბაძის, როგორც მხატვრის, ინდივიდუალიზმის გამოხატულებაა ჟანრობრივი საზღვრულობა და ბუნებრივია, რომ „მხატვრობით ბუნების შემეცნება“ პეიზაჟის ჟანრის პრიორიტეტით გამოიხატა. პორტრეტი და, ზოგადად, ადამიანის გამოსახულება ადრეული პერიოდის შემდეგ უკვე აღარ ჩანს. მისი სწრაფვა ზოგადის ძიებისაკენ იზღუდება პორტრეტირებულის ინდივიდუალობით. ჟანრობრივი ინტერესის მკვეთრი დიფერენცირება ხდება სწორედ შემოქმედების მეორე ეტაპზე, როდესაც იგი მთლიანად დაკავებულია მოდერნიზმის მსოფლმხედველობითა და სამხატვრო პრაქტიკით. ხელოვნების მიზნისა და ფუნქციის ძიებაში პორტრეტის ჟანრი ვეღარ ახდენს იდეასთან შესატყვის თანხვედრას. მხატვრული გადაწყვეტისას ინდივიდუალობის აუცილებელი გათვალისწინება, რაც ზოგადი სპეციფიკაა პორტრეტული გამოსახულებისათვის, ხელოვნების გააზრების კაკაბაძისეულ კონცეფციასთან წინააღმდეგობას ქმნის. სუბსტანციუ-

¹²⁵ R. Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*. Paris, 1957. p. 96.

¹²⁶ დავით კაკაბაძე, სურათის პრინციპი. გვ. 35.

რი მოდელის ძიება მხატვრობაში უნივერსალური კანონების განსახორციელებლად არსებით დაპირისპირებას აწყდება ყველა ადამიანისათვის სახასიათო პიროვნულობაში. უნივერსალობის ცნება, რომლის აუცილებელ ასპექტს დროში ხანგრძლივად არსებულობა წარმოადგენს, დავით კაკაბაძესთან ხორციელდება პეიზაჟის ჟანრში. ბუნება თავისი თვისებით უფრო განვრცობილია, ხოლო ნაწილთა ურთიერთკავშირებით და არსებობის კანონებით უფრო მუდმივი, ვიდრე XX ს-ის ნიჰილიზმით განმსჭვალული ადამიანი, რომელიც საკუთარი არსების ძიებაში ცდომილებათა და ცვალებადობათა გადაულახავ საზღვრებში იმყოფება. ა. მალრო აღნიშნავს, რომ „არ არსებობს იდეალი, რომლისთვისაც ჩვენ შევძლებდით მსხვერპლად შეგვეწირა თავი, რადგან ჩვენ, ვისთვისაც უცნობია ჭეშმარიტება, ვიცით: ყველა იდეალი ყალბია“¹²⁷. ჭეშმარიტი ფასეულობის დაკარგვა და საზოგადოებისათვის ერთობლივი იდეალის არარსებობა ადამიანის პიროვნებაში სტიქიურობისა და გაუცხოების გამოვლენის ნიშნად იქცა. საერთო იდეალის უქონლობა საზოგადოებაში პიროვნული განკერძოებით აღიბეჭდა. აღსანიშნავია, რომ ჯგუფური პორტრეტი, როგორც პორტრეტის ჟანრის ნაირსახეობა, რომელიც იმპრესიონიზმში ჯერ კიდევ არსებობს, ქრება მოდერნიზმის მხატვრობაში. დავით კაკაბაძე XIX ს-ში გამოვლენილ ინდივიდუალიზმს დადებითად აფასებს, თუმცა ამავე საკითხთან დაკავშირებით აღნიშნავს „ინდივიდუალიზმის ჰიპერტროფული განვითარების“ ნეგატიურობას ხელოვნებისათვის, რადგანაც მისი მიზანი ხელოვნებით მუდმივი ფასეულობის შექმნაა. ინდივიდუალიზმის სიმძაფრე მხატვრულ გამოსახულებაში ადამიანს თანდათან უგულებელყოფს. მოდერნიზმის კონცეფციით, სურათში სიუჟეტურობის უარყოფა გამოსახულებაში არსებული ადამიანური ქმედებისა და

¹²⁷ А. Мальро, иქვე, გვ. 38-39.

მაყურებლის პოლარიზაციის შედეგიც არის. XIX-XX სს-ის მიჯნის ადამიანისათვის რელიგიური და ისტორიული თემა მხატვრულ-იდეური პრობლემურობით ინტერესის მიღმა რჩება. თემატიკის თავისებურებით განპირობებული ჟანრობრივი შეზღუდულობაც უფრო მძაფრად XX ს-ის დასაწყისიდან ვლინდება და პრიორიტეტს ანიჭებს პეიზაჟსა და ნატურმორტს. თანამედროვე ხელოვნების ამგვარ სპეციფიკას პ.-გ. გადამერი „სურათის დამუწეებას“ უწოდებს¹²⁸. ადამიანის გამოსახულება და უმეტესწილად კი მისი მოქმედებაში წარმოჩენა უტყვი ხდება თანამედროვე მაყურებლისთვის. იგი სხვა ჟანრებში უფრო მუდმივ ფასეულობას აღიქვამს, ვიდრე სიუჟეტურ სურათში. უსულო საგნების ასახვა ნატურმორტში უფრო არსებითი ხასიათისაა, ვიდრე რაიმე თხრობითი სახის მხატვრობა. აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად ფუტურიზმის მხატვრობაში არსებული სიუჟეტისა, ფორმათა პლასტიკური კავშირების ალოგიკურობის გამო მაყურებლისათვის ძნელად აღსაქმელია კომპოზიციაში მისი იდეური მნიშვნელობა და მხატვრული ფუნქცია. კაკაბაძეს კი თანადროული ადამიანის დაშლილი სამყარო უნივერსალური კანონების გადმოსაცემად ველარ გამოადგება.

ამგვარად, ჟანრის ხასიათიც დავით კაკაბაძესთან XX ს-ის ევროპული ხელოვნების მსოფლმხედველობრივ და სახვით პრინციპებს უკავშირდება.

ხელოვნებაში ცნებითი ძიება მხატვრული მეთოდის არჩევანშიც პოვებს გამოძახილს. სერიულობა უწყვეტად გასდევს მთელ მის შემოქმედებას. თითოეული სერია დასრულებული მთლიანობაა კონკრეტული პრობლემის გადაჭრის მიზნით და ქრონოლოგიურად ვრცელდება შემოქმედების ცალკეულ, ზღვრულ მონაკვეთებში. სერია კომპლექსური

¹²⁸ Г.Г. Гадамер, Онемение картины. в кн.: Актуальность прекрасного. М., 1991.

მთლიანობაა გამოსახულების შინაგანი სრულყოფილები-სათვის და მრავალში ერთიანობის კოდს მოიცავს. თემატიკურ-ჟანრობრივად და გამომსახველობით სერიები უკავშირდება როგორც მოდერნიზმის მიმდინარეობებს, ასევე ტრადიციულ ფიგურალურ სახეებს. ასეთი მრავალფეროვნება და განსხვავებულ (ზოგიერთ საკითხში დაპირისპირებულ) პრინციპთა ათვისებისა და გაცნობიერების წადილით შეიძლება აიხსნას ინტერესი აბსტრაქტული ხელოვნებისადმი, რაც ზოგადი მეთოდით, ერთი შეხედვით, ეწინააღმდეგება კიდევ მისი მხატვრული სისტემის საფუძვლებს, მაგრამ განსხვავებით ამ მიმდინარეობის კორიფეთაგან, კაკაბაძისათვის აბსტრაქტული ფერწერა საინტერესოა, როგორც ახალ გამომსახველობით ფორმათაგან ერთ-ერთი სახე და იგი მხოლოდ მთლიანი შემოქმედების მხატვრულ და თეორიულ კონტექსტში პოვნებს განმარტებას. მოდერნიზმის უსაგნო ხელოვნება ერთ-ერთი საშუალებაა მის მიერ ჩამოყალიბებული ხელოვნების ზოგადი კონცეფციის მხატვრობაში განხორციელებისათვის. მრავალი სურათის ერთ სერიაში ზოგადი სახელწოდებით გაერთიანება, რაც სახასიათოა როგორც აბსტრაქტული, ასევე სხვა მიმდინარეობებისა და ჟანრების სერიებისათვის, დავით კაკაბაძის კონცეფციური მხატვრულობის კიდევ ერთი ასპექტია. მისი უშუალოდ წინამორბედი პერიოდის მოვლენა ქართულ ხელოვნებაში, ნიკო ფიროსმანი, სასურათე სიბრტყეზევე აღნიშნავდა დასათაურებას, რითაც მეტ კონკრეტულობას, სიუჟეტურ ზღვრულობას და ხშირ შემთხვევაში სიმძაფრესაც კი ანიჭებდა გამოსახულებას. ამ საკითხში კაკაბაძე ფიროსმანის ანტიპოდი. მასთან თხრობითი სიუჟეტურობის უარყოფა და წმინდა გამომსახველობით საშუალებებზე აქცენტირება სურათის კონკრეტული სახელწოდების უგულებელყოფაშიც იჩენს თავს (დასათაურება აქვს რამდენიმე კომპოზიციას იმერეთის სერიი-

დან და ადრეული პერიოდის ნამუშევრებს). მხატვარი მაქსიმალურ თავისუფლებას აძლევს მაყურებელს ფერწერული ნაწარმოების პლასტიკური აღქმისათვის და არ ზღუდავს მის სუბიექტურ დამოკიდებულებას დასათაურებით, რომელიც წინასწარ განაწყობს და გარკვეულწილად მოკარნახის როლსაც ასრულებს მხატვრული ნაწარმოებისაგან შთაბეჭდილების მისაღებად. ავტორისეული პოზიცია უშუალოდ სურათიდანვე იწყება და სურათშივე ხსნის მის იდეურ-თემატიკურ მნიშვნელობას. თუმცა თეორიული პრინციპებით იგი სრულიადაც არ უარყოფს სათაურის მნიშვნელობას და პირიქით, სათანადო დატვირთვას ანიჭებს მას. ამ საკითხთან დაკავშირებით აღნიშნავს, რომ „სურათის სახელს აქვს თავისი ფასი. სურათის სახელში უნდა მოჩანდეს მთელი მისი შემადგენლობა, რადგან სურათის რკალი მისი სახელით იჭედება“¹²⁹. მრავალი კომპოზიციის სერიული გაერთიანება საერთო სახელწოდებით პრობლემური მთლიანობის მიმანიშნებელ ხერხად შეიძლება ჩაითვალოს. ეს დამოკიდებულება შემოქმედების პირველივე ეტაპზე მუდავნდება და მხატვრული განზოგადებისათვის არსებულ ნიშნად იკითხება.

განსხვავებული ესთეტიკური და ფორმალური საფუძვლების მქონე მიმდინარეობებში შესრულებული სერიები კაკაბაძისეული მხატვრული პრინციპების სხვადასხვა ხერხით გამოვლენის საშუალებაა. იგი არც აბსტრაქციონიზმის პრაქტიკაში ჩამოყალიბებულ, კერძოდ, ვ. კანდინსკის და რ. დელონეს შემოქმედებაში არსებულ კომპოზიციათა ნუმერაციის პრინციპს იყენებს. კუბიზმისა და კოლაჟის კლასიკოსთა ფერწერაში კი თითოეულ ნაწარმოებს თავისი სათაური გააჩნია. დავით კაკაბაძის ცალკეული სერია ავითარებს და აზუსტებს მის დაზგურ ფერწერაში არსებულ სხვადასხვა მსოფლმხედველობრივ და სამხატვრო ასპექტს და აღქმული

¹²⁹ დ. კაკაბაძე, იქვე, გვ. 33.

სამყაროს პლასტიკურ-სახოვან ეკვივალენტს ქმნის. სერიულობა ერთ-ერთი ძირითადი საშუალებაა მისი ესთეტიკის უმთავრესი დებულების განხორციელებისთვის – ის, რომ „ხელოვნება მეცნიერებაა“ და მისი საშუალებით უნდა მოხდეს „ცხოვრების რიტმის და სახის ექსტერიორიზაცია“¹³⁰. მოდერნისტული პერიოდის თითოეულ სერიაში ხდება რომელიმე მხატვრული საკითხის განზოგადება და მაყურებლისათვის მისი დამაჯერებელი წარდგენა. იმპრესიონიზმის ფუძემდებლის, კლოდ მონეს (ასევე ედგარ დეგასა და სხვათა) შემოქმედებაშიც აქტიურად ჩანს სერიულობის მნიშვნელობა, მაგრამ სერიის ყოველი შემადგენელი სურათი განსხვავებული ასტრონომიული დროის ფიქსაციაა მოდელზე და ერთიანობა ცალკეულში არსებული ზოგადი ნიშნების კრებით შთაბეჭდილებას ემყარება. კაკაბაძესთან ერთიანობა არსებითის მსგავსებით ანდა იგივეობრიობით მჟღავნდება. იგი სერიით ახორციელებს კონკრეტულის ტიპიზირებას, უნივერსალურის წარმოჩენას და სასურათე სიბრტყეზე მის მხატვრულ აბსტრაქტიზებას.

ამგვარად, როგორც თეორიული საფუძვლით, ასევე სამხატვრო პრაქტიკაში გამოვლენილი ხასიათით სერიულობა და დასათაურების პრინციპიც კაკაბაძისათვის შემეცნებითი მნიშვნელობისაა და მხატვრული განზოგადების არსებითი ნიშანია.

მოდელის ხასიათისა თუ გამომსახველობით საშუალებათა განზოგადება თვისებრივი მოვლენაა კაკაბაძის დაზგურ ფერწერაში. მის მხატვრულ პრობლემებში არსებითია მხატვრისა და მოდელის, მაყურებლისა და გამოსახულების, ინდივიდუალობისა და ზოგადის, კონკრეტულისა და არსებითის დამოკიდებულების საკითხი.

¹³⁰ დ. კაკაბაძე, პარიზი. 1920-23 წლები, გვ. 108.

ახალი მხატვრული ხედვისა და მხატვრობის კონცეფციის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია კაკაბაძისეული ანტითეზის მეორე წყვილის – აღმოსავლეთი-დასავლეთის განმარტება. აღმოსავლეთს უკავშირდება განყენებული ცნება და ფორმა, ლტოლვა მარადიულისაკენ, აბსტრაქტული და სპირიტუალური წარმოდგენა, სივრცისა და პროპორციების განცდა განყენებულ ფორმებში, მაშინ როდესაც დასავლეთისათვის სახასიათოა კონკრეტული და მატერიალური ფორმები, სწრაფვა დროულისაკენ, ასევე კონკრეტული და მატერიალური აზრი, ბუნების გამოსახვა ადამიანის მხედველობით და ინდივიდის განცდით, სივრცის განცდა კონკრეტულ სახეებში¹³¹.

ზოგადის ძიება კონკრეტულში და არსის შეცნობა ინდივიდუალობაში კონსტატირებულად გამოხატავს დავით კაკაბაძის შემოქმედებით მიზანს. არსი კი მოვლენებში, საგნებში და, ზოგადად, სამყაროს ფენომენში ობიექტური საფუძვლის გაცნობიერებაა. ამიტომაცაა ასე აქტუალური როგორც დავით კაკაბაძის, ასევე მოდერნისტული მსოფლმხედველობისათვის ხელოვნებაში ობიექტურობის პრობლემა, რადგან, გამიჯნეს რა საკუთარი მრწამსი წინარე პერიოდის ხელოვნებისაგან, სწორედ ობიექტურობის გამოსახვაზე განაცხადეს პრეტენზია, რასაც საფუძვლად ცნების საზოგადოება დაედო. ცნებამ მოიცვა ეპოქის როგორც შემეცნებითი და ონტოლოგიური სფეროები, ასევე ესთეტიკური და კონკრეტული სამხატვრო პრობლემები. ეპოქის რაობისა და მიზნის გარკვევა მჭიდროდ დაუკავშირდა ადამიანის არსის საკითხს, მისი სიცოცხლის მიზანმიმართების გარკვევას და დამოკიდებულებას გარემომცველი სამყაროსა და მასში მიმდინარე ფიზიკური თუ ბიოლოგიური პროცესებისადმი. შემეცნების უტყუარ და უშუალო ფორმად ხელოვნების გამოცხადებამ კი აღნიშნული საკითხი ხელოვანისა და ხელოვნების ნაწარმოების ში-

¹³¹ დავით კაკაბაძე, სივრცის ორნაირი კონცეფცია. გვ. 130.

ნაარსად აქცია. ცნების საზოგადოება კი უმეტეს შემთხვევაში თეორიულ განსჯაზე დამყარებული და ინტელექტურად ანალიტიკური დებულებების ერთობლიობა იყო, რომელიც ხშირად წინ უსწრებდა რომელიმე მიმდინარეობის მხატვრულ გამოვლენას (როგორც ეს იყო აბსტრაქტული მხატვრობისა და სიურრეალიზმის შემთხვევაში). მოდერნისტებმა, სამყაროს რენესანსული სუბიექტივისტურ-იმანენტური აღქმით დაწყებული და იმპრესიონისტული სუბიექტური სენსუალიზმით დაგვირგვინებული, მხატვრული ხედვა რადიკალურად შეცვალეს მხატვრული ტრადიციებისა და ფილოსოფიური კონცეფციების მცოდნე ხელოვანის ხედვით. მათი ობიექტურობის კრიტერიუმში ინტელექტურად მიღებული ცოდნაა ვინმეს ან რაიმეს შესახებ. აქედან გამომდინარე, წინამორბედი ეპოქის სუბიექტური სენსუალიზმი შეიცვალა ინტელექტური სუბიექტივიზმით, რადგანაც მხოლოდ გრძნობადის გამორიცხვით და განყენებული გონებისმიერი განსჯით გამოსახულების ობიექტურობაზე პრეტენზია არსის შეცნობის საფუძველს არ იძლევა, მით უმეტეს, რომ „ინტელექტური ტენდენცია, რომელიც ცხოვრებას აუცილებლად უნდა შეექმნა თავისი ევოლუციის გზაზე და რომელიც უკვე თანდაყოლილს წარმოადგენს, სულაც არ იძლევა სიცოცხლის ახსნას.

ინტელექტური ტენდენციები წარმოადგენს იმ წინააღმდეგობებს, რომლებსაც აწყდებიან, როდესაც სურთ ხელოვნური და ბუნებრივი, ცოცხალი და მკვდარი სისტემების გარჩევა. მათი წყალობით ერთნაირად რთული ხდება ფიქრი იმაზე, რომ ორგანიზებული გრძელდება, ხოლო არაორგანიზებული არ გრძელდება“¹³².

მოდერნისტებისათვის ობიექტურობის კრიტერიუმში პიროვნული თუ მხატვართა და, ზოგადად, ხელოვანთა ცალკეული წრისათვის სახასიათო ინტელექტური მარაგი აღმოჩ-

¹³² А. Бергсон, иქვე, გვ. 20.

ნდა, რომელიც, თავისთავად ცხადია, იკვებებოდა ეპოქის სამეცნიერო და კულტურული ტენდენციებით. რამდენადაც ობიექტურობის კრიტერიუმი კრებითი სახის სუბიექტურობა იყო, იმდენად, აღნიშნული ეპოქის ხელოვნება ველარ იქნებოდა „ობიექტურად ჭეშმარიტის პიროვნების მეშვეობით განცხადება“¹³³, რომელიც არსებითი მნიშვნელობისაა შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში. ის ობიექტური მონაცემები, რომლებსაც იძლეოდა საბუნებისმეტყველო და ტექნიკური დარგის მეცნიერება, დაბრკოლებად აღიმართა ადამიანის შემეცნების მიზნისაკენ მიმავალ გზაზე. მყარი, მატერიალური სხეულისაკენ მიმართულმა ინტერესმა ადამიანი ერთიანი სამყაროსაგან იზოლაციაში მოაქცია. XIX ს-ში ინტენსივობით გამოვლენილმა ინდივიდუალიზმმა (რასაც მაღალ შეფასებას აძლევს დავით კაკაბაძე), ადამიანი საკუთარი გრძნობადისა თუ გონებრივის საზღვრებში მოაქცია. ობიექტური ჭეშმარიტებისაკენ ლტოლვისას პიროვნების კოსმიურობის ცოდნა და განცდა შეცვალა პიროვნების თვითგამოხატვის მიზანმა ჭეშმარიტებათა სხვადასხვა კონტექსტში. „ადამიანის შემეცნება დაფუძნებულია დებულებაზე, რომ ადამიანი კოსმიურია თავისი ბუნებით, რომ იგი – ყოფის ცენტრია. ადამიანს, როგორც ჩაკეტილ ინდივიდუალურ არსებას, არ ექნებოდა გზა სამყაროს შეცნობისაკენ“¹³⁴. ამიტომაც ხელოვნება, რომლის მიზანსაც ობიექტურობის გამოსახვა წარმოადგენდა, ფაქტიურად, ობიექტურობის გარეშე დარჩა, მისი შემეცნებითი ფუნქცია კი მხოლოდ კონკრეტული ეპოქის ზღვრულ ჩარჩოებში მოექცა, რადგან იქცა ტრადიციულ ფასეულობათა რღვევის, ადამიანის გაუცხოების, სამყაროში თვითგანაპირების და პირველ-

¹³³ დ. თუმანიშვილი, ხელოვნება და ინდივიდუალიზმი. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1991, №4, გვ. 40.

¹³⁴ Н. Бердяев, Смысл творчества. М., 1914. с. 52.

მიზეზის შეუცნობლობის სახედ. მიუხედავად შემეცნებაში მეტაფიზიკურის მნიშვნელობის აღიარებისა¹³⁵, დავით კაკაბაძის შემეცნება შეფარდებითის სისტემაში რჩება. ეს განაპირობებს მის პიროვნულ დრამასაც, რომელიც არა მხოლოდ არსებულ სოციალურ კონფლიქტს გულისხმობდა. ამ პრობლემის უფრო ზუსტი განმარტება კი ალბათ ეს არის: „Ностальгия по Единому, стремление к Абсолюту, выражают сущность человеческой драмы“¹³⁶. ალბერ კამიუს ეს აზრი სიღრმითა და დინამიზმით გამოხატავს XX ს-ის თავის პიროვნებისამარა დარჩენილი ადამიანის ხვედრს, რომლის განცდაც, რა თქმა უნდა, უმეტესი სიმძაფრით ექნებოდა ისეთი დიაპაზონის ხელოვანს, როგორიც დავით კაკაბაძეა. მისი მიზანმიმართება შთანთქა დროის დრამამ, რაც კიდევ უფრო გაძლიერდა მისი სიცოცხლის ბოლო ათწლეულებში. ხელოვნება, როგორც მსახურების ობიექტი, თვითმიზნურობით ჩაიკეტა საკუთარ თავში და ვერ განხორციელდა ჭეშმარიტების მსახურებად, რასაც სთავაზობდა ძველ ოსტატებს მათი თანადროული კულტურა. დავით კაკაბაძის მიზანი „დიდი ხალხოსნური ხელოვნების შექმნაც“ უტოპიური აღმოჩნდა. თავის თავში ჩაკეტილი ხელოვნება სიმბოლოდ იქცა, რომელმაც გააერთიანა ნიშანთა სისტემა. სიმბოლო კი, თუ მივმართავთ ჰერბერტ რიდის პერიფრაზირებას, გასაგებია მხოლოდ ინიცირებულთათვის¹³⁷ და თანამედროვე ხელოვნების აღქმაც შესაძლებელია გარკვეულწილად წინასწარ მომზადებული მაყურებლისათვის, რომელიც ანალოგიურ „კულტურულ მარაგს“ ფლობს.

¹³⁵ დავით კაკაბაძე, პარიზი. 1920-23 წლები. გვ. 90.

¹³⁶ А. Камю, Миф о Сизифе. Эссе об Абсурде, в кн.: Сумерки богов. М., 1990. с. 233.

¹³⁷ Herbert Read, The Modern Epoch in art. წიგნი: The Philosophy of Modern Art: Collected essays, London, 1974, p. 42.

მხატვრული სახე და მისი სტრუქტურა დავით კაკაბაძის დაზგურ ფერწერაში

დავით კაკაბაძის ფერწერა კონცეფციური ხელოვნების ფართო დიაპაზონს გვიჩვენებს. მასში ნათლად გამოვლინდა როგორც XX ს-ის ევროპული მოდერნიზმის სამხატვრო-შემეცნებით მოდელი, ასევე ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგით შექმნილი მრავალსაუკუნოვანი ესთეტიკური ხატი.

სერიულობის პრინციპზე დამყარებული დაზგური ფერწერა განსხვავებული მიმდინარეობებით, ჟანრითა და თემით არის წარმოდგენილი. ამ საკითხებისადმი დამოკიდებულებით იგი მთლიანად იზიარებს XX ს-ის დასაწყისის ხელოვნათა პოზიციას. დავით კაკაბაძე დასახულ მხატვრულ პრობლემებს სამი ჟანრის – პეიზაჟის, პორტრეტისა და ნატურ-მორტის – ფარგლებში ახორციელებს.. თითოეული მათგანი, შერჩეული თემით კონკრეტულობისა და ამავე დროს მხატვრულობის სხვადასხვა ხარისხს გვიჩვენებს.

პეიზაჟი კაკაბაძის შემოქმედებითი სამყაროს განუყოფელი ნაწილია. იგი სამხატვრო მოღვაწეობის დასაწყისშივე იჩენს თავს და სიცოცხლის ბოლომდე მხატვრის ინტერესების განხორციელების საუკეთესო საშუალებას ქმნის. ამ ჟანრის ფერწერული და გრაფიკული სერიები ლაიტმოტივად გასდევს ათწლეულების მანძილზე დავით კაკაბაძის სამხატვრო პრაქტიკას, ბოლო ეტაპზე კი მისი სახვითი შემოქმედების უცვლელ და ერთდეროდ სფეროდ რჩება. მათგან „იმერეთის“ სერიაში სრულყოფილი შესატყვისობით გამოიხატა მხატვრის ესთეტიკური მსოფლალქმა და მისი შემოქმედებითი სამყაროსა და ინდივიდუალური ხედვის მხატვრულ სიმბოლოდ იქცა.

იმერეთის პეიზაჟებს ხატავდა იგი ჯერ გიმნაზიის მოსწავლე, შემდეგ სამშობლოში არდადეგებზე ჩამოსული სტუდენტი, პეტერბურგის უნივერსიტეტდამთავრებული ახალგაზრდა მოაზროვნე და მოღვაწე დაბოლოს, სრულიად ჩამოყალიბებული, ევროპული მოდერნიზმის სხვადასხვა მიმდინარეობაგამოვლილი და მსოფლიო აღიარების მხატვარი.

კაკაბაძისეული სტილისა და მხატვრული ოსტატობის სახასიათო ნიშნები თვალნათლივ ისახება ადრეულ ნაწარმოებებშივე. თემის წარმოდგენის, კომპოზიციის აგებისა თუ გამომოსახველობით საშუალებათა სპეციფიკა, მართალია, ჩანასახოვან, მაგრამ ნათლად გამოკვეთილ ხასიათს ატარებს. ამ პერიოდის შესახებ გ. ალიბეგაშვილი აღნიშნავს: „ინტუიცია და ბუნებრივი ნიჭი იმ დროს პროფესიული ცოდნის მაგივრობას უწევდნენ. უკვე ადრეული ნამუშევრები ყურადღებას იქცევს მხატვრულობით, პერსპექტივის აგების სისწორით და ახალ გამომსახველობით საშუალებათა ძიებით¹³⁸“. ამასთანავე, შემოქმედებითი ქრონოლოგიის სრული მომცველობა „იმერეთის“ სერიის სახით საშუალებას იძლევა, თვალი გავადევნოთ მხატვრულ პროცესებს, მისი ძირითადი პრინციპების ჩამოყალიბება-განვითარებას და დავინახოთ მხატვრის ინტელექტურ-ემოციური სამყაროს ძირითადი შრეები. მათი ესთეტიკურ-მხატვრული სახოვანება და გავლენის ძალა მაყურებელზე ხომ სრულიად განსაკუთრებულია. ამიტომაცაა, რომ ეს სერია პირველივე ექსპოზიციაზე – ქართულ მხატვართა პირველ გამოფენაზე (1919 წ.) – იქცევს ყურადღებას, ხოლო წლების მანძილზე ხელოვნებათმცოდნეთა და ლიტერატორთა ყურადღების უმნიშვნელოვანესი საგანია. უმთავრესად აღსანიშნავია ისიც, რომ იმერეთის პეიზაჟების მხატვრული სტრუქტურა თავისი ჩამოყალიბებული ფორმით გამოხატულებათა დავით კაკაბაძის მიერ

¹³⁸ გ. ალიბეგაშვილი, დავით კაკაბაძის შემოქმედება. გვ. 3.

ახალი მხატვრული ცნობიერების, მისი ადეკვატური გამომსახველობითი სახის და საშუალებების ძიება-შეთვისებისა.

აღნიშნული სერიის ადრეული პერიოდის, კერძოდ კი 1908, 1912 და 1915 წლების ნამუშევრები ორ ათეულს მოიცავს¹³⁹. ერთ-ერთი პირველთაგანია „გელათი“ (1908 წ.)¹⁴⁰ (სურ. 1), რომელიც სრულიად ახალგაზრდა დავით კაკაბაძის მხატვრული განაცხადია და შეიძლება ითქვას, ყველაზე მეტი ორიგინალობით გამოხატავს მის ინდივიდუალურ მსოფლალქმას. ქუთაისში მცხოვრები 19 წლის მხატვარი, რომელიც ჯერ კიდევ არ გასცნობია ხელოვნების მიმდინარეობებს და მათ ესთეტიკურ კონცეფციებს, აღნიშნული სურათით გამოხატავს იმ არსებით დამოკიდებულებას, რომელიც მისი შემოქმედების განუყოფელ ნიშნად ჩამოყალიბდა.

შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრული კომპლექსი (მთავარი – ღვთისმშობლის, წმ. გიორგისა და წმ. ნიკოლოზის ტაძრები) მთიან ლანდშაფტში ორგანულად ჩანერილ ხედს ქმნის. არქიტექტურული პეიზაჟი გამოსახულების ცალკეული ნაწილებისა და მათ შორის კავშირების ჰარმონიას წარმოადგენს. მხატვარი გამოსახავს კომპოზიციის ნაწილთა ისეთ თანწყობას, რომელიც ხასიათის ერთიანობით გამოირჩევა. სხვადასხვა ნაგებობის რიტმული მონაცვლეობა სიმშვიდისა და წონასწორობის დაცვით, ფორმათა განზოგადებით მაყურებელს უჩვენებს ხუროთმოძღვრული ანსამბლის მნიშვნელოვნებას და ფასეულობას.

„გელათი“ საყურადღებოა როგორც კომპოზიციური გადანწყევით, ასევე გამომსახველობითი საშუალებებით. შემოქმედების ამ ადრეულ პერიოდში უკვე აშკარაა კაკაბაძისეული სტილის არსებითი ნიშნები: კომპოზიციაში თითოეუ-

¹³⁹ ყველა ეს ნამუშევარი ინახება ქ-ნ ეთერ ანდრონიკაშვილის კოლექციაში.

¹⁴⁰ ტ., ზ., 29 X40, ინახება იქვე..

ლი პლანი დიფერენცირებულია მათი სურათის სიბრტყის პარალელური ანუ ჰორიზონტული განვითარებით. სივრცის მთლიანობა გადმოცემულია ქვედა ჩარჩოდან ზემოთკენ პლანების გარკვეულწილად ერთმანეთში პირდაპირი გადასვლით. ამისათვის მხატვრის მიერ შერჩეულია სამონასტრო კომპლექსის სწორედ ის ხედი, რომელიც მას საშუალებას აძლევს, თითქმის ერთ ხაზზე განათავსოს სხვადასხვა ნაგებობა. სამი ტაძრის სამხრეთის გრძივი ფასადით წარმოდგენილი ცენტრალური პლანი ოდნავ შედის მარცხნიდან მარჯვნივ სიღრმეში, რაც სრულიადაც ვერ ასუსტებს მის ერთ სიბრტყეზე აღქმას და სივრცობრივ-მოცულობით ერთიანობას. ასევეა ქვედა ჩარჩოთი გადაჭრილი სამონასტრო კომპლექსის სხვა შენობათა სახურავები მუქი მწვანე ლაქებით გამოსახულ ხეებთან ერთად და მთების ორი პლანი, რომლებიც ფორმათა უწყვეტი კავშირით დამოუკიდებელ ფერადოვან პლანებს ქმნის. კომპოზიციის მთლიანობა ემყარება ფერადოვანი სიბრტყეების თანმიმდევრულ, უწყვეტ კავშირს და კოლორიტულ ერთიანობას, რომლის საფუძველია სხვადასხვა ტონით წარმოდგენილი მწვანე ფერი.

ამ სურათში ფერი ფორმის შექმნის საშუალებაა. მკაფიო საზღვრების მქონე ლოკალური ტონებით იგება არქიტექტურისა და პეიზაჟის სახე. თანაბარი, წყაროს მიუნიშნებელი განათება მოცულობათა მკაფიო საზღვრებს იცავს და მშვიდ განწყობას ქმნის. სახურავების ღია, ხასხასა მწვანე ფერისა და ძირითადი მასების ასეთივე ღია ტონალობის მოყავისფრო-ყვითლის მონაცვლეობა არქიტექტურის ტექტონიკას წარმოაჩენს.

ფორმის შექმნისათვის, გარდა ფერადოვანი გამომსახველობისა, კომპოზიციაში დიდ როლს თამაშობს წერის მანერაც. მსუყე, პასტოზური, ფართო მონასმები, ფაქტიურად,

ფორმის საზღვრებს მიუყვება და მის გამთლიანებას ემსახურება.

ნაწარმოებს, ზოგადად, ახასიათებს თავშეკავებულობა და სიმარტივე. კოლორიტის მონოქრომატიზმი, ლოკალური ფერადოვნება და წერის ფართო, თამამი მანერა წარმოადგენს ლანდშაფტისა და არქიტექტურის განზოგადებულ, მონუმენტურ სახეს. აღნიშნული განწყობის გადმოსაცემად ასევე გამოყენებულია შემდეგდროინდელ პეიზაჟებში უფრო მკაფიოდ გამოხატული, ცენტრიდან ოდნავ გვერდით გადაწეული მაღალი ხედვის წერტილი.

1912 და 1915 წლების პეიზაჟები უფრო მრავალრიცხოვანია. აქედან იწყება კაკაბაძისათვის ნიშანდობლივი სერიულობა მისი ძირითადი ნიშნებით. სათაურის გარეშე დატოვებული კომპოზიციათა დიდი ნაწილი ერთიანდება ზოგადი – „იმერეთის“ სახელწოდებით. ხშირ შემთხვევაში პეიზაჟებში არქიტექტურული მოტივებია ჩართული.

„იმერეთის“ სერიის ამ პერიოდის შესახებ ვ. ბერიძე აღნიშნავს: „ყველა სურათი მონიშნავს, რომ მხატვარს კომპოზიციის თანდაყოლილი ალლო აქვს, მაგრამ იგი ჯერ კიდევ არ გამოჰყოფს მის მიერ გადმოცემული ბუნების უმთავრეს, სპეციფიკურ ნიშნებს. აქ ჯერ კიდევ არ არის შემდეგდროინდელი პეიზაჟების დეკორატიულობა, (...) თუ შევადარებთ 1912 და 1915 წლის სერიებს გარკვეულ ევოლუციას შევნიშნავთ: თუმცა ყველა ერთი მანერიტაა შესრულებული, სქელი, რელიეფური, „მოქნეული“ მონასმეებით. 1915 წლის პეიზაჟებში მონასმები უფრო მატერიალურად ძერწავს ფორმებს, ფერწერა უფრო მკვრივია. ამას გარდა, უკვე ისახება ერთგვარი განზოგადება, მხატვარი თითქოს სცილდება უშუალო აღწერილობას, ჩანს ნაბიჯი შემდეგი საფეხურისაკენ, როდესაც კაკაბაძე – ქართველ მხატვართა შორის პირველი – შექმნის პეიზაჟს, – სურათს, რომელშიაც ჩანს ბუნების

დაკვირვებათა სინთეზი, მხატვრის დამოკიდებულება ბუნებასთან, მხატვრის მიერ ბუნების შეფასება¹⁴¹.

1912 წელს დავით კაკაბაძე ქმნის კომპოზიციას „ხიდი“¹⁴² (სურ. 2), რომელიც მთების ფონზე გამოსახულ, პატარა მდინარეზე გადებულ ძველ, თაღოვან ხიდს წარმოადგენს. ეს სურათიც საყურადღებოა ლანდშაფტისა და არქიტექტურის ჰარმონიული თანხმიერებით, მაგრამ ბუნების აღქმა და მისი სახვითი ფორმა სრულიად განსხვავებულია როგორც „გელათის“, ასევე „იმერეთის“ სერიის საერთო ხასიათისაგან. მასში აქტუალურია ნატურის განზოგადებული ჩვენება, მაგრამ მხატვრის დამოკიდებულება და მისი ტრანსპონირება სურათის სიბრტყეზე „გელათთან“ შედარებით გამომსახველობის პრინციპების ახალ სახეს ქმნის. კომპოზიციის საფუძველი რამდენიმე ძირითადი ფერის სილუეტური მონაცვლეობაა. სახვითი დახასიათებიდან გამომდინარე, შეიძლება მხოლოდ აღინიშნოს მათი ზოგადი, მიმანიშნებელი ხასიათი ნაგულისხმევ რეალურ, მატერიალურ ფორმასთან შესატყვისობაში. ფერადოვნებითაც და წერის მანერითაც ეს სურათი ბუნების იმპრესიონისტულ აღქმას ენათესავება.

ღია კოლორიტის კომპოზიციაში განმსაზღვრელი ფერები ყვითელი და ცისფერია. მათი ერთმანეთთან მიმართება, ფორმასთან დაკავშირება, სურათის სიბრტყის დაფარვის ხასიათი *plein air*-ის მხატვრობის ნიშნებს მოიცავს და კონკრეტული დროისა და ატმოსფერული მდგომარეობის ასახვას წარმოადგენს. ამავე დროს გამოყენებულია ზოგიერთი ტრადიციული ფერწერული ხერხიც. ყოველივე ეს კი შემდეგნაირად მჟღავნდება: წყლის ზედაპირის გადმოცემისათვის და მოცულობიანი ფორმის შექმნისათვის შუქ-ჩრდილისადმი მიმართვა (მუქი ყავისფერი თალის ნახევარწრიული ფორმის

¹⁴¹ ვ. ბერიძე, დავით კაკაბაძე 90 წლისაა. №12, გვ. 12.

¹⁴² ტ., ზ., 30 X36. ინახება იქვე.

გადმოსაცემად). წინა პლანზე, მარჯვენა კუთხეში დადებულია ფართო მოხაზულობის ჩრდილი, რომელიც ხიდის თაღთან დაკავშირებულ მუქ ფერებთან ერთად მიუთითებს მზიან დღეზე. ამავე ხასიათისაა ისიც, რომ შორეული პლანის მთებისთვის გამოყენებულ ვრცელ მონასმებს ენაცვლება წყლის დინამიკური ზედაპირის მოკლე, ხშირი, სწრაფი მონასმები. ასევე, წყლის ზედაპირზე მზის ათინათების გადმოსაცემად გამოყენებულია მუქი ყავისფერი, ყვითელი და ღია იასამნისფერი. ფერწერულობის ეს ნიშანი სინათლის სპექტრის ფერით წარმოდგენის ცდაზე მიუთითებს. ასეთი წერის მანერიდან გამომდინარე, ნაწარმოები, მიუხედავად პეიზაჟისა და არქიტექტურის განზოგადებული წარმოდგენისა, უფრო შთაბეჭდილებითი ხასიათის მატარებელია და მხატვრის მიერ ბუნების აღქმაში ემოციის გადამწყვეტ როლზე მიუთითებს. „გელათთან“ შედარებით, სადაც უკიდურესობამდე გამარტივებული საშუალებებით წარმოდგენილი განზოგადება ერთგვარად არქაულ მონუმენტურობას ქმნის, აქ სურათის წინა პლანის ფერწერული სახე მხატვრული დროის დინამიზმს გვიჩვენებს.

განხილულ სურათს დავით კაკაბაძე ხატავს უკვე პეტერბურგის უნივერსიტეტის სტუდენტი და დმიტრიევ-კავკაზსკის სტუდიის მოსწავლე. დედაქალაქის კულტურული ცხოვრების გაცნობა, რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვნად ამდიდრებს მის მხატვრულ აზროვნებას და საგულისხმოა, რომ მოდერნისტ მხატვართა დიდი ნაწილის მსგავსად, შემოქმედების საწყის ეტაპზე კაკაბაძეც ვერ ასცდა იმპრესიონიზმთან გარკვეულ კონტაქტს. „ხიდში“ ეს მიმართება ვლინდება ცალკეული ხერხებით და პირდაპირი პარალელები ამ მიმდინარეობის კლასიკოსებთან არც კი შეინიშნება (როგორც ხდება ეს ბევრ ევროპელ მხატვართან), მაგრამ სურათში არსებული ხედვის სპეციფიკა და თვით დავით კაკაბაძის შე-

მოქმედების კონტექსტში განხილვა ნათლად მიუთითებს ზემოაღნიშნულ კავშირზე.

1915 წლის პეიზაჟები ისეთ თვისებრივ ნიშნებს ავლენს, რომლებიც ნათლად მიუთითებს კაკაბაძისეულ ინდივიდუალურ მხატვრულ ხედვაზე და ძირითადი ასპექტებით აყალიბებს ამ ჟანრის მისეულ კონცეფციას. ეს კომპოზიციები წარმოადგენს ან მხოლოდ ლანდშაფტის გამოსახულებას, ან ლანდშაფტს არქიტექტურული ფორმებით. ასეთია პეიზაჟი საცხოვრებელი სახლებით¹⁴³ (სურ. 3).

წინა პლანის ღია ფერებში გადანწყვეტილი ფერდობი, სახლებით უკანა პლანზე, სრულდება მუქი, ერთიანი ფერადოვანი ლაქით წარმოდგენილი მთითა და დრამატული სიმძაფრის, ლეგაფერშერეული მოთეთრო ღრუბლებით დაფარული ცით. ბუნება პანორამულად იშლება სურათის სიბრტყეზე და უწყვეტ ჰორიზონტულ ზოლს ქმნის. ფერადოვნად დანაწილებული ფერდობი, ხეები და სახლების ღია ფერის სილუეტები რიტმულად ურთიერთმონაცვლეობს.

„გელათისა“ და „ხიდის“ შემდეგ მხატვრული განზოგადება კაკაბაძისეული სურათისთვის უკვე ბუნებრივი ასპექტია. თუმცა, ამჯერად მისი პრინციპები სრულიად განსხვავებულ ფორმატქმნადობას ემყარება. კომპოზიციის შემადგენელი თითოეული ფორმის ზოგადი პარამეტრებით წარმოდგენა და წერის მანერით გამოხატვა იცვლება ხედის ნაწილებისათვის საერთო სტრუქტურული ხასიათის მოძებნით და ამ ღერძის ირგვლივ ფერადოვან-გრაფიკული გამომსახველობის სინთეზით.

პეიზაჟი გარკვეულწილად „შედგენილ“ ხასიათს ატარებს. ეს არის აქცენტი ფერადოვნად დანაწევრებული წინა პლანის მდელოსა და შორეული, ერთიანი სილუეტის მთის სახვით კონსონანსზე. მაღალი ხედვის წერტილიდან გამოსა-

¹⁴³ ტ., ზ., 30 X40, ინახება იქვე.

ხულ ლანდშაფტში სივრცითი პლანები განსხვავებული ფერ-
ნერული სტრუქტურით წარმოდგება. ნანარმოებში ნათელია
მხატვრის ინტერესში გამოკვეთილი ბუნების გამოსახულებ-
ის ისეთი ფორმა, რომლის იდენტიფიცირება სურათის სიბ-
რტყეზე დეკორატიულობის გაძლიერებით ხდება. კომპოზი-
ციის საფუძველს კოლორიტის წყობა განაპირობებს. სურა-
თის დიდ ნაწილს მკაფიო საზღვრების მქონე, გეომეტრიულ
ფორმებად ორგანიზებული სხვადასხვა სიხშირის ფერების
ურთიერთმონაცვლეობა იკავებს; განმსაზღვრელი ფერი
მწვანეა, რომელშიც ჩართულია მონითალო და ღია ყვითელი.
ეს უკანასკნელი ხშირ შემთხვევაში ფუნჯის მსუბუქი მონას-
მებით არის შერეული დანარჩენ ორთან და მზით განათებუ-
ლი ფერდობის ნაწილს გამოხატავს. მთლიანი ხედის ამგვარი
სახვითობა განსხვავებულ სივრცობრივ პლანებს წარმოად-
გენს. სურათის გამომსახველობაში მხატვრისათვის მნიშვნე-
ლოვანია არა ბუნების მატერიალური ფორმების მოცულო-
ბები, არამედ პეიზაჟის კონკრეტული მონაკვეთის ზოგადი
ხასიათი და მისი კავშირი სურათის სიბრტყის მიღმა დარჩე-
ნილ უფრო ვრცელ გარემოსთან. ამიტომაცაა, რომ სინათ-
ლის წყაროს აღნიშვნის გარეშე იძლევა წარმოდგენილი ხე-
დის ისეთ შუქ-ფერადოვან დიფერენცირებას, რომლითაც
იგულისხმება ლანდშაფტის გაშლა ფართო სივრცეში. პეიზა-
ჟის ახლომდებარე ხედი შედარებითი ტონალურ-გრაფიკული
მონოლითურობითაც კი გამოირჩევა მზით განათებული და
მცირე მონაკვეთებად აფერადებული შუა პლანისაგან, ხო-
ლო შორეული – ასევე დაუნაწევრებელი სილუეტურობით
ასრულებს კომპოზიციას. გარდა ფერის გამომსახველობითი
აქტივობისა, ნანარმოების მხატვრულობის მნიშვნელოვანი
ასპექტია მისი გრაფიკული ხასიათი. თითოეული სივრცობ-
რივი ნაწილი თუ მისი შემადგენელი მცირე მონაკვეთი მკა-
ფიოდ გამოხატულ კონკრეტულ საზღვრებში თავსდება მუქი

მომწვანო მოჩარჩოებით. მისი მოხაზულობა პარალელური წყობით თანხმეირად გამოხატავს კომპოზიციის საერთო მასშტაბურ რიტმს და ფორმათა სიმარტივის ხაზგასმით მონესრიგებულობისა და ჰარმონიის განწყობა შეაქვს გამოსახულებაში. „ხატულობის შესახებ ჩვენ ვამბობთ, რომ ის უნდა იქნეს სურათში განმტკიცებული, და ამით დაიწყება ხატულობის ახალი ხანა“¹⁴⁴, აღნიშნავს დავით კაკაბაძე ერთ-ერთ ადრეულ წერილში.

ამგვარად, ფორმალურ საშუალებათაგან ორ უმთავრესზე – კონტურსა და ფერზე – ყურადღების გამახვილებით და მათი საერთო ხასიათის გამოვლენით კაკაბაძე იძლევა ისეთ ფორმას, რომელიც სიბრტყობრივ-დეკორატიულობაში შეთავსებული სივრცობრივი გამომსახველობით მხატვრული განზოგადების დიდ მასშტაბს ქმნის. განზოგადებით ხასიათდება წერის მანერაც, რომელიც ასევე ფართო და თამამია, მაგრამ მისი რელიეფურობა და სიხშირე მეტად თავშეკავებულია. „ხიდის“ წერასთან შედარებით აქ ფუნჯის მოძრაობა დადინჯებულია, ზედაპირიც მეტი სიგლუვით ხასიათდება და ნათლად აჩენს კომპოზიციის ფერადოვან-გრაფიკულ სტრუქტურას.

აღნიშნული მხატვრული და ფორმალური თავისებურებებით ხასიათდება 1915 წლის კიდევ რამდენიმე პეიზაჟი (სურ. 4, 5). ამ კომპოზიციებში ფართო სილუეტები და გრაფიკულად დანაწევრებული ფერადოვანი მონაკვეთები განსხვავებულ პლანებში ცვლის ერთმანეთს. მხატვარი მოტივის ვარირებას ახდენს და თითქოს მზერის წერტილის ცვლილებით იძლევა ერთი ხედის სხვადასხვა რაკურსს. დამახასიათებელია კიდევ ერთი ნიშანი, რაც მყარად იკიდებს ფეხს კაკაბაძის პეიზაჟის კონცეფციაში: წინა პლანი მაყურებლი-

¹⁴⁴ დავით კაკაბაძე, თანამედროვე მხატვრული გზები. გვ. 56.

სათვის ფართო ხედით იშლება და მთელი სისავსით იკავებს სურათის სიბრტყეს. მზერის წერტილის სიშორის მიუხედავად, გამოსასახი მაქსიმალური სიახლოვეთ მოდის მაყურებელთან.

1915 წლის პეიზაჟთა ამ ჯგუფში თვალსაჩინოა კაკაბაძისეული სახვითი პრინციპების ჩამოყალიბების გზები: კომპოზიციის სიბრტყობრივ-დეკორატიული წყობა, სივრცის გადმოცემა პლანების შუქ-ფერადოვანი დიფერენცირებით, კოლორიტის აგება რამდენიმე ლოკალური ფერით, ფორმის გრაფიკული „სქემა“ და მისი „გეომეტრიზმი“. ნაწარმოების სახვითობა ფორმათქმნადობის სრულიად ახალ საფუძვლებს ემყარება. თუ გავითვალისწინებთ კაკაბაძის მხატვრული აზროვნების უშუალოდ ამ პერიოდში გამოვლენილ ნიშნებს და ჩავთვლით მათ 1915 წლის პეიზაჟების წინაპირობად, ყოველივე აღნიშნული სრულიად ბუნებრივ მოვლენად აღიქმება. „იმერეთის“ სერიის პირველი ნამუშევრების შექმნისას იგი ერთ-ერთი ავტორია 1914 წლის დეკლარაციისა, რომლის მთავარი დებულებაა სურათში გამომსახველობითი საშუალებების ფუნქციების აღდგენა და მათი დამოუკიდებელი ხასიათი. ნახატის მნიშვნელობას კი ცალკეც ექცევა ყურადღება¹⁴⁵. ამ პერიოდშივე შექმნილი აქვს 1913 წლის კუბოფუტურისტული „დასაფლავება იმერეთში“ და 1914 წლის კუბისტური ავტოპორტრეტი. იგი პრაქტიკულად იცნობს მხატვრობის ახალ ესთეტიკას, რომელიც ფორმის განსხვავებული ხედვის გამომხატველია. ამ მიმართებას შემოქმედებითად ითვისებს და მას ინდივიდუალურ მხატვრულობას ანიჭებს.

1915 წლის ნამუშევრებში განსხვავებული მიმართულებაც ჩანს. ეს კომპოზიციებია: „ციხესიმაგრე მოდი, ნახე“¹⁴⁶

¹⁴⁵ იქვე, გვ. 55.

¹⁴⁶ ტ., ზ., 30 X 40, ინახება იქვე.

(სურ. 6) და პეიზაჟი მდინარის ხეობით¹⁴⁷ (სურ. 7). ეს ორივე ნაწარმოები გამოსასახის მეტი კონკრეტულობით გამოირჩევა. მათში ნათელია კომპოზიციის აგების უტყუარი ალლო და მოდელის აღქმის თავისებურება, რაც ხედვის მაღალი წერტილით განისაზღვრება, მაგრამ მათი მხატვრული პრინციპები, ზემოთ განხილული პეიზაჟებისგან განსხვავებით, ევროპული ფერწერის უფრო ადრინდელ ტრადიციებს გულისხმობს. პირველ ყოვლისა, ეს ვლინდება კოლორიტით, რომელიც ნატურასთან უფრო მეტი სიახლოვით გამოირჩევა. კაკაბაძის ფერწერა ამ შემთხვევაში ბუნებასთან დამოკიდებულებით მიბაძვითი ხასიათისაა, ხოლო სახის განზოგადება ძირითადად წერის მანერით განისაზღვრება. ეს უკანასკნელი მსუყეა და რელიეფური. თამამი და ფართო მონასმები სურათის ზედაპირს დინამიკურობას ანიჭებს და რამდენადაც მხოლოდ ფორმის ზედაპირს ახასიათებს, გამოსახულებაში მის არასტაბილურ შთაბეჭდილებას ქმნის. თუ პეიზაჟთა წინა ჯგუფში ფორმის სტრუქტურა იგებოდა მკაფიოდ საზღვრული ფერების მონაცვლეობით შექმნილი ტექტონიკით, ამ ორ კომპოზიციაში ცალკეული ფორმა ზოგადი სილუეტით არის გამოყოფილი და თანაც მხოლოდ ფერადონებით. კონტური ფერის დამატებითი თვისებაა და ფორმათა დიფერენცირებაში მუღავნდება.

თემის წარმოდგენით, გამომსახველობის საშუალებების გამოვლენით და წერის ტექნიკითაც ეს ორი კომპოზიცია ეტიუდურ ხასიათს ატარებს და დანარჩენი ნამუშევრებისაგან განსხვავებულ, პარალელურ მიმართულებას წარმოადგენს დავით კაკაბაძის ადრეული პერიოდის ფერწერაში.

ამგვარად, 1915 წლის პეიზაჟების დიდ ნაწილში უკვე ჩნდება ის ძირითადი მახასიათებლები, რომლებიც განსაზ-

¹⁴⁷ ტ., ზ., 30 X40, ინახება იქვე.

ღვრავს მოცემული ჟანრის კაკაბაძისეულ ხედვას. სამიოდე წლის შემდეგ ამ პრინციპების სრულყოფით იგი მხატვრულობის ახალ ხარისხს ქმნის.

1918 წელს სამშობლოში დაბრუნებულმა მხატვარმა შეასრულა პეიზაჟი „წითელი გზა“¹⁴⁸ (სურ. 8) და პეიზაჟი ციხესიმაგრისა და მდინარის ხეობის გამოსახულებით¹⁴⁹ (სურ. 9), 1919 წელს – კიდევ ერთი კომპოზიცია (წინა პლანზე ციხესიმაგრის ნანგრევებით)¹⁵⁰ (სურ. 10).

„უპირველეს ყოვლისა, თავიდანვე ჩანს, რომ აქ უკვე ბუნებაში დანახულის უშუალო ფიქსაცია, მხოლოდ „მოტივი“ კი არ არის, არამედ დასრულებული, განზოგადებული სურათი – ბუნების სახე, პორტრეტი“¹⁵¹. ამ სამი ნაწარმოებით უკვე სახეზეა ჩამოყალიბებული სურათი მისთვის სახასიათო ყველა ნიშნით. მათთან შედარებით წინა პერიოდის ნამუშევრები ეტიუდურ ჩანახატებად აღიქმება.

სამივე სურათისათვის კაკაბაძე თემად კვლავინდებურად ირჩევს მთის იმერეთის ბუნებას, ხოლო შინაარსობრივი და ემოციური შრის გასაძლიერებლად კომპოზიციებში ურთავს ციხე-სიმაგრეთა გამოსახულებებს. გარდა ამისა, ორ მათგანში ძირითადი თემისათვის „შესავლად“ გამოყენებულია სიღრმეში შემავალი წითელი (ან მონითალო-აგურისფერი) გზა, ხოლო ასევე ორში წინა პლანი ირთვება მინდვრის ყვავილებით. მათში იკითხება სამშობლოში დაბრუნებული მხატვრის განწყობა, რომელიც მშობლიურ ლანდშაფტს და ისტორიის მატერიალურ ნაშთებს განუყოფლად უკავშირებს ერთმანეთს. გამოსახულების თემისა და სახვითი პრინციპე-

¹⁴⁸ ტ., ზ., 63 X84, ინახება იქვე.

¹⁴⁹ ტ., ზ., 119 X91, ინახება იქვე.

¹⁵⁰ ტ., ზ., 120 X150, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, შ. ამირანაშვილის სახ. თბილისის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.

¹⁵¹ ვ. ბერიძე, იქვე, გვ. 12.

ბის ერთიანობა ნათლად უჩვენებს იმერეთის სერიის, როგორც მხატვრული მთლიანობის ჩამოყალიბებას, თუმცა საერთო კონტექსტში პეიზაჟი ციხე-სიმაგრისა და მდინარის გამოსახულებით ისევ ძიების ნიშნების მატარებელია.

ამ სურათისათვის შერჩეული მოტივი მხატვარს ვერტიკალურ კომპოზიციას კარნახობს. სიბრტყის დიდ ნაწილს და თანაც წინა პლანს იკავებს დამრეცფერდობიანი მთა მასზე აღმართული ციხე-სიმაგრითურთ. მისი მომდევნო პლანი კი მთებია. ნაწარმოებში ვერტიკალურობის შთაბეჭდილებას, გარდა კომპოზიციისა, მნიშვნელოვნად განაპირობებს მისი ფერწერული სტრუქტურაც. წინა პლანის ფართო აბრისის მთის მუქი მოლურჯო-მომწვანო ფერი, მასში ალაგ-ალაგ ჩართული ბუჩქების გამომსახველი შავი ფერის ლაქებით, კოლორიტში დომინირებულ მდგომარეობას იკავებს და დაუნანვერებელი მთლიანობით გამოირჩევა მაშინ, როდესაც უკანა პლანზე გამომსახველობა განსხვავებულად არის გადანწყვეტილი. იგი წარმოადგენს მკაფიო, დამოუკიდებელი საზღვრების მქონე ლოკალური ფერის გეომეტრიული ფორმებით შედგენილი სიბრტყეების ანსამბლს. ძირითად (წითელ, მწვანე, ყვითელ) ფერებში არსებული საზღვრების როლს ასრულებს მუქი, მსუყე, წყვეტილი მონასმებით „ანწყობილი“ ხაზები, რომლებიც გამოსახავს მთიანი იმერეთისათვის სახასიათო, ბუჩქოვანი მცენარეებით შექმნილ ნიადაგის დამცავ ზოლს. ამგვარი ფერადოვანი სტრუქტურით იქმნება მთების სიბრტყეთა ერთგვარად ვიტრაჟული სახეც. იგი უპირისპირდება წინა პლანის მთის ერთიან, მუქ ლაქას. ფერის ხასიათით უფრო მეტი მიმართება იკითხება სურათის მარცხენა, ქვედა კუთხეში გამოსახული მდელოს მცირე, მინდვრისყვავილებიან მონაკვეთთან. თუმცა მთლიანი განწყობით ამ უკანასკნელის ლირიზმი სრულიად სცილდება ფონის დიდ განმაზოგადებელ ძალას. ფერით გამოსახული მოცუ-

ლობებისა და მათი კონტურების ამგვარი განაწილების გამო სივრცის დახშულობის შთაბეჭდილებაც კი იქმნება, მაგრამ აქ უკვე წარმოდგენილია კაკაბაძის მხატვრული კონცეფცია, რაც ვლინდება როგორც კომპოზიციურ, ასევე კოლორიტის თავისებურებებში. მთების მასივის შორი ხედი, რომელიც ციხე-სიმაგრის მთისათვის ფონს ქმნის, უფრო მეტად განათებული ნაწილია. ეს ხერხი სურათში სივრცის შექმნის ერთ-ერთი ძირითადი საშუალებაა. ფონის სახვითი ასპექტი ფორმალურად ისეთ ხარისხშია დამუშავებული, რომ მხატვარს საშუალება ეძლევა სიბრტყობრივი დეკორატიულობით გამოხატოს მოცულობიანი მოდელის როგორც ზედაპირი, ასევე მისი არსებობა სივრცეში.

პეიზაჟი ციხე-სიმაგრითა და მდინარით სახვითი პოლემიკურობით ხასიათდება. იგი მეტყველებს კაკაბაძის მისწრაფებაზე სიბრტყისეული გამოსახულებისადმი, თუმცა მასში სიღრმის შექმნის ცდაც იგრძნობა. ამავე დროს ამ სურათში ჩანს მისი სტილის უმთავრესი ნიშანი – კომპოზიციის დასრულებულობა.

„იმერეთი. წითელი გზა“ დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი სიმნიშვნის სრული გამოვლენაა. მასში მთელი სისავსით განხორციელდა მხატვრის შემოქმედებითი მიზანი, მისი პიროვნული დამოკიდებულება არჩეული თემისადმი, მშობლიური გარემოს – იმერეთის პეიზაჟის სამყაროს ხატად დანახვა, დედამიწის მცირე მონაკვეთში იმ ფართო პორიზონტების წარმოდგენა, რომლითაც პიროვნული მხატვრული სამყარო მაკროკოსმოსის შემეცნებას იწყებს. მთების ანსამბლით შექმნილი გამოსახულება ერთიან მხატვრულ სახეს ქმნის. მატერიალური მასების მასშტაბური განაწილება სურათის სიბრტყის ქვემოდან ზემოთ და განათების გრადაციით მათი პლანობრივი სუბორდინაცია, გრაფიკული ხაზების ურთიერთშესატყვისი რიტმულობა და მკაფიოდ გამოხატუ-

ლი გეომეტრიული ფორმების მქონე ფერწერული მონაკვეთების მონაცვლეობა ერთი ფერის სხვადასხვა ტონებით ნაწარმოების კომპოზიციური მთლიანობისა და მისი სახვითი სისრულის ძირითადი ნიშნებია.

გამოსახულების მხატვრული სახიერების საფუძველი მისი სივრცობრივი ორგანიზებაა, რომელიც იქმნება ცალკეული სიბრტყობრივი მონაკვეთების სურათის ზედაპირზე და ერთმანეთზე პროექტირებით. თითოეული ფორმის მუქი, ზეთისხილისფერი საზღვრები, მიუხედავად მათი მსუყე და გარკვეულწილად ტალღოვანი აბრისისა, სუფთა ტონების ფონზე კონტურის სიზუსტით აღიქმება და ასეთივე ხასიათს უქმნის შემოსაზღვრულ ფერს. ამგვარად მიღებული მიკროფორმა სრულ შესატყვისობასა და ჰარმონიულ დამოკიდებულებაშია კომპოზიციის ზოგად კონსტრუქციასთან. ამ მიმართებით აღსანიშნავია ცალკეულ პლანში მოცემული ფორმის გამომსახველობა, რომლის გადამწყვეტი და შეიძლება ითქვას, ერთადერთი საშუალებაა ფერადოვანი ანსამბლი და მისი განხორციელების ხასიათი. ნაწარმოების კოლორიტული აღქმის ცენტრს შუა პლანის მთის ფერები ქმნის. მუქი, ინტენსიური მწვანე და მასში ჩართული თავშეკავებული ყვითელი და წითელი ფერები სურათში ძირითად და ამავე დროს გამაშუალებელ რეგისტრს ქმნის. ეს ფერადოვნება მაქსიმალურად გაჯერებულია წინა პლანზე, სადაც მარცხენა განაპირა კუთხეში მოცემული ციხე-სიმაგრეიანი მთის მუქი შინდისფერი და მწვანე ფერები განათების სისუსტის გამო ერთიანად მოშავო ტონალობას იძენს. ამავე დროს უკანა პლანის ყველაზე მეტი სიძლიერით განათებული ფორმები მოოქროსფრო ტონალობაშია გადანწყვეტილი.

ამგვარად, განათების გრადაციით სამი სიბრტყობრივი პლანი ერთ ხედად და სივრცობრივ მთლიანობად წარმოდგება. ნაწარმოების სივრცობრივ აღქმას აძლიერებს გეომეტრი-

ული ფორმების შორეული ხედისაკენ მასშტაბური შემცირება, რითაც ბუნებრივად ნაგულისხმევია მაყურებლის მხედველობითი აღქმის ხასიათი. ამავე დროს შორეული ხედისკენ კონტურები თანდათან კარგავს როგორც მონასმის სიმსუყესა და ტალღოვანებას, ასევე ფერის ინტენსივობას და უფრო რბილ გადასვლებს ქმნის ფერადოვან მონაკვეთებთან. შედეგად, ფერის გაჯერებულობის ცვლილება სურათში სივრცის შექმნის ერთ-ერთი მთავარი პირობაა. ამიტომაცაა, რომ სურათის კოლორიტი ძირითადი ფერების ვარიაციულობით უფრო მუსიკალური პოლიფონიურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ვიდრე წმინდა სახვითი პოლიქრომატულობისა. ფერის ხაზთან ჰარმონიული დაკავშირების კაკაბაძისეულ განსაკუთრებულ თვისებას ხედავს მისი ახალგაზრდობის მეგობარი, მოდერნისტი მხატვარი კირილე ზდანევიჩი: „მან იგრძნო „იმერეთის პეიზაჟის“ თავისებურება და განსხვავებულობა. იქ, სადაც მაყურებლის თვალი მხოლოდ სიჭრელესა და ქაოტურობას ხედავდა, დავითმა პირველმა აღმოაჩინა და შეიგრძნო თავისებური მხატვრული ჰარმონიულობა. ამიტომ მისი „იმერეთის პეიზაჟები“, მიუხედავად მოჩვენებითი მოზაიკურობისა, ამჟღავნებენ მთის სიბრტყეებისა და ხეობების ხაზების, ფორმების და ფერადების საოცარ სინთეზს“¹⁵². სიბრტყეზე ფერის ასეთი განაწილებით გრაფიკულ კონსტრუქციულობასთან ერთად იქმნება ნაწარმოების პლასტიკური სიმყარე და მისი ემოციური მუხტი. ქვედა მარჯვენა კუთხიდან მუქ მწვანეში შეჭრილი, დიაგონალურად წარმართული წითელი გზის ფერი გამოძახილს პოვებს საპირისპირო მხარეს და ხედის უფრო ზემოთა დონეზე არსებულ, პირველივე პლანის მთის ნაწილებთან. ასევე, ამავე მთის მუქი მწვანე საპირისპირო, აღმავეალი მიმართულებით ვითარდება მომდევნო პლანის მთის ფერებში, ხოლო სურათის შუა ნაწილის მარჯვენა მხარის ყვი-

¹⁵² კ. ზდანევიჩი, დავით კაკაბაძე. გვ. 159.

თელი ფერების დასრულებას ვხედავთ პეიზაჟის პორიზონტზე, ზედა ჩარჩოს თითქმის პარალელურად. ფორმათა ფერწერული მოდელირების აღნიშნული ხასიათი განაპირობებს სურათის აღქმაში აღმავალ დინამიზმს, რომლის გამოხატვას ემსახურება, აგრეთვე, ნაწარმოების გრაფიკული ხასიათიც – მთების მასების ძირითადი აბრისების და მათი შიდა კონსტრუქციის რიტმული თანხედენა. განვითარების ერთიან ღერძს დამორჩილებული გრაფიკული სისტემა ერთგვარად ფერწერული დანაწევრების მოჩარჩოებადაც აღიქმება, თუმცა უკვე ამ ადრეული პერიოდის ნაწარმოებში მკაფიოდ და სრულყოფილად არის გამოხატული მხატვრის სახვითი კონცეფცია. მისი პრინციპებით როგორც ფორმის შექმნა, ასევე სურათში სიღრმის გადმოცემა შესაძლებელია მხოლოდ ფერითაც, შუქ-ჩრდილისა და პერსპექტივის, ანუ ევროპული ტრადიციული მხატვრობის ძირითადი საშუალებების გამოყენებლადაც¹⁵³. ამ ხასიათით იგება მთელი კომპოზიცია, რომელშიც სხვადასხვა სიძლიერის ფერების კონტრასტით და მათი მონესრიგებული გეომეტრიული ფორმებით კონტურული მოჩარჩოების გარეშე იქმნება ძირითადი მასების ტექტონიკა და პლასტიკა. აღნიშნული სახვითი ხერხებით ხდება სურათის სიბრტყეზე გამოსასახის ორგანიზება და უკვე შემდგარ გამოსახულებაში მხატვრული საზოგადოების მთავარი მიზნის – სივრცის – გადმოცემა, ხოლო სივრცულ – პრიზმაში კონკრეტული პეიზაჟით ბუნების განზოგადებული ხატის დანახვა.

გარდა დახასიათებული ფორმალური საშუალებებისა, განზოგადების მნიშვნელოვანი პირობაა ხედვის წერტილი. როგორც აღნიშნული იყო, მხატვარი პეიზაჟს გამოსახავს გარკვეული სიმაღლიდან ისე, რომ მზერა არ არის ერთ ობიექტზე ფიქსირებული. იგი მოძრაობს სურათზე ასახვისათვის გათვალისწინებული მთელი პეიზაჟის ფარგლებში. ამის

¹⁵³ დავით კაკაბაძის არქივიდან, გვ. 23.

შესახებ აღნიშნავს კიდევ დავით კაკაბაძე: „ბუნებას ჩვენ არასდროს არ ვხედავთ ერთი განსაკუთრებული მხრიდან, არამედ მისი შეთვისება ხდება მთლიანი არსებით – სივრცე-ში. უმთავრესი ფაქტორი სივრცის გაგრძნობისა არის მოძრაობა, მხოლოდ ბინოკულერული მხედველობა სივრცის განცდის მუდმივი საშუალებაა“¹⁵⁴. ამიტომაც იქმნება ხედვის ფართო დიაპაზონი, რომელიც სივრცობრივი მთლიანობით არის განპირობებული და ერთიანობაში წარმოაჩენს სხვადასხვა მოცულობით მასას. მხატვარი ასახვისათვის ირჩევს ისეთ მანძილს, როდესაც საგნის ფაქტურა თვალისათვის ძნელად აღსაქმელი ხდება, სამაგიეროდ უფრო ნათლად ჩნდება მისი ზოგადი სტრუქტურა და სივრცობრივ-პლასტიკური მიმართება უშუალო გარემოსთან. თხელი, ოდნავ ხაოიანი წერით იქმნება სურათის ლაკონიური ტექსტურა. ეს კი უგულებელყოფს ზედაპირის დაკონკრეტებას, რაც მეტ ინდივიდუალობას მიანიჭებდა მოდელს.

კაკაბაძისეული კოლორიტი რეალობიდან გამომდინარეობს. მისი ლანდშაფტები კულტივირებულია და ადამიანის მოღვაწეობის კვალს ატარებს. სხვადასხვა ფერი ბუნებრივად გულისხმობს მცენარეული საფარის სხვადასხვა ხარისხს და თვისებას. მზერის წერტილის ხასიათი ლოკალური ფერადოვნებითაც შეინიშნება, როდესაც ადამიანის თვალი ველარ აღიქვამს ერთ ფერზე გაჩენილ ათინათს ანდა რეფლექსს და მხოლოდ ძირითადი ჟღერადობით გამოარჩევს სხვა დანარჩენისაგან.

ყოველივე აღნიშნულიდან გამომდინარე, კომპოზიციაში არსებული ანსამბლურობის მხატვრულად პრინციპული თვისება მისი არქიტექტონიკაა. შედეგად, ამ ხერხით მიღებული აბსტრაქციურობის ზღვართან მდგომი ფორმათა განზოგადება.

¹⁵⁴ დავით კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, დასახ. თხზ. კრებ. გვ. 124.

ნაწარმოებში არსებული სახვითი ჰორიზონტებიც ასევე მაღალ ხედებად იკითხება. მისი სივრცობრივ-პლასტიკური ორგანიზების ცენტრი სურათის სიბრტყის რეალურ ცენტრს ზემოთ მდებარეობს და სამი, მკაფიოდ გამოკვეთილი აბრისის მქონე შუქ-ფერადოვანი პლანის თანხვედნის არეს მოიცავს. ამ კონტრასტული ურთიერთშეხებით იქმნება შიდა სასურათე სივრცე, რომელიც ხედის მთლიანობაში, ცალკეული პლანობრივი დანაწევრების და ილუზორული სიღრმულობის გარეშე მსჭვალავს მთელი გამოსახულების პეიზაჟს. ამ შემთხვევაში, მიუხედავად ფერწერულად და მასშტაბურად გამოყოფილი მონაკვეთებისა, სწორედ ფერის ხასიათით იქმნება ფორმათა ის სიბრტყობრივ-დეკორატიული სისტემა, რომლითაც სრულიად გამორიცხულია პლანად გამოყოფილი ნაწილისათვის სახასიათო დამოუკიდებელი ინტერვალი. ამგვარი ხერხებით შექმნილი სივრცული ერთიანობით ხდება დეკორატიულობის პრინციპზე აგებული სურათის სახვითი ამეტიყველება და აბსტრაჰირებული პლასტიკური ფორმების ინდივიდუალურად ემოციური ხასიათის წარმოდგენა. ასე აფიქსირებს მხატვარი პეიზაჟის მნიშვნელოვნებას და ამავე დროს განსაზღვრავს აღმქმელის როლს. ნაწარმოების სივრცობრივ ცენტრში ხდება როგორც მისი შინაგანი ენერგიის კონცენტრირება, ასევე მაყურებლის გულისხმისყოფა. გამოსახულებაში მისი ობიექტური წინასახისა და შემოქმედის ემოციის თანხვედნით სურათი ამ ორი უმთავრესი პირობის შერწყმის თვალსაჩინოებაა.

ყოველივე აღნიშნული ნათელყოფს, რომ თუ წინა პერიოდის ნამუშევრები გარკვეულად ძიებითი ხასიათის მატარებელია და გვიჩვენებს მხატვრის ინტერესს სამყაროს განსხვავებული სახვითი აღქმისადმი, „წითელი გზა“ უკვე არის ფერწერული თხზულება, რომელიც აერთიანებს მის მსოფ-

ლმხედველობრივ-ესთეტიკურ შეხედულებებს და შეიძლება ითქვას, მხატვრულ კრედოსაც წარმოადგენს.

მხატვრული სახის ანალოგიური სტრუქტურით იგება პარიზამდელი პერიოდის კიდევ ერთი ნამუშევარი, შესრულებული მომდევნო, 1919 წელს – პეიზაჟი ციხე-სიმაგრის ნანგრევებით. ეს პანორამული პეიზაჟი დეკორატიულობით, გრაფიკული კონსტრუქციით, შუქ-ფერადოვანი სისტემითა და კოლორიტით სრული თანმიმდევრობით აგრძელებს „წითელი გზის“ მხატვრულ იდეას. თავისი ინდივიდუალური სახვითობით და პლასტიკური მეტყველებით კი ბუნების პერსონიფიცირებას ახდენს და მისი ნაწილის „პორტრეტირებულ“ სახეს წარმოგვიდგენს. სურათის მხატვრული განზოგადება იძლევა როგორც გამოსასახის მნიშვნელოვნების შეგრძნებას, ასევე ფერწერული ნაწარმოების თვითმყოფადობას. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მხატვარი ამუშავებს „მთავარი გმირის“ თემას და ახდენს მის რეპრეზენტაციას და არა მხოლოდ სახვითი კანონზომიერების გამო, არც მხოლოდ მაყურებლისათვის, არამედ სრულ მყოფობაში განცდილი და გათავისებული მოვლენის მაქსიმალურ კონდენსაციას და ამ სუბიექტურ განცდაში ყველას თანაზიარობას (მაყურებელთა სუბიექტურ კრებითობას). თუ „წითელი გზის“ სასურათე სიბრტყეზე პეიზაჟის თანაბარი განფენილობით იქმნებოდა წარმოდგენილის ანსამბლურობის განცდა, აქ მაყურებლის ემოცია კონცენტრირებულად მიემართება სურათის თითქმის ცენტრში გამოსახული მთისაკენ, რომელიც კომპოზიციურ, კოლორიტულ და, აქედან გამომდინარე, აზრობრივ დომინანტად ჩანს საერთო ხედში. მხატვარი გამოყოფს მრავალში ერთს და საერთო სახასიათო თვისებებთან ერთად აღნიშნავს კონკრეტულის პარამეტრებს მისი არსის მაქსიმალური შეცნობისათვის. მთის სამი მეოთხედით მოცემული „პორტრეტი“ ნაჩვენებია მისი ორი გან-

ზომილების სრული ხედი, ხოლო მაღალი ხედვის არეალით – როგორც ფუძის აბრისი, ასევე ზედა საზღვარი. ამგვარი სახასიათო წარმოდგენით მთლიან დეკორატიულ სისტემაში იქმნება ერთ, ყოველმხრივ დახასიათებულ მოდელთან ჭკრეტიით მიმართება და მისი საშუალებით ხედის გამთლიანება. ამ ერთის თვისებებით ხდება მაყურებლისათვის მთელი პეიზაჟის განმარტება. სხვადასხვა სისქისა და წყვეტილობის კონტურებით მხატვარი თითქმის ხელშესახებად წარმოდგენს მთას, ხოლო მის გარშემო კონცენტრირებული დანარჩენი ფორმები მთავარ თემას ავითარებს. თუ „წითელი გზის“ კომპოზიციური ცენტრი პლანების გადაკვეთის სივრცეში იგულისხმებოდა, წარმოდგენილ სურათში მკაფიოდ გამოკვეთილი მთავრის დომინირების გამო მის სიბრტყეზე ხდება ყურადღების მიქცევა. აქაც აღსანიშნავია, რომ კომპოზიციური ცენტრი, ისევე როგორც „წითელ გზაში“, რეალური ცენტრის მაღლა მდებარეობს. მასების ორგანიზების ძირითად სახვით საშუალებად კვლავ შუქ-ფერადოვან დინამიკასთან ერთად გრაფიკული კონსტრუქციულობა იკითხება. ეს ნიშანი ამ შემთხვევაში უფრო დიდი განზოგადებით არის ნაჩვენები: ძირითადი აბრისისა და მთების ფერდობების შემადგენელი სწორკუთხედების მსაზღვრელი კონტურები ერთი მიმართულებითაა მოცემული. ასეთნაირად შემოფარგლული სიბრტყეების მონაცვლეობით ხდება მოცულობის სხვადასხვა განზომილების ჩვენება და განსხვავებული მანძილით დაშორებული პლანების როგორც დიფერენცირება, ასევე ერთიანობაში შეკვრა. თუ „წითელ გზაში“ ერთი პლანობრივი სიბრტყე ხაზის ერთ მიმართულებას აჩვენებს, 1919 წლის პეიზაჟში ეს მიმართება განმეორებადობით ხასიათდება, თუმცა უფრო მეტი სიძლიერით ვლინდება აღმავალი ლტოლვა და ამავე დროს მთლიან ანსამბლში ჰარმონიული წონასწორობის დაცვა. ვიტრაჟული ნათება იცვლება გამ-

თლიანებული მასების მწყობრი თანაფარდობით, ხოლო მათი ფერწერული გრადაცია განათების ზუსტ ეკვივალენტად იწერება. სინათლის გავრცელების ინტენსივობით გამოსახული სივრცე უფრო შთამბეჭდავია იმიტომ, რომ კონტრასტული – თბილი და ცივი – ფერების ჯგუფური, საერთო აბრისები გაზრდილია. თუ „წითელ გზაში“ წითლისა და ყვითლის სხვადასხვა ტონებს უშუალო მსაზღვრელად მუქი მწვანე ჰქონდა, აღნიშნულ პეიზაჟში გამომსახველობის მისაღებად კონტრასტის მასშტაბი იზრდება: ეს ორი თბილი ფერი მთლიანობით ემიჯნება მუქ მწვანეს და საერთო დეკორატიულ ხასიათში ცალკეული ფორმის კონკრეტულობა შეაქვს.

ამგვარად, 1919 წლის პეიზაჟში ახალი სახვითი ასპექტები ჩნდება: ფერადოვანი კონტრასტის გაფართოებით და გრაფიკული რიტმის გამარტივებით გაიზარდა განზოგადების ძალა. ამავე დროს ცენტრალური პლანის მოცულობითმა გამოსახულებამ სივრცობრივ ასპექტს სრულყოფილება შემატა. სურათის სივრცე უფრო მეტ მხატვრულ რეალობას აღწევს. ამიტომაც, თემის გადაწყვეტის ზოგადი სახვითი პრინციპებიდან გამომდინარე, საერთო ხასიათიდან გადახვევად იკითხება წინა პლანის მდელის სახე. ფილიგრანულობით ნაწერი მინდვრის ყვავილები მსუბუქი ლირიზმით სცილდება ძირითადი გამოსახულების ფართო სახვით და იდეურ მასშტაბებს, თუმცა განაწილების იშვიათი რიტმი და მდებარეობა სრულიად უმნიშვნელოს ხდის მათ როლს მხატვრული სახის როგორც სტრუქტურულ, ასევე აზრობრივ პლანში.

1910-ანი წლების მიწურულს შესრულებული ეს ორი კომპოზიცია თავისთავად მეტყველი ფაქტია დავით კაკაბაძის მხატვრული ხედვისა და გამომსახველობითი პრინციპების სრულად ჩამოყალიბებულ ინდივიდუალურობაზე. პეტერბურგში ყოფნისას იქ არსებული თანამედროვე ხელოვნების გაცნობა საკმარისი იმპულსი აღმოჩნდა მისი შემოქმე-

დებითი აზროვნებისათვის. მოდერნიზმის კონცეფციების გავლენა აშკარაა შემოქმედების პირველივე ეტაპზე. მხატვრული ალლოთი შერჩეული თემა და მისი სახვითი ფორმირება ისეთ ესთეტიკურ მთლიანობას ქმნის, რომლითაც დავით კაკაბაძე სრულ მზადყოფნას ამჟღავნებს XX ს-ის ხელოვნებასთან უშუალო კონტაქტისათვის. ქართულ ფერწერაში ახლადდამკვიდრებული პეიზაჟის ჟანრი ევროპული მოდერნიზმის გამომსახველობით ვლინდება. კომპოზიციის პრინციპი და ცალკეული ფორმალური საშუალებები სეზანის ფერწერისა და კუბიზმის ესთეტიკის გავლენის მატარებელია (თუმცა არა სტილის უშუალო მიბაძვით)¹⁵⁵. XX ს-ის ხელოვნების ზოგადი საფუძვლების შემოქმედებითი ათვისება მისი სახვითი აზროვნებისათვის ზუსტი ორიენტირი აღმოჩნდა. ამიტომაც, 1920-ან წლებში შეწყვეტილი თემა მხოლოდ დროებითი პაუზა იყო და 1934 წელს იგი კვლავ უბრუნდება იმერეთის სერიას, და ნიშანდობლივია, რომ დაზგურ ფერწერაში მუშაობის განახლება სწორედ ამ სერიით იწყება.

1930-1940-ანი წლების სტილზე გ. ალიბეგაშვილი აღნიშნავს, რომ „აქაც ნახატი მკაფიოდ და მტკიცედ შემოსაზღვრავს ფორმას, მაგრამ თუ უნინ ნახატი მთლიანად ექვემდებარებოდა ფორმას, გარდა ამისა, ახლა ნახატი დეკორატიულ ფუნქციასაც ასრულებს. ხვეულად დაწერილი ბალახი, ბუჩქების შტრიხები, ბორცვებისა და მინდვრების თავისუფალი, მაგრამ დასრულებული მოხაზულობა – მთელ კომპოზიციას დეკორატიულ-პირობით სახეს ანიჭებს“¹⁵⁶.

„რიონჰესი“¹⁵⁷ (1934 წ.) (სურ. 11) კაკაბაძის პირველი ნაწარმოებია განახლებულ სერიაში. მისთვის ჩვეული მეთო-

¹⁵⁵ ევროპული კუბიზმი ორიენტირებულია საგანზე, კაკაბაძისა (ისევე, როგორც მთელი მისი შემოქმედება) – სივრცის, სამყაროს გადმოცემაზე, მატერიისა და სულის დინამიკაზე.

¹⁵⁶ გ. ალიბეგაშვილი, იქვე, გვ. 174.

¹⁵⁷ ტ., ზ., 70X100. ინახება იქვე.

დით – ობიექტის კარგად შესწავლისა და დამუშავების შემდეგ (ფერწერული ტილოს შექმნას წინ უძღოდა ჩანახატები და რამდენიმე კომპოზიცია აკვარელითა და გუაშით) ასრულებს ამ სურათს. მხატვარი ამით თითქოს აგრძელებს პარიზში შექმნილი გრაფიკული ფურცლის, „ინდუსტრიის“, (1927 წ.) (სურ. 12) თემას, რომლითაც განხორციელდება მის მიერ „მაშინიზმისა“ და „დინამიზმის“ ახალი ეპოქის აღქმა. ამ გრაფიკულ ნაწარმოებში, კაკაბაძისეულ ლანდშაფტში გიგანტური, მონოლითური, პირამიდულად დამთავრებული თალია აღმართული, რომელიც კომპოზიციური მდებარეობით ახალ შინაარსს ანიჭებს ჩვეულ პეიზაჟს. „რიონჰესის“ თემაც გარკვეულწილად ინდუსტრიული ეპოქაა, მაგრამ არსებითად გრძელდება 1910-ანი წლების ჟანრი, რომელშიც სტილის ახალი ნიშნები იჩენს თავს. ფერწერული ტილო გაშლილ ვაკეზე არსებული ჰესის ნაგებობებისა და მის სიღრმეში აღმართული მთების ხედს წარმოადგენს. მიუხედავად წინა პლანზე გამოსახვისა, თავისი მასშტაბით ინდუსტრიული არქიტექტურა უმნიშვნელო ადგილს იკავებს კომპოზიციაში და ამიტომაც გამოსახულებაში შინაარსობრივი განმსაზღვრელი კვლავ მთიანი იმერეთია. როგორც „რიონჰესი“, ასევე ამ სერიის ყველა მომდევნო ქმნილება დავით კაკაბაძის მიერ ჩამოყალიბებულ პეიზაჟის კონცეფციაში ცალკეულ ცვლილებათა გამოხატულებაა.

„რიონჰესშიც“ სურათის მთავარი პირობა პანორამულია, რომელიც სიბრტყობრივი პრინციპით წარმოადგენს გამოსახულებას. კვლავინდებურად აქტუალურია ფერწერული სახვითობა, ფორმის წარმოდგენაში გრაფიკული სტრუქტურა, ფერით შუქწერა და დეკორატიულობასთან არსებული სივრცული გამომსახველობა, ხედვის მაღალი წერტილები და გამოსასახთან ჭვრეტითი მიმართება. სახვითი მეტყველების ამ მყარ საფუძველზე მით უფრო ნათელია კაკაბაძისეუ-

ლი მხატვრული აზროვნების ჩამოყალიბებული სტრუქტურა. იმერეთის პეიზაჟების ერთიან ქარგაში ახალი ნახნაგი ჩნდება. საფუძვლიანად გააზრებული მეთოდით მხატვრული სახის ფართო დიაპაზონი იშლება, რაც გამოიხატება დავით კაკაბაძის იმერეთის სერიისათვის სახასიათო უმთავრესი პრინციპის – სივრცობრივ-დეკორატიული წყობის – ახალი სახით.

ჰესის ნაგებობების მოვაკებული ადგილი, მთების მასივი და ცა თანმიმდევრულობით იკავებს სურათის სიბრტყეს ქვემოდან ზემოთ. აქედან გამომდინარე, უკვე თავისთავად ჩნდება სხვადასხვა სივრცობრივი პლანი, რომლებიც განსხვავებულ სახვით დახასიათებას მოითხოვს. უმთავრესი კი ალბათ ის არის, რომ ამ ნაწარმოებში მხატვარი პირობითობის უკიდურეს ზღვართან მიდის. ეს ხდება მთების მასივების დეკორატიული სიბრტყეების ერთმანეთზე პროექცირებითა და მათი ერთსახოვანი წარმოდგენით. თუ 1918-1919 წლების პეიზაჟებში არსებითია პლანების ორგანიზებაში ფერადოვანი გაჯერებულობის ცვლილება და მათი გრაფიკული ფორმების საერთო არქიტექტონიკაში ჩანერა, აქ ფერისა და კონტურის ინტენსივობის ნიველირებით ცალკეულ მასებს შორის არსებული სივრცობრივი ინტერვალი თითქოს უგულებელყოფილია. მხატვარი მხოლოდ უკანა პლანის უმცირეს მონაკვეთში იძლევა დიფერენცირებას. სახასიათოა, რომ ეს არ ხდება სივრცითი მეტყველების შესუსტების ხარჯზე, არამედ პირიქით – ეს უკანასკნელი ძლიერდება და არანაკლები ზემოქმედების ძალა აქვს მაყურებელზე, რომლის განსჯით-დამკვირვებლური პოზიცია იცვლება მონოლითური მხატვრული მუხტის გავლენით და ემოციის კონცენტრირებულობით. ეს არის ნაწარმოებში გათვალისწინებული მაყურებლის თანამონაწილეობა.

პირველი პერიოდის პეიზაჟებში სინათლის გრადაცია პლანების განსხვავებულობას ქმნიდა, რომელთა შეკავშირება გამოსახულებაზე ხდებოდა ერთიანი ცენტრის გარშემო. 1934 წლის კომპოზიციაში მხატვარი გადმოსცემს სრულიად დაუნაწევრებელ სივრცეს და, პირველყოვლისა, ეს ხდება ისევ კოლორიტის წყობით. როგორც ვ. ბერიძე აღნიშნავს, თუ ადრეული პერიოდის პეიზაჟებისთვის დამახასიათებელი იყო გარკვეულად გარედან არსებული შუქი, 30-40-ანი წლებისას შინაგანი ნათება ახასიათებს¹⁵⁸. სინათლის ნაკადი უკვე აღარ ახდენს სხვადასხვა მოცულობით-პლანობრივი ერთეულის დიფერენცირებას. ამ შემთხვევაში თვითონ გამოსახულება ასხივებს სინათლეს (ეს საკითხი მომდევნო სურათებში უფრო მკაფიოდ არის წარმოდგენილი). ფერწერული მონაკვეთები კარგავს მკვეთრ საზღვრულობას და ერთმანეთში უშუალო გადასვლებით ამთლიანებს გამოსახულებას. გეომეტრიული ფორმების გრაფიკულ საზღვრებს უფრო მინიმულებითი ხასიათი აქვს, რომლებიც თანაარსებობს მსუყე, სქლად დადებულ გარე კონტურებთან. ფერისა და კონტურის ასეთი მიმართების შესახებ მხატვარი აღნიშნავს კიდევ: „დინამიკური სიღრმივის გადმოცემის საშუალების ძიებამ ერთ საყურადღებო დასკვნამდე მიმიყვანა. შესაძლებელია სიღრმივის გადმოცემა მარტო ფერადობის საშუალებით, ხაზების სისტემის გარეშე, რითაც ახალი ესთეტიკური გრძნობა უფრო კმაყოფილდება“¹⁵⁹.

დეკორატიულობის შემდგომი გაძლიერებით ხასიათდება სურათი ე. წ. „ჩაის პლანტაცია“ (1934 წ.)¹⁶⁰ (სურ. 13). ნარინჯისფერის, მუქი და ღია მწვანის ფართო ლაქები შევსებულია ხეებისა და ჩაის პლანტაციის მიმანიშნებელი ბუჩქე-

¹⁵⁸ ვ. ბერიძე, იქვე, გვ. 14.

¹⁵⁹ დავით კაკაბაძე, პარიზი. 1920-1923 წლები, გვ. 106.

¹⁶⁰ ტ., ზ., 30X40, ქ-ნ ეთერ ანდრონიკაშვილის კოლექცია.

ბის მომრგვალებული ფორმის მუქი ზეთისხილისფერი მონასმებით. მათი ურთიერთმონაცვლე მწყობრი რიტმით იფარება სურათის სიბრტყე. ერთ სახვით პლანში გაშლილი მინდვრებისა და მთების მოხაზულობა დენადობასა და რბილ გარდამავლობაშია წარმოდგენილი. ნაწარმოებში კოლორიტი ფერთა კონტრასტს ემყარება – ინტენსიური ჟღერადობის ნარინჯისფერი და ზურმუხტისფერი მწვანე ფართო პლანებით არის დანახული. სიბრტყის ზედა ნაწილში ჩართული ძირითადი ფერების ღია ტონის მომცრო ზომის ლაქები განსხვავებული პლანის მინიშნებაა.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ხაზს ამ სურათში, გარდა გამომსახველობისა, მკაფიოდ გამოხატული დეკორატიული ფუნქცია ენიჭება. მცენარეული საფარის ხვეულები და ფართო სილუეტები, უწყვეტად გავლებული ვერტიკალები და ირიბი მიმართულების შედარებით მოკლე შტრიხები მხატვრული ქსოვილის გამაერთიანებელ ფუნქციას იძენს. პირველი პერიოდის ხაზგასმული ფერადოვან-გრაფიკული ტექტონიკა იცვლება აუზრული დინამიკით და მასების ურთიერთგარდამავალი დინებით. კომპოზიციის შინაგანი დასრულებულობა და ცენტრირება აქაც კვლავ სახეზეა ძირითადი ფორმების აბრისებითა და ფერწერული სიმძიმის ცენტრების განაწილებით (მცენარეული საფარის სილუეტები წარმოდგენილია პატარ-პატარა წრიული ფორმებით). საერთო დეკორატიულ სახიერებაში მნიშვნელობა ენიჭება აგრეთვე ფუნჯის მსუყე მონასმებსაც, რომლებიც ქვემოდან ზემოთ თანდათან თხელდება და ხედის სივრცობრივ დიფერენცირებას უწყობს ხელს.

1934 წელი დავით კაკაბაძისათვის ნაყოფიერი აღმოჩნდა დაზგური ფერწერის დარგში. შვიდწლიანი ინტერვალის შემდეგ, როდესაც იგი დაკავებული იყო კინოსა და თეატრის მხატვრობით, ქმნის კომპოზიციათა მრავალფეროვნებას

იმერეთის თემაზე (სურ. 14, 15). კაკაბაძისეული მხატვრობა მრვალნახნაგოვნად ვლინდება. „ყვითელი მთა“ (1934 წ.)¹⁶¹ (სურ. 16) ფერწერული შთაბეჭდილებით პოსტიმპრესიონისტული მხატვრობის (გოგენის კლუზონიზმი) რემინისცენციებს ბადებს. თითქმის მონოქრომულობამდე მისული სამი პლანის ფერები ინტენსივობითა და ზუსტად მიგნებული ტონებით შინაგანი ნათებით ასხივებს სურათის სიბრტყეს. ფორმის დამუშავებისათვის შუა ნაწილში გამოყენებულია დენადი, პარალელურად მოცემული მოყავისფრო კონტურები და ხეების სილუეტური ნიშნები, ხოლო მისი მოსაზღვრე ნაწილებისთვის ძველი ხერხი – დანანეწება-მოჩარჩოების პრინციპი, რომელიც გეომეტრიული ფორმების ასოციაციას უფრო ქმნის, ვიდრე ორგანული ბუნებისას. მხატვრის მიერ პეიზაჟი წმინდა ფერადოვან პრიზმაში აღიქმება. გრაფიკული სახვითობა მინიმალურად ვლინდება; ფერი იძენს მაქსიმალურ სახვით დატვირთვას, რომლითაც იქმნება ფორმა, გადმოიცემა სინათლე და ამ უკანასკნელის მეშვეობით კი – სივრცე. ცალკეულ პლანში ერთი ფერის დომინირებით მხატვარი მისი შესაძლებლობის ზღვარს აფართოებს.

აღნიშნული ფაქტორები გაძლიერებულია მოცემული პერიოდის დანარჩენ ნამუშევრებშიც¹⁶² (სურ. 17-19), რომლებიც გარკვეულწილად კოლორიტის ხასიათით ერთიანდება. პლანებშორისი დიაპაზონის შემცირებით და პალიტრის გამკაცრებით გამოსახულების მონოლითურობასთან თანაარსებული ამბივალენტური სიმსუბუქის განწყობა იქმნება. ამას განაპირობებს გრაფიკული სტრუქტურა. ფერადოვან ფონზე წყვეტილი აბრისის ხაზები მაყურებლის შთაბეჭდილებაში იღებს დასრულებულ ფორმას და ორგანული სრულყოფილებით წარმოადგენს პლასტიკური მასის ხასიათს, რომელიც

¹⁶¹ ტ., ზ., 30X40., ინახება იქვე.

¹⁶² ტ., ზ., 30X40., ინახება იქვე.

1910-ანი წლების პეიზაჟების მსგავსად, აქაც – განსხვავებულ მოცულობით-სივრცობრივ ერთეულებში – განსხვავებული ხასიათით ვლინდება. ამ პეიზაჟებშიც წამყვან ფერებად რჩება წითელი, მწვანე, ყვითელი; მაგრამ მათ უკვე მთელის გამომსახველი დატვირთვა ენიჭება. გრაფიკულ რიტმიკას სულ უფრო აქტიურად ფერითი რიტმიკა ენაცვლება.

დავით კაკაბაძის „იმერეთის“ სერიის დაგვირგვინებაა 1944 წელს შესრულებული „წითელი მთა“¹⁶³ (სურ. 20). მასში კონცენტრირებულად აისახა პეიზაჟის ჟანრის ავტორისეული სტრუქტურულ-სტილისტური კოდი და მისი მხატვრული ცნობიერების უპირობო განსაზღვრებად წარმოჩნდა. სურათით წარმოდგენილ მხატვრულ სახეში შეერწყა როგორც წინამორბედი კომპოზიციების არსებითი ნიშნები, ასევე სხვა სერიებისათვის (კერძოდ კი მოდერნიზმის მიმდინარეობების) ნიშანდობლივი პრობლემები. გამოსასახის ხასიათში წვდომით და მასში არსობრივი განზოგადებით მხატვარი აღწევს გამოსახულებაში რაფინირებულ ესთეტიზმს, კონკრეტული ლანდშაფტის განხატების ძალას და ერთდროულად მასში შემეცნებით წვდომას. ამ მხრივ „წითელი მთა“ 1919 წლის პეიზაჟის მხატვრული სახის განგრძობად ჩანს. ხაზგასმულად გამოყოფილი ერთი მრავლის ფონზეა გამოსახული. წინა პლანზე აღმართული ერთი მთა აქაც მახასიათებელი განზომილებების სრულყოფით აღინიშნება. იგი გამოიყოფა მკაფიო გრაფიკული აბრისით და ფერადოვანი გაჯერებულობით. ფონის ფერწერა და გრაფიკის ჰომოგენურობა წინა პლანის მნიშვნელოვნებას წარმოაჩენს. შუქ-ფერადოვანი პლანები მინიმუმამდეა დაყვანილი, თუმცა საერთო დეკორატიულ-პანორამულ ხასიათში ანალოგიური ძალით იკითხება სივრცობრივ-მოცულობითი გამომსახველობა, რაც პლანების მასშტაბურ შერჩევასთან და ფერის სიძლიერის ცვლილებასთან ერთად მთის სამი განზომილების

¹⁶³ ტ., ზ., 92X119, ინახება იქვე.

კონტრასტული ფერადოვანი წყობითაც იქმნება. კოლორიტში განმსაზღვრელი ერთი ფერია – წითელი, ხოლო შიდა გრაფიკული სტრუქტურა აუცილებელი მინიმალურობით ვლინდება და ხშირად საგულისხმო სახეს ატარებს. ფერის მაქსიმალური დატვირთვა და მისი შესაძლებლობის ზღვრული გამოვლენა სურათის სახვით მეტყველებას ლაკონიურობას სძენს. ფუნჯის მოკლე, თავშეკავებული, გლუვი მონასმები ფერის ემოციური აქტივობის ხაზგასმას უწყობს ხელს. 1910-ანი წლების პეიზაჟების მკაფიო გრაფიკას ფერწერული ნიუანსები ცვლის. მთის სიბრტყეები ერთგვაროვანი ფერადოვნებით ისახება. მხატვრისათვის საკმარისი ხდება მცირეოდენ სხვაობათა შეტანა, რათა დამაჯერებლად გადმოსცეს ობიექტი.

„იმერეთის“ სერიის 1940-ანი წლების შემდეგი კომპოზიციები პირობითობის ზღვართანაა¹⁶⁴ (სურ. 21, 22). მათი თითქმის სრული სიბრტყობრიობა უფრო მეტად უსვამს ხაზს დეკორატიულობას. ფერის მაქსიმალური განზოგადებით, ლოკალურობითა და კონტრასტზე აგებული წყობით მხატვარი ნაწარმოებში ფორმის სიბრტყოვანი დახასიათების შედეგს იღებს. ფერთან ერთად ინტერვალის განსხვავების წარმოჩენა ისევ ნაცადი ხერხებით ხდება (გეომეტრიული ფორმების გრაფიკული დანაწევრება და მასშტაბური მონაცვლეობა). ერთ სიბრტყეზე გაშლილი მდგრადი ინტენსივობის ფერები სისრულეში წარმოადგენს როგორც ფორმას, ასევე მისთვის აუცილებელ სივრცეს. წერის თხელი, უკიდურესად თავშეკავებული ხასიათი ფერადოვანი ერთეულის მთლიანობას ავლენს და ხელს უწყობს ნაწარმოებში ემოციურად ამაღლებული განწყობის შენარჩუნებას. მანძილი მხატვარსა და მოდელს, შემდეგში კი გამოსახულებასა და მაყურებელს შორის უკიდურესობამდე მცირდება. სურათის წარმოსახვითი და მაყურებლის რეალური სივრცე უშუალო შეხებაშია. მათი გადაკვეთა სუბიექტის წარმოსახვით ხდება, რომლის მა-

¹⁶⁴ ტ., ზ., 30X40, ინახება იქვე.

ტერიალურ წყაროს სურათის შუქ-ფერადოვანი გამა ქმნის.

პეიზაჟის ჟანრს განეკუთვნება „მიტინგი იმერეთში“ (1942 წ.)¹⁶⁵ (სურ. 23), სადაც მიტინგის მონანილე ხალხის მასა სრულიად უნიფიცირებულია, ხოლო მთავარი გამომსახველობითი ძალა კვლავ მთის ხედს ეკუთვნის.

„იმერეთის“ სერიის გამორჩეული სურათია „იმერეთი ომის დღეებში (1941-1942 წწ.)“ (1942 წ.)¹⁶⁶ (სურ. 24). ამ ნაწარმოებში კაკაბაძე თავისივე ძირითადი პრინციპების კონტრკომპოზიციას ქმნის. სიბრტყის უდიდესი ნაწილი ცის გამოსახულებაა, და მხოლოდ უმცირესი – მთის ფერადი ზოლი.

დავით კაკაბაძის „იმერეთის“ ქრონოლოგიური ჰორიზონტი გვიჩვენებს, თუ რაოდენ ტევადი შეიძლება იყოს ერთი თემა მხატვრული სახის მყარად ჩამოყალიბებულ სტრუქტურაში და რაოდენ ფართო – ერთი მხატვრული ესთეტიკით მიღწეული სტილური დიაპაზონი. სერია სრული შემადგენლობით ერთმნიშვნელოვნად პეიზაჟის ჟანრს განეკუთვნება, რომელიც დაკონკრეტებულია მთიანი იმერეთის ლანდშაფტის გამოსახულებით. ზოგიერთ კომპოზიციაში ჩართული არქიტექტურული ელემენტი მოტივის ფუნქციას ასრულებს და მხოლოდ დამხმარე, არაპირველხარისხოვანი როლი ენიჭება. იგი ქართულ ხელოვნებაში პირველი ქმნის ამ ჟანრის დასრულებულ სურათს და მოდერნიზმის ესთეტიკით ახალი მხატვრული შემეცნების საფუძველზე აგებს მას¹⁶⁷. „იმერეთის“ სერიით კაკაბაძე ფასეულობად ახორციელებს საკუთარ პოზიციას ხელოვნებისა და ბუნების შესახებ. მის მიერ

¹⁶⁵ ტ., ზ., 72X101, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, შ. ამირანაშვილის სახ. თბილისის ხელოვნების მუზეუმი.

¹⁶⁶ ტ., ზ., 81X100, ინახება იქვე.

¹⁶⁷ პეიზაჟის ჟანრი ქართულ ხელოვნებაში ჩნდება XIX ს-ის ბოლოს ახალი ქართული ხელოვნების უფროსი თაობის წარმომადგენლებთან. თუმცა, იმ პერიოდის მხატვრული პრობლემებიდან გამომდინარე, ეს ჟანრი ძირითადად თემატურ კომპოზიციასთანაა შერწყმული.

ბუნების აღქმა განსხვავდება არა მხოლოდ რომანტიკოსების მღელვარე ემოციურობისგან, არამედ იმპრესიონისტების *plein air*-ის ასტრონომიული დროითა და ატმოსფერული ცვალებადობით განპირობებული ფერწერულობისგანაც. კაკაბაძისთვის ბუნება სუბსტანციური ობიექტურობაა, რომელიც მოიცავს უნივერსალურ საწყისს. ამიტომაც მისი პეიზაჟებისათვის უცხოა მოვლენას დაქვემდებარებული ცვლილება. ცალკეულ ფორმასა თუ მათ ერთობაში იგი ეძებს ისეთ მუდმივ თვისებას, რომელიც არსებითი მყარ გამოვლენას ემსახურება. კონკრეტული ლანდშაფტი ის მცირე სამყაროა, შეუცვლელად რომ აირეკლავს მაკროკოსმოსის უნივერსალურ კანონებს. „იმერეთის“ კომპოზიციები უშფოთველობითა და სრული წონასწორობით წარმოადგენს ბუნებას. გამოსახულების მხატვრული დამაჯერებლობა მაყურებლის შთაბეჭდილებაში რეალურად არსებულისა და ფერწერულად შექმნილის იდენტურობას ახდენს. ქართველი მხატვრისთვის უცხოა მოდერნიზმის წარმომადგენელთა უმეტესობისათვის სახასიათო ბუნების სუბიექტური დეფორმაცია. ანტუან-პიერ გალიენი აღნიშნავდა, რომ „ჭეშმარიტი შემოქმედისათვის არ არსებობს პატივმოყვარეობა, იგი სათნოა, თავმდაბალი და წყნარი,

ჭეშმარიტი შემოქმედნი შეიცნობენ ბუნებას, სწავლობენ მის მშვენიერებასა და სიდიადეს

ისინი ბუნებას პატივსა სცემენ,

უარყოფენ ბუნების დეფორმაციას“¹⁶⁸.

დავით კაკაბაძისათვის ბუნება ხელოვნების ნაწარმოების პირველსახეა, რომელიც თავისი მარადიული კანონებით გადადის ადამიანის ქმნილებაში; ამიტომაც მხატვრის მიერ

¹⁶⁸ ანტუან-პიერ გალიენ. წიგნში: დავით კაკაბაძე, „ხელოვნება და სიერცე“, გვ. 120.

ლი მხატვრული ენით შექმნილ ნაწარმოებთა („ელევატორი ფოთში“, „სამთო სამუშაოზე“ და სხვ.) ექსპოზიციის შემდეგ 1949 წლის გამოფენის განხილვასთან დაკავშირებით, მხატვართა კავშირის თავმჯდომარე შ. მამალაძე აღნიშნავს, რომ „დ. კაკაბაძემ დაძლია ფორმალიზმი“, „უკუაგდო წინანდელი მცდარი პოზიცია და გაბედულად დაადგა რეალიზმის გზას“¹¹.

1950-ანი წლების II ნახევრიდან, შეცვლილი შიდაპოლიტიკური სიტუაციიდან გამომდინარე, ქართულ კრიტიკაშიც ახალი დამოკიდებულება შეინიშნება. პრესაში ქვეყნდება მოგონებები დავით კაკაბაძეზე, მრავალათასიანი ტირაჟით გამოქვეყნებული მასალებით ფართო მკითხველისათვის ხელმისაწვდომი ხდება დიდი ხელოვანის ცხოვრებისა და შემოქმედების ეპიზოდები.

ამ პერიოდის ხელოვნებათმცოდნეობითი წერილები ძირითადად ბიოგრაფიისა და შემოქმედების ზოგადი მიმოხილვაა, მაგრამ ამით იწყება დავით კაკაბაძის მოღვაწეობის უფრო ფართოდ განხილვა და მისი ძირითადი პრობლემატიკის გააზრება. ზოგად ტენდენციებში კვლავინდებურად ძლიერია დროის ფაქტორი, რის გამოც პროფესიული ანალიზის მიღმა რჩება მთელი სერიები, კერძოდ კი პარიზის პერიოდის მოდერნისტული მიმდინარეობები. შემოქმედების მხატვრულ კონტექსტში გააზრების მაგივრად, ამ სერიათა ეპითეტად კვლავინდებურად ფიგურირებს „ფორმალიზმი“, მხატვრის მოღვაწეობის შესაბამისი პერიოდი კი ცდომილებად ფასდება, სანინააღმდეგოდ ბოლო ფერწერული ტილოებისა, რომლებიც ახალ, მნიშვნელოვან ეტაპად წარმოჩინდება. მხატვრული ანალიზის შედეგად აღინიშნება ისეთი არსებითი ხა-

1948, 21/V. Новицкий Н., Страница жизни. „Вечерний Тбилиси“, 1964, 4/VII.

¹¹ Мамаладзе Ш., Грани творчества художника. „Вечерний Тбилиси“, 1949, 3/III.

დანახული და გადმოცემული პეიზაჟი მაყურებლისთვისაც უცვლელი ჰარმონიის მატარებელია.

„იმერეთის“ სერიის ყველა ნაწარმოები დღისა და წელიწადის დროის ერთ მონაკვეთშია გამოსახული, როდესაც მზით განათებული მთის ფერდობები სრული მოცულობით, მკაფიო მოხაზულობითა და სტაბილური ფერებით ისახება. 1918-1919 წლების პეიზაჟებში იგი მიმართავს განათების გადმოცემის ისეთ ხერხს, როდესაც მზის სხივის ძალა თანაბარზომიერად ვრცელდება სივრცობრივი პლანის მთელ მონაკვეთში. შემდეგში, 1930-1940-ან წლებში, ეს მეთოდი მეტ განზოგადებას იძენს და გამოსახულების სიბრტყე თითქმის თანაბრად ექცევა სინათლის ერთიანი ნაკადის ქვეშ და იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ფერადოვანი სიბრტყე თვითონ ასხივებს შუქს. ასეთი გამთლიანებით მას განვრცობის მეტი არეალი აქვს. განათების საკითხი კაკაბაძის პეიზაჟის მხატვრული ფორმირების მნიშვნელოვანი პირობაა, მაგრამ მიზანი თავისთავად სინათლის გადმოცემა არ არის, რაც სახვითი ანაქრონიზმი იქნებოდა მისი ცნობიერებისათვის. განათების ხასიათი მხოლოდ საშუალებაა სივრცის გადმოსაცემად. ბუნება კაკაბაძისათვის, პირველ რიგში, უსაზღვრო სივრცეა, ხოლო მატერიალურ საგანთა პლანობრივი დიფერენცირება – მისი განცდის ფორმა და რეალური არსებობის გამოვლენა. გამომსახველობით ეს საკითხი პარადოქსულობითაც ხასიათდება: სივრცის შთაბეჭდილების შექმნა მოცულობის საშუალებით ხდება, ხოლო მოცულობისა – სრული სიბრტყობრიობით, სურათის ზედაპირთან იდენტური რელიეფით. მხატვრული სახის ეს ორი ასპექტი ურთიერთშექცევადია და ერთი საშუალებით ვლინდება: ფერის თვისების მაქსიმალური გამოვლენით, მისი გაჯერებულობის ცვლილებით და კონტრასტზე აგებით. თავშეკავებული კოლორიტის ჰარმონიულობას არ არღვევს შუქ-ჩრდილის ემოცია, რადგანაც

სინათლის ძალა გამოსახულების მთლიან ზედაპირზე თანაბარზომიერად ვრცელდება. მოდელი სრულფასოვნად არის განცხადებული მაყურებლის წინაშე. „იმერეთის“ პეიზაჟებში ფერით ვლინდება განათება, რომლის დიფერენცირება მიუთითებს არა მხოლოდ სხვადასხვა პლასტიკურ ერთეულს, არამედ სივრცესაც. აღსანიშნავია, რომ თუ პირველ პერიოდში კონტრასტის სიხშირის გამო კოლორიტი შედარებით სიჭრელით გამოირჩეოდა, 1930-1940-ანი წლების კომპოზიციებში ფერის განზოგადების გამო იგი მეტი თავშეკავებით ხასიათდება, მაგრამ ამასთან ერთად იზრდება ერთი ქრომატიული რიგის შემადგენლობა, რაც სინათლის უფრო მშვიდ და თანაბარ გავრცელებას მიანიშნებს. დავით კაკაბაძისთვის მხატვრული იდეალი უსასრულო სივრცეა, ამიტომაც იგი უარს ამბობს ილუზორული სიღრმის გადმოცემაზე, მისი გამოხატვის ტრადიციულ საშუალებებზე და ფორმათქმნადობის ახალი პრინციპებით ახორციელებს სასურველ თემას.

„იმერეთის“ სერიის კომპოზიციათა სივრცობრივ-პლასტიკური ჰარმონია გამომსახველობითი ხერხებით კლასიკურობის პრინციპებს წარმოადგენს. მიუხედავად პანორამული დეკორატიულობისა და სიბრტყეზე თანაბარი განფენილობისა, ყველა სურათში ნათელია კომპოზიციის შინაგანი დასრულებულობა. მოცულობითი მასების განაწილების კანონზომიერება და მათი სივრცული დიფერენცირება მთლიანი გამოსახულების ცენტრირებულ ხასიათს განაპირობს. სიბრტყობრიობისთვისებით ყველაზე მეტად გამორჩეულ კომპოზიციებშიც კი სახეზეა აზრობრივი და სახვითი ღერძის არსებობა, რომლის ირგვლივ გარშემოკრებილია დანარჩენი ნაწილები. ხედის სივრცობრივ პლანებს შორის სრული წონასწორობის დაცვით იგი სახვით აქცენტს სურათის სიბრტყის შუა ნაწილში გამოსახულზე აკეთებს, რასაც კომპოზიციაში წონასწორობისა და ზომიერების გრძნობა შეაქვს. „იმერეთის“ პეიზაჟები მხატვრული ან-

ტითების სინთეზირებას ახდენს. მათში ევროპული ხელოვნების რენესანსული და პოსტრენესანსული კლასიკურობის პრინციპები ახალი, მოდერნიზმის სახვითი ენით ხორციელდება. შუქ-ჩრდილისა და გეომეტრიული პერსპექტივის უგულვებელყოფით და გამოსახულების სიბრტყობრიობით არის შემდგარი კომპოზიციური კონცენტრირება და ჰარმონიული ნონასწორობა. მხატვარი ძირითად მასებს დიაგონალური წყობით ანაწილებს და თითოეულ მათგანში ინდივიდუალურ ფერით-პლასტიკურ წახნაგს გადმოსცემს. ამ თვისების გამოსავლენად იგი ირჩევს გამომსახველობის ისეთ ფორმას, რომლითაც კომპოზიციის ყოველი შემადგენელი ნაწილი საერთო არქიტექტონიკას ექვემდებარება. მკაფიოდ გამოხატული სტრუქტურით ხდება სურათის სიბრტყის სახვითი ფორმირება, რომელშიც ფერისა და ხაზის ფუნქცია თანაბარი ძალით ვლინდება. ლანდშაფტის თითოეული მოცულობა მკვეთრი კონტურითაა შემოსაზღვრული. მათი განაწილება კომპოზიციაში ზომიერი ხასიათის რიტმს ქმნის და უფრო მეტად არის დაზუსტებული ცალკეული ფორმის შიდა გრაფიკული წყობით. ეს უკანასკნელი მოდელირების კლასიკური საშუალებების ანალოგიად აღიქმება, რადგანაც იძლევა ნატურის აღნაგობის და შემადგენლობის ხასიათს. 1918 წლის ორი პეიზაჟის შემდგომ კაკაბაძე პარალელური წყობით ბევრად უფრო ამარტივებს კონტურთა რიტმულ მიმართებას და ფორმათქმნადობაში ზრდის მათი განზოგადების ძალას. 1930-1940-ანი წლების ნამუშევრებში ეს ასპექტი ხშირად მინიშნებითი ხასიათისაა და მაყურებლის შთაბეჭდილებაში განვრცობას გულისხმობს, რადგანაც კომპოზიციაში ხაზის ფაქტორს აძლიერებს ანდა ენაცვლება ფერადოვანი დამუშავების ხასიათი. თითოეული ფერი მისთვის ნათლად განსაზღვრულ ადგილს იკავებს გეომეტრიული სიზუსტით დაკონკრეტებულ საზღვრებში. კოლორიტის აგება საპირისპირო გრძლიობის ფერების უშუალო მონაცვლეობით

აძლიერებს კონტრასტს და ორ ლოკალურ, სუფთა ფერს შორის არსებული კონტურის სიზუსტეს. კლასიკური ნახატი არ ჩანს, მაგრამ მისი პრინციპის გარდაუვალობა სრულიად ნათელია. გრაფიკა კონსტრუქციული ლერძის აუცილებლობაა, ხაზისა და ფერის ფუნქცია ურთიერთგანპირობებული და ამიტომ – ბუნებრივი. ამ ასპექტის მნიშვნელობა კაკაბაძისეულ ფორმათქმნადობაში მით უფრო ჩანს, რომ სერიის გვიანდელ სურათებში, სადაც შიდა კონტურის რაოდენობა შემცირებულია და თითოეული ფერი უფრო ფართო ლაქით ფარავს სიბრტყეს, მაინც სახეზეა გეომეტრიულობის პრინციპზე აგებული გრაფიკულობა და ფერადოვანი რიტმიკა¹⁶⁹. პირველი პერიოდის პეიზაჟების ვიტრაჟული ხასიათით განპირობებული დინამიკა გამომსახველობითი ენის განზოგადებით, შემდგომ ეტაპზე, უფრო მშვიდ და სტაბილურ ფორმაში გადადის. 1910-ანი წლების კომპოზიციათა თანმიმდევრულ დინამიკას მთლიანი მოდელისაგან გამომდინარე ვიტალურობა ენაცვლება. ამავე დროს შუქის გავრცელების პრინციპი და სივრცის პლანობრიობა სივრცობრივ-პლასტიკური ხედის აღქმას სიმულტანურ მთლიანობას სძენს. სახვითი სტილის ასეთი ცვლილებით ჰარმონია გამოსასახის იმანენტურ თვისებად ყალიბდება. თუ ადრეულ პეიზაჟებში წონასწორობა და ზომიერება, როგორც ჰარმონიის ნიშნები, პირველყოვლისა, სხვადასხვა ფორმის ურთიერთდაკავშირების ხასიათით ვლინდება, შემდგომში მხატვარი უფრო ღრმა შრეებში გადადის და ერთ მოცემულობას უფრო ფაქიზად და ამავე დროს არსებითად ახასიათებს. გან-

¹⁶⁹ „თუ მის ადრინდელ პეიზაჟებს იმ დროის ეკონომიკა, წვრილი მესაკუთრეობის ხასიათი მძაფრად ემჩნეოდა, მესაკუთრეთა ნახნავ-ნათესები მცირე ზომების ოთხკუთხედებში გამოისახებოდა, ახლა იმერეთის პეიზაჟებში ეს ოთხკუთხედები დიდად ფართოვდება და მეტი ნათელი ფორმებით იმსჭვალება. ასეთია მხატვრის ახალი ცდები. თუმცა აქაც მხატვრული ფორმა პირველი პერიოდის იმერეთის პეიზაჟის ხასიათს ატარებს“. დ. წერეთელი, დასახ. ნაშრ. გვ. 135.

ზოგადების ასეთი გაფართოებითაც კი მისი კომპოზიციები-სათვის უცვლელ ნიშნად რჩება ტექტონიკურობა, რომელიც მხატვრული სახის კლასიკურობის ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორია. ამის გამო კაკაბაძისეული „იმერეთისათვის“ ფორმათქმნადობის ხერხად გეომეტრიზმის პრინციპი ჩანს, რაშიც გამოვლინდა სეზანისა და კუბიზმის სახვითობით მიღებული ძლიერი იმპულსი, რომელმაც მოდერნის სტილის მხატვრული ანტითეზა შექმნა. XIX-XX სს მიჯნაზე არსებულ ამ უკანასკნელ მხატვრულ სტილში ცოცხალი სამყაროს სახეები არა მხოლოდ ფერწერაში გარდაისახებოდა ორგანულ და დენად ფორმებად, არამედ არქიტექტურაც კი დაემორჩილა სტილის ამ უმთავრეს მოთხოვნას.

კაკაბაძის სერიაში ფორმათა ურთიერთკავშირისა და მათი სტრუქტურის სიმარტივე სახვითი განზოგადებისა და კომპოზიციის კლასიკურობის არსებითი ნიშანია. ყოველი სურათი ნათლად აღსაქმელი მხატვრულობაა, რომელიც გადმოსცემს მოდელის ძირითად სახასიათოს და ქმნის ფორმის დასრულებულობას, დანმენდილს ყოველგვარი შემთხვევითობისა და, აქედან გამომდინარე, დეტალურობისაგან. გამომსახველობითი საშუალებების ლაკონიზმი, მათი მიზნობრივი თანხვედრა, შინაარსისა და ფორმის უშუალო შეხება პერალდიკური მხატვრულობის ასოციაციებსაც კი განაპირობებს. „იმერეთის“ კომპოზიციათა ეს თვისება უკვე თავისთავად გულისხმობს გამოსასახის პრინციპული ნიშნების სახვით ორგანიზებას და იდეასთან მიმართებაში მათ მხატვრულ სტილიზაციას. მყარ კანონზომიერებათა ჩვენებით თითოეული ხედი ინდივიდუალობაში არსებული მუდმივი თვისებების ტიპიზაციას ახდენს. კონკრეტულ ლანდშაფტთან დაკავშირებული გამოსახულებით მაყურებლისათვის ყალიბდება იდეურ-ფორმალური სისტემა, რომელიც სიმბოლურ სახეს ანიჭებს სურათს. მისი განზოგადე-

ბა სცილდება პირდაპირ ანალოგიას და ფართო ჭვრეტიტ-ეს-თეტიკურ პლანში იშლება.

აღნიშნული ხერხებით კაკაბაძეს შემუშავებული აქვს სტაბილური სტრუქტურა – სერიის სახვითი მთლიანობის საფუძველი. ამ ფარგლებში ქმნის პეიზაჟის ჟანრის ესთეტიკას და თითოეული სურათის თვითმყოფად, დასრულებულ მხატვრულობას¹⁷⁰. სეზანი აღნიშნავდა: „როდესაც მხატვარი თავის შეგრძნებებს მისთვის დამახასიათებელი ოპტიკის ენით გადმოგვცემს, ახალ ინტერესს ანიჭებს იმ ბუნებას, რომელსაც ასახავს. იგი ხატავს იმას, რაც ჯერ არ დახატულა, იგი ქმნის აბსოლუტურ ფერწერას, რაც სხვა არა არის რა, თუ არა სინამდვილე, ოღონდ ეს არ არის უხამსი იმიტაცია“¹⁷¹.

კაკაბაძის სერიისათვის სახასიათოა ლოგიკური კავშირი, რომელიც მხატვრული სახის განუმეორებელ ინდივიდუალიზმს განაპირობებს. თითოეული სურათი მოდელის იმ ძირითადი ნიშნების მატარებელია, ფორმალური საშუალებების განზოგადებითა და წყობით აბსტრაქტირებულ სახვითობაში რომ გადადის.

„იმერეთის“ პეიზაჟები, ერთი შეხედვით, სურათში ვიზუალურად გამოუსახავი იდეის ფერწერულ ნიშნებს წარმოადგენს. თითოეული კომპოზიცია თუ მათი ერთობა სერიაში სიმბოლურ მიმართებათა ისეთ ასპექტებს გულისხმობს, რომლებიც მხატვრული სახე მეტაფორულ მეტყველებაში იზრდება. ყოველი ხედი, როგორც ლანდშაფტის ზღვრული მონაკვეთი, სივრცის გააზრების სპეციფიკით, პლასტიკურ მასებს შორის მიმართებით და ცალკეული

¹⁷⁰ ამ მხრივ აღსანიშნავია ელენე ახვლედიანის 1920-ანი წლების პეიზაჟებში კაკაბაძის გავლენით განპირობებული ხედები, მაგრამ ამ დიდ ქართველ პეიზაჟისტთან ერთ სურათში არსებული განსხვავებული პრინციპებით, მათი მხატვრულობა მნიშვნელოვნად სცილდება „იმერეთის“ სერიის სტრუქტურულ მონოლითურობას.

¹⁷¹ ლ. ვენტური, მანედან ლოტრეკამდე, თბ., 1984, გვ. 104.

ფორმის სახვითობით კონკრეტულზე აღმატებულს მიუთითებს და სურათზე ასახულის მიღმა დარჩენილ უფრო ფართო სივრცეში გადადის; ამიტომაც კაკაბაძის „იმერეთი“ ზოგადად მთიანი ბუნების ხატად აღიქმება. სიბრტყობრივი ნყობა და ლოკალური ფერები მზერის ისეთ სიშორეს გულისხმობს, როდესაც იკარგება საგნის მოცულობიანი ფორმა და თვალი ველარ არჩევს ძირითად ფერზე არსებულ სინათლის ათინათს და სხვა ფერისაგან მიღებულ რეფლექსს. მოდელის სრული პარამეტრებით გამოსახვა მზერის ფართო დიაპაზონშია გადანყვეტილი (მოძრავი და არა ერთ ნერტილზე ფიქსირებული თვალის).

მხატვრის დამოკიდებულება ნატურასთან, ხოლო შემდეგში მაყურებლისა – ნანარმოებთან სივრცეში დინამიკას და საგანთან შემეცნებით მიმართებას გამოხატავს. მზერისა და სივრცის ასეთი ფორმით კაკაბაძე უაღრესად აფართოებს ნანარმოების სუბიექტურ პლანს და სურათის ესთეტიკაში ითვალისწინებს რეალური მაყურებლის არსებობას. 1930-1940-ანი წლების პეიზაჟებში არსებული გრაფიკის მინიშნებითი ხასიათის გამო კი მაყურებელი კომპოზიციის სახვითი ფორმირების თანამონაწილე ხდება. ეს არის გამოსახულებაში სუბიექტისა და ობიექტის ის თანხვედნა, ასე მნიშვნელოვანი რომ იყო მოდერნიზმის ესთეტიკაში. მხატვარი, რომელსაც, ოფიციალური იდეოლოგიით განპირობებული ერთი გამონაკლისის გარდა, ბუნებაში არასოდეს გამოუსახავს ადამიანი, სურათის იდეასა და ფორმათქმნალობაში აუცილებლობით გულისხმობს ადამიანის ფაქტორს. სერიის ლანდშაფტების ფერადოვან-გრაფიკული სტრუქტურა მისი კულტივირებით არის გამოწვეული და ადამიანის მოღვაწეობის შედეგია, რომელიც პოეტურად გადააქვს თავის ნანარმოებში. თუმცა, ამავე დროს, კომპოზიციაში „მიტინგი იმერეთში“ (1942 წ.) ადამიანის გამოსახულება სრული უნიფიცი-

რებით, უსახურობითა და მხატვრულ-იდუური უფუნქციობით გამოირჩევა, რადგანაც კაკაბაძის მიერ „იმერეთის“ სერიაში ნაგულისხმევი ადამიანი შემოქმედია და მოღვაწე. იგი, ერთი მხრივ, ბუნებასთან უშუალო კავშირშია და მასში დამკვიდრებული (როგორადაც ასახიერებს მამის პორტრეტს და კომპოზიციას „იმერეთი – დედაჩემი“), ხოლო მეორე მხრივ ეს არის ადამიანი – მხატვრული ნაწარმოების შემმეცნებელი და მისი ესთეტიკის განმვრცობი. ტოტალიტარიზმის უპიროვნო მასა მისთვის ისეთივე მიუღებელი და უცხოა, როგორც ბუნების რაიმე მოვლენით გამოწვეული ცვლილება პეიზაჟში და მისი ასახვა. „მიტინგი“ ისეთივე წარმავლობაა, როგორც ქარის ქროლვა ანდა ატმოსფერული ნალექი; ამიტომაცაა, რომ ვ. ბერიძე აღნიშნავს „იმერეთის“ პეიზაჟებში არსებულ უდაბურებას და მდუმარებას¹⁷². კაკაბაძის მთების „მდუმარება“ პარადიგმული სახისმეტყველებით იმ ჭეშმარიტების სახოვანი ასოციაციაა, რომელიც აცხადებს: „ბრძნად მეტყველება ვეცხლი არს წმიდაჲ, ხოლო დუმილი – ოქროჲ რჩეული“¹⁷³. მისი პეიზაჟების დუმილი სამყაროში არსებული მარადიული ფასეულობის ჭკრეტაა და ჭეშმარიტების ძიებაში არსებული გარინდება, რომელიც თავისი მიზნით მჭერმეტყველების ყველაზე ღრმა და ფაქიზი გამოვლენაა.

პეიზაჟის ჟანრთან ერთად, შემოქმედების პირველ ეტაპზე დავით კაკაბაძის ინტერესების სფეროში ექცევა პორტრეტის ჟანრიც. ეს უკანასკნელი უფრო ლოკალური ქრონოლოგიისა აღმოჩნდა და მოიცავს ძირითადად პეტერბურგში სწავლის პერიოდს. იგი წარმოდგენილია უშუალოდ პორტრეტით (მეგობრის, მამის, ძმის, მეუღლის – ეთერ ანდრონიკაშვილის, რომელიც გვიანდელ ნამუშევარს წარმოადგენს;

¹⁷² ვ. ბერიძე, იქვე, გვ. 14.

¹⁷³ გიორგი მერჩულე, გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება. იხ. ქართული მწერლობა, თბ., 1987. ტ. I, გვ. 524.

ასევე: „იმერეთი – დედაჩემი“, გ. ტაბიძის გრაფიკული პორტრეტი) და ოთხი ავტოპორტრეტით.

პორტრეტის ჟანრის ნაწარმოებთა საერთო ხასიათი კაკაბაძისეულ ძირითად მხატვრულ პრინციპებს განსხვავებულ პლანში წარმოადგენს. თუ პეიზაჟის სახით გვიჩვენებს ახალი მხატვრული ცნობიერების სრულყოფილად ჩამოყალიბებულ მოდელს, პორტრეტში ყველაზე თვალსაჩინოდ აირეკლა კაკაბაძის მხატვრულ-თეორიულ ძიებათა უშუალო პროცესი. რამდენიმე ნაწარმოებით წარმოდგენილი პორტრეტის ჟანრი მხატვრის ინტერესთა მთლიანობას გვიჩვენებს და მათში არსებულ ზოგად კანონზომიერებას ავლენს.

როგორც ავტოპორტრეტი, ასევე პორტრეტი დავით კაკაბაძის მხატვრული სამყაროს ადრეული პერიოდის ავტობიოგრაფიული ილუსტრაციებია. მათში ყველაზე მეტადაა თვალსაჩინო მხატვრის შემოქმედებითი ფორმირების პროცესი. ადრეული, ეტიუდური ხასიათის პორტრეტებიდან ავტოპორტრეტებამდე და პეიზაჟისა და პორტრეტის კრებით-განზოგადებული სურათის „იმერეთი – დედაჩემის“ შექმნამდე ქრონოლოგიურად მოკლე პერიოდია, მაგრამ მათ შორის მხატვრულად მრავალფეროვანი, რთული და ამავც დროს მიზანსწრაფული მიმართება აღინიშნება.

დავით კაკაბაძის დაინტერესება პორტრეტით იწყება გიმნაზიაში სწავლის პერიოდიდან, როდესაც იგი მინის საშუალებით აკეთებდა ქუთაისში ჩასული უცნობი მხატვრის მიერ შესრულებულ მამამისის პორტრეტის ასლებს¹⁷⁴. ამ პერიოდში, 1911-1912 წლებში, ნახატი პორტრეტები ფანქრითა და აკვარელით არის შესრულებული, რომელთაც აკადემიური შტუდიე-

¹⁷⁴ დავით კაკაბაძის ინტერესი მხატვრობისადმი სწორედ პორტრეტის ჟანრით იწყება. გ. ალიბეგაშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 171. ადრეულ ასაკში, ქუთაისში ყოფნისას შესრულებული აქვს ვ. ბალანჩივაძის პორტრეტი ფილიპე ბარბაქაძის როლში. მომნიშვნელოვანი ხელი არ არის, მაგრამ ჩანს დიდი მხატვრის შემოქმედების მთავარი მახასიათებლები.

ბის ხასიათი აქვთ. ანალოგიური პრინციპისაა 1913 წლის ზეთის ტექნიკით ნახატი მეგობრის პორტრეტი¹⁷⁵ (სურ. 25).

გლუვ, ღია მოყვითალო ტონებით დაფარულ ფონზე სხეულის სამი-მეოთხედით წარმოდგენილია ოდნავ გვერდზე გადახრილი, ახალგაზრდა მამაკაცის წელსზემოთა გამოსახულება სახით en face. მხატვრის ამოცანას წარმოადგენს მოდელის ინდივიდუალური, მაგრამ ზოგად პლანში მოცემული დახასიათება. კაკაბაძე ქმნის ახალგაზრდა ინტელექტუალის პორტრეტს.

მხატვრული პრობლემებითა და განხორციელების საშუალებებით „მეგობრის პორტრეტი“ მისი ადრეული პეიზაჟის – „ხიდის“ ასოციაციებს იწვევს. აქაც ნათელია შთაბეჭდილებითი ფაქტორის გადამწყვეტი მნიშვნელობა. ფართო და სწრაფი მონასმებით შექმნილი წერის სითამამე მხატვარს საშუალებას აძლევს, ინდივიდუალურ დახასიათებაში განზოგადება შეიტანოს. ნათელ ფონზე გამოიყოფა მუქი ფერებით გადაწყვეტილი სახისა და სხეულის ნაწილი. ჩაფიქრებული სახე პენსნეთი მოდელის გამომეტყველებაზე იწვევს აქცენტს და მის ინტელექტურ სამყაროს უხსნის მაყურებელს. სახე, უფრო ზოგადად ნაწერ სხეულთან შედარებით, მეტი კონკრეტულობის მატარებელიცაა. ფართო მონასმებით შექმნილ სხეულის ნაწილში მხატვარი მხოლოდ ზოგად მოცულობებს აღნიშნავს. ამით სილუეტურად წარმოადგენს მას და თანდათანობითი გადასვლებით უერთებს ფონს, თუმცა შავი და მოიასამნისფრო ტონებით მოდელი საკმაოდ მკაფიოდ გამოიყოფა ფონისაგან. მის ფერწერულ დახასიათებასა და კოლორიტის ერთიანობაში სათანადო როლს თამაშობს შავი ფერის ლაქებით დაფარული წითელი ყელსახვევი, რომელიც სახის გაყოლებაზე ქმნის ვერტიკალურ აქცენტს. მოდელის სურათის სიბრტყეზე წარმოდგენის ხასიათითა და

¹⁷⁵ ტ., ზ., 70X47, ქ-ნ ეთერ ანდრონიკაშვილის კოლექცია.

სიათის ნიშნები, როგორებიცაა კომპოზიციის აგების თავისებურება (სიბრტყობრივ-დეკორატიულობა), სივრცის კონცეფციის და ხაზის (ნახატის) მნიშვნელობა.

გ. ალიბეგაშვილის წერილი ჟურნალ „მნათობში“¹² არის ფაქტიურად პირველი პუბლიკაცია, რომელშიც მოცემულია დავით კაკაბაძის ფერწერული და გრაფიკული სურათების შედარებით ფართო სტილისტური ანალიზი. მხატვრის შემოქმედება განიხილება ძირითადად ე. წ. რეალისტური ნამუშევრების საფუძველზე. ხელოვნებათმცოდნის კვლევის ინტერესში ექცევა კაკაბაძის ადრეული ნლების პეიზაჟები (იმერეთის, ფინეთის), ავტოპორტრეტები, პორტრეტები, ნატურმორტი, 1930-1940-ანი წლების პეიზაჟები (იმერეთი, სვანეთი, კოჯორი, კიკეთი, ძველი თბილისი და სხვ.) და ბოლო წლებში ინდუსტრიულ თემაზე შესრულებული ტილოები. სტილისტური ანალიზის საფუძველზე აღნიშნულია გამომსახველობითი თავისებურებები და ძირითადი მხატვრული პრობლემები: სივრცობრივ-მოცულობითი საკითხი, აგრეთვე ეროვნულობა, რომლის მახასიათებლადაც წარმოჩენილია როგორც ნაწარმოების თემა, ასევე ფორმისეული ნიშნები: „კონტური არ ითქვიფება, ჰაერი გამჭვირვალეა, მთების ფერდობები სახნავი მიწის „ნაჭრებითაა“ მოცემული და მონოქრომული კოლორისტული გამაა გამეფებული“¹³. ნაშრომში მცირედენ ადგილს იკავებს მოდერნისტულ მიმდინარეობათა სერიები, რომლებიც მკვლევრის მიერ უარყოფითად არის შეფასებული და მათ ერთადერთ ღირსებად დეკორატიულობაა აღნიშნული. რა თქმა უნდა, ეს თვისება განუყოფელია არა მარტო ამ ნაწარმოებთათვის, არამედ დავით კაკაბაძის მთელი სამხატვრო პრაქტიკისათვის, მაგრამ მხატვრულ-სახოვან კონტექსტში მათ უფრო მნიშვნელოვანი

¹² გ. ალიბეგაშვილი, დავით კაკაბაძის შემოქმედება. „მნათობი“, 1956, №8, გვ. 171-175.

¹³ იქვე, გვ. 173.

წერის მანერით მხატვარი გვიჩვენებს პორტრეტირებულის არსებით ნიშნებს მისი ფსიქოლოგიური დახასიათების გარეშე. სწორედ ეს უმთავრესი ნიშანი განაპირობებს მასში შთაბეჭდილებითი ფაქტორის სიძლიერეს და ნაწარმოების ეტიუდურ ასპექტს. მთლიანობაში სურათი XIX-XX სს. მიჯნის ევროპულ-რუსული სკოლებისათვის სახასიათო შტუდიური ფორმის მატარებელია.

მომდევნო, 1914 წელს დავით კაკაბაძე ასრულებს მამის პორტრეტს¹⁷⁶ (სურ. 26) – დამთავრებულ ფერწერულ სურათს. მასში, მეგობრის პორტრეტთან შედარებით, გარეგნული მსგავსების გადმოცემასთან ერთად მხატვარი უფრო ფართოდ შლის მოდელის შინაგან სამყაროს. მუხლს ზემოთ წარმოდგენილი მამის ფრონტალური გამოსახულება სურათის სიბრტყის ცენტრალურ ნაწილს იკავებს. იგი გარემოცულია ვაშლის ხეებითა და სხვადასხვა მცენარით.

კაკაბაძე წარმოადგენს მრავლისმნახველი, ბრძენი გლეხის სახეს დამკვირვებლური, დინჯი მზერით. მასში წარმოჩენილია პიროვნული მნიშვნელოვნება. სივრცობრივი ინტერვალის გარეშე, პირდაპირ ქვედა ჩარჩოდანვე აღმართული მასიური, მკაფიო კონტურით შემოსაზღვრული სხეულის სილუეტი ღირსების შეგნებით მეტყველებს. მისი ჩოხის თითქმის დაუნანევრებელი, მთლიანი შავი ფერი ფართოდ იწერება დეკორით შექმნილ ფონზე. გამოსახულებით მიღებული შთაბეჭდილების აღქმას აძლიერებს სიდინჯის გამომხატველი პოზაც. ფრონტალურად გამოსახული, ფეხზე მდგომი ასაკოვანი მამაკაცი მყარ ხასიათს ამჟღავნებს. ამავე დროს წელთან მიტანილ მარცხენა ხელს და სახის ფერწერულ მოდელირებას გარკვეული დინამიზმი და ემოციური მუხტი შეაქვს გამოსახულებაში, რაც აქტიურ და ქმედით შინაგან სამყაროზე მიუთითებს. მხატვარი საკმაოდ დიდ როლს ანიჭებს

¹⁷⁶ ტ., ზ., 122X104, ინახება იქვე.

გამომეტყველებას. გარდა მზერისა, ამ მხრივ ნიშანდობლივია გლეხი კაცის მზით გარუჯული სახე და აღაჟღაჟებული ლოყები. პორტრეტული ინდივიდუალობისათვის გამოყენებული ეს ნიშნები ამავე დროს სახის მოცულობიანი მოდელირებისთვის იძლევა მასალას. აღსანიშნავია, რომ მთლიანობაში მამის გამოსახულება გამოირჩევა ფორმისა და სახასიათო ნიშნების დამაჯერებელი გადმოცემით – პირობითობისაგან თავისუფალი, ტრადიციული ხელოვნების საშუალებით, როგორც ვ. ბერიძე აღნიშნავს, ნატურალისტურადაც კი¹⁷⁷, მაშინ როდესაც მისი ფონი სახოვანი გადაწყვეტით აშკარა დეკორატიულობას ავლენს. ფონის მსხვილ პლანს ქმნის ფიგურის ორივე მხარეს გამოსახული ხეები, რომლებიც ერთგვარად აჩარჩოებს კიდეც მას და ხელს უწყობს სურათის შინაარსობრივი ღერძის ხაზგასმას. ფიგურის იდაყვების დონიდან დაწყებული ხეები ერთდება სურათის ცენტრალურ ნაწილში – პორტრეტირებულის თავს ზემოთ. პეიზაჟის დანარჩენი მცენარეული საფარი და არქიტექტურა უფრო პირობითია და ძირითადად დეკორის მნიშვნელობით აღიქმება. მათი საშუალებით მხატვარი ავსებს ფონის ერთფეროვნებას და ესწრაფვის ამ უკანასკნელის კოლორიტულ გამთლიანებას ფიგურასთან (მის სამოსთან). ამ მხრივ აღსანიშნავია მომცრო ხეების ფერადოვანი ნიშნები. ეს სილუეტები რიტმული მონაცვლეობითაა განაწილებული ვაშლის ხეების ფოთლებთან და აგრძელებს მამის სამოსის კოლორიტს.

ამგვარად, თუ მოდელი უფრო რეალისტური ხელოვნების პრინციპებითაა გადმოცემული, მისი ფონი სიმბოლურ-პირობითი მეტყველებით გამოირჩევა. მთა-გორიანი პეიზაჟის ფონი პორტრეტირებულის ხასიათის გახსნას ემსახურება. ნითელი ნაყოფით დახუნძლული ხეები, რომლებიც რკა-

¹⁷⁷ В. В. Беридзе, Д. Ш. Лебанидзе, М. Ж. Медзмарнашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 47.

ლურად შემოუყვება ფიგურას, მის აქტიურ და სისხლსავსე ხასიათზე მიუთითებს. ამდენად, ფონზე მცენარეების გამო-სახვას, გარდა დეკორატიული მნიშვნელობისა, შინაარსობრივი დატვირთვაც ენიჭება და მიუთითებს გლეხი კაცის ბუნებასთან კავშირზე.

დავით კაკაბაძისეული პორტრეტის ჟანრის ამ ერთ-ერთ პირველ დასრულებულ კომპოზიციაში ნათლად ვლინდება როგორც კონკრეტულად ჟანრის გააზრების სპეციფიკა, ასევე ზოგადად შემოქმედებითი კონცეფცია. მხატვარი აღნიშნავს, რომ „პორტრეტში უნდა იყოს გამოსახული სახე იმ ადამიანისა, რომელიც იხატება.

ადამიანი, როგორც მსოფლიოს სრული დამთავრებული სხეული, უახლოვდება ყველა საგანს.

მაგრამ ადამიანი, როგორც ინდივიდი, უახლოვდება მხოლოდ ზოგიერთ შესაძლო საგანს.

პორტრეტი ინდივიდის სახეა და ამავე დროს თანამედროვე ცხოვრების სახეც.

პორტრეტში საჭიროა გამოხატული იყოს არამც თუ გარეგანი, ინდივიდუალური სახე ადამიანისა, არამედ შინაგანი სახეც. ამას გარდა, პორტრეტში გამოხატული უნდა იყოს სახე საზოგადოდ ადამიანისა“¹⁷⁸.

ინდივიდუალური ხასიათის გადმოცემა და მასში ზოგადი სისრულის გახსნა დავით კაკაბაძის მიერ პორტრეტული ჟანრის აუცილებელ პირობად მიიჩნევა და ამიტომაცაა, რომ აღნიშნულ სურათში არსებული სახვითი მეტყველება ამ ორი, გარკვეულწილად ამბივალენტური ასპექტის დაუფლების ცდას გვიხატავს. მასში, მოდელის კონკრეტულ წარმოდგენასთან ერთად, მისი პიროვნული მნიშვნელოვნების განზოგადებასაც ვხედავთ, რაც, გარდა უშუალოდ პორტრეტი-

¹⁷⁸ დავით კაკაბაძე, სურათის პრინციპი, გვ. 35.

რეზულის სახასიათო ფაქტორებისა, ფონის შინაარსობრივ-სახვითი წყობითაც მოინიშნება. თუმცა ამ ორი პლანის ურთიერთობა ნაწარმოების საერთო ხასიათში გარკვეულ დისონანსურ მიმართებას ქმნის. მოდელის სამოსის თითქმის დაუნანევრებელი, გრაფიკულად მკაცრად ზღვრული მუქი სილუეტი ერთიან, ფერადოვან მონოლითურ ფორმას ქმნის რიტმულად მონაცვლე მცირე მასშტაბის მქონე მცენარეებთან შედარებით. მათი დინამიკური ურთიერთგარდამავლობა უფრო მეტად წარმოაჩენს ფიგურის სტატიკურ მასიურობას, რომელიც ამავე დროს პოზის ზოგადი ხასიათით და დაუნანევრებელი სილუეტურობით XIX ს-ის თბილისური პორტრეტის რემინისცენციებს ბადებს. ამ თვალსაზრისით, დ. კაკაბაძის მამის პორტრეტი ეროვნული მხატვრული ტრადიციების უშუალო გაგრძელებაა.

მხატვრის მიერ პორტრეტირებულის ხასიათის განზოგადება ფერწერული ლაკონიზმითა და დეკორატიულად აღნიშნული სიმბოლოებით განვრცობას პოვნებს სადა, სრულიად გლუვი წერის მანერითაც. პეიზაჟების მსგავსად, აქაც სახეზეა საღებავის თხელი ფენით დაფარული ტილო. სურათი მთლიანად გამორიცხავს უშუალო შთაბეჭდილებითი ფაქტორით განპირობებულ ემოციურ აღქმას და ხანგრძლივი შესწავლა-დამუშავების შედეგს წარმოადგენს.

პორტრეტის ჟანრის კაკაბაძისეული პრინციპების უფრო სრულ ასპექტს გვიჩვენებს ავტოპორტრეტები, კერძოდ, მიმეტური ხელოვნების ფორმით შესრულებული სამი ავტოპორტრეტი: 1913 წლის ე. წ. „ავტოპორტრეტი ბროწეულებით“¹⁷⁹, 1914 წლის „ავტოპორტრეტი სარკის წინ“¹⁸⁰ და 1917 წლის „ავტოპორტრეტი ნაცრისფერი ხალათით“¹⁸¹.

¹⁷⁹ ტ., ზ., 103X70, ინახება იქვე. ამ ჟანრში დ. კაკაბაძეს შესრულებული აქვს კუბისტური ავტოპორტრეტიც.

¹⁸⁰ ტ., ზ., 103X70, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, შ. ამირანაშვი-

ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის მიუხედავად, სახვითი გადაწყვეტით საერთო წრეს კრავს 1913 და 1917 წლის ავტოპორტრეტები, ხოლო „ავტოპორტრეტი სარკის წინ“ ზოგიერთი ძირითადი ნიშნით ეტიუდურ ნამუშევარს – „მეგობრის პორტრეტს“ უახლოვდება (სურ. 27). ნაწარმოების სახელწოდება პირობითია და გამომდინარეობს სურათის შინაარსიდან. მხატვარი თავის თავს თითქოს სარკეში არეკლილს წარმოგვიდგენს, რამდენადაც მაყურებელი ხედავს სურათის სიბრტყეზე გამოსახულ ირიბად დაკიდებულ სარკეს, რომლის ჩარჩო სცილდება სურათის ჩარჩოს მიმართულებას. წარმოსახული სივრცის დახასიათებისთვის სარკის გამოყენება დავით კაკაბაძის ამ ნაწარმოებს მოდერნის სტილის მხატვრულობას უახლოვებს, სადაც სივრცე რეალურ-საგნობრივსა და ილუზორულად მოცემულს შორის არსებობს.

ავტოპორტრეტი პირველივე შთაბეჭდილებით საოცარ უშუალობას ამჟღავნებს. მოდელის განთავსება სურათის სიბრტყეზე, მისი სამოსი და ფონი სიმარტივემდე მისული სისადავით გამოირჩევა. იქმნება ერთგვარად შინაურული განწყობაც. სკამზე მჯდომი მხატვარი თავშეკავებული, მაგრამ ძალდაუტანებელი პოზით არის წარმოდგენილი. იგი ინტელექტური და ამავე დროს მიმნდობი მზერით ამყარებს კონტაქტს მაყურებელთან. მისი სამოსიც ასევე „შინაურული“ და სადაა: უსაყულო თეთრი პერანგი, შავი შარვალი და ბრეტელები. ინტერიერიც საგნების სიმცირითა და უბრალოებით გამოირჩევა. მხატვრის ზურგს უკან მოჩანს სწორკუთხა მაგიდა, რომლის ზემოთ, კედელზე, დაკიდებულია თარო წიგნებით. ამგვარად, მოდელისათვის შექმნილია გარემოც, მაგრამ როგორც პირველი, ისე მეორე, სახასიათო ნიშნების „აუცილებელი რაოდენობით“ და მათი მიმანიშნებელი ხერ-

ხებით წარმოდგება. გარდა იმისა, რომ გამოსახულ საგნებს (მხატვრის სამოსის ჩათვლით) ვიზუალური პრედიკატების უბრალოება ახასიათებს, აღნიშნული განწყობის ღერძი წერის მანერაა, სურათის ტექსტურა, რომელიც, შეიძლება ითქვას, ყველაზე მეტად, გადამწყვეტი მნიშვნელობით ამ კომპოზიციაში ცხადდება. ფუნჯის სიფრიფანა, მეჩხერი მონასმებით და მათ შორის სრულიად „ღიად“ დატოვებული ტილოს ზედაპირით გადმოსცემს დავით კაკაბაძე პერანგის ფაქტურულ-ფერადოვან ხასიათს. ეს უკანასკნელი ყველაზე დიდი ფერადოვანი ლაქაა სურათის სიბრტყეზე. ასეთივე თხელი, ოღონდ რიტმულად უფრო გაჯერებული მონასმებით ფარავს იგი მოდელის ფონს. ავტოპორტრეტის საერთო შთაბეჭდილებიდან გამომდინარე, უკვე აღვნიშნეთ, რომ იგი სახვითობით უფრო მეგობრის პორტრეტისაკენ იხრება, მაგრამ ამ უკანასკნელის რელიეფური, პასტოზური წერიდან აღარაფერია შემორჩენილი; პირიქით, გამომსახველობითი ტექნიკით საპირისპირო ასპექტში გადადის. აქ ბევრად უფრო ადრე, ვიდრე „იმერეთის“ პეიზაჟებში, დავით კაკაბაძე აგნებს მასალის, კერძოდ კი ტილოს ფაქტურულ თავისებურებას და თავისუფლად შეაქვს სურათის საერთო ტექსტურაში. ამ მხრივ სრულიად განსხვავდება „მამის პორტრეტის“ „მონესრიგებული“, გლუვი წერის მანერისაგან. როგორც გამოსახულებაც თითქოს უფრო „მეტი სიღრმიდან“ ამოდის. ამავე დროს საერთო მხატვრულ-ემოციურ სფეროში სინატიფის შრეც ჩნდება, თუმცა ეს ასპექტი უფრო მოდელზე ითქმის, ვიდრე ინტერიერზე, რამდენადაც წერის მანერასთან ერთად აღნიშნულ შთაბეჭდილებაში ანსამბლურად მოქმედებს ფერადოვანი გადაწყვეტა და ესთეტიზირებული გრაფიკულობა. ამათგან პირველი, სამოსის ორი, დიამეტრულად საწინააღმდეგო ფერით (თეთრი და შავი) გამოიხატება, მეორე კი –

მოდელში ისევ თეთრ ფერზე, ხოლო ინტერიერში – ღია მოყავისფრო ტონებზე მუქი შავი კონტურების მკვეთრი ხასიათით. ეს უკანასკნელი, მიუხედავად იმისა, რომ ფორმის მოდელირების ფუნქციას არ კარგავს, შტრიხებად დანაწევრების გამო სახვითი არტისტიზმის გამოვლენადაც იკითხება. ამ ხერხებით აღნიშნულ ინტიმურობა-უბრალოებასთან ერთად მხატვარი ქმნის ინტელექტუალის გარემოს. თუ პოზა, ჩაცმულობა, ინტერიერი თავისი საგნებით სრულიად ყოფითია და „ყოველდღიური“, სახვითი ხერხების ნიუანსირებით მაინც ირღვევა რიგითობის ეს ხაზი და სურათში მოდელის არაორდინარული შინაგანი სამყარო ნივთდება.

პიროვნული მნიშვნელოვნების წარმოჩენა, მისი მიკროსამყაროს შექმნა კომპოზიციის განსჯითი „მოფიქრებულობით“, შინაარსობრივ-სიმბოლური დატვირთვით, კულტურის ტრადიციებისადმი მიმართებით განსხვავებულ ჟღერადობას იძენს დავით კაკაბაძის ორ – 1913 (სურ. 28) და 1917 (სურ. 29) წლების ავტოპორტრეტებში. მათში საერთო სახასიათოდ იკითხება მხატვრულ-სახვითი დასრულებულობა. დამოკიდებულების უშუალობა და განწყობის ინტიმურობა, რაც ასე ნათელია 1914 წლის ავტოპორტრეტში, სრულიად შეცვლილია რეალურისა და პირობითის თანაარსებობით შექმნილი რეპრეზენტულობით. ეს ნიშანი მოდელისა და მისი გარემოს დახასიათების უმთავრეს პირობად იკითხება. გამოსახულების სიბრტყეზე აგება-განთავსებით ორივე ავტოპორტრეტი ანალოგიურობით ხასიათდება (მცირეოდენი განსხვავებით: 1913 წლის კომპოზიციაში მხატვარი გამოსახულია თითქმის მუხლამდე, ხოლო 1917 წლისა – წელამდე). ხაზგამჟღავნებულ პლანში გამოსახული ფეხზე მდგომი მოდელი სამიმოთხედით იწერება. მარჯვენა ხელი წელთან აქვს მიტანილი, პირველში – მითითების ჟესტით ფონის გამოსახულებისაკენ, მეორეში – ქამრის ბალთაზე ჩამოდებული. ორივე ავ-

ტოპორტრეტისათვის ფონი წარმოადგენს მხატვრის წარმოსახვის ნაყოფს, რომელიც სრული დეკორატიულობით ფარავს სურათის მოდელისაგან თავისუფალ ზედაპირს. ამგვარად, როგორც კომპოზიციური სქემით და იდეური შინაარსით, ისე სტილისტური გადანწყვეტითაც ეს ორი ავტოპორტრეტი ერთ მხატვრულ კონცეფციას უკავშირდება.

ეგზოტიკური, გარკვეულწილად ფანტასტიკური ბალის ფონზეა წარმოდგენილი მხატვარი „ავტოპორტრეტში ბრონეულებით“. სურათის სიბრტყის თანხვედნილად გამოსახული ფიგურა ამაყად აწეული თავით და თავდაჯერებულად მშვიდი მზერით – საზეიმოდ ამალღებული ტონით, ცოტაოდენი პომპეზურობითაც კი წარუდგება მაყურებელს. სამოსის დომინირებული, მუქი მოშავო ფერის სილუეტი, ნათლად იხატება ასეთივე მუქი კოლორიტის ფონზე. ფიგურის მოდელირებისათვის გამოყენებული მინიმალური საშუალება – ოდნავი გაღიაება ტორსის რამდენიმე ადგილას – მთლიანობას უნარჩუნებს როგორც ფერადოვნებას, ასევე გრაფიკულ სილუეტს. შავზე კონტრასტულად აღნიშნული პერანგის თეთრი ფერი – მანუეტის ვიწრო ზოლი, საყელო და სარტყლამდე ჩაყოლებული თხელი ვერტიკალი, უფრო მეტ ლაკონიურობას სძენს კოსტიუმის ზოგად ხასიათს და რაფინირებულობის ნიშანიც კი შეაქვს მასში. კიტელის ფორმა მაღალი საყელოთი და ზედნაკერი ჯიბით, გრაფიკულად ზუსტად გამოსახული ღილებით მკაცრი დახვეწილობით გამოირჩევა. მის კონტექსტში მაყურებელი უფრო გულდასმით აღიქვამს მხატვრის სახეს კონცენტრირებული მზერით და ჟესტს – პორტრეტული მეტყველების ამ ორ უმთავრეს და ღრმა მნიშვნელობის მქონე საშუალებას. სახეც და მარჯვენა ხელის მტევანიც მოცულობით არის მოდელირებული და პერანგის თეთრი ფერის შემდგომ სურათზე ყველაზე ღია ფერადოვან ლაქებს ქმნის. ამ შემთხვევაშიც თეთრის ვიწრო ზოლები მა-

ყურებლის მხედველობისათვის მეგზურის როლს თამაშობს და ამ ორი უმთავრესი პლასტიკური ნაკეთის შემაკავშირებელ ფუნქციას იძენს. მათზე ხდება მაყურებლის ყურადღების კონცენტრირება. მსუბუქად მოდელირებული სახე მსგავსების სიზუსტით მეტყველებს და პლასტიკურად მყარ ნაწილს ქმნის სურათში. შუქ-ჩრდილის გრადაცია დამაჯერებლად ახასიათებს სახეს და მისი ნაკეთების ინდივიდუალურობას, ასევე – ხელის მტევანს, რომელსაც, გარდა პორტრეტირებულის დახასიათებისა, მდებარეობითა და გამოსახვის მიმართულებით სხვა ფუნქციაც ენიჭება – იგი ეხმარება სურათში ვიზუალური კავშირის დამყარებას მსხვილ პლანსა და ფონს შორის. მითითების მიზანი ბალის სიღრმეში გაშლილი, პერსპექტიულად შევიწროებული მონითალო-აგურისფერი გზაა, რომელიც ასეთივე ფერის გალავნის სატრიუმფო თალის ფორმის მქონე კარიბჭესთან წყდება. გზის ორივე მხარეს სიმეტრიულად, მდელის ინტერვალების დაცვით ვარდებია ჩარიგებული. მათი გამოსახულება მსხვილ პლანშივე იწყება ორივე მხარეს, სურათის ქვედა ჩარჩოსთან ახლოს. გზას ვარდების პარალელურად მიუყვება კვიპაროსების მკაფიო სილუეტების მუქ ფერში გადანყვეტილი რიგი, რომელიც ასევე, პერსპექტიული შემცირებით, უერთდება თალს. ფონის აქტიურ მახვილს გზასთან ერთად წარმოადგენს მხატვრის თავთან მარცხნივ გამოსახული ბრონეულის ხე შემოსული ნაყოფებით. მისი ფერადოვანი ინტენსივობა, საერთო აბრისის წრიულობით, მონაწილეობს მუქი ფონიდან თავის ნაწილის, კონკრეტულად კი სახის სკულპტურულად გამოკვეთაში. სურათის სიბრტყეზე ფონის გამოსახულება სრულდება მაღალი მთების რიგით, რომელიც ებჯინება ზედა ჩარჩოს. ასეთია სურათზე წარმოდგენილი პეიზაჟი – ავტოპორტრეტის ფონი. იგი მიმეტური რეალიზმით ნაწერ ფიგურასთან შედარებით პირობითობით გამოირჩევა, ხასიათ-

დება სიმბოლური თემითა და სახვითი დეკორატიულობით. მასში ირანიზებული გვიანდელი ქართული მინიატურების გავლენასაც ხედავენ (ვ. ბერიძე, გ. ალიბეგაშვილი, კ. მაჩაბელი)¹⁸². ამ მხრივ აღსანიშნავია როგორც მისი ფერადოვნება, ასევე გრაფიკული ხასიათი. ნაწარმოების პალიტრა შედგენილია მუქი, საწინააღმდეგო გრძლივობის მქონე ფერებით. ბროწეულების, გზის, გალავნის, კარიბჭისა და ვარდების წითელი და აგურისფერი ლოკალურად, თითქმის სუფთა ტონალობით ერთვება ბალის მუქ მწვანეში (ფორმის მოდელირება აქაც კი შეინიშნება, კერძოდ – ბროწეულის ნაყოფებში).

მკაფიო გრაფიკულობა ახასიათებს პეიზაჟის ყველა ნაწილს, უმცირეს დეტალებსაც კი. შორეულ ხედზე განზოგადებით შექმნილი მთების დენადი სილუეტები ენაცვლება კვიპაროსების და ბროწეულების ერთგვაროვანი ფერადოვნების მქონე მომცრო ლაქების რიტმიკას, ხოლო წინა პლანის ვარდის ბუჩქები იუველირული ფილიგრანულობით არის ნაწერი. სხარტი კონტურები მკაფიო საზღვრებს უნარჩუნებს ლოკალურობით ამეტყველებულ თითოეულ მათგანს. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ნაწარმოებში წარმოდგენილი გრაფიკულობა და ფერის ლოკალურობა აერთიანებს მთავარ გამოსახულებას ფონთან. ხაზის დინამიკა და მსაზღვრელობა განსხვავებულ მასშტაბში პოვნებს გამოძახილს და სურათის კომპოზიციურ სტრუქტურას აგებს. დასრულებული კონტურებითა და კოლორიტის ერთიანობით ნაწარმოებში შემდგარია კომპოზიციურ-სახვითი მთლიანობა, თუმცა ამავე დროს სახასიათოა მარტივი ტონალური ფერწერა, ფერის დაკავშირება ფორმასთან კი შეზღუდულია.

სურათი მხატვრული გააზრებით ორ განსხვავებულ ტენდენციას აერთიანებს. კაკაბაძე ახდენს რეალისტურად

¹⁸² ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გ. ალიბეგაშვილი, დასახ. ნაშრ., კ. მაჩაბელი, განუმეორებელი მხატვარი, „კომუნისტი“, 1981, 12/XII.

გამოსახული ფიგურისა და დეკორატიული ფონის თანწყობას. პირველი მათგანი, მიუხედავად სამ მეოთხედში დაყენებისა, მაინც სიბრტყის თანხვედენილად აღიქმება და არ ტოვებს მოცულობითობისა და სივრცეში გაშლის შთაბეჭდილებას, რადგან, მიუხედავად მისი მარჯვენა ნაწილის მოდელირებისა, მარცხენა – მკაფიო კონტურული საზღვრით და ერთი ტონის ლოკალურობით – სრული სიბრტყეობრიობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამ ასპექტით იგი უახლოვდება მამის პორტრეტში არსებულ, ქართული პორტრეტული ხელოვნების წინარე ეპოქის სახვითობას. ასევე, ფონის სივრცობრივი ტენდენციაც მხოლოდ მითითების დონეზე რჩება, რადგან წითელი გზისა და კვიპაროსების პერსპექტიული წარმოდგენა სურათის სიბრტყეზე სივრცის წარმოსახვის მხოლოდ ზედაპირულ შრეს ქმნის, რომელსაც მთლიანი პეიზაჟისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს.

მამის პორტრეტთან შედარებით ავტოპორტრეტში „ბროწეულებით“ სიმბოლოს ხასიათი უფრო რთულია და გაცილებით გაჯერებული როგორც აზრობრივად, ასევე მხატვრულად. თუ პირველში პეიზაჟი და ნაყოფით დახუნძლული ხე პორტრეტირებულის მიწასთან კავშირზე, მის სიცოცხლისთვისაც სეზონობაზე მიუთითებდა, ამ პორტრეტში სიმბოლოთა რიგი მოდელის არტისტულ სამყაროზე და მის ოპტიმისტურ განწყობასა და შემოქმედებით ნაყოფიერებაზე მეტყველებს¹⁸³. ამ ავტოპორტრეტის შესახებ ლადო გუდიაშვილი წერდა: „დავითმა თავისი სახე შექმნა, როგორც სახე უნმოდესი სარწმუნოების ანუ ხელოვნების მსახურისა, მისი მაღალი იდეების მქადაგებელი მოციქულისა“¹⁸⁴.

¹⁸³ ბროწეულების, წითელი გზისა და თაღის სიმბოლური მნიშვნელობის შესახებ აღნიშნავს კ. მაჩაბელი. იხ. კ. მაჩაბელი, დასახ. ნაშრ.

¹⁸⁴ ლ. გუდიაშვილი, დაუვინყარი (დ. კაკაბაძის 80 წლისთავის გამო), „ლიტერატურული საქართველო“, 1969, 3/Х.

მხატვრული სახის ანალოგიური წყობით სტილის დეკორატიულ ასპექტს ავითარებს მხატვარი 1917 წლის ავტოპორტრეტში. ილუზორულისა და სიბრტყობრივის თანაარსებობა უფრო მეტი თვალსაჩინოებითაა მოცემული. თითქმის იგივე პოზით, სამ-მეოთხედ ბრუნში, მხატვარი დეკორატიული ქსოვილისა და პეიზაჟის ფონზეა წარმოდგენილი. სურათი ბევრად უფრო ნათელ კოლორიტშია გადაწყვეტილი და მონაცისფროსა და აგურისფერში გარდამავალი წითლის შეხამებაა. ამ შემთხვევაში უკვე, გარდა საზღვრების გრაფიკული სიმკვეთრისა, ფორმათა დამოუკიდებელ სიცხადეში მეტი დატვირთვა ენიჭება ფერადოვნებას. ქსოვილის თანაბარი ინტენსიურობის ფერზე ლოკალურობით იხატება ფიგურა ღია მონაცრისფრო სამოსით. აღსანიშნავია, რომ აქაც, ისევე როგორც წინა ავტოპორტრეტში, მოდელი მსხვილ პლანშია გამოსახული და სურათის ზედაპირის მნიშვნელოვან ნაწილს იკავებს. ფონთან მიმართებაშიც და დამოუკიდებლადაც მასში თავიდანვე ყურადღებას იქცევს მოცულობიანი მოდელირება როგორც სახის, ასევე ტანის ზედა ნაწილისათვის. თუ პირველში უფრო მსუბუქ გრადაციებს მიმართავს მხატვარი, მეორეში მკვეთრი კონტრასტებით ქსოვილის ფაქტურის შეგრძნებასაც კი იძლევა, თუმცა ზომიერი განათების გამო გამოსახულება, ძირითადი ხასიათიდან გამომდინარე, ინარჩუნებს მშვიდ და განონასწორებულ განწყობას. ამ თვისებას ასრულებს მკაფიო, თანაბრადმონაცვლე, ტექტონიკური მთლიანობის შემქნელი გრაფიკულობა. კონტურული ნახატი აჩარჩოებს როგორც მოდელისა და მისი სამოსის ცალკეულ ფორმებს, ასევე მსხვილ პლანს მისი ფონისაგან. გამომსახველობითი საშუალებების ამგვარი გააზრებით მხატვარი ქმნის ფიგურის სამგანზომილებიანობის ილუზიას და მისი მატერიალური სანწყისის წარმოჩენას, რომლის საპირისპირო სახედ იკითხება ფონი. ამ ასპექტით, თუ ავტოპორტრეტში „ბრონეულებით“ შეინიშნება ცალკეული ტენდენციე-

ბი და სურათი იძლევა ორი მხატვრული პლანის თანწყობას – ფიგურისა და ფონის (რამდენადაც ორივე მათგანი ურთიერთშელეწეადი სახვითობით გაიაზრება), „ნაცრისფერხალათიან“ ავტოპორტრეტში წარმოდგენილი განსახოვანების ორივე მეთოდი – რეალისტურიც და დეკორატიულიც – უფრო მეტადაა გაძლიერებული. ფონის თითქმის სამ-მეოთხედს ქმნის ყოველგვარი ფაქტურული დახასიათების გარეშე მოცემული, ყვავილებისა და როზეტების ინტერვალური მონაცვლეობით დაჩითული ქსოვილის სიბრტყე, რომელიც თითქმის მთლიანად მოიცავს ფიგურის განთავსების არეს. სურათის დარჩენილი ნაწილი თანაბრად ივსება წარმოსახვითი პეიზაჟით. მის შინაარსობრივ-სახვით მნიშვნელობაში აქაც გარკვეულ როლს თამაშობს მონითალო-აგურისფერი გზა. მაღალი მთები ციხე-სიმაგრის სილუეტით, თხელვარჯიანი ხე და ლეგა ფერში ალისფრად აელვარებული ღრუბლები ზედა ჩარჩომდე, ვერტიკალური მიმართულებით ფარავს სიბრტყეს. მრუდხაზოვანი მიმართულების მონითალო გზის ორი მონაკვეთი, რომლებიც აშკარად პერსპექტივითაა გადმოცემული, სიღრმელობის ცალკეული მინიშნებაა და არ წარმოადგენს პეიზაჟის სტრუქტურის გადამწყვეტ ნიშანს. შავი რეფლექსებით დაფარული და ასევე შავი კონტურებით შემოსაზღვრული მუქი მწვანე მთები რიტმული ვერტიკალურობით მონაცვლეობს, ხოლო უფრო ზემოთ, მცირე ნაწილში მუქი ლურჯი ასევე არ ქმნის განსხვავებული სივრცობრივი პლანის შთაბეჭდილებას. პეიზაჟი მთლიანად – როგორც შინაარსით, ასევე სახვითი ფორმებით მხატვრული ფანტაზიის ნაყოფია, რომელიც სინთეზირებულია როგორც რეალურის აბსტრაჰირებით, ასევე სხვადასხვა კულტურაში განსახიერებული ფორმებით. ამიტომაც კომპოზიციის ეს ნაწილი მაყურებლის მიერ ირეალურობად აღიქმება. მხატვარი ხაზგასმითაც კი წარმოაჩენს ამ ასპექტს ანტიკურიდან რენესანსულ ხელოვნებაში გადასული, მხატვრულ გამოსახულებაში

„გადანეული ფარდის“ პრინციპის გამოყენებით¹⁸⁵. მაგრამ თუ ისტორიულ კულტურათა ხელოვნებაში ფარდისმილმიერად მთლიანად გამოსახულება ითვლებოდა, ხოლო ფარდა არსებობდა რეალური მაყურებლისთვის (ამის გამო პ. ფლორენსკი აღნიშნავს ანტიკური კედლის მხატვრობის კავშირს თეატრალურ ხელოვნებასთან)¹⁸⁶ და ამით მხატვარი ავითარებდა მხატვრული სახის წარდგინებითობის ხასიათს, დავით კაკაბაძესთან ეს ფარდა ერთ სურათში არსებული სხვადასხვა რეალობის ხაზგასმაა და კომპოზიციაში განსხვავებული შრეების არსებობაზე მიუთითებს. ფარდა მაყურებლის წინაშე მხოლოდ მხატვრული სამყაროს გახსნისათვის კი არ არსებობს, არამედ თვით წარმოდგენილი მოდელის - შემოქმედის დახასიათების გასაგრძელებლად.

სამივე ნაწარმოებში მხატვრული სახის გახსნისათვის მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება მოდელის გარემოს. ავტოპორტრეტში „სარკის წინ“ – ეს არის ინტერიერი, მხატვრის ყოველდღიური, გარკვეულწილად ყოფითი და სრულიად კონკრეტული სივრცე. 1913 და 1917 წლების კომპოზიციებში კი უფრო ფონია, რომელშიც ნაგულისხმევია მხატვრის სულიერი სამყარო. უმეტესად ეს ალბათ დახასიათებაა იმ გარემოსი, რომელიც არსებულზე მეტად სასურველს მოიცავს. ამ ორ ნაწარმოებში დავით კაკაბაძე განსხვავებულ მხატვრულ წარმოსახვას მიმართავს და ამით ცვლის მოდელის დახასიათების შრეებს, მაგრამ მათთვის საერთოა ის, რომ რეალური ადამიანის კონტექსტში შეაქვს გამონაგონი, იდეაში არსებულის ფიქსაცია. ასეთი ფორმით იგი მაყურებელს

¹⁸⁵ რენესანსულ ეპოქაში ამ პრინციპის გამოყენებას ვხვდებით როგორც იტალიელ მხატვრებთან (ფრა ანჯელიკო, მაზაჩო, რაფაელი, ტიციანი და სხვ.), ასევე ჩრდილოეთის მხატვრობაში (ჰუგო ვან დერ გუსი, გრიუნევალდი, ლიურერი).

¹⁸⁶ П. А. Флоренский, Обратная перспектива. Труды по знаковым системам, III, вып. 198, Тарту, 1967, с. 385.

სთავაზობს ერთგვარ მითს, რომელიც მოდელის აღმატებულობის შთაბეჭდილების შექმნას ემსახურება. კაკაბაძეს სურს გამოსახოს ხელოვანის სამყარო, რომელიც რეალურ ყოფითობაზე ამაღლებულია და ამის გამო მეტწილად განსხვავებული, თითქოს საიდუმლოებით მოცული თვისებების მატარებელი. „თუ ნამდვილი მითი რეალურობის შემეცნების საშუალება იყო, ახალ პირობებში მითი ხშირად ხდება ახსნის ნაცვლად სინამდვილის დაფარვის საშუალება. ის მხატვარს აძლევს ხილულის და უხილავის, აშკარასა და საიდუმლოს ზღვარზე ბალანსირების საშუალებას. ამგვარად, ახალი მითოლოგიზმი ხელახლა გვაბრუნებს ჩვენ მოდერნის ორგვაროვნებასთან, გაშუალებულობასთან. მოდერნის მხატვრისათვის მითი თანაფარდია ნილბისა. არგებს რა მოდელს ან საკუთარ სახეს, მხატვარი ფარავს და ერთდროულად ხსნის კიდეც თავის არსს. ჭეშმარიტება რჩება ბოლომდე შეუცნობელი. მხატვარსაც, დაღლილს პოზიტივიზმის ყოვლისმცოდნეობისაგან და ყველაფრის შეცნობის შესაძლებლობაში რწმენადაკარგულს, განზრახ სურს შეაჩეროს შეუცნობელი და შეუცნობადი“¹⁸⁷.

სახვითობითა და იდეითაც, როგორც უკვე აღვნიშნე, 1913 და 1917 წლების ავტოპორტრეტები ერთსა და იმავე პრობლემებს აერთიანებს. ამავე ასპექტებით შეიმჩნევა სხვაობაც. ავტოპორტრეტი „ბროწეულებით“ უფრო დაძაბულია პოზით, მუქი კოლორიტით, რომელიც მოდელსა და მის ფონში ერთიანია. 1917 წლის კომპოზიციაში თავის ოდნავ ქემოთ დანევით, მარჯვენა ხელის დამაჯერებელი ყესიტით, ღია კოლორიტით, რომელიც უფრო კონტრასტულია, მეტ სითამამეს ამჟღავნებს მხატვარი. რეალურიც და გამონაგონიც უფრო ხაზგასმულია და ფარდის არსებობით მკვეთრად არის გათვალსაწინოებული ფონის წარმოსახვითობა. ამ რამდენიმე, მთლიან წყობაში არ-

¹⁸⁷ Д. В. Сарабьянов, Стилль модерн. М., 1998, с. 268.

ცთუ არსებითი ცვლილებით სრული მხატვრული თავისუფლება იქმნება. ამ მხრივ, ავტოპორტრეტში „სარკის წინ“ თვით დამოკიდებულება ქმნის თავისუფლებას და ამიტომაც ეს ნაწარმოები განსხვავებულად იკითხება.

მეუღლის, ეთერ ანდრონიკაშვილის პორტრეტიც (1940 წ.)¹⁸⁸, ეტიუდურია. მასში გარეგნულ მსგავსებასთან ერთად, რა თქმა უნდა, აღნიშნულია ხასიათის ზოგადი ნიშნები, მაგრამ არსებითი მხატვრულ-კონცეფციური საკითხები აქ უკვე აღარ ჩანს – დავით კაკაბაძისათვის ამოსავალი ქარგა რეალისტური ხელოვნებაა.

კაკაბაძისეული პორტრეტული ჟანრის ხარისხობრივად განსხვავებული სახეა „იმერეთი – დედაჩემი“ (1918 წ.)¹⁸⁹ (სურ. 30), რომელშიც დასრულებული ფორმით ხდება ამ ჟანრის თვითმყოფადი თემატური წარმოდგენა. განხილულ პორტრეტებში ფონის ფუნქციით პეიზაჟის აქტიური ჩართვა და მისით ძირითადი გამოსახულების ხასიათის გახსნა-განვრცობა მოცემულ ნაწარმოებში ორი სხვადასხვა ჟანრისა და მათი სრულიად დამოუკიდებელი სახვითი ღირებულებების ერთ მხატვრულ სახეში არსებულ სინთეზად ყალიბდება. ფართო განზოგადების ძალით ხდება ორი კონკრეტული თემის გამთლიანება და გამომსახველობითი სისავსით განხატოვანება, ჩვეულებრივის ფასეულობად გარდაქმნა და მაყურებლისათვის მისი არსებითი მნიშვნელობის წარდგინება.

დედის პორტრეტი და იმერეთის ხედი მთლიანობის დასრულებულ ნაწილებად ყალიბდება და საბოლოოდ ისევ ერთიან სახვით-ემოციურ ატმოსფეროს ქმნის. ნაწარმოებში სრულად ხორციელდება კონკრეტული ადამიანის და ასევე კონკრეტული ლანდშაფტის ინდივიდუალური სახის მეტა-

¹⁸⁸ ტ., ზ., 42X30, ინახება იქვე.

¹⁸⁹ ტ., ზ., 137X164, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი. შ. ამირანაშვილის სახ. თბილისის ხელოვნების სახმუზეუმი.

მორფოზი ამალღებულ განზოგადებად. ეს არის ადამიანის პიროვნულსა და ბუნებას (თუნდაც მცირე ნაწილს) შორის სინატიფით უხილავი, მაგრამ ამავე დროს მტკიცედ მნიშვნელოვანი დიალოგის აღმოჩენა, რომელიც სამყაროს ჰარმონიულ განცდაში იზრდება. სურათის ორი უმთავრესი გამოსახულების ასეთი არსებითი კავშირით ხდება მათი ურთიერთშევისება მსუბუქი ლირიზმისა და ეპიკური მონუმენტურობის თანაარსებობით; დედის საქმიანობის ყოფითი რიგითობის შინაარსობრივი მასშტაბის გაზრდა და აბსტრაჰირებით განზოგადებული პეიზაჟისათვის პოეტური სანყისის მინიჭება. პორტრეტირებულის უშუალო სიახლოვის ხაზგასმული ფილიგრანულობით ნაწერი გარემო თავისთავადი ბუნებრიობით ერწყმის შორი ხედის სქემატურად გამოსახულ პეიზაჟს¹⁹⁰. ამ ორი განსხვავებული პრინციპით წარმოდგენილი პლანის აზრობრივი მაკავშირებელი კი არის დედის ფიგურა, რომელშიც კონდენსირებულია სურათით გამოვლენილი ესთეტიკურისა და განსჯითის ყველა შრე.

ხის ჩრდილში, კუნძზე ჩამომჯდარი ხნიერი ქალი საქმიანობაში ჩაფიქრებული სიმშვიდით არის წარმოდგენილი. მხატვარი რეალისტური საშუალებებით ახასიათებს ათწლეულებგამოვლილ გლეხ ქალს: დანაოჭებული და მზით ფერნაცვალს სახით, ფიქრში წასულის დახრილი ქუთუთოებით, გამუქებული თვალის უპეებით და სადა ვარცხნილობის გრძელით თმით (ნაწნავი, რომელიც ეშვება საქმიანობის პოზით გამონვეული ზურგის ოდნავ დახრილ მოხაზულობაზე).

¹⁹⁰ ხასიათის არსებითი ნიშნებით „იმერეთი-დედაჩემი“ შედარებულია ნიკო ლორთქიფანიძის თავსაფრიან დედაკაცთან. „დავით კაკაბაძემ პერსპექტივისა და სივრცობრივი აღქმა სურათში სხვადასხვა პლანთა მონაცვლეობას და ფერის მეტ-ნაკლებ ინტენსივობას დაუკავშირა. ამიტომ, რომ მისი პეიზაჟები მრავალპლანიანია. ნიკო ლორთქიფანიძის მიერ სხარტი ფრაზით დახატული სურათი პლანების მთლიანობით შეკრულ კომპოზიციას წარმოადგენს“. ნ. ლამბაშიძე, სიტყვა და ფუნჯი. „მნათობი“, 1971, №1, გვ. 149.

ხანდაზმული ქალის მზერას მაყურებლის ყურადღებაც გადაჰყავს სახის გასწვრივ, ქვედა ღიაგონალზე გამოსახულ დაკოჟირილ ხელებზე. ჟესტის სიმარტივე, ორივე ხელის პარალელური განთავსება, მათი ჭედურად მკაფიო აბრისი, თანაბარი განათების გამო ოდნავ ნიუანსირებული ფერადოვნება სიცხადით ამჟღავნებს მოდელის მკაცრ სისადავეს. აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად მთელი სხეულის პროფილში წარმოდგენისა, პოზის უშუალოებითა და ტანისამოსის თითქმის დაუნანვერებული, ერთიან სილუეტში მოქცეული ფერადოვნებით ტორსის ნაწილში, სახესა და ხელებთან შედარებით, უფრო მეტი სირბილე შეინიშნება (სამოსის მუქ ფერებში ცალკეულ ნათელ მახვილებს ქმნის კალთაზე გადაფენილი თეთრი მაქმანი და მუქი წითელი ფლოსტები).

ამგვარად, დედის ფიგურის დახასიათებაში როგორც ზოგადი პლასტიკური გააზრება, ასევე ცალკეული ხერხები გამომსახველობის თავშეკავებულობას ამჟღავნებს, რასაც პორტრეტში მონუმენტური განზოგადება შეაქვს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ისიც, რომ მოდელი მსხვილ პლანში წარმოდგენით მასშტაბურად მნიშვნელოვნად აღემატება თავის უშუალო სივრცეს. მასთან შედარებით მცირე დეტალებად მოჩანს და დეკორაციის ხასიათში შეიძლება განიხილოს ეზოს სიღრმეში გამოსახული ხის დამხმარე ნაგებობა და წნული ღობე ტრადიციული იმერული ჭიშკრით. სურათზე მატერიალიზების ხასიათით დედა ამალღებულია მასთან თანხვედნილ სახვით პლანში გამოსახულ ყოველივეზე და მნიშვნელოვნებით წარმოადგენს ნაწარმოების იდეური საზრისის ერთ-ერთ მთავარ შრეს, რომელიც გადადის შორეული მთიანი პეიზაჟის ხედზე. იგი ამ ჟანრის კაკაბაძისეული კონცეფციის სახეა. განზოგადების ძალით, ფერის ლოკალურობით, გრაფიკული მოჩარჩოებით გამოსახული სიბრტყის ვიტრაჟული დეკორატიულობით, შუქ-ფერადოვანი სისტემით შექმნილი სივრცით და ცალკეული მახვილებით – მონითალო

აგურისფერი გზითა და სახლის წითელი სახურავით – წარმოდგენილ პეიზაჟის ხედში ხდება დედის სახეში მოცემული იდეის მხატვრულ-აზრობრივი განვრცობა. შეიძლება ითქვას, ხდება პირიქითაც – მხატვარი ნაწარმოების ემოციური ველის შექმნაში მიმართავს უკუსვლას შორი ხედიდან, მისი ხასიათის არსებითიდან მთლიან გამოსახულებაში პორტრეტიკულების შინაარსობრივი ფუნქციის განსაზღვრამდე. ასეთი ურთიერთშევესებით იგი ახერხებს მშობელში ზოგადად მშობლიურის ჩვენებას და მისით სამშობლოს ხატის შექმნას. „საერთოდ, ეს სურათი ერთგვარი ოსანაა ადგილის დედის კულტის მიმართ, ამ გრძნობამ შემოინახა ჩვენი ხალხის წარუხოცელი სიყვარული ქართული მინისადმი“¹⁹¹.

კომპოზიციის ორივე ნაწილის – პორტრეტისა და პეიზაჟის – განზოგადება მათში არსებითის წარმოჩენით ხდება. თუ შორეული პეიზაჟი, ზოგადად, კულტივირებული მთიანი ლანდშაფტის სტრუქტურას წარმოადგენს, დედის სახეც, მიუხედავად ინდივიდუალობისა, ქართველი ქალის ტიპიზებულ სახეს ჰქმნის. ამავე დროს ორივე მათგანი კონკრეტულობის სრული შენარჩუნებით მეტყველებს. პეიზაჟი სიბრტყობრივ-დეკორატიულობითა და კოლორიტით, ხოლო ქალი, გარდა პორტრეტულობისა, ერთი შეხედვით აქსესუარული მნიშვნელობის წინა პლანის ხასიათითაც. მხატვარი თითქოს განსაკუთრებული გულისხმიერებით ამუშავებს სურათის ამ ნაწილს. მისი ყურადღება მოცულია მცენარეული საფარის დეტალებით: უმცირესი სოკოები და ნატიფი, მინდვრის ვარდისფერი ყვავილები, ბაბუანვერა და მის ზემოთ მფრენი პეპელა. მათი ზუსტი, გრაფიკული მოხაზულობით „ქარგავს“ იგი მშობლიური სახლის ეზოს. ყოველივე ეს, დედის ორნამენტირებული ზედა სამოსისა და კალთაზე გადაფენილი თეთრი მაქმანის აჟურულობასთან ერთად, მსუბუქი ლირიზმით პოეტური განწყობის მატარებელია. წინა

¹⁹¹ კ. გამსახურდია, იქვე, გვ. 166.

პლანის ნაწილების ამგვარი „აღნუსხვა“ ერთი შეხედვით, დისონანსურ მიმართებას ქმნის შორი ხედის ამაღლებული განზოგადებით გადმოცემულ მასშტაბურობასთან, მაგრამ მხატვარი ამ ხერხით განავრცობს დედის სახეში არსებულ ინდივიდუალურს. იგი ერთნაირი მნიშვნელობით აღიქვამს ყოველდღიური გარემოს დეტალსაც და არსებითსაც და სურათში მათ დამაჯერებელი სინთეზირებით წარმოადგენს. აღნიშნულთან ერთად თვალსაჩინოა კიდევ ერთი, ალბათ მხატვრულობით უმთავრესი თვისება – ნაწარმოებში თვთმყოფადობა შემდგარია პორტრეტისა და, ზოგადად, წინა პლანის რეალისტური და შორი ხედის აბსტრაქტიზებული სახვითობით. მათი კავშირი მიღწეულია როგორც სივრცობრივი მთლიანობით, აგრეთვე კოლორიტის ერთიანობაზე დამყარებული მატერიალური ერთეულების თანაბარზომიერი რიტმულობით. წინა პლანზე, გამოსახულებათა ფილიგრანულობის მიუხედავად, ძალაში რჩება მათი ფონის განზოგადებული, გლუვი ზედაპირის აქტუალობა. ეს უკანასკნელი სასურათე სიბრტყის თითქმის ნახევარს იკავებს და მთლიანობით ერწყმის შორეულ ხედს.

ამდენად, სურათი „იმერეთი – დედაჩემი“ ორი ჟანრის სინთეზირებული ნაწარმოებია, რომელშიც ყველაზე მეტი სრულყოფილებით გამომჟავნდა დავით კაკაბაძის პორტრეტული ჟანრის კონცეფცია – „აღამიანი, როგორც მსოფლიოს სრული დამთავრებული სხეული“. მასში გამოვლენილია შემოქმედებითი აუცილებლობის კოდი. ერთი საწყისით – ამაღლებულობით – ხდება ორი ინდივიდუალობის თანხმიერება. თუ მამის პორტრეტსა და ავტოპორტრეტებში სიმბოლოები გამოიყენება მოდელის ხასიათის გახსნისათვის, უფრო ზუსტად კი – მასზე წარმოდგენის შექმნისათვის, „იმერეთი – დედაჩემი“-ს შემთხვევაში მთლიანად სურათი ხდება სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებელი. დავით კაკაბაძე ამ სურათში ქმნის უნივერსალურ სივრცეს, როგორც სამყაროს ხატს, რაც უპირატესი მნიშვნელობის საკითხია მის მხატვრულ კონცეფციაში.

პორტრეტის ჟანრი კაკაბაძესთან ზუსტი გამოხატულებაა მისი ადრეული პერიოდის მხატვრულობის კონცეფციისა. ამ კომპოზიციებში პირდაპირი მნიშვნელობით იკითხება „გაკეთებული სურათების“ მანიფესტით განცხადებული ნახატის მნიშვნელობა და „სურათის დამთავრებულობა“. ამ მხრივ, „იმერეთის“ სერიასთან შედარებით იგი უფრო სწორხაზოვანია. პორტრეტით დავით კაკაბაძე პირდაპირ პასუხობს თავისივე ხელოვნებაში დასმულ კითხვებს. პეიზაჟში კონცეფციისა და გამომსახველობის თანწყობა უფრო მომნიშვნეულია, ამიტომ პრობლემის განმარტება უშუალოა, მრავლისმომცველი და მათში უფრო მეტია ნაგულისხმევი. თუ პიკასოს პერიფრაზირებას მოვახდენთ, კაკაბაძესთან პორტრეტი „ძიება“, ხოლო პეიზაჟი „იმერეთის“ სერიის სახით „უკვე აღმოჩენილის“ მხატვრული განხორციელება¹⁹². მრავლისმომცველია ისიც, რომ პორტრეტის ჟანრში მნიშვნელოვანი როლით ხასიათდება პეიზაჟის გამოსახულება. თუ ქრონოლოგიურად განვიხილავთ, რასაც მხატვრული მომნიშვნელობა უკავშირდება, ეს არის სვლა ცალკეული ელემენტების გამოყენებიდან (მამის პორტრეტი) სრული ხედის დამოუკიდებელი სახიერებისაკენ („იმერეთი – დედაჩემი“). ამ მხრივ აღსანიშნავია, რომ მთლიანი შემოქმედების კონტექსტში პორტრეტის ჟანრი გამორჩეულიც კი არის, რადგანაც დანარჩენ სერიათაგან განსხვავებით, მასში აშკარაა სახვით-იდეური სრულყოფის ევოლუციური განვითარების ტენდენცია. პორტრეტი იმითაც არის გამორჩეული დავით კაკაბაძესთან, რომ მისი შემოქმედების მთავარი – სივრცის საკითხი – ჟანრის სპეციფიკის გამო, კომპოზიციათა უმრავლესობაში ფაქტიურად აუხსნელი და განუხორციელებელი რჩება.

¹⁹² 1923 წელს მარიუს დე ზაიასთან საუბარში პიკასო აღნიშნავს, რომ თავის მხატვრობაში იგი ასახავს არა „ძიებას“, არამედ იმას, რასაც უკვე „მიაგნო“. იხ. Пикассо. Сборник статей о творчестве. Под ред. А. Владимировского, М., 1957, с. 9.

სურათი „იმერეთი – დედაჩემი“ კი ამ ასპექტს ორი ჟანრის სინთეზირებულად თანაფარდი წარმოდგენით იძლევა. ისიც აღსანიშნავია, რომ დავით კაკაბაძე განსაკუთრებული ინტერესით მხოლოდ პორტრეტზე არასოდეს შეჩერებულა. მისი შეხედულებით, „ის თავისუფლება, რომლისაკენ ადამიანი ყოველთვის მიისწრაფვის, ძლიერ შეზღუდულია მხატვრისათვის პორტრეტში“¹⁹³. როდესაც ამას წერდა, მას უკვე პრაქტიკულად გამოცდილი ჰქონდა ჟანრის გამომსახველობით-ესთეტიკური დიაპაზონი. პორტრეტული სურათი ისეთი მხატვრული მოვლენაა, რომელიც გარდაუვალად გულისხმობს ორი ინდივიდუალობის – მოდელისა და მხატვრის – დაკავშირებას. პორტრეტირებულის არა მარტო გარეგნული მსგავსება, არამედ მისი შინაგანი სამყაროც აუცილებელი პირობაა ნაწარმოების დასრულებული სახისათვის. ამიტომაც უნივერსალური ფორმის და მისი კავშირების მაძიებელი მხატვრისთვის კონკრეტული ადამიანი თავისი ხასიათით ვერ ახორციელებს ხელოვნების ნაწარმოების წინაპირობას.

XX ს-ის დასაწყისის შემეცნების თვისებრიობიდან გამომდინარე, ადამიანი თავისი პიროვნებით დაცვილებულია სულიერ სუბსტანციას და საზოგადოებაში ერთობლივი იდეალის უქონლობის გამო მხატვარი მასში ველარ ჭვრეტს იმ არსებითს, რომელიც მუდმივ ფასეულობად ვლინდება მხატვრულ შემოქმედებაში. „ჰიპერტროფული ინდივიდუალიზმი ღრღნის ჩვენს საუკუნეს“¹⁹⁴. ამგვარად ამთავრებს დავით კაკაბაძე ინდივიდუალიზმის მნიშვნელობის შესახებ განსჯას. ამ თვალსაზრისით პიროვნული სამყარო თავისი თვითდახშულობით ობიექტურობის გარეშე დარჩენილი ინდივიდუალობაა. ამიტომაც დავით კაკაბაძესთან, პორტრეტში, ადამიანის გამოსახულება არსად არ არის თვითკმარი ღირებულება

¹⁹³ დავით კაკაბაძე, სურათის პრინციპი. გვ. 35

¹⁹⁴ დავით კაკაბაძე, ლიკორნის გალერეა, 1921 წ. გვ. 79.

ბის მატარებელი. სურათში მოდელთან ერთად მნიშვნელოვანი დატვირთვა ენიჭება მის გარემოს, რომელიც ხშირ შემთხვევაში შეთხზულია და მოკლებულია რეალურობას. გამოწვანისა და სინამდვილის, კონკრეტული მოდელისა და ორნამენტირებული ფონის ერთ ნაწარმოებში გაერთიანება ტრადიციული ასახვის მეთოდისა და XX ს-ის ხელოვნების „ახალი რეალობის“ შექმნის თანაარსებობაა, რომლითაც დავით კაკაბაძე უახლოვდება მოდერნის სტილის ხელოვნებას. კომპოზიციაში „იმერეთი – დედაჩემი“, ავტოპორტრეტში „ბრონეულებით“ და 1918-1919 წლების ორ პეიზაჟში არსებული წინა პლანების კალიგრაფიული სიზუსტით წერა და დეტალებისადმი ინტერესიც მოდერნის პრინციპებიდან გამომდინარეობს და უკავშირდება იმ ნაკადს, პრერაფაელიტების სახვითობა რომ მიიღეს ტრადიციად. ახალგაზრდა ქართველი მხატვრის პეტერბურგში ყოფნის პერიოდი რუსეთის კულტურულ ცენტრებში ამ სტილის პოპულარობით აღინიშნება. მოდერნიზმის „ახალი რეალობის“ სრულ განხორციელებამდე კაკაბაძე გამოხატავს ქრონოლოგიურად წინარე მხატვრულობას და ამ თვისებით ავლენს ხელოვნების მიზნისადმი საკუთარ პოზიციას. ასეთი სახვითი ენით ფორმდება დამოკიდებულება კერძოსა და ზოგადს შორის, რომელიც მოდელისა და მისი ფონის ურთიერთმიმართებით ვლინდება. მამის პორტრეტისა და 1913 და 1917 წლების ავტოპორტრეტების ფონი მხატვრულ ასოციაციებზე დაფუძნებულ სუბიექტურ შთაბეჭდილებით ფაქტორს გულისხმობს, ხოლო ავტოპორტრეტში „სარკის წინ“, მიუხედავად სივრცის ილუზორული გაფართოებისა, მოდელის გარემოცვის რეალურობიდან გამომდინარე, ის მაინც კონკრეტულია და მაყურებლის ემოციაც მასთან უშუალო კავშირში რჩება. პორტრეტი, რომელიც ფართო განზოგადების პლანში იშლება, არის კომპოზიცია „იმერეთი – დედაჩემი“. ამ ნაწარმოების მხატვრული

ფასეულობის განმაპირობებელი მოდელის სახვით ნიშნებთან ერთად პეიზაჟის დამოუკიდებელი კონცეფციაც არის. ადამიანის იდეა ლანდშაფტთან განუყოფელ კავშირში განიხილება. ნაწარმოებით „იმერეთი – დედაჩემი“ დავით კაკაბაძე ასრულებს ჟანრში წარმართულ ძიებებს და ამითაც ბუნების პრიორიტეტს აღიარებს. სურათს სიმბოლურ მნიშვნელობას, დედის სახის ამაღლებულ წარმოდგენასთან ერთად, უდავოდ მისი ყოფის მიკროსივრცეც ანიჭებს. ეს უკანასკნელი ისეთი ბუნებრიობითაა წარმოდგენილი, რომ მისი სახვითი სტილიზაციაც კი თითქოს უჩინარდება ნაწარმოების აღქმისას. ასევე ბუნებრივია ქალის პლასტიკაც. უბრალო პოზით ხაზგასმულია ლანდშაფტთან კავშირი და საერთო განწყობა. იგი მისთვის კუთვნილი სივრცის პატრონია და ყოველდღიური საქმიანობით მასზე მზრუნველი.

ბუნების ელემენტებს მიმართავს კაკაბაძე მამის პორტრეტსა და ორ ავტოპორტრეტშიც და, რაც მთავარია, ხაზგასმულადაც კი აღნიშნავს მათ აზრობრივ როლს, მაგრამ სამივე შემთხვევაში ეს მხოლოდ ფონია, ხოლო მათი სიმბოლურობა უფრო გონებაჭვრეტითი ხასიათისაა და მოკლებულია ემოციაზე უშუალო და პირდაპირი ზემოქმედების ძალას (რასაც პრიორიტეტს ანიჭებს კაკაბაძე მხატვრული ნაწარმოების აღქმაში). მათი შინაარსი და სახვითობა განსხვავებულ მხატვრულ კულტურებს უკავშირდება და მცირეოდენი ექსპლექტიზმიც შეაქვთ სურათის ფორმალურ და აზრობრივ სისტემაში. ამგვარი ხასიათის ფონზე გამოყოფილი ფიგურები ხაზგასმულად პოზირებენ (განსაკუთრებით კი ავტოპორტრეტებში). მათი თანხედენა სურათის სიბრტყესთან აძლიერებს პოზირების განცდას. გამოსახულება მაყურებლისათვის იქმნება, მოდელის იმპოზანტურობა კი უშუალო გარემოსთან მათ გაუცხოებას განაპირობებს.

პორტრეტის ჟანრი ხაზგასმულად წარმოაჩენს კაკაბაძე-

სეულ მხატვრულ პრობლემებს, სახვით ძიებებს და ინდივიდუალური შემოქმედებითი ფორმირების გზას, რადგანაც კონტრასტის სიძლიერით უფრო მეტად არის გამოვლენილი მხატვრული სახის სრულყოფის მცდელობა და ესთეტიკური იდეალის განხორციელებისკენ სწრაფვა.

პეიზაჟისა და პორტრეტის ჟანრის არსებითი შემოქმედებითი პრინციპები და მხატვრული ტრადიციებით ახალი ფორმათქმნადობაა წარმოდგენილი 1918 წელს შესრულებულ „იმერულ ნატურმორტში“¹⁹⁵ (სურ. 31). ეს ნაწარმოები ასრულებს მხატვრის შემოქმედებითი სიმწიფისას გამოვლენილ ჟანრობრივ და თემატიკურ ინტერესს.

ნატურმორტის არსებობა აღნიშნულ პერიოდში, 1918-1919 წლების იმერეთის ორ პეიზაჟთან ერთად, კიდევ ერთი ცოცხალი მაგალითის ძალას იძენს შემოქმედის მხატვრული კულტურის, მისი დიაპაზონის, საფუძვლებისა და მიზნების სრულად დანახვისათვის. „იმერული ნატურმორტი“, როგორც მხატვრული მოვლენა, კანონზომიერი ფაქტიც არის. დავით კაკაბაძის თანადროული კულტურის კონტექსტში და მითუმეტეს მისი კონკრეტული სახვით-ესთეტიკური ინტერესების ფონზე აუხსენლადაც კი დარჩებოდა ამ ჟანრის წარმოსახვითი არარსებობა.

„ცხოვრების რიტმი კაცის ხელით შექმნილ საგნებში ცნაურდება“¹⁹⁶, აღნიშნავს კაკაბაძე და თვითონაც ყოფის სრულიად უბრალო ნივთებით ამალღებული ხელოვნების სახიერებას სთავაზობს მაყურებელს. მხატვარი ხელშესახებად განიცდის თითოეული ნივთის საჭიროებას და პერსონიფიცირებულ მნიშვნელოვნებას დებს მათში: „... თეთრი ნაქურჩელათი პირდაცული იმერული დოქი, ორი ორშიმო და ერთი პანია ღვინის სარწყავი და ერთი სარეცხი.

¹⁹⁵ ტ., ზ., 66X88, ინახება იქვე. .

¹⁹⁶ დავით კაკაბაძე, იქვე, გვ. 77.

ეს პანია ძვირფასი დეტალებია ღვინის მომყვანი და ღვინის მოყვარული ქვეყნისა.

ეს უმნიშვნელო საგნები ისეთი სიყვარულითაა გაკეთებული, უეჭველად გაგივლის ასეთი აზრი: სამშობლოსადმი სიყვარული იწყება ხანდახან არა ნაციონალური კულტურის დიდი ძეგლებიდან, არამედ უმცირესი წვრილმანებიდან და ამის შემდეგ ეს ატავიზმისაგან შემორჩენილი რემინისცენცია იძლევა ახალსა და ახალ ხარისხებზე აღზევების სტიმულს¹⁹⁷.

გაურბოდა რა მოცულობის სრულად, ტრადიციული ხერხებით ასახვას, დავით კაკაბაძემ უარი თქვა საგანთა განლაგების სიღრმისეულ რიტმზე და ცალკეული საგნები, ფუნქციურად ერთმანეთთან დაკავშირებული, ბრტყელი ფერადოვანი ზედაპირების მეშვეობით გადმოგვცა. მუქი ლურჯი კონტურების კონტრასტით თეთრ, გრ. რობაქიძის პოეტური ეპითეტი - „მტრედისფერ“ სუფრასთან, მხატვარმა ყოფითი საგნების რაფინირებული პოეზია შექმნა.

კომპოზიცია შემდგარია სამი ძირითადი ფერადოვანი სიბრტყე-პლანის ერთმანეთზე პროექცირებით: საგნების ერთმანეთში გარდამავალი, თითქმის ერთიანი რიგი, თეთრი მაგიდა და შავი ფონი, რომელთაგან ეს ორი უკანასკნელი, სრული გამობატულებით, დაუშლელი ტონალობის, დაუნანევრებელ, გეომეტრიზებულ ფორმებს წარმოადგენს.

სურათის სახვითი ნიშნები ხაზგასმული ფუნქციონირებით და ამავე დროს სრული თანწყობით ყველაზე მეტად ამ ნაწარმოებში ვლინდება. კომპოზიციის ძირითადი პლანი, რომელიც სურათის სიბრტყის შუა ნაწილს მოიცავს, ნატურმორტის საგნებს ეთმობა. მხატვარი ხუთ სხვადასხვა საგანს ფაქტურული დიფერენცირების გარეშე, შავისა და ყავისფრის ღია და მუქი ტონებით გამოსახავს. ნათელი და მუქი

¹⁹⁷ კ. გამსახურდია, იქვე, გვ. 164.

ნანილების განლაგება არა მარტო ზედაპირისა და სიღრმის შეხამების სრულყოფილებათ, არამედ მოცულობასაც ანიჭებს საგნებს. ამავე დროს ღია ყავისფერი ტონი საშუალებას აძლევს მხატვარს, შეამსუბუქოს პლასტიკური ფორმა ბუნებრივი სინათლის ზემოქმედების გათვალისწინებით. ასევე პირდაპირი მნიშვნელობით არის წარმოდგენილი ფონი ფერთაც, მისი დამუშავების მანერითა და პრაქტიკულად არსებული ფუნქციით. თეთრი ფერის მაგიდის გასაგნობრივება ხდება მისთვის არსებული შავი ფონით. წმინდა ფერადოვანი კონტრასტის შექმნით მხატვარი განსხვავებულ სივრცობრივ პლანზე მიუთითებს, რასაც ხელს უწყობს აგრეთვე მაგიდის კუთხოვანი ასახვა შავ ფონზე. ხდება ნატურმორტის ორმაგი წარმოდგენა. იგი საგნებს თითქოს ჩამოთვლის მაყურებლის წინაშე, მაგრამ არა განსხვავებულობით, არამედ ერთიანის შემადგენლობით, ანსამბლურობით. ამაში, გარდა მყარად გაწონასწორებული ფერწერული რიტმისა, რომელიც იკება შავისა და ყავისფრის მონაცვლეობითა და ცენტრის მიმართ მათი სიმეტრიული განლაგებით, დიდი დატვირთვა ენიჭება გრაფიკულ ანსამბლს. ეს უკანასკნელი საკმაოდ ერთგვაროვანია და შედგენილია ურთიერთგადამკვეთი პარალელური ხაზებითა და ნახევარრკალებით. სქელი კონტურების დაუნაწევრებელი მთლიანობით ნივთები ბარელიეფურობით გამოიყოფა ბრტყელ ზედაპირზე. აღსანიშნავია ისიც, რომ მიუხედავად მათი ბუნებრივი უბრალოებისა და დამაჯერებლად მყარი რეალობისა, ნაწარმოებში თვალნათელია ინტელექტური სტილიზაცია: მუქი ლურჯი კონტურების ესთეტიური ფერადოვნება თეთრთან კონტრასტში და მათი ირეალობა საგნების ძირითად ფერში, ფონის დაშლა-გამთლიანება ორი პოლარული წინააღმდეგობის ფერით, საგნების წარმოდგენა მათთვის „არაბუნებრივ გარემოში“ და ამით რეპრეზენტულობის ხაზგასმა.

საერთოდ, ეს სურათი ვირტუოზულობის სრული განსახიერებაა, რომელიც იბურება ლაკონიზმით განპირობებული თავშეკავებულობით.

„იმერული ნატურმორტი“ თემითა და სახვითი ენით უნიკალურ ფაქტს წარმოადგენს დავით კაკაბაძის სამხატვრო პრაქტიკაში, რადგან იგი შემოქმედების პირველ ეტაპზევე ჩამოყალიბებული სერიულობის მიღმა რჩება. თუმცა, ამ ჟანრის განვრცობას ვხვდებით მისი შემოქმედების მოდერნისტულ პერიოდში – კუბისტური სერიის ნაწილი სწორედ ნატურმორტის ჟანრს განეკუთვნება.

„იმერული ნატურმორტით“, „იმერეთის“ პეიზაჟებთან ერთად, დავით კაკაბაძემ სრული ორიგინალურობით განახორციელა პეტერბურგში ყოფნისას შეთვისებული მოდერნიზმის სახვითი ენა. მათში უფრო მეტად ჩანს ავტორის ინდივიდუალიზმი და შემოქმედებითი პრინციპები, ვიდრე პორტრეტში ან კუბიზმის სერიაში. ჟანრისათვის შერჩეული თემაც ეთნიკური ლოკალურობით გამოირჩევა და ავტორისეულ თავისთავადობას ახალ წახნაგს მატებს.

ამგვარად, შემოქმედების პირველი პერიოდი, რომლის დროსაც შეიქმნა პეიზაჟი, პორტრეტი და ნატურმორტი, გვიჩვენებს კარდინალურ გეზს სახვით-შემეცნებითი ხასიათის უმთავრესი ასპექტებით. ესენია: სურათი, როგორც დამოუკიდებელი მნიშვნელობის საგანი, სურათის სივრცობრივი მიმართება რეალურ გარემოსთან და პლასტიკური სხეულისა და სივრცის დამოკიდებულება. კაკაბაძის სამხატვრო კონცეფციის იდეალი სახვითი სივრცის წარმოჩენაა, რომელიც სხვადასხვა ჟანრში განფენილი მხატვრული სახის განხორციელების მთავარ ღერძს წარმოადგენს.

„მაშინიზმისა“ და „დინამიზმის“ ეპოქა შემოქმედს კიდევ ერთ ახალ მიმართებას უჩვენებს – ესაა მხატვრულ რეალობაში დროის განზომილების შეტანა. „დასაფლავება იმერეთ-

ში" (1913 წ.)¹⁹⁸ ერთადერთ კუბოფუტურისტულ კომპოზიციას წარმოადგენს და მოდერნიზმის ეპოქით განცდილი დროის გამძაფრებული შეგრძნებაა. ამ სურათის უნიკალობა, გარდა მხატვრული სახის ახალი განზომილებისა, იმითაც ვლინდება, რომ სახვითი ენა სიუჟეტის საფუძველზე იგება.

სურათი შესრულებულია იმ პერიოდში, როდესაც დავით კაკაბაძის მხატვრული ინდივიდუალობა საფუძველს იქმნის. „იტალიის ფუტურიზმი შეეხო მთლიანად თანამედროვე ცხოვრების სახეს. ის არის მთელი ჩვენი ცხოვრების ახალი შემეცნება. იგი შეეცადა ხელოვნების ყოველი დარგის განახლებას, ტრანსფორმაციას, ახალ გზაზე გამოყვანას. უმთავრესად კი განამტკიცა შეგნება დღევანდელი ცხოვრების ახალი ათვისებისა, შეეცადა აეხილა თვალი ადამიანისათვის მაშინიზმის მიერ შექმნილ „ახალ საგნებზე“¹⁹⁹ - აღნიშნავს მხატვარი ნანარმოების შექმნიდან 11 წლის შემდეგ, როდესაც მისი შემოქმედებითი ტალანტი უკვე სრულად არის გამოვლენილი და უფრო აქტიურად ეხება თანადროულ ევროპულ კულტურას.

დავით კაკაბაძე ფუტურიზმს, როგორც ხელოვნების ახალ ესთეტიკას, რუსეთის კულტურულ გარემოში ეცნობა²⁰⁰ და მისით ახორციელებს აკადემიზმის, სალონური ხელოვნებისა და იმპრესიონიზმისადმი თავის პიროვნულ ანტითეზას. სურათის სიუჟეტი მხოლოდ მასალაა ახალი პლასტიკური იდეების ვიზუალური გამოვლენისათვის და არა თვითკმარი ღირებულების ლიტერატურული წყარო, რომელიც დაიქვემდებარებდა გამომსახველობით საშუალებათა სისტემას. ამიტომაცაა, რომ ნანარმოების შინაარსად, პირველ რიგში, სპეციფიკური სახე-

¹⁹⁸ ტ., ზ., 86X69, ქ-ნ ეთერ ანდრონიკაშვილის კოლექცია.

¹⁹⁹ დავით კაკაბაძე, პარიზი, 1920-23 წლები. გვ. 97.

²⁰⁰ პეტერბურგში დავით კაკაბაძე დაუახლოვდა ძმებ ზდანევიჩებს. ამ პერიოდში ილია ზდანევიჩი უკვე მარინეტის იდეების მიმდევარი იყო და საკუთარი მანიფესტებიც ჰქონდა დაწერილი.

თობა იკითხება და არა ასახული კონკრეტული ქმედება, რომელიც აღქმის პროცესის ხანგრძლივობას მოითხოვს.

დავით კაკაბაძემ „დასაფლავება იმერეთში“ შექმნა იტალიური ფუტურიზმის ფუძემდებელთა პირველი ნამუშევრების თითქმის თანადროულად და გაიზიარა მათი ესთეტიკის ძირითადი პრინციპები; პირველ რიგში კი, მხატვრული დროის კონცეფცია, რომელიც „დროის მარადიული რიტმის“ ცნებით იმპრესიონისტთა მიერ ყოფიერების წამიერ აღქმას და მის ფიქსაციას დაუპირისპირდა.

თავშეკავებული კოლორიტის, მუქ წითელ და ყავისფერ ტონებში გადანწყვეტილი სურათი გამოსასახის ფრაგმენტთა ერთიანობას ქმნის. მკაფიო კონტურებით ზღვრული სუფთა ტონების ურთიერთმონაცვლეობა სიბრტყეზე კალეიდოსკოპური მირაჟის ფიქსირების შთაბეჭდილებას იწვევს. ნაწილი მიაწივს მთელის არსებობაზე, რომელიც მაყურებლის მზერისათვის მოუხელთებელია და მხოლოდ ინტელექტური ასოციაციით სრულდება. დროის გარკვეულ გრძლიობაში განვითარებული მოქმედების სიმულტანური აღქმით ნაწარმოებში განცდილი დროის ერთიანობაზე ხდება მითითება. გამოსახულებაში მთლიანი ფორმის ცალკეულ ნაწილებად დაშლითა და მათი რამდენიმეჯერადი განმეორებით, ე. წ. „კინემატოგრაფიზმის“ მეთოდით, მხატვარი სხეულის დინამიზმს სივრცეში წარმოადგენს. იგი ეთანხმება პლასტიკური ფორმის ცვალებად მდგომარეობას, მასთან ერთად იშლება, კარგავს ლოგიკურ ურთიერთკავშირს და სურათის სიბრტყეზე მიკროსივრცეების შეჯამებულ სახედ წარმოდგება. დანაწევრებულ ფორმას დამორჩილებული სივრცე ასეთი დაკნინებული სახით არსად გვხვდება დავით კაკაბაძის ფერწერაში არც მანამდე და არც მას მერე. მისი ესთეტიკური იდეალი ფუტურისტული მხატვრობის კონცეფციაში ანტაგონისტურ ძალას ხვდება და დროის დინამიზმის გადმოცემის ამგვარ

სახვით ეკვივალენტში უჩინარდება. ამიტომაც სრული შე მოქმედების კონტექსტში აღნიშნულ კომპოზიციას ექსპერი მენტული ხასიათი უფრო აქვს და მიუთითებს ავტორის მიერ ახალი, ინდივიდუალური სახვითი ენის ძიებაზე.

სურათის ახალი ფორმალური და შემეცნებითი საფუძვლების გაცნობიერებაში დავით კაკაბაძისათვის თვისებრივი მნიშვნელობა შეიძინა კუბიზმმა არა მხოლოდ ხელოვნების ახალი ესთეტიკით, არამედ სახვითი ენის ძირეული პრინციპების შეცვლით, რითაც ამ მიმდინარეობის მხატვრებმ, ევროპული ხელოვნების ისტორიაში რენესანსული ეპოქის შემდგომ წარმოდგინეს მხატვრული სახის ახალი სტრუქტურა. თუ ფოვისტები განიხილავდნენ სურათს, როგორც დამოუკიდებელ მხატვრულ მოვლენას და გამომსახველობის გასაძლიერებლად მიმართავდნენ რეალური ობიექტის ექსპრესიულ ფერადოვნებას ფორმის გამარტივებითა და პროპორციების დარღვევით, კუბისტებმა პირველად ფერწერის ისტორიაში უარყვეს აღქმული რეალური სამყაროს ჩვეულებრივზუალური კანონზომიერებები. კუბისტები მთლიანად უგულებელყოფენ სხეულის მდგომარეობის დროში დაკონკრეტებას და, ზოგადად, სურათში დროის განზომილების შეტანას, პლასტიკური ობიექტის დროში განსხვავებული მდგომარეობის წარმოდგენას. ობიექტის მრავალპლანიანობას ისინი წარმოაჩენენ ხედვის მრავალი წერტილით, სხვადასხვა განზომილებისა და რაკურსის ერთდროული ასახვით. ამით კუბისტებმა წამოაყენეს არა მხოლოდ ფუტურიზმის, არამედ ფოვიზმისა და ექსპრესიონიზმის ანტითეზა, რადგან, მიუხედავად ამ მიმდინარეობებში არსებული მნიშვნელოვანი ხასიათის ინტელექტური სტილიზაციისა, მათი ძირეული პრინციპები რენესანსისა და ახალი დროის მხატვრობაში კოდირებული არსის, მართალია უკიდურეს, მაგრამ ღრმა საფუძვლებით მჭიდროდ დაკავშირებულ მოვლენებს

წარმოადგენს. როგორც ფოვისტებისათვის, ასევე ექსპრესიონისტებისათვის განმსაზღვრელი გრძნობადი სამყაროა, რომლის აღქმის ლოგიკა ჯერ კიდევ თვალნათლივია გამძაფრებულ, ექსპრესიულად გაჯერებულ და უტრირებულ მხატვრულ სახეებში. მათთვის სურათის შექმნის იმპულსი გარე სამყაროა და მისგან განპირობებული ემოცია, ხოლო გარედან მიღებულ მასალას მხატვარი საკუთარი პიროვნების გზით გამოვლილ მხატვრულ სახედ აწვდის მაყურებელს. ამ უკანასკნელისთვის, მიუხედავად რიგი უჩვეულო სახვითი ფორმისა, სურათის აღქმა ხდება ტრადიციული, მისთვის ბუნებრივი ლოგიკითა და შეფასების კრიტერიუმებით.

კუბისტურმა ხელოვნებამ თავისი განვითარების ორი ფაზით გამოავლინა პლასტიკური ფორმის სრულიად ახლებური მიმართება სურათის სიბრტყესთან და აქედან გამომდინარე, მხატვრულ სივრცესთანაც²⁰¹.

დავით კაკაბაძე მხატვრული სახის ახალ იდეას სინთეტური კუბიზმით ეზიარა. მყარად შემუშავებული სტრუქტურით იგი განავრცობს ფორმისა და სივრცის დამოკიდებულების დიაპაზონს და აყალიბებს მათ თანაბარმნიშვნელოვან

²⁰¹ პირველი, ანალიტიკური პერიოდი, გაგრძელდა 1912 წლამდე. კუბიზმი ამ ფაზით სვამს ფორმასა და სივრცეს შორის არსებულ პრობლემას. მახვილი კეთდება, პირველ რიგში, მოცულობაზე, რომელიც განიხილება „წინმსწრები იდეის“ რაკურსში. ამიტომაც სურათის შექმნისათვის ობიექტი საკმაოდ დატვირთულია თავისი მნიშვნელობით. თანმიმდევრული ანალიზის შედეგად მხატვარი იძლევა მის ახალ ინტერპრეტაციას. მატერიალური მოცულობითობით იგი ძალაში რჩება, როგორც ობიექტური რეალობა, რომელიც მეტაფორულ დამოკიდებულებაშია გარემომცველ სამყაროსთან, ხოლო სივრცე არსებობს, როგორც საგნის გარემოცვა, მისი აუცილებელი გარემო, ურომლისოდაც შეუძლებელი იქნებოდა სურათის სრულყოფილი ვიზუალური ფუნქციონირება. კუბიზმის აღნიშნულ ფაზაში მოხდა ახალი პლასტიკურობის სრულყოფილი დაუფლება, რის შემდეგაც „სინთეტურ“ პერიოდში ხდება ფორმის დიაპაზონის განვრცობა სურათის სიბრტყეზე დეკორატიული პროექციებით.

წყობას²⁰². პირველი კუბისტური ნამუშევარია 1914 წელს პეტერბურგში შექმნილი ავტოპორტრეტი (სურ. 32)²⁰³. ორ ძირითად ფერზე აგებული სიბრტყეების ურთიერთმონაცვლეობა მხოლოდ სურათის დეკორატიულობას ემსახურება. ტილოს ზედაპირი იფარება წითლისა და შავში გარდამავალი მუქი ყავისფრის ნიუანსირებული ტონების კონცენტრირებული ნახევარწრეებით, რომელთაც საზღვრავს და ასრულებს ჰორიზონტული და ვერტიკალური სქელი შავი ხაზები. კომპოზიცია კუბისტური აბსტრაქციის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მაქსიმალური პირობითობით, რომელიც უკიდურესობამდე გამარტივებული ფორმით და მინიმუმამდე შეზღუდული ფერით გამოიხატება, მოდელთან ფიზიკური მსგავსება სრულიად უგულებელყოფილია. მარტივი ფორმების მაქსიმალური განზოგადებით, მათი მკაფიო რიტმიკით და მხოლოდ სახვით საშუალებებზე მახვილით სურათი უპირობოდ, ერთმნიშვნელოვნად დეკორატიულად აღიქმება.

დავით კაკაბაძის ეს პირველი კუბისტური თხზულებაც, ისევე როგორც კუბოფუტურისტული „დასაფლავება იმერეთში“, მხატვრობის ახალი საშუალებების ათვისების ცდაა, მაგრამ ამ უკანასკნელისაგან განსხვავებით, შედეგით მრავლისმეტყველი აღმოჩნდა. 1914 წლის ავტოპორტრეტმა მდიდარი საფუძველი შეუქმნა მის ინდივიდუალურ სახვით-ესთეტიკურ აზროვნებას. ერთი მცდელობა საკმარისი აღმოჩნდა, რომ რამდენიმე წლის შემდეგ შეექმნა სახვითი მეთყველებით გაჯერე-

²⁰² „ქართველი ფუტურისტები მისი კუბიზმის მომხრენი იყვნენ, „ცისფერყანწილები“ კი უფრო „იმერეთის“ პეიზაჟების ციკლს უჭერდნენ მხარს. საყურადღებოა, რომ კაკაბაძის პოზიციებს ნაწილობრივ ზოგი ოფიციალური პირიც იცავდა. მაგალითად, განათლების კომისრის მოადგილემ მარიამ ორახელაშვილმა სამხატვრო აკადემიაში ერთი თავისი გამოსვლის დროს შესაძლებლად აღიარა კუბიზმის გამოყენება თეატრსა და პლაკატის დარგში“. დ. წერეთელი, იქვე, გვ. 135.

²⁰³ ტ., ზ., 86X69. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, შ. ამირანაშვილის სახ. თბილისის ხელოვნების მუზეუმი.

ბული, თვითკმარ მხატვრულ სახეებად განხორციელებული 1918-1919 წლების „იმერეთის“ პეიზაჟები. მათ ფორმათქმნადობაში სწორედ კუბისტური ხელოვნების ძირითადი პრინციპები ჩანს: სურათის სიბრტყობრივ-დეკორატიულობა, საგნის გეომეტრიული ტრანსფორმაცია და მთლიანში კონსტრუქციული ღერძის ხაზგასმა მკაფიო გრაფიკულობით და ფართო მოხაზულობის სუფთა ფერების ურთიერთმონაცვლეობით. შემოქმედის უტყუარი ალლოთი მოძიებულ კავშირზე მიუთითებს ისიც, რომ მისი ხელოვნების მოდერნისტული პერიოდი კუბიზმით იწყება. პირველი კომპოზიციის შექმნიდან ექვსი წლის შემდეგ დავით კაკაბაძე მას საკუთარი შემოქმედების კანონზომიერ მოვლენად წარმოადგენს.

1920 წელს, როდესაც იქმნება ამ სერიის ფერწერული სურათები²⁰⁴ (სურ. 33-37), კუბიზმი პარიზისათვის უკვე განვლილი ეტაპია, თუმცა კუბიზმის ფუძემდებელი პიკასო (და სხვა მხატვრებიც) კვლავინდებურად განაგრძობდა კუბისტური კომპოზიციების შექმნას. დავით კაკაბაძე აახლებს კუბიზმისადმი ინტერესს და 1914 წლის ავტოპორტრეტთან შედარებით ახალ ხარისხში აპყავს იგი. „ერთი წელიწადი არც კი გავიდა და დ. კაკაბაძე უბრალო მაყურებლიდან პარიზის მხატვრული ცხოვრების კანონმდებლად იქცა. პარიზში იგი ხვდებოდა პიკასოს, დერენსა და სხვა მხატვრებს, მაიაკოვსკის, ესენინს, ილია ზდანევიჩს. ყურადღების ცენტრში ყოველთვის იყო სამი ქართველი მხატვრის – დ. კაკაბაძის, ლ. გუდიაშვილის და შ. ქიქოძის გამოფენები“²⁰⁵.

1920 წლის სერია სრულყოფილად გამოხატავს კუბიზმის მეტაფორულ ენას, ხოლო უკვე გათავისებული ახალი სახვითი წყობა მხატვარს საშუალებას აძლევს, გააფართოოს

²⁰⁴ სერიის 19 კომპოზიცია (მუყ., ზ., 52X62 ან 62X52) ინახება ქ-ნ ეთერ ანდრონიკაშვილის კოლექციაში.

²⁰⁵ კ. ზდანევიჩი, იქვე, გვ. 163.

სურათის ესთეტიკური პლანი. მოცემული სერიით დავით კაკაბაძემ გამოამჟღავნა ევროპულ მიმდინარეობასთან თანხმიერება არა მარტო ესთეტიკითა და მხატვრული სტრუქტურით, არამედ ჟანრობრივ-თემატური და კოლორიტის ხასიათითაც. პეიზაჟი და ნატურმორტი, როგორც სინთეტური კუბიზმის ძირითადი ჟანრები მისთვისაც განმსაზღვრელია. ფიგურული კომპოზიცია გამონაკლისის სახით არსებობს („კომპოზიცია ორი ფიგურით“ (1920 წ.) კოლორიტი შავის, ყავისფრის სხვადასხვა ტონების და თეთრის გეომეტრიული ფორმების კომბინაციით იგება და თავშეკავებულ ლაკონიზმს ამჟღავნებს. უფრო ინტენსიურ ფერებს ვხვდებით ნატურმორტის ჟანრში, სადაც კუბისტური მიმდინარეობისთვის სახასიათო ფერებში აქტიურ მახვილებად ერთვება ნარინჯისფერი, მუქი იასამნისფერი და მოწითალო-ყავისფერი.

საერთოდ, პიკასოსა და ბრაკის სინთეტური კუბიზმის მსგავსად, დავით კაკაბაძის ამ სერიის ყველა სურათი ინარჩუნებს გამომსახველობით ასპექტს. ნატურმორტებში, მიუხედავად მინიმალური ფაქტურული დახასიათებისა, მხატვარი მაინც აღწევს სხვადასხვა საგნის შემცვლელ ფერადოვან სიბრტყეთა დიფერენცირებას. ასევე მხოლოდ ნატურმორტისთვისაა სახასიათო ცალკეულ სწორკუთხა ფორმათა ერთი კუთხის მომრგვალებული, ნახევარწრიული დაბოლოება, რასაც ფრაგმენტულად ჩართულ მარტივ ორნამენტებთან ერთად საერთო ემოციურ აღქმაში ლირიზმის განწყობა შეაქვს. ამ ასპექტით აღსანიშნავია პეიზაჟის ჟანრში შექმნილი კომპოზიციები, სადაც უნიფიცირებულია ფაქტურული დახასიათება. გამოსახულებაში არქიტექტურული ფორმები მითითებულია მათი ზოგადი კონსტრუქციული ხასიათით. უფრო ახლოს ნაგულისხმევი ფორმები კი დახასიათებულია მოცულობითი პარამეტრებით. ამას ემატება ლაპიდარული ხასიათის, არქიტექტურის ფუნქციასთან დაკავშირებული წარ-

წერები. სინთეტურ კუბიზმში (პიკასო, ბრაკი, ლეჟე) გაჩენილი დიფერენცირების ეს ნიშანი დავით კაკაბაძესთან ნატურ-მორტის ჟანრშიც არსებობს, მაგრამ გამომსახველობის თვალსაზრისით პეიზაჟში მეტი სიძლიერით ფიგურირებს.

კუბისტური სერიის ყველა კომპოზიციაში, ერთი პრინციპით, გამოსახულების ფერადოვანი სიბრტყეები თითქმის მთლიანად ფარავს სურათის ზედაპირს. მუქი ფონების ვიწრო ზოლები ოდნე მოჩანს ძირითადი ფორმების ირგვლივ²⁰⁶. გეომეტრიული პროექცირება ხდება არა მხოლოდ საერთო ფონზე, არამედ, პირველ რიგში, ერთმანეთზე. მიჯრით მიწყობილი სხვადასხვა ფორმა ნაწილობრივ ფარავს ერთმანეთს. ზედხედში აღქმას ემატება გამოსასახი ობიექტის დიდი დისტანცია, როდესაც მხოლოდ ზოგადი კრიტერიუმებით ჩანს საგანი. პეიზაჟში კი ასეთ ხედვასთან ერთობაშია მოძრავი ხედვის წერტილი, რომელიც მჭვრეტელი მხატვრის პოზიციას ამჟღავნებს. ფუტურისტულ კომპოზიციაში აღნიშნული კალეიდოსკოპურობა აქაც იჩენს თავს, მაგრამ გამომსახველობის საშუალებათა რაფინირებული თანწყობით შემთხვევითობისა და ქაოტურობის ნაცვლად მხატვრული ფრაგმენტულობის შთაბეჭდილება იქმნება. კუბისტურ პეიზაჟებში კალეიდოსკოპურობა ემსახურება არა დროის ცვალებადობასა და მის რიტმს, არამედ მოცულობითი ფორმისა და დამკვირვებელი სუბიექტის სივრცეში განსხვავებული მდებარეობის ჩვენებას. კომპოზიციებში ნათლად აღიქმება ახლოს მყოფი სამგანზომილებიანი ფორმები და უფრო შორი ხედები სრული სწორკუთხა სიბრტყობრიობით. სივრცის ჩვენებას ემსახურება განათების ხასიათიც. სინათლის წყაროს მიუნიშნებლად ხდება ნათელი ფერების კონტრასტი ჩაბნელებულ, მუქ, მაგრამ მაინც მკაფიო საზღვრების მქონე

²⁰⁶ პიკასოსთან და კუბისტური მიმდინარეობის სხვა მხატვრებთან ბევრ კომპოზიციაში ფონის ფუნქცია ხაზგასმულადაა გამოკვეთილი.

ფერებთან. წარწერებიც კი სხვადასხვა ფერადოვან პლანზეა განთავსებული. ამ ხერხით ხდება ფორმათა ამოძრავება, რაც ხედვის სივრცულ დინამიზმს გულისხმობს²⁰⁷. სივრცე პლასტიკურობის განუყოფელ ნაწილად იქცევა.

დავით კაკაბაძის კუბისტური ფერწერის ორივე ძირითადი ჟანრი სახასიათო თემატიკით გამოირჩევა. პეიზაჟი ურბანისტული, აქტიური კულტურული ცხოვრების მქონე ევროპული ქალაქის ანარეკლია²⁰⁸. ნატურმორტშიც ამკარაა არტისტული სამყაროს გავლენა, რომელიც შერჩეული საგნების სახესა და ფუნქციებში ვლინდება. ამ ჟანრთა თემატიკა კი ერთიანდება „კომპოზიციაში ორი ფიგურით“ (სურ. 38).

ორივე ჟანრი კომპოზიციური სტრუქტურისა და ფორმალურ საშუალებათა ხასიათის მთლიანობას ამჟღავნებს. მათში ნათლად არის გამოხატული სტილის ერთიანობა, რაც შემოქმედების პირველ ეტაპზევე დასრულებული ფორმითა და მისი ნიშნების მკაფიო დიფერენცირებით გამოვლინდა. კუბიზმის სერიაშიც კაკაბაძისათვის „ახალი რეალობა“, გარდა პლასტიკის თვისებრივი განსხვავებულობისა, კონკრეტული სიღრმის გარეშე მყოფი, შემოუსაზღვრავი მხატვრული სივრცეა. ამ საკითხში იგი სრულ ორიგინალობას ამჟღავნებს კუბიზმის ფუძემდებელთა შემოქმედების ფონზე. გამოკვეთილად თავშეკავებული კოლორიტით და სიბრტყეზე პროექცირებული გეომეტრიული ფორმების დახრის კუთხის ვარიანტებით იქმნება შიდაკომპოზიციური დინამიზმი, რომელიც ავითარებს სივრცის იდეას. ამ მხრივ პიკასოს სინთეტური

²⁰⁷ რენესანსული, ერთ წერტილზე ფიქსირებული ცალი თვალთ ხედვის ნაცვლად კუბისტური მიმდინარეობის უმთავრესი პრინციპია ორივე მოძრავი თვალთ დანახული საგანი და ხედი.

²⁰⁸ მხატვრული ასოციაციით იგი გრ. რობაქიძის „მალშტრემის“ სახვითი ანალოგიის შთაბეჭდილებას წარმოშობს. ნიშანდობლივია, რომ ამ პიესის სანდრო ახმეტელისეულ დადგმაში ირაკლი გამრეკელმა კაკაბაძის კუბიზმთან მონათესავე დეკორაცია გამოიყენა.

კუბიზმის ნაწარმოებები, მისივე ანალიტიკური პერიოდისა-
გან განსხვავებით, მჟღერი და კონტრასტზე აგებული კო-
ლორიტით გამოირჩევა²⁰⁹. მხატვარს კომპოზიციებში მუქ ყა-
ვისფერთან, შავსა და თეთრთან ერთად თამამად შეაქვს აქ-
ტიური წითელი, მწვანე და ცისფერი („იტალიელი ქალი“
(1917 წ.)²¹⁰ (სურ. 39, „არლეკინი გიტარით“ (1918 წ.)²¹¹ (სურ.
40), „სამი მუსიკოსი“ (1921 წ.)²¹² (სურ. 41), ხოლო კომპოზი-
ციებში, სადაც შედარებით ტონალურ ერთიანობას მისდევს,
სახეზეა ფერის ინტენსივობა. ასეთია: „კაცი მანდოლინით“
(1912 წ.)²¹³ (სურ. 42). პიკასოს კომპოზიციებში უფრო მეტად
არის წარმოდგენილი სიბრტყობრივი დეკორატიულობა.
მხატვრის ყურადღება უმეტესად საგანზე მახვილდება და
მის დიფერენცირებას ფერის საშუალებით ახდენს. ამავე ას-
პექტში სახასიათოა ფერადოვან სიბრტყეთა კონცენტრირე-
ბა სურათის ვერტიკალური ღერძის გარშემო, მათი დახრი-
ლობის მცირე კუთხე, რითაც სივრცეში განსხვავებულ
მდგომარეობაზე მეტად კომპოზიციაში მათ პლასტიკურ ერ-
თიანობას ესმება ხაზი. გასტონ დილი პიკასოს სურათის
პლასტიკურ წყობას მელოდიურობას უკავშირებს და მუსიკა-
ლური ასოციაციებითა და ტერმინოლოგიით განმარტავს
მხატვრის 1910-1920-ანი წლების კომპოზიციებს²¹⁴. ამ მიმარ-
თებით კაკაბაძის კომპოზიციებს არქიტექტურისათვის სა-
ხასიათო ტექტონიკა გამოარჩევს.

„არ შეიძლება ითქვას, რომ ერთხელ მოცემული პლას-
ტიკური ფორმა სამუდამოდ უნდა არსებობდეს. ადამიანის
ახალ კულტურულ შინაარსს ესაჭიროება ახალი პლასტიკუ-

²⁰⁹ ასეთივე კოლორიტია კუბიზმის სხვა წარმომადგენლებთანაც.

²¹⁰ ტ., ზ., 149X102.

²¹¹ ტ., ზ., 26X20.

²¹² ტ., ზ., 200X247.

²¹³ ტ., ზ., 61X37.

²¹⁴ Gaston Diehl. Picasso. Paris, 1960, p. 47-48.

რი ხელოვნება²¹⁵ – აღნიშნავს დავით კაკაბაძე და საკუთარ შემოქმედებაშივე ახორციელებს ამ დამოკიდებულებას. კუბიზმის სახვითი და სიმბოლური ენის სრულყოფილი განსახიერების შემდგომ, ფორმის თვისებრიობის განსჯა მას ახალ, კუბიზმის სრულიად საწინააღმდეგო ესთეტიკას სთავაზობს. იგი გეომეტრიულ ფორმებს ცოცხალი სხეულის დენადად გარდამავალ პლასტიკას უპირისპირებს. ამ პრინციპით 1922-1924 წლებში ასრულებს სერიას „ფერადოვანი სილუეტები სივრცეში“²¹⁶ (სურ. 43-46). მასში ორი, ფორმალური საშუალებებით იგივეობრივი, მაგრამ სახვითობით განსხვავებული ტენდენცია შეიმჩნევა. ერთში, ჟანრისა და თემისაგან თავისუფალი, დაშლილი, განყენებული ფორმის აბსტრაქტიზებული სახე, ხოლო მეორეში – გამომსახველობა. მათ პირობითად ეწოდებათ „იალქნიანი ნავები“ (1923 წ.) და „კაცი და ხეები“ (ან „ზღვის ფსკერზე“) (1924 წ.).

ზოგადი სტრუქტურით, ფორმალური ხერხებითა და სურათის ემოციური გავლენით აღნიშნული სერიაც ერთ მთლიანობას წარმოადგენს. მისი მხატვრული მიზანი ფერის ასოციაციით მიღებული სივრცის ჩვენებაა. კომპოზიცია იგება თავისთავში გრაფიკულად დასრულებული დენადი ფორმების კომბინაციით. მომრგვალებულობისაკენ სწრაფვა მათ ნაძერწ ხასიათს გამოკვეთს. შეიმჩნევა ერთგვარი რუსტიკულობაც კი, რაც იქმნება სუფთა ტონებით აგებული მცირე ფორმების გამარტივებული გრაფიკითა და მათი კომპაქტური თანწყობით. სქელი, დაუნაწევრებელი, მდორე რიტმის მოხაზულობები ფერადოვნების გამოყოფას უფრო უწყობს ხელს, ვიდრე წმინდა გრაფიკულობას. ამ მიმართებაში ნიშან-

²¹⁵ დავით კაკაბაძის სურათების გამოფენა. პარიზი. 1920-27. დასახ. თხზ. კრებ., გვ. 146.

²¹⁶ 6 კომპოზიცია, ტ., ზ., 80X100, 1923 წ., 119X98, 1923 წ., 52X62, 1922 წ., 82X100, 1924 წ., 52X45, 1924 წ., ქ-ნ ეთერ ანდრონიკაშვილის კოლექცია.

დობლივია აგრეთვე კომპოზიციაში ორმაგი ფონის პრინციპი. მუქ ფონზე გამოსახული ღია და ინტენსიური ფერის ფორმები საერთო მოხაზულობით მათ უშუალო ფონთან შედარებით ღია, ასევე ნეიტრალურ ფერზე თავსდება. აბრისების დაუნაწევრებელი მთლიანობით გამონეულ სიმარტივეს ფორმის მხრივ ამსუბუქებს და კოლორიტულად ამდიდრებს ტალღოვანი მოხაზულობის ღია ფერების თანაბარზომიერი მონაცვლეობა შიდა საზღვრებში. მუქი და ღია ფერების რიტმული ინტერვალები სიმშვიდისა და ჰარმონიის შთაბეჭდილებას განაპირობებს. აბსტრაქტიზმულ კომპოზიციებში ერთი და იმავე ფერის მრავალჯერადი რიტმული გამეორება სხვა ფერთან მონაცვლეობაში, მთლიანი ფორმის ფრაგმენტულობის, ხოლო მისი დაშლილობა სივრცეში განვითარების, მათი დენადი მოძრაობის ასოციაციებს იწვევს. მხატვრის მიერ ზუსტად მიგნებული პალიტრა ჰაერის შეგრძნებასაც კი ბადებს მაყურებელში და, რაც მთავარია, ამას იგი ახერხებს არა მხოლოდ საპირისპირო გრძლივობის – წითლისა და ცისფრის, არამედ თბილი ფერების – წითლისა და ყვითლის გამოყენებითაც.

ანალოგიური ხასიათით, ოლონდ რამდენადმე უფრო დაკონკრეტებული თემით გამოირჩევა ე. წ. „იალქნიანი ნავეები“ (სურ. 43). მასში სივრცობრიობა წყლის ტალღოვანი ზედაპირისა და ნავის მიმანიშნებელი ფორმების მონაცვლეობით იქმნება. ამ კომპოზიციაში ფერი და ხაზი ერთმანეთს თანხვდება. ლოკალური, სუფთა ფერები, მსგავსად დანარჩენი კომპოზიციებისა, სურათის დეკორატიულ სახიერებას სწევს წინა პლანზე. ფერის პრობლემის მხრივ მცირეოდენი განსხვავება შეიმჩნევა კომპოზიციაში „კაცი და ხეები“ ანუ „ზღვის ფსკერზე“ (სურ. 44). მასში რამდენიმეჯერ არღვევს მხატვარი ფერის მკაცრ ლოკალურობას და ორი ფერის თანდათანობითი შერევით მსუბუქ, ერთგვარად წყლის დიდი მა-

სის სიღრმეში დანახვით განპირობებულ შერბილებულ გადასვლებს ქმნის. ადამიანის ფიგურა, ისევე როგორც ორი ხის გამთლიანებული, პლასტიკურად დაუნანევრებელი ფორმები, ბუნებრივად, წყალში დანახულის მსგავსებაა, როდესაც მოუქნელობა და რბილი დენადობა თანაარსებული თვისებაა. ამ სურათის თემით თითქოს უფრო თვალსაჩინო ხდება 1923 წლის ორი აბსტრაქტული კომპოზიციის მხატვრულ შთაბეჭდილებათა ამბივალენტური ხასიათი. თემასთან არსებული ასოციაციების მიუხედავად, მხატვარი არსად უარყოფს საკუთარ გამომსახველობით პრინციპებს. იგი კომპოზიციაში ინარჩუნებს ფორმათა განაწილების ჰარმონიას, რაც დეკორატიულობასთან ერთად სურათის სახვითობას ზომიერებას და განონასწორებულობას ანიჭებს. მხატვრული სივრცე ფერის საკითხით – მეტად და ნაკლებად განათებული ნაწილების კონტრასტით არის გადმოცემული, რა თქმა უნდა, განათებისა და მისგან გამოწვეული მოვლენების მიუნიშნებლად.

რაფინირებული არტისტიზმით გამოირჩევა ე. წ. „პალიტრა“ (1924 წ.) (სურ. 46). იგი ემბრიონის სახვითი ანალოგიც არის, რაც დავით კაკაბაძის მოდერნისტული სერიების კონტექსტში, უფრო ლოგიკურია. კომპოზიცია აგებულია ელიფსური, გეომეტრიული სიზუსტის მოხაზულობის მქონე ფორმით. თეთრისა და ყვითლის მსუბუქი, სპირალისებური მოძრაობა შავ ფონზე დახვეწილობით გამორჩეულ დენადობას ქმნის.

კაკაბაძის ეს სერია გამომსახველობის საშუალებათა ხასიათითა და წყობით, და, რაც მთავარია, ფორმის სუბსტანციური ხედვით არსებით პოლემიკაშია კუბიზმის სახვით და ესთეტიკურ პრინციპებთან. პირველადი ფორმის რადიკალურად განსხვავებული გააზრება სურათის მხატვრული სახიერების ახალ მოდელს ქმნის, რომლის განვრცობა და შესაძლებლობათა საზღვრების გაფართოება ხდება ორ შემდგომ

სერიაში: 1924-1925 წლებში კოლაჟის ტექნიკით შესრულებულ და 1926-1927 წლების აბსტრაქტულ კომპოზიციებში.

კოლაჟი მასალით განპირობებული თვისებით სურათის ტრადიციულისაგან განსხვავებულ ტექსტურულ ხასიათს ქმნის. მოდერნისტული ხელოვნების ეს დარგი სინთეზური კუბიზმის პარალელური მოვლენაა და ლიტერატურულობისაგან თავისუფალი სახვითობის კიდევ ერთი დემონსტრაცია. პიკასოსა და ბრაკის მიერ შექმნილი ხელოვნების ამ ახალი სახის შესახებ ტიმოთი ჰილტონი აღნიშნავს კუბიზმში არსებული სოფისტიკის როლს, კერძოდ – სურათის რეალობისა და ყოფის რეალობის განსხვავებულობის ნაშლას, რადგანაც მათ სურდათ, ხაზი გაესვათ იმისათვის, რომ კუბისტური სურათი არაფრისგან, მითუმეტეს ლიტერატურულისგან არ იღებს სათავეს, და აქვე ამბობს მკვლევარი, რომ ეს აზრიც ამ მიმდინარეობის კონცეპტუალური ბუნებით განისაზღვრება²¹⁷.

რაოდენ მძაფრ რეაქციადაც არ უნდა იკითხებოდეს კუბისტური ხელოვნების წიაღიდან აღმოცენებული ეს ახალი დარგი ტრადიციულ ზეთის ფერწერასთან მიმართებაში, მაინც ნათელია პირველივე ნამუშევრებში არსებული გამომსახველობის აქტუალობა ჟანრისა და თემის მკაფიო ხასიათით. 1912 წელს, მაისში პიკასო პირველად ქმნის კოლაჟის ტექნიკით ნატურმორტს (სურ. 47), რომლისთვისაც ირჩევს თანადროული კაფესთვის სახასიათო საგნებს: ჭიქას, ლიმონს, გაზეთს. მჭიდროდ გრეხილი თოკით მთლიანად შემოსაზღვრული ოვალური ფორმის სურათის სახვით და ტექსტურულ პლანებს მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს დანებებული მუშაობა, რომელიც დანული სკამის იმიტაციაა. ზაფხულის შემდეგ უკვე ჟორჟ ბრაკიც მიმართავს პიკასოს მაგალითს, როდესაც ისინი ერთად მუშაობენ ავინიონის მახლობლად. ბრაკი ყიდულობს მაღაზიის ვიტრინაში შემჩნეულ შპალერს ხის პანელის იმიტაციით და

²¹⁷ Timothy Hilton. Picasso. London, 1975, p. 118-119.

სწორკუთხა ფორმებად დაჭრილს აწებებს სურათის ზედაპირზე. ამით იგი აიგივებს ხის საგნებთან და სურათში ნატურმორტის ელემენტების განცდა შემოაქვს. ამის შემდეგ, მთელი 1913 წლის მანძილზე, პიკასოსა და ბრაკის შემოქმედებითი ინტერესი კოლაჟია. მათ მალე შეუერდათ ესპანეთიდან პარიზში ახალჩასული ხუან გრისი, რომელმაც გაიზიარა კუბიზმი და მისი ესთეტიკა²¹⁸.

პიკასოსა და ბრაკისთვის კოლაჟი სინთეტური კუბიზმის ხასიათში შეტანილი კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი შრეა, რომლის თვითმყოფადობა სურათის მხატვრულ სისტემაში საგნობრივი მასალის აქტიური ჩართვით იქმნება. ამიტომაც, ხშირ შემთხვევაში ამ პერიოდის მათი ნამუშევრები კუბისტური სურათის მხატვრული სახის მთლიანობაში განსხვავებული ტექნიკური საშუალებების გამოყენებით ხასიათდება. სურათის სიბრტყეზე დანებებული მზა, მატერიალური საგნები ტრადიციულ ზეთის ფერწერასთან ბუნებრივ კონტექსტში იკითხება და გეომეტრიზირებული ფორმებით საერთო სტრუქტურის ორგანულ ნაწილებს ქმნის (მაგ.: პიკასოს „გიტარა“ (1913 წ.) (სურ. 48)²¹⁹ და „სტუდენტი გაზეთით“ (1913-1914 წწ.) (სურ. 49)²²⁰. კუბიზმის მეორე ფაზის მხატვრულ სინთეტურობას პარალელურად არსებული ნოვატორული და ტრადიციული მასალების თანაარსებობაც ემატება. კუბიზმის კლასიკოსებისათვის კოლაჟი მატერიალური საგნის მხატვრული განსახიერების ახალი შესაძლებლობა აღმოჩნდა, რომლისადმი ინტერესიც კვლავ სურათში ფორმის ინტერპრეტაციით განისაზღვრა. ამიტომაც ნათლად აღსაქმელი ჟანრი და თემა ამ „არაფერწერული“ სურათებისათვის თანმდევი მოვლენებია.

²¹⁸ იქვე, გვ. 120.

²¹⁹ ქალ., ფანქ., მელანი. 26 1/8 X 19 1/2,

²²⁰ მუყ., ზ., 25,3 X 18,2.

დავით კაკაბაძისთვის, რომელიც თავის სერიას ქმნის ევროპული კოლაჟის პირველი ნიმუშებიდან თორმეტი წლის შემდეგ, მოდერნისტული სურათის ეს ახალი სახე საკუთარი ესთეტიკური იდეალის გამოვლენისათვის ახალი გზის მინიშნება აღმოჩნდა²²¹ (სურ. 50-58). კოლაჟის სახასიათო ნიშანი – სურათის სიბრტყის კონკრეტული საგნებით ორგანიზება – ტექნიკური სიახლით ბუნებრივად შეუთავსდა კაკაბაძისეულ მხატვრული ნაწარმოების კონცეფციას. აღნიშნული სერიის თითოეული ნიმუში ისევეა „ადამიანის ხელით ნაკეთები“, როგორც სხვა ყველა საგანი. „კეთების“ პრინციპი მასში პრაქტიკულად ვლინდება და შედეგით სრულიად თვითმყოფად ესთეტიკურობას აღწევს. „ზედაპირის გაბრწყინვალეობით“²²² შექმნილი სივრცე მატერიალურად ხელშესახები საფუძვლისაა. წინამორბედ სერიებში ფორმის სტრუქტურით განპირობებულ სივრცობრიობის განცდას ენაცვლება სარკისებრი ზედაპირით რეალური სივრცის არეკვლა და სურათის სიბრტყესთან მისი დაკავშირება. კომპოზიციის მატერიალური ნაწილების ფიზიკური თვისებებით მხატვარი ამთლიანებს ობიექტურს წარმოსახვითთან და მხატვრული ქმნილებით მათ ერთგვარ იდენტიფიცირებას ახდენს. სარკეებისა და ლინზების ჩართვით ხდება რეალური სივრცის არეკვლა და ნაწარმოების სივრცობრივი დიაპაზონის გაფართოება²²³. მაყურებელი ხედავს რა თავის თავს სურათის სიბრტყეზე არეკლილს (უმცირესი მასშტაბით), საკუთარი ემო-

²²¹ 9 კომპოზიცია: ხე, მინა, ლითონი, ტემპერა, 75 X60, 1924 წ., ხე, კილიტა, მინა, ლითონი, 25 X35, 1925 წ., ხე, მინა, ლითონი, კილიტა, 65 X50, 1924 წ., ხე, ზეთი, მინა, 50X35, 1924 წ., ხე, კილიტა, მინა, ლითონი, 25 X35, 1925 წ., ხე, მინა, ლითონი, ტემპერა, 75 X59, 1924 წ., ხე, მინა, ლითონი, ტემპერა, 61 X46, 1924 წ., ხე, მინა, ლითონი, ტემპერა, 50 X38, 1924 წ., ხე, მინა, ლითონი, ტემპერა, 75 X60, 1924 წ. ინახება იქვე.

²²² მხატვრის ტერმინია.

²²³ სივრცის გასაფართოებლად დ. კაკაბაძემ სარკეები გამოიყენა თეატრშიც, ე. ტოლერის პიესის „პოოპლა, ჩვენ ვცოვხლობთ!“ მარჯანიშვილისეული დადგმის დეკორაციებში.

ციით უფრო აქტიურად უკავშირდება მას. აქედან გამომდინარე, თითოეული კომპოზიციის გამომსახველობა ვარიაციულია ინტერიერისა და მაყურებლის გათვალისწინებით. კაკაბაძე მხატვრული სივრცის აქტუალობას მასალის სპეციფიკით ავითარებს. სივრცის გადმოცემის სახვითი ხერხების ძიებისას იგი აღნიშნავს: „დინამიური სივრცის ექსპრესია დღეს გადმოიცემა ბრტყელ ზედაპირზე ორი საშუალებით: ზედაპირის გაბრწყინვალეობით და ფერადობით. მაშინიზმის მიერ ნაკეთ ყოველი საგნის ზედაპირს აბრწყინვალეობენ, რათა რეალური მისი არსებობა განმტკიცებული იყოს. გაბრწყინვალეებული ზედაპირი, რომელშიაც, როგორც სარკეში ჩანს სხვადასხვა მრავალფეროვანი სიბრტყეები და სახეები, საუკეთესო საშუალებაა, ვიდრე პლასტიკური ორნამენტი, რომელიც გამოსახავს სივრცეს სტატიკურ სფეროში. გაბრწყინვალეებულ ზედაპირზე ორნამენტული გამოსახვა ზედმეტია და შეუძლებელიც, ვინაიდან პლასტიკური ორნამენტი ქრება გაბრწყინვალეებული ზედაპირის სილრმეში“²²⁴.

დავით კაკაბაძის კოლაჟებში არსებული მასალა რაოდენობის უკიდურესი სიმცირით გამოირჩევა. მხოლოდ ორი, ზედაპირის ბზინვით მონათესავე, ლითონის რკალებისა და მოსარკული მინის მრგვალი ფორმების კომბინაციებით არის შემდგარი სურათის სახე. მათ ურთიერთშეხამებაში ჩვეული ლაკონიზმი შეიმჩნევა. ფერწერის ტრადიციულ საშუალებებს მნიშვნელობით დაქვემდებარებული ფუნქცია აქვს. ზეითით ან ტემპერით, პულვერიზატორის საშუალებით დაფარულ ფიცრის ზედაპირზე იქმნება ერთგვაროვანი, გლუვი ფონი, რომელზეც კონტურული სიმკვეთრით იკითხება ლი-

²²⁴ დავით კაკაბაძე, პარიზი, 1924-25 წლები, გვ. 127. დავით კაკაბაძის მიერ მოცემულ ამ დახასიათებაში კარგად ჩანს ფილიპო მარინეტის შეხედულება, რომელიც ფორმირებულია ფუტურისტების პირველივე მანიფესტში, სადაც აღიარებულია მბზინავი ზედაპირით განპირობებული XX ს-ის მანქანური ნაწარმების ესთეტიკა.

თონითა და მინით შედგენილი რელიეფები. ზოგიერთ შემთხვევაში ფონად იყენებს აგრეთვე კილიტას. სიბრტყეზე დაწებების ხასიათით ეს მასალა ოდნავ ტალღოვან ზედაპირს ქმნის, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც შენარჩუნებულია ნეიტრალური ფერადოვნება.

კომპოზიციის სტრუქტურა სიბრტყის ცენტრში ფორმათა ვერტიკალური განაწილებით არის შემდგარი. ტიპურია მთავარ ელემენტად გრეხილი ან მრგვალი ფორმის ლითონის ღერით შექმნილი, ზედა ნაწილში წრიულად ან ნახევარწრიულად დამთავრებული, გრძივი მიმართულებით მიმაგრებული რკალი. მისი ფართო ნაწილი ხშირად შევსებულია ლითონისავე წრით ან მრგვალი სარკით. რკალები კომპოზიციური დომინანტია, რომელიც აერთიანებს და იქვემდებარებს სხვა, უფრო მცირე ფორმებს. მათგან ძირითადია სხვადასხვა ზომის, თანაბარი ინტერვალით განაწილებული წრეები, შემდეგ – რომბები, ხოლო უფრო იშვიათად – სამკუთხედები. ეს დეტალები თავსდება რკალის საზღვრებში ანდა განაწილების პრინციპით დომინანტის ანალოგიურ აბრისს ქმნის. გეომეტრიული სიზუსტის ფორმების მწყობრ ანსამბლში ხასიათის სრულყოფისათვის გამოყენებულ ნიუანსებად აღიქმება არანესიერი, დენადი კონტურებით ზღვრული, აბსტრაქტული ფორმები. კოლაჟებში მათი არსებობა წინა ფერწერული სერიის რემინისცენციებს ბადებს, მაგრამ აბსტრაქტიზებული პლასტიკური ფორმების ნაცვლად მხატვარი აქ მარტივი გეომეტრიული სხეულების იერარქიულად განჭვრეტილ წესრიგს იძლევა. თითოეული ფორმა უშუალოდ მიემართება მეორეს და მთლიანობაში იქმნება თანაბარზომიერი ურთიერთკავშირი, რაც სურათის ზედაპირის ანსამბლური მთლიანობის განცდას ბადებს მაყურებელში. გარდა რიტმულ-გრაფიკული ხასიათისა, მეორე მხრივ, ჰარმონიულობის აღქმის ძლიერ იმპულსს წარმოადგენს წრის ფორმისადმი ხშირი მიმართვა. წრე – თავის თავში დასრულებული

მთლიანობა – კოლაჟების კომპოზიციებში ხშირად ერთიანი რიტმული ჯგუფის ელემენტად ჩნდება. საერთო ფონზე ინტერვალური გამეორება აძლიერებს ფორმის ზემოქმედების ძალას, მით უმეტეს, რომ ჯგუფით შექმნილი ზოგადი აბრისიც რკალურია. ამიტომაც, მიუხედავად კომპოზიციის ელემენტთა აშკარად გამოკვეთილი გეომეტრიულობისა, სურათს ახასიათებს დენადობით განმსჭვალული დინამიზმი. ზედაპირზე განანილებული, გასაგნობრივებული ფორმები სურათზე აღუნიშნავი ცენტრისკენ მიემართება. ცალკე გამოყოფილი დეტალიც კი მოხაზულობით ან ფაქტურით მთლიანის განუყოფელი ნაწილი ხდება. მთავარი რკალები, რომლებიც ცალ მხარეს „გახსნილია“, ვიზუალურად ივსება სხვა დეტალების დინამიკური რიტმულობით. გამოსახულებას ერთგვარად ასრულებს რკალების რელიეფურობის ხაზგასასმელად გამოყენებული მოდელირება ზეთით ან ტემპერით. მათი მსუბუქი ჩართვა ლითონისა და მინის ფაქტურაში ემოციურად აძლიერებს სურათს და ხაზგასმით წარმოაჩენს ბევრად უფრო ღია ფერის ფონის ნეიტრალურობას. ფონის ინტერვალებს ფორმათა შორის პაუზის როლი ენიჭება და ერთიან რიტმში ზომიერების თავშეკავებულობა შეაქვს.

ასეთი ძირითადი პრინციპებით იქმნება კაკაბაძის კოლაჟების ახალი მასალით მოძიებული სივრცის თანაბარმნიშვნელოვანი დეკორატიულობა. ამ ასპექტით არის განპირობებული სრული პირობითობით არსებული სურათის ჩარჩო, რომელიც ფერით და მასზე განანილებული მცირე ზომის ლითონის ფორმებით ასრულებს მხატვრული ნაწარმოების დეკორატიულ მთლიანობას.

აღნიშნული ტექნიკით დავით კაკაბაძემ კუბიზმის კლასიკოსებისაგან განსხვავებული მხატვრული მიზანი დაისახა. ჟანრისა და თემის სრული უგულებელყოფით მან შექმნა ფორმის სინატიფით და მასალის ფაქტურით ესთეტიზირე-

ბული სურათის სახე, რომელშიც განახორციელა საკუთარი ფერწერის უმთავრესი თვისება – სივრცის ასახვა. წარმოდგენილი კოლაჟის სერია ქართველი მხატვრის ინდივიდუალური ესთეტიკაა მოდერნიზმის მრავალპლანიან მხატვრულ კონცეფციაში. ეს არის სურათისა და რელიეფის სინთეზირებული სახვითი ფორმა, რომლითაც გამოიხატა ფორმისა და მასალის, საგნისა და სივრცის დამოკიდებულება. „მაშინიზმის“ ეპოქის დინამიკური სივრცე სურათის ტექსტურის თვისებრივად ახალი სახით და პლასტიკის ფუნქციის ნოვატორული პრინციპებით იქმნება. კაკაბაძისეული კონცეფცია, ეყრდნობა რა სივრცის გადმოცემის თანამედროვე ფორმებს, მხატვრულად ახორციელებს როგორც ორნამენტული რელიეფის ისტორიულ ევოლუციას მოდერნიზმის ცნობიერებასთან მიმართებაში, ასევე აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხელოვნებათა მხატვრული სახიერებისათვის სახასიათო სივრცის გადმოცემის პრინციპულ სხვაობას. მბზინავი და ამრეკლავი ზედაპირის მქონე მასალით შექმნილი ვარიაციულობა და სახვითი სივრცის გაფართოება აღმოსავლეთის ხელოვნებაში არსებულ შემოუსაზღვრავ სივრცულობას უკავშირდება. ამავე დროს კაკაბაძე კოლაჟის სერიით პრაქტიკულად ახორციელებს პოლემიკას ევროპული ფუნქციონალიზმის წარმომადგენელთან – ადოლფ ლოსთან, რომელიც, მიმდინარეობის ძირითადი დებულებებიდან გამომდინარე, სრულიად უარყოფდა ორნამენტის როლს თანამედროვე ხელოვნებაში. კაკაბაძე აღნიშნავს, რომ „თუ საჭიროა ძებნა ჩვენი ეპოქის პლასტიკური ორნამენტის შინაარსისა, ის წარმოდგენილია დინამიური სივრცის გადმოსაცემ საშუალებებში – ზედაპირის გაბრწყინვალეების თვისებაში, შუშების და სარკეების დალაგების ხასიათზე, მისგან გამომდინარე შუქის და სინათლის ძალაში და იმ ფერადებში, რომელთაც სიღრმის გადმოცემა ახასიათებს. (...)

პლასტიკური ხელოვნების ახალი ფორმა შესაძლებელია შეიქმნეს ამ ახალი მატერიალური საშუალებების შემწეობით.

დღევანდელი არქიტექტურის ფორმაც დინამიური სივრცის გადმოსაცემ ახალ მატერიალურ საშუალებებში უნდა ვეძებოთ²²⁵.

დავით კაკაბაძის კოლაჟი სახვით-ტექსტურული ასპექტებით ორიგინალური მხატვრული მოვლენაა მოდერნიზმის ხელოვნებაში. იგი დაზგური სურათის სტრუქტურაში შეტანილი რელიეფით პრინციპულ ფუნქციას უმკვიდრებს სახვითი ხელოვნების ესთეტიკურ მნიშვნელოვნებას.

ქართველი მოდერნისტი მხატვრის შემოქმედების ეს პერიოდი სრულდება აბსტრაქტული ფერწერით. იგი კუბიზმის შემდგომი სერიების გამომსახველობითი ხასიათით და ზოგადად 1918-1919 წლების იმერეთის პეიზაჟებსა და ნატურმორტში არსებული მხატვრული განზოგადების ძალით სრულიად ბუნებრივ შემოქმედებით ნაბიჯს წარმოადგენს. სურათისთვის შერჩეული ობიექტითა და გამომსახველობითი პრინციპებით აბსტრაქცია დავით კაკაბაძესთან სახეზეა სერიით „ფერი სივრცეში“. არსებითად, 1926-1927 წლების სერიები დასრულება და, შეიძლება ითქვას, ზღვრული გამოხატულებაა მისი კონცეპტუალური და მხატვრული მიგნებანარმოდგენებისა. სურათისათვის წმინდა სახვითი საშუალებების გამოყენება, კონტურის დამოუკიდებელი როლი, გაცხადებული ჯერ კიდევ 1914 წლის დეკლარაციით, ლიტერატურულობასთან დაპირისპირება, რაც კუბიზმის შემდგომ ჟანრისა და თემის სრულ უარყოფას გვაძლევს, მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკური პლანის გაფართოება და, პირველ ყოვლისა, მისი ემოციით აღქმა ამ სერიით გამოვლენილ გამახვილებულ ასპექტებს წარმოადგენს.

²²⁵ დავით კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, პარიზი, 1924-25 წლები. დასახ. თხზ. კრებ., გვ. 128.

აბსტრაქტული მხატვრობა დავით კაკაბაძისთვის არა მხოლოდ ევროპული მოდერნიზმის მიმდინარეობაა, არამედ საკუთარი საბუნებისმეტყველო ექსპერიმენტების მხატვრული შედეგიც – პეტერბურგის პასტერის ინსტიტუტში წარმოებული მიკროსკოპული დაკვირვებების ფერწერული სახე. 1927 წლის სერიის ერთ-ერთი კომპოზიცია ცოცხალი უჯრედის პირდაპირი ასახვაა სურათზე.

დავით კაკაბაძის აბსტრაქციები ორი ძირითადი ტიპისაგან შედგება. 1926 წლის კომპოზიციები უშუალოდ კოლაჟის სერიის შემდგომი მოვლენაა და მასში წარმოდგენილი დეკორატიული მხატვრულობის ფერწერულ ეკვივალენტს ქმნის²²⁶ (სურ. 59-60). სერიას მხატვარმა „საგანი სივრცეში“ უწოდა, რითაც მაქსიმალურად დააკონკრეტა სახვითი პრობლემა. 1914 წლის კუბისტური ავტოპორტრეტით დაწყებული ფორმათა გეომეტრიული ტრანსფორმირება, კოლაჟის მსგავსად, აქაც გეომეტრიული სხეულების პირდაპირი გამოსახვით სრულდება.

კვადრატულთან ახლოს მდგომი სურათის გამოსახულება კოლაჟის კომპოზიციათა ხასიათსა და სტრუქტურას განაგრცობს. მხატვრული ჩანაფიქრის იდენტურობაზე მეტყველებს სურათის ჩარჩოების ანალოგიური გააზრებაც – მათზე არსებული ლითონის გეომეტრიული ფორმები და კომპოზიციის ძირითადი ფერის გადასვლა.

1926 წლის აბსტრაქციებიც, ისევე როგორც კოლაჟები, სტრუქტურული ელემენტების უკიდურესი სიმარტივეთა და სიმცირით გამოირჩევა, მაგრამ მათი სიმარტივე, 1914 წლის ავტოპორტრეტისაგან განსხვავებით, არც დაუმუშავებელი ფორმით და არც მისი ფერადოვან-გრაფიკული პრედიკატების მრავალჯერადი განმეორებადობით არ ხასიათდება. სი-

²²⁶ 5 კომპოზიცია: ტ., ზ., 60X75; ტ., ზ., 56X71; ტ., ზ., 60X75; ტ., ზ., 44X59; ტ., ზ., 16,5X20. ინახება იქვე.

მარტივე ამ სერიაში, პირველ რიგში, ფორმის პირველადობას და მის შეუდგენელ სახეს გულისხმობს. მხატვარი ძირითადად იყენებს წრეს ან წრფეს, რომელიც ან სწორხაზოვანია, ანდა რკალური ფორმების კრებითობაა. ასეთი მარტივი საშუალებებით იქმნება აგრეთვე გამოსახულებები, რომლებიც ემბრიონის ანდა ცოცხალი უჯრედის შემადგენელი ნაწილების ასოციაციებს განაპირობებს. მკაფიო საზღვრების მქონე ფორმები ნათლად აღსაქმელ მთლიანობაში ერთიანდება. სივრცის განცდისათვის გამოყენებულია ფორმის მოხაზულობის გამეორება ანალოგიური ფერადოვანი სილუეტით მისგან განსხვავებულ, ერთგვარად „აცდენილ“ სიბრტყეზე, რითაც ნაჩვენებია მისი სიღრმეში განვითარება. კოლაჟში არსებული მასალით განპირობებული რეალური სივრცულობა ცალკეული ფერის მსუბუქი დამუშავებითა და ერთმანეთთან კონტრასტული შეხებით იცვლება. ემოციურ დატვირთვას დიდწილად ცივი და თბილი ფერების თანწყობა განაპირობებს. კოლორიტიც ლაკონიზმითა და სისადავით გამოირჩევა. სამი-ოთხი მკვეთრად განსხვავებული ფერი ერთმანეთთან ჰარმონიულადაა შეხამებული და სივრცის შთაბეჭდილებისათვის წმინდა ფერწერულ ლოგიკას წარმოადგენს; მაგალითად: ინტენსიური ნარინჯისფერი და ზურმუხტისფერი კომპოზიციაში წრითა და ორი წრფით, ალისფერით დაფარული ფართო სიბრტყე ცენტრში ჩართული მუქი ლურჯით, თეთრითა და კონტურშერბილებული ზღვისფერი ლაქებით ანდა თეთრი ღრუბლისებური წრეებით დაფარული ლურჯი ფონი ცენტრში მსუბუქი მონითალო და სპილოსძვლისფერი ლაქებით.

დავით კაკაბაძემ ამ სერიით კოლაჟის მხატვრულობაზე აღმატებული სინატიფე წარმოადგინა, რომლის საშუალებას მას ნიუანსური გარდამავლობისადმი ზეთის ტექნიკის ადვილად დამყოლი ხასიათი აძლევს. სურათში არსებული კალიგ-

რაფიული სიზუსტის მქონე, მომრგვალებული და დენადი კონტურები დახვეწილი ელეგანტურობის მატარებელია. მაყურებელში ამ განწყობას განაგრცობს ხშირ შემთხვევაში ღრუბლის ფაქტურით მოცემული სუფთა, ინტენსიური ფერები. მათ თითქმის დამოუკიდებელი როლი აქვთ ნაწარმოების ესთეტიზირებული სახის შექმნაში²²⁷.

სერია „საგანი სივრცეში“ წარმოადგენს ტრადიციული მასალით, წმინდა სახვითი საშუალებებით აგებულ სურათებს, რომელთაგან მიღებული სახე იცვლება ფერის ჰაეროვანი სიმსუბუქიდან აქტიურ ექსპრესიულობამდე. შეიძლება ითქვას, რომ სურათის შინაარსი არის სივრცე, რომელიც გამოისახება მხოლოდ ფერწერის კანონზომიერებებით. თუმცა, მიუხედავად ამ თავისებურებისა, დავით კაკაბაძის ესთეტიკა მაინც ახდენს საშუალებისა და მიზნის დიფერენცირებას. 1927 წლის სერია უფრო მეტად ამახვილებს სახვითობის ასეთ ტენდენციას²²⁸. ფერისა და კონტურის გამძაფრებული რიტმით გაჯერებულ სურათებში დინამიკურობის აჩქარებული ტემპი შეიგრძნობა, რომელიც ენაცვლება წინამორბედი სერიის მშვიდ განწყობას.

ეს სერია პირობითად სურათის ორ ტიპს აერთიანებს:

²²⁷ ამ პერიოდში დ. კაკაბაძე პარიზში თანამშრომლობს ფრანტიშეკ კუპკასთან. პულვერიზატორის საშუალებით ზედაპირზე შესხურებული საღებავის გამოყენება მათი პარტნიორული თანამოაზრობის შედეგი იყო, რასაც მოჰყვა ერთობლივი გამოფენის მოწყობა. თუმცა კაკაბაძისთვის ეს მიგნებაც ბუნებრივი შედეგია და სივრცის გადმოძცეში კიდევ ერთი საშუალება. „იფიქრო, რომ კაკაბაძის აბსტრაქტული კომპოზიციები იყო მხოლოდ მისი პარიზში ყოფნის შედეგი, იმას ნიშნავს, რომ ვერ გაიგო ამ პიროვნების არსი. (...) მხატვრისათვის უეჭველი როლი ითამაშა დარწმუნებამ, რომ თანამედროვე მხატვრობის გზები არ შეიძლება იყოს „შემოტანილი, რომ ისინი უნივერსალურია“. Степанян Н., დასახ. ნაშრ. ს. 204.

²²⁸ 19 კომპოზიცია: მუყ., ზ., სერიის ძირითადი ნაწილის ზომებია 45X60. გამონაკლისია: 36X43; 1926 წ., 32X44; 1926 წ., 27X35; 1927 წ., ინახება იქვე.

კომპოზიციები, რომლებშიც გამოსახულება ჩარჩოსაგან გამოყოფილია ნეიტრალური ფონით, სწორკუთხა კონტურის საშუალებით (სურ. 61-63) და მეორე – რომელშიც გამოსახულება და ფონი ერთმანეთში გარდამავალ მთლიანობას წარმოადგენს, მიუხედავად მათ შორის არსებული და თითქოს ერთმანეთისგან გამყოფი სწორკუთხა ანდა კლაკნილი, შეკრული კონტურისა (სურ. 64-67). არსებითად კი, ეს სერიაც ვარიაციულობის პრინციპით აგებული მთლიანობაა. ფერადოვანი ლაქების კონტრასტი და ინტენსივობა თითქმის უკიდურესობამდეა მიყვანილი. წითელი და ნარინჯისფერი შეხამებულია აკიაფებულ ლურჯსა და მწვანესთან, ხოლო დაშლილი აბრისის თეთრი – შავსა და მუქ ყავისფერთან. 1926 წლის სერიის მოწესრიგებულ გეომეტრიულ ფორმებს კონტურული საზღვრების მოუხელთებლობა ენაცვლება. მთლიანობაში აბსტრაქტულ ფერწერაშიც სტრუქტურული ორგანიზების როლი გრაფიკას ენიჭება. დავით კაკაბაძის აბსტრაქციები, რომელთა სუბსტანციურ იმპულსს ცოცხალი მიკროელემენტები წარმოადგენს²²⁹, ამავე დროს ტელესკოპით დანახული კოსმოსის მხატვრულ ასოციაციებს შლის მაყურებლის თვალწინ. დინამიკურობაში მოცემული ურთიერთგარდამავლობა კონკრეტულის, მყარის შეუცნობლობაა. ამქვეყნიური ხილული სამყაროდან აღარაფერია დარჩენილი. ყველაფერი განუზომელი სივრცის გაშლილ უსაზღვროებას ემორჩილება, რომლის ორგანიზებას მხატვარი ერთ სასურათე სიბრტყეზე ცდილობს, მაგრამ მიუხედავად ზემოთ აღნიშნული ტემპისა, კაკაბაძის აბსტრაქციებში ყოველმხრივ წარმოჩენილია ზომიერებისაკენ ლტოლვა და წესრიგის ნათელყოფა. ფართო მოხაზულობის, კლაკნილი ზიგზაგურობით წარმოდგენილი შეკრული კონტური ვარიაციუ-

²²⁹ ერთი კომპოზიცია ლაბორატორიული სინჯისათვის არსებული მინის ასოციაციასაც კი იწვევს.

ლად მეორდება მცირე ფორმებად, ხოლო ზოგიერთ კომპოზიციაში რკალებისა და წრფეების არსებობა ისევ წინა სერიების მხატვრული დასრულებულობის ხერხიდან იღებს სათავეს. თითოეული ფერადოვანი ლაქა მეორისათვის ინტერვალს წარმოადგენს, რომელზეც თავისუფლად „მოძრაობს“ ანალოგიური აბრისების ფერწერული კონტურები. ასეთი ხერხით გამოიყოფა განმეორებადობით არსებული კანონზომიერება და წესრიგი. ამ ორი უმთავრესი სახვითი საშუალების თანწყობა მათ თანაბარმნიშვნელოვნებას ავლენს და სურათის მხატვრული მთლიანობის ორ სხვადასხვა შრეს ქმნის.

დავით კაკაბაძე ამ სერიაში არსებული მხატვრულობით, კერძოდ კი, კომპოზიციებში ჟღერადი ფერის ემოციური გავლენით და ხაზის დინამიკურობით ვასილი კანდინსკის ტენდენციის გამგრძელებელია, თუმცა წმინდა სახვით საშუალებებზე მახვილით და მისი ვარირებით იგი ნეოპლასტიციზმის ფუძემდებლის – პიტ მონდრიანის მხატვრულ მეთოდთან ამჟღავნებს სიახლოვეს.

1927 წლის სერიაში ფერისა და კონტურის ერთგვარად ფორმას დაუმორჩილებელი ხასიათი უფრო მეტად წარმოაჩენს კომპოზიციაში მათ თავისთავადობას, შესაძლებლობის ბუნებრივ საზღვრებს. კომპოზიციის სახვით ორგანიზებაში კი სხვა სერიებთან შედარებით ყველაზე მეტად ვლინდება გამომსახველობის საშუალებათა ისეთი ვიზუალური ნიშნები, როგორებიცაა: ზომა, წონადობა, მიმართულება, სიმეტრია და პროპორცია. შეზღუდული საშუალებებით აგებული ვარიაციულობა უფრო მეტად ამჟღავნებს ნაწილისა და მთელის, გამოსახულებისა და ფონის მიმართებათა მხატვრულ დატვირთვას. ძირითად სტრუქტურაში უფრო მეტი მნიშვნელობა ენიჭება ცალკეულ ნიუანსს. სურათების ერთი და იგივე ზომებით ერთი, განვითარებადი მოვლენის კადრირების შთაბეჭდილებაც კი იქმნება. თუმცა თითოეულ კომპოზიცი-

ას საკუთარი ესთეტიკური და გამომსახველობითი დამოუკიდებლობა არ ეკარგება. ამ სერიაში კაკაბაძე ახდენს ფორმალურ საშუალებათა ისეთ ესთეტიზირებას, რომელიც სახვითი სივრცის კიდევ ერთ წახნაგს მატებს მხატვრის შემოქმედებას და მაინც გამოვლენის სიმძაფრის მიუხედავად, საშუალება არ არის თვითკმარი ღირებულების. კაკაბაძე 1927 წლის ასბტრაქციებში გამოსახვის ორი უმთავრესი საშუალების სინთეზირებას მიმართავს. ფერის განვრცობა კონტურულ საზღვარს გულისხმობს, ხოლო კონტური ფერადოვანია. მათი ასეთი ურთიერთშელწევადი ხასიათი მიუთითებს გამოსახულებაში საერთო ფორმისეული სუბსტანციის ემოციურ არსებობაზე, რომელიც სტრუქტურული კანონზომიერებით ავლენს ცალკეულ ნიშნებს.

მოდერნისტული პერიოდის ამ უკანასკნელ სერიაშიც ნათელია დავით კაკაბაძის ინდივიდუალური სტილი, მისი თვითმყოფადობა, რითაც ახდენს ევროპული მხატვრობის სხვადასხვა გამოვლენის სინთეზირებას და მხატვრულ ნაწარმოებში საკუთარი ესთეტიკური პრინციპებს ახორციელებს.

ამგვარად, დავით კაკაბაძის 1920-ანი წლების დაზგური ფერწერა მოდერნისტულ მიმდინარეობებს განეკუთვნება. იგი მოიცავს ხუთ სერიას. თითოეული მათგანი ქრონოლოგიურად ერთ კონკრეტულ დროშია შესრულებული. შემოქმედების ამ ეტაპზე მხატვარი აგრძელებს საკუთარი, უკვე ჩამოყალიბებული ესთეტიკურ-სახვითი კონცეფციის დამუშავებას. მთავარი მხატვრული პრობლემა ამ სერიებშიც სივრცის გადმოცემაა, რომელსაც მხატვარი განსხვავებული საშუალებებით ახერხებს, მაგრამ კაკაბაძისეული სახვითი სივრცის ძირითადი ასპექტი, რომელიც სურათზე აღნიშნული შემოუსაზღვრავი სივრცისა და რეალურის უშუალო კავშირს გულისხმობს, მოდერნისტულ ნაწარმოებებშიც უცვლელად რჩება. „იმერეთის“ სერიის, ნატურმორტისა და „კუბიზმის“

გამომსახველობისგან განსხვავებით, რომელშიც გამოსახულების წინასახე საგანია, პარიზული პერიოდის ბოლო ოთხ სერიაში სივრცის გადმოცემისათვის ცალკეულ ხერხთა დამუშავება-გაღრმავება ხდება: 1923-1924 წლების სერიაში ფერის ხასიათით, 1924-1925 წლების კოლაჟებში – მასალის რეალური თვისებით, 1926 წლის აბსტრაქციებში უმარტივეს ფორმებთან დაკავშირებული ფერითა და კონტურით, რაც მომდევნო წლის სერიაში განსხვავებული ხერხით ქმნის სურათის დეკორატიულ მთლიანობას.

კაკაბაძისთვის ხელოვნების მიზანი ყოფითი რიგითობის ასახვისაგან თავისუფალი ნაწარმოების შექმნაა, ესთეტიკური მსოფლალქმის პრინციპული საფუძველი კი – მხატვრული სივრცე, რომელზეც იგება მისი დაზგური ფერწერის სახვით-იდეური სისტემა, ანუ ხელოვნების ნაწარმოებით შექმნილი „ახალი რეალობა“. მის მიერ კუბიზმის ფორმათქმნადობის გაზიარება სრულიად გამორიცხავს ამ მიმდინარეობის მხოლოდ სახვითი სტილისადმი ინტერესს, რადგანაც თუ ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც „ახალი რეალობა“ ზოგადი პრობლემაა მოდერნიზმისთვის, მისი განხორციელების თვისებრივი ფორმა კუბიზმის კლასიკოსების უშუალო პრიორიტეტია. მათი ხელოვნების „განსხვავებული რეალობა“ საგნის, მისი თვისების და გარემომცველი სივრცის ასახვის რადიკალური ცვლილებაა რენესანსის შემდგომ ევროპულ ხელოვნებაში. დავით კაკაბაძე „კუბიზმის“ სერიის შექმნამდე, 1910-ანი წლების ბოლოს, შემოქმედებითი თავისუფლებით აცნობიერებს მხატვრულობის ახალ თვისებას, მის სტრუქტურას და ამ დიაპაზონში საკუთარი სტილის ორიგინალობას ავლენს. ნაწარმოების სივრცობრივ-პლასტიკური სახის შესაქმნელად სახვითი ხელოვნების ახალი კონცეფციით იგი ფორმალურ საშუალებათა ფუნქციას სინთეზურად იაზრებს, რომლისთვისაც ამოსავალი საფუძველი პერსპექტივის არა-

რენესანსული და, ამდენად, ევროპული ხელოვნების არატრადიციული ფორმაა. სივრცის ორნაირ კონცეფციაზე მსჯელობისას ასახელებს რა ანტიტეზის მეორე მნიშვნელოვან წყვილს – „აღმოსავლეთი-დასავლეთი“ დავით კაკაბაძე აღნიშნავს: „პლასტიკური ხელოვნება, რომელიც დამყარებულია „trompe l'oeil“ სისტემაზე, ეკუთვნის დასავლეთ ქვეყნების გამოგონებას. ეს სისტემა გადმოსცემს კონკრეტულ ფორმებში სტატიკურ სივრცეს. ხაზებიანი პერსპექტივა არის ერთი ამდაგვარი საშუალება ამ სისტემის გადმოსაცემად. ის ჩვენ გვაყენებს უძრავ მდგომარეობაში, განსაზღვრულ დროში, განსაზღვრული სივრცის მიმართ“²³⁰.

პერსპექტივისადმი, როგორც სახვითობის განმსაზღვრელი თვისების მიმართ დამოკიდებულება უმთავრეს ადგილს იკავებს მოდერნიზმის ესთეტიკაში. უკვე აღნიშნული მსოფლმხედველობრივი თუ კონკრეტული სამხატვრო საკითხების მსგავსად ამ შემთხვევაშიც XX ს-ის ხელოვანთა დამოკიდებულება ტრადიციისა და ნოვატორობის ურთიერთმიმართებათა ჭრილში განთავსდა და პოლემიკური ხასიათი შეიძინა. მოდერნისტების მიერ უარყოფილი რენესანსული პერსპექტივა, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს ამ სისტემის განმაპირობებელი, პიროვნულის სანყისზე დაფუძნებული გრძნობად-ემპირიული დამოკიდებულებით სამყაროს ანალიტიკური წარმოდგენის უგულებელყოფას ხელოვნებაში. მხატვრული შემოქმედების „ახალი რეალობა“ ტრადიციული ფერწერისგან განსხვავებით სამყაროს თვისებრივი სიახლით გამოხატავს. „მცოდნე თვალის“²³¹ ინტელექტუალიზმი გამოსახულების სინთეზურ მთლიანობას, საგნისა და, ასევე, მხატვრის გარემომცველ სივრცეთა იდენტიფიცირებას იძლევა. გამოსასახის სრული პარამეტრებით ჩვენება მის

²³⁰ დავით კაკაბაძე, სივრცის ორნაირი კონცეფცია. გვ. 131.

²³¹ პაველ ფილონოვის ტერმინია.

დროში დაუნაწევრებელ, სიმულტანურ აღქმას და მის ირგვლივ არსებულ დინამიკურ სივრცეს გულისხმობს. ამ თვისებებთან ერთად კაკაბაძესთან ასევე მნიშვნელოვანია მხატვრული განზოგადების სახე, რომელიც კონკრეტულში არსებითის წარმოჩენით, ტიპიზებით ხდება, განსხვავებით რენესანსული მხატვრული სახისაგან, სადაც განზოგადების საფუძველი იდეალიზაცია ან კრებითობაა.

ამგვარი სახვითი ფორმით გამოიხატა მოდერნიზმის ესთეტიკაში არსებული მხატვრის გამორჩეული როლი სამყაროს შემცნებით წვდომაში, ხოლო მხატვრული ნაწარმოები იქცა ასეთი დამოკიდებულების მეტაფორულ სახედ. ეს ნიშანი დავით კაკაბაძის სერიათა მხატვრულობის განუყოფელი თვისებაა. კუბიზმის შემდგომ პერიოდშიც კი, როდესაც საგანი, როგორც გამოსახვის ობიექტი კარგავს თავის ფუნქციას, იგი მხატვრული სივრცის ფორმირების სახვით ვარიაციებზე გადადის. სივრცობრივი კონცეფცია მის დაზგურ ფერწერაში განსხვავებულ მიმდინარეობათა სტილისმიერი ერთობის ფუნქციასაც ასრულებს და მხატვრული სახის სტრუქტურის ესთეტიკური საფუძველიცაა. დინამიკური სივრცითა და მასში არსებული, სრულად დახასიათებული საგნით შექმნილი მხატვრული მეტაფორა სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. მათგან განპირობებული ემოციურ-ინტელექტური ატმოსფერო სამეცნიერო საუკუნის რიტმის, მისი დინამიკური ყოფის, მხატვრის ფართო ინტელექტური დიპაზონისა და „მაშინიზმის“ ეპოქის შემქმნელი ადამიანის მოღვაწეობის სახეა. ამიტომაც მსოფლიო ხელოვნების უმდიდრეს სპექტრში დავით კაკაბაძის ფერწერა, ისევე როგორც მრავალი მოდერნისტი ხელოვანის შემოქმედება, უპირობოდ XX ს-ის სიმბოლოს წარმოადგენს.

თანამედროვე ქართული ხელოვნების კლასიკოსის, დავით კაკაბაძის შემოქმედება კულტურის ფენომენტა იმ რიგს განეკუთვნება, რომლისთვისაც თანაბარმნიშვნელოვანია მხატვრული შემოქმედების სამივე უმთავრესი კითხვა: რა? როგორ? და რატომ?

ევროპული კულტურის ახალი დროის შემდგომმა ეპოქამ, რომელმაც ხელოვნებასა და ხელოვანს საზოგადოებრივი ფუნქციით სრულიად განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა, სახვითი ხელოვნების წინაშე არსებითად განსხვავებული თემატიკურ-გამომსახველობითი საკითხები დააყენა. მხატვრული ნაწარმოების უმთავრეს თვისებად და ღირსებადაც მისი ცნებითობა იქცა და მჭიდროდ დაუკავშირდა მხატვრული სახის ახალ სტრუქტურას. მოდერნიზმის კონცეპტუალურობა, რომელიც განსხვავებულად გამოვლინდა სხვადასხვა მიმდინარეობაში, ხასიათის ამ ძირითადი ნიშნით გახდა საერთო ასევე სხვადასხვა თაობისა და კულტურის ტრადიციის მქონე ხელოვანთათვის.

დავით კაკაბაძისთვის, როგორც მოდერნიზმის წარმომადგენლისთვის, ხელოვნება თანამედროვე ცხოვრების გამოხატვის საშუალებაა. მას ხელოვანის მიზნად ამგვარი ხელოვნების შექმნა და მისთვის შესატყვისი გამომსახველობითი საშუალებების მოძიება ესახება. ამიტომაცაა, რომ კაკაბაძისთვის ერთნაირად მნიშვნელოვანია როგორც ზოგადად ხელოვნების როლის გააზრება, ასევე ფორმისა და მისი გამოვლენის სახასიათო პრინციპები.

დავით კაკაბაძის ხელოვნებაში არსებული მხატვრული საკითხები განუყოფლად უკავშირდება დაზგური ფერწერის ახალ კონცეფციას. მისი შემოქმედების კარდინალური საკითხი სურათის რაობისა და პრინციპის გარკვევა და ესთე-

ტიკური გამოხატულებაა. სურათი, როგორც დამოუკიდებელი ღირებულების საგანი, მისი თვითკმარი ესთეტიკურობა, მხატვრული განსახიერებისათვის შესაბამისი საგნის განმსაზღვრელი როლი გამომსახველობით საშუალებათა ხასიათის შერჩევაში – უმთავრესი საკითხებია დავით კაკაბაძის სურათის პრობლემატიკაში. მისი დაზგური ფერწერა ხელოვნების ამ დარგის ახალი სახის მაჩვენებელია. იგი ტრადიციულისაგან განსხვავებულ, არსებითად ახალ პრინციპებს ემყარება და მხატვრულ-ფორმალურად სრულიად ჩამოყალიბებული სახით ვლინდება. ზოგადად, სიბრტყის დაფარვის დეკორატიული პრინციპი, გამოკვეთილი ხაზობრივი რიტმი, ლოკალური ფერის გეომეტრიულობა, სივრცის თავისებური ხასიათი, რომელიც სურათიდან რეალური სივრცისკენ მოდის, პეიზაჟების პანორამულობა, კოლაჟებში ახალი მასალის მხატვრული კონსტრუირება, კუბიზმის შემდგომი სერიების გამოკვეთილი დეკორატიულობა, ტიპიზაციით მიღწეული განზოგადება „იმერეთის“ სერიასა და 1918 წლის ნატურმორტში, რომელიც მხატვრულ სახეს მონუმენტურ მნიშვნელოვნებას ანიჭებს, არღვევს დაზგური ფერწერის ტრადიციულ საზღვრებს და უფრო ფართო, მასშტაბურ ფუნქციას ანიჭებს მას.

XX ს-ის დაზგურობის პრინციპები, ისევე როგორც ხელოვნების კონცეფცია და მხატვრული სახე, ტრადიციული ევროპული ფერწერის მხატვრულ ანტითეზას წარმოადგენს. იგი შემოქმედის ინდივიდუალიზმის განხორციელებაში ახალ თვისებრივ სახეს ქმნის. ანალიტიკური ხელოვნების ინტელექტუალიზმი კლასიკური დაზგურობისაგან სრულიად განსხვავებული ფორმით ავლენს ნაწარმოების მხატვრულობას. მოდერნიზმის კულტურაში არსებული დაზგურობის პრიორიტეტი, ერთი მხრივ, კლასიკური და კლასიციზტური ხელოვნების ზოგადი პრინციპების აღიარებაა, ხოლო სახვით ფორმასთან დამოკი-

დებულებაში – ახალი მსოფლალქმის გამოხატულება, რომელმაც უარყო რენესანსის ფეთქებადი ინდივიდუალიზმით განპირობებული მიზანძვის (მიმეზისის) პრინციპი.

ჰუმანიზმის კულტურაში გაჩენილი სურათი, როგორც მხატვრული ფენომენი, ხელოვნებათა სინთეზიდან, ანუ კომპლექსური ერთობიდან გამოყოფილი დამოუკიდებელი იდეურ-ფორმალური სახეა. იგი სამყაროს აღქმის ახალი შინაარსის შესატყვისი გახდა. ასახვის საგნისადმი გრძნობად-ემპირიული დამოკიდებულება, მატერიალური სამყაროს ცალკეულ გამოვლენათა ინდივიდუალიზირებული სახე, რასაც მოჰყვა თემატიკის გაფართოება და ჟანრობრივი მრავალფეროვნება, სინთეზირებული სახით გამოხატა სურათის მცირე ფორმამ და პორტატიულმა ხასიათმა.

პირდაპირ პერსპექტივაზე აგებული რენესანსული მხატვრული სივრცე ფერწერულ ნაწარმოებს ისეთ იზოლაციურ დამოუკიდებლობას ანიჭებს, რომელიც აღარ მოითხოვს რეალური სივრცობრივ-მოცულობითი გარემოს კონკრეტულ შესატყვისობას ისე, როგორც არის ძველი სამყაროს მონუმენტურ ხელოვნებაში. ამ ასპექტით, დაზგური ფერწერით, ხელოვნების კომუნიკაბელობის განსხვავებული საშუალება ჩნდება. სურათი, მსგავსად დაზგური ქანდაკების ანდა გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშისა, ნებისმიერ გარემოს ეთანხმება და მხატვრული ანსამბლურობისათვის ერთადერთ პირობას მოითხოვს – ეს არის სტილის ერთიანობის დაცვა. სამაგიეროდ, რენესანსული სურათის გარკვეულად ზღვრული სივრცე, რომელიც ზედაპირიდან სიღრმისაკენ იშლება, კონკრეტულის ფიქსაციაა მხატვრულ ნაწარმოებში და, თავის მხრივ, ასევე აკონკრეტებს აღქმისათვის აუცილებელ სივრცობრივ არეალს და მაყურებლის მდგომარეობის შესაბამისობას მოითხოვს. ჩნდება ინტერიერის, სახვითი ნაწარმოებისა და მაყურებლის ურთიერთდამოკიდებულების

კამერული ხასიათი. მის მიკროსამყაროს კი განსაზღვრავს წარმოდგენილი მხატვრული სახე და მისი სტრუქტურა. ამ ძირითადი პრინციპებით დაზღუდვა ხელოვნებამ რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში, შესამჩნევი სტილური ცვლილებებით, მხატვრულ იდეალსა და გამომსახველობით საშუალებებზე ცალკეული აქცენტირებით, შეინარჩუნა სახვითობასთან დამოკიდებულების არსებითი ხასიათი.

მოდერნიზმის კონცეპტუალურობაში არსებული სახვითი ხელოვნების შინაარსობრივი ავტონომიურობა, მისი თემის განთავისუფლება თხრობითი ლიტერატურულობისაგან და ინტერესის კონცენტრირება ასახვის მოდელზე განხორციელების ფორმით კვლავინდებურად დაზღუდვას მოითხოვს. ამიტომაც დავით კაკაბაძისთვის სურათი შინარსობრივ-ფორმალურად ზღვრული ცნებაა: „სურათი საგანია და მისი კონსტრუქცია ყველა სხვა საგნების აგებულების ანალოგიური უნდა იყოს. საგნის შინაარსი მის ზედაპირზე სრულდება, ასევე შინაარსი სურათისა მის კიდეებთან უნდა მთავრდებოდეს“²³². ამავე დროს, მიუხედავად მოდერნიზმის სახვით ნაწარმოებში არსებული მოდელისადმი კონკრეტული ინტერესისა, მისი საზღვარი მნიშვნელოვნად სცილდება ინდივიდუალიზმის ფარგლებს. დიდი განზოგადებით გამორჩეული დავით კაკაბაძის მხატვრული სახე კონკრეტულში არსებითის გამოყოფით და მისი ტიპიზირებით ხასიათდება. მხატვარი გამოსახულებაში ხაზგასმით მიუთითებს იმ ნიშნებს, რაც საერთო თვისებად იკითხება გამოსახატთან მონათესავე ყველა ფორმისათვის. სივრცის ახალი კონცეფცია ასეთი განზოგადების ფართო საფუძველს ქმნის. მოდელის აღქმის მრავალი წერტილი მასზე დაკვირვების ვრცელ არედ იკვრება და სურათში შემოუსაზღვრავი, დაუნაწევრებელი სივრცის ასოციაციას განაპირობებს. ეს თვისებრიობა უნი-

²³² დავით კაკაბაძე. ლიკორნის გალერეა, 1921 წ. გვ. 78.

ვერსალიზმის ფაქტორი ხდება. ნაწარმოების ილუზორული სივრცე, ტრადიციულისაგან განსხვავებით, ზედაპირიდან რეალურისაკენ ვითარდება და ამით გარკვეულწილად აფართოებს თავისი ზემოქმედების არეალს.

კაკაბაძის სურათი თავისუფალ კავშირშია არქიტექტურული ინტერიერის სივრცესთან. მოდელის აღქმის საზღვრების მონაცვლეობა და მათი სინთეზი პლასტიკურ ფორმაში განაპირობებს სურათის აღქმის თავისუფალ სივრცეს. მაყურებელს დათვალიერების ფართო დიაპაზონი ეძლევა. ამასთან ერთად, განათების თანაბარი ხასიათი და შუქ-ფერადოვანი პლანების ფართო გავრცელება, ზედაპირის სიბრტყობრივი დეკორატიულობა და წერის თხელი ტექნიკა ემოციის გამოვლენის თანაბარზომიერებას იწვევს რეალურ გარემოში არსებული მზერის მრავალი წერტილისათვის. კომპოზიციათა მყარი გრაფიკული სტრუქტურა და ლოკალური ფერადოვნება აღქმის მანძილის ცვლილებით არ იწვევს შესაბამის შთაბეჭდილებით ცვლილებას, ხოლო „იმერთის“ სერიის ბოლო ეტაპის ნამუშევრებში არსებული ხაზობრიობის მინიშნებითი ხასიათი მაყურებლის აქტიურ თანამონაწილეობას განაპირობებს.

ამგვარად, დავით კაკაბაძის სურათები დაზგურობის პრინციპებთან ერთად მხატვრული სინთეზისათვის აუცილებელ ორივე მნიშვნელოვან ფაქტორს აერთიანებს: კონტაქტს რეალურ სივრცესთან და მაყურებლის რიტმულ დინამიკასთან. მხატვრული განზოგადების სპეციფიკა და ტრადიციული სურათისაგან განსხვავებული სივრცობრიობა, დამოუკიდებელ ესთეტიკურობასთან ერთად, პლასტიკურ ხელოვნებათა კომპლექსურობისა და კომუნიკაბელობის ახალ თვისებას ანიჭებს მას. დაზგურობის საკითხი კაკაბაძესთან არსებითად განსხვავდება ამ ცნების ტრადიციული გაგებისაგან. ჯერ კიდევ იმპრესიონისტულ ფერწერაში აღნიშნული სურა-

თის სიბრტყის მხატვრულობის ახალი ტენდენცია და შემდეგ, კუბისტების მიერ ევროპულ ფერწერაში შეტანილი მხატვრული სახის ახალი სტრუქტურა სახვით-სივრცობრივ მიმართებათა ტრადიციულისაგან განსხვავებულ მთელ რიგს ქმნის, როგორებიცაა: გამოსახულებაში სივრცისა და პლასტიკური სხეულის, სურათის სივრცისა და ინტერიერის, გამოსახულების ფერადოვან-გრაფიკული რიტმიკისა და პლასტიკურ-სივრცობრივი დინამიკისა. აქედან გამომდინარეობს ამ ხელოვნების ინტერესი მხატვრული პანოსადმი – არქიტექტურისაგან გამოყოფილი და დამოუკიდებლად არსებული სახვითი ნაწარმოების, რომელიც, მეორე მხრივ, სრულიად თავისუფლად უკავშირდება სხვა ინტერიერს ისე, რომ არ იკარგება არც ერთის სახასიათო მხატვრულობა. ამიტომაც, მიუხედავად არქიტექტურული ფუნქციონალიზმის სინთეზისადმი უარყოფითი დამოკიდებულებისა, მათ ინტერიერში უკონფლიქტოდ თავსდებოდა პიკასოსა და ლეჟეს პანოები.

დავით კაკაბაძის სურათის ესთეტიკა კიდევ ერთ ნიშანსაც ავითარებს. ეს არის მასალის სპეციფიკა და დაზგური ფორმით რელიეფის წარმოდგენა. თუ რაიტი და გროპიუსი თვლიდნენ, რომ არქიტექტურა თვითონ არის სინთეზის მატარებელი და იგულისხმებოდა მატერიალურ-ტექნიკური საშუალებების შერწყმა მხატვრულ იდეასთან, მხატვრობაშიც ახალი მასალის დანერგვით ჩნდება ისეთი სახეობა, როგორიცაა კოლაჟი. გლობალურად კი მასალისა და მხატვრულობის დამოკიდებულებით ისახება დიზაინი მისთვის სახასიათო სინთეზური, კომპლექსური ბუნებით.

სივრცის გამოხატვისა და გამომსახველობის საშუალებათა ახალ ფორმასთან ერთად დავით კაკაბაძე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ტრადიციულ, დაზგურობის შემქმნელ ერთერთ ხერხს – ჩარჩოს საკითხს: „თავდაპირველად გამოსახულების ყოველ კონსტრუქციას ამოსავალ წერტილად თვით

წარმოდგენილი საგნების სუბსტანცია ჰქონდა. მხოლოდ ევოლუციამ და პროგრესმა მიიყვანა ადამიანი სურათის ფორმამდე. ეს ლიმიტირება ნაწილობრივ შეიძლება ახსნილ იქნას ჩვენი თვალთახედვის არის ხელოვნური შემოზღუდვით. კაცი თანდათანობით რომ გადავიდა ღია ცის ქვეშ ცხოვრებიდან ჯერ გამოქვაბულში, შემდეგ კი – თანამედროვე სახლში ცხოვრებაზე, სახლში, რომელსაც ხელოვნური ღიობები – კარ-ფანჯრები უბია, უთუოდ ამან მიგვიყვანა სურათისა და მისი ჩარჩოს შემოსაზღვრამდე. ასე მივიდა ადამიანი სურათისა და ჩარჩოს დაქვემდებარებულ საგანთა გამოსახვამდე და დაივიწყა ამ გამოსახვაზე საგანთა კონსტრუქცია²³³. მის სამხატვრო პრაქტიკაში ეს საკითხი არაერთმნიშვნელოვნად წყდება: თუ გამომსახველობის პრინციპზე აგებულ სურათებში მინიმალური მოცულობით არსებობს და მაინც ხაზს უსვამს მხატვრული ტილოს ზღერულობას, მოდერნისტულ სერიებში ჩარჩოსა და ძირითადი გამოსახულების შერწყმა-გამთლიანების ტენდენციაა. ამისათვის ხშირად სურათის ზედაპირი და ჩარჩო ერთი მასალის განსხვავებულ სივრცობრივ-მოცულობით დონეს წარმოადგენს, ხოლო მხატვრული დამუშავება თანაბრად ვრცელდება ცენტრიდან განაპირა საზღვრებისაკენ. ამავე დროს მოდერნისტული პერიოდის ზოგიერთ სერიაში აღნიშნული ორმაგი ფონის პრინციპი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც გამოსახულებისათვის ორმაგი ილუზორული ჩარჩოს არსებობა. 1927 წლის აბსტრაქციებში კი ეს ხდება ცენტრალური ნაწილის გარშემო არსებული სწორკუთხა ან კლაკნილი მოჩარჩოებით.

ამდენად, ჩარჩოს საკითხი კაკაბაძესთან სრული პოლემიკურობით აღინიშნება, რამდენადაც სამხატვრო შემოქმე-

²³³ დავით კაკაბაძე, კონსტრუქციული სურათის შესახებ, პარიზი, 1921 წ. გვ. 73-74.

დებაში იგი სურათის პირობითობის ამ ხერხს სრულად ვერ უგულებელყოფს.

მოდერნიზმის კონცეფციით, ანალიტიკური ხელოვნების მხატვრული სახის სტრუქტურით და ეროვნული ტრადიციების ესთეტიკური საფუძვლით კაკაბაძე ხარისხობრივად ახალ ეტაპს ქმნის ქართულ ხელოვნებაში. ამ დიდი მოაზროვნისთვის ეროვნულობის ცნება განუყოფელია მხატვრული შემოქმედებისგან. ამიტომაცაა, რომ მის მხატვრობაში ეროვნული თემატიკაც ისეთივე ორიგინალურობით ვლინდება, როგორც ამ თემის განხორციელების ფორმა. შუა საუკუნეების შემდგომ წარმოქმნილი ახალი ქართული ხელოვნება, რომელიც დავით კაკაბაძის შემოქმედების დასაწყისში საუკუნეზე ცოტა მეტ ხანს ითვლიდა, თავისი ჟანრობრივ-თემატიკური და სტილური ნიშნების მატარებელი იყო. ქართველი მოდერნისტი ავითარებს და ამდიდრებს რა ჟანრსაც და თემასაც, უფრო ფართო წიაღსვლებით შუა საუკუნეების კულტურის ესთეტიკურ ფენომენში ჭვრეტს არსებითს და მას განსახიერების ახალ ფორმას უძებნის.

დავით კაკაბაძის ფერწერა მიმდინარეობათა მრავალფეროვან სახეს წარმოადგენს, მაგრამ ეს „სიმრავლე“ ძიებათა პროცესზე აღმატებული შემოქმედებითი მთლიანობაა. მისთვის მხატვრული დაოსტატებისა და სრულყოფის სკოლა არ იყო მხოლოდ ერთი რომელიმე მხატვრის სტუდია, სადაც მიიღებდა სამხატვრო განათლებას და შეითვისებდა ესთეტიკურ პრინციპებს. კაკაბაძის მხატვრული ცნობიერების ჩამოყალიბება-განვითარების ატმოსფერო იყო თავისთავად უკვე „მრავალსკოლაგამოვლილი“ და თვითმყოფადი ძალით ამეტიყველებული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნება, რომელსაც უშუალოდ შეეხო ექვთიმე თაყაიშვილის ტაოკლარჯეთის ექსპედიციაში; ხუროთმოძღვრება, რომლის ღირსების შეგნებამ მას სპეციალური ფილმის შექმნა შთაა-

გონა²³⁴, ქართული ტრადიციული მუსიკის ნიმუშები, რომლებიც, შეიძლება ითქვას, გლეხის ყოფაში გამოყენებითან ერთად ყველაზე აქტუალურ ხელოვნების სფეროს წარმოადგენდა; აგრეთვე სპარსული გავლენის მქონე მინიატურების კოპირება, იმ კულტურის ნიმუშებისა, რომელიც გვიანი საუკუნეების ქართული არისტოკრატიისათვის გემოვნების გეზის მიმცემი იყო. ახალგაზრდობაში რუსეთში ყოფნისას პრაქტიკულად ეცნობა თანადროულ ევროპულ მოდერნიზმს, იმპერიის დედაქალაქის მდიდარ კულტურულ ცხოვრებას მრავალრიცხოვანი მხატვრული დაჯგუფებებითა და მათი ესთეტიკური პრინციპებით.

კაკაბაძის შემოქმედების პირველი პერიოდის კომპოზიციები სრული უფლებით მეტყველებს, რომ მსოფლიო ხელოვნების ცენტრში – პარიზში იგი მხატვრული კულტურის სრულყოფილი ფლობით ჩადის²³⁵. ამ ეტაპზევე მკაფიოდ ჩამოყალიბებული ინტერესებით მხატვარმა ათწლეულები გამოიარა. ამით იგი ახერხებს, XX ს-ის ხელოვნების ფართო სპექტრში მონახოს თავისთვის საინტერესო მოდელი. შეიძლება ითქვას, რომ როგორც ქართულ კულტურაში მოიყარა თავი აღმოსავლურ-დასავლურმა (ძველადმოსავლურმა, ანტიკურმა, ელინისტურმა, სირია-კაპადოკიის ქრისტიანულმა, ბიზანტიურმა, ირანულმა) წყაროებმა და საკუთარი მყარი, ეროვნული მხატვრული მსოფლალქმით ახალი ნახნაგებით წარმოადგინა, როგორც ტრადიციული ქართული ხელოვნება

²³⁴ „კინოკადრის თავშეკავებული კომპოზიცია შეესატყვისება ქართული ხუროთმოძღვრების მიდრეკილებას კლასიკრად ნათელი, განონასწორებული კომპოზიციის აგებისაკენ. ამავე დროს ამგვარ ასპექტში უფრო ხაზგასმულად გამოიკვეთა ქართული შუა საუკუნეების არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ნიშანი – ფასადური დეკორის საერთო სისტემაში კედლის სიბრტყის განსაკუთრებული მნიშვნელობა“. მ. დონაძე, დსახ. ნაშრ. გვ. 91.

²³⁵ „გამაცოცხლები მისმა დიდმა ერუდიციამ არა მარტო მხატვრობის, არამედ მწერლობის სფეროშიც“. კ. გამსახურდია, იქვე, გვ. 159.

სძლევედა უცხოურის საკუთრად სინთეზირებას, ასევე დავით კაკაბაძემ შეძლო საკუთარ გამოცდილებაში თავმოყრილი ამ განსხვავებულად მრავალი შრის ერთ სისტემაში მოქცევა და სრულიად ინდივიდუალური ხედვით ეროვნული ხელოვნების ახალი ასპექტის ჩვენება. ამიტომაც მისთვის ტრადიცია უფრო ფართო და სიღრმისეულია, ვიდრე უშუალოდ წინამორბედი ქართული მხატვრობა, რომელშიც მიმეტურ პრინციპზე დაფუძნებული, ევროპული და რუსული რეალისტური ხელოვნების კრებითი ნიშნები ჩანს (ეთნოგრაფიულობით განპირობებული ეგზოტიკურობა, სოციალური თემატიკა და სხვ.). ამ მხრივ დავით კაკაბაძე იმ მაგისტრალური ხაზის გამგრძელებელია, რომელიც სრულიად ჩამოყალიბებული სახით წარმოდგა ჯერ კიდევ ქართული ჰაგიოგრაფიისა და საეკლესიო ხუროთმოძღვრების უძველეს ნიმუშებში. სამყაროს სინთეზური აღქმა, რომელიც დამახასიათებელია შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნებისათვის, ასევე მნიშვნელოვანია დავით კაკაბაძისთვის, რომელიც ამ პრობლემის გადაწყვეტისათვის ახალ ხერხებს ეძებს. მისთვის არცთუ ისე შორეულ ლიტერატურულ გარემოს კი ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის შემოქმედება წარმოადგენს. „კაკაბაძის პეიზაჟთა სივრცობრივი აგება და მათი ფერადოვნების სიმფონიის ძირები მხატვარს უდავოდ შთაგონებული ჰქონდა ჩვენი სინამდვილისა და იმ დიდი კულტურის, კერძოდ პოეტური კულტურის საფუძვლებით, რასაც იძლევა ჩვენი მწერლობა, კერძოდ კი ილიასეული საპეიზაჟო პასაჟთა სივრცობრივი გააზრება და აკაკის ლირიკის საოცრად ნიუანსური ფერადოვნების გრძნობა“²³⁶. დავით კაკაბაძე კულტურული ტრადიციების ფართო ჰორიზონტის მჭვრეტელი მემკვიდრე აღმოჩნდა. ამიტომაც მისი შემოქმედების მნიშვნელობა გასცდა ერთ, რომელიმე საზოგადოებრივ ფენასთან სოციალურ

²³⁶ შ. კვასხვაძე, დასახ. ნაშრ.

კავშირსა თუ ინტელექტუალის ესთეტიზმს.

თითოეული სკოლის ანარეკლი მეტ-ნაკლები სიძლიერით იჩენს თავს ზემოთ განხილულ სხვადასხვა სერიასა და ჟანრში. წინა პერიოდის რეალიზმი სრულიად გასაგები იყო საზოგადოებისათვის, რადგანაც ტრადიციის ერთგული დინებით მიდიოდა. დავით კაკაბაძისათვის ტრადიცია აღარც XIX საუკუნის რუსული კულტურა იყო და აღარც ევროპული მოდერნიზმის წინარე ეპოქის იმპრესიონისტული ფერწერა ანდა უკვე XX საუკუნის ფოვისტური და ფუტურისტული მხატვრული ენა. მისი ახალი მხატვრული ცნობიერების უკან საუკუნეებგამოვლილი დიდი კულტურა იდგა, რომელიც მისაბაძი ნიმუში უფრო იყო, ვიდრე კონკრეტული მასალა ახალი შემოქმედებითი სახისათვის. იგი მიმართავს მხატვრული სახის ახალ სტრუქტურას, რომელშიც სრულყოფილად ახორციელებს ეროვნულ ესთეტიკას. მისთვის ობიექტურობა შემეცნებითი ასპექტის მომცველი და მხატვრულად ამეტყველებული სინამდვილე იყო – იმერეთის ბუნება, კარგად ნაცნობი და სრული პარამეტრებით შეთვისებული და ასევე თანადროული ევროპის დინამიკური ცხოვრება. ტრადიციაში იგი ზუსტად აგნებს სახასიათოს, არსისეულს. მხატვრული სახის ფორმათქმნადობაში კლასიკურობის პრიორიტეტი მხოლოდ მოდერნიზმის ესთეტიკაში არსებული ტენდენციებით არ არის განპირობებული. კლასიკური ზომიერება შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნებისთვისაა მსოფლიო ქრისტიანული ხელოვნების კონტექსტში. ისევე როგორც ტრადიციაში, კაკაბაძისთვისაც ფორმის პლასტიკა ნაწილისა და მთელის ჰარმონიით და მათი არქიტექტონიკის პრინციპზე აგებით გამოიხატება. ფორმის სახვითობას პლასტიკური სიმყარე, შეკრულობა, მკაფიოდ გამოხატული დომინანტი და გრაფიკული ზღვრულობა ახასიათებს. ნაწილთა წყობა და ურთიერთმონაცვლეობა მთელში ზომიერებითა და თავშეკავებით გამოირჩევა. რელიეფის ახალი სახე, რომელსაც კოლაჟებით

ქმნის, გამომსახველობის ხასიათით და ფორმათა განაწილების პრინციპით ხუროთმოძღვრების საფასადო დეკორის მხატვრულ რემინისცენციებს იწვევს. ფონისა და ფიგურის თანაბარმნიშვნელოვანი დატვირთვა, ფორმის სიმარტივე და რკალების ხასიათი ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში არსებული ლილვოვანი სისტემის შთაბეჭდილებასაც კი ტოვებს.

ეროვნული ესთეტიკის ძიებაში მისთვის მხატვრული კულტურის ნიმუშებთან ერთად არანაკლები მნიშვნელობა აქვს ადამიანურ ყოფას – რიტმიკით, დინამიკის მეტრულობით და პლასტიკის სახასიათო ფორმებით. კომპოზიციის საერთო, ფართო ნახაზი ნაწილთა რიტმული ურთიერთმონაცვლეობით გამოწვეული დინამიზმის მატარებელია. საინტერესოა, რომ გრ. რობაქიძე ქართული ცეკვის ეროვნულ ხასიათში, პირველ რიგში, რიტმულ დინამიკას აღნიშნავდა. კაკაბაძესთან ზოგადი ფორმის სიმშვიდე და დენადობა თანაარსებობს შემადგენელი ერთეულების ოდნავ აჩქარებულ ტემპთან. ეს არის დინჯ დინებაში შეტანილი ემოციურად გაჯერებული მუხტი და ეპიკური მონუმენტურობის ფონზე არსებული ლირიზმი. რიტმი ფორმისა და ფერის მრავალჯერადი განმეორებით იქმნება (ყველაზე მეტად „იმერეთის“ სერიასა და 1927 წლის აბსტრაქციებში), მაგრამ მისთვის, ისევე როგორც ეროვნული სახვითობისთვის უცხოა მონოტონურობა და ნაწილის მთელისადმი აბსოლუტური დაქვემდებარება. ამ მხრივ ეროვნულ, ტრადიციულ მხატვრულობას ვარიაციულობითაც უახლოვდება. ეს პრინციპი არის როგორც სერიათა აგების საფუძველი, ასევე თითოეული სურათის წყობის განმსაზღვრელი. ამჯერადაც არქეტიპი ქვაზე და ლითონზე პლასტიკის სახეებია, კერძოდ კი ორნამენტი – მრავალსახეობითა და მისი ორგანული მთლიანობით (ხუროთმოძღვრე-

ბაში სარკმლის საპირეები, ბექა ოპიზრის ანჩისხატის კარედის მოჩარჩოება და მრ. სხვ.)²³⁷.

დავით კაკაბაძისათვის ეროვნული ფორმათქმნადობა მთლიანი და დაუნაწევრებული მოვლენაა, რომელიც მისთვის მხატვრულობის აუცილებელ პირობად იქცა. ამიტომაც არჩევანს სრულიად შეუმცდარად აკეთებს და ქმნის პრაქტიკულად განხორციელებულ მხატვრულობას. ეს უკვე ხდება ქართველ მხატვართა პირველ გამოფენაზე წარდგენილ ნამუშევრებში. მისი შთაგონების წყარო არც რომელიმე მხატვრული ქმნილება ყოფილა და არც მხოლოდ ბუნება, რომლის მნიშვნელობასაც იგი ხაზგასმით აღნიშნავს. იგი ბუნებას გამოსახავს ეროვნული კულტურისა და ყოფის გამოვლენის სხვადასხვა ნიშნებში არსებული ესთეტიკური სისრულით. მასალა დავით კაკაბაძისათვის გამოდგა ის რეალობა, რომელმაც ქართული ხელოვნებისათვის ჯერ კიდევ ახალი ჟანრები მოგვცა (პეიზაჟი, ნატურმორტი). იგი იმ მოვლენაზე ამახვილებს ყურადღებას, რომელიც თავისი სახით სრულიად უჩინარია ტრადიციაში, მაგრამ მხატვრულობის თანმდევი. კაკაბაძე აბსტრაქტიზმის ხერხით დროში ხანგრძლივად არსებულს განაზოგადებს. იგი ქმნის „ახალ რეალობას“ და მისი სურათები საკუთარი ესთეტიკური სახისაა, რომელიც აუცილებლად თანამგრძნობი მაყურებლის განცდაში იკვეთება. „იმერეთის“ სერია დავით კაკაბაძის შემოქმედების მეტ-ნაკლებად მცოდნე ადამიანისთვის საქართველოს ამ კუთხის ხატს ქმნის. ისინი არ იწვევს მძაფრ ემოციებს, არამედ აყალიბებს გარკვეულ მხატვრულ სახეს, რომელიც მოდელის ფუნქციით ხდება აღმატებული. სხვა სერიების მსგავსად, აქაც მისი მხატვრული გამომგონებლობა წარმოსახვას გვერდს უვლის; სინამდვილე რეალობით განპირო-

²³⁷ XX ს-ის დასაწყისის ქართველი მხატვრებისათვის ეროვნულობის ძიებასას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ორნამენტს (მაგ., იაკობ ნიკოლაძე)

ბეჭდული ახალი სახის შექმნა; ასახვა-მიბაძვასთან შედარებით უპირატესობა გამოხატვას ენიჭება, რომელშიც პირველთან შედარებით უფრო მეტია შემოქმედის სუბიექტურობის კვალი, მაგრამ ეს უკანასკნელი ისევ ობიექტის, მოდელის არსებასთან კრავს შემოქმედებით კავშირს.

დავით კაკაბაძის მოღვაწეობის ხასიათს კარგად განმარტავს მისი პიროვნული თვისებები, სოციალური წრე. ის მიეკუთვნებოდა ახალგაზრდა ქართულ ინტელიგენციას, რომელმაც ღრმად და პირდაპირი მნიშვნელობით გაიზიარა თანადროული კულტურული რეალობა მიზეზებითაც და ამოცანებითაც. იგი იმ კატეგორიის შემოქმედია, რომელიც კარგად აცნობიერებს საკუთარ შესაძლებლობებს, მოქმედების მიზეზებს და მიზანსწრაფვით ახორციელებს მას თავისი ცხოვრებით, რომელიც, პირველ რიგში, შემოქმედებას გულისხმობს. ამიტომაც „სოცრეალიზმის“ მხატვრობასა და დავით კაკაბაძეს შორის ყველა ხიდი „ჩატეხილი“ აღმოჩნდა. შეიძლება მისთვის არც იყო მიზანი საბოტაჟური წინააღმდეგობის გაწევა, მაგრამ მთელი არსებით გაცნობიერებულმა და შეთვისებულმა სახვითობამ შემოქმედი მხატვრული ანტაგონიზმის გადაულახავ ზღუდესთან მიიყვანა. მისი მხატვრული სახეები სოციალური მდგომარეობის სამსახურებლად არ იქმნებოდა. მათი შემქმნელის ხელოვნება ბევრად უფრო აღმატებულს ისახავდა მიზნად, რადგან დავით კაკაბაძის ფერწერის მხატვრულობის პირობას ორი უმთავრესი ნიშანი – უნივერსალობა და ეროვნულობა წარმოადგენს. ამით შედგა მისი პიროვნების – მოაზროვნისა და მხატვრის – თვითმყოფადობა და, სრულიად უპირობოდ, განსაკუთრებული ღვაწლი როგორც ეროვნულ, ასევე მსოფლიო კულტურაში.

თბილისი, 1996 წ.

ARTISTIC ISSUES IN DAVID KAKABADZE'S EASEL PAINTING

The issues in David Kakabadze's easel painting are related to the trends relevant to the first twenty years of the XX century. With the creative researches that the artist embarked on during the beginning of his career that reflected the main signs of the European artistic culture of the XIX-XX centuries, he finds his aesthetic models in the analitical movemenets of Modernism. At the same time the artist reveals his individual position, both in the form and concept, which is based on the understanding of the traditional national vision.

Contemporaneous epoch with its characteristic perception, with the examination of the reveiced cultural traditions, with philosophical and aesthetic foundations and with presenting a new model for the artistic creativity, became the central theses for David Kakabadze. This manifested itself in his easel painting. The purpose and existence of art and artist, the forms of expression, means and the prerequisites of the artistic work are the main issues that are evident in Kakabadze's theoretical work. The systematic nature of these issues is united under three main aspects. These are: universality, nationality and new artistic principles that are related to the foundations of the first two.

David Kakabadze starts his artistic career and that of a critic almost simultaneously. Logical thinking is very characteristic of Kakabadze's discourse, as well as laconic expression and a capacity to emagine and to develop clear structure around an issue. The artist's mission is to find values both in contemporary as well as in heritage.

The core novelty of Modernism lies in prioritizing conceptualism in art over other means of cognition. For David Kakabadze the contemporaneous culture is the defining orienteer in outlining the importance of the forms of cognition, and the issue of cognition in Kakabadze's art is expressed in his search of justification for human life. According to the artist, a human being is understood as a creative, whose life mission is to comprehend the world around.

The epoch of '*machinism*' radically changed the understanding of life and fully expressed the culture and the value system, which for the first time after the Renaissance posed the anthropological issue with the same acuteness. It was the post World War I period, that completely reshaped the old value system for the war-ravaged young creative generation. The period concerned was soon labeled as of crisis by Johan Huizinga and was described as an epoch of 'loosening of the human world'. The loss of traditional and the obscurity of the new shifted the solid foundation under human existence and hence, determined a pessimistic outlook towards future. Theories about Europe's twilight became more popular. But the century that was saturated with scientific discoveries and technical progress for David Kakabadze represented human mind's great victory and posed as a reason to believe in a bright future. His attitude towards European civilization is positive. He sees it as a universal occurrence adjusting to which should be inevitable for every viable nation.

The crisis of traditional perception relevant to the end of the XIX century and the beginning of the XX century caused reevaluation of cognitive forms in this new context and forced to have appropriate accents in their priorities. David

Kakabadze positively evaluates the role of science and if religion is seen in the light of past importance, he sees the future as the era of science; therefore, he sees art as a relevant form of acquiring knowledge that has to justify human existence.

For David Kakabadze painting is the only method for expressing the concurrent epoch and for articulating the universal confined in between the inter-related events. In this way, he is in direct relation to Schopenhauer's understanding of the concept and mission of art and Bergson's artistic aesthetics, but in their theories intuition plays the decisive role in the artistic creation, that Kakabadze challenges with ideas of intellectualism and its importance. Even though cognition is the priority in the art system, Kakabadze's art is not solely based on rational decisions – it is a unity created of intuitive and perceptive, conceptual and aesthetic. For him the purpose of a completed artwork is its capacity to influence the viewer. Rational and analytical only play roles in the process of creating the artwork; its foundation is conceptualism.

The genuine, cognitive-aesthetic face of painting is juxtaposed with utilitarian art that is defined by social factor. This parallel expresses the painter's negative reaction towards academism and salon art that was pertinent to contemporaneous Paris and other European centers. It is also noteworthy that during his stay in Paris his creative interests got related to analytical art. David Kakabadze, as well as many other modernist painters, opposes mimetic art and prioritising of sensuality in the process of creation.

When discussing the purpose of art, David Kakabadze highlights two types of art – utilitarian and purely artistic. This

kind of juxtaposition is preconditioned by dedeological tendencies, that allows for rejecting mimetic art. However, nature in David Kakabadze's art carries substantial importance. This defines the role of landscape painting in his oeuvre. Kakabadze's, as painter's, introspection is realized through perceiving nature and through depicting it artistically. Even his abstractionism is a result of analytically observed nature. Portrait, as an artistically executed image of a certain individual naturally falls behind in the artist's oeuvre, who is set to search the universal. The sharp classification of the genres takes place exactly when he is completely engulfed in the modernist world-view and artistic practice. In search of art's purpose and function, the genre of portraiture fails to comply with the idea. The individuality that has to be taken into consideration when executing a portrait contradicts with Kakabadze's understanding of art. The concept of universality, that is difined by existance in time for a long period, in Kakabadze's art is realized through the genre of landscape painting.

In art the cognitive search is also reflected in the choice of artistic methods. Seriality is present throughout his oeuvre. Each series is a finite unity with a purpose to solve an actual issue. The painter gives maximum freedom to the viewer in apprehending the artwork and does not limit their subjective attitudes by titling the works. He manages to typify the concrete, to represent the universal and abstract it on the picture plane with the help of seriality.

David Kakabadze's easel painting is represented in different movements, genres and subject matters. The artist realizes the artistic issues he poses for his art in the frames of three genres – landscape, portraiture and still life. Each of

194

them, with its subject matter, demonstrates concreteness and at the same time different levels of artistic originality.

Landscape painting is central to David Kakabadze's oeuvre. The *Imereti* series personifies the artist's aesthetic perception and is the symbol of his individual artistic vision.

Kakabadze's signature style and characteristic cyphers of his mastery are present in the early works from the genre (the beginning of 1910s). The whole spectrum of creative chronology in the *Imereti* series allows for observing creative processes, formation and development of its core principles.

A group of landscapes from the 1915 already displays clearly formed spatial and decorative order of the composition, depicting space through planes of emanating colours, building the color palette based on couple of local colors. clear graphical scheme of form and its geometrism. *The Red Road*, 1918 and *Landscape with the Ruins of a Fortress*, 1919, clearly demonstrate David Kakabadze's original artistic vision and means of expression. In Georgian art, the newly established genre of landscape painting is expressed by references to European Modernism.

The *Imereti* series belongs to the genre of landscape painting that is reinforced by depicting mountaneous Imereti landscape. With this series David Kakabadze incorporates his position about art and nature as artistic value. For Kakabadze art is a substantial objectiveness that includes the universal origins. The artistic plausibility of the painterly depicted seems to be identified with reality in the conscience of the viewer. It is unusual for Kakabadze to subjectively distort nature, typical for many modernists. The landscapes contemplated and depicted by the artist carry eternal harmony for the viewer.

Every work from the Imereti series depicts the same season. In the landscapes from 1918-1919 he employs a technique that creates an effect of equally distributed sun on the picture plane. In 1930-1940s this method is further generalized and the picture plane seems to be covered with equally distributed source of light. Nature for Kakabadze, is primarily a boundless space, and the planial differentiation of material objects is a form of understanding and revealing its true nature. In terms of depiction this issue is even paradoxical. The spatial effect is portrayed through volume, whereas the volumetric is depicted through total flatness. These two aspects of artistic expression are interchangeable and are demonstrated with one mean: by revealing the maximum capacity of color, by changing its saturation and contrasts, the harmony of restrained color palette is not disturbed by light and shade. If in the first period the color palette was defined by diversity due to abundance of contrasting colors, works from 1930s – 1940s display more abstained quality due to the generalisation of this trend.

The spatial and plastic harmony of the compositions in the Imereti series represents the classical principles of representation. The spatial intervals between the views are balanced so that the accent is made on the image depicted in the middle of the picture plane; this creates a sense of equilibrium in the composition. The formation of the picture plane is clearly structural, where the functions of color and graphics are equally demonstrated. After the two landscapes from 1918, Kakabadze simplifies the rhythmic direction of the contours and formally increases the degree of their generalization, but in the works from 1930-1940s this aspect is only hinted at and it is left upon the viewer to expand on this

196

idea and hence, the viewer is invited to become a collaborator. Throughout both periods of the *Imereti* series signature techtonicity is permanently present, which is one of factors of classical artistic expression. Laconic way of expression, its compatibility with the idea and the idea of typifying the individual recalls associations of heraldic image. The prevailing character of generalization that is present in the series attaches symbolic appearance to the image and gives it metaphoric nature. The model is executed in a wide diapason of vision and therefore, highlights its full parameters. It expresses the dynamics of space and highlights the cognitive approach to the subject.

In the first period of Kakabadze's oeuvre portraiture is within the sphere of his interests. This interest is exemplified in portraits of friend, father, brother, wife – Eter Andronikashvili, *Imereti – My Mother*, graphical portrait of G. Tabidze and four autoportraits.

Kakabadze's core artistic principles are presented in a different light in his portraits. These outline the painter's creative formation in the most obvious way and the manifestation about a 'accomplished picture' can be read and through this importance of the drawing can be claimed.

The main issue of Kakabadze's art – the spatial problem, is almost inexplicable and unrealised in most of the portraits, due to the specifications of the genre. Only *Imereti - My Mother* presented the opportunity to depict the two genres in the equal light. For a painter, seeking universal forms and connections between them, depicting a certain individual with their distinct character did not realize artwork's precondition. In the painting the environment is given as much importance as the model;

environment in the most cases is a result of imagination and is devoid of reality. The coexistence of the imagined and real, ornamentalised background and concrete model, all in one artwork presents the coexistence of the traditional methods of depiction and the XX century phenomenon of creating a 'new reality', by which David Kakabadze is getting closer to *Art Nouveau*. The backgrounds of the father's portrait and those of 1913 and 1917 self-portraits implies the factor of subjective impressions based on artistsic assocations, but the self-portrait *In Front of the Mirror*, inspite of the illusionary expansion of the space and the reality of the model's surroundings, is still concrete and the viewer's emotion is in direct relation to it. Wide range of generalization is presented in the composition of *Imereti - My Mother*. The defining aspect of the artwork is the distinct character of the model, independent concept of the landscape and the idea of considering a human as an integral part to landscape.

Imereti Still Life marks the end of the genric and thematic interests relevant to the first part of Kakabadze's oeuvre. With its theme and language of depiction, it embodies a unique fact in Kakabadze's artistic practice. With this work, along with the Imereti landscapes, the painter realized newly acquired language of Modernism by originally employing the concept of generalisation. The chosen subject matter is significant in its ethnic locality and displays the author's own individualism.

The epoch of 'machinism' and 'dynamism' shows one more direction to David Kakabadze's creative mind – that is introducing the dimension of time into the artistic reality. *Burrial in Imereti* is his only cubo-futurist work. This work is

the creative antithesis of accademist, salon art and impressionism.

For David Kakabadze Cubism attained crucial importance in perceiving the image's new formal and cognitive foundations. Kakabadze acquired new artistic ideas through synthetic Cubism. With a firmly developed structure he spreads the diapason between the interrelation of form and space.

The self-portrait from 1914 executed in St.Petersburg is the first cubist work. The picture plane is built on the interchange between two main colors, highlighting the decorative nature of the painting. The composition gives an impression of a cubist abstraction. After six years from creating his first composition, David Kakabadze presents it as a logical event in his oeuvre. The series from 1920 perfectly represents the cubist concept. With the given series Kakabadze displays not only the structural compatibility of his oeuvre with the European movement, but also completely shared generic and thematic interest (landscape and still life); the two main genres of Kakabadze's cubist painting stand out with their characteristic thematic nature – that is the artistic atmosphere of urban European city.

Both of the genres from the series display the unified nature of structural and formal elements. In Cubism too, for Kakabadze, the 'new reality' is a boundless artistic space, without concrete depth. In this way he displays originality palpable to the founders of Cubism.

After the Cubist series, thinking about the peculiarity of form, he creates an aesthetic completely opposed to Cubism. The painter juxtaposes geometric forms to the plasticity of an alive body. In 1922 – 1924 he executes series *Colorful Sihluettes in*

Space, where two formally similar, but painterly different trends are observed. One – devoid of genre and subject matter, deconstructed, abstracted, form, and the other – representativnes. The artistic aim for the series is to depict the space created by color associations. The compositions are built with combinations graphically accomplished, flowing forms. Clean colors bring the decorative nature of the representation to the foreground.

The above-mentioned idea is developed in two following series: one executed in the technique of collage between 1924 and 1925 and the abstract compositions of 1926-1927.

For David Kakabadze, who creates collages 12 years after his European artworks, these turned out to be new means for representing his aesthetic ideals. With the psyhical characters of the material, the painter unites objective with the imagined. The materials used in Kakabadze's collages are peculiar in their scarcity (metal, mirror, lenses); the traditional means of painting (tempera and oil paints) carry a distinct function.

By completely denouncing genre and subject matter he created a syntesyzed form of an image and relief that embodied a new relationship between form and material, subject and space. The appearance of the series is created through the novatory principles of plasticity and artistically manages to historically evolutionise ornamental relief in relation to modernist thought, that he connects to the boundless spaciousness present in eastern art.

With the collage series David Kakabadze practically starts polemics with the representative of European functionalism, Adolf Loos, who denied the role of ornament in contemporary art. By introducing relief into easel painting, the Georgian

painter establishes the principal function of the aesthetic importance of fine arts.

In David Kakabadze's art modernist period comes to an end with abstract painting. This movement was also an artistic result of Kakabadze's experimentation with natural sciences. It is composed of two main types. The compositions from 1926 – 'an object in space' are post-collage occurrences and translate the evident structure into painting. The almost square-shaped picture plane is a continuation of the compositional and structural characters of the collage. The similar framing (presenting metal forms and main color on them) also points to the similar creative concept.

The compositions are distinguished by the simplicity and scarcity of structural elements, which are primarily presented in the face of disassembled form (circle or line). The majority of the emotional charge is maintained through warm and cold color combinations. The color palette is distinguishable with its laconism and simplicity.

The 1927 series further highlights the above-described tendency. The paintings saturated with aggravated rhythm of color and contour display sped up rate of dynamism.

The compositions from the 1927 series display the visual signs such as size, weight, direction, symmetry and proportion, more than other previous series. Variation that is achieved through limited means highlights the relationship between a fragment and the whole, image and background; individual nuances are given more importance in the core structure. It is noteworthy that in this series Kakabadze manages to fuse two most important means: the spread of color implies a border; the contour on the other hand is colorful.

Therefore, Kakabadze's modernist period includes five series. At this point in his oeuvre he continues to develop his aesthetic and representational concept. The main issue in this series is to represent space that the painter manages to achieve by employing different means.

The goal of Kakabadze's art is to create works that are free from depicting mundane everydayness; artistic space is the foundation of the aesthetic principle of vision, the representational and ideological system of his easel painting is built on it, i.e. 'new reality' with the means of an artwork is created.

In this way the painter's distinctive role in cognitive access to universe of modernist aesthetic was declared, and the artwork became a metaphor for this relationship.

This is an inseparable trademark of the artistry of Kakabadze's series. Kakabadze's metaphor is translated into a symbolic meaning. Emotional and intellectual atmosphere created by them reflects the rhythm of the scientific century, its dynamic being, the painter's wide intellectual diapason and the face of the humanity that created the epoch of 'machinism'.

The artistic issues present in David Kakabadze's art are inseparably related to the new concept of the easel painting. The specifics of artistic generalization and a different spaciousness as opposed to traditional one, the complexity of plastical art, attaches new nature of communicability to David Kakabadze's painterly compositions.

ზოგადი ლიტერატურა

1. აბესაძე ი., ქართველ ხელოვანთა კავშირი პარიზში. „სპექტრი“, 1990, №1.
2. აბესაძე ი., შალვა ქიქოძე. თბ., 1990.
3. აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., შალვა ქიქოძე, კულტურული მემკვიდრეობა, თბ., 2005.
4. ანდრიაძე დ., მხატვრული დროის კატეგორია და მოდერნისტული ქანდაკება (სტრუქტურულ-სისტემური ანალიზის ცდა). „ხელოვნება“, 1990, №6.
5. არპი ჰ., ლექსები (თარგმანი დათო ბარბაქაძისა), თბ., 1993.
6. ასათიანი ვლ., ნიკო ფიროსმანის შემოქმედების ფოლკლორული ასპექტი. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, №12.
7. ასათიანი ვლ., მითოლოგიური ასპექტი ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებაში. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1986, №4.
8. ბაქრაძე კ., ახალი ფილოსოფიის ისტორია. თბ., 1970.
9. ბაქრაძე კ., თანამედროვე ფილოსოფია ევროპაში. რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი. თბ., 1982, ტ. I.
10. ბაქრაძე კ., ჭეშმარიტების პრობლემა და შემეცნების სტრუქტურა. რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი. თბ., 1982, ტ. I.
11. ბენდიანიშვილი ა., ქართველი ერის სუვერენულ უფლებათა აღდგენისა და განმტკიცების პრობლემები 1917-1920 წლებში. „ლიტერატურული საქართველო“, 1989, 26/V.
12. ბერიძე ვ., კულტურა და ხელოვნება დამოუკიდებელ საქართველოში, თბ., 1992.
13. გოლემანი დ., ბუდას მოძღვრება მედიტაციაზე და ცნობიერების მდგომარეობაზე. „საუნჯე“, 1990, №2.
14. გერჩუკი ი., ილია ზდანევიჩი – წიგნის ხელოვნების ნოვატორი. „სპექტრი“, 1990, №2.
15. ვენტური ლ., მანედან ლოტრეკამდე. თბ., 1984.
16. ზდანევიჩი კ., ნიკო ფიროსმანაშვილი. თბ., 1965.
17. ზდანევიჩი კირილე, ზდანევიჩი ილია. გამოფენის კატა-

ლოგი. თბილისი-პარიზი. თბ., 1989.

18. თევზაძე გ., გერმანული ნეოკანტიანელობის შემეცნების თეორია. თბ., 1963.
19. თევზაძე დ., თანამედროვე ქართული ლიტერატურის სათავე ანუ სუვერენული რესპუბლიკის მწერლობა 1917-1920 წწ. „კომუნისტი“, 1989, 26/V.
20. თოიძე მ., წარმოსახვის როლი მხატვრის შემოქმედებაში. „სპექტრი“, 1989, №1.
21. თუმანიშვილი დ., მაგაროტო ლ. და სხვ., ქართული მოდერნიზმი 1910-1930, თბ., 2005.
22. თუმანიშვილი დ., ხელოვნება და ინდივიდუალიზმი. „ლიტერატურა და ხელოვნება“. 1991, №4.
23. იაკაშვილი პ., კინო დამოუკიდებელ საქართველოში, „ლიტერატურული საქართველო“, 1989, 26/V.
24. კაკაბაძე ზ., ფილოსოფიური საუბრები. თბ., 1988.
25. კაკაბაძე ზ., ხელოვნება. ფილოსოფია. ცხოვრება. თბ., 1979.
26. კარმანი რ., გრიგოლ რობაქიძე და მითოსის აღორძინება. „ბედი ქართლისა“, პარიზი, 1964, №47.
27. კაჭარავა კ., პოპ-არტიდან „ახალ ველურებმდე“ (ნეოავანგარდის ზოგიერთი ტენდენციის მიმოხილვა). „სპექტრი“, 1989, №1.
28. კიკნაძე ვ., ახმეტელის „ნაციონალისტური“ კონცეფციის გამო. „ლიტერატურული საქართველო“. 1991, 8/II.
29. კობიძე ი., სიურრეალიზმის ზოგიერთი ასპექტი. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1991, №1.
30. კოდუა ე., ისტორიის საზრისის საკითხისათვის. თბ., 1976.
31. კუხიანიძე ც., ი. გამრეკელი (1916-1926 წლების შემოქმედება), ავტორეფერატი ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1998.
32. ლეჟავა ს., ორმოცდაათიანი წლების ფერწერის ზოგიერთი საკითხი პერიოდულ პუბლიკაციებში. „სპექტრი“,

1990, №1.

33. ლომთათიძე ლ., ირაკლი გამრეკელი. თბ., 1984.
34. მათიაშვილი ი., ილია ზდანევიჩი და ქართული მოდერნიზმის კულტურა. „სპექტრი“, 2008, გვ. 16-24.
35. ნათაძე ნ., ერი და ეროვნული კულტურა. თბ., 1990.
36. ნათაძე ნ., მიზნისა და ღირებულების როლი კულტურაში. წიგნში: სიტყვა და სახე. თბ., 1986.
37. ნიჟარაძე ზ., ხელოვნებაში დაზგურობის შესახებ. „სპექტრი“, 1990, №1.
38. ოუენსი კ., ძენ-ბუდიზმი. „საუნჯე“, 1991, №2.
39. პოპიაშვილი ა., ინდივიდის პრობლემა ს. კირკეგორისა და ფ. ნიცშეს ფილოსოფიაში. თბ., 1988.
40. რობაქიძე გრ., იმპრესიონიზმი. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, №1.
41. რობაქიძე გრ., ოსვალდ შპენგლერი. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, №1.
42. სეფორი მ., აბსტრაქტული ფერწერა. „საუნჯე“. 1990, №3.
43. სიდამონიძე უ., 1917 წელი და საქართველოს ეროვნული მოძრაობა. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1991, №2.
44. სარაბიანოვი დ., ნიკო ფიროსმანაშვილი და რუსი მხატვრები, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, №3.
45. სირაძე რ., ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები. თბ., 1987.
46. სირაძე რ., ქართული პარადიგმული სახისმეტყველები-სათვის. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1988, №№1, 2.
47. ტორაძე გ., ქართული მუსიკა დამოუკიდებლობის ხანაში. „კომუნისტი“, 1989, 3/VI.
48. ქართველ ხელოვანთა საზოგადოება (1918-1919 წწ.) გ. მეგრელიძის პუბლიკაცია. „ხელოვნება“, 1991, №1.
49. ყარალაშვილი ო., ფერწერა და სივრცე. „სპექტრი“, 1989, №1.

50. ყიფიანი ნ., ცოტა რამ ზდანევიჩებზე. ACADEMIA, 2016-2017, №5, გვ. 62-76.
51. ძუცოვა ი., მკაფიო კვალი ხელოვნებაში. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, №4, გვ. 43-49.
52. წერეთელი მ., ერი და კაცობრიობა. თბ., 1989.
53. წერეთელი ს., ანტიკური ფილოსოფიის ისტორია. თბ., 1967.
54. წიქორიძე ბ., პროექტი „ფანტასტიკური ქალაქის“ გამოფენის კატალოგი, თბ., 2005.
55. ხოშტარია გ., ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ადგილი ახალი დროის ქართულ მხატვრობაში. „სპექტრი“, 1989, №1.
56. ხუციშვილი გ., ტრადიცია და ნოვატორობა სახვით ხელოვნებაში. „სპექტრი“, 1989, №1.
57. Аверинцев С. С., Золото в системе символов ранневизантийской культуры. В кн.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сб. статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973.
58. Андриадзе Д. С., Категория художественного времени в онтологии изобразительного искусства. Автореферат диссертации. Тб., 1990.
59. Ариян Л. Е., Из истории теории познания. Ереван, 1957.
60. Арнхейм Р., Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
61. Ауэрбах Э., Мимезис. М., 1976.
62. Ахвледиани Е., Избранные произведения. Альбом. Авт. вступ. статьи С.М. Храмченко, М., 1987.
63. Бабин Л. А., Раннее творчество Пикассо: иконогра-

- фическая символика, стилистика. Автореферат диссертации. М., 1981.
64. Басин Е. Я., Семантическая философия искусства - одно из ведущих течений в современной буржуазной эстетике. М., 1973.
 65. Бергсон А., Творческая эволюция. М. - СПб., 1914.
 66. Бердяев Н., Смысл творчества. М., 1914.
 67. Бердяев Н., Кризис искусства. М., 1918.
 68. Бердяев Н., Пикассо. М., 1918.
 69. Бусев М. А., Херольд Розенберг об авангардизме в искусстве США 60-70-х годов, в кн.: Искусствознание Запада об искусстве XX века. Под ред. Карягина А.А. М., 1988.
 70. Буржуазная эстетика сегодня. М., 1968.
 71. Вебер М., Наука как призвание и профессия. В кн.: Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.
 72. Вельфлин Г., Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. М., 1928.
 73. Вельфлин Г., Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М., - Л., 1930.
 74. Вейдле В., Умирание искусства. В кн.: Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.
 75. Гадамер Г.-Г., Актуальность прекрасного. М., 1991.
 76. Гершензон-Чегодаева Н. М., Теории развития искусства в западноевропейском искусствознании 1900-1940 гг. М., 1974.
 77. Гращенков В. Н., „Суждение глаза” в теории и

- практике искусства итальянского Возрождения. Советское искусствознание, вып., 24. М., 1988.
78. Гильберт К., Кун Г., История эстетики. М., 1960.
79. Гудиашвили Л., Книга воспоминаний. М., 1987.
80. Гудиашвили Л., Таинство красоты. Тб., 1988.
81. Диль Г., Фернан Леже. Будапешт, 1985.
82. Дмитриева Н. А., Живое прошлое. Судьбы искусства: век XIX, век XX. „Иностранная литература”, 1988, №№1-2.
83. Дмитриева Н. А., Пикассо. М., 1971.
84. Дуганов Р. В., Эстетика русского Футуризма. В сб.: Проблемы культуры первых десятилетий XX в. М., 1989.
85. Жегин Л.Ф., Иконные горки. Пространство-временное единство живописного произведения. В сб.: Труды по знаковым системам. вып. 181, том II. Тарту, 1965.
86. Жегин Л. Ф., Язык живописного произведения. М., 1970.
87. Иконопочитание и иконопись в богослужебной жизни церкви. В кн.: Настольная книга священнослужителя. т. 4. М., 1983.
88. Искусствознание запада об искусстве XX века. Под ред. Карягина М.А. М., 1988.
89. История западноевропейского театра. Под ред. А.Г. Образцовой и Б.А. Смирнова. т. 7. М., 1985.
90. Какабадзе З., Феномен искусства. Тб., 1980.
91. Кант И., Критика способности суждения. СПб., 1898.
92. Кант И., Критика чистого разума. СПб., 1895.
93. Кант и Кантианцы. Под ред. Богомолова Б., М., 1978.
94. Камю А., Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. В кн.: Сумерки богов. М., 1990.

95. Кандинский В., О духовном в искусстве. „Творчество”, 1988, №№1, 2.
96. Карелин Р., О языке православной иконы (рукопись).
97. Квасхадзе Ш., Мосе Иванович Тоидзе. М., 1953.
98. Ковтун Е., Очевидец незримого. О творчестве Павла Филонова. „Искусство”, М., 1988, №8.
99. Кравченко А., Кассирер об искусстве как символической форме. В кн.: Буржуазная эстетика сегодня. М., 1970.
100. Краткая литературная энциклопедия. том IV. М., 1967.
101. Куликова И. С., Критика эстетических концепций современного буржуазного искусства. М., 1976.
102. Куликова И. С., Философия и Искусство модернизма. М., 1980.
103. Куликова И. С., Философия и искусство сюрреализма. М., 1982.
104. Лапина Е. В., О влиянии „примитивного” искусства на европейский авангардизм начала XX века. В кн.: Искусствознание Запада об искусстве XX века. Под ред. Карягина А.А. М., 1988.
105. Лосев А. Ф., Эстетика Возрождения. М., 1975.
106. Лосев А. Ф., Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
107. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М., 1965.
108. Малевич К., Супрематизм. М., 1916.
109. Малевич К., О новых системах живописи. Витебск, 1919.
110. Мальро А., Зеркало лимба. М., 1989.

111. Манифесты италянского футуризма. М., 1914.
112. Маритен Ж., Ответственность художника. В кн.: Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.
113. Мастера искусства об искусстве. Т. II, М., 1966.
114. Мастера искусства об искусстве. Т.V, кн. II, М., 1969.
115. Маца И., Искусство эпохи зрелого капитализма на западе. М., 1929.
116. Мирцхулава Н., Творчество Кетевана Магалашвили. Тб., 1982.
117. Мосешвили Ю., Ладо Гудиашвили. Тб., 1986.
118. Музыка XX века. Очерки. Часть II, книга IV. Под ред. Д.В. Житамирского и Л.Н. Раабена. М., 1984.
119. Мурина Е. Б., Проблема синтеза пространственных искусств. М., 1982.
120. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. Под ред. В. В. Ванслова и М. Н. Соколова, М., 1987.
121. Мыльников Н., Культура как предмет исторического исследования. (Проблемы культурно-исторической типологии). В кн.: Методологические проблемы изучения культуры. Под ред. А. Л. Иконникова, 1978.
122. Недошивин Г., Пабло Пикассо. В кн.: Художники XX века. М., 1974.
123. Ницше Ф., Антихристианин. В кн.: Сумерки богов. М., 1990.
124. Новиков П., Философия Анри Бергсона и модернистская эстетика. В кн.: Буржуазная эстетика сегодня. Под ред. М.Ф.Овсяникова и И.С. Куликовой, М., 1970.
125. Ортега-и-Гассет Х., Дегуманизация искусства. В кн.:

Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.

126. Ортега-и-Гассет Х., Тема нашего времени. Там же.
127. Ойзерман Т. И., Основные ступени процесса познания. М., 1957.
128. Пикассо. Сборник статей о творчестве. Под ред. А. Владимирского. М., 1957.
129. Раппапорт А., Эль Лисицкий и идея пангеометрии. В сб.: Проблемы культуры первых десятилетий XX в. М., 1989.
130. Сарабьянов Д. В., Живопись Владимира Татлиана. "Искусство", 1978, №8.
131. Сарабьянов Д. В., Стилль модерн. М., 1989.
132. Сартр Ж.-П., Экзистенциализм - это гуманизм. В кн.: Сумерки богов. М., 1990.
133. Сергеев В., О художественных группировках в советском искусстве 1920-х годов. "Искусство", 1987, №8.
134. Соловьев Вл., Общий смысл искусства. В кн.: Смысл любви. М., 1991.
135. Тасалов В. И., Ганс Зедльмайр и дилема „хаоса" и „порядка" в постмодернизме 50-70-х годов. Искусствознание Запада об искусстве XX века. Под ред. Карягина А.А. М., 1988.
136. Урушадзе И. А., Яков Николадзе. М., 1968.
137. Филонов П. Н., Письма, отрывки из дневников. „Творчество", 1987, №10.
138. Флоренский П., Обратная перспектива. Труды по знаковым системам. III, вып 198. Тарту, 1967.

139. Флоренский П., Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях. В кн.: У водорозделов мысли. Т. I, Paris, 1985.
140. Фрейд З., Будущее одной иллюзии. В кн.: Сумерки богов. М., 1990.
141. Фромм Э., Психоанализ и религия. В кн.: Сумерки богов. М., 1990.
142. Хайдегер М., Искусство и пространство. В кн.: Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.
143. Ханин Д., Размышления о методе советского искусства. „Искусство”, 1988, №8.
144. Хейзинга И., Homo Ludens. В кн.: Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.
145. Честертон Г. К., Эссе. В кн.: Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.
146. Шпенглер О., Отрывки из книги „Закат Европы”. В кн.: Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.
147. Шопенгауэр А., Мир как воля и представление. М., 1900.
148. Эйслер Р., Основные положения теории познания. Киев, 1882.
149. Эстетика Ренессанса. Сост. В. П. Шестаков. В двух томах. М., 1981.
150. Юнг К. Г., Психология и поэтическое творчество. В кн.: Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991.
151. Юнг К. Г., К пониманию психологии архетипа младенца. Там же.

152. Яворская Н. В., Современная французская живопись. М., 1977.
153. Якимович А., Проблемы реализма в реалистическом искусствознании. „Искусство”, 1988, N8.
154. Arp Hans. Album, Pref. de Giuseppe Marchiori, Milano, 1966.
155. Braque G., Exhibitions. Chicago, 1972.
156. Braque et le Cubism. Album. Textes de Hiroshi Noma, Haruki Jaegashi, Shuji Takashina. Tokyo, 1973.
157. Copplestone T., Modern Art Movements. London, 1967.
158. Donne J. B., African Art and Paris Studios 1905-1920. Modern Art and Modernism. A Critical Anthology. London, 1982.
159. Diehl G., Picasso. Paris, 1960.
160. Hilton T., Picasso London, 1975.
161. Herman J., The Modern Artist in Modern Society. In: Modern Art and Modernism. A Critical Anthology. London, 1982.
162. Picasso Pablo. L'opera completa di Picasso cubista. Album. Prez. di Franco Russoli. Milano, 1972.
163. Picasso Pablo. L'opera completa di picasso blu e rosa. Album. Presentatione di Alberto Morvia. Milano, 1968.
164. Picasso Pablo. Cubism to the Present Picasso. Album. Text by Sam Hunter. N-Y. 1957.
165. Picasso Pablo. La guerre et la paix, Texte de Claude Roy. Paris, 1954.
166. Read H., Pablo Picasso. In: The Philosophy of Modern Art: Collected Essays. London, 1977.

167. Read H., What is Revolutionary Art? In: Modern Art and Modernism. London, 1982.
168. Read H., The Modern Epoch in Art. The Philosophy of Modern Art: Collected Essays. London, 1977.

დავით კაკაბაძის შესახებ არსებული ლიტერატურა

169. აბრამია კ., „სიყვარული გზად და ხიდად“. „თბილისი“, 1975, 29/III.
170. აბრამია კ., უკვდავი ხელოვნება. „თბილისი“, 1982, 4/III.
171. ალიბეგაშვილი გ., დავით კაკაბაძის შემოქმედება. „მნათობი“, 1956, №8.
172. ალიბეგაშვილი გ., დავით კაკაბაძე. „ფრესკა“, 1976, №8.
173. ალიბეგაშვილი გ., დავით კაკაბაძე. „საუნჯე“, 1981, №12.
174. ალხაზიშვილი შ., დავით კაკაბაძის შემოქმედება. „მემარცხენეობა“, 1929, №2.
175. ამირანაშვილი შ., დავით კაკაბაძე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1958, №4.
176. ამირანაშვილი შ., დაძაბული ძიება, შემოქმედებითი მღელვარება (დავით კაკაბაძის სურათების გამოფენა). „კომუნისტი“, 1959, 3/IX.
177. ამირანაშვილი შ., დავით კაკაბაძის სურათების გამოფენა. თბ., 1959.
178. ამირანაშვილი შ., დიდი ოსტატი. დავით კაკაბაძის 80 წლისთავთან დაკავშირებით. „ლიტერატურული საქართველო“, 1969, 3/X.
179. ამაშუკელი ე., მომავლის ხელოვნების აპოლოგეტი. „კომუნისტი“, 1989, 22/IX.
180. ანდრიაძე დ., დავით კაკაბაძის დრო და სივრცე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, № 9.

181. ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა. თბ., 1966.
182. ასათიანი ვლ., დავით კაკაბაძის შემოქმედების ანალიტიკური ასპექტი (ხელოვანთა ორი ტიპის საკითხისათვის). „საბჭოთა ხელოვნება“, 1988, №7.
183. ახვლედიანი ე., ცხოვრობდა, ქმნიდა, აზროვნებდა. „სამშობლო“, 1969, 14/XI.
184. ახვლედიანი ე., მხატვარი და მოქალაქე. „ლიტერატურული საქართველო“, 1969, 3/X.
185. ბარამიძე გ., ნიჭიერი შემოქმედის კვალი. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1964, 1/IX.
186. ბერიძე ვ., დავით კაკაბაძე. „დროშა“, 1962, №4.
187. ბერიძე ვ., დავით კაკაბაძე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1979, №№11, 12.
188. ბერიძე ვ., უკვდავი ხელოვნება. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, №1.
189. ბერიძე ვ., ჭეშმარიტი შემოქმედის კიდევ ერთი მხარე. „თბილისის უნივერსიტეტი“, 1983, 28/XI.
190. ბერიძე ვ., დიდი ჯვარცმული. „ლიტერატურული საქართველო“, 1989, 6/X.
191. ბერიძე ვუკ., როგორ დაიდგა აკაკის ძეგლი მთაწმინდაზე. „დროშა“, 1959, № 8.
192. ბოკუჩავა ნ., სოციალისტური სოფელი ქართველ მხატვართა შემოქმედებაში. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972, №5.
193. ბუაჩიძე გ., დავით კაკაბაძე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1975. №№10-12.
194. ბულაძე გ., მხატვარი-მკვლევარი. „ნეკერი“, 1990, №1.
195. გამსახურდია კ., დავით კაკაბაძე. „მნათობი“, 1956, №9.
196. გამსახურდია კ., კრიტიკა. თბ., 1959.
197. გარტმანი ტ., ქართველ მხატვართა გამოფენა. „ერთობა“, 1919, №19.
198. გეგეჭკორი გ., დავით კაკაბაძის გარშემო. „ლიტერატურული საქართველო“, 1978, 30/1.
199. გეგეჭკორი გ., „მე ვდგავარ თქვენს წინ“. „ლიტერატურ-

რული საქართველო", 1981, 6/XI.

200. გეგეჭკორი გ., ძვირფასი წუთი. „ლიტერატურული საქართველო“, 1984, 5/X.
201. გოგუაძე თ., დავით კაკაბაძის კონსტრუქციულ-დეკორატიული კომპოზიციები, თბ., 1999.
202. გორდეზიანი ბ., დავით კაკაბაძის სურათების გამოფენა. „კომუნისტი“, 1928, №105.
203. გუდიაშვილი ლ., დაუვინყარი (დ. კაკაბაძის 80 წლისთავის გამო). „ლიტერატურული საქართველო“, 1969, 3/X.
204. დარბაისელი ე., მხატვრის ალბომი. „ნიგნის სამყარო“, 1981, 25/III.
205. დარბაისელი ს., ახალი შეხედრა დიდ ხელოვანთან. „თბილისი“, 1981, 10/XI.
206. დონაძე მ., დავით კაკაბაძის ფილმი შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაზე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1984, №10.
207. დუდუჩავა მ., ქართული საბჭოთა ხელოვნება, თბ., 1959.
208. ელიაშვილი ნ., მარჯანიშვილი და თეატრის მხატვარი. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972, №11.
209. ვიაჟლინსკი ა., დავით კაკაბაძის ნამუშევართა გამოფენა მოსკოვში. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1960, №1.
210. ზაუტაშვილი ი., დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი პორტრეტისათვის. „სპექტრი“, 1990, №1.
211. ზდანევიჩი კ., დავით კაკაბაძე. „მნათობი“, 1959, №1.
212. თაბუკაშვილი ლ., მონოგრაფია-ალბომი დავით კაკაბაძეზე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, №12.
213. თევდორაძე თ., დავით კაკაბაძე. „დროშა“, 1989, №12.
214. თუმანიშვილი ე., კოტე მარჯანიშვილისა და დავით კაკაბაძის სპექტაკლი „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, №12.
215. თურქაძე ნ., ქართველი მხატვრის უცნობი სურათი. „კომუნისტი“, 1977, 12/III.

216. კაკაბაძე დ., რომანტიზმი ხელოვნებაში. თბილისი, 1999.
217. კაკაბაძე დავით, ხელოვნება და სივრცე. თბ., 1983.
218. კაკაბაძე დავით, მხატვარი კოტე მარჯანიშვილის თე-
ატრში. „კომუნისტი“, 1939, 10/1.
219. კაკაბაძე დავით, მასალები მოხსენებისათვის თანამედ-
როვე მხატვრობის შესახებ. „საექტრი“, 1990, №1.
220. კაკაბაძე დავით, ქართული ჩუქურთმის გენეზისი, თბ.,
2001.
221. კვასხვაძე შ., ქართული სახვითი ხელოვნების გამოფე-
ნის გამო. „სახალხო განათლება“, 1964, 1/V.
222. კვასხვაძე შ., დავით კაკაბაძე. „ლიტერატურული გაზე-
თი“, 1959, 21/VIII.
223. კვასხვაძე შ., მთელი არსებით. დავით კაკაბაძის გამო-
ფენის გამო. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1959, 1/IX.
224. კვასხვაძე შ., დავით კაკაბაძე. „დროშა“, 1969, №12.
225. კიკილაშვილი ლ., „... ცისფერი ყვავილით მე მოვალ
შენთან“. „ლიტერატურული საქართველო“, 1983, 11/II.
226. კინწურაშვილი ქ., დავით კაკაბაძის კონსტრუქციულ-
დეკორატიული კომპოზიციები და სკულპტურა „Z“. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1993, №1.
227. კინწურაშვილი ქ., დავით კაკაბაძის ნამუშევრები „ანო-
ნიმური საზოგადოების“ კოლექციის ფონზე. მოხსენე-
ბა გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტო-
რიის ინსტიტუტის XXXII სამეცნიერო სესიისათვის. მუ-
შაობის გეგმა და მოხსენებათა თეზისები. თბ., 1997.
228. კინწურაშვილი ქ., დავით კაკაბაძის ნამუშევრები „ანო-
ნიმური საზოგადოების“ კოლექციის ფონზე, თბ., 1999.
229. კლდიაშვილი ს., ადამიანისა და ბუნების მომღერალი
(დავით კაკაბაძის 80 წლისთავის გამო). „ლიტერატუ-
რული საქართველო“, 1969, 30/X.
230. ლალიაშვილი გ., უნიკალური გამოფენა (დავით კაკაბა-
ძის ფოტოგამოფენის გამო). „ახალგაზრდა კომუნის-

ტი", 1983, 27/XII.

231. ლიტერატორი. ორი ადგილი გუდიაშვილის წიგნიდან. „ლიტერატურული საქართველო“, 1979, 14/IX.
232. ლოსაბერიძე ლ., დავით კაკაბაძე, ბავშვობა და ყრმობა. მოგონებები. „განთიადი“, 1990, №8.
233. მათიაშვილი ი., მხატვრული სახის სტრუქტურა და ეროვნული ტრადიციებისადმი მიმართება დავით კაკაბაძის დაზგურ ფერწერაში. სამეცნიერო სესია მიძღვნილი ივ. ჯავახიშვილის 120 წლისთავისადმი, მუშაობის გეგმა და მოხსენებათა თეზისები. თსუ, 1996, გვ. 23-24.
234. მათიაშვილი ი., სურათის კონცეფცია დავით კაკაბაძის თეორიულ შემოქმედებაში. „ხელოვნება“, 1996, №1-2-3, გვ. 2-12.
235. მათიაშვილი ი., დავით კაკაბაძე მოდერნიზმის კულტურის კონტექსტში. „თეატრი და ცხოვრება“, 1997, №1, გვ. 27-48.
236. მათიაშვილი ი., პორტრეტის ჟანრი დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში. „ძეგლის მეგობარი“, 1997, №3 (98), გვ. 34-39.
237. მათიაშვილი ი., „იმერეთის“ სერია დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში. „ხელოვნება“, 1997, №4-5-6, გვ. 33-49.
238. მათიაშვილი ი., მოდერნიზმის მიმდინარეობები დავით კაკაბაძის დაზგურ ფერწერაში. „სპექტრი“, 1998, №1, გვ. 22-36.
239. მათიაშვილი ი., დავით კაკაბაძის ფერწერა 1910-იან წლებში. თბ., 1999.
240. მარგველაშვილი პ., უსათვალო სტერეოკინოს გამომგონებელი. „მეცნიერება და ტექნიკა“, 1978, №2.
241. მარგველაშვილი პ., დავით კაკაბაძე და გალაქტიონი. „დროშა“, 1984, №11.
242. მარგველაშვილი პ., დავით კაკაბაძის არქივიდან. თბ., 1988.
243. მარგველაშვილი პ., დიდი მხატვრის ფოტოები. „ახალ-

- გაზრდა კომუნისტი“, 1988, 14/XI, 25/VI.
244. მარგველაშვილი პ., დ. კაკაბაძის შესახებ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1988, 9/VI.
 245. მარგველაშვილი პ., ახალი მასალები ფიროსმანზე. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1986, 12/IV.
 246. მარგველაშვილი პ., ხუციშვილი გ., პროფესიონალიზმი სახვით ხელოვნებაში. „თბილისი“, 1985, 14/X.
 247. მაჩაბელი კ., განუმეორებელი მხატვარი. „კომუნისტი“, 1981, 12/XII.
 248. მაჩაბელი კ., „თავისუფლებაა მისი ხელოვნების აზრი“... „ლიტერატურული საქართველო“, 1989, 13/X.
 249. მაჭავარიანი დ., უაღრესი მადლიერება. „კომუნისტი“, 1982, 27/I.
 250. მელიქიძე ქ., 240 უნიკალური... ფოტოგამოფენის ავტორია დავით კაკაბაძე. „კომუნისტი“, 1984, 14/X.
 251. მეტრეველი ე., დავით კაკაბაძის 1920-27 წლების შემოქმედება მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის დასავლეთევროპულ ხელოვნებასთან მიმართებაში. ავტორეფერატი ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1999.
 252. მეტრეველი რ., დავით კაკაბაძის უცნობი სურათი. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1959, 10/IX.
 253. მეძველია ზ., სტერეოკინო და საქართველო. „თბილისი“, 1981, 9/VI.
 254. მეძმარიაშვილი მ., მშობელი ბუნება – შთაგონების წყარო. „კომუნისტი“, 1989, 22/IX.
 255. მეძმარიაშვილი მ., ძველი თბილისი დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში. „ფრესკა“, 1984, №6.
 256. მძინარაძე ს., ალბომი მოგვითხრობს და გვიჩვენებს. „თბილისი“, 1983, 16/III.
 257. მხატვრული სიღრმისა და პროფესიული სრულყოფისათვის. დისპუტი მხატვართა კავშირში. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1950, 27/VIII.

258. მ. ფ. დავით კაკაბაძე – 100. გაზეთ „სამშობლოს“ არტისტული დამატება „ასპიროზი“, 1989, №26.
259. ნაგიბინი ი., ფერის ჯადოქარი (დავით კაკაბაძე). „ლიტერატურული გაზეთი“, 1960, 27/II.
260. ნაციაშვილი ს., ოსტატი-რეალისტი, გამოჩენილი ფერმწერი. „თბილისი“, 1964, 2/IX.
261. ნოზაძე გ., ფაქიზი გემოვნების ადამიანი. „თბილისი“, 1989, 24/VIII.
262. ოკუჯავა ე., დავით კაკაბაძისა და მიხეილ ჭიაურელის მხატვრული სამყარო. „კინო“, 1990, №3.
263. ოკუჯავა ე., დავით კაკაბაძე და კოტე მარჯანიშვილის სინთეზური თეატრი. „თეატრი და ცხოვრება“, 1991, №4.
264. ოსნოსი პ., ქართული ტრადიციები (ქართველი მხატვრების – ლადო გუდიაშვილის, ფიროსმანის და დავით კაკაბაძის შემოქმედების შესახებ). „მამული“, 1992, №7.
265. პარიზი. 1920-1927 წწ. დავით კაკაბაძის ნამუშევართა გამოფენა. კატალოგი. თბ., 1928.
266. რაზმაძე მ., პროლოგი საიუბილეო თარიღისათვის. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1989, 24/VIII.
267. რამიშვილი ნ., ეროვნული ფორმის ძიების პრობლემა XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ ფერწერაში (დავით კაკაბაძის შემოქმედება. 1910-1920-იანი წლები), თბ., 2010.
268. რამიშვილი ნ., „ვიტრინის“ იქით დალაგებული საგნები. ACADEMIA, 2016-2017, №5, გვ. 86-98.
269. რობაქიძე გრ., ეკუთვნის რჩეულებს. „კომუნისტი“, 1989, 22/IX.
270. რობაქიძე გრ., ქართველ მხატვართა სურათების გამოფენა. დავით კაკაბაძე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1988, №6.
271. რჩეულიშვილი ლ., დავით კაკაბაძე (შესავალი ალბომისათვის). თბ., 1966.
272. რჩეულიშვილი ლ., დავით კაკაბაძე. თბ., 1983.

273. სანიკიძე თ., დავით კაკაბაძე (შესავალი კატალოგისათვის – დავით კაკაბაძის დაბადების 100 წლისთავისადმი). თბ., 1989.
274. სხირტლაძე ზ., ფრესკის ხელმეორე დაბადება. „ლიტერატურული საქართველო“, 1982, 30/VII.
275. სხირტლაძე ზ., „ქიმერიონის“ მხატვრობის გახსნა. „მხატვარი“, 1982, IX.
276. ტაბატაძე თ., არტისტული კაფე ქიმერიონი და მისი მონათულობა, ტფილისი, 1919 წელი. თბ., 2011.
277. ტაბატაძე თ., დავით კაკაბაძის „შემოქმედი და მუზა“, მხატვრის მეხუთე ავტოპორტრეტი? საქართველოს სიძველენი, 2007, №10.
278. ურუშაძე ნ., დავით კაკაბაძე. თბ., 1978.
279. ურუშაძე ნ., დავით კაკაბაძე თეატრში. თბ., 1982.
280. ფირალიშვილი ო., იქნებ თქმა სჯობს. „კომუნისტი“, 1985, 15/VI.
281. ფორმალიზმის წინააღმდეგ მხატვრობაში. „კომუნისტი“, 1936, 30/III.
282. ქარელიშვილი ი., მეზღვაურები. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1947, 16/II.
283. ღამბაშიძე ნ., სიტყვა და ფუნჯი. „მნათობი“, 1971, №1.
284. შენგელაია დ., დიდი შემოქმედი. „ლიტერატურული საქართველო“, 1969, 3/X.
285. ჩიხლაძე ნ., კვალი კეთილი. „ლიტერატურული საქართველო“, 1978, 3/III.
286. ჩიქოვანი თ., „... და სიხარული“. „თბილისი“, 1989, 21/IX.
287. ციციშვილი ე., მხატვრის ალბომი. „ნიგნის სამყარო“, 1984, 26/III.
288. ძუცოვა ი., მოგონებები დავით კაკაბაძეზე. „ქუთაისი“, 1974, 13/IV.
289. ძუცოვა ი., დავით კაკაბაძე. შტრიხები შემოქმედებითი პორტრეტისათვის. „სახალხო განათლება“, 1989, 4/X.
290. წერეთელი დ., შესანიშნავი ქართველი მხატვარი. „მნა-

თობი“, 1962, №7.

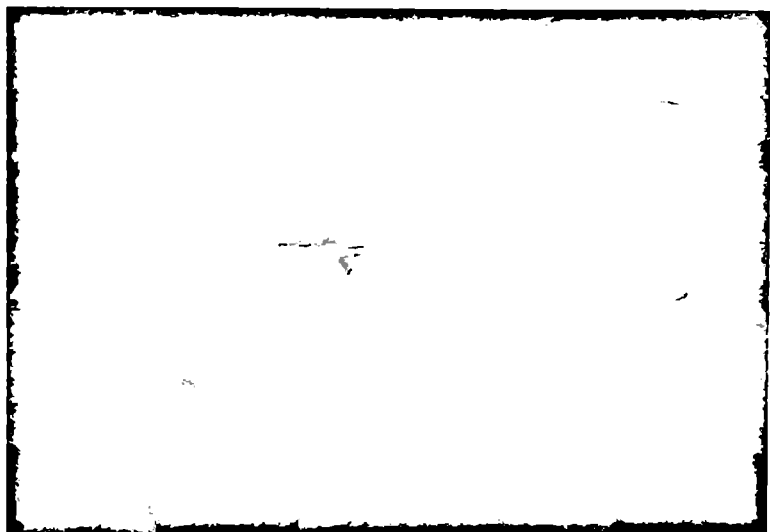
291. ჭილაძე თ., დავით კაკაბაძე. „ლიტერატურული საქართველო“, 1989, 29/IX.
292. ხელაძე ი., დავით კაკაბაძე და 20-ანი წლების დიზაინი. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1984, №5.
293. ხოშტარია გ., დავით კაკაბაძის შემოქმედების ისტორიული მნიშვნელობისათვის. „მხატვარი“, 1982, IX.
294. ხოშტარია ი., მოგონებები დავით კაკაბაძეზე. „ქუთაისი“, 1974, 13/IV.
295. ხუციშვილი გ., პირველად ნახევარი საუკუნის შემდეგ. „თბილისის უნივერსიტეტი“, 1983, 16/XII.
296. ხუციშვილი გ., თანამედროვე ქართული მხატვრობის მესაძირკვლე. „ნეკერი“, 1990, №1.
297. ხუციშვილი ს., დავით კაკაბაძის დიაპაზონი. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1984, 4/X.
298. ჯანბერიძე ნ., მოქმედი ხელოვნება. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, №11.
299. ჯანელიძე დ., გამარჯვებისა და ბედნიერების ამსახველი გამოფენა. „კომუნისტი“, 1941, 23/III.
300. ჯანელიძე დ., უძლეველნი. „კომუნისტი“, 1945, 23/XII.
301. Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Искусство ГССР. В кн.: История искусства народов СССР. М., 1972.
302. Алибегашвили Г., Давид Какабадзе. Тб., 1958.
303. Алибегашвили Г., Давид Какабадзе. „Литературная Грузия“, 1959, №9.
304. Алибегашвили Г., Сила художника, 80 лет со дня рождения Д. Какабадзе. „Вечерний Тбилиси“, 1969, 1/IX.
305. Алибегашвили Г., Оформление постановок театров им. Ш. Руставели и К. Марджанишвили (1922-1966). Ars Georgica, серия 13, т. 7. Тб., 1974.

306. Алибегашвили Г., Давид Какабадзе. Тб., 1980.
307. Алибегашвили Г., В авангарде современности, „Заря Востока“, 1989, 27/IX.
308. Алибегашвили Г., Давид Какабадзе. К 100- летию со дня рождения. „Творчество“, 1989, №8.
309. Александров Ник., Начальник станции. „Вечерняя Москва“, 1947, 12/VI.
310. Алексисвили Л., Мастер кисти. „Заря Востока“, 1962, 10/V.
311. Андриадзе Д., И предмет отразил „картину мира“. „Молодежь Грузии“, 1989, 25/XI.
312. Арсенишвили Д., Шито белыми нитками. „Заря Востока“, 1960. 17/II.
313. Беридзе В., Искусство Грузинской ССР. Л., 1972.
314. Беридзе В., Езерская Н., Искусство Советской Грузии. 1921-1970. М., 1975.
315. Беридзе В., Лебанидзе Д., Медзмариашвили М., Давид Какабадзе. М., 1989.
316. Беридзе В., Очаури Г., Странички воспоминаний. „Заря Востока“, 1989, 27/IX.
317. Беспалова Е., Часть большого мира. „Советская культура“, 1989, 26/VIII.
318. Буачидзе Г., Мир природы. Выставка произведений художника Д. Какабадзе. „Молодой сталинец“, 1959, 25/VIII.
319. Буачидзе Г., Поиск Давида Какабадзе. „Вечерний Тбилиси“, 1981, 21/X.
320. Васильев Ю., Давид Какабадзе. „Литературная Грузия“, 1962, №6.

321. Верниковская Ю., Давид Какабадзе. „Культура и жизнь“, 1960, N 5.
322. В союзе художников. К итогам юбилейной выставки. „Заря Востока“, 1948, 21/V.
323. Выставка в Москве. „Вечерний Тбилиси“, 1975, 30/V.
324. Глonti К., Грузия в искусстве Какабадзе. „Творчество“, 1960, N3.
325. Грузинские художники в монографиях. Давид Какабадзе. „Заря Востока“, 1926, 5/XI.
326. Дудучава А., Кривая современного кубизма. Выставка картин Д. Какабадзе. „Заря Востока“, 1928. 12/V.
327. Дудучава А., Грузинская живопись. Тб., 1930.
328. Ерлашева С., Государственный музей искусства народов Востока. М., 1971.
329. Жгенти Б., Начальник станции. „Заря Востока“, 1947, №99.
330. Живопись, графика. Выставка произведений Д. Какабадзе, „Московская правда“, 1959, 9/XII.
331. Зданевич К., Мастер кисти. На выставке картин Давида Какабадзе. „Заря Востока“, 1959, 14/VIII.
332. Зданевич К., Посланец грузинской живописи. „Заря Востока“, 1960, 6/II.
333. Какабадзе Д., Париж (1920-23 годы). „Литературная грузия“, 1989, №4.
334. Какабадзе Д., Статьи об искусстве. „Литературная грузия“, 1990, №5.
335. Кинцурашвили К., Давид Какабадзе — классик XX века, Санкт-Петербург, 2002.

336. Колчицкая М., Многогранный талант. „Заря Востока“, 1989, 27/IX.
337. Мамаладзе Ш., Грани творчества художника. „Вечерний Тбилиси“, 1949, 3 /III.
338. Медзмариашвили Г., Яркое дарование художника. „Вечерний Тбилиси“, 1981, 30/XII.
339. Новицкий Н., Страница жизни. „Вечерний Тбилиси“, 1964, 4/VII.
340. Новицкий Н., Яркий творческий рапорт художников Грузии. На выставке грузинского изобразительного искусства, посвященной 25-летию Советской Грузии. „Заря Востока“, 1946, 1/III.
341. Павлов П., Путь исканий и творческого роста. „Искусство“, 1960, №3.
342. Португимов В., Портрет - находка. „Заря Востока“, 1964, 8/IX.
343. Первый спектакль. „Известия“, 1947, 8/VI.
344. Предвосхитивший время (юбилейный вечер Давида Какабадзе). „Заря Востока“, 1989, 26/IX.
345. Ремпель Л., Живопись Советского Закавказья. М.,-Л., 1932.
346. Рчеулишвили Л., Край родной. „Литературная грузия“, 1969, №1.
347. Рчеулишвили Л., Давид Какабадзе. Доклад на II международном симпозиуме по грузинскому искусству. Тб., 1974.
348. Скогорева И., Секрет бессмертия. „Вечерний Тбилиси“, 1977, 3/VIII.

349. Снова знакомимся с выдающимся художником. „Вечерний Тбилиси“, 1959, 12/VIII.
350. Спектакль театра им. Руставели в Москве. „Вечерняя Москва“, 1947, 9/VI.
351. Степанян Н., Искусство Давида Какабадзе. „Литературная грузия“, 1980, №4.
352. Тулашвили Е., Художник Давид Какабадзе. „Вечерний Тбилиси“, 1989, 23/IX.
353. Туманишвили И., Давид Какабадзе. „Вечерний Тбилиси“, 1985, 25/II.
354. Успех выставки работ Д. Какабадзе. „Заря Востока“, 1959, 19/IX.
355. Хаиндрава В., Тайна театрального подвала. „Вечерний Тбилиси“, 1982, 12/VIII.
356. Церетели В., Яркий талант. „Заря Востока“, 1981, 22/XII.
357. Церетели Г., Вошедший в бессмертие. Художник Давид Какабадзе. „Вестник Грузии“, 1991, 6/IV.
358. Шахназаров Б., Высокая оценка работ грузинского художника. „Вечерний Тбилиси“, 1960, 22/I.



1. დავით კაკაბაძე, გელათი, 1908 წ.



2. დავით კაკაბაძე, ხიდი, 1912 წ.



3. დავით კაკაბაძე, იმერეთი, 1915 წ.



4. დავით კაკაბაძე, იმერეთი, 1915 წ.



5. დავით კაკაბაძე, იმერეთი, 1915 წ.



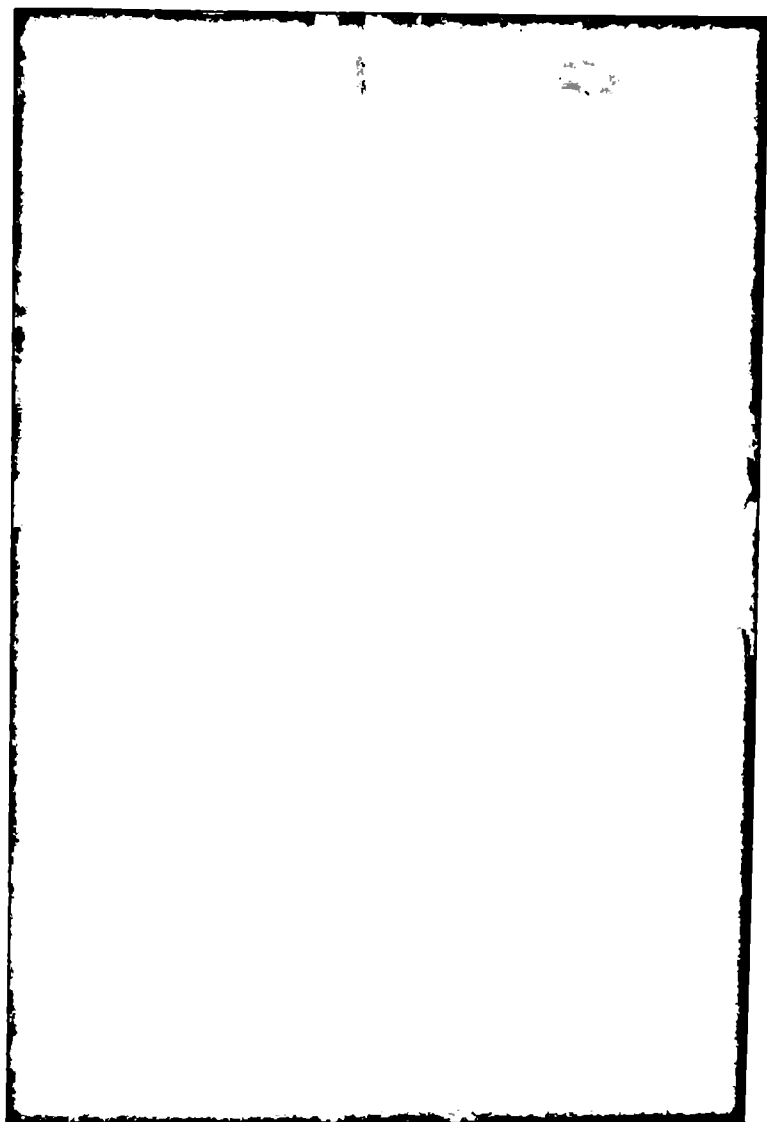
6. დავით კაკაბაძე, ციხე სიმაგრე მოდი, ნახე, 1915 წ.



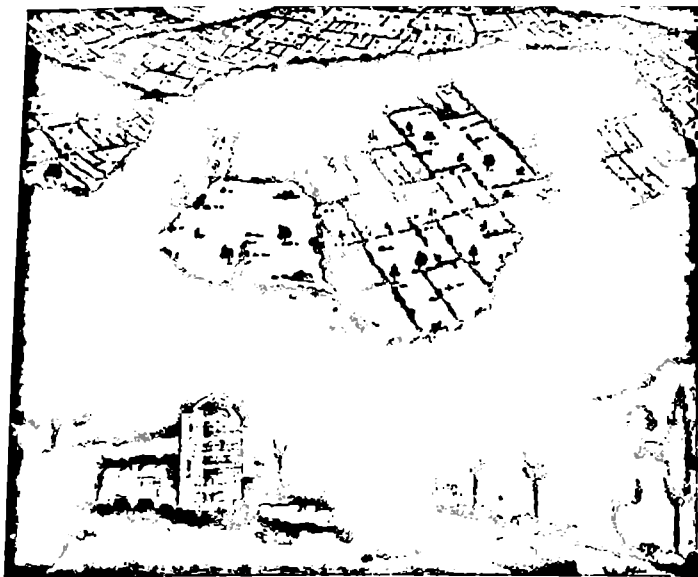
7. დავით კაკაბაძე, იმერეთი, პეიზაჟი მდინარის ხეობით,
1915 წ.



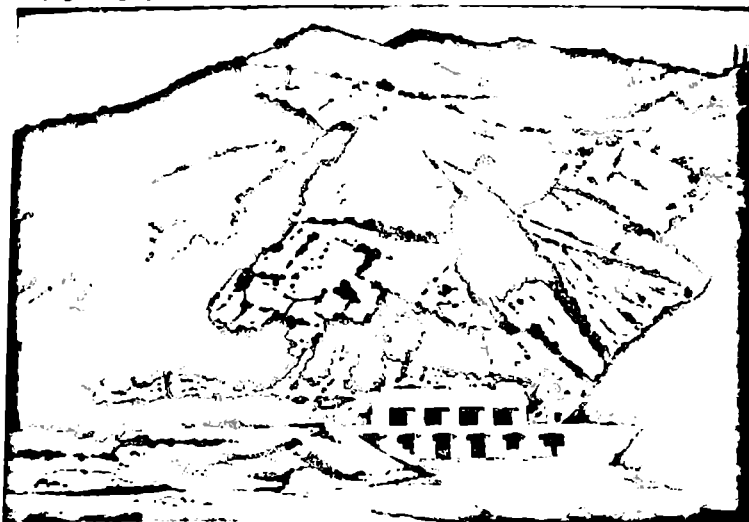
8. დავით კაკაბაძე, იმერეთი, წითელი გზა, 1918 წ.



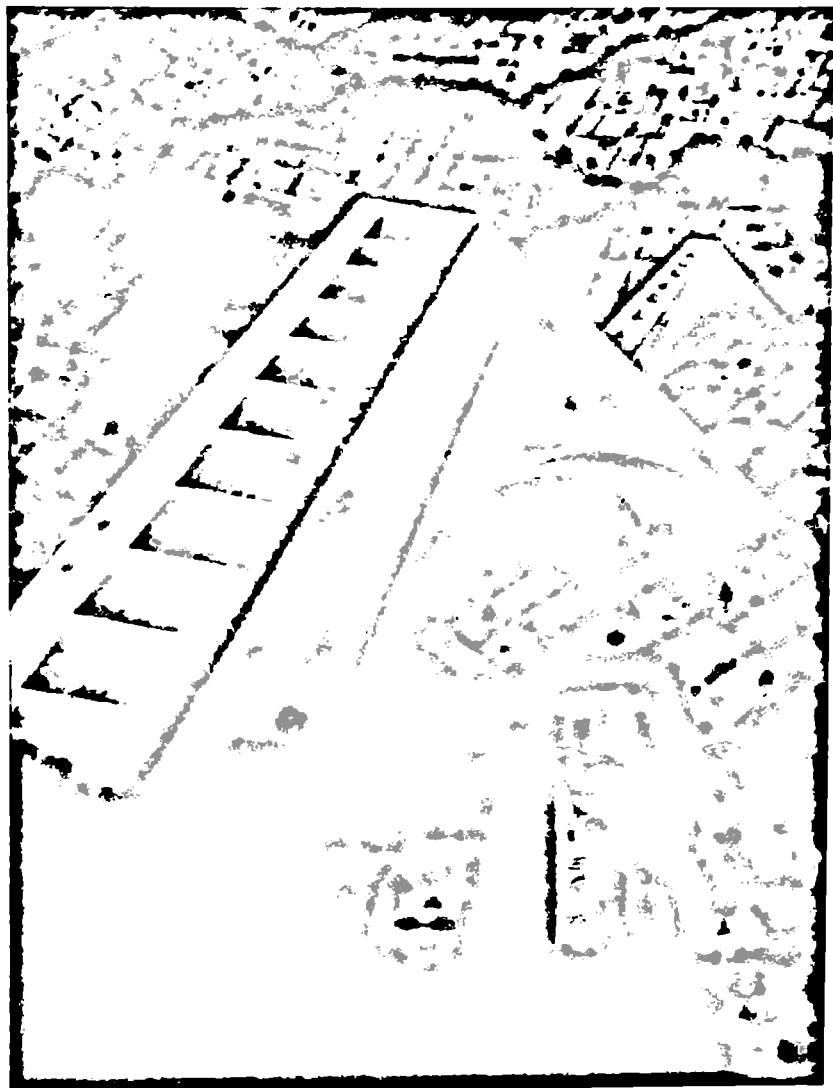
9. დავით კაკაბაძე. პეიზაჟი ციხე-სიმაგრითა და
მდინარით, 1918 წ.



10. დავით კაკაბაძე, იმერეთი. პეიზაჟი ციხე-სიმაგრით, 1918 წ.



11. დავით კაკაბაძე, რონჭესი, 1934 წ.



12. დავით კაკაბაზე, ინდუსტრია, 1927 წ.



13. კაკაბაძე, ჩაის პლანტაცია, 1934 წ.



14. ღავით კაკაბაძე, იმერეთი, 1934 წ.



15. დავით კაკაბაძე, იმერეთი, 1934 წ.



16. დავით კაკაბაძე, ყვითელი მთა, 1934 წ.



17. დავით კაკაბაძე, იმერეთი, 1934 წ.



18. დავით კაკაბაძე, იმერეთი, 1934 წ.



19. დავით კაკაბაძე, იმერეთი, 1934 წ.



20. დავით კაკაბაძე, წითელი მთა, 1944 წ.



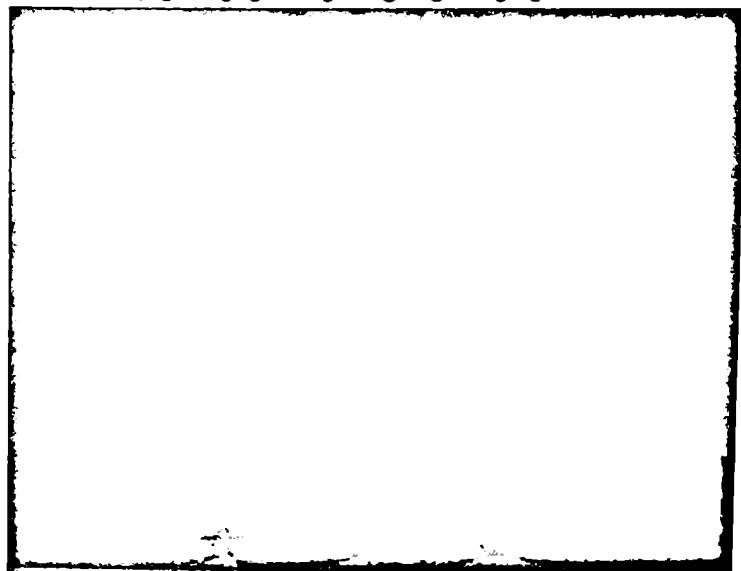
21. დავით კაკაბაძე, იმერეთი, 1944 წ.



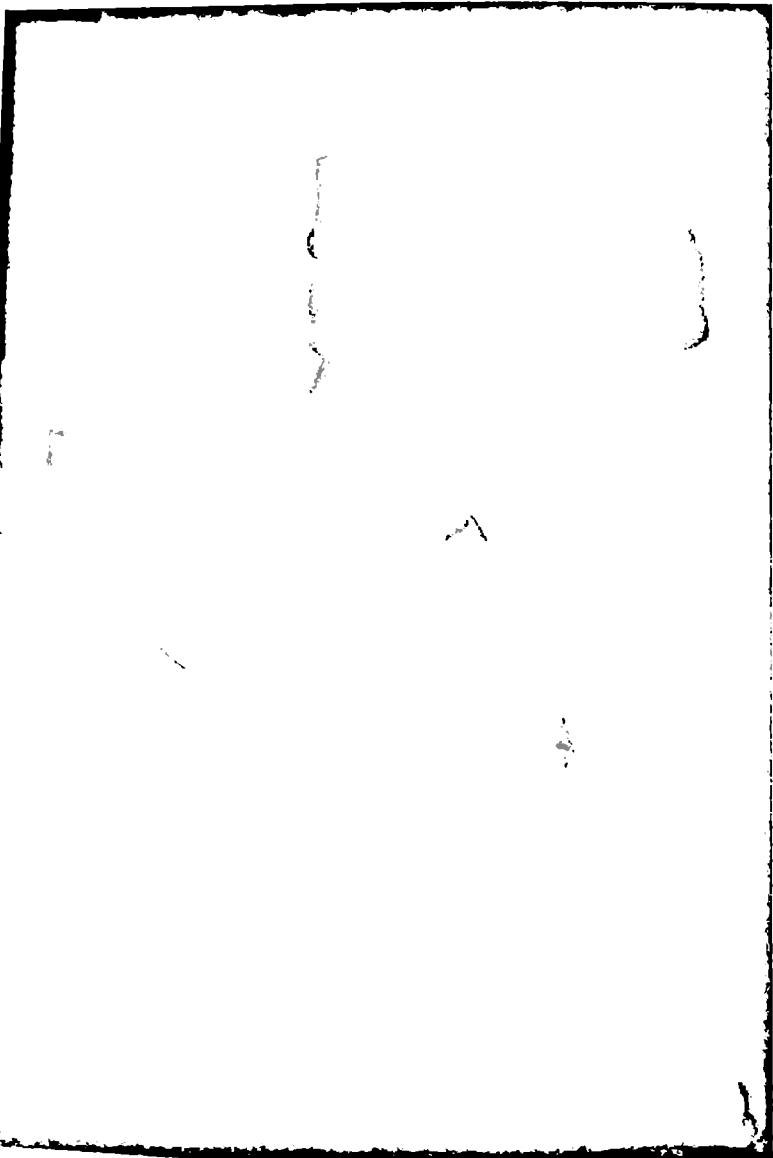
22. დავით კაკაბაძე, იმერეთი, 1947 წ.



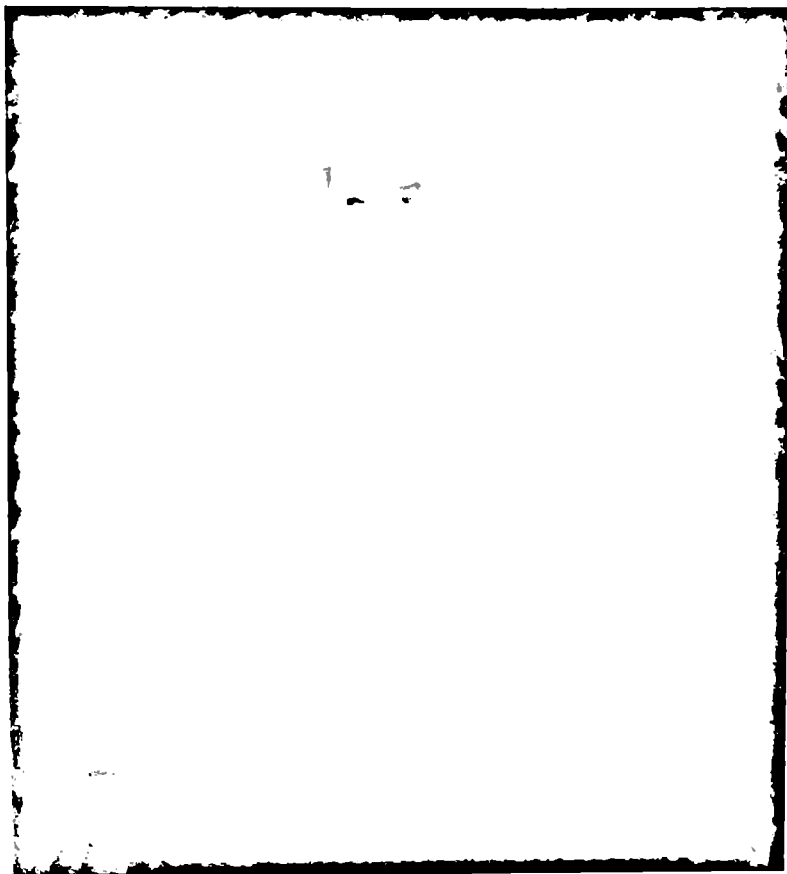
23. დავით კაკაბაძე, მიტინგი იმერეთში, 1942 წ.



24. დავით კაკაბაძე. იმერეთი ომის დღეებში. 1942 წ.



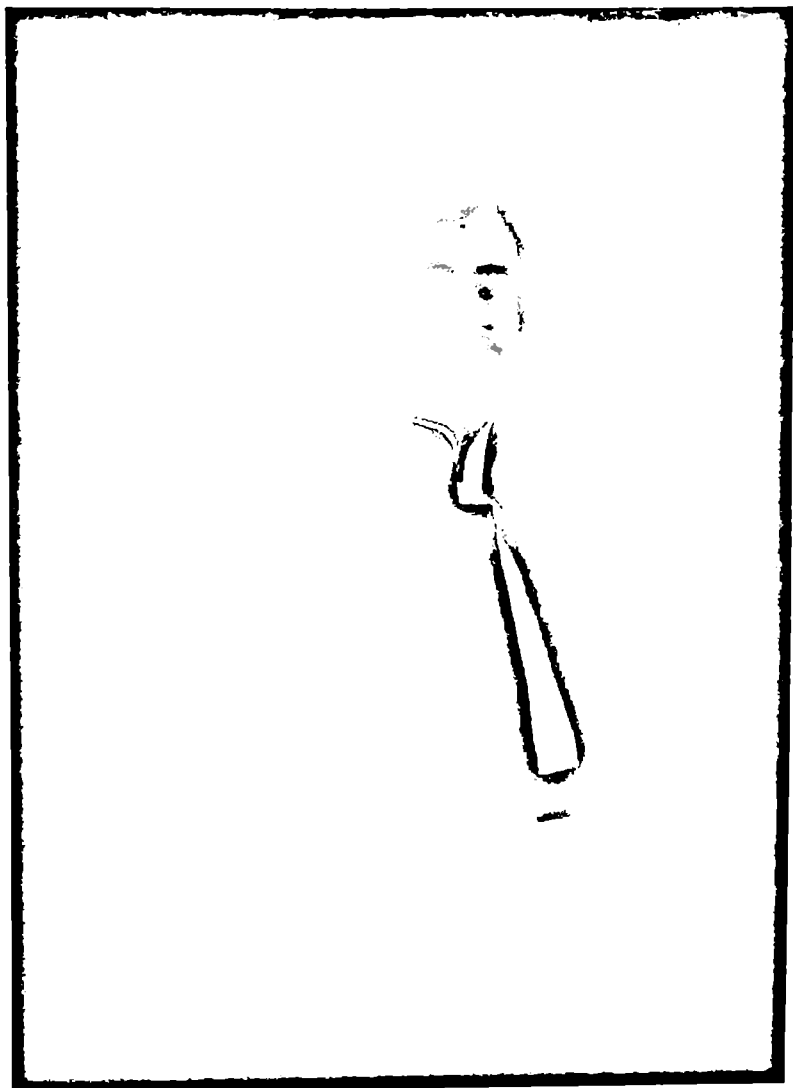
25. დავით კაკაბაძე. მეგობრის პორტრეტი



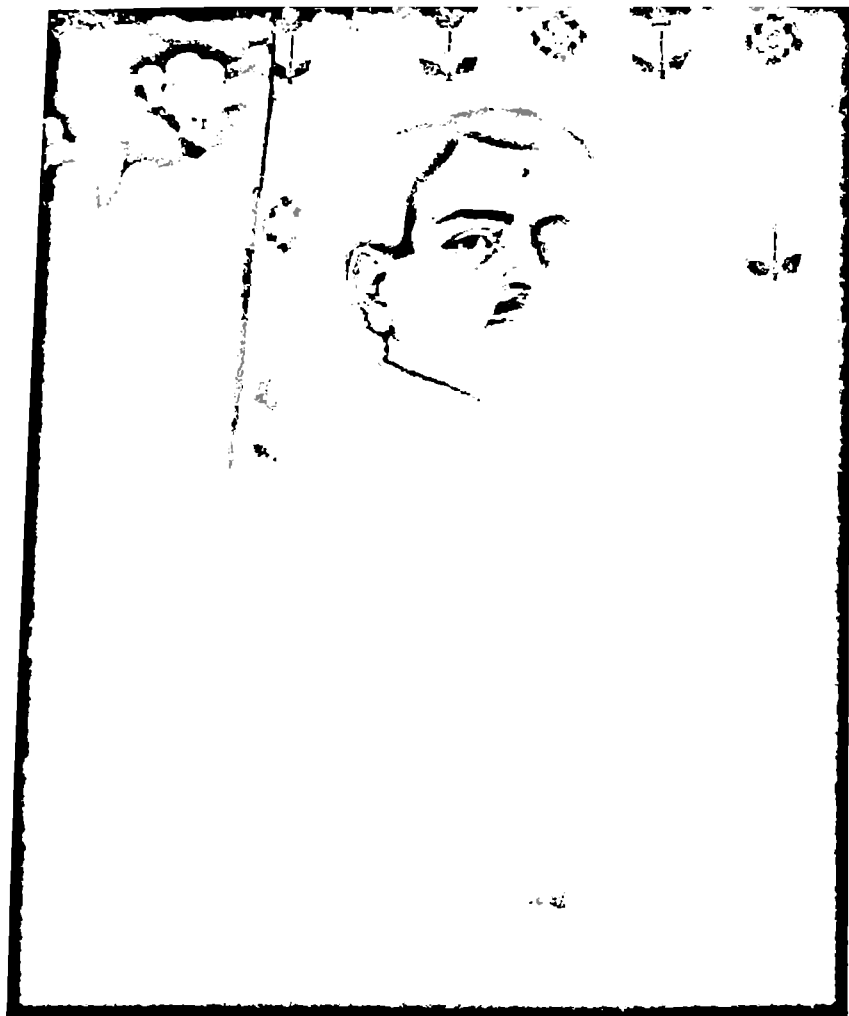
26. დავით კაკაბაძე. მამის პორტრეტი. 1914 წ.



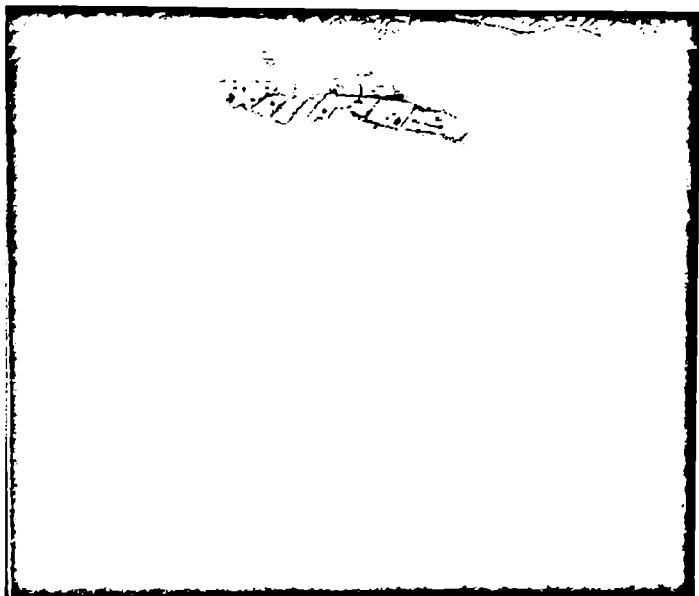
27. დავით კაკაბაძე. ავტოპორტრეტი სარკის წინ. 1914 წ.



28. დავით კაკაბაძე. ავტოპორტრეტი ბროწეულებით. 1913
წ.



29. დავით კაკაბაძე. ავტოპორტრეტი ნაცრისფერი
ხალათით. 1917 წ.



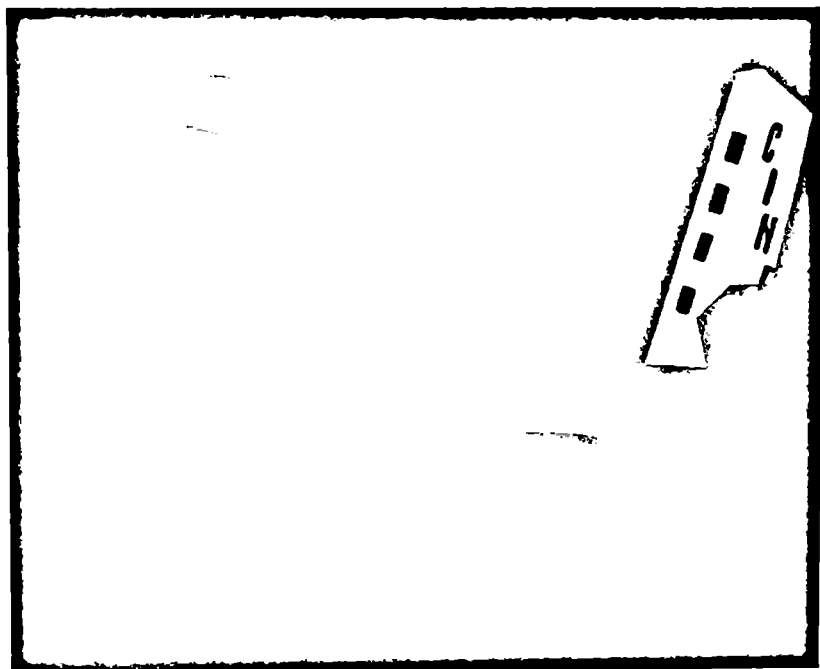
30. დავით კაკაბაძე. იმერეთი-დედაჩემი. 1918 წ.



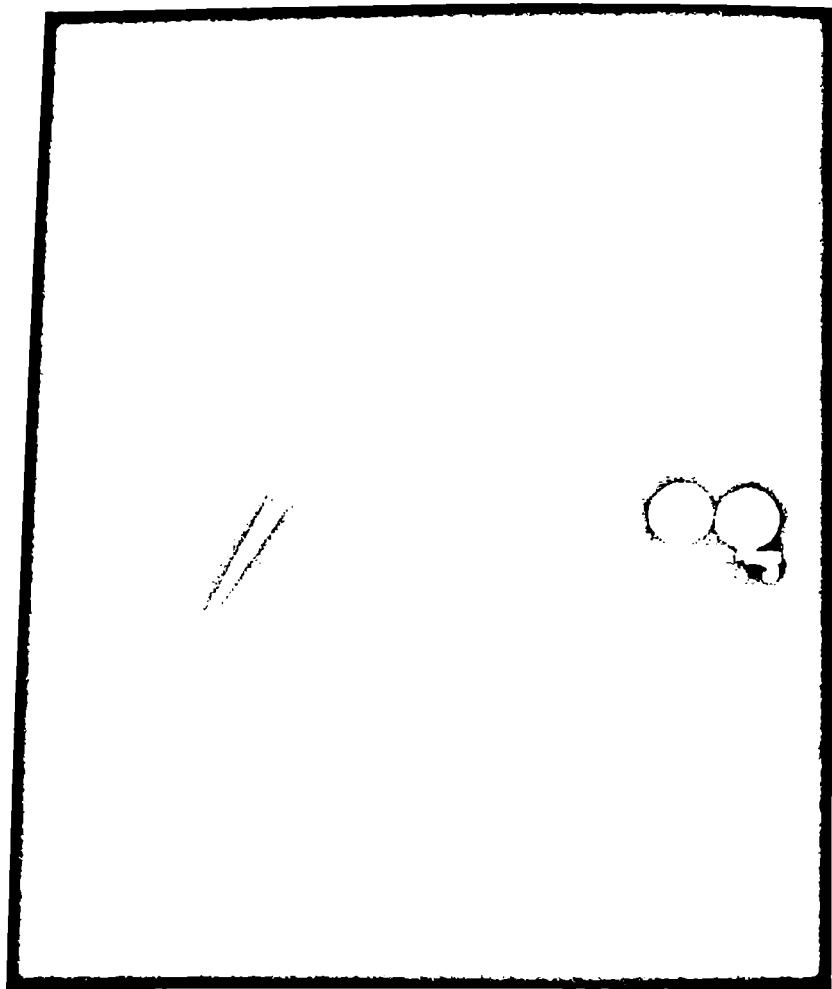
31. დავით კაკაბაძე. იმერული ნატურმორტი. 1918 წ.



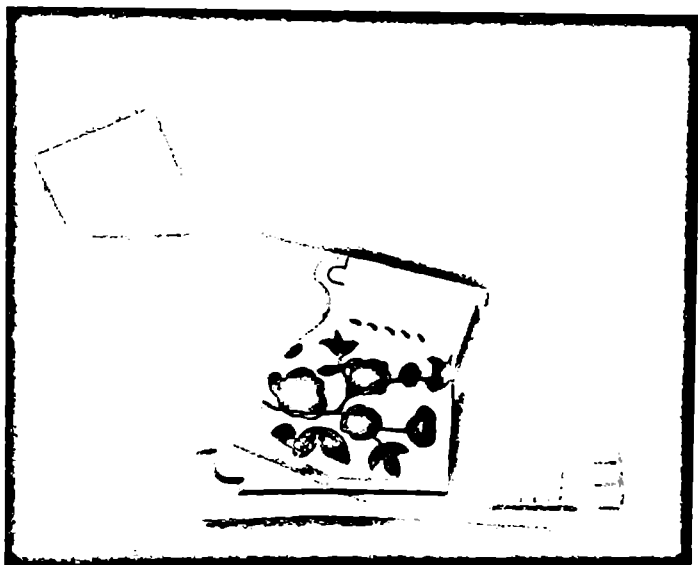
32. დავით კაკაბაძე. კუბისტური ავტოპორტრეტი. 1914 წ.



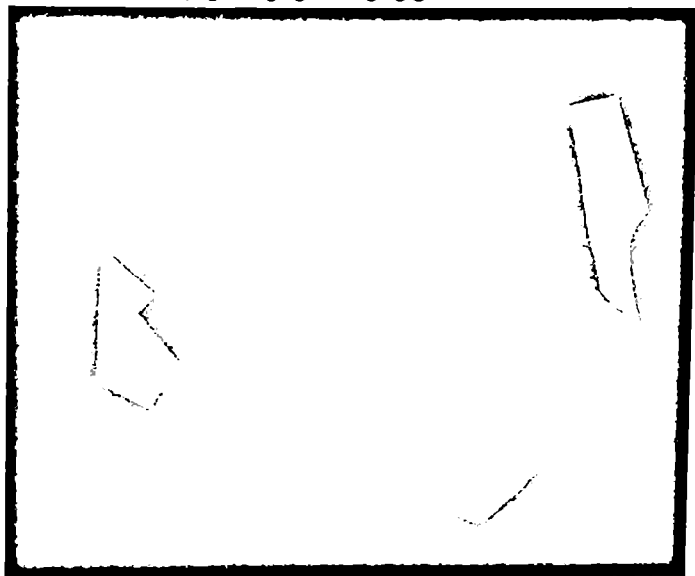
33. დავით კაკაბაძე, კუბიზმი, 1920 წ.



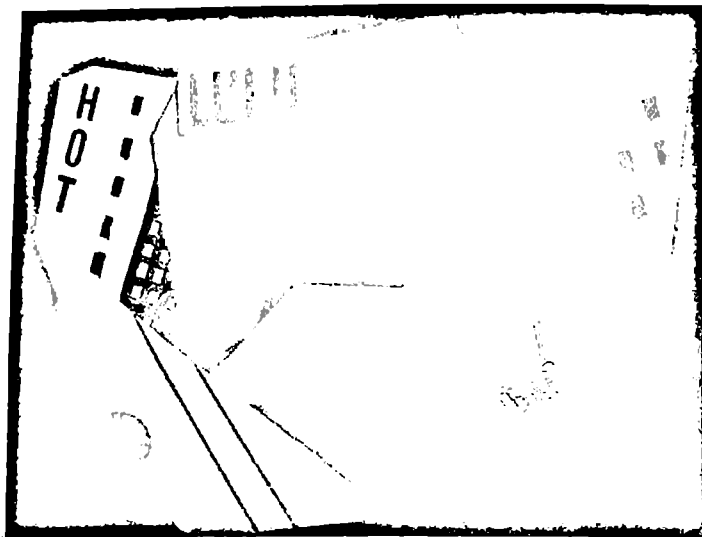
34. დავით კაკაბაძე, კუბიზმი, 1920 წ.



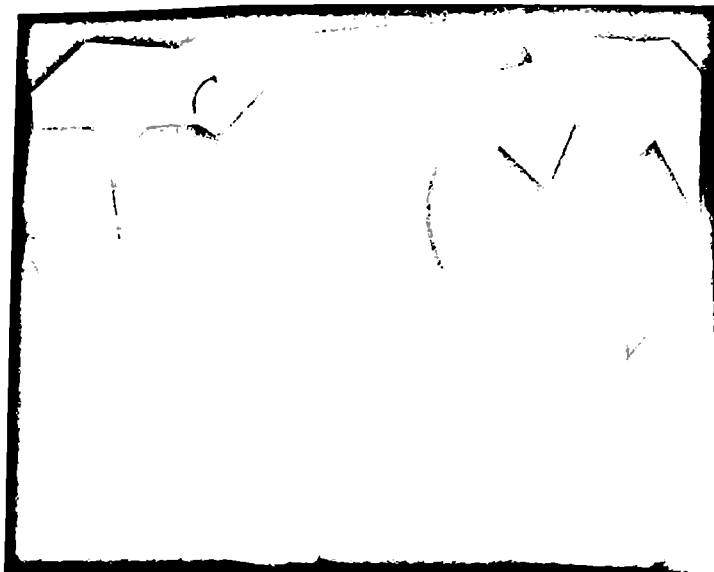
35. დავით კაკაბაძე, კუბიზმი, 1920 წ.



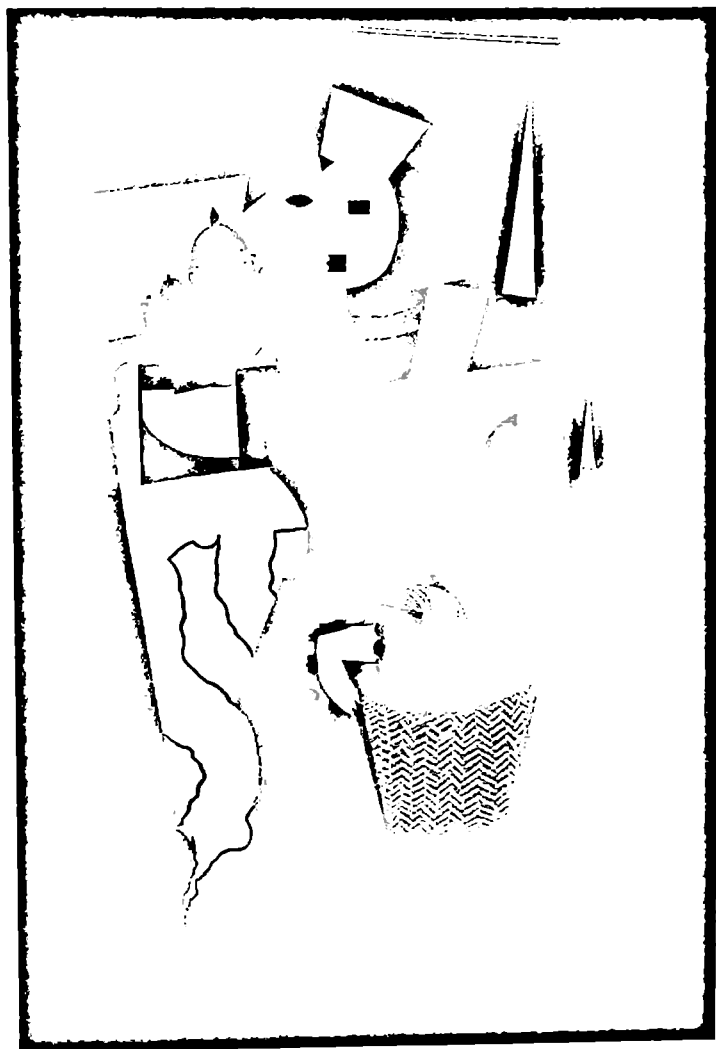
36. დავით კაკაბაძე, კუბიზმი, 1920 წ.



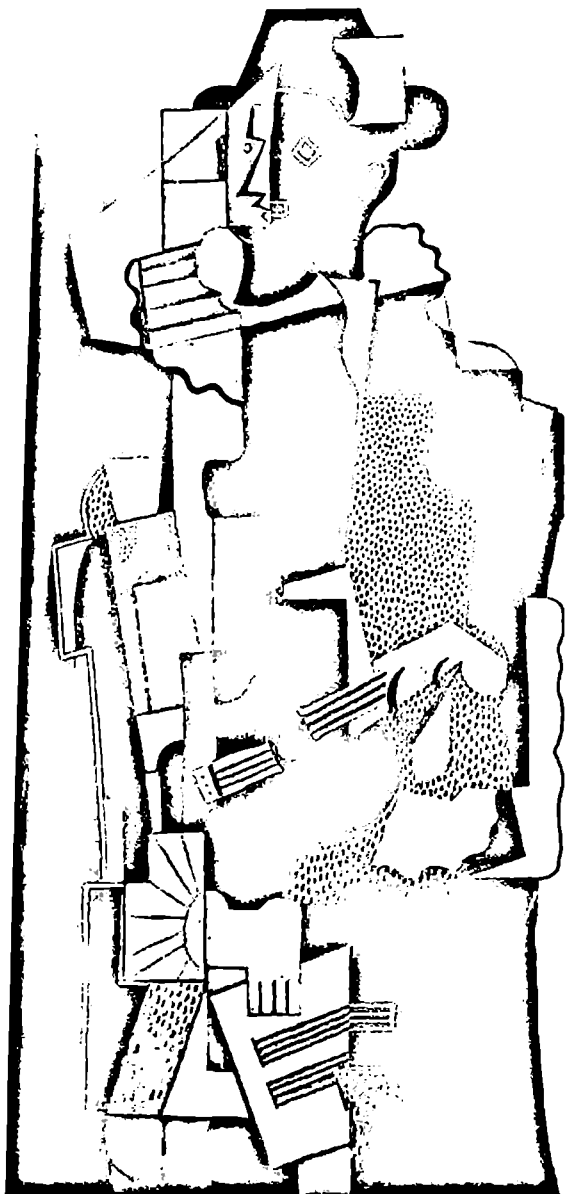
37. დავით კაკაბაძე, კუბიზმი, 1920 წ.



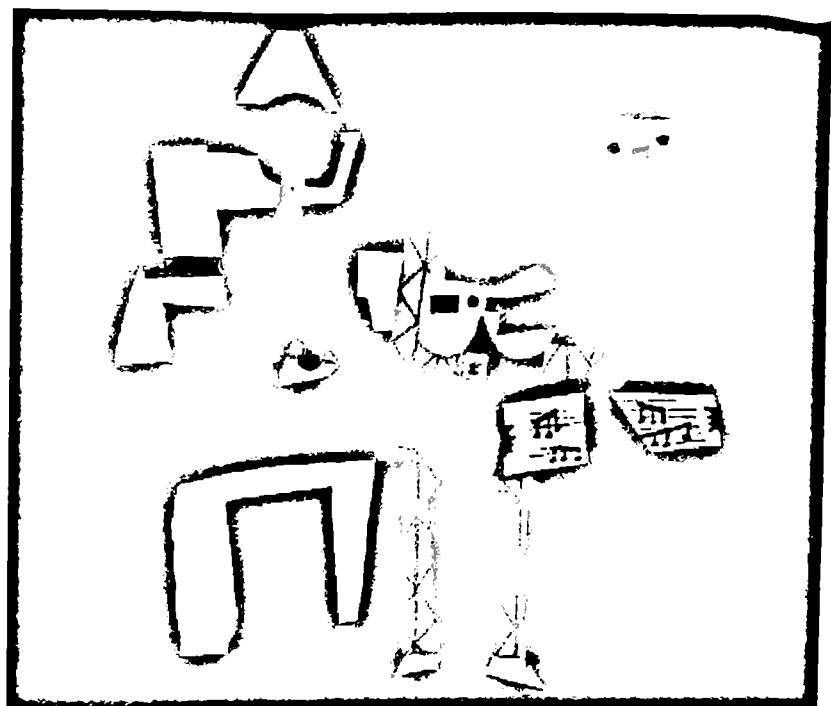
38. დავით კაკაბაძე, კუბიზმი, კომპოზიცია ორი ფიგურით, 1920 წ.



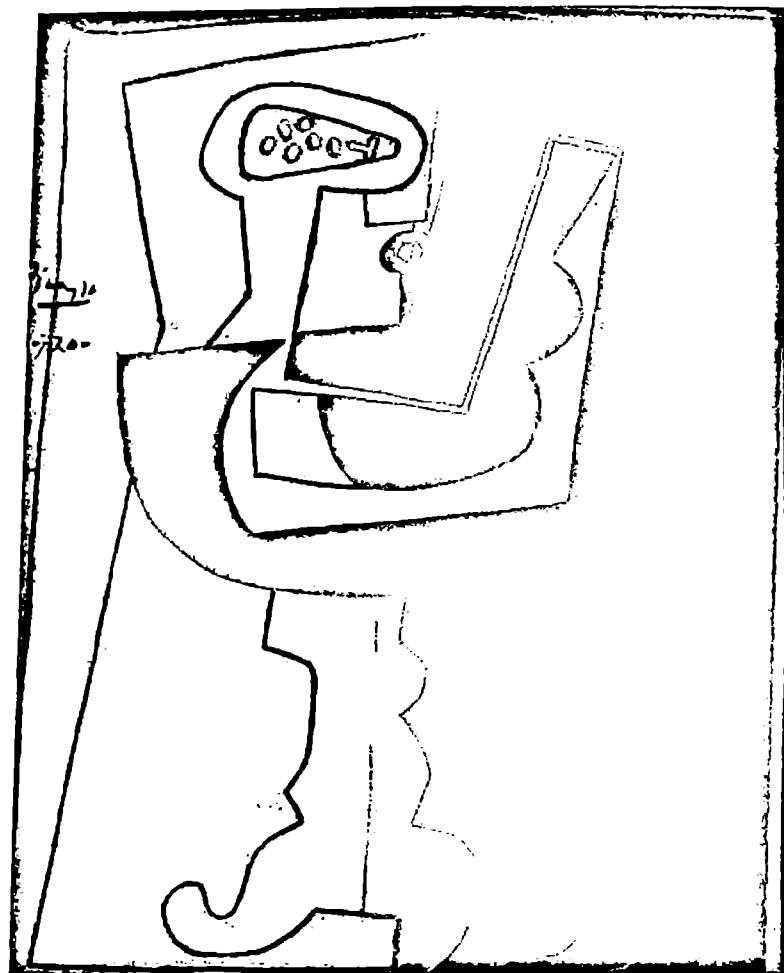
39. პაბლო პიკასო, იტალიელი ქალი, 1917 წ.



40. პაბლო პიკასო, არლეკინი გიტარით, 1918 წ.



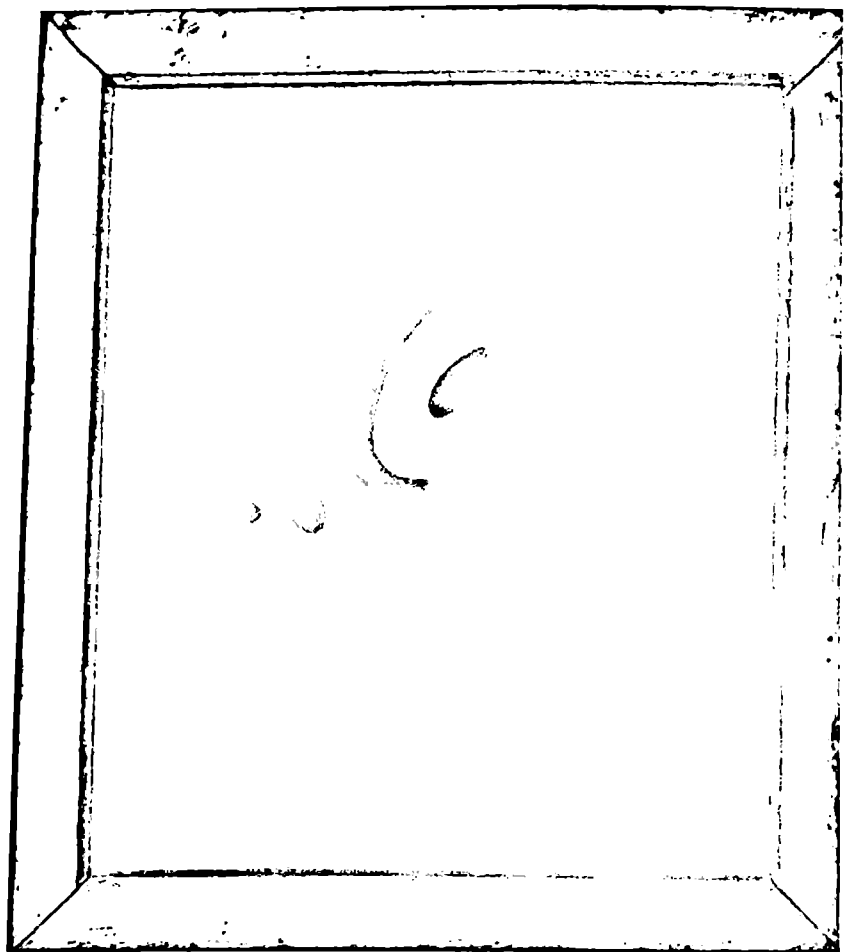
41. პაბლო პიკასო, სამი მუსიკოსი, 1921 წ.



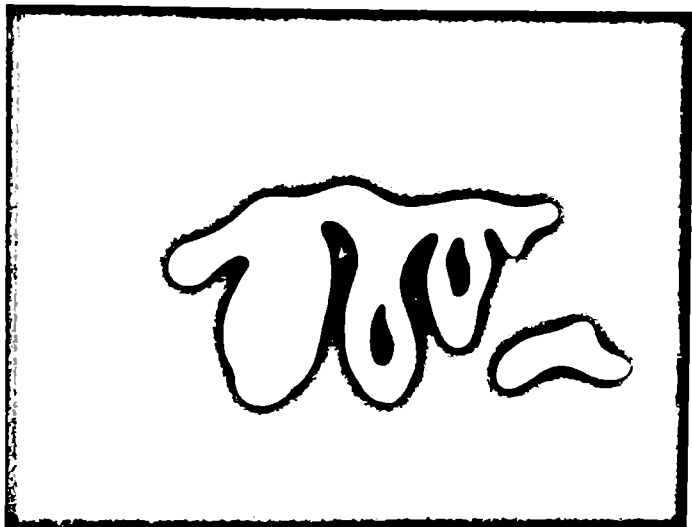
42. პაბლო პიკასო, კაცი მანდოლინით, 1921 წ.



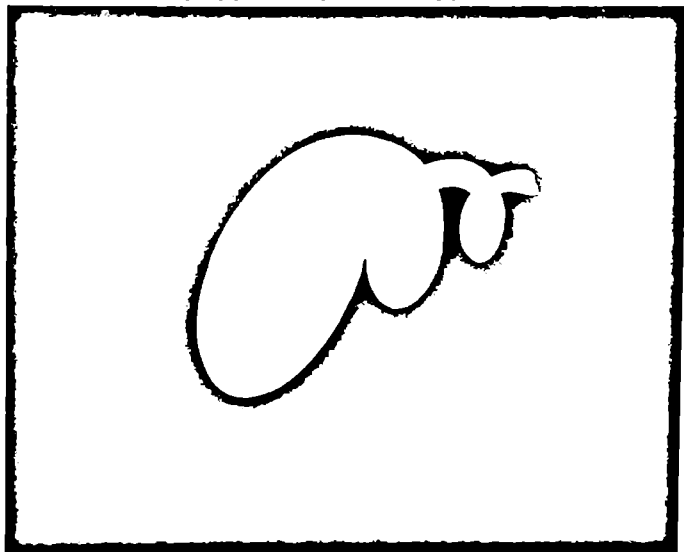
43. დავით კაკაბაძე, ფერადოვანი სილუეტები სივრცეში,
იალქნიანი ნავეები, 1921 წ.



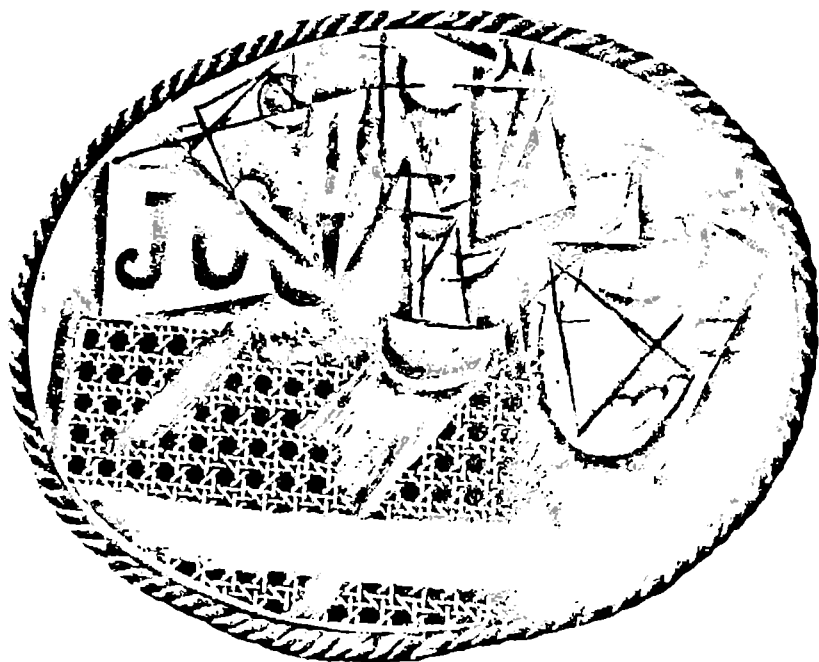
44. დავით კაკაბაძე, ფერადოვანი სილუეტები სივრცეში, კაცი და ხეები, 1923 წ.



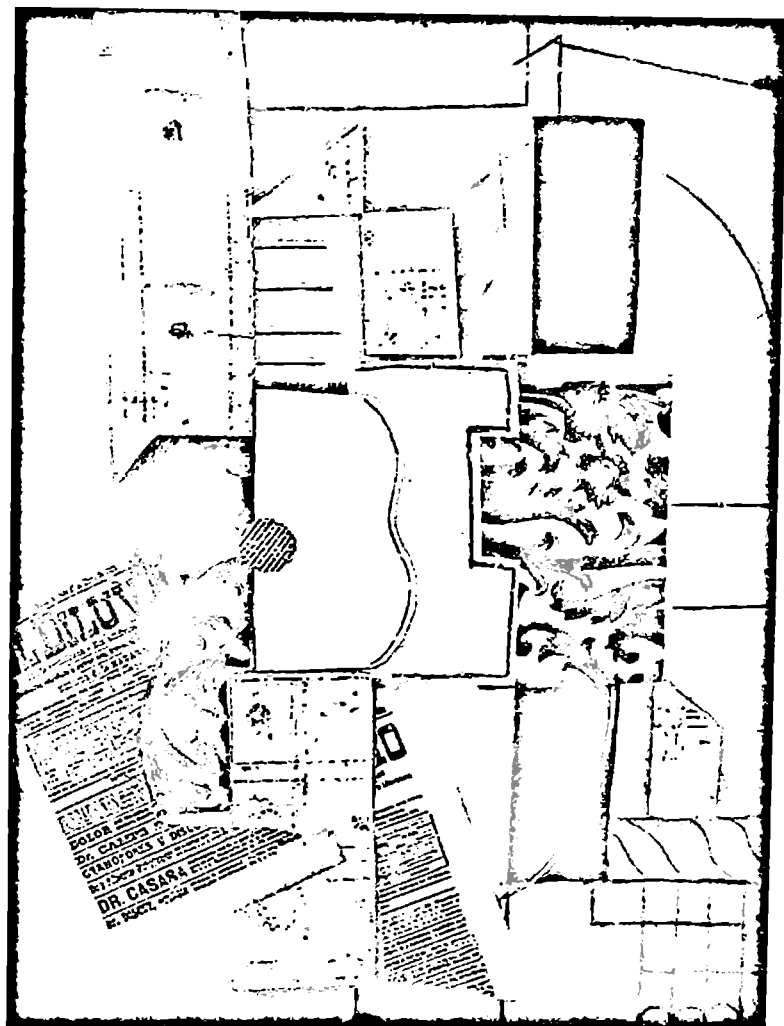
45. დავით კაკაბაძე, ფერადოვანი სილუეტები სივრცეში, 1023 წ.



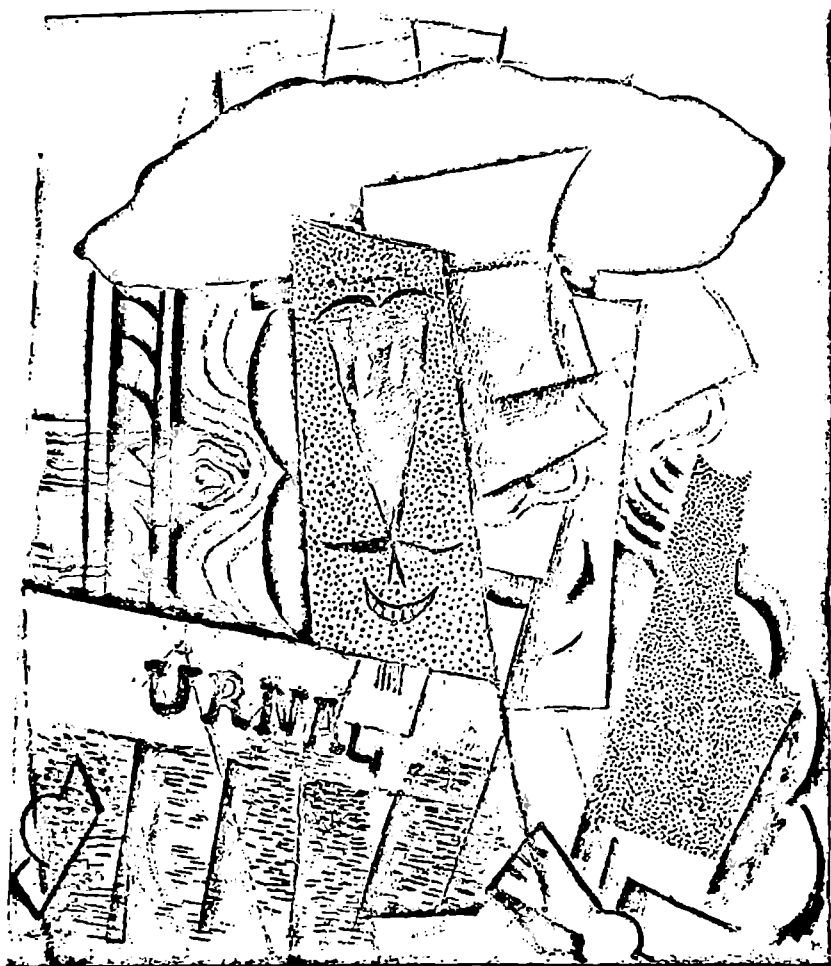
46. დავით კაკაბაძე, ფერადოვანი სილუეტები სივრცეში, პალიტრა, 1924 წ.



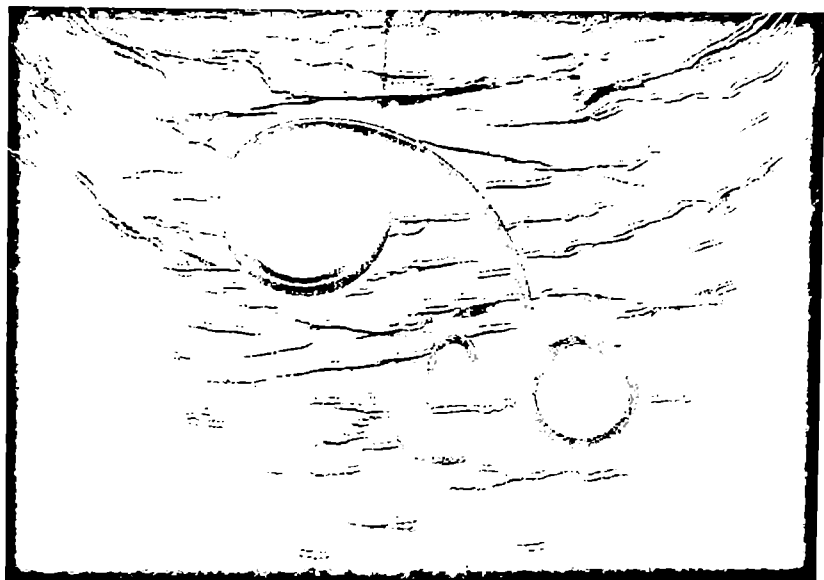
47. პაბლო პიკასო, კოლაჟი, 1912 წ.



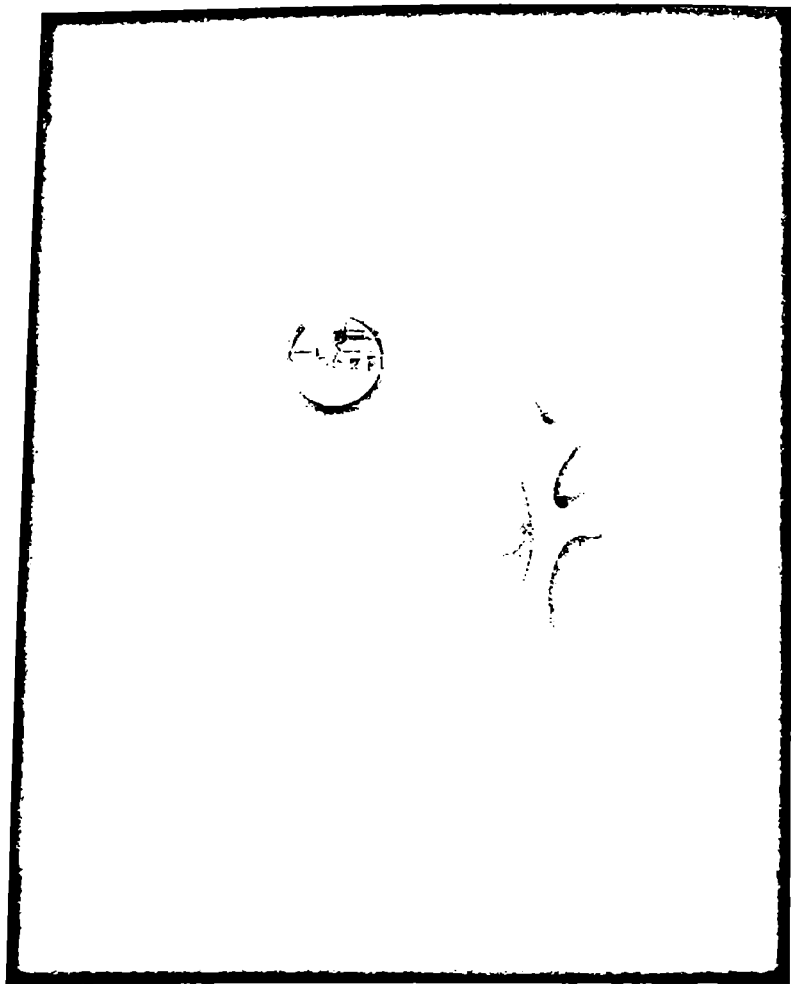
48. პაბლო პიკასო, გიტარა, 1913 წ.



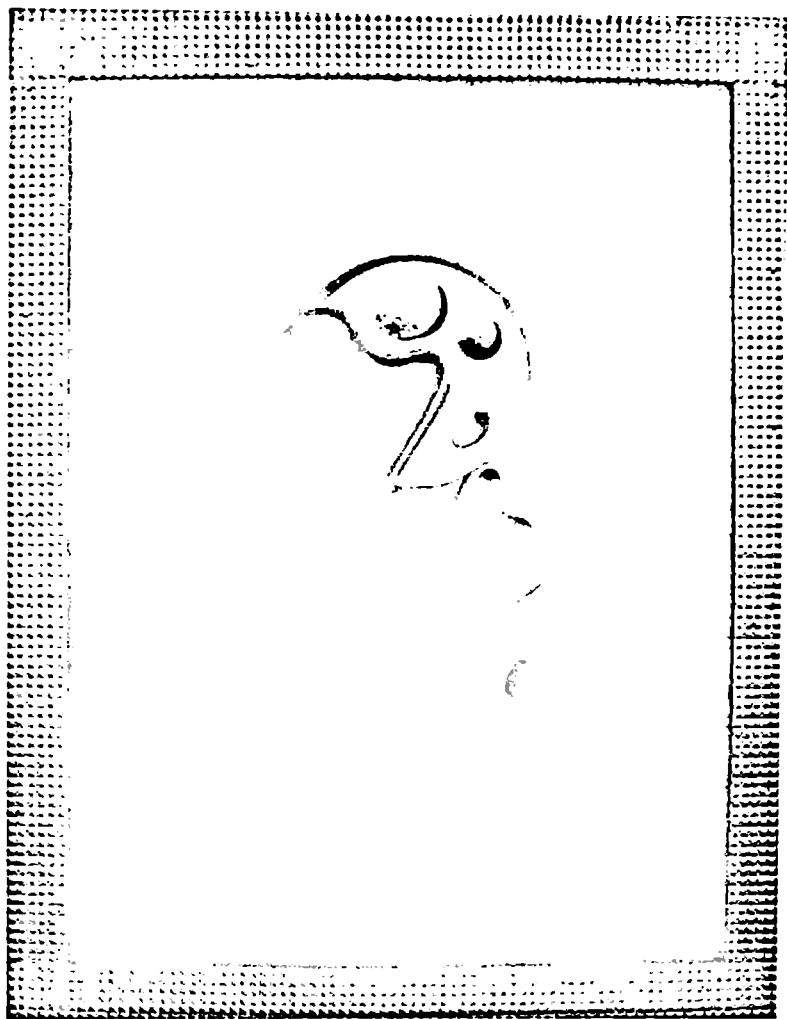
49. პაბლო პიკასო, სტუდენტი გაზეთით, 1913 წ.



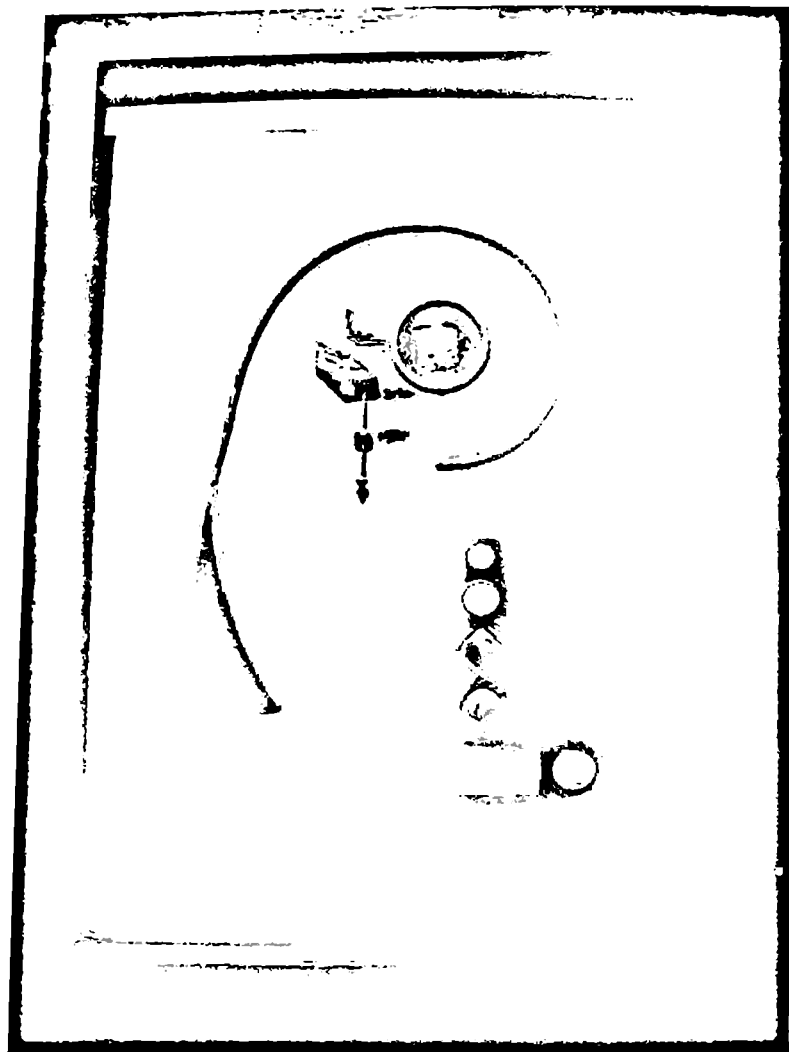
50. დავით კაკაბაძე, კოლაჟი, 1924 წ.



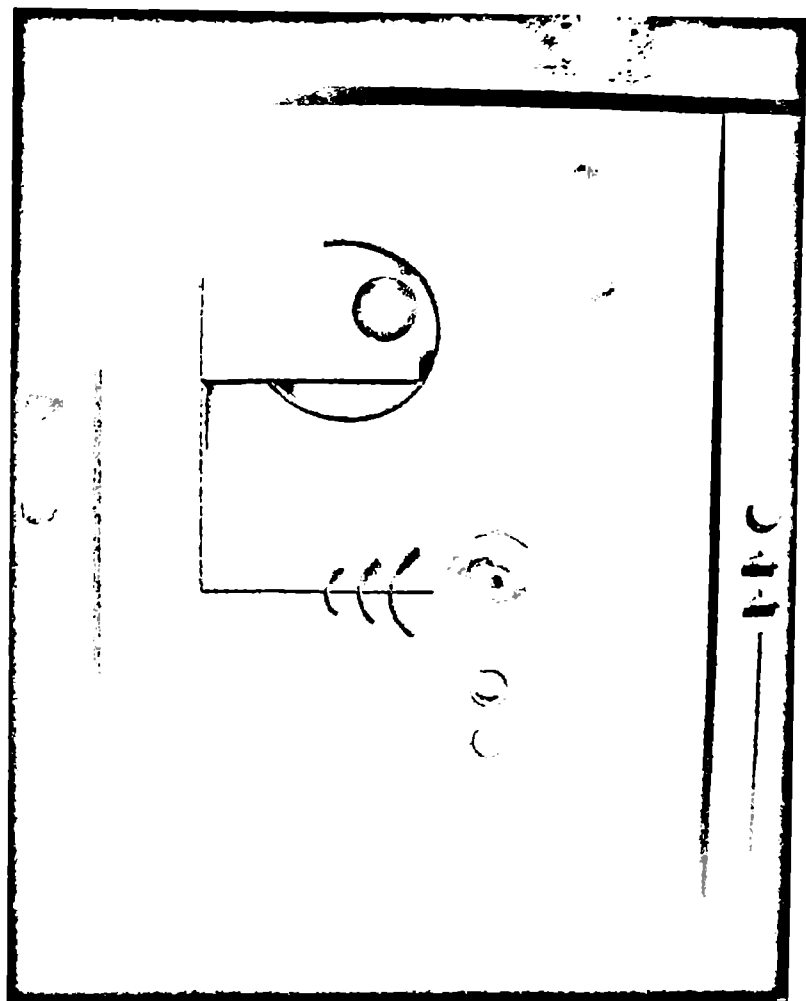
51. დავით კაკაბაძე, კოლაჟი, 1924 წ.



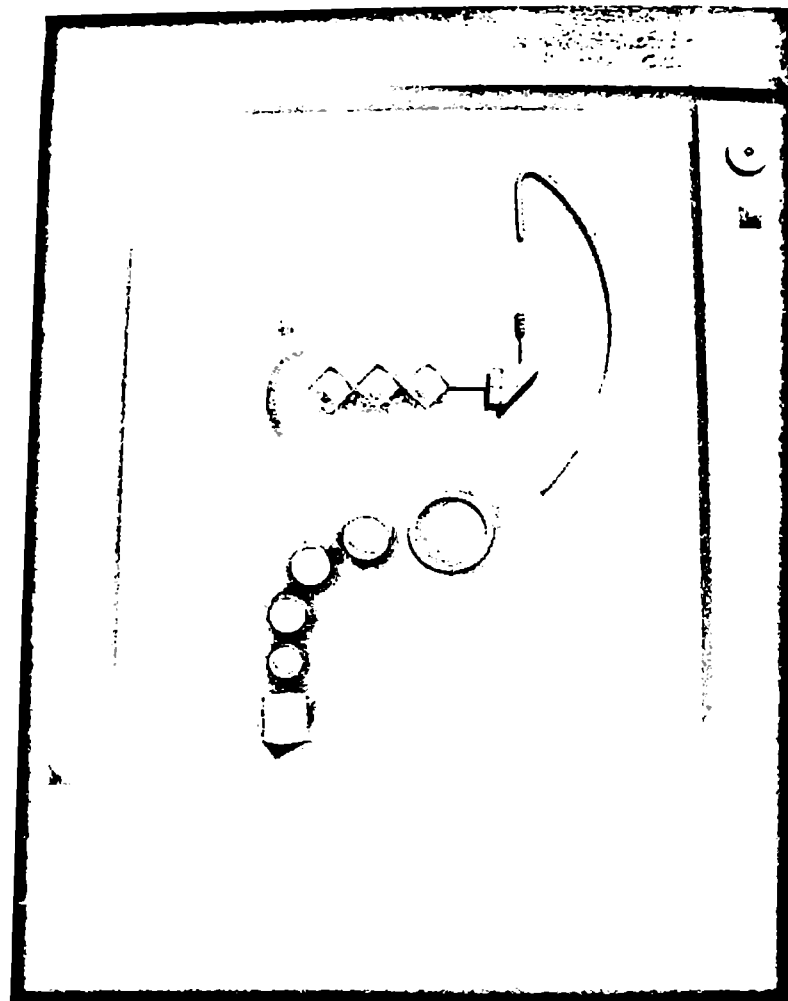
52. დავით კაკაბაძე, კოლაჟი, 1924 წ.



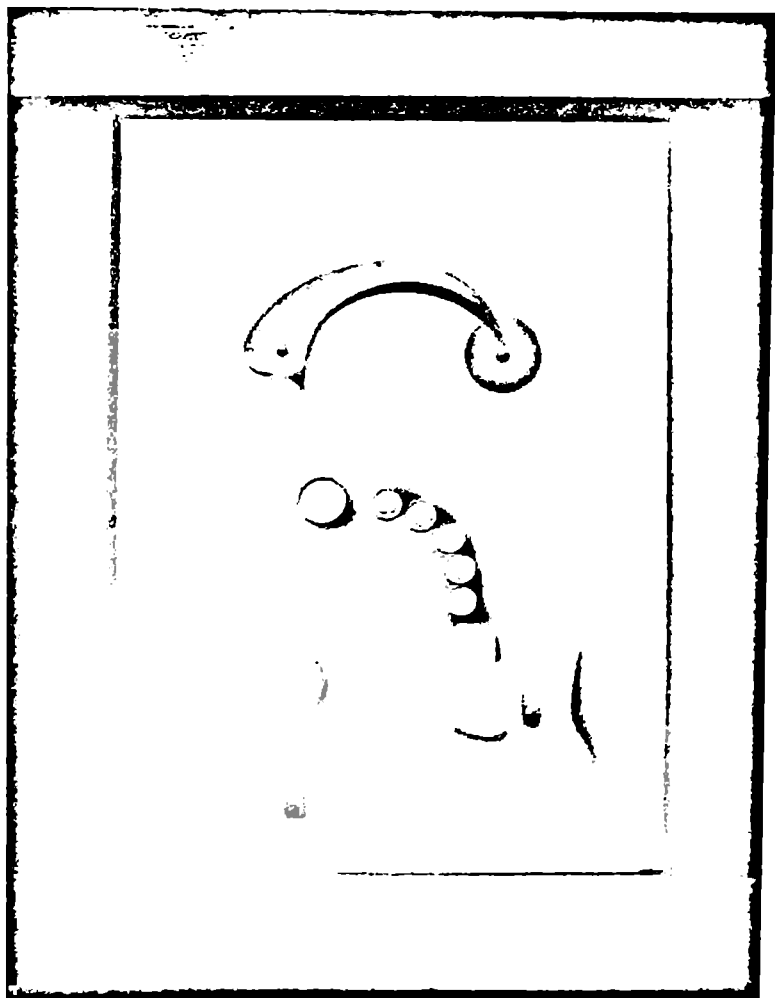
53. დავით კაკაბაძე, კოლაჟი, 1924 წ.



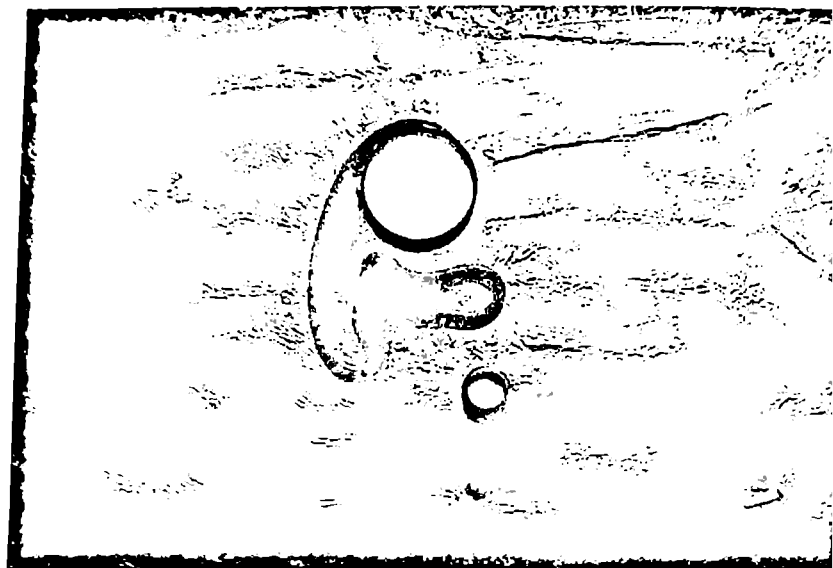
54. დავით კაკაბაძე, კოლაჟი, 1924 წ.



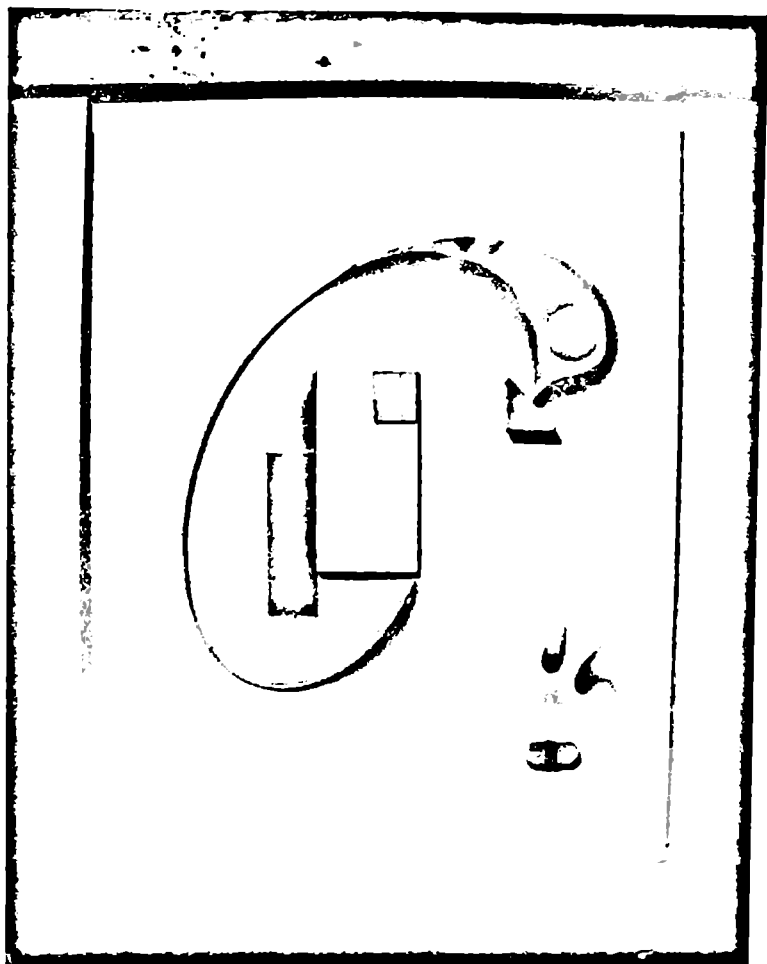
55. დავით კაკაბაძე, კოლაჟი, 1924 წ.



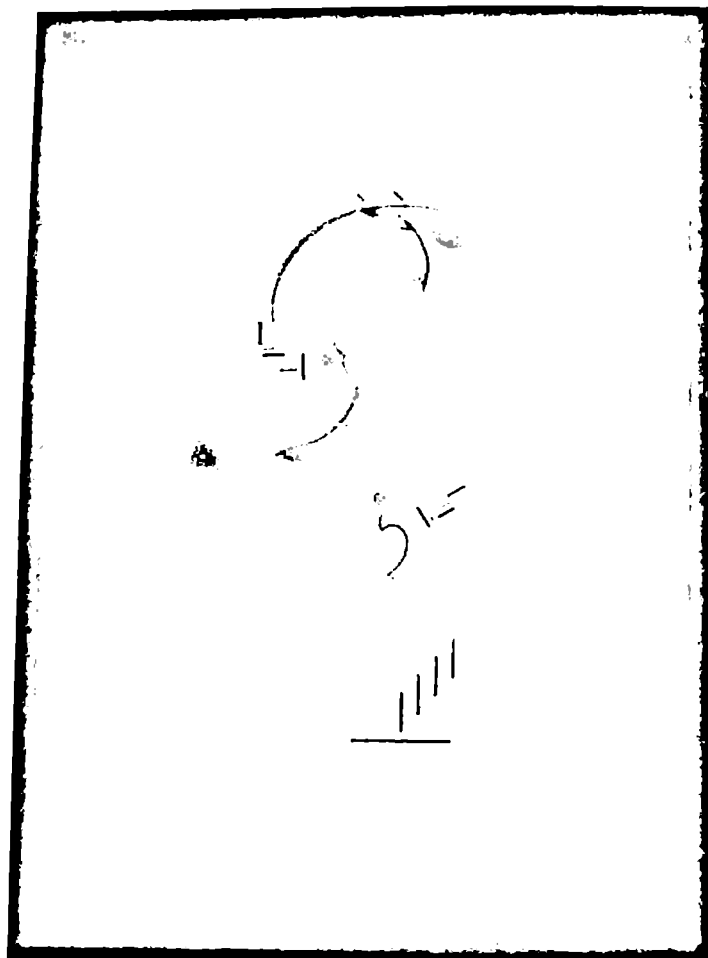
56. დავით კაკაბაძე, კოლაჟი, 1924 წ.



57. დავით კაკაბაძე, კოლაჟი, 1924 წ.



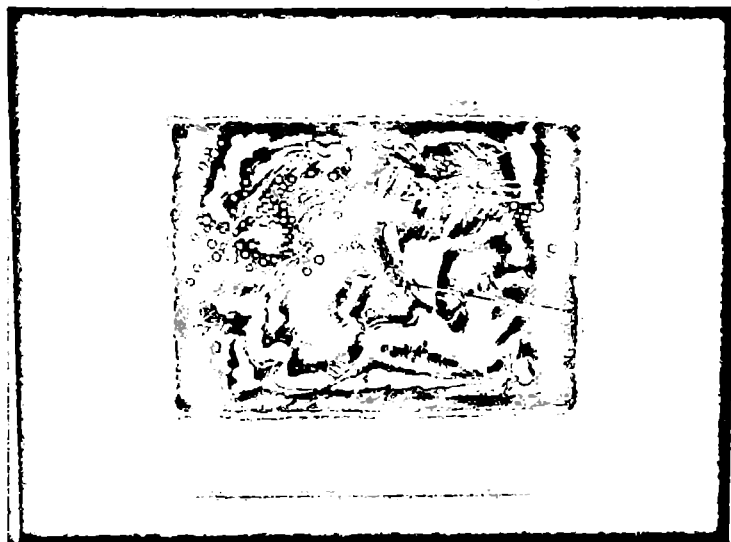
58. დავით კაკაბაძე, კოლაჟი, 1924 წ.



59. დავით კაკაბაძე, საგანი სივრცეში, 1926 წ.



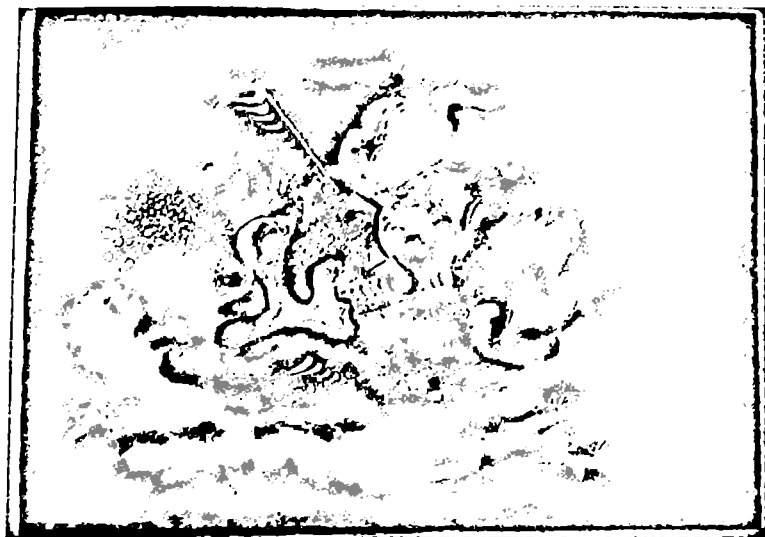
60. დავით კაკაბაძე, საგანი სივრცეში, 1926 წ.



61. დავით კაკაბაძე, აბსტრაქცია, 1927 წ.



62. დავით კაკაბაძე, აბსტრაქცია, 1927 წ.



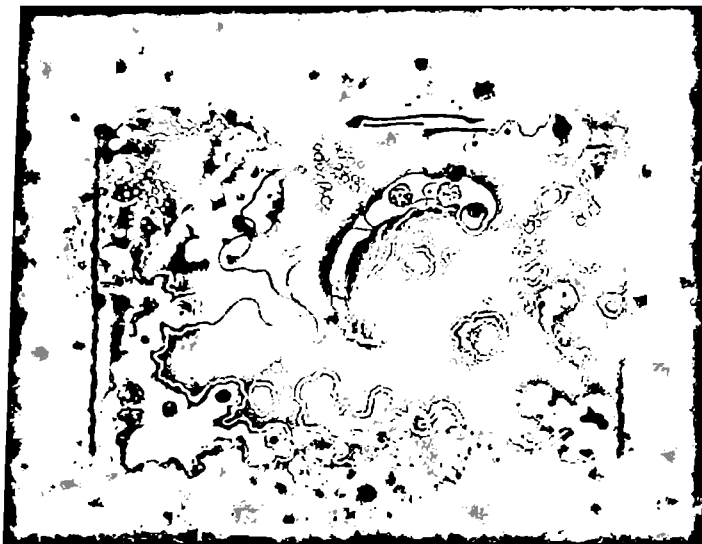
63. დავით კაკაბაძე, აბსტრაქცია, 1927 წ.



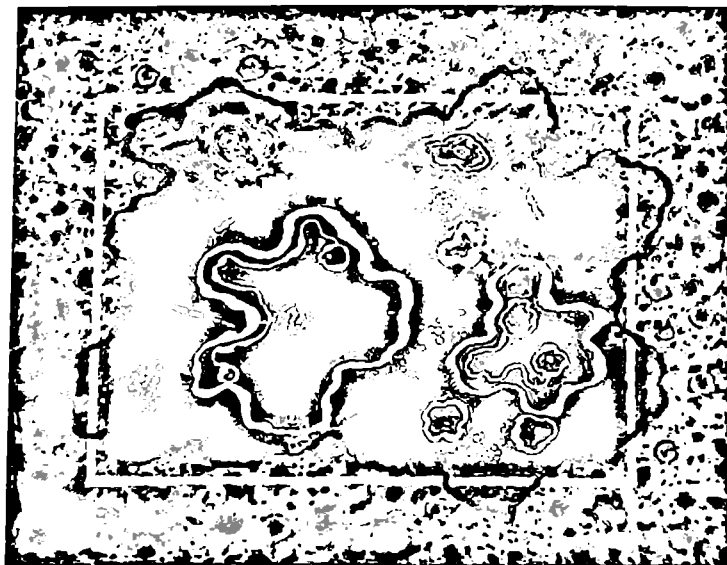
64. დავით კაკაბაძე, აბსტრაქცია, 1927 წ.



65. დავით კაკაბაძე, აბსტრაქცია, 1927 წ.



66. დავით კაკაბაძე, აბსტრაქცია, 1927 წ.



67. დავით კაკაბაძე, აბსტრაქცია, 1927 წ.

ილუსტრაციები გამოყენებულია
ვ.ბერიძის, ლ. რჩეულიშვილის, გ. დილის და
ტ. ჰილტონის წიგნებიდან.