

რუსუდან დოლიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელი – ასოცირებული პროფესორი ეკა კიკნაძე

რეზიუმე

დიმიტრი შევარდნაძე, როგორც მხატვარი, საინტერესო და მრავალფეროვან ფიგურას წარმოადგენს. მისი მცირერიცხოვანი მხატვრული მემკვიდრეობის შესწავლისას, იკვეთება საკუთარი მხატვრული ენის ძიების ტენდენცია. მხატვარი მიმართავს თანადროული თუ იმ პერიოდისთვის უკვე ისტორიულად არსებული მხატვრულ-სტილისტური ტენდენციების რაციონალურ გადააზრებას და საკუთარი ორიგინალური ხედვით მათ ინტერპრეტირებას. ეს არასდროს არაა რემინისცენციის ან რაიმეს კოპირების მაგალითი, ეს უფრო საფუძვლიანი ინტელექტუალური მუშაობის შედეგია. სამწუხაროა, რომ ამ მუშაობისა და ძიებების შედეგის მხილველები ჩვენ ველარ აღვმოჩნდით – როგორც ცნობილია, სამშობლოში დაბრუნებულმა მხატვარმა თავი სრულად საზოგადოებრივ საქმიანობას მიუძღვნა, მას დრო არ რჩებოდა ხატვისთვის, რაზეც წუხდა კიდევ. მისი, როგორც საზოგადო მოღვაწის, კვალი განუზომელია ქართული მხატვრული კულტურის ისტორიაში.

დიმიტრი შევარდნაძის შემოქმედება მოდერნისტული მხატვრობის კონტექსტში

*საკვანძო სიტყვები: მოდერნიზმი, პორტრეტი, რომანტიზმი,
პოსტიმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი*

მხატვარ დიმიტრი შევარდნაძის (1885-1937) ხანმოკლე მოღვაწეობა საქართველოს კულტურის განვითარების ყველაზე მნიშვნელოვან საკითხებს ემსახურებოდა. მას განუზომელი წვლილი მიუძღვის ქართული სამუზეუმო საქმის, კოლექციების შეკრების, ძეგლების გადარჩენისა და დაცვის, სამხატვრო აკადემიის ფორმირების, მხატვართა შემოქმედებითი გაერთიანების, ახალგაზრდა მხატვრებისთვის ხელშეწყობის, მათი საზღვარგარეთ სწავლის

ორგანიზებაში. მის მხატვრად ფორმირებაზე დიდი გავლენა მოახდინა გერმანიაში მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაში სასწავლებლად გამგზავრებამ. 21 წლის დიმიტრი შევარდნაძე მიუნხენში 1906 წელს გაემგზავრება 10 წლით. იმ რეალობის დაახლოებით წარმოსადგენად, რომელიც ახალგაზრდა მხატვარს გერმანიაში სწავლის პერიოდში დახვდა, ვფიქრობ, საინტერესოა ამ პერიოდის ევროპული მხატვრული კულტურის მოკლე მიმოხილვა.

როგორც ცნობილია, XIX საუკუნე ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში წარმოშობილი მხატვრული სტილების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. საუკუნის დასაწყისში ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერ ტალღას რომანტიზმი წარმოადგენდა, რომელსაც მისივე მნიშვნელოვნების რეალობი მოჰყვა. ამათთან ერთად, 1848 წელს ბრიტანეთში პრერაფაელიტები გამოჩნდნენ, 1872 წელს პარიზში იმპრესიონისტებმა გამართეს მათი ცნობილი გამოფენა, რომელსაც 1880 წლიდან ასევე უმნიშვნელოვანესი ეტაპი მოჰყვა პოსტიმპრესიონიზმის სახით. 1886 წელს სიმბოლისტების მანიფესტი დაიბეჭდა გაზეთ „ფიგაროში“. 1888 წელს პოლ გოგენმა და ემილ ბერნანმა კლუაზონიზმი ჩამოაყალიბეს. 1891 წელს გამოჩნდნენ ნაბისტები, 1895 წელს კი ბრიტანეთში სტილი „მოდერნი“ წარმოიშვა. ეს ტენდენცია მე-20 საუკუნის დასაწყისშიც გაგრძელდა. 1905 წელს, მაშინ, როცა საფრანგეთში ფოვისტები გამოვიდნენ ასპარეზზე, გერმანიის ქალაქ დრეზდენში ექსპრესიონისტთა ჯგუფი „ხიდი“ ჩამოყალიბდა. დაახლოებით 1907 წლიდან აღმოცენდა კუბიზმი, 1909-დან კი – ფუტურიზმი. 1909-11 წლებში მიუნხენში ვასილ კანდინსკიმ და ფრანც მარკმა შექმნეს დაჯგუფება „ლურჯი მხედარი“. 1910 წელს ბერლინში დაარსდა ჟურნალი „შტორმი“ (Der Sturm), რომელიც ევროპული ავანგარდული ხელოვნების ერთ-ერთ მთავარ ძალას წარმოადგენდა.¹ 1911 წელს პარიზში გაჩნდა ორფიზმი და სხვა. ჩამონათვალი, შესაძლოა გავაგრძელოთ, თუმცა, ყოველივე ზემოხსენებული, ვფიქრობ, საკმარისია იმ მრავალფეროვნების წარმოსადგენად, რომელსაც აკადემიური სახის მხატვრობის მიღმა მოწინავე მხატვრული იმპულსები განსაზღვრავდა. ამ ყველაფრის გათვალისწინებით, დიმიტრი შევარდნაძე, მიუნხენში სწავლის პერიოდში, 1906 წლიდან 1916 წლამდე, მეტ-ნაკლებად ყველა ამ პროცესის მოზიარე და მომსწრე იქნებოდა – თუ გავითვალისწინებთ მიუნხენის კულტურული ცხოვრების ინტენსივობა-

¹ Турчин, По лабиринтам, 1993, с. 84.

საც. შემდგომში ვეცდები, შეძლებისდაგვარად განვიხილო დიმიტრი შევარდნაძის მხოლოდ ის ნამუშევრები, რომლებიც ცნობილია, რადგან საცავში მუშაობის საშუალება, არსებული ვითარების გამო, არ შეძლება.

განხილვა დავიწყოთ მხატვრის ავტოპორტრეტით, შეიძლება ითქვას (არსებული მასალის მიხედვით), მისი პროგრამული ნამუშევრით, რომელიც 1910 წელსაა შესრულებული ტილოზე ზეთის საღებავებით, ზომით 42X35 სმ. (მცირე ზომა მხატვრის ბიოგრაფიაში ხშირ შემთხვევაში ხელმოკლეობით იყო განპირობებული).

ნამუშევარი წარმოგვიდგენს ახალგაზრდა მამაკაცის მკერდამდე გამოსახულებას, რომელიც მაყურებლისკენ $\frac{3}{4}$ ბრუნით არის მოტრიალებული. ნამუშევარში ჭარბობს მოყვითალო, მოყავისფრო ფერები, რომლითაც ფონი და მხატვრის სახეა შესრულებული. მკაფიოდ იკვეთება მუქი მოყავისფრო ტონი მხატვრის ხშირი თმის სახით. ხოლო კომპოზიციის ქვედა ნაწილში დომინირებს მოლურჯო ფერები, რითაც შესრულებულია მხატვრის პერანგი ცენტრში თეთრი (მაისურის) ფრაგმენტით. ფორმის ფერწერული მოდელირების თვალსაზრისით, გვხვდება მომწვანო და მოწითალო ფერებიც, თუმცა საბოლოოდ წამყვანი მაინც თბილი მოყვითალო ტონია, რაც ნამუშევრის ფერწერულ-დეკორატიულ გამომსახველობას უწყობს ხელს.

უპირველესად, რაც თვალში გვხვდება, წერის თავისუფალი მანერაა, ფერწერულობა, ფაქტურის გამოვლენისა და მისი მნიშვნელოვნების ხაზგასმა. კოლორიტის გათვალისწინებით, მიდგომა, რომელიც მონასმის გამოკვეთას, მის მნიშვნელოვნად ექსპრესიულ და ინტენსიურ ხასიათს გულისხმობს, მთლიანობაში მხატვრული სახის ემოციურ გამოსახულებასა და სიმძაფრეს განსაზღვრავს.

მხატვარს თავისი თავი წარმოდგენილი ჰყავს ახალგაზრდა მამაკაცად, რომელსაც სევდიანი, ჩაფიქრებული, ოდნავ შეშფოთებული გამოხედვა აქვს. საკუთარი თავის შეცნობის პროცესში, თითქოს, მისი წამიერი დაფიქსირების სურვილით არის ეს ნაწარმოები შექმნილი. ნატურის მაყურებლისგან ოდნავ ქვევით დახრილი თვალები, მართლაც ასახავს მხატვრის თავმდაბლობას და მის მოკრძალებულ ბუნებას, რაც არაერთგზის გამოიკვეთა დიმიტრი შევარდნაძის ბიოგრაფიულ ცნობებსა თუ მოღვაწეობის პერიოდში. ნაწარმოებს დაჰკრავს აშკარა რომანტიკული იერი. რომანტიზმის პერიოდისთვის მსგავსი ფაქტურულობა არ იყო დამახა-

სიათებელი, ეს უფრო პოსტიმპრესიონიზმის მონაპოვარია, თუმცა ემოციურ-კომპოზიციური კავშირი ეჟენ დელაკრუას 1837 წლით დათარიღებულ ავტოპორტრეტსა და დიმიტრი შევარდნაძის ავტოპორტრეტს შორის ნამდვილად არის (ვინაიდან შევარდნაძე გერმანიაში მოგზაურობდა, ყველა შესაძლებლობაზე ნამუშევრების პირებს აკეთებდა).² თუ რამდენად ირეკლება მასთან ევროპული მხატვრული გამოცდილება, იმის განხილვა, ვფიქრობ, საინტერესო იქნებოდა მაგალითების მიხედვით.

მსგავსება უპირველესად მდგომარეობს მოდელის პოზასა და კომპოზიციურ ჩანაფიქრში – ორივე შემთხვევაში $\frac{3}{4}$ ბრუნი მაყურებლისკენ და ოდნავ ქვევით მიმართული მხერა. ბევრია პორტრეტული მსგავსებაც – ორივე ენერგიულ ახალგაზრდა მამაკაცს ამშვენებს ულვაში, ტალღოვანი მოწაბლისფრო თმის თითქმის იდენტური ვარცხნილობა. დელაკრუას შემთხვევაში ნამუშევარი მოზრდილი ზომისაა, ფონი უფრო ნეიტრალური, რომანტიზმისთვის ჩვეულ მშვიდ მოყავისფრო ტონალობაში, რაც მთლიანად მოდელზე კონცენტრირების საშუალებას გვაძლევს. მუქ ყავისფერ ტონებზე მხატვრის მარმარილოსებრი სახე ანათებს, აქტიური შუქ-ჩრდილის საშუალებით მხატვარი შემოქმედი ადამიანის ძალზედ გამომსახველ, ერთგვარად ტიპურ პორტრეტს ქმნის. ამ მხრივ საინტერესოა, რომ დიმიტრი შევარდნაძისთვის შუქ-ჩრდილი უგულებელყოფილია, ფორმა იძერწება ფერით და ფერის მკვეთრი ინტენსიური მონასმებით. შევარდნაძის ავტოპორტრეტი მსგავსებას პოსტიმპრესიონისტული წრის მხატვრებთან ავლენს, კოლორიტის თვალსაზრისითაც ის ვან გოგის ნამუშევრებს გვაგონებს. მაგალითად ვან გოგის ავტოპორტრეტები შეიძლება მოვიყვანოთ. მისი მრავალი ავტოპორტრეტიდან ერთ-ერთი, 1887 წელს შესრულებული, ვფიქრობ, კარგი შესადარებელია (ტილო ზეთი 34/26). პირველი აღსანიშნავია ზომა, რითაც ის ძალიან ახლოს დგას შევარდნაძის პორტრეტთან; შემდეგ – კომპოზიციური წყობა – ორივე პორტრეტი თითქმის სრულად ავსებს სასურათე სიბრტყეს და, შესაბამისად, ფონი მცირე მონაკვეთით არის წარმოდგენილი (განსხვავებით დელაკრუას პორტრეტისაგან, რომელიც ზომითაც აღემატება ჩვენ მიერ განხილულ პორტრეტს და, ასევე, ბევრად დიდი სივრცეა მოდელის უკან); იგივე $\frac{3}{4}$ ბრუნი მაყურებლისკენ, თვალები მიმართული ოდნავ ქვევით, მოცისფრო პერანგი და სხვა.

² აბესაძე, ბაგრატიშვილი, დიმიტრი, 1998, გვ. 15.

ფაქტურა, რა თქმა უნდა, ორივე შემთხვევაში ძალიან ნათლად იკვეთება. განსხვავებულია მონასმები – ერთ შემთხვევაში ვან გოგისთვის დამახასიათებელი მოკლე, ინტენსიური მონასმებით ხდება ფორმის ფერწერული მოდელირება. შევარდნაძესთან, ცხადია, არის სიმძაფრე, თუმცა ქართული სახვითი ესთეტიკისათვის ჩვეული გარკვეული თავშეკავებულობით (ეს განსაკუთრებით იკვეთება პორტრეტში სახის მარცხენა მხარის დამუშავებისას). საინტერესოა, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში შევარდნაძე უფრო მეტად ავლენს მოდერნულობას, ზოგში – ვან გოგი. მაგალითად, ვან გოგთან სრულიად პირობითადაა გამოსახული მოცისფრო პერანგის ნაწილი. შევარდნაძესთან პერანგის გამოსახვისას დაცულია მეტი სიზუსტე და სიღრმის ჩვენება ნაცადი (ქსოვილის ნაკეცის გათვალისწინებით). ამავე დროს ვან გოგისთვის, როგორც ჩანს, მაინც სენსიტიური ნაწილია ყური და მისი გამოსახვა, ის მეტად დამაჯერებლად არის წარმოდგენილი და კოლორიტული აქცენტითაც იკვეთება, შევარდნაძე კი ყელის და შემდეგ ყურის სრულიად პირობითი გამოსახულებებით იფარვლება.

სავარაუდოა, რომ შევარდნაძის ავტოპორტრეტი სარკის დახმარებით არის შექმნილი. როგორც ცნობილია, მხატვარი ფოტოატელიეში მუშაობდა და, შესაბამისად, ფოტოც ადვილი ხელმისაწვდომი იყო მისთვის.³ თუმცა, ეს ავტოპორტრეტი ძალიან ცოცხალია, ის თითქოს ახლა, რამდენიმე წამის წინ დასრულდა, დააფიქსირა და აღწერა წამი და ამ წამში გააერთიანა ძალზე ნიჭიერი, ენერგიული, განათლებული, თავმდაბალი, შეფარული არტისტულობით განმსჭვალული ახალგაზრდა კაცის სახე (ამ პორტრეტის შექმნისას მხატვარი 25 წლისაა). ავტოპორტრეტში ჩვენ ვერ ვხედავთ საკუთარი პიროვნების განსაკუთრებულობის აღმოჩენის, ან რაიმეს მტკიცების სურვილს. ეს არაა საზოგადოებისთვის რაიმე კონკრეტული გზავნილის შემცველი პორტრეტი. ის თავშეკავებული და მოზომილია, განსაკუთრებული მღელვარებებისა და სიმძაფრის გარეშე. დიმიტრი შევარდნაძე ავტოპორტრეტში ტიპურად, ზოგადად მხატვრის პორტრეტისთვის მოცემულ განზოგადებულ სახეს უფრო ქმნის (კონკრეტული ნიშნების გათვალისწინებით). ის გამოკვეთილი პასუხისმგებლობის გრძნობა, რომელიც მხატვარს მისი მოღვაწეობის ყველა ეტაპზე ახასიათებდა, ამ პორტრეტშიც კარგად ჩანს. ზემოთ აღვნიშნე „წერის თავისუფალი მანერა, ფერწერუ-

³ იქვე, აბესაძე, ბაგრატიშვილი, დიმიტრი, 1998, გვ. 14.

ლობა“, რაც ნამდვილად ასეა, თუმცა დაკვირვებული თვალისთვის აშკარაა თითოეული მონასმის წინ რაციონალური მსჯელობის, მისი განსაზღვრისა და აქტიური მუშაობის კვალი. პორტრეტი მხატვრის მაღალი ხარისხის ოსტატობას და მის ფართო მხატვრულ დიპაზონს გვიჩვენებს.

შემდეგი ნამუშევარი, რომელსაც განვიხილავ, არის „არლეკინი“ (ზეთი, მუყაო, 52X36 სმ.). კომპოზიციაზე წარმოდგენილი ანფასში წელამდე გამოსახული შუახნის მამაკაცის პორტრეტი. სახელწოდების მიხედვით, ის საესტრადო მსახიობია და მის ამ სახეში სახასიათო პოზა, მიმიკა და ჟესტიკულაციაა გაერთიანებული. ნამუშევრის ექსპრესიულობას, უპირველესად, განსაზღვრავს მსახიობის სახე – დაჭიმული თვალები, აქაჩული წარბები, ნაკვეთები. ასევე ხელის მტევნის სტილიზებული, მაჯაში არაბუნებრივად მოხრილი ფორმა, რომელიც გრძელი, დაჭიმული თითების გამოსახულებით გრძელდება. მამაკაცს თავზე შავი შლაპა ახურავს, აცვია შავი პიჯაკი (ფრაკი) თეთრი პერანგით, რომელსაც ყელთან მოწითალო ბაფთა ამშვენებს, ხელში რაღაც საგანი უჭირავს (სავარაუდოდ – ლუდის დახურული კათხა). ფონი ძირითადად ლურჯზე მოწითალო და მოყვითალო ტონებითაა წარმოდგენილი. მხატვარს თითქოს ზღაპრული, მირაჟისებური მინისამყარო აქვს შექმნილი არლეკინის გარშემო (თუმცა, მინდა აღვნიშნო, რომ არა ასეთი ფერები, მუქ ნეიტრალურ ფონზე ეს მხატვრული სახე მეტად გამომსახველი იქნებოდა).

ფორმალისტური მიდგომა აქაც აშკარაა, განსაკუთრებით სახისა და ყელის ნაწილში, რომელიც, დამუშავების თვალსაზრისით, ახლოს დგას უკვე განხილულ ავტოპორტრეტთან. საინტერესოა ნამუშევრის ქვედა ნაწილი, რომელზეც მშრალი ფუნჯით ფორმის მოდელირების განსხვავებულ ხერხს ვხედავთ.

ხელოვნებათმცოდნეობით ლიტერატურაში, კერძოდ, მკვლევარ ირინა არსენიშვილთან აღნიშნულია, რომ ეს ნამუშევარი აშკარა მსგავსებას გერმანულ ექსპრესიონიზმთან პოულობს.⁴ ავტორი დასძენს, რომ ეს მსგავსება „ფორმალური ენის ექსპრესიულობაში ვლინდება, ხოლო მხატვრული მეთოდი პრინციპულად განსხვავებულია და ადგილი აქვს ნატურის დეფორმაციას და არა მის უარყოფას, როგორც ეს გერმანულ ექსპრესიონისტებთან გვხვდება“.⁵

⁴ არსენიშვილი, ქართული, 2017, გვ. 81.

⁵ იქვე, არსენიშვილი, ქართული, 2017, გვ. 81-82.

მეც ვფიქრობ, რომ ამ ნაწარმოებს გერმანულ ექსპრესიონიზმთან დიდად საერთო არაფერი აქვს, მხატვრის მხრიდან ფორმის განსაკუთრებული გამომსახველობის და მისი აქტიური ინტერპრეტაციის სურვილის გარდა. ამ მიზნისთვის, დიახ, შევარდნაძეც და გერმანელი ექსპრესიონისტებიც ფორმის უკიდურეს სტილიზაცია-დეფორმაციას მიმართავენ (ხელის უესტი, მტევანი), თუმცა, პრინციპულია ძირითადი სხვაობა, რაც აღნიშნულიც აქვს ირინა არსენიშვილს, რომ ნატურა არაა უარყოფილი – შესაბამისად არაა უარყოფილი სიღრმე, ფორმის მოდელირება და სხვა,⁶ ექსპრესიონისტებთან ნახატი ძალზედ გამარტივებულია, დაყვანილია ლოკალური, კონტრასტული ლაქების დიფერენცირებისთვის (ხშირ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია კონტური და მისი როლი ფორმისა და კომპოზიციის აგებისას) და სხვა. შევარდნაძესთან სულ სხვაა მიზანი და მხატვრული გადაწყვეტა. აქ საქმე გვაქვს უფრო ეპოქის გამოწვევებზე მხატვრის რეაქციასთან. ზოგადად ემოციურ-ინტელექტუალური პროცესების თანაზიარობის ფონზე, შესაბამისი რეპლიკის, საერთო რაიმე ნიშნის პოვნა იმ პერიოდის სხვადასხვა ცნობილ მხატვართან, ადვილია.⁷ ზოგადად, პირველი და მეორე თაობის ქართველი პროფესიონალი მხატვრებისგან განსხვავებით, რომლებიც სხვადასხვა მცდელობის და მაგალითის მიუხედავად, ძირითადად რეალისტური ფერწერის ტენდენციას ავითარებდნენ (და ეს სრულიად კანონზომიერი და ბუნებრივი იყო, მოსე თოიძის გამოკლებით, რომელიც გამორჩეულად წინ უსწრებდა მის უფროს კოლეგებს და თავისი „პროგრესულობით“ ქართული მოდერნიზმის სადავეებთან იდგა). 1910-იან წლებში არსებული მხატვრების თაობა იმ მრავალფეროვნებას ეხმიანება, რაც უკვე ფეხადგმული რეალიზმიდან აჩქარებული ტემპით საერთო ევროპული მხატვრუ-

⁶ ამ მხრივ საგულისხმოა, რომ „არლეკინში“ ექსპრესიულობის შთაბეჭდილებას მაყურებელზე ახდენს მხატვრული სახის დაჭიმული ნაკვთები და პროპორციადარღვეული ხელის მტევნის ფორმა (მათი ინტერპრეტაცია). გერმანულ ექსპრესიონისტებთან ასე პირდაპირ გაგებელი სახის ნაკვთის ექსპრესიის ნიმუში, ძნელი მოსაძებნია. ექსპრესიისა და ფორმის ძლიერი გამომსახველობის მიღწევისთვის სხვა ხერხები და საშუალებებია გამოყენებული.

⁷ ავტოპორტრეტის რომანტიზმის მხატვრობასთან ემოციური კავშირი უდავოა, ხოლო „არლეკინში“ ავტორის მიერ მხატვრული სახის ექსპრესიონისტულ გადაზრებას ვხედავთ, ამ მხრივ საგულისხმო იქნებოდა ვ.ს. ტურჩინის ციტატა – „ექსპრესიონიზმი, ეს არაა სამყაროს შეცნობა, მაგრამ ერთმნიშვნელოვნად მისი განცდის გარკვეული საშუალებაა. ამით ის ახლოს დგას რომანტიზმთან, რის მემკვიდრედაც ის გვევლინება“. Турчин, По лабиринтам, 1993, გვ. 73

ლი ტენდენციების დაწევას და ათვისებას გულისხმობს.

ქართული მოდერნიზმის ისტორიის შესწავლის კუთხით, შეიძლება ითქვას, რომ შევარდნადის ავტოპორტრეტი ქართული პოსტიმპრესიონიზმის ნიმუში უფროა. „არლეკინი“ ქართული ექსპრესიონიზმის მაგალითია და მასთან ერთად, შეიძლება, განიხილებოდეს სხვა ქართველი მხატვრების ნამუშევრებიც, მაგალითად, როგორებიცაა ლადო გუდიაშვილის სერიების რიგი, შალვა ქიქოძის ნამუშევრები და სხვა, თუმცა, ეს შემდგომი კვლევების საგანია.

დიმიტრი შევარდნადის ნამუშევრები, როგორც ეს არაერთხელ აღნიშნულია სამეცნიერო ლიტერატურაში, ერთ კონკრეტულ ხაზს არ მიუყვება. მისი შემოქმედება სხვადასხვა სტილის და ტენდენციის ინტერესი და საკუთარი მხატვრული ენის ფორმირების პროცესის ამსახველი უფროა. ვხვდებით როგორც აკადემიური სახის პორტრეტებს („მათემატიკის მასწავლებლის ვასილევის პორტრეტი“ და სხვა.), ასევე მეტად თავისუფალი მანერით შესრულებულ პორტრეტებს („ბავარიელი კაცის პორტრეტი“, „ბავარიელი ქალების პორტრეტები“ და სხვა). ზოგ შემთხვევაში გერმანული რეალიზმის მხატვრების ნამუშევრები წარმოგვიდგება თვალწინ („ქალი საკერავით“), ზოგში კი – ფრანგული მოდერნის („ქალის პორტრეტი“). საგულისხმოა ნატურმორტებიც – ერთ შემთხვევაში აშკარაა იმპრესიონისტული ფორმის აღქმა, სხვებში გამოკვეთილია პოსტიმპრესიონიზმის ნიშნები. ქალის შიშველი ნატურების ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს მხატვრული სახის, ფორმისა და ფაქტურის მოდერნისტულ აღქმასთან და ასე შემდეგ.

საბოლოოდ, კვლავ უნდა აღინიშნოს, რომ დიმიტრი შევარდნადი, როგორც მხატვარი, უდავოდ საინტერესო შემოქმედებითი პოტენციალის მატარებელია. მის თაობაში, გამორჩეულად მაღალი ხარისხის მხატვრული ნიმუშების ავტორობის გარდა, ის მრავალმხრივი ძიებების, სხვადასხვა სტილის მოსინჯვისა და მაღალ ხარისხში გადამუშავების ძალიან საინტერესო მაგალითია. ქართული მოდერნისტული მხატვრობის ისტორიისთვის დასანანია ამ შემოქმედებითი გზის განვითარების გაწყვეტა, რადგან ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მაქვს საფუძველი ვიფიქრო, რომ დიმიტრი შევარდნადის მხატვრული შემოქმედება კიდევ მრავალ საგულისხმო ნამუშევარს დაგვიტოვებდა, რომლებიც ამ პერიოდის ქართული მხატვრობისთვის განმსაზღვრელი და შემდგომი თაობებისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იქნებოდა. მისი თითქოს

გაუბედაობა, ზოგ შემთხვევაში მხოლოდ მხატვრის ძიების, მისი მხატვრული სტილის ფორმირების პროცესზე მეტყველებს, რომლის შედეგებიც, სამწუხაროდ, ჩვენ ველარ ვიხილეთ ჯერ საკუთარი თავის საზოგადო მოღვაწეობისთვის მიძღვნის, ხოლო შემდგომ 1937 წელს ტრაგიკული დასასრულის გამო.



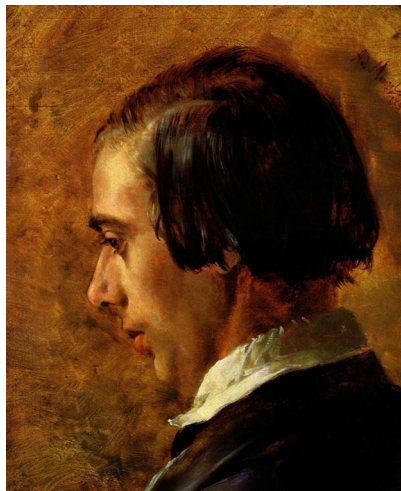
დომიტრი შევარდნაძე, ავტობორტრეტი, 1910. ტილო, ზეთი, 35 X42 სმ.
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, თბილისი



ევენ დელაკრუა, ავტობორტრეტი, 1937.
ტილო, ზეთი, 54,5 X65 სმ.
ლუვრის მუზეუმი, პარიზი



ვინსენ ვან-გოგი, ავტოპორტრეტი
ჩალის ქუდში, 1887. ტილო, ზეთი,
54,5 X 65 სმ. დეტროიტის
ხელოვნების ინსტიტუტი, ამერიკა



ადოლფ მენცელი, ძმის (რიჩარდის)
პორტრეტი, 1846.
ტილო, ზეთი



დომიტრი შევარდნაძე,
არლეკინი, მუყაო, ზეთი,
36X56 სმ. საქართველოს
ეროვნული მუზეუმი, თბილისი



ერნსტ ლუდვიგ კირხნერი,
ავტოპორტრეტი როგორც ჯარისკაცი,
1915. მუყაო, ზეთი. 61X69 სმ. ალენის
ხელოვნების მემორიალური მუზეუმი,
ამერიკა



ანდრე დერენი, ავტობორტრეტი ქუდში, 1905. ზეთი, ტილო. დერენის კოლექცია, საფრანგეთი



ეგონ შილე, ავტობორტრეტი ფარშევანგისფერ უილეთში, 1911. გუაში, აკვარელი და ფანქარი ქალაღდზე, 31,4 X44,8 სმ. ერნსტ პლოილის კოლექცია, ვენა

ბიბლიოგრაფია:

- აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შევარდნაძე, თბ., 1998.
- არსენიშვილი ი., ქართული დაზგური ფერწერა XVIII საუკუნის მეორე ნახევარი - XX საუკუნის 10-20-იანი წლები, თბ. 2017.
- დანტო კ. ა., ხელოვნების დასასრულის შემდეგ, თ.ს.ს.ა. 2014.
- კიკნაძე ე., წითელი ტერორი და ქართველი მხატვრები, თბ. 2019.
- კინწურაშვილი ქ., XX საუკუნის ხელოვნება, თბ. 2019.
- ციციშვილი მ., ჭოღოშვილი ნ., ქართული მხატვრობა-განვითარების ისტორია XVIII-XX საუკუნეები, თბ. 2013.
- Janson H. W., History of Art, Third Edition, New York, 1986.
- Stokstad M., Art History, Columbia, 1999.
- Беридзе В., Езерская Н., Искусство Советской Грузии, 1921-1970, Москва, 1975.
- Куликова И. С., Экспрессионизм в Искусстве, Москва, 1978.
- Сарабянов Д. В., Стилъ Модерн, Москва 1989.
- Турчин В. С., По Лабиринтам Авангарда, Москва, 1993.

ART STUDIES

Rusudan Dolidze,

Ph.D. student

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Supervisor – Eka Kiknadze, Associate Professor

Abstract

As a painter, Dimitri Shevardnadze is an exciting and versatile artist. Studying his scanty artistic legacy reveals his search for his own individual artistic language. The artist turns to his contemporary or historically existent artistic-stylistic trends in rationally taking them in and interpreting them from his idiosyncratic angle. These are never examples of reminiscing about or copying something, being rather results of in-depth intellectual work. It is unfortunate that we are unable to witness this work and its outcomes—after returning home, the artist dedicated his remaining life to public activities, leaving him no time for painting, something that was a major source of concern for him. His legacy as a public figure is immeasurable in the history of Georgian artistic culture.

DIMITRI SHEVARDNADZE'S OEUVRE IN THE CONTEXT OF MODERNIST PAINTING

*Keywords: Modernism, portrait, Romanticism, Postimpressionism,
Expressionism*

Dimitri Shevardnadze (1885–1937) was an artist and public figure, a person whose short-lived career served the most relevant matters pertaining to the development of our country's culture. Immeasurable is his contribution to the causes of fostering Georgian museums, putting together collections, preserving and protecting monuments, shaping the Academy of Fine Arts, promoting creative unions of

artists, supporting young creatives, facilitating their studies abroad, and so on. His personal development into an artist was largely defined by his travel to Germany, namely the Academy of Fine Arts Munich. He set out on this journey aged 21, in 1906, to stay abroad for 10 years. To draw the picture, however imprecise, that the young artist found during his studies in Germany, we believe it beneficial to overview the European artistic culture of that period.

It is known for a fact that the 19th century boasts a diversity of artistic styles originating in different European countries. In the early 1900s, Romanticism emerged as one of the strongest artistic waves to be followed by Realism, an equally seminal movement. In addition, the Pre-Raphaelites appeared in Great Britain in 1848, the Impressionists held their famous exhibition in Paris in 1872, and then, starting in 1880, the far-reaching Postimpressionist era gained a foothold. In 1886, the Symbolist manifesto was published in *Le Figaro*. In 1888, Paul Gauguin and Émile Bernard founded Cloisonnism. In 1891, the Nabis made their presence known, followed by Modern art born in Great Britain in 1895. This trend continued in the early 20th century as well. In 1905, back when Fauvism took root in France, the Bridge, a group of Impressionists, was formed in Dresden, Germany. Circa 1907, Cubism was born, and so was Futurism in 1909. In 1909-1911, Wassily Kandinsky and Franz Marc, in Munch, put together a group known as The Blue Rider. In 1910, *Der Sturm* (The Storm) magazine was founded in Berlin to transform into one of the key forces of European Avant-Garde. In 1911, Orphism and other movements take root in Paris. This list may be extended, though we believe that it suffices as is to illustrate the diversity underpinned by progressive artistic impetuses beyond academic painting. In light of the foregoing, Dimitri Shevardnadze, throughout his studies in Munich in 1906-1916, must have been more or less engaged or witnessed all these processes, given the city's vibrant cultural life. Below we will attempt to discuss Dimitri Shevardnadze's well-known works, because at this point we are unable to work in archives.

Our review begins with the artist's self-portrait, which may be considered—at least judging by available materials—his programmatic work. Created in 1910, it uses oil and canvas, measuring 42x35 cm,

with the small size being due to the fact that the artist was mostly in need throughout his life.

The work depicts the upper part of a young man's body with its $\frac{3}{4}$ turned toward the viewer. In terms of coloration, the painting abounds in yellowish and brownish used for the backdrop and the artist's face. The work also showcases an expressive dark brownish tone covering the artist's dense hair, while bluish dominates the lower section of the composition, namely to depict the author's shirt with a white fragment of a t-shirt in the middle. In terms of oil-painting modeling of form, we see greenish and reddish colors, though ultimately a warm yellowish tone takes the lead to bolster the work's oil-painting and decorative expressiveness.

What is striking above all else is the free manner of drawing, refined painting, bringing to the fore the texture and emphasizing its meaning. Given the coloration, Shevardnadze's approach—which seeks to underline strokes and its explicitly expressive and intense nature—ultimately defines the emotional expressiveness and intensity of the artistic image.

The artist depicts himself as a young man with a sad, preoccupied, and seemingly anxious look on his face. This work appears to be created through his strife for a momentary depiction in the process of self-discovery. The model's slightly downturned eyes look to be illustrating the artist's modesty and humble character, something repeatedly pointed out in his biographic records and career. The work betrays obvious Romantic sentiments. Even though such emphasis on texture was not characteristic of the Romantic era, being more of an achieving of Postimpressionism, there still is an emotional and compositional link to Eugene Delacroix' self-portrait from 1837—it is known for a fact that Shevardnadze traveled across Germany copying various works every time he had a chance. It would be interesting to have a look at some of the artist's works to trace the impact of European artistic experience on them.

Above else, similarities reveal themselves in the model's pose and compositional concept. In both cases, this becomes clear through the $\frac{3}{4}$ turn toward the viewer and the slightly downward gaze. Numerous are portrait-based similarities as well: both vigorous young men

flaunt mustaches and nearly identical styles of chestnut-like hairdos. With Delacroix, the work is quite large, the backdrop is more on the neutral side, with tranquil brownish tones peculiar to Romanticism, a factor enabling us to focus fully on the model. Set against a backdrop of dark brown tones, the artist's marble-like face shines in a peculiar manner, and the author, through active chiaroscuro modeling, creates an expressive typified portrait of a creative person. It is interesting in this context that, in Shevardnadze's work, chiaroscuro is ignored, and instead form is shaped with color and rapid, intense color strokes. In this regard, Shevardnadze's portrait is akin to the works by some of the artists from the Postimpressionist community. In terms of coloration too, it reminds one of Van Gogh's paintings. One of his many self-portraits, painted in 1887 (canvas, oil, 34x26), is a good example for comparison. Firstly, the size stands out in that it is very close to Shevardnadze's portrait. Next is compositional order—both portraits fill the plane almost entirely and, consequently, just a small section is reserved for the backdrop—unlike in the portrait by Delacroix in which the work is larger than the portrait in question, also featuring much more space behind the model. And the same $\frac{3}{4}$ turn toward the viewer, the eyes turned slightly downward, the bluish shirt, etc.

Needless to say, the texture is clearly visible in both cases, though strokes are what sets them apart. In one case, we have short, intense strokes characteristic of Van Gogh, those used to accomplish the modeling of oil-painting form. In Shevardnadze's case, though, there is vigor of course, but it is moderated through a certain degree of moderation peculiar to Georgian visual aesthetics, something especially noticeable in the processing of the left side of the face in the portrait in question. Interestingly, in some cases Shevardnadze exhibits a greater deal of Modernism, while Van Gogh does the same in others. For example, Van Gogh absolutely hypothetically depicts a section of the bluish shirt, while Shevardnadze's depiction of the same exhibits attempts at greater precision and depth (considering the fabric folds). At the same time, the ear and its depiction seems to be a sensitive issue for Van Gogh, so it is far more convincing in his work, also featuring colorful emphases, while Shevardnadze settles

for a hypothetical depiction of the neck and then the ear.

Quite possibly, Shevardnadze used a mirror to paint his self-portrait. He was known to have worked for photographic studios, so he had easy access to relevant pictures. However, this self-portrait is too lifelike, as though having been finished just now, a few seconds ago, as though seizing the moment to encapsulate an image of a very talented, agile, learned, humble and yet thoroughly artistic young man—at the time the painting is created the artist was 25 years of age. This work is not indicative of one's search for the exceptionality of his own self or one's desire to prove something, nor is it a portrait conveying a particular message to the public. It is instead reserved and restrained, devoid of any notable anxiety or intensity. In his self-portrait, Dimitri Shevardnadze seems to be creating a more generalized image for a typical self-portrait of an artist (with concrete signs in mind). The distinct sense of responsibility—characteristic of the artist and exhibited by him at every stage of his career—is clearly visible in this work as well. As mentioned earlier, the artist's "free manner of drawing, refined painting" are present here, indeed. However, an observant eye also sees traces of rational reasoning and active work before each brushstroke. The portrait bears witness to his top-notch skill and broad artistic horizon.

The next work to be discussed here is *Harlequin* (oil, cardboard. 52x36). The composition features a half-length, full-face portrait of a middle-aged man. Judging by the title, he is an Estrada performer, and his image brings together a characteristic posture, facial expressions, and gesticulation. The work's expressiveness is largely defined by the performer's face: an intense gaze, the brows turned upward, facial features, also the stylized form of the hand with an unnaturally bent wrist that continues with long stiff fingers. The man is wearing a black top hat, a black suit (tailcoat) with a white shirt adorned with a reddish bowtie around the neck. He is holding some object, most likely a lidded mug of beer. For the most part, the backdrop is represented with reddish and yellowish tones over the color blue. The artist seems to have created a magical, mirage-like mini-universe around *Harlequin*—though it should also be mentioned that, without this backdrop, this artistic image would have been quite

expressive against a dark neutral background.

The formalist approach is noticeable here as well, especially around the face and neck areas, that, in terms of processing, is akin to the self-portrait discussed above. Quite interesting is the work's lower section, in which we discern a different technique of modeling form with a dry brush.

Literature dedicated to art studies, namely the works by researcher Irina Arsenishvili, argues that this work largely resembles German Expressionism. However, the author also opines that this similarity “is expressed in the expressiveness of formal language, while the artistic technique largely differs, and here we see a deformation of the model, not its negation as seen in the works by German Expressionists.” We, too, believe that this work does not have much in common with German Impressionism besides the special expressiveness of form and the artist's strive for its active interpretation. Yes, both Shevardnadze and German Expressionists do turn to the extreme stylization and deformation of form to this end (such as hand gestures, wrists), but there is also a major difference, as pointed out by I. Arsenishvili, namely the fact that the model is not negated, consequently ensuring against defying depth, form modeling, etc. With Expressionists, paintings are oversimplified, seemingly reduced to the differentiation of local, contrasting spots (contour and its role in form- and composition-building is often significant), and others. Here we see the artist's response to the era's challenges, communion with emotional and intellectual processes in general. Thus, it is easy to find similarities with different celebrated artists of that time in terms of a remark, or one umbrella sign or another. Yet it is difficult to argue in favor of belonging to concrete Western painting styles based on the examples of the two works discussed above. And in general, unlike the professional Georgian artists of the first and second generations who, despite numerous attempts and examples, mostly developed the trends of Realist painting—and this made perfect sense and was natural, with the exception of Mose Toidze who was distinctly ahead of his elder counterparts, in this way being at the helm of Georgian Modernism with his “progressiveness”—the generation of artists that emerged

in the 1910s echoes the diversity that stands for accelerating the departure from Realism, an already mature movement, and catching up with and taking in general European artistic trends.

In terms of studying Georgian Modernism, one may say that Shevardnadze's self-portrait is more of an example of Georgian Postimpressionism. Harlequin is an example of Georgian Expressionism, and it can be viewed in the company of the works by other Georgian painters, such as Lado Gudiashvili's numerous series, Shalva Kikodze's paintings, and other, though this is a subject for further studies.

As scientific literature repeatedly points out, Dimitri Shevardnadze's works are not limited to one concrete line, direction, instead reflecting his interest in different styles and trends and quest for his own artistic language. His oeuvre features both academic-style portraits (The Portrait of Mathematics Teacher Vasilyev, 128x78, and others) and those using quite liberal techniques (The Portrait of a Bavarian Man, 19.5x31.5, Portraits of Bavarian Women, and others). In some cases, they remind us of the works by German Realist painters (A Sewing Woman, 50x39, and others), while bringing to mind French Modernism (The Portrait of a Woman, 19x10, and others) in others. Equally noteworthy are his still life paintings. In one case, an Impressionist perception of form is obvious, while others exhibit signs of Postmodernism. In his paintings of female nudes, in both cases, we are dealing with a Modernist perception of artistic images, form, and texture, etc.

In conclusion, we reiterate that, as a painter, Dimitri Shevardnadze is undoubtedly an artist with gripping creative potential. Besides having authored artistic examples of exceptionally high quality among his generation, he also boasts exciting examples of trying one's hand at different styles and top-notch processing. The cessation of his artistic path has been a very regrettable event in the history of Georgian modernist painting, because, in light of the foregoing, we have every reason to argue that Dimitri Shevardnadze's oeuvre would have featured many more exciting works, having been in this way definitive for the Georgian painting of that era and pivotal for the next generation of artists. His seeming indecisiveness in some cases is only indicative of his search and the shaping of his artistic style.

And, unfortunately, we will never be able to discuss the ultimate results of this search because of his decision to immerse fully in public life at first and then his tragic demise in 1937.

Bibliography:

- აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შევარდნაძე, თბ., 1998.
- არსენიშვილი ი., ქართული დაბგური ფერწერა XVIII საუკუნის მეორე ნახევარი-XX საუკუნის 10-20-იანი წლები, თბ., 2017.
- დანტო კ.ა., ხელოვნების დასასრულის შემდეგ, თ.ს.ს.ა. 2014.
- კიკნაძე ე., წითელი ტერორი და ქართველი მხატვრები, თბ., 2019.
- კინწურაშვილი ქ., XX საუკუნის ხელოვნება, თბ., 2019.
- ციციშვილი მ., ჭოლოშვილი ნ., ქართული მხატვრობა-განვითარების ისტორია XVIII-XX საუკუნეები, თბ., 2013.
- Беридзе В., Езерская Н., Искусство советской грузии, 1921-1970 М. 1975.
- Куликова И. С., Экспрессионизм в искусстве, М. 1978.
- Сарабянов Д. В., Стилль Модерн, М. 1989.
- Турчин В. С., По лабиринтам авангарда, М. 1993.
- Janson H. W., History of art, Third edition, New York 1986.
- Stokstad Marilyn, Art history, University of South Carolina, Columbia, 1999.