

ქართული ქანდაკება საბჭოთა კრიტიკულ ეპოქაში და მისი კარაქები თოტალიტარული სახელმწიფოების ხელოვნებასთან სიშიშვლის კონტექსტში

სოფიო პაპინაშვილი

საკვანძო სიტყვები: საბჭოთა რეჟიმის ხელოვნება, ნაცისტური გერმანიის ქანდაკება, სიშიშვლე ხელოვნებაში, ნუდისტური თემა, სოციალისტური რეალიზმი, ქართული მრგვალი ქანდაკება, ქალების სიშიშვლე ქართულ ქანდაკებაში, მამაკაცთა სიშიშვლე ტოტალიტარობაში

XX საუკუნის მრგვალი ქანდაკება ევროპაში, როგორც ცნობილია, მოდერნისტული ძიებებით და მხატვრული ფორმების მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. ხოლო რიგ ქვეყნებში ხელოვნების მოდერნისტული განვითარება შეანელებს მმართველობის ტოტალიტარულმა რეჟიმებმა, რომლებმაც მიზნად დაისახეს „ახალი ადამიანი - გმირის“ ფენომენის შექმნა. სტატია ეძღვნება სოციალიზმის ეპოქაში კონკრეტული ქანდაკების, „ნიუს“ განვითარების ეტაპებსა და მისი შეფერხების გამოწვევებს მიზეზებს, იკვლევს ქართული პროპაგანდისტული იდეების მატარებელ ფიგურებს სოციალისტური რეალიზმის პირობებში და ქართული ქანდაკების მსგავსება-განსხვავებებს გერმანიისა და იტალიის იდეოლოგიურ ქანდაკებასთან მიმართებით. სტატიაში განალიზებულია საბჭოთა რეჟიმის პირობებში ქართულ ხელოვნებაში წარმოქმნილი სოციოკულტურული და პოლიტიკური გარემო, რამაც უდიდესი გავლენა მოახდინა მრგვალი ქანდაკების განვითარებაზე.

ავტორიტარიზმი მეოცე საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან გარკვეული ევროპული სახელმწიფოების უდიდესი მათგანზე მათგანზე და, რომელმაც თავის ჩრდილქვეშ მოაქცია ყველა ინსტიტუტია. სახელმწიფო და თითოეული ადამიანი სრულად ერთპარტიულ მმართველობას დაექვემდებარა. ავტორიტარული მმართველობა გამოირჩეოდა განსაკუთრებული წინააღმდეგობითა და მიუღებლობით თავისუფალი აზრის მიმართ. ნაცისტური, ფაშისტური და კომუნისტური იდეოლოგია განაპირობებდა ადამიანის მომავალს, მის ცნობიერებასა და ცხოვ-

რებას. მმართველობამ ყველას ოჯახში შეაღწია და სამარისებური სიჩუმის ჩამოგდება ტერორით დაიწყო, რასაც წინ უძღოდა ბელადთა დამარწმუნებელი ოფიციალური გამოსვლები. ნაცისტურმა ყოველივეს დასაწყისად მიჩნეულია ჰიტლერის ტრიბუნა.¹ კომუნისტური ძალაუფლება კი, როგორც ცნობილია, რუსეთის მეფის, ნიკოლოზ II-ის ჩამოგდებას და 1917 წლის რევოლუციის შედეგად ჩამოყალიბდა.

თანამედროვე ეპოქაში სულ უფრო და უფრო საინტერესო საკვლევია თემა ტოტალიტარული სახელმწიფოების პერიოდის ხელოვნება თავის სოცი-

¹ ჰიტლერი აუდიტორიას მართავდა მონოლოგებით, რომლებშიც ის ხშირად ერთსა და იმავეს იმეორებდა მანამ, სანამ იგრძნობდა აუდიტორიაზე სრულ ძალაუფლებას. ამის პარალელურად იგი შესაძლო საწინააღმდეგო მიდგომამდე საუბრობდა, რასაც არგუმენტებით მაშინვე ანადგურებდა. ეს მეთოდი მასზე მოქმედებდა და აჯერებდა ხალხს დიქტატორის სიმართლეში. იგი აცხადებდა, რომ ნებისმიერი სახის წინააღმდეგობას და მოწინააღმდეგეს შეებრძოლებოდა, თავად ღმერთსაც კი. ის იყენებდა ხელოვნების ძალას და თავად უწოდებდა მას მისტიკურს, რაც ნათლად წარმოაჩინს მისტიკის მისეულ გავლენას და მიდგომას ხელოვნებისადმი.

ოკულტურული გარემოს ანალიზით. საუბარი უნდა დავიწყოთ კომუნისტური რეჟიმის მიერ მართული სახელოვნებო პროცესების განხილვითა და მათ მიერ ჩამოყალიბებული ახალი მხატვრული სტილით, რომელსაც სოციალისტური რეალიზმი, მეორენაირად კი სოცრეალიზმი ეწოდა. სოცრეალიზმის მთავარი მისია სახელმწიფო ინსტიტუციებისთვის საჭირო აგიტაცი-ა-პროპაგანდის გაწევა იყო, სადაც ხელოვნების საშუალებით უნდა წარმოჩენილიყო ბელადთა იდეები. ამისათვის, რასაკვირველია, ხელოვნების შინაარსში ცვლილებები უნდა შესულიყო: მიუღებელი გახდა მოდერნისტული მხატვრული ფორმა, რადგან ის მშრომელ გლეხთა მასაში პროპაგანდას ვერ გასწევდა. რაც შეეხება სოცრეალიზმის მხატვრულ ფორმას - ის რეალისტური მხატვრული ხერხებით შემოიფარგლა. საზოგადოების, პოლიტიკისა და ხელოვნების ურთიერთობა ყველა დროში გარკვეულ შეხედულებებს ეფუძნება. მეორე უდიდესი ავტორიტარული სახელმწიფოს, გერმანიის, ლიდერმა, ჰიტლერმა შეიმუშავა ინდივიდუალური გეგმა, რომელიც მასებს იყენებდა საკუთარი მიზნებისთვის და ამით ადამიანს განვითარების ყველაზე დაბალ საფეხურზე ამყოფებდა. მასებისგან ის განდიდებას, ოვაციებსა და ეჭვგარეშე დასტურს მოითხოვდა. ინდივიდებს, რომლებიც მის აზრს არ ემორჩილებოდნენ - ხვრეტდნენ ან იჭერდნენ. თავისუფალი აზრის მქონე ადამიანთა მიუღებლობა ჩვეულებრივი, ბუნებრივი მოვლენა იყო, ასეთები კი მრავლად იყვნენ სახელოვნებო-შემოქმედებით სფეროში. თანამედროვე ხელოვნები მისთვის „დეგენერატები“² იყვნენ, მათ მიერ მოწყობილი გამოფენები კი - დეგენერატული.

მოდერნისტული ხელოვნებისადმი პირველი ოპოზიციური განწყობა 1920 წელს დაიწყო „გერმანიის ხელოვნების ასოციაციამ“ მიერ (Deutsche Kunstgesellschaft). გაერთიანებაში იყვნენ ადამიანები, რომლებიც ერთხმად იზიარებდნენ მოსაზრებას, რომ თანამედროვე ეპოქაში ხელოვნები ხელოვნებას რყვნიან და თითქოს მათ ჰქონდათ ის მისია, რომ დაებრუნებინათ და გადაერჩინათ მათგან

წმინდა „გერმანული ხელოვნება“. ვილჰელმ ფრიკმა (საგარეო საქმეთა მინისტრი ტურინგიაში 1927 წელს) შულცე ნაუმბურგი ნაცისტური პარტიის არქიტექტორად დაასახელა და ჩაანაცვლა გროპიუსი, ბაუჰაუსის სკოლის დამფუძნებელი.³ გერმანია, რომელიც თანამედროვე ხელოვნებისთვის ერთ-ერთი გამორჩეული ქვეყანა იყო, მოექცა ნაცისტური იდეოლოგიის წნეხში, გერმანული ხელოვნები კი პოლიტიკური კურსის გამტარნი გახდნენ. ჰიტლერმა შემოიკრიბა მისთვის მისაღები და საყვარელი ხელოვნები, მათი რიგებიდან განსაკუთრებით უნდა აღინიშნონ მოქანდაკეები: არნო ბრეკერი, ჟოზეფ თორაკი და ადოლფ ვამპერი.

საქართველოში სოციალიზმის პირობებში (1920-იანი წლების მიწურულს) კი ჩამოყალიბდა პოლიტიკურად მართული სხვადასხვა მხატვრული დაჯგუფება („სარმა“ და „რევმასი“).⁴

სოცრეალისტური სტილის პროპაგანდამ სამხატვრო აკადემიის სასწავლო პროგრამაშიც შეაღწია, შესაბამისად, სტუდენტებისთვის თავისუფალი აზრის ქონა და მისი ხმამაღლა გაჟღერება მათგან დიდ გამბედაობას მოითხოვდა. მრგვალი ქართული ქანდაკება ასეთ რთულ გარემოში პორტრეტული ჟანრით უფრო მეტადაა წარმოდგენილი, ვიდრე აბსტრაქციონი და ნუდისტური ჟანრით. თუმცა, ქართველი მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე 1930-იან წლებში მუშაობდა ადამიანის სხეულის პლასტიკურ ფორმებზე, შიშველი ფიგურების გამოკვეთაზე, რასაც იმპრესიონისტული შუქ-ჩრდილებით ტექნიკურად ამუშავებდა. უნდა აღინიშნოს, რომ ის მაინც რჩებოდა რეალისტურ გამომსახველობით ფორმაში. მის გვერდით მისი სტუდენტები სამხატვრო აკადემიაში ძერწავდნენ ადამიანის სხეულის ფორმებს ნატურიდან. მეორე მხრივ, საქართველოში რუსეთიდან დაბრუნებული ნიკოლოზ კანდელაკი ახლაგაზრდა მოქანდაკეებს მონუმენტური ქანდაკების დარგში აოსტატებდა. მიუხედავად ამისა, შიშველი ფიგურების გამოსახვა მხოლოდ სასწავლო პროცესის ნაწილი რჩებოდა და მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში საჯარო სივრცეში არცერთი შიშველი ფიგურა არ დადგმულა.

2 1925 წელს პაულ შულცე ნაუმბურგმა დაწერა *The ABC of the Bauhaus* (ბაუჰაუსის ანბანი), ხოლო 1928 წელს - „ხელოვნება და რასა“, რომელშიც მან გაილაშქრა მოდერნისტული ხელოვნების წინააღმდეგ და მას „დეგენერატული ხელოვნება“ უწოდა, იხ.: *Kunst, The War*, 2017, pg. 17.

3 *Entartete Kunst: The War against Modern Art in the Third Reich*, 2017, pg. 15.

4 ჭინჭარაული, სოცრეალისტური, 2008, გვ. 45.

სოცრეალიზმმა საქართველოში რეაქციული ხასიათი 1930-იანი წლების ბოლოსკენ მიიღო, რამაც გასტანა დაახლოებით 1960-იან წლებამდე, როცა ნელ-ნელა ავტორიტეტების მსხვერვის პროცესი იწყებოდა. საქართველოში სოცრეალიზმის სტილის გავრცელება ხელოვნების ყველა დარგისთვის რთული აღმოჩნდა, მაგრამ განსაკუთრებულად ეს მრგვალ ქანდაკებაზე აისახა. არ ვიქნები სუბიექტური, თუ ვიტყვი, რომ მრგვალ ქანდაკებას, როგორც ხელოვნების ახალ დარგს, საქართველოში განსაკუთრებული ხელშეწყობა სჭირდებოდა. ქანდაკებას თავისთავად არ აქვს მრავალფეროვანი ჟანრობრივი მახასიათებლები, ქანდაკების თემა ადამიანია, ხოლო ერთ-ერთი პირველი, რაც კი პალეოლითის პერიოდიდან მოყოლებული არსებობს, ქანდაკებაში ადამიანის შიშველი სხეულის გამოკვეთაა. შიშველი სხეული კომუნისტური იდეოლოგიისთვის უინტერესო და შეუსაბამო იყო. ამიტომ ნიუს ჟანრი ვერ განვითარდა. თუმცა, სხეულის გარკვეული ადგილების სიშიშველემ საბჭოთა პერიოდის ხელოვნებაში იდეოლოგიური ჟღერადობა შეიძინა: მაგალითად, თბილისში მარქს-ენგელს-ლენინის ინსტიტუტის (ეგრეთ წოდებული „იმელი“) ფასადზე (მშენებლობა 1934 წელს დაიწყო) წარმოდგენილი რელიეფურ ფრიზზე მოქანდაკე თამარ აბაკელიამ რთულ მოძრაობებში წარმოადგინა ადამიანები და მათი ბარელიეფური გამოსახულებები შექმნა. თითოეულ სიუჟეტში მუშისა და გლეხის მუშაობა იყო გადმოცემული. მათგან რამდენიმე ფიგურა წელზევით შიშვლად არის გამოსახული, რაც აძლიერებს პოლიტიკურ დაკვეთას, რომ მუშა, მშრომელი ადამიანი, ძლიერია. სხეულის სკულპტურული რელიეფი კუნთოვანი მასების გამოკვეთაზე იყო ორიენტირებული, სიშიშველით კი ეს მეტად წარმოჩნდებოდა. საბჭოთა სოცრეალიზმმა შექმნა ადამიანის ბრუტალური ენერგიით სავსე სიშიშველის ახალი ესთეტიკა, ჰარმონიული, გაწონასწორებული ესთეტიკური ფიგურები კი მათთვის ყველაზე შორეულ წარსულში დარჩა.

შიშველი ქალის გამოსახულებები საბჭოთა რეალობაში იშვიათად სრულდებოდა და ისიც მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნებოდა პარტიისთვის მისაღები, თუ გარკვეულ პოლიტიკურ გზავნილს შეასრულებდა.

ნაცისტური სოცრეალიზმისთვის 1930-იან წლებში დამახასიათებელი იყო ახალი ხელოვნებისა და ახალი ადამიანის დაბადების იდეა, რაშიც ისინი ერთ-ერთ გამორჩეულ როლს ქალს აკუთვნებდნენ. ეგრეთ წოდებული „არიული რასის“ შექმნა და კომუნისტების მხრიდან დამკვიდრებული „გმირის“ იდეა ერთმანეთს ემთხვეოდა მცირე ცვლილებებით. ამ ორი დიქტატორული სისტემისგან განსხვავებით, იტალიური ფაშიზმი შედარებით ნეიტრალიტეტს ინარჩუნებდა.

შიშველი ქალის ფიგურების შექმნა საბჭოთა მრგვალ ქართულ ქანდაკებაში მხოლოდ სასწავლო პროგრამებსა და მოქანდაკეთა სახელოსნოებში დარჩა. საჯარო სივრცისთვის განკუთვნილ ქალის სკულპტურული გამოსახულებები კი ახლებურად დატვირთეს, ის ტრანსფორმირდა გმირ დედად. რაც შეეხება ნაცისტურ გერმანიას, მან არ უარყო შიშველი ქალის ფიგურის გამოსახვა, თუმცა, ისინი იდეოლოგიურად დაშტამპეს. ასეთი იყო იმ სპორტსმენების გამოსახულებები ბერლინის სტადიონზე (1936-1945, ფიგურების ავტორია ჟოზეფ თორაკი და არნო ბრეკერი, სურ. 1), რომლებიც დაიდგა 1931 წელს სპორტულ შეჯიბრებაში გერმანელების გამარჯვების აღსანიშნავად. აქტიურ მოძრაობაში წარმოდგენილმა ამ დინამიკურმა მონუმენტურმა ფიგურებმა საჯარო სივრცეში, პირდაპირ ქუჩაში, დიდი და მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა. შესრულებულია ორი სკულპტურული ჯგუფი, ერთ ჯგუფში სპორტსმენი ქალები არიან წარმოდგენილნი, ხოლო მეორეში - მამაკაცები. ქალების სხეულები ანატომიურად და პროპორციულად სწორია, თუმცა, მათ სახეზე აღბეჭდილი კაცური ძალა და ენერჯია სხეულის მშვენიერების ესთეტიკიდან ამოვარდნილია და ისინი ქვის ცივ და უხეშ ფიგურებადაა ქცეული. ტოტალიტარიზმის სისტემის წარმოდგენა ხელოვნებაზე ერთგვარი იყო, რომ ის მასებს უნდა გაეგოთ. გერმანულ გაზეთში „The Hakenkreuzbanner“ რომელიც გამოიცა 1938 წელს, გამოქვეყნებულია ფრაზა ამგვარი შინაარსით: ხალხს შეუძლია გაიანბროს ხელოვნება, რომელიც მათს (იგულისხმება გერმანელი საზოგადოება) სისხლშია. თუ უბრალო ადამიანიც შეიმეცნებს მას, მაშ, ის არის ჭეშმარიტი ხელოვნება.⁵ იგივე ნარატივები ვრცელდებოდა კომუნისტური პარტიის მიერაც, თუმცა, განსხვავება

5 Miller, The Politics, 1996, pg. 11.

დროშია, ჰიტლერის პერიოდი გაცილებით ჩამორჩება კომუნისტურ ხანას. იდეოლოგიის გატარება კომუნისტურ 1920-იანი წლების მიწურულიდან დაიწყო, ხოლო გერმანიაში 1930-იანი წლების შუა პერიოდიდან მკაცრდება. ნაცისტები ცდილობდნენ, გერმანული ხელოვნება მათთვის მისაღები „მშვენიერების“ კრიტერიუმებით განეფიქსებინათ. ნაცისტები თვლიდნენ, რომ მოდერნისტული ხელოვნება თავისი არსით ბოროტმოქმედება იყო და ის გერმანულ კულტურას ასამარებდა, მათ სულიერად გადააგვარებდა.

რაც შეეხება საქართველოში პროპაგანდისტული ქანდაკებების საჯარო სივრცეში დადგმის საკითხს, აქ სიტუაცია შედარებით სხვაგვარადაა: ქუჩებსა და მოედნებზე სიშიშველ არსად ჩანდა, ნახევრადშიშველი ფიგურები მხოლოდ ბარელიეფებითა და კედელზე მიდგმულ მრგვალ ქანდაკებებზე შეიძლება შეგვხვდეს. მაგალითად, შეგვიძლია მოვიყვანოთ თბილისში, რუსთაველის გამზირზე, კინოთეატრ „რუსთაველის“ (ნიკოლოზ სევეროვის პროექტი აგებული შენობა, 1939) ფასადის სკულპტურული გაფორმება (სურ. 2). შენობისთვის ქანდაკებები შექმნეს ვალენტინ თოფურიძემ და შოთა მიქაბაძემ. სპორტულად შემოსილი სპორტსმენის სხეულის ფორმები მათში კარგად იკითხება: მამაკაც სპორტსმენის ფიგურას გულ-მკერდზე პერანგი აქვს შეხსნილი, საიდანაც კარგად მოჩანს ჯანსაღი, დაკუნთული ფორმები. რაც შეეხება ქალის გამოსახულებას, ის მშვიდად დგას, მოკლე სპორტული შარვლითა და ტანზე მომდგარი ზედატანით. შიშველი მრგვალი ქანდაკებებით გაფორმდა იტალიაში, ქალაქ რომში, აგებული მარმარილოს სტადიონი. ამკარაა მუსოლინის როლი ქანდაკებების თემატიკის შერჩევაში. სტადიონის მშენებლობა

დაიწყო 1920-იან წლებში და საზეიმოდ გაიხსნა 1932 წელს.⁶ სტადიონი გაფორმებულია ნ მეტრი სიმალლის მამაკაც ათლეტთა შიშველი მონუმენტური ქანდაკებებით (სურ. 3). მუსოლინის ფაშისტური იდეოლოგიისთვის ეს ფიგურები მნიშვნელოვანი იყო, რადგან ამით აგიტაციას უწევდა სპორტულ ცხოვრებას და მასში აქსოვდა ფიზიკურად ძლიერი ადამიანის უპირატესობას. ამ მასიურმა და მონუმენტურმა ფიგურებმა გარემოს მთავარი მარჯანიზების ფუნქცია იტვირთეს. მათთან მიახლოება ადამიანს უსუსურობისა და დამცრობის შეგრძნებას უჩენს და მათ მორალურ წნეხს აკისრებს. სწორედ ეს იყო ამგვარი მონუმენტური ქანდაკების მთავარი დანიშნულება, რომ საზოგადოება ცივ და უხეშ ქვას თავისი ბრუტალურობით ემართა.

მეოცე საუკუნე ტექნოლოგიური, მეცნიერული და სახელოვნებო სფეროებით ძალიან მდიდარი და მრავალფეროვანი პერიოდი. რაოდენ გასაკვირიც უნდა იყოს, ზუსტად ამ სიმდიდრესა და თავისუფლებაში აღმოცენდა ავტორიტარიზმი, რამაც გააუფასურა ეს მიღწევები და, რაც ყველაზე ტრაგიკულია, წაართვა ინდივიდებს უნივერსალური უფლება თავისუფლებითა. თანამედროვე ხელოვნება კი თავისი არსით თავისუფალი ნების გამოხატვა, ინდივიდუალური შეგრძნებები, ემოციები და აღქმებია. ეს მრავალფეროვნება და შესაძლებლობათა ფართო სპექტრი იყო ავტორიტარებისთვის მთავარი საბრძოლველი.⁷

პროპაგანდა მასაში წარმატებით მოქმედებდა ყველა დროში. ისინი სრული მორჩილებით ბრბოდ იქცოდნენ. „ბრბოში ყოველთვის ის შეხედულებებია გაბატონებული, რასაც ის ვერ აცნობიერებს: გონებრივი აქტივობის გაქრობა და მედულარული

6 Giorio, La Scultura, Italies, #23, 2019, pg. 68.

7 ავტორიტარიზმს სჭირდება არა ინდივიდი, არამედ მასა, ბრბო, რადგან ინდივიდი იზოლირდება მასებისგან და საკუთარი უნარით გარკვეულ დასკვნებამდე მიდის. ინდივიდები, რომლებიც ვერ ეყოფიან მასების მიერ ნაკარნახევ მოსაზრებებს და არ შესწევთ უნარი, საკუთარი მოსაზრებები (ასეთის არსებობის შემთხვევაში) საყურადღებო გახადონ სხვებისთვისაც, ბრბოს ფსიქოლოგიას უერთდებიან, მარტივად იღებენ მას და გადაჭრით უარყოფენ ინოვაციას. გუსტავ ლე ბონი ბრბოს წევრთა ამოღებასთან დაკავშირებით აღნიშნავს, რომ „ბრბოს წევრი იმით არის განსხვავებული ინდივიდისგან, რომ იგი ამოღებებს არა თავის ტვინით, არამედ – ბურჯის“... „ამ გაგებით ბრბო ნათესაურად ახლოს არის პრიმიტიულ არსებებთან. განხორციელებული ქმედებები შესაძლოა სრულყოფილი იყოს მათი შესრულების თვალსაზრისით, მაგრამ რადგან ისინი თავის ტვინის მიერ არ არის ნაკარნახევი, ინდივიდი ბრბოში შემთხვევის შესაბამისად მოქმედებს. იზოლირებული ინდივიდი შესაძლოა იმავე გამოწვევებზე მიხედვით ემორჩილებოდეს, რომელთაც ბრბოს წევრი, მაგრამ, ვინაიდან თავის ტვინი მისადმი დამორჩილების მიზანშეუწონლობას კარნახობს, იგი თავს იკავებს დამორჩილებისგან. აღნიშნული ჭეშმარიტება ფიზიოლოგიურად შესაძლებელია გამოიხატოს იმის თქმით, რომ იზოლირებული ინდივიდი ფლობს რეფლექსიების დაოკების უნარს, როდესაც ბრბო ასეთ უნარს მოკლებულია“. იხ.: ლე ბონ, მასების, 2017, გვ. 16.

აქტივობის გაბატონება, გონებრივ შესაძლებლობათა დაქვეითება და გრძნობათა სრული ტრანსფორმაცია. ტრანსფორმირებული გრძნობები შესაძლოა ბრბოს შემადგენელ ინდივიდთა განცდებზე უკეთესი ან უარესი იყოს. ბრბო ისევე მარტივად იქცევა გმირად, როგორც ბოროტმოქმედად.⁸

მეორე მსოფლიო ომში საბოლოოდ დამარცხდა ნაცისტები, მაგრამ გაძლიერდა საბჭოთა კავშირი, რომელშიც ხელოვნებაში სოციალისტური რეალიზმის მოთხოვნები არ შეცვლილა. თუმცა, სტალინის სიკვდილის შემდეგ, შედარებით შერბილდა ხელოვნებზე იდეოლოგიური წნეხი. 1950-იანი წლებიდან ქართულ ხელოვნებაში გააქტიურდა ინდივიდუალიზმისაკენ სწრაფვა, რაც დადებითად აისახა ქანდაკებაზეც, ფიგურები შედარებით გათავისუფლდა შებოჭილობისაგან და გაფართოვდა ქანდაკების თემატ. ნუდისტური ნიშნების ფიგურებისა თუ სკულპტურული კომპოზიციების საჯარო სივრცეში დადგმა 1960-იანი წლებიდან დაიწყო. ასეთი მონუმენტური სკულპტურები გამოჩნდა საზღვაო ქალაქების სანაპიროებზე. ამ კუთხით გამოირჩევა გიორგი ოჩიაურის „ზღვა“⁹ (ბრინჯაო, 1968, ბიჭვინთის სანაპირო, სურ. 4) და გულდა კალაძის „სამაია“ (ბიჭვინთის სანაპირო, სურ. 5). გარდა ამისა, რამდენიმე მათგანი თბილისშიც გვხვდება, ასეთებია: ჯუნა მიქაბაძის „მზეჭაბუკი“ (თბილისი, სპორტის სა-

სახლე, 1965, სურ. 6), გურამ კორძაბიას „გოგონა ყვავილით“ (ბრინჯაო, 1967, თბილისი, სასტუმრო ივერიის ეზო, სურ. 7), გურამ ქაჯაიას „მშვილდოსანი“ (1969, თბილისი, დაიდგა მეტროსადგურ დიდუბის ტერიტორიაზე, სურ. 8), ირაკლი რევაზიშვილის „გაზაფხული“ (1983, მუშთაიდის ბაღი, სურ. 9). თითოეული მათგანი სრულად ან ნაწილობრივ შიშველია. მამაკაცთა ფიგურები ათლექტურნი არიან. ქალების ფიგურების შემთხვევაში კი ბრუტალურობა უკანა პლანზე გადავიდა, გამოჩნდა ქალური ფორმები, თითქოს, მათ მოიხსნეს ნიღბები და გათავისუფლდნენ ტოტალიტარული მოთხოვნების მარწუხებისგან.¹⁰

ნათელია, რომ გარემო, რომელშიც ცხოვრობს ხელოვანი, მუდმივად ზემოქმედებს მასზე. საბჭოთა პერიოდის ქანდაკებაში სიშიშვლესთან დაკავშირებული ტენდენციების გაშუქებით შევეცადეთ წარმოგვეჩინა პოლიტიკურ-კულტურული სიტუაციის ქანდაკებაზე გავლენის სხვადასხვა ასპექტი. პოლიტიკური ზეწოლა, ტოტალიტარიზმი უარყოფითად მოქმედებს სოცოკულტურულ გარემოს სიჯანსაღეზე. ასეთ პირობებში ხელოვნების განვითარება დიდ სირთულეებს აწყდება, კარგავს გამომსახველობითი ხერხების ინდივიდუალიზმსა და თავისუფალ გამომხატველობას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, ხელოვნება, თბ., 1971.
- გოგუაძე ვ., იდეოლოგიური ბრძოლა და ხელოვნების მისია, ხელოვნება, თბ., 1986.
- კომუნისტური იდეალების ხელოვნებისთვის (ფორმალისმის წინააღმდეგ საბჭოთა სახვით ხელოვნებაში), საბჭოთა ხელოვნება, თბ., 1963, #2, გვ. 6-7.
- ლე ბონ გ., მასების ფსიქოლოგია, 1895, თბ., 2017.
- შანიძე ლ., ქართული საბჭოთა ქანდაკება, მეცნიერება, თბ., 1975.
- ციციშვილი მ., ტოლოშვილი, ნ. ქართული მხატვრობა - განვითარების ისტორია XVIII-XX საუკუნეები, თბილისი, შპს. „ფავორიტი პრინტი“, 2012.
- ბარამიძე გ., სოციალისტური რეალიზმის შესახებ ქართულ სახვით ხელოვნებაში, საბჭოთა საქართველო, 1973, #10, გვ. 35-43.

8 იქვე, გვ. 9.

9 გიორგი ოჩიაურის რთული და დინამიკური სკულპტურული კომპოზიცია სამფიგურია, ის არ არის ჩაფიქრებული, როგორც ნუდისტური ჟანრი, არამედ საკურორტო ქალაქისთვის შესაფერისი დატვირთვა აქვს მიცემული (ქალი და მამაკაცი დელფინთან ერთად თავდაყირა წყალში ხტებიან).

10 1980-იან წლებში შესრულებულ ფიგურას მეტი სითამამე და ცენზურისგან გათავისუფლება ახასიათებს.

- ჭინჭარაული ნ., სოცრეალისტური პრელუდია და ქართული დაზგური ფერწერის მენტალური წვრთნა (1920-30-იანი წლების დასაწყისი), სპექტრი, 2008, გვ. 37-49.
- Серс Ф., Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного, Прогресс-Традиция, 2001.
- Kunst E., The War against Modern Art in the Third Reich, Honors Capstone Project, Zeynep Kazmaz, Faculty Advisor: Dr. Michael Bryant, Fall 2017.
- Giorio M. B., La Scultura Fascista Di Soggetto Sportivo Tra Bellezza e Propaganda Ideologica, Italies, #23, 2019, pg. 68.
- Sauwuet M., Propaganda Art in Nazi Germany: The Revival of Classicism, Trinity College Digital Repository, Hartford, The First-Year Papers (2010 - present), 2014.
- Miller J. A., The Politics of Nazi Art: The Portrayal of Women in Nazi Painting, 1996.

ილუსტრაციები გამოყენებულია შემდეგი წყაროებიდან:

- #1. https://en.wikipedia.org/wiki/Art_in_Nazi_Germany#/media/File:Olympics_in_Berlin_1936.jpg
- #3. https://en.wikipedia.org/wiki/Stadio_dei_Marmi#/media/File:Roma-fooroitalico5.jpg
- #4. გოგი ორიაური. თბილისი. ლიტერა. 2008
- #5. გულდა კალაძე. კატალოგი. თბილისი, ხელოვნება. 1976.
- #7. ფოტომასალა მოგვაწოდა ქეთევან კორძახიამ, გურამ კორძახიას ქალიშვილმა.
- #8. https://ka.wikipedia.org/wiki/ფაილი:დეგლი_მშვილდოსანი.JPG

GEORGIAN SCULPTURE IN THE SOVIET PROPAGANDA ERA AND PARALLELS WITH THE ARTS OF TOTALITARIAN STATES IN THE CONTEXT OF NUDITY

Sopio Papinashvili

Keywords: art under the Soviet regime, sculpture in Nazi Germany, nudity in arts, the notion of nudity, socialist realism, Georgian sculpture in the round, female nude in Georgian sculpture, male nude in totalitarianism

It is generally acknowledged that the sculpture in the round of 19th-century Europe was marked by modernist quests and diverse artistic forms. Conversely, the modernist development of art in a number of countries was undermined by totalitarian regimes committed to creating the phenomenon of *the new man, a hero*. This essay seeks to delve into the stages in the development of the nude genre in the socialist era and the reasons behind setbacks in its advancement, also shedding light on figures perpetuating Georgian propagandist ideas in the socialist realism setting, and similarities and differences between Georgian sculpture and its ideology-driven counterparts from Germany and Italy. The essay analyzes the sociocultural and political environment in the arts under Soviet regime, a factor that had a major impact on the development of sculpture in the round.

From the 1920s-1930s onward, authoritarianism emerged as the most formidable organizing force in certain European states, eventually to eclipse every other institution. The state and every person were totally subjected to one-party rule. Authoritarian governance exhibited exceptional aversion to and intolerance toward freethinking. Nazi, fascist, and communist ideologies were in charge of one's future, consciousness, and life. Having infiltrated every household, authorities set out to make sure that things are "as silent as the grave" by inducing terror preceded by convincing official speeches by the given countries' leaders. Nazism viewed Hitler's podium as the Alpha and Omega of all things¹. The communist state, as we know, sprang up as a result of the removal from power of Russian Emperor Nicholas II and the 1917 Revolution.

In our modern times, the art in the era of totalitarian states—alongside the analysis of its sociocultural setting—comes across as an increasingly exciting research subject. Firstly, we start by reviewing art-related processes overseen by the communist regime and its creation, a new artistic style known as socialist realism. The key mission of socialist realism was to carry out propaganda and agitation among state institutions, as part of which the ideas of the leaders were expected to be articulated through art. Needless to say, this called for changes in the contents of art. Thus, the modernist artistic form became unacceptable as incapable of engaging in propaganda among masses of working peasants. As for the artistic form of socialist realism, it was limited to realistic art techniques. In every historical period, interaction between society, politics, and art builds on

¹ To keep the audience on the edge of their seats, Hitler employed monologues, often repeating the same words and phrase to gain total control over the listeners. At the same time, he also spoke about possible counterpoints, which he would not hesitate to quash with his own arguments. Exerting influence over masses, this method convinced them that the dictator was in the right. He pledged to retaliate any kind of resistance or opposition, including God Himself. He used the power of arts, referring to it as mystical, clearly characterizing his understanding of mysticism and approach to arts.

particular views. Hitler, the leader of another authoritarian state, Germany, also developed his individual plan to play politics and keep human beings at the lowest level in their development. He required adoration, ovations, and unconditional approval from masses. Those resisting his ideas were executed or imprisoned. The unacceptability of freethinkers—incidentally, found in great numbers in the artistic/creative realm—became a norm. Hitler labeled modernist artists as “degenerates,”² applying the same term to their exhibitions as well.

The first signs of the adverse attitude toward modernist art were exhibited by the Association of German Artists (*Der Deutsche Kunstgesellschaft*) in 1920. This organization incorporated those unanimously believing that artists “perverted arts” in the modern era and claiming to have been assigned the mission of reviving and saving “pure German art.” Wilhelm Frick, who became Interior Minister to Thuringia in 1927, appointed Schultze-Naumburg as an architect for the Nazi Party to replace Gropius, the founder of the Bauhaus School.³ Germany, one of the prominent global hubs nourishing modern art, found itself pressured by Nazi ideology, with German artists turning into minions in the hands of the official political course. Hitler surrounded himself with artists acceptable to and favored by him, notably sculptors Arno Breker, Josef Thorak, and Adolf Wamper.

Under socialism in Georgia (the late 1920s), a variety of politically controlled groupings were formed, including (Sarma [The Association of Artists for the Revolution] and Revmasi [The Association of Georgian Revolutionary Artists]). The propaganda of the socialist style insinuated itself into the educational program of the Academy of Fine Arts, consequently demanding a great deal of courage from students wishing to exercise their right to free-thinking and eager to voice their opinions. Given the circumstances above, the Georgian sculpture in the round of that time showcases portraits to a greater extent than the genres of abstract art or the nude. Even so, Georgian sculptor Iakob Nikoladze, in the 1930s, worked on plastic forms of the human body, carving nude figures that he technically refined using impressionist chiaroscuro. Notably, he remained within the boundaries of realistic forms of expression just the same. Next to him, the stu-

dents of the Academy of Fine Arts sculpted various forms of the human body, with references provided by art models. On the other hand, Nikoloz Kandelaki, who had just returned to Georgia from Russia, trained young creatives in monumental sculpting. One way or another, the nude remained only a part of the overall educational process, with no nude figures at all exhibited in public spaces in the first half of the 20th century.

Socialist realism started showing reactionary traits in the late 1930s to persist until the 1960s, when the process of squashing the cult of personality gradually picked up. In Georgia, promulgating the style of socialist realism proved to be hard for every branch of art, especially sculpture in the round. Subjectivity aside, sculpture in the round, as a novel branch of art, required special support. Sculpture, by definition, lacks diverse genre characteristics. Sculpture is themed around a human being. And one of the first things that have been around since the Paleolithic involves carving nude human bodies in sculpture. But nude bodies seemed uninteresting and irrelevant to communist ideology, explaining why the nude failed to develop as a genre. Still, nude representations of certain parts of the body did take on an ideological significance in the art of the Soviet period. For example, the façade of the IMELI (Marx–Engels–Lenin Institute) building in Tbilisi—the construction of which launched in 1934—featured human beings performing complex movements on a relief frieze, these figures having been created by sculptor Tamar Abakelia in the form of bas-reliefs. Each scene depicted workers and peasants at work. Several figures were portrayed naked from the waist up, a factor bolstering the political demand stipulating that workers, working people are strong. The sculptural relief of the body focused on carving muscular volumes, a task carried out fuller in the nude. Soviet socialist realism created a “new aesthetic” of human nudity full of brutal force, while harmonious, balanced aesthetical figures sunk into the remotest oblivion of the past.

Nude female images were rare in Soviet reality. And even those few actually depicted had to be acceptable to the party or deliver one political message or another. In the 1930s, Nazi socialism built on the idea of the birth of new art and new man, in which a special role

2 In 1925, Paul Schultze-Naumburg wrote *The ABC's of the Bauhaus*, followed by *Art and Race* in 1928, in which he wages war on the modernist art and refers to it as “degenerate.” See *Entartete Kunst: The War against Modern Art in the Third Reich*, 2017, p. 17.

3 *Entartete Kunst: The War against Modern Art in the Third Reich*, 2017, p. 15.

was reserved for a woman. Forging the so-called Aryan race and the notion of “the hero” introduced by the communists actually matched, save slight alterations. Unlike these two dictatorial systems, Italian Fascism maintained relative neutrality.

Nude female figures never broke through the boundaries of educational programs and artistic workshops. Sculptural representations of women designated for public spaces were assigned a new meaning by being transformed into “heroic mothers.” As for Nazi Germany, nude female figures, though not rejected altogether, brimmed over with ideology. Such were the representations of athletes at the Berlin Stadium (built in 1936-1945, illustration 1), with the figures authored by Josef Thorak and Arno Breker designed to celebrate the achievements of Germans in sports competitions back in 1931. Depicted in active movements, these dynamic monumental figures went on to take a prominent spot in a public space, right in the street. Two sculptural groups were created, one representing women, and the other depicting men. The female bodies are anatomically correct and well proportioned, but the masculine force and energy on their faces are a far cry from the aesthetics of a beautiful body, in this way turning into cold and crude stone figures. The unequivocal view of totalitarianism on art demanded that it be intelligible to masses. A 1938 issue of *Hakenkreuzbanner*, a German newspaper, features a phrase arguing that people can embrace art that runs in their (meaning German society) blood—true art is when even an ordinary person can take it in⁴. Similar narratives were disseminated by the Communist Party as well, with time being the only difference—Hitler’s era was far behind the period of communism, with ideology first put to use in the communist system in the late 1920s while toughening up in Germany as late as the mid-1930s. The Nazis tried to develop German art in line with the criteria of beauty acceptable to them. They believed that modernist art was criminal in essence, driving a nail in German culture’s coffin and threatening to bring about the nation’s spiritual degeneration.

As for the issue of installing propagandistic sculptures in Georgia’s public places, the situation was somewhat different, with nudity nowhere in sight in the streets or squares, and half-naked figures found only in the form of bas-reliefs or in wall sculptures in the round: for example, the sculptural décor (illustration 2) by Valerian Topuridze and Shota Mikatadze on the façade of Rustaveli Movie Theater (designed by Nikolai Severov in 1939), on Rustaveli Avenue. The bodily forms of the sculpted athletes in sportswear clearly show that the male’s shirt is unbuttoned to reveal his chest with healthy, muscular lineaments. As for the female, she is standing at ease, dressed in sweatpants and a tight top. The Stadium of the Marbles in Rome, Italy was also adorned with naked sculptures in the round. Mussolini’s role in selecting themes for sculptures is unmistakable. The stadium’s construction started in the 1920s to conclude with an opening ceremony in 1932.⁵ The stadium is adorned with monumental sculptures of naked male athletes towering at 6 meters in height (illustration 3). These figures were important to Mussolini’s fascist ideology in that they promoted an athletic lifestyle and hinted at the superiority of physically strong people. These massive, monumental figures assumed the function of the given setting’s main organizer. Approaching them instills a sense of vulnerability and smallness in people and belittles them morally. And this was the main purpose of such monumental sculptures—enabling cold and crude stone and its brutality to govern society.

The 20th century was a period marked by technological, scientific, and artistic richness and diversity. Surprisingly, however, it was amid this wealth and freedom that totalitarianism burst forth, eventually devaluing these achievements and, most regrettably, depriving people of their universal right to freedom. Modern art, by nature, stands for expressing free will and individual sensations, emotions, and perceptions. This diversity and ample opportunity made up the main target standing in the way of totalitarianism.⁶ Propaganda has always been successful among masses—people always seem to obediently turn

4 Miller, J. A. *The Politics of Nazi Art: The Portrayal of Women in Nazi Painting*, 1996, pp. 11.

5 Giorio, Maria Beatrice. “La Scultura Fascista Di Soggetto Sportivo Tra Bellezza e Propaganda Ideologica.” *Italies*, no. 23, 2019, pp. 68.

6 Authoritarianism does not need an individual. Instead, it needs a mob, a crowd, because an individual is isolated from masses and arrives at certain conclusions using his own capacities. Individuals unable to distance themselves from ideas dictated by a crowd, to voice their own opinions, if any, and thus draw the attention of others become one with mob psychology, easily embracing

into a crowd. “The crowd is always dominated by considerations of which it is unconscious—The disappearance of brain activity and the predominance of medullar activity—The lowering of the intelligence and the complete transformation of the sentiments—The transformed sentiments may be better or worse than those of the individuals of which the crowd is composed—A crowd is as easily heroic as criminal.”⁷

Nazism was decisively defeated in World War II, giving way to the reinvigorated Soviet Union, with the demands of socialist realism remaining unchanged in Soviet art. After Stalin’s death, however, the ideological pressure on artists somewhat slackened off. In the 1950s, individualistic aspirations flourished in Georgian art, eventually to have a positive impact on sculpture, with figures more or less breaking loose from their shackles, and the thematic scope of relevant works expanding. The figures or sculptural compositions bearing the signs of the nude genre were exhibited in public spaces for the first time in the 1960s, with relevant monumental pieces appearing along the shores of coastal cities. Some of the noteworthy examples among them include *The Sea*⁸ by Giorgi Ochiauri (bronze, 1968, Bichvinta shore, illustration 4) and *Samaia* by Gulda Kaladze (Bichvinta shore, illustration 5). In addition, some of them are also found in Tbilisi: *Mzechabuki* by Juna Mikatadze (Tbilisi, Sports Palace, 1965, illustration 6), *A Girl with a Flower* by Guram Kordzakhia (bronze, 1967, Tbilisi, Iveria Hotel yard, illustration 7), *Archer* by Guram Kajaia (1969, Tbilisi, installed in the territory of Didube Subway Station, illustration 8), and *Spring* by Irakli Revazishvili (1983, Mushthaid Garden, illustration 9), each being fully or partially executed in the nude. The male figures are athletic. In the case of the female figures, brutality takes a back seat to feminine forms, as though unmasked and freed from the shackles of totalitarian demands.⁹

Needless to say, the environments in which artists live constantly influence them. By covering some of the trends related to nudity in the sculpture of the Soviet period, we have attempted to bring to the fore various aspects of the impact of the political and cultural situation on sculpting. Political pressure, totalitarianism undermine the process of bettering the sociocultural environment. Under such circumstances, the development of artists faces major obstacles, losing the freedom and idiosyncratic means of expression.

Needless to say, the environments in which artists live constantly influence them. By covering some of the trends related to nudity in the sculpture of the Soviet period, we have attempted to bring to the fore various aspects of the impact of the political and cultural situation on sculpting. Political pressure, totalitarianism undermine the process of bettering the sociocultural environment. Under such circumstances, the development of artists faces major obstacles, losing the freedom and idiosyncratic means of expression.

REFERENCES:

- ამირანაშვილი, შ. ქართული ხელოვნების ისტორია, „ხელოვნება“, თბილისი, 1971.
- გოგუაძე, ვ. იდეოლოგიური ბრძოლა და ხელოვნების მისია, ხელოვნება, თბილისი, 1986.
- კომუნისტური იდეალების ხელოვნებისთვის (ფორმალიზმის წინააღმდეგ საბჭოთა სახვით ხელოვნებაში), საბჭოთა ხელოვნება, თბილისი, 1963, #2, გვ. 6-7.
- ლე ბონ, გ. მასების ფსიქოლოგია, 1895. ინგლისურიდან თარგმნა ნინო ხუნდაძემ, თბილისი, 2017.
- შანიძე, ლ. ქართული საბჭოთა ქანდაკება, მეცნიერება, თბილისი, 1975.
- ციციშვილი, მ. ტოლშვილი, ნ. ქართული მხატვრობა - განვითარების ისტორია XVIII-XX საუკუნეები, თბილისი,

it and brushing off initiative. Gustave Le Bon points out that what makes a member of the crowd different from an individual is that he is “far more under the influence of the spinal cord than of the brain. In this respect a crowd is closely akin to quite primitive beings. The acts performed may be perfect so far as their execution is concerned, but as they are not directed by the brain, the individual conducts himself according as the exciting causes to which he is submitted may happen to decide. A crowd is at the mercy of all external exciting causes, and reflects their incessant variations. It is the slave of the impulses which it receives. The isolated individual may be submitted to the same exciting causes as the man in a crowd, but as his brain shows him the inadvisability of yielding to them, he refrains from yielding. This truth may be physiologically expressed by saying that the isolated individual possesses the capacity of dominating his reflex actions, while a crowd is devoid of this capacity.” იბ. ლე ბონ, მასების ფსიქოლოგია, 2017, გვ. 16. 7 Ibid. გვ. 9.

⁸ This complex and dynamic sculptural composition by Giorgi Ochiauri consists of three figures. The work is not conceived in the nude genre per se, being instead meant to fit the context of a resort town (a man and a woman diving head first into the water together with dolphins).

⁹ Figures created in the 1980s boast greater audacity and freedom from censorship.

შპს. „ფავორიტი პრინტი“, 2012.

- ბარამიძე, გ. სოციალისტური რეალიზმის შესახებ ქართულ სახვით ხელოვნებაში, საბჭოთა საქართველო, 1973, #10, გვ. 35-43
- ჭინჭარაული, ნ. სოცრეალისტური პრელუდია და ქართული დაზგური ფერწერის მენტალური წვრთნა (1920-30-იანი წლების დასაწყისი), სპექტრი, 2008, გვ. 37-49.
- Серс, Ф., Тоталитаризм и авангард. В преддверии запрдельного, “Прогресс-Традиция”, 2001.
- Entartete Kunst: The War against Modern Art in the Third Reich, Honors Capstone Project, Zeynep Kazmaz, Faculty Advisor: Dr. Michael Bryant, Fall 2017.
- Giorio, Maria Beatrice. “La Scultura Fascista Di Soggetto Sportivo Tra Bellezza e Propaganda Ideologica.” Italies, no. 23, 2019, pp. 68.
- Sauwuet, M., Propaganda Art in Nazi Germany: The Revival of Classicism, Trinity College Digital Repository, Hartford, The First-Year Papers (2010 - present) (2014).
- Miller, J. A. The Politics of Nazi Art: The Portrayal of Women in Nazi Painting, 1996.

ILLUSTRATIONS ARE USED FROM THE FOLLOWING RESOURCES:

#1. https://en.wikipedia.org/wiki/Art_in_Nazi_Germany#/media/File:Olympics_in_Berlin_1936.jpg

#2 and #6. The photo was taken by me.

#2. Photo is mine

#3. https://en.wikipedia.org/wiki/Stadio_dei_Marmi#/media/File:Roma-foroitalico5.jpg

#4. Gogi Ochiauri. Tbilisi. Litera. 2008.

#5. Gulda Kaladze. Catalog. Tbilisi. Khelovneba. 1976.

#7. Photos was given to us by Ketevan Kordzakhia, a daughter of Guram Kordzakhia

#8. https://ka.wikipedia.org/wiki/ფაილი:ძეგლი_მშვილდოსანი.JPG



1. არნო ბრეკერი და ჟოზეფ თორაკი.
გერმანია. 1936-45.
ARNO BREKER AND JOSEF THORAK. 1936-45.



2. ვალენტინ თოფურიძე. კინოთეატრ
რუსთაველის ფასადი. 1939.
VALENTIN TOPURIDZE. CINEMA RUSTAVELI
FAÇADE. 1939.



3. მარმარილოს სტადიონი. იტალია.
1930-იანი წლების დასაწყისი.
MARBLE STADIUM. ITALY. EARLY 1930S.



4. გიორგი ოჩიაური. ზღვა. ბიჭვინთის სანაპირო. 1970. ქვა.
GIORGI OCHIAURI. SEA. BICHVINTA BEACH. 1970. STONE.



5. გულდა კალაძე. სამაია. ბიჭვინთის სანაპირო.
GULDA KALADZE. SAMAI. BICHVINTA BEACH. 1967.



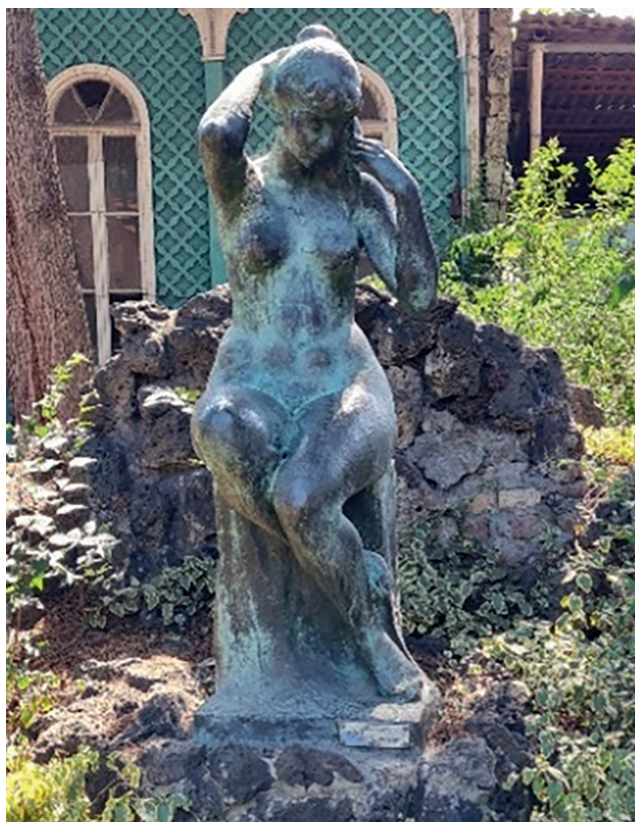
6. ჯუნა მიქატაძე. მზეჩაბუკი. თბილისი. სპორტის
სასახლე. 1965.
JUNA MIKATADZE. MZECABUKI. TBILISI SPORT PALACE.



7. გურამ კორძახია. გოგონა
ყვავილით. ბრინჯაო. თბილისი.
სასტუმრო ივერიის ეზო. 1967.
GURAM KORDZAKHIA. A GIRL WITH A
FLOWER. BRONZE. TBILISI. HOTEL IVERIA
YARD.



7. გურამ ქაჯაია. მშვილდოსანი.
თბილისი. 1969
GURAM KAJAIA. ARCHER. TBILISI. 1969.



8. ირაკლი რევაზიშვილი. გაზაფხული. თბილისი.
მუშტაიდის ბაღი. 1983.
ITAKLI REVAZISHVILI. SPRING. TBILISI. MUSHTAIDI GARDEN.