

### От “41°” до “H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>”: авангард в Тифлисе.

История европейского авангарда – это не столько история его осознания представителями разных национальностей, сколько история глобализации радикальных эстетических идей. Историки пишут о французском кубизме, итальянском футуризме, немецком экспрессионизме и русском кубофутуризме, и, возможно, с территориальной точки зрения такие ассоциации могут быть оправданны. С другой стороны, порой забывается, что, например, создателем французского кубизма был испанец (Пабло Пикассо), что русские (Василий Кандинский, Алексей Явленский, Марианна Веревкина) столько же, сколько немцы, ответственны за достижения экспрессионизма, и что русский авангард создан не только этническими русскими: это результат сотворчества художников разных национальностей – латышей (Густав Клуцис и Вольдемар Матвейс), украинцев (Александра Экстер), евреев (Натан Альтман), армян (Георгий Якулов) и, конечно же, грузин (Ладо Гудиашвили, братья Зданевич, Давид Какабадзе, Исидор Фрих-Хар и многие другие). Но и развитие грузинского модернизма, в период с конца 1910-х годов и до конца 1920-х годов, не может быть понято без влияния русских писателей и художников, без этой культурной инъекции, получившей особую силу после Октябрьской революции.

В поисках убежища от власти большевиков русские оказывались в самых неожиданных местах – от Константинополя до Токио, от Берлина до Харбина, от Белграда до Парижа. Одним из таких средоточий беженцев был Тифлис, который в мае 1918 года стал столицей меньшевистской Грузинской республики. Именно здесь, в этом “фантастическом городе”, а не в Берлине или Париже, русский авангард продолжал развивать свои иконоборческие идеи; и хотя в Тифлисе того времени “только главные улицы очищаются”, он выделялся он выделялся активным и громогласным художественным и литературным сообществом, став центром настоящего закавказского ренессанса.

В XIX и XX веках для многих русских Грузия была, по выражению Осипа Мандельштама, “новой Швейцарией” “с приветливыми, гостеприимными и талантливыми людьми”. И, конечно же, в литературе и искусстве мы находим бесчисленное множество упоминаний Тифлиса и Кавказа. Истории “кавказских пленников” Александра Пушкина и Михаила Лермонтова, являются пожалуй, самыми известными, и их эстетические преломления подчеркивают двойной образ Кавказа – как райского места и как места ссылки – для многих русских беженцев, которые на время оказались в Тифлисе после октября 1917 года. Для русских Грузии и Армении издавна означали границу Востока, и это ощущение усилилось в годы расцвета авангардного искусства, когда такие художники, как Наталья Гончарова и Казимир Малевич, стремились заменить “западные”, математически выстроенные, перспективу и пропорции интуитивными – “восточными”. Их коллеги, армянин Георгий Якулов и грузин Давид Какабадзе, даже отмечали разницу в соответствующих пониманиях пространства. Какабадзе утверждал, что западная визуальная и интеллектуальная традиция культивируется на “естественном, конкретном материале”, в то время как Восток игнорирует “естественное, абстрактное и универсальное”.

В любом случае, задолго до политических преобразований 1917 года, и несмотря на войны и беспорядки, Тифлис стал важной лабораторией авангардистской деятельности. Алексей Крученых прибыл сюда в 1916 году; Кирилл Зданевич вернулся с фронта и вместе с Крученых Василием Каменским опубликовал сборник “1918”, в котором Каменский и К.Зданевич воспроизвели свою футуристическую карту Тифлиса. Возникали новые журналы, открывались выставки с широким охватом тем – от детских рисунков до “Живописи и графики московских футуристов”, а Крученых,

Игорь Терентьев и Илья Зданевич управляли своим футуристическим университетом (Футурвсечубище) при содействии поэтов Николая Чернявского Юрия Дегена, Сандро (Александра) Короны и их соратников из литературной группы “Голубые роги”. Радикальные поэзия и живопись процветали, особенно благодаря таланту Крученых, который в январе 1918 года организовал первый вечер заумной поэзии, ставший толчком к созданию группы “41°” (на градус крепче, чем водка).

Именно в Тифлисе (с 1936 года – Тбилиси), а не только в Берлине, Париже или Нью-Йорке художники и поэты русского авангарда продолжали развивать свои идеи. Но какой была столица тогдашней независимой Грузии? Тифлис – утонченный и примитивный одновременно город, жестко разделенный на шикарную европейскую часть и беднейшие “азиатские” предместья, которые начинались от Майдана (главной площади старого города). Русские писатели, художники и музыканты, приехавшие в Тифлис в 1917 – 1921 годах, жили, конечно, в европейской части города и, если они могли себе это позволить, пили кофе и коктейли в элегантных отелях, таких как “Ориант”, ели мороженое во “Фраскати”, посещали обычные туристические достопримечательности (Сионский собор, открытый рынок на Майдане) и вели интеллектуальную жизнь, которая не слишком сильно отличалась от их прежней жизни в Петербурге или Москве. Кроме того, в отличие от России, разоренной войной и революцией, меньшевистская Грузия казалась внешне спокойной: белые русские офицеры могли чувствовать себя в безопасности, а магазины были заполнены косметикой из Парижа и одеждой из Лондона.

Конечно, французская косметика, солнце и обильные рынки – долгожданные перемены после лишений, но Тифлис также гордился живым интеллектуальным сообществом, осведомленным о последних тенденциях европейского и русского модернизма. В самом деле, Давид Бурлюк, Василий Каменский, Николай Кульбин и Владимир Маяковский читали лекции в Тифлисе еще до Первой мировой войны. Уроженец Тифлиса Илья Зданевич опубликовал свою брошюру “Что такое футуризм” в 1914 году. Вместе с братом Кириллом он превратил свой дом в центр авангарда, где в октябре 1917 года они организовали персональную выставку Кирилла, в 1919 году принимали поэта Крученых, распространяли неопрIMITИВИЗМ, кубофутуризм и “всечество” и поддерживали наивное искусство грузинского художника Нико Пиросманашвили. В ноябре 1917 года состоялось открытие “Фантастического кабачка”. И последующие месяцы были не менее богаты культурными событиями - от скандальных (лекция Крученых и Терентьева по анальной эротике в “Фантастическом кабачке”) до сентиментальных (выставка портретных рисунков Тифлисских красавиц в кафе “Братское утешение”). Другими словами, Тифлис был динамичным центром творческих экспериментов, искусственной теплицей, в которой расцвели самые разнообразные и любопытные культурные явления: можно было слушать позднесимволистские стихи поэтов группы “Голубые роги” в кафе “Химериони” или заумные стихи Крученых в столовой “Имеди”; можно было посещать класс в “Институте гармонического развития человека” Георгия Гурджиева или смотреть танцы в выразительном исполнении Софии Мельниковой в Театре миниатюр; можно было поступить в консерваторию в класс фортепиано к Генриху Нейгаузу или пойти на концерты Николая Черепнина и Томаса де Гартмана, в Театр оперы и балета; можно было смотреть новые работы Гудиашвили, Какабадзе Якова Николадзе на “Первой выставке грузинских художников”, а затем попытаться расшифровать единственный выпуск газеты “41°” (июль 1919), составители которого намеревались “использовать все великие открытия сотрудников и надеть мир на новую ось”. Ну а в качестве альтернативы всегда можно было принять участие в менее взыскательных событиях и посетить один из многочисленных баров и ночных клубов, таких как “Ладья аргонатов” или “Хвост павлина”. Художник Георгий Шильян, который впоследствии сделал карьеру в Италии, так описал свое пребывание в Тифлисе: “Каждый

день из России прибывали новые представители философии и искусства, и их приветствовали распростертыми объятиями. Поэзия и поэты были в своем апогее. Только в этом городе можно было бы насчитать их несколько сотен. Среди грузинских поэтов был знаменитый Табидзе, который всегда ходил с медведем в наморднике, и был там также Паоло Яшвили. Каждый из них вел свою линию, и они всегда сражались друг с другом. Все эти люди раньше сидели в кафе, ресторанах и кабаках, ведя нескончаемые философские и художественные дискуссии, и иногда так горячились, что доходили до рукопашной”.

Блестящим символом “тфлисского Парнаса” стал “Фантастический кабачок” (первоначальное название “Студия поэтов”) – место встречи для перемещенных поэтов, художников, композиторов, актеров и критиков. Он открылся 12 ноября 1917 года на Головинском проспекте (ныне – проспект Руставели) в доме 12, напротив Театра оперы и балета. Принимая посетителей почти каждый вечер, это кабаре стало центром общения неоакмеистов, таких как Сергей Городецкий, а также футуристов во главе с Крученых, Ильей Зданевичем и, позднее, Игорем Терентьевым, которые “воплощают новую поэтическую школу, продлив нынешний поэтический язык с тем, чтобы привести его к полной абстракции зауми.<Футуристический> Университет проводит встречи в пламенном “Фантастическом кабачке” и организует многочисленные конференции по футуризму, зауми и поэзии в кабачке, консерватории, в столовой “Имеди” в течение 1918 и 1919 гг.”

“Фантастический кабачок” также поддерживал два радикальных журнала литературы и искусства того времени: “Феникс” (под редакцией Дегена) и “Куранты” (под редакцией Бориса Корнеева), где, кстати, была опубликована статья Крученых о кабачке.

Закаленный “иронической мудростью” Дегена и легким красноречием Короны, “Фантастический кабачок” стал местом встречи писателей, художников, актеров, композиторов и критиков Серебряного века, которые стремились сохранить и обогатить традиции петербургских литературных кабаре “Бродячая собака” и “Привал комедиантов”. Один из создателей кабачка – Деген – был раньше их частым посетителем. Секретарем “Фантастического кабачка” стала последовательница акмеизма Нина Васильева. Культурная программа нового заведения – лекции и поэтические чтения, сопровождающиеся застольями, - напоминала посетителям эти кабаре, хотя, в отличие от них, здесь не надо было вносить вступительный взнос. Подобно Вере Прониной, которая по меткому замечанию Георгия Иванова, была “la maitresse du Chien” (“хозяйской Собаки”), у “Фантастического кабачка” была собственная муза – подруга Ильи Зданевича София Мельникова, которой был посвящен его второй альманах. Как и петербургские кабаре, “Фантастический кабачок” вдохновлял поэтов на “гимны” в его честь: их писали, например, Александр Канчели, Александр Порошин и Паоло Яшвили, окрыленные легкостью сочетания словесного и визуального выражения, частного и общественного пространства, неформального и интеллектуального настроения.

“Фантастический кабачок” состоял из одного помещения, расписанного Дегеном, Гудиашвили (по рисунку Николадзе), Зигмундом Валишевским и Ильей Зданевичем, при участии журналиста Александра Петраковского и карикатуриста Сергея Скрипицына. Вскоре кабачок оказался во власти “трех идиотов” (Крученых, Терентьева и Зданевича) и их группы “41”, чьи действия и устремления породили сравнение кабачка с “Кабаре Вольтер” в Цюрихе, колыбелью движения дада. Во всяком случае, к середине 1918 года “Фантастический кабачок” стал средоточием основных литературных течений, которые представляли Городецкий с поэтическим

объединением "Цех поэтов", Деген с художественным объединением "Кольчуга" (при поддержке группы "Голубые роги") и группа "41<sup>о</sup>".

Среди завсегдатаев "Фантастического кабачка" были также поэты Симон Чиковани, Тициан Табидзе и Паоло Яшвили. Впоследствии он и художники Ираклий Гамрекели и Бено Гордезиани основали группу " $H_2SO_4$ " (химическая формула серной кислоты) и опубликовали два выпуска журнала под таким же названием. Хотя тексты в журнале были не на русском, а на грузинском языке, его разработкой группа во многом обязана зауми Крученых и московскому кубофутуризму, а бунтарство, свойственное ряду ранних произведений Наталии Гончаровой, Михаила Ларионова, Михаила Ле-Дантю и Владимира Маяковского, было неотъемлемой частью эстетического сознания членов группы. Это особо остро проявилось, к примеру, в работе Константина в 1924 году. Марджанова (Марджанишвили) над постановкой пьесы Маяковского "Мистерия-буфф" в декорациях Гамрекели в Тифлисе в 1924 году. Гамрекели, по-видимому, хорошо знал о недавних дерзких экспериментах конструктивистского театра Москве и Ленинграде, которые поддерживал Всеволод Мейерхольд, а Маяковский, посетив Тифлис в сентябре 1924 года, несомненно, обсуждал постановку своей пьесы с Гамрекели и Марджановым. Судя по декорациям, созданным Гамрекели, эти двое, кажется, задумали поставить "Мистерию-буфф" с целью продвижения авангардных идей, а не только как традиционное представление с определенным сюжетом и действующими лицами, подобно тому, как за два года до этого Мейерхольд и Любовь Попова интерпретировали комедию Ф. Кроммелинка "Великодушный рогоносец". Иными словами, Гамрекели и Марджанов работали с текстом свободно, не следуя ему буквально и расширяя различными отступлениями и дополнениями. Спектакль предполагалось поставить не в привычном театральном пространстве, а под открытым небом на горе Давида в Тифлисе. Кроме того, Гамрекели добавил в оформление постановки (особенно во втором и третьем действиях) личные намеки, не имевшие отношения к пьесе Маяковского. Например, следуя истинному духу дада, Гамрекели упомянул о своей верности художественным принципам, включив в оформление формулу серной кислоты  $H_2SO_4$ . Он также использовал фрагменты слов и выражений, часто имевшие скандальный оттенок, например сокращения грубых и непристойных слов. Можно предположить, что, несмотря на мощный замысел, спектакль не состоялся именно из-за весьма неоднозначного подхода, если не из-за подобных нюансов.

"Фантастический кабачок" закрылся в июле 1919 года, однако его дух, возможно, в менее роскошном виде, сохранялся в кабаре "Химериони", разместившемся также на Головинском проспекте в фойе помещения Тифлисского художественного общества (ныне – Театр им. Ш. Руставели), в том же здании, где находился и ресторан "Анона". Идея создания нового заведения принадлежала "трем грузинским братьям" – поэтам Валериану Гаприндашвили, Тициану Табидзе и Паоло Яшвили, основателями братства "Голубые роги". Эта группа, основанная в Кутаиси в 1915 году, объединяла новейших символистов, находившихся под сильным влиянием творчества Шарля Бодлера, Стефана Малларме, Артюра Рембо и Поля Верлена и искавших вдохновение не в футуристической игре слов, а в чистой эстетике, а признание – не в вызывающих публичных чтениях. Поэты Гаприндашвили, Николо Мицишвили, Григол Робакидзе и Табидзе, в частности, выбрали в качестве основных тем для своего творчества любовь, природу и духовный мир, а эlegantный Гудиашвили проиллюстрировал первый альманах 1916 года и переодическое издание братства "Мечтающие газели" ("Меоцнебис ниамороби") 1919 – 1922 годов.

Названный в честь одного из стихотворений Гаприндашвили, "Химериони" открыл свои двери в апреле 1919 года. Как и в случае с росписью стен "Бродячей собаки", "Привала комедиантов" и "Фантастического кабачка", интерьер "Химериони" также был оформлен художниками – Сергеем

Судейкиным вместе с Гудиашвили и Какабадзе: "Когда Гудиашвили и Какабадзе впервые вошли в помещение и представили, что надо сделать, они изменились в лице. Ни один из них не работал в жанре декорации и обоих напугал размер помещения. Но стоило появиться настоящему мастеру-декоратору русского Императорского театра и дягилевского сезона в Париже, Сергею Судейкину, как все изменилось".

Именно Судейкин, вдохновленный идеями Гаприндашвили, Табидзе и Яшвили, а также Александра Зальцмана, работавшего в Театре оперы и балета, руководил оформлением интерьера "Химериони". При участии Гудиашвили, Какабадзе, Валишевского и братьев Зданевич Судейкин создал цикл декоративных панно. Хотя панно не сохранилось во всей полноте, а описания современников противоречивы, ясно, что росписи производили яркое и захватывающее впечатление: "По описаниям Тициана Табидзе, Судейкин у входа в кафе поместил фигуру Поэта в римской тоге; было там и изображение П. Яшвили в испанском плаще и шляпе с голубым рогом в руках. Упоминает Табидзе и о росписи, в которой Судейкин поместил свой автопортрет с зеркалом и заглядывающим в него Амуром, а рядом в белом одеянии Мадонны стояла его жена – красавица Вера Артуровна Судейкина. Грузинский поэт называет еще ряд сюжетов, среди которых были: Тициан Табидзе в костюме Пьеро, его жена – Нина Макашвили в виде Коломбины, изображение А. Рембо и Андрея Белого, трагический балаган и другие".

Росписи, созданные помощниками Судейкина, также были примечательны: Гудиашвили написал фреску под названием "Степко", Какабадзе создал фреску на тему "Творец и Муза" и еще одну – с автопортретом и портретами Гудиашвили и писателя Василия Барнова (Барнавели), а также расписал потолок. Росписи Гудиашвили, по словам Табидзе, - шедевр грузинского искусства, а композиции Судейкина были настолько блистательными, что Городецкий упоминал их "наркотический" эффект.

Не смотря на обращение к образам античности, комедии дель арте и к поэзии символистов, деятельность "Химериони" оказалась не умозрительной, а созидательной, чему способствовала грузинская склонность к веселью. Кафе быстро прословилось своими импровизированными балами, выборами королевы красоты, изобилием вкусной еды и напитков. Атмосфера была настолько беззаботной, что, по словам Гудиашвили, даже олени могли свободно ходить вокруг фонтана и среди столов, иногда поедая фрукты и овощи. Конечно, так же как и в "Фантастическом кабачке", в "Химериони" выступали музыканты, художники и поэты, устраивались выставки и аукционы, средства от которых передавались Обществу грузинских художников.

Очевидно, что молодые поэты и художники (от Робакидзе, Табидзе и Судейкина до Георгия Харазова, Сергея Рафаловича и Савелия Сорина) были одними из самых заметных посетителей "Химериони". Но при большом интересе к изобразительному искусству и искусству слова, все же особой заслугой культурной программы "Химериони" было увлечение искусством движения, особенно свободным или пластическим танцем. В конце концов, одним из самых заметных посетителей являлся Георгий Гурджиев, который в 1917 году из большевистского Петрограда прибыл на Кавказ в Ессентуки, где вскоре к нему присоединился композитор Томас де Гартман с женой Ольгой увлекавшейся теософией. Обосновавшись затем в Тбилиси Гурджиев продолжил развивать свои философские теории и приветствовал экспериментальную школу танца, созданную весной 1919 года художником Зальцманом и его женой Жанной Матиньон. Гурджиев стал постоянным посетителем "Химериони", где, возможно, обсуждал и популяризировал свою синкретическую философию психофизического кинезиса, вегетарианство и теософию.

22 июня 1919 года Гурджиев вместе с Жанной Матиньон впервые представил публике поставленные им "священные" танцы в Театре оперы и балета, тем самым заложив основы для создания "Института гармонического развития человека", который в дальнейшем посещали, в частности, Терентьев, Валишевский и К. Зданевич. Словно вспоминая о своих беседах с Гурджиевым, Терентьев написал в первом номере газеты "41": "Танец... это последнее, что остается, когда все испробовано... Далькроз выровнял фронт современного искусства, освободив танец от стиля и предметности. Гурджиев появился в школе Далькроза в подходящий момент. Если европейская привычка должна приспособиться к внешнему, чтобы закруглить движение на парусах инерции, Гурджиев дает нам стимул воли вместо старой доброй давки. Метод Гурджиева в два раза богаче, чем Далькроза".

Важность таких встреч для истории авангарда значительнее, чем кажется. Ведь Гартманы и Зальцманы тесно общались с Василием Кандинским, Алексеем Явленским и Марианной Веревкиной в Мюнхене в 1900-1910-х годах. Другими словами, эти художники, музыканты и танцовщики находились на переднем крае движения к абстрактному искусству, и, по сути, когда Кандинский, создавая свои импровизации, предпринимал первые эксперименты по синтезу движения, живописи и музыки, он изучал музыкальные сочинения Гартмана и хореографию Александра Зальцмана.

Серьезное влияние система Гурджиева оказала на движения и жесты современного танца и на европейский "мистический", или "духовный", авангард, трансцендентные устремления которого многие художники конца XIX века отождествляли с восточным танцем (в том числе с грузинским народным танцем). Эти устремления можно выделить как отдельное направление авангардного танца. То, чем занимался в Тифлисе Гурджиев, было расширено исследованиями Србуи Азарапетиан (Лисициан), дочерью знаменитого армянского этнографа Степана Лисициана, которая создала фундаментальный труд о записи танцевальных движений. В дальнейшем, как член Хореологической лаборатории при Российской Академии художественных наук в Москве, она занималась новаторской для того времени темой, пытаясь найти способы зафиксировать движение и положение тела в пространстве (например с помощью фотографии). Она утверждала, что статичный снимок не передает ритма, поскольку танцевальное движение немислимо без музыкального сопровождения, и пришла к выводу, что единственный способ, при помощи которого может быть передан ритм движения, это сочетание записи звука и движущегося изображения, то есть кинематограф. Одним из первых успехов Азарапетиан, к примеру, была ее интерпретация балета Антона Аренского "Египетские Ночи", которую она показала в Тифлисе в 1917 году. Позднее, 12 марта 1924 года в Хореологической лаборатории в Москве танцовщица Елена Алибегова исполнила свое оригинальное хореографическое изобретение – "Танец заклинательницы змей" из того же балета. Азарапетиан, следуя всеобщим увлечением идеями швейцарского композитора и эвритмиста Эмиля Жака-Далькроза, еще в 1917 году, за два года до приезда Гурджиева, вместе всего лишь с тремя студентами открыла в Тифлисе свою студию свободного танца (сначала под названием Студия декламации, ритма и пластического танца). К 1920 году ее студию посещали уже более 150 студентов, а три года спустя студия была преобразована в Институт ритма и пластики при Наркомпросе Грузинской ССР. Позже Азарапетиан изучала этнические танцы, в том числе популярные армянские танцы, которые она также использовала как исторический и научный материал для дальнейшего исследования по кинетографии – записи движений.

Одновременная деятельность двух корифеев искусства движения – Гурджиева и Азарапетиан – имела особое значение для Тифлиса, который стал передовым центром современного танца. Их

системы, расходясь, дополняли друг друга: Гурджиеву были близки мистические практики, использующие внутренние, непосредственные движения тела; Азарапетиан, наоборот, хотела заменить случайность в танце рациональным, системным подходом к пластике и ритму, когда в движениях танцовщика задействованы не только ноги, но и руки, используются различные повороты головы. При этом Азарапетиан, которая была также и пластической танцовщицей, и верной ученицей Айседоры Дункан, не отвергала идею освобождения тела, о которой узнала в 1915-1917 годах во время посещения студии Инны Чернецкой в Москве. Поэтому вполне естественно, что грузинские власти доброжелательно отнеслись к Институту ритма пластики Азарапетиан и в 1924-1925 годах организовали его выступления в Москве с программой пластичных "восточных" танцев. В Москве труппу ждал такой успех, что искусствовед и историк танца Алексей Сидоров, глава Хореологической лаборатории, выразил желание перевести Институт в Москву, отметив, что опыт и выразительность грузинских танцоров превосходны и не уступают европейскому уровню.

Естественно, в те замечательные годы "Фантастический кабачок" и "Химериони" были не единственными центрами художественного творчества в Тифлисе. Судейкин и Савелий Сорин, например, украшали также стены "Ладьи аргонатов", еще одного ночного клуба, который поддерживали Александр Черепнин, Николай Евреинов, Городецкий и Сергей Рафалович. В то же время в оформлении находившегося рядом кафе "Хвост павлина" участвовал Табидзе, Валишевский и К. Зданевич. Важными для интеллектуальной жизни города событиями были художественные выставки, в особенности вторая выставка группы "Малый круг", состоявшаяся в 1919 году, на которой были представлены работы Раисы Флоренской (сестры знаменитого священника и математика Павла Флоренского), Сорина, Валишевского, Зальцмана и Судейкина, которого в своей рецензии поэт Городецкий назвал "безудержным фантазером".

Тем не менее, при всей оживленности культурной жизни, Тифлис был далек от столичной жизни и общества, в котором когда-то вращались петербургские и московские художники, и, в конечном счете, некоторые чувствовали себя чужими в этой восточной обстановке. Поскольку в Петербург или Москву они вернуться не могли, выходом из географического тупика для них стали Берлин или Париж, и к концу 1919 года многие из них покинули Грузию, чтобы попытаться счастья на Западе.

Интеллектуальная жизнь продолжала процветать в Тифлисе и после советизации Грузии в 1921 году. Авангардный эксперимент продолжался на протяжении 1920-х годов. В марте 1924 года была создана группа "H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>", члены которой издавали журнал под тем же названием; в 1926 году Гудиашвили вернулся из Парижа, в следующем году вернулся Какабадзе, а поэты Симон Чиковани, Тициан Табидзе и Паоло Яшвили продолжали писать и публиковать свои стихи вплоть до сталинских чисток 1930-х годов. В обстановке жестких политических репрессий откровенные художественные эксперименты прекратились, и то, что было храбрым, захватывающим и пророческим экспериментом, вскоре сменилось "героическим реализмом" и возвращением к порядку, который, однако, оказался не менее международным, чем авангард.

**Джон Э. Боулт**