

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი  
ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ინსტიტუტი

---

**ანა შანშიაშვილი**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის  
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

**დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა**

თემაზე

**ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება და ქართული  
სახვითი ხელოვნების ტრადიციები**

სამეცნიერო ხელმძღვანელები:

**ზაზა სხირტლაძე,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი, თსუ ხელოვნების  
ისტორიისა და თეორიის ინსტიტუტის პროფესორი

**ნინო სიმონიშვილი,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი



უნივერსიტეტის  
გამოცემლობა

თბილისი

2015

# სარჩევო

1. შესავალი	3
2. I თავი: ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ქართული ხელოვნების ტრადიციებთან კავშირის შესახებ არსებული ლიტერატურის მიმოხილვა	13
2. II თავი: ნიკო ფიროსმანაშვილის შესახებ არსებული ბიოგრაფიული ცნობები	25
3. III თავი: ნიკო ფიროსმანაშვილის შერწერის იკონოგრაფია და მისი კავშირი ქართული ხელოვნების ტრადიციებთან	36
4. IV თავი: ნიკო ფიროსმანაშვილის შერწერის სტილური ნიშნები ეროვნული მხატვრული ტრადიციის კონტექსტში	134
5. V თავი: ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება XIX-XXს-ის მიჯნის ევროპული ავანგარდული ხელოვნების მხატვრული ტენდენციების კონტექსტში	180
6. დასკვნა	189
7. გამოყენებული ლიტერატურა	200

## **შესავალი**

### **საკვლევი პრობლემა**

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე მოღვაწე თვითნასწავლი მხატვრის<sup>1</sup>, ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერა ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნაწილია. მისი შემოქმედება ერთი მხრივ, მხატვრის თვითნაბად ნიჭზე, მის ოსტატობასა და ინდივიდუალიზმზე მიუთითებს, მეორე მხრივ კი ზოგადქართული, ეროვნული ფორმათგანცდის ერთგვარ სიმბოლოსაც წარმოადგენს. ფერმწერის შემოქმედება ქართულ მხატვრულ ტრადიციას აგრძელებს და ამავედროულად, მხატვრის მოღვაწეობის ეპოქისთვის საოცრად თანამედროვეცაა. ყოველივე ეს ერთობლიობაში განაპირობებს ფიროსმანაშვილის შემოქმედების მნიშვნელობასა და განსაკუთრებულ როლს ქართული კულტურის ისტორიაში.

წინამდებარე ნაშრომის საკვლევ პრობლემას წარმოადგენს ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ერთი ასპექტი – მისი მხატვრობის ტრადიციული ნიშნები და მათი მიმართება ეროვნულ ფორმათგანცდასთან. ფიროსმანაშვილის მხატვრობის მრავალმხრივობიდან გამოდინარე, აღნიშნული საკითხის სრულყოფილი ანალიზი ვერ იქნება ერთი კონკრეტული კვლევის საგანი. მიუხედავად ამისა, ვიმედოვნებთ, რომ სადისერტაციო ნაშრომში გამოთქმული ზოგიერთი მოსაზრება უფრო ფართო კონტექსტში და განსხვავებულ ჭრილში წარმოგვიდგენს როგორც ქართული კულტურის ამ თვითნაბად ფენომენს, ისე ზოგადად, საქართველოში შუა საუკუნეებიდან თანამედროვე, ურბანულ კულტურაზე გარდამავალი საზოგადოების აზროვნებასა და მსოფლმხედველობას.

### **ნაშრომის აქტუალობა**

თვითნასწავლი ნიკო ფიროსმანაშვილის უნიკალური მხატვრობა თავისთავად განაპირობებს მისი შემოქმედების წინამძღვრების კვლევის

---

<sup>1</sup> წინამდებარე ნაშრომში ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებასთან კავშირში ტერმინი “თვითნასწავლი”-ს ხმარებისას ვგულისხმობთ აკადემიური განათლების არქონას და არა ფერმწერის მიკუთვნებას ნაივ ან პრიმიტივის მხატვრებთან.

მნიშვნელობასა და აქტუალობას. სხვადასხვა თაობის მკვლევართა მიერ მრავალჯერ იქნა ხაზგასმული ის ფაქტი, რომ XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე, სოფელ მირზაანში დაბადებული და თბილისში მოღვაწე თვითნასწავლი მხატვრის შემოქმედება ქართული ხელოვნების მდიდარ ტრადიციებზე აღმოცენებული. არაერთხელ აღინიშნა მისი მხატვრობის სიახლოვე შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებასთან და XIX ს-ის ხელოვნებისა და ხელოსნობის სხვადასხვა დარგებთან („ტფილისურ პორტრეტთან“, ეთნოგრაფიულ სურათებთან, საფლავის ქვების პორტრეტებთან, იმ დროისათვის ახლადშემოსულ ფოტოგრაფიასთან). მიუხედავად ამისა, კონკრეტული მაგალითების კომპარატიულ ანალიზზე დაფუძნებული დეტალური კვლევა, რომელიც ერთიან კონტექსტში განიხილავს ამ თემასთან დაკავშირებულ სხვადასხვა ასპექტს, დღემდე არ ჩატარებულა. ვიმედოვნებთ, რომ კონკრეტული მაგალითების ანალიზი და ერთიან კონტექსტში გააზრება, ისევე როგორც ნაშრომში ჩართული ახალი კომპარატიული მასალა (XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის თბილისურ ჰამქრებში შექმნილი ვერცხლის ნაკეთობების ფიგურატიული მორთულობა) ამ მიმართულებით შემდგომში წარმოებულ კვლევებს გარკვეულ დამხმარებას გაუწევს.

## **კვლევის მიზანი**

სადისერტაციო ნაშრომი მიზნად ისახავს ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტის ქართული ხელოვნების საუკუნოვანი ტრადიციების ჭრილში განხილვას: ეს მოიცავს როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაში უკვე გამოთქმულ მოსაზრებებზე დაყრდნობით კონკრეტული მაგალითების ანალიზს, ისე დღემდე უცნობი კომპარატიული მასალის განხილვას და კვლევის ახალი პერსპექტივების წარმოჩენას.

## **კვლევის ამოცანები**

ნაშრომის ამოცანაა გააანალიზოს ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების იკონოგრაფიული და სტილური თავისებურებების კავშირი როგორც შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების, ისე მხატვრის თანადროული ეპოქის

ვიზუალური კულტურის სხვადასხვა დარგებთან. კვლევის ამოცანაა გამოკვეთოს:

- 1) ფიროსმანაშვილის სურათების თემატური რეპერტუარის და კონკრეტული ვიზუალური მოდელების მიმართება შუა საუკუნეების ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში გავრცელებულ იკონოგრაფიულ სქემებთან და ნიშან-სიმბოლოებთან;
- 2) XIX-XX სს-ის მიჯნის ისტორიულ-კულტურული და სოციალური გარემო, მათ შორის ხელოვნებისა და ხელოსნობის ის დარგები, რომლებთანაც ფიროსმანაშვილის თემატურ-კომპოზიციური რეპერტუარის მსგავსება მუდავნდება;
- 3) ფიროსმანაშვილის სახვითი ენის ნათესაობა როგორც შუა საუკუნეების, ასევე XIX-XX ს-ის დასაწყისის ეროვნული მხატვრულ ტრადიციასთან.

### **კვლევის მეთოდოლოგია**

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების წანამდგრების კვლევისას წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომში გამოყენებულ იქნა როგორც სახელოვნებათმცოდნეო აღწერა-ანალიზის, ისე კომპარატიული კვლევის მეთოდები. ფიროსმანაშვილის შემოქმედებასა და სხვადასხვა ეპოქის ქართული ხელოვნების ნიმუშთა საერთო ნიშნების გამოკვეთისა და ერთიან კონტექსტში განხილვისთვის, კონკრეტული მაგალითები და პარალელები გაანალიზებულ იქნა ფართო კულტუროლოგიულ კონტექსტში. მსჯელობის მეტი სიმკვეთრისთვის, ნაშრომის სტრუქტურა იკონოგრაფიული და სტილური ნიშნით ორ ნაწილად გაიყო. ამასთან, თითოეულ ნაწილში განცალკევებით იქნა განხილული მხატვრის შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტების მიმართება: ა. შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებასთან; ბ. თანადროული ვიზუალური კულტურის სხვადასხვა დარგებთან. მუხედავად იმისა, რომ ნაშრომის ასეთი დაყოფა პირობითია, აღნიშნული სტრუქტურა საშუალებას იძლევა მეტი სიმწვობრით წარმოჩნდეს როგორც ამ საკითხზე სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმული მოსაზრებები, ასევე ავტორისეული დაკვირვებები და შეხედულებები.

## **პირითადი შედეგები და სამეცნიერო სიახლე**

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ეროვნულ მხატვრულ ტრადიციასთან კავშირზე სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულმა საინტერესო მოსაზრებებმა მნიშვნელოვნად განსაზღვრა კვლევის მიმართულება: გამოკვეთა სხვადასხვა ეპოქის ქართული ხელოვნების ის დარგები, რომლებზეც ფიროსმანაშვილის ფერწერის ქართულ მხატვრულ ტრადიციასთან კავშირის განხილვისას უნდა გაგვემახვილებინა ყურადღება. მხატვრის შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტების კონკრეტულ მაგალითებთან შედარებამ და კვლევაში ახალი კომპარატიული მასალის ჩართვამ ფიროსმანაშვილის შემოქმედების მხატვრული წანამძღვრები უფრო ფართო კონტექსტში და, ზოგიერთ შემთხვევაში, განსხვავებულ ჭრილში წარმოაჩინა. შესაბამისად, კვლევის სიახლეს რამდენიმე ფაქტორი განაპირობებს:

1. ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერის თემატურ-კომპოზიციური რეპერტუარის დეტალური, კონკრეტული მაგალითებით გაჯერებული იკონოგრაფიული ანალიზი, რომელმაც საშუალება მოგვცა თვალნათლივ გამოიკვეთილიყო მხატვრის შემოქმედების მსგავსება შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში გავრცელებულ იკონოგრაფიულ სქემებთან და XIX-XX ს-ის დასაწყისის ვიზუალურ კულტურასთან:

ა. მხატვრის შემოქმედების შედარებამ შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში გავრცელებულ იკონოგრაფიულ სქემებთან გამოავლინა მისი მსგავსება სერობათა სცენებთან, საქტიტორო პორტრეტებთან, ცხოველების არქეტიპულ გამოსახულებებთან, ზოგიერთი მოტივის შუასაუკუნეებრივ პროტოტიპთან, აგრეთვე ტექსტისა და გამოსახულების ურთიერთმიმართების პრინციპთან და ხატის სახისმეტყველებასთან.

კვლევის შედეგად გამოიკვეთა თვითნასწავლი ფერმწერის სურათების კომპოზიციური სქემების უდავო კავშირი შუასაუკუნეებრივ ვიზუალურ სქემებთან და არქეტიპებთან (რომელთა დიდი ნაწილიც ამავდროულად

წინაქრისტიანული ავტოქტონური სახეები), მეორე მხრივ კი, გამოვლინდა ამ კავშირის რთული, მრავალშრიანი ბუნება და ამ საკითხის თანადროული ვიზუალური კულტურის კონტექსტში კვლევის საჭიროებაც.

- ბ. ფიროსმანაშვილის ფერწერის რეპერტუარის XIX-XXს-ის დასაწყისის ვიზუალურ კულტურასთან კომპარატიულმა ანალიზმა საშუალება მოგვცა თვალნათლივ წარმოჩენილიყო მხატვრის შემოქმედების კავშირი: „ტფილისური პორტრეტების,” საფლავის ქვებისა და გადასაფარებლების იკონოგრაფიულ სქემებთან და მათში გამოყენებულ არქეტიპულ სახესიმბოლოებთან; ქსოვილებისა და ხის მხატვრულ დამუშავებაში გამოყენებულ ხალხურ მოტივებთან; თვითნასწავლი მხატვრების მიერ შესრულებულ დაზგურ პორტრეტებთან, თანადროულ ფოტოპორტრეტებთან და თბილისური ვერცხლის ჭურჭლის ფიგურატიულ გამოსახულებებთან;

**კვლევის შედეგად** გამოვლინდა ფიროსმანაშვილის თემატურ-კომპოზიციურ რეპერტუარის პირდაპირი კავშირი XIX საუკუნის ვიზუალური კულტურისთვის დამახასიათებელ იკონოგრაფიულ მოდელებსა და ტრანსფორმირებულ შუასაუკუნეებრივ სახეებს შორის. ვფიქრობთ, რომ იკონოგრაფიული ანალიზის შედეგები მნიშვნელოვნად აფართოვებს ჩვენს თვალთახედვას არა მხოლოდ მხატვრის შემოქმედების, არამედ მისი თანადროული საზოგადოების აზროვნებისა და მსოფლმხედველობის შესახებაც.

- 2. ნაშრომში მოცემული ფიროსმანაშვილის ფერწერის სტილური თავისებურებების შედარებითი ანალიზი, რომელშიც მხატვრის ფერწერული მანერისთვის დამახასიათებელი სტილური ნიშნები შედარებულია:

- ა. შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების, განსაკუთრებით მონუმენტური მხატვრობის ზოგად ნიშნებთან და კონკრეტულ მაგალითებთან, რამაც ზოგადეროვნულ ფორმათგანცდასთან ერთად, გამოკვეთა თვითნასწავლი მხატვრის ფერწერის განსაკუთრებული კავშირი შუა საუკუნეების ძეგლების იმ ჯგუფთან, რომლებიც უმთავრესად ხალხური საწყისებით საზრდობს.

ბ. თანადროული ვიზუალური კულტურის სხვადასხვა დარგების კონკრეტულ მაგალითებთან, რამაც წარმოაჩინა, რომ ფიროსმანაშვილის ინდივიდუალური მანერა და ფორმათგანცდა ინტუიტიურად სწორედ შუა საუკუნეების ხელოვნების ტრადიციებს აგრძელებს, ამავდროულად ის ყველაზე ახლო კავშირს ავლენს თანადროული ეპოქის იმ მხატვრულ მოვლენებთან, რომლებიც შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ტრადიციითა და ხალხური საწყისებით საზრდობს.

**3. ვიზუალური მასალა** – ილუსტრაციების ვრცელი ალბომი, რომელშიც თავმოყრილია ფიროსმანაშვილის მხატვრობის სხვადასხვა ასპექტების კომპარატიული ანალიზისთვის გამოყენებული ახლადმოძიებული მასალა.

### **ნაშრომის პრაქტიკული მნიშვნელობა**

კვლევის შედეგები და თანდართული ვრცელი ვიზუალური მასალა შესაძლებელია ჩართულ იქნას საგანმანათლებლო პროგრამებში. იგი შეიძლება გამოყენებულ იქნას სამუზეუმო და საგამოფენო საქმეში, კერძოდ ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევრების კოლექციების ახლებური ინსტალაციისა და არსებული ექსპოზიციების კომპარატიული მასალით გამდიდრება-გაფართოებისთვის.

**კვლევის ძირითადი დებულებები აპრობირებულია** შემდეგ საერთაშორისო და ადგილობრივ კონფერენციებზე:

**2013** - „ნიკო ფიროსმანაშვილის პორტრეტთა იკონოგრაფია და მათი თანადროული კონტექსტი“ საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია „ფიროსმანი და ქართული კულტურა“ თბილისი, გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ცენტრი, თბილისი;

**2013** - „შუა საუკუნეების გამომსახველობითი საშუალებები XIX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში“ (ინგლისურ ენაზე) შვეიცარიის მეორე სახელოვნებათმცოდნეო კონგრესი, ლოზანის უნივერსიტეტი, ლოზანა.



**2012** - „ფიროსმანაშვილის ხელოვნების იკონოგრაფია და მისი კავშირი ტრადიციასთან“ მრგვალი მაგიდა „ფიროსმანის მხატვრული ფორმა – გენეზისი და რაობა“, საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა თბილისი.

**2012** - „ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება და მისი მიმართება ქართული ხელოვნების მხატვრულ ტრადიციასთან“ საჯარო ლექციები „ფიროსმანი - 150“-ის გამოფენის ფარგლებში, ეროვნული გალერეა, თბილისი.

**2011** - „ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება და ქართული ხელოვნების მხატვრული ტრადიცია“ საერთაშორისო კონფერენცია: *„მეხსიერება, ხელოვნება და ხელოვნების ისტორია იდენტობის ძიებაში“*, გოეთეს ინსტიტუტი, თბილისი

**2011** - „ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება და საფლავის ქვების მორთულობა“, მაგისტრანტთა და დოქტორანტთა II საერთაშორისო კონფერენცია: *„სახელოვნებო მეცნიერება, პრაქტიკა, მენეჯმენტი“*; ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი;

**2009** - „შუა საუკუნეების ხელოვნების მხატვრული პრინციპები ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში“, ქართული ხელოვნების II საერთაშორისო სიმპოზიუმი: *„კავკასია: საქართველო კულტურათა გზაჯვარედინზე – კულტურათაშორისი დიალოგი ევროპასა და მის ფარგლებს გარეთ“*; ხელოვნებისა და კულტურის ცენტრი, ფლორენცია.

**2008** - „ტრადიცია და თანამედროვეობა ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერაში“. ვახტანგ ბერიძის სახელობის ქართული ხელოვნების I საერთაშორისო სიმპოზიუმი: *„ქართული ხელოვნება ევროპისა და აზიის კულტურათა კონტექსტში“*, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, თბილისი;

სადისერტაციო ნაშრომის შედეგები გამოქვეყნებულია საერთაშორისო კონფერენციებისა და სიმპოზიუმების მასალების კრებულებში:

2014 - ნიკო ფიროსმანაშვილის პორტრეტთა იკონოგრაფია და მათი თანადროული კონტექსტი, საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია „ფიროსმანი და ქართული კულტურა“, მოხსენებათა კრებული, თბილისი, 234-244.

2012 - ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება და ქართული ხელოვნების მხატვრული ტრადიცია, ელექტრონული ჟურნალი ARS GEORGICA/სერია B.

2011 - Shared Imagery: Niko Pirosmashvili's Art and the Gravestone decoration System, Proceedings of MA and PHD Students Second International Research Conference in Arts Science, Arts Practice, Cultural Policy and Cultural Management, Ilia State University, 23-24, Tbilisi, 104-110

2011 - Medieval artistic principles in the art of Niko Pirosmashvili, Proceedings of the 2<sup>nd</sup> International Symposium of Georgian Culture: *The Caucasus: Georgia on the crossroads, Cultural Exchanges across the Europe and Beyond*, Tbilisi, 158-161

2009 - Tradition and Modernity in the Art of Niko Pirosmashvili, Proceedings of the 1<sup>st</sup> International Symposium of Georgian Culture: *Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures*, Tbilisi, 316 – 321

## **ნაშრომის შემცველობა და სტრუქტურა**

სადისერტაციო ნაშრომი შედგება შესავლის, 5 თავის, დასკვნისა და ბიბლიოგრაფიისგან. იგი შეიცავს 210 ნაბეჭდ გვერდს და 496 ილუსტრაციას, გამოყენებული ლიტერატურის 218 ერთეულს.

**I თავი** – ნაშრომის პირველი თავი მოიცავს ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვას. განხილულია კ. ზდანევიჩის, ე. კუზნეცოვის, გ. ხოშტარიას, ვ. ბერიძის, დ. თუმანიშვილის, ს. ლეჟავას, ა. კამენსკის, ლ. ანთელავას ნაშრომებში გამოთქმული საყურადღებო მოსაზრებები. ლიტერატურის მიმოხილვისას აქცენტი ძირითადად ისეთ კვლევებზე გაკეთდა, სადაც მოცემულია მსჯელობა ფიროსმანაშვილის მხატვრობის ეროვნულ მხატვრულ ტრადიციასთან კავშირზე.

**II თავი** – ნაშრომის მეორე თავში მოკლედ არის მიმოხილული ნიკო ფიროსმანაშვილის ცხოვრებასა და მოღვაწეობასთან დაკავშირებულ მწირი ბიოგრაფიული ცნობები. განხილული მასალა მიზნად ისახავს მხატვრის

გარშემო არსებული გარემოს ანალიზსა და გავლენათა იმ სფეროების გამოკვეთას, რომელთაც შესაძლოა მნიშვნელოვანი კვალი დაემჩნია მხატვრის შემოქმედებაზე, მისი მსოფლმხედველობისა და მხატვრული ენის ჩამოყალიბებაზე.

**III თავი** – ნაშრომის მესამე თავი ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების იკონოგრაფიულ ანალიზს ეხება და მიზნად ისახავს მხატვრის ფერწერაში გამოყენებული სქემების იკონოგრაფიულ ანალიზს. აღნიშნულ მონაკვეთში განცალკევებითაა განხილული ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ეს ასპექტი შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების, შემდგომ კი თანადროული ვიზუალური კულტურის კონტექსტში. პირველ ნაწილში ფიროსმანაშვილის სურათები შედარებულია სერობათა სცენებთან, საქტიტორო პორტრეტებთან, ცხოველების და ზოგიერთი მოტივის შუასაუკუნეებრივ პროტოტიპთან, ტექსტისა და გამოსახულების ურთიერთმიმართების და დროისა და სივრცის გადმოცემის შუასაუკუნეებრივ სპეციფიკასთან. მეორე ნაწილი ეთმობა მხატვრის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი სქემების XIX და XX საუკუნის დასაწყისის ვიზუალური კულტურის – დაზგური პორტრეტების, მემორიალური კულტურის, ხალხური ხელოსნობის სხვადასხვა დარგების, თბილისური ვერცხლის ჭურჭლის ფიგურატიული გამოსახულებებისა და თანადროული ფოტოპორტრეტების იკონოგრაფიულ სქემებთან შედარებას.

**IV თავი** – ნაშრომის მეოთხე თავში განხილულია ნიკო ფიროსმანაშვილის დაზგური ნამუშევრების სტილური თავისებურებები, მათ შორის ისეთი ნიშნები, როგორებიცაა: მონუმენტურობა, მხატვრული ენის ლაკონიზმი, კოლორიტის სიძუნწე, ფორმის სიბრტყობრივი ხასიათი, სახეების უშუალო გამომსახველობა. ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების აღნიშნული თავისებურებები შედარებულია შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების (ძირითადად მონუმენტური მხატვრობის) ნიმუშებთან, ასევე XIX-XX ს-ის დასაწყისის ვიზუალური კულტურის სხვადასხვა დარგებისა და მხატვრული მოვლენების (საეკლესიო მოხატულობების, დაზგური პორტრეტების, საფლავის ქვების, თბილისური ვერცხლის ჭურჭლის ფიგურატიული გამოსახულებების) სტილთან და გამომსახველობით ხერხებთან.

**V თავი** – ნაშრომის მეხუთე თავში ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების მრავალმხრივობის წარმოსახენად, მოკლედაა მიმოხილული XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისის ევროპული ხელოვნების მოწინავე მხატვრული ტენდენციები და თვითნასწავლი მხატვრის ფერწერის ის თავისებურებები, რომლებიც XX საუკუნის დასაწყისში საქართველოში შემოსულ ამ ახალ ტალღასთან ინტუიტიურ თანხვედრაზე მეტყველებს.

**დასკვნა** – დასკვნაში თავმოყრილია ნაშრომის ძირითადი დებულებები, რეზიუმირებულია კვლევის შედეგები<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> კვლევისას გაწეული დახმარებისთვის განსაკუთრებული მადლობა მინდა გადავუხადო ნაშრომის სამეცნიერო ხელმძღვანელებს: პროფესორ ზაზა სხირტლაძესა და ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორ ნინო სიმონიშვილს, ასევე ივ. ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის თანამშრომლებს: პროფესორ ირინა კოშორიძეს, საქართველოს ხალხური და დეკორატიული ხელოვნების მუზეუმში დაცული კოლექციებიდან შესაბამისი მასალის მოწოდებისთვის, პროფესორ მაია ციციშვილს XIX ს-ის ფერწერასთან დაკავშირებული ვიზუალური მასალის მოწოდებისთვის, პროფესორებს: ნინო სილაგაძეს, ნათელა ჯაბუას, ირინა მირიჯანაშვილს, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორ მზია ჩიხრაძეს კვლევისას გაწეული მნიშვნელოვანი კონსულტაციისთვის. გურამ წიბახაშვილს, ეთერ თათარაიძეს და სალომე ფაჩუაშვილს საფლავის ქვების ამსახველი ფოტომასალის მოწოდებისთვის, მარტვილის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის დირექტორს – ვია ელიავას და მკვლევარ ლუარსაბ ტოგონიძეს XIX ს-ის ვერცხლის ჭურჭლის ფოტოების მოწოდებისთვის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორ სამსონ ლეჟავას, რომლის მითითებითაც მოხერხდა ფიროსმანაშვილის საფლავის ქვებთან კავშირის დამადასტურებელი წყაროს მოძიება.

## I თავი

### ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ქართული ხელოვნების ტრადიციებთან კავშირის შესახებ არსებული ლიტერატურის მიმოხილვა

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებით დაინტერესებულ მკვლევარებს, მხატვრებს, პოეტებს, თუ ხელოვნების სხვა მოღვაწეებს არაერთხელ აღუნიშნავთ, რომ თვითნასწავლი მხატვრის შემოქმედება ქართული ხელოვნების მდიდარ ტრადიციებზეა დაფუძნებული და მკვეთრად გამოვლენილი ეროვნული თავისებურებებით ხასიათდება.

მხატვრის შემოქმედებაზე არსებული ლიტერატურა ძალზე ვრცელია. აქედან ნაწილი სამეცნიერო ხასიათისაა, ნაწილი კი ესსეების, წერილებისა და ნახევრად მხატვრული ნაწარმოებების სახეს ატარებს (აბესაძე, 2014: 15-28). წინამდებარე მიმოხილვაში აქცენტი მხოლოდ ისეთ კვლევებზე გაკეთდა, რომლებიც ეხება არა ზოგადად ფიროსმანაშვილის შემოქმედებას ან მის ბიოგრაფიას, არამედ მოიცავს მსჯელობას ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობაში გამოვლენილი თავისებურებებისა და ქართული ხელოვნების ტრადიციების ურთიერთკავშირზე.

ამ მხრივ ერთ-ერთი პირველი და მნიშვნელოვანი დაკვირვებები მხატვრის აღმოჩენის – ილია ზდანევიჩის ძმას, ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების უდიდეს თავჯანსმცემელს, კირილ ზდანევიჩს ეკუთვნის. თავის მონოგრაფიაში „ნიკო ფიროსმანიშვილი“ (1965) მხატვრის ბიოგრაფიისა და მისი „აღმოჩენის“ ისტორიის პარალელურად, იგი ფერმწერის შემოქმედების მრავალ თავისებურებას განიხილავს და ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების პირველწყაროდ ქართულ ფრესკას, ხალხურ კერამიკას და ხელოსნობას ასახელებს (ზდანევიჩი 1965: 14-15).

„ფრესკის კომპოზიციის თავისებურება, სურათის განზრახი სიბრტყითობა, ფიგურათა ქესტები, თავის მობრუნება, გამოსახულების სიმკაცრე, სიმარტივე და დიადობა ფიროსმანიშვილის მრავალ სურათს ახასიათებს“, – წერს ავტორი (ზდანევიჩი, 1965: 14).

კირილ ზდანევიჩი ასევე ეხება ნიკო ფიროსმანაშვილის სახეების უშუალო გამომსახველობას და მას ქართული შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის სახისმეტყველებასთან აკავშირებს. როგორც ნაშრომის ავტორი აღნიშნავს, ქართულ ფრესკულ მხატვრობას მკაცრი, განყენებული ბიზანტიური სახეებისგან გამოარჩევს თავისებური უშუალობა<sup>3</sup>, რომელიც, ამავდროულად, ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ერთ-ერთი სახასიათო ნიშანიცაა. ავტორის აზრით ფიროსმანაშვილის სურათები ადვილი გასაგებია, რადგან ის თავისი შემოქმედებით ძველი ქართული ხელოვნების ტრადიციებს აგრძელებს (ზდანევიჩი 1965: 14-15).

ვიქტორ გოლუცევიც ფიროსმანაშვილის შემოქმედების პირველწყაროდ ქართული კედლის მხატვრობის ტრადიციებს ასახელებს: „შესანიშნავი ქართველი მხატვრები, რომლებმაც შექმნეს უბისის, მცხეთის, გელათისა და ბეთანიის ფრესკები – აი ვისგან სწავლობდა ნიკო“ (გოლუცევი, 1938).

პოეტი ტიციან ტაბიძე, თავის წერილში „ნიკო ფიროსმანი“, ფიროსმანაშვილის შემოქმედების მნიშვნელობას არა მხოლოდ მისი ინდივიდუალური მხატვრული ღირებულებით, არამედ თვითნასწავლი მხატვრის ფერწერის, როგორც „ქართველი ხალხის მხატვრული პოტენციის“ გამომხატველი ფენომენის განსაკუთრებული ღირსებებით განსაზღვრავს (ტაბიძე 1957: 199).

ეროვნულობის სიმბოლოდ წარმოაჩენს ნიკო ფიროსმანაშვილს გრიგოლ რობაქიძე: „მე არ შემიძლია მეორე სახელი დავასახელო, გარდა ვაჟა-ფშაველასი, რომელსაც ასეთი სიძლიერით ეგრძნოს მიწის „დედობა“. (რობაქიძე, 1926: 57).

ლევო ესაკია, თავის ნაშრომში „ახალი მხატვრობა და ნიკო ფიროსმანიშვილი“ განსაკუთრებით ხაზს უსვამს ფიროსმანის კომპოზიციასა და სურათის თემატიკას შორის მჭიდრო კავშირს და აღნიშნავს, რომ როგორც ნიკოს თემატიკა, ისე კომპოზიცია უაღრესად ეროვნული ხასიათისაა. „ის ფსიქოლოგიურ-ეროვნული თავისებურებით გამოირჩევა“ (ესაკია 1927: 76).

„უძველეს კედლის ნახატებში, ხალხურ მინიატურებში ჰპოვა ფიროსმანაშვილმა დასაყრდენი თავისი მხატვრული ძიებისა. ეს საიმედო ტრადიცია, საიმედო გამყოლი იყო სახვითი შემოქმედების რთულ

<sup>3</sup> „კეთილი ქართული თვალები“ (ზდანევიჩი, 1965: 15).

ლაბორინთებში”, – წერდნენ ნიკო ფიროსმანაშვილზე ლენინგრადის სახელმწიფო რუსული მუზეუმის მიერ გამოცემულ წერილში (ზდანევიჩი 1965: 52).

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების კავშირს ქართული ხელოვნების საუკუნოვან ტრადიციასთან დეტალურად ეხება ერასტ კუზნეცოვი თავის მონოგრაფიაში „ფიროსმანი” (კუზნეცოვი: 1975; 1983). ავტორი, კ. ზდანევიჩის მსგავსად, ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების „პირველწყაროებს” შორის უპირველესად გამოყოფს ქართულ კედლის მხატვრობას, კერამიკას, და ამ ჩამონათვალს ფარდაგების მოხატულობას, საფლავის ქვების მორთულობას ამატებს.

ერასტ კუზნეცოვი ასევე აღნიშნავს ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის პალიტრის ნათესაობას ქართულ „ასკეტურ”, „ძუნწ” კოლორისტულ ტრადიციასთან: „ფიროსმანაშვილის თვალი ხალხური შემოქმედების მარადიულ, საყვარელ ფერთა გამაზე აღიზარდა”, – აღნიშნავს იგი (კუზნეცოვი: 1975, 71). კუზნეცოვი ასევე საგანგებოდ გამოყოფს ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევრებში არსებულ სქემებს და მოტივებს, რომლებიც სურათიდან სურათში მეორდება და შუა საუკუნეების ხელოვნებასთან მათ ნათესაობას თვალსაჩინოდ წარმოაჩენს (კუზნეცოვი 1984: 78). იგი ასევე აღნიშნავს მხატვრის „ლხინის” სცენათა კომპოზიციურ და სახისმეტყველებით მსგავსებას შუა საუკუნეების „ტრაპეზთა” სცენებთან (კუზნეცოვი 1984: 132). დაბოლოს, ერასტ კუზნეცოვი აღნიშნავს, რომ ერთი და იგივე სიუჟეტურ მოტივებთან მრავალჯერადი დაბრუნებით, მუდმივი, მსოლოდ უმნიშვნელოდ ცვალებადი კომპოზიციური სქემებისადმი მიდრეკილებით ნიკო ფიროსმანაშვილის ბუნებრივი ნათესაობა მჟღავნდება ხალხურ ოსტატებთან. აქედანვე მომდინარეობს მისი შემოქმედების უცვლელობა – საოცრად მთლიანი, არაცვალებადი, დაუნაწევრებელი ხელოვნებისა, რომელიც, განსხვავებით ფერმწერთა დიდი უმრავლესობის შემოქმედებისგან, არ ექვემდებარება განვითარებას (კუზნეცოვი 1984: 78).

ერასტ კუზნეცოვი ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაზე გავლენის მომხდენ მიმართულებათა შორის ასახელებს სპარსულ ხელოვნებასაც – ყაჯართა პორტრეტებს, მინიატურას და ლითოგრაფიას, რომელიც XIX საუკუნის ბოლოსა და

XX საუკუნის დასაწყისში საკმაოდ პოპულარული იყო, განსაკუთრებით კი თბილისში.<sup>4</sup>

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების კავშირს ქართული ხელოვნების საუკუნოვან ტრადიციასთან განიხილავს ვახტანგ ბერიძე თავის ნაშრომში – „ნიკო ფიროსმანაშვილი“, რომელიც ქართულ ენაზე 1987-1988 წლებში დაიწერა<sup>5</sup>, თუმცა მისი გამოცემა უკვე ავტორის გარდაცვალების შემდეგ, მხოლოდ 2007 წელს მოხერხდა. აღნიშნულ მონოგრაფიაში ავტორი წერს:

„რა თქმა უნდა, არ შეიძლება ფიროსმანისა და შუა საუკუნეების ოსტატების გაიგივება, თუნდაც იმიტომ, რომ ის რეალისტი იყო და მისი ხელოვნების შინაარსი, მისი, როგორც შემოქმედის, მისწრაფებები მთლიანად და სავსებით მიწიერი, მატერიალური სამყაროსადმი იყო მიპყრობილი, მაგრამ ვერც იმას უარყოფთ, რომ ბევრი თავისი თვისებით იგი უკავშირდება ტრადიციულ ეროვნულ ხელოვნებას და ხალხურ შემოქმედებას, თუმცა ეს კავშირი, რა თქმა უნდა, გაცნობიერებული არ ყოფილა ... ის ამ ხელოვნების ბუნებრივი მემკვიდრე იყო და როცა თავის სურათებს ქმნიდა, ძველი ოსტატების მსგავსად, იმავე ესთეტიკური კანონების თანახმად აზროვნებდა“ (ბერიძე 2007: 89).

მხატვრის ბიოგრაფიის, მისი თანადროული თბილისის რეალიების აღწერისა და სხვადასხვა ჟანრში შესრულებული მისი სურათების განხილვის პარალელურად, ვახტანგ ბერიძე მრავალ ისეთ თავისებურებაზე აკეთებს მინიშნებას, რაც ფერმწერს შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ტრადიციებთან აკავშირებს. მათ შორის ავტორი გამოყოფს ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ სურათის პერსპექტივის კანონების უგულვებელყოფას და მისი მხატვრობის აღნიშნულ თავისებურებას შუა საუკუნეების ოსტატების მიერ გამოყენებულ მხატვრულ ხერხებს უკავშირებს. ვახტანგ ბერიძე, ერასტ კუზნეცოვის კვალდაკვალ, ასევე მიაჩნებს გარკვეული „მუდმივი“ სქემების და მოტივების არსებობაზე და შუა საუკუნეების ქტიტორთა გამოსახულებებთან

---

<sup>4</sup> ნიკო ფიროსმანაშვილიც ზოგჯერ მართლაც მიმართავდა ზოგიერთ „აღმოსავლურ მოტივს“, (მაგ. მისი სურათი – „ირანის ღომი“). მიუხედავად ამისა, ქართველი მხატვრის შემოქმედებისთვის სრულიად უცხოა აღმოსავლური, და შესაბამისად ირანული ხელოვნებისთვის სახასიათო ორნამენტულობა და ფერადოვნება, მისი შემოქმედების ერთი თავისებურება, კერძოდ შავი ფერის დომინანტური როლი შესაძლოა დაუკავშიროთ ეაჯარული პორტრეტის გავლენით შექმნილ ქართულ ნიმუშებს, მაგ. „შალსანი ჭაბუკი“ (კოშორიძე 2011: 41-58), სადაც საპრსულ ხალიჩისებრ ორნამენტულ სამოსს მხოლოდ რამდენიმე ორნამენტული არშით გაფორმებული შავი, სადა სამოსი ენაცვლება.

<sup>5</sup> მონოგრაფიის პირველი ვერსია რუსულად დაიწერა 1982-1983 წლებში გამომცემლობა „ავრორასთვის“.



ნიკო ფიროსმანაშვილის პორტრეტების ნათესაობაზე – ეს ეხება როგორც პოზას და ქესტიკულაციას, ისე მათ იერატიულ, საზეიმო, სადღესასწაულო ხასიათს:

„ფიროსმანის გმირების სულ სხვა ხასიათისა და სხვა სულიერი დონის მიუხედავად, ისინი „საზეიმოდ“ წარმოგვიდგებიან, ისევე, როგორც ძველი ფრესკებისა და მოზაიკების ისტორიული პერსონაჟები, დაწყებული ადრექრისტიანული ხანის ბიზანტიური პორტრეტული ჯგუფებით და დამთავრებული XVI-XVII საუკუნეების პაწაწინა ქართული ეკლესიების ფეოდალთა პორტრეტებით. რა თქმა უნდა, ისინი უშუალო ნათესაობას სწორედ ამ უკანასკნელთან ამჟღავნებენ“, – წერს იგი (ბერიძე 2007: 79).

ავტორი ასევე ახსენებს წარწერების გამოყენების პრინციპის მსგავსებას შუა საუკუნეების ხელოვნებასთან და კოლორიტის „სიძუნწეს“, რომელიც, მისივე სიტყვებით, ზოგადად ახასიათებს ქართულ ხელოვნებას – „მონუმენტურსაც და ხალხურსაც“ (ბერიძე 2007: 83).

ფიროსმანი შემოქმედების საწყისებს იკვლევს ალექსანდრე კამინსკი, რომელიც თავის სტატიაში „ფიროსმანის სტილის საწყისები“ (კამინსკი, 1981: 51-59) ეხება მხატვრის ფერწერისთვის სახასიათო საზეიმო განწყობას და მის საწყისებს, ასევე ისეთ საკითხებს, როგორცაა მისი კავშირი ხალხურ ხელოვნებასთან. ამასთან დაკავშირებით ავტორი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ფიროსმანაშვილი ფოლკლორისგან, რომელიც თავისი ბუნებით „იმპერსონალურია“, განსხვავდება თავისი ინდივიდუალურობით. ფიროსმანის ხელოვნების პირველწყაროდ ავტორს შუა საუკუნეების ხელოვნება მიაჩნია, თუმცა ის საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ მისი მსჯელობა ეხება არა სიუჟეტურ, არამედ სტილურ-სახეობრივ წყობას. ამ მხრივ მკვლევარი გამოყოფს ფიროსმანის ნაწარმოებებისთვის დამახასიათებელ საგანთა პირველ პლანზე გამოსახვის თავისებურებას და პერსპექტივის სხვადასხვა წერტილების შერწყმას, მუქ ფონზე ღია ფერი საღებავით ხატვას, მხატვრის მიერ ფონად გამოყენებული ანტურაჟის პირობითობას, პანორამული ფონით შექმნილ საზეიმო განწყობას და გამოსახული საგნის მასშტაბის დამოკიდებულებას მის მნიშვნელობაზე და არა რეალურ ზომაზე, რაც, მისი აზრით, შუა საუკუნეების ხელოვნებიდან მომდინარეობს.

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების სახელოვნებათმცოდნეო კვლევებში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს გიორგი ხოშტარიას კვლევას. თავის სტატიაში „ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების გენეზისის საკითხისათვის“ (ხოშტარია 1980: 204-214) და ასევე თავის სადისერტაციო ნაშრომში „ფიროსმანაშვილის შემოქმედება და მისი ადგილი თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში“ (1985) იგი დეტალურად განიხილავს ფიროსმანაშვილის ხელოვნების სავარაუდო წანამძღვებს. მკვლევარი მხატვრის ფერწერის მონუმენტურ, პირობით, მკაცრ ლოგიკურ ხასიათს ქართული კედლის მხატვრობის ტრადიციას უკავშირებს. ამავე დროს ფიროსმანაშვილის შემოქმედების უშუალო, ინტუიტიურ ხასიათს ავტორი ხალხურ საწყისთან სიახლოვეს მიაწერს, თუმცა აქვე აღნიშნავს სიძნელეს, რომელიც ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრული ენისთვის სახასიათო განზოგადებული ხასიათის პირველწყაროს განსაზღვრას ახლავს – თუ რომელი საწყისიდან მომდინარეობს იგი – შუასაუკუნეებრივიდან, თუ ხალხურიდან.

მკვლევარი განიხილავს ნიკო ფიროსმანაშვილის მოღვაწეობის პერიოდის წანამძღვრებს. იმ ეპოქაში ქართული ხელოვნება ერთდროულად განიცდიდა რუსული ხელოვნების გავლით შემოჭრილი ევროპული – რეალისტური დაზგური მხატვრობის და, ამავდროულად, ორნამენტულ-დეკორატიული ირანული ფერწერის გავლენას, რასაც თან ერთვოდა ადგილობრივი ტრადიცია; ამ ყოველივემ ერთობლიობაში „ტფილისურ პორტრეტში“ იჩინა თავი. ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ერთ-ერთ წანამძღვრად ავტორს სწორედ „ტფილისური პორტრეტის“ ერთი ჯგუფი, კერძოდ კი, მუხრანბატონთა პორტრეტის წრის ნამუშევრები ეგულება.

მკვლევარი ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების წანამძღვრებს ხედავს ე.წ. „ეთნოგრაფიულ სურათებშიც“, სადაც სხვადასხვა კუთხის წარმომადგენელთა სრული სიმადლით წარმოდგენილ პორტრეტებს, ფიროსმანაშვილის სახეების მსგავსად, ახასიათებს არა კონკრეტულობა და ინდივიდუალიზმი, არამედ „პორტრეტ-ტიპის“ განზოგადებული ხასიათი. აქვე, ავტორი ასახელებს იმ პერიოდში გავრცელებულ საფლავის ქვების რელიეფებს, ასევე ეხება „აბრებს“ და ევროპული მხატვრობის ნიმუშებს (მაგალითად, ჩამოსული ევროპელი ოსტატის მიერ შესრულებულ ერეკლე II-ის პორტრეტს, რომელსაც მხატვარი „პირველწყაროდ“ იყენებს თავის სურათში – „ერეკლე II“).

ყოველივე ეს ერთობლიობაში ის წრეა, რომელიც, ავტორის აზრით, თვალსაჩინო ნათესაობას ამჟღავნებს მხატვრის შემოქმედებასთან (ხოშტარია 1985: 157-158, 164-168).

ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერის საფუძვლების კვლევას აგრძელებს დიმიტრი თუმანიშვილიც თავის სტატიაში „ნიკო ფიროსმანაშვილის „პატარა მეთევზე“ (ინტერპრეტაციის ცდა)“ (თუმანიშვილი 2002: 170-195), სადაც ავტორი წერს:

„რა რიგის იყო ნ. ფიროსმანაშვილის ეროვნულ მხატვრულ მემკვიდრეობასთან წილნაყარობა? მისი თანამედროვენიცა და ახლანდელი ადამიანებიც მას ძველი ქართული ხელოვნების გამგრძელებლად აღიქვამენ. ფიროსმანის სურათების პირობით-სიბრტყითი იერატიული ნიშნები, მათი მონუმენტურობა ყველას ჩვენებურ კედლის მხატვრობას ახსენებს“ (თუმანიშვილი 2002: 182).

ავტორის აზრით, ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევრები საფლავთა ლოდების გამოსახულებასთან მხოლოდ ზოგად მსგავსება ამჟღავნებს. მისი აზრით, ფიროსმანაშვილის ხელოვნებას ვერც „ტფილისურ პორტრეტებს“ ამოუყვანებთ გვერდში – „სულ სხვაგვარი წერის წესი რომ არა, მათ არც ქმედების გამოხატვა სჩვევიათ, არც ცხოველების, იშვიათად მიმართავენ მათი დამხატვანი ნ. ფიროსმანაშვილისთვის საკმაოდ ჩვეულებრივ პეიზაჟებსაც და დიდ ზომებსაც“, – წერს დ. თუმანიშვილი, – „გაცილებით მეტი აქვს მას საერთო „ეთნოგრაფიულ სურათებთან“, ოღონდ მათი თემატიკაც და ფორმაც მაინც ბევრად ღარიბია. მაგრამ არის კიდევ ერთი დარგი XIX საუკუნის ჩვენი ფერწერისა, რომელიც ერთხელ ახსენა ნ. ფიროსმანაშვილთან მიმართებაში ე. კუზნეცოვმა – ზეთის ფერებით საეკლესიო მხატვრობა“ (თუმანიშვილი 2002: 183).

მიმოიხილავს რა კ. ზდანევიჩის, ე. კუზნეცოვის და გ. ხოშტარიას მოსაზრებებს, ავტორი ავითარებს ზემოაღნიშნულ ვარაუდს XIX საუკუნის მხატვრობის ნიმუშების „შუამავალ“ როლზე შუა საუკუნეებიდან ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებამდე და გამოჰყოფს XVIII-XIX საუკუნეების ხატწერასა და მასთან სტილურად მონათესავე კედლის მხატვრობის ისეთ ძეგლებს, როგორიცაა ბოდბე, ანჩისხატი, მუხრანი და სხვა. აღნიშნულ წრეს, ავტორის აზრით, „სიუჟეტური მრავალფიგურიანი გამოსახულების შექმნა“ და

მიუხედავად „ილუზიონისტურობის, სამგანზომილებიანი სივრცე-მოცულობისა, ხშირად ძლიერი სიბრტყითობაც ახასიათებს. ასევე აღნიშნულია ისეთი ნიშნებიც, როგორცაა „დამჯდარი“ პროპორციები, თავის სიმრგვალე და კისრის სიმოკლე, რაც, ავტორის აზრით, ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ დახატული ადამიანებისთვისაც არის დამახასიათებელი. კონკრეტულ მსგავსებას ხედავს მკვლევარი ხატწერაში პეიზაჟური ფონების არსებობასა და ამ პეიზაჟში შენობების „ერთი ჩაჩრდილული“, მეორე კი „განათებული სიბრტყით“ გამოსახვაში, რაც, მისი აზრით, ასევე ახასიათებს ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერას (თუმანიშვილი 2002: 183). ამავე წრის ძეგლებთან ნათესაობის საბუთად ავტორს მოჰყავს მუქი ფერის საფუძველზე ღია ფერით ხატვის თავისებურებაც, რომელიც ახასიათებს როგორც გვიანი პერიოდის ხატწერას, ისე ნიკო ფიროსმანაშვილის „შავი მუშამბის ტექნიკას“.

საბოლოოდ ავტორი მიდის დასკვნამდე, რომ „ყველაფერი ეს ნ. ფიროსმანაშვილის შემოქმედებას XVIII–XIX საუკუნეთა ხატწერას აახლოვებს. იგია, როგორც ეტყობა, მისი უმთავრესი მასაზრდოებელი, მისი ისტორიულად „ახლებური“ თუ „ძველი“ ნიშნების წყარო“ (თუმანიშვილი 2002: 185).

აქვე, დ. თუმანიშვილი განსაკუთრებით გამოყოფს საფლავის ქვების წრეს და აღნიშნავს, რომ მსგავსი ფიგურატიული მორთულობა სწორედ XIX საუკუნეში ჩნდება და ნიკო ფიროსმანაშვილისა და აღნიშნული წრის მემორიალური ძეგლების მსგავსება არ უნდა იყოს შემთხვევითი. ქრონოლოგიური დამთხვევის გამო, მისი აზრით, საფლავის ქვების ფიგურატიული მორთულობა, რომელიც ხშირად ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების წანამძღვრად განხილება, უფრო ქრონოლოგიურად თანადროული, პარალელური, ერთიანი მოვლენა უნდა იყოს.

საბოლოოდ, ავტორი განიხილავს რა ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში ხალხური და მაღალი (შუა საუკუნეების) ხელოვნების საწყისებს, მიდის დასკვნამდე, რომ მისი შემოქმედება ამ ორი საწყისის გამაერთიანებელია, ისევე, როგორც ზოგადად ქართული კულტურა, (რომელმაც არ იცის მწვავე კლასობრივი დაპირისპირებები), განსაკუთრებით კი ქართული პოლიფონიური სიმღერა, რომელიც საზოგადოების ყველა ფენას აერთიანებს, საყოველთაოა და შესაძლოა ეს იყოს მისი „სრულყოფილების მიზეზიც“ (თუმანიშვილი 2001: 194).

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების კავშირს ქართული ხელოვნების ტრადიციებთან ეხება სამსონ ლეჟავა თავის სტატიაში: „ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის” (ლეჟავა 2005: 3-12, ლეჟავა 2014: 101-106), სადაც ავტორი მიმოიხილავს ზოგადად საქართველოსთვის, განსაკუთრებით კი იმდროინდელი თბილისისთვის დამახასიათებელ მულტიკულტურულ გარემოს, რომელიც, ავტორის აზრით, ქართველთა გულგახსნილობიდან უნდა მომდინარეობდეს და ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაც სწორედ ამ მულტიკულტურულობის არა ფორმალური სახის, არამედ არსის ერთ-ერთ ფუნდამენტური გამოხატულება უნდა იყოს. ამასთან, მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილის მსოფლმხედველობისა და მხატვრული ენის ჩამოყალიბებაზე არანაკლები გავლენა უნდა ჰქონოდა ქართული სოფლის გარემოს. საცხოვრისი, ავეჯი, ტურტელი, ფარდაგები, ხალხური საკრავები, თოფ-იარაღი და მაშინდელი სამოსელი იმ ყოფით გარემოს ქმნიდა, რომელიც თავისი ფორმითა თუ შინაარსით შინაგან ნათესაობას ავლენს ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერასთან.

აღნიშნულ გარემოში ავტორი განსაკუთრებით გამოყოფს საფლავის ქვების მორთულობას, რომელიც თავისი „უბრალოების სიდიადით”, „ლაკონიზმის სისავსითა და თავდაჭერილი გამომსახველობის ზუსტად მიგნებულ „ინფორმაციულ კონცენტრატთა” მნიშვნელოვნებით” ხალხური წრის ძეგლებიდან ყველაზე ახლოს დგას ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებასთან.

ავტორი საფლავის ქვების მორთულობას და ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებას ერთმანეთის პარალელურ მოვლენებად წარმოაჩენს, თუმცა, მისი აზრით, ფიროსმანაშვილი ხალხური ოსტატების „ზეპიროვნული”, ანონიმური წრისგან სწორედ თავისი საოცარი ინდივიდუალიზმით გამოირჩევა.

დაბოლოს, ს. ლეჟავა ეხება ნიკო ფიროსმანაშვილის ხელოვნების კავშირს შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებთან. ავტორის აზრით, აღნიშნული ორი მოვლენის საზიარო ნიშნებს შორისაა: რეპრეზენტატიული და ამადლებული ხასიათი, თუმცა შუა საუკუნეების ხელოვნებაში თავისთავად ჭარბობს „სპირიტუალური ენერჯია”. საერთოა გარინდებულობის და „პერსონაჟთა მზერის თვისობრიობაც”, რომელიც მარადიულობისკენ არის მიმართული. ავტორი საუბრობს ფიროსმანაშვილთან ადამიანის ღვთის ხატისეულობის ხაზგასმაზე, მხატვრის ღვთის სცენათა „ტრაპეზისეულ”

ხასიათსა და სადღესაწაულო განწყობაზე, რომელიც მისი აზრით, ქართული სუფრის სასიხარულო, საზეიმო განწყობას გადმოსცემს. ავტორის აღნიშვნით, ფიროსმანაშვილის სურათებზე ფიგურათა იერი, პოზა და მოძრაობა, თავისი საერთო წყობით, აღნაგობით და „კონცეფციით“, ეხმიანება შუა საუკუნეების ხელოვნების სხვადასხვა დარგების სპეციფიკას; მათ შორის ავტორი საგანგებოდ გამოყოფს ფრესკას. ნიკო ფიროსმანაშვილის შუა საუკუნეების ხელოვნების პირინციპებთან სიახლოვის ნიშნად, ავტორი ასევე ასახელებს „გაყოფიერებული“ რელიგიური შინაარსის წარწერებს, რომლებიც ხშირად გვხვდება მხატვრის სურათებში. ყოველივე ზემოაღნიშნულის საფუძველზე, საბოლოოდ ავტორი მიდის დასკვნამდე, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილი „ყველაზე სრული მემკვიდრეა შუა საუკუნეების აღმოსავლურ-ქრისტიანული, მართლმადიდებლური ხელოვნებისა, მასთან უშუალო ყოველნაირი მიბმულობა-მიჯაჭვეულობის გარეშე“ (ლეუავა 2005: 12).

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ეროვნულ საფუძვლებს იკვლევს ღიანა ანთელავაც, რომელიც ქართული ესთეტიკური ტრადიციის საყოველთაოდ აღიარებულ ზომიერების მიზეზად საქართველოს გეო-პოლიტიკურ (ხელსაყრელ ბუნებრივ პირობებს: ჰავას, ნაყოფიერი მიწა-წყალს და ა.შ.) მდებარეობას ასახელებს; მისი აზრით, აღნიშნულმა ფაქტორმა, თავის მხრივ, ქართველთა ცნობიერებაში სამშობლოს, როგორც „მიწიერი სამოთხის“ ხატის ჩამოყალიბება განაპირობა. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ აქედანვე მომდინარეობს მიწიერ-ზეციური, ამიერ-იმიერი სამყაროს მთლიანობის განცდა, რომელიც შინაგანი თანაზომიერების და ქართული ხასიათის თვითკმარ ბუნებას განსაზღვრავს. ღ. ანთელავას მოსაზრებით, ბარაქიანმა მიწა-წყალმა და გზაჯვარედინზე მდებარეობამ, რაც ოდითგანვე სხვადასხვა ცივილიზაციათა გაველენას, კულტურათა გაცვლა-გამოცვლას გულისხმობდა, ქართველთა ბუნებაში „გზის“, მოძრაობის, დინამიკის ნაცვლად „მუდმივი მოლოდინის“ – სტატიკის შეგრძნება ჩამოაყალიბა. ყოველივე ეს, მკვლევარის აზრით, ასახულია ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათებში დროისა და სივრცის გადაწყვეტაზე, სადაც დროის „უცვლელი“ ხასიათი და ფიგურისა და სივრცის ურთიერთმიმართება, რომელიც ყოველთვის თანაფარდია და ჰარმონიულია, აღნიშნული ეროვნული ესთეტიკური ტრადიციის გამოვლინებად არის მიჩნეული (ანთელავა 2008: 97).

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების კავშირს ადრეული პერიოდის ფოტოგრაფიასთან, კერძოდ კი მისი ზოგიერთი პორტრეტის „პირველწყაროდ“ ფოტოპორტრეტების გამოყენების ფაქტებს იკვლევს ა. სტრიგალევის (სტრიგალევი 1989: 60-61), ა. ჩხეიძის (ჩხეიძე: 1990, 89-109), ქ. ბაგრატიშვილის (ბაგრატიშვილი 1987: 91-100) ნაშრომები. ფიროსმანაშვილისა და ფოტოგრაფიის ურთიერთმიმართებისა და გამოსახულების ბუნების კვლევას ეთმობა გ. პაპაშვილის სტატიები (პაპაშვილი, 2012).

ზემოთ მოყვანილი მიმოხილვა, რომელიც, ბუნებრივია, ნიკო ფიროსმანაშვილის შესახებ არსებულ ლიტერატურას სრულად არ მოიცავს, მხოლოდ ისეთ კვლევებს ეხება, სადაც მხატვრის შემოქმედების ქართული ხელოვნების ტრადიციებთან კავშირზეა მსჯელობა. ეს მიუთითებს, რომ თვითნასწავლი მხატვრის ფერწერისტრადიციული ნიშნები არაერთგზის შეუნიშნავთ და მის პირველწყაროდაც ხშირად სწორედ ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგები და საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული მხატვრული ტრადიციები მიუჩნევიათ.

ზემოაღნიშნული მოწმობს, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების და ეროვნული მხატვრული ტრადიციის საკითხის კვლევა, ძირითადად, მხატვრის ფერწერის სხვადასხვა ასპექტის განხილვის ფონზე მიმდინარეობს. ამ მიმართულებით გამოთქმული მოსაზრებები მოიცავს როგორც წმინდა ფორმისეულ, ისე შინაარსობრივ მხარეებს, კომპოზიციური სტრუქტურას, კოლორიტს, ასევე საერთო ფუძემდებლურ პრინციპებს და გამომსახველობით ხერხებს. განხილული მოსაზრებები ცხადყოფს როგორც ზოგიერთ საკითხზე აზრთა საყოველთაო თანხვედრას, ისე სხვადასხვა მიმართულებით მოსაზრებათა ნაირგვარობასაც. ყოველივე ეს კი ერთგვარ მიმართულებას იძლევა ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების წანამძღვრების უფრო დეტალური კვლევისთვის და, ამასთანავე, აღნიშნული თემის აქტუალობაზე მიუთითებს.

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების სახით ურთულეს, მრავლისმომცველ და საოცრად მრავალმხრივ მოვლენასთან გვაქვს საქმე, რამაც, სავარაუდოდ, გამოიწვია კიდევ ამ საკითხზე მსჯელობის ერთგვარი სპორადული ხასიათი. სწორედ ამიტომ ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ქართულ ტრადიციასთან კავშირის კვლევა მსჯელობის ლოგიკური

სიმკვეთრისათვის წინამდებარე ნაშრომში „იკონოგრაფიული“ და „სტილური“ ანალიზის მეთოდებით ორ ნაწილად გაიყო. ჩვენი აზრით, ნაშრომის აღნიშნული სტრუქტურა საშუალებას იძლევა მეტ-ნაკლები სიმწყობრით წარმოჩნდეს როგორც ამ საკითხზე უკვე არაერთხელ გაუღერებული მოსაზრებები, ისე ავტორისული დაკვირვებები და ხედვა.



## II თავი

### ნიკო ფიროსმანაშვილის შესახებ არსებული ბიოგრაფიული ცნობები

ნიკო ფიროსმანაშვილის ცხოვრების, მისი მოღვაწეობის შესახებ არსებული ძალზე მწირი და ხშირად შეუსაბამო ინფორმაციის პირობებში, მისი ხელოვნების წანამძღვრების კვლევა გარკვეულ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული. იმის გამო, რომ მხატვრის ბიოგრაფიის მრავალი ეპიზოდი უცნობია, ჩვენ მხოლოდ პირობითად შეგვიძლია ვიმსჯელოთ იმ შთაბეჭდილებათა წრეზე, რომელსაც შესაძლოა ფიროსმანაშვილის მხატვრული ენის ჩამოყალიბებაზე მოეხდინა ზეგავლენა. ყოველივე ამის ანალიზი მხოლოდ იმაზე ორიენტირებითაა შესაძლებელი, რაც ნიკო ფიროსმანაშვილს, მისი ცხოვრების პირობების შესაბამისად, შეეძლო ენახა, ან რაშიც მის ფერწერასთან კავშირი შეიძლება დავინახოთ.

მხატვრის ცხოვრების შესახებ ცნობათა ფრაგმენტულობამ და მისი შემოქმედების უშუალო ხასიათმა, რასაც თან დაერთო იმ პერიოდის მოწინავე მხატვრული ტენდენციები, რომლებიც, „ცივილიზაციის შრეებისგან“ განთავისუფლებით, ბუნებასთან, პირველქმნილთან დაბრუნებას ქადაგებდა, ნიკო ფიროსმანაშვილის პიროვნებისა და ცხოვრების ერთგვარი რომანტიზაცია გამოიწვია. ახალგაზრდა ხელოვნების მოღვაწეებმა თვითნასწავლ მხატვარს „ველური ბავშვი“ (რობაქიძე 1922: 1) უწოდეს, მისი უნიკალურობა კი ყოველგვარ პროფესიულ განათლებას, კულტურის საფარს და ცივილიზაციის შრეებისგან განწმენდილ თვითნაბად ნიჭს მიაწერეს. და მაინც, მიუხედავად ნიკო ფიროსმანაშვილის ბიოგრაფიის ზემოაღნიშნული ფრაგმენტულობისა, მის შესახებ არსებული მცირეოდენი ცნობები და მის თანამედროვეთა მოგონებები საკმარის მასალას იძლევა მხატვრის შემოქმედების წანამძღვრების შესახებ გარკვეული ვარაუდების გამოსათქმელად. სხვადასხვა ცნობებისა და მოგონებების მიხედვით, ფიროსმანაშვილის ფსიქოლოგიურ პორტრეტზე საკმარისად სრული წარმოდგენა შეიძლება შევიქმნათ. მხატვრის თანამედროვეებს არაერთხელ აღუნიშნავთ ნიკო ფიროსმანაშვილის ცხოველი ინტერესი ქართული კულტურისადმი, მისი სიყვარული საქართველოს

ისტორიის, ფოლკლორის, ქართული პოეზიისადმი (განსაკუთრებით ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებისადმი), (კუზნეცოვი: 1983, 12; მოგონებანი ფიროსმანზე: 1986, 117-120).<sup>6</sup>

თავად მხატვარმა ლადო გუდიაშვილთან საუბრისას აღნიშნა, რომ ის საკმაოდ კარგად იცნობდა საქართველოს ისტორიასა და ქართულ ლიტერატურას: „მე პატრიოტი ვარ, ვიცნობ ჩემი ტანჯული ქვეყნის ისტორიას, ვიცნობ რუსთაველის პოემას, ვიცნობ და მიყვარს აკაკი წერეთელი, ილია ჭავჭავაძე, ვაჟა-ფშაველა”, – აცხადებდა იგი. (ზდანევიჩი 1965: 40).

მხატვრის შესახებ არსებული მოგონებები ადასტურებს მის დაუდგრომელ ბუნებას და ახლის ნახვის, შეცნობის სურვილს (თარიშვილი: გაზეთი „ბახტრიონი“ N 24, 3), რაც მიუთითებს, რომ ნიკო, მისი სოციალური მდგომარეობისა და ცხოვრების პირობების კვალობაზე, საკმაოდ განათლებული და სამყაროს შემეცნების სურვილით ანთებული პიროვნება ყოფილა.

ხელოვნების საკითხებისადმი ცხოველ ინტერესსა და მათზე ფიქრის, მსჯელობისა და აზრთა გაზიარების მძაფრ მოთხოვნილებაზე უნდა მეტყველებდეს ნიკო ფიროსმანაშვილის ცნობილი სიტყვებიც, რომელიც მან მხატვართა კავშირის შეკრებაზე წარმოთქვა: „აი, რა გვინდა ძმებო, ქალაქის შუაგულში, რომ ყველა ჩვენთაგანისთვის ახლოს იყოს, საჭიროა ავაშენოთ ხის დიდი სახლი, სადაც შეგვეძლებოდა შეკრება; ვიყიდოთ დიდი მაგიდა, დიდი სამოვარი, დავლიოთ ხოლმე ჩაი, ვილაპარაკოთ ფერწერასა და ხელოვნებაზე” (ზდანევიჩი 1965: 42). ამასვე მოწმობს ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევრების თემატიკისათვის მეტად დამახასიათებელი ისტორიული სიუჟეტი, რომელსაც მხატვარი ძალიან ხშირად მიმართავს ( „თამარ მეფე” „შოთა რუსთაველი”, ასევე „გიორგი სააკაძე იხსნის საქართველოს მტრებისგან”, „ერეკლე II”, „შამილი მცველით” და სხვა), სიუჟეტები „ვეფხისტყაოსნიდან”<sup>7</sup>, აგრეთვე ბუნების აღწერილობითი სურათები („შელის ნუკრი”, „სამი ირემი წყაროზე”, „ჟირაფი”, „ტახი”, „მელა”, „სამი ირემი წყაროზე”, „დათვი” და მრავალი სხვა)

<sup>6</sup> „ქალანთაროვნების ოჯახის უმცროსი წევრი იგონებს: „...ნიკო ზღაპარს თვითონ თხზავდა, რადგან მას რაც უნდა ბევრი ჰქონოდა წაკითხული, მაინც ამდენს ვერ მიაშობდა. ამიტომ, ჩემი აზრით, ის იყო არა თუ ნიჭიერი მხატვარი, არამედ ამასთანავე ბუნებით ნიჭიერი პოეტიც” (ბერიძე 2007: 20).

<sup>7</sup> დუქან „დარდანელში” გამოსახული იყო ორი სიუჟეტი „ვეფხისტყაოსნიდან”: „ტარიელი წყლის პირას” და „ავთანდილისაგან ტარიელის პოვნა” ლომებთან და ვეფხვებთან (კუზნეცოვი, 1975: 103).

და, რაც მთავარია, ის ტრადიციული მოტივები, რომლებიც მის ცალკეულ ტილოებში იჩენს თავს.

ნიკო ფიროსმანაშვილის შესახებ არსებული მწირი ბიოგრაფიული ცნობებისა და მხატვრის შემოქმედების თავისებურებების შეჯერებამ, შესაძლოა, გარკვეული წარმოდგენა შეგვიქმნას იმ ვიზუალურ შთაბეჭდილებათა წრესა და გავლენათა სფეროებზე, რომელთაც კვალი დაამჩნია თვითნასწავლი მხატვრის შემოქმედებას, მისი მსოფლმხედველობისა და მხატვრული ენის ჩამოყალიბებას.

\*\*\*

ნიკო ფიროსმანაშვილის შესახებ დანამდვილებით ძალზე მცირე რამ არის ცნობილი. მისი ცხოვრების ისტორიის აღდგენა მხოლოდ მხატვრის ნათესავების, მეგობრების, უბრალო ნაცნობების ან დამკვეთების ზოგჯერ ურთიერთსაწინააღმდეგო ცნობებზე დაყრდნობით გახდა შესაძლებელი. ამის გამო ფიროსმანაშვილის ცხოვრების მრავალი ეპიზოდი ბურუსით არის მოცული.

მხატვრის ბიოგრაფიის ყველაზე მიღებული ვერსიის თანახმად, ნიკო ფიროსმანაშვილი დაიბადა კახეთის სოფელ მირზაანში, სავარაუდოდ 1860-1864 წლებს შორის (მხატვრის დაბადების თარიღად ყველაზე ხშირად 1862 წელია მიჩნეული). საფიქრებელია, რომ ბავშვობაში, სოფლურ ყოველდღიურობაში, ის იზრდებოდა ზოგადქართულ ტრადიციულ გარემოში, რომელიც უბატონო ქიზიყში საუკუნეების მანძილზე საქართველოს ყველა კუთხიდან ჩამოსახლებული თავისუფლებისმოყვარე ხალხის მიერ იქმნებოდა. მას გარს ერტყა თვალწარმტაცი ბუნება – მთაგორებზე მჭიდროდ შეფენილი სოფლები, ვენახებით მოშენებული თვალუწვდენელი ალაზნის ველი, ცამდე აწვდილი კავკასიონის მწვერვალები და მრავალფეროვანი კულტურული გარემო – მდიდარი არქიტექტურული, ფერწერული თუ მემორიალური ძეგლებით; ამ პერიოდის ქიზიყში ყვაოდა ტრადიციული ხელსაქმე, ხელოსნობა;

ვიზუალურ შთაბეჭდილებათა შორის უდაოდ იქნებოდა XIX საუკუნის ბოლოს გავრცელებული საფლავის ქვების პორტრეტები. გ. ლეონიძე თავის ნაწარმოებში „ნატურის ხე“ ასე აღწერს იმ პერიოდის კახეთის სოფლის სასაფლაოს: „აქა-იქ, იშვიათად, მიწაში ჩასმული გადაცვეთილი ბრტყელი ქვებიც მოსჩანს, გადაკორიკებული წარწერებით, ზოგან ძეგლად ქვაში გამოკვეთილი შეკაზმული ცხენი დგას, ზოგან – რქაჩაგრეხილი ვერძები, ზოგან ქვაზე გამოსახული ხელადები, ყანწები, ჯამები, ჭიანურები, ჩანგურები, გუთნის ნაწილები“ (ლეონიძე 1990: 83).

მირზაანში, ნიკო ფიროსმანაშვილის სახლთან ახლოს მდებარე დარბაზული ეკლესიის მახლობლად, დღესაც მიმოფანტულია XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისის საფლავის ქვები, ქალების, მამაკაცებისა და ბავშვების იმ დროისათვის ტრადიციული გამოსახულებებით (სურ. 194-197).

სავარაუდოდ, აქ მიიღო ნიკომ პირველი შთაბეჭდილებები, რამაც მასში სივრცის, ფერის, რიტმის, სიბრტყის, ფაქტურის – ფერწერის უმთავრესი ფორმათწარმომქმნელი ნიშან-თვისებების – თავისებური აღქმა აღზარდა. საფიქრებელია, რომ მის ცნობიერებაში პირველი შთაბეჭდილებანი სწორედ ამ დროს აღიბეჭდა, შეერწყა ერთმანეთს და თანდათან იმ თანდაყოლილ, გაუცნობიერებელ შეგრძნებად ჩამოყალიბდა, თუ როგორ უნდა ემუშავა.

ერთი ვერსიის თანახმად, ნიკოს მამა – ასლან ფიროსმანაშვილი, ადრევე გარდაცვლილა და დედა, თეკლე ტოკლიკაშვილი, ბავშვებით თბილისში, თავის გათხოვილ ქალიშვილთან გადასახლებულა. სხვა ცნობებით, ასლან ფიროსმანაშვილი მირზაანიდან ცოლ-შვილთან ერთად სოფელ შულავერში გადასახლებულა, სადაც იგი ქალანთაროვების ოჯახში ვენახის მცველად დამდგარა. ამავე ვერსიის მიხედვით, ნიკოს მამა, დედა და უფროსი და მალე გარდაცვლილან, ხოლო მხატვრის უმცროსი და, ფეფე, შულავერიდან მირზაანში დაბრუნებულა, თავად ნიკო კი მოჯამაგირედ დარჩენილა ქალანთაროვების ოჯახში მას შემდეგაც, რაც ისინი, დაახლოებით 1870-იანი წლების შუა ხანებში, გადასახლებულან თბილისში, რომელიც ამ პერიოდში ეთნიკური, რელიგიური და კულტურული მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა და ქალაქური კულტურისა და ცხოვრების ინტენსიურ ცენტრს წარმოადგენდა.

ამ პერიოდის ქართულ კულტურაში ერთმანეთს ერწყმოდა აღმოსავლურ-ისლამური და დასავლურ-ევროპული ცხოვრების წესი და ესთეტიკა, რაც ყოფის

ყველა ასპექტზე, მათ შორის ხელოვნებაზეც აისახებოდა. ეს განსაკუთრებით მძაფრად ახასიათებდა თბილისურ კულტურას, რომელიც კავკასიის პოლიტიკურ, კულტურულ და ეკონომიკურ ცენტრს წარმოადგენდა და ეთნიკური, რელიგიური და კულტურული სიჭრელით ხასიათდებოდა. ამ მრავალფეროვნების თავისებური ნაზავის წყალობით, თბილისური კულტურა სრულიად თვითმყოფად ფენომენს წარმოადგენდა.

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ერთ-ერთი პირველი მკვლევარი და მისი მხატვრობის დიდი თაყვანისმცემელი – კ. ზდანევიჩი აღნიშნავს, რომ „თბილისმა, მისმა ბუნებრივმა ადგილმდებარეობამ, ხუროთმოძღვრებამ, ძველმა კულტურამ, ხალხურმა შემოქმედებამ, აშუღების პოეზიამ, მუსიკამ, ფერწერამ, ზნე-ჩვეულებებმა გადამწყვეტი ზემოქმედება მოახდინა მხატვრის შემოქმედებითი სახის ფორმირებაზე” (ზდანევიჩი 1965: 14).

ქალანთაროეები, რომლებიც ნიკოს თბილად და პატივისცემით ეპყრობოდნენ, იგონებდნენ, რომ ის ბავშვობიდანვე იყო გატაცებული ხატვით. ამ ოჯახის წევრების მოგონებების მიხედვით, ის ხშირად ხატავდა ოთახის კედლებზე ნახშირით ან ფანქრით. „მისთვის არსებობდა მხოლოდ ხატვა და როდესაც კი თავისუფალი დრო ჰქონდა, ხატვაში იყო გართული...” (ბერიძე, 2007: 19). მხატვარს წერა-კითხვაც აღნიშნულ ოჯახში შეუსწავლია. თუ მის სურათებზე არსებული წარწერებით ვიმსჯელებთ, იგი სამ ენას ფლობდა: ქართულს, რუსულს და სომხურს. მათივე მონაყოლით, ნიკო ბავშვობიდანვე გამოირჩეოდა განსაკუთრებული ფანტაზიის უნარით, ის ხშირად თხზავდა ზღაპრებს და ამასთანავე, სწრაფად, რამდენიმე სახის მოსმით, აკეთებდა ჩანახატებს. როდესაც ნიკო წამოიზარდა, ის გერმანელ მესტამბესთან მიაბარეს, თუმცა იქ მან მხოლოდ ერთი წელიწადი დაჰყო (ბერიძე 2007: 21)<sup>8</sup>.

ერთი გადმოცემის თანახმად, ნიკო ფიროსმანაშვილის ნიჭი გეგორქ ბაშინჯალიანს – იმ პერიოდის თბილისში ცნობილ სომეხ მხატვრასაც შეუმოწმებია და მისთვის რჩევაც მიუცია: „ნიჭი გაქვს და უნდა ისწავლო” (ეს უნდა მომხდარიყო 1883 წლის შემდეგ).

<sup>8</sup> თავისთავად ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს იმ საკითხის შესწავლა, თუ კონკრეტულად რომელ სტამბაში მუშაობდა მხატვარი ერთი წლის განმავლობაში და რა ტიპის ბეჭდური მასალას იბეჭდებოდა იქ. ამ საკითხის კვლევამ შესაძლოა უფრო გააფართოვოს ჩვენი ცოდნა იმ ვიზუალურ გავლენათა წრეზე, რომელმაც მხატვრის შემოქმედებაზე ზეგავლენა იქონია. აღნიშნული საკითხის შესწავლა ჩვენი სამომავლო ამოცანაა და მოცემული ნაშრომის თემას არ წარმოადგენს.

80-იანი წლებისთვის გიგო ზაზიაშვილის, ფიროსმანაშვილის თანამედროვე, ასევე თვითნასწავლი მხატვრის გადმოცემით, მას და ნიკოს ერთად გაუხსნიათ სამხატვრო სახელოსნო, თუმცა საქმე ვერ აუწყვიათ და მალევე დაშლილან.

1890 წელს ნიკო ფიროსმანაშვილმა ამიერკავკასიის რკინიგზის საზოგადოების სამმართველოში კონდუქტორად დაიწყო მუშაობა, სადაც ოთხი წელი დაჰყო. „ამ სამსახურის ერთ-ერთ სიკეთედ ის შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომ ფიროსმანმა იმოგზაურა ამიერკავკასიაში, ზოგი რამ მაინც ნახა, და ალბათ დაიმახსოვრა კიდევ“ (ბერიძე, 2007: 23). მართლაც, ამ დამღლეულ და ჯანმრთელობისთვის საზიანო სამსახურში ოთხი წლის მუშაობის განმავლობაში ნიკომ ბევრი იმოგზაურა. თუკი მაშინდელი რკინიგზის მარშრუტს გავითვალისწინებთ<sup>9</sup>, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მან „მოინახულა ბევრი ისეთი ადგილი, რომელიც მანამდე მხოლოდ სხვათა ნაამბობით იცოდა. სამხრეთ-აღმოსავლეთით მან მოინახულა ელიზავეტოპოლის გუბერნია – დღევანდელი აზერბაიჯანის ნაწილი – აღსტაფა (ყაზახი), შამქორი, დასავლეთით – ქარელი, სურამი, იმერეთი, სამეგრელო, ფოთი“ (კუზნეცოვი 1984: 30-31). 1894 წელს, ხშირი ავადმყოფობისა და გაცდენების გამო, მხატვარმა რკინიგზის სამსახური საბოლოოდ მიატოვა.

ის ფაქტი, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ შესრულებული სურათები საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებსა და დასახლებებში არაერთხელ მოუძიებიათ, იმაზე მიუთითებს, რომ მხატვარი საკმაოდ ხშირად მოგზაურობდა. მხატვრის ნამუშევრები (გოლა ჭიჭინაძის მოგონებების მიხედვით) აღმოჩნდა გორშიც. მწერალ სერგო კლდიაშვილს კი მისი ტილოები ზესტაფონში, ერთ-ერთ დუქანში უნახავს. სერგო კლდიაშვილს აღნიშნული დუქნის პატრონმა, ვინმე გოცაძემ უამბო, რომ ერთხელ მასთან მისულა უცნობი, რომელსაც სურათის დახატვა შეუთავაზებია. მას ეს ისე კარგად გამოსვლია, რომ მისთვის იქვე ათი ნამუშევარი შეუკვეთავთ (კუზნეცოვი, 1975: 63).

მხატვრის ახლობელთა მოგონებები მოწმობს, რომ თბილისში მცხოვრები ფიროსმანაშვილი ხშირად სტუმრობდა კახეთს. ამასთან დაკავშირებით ძალზე

<sup>9</sup> 1865 წელს საქართველოში საფუძველი ჩაეყარა ფოთი-თბილისის რკინიგზის მშენებლობას. 1871 წელს ექსპლუატაციაში შევიდა ფოთი-ყვირილას უბანი, ხოლო ერთი წლის შემდეგ დამთავრდა აღნიშნული გზის მშენებლობა თბილისამდე. 1883 წელს ბაქო რკინიგზით დაუკავშირდა ბათუმს. ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცული ამიერკავკასიის რკინიგზის 1895-1905 წლების რუკის მიხედვით, რკინიგზის ერთი ძირითადი ხაზი თბილისის გავლით ბაქოდან ბათუმამდე, მეორე კი ბორჯომიდან ყარსამდე მიდიოდა (მაძღარაშვილი 1992).

საყურადღებო ინფორმაციას იძლევა ქვაზე და ხეზე ჭრის სიღნაღელი ოსტატის, ვინმე დავით გოზალიშვილის ბავშვობის მოგონება, რომელიც მოგვითხრობს, რომ მამამისს – ვანო გოზალიშვილს სიღნაღში ჰქონია ქვის მხატვრული დამუშავების სახელოსნო, სადაც ის პირველად შეხვედრია ნიკო ფიროსმანაშვილს. დ. გოზალიშვილი იგონებს, რომ მხატვარი ქვის მთელთა თხოვნით, ხშირად საფლავის ქვებზე ჩოხიანი მამაკაცის, ან ჩიხტიკოპიანი მანდილოსნის ფიგურის მონახაზს აკეთებდა, რომლის მიხედვითაც შემდეგ ისინი გამოსახულებას აქანდაკებდნენ (ხანიაშვილი, „სოფლის ცხოვრება“ 1961, 19 იანვარი). ეს არცთუ ისე ცნობილი ფაქტი<sup>10</sup> განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც დამატებით საბუთს იძლევა საფლავის ქვების მორთულობასთან ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების არაერთხელ აღნიშნულ კავშირზე.

ნიკო ფიროსმანაშვილი ხშირად ჩადიოდა მირზაანშიც – ერთხელ იქ მას თავისი საცხოვრებელი სახლიც შეუკეთებია და მისი კედლებიც მთლიანად მოუხატავს, თუმცა, შემდეგ საცხოვრებლად აღარ დარჩენილა და დაუდგრომელი, მუდამ ახლის ძიებაში მყოფი შინაგანი ბუნების პატრონი, კვლავ დედაქალაქის ინტენსიურ ცხოვრებას დაბრუნებია.

ფიროსმანაშვილის ცხოველ ინტერესს ყოველივე ახლისადმი, მოგზაურობისა და ახალი შთაბეჭდილებებისადმი ნიკოს დის, ფეფეს ნაამბობიც მოწმობს:

„ერთხელ ნიკომ, აქ ყოფნა აღარ მინდაო. განა მარტო სმა-ჭამა და ჩაცმა-დახურვაა ცხოვრებაო? აი, მე უნდა სხვა ქვეყნები ვნახო, ეს მაინტერესებსო. აიღო კიდევ სამუდამო ბილეთი (ანუ, უვადო პასპორტი) და მე მომაბარაო” (გაზეთი „ბახტრიონი“ N 24, 3).

აღნიშნული მოგონება, მისი მუშაობა ამიერკავკასიის რკინიგზაზე, რომელიც მუდმივ მოგზაურობას გულისხმობდა და ბოლოს, მისი სიყვარული ზოგადად კულტურისა და ხელოვნებისადმი, საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილის ვიზუალური შთაბეჭდილებების წრე საკმაოდ ფართო იყო და მხატვრის თვალსაწიერში, შესაძლოა, ქართული ხელოვნების არაერთი ძეგლი მოხვედრილიყო.

<sup>10</sup> აღნიშნულთან დაკავშირებით განსაკუთრებული მადლობა ბატონ სამსონ ლეჟავას, რომლის მითითებითაც მოხერხდა ზემოხსენებული წყაროს მოძიება.

რკინიგზიდან წამოსვლის შემდეგ ფიროსმანაშვილმა გოლოვინის პროსპექტზე, მელიქ-აზარიანცის სახლის წინ, თანასოფელთან, ვინმე დიმიტრი ალუღიშვილთან ერთად, დუქანი გახსნა. თუმცა, თავისუფლებისმოყვარე მხატვარს, რომელიც ხშირად ვაჭრობის ნაცვლად ხატვით იყო დაკავებული, კომპანიონთან მალევე გაუფუჭდა ურთიერთობა. 90-იანი წლების ბოლოსთვის ფიროსმანაშვილმა საბოლოოდ მიანება თავი ვაჭრობას და მოხეტიალე მხატვრის ცხოვრება აირჩია.

ამის შემდეგ მხატვრის ცხოვრებაში მომხდარი მოვლენების ქრონოლოგიის დადგენა სრულიად შეუძლებელია. ცნობილია მხოლოდ ის, რომ ნიკო სხვადასხვა დუქნებში, სამიკიტნოებში და ღვინის სარდაფებში, დაწესებულებათა მეპატრონეებისთვის და მათი კლიენტებისთვის აბრებსა და სურათებს ხატავდა და ამით ირჩენდა თავს. როგორც თანამედროვეთა მოგონებებიდან ჩანს, 1905-1910 წლებში ნიკო მტკვრის მარცხენა სანაპიროზე მედუქნე ბეგო იაქიევთან ცხოვრობდა, რომელიც მისი სურათების ხშირი დამკვეთი და, ამასთან ერთად, მისი მეგობარი და გულშემატკივარიც იყო. მოგვიანებით, მოხეტიალე მხატვარი ორთაჭალაში, „ელდორადოს“ ბაღის პატრონთან მუშაობდა, ხშირად ჭიქა ღვინის ფასად. სწორედ აქ შექმნა ფიროსმანაშვილმა თავისი საუკეთესო სურათების დიდი ნაწილი.

ცხოვრების ბოლო წლებში ფიროსმანაშვილი ხშირად დადიოდა ნიკოლოზ სოზაშვილის დუქანში. მედუქნის მოგონებით, ნიკო ხატვასთან ერთად პოეზიითაც იყო გატაცებული. თავის ლექსებს ის სპეციალურ რვეულში იწერდა. სამწუხაროდ, აღნიშნული რვეული, რომელიც, სავარაუდოდ, ფასდაუდებელ მასალას ინახავდა მხატვრის პოეტური ბუნების, მისი ფსიქოლოგიური პორტრეტის, შინაგანი სამყაროსა და მსოფლმხედველობის შესახებ, დაკარგულია.

1912 წლის ზაფხულში ნიკო ფიროსმანაშვილის ცხოვრებაში ძალზე მნიშვნელოვანი ამბავი მოხდა. პეტერბურგის აკადემიის სტუდენტებმა, მხატვარმა მიხეილ ლე-დანტიუმ და ილია ზდანევიჩმა თბილისში სეირნობის დროს სადგურის მოედანთან არსებულ სამიკიტნოში ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევრები „აღმოაჩინეს“. თვითნასწავლი მხატვრის ოსტატობით და უშუალოდ გამორჩეული სახეებით აღტაცებულმა ახალგაზრდებმა ნიკოს ძებნა დაიწყეს და ბოლოს თავად მხატვარსაც მიაგნეს. ფიროსმანაშვილის



შემოქმედებით აღფრთოვანებულებმა, მას არაერთი ქათინაური უთხრეს და მხატვრის სურათების შეგროვების სურვილიც გამოთქვეს, რასაც მალევე დიდი ენთუზიაზმით შეუდგნენ. ილია ზდანევიჩსა და მიხეილ ლე-დანტიუს შეუერთდნენ ილიას ძმა, კირილე, ზიგა (ზიგმუნდ) ვალიშევსკი, კოლაუ ჩერნიავსკი, ლადო გუდიაშვილი, დავით კაკაბაძე, მიხეილ ჭიაურელი, დიმიტრი შევარდნაძე და სხვანი.

კოლექციონერობასთან ერთად, ახალგაზრდა მხატვრებმა, პოეტებმა და კულტურის სხვა მოღვაწეებმა ფიროსმანაშვილის შემოქმედების პოპულარიზაცია და მხატვრის შესახებ სტატიების გამოქვეყნება დაიწყეს. პარიზის ერთ-ერთ გაზეთში ლე-დანტიუმ ფიროსმანაშვილის შემოქმედებას წერილი მიუძღვნა, 1913 წელს კი ილია ზდანევიჩმა წერილი გამოაქვეყნა გაზეთ „ზაკავკაზსკაია რეში“. ამავე წელს მხატვრის ნამუშევრები მოსკოვში, გამოფენა „მიშენზე“ გამოიფინა. 1912-1913 და შემდეგ 1916 წლებში კირილ ზდანევიჩმა თავის სახელოსნოში ფიროსმანაშვილის სურათების ერთდღიანი გამოფენა მოაწყო. გაზეთ „სახალხო ფურცლის“ სურათებიან დამატებაში ნიკო ფიროსმანაშვილის ფოტოსურათი და მისი ნამუშევრის – „უწინდელი საქართველოს ქორწილი“ – რეპროდუქცია დაიბეჭდა. 1916 წელს გაზეთ „კავკაზში“ გარი გოლანდმა<sup>11</sup> დაბეჭდა სტატია „ქართველი პრიმიტივისტი“, რომელშიც ავტორი ნიკო ფიროსმანაშვილს გენიალურ თვითნაბად პრიმიტივისტად განიხილავდა (გოლანდი 1916). 1916 წელსვე გაზეთ „სახალხო ფურცელში“ მის შემოქმედებას შეეხო მოსე თოიძე (თოიძე 1916), ხოლო მიუნხენიდან დაბრუნებული დიმიტრი შევარდნაძის თაოსნობით, დაარსდა „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოება“, რომელიც, სხვა ამოცანებთან ერთად, ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევრების შეგროვებას ისახავდა მიზნად. 1916 წ. დიმიტრი შევარდნაძის მიერ მოეწყო ფიროსმანაშვილის სურათების გამოფენა. ამავე საზოგადოებამ მხატვარი თავის კრებაზე მიიწვია, სადაც მას მცირე თანხის სახით დახმარებაც გადასცეს. ამ შეხვედრის შესახებ ცნობა დაიბეჭდა „სახალხო ფურცელში“, თუმცა რამდენიმე კვირის შემდეგ იმავე გაზეთმა

<sup>11</sup> ამ სტატიის ავტორია გრიგოლ რობაქიძე, რომელიც ამ პერიოდში გაზეთ „საქართველოში“ გოლენდის ფსევდონიმით აქვეყნებდა პუბლიკაციებს (კაკაბაძე 2009).

გამოაქვეყნა ნიკო ფიროსმანაშვილის კარიკატურა<sup>12</sup>, რამაც თავმოყვარე მხატვარს დიდი დიდი დაასვა. ამ იმედგაცრუების შემდეგ ნიკო ფიროსმანაშვილი საბოლოოდ დაშორდა მხატვრების საზოგადოებას, განმარტოვდა და კვლავ სმას მიჰყო ხელი.

1917 წელს ლადო გუდიაშვილმა, „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ დავალებით, დახმარების გადასაცემად დიდი გაჭირვებით კვლავ მიაკვლია ნიკო ფიროსმანაშვილს, რომელიც იმ დროისათვის უკვე ძალზე სავალალო მდგომარეობაში დახვდა: ის კიბის ქვეშ, ბნელ სარდაფში ცხოვრობდა და მძიმედ იყო ავად.

ნიკო ფიროსმანაშვილი 1918 წელს ყველასგან მიტოვებული, სიღატაკეში გარდაიცვალა. მოგონებათა ერთ-ერთი ვერსიის მიხედვით, მხატვარი ე.წ. არამიანცის, მეორე ვერსიით კი წმინდა მიხეილის საავადმყოფოში გარდაცვლილა, რის შემდეგაც ის პირველი ვერსიით პეტრე-პავლე, მეორე ვერსიით კი კუკიის სასაფლაოზე, უპატრონო ცხედრებს შორის დაუმარხავთ. ნიკო ფიროსმანაშვილის საფლავის მიგნება შემდგომი აქტიური ძიებისდა მიუხედავად, ვერ მოხერხდა, თუმცა ეს საკითხი დღესაც აქტუალურია (კობიაშვილი 2004; ჭარხალაშვილი, 2014: 289-294).

მხატვრის სიკვდილის შემდგომ, 1919 წელს ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევრები „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ მიერ ორგანიზებულ გამოფენაზე გამოიტანეს.

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების სათანადო შეფასება და აღიარება მხოლოდ მისი სიკვდილის შემდეგ მოხდა. სწორედ ამიტომ მხატვრის გარდაცვალების შემდეგ, დიდხანს წუხდნენ ნიკო ფიროსმანაშვილის თანამედროვე ახალგაზრდა მხატვრები, პოეტები და კულტურის მოღვაწეები, რომელთათვისაც ფიროსმანაშვილის თვითმყოფადი შემოქმედება, მისი უბრალო, თუმცა საოცრად გამომსახველობითი სახეები ახალი ეპოქის ხელოვნების მაგალითად იქცა. დიდი სინანულის მიზეზი იყო ის, რომ მათ თვალწინ გენიალური თვითნასწავლი მხატვარი ყველასგან მიტოვებული, სიღატაკეში და მარტოობაში უსახელოდ გარდაიცვალა.

<sup>12</sup> მხატვრის გვერდზე, რომელიც „ჟირაფს“ ხატავს, დგას გრიგოლ რობაქიძე და ამბობს: „უნდა ისწავლო კმობილო! შენს ხანში მყოფს კიდევ ბევრის შექმნა შეუძლია... ორფიულის, ერთი ათი-ოცი წლის შემდეგ კარგი მხატვარი გამოხვალ... აი მაშინ გაგაგზავნით ახალგაზრდათა გამოფენაზე“.

„ნიკო ფიროსმანის ცხოვრების დაწერა ისე ძნელია, როგორც ძველი ოსტატების ბიოგრაფიისა, რომელთაც ოდესღაც საქართველო აავსეს თავიანთი ღვაწლით, რასაც ახლაც ხედავს ყოველი ქართველი მივიწყებულ, ზოგჯერ გავგერანებულ დიდებულ ტაძრებზე და დარბაზების ნანგრევებზე. მხოლოდ ობლად მიწერილი სახელი და გვარი მორჩილი ოსტატისა და ზოგჯერ სრული ანონიმებიც აღბეჭდავენ იმ შრომას და შემოქმედებით თავგამეტებას, რაც მათ დაუტოვებიათ შთამომავლობისთვის... თითქოს ის წინდაწინ მომზადებული იყო დამსგავსებოდა მის წინაპარ, უსახელო ოსტატებს და მათსავით ფანტასტიკურად დაშორებოდა თანამედროვეობას“, – წერს ტიცვიან ტაბიძე თავის წერილში ნიკო ფიროსმანაშვილის შესახებ (მოგონებანი ფიროსმანზე 1986: 5).

### III ტაზო

## ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერის იკონოგრაფია და მისი კავშირი ქართული ხელოვნების ტრადიციებთან

ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობა არაერთგვაროვანი ფენომენია და სხვადასხვა ეპოქის და ხელოვნების არაერთი დარგის მხატვრული ნიშნების გამაერთიანებელია. იგი, სხვა ქვეყნებთან შედარებით, საქართველოში გახანგრძლივებული შუა საუკუნეებისა და თანამედროვეობის – ურბანული კულტურის გზაგასაყარზე დგას. აქედან გამომდინარე, მხატვრის შემოქმედების მრავალი ასპექტი მისი ფერწერის იკონოგრაფიული ანალიზისთვის საკმარისზე მეტ საფუძველს იძლევა.

ფიროსმანაშვილის ქართულ ეროვნულ ტრადიციასთან კავშირის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულმა მოსაზრებებმა (რომლებიც წინა თავში იქნა განხილული) მნიშვნელოვნად განსაზღვრა მხატვრის ფერწერის იკონოგრაფიული პარალელების კვლევის პროცესი. კერძოდ, საშუალება მოგვცა უფრო დეტალურად შეგვესწავლა კონკრეტული მაგალითები, რამაც დაადასტურა ადრე გამოთქმულ ზოგიერთ მოსაზრებათა მართებულობა, მაგრამ ასევე გამოავლინა კვლევის ახალი პერსპექტივაც, რომელიც ფიროსმანაშვილის მოღვაწეობის თანადროული ისტორიული და მხატვრული კონტექსტის გათვალისწინებით, ზოგ შემთხვევაში განსხვავებულად წარმოაჩენს მისი შემოქმედების თავისებურებების განმსაზღვრელ ფაქტორებს. ამ საკითხზე უფრო დეტალურად ქვემოთ გვექნება საუბარი.

\*\*\*

ნიკო ფიროსმანაშვილის – XIX-XX საუკუნის მიჯნაზე მოღვაწე ფერმწერის შემოქმედებასთან კავშირში ტერმინ „იკონოგრაფიის“ გამოყენება, შესაძლოა, ერთი შეხედვით ცოტა უცნაური ჩანდეს. „იკონოგრაფია“ ბერძნული სიტყვიდან (*εἰκών* – გამოსახულება და *γράφειν* – წერა) მომდინარეობს და გამოსახულების ენაზე მეტყველებას, ვიზუალურ განსახიერებას ნიშნავს, თუმცა ყველაზე ხშირად ქრისტიანულ ხელოვნებასთან მიმართებაში იხმარება და

გამოსახულების გადმოცემის დაკანონებულ წესს, სქემას, პროგრამას, მასში ჩადებულ საკრალურ იდეას და გარკვეული სახე-სიმბოლოების არსებობას გულისხმობს. ვფიქრობთ, რომ შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებასთან მიმართებაში ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების კვლევისას, იკონოგრაფიული ანალიზის მეთოდის გამოყენება (რომელსაც, ხელოვნებათმცოდნეობის გარდა, კულტუროლოგია, ანთროპოლოგია და სხვა მომიჯნავე მეცნიერებებიც მიმართავენ), უფრო მკაფიოდ წარმოაჩენს თვითნასწავლი მხატვრის თემატურ-კომპოზიციური რეპერტუარის ნათესაობას ქართული კულტურის სხვადასხვა ასპექტებთან.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ანალიზისას, შუა საუკუნეების ხელოვნებასთან მსგავსების კვალდაკვალ, მკვლევართა ნაწილი ასევე ხაზს უსვამს მის კავშირს XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ვიზუალურ კულტურასთანაც. აქედან გამომდინარე, მეტი სიციხადისთვის, მართებულად მივიჩნით განცალკევებით განგვეხილა ფიროსმანაშვილის მხატვრული მემკვიდრეობა როგორც შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების, ასევე მისი თანადროული ვიზუალური კულტურის კონტექსტში.

## 1. ფიროსმანაშვილის მხატვრობა და შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნება

ნიკო ფიროსმანაშვილი თავის თავს „ხატისმწერლად“ არ მიიჩნევდა<sup>13</sup>. სავარაუდოა, რომ ამ შემთხვევაში მხატვარი მის მიერ არცთუ ხშირად გამოყენებულ ქრისტიანულ თემატიკას გულისხმობდა. შუა საუკუნეების ხელოვნებასთან მხატვრის შემოქმედების კავშირზე მსჯელობისას კი მთავარი განმსაზღვრელი ფაქტორი არა თემატიკა, არამედ ის მხატვრული პრინციპები, სქემები, საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული სახე-სიმბოლოები და ღრმა მსოფლმხედველობრივი ნიადაგია, რომლებიც მის ფერწერას უდევს საფუძვლად.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> ამის დასტურს წარმოადგენს მხატვრის სიტყვები, რომელიც კირილ ზდანევიჩის მოგონებებშია დაცული: „ხატისმწერელი, ფერმწერი, მღებავი, მხატვარი – სულ სხვადასხვაა. ხატისმწერელი მე არა ვყოფილვარ, მხოლოდ ერთხელ დაეხატე წმ. გიორგი. მართალი გითხრა, ფერმწერელებმა ხატვა სულ არ იციან“ (მოგონებანი ფიროსმანაშვილზე 1986: 34).

<sup>14</sup> ფიროსმანაშვილის ფერწერის მკვლევართა უმრავლესობა აღნიშნავს, რომ ქართველი თვითნასწავლი მხატვრის შემოქმედებას შუა საუკუნეების, კერძოდ, აღმოსავლეთ-ქრისტიანული ხელოვნების პრინციპებთან მრავალი რამ აკავშირებს. „უფრო ადრე რომ დაბადებულიყო, „ფრესკისტი იქნებოდაო“, – წერს ი. თუგენჰოლდი (თუგენჰოლდი, 1926).

ფიროსმანაშვილის სხვადასხვა ჟანრში შესრულებულ სურათებზე თვალის გადავლევაც საკმარისია, რომ ცხადად დავინახოთ მათთვის სახასიათო, არაერთხელ განმეორებული ტიპიზებული, „კანონიკური“ თემების, სქემების და ატრიბუტების არსებობა. პორტრეტებს, ჯგუფური ღხინის სცენებს, ცხოველებს, სოფლის ყოფა-ცხოვრების, სახალხო დღესასწაულების ამსახველ სიუჟეტებს, ე.წ. „ეპოსებს“, აგრეთვე ნატურმორტებს, თავისი პირობითი ენა, „იკონოგრაფიული სქემა“, კომპოზიციური წყობა და თანმდევი ატრიბუტიკა ახასიათებს, მსგავსად შუა საუკუნეების ქრისტიანული ხელოვნებისა, სადაც ყოველ სცენას თუ გამოსახულებას, მისი საკრალური მნიშვნელობიდან გამომდინარე, მკაცრად განსაზღვრული „კანონიკა“ გააჩნდა.<sup>15</sup>

განსაკუთრებით საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ფიროსმანაშვილის ფერწერაში მრავლად გვხვდება ისეთი მოტივები, რომლებიც, როგორც ჩანს, შუა საუკუნეების „პროტოტიპებიდან“ მომდინარეობს<sup>16</sup>. ამ პროტოტიპებთან ფიროსმანაშვილის სურათებში გამოყენებული სქემებისა თუ მოტივების ნათესაობა ზოგიერთ შემთხვევაში მხოლოდ იკონოგრაფიული სქემის მსგავსებაში ვლინდება, ზოგჯერ კი საზიაროა მათი მსოფლმხედველობრივ-შინაარსობრივი ასპექტებიც. ამ კონტექსტში შევეცდებით გავანალიზოთ მხატვრის შემოქმედებაში არსებული თითოეული ეს სქემა და მოტივი და ამასთანავე თვალი გავადევნოთ მათ კავშირს შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებასთან.

### **1.1. სუფრის სცენები**

ფიროსმანაშვილის სუფრის სცენები სხვა ჟანრის სურათებთან შედარებით, უფრო დეტალურად არის შესწავლილი (კუზნეცოვი 1979: 130; ბერიძე 2007: 72).

<sup>15</sup> „ეს სქემები, ... დაკანონებული ფორმულებივით არის“, – აღნიშნავს ვახტანგ ბერიძე (ბერიძე 2007: 91), „მათი ხაზგასმული ერთგვარობა, ელემენტთა განმეორება ხელს უწყობს პირობითობას და საზეიმო განწყობას“. (ბერიძე 2007: 79). ამავე თავისებურებაზე მიანიშნებს ე. კუზნეცოვი: „ბევრი სიუჟეტური მოტივი, კომპოზიციური სქემა თუ დეტალი სურათიდან სურათში მეორდება. ნებისმიერ სხვა მხატვარს ეს შებოჭავდა და დააბრკოლებდა, მაგრამ არა ფიროსმანაშვილს... ის სიამოვნებით უბრუნდებოდა იგივე კომპოზიციებს, მათში ახლებური ელფერი შეჰქონდა და დადგენილ კომპოზიციურ სქემებს ყოველ ჯერზე განსხვავებულად ამდიდრებდა და ავსებდა“ (კუზნეცოვი 1984: 78).

<sup>16</sup> აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თავის მხრივ, ამ პროტოტიპების დიდი ნაწილი წინაქრისტიანული ხანის უძველესი ავტოქტონური სახეებია, რაც გარკვეულწილად განაპირობებს კიდევ მათ ფართო გავრცელებას შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში. მიუხედავად ამისა, ვფიქრობთ, რომ ამ სახე-სიმბოლოთა წინაქრისტიანული იკონოგრაფიისა და სემანტიკის დეტალური განხილვა ძალზე დაგვაშორებდა საკვლევი თემას, რის გამოც ამ საკითხს მხოლოდ ზოგადად შევეხებით.

სწორედ ამიტომ ჩავთვალეთ, რომ სუფრის სცენების იკონოგრაფიული სქემების განხილვა შუა საუკუნეების ქართულ ფრესკულ მოხატულობებში წარმოდგენილი სერობის სცენების კონკრეტულ მაგალითებთან შედარებით უნდა დაგვეწყო. აქვე აღნიშნავთ, რომ პარალელების შერჩევისას ჩვენი ყურადღება მხოლოდ შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ტიპურ მაგალითებზე გავამახვილეთ.

მხატვარს ჯგუფური „ლხინის“ სცენათა დიდი სერია – დაახლოებით 20-მდე ნამუშევარი აქვს შექმნილი, სადაც სურათიდან სურათში ერთმანეთის მსგავსი, უმნიშვნელო ცვლილებებით მოცემული კომპოზიციური წყობა მეორდება: მოქეიფები ხან ბუნებრივ ანტურაჟში (ტრიალი მინდვრის, ტყის ფონზე, ვახის ტალავერში), ან ინტერიერში (დუქანში), ზოგჯერ კი სრულად გაურკვეველ, პირობით გარემოში არიან წარმოდგენილნი (სურ. 1-18). გაშლილი, პურ-მარილით სიმეტრიულად გაწყობილი მაგიდა ყოველთვის პორიზონტალურად კვეთს სასურათე სიბრტყეს. მოქეიფნი მართკუთხედ მაგიდას ისე უსხედან, რომ სუფრის წინა პლანი თავისუფალი რჩება. ისინი ერთმანეთს არ ეფარებიან, რის გამოც ყოველი ფიგურის სილუეტის ხაზი (შავი მუშამბის, კედლის თუ ცის ფონზე) საგანგებოდ არის გამოკვეთილი. ამასთან, ლხინის სცენებზე იშვიათი გამონაკლისის სახით თუ შევხვდებით მაყურებლისკენ ზურგით მოცემულ ფიგურას<sup>17</sup> ან უშუალოდ ლხინის პროცესის ასახვას. ფიროსმანაშვილის სურათებზე საკვები თითქმის ყოველთვის ხელუხლებელია. უცვლელია სუფრის „იკონოგრაფიული პროგრამაც“: ჭურჭელი ცოტაა და ხშირად ერთ, ან ორ რიგად არის დალაგებული; ქართული სუფრისთვის დამახასიათებელი კერძები (მწვადი, თევზი, ბოლოკი, შემწვარი წიწილა, შოთის პურები და ღვინო) სურათიდან სურათში მეორდება.<sup>18</sup>

აღნიშნული „ლხინის“ სცენები თავიანთი კომპოზიციური წყობითა და სადღესასწაულო წარდგენითი ხასიათით შუა საუკუნეების საეკლესიო ხელოვნებაში სუფრის გამოსახულებებს მოგვაგონებს. ანალოგიური პრინციპით განლაგებულ ფიგურებს და მსგავსი სქემით გადაწყვეტილ სუფრას, მასზე გამოსახული „ნატურმორტით“, ხშირად შევხვდებით სხვადასხვა პერიოდის ქართულ ფრესკულ მოხატულობებში. ამის მაგალითია სცენა „აბრაამის წიადი“,

<sup>17</sup> მაგალითად, სურათი „ბორანი დიდუბეში“, სადაც ბორანზე ზურგით გამოსახულ ფიგურას ვხვდებით.

<sup>18</sup> „საჭმელი მუდამ ხელუხლებელია. ჩვენ წინაშე არა იმდენად საკვები, არამედ მისი სიმბოლო, მსგავსი ტრაპეზზე დაბრძანებული შესაწირისა“, – წერს ერასტ კუზნეცოვი (კუზნეცოვი 1979: 130) ფიროსმანაშვილის პურობის სცენათა შესახებ.

სადაც გაშლილი სუფრის გარშემო სამი ანგელოზის ფიგურა გამოისახება. მაგალითად, დავით გარეჯის სამონასტრო კომპლექსის უდაბნოს მონასტრის X-XI ს-ის. დასწყისის სატრაპეზოს მოხატულობა (სურ. 19), ფარის სვიფის ეკლესიის ფასადის მოხატულობა, XII ს. (სურ. 430), სადაც ანგელოზების მონუმენტური ფიგურების სილუეტები მკაფიოდ იკვეთება ნეიტრალურ ფონზე. ამ სცენებთან ფიროსმანაშვილის ლხინის კომპოზიციების მსგავსების საილუსტრაციოდ გავიხსენოთ მხატვრის „ხუთი თავადის ქეიფი“ (სურ. 1), რომელიც განსაკუთრებით გამორჩეულია ფერმწერის სუფრის სცენებს შორის თავისი განყენებული ხასიათითა და მწვობრი კომპოზიციური სტრუქტურით. მოქეიფეთა ხუთი ფიგურიდან კედლის ნეიტრალურ მოცისფრო ფონზე ცხადად იკითხება სამი ცენტრალური ფიგურის სილუეტი. სამივე ფიგურა პირდაპირ მაყურებლისკენ იყურება, მათი სტატიკური პოზები, სუფრაზე ხალვათად განაწილებული საჭმელი და ჭურჭელი „აბრაამის სტუმართმოყვარეობის“ ანუ „სამების“ სცენის იკონოგრაფიას მოგვაგონებს. იგივე შეიძლება ითქვას სამი ყარაჩოდელის ლხინის ამსახველ ფრაგმენტზე სურათიდან „კახეთის ეპოსი“ (სურ. 4), სადაც მხატვარი მათ ცის ფონზე წარმოგვიდგენს. ასევე ცისა და ღრუბლების ფონზე არის გამოსახული სამი ცენტრალური ფიგურა სურათზე „ხუთი მოქალაქის ქეიფი“ (სურ. 12), რომელიც განსაკუთრებით გამოირჩევა თავისი რეპრეზენტატიული, ამაღლებული ხასიათით.

აღსანიშნავია ფიროსმანაშვილის მრავალფიგურიანი ლხინის სცენების სიახლოვე შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციებში წარმოდგენილი ტრაპეზის სცენებთან (მაგალითად, უდაბნოს მონასტრის X-XI ს-ის. დასწყისის სატრაპეზოს მოხატულობა, სურ. 21, უბისის წმ. გიორგის ტაძრისა და წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძრის XIV საუკუნის ფრესკები, სურ. 20, 22), რომლებსაც, ქრისტიანულ რწმენაში ევქარისტული საიდუმლოს განსაკუთრებული მნიშვნელობიდან გამომდინარე, თავისთავად ახასიათებს სადღესასწაულო იერი. ეს ეფექტი მიიღწევა კომპოზიციის ფრონტალური გაშლით, დაბალი პორიზონტის ხაზის მეშვეობით მიღწეული „ამაღლების“ ეფექტით, სტატიკური პოზებით, რაც ასევე დამახასიათებელია ფიროსმანაშვილის ლხინის სცენებისთვის. ამ მსგავსების საილუსტრაციოდ შეიძლება გავიხსენოთ ფიროსმანაშვილის სურათი „კრწანისი“ (სურ. 13), სადაც მოქეიფეთა რვა ფრონტალური ან სამ-მეოთხედ ბრუნში



წარმოდგენილი ფიგურა სუფრის ერთ მხარეს არის გამოსახული ისე, რომ ყოველი ფიგურა ცალ-ცალკე აღიქმება. სუფრაზე სიმეტრიულადაა განაწილებული ხელუხლებელი პურ-მარილი, რაც განსაკუთრებულ სადღესასწაულო იერს ანიჭებს გამოსახულებას. ამასთან ნიშანდობლივია, რომ ფიროსმანაშვილის სუფრის სცენებში გამოსახული პერსონაჟების უესტიკულაცია (სადღეგრძელოს უესტი) გარკვეულ კავშირს ავლენს შუასაუკუნეებრივ „კურთხევის უესტთან“ (ზეაწეული მარჯვენა), რომლითაც მაცხოვარი ან სხვადასხვა წმინდანები გამოიციემა. ეს მსგავსება არა მხოლოდ ფორმისეული, არამედ შინაარსობრივი ხასიათისაცაა, ვინაიდან სადღეგრძელო, რომელიც ფიროსმანაშვილის ლხინის სცენებში ზეაწეული სასმისით გადმოიციემა, თავისი არსით დალოცვას, კურთხევას გულისხმობს. ამასთან ლხინის მონაწილეების ფრონტალური ფიგურები მაყურებლისკენ პირითაა გამოსახული, შესაბამისად, მათი სადღეგრძელოც არა სუფრის სხვა წევრებისადმი, არამედ თითქოს მაყურებლისადმი მიმართული, რაც ცნობიერად თუ არაცნობიერად მაყურებელში „კურთხევის უესტთან“ იწვევს ასოციაციას, მთელი სცენა კი შუასაუკუნეებრივ იერს იძენს.

„საიდუმლო სერობის“ სცენებთან პარალელის კონტექსტში ასევე საინტერესოა, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილი მოქეიფეთა მაგიდაზე თითქმის ყოველთვის გამოსახავს თევზს, რომელიც ერთ-ერთი ყველაზე ძველი და გავრცელებული ზოგადქრისტიანული სიმბოლოა. თევზის ევქარისტული მნიშვნელობა ხაზგასმულია როგორც გამოსახულებებში, ისე წერილობით წყაროებში: „ყოველთვის, როცა გამოისახებოდა ევქარისტის საიდუმლო, ეს ტრაპეზი იყო, ზიარების პროცესი თუ წმინდა სიმბოლო, პურის გვერდით აუცილებლად ჩანდა თევზი, მიუხედავად იმისა, რომ ევქარისტის საიდუმლოს შესრულების დროს თევზი არასოდეს გამოიყენებოდა: იგი მხოლოდ ღვინისა და პურის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მიანიშნებდა“ (უსპენსკი 1989: 40-42).<sup>19</sup>

თევზის ევქარისტული მნიშვნელობა შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ნიმუშებს შორის ნათლადაა გაცხადებულია უბისის წმ. გიორგის ტაძრის „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციაში, სადაც თევზი მაგიდის ცენტრში მოთავსებულ ჭურჭელშია გამოსახული, (დანაწევრებული სახით ის ასევე ჩანს სუფრაზე წარმოდგენილ სხვა ჭურჭელშიც, სურ. 22).

<sup>19</sup> იხ. აგრეთვე ლადნერი 1992: 147, რაიკენი 1998: 1005-1007.

ტრაპეზის სცენაში თევზის გამოსახულებას ვხვდებით ისეთ კომპოზიციაში, როგორცაა „მაცხოვრის გამოცხადება ზღუასა ზედა ტიბერიისასა“, ჯრუჭის II ოთხთავის მინიატურაზე (XII ს. 1667), სადაც მაცხოვარი და სუფრის გარშემო მსხდომი მოწაფეები არიან წარმოდგენილნი. სუფრაზე ჭურჭელთან და პურთან ერთად თევზებია გამოსახული, რაც სცენის სიუჟეტთან არის დაკავშირებული.<sup>20</sup> კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში ვხვდებით საყოფაცხოვრებო დეტალებს: მაგ. ქალს, რომელიც შამფურზე წვაავს თევზს<sup>21</sup>, რაც ამ გამოსახულებას თავისებურ უშუალოებას მატებს.

თევზი საგანგებოდაა ხაზგასმული ნიკო ფიროსმანაშვილის ლხინის სცენებში. მოქეიფეთა სუფრაზე თევზის გამოსახვა, ისევე, როგორც მეთევზეთა პორტრეტებში ან დუქნების აბრების „ნატურმორტა“ პროგრამაში ამ გამოსახულების ჩართვა, არ უნდა იყოს გასაკვირი; თუმცა, ყურადღებას იქცევს ზოგიერთ სურათში თევზის საგანგებოდ აქცენტირება; განსაკუთრებით აღსანიშნავია „ოჯახური არიფანა“ (სურ. 15, 319), სადაც ევროპულ სამოსში გამოსახულ მამაკაცს<sup>22</sup> ხელში ყანწის ნაცვლად საგანგებოდ გაწვდილი თევზი უჭირავს (ბუაჩიძე 2014: 52-56). ვვარაუდობთ, რომ ფიროსმანაშვილის რეპერტუარში თევზის ხშირი ჩართვა, განსაკუთრებით სუფრის სცენებში გამოსახვა და მისი სხვადასხვა კონტექსტში გამოყენება არა პირდაპირ, თუმცა გარკვეულწილად დაკავშირებული უნდა იყოს ამ სიმბოლოს შუასაუკუნეებრივ

---

<sup>20</sup> 1. ამისა შემდგომად კუალად გამოუცხადა თავი თვისი იესუ მოწაფეთა თვისთა ზღუასა მას ზედა ტიბერიისასა. ხოლო გამოუცხადა ესრეთ: 2. ივენეს ზოგად სიმონ-პეტრე და თომა, რომელსა ერქუა მარნზივ, და ნათანაელ, რომელი იყო კანადთ გალილეადად, და ძენი ზებედუნნი და სხუანი მოწაფეთაგანნი ორნი. 3. პრქუა მათ სიმონ-პეტრე: წარვიდე სათხეველობად. პრქუეს მას: მოვიდეთ ჩუენცა შენ თანა. განვიდეს და შევიდეს ნავსა. და მას ღამესა არარად იპყრეს. 4. და ვითარცა განთენდებოდა, დგა იესუ კიდესა ზედა, და არა უწყოდეს მოწაფეთა, ვითარმედ უფალი არს. 5. პრქუა მათ იესუ: ერმანო, საჭმელი ნუ გაქუს რადა? მიუგეს და პრქუეს: არა. 6. ხოლო თავადმან პრქუა მათ: სდევით ბადე ვეე მარჯუენით კერძო ნავისა მავის და პპოთ. ხოლო მათ სდევს ბადე იგი და ვერღარა ეძლო გამოთრევად სიმრავლისა მისგან თევზთადასა. 7. პრქუა პეტრეს მოწაფემან მან, რომელი უყურდა იესუს, ვითარმედ: უფალი არს. ხოლო სიმონ-პეტრეს ვითარცა ესმა, ვითარმედ უფალი არს, მოირტყა შესამოსელი თვისი, რამეთუ შიშუელი იყო, და შთაივლო თავი თვისი ზღუად. 8. ხოლო სხუანი მოწაფენი ნავითა მოვიდოდეს, რამეთუ არა შორს ივენეს ქუეყანისაგან, არამედ ორას წურთა ოდენ, და გამოითრევედს ბადესა მას თევზითა სავსესა. 9. და ვითარცა გამოვდეს ქუეყანად, იხილეს ნაკუერცხალი მღებარე და თევზი მას ზედა და პური. 10. პრქუა მათ იესუ: მოიღეთ თევზთა მათგანი, რომელი იპყართ. 11. აღვიდა სიმონ-პეტრეცა და გამოითრევადა ბადესა მას ქუეყანად, სავსესა დიდ-დიდითა თევზითა, რომელი იყო ას ერვასის და სამ. ესოდენ იყო, და არა განსთქა ბადე იგი. 12. პრქუა მათ იესუ: მოვედით და ისადილენით. და არავინ მოწაფეთაგანმან კითხვად მისა, ვითარმედ: შენ ვინ ხარ? იცოდეს ყოველთა, რამეთუ უფალი არს. 13. მოვიდა იესუ და მოიღო პური იგი და მისცა მათ, და თევზი იგი ეგრეთვე. 14. ესე სამ-გზის გამოუცხადა იესუ მოწაფეთა თვისთა, აღ-რად-დგა მკუდრეთით (იოანე 21).

<sup>21</sup> იხ. ამირანაშვილი 1971: 282. ტაბ.106)

<sup>22</sup> ზოგიერთი მკვლევარი ამ გამოსახულებას მხატვრის ავტოპორტრეტადაც მიიჩნევს, რადგანაც ცნობილია, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილი, მაშინდელი თბილისის დაბალი ფენის წარმომადგენლებისგან განსხვავებით, ევროპულად ჩაცმული დადიოდა: მას ფართოფარფლიანი, „რბილი ფეტრის“ ქუდი ეხურა და დახეული შავი პიჯაკი ეცვა. ევროპული ჩაცმულობისა და თავისი სიამაყის გამო მას მისი თანამედროვეები მეტსახელად „გრაფსაც“ ეძახდნენ (ზდანევიჩი 21-22).

კონტექსტთან, რაზეც უფრო დეტალურად ფიროსმანაშვილის თანადროული ხელოვნების დარგებისა და იკონოგრაფიული პროგრამების ანალიზისას გვექნება საუბარი.

საინტერესო იკონოგრაფიულ პარალელად შეიძლება მოვიყვანოთ ბოჭორმის წმ. გიორგის ტაძრის (XI-XII ს.-ის მიჯნა) ჩრდილო-დასავლეთ აფსიდის კონქში გამოსახული „კანას სასწაულის“ სცენაც, სადაც ცალ მხარეს წარმოდგენილია საკარცხულზე მჯდომი პურისუფალი, ხელში ღვინით სავსე გამჭვირვალე ჭიქით, ხოლო მეორე მხარეს მაცხოვარი, რომელიც წყალს ღვინოდ აკურთხებს. ყოფითი დეტალები, ისევე როგორც კომპოზიციის გაშლა მარცხნიდან მარჯვნივ, სცენას გარკვეულ თხრობითობას ანიჭებს. კონქის ცენტრალური ნაწილი უჭირავს გაშლილ სუფრას, რომელზეც მოცემულია პური, დანები, ცხვრის თავი და სხვა ყოფითი საგნები. კომპოზიციის მარცხენა მხარეს გამოსახულია სხვადასხვა ფორმის ჭურჭელი (ოქროპირიძე 1997: 59-61). ამ კონტექსტში საინტერესოა, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილი სუფრის სცენებში ხშირად ასახავს ჭურჭელს: დოქებს, რომლებიც თითქმის ყოველი ღვინის სცენის აუცილებელი ატრიბუტია და ძირითადად მოქეფეთა სუფრის წინ გამოისახება<sup>23</sup>. ასევე ხშირად ვხვდებით ტიკსა („ქეფი ვაზის ტალავერში“, „ოჯახური არიფანა“, „ქეფი მეარღნე დათიკო ზემელთან“, „ხუთი თავადის ქეფი“, „კრწანისი“) და ქვევრს („გვიმრაძეების ქეფი“, „სვირი“, (სურ. 10-11, 269-271) და სხვა. სხვადასხვა ზომისა და ფორმის სასმისების განცალკევებით გამოსახვა თითქოს მათ მნიშვნელოვნებას უსვამს ხაზს და სერობათა სცენებში ჭურჭლის გამოსახვის შუასაუკუნეებრივ იკონოგრაფიას მოგვაგონებს.

ფიროსმანაშვილის სუფრის სცენები მსგავსებას ავლენს შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში წმ. გიორგის სასწაულთა ციკლის შემადგენელი „ყრმის სასწაულის“ კომპოზიციებში წარმოდგენილ სუფრის გამოსახულებებთანაც (მაგალითისთვის შეგვიძლია გავიხსენოთ იკვის, ფავნისისა სურ. 23-24 და ბოჭორმის წმ. გიორგის ტაძრების XI-XII საუკუნეების მოხატულობები). ამ მხრივ, განსაკუთრებით გამორჩეულია იკვის წმ. გიორგის ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილი სცენა, რომლის მარცხენა მხარე წმ. გიორგის ცხენოსან ფიგურას უჭირავს, მარჯვენა ნაწილში კი გაშლილი სუფრა და ყრმის მომლოდინე

<sup>23</sup> „გრძელი, მიწამდე დაშვებული სუფრის .... ფონზე მკვეთრად გამოიყოფა საკრალურ ატრიბუტად ქცეული სილუეტი მაგიდის წინ მიწაზე უცილობლად დადებული ტიკის, ან ღვინის დოქისა“, – აღნიშნავს კუზნეცოვი (კუზნეცოვი 1984: 129).

ოჯახია გამოსახული. განსაკუთრებით მომხიბლავია შოთის პურებითა და ჭურჭლით გაწყობილი სუფრა, რომელიც პერსპექტივაშია მოცემული. იკვის წმ. გიორგის ტაძრის ფრესკის ეს დეტალი ქართული კედლის მხატვრობის ერთ-ერთ პირველ ნატურმორტად შეიძლება ჩაითვალოს (პრივალოვა 1979: 77). სუფრის საინტერესო გადაწყვეტას ვხვდებით ფავნისის წმ. გიორგის ტაძრის ფრესკაზეც, სადაც ოსტატი გარკვეუწილად იმეორებს იმავე იკონოგრაფიულ სქემას, თუმცა მაგიდა კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში ვერტიკალზეა გაშლილი და მასზე იკვის წმ. გიორგის ტაძრის ფრესკაში მოცემული სუფრის მსგავსი „ნატურმორტია“ წარმოდგენილი. ფიროსმანაშვილის ლხინის სცენების იკონოგრაფია დიდ მსგავსებას ავლენს აღნიშნულ სცენებში სუფრაზე წარმოდგენილ „ქართულ ნატურმორტებთან“, რომელთა გადმოცემისას შუა საუკუნეების ოსტატი სახარებისეული სცენებისგან განსხვავებით. მეტი თავისუფლებით სარგებლობდა.

ფიროსმანაშვილის სუფრის სცენათა სერიის განხილვა აჩვენებს მხატვრის მიერ ლხინის სცენებისთვის ერთი სქემის გამოყენებას, რაც თავისთავად განსაზღვრავს მის ერთგვარ შუასაუკუნეებრივ „მიჯაჭვულობას“ დედანთან. ამასთანავე, თავად ამ იკონოგრაფიული სქემის შედარება შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების მაგალითებთან, წარმოაჩენს სუფრის სცენის გადმოცემისას შუასაუკუნეებრივი სერობის იკონოგრაფიული სქემის მსგავსი კომპოზიციური სტრუქტურის გამოყენებას. ეს ეხება როგორც სუფრის გარშემო წარმოდგენილი ფიგურების ფრონტალურ, სტატიკურ პოზებსა და სილუეტებს, ისე სუფრაზე წარმოდგენილ პურ-მარილსა და თანმხლებ ატრიბუტებს. ასევე სახეზეა მხატვრის მიერ საეკლესიო ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი სუფრის სცენებისთვის ტიპური მოტივებისა და სახე სიმბოლოების (თევზი, ჭურჭელი) ინტეგრირება ამ თემაზე შექმნილ სურათებში. ეს ყოველივე კი ერთიანობაში დიდწილად განსაზღვრავს ფიროსმანაშვილის სუფრის სცენების ერთგვარ შუასაუკუნეებრივ, არქეტიპულ სახეს. სხვა საკითხია, რამდენად პირდაპირია მხატვრის შემოქმედების კავშირი აღნიშნულ ვიზუალურ სქემებთან ან რამდენად გაცნობიერებულად ხდება ამ სქემების ინტეგრირება მის რეპერტუარში. ამ თემაზე დეტალურად ქვემოთ, ნიკო ფიროსმანაშვილის ეპოქის თანადროული ხელოვნების ნიმუშების ანალიზისას გვქნება საუბარი.

## 1.2. ფიროსმანაშვილის პორტრეტები და შუა საუკუნეების ქართული საქტიტორო პორტრეტი

ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევრებს შორის დიდი ადგილი უჭირავს პორტრეტებს, რომელთა მსავსებაც შუასაუკუნეებრივ სახეებთან არაერთხელ აღუნიშნავთ მისი შემოქმედების მკვლევარებს.

ფიროსმანაშვილის ცალკეული პორტრეტების განხილვას და მათი შუასაუკუნეებრივი პარალელების ძიებას ამ ჟანრში შესრულებული ნამუშევრების კომპოზიციური სტრუქტურით დაგიწევთ, რადგან მხატვრის პორტრეტების სერიებს თავისებური „იკონოგრაფიული სქემები“ გააჩნიათ.

ფიროსმანაშვილის პორტრეტები, როგორც წესი, ფრონტალურ ან სამ-მეოთხედ ბრუნში თითქმის ყოველთვის ფეხზე მდგომ ფიგურას წარმოგვიდგენს („ქართველი ქალი დაირით“, „თამარ მეფე“ „ყარაჩოღელი ყანწით“, „თავადი ყანწით“, „აქტრისა მარგარიტა“, „მეფეზოვე“, „მეთევზე“, „მზარეული“ სურ. 49-54).<sup>24</sup> სწორედ ამიტომ არის, რომ მკვლევართა ნაწილი ხშირად საუბრობს ფიროსმანაშვილის პორტრეტების „ფრესკულობაზე“<sup>25</sup> და შუა საუკუნეების ქართული საქტიტორო პორტრეტის ტრადიციასთან მისი ხელოვნების კავშირზე.

შუა საუკუნეების ქართულ საქტიტორო პორტრეტს მდიდარი ტრადიცია გააჩნია. მეფე-დედოფლები თუ სხვადასხვა რანგის დიდებულები და საეკლესიო იერარქები მუდამ ცდილობდნენ თავიანთი საქტიტორო მოღვაწეობის ვიზუალური დოკუმენტაცია მოეხდინათ. შესაბამისად, საქტიტორო პორტრეტი ერთგვარად მემორიალური დანიშნულებისაც იყო. ქტიტორთა გამოსახულებები კომპოზიციურ სქემათა მრავალფეროვნებით ხასიათდება, რაც გამომწვეულია განსხვავებული შინაარსობრივი ვარიაციებით. მაცხოვრის ან წმინდანთა წინაშე ტაძრის მოდელით ხელში, ან ვედრების ჟესტით გამოსახულ ისტორიულ პირთა პორტრეტები<sup>26</sup> ხშირად გვხვდება კედლის მხატვრობის (მაგ. ატენის სიონის დასავლეთი კედლის ქტიტორთა გამოსახულებიანი ფრესკა, XI ს., თამარ მეფის

<sup>24</sup> იშვიათად ვხვდებით პროფილში გამოსახული პორტრეტებს, (მაგალითად, „ქალი მარათი“, სურ. 145, დიპტიქი „მუშა ტიკით“ და „მუშა კასრით“, სურ. 148-149). მჯდომარე (მაგალითად, „ქალი ღუდის ჭიქით“, სურ. 426), მწოლიარე ფიგურას („ორთაჭალის ტურფები“, სურ. 1146-147, „მწოლიარე ქალი“, სურ. 157), მედალიონს („თამარ მეფე“, სურ. 304) ან ნახევარფიგურას („ქალი ადღომის კვერცხებით“, სურ. 36 და „ერეკლე II“, სურ. 312).

<sup>25</sup> „ფიროსმანის გმირები სულ სხვა ხასიათისა და სხვა სულიერი დონის მიუხედავად, „საზეიმოდ“ წარმოგვიდგებიან, ისევე როგორც ძველი ფრესკებისა და მოზაიკების ისტორიული პერსონაჟები“, (ბერიძე 2007: 79).

<sup>26</sup> იხ. ალადაშვილი 1977; ალიბეგაშვილი 1979; ხუნდაძე 2009;

პორტრეტი ვარძიის ღმრთისმშობლის ტაძრის ჩრდილოეთის კედელზე, XIII ს., სურ. 43), ქვაზე კვეთილი რელიეფის (მაგ. აშოტ კურაპალატის რელიეფი ოპიზიდან, IX ს., სურ. 41, ოშკის ტაძრის სამხრეთ ფასადის საქტიტორო გამოსახულებები, X ს. ჯავახეთის ახაშენის შესასვლელის არქიტრავის რელიეფი, XI ს.-ის დასაწყისი, სურ. 42),<sup>27</sup> ან ტიხრული მინანქრის ნიმუშებზე (მაგ. XII ს.-ის ხახულის კარედის XI ს.-ის მინანქრის ფირფიტა ბიზანტიის იმპერატორის მიხეილ დუკა VII-ს და მარიამ-მართას გამოსახულებით<sup>28</sup>). ქტიტორთა პორტრეტები გვხვდება ასევე შუა საუკუნეების მინიატურებზე, ქსოვილებსა თუ ჭედურ ხატებზე. პორტრეტის როლი განსაკუთრებით იზრდება გვიან შუა საუკუნეებში, რაზეც მიგვანიშნებს საქტიტორო პორტრეტის გაჩენა ამ პერიოდის ჭედურ ხატებზე. საილუსტრაციოდ შეგვიძლია გავიხსენოთ XVI ს.-ის ხარაგაულის ღვთისმშობლის ხატი, ლევან დადიანის საოქრომჭედლო სკოლაში შექმნილი ხატები. მაგალითად, XVII ს.-ის კორცხელის ხატი, ილორის წმ. გიორგის ხატი და მრავალი სხვა<sup>29</sup>. პორტრეტის გაზრდილი როლი განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ე.წ. „ხალხური ნაკადის“ მოხატულებებში, რომლებსაც სხვადასხვა რანგის ადგილობრივი ფეოდალებისა და აზნაურების ოჯახური პორტრეტების სიმრავლე ახასიათებს<sup>30</sup>. ამის მაგალითად შეიძლება გავიხსენოთ XVI ს.-ის ბუგეულის მთავარანგელოზთა ეკლესიის სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლების ფრესკები, გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის წმ. მარინეს ეკვდერის ჩრდილოეთ კედლის ფრესკა, XVI ს., მარტვილის ტაძრის ჩრდილოეთ და სამხრეთ მკლავებში გამოსახული ქტიტორთა რიგი XVI-XVII ს. (სურ. 48). გვიანი შუა საუკუნეების ხალხური ნაკადის მოხატულობებში პორტრეტები მამაკაცისა და ქალის პორტრეტის იმ დროისთვის ტიპური იკონოგრაფიით გამოისახება: მამაკაცები სხვადასხვა ფორმის ქუდებითა და გრძელი, იმდროინდელი მოდის მიხედვით აგრესილი უღვაშით, ქალები მორკალული წარბებით, თხელი ცხვირით, მოკლე ბაგეებითა და ტრადიციული ორი გრძელი ნაწნავით წარმოგვიდგებიან (ხუსკივაძე 2003: 233). ამ პერიოდში ტაძრების ინტერიერის ქვედა რეგისტრში გამოსახული ქტიტორების ფიგურები ხშირად ადამიანის ნატურალურ ზომებს უახლოვდება და თავისი განსაკუთრებული

<sup>27</sup> იხ. ჯობაძე 2007: 112-163

<sup>28</sup> იხ. ხუსკივაძე 2007:10

<sup>29</sup> იხ. საყვარელიძე 1987

<sup>30</sup> იხ. ხუსკივაძე, 2003

საერო ხასიათით გარკვეულწილად გამოეყოფა ზედა რეგისტრებში გამოსახულ უფრო მცირე ზომის სცენებსა თუ სხვადასხვა წმინდანთა ცალკეულ ფიგურებს (ხუსკივაძე 2003: 370). ამასთან, უფრო ადრეული ძეგლებისგან განსხვავებით, სადაც საქტიორო პორტრეტი ძირითადად ერთ კედელზე იყო მოთავსებული, „ხალხური ნაკადის“ მოხატულობებში შემიწირველთა საოჯახო პორტრეტებს ხშირად სამივე კედელზე, ზოგიერთ შემთხვევაში საკურთხეველშიც კი ვხვდებით (მაგ. XVI ს.-ის წითელხევისა და ვანის მოხატულობები (ხუსკივაძე 2003: 389). ამ სტილის მოხატულობებში წამყვანი ხდება ქტიტორთა ფრონტალური გამოსახვაც, რაც ცვლის უფრო ადრეული ძეგლებისთვის დამახასიათებელ სამ-მეოთხედ ბრუნს. ყველა მათგანი, როგორც წესი, ვედრების უესტითაა წარმოდგენილი.

შუა საუკუნეების ქტიტორთა ფიგურებისთვის დამახასიათებელი „ვედრების პოზა“ – ხელაპყრობილი სტატიკური ფიგურა – ეს ერთ-ერთი „იკონოგრაფიული“ მოტივია, რომელიც ფიროსმანაშვილის ნამუშევრებში მუდმივად მეორდება. ქტიტორების პოზებს მოგვაგონებს ხელაპყრობილი ფიგურები ისეთ სურათებზე, როგორებიცაა: „უშვილო მილიონერი და ღარიბი ქალი ბავშვებით“ (სურ. 436), „ბაზრის ინსპექტორი ქალი“, „მალაკნების ქეიფი“ (სურ. 17), „ქეიფი მეარღნე დათიკო ზემელთან“ (სურ. 352), „ოჯახური არიფანა“ (სურ. 15), „პარაკლისი სოფლად“. რამდენიმე ისეთ მაგალითს თუ არ ჩავთვლით, როგორიცაა ბერის ფიგურა სურათში „განდევილი“ (სურ. 44), ან „ვედრების უესტი“ მოცემული, მედალიონში ჩაწერილი თამარ მეფის გამოსახულება (სურ. 304), მხატვარი ძირითადად ცდილობს პორტრეტირებულთა უესტიკულაცია სურათის შინაარსს დაუკავშიროს: მოქეიფები სადღეგრძელოს წარმოთქვამენ ზეაწეული ყანწებით (სურ. 1-18), თამარ მეფის გაწვილ ხელებზე ვეფხისტყაოსნის გრაგნილია გადაფენილი (სურ. 305-307), ზოგიერთ სურათში კი ეს პოზა საუბრის მიმანიშნებელი უესტია (სურ. 436). და მაინც, მიუხედავად ამ შინაარსობრივი დატვირთვისა, ფიგურათა პოზები იმდენად სტატიკურია, რომ ეს უესტი შუა საუკუნეების ქტიტორთა მსგავსად, პორტრეტირებულთა პოზების პირობითობას უფრო უსვამს ხაზს, ვიდრე ამა თუ იმ სცენაში ასახულ მოქმედებას.

შუასაუკუნეებრივი პორტრეტების ტრადიციასთან თავისებურ კავშირშია მხატვრის მიერ შესრულებული ისტორიულ პორტრეტების სერია: „შოთა

რუსთაველი” (სურ. 293-296, 301) და „თამარ მეფე” (სურ. 301-307), რომელთა სიმრავლე ამ თემისადმი მისი დიდი ინტერესის მაჩვენებელია.

ნიკო ფიროსმანაშვილის შოთა რუსთაველის ოთხი პორტრეტი ერთი სქემით არის შესრულებული: წვეროსანი პოეტი, ტრადიციისამებრ, „ვეფხისტყაოსნის” წერის პროცესშია წარმოდგენილი (სურ. 293-296, 301). იგი სამ-მეოთხედ ბრუნშია გამოსახული, მუთაქებიან ტახტზე ზის, ბუმბულიანი წაწვეტებული ქუდი ახურავს და მოსასხამი და ჭვინტიანი ჩექმები აცვია. ამ სქემისგან განსხვავდება ფიროსმანაშვილის შოთა რუსთაველის კიდევ ერთი პორტრეტი, რომელიც ბუმბულიანი წაწვეტებულ ქუდით მოცემული წვეროსანი პოეტის მსხვილ პლანში გამოსახულ ნახევარფიგურას წარმოგვიდგენს.

ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ შესრულებული შოთა რუსთაველის პორტრეტების იკონოგრაფიის პირველწყარო „ვეფხისტყაოსნის” XVII საუკუნის ხელნაწერის (Q-Q 1082) უცნობი მხატვრის მიერ შესრულებული მინიატურა<sup>31</sup> და მის კვალდაკვალ გავრცელებული იკონოგრაფიული სქემა უნდა იყოს (სურ. 298). მამუკა თავაქარაშვილის მიერ შესრულებული პორტრეტისგან განსხვავებით („ვეფხისტყაოსნის“ 1646 წ.-ის ხელნაწერიდან H599), სადაც პოეტი „ხალხური ნაკადის” მხატვრობისთვის ტიპური გრძელი, აგრესიული უღვაშითაა წარმოდგენილი, აღნიშნულ მინიატურაზე შოთა რუსთაველი გამოსახულია, როგორც წვეროსანი მამაკაცი ბუმბულიანი წაწვეტებული ქუდით, რომელიც ირანული მინიატურისთვის დამახასიათებელი არქიტექტურული ანტურაჟის ფონზე ფეხმორთხმული ზის და ხელში კალამი და გადაშლილი წიგნი უჭირავს. ჩვენთვის საინტერესოა, რომ მცირეოდენი ვარიაციებით მოცემული სწორედ ეს იკონოგრაფიული სახე იქცა შემდგომში პოეტის პორტრეტის ერთგვარ ტიპურ სქემად (ამ სქემის გავრცელებაზე ქვემოთ დეტალურად გვექნება საუბარი), რომელსაც ნიკო ფიროსმანაშვილიც მიჰყვება.

საქტიტორო პორტრეტისთვის ტიპური იკონოგრაფიული სქემითაა შესრულებული ნიკო ფიროსმანაშვილის თამარ მეფის პორტრეტების სერია (სურ. 301-307), რომელზეც იგი სამ-მეოთხედ ბრუნშია გამოსახული. თამარ მეფეს ღია ფერის გრძელი კაბა, მოსასხამი და აღმოსავლური ყაიდის, წაწვეტებული ფეხსაცმელი მოსავს, თავს კი გვირგვინი უმშვენებს. მას ხელში

<sup>31</sup> მეცნიერთა უმეტესობა მიიჩნევს, რომ თავად შოთა რუსთაველის პორტრეტის შემცველი მინიატურა უფრო ადრეულია და XV საუკუნეს მიეკუთვნება (მაჭავარიანი 1969:53).



გაშლილი გრაგნილი უჭრავს, რომელზეც პირობითად არის მინიშნებული „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტი. აღნიშნულ სქემას ნიკო ფიროსმანაშვილი თავის ხუთ სურათში იმეორებს.<sup>32</sup> ხშირად თამარ მეფის პორტრეტი შოთა რუსთაველის პორტრეტთან არის შეწყვილებული (სურ. 301),<sup>33</sup> რაც ასევე შუა საუკუნეების ხელოვნების გამოძახილად შეიძლება მივიჩნიოთ. სარკული სიმეტრიის პრინციპით განლაგებული, ერთმანეთთან თემატურად დაკავშირებული ფიგურები, გვიანი შუა საუკუნეების ხელოვნებაში გავრცელებულ საქტიტორო შეწყვილებულ გამოსახულებებს მოგვაგონებს<sup>34</sup>. ამის მაგალითად შეიძლება გავიხსენოთ XVI საუკუნის ხარაგაულის ღვთისმშობლის ხატზე წარმოდგენილი ქტიტორები გარსევან მხეიძე და მისი მეუღლე ანტონინა აბაშიძე (სურ. 45), ასევე ლევან დადიანის საოქრომჭედლოს სკოლაში შექმნილი XVII ს-ის კორცხელის ხატი, ლევან II დადიანისა და მისი მეუღლის, ნესტან-დარეჯანის ერთმანეთის საპირისპიროდ გამოსახული, ვედრების ჟესტით წარმოდგენილი მუხლმოყრილი ფიგურებით. ამავე კონტექსტში შეგვიძლია გავიხსენოთ ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათი „განდებილი“ (სურ. 44), რომელიც ერთ-ერთია მისი რელიგიური თემისადმი მიძღვნილი იშვიათი ნამუშევრებიდან. აქ კლდეების ფონზე წმ. გიორგის ხატის წინაშე მლოცველი, მუხლმოყრილი ბერი ზემოსხენებულ ჭედურ ხატებზე წარმოდგენილი ქტიტორთა ფიგურების ანალოგიური სქემითაა გადმოცემული.

ნიკო ფიროსმანაშვილის პორტრეტების იკონოგრაფიული სქემების ანალიზი აჩვენებს, რომ ცალკეულ თუ ჯგუფურ პორტრეტებში მხატვარი უმეტესად წარმოადგენს ფრონტალურ ან სამ-მეოთხედ ბრუნში, სრული სიმაღლით, ზეაწეული ხელებით გამოსახულ ფიგურებს. ეს სქემა პირდაპირ აკავშირებს ფიროსმანაშვილის პორტრეტებს შუა საუკუნეების ქართული საქტიტორო პორტრეტების სქემებთან. მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე ამ უკანასკნელთა სიმრავლე და პოპულარობა, პორტრეტის ამ სქემის, როგორც ერთგვარი ჩამოყალიბებული ვიზუალური „მოდელის“ არსებობაზე უნდა მიუთითებდეს. ფიროსმანაშვილის პორტრეტების განხილვა მოწმობს, რომ ეს სქემა შუა საუკუნეების შემდგომაც აგრძელებს არსებობას და საერო

<sup>32</sup> განსხვავებულია მხოლოდ მედალიონის ფორმის მქონე პორტრეტი (სურ. 304), რომელიც თამარ მეფის სამ მეოთხედ ბრუნში მოცემულ ნახევარფიგურას ვედრების პოზაში გამოსახავს.

<sup>33</sup> ასევე წყვილი პორტრეტებია „ორთაჭალის ტურფები“ (სურ. 146-147) და „მტვირთავები ტიკითა და კასრით“ (სურ. 148-149).

<sup>34</sup> იხ. საყვარელიძე 1987

მხატვრობაში თავისებურ ტრანსფორმაციას განიცდის. ამ საკითხს მოგვიანებით, ეპოქალური კონტექსტის ანალიზისას შევეხებით.

### **1.3. ცხოველები**

ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ცხოველთა გამოსახულებებს, რომელთა „გაადამიანურებული“<sup>35</sup> ხასიათი არაერთხელ აღუნიშნავთ მისი მხატვრობის მკვლევარებს. განსაკუთრებით საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ფერმწერის არჩევანი ხშირად ჩერდება ისეთ ცხოველებზე, რომლებიც ყველაზე გავრცელებულ ქრისტიანულ სიმბოლოებს წარმოადგენს. აქედან გამომდინარე, გადავწყვიტეთ, რომ მომდევნო ნაწილში ცალკე გამოგვეყო ასეთი სახის გამოსახულებები, რათა უფრო მკაფიოდ გამოგვეკვეთა მათი კავშირი შუა საუკუნეების ქრისტიანულ არქეტიპებთან.

#### **ირემი**

ირმის თემაზე ფიროსმანაშვილს ოცამდე კომპოზიცია აქვს შესრულებული. მათი სიმრავლისა და ხასიათიდან გამომდინარე, შველები და ირმები ისეთ კომპოზიციებში, როგორცაა „შვლის ნუკრი“, „შველი პეიზაჟის ფონზე“, „მონადირე და დაჭრილი ირემი“ (სურ. 55-66), მხატვრისთვის სიწმინდისა და უცოდველობის განსახიერება უნდა ყოფილიყო.<sup>36</sup> ამ კონტექსტში საინტერესოა, რომ შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ირმების გამოსახულებათა განსაკუთრებული სიმრავლე შეინიშნება. ეს, თავის მხრივ,

<sup>35</sup> „ფიროსმანთან ყოველი ცხოველი რაღაც იდუმალი მნიშვნელობის მქონეა, ისინი გაადამიანურებულნი არიან, როგორც იგავ-არაკებში; ზოგჯერ მათ სიმბოლური აზრიც ენიჭებათ, როგორც ადამიანის ამა თუ იმ თვისებას, ამა თუ იმ საწყისის (კეთილის, ბოროტის) განმასახიერებელთ“, – წერს ვახტანგ ბერიძე (ბერიძე 2007: 56).

<sup>36</sup> „რაც შეეხება ირემთა გამოსახულებას, მათში სუფევს სრულფასოვნად მარტივი, ამომწურავად მეტყველი ვარიანტი ჯერ კიდევ ბრინჯაოს სარტყლებისა და ბალთების ფუნდამენტური სიმბოლიკიდან მომდინარე იმ თემებისა, ფიროსმანაშვილთან წარმოუდგენელ სიმაღლეებს რომ მიაღწია“ (ლეჟავა 2005: 8). ფიროსმანაშვილის ირმების სერიის შორეულ კავშირზე მართებულად მიუთითებს მანანა ხიდაშელიც, თავის სტატიაში „ირმის სახე ქართულ კულტურაში“ (ხიდაშელი 2010: 415-432).

წინაქრისტიანული ხანის ლითონმქანდაკეობაში<sup>37</sup> (სურ. 67-71) გაგრძელებული წარმართული ტრადიციის გაგრძელებადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. შუა საუკუნეების ტაძრების რელიეფურ მორთულობებსა და კედლის მხატვრობის ძეგლებში, ირმების გამოსახულებები უკვე ქრისტიანული სიმბოლოების დატვირთვას იძენს.

შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ირმების გამოსახულებებს სხვადასხვა სცენებში ვხვდებით (სურ. 72-82), მათ შორის, სიცოცხლის ხესთან (მაგალითად, აკაურთას ეკლესიის სამხრეთ კარის არქიტრავის რელიეფი, V-VI ს., ანანურის ღმრთისმშობლის ტაძრის სამხრეთ ფასადის რელიეფი, 1689 წ. სურ. 81), ჯვართან გამოსახულ ირმებს (მაგ. ახიზის ეკლესიის ანტიფიქსი Vს., სურ. 72). ირმებს ასევე ვხვდებით ორნამენტში ჩართული ცალკეული გამოსახულებების სახით (მაგალითად, წილკნის ტაძრის ინტერიერში სამხრეთ ბურჯზე მოცემული რელიეფი Vს., სურ. 76, წყაროსთავის I ოთხთავის მინიატურა, X ს-ის მიწურული, (სურ. 78). გვხვდება წყალს დაწაფებული ირმების გამოსახულებებიც (მაგალითად, ბიჭვინთის ტაძრის საკურთხევლის იატაკის მოზაიკაზე, V ს., სურ. 73, ატენის სიონის ჩრდილოეთ შესასვლელის ტიმპანის ქვაზე, Vს, სურ. 74), რაზეც ქვემოთ უფრო დეტალურად გვექნება საუბარი.

ირმის გამოსახულება ჩართულია „წმ. ევსტათეს ხილვის“ კომპოზიციაში, რომელიც შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ერთ-ერთი პოპულარული

<sup>37</sup> ირმის გამოსახულების, როგორც ამ ტერიტორიისათვის უძველესი ავტოქტონური სიმბოლოს შესახებ მრავალი სამეცნიერო კვლევა დაწერილა. ამ ცხოველის გამოსახულების მნიშვნელობაზე მიანიშნებს წინაქრისტიანულ კერამიკულ ნაწარმსა და ლითონმქანდაკეობის ნიმუშებში მათი განსაკუთრებული სიმრავლე. ირმის გამოსახულებებს უკვე ენეოლითის ხანიდან ვხვდებით (მაგ. არხლოს გორაზე აღმოჩენილი თიხის ნაწარმზე). ირმები განაკუთრებით მრავლადაა წარმოდგენილი ლითონმქანდაკეობის ნიმუშებზე. მას ვხვდებით ქვაცხელების სპილენძის დიადემის (ძვ.წ. III ათასწლეული) დეკორში, სადაც ირმის ფიგურები ასტრალური სიმბოლოებისა და წეროს გამოსახულებთან ერთად არის წარმოდგენილი. ამ ცხოველთა მწკრივია მოცემული თრიალეთის ვერცხლის თასზე, (ძვ. წ. XVIII-XVII სს.). ირმის ფიგურები მრავლადაა წარმოდგენილი ბრინჯაოს მცირე პლასტიკის (მაგ. წითელგორები, კახეთი, ძვ. წთ. XIV- XIII სს., ნარეკვაის სამაროვანის აღმოჩენები ძვ.წ. VIII-VII სს.), ბრინჯაოს შტანდარტების ნიმუშებზე (მაგ. ბერიკლდეები, ძვ. წთ. XV ს.), კოლხური ცულების (ძვ.წ. XV-VIII-VI სს.) და ბრინჯაოს სარტყლების (ძვ.წ. IX-VII სს.) გრავეირებულ ორნამენტში. განსაკუთრებით საინტერესოა ვანში აღმოჩენილი ოქროს ჭვირული თავსამკაული (ძვ. წ. IV ს.), სადაც ირმის ცენტრალური ფიგურა გარშემო განლაგებული უფრო მცირე ზომის ცხოველებითა და მისი ორნამენტიზირებული რქებით შექმნილ დეკორშია ჩართული. ანალოგიურ სქემასვე მიეყვება ანტიკური პერიოდის ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების უმეტესობა, რომელთა შთამბეჭდავი რაოდენობა ლოკალური ტრადიციის უწყვეტობაზე მიუთითებს. წინაქრისტიანულ მასალის შესწავლის საფუძველზე მკვლევართა უმეტესობა მივიდა დასკვნამდე, რომ ირემი ამ ტერიტორიაზე მოსახლე უძველესი ადამიანის რწმენა-წარმოდგენებში, თავისი, ხშირ შემთხვევაში უტრირებული რქებით, სიცოცხლის ხის ექვივალენტად და ზესკნელისა და მიწიერი სამყაროს შემაკავშირებელ სიმბოლოდ მოიაზრებოდა (ფანცხავა, 1988: 40, წერეთელი 2009: 45-50, ხიდაშელი 2010: 415-432).

სცენა<sup>38</sup> და ადრე შუა საუკუნეებში და გარდამავალი ხანის ძეგლებზე მეტწილად რელიეფებზე გვხვდება (მარტვილის ტაძრის რელიეფური ფრიზი VIII ს., წებელის კანკელის ფილა VII-VIII სს., დავით გარეჯის ნათლისმცემლის მონასტრის სტელა, VI-VII სს, სურ. 75), განვითარებულ და გვიან შუა საუკუნეებში კი კედლის მხატვრობაში დასტურდება (ზენობანის XII ს., ლაშთხვერის XIV-XV სს., ლაღამის XV ს., ქორეთის XVI ს., ტაძრების მოხატულობები, სურ. 82).

ირმებს ვხვდებით დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლის ამსახველ სცენებში<sup>39</sup> (მაგალითად, უდაბნოს მთავარი ეკლესიის ფრესკაზე, XI ს. დასაწყისი, ლავრის იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესიის მხატვრობაში XVIII ს., წერა კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების № 3269 ხელნაწერის მინიატურაზე, XVIII ს.<sup>40</sup>).

შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში, ირმების გამოსახულების კონტექსტში, განსაკუთრებით საინტერესოა ირმების წყაროსთან გამოსახვა, რასაც, მაგალითად, ვხვდებით ბიჭვინთის ტაძრის საკურთხევლის იატაკის მოზაიკაზე (V ს.), სადაც ცენტრალური ადგილი უკავია ბარძიმს, რომელიც წყლითაა სავსე, მის მარჯვნივ გამოსახულია უკანა ფეხებზე შემდგარი ხარ-ირემი, ხოლო მარცხნივ იგივე პოზაში მოცემულია ფურ-ირემი, რომლის ფეხებთან ჩაჩოქილი ნუკრი დედის რქეს წოვს. ირმების ფიგურათა გადმოცემის მანერა საინტერესო სიახლოვეს ამჟღავნებს ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათებთან, რომლებზეც ცალკეული ირმების/შვლის გამოსახულებებია მოცემული (სურ. 73).

წყალს დაწაფებული ირმების სცენას ვხვდებით ატენის სიონის ტაძრის ჩრდილოეთ შესასვლელის ტიმპანის ქვაზე (V ს., სურ. 74). მასზე წარმოდგენილია წრიული ფორმის, ზედხედში გამოსახული წყალსატევი, რომელიც ორი ირმის გამოსახულებითაა ფლანკირებული. ატოტვილი რქებით

<sup>38</sup> „წმ. ევსტათეს ხილვა“ რომის იმპერატორ ტრაიანეს სტრატეგიატის – ევსტატე პლაკიდას ნადირობის სცენას წარმოგვიდგენს, რომლის დროსაც მონადირეს ირმის რქებს შორის მაცხოვრის სახე გამოეცხადა, რის შემდეგაც მან ქრისტიანობა მიიღო. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს სცენა თითქმის არ გვხვდება ბიზანტიურ, თუმცა ძალზე გავრცელებულია კაპადოკიის და მესოპოტამიის ხელოვნებაში. მ. დიდებულიძე საქართველოში ამ სცენის პოპულარობას მირიან მეფის ნადირობის სცენას უკავშირებს, რომლის დროსაც მოხდა მზის დაბნელება, რასაც შემდგომში ქართლის გაქრისტიანება მოჰყვა. ამდენად, ადრექრისტიანულ პერიოდში ამ სცენის პოპულარობა დაკავშირებული უნდა იყოს ქრისტიანობაზე მოქცევის თემის აქტუალობასთან, კერძოდ, კერპთაყვანისცემლობისგან განთავისუფლებისა და ქრისტეს რჯულზე მოქცევის საგანგებო მნიშვნელობასთან (დიდებულიძე 1990: 202-203). ასევე საინტერესოა, რომ აღნიშნული სცენა გვხვდება გვიან შუა საუკუნეებშიც, მაგ. ქორეთის წმ. გიორგის ტაძრის მოხატულობაში (XVI ს. სურ. 82). ამ პერიოდის ქართული საეკლესიო ხელოვნება ძირითადად ადგილობრივი ტრადიციით საზრდოობს, რაც დამატებით მიუთითებს ამ სცენის ავტოქტონურობაზე და ირმის კულტთან გარკვეულ კავშირზე (ხიდაშელი 2010: 430-431).

<sup>39</sup> ამ სცენებში დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლის სასწაულებრივ ასპექტებზე კეთდება აქცენტი, რის პირველ მაგალითსაც უდაბნოს მთავარი ეკლესიის ფრესკაზე ვხვდებით (აბრამიშვილი 1972: 155).

<sup>40</sup> იხ. აბრამიშვილი 1972: 125-131

გამოსახული ირმების ფიგურები პროფილშია მოცემული. ისინი წყალს ეწაფებიან. ცნობილია, რომ წყალს დაწაფებული ირემი ქრისტიანობასთან ზიარების მსურველი ადამიანების სიმბოლურ გამოსახულებას წარმოადგენს (*„ვითარცა სახედ სურინ ირემსა წყართა მიმართ წყალთასა, ეგრე სურინ სულსა ჩემსა შენდამი, ღმერთო“ ფსალმუნი 41, 2*), ხოლო წყარო – წყლის საკრალურ მნიშვნელობაზე და ნათლობის საიდუმლოზე მიგვანიშნებს<sup>41</sup>. ეს გამოსახულება სწორედ ამ ფსალმუნის ილუსტრაციადაა მიჩნეული.

შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ ირმების თემისადმი მიძღვნილი თვრამეტი კომპოზიციიდან შვიდი წყალს დაწაფებულ ირმებს და შვლებს წარმოგვიდგენს. მაგალითისთვის განვიხილოთ „შველი ნუკრით წყალზე“, (სურ. 65), „სამი ირემი წყაროსთან“, (სურ. 64), „ირმები წყაროსთან“, (სურ. 66). ირმები პეიზაჟის ფონზე წარმოგვიდგებიან. ისეთი სურათებზე, როგორებიცაა: „სამი ირემი წყაროსთან“ (სურ. 64), „ირმები წყაროსთან“ (სურ. 66), შველი წყალს ეწაფება, ხოლო იქვე წყალთან გამოსახულია ირემი და შვლის ნუკრი. საერთო კომპოზიციური სტრუქტურით ეს სცენები მსგავსებას ავლენს შუა საუკუნეებრივ წყალს დაწაფებული ირმების ზემოხსენებულ სცენებთან, ხოლო ამ სიუჟეტის ამსახველი სურათების სიმრავლე ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში უდაოდ მიუთითებს აღნიშნული მოტივისადმი მხატვრის განსაკუთრებულ ინტერესზე. ეს მსგავსება საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ამ გამოსახულებებს ფერმწერის შემოქმედებაშიც გარკვეული სიმბოლური დატვირთვა უნდა ჰქონოდა.

### **ცხვარი**

ნიკო ფიროსმანაშვილის ცხოველებს შორის ხშირად ვხვდებით ცხვარს (სურ. 288-292, კრავი, ტარიგი)<sup>42</sup>, რომელიც აღდგომის თემას უკავშირდება.

<sup>41</sup> იხ. რაიკენი 1998: 179; უვაროვი 2001: 61.

<sup>42</sup> უძველესი ავტოქტონური სიმბოლოა ცხვარი/ვერძი, რომლის კულტიც საქართველოს ტერიტორიაზე წინაქრისტიანულ პერიოდშიც ფართოდ იყო გავრცელებული. ცხვრის გამოსახულებებს უძველესი კერამიკისა და ლითონმქანდაკებლობის არაერთ ნიმუშზე ვხვდებით, რისი მაგალითიცაა ზოომორფული სასმისი თრელის სამაროვანიდან (ძვ. წ. VIII-VII სს), ბრილის სამარხში აღმოჩენილი გულსაკიდი ვერძის თავით ძვ. წ. XVIII-XVI სს., ცხვრის მინიატურული სკულპტურა ქობულეთიდან, ძვ. წ. VII ს., ვანის ვერძისთავიანი სამაჯურები (ძვ. წ. IVს.), ასევე არმაზისხევის ყელსაბამის კამეა ვერძის თავით (ახ. წ. 150-200 წწ.) და მრავალი სხვა. ზოგიერთი ზოომორფული მოტივის მსგავსად, ვერძის გამოსახულების სემანტიკაც ასევე დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო მიცვალებულის კულტთან, რაზეც წიწამურის მდამოებში გათხრილ სამარხში (№13) მიცვალებულის ცხვარზე დაკრძალვის რიტუალიც ამტკიცებს. ამ კონტექსტში ჩვენთვის კიდევ უფრო საინტერესოა ამ რიტუალის ქართულ ფოლკლორულ მასალებთან შეჯერების საფუძველზე (სადაც ცხვარს ხშირად გადაჰყავს გმირები ერთი სკნელიდან მეორეში) გამოთქმული ვარუდი, რომლის მიხედვითაც, ცხვარი სხვადასხვა სკნელებს შორის მედიატორად წარმოგვიდგება (შანშაშვილი, ნარიმანიშვილი 1989: 56-63). ეს კი თავისებურად ეხმიანება ამ ცხოველის ქრისტიანულ სიმბოლიკასაც.

კრავი მთელ ქრისტიანულ სამყაროში ქრისტეს – კაცობრიობის ხნისათვის შეწირული მსხვერპლის - სიმბოლურ გამოსახულებას წარმოადგენს<sup>43</sup>. „*კრავისა მის ღმრთისაითა, რომელი დაიკლა ჯვარსა ზედა ჩვენთვის*” (ეფრემ ასური, კვირიაკესათვის, მამათა სწავლებანი: 218). „*მათ გარეცხეს და კრავის სისხლით გაასპეტაკეს თავიანთი სამოსი, ამიტომ არიან ღმერთის ტახტის წინაშე, და აღარ მოშივდებათ მათ, არც მოსწყურდებათ და არც მზე დასწვავთ და არც ხვატი. რადგან კრავი, რომელიც არის ტახტის შუა, დამწყემასავთ მათ*” (გამოცხ. 7:14, 15 16, 17).

კრავის ცალკულ გამოსახულებებს შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში იშვიათად ვხვდებით, თუმცა, იგი ჩართულია ისეთ კომპოზიციებში როგორებიცაა, „შობა” (მაგ. ჭედური ლორფინი მოწამეთადას X-XI სს., უბისის წმ. გიორგის ტაძრის ფრესკა XIVს, ანჩისხატის კარედის შიდა მოჭედულობა XIV ს., ზარათის წმ. კვირიკესა და ივლიტას ეკლესიის მოხატულობა XVIIIს.), ასევე კომპოზიციაში „აბრაამის მსხვერპლშეწირვა”, რომელიც ხსნისთვის ქრისტეს სამსხვერპლოზე ასვლის ერთგვარ ძველადრეულ წინარე სახედ გვევლინება (მაჩაბელი 2008: 9).<sup>44</sup> საილუსტრაციოდ შეიძლება გავიხსენოთ კრავის გამოსახულება მსგავსი კომპოზიციიდან წებელდის კანკელის ფილაზე VII-VIII სს.<sup>45</sup>, მამულას ქვაჯვარის რელიეფზე VII-VIII სს.,<sup>46</sup> ოქონ დაბიშის ეკლესიის კანკელის მოხატულობაში, XVII ს.

ნიშანდობლივია, რომ აღნიშნულ კონტექსტში არა მხოლოდ კრავის გამოსახულება, არამედ ფიროსმანაშვილის ამ სახისადმი მიძღვნილი ნამუშევრების სახელწოდებებიც ქრისტიანულ სახისმეტყველებასთან მათ კავშირზე მიუთითებს: „სააღდგომო ცხვარი” (ხუთი ანალოგიური სქემით შესრულებული კომპოზიცია), რომლებზეც წარმოდგენილია ცხვრის ფიგურა სააღდგომო კვერცხებსა და პასკასთან ერთად, და „ცხვარი სასაფლაოზე ანგელოზებთან ერთად”, სადაც იგივე სცენა მოცემულია სასაფლაოს პეიზაჟის ფონზე. სურათების სახელწოდებები კრავის, როგორც შესაწირის გააზრებაზე

<sup>43</sup> იხ. ლადნერი 1992: 133-137; შიღერი 1972: 117-119

<sup>44</sup> ეს სცენა კაცობრიობის ხსნისთვის ქრისტეს სამსხვერპლოზე ასვლის ერთგვარ წინარესახედ გვევლინება.

<sup>45</sup> იხ. ალადაშვილი 1977: 60

<sup>46</sup> იხ. მაჩაბელი 2008: 9

მიუთითებს. იგი ამ შემთხვევაშიც ადამიანთა სულის ცხოვებისთვის შეწირულ მსხვერპლს განასახიერებს (სურ. 83-87).

### *არწივი და კურდღელი*

შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებული სახეა არწივიც, რომელიც იოანე მახარებლის სიმბოლოა. შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფურ სკულპტურაში არწივის<sup>47</sup> გამოსახულება ხშირად გვხვდება ეკლესიათა ფასადებზე და კაპიტელებზე. ხშირად მას ბრჭყალებში კურდღელი ან სხვა ცხოველი უჭირავს, რაც ძლიერებისა და გამარჯვების სიმბოლოა<sup>48</sup> (ატენის სიონის აღმოსავლეთ ფასადის VII ს., ოშკისა და ხახულის ტაძრების სამხრეთ ფასადის რელიეფები X ს., ბაგრატის ტაძრის კაპიტელი, XI ს.-ის დასაწყისი, სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთ ფასადის რელიეფი XI ს., საფარის მონასტრის წმ. საბას ტაძრის კარიბჭის პილასტრის კაპიტელი XIII-XIV სს., სურ. 89-93).

განსაკუთრებით საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ფიროსმანაშვილის სურათი „არწივმა კურდღელი დაიჭირა“ (სურ. 88) თავისი კომპოზიციური სტრუქტურით პირდაპირ მისდევს შუასაუკუნეებრივ პროტოტიპს. იმისთვის, რომ უფრო ნათლად დაინახოთ ის მსგავსებები და განსხვავებები, რომლებიც თავს იჩენს შუასაუკუნეებრივი არწივის გამოსახულებებსა და ფიროსმანაშვილის სურათს შორის, საჭიროდ მივიჩნით რამოდენიმე სიტყვით აღვწეროთ ეკლესიათა ფასადების შემამკობელი რელიეფები და ისინი მხატვრის აღნიშნულ სურათს შევადაროთ.

შუა საუკუნეების გამოსახულებების უმეტესობაში წარმოდგენილია ფრთაგაშლილი არწივი, რომელსაც ბრჭყალებში კურდღელი უჭირავს. არწივის ფიგურა უმეტესად ფრონტალურადაა გადმოცემული (გამონაკლისია ატენის სიონის გამოსახულება, სადაც არწივიც პროფილშია გამოსახული). კურდღელსაც ყოველთვის მარჯვენა მხარეს აქვს თავი მიქცეული. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათზე ამ სქემის

<sup>47</sup> უძველესი ცივილიზაციების გავლენით, არწივის გამოსახულებები საქართველოს ტერიტორიაზე წინაქრისტიანული პერიოდიდან ვრცელდება. ამის მაგალითებს ვხვდებით მაგალითად ვანის აღმოჩენებს შორის სამოსზე მისაკერებელი ფირფიტების (ძვ. წ. V-IV სს.), ასევე არწივის მინიატურული სკულპტურის (ძვ. წ. II ს.) სახით. მეცნიერთა მოსაზრებით, უძველესი რწმენა-წარმოდგენების მიხედვით, ეს მტაცებელი ფრინველი სამყაროს ღერძის (სიცოცხლის ხის) უმაღლესი, ზესკნელის ბინადართა შორის მოიაზრებოდა (შანშაშვილი, ნარიმანაშვილი 1989: 60). შესაბამისად, მისი სემანტიკა დაკავშირებული იყო მზესთან და ის წარმოადგენდა უმაღლესი ძალაუფლებისა და სამეფო ძლიერების სიმბოლოს.

<sup>48</sup> იხ. აღადაშვილი 1977: 233-234

იდენტურ სტრუქტურას ვხვდებით, თუმცა არწივი აქ სამ-მეოთხედ ბრუნშია წარმოდგენილი. თუ ბაგრატის ტაძრის ბარელიეფზე არწივს კურდღელის მთელი ფიგურა აქვს ატაცებული, ფიროსმანაშვილის სურათზე იგი მიწაზეა გართხმული, მეტი დრამატიზმისთვის ხაზგასმულია კურდღლის სხეულში ჩასობილი კლანჭები და სისხლი, ასევე არწივის ჩასისხლიანებული თვალები. ეს დეტალები ფიროსმანაშვილის ამ კომპოზიციას შუა საუკუნეების გამოსახულებების სადღესასწაულო იერისგან მკვეთრად განსხვავებულ სახეს ანიჭებს. წყალს დაწაფებული ირმებისგან განსხვავებით, რომელთა ქრისტიანული სემანტიკის თაობაზე მხოლოდ ვარაუდი შეიძლება გამოვთქვათ, არწივისა და კურდღლის სიმბოლიკის მისეულ აღქმაზე თავად მხატვარი გვიამბობს ლაღო გუდიაშვილთან საუბრისას: „არწივი დიდია და დაუნდობელი, პატარა, სუსტსა და უბადრუკ კურდღელს ძიძვნის. არწივი ეს მეფის არწივია, კურდღელი კი – ეს მე და თქვენ ვართ“<sup>49</sup>.

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრის მიერ გამოსახულების ასეთი ინტერპრეტაცია შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ამ კომპოზიციის მნიშვნელობისგან განსხვავებულია (თუმცა სამეფო სიმბოლიკა ორივე შემთხვევაში ფიგურირებს), თავად ის ფაქტი, რომ ფიროსმანაშვილი პირდაპირ იმეორებს ამ გავრცელებულ იკონოგრაფიულ სქემას და მას გარკვეულ სიმბოლურ მნიშვნელობას ანიჭებს, კიდევ ერთხელ მიუთითებს ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში შუასაუკუნეებრივი ვიზუალური სქემების არსებობაზე. მიუხედავად ამისა, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს განმასხვავებელი ნიშნებიც: თუ ეკლესიათა ფასადებზე ამ სცენას ტრიუმფალური ხასიათი აქვს, ფიროსმანაშვილთან არწივის მტაცებლური ბუნება ხდება წამყვანი. ეს მხატვრის მიერ ზოგიერთი სქემისა და ვიზუალური მოდელის ადაპტაციასა და თავისებურ ინტერპრეტაციაზე მიუთითებს. ვფიქრობთ, რომ ეს საინტერესო განსხვავება გარკვეულწილად მხატვრის ეპოქის მსოფლმხედველობითა და თანადროული კონტექსტით უნდა იყოს განპირობებული.

ამავე გამოსახულებასთან კავშირში საინტერესოა ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათი „კურდღელი“ (სურ. 139), რომელზეც ცხოველი ნახტომშია მოცემული. კურდღელი ასევე ცნობილი ქრისტიანული სიმბოლოა, რომელიც წარმართი ადამიანის გაქრისტიანებისკენ სწრაფვის განსახიერებად მოიაზრება (გივიაშვილი

<sup>49</sup> იხ. ზდანევიჩი 1963: 38



2002: 37-49). კურდღლის გამოსახულებას შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ხშირად ვხვდებით ქვაზე კვეთილ რელიეფებზე, მათ შორის, ბოლნისის სიონის საკურთხევლისწინა კაპიტელზე V ს., ზეგანის ტაძრის სამხრეთის კარის ტიმპანის რელიეფის მრავალფიგურიანი საქტიტორო კომპოზიციის დეტალზე (X ს., გივიაშვილი 2002: 37-49), სადაც სწორედ ნახტომში წარმოდგენილი კურდღლების გამოსახულებებს ვხვდებით. ამავე ცხოველის სარკული სიმეტრიის პრინციპით შეწყვილებული გამოსახულებაა წარმოდგენილი ოშკის კათედრალის გუმბათის ყელის ფრიზის რელიეფზე, X ს.<sup>50</sup>.

### **ლომი**

ფიროსმანაშვილი ხშირად გამოსახავს ლომს („მჯდომარე ყვითელი ლომი“, ორი „ირანის ლომი“, „შავი ლომი“ (სურ. 94-97), რომელიც საკმაოდ გაგრძელებული სახეა შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში<sup>51</sup>.

ლომი, რომელიც მარკოზ მახარებელის სიმბოლო და ამავდროულად, ადგილის მრისხანე მცველისა და ქრისტიანობის გამარჯვების იდეის განასახიერებაა (ალადაშვილი 1977: 218-219; სურ. 98-99), განსაკუთრებით ფართოდაა გაგრძელებული შუა საუკუნეების ქვაზე კვეთის ნიმუშებში: სტელების, ტაძრების ფასადებისა და ინტერიერის მორთულობაში. ლომის გამოსახულებებს ვხვდებით, მაგალითად, ბოლნისის სიონის საკურთხევლისწინა კაპიტელზე V ს. სურ. 98, VI ს.-ის განთიადის ქვასვეტზე<sup>52</sup>, კასაგინას კარნიზის რელიეფზე IX ს.<sup>53</sup>, უბისის წმ. გიორგის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადზე IX ს., X ს.-ის ხახულის ტაძრის სამხრეთ პორტალის და ოშკის ჩრდილოეთი ფასადის სარკმლის რელიეფებზე<sup>54</sup>, XI საუკუნის ნიკორწმინდის სამხრეთ კარიბჭის კამარის, კაცხის ტაძრისა<sup>55</sup> და სვეტიცხოვლის კათედრალის აღმოსავლეთისა და სამხრეთი ფასადის რელიეფებზე (სურ. 99).

<sup>50</sup> იხ. ალადაშვილი 1977: 121

<sup>51</sup> უძველესი არქეტიპული სახეა ლომიც, რომელიც საქართველოში ძველი აღმოსავლეთის ცივილიზაციების გავლენით ვრცელდება. ლომის გამოსახულებებს ვხვდებით წნორის ყორღანში აღმოჩენილი ოქროს ლომის მინიატურული სკულპტურის (ძვ. წ. XXIII–XXII სს.) სახით, ასევე ვანის სამარხში (№6) აღმოჩენილ დიადემაზე ტახტზე ნადირობის სცენაში (სადაც სახეზეა ირანული ხელოვნების გავლენა) და სხვა ნიმუშებზე. საქართველოს ტერიტორიაზე არსებულ წინაქრისტიანულ კულტურაში ლომი წარმოგვიდგება როგორც მზის, ძალაუფლებისა და ძლიერების სიმბოლო.

<sup>52</sup> იხ. მანაბელი 2008: 20, ილ. 8

<sup>53</sup> იხ. ალადაშვილი 1977: 226, ილ. 221

<sup>54</sup> იხ. ალადაშვილი 1977: 226, ილ. 220

<sup>55</sup> იხ. ალადაშვილი 1977: 227, ილ. 224

ამასთანავე ლომის გამოსახულება ჩართულია ისეთ სცენებში როგორებიცაა: „დანიელი ლომების ხაროში“<sup>56</sup> (ზედა თმოგვის სტელა VII ს., მარტვილის დასავლეთი ფასადის რელიეფური ფრიზი VII ს., X საუკუნის ეკლესიების – ბურნაშეთის, ხოსპიოს, ბაგრას, ბზის აღმოსავლეთი ფასადების სარკმელთა თავსართები, საფარის წმ. საბას ტაძრის კანკელი X-XI სს.<sup>57</sup>), „სამსონისა და ლომის ორთაბრძოლა“ (მაგ. მარტვილის ღმრთისმშობლის ტაძრის დასავლეთ ფასადის ფრიზი VIII ს.<sup>58</sup>, ატენის სიონის დასავლეთ ფასადის რელიეფი VII ს.<sup>59</sup>, ტყობა-ერდის ტაძრის სამხრეთ ფასადის სარკმელის თავსართი VIII-IX ს.<sup>60</sup>), „საშინელი სამსჯავრო“ (მაგ. ტიმოთესუბნის ეკლესიის დასავლეთის მკლავის ფრესკა XII-XIII ს. სურ. 100), წმ. მამაის გამოსახულება (წმ. მამაის ჭედური ტონდო XI ს.<sup>61</sup>, მანგლისის სიონის გუმბათის ფრესკა XI ს., გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებების ხელნაწერის მინიატურა XII ს., №109 <sup>62</sup>). ლომის გამოსახულებას ვხვდებით 1188 წლის ასტრონომიული ტრაქტატის (A-65) მინიატურაზე<sup>63</sup>, ასევე კასპში აღმოჩენილ XII-XIII სს.-ის ცნობილ მოჭიქულ კერამიკულ თასზე<sup>64</sup>. ლომების გამოსახულებებს ვხვდებით გვიანი შუა საუკუნეების ტაძრების ფასადების მორთულობაშიც. მაგალითისთვის შეიძლება გავიხსენოთ XVII საუკუნის ბოლოსა და XVIII საუკუნის დასაწყისის ტაძრების: ანანურის ღმრთისმშობლის ეკლესიის სამხრეთი ფასადის, დავით გარეჯის ლავრის კარიბჭის, ლეჩხუმის „ცხეთის“ წმ. გიორგის ეკლესიის დასავლეთ ფასადის გამოსახულებები (სურ. 460).<sup>65</sup>

შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ლომის გამოსახულებათა სიმრავლე და ღრმა, მრავალხმრივი სიმბოლური მნიშვნელობა ფიროსმანაშვილის მხატვრობის

<sup>56</sup> დანიელი ლომების ხაროში განასახიერებს ხსნის იდეას და ქრისტეს აღდგომის ერთგვარი წინარესახეა (სუნდაძე 1999: 106-120).

<sup>57</sup> იხ. სუნდაძე 1999: 106-120

<sup>58</sup> იხ. აღადაშვილი 1977: 50, ილ. 52-53.

<sup>59</sup> იხ. აბრამიშვილი 1972: ტაბ XVI 2

<sup>60</sup> იხ. მილერი 1888: 8-22

<sup>61</sup> მეფისაშვილი, ცინცაძე 1977: 263

<sup>62</sup> მეფისაშვილი, ცინცაძე 1977: 290

<sup>63</sup> მეფისაშვილი, ცინცაძე 1977: 288

<sup>64</sup> მეფისაშვილი, ცინცაძე 1977: 297

<sup>65</sup> იხ. კვაჭატაძე 2005

ვიზუალური სქემების შუა საუკუნეების ტრადიციასთან სავარაუდო კავშირის ერთ-ერთ საინტერესო ილუსტრაციად წარმოგვიდგება<sup>66</sup>.

ნიკო ფიროსმანაშვილის ცხოველების: ირმების, ცხვრების, არწივის, კურდღლისა და ლომის გამოსახულებათა შედარებამ შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების სხვადასხვა ეპოქის ნიმუშებთან აჩვენა, რომ მხატვრის ცხოველთა სერიის დიდი ნაწილი ერთგვარ არქეტიპულ სახეებს წარმოგვიდგენს. აქედან, ცხოველთა სერიის ზოგიერთი სურათი თავისი სიმბოლიკით (ცხვარი, როგორც შესაწირი), ზოგიერთი კი იკონოგრაფიული სქემით, პირდაპირ მისდევს ფართოდ გავრცელებულ შუასაუკუნეებრივ პროტოტიპებს (არწივი კურდღლით კლანჭებში, ირმები წყალთან). ყოველივე ეს კი, ერთიან კონტექსტში განხილვისას, წარმოაჩენს მხატვრის ცნობიერ თუ არაცნობიერ კავშირს შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ვიზუალურ სქემებთან და გავრცელებულ არქეტიპულ სახეებთან.

#### **14. ფიროსმანაშვილი და შუასაუკუნეებრივი მოტივები და ნიშან-სიმბოლოები**

შუა საუკუნეების ოსტატების მსგავსად, ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ „იკონოგრაფიული სქემების“ გამოყენებასა და მათ მუდმივ გამეორება-გადახალისებაზე საუბარისას, მხატვრის ნამუშევრებში გარკვეული მოტივების მუდმივ „ბრუნვაზეც“ არაერთხელ ყოფილა მსჯელობა. მათ შორის გამოვეყოფთ ისეთი მოტივებს, რომლებიც საყოველთაო ქრისტიანულ სიმბოლოებს წარმოადგენს.

მხატვრის სუფრის სცენებთან მიმართებაში ზევით უკვე ვახსენეთ ისეთი საყოველთაო ქრისტიანული სიმბოლო, როგორცაა თევზი<sup>67</sup>, რომლის

---

<sup>66</sup> ფიროსმანაშვილის „ირანის ლომი“, რომელზეც წარმოდგენილია ლომი ხმლით და მზე, ფართოდ გავრცელებული ირანული სიმბოლო იყო. „ლომი და მზე“, იგივე შირ-თ სორშიდი, რომლის სიმბოლიკაც ასტროლოგიური ზოდიაქოს ნიშნების თემას უკავშირდება, 1423-1979 წლებში ირანის დროშაზე გამოსახული ემბლემა იყო. მხატვრის მიერ შესრულებული სურათი – „ირანის ლომი“ სწორედ ირანული ემბლემის სქემას მიჰყვება. ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა ღვინის ვაჭრის, ვინმე მესხიშვილის მოგონება: „რასაც ვინდოდა დაგისატავდა. საღებავები ჯიბით დაჰქონდა. სპიჩკის კოლოფზე ლომი ეხატა ხოლმე, გახსოვთ? ერთხელ ასეთი კოლოფიდან ლომი გადმომიხატა. რა სურათიც მიგეცათ, მიმსგავსებით დაგისატავდათ. ბევრი აქვს ასე გადმოხატული წიგნებიდან სხვისი დაკვეთით“ (ბერიძე 2007: 32). შესაძლოა, სწორედ აღნიშნული კოლოფი ყოფილიყო „ირანის ლომის“ იკონოგრაფიის პირველწყარო.

როგორც ცნობილია, ირანის ლომი, გამოსახული იყო მონეტებზე, თბილისში მოღვაწე ირანის შაჰის ფოტოგრაფის, გრიგორი ბაბალოვის შტამპზე, ასევე, აშუამინდელი სამხატვრო აკადემიის შენობის შესასვლელის თავზე და ა.შ. ყოველივე ეს იმ პერიოდში საქართველოსა და ირანს შორის არსებული მჭიდრო ურთიერთობების გამოძახილიუნდა იყოს. შესაბამისად, ამ მოტივის არსებობა ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში არ უნდა იყოს გასაკვირი.

შუასაუკუნეებრივ სიმბოლიკაზე აღარ შევჩერდებით, თუმცა აღვნიშნავთ, რომ თევზი ასევე ხშირადაა აქცენტირებული მის „მეთევზეთა“ (სურ. 319-321) და „მზარეულის“ პორტრეტებში (სურ. 156), ასევე ნატურმორტებში, რაც კიდევ ერთხელ უნდა მიაწინებდეს მხატვრის შემოქმედებაში ამ გამოსახულების აქტუალურობაზე.<sup>68</sup>

ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ შესრულებულ პორტრეტებს, ისევე როგორც ლხინის სცენებს, ხშირად ახლავს ჩიტების გამოსახულებები. ეს განსაკუთრებით დამახასიათებელია ქალთა პორტრეტებისთვის. ჩიტი, რომელიც უმეტეს შემთხვევაში ყვითელი ფერისაა, გვხვდება მხატვრის ხუთ, ერთი „იკონოგრაფიული სქემის“ მიხედვით შესრულებულ კომპოზიციაში – „ქართველი ქალი დაირით“ და ასევე, „აქტრისა მარგარიტას“ პორტრეტსა და „ორთაჭალის ტურფების“ წყვილ პორტრეტზე (სურ. 146-147).

ფრინველი, რომელიც შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ადრეული პერიოდიდან დამკვიდრებულ სიმბოლოს წარმოადგენს, საქართველოში ხანგრძლივი ისტორიის მქონე სახეა. არქაული პერიოდიდან ცნობილი ორი სამყაროს - სააქაოსა და საიქიოს - შემაკავშირებლის სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი ეს გამოსახულება (სურ. 101)<sup>69</sup> ქრისტიანულ ეპოქაში მორწმუნეთა სულების სიმბოლოდ იქცა. განსაკუთრებით ტიპურია მათი სიცოცხლის ხესთან, ჯვართან (მარტვილის ტაძრის დასავლეთ ფასადის ფრიზის VII ს-ის

<sup>67</sup> თევზიც, ისევე როგორც ზემოთ განხილული არაერთი სახე-სიმბოლო, უძველესი წინაწრისტიანული არქეტიპია. საქართველოში თევზის კულტის არსებობაზე მიუთითებს მეგალითური კულტურის ძეგლები. ამას გარდა, ასევე დასტურდება წარმოდგენები წმინდა წყლისა და თევზის (კალმახის) სამკურნალო ძალის შესახებ. თევზის გამოსახულებებს ვხვდებით ბრინჯაოს სარტყლების ორნამენტულ დეკორში, სადაც სემანტიკურ მწკრივში – ირემი, ფრინველი, გველი, თევზის არსებობაც დასტურდება (ხიდაშელი 2010: 213).

<sup>68</sup> თევზისა და მეთევზის სიმბოლიკასთან კავშირში შეიძლება გავიხსენოთ დ. თუმანიშვილის მოსაზრებაც, რომელსაც იგი თავის სტატიაში „ნიკო ფიროსმანაშვილის „პატარა მეთევზე“ (ინტერპრეტაციის ცდა)“ გამოხატავს. მკვლევარი მეთევზის ქუდის შარავანდთან ასოცირებას უსვამს ხაზს, ხოლო მის ექსტს – ვედრების პოზას ადარებს, რომელსაც აგრძელებს და ამბაფრებს მის ხელში თევზის გამოსახულება. ყოველივე ამის ფონზე ავტორი სვამს კითხვას, ხომ არ არის ეს „მოკვდავის „წმინდანობის ფორმით“ განდიდება?“ (თუმანიშვილი: 2001: 180), რასაც ისევ და ისევ მივყავართ ფიროსმანაშვილის შემოქმედების შუასაუკუნეებრივი წანამდგრების კვლევის საკითხთან.

<sup>69</sup> ამის დასტურია საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი წინაქრისტიანული არტეფაქტები, სადაც მცირე პლასტიკის, ცულების, სარტყლების, ბალთების თუ სამკაულის ორნამენტულ გაფორმებაში ძალზე ხშირად გვხვდება ჩიტის გამოსახულება. ამის საუკეთესო მაგალითია უძველესი ქვანახევრების სპილენძის დიადემის გამოსახულება წეროთი (ძვ.წ. III ათასწლეული), სადაც ამ ფრინველის სიმბოლიკა მზის სხვადასხვა ფაზებთან და ნაყოფიერების კულტთან უნდა იყოს დაკავშირებული (კლდიაშვილი, 2005: 11-20). ჩიტის, ასტრალურ სიმბოლიკასთან კავშირზე მიგვანიშნებს ვანისა და საირხის (ძვ. წ. V-IV სს.) გათხრებისას აღმოჩენილი ე.წ. სხივანა და ბურთულიანი საყურეები და სასაფეთქლები (სურ. 101), სადაც ცვარას ურთულესი ტექნიკით გაფორმებული ჩიტების გამოსახულებები პირდაპირაა დაკავშირებული ვარდულის ასტრალურ სიმბოლიკასთან. როგორც არწივის სიმბოლოს წინაქრისტიანულ სემანტიკაზე მსჯელობისას აღინიშნა, რომ ფრინველები მოაზრებოდნენ სამყაროს ღერძის (სიცოცხლის ხის) კენწეროს – ზესკნელის ბინადრებად და ამავდროულად, სხვადასხვა სკენელებს შორის გადამფრენ, მედიატორ არსებებად.

რელიეფი<sup>70</sup>, აკვანებას ტაძრის კარის არქიტრავის VI-VII ს. და პატარა ონის დასავლეთ კარის ტიმპანის XI ს.-ის რელიეფები<sup>71</sup>), ან წყაროსთან გამოსახვა, რის მაგალითსაც ქართულ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ბიჭვინთის ეკლესიის იატაკის V საუკუნის მოზაიკა წარმოადგენს<sup>72</sup>, სადაც შადრევანთან გამოსახული ჩიტები ქრისტიანობასთან ზიარების მოსურნე მორწმუნეთა სიმბოლოს წარმოადგენს (სურ. 102).

როდესაც ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში არსებულ სიმბოლოებზე ვსაუბრობთ, ყურადღებას იქცევს გადმოცემა, რომლის მიხედვითაც მხატვარს ვინმე კოჭლაშვილის ლუდხანაში, კედელზე გამოუსახავს უცნაური სიუჟეტი – გემი, ზღვა, დიდი თევზი, ნავი და ფარშევანგი (ზდანევიჩი, 1914 ხელნაწერი გაზეთ „ვოსტოკისთვის“; კუზნეცოვი 1964: 103). აღნიშნული სცენა, განსაკუთრებით კი ფარშევანგის გამოსახულების ჩართვა კომპოზიციაში, საკმაოდ უცნაურ სურათს ქმნის და კიდევ ერთხელ წარმოშობს ვარაუდს ფიროსმანაშვილის მიერ ზოგიერთი სურათის ისეთი საყოველთაო ქრისტიანული სიმბოლოებით დატვირთვის თაობაზე, როგორებიცაა გემი, ზღვა, თევზი, ნავი და ფარშევანგი. ამ უკანასკნელს, რომელიც უკვდავების, მარადიული სიცოცხლის სიმბოლოა, ხშირად ასევე გვხვდებით შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში. ამის მაგალითებია: საბერეების VIII ეკლესიის საკურთხევლის X საუკუნის ფრესკა, ზემო კრიხი X ს.-ის ბოლოს ანიკონური მოხატულობა,<sup>73</sup> სადაც ფარშევანგები სატრიუმფო თადის პილასტრზე არიან გამოსახულნი. ფარშევანგი გვხვდება ქვაზე კვეთის ისეთ ნიმუშებშიც, როგორებიცაა ბოლნისის Vს. სანათლავის სვეტისთავის<sup>74</sup>, აკაურთას Vს. სამხრეთ კარის არქიტრავის, განთიადის VI ს.-ის ქვასვეტის<sup>75</sup>, გველდესის VIII-IX სს-ის კანკელის, სვეტიცხოვლის XI ს-ის ჩრდილოეთი ფასადის რელიეფები (სურ. 103-106).

ფიროსმანაშვილის ტილოებზე ხშირად გვხვდება ყვავილი („ქალი ყვავილითა და ქოლგით“, „ორთაჭაღლის ტურფები“, „აქტრისა მარგარიტა“, სურ. 175-177), რომელიც საკმაოდ გავრცელებული ზოგადქრისტიანული სიმბოლოა:

<sup>70</sup> იხ. ალადაშვილი 1999: 57, ილ. 58.

<sup>71</sup> იხ. ალადაშვილი 1999: 130, ილ. 137.

<sup>72</sup> იხ. ამირანაშვილი 1957: ტაბ 2.

<sup>73</sup> იხ. ვირსალაძე 1963: 116-117

<sup>74</sup> ალადაშვილი 1977: 15

<sup>75</sup> იხ. მახაბელი 2008: 20, ილ. 8

„სამოთხე საესე სურნელებითა შემკული არის ბრწყინვალეობითა და რტო გადაფრენილი მრავალ ფერთა ყვავილთაგან, რომელისა იგი მომრწყველად აქვს სული წმინდაი” (დასადებელი იოანე ქართველისაი 1901: 190). შესაბამისად, შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ყვავილი ედემის ბაღის, მარადიული სიმწვანის და აქედან გამომდინარე, მარადიული ცხოვრების სიმბოლოს წარმოადგენს (ლაღნერი 1992: 138-143).

ამავდროულად ყვავილი, როგორც გარკვეული ინსიგნია, გვხვდება საქტიტორო პორტრეტზეც, მაგალითისთვის შეგვიძლია გავისხენოთ V-VI ს.-ის სამწვერისის სტელისა და VI საუკუნის განთიადის ქვასვეტის რელიეფები (მაჩაბელი 2008: 19-20, 113, 123), სადაც საერო პირებს ხელში თითო ყვავილი უჭირავთ.<sup>76</sup> გვიან შუა საუკუნეებში ამის მაგალითად შეიძლება გავისხენოთ სვეტიცხოვლის გუმბათქვეშა სამხრეთ-დასავლეთ ბურჯის აღმოსავლეთ მხარეს გამოსახული XVII საუკუნის ფრესკა მარიამ დედოფლისა (დადიანისა) და მისი შვილის ოტიას გამოსახულებით, სადაც ახალგაზრდა ყმაწვილს ხელში ყვავილი უჭირავს.<sup>77</sup>

მიუხედავად შუა საუკუნეების ხელოვნებაში არსებული ამ პარალელებისა, ვფიქრობთ, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილის რეპერტუარში ყვავილის, როგორც გარკვეული ნიშან-სიმბოლოს არსებობა უფრო მეტად დაკავშირებული უნდა იყოს ამ სიმბოლოს თანადროულ კონტექსტთან, რაზეც კვლევის მომდევნო მონაკვეთში გვექნება საუბარი.

ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათებში ხშირად გამოყენებული მოტივებისა და ატრიბუტების ანალიზი ასევე მიუთითებს, რომ ეს „მუდმივი მოტივებიც” ფართოდ გავრცელებულ ქრისტიანულ სიმბოლოებს წარმოადგენს. მხატვრის რეპერტუარში მათი არსებობა ფერმწერის შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებასთან ვიზუალური და მსოფლმხედველობრივი ნათესაობის კიდევ ერთ ასპექტს გვიჩვენებს. თუმცა აქაც ისმის კითხვა, თუ რომელია მხატვრის შთამაგონებელი პირველწყარო: ამ მოტივების შუა საუკუნეებრივი პროტოტიპი თუ მხატვრის თანადროული მათი ვიზუალური ადაპტაცია. ვფიქრობთ, ამ კითხვაზე პასუხს მომდევნო თავში წარმოდგენილი თანადროული ეპოქის ხელოვნების განხილვა მოგვცემს.

<sup>76</sup> კ. მაჩაბელის აზრით, ინსიგნია – ყვავილი ქტიტორის გარკვეულ სამოხელეო დირსებას უნდა აღნიშნავდეს (მაჩაბელი 2008: 19)

<sup>77</sup> ამ შემთხვევაში ყვავილი ინსიგნიას არ უნდა წარმოადგენდეს.

## 1.5. ფიროსმანაშვილის ფერის სიმბოლიკა

ნიკო ფიროსმანაშვილის მსოფლმხედველობის ღრმა ქრისტიანულ ჰუმანიზმსა და სიმბოლური კატეგორიებით აზროვნებაზე მიუთითებს მხატვრის ლადო გუდიაშვილთან საუბრისას წარმოთქმული სიტყვები, რომელიც სამყაროსადმი დამოკიდებულებისა და მხატვრული პრინციპების ავტორისეული ცხადი და ლაკონური ვერბალური გამოხატულებაა: „ცხოვრება კონტრასტია“, – ამბობს იგი, – „ეს მე კარგად მესმის, მდიდარი – ღარიბი. თეთრი - შავი, ცხოვრებაში ყველაფერს ორი მხარე აქვს: კეთილი და ბოროტი: აი, თეთრი ძროხა არის სინაზის, სიმშვიდის, სიყვარულის სიმბოლო. ის თეთრი ფერი - სიყვარულის ფერია. შავი ხარი - ჩხუბობს, ღრიალებს - ომია... როცა ორთაჭაღის დაღუპულ ტურფებს ვხატავ, მე მათ შავი ცხოვრების ფონზე ვათავსებ. მაგრამ, მათაც აქვთ ცხოვრების სიყვარული - ეს არის მათ ირგვლივ მოთავსებული ყვავილები, მათ მხრებთან ჩიტები. მე მათ თეთრ ზეწრებში გახვეულებს ვხატავ, მებრალებიან, თეთრი ფერით ცოდვებს ვპატიობ...“ (ზდანევიჩი 1963: 38).

მხატვრის მიერ მუშაობის სიშავის „შავი ცხოვრების“ სიმბოლოდ, ზეწრის სითეთრის კი „ცოდვების მისატევებლად“ გამოყენება, გარკვეულწილად შუა საუკუნეების ხელოვნებაში გამოყენებულ ფერთა სიმბოლიკას მოგვაგონებს (კუზნეცოვი, 2014: 329-234; აპაჩინსაკია, 1986: 14), სადაც ყოველ ატრიბუტსა თუ ფერს (მათ შორის წმინდანის სამოსის შეფერილობას) ღრმა სიმბოლური და თეოლოგიური მნიშვნელობა ენიჭებოდა: მაგალითად, თეთრი ფერი აღქმებოდა როგორც ზეციური ძალების სიკვდილზე და ბოროტებაზე გამარჯვების, მარადიული სინათლის, და აქედან, სიწმინდის, უმანკოების, სულიერი უბიწოების სიმბოლო. ამასთან დაკავშირებით შეგვიძლია გავიხსენოთ ბიბლიური სპეტაკი საქორწინო სამოსელი, რომლითაც იცნობა უმანკო სული. ასევე ის ფაქტი, რომ ადრექრისტიანულ ეპოქაში ახლადმონათლულები თეთრ სამოსში იმოსებოდნენ, რაც ამ ფერის სიწმინდესთან, უცოდველობასთან ასოცირებაზე მიუთითებს. სწორედ ამ ტრადიციიდან უნდა მოდიოდეს ახლადმონათლულთა სახელწოდება – ალბატუს („შეთეთრებულნი“) (უვაროვი 2001: 60).

როგორც ამ მცირე მიმოხილვამაც დაგვანახა, ფიროსმანაშვილის მიერ გარკვეული სახე-ნიშნების მუდმივი განმეორება და მათი მაყურებლისთვის

მხატვრული ხერხებით აქცენტირება (განსაკუთრებით თვალშისაცემი მისი მხატვრული ენის ლაკონიზმის ფონზე), ასევე ფერებისთვის მინიჭებული გარკვეული სიმბოლური დატვირთვა, შუა საუკუნეების ხელოვნების სიმბოლურ ენას უკავშირდება, სადაც ყოველი გამოსახულების მიღმა ღრმა, საკრალური არსი და მნიშვნელობა იმალება.

## *1.6. გამოსახულება და ტექსტი*

ნიკო ფიროსმანაშვილი თავის სურათებში ხშირად იყენებს წარწერებს, რაც დაკავშირებული იყო მისი სურათების, როგორც სარეკლამო აბრების ფუნქციასთან. მიუხედავად იმისა, რომ აბრის, აფიშის მხატვრობა ფიროსმანაშვილის პროფესიის ნაწილი იყო, სადაც იგი თავის ვირტუოზულ ოსტატობას ავლენდა (სურ. 107-111), ვფიქრობთ, რომ წარწერის როლი ფერმწერის შემოქმედებაში აფიშის ტექსტუალური კომენტარის ფუნქციის ფარგლებს სცდება და თავისი ხასიათით, გარკვეულწილად, შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ტრადიციებს აგრძელებს. ეს განსაკუთრებით თვალნათლივ იკვეთება, როდესაც ფიროსმანაშვილის სურათებზე გამოსახულებისა და წარწერის ურთიერთმიმართების საკითხს განვიხილავთ არა მხოლოდ აბრების, არამედ მისი სხვა სურათების მაგალითზე.

წარწერები (ხშირად ორთოგრაფიულად გაუმართავი), ახლავს ფიროსმანაშვილის სურათების დიდ ნაწილს. მათგან წარწერების უმრავლესობა თავად სურათის სათაურია, მაგალითად: „გოგონა ბუშტით“ (სურ. 29, 107), „შეთე გზას უჩვენებს თავად ბარატინსკის შამილის დასაჭერად“ (სურ. 109) და სხვა. წარწერათა ნაწილი პორტრეტირებულთა ვინაობის მისანიშნებლად გამოიყენება, ზოგიც მოწოდებებს შეიცავს და სურათის სიუჟეტში მაყურებლის თანამონაწილეობას, მის ჩართულობას განაპირობებს (სურ. 111).

შუა საუკუნეების ხელოვნებაში (კედლის მხატვრობა, ხატწერა, რელიეფი, თუ ხელოვნების სხვა დარგი) სიტყვას („განსხეულებულ ლოგოსს“) – წარწერას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება (სურ. 112-117). წმიდანების თავთან მოთავსებული წარწერები მაყურებელს გამოსახულის არსს განუმარტავს. ქრისტეს, წინასწარმეტყველების, თუ სხვა წმინდანთა ხელში გამოსახული წიგნების, გრაგნილების ტექსტების თუ სატრიუმფო თაღების წარწერების



მეშვეობით კი გამოსახულების შინაარსი, ხშირად მთელი თეოლოგიური პროგრამა იხსნება. აღნიშნული წარწერები სხვადასხვა ხასიათისაა, მათ შორის არის „მარტივი, ლაკონური განმარტებითი წარწერები, რომელიც გამოსახულების რაობას, ვინაობას აღნიშნავს, რომლებიც, ერთი მხრივ, საცნაურს ხდის გამოსახულებას და, ამასთან, მის პირველსახესთან მისტიკურ კავშირს მოწმობს“; არის „წარწერები, რომლებიც მოხატულობათა იკონოგრაფიულ პროგრამაში საგანგებო თეოლოგიურ მახვილებს გამოკვეთს: ლიტურგიკული ტექსტები, ციტატები თუ პერიფრაზები საღმრთო წერილიდან (წინასწარმეტყველთა, წმ. ეკლესიის მამათა გრაგნილების ტექსტები თუ სატრიუმფო თაღების წარწერები). ამ წარწერათა ერთობლიობით იხსნება მხატვრობის დოგმატურ-სიმბოლური საზრისი” (გედევანიშვილი, ყენია, 2008: 53).

შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ხშირად ვხვდებით მემორიალურ წარწერებსაც, რომლებიც ტაძრის ქტიტორთა, ოსტატთა, თუ სასულიერო პირთა საუკუნო ცხოვრებისთვის და სასუფევლის დამკვიდრებისთვის ვედრებას გადმოსცემს. ამავედროულად, ეს წარწერები მათი სახელის ამქვეყნად უკვდავყოფასაც ემსახურება.

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში პორტრეტირებულთა ვინაობის მიმანიშნებელი განმარტებითი წარწერები მის რამდენიმე სურათში გვხვდება: მაგალითად, „გვიმრაძეების ქეიფი” (სურ. 118), „ტყეში მოქეიფე მოქალაქეები” (სურ. 119), „ალექსანდრე გარანოვი” (სურ. 394). ვინაობის აღმნიშვნელი წარწერები ახლავს როგორც ცალკეულ, ისე ჯგუფურ პორტრეტებს, რის საუკეთესო მაგალითსაც წარმოადგენს სურათი – „გვიმრაძეების ქეიფი” (სურ. 118).

მუშაობაზე ზეთით შესრულებულ ტილოზე, კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში, წარმოდგენილია ოთხი, ტრადიციულ ჩოხაში გამოწყობილი წვეროსანი მამაკაცი, რომლებიც სუფრას ხელში ყანწებით უსხედან. გაშლილი სუფრის წინ ცარიელი ქვევრი, ტიკი და დოქია გამოსახული. კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილი სამი ყმაწვილის გამოსახულებას უჭირავს, აქედან ერთი მსახურია, ორ განცაკლევებით მდგომს კი ჩოხები მოსავთ. ვინაობის აღმნიშვნელი წარწერებია მოთავსებული მსახური ბიჭის თეთრ წინსაფარზე, მაშინ როდესაც ცალკე მდგომი ყმაწვილების შემთხვევაში წარწერა ფეხებთანაა მოთავსებული („ახალგაზდა კალადაძეები”). ვინაობის აღმნიშვნელი წარწერებია

დატანილი მოქეიფე მამაკაცთა ჩოხებზეც, რომლებიც ძნელად იკითხება. მხატვრის ავტოგრაფი – „ნიკო ფიროსმანაშვილი“ კი მიწერილია კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში გამოსახულ ხეზე.

ჩვენი ვარაუდით, ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ ვინაობის აღმნიშვნელი წარწერების გამოყენება, შუა საუკუნეების ტრადიციის ერთგვარი გამოძახილი უნდა იყოს. აქვე ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებასაც, რომ თუკი საეკლესიო ხელოვნებაში იკონოგრაფიული კანონი მკაცრად განსაზღვრავდა წარწერების შინაარსსა და ადგილს<sup>78</sup>, ფიროსმანაშვილი თავისუფალია მათ ზოგჯერ სრულიად მოულოდნელ განაწილებაში. საილუსტრაციოდ იგივე სურათი გამოგვადგება, სადაც ერთი წარწერა მსახურის წინსაფარზეა მოცემული, მხატვრის ხელმოწერა კი ხეზე; იქვე, ქვემოთ კი რუსული წარწერაა - სურათის ფასი, 30 მანეთი.

ფიროსმანაშვილის ტილოების თანმხლები წარწერები ხშირად შეიცავს „ლოზუნებს“ და „მოწოდებებს“: მაგალითად, „გაუმარჯოს პურმარილიან კაცსა,” „მადლობა ღმერთსა რომ დავესწართ აღდგომა დღესა,” „ქრისტე აღდგა ჭეშმარიტად გაუმარჯოს ძმობას ამხანაგობას,” „ძმებო დავლით დვინო, მოვიგონოთ კოხტა ნინო“ და სხვა, რაც მაყურებლის/მკითხველის მეტ ჩართულობას იწვევს.

ტექსტების ორგანული შერწყმა გამოსახულებასთან თვალსაჩინოდ მიუთითებს ფიროსმანაშვილის, როგორც მხატვრის კომპოზიციურ ოსტატობაზე, მისი ტილოების შინაარსობრივ და ფორმალურ ერთიანობაზე: ტექსტი მჭიდრო კავშირშია ნახატის სიუჟეტთან, მის ხასიათთან და საერთო კოლორიტთან. წარწერები ხშირად კომპოზიციის მორგანიზებელი ელემენტის ფუნქციასაც ასრულებს. ამასთანავე, ეს ტექსტები სურათის პირობითობას უსვამს ხაზს და მაყურებელს/მკითხველს გამოსახული მოვლენის, მის თვალწინ გათამაშებული სცენის თანამონაწილედ აქცევს: მაგალითად წერილი სურათში „მწოლიარე ქალი“, რომლის წარწერაც – „აბა მნახეთ რა დღეში ვარ კიდენ და გაუმარჯოს

<sup>78</sup> უნდა აღინიშნოს, რომ შუა საუკუნეების მხატვრობაშიც გვხვდება გამონაკლისები. მათ შორის არის საბერძნეთის VIII ეკლესიის სამხრეთით გამოკვეთილი მცირე სამლოცველო (X ს.), რომლის მომხატვაე ოსტატის ორიგინალური მხატვრული აზროვნება ღვთისმშობლის, ქრისტეს, მთავარანგელოზთა სახელების აღმნიშვნელი წარწერებისთვის ადგილის შერჩევაშიც გამომჟღავნდა – როგორც ღვთისმშობლის, ისე ქრისტეს სახელები ოსტატმა არა ტრადიციისამებრ მათი შარავანდის გასწვრივ, არამედ ქვემოთ – საყდრის ძელებზე განათავსა, მთავარანგელოზის წარწერა კი უშუალოდ ანგელოზის კულულებს ზემოთ, შარავანდშია მოქცეული. წარწერები აქ პალეოგრაფიულად იმდენად თვითმყოფადი და ერთგვაროვანია, რომ უეჭველია – ყველა მათგანი ერთსა და იმავე ოსტატს, ამასთან უდავოდ თავად ფერმწერს ეკუთვნის; მისი თავისებური, ძალზე ორიგინალური მხატვრული ხედვა ფრესკული წარწერების გრაფიკაშიც გამოვლინდა (სხირტლაძე 1985: 128-129).

კეთილ ხალხს”, საგანგებოდ მაყურებელისკენ არის მიმართული (სურ. 363). ამდენად, ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათებში წარწერების უმეტესობა მაყურებელთან ემოციურ კონტაქტს და სურათის აღქმაში მის ჩართულობას უწყობს ხელს. შეიძლება ითქვას, რომ მხატვარი ამ თვალსაზრისითაც შუა საუკუნეების ტრადიციის გამგრძელებლად გვევლინება.

### 1.7. ფიროსმანაშვილის „ხატები”

მაყურებელთან კონტაქტის თვალსაზრისით უდაოდ ყურადსაღებია, თუ როგორ აღიქმებოდა მხატვრის თანამედროვეთა მიერ ფიროსმანაშვილის სურათები. მაგალითისთვის გავიხსენოთ უბრალო მიკიტნის, ნ. ბაიაძის სიტყვები, სადაც იგი მის ტილოებს ხატებს ადარებს<sup>79</sup>.

შუა საუკუნეების საქტიტორო პორტრეტთან კავშირის გარდა, ფიროსმანაშვილის სურათების შუა საუკუნეების ხატებთან ასოცირებას რამდენიმე ფაქტორი განაპირობებს: მხატვრის მიერ პორტრეტირებულთა და მაყურებლებს შორის უშუალო თვალისმიერი კონტაქტი და დროისა და სივრცის გადაწყვეტის თავისებურება. ჩვენი აზრით, სწორედ ეს მხატვრული ასპექტებია ამ ტილოების შუასაუკუნეებრივი ხასიათის ერთ-ერთი უმთავრესი განმაპირობებელი ფაქტორი. ქვემოთ სწორედ ამ საკითხებზე გავამახვილებთ ყურადღებას.

#### ა. გამოსახულებისა და მაყურებლის კონტაქტი

ფიროსმანაშვილის სურათების: „ორთაჭალის ტურფები” (სურ. 146-147), „მზარეული” (სურ. 156), „მეთევზე წითელ პერანგში” (სურ. 457), „აქტრისა მარგარიტა” (სურ. 434), „მეეზოვე” (სურ. 432), „მეთევზე კლდეებში” (სურ. 47), ისევე, როგორც ცალკეული თუ ჯგუფური პორტრეტების პერსონაჟები, შუა საუკუნეების ხატების მსგავსად, სასურათე სიბრტყიდან მაყურებლისკენ იყურებიან და სწორედ ამ მომართული მზერის, თვალისმიერი კონტაქტის

<sup>79</sup> „ეს ხატებია, ამ სურათებში ვხედავ სიკეთეს და გულითადობას, სიყვარულის ღმერთი ჩვენი ნიკოს სურათების მფარველია” (ზდანევიჩი, 1965: 27).

„მართო ეკლესიაში თუ ნახავთ ამდენ სურათებსო”, – ამბობდნენ ნიკო ფიროსმანაშვილის თანასოფლელები მის მიერ მირზაანში, საკუთარი სახლის კედლებზე შესრულებულ მხატვრობაზე (ზდანევიჩი 1965: 11).

საშუალებით უახლოვდებიან მათ.<sup>80</sup> ამავედროულად, პორტრეტირებულთა სტატიკური პოზა და მათი განწყობილი ხასიათი იმ ეფექტს ქმნის, რის გამოც მაყურებელი მათ ხშირად მისტიკურ, „არაამაქვეყნიურ“, ხატისმაგვარ სახეებად აღიქვამს: „ისინი არ იცინიან და არ ტირიან. ისინი გაოცებულნი იცქირებიან, გაოცებულნი იცქირებიან არა მარტო ადამიანები, არამედ ცხოველებიც“<sup>81</sup> (სურ. 127-130, ქიქოძე, 1926: 73).

როგორც ცნობილია, თვალების გამოსახვას ქრისტიანულ ხელოვნებაში უდიდესი როლი ენიჭებოდა, რადგან თვალი – „სულის სარკე“, ადამიანის მარადიული არსებობის ერთგვარი სიმბოლოა. სწორედ ამიტომ, ქრისტიანულ ფრესკასა თუ ხატში ზოგჯერ ხაზგასმით უტრირებულია თვალის ზომა. ეს მხატვრული ხერხი იმქვეყნიურის, საკრალურის წვდომის და მასთან უშუალო კონტაქტის დამყარების საშუალებას აძლევს მაყურებელს, მლოცველისათვის ხატის არსის გახსნას ემსახურება: „წმინდა გამოსახულების ცქერა მაყურებელს იმწუთიერად უშუალოდ წმინდანის წინაშე აყენებს, მათი ორმხრივი მხერა – პირდაპირი თვალისმიერი კონტაქტი – ხელს უწყობს მლოცველს წმინდანისადმი ლოცვა ადავლინოს“, (მეთიუსი 1997: 26). „შორიდან ნახვენები სცენის ნაცვლად, რომელშიც მაყურებელი არ მონაწილეობდა, აღმოსავლეთ ქრისტიანულ ხელოვნებაში დაიწყეს ფიგურების გამოხატვა, რომლებიც პირით მაყურებლისკენ, მათთან პირდაპირ კონტაქტში იქნებოდნენ“ (უსპენსკი 1989).

ამდენად, ფიროსმანაშვილის პორტრეტების ფრონტალურობა, პირველ პლანზე წარმოდგენა და მათი პირდაპირი თვალისმიერი კონტაქტი მაყურებელთან დიდწილად განაპირობებს მისი ამ ჟანრში შესრულებული ნამუშევრების „ხატისმიერ“ გამომსახველობას.

ხელოვნების ნაწარმოებთა უმრავლესობა მაყურებლისთვის, გარკვეული აუდიტორიისთვის იქმნება და, შესაბამისად, ხელოვანიც მუშაობის პროცესში, ცნობიერად თუ არაცნობიერად, მაყურებლის არსებობას ითვალისწინებს. ნიკო

<sup>80</sup> „მისი სახეები, რომელნიც თითქოს რეალისტურად არიან დანახულნი და შესრულებულნი, დაკვირვების შემდეგ უღრმესი მისტიციზმის შთაბეჭდილებას იწვევენ. მისი ყანწიანი მოქეიფები, მელუქნეები და იაფფასიანი მუქავი ქალები იმქვეყნიურ არსებებს ჰგვანან“, – ამგვარად ახასიათებს გერონტი ქიქოძე ნიკო ფიროსმანაშვილის სახეებს. (ქიქოძე, 1926: 73)

<sup>81</sup> ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევრებით, კერძოდ კი მათი საოცარად მეტყველი „თვალებით“ მოხდენილ ეფექტზე მოგვითხრობს კონსტანტინე პაუსტოვსკი: „შეგხედე კედელს და ადგილიდან წამოგვარდი. გულმა დამიწყო მძიმედ და სწრაფად ცემა. კედლიდან პირდაპირ თვალებში მიყურებდა წუხილით, შეკითხვით და აშკარა ტანჯვით რომელიღაც უცნაური მხეცი, დაჭიმული, როგორც სიმი. ეს იყო ჟირაფი, უბრალო ჟირაფი, რომელსაც ფიროსმანი, ალბათ, თბილისის ძველ ზოლპარკში თუ ნახავდა. პირი ვიბრუნე, მაგრამ ვერძნობდი, ვიცოდი, რომ ჟირაფი დაჟინებით მიყურებდა და იცოდა ყველაფერი ის, რაც ჩემს სულში ტრიალებდა“ (ზდანევიჩი 1965: 19).

ფიროსმანაშვილი იმ შემოქმედთა რიცხვს ეკუთვნის, რომელთა სურათებშიც „მაყურებლის ფაქტორი“ უდიდეს როლს თამაშობს. სწორედ ამის გამო, მის ტილოებში ნებისმიერი სცენა არა „თავისთავად“, არამედ თითქოს სწორედ მაყურებლის თვალისთვის, მის თვალწინ „თამაშდება“. სურათში მაყურებლის ჩართვა, მასთან კონტაქტი, მისი თანამონაწილეობა იმთავითვე გათვალისწინებული და აუცილებელია. ფიროსმანაშვილის ნამუშევრებზე წარმოდგენილი ყველა პერსონაჟი თითქოს საგანგებოდ „პოზირებს“ მხატვრის და შესაბამისად, მაყურებლის წინაშე. მოქიფეები, მოცეკვავეები და ცხოველები თითქოს ტილოზე აღბეჭდვის მოლოდინში გარინდულან და ამ სტატიკური ხასიათის მეშვეობით დროის მიღმა, მარადიულობაში არსებობენ.<sup>82</sup>

### ბ. ფიროსმანაშვილის დრო და სივრცე

კიდევ ერთი ნიშანი, რის გამოც ნიკო ფიროსმანაშვილის სახეები „იმქვეყნიურ არსებებად“ აღიქმებიან, მხატვრის ნამუშევრებში დროისა და სივრცის გადაწყვეტის თავისებურებაა. დრო, რომლის ილუზიაც ზოგადად სასურათე სიბრტყეზე მოძრაობის, ფიგურათა დინამიკური პოზების მეშვეობით იქმნება, ნიკო ფიროსმანაშვილის ტილოებზე შექმნილ სამყაროში თითქმის შეჩერებულია: აქ ყველა გამოსახულება უმეტესად სტატიკურია, ყოველი ქმედება, პროცესი კი შეჩერებული.<sup>83</sup> ფიროსმანაშვილის თითქმის არც ერთ სურათში არ არის ასახული უშუალოდ ჭამა-სმის პროცესი და სუფრაც მუდამ ხელუხებლად გამოისახება.<sup>84</sup> ლხინის პროცესის მიმდინარეობაზე მხოლოდ მაგიდის წინ გამოსახული დაცლილი ქვევრები თუ მიგვანიშნებს.<sup>85</sup>

მოქიფეთა და სოფლის ცხოვრების ამსახველ სცენებში: „ოჯახური არიფანა“ (სურ. 15), „ქეიფი ვაზის ტალავერში“ (სურ. 7), „სამი თავადის ქეიფი

<sup>82</sup> ფიროსმანაშვილის „ყველა პერსონაჟი მაყურებლის პირისპირ უძრავად ზის, როგორც სცენაზე, ჩაფიქრებული გამომეტყველებით, ისინი არ ჭამენ, არ სვამენ, არც მხიარულობენ, უბრალოდ სხედან, თითქოს რაღაცას ელიან. შეიძლება მხიარულება ახლა დაიწყო, მაგრამ ჯერ-ჯერობით ისინი საზეიმო ლოცვითი განწყობილებით არიან საყვანი“ (კუზნეცოვი 1984: 130).

<sup>83</sup> „დრო უსასრულოა და დიდებული – ისინი მარადიულნი არიან; მისი გმირები ითიშებიან დროის რეალური მსვლელობიდან – ისინი კი არ ცხოვრობენ, კი არ მოქმედებენ, არამედ არსებობენ, უსასრულონი და უცვლელნი,“ – აღნიშნავს ერასტ კუზნეცოვი (კუზნეცოვი 1975: 151-153).

<sup>84</sup> ამ ნამუშევრების განყენებული, სადღესასწაულო და „ზედროული“ სახეებისგან საკმაოდ განსხვავდება „თბილისელი ხელოსნების ქეიფი გრამაფონით“ (სურ. 18), სადაც მოქიფეთა უკან კედელზე ჩამოკიდულ დაირასა და ფანდურს, ისევე, როგორც თეთრ სუფრაზე დაქცეულ წითელ ღვინოს, საკმაოდ უჩვეულო „კონკრეტულობა“, და შეიძლება ითქვას, „უანრულობაც“ კი შემოაქვს სურათში.

<sup>85</sup> ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების აღნიშნულ თავისებურებას ეხება გ. პაპაშვილი (პაპაშვილი, 2014: 133-140), როდესაც ავტორი ფიროსმანაშვილის სიუჟეტურ, თუმცა საოცრად სტატიკურ კომპოზიციებს ძველი თბილისის დინამიური ცხოვრების ამსახველ ოსკარ შმერლინგისეულ ჩანახატებს აღარებს.

მინდვრად” (სურ. 14), „ქეიფი მეარღნე დათიკო ზემელთან” (სურ. 4) „კრწანისი” (სურ. 13), „ხუთი თავადის ქეიფი” (სურ. 1), „მალაკნების ქეიფი” (სურ. 17), „გვიმრაძეების ქეიფი” (სურ. 11-12), ან ე.წ. „ეპოსებში”: „სვირი” (სურ. 131), „წმინდა გიორგის დღეობა ბოლნისში” (სურ. 160-161), „ქორწილი ძველ საქართველოში” (სურ. 132), „კახეთის ეპოსი” (სურ. 3), რომლებიც სოფლის ყოველდღიურ ცხოვრებას, ან მხიარულ მოქეიფეთა ღვინის უნდა ასახავდეს, კომპოზიცია გარინდებული და სტატიკურია. ფრონტალური, გაშეშებული ფიგურები დროის მიღმა, თითქოს მარადიულობაში არსებობენ. ყურძნის მკრეფავები („სვირი”), დატყვევებული პატიმარი და მისი ბადრაგი („წმ. გიორგის დღეობა ბოლნისში”), მოცეკვავეებიც კი ყოველგვარი მკვეთრი მოძრაობის გარეშე არიან წარმოდგენილნი („ქორწილი ძველ საქართველოში”, „საეკლესიო დღესასწაული ქართლში” (სურ. 134).

რამდენიმე გამონაკლისს თუ არ ჩავთვლით, აღნიშნული „სტატიკურობა” ახასიათებს არა მხოლოდ ფიროსმანაშვილის ცალკეულ თუ ჯგუფურ პორტრეტებს და ე.წ. „ეპოსებს”, არამედ ცხოველთა გამოსახულებებსაც: მხატვრის სურათებზე ირმები (სურ. 55-66), ლომები (სურ. 94-97), უირაფი (სურ. 130), დათვები ყოველგვარი მკვეთრი მოძრაობის გარეშე, ისევე სტატიკურად არიან გამოსახულნი, როგორც ადამიანთა ფიგურები.

იშვიათ გამონაკლისს წარმოადგენს მხატვრის მიერ შესრულებული ისეთი სურათები, როგორებიცაა „მელა” (სურ. 136) და „კურდღელი” (სურ. 139), რომლებზეც ცხოველები ნახტომში და სირბილის პროცესში არიან მოცემულნი. ასეთივე დინამიზმია ნიკო ფიროსმანაშვილის ნადირობის სცენებში: „ნადირობა შავ ზღვაზე”, „ტუნგუსკის მდინარე ემუტი”, „დათვებზე ნადირობა” (სურ. 140-142) და „ნადირობა ინდოეთში”, სადაც ჩასაფრებული მონადირეები, მოქნეული ცულით თუ თოფით ხელში, მიზანში ამოღებული მსხვერპლი, ყალყზე შემდგარი ირმები, ცხენები, მწვეარი ძაღლები და სხვა ცხოველები დინამიურ პოზებში არიან წარმოდგენილნი; შესაბამისად, აღნიშნულ სურათებზე დროის დინებაც განსხვავებული, აჩქარებული ტემპით მიდის, რაც მხატვრის ოსტატობაზე და მისი შესაძლებლობების ფართო დიაპაზონზე მიუთითებს. ამ სხვადასხვა სახის ტილოების შედარება უდავოდ ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ ფიროსმანაშვილის ნამუშევრების უდიდესი ნაწილისთვის სახასიათო „უძრობა”

და „ზედროულობა“ სწორედ შემოქმედის მხატვრული ამოცანებიდან და არჩევანიდან მომდინარეობს.

ფიროსმანაშვილის სურათებში სივრცის თავისებურებას დიდწილად განსაზღვრავს მის მიერ გამოყენებული შავი მუშაობა, რომელიც როგორც ტექნიკური და მხატვრული ინსტრუმენტი, განსაკუთრებულ როლს თამაშობს მის შემოქმედებაში.<sup>86</sup> მხატვრის მიერ მიღებული ამტექნიკის მეშვეობით მიღწეული მხატვრული ეფექტი, გარკვეულწილად, შუა საუკუნეების ხელოვნებაში გამოყენებულ „უკუპერსპექტივის“ პრინციპს ენათესავება, რომელიც მხატვრულ ნაწარმოებში ე.წ. „ილუზორული“ სურათის საპირისპიროდ, პირობით გარემოს ქმნის და გამოსახულებას სასურათე სიბრტყის წინ, რეალურ სივრცეში „უბიძგებს“. შავი ფონის მეშვეობით ფიროსმანაშვილის სურათის სიბრტყე „ყრუ“ და „ჩაკეტილია“, რაც სწორედ „უკუპერსპექტივის“ ეფექტს განაპირობებს. შავ ფონზე მოცემული ობიექტი თითქოს „რელიეფურია“ და წინ, რეალურ სივრცეში გამოდის (ბერიძე 2007: 68). აღნიშნული მხატვრული ხერხი თავისებურად აახლოვებს გამოსახულებას მაყურებელთან. ამავე დროს, შავი ფერის განუსაზღვრელი ფონი პირობით, განყენებულ, დროისა და სივრცის მიღმა არსებულ გარემოს ქმნის. შედარებისთვის, საინტერესოა ოქროსფერის ამავე მიზნისთვის გამოყენება შუა საუკუნეების ხელოვნებაში. როგორც ცნობილია ე.წ. „უკუპერსპექტივა“ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში პერსპექტივის კანონების განზრახ „დარღვევით“ და ღვთიური ნათლის სიმბოლოდ მიჩნეული ოქროსფერი ფონის მეშვეობით მიიღწევა. იგი თავისი ბრწყინვალეობით ხატის განყენებულ, ტრანსცენდენტულ, იმპეციენიურ სახეს ქმნის, რაც „უკუპერსპექტივის“ გზით გამოსახულებასა და მლოცველს შორის უშუალო კონტაქტის დამყარებას უწყობს ხელს. სწორედ აღნიშნული მხატვრული ხერხის მეშვეობით იქმნება ხატის „სიშორე-სიახლოვის“ ორმაგი, ურთიერთსაწინააღმდეგო ეფექტი, რომელიც ერთი მხრივ მიჯნავს, მეორე მხრივ კი აერთიანებს ხატისმიერ და რეალურ სამყაროს. შუა საუკუნეების ხატის ამ თავისებურების საილუსტრაციოდ შეგვიძლია გავიხსენოთ გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის საკურთხევლის მოზაიკის ცენტრალური გამოსახულება (XII ს.), სადაც ღმრთისმშობლის მუქი ფერის

<sup>86</sup> „შავი ფერი საგნებს კონკრეტული გარემოდან ამოგლეჯს და მათ თვითკმარად აქცევს“, – წერს ერასტ კუზნეცოვი (კუზნეცოვი 1984: 85), ნიკო ფიროსმანაშვილის ტექნიკაზე და ამ ტექნიკით მიღწეულ მხატვრულ ეფექტზე მსჯელობისას.

სამოსისა და მოციმციმე ოქროსფერი ფონის კონტრასტის მეშვეობით გარკვეული „უკუპერსპექტივის“ ეფექტი იქმნება, რაც გამოსახულებას ერთგვარ რელიეფურობას ანიჭებს და კედლის სიბრტყიდან რეალურ სივრცეში უბიძგებს.

შავი მუშამბის ფონად გამოყენება და „უკუპერსპექტივის“ აღნიშნული მხატვრული ხერხით მიღწეული ეფექტი უნდა იყოს ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათების „ძიძა“, „ქალი ყვავილითა და ქოლგით“ (სურ. 143-145) ერთდროულად უშუალო, ახლობელი და, ამავედროულად, განყენებული ხასიათის, ამ ურთიერთსაწინააღმდეგო საწყისთა შერწყმის მიღწევის ერთ-ერთი საშუალება<sup>87</sup>.

პირობითი გარემო ახასიათებს მხატვრის არა მხოლოდ შავ ფონზე წარმოდგენილ პორტრეტებს, არამედ იმ კომპოზიციებსაც, სადაც სურათზე ასახული მოქმედი პირების უკან ინტერიერი ან პეიზაჟია მოცემული. ამ კონტექსტში გასაკუთრებით საინტერესოა ფიროსმანაშვილის მიერ პორტრეტირებულთა ცის ფონზე გამოსახვა. ისეთი სურათებზე, როგორებიცაა, მაგალითად, „გოგონა ბუშტით“ (სურ. 30), „შემის გამყიდველი ბიჭი“, „აქიმი ვირზე“, „ირემი“, „ჟირაფი“, „უშივლო მილიონერი და ღარიბი ქალი ბაშვებით“, „ქეიფი მქარლნე დათიკო ზემელთან“, „აქტრისა მარგარიტა“ და სხვა ფიგურები ცის ფონზე არიან წარმოდგენილნი (სურ. 150-153, 434, 436). აღნიშნულ ნამუშევრებში ნიშანდობლივია სასურათო სიბრტყის ვერტიკალის მიწისა და ზეცის სეგმენტებად დაყოფა, სადაც ზედა, ზეცის ნაწილი ბევრად აღემატება ქვედა – მიწის სეგმენტს. ამის საუკეთესო ილუსტრაციას წარმოადგენს მხატვრის შედევრი „აქტრისა მარგარიტა“ (სურ. 434), სადაც მსახიობი ქალის მონუმენტური ფიგურა დაბალი პორიზონტის ხაზით, პირდაპირ ცისფერი ზეცის ფონზე წარმოგვიდგება, რაც პორტრეტს ამაღლებულ ხასიათს ანიჭებს. ანალოგიურ ეფექტს ახდენს თეთრი, ღრუბლიანი ცის ფონზე „ამოზდილი“ მოქეიფეთა ფიგურები სურათში „ხუთი მოქალაქის ქეიფი“, რაც ღხინის მონაწილეთა ისედაც განყენებულ, საზეიმო სახეებს მეტ დიდებულებას, კეთილშობილებას და ამაღლებულ ხასიათს სძენს (ამ სიტყვის პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით). პორტრეტირებულთა ცის ფონზე „ამაღლება“,

<sup>87</sup> ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში შავი ფონის როლზე მსჯელობისას, დ. თუმანიშვილი მის შუა საუკუნეების ოქროს ფონთან მსგავსებაზეც მიახიზნებს: „შავი იმდენად ბევრს ტვირთულობს, რომ შეიძლება იგი ნ. ფიროსმანაშვილის უმთავრეს ფერადაც ვაღიაროთ. ძნელიც კია მისი შესადარის გამოძებნა, მისი მნიშვნელობა შუა საუკუნეების ხატწერაში ოქროსას თუ ეთანადება – იგი ფონსაც ქმნიდა, დამუშავებული ფერიც იყო (ასისტი) და საგნის ფერიც (შარავანდის, სამოსელთა სახეების და ა.შ. (თუმანიშვილი 2001: 178).



მხატვრის მიერ უბრალო ადამიანების სახეების „გაკეთილშობილებისკენ“ სწრაფვაზე მიანიშნებს. სურათებზე ზეცისა და მიწის სეგმენტების აღნიშნული შეფარდება შესაძლოა მხატვრის მიერ ცის, როგორც მარადიულის, უცვლელის, „ზეცის ხატის“ გააზრებაზე მიანიშნებდეს, რომელიც ამქვეყნიურზე, ცვალებად წუთისოფელზე დომინირებს, მასზე მაღალი და ყოვლისმომცველია<sup>88</sup>.

მხატვარი ძალზე ხშირად უგულბებლყოფს პერსპექტივის კანონებს, რაც, ერთი შეხედვით, კონკრეტულ დროსა და სივრცით განზომილებაში წარმოდგენილ სცენებს პირობით, განზოგადებულ ხასიათს ანიჭებს. სურათში „კალოზე“, ნაცვლად იმისა, რომ ხაზობრივი პერსპექტივის მიხედვით უკანა პლანზე მოცემული ფიგურა შედარებით მცირე ზომის იყოს, ის წინა პლანზე მოცემული ფიგურების ტოლია. ეს ხერხი სურათის შინაარსიდან გამომდინარე „კალობის“ პროცესის ხაზგასმას ემსახურება; „კახეთის ეპოსში“ ზოგიერთი შორეული, ბორცვზე მდგომი ფიგურა წინა პლანის ფიგურების ზომისაა (სურ. 3); „ვირის ხიდში“ (სურ. 155) მფრინავი ჩიტები ზომით მოქეიფე ადამიანთა ფიგურებს უტოლდება, რაც ერთგვარ მისტიკურ შთაბეჭდილებას ქმნის<sup>89</sup>. ფიროსმანაშვილის „მზარეულის“ მაყურებლისთვის საგანგებოდ „წარდგენილი“, გრძელ ქაფქირზე გამოსახული თევზი პერსპექტივის კანონების დარღვევით, ზედხედშია მოცემული (სურ. 156). ზოგიერთ სცენაში გარკვეული დეტალი განზრახ უტრირებულია, რაც გამოსახულების აზრობრივ მნიშვნელოვნებას უნდა უსვამდეს ხაზს. თითქმის ყოველი ასეთი „დარღვევა“ უკავშირდება ამა თუ იმ საგნის, ფიგურის ფუნქციას (სურ.157; ბერიძე 2007: 72).

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილი თავის ნამუშევრებში პერსპექტივის კანონებს ასახული ობიექტის მნიშვნელობის შესაბამისად არღვევს. ამ მხრივ იგი შუა საუკუნეების მხატვრებს მოგვაგონებს, რომელთათვისაც სურათი სიმბოლოთა ერთგვარ კრებით სახეს წარმოადგენდა

<sup>88</sup> ამ თვალსაზრისით საინტერესო დაკვირვებას გვთავაზობს დ. თუმანიშვილი თავის სტატიაში – „ცის ორი სახე“, სადაც ავტორი ერთამნეთს ადარებს კ. დ. ფრიდრიხის სურათს – „ბერი ზღვის პირას“ და დავით კაკაბაძის „სამშობლოს ზეცას“. ორივე სურათში ცას სურათის ვერტიკალის უმეტესი ნაწილი უჭირავს, თუმცა, როგორც ავტორის დაკვირვება მოწმობს: „ცა და სწორედ ცა წარმოგვიდგება აქ საპირისპირო საზრისის მატარებლად: დროითობა-წარმავლის კ. დ. ფრიდრიხთან, მუდმივობა-უცვლელბელობისა – დ. კაკაბაძესთან“. დავით კაკაბაძის სურათის აღნიშნული თავისებურება, მკვლევარის აზრით, ეროვნული ტრადიციიდან უნდა მომდინარეობდეს: „სავარაუდებელია, რომ აქ მოქმედებს ეროვნული ტრადიცია, რომელსაც დ. კაკაბაძე საესებით ცნობიერად ეერთულებოდა“, – წერს იგი, – „... „მატერიალური“, „ყოფითი“, მხოლოდ-პიროვნული არ იზიდავს ქართველი ხელოვანის თვალს, ხელსა და გულს. იგი მუდამ ცოტად თუ ბევრად აიდეალებს... ეძებს არა მარტო მუდმივებს, არამედ იდეალთან მიმყვანებელ მუდმივებსაც“ (თუმანიშვილი 2001: 200).

<sup>89</sup> „მაგიდების პარალელუბიპედები... ხან უკუპერსპექტივაშია ნახვენები, ხან აქსონომეტრიულად, ყოველ საგანსა და ნაგებობას საკუთარი პერსპექტივა აქვს“, – წერს ვახტანგ ბერიძე (ბერიძე 2007: 72).

და გამოსახულებების აქცენტირება მათი თემატური მნიშვნელობის მიხედვით ხდებოდა.<sup>90</sup>

მხატვრის ტილოებზე, დროის პირობითობას ისიც ამბაფრებს, რომ იგი ქრონოლოგიურად სხვადასხვა დროს მომხდარ მოვლენებს ხშირად ერთ კომპოზიციაში აერთიანებს. ისევე, როგორც შუა საუკუნეების ოსტატი „შობის“ სცენაში ხშირად აერთიანებს ბაგის, მწყემსების, მოგვებისა და ყრმის განბანვის სცენებს (მაგალითად შეგვიძლია გავიხსენოთ ჭედური ლორფინი მოწამეთაძან X-XI სს., უბისის წმ. გიორგის ტაძრის ფრესკა XIVს., ანჩისხატის კარედის შიდა მოჭედულობა XIV ს., ასევე სორის წმ. გიორგის ეკლესიის ფრესკა, XIV ს., სადაც ეს ყველა ეპიზოდი ერთ კომპოზიციაშია ოსტატურად გაერთიანებული), ფიროსმანაშვილი თავის ნამუშევრებში, როგორებიცაა „კახეთის ეპოსი“ (სურ. 3), „წმინდა გიორგის დღეობა ბოლნისში“ (სურ. 160), „ქეიფი რთველის დროს“ (სურ. 5), სოფლის ცხოვრების ამსახველ სხვადასხვა ეპიზოდებს (რთველი, ღვინის დაწურვა და ღვინი) ერთ კომპოზიციაში მოაქცევს და პარალელურ მოვლენებად წარმოგვიდგენს. თითოეული სცენა აღიქმება როგორც ცალკეული სურათი, რომელსაც საკუთარი ხედვის წერტილი და პერსპექტივა გააჩნია. ამ ხერხის მეშვეობით, ამა თუ იმ „ეპოსში“ მოცემული ყოველი ცალკეული მოქმედების, მოვლენის და ასახული საგნის არსი მეტი სიცხადით წარმოჩნდება მაყურებლის წინაშე.

ე.წ. „ეპოსებში“ მხატვრის ათვლის წერტილი მოძრავია: ერთი ეპიზოდიდან მეორე ეპიზოდისკენ მოძრაობისას მაყურებელი მხატვარს მიჰყვება. ამის საუკეთესო მაგალითია სურათი „კახეთის ეპოსი“, სადაც კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს წარმოდგენილი მოქეიფეთა ფიგურები პირველ პლანზე დაბალი ჰორიზონტის ხაზით არიან გადმოცემულნი, ცენტრში და მარცხნივ კი უფრო მაღალი ხედვის წერტილით სივრცეში გაშლილი პეიზაჟია წარმოდგენილი. ეს მხატვრული ხერხი გარკვეულწილად შეიძლება შევადაროთ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში გამოყენებულ პლანების მონაცვლეობას, რის მაგალითადაც შეიძლება გავიხსენოთ სორის წმ. გიორგის ეკლესიის ფრესკები (XIV ს.), მაგ. „სულიწმინდის მოფენის“ სცენა, სადაც კომპოზიცია პირველი

<sup>90</sup> „ფიროსმანი არც არაფერს „არღვევს“... – აღნიშნავს ვახტანგ ბერიძე, – ისევე როგორც არაფერს არ არღვევენ შუა საუკუნეების მხატვრები. არ არღვევენ... იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ყველა ეს „წესი“ და „კანონი“ მათი „კანონები“ არ იყო; ისინი, არსებითად, უცხონი იყვნენ მათი საკუთარი ესთეტიკისთვის, მათი სახვითი ენისათვის, მათი აზროვნებისათვის” (ბერიძე 2007: 89).

პლანისა და სიღრმის, ასევე ხედვის წერტილების მონაცვლეობით იგება (ჭიჭინაძე 2014: 136, 139). ამ მრავალპლანიანობის მიუხედავად, ფიროსმანაშვილის კომპოზიციების წყობა არ ირღვევა, ისევე, როგორც შუა საუკუნეების ხატზე, რელიეფურ ფრიზსა თუ მოხატულობაში, სადაც პარალელურ თხრობას, ერთ სცენაში ერთმანეთის გვერდით ციკლის სხვადასხვა დროს მომხდარი სიუჟეტების წარმოდგენას ხშირად ვხვდებით. შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების სხვა ნიმუშებს შორის შეგვიძლია გავიხსენოთ შემოქმედის ჭედური ლორფინი (XI ს.), სადაც სამი ეპიზოდი: ქრისტეს გარდამოხსნა, მისი შესუდრვა და მენელსაცხებლე დედანი ქრისტეს საფლავთან ერთ სცენაშია გაერთიანებული. ასევე მესტიის XI საუკუნის საკურთხეველის წინ აღსამართი ჯვრის წმ. გიორგის „გლიკერის სასწაულის“ ეპიზოდი, როდესაც წმ. გიორგის მიერ გლიკერის ხარის აღდგენისა და ახლადმოქცეული გლიკერის შეპყრობის სცენა ერთ კომპოზიციადაა წარმოდგენილი, ხოლო გლიკერის ღოცვისა და თავის კვეთის სცენა მეორე სცენაში ერთიანდება.

ფიროსმანაშვილის მიერ ერთ კომპოზიციაში სხვადასხვა სივრცობრივი და დროითი მომენტების გაერთიანება, ერთი სასურათე სიბრტყის ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ხაზების მეშვეობით რეგისტრებად დანაწევრება (მაგ. სურათებში: „პანო, ექვსი პეიზაჟი,“ სურ. 162 და „კრწანისი“ სურ. 13),<sup>91</sup> კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მხატვრის ტილოებში დროისა და სივრცის გადმოცემის პირობით ხასიათს.

როგორც ზემოთ განხილული მასალა გვიჩვენებს, მასშტაბური კომპოზიციის თავისუფალი აგებით, ერთ კომპოზიციაში რამდენიმე მრავალპლანიანი სცენის ჩართვით და მათ ორგანულ მთლიანობაში გაერთიანების საოცარი უნარით, ნიკო ფიროსმანაშვილი შუა საუკუნეების მონუმენტალისტ ოსტატთა ტრადიციის ღირსეულ გამგრძელებლად გვევლინება.

---

<sup>91</sup> სადაც დღის შუქზე მოქეიფეთა თავზე უეცრად ხაზის მეშვეობით გამოყოფილი ღამის ცა და დრუბლებს შორის მანათობელი მთვარე მოსჩანს.

\*\*\*

შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ნიმუშებთან ფიროსმანაშვილის სუფრის სცენების, პორტრეტების და სხვადასხვა მოტივების შედარებისას შევეცადეთ ხაზი გაგვესვა იმ ძირითადი საკითხებისათვის, რაც, ჩვენის აზრით, მისი ფერწერის შუასაუკუნეებრივ ხასიათს განსაზღვრავს. მხატვრის ერთგვარი „მიჯაჭვეულობა“ გარკვეულ იკონოგრაფიულ სქემებთან, რომლებსაც ზოგჯერ თავად ქმნის (მაგალითად, ეპოსებში, სოფლის ცხოვრების ამსახველ სცენებში), ზოგჯერ კი უკვე არსებულ, საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებულ კომპოზიციურ სტრუქტურას იყენებს (მაგალითად, სუფრის სცენების და პორტრეტების, ზოგიერთი ცხოველისა და ზემოსხენებული მოტივების შემთხვევაში), უდავოდ ადასტურებს ფიროსმანაშვილის კავშირს შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებასთან. საკითხის კვლევისას გავითვალისწინეთ აღნიშნულ თემაზე უკვე გამოთქმული მოსაზრებები, მათ შორის: კ. ზდანევიჩის (ზდანევიჩი 1965: 14-15), ე. კუზნეცოვის (კუზნეცოვი 1979: 130; 1984: 132); გ. ხოშტარიას (ხოშტარია 1980: 204-214) და ვ. ბერიძის დაკვირვებები (ბერიძე 2007: 72), რომელთა მართებულობაც კონკრეტული პარალელების ანალიზით შევეცადეთ გაგვემყარებინა. თუმცა, აქვე შევნიშნავთ, რომ დეტალურმა დაკვირვებამ საკმაოდ არაერთგვაროვანი სურათი მოგვცა. იმ საყურადღებო საკითხს, თუ რა გვევლინება ნიკო ფიროსმანაშვილის სუფრის სცენების იკონოგრაფიული სქემების პირველწყაროდ – უშუალოდ შუა საუკუნეების სერობათა სქემები თუ მათი გვიანდელი (მხატვრის თანადროული) ადაპტაცია, მოგვიანებით კიდევ ერთხელ შევეხებით, რადგან ვფიქრობთ, რომ აქამდე გაუღერებული მოსაზრებები უფრო ფართო კონტექსტში გაანალიზებას საჭიროებს.

ფიროსმანაშვილის ცხოველების განხილვისას ვიხელმძღვანელოთ ზოგიერთი მათგანის „არქეტიპულობაზე“ გამოთქმული ვარაუდებით (ხიდაშელი 2010: 415-432, ლეჟავა 2005: 8). ამ საინტერესო დაკვირვებებმა, რომელებიც სპეციალური კვლევის საგანი ჯერ არ გამხდარა, ბიძგი მოგვცა უფრო დეტალურად შეგვესწავლა ცხოველების სერიის ზოგიერთი ნიმუშის შუასაუკუნეებრივი პარალელები. გარკვეული კავშირები გამოვლინდა ქართულ საეკლესიო ხელოვნებაში ირმის, ღომის, ცხვრის, არწივისა და კურდღლის გამოსახულებებთან, მათ სიმბოლურ მნიშვნელობასთან. განსაკუთრებით

გამოყოფდით ფიროსმანაშვილის რეპერტუარში არწივისა და კურდღლის თემას, რაც ყველაზე თვალსაჩინოდ ავლენს მის მხატვრობაში გარკვეული შუასაუკუნეებრივი პროტოტიპების არსებობას. თუმცა, ამ სქემების იდენტურობაზე საუბრისას, გასათვალისწინებელია მათ შორის განსხვავებაც, რაც ავტორისეული ინტერპრეტაციით და მისი ეპოქის მსოფლმხედველობით უნდა იყოს განპირობებული.

მხატვრის სურათებში ხშირად გამეორებული ატრიბუტებისა და სახესიმბოლოების ანალიზმა აჩვენა, რომ ფიროსმანაშვილის სურათების „მუდმივი მოტივები“ ხშირად შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებული ქრისტიანული სიმბოლოებია. ამავე კონტექსტში ნიშანდობლივია მხატვრის მიერ ფერის სიმბოლური დატვირთვა და სურათის სტრუქტურაში წარწერების ჩართვა, რაც დამატებით მიუთითებს შემოქმედის შუა საუკუნეების მემკვიდრეობასთან კავშირზე.

დაბოლოს, განსაკუთრებით გამოყოფდით ფიროსმანაშვილის სურათებზე მოცემულ გამოსახულებასა და მაყურებელს შორის კონტაქტის საკითხს, რომელიც პირდაპირ უკავშირდება მხატვრის მიერ დროისა და სივრცის თავისებურ გადაწყვეტას. კვლევისას დიდი დახმარება გაგვიწია ე. კუზნეცოვის (კუზნეცოვი 1999), და დ. თუმანიშვილის (თუმანიშვილი 2001: 170-196) საინტერესო დაკვირვებებმა. გამოთქმულ მოსაზრებათა გათვალისწინებით, შევეცადეთ ერთიან კონტექსტში გაგვეანალიზებინა ფიროსმანაშვილის სურათების „ხატისმიერი“ ხასიათი, რომელიც, ჩვენი დაკვირვებით, შავი მუშამბის მეშვეობით მიღწეული უკუპერსპექტივით, პორტრეტირებულთა ცის ფონზე „ამაღლებით,” მაყურებელთან თვალისმიერი კონტაქტითა და ზედროული ხასიათით არის განპირობებული.

ამდენად, ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის სხვადასხვა ასპექტის შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ჭრილში განხილვამ მკაფიოდ აჩვენა, რომ ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად, მხატვარი შუასაუკუნეებრივ სიმბოლოებად გარდაქმნილი უძველესი არქეტიპული სახეების, სქემებისა და მოტივების ადაპტირებას ახდენს, რითაც, გარკვეულწილად, აგრძელებს შუა საუკუნეების ქართველ ოსტატთა ტრადიციებსა და გამოცდილებას.

ჩვენ მიერ ჩატარებულმა კვლევამ ერთი მეტად საყურადღებო პრობლემა გამოკვეთა; კერძოდ, საინტერესოა გავაანალიზოთ, რამდენად პირდაპირია

მხატვრის შემოქმედების კავშირი შუა საუკუნეების ხელოვნებასთან? გვაძლევს თუ არა ამ მიმართულებით მკვლევართა მიერ გამოთქმული განზოგადებული შეფასებების ანალიზი ერთგვაროვან სურათს? ვფიქრობთ, რომ ამ კითხვებზე პასუხის გასაცემად, საინტერესო იქნება თვალი გავადევნოთ შუა საუკუნეებრივი არქექტიპების ახალი ურბანული ეპოქის მხატვრულ სახეებად ტრანზორმაციის რთულ და მრავალმხრივ პროცესს. ეს კი, თავისთავად, გულისხმობს ფიროსმანაშვილის ფერწერის თანადროული ვიზუალური კულტურის კონტექსტში განხილვის აუცილებლობას.

## 2. ფიროსმანაშვილის შემოქმედება და თანადროული ეპოქალური კონტექსტი

ნიკო ფიროსმანაშვილის მოღვაწეობის ხანა – XIX საუკუნის მეორე ნახევარი და XX საუკუნის დასაწყისი – საქართველოში უმნიშვნელოვნელოვანესი პოლიტიკური, სოციალურ-ეკონომიკური და მსოფლმხედველობრივი გარდატეხების პერიოდია.

XIX საუკუნის დასაწყისში რუსეთის იმპერიის მიერ ქართული სახელმწიფოებრიობის (1801-1817 წწ.) და ეკლესიის ავტოკეფალიის (1811 წწ.) გაუქმებამ, ამასთანავე, ქართული თავად-აზნაურობის რუსეთში ძალდატანებითმა გადასახლებამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ამ პერიოდის საზოგადოებრივ აზრსა და ცნობიერებაზე. რუსეთის დამპყრობლურ პოლიტიკას თან მოჰყვა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეების<sup>92</sup>, 1832 წელს კი თავად-აზნაურობისა და ინტელიგენციის მიერ ინიცირებული აჯანყებები. საუკუნის 60-იან წლებში „თერგდალეულთა“<sup>93</sup> სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლასთან ერთად, ეს პროცესი ფართომასშტაბიან ეროვნულ-განმანთავისუფლებელ მოძრაობაში გადაიზარდა. „თერგდალეულთა“ პარალელურად, საქართველოში მოღვაწეობას იწყებენ სხვადასხვა იდეოლოგიის გამტარებელი პოლიტიკური მოძრაობები: ხალხოსნობა (XIX ს.-ის 70-იანი წწ.), სოციალ-დემოკრატთა პირველი ორგანიზაცია „მესამე დასი“ (1892 წ.) ანარქისტები (XX სს-ის დასაწყისი) და სხვანი.

XIX ს-ის 20-იან წლებში სათავეს იღებს ქართული პრესა, რომელმაც საუკუნის მეორე ნახევარში საფუძველი შექმნა ამ პერიოდის ქართული აზროვნების წინააღმდეგობრივი ასპექტების გამოვლენისთვის: ეროვნულ ნიჰილიზმს უპირისპირდება პატრიოტული სულისკვეთება, მიმდინარეობს დებატები ნაციონალიზმისა და კოსმოპოლიტიზმის, ქართული ენის სიწმინდისა და სხვა აქტუალურ საკითხთა ირგვლივ.<sup>94</sup> ამავე პერიოდში აქტიურდება ქალაქის კულტურული ცხოვრებაც. ევროპული ქალაქისათვის დამახასიათებელი

<sup>92</sup> 1804 წ. – მთიულეთის, 1810, 1819-1820 წწ. – იმერეთის, 1912 წ. – კახეთის გლეხთა, 1841 წ. – გურიის, ხოლო 1865-1857 – სამეგრელო აჯანყებები.

<sup>93</sup> XIX საუკუნის 60-იან წლების ქართული საზოგადოებრივი, პოლიტიკური და ლიტერატურული მიმდინარეობა, რომელიც რუსეთში განათლებამიღებულ ქართველ ახალგაზრდებს აერთიანებდა. მათ შორის იყვნენ ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, იაკობ გოგებაშვილი, ვაჟა-ფშაველა, ალექსანდრე ყაზბეგი და სხვები.

<sup>94</sup> იხ. ი. ჭავჭავაძე, „უარყოფილება ჩვენში“, 1889 წ. (ჭავჭავაძე 1991; 451-465), ვაჟა ფშაველა „კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“ 1905 წ. (ვაჟა-ფშაველა 1956: 280-282)

ახალი საზოგადოებრივ-კულტურული დაწესებულებების გახსნა მნიშვნელოვნად ცვლის მის იერსახეს: 1850 წელს არსდება ქართული პროფესიული თეატრი; 1851 წელს თბილისის ქარვასლის თეატრში იმართება პირველი საოპერო წარმოდგენა, ხოლო 1880-1886 წლებში გოლოვინის პროსპექტზე იგება სახაზინო საოპერო თეატრი; 1852 წელს არსდება რეგიონში პირველი კავკასიის მუზეუმი; დასავლური ტენდენციების პარალელურად, მოღვაწეობას იწყებენ ეროვნული სულისკვეთებით გაერთიანებული, რუსეთში განათლებამიღებული ახალგაზრდები: იქმნება სხვადასხვა საზოგადოებრივი ორგანიზაციები, მათ შორის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება (1879 წ.), რომლის მთავარი მიზანი ხალხში განათლების შეტანა და ეროვნული იდეების პოპულარიზაცია იყო. ეპოქათა გზაგასაყარზე კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენა ხდება – 1864-1871 წლებში უქმდება ბატონყმობა, რამაც საბოლოოდ დაარღვია მანამდე არსებული სოციალური კავშირები. ამ ისტორიულ-პოლიტიკურმა აქტმა მნიშვნელოვნად დააჩქარა შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი ყოფითი გარემოს ტრანსფორმაცია. არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო საქართველოში ტექნოლოგიური სიახლეების დანერგვის პროცესიც: XIX საუკუნის II ნახევარში შემოდის სრულიად ახალი ვიზუალური მედია, ფოტოგრაფია; ქვეყნის სხვადასხვა რეგიონის დამაკავშირებელი ახალი სატრანსპორტო ქსელისა და კომუნიკაციური სისტემების განვითარებამ განაპირობა აჩქარება: 1872 წელს გაიხსნა პირველი – თბილისი-ფოთის რკინიგზა, რომელსაც მალევე შეემატა სხვა რეგიონების დამაკავშირებელი მიმართულებები; 1893 წელს დაარსდა პირველი სატელეფონო სადგური. ამ პროცესებმა ბუნებრივად განაპირობა ახალი, ქალაქური ცხოვრების წესის დანერგვაც.

ამ პერიოდში წამყვანი როლი თბილისს მიენიჭა, რომელიც მთელი ამიერკავკასიის ეკონომიკურ და კულტურულ ცენტრად იქცა. აქ ერთმანეთს ერწყმოდა ეროვნული ტრადიცია, აღმოსავლური და დასავლური გავლენები: „შეხვიდე ქალაქში მოსკოვის ან ერევნის კარიბჭიდან – ნიშნავს შეხვიდე ორ ქალაქში, რომლებიც სრულიად არ ჰგვანან ერთმანეთს“, – წერდა 1847 წლის „კავკაზსკი ვესტნიკი“, - „აქ თქვენ ხვდებით ფართო, სწორ ქუჩაზე (გოლოვინის გამზირზე), იქ ადიხართ მთაზე, იკვლევთ გზას ძველი თბილისის ბნელ, მრუდე, უწესრიგო, ვიწრო ქუჩებში. აქ თქვენ ხვდებით ხელჯოხებზე დაყრდნობილ,



მოდურ პალტოებში გამოწყობილ მოსეირნე მოხელეებს. ჩვენ შესახვედრად მოჰქრიან ეტლები, ფრიალებენ ბუმბულები მანდილოსანთა პარიზულ ქუდებზე; იქ თქვენ გზას იკვლევთ ქართველებში, რომელთაც გრძელსახელოებიანი ლურჯი ჩოხები აცვიათ, ხვდებით გაპარსულკეფიან თათრებს, ფაფახიან და ხანჯლებიან ოსებს, იმერლებს, თავზე ქუდის მაგივრად დიდი თხელი ლავაშით, თეთრ ჩადრებში გახვეულ ქალებს... აქ სრულიად საგუბერნიო ქალაქია, ერთმანეთისგან საკმაოდ მოშორებული, ქვის, უმეტესად ორსართულიანი სახლებით, იქ ცერემონიის გარეშე – ქოხი ქოხზე, კოშკები გალიებსა ჰგვანან, ქვედა უსარკმლო სართულებიდან, რომლებშიც დუქნები, დახლები და თათრების ყავახანებია მოწყობილი, თქვენ ყოველი მხრიდან გიყურებენ. აქ სივრცეა, იქ სივიწროვე... ტფილისი... ეს გარკვეულწილად იანუსია, რომელიც ერთი სახით აზიაში იყურება, მეორით კი ევროპაში” (კავკასკი ვესტნიკი, 1847, №6).

თბილისი მოსახლეობის ეთნიკურ-რელიგიურ მრავალფეროვნებასთან ერთად ენობრივი სიჭრელითაც გამოირჩეოდა: „ეს იყო ქალაქური ენა. ქართული ენის ბგერაში ხშირად ისმოდა არაბულ-სპარსული, სომხური სიტყვები, მაგრამ ეს სიტყვები ყოველთვის შესისხლხორცებული იყო ქართული ენის ცოცხალ გამოთქმასთან. ტფილისმა ფრთხილად მოანარუქა სხვადასხვა ერის წახნაგოვანი სიტყვები და მისცა თავისებური ეშხი და მზეოსნობა...” (გრიშაშვილი 1927: 13).

ეს მრავალფეროვნება ბუნებრივად აისახა თბილისური კულტურის სხვადასხვა სფეროზე: ლიტერატურაში ერთმანეთს თავისებურად შეერწყა ქართული მწერლობის საუკუნოვანი ტრადიციები, აღმოსავლური აშუღების პოეზია და ევროპიდან შემოსული მოწინავე მხატვრული მიმდინარეობები<sup>95</sup>. თბილისის მუსიკალური კულტურაში ერთდროულად ისმოდა აღმოსავლური ჰანგები<sup>96</sup>, იტალიური ოპერა და ქართული ხალხური სიმღერა, რომელიც 1886 წელს ლ. აღნიაშვილის მოთავეობით დაარსებულ „ქართული ხოროს“ მიერ პირველად გაქვრდა სცენაზე (წურწუშია 2013: 84-85).

<sup>95</sup> მაგ. რომანტიზმი, რომელიც ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენდა და ხშირად სწორედ ქალაქური ფოლკლორის მოტივებითა და მხატვრული ფორმებით საზრდოობდა.

<sup>96</sup> ერთხმობიანი მელოდია დუდუკებისა და ზურნის თანხლებით, რომელმაც ქართული მრავალხმობის გავლენით იერი იცვალა და თანდათან ჩამოყალიბდა სამ ხმაში აღმოსავლურ-ქალაქურ ყაიდაზე მღერის ტრადიციად.

„თბილისი შეიქნა ვეება ქალაქი”,– წერს გ. ორბელიანი დ. ჭავჭავაძეს, „ერთი თეატრი აღარ ჰყოფნის, გაიმართა ცირკი, ქართული და სომხის თეატრი, კრუჟოკი, გაჩაღებულის ლეკურიტა, სიმღერითა, ვალს-მაზურკითა” (კოტეტიშვილი 1915: 207).

აღმოსავლურისა და დასავლურის, ტრადიციულისა და ახლის სინთეზი აირეკლა ქალაქის არქიტექტურულ იერსახეზეც: აქ ერთდროულად თანაარსებობს ისლამური არქიტექტურის ელემენტებით გაფორმებული ნაგებობები,<sup>97</sup> დასავლურ-ევროპული: კლასიციზტური, ბაროკალური, თუ რენესანსული სტილის შენობები (რასაც XX საუკუნის დასაწყისიდან არტ-ნუვოს სტილიც შეემატა) და ადგილობრივი ტრადიციული არქიტექტურული ფორმები – ხის ჭვირული აივნებიანი ხალხურ-თბილისური საცხოვრებელი სახლის სხვადასხვა ტიპები (მანია 2010: 9-15).<sup>98</sup>

ცხოვრების წესის ცვლილებამ თან მოიტანა მსოფლმხედველობრივი ცვლილებებიც:<sup>99</sup> კონკრეტული ადამიანისადმი ინტერესმა, ინდივიდუალიზმის გამმაფრებამ, რეალისტურმა ტენდენციებმა და ყოფითი თემატიკისადმი გაძღვრებულმა ინტერესმა ახალი დროის შესაბამისი რეპერტუარისა და მხატვრული ფორმების შემუშავების საკითხი წამოჭრა.<sup>100</sup> ეს განსაკუთრებით

<sup>97</sup> მაგ. აგურის წყობით გამოყვანილი დეკორით და ისრული, ან ნალისებრი ფორმებით მორთული თბილისური ქარვასლების არქიტექტურა.

<sup>98</sup> მწერალი მეღანია მამაცაშვილი-ბადრიძე ასე აღწერს XIX საუკუნის შუა წლებში თბილისში მიმდინარე ცვლილებებს: „დიდი ხანია არ ვყოფილვარ საქართველოს დედაქალაქში და როცა დავბრუნდი, ჩვენი აზიურის ქალაქის ცვლილება ჩემთვის აუწერლად გასაოცარი იყო. რომელ ქუნაზედაც არ გავიარე, რომ მენახა ოდესდაც ნახული პატარა სახლი, ვხედვოდი დიდ და ლამაზ შენობას. ძველი ქოხების და სახლების მაგიერ მშვენიერი ხუროთმოძღვრება, სახლები ევროპული მოწყობილობით. გაღვრებებზე დაჰქრიან გამოწყობილი ლაქიები, ფანჯრებიდან მოსწანან მდიდრული ვარდები და ყვავილები... კედლებზე და ჭერზე მოქროვილი ჭაღები, კანდელაბრები და ლამპრები. ყოველი ქუჩიდან ისმის ფორტეპიანოს ხმა“. (მამაცაშვილი-ბადრიძე 1854, №56)

<sup>99</sup> „XIX საუკუნე პიროვნების განთავისუფლების საუკუნეა. ბასტილის დანგრევა პარიზში (1789 წ.) სიმბოლური აქტი იყო მთელი კაცობრიობისათვის, ყველგან უნდა დანგრეულიყო ციხე-სახელმწიფო და ადამიანის და მოქალაქის უფლება უნდა ეცნოთ დვთაბრივად. ამ ღოზუნგმა მეტეორივით გადაუარა ქვეყანას და ყველგან, ტემპის სხვადასხვაობით იწყეს ამ დიდი საქმის გაკეთება და სამზადისი. ეს ტაღდა ჩვენს ქვეყანასაც მოხვდა” (კოტეტიშვილი 1925: 224)

<sup>100</sup> XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ქართველი საზოგადო მოღვაწე არჩილ ჯორჯაძე (1872-1913 წწ.) ასე ახასიათებს ამ პერიოდის გარდამავალ ხასიათს: „ჩვენ ამჟამად სწორედ ამ ახალი ცხოვრების დაწყების ხანაში ვიმყოფებით, ის რაც გვიცხოვრია, დაძველდა, გაცივდა და ახალი გზის, ახალი იდეალის ძიებაში ვართ... ჩვენი ძველი აზრთა წყობა დაირღვა, სულის სიძლიერე დაიკარგა და მასთან ერთად სიტყვიერებაც, რომელიც აქამდე გვქონდა, დაძველდა და ჩვენს გონებას არაფერს ეუბნება” (ჯორჯაძე 1911: 134-135).

ეპოქის ეს თავისებურება ყველაზე ნათლად გამოიხატა სალიტერატურო ქართული ენის გარშემო მიმდინარე პოლემიკაში, რომელსაც იმ პერიოდის დროის პერიოდიკის დიდი ნაწილი ეთმობა: „ესხანდელი ყმაწვილი კაცები ორ წყალს შუა არიან. იმათ არ იციან რომლის ენით სწერონ: საღმრთო წიგნების ფორმით, თუ შექმნან პროზა საერო ენაზე. ჰგრძნობენ საღმრთო წიგნების სიმძიმესა და ურგებობას და ამასთანავე შიშობენ წერასა საერო ენის ფორმით” (არდაზიანი 1859: 84).

ანალოგიური პრობლემა დგას ქართული თეატრის წინაშეც, რომელიც ახალ თემატიკის, დრამატურგიის, მხატვრული ენის ძიებაშია: „ძველი პიესები ახლანდელი ქართული საზოგადოების

ძლიერად გამოვლინდა XVIII საუკუნის II ნახევრისა და XIX საუკუნის ქართულ საეკლესიო ხელოვნებაში, რაც რუსული და ევროპული ხელოვნების პრინციპების შემოტანასა და მათ ადგილობრივ ნიადაგზე ტრანსფორმაციაში გამოიხატა: მაგალითად შეიძლება გავიხსენოთ 1814 წელს შესრულებული ანჩისხატის ტაძრისა და 1823 წლით დათარიღებული ბოდბის მონასტრის ბაზილიკის მხატვრობები. აქ ახალი გავლენები აისახა, როგორც იკონოგრაფიულ პროგრამებზე (სადაც მეტი აქცენტი ძველადოქმისეულ ციკლზე კეთდება), ასევე მოხატულობათა ტექნიკურ მხარესა (ფრესკული მხატვრობის ზეთით ჩანაცვლებაზე, რამაც მოხატულობათა საერთო პალიტრის გამუქება გამოიწვია) და სტილურ ნიშნებზე<sup>101</sup>: სტილის საერთო „ევროპეიზაციის“ ფონზე უნდა აღინიშნოს იკონოგრაფიული პროგრამების ადგილობრივ ტრადიციასთან შეჯერების სურვილიც, რაც აისახა ტაძრის მოხატულობათა სქემებში ადგილობრივი წმინდანებისა და თემების ჩართვაში.<sup>102</sup>

იგივე ტრანსფორმაციას განიცდის საეკლესიო ხელოვნების სხვა დარგებიც, მაგალითად ჭედურობა. აქ ეროვნულ ტრადიციასთან კავშირის პარალელურად, სახეზეა ნასესხები ორნამენტული მოტივების და საეკლესიო ხელოვნებისთვის აქამდე უცხო ფორმების გამოყენება. საილუსტრაციოდ შეგვიძლია გავიხსენოთ XIX საუკუნის ცნობილი ოსტატის პეპუ მეუნარგიას მიერ შესრულებული მარტვილის მაცხოვრის ხატი (1849წ.), სადაც ღრუბელზე მდგომი მაცხოვარი წრიულის ნაცვლად, გასხივოსნებული შარავანდითაა წარმოდგენილი, ხოლო ხატს გარშემო რუსი ოსტატებისგან ნასესხები მცენარეული ორნამენტი შემოუყვება, მასში ჩართული ოვალური მედალიონებით, რომელზე წარმოდგენილი წმინდანების იკონოგრაფიაც ასევე დასავლურ ტრადიციას მისდევს (ამირანაშვილი 1971: 451).

„ნასესხები“ მხატვრული პრინციპების ადგილობრივ ნიმუშებში ინტეგრირების მაგალითებს ვხვდებით XVIII-XIX საუკუნის ხატწერაშიც.

---

მოთხოვნილებასა და გემოს ვეღარ აკმაყოფილებენ; რომ უფრო ახალი, უფრო თანამედროვე ცხოვრების გამოხატვას ეძებს მაყურებელი სცენაზე”, – წერს 1875 წლის წერილში „ქართულს წარმოდგენაზე“ სერგი მერხი (მესხი 1958: 96-97).

<sup>101</sup> თავს იჩენს დეტალების მეტი დამუშავება და ფორმის აგება-მოდელირების აქამდე სრულიად უცხო – ევროპული, ილუზიონისტური მხატვრობისთვის დამახასიათებელი ხერხები. ამის მაგ. ბოდბის მოხატულობაში იოანე ბოდბელ-მაცაშვილის პორტრეტები.

<sup>102</sup> – ბოდბეში წმ. ნინოს XII ს-ის მეტაფრასტული რედაქციის მიხედვით შესრულებული ციკლის, ანჩისხატში – წმ. ანტონ მარტყოფელისა და ხელთუქმნელი ხატის თემის გამოსახვა, ხოლო მამადავითის ტაძრის 1889 წლის მხატვრობაში – მ. საბინინის „საქართველოს სამოთხის“ (1882 წ.) ილუსტრაციების მიხედვით შესრულებული ქართველი .. წმინდანების წარმოდგენა (ხოსროშვილი 2014, 198-213).

ტრადიციულ კანკელს რუსული ეკლესიებისთვის ტიპური იკონოსტასები ცვლის, რომლებიც ერთდროულად ატარებს როგორც მონუმენტური, ისე დაზგური ფერწერის ნიშნებს. თავად ხატებში თვალსაჩინოა რუსული ხატწერისა და დასავლეთევროპული, განსაკუთრებით კი იტალიური რეალისტური ხელოვნების გავლენა. ტრადიციული იკონოგრაფიის გვერდით ჩნდება საქართველოსთვის უცხო, კათოლიკური სამყაროსთვის ტიპური იკონოგრაფიული მოტივები<sup>103</sup>:

ამდენად, XVIII-XIX საუკუნეების ქართულ საეკლესიო ხელოვნებაში ერთგვარი „დესაკრალიზაციის“ და ეროვნული ტრადიციებიდან გაადახვევის პროცესი მიმდინარებს. ამ კონტექსტში უდავოდ გასათვალისწინებელი ისტორიული წინაპირობა რუსეთის იმპერიის მიერ საქართველოს ეკლესიის ავტოკეფალიის გაუქმება (1811 წ) იყო, რამაც, ბუნებრივია, შეზღუდა ქართული საეკლესიო ხელოვნების ეროვნული ტრადიციის ფარგლებში განვითარება და ხელი შეუწყო ამავე პერიოდის რუსული ხატწერის პრინციპების დანერგვას. მიუხედავად ამისა, საქართველოში, სადაც სხვა ქვეყნებისგან განსხვავებით, შუა საუკუნეები XVIII საუკუნემდე გაგრძელდა, წინა ეპოქის მსოფლმხედველობიდან ბევრი რამ შემორჩა: ტრადიციული ფასეულობები, საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული ვიზუალური სქემები და არქექტიპები ამ გარდამავალ პერიოდშიც ჯერ კიდევ აქტუალურია; თუმცა ეს ეხება არა იმდენად საეკლესიო, არამედ საერო ხელოვნების დარგებს, რომლებიც ეგზარხოსის ცენტრის ქვეშ მყოფი საეკლესიო ხელოვნებისგან განსხვავებით, ორგანულად აგრძელებს ქართული ხელოვნების ტრადიციებს<sup>104</sup>,

<sup>103</sup> ღმრთისმშობლის ტრადიციულ ტიპს დასავლური მადონას სახე ენაცვლება (მაგ. საქაშეთის ღმრთისმშობლის ხატი, XIX ს., ძუცოვა 1984: 77, ილ. 29); „საიდუმლო სერობის“ ქართული კედლის მხატვრობისთვის დამახასიათებელი, ჰორიზონტალზე გაშლილი, განყენებული კომპოზიციის ნაცვლად, ვხვდებით წრეში ჩაწერილ, მაგიდის ოთხივე მხარეს მსხდომ, ერთმანეთთან საუბრის პროცესში გამოსახულ მოციქულებს, რაც ამ სცენას ერთგვარ ყოფით ხასიათს ანიჭებს (მაგ. XVIII ს. II ნახ. დირბის წმ. გიორგის ტაძრის იკონოსტასის ხატი, ძუცოვა 1984: ილ. 43). გვხვდება ისეთი სცენები, როგორცაა „ქრისტეს ჯვარზე გაკვრა“, „პიეტა“, სადაც მეტი აქცენტი კეთდება ვნების თემასა და ემოციის გარეგნულ გამოხატვაზე (ძუცოვა 1984: 46-49). შესრულების სხვადასხვა დონის მიუხედავად, ხატების უმეტესობას ახასიათებს მასიური, მოუხეშავი ფორმები, დამოკლებული პროპორციები (მაგ. ურბნისის იკონოსტასის ხატები „ღმრთისმშობლის შობა“ და „ღმრთისმშობლის ტაძრად მიყვანება“ XVIII ს., ძუცოვა 1984: ილ. 11-12), რაც მათში დასავლეთევროპული მხატვრობის გავლენების არა ორგანულ გადაშუშავებაზე, არამედ ერთგვარ ხელოვნურ ინტეგრირებაზე მიუთითებს.

<sup>104</sup> XVIII-XIX საუკუნეების საეკლესიო და საერო ვიზუალურ ხელოვნებაში მიმდინარე ეს პარალელური პროცესი შეიძლება გარკვეულწილად შევადართო გვიან შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში ე.წ. ათონური სკოლისა და „ხალხური“ მოხატულობების პარალელური ნაკადების არსებობას და უცხო ფორმების დანერგვისა და ადგილობრივი ტრადიციის შენარჩუნება-გაძლიერების ურთიერთსაწინააღმდეგო პროცესს. XVIII-XIX სს-ის რუსულ/დასავლეთევროპულ მხატვრულ ტრადიციას დაუფძნებელი ქართული საეკლესიო ხელოვნება, „ათონური წრის“ ძეგლების მსგავსად, გარკვეულწილად სცდება ეროვნულ ნიადაგს, ხოლო საერო ხელოვნების სხვადასხვა დარგები, მსგავსად „ხალხური ნაკადისა“, ინარჩუნებს ადგილობრივ ნიშნებს და ორგანულად აგრძელებს მას, მათ შორის სწორედ

შუა საუკუნეების საეკლესიო ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი მრავალი პრინციპის, თემისა და სიმბოლოს საერო ნიადაგზე ტრანსფორმაციას და მის ერთგვარ „გახალხურებულ“ ვარიანტს გვთავაზობს<sup>105</sup>. როგორც სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვაში აღინიშნა, დ. თუმანიშვილი ფიროსმანაშვილის შემოქმედებასთან ყველაზე ახლო მდგომ მოვლენად XIX საუკუნის ზეთის საღებავით შესრულებულ საეკლესიო მხატვრობას მიიჩნევს (თუმანიშვილი 2002: 183). ავტორი აღნიშნულ წრეს ფიროსმანაშვილის შემოქმედებასთან სიუჟეტური მრავალფიგურიანი კომპოზიციების კუთხით აკავშირებს. ამასთან, მისი აზრით, მიუხედავად „ილუზიონისტურობის, სამგანზომილებიანი სივრცე-მოცულობისა, ხშირად ძლიერი სიბრტყითობაც ახასიათებს“? ასევე აღნიშნულია ისეთი ნიშნებიც, როგორცაა „დამჯდარი“ პროპორციები, თავის სიმრგვალე და კისრის სიმოკლე, რაც, ავტორის აზრით, ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ დახატული ადამიანებისთვისაც არის დამახასიათებელი (თუმანიშვილი 2002: 183). საეკლესიო მხატვრობის აღნიშნულ სტილურ ნიშნებს და ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებასთან მათ მსგავსება-განსხვავებებს ნაშრომის მომდევნო თავში შევხებით, თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ იკონოგრაფიული სქემებისა და მოტივების მხრივ ფიროსმანაშვილის შემოქმედებასა და ამ პერიოდის ქართულ საეკლესიო ხელოვნებას შორის პირდაპირი მსგავსება ნაკლებად თვალსაჩინოა.<sup>106</sup> საერთო ნიშნებად შეიძლება დასახელდეს მუქი პალიტრა, რომელიც ფიროსმანაშვილის შემთხვევაში ყოველთვის ცოცხლდება სამი ძირითადი ფერის: წითლის, ლურჯის და ყვითლის თუნდაც მცირე აქცენტებით და არასოდეს ტოვებს ამ პერიოდის კედლის მხატვრობისა და ხატწერის ნიმუშების უმეტესობისთვის დამახასიათებელი ერთფეროვნების შთაბეჭდილებას. ამ პერიოდის საეკლესიო მხატვრობა ევროპული ხელოვნების ნიშნების სქემატური, მექანიკური ინტეგრირებით, ხშირ შემთხვევაში კი პრიმიტიული ხერხებითა და შესრულების

---

ხალხური მოხატულობებისა და გვიანი შუა საუკუნეების რელიეფის ტრადიციას, სადაც უკვე ნათლად გამოიკვეთა სეკულარული საწყისის მზარდი როლი.

<sup>105</sup>XIX საუკუნის საქართველოს ყოფაში საეკლესიო თემატიკის აქტუალობაზე უნდა მიანიშნებდეს თბილისელი აშუღების მიერ საეკლესიო დღესასწაულებზე გამართული წარმოდგენის ე.წ. ნაღლის – მოძრავი თეატრის თემატიკა, სადაც კითხვა-პასუხის ფორმატში მიმდინარეობდა გალექსილი ბიბლიური თემების ინსცენირება (გრიშაშვილი 1927: 77-78). ასევე ნიშანდობლივია ამ პერიოდის ამქრების ცხოვრებაში სასულიერო პირების აქტიური ჩართულობა (კუცია 1984: 135).

<sup>106</sup> ამ მხრივ გამოსაკლისია კედლის მხატვრობის ძეგლებში ისტორიული პორტრეტის თემის აქტუალობა, რაც, როგორც ეპოქალური მოვლენა, თავისებურ კავშირშია ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში ისტორიული თემატიკის პოპულარობასთან.

საკმაოდ დაბალი დონითაც ხასიათდება. სწორედ ამიტომ, ჩვენი აზრით, მიუხედავად საეკლესიო ხელოვნებასთან ფიროსმანაშვილის შემოქმედების კავშირისა (რაზეც წინა თავში იყო საუბარი), XIX ს-ის საეკლესიო ფერწერა, რომელიც ქრონოლოგიურად ყველაზე ახლოსაა მხატვრის მოღვაწეობის ეპოქასთან, ყველაზე მეტად დაშორებული ჩანს იმ ადგილობრივ ტრადიციებს, რომელთა გამგრძელებადაც გვევლინება ფიროსმანაშვილი. ვფიქრობთ რომ, სიუჟეტური რეპერტუარისა და იკონოგრაფიული სქემების მსგავსების მხრივ, მხატვრის შემოქმედება გაცილებით უფრო ახლოს დგას თანადროული საერო ხელოვნებისა და ხელოსნობის სხვადასხვა დარგთან, რის დასაბუთებასაც ქვემოთ მოყვანილი განხილვით შევეცდებით. ამ დარგების ანალიზი ნათლად აჩვენებს საერო ხელოვნებაში გარკვეული სქემებისა და სახე-სიმბოლოების ტრანსფორმაციის რთულ პროცესს, რაც ხსნის ნიკო ფიროსმანაშვილის ხელოვნებაში შუასაუკუნეებრივი სქემების, მოტივებისა და უძველესი არქეტიპების წარმომავლობას და, აქედან გამომდინარე, მხატვრის შემოქმედების მის თანადროულ ეპოქალურ კონტექსტში გაანალიზების საშუალებას გვაძლევს.

ამ საკითხებთან მიმართებაში საინტერესო სურათს მოგვცემს სამეცნიერო ლიტერატურაში ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებასთან კავშირში დასახელებული ისეთი თანადროული მხატვრული მოვლენების ცალ-ცალკე განხილვა, როგორცაა „ტფილისური პორტრეტი“, საფლავის ქვების მორთულობა და ფოტოგრაფია. ჩატარებულმა კვლევამ კიდევ ერთი საინტერესო საკითხი გამოკვეთა, რომელიც სამეცნიერო ლიტერატურაში ჯერჯერობით არ ყოფილა სპეციალური განხილვის საგანი. კერძოდ, საუბარია ამავე ეპოქის თბილისური ვერცხლის ჭურჭლის ფიგურატიულ გამოსახულებებსა და ხალხური შემოქმედების სხვადასხვა ნიმუშებზე. ჩვენი აზრით, ამ ახალ მასალასთან ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების კომპარატიული ანალიზი კიდევ ერთ საინტერესო პერსპექტივას წარმოაჩენს მხატვრის შემოქმედების წანამძღვრების უფრო ღრმა გააზრებისთვის.

## **2.1. ფიროსმანაშვილი და „ტფილისური პორტრეტი“**

„ტფილისური პორტრეტი“, რომელიც მხატვრული სკოლის სახით XIX საუკუნის 20-30-იან წლებში ჩამოყალიბდა (ციციშვილი, ჭოლოშვილი 2013: 19),

ცხადად გამოხატავს ამ პერიოდის საზოგადოების მზარდ ინტერესს პორტრეტისადმი. ამ ფენომენის ჩამოყალიბებაში დიდი როლი ითამაშა რუსეთის იმპერიის გავლით შემოსულმა რეალისტური ხელოვნების ტენდენციებმა, რადგან ქართული არისტოკრატის პირველი პარადული პორტრეტები XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში სწორედ რუსეთში შეიქმნა (ციციშვილი, ჭოღოშვილი 2013: 7).

XIX საუკუნეში საქართველოში შექმნილი პორტრეტების სახე არაერთგვაროვანია: მათში ერთმანეთს ერწყმის რეალისტური ხელოვნების ნიშნები, ადგილობრივი საქტიტორო პორტრეტის ტრადიცია და ირანული, კერძოდ კი ყაჯარული პორტრეტის გავლენა. ამ მხატვრულ სინთეზში ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა „ტფილისურ პორტრეტების“ იმ „გარდამავალი“ თავისებურებების გამოკვეთა, რომლებიც ერთი მხრივ, ეროვნულ ტრადიციასთან კავშირზე, ხოლო, მეორე მხრივ, ფიროსმანაშვილის პორტრეტებთან საერთო ნიშნებზე მიუთითებს.

მიუხედავად იმისა, რომ „ტფილისური“ და მისი წინამორბედი პორტრეტები რეალისტური მხატვრობის ნიშნებს ატარებს (სადაც საკმაოდ დეტალურად გადმოიცემა პორტრეტირებულის ინდივიდუალური ნაკვთები, სამოსის ფაქტურა და დეტალები), ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა XIX საუკუნის პორტრეტებში გარკვეული სტანდარტული იკონოგრაფიული სქემების არსებობა. პორტრეტების ეს ნიშანი – ერთი იკონოგრაფიული სქემის გარშემო ვარირება – თავისი პრინციპით უკავშირდება ფიროსმანაშვილის მხატვრობის ამავე თავისებურებას, რაც თავის მხრივ, ამ ნიშანს XIX საუკუნისთვის დამახასიათებელ მოვლენად წარმოგვდგენს.

XIX საუკუნის ტფილისურ პორტრეტებში გამოყენებული სქემის მიხედვით, პორტრეტირებულნი სამ-მეოთხედ ბრუნში არიან გამოსახულნი. ასევე აშკარაა ქალისა და მამაკაცის პორტრეტებისთვის ტიპური პოზებისა და აქსესუარების არსებობაც: მამაკაცებს ხელი ხმლის ვადაზე, უბეში ან ქამარზე უდევთ<sup>107</sup>. შეიძლება გავიხსენოთ აზნაურ გრიგოლ ყარანგოზაშვილის, გენერალ იასონ ჭავჭავაძის და სხვათა პორტრეტები (სურ. 163-168). ქალები ძალზე ხშირად

<sup>107</sup> მამაკაცის პორტრეტის ამ პოზას ვხვდებით გვიანი შუა საუკუნეების საქტიტორო პორტრეტშიც, მაგ. ოქონ დაბიშის ეკლესიის დასავლეთი კედლის ქტიტორების გამოსახულებაში (XVII ს). ეს პოზა განსაკუთრებით გავრცელებული იყო „ყაჯარულ პორტრეტებში“, რაც „ტფილისური პორტრეტის“ სხვა ნიშნებთან ერთად, თავისებურად ასახავს ყაჯარული ხელოვნების გავლენას ამ პერიოდის ქართულ კულტურაზე.

გამოსახებიან კრიალოსნით; მაგალითად, თამარ წულუკიძის, ნინო ციციშვილის, თავად მელიქიშვილის მეუღლის პორტრეტები (სურ. 169-174). ეს, გარკვეულწილად, განსაზღვრავს მათ ტიპიზებულ სახეს, რაც ასევე კავშირშია ფიროსმანაშვილის პორტრეტთა სპეციფიკასთან.

„ტფილისური პორტრეტის“ ზოგიერთ ნიმუშში გამოყენებულ ატრიბუტებს შორის ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ქალის პორტრეტებში ყვავილის – ამ უნივერსალური სიმბოლოს გამოყენება, რასაც ვხვდებით როგორც ფიროსმანაშვილის სურათებზე „ქალი ყვავილითა და ქოლგით“, „ორთაჭალის ტურფები“, „აქტრისა მარგარიტა“ (სურ. 175-177), ასევე „ტფილისურ პორტრეტებზეც“ გარსევან ჭავჭავაძის მეუღლის, მაია ავალიშვილის და ნინო, თორნიკე ქსნის ერისთავის ასულის პორტრეტები (სურ. 178-179)<sup>108</sup>.

ასევე საინტერესოა „ტფილისური პორტრეტების“ რიგში შეწყვილებული პორტრეტების არსებობაც, რასაც ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ შოთა რუსთაველისა და თამარ მეფის გამოსახულებების განხილვისას შევეხეთ. „ტფილისურ პორტრეტებში“ ამის მაგალითია ივანე პეტრეს ძე ივანიძისა და მისი მეუღლე მაგდალინას (ციციშვილი, ჭოღოშვილი 2013: 19, სურ. 182), ივანე იოსების ძე ყარაშვილის და მისი მეუღლის წყვილი პორტრეტი და ცოლ-ქმარ მირზაშვილთა პორტრეტები. განსაკუთრებით ნიშანდობლივია იოსებ და ეკატერინე ჯავახიშვილების გამოსახულებები, სადაც ფიგურები გვიანი შუა საუკუნეების ჭედურ ხატებზე დადასტურებული საქტიტორო პორტრეტის ტრადიციისამებრ, ერთმანეთისკენ სამ-მეოთხედ ბრუნში არიან შეტრიალებულნი (სურ. 180-181).

ნიშანდობლივია „ტფილისური პორტრეტის“ ზოგიერთ ნიმუშში წარწერების ჩართვაც (სურ. 183-185), რაც გვხვდება როგორც ქართულ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, ასევე ფიროსმანაშვილის მხატვრობაშიც („გვიმრაძეების ქეიფი“, სურ. 118., „ტყეში მოქეიფე მოქალაქეები“ სურ. 119, „ალექსანდრე გარანოვი“, სურ. 394). XIX საუკუნის თბილისში შექმნილი ნიმუშებიდან ამის მაგალითის ვხვდებით „თეკლა ბატონიშვილის პორტრეტზე“ რომელზეც წარწერა: „საქართველოს მეფის ირაკლის მეორის ასული თეკლა“ შუა საუკუნეების მხატვრობის კვალდაკვალ, პორტრეტირებულის თავთან,

<sup>108</sup> ყვავილის, როგორც პორტრეტის თანმხლები ატრიბუტის გამოყენება, თავის მხრივ, ყაჯარული პორტრეტის გავლენად შეიძლება მივიჩნიოთ. ამის მაგალითია ნინო, თორნიკე ქსნის ერისთავის ასულის პორტრეტის (სურ 332) აღმოსავლური ნიშნები.



მარცხნივ არის მოთავსებული. ანალოგიური წარწერა ახლავს ვახტანგ ორბელიანის, კათალიკოს ანტონ I-ისა და ეკატერინე და იოსებ ჯავახიშვილების პორტრეტებსაც.

„ტფილისური პორტრეტების“ ზემოთგანხილული თავისებურებები (იკონოგრაფიულის სქემებისა და ტიპური ატრიბუტების გამოყენება, პორტრეტის კომპოზიციაში წარწერების ჩართვა, წყვილი პორტრეტები არსებობა) მიუთითებს XIX საუკუნის თბილისში ჩამოყალიბებული ამ ფენომენის გარკვეულ კავშირზე შუა საუკუნეების საქტიტორო პორტრეტთან და ამავე დროს, ფიროსმანაშვილის მხატვრობის ამავე თავისებურებებსაც ენათესავება.

„ტფილისური პორტრეტის“ შუა საუკუნეების ქართულ საქტიტორო პორტრეტთან კავშირის კონტექსტში ცალკე უნდა გამოიყოს უცნობი მხატვრის მიერ შესრულებული<sup>109</sup> თავად ნიკოლოზ ედიშერის ძე მუხრან-ბატონის ოჯახური პორტრეტი (1862 წ.), რომელიც ტრადიციის უწყვეტობის ყველაზე ნათელი მაგალითია (სურ. 186). პორტრეტზე მუხრანბატონების ოჯახი – სამი ევროპულად ჩაცმული მამაკაცი, ხუთი ჩიხტიკოპიანი, ტრადიციულ ქართულ კაბაში შემოსილი ქალი და სამი ბავშვი სრული სიმაღლით არიან წარმოდგენილი. პორტრეტირებულთა ფრონტალური გამოსახულებები (და არა ტიპური სამი-მეოთხედი ბრუნი და ნახევარფიგურა) „მუხრანბატონთა პორტრეტს“ პირდაპირ აკავშირებს გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური ნაკადის“ ქტიტორთა ოჯახურ პორტრეტებთან.

„მუხრანბატონთა პორტრეტის“, როგორც შუა საუკუნეებიდან ნიკო ფიროსმანაშვილის ხელოვნებაზე ერთგვარი „გარდამავალი“ მოვლენის მნიშვნელობა, საგანგებოდ აღნიშნა და გაანალიზა გ. ხოშტარია (ხოშტარია 1980: 204-214). ეს გარდამავალი ხასიათი ნათლად იკვეთება ამ სურათის შედარებისას მაგალითად, ბუგეულის ტაძრის საქტიტორო გამოსახულებასთან XVI ს. (სურ. 46), სადაც ქტიტორების მრავალრიცხოვანი ოჯახია წარმოდგენილი. ამ მსგავსებას განაპირობებს არა მხოლოდ სრული სიმაღლით წარმოდგენილი ფრონტალური ფიგურების გადმოცემა, არამედ მათი ერთგვარი სტატიკური, რეპრეზენტატიული ხასიათიც. რაც შეეხება ფიროსმანაშვილის პორტრეტების „მუხრანბატონთა პორტრეტთან“ კავშირს, ამის საილუსტრაციოდ ვფიქრობთ, საინტერესოა ამ უკანასკნელის შედარება ფიროსმანაშვილის

<sup>109</sup> მის მიერვეა შესრულებული მუხრანის ეკლესიის კედლის მხატვრობა (ციციშვილი, ჭოდოშვილი 2013: 20)

„ალექსანდრე გარანოვის პორტრეტთან” (სურ. 478), რომელზეც ტრადიციულ შავ ჩოხაში ჩაცმული მამაკაცია წარმოდგენილი. გარანოვის ფიგურა ფრონტალურია, მისი სილუეტი ნათლად იკითხება მოცისფრო-მონაცრისფრო ნეიტრალურ ფონზე. აქაც, მუხრან-ბატონთა პორტრეტის მსგავსად, მიწის სეგმენტი დაბალია. პორტრეტირებულის პოზა მუხრან-ბატონთა პორტრეტზე წარმოდგენილი მამაკაცების პოზების ანალოგიურია (მას ხელი ქამართან აქვს მიტანილი). მსგავსი უესტით (ქამარზე ხელით) არის გამოსახული ფიროსმანაშვილის „პატარა კინტოც” (სურ. 32).

ნიკო ფიროსმანაშვილის პორტრეტებზე სრული სიმადლით წარმოდგენილი ფიგურების პოზები და რეპრეზენტატიული ხასიათი უდავოდ ამჟღავნებს მსგავსებას მუხრან-ბატონთა ოჯახური პორტრეტის და მისი წრის ნამუშევართა იკონოგრაფიასთან. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მუხრან-ბატონთა პორტრეტი” საზოგადოების ყველაზე მაღალი ფენის დაკვეთითაა შექმნილი და უფრო ერთეული მოვლენაა, რადგან არ წარმოადგენს „ტფილისური პორტრეტის” ტიპურ ნიმუშს<sup>110</sup>. ამდენად, მისი, როგორც შუა საუკუნეების ფრესკული მხატვრობიდან ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაზე „გარდამავალი ეტაპის” განცალკევებით განხილვა, მხოლოდ ნაწილობრივ წარმოაჩენს მხატვრული წანამძღვრების იმ კომპლექსურ ნაზავს, რომელაც ფიროსმანაშვილის მხატვრობა ეფუძნება. ჩვენი აზრით, ამ კონტექსტში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ფენომენია XIX საუკუნის საფლავის ქვების მორთულობა, რომელიც საზოგადოების ყველა ფენისთვის ნაცნობი და მნიშვნელოვანი სოციალური ფუნქციის მატარებელი მოვლენა იყო და უფრო ახლოს დგას იმ ხალხურ საწყისებთან, რომლითაც ფიროსმანაშვილის შემოქმედება საზრდობს.

## ***2.2. ფიროსმანაშვილის შემოქმედება და მემორიალური ვიზუალური კულტურა***

მემორიალური პორტრეტი და მისი იკონოგრაფიული პროგრამა საქართველოში XVIII საუკუნის მიწურულიდან ჩნდება და XIX-XX საუკუნის დასაწყისამდე მთელი ქვეყნის მასშტაბით ვრცელდება როგორც სოფლად, ისე

---

<sup>110</sup> მათი უმეტესობა წარმოგვიდგენს ნახევარფიგურებს, რაც დაზგური პორტრეტის დამახასიათებელი ნიშანია.

ქალაქში. ამ დროს საფლავის ქვათა წარწერითა და სადა ორნამენტით გაფორმების წესი გარდაცვლილის პორტრეტით იცვლება, რაც საზოგადოებაში პორტრეტისადმი მზარდი ინტერესის კიდევ ერთი დასტურია. საფლავის ქვების ეს პორტრეტები ძირითადად ქვაშია ნაკვეთი, თუმცა იშვიათად ვხვდებით ფერწერული პორტრეტებსაც (მაგ. საფლავის ქვა არახვეთიდან, არაბული, თათარაიძე 2007: 110), ასევე რელიეფისა და ფერწერის კომბინაციის შემთხვევებსაც (მაგ. საფლავის ქვები ჭალისოფელიდან, არახვეთიდან, მაქართაიდან, არაბული, თათარაიძე 2007: 29-33).<sup>111</sup> ამ პერიოდის საზოგადოებაში პორტრეტისადმი საყოველთაო ინტერესს ამტკიცებს ის ფაქტიც, რომ საფლავის ქვებზე წარმოდგენილი ფიგურატიული გამოსახულებები არ წარმოადგენს მემორიალური პორტრეტის ერთადერთ გამოვლინებას. ამ კუთხით საინტერესოა საფლავის ნაქარგი გადასაფარებლების არსებობა<sup>112</sup>, რაც ასევე XVIII საუკუნის მიწურულისა და XIX საუკუნის მოვლენაა. მათზე გამოსახულია ახალგაზრდა, უდროოდ გარდაცვლილი ქალების ფრონტალური პორტრეტები (სურ. 192-193). იქვე მოთავსებული წარწერების მიხედვით დასტურდება, რომ ეს პორტრეტები დიდგვაროვანი ოჯახების, კერძოდ მათი მგლოვიარე დედების დაკვეთითაა შექმნილი. ნაქარგ გადასაფარებლებზე წარმოდგენილი ფრონტალური გამოსახულებები ზედმიწევნით იმეორებს საფლავის ქვების პორტრეტის იკონოგრაფიულ სქემას, რაც ამ პერიოდის მემორიალური კულტურის ჰომოგენურობასა და მის საყოველთაო გავრცელებაზე მიუთითებს (სულხანიშვილი 2004: 104-111).

ამ ფენომენის ძალზე საინტერესო გამოვლინებაა აღბეჭდილი ფრანგი არქეოლოგისა და ეთნოგრაფის, ბარონ დე ბაის (1853-1931) 1897 წელს სიღნაღში გადაღებულ ფოტოზეც (სურ. 191), რომელზეც ნაჩვენებია ერთდროულად აკვნებითა და კუბოებით მოვაჭრე ხის ოსტატი. ფოტოზე გამოსახულ კუბოებზე დაკვირვებისას მათ ზედაპირზე განირჩევა საფლავის ქვების იდენტური პორტრეტები, რაც მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვაწვდის ამ მოვლენის კიდევ

<sup>111</sup> ევროპული ხელოვნების გავლენის ზრდასთან ერთად, XIX-XX საუკუნეების მიჯნის საქართველოში, საყოველთაოდ გავრცელებული ტრადიციული რელიეფური პორტრეტების პარალელურად, ჩნდება ევროპული ყაიდის საფლავის ქვებიც, მრგვალ ქანდაკებაში შესრულებული სკულპტურული პორტრეტები (მწუხარე ანგელოზები და სხვა სახის სიმბოლური მოტივებით). მსგავსი მემორიალური ქანდაკებები უცხოელი ხელოვნების მიერაც სრულდებოდა მაგ. 1900 წელს გაუხსნიათ მოქანდაკე ანგელო ანდრიოლეტოს მიერ შექმნილი ძეგლები ნ. ბარათაშვილისა და დ. ბაქრაძის საფლავებისთვის (ივერია 1900: №76).

<sup>112</sup> გადასაფარებლები ინახება საქართველოს ეროვნული მუზეუმის, შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმში (სურ. 192-193, №სსმ/ნ 3790, 3669)

ერთ გამოსატყულებაზე, რომლის მაგალითებსაც ჩვენამდე არ მოუღწევია. აღნიშნული ფოტო წარმოშობს ვარაუდს, რომ სპეციალურად შეკვეთილი პორტრეტების პარალელურად, არსებობდა ქალისა და მამაკაცის პორტრეტის მზა გამოსახულებებიც, რაც გარკვეულწილად ხსნის მათ ტიპურობას.<sup>113</sup> ადამიანის ამქვეყნად მოვლინებასა და გარდაცვალებასთან დაკავშირებული საგნების ეს საკმაოდ უჩვეულო ნაზავი, თავის მხრივ, XIX საუკუნის ადამიანის მსოფლმხედველობაში წუთისოფლის წარმავლობის და ე.წ. *Memento Mori*-ს ფენომენის ახლებურ გააზრებაში გვეხმარება<sup>114</sup>. საინტერესოა თავად ბარონ დე ბაის შეფასებაც, რომელიც ფოტოს კომენტარის სახით ერთვის: „ჩაფიქრებული ვნერდები აკვნებისა და კუბოების წინ, რომლებსაც ერთი და იგივე კაცი ამზადებს და ჰყიდის. სწორედ აქ მოდიან სიღნაღის მცხოვრებნი: ზოგი ახლადდაბადებული ბავშვის აკვნის საყიდლად და ზოგი გარდაცვლილის კუბოსთვის. არაფერია ამაზე უფრო შემზარავი, უფრო ფილოსოფიური, უფრო პოეტური, უფრო ღრმა, ვიდრე ასეთი შეხვედრა, ასე ბუნებრივი და ასე მოულოდნელი” (ბარონი დე ბაი, „საქართველოში”, 1897). ყოველივე ეს, ერთიან კონტექსტში განხილვისას, უფრო კომპლექსურად გვიჩვენებს XIX-XX საუკუნის მიჯნის მემორიალური კულტურის მასშტაბებსა და მრავალმხრივობას.

საფლავის ქვათა გაფორმების პროგრამა, თავისი დანიშნულებიდან გამომდინარე, პირდაპირაა დაკავშირებული გარდაცვალების შემდგომი ცხოვრების შუასაუკუნეებრივ ქრისტიანულ რწმენა-წარმოდგენებთან. ეს მხატვრული ფენომენი, თავისი უბრალო, ზოგჯერ გულუბრყვილო გამომსახველობითი საშუალებებით, გვიანი პერიოდის ხელოვნების „გახალხურებული” ნაკადის იკონოგრაფიული და სტილური თავისებურებების ორგანულ გაგრძელებად გვევლინება. მემორიალურ პორტრეტთან და მის თანმხლებ იკონოგრაფიულ პროგრამასთან დიდ სიახლოვეს ამჟღავნებს

<sup>113</sup> პორტრეტის გამოსახვა ხის კუბოზე, რომელიც საფლავზე სამახსოვროდ დადებული ქვისგან განსხვავებით, მიცვალებულს საფლავში მიყვებოდა, იმ პერიოდის საზოგადოებაში მემორიალური პორტრეტის დანიშნულებას განსხვავებულ კონტექსტში წარმოაჩენს

<sup>114</sup> XIX საუკუნეში *memento mori* (გახსოვდეს სიკვდილი)-ს თემა ძალზე აქტუალური იყო ევროპასა და ამერიკაში, რაზეც გარდაცვალების შემდგომი ფოტოგრაფია მეტყველებს, რომელიც ფართოდ იყო გავრცელებული დასავლურ კულტურაში. ამ საკითხის პოპულარობას XIX-XX საუკუნის მიჯნისა და XX-ის პირველი ნახევრის ქართველ მოღვაწეთა ნააზრევიც ეხმიანება: „სიკვდილი სიცოცხლისათვის ტრანსცედენტური კი არა, იმანენტურია, იგი თვით სიცოცხლეშია ჩამარხული და იწყება სიცოცხლესთან ერთად, – წერს დიმიტრი უზნაძე (1886-1950), – სიკვდილი, როგორც ცხოვრების შინაგანი საზღვარი, არა მარტო მისი გააზრების წყარო და ბიძგის მიმცემია, არამედ სიცოცხლის ფორმაცაა, სიცოცხლის მუდმივი თანმხლები და არა მისი ბოლო მომენტი”. ამ თემას ასევე ეხებიან კონსტანტინე კაპანელი (1889-1952), გ. ქიქოძე (1886-1960) (კოდუა 2001: 82, 157).

ფიროსმანაშვილის არაერთი ნამუშევარი, რაც აისახება როგორც ვიზუალურ სქემებზე, ისე სხვადასხვა გამოსახულების სიმბოლურ-შინაარსობრივ ასპექტებზე, რაზეც დეტალურად ქვემოთ გვექნება საუბარი.

ფიროსმანაშვილის პორტრეტები და მათი კავშირი მემორიალური პორტრეტის იკონოგრაფიულ სქემებთან - საქართველოში XIX საუკუნესა და XX საუკუნის დასაწყისში გავრცელებული მემორიალური პორტრეტი გარკვეულ დაკანონებულ იკონოგრაფიულ სქემებს მიყვება: ფიგურა უმეტესად ქვის ლოდის მთელ სიგრძეს იკავებს, ფრონტალურია და ხშირად ადამიანის ნატურალურ ზომას უახლოვდება. მათ შორის ვხვდებით როგორც გარდაცვლილ მდგომარეობაში, ისე ცოცხლად გამოსახულ პორტრეტებს. ამის მიხედვით იცვლება იკონოგრაფიული სქემებიც: გარდაცვლილის გულხელდაკრეფილი, თვალდახუჭული ფიგურა ფრონტალურად გამოისახება<sup>115</sup>. პორტრეტირების სიცოცხლეში გამოსახვის შემთხვევაში, ხშირია მისი მცენარეულ გარემოში (მაგ. ვაზის ტალავერში – საფლავის ქვები მუგუდადან, დუმაცხოდან), ან შესაწირ ცხოველებთან ერთად წარმოდგენა (მაგ. საფლავის ქვა სეფედან, მაქართადან, ჭალისოფელიდან, არაბული თათარაიძე 2007: 14-29). ორივე შემთხვევაში ხშირად ვხვდებით გარდაცვლილის ცხოვრებაზე მიმანიშნებელ ატრიბუტებსა და სიმბოლოებს.

XIX საუკუნეში სოფლისა და ქალაქის მოსახლეობის სხვადასხვა სოციალურ ფენებში საფლავის ქვათა მორთულობის ფართო გავრცელებას თუ გავითვალისწინებთ, შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ აღნიშნულ დარგს ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაზეც ძლიერი გავლენა უნდა მოეხდინა. მხატვრის მშობლიურ სოფელ მირზაანში, ფიროსმანაშვილის დის სახლის მახლობლად, გორაკზე მდებარე სოფლის ეკლესიის გარშემო დღესაც მიმოხეულია საფლავის ქვები გარდაცვლილთა სრული სიმაღლით წარმოდგენილი პორტრეტებით (სურ. 194-197). ამ კავშირზე დამატებით მიუთითებს სიღნაღელი ქვაზე კვეთის ოსტატის, დავით გოზალიშვილის ზემოაღნიშნული მოგონება.

ფიროსმანაშვილის ფერწერის მემორიალურ პორტრეტებთან კავშირის კვლევისას ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა ძველი თბილისის

<sup>115</sup> თუმცა გვხვდება გამონაკლისებიც, მაგალითად, ზოგიერთ ფილაზე ფრონტალურად წარმოდგენილ ფიგურას, სრულიად პირობითად, ფეხები პროფილში აქვს გამოსახული (საფლავის ლოდი გომარეთიდან, ხერხეულიძეთა საფლავები მარაბდაში, (არაბული, თათარაიძე 2007: 64).

სასაფლაოების პორტრეტები. კუკიისა და პეტრე-პავლეს სასაფლაოებზე სოფლისთვის ტიპური ჩოხიანი და ჩიხტიკოპიანი გამოსახულებების გვერდით, ვხვდებით თანამედროვე ევროპულ ყაიდაზე შემოსილ ადამიანებს. აქვე შემორჩენილია ძველი თბილისური ტიპაჟების – კინტოსა და ყარაჩოღელის საფლავის ქვები, სადაც ისინი ტიპური დეტალებით არიან წარმოდგენილნი (სურ. 202-205). ძველი თბილისის სასაფლაოებზე შემორჩენილი მემორიალური ფიგურატიული გამოსახულებების ფიროსმანაშვილის პორტრეტებთან შედარებისას, თვალსაჩინო ხდება არა მხოლოდ საერთო ეპოქალური სული, არამედ შთამბეჭდავი იკონოგრაფიული და სტილური მსგავსება (სურ. 206-210)<sup>116</sup>

საფლავის ქვა თავისთავად არ იძლევა სიუჟეტის გაშლის, ვრცელი თხრობის საშუალებას, სწორედ ამიტომ აქ გამოსახული მემორიალური პორტრეტები ლაკონურად, ატრიბუტებისა და სიმბოლოების მეშვეობით მოგვითხრობს გარდაცვლილის ვინაობის, პროფესიისა და სოციალური სტატუსის შესახებ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც წესი, საფლავის ქვების ფიგურატიული გამოსახულებები ნაკლებად წარმოაჩენს გარდაცვლილის ინდივიდუალურ ნაკვთებს, ფსიქოლოგიურ პორტრეტს, რაც მათ ტიპურობას განაპირობებს.

გ. ხოშტარია ნიკო ფიროსმანაშვილის პორტრეტებს „პორტრეტ-ტიპები“ უწოდა (ხოშტარია 1985: 7-16). მისი მთავარი ნიშანია პორტრეტირებულის არა ინდივიდუალური ნაკვთებით დახასიათება, არამედ მისი პროფესიული თუ წოდებრივი კუთვნილების დამახასიათებელი ატრიბუტებით გადმოცემა.

„პორტრეტ-ტიპის“ სპეციფიკის საილუსტრაციოდ შეგვიძლია გავისხენოთ ფიროსმანაშვილის მეთევზეთა „პორტრეტები“ – „მეთევზე წითელ პერანგში“, „მეთევზე კლდეებში“ და „ახალგაზრდა მეთევზე“ (სურ. 25-27), რომელთა კომპოზიციური სტრუქტურა ერთმანეთის მსგავსია: – მეთევზის ფრონტალური ფიგურა მაყურებლისკენ იყურება. მას გრძელი პერანგი და მუხლამდე აწეული შარვალი აცვია, თავზე ჩაღის ფართოფარფლიანი ქუდი ახურავს და წყალში

<sup>116</sup> „საფლავის ქვათა საიდუმლოებით მოცული და თანადროულად გულმისავალი სამყარო, მართლაც უღრმეს შინაგან მონათესავეობას ავლენს ფიროსმანისეულ ხედვასთან. აღნიშნული გამოსახულებანი, „ხალხური“ ხელოვნების პირობითად „ანონიმურ“ წრეში, მართლაც ყველაზე მჭიდროდ უახლოვდება ფიროსმანს“ (ლექსაია 2005: 7). „ეს არის რამდენადმე პარალელური მოვლენები ერთი და იმავე ეპოქისა, როცა შესაძლოა სხვადასხვა „დონეზე“ (თუმცა შეპირისპირება სათუთა), მაგრამ ერთიანი მსოფლგანცდით, მიღწეულ იქნა ღრმად დამაჯერებელი სინთეზი ძველთაძველი, ტრადიციული სახვითი სისტემებისა იმ არსებით ნოვაციებთან, რომელნიც ახალი დროის საქალაქო კულტურის გაგვლენას უკავშირდება, თანაც იმ ეპოქაში, ჯერ კიდევ კულტურის ეკოლოგიის რაიმედაგვარი შერყენა-შეზღვევის გარეშე“ (ლექსაია 2005: 9).

დგას. მეთევზის ერთგვარი განმარტებითი, თანმხლები „ატრიბუტ-სიმბოლოები“ თევზი და სარწყული, რომლებიც, თხრობითი ხასიათის კომპოზიციის ნაცვლად, მოკლედ და ლაკონურად მიანიშნებს პორტრეტირებულის პროფესიაზე. საერთო „იკონოგრაფიულ სქემას“ მისდევს მხატვრის მიერ შესრულებული პორტრეტთა სხვა ჯგუფებიც, მაგალითად: „გოგონა ბუშტით“ (სამი კომპოზიცია), „გოგონა სარტყლით“ (სურ. 28-31), „პატარა კინტო“ (სურ. 32), „მდიდარი კინტოს შვილი“ (სურ. 33), „მოწყალების და“ (სურ. 55) „ქალი აღდგომის კვერცხებით“ (ორი კომპოზიცია, სურ. 34-36) და „ქართველი ქალი დაირით“ (ხუთი კომპოზიცია, სურ. 37-40), სადაც ყოველი პორტრეტი მისთვის ტიპური ატრიბუტებით ხასიათდება და პატარა გოგონას, კინტოს, მოწყალების დისა და ქართველი ქალის განზოგადებულ, ერთგვარ ტიპურ სახეებად წარმოგვიდგება.

განზოგადებისა და ტიპურობის პარალელურად, ფიროსმანაშვილის პორტრეტებისა და საფლავის ქვების გამოსახულებებს შორის იკვეთება კონკრეტული იკონოგრაფიული სქემების მსგავსებაც. ამის საილუსტრაციოდ ერთმანეთს შევადართო მხატვრის სურათი „ყარაჩოღელი ყანწით“ (სურ. 206) და კუკიის სასაფლავს ერთ-ერთი ქვა, რომელზეც ყარაჩოღელი პავლე მაღალაშვილია გამოსახული (სურ. 204). ორივე პორტრეტი წარმოგვიდგენს სრული სიმაღლით და მსხვილი პლანით გამოსახული მამაკაცის ფრონტალურ ფიგურას. ორივე მათგანზე ხაზგასმულია ყარაჩოღელის ტიპური ჩაცმულობა<sup>117</sup>: გალიბანდის ქუდი, პერანგი, ჩოხა და განიერი შარვალი. ფიროსმანაშვილის პორტრეტზე არ ჩანს ტიპური ვერცხლის ქამარი, რომელიც საკმაოდ დეტალურადაა გამოსახული საფლავის ქვაზე. ფერწერულ პორტრეტზე მას ლურჯი ფერის ქსოვილის ქამარი ცვლის. ერთმანეთის მსგავსადაა გადმოცემული სახის ნაკეთები და ტიპური აგრესილი

<sup>117</sup> „ხშირად კინტოსა და ყარაჩოღელს ერთმანეთში ურევენ... კინტო და ყარაჩოღელი სხვადასხვა ჯურის ხალხია. ყარაჩოღელი დარბისელია, პატიოსანია, რაინდია, კინტო – თვალმანკიერია და გულხენეში...“, – წერს იოსებ გრიშაშვილი თავის წიგნში „ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა“, – „ყარაჩოღელი ანუ ყარაჩოხელი ნიშნავს შავ-ჩოხიანს, მაშასადამე მას შავი ჩოხა აცვია, წითელი აბრეშუმის პერანგი, განიერი შარვალი ვერცხლის გობაკებიანი ქამარი, ქამარში მწვანე ბადღადი, გალიბანდის ქუდი, წელში ვერცხლის ჩიბუხი...“

კინტოს აცვია ჩითის პერანგი, წინწკალშეყრილი და მაღალსაყელიანი, რომელსაც შესაკერელი გვერდზე აქვს. კაზორიკიანი შლაპა, ფეხზე გარმონისებრი ვერეთლოდებული „დაწყობილი ჩექმები“, გულზე – საათი ძეწკვით, წელზე – აბრეშუმის სარტყელი და ვერცხლის ვიწრო ქამარი, ქამარში უბრალო ხელსახოცი...

ყარაჩოღელის ხმა ტკბილია და შთამბეჭდავი. კინტოს ხმა – ხრინწმოკიდებული და ხმელი.

ყარაჩოღელის მუსიკა დუღუკია. კინტოსი – არღანი.

ყარაჩოღელი ძველი თბილისის ძველი თაობაა. კინტო კი შექმნილია შერეული ბაზრის წიაღში, როცა ვაჭრობამ ხელობას გაუსწრო.” (გრიშაშვილი, 1927. 17-20)

„ყარაჩოღელს თავისი „სამარხი კასა“ ყოველთვის წელზე აქონდა შემორტყმული: ვერცხლის ქამარი“ (გრიშაშვილი, თბილისი, 1927, 51).

გრძელი უღვაში. საფლავის ქვაზე გარდაცვლილს, იკონოგრაფიული სქემისამებრ, ხელები გულზე აქვს დაკრეფილი, ფიროსმანაშვილის სურათზე კი მას ერთ ხელში ზეაწეული ყანწი უჭირავს. უნდა აღინიშნოს, რომ ზეაწეული ყანწით გამოსახულ ფიგურებს ასევე ხშირად ვხვდებით საფლავის ქვებზეც. ამის მაგალითია მამაკაცის საფლავის პორტრეტები მდ. ძამას ხეობიდან და შინდისიდან (სურ. 207-208).

პირდაპირ იკონოგრაფიულ მსგავსებაზე მეტყველებს კინტოს საფლავის ქვის პორტრეტის შედარება ფიროსმანაშვილის „პატარა კინტოსთან“, სადაც ასევე ხაზგასმულია მათი ჩაცმულობის ის დეტალები, რომლებიც არა მათ ინდივიდუალურ ნაკვთებს, არამედ სოციალურ კუთვნილებას გადმოსცემს. ორივე პორტრეტი თითქმის მთლიანად ავსებს ვერტიკალურ კომპოზიციას (ერთი მხრივ სასურათე სიბრტყეს, ხოლო მეორე მხრივ, საფლავის ქვის ზედაპირს), რაც ასევე განაპირობებს ფიროსმანაშვილის და საფლავის ქვათა პორტრეტების მსგავსებას (სურ. 209-210).

პარალელები დასტურდება პეტრე-პავლეს სასაფლაოს ტრადიციულ სამოსში ჩაცმული ქალების სრული სიმაღლით წარმოდგენილ პორტრეტებსა და ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათს შორის „ქართველი ქალი დაირით“. მსხვილი პლანით წარმოდგენილი ქალების ფრონტალური ფიგურები, რომლებიც ჩიხტიკოპით, ქართული კაბითა და ტრადიციული სარტყლით არიან წარმოდგენილნი, ერთი სქემით სრულდება. ფიროსმანაშვილის პორტრეტს, საფლავის ქვებისგან განსხვავებით, ინტერიერის ანტურაჟი – ზოლიანი მუთაქებით გაფორმებული ტახტი, დაირა და ყვითელი ჩიტის გამოსახულება ემატება. გარკვეული მსგავსება შეიძლება დავინახოთ უესტიკულაციის მხრივაც: გარდაცვლილის გულზე დაკრეფილ ხელებსა და „ქართველი ქალის“ ზეაწეულ მარცხენა ხელს შორის. საინტერესოა, რომ ფიროსმანაშვილი, საფლავის ქვის ოსტატისგან განსხვავებით, არასოდეს გადმოსცემს ქართული კაბის სარტყლის ორნამენტულ სახეებს, რომლებიც ტრადიციულად დაუყვებოდა სამოსის ამ დეტალს (სურ. 211- 214).

ასევე შეიძლება გარკვეული მსგავსება დავინახოთ კუკიის სასაფლაოს ერთ-ერთ ქვაზე წარმოდგენილ ევროპული ჩაცმულობითა და ვარცხნილობით წარმოდგენილი ქალის პორტრეტსა და ქალის ტიპაჟებს შორის ფიროსმანაშვილის სურათებზე „მეხილე თათარი“ და „უშილო მილიონერი და ღარიბი ქალი ბავშვებით“, სადაც იკვეთება იმ პერიოდის საზოგადოების სხვადასხვა ფენებისთვის ტიპური ჩაცმულობა და აქსესუარები (სურ. 215-216).



პორტრეტ-ტიპის საზიარო ნიშნების წარმოსახენად ასევე შეგვიძლია ერთმანეთს შევადაროთ ფიროსმანაშვილის სურათი „დაჭრილი ჯარისკაცი“ (სურ. 224) და ჯარისკაცის საფლავის ქვის პორტრეტი სოფელ მუგუდას სასაფლაოდან (სურ. 223): იმ დროის ჯარისკაცისთვის დამახასიათებელი ჩაცმულობით წარმოდგენილი მამაკაცების ფრონტალური ფიგურები მაყურებლისკენ იყურება. მათ ხელში იარაღი საგანგებოდაა ხაზგასმული.

საფლავის ქვების გამოსახულებებთან პარალელის თვალსაზრისით არანაკლებ საინტერესოა ფიროსმანაშვილის სურათების „გლუხის ქალი შვილთან ერთად“ და „ქალი კოკით შვილებთან ერთად“ შედარება მემორიალურ პორტრეტთან მუგუდას სასაფლაოდან (სურ. 225-227), რომელზეც წარმოდგენილია თავსაფრიანი გლუხის ქალი შვილთან ერთად, ხელში კოკით. იკონოგრაფიული სქემის მსგავსებას პოზების, ჩაცმულობისა და ატრიბუტების ანალოგიური გადმოცემა განაპირობებს.

გარკვეული სახასიათო აქსესუარების – მაგალითად ქოლგის, როგორც იმ პერიოდის ქალის პორტრეტის თანმდევი ელემენტების გამოყენების მაგალითები სახეზეა ფიროსმანაშვილის სურათის „ქალი ყვავილითა და ქოლგით“ შედარებისას მდ. ძამას ხეობის, სოფ. მუგუდას, ბიისის, ხელთუბნის სასაფლაოზე დადასტურებული საფლავის ქვების პორტრეტებთან, სადაც ქოლგა ქალთა პორტრეტების აუცილებელ ატრიბუტად წარმოგვიდგება. ამასვე მოწობს ამ პერიოდის მზითვის წიგნები, რომელიც ადასტურებს, რომ ქოლგა ხშირად შედის მზითვის შემადგენლობაში (იაშვილი, 1974: 223-325; სურ. 228-234).

ფიროსმანაშვილის ისეთი კომპოზიციების იკონოგრაფიული სტრუქტურის პარალელად, როგორცაა „ყოჩი“, „ბიჭი ხარით“, რომელზეც წარმოდგენილი არიან ახალგაზრდა ყმაწვილები ყოჩითა და ხარით, შეგვიძლია განვიხილოთ მამაკაცთა საფლავის ქვების პორტრეტები, რომლებსაც თან შესაწირი ცხოველების გამოსახულება ახლავთ. ამის მაგალითებია საფლავის ქვები სეფედან, მაქართადან, ჭალისოფელიდან (არაბული, თათარაიძე 2007: 14-29), რომლებზეც თანმხლები ცხოველი (ერკემალი, ხარი ან ცხვარი), როგორც წესი, წარმოდგენილია ტანით პროფილში მაყურებლისკენ მობრუნებული თავით, ხოლო მამაკაცების პორტრეტები ფრონტალურად გადმოიცემა (სურ. 235-237).

ფიროსმანაშვილის სიუჟეტური კოპოზიციების საფლავის ქვების იკონოგრაფიული სქემებთან მსგავსების თვალსაზრისით, საინტერესოა სურათის „ქეიფი ვაზის ტალავერში“ შედარება მამაკაცის საფლავის ქვასთან შინდისის სასაფლაოდან (სურ. 238-239), რომელზეც მხატვრის სურათზე წარმოდგენილი ცენტრალური ფიგურის მსგავსად, გალიბანდის ქუდსა და ჩოხაში შემოსილი მამაკაცია გამოსახული. მას ერთ ხელში ზეაღმართული ყანწი უჭირავს, მეორე კი ქამართან აქვს მიტანილი. ფიროსმანაშვილის სურათზე სამი მოქეიფე ზეაწეული ყანწებით ვაზის ტალავერის ფონზეა გამოსახული. გარდაცვლილის პორტრეტი მცენარეულ ანტურაჟშია წარმოდგენილი. მსგავსი მცენარეული გარემო ხშირად გვხვდება საფლავის ქვების რეპერტუარში, რაც ედემის ბაღში გარდაცვალების შემდგომ ცხოვრებას უნდა განასახიერებდეს. საფლავის ქვებზე ასევე ვხვდებით გაშლილ სუფრასთან მჯდომ პორტრეტებსაც, მაგ. საფლავის ქვები მუგუდადან, დუმაცხოდან. პორტრეტირებულთა ფიგურების, პოზების, ჩაცმულობისა და ტიპური დეტალების მსგავსების პარალელურად, საფლავის ქვების მორთულობასთან ფიროსმანაშვილის ზოგიერთი სურათის ანტურაჟის მსგავსებაც გარკვეულწილად ხსნის მხატვრის პორტრეტების ზედროულ ხასიათს და მათ ერთგვარ მემორიალურ ელფერს სძენს, რაც, ეპოქისათვის დამახასიათებელი საერთო მოვლენა უნდა იყოს.

საფლავის ქვების მორთულობაში გამოყენებული იკონოგრაფიული სქემების ფიროსმანაშვილის „პორტრეტ-ტიპებთან“ შედარება პორტრეტისადმი იდენტური მიდგომის არსებობას ცხადყოფს – აქ ინდივიდუალურის ნაცვლად ზოგადი, ამა თუ იმ სოციალური ფენისა თუ პროფესიის ატრიბუტებია ხაზგასმული. საფლავის ქვების გამოსახულებების მსგავსად, სადაც იარადი, გუთანი, მაკრატელი, საჩეხელი, საკერავი მანქანა (სურ. 94-99) გარდაცვლილის ცხოვრების წესზე მიმანიშნებელი მეტყველი სიმბოლოებია, მხატვრის პორტრეტებზე წარმოდგენილი სხვადასხვა დეტალი (კოვზი – მზარეულის, თევზი – მებაღურის ხელში და ა.შ.), პორტრეტირებულთა დასახასიათებლად გამოიყენებული ნიშან-სიმბოლოებად წარმოგვიდგება<sup>118</sup>.

<sup>118</sup> ამ კონტექსტში ასევე საინტერესო უნდა იყოს ს. მაკალათიას მიერ აღწერილი საახალწლო რიტუალი ფშავში: „ვახშმის შემდეგ ოჯახის დიასახლისი ბედისკვერების ცხობას დაიწყებს... თითოეულ ბედისკვერზე „სათავნო“ ნიშანია დასმული, რომელიც პატრონის შრომა-საქმიანობის დამახასიათებელია: მეცხვარისას ცხვრის ფარა, მეძროხისას – ძროხა, გუთნისდედისას – სახრე, პურის თავთავი და სხვა“ (მაკალათია 1934: 159-161). ქართულ ეთნოგრაფიულ ყოფაში შემონახული მსგავსი რიტუალები კიდევ უფრო ნათლად გვეხმარება იმ პერიოდის საზოგადოების ცნობიერებაში პროფესიის მიმანიშნებელი სახე-სიმბოლოების გააზრებაში.

საფლავის ქვის გამოსახულება და ტექსტი - ტექსტისა და გამოსახულების ურთიერთმართების საკითხს ნიკო ფიროსმანაშვილის შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ნიმუშებთან შედარებისას შევეხეთ. არანაკლებ საინტერესოა, თუ როგორ ხდება გამოსახულებებისა და წარწერების – ეპიტაფიების შერწყმა მემორიალურ პორტრეტში და რა სახის კავშირი შეიძლება დაინახოთ საფლავის ქვის მორთულობის ამ ასპექტსა და ფიროსმანაშვილის სურათების ამავე თავისებურებას შორის.

წარწერა, რომელიც საფლავის ქვის იკონოგრაფიული პროგრამის აუცილებელი ელემენტია, ზოგჯერ მხოლოდ გარდაცვლილის ვინაობას და ასაკს გვამცნობს, ზოგჯერ კი უფრო გავრცობილ ტექსტს – ეპიტაფიებს, სავედრებელ წარწერებს და სამგლოვიარო პოეზიის ნიმუშებს შეიცავს (სურ 381-382; არაბული 2006). ი. გრიშაშვილი იგონებს, რომ XIX-XX საუკუნის მიჯნის საქართველოში მიღებული იყო პრაქტიკა, როდესაც ჭირისუფლები გარდაცვლილის საფლავისთვის მწერლებს უკვეთავდნენ გალექსილ ხოტბა-წარწერებს. ამგვარი ეპიტაფიები თავად მასაც არაერთხელ დაუწერია ახალგაზრდობაში. „ქალაქის განაპირა უბნების სასაფლაოთა „ქვათა დაღადი“ ეს თავისებური ხალხური პოეზია... მეტად საყურადღებოა და დამახასიათებელი” (გრიშაშვილი 1927: 123).

ამ კონტექსტში უდავოდ საყურადღებო უნდა იყოს გადმოცემა, რომელიც მოგვითხრობს ნიკო ფიროსმანაშვილს მიერ სურათებში ლექსების ტაეპებისა და ვრცელი ციტატების ჩართვის ფაქტზე: მხატვრის თანამედროვე, ვინმე ვასო ჩაჩანიძე იგონებს, რომ 1911-1912 წლებში მეტეხის ხიდთან თელაველმა კაცმა, გვარად ასათიანმა, მეტსახელად უტრუხუნემ, გახსნა ტრაქტორი, რომელსაც მტკვრის თავზე გადმოკიდებული აივანი ჰქონდა. იმ ხანებში თბილისში ცნობილი კონსტრუქტორი, მფრინავი ბესარიონ ქებურია აეროპლანით გაფრინდა, რამაც უტრუხუნეს გადააწყვეტინა თავისი ტრაქტორისთვის „აეროპლანი” დაერქმია. მან ნიკოს ტრაქტორის მოხატვა დაუკვეთა. მხატვარს აქ დაუხატავს დიდუბის იპოდრომი და ჰაერში აეროპლანი, შიგ მჯდომი პილოტით, სურათის ქვეშ კი ღამაზი ასოებით მიუწერია იმ დროს ბესარიონ ქებურიას საქებრად ხალხის მიერ გამოთქმული ლექსის პირველი ტაეპი (მოგონებანი ფიროსმანზე 1986: 117-120):

„ბესარიონ ქებურია

ვაჟკაცობით ქებულია.

მტკვარზე გადის უხილოდ,  
მაღლა ადის უკიბოდ”.

ფიროსმანაშვილს ასევე დაუხატავს მოქეიფეთა სცენა, რომელსაც მიაწერა აკაკის ექსპრომტი:

„მიყვარს თარი, გულსაკლავი, მკენესარი,  
სევდებისა უკუმყრელი ეს არი.  
სიმები რომ დაიწყებენ ჟღერასა,  
სული შფოთავს, გული შეიქმს ძგერასა”.

მესამე ვიწრო კედელზე ნიკო ფიროსმანს დაუწერია ხალხური ლექსი:

„ქარო, ქროლა ვინ გასწავლა?  
შეგარდენო, ნადირობა?  
ბრძენო, ვარსკვლავთ მრიცხველობა,  
რუსთაველო, შაირობა?”<sup>119</sup>

ფიროსმანაშვილის მიერ ვიზუალური და ლიტერატურული ნარატივის სინთეზის მემორიალურ კულტურაში მიღებული ანალოგიური პრაქტიკის კონტექსტში გაანალიზება ამ მოვლენას ერთგვარ ეპოქალურ ჭრილში წარმოგვიდგენს. ამასთან, საფლავის ქვების ეპიტაფიებსა და ფიროსმანაშვილის ტექსტებს შორის იკვეთება გარკვეული ფორმისეული კავშირიც: უმეტეს შემთხვევაში საფლავის ქვის ეპიტაფია მაყურებელს/მკითხველს გარდაცვლილის ისტორიას პირველ პირში მოუთხრობს, მაგალითისთვის, საფლავის ეპიტაფია მანგლისიდან:

„ამ უბედურმა სიკვდილმა რა უდროდ მიგდო მახე  
მამაშორა წუთისოფელს, შავ მიწაში დავიმარხე”.

(არაბული, თათარაიძე 2007:108)

ან ეპიტაფია მარაბდიდან:

„ცის მაგიერ მფარავს მიწა  
ვმადლობ მასა ვინც მამიწა  
წამკითხველო გთხოვთ ვედრებით  
ღირს მყოთ თქვენგან მოხსენებით  
იცით რომელ ვიყავ თქვენებრ

<sup>119</sup> სამწუხაროდ, ფიროსმანაშვილის მიერ მოხატული ღუქნების მხატვრობიდან ჩვენამდე არცერთს არ მოუღწევია.

ერთ უამს თქვენც იქნებით ჩემებრ  
კნენა ეკატერინე ბარათოვისა თარხანოვის  
ასული ვიყავ ოცდახუთის წლისა  
მოვშორდი გაუხარეღ წუთის სოფლისა ცქერასა”  
(არაბული, თათარაიძე 2007:108)

საფლავის ქვების თანმხლები ეპიტაფიების მაყურებელთან/მკითხველთან ინტერაქციის ფორმასთან მსგავსებას ამჟღავნებს ფიროსმანაშვილის სურათი „მწოლიარე ქალი“, სადაც პორტრეტირებულის ხელში გამოსახული წერილი მაყურებლისკენაა შემოტრიალებული და ტექსტიც პირველ პირში მიმართავს მაყურებელს: „აბა მნახეთ რა დღეში ვარ კიდენ და გაუმარჯოს კეთილ ხალხს“ (სურ. 108).

საინტერესოა, რომ საეკლესიო ხელოვნებისგან განსხვავებით, სადაც წარწერის შინაარსი და ადგილი მკაცრადაა განსაზღვრული კანონიკით, ტექსტის კომპოზიციური განაწილების თვალსაზრისით მეტი თავისუფლება ჩანს საფლავის ქვებზე, სადაც ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათების მსგავსად, ხშირად ვაწყდებით წარწერისა და გამოსახულების შერწყმის ორიგინალურ მსატვრულ გადაწყვეტას. ამის მაგალითად შეგვიძლია მოვიტანოთ საფლავის ქვები წვერიდან (სურ. 240-241), სადაც წარწერები პორტრეტირებულთა სამოსის კალთაზეა დატანილი. ეს გარკვეუწილად მოგვაგონებს ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ სურათში „გვიმრამდეების ქეიფი“ ახალგაზრდა ყმაწვილის წინსაფრის კალთაზე დატანილ ვინაობის აღმნიშვნელ წარწერას (სურ. 118).

ვფიქრობთ, რომ საფლავის ქვების ეპიტაფიებისა და გამოსახულებების ურთიერმიმართების ანალიზის ფონზე ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში წარწერების, მათ შორის პოეზიის ნიმუშების ჩართვის პრეცედენტების განხილვა, ასევე ადასტურებს ამ ორ, თანადროულ ფენომენს შორის არსებულ კავშირს.

საფლავის ქვების მოტივები და ნიშან-სიმბოლოები – საფლავის ქვების მორთულობის პროგრამაში პორტრეტების გარდა, ვხვდებით ნიშან-სიმბოლოთა მთელ რეპერტუარს (სურ. 245-247). მათი უმეტესობა გავრცელებული ქრისტიანული სიმბოლოებია, რომლებმაც XIX საუკუნის შემდგომ, ეკლესიათა

მშენებლობის პროცესის შესუსტებასთან ერთად, ეკლესიათა კედლებიდან და ფასადებიდან საფლავის ქვებზე გადმოინაცვლა (ნადირაძე 1998: 98).

ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის რეპერტუარსა და საფლავის ქვების მორთულობას შორის მსგავსების კონტექსტში, პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ცხოველთა გამოსახულებები, რომლებიც მრავლად გვხვდება საფლავის ქვების დეკორის პროგრამაშიც. მათი უმეტესობა ამ შემთხვევაში გარდაცვლილის სულის საოხად შესაწირის სიმბოლოა. ხშირად გვხვდება ცხვრის, ერკემლის, ხარისა და ირმის გამოსახულებები, რომლებთანაც თავისი კომპოზიციური სტრუქტურით ახლოს დგას ფიროსმანაშვილის ცხოველთა სერიის მრავალი ნიმუში.

საფლავის ქვებზეც განსაკუთრებით ხშირად ვხვდებით ცხვრის, კრავის გამოსახულებებს (სურ. 248-253):<sup>120</sup>. ხშირია, როდესაც ცხვრის გამოსახულებებს თან ახლავს ფიგურები ჯვრით ხელში ან ორანტას პოზაში (სურ. 252-253). ფიროსმანაშვილის ცხვრებთან თავისი გულუბრყვილო გამომსახველობით განსაკუთრებით ახლოს დგას საფლავის ქვის რელიეფი ჭობისხევიდან, რომელზეც თეთრი ფერის საღებავით დაფერილი, თავდახრილი, პროფილში წარმოდგენილი ცხვარია გამოსახული (სურ. 251). ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათი „ცხვარი სასაფლაოზე ანგელოზებთან ერთად“ (სურ. 285) კი პირდაპირ მიუთითებს მემორიალურ კულტურასთან მისი ცხვრების სერიის კავშირზე.

საფლავის ქვებზე ასევე ხშირია ირმის გამოსახულებები, რის საილუსტრაციოდაც შეგვიძლია გავიხსენოთ საფლავის ქვები დუმაცხოს, ჭანდრების, ფასანაურის სასაფლოებიდან (სურ. 254-258). ფასანაურის სასაფლაოზე შემორჩენილ საფლავის ქვაზე ირემი მარჯვნივაა მიმართული და პროფილშია წარმოდგენილი, მის მარცხენა მხარეს ხეა გამოსახული, რაც ცხოველის უტრირებულ რქებთან ერთად, მას სიცოცხლის ხის ექვივალენტად და ორი სამყაროს „შემაკავშირებელ“ არსებად წარმოგვიდგენს. საგანგებოდაა გაზრდილი ირმის ატოტვილი რქები საფლავის ქვებზე ჭანდრებიდან და

<sup>120</sup> თუ შესხეთსა და ქვემო ქართლში ცხვრის ქანდაკება საფლავის ძეგლად გამოიყენება, საქართველოს სხვა კუთხეებში, მაგალითად, დასავლეთ საქართველოში, კერძოდ, იმერეთში, ცხვრისა და კრავის ბარელიეფებით შემკული ქვები ფართოდ გავრცელებული მოვლენაა (ნადირაძე 1998: 99; სურ. 248-253)

დუმაცხოვრებელი<sup>121</sup>. საფლავის ქვებზე წარმოდგენილი ირმების მსგავსად, ფიროსმანაშვილის ირმების უმეტესობაც პროფილში ან მაყურებლისკენ შემობრუნებული თავითაა წარმოდგენილი, რაც ამ ცხოველის სილუეტის უკეთ აღქმაში გვეხმარება. ვფიქრობთ, რომ ამ სერიის არქექტიპული სახე, რომელზეც ნაშრომის წინა ნაწილში გვქონდა საუბარი, მხატვრის თანადროულ ეპოქაში ირმის სიმბოლოს პოპულარობიდან უნდა მომდინარეობდეს.

საფლავის ქვების ზომორფულ მოტივებს შორის მცენარეულ გარემოში მოთავსებულ, ნახტომში გამოსახულ კურდღელსაც ვხვდებით, მაგ. საფლავის ქვა ახატანის სასაფლაოდან, რომელიც ერთი მხრივ, დიდ მსგავსებას ავლენს შუა საუკუნეების ქართულ ქვაზე კვეთის ზემოთ განხილულ მაგალითებთან (მაგ. ბოლნისის სიონის საკურთხეველიწინა სვეტის კაპიტელთან, V ს.), მეორე მხრივ კი, ფიროსმანაშვილის სურათთან „კურდღელი“ (სურ. 139).

საფლავის ქვების მორთულობის პროგრამის მნიშვნელოვანი ელემენტია თევზის გამოსახულება, რომლის ევქარისტიულ მნიშვნელობაზე წინა თავში გვქონდა საუბარი. ამ გამოსახულების პოპულარობა საფლავის ქვათა მორთულობის პროგრამაში (მაგ. საფლავის ქვა ტაშისკარიდან, სურ. 258) აჩვენებს, რომ XIX საუკუნის საქართველოში ეს საყოველთაოდ გავრცელებული ქრისტიანული სიმბოლოც თავისებურ ადაპტაციას განიცდის და საერო ხელოვნებაში მკვიდრდება, როგორც ერთგვარი გახალხურებული, სინკრეტული სახე.

როგორც აღინიშნა, ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში ხშირად ვაწყდებით მოტივებს, რომლებიც ძალზე ხშირად მეორდება მის სურათებში.<sup>122</sup> ამის მაგალითად შეგვიძლია გავიხსენოთ სცენიდან სცენაში გამეორებული მოჩარდახებული, ზოლიანი ნაჭრით დაფარული ურემი და ფაეტონი მასში შებმული ცხენებითა თუ ხარებით (აბრა – „რასპივონჩოე ნა ვინოს“, „თეთრი დუქანი“, სახალხო დღესასწაულების სცენები – „წმინდა გიორგის დღეობა ბოლნისში“, „ექვსი პანო“, „კახეთის ეპოსი“, სურ. 259-265).<sup>123</sup> ფიროსმანაშვილის

<sup>121</sup> ირმის რქა, და აქედან გამომდინარე ირემი (ან ირმის რქიანი ცხენი), რომელიც თავის თავში აერთიანებს სიცოცხლის ხისა და შესაწირი ცხოველის სიმბოლოს, ქართულ მითოლოგიასა და რიტუალურ სისტემაში, განსაკუთრებით კი მემორიალურ კულტურაში, ორი სამყაროს „შემავრთებელ“ ღერძად წარმოგვიდგება (აბაკელია 2009 31-41).

<sup>122</sup> „ყველა ეს გამოსახულება სიმბოლოს როლს თუ არ თამაშობს, გარკვეული კატეგორიის პირებისა და სიუჟეტების მუდმივ ატრიბუტად მაინც იქცევა“ (ბერიძე 2007: 91).

<sup>123</sup> იმ პერიოდის სახალხო დღესასწაულების შესახებ საინტერესო ცნობებს ვხვდებით ი. გრიშაშვილთან: „ტფილისის ახლომახლო ბევრი ეკლესიაა, რომელთა „ხატობაც“ ტფილისიდან აუარებელ ხალხს

მეგობარი, ბეგო იაქიევი იგონებს, თუ როგორ დახატა მხატვარმა სურათი „თელეთობა“: „ერთხელ ჩემი სამიკიტნოს წინ გაჩერდა მოჩარდახებული ურემი, ვიღაც მდიდარი კაცის ოჯახი იჯდა შიგ“, – იხსენებს იგი – „თვითონ ურმის პატრონი წინ იჯდა. ურმის შიგნით მოჩანდა ახალგაზრდა ქალი, რომელსაც ხელში სააღდგომო ბატკანი ეჭირა. იქვე ეგდო უშველებელი ტიკი. უღელი კამეჩი იყო შებმული... ყველაფერი ეს ისე მომეწონა, რომ დავუძახე ნიკალას, რომელიც აქვე, სამიკიტნოს უკან ცხოვრობდა, და ვთხოვე დაეხატა. ნიკალამ შეხედა ურემს... ერთი საათის შემდეგ გამომიტანა სურათი, ყველაფერი ისე იყო, როგორც სინამდვილეში” (ზდანევიჩი 1965: 18).

ბეგო იაქიევის მონათხრობისა და ფიროსმანაშვილის დღეობების სცენათა მსგავსება ადასტურებს, რომ მხატვარი თავისი ნამუშევრების თემატიკას და სხვადასხვა მოტივებსა და ატრიბუტებს იმდროინდელი ყოფიდან ირჩევდა (სურ. 265-266). ზოგიერთი ტილო მაშინდელი საქართველოს ყოფის ამსახველ საინტერესო დოკუმენტურ საბუთადაც გამოდგება. მიუხედავად იმისა, რომ ურემი, ფაეტონი, და ეტლი თანადროული ყოფის განუყოფელი ნაწილი იყო, მხატვრის სურათებზე ამ და სხვა „მუდმივი“ მოტივების ხასიათი და სიხშირე მათ უფრო ღრმა სემანტიკურ მნიშვნელობაზეც დაგვაფიქრებს. შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათებში ერთ-ერთ მუდმივ მოტივად ქცეული მოჩარდახებული ურემი ძალზე წააგავს საფლავის ქვებზე გამოსახულ ურმებს და გუთნისდედების პროფესიის მინიშნებად მიჩნეულ ხარებიან გუთანს, (სურ. 267). საფლავის ქვების იკონოგრაფიულ პროგრამაში დადასტურებული ბორბლის გამოსახულებათა სიმრავლე ასევე წარმოშობს ვარაუდს, რომ ბორბალი და ბორბლიანი ტრანსპორტის გამოსახვა მემორიალურ ძეგლებზე ერთი „ქვეყნიდან“ მეორეში გადასვლის არქაულ სიმბოლოს უნდა განასახიერებდეს.

ამ კონტექსტში, საინტერესოა ნიკო ფიროსმანაშვილის ერთ-ერთი ბოლო ნამუშევარი – „კახეთის მატარებელი“ (სურ. 268), რომელიც მხატვრის სურათებს შორის განსაკუთრებული მისტიციზმით გამოირჩევა. ჩამავალი მზის

---

იზიდავდა – ბოლნისობა, ბარბარობა, შანებადობა, თელეთობა, ღვათაებობა, ელიობა, წინანაურობა და სხვა...” – გადმოვეცემს იოსებ გრიშაშვილი. „ოჯახის უხუცესი წევრები და ქულფათობა მოფარდაგებული ურმით მიემგზავრებოდნენ, ხოლო ყარაჩოღელები – წინადით დაქირავებული ეტლით... ეტლები, რომლებშიაც უეჭველად სამი ცხენი უნდა ყოფილიყო შებმული, საგანგებოდ იყო მორთული მწვანე რტოებით, ცხენებს ყელზე ზანზალაკები ჰქონდათ ასხმული, ქონრები კი ბაღდადით შეკონილი” (გრიშაშვილი 1927: 27).



და მთების ფონზე გამოსახულია მატარებელი, რომლის ფანჯრებშიც, ყვითელი „მისტიკური“ განათების ფონზე, მუშამბაზე შავ ლაქებად დატოვებული მგზავრთა ჩრდილები მოჩანს. მატარებელი გაურკვეველი მიმართულებით მიემართება, მის წინ ლიანდაგია, უკან კი არა. ორთქლმავლიდან ამომავალი შავი ფერის კვამლი სურათის იდუმალ განწყობილებას კიდევ უფრო ამძაფრებს. სიმბოლურია მატარებლის წინ, მიწაზე მიმობნეული დიდი ზომის ტიკები და ცარიელი ქვევრები, რომლებიც თითქოს ამქვეყნიური არსებობის ამაოებაზე მიანიშნებს.

შეიძლება პარალელი გავავლოთ ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათებში სხვადასხვა ჭურჭლის გამოსახულებებსა (სურ. 305, 307-308, 357) და საფლავის ქვებზე წარმოდგენილ ჭურჭელს შორის (სურ. 306), რომელთა სიმბოლიკაშიც ერთმანეთს ერწყმის ქრისტიანული – წმინდა ზიარების იდეა (ნადირაძე 1998: 47) და გარდაცვალების შემდგომი ცხოვრების შესახებ გავრცელებული ხალხური რწმენა-წარმოდგენები.

საფლავის ქვების მორთულობასა და ფიროსმანაშვილის შემოქმედებას შორის საინტერესო პარალელები დასტურდება ყვავილებისა და ჩიტების გამოსახულებებთან მიმართებაშიც (სურ. 269-172). საფლავის ქვების მორთულობის რეპერტუარში ჩიტი მიცვალებულის სულის განსახიერებაა (ლაღნერი 1992: 138-143). საფლავის ქვებზე ჩიტის გამოსახვის მაგალითებს ვხვდებით საფლავის ქვის ლოდზე ტაშისკარიდან, ჭორვილადან, დუშეთიდან, სატივედან (ხაშურის რაიონი, სურ. 268-269)<sup>124</sup>. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა სამეგრელოს ეთნოგრაფიულ ყოფაში შემორჩენილი ტრადიცია, რომელსაც თ. სახოკია აღწერს: ადამიანის გარდაცვალებიდან მეოცე დღეს „ზედ დაკვლის“ რიტუალს ატარებდნენ. მიცვალებულის სახელზე სუფრას გაშლიდნენ და სუფრაზე თეთრ მტრედს დასვამდნენ. მტრედი ამ შემთხვევაში მიცვალებულის სულს განასახიერებდა, რომელიც სადილის დაწყებამდე სააქაოში იყო, ხოლო „ზედ დაკვლის“ შემდეგ გაფრინდებოდა იმქვეყნად (სახოკია 1940: 183). ჩიტის ამავე სიმბოლურ მნიშვნელობას მოწმობს კოჯრის სასაფლაოს ერთ-ერთი ქვის ეპიტაფიაც (რელიფი):

<sup>124</sup> „შესაძლოა ითქვას, რომ სიუჟეტი – მიცვალებულის სულის გამოსახვა ფრინველად – არის ერთ-ერთი ყველაზე უძველესი და დასრულებული შინაარსის მატარებელი სიმბოლო, უნივერსალური და საყოველთაო, თითქმის მთელი მსოფლიოს მასშტაბით“ (ნადირაძე 1998). „საფლავის ქვებზე გამოხატული ჩიტები, მტრედები და ნახევრად ფრინველები ძირითადად წარმოდგენენ მიცვალებულის სულებს და მათ ქვეყანაში, ანუ ცათა სასუფეველში გადამყვან დამხმარე ძალას“ (ნადირაძე 1998: 43, 56).

„გაი სულთამხუთავი რა სასტიკად მომექცა  
რისხვით შემომიტია ვსთქვი ცა თავზე დამექცა  
ემხის მერანზე ვიჯექ, მიბორძიკა წამექცა,  
და სიცოცხლის ფრინველი, გამიფრინდა გამექცა“  
(არაბული, თათარაიძე 2007: 132).

ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ ყვავილის, როგორც ქალის პორტრეტის თანმხლები ერთგვარი ნიშან-სიმბოლოს გამოყენებაზე ზევით არაერთხელ იყო საუბარი, რასაც ასევე ვხვდებით საფლავის ქვებზე მაგ. თიანეთის სასაფლაოდან ერთ-ერთი საფლავის ქვაზე, სადაც ახალგაზრდა ქალს ხელში ყვავილების თაიგული უჭირავს (ნ. ბრაილაშვილის ჩანახატი, სურ. 280) საინტერესოა, რომ მემორიალურ ძეგლებზე ყვავილიც სიცოცხლის, სიყმაწვილის სიმბოლოდ წარმოგვიდგება, შესაბამისად ყვავილის დატკნობა სიკვდილის აღგვორიული სახეა (სურ. 280-283)<sup>125</sup>.

ფიროსმანაშვილის რეპერტუარში მემორიალური დანიშნულების ძეგლების მორთულობაში გამოყენებული სიმბოლური გამოსახულებების ჩართვის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია ქალისთავიანი ანგელოზის მოტივი (სურ. 284-287). ამ მოტივს ვხვდებით მხატვრის სურათებზე „ცხვარი სასაფლაოზე ანგელოზებთან ერთად“ და „საადღვომო ნატურმორტი“. აღნიშნული ფრთოსანი არსების იკონოგრაფია – ანგელოზი ტანის გარეშე, რომელსაც ქალის თავი აქვს და თმა შუაზე აქვს გაყოფილი, პირდაპირ მომდინარეობს მემორიალური ძეგლების რეპერტუარიდან. ანალოგიური „იკონოგრაფიის“ მქონე ქალისთავიანი ანგელოზების გამოსახულება ძალზე ხშირად გვხვდება საფლავის ქვებზე, ძირითადად ლოდების კუთხეებში (საფლავის ფილები თბილისის კუკიის, პეტრე-პავლეს სასაფლაოებიდან, ასევე საფლავებზე წავკისიდან, ზიმონიკიდან, მარაბდიდან და სხვა, სურ. 286-287). საინტერესოა, რომ მიცვალებულის თავთან გამოსახულ ანალოგიურ ანგელოზებს ვხვდებით ნაქარგ გადასაფარებლებზეც

<sup>125</sup> ამის საილუსტრაციოდ შეგვიძლია მოვიყვანოთ რამდენიმე ეპიტაფია, მაგალითად 1909 წლის ეპიტაფია ტაბახმელაძე: „მოეშორდი წუთი სოფელსა, დავუკანი ვარდივითა (არაბული, თათარაიძე, 2007: 128); ჭობისხევის 1896 წლის საფლავის ქვის ეპიტაფია: „ბარიშნა ყმაწვილი ქალი მამწვევითა ვარდის შტოსავით“ (არაბული, თათარაიძე, 2007: 89), ეპიტაფია საფლავის ქვაზე არტაანიდან:

„მთვარე დაბნელდა, დაბნელდა  
მზეც იმოსება შავადა  
დაშავდნენ ვარდის ყვავილნი  
იანიც გახდნენ ავადა  
რადგან სამზეო ქვეყანა  
დავსტოვე თავის თავადა“  
(არაბული, თათარაიძე, 2007: 89)

(სურ. 192)<sup>126</sup>, რაც ამ პერიოდის მემორიალური კულტურის ერთიან „სამეტყველო ენასა“ და მხატვრულ ხერხებზე მიგვანიშნებს. ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ „ჩიტი-ქალწულის“ მოტივის გამოყენება სურათებში – „ცხვარი სასაფლაოზე ანგელოზებთან ერთად“ და „საადღეობო ნატურმორტი“, კიდევ ერთხელ მიუთითებს მხატვრის მიერ საფლავის ქვების იკონოგრაფიული პროგრამის ცოდნასა და ზოგადად, მის შემოქმედებაში ქრისტიანული, თუმცა უკვე ხალხურ მითოლოგიასთან წილნაყარი სიმბოლიკის არსებობაზე. ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებისა და საფლავის ქვების მორთულობის პროგრამის შედარება აჩვენებს, რომ მათ საერთო ნიშნებს შორის შეიძლება გამოვყოთ სრული სიმაღლით წარმოდგენილი პორტრეტების ფრონტალური პოზები, უესტიკულაციის მსგავსება, ისევე როგორც „პორტრეტ-ტიპის“ იკონოგრაფიული სქემებისა და თანმხლები ნიშან-სიმბოლოების საზიარო ვრცელი პროგრამის არსებობა (ყანწი, იარაღი, ყვავილი, ქოლგა და ა.შ.). აქვე ვხვდებით „შემოკლებული რედაქციის“ სიუჟეტურ კომპოზიციებსაც, მაგ. ქალი ბავშვითა და კოკით, მამაკაცების პორტრეტები შესაწირ ცხოველთან ერთად, მამაკაცი გაშლილი სუფრის ფონზე, რომლებთანაც დიდ მსგავსებას ავლენს ფიროსმანაშვილის ანალოგიური იკონოგრაფიული სქემებით შესრულებული კომპოზიციები: „ქალი კოკით შვილებთან ერთად“, „ქეიფი ვახის ტალავერში“, „ეოჩი“.

საინტერესო პარალელები იკვეთება ფიროსმანაშვილის სურათებსა და მემორიალური ძეგლებში წარწერების გამოყენების კუთხით, როგორც კომპოზიციური, ისე შინაარსობრივ-ფორმისეული თვალსაზრისითაც.

პორტრეტების პარალელურად, ფიროსმანაშვილის რეპერტუარში არსებული გამოსახულებები მსგავსებას ავლენს საფლავის ქვების პროგრამაში შემავალ არაერთ ზომორფულ მოტივსა და ნიშან-სიმბოლოსთან (მაგალითად, ირემი, ცხვარი, თევზი, ჩიტი, ურმები, სხვადასხვა სახის ჭურჭელი, ქალისთავიანი ანგელოზი). ეს ეხება როგორც ვიზუალურ სქემებს, ისე მათ თემატურ-შინაარსობრივ მხარეს. ამასთან, ამ სიმბოლოთა უმეტესობა შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ტრადიციებით საზრდობს, თუმცა უკვე

<sup>126</sup> ამ თვალსაზრისით ნიშანდობლივია ქუთაისის სახელმწიფო მუზეუმში დაცული XIX საუკუნის სახარების ჭედური ვდაც, სადაც ანგელოზების გამოსახულებები, საფლავის ქვის ანალოგიურად, კუთხეებშია გამოსახული (სურ. 462). ანალოგიური გამოსახულებები გვხვდება ამ პერიოდის პერალდიკის ნიმუშებზეც.

ხალხურ რწმენა-წარმოდგენებთანაა წილნაყარი და აღნიშნული ეპოქის სინთეზური მსოფლმხედველობის გამომხატველია. მემორიალური პორტრეტი და მისი თანმდევი პროგრამის უნივერსალური მოდელის არსებობა, რომელიც XIX საუკუნის განმავლობაში XX საუკუნის დასაწყისამდე მთელი ქვეყნის მასშტაბით ვრცელდება და ყველა სოციალურ ფენას აერთიანებს, გარკვეუწილად ხსნის ფიროსმანაშვილის მხატვრობაში მათი ჩართვა-გამოყენების თვალსაჩინო პრეცედენტს.

### ***2.3. ფიროსმანაშვილის მხატვრობა და მისი კავშირი ხალხურ დეკორატიულ-გამოყენებით ხელოვნებასთან***

XIX საუკუნის ადამიანის მსოფლმხედველობისთვის დამახასიათებელი სახე-სიმბოლოებით აზროვნების კიდევ ერთი დასტური უნდა იყოს ამ პერიოდის ხალხური დეკორატიულ-გამოყენებითი ნიმუშების მხატვრული სახეები. ამის ნათელი მაგალითია ე.წ. ქართული „ლურჯი სუფრის“ ორნამენტიკა (სურ. 268-269, 320), რომელიც ფართოდ იყო გავრცელებული XIX საუკუნის თბილისისა და საქართველოს სხვა რეგიონების მოსახლეობის ყოფაში. „ლურჯი სუფრა“ განსაკუთრებულ, სადღესასწაულო შემთხვევებში იშლებოდა და გარკვეული რიტუალური დანიშნულება ჰქონდა (ბრაილაშვილი 1990). ლურჯი სუფრის სადღესასწაულო ფუნქცია თავისთავად გულისხმობს, რომ მისი მორთულობის პროგრამაში ინტეგრირებული გამოსახულებები გარკვეული საკრალური მნიშვნელობის მატარებელი სიმბოლოები უნდა ყოფილიყო. აქ ერთმანეთს ერწყმის ქრისტიანულ და ხალხურ რწმენა-წარმოდგენებში შემონახული სახეები, რაც გვეხმარება ამ გამოსახულებათა თანადროული კონტექსტის გაგებაში. ჩვენი კვლევისთვის განსაკუთრებით საინტერესოა „ლურჯი სუფრის“ მორთულობაში ჩიტის, ირმის<sup>127</sup> და თევზის გამოსახულებათა სიმრავლე (სურ. 288-292), რაც ამ შუასაუკუნეებრივი სიმბოლოების ყოფით გარემოში ადაპტაციის კიდევ ერთი ნათელი მაგალითია.

<sup>127</sup> ამ ეპოქაში ირმის მითოლოგიზებული სახის ანალიზისთვის საინტერესოა ი. გრიშაშვილის ცნობა, რომელიც მოგვითხრობს, რომ ამ პერიოდში ხალხში გავრცელებულ საკითხავეებს შორის იყო „რუსუდანიანი“, სადაც ვხვდებით მონადირისა და ირმის ისტორიას: მეფის ძე ნადირობისას დაჭრის ირემს, რომელსაც აღმოაჩნდება „რქა – ოქროსი, ჩლიქები – შავი, მკერდი – თეთრი და წითელი ზურგი“, რომელიც მეფისწულს დაეხმარება ხელმწიფის ობოლ ქალზე დაქორწინებაში. (გრიშაშვილი 1927: 91). ამასთან, საინტერესოა, რომ ირმის თემა უკავშირდება საქორწინო რიტუალს და შესამაბისად, „ლურჯი სუფრის“ სადღესასწაულო კონტექსტს, რაც კიდევ ერთხელ მიუთითებს, რომ ირმის უძველესი კულტი ამ გარდამავალი ეპოქის ხალხურ წარმოდგენებშიც ძალზე აქტუალურია.

ამ კონტექსტში საგულისხმოა *სუფრის* იკონოგრაფიულ სქემაში თევზის ჩართვა, რადგან თევზი თავისი ევქარისტიული მნიშვნელობიდან გამომდინარე, ხშირად გამოისახებოდა შუა საუკუნეების მოხატულობების სერობათა სცენებში. ამავედროულად, თევზის გამოსახულება თითქმის ყოველთვის გვხვდება ფიროსმანაშვილის ლხინის სცენათა სუფრაზეც. ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს, რომ ლურჯი სუფრის ორნამენტში თევზი ხშირად გამოისახება ჯვრით (სურ. 292). ეს კიდევ ერთი ილუსტრაციაა იმისა, თუ როგორ ხდება გარკვეული ქრისტიანული სიმბოლოების „გახალხურება“ და თავისებური ადაპტაცია. ვფიქრობთ, რომ ამ გამოსახულების ხშირი გამოყენება და აქცენტირება ფიროსმანაშვილის სურათებზე ამ მრავალშრიანი სიმბოლოს თანადროულ კონტექსტთან უნდა იყოს დაკავშირებული.

„ლურჯი სუფრის“ ორნამენტული სახეებიდან ფიროსმანაშვილის შემოქმედებასთან კავშირში ჩვენთვის ასევე საინტერესოა ყვავილით ხელში წარმოდგენილი ქალის გამოსახულებათა სიმრავლე. ეს დეტალი კიდევ ერთხელ მიანიშნებს XIX საუკუნის საქართველოში ყვავილის, ამ უნივერსალური სიმბოლოს, ქალის ტიპურ ატრიბუტად გააზრებაზე.

ამავე მოტივების ორნამენტულ სახეებად გამოყენებასა და ფართო გავრცელებაზე მიუთითებს XIX საუკუნის კერამიკის, ხალიჩა-ფარდაგებისა და ხეზე კვეთის ნიმუშები, სადაც დეკორში ჩართული ზომორფული გამოსახულებები (ირმები, ჩიტები) უძველესი რწმენა წარმოდგენების სიმყარეს ადასტურებს (სურ. 288, 291). ხელოვნებისა თუ ხელოსნობის სხვადასხვა მიმართულებებისთვის სახე-სიმბოლოების საზიარო პროგრამის არსებობა გარკვეული ვიზუალური სქემების უნივერსალურობის მიმანიშნებელია, რაზეც ასევე მეტყველებს XIX ს-ის ხალხური ოსტატების მიერ შესრულებული დაზგური ფერწერის ნიმუშები.

#### ***2.4. ფიროსმანაშვილის პორტრეტებისა და თანადროული თვითნასწავლი ფერმწერების შემოქმედების ურთიერთმიმართების საკითხი***

XIX საუკუნის ქართული დაზგური ფერწერის (რომელიც ზემოთ ხატწერისა და „ტფილისური პორტრეტის“ მაგალითზე განვიხილეთ) ნიმუშებს შორის ასევე ვხვდებით თვითნასწავლი ხალხური ოსტატების შემოქმედებასაც.

ცნობილია, რომ იმ პერიოდის თბილისსა და საქართველოს სხვა ქალაქებში არაერთი ამქარი<sup>128</sup> ფუნქციონირებდა. მათ შორის იყო ფერმწერთა პროფესიული გაერთიანებაც, რომელიც ერთდრულად მუშაობდა როგორც საერო, ისე საეკლესიო შეკვეთებზე (ძუცოვა 1984: 37-38). შესაბამისად, გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ ამ პერიოდის ხატები და საერო თემაზე შესრულებული ნიმუშები, კომპოზიციურ-იკონოგრაფიული და სტილური თვალსაზრისით ძალზე ახლოსაა ერთმანეთთან. ბუნებრივია, რომ საზოგადოებაში პორტრეტზე არსებული მოთხოვნის საპასუხოდ, ხალხურ ოსტატთა ნამუშევრების უმეტესობა პორტრეტის ჟანრშია შესრულებული.

ჩვენი მიზნებიდან გამომდინარე, შევეხებით ფერწერული ტილოების ერთ ჯგუფს: XIX საუკუნის ე.წ. „ეთნოგრაფიული პორტრეტებს“<sup>129</sup>, რომლებიც გ. ხოშტარიამ ცალკე ჯგუფად გამოყო და ფიროსმანაშვილის ფერწერასთან დააკავშირა (ხოშტარია 1974: 149-157). აღნიშნული პორტრეტები ზეთის საღებავითაა შესრულებული (მათი ზომებია: 60X40, 55X38). თვითოეულ სურათზე გამოსახულია ქალი ან მამაკაცი პეიზაჟის ფონზე, რომელსაც ქართული ან რუსული წარწერები ახლავს: კახელი, ქისტო, ლეკი ა.შ. უფრო იშვიათია სოციალური სტატუსის მინიშნება: მუშა, თავადი. აქაც ისევე, როგორც ფიროსმანაშვილის მრავალ პორტრეტზე და საფლავის ქვებზე, ფიგურები მოცემულია სრული სიმაღლით, მსხვილი პლანით. ფიგურის ტორსი ნახევრად შეტრიალებულია, თავი – სამი-მეოთხედით, ფეხები კი ფასშია წარმოდგენილი. ეს სურათები, როგორც ჩანს, გარკვეული შტამპების მიხედვით სერიულად მზადდებოდა თბილისის სამხატვრო სალონებში და ბაზარზე გასაყიდად იყო გამიზნული (ხოშტარია 1974: 149-157).

ფიროსმანაშვილის შემოქმედება „ეთნოგრაფიულ პორტრეტებთან“ შეიძლება დავაკავშიროთ იმდენად, რამდენადაც აქაც ვხვდებით „პორტრეტ-ტიპის“ მსგავს მიდგომას და ფიგურების სრული სიმაღლითა და მსხვილი

---

<sup>128</sup> ამქარი – სხვადასხვა ხელობის ოსტატთა პროფესიული გაერთიანება, იმ დროისთვის უმნიშვნელოვანეს სოციალურ სტრუქტურას წარმოადგენდა, საკუთარი წესდებით, რომელიც განსაზღვრავდა როგორც ოსტატისა და შეგირდის ურთიერთობას, ისე ამქარის წევრების ოჯახების მოვლა-პატრონობის და სათანადო დამარხვის წესებსაც (გრიშაშვილი, თბილისი, 1927, 51; კუცია 1984: 80-138).

<sup>129</sup> აღნიშნული პორტრეტები დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში, ს. ჯანაშიას სახ. ისტორიულ მუზეუმში. ეს ნამუშევრები 1937 წელს გადმოტანილია მეტეხის მუზეუმიდან, სადაც ისინი მოხვედრილა საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოებიდან და რუსეთის გეოგრაფიული საზოგადოების კავკასიური განყოფილებიდან, ასევე ზურაბ კობიაშვილისა და ვინმე სულხანიშვილის კერძო კოლექციებიდან (ხოშტარია 1974: 149).

პლანით გამოსახვას. აღნიშნულ პორტრეტებზე პირველ პლანზე წარმოდგენილი ფიგურის უკან პეიზაჟის ფონი იშლება, თუმცა ფიგურისა და ფონის ურთიერთმიმართება სრულიად პირობითია, განსხვავებით ფიროსმანაშვილის ნამუშევრების უმეტესობისგან, სადაც უმეტესად შავი მუშამბის, კედლის, ან ცის სადა ფონია მოცემული. საერთო ნიშნებს შორის შეიძლება დასახელდეს ხალხური ოსტატებისთვის დამახასიათებელი გულუბრყვილო გამომსახველობა, თუმცა, „ეთნოგრაფიული პორტრეტების“ შემთხვევაში, პრიმიტიულობა ახასიათებს გამომსახველობით ხერხებსაც: ფიროსმანაშვილის მხატვრული ენისაგან განსხვავებით, სადაც „გულუბრყვილობა“ მხოლოდ სამყაროსეულ აღქმაში ვლინდება. „ეთნოგრაფიული პორტრეტები“, თავისი მომრგვალებული სახის ოვალით, მოგრძო ცხვირით, მუქი ფერის თვალებითა და სამ მეოთხედ ბრუნში გადმოცეული მომღიმარი სახით ერთგვარი „მანეკენურობით“, შესრულების ხელოსნური დონით ხასიათდება. ვფიქრობთ, რომ ამ პორტრეტების ფიროსმანაშვილის ფერწერასთან კავშირი ნაკლებად თვალსაჩინოა, განსხვავებით იგივე საფლავის ქვების ზემოთგანხილული პორტრეტებისგან, რომლებთანაც კომპარატიული ანალიზის საფუძველზე არაერთი პარალელი გამოვლინდა.

იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, ფიროსმანაშვილის მიერ შესრულებული ისტორიული პორტრეტები გაცილებით მეტ სიახლოვეს ამუღანებს ხალხური ოსტატების მიერ ამავე თემისადმი მიძღვნილ ტილოებთან. კერძოდ, საუბარია შოთა რუსთაველის (სურ. 293-297), თამარ მეფისა (სურ. 301-307) და ერეკლე II-ის (სურ. 312) პორტრეტებზე. ამ ორი თვითმყოფადი ფენომენის შედარებისას ცხადი ხდება, რომ XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის საზოგადოებაში ეს ისტორიული პირები განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდნენ, ხოლო მათი პორტრეტები კონკრეტული იკონოგრაფიული სქემების მიხედვით სრულდებოდა (სურ. 299-300, 308-309, 313-316). ამის მაგალითია ხალხური და გამოყენებითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული XIX საუკუნეში უცნობი მხატვრის მიერ შესრულებული შოთა რუსთაველის პორტრეტი (№ 3486, სურ. 299). ფიროსმანაშვილის პორტრეტების მსგავსად, იგი ტიპური იკონოგრაფიული სქემის მიხედვითაა შესრულებული: სამ-მეოთხედ ბრუნში მოცემული წვეროსანი პოეტი ბუმბულიანი წაწვეტებული

ქულით, გადაშლილი წიგნითა და კალმით ხელშია გამოსახული.<sup>130</sup> აღნიშნული პორტრეტი შეიძლება ასევე შევადაროთ შოთა რუსთაველის ფიროსმანაშვილისეულ პორტრეტს, რომელზეც პოეტის მსხვილ პლანში გამოსახული ნახევარფიგურაა მოცემული, წიგნისა და კალმის გარეშე. ამასთან, უცნობი ავტორის მიერ შესრულებული ნიმუშისგან განსხვავებით, სადაც პოეტი მარჯვნივ იყურება, ნიკო ფიროსმანაშვილის ამ პორტრეტის მხერა პირდაპირაა მომართული (სურ. 297), რაც მაყურებელთან უშუალო კონტაქტის გამო, მას სრულიად განსხვავებულ გამომსახველობას სძენს.

საინტერესო პარალელები დასტურდება თამარ მეფის პორტრეტებს შორისაც: მაგ. მედალიონში ჩაწერილი ფიროსმანაშვილისეული თამარ მეფის გამოსახულების იკონოგრაფიული სქემა თავისი პოზითა და ჟესტიკულაციით მსგავსებას ავლენს საქართველოს ხალხურ და გამოყენებითი ხელოვნების მუზეუმში დაცული XIX საუკუნის უცნობი მხატვრის მიერ შესრულებულ თამარ მეფის ვედრების პოზაში წარმოდგენილ ფერწერულ პორტრეტთან (№ 3486, სურ. 309).

ნიშანდობლივია, რომ თვითნასწავლი მხატვრების შემოქმედებაში ფართოდ არის გავრცელებული ერეკლე II-ის პორტრეტებიც. ამის მაგალითია შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული უცნობი ავტორების მიერ შესრულებული XIX საუკუნის ფერწერული პორტრეტები (სურ. 183-186; №სმ/ქსს 1.1713; 2.71რ; 3.115; 4.1351), სადაც სრული სიმაღლით წარმოდგენილი მეფე მისთვის ტიპური ჩაღმითა და სამოსის დეტალებით გამოისახება. ერეკლე მეორის პორტრეტის აღნიშნული იკონოგრაფიული სქემა XVIII საუკუნის II ნახევრის უცნობი ევროპელი მხატვრის მიერ შექმნილი პორტრეტიდან უნდა მომდინარეობდეს (სურ. 310). აქ დედნისეული ნახევარფიგურისგან განსხვავებით, მეფე სრული სიმაღლითაა მოცემული (სურ. 313-316). კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს დამატებულია სხვადასხვა დეტალები (ქალაქის გამოსახულება, გვირგვინი). საგულისხმოა,

<sup>130</sup> იგივე იკონოგრაფიული ნიშნებით ხასიათდება თბილისეული სომეხი თვითნასწავლი მხატვრის კარაპეტ გრიგორიანცის (1866-1943 წწ., გრიგორიანცი 2011: 17) მიერ შესრულებული შოთა რუსთაველის უფრო გვიანდელი ფერწერული პორტრეტი (სურ. 300), სადაც, ზემოთგანხილული სურათებისგან განსხვავებით, სკრუპულოზურად არის დამუშავებული დეტალები (მაგ. სამოსის ბეჭვის არშია). ფიროსმანაშვილის „პორტრეტ-ტიპის“ თემასთან კავშირში ასევე საინტერესოა კ. გრიგორიანცის სხვა ნამუშევრები სერიიდან „Старый Тифлис“, რომელშიც სახეზეა ძველი თბილისის ტიპაჟების მსხვილი პლანით წარმოდგენილი პორტრეტები („ქალი დაირით“, „მოცეკვავე ქართველი ქალი“ და სხვა მრავალი ნამუშევარი), რომელთა ძირითადი ნაწილიც უფრო გვიან პერიოდს მიეკუთვნება, თუმცა საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც ასევე „პორტრეტ-ტიპის“ პრინციპითაა შესრულებული (გრიგორიანცი 2011: 27, 57).



რომ ფიროსმანაშვილის მიერ შესრულებული ერეკლე მეორის პორტრეტი ნახევარფუგურას წარმოგვიდგენს და ზედმიწევნით მისდევს ევროპელი მხატვრის მიერ შექმნილი პორტრეტის პირველად სქემას.

შოთა რუსთაველის, თამარ მეფისა და ერეკლე მეორის ერთი სქემით შესრულებული გამოსახულებების პოპულარობა XIX საუკუნის დაზღურ ფერწერაში ამ პერიოდის საზოგადოებაში მათ განსაკუთრებულ პოპულარობაზე მეტყველებს, რაზეც კიდევ უფრო ცხადად მიუთითებს თბილისური ვერცხლის ჭურჭლის მორთულობის პროგრამა, რომელთანაც ფიროსმანაშვილის შემოქმედება მრავალი ნიშნით ავლენს პირდაპირ მსგავსებას.

## ***2.2. ფიროსმანაშვილის მხატვრობა და თბილისური ვერცხლის ნაკეთობების ფიგურატიული გამოსახულებები***

XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის თბილისი ხელოსნობის ცნობილი ცენტრი იყო. იმ პერიოდის თბილისურ ჰამპრებში შექმნილი ვერცხლის ნაკეთობები ნათლად ასახავს ძველი თბილისისთვის დამახასიათებელ მრავალფეროვნებას, რომელზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი. დედაქალაქის საოქრომჭედლო სახელოსნოებში XVIII საუკუნის ბოლოდან უმეტესად ვერცხლის საყოფაცხოვრებო დანიშნულების ნივთები და ოქროსა და ვერცხლის სამკაულები მზადდებოდა.<sup>131</sup>

ლითონმქანდაკებლობის სხვადასხვა ტექნიკით შექმნილ ნამუშევრებს შორის, ჩვენი კვლევის სფეროში მოექცა ფიგურატიული გამოსახულებების შემცველი სხვადასხვა ფორმისა და დანიშნულების ვერცხლის ნაკეთობები. ამ პერიოდის აზარფეშების, თასების, სურების, ყარყარების გაფორმებაში კავკასიაში ისლამური სამყაროდან გავრცელებულ სტილი დომინირებს, სადაც გხვდებით მცენარეულ ორნამენტში ჩართულ ფიგურატიულ (მაგალითად, მუსიკოსების, მოცეკვავეების) და ზოომორფულ გამოსახულებებს. აღმოსავლური ნიმუშებისგან განსხვავებით, რომლებიც ძირითადად გრავირების ტექნიკითაა

---

<sup>131</sup> XVIII-XIX საუკუნის მანძილზე მოღვაწე ცნობილი ოსტატები იყვნენ: მეუნარგიებისა და ძაძამიძეების ოჯახები, მასხარაშვილი, ნიკო გურჯი, როსტომი, ჭეღია, სიმონ არჯევანიძე, გიორგი ილურიძე, არჩილ ასათიანი, მამა და შვილი მიხეილ და დავით მამულაშვილები, გიორგი და ყარამან ელიზარაშვილები, ძმები თეოფილე და არჩილ ასათიანები. XX საუკუნის პირველ ნახევარში მუშაობდნენ ძმები გულაძეები და ჯიქიები (ანდრიაშვილი 1972: 88; ყენია 2012).

შესრულებული, ქართული ვერცხლის ნაკეთობების უმრავლესობა თევური ტექნიკით იქმნება, რაც შუა საუკუნეების ქართული ჭედური ხელოვნების ტრადიციის თავისებურ გაგრძელებადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ის, თუ როგორ ხდება აღმოსავლური სტილის ადგილობრივ ნიადაგზე გადამუშავება. მხატვრული სახეების ადაპტაციის ეს საინტერესო პროცესი თბილისურ ვერცხლის ნაკეთობებს თავისებურ, თვითმყოფად მოვლენად აქცევს. ჩვენი დაკვირვებით, ქალაქური კულტურის ამ ფენომენთან დიდ მსგავსებას ავლენს ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის თემატური და იკონოგრაფიული რეპერტუარი, რაც კიდევ უფრო აფართოვებს აქამდე ფერმწერის შემოქმედების პირველწყაროდ დასახელებული დარგების არეალს.

როგორც აღინიშნა, ამ ჯგუფის ვერცხლის ნაკეთობების მორთულობის პროგრამაში ვხვდებით როგორც ფიგურატიულ, ისე ზომომორფულ გამოსახულებებს: მათ შორის ღომების (სურ. 317), ირმების, ცხვრების გამოსახულებს. ხშირია მტაცებელი ფრინველების, მათ შორის კლანჭებში მსხვერპლით წარმოდგენილი არწივების გამოსახულებები, რაც თავისებურ პარალელს პოულობს ფიროსმანაშვილის ცხოველთა სერიასთან. ასევე საგულისხმოა აზარფეშების მორთულობაში (მაგ. XIX საუკუნის აზარფეშა, სურ. 322) თევზის გამოსახულებების ჩართვის პრეცედენტები, რაც ფიროსმანაშვილის სუფრის სცენებში თევზის სიმბოლოს მნიშვნელობის ანალიზისთვის კიდევ ერთი საგულისხმო პარალელი უნდა იყოს. „ღურჯი სუფრის“ ორნამენტული მოტივების მსგავსად, აღნიშნული სიმბოლო აქაც სუფრის (აზარფეშა – ღვინის სასმისი) თემატიკასთანაა დაკავშირებული და გარკვეულწილად, ქრისტიანული (ევქარისტული) სემანტიკის მატარებელი უნდა იყოს.

განსაკუთრებით საყურადღებოა ამ პერიოდის ვერცხლის თასების, სურების, ყარყარების ფიგურატიული გამოსახულებები, სადაც ხშირად ვხვდებით ფრონტალურ პორტრეტებს, რომლებიც „პორტრეტ-ტიპის“ ნიშნებით ხასიათდება: ამის მაგალითია ნიკოლოზ გურჯის მიერ დამზადებულ ვერცხლის ყარყარაზე (ხალხური და გამოყენებითი მუზეუმი, №20-26, სურ. 323-325) წარმოდგენილი ქალის ფრონტალურ ფიგურები, რომელთაც ხელში ზეაწეული ყვავილები უჭირავთ.

„პორტრეტ-ტიპის“ კლასიკურ მაგალითებს ვხვდებით ვერცხლის ჭურჭლის ყველაზე პოპულარული ფიგურების – მუსიკოსების გამოსახულებებში, სადაც ფრონტალურ ფიგურებს ხელში სხვადასხვა მუსიკალური საკრავები უჭირავთ, (სურ. 326-341). აქვეა ძველი თბილისური ტიპაჟების – ყარაჩოღელებისა და კინტოების გამოსახულებები, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ფიროსმანაშვილის შემოქმედებასთან მიმართებაში.

ამ კონტექსტში, სრულიად გამორჩეულ ნიმუშს წარმოადგენს საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში დაცული XIX საუკუნის თბილისური ვერცხლის ყარყარა (№20-26/13), რომელიც განსაკუთრებით მდიდრული მორთულობით ხასიათდება (სურ. 348). ყარყარა მთლიანად დაფარულია მცენარეული ორნამენტით, რომელშიც პროფილირებული არშიით გამოიყოფა ზომორფული გამოსახულებები, სიუჟეტური კომპოზიციები და ცალკეული ფიგურები. ზომორფული მოტივები ყარყარის ყელს ამშვენებს, ხოლო ფიგურატიული გამოსახულებები მის ქვედა ნაწილზეა განაწილებული. სწორედ ამ გამოსახულებებთან ავლენს უშუალო მსგავსებას ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების არაერთი ასპექტი, რაც აღნიშნულ ყარყარასა და მსგავსი გამოსახულებების შემცველ ვერცხლის სხვა ნაკეთობებს მხატვრის შემოქმედების წანამძღვრების კვლევისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს.

ყარყარის შუა ნაწილზე მოცემული სიუჟეტური კომპოზიციების აღწერასა და ფიროსმანაშვილის ფერწერასთან მათ შედარებამდე, გვსურს ჩვენი ყურადღება შევაჩეროთ ყარყარის ფეხზე მოცემულ ერთ-ერთ ფიგურატიულ გამოსახულებაზე, რომელიც ზურგზე ტიკმოკიდებული მამაკაცის ფიგურას პროფილში წარმოგვიდგენს. მას მრგვალი ქუდი ახურავს და სახეს გრძელი უღვაში უმშვენებს. აღნიშნული გამოსახულება პირდაპირ იკონოგრაფიულ მსგავსებას ამჟღავნებს ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათთან „მუშა ტიკით“ (სურ. 198), რომელიც იმავე სქემის მიხედვითა შექმნილი: მონაცრისფრო ცისფერ ფონზე მოცემული, პროფილში წარმოდგენილი მუშა ანალოგიური ჩაცმულობითა და ატრიბუტებით ხასიათდება (სურ. 342-343).

არანაკლებ საინტერესოა ფიროსმანაშვილის თემატური სიუჟეტებისა და შესაბამისი კომპოზიციური სქემების უშუალო მსგავსება ყარყარის მორთულობის სხვა დეტალებთან. ჭურჭლის ფართო ნაწილზე ოთხი სხვადასხვა

კომპოზიციას წარმოდგენილი: ჯერისწერა, ქართული ცეკვა ზურნა-დუდუკის თანხლებით და მანდილოსნებისა და კინტოების ლხინის ამსახველი ორი სუფრის სცენა. ქორწილის სცენის ცენტრში გამოსახულია ნეფე და პატარძალი, მღვდლისა და მაცრიონის თანხლებით. მათი სრული სიმაღლით წარმოდგენილი ფიგურები ფრონტალურადაა გადმოცემული. საპირისპირო მხარეს მოცემულია ნეფე-პატარძლის ცეკვის ასევე ფრონტალურად გამოსახული სცენა, რომელიც თავისი კომპოზიციური სტრუქტურით მოგვაგონებს ფიროსმანაშვილის სურათს „საეკლესიო დღესასწაული ქართლში“ (სურ. 349-350), სადაც ხალხის მასის წინ, პირველ პლანზე, ასევე ტრადიციული სამოსში წარმოდგენილი მოცეკავეთა წყვილია გამოსახული.

ჩვენი მიზნებისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ყარყარის დანარჩენ ორ სცენაში წარმოდგენილი სუფრის კომპოზიციები. პირველი წარმოგვიდგენს მანდილოსნების სუფრას, სადაც მაგიდას (სამი მხრიდან) შვიდი, ტრადიციულ სამოსში მოსილი ჩიხტიკოპიანი ქალი უხის. ყოველ მათგანს მარჯვენა ხელში სასმისი უჭირავს. ყველა გამოსახულება ფრონტალურია და ერთმანეთისგან მკაფიოდ გამოყოფილი. აქვეა წარმოდგენილი ლხინის მონაწილეების გასართობად მოწვეული მუსიკოსების ფიგურებიც. თუმცა, კომპოზიცია ისეა აგებული, რომ ეს ფიგურები, რომლების სუფრის ერთ მხარეს მჯდომი მანდილოსნების საპირისპირო მხარეს ასევე ფრონტალურად არიან გამოსახულნი, მის ქვედა ნაწილში არიან მოქცეულნი და, ამდენად, არ ფარავენ მაგიდას.

აღნიშნული კომპოზიციის საპირისპირო მხარეს გამოსახულია მამაკაცების – კინტოების ლხინი: სუფრას ექვსი კინტო უხის. კომპოზიციის ქვედა ნაწილში წარმოდგენილი ორი ფიგურა მერიქიფე და მსახური უნდა იყვნენ. უაღრესად საინტერესოა, თუ როგორ ხდება ორივე კომპოზიციაში გაშლილი სუფრის გადმოცემა: მაგიდა პერსპექტივის წესების სრული დარღვევითაა მოცემული – სწორკუთხა სუფრა და მასზე მოცემული თეფშები – ზედხედში, ხოლო ცენტრში ჩადგმული დოქები, ბოთლები პროფილშია წარმოდგენილი. ფიროსმანაშვილის ლხინის კომპოზიციების იკონოგრაფია (მაგალითად სურათთან „ქეიფი მეარღნე დათიკო ზემელთან“, სურ. 351-352) პირდაპირ მსგავსებას ავლენს ყარყარის აღნიშნულ სცენასთან: ეს ვლინდება სუფრაზე მოცემული „ნატურმორტის“ (შემწვარი წიწილები, თეფშები),

პორტრეტირებულთა ფრონტალური გამოსახვის, პოზების (აღმართული ყანწები), მათი ჩაცმულობისა და აქსესუარების ანალოგიურ გადმოცემაში. იგივე შეიძლება ითქვას ქორწილისა და საქორწილო ცეკვის სცენაში ფრონტალური სრული სიმაღლით გამოსახული პორტრეტების განაწილებასა და შესტიკულაციაზე (ცეკვის, ტაშის შესტები), რომელიც ფიროსმანაშვილის სურათების „საეკლესიო დღესასწაული ქართლში“ და „საზეიმო საადღგომო სუფრა“ საერთო კომპოზიციური სტრუქტურისა და ცალკეული დეტალების იდენტურია (სურ. 353, 355). ანალოგიურ კომპოზიციებს: ქალებისა და მამაკაცების – ყარაჩოღელების ქეიფის სცენებს ვხვდებით რუსეთის ეთნოგრაფულ მუზეუმში დაცულ სინზე (РЭМ № 6997-13), სადაც მსგავსადაა გადმოცემული როგორც ფიგურები, ისე გაშლილი სუფრა. ამავე სინის ცენტრში მოცემულია ნეფისა და პატარძლის ფიგურები, ზედა ნაწილში კი საზანდარი (სურ. 354). მსგავსადვე გადმოცემულ ქეიფს: გაშლილ სუფრას ორი ყარაჩოღელით, რომელებსაც ხელში სასმისები უჭირავთ, ცენტრში მოცემული მოცეკვავე მამაკაცის ფიგურითა და თანმხლები მუსიკოსებით ვხვდებით კ. ჩიხრაძის კერძო კოლექციაში არსებულ ორშიმოზე, რომელიც როგორც ორნამენტის, ისე ფიგურატიული გამოსახულებების გადმოცემის თვალსაზრისით ენათესავება ერთი მხრივ ზემოთ განხილულ ყარყარას, ხოლო მეორე მხრივ, რუსეთის ეთნოგრაფულ მუზეუმში დაცულ სინს (სურ. 359-360). იგივე შეიძლება ითქვას XIX საუკუნის ვერცხლის კულაზე, რომელზეც მოცეკვავე ნეფე და პატარძალია გამოსახული მაყრიონით (სურ. 361-362). ყოველივე ეს მიუთითებს, რომ მსგავსი ლხინის სცენები ამ პერიოდის ვერცხლის ჭურჭლის მორთულობაში ფართოდ იყო გავრცელებული.<sup>132</sup>

ფიროსმანაშვილის შემოქმედებასთან პარალელის თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა ვერცხლის ჭურჭელზე დროისა და სივრცის გადმოცემის პირობითობა – შეჩერებული წამის ეფექტი, რომელიც, გარკვეული სიუჟეტის არსებობის მიუხედავად (ქორწილი, ცეკვა, ქეიფი), სრულიად მოკლებულია ყოველგვარ აქტიურ ქმედებას. ყოველი ფიგურა სტატიკური და განყენებულია. აღნიშნული კომპოზიციები მცენარეულ ორნამენტშია „ჩაფლული“, რაც პარალელს პოულობს ფიროსმანაშვილის ისეთ კომპოზიციებთან როგორცაა „ქეიფი ვაზის ტალავერში“ ან „ქალაქელების ქეიფი ტყეში“. ეს,

<sup>132</sup> აღნიშნული სინის გამოსახულებების ეროვნულ მუზეუმში დაცული ყარყარის (№20-26/13) მორთულობასთან სიახლოვე გვაფიქრებინებს, რომ შესაძლოა ის ერთ ოსტატის ხელს ეკუთვნოდეს.

თავის მხრივ, ასოციაციას იწვევს XIX საუკუნის ქართული პოეზიის ჰედონურ მოტივებთან ამქვეყნიური ამაოების განცდის გაქარწყლება ორთაჭაღის ბაღში ლხინის დროულ-სივრცული ყოფიერების მიღმა გატანით და ერთგვარი იდეალიზაციით ხდება.<sup>133</sup> ვფიქრობთ, რომ ამ შედარებისას ფიროსმანაშვილის „ლხინის“ სცენების ამაღლებული, ზედროული ხასიათი, ისევე როგორც მათი კომპოზიციური სტრუქტურა (რომელიც ნაშრომის წინა ნაწილში შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში „სერობათა“ სცენებს შევადარეთ) უფრო ფართო, ზოგადეპოქალურ კონტექსტში წარმოგვიდგება.

ვერცხლის ჭურჭლის იკონოგრაფიასა და ფიროსმანაშვილის შემოქმედებას შორის არსებულ პარალელებს შორის ცალკე უნდა გამოიყოს ისტორიული პორტრეტის თემა, რომელიც თავისებურადაა ჩართული თბილისური ვერცხლის ნაკეთობათა პროგრამაში. აღნიშნული ვერცხლის ნივთების ფიგურატიულ გამოსახულებებზე დაკვირვებამ მკაფიოდ აჩვენა ისტორიული პორტრეტის განსაკუთრებული აქტუალობა, მათ შორის შოთა რუსთაველის, თამარ მეფის და ერეკლე მეორის სახეების პოპულარობა.

ვერცხლის ჭურჭლის მორთულობის ეს სახეები ჩამოყალიბებულ იკონოგრაფიულ სქემას მისდევს და დიდ მსგავსებას ავლენს ფიროსმანაშვილის მიერ შესრულებულ ისტორიულ პორტრეტებთან (სურ. 363-387). ამის მაგალითია შოთა რუსთაველის პორტრეტები ხალხური და გამოყენებითი ხელოვნების

<sup>133</sup> ამავე კონტექსტში ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს, რომ გ. ორბელიანის ზოგიერთ ლექსში აღწერილი ნადიმი ფიროსმანაშვილის ცის ფონზე წარმოდგენილი ლხინის კომპოზიციების (მაგ. „ხუთი მოქალაქის ქეიფი“, „სამი თავადის ქეიფი მინდვრად“) ერთგვარი ვერბალური ანალოგიაა:

„ჯეირნის მწვადი შიშინით ცეცხლზედა დასტრიალებდეს,  
ყნოსვა დამტკბარი მის სუნით მადასა განგვიღვიძებდეს,  
კახური ღვინით აღვსილი აზარფეშაცა ხელს გვეპყრას,  
მოთალი, თეფი, მწვანილი ავეჭრელებდეს წინ სუფრას,  
ცა მშვენიერი, ცა მშობლიური,  
მარად ბრწყინვალე ზე დაგვნათიდეს,  
გაცხელებულთა ღვინისგან შუბლთა  
კოჯრის ნიავე განგვიგრილებდეს“.<sup>133</sup>

(„იარაღის“, ქართული მწერლობა 1990: 304) .

ამავე თვალსაზრისით, გ. ორბელიანის ლექსში „მუხამბაზი“ დახატული სურათი შეიძლება შევადაროთ ფიროსმანაშვილის ნამუშევარს „ადღომის დღესასწაული“ (სურ. 16), რომელზეც წარმოდგენილია მინდვრად მოქეიფე კამპანია, მუსიკოსებითა და მსახური ყმაწვილით, ხელში ყვავილების თაიგულით:

„სულით ერთნო მოღხინენო, აწ შეკრბით  
თასით, ჯამით, ყანწით, აზარფეშებით!  
ლხინის სუფრა მოჰფინეთ ყვავილებით...“  
(ქართული მწერლობა, 1990: VIII, 326)

სახელმწიფო მუზეუმში დაცულ ვერცხლის თასზე<sup>134</sup> (№ 2343; სურ. 367) და 1915 წლის ხმლის ქარქაშზე (№ 399, სურ. 368)<sup>135</sup>, ასევე ქამრის საკიდებად გამოყენებული ვერცხლის მოსევადებული პორტრეტები, სადაც ასევე ბუმბულიანი წაწვეტებული ქუდით გამოსახული წვეროსანი პოეტია გამოსახული, გადაშლილი წიგნითა და კალმით ხელში. განსაკუთრებით გამორჩეულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში დაცული ვერცხლის ზემოთ განხილული ყარყარა (№ 20-26/13, სურ. 366), რომლის ყელთან კომპოზიციაში ჩართულია ერთმანეთის საპირისპიროდ გამოსახული თამარ მეფე და შოთა რუსთაველი. ამ გამოსახულებების შედარება ფიროსმანაშვილის მიერ შესრულებულ შოთა რუსთაველისა და თამარ მეფის პორტრეტებთან ცხადყოფს, რომ მათი იკონოგრაფიული სქემა ერთმანეთის იდენტურია: შოთა რუსთაველი მარჯვნივსკენ სამ მეოთხედ ბრუნში, გაშლილი რვეულითა და კალმითაა გამოსახული, ხოლო ფეხზე მდგომი თამარ მეფის ფიგურა ფრონტალურად, გვირგვინითა და გრძელი სამოსითაა წარმოდგენილი. მას ხელში გრავნილი უჭირავს, რომელიც ყარყარაზე დახვეულ მდგომარეობაში, ფიროსმანაშვილის პორტრეტებზე კი გაშლილია. ამავე ტიპის გამოსახულებას ვხვდებით მარტვილის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის (ეთ/763გ-74) და ქუთაისის ისტორიის მუზეუმის კოლექციაში დაცულ ვერცხლის სურებზე (სურ. 369-375).

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ის ფაქტი, რომ აღნიშნულ ყარყარაზე (№ 20-26/13), სხვა ისტორიულ პირებთან ერთად<sup>136</sup>, ვხვდებით ნიკო ფიროსმანაშვილის ისტორიულ პორტრეტთა სერიის კიდევ ერთ პერსონაჟს – ქართველი ხალხის საყვარელ გმირს, ერეკლე მეორეს (სურ. 376), რომელიც მხატვრის პორტრეტის ანალოგიური სქემითაა გადმოცემული: მეფის ნახევარფიგურა მისთვის ტრადიციულ ჩალმასა და რეგალიებით დამშვენებულ სამოსშია გამოსახული. ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს ყარყარის

<sup>134</sup> აღნიშნული თასის ავტორია XIX საუკუნეში მოღვაწე ოსტატი მამულაშვილი (ხალხური და გამოყენებითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის საინვენტარიზაციო წიგნი). მამა-შვილი მიხეილ და დავით მამულაშვილები თეგური ხელოვნების ცნობილი ოსტატები იყვნენ (ანდრიაშვილი 1972: 88; ყენია 2012). მათ ხელს ხალხური და გამოყენებითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული არაერთი ნიმუში ეკუთვნის.

<sup>135</sup> ქარქაშის მორთულობის ავტორია ოქრომჭედელი ძაძამიძე (ხალხური და გამოყენებითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი). ძაძამიძეების გვარი ცნობილი იყო საუკეთესო ოქრომჭედლებით: ფილუ ძაძამიძე, რომელიც 1963 წელს გარდაიცვალა, გრეხილისა და სევადის ერთ-ერთი საუკეთესო ოსტატი გახლდათ. მისი ბაბუა, ვახუ ძაძამიძე XIX საუკუნის სახელგანთქმული ოსტატი იყო (უზნაძე, 1964: 12; ყენია 2012).

<sup>136</sup> ჩვენი ვარაუდით, აღნიშნულ ყარყარაზე ასევე წარმოდგენილი უნდა იყოს დავით აღმაშენებლის, შუშანიკის და კიდევ ერთი ისტორიული პირის პორტრეტებიც. მათი იდენტიფიცირება მოითხოვს შემდგომ კვლევას, რაც სცდება წინამდებარე ნაშრომის ფარგლებს.

ორიგინალური ფორმის წარმოშობასთან დაკავშირებული ლეგენდაც, რომლის მიხედვითაც ამ ჭურჭლის წარმოშობა ერეკლე მეორის სახელს უკავშირდება<sup>137</sup>. საინტერესოა, რომ მსგავს გამოსახულებას ვხვდებით ხალხური და გამოყენებითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცულ ვერცხლის თასზეც (№ 2343, სურ. 377), აგრეთვე მარტვილის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში და ქუთაისის ისტორიის მუზეუმის კოლექციაში დაცულ ვერცხლის სურებზე (ეთ/763გ-74), რაც ერეკლე მეორის პორტრეტის ამ იკონოგრაფიული სქემის ფართო გავრცელებაზე უნდა მიუთითებდეს (სურ. 378-380).

განსაკუთრებით საინტერესოა მარტვილის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცულ სურაზე (ეთ/763გ-74) წარმოდგენილი მამაკაცის გამოსახულება, რომელსაც ზურგზე კაპარჭი და მშვილდი აქვს მოკიდებული, ხოლო ხელი ხმლის ვადაზე უდევს. ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ შესრულებული ისტორიული პორტრეტების ვერცხლის ჭურჭლის იკონოგრაფიულ სქემებთან მსგავსებას თუ გაითვალისწინებთ, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ აღნიშნული გამოსახულება შესაძლოა იყოს გიორგი სააკაძე, რასაც ფიროსმანაშვილის სურათთან „გიორგი სააკაძე დიდი მოურავი“ მისი შედარება გვაფიქრებინებს. აღნიშნულ სურათზე წარმოდგენილია ყაბალახიანი ნახევარფიგურა, რომელსაც ხელში ხმალი უჭირავს, ხოლო ზურგზე კაპარჭი აქვს მოკიდებული. გიორგი სააკაძის ფიროსმანაშვილისეული პორტრეტის ამ იკონოგრაფიული სახის პირველწყარო აქამდე უცნობია. საინტერესოა, რომ ანალოგიური ატრიბუტებით გამოსახულ ისტორიულ პირს ვხვდებით ხალხური და გამოყენებითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცულ ვერცხლის თასზეც (№ 2343), სადაც მამაკაცს ხელში მშვილდი, ხოლო ზურგზე ისრებიანი კაპარჭი აქვს მოკიდებული. ყოველივე ამის გათვალისწინებით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ფიროსმანაშვილმა გიორგი სააკაძის პორტრეტის შესრულებისას იმ პერიოდის საზოგადოებაში ამ ისტორიული პირის პორტრეტის გავრცელებული იკონოგრაფიული სქემით ისარგებლა (სურ. 381-384).

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში ისტორიული თემატიკის პირველწყაროების კვლევის თვალსაზრისით ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს

<sup>137</sup> ერთხელ ბრძოლიდან მობრუნებული ერეკლე მეფე გამარჯვებას ზეიმობდა და მცირედი ნადიმი გაემართა. ამ დროს მისთვის მოუხსენებიათ, რომ ამა და ამ სოფელს ლეკები დასცემიანო. გაბრაზებულ ერეკლეს მის წინ მდგარი ვერცხლის სურისათვის მოუკიდია ხელი და უთქვამს: ასე მოუგრიხავ ყელს ჩვენი ქვეყნის მტრებსაო და სურისათვის ყელი მოუგრეხია. ასე გაჩენილა ყარყარა (რეხვიანში 1956: 205)



შამილისა და შეთე გულუხაისძის თემატ, რომელიც აისახა მის სურათში „შეთე გზას უჩვენებს თავად ბარატინსკის შამილის დასაჭერად“, „შამილი და მისი მცველი“. ამ კონტექსტში საგულისხმოა ხალხური და გამოყენებითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცულ ვერცხლის თასზე (№ 2343, სურ. 385) წარმოდგენილი შამილის პორტრეტი, რომელიც მისი ერთ-ერთი ფოტოპორტრეტის მიხედვითაა შესრულებული (მოსუცებული შამილი, რომელსაც თავი მარჯვენა ხელზე აქვს ჩამოდებული, მარცხენაში კი ზომორფული ტარით დაბოლოებული ხმალი უჭირავს). მისი ჩაცმულობა და პოზა თასზე გამოსახული ისტორიული პირის იდენტიფიკაციაში ეჭვს არ იწვევს. ამ პერიოდში ხალხში შამილის პოპულარობაზე მიუთითებს ს. მაკალათიას მიერ „ჭონთოს ნათლისმცემლობის“ ხატობაში აღწერილი შეჯიბრება-პერფორმანსი, რომლის მთავარი გმირები იყვნენ შამილი და შეთე. „შამილი გადაცმული იყო ქისტურად, შეთე კი თუშურად, ორივე შეიარაღებული იყო ხის ხმლებით, შეთეს გულზე ჩერის მენდლები და მხრებზე ჩინები ეკიდა. ორივე ხის ხმლებით იბძოდნენ, მაგრამ გამარჯვება წლეულს შეთეს დარჩა. ზოგჯერ შამილი იმარჯვებს. შამილისა და შეთეს ასეთივე შებრძოლება ფარსმაშიც იცინან“ (მაკალათია 1933: 206). ყოველივე ეს მიუთითებს, რომ ფიროსმანაშვილის ისტორიული პორტრეტების სერიის პერსონაჟების უმეტესობა XIX საუკუნის კულტურაში განსაკუთრებით პოპულარული სახეებია, მათი თანადროული ვერცხლის ჭურჭლის გამოსახულებებთან მათი კომპარატიული ანალიზი კი მხატვრის შემოქმედების მოტივების ხალხურ პირველწყაროებზე მეტყველებს (სურ. 385-388).

ნიკო ფიროსმანაშვილის ისტორიული პორტრეტებისა და ვერცხლის ჭურჭლის გამოსახულებების, ისევე როგორც ხალხური ოსტატების მიერ შესრულებული ზემოთ განხილული ფერწერული პორტრეტების კომპარატიული ანალიზი, თანადროულ საზოგადოებაში ზოგიერთი ისტორიული პირის, განსაკუთრებით კი შოთა რუსთაველის, თამარ მეფის, ერეკლე მეორის სახეების განსაკუთრებულ პოპულარობაზე მეტყველებს, რასაც თავისი ისტორიული მიზეზები ჰქონდა.

XIX საუკუნეში ქართული სახელმწიფოებრიობის დაკარგვის ფონზე, ქვეყნის დიდებული წარსული ერთგვარი განდიდების საგანი ხდება, ხოლო მასთან დაკავშირებული ზოგიერთი ისტორიული პირის სახე მხატვრულ იდეალიზაციას განიცდის. ეს ტენდენცია ერთდროულად იჩენს თავს როგორც პროფესიულ

მწერლობაში, ისე ხალხურ და ქალაქურ ფოლკლორში. ბუნებრივია, რომ საქართველოს დიდებული წარსულის სახედ სწორედ თამარ მეფის ხანა მოაზრებოდა. შესაბამისად, ხდება ამ ისტორიული პირის იდეალიზაცია. საილუსტრაციოდ საკმარისია გავიხსენოთ ამ პერიოდის ლიტერატურის ცნობილი ნიმუშები: გ. ორბელიანის „თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“, ვ. ორბელიანის „ობოლი“ (1881), სადაც ერთ-ერთ მონაკვეთში აღწერილი თამარის პორტრეტი ფიროსმანაშვილისა და ზემოხსენებული ვერცხლის ჭურჭლის გამოსახულებებისთვის გამოყენებული იკონოგრაფიული სქემის ვერბალური ანალოგიაა: „მეფე მშვენება ზის ტახტზე ფიქრით მოცული, თლილსა თითებში მას უპყრია დიდი რვეული“ (ქართული მწერლობა, 1990: VIII, 499). არანაკლებ საინტერესოა, როგორ ხდება თამარ მეფის სახის მითოლოგიზება ხალხურ წარმოდგენებში, სადაც მას გარკვეული ზებუნებრივი ძალებს მიეწერება.<sup>138</sup> თამარის ეპოქის დიდებასვე უკავშირება „ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც XIX საუკუნის საქართველოში ერთგვარ ეროვნულ იდენტიფიკატორად იქცა: „შოთა რუსთაველი იგივე საქართველოა და საქართველო იგივე „ვეფხისტყაოსანი“, ასე რომ არ იყოს, ხომ ქართველებს ასეთი სიყვარული არ ექნებოდათ შოთასი“ (1911 წ. ვაჟა-ფშაველა 1956: 316). ნიშანდობლივია, რომ რუსეთის იმპერიის მხრიდან ქართული ენის დევნის პირობებში, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მესვეურთათვის განსაკუთრებით აქტუალური იყო ქართული ენის სიწმინდისა და ზოგადად

---

<sup>138</sup> „თამარ დედოფალს მთელს საქართველო კი არა, მთელი კავკასიის ხალხი იცნობდა: ღვაწლი და ამაგი, რაც იმან დასდო საქართველოს, ისე დიდია, რომ დღესაც თამარის შემდეგ აშენებულს ეკლესიებს თუ ციხე-კოშკებს, აწ დანგრეულთ, ხალხი თამარის აშენებულს უწოდებს“, – წერს ვაჟა-ფშაველა თავის 1902 წლის წერილში „თამარის ცხვარი ფშავეში“ (ვაჟა-ფშაველა 1956: 117). 1892 წლის წერილში კი „რამე-რუმეები მთისა“ იგი თავისი მეზობლის, თორღვას მონათხრობს გადმოგვცემს: „თორღვას იმით უყვარს კიდე წარსული, რომ ... გამუდმებული ზაფხული ყოფილა, ამ ნეტარებას თორღვა თამარ დედოფლის დროს მიაწერს, რომელსაც ვითომც ზამთრის მგზავნი „მხიანი“ სუღლუმი და ვარსკვლავი ცისკარი ერთად ჰყოლია კოლოფში დამწყვდეული... ასე გულუბრყვილოდ მიაძობს თორღვა, სჯერა, რომ თამარ-დედოფალი არ მომკვდარა, რომ იმას უხვედრ ალაგას ანგელოზებთან ოქროს კუბოში ძინავს“ (ვაჟა-ფშაველა 1956: 213). ხალხური ლეგენდები გადმოგვცემს, რომ თამარმა ფრთამოტეხილ წეროს უწამლა, მოარჩინა და რაშად გაიხადა... ხოლო მიუვალ ადგილებში საკულტო დანიშნულების ძეგლთა მშენებლობის დროს მისი უანგარო დამხმარეები იყვნენ მერცხლები და წეროები, რომელთაც ნისკარტით ქვა და ქვიშა მიჰქონდათ (არაბული 2002 №23).

სალიტერატურო ენის საკითხი, სადაც „ვეფხისტყაოსანს“, როგორც საერო ენის დიდებულ ნიმუშს, უდიდესი მნიშვნელობა მიენიჭა<sup>139</sup> (ჭუმბურიძე, 1966: 101-102).

ისტორიულ პირებს შორის განსაკუთრებით პოპულარულია იმ პერიოდის საქართველოს უახლესი წარსულისა და მისი უკანასკნელი დიდების სიმბოლოდ ქცეული ერეკლე II, როგორც საზოგადოების მაღალ წრეებში (მისი უშუალო შთამომავლების შემოქმედებაში), ისე უბრალო ხალხში. ამის მოწმობს ამ პერიოდის ლიტერატურის არაერთი ნაწარმოები, სადაც ერეკლე მეორე მთავარ პერსონაჟად წარმოგვიგება.<sup>140</sup> არანაკლები სიყვარულით სარგებლობს „პატარა კახი“ უბრალო ხალხში: „ხმელეთის ბადალი“, რომელსაც ირმის ძუძუ უწოვნია“, „ლაშარის და გუდანის ჯვარის ნაძმობი“ (არაბული 2002: № 23) მეფე ხალხურ ფოლკლორში ზებუნებრივ თვისებებს იძენს – „ხმალი სჭრის ბაგრატიონისა მეფისა ერეკლისაო, სალეკო შამომამტვრია, ვით ზვავმა წვერი ტყისაო“ (უმიკიშვილი, 1937:112). ერეკლე II პოპულარული გმირი იყო ქალაქურ ფოლკლორშიც, რასაც ადასტურებს ტფილისური ლიტერატურული ბოჰემის ერთ-ერთი წარმომადგენლის, ი. გივიშვილის ხალხურ ლეგენდაზე დაყრდნობით შექმნილი ლექსი, რომელიც იმ პერიოდში პოპულარული ხალხური სანახაობის, „ყვენობის“ თემასაც უკავშირდება<sup>141</sup>.

<sup>139</sup> ამის საილუსტრაციოდ შეგვიძლია მოვიყვანოთ იმ პერიოდის მოღვაწეთა წერილები: „დასამტკიცებლად იმისა, რომელ სიტყვიერება ჩვენი ყოფილა მაღალსა ხარისხსა ზედა სრულებისასა, საკმაო არს წარუდგინოთ განათლებულსა სჯასა ლექსნი რუსთაველისანი“ (დოდაშვილი 1832, №1,2). ა. ორბელიანი: „მგონია ყველანი დამეთანხმებიან უწინდელს ქართული საეროს წიგნების ენაზედ და შოთა რუსთაველის ქართულ სიტყვიერებაზედ სხვა უკეთესი ქართული ენა ვერ მოიგონება და არც უნდა ვიფიქროთ ამისთვის“ (ორბელიანი 1860: 102). „ვეფხისტყაოსნის“ თემას ეძღვნება თ. ბაგრატიონის<sup>139</sup>, დ. ჩუბინაშვილის<sup>139</sup>, ა. წერეთლის, ი. ჭავჭავაძის და სხვათა არაერთი წერილი (ჭუმბურიძე, 1966: 101-102).

<sup>140</sup> მაგალითად, ვ. ორბელიანის „იმედი“, „ირაკლი და მისი დრო“, „კახეთი“, „ირაკლი და კოხტა ბედალი“ (კოტეტიშვილი 1925: 177; 179-180), ნ. ბარათაშვილის „საფლავი მეფისა ირაკლისა“, პოემა „ბედი ქართლისა“, გ. ფირალიშვილის „თუშთა, ფშავთა და ხევსურთა გლოვა ირაკლის მეორისა“ და სხვა. გ. ორბელიანი თავის 1831 წ. წერილში „მგზავრობა ჩემი ტფილისიდან პეტერბურგამდის“ აღწერს თავის ვიზიტს მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძარში, სადაც მისთვის უმთავრესი რელიქვია ერეკლე II-ის საფლავია: „უნებლიეთ გარდამომცვივდნენ თვალთაგან ცრემლნი, ვიხილე რა საფლავი მეფისა ირაკლისა, რომელსა თანა არს დამარხული დიდება და ყოველი კეთილი ივერისა... მამაცო! დრო ყოველისა შემმუსვრელი ვერა შემუსრავს დიდებულთა საქმეთა შენთა, რომელნიცა აღმონდებიან ვარსკვლავებრ მომავალთა საუკუნეთა შინა (ქართული მწერლობა 1990: 373).

<sup>141</sup> ლექსი მოგვითხრობს, რომ ერეკლე მეფის ავადმყოფობის დროს რომელიღაც ყვენს საქართველოს აკლება განუზრახავს. ავადმყოფობის მიუხედავად, ერეკლე ყვენთან ბრძოლას არ მოერიდა:

„გამოვიდა ყვენი მდიდურის სახითა,

უსარტყლო უქამრო

მარტო ახალუხითა

აქ ირაკლიმ ყვენსა

ხელი სტაცა ქამარში წელში ისე მოდრიკა

როგორც დანა სახსარში”

(გრიშაშვილი 1927: 107).

ვფიქრობთ, ზემოთ მოყვანილი განხილვა ცხადყოფს, რომ ფიროსმანაშვილის ისტორიული პროგრეტების სერიის პერსონაჟების უმეტესობა XIX საუკუნის კულტურაში განსაკუთრებით პოპულარული სახეებია, მათი თანადროული ვერცხლის ჭურჭლის გამოსახულებებთან მათი კომპარატიული ანალიზი კი მხატვრის შემოქმედების მოტივების ხალხურ პირველწყაროზე მეტყველებს.

ვერცხლის ჭურჭლის იკონოგრაფიულ პროგრამებსა და ფიროსმანაშვილის ფერწერას შორის კავშირის კონტექსტში ასევე საინტერესოა მაყურებელთან ინტერაქციის ფორმის მსგავსება: ვერცხლის ჭურჭლის თანმხლებ წარწერებში ვხვდებით ხალხური პოეზიის ნიმუშებისა და ანდაზების ჩართვის პრეცედენტებს. განსაკუთრებით ხშირია, როდესაც ნივთი პირველ პირში მოგვითხრობს მისი მფლობელის ვინაობის შესახებ (მაგ. „მეგუთნის შვილი დემეტრესი ვარ“, რაც გვაგონებს ფიროსმანაშვილის სურათზე „მწოლიარე ქალი“ მოცემული წერილის ტექსტის მიმართვას მაყურებლისადმი.

თბილისური ვერცხლის ნაკეთობათა ფიგურატიული გამოსახულებების შედარება ფიროსმანაშვილის ფერწერაში გამოყენებულ ზოგიერთ იკონოგრაფიულ სქემასა თუ მოტივთან (ცხოველები, ლხინის, დღესასწაულის სცენები, ისტორიულ პირები, ცალკეული პროგრეტები მაგ. მუშა ტიკით, თევზის, ყვავილისა და ქალის გამოსახულებების), ცხადყოფს ამ ორ ფენომენს შორის არსებულ უდავო მსგავსებას. აღნიშნული საკითხი წინამდებარე კვლევის ავტორის მიერ ამ კონტექსტში პირველად იქნა სამეცნიერო ანალიზისთვის გამოყენებული, რამაც, ვფიქრობთ, მნიშვნელოვნად გააფართოვა ჩვენი თვალსაწიერი ფიროსმანაშვილის მხატვრობის იკონოგრაფიული პირველწყაროების შესახებ და მისი შემოქმედება XIX-XX საუკუნის მიჯნის ქართული კულტურის უფრო ფართო კონტექსტში დაგვანახა. ამ მხრივ, არანაკლებ საგულისხმოა ამ პერიოდისთვის სრულიად ახალი მედიუმის – ფოტოგრაფიის ანალიზიც და ფიროსმანაშვილის მხატვრობასთან მისი ადრეული ნიმუშების შედარება, რაც იმ პერიოდის საზოგადოებაში მიღებული ვიზუალური სქემებისა და სახე-სიმბოლოთა არსებობის კიდევ ერთ, თვალსაჩინო მტკიცებულებას გვთავაზობს.

## 2.5. ფიროსმანაშვილი და ფოტოგრაფია

XIX საუკუნის II ნახევარში თბილისში ჩნდება ჯერ დაგეროტიპი, ხოლო ცოტა მოგვიანებით, ფოტოგრაფიაც, რომელმაც საზოგადოებაში მალევე მოიპოვა დიდი პოპულარობა. ამ პერიოდში საქართველოში მოღვაწეობას იწყებენ როგორც ქართველი, ისე უცხოელი ფოტოგრაფები. შესაბამისად, მათი ინტერესებიდან და ინდივიდუალური ხედვიდან გამომდინარე, იმდროინდელი ფოტოსურათების სპექტრი საკმაოდ მრავალფეროვან სურათს გვთავაზობს: მათ შორის გვხვდება ქალაქური ცხოვრების ამსახველი სურათები და პეიზაჟები; დიდი ყურადღება ეთმობა საქართველოს სიძველეების, როგორც ქართული ეროვნული იდენტობის განმსაზღვრელი ფენომენის, ფიქსაციასაც;<sup>142</sup> იშვიათი გამონაკლისების სახით გვხვდება მხატვრული<sup>143</sup>, ასევე უშუალო, კამერული, ყოფითი გარემოს ამსახველი ფოტოები (მაგ. ა. როინაშვილის ნ. ჭავჭავაძისა და პატარა გოგონას პორტრეტები, როინაშვილი 2007: 38-39).

მიუხედავად ამისა, ამ პერიოდის ფოტოგრაფიაში წამყვანი და განმსაზღვრელი სალონური პორტრეტი ხდება. ის, რაც აქამდე მხოლოდ საზოგადოების მაღალი ფენის წარმომადგენლებისთვის იყო ხელმისაწვდომი (საკუთარი არსებობის პორტრეტის მეშვეობით „უკვდავყოფა“), ფოტოგრაფიის შემოსვლის შემდეგ საყოველთაო მოვლენად იქცა. მ. ჯანაშვილი 1898 წლის „ცნობის ფურცელში“ შემდეგნაირად აღწერს პრველი ქართველი პროფესიონალი ფოტოგრაფის, ა. როინაშვილის სტუდიის გახსნას: „განახლდა სასურათხატო და მოაწვდა კაცი და ქალი და ყოველი, რომელსაც ჰსურდა მხატვრობა თვისის სახისა, მხატვრობა კოხტად, ლამაზად და ღირსეულის ხელოვნებით გადაღებული“ (ჯანაშვილი 1898: №535). საინტერესოა, ისიც, რომ ამ პერიოდში ფოტოგრაფს „მესურათხატე“-ს ტერმინით მოიხსენიებენ, ხოლო თავად ფოტოსურათს მხატვრობას უწოდებენ, რაც აზროვნების ამ ეტაპზე ახალი მედიუმისა და მხატვრობის ერთმანეთთან უშუალო ასოცირების მაჩვენებელია. ყოველივე ამის ფონზე არ უნდა იყოს გასაკვირი, რომ ეს

<sup>142</sup> 1880 წლის 4 ნოემბრის „დროება“ წერს: „გუშინ წინ 24 ღვინობათვეს თელავში ჩამოვიდა დაუღალავი მუშაკი ფოტოგრაფი ა. როინოვი, ... დაუღალავად და ერთხელ მტკიცედ გარკვეული გზით ასრულებს თავის განზრახვას ჩვენი მძღავრი და ჩინებული წინაპრებს ი ნაღვაწ-ნაშრომი ცოცხლათ გადახატათ, ხელმოკრედ განგვიცოცხლოს წარსულის დიდებული დრო“ (დროება 1880 : №233)

<sup>143</sup> მაგ. ვასილ როინაშვილის 1912 წლის „განხორციელებული ქართული ოცნება“, რომელზეც თავად ავტორი წამოწოლილია ზეცაში გახეთით ხელში, ირგვლივ ქართული ქვიფის ატრიბუტებია - ღვინო, ყანწები, ნანადირევი, სამუსიკო ინსტრუმენტები, ქვემოთ თოვლიანი მწვერვალები.

ახლადდამკვიდრებული, სრულიად განსხვავებული სპეციფიკის მქონე დარგიც ძირითადად საზოგადოების მსოფლმხედველობაში ჩაბეჭდილ, ვიზუალურ სქემებს მისდევს და სახე-სიმბოლოთა არსებულ სისტემას გვთავაზობს. ფოტოპორტრეტების ეს თავისებურებაც XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ვიზუალური კულტურის გარდამავალი ხასიათის გამომხატველია და ვფიქრობთ, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება ამ ფენომენს, პირველ რიგში, სწორედ ამ ნიშნით ენათესავება.

ფიროსმანაშვილის ფერწერაში ფოტოგრაფიის როლი შეისწავლეს ა. სტრიგალევი (სტრიგალევი 1989: 60-61), ა. ჩხეიძემ (ჩხეიძე: 1990, 89-109), ქ. ბაგრატიშვილმა (ბაგრატიშვილი 1987: 91-100). ამ ნაშრომებში ძირითადი აქცენტი ფერმწერის მიერ პირველწყაროდ გამოყენებული ფოტოების მოძიებასა და მათ შორის არსებული კავშირის კვლევაზეა გაკეთებული. მხატვრის მიერ ფოტოს სურათის პირველწყაროდ გამოყენების მაგალითს წარმოადგენს ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ შესრულებული ილია ზდანევიჩისა და „მდიდარი გლეხის“ (სურ. 389-390), ვინმე გ. მესხიშვილის პორტრეტები (სტრიგალევი 1989: 60-61, პაპაშვილი, 2012). თუ დავაკვირდებით „ალექსანდრე გარანოვის პორტრეტს“, კერძოდ, სურათის მარცხენა ნაწილში გამოსახულ ტუმბოსა და მასზე მოთავსებულ მცენარეს (იგივე დეტალს ვხვდებით ფიროსმანაშვილის აბრაზე „ცივი ლუდი“), რომელიც მხატვრის თანამედროვე ფოტოსტუდიებში (სურ. 392-394) ანტურაჟის შესაქმნელად გამოიყენებოდა, ეჭვს აღარ იწვევს ის ფაქტიც, რომ ეს სურათიც ფოტოს მიხედვით შეიქმნა. თანამედროვე ფოტოგრაფიის გავლენაზე მიუთითებს მხატვრის მიერ მრავალ სურათში გამოყენებული გადაჭრილი კუნძის მოტივიც, რომელიც იმ პერიოდის ფოტოსურათის ტიპური რეკვიზიტი იყო (სტრიგალევი 1989: 62; „აქტრისა მარგარიტა“, სურ. 434; „ილია ზდანევიჩის პორტრეტი“ სურ. 389-391). ცნობილია, რომ ფიროსმანაშვილის მიერ შექმნილი სამი სურათი „და-ძმა“ ვ. გუნიას იმავე სახელწოდების სპექტაკლის ა. როინაშვილისეული ფოტოების მიხედვით არის შესრულებული (ჩხეიძე, 1990, 98-109; სურ. 395-398). მკვლევარი ა. ჩხეიძე მიიჩნევს, რომ ფიროსმანაშვილის სურათზე „გიორგი სააკაძე მტრებისგან

იცავს საქართველოს” გავლენა მოახდინა სპექტაკლ „სამშობლოს“<sup>144</sup>, არსებულმა ფოტოებმა. მან მიაკვლია სპექტაკლის სცენების ფოტოებს, რომელთა ავტორები არიან ცნობილი ფოტოსხელოვანი ა. როინაშვილი და ფოტოგრაფი ო. ლამჩენკო. ამ უკანასკნელს, ავტორის ვარაუდით, ფოტოები გადაუღია 1882 წელს სპექტაკლის პრემიერის დროს, როინაშვილს კი – უფრო მოგვიანებით საკუთარ სტუდიაში. მკვლევარის მოსაზრებით, ნიკო ფიროსმანაშვილმა თავისი სურათის მასობრივი სცენისათვის სწორედ ო. ლამჩენკოს ფოტოსურათი გამოიყენა (ჩხეიძე, 1990: 98-109). სურათზე „შამილი მცველით“ ფიროსმანაშვილის მიერ შექმნილი შამილის სახე და მისი მსგავსება თეთრ ჩოხაში ჩაცმული შამილის ცნობილ ფოტოსთან ცხადყოფს, რომ მხატვარი კარგად იცნობდა შამილის პორტრეტულ თავისებურებებსაც (სურ. 387-388).

მიუხედავად ფიროსმანაშვილის შემოქმედების აშკარა კავშირისა ფოტოგრაფიასთან, ვფიქრობთ, ნაშრომის მიზნებიდან გამომდინარე, ჩვენთვის საინტერესოა მიმოვიხილოთ ამ პერიოდის ფოტოგრაფიაში გამოყენებული ზოგადი იკონოგრაფიული სქემები და მათი ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელი „გარდამავალი“ ხასიათი. ეს ანალიზი ფიროსმანაშვილის ფერწერის თანადროული მხატვრული პროცესების უკეთ დანახვაში დაგვეხმარება.

ფიროსმანაშვილის პორტრეტების უმეტესობის მსგავსად, ამ პერიოდის სალონურ ფოტოს ახასიათებს პორტრეტების ფრონტალურობა და მათი სრული სიმადლით წარმოდგენა. ამასთან, ამ კონტექსტში საინტერესოა ახლად აღმოცენებულ ფოტოსტუდიებში სტანდარტული ფერწერული ფონებისა და ერთგვარი „უნივერსალური“ აქსესუარებს არსებობა, რომლებიც ამა თუ იმ ასაკის, სქესის, პროფესიის თუ სოციალური ფენის წარმომადგენლის პორტრეტის „პროგრამის“ განუყოფელი ნაწილი ხდება. ბუნებრივია, რომ ამ სქემებისა და აქსესუარების ნაწილი ნასესხებია აქამდე არსებული

<sup>144</sup> იმ პერიოდის საზოგადოებაში სპექტაკლი „სამშობლოს“ მიერ გამოწვეულ რეზონანსზე მოგვითხრობს არჩილ ჯორჯაძე თავის წერილში „რამდენიმე წერილი ხელოვნების შესახებ“ (1901-1902): „რა დარჩენია ქართველს და რას უნდა მოეჭიდოს იგი თავის ცხოვრების გამომხატველ და გარეგან ნიშნებთან შორის? ამგვარ ადგილად უნდა იყოს ჩვენი ფიქრით ქართული თეატრი ... დღემდე ჩვენმა თეატრმა მხოლოდ ორნაირ მიმართულების დრამა შეიმუშავა – ზნე-ჩვეულებების ანუ ყოფა-ცხოვრების და ისტორიული დრამა ... ისტორიული თემების შემუშავებას უფრო მძლავრი მნიშვნელობა ჰქონდა ჩვენს ცხოვრებაში. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენებური ისტორიული დრამა ძლიერ სუსტია დრამატული ხელოვნების მოთხოვნილების მხრივ, მისი ზეგავლენა ხალხზე დრმა და ნაყოფიერი იყო. ჟურნალ „იმედში“ „სამშობლოს“ წარმოდგენის შესახებ ვკითხულობთ: „ითქვა სიტყვა, რომელიც მოხვდა ყველა ქართველის გულს, აატოკა და შეათამაშა ქართველობის ძარღვი“. (ჯორჯაძე 1989 : 741-742). ეს ცნობა დამატებით მიუთითებს ფიროსმანაშვილის, და ზოგადად, ამ პერიოდის საზოგადოების ეროვნული თემატიკისადმი და საქართველოს ისტორიისადმი განსაკუთრებულ ინტერესზე.

პორტრეტული ტრადიციიდან, „ტფილისურ პორტრეტის“, საფლავის ქვების მორთულობისთვის ტიპური კომპოზიციური სტრუქტურიდან. როგორც ზემოთ მოყვანილმა კომპარატიულმა ანალიზმა აჩვენა, ანალოგიური სქემებისა და აქსესუარების გამოყენება ახასიათებს ფიროსმანაშვილის „პორტრეტ-ტიპებსაც“. ფოტოპორტრეტებისა და ფიროსმანაშვილის სურათებს შორის არსებული თემატურ-კომპოზიციური მსგავსების საილუსტრაციოდ შეგვიძლია ერთმანეთს შევადაროთ ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათი „ქართველი ქალი დაირით“ და ამ პერიოდის ფოტოპორტრეტები (სურ. 399-403), სადაც ტრადიციულ ქართულ კაბაში მოსილ ახალგაზრდა ქალებს ხელში დაირა უჭირავთ. ამ ნივთის ქალის პორტრეტში ჩართვა კი, თავის მხრივ, დაკავშირებული უნდა იყოს ყაჯარულ პორტრეტებთან, სადაც ეს ატრიბუტი ძალზე ხშირად გვხვდება მოცეკვავე ქალების პორტრეტებში (სურ. 400). ამ პერიოდის თბილისის მოსახლეობაში დაირის მნიშვნელობის ანალიზისთვის, საინტერესო უნდა იყოს ი. გრიშაშვილის მონათხრობი, რომლის მიხედვითაც დაირა იმ ეპოქის მდედრობითი სქესის, განსაკუთრებით კი, ქალაქელი გასათხოვარი ქალების აუცილებელ ატრიბუტს წარმოადგენდა (გრიშაშვილი 1927: 175; იაშვილი, 1974: 297).<sup>145</sup>

ასევე ძალზე საინტერესოა ფოტოპორტრეტებში ყვავილის, როგორც ქალის თანმხლები სახე-სიმბოლოს არსებობაც. ამის მაგალითს უამრავ ფოტოსურათზე ვხვდებით, სადაც განურჩევლად ასაკისა და სოციალური სტატუსისა, მდედრობითი სქესის წარმომადგენლებს ხელში თაიგულები უჭირავთ. ძალზე ხშირია ქალის პორტრეტებში ქოლგისა და მარაოს აქსესუარებად გამოყენების ფაქტებიც<sup>146</sup>, რაც შეიძლება შევადაროთ ფიროსმანაშვილის სურათებს „ქალი ყვავილითა და ქოლგით“ და „ქალი მარაოთი“ (სურ. 404-414).

არანაკლებ საინტერესოა „პორტრეტ-ტიპის“ პრინციპის არსებობა მამაკაცების ფოტოპორტრეტების შემთხვევაში, სადაც ისინი, ისევე, როგორც

<sup>145</sup> „დაირას ძველ ოჯახებში ყველგან ნახავდით. თითქმის ყველა გასათხოვარი ქალი დაირაზე უკრავდა. თუ მამაკაცები საზანდრით ჰქეიფობდნენ, ოჯახური ტრადიციებით შებოჭილი ქალები თავიანთი სახლის ბანებზე კვირა-უქმეებში პატარა ღვინებს ჰმართავდნენ ხოლმე“ (გრიშაშვილი 1927: 175). ი. გრიშაშვილის გადმოცემითვე, XIX-XX საუკუნის მიჯნაზე ქალის მზითვეში აუცილებლად შედიოდა „აბრეშუმნარევი ზოლებიანი ქსოვილის – ჯეჯიმის წყვილ-წყვილი მუთაქები, სადა ყალამქარის ბაბლებით და ფუნჯებით მორთული“ (გრიშაშვილი 1927: 255; 61, იაშვილი, 1994: 106-328), რასაც ასევე ძალზე ხშირად ვხვდებით ნიკო ფიროსმანაშვილის ამავე სერიაში „ქართველი ქალი დაირით“.

<sup>146</sup> ამ პერიოდის ფოტოპორტრეტების იკონოგრაფიის განხილვა ცხადად მეტყველებს იმ პროცესზე, თუ როგორ ერწყმის ერთმანეთს XIX-XX საუკუნის მიჯნის საქართველოში ადგილობრივი, აღმოსავლური და დასავლური ცხოვრების წესი. ეს აისახება როგორც ჩაცმულობაზე, ისე თანმხლები აქსესუარების რეპერტუარზე (მაგ. კრიალოსანი, დაირა, ქოლგა, მარაო).



ზემოთ ხსენებულ ფერწერულ თუ ქვაზე ქვეთილ პორტრეტებში, ძირითადად ქამარზე ხელით, იარაღით ან ზეაწეული სასმისებით გამოისახებიან (სურ. 419-420); ანალოგიურად ბავშვები – სათამაშოებით, მუსიკოსები – მუსიკალური ინსტრუმენტებით (სურ. 421-425) წარმოგვიდგებიან, რაც მათ ფოტოსურათებს ერთგვარ „პორტრეტ-ტიპებად“ აქცევს.

ფიროსმანაშვილის მხატვრობასა და ფოტოგრაფიას შორის კომპოზიციური გადაწყვეტისა და საერთო რეპრეზენტატიული განწყობის მსგავსების საილუსტრაციოდ, ასევე შეგვიძლია შევადაროთ ერთმანეთს ფიროსმანაშვილის სუფრის სცენები (მაგ. „ქეიფი მეარდნე დათიკო ზემელთან“) ლხინის პროცესში გადაღებულ ფოტოებს, მაგ. კინტოების ქეიფის (სურ. 420) სცენას: სუფრის თავისუფალი წინა პლანი, ფიგურათა ფრონტალურობა, ექსტიკულაცია (ზეაწეული სასმისები და ხელები), ისევე როგორც მათი ჩაცმულობის დეტალები, იმ პერიოდისთვის ქეიფის პროცესში გადმოცემული ჯგუფური პორტრეტის სპეციფიკური „იკონოგრაფიული ტიპის“ არსებობაზე მიუთითებს.

საინტერესო საკითხია ამ პერიოდის ფოტოპორტრეტებში დროისა და სივრცის გადმოცემის თავისებურებაც: პორტრეტირებულები ფოტოგრაფის კამერის წინაშე საგანგებოდ პოზირებენ, როგორც ფიროსმანაშვილის ტილოებზე აღბეჭდვის მოლოდინში გარინდული მოქეიფეები, მოცეკვავეები და ცხოველები. აქ ნაკლებად შევხვდებით შემთხვევით კადრებს. ამასთან ისინი უმეტესწილად არა რეალური, არამედ ფოტოსტუდიების სტანდარტული პეიზაჟების ფონზე წარმოგვიდგებიან, რაც ფოტოპორტრეტების დროით-სივრცითი განზომილების პირობითობას განაპირობებს. ამ პერიოდის ფოტოპორტრეტების პარადულობა, სტატიკური ხასიათი და გარკვეული „ზედროულობის ეფექტი“ გარკვეულწილად ხსნის ნიკო ფიროსმანაშვილის ჯგუფური თუ ინდივიდუალური პორტრეტებისთვის დამახასიათებელ ამავე თავისებურებას.

ფიროსმანაშვილის თანადროული ვიზუალური კულტურის წინაშე არსებულ საერთო თემატურ-შინაარსობრივ ამოცანებზე მეტყველებს ამ პერიოდის ქართულ ფოტოგრაფიაში ისტორიული პორტრეტის თემის აქტუალობაც. ამ ასპექტით ეს დარგი თითქოს სცდება მის უშუალო დანიშნულებას (აწმყოში არსებული რეალობის ფიქსაცია და მხატვრული ასახვა) და „წარსულის რეპროდუცირების“ ფუნქციასაც ითავსებს. ამაზე

მეტყველებს საზოგადო მოღვაწისა და პირველი ქართველი პროფესიონალი ფოტოგრაფის ა. როინაშვილის შემოქმედება, კერძოდ მის მიერ ისტორიული პირების პორტრეტების ფოტოასლების გადაღებისა და გავრცელების ფაქტები. 1875 წელს იგი ბეჭდავს შოთა რუსთაველისა და თამარ მეფის გ. გაგარინისეული ჩანახატების (Le Caucase pittoresque-იდან) ფოტორეპროდუქციებს (როინაშვილი 2007: 36), ხოლო 1895-1898 წლებში ერეკლე II-ის უცნობი ევროპელი ოსტატის მიერ შესრულებული პორტრეტის ასლებს, რომლებიც მცხეთაში სვეტიცხოვლის ტაძარში აღვლენილი პანაშვიდის დროს რიგდებოდა და იყიდებოდა (ივერია 1895: №196; ცნობის ფურცელი 1898: №462). ეს გვიჩვენებს, რომ ფოტოგრაფიაც ხელოვნების სხვა დარგების მსგავსად, პასუხობს საზოგადოებაში არსებულ მოთხოვნას და აქამდე არსებული იკონოგრაფიული სქემებისა და მოტივების რეპროდუცირებას ახდენს (სურ 313, 374).

ფიროსმანაშვილის შემოქმედებისა და ადრეული ფოტოგრაფიის საერთო თემატურ-კომპოზიციურ რეპერტუართან დაკავშირებით, აქვე გვსურს ვახსენოთ საეკლესიო დღეობათა თემაც, რომელიც იმ პერიოდის საზოგადოების ცხოვრებაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა. საილუსტრაციოდ შეგვიძლია გავიხსენოთ ა. როინაშვილის „თელეთობა“, სადაც ფიროსმანაშვილის დღეობათა მსგავსად (მაგ. „წმინდა გიორგის დღეობა ბოლნისში“), პირველ პლანზე ასახულია მოწარდახებული ურმები, ხოლო სურათის უკან მთებისა და ეკლესიის პეიზაჟი იშლება (სურ. 265-266).

ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევრების თანადროულ ფოტოგრაფიასთან შედარება ცხადყოფს არა მხოლოდ მათ უშუალო კავშირს (რომელიც ადასტურებს, რომ მხატვარი საკუთარი სურათების კომპოზიციური სტრუქტურის აგებისას ფოტოდენებით სარგებლობდა), არამედ, იმ ფართო ისტორიული და მხატვრული კონტექსტის ერთიანობას, რომელმაც, ბუნებრივია, განსაზღვრა გარდამავალი ეპოქის ვიზუალური კულტურის ერთიანი თემატური და იკონოგრაფიული რეპერტუარი.

\*\*\*

ნაშრომის ამ თავში, ფიროსმანაშვილის ფერწერის შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებასთან კავშირში, განვიხილეთ მისი მხატვრობის ისეთი თავისებურებები, როგორცაა: მხატვრის „მიჯაჭვეულობა“ პირველწყაროსთან –

„დაკანონებულ” სქემასთან, ლხინის სერიის მსგავსება შუა საუკუნეების „სერობათა” სცენებთან; მთელი სიმაღლით ფრონტალურად, ან სამ-მეოთხედ ბრუნში გამოსახული ფიგურების და მათი უესტიკულაციის ნათესაობა შუასაუკუნეებრივ ქტიტორთა გამოსახულებებთან; ცხოველების და გარკვეული მოტივების იკონოგრაფია და სიმბოლური დატვირთვა; წარწერების ჩართვა კომპოზიციებში; სახეების „ზედროული” ხასიათი, მათი „ხატისმიერი”, მაყურებლისკენ მომართული მზერა, ისევე, როგორც შავი ფონის მეშვეობით გამოწვეული „უკუპერსპექტივის” ეფექტი, პერსპექტივის კანონების უგულვებელყოფა, დროის „მარადიულ” კატეგორიად წარმოდგენა და სასურათე სიბრტყეზე დროისა და სივრცის გადმოცემის შუასაუკუნეებრივი პირობითობა. ყოველივე ეს მეტყველებს ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ნათესაობაზე შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ტრადიციებთან. იქვე წამოვჭერთ კითხვა, თუ რამდენად პირდაპირია ეს კავშირი, რის გასაანალიზებლადაც მხატვრის თანადროული ვიზუალური კულტურა მოვიხმეთ.

ნაშრომის მომდევნო მონაკვეთში შევეცადეთ ფართო ეპოქალურ კონტექსტში გაგვეანალიზებინა XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის ვიზუალური ხელოვნების ის დარგები და ცალკეული მხატვრული პრინციპები, რომლებმაც, ჩვენის აზრით, დიდი როლი ითამაშა ფიროსმანაშვილის ფერწერის თემატური რეპერტუარისა და კომპოზიციურ-სტრუქტურული სპეციფიკის ჩამოყალიბებაში. XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის სხვადასხვა დარგების იკონოგრაფიული თავისებურებების მიმოხილვა მოწმობს, რომ ფიროსმანაშვილის ფერწერის „შუასაუკუნეებრივი” ხასიათი გარკვეულწილად ეპოქისმიერ მოვლენად შეიძლება მივიჩნიოთ, რადგან ამ გარდამავალ პერიოდში, როდესაც სახეზე გვაქვს საეკლესიო ხელოვნებაში „საერო საწყისებისა” და უცხო მხატვრული პრინციპების გავლენის მაგალითები, პარალელურად ადგილი აქვს საპირისპირო პროცესს, როდესაც საერო ხელოვნებაში შუასაუკუნეებრივი სქემების, მოტივების გადმოტანა-ტრანსფორმაცია და ეროვნული თავისებურებების შენარჩუნება-განვითარება მიმდინარეობს. ჩვენი აზრით, ფიროსმანაშვილის შემოქმედების „შუასაუკუნეებრივი” ხასიათის განმაპირობებელი მრავალი ფაქტორი სწორედ ამ პერიოდის საერო ხელოვნების აღნიშნული თავისებურებიდან უნდა მომდინარეობდეს. მხატვრის შემოქმედების, თანადროული დაზგური ფერწერის, მემორიალური ვიზუალური კულტურის,

ხალხური დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების, თბილისური ვერცხლის ნაკეთობათა ფიგურატიული მორთულობისა და იმ პერიოდის ფოტოპორტრეტების ერთიანობაში განხილვა, ვფიქრობთ, კიდევ უფრო აფართოვებს ჩვენს თვალსაწიერს იმ სოციალურ-კულტურული გარემოს შესახებ, რომელშიც ფიროსმანაშვილის ფენომენი ჩამოყალიბდა.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრის შემოქმედების ნათესაობა ზემოთგანხილულ დარგებთან არაერთგვაროვანია: თუ „ტფილისურ პორტრეტთან“ და ეთნოგრაფიულ სურათებთან მას მხოლოდ ზოგიერთი ზოგადი პრინციპების ერთობლიობა აკავშირებს, მემორიალურ პორტრეტსა და ვერცხლის ჭურჭლის გამოსახულებებთან, ზოგად თავისებურებებთან ერთად, კონკრეტული თემების, იკონოგრაფიულის სქემების, კომპოზიციური პრინციპებისა და შინაარსობრივ-სემანტიკური ასპექტების მსგავსება იკვეთება. ამავე დარგების გვერდით დაგაყენებდით ამ პერიოდის ფოტოგრაფიასაც, რომელიც, გარდა იმისა, რომ უშუალოდ წარმოადგენს მხატვრის ზოგიერთი ნამუშევრის პირველწყაროს, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც იმავე ვიზუალურ კანონებს მიყვება და ამ მხრივ ძველისა და ახლის თავისებურ სინთეზს ახდენს. საფლავის ქვების, ვერცხლის ჭურჭლის მორთულობა და ფოტოგრაფია ფართოდ გავრცელებული, ხალხური, შეიძლება ითქვას „მასობრივი“ ხელოვნების დარგებია, რაც (მათთან უშუალო კავშირის გამო) სრულებით არ აკნინებს ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების მნიშვნელობას. ვფიქრობთ, რომ მხატვრის ფენომენის გენიალურობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ იგი იმ პერიოდში ფართოდ გავრცელებული ხალხური პირველწყაროებით საზრდოობს, მისი ხედვა და მხატვრული სამყარო საოცარი ერთიანობითა და განზოგადების უმაღლესი ოსტატობით ხასიათდება<sup>147</sup>. ამ თვალსაზრისით იგი შეიძლება შევადაროთ ვაჟა-ფშაველას, რომლის შემოქმედებაც მთლიანად ხალხურ ფესვებზე დგას, მისი თემატიკა და გმირები ხალხური ფოლკლორიდანაა ნასესხები, თუმცა

<sup>147</sup> ამ პერიოდის ქართულ კულტურაში ერთიანი ხედვისარარსებობის, განზოგადების ნაკლებობის აქტუალობაზე არაერთი მოაზროვნე საუბრობს, მათ შორის არის არჩილ ჯორჯაძე: „ჩვენ გვესაჭიროება ... სინთეტური სურათი ქართული ცხოვრებისა. დროა ვნახოთ ჩვენი თავი, ყველანი ვინცა ვართ, ერთ მხატვრულ ნაწარმოებში. ამ სინთეტური სურათის შექმნა შეუძლია დიდ ხელოვანს, დიდ ოცნებას... არ ჩანს საერო ძარღვის ცემა, არ ჩანს მთელი, არამედ მხოლოდ ნაწილი, პროვინციის კუთხეები, ხევი, ფშავ-ხევსურეთი, გურია და სხვა. არსად ვხედავთ მთელი ერის სულის ძგერას, მისი შემადგენელი ნაწილების მთლიან ურთიერთობას“ (ჯორჯაძე 1989: 37-38).

მხატვრული იდეალიზაციისა და განზოგადების მეშვეობით მისი შემოქმედება ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებას იძენს: „გენიოსს არ შეუძლიან იგრძნოს ეს ცხოვრება ნახევრად, მესამედ ან მეოთხედად, არამედ ჰგრძნობს მთლად, ერთობლივ... გენიოსთა ნაწარმოებები ეროვნულ ნიადაგზე და ხშირად ეთნოგრაფიულზეა აღმოცენებული – მაშასადამე, კერძო თვისებისა – ზოგადი საკაცობრიო ხდება” (ვაჟა-ფშაველა 1956: 310). ნიკო ფიროსმანაშვილი სწორედ ამ რიგის შემოქმედთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლის ფერწერაშიც აბსორბირებულია ეროვნული ტრადიციის ძირითადი ნიშნები, ხოლო ზოგადსაკაცობრიო ფასეულობა კონკრეტულის – განზოგადებით, საყოველთაოს – იდეალიზაციით, მდაბიოს – ამაღლებითა და მონუმენტალიზაციით მიიღწევა. ამასვე მოწმობს მისი მხატვრობის სტილური თავისებურებების ანალიზი და ევროპული ხელოვნების მოწინავე ტენდენციებთან თანხვედრაც, რაზეც დეტალურად ნაშრომის მომდევნო ნაწილებში გვექნება საუბარი.

## თაზო IV

### ნიკო ფიროსმანაშვილის შერწერის სტილური ნიშნები ეროვნული მხატვრულ ტრადიციის კონტექსტში

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების იკონოგრაფიული რეპერტუარის განხილვის შემდეგ, მნიშვნელოვანია მისი მხატვრობის სტილური თავისებურებების ანალიზი და იმ ასპექტების გამოყოფა, რომლებიც ამ თვითმყოფადი ხელოვანის ფერწერას ეროვნული ფორმატგანცდის საუკუნოვან ტრადიციასთან აკავშირებს. მსჯელობის სიცხადისთვის, კვლევის ამ ნაწილში ფიროსმანაშვილის მხატვრული ენისთვის დამახასიათებელ სტილურ ნიშნებს განცალკევებით განვიხილავთ, როგორც შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების, ასევე მხატვრის თანადროული ეპოქის ვიზუალური კულტურის ძირითადი სტილური მახასიათებლების ფონზე. ვფიქრობთ, რომ ეს საშუალებას მოგვცემს უფრო ღრმად გავიზაროთ ნიკო ფიროსმანაშვილის – ამ მრავალპლასტიანი ეროვნული ფენომენის მნიშვნელობა და ადგილი ქართული კულტურის ისტორიაში.

\*\*\*

სხვადასხვა ერებს, განსხვავებული გეოგრაფიული, პოლიტიკური თუ სოციალურ პირობების გამო, საუკუნეების განმავლობაში, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური მხატვრული ენა და გამომსახველობითი საშუალებები ჩამოუყალიბდა. აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დამაკავშირებელ უნიშვნელოვანეს გზაჯვარედინზე მდებარესაქართველო უძველესი დროიდან სხვადასხვა კულტურათა შეხვედრის ადგილს წარმოადგენდა. საუკუნეების განმავლობაში მსოფლიოს უძველესი ცივილიზაციებისა და შემდგომში, ქრისტიანობის წამყვანი ცენტრებიდან მომდინარე კულტურული გავლენები ადგილობრივ ნიადაგზე ადაპტირდა, რამაც ამ რეგიონისთვის დამახასიათებელი ფორმატგანცდა და ეროვნულ მხატვრულ-ესთეტიკური ტრადიცია ჩამოაყალიბა.

ქართული ეროვნული მხატვრული ტრადიციის ჰომოგენურობა და მდგრადობა თვალნათლივ იკვეთება მცირე ზომის ქვეყნისთვის უჩვეულო კუთხური მრავალფეროვნების ფონზე, ასევე, სხვადასხვა ეპოქათა დამახასიათებელი ტენდენციებისა და სტილური თავისებურებების ანალიზისას, რამდენადაც სტილის ცვალებადობის მიუხედავად, ერთიანი ეროვნული ფორმათგანცდა სხვადასხვა ისტორიულ ეტაპზე საერთო მხატვრული გემოვნების ფარგლებში ვითარდებოდა.

ქართული ხელოვნების მხატვრული ტრადიციების კვლევას არაერთი სამეცნიერო ნაშრომი მიეძღვნა (ჩუბინაშვილი 1936; ვირსალაძე 1959; ვირსალაძე 1963; ალიბეგაშვილი 1979, თუმანიშვილი 1996: 1998; დიდებულიძე 2005 და სხვა), რომლებშიც ეროვნული ესთეტიკური ტრადიციისთვის დამახასიათებელი სხვადასხვა ნიშან-თვისება გამოიკვეთა. მათ შორისაა ფორმის გადმოცემის მეტად სიბრტყობრივი და ნაკლებად მოცულობითი ხასიათი, ფერადოვანი ლაქის ლოკალურობა და სილუეტის ხაზის განმსაზღვრელი როლი; მხატვრული ენის გამომსახველობითი მინიმალიზმი და ზომიერება, რომელიც თავს იჩენს როგორც ფორმის განზოგადებულობასა და მონუმენტურობაში, ისე კოლორიტის „სიძუნწესა“ და ემოციის თავშეკავებულ გადმოცემაში. ეს სპეციფიკური მხატვრული თავისებურებები განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება გარეშე გავლენებისგან თავისუფალ, თვითმყოფად ხელოვნებაში, რომლებიც მეტ სიახლოვეს ადგილობრივ, ხალხურ საწყისებთან ავლენს.<sup>148</sup> სწორედ ასეთ ფენომენს წარმოადგენს ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერა.

შუა საუკუნეების ხელოვნების ზოგად პრინციპებთან მსგავსების პარალელურად, მხატვრის სახვითი ენა განსაკუთრებულ სიახლოვეს ამჟღავნებს შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ მხატვრობასთან, ვინაიდან მის ნამუშევრებს სწორედ მონუმენტალისტი ფერმწერის ხედვა ახასიათებს. აქედან გამომდინარე, წინამდებარე თავის ამ მონაკვეთში ძირითად ყურადღებას შუა საუკუნეების ქართულ ფრესკულ მხატვრობასთან ფიროსმანაშვილის ტილოების კავშირზე გავამახვილებთ, თუმცა დასკვნების არგუმენტირებისათვის ასევე სხვა

<sup>148</sup> ამ მხრივ ნიშანდობლივია ქვეყნის სხვა რეგიონებისგან გეოგრაფიული პირობების გამო შედარებით იზოლირებული სვანეთის სკოლის მხატვრული ტრადიცია, რომელშიც ეროვნული სახვითი ენის ზოგადი ნიშნები განსაკუთრებული სიმპაფრით არის გამოვლენილი (ალადაშვილი, ალიბეგაშვილი, ვოლსკაია, 1983).

დარგების (ქვაზე კვეთილი რელიეფებისა და ჭედურობის) მაგალითებსაც განვიხილავთ.

## **1. ფიროსმანაშვილის ფერწერის სტილური ნიშნები და შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნება**

### *1.1. მხატვრული ენის ლაკონიზმი და მონუმენტურობა*

ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათებზე ახლოდან დაკვირვებისას, თვალნათლივ იკვეთება მისი, როგორც ფერმწერის განსაკუთრებული ოსტატობა, რაც მინიმალური სახვითი საშუალებებით მაქსიმალური ვიზუალური ეფექტის მიღწევაში გამოიხატება: ლაკონიზმი, ფორმის განზოგადებული ხასიათი, თავისუფალი, დეტალებით გადაუტვირთავი და ხალვათი, მონუმენტური კომპოზიცია<sup>149</sup> მას შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ოსტატთა ღირსეულ მემკვიდრედ აქცევს.

სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში მიხნეულია, რომ ქართული ეროვნული ფორმათგანცდის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებელს სწორედ ფორმის განზოგადებული, დაუნაწევრებელი ხასიათი და მონუმენტურობა წარმოადგენს. ეს განსაკუთრებული სიძლიერით იჩენს თავს ქრისტიანულ ეპოქაში, როდესაც მართლმადიდებლური ქრისტიანობის სახვითი ენის ლაკონიზმი და სისადავე ბუნებრივად შეერწყა ქართული ესთეტიკისთვის დამახასიათებელ ამ თავისებურებას. ერთიანი, განზოგადებული ფორმა, გამოსახულების ტექტონიკურობა, დეტალების უგულვებელყოფა და მთავარი აქცენტების გამოყოფა, პეიზაჟისა და არქიტექტურული ფონების სისადავე, ფიგურათა დაუნაწევრებელი, შეკრული სილუეტი, კომპოზიციათა მკაფიო განაწილება – ის ნიშნებია, რომელთაც შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობა ეპოქათა სტილების ცვალებადობის მიუხედავად ინარჩუნებდა: ეს ახასიათებს როგორც ადრეული და გარდამავალი ხანის ტაძრების კონქის მონუმენტურ კომპოზიციებს<sup>150</sup>, ასევე განვითარებული შუა საუკუნეების რაფინირებულ

<sup>149</sup> „ვინ შეედრება ნიკო ფიროსმანაშვილს საოცარი ლაკონურობით, წერის გამოთქმით და შეჭკიდრობით?“ – წერს კირილ ზდანევიჩი (ზდანევიჩი 1922: 3).

<sup>150</sup> მაგ. წრომისა (626-634 წწ.) და თელოვანის ჯვარპატიოსნის ტაძარების (IX ს) კონქის მოხატულობები (სხირტლაძე: 2009, 126-127).



ფერწერულ ანსამბლებს<sup>151</sup>, ქვეყნის გარედან შემოსული მხატვრული გავლენებით ნასახრდობ მოხატულობებსა<sup>152</sup> და გვიანი შუა საუკუნეების ე.წ. ხალხური ნაკადის კედლის მხატვრობის ნიმუშებს.<sup>153</sup>

ამ კონტექსტში განსაკუთრებული ყურადღება გვინდა გავამახვილოთ ბუნებრივი პირობების გამო საქართველოს სხვა რეგიონებისგან იზოლირებული მაღალმთიანი სვანეთის ფერწერულ სკოლაზე, სადაც ამ კუთხისათვის ტიპური დარბაზული ეკლესიების მცირე მასშტაბების მიუხედავად, ფერწერული ანსამბლის მონუმენტურობის მისაღწევად ოსტატები სცენათა მხოლოდ შეზღუდული რაოდენობით შემოიფარგლებოდნენ (ალადაშვილი, ალიბეგაშვილი, ვოლსკაია 1983: 38; შვეიაკოვა 1983: 18). ამ მოხატულობების კომპოზიციითა მასშტაბურობას ამჟღავნებს არქიტექტურული და პეიზაჟური ფონების არარსებობა, ან მოხატულობის საერთო სისტემაში მათი ნაკლებად აქცენტირებული როლი (ალადაშვილი, ალიბეგაშვილი, ვოლსკაია 1983: 25). მაგალითებად შეიძლება გავიხსენოთ X საუკუნის I ნახევრის და XI საუკუნის

<sup>151</sup> მაგ. X-XI სს. ტაო-კლარჯეთის მხატვრული სკოლის ფერწერულ ძეგლები, სადაც ეს ეფექტი რამოდენიმე სცენისგან და თავისუფლად განაწილებული ფიგურებისგან შემდგარი კომპოზიციების წყალობით იქმნება (ვირსალაძე 2007: 15). XI საუკუნის ატენის სიონის კედლის მხატვრობა, სადაც ტაძრის მკლავებში სცენების განაწილება ტექტონიკურია და ჰარმონიულად ერწყმის კლასიკურ არქიტექტურას (ვირსალაძე 1963: 191). სისადავითა და მონუმენტურობით გამოირჩევა ზემო კრისის (XII ს. ვირსალაძე 1963: 191) და გელათის ნართექსის XII საუკუნის მხატვრობებიც (ვირსალაძე 1959: 163-204)., ქართული ხელოვნების ამ სტილურმა თავისებურებებმა XII-XIII საუკუნის „თამარის ეპოქის“ ძეგლებშიც იჩინა თავი (დიდებულიძე 2005: 231): „მასშტაბების გააზრებული ურთიერთშეთანხმება ოსტატს საშუალებას აძლევს თავი აარიდოს მრავალფიგურიან კომპოზიციითა გადატვირთულობას და შეინარჩუნოს სიხალვათის, სივრცის შეგრძნება“ (პრივალოვა 1980: 135, 137).

<sup>152</sup> XIII ს-ის ბოლოს, საქართველოს ისტორიისთვის უმძიმეს პერიოდში, როდესაც ბიზანტიურმა გავლენამ მნიშვნელოვნად იმძლავრა, ქართული ეროვნული ფორმათგანცდა მაინც თავს იჩენს ისეთ რეგიონალურ ძეგლებში, როგორებიცაა მაგალითად, აჭის წმ. გიორგის ტაძრის XIII ს-ის ბოლოს მოხატულობა, რაც იარუსების მკაცრ განაწილებაში, სცენათა გაწონასწორებულობასა და ცენტრულობაში ვლინდება (იოსებძე 1989: 66). ყურადღებას იქცევს ის ფაქტიც, რომ საქართველოში შემორჩენილი ე.წ. პალეოლოგოსური ეპოქის მხატვრობის ნიმუშებში (XIII ს ბოლო-XIV ს), რომლებიც მოწვეული ბერძენი მხატვრების თუ ადგილობრივი ოსტატების ხელითაა შესრულებული, „პრიორიტეტი ენიჭება ამ სტილის ისეთ ნაკადს, რომელიც შედარებით თავშეკავებული ემოციური საწყისითა და გაწონასწორებული ხასიათით გამოირჩევა“ (ი. ლორთქიფანიძე 1992: 115). ამავე კონტექსტში საინტერესოა XVI საუკუნის ე.წ. „ოფიციალური“ წრის ძეგლები (მაგ. ალვანი, გრემი, ნეკრესი, გელათის დვთისმშობლის ტაძარი), რომლებშიც მოხატულობის სისტემა „ათონური“ ფერწერული სკოლის ძლიერ გავლენას განიცდის, თუმცა „ბერძნულთან შედარებით ნაკლებადაა გადატვირთული გამოსახულებებით და სცენებით... მათი ტექტონიკური სტრუქტურა მიუთითებს, რომ გათვალისწინებულია ძველი, მონუმენტური ხასიათის ძეგლების ფერწერული დეკორის სისტემა“ (მამაიაშვილი 2009: 140-145).

<sup>153</sup> ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა, რომ ქართული ეროვნული ფორმათგანცდისთვის ჩვეული სისადავე ძლიერად იჩენს თავს ე.წ. „ხალხურ“ მოხატულობებში, რომლებიც საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეს მოიცავს. მიუხედავად იმისა, რომ ამ მოხატულობებში ადგილობრივ ტენდენციებთან ერთად, გვიანი შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი აღმოსავლური გავლენები (განსაკუთრებით სამოსის გადმოცემის მომეტებულ ორნამენტულობაში) ვლინდება, სიუჟეტური კომპოზიციების სტრუქტურას ლაკონურობა და „შედარებითი სიტყვაძნელობაც“ ახასიათებს (ხუსკივაძე 2003: 379). ეს ვლინდება სცენებში მოქმედ პირთა რაოდენობის შემცირებაში და აღნიშნული ეპოქისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი იკონოგრაფიული დეტალის იგნორირებაში (ხუსკივაძე 2003: 379). აქვე გამოვყოფდით ამ ტიპის მოხატულობებისთვის დამახასიათებელ, ადამიანის ნატურალურ ზომას მიახლოებული საქტიტორო პორტრეტების მონუმენტურ ხასიათსაც.

ნესგუნის, უბიანის, სვიფის, აცის, იფხისა და ჩვაბიანის საკურთხევლების ფრესკული კომპოზიციები, სადაც ქრისტეს უზარმაზარი ფიგურა (რომელიც განსაკუთრებით აქცენტირებულია მის გვერდით მდგომ სხვა წმინდანთა მომცრო ფიგურებთან შედარებით) ფორმის განზოგადებული, დაუნაწევრებელი გადმოცემის მეშვეობით უჩვეულოდ მონუმენტურ ხასიათს იძენს.

ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერის მხატვრული ენისთვის დამახასიათებელ ლაკონიზმზე საუბარისას, პირველ რიგში ყურადღებას გავამახვილებთ შავ მუშამბაზე ხატვის ძალზე ორიგინალურ ტექნიკაზე (ხოშტარია, 2014: 319): შავი ფერის გამოყენების შემთხვევაში, მხატვარი მუშამბაზე თავისუფალ ადგილს ტოვებს. ძალზე ხშირად შავი საფუძველი – ხელუხლებელი, ან მსუბუქად შეფერილი ფონის ფუნქციას ასრულებს, რაც მისი მხატვრული ხერხების ლაკონიზმზე მეტყველებს.

ფიროსმანაშვილის ფერწერისთვის დამახასიათებელი ტექნიკა თვალსაჩინოდაა გამოვლენილი სურათში „ქალი ლუდის ჭიქით“ (სურ. 426): მუშამბის ფონზე წარმოდგენილი, პროფილში მოცემული ქალი, თეთრ მაგიდასთან ზის. სკამი ორიოდე თეთრი ხაზით და მათ შორის დარჩენილი სიშავით გადმოიცემა. დაუფერავი მუშამბის ფრაგმენტებითაა წარმოდგენილი ქალის თვალები, წარბები და შავი ფერის სხვა დეტალები. მისი გრძელი თმა ყვითელი ფერის საღებავის რამდენიმე ტალღოვანი მონასმით გადმოიცემა ისე, რომ მათ შორისაც გამოსჭვივის მუშამბის სიშავე. არსებული სიცარიელები, შორიდან ამა თუ იმ ნაკვთად აღიქმება, ახლოდან დაკვირვებისას კი მნახველს ფერმწერის მხატვრული ენის ლაკონიზმით აოცებს. რამდენიმე ღია ფერის თავისუფალი მონასმით იქმნება გლეხი კაცის შავი სამოსი სურათზე „გლეხი შვილიშვილთან ერთად“ და განდევილის ფიგურა სურათზე „გიორგი განდევილი“ (სურ. 44), თევზი წითელპერანგიანი მეთევზის ხელში, ჯარისკაცების ფიგურები სურათში „რუსეთ-იაპონიის ომი“ (სურ. 428).

შავი მუშამბის სურათში ინტეგრირების მხრივ, განსაკუთრებით გამორჩეულია ფიროსმანაშვილის „დიდი ნატურმორტი“ (102X135სმ., სურ. 429). ყოველი გამოსახულება რამდენიმე ფერის (თეთრი, წითელი, ყვითელი და ამ ფერების კომბინირებით მიღებული სხვადასხვა ტონების) ორიოდე მონასმით იძერწება. განსაკუთრებით „ესკიზურია“ სურათის ცენტრში რამდენიმე თავისუფალი, სწრაფი, ფაქტურული მონასმით გადმოცემული ხორცის ნაჭერი,

რომლის „იდენტიფიკაცია“, მიუხედავად აღნიშნული „ესკიზურობისა“, სიძნელეს არ წამოადგენს. თევზი, გოჭი, ხორცი, შამფურებზე აცმული მწვადები ლურსმნებზეა ჩამოკიდებული, რაც „ნატურმორტს“ თითქოს კონკრეტული კედლის ფონზე წარმოგვიდგენს. ამავდროულად, სასურათე სიბრტყეზე ყოველგვარი „საყრდენის“ გარეშე მიმობნეული თეფშები, ღვინის ბოთლები, დოქი, ყანწი და სხვა სურსათ-სანოვაგე კონკრეტულობის შეგრძნებას აბათილებს და სურათს ერთგვარ „აბსტრაქციად“ აქცევს. მიუხედავად ასახული საგნების სიმრავლისა, კომპოზიცია თავისი სიმწყობის წყალობით, სიხალვათეს ინარჩუნებს. ყოველი საგნის სილუეტი გამოკვეთილია და ერთმანეთს არ ეფარება. ამ ხერხით გადმოცემული განზოგადებული ფორმების წყალობით, შავ ფონზე მოცემული საგნები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას და მონუმენტურობას იძენს.

კომპოზიციაში ფონის ფერის საფუძვლად გამოყენება და მასალის ფაქტურის ჩართვა – გვხვდება შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის არაერთ ნიმუშშიც, რაც ფიროსმანაშვილის აღნიშნული ტექნიკის ერთგვარ შუასაუკუნეებრივ პარალელად შეიძლება მივიჩნიოთ საილუსტრაციოდ შეიძლება გავიხსენოთ „აბრაამის სტუმართმოყვარეობის“ სცენა ფარის სვიფის წმ. გიორგის ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადის მოხატულობაში (XII ს.), სადაც ფრესკაზე დაკვირვებისას მკაფიოდ ჩანს, თუ როგორ ხდება დაუფერავი ბათქაშის ფერისა და ფაქტურის ინტეგრირება მხატვრობაში. კომპოზიციაში წარმოდგენილია მაგიდასთან მსხდომი სამი ანგელოზი და აბრაამისა და სარრას ფიგურები. სარრას სამოსის ზედა ლოკალური მოწითალო-მოყავისფრო ლაქას უპირისპირდება მისი ქვედა სამოსისა და ფეხების აღმნიშვნელი, სრულიად დაუფერავი, მხოლოდ კონტურით მოხაზული ფორმები. იგივე შეიძლება ითქვას ანგელოზთა მოსასხამებზე, რომლებიც ასევე მხოლოდ კონტურით შემოხაზული დაუფერავი ბათქაშის მეშვეობითაა გადმოცემული. მსგავს მეთოდს ვხვდებით მაგ. თანღილის ეკლესიის მოხატულობის (XIII ს.) „ჯვარცმის“ კომპოზიციაში, სადაც იესოს სხეულის გადმოსაცემად ფონი და კონტურული ნახატია გამოყენებული. ასევე გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის წმ. მარინეს ეკლესიის მხატვრობის ჩრდილოეთ კედლის „ჯოჯოხეთის წარტყვევნის“ (XVI ს.) სცენაში, სადაც მაცხოვრისა და ადამის მოსასხამებიც მხოლოდ კონტურული ნახატითაა გადმოცემული.

ზემოთ მოყვანილი მაგალითები შუა საუკუნეების ქართველ ოსტატთა და თვითნასწავლ ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერულ მანერას შორის მსგავსებაზე მიუთითებს. მხატვრის მიერ შავი მუშამბის ოსტატური ჩართვა-გამოყენება შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობისთვის დამახასიათებელი „არქიტექტურის/კედლის გრძობის“ და ტექტონიკურობის ინტუიტიურ გამოძახილადაც შეიძლება მივიჩნიოთ, რომელიც მან, ინდივიდუალური ნიჭის წყალობით, ბრწყინვალედ მიუსადაგა დაზგური ფერწერის სპეციფიკას.

ფერმწერის მხატვრული ენის ლაკონური მანერა იმთავითვე ითვალისწინებს სურათის შორიდან აღქმას, რაც ნიკო ფიროსმანაშვილის, როგორც მონუმენტალისტი მხატვრის ხედვაზე მიანიშნებს. ამ კონტექსტში საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ფიროსმანაშვილი მონუმენტური ფერწერის დარგშიც მოღვაწეობდა – ის ხშირად ხატავდა დუქნებისა და სარდაფების კედლებზე. სამწუხაროა, რომ ეს ნამუშევრები დღეისთვის არ შემორჩენილა.<sup>154</sup> მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრის ნამუშევრებიდან ჩვენამდე მხოლოდ დაზგურმა სურათებმა მოადწია, რომლებიც (მიუხედავად იმისა, რომ დაზგური ფერწერა ზოგადად კამერული სპეციფიკით ხასიათდება) მნახველზე შთაბეჭდილებას სწორედ განსაკუთრებული მონუმენტურობით ახდენს. მათთვის „დამახასიათებელია მსხვილი, მონუმენტური ფორმის თვისება, რომელიც ნაწარმოების ფიზიკური მასშტაბით არ განისაზღვრება“ (კუხნეცოვი 1984: 154). ეს ნიშანი ახასიათებს ფიროსმანაშვილის მცირე ზომის ნამუშევრებსაც, რაც მიუთითებს, რომ მონუმენტურობა მხატვრის ტილოებში არა დიდი მასშტაბის, არამედ გამომოსახველობითი ენის თვისობრივი ნიშანია. ამაზე ფიროსმანაშვილის სურათების რეალურ ზომასა და მისი რეპროდუქციიდან მიღებულ „მასშტაბურობის“ შთაბეჭდილებას შორის ხშირად წარმოქმნილი „ცდომილებაც“ მეტყველებს. აღნიშნულის თვალსაჩინო მაგალითია სურათი „ორთაჭალის ტურფები“, რომელის პერსონაჟები ნატურალური ზომით გამოსახული ფიგურების შთაბეჭდილებას ქმნის, მაშინ, როცა სინამდვილეში

---

<sup>154</sup> ერთ-ერთი დუქნის მოხატულობის აღწერილობას გვაწვდის მიხაილ ლე-დანტიუ: „ფრიზად მარცხნიდან მარჯვნივ გამოსახული იყო შავი დათვი, წითელი ძროხა, გადაჯვარედინებული ტოტები, შავი ძროხა, წითელი ხარის თავი, ისევ გადაჯვარედინებული ტოტები, შავი კამეჩი, თეთრი ცხვარი, წითელი ტოტები, წითელი ძროხა, წითური დათვის ბელი“. (კუხნეცოვი 1984: 108) ასევე, როგორც ლინიშნა „კოჭლაშვილის ლუდხანაში კედელზე გამოსახული იყო გემი, ზღვა, დიდი თევზი, ნავი, ფარშევანგი... დუქან „დარდანელში“ გამოსახული ყოფილა ორი სიუჟეტი „ვეფხისტყაოსნიდან“: „ტარიელი წყლის პირას“ და „ავთანდილისაგან ტარიელის პოვნა“ ლომებთან და ვეფხვებთან. (კუხნეცოვი 1984: 103) მეტეხის ხიდან დუქნის კედელზე ნიკოს დაუხატავს დიდუბის იპოდრომი და პაერში აეროპლანი, შიგ მჯდომი პილოტით (გ. ჩაჩანიძე, მოგონებანი ფიროსმანზე, 1986: 117-120).

თითოეული სურათის ზომა მხოლოდ 52X117 სმ-ია. მწოდირე „ტურფების“ ფიგურები თითქმის მთლიანად ავსებს სურათის მართკუთხა კორიზონტალურ ფორმატს (სურ. 146-147). თეთრ ზეწრებში გახვეული სხეულები ყრუ შავ ფონზე მსხვილი პლანითაა წარმოდგენილი, რაც მათ მნიშვნელოვნებას უსვამს ხაზს. შავ ნეიტრალურ ფონზე მოცემული ყვავილების და ჩიტების გამოსახულებები კი ხელს არ უშლის მთავარი ფერწერული აქცენტების აღქმას. ფიგურათა გადმოცემის მანერა განზოგადებულია, ფორმები – დაუნაწევრებელი, მთლიანი, ყოველგვარი ზედმეტი დეტალიზების გარეშე, რაც საბოლოო ჯამში მათ მონუმენტურ იერს განაპირობებს.

მაგავსი მარტივი, ლაკონური მხატვრული გადაწყვეტა განსაკუთრებით ახასიათებს გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური ნაკადის“ კედლის მხატვრობის ზოგიერთ ნიმუშს, სადაც ორნამენტიზირებული სამოსისა და აღმოსავლური ხალიჩისებრი ნახატის ნაცვლად, ვხვდებით შედარებით სადა, განზოგადებულ ფორმებს. ამის მაგალითად შეიძლება გავიხსენოთ გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთის – წმ. მარინეს ეკვდერის დასავლეთის ნაწილის მოხატულობა (XVI ს), სადაც მაგალითად „ჯოჯოხეთის წარტყვევნის“ სცენაში მრავალფიგურიანი კომპოზიციის (მაცხოვრის მიერ განგმირული ბოროტი ძალები, მართალთა ფიგურები) ნაცვლად, ვხვდებით მხოლოდ მაცხოვრისა და ადამისა და ევას ფიგურებს. ისინი ერთიანი დაუნაწევრებელი სილუეტის ხაზითა და მისი შემავსებელი ლოკალური ლაქებითაა გადმოცემული (სურ. 431). აქ სამოსის დრაპირების აღმნიშვნელი ხაზობრივი ნახატიც ძალზე ზოგადია და მხოლოდ ღია ფერის დეტალებზე გვხვდება. შავი ფერით გადმოცემული სამოსი სრულიად ბრტყლად, ყოველგვარი დამატებითი დამუშავების გარეშეა მოცემული. ასეთივე მარტივი, განზოგადებული ფორმები ახასიათებს ამავე ეკვდერის „ჯვარცმისა“ და „გარდამოსნის“ სცენებს.

ფიროსმანაშვილის ინტერესი განზოგადებული, ლაკონური ფორმებისა და დეტალების უგულებელყოფისადმი, განსაკუთრებული სიცხადით იკვეთება იმ სურათებში, რომელებიც ფიროსმანაშვილმა ფოტოების მიხედვით შეასრულა. ამ მხრივ საინტერესო მაგალითია მხატვრის სამი სურათი, სახელწოდებით „და-ძმა“ (სურ. 395-398).<sup>155</sup> ფოტოებიდან გადახატული ამ სურათების მხატვრული

<sup>155</sup> როგორც ზემოთ აღინიშნა ეს სურათები ვალერიან გუნიას სპექტაკლის „და-ძმის“ ორ სცენას წარმოგვიდგენს (სურ. 395, 397)

დონე შედარებით დაბალია: როგორც ჩანს „სახელმძღვანელო“ ფოტოს არსებობა ზედმეტად ბოჭავდა მხატვარის შემოქმედებით ფანტაზიას (სტრიგალევი 1989: 59-66). მიუხედავად ამისა, ფოტოებისა და ფიროსმანაშვილის მიერ შექმნილი ფერწერული ასლების შედარება მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვაწვდის მისი მხატვრული ამოცანების, გემოვნებისა და შემოქმედებითი არჩევანის შესახებ. ალექსანდრე როინაშვილის პირველ ფოტოზე აღბეჭდილია მამაკაცი მოღერებული ხანჯლით ხელში და მის წინ მდგომარე ქალი, რომელსაც ის ემუქრება. მოქმედება ინტერიერში ხდება: კედელზე ტრადიციული ქართული ფარდაგი და გადაჯვარედინებული ხმლები კიდია, ტახტზე კი დახვავებული მუთაქები და ბალიშები მოსჩანს. თმაგაშლილ ქალს ღია ფერის „სახეებიანი“ კაბა მოსავს, წელზე კი წინ ჩამოშვებული, ასევე ორნამენტით მორთული ქამარი არტყია. პიესის ტრაგიკული სიუჟეტიდან გამომდინარე, ფოტოზე ასახული სცენა დრამატული და დინამიურია, რასაც ვერ ვიტყვი ფიროსმანაშვილის სურათზე. დრამატული სცენის დინამიკა ფიროსმანაშვილისეულ ფერწერულ ასლში მისი სურათებისთვის სახასიათო „იდილიური“ განწყობით იცვლება – მსახიობთა პოზების და ჟესტიკულაციის გამეორების მიუხედავად, პერსონაჟთა ფიგურები სტატიკურ ხასიათს იძენს. მხატვრის განზოგადებული ფორმებისადმი მიდრეკილება განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ინტერიერის აქსესუარების და სამოსის დეტალების გამარტივებით გადმოცემაში: მოქმედ პირთა უკან კედელზე ტრადიციული ქართული ორნამენტით გაფორმებული ფარდაგი, სადა კედლით და კომპოზიციის მარცხენა, ქვედა ნაწილში, ფარდაგის მცირე ზომის და ძალზე გამარტივებული ორნამენტული ზოლით იცვლება; ფოტოზე აღბეჭდილ ტახტზე უწესრიგოდ დახვავებული ბალიშების და მუთაქების ადგილს, მხატვრის სურათებზე სიმეტრიულად განლაგებული ორი ზოლიანი მუთაქა იკავებს. აღნიშნული „ორამენტული მოტივი“, რომელიც იმ დროისათვის გავრცელებული „ჯეჯიმის“ აბრეშუმნარევი ზოლებიანი ქსოვილის იმიტაციას წარმოადგენს, ხშირად აცოცხლებს ფიროსმანაშვილის მუქ ფერებში გადაწყვეტილ კომპოზიციებს. ქრება ფოტოზე აღბეჭდილი ქალის კაბის ორნამენტიც და მის ერთადერთ მორთულობად მუქი ფერის სადა ქამარი რჩება. მსგავსი გამარტივების პრინციპით არის შესრულებული აღნიშნული სპექტაკლის მეორე ფოტოს ორი ფერწერული ასლიც: მრავალი დეტალი, განსაკუთრებით კი ორნამენტული

მოტივები იგნორირებულია და მხოლოდ ძირითადი, მარტივი, განზოგადებული, ყოველგვარი დეტალების გარეშე წარმოდგენილი ფორმებია გადმოცემული. ასეთი მხატვრული გადაწყვეტა აღნიშნული ფერწერული ტილოების მონუმენტურ იერს განაპირობებს.

ფიროსმანაშვილის სურათების პირველ პლანზე მოცემული მასშტაბური საგნის ან ფიგურის ცხადად გამოკვეთილ სილუეტს და მინიმუმამდე დაყვანილ დეტალებს ემატება მისი მხატვრობისთვის დამახასიათებელი დაბალი ჰორიზონტის ხაზი, რომელიც ისედაც მასშტაბურ გამოსახულებას კიდევ უფრო მეტ მონუმენტურობას სძენს. აღნიშნული თავისებურება კედლის მხატვრობის ნიმუშებს ახასიათებს, რომლებიც ბუნებრივია, ქვევიდან აღსაქმელადაა გათვლილი. არანაკლებ წარმოსადგეი და მონუმენტურია შუა საუკუნეების ქართული ტაძრების ინტერიერში ქვედა რეგისტრში წარმოდგენილი ცალკეული წმინდანებისა და ქტიტორების გამოსახულებებიც. ეს მხატვრული ეფექტი იატაკის დონიდან ამდღებითა და მასშტაბური ფიგურების დაბალი ჰორიზონტის ხაზით გამოსახვით მიიღწევა. საილუსტრაციოდ შეგვიძლია გავიხსენოთ ატენის სიონის (XI), მაცხვარიშის, ვარძიის (XII-XIII სს), ტიმოთესუბნის ღმრთისმშობლის ტაძრის მოხატულობის (XII-XIII ს.) ქტიტორების, ცალკეული წამებულების, წმინდანებისა და წმ. მეომრების ფიგურები, რომელთა გადმოცემისასაც გამოყენებულია ჰორიზონტის დაბალი ხაზი. შესაბამისად, ისედაც მასშტაბური გამოსახულება მეტ მონუმენტურობას იძენს.

კედლის მხატვრობის ნიმუშების მსგავსად, ფიროსმანაშვილის სურათებზე ხედვის წერტილი დაბალია<sup>156</sup>. თითქმის ყოველთვის ჩანს ის საყრდენი (მიწა ან იატაკი), რომელზეც გამოსახულება დგას. ფიგურა უმეტეს შემთხვევაში წინა პლანზეა მოცემული, მისი ფეხები ზოგჯერ ჩარჩოს ეხება („აქტრისა მარგარიტა“, სურ. 434, „გოგონა ბუშტით“, სურ. 28, 30, „მზარეული“ სურ. 156, „მეეზოვე“, სურ. 432 და სხვა). ამასთან, ფიროსმანაშვილის სურათების უმრავლესობას თარაზული ხაზი გასდევს, რომელიც მიწისა და კედლის, მიწისა და ცის ჰორიზონტს განასახიერებს. ჰორიზონტის ხაზი გვხვდება ისეთ სურათებზეც, სადაც ფონი შავია და მხატვარი მას ღია ფერის თარაზული მონასმით ზედა და ქვედა ნაწილებად ყოფს („ქალი მარათი“ სურ. 145, „ძიძა“

<sup>156</sup> თუმცა ვხვდებით გამონაკლისებს, სადაც ხედვის წერტილი მაღალია. ამის მაგალითად შეიძლება გავიხსენოთ „ვირის ხიდი“.

სურ. 144, „მზარეული“ სურ. 156). სასურათე სიბრტყის გაყოფა ისე ხდება, რომ ძირითად შემთხვევაში ზედა ნაწილი ბევრად აღემატება ქვედას, ჰორიზონტის ხაზის ზევით კი ხშირად ყოველგვარი გადასვლის გარეშე, პირდაპირ ცის სეგმენტი იწყება (მაგ. სურათები „გოგონა ბუმბით“, სურ. 51, „აქტრისა მარგარიტა“, სურ. 434, „აქიმი ვირზე“, სურ. 435.) ამ ხერხის მეშვეობით მხატვრის სურათებზე მთელი სიმაღლით წარმოდგენილი ფიგურები ქვევიდან ზევით აღიქმება, ისევე, როგორც შუა საუკუნეების მონუმენტურ კედლის მხატვრობაში წარმოდგენილი ფიგურები. იმ სურათებში, სადაც მხატვარი პეიზაჟს გადმოსცემს, წინა პლანზე თითქმის ყოველთვის მოცემულია გამოსახულება, რომელიც პირველ რიგში იტაცებს მაყურებლის თვალს, რის შემდეგაც იწყება სურათის სიღრმეში არსებული საგნების აღქმა. ეს სურათის ქვევიდან ზევით წაკითხვას გულისხმობს. ამის მკაფიო მაგალითია „საეკლესიო დღესასწაული ქართლში“ (სურ. 134), სადაც ჯერ პირველ პლანზე მოცემული მოცეკვავეები ჩანან, ხოლო შემდეგ, მათ უკან, სიღრმეში, ძალზე სქემატურად მოხაზული ხალხის მასა და სოფლის პეიზაჟი აღიქმება. აღნიშნულის მაგალითია აგრეთვე „დიდი მარანი ტყეში“ (სურ. 158), სადაც პირველად წინა პლანზე მოცემული ქვევრი აღიქმება, ხოლო შემდეგ ტყე, სახლი და ცა. იგივე შეიძლება ითქვას მხატვრის სურათზე „ბათუმი“. აქ ჯერ მაყურებლისკენ მომავალი მატარებელი იქცევს ყურადღებას, ხოლო შემდეგ ზღვისპირა ქალაქის პეიზაჟი იშლება. ამასვე მოწმობს სურათების – „კახეთის მატარებელი“ (სურ. 268), „პარაკლისი სოფლად“ კომპოზიციათა მსგავსი სტრუქტურა.<sup>157</sup> ფიროსმანაშვილთან ასევე ვხვდებით მონუმენტური კედლის მხატვრობისთვის დამახასიათებელ კომპოზიციის ჰორიზონტალურ, ფრიზულ გაშლასაც, რის საუკეთესო მაგალითსაც წარმოადგენს ჰორიზონტალზე გაშლილი სურათი „კახეთის ეპოსი“ (530X87სმ., სურ. 3). შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის მაგალითებიდან სცენის თარაზული გაშლის მრავალ მაგალითს შორის შეიძლება გავიხსენოთ ტიმოთესუნის ღმრთისმშობლის ტაძრის

<sup>157</sup> ფიროსმანაშვილის სურათების ამ კომპოზიციური თავისებურების შუასაუკუნეებრივ პარალელურად შეიძლება გავიხსენოთ „შობის“ კომპოზიციებში, სადაც ჯერ წინა პლანზე, სცენის ქვედა ნაწილში ბაგაში გამოსახული ღმრთისმშობლის ფიგურა, ხოლო შემდეგ სიღრმეში (კომპოზიციის ზედა ნაწილში) გამოსახული კლდოვანი გარემო და ანგელოზების ფიგურები იქცევს მაყურებლის ყურადღებას. მაგალითად შეგვიძლია გავიხსენოთ უბისის წმ. გიორგის ტაძრის ფრესკა XIV ს., სორის წმ. გიორგის ეკლესიის ფრესკა, XIV ს.



მოსატულობის (XII–XIII ს.) „სამოთხის” სცენა, რომელიც დასავლეთ კედლის მთელ ფართობზეა გაშლილი (20 კვ. მეტრს აღწევს).

ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ სურათების კომპოზიციურ აგებაში გამოყენებული დაბალი პორიზონტის ხაზი, რომელიც გამოყენებულია როგორც სიუჟეტურ კომპოზიციებში, ისე ცალკეულ პორტრეტებში, ასევე კომპოზიციების ფრიზობრივი გაშლა შუა საუკუნეების მონუმენტური მხატვრობის ოსტატების მსგავსად, მის სახეებს მეტ მასშტაბს და მნიშვნელოვნებას სძენს.

## *1.2. კოლორისტული ლაკონიზმი*

მონუმენტალისტის ხედვა ახასიათებს ფიროსმანაშვილის სურათების კოლორისტულ გადაწყვეტასაც, რომელიც ძირითადად შორიდან აღსაქმელად არის გათვლილი (კუზნეცოვი, 1984: 90). ამ თავისებურებითაც, ისევე, როგორც თავად პალიტრის თავშეკავებული ხასიათით, მხატვარი შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის ტრადიციის გამგრძელებელია.

ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათების უმეტესობა ძირითადად ორი, სამი ფერით იქმნება<sup>158</sup>. წამყვანი ფერი მხატვრის მიერ არჩეული მასალის – მუშამბის შავი ფერია. ნიშანდობლივია ის ფაქტიც, რომ მხატვარი ხშირად შავი ფერის საღებავით ფარავდა მუყაოსაც (მაგალითად, „ახალგაზრდა მეთევზე”, მუყაო, ზეთი 46X73 სმ.) და შემდეგ კი მისთვის ჩვეული ტექნიკით ხატავდა. ეს დეტალი მიუთითებს, რომ მუშამბა მისთვის არა მხოლოდ ხელმისაწვდომი მასალა, არამედ სასურველი მხატვრული ეფექტის მიღწევის საშუალებაც იყო (სურ. 27).

ფერადოვანი შთაბეჭდილების მისაღწევად, ფიროსმანაშვილი ხშირად იყენებს სამი ძირითადი ფერის – ინტენსიური წითლის, ყვითლისა და ლურჯის აქცენტებს, რომელთა ოსტატურად გადანაწილებით ფაქტიურად შავ-თეთრი კომპოზიცია მომხიბვლელ ფერადოვანებას იძენს. ფერადოვანი გადაწყვეტის ეს „სიძუნწე” და შეზღუდული კოლორისტული საშუალებებით მიღწეული მაქსიმალური მხატვრული ეფექტი – ერთიანი, შეკრული, მაგრამ არა

<sup>158</sup> კობალტი, ულტრამარინი, ქრომის ჟანგი, ღია ოქრა, ყვითელი კადმიუმი, სტრონციუმის ყვითელი, ოქროსფერი კადმიუმი, წითელი კადმიუმი, ინგლისური წითელი, უმბრა, ტყვიისა და თუთიის თეთრი – ეს არის ნიკო ფიროსმანაშვილის ხელთ არსებული საღებავების ჩამონათვალი (კუზნეცოვი, 1984: 87).

ერთფეროვანი, მონოტონური გამა – მხატვარს საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული ქართული ტრადიციის ღირსეულ გამგრძელებლად აქცევს<sup>159</sup>.

ქართული კედლის მხატვრობის, ხელნაწერი წიგნის გაფორმების, ხატწერის, თუ მინანქრის ძეგლებისათვის დამახასიათებელი არ არის გადამეტებული ფერთა სიჭრელესა და მჭახე ფერების კონტრასტზე აგებული ფერადოვნება. გამოყენებული ფერთა გამა არცთუ მდიდარია, თუმცა ქართული კედლის მხატვრობის<sup>160</sup>, ხატწერის, მინიატურისა თუ მინანქრის ნიმუშების რამოდენიმე ფერის კომბინაციით შემდგარი კოლორიტი, თითქმის არასდროსაა მოსაწყენად ერთფეროვანი. მრავალფეროვნების ეფექტი მიიღწევა კონკრეტული ფერის სხვადასხვა ტონალობის გამოყენებით და ზუსტად მიგნებული ფერადოვანი აქცენტების რითმული განაწილებით.

<sup>159</sup> „აუხსნელ ფენომენად რჩება ჩემთვის ნიკოს შეუდარებელი ინტუიცია... საოცარია, საიდან ჰქონდა ამ ადამიანს ასეთი ცხოველი გრძნობა ეროვნული ფერისა“, – წერს დიმიტრი შვეარდნაძე (მოგონებანი ფიროსმანზე, 1986: 22).

„ქართულ ხელოვნებას, მონუმენტურსაც და ხალხურსაც, ახასიათებს სწორედ ემოციური გამოსახვის დიდი ზომიერება. ეს ესება, კერძოდ, კოლორიტს – როგორც კედლის მხატვრობისა და მინიატურებისას, ისე ხალხური ხელოვნების ნიმუშებსაც, ყოველთვის თავშეკავებულს, მჭახე, მყვირალა შეპირისპირებათა გარეშე. არც კერამიკაში, რომელიც XIX საუკუნეშიც მზადდებოდა საქართველოს ბევრ სოფელში, არც გლეხების ტანსაცმელში, არც საოჯახო ნივთებში, არც ქსოვილებში, რომელთა წარმოება დღესაც ცოცხალია, არ ღალატობენ ამ მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას, რომელიც ეროვნულ გემოვნებას გამოხატავს“ (ბერიძე 2007: 83).

<sup>160</sup> ქართული ფერწერის ნიმუშებისთვის სახასიათო კოლორიტის „სიძუნწე“ თვალნათლივ აისახება კედლის მხატვრობის სხვადასხვა სამხატვრო სკოლების კოლორიტზე: დავით-გარეჯის მრავალმთის ძეგლების უმეტესად თბილი, ღია ფერები თეთრის, წითლისა და ოქრის სხვადასხვა ტონალობა, თავშეკავებული და ასკეტური კოლორიტული გადაწყვეტით, ორგანულ კავშირშია ნახვრად-უდაბნო გარემოში კლდეში ნაკვეთი სამონასტრო კომპლექსების ბუნებრივ და არქიტექტურულ ანტიკუპთან (ვოლსკაია, ბუჩუკური, 1990: 53-63). განსაკუთრებული ფერადოვანი ასკეტიზმით გამოირჩევა სვანეთის სამხატვრო სკოლა (ვირსალაძე 2007: 17) „სადაც ფერადოვანი გამა მცირე რაოდენობის ადგილობრივი იაფი მიწის პიგმენტებისგან შედგება, რომელიც მხოლოდ იშვიათ შემთხვევებში მდიდრდებოდა ძირფასი საღებავებით, თუმცა ამ შემთხვევაშიც ზოგადი თავშეკავებული ხასიათი საერთო რჩება (ვირსალაძე 1963: 229; ალადაშვილი, ალიბეგაშვილი, ვოლსკაია 1983: 123). სპეციფიკური კოლორიტული გამა ახასიათებს ტაო-კლარჯეთის მხატვრული სკოლას: ტონების სისუფთავე და სირბილე და შედარებით ცივი პალიტრა, სადაც თეთრი და მონაცრისფრო-მოდურჯო ტონები დომინირებს. ამავე ტრადიციის გამგრძელებელია ქვეყნის ცენტრალური რეგიონის ე.წ. „დედაქალაქური“ სკოლა (ატენის სიონის XI საუკუნის, გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის ნართექსის XII ს-ის მხატვრობა და გარკვეულწილად, XII-XIII საუკუნის თამარის ეპოქის ძეგლებიც).

XIII საუკუნის ბოლოსათვის, ე.წ. პალეოლოგოსური სტილის ფართო გავრცელებამ მნიშვნელოვანი ცვლილება შეიტანა ქართული მოხატულობების საერთო ფერადოვან გადაწყვეტაში. თუმცა მუდერ, ინტენსიურ პალიტრას, რომელიც ძირითადად ფერთა კონტრასტებზეა აგებული, ერთგვარად ანელებს ადგილობრივი ასკეტური ფერადოვანი ტრადიცია (იოსებიძე 1989: 67). იგივე შიშობება ითქვას XVI საუკუნის ე.წ. „ოფიციალური“, ათონური“ წრის ძეგლებზე, რომელთა კოლორიტი ბერძნული ფერწერის მაკორული ელერადობისგან განსხვავებულია. (მაგალითად, ხასხასა წითელი ფერი, რომელსაც წამყვანი მნიშვნელობა აქვს თეოფანე კრეტელის მხატვრობის კოლორიტში, ქართულში ნაკლებად გამოყენებული მაგ. გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის მხატვრობა, მამაიაშვილი, 2009: 143). ქართული მხატვრული ენისათვის სახასიათო ფერადოვანი თავშეკავებულობა ასევე აისახა გვიანი შუა საუკუნეების ე.წ. ხალხურ მოხატულობებში, სადაც „ფერადოვნება სულ ორი-სამი თბილი და ცივი ფერის მონაცვლეობაზეა აგებული... ესა თუ ის ფერი ერთმანეთის გვერდით ისეა დატანილი, რომ ხელი შეუწყოს მათ გამორჩევას... მეტად მოკრძალებული პალიტრის მიუხედავად, სურათში გარკვეულად ჩნდება იმ სახის ფერადოვანი რიტმი, რომელიც არც სიჭრელის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის და არც მონოტონურობის“ (ხუსკივაძე 2003: 381).

ისევ ფიროსმანაშვილის შემოქმედებას თუ დაუბრუნდებით, მის ფერწერაში მცირე ზომის ფერადოვანი აქცენტების ოსტატურად ჩართვა-გადანაწილების ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია სურათი „მზარეული“, რომელიც თეთრ სამოსში ჩაცმულ ფიგურას ერთიან, დაუფერავად დატოვებულ შავ ფონზე წარმოგვიდგენს და სასურათე სიბრტყეზე საერთო შავ-თეთრ კოლორიტს ქმნის (სახისა და სხეულის ნაკვთების გადმოსაცემად მხატვარი რუხ ჩანარტებს იყენებს). მონოტონურ შავ-თეთრ გამას ეფექტურად „აცოცხლებს“ მზარეულის ქამრის ვადაში გაყრილი ხანჯლის ქარქაშზე მოცემული ყვითელი დეტალები და ფიგურის სახეზე ინტენსიური წითელი ფერის მონასმით აღნიშნული ტუჩები (სურ. 156).

მცირე ზომის, თუმცა მეტყველი ფერადოვანი დეტალებით იქმნება ნიკო ფიროსმანაშვილის შედევრის – „აქტრისა მარგარიტას“ (სურ. 434) მომხიბვლელი, ფერადოვანი გამა, სადაც მხატვარი შავ მუშამბაზე ორი ფერით – თეთრითა და ლურჯით შექმნილ კომპოზიციაში ოსტატურად მიგნებული ყვითელი აქცენტების (ჩიტები, სამაჯურები, ფეხსაცმელები, ხის კუნძები და ადგილ-ადგილ შეფერილი ბალახი) მეშვეობით, სასურათე სიბრტყეზე ფერთა მრავალფეროვნების შთაბეჭდილება იქმნება. სურათში ფერადოვანი აქცენტის როლს თამაშობს მარგარიტას ფეხებთან მუქ ფონზე მოცემული თეთრი წარწერაც.

შეზღუდული პალიტრის პირობებში, ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ ფერადოვანი აქცენტების ტილოზე ოსტატურად გადანაწილებისგან მიღებული მრავალფეროვნების ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია სურათი – „ხუთი თავადის ქეიფი“ (სურ. 1), რომელიც შავ მუშამბაზეა შესრულებული. ჰორიზონტალზე გაშლილი კომპოზიცია ნეიტრალური, ღია მონაცრისფრო ფერის ფონზე, მაგიდის სამ მხარეს მჯდომ ხუთ მამაკაცს წარმოგვიდგენს. სცენა მკაცრად სიმეტრიულია – სამი თავადის ფრონტალური ფიგურა მაყურებელს უყურებს. ორი კიდურა ფიგურა პროფილშია წარმოდგენილი. ამაკაცები, ზეაწეული ყანწებით ხელში, მაგიდას ორი მხრიდან უსხედან და ერთმანეთის პოზას სარკული სიმეტრიის პრინციპით იმეორებენ. ყველა ფიგურას ერთნაირი სამოსი აცვია – შავი ჩოხა და წითელი ახალუხი. ჩოხის სამკუთხა ჭრილის ქვეშ გამოსახული ახალუხის წითელი აქცენტების ხუთჯერადი რითმული გამეორებით, მხატვარს კომპოზიციაში ფერადოვანი

წონასწორობის ელემენტი შეაქვს. მოქეიფეთა წინ გაშლილ მაგიდაზე წითელი ფერით დატანილი დეტალები (ბოლოკი და ღვინო) და სუფრაზე სიმეტრიულად განაწილებული სამი შოთის პურის მოყვითალო აქცენტი, მონაცრისფრო-მოთეთრო სუფრის მონოტონურობას არღვევს. საერთო შავ-თეთრ კოლორიტში, მცირე ზომის ინტენსიური წითლის და მოყვითალო ფერის აქცენტების რითმული გადათამაშებით, სიმეტრიული კომპოზიციის მქონე სურათის ტექსტურა „ცოცხლდება“. ანალოგიურადაა გადაწყვეტილი ფიგურათა სამოსი სურათებში „ხუთი მოქალაქის ქეიფი“ (სურ. 12), „ქეიფი რთველის დროს“ (სურ. 5).

ნიკო ფიროსმანაშვილის მიერ ფერთა პალიტირის ამგვარი გამოყენება შესაძლოა დაგუკავშიროთ შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ ფერწერას ფერადოვანი აქცენტების რითმულ მონაცვლეობას და ამ მხატვრული ხერხით მიღწეული მრავალფეროვნების ეფექტს ხშირად ვხვდებით შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებში (სხირტლაძე 2009: 144). აქ მოციქულთა, წინასწარმეტყველთა, ეკლესიის მამათა რეგისტრებად განლაგებული რიგების, ან „სერობათა“ სცენაში ჩართული ფიგურების მონოტონური გამის „გაცოცხლება“ სწორედ სამოსის ფერადოვანი აქცენტების (მაგალითად, კვართისა და მოსასხამის ფერების) მონაცვლეობით ხდება. მაგალითად შეგვიძლია გავიხსენოთ დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის სატრაპეზოს მოხატულობის მოთეთრო ღია ფონზე შესრულებული „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიცია (X-XI ს.), რომელიც მოყვითალო და მოწითალო ოქრის, ცისფრის და ღია მწვანის კომბინაციითაა შესრულებული. ყველა ფიგურას ცისფერი კვართი მოსავს, იცვლება მხოლოდ მოსასხამის ფერი: უკიდურესი მარჯვენა მოციქულის ოქრისფერი მოსასხამი, მაგიდის გარშემო მსხდომთა სახეების, იესოს შარავანდის და ზედხედში წარმოდგენილი მაგიდის შეფერილობას ეხმიანება. დანარჩენი მოციქულების მოსასხამებისთვის ერთმანეთის მონაცვლეობით გამოყენებულია მოწითალო-ოქრისფერი და ღია მწვანე. იმავე ტონის მოწითალო ფერით გადმოიცემა მაგიდაზე განლაგებული ჭურჭელი და მაგიდის გარშემო მსხდომთა თმა. ეს ხერხი ოთხი-ხუთი ფერის მონაცვლეობაზე აგებულ კომპოზიციას აცოცხლებს და ფერადოვან წონასწორობას სძენს (სურ. 19). ფერადი აქცენტების განაწილების თვალსაჩინო მაგალითია ჭულეს წმ. გიორგის ტაძრის მოხატულობის (XIV ს.)

ჩრდილოეთ მკლავის „სულთმოფენობის“ სცენაში მოციქულების ყვითელი და თეთრი შარავანდების ურთერთმონაცვლეობა. აღნიშნულ სცენათა ფერადოვანი გადაწყვეტისა და ფიროსმანაშვილის სურათების კოლორისტული სტრუქტურის ერთმანეთთან შედარება ამ მხატვრული მეთოდის უდავო მსგავსებაზე მიუთითებს.

ფიროსმანაშვილთან ასევე საყურადღებოა წარწერების ფერიც, რომელიც რიგ ნამუშევრებში კოლორიტის მთლიანობის თვალსაზრისით, გადამწყვეტ როლსაც კი თამაშობს. წარწერების ფერის საერთო კოლორიტთან შესამების არაერთ მაგალითს ვხვდებით შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებში. კომპოზიციურ ფუნქციასთან ერთად, მუქ ფონზე თეთრი საღებავით, ხოლო ღია ფონებზე მუქი ფერით დატანილი წარწერები გამაწონასწორებელი ელემენტის დანიშნულებასაც ასრულებს. ამის მაგალითად შეიძლება გავიხსენოთ 1112 წელს – ლაგურკას კვირიკესა და ივლიტას სახელობის ტაძარში წმ. ივლიტას და კვირიკეს თავის კვეთის სცენაში ჩართული თეთრი ფერით შესრულებული ვრცელი წარწერები. ასევე გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის ნართექსის (XII ს) საეკლესიო კრებების თანმხლები ღია მოთეთრო ფონზე შესრულებული მუქი ფერის წარწერები (სურ. 115). ფიროსმანაშვილის მიერ წარწერის, როგორც ფერადოვანი აქცენტის გამოყენების ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია სურათი: „პიენაია ზაქათალა“ (სურ. 261), სადაც საერთო მწვანე პეიზაჟში ჩართულ წითელ აქცენტებს შორის (როგორცაა მაგალითად, მზე კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში) მდინარის მოლურჯო-მონაცრისფრო ფონზე წითელი ფერით შესრულებული რუსული წარწერაა „Пивная Закатала“ მოცემული, რომლის ინტენსიური ფერიც დიდ მნიშვნელობას იძენს კომპოზიციის ფერადოვან უღერადობაში. იგივე შეიძლება ითქვას ლურჯ ცაზე თეთრი ფერით მოცემულ წარწერაზე – „კამპანიას გაუმარჯოს ბეგო კეთილი ცხოვრება ღმერთმა ყველას გამრავლოს“ – სურათში „ოჯახური არიფანა“ (სურ. 15).

ეფექტობთ, ზემოთ განხილული პარალელები ცხადყოფს, რომ ფერწერული ლაკონიზმი, რომელიც ნიკო ფიროსმანაშვილის ტილოების ფერადოვან გადაწყვეტას ახასიათებს და ის ოსტატობა, რომლითაც იგი შეზღუდული პალიტრის მიუხედავად, მრავალფეროვნების ეფექტის მიღწევას

ახერხებს, XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე მოღვაწე ფერმწერს შუა საუკუნეების ქართველ ოსტატთა ღირსეულ მემკვიდრედ აქცევს<sup>161</sup>.

### 1.3. ფორმის სიბრტყობრივი ხასიათი

ფიროსმანაშვილის ნამუშევრების დიდ ნაწილს კომპოზიციის ფრონტალური გადაწყვეტა და ფორმის სიბრტყობრივი გადმოცემა ახასიათებს, რაც სამეცნიერო ლიტერატურაში ფერმწერის შემოქმედების ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციასთან კავშირის ერთ-ერთი არგუმენტადაა მოყვანილი<sup>162</sup>.

გამოსახულების ერთ ან ორ სიბრტყით ფენაში მოთავსება, ფორმათა დაუნაწევრებელი ხასიათი და მკაფიო კონტურით გამოკვეთილი სილუეტი წინაქრისტიანული ხელოვნების საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ ჯერ კიდევ მრავალ ნიმუშს ახასიათებს (ალადაშვილი 1977: 6; გომელაური 2009:39-43).<sup>163</sup> სიბრტყითი ფორმებისადმი ინტერესი განსაკუთრებით ძლიერდება შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში, სადაც ის გამოსახულების სულიერი, ტრანსცენდენტული არსის და მასში ჩადებული იდეის გამოხატვას ემსახურება. ეს თავისებურება განსაკუთრებულად ვლინდება შუა საუკუნეების ქართულ ქვაზე და ლითონზე პლასტიკის ნიმუშებში, რომელთა უმეტესობაც მოცულობის ორ პარალელურ სიბრტყეს შორის თავსდება.<sup>164</sup>

<sup>161</sup> „არავითარი შეღამაზება, არავითარი მხიარული სიჭრელე, საგანგებო დეკორატიულობა და, მით უფრო, ორნამენტულობა... ეს გვიდასტურებს არა მარტო ფიროსმანის თავისებურ პირად გემოვნებას, რომლის სხვა გამოვლინებები ჩვენთვის უკვე ცნობილია – ეს ეროვნული თვისებაა” (ბერიძე 2007: 83).

<sup>162</sup> „ფიროსმანიშვილის სურათების უმრავლესობას ქართული ფრესკის გავლენით ფრონტალური გადაწყვეტა აქვს; ფიგურები მოცემულია ბრტყლად, ... ხაზობრივი ფორმები სჭარბობენ” (ზდანევიჩი 1965: 16).

<sup>163</sup> ამის მაგალითია ჩვ. წთ.-ად-მდე II-I ათასწლეულის ანატოლიურ-სამხრეთკავკასიურ პლასტიკა (გომელაური 2009:39-43), გვიან ბრინჯაოს ხანის კოლხური კულტურის გრაფიკულად შესრულებული ცხოველთა სტილიზებული გამოსახულებები (ალადაშვილი 1977: 6), ბრინჯაოს გრაფირებული სარტყლები (ძვ.წ. IX-VII სს.),

<sup>164</sup> ეს ტენდენცია განსაკუთრებით ნიშნულია ადრექრისტიანული, გარდამავალი და გვიანი შუა საუკუნეების ნიმუშებისთვის. საილუსტრაციოდ შეიძლება გავისხენოთ: ქვემო ბოლნისის ეკლესიის არქიტრავი (VI ს.) ეპანის ეკლესიის ტიმპანი (VI ს.), ხანდისის ქვასვეტი (VI ს.), ქაჩაგანის ჯვარი (VII ს.), გველდესის კანკელი (VIII-IXსს), რელიეფი ოპიზიდან აშოტ კურაპალატის გამოსახულებით (IX ს. I ნახ.), ბორჯომის ეკლესიის ტიმპანი (IX ს.), ზარზმის ფერიცვალების ხატი (886 წ.), უსანეთის სტელა (894 წ.), ჯოსებნის ეკლესიის რელიეფები (X ს.) და ა.შ. სადაც ორ პარალელურ სიბრტყეს შორის მოთავსებული ფიგურების სხეულები ერთიანი, დაუნაწევრებელი, ხშირად კუთხოვანი მოხაზულობით და ბლოკური ფორმებითაა გადმოცემული. ანალოგიური სიბრტყობრივი ტენდენცია ახასიათებს გვიანი შუა საუკუნეების რელიეფსაც: XVII საუკუნის ბოლოსა და XVIII საუკუნის დასაწყისის ტაძრების: ანანურის, საგარეჯოს პეტრე-პავლეს, ვინცვისის, „გიგოს საყდრის”, დავით გარეჯის ლავრის კარიბჭის, ლენხუმის „ცხეთის” წმ. გიორგის ეკლესიის და სხვათა ფასადების მორთულობას, სადაც, მიუხედავად წინა საუკუნეებთან შედარებით მაღალი რელიეფური კვეთისა, თავად ფორმის ზედაპირს სიბრტყოვანება ახასიათებს (კვაჭაბაძე 2005: 107-108).

ჩვენი კვლევისათვის განსაკუთრებით საინტერესოა გავაანალიზოთ, თუ როგორ ხდება ფორმის სიბრტყობრიობის ხაზგასმა შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის ნიმუშებში. ქართველი შუა საუკუნეების ოსტატების უმეტესობა მოცულობის შუქ-ჩრდილით მოდელირებისა და ფერწერული „ძერწვის“ ნაცვლად, ლოკალურ ფერადოვან ლაქებს, ან ძალზე ფაქიზ მოდელირებას იყენებს, რაც, მხატვრობის სიბრტყით ხასიათს განაპირობებს. თუ ე.წ. „დედაქალაქური“ მხატვრული სკოლის ძეგლებში ეს ფორმის ფაქიზი, თითქმის გამჭვირვალე ფერადოვანი ლაქებისა და დახვეწილი, მოძრავი, პლასტიკური ხაზის მეშვეობით მიიღწევა<sup>165</sup>, ხალხური ნაკადის ძეგლებს მონასმის ერთგვარი მოუხეშავობა და ლოკალური ფერადოვანი ლაქების გამოყენება ახასიათებს. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამორჩეული მაგალითია არმაზის ეკლესიის კანკელზე ფერწერით შესრულებული (864 წ.) წმ. მხედრების ნახევარფიგურები – ლოკალური ფერადოვანი მონასმით გადმოცემული სახის ოვალით და წრიული ფორმის ლაქებით დაფერილი ღაწვებით, რაც ხალხური ოსტატებისთვის სახასიათო სიბრტყობრივ ფორმათგანცდაზე მეტყველებს; ამავე სტილის ორგანულ გაგრძელებას წარმოადგენს ხალხურ შემოქმედებასთან თანაზიარი ისეთი მოხატულობები, როგორებიცაა XIII ს-ის სვანეთში სოფ. ხეს წმ. ბარბარესა და თანდილის ეკლესიების ფრესკები, სადაც ლოკალური ფერადოვანი ლაქებსა და სიბრტყობრივ მანერას ვხვდებით. ამის საილუსტრაციოდ განვიხილოთ სოფ. ხეს წმ. ბარბარეს ეკლესიის კანკელის მოხატულობა, სადაც თეთრ ფონზე ყვითელი და მოწითალო ფერით შესრულებული ანგელოზების გამოსახულებებია მოცემული. ფორმა წითელი კონტურული ნახატიოა და თმების, ღაწვების, შარავანდების აღმნიშვნელი ლოკალური ლაქებითაა გადმოცემული (სურ. 437). იგივე შეიძლება ითქვას გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხურ“ მოხატულობებზეც (მაგ. ჭადას, XV-XVI ს.,

<sup>165</sup> ფაქიზი, ოდნავ შესამწხვეი მოდელირებით გამოირჩევა გამოირჩევა ტაო-კლარჯეთის სკოლის ძეგლები, რომელთა ტრადიციასაც აგრძელებს XI საუკუნის ატენის სიონის და შედარებით მოგვიანებით, XII საუკუნის გელათის მთავარი ტაძრის ნართექსის მოხატულობაც (ვირსალაძე, 1959: 194). საინტერესოა, რომ სვანეთში მოღვაწე მეფის მხატვარი თევდორეს შემოქმედებაში შუქ-ჩრდილი იმდენად ფაქიზია, რომ თითქმის არ არის დარღვეული ფერადოვანი ლაქების მთლიანობა, რის გამოც სილუეტის აბრისის გამომსახველობა კიდევ უფრო გამოკვეთილი და ისევეა „გამოჭედილი“, როგორც ამ მხარეში ფართოდ გავრცელებულ ჭედურ ხატებზე (აღიბეგაშვილი 1979: 102-103). XI საუკუნეში განხილი რაფინირებული, დახვეწილი ცხოველხატული სტილი კულმინაციას აღწევს XII-XIII საუკუნეების თამარის ეპოქის კედლის მხატვრობის ნიმუშებში (პრივალოვა 1980: 135), სადაც ხაზი უფრო დახვეწილი, დრეკადი და მოძრავი ხდება, ჩნდება მოცულობის შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირება. თუმცა იმდენად, რამდენადაც ფერთა გრადაცია ძალზე ნატიფი და ფაქიზია, ყოველივე ეს არ არღვევს ფერადოვანი ლაქების მთლიანობას და შესაბამისად, ფორმის სიბრტყობრივ ხასიათს.

ბუგეულის, XVI ს., წითელხევის XVII ს., ლეხთაგის XV-XVI ს. მოხატულობები და სხვა) ერთი მხრივ, ტონალური გრადაციის გარეშე მოცემული სახეები და სხეულის ნაკვთები, მეორე მხრივ კი ფიგურათა ორნამენტულად გადაწყვეტილი სამოსის ხალიჩისებრი ნახატი განაპირობებს მათ სიბრტყობრივ-დეკორატიულ სტილს. მაგალითად შეგვიძლია გავიხსენოთ მარტვილის ღმრთისმშობლის ტაძრის ქტიტორთა გამოსახულებები XVIII ს. სურ. 48). ხალხური წრის მოხატულობებს შორის ვხვდებით ნაკლებად „ორნამენტიზირებულ“ ძეგლებსაც. ამ მხრივ გამოვყოფდით გელათის წმ. მარინეს ეკვდერის ჩრდილოეთ კედლის მხატვრობას (XVI ს.-ის), ლეხთაგის (XV-XVI ს.) ან ჩაქაშის მაცხოვრის ეკლესიის (XVII ს.), ოქონ დაბიშის ეკლესიის (XVII ს) მხატვრობას, სადაც ფერის გრადაციის გარეშე მოცემულ ლაქებს ვხვდებით (სურ. 448-452). ვფიქრობთ, რომ ფიროსმანაშვილის ფერწერა ყველაზე მჭიდრო კავშირს შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის სწორედ ამ, ხალხურ შემოქმედებასთან წილნაყარ, თუმცა ნაკლებად ორნამენტულ ძეგლებთან ავლენს. მის მხატვრობაში ვერ ვხვდებით იმ გატაცებას ხაზთა დინებით და მოძრაობით, რომელიც სიბრტყოვანი ფიგურების დრაპირების დეკორატიულ ნახატს ქმნის. ფიროსმანაშვილის ფერწერა სიბრტყობრივია, თუმცა არა ორნამენტული. რაფინირებული „კალიგრაფიული“ ხაზის საპირისპიროდ, მხატვრის შემოქმედებაში (დაზგური ფერწერის სპეციფიკის შესაბამისად) წამყვან გამომსახველობით საშუალებად ფართო, თავისუფალი მონასში წარმოგვიდგება, მხატვრის ფერწერის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში ხაზისა და ფერადოვანი ლაქის, როგორც გამომსახველობითი საშუალებების გამიჯვნა შეუძლებელია, ისევე, როგორც ტრადიციული გაგებით შუქ-ჩრდილით მოდელირებაზე, ანუ ფორმის ღია ფერის საფუძვლიდან მუქი ტონებით „ძერწვაზე“ საუბარი. შავი ფერი ხშირად გამოსჭვივის ღია ფერის თხლად დადებულ მონასში, რაც თავისებურ მოცულობას ანიჭებს საგნებს. სილუეტის ხაზი კი ზოგჯერ, შესაძლოა, სწორედ სხვადასხვა ფერის მონასმებს შორის დატოვებული შავი მუშაობა იყოს.

ფიროსმანაშვილის მხატვრობის „ხალხური წრის“ აღნიშნულ ძეგლებთან ნათესაობის საილუსტრაციოდ შეგვიძლია ერთმანეთს შევადაროთ ოქონ დაბიშის (XVII ს. სურ. 446) მოხატულობის, ყიფიანთა (ღიბიანთა) საგვარეულოს ერთ-ერთი წარმომადგენლის ტაძრის დასავლეთ კედელზე გამოსახული



წვეროსანი მამაკაცის გამოსახულება და ფიროსმანაშვილის „ქალი ლუდის ჭიქით“ (სურ. 426), სადაც სხეულის შიშველი ნაკვთები: ხელები, მკერდი და სახე, შედარებით ღია ფერის მონასმების წყალობით, მოცულობას იძენს. მიუხედავად ამისა, ეს „მოდელირება“ იმდენად ზოგადია, რომ მათ მოუხეშავობასა და ერთგვარ „ბლოკურობას“ ანიჭებს. ქალის ინტენსიური წითელი ფერის კაბა, მოცულობის მიმანიშნებელი ორიოდე ღია ფერის მონასმს თუ არ ჩავთვლით, ერთიან წითელ სიბრტყეს ქმნის. მსგავს დაპირისპირებას „სიბრტყობრივ“ და „მოცულობით“ ნაკვთებს შორის ვხვდებით ოქონ დაბიშის საქტიტორო პორტრეტზეც – მუქი კონტურით შემოსახლვრული მოყავისფრო მოწითალო მოკლე სამოსი, ყოველგვარი ტონალური გრადაციის ან დრაპირების გარეშე, ბრტყლადაა გადმოცემული, ხოლო ცენტრში ფერის ოდნავი გაღიავეებით მიიღწევა ქტიტორის სახისა და ყელის „ბლოკური ფორმები“.

აღსანიშნავია, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათების უმეტესობას ახასიათებს ფიგურათა გამოკვეთილი სილუეტი. მხატვარი ხშირად მიმართავს ნეიტრალურ ფონებს, აგრეთვე ფონისა და ფიგურის ფერთა დაპირისპირების მეთოდს: შავ ფონზე ღია, ხოლო ღია ფონზე მუქი ფერის ფიგურებს გამოსახავს. აღნიშნულის საუკეთესო მაგალითია მისი ორი სურათი: „შავი ძროხა“, რომელიც თეთრ ფონზეა მოცემული და „თეთრი ძროხა“, რომლის სილუეტიც შავ ფონზე იკვეთება. ფერთა მსგავსი კონტრასტის მეთოდს მიმართავს იგი წარწერების ფერის შერჩევისასაც. ფიროსმანაშვილის შავი ფონის შეუვალობა და მისი მეშვეობით გამოწვეული „უკუპერსპექტივის ეფექტი“ განსაკუთრებით უსვამს ხაზს ფიგურის მოხაზულობას, მის მკაფიოდ გამოკვეთილ სილუეტს. საილუსტრაციოდ შეგვიძლია განვიხილოთ სურათი „ძიძა“, რომელზეც ქალის ფრონტალური ფიგურაა გამოსახული. მისი ლურჯი კაბა, თეთრი თავსაფარი და წინსაფარი, ხელში გამოსახული ჩვილის თეთრი სახვევი ცხადად იკითხება მუშამბის სრულიად შავ ფონზე, რაც ფიგურის „მონოლითურ“ სილუეტს თითქოს ორ სიბრტყეს შორის მოთავსებული რელიეფის ეფექტს სძენს (სურ. 144). იგივე შეიძლება ითქვას სურათებზე „ქალი მარათი“ და „ქალი ყვავილითა და ქოლგით“ (სურ. 143, 145).

არანაკლებ გამოკვეთილია ღია ფონზე მოცემული გამოსახულებები, რასაც ხელს უწყობს ის, რომ მხატვარი (მაგალითად „ლხინის“ სცენებში, იქ, სადაც მოქმედება ინტერიერში მიმდინარეობს) ფიგურების უკან ნეიტრალურ, სადა

ფონს წარმოგვიდგენს („ხუთი თავადის ქეიფი“, სურ. 1, „ქეიფი მეარღნე დათიკო ზემელთან“ სურ. 2). იქ, სადაც ბუნებრივი ანტურაჟია, ხშირად მოქეიფეთა უკან ცის ფონია მოცემული, რის გამოც ლხინის მონაწილეთა სილუეტის კონტურები საგანგებოდ გამოიყოფა. საილუსტრაციოდ შეიძლება გავიხსენოთ „ხუთი მოქალაქის ქეიფი“ (სურ. 12), სადაც ფიგურების შავი სამოსის მუქი ლაქები უპირისპირდება თეთრი ღრუბლებით დაფარულ ფონს. ცის ფონზეა მოთავსებული „აქტრისა მარგარიტაც“ (სურ. 434), რომლის თეთრ სამოსსა და სხეულს შავი კონტური დაუყვება, რის გამოც ფიგურის სილუეტი შეკრული და იოლად აღქმადია. ამავე ფონზე გამოისახება ფიგურები ფიროსმანაშვილის სხვა სურათებზეც: „უშილო მილიონერი და ღარიბი ქალი შვილებით“ (სურ. 436), „მუშები“ (სურ. 148-149), „ირმების“ სერიის ნაწილი (სურ. 55-58) და მრავლი სხვა. საინტერესოა, რომ ისეთ სურათებზე, როგორცაა „ყაჩაღები ემზადებიან თავდასხმისთვის“, „მონადირე“ (სურ. 152), „მეთევზე კლდეებში“ (სურ. 26) მხატვარი კომპოზიციას იმგვარად აგებს, რომ ფიგურების სილუეტი ცის ფონზეა მოცემული და არა კლდოვანი რელიეფისა, რომელსაც სურათის დანარჩენი ნაწილი უჭირავს. ამასთან, ფიროსმანაშვილის სურათების ფონების ფერი ძირითადად შავი, მოთეთრო-მონაცრისფრო და ცის ფერია, რაც ასევე შეიძლება შევადაროთ შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობაში ძირითადად გამოყენებული სადა ფონების ფერებს: ღია მოთეთრო (მაგ. დავით-გარეჯის უდაბნოს მონასტრის სატრაპეხოს X-XI ს., ატენის სიონის მოხატულობის XI ს. მაცხვარიშის ეკლესიის მხატვრობის XII ს), ლურჯის სხვადასხვა ტონალობები (მაგ., იშხნის ტაძრის გუმბათის მოხატულობა XI ს.), ყინწვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მხატვრობა, XII-XIII სს.) და მუქი, მოშავო, რის მაგალითადაც შეიძლება გავიხსენოთ საბერეების VII ეკლესიის ფრესკების (X ს.) შავი სარჩული, რომელზე დადებული ფერებიც განსაკუთრებულ ჟღერადობას იძენს (სხირტლაძე 2008: 145).

ფიროსმანაშვილის ნამუშევრებში სიბრტყის მნიშვნელობას დამატებით უსვამს ხაზს წარწერებიც, რომლებიც აქცენტირებას უკეთებს სურათის სიბრტყითობას და პირობითობას. მაგალითად შეიძლება გავიხსენოთ მხატვრის ზემოხსენებული სურათი „პივნაია ზაქათაღა“, სადაც წინა პლანზე გამოსახული ეტლების უკან, სიღრმეში, სურათის მარჯვენა მხარეს, მდინარის გამოსახულებაზე მოცემულია რუსულენოვანი წარწერა, რომელიც პეიზაჟის

სიღრმის ილუზიას აქარწყლებს და სასურათე სიბრტყის „ფიქსაციას“ ახდენს (სურ. 261).

ვფიქრობთ, ზემოთ მოყვანილი მიმოხილვა ცხადყოფს, რომ ფიროსმანაშვილის მხატვრულ მანერაში ჭარბობს სიბრტყობრივი ფორმები, რაც მათ შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან ასოცირებას განაპირობებს. მხატვრის ფერწერული მანერის შედარება ხალხური წრის ნაკლებად „ორნამენტიზირებულ“ მოხატულობებთან ამ ორ ფენომენს შორის არსებულ სტილურ ნათესაობზე მიუთითებს. ამავე წრის ძეგლებთან ავლენს კავშირს თვითნასწავლი მხატვრის არა მხოლოდ სახვითი ენა, არამედ სახისმეტყველებაც.

#### **14. სახისმეტყველება**

ფიროსმანაშვილის ნამუშევრები უდიდეს შთაბეჭდილებას პირველ რიგში თავისი უშუალო, ბავშვური გამომსახველობით და მხატვრის მიერ შექმნილი „იდილიური“ სამყაროს ხასიათით ახდენს. ფერმწერის მიერ შექმნილ სახეებზე აღბეჭდილი შეურყენელი „სიმართლე“ იყო სწორედ მიზეზი იმ საყოველთაო აღტაცებისა, რომელიც ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების პირველად მომჩენებს დაეუფლათ.

„ხალხური“ ნაკადისთვის დამახასიათებელი უშუალო, ზოგჯერ „პრიმიტიული“, გულუბრყვილო გამომსახველობის მქონე მხატვრული სახეები ქართულ ვიზუალურ კულტურას საუკუნეების მანძილზე გასდევს. ამ თვალსაზრისით, სრულიად გამორჩეულია ადრექრისტიანული (IV-VIII სს) და გარდამავალი ხანის (VIII-IX სს.) ხელოვნება, სადაც ფორმის განზრახ დეფორმაცია და სტილიზება ქრისტიანული მსოფლმხედველობის შესაბამისი ახალი მხატვრული ენის ძიებასა და ჩამოყალიბებასთანაა დაკავშირებული.<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> ამის საილუსტრაციოდ კიდევ ერთხელ გავიხსენებთ 864 წლის არმაზის კანკელის მხატვრობას და საბერძნეთის VIII ეკლესიის (X ს.) ეკვდერში „ხარების“ სცენაში წარმოდგენილი მთავარანგელოზ გაბრიელის გამოსახულებას, რომელიც „პრიმიტივის საოცარი გამომსახველობით გამოირჩევა“ (შევიაკოვა 1983: 13-14 ; სურ. 446). ასევე აღსანიშნავია სვანეთის მხატვრული სკოლის ადრეული ნიმუშები, რომლებიც სწორედ საოცრად ინდივიდუალური და ერთგვარი გულუბრყვილო უშუალო ხასიათით გამოირჩევა. ამ მხრივ არანაკლებ შთაბეჭდავ მაგალითებს ვხვდებით ამ პერიოდის ქართული ხელოვნების სხვა დარგებში. საილუსტრაციოდ საკმარისია გავიხსენოთ VI საუკუნის მეორე ნახევრის ხანდისის სტელის VIII საუკუნის უსანეთის სტელის, IX-X საუკუნეების სალოლაშენის მიტრის ჭედური ფრაგმენტები, X საუკუნის პირველი ნახევრის ჯოისუბნის რელიეფები (სურ. 441-447), სადაც თვალშისაცემია ფიგურათა არაპროპორციულობა: დიდი, უკისრო თავები, შედარებით მომცრო ზომის

განსაკუთრებით საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ე.წ. „დედაქალაქური სკოლის“ რაფინირებული, დახვეწილი ხელოვნების პარალელურად, უშუალო გამომსახველობის მქონე „ხალხურ“ ტრადიციებთან ახლოს მდგომი მხატვრული ნაკადი განვითარებული შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაშიც აგრძელებს არსებობას: მაგ. სვანეთის XII-XIII საუკუნის მოხატულობებში – ხეს წმ. ბარბარეს ეკლესიასა (სურ. 437-439) და თანლილის მთავარანგელოზთა ეკლესიის ფრესკებზე. (სურ. 440), სადაც ფიგურათა დისპროპორციას, სიბრტყოვან ფორმასა და სახეების მარტივ, უშუალო გადმოცემას ვხვდებით. საილუსტრაციოდ შეგვიძლია გავიხსენოთ თანლილის მთავარანგელოზთა ეკლესიის „შობის“ კომპოზიცია, სადაც ბაგაში მწოლიარე ღმრთისმშობლის ფიგურის თავი სხეულთან შედარებით უტრირებულია. ასევე, მეტი გამომსახველობისთვის გადიდებულია მისი ნუშისებრი მოყვანილობის თვალები. კონტურული ნახატი მოხაზული ფიგურების გრაფიკულ გამომსახველობას (ყრმა, ცხოველები, განბანვის სცენის პერსონაჟები, მწყემსი) უპირისპირდება ღმრთისმშობლის მოსასხამის ინტენსიური წითელი ფერი, რომელიც ლოკალური, გრადაციის გარეშე დადებული ლაქითაა გადმოცემული. სახეების გადმოცემის მსგავსი მანერა ახასიათებს ხეს წმ. ბარბარეს ეკლესიის მოხატულობის ფიგურებს, (მაგ. „მიძინების“ სცენაში ანგელოზებისა და მოციქულების ნუშისებრი მოყვანილობის უტრირებული თვალები, ერთიანი ხაზით გადმოცემული წარბები და ცხვირი). სამოსის, თმების, ღაწვების გადმოსაცემად გამოყენებული ლოკალური ლაქები, კონტრასტშია ღია ფერის ელემენტების – სახეების, ხელების გრაფიკულ ნახატთან. აღნიშნული ნიშნები, განსაკუთრებით კი სახეების გადმოცემის მანერა ამ ძეგლებს განსაკუთრებულ ხალხურ იერს და თავისებურ უშუალო გამომსახველობას სძენს. ამავე მხატვრული ნაკადის ტრადიციას აგრძელებს გვიანი შუა საუკუნეების ე.წ. „ხალხური“ მოხატულობები<sup>167</sup> (სურ. მაგ. ქორეთის XVI ს., ბუგეულის XVII ს., ლეხთაგის XV-

სხეულები. გულუბრყვილო, მოუხეშავი, მარტივი და სადაა რელიეფის გამომსახველობითი საშუალებები. ფიგურათა ქესტიკულაცია, სქემატურია ნაკვეთილი ხაზებით და წრეებით გადმოცემული სახის ნაკვეთი, უტრირებულად დიდი ზომის თვალები, რომლებიც მაყურებლისკენაა მომართული და საოცრად მეტყველი და ექსპრესიულია. შუა საუკუნეების რელიეფის შთამბეჭდავი ნიმუშია X საუკუნის ბოლოს ბზის ტაძრის რელიეფები (სურ. 447), ქტიტორის უზომოდ გაზრდილი სტილიზებული ხელებითა და სამოსის ხაზოვანი რიტმით.

<sup>167</sup> ხალხური ნაკადის სტილურ ჰომოგენურობზე მეტყველებს გვიანი შუა საუკუნეების საფასადო რელიეფებსა (მაგ. ლეჩხუმის ცხეთის XVIII ს. ეკლესიის დასავლეთ ფასადის მორთულობა სურ. 460-461) და წიგნის მინიატურაში (მაგ. მამუკა თავაქარაშვილის „ვეფხისტყაოსნის“ 1646 წ. 599) მსგავსი გამოსახულებების არსებობა, რაც ანალოგიურად გადმოცემულ სახეებში: მამაკაცების გრძელი,

XVIs., ოქონ დაბიშის XVIIIs. ფრესკები), სადაც სახეების გადმოცემის გამარტივებულ მანერას ვხვდებით: მომრგვალებული სახის ოვალები, ერთი გადაბმული ხაზით გადმოცემული წარბები და ცხვირი, ფართოდ გახედილი ნუშისებრი თვალები მაყურებლისკენ მიმართული მხერით, ხალხური ხედვისთვის ნიშნეული უშუალო მსოფლადქმის ერთიანობაზე მიიუთითებს.<sup>168</sup>

სწორედ ამ მხატვრული ნიშნებში მქლავნდება ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების კავშირი შუა საუკუნეების ხელოვნებასთან, განსაკუთრებით კი იმ წრის ძეგლებთან, რომლებიც ხალხურ ფორმათგანცდასთანაა უშუალოდ დაკავშირებული. მეტი სიცხადისათვის შეგვიძლია ერთმანეთს შევადართო იმავე ოქონ დაბიშის ეკლესიის XVII ს. მხატვრობაში გამოსახული ქტიტორი ქალის პორტრეტი და მთავარი პერსონაჟი სურათიდან „აქტრისა მარგარიტა“: ფრონტალური პოზები, სახის გადმოცემის მსგავსი მანერა: ერთიანი ხაზით გამოყვანილი წარბები და ცხვირი, მსხვილი, მასიური მომრგვალებული ნიკაპი და სახის ოვალი, ბრტყელი „ბლოკური“ ფორმები და მაყურებლისკენ მიმართული ფართოდ გახედილი თვალების „უშუალო“ მხერა მათ ერთმანეთის მსგავს გამომსახველობას ანიჭებს (სურ. 452-459) ვფიქრობთ, რომ ამ უშუალობის განცდას პირდაპირი თვალისმიერი კონტაქტი განაპირობებს, რომელიც არა მხოლოდ მხატვრის პორტრეტებს, არამედ ცხოველთა სერიასაც ახასიათებს. სწორედ ამის გამო საუბრობენ ხშირად მათ განსულიერებულ სახეზე. როგორც ჩანს, სხვადასხვა ეპოქათა ოსტატების ასეთ კავშირს ერთიანი, ეროვნულ ხალხურ საწყისებზე დაფუძნებული მხატვრული მსოფლმხედველობა განაპირობებს. „სიკეთე და გულითადობა“ (ისევ და ისევ მიკიტან ბაიაძეს თუ დავესესხებით ზდანევიჩი, 1965: 27) რომელიც ფიროსმანაშვილის ნამუშევრებიდან გამოსჭვივის, მის არაერთ სურათში ვლინდება. იგი კრიტიკის გარეშე გადმოცემს როგორც დადებით, ისე უარყოფით გმირებს.

---

იმდროინდელი მოდის მიხედვით აგრესიული უღვაშით, ხოლო ქალების მორკალული წარბებით, თხელი ცხვირით, მოკლე ბაგეებით გამოსახვაში ვლინდება.

<sup>168</sup> გარდამავალი, VII-IX სს-ის და გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობების მსგავსების მიზეზებთან დაკავშირებით საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს ზ. სხირტლაძე: „ამ ორი, ერთმანეთისაგან საკმაოდ დაშორებული ეპოქის ხელოვნების მსგავსების ერთ-ერთი სარწმუნო ახსნა ის ფაქტი უნდა იყოს, რომ ორივე შემთხვევაში საეკლესიო მხატვრული შემოქმედება პირველწყაროს გარეშე აღმოჩნდა – თუკი VIII-IX საუკუნეებისთვის ამის მიზეზი ქრისტიანული აღმოსავლეთის ერთიანად მომცველი არაბობა და ხატმებრძოლური მწვალებლობა იყო, XVI-XVII საუკუნეებში – ბიზანტიის დაცემა და ერთიანი მართლმადიდებელი სახლის საბოლოო მოშლა-დარღვევა უნდა ყოფილიყო. შესაბამისად, ორივე შემთხვევაში, ოფიციალური საეკლესიო ხელოვნების პირველწყაროს დაშრეტის პირობებში, მას სრულიად ბუნებრივად ჩაენაცვლა ეროვნული ფორმათგანცდის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია“ (სხირტლაძე 2009: 168).

საილუსტრაციოდ განვიხილოთ მხატვრის სურათი „კახეთის ეპოსი“ (სურ. 3): კომპოზიცია გრძელ ჰორიზონტალზეა გაშლილი. მის მარცხენა მხარეს მსხვილი პლანით გამოსახული სამი, მინდორზე მჯდომი ყარაჩოღელის ქეიფია წარმოდგენილი, რომელიც პირველ რიგში იპყრობს მაცურებლის ყურადღებას. შემდეგ თხრობა მარცხნიდან მარჯვნივ სივრცეში იშლება. აქ სოფლის პეიზაჟი – მცირე ზომის ფიგურები, მოხარდასებული ურმები, სხვადასხვა ნაგებობები და ეკლესია მოჩანს. ამჯერად, ჩვენს ინტერესს წარმოადგენს ამ იდილიურ სამყაროში მხატვრის მიერ შემოტანილი ყაჩაღის დაპატიმრების სცენა, რომელიც კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილშია მოცემული. ყაჩაღი ორ მამაკაცს შორისაა მოქცეული, რომლებსაც მისი ხელები უჭირავთ. მიუხედავად დრამატული სიუჟეტისა, სცენა სრულიად მოკლებულია ყოველგვარ დინამიკასა და ემოციას. ფრონტალურად გამოსახული ყაჩაღი და ბადრაგი ერთნაირად გაოცებულნი იცქირებიან მაცურებლისკენ (სურ. 465). მსგავსი მიდგომა გვხვდება ზემოთ მოყვანილი ფოტოსურათების „და-ძმის“ ფერწერულ რეპროდუქციებში, რომლებიც, დრამატული შინაარსის მიუხედავად, მხატვრის მხრიდან მოკლებულია ყოველგვარ განსჯასა და კრიტიკულ სუბიექტურ შეფასებას (სურ. 466).

მსგავს მიდგომას ხშირად ვხვდებით შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების იმავე ხალხურ ძეგლებში. ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითად შეგვიძლია გავიხსენოთ ჯოისუბნის ეკლესიის (X ს.-ის I ნახ.) აღმოსავლეთის ფასადის საკუროთხევლის სარკმლის „განკითხვის დღის“ ამსახველი რელიეფური სცენა, სადაც მარცხენა ნაწილში წარმოდგენილია მიქაელ მთავარანგელოზი, სასწორით ხელში, მარჯვენა ნაწილი კი ორ რეგისტრად განლაგებულ გარდაცვლილთა სულების გამოსახულებებს უჭირავს: ზედა რეგისტრში წარმოდგენილნი არიან მართალნი (ერთმანეთის გვერდით მოცემული სამი ფიგურა სამოსის გარეშე), რაზეც მათი შარავანდედებით გამოსახვა მიუთითებს. ქვედა რიგში კი გამოსახულია ცოდვილთა შედარებით მომცრო, უშარავანდო ფიგურები. პირობითი, ერთგვარი „გულუბრყვილო“, მაგრამ მეტყველი უესტებით ისინი თავში ხელს იშენენ და იფარავენ სხეულის სიშიშვლეს. მიუხედავად უესტიკულაციისა და უშარავანდოდ გამოსახვისა, ცოდვილთა სახეებში არ ხდება მათი უარყოფითი ნიშნების აქცენტირება, თავად სცენა კი მოკლებულია ყოველგვარ დრამატიზმს. ცოდვილნიც და მართალნიც, ისევე როგორც მსაჯული – მიქაელ მთავარანგელოზი თითქოს დვითური სამართლის მოლოდინში თავისი

წრიული, ფართოდ გახედილი თვალებით მაყურებლისკენი ყურებიან. ანალოგიურადაა გადმოცემული „საშინელი სამსჯავროს“ სცენა ბუგეულის (XVI ს.) ეკლესიის მოხატულობაში (სურ. 467), სადაც კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში წარმოდგენილი საყდარზე მჯდომი მაცხოვარი და განსასჯელთა შიშველი ფიგურები თავიანთი „უშუალო“ მზერით მაყურებლისკენ არიან მომართულნი. ვფიქრობთ, რომ შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნებიდან მოხმობილი ეს პარალელები მკაფიოდ მეტყველებს შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ხალხური საწყისებით ნასაზრდოებ ნაკადსა და ფიროსმანაშვილის ფერწერას შორის მსგავსებაზე. ის დიდსულოვნება, რომლითაც მხატვრის ფუნჯი თანაბარი კეთილშობილებით წარმოიქმნის „ტურფასაც“ და კეთილშობილ ქალსაც, კინტოსაც და თავადსაც, განდგეილსაც და ქურდსაც, მისი, როგორც ინდივიდის, ღრმა ქრისტიანული ჰუმანიზმის მიმანიშნებელია. ამავე დროს, საუკუნოვანი ტრადიციის მქონე ქართული ხელოვნებისა და კულტურის, ტოლერანტული ხასიათის და მისი ხალხური, ეროვნულ ფესვებთან ღრმად დაკავშირებული ნაკადის მსოფლმხედველობის გამომხატველად გვევლინება.

\*\*\*

ნაშრომის ამ ნაწილში ჩვენ შევეცადეთ შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების მხატვრული ტრადიციის კონტექსტში წარმოგვეჩინა ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერისათვის დამახასიათებელი ძირითადი სტილური ნიშნები. ვფიქრობთ, განხილულმა პარალელებმა მკაფიოდ აჩვენა, რომ თავისი სახისმეტყველებით, მონუმენტალიზმისა და სიბრტყობრიობისკენ თანდაყოლილი მიდრეკილებით ფიროსმანაშვილი ზოგადეროვნულ ესთეტიკურ ტრადიციას აგრძელებს. როგორც უკვე აღინიშნა, ფიროსმანაშვილის შემოქმედების შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებასთან კავშირის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთი აზრია გამოთქმული, თუმცა ვფიქრობთ, რომ საკითხის უფრო დეტალურად განხილვამ და სხვადასხვა ეპოქის კონკრეტული პარალელური მაგალითების ანალიზმა შესაძლებლობა მოგვცა გამოგვეკვეთა შუა საუკუნეების ძეგლთა ის არეალი, რომლებთანაც მხატვრის ფორმათგანცდა უშუალოდ ასოცირდება. კერძოდ, საუბარია ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის განსაკუთრებულ სიახლოვეზე შუა საუკუნეების სხვადასხვა

ეპოქის იმ ძეგლთა ჯგუფთან, რომლებიც საეკლესიო ხელოვნების ერთიანი მხატვრული სისტემის ფარგლების მუხედავად, მხატვრული სახისმეტყველების ძირითად წყაროდ ეროვნული ფესვებით ნასაზრდოებ ხალხურ შემოქმედებას ეფუძნება. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა, რომ ასეთი ნიშნებით ის ძეგლები გამოირჩევა, რომლებიც ეპოქათა გზაჯვარედინზე (ადრექრისტიანული, გარდამავალი და გვიანი შუა საუკუნეების) ან ცენტრიდან დაშორებულ რეგიონებში იქმნებოდა (სვანეთის, რაჭის, და სხვა მთიანი რეგიონების კულტურული მემკვიდრეობა). ვფიქრობთ, ამ კონტექსტში სავსებით ორგანულია, რომ ადგილობრივი მხატვრული ტრადიცია ასეთი სიძლიერით სწორედ ეპოქათა გზაჯვარედინზე – ძველი და ახალი მხატვრული სისტემების თანაარსებობის პერიოდში მოღვაწე თვითნასწავლი ფერმწერის შემოქმედებაში იჩენს თავს. ვფიქრობთ, ამავე კონტექსტში მნიშვნელოვანია გავანალიზოთ, თუ როგორ ვლინდება ეროვნული მხატვრული ტრადიცია ფიროსმანაშვილის თანადროულ ვიზუალურ კულტურაში, ან რამდენად შეიძლება თვითნასწავლი მხატვრის შემოქმედების ეს თავისებურება ზოგადეპოქალურ ნიშნად განვიხილოთ. სწორედ ამიტომ, ნაშრომის მომდევნო მონაკვეთში მიმოვიხილავთ XVIII საუკუნის მიწურულიდან ქართულ ვიზუალურ კულტურაში მიმდინარე მხატვრულ პროცესებს და ფიროსმანაშვილის მხატვრული ენის სპეციფიკას ამ პერიოდის ხელოვნების სხვადასხვა დარგებისა და მიმართულებების სტილურ თავისებურებებს შევადარებთ.



## 2. ფიროსმანაშვილის ფერწერის მხატვრული ენა XIX-XX საუკუნის მიჯნის ქართული ვიზუალური ხელოვნების კონტექსტში

ნიკო ფიროსმანაშვილის მოღვაწეობის ეპოქა საქართველოში უმნიშვნელოვანესი ისტორიულ-პოლიტიკური კატაკლიზმებით და რთული მხატვრული პროცესებით ხასიათდება, რაც საუკუნეების მანძილზე ფორმირებული ესტეტიკური ტრადიციისა და ახალი მხატვრული ტენდენციების სინთეზში გამოიხატება. ყოველივე ეს თავისებურად აირეკლა ამ პერიოდის ვიზუალურ კულტურაში. კვლევის ამ მონაკვეთის ამოცანაა, წარმოვაჩინოთ თუ როგორ აისახა ეს წინააღმდეგობებით აღსავსე მხატვრული პროცესები თვითნასწავლი ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაზე, ან რამდენად დიდი გავლენა იქონია თანადროულმა გარემომ მხატვრის თვითმყოფადი ფორმათგანცდისა და ფერწერული მანერის ჩამოყალიბებაზე.<sup>169</sup>

### 2.1 ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრული სტილის მიმართება XIX საუკუნის ქართულ საეკლესიო მხატვრობასთან

XVIII საუკუნის მიწურულისა და XIX საუკუნის საქართველოში მიმდინარე მხატვრულმა პროცესებმა თავისებური გავლენა მოახდინა მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციის მქონე საეკლესიო კედლის მხატვრობის სისტემაზე. ახალი მხატვრული ტენდენციები აირეკლა როგორც იკონოგრაფიულ პროგრამებზე, ისე მხატვრობისთვის დამახასიათებელ სტილურ ნიშნებზე. რუსულ ხელოვნებაში ევროპული გავლენებით განპირობებულმა ცვლილებებმა ქართულ საეკლესიო მხატვრობაშიც იჩინა თავი. ამ პერიოდის ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებში, ფრესკული მხატვრობისათვის ტრადიციული პიემენტების ნაცვლად, ზეთის საღებავების გამოყენება დაიწყო. მასალის ცვლილებამ მონუმენტური მხატვრობის ენაში დაზგური ფერწერისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური

<sup>169</sup> აღნიშნულ საკითხზე მსჯელობისას, ჩვენ შევეხებით XIX საუკუნის ქართული ხელოვნების მხოლოდ იმ მიმართულებებს, რომლებიც განვიხილეთ იკონოგრაფიული ანალიზისას. შესაბამისად, წინამდებარე თავში არ განვიხილავთ XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან საქართველოში მიმდინარე ახალი ქართული რეალისტური მხატვრობის ჩამოყალიბების პროცესს და პროფესიონალი მხატვრების შემოქმედებას. კვლევის ამ ნაწილში საგანგებოდ არ შევეხებით რეალისტური ტალღის საპირისპიროდ, XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან თბილისში განვითარებულ ავანგარდულ მხატვრულ ტენდენციებსაც, რასაც ნაშრომის მომდევნო თავში შევაჯამებთ.

ნიშნების გაჩენა განაპირობა: ამ პერიოდის საეკლესიო კედლის მხატვრობის ანსამბლებში შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერისთვის ტრადიციული ფრიზული განაწილება ორნამენტულ ჩარჩოებში ჩასმული „სურათისებრი“ კომპოზიციებით შეიცვალა, ხოლო სადა ფონებს კი პეიზაჟის ანტიურაჟი ჩაენაცვლა<sup>170</sup>. რეალისტური მხატვრობის ტენდენციების შემოსვლასთან ერთად, სცენები მეტი დეტალებით დაიტვირთა, რამაც შეამცირა მონუმენტურობის ის ეფექტი, რომელიც შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებს ახასიათებდა.

როგორც უკვე აღინიშნა, ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერა განსაკუთრებულ სტილურ სიახლოვეს შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშებთან ავლენს. ამასთანავე, ფიროსმანაშვილის ფერწერის შესაძლო მხატვრულ წანამძღვრებს შორის XIX საუკუნის ზეთის საღებავით შესრულებული საეკლესიო მხატვრობაც იქნა დასახელებული (თუმანიშვილი 2002: 182-184). აქედან გამომდინარე, ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა, თუ რამდენად შეიძლება საუბარი ფიროსმანაშვილის მხატვრული მანერის ქრონოლოგიურად მისი მოღვაწეობის პერიოდთან ყველაზე ახლოს მდგომ საეკლესიო მხატვრობასთან კავშირზე. ვფიქრობთ, რომ ამ კითხვაზე პასუხს ქვემოთ მოყვანილი კომპარატიული ანალიზი მოგვცემს. ფიროსმანაშვილის ფერწერულ მანერასთან ამ პერიოდის საეკლესიო მხატვრობის მსგავსება-განსხვავებების საილუსტრაციოდ, ბოდბის წმ. გიორგის ეკლესიის (1823 წ.) მოხატულობის კონკრეტულ სცენებსა და სტილურ ნიშნებს ფიროსმანაშვილის მსგავსი კომპოზიციური სტრუქტურის სურათებს შევადარებთ.

ბოდბის მონასტერი, რომელიც წმ. ნინოს განსასვენებელი ადგილია, საქართველოში ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სიწმინდეს წარმოადგენს. 1823 წელს მონასტრის წმ. გიორგის ტაძრის მოხატვა ცნობილი საეკლესიო მოღვაწის, იოანე მაყაშვილის (1743-1837 წწ.) სახელს უკავშირდება. აქ ტაძრის მოხატულობის სისტემაში ახალი მხატვრული ტენდენციების ინტეგრირების მცდელობა აისახა დასავლური იკონოგრაფიით შესრულებულ სცენებსა და წმინდანთა გამოსახულებებში. მოხატულობის იკონოგრაფიულ სქემაში

<sup>170</sup> მაგ. ბოდბის წმ. გიორგის ეკლესიის, 1823 წ., ანჩისხატის 1814 წ., მხატვარ გეგელიძეების მიერ შესრულებული თბილისის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობები (XIX ს.).

ძირითადად აქცენტირებულია ძველი აღთქმის სიუჟეტები, თუმცა აქვე ვხვდებით ადგილობრივი წმინდანების თემას, მათ შორის – წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლს, რომელიც XII ს-ის მეტაფრასტული რედაქციის მიხედვითაა შესრულებული. ბოდბის წმ. გიორგის ტაძრის მოხატულობის აღნიშნული ნიშანი ამ პერიოდის ხელოვნებაში ეროვნული თემატიკის აქტუალობაზე მეტყველებს. მიუხედავად ამისა, მოხატულობის სტილში თავს იჩენს რეალისტური მხატვრობის გავლენები,<sup>171</sup> რისი თვალსაჩინო ნიმუშიც იოანე ბოდბელ-მაყაშვილის ორი პორტრეტია აქ სახეზეა დეტალების მეტი დამუშავება და ფორმის აგება-მოდელირების აქამდე სრულიად უცხო – ევროპული, ილუზიონისტური მხატვრობისთვის დამახასიათებელი ხერხები. ამ მხრივ ის შორს დგას აქამდე არსებული საქტიტორო პორტრეტის ტრადიციული სახისგან.

როგორც ნაშრომის წინა ნაწილში აღინიშნა, ფიროსმანაშვილის მხატვრული ენისთვის დამახასიათებელია კომპოზიციის სტრუქტურაში დეტალების მინიმალიზაცია და მთავარი აქცენტების გამოყოფა, რაც XIX საუკუნის კედლის მხატვრობის ძეგლების უმეტესობაში ნაკლებად გვხვდება. იმის საილუსტრაციოდ, თუ რამდენად განსხვავდება ფორმის განზოგადებისა და მონუმენტალიზაციის მხრივ, ამ პერიოდის კედლის მხატვრობის ძეგლები და ფიროსმანაშვილის ფერწერული მანერა, ერთმანეთს შევადარებთ ბოდბის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობის ერთ-ერთ სცენას – „ადამი და ევა ცნობიერების ხესთან“ და ფიროსმანაშვილის სურათს „როველი“ (სურ. 468-469), რომელიც ვფიქრობთ, თვალსაჩინო პარალელია, რამდენადაც ბუნებრივი ანტურაჟის ფონზე გამოსახულ ფიგურებს წარმოგვიდგენს. თუ ბოდბეში ადამისა და ევას უკან არა მხოლოდ ვაშლის ხე, არამედ დეტალურად გადმოცემული ედემის ბაღი და ცხოველებია მოცემული, ფიროსმანაშვილის ტილოზე მამაკაცისა და გლეხი ქალის ფიგურები საგანგებოდ ჩამუქებული ვენახის რიგების ფონზეა წარმოდგენილი. შესაბამისად, თუ ბოდბის მოხატულობის აღნიშნულ სცენაში მაყურებლის ყურადღება ადამისა და ევას ფიგურებიდან უკან გამოსახულ, საკმაოდ დანაწევრებული ბუნებრივი ანტურაჟის დეტალებზე გადადის (ხეების მუქი კონტურები უპირისპირდება ცის

<sup>171</sup> იგრძნობა გარკვეული მცდელობაც ქართული კედლის მხატვრობის ტრადიციებთან შერწყმისა, მაგალითად ბოდბის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში ეს ვლინდება მონარჩოებულ სცენათა ტექტონიკურ განაწილებაში და არქიტექტურულ ფორმებთან შესაბამისობაში (ჯანჯალია 1994: 67).

სეგმენტების ღია ჩანართებს), ფიროსმანაშვილთან ასეთი დეტალები მინიმუმამდღა დაყვანილი: ყურძნის მტევნები და მცენარეთა ფოთლები თავისუფალი მონასმით განზოგადებულადაა გადმოცემული და კომპოზიციის კიდევშია კონცენტრირებული. ასეთი განაწილება ხელს არ უშლის სურათის მთავარი აქცენტების – ცენტრში წარმოდგენილი ფიგურების აღქმას.

ამ ორი კომპოზიციის შედარებისას, შეგვიძლია მხატვრობის სხვა ასპექტზეც გაგამახვილოთ ყურადღება. კერძოდ, ვიმსჯელოთ სცენათა კოლორისტული გადაწყვეტის მსგავსება-განსხვავებებზე: გამოყენებულ ფერთა პალიტრა ორივე შემთხვევაში საკმაოდ მუქი და შეზღუდულია. მიუხედავად ამისა, ბოდბის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობის სცენისგან განსხვავებით, ფიროსმანაშვილის სურათზე მკაფიოდ ჩანს, თუ როგორ ახერხებს მხატვარი თეთრი და ცისფერი ფერების აქცენტების განაწილებითა და მუქ ფონთან მათი დაპირისპირებით გააცოცხლოს სცენის მუქი კოლორიტი. ბოდბის მოხატულობაში ვხვდებით ინტენსიურ ფერებსაც (მაგ. სცენაში „წმ. ნინო ცხოველი სვეტის წინაშე“ ანგელოზების ინტენსიური წითელი სამოსი). მიუხედავად ამისა, უნდა აღინიშნოს, რომ მედერი კოლორიტი ზოგადად ნაკლებადაა დამახასიათებელი ამ პერიოდის ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებისთვის.<sup>172</sup> შავის ფერის ინტენსიური გამოყენების მიუხედავად, ფიროსმანაშვილის სურათები თითქმის არასდროს ტოვებს ამ პერიოდის საეკლესიო მოხატულობების უმეტესობისთვის ტიპური ერთფეროვნების შთაბეჭდილებას, რაც საერთო მუქი კოლორიტის სუფთა ფერის აქცენტებით გამდიდრებით მიიღწევა.

რეალისტური ხელოვნების გავლენებთან ერთად, XVIII ს-ის ბოლოსა და XIX საუკუნის დასაწყისის საეკლესიო ხელოვნებაში თავს იჩენს ფორმის აგება-მოდელირების რეალისტური მხატვრობისთვის დამახასიათებელი ხერხები: ტრადიციული სიბრტყობრივ-ხაზობრივი მანერის ნაცვლად, ვხვდებით ფორმის მოცულობით მოდელირებასა და პერსპექტივის კანონებით გადმოცემის მცდელობას, რაც განსხვავდება ფიროსმანაშვილისთვის დამახასიათებელი სიბრტყობრივი მანერისგან. აღნიშნულის საილუსტრაციოდ ერთმანეთს შევადართო ბოდბის წმ. გიორგის ეკლესიის სცენა „წმ. ნინო ცხოველი სვეტის

<sup>172</sup> უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პერიოდის კედლის მხატვრობის ზოგადად ახასიათებს მხატვრობის მუქი და მონოტონური ფერადოვანი გამა, რის მაგალითადაც შეიძლება გავიხსენოთ ანჩისხატის ტაძრის 1814 წ. მხატვრობა.

წინაშე” და ფიროსმანაშვილის სურათი „აღდგომა” (სურ. 470-471)<sup>173</sup>. ორივე სცენა ცის ფონზე ამაღლებულ ფიგურებს წარმოგვიდგენს: ფიროსმანაშვილის სურათზე პირველ პლანზე წარმოდგენილია სააღდგომო ნატურმორტი, უკან კი ცაღ ამაღლებული მაცხოვარი, ბოდბის სცენაში კი ვხვდებით სვეტს, მის თავზე მამა ღმერთისა და იესოს ფიგურებს, რომელიც ფლანკირებულია წმ. ნინოსა და ანგელოზების გამოსახულებებით. ამ ორი სცენის შედარება მკაფიოდ წარმოაჩენს სიღრმისა და ფიგურათა მოცულობის გადმოცემის სრულიად განსხვავებულ ხერხებს: თუ ბოდბის წმ. გიორგის ეკლესიის კომპოზიციაში ცა სვეტის ნათლის აღმნიშვნელი მოყვითალო ღრუბლებიდან ტონალური გრადაციით თანდათან ცისფერში გადადის, ფიროსმანაშვილთან ის ინტენსიურ ცისფერზე პასტოზურად დადებული თეთრი მონასმებითაა გადმოცემული. შესაბამისად, მკაფიოდ იკითხება როგორც სიბრტყე, ისე მონასმი. რაც შეეხება ფიგურათა მოდელირებას, ბოდბეში თანდათანობით გაღიაგება-გამუქებით გადმოიცემა სამოსის დრაპირება (თუმცა სახეები უფრო მეტადაა მოდელირებული, ვიდრე სამოსი); წმ. ნინოს, ანგელოზთა, მაცხოვრისა და მამა ღმერთის სახეები დაწვებთან მოცემული შედარებით მუქი ლაქებიდან თანდათანობით ღია ფერში გადადის, მაშინ როდესაც ფიროსმანაშვილთან უკანა პლანზე წარმოდგენილი ფიგურები ძალზე სქემატურად, სწრაფი მანერითაა შესრულებული. სახეების მოდელირების აღნიშნული მანერა განსხვავდება ფიროსმანაშვილის ერთიანი თეთრი ლაქებით გადმოცემული სახეებისგან, სადაც ნაკვთების დიფერენცირება არა რბილი გრადაციით, არამედ ძირითად ტონზე დადებული ოდნავ მუქი, ერთი ან ორი მონასმით ხდება (მაგ. „ქართველი ქალი დაირით”, სურ. 475, „გოგონა ბუშტით” სურ. 30).

ვფიქრობთ, რომ ეს მოკლე მიმოხილვაც საკმარისად წარმოაჩენს იმ ძირითად მხატვრულ ტენდენციებს, რომლებიც ქართულ საეკლესიო მხატვრობაში XVIII საუკუნის ბოლოდან იჩენს თავს. ჩვენი აზრით, მონუმენტური ფერწერის კონკრეტული მაგალითების ფიროსმანაშვილის

<sup>173</sup> ეს სურათი ფიროსმანაშვილის მიერ რელიგიურ თემატიკაზე შექმნილი იშვიათი ნაწამოვების რიგს ეკუთვნის. აღნიშნული ნამუშევარი თავისი მხატვრული ღირებულებით საკმაოდ ჩამოუვარდება მის სხვა სურათებს. როგორც ჩანს, ფერმწერი ამ შემთხვევაში სწორედ თანადროულ საეკლესიო ხელოვნების ნიმუშებს ბაძავდა.

სურათებთან შედარება მათ შორის არსებულ სტილურ მსგავსებაზე მეტად, განსხვავებებზე მეტყველებს<sup>174</sup>.

ამ კონტექსტში ყურადღებას იქცევს ამ პერიოდის მონუმენტურ ფერწერაში გამოვლენილი დაზგური მხატვრობისათვის დამახასიათებელი ნიშნები, რომლებიც თვალსაჩინოდ მიაწინებს საეკლესიო ხელოვნებაში მიმდინარე სეკულარიზაციის პროცესზე. საინტერესოა, რომ ამ პერიოდის ხელოვნებაში აღნიშნულის საპირისპირო ტენდენციაც შეიძლება დაინახოთ, რაც დაზგურ ფერწერაში, კერძოდ ამ პერიოდის პორტრეტებში, შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის სტილური ნიშნების ინტეგრირებში მდგომარეობს. ეს, თავის მხრივ, ახალი მხატვრული ტენდენციების დამკვიდრების პარალელურად იჩენს თავს და შუასაუკუნეებრივი ფორმათგანცდის სიცოცხლისუნარიანობზე მეტყველებს. გარდამავალი ეპოქის დაზგური ფერწერისთვის დამახასიათებელი ეს ნიშანი ჩვენთვის მრავლისმთქმელია, რადგან ფიროსმანაშვილის მხატვრული ენისთვის დამახასიათებელ „შუასაუკუნეებრივ“ ნიშნებს ერთგვარ ზოგადეპოქალურ ჭრილში წარმოგვიდგენს. ასევე ვფიქრობთ, მნიშვნელოვანია ფიროსმანაშვილის შემოქმედებასთან პარალელის კონტექსტში, უფრო დეტალურად განვიხილოთ ამ პერიოდის დაზგური პორტრეტების სტილის თავისებურებები, რათა გავაანალიზოთ, რამდენად შეიძლება ეპოქალური ნიშნების გარდა, ამ ორ ფენომენს შორის არსებულ, უფრო კონკრეტულ საზიარო ნიშნებზე საუბარი.

---

<sup>174</sup> დ. თუმანიშვილი ამ პერიოდის საეკლესიო ფერწერასა და ფიროსმანაშვილის მხატვრობის საერთო სტილურ ნიშნებს შორის ასახელებს დამჯდარ პროპორციებსა და უკისრო ფიგურებს (თუმანიშვილი 2001: 184). მიუხედავად იმისა, რომ შეიძლება გარკვეული მსგავსება დაინახოთ ფორმის მოცულობების (მათ შორის უკისრო ფიგურების) ბლოკურ გადმოცემაში, ვფიქრობთ, ფიროსმანაშვილის სურათებისთვის, სადაც ფიგურები თითქმის მთლიანად ავსებს სასურათე სიბრტყეს და დაბალი ჰორიზონტის ხაზით წარმოგვიდგება, ნაკლებადაა დამახასიათებელი დამოკლებული, დამჯდარი პროპორციები, (შედარებისთვის იხ. ბოდბის ტაძრის მოხატულობა, ან ამ პერიოდის ხატები, მაგ. ურბნისის იკონოსტასის ხატები „ღმრთისმშობლის შობა“ და „ღმრთისმშობლის ტაძრად მიყვანება“, XVIII ს. ძეგლი 1984: ტაბ. 11-12). აქვე ვხვდებით გულუბრყვილო გამომსახველობასაც, რაც ვლინდება პირობით პოზებსა და მოძრაობაში, აგრეთვე სახეების მიუხეშავ ნაკეთებში. აღნიშნული ნიშნები ნაკლებად შეიძლება შევადაროთ ფიროსმანაშვილის სახეებისთვის ტიპურ უშუალო გამომეტყველებას. ვფიქრობთ, პარალელურად მოხმობილი მოხატულობებისა თუ ხატებისთვის დამახასიათებელი ეს თავისებურება არა აღქმის უშუალოდ, არამედ ევროპული მხატვრობის პრინციპების სქემატური ინტეგრირებითა და ზოგიერთ შემთხვევაში, ოსტატების ტექნიკური გაუწაფავობითაც უნდა იყოს გამოწვეული.

## 2.2. ფიროსმანაშვილის შემოქმედების კავშირი XIX საუკუნის ქართულ დაზღვრულ პორტრეტთან

„ტფილისური პორტრეტული სკოლა“ XIX ს.-ის 20-იან წლებში რუსეთის იმპერიის გავლით შემოსული რეალისტური ხელოვნების ტენდენციების გავლენით ჩამოყალიბდა<sup>175</sup>. მიუხედავად საერთო ნიშნების არსებობისა (მსგავსი იკონოგრაფიული სქემები, ატრიბუტები), სახეზეა სხვადასხვა მხატვრული ტრადიციების სინთეზი, მათ შორის აღმოსავლური – ყაჯარული პორტრეტის გავლენა. ამასთანავე, მათ სტილში იგრძნობა განსხვავებული ხელწერა – თუ პორტრეტების ერთი ნაწილი უფრო მეტად რეალისტურია – იგრძნობა ფორმის ფაქიზი მოდელირება, დეტალების და ტექსტურის ზედმიწევნით დამუშავება და ნატურის ინდივიდუალური ნაკვთების ძერწვა, მეორე ნაწილი უფრო სქემატური და პირობითია – სადა, გამარტივებული, სიბტყობრივი ფორმები მათ შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ფორმათგანცდასთან აკავშირებს. ვფიქრობთ, ფიროსმანაშვილის შემოქმედებასთან პარალელის კონტექსტში, სწორედ ამ ტიპის პორტრეტებზე უნდა გავამახვილოთ ყურადღება.

„ტფილისური პორტრეტების“ უმეტესობა ფიგურათა მსხვილი პლანით გადმოცემით, დაბალი ჰორიზონტის ხაზითა და მაყურებლისკენ ზემოდან ქვემოთ მომართული მხერით ხასიათდება, რაც, დაზღვრი სურათისთვის სპეციფიკური კამერული ხასიათის მიუხედავად, მათ განსხვავებულ, უფრო მონუმენტურ იერს ანიჭებს (ციციშვილი 1993: 42). საილუსტრაციოდ შეგვიძლია გავიხსენოთ ამ მხრივ გამორჩეული აზნაურ გრიგოლ ყარანგოზაშვილის პორტრეტი (XIX საუკუნის დასაწყისი, სურ. 80), სადაც სამ-მეოთხედ ბრუნში, დაბალი ჰორიზონტის ხაზით წარმოდგენილი მამაკაცის ფიგურა თითქმის მთლიანად ავსებს სასურათე სიბრტყეს. „ტფილისურ პორტრეტებში“ თითქმის ვერ ვხვდებით ინტერიერის ანტურაჟს: პორტრეტირებულთა უმეტესობა სადა, ოდნავი გრადაციით მოცემულ მუქ ფონებზეა წარმოდგენილი, რაც მაყურებლის ყურადღებას პორტრეტირებულთა ნაკვთებზე ამახვილებს. „ტფილისური პორტრეტების“ ეს თავისებურება, გარკვეულწილად შეიძლება დავუკავშიროთ ფიროსმანაშვილის პორტრეტებისთვის დამახასიათებელ სადა ფონებს (მაგ.

<sup>175</sup> ქართული არისტოკრატიის პირველი პარადული პორტრეტები XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში რუსეთში შეიქმნა (ციციშვილი, ჭოლოშვილი 2013: 7).

„ძიძა“, „ქალი მარათი“ სურ. 144-145). „ტფილისური პორტრეტების“ საერთო მუქი კოლორიტი უმეტესად წითელი, ყვითელი და თეთრი ფერის აქცენტებითაა „გაფერადებული“, თუმცა მათი უღერადობა ტონალური გრადაციითაა „ნეიტრალიზებული“. ფიროსმანაშვილის სურათებზე კი მუქ ფონთან დაპირისპირებული, სუფთა ფერის აქცენტები კომპოზიციებს ფერწერულ კონტრასტულობას მატებს. სურათების საერთო ფერადოვან გადაწყვეტაში არსებული განსხვავებების საილუსტრაციოდ, შეგვიძლია ერთმანეთს შევადაროთ XIX საუკუნის დასაწყისის ალექსანდრე ჩოლოყაშვილის პორტრეტი და ფიროსმანაშვილის სურათი „ყარაჩოდელი ყანწით“ (სურ. 472-473). ორივე სურათზე შავ სამოსში და წითელ ახალუხში ჩაცმული მამაკაცია წარმოდგენილი, თუმცა ფიროსმანაშვილთან წითელი ფერი გაცილებით უფრო ინტენსიურია. ამასთან, თუ „ტფილისურ პორტრეტზე“ მუქ სამოსში ჩაცმული მამაკაცის უკან მოცემული ფონიც მუქი მოყავისფრო ტონისაა, ფიროსმანაშვილის პორტრეტზე ყარაჩოდელი ცის ფონზეა წარმოდგენილი, რაც მუქი და ღია ფერების კონტრასტის მეშვეობით, აცოცხლებს სურათის საერთო კოლორიტს და მას მქდერ ფერწერულობას ანიჭებს.

„ტფილისური პორტრეტების“ ზოგიერთ ნიმუშში მკაფიოდ ჩანს შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერისათვის დამახასიათებელი სიბრტყობრიობის გავლენაც. ეს თვალსაჩინოა სხეულის კონტურის შიგნით, სამოსის დაუმუშავებელი, ნაკლებად დიფერენცირებული, ლოკალური ლაქებით გადმოცემაში (ციციშვილი, ჭოლოშვილი 2013: 19)<sup>176</sup>. ამასთან, სხეულის ნაკეთები (ისევე, როგორც ამ პერიოდის საეკლესიო მხატვრობაში) უფრო მეტად არის მოდელირებული, ვიდრე სამოსი, რაც ერთგვარ დაპირისპირებას წარმოშობს განათებულ, შედარებით მოცულობითად ნაძერწ სახეებს, ხელებს და სიბრტყობრივ სხეულებს შორის. ანალოგიური თავისებურება ახასიათებს ფიროსმანაშვილის ნამუშევრებსაც (მაგალითად „ქალი ლუდის ჭიქით“ სურ. 407), თუმცა, თუ „ტფილისურ პორტრეტში“ სახეების მოცულობის ილუზია

<sup>176</sup> „ტფილისურ პორტრეტების“ სიბრტყობრივი ხასიათის განხილვისას, უნდა აღინიშნოს ამ პორტრეტთა შორის ყაჯარული ხელოვნების გავლენით შექმნილი ნიმუშებიც, მაგ. ნინო, თორნიკე ქსნის ერისთავის ასულის პორტრეტი (1829 წ.). ამავე კონტექსტში ვახსენებთ ყაჯარული პორტრეტის გავლენით შექმნილ საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაცულ პორტრეტს „შაოსანი ჭაბუკი“ (კოშორიძე 2011: 41-58), სადაც განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს თუ როგორ ტრანსფორმაციას განიცდის ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოსავლური დეკორატიული სტილი: ყაჯარული პორტრეტებისთვის დამახასიათებელი უწყვეტი, ხალიჩისებრი ორნამენტით გაფორმებული სამოსირამდენიმე ორნამენტული არშიის მქონე შავი ფერის, სადა სამოსით იცვლება, რაც ქართული ეროვნული კოლორისტული ტრადიციის მდგრადობის და განზოგადებისკენ სწრაფვის კიდევ ერთი თვალსაჩინო მაგალითია.



ტონების თანდათანობითი გაღიაგება-გამუქებითაა მიღწეული, ფიროსმანაშვილთან პერსონაჟთა ნაკვეთები მოთეთრო ტონზე შედარებით მუქი ფერის რამდენიმე მონასმითაა გამოკვეთილი. ამასთან, მკაფიოდ იკითხება მხატვრის ფუნჯის კვალი. „ტფილისურ პორტრეტებთან“ შედარებით, ფიროსმანაშვილის სურათების სიბრტყობრივი ხასიათის საილუსტრაციოდ, ერთმანეთს შევადაროთ თამარ წულუკიძის პორტრეტი (XIX ს.-ის შუაწლები) და მხატვრის „ქართველი ქალი დაირით“ (სურ. 474-475): ორივე სურათზე წარმოდგენილია ტრადიციულ სამოსში გამოსახული ქალის პორტრეტები. თამარ წულუკიძის ფაქიზად მოდელირებული სახის ნაკვეთებსა და მოვარდისფრო კანს, ფიროსმანაშვილის სურათზე პორტრეტირებულის მოთეთრო, ერთიანი ლაქით გადმოცემული სიბრტყობრივი სახე უპირისპირდება. თუ ტფილისურ პორტრეტზე ლენაქის ქსოვილის გამჭვირვალე ფაქტურა სკრუპულოზური, ფაქიზი დამუშავებითაა გადმოცემული, ფიროსმანაშვილთან ის თავისუფალი, სწრაფი პასტოზური მონასმებითაა მინიშნებული; მსგავსი მანერითაა შესრულებული წერტილოვანი მონასმებით გადმოცემული თეთრი მაქმანები. მუქი სამოსის შიდა ნაწილი ორივე შემთხვევაში დაუმუშავებელია, თუმცა თუ თამარ წულუკიძის პორტრეტში სხეულის მოცულობითი ფორმები მუქი ლურჯი სამოსის გაღიაგებითაა დიფერენცირებული, ფიროსმანაშვილთან მოცულობა შავ სიბრტყეზე ორიოდე თეთრი მონასმითაა მინიშნებული.

„ტფილისურ პორტრეტებს“ შორის თავისი „ფრესკული“ ხასიათით განცალკევებით დგას მუხრანბატონთა ოჯახური პორტრეტი (1862 წ.), რომლის კავშირიც ერთი მხრივ, საქტიტორო პორტრეტის ტრადიციასთან, ხოლო მეორე მხრივ, ფიროსმანაშვილის პორტრეტებთან იკონოგრაფიული სქემების მიმოხილვისას გავაანალიზეთ. საინტერესოა, რამდენად შეიძლება საუბარი გამომსახველობითი საშუალებების მსგავსებაზე? ამ საკითხის მეტი სიცხადისთვის ერთმანეთს შევადაროთ მუხრანბატონთა პორტრეტი და ფიროსმანაშვილი სურათი „თავადი ყანწით“ (სურ. 476-477.): მუხრანბატონთა ოჯახურ პორტრეტზე სამოსის ერთიანი, დაუმუშავებელი ფორმები სურათს ერთგვარ სიბრტყობრიობას ანიჭებს. მიუხედავად ამისა, რეალისტური მიდგომა ვლინდება პორტრეტირებულთა ფიგურების ფეხებთან გადმოცემულ ჩრდილებში, აქსესუარების ფაქტურის გადმოცემაში, რაც უცხოა ფიროსმანაშვილის ლაკონური, ნაკლებ დეტალიზებული მხატვრული სტილისათვის. თუ

მუხრანბატონთა პორტრეტზე სახეები თბილი ტონით, ხოლო ნაკეთების მოცულობა შუქჩრდილოვანი გრადაციითაა გადმოცემული, ფიროსმანაშვილის პორტრეტზე წარმოდგენილი მამაკაცის ნაკეთები ლოკალურ, მოთეთრო ლაქაზე მონაცრისფრო მონასმებითაა დატანილი. მიუხედავად სამოსის ლოკალური ლაქებისა, „ტფილისურ პორტრეტზე“ შენიღბულია ფუნჯის კვალი, რომელიც ყოველთვის მკაფიოდ იკითხება ფიროსმანაშვილის სურათებზე. ეს ცხადყოფს, რომ ფიროსმანაშვილის ფერწერისთვის დამახასიათებელი „მინიმალისტური“ ხერხები, თავისუფალი, სწრაფი შესრულებით და გამოხატული ფაქტურული მონასმით, განსხვავდება „ტფილისური პორტრეტების“ ზოგჯერ ძალზე სადა და სიბრტყობრივი, თუმცა რეალისტური მანერისგან.

XIX საუკუნის დაზგური ფერწერის ნიმუშებს მიეკუთვნება ე.წ. „ეთნოგრაფიული პორტრეტებიც“, რომლებიც სხვადასხვა რეგიონისთვის დამახასიათებელ ტიპაჟებს წარმოგვიდგენს. როგორც აღინიშნა, ეს სურათები თბილისის სამხატვრო სალონებში გარკვეული შტამპების მიხედვით მზადდებოდა და ბაზარზე გასაყიდად იყო გამიზნული (ხოშტარია 1974: 149-157). „ეთნოგრაფიულ პორტრეტებში“ ვხვდებით ფიგურის მსხვილი მასშტაბით გადმოცემას და ჰორიზონტის დაბალ ხაზს, რაც მათ ერთგვარ მონუმენტურ იერს განაპირობებს. აღნიშნულ პორტრეტებში გამოყენებული პეიზაჟური ფონი იმდენად განზოგადებულია (მხოლოდ მიწის სეგმენტი და ცა), რომ მაყურებლის ყურადღება უმეტესად ფიგურაზე კონცენტრირდება. ამავდროულად, ფორმის მოდელირებაც საკმაოდ ზოგადია. ფიროსმანაშვილის სურათებთან შედარებით, მათში მეტად არის გამოყენებული ტონალური გრადაცია. აქაც ვხვდებით სახის ნაკეთებთან შედარებით, სხეულის უფრო სიბრტყობრივ გადმოცემას (ხოშტარია 1974: 152). ფიროსმანაშვილის ფერწერული მანერა, თავისი ლაკონური ხერხებით და „მინიმალისტური“ ოსტატობით ამ პორტრეტების სტილისგან განსხვავებულია. საილუსტრაციოდ ერთმანეთს შევადაროთ „ეთნოგრაფიულ პორტრეტებთან“ სტილურად ახლოს მდგომი ერეკლე II-ის პორტრეტები (სურ. 313-316)<sup>177</sup> და ფიროსმანაშვილის „ერეკლე მეფის პორტრეტი“ (სურ. 312): თუ უცნობი ავტორების მიერ შესრულებულ პორტრეტზე მეფის სამოსისა და აქსესუარების ფაქტურა დეტალურად და ზედმიწევნითაა გადმოცემული,

<sup>177</sup> პორტრეტები დაცულია შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში №ხმ/ქსხ 1.1713; 2.71რ; 3.115; 4.1351

ფიროსმანაშვილის პორტრეტზე სამოსი მხოლოდ ძირითადი, ტიპური აქსესუარებით, ყოველგვარი ორნამენტის გარეშეა მოცემული (სურ. 190). ამასთან, როგორც ფონი, ისე სამოსის დეტალები სრულიად სიბრტყობრივია და ფერმწერის მხატვრული ენისთვის დამახასიათებელი განზოგადებისა და ლაკონიზმის კიდევ ერთი მკაფიო ილუსტრაციაა.

კიდევ უფრო სიბრტყობრივ მანერაშია შესრულებული ხალხური და გამოყენებითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული, უცნობი მხატვრის მიერ შესრულებული შოთა რუსთაველის (№ 3486, სურ. 299) და თამარ მეფის ვედრების პოზაში წარმოდგენილი XIX საუკუნის ფერწერული პორტრეტები (№ 3486, სურ. 309), სადაც შავ ფონზე, ყოველგვარი გრადაციის გარეშე ლოკალური ფერადოვანი ლაქებით წარმოდგენილ გამოსახულებას ვხვდებით. მიუხედავად ერთი შეხედვით თვალშისაცემი მსგავსებისა, ფიროსმანაშვილის შოთა რუსთაველის პორტრეტზე შავ ფონზე მოცემული ლურჯი და ყვითელი მონასმები უფრო თავისუფალი და ფერწერულია. აქ მკაფიოდ იკითხება ფუნჯის კვალი (განსხვავებით აღნიშნული პორტრეტის „შედებილი“ სამოსისგან). ამასთან, პოეტის პირდაპირ მაყურებლისკენ მომართული მზერა ფიროსმანაშვილის ამ პორტრეტს სრულიად განსხვავებულ უშუალოებას სძენს.

ვფიქრობთ, ზემოთ მოყვანილი მოკლე მიმოხილვაც საკმარისად მკაფიოდ აჩვენებს, რომ XIX საუკუნის ქართულ დაზგური ფერწერისთვის დამახასიათებელი მიდრეკილება მონუმენტალიზაციის, სისადავისა და სიბრტყობრივი ფორმებისკენ შესაძლებელია დავუკავშიროთ ფიროსმანაშვილის ფერწერულ ენას, რაც თვითნასწავლი მხატვრის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელ „შუასაუკუნეებრივ“ ნიშნებს ფართო ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტში წარმოგვიდგენს.

საინტერესოა, რა სახის სტილური კავშირი შეიძლება დავინახოთ მხატვრის შემოქმედებასა და ამავე ეპოქის სხვა დარგებისთვის სპეციფიკურ ფორმათგანცდას შორის, ან როგორია ფიროსმანაშვილის მხატვრული ფორმის კავშირი განსხვავებულ მასალაში შესრულებულ ნიმუშებთან ვფიქრობთ, ამ კონტექსტში, პირველ რიგში უნდა განვიხილოთ XIX საუკუნის საფლავის ქვების პორტრეტების სახვითი ენა და სახისმეტყველება, რაც იკონოგრაფიული ნიშნების პარალელურად, ამ ორ ფენომენს შორის სტილური ურთიერთმიმართების წარმოჩენაში დაგვეხმარება.

### *2.3. ფიროსმანაშვილის ფერწერა და XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის მემორიალური პორტრეტის სტილური თავისებურებები*

XIX საუკუნის საფლავის ქვების პორტრეტების უმეტესობა ნატურალურ ზომას უახლოვდება. ამასთან, გამოსახულება თითქმის მთლიანად ავსებს სიბრტყეს. ფონი, როგორც წესი, სადა და ყოველგვარი ორნამენტის გარეშეა მოცემული<sup>178</sup>, რაც გამოსახულებას ლაკონურ, სილუეტურ გამომსახველობას ანიჭებს და მის ერთგვარ მონუმენტურ ხასიათსაც განაპირობებს. პორტრეტირებულთა თანმხლები ატრიბუტების სიმრავლის მიუხედავად, მათი განცალკევებული გადმოცემა არ უშლის ხელს ქვის ლოდის მთელ სიგრძეზე წარმოდგენილი მონუმენტური ფიგურების მნიშვნელოვნების აღქმას. ეს თავისებურება დიდწილად განსაზღვრავს იმ სტილურ მსგავსებას, რომელიც საფლავის ქვების პორტრეტებსა და ნიკო ფიროსმანაშვილის პორტრეტებს შორის იკვეთება. მსგავსება-განსხვავებების საილუსტრაციოდ შეგვიძლია ერთმანეთს შევადაროთ თბილისის პეტრე-პავლეს სასაფლაოზე მოძიებული ერთ-ერთი საფლავის ქვა, ტრადიციულ ქართულ სამოსში გამოსახული ქალის პორტრეტით და ფიროსმანაშვილის „ქართველი ქალი დაირით“ (სურ. 211-214): პორტრეტირებულთა ფიგურა ორივე შემთხვევაში მასშტაბურია, ხოლო ფორმა ფიროსმანაშვილთან თეთრას მონასმებით, ხოლო საფლავის ქვაზე ფონიდან ოდნავ ამბურცული ფიგურის სილუეტის კონტურითაა გამოყვანილი. საინტერესოა, რომ ორივე შემთხვევისთვის საერთო განზოგადებულ ფორმებს ფიროსმანაშვილის პორტრეტზე ემატება ისიც, რომ მხატვარი ქართული კაბის სარტყლის ორნამენტს სრულიად სადა, წითელი სარტყლით ანაცვლებს. ეს ცხადყოფს ფიროსმანაშვილის მხატვრულ არჩევანს, რაც დეტალებისა და ორნამენტის მაქსიმალურ უგულვებელყოფაში გამოიხატება.

საფლავის ქვების გამოსახულებათა უმეტესობა დაბალ რელიეფშია ნაკვეთი და ორ პარალელურ სიბრტყეს შორის არის მოქცეული: ჩაკვეთილი ფონიდან ოდნავ ამოდის ფიგურის მოცულობა, რომელიც ერთ, უმნიშვნელოდ დიფერენცირებულ სიბრტყეს ქმნის. ლოკალურად, ყოველგვარი მოდელირების

<sup>178</sup> ორნამენტს ძირითადად ვხვდებით არშის სახით, რომელიც გარდაცვლილის გამოსახულებას აჩარხოებს. მაგ. კუკიის, პეტრე-პავლეს და სხვა სასაფლაოებზე შემორჩენილ პორტრეტებზე.

გარეშე გადმოიცემა საფლავის ქვებზე წარმოდგენილი ე.წ. ფერწერული პორტრეტებიც, სადაც სამოსისა და ნაკეთების ერთი ფერით „შედებილ“ ფორმებს ვხვდებით (მაგ. საფლავის ქვები მუგუდადან სურ. 232).

ჩვენთვის ნიშანდობლივია მემორიალური პორტრეტების კიდევ ერთი თავისებურება, რაც სახის ნაკეთების უფრო პლასტიკურ და მოცულობით გადმოცემაში მდგომარეობს, განსხვავებით სხეულისგან, რომელიც ერთ მთლიან სიბრტყეს ქმნის. სახეებს ახასიათებს ყვრიმალეების გამოწეული, მომრგვალებული მოცულობა (მაგ. ქალის პორტრეტები წავკისიდან, წილკნიდან, სურ. 211, 213). ასევე, სხეულის საერთო მასიდან ხშირად ოდნავ ამოდის გულზე დაკრეფილი ხელებიც. როგორც ჩანს ეს თავისებურება, რომელიც ერთნაირად ახასიათებს როგორც დაზგურ ფერწერას, ისე ქვაზე კვეთილ რელიეფსაც, ერთიანი ეპოქალური მხატვრული ტენდენცია უნდა იყოს, რომელიც ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერაშიც იჩენს თავს. შეგვიძლია გავიხსენოთ სურათები „პატარა კინტო“ (სურ. 32), „გოგონა ბუშტით“ (სურ. 30), „მეთევზე წითელ პერანგში“ (სურ. 25), სადაც სახეზეა ნაკეთების მოცულობასა და სამოსის სიბრტყობრივ ფორმებს შორის არსებული განსხვავება.

ფიროსმანაშვილის ფერწერასთან პარალელისთვის განსაკუთრებით საინტერესოა საფლავის ქვების პორტრეტებისთვის დამახასიათებელი უშუალო გამომეტყველება, რომელსაც უფრო მეტად ხალხური წრის ძეგლებში ვხვდებით. აღნიშნული შთაბეჭდილება ნაკეთების გადმოცემის ხაზობრივ-სიბრტყობრივი მანერითა და მარტივი გამომსახველობითი საშუალებებით მიიღწევა. ამ მხრივ, მემორიალური პორტრეტი პირდაპირ აგრძელებს გვიანი შუა საუკუნეების ქართული რელიეფური სკულპტურის ტრადიციას (ამაზე მეტყველებს ლენხუმის ცხეთის ტაძრის დასავლეთ ფასადის XVIII ს. ერთ-ერთი რელიეფის – მთავარანგელოზის ფიგურის შედარება საფლავის ქვის პორტრეტთან ქვემო ხანდაკიდან, სურ. 461, 463). მემორიალურ პორტრეტებს და ფიროსმანაშვილის სახეებს შორის სახისმეტყველების მსგავსება-განსახვევებების წარმოსაჩენად, შეგვიძლია მოვიხმოთ მხატვრის სურათი „ყმაწვილი საგზლით“ და საფლავის ქვის პორტრეტი სოფ. ქედელიდან (სურ. 219-220), სადაც რელიეფი ფერწერული ფენითაა დაფარული. ორივე კომპოზიციაში მსგავსია სახეების გადმოცემის მანერა: მომრგვალებული სახის ოვალი, სქელი შავი წარბები და ერთიანი ხაზით გადაბმული ცხვირი, ფიგურების ფრონტალური, სიბრტყობრივი

გადმოცემა. ამ ორ, სხვადასხვა მხატვრულ მედიუმში შესრულებულ გამოსახულებათა სტილური მსგავსება, საერთო მასაზრდოებელ ხალხურ წყაროებზე მეტყველებს.

საფლავის ქვების პორტრეტების ლაკონური, მონუმენტური ხასიათი, რომელიც ფორმის განზოგადებითა და მასშტაბური ფიგურის სიბრტყეზე მსხვილი პლანით განთავსებით მიიღწევა, ასევე მათი ხაზგასმული სიბრტყობრიობა და ხალხური შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი უშუალო გამოსახველობა, საფუძველს გვაძლევს XIX-XX საუკუნის დასაწყისის ეს მხატვრული ფენომენი თანადროულ დარგებს შორის ფიროსმანაშვილის მხატვრობასთან ერთ-ერთ ყველაზე ახლოს მდგომ მოვლენად განვიხილოთ. ამავე წრის ე.წ. „ხალხური ხელოვნების“ დარგების რიგებს შეიძლება მივაკუთვნოთ XIX საუკუნის თბილისური ვერცხლის ჭურჭელიც და მისი მორთულობა, რომელიც ჩვენ მიერ მოხმობილი პარალელური მასალიდან რეპერტუარისა და ვიზუალური სქემების თვალსაზრისით განსაკუთრებულ მსგავსებას ავლენს თვითნასწავლი მხატვრის შემოქმედებასთან. ვფიქრობთ, ასევე მნიშვნელოვანია გავაანალიზოთ, რამდენად შეიძლება საუბარი ამ ორ მხატვრულ მოვლენას შორის არსებულ სტილურ ნათესაობაზე.

#### ***2.4. ფიროსმანაშვილის სახეითი ენა და XIX საუკუნის თბილისური ვერცხლის ჭურჭლის სტილური ნიშნები***

XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის ვერცხლის ჭურჭელი დედაქალაქის საოქრომჭედლო სახელოსნოებში იმ პერიოდის ცნობილი ოსტატების მიერ იქმნებოდა. მათ შორის იყვნენ მეუნარგიებისა და ძაძამიძეების ოჯახები, ნიკო გურჯი, მიხეილ და დავით მამულაშვილები და სხვანი (ანდრიაშვილი 1972: 88; ყენია 2012). როგორც ზემოთ აღინიშნა, ამ ოსტატების მიერ დამზადებული აზარფეშების, თასების, სურებისა და ყარყარების მორთულობაში ვხვდებით მცენარეულ ორნამენტში ჩართული ფიგურებს, მათ შორის როგორც ადამიანების, ისე ცხოველების გამოსახულებებს.

XIX საუკუნის თბილისური ვერცხლის ჭურჭლის დეკორატიულ-გამოყენებითი სპეციფიკიდან და შესაბამისად, მათი კამერული ხასიათიდან გამომდინარე, ამ ნიმუშების სტილური თავისებურებების ნიკო ფიროსმანაშვილის მონუმენტური ხედვით გამორჩეულ სურათებთან შედარება, შესაძლოა, ერთი შეხედვით უცნაურიც ჩანდეს. ბუნებრივია, ამ კონტექსტში გასათვალისწინებელი ფაქტორია აღნიშნული ნიმუშების სრულიად განსხვავებული მასშტაბი და ტექნოლოგიურ პროცესთან დაკავშირებული თავისებურებები. ვერცხლის ჭურჭლის დეკორატიულ სპეციფიკას განაპირობებს მათ მორთულობაში გამოყენებული უწყვეტი, ხალიჩისებრი ორნამენტული ფონები, რაც სრულიად უცხოა ფიროსმანაშვილის მხატვრული ენისთვის. მიუხედავად ამისა, ამ ორი თანადროული ფენომენის ურთიერთმიმართების ანალიზისას, გამოვყოფდით ორ საზიარო თავისებურებას: ფორმის მეტწილად სიბრტყობრივად მოცემასა და სახისმეტყველების უშუალო, ხალხური ხასიათს, რაც, ჩვენი აზრით, მათ შორის გარკვეულ სტილურ მსგავსებას განაპირობებს.

თბილისური ვერცხლის ჭურჭლის უმეტესობა თევური ტექნიკითაა შესრულებული, რაც, ბუნებრივია, გულისხმობს ფორმის მოცულობით-პლასტიკურ დამუშავებას. მიუხედავად ამისა, ნიშანდობლივია, რომ აღნიშნულ ნიმუშებზე ფორმა ფაქტიურად ორ სიბრტყეს შორის თავსდება: ჩაღრმავებული ფონი, რომელიც ძირითადად მცენარეული ორნამენტიტაა დაფარული და თავად რელიეფური ფიგურები, რომელთა ოდნავ ამოწეული ზედაპირიც სიბრტყობრივია. ვფიქრობთ, რომ ამ ნიშნით XIX საუკუნის ვიზუალური კულტურის ეს მხატვრული ფენომენი შუა საუკუნეების ქართული ჭედურობის ტრადიციებს აგრძელებს, სადაც ხატების, ჯვრებისა და სხვა საეკლესიო ნივთების ზედაპირს (მოცულობით-პლასტიკური დამუშავების იშვიათ გამონაკლისებს თუ არ ჩავთვლით) უმეტესად სიბრტყობრივი ფორმები ახასიათებს. ნიშანდობლივია, რომ ვერცხლის ჭურჭლის ფიგურატიული გამოსახულებების შემთხვევაშიც, სახეები უფრო მასიური და პლასტიკურია, ვიდრე სხეული, რაც ფიროსმანაშვილის მხატვრობასაც და სხვაზემთგანხილულ დარგებსაც ახასიათებს. ამ მსგავსების საჩვენებლად განვიხილოთ საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში დაცული XIX საუკუნის თბილისური ვერცხლის ყარყარის (№20-26/13) „კინტოების ქეიფის“ სცენის სტილური ნიშნები და ფიროსმანაშვილის სურათი „ქეიფი მეარღნე დათიკო

ზემელთან” (სურ. 351-352). თუ ფიროსმანაშვილთან ფორმის სიბრტყობრივი ხასიათი შავ სამოსში წარმოდგენილი კინტოების ხელუხლებელ, სრულიად დაუმუშავებელ სხეულებში ვლინდება, ყარყარის შემთხვევაში ფიგურების სილუეტები ოდნავ ამოდის ფონიდან, სახეები ყვრიმალეებთან უფრო მასიურია, ხოლო სამოსი ერთიან სიბრტყეს ქმნის. ყარყარის ფიგურების საერთო სიბრტყობრივი მასების დეტალები წინა მხრიდან დამატებითაა დამუშავებული. ამ ხერხით გადმოიცემა ფიგურათა სამოსის დრაპირების ხაზობრივი ნახატი, რაც მათ პლასტიკურობაზე მეტად, ხაზობრივ გამომსახველობას მატებს.

ფიროსმანაშვილის ფერწერისთვის დამახასიათებელი სიბრტყობრივი მანერისა და ვერცხლის ჭურჭლის ფიგურატიული გამოსახულებების ფორმის გადმოსაცემად გამოყენებული მხატვრული ხერხების მსგავსების საილუსტრაციოდ შეგვიძლია ასევე შევადართო მხატვრის სურათი „მუშა ტიკით“ და ზემოხსენებული ყარყარის (№20-26/13) ფეხზე გამოსახული მამაკაცის ფიგურა ტიკით. როგორც იკონოგრაფიულ ანალიზში აღვნიშნეთ, ეს ორი გამოსახულება იდენტური იკონოგრაფიული სქემით გამოირჩევა: ორივეზე წარმოდგენილი პროფილში გამოსახული უღვაშიანი უწვერული მამაკაცი, ზურგზე ტიკით (სურ. 342-343). ყარყარის ზედაპირზე ფიგურატიული გამოსახულებების გარშემო გამოსახული, სიბრტყიდან ოდნავ ამოსული რელიეფური ორნამენტი თავისებურ ხალიჩისებრ დეკორატიულობას სძენს გამოსახულებას, განსხვავებით ფიროსმანაშვილის ცისფერ ნეიტრალურ ფონზე წარმოდგენილი პორტრეტისგან, სადაც მიწის სეგმენტი ფიგურის ფეხებთან გავლებული ჰორიზონტალური ხაზითა და მისი შემავსებელი ლოკალური მუქი მწვანე ფერის ფონით გადმოიცემა. თავად ფიგურა, რომელიც ყარყარაზეა წარმოდგენილი ოდნავ ამოდის ფონიდან. ამასთან, პროფილში მოცემული ფიგურის მხარი იმავე სიბრტყეშია გადმოცემული, როგორც სხეულის სხვა ნაწილები. შესაბამისად, სხეულის ნაკეთები ნაკლებადაა დიფერენცირებული და ერთიან ბრტყელ რელიეფს ქმნის. შედარებით უფრო პლასტიკურადაა გამოცემული ყარყარაზე წარმოდგენილი მამაკაცის სახის ნაკეთები, ისევე, როგორც ფიროსმანაშვილის სურათზე მუშის სახეზე ღია ფერის ლოკალურ ლაქაზე დამატებით დატანილი მუქი და თეთრას მონასმებით გადმოცემული მოცულობა. ყოველივე ეს სრულიად სხვადასხვა მასალასა და მასშტაბში



შესრულებულ ორ გამოსახულებას შორის მსგავსებას განაპირობებს, როგორც იკონოგრაფიული, ისე სტილური თვალსაზრისით.

ამ პერიოდის ვერცხლის ჭურჭლის მორთულობაში ჩართულ ფიგურატიულ გამოსახულებებს ახასიათებს „უშუალო“, გულუბრყვილო გამომეტყველებაც. მათი უმეტესობა, სიუჟეტური სპეციფიკის მიუხედავად (ცეკვა, ჯვრისწერა), ფრონტალურია და ფართოდ გახედილი თვალებით მაყურებლისკენაა მომართული, მაგ. შეგვიძლია გავიხსენოთ თბილისური ვერცხლის ყარყარის (№20-26/13) საქორწილო ცეკვის სცენა, სადაც ყველა ფიგურა ერთნაირად ფრონტალური და სიბრტყობრივია. ამასთან, ყოველი მათგანი პირით მაყურებლისკენაა მობრუნებული (სურ. 349).

ვფიქრობთ, ვერცხლის ჭურჭლის ფიგურების გამოსახვის სტილი და ფიროსმანაშვილის სიბრტყობრივი მანერა და ის უშუალო გამომსახველობა, რასაც დიდწილად სწორედ მაყურებელთან თვალისმიერი კონტაქტი განსაზღვრავს, ამ ორი მოვლენის სახისმეტყველებით მსგავსებას განაპირობებს. ეს კი, ვფიქრობთ, საკმარის საფუძველს იძლევა, რომ თბილისური ვერცხლის ჭურჭლის ფიგურატიული მორთულობა (ისევე, როგორც ამ პერიოდის საფლავის ქვების მორთულობა) ხალხური შემოქმედების იმავე წრეს მივაკუთნოთ, რომლის მხატვრული ტრადიციის გამგრძელებლადაც ფიროსმანაშვილი გვესახება<sup>179</sup>.

\*\*\*

XVIII საუკუნის მიწურულიდან ქართულ ხელოვნებაში მიმდინარე მხატვრული პროცესების ანალიზი ცხადყოფს ამ პერიოდის ვიზუალური კულტურის სტილურ მრავალფეროვნებას, რაც შუასაუკუნეებრივი ფორმათგანცდისთვის დამახასიათებელი თავისებურებების რეალისტური ხელოვნების ტენდენციებთან შერწყმას უკავშირდება. აღნიშნული სინთეზი განსხვავებულად ვლინდება ამ პერიოდის ვიზუალური კულტურის სხვადასხვა დარგებსა და მიმართულებებში: თუ საფლავის ქვების და ვერცხლის ჭურჭლის გამოსახულებები პირდაპირ აგრძელებს შუა საუკუნეების ქვაზე კვეთილი რელიეფისა და ჭედურობის ტრადიციას, ამ პერიოდის საეკლესიო ხელოვნება

<sup>179</sup> სტილური ანალიზის ნაწილში ცალკე აღარ შევხებით ფიროსმანაშვილის შემოქმედებისა და ფოტოგრაფიისა კავშირს, თუმცა, მიუხედავად სრულიად განსხვავებული მედიუმისა, ამ შემთხვევაშიც შეიძლება გამოიყოს ისეთი საერთო მხატვრული ასპექტები, როგორცაა დაბალი პორიზონტის ხაზი და გამოსახულების მონუმენტალიზაციის ტენდენცია, რომელიც ამ პერიოდის სალონებში გადაღებული ოჯახური და ინდივიდუალური პორტრეტების მხატვრულ გადაწყვეტასაც ახასიათებს.

მეტწილად შორდება ეროვნულ ფესვებს, ხოლო ამ პერიოდის დაზგური მხატვრობის ზოგიერთ ნიმუშში თავს იყრის როგორც ძველი, ისე ახალი ხელოვნების მხატვრული ნიშნები.

ფიროსმანაშვილის მხატვრულ ენის თავისებურებების XIX საუკუნის ქართული სახვითი ხელოვნების ზოგადი სტილური ნიშნების ჭრილში განხილვა და კონკრეტულ მხატვრულ მოვლენებთან შედარება აჩვენებს, რომ მხატვრის მიმართება თანადროული ვიზუალური კულტურის სხვადასხვა დარგებთან არაერთგვაროვანია. მათ შორის გამოვყოფდით საფლავის ქვების მორთულობას, რომელიც თავისი სიბრტყობრივი, მონუმენტური ფორმებითა და გულუბრყვილო გამომსახველობით, ჩვენი აზრით, ყველაზე ახლოს დგას თვითნაწავლი მხატვრის ფორმათგანცდასთან. ამავე ტრადიციას აგრძელებს ამ პერიოდის ვერცხლის ჭურჭლის მორთულობაც, თუმცა ამ შემთხვევაში ეს მხატვრული ნიშნები დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების სპეციფიკის შესაბამისადაა ადაპტირებული. ვფიქრობთ, რომ ფიროსმანაშვილის ფორმათგანცდასა და თანადროულ სახვით ხელოვნებას შორის მსგავსება-განსხვავებებს განსაზღვრავს ის ფაქტორი, თუ რამდენად უშუალოდაა დაკავშირებული ესა თუ ის დარგი შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ტრადიციებთან. სწორედ ამიტომ, ვფიქრობთ, რომ სტილური თვალსაზრისით, ფიროსმანაშვილი პირველ რიგში შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ფორმათგანცდის მემკვიდრედ გვევლინება, რომელსაც იგი, სავარაუდოდ, ინტუიტიურად, გაუცნობიერებლად აგრძელებს და ამ თვალსაზრისით შესაძლოა, მისი „თვითნაწავლობა“ სწორედაც გადამწყვეტი ფაქტორი ყოფილიყო.

კვლევის ამ მონაკვეთში საგანგებოდ არ შევეხეთ XIX-XX საუკუნის მიჯნის ქართულ ხელოვნებაში ახალი ქართული მხატვრობის ჩამოყალიბების პროცესს. XIX საუკუნის შუაწლებში საქართველოში სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოდის პირველი ევროპულად განსწავლული მხატვარი – გრიგოლ მაისურაძე (1817-1885), 1880-იანი წლებიდან კი თბილისში მოღვაწეობას იწყებს ქართველ მხატვართა ახალი თაობა – ალექსანდრე ბერიძე (1858-1917 წწ.), დავით გურამიშვილი (1857-1926 წწ.), რომანოზ გველსიანი (1859-1884წწ.), გიგო გაბაშვილი (1962-1939წწ.), ალექსანდრე მრევლიშვილი (1866-1933წწ.) და მოსე თოიძე (1871-1953წწ.). მათ შემოქმედებაზე გავლენა მოახდინა იმ პერიოდის რუსულმა რეალისტურმა (პერედვიჟნიკების), მხატვრობამ (ციციშვილი, ჭოლოშვილი 2013: 40).

შესამაბისად, წინა პერიოდის პორტრეტთა პარადულობა ყოფითი გარემოს ასახვით შეიცვალა; გაფართოვდა ქართული დაზგური ფერწერის უანრული დიაპაზონი. 1910-იანი წლებიდან ახლადდამკვიდრებული რეალისტური ტენდენციების საპირისპიროდ, თბილისში ევროპული ავანაგარდის ტენდენციები შემოდის. სწორედ ამ ახალ ტალღაზე ხდება ფიროსმანაშვილის თვითმყოფადი ფენომენის „აღმოჩენა“, რამაც დიდწილად განსაზღვრა შემდგომში თვითნასწავლი მხატვრის ადგილი და როლი ქართული კულტურის ისტორიაში. ვფიქრობთ, რომ ტრადიციულობასთან ერთად, სწორედ ამ მოწინავე მხატვრულ ტენდენციებთან თანხვედრა განაპირობებს ფიროსმანაშვილის ფენომენის უნიკალურობას, რის დასაბუთებასაც ნაშრომის მომდევნო თავში შევეცდებით.

## V თავი

### ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება XIX-XXს-ის მიჯნის ევროპული ავანგარდული ხელოვნების მხატვრული ტენდენციების კონტექსტში

ნიკო ფიროსმანაშვილის, როგორც მხატვრული ფენომენის მრავალმხრივობის წარმოსაჩენად, კიდევ ერთ მნიშვნელოვან საკითხზე გვინდა ყურადღების გამახვილება, რომელიც არ წარმოადგენს ჩვენი კვლევის უშუალო საგანს, თუმცა, ვფიქრობთ, მხატვრის შემოქმედების ერთიან კონტექსტში გაანალიზებაში დაგვეხმარება. მხედველობაში გვაქვს ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერის თავისებურებების თანხვედრა XIX-XXს-ის მიჯნის ევროპული ხელოვნების მოწინავე მხატვრულ ტენდენციებთან. ვფიქრობთ, რომ ამ საკითხის ზოგადი მიმოხილვა, უფრო მკაფიოდ წარმოაჩენს ფიროსმანაშვილის ფერწერის, როგორც საეტაპო მხატვრული მოვლენის მნიშვნელობას. ამ კონტექსტში გასათვალისწინებელია XIX საუკუნის ბოლოდან ევროპაში ჩასახული ავანგარდული მხატვრული ტენდენციები, რომლებიც საქართველოში 1910-იან წლებიდან, ნიკო ფიროსმანაშვილის მოღვაწეობის პერიოდში ვრცელდება.

ტექნიკურმა პროგრესმა და ინდუსტრიალიზაციის სწრაფმა პროცესმა XIX საუკუნის მიწურულს ევროპული საზოგადოების აზროვნებასა და მსოფლმხედველობაში მნიშვნელოვანი გარდატეხა გამოიწვია. ეს ტრანსფორმაცია ამ პერიოდის მხატვრულ ტენდენციებზეც აისახა, რაც მანამდე არსებულ ფორმებთან დაპირისპირებასა და ახალი მხატვრული იდეალებისა და გამომსახველობითი საშუალებების ძიებაში გამოიხატა. 1820-იანი წლებიდან ახალი ვიზუალური მედიის – ფოტოგრაფიის გაჩენამ რეალისტური ხელოვნება ერთგვარ ჩიხში შეიყვანა, რასაც სალონური ხელოვნების კრიზისი მოჰყვა. პროგრესულად მოაზროვნე შემოქმედთა თაობა ბურჟუაზიურ საზოგადოებასა და აკადემიურ წრეებს დაუპირისპირდა; განვითარდა ალტერნატიული ღირებულებების მატარებელი ბოჰემური სამყარო და არტისტული კაფეების კულტურა, აქტუალურ თემებზე გამართული ცხარე დისკუსიებითა და პერფორმანსებით. ახალი მხატვრული იდეალებისა და გამოხატვის ფორმების ძიების პროცესში განმსაზღვრელი ფაქტორი არა საგნის გარეგნული სახის, არამედ მისი პირველქმნილი არსის, იდეის გადმოცემა გახდა. უპირატესობა

მეინიჭა თვითმყოფად, პირველქმნილ საწყისებს, რომელშიც იგულისხმობდა ადამიანის მისტიკური ერთიანობა ბუნებასთან. ამ პროცესმა თან მოიტანა ფესვებისკენ – პირველადის, ბავშვურისა და შეურყვნელისაკენ სწრაფვა: XIX საუკუნის ბოლო ათწლეულში აღმოაჩინეს როგორც ბავშვის მხატვრობის საინტერესო მხარეები, ასევე ხალხური ხელოვნების მნიშვნელობა და ღირსებები. ახალი ტალღის ხელოვანთა შორის პოლ გოგენმა (1848-1903წწ.) პირველყოფილი საზოგადოებრივი წყობით მცხოვრებ კუნძულ ტაიტიზე ხელშეუხებელი ბუნების ხატვაში ჰპოვა შთაგონება, ხოლო პაბლო პიკასომ (1881-1973წწ.), პოლ კლემ (1879–1940), ერნსტ ლუდვიგ კირჰნერმა (1880-1938წწ.) და სხვებმა სწრაფად აიტაცეს ახალი ტენდენციები. თუ კლასიკურ გემოვნებაზე აღზრდილი ევროპელი არტისტი ხელოვნების განვითარების საწყისად ბერძნული სულის უწმინდეს გამოვლინებას – ფიდიასისა და პრაქსიტელის შემოქმედებას მიიხნევდა, პაბლო პიკასომ ზანგთა ტომების საიდუმლოებით მოცული მისტიკური ხელოვნება შეიმეცნა და აღიარა. „მე მსურს ვიყო იმდენად ახალშობილი, რომ არაფერი ვიცოდე ევროპის შესახებ, უარყო ფაქტები და მოდა, რათა ვიყო სრულიად პრიმიტიული“, – აცხადებდა პოლ კლე (1879-1940წწ., ბოუნესი 1972: 169). ძიების ამ პროცესში განსაკუთრებით გაიზარდა ინტერესი პრიმიტივისტი მხატვრებისადმი: ამ პერიოდის ხელოვანები და პოეტები თავს იყრიან ე.წ. „პარიზელი მებაჟის“, თვითნასწავლი მხატვრის, ანრი რუსოს (1844-1910წწ.) ირგვლივ, რომლის შემოქმედებაც მათ თავისი თვითმყოფადი ხასიათით სიბლავდა.

ევროპული ავანგარდული ხელოვნების ტენდენციების კვალდაკვალ, ანალოგიურ მხატვრულ პროცესებს ადგილი ჰქონდა რუსეთშიც, სადაც ახალი ტალღის ხელოვანთა ინტერესების სფეროში შუა საუკუნეების ხატები, ქალაქური აბრები, ლუბოკი, ხალხური ხელოვნება და ბავშვის ნახატი მოექცა.

1910-იანი წლებიდან ახალი ევროპული მხატვრული ტენდენციები ვრცელდება თბილისშიც. აქ არსებული მულტიკულტურული, დასავლურ-აღმოსავლური სინთეზით შექმნილი ეგზოტიკური გარემო ხელსაყრელ ნიადაგს ქმნიდა აღნიშნული მხატვრული მიმდინარეობების განვითარებისთვის. ახალი

ტაღლის სათავეში მოექცნენ „ცისფერყანწელთა“<sup>180</sup> სახელით ცნობილ დაჯგუფებაში გაერთიანებული პოეტები და მათთან დაახლოებული მხატვრები, რომელთა წყალობითაც თბილისი მოდერნისტული კულტურის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ცენტრად ჩამოყალიბდა. რუსეთსა და ევროპაში განათლებამიღებული ხელოვანები აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ ამ პერიოდის თბილისში მრავლად გახსნილ არტისტულ კაფეებში („ფანტასტიკური ღუქანი“, „ქიმერიონი“, „ფარშევანგის კუდი“, „არგონავტების ნავი“, „იმედი“) გამართულ ლიტერატურულ საღამოებსა და ხელოვნების შესახებ გამართულ დისკუსიებში. ახალგაზრდა ქართველ ავანგარდისტთა თაობა, ისევე როგორც მათი ევროპელი და რუსი თანამოაზრენი, დაუპირისპირდა მათ წინამორბედ – საქართველოში ახლადდამკვიდრებულ აკადემიურ წრეს<sup>181</sup>. აღსანიშნავია, რომ ეს არ იყო დაპირისპირება ზოგადად წარსულთან, რადგანაც სწორედ საქართველოს ისტორია და ქართული კულტურული მემკვიდრეობა იქცა მათი შემოქმედების ერთ-ერთ მთავარ ორიენტირად. ამ ინტერესზე მეტყველებს დიმიტრი შევარდნაძის (1885-1937 წწ.) ხელმძღვანელობით „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ მიერ მოწყობილი ექსპედიციები, რომელთა ამოცანაც უძველესი ქართული ფრესკების პირების გადმოდება იყო. აღნიშნული კვლევები მიზნად ისახავდა სიბრტყის, ხაზის, ფერის თავისთავადი თვისებების გამოვლენას, რის პირველწყაროსაც ახალგაზრდები სწორედ ეროვნულ მხატვრულ ტრადიციაში ეძებდნენ.

XX საუკუნის დასაწყისში თბილისში მიმდინარე ამ მხატვრული პროცესების ფონზე, ნიკო ფიროსმანაშვილის ტრადიციული ფორმათგანციტ ალბეჟდილი, უშუალო ხელოვნება საუკეთესოდ მიესადაგა ახალგაზრდა ავანგარდისტთა გემოვნებას. 1912 წელს პეტერბურგის აკადემიის სტუდენტებმა, მხატვარმა მიხეილ ლე-დანტიუმ და ილია ზდანევიჩმა თბილისში სეირნობის დროს ნიკო ფიროსმანაშვილის ნამუშევრები „აღმოაჩინეს“. თვითნასწავლი მხატვრის ოსტატობით და უშუალო სახეებით<sup>182</sup> აღტაცებული ახალგაზრდები დიდი ენთუზიაზმით შეუდგნენ ფერმწერის სურათების შეგროვებასა და

<sup>180</sup> ქართველ სიმბოლისტ პოეტთა და პროზაიკოსთა შემოქმედებითი გაერთიანება, რომელიც 1920-იან წლებში განსაკუთრებული გავლენით სარგებლობდა. მიმდინარეობის წევრები იყვნენ: გრიგოლ რობაქიძე, ტიციან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე და სხვანი.

<sup>181</sup> „მხატვრული ხედვა მოიქანცა ფილიგრანობით, დახვეწილობით, მაქმანისებრი ხლართვით და დეტალური დასრულებულობით“, – წერდა გარი გოლანდი (გრიგოლ რობაქიძე) 1916 წელს გაზეთ „კავკაზში“ („კავკაზი“ 1916:1 6 IV).

<sup>182</sup> „მან ქვეყანას უშუალოდ შეხედა ციდან ჩამოვარდნილი ბავშვის თვალებით. ამიტომ, მის მხატვრულ ხილვას განსაოცარი გულუბრვეილობის, მოულოდნელობის და პირველყოფილობის ბეჭედი აზის“, (ქიქოძე 1926: 70) – ასე ახასითებს ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებას გ. ქიქოძე.

პოპულარიზაციას. აღმოჩენის მომენტიდან, ფიროსმანაშვილი ახალი მხატვრობის ცოცხალ სახედ და ეროვნული ფორმათგანცდის<sup>183</sup> სიმბოლოდ იქცა.

ქართველი თვითნასწავლი მხატვრის ფერწერა აღმოჩენისთანავე დაუკავშირეს სახელგანთქმული ფრანგი ნაივი მხატვრის – ანრი რუსოს (1844-1910) შემოქმედებას. ამ ორი სახელის დაკავშირების უპირველესი მიზეზი მათი „თვითნასწავლობა“, და შესაბამისად, მათ მიერ შექმნილი სახეების გულუბრყვილო გამომსახველობა უნდა ყოფილიყო<sup>184</sup>. როგორც ჩანს, ეს იყო გარემოებათა თანხვედრა, რომელმაც ერთი ეპოქის ამ ორი, სრულიად განსხვავებულ გარემოში ჩამოყალიბებული თვითნასწავლი მხატვრის შემოქმედების ერთმანეთთან ასოცირება განაპირობა. ამ ორ ფენომენის ურთიერთმიმართებაზე საუბრისას განსხვავებებს შორის ხშირად სახელდება ანრი რუსოს სიუჟეტების ფანტასტიკური ხასიათი, განასხვავებით ნიკო ფიროსმანაშვილის რეალური გარემოდან ნასესხებ მოტივებზე შექმნილი ნამუშევრებისგან. კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენს რუსოს მიდრეკილება გარკვეული დეტალების ზედმიწევნით გადმოცემისაკენ, რაც სრულიად უცხოა ფიროსმანაშვილის განზოგადებული, ლაკონური, „მინიმალისტური“ მანერისთვის. მიუხედავად ამისა, შეიძლება ვისაუბროთ ფიროსმანაშვილისა და რუსოს ფერწერას შორის ანალოგიებზეც: ამ მხრივ, პირველ რიგში უნდა გამოიყოს მათ მიერ შესრულებული პორტრეტების მსგავსება, რასაც განაპირობებს სურათის წინა პლანზე მასშტაბური ფიგურების დაბალი ჰორიზონტის ხაზით გადმოცემა და მათ დასახასიათებლად სხვადასხვა, ხშირად ანალოგიური (მაგ. ქოლგა, ყვავილი, სათამაშო) ატრიბუტების გამოყენება.<sup>185</sup> ორი

<sup>183</sup> „ნიკო, თქვენს სურათებშია ქართული ხელოვნების ძვირფასი შეგრძნება, თქვენ აღმოაჩინეთ და გზა უჩვენეთ ქართველ მხატვრებს. თქვენი სურათებით ქართული ფერწერა ისევ ჩადგა ქართული ხელოვნების ისტორიულ კალაპოტში“, – ეუბნებოდა ილია ზდანევიჩი ნიკო ფიროსმანაშვილს (მოგონებანი ფიროსმანზე, 1986: 31).

<sup>184</sup> მიუხედავად იმისა, რომ ანრი რუსოს რამდენიმე გაკვეთილი ჰქონდა მიღებული აკადემიური მხატვრების, ოგუსტ კლემენტისა (1826-1888 წწ) და ჟან-ლუი კერომესგან (1824 –1904წწ.), ის მაინც თვითნასწავლ მხატვრად ითვლება, თუმცა შესაძლოა, მისი მიდრეკილება დეტალების სერუპულური გადმოცემისკენ სწორედ ამ ფაქტორმა განაპირობა.

<sup>185</sup> მსგავსებათა საილუსტრაციოდ შეგვიძლია ერთმანეთს შევადაროთ ფიროსმანაშვილის „ქალი ყვავილითა და ქოლგით“ და ანრი რუსოს „ქალის პორტრეტი“, 1895წ., ან მისივე „ახალგაზრდა ქალი“, 1893-1895 წწ. და ქართველი მხატვრის „აქტრისა მარგარიტა“. მიუხედავად იმისა, რომ რუსოს სურათებზე უკან მოცემული ფონი ზედმიწევნით დეტალიზებულია, მსხვილი პლანით წარმოდგენილი ქალების ფიგურები ერთმანეთის მსგავსი მასშტაბური, მონუმენტური ფორმით ხასიათდება. იგივე შეიძლება ითქვას ბავშვების პორტრეტების (იხ. ფიროსმანაშვილის „გოგონა ბუშტით“ და რუსოს „ბავშვი თოჯინით“, 1905 წ. ან ქართველი მხატვრის „პატარა კონტო“ და ფრანგი ფერმწერის „ბიჭი კლდეებზე“, 1895–1897წწ) შესახებაც, სადაც პირველ პლანზე წარმოდგენილი მასიური ფიგურები დაბალი ჰორიზონტის ხაზითა და მონუმენტალიზმით ხასიათდება. პორტრეტისადმი ანალოგიური მიდგომა იკვეთება რუსოს ლილ სან ლუის ფონზე წარმოდგენილ ავტოპორტრეტსა (1890წ.) და ფიროსმანაშვილის „მზარეულის“ ან „მეფეობის პორტრეტებს“ შორის, რასაც

მხატვრის პორტრეტების შედარების საფუძველზე იკვეთება მათი ხედვისთვის დამახასიათებელი უშუალო მსოფლმხედველობა და შესაბამისად, მხატვრული გადაწყვეტების მსგავსება, თუმცა აქვე მკაფიოდ ჩანს, რუსოს დეტალიზებული მანერის საპირიპიროდ, ფიროსმანაშვილის მხატვრული ენის მეტი განზოგადებულობა, ფორმის დაუნაწევრებელი ხასიათი და მონუმენტურობა, რის გამოც მის ფერწერას ევროპული ავანგარდის არაერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელის შემოქმედებასთან აკავშირებენ.<sup>186</sup>

„გვაკვირვებს ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერითი ხერხების მსგავსება სეზანის, დერენისა და მატისის ხერხებთან. ძალდაუტანებელი ტექნიკა და შესრულების თავისუფლება მხატვრის მოწიფულობაზე მეტყველებს“, – წერს კირილე ზდანევიჩი თავის მონოგრაფიაში (ზდანევიჩი 1965: 15).

ცნობილია, რომ ფორმის „სისუფთავის“ პრობლემა თანამედროვე მხატვრობის ერთ-ერთ უმთავრეს პრინციპად იქცა. „ფორმის სისუფთავის“, უბრალოების პრობლემა პირველად, თანამედროვე ხელოვნების ფუძემდებელმა პოლ სეზანმა დასვა<sup>187</sup>, მისგან იწყება ფორმის ქლერადობის, მისი მნიშვნელოვნების ხაზგასმისა და მაქსიმალური წარმოჩენის უსაზღვრო ძიებანი და ვარიაციები თანამედროვე მხატვრობაში. სწორედ ეს პრინციპი – ფორმის

---

რეპრეზენტაციული პოზა და მაყურებლის წინაშე საგანგებოდ ხაზგასმული პროფესიული კუთვნილების დეტალები განაპირობებს. ისტორიული პერსონაჟებისა და მათი სახეების გადაწყვეტისას მსგავს მიდგომაზე მიგვანიშნებს ფიროსმანაშვილი შოთა რუსთაველის პორტრეტების შედარება რუსოს სურათთან „პატარა რაინდი (დონ კუანი)“ 1880წ. მასიური, მონუმენტური ფიგურების პოზების მსგავსი პირობითობა განსაკუთრებით მკვეთრად ჩანს ფიროსმანაშვილის სურათის „და-ძმა“ შედარებისას რუსოს სურათთან „მუზა და პოეტი (გიომო აპოლინერის პორტრეტი)“, 1909წ. სადაც რუსოსთან გვირგვინი ქალის სახით გამოსახულ მუზას ისეთივე პირობითი, „თეატრალური ქესტიკულაცია“ ახასიათებს, როგორც ფიროსმანაშვილის მიერ სპექტაკლის ფოტოსურათიდან გადახატულ ფიგურებს. გარკვეული პარალელი შეიძლება გავავლოთ ჯგუფურ პორტრეტებს შორისაც: შედარებისთვის იხ. ფიროსმანაშვილის „ქეიფი ვახის ტალავერში“ და რუსოს „საქორწინლო ლხინი“ 1905წ., ასევე ფიროსმანაშვილის „აღდგომის დღესასწაული“ და რუსოს „არტილერისტები“ (1910წ.), სადაც საერთოა ფიგურათა სტატიკური პოზები და რეპრეზენტაციული ხასიათი (სურ. 479-493).

<sup>186</sup> 1960-იან წლებში ნიკო ფიროსმანაშვილის შესახებ საინტერესო აზრები გამოითქვა ფრანგულ პრესაში. ქართველი მხატვარს ადარებდნენ ადრეულ შაგალს, ლეჟეს, მატისს. ლ. არაგონი 1967 წელს „ლევტრ ფრანსეში“ პრიმიტივისთა რიგში მოიხსენიებს ისეთ მხატვრებს, როგორცაა სეზანი, ვან გოგი, გოგენი და სხვანი. ამ შემთხვევაში იგი პრიმიტივისტს განიხილავს არა როგორც პროფესიონალურ კულტურას მოკლებულ ადამიანს, არამედ, როგორც შემოქმედებითად დაჯილდოვებულ პიროვნებას, რომელიც იმდენადაა „პრიმიტივი“, რამდენადაც უარყოფს გამოსახვის ძველ წესებს, ძველ სკოლას, ან სულაც არ აქვს სკოლა და თავად ქმნის საკუთარ ფერწერულ სისტემას. ფიროსმანაშვილი წერილის ავტორისთვის სწორედ ასეთი პრიმიტივია – სრულიად საწინააღმდეგო ნაივისა. არაგონი აქვე პარალელს ავლებს ჯოტოსთან, რომელმაც უარი თქვა ძველ ტრადიციებზე და საკუთარი ინტუიტიური სამყარო შექმნა. იგი აღნიშნავს, რომ სიტყვა „პრიმიტიული“ – „პრიმიდან“, ანუ „პირველიდან“ არის ნაწარმოები და ამ გაგებით ფიროსმანაშვილი სწორედ პრიმიტივისტია, პირველი, ნოვატორი და მხატვრობისათვის ახალი გზის გამკვლავი (არაგონი 1969, №5).

<sup>187</sup> ლ. ესაკია თავის მონოგრაფიაში „თანამედროვე მხატვრობა და ნიკო ფიროსმანაშვილი“, განიხილავს რა ზოგადად ევროპული ხელოვნების განვითარების გზას დელაკრუადან კონსტრუქტივიზმამდე, განსაზღვრავს ყოველი მიმდინარეობის თავისებურებას და ხაზს უსვამს პოლ სეზანის უდიდეს როლს ამ ევოლუციაში. ამის პარალელურად, ავტორი ცდილობს ზემოხსენებულ სქემაში ჩასვას ქართული მხატვრობაც და საბოლოოდ ნიკო ფიროსმანაშვილი იგივე მნიშვნელობის ფიგურად წარმოაჩინოს ქართული თანამედროვე ფერწერის ისტორიაში, როგორადაც სეზანი ევროპული მხატვრობის ისტორიაში გვევლინება (ესაკია 1927).



მაქსიმალური გამოვლენა და დეტალების უკუგდება, არა განზრახ, არამედ სრულიად ინტუიტიურად, ბუნებრივადაა გამოვლენილი ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში, რაც მას ამ პერიოდის ხელოვნების სხვადასხვა მოწინავე მიმდინარეობებთან აკავშირებს.

უნდა აღინიშნოს, ფიროსმანაშვილის ხატვის სრულიად „თანამედროვე“ ტექნიკაც. მონასხის, როგორც ცალკე მხატვრული გამომსახველობითი ელემენტის გაჩენას დასავლეთ ევროპულ ხელოვნებაში დრმა ფესვები აქვს, მაგრამ მისი წარმოჩენა, საბოლოო გამოვლინება იმპრესიონისტების სამხატვრო ასპარეზზე გამოსვლის შემდეგ მოხდა. ფართო მონასში, წერის გაბედული მანერა, ერთი ამოსუნთქვით მუშაობა – თანამედროვე მხატვრობამ მოიტანა.<sup>188</sup> ფიროსმანაშვილის თანამედროვენი, მისი დამკვეთები და მეგობრები თავიანთ მოგონებებში ხშირად უსვამენ ხაზს ფიროსმანაშვილის საოცარ უნარს რამდენიმე მონასხით დაესრულებინა კომპოზიცია<sup>189</sup>.

ფიროსმანაშვილის სურათების ქრონოლოგიას თუ გავადევნებთ თვალს, დავინახავთ, რომ მხატვარი თავისუფალი წერის მანერას თანდათან ხვეწს: 1893-1903 წლებში იგი ეძებს გამოსახვის საშუალებებსა და ხერხებს: სურათის მთელ სიბრტყეს უმთავრესად მოყვითალო, მწვანე ფერის ღია ტონით დებაგს, მომდევნო პერიოდში კი, ოსტატობის დაუფლებასთან ერთად, იგი შეუღებავი ფონის ნაწილს ხელუხლებლად ტოვებს. ამ კონტექსტში განსაკუთრებით საინტერესოა „ალექსანდრე მამუჩარაშვილის პორტრეტი“, რომელიც, როგორც ბოლო დროის კვლევები მოწმობს, 1893 წლით თარიღდება და ფიროსმანაშვილის დათარიღებულ ნამუშევრებს შორის ყველაზე ადრეული უნდა იყოს (მარსაგიშვილი, 2014: 107-111). პორტრეტზე წარმოდგენილია მამაკაცის ნახევარფიგურა (სურ. 494), სადაც საკმაოდ ზედმიწევნით არის გადმოცემული პორტრეტირებულის

<sup>188</sup> „ჩემი მუშაობის მეთოდი თავდაპირველად მოდელის გულმოდგინე შესწავლა, შემდეგ კი სურათის სწრაფი შესრულება“. – წერს მატისი (მატისი: ფერწერა, ქანდაკება, გრაფიკა, წერილები, 1969: 140). „გვაკვირვებს ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერითი ხერხების მსგავსება სეზანის, დერენისა და მატისის ხერხებთან. ძალდაუტანებელი ტექნიკა და შესრულების თავისუფლება მხატვრის მოწიფულობაზე მეტყველებს“, – წერს კირილე ზდანევიჩი თავის მონოგრაფიაში (ზდანევიჩი 1965: 15).

<sup>189</sup> „მოიტანდა კვარტიანით საღებავებს, სამზარეულოში გააწყო ბდა, წაგლესავდა ფუნჯზე, კიდევ გადაპკრავდა, კიდევ ფუნჯს შეატრიალებდა და სურათიც მზად იყო“, – იგონებს მხატვრის თანამედროვე, ვინმე ალექსა ჭიჭინაძე (მოგონებანი ფიროსმანზე 1986. 67). კირილე ზდანევიჩი კი ფიროსმანაშვილის მუშაობის პროცესს უფრო დეტალურად აღწერს: „დიდ ხუმცტრიან სურათებს ნიკო ხატავს მოკლე ვადაში (არაუმეტეს ერთი კვირისა), ერთფიგურაიანს – რამდენიმე საათში... იგი ყურადღებით და გულმოდგინედ ემზადებოდა სურათის დასახატად, ჩვეულებრივ, მხატვარი ცარცით ან ნახშირით მოხაზავდა ხოლმე მომავალი სურათის გეგმას. ამას იგი სწრაფად აკეთებდა. მერე ფუნჯის ოდნავ შესამჩნევი მონასხით კომპოზიციის ყველა წერტილს მოხაზავდა. სიბრტყე ისე იყო მოხატული, რომ კომპოზიციის და ფორმების განლაგების არც გადაწევა, არც რაიმეს მიმატება არ შეიძლებოდა ისე, რომ სურათის პარმონიულობა არ დარღვეულიყო“ (ზდანევიჩი 1965: 14-15).

ინდივიდუალური ნაკეთები, ჩაცმულობის დეტალები. სურათის ფონი მთლიანად დაფარულია მოყვითალო ფერის საღებავით, რაც, თავის მხრივ მიუთითებს, რომ ადრეულ ეტაპზე ფიროსმანაშვილის მხატვრული ენისთვის დამახასიათებელი იყო მეტი კონკრეტიზაცია, დეტალების დამუშავება, რაც შემდგომში უფრო განზოგადებული, მისთვის ჩვეული ლაკონური და მონუმენტური მანერით იცვლება. 1905-1918 წლებში ნიკო ფიროსმანაშვილის ტექნიკა დიდ სრულყოფილებას აღწევს. მხატვარი თავისუფლად ფლობს ფუნჯს. ჩვეულებრივ. იმ ადგილს, რომელსაც მისი ფუნჯი ერთხელ შეეხო, იგი აღარ უბრუნდება. ცხოვრების მიწურულს კი მხატვარი ყოველგვარი წინასწარი მონიშვნის გარეშე, „პირდაპირ ყალმითა და საღებავით იწყებდა მუშაობას” (მოგონებანი ფიროსმანზე 1986: 114).

განსაკუთრებით „მოდერნისტულია” ფიროსმანაშვილის მიერ მუშაობის – საფუძვლად გამოყენებული მასალის დაუფერავი ნაწილების სურათში ჩართვა-გამოყენება. ცნობილია, რომ ზემოხსენებულ ხერხს თანამედროვე ევროპული მხატვრობაც იყენებდა<sup>190</sup>, თუმცა, სავარაუდოდ, ფიროსმანაშვილმა ამის შესახებ არაფერი იცოდა.

ავანგარდულ მხატვრულ ტენდენციებთან თანხვედრის კონტექსტში უნდა აღინიშნოს ფიროსმანაშვილის სურათებში ფერის და ლაქის ხასიათიც, რომელიც თავისი სიბტყობრიობით, ლოკალურობითა და ხშირად ტონების ინტენსივობით და სისუფთავით გამოირჩევა<sup>191</sup> (მაგ. „მეთევზე წითელ პერანგში”, სურ. 46, „ქალი ლუდის ჭიქით” სურ. 471) ფერის გასუფთავება, მისი უღერადობის მაქსიმალურ ექსპრესიამდე მიყვანა ევროპელი ავანგარდისტი მხატვრების უმნიშვნელოვანეს ამოცანად იქცა. გაიაზრეს რა ის, რომ გარკვეულ ფერს და ფერთა შეხამებას ადამიანის ფსიქიკაზე სხვადასხვაგვარი ზემოქმედება აქვს, მხატვრებმა სასურველი განწყობილებისა თუ გრძნობების გადმოსაცემად სხვადასხვა ფერთა კომბინაციის გამოყენება დაიწყეს. ამ მხატვრულმა ხერხმა ფერწერა ერთგვარად მოსწყვიტა რეალურ კოლორიტს და

<sup>190</sup> „სეზანი ხატვისას ხშირად ტოვებდა თეთრი ტილოს ცალკეულ მონაკვეთებს ხელუხლებლად, რაც ძველი თაობის მხატვრებისათვის სრულიად მიუღებელი იყო”, – წერს ალან ბოუნესი თავის ნაშრომში თანამედროვე ევროპულ ხელოვნებაზე (ბოუნესი: 1972: 36). ხშირად, ამავე ხერხს მიმართავდა მატისიცი (მატისიცი 1969: 11).

<sup>191</sup> „ფერი ეწერება ფორმაში და შიგნიდან ანათებს, ავსებს მას. წითელი ფერი მეთევზისა და ლუდის ჭიქიანი ქალის სამოსისა (სურ. 426), მოიცავს ფორმას და განზრახ არღვევს მის მოხაზულობას, ამარტივებს მას. ასე რომ, ამ წითელზე შეიძლება ითქვას, როგორც ამას ხშირად მატისისა და ლეჟესთან დაკავშირებით ამბობენ, რომ იგი თავად იქცევა ფიროსმანაშვილის ფერწერის ობიექტად”, – წერს ფრანგი კრიტიკოსი მუღენი (მუღენი 1969).

გარკვეულწილად ფანტასტიკურ, მისტიკურ ფერთა არარეალური, საოცრად გამომსახველი სამყარო შექმნა. ამასთანავე, ფერს სიმბოლური დატვირთვაც მიენიჭა<sup>192</sup>, რასაც ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაშიც ვხვდებით. ამაზე მხატვრის სიტყვები მიუთითებს, როდესაც იგი მუშაობის სიშავეს „შავ ცხოვრებას“ ადარებს, ხოლო თერთს კი სიწმინდესთან აიგივებს (ზდანევიჩი 1963: 38).

თანამედროვე ხელოვნების მოწინავე ტენდენციების კონტექსტში არანაკლებ საინტერესოა ფიროსმანაშვილის მიერ დაზგური სურათის წყობაში წარწერების ჩართვაც, მაგ. 1911 წელს კუბისტებმა სურათში წარწერების და ცალკეული ასოების შეტანა დაიწყეს<sup>193</sup>. ამ ახალმა ტენდენციამ შემდგომი გაგრძელება თანამედროვე მხატვრობაში ერთ-ერთ გავრცელებულ, სპეციფიკურ ტექნიკაში – „კოლაჟში“ ჰპოვა. მიუხედავად იმისა, რომ ფიროსმანაშვილის სურათებზე წარწერებს პირველ რიგში შინაარსობრივი დატვირთვა აქვთ, მხატვრის რამდენიმე ენაზე შესრულებული არათანაბარი ასოებით დაწერილი წარწერები, რომლებიც კომპოზიციაში ორიგინალური მდებარეობითაც გამოირჩევა, გარკვეულწილად ეხმიანება თანამედროვე ხელოვნების აღნიშნულ სპეციფიკას (შედარებისთვის იხ. მაგ. მიხაილ ლარიონოვის (1881-1964წწ.) „ვენერა“ 1912 წ. და ფიროსმანაშვილის „მწოლიარე ქალი“, სურ. 495-496).

ვფიქრობთ, რომ ამ ზოგადი მიმოხილვაშიც მკაფიოდ ჩანს, რომ ფიროსმანაშვილისეული მხატვრული სამყაროსთვის დამახასიათებელი უშუალო მსოფლადქმა, ბავშვური ხედვა და მისი ფერწერის ისეთი თავისებურებები,

---

<sup>192</sup> ფერის დარგში უმნიშვნელოვანესი აღმოჩენები პოსტიმპრესიონისტებმა გააკეთეს: ჟორჟ სერამ (1859-1891) ფერებს და ფერთა შეხამებებს მთელი თეორიული კვლევები მიუძღვნა. მან ერთგვარი „სახელმძღვანელოც“ კი შექმნა მხატვრებისთვის – რომელი გრძობა-განწყობილებისათვის რომელი ფერთა გამა გამოყენებინათ: „მხიარულება უდრის ბევრ შუქს და თბილ ფერებს... სიწყნარე – ღია და მუქი, თბილი და ცივი ფერების წონასწორობას... დარდი – ბნელსა და ცივ ფერებს“, – წერს ჟორჟ სერა (ბოუნესი 1972: 55). მისი მიმდევარი და მეგობარი პოლ სინიაკი (1863-1935) ხატვას სპექტრის შვიდი ფერის თამაშს ადარებს, როგორც ამას მუსიკოსი აკეთებს, როცა შვიდი ნოტის ვარიაციით ქმნის მუსიკას. ფერს უდიდესი ზემოქმედება აქვს თვალზე; არსებობს ტონალობანი, რომლებიც წყნარი და მყუდროა, სხვანი – მათი სიმუქით საოცრად ამაღლებელი“, – წერს პოლ გოგენი (ბოუნესი 1972: 56). ამ მხატვრებისთვის ფერი თანდათანობით სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს: „შეყვარებული ადამიანის გრძობებს, განცდებს ორი განსხვავებული ფერის შეხამებით, შეპირისპირებით, ანდა მონათესავე ელფერების იღუმალი თრთოლვით გამოეხატავ“, – წერს ვინსენტ ვან გოგი (ბოუნესი 1972: 68). ფერის ასეთ გაგებას ეფუძვნება მთელი მიმართულება მხატვრობაში – სიმბოლიზმი. მაგ. როზეტისათვის ყველა ფერს თავისი მნიშვნელობა აქვს: წითელი – სიკვდილთან ასოცირდება, თეთრი – პასიურობასთან, ძოწისფერი – იმედთან (ბოუნესი 1972: 75). ყოველივე ამან თანამედროვე მხატვრობა საბოლოოდ აბსტრაქციონიზმამდე მიიყვანა: აბსტრაქციონისტებისთვის ღურჯი – ზეციური ფერია, მწვანე – მშვიდი, ყვითელი – აგრესიული, თეთრი ფერი კი სიწმინდესთან ასოცირდება (ბოუნესი 1972: 136).

<sup>193</sup> ეს, მხატვრობისათვის უცხო ფორმათა სამყაროდან შემოტანილი ნიშნები, სასურათო სიბრტყეზე თითქოს ახალ, არარეალური ასოციაციების სამყაროს წარმოშობდა. ასეთი ასოციაცია მნახველში სრულიად ახალ ხედვას იწვევდა, რომლის გადმოცემაც მხატვრობის ძველი მეთოდებით არ ხერხდებოდა. 1912 წელს კუბისტების ნახატების იმიტაციით, ახლის ძიების წყურვილით შეპყრობილმა მხატვრებმა სურათში უკვე თავად ნაბეჭდი მასალა, მაგალითად, გაზეთის ნაწილები შეიტანეს.

როგორცაა დეტალებისგან დაწურული, „სუფთა“ ფორმა, სწრაფი, თავისუფალი შესრულება, სურათის წყობაში მასალისა და წარწერების ჩართვა, სუფთა ფერის გამოყენება და ლაქის ლოკალური სიბრტყობრივი ხასიათი, ამ გენიალურ თვითნასწავლ ხელოვანს XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ევროპული ავანგარდული ხელოვნების განვითარების საერთო, პროგრესულ ტენდენციებთან აკავშირებს<sup>194</sup>.

ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერის თავისებურებების ევროპულ ავანგარდში მიმდინარე პროცესების კონტექსტში ანალიზი, კიდევ ერთხელ მიუთითებს იმ საეტაპო მნიშვნელობაზე, რაც ეროვნული მხატვრული ტრადიციის და ხალხური შემოქმედების უშუალო მემკვიდრე თვითნასწავლ მხატვარს თანადროული ეპოქის უდიდეს შემოქმედთა რიგში აყენებს. ჩვენი აზრით, ლოგიკურია, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერის, როგორც ეროვნულისა და, ამავდროულად, ზოგადსაკაცობრიო მხატვრული ფენომენის არსი საუკეთესოდ ქართული მოდერნიზმის ბრწყინვალე წარმომადგენელმა, დავით კაკაბაძემ გამოსატა: „ახალი მხატვრობის ცოცხალი სახეა ნიკო ფიროსმანაშვილი. მისი მიზანი არასოდეს ყოფილა რომელიმე მხატვრული მეთოდის გადმოცემა, არამედ მხატვრულ ფორმებში იმ ცხოვრების ჩამოყალიბება, რომელსაც განიცდიდა... მისი შემოქმედება უაღრესად ეროვნულია და იმავე დროს, საერთო საკაცობრიო. ნიკო ფიროსმანაშვილის გზა საუცხოო ნიმუშია ჩვენი ახალი ხელოვნებისათვის” (კაკაბაძე 1926: 24).

---

<sup>194</sup> აქვე შევნიშნავთ, რომ საკითხის მნიშვნელობიდან გამომდინარე, ეს პრობლემა უფრო სიღრმისეულ კვლევას მოითხოვს, რაც ვიმედოვნებთ, მომავალში არაერთი ქართველი და უცხოელი მეცნიერის ინტერესის საგანი გახდება.

## დასკვნა

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება, რომელიც XIX ს-ის მეორე ნახევრისა და XX ს-ის დასაწყისის უმნიშვნელოვანესი ისტორიულ-პოლიტიკური და სოციალური გარდატეხების ფონზე წარმოიშვა, საოცრად რთული და მრავალპლასტიანი მხატვრული მოვლენაა, რაც თვალსაჩინოდ გამოავლინა თვინასწავლი მხატვრის ფერწერის სხვადასხვა ასპექტების ეროვნული მხატვრული ტრადიციის კონტექსტში ანალიზმა. ჩვენი ამოცანა იყო შეძლებისდაგვარად წარმოგვეჩინა ის ისტორიული თუ მხატვრული წანამძღვრები, რომლებმაც ფიროსმანაშვილის მხატვრობის თემატურ-კომპოზიციური რეპერტუარი და ესთეტიკური ხედვა განსაზღვრა.

ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების კონტექსტში გაანალიზებამ გამოკვეთა მხატვრის სურათებისა და შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ნიმუშების ვიზუალური სქემების საზიარო ნიშნები, რომელთა შორის შეიძლება დასახელდეს:

- ნიკო ფიროსმანაშვილის ერთგვარი „მიჯაჭვეულობა“ პირველწყაროსთან – „დაკანონებულ“ სქემასთან, რომელსაც მხატვარი ზოგჯერ თავად ქმნის (სოფლის ცხოვრების ამსახველი სცენები, სახალხო დღეობები), ზოგჯერ კი უკვე არსებულ ვიზუალურ მოდელებს მიმართავს. ამ კონტექსტში აღსანიშნავია:

ა. „ლხინის“ სცენათა კომპოზიციური სტრუქტურის მსგავსება შუა საუკუნეების „სერობათა“ სცენებთან;

ბ. მთელი სიმაღლით გამოსახული ფრონტალური პორტრეტების ნათესაობა შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში წმინდანთა გამოსახულებების და საქტიტორო პორტრეტების პოზებთან და შესტიკულაციასთან („ვედრების“, „კურთხევის“ შესტი);

- ფიროსმანაშვილის ცხოველთა სერიის შუასაუკუნეებრივ სიმბოლოებთან (ირემი/ირმები წყაროსთან, ლომი, ცხვარი, არწივი და კურდღელი) შედარებამ უშუალო პარალელები გამოკვეთა შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ცხოველების გამოსახულებების იკონოგრაფიასთან, რაც გარკვეულწილად ხსნის მხატვრის ამ სერიისთვის დამახასიათებელ არქეტიპულ ხასიათს;

- ფიროსმანაშვილის სურათების „იკონოგრაფიული პროგრამის“ განუყოფელ ნაწილად წარმოდგენილი წარწერების შინაარსობრივი და ფორმალურ-

კომპოზიციური ასპექტების შუასაუკუნეებრივი პარალელების ფონზე განხილვამ გამოკვეთა ტექსტისა და გამოსახულების ურთიერთმიმართების პრინციპების მსგავსება;

- ფიროსმანაშვილის რეპერტუარში ფართოდ გამოყენებული გამოსახულებისა და ზოგიერთი ფერის სიმბოლიკის ანალიზმა მხატვრის ხედვისთვის დამახასიათებელი სიმბოლური კატეგორიებით აზროვნება გამოავლინა;

- საგულისხმო პარალელები გამოიკვეთა ფიროსმანაშვილის სურათების „ხატის სახისმეტყველებასთან შედარებისას, რამაც წარმოაჩინა, რომ მხატვრის ტილოების „ხატისებრ“ სახეებად აღქმას უნდა განაპირობებდეს ისეთი მხატვრული ხერხების ერთობლიობა, როგორცაა: პერსპექტივის კანონების უგულებელყოფა, შავი ფონის მეშვეობით გამოწვეული „უკუპერსპექტივის“ ეფექტი ან პორტრეტირებულთა ცის ფონზე „ამაღლება“, პარალელური თხრობა, დროის „მარადიულ“ კატეგორიად წარმოდგენა (შეჩერებული წამის ეფექტი), სახეების „ზედროული“ ხასიათი და მათი მაყურებლისკენ მიმართული, ხატსიმეორი“ მზერა.

ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების კონკრეტულ ნიმუშებთან შედარებამ მკაფიოდ აჩვენა, რომ ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად, მხატვარი თავის სურათებში შუა საუკუნეების საეკლესიო ხელოვნებაში გამოყენებული ვიზუალური სქემების ინტეგრირებას და ხშირად შუასაუკუნეებრივ სიმბოლოებად გარდაქმნილი უძველესი არქტიპული სახეების და მოტივების ადაპტაციას ახდენს. საყურადღებოა, რომ ჩატარებულმა კვლევამ დაგვანახა ფერმწერის რეპერტუარის შუასაუკუნეებრივ მოდელებთან კავშირის რთული, მრავალშრიანი ბუნება და ამ საკითხის თანადროული ვიზუალური კულტურის კონტექსტში კვლევის საჭიროებაც.

ნიკო ფიროსმანაშვილის მოღვაწეობის ხანის ვიზუალური ხელოვნებისა და ხელოსნობის სხვადასხვა დარგების ჩვენთვის საინტერესო ნიმუშების ანალიზმა გამოავლინა ის ურთულესი მხატვრული პროცესები, რომლებიც XIX საუკუნის საქართველოში მიმდინარე უმნიშვნელოვანესი პოლიტიკური, სოციალურ-ეკონომიკური და მსოფლმხედველობრივი ტრანსფორმაციის თანამდევია: თუ ამ პერიოდის საეკლესიო ხელოვნებაში დასავლური და რუსული იკონოგრაფიული სქემების ინტენსიური ინტეგრირება მიმდინარეობს, საერო ხელოვნების არაერთი

დარგი ორგანულად აგრძელებს ქართული ხელოვნების ტრადიციებს და შუასაუკუნეებრივი მოდელებისა და სიმბოლოების საერო ხალხურ ნიადაგზე ტრანსფორმაციას ახდენს.

ფიროსმანაშვილის პორტრეტებისა და „ტფილისური პორტრეტების“ იკონოგრაფიული სქემების შედარებამ საზიარო ნიშნებს შორის გამოკვეთა ისეთი თავისებურებები, როგორებიცაა: ერთი სქემის გარშემო ვარირება; ტიპური (ხშირად ანალოგიური ატრიბუტების) გამოყენება; პორტრეტის კომპოზიციაში განმარტებითი წარწერების ჩართვა; შეწყვილებული პორტრეტების არსებობა, რაც თავის მხრივ, XIX საუკუნის საქართველოში შუა საუკუნეების საქტიტორო პორტრეტის ტრადიციიდან მომდინარე ვიზუალური სქემების სიცოცხლისუნარიანობასა და აქტუალობაზე მეტყველებს.

კიდევ უფრო მჭიდრო და პირდაპირი კავშირები გამოკვეთა ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებასა და ამ პერიოდის მემორიალური კულტურის – საფლავის ქვებისა და გადასაფარებლების გამოსახულებებს შორის, რაც ვლინდება სრული სიმაღლით წარმოდგენილი პორტრეტების ფრონტალურ პოზებში, ექსტიკულაციის მსგავსებაში, ისევე როგორც „პორტრეტ-ტიპის“ იკონოგრაფიული სქემებისა და თანმხლები ნიშან-სიმბოლოების ვრცელი საზიარო პროგრამის არსებობაში. საინტერესო პარალელები გამოკვეთა ფიროსმანაშვილის სურათებისა და მემორიალური ძეგლების წარწერების შედარებითმა ანალიზმა: გამოვლინდა როგორც კომპოზიციური გადაწყვეტის მსგავსება, ასევე ტექსტების შინაარსობრივ-ფორმისეული ასპექტების კავშირიც. ფიროსმანაშვილის ცხოველთა სერიისა და მისი სურათების სხვადასხვა მოტივების საფლავის ქვების მორთულობის ზოლომორფულ რეპერტუართან შედარებამ (თევზი, ირემი, ცხვარი, კურდღელი, ჩიტები, ყვავილები, ქალისთავინი ანგელოზი) გამოავლინა ვიზუალური სქემებისა და სახეების ანალოგიები. მათი ერთიან კონტექსტში ანალიზი წარმოაჩენს, რომ ყველა ეს სახე შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ტრადიციებიდან საზრდოობს, თუმცა უკვე ხალხურ რწმენა-წარმოდგენებთანაა წილნაყარი.

ფიროსმანაშვილის სურათების მოტივებად ქცეული სახეების თანადროულ ეპოქაში პოპულარობასა და ფართო გავრცელებაზე მეტყველებს XIX საუკუნის ხალხური დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშების: „ლურჯი

სუფრის”, ასევე ხის მხატვრული დამუშავებისა და ფარდაგების მორთულობაში ამ სიმბოლოების გამოყენებაც.

საერთო თემატური რეპერტუარისა და იკონოგრაფიული სქემების არსებობა გამოკვეთა ფიროსმანაშვილის პორტრეტების თანადროული თვითნასწავლი ფერმწერების სურათებთან შედარებამაც, რაც XIX-XX ს-ის დასაწყისის საზოგადოებაში ისტორიული პორტრეტის პოპულარობაზე მიანიშნებს. ფიროსმანაშვილის პორტრეტების ე.წ. „ეთნოგრაფიულ სურათებთან“ შედარებამ „პორტრეტ-ტიპის“, როგორც ზოგადეპოქალური მოვლენის თავისებურებები წარმოაჩინა.

კვლევის განსაკუთრებულ სიახლეს წარმოადგენს ფიროსმანაშვილის თემატურ-კომპოზიციური რეპერტუარის პარალელად თბილისური ვერცხლის ნაკეთობათა ფიგურატიული გამოსახულებების მოხმობა და ანალიზი. XIX–XX ს-ის მიჯნის აზარფეშების, თასების, სურების, ყარყარების მორთულობის მცენარეულ ორნამენტში ჩართული ფიგურატიული გამოსახულებების – კინტოების, ყარაჩოდელების, ტრადიციულ სამოსში ჩაცმული ქალების ფრონტალური პორტრეტების ფიროსმანაშვილის პორტრეტებთან შედარებამ ამ ორ თანადროულ მხატვრულ მოვლენას შორის პირდაპირი იკონოგრაფიული კავშირი გამოავლინა. განსაკუთრებით საინტერესო მსგავსება ვერცხლის ჭურჭლის სიუჟეტურ კომპოზიციებში დროისა და სივრცის პირობითი გადმოცემის ანალიზისას გამოიკვეთა, რაც ფიროსმანაშვილის სცენების ზედროულ ხასიათს ენათესავება. მრავლისმთქმელია ვერცხლის ჭურჭელზე წარმოდგენილი სუფრის სცენების ფიროსმანაშვილის ღხინის სცენებთან შედარება, რაც მიუთითებს, რომ მხატვრის ამ სერიისთვის დამახასიათებელი ამდლებული ხასიათი და კომპოზიციური სტრუქტურა (ფიგურათა განაწილება, პოზები, სუფრის გადმოცემა), რომლებიც აქამდე უმეტესად შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში მოცემულ „სერობათა“ სცენებთან იყო ასოცირებული, XIX-XX ს-ის დასაწყისის ვიზუალური კულტურისთვისაც არის დამახასიათებელი. ვერცხლის ჭურჭლის იკონოგრაფიულ რეპერტუარში ისტორიული პირების გამოსახულებათა სიმრავლემ და ფიროსმანაშვილის ისტორიულ პორტრეტებთან შედარებამ ცხადყო ქალაქურ ფოლკლორში ამ სახეების განსაკუთრებული პოპულარობა და გავრცელებული იკონოგრაფიული ტიპების არსებობა. ვფიქრობთ, რომ ფიროსმანაშვილის ფერწერის ვერცხლის



ჭურჭლის იკონოგრაფიულ სქემებთან შედარების შედეგად გამოვლენილი პირდაპირი პარალელები მნიშვნელოვნად აფართოვებს ჩვენს თვალსაწიერს ფიროსმანაშვილის ფერწერის პირველწყაროთა შესახებ. ვიმედოვნებთ, რომ ამ მიმართულებით წარმოებული შემდგომი კვლევები კიდევ უფრო გაამდიდრებს ჩვენს ცოდნას არა მხოლოდ ფიროსმანაშვილის, არამედ ზოგადად, მხატვრის თანადროული ეპოქის ვიზუალური კულტურის საერთო ხასიათზე.

ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის თავისებურებები საინტერესო კუთხით წარმოაჩინა თანადროულ ფოტოგრაფიასთან შედარებამ. საზიარო ნიშნებს შორის შეიძლება დავასახელოთ ფიროსმანაშვილის პორტრეტების უმეტესობის მსგავსად, ამ პერიოდის სალონური ფოტოპორტრეტების სტატიკური ფრონტალურობა და მათი სრული სიმაღლით წარმოდგენა, სტანდარტული ფერწერული ფონები და ერთგვარი „უნივერსალური“ აქსესუარების არსებობა, რომლებიც ამა თუ იმ ასაკის, სქესის, პროფესიის თუ სოციალური ფენის წარმომადგენლის პორტრეტის „პროგრამის“ განუყოფელი ნაწილი ხდება. საინტერესო ასპექტად გამოიკვეთა ფოტოპორტრეტებში დროისა და სივრცის გადმოცემის თავისებურებაც: პორტრეტირებულები ფოტოგრაფის კამერის წინაშე საგანგებოდ პოზირებენ, როგორც ფიროსმანაშვილის ტილოებზე აღბეჭდვის მოლოდინში გარინდული მოქეიფეები, მოცეკვავეები და ცხოველები. ფოტოპორტრეტებისათვის დამახასიათებელი პარადულობა, სტატიკური ხასიათი და გარკვეული „ზედროულობის ეფექტი“ გარკვეულწილად ხსნის ნიკო ფიროსმანაშვილის ჯგუფური თუ ინდივიდუალური პორტრეტებისთვის ტიპურ ამავე თავისებურებას, რაც თანადროული ვიზუალური კულტურის წინაშე არსებულ საერთო თემატურ-შინაარსობრივ ამოცანებზე მეტყველებს.

ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერის იკონოგრაფიულ-თემატური რეპერტუარის XIX-XXს-ის დასაწყისის ვიზუალური კულტურის კონტექსტში განხილვამ გამოავლინა, რომ მხატვრის შემოქმედების „შუასაუკუნეებრივი“ ხასიათის განმაპირობებელი მრავალი ფაქტორი სწორედ XIX-XX საუკუნეების მიჯნის საერთო ხელოვნების თავისებურებიდან უნდა მომდინარეობდეს. ამავე დროს გამოიკვეთა, რომ მხატვრის ფერწერის ნათესაობა ზემოთ განხილულ დარგებთან არაერთგვაროვანია: თუ „ტფილისურ პორტრეტთან“ მას მხოლოდ ზოგიერთი ზოგადი პრინციპების ერთობლიობა აკავშირებს, მემორიალურ პორტრეტსა და ვერცხლის ჭურჭლის გამოსახულებებთან კონკრეტული თემების,

იკონოგრაფიულის სქემების, კომპოზიციური პრინციპებისა და შინაარსობრივ-სემანტიკური ასპექტების მსგავსება მუდავნდება. ამავე დარგების გვერდით განვიხილავდით ამ პერიოდის ფოტოგრაფიასაც, რომელიც, გარდა იმისა, რომ უშუალოდ წარმოადგენს მხატვრის ზოგიერთი ნამუშევრის პირველწყაროს, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც იმავე ვიზუალურ კანონებს მიყვება და ძველისა და ახალი მხატვრული ტრადიციის თავისებურ სინთეზს ახდენს. მხატვრის თანადროული ვიზუალური კულტურის ეს თავისებურება განსხვავებული რაკურსით წარმოგვიდგენს ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაში შუასუკუნეებრივი ვიზუალური სქემების არსებობას.

არანაკლებ საინტერესო კავშირები გამოკვეთა ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერული მანერისთვის დამახასიათებელი სტილური თავისებურებების შედარებამ როგორც შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების, ასევე XIX-XX ს-ის დასაწყისის ხელოვნებისა და ხელოსნობის ნიმუშთა სტილურ მახასიათებლებთან. ჩატარებულმა კვლევამ რამდენიმე საყურადღებო ასპექტი წარმოაჩინა:

შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების მხატვრული ტრადიციის ჭრილში ანალიზმა გამოკვეთა ფიროსმანაშვილის ორგანული კავშირი როგორც ეროვნული ესთეტიკური ტრადიციისთვის დამახასიათებელ ზოგად ნიშანთვისებებთან, ასევე კონკრეტულ მხატვრულ მოვლენებთან. მხატვრის ფერწერის სპეციფიკური ნიშნები (დეტალების მინიმალიზაცია და შესამაბისად, შორიდან აღქმაზე გათვლილი განზოგადებული ფორმა და კოლორიტი, ფიგურათა დაბალი ჰორიზინტის ხაზით გადმოცემა) მონუმენტალისტის მხატვრულ ხედვაზე მიანიშნებს, რაც მის ფერწერას შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობასთან აკავშირებს. შავ მუშამბაზე ფიროსმანაშვილისეულ ხატვის ძალზე ორიგინალური ტექნიკა კი თავისებურ ანალოგს პოულობს შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის არაერთ ნიმუშთან, სადაც კომპოზიციაში ფონის საფუძვლად გამოყენებისა და მისი ფაქტურის მხატვრულ ელემენტად ჩართვის არაერთი მაგალითი გვხვდება. ფიროსმანაშვილის სურათების კოლორისტული ლაკონიზმის შედარება ქართული შუა საუკუნეების ხელოვნების, კერძოდ კი კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან მკაფიოდ წარმოაჩენს მხატვრის კავშირს საუკუნოვან ფერწერულ ტრადიციასთან, სადაც მრავალფეროვნების შთაბეჭდილება უმეტეს შემთხვევაში რამდენიმე ფერის

აქცენტის ოსტატური გადანაწილებით მიიღწეოდა. არანაკლებ თვალსაჩინოა ფიროსმანაშვილის სურათებისთვის დამახასიათებელ ფორმის სიბრტყობრივი გადმოცემის კავშირი შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობისთვის დამახასიათებელ სიბრტყობრივ ფორმათგანცდასთან. ფერმწერის ხატვის სწრაფი და თავისუფალი მანერა განსაკუთრებულ სიახლოვეს ამჟღავნებს შუა საუკუნეების ქართული ხალხური წრის ნაკლებ „ორნამენტიზირებულ“ ძეგლებთან, რომლებსაც მონასხის ერთგვარი მოუხეშავობა და ლოკალური ფერადოვანი ლაქების გამოყენება ახასიათებს. ის ჰუმანურობა კი, რომლითაც მხატვრის ფუნჯი თანაბარი კეთილშობილებით წარმოჩენს დადებით თუ ურაცოფით პერსონაჟებს, ხალხური მსოფლადქმისთვის დამახასიათებელ უშუალოებას ენათესავება და ამ ნიშნით შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ამ წრის ძეგლების სახისმეტყველებით ტრადიციას აგრძელებს.

ამდენად, ფიროსმანაშვილის მხატვრული მანერის შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების მხატვრული ტრადიციის კონტექსტში განხილვამ, ზოგადეროვნულ ფორმათგანცდასთან ერთად, გამოკვეთა მხატვრის ფერწერის განსაკუთრებული კავშირი შუა საუკუნეების ძეგლების იმ კონკრეტულ ჯგუფთან, რომლებიც სადა, მარტივი, ლაკონური და ნაკლებად ორნამენტიზირებული ფორმათგანცდით ხასიათდება და უმთავრესად ხალხური საწყისებით საზრდობს.

საინტერესოა, რომ ამავე დასკვნამდე მიგვიყვანა ფიროსმანაშვილის შემოქმედების სტილური ნიშნების XIX-XX სს-ის დასაწყისის საეკლესიო მოხატულობების, დაზგური პორტრეტების, საფლავის ქვების და თბილისური ვერცხლის ჭურჭლის ფიგურატიული გამოსახულებების სტილთან შედარებამ. სურათი აქაც არაერთგვაროვანი აღმოჩნდა: თუ რეალისტური ხელოვნების გავლენებით აღბეჭდილი XIX საუკუნის საეკლესიო ხელოვნება ფორმის აგება-მოდელირების რეალისტური მხატვრობისთვის დამახასიათებელი ხერხებითა და ევროპული მხატვრობის პრინციპების სქემატური ინტეგრირებით საკმაოდ დაშორებული ჩანს, ერთი მხრივ, შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის ტრადიციას, ხოლო მეორე მხრივ, ფიროსმანაშვილის ენისთვის დამახასიათებელ ლაკონურ, მონუმენტურ-სიბრტყობრივ მანერას, მეტი კავშირი იკვეთება ამ პერიოდის საერო ხელოვნების დარგებთან.

„ტფილისური პორტრეტების” მსხვილი პლანით გამოსახვა, დაბალი ჰორიზონტის ხაზი, გარკვეული ნაწილების სიბრტყობრივი გადმოცემა და საერთო მონუმენტური იერი შესაძლოა მხატვრის ფერწერის ამავე თავისებურებებს დავუკავშიროთ. ამ ორი ფენომენის სტილური ნიშნების შედარებამ დაგვანახა თვალსაჩინო განსხვავებებიც: „ტფილისური პორტრეტებისთვის” დამახასიათებელი დეტალების, ფაქტურის ზედმიწევნით გამოსახვა უცხოა ფიროსმანაშვილის ლაკონური მანერისთვის, ასევე „ტფილისურ პორტრეტებში” შენიღბული მონასში ყოველთვის მკაფიოდ იკითხება ფიროსმანაშვილის სწრაფი, თავისუფალი მანერით შესრულებულ სურათებზე. ეს ცხადყოფს, რომ ფერმწერისთვის დამახასიათებელი „მინიმალისტური” გამოსახვის ხერხები, თავისუფალი, სწრაფი შესრულებით და გამოსატული ფაქტურული მონასშით, განსხვავდება „ტფილისური პორტრეტების” ზოგჯერ ძალზე სადა და სიბრტყობრივი, თუმცა რეალისტური მანერისგან.

ფიროსმანაშვილის ფერწერა თავისი ფორმათგანცდით გაცილებით ახლოს დგას ამ პერიოდის საფლავის ქვების პორტრეტებთან, რასაც მათი ლაკონური, მონუმენტური, ფორმის განზოგადებული ხასიათი და მასშტაბური ფიგურის სიბრტყეზე მსხვილი პლანით განთავსება განაპირობებს. საფლავის ქვის პორტრეტების ხაზგასმული სიბრტყობრიობა და ხალხური შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი უშუალო გამომსახველობა, საფუძველს გვაძლევს XIX-XX საუკუნის დასაწყისის ეს მხატვრული ფენომენი თანადროულ დარგებს შორის ფიროსმანაშვილის მხატვრობასთან ერთ-ერთ ყველაზე ახლოს მდგომ პარალელად მივიჩნიოთ.

ეფიქრობთ ამავე სტილური ტრადიციის გაგრძელებად შეიძლება განვიხილოთ XIX საუკუნის თბილისური ვერცხლის ჭურჭლის ფიგურატიული გამოსახულებებიც, რომლებიც სრულიად განსხვავებული მასშტაბისა და ფუნქციურ-ტექნოლოგიური სპეციფიკის მიუხედავად, ფორმის მეტწილად სიბრტყობრივი გადმოცემითა და სახისმეტყველების უშუალო, ხალხური ხასიათით ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ამავე ნიშნებთან ამუღავნებს სიახლოვეს.

XVIII საუკუნის მიწურულიდან ქართულ ხელოვნებაში მიმდინარე მხატვრული პროცესების ანალიზმა ცხადყო ამ პერიოდის ვიზუალური

კულტურის სტილური მრავალფეროვნება, რაც შუასაუკუნეებრივი ფორმათგანცდისთვის დამახასიათებელი თავისებურებების რეალისტური ხელოვნების ტენდენციებთან შერწყმას უკავშირდება. აღნიშნული სინთეზი განსხვავებულად ვლინდება სხვადასხვა დარგებში: თუ საფლავის ქვების და ვერცხლის ჭურჭლის გამოსახულებები პირდაპირ აგრძელებს შუა საუკუნეების ქვაზე კვეთილი რელიეფისა და ჭედურობის ტრადიციას, საეკლესიო ხელოვნება მეტწილად შორდება ეროვნულ ფესვებს, ხოლო ამ პერიოდის დაზღურ მხატვრობაში თავს იყრის როგორც ძველი, ისე ახალი ხელოვნების მხატვრული ნიშნები. ვფიქრობთ, რომ თანადროულ დარგებს შორის თვითნასწავლი მხატვრის ფორმათგანცდასთან ყველაზე ახლოს მდგომ მოვლენად შეიძლება გამოვყოთ სიბრტყობრივი, მონუმენტური ფორმებითა და გულუბრყვილო გამომსახველობით გამორჩეული საფლავის ქვების მორთულობა. ამავე ტრადიციას აგრძელებს ამ პერიოდის ვერცხლის ჭურჭლის ფიგურატიული გამოსახულებებიც, თუმცა ამ შემთხვევაში ეს მხატვრული ნიშნები დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების სპეციფიკის შესაბამისადაა ადაპტირებული. ცალკეულ დარგებთან სტილური მსგავსების მიუხედავად, ვფიქრობთ, რომ ფიროსმანაშვილის ფორმათგანცდასა და თანადროულ სახვით ხელოვნებას შორის მსგავსება-განსხვავებებს განსაზღვრავს ის ფაქტორი, თუ რამდენად უშუალოდაა დაკავშირებული XIX-XX საუკუნის დასაწყისის ვიზუალური კულტურის ესა თუ ის დარგი შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ტრადიციებთან. ეს კი, თავის მხრივ, მიუთითებს, რომ სტილური თვალსაზრისით, ფიროსმანაშვილი პირველ რიგში შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების „ხალხური ნაკადის“ ფორმათგანცდის მემკვიდრედ გვევლინება, რომელსაც იგი სავარაუდოდ, ინტუიტიურად, გაუცნობიერებლად აგრძელებს.

იკონოგრაფიული და სტილური ანალიზის შედეგების შეჯამებამ აჩვენა, რომ თუ იკონოგრაფიული თვალსაზრისით ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათების თემატურ-კომპოზიციური სტრუქტურა უმეტესად (შესაძლოა სრულიად გაცნობიერებულად) მხატვრის თანადროული კულტურული კონტექსტიდანაა ნასესხები. სტილური თვალსაზრისით, ფიროსმანაშვილი ინტუიტიურად აგრძელებს შუა საუკუნეების ხალხურ შემოქმედებასთან უშუალოდ დაკავშირებული ხელოვნების მხატვრულ ტრადიციას და მის პირდაპირ

მემკვიდრედ გვევლინება. ვფიქრობთ, ამ თვალსაზრისით მხატვრის „თვითნასწავლობა“, შესაძლოა, გადამწყვეტი ფაქტორიც ყოფილიყო.

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების, როგორც ძველი და ახალი ეპოქების შემაკავშირებელი ფენომენის ადგილსა და როლს განსაზღვრავს კიდევ ერთი ძალზე მნიშვნელოვანი ასპექტი – მისი ტრადიციული გარემოდან ნასაზრდოები ფერწერის თანამედროვე ევროპულ მოწინავე ტენდენციებთან ინტუიტიური თანხვედრა: XIX საუკუნის მიწურულს, ტექნიკური პროგრესითა და სწრაფი ინდუსტრიალიზაციით გამოწვეული გარდატეხების ფონზე ევროპაში მიმდინარე ახალი მხატვრული იდეალების ძიების პროცესში, როდესაც უპირატესობა თვითმყოფად პრიმიტიულ საწყისებს მიენიჭა, ფიროსმანაშვილის მხატვრული სამყაროსთვის დამახასიათებელი უშუალო მსოფლადქმა საუკეთესოდ მიესადაგა ახალი ხელოვნების პროგრესულ ტენდენციებს. ამის უპირველესი მიზეზი მათი „თვითნასწავლობა“ და შესაბამისად, მათ მიერ შექმნილი სახეების გულუბრყვილო გამომსახველობა უნდა ყოფილიყო. ამ და სხვა ნიშნებით მხატვრის შემოქმედება XIX ს-ის ბოლოსა და XX ს-ის დასაწყისის ევროპული ხელოვნების არაერთ პროგრესულ მიმდინარეობას უკავშირება: ქართველი თვითნასწავლი მხატვრის ფერწერა აღმოჩენისთანავე დაუკავშირეს სახელგანთქმული ფრანგი ნაივი მხატვრის – ანრი რუსოს შემოქმედებას, რომლის დეტალიზებული მანერის საპირიპიროდ, ფიროსმანაშვილის ფერწერას მხატვრული ენის მეტი განზოგადებულობა, ფორმის დაუნაწევრებელი ხასიათი და მონუმენტურობა გამოარჩევს. ქართველ მხატვარის ლაკონური, დეტალებისგან დაწურული ფორმა ეხმიანება ფორმის „სისუფთავის“, სისადავის პრობლემას, რომელიც თანამედროვე მხატვრობის ერთ-ერთ უმთავრეს პრინციპად იქცა, მაშინ, როდესაც მისი ფართო მონასში, წერის თავისუფალი მანერა, ერთი ამოსუნთქვით მუშაობა და მასალის ფაქტურის სურათის წყობაში გამოყენება თავისებურად ენათესავება სეზანის, მატისისა და დერენის მუშაობის ინოვაციურ ხერხებს. ამავე კავშირზე მიუთითებს მხატვრის მიერ სხვადასხვა ფერებისთვის მინიჭებული სიმბოლური მნიშვნელობა, რაც თანამედროვე ევროპული მხატვრობის მიმდინარეობებისთვის იყო დამახასიათებელი. იგივე შეიძლება ითქვას ნახატში წარწერების კომპოზიციურ ელემენტად ჩართვზე, რაც ევროპაში პირველად 1911 წელს კუბისტებმა გამოიყენეს.

ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების თავისებურებების ეროვნული მხატვრული ტრადიციის კონტესტში განხილვამ წარმოაჩინა, რომ მხატვრის

ფერწერაში თავმოყრილია მისი გარემოდან ნასესხები ფართოდ გავრცელებული ეიზუალური სქემები და არქექტიპები, ხალხური საწყისებით ნასაზრდოები ძეგლებისთვის დამახასიათებელი უშუალო და ეროვნული იდენტობის განმსაზღვრელი მხატვრული ნიშნები. ფერმწერის ინდივიდუალური ნიჭისა და მხატვრული ხედვის მეშვეობით ხალხური მოტივები კონკრეტულიდან – განზოგადებულ, იდეალიზებულ სახეს იძენს, რაც ფიროსმანაშვილის მიერ შექმნილი მხატვრული სამყაროს ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებას განაპირობებს. ამ ფენომენის მნიშვნელობას ერთიორად ზრდის მისი ფერწერული ხერხების თანადროულ ავანგადულ მხატვრულ ტენდენციებთან ინტუიტიური თანხვედრაც: ცნობიერად თუ არაცნობიერად ფერმწერის შემოქმედებაში საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული ქართული ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ ნიშანთა ერთობლიობა სრულიად „თანამედროვედ“, XIX-XX საუკუნის მიჯნის დაზგური ფერწერის მოწინავე ტენდენციებთან თანხვედრაში წარმოგვიდგება. ვფიქრობთ, ყოველივე ეს განაპირობებს ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების, როგორც მხატვრული ფენომენის საეტაპო მნიშვნელობას, რაც ეროვნული მხატვრული ტრადიციის და ხალხური შემოქმედების უშუალო მემკვიდრე თვითნასწავლ მხატვარს თანადროული ეპოქის უდიდეს შემოქმედთა რიგში აყენებს.

## ბამოყენებული ლიტერატურა

1. **აბესაძე 2014:** აბესაძე ი., ნიკო ფიროსმანის აღქმა ისტორიოგრაფიულ დისკურსში და ფიროსმანოლოგიური კვლევის პერსპექტივა, 5-7 ნომბერი, 2013 საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია “ფიროსმანი და ქართული კულტურა”, მოხსენებათა კრებული, თბილისი, 2014, გვ. 15-28;
2. **აბესაძე 2013:** აბესაძე ი., ყველაფერი ფიროსმანზე, თბილისი, 2013;
3. **აბრამიშვილი 2000:** აბრამიშვილი გ., ირმების სიმბოლიკა ატენის სიონის ტიმპანის რელიეფზე, საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნარკვევები, VI, 2000, 61-67;
4. **აბრამიშვილი 2012:** აბრამიშვილი გ., ატენის სიონი, ადრეული და შუა საუკუნეების ცენტრალურ-გუმბათოვანი ხუროთმოძღვრული ტიპის ისტორიიდან, თბილისი, 2012;
5. **ალადაშვილი, ალიბეგაშვილი, ვოლსკაია, 1966:** Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Вольская А., Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тбилиси, 1966;
6. **ალადაშვილი 1977:** Аладашвили Н., *Монументальная скульптура Грузии (Фигурные рельефы V-XI веков)* Москва, 1977, с. 88-89;
7. **ალადაშვილი 2005:** ალადაშვილი ნ., VIII-IX საუკუნეების ქვაზე კვეთილი რელიეფის ადგილი შუა საუკუნეების ქართული სკულპტურის განვითარებაში, საქართველოს სიძველენი, 7-8, თბილისი, 2005;
8. **ალიბეგაშვილი 1979:** Алибегашвили Г., Светский портрет в Грузинской средневековой монументальной живописи, Тбилиси, 1979;
9. **ანდრიაშვილი 1972:** ანდრიაშვილი, ი., ქართული ყარყარების ხელოვნების აღდგენისათვის, საბჭოთა ხელოვნება, 1972, 3. გვ. 88-91.
10. **ამირანაშვილი 1957:** Истрия Грузинской Монументальной живописи, Тбилиси, 1957
11. **ანთელავა 2004:** ანთელავა ლ., კულტურათა დიალოგი (ფიროსმანის შემოქმედების ერთი ასპექტის შესახებ), ქართული ხელოვნების ნარკვევები III, თბილისი 2004;
12. **ანთელავა 2005:** ანთელავა ლ., კულტურათა დიალოგი მე-20 საუკუნის ქართულ ფერწერაში (ფიროსმანის ‘ქალი ღუდის კათხით’ პიკასოს ‘აბსენტის მოყვარული’), ჟურნ. ენა და კულტურა N 2, თბილისი 2005 ;
13. **ანთელავა 2008:** ანთელავა ლ., სამყაროს სივრცე/დროის კონტინუალური მოდელი ქართულ მხატვრობაში., ვ. პერიოდის სახელობის ქართული ხელოვნების საერთაშორისო სიმპოზიუმი “ქართული ხელოვნება ევროპა და აზიის კულტურათა კონტექსტში, თეზისები, თბილისი, 2008, 97;
14. **არაგონი 1969:** Aragon, L., Lettres Françaises, March 5, 1969
15. **აპაჩინსაკა 1998:** Апачинская Н., Стиль и видение мира Пиросманашвили, каталог выставки в государственном музее искусства народов востока, Москва 1998, с. 14;
16. **არაბული 2002:** არაბული ა., ბაგრატიონთა საგვარეულოს „ღვთისნებითობის“ თეორია და ხალხური სიტყვიერება, ლიტერატურული ძიებანი 2002 №23 (ნაწილი II), <http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-01000-00---off-0period--00-1--0-10-0-0-0---0prompt-10---4---4---0-11--11-en-00---10-help-50--00-3-1-00-0-00-11-1-1utfZz-8-00-0-11-1-0utfZz-8-10&a=d&cl=CL1.28&d=HASH0122cedaaecfe520de36a3d8.4.1>
17. **არაბული 2006:** არაბული ა., სამგლოვიარო პოეზია;



18. არაბული, თათარაიძე 2007: არაბული ა., თათარაიძე ე., „შენდობით მომიხსენიეთ“, თბილისი, 2007;
19. არდაზიანი 1858: Беглый обзор 12 книжек журнала "Заря" с января по декабрь 1858 ბერძენოვისა, ცისკარი, 1859, № 9, გვ. 81-84;
20. არსენიშვილი 2002: არსენიშვილი ი., ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობა, ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, ხელოვნებათმცოდნეობა, 4, (თბილისი, 2002), 15-21;
21. არჩუაძე 1922: არჩუაძე ვ., ნიკო ფიროსმანი. მასალები ბიოგრაფიისთვის, ბახტრიონი, 1922, 16 ოქტ. №15;
22. ასათიანი 1982: ასათიანი გ., სათავეებთან, თბილისი, 1982;
23. ბაგრატიშვილი 1987: ბაგრატიშვილი ქ., ფიროსმანის პერსონაჟთა პროტოტიპების კვალდაკვალ, საბჭოთა ხელოვნება, თბილისი, №3, 1987, გვ. 91-100;
24. ბაუერმაისტერი 1988: Bauermeister Ch. Eckhardt U., *Niko Pirosmanni: Der georgische Maler 1862-1918*. Argon, Berlin 1988;
25. ბელტინგი 2005: Belting H., *Toward an Anthropology of the Image*, in M. WESTERMANN (ed.), *Anthropology of Art*, New Haven 2005, pp. 41-58;
26. ბერიძე 1967: ბერიძე ვ., ძველი ქართველი ოსტატები, თბილისი, 1967;
27. ბერიძე 2007: ბერიძე ვ., *ნიკო ფიროსმანაშვილი*, თბილისი, 2007;
28. ბიჩკოვი 1983: Бычков В., *Об Эстетической значимости Восточно-христианского искусства*, IV меж. симп. по груз. иск Тбилиси, 1983;
29. ბოუნესი 1972: Bowness Bowness A., *Modern European Art*, Thames and Hudson, London, 1972;
30. ბრაილაშვილი 1990: ბრაილაშვილი ნ., ასეთი მახსოვს საქართველო, ეთნოგრაფიული ჩანახატები, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1990;
31. ბუაჩიძე 2009: Buachidze G., *Georgian Painting in the European Context: Niko Pirosmanni, Lado Gudishvili and David Kakabadze*, V. Beridze 1<sup>st</sup> International Symposium of Georgian art, Proceedings, Tbilisi, 2009, pp. 281-284;
32. ბუაჩიძე 2014: ბუაჩიძე გ., სადღეგრძელო თევზით, 5-7 ნოემბერი, 2013 საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია “ფიროსმანი და ქართული კულტურა”, მოხსენებათა კრებული, თბილისი, 2014, გვ. 52-56;
33. ბუთლიაშვილი 1926: ბუთლიაშვილი ვ., ნიკო ფიროსმანი, ჟურნ. “დროშა”, 1926, №5;
34. გედევანიშვილი, ყენია 2008: გედევანიშვილი ე., ყენია მ., სიტყვისა და გამოსახულების ურთიერთმიმართების საკითხისათვის შუა საუკუნეების ხელოვნების ისტორიაში, ვ. ბერიძის სახელობის ქართული ხელოვნების საერთაშორისო სიმპოზიუმი „ქართული ხელოვნება ევროპისა და აზიის კულტურათა კონტექსტში, თეზისები, თბილისი, 2008;
35. გედევანიშვილი, ყენია 2009: Gedevanishvili E., Kenia M., *On the Interrelation of the Word and Image in Medieval Georgian Mural Painting*, V. Beridze 1<sup>st</sup> International Symposium of Georgian art, Proceedings, Tbilisi, 2009, pp. 108-114;
36. გიორგაძე 1997: გიორგაძე ლ., ქალაქური კოსტიუმი ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობაში, საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი, ნარკვევები, თბილისი 1997;
37. გოლანდი 1916: Голланд Г., *Грузинский примитивист*, газ. «Кавказ», 1916, 16, IV;

38. გომელაური, 2009; Gomelauri N., Georgia and Eurasia in the 2<sup>nd</sup> and 2<sup>st</sup> millennia, B.C. – Evidence of Bronze Plastics, V. Beridze 1<sup>st</sup> International Symposium of Georgian art, Proceedings, Tbilisi, 2009, pp. 39-45;
39. გორდეზიანი 1927: გორდეზიანი ბ., ხეღვის ოსტატი; ნიკო ფიროსმანაშვილი, მნათობი, № 3, ტფილისი, 1927;
40. გორდეზიანი 1930: გორდეზიანი ბ., ნიკო ფიროსმანაშვილი, ტფილისი, 1930;
41. გრიგორიანცი 2011: გრიგორიანცი კ., ძველი თბილისის იშვიათი ამბები, თბილისი, 2011;
42. გრიშაშვილი 1927: გრიშაშვილი ი., ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა, თბილისი, 1927;
43. გუდიაშვილი 1922: გუდიაშვილი ლ., ნიკო ფიროსმანი, გაზეთი ბახტრიონი N 10, 1922;
44. დადიანი 1922: დადიანი შ., ფიროსმანი, ახალი ბიოგრაფიული ცნობები, გაზეთი “ბახტრიონი” № 10, 1922;
45. დასადებელი 1901: დასადებელი იოანე ქართველისაი, ათონის ივერთა მონასტრის აღაპები, თბილისი, 1901;
46. დემუსი 1948: Demus O., Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium, London, 194;
47. დიდებუდიძე 2005: დიდებუდიძე მ., ეროვნული ფორმის საკითხი ქრისტიანულ ხელოვნებაში, საქართველოს სიძველენი, 7-8, თბილისი 2005;
48. დიდებუდიძე 2008: დიდებუდიძე მ., კედლის მხატვრობა, ქართული ქრისტიანული ხელოვნება, თბილისი 2008;
49. დოდაშვილი 1832: დოდაშვილი ს., 1832, №1,2;
50. დროება 1980: «დროება», №233, 4 ნომბერი, 1880
51. ესაკია 1927: ესაკია ლ., ახალი მხატვრობა და ნიკო ფიროსმანიშვილი, თბილისი, 1927;
52. ვაჟა-ფშაველა 1956: ვაჟა-ფშაველა ეთნოგრაფია, ფოლკლორი, კრიტიკა, პუბლიცისტიკა, კორექსონდენციები, თბილისი, 1956;
53. ვაჩნაძე 1983: Вачнадзе М., Кахетинская школа живописи XVI века и ее связь с афонской живописью. IV меж. симп. по груз. иск Тбилиси, 1983 ;
54. ველფლინი 1930: Вельфлин Г., Основные понятия истории искусств. Проблема стиля в новом искусстве, Москва-Леннинград, 1930 ;
55. ვირსალაძე 1955: Вирсаладзе Т., Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, Ars Georgica 4, Тбилиси, 1955, 169-232;
56. ვირსალაძე 1959: Вирсаладзе Т., Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма, Ars Georgica 5, Тбилиси, 1959, 163-204;
57. ვირსალაძე 1963: Вирсаладзе Т., Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо Крихи, Ars Georgica 4, Тбилиси, 1963, 107-170 ;
58. ვირსალაძე 1984: ვირსალაძე თ., ატენის სიონის მოხატულობა, თბილისი, 1984;
59. ვირსალაძე 2007: Вирсаладзе Т., Грузинская средневековая монументальная живопись, Национальный научный центр по истории грузинского искусства и охране памятников им. Г. Н. Чубинашвили, Тбилиси, 2007;
60. ვოლინსკი 1963: ვოლინსკი ლ., „ამიერკავკასიის ფერები – ახალი სამყარო“, 1963, №9;
61. ვოლსკაია 1988: Вольская А., Росписи пещерных монастырей Давид гареджи, კრებულში „გარეჯი“, 1988;

62. ვოლსკაია, ბუჩუკური 1990: ვოლსკაია ა., ბუჩუკური მ., მეცნიერული ასლი-რეკონსტრუქცია და მისი როლი შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის შესწავლაში (დავით-გარეჯის დოდოს რქის მონასტრის IX ს. მხატვრობის მაგალითზე), კრებულში: სპექტრი, 2, თბილისი, 1990, გვ. 53-63;
63. ზდანევიჩი 1922: ზდანევიჩი კ., ნიკო ფიროსმანაშვილი, გაზ. „ბახტრიონი“, 1922, 28. VIII, №8;
64. ზდანევიჩი 1964: Зданевич К., Нико Пиросманашвили, Москва, 1964;
65. ზდანევიჩი 1965: ზდანევიჩი კ., ნიკო ფიროსმანიშვილი, თბილისი, 1965;
66. ანდრიაშვილი, თავაძე 1963: ანდრიაშვილი ი., თავაძე ფ., ჭედური ხელოვნების ტრადიციების აღდგენისათვის, // საბჭოთა ხელოვნება. 1963. 10, გვ.59-64
67. თარიშვილი 1922: თარიშვილი ნ., ნიკო ფიროსმანის წერილი ქიზიყიდან, გაზეთი „ბახტრიონი“, № 24, 1922;
68. თოიძე 1916: თოიძე მ., ნიკო ფიროსმანაშვილი და მისი ნახატები, „სახალხო ფურცელი“, 1916, 21 მაისი;
69. თუგენჰოლდი 1926: Тугенхольд Я., Самородок Грузии, газ. «Заря Востока», 1926, 12, XI, №1299;
70. თუმანიშვილი 2001: თუმანიშვილი დ., ნიკო ფიროსმანაშვილის პატარა მეთევზე, წერილები ნარკვევები, გამომცემლობა „წმინდა ნინო“, თბილისი 2001, 170-196;
71. თუმანიშვილი 2005: თუმანიშვილი დ., საქართველო. ეპოქათა გასაყარი, ქართული მოდერნიზმი, თბილისი, 2005;
72. იაშვილი 1974: იაშვილი მ., მასალები საქართველოს სოციალურ-ეკონომიკური ისტორიისათვის (მზითვის წიგნები), თბილისი, 1974
73. ივერია 1900: ივერია, №76, 1900 6 აპრილი
74. ილიაზდ 1978: Iliazd, Centre Georges Pompidou, Paris, 1978;
75. იოსებძე 1989: Иосебидзе Дж., Роспись Ачи – Памятник грузинской монументальной живописи конца XIII века, «Месნიереба», Тбилиси, 1989;
76. კაკაბაძე 1926: კაკაბაძე დ., ხელოვნება და სივრცე. პარიზი, 1924-25 წლები, პარიზი 1926;
77. კაკაბაძე 2009: კაკაბაძე გ., გრიგოლ რობაქიძე და ნიკო ფიროსმანი, 2009, [http://artgeorgia.blogspot.com/2009/05/blog-post\\_29.html](http://artgeorgia.blogspot.com/2009/05/blog-post_29.html);
78. კამენსკი 1981: კამენსკი ა., ფიროსმანის სტილის საწყისები, საბჭოთა ხელოვნება, № 12, 1981, გვ. 51-59;
79. კვაჭატაძე 2005: კვაჭატაძე ე., ნიაბის ეკლესიის 1682 წლის რელიეფი, საქართველოს სიძველენი, 7-8, თბილისი 2005;
80. კვაჭატაძე 2005: კვაჭატაძე ე., გვიანი შუა საუკუნეების ეკლესიათა საფასადო სკულპტურა (ანანურის, საგარეჯოს პეტრე-პავლეს, ყინცვისის „გიგოს საყდრის“ ტაძართა რელიეფები). დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბილისი, 2005;
81. კლდიაშვილი 2005: კლდიაშვილი ა., წეროს გამოსახულების სიმბოლური მნიშვნელობის შესახებ მტკვარ-არაქსის კულტურაში, საქართველოს სიძველენი 7-8, 2005, გვ. 11-20;
82. კობიაშვილი 2004: კობიაშვილი ნ., ჩვენ ვეძებთ ფიროსმანს, თბილისი 2004;
83. კოდუა 2001: კოდუა ე., სოციოლოგიური და სოციალურ-ფილოსოფიური ნააზრევი XX საუკუნის პირველი ნახევრის საქართველოში, თბილისი 2001, 157;
84. კოტეტიშვილი 1925: კოტეტიშვილი ვ., ქართული ლიტერატურის ისტორია XIX საუკუნიდან დღევანდლამდე, თბილისი 1925 ტ. I-II

85. **კოშორიძე 2010:** კოშორიძე ი., ახალი ცნობები საქართველო-ირანის ურთიერთობათა შესახებ, არქიტექტურა და სახვითი ხელოვნება XVI-XVII სს, თბილისი, 2010; გვ. 41-58;
86. **კოშორიძე 2011:** ახალი ცნობები საქართველო-ირანის ურთიერთობათა შესახებ/საქართველო-ირანის კულტურულ ურთიერთობათა ისტორიიდან, არქიტექტურა და სახვითი ხელოვნება, XVI-XVII საუკუნეები, თბილისი, 2011, გვ. 41-58
87. **კუზნეცოვი 1975:** Кузнецов Э., Пиросмани, «Искусство», 1975;
88. **კუზნეცოვი 1980:** Кузнецов Э., Нико Пиросмани, «Аврора», 1980;
89. **კუზნეცოვი 1983:** Кузнецов Э., О трактовке пространства в искусстве Нико Пиросманашвили, IV меж. симп. по груз. иск Тбилиси, 1983;
90. **კუზნეცოვი 1983:** Кузнецов Э., Искусство Нико Пиросманашвили как явление «третьей культуры», Примитив и его место в художественной культуре нового и новейшего Времени, Москва, 1983, 108-111;
91. **კუზნეცოვი 1983:** Kusnetsow E., Niko Pirosmeni, Aurora-Kunstverlag, Leningrad, 1983;
92. **კუზნეცოვი 1984:** Кузнецов Э., Пиросмани, Ленинград, 1984;
93. **კუზნეცოვი 1999:** Kuznetsov E., The life and Art of Niko Pirosmeni, National Treasures of Georgia, London, 1999;
94. **კუზნეცოვი 2014:** კუზნეცოვი, ცის ფერი ნიკო ფიროსმანაშვილის ხელოვნებაში, 5-7 ნოემბერი, 2013 საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია “ფიროსმანი და ქართული კულტურა”, მოხსენებათა კრებული, 2014, გვ. 329-234;
95. **კურიგერი 1995:** Curiger B., (Hrsg.): Zeichen und Wunder. Niko Pirosmeni (1862-1918) und die Kunst der Gegenwart. Cantz, Künsnacht/Ostfildern, 1995;
96. **კუცია 1984:** კუცია კ., ამქრები XVII-XVIII სს საქართველოს ქალაქებში, თბილისი, 1984;
97. **ლადნერი 1992:** Ladner G., Handbuch des Fruechristliches Symbolik, Besler Verlag, 1992;
98. **ლეონიძე 1922:** ლეონიძე გ., ფიროსმანი სარდაფებში, ფიროსმანის უკანასკნელი დღე, გაზ. “ბახტრიონი”, 1922, 28. VIII, №8;
99. **ლეონიძე 1931:** ლეონიძე გ., ცხოვრება ფიროსმანისა, „მნათობი“, 1931, №3;
100. **ლეონიძე 1938:** ლეონიძე გ., ცხოვრება ფიროსმანისა, „მნათობი“, 1938 №6;
101. **ლეონიძე 1990:** ლეონიძე გ., ნატურის ხე, გამომცემლობა „მერანი“, 1990;
102. **ლეჟავა 2005:** ლეჟავა ს., ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის, „სპექტრი“ 2005;
103. **ლეჟავა 2004:** ლეჟავა ს., ქართული ხალხური ხითხურობის აღნაგობის კანონზომიერებანი და ორნამენტული სისტემები (XIX–XX სს. დასაწყისი), ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი, თბილისი, 2004;
104. **ლეჟავა 2014:** ლეჟავა ს., ნიკო ფიროსმანაშვილი და ტრადიციული ხალხური ხელოვნება, 5-7 ნოემბერი, 2013 საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია “ფიროსმანი და ქართული კულტურა”, მოხსენებათა კრებული, თბილისი, 2014, გვ. 101-106;
105. **ლორთქიფანიძე 1973:** ლორთქიფანიძე ი., ნაბახტვეის მხატვრობა, მეცნიერება, თბილისი, 1973;
106. **ლორთქიფანიძე 1992:** Лордкипанидзе И., Роспись Цаленджиха, Тбилиси, 1992;
107. **მაკალათია 1934:** მაკალათია ს., ფშავი, თბილისი, 1934;

108. **მამაიაშვილი 2005:** მამაიაშვილი ი., გელათის მონასტრის ღვთისმშობლის ტაძრის XVI ს-ის მხატვრობა, თბ., 2005, ავტორეფერატი;
109. **მამაიაშვილი 1991:** Мамаиашвили И., Роспись Табакини. Народная струя в грузинской монументальной живописи позднего средневековья, Тбилиси 1991;
110. **მამაიაშვილი 2009:** Mamaiashvili I., Post Byzantine tendencies in the 16<sup>th</sup> century Georgian Mural Painting, Vakhtang Beridze 1<sup>st</sup> International Symposium of Georgian art, Proceedings, Tbilisi, 2009, pp. 140-145;
111. **მამაცაშვილი-ბადრიძე 1854:** მამაცაშვილი-ბადრიძე, Будущая грузинская писательница, Кавказ, 1854, №56;
112. **მანია 2010:** მანია მ., თბილისი – ეზოიანი სახლების უნიკალური სისტემა, ურბანული მეტეოროლოგიის დაცვა: ძველი თბილისის იდენტობა და სული, კონფერენციის მასალები, 2010 წლის 3-6 ივნისი, თბილისი, 2010 გვ. 9-15;
113. **მარსაგიშვილი 2014:** მარსაგიშვილი გ., საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაცული ალექსანდრე მამუჩარაშვილის პორტრეტი, 5-7 ნოემბერი, 2013 საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია „ფიროსმანი და ქართული კულტურა“, მოხსენებათა კრებული, თბილისი, 2014, გვ. 107-110;
114. **მარჯანიშვილი 1923:** მარჯანიშვილი კ., გაზ. „რუბიკონი“, 1923, 18 თებერვალი;
115. **მატისი 1969:** მატისი ა., ფერწერა, ქანდაკება, გრაფიკა, წერილები, 1969;
116. **მაჩაბელი 2008:** მაჩაბელი კ. ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაფეხვარები, თბილისი, 2008;
117. **მაჭავარიანი 1969:** მაჭავარიანი ელ., შოთა რუსთაველის პორტრეტი ე.წ. ზაზასეული „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერიდან. პალეოგრაფიული ძიებანი, №11, ტბილისი, 1969;
118. **მაძღარაშვილი 1970:** მაძღარაშვილი ა., ფიროსმანაშვილის სახლმუზეუმი, თბილისი 1970;
119. **მაძღარაშვილი 1992:** მაძღარაშვილი ა., ფიროსმანის გარემო, გამომცემლობა „მერანი“, თბილისი, 1992;
120. **მგალობლიშვილი 2014:** მგალობლიშვილი ა., საეკლესიო მხატვრობის თავისებურებები საქართველოში მე-20 საუკუნის დასაწყისში (1900-1921), საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია „ფიროსმანი და ქართული კულტურა“, 5-7 ნოემბერი, 2013, მოხსენებათა კრებული, თბილისი, 2014, გვ. 121-128;
121. **მეთიუსი 1997:** Mathews, T. F., Religious Organization and Church Architecture, The Glory of Byzantium, New York, 1997;
122. **მენტეშაშვილი 1922:** მენტეშაშვილი ე., ნიკო ფიროსმანი, „ბახტრიონი“, 1922, №7;
123. **მესხი 1958:** მესხი ს., წერილები თეატრის შესახებ, თბილისი 1958;
124. **მექმარიასვილი 2009:** Medzmariashvili M., The art of Pirosmeni in the framework of the European Avant-garde, V. Beridze 1<sup>st</sup> International Symposium of Georgian art, Proceedings, Tbilisi, 2009, pp. 284-288;
125. **მილერი 1888:** В. Миллер, Археологические экскурсии, МАК, I (1888), გვ. 8-22;
126. **მირზაშვილი 2010:** მირზაშვილი თ., ფიროსმანი, თბილისი, 2010;
127. **მოგონებანი ფიროსმანზე,** თბილისი, 1986;????????????????
128. **მულენი 1969:** Moulenne R. J., „Monde“, 1969, 27 mars;
129. **ნადირაძე 1996:** ნადირაძე ე., საქართველოს ზოომორფული ძეგლები თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1996;

130. **ნადირაძე 1998:** ნადირაძე ე., მემორიალურ ძეგლთა სიმბოლიკა, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1998;
131. **ნიკო ფიროსმანი მოსკოვში,** რედაქციის წერილი, ჟურნალი „რუბიკონი“ 13, ტფილისი 1923;
132. **ნიუცმანი 1975:** Nützmänn A., Niko Pirosmanni. Henschelverlag, Berlin, 1975;
133. **ორბელიანი 1860:** ორბელიანი გ.102;
134. **ოქროპირიძე 1997:** ბოჭორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, დისერტაცია ხელოვნების კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბილისი, 1997;
135. **პაპაშვილი 2012:** პაპაშვილი გ., ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათის ენა და ფოტოგრაფია, ARS Georgica, სერია B., 2012, [http://georgianart.ge/index.php?option=com\\_content&view=article&id=129%3A2012-07-30-16-31-10&catid=42%3A2010-12-03-16-05-33&Itemid=91&lang=ka](http://georgianart.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=129%3A2012-07-30-16-31-10&catid=42%3A2010-12-03-16-05-33&Itemid=91&lang=ka);
136. **პაპაშვილი 2014:** პაპაშვილი გ., ფიროსმანის შემოქმედება იკონოლოგიურ ჭრილში, 5-7 ნომბერი, 2013, საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია „ფიროსმანი და ქართული კულტურა“, მოხსენებათა კრებული, თბილისი, 2014, გვ. 133-140;
137. **ფიროსმანი 1862-1818: Pirosmanni 1862 –1818.** Musée des Beaux-Arts de Nantes, Edition MeMo, Nantes, 1999;
138. **პოსპელოვი 1983:** Поспелов Г., Ларионов и Пиросманашвили. К вопросу о судьбах примитива в искусстве новейшего времени, IV меж. симп. по груз. иск Тбилиси, 1983;
139. **პრივალოვა 1977:** პრივალოვა ე., Привалова Э., Павниси. Мецниереба, Тбилиси , 1977;
140. **პრივალოვა 1980:** პრივალოვა ე., Привалова Э., Роспись Тимотесубани, Мецниереба, Тбилиси, 1980;
141. **რაიკენი 1998:** Ryken L., Wilhoit J. C. Longman T., Dictionary of Biblical Imagery, InterVarsity Press, USA, 1998;
142. **რეხვიაშვილი 1956:** რეხვიაშვილი, ნ. ვერცხლის ქართული ჭურჭელი, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე. თბილისი, 1956. - ტ.19, გვ. 195-214.
143. **რობაქიძე 1922:** რობაქიძე გ., ნიკო ფიროსმანი, გაზ. „ბახტრიონი“, 1922, 28. VIII, №8;
144. **როინაშვილი 2007:** ალექსანდრე როინაშვილი, პირველი ქართველი მესურათხატე, წიგნი მეორე, თბილისი, 2007;
145. **სარაბიანოვი 1983:** Сарабянов Д., Нико Пиросманашвили среди Русских художников на выставке «Мишень», IV меж. симп. по груз. иск Тбилиси, 1983;
146. **სარაბიანოვი 1987:** სარაბიანოვი დ., ნიკო ფიროსმანაშვილი და რუსი მხატვრები, საბჭოთა ხელოვნება, თბილისი, №3, 1987, გვ. 101-107;
147. **საყვარელიძე 1987:** საყვარელიძე თ., XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა, თბილისი, 1987;
148. **სახოკია 1940:** სახოკია თ., მიცვალებულთა კულტი სამეგრელოში. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისთვის, III, თბილისი, 1940;
149. **სტრიგალევი 1989:** Стригалева А., Пиросмани и фотография, Мир Фотографии, «Планета», Москва, 1989, 59-66
150. **სუდეიკინი 1919:** სუდეიკინი ს., ქართული გამოფენა, საქართველო, 1919, № 115;

151. **სულხანიშვილი 2004:** სულხანიშვილი ე., საფლავის ქვის გადასაფარებლები, აკად. შალვა ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნარკვევები IX, თბილისი, 2004. გვ. 104-112;
152. **სხირტლაძე 1985:** სხირტლაძე ზ., საბერძენის ფრესკული წარწერები, მეცნიერება, 1985
153. **სხირტლაძე 1997:** Skhirtladze Z., Early Medieval Georgian Monumental painting: Establishment of the system of church decoration, Oriens Christianus, 81, 1997, pp. 169-206;
154. **სხირტლაძე 2008:** სხირტლაძე ზ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა – თელოვანის ჯვარიპატიოსანი, თბილისი, 2008;
155. **სხირტლაძე 2009:** სხირტლაძე ზ., ოთხთა ეკლესიის ფრესკები, თბილისი 2009;
156. **ტაბატაძე 2009:** Tabatadze T., For the definition of certain features of modernist artistic cafes. On ideological conceptual language of “Qimerioni” paintings, Vakhtang Beridze 1st international symposium of Georgian culture, Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures, Proceedings, 2009, pp. 302-309;
157. **ტაბიძე 1957:** ტაბიძე ტ., წერილები, ნარკვევები, თბილისი, 1957;
158. **ტაბიძე 1922:** ტაბიძე ტ., ნიკო ფიროსმანი, გაზ. „ბახტრიონი“, 1922, 28. VIII, №8, გვ. 1-2;
159. **უვაროვი 2001:** Уваров А., Христианская Символика, Москва, Издательство Университета Истории Культуры, 2001;
160. **უმიკაშვილი 1937:** უმიკაშვილი პ., ხალხური სიტყვიერება, ტფ. 1937, გვ.112;
161. **უსპენსკი 1989:** Успенски Л., Богословие иконы православной церкви, Ленинград, 1989;
162. **ფანცხავა 1988:** ფანცხავა ლ. კოლხური კულტურის მხატვრული ხელოვნობის ძეგლები. თბ., 1988;
163. **ქართული მწერლობა 1997:** ქართული მწერლობა, ტ. 9, თბილისი, 1997;
164. **ქიქოძე 1985:** ქიქოძე გ., წერილები, ესსეები, ნარკვევები, თბილისი „მერანი“, 1985;
165. **ყენია 2005:** ყენია მ., ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიის თავდაპირველი მხატვრობა: ბოლოდროინდელი აღმოჩენები, საქართველოს სიძველენი, 7-8, თბილისი 2005;
166. **ყენია 2012:** თბილისელი ოქრომჭედლების შემოქმედება (გიორგი ხანდამაშვილი, ძმები თომა და ამბროსი ჯიქიები), ელექტრონული ჟურნალი ARC GEORGICA სერია B. 2012, [http://www.georgianart.ge/index.php?option=com\\_content&view=article&id=116&Itemid=&ed=9;](http://www.georgianart.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=116&Itemid=&ed=9;)
167. **შანშაშვილი, ნარიმანიშვილი 1989 :** შანშაშვილი, ნარიმანიშვილი გ., მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული ერთი რიტუალის სემანტიკა, ძეგლის მეგობარი, 1989, №1, გვ. 56-62;
168. **შანშიაშვილი 2012:** შანშიაშვილი ა., ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება და ქართული ხელოვნების მხატვრული ტრადიცია, ელექტრონული ჟურნალი ARC GEORGICA სერია B. 2012, [http://www.georgianart.ge/index.php?option=com\\_content&view=article&id=116&Itemid=&ed=9;](http://www.georgianart.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=116&Itemid=&ed=9;)
169. **შანშიაშვილი 2009:** Shanshiashvili A., Tradition and Modernity in the Art of Niko Piroshmanashvili V. Beridze 1st International Symposium of Georgian art, Proceedings, Tbilisi, 2009, pp. 316 – 321;

170. **შანშიაშვილი 2011:** Shanshiashvili A., Medieval Artistic Principles in the Art of Niko Piroshmanashvili, 2<sup>nd</sup> international Symposium of Georgian Culture “The Caucasus: Georgia on the crossroads. Cultural exchange across the Europe and Beyond”, November 2-9, 2–9, Florence, Italy, Proceedings, Tbilisi 2011, pp. 158-161;
171. **შანშიაშვილი 2011:** Shanshiashvili A., Shared Imagery: Niko Piroshmanashvili’s Art and the Gravestone Decoration System, MA and Phd students second International research Conference: “Arts Science, Practice, Management”, 23-25 May, 2011, Tbilisi, Georgia, Proceedings, pp.-104-110;  
[http://www.iliauni.edu.ge/files/pdf/ARTS\\_SCIENCE\\_PRACTICE\\_MANAGEMENT.pdf](http://www.iliauni.edu.ge/files/pdf/ARTS_SCIENCE_PRACTICE_MANAGEMENT.pdf)
172. **შანშიაშვილი 2013:** შანშიაშვილი ა., ძველი თბილისური ტიპაჟები და თანადროული პორტრეტი, ისტორიული თბილისი – კულტურული ასპექტები, თბილისი, 2013, გვ. 65-72;
173. **შანშიაშვილი 2014:** შანშიაშვილი ა., ნიკო ფიროსმანაშვილის პორტრეტთა იკონოგრაფია და მათი თანადროული კონტექსტი, 5-7 ნოემბერი, 2013 საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია “ფიროსმანი და ქართული კულტურა”, მოხსენებათა კრებული, 2014, გვ. 234-244;
174. **შეგარდნაძე 1922:** შეგარდნაძე დ., ბიოგრაფიული ცნობები, გაზ. „ბახტრიონი“, 1922, 28. VIII, №8;
175. **შეგიაკოვა 1983:** Шевякова Т., Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тбилиси, 1983;
176. **შილერი 1972:** Schiller G., Iconography of Christian Art, Vol. 2 New York, 1972;
177. **შმერლინგი 1962:** Шмерлинг Р., Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962 . с. 245;
178. **ჩიხლაძე 1993:** ჩიხლაძე ნ., მხატვრულ-სტილისტიკური ტენდენციები გვიანფეოდალური პერიოდის კედლის მხატვრობაში (გელათის წმ. გიორგის ეკლესიის XVI ს. მოხატულობის მაგალითზე), თბილისი, 1993, ავტორეფერატი;
179. **ჩოდრიშვილი 1927:** ჩოდრიშვილი 1927: ჩოდრიშვილი მ., „ჩემი თავგადასავალი“, 1927, სახელგამი, 71;
180. **ჩუბინაშვილი 1936:** ჩუბინაშვილი გ., ქართული ხელოვნების ისტორია, I, თბილისი, 1936;
181. **ჩუბინაშვილი 1959:** Чубинашвили Г, Н., Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959;
182. **ჩუბინაშვილი 1956:** Чубинашвили Г, Н., Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959;
183. **ჩხეიძე 1990:** ჩხეიძე ა., ფოტოგრაფია ფიროსმანის შემოქმედებაში, “ხელოვნება”, 1990, №8, 98-109;
184. **ციციშვილი 1993:** ციციშვილი მ., XIX საუკუნის პირველი ნახევრის „ტფილისური პორტრეტის სკოლა, ხელოვნებათმცოდნეობის ხარისხის მოსაპოვებლად, თბილისი, 1993;
185. **ციციშვილი, ჭოღოშვილი 2013:** ციციშვილი მ., ჭოღოშვილი ნ., ქართული მხატვრობა – განვითარების ისტორია XVIII-XX საუკუნეები, თბილისი, 2013;
186. **ძუცოვა 1984:** Дзуцова, И., Народное направление в грузинской станковой живописи второй половины XVIII - XIX веков. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Тбилиси – 1984;



187. **წერეთელი 2009.** Tsereteli M., Colchian ritual Axe (Semantics and artistic style), V. Beridze 1<sup>st</sup> International Symposium of Georgian art, Proceedings, Tbilisi, 2009, pp. 45-50;
188. **წურწუშია 2013:** წურწუშია რ., მუსიკალური თბილისი: წარსული და თანამედროვეობა, ისტორიული თბილისი – კულტურული ასპექტები, თბილისი, 2013, გვ. 83-88;
189. **ჭავჭავაძე 1991:** ჭავჭავაძე ი., თხზულებანი, ტ. V, თბილისი, 1991; 451-465;
190. **ჭარხალაშვილი 2014:** ჭარხალაშვილი ქ., პროექტი „ფიროსმანის საფლავის ძიება და ექსპერტიზა“, 5-7 ნოემბერი, 2013 საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია „ფიროსმანი და ქართული კულტურა“, მოხსენებათა კრებული, 2014, გვ. 289-294;
191. **ჭოღოშვილი 2013:** ჭოღოშვილი ნ., თბილისი ქართულ მხატვრობაში, ისტორიული თბილისი – კულტურული ასპექტები, მოხსენებათა კრებული, თბილისი, 2013, გვ. 49-56;
192. **ხანიაშვილი 1962:** ხანიაშვილი კ., მასსოვს ფიროსმანი, სარაჯიშვილი, გაზ: „სოფლის ცხოვრება“ 1962, 19 იანვარი;
193. **ხიდაშელი 2004:** ხიდაშელი მ., ირმის ხატი ქართულ კულტურაში, ქართული კულტურისა და ხელოვნების სათავეებთან, თბილისი, 2010; გვ. 415-432;
194. **ხომერიკი 2004:** ხომერიკი მ., გენეალოგიურ-ბიოგრაფიული ძიებანი – ფიროსმანი, თბილისი, 2004;
195. **ხოსროშვილი 2014,** ხოსროშვილი თ., მთაწმინდის მამადავითის მოხატულობის თავისებურებანი, საქართველოს სიძველენი, №16, 2014, გვ. 198-213;
196. **ხოშტარია 1974:** ხოშტარია გ., XIX საუკუნის ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, “მაცნე” ისტორიის არქეოლოგიის ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების სერია, 1974, №4, 149-157;
197. **ხოშტარია, ხუსკივაძე 1977:** Хоштария Г., Хускивадзе Ю., Этапы становления Новой грузинской живописи, II меж. симп. по груз. иск Тбилиси, 1977;
198. **ხოშტარია 1977:** Хоштария Г., Свообразие построения картин Пиросманашвили, II меж. симп. по груз. иск Тбилиси, 1977;
199. **ხოშტარია 1980:** Хоштария Г., Вопросы Генезиса Творчества Нико Пиросманашвили, Литературная Грузия, 1980, 204-214;
200. **ხოშტარია 1985:** Хоштария Г., Творчество Пиросманашвили и его место в новой грузинской живописи, Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Тбилиси, 1985;
201. **ხოშტარია 1989:** ხოშტარია გ., ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ადგილი ახალი დროის ქართულ მხატვრობაში, „სპექტრი“ 1989. №1, 78-83;
202. **ხოშტარია 2003:** ხოშტარია გ., ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრული მეთოდი, CD, თბილისი 2003 ;
203. **ხოშტარია 2008:** ხოშტარია გ., ბინარული ოპოზიცია ნიკო ფიროსმანაშვილისა და მოდერნიზმის მხატვრობაში, ვ. ბერიძის სახელობის ქართული ხელოვნების საერთაშორისო სიმპოზიუმი „ ქართული ხელოვნება ევროპისა და აზიის კულტურათა კონტექსტში, თეზისები, თბილისი, 2008, 96-97;
204. **ხოშტარია 2014:** ხოშტარია გ., შეფასებითი მსჯელობა და ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება, 2013 საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია „ფიროსმანი და ქართული კულტურა“, მოხსენებათა კრებული, 2014, გვ. 317-320;

205. **ხუნდაძე 1999:** ხუნდაძე თ., ბიბლიურ წინასწარმეტყველთა (დანელი და იონა) სასწაულებრივი ხსნის თემები X ს-ის ქართულ ქვაზე კვეთილ რელიეფებზე. ლიტერატურა და ხელოვნება, თბილისი, 1999 №1, გვ. 106-120
206. **ხუნდაძე 2005:** ხუნდაძე თ., ორჯალარის რელიეფი ისტორიულ პირთა კურთხევის გამოსახულებით, საქართველოს სიძველენი, 7-8, თბილისი 2005, გვ. 105;
207. **ხუნდაძე 2009:** Khundadze T., Images of historical Persons in Georgian Architectural Sculpture of the Middle Ages (6<sup>th</sup> through 11<sup>th</sup> century), V. Beridze 1<sup>st</sup> International Symposium of Georgian art, Proceedings, Tbilisi, 2009, pp. 52-59;
208. **ხუსკივაძე 1983:** Хускивадзе Ю., Роспись церкви в Чала и некоторые вопросы позднесредневековой Грузинской монументальной живописи, IV меж. симп. по груз. Иск. Тбилиси, 1983;
209. **ხუსკივაძე 1982:** ხუსკივაძე ი., XVI საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიიდან, საბჭოთა ხელოვნება, 1982, №11, 109-123;
210. **ხუსკივაძე 1992:** ხუსკივაძე ი., გვიანი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის ერთი ასპექტი, ხელოვნება, 1992, №5-6, 16-34;
211. **ხუსკივაძე 2003:** ხუსკივაძე ი., ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუასაუკუნეების “ხალხური” მოხატულობანი, თბილისი, 2003 ;
212. **ხუსკივაძე 2007:** ხუსკივაძე ლ., ხახულის კარედი ხატი, თბილისი, 2007;
213. **ჯანაშვილი მ., ა.ს. როინაშვილი,** „ცნობის ფურცელი“ №535, 1898, 18 მაისი;
214. **ჯანჯალია 1994:** ჯანჯალია მ., წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლი ბოდბის ტაძრის მოხატულობაში, დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბილისი, 1994 ;
215. **ჯორჯაძე 1911:** თხზულებანი, ტ, IV, ტფილისი 1911;
216. **ჯორჯაძე 1989:** წერილები, თბილისი, 1989;
217. **ჰარტმანი 1976:** ჰარტმანი თ., გაზეთი ერთობა, თავიდან დაბეჭდა ვ. სიღამონიძემ უურ. საბჭოთა ხელოვნება 1976, № 1;
218. **ჰაფტმანი 2000:** Haftmann W., *Malerei im 20.Jahrhundert*, Prestel Muenchen-London- New York, 2000.

**ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი  
ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ინსტიტუტი**

**ანა შანშიაშვილი**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის  
მოსაკრებლად წარმოდგენილი

**დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ი ს**

**ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება და ქართული სახვითი  
ხელოვნების ტრადიციები**

**ი ლ უ ს ტ რ ა ც ი ე ბ ი**

სამეცნიერო ხელმძღვანელები:

**ზაზა სხირტლაძე,**

ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი, თსუ ხელოვნების ისტორიისა  
და თეორიის ინსტიტუტის პროფესორი

**ნინო სიმონიშვილი,**

ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი

თბილისი

2015



1. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ხუთი თავადის ქეიფი



2. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ქეიფი მეარღნე დათიკო ზემელთან



3. ნიკო ფიროსმანაშვილი, კახეთის ეპოსი



4. ნიკო ფიროსმანაშვილი, კახეთის ეპოსი, დეტალი



5. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ქეიფი რთველის დროს



6. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ოჯახური კამპანია



7. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ქეიფი ვაზის ტალავერში



8. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ქალაქელების ქეიფი ტყეში



9. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ქეიფი



10. ნიკო ფიროსმანაშვილი, გვიმრაპეების ქეიფი



11. ნიკო ფიროსმანაშვილი, გვირგვინების ქეიფი



12. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ხუთი მოქალაქის ქეიფი





13. ნიკო ფიროსმანაშვილი, კორჯანისი



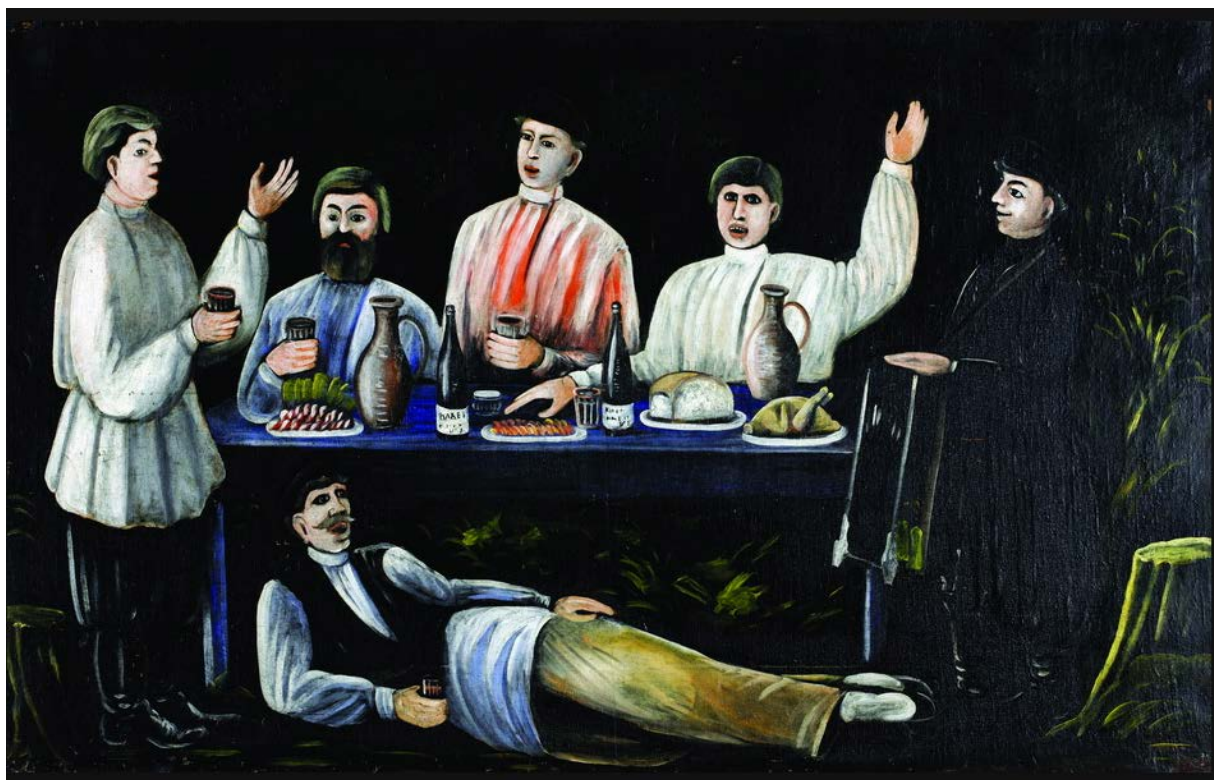
14. ნიკო ფიროსმანაშვილი, სამი თავადის ქეიფი მინდვრად



15. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ოჯახური არიოდანა



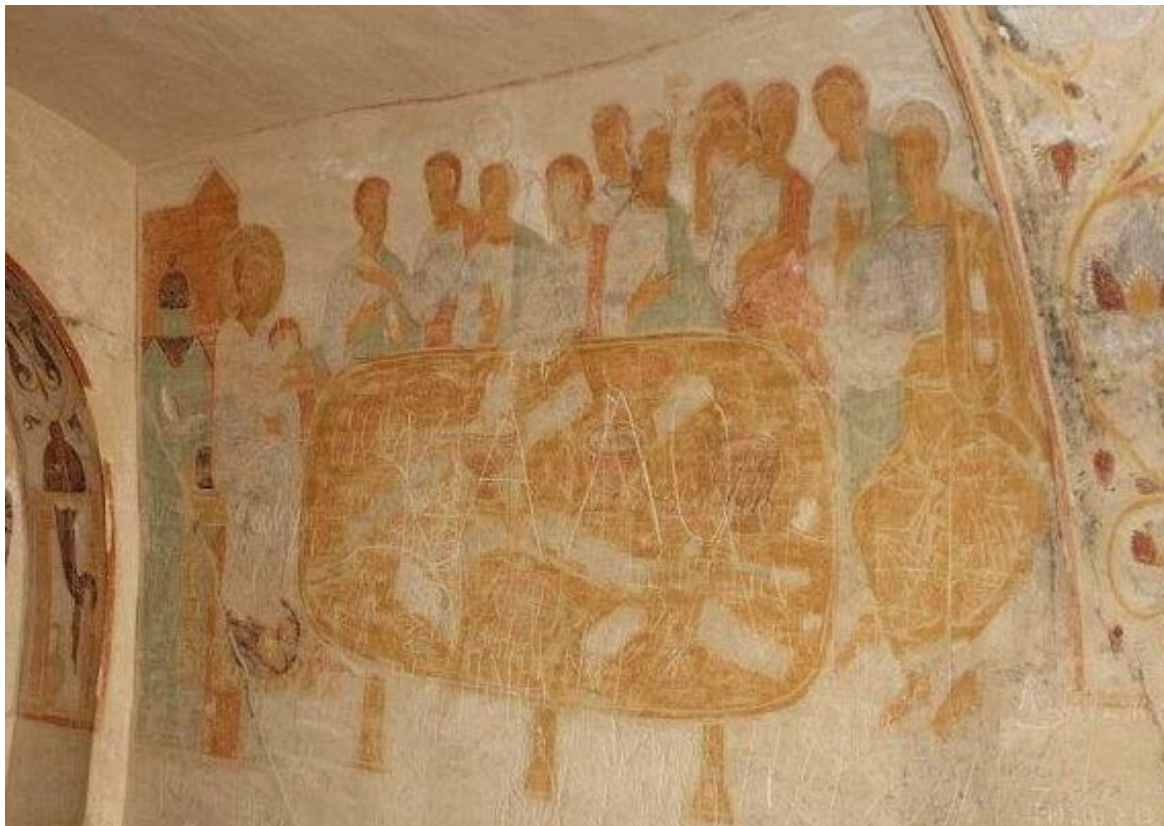
16. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ალდგომის დღესასწაული



17. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მალაკნების ქეიფი



18. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ტფილისელი ვაჭრების ქეიფი გრამაფონით



19. დავით-გარეჯის უდაბნოს მონასტრის სატრაპეზოს ფრესკა, საიდუმლო სერობა, XI ს.



20. უბისის ტაძრის ფრესკა, საიდუმლო სერობა, XIV ს.



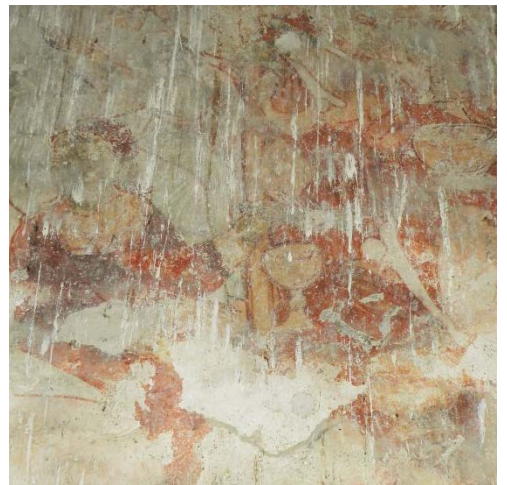
21. დავით-გარეჯი, უდაბნოს მონასტრის სატრაპეზოს ფრესკა, აბრაამის სტუმართმოყვარეობა, X-XI ს.



22. უბისის ტაძრის ფრესკა, საიდუმლო სერობა, დეტალი, XIV ს.



23. იკვის ტაძრის ფრესკა, წმ. გიორგის ყრმის სასწაულის სცენა, დეტალი, XII ს.



24. ფავნისის ტაძრის ფრესკა, წმ. გიორგის ყრმის სასწაულის სცენა, დეტალი, XIII ს.



25. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მეთევზე  
წითელ პერანგში



26. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მეთევზე  
კლდეებში



27. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ახალგაზრდა მეთევზე



28. ნიკო ფიროსმანაშვილი, გოგონა ბუმტით



29. ნიკო ფიროსმანაშვილი, გოგონა ბუმტით



30. ნიკო ფიროსმანაშვილი, გოგონა ბუმტით



31. ნიკო ფიროსმანაშვილი, გოგონა სარტყლით



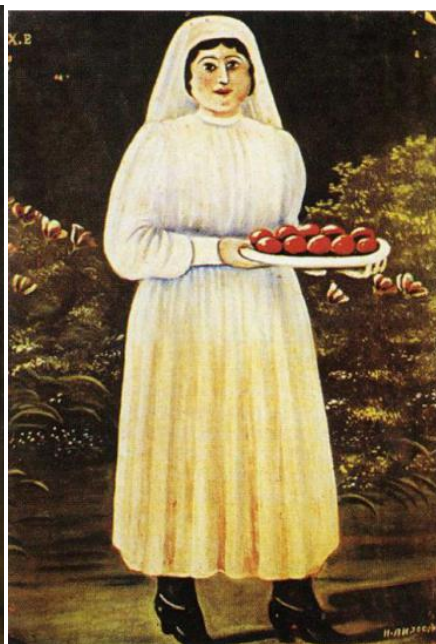
32. ნიკო ფიროსმანაშვილი, პატარა კინტო



33. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მდიდარი კინტოს შვილი



34. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მოწყალების და



35. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ქალი აღდგომის კვერცხებით



36. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ქალი აღდგომის კვერცხებით





37. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ქართველი ქალი  
დაირით



38. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ქართველი ქალი  
დაირით



39. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ქართველი ქალი  
დაირით



40. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ქართველი ქალი  
დაირით



41. ოპიზის რელიეფი, აშოტ კურაპალატის პორტრეტი, IX საუკუნის I ნახ.



42. ახაშენის ტაძრის რელიეფი, საქტიტორო პორტრეტი, XI ს. დასაწყისი



43. ვარძის ტაძრის ფრესკა, თამარ მეფის პორტრეტი, XII-XIII ს.



44. ნიკო ფიროსამანაშვილი, გიორგი განდევილი



45. გარსევან მხეიძე და მისი მეუღლე ანტონინა აბაშიძე, ხარაგოულის ხატი, XVI ს.



46. ეტიტორთა ოჯახური პორტრეტი, ბუგეულის ტაძრის ფრესკა XVI ს.



47. ქტიტორთა ოჯახური პორტრეტი, გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის წმ. მარინეს ეკვდერის ფრესკა, XVI ს.



48. ქტიტორთა ოჯახური პორტრეტი, მარტვილის ღმრთისმშობლის ტაძრის ფრესკა, XVII ს.



49. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ქართველი ქალი დაირით, დეტალი



50. ნიკო ფიროსმანაშვილი, თამარ მეფე



51. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მეხილე თათარი, დეტალი



52. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ყარაჩოდელი ყანწით, დეტალი



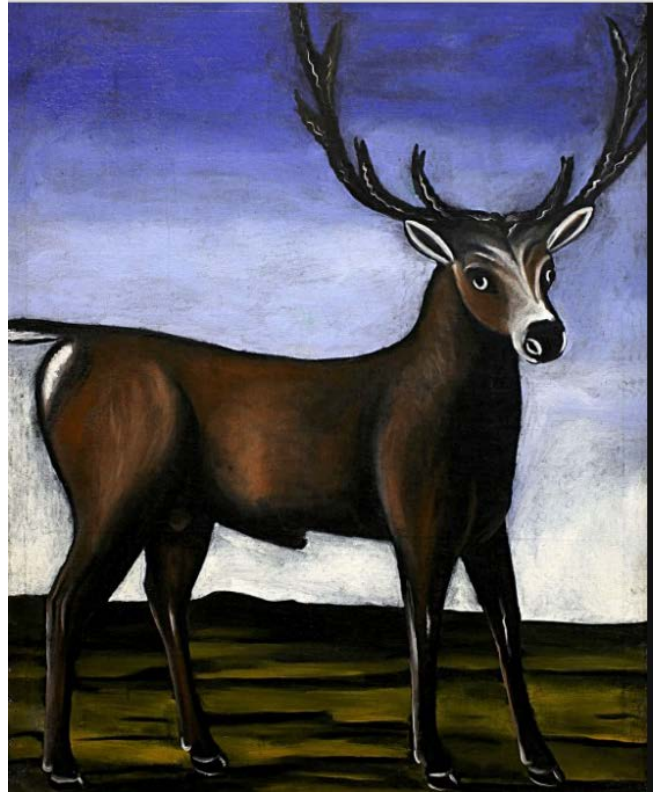
53. ნიკო ფიროსმანაშვილი, თავადი ყანწით, დეტალი



54. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ოჯახური კამპანია, დეტალი



55. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ირემი



56. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ირემი



57. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ირემი



58. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ირემი



59. ნიკო ფიროსმანაშვილი, დაჭრილი ირემი



60. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ირემი



61. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ირემი



62. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ირემი



63. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ირემი



64. ნიკო ფიროსმანაშვილი, სამი ირემი  
წყაროსთან



65. ნიკო ფიროსმანაშვილი, შველი  
ნუკრით წყალზე



66. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ირემები წყაროსთან

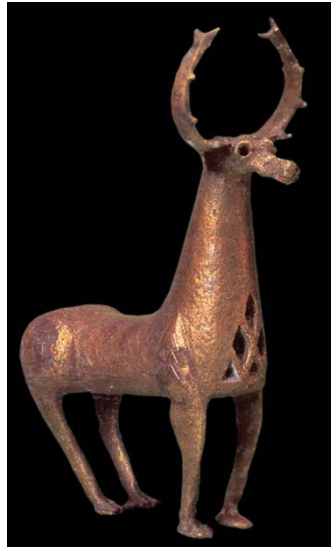




67. ირმების ქანდაკებები, ბრინჯაო.ძვ.წ. VIII-VII სს. ნარეკვავის სამაროვანი



68. შტანდარტი ბერიკლდეები, ქართლი ძვ. წთ. XV ს.



69. წითელგორები, კახეთი, ძვ. წთ. XIV- XIII სს.



70. ყაზბეგის განძი, ძვ.წ-აღ-ის VI-V სს.



71. ჭვირული ბალთა ბრინჯაო., რაჭა. ღები, ახ. წ. III-IV სს



72. აზიზის ტაძრის ანტეფიქსის რელიეფი, V ს.



73. ბიჭვინთის ტაძრის იატაკის მოზაიკა, V ს.



74. ატენის სიონის ტიმპანის რელიეფი, V ს.



75. ნათლისმცემლის ქვასვეტის რელიეფი VI –VII ს.



76. წილკანის ტაძრის ინტერიერის რელიეფი, V-VI ს.



77. ატენის სიონის ფასადის რელიეფი, VII ს., დეტალი



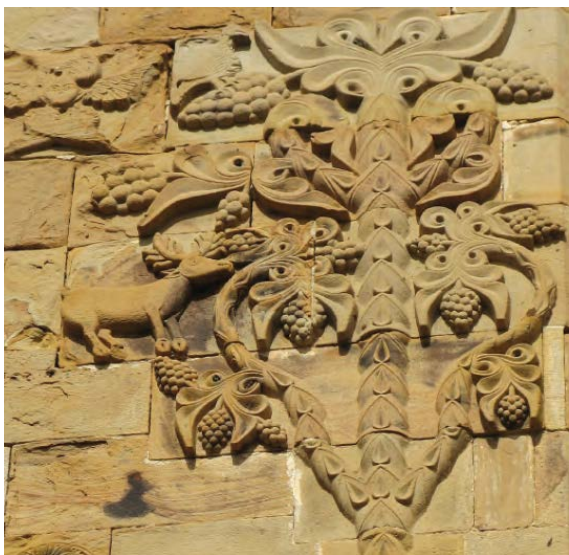
78. წყაროსთავის I ოთხთავის მინიატურა X ს-ის მიწურული, დეტალი



79. წოფი, პილასტრის კაპიტელი, V ს.



80. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ტაძრის ფრესკა, IX ს.



81. ანანურის ღმრთისმშობლის ტაძრის, ფასადის რელიეფი, 1689 წ., დეტალი



82. ქორეთის ეკლესიის ფრესკა, XVI ს.



83. ნიკო ფიროსმანაშვილი, სააღდგომო ცხვარი



84. ნიკო ფიროსმანაშვილი, სააღდგომო ცხვარი



85. ნიკო ფიროსმანაშვილი, სააღდგომო ცხვარი



86 ნიკო ფიროსმანაშვილი, სააღდგომო ცხვარი



87. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ცხვარი სასაფლაოზე ანგელოზებთან ერთად



88. ნიკო ფიროსმანაშვილი, არწივმა კურდღეული დაიჭირა



89. ატენის სიონის ფასადის რელიეფი, VII ს.



90. ოშკის ტაძრის ფასადის რელიეფი, X საუკუნის შუაწლები



91. ზაგრატიის ტაძრის კაპიტელის რელიეფი, XI ს.



92. ხახული ს ტაძრის ფასადის რელიეფი, X ს.



93. საფარის წმ . საბას ტაძრის ინტერიერის რელიეფი, XIII - XIV ს.



94. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ირანის ლომი



95. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ლომი



96. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მჯდომარე ყვითელი ლომი



97. ნიკო ფიროსმანაშვილი, შავი ლომი



98. ბოლნისის სიონის კაპიტელი, V ს. დეტალი



99. სვეტიცხოველის ტაძრის სამხრეთი ფასადის რელიეფი, XI ს.



100. საშინელი სამსჯავრო, ტიმოთესუბანი, დეტალი XII-XIII სს.



101. ვანი, სხივანა საყურე ჩიტების გამოსახულებით, ძვ. წ. V ს.



102. ბიჭვინთის იატაკის მოზაიკა, V ს.



103. გველდესის კანკელის ფილა, VIII-IX სს.



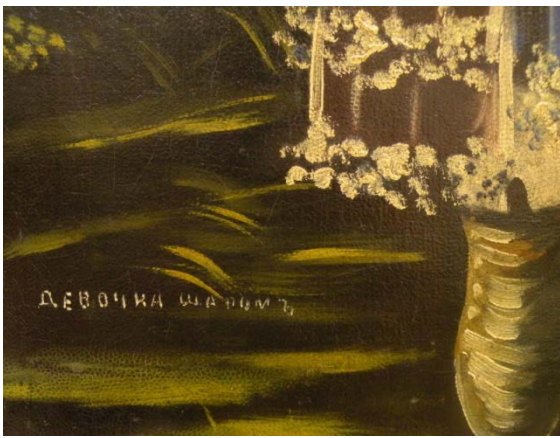
104. აკურთას ფასადის რელიეფი, V-VI სს



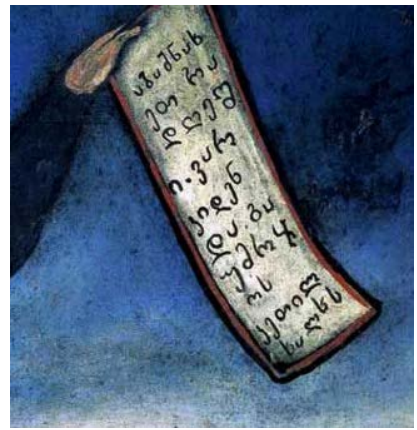
105. საბერეები, VIII ეკლესიის ფრესკა, X ს.



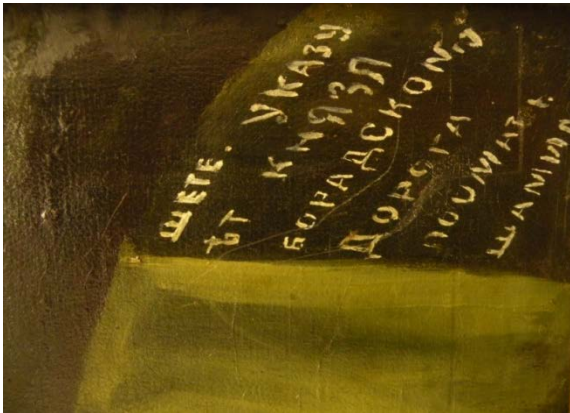
106. სვეტიცხოვლის ჩრდილოეთი ფასადის რელიეფი XI ს.



107. ნიკო ფიროსმანაშვილი  
გოგონა ბუშტით, დეტალი



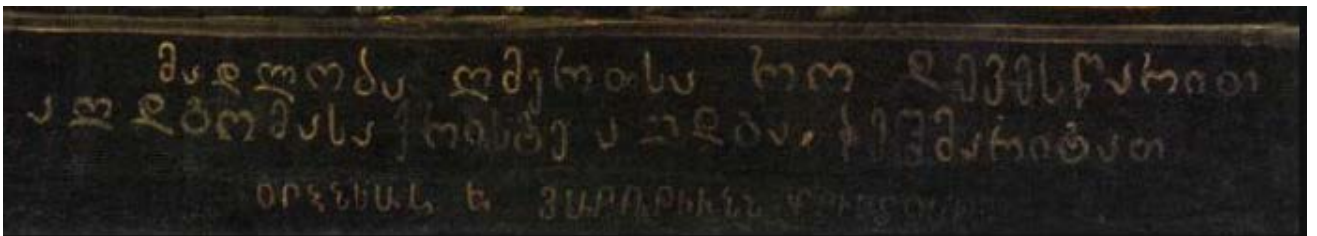
108. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მწოლიარე ქალი,  
დეტალი



109. ნიკო ფიროსმანაშვილი შეთე გზას  
უჩვენებთს თავად ბარატინსკის, დეტალი

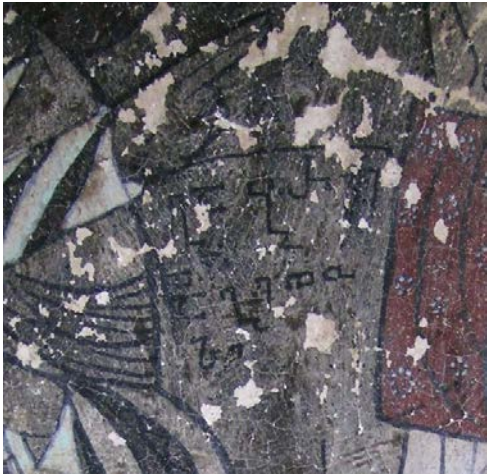


110. ნიკო ფიროსმანაშვილი,  
ოჯახური არიფანა, დეტალი



111. ნიკო ფიროსმანაშვილი, საადღომო ცხვარი





112. საბერეების VIII ეკლესიის სამლოცველო ს ფრესკა X ს. დეტალი



113. საღლაშენის ჭედური ლორფინი, X ს. დეტალი



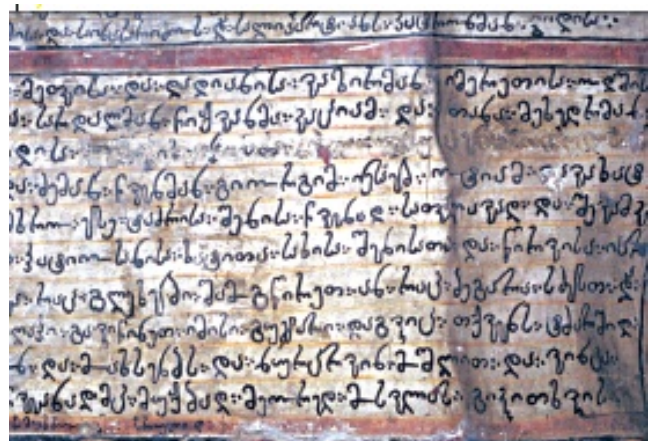
114. მესტიის სეთის საკურთხევის წინ აღსამართი ჯვარი XI ს. დეტალი



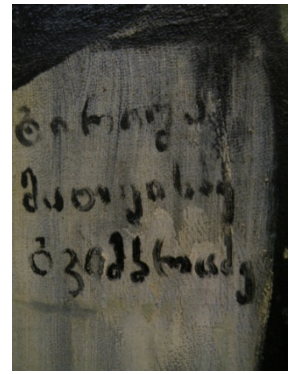
115. გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის წართეხის ფრესკა, XII ს. დეტალი



116. ტიმოთესუბნის ღმრთისმშობლის ტაძრის ფრესკა, XII- XIII ს. დეტალი



117. მარტვილის ღმრთისმშობლის ტაძრის ფრესკა, XVII ს. დეტალი



118. ნიკო ფიროსმანაშვილი, გვიმრაგების ქეიფი



119. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ტყეში მოქეიფე მოქალაქეები



120. ნიკო ფიროსმანაშვილი, აბრა „კახური ღვინის საწყობი“



121. ნიკო ფიროსმანაშვილი, აბრა „ცივი პივა“



122. ნიკო ფიროსმანაშვილი, აბრა „ჩაი, პივო“



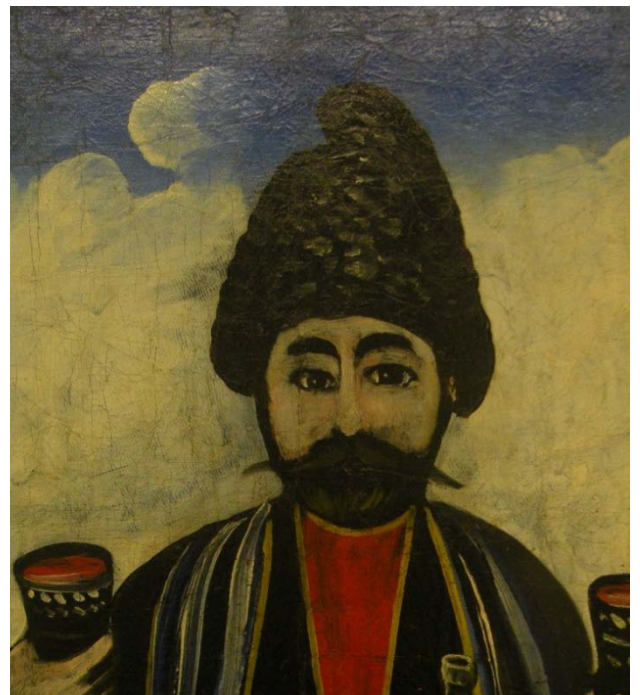
123. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ქალი ყვავილითა და ქოლგით, დეტალი



124. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ორთაჭალის ტურფა, დეტალი



125. ნიკო ფიროსამანაშვილი, შოთა რუსთაველი, დეტალი



126. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ხუთი მოქალაქის ქეიფი, დეტალი



127. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ქართველი  
ქალი დაირით, დეტალი



128. ნიკო ფიროსამანაშვილი, მეთევზე,  
დეტალი



129. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ირემი,  
დეტალი



130. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ჟირაფი,  
დეტალი



131. ნიკო გვოსმანაშვილი, სვირი



132. ნიკო გვოსმანაშვილი, ქორწილი ძველ საქართველოში



133. ნიკო გვოსმანაშვილი, რთველი



134. ნიკო გვროსმანაშვილი, საეკლესიო დღესასწაული ქართლში



135. ნიკო გვროსმანაშვილი, საზეიმო სააღდგომო სუფრა



136. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მელა



137. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ნადირობა შავ ზღვაზე, დეტალი



138. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ნადირობა შავ ზღვაზე



139. ნიკო ფიროსმანაშვილი, კურდღელი





140. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ტუნგუსკის მდინარე ემუტი



141. ნიკო ფიროსმანაშვილი, დათვებზე ნადირობა



142. ნიკო ფიროსმანაშვილი, დათვებზე ნადირობა, დეტალი



143. ნიკო ფიროსამანაშვილი,  
ქალი ყვავილითა და ქოლგით



144. ნიკო ფიროსამანაშვილი,  
ძიძა



145. ნიკო ფიროსამანაშვილი,  
ქალი მარაოთი



146-147. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ორთაჭალის ტურფები



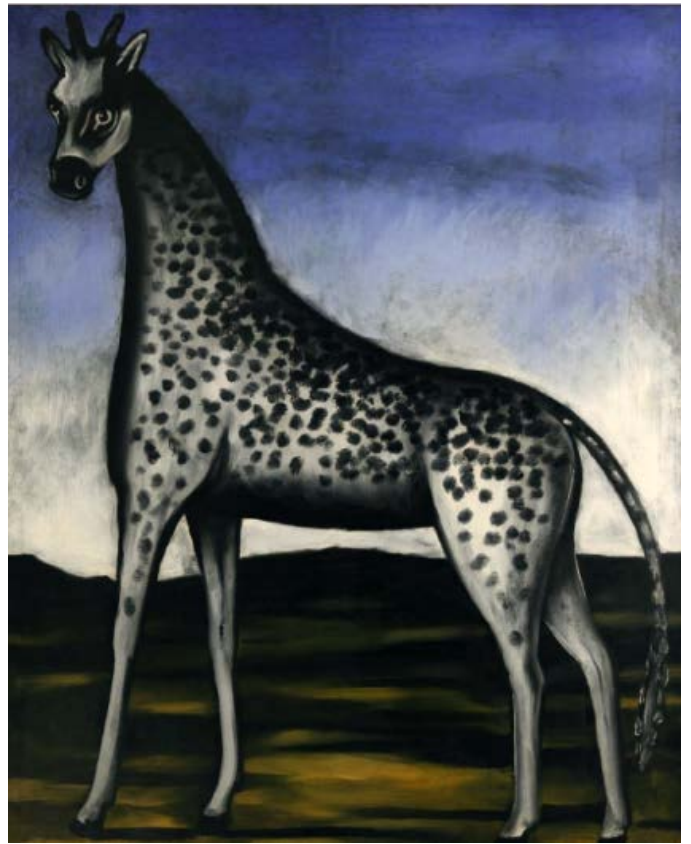
148. ნიკო ფიროსამანაშვილი, მუშა ტიკით



149. ნიკო ფიროსამანაშვილი, მუშა კასრით



150. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მუშა სოსო



151. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ჟირაფი



152. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მონადირე



153. ნიკო ფიროსმანაშვილი, შეშის  
გამყიდველი ბიჭი



154. ნიკო ფიროსმანაშვილი, კალოზე დეტალი



155. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ვირის ხიდი



156. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მზარული



157. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მწოლიარე ქალი



158. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მარანი ტყეში



159. ნიკო ფიროსმანაშვილი, რთველი



160. ნიკო ფიროსმანაშვილი, წმ. გიორგის დღეობა ბოლნისში



161. ნიკო ფიროსმანაშვილი, წმ. გიორგის დღეობა ბოლნის-ხაჩინში



162. ნიკო ფიროსმანაშვილი, პანო ექვსი პეიზაჟი



163. უცნობი მხატვარი, სამხედრო პირი, XIX ს-ის დასაწყისი



164. უცნობი მხატვარი, აზნაური გრიგოლ ყარანგოზაშვილი, XIX ს-ის დასაწყისი



165. უცნობი მხატვარი, გენერალი იასონ ჭავჭავაძე, XIX ს-ის შუა წლები



166. უცნობი მხატვარი, ოფიცერი გიორგი საგინაშვილი, XIX ს-ის შუა წლები





167. ჩოლოყაშვილის ყმა, თავადი  
ალექსანდრე ჩოლოყაშვილი, XIX ს-ის  
დასაწყისი



168. უცნობი მხატვარი, უცნობი  
მოხუცი თავადი, XIX ს-ის შუა  
წლები



169. უცნობი მხატვარი, თავადის ასული  
ნინო ციციშვილი, 1853 წ.



170. ა. ოვნათანიანი, თავად მელიქიშვილის  
მეუღლე; XIX ს-ის შუა წლები;



171. უცნობი მხატვარი, უცნობი თავადის ასული, XIX ს-ის შუა წლები



172. უცნობი მხატვარი, თავადის ასული თამარ წულუკიძე, XIX ს-ის შუა წლები



171. უცნობი მხატვარი, უცნობი თავადის ასული, XIX ს-ის შუა წლები



174. ა. ოვნათიანი, მანდილოსნის პორტრეტი, XIX ს-ის შუა წლები



175. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ქალი ყვავილითა და ქოლგით, დეტალი



176. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ორთაჭალის ტურფა, დეტალი



177. ნიკო ფიროსამანაშვილი, აქტრისა მარგარიტა, დეტალი



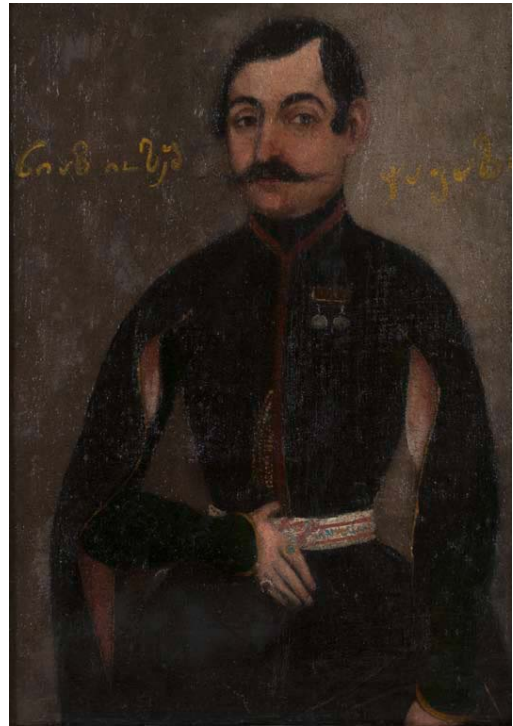
178. უცნობი მხატვარი, ნინო ერისთავი (ქსნის ერისთავი თორნიკეს ასული), 1829 წ.



179. უცნობი მხატვარი, გარსევან ჭავჭავაძის მეუღლე, მაია ავალიშვილი



180. უცნობი მხატვარი, თავადის ასული ეკატერინე ჯავახიშვილი, XIX ს-ის შუა წლები



181. უცნობი მხატვარი, თავადი იოსებ ჯავახიშვილი, XIX ს-ის შუა წლები



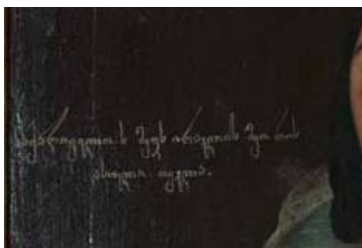
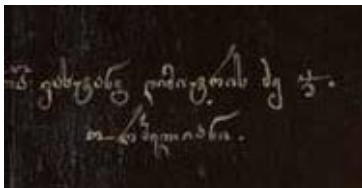
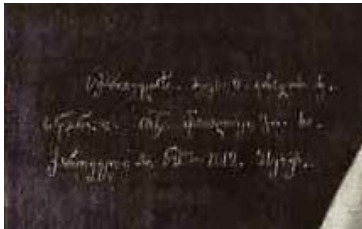
182. უცნობი მხატვარი, ივანე პეტრეს ძე ივანიძე და მისი მეუღლე მაგდალინა, XIX ს-ის II ნახევარი



183. უცნობი მხატვარი, თავადი ვახტანგ დიმიტრის ძე ჯამბაკურ-ორბელიანი, XIX ს-ის დასაწყისი



184. უცნობი მხატვარი, თეკლა ბატონიშვილი, XIX ს-ის დასაწყისი



185. უცნობი მხატვარი, ანტონ I-ის პორტრეტი; 1812 წ.



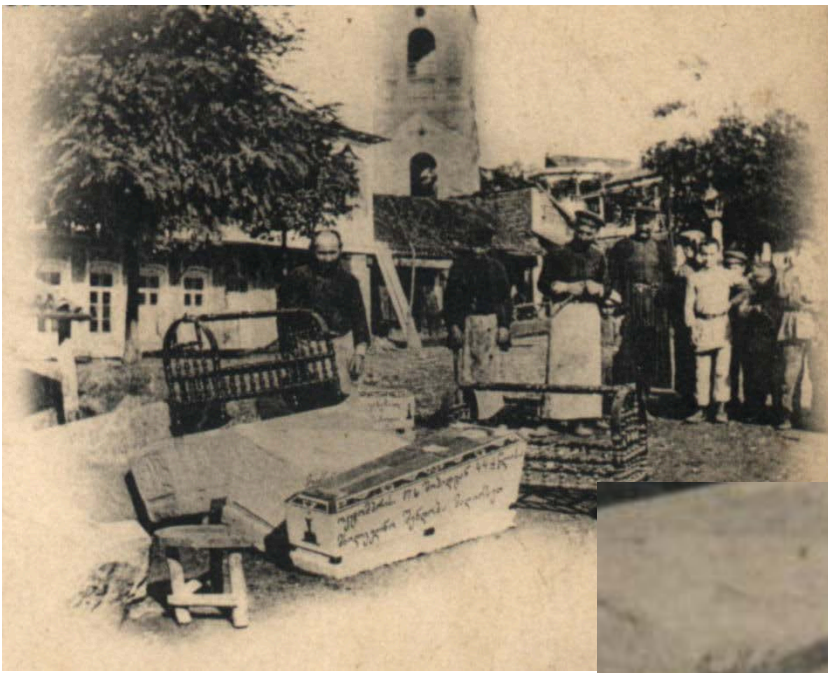
186. უცნობი მხატვარი, თავად ნიკოლოზ ედიშერის ძე მუხრან-ბატონის ოჯახი, 1862 წ.



187. უცნობი მხატვარი, მცხეთის მამასახლისი, XIX ს-ის შუა წლები



188-190. საფლავის ქვების პორტრეტები, კუკიას სასაფლაო, თბილისი



191. სიღნაღი, ბარონი დე ბაის ფოტო, 1897 წელი, დეტალი



192. საფლავის გადასაფარებლების პორტრეტები, XIX ს.



193. საფლავის გადასაფარებლების პორტრეტები, XIX ს.





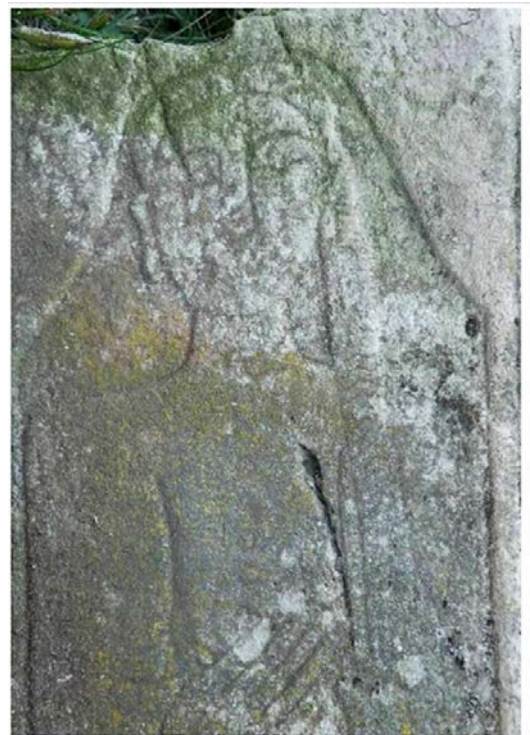
194. მირზანი, სოფლის ეკლესიისა და მის გარშემო არსებული სასაფლაოს ხედი



195. მცირეწლოვანი გოგონას საფლავის ქვის პორტრეტი, მირზანი



196. მამაკაცის საფლავის ქვის პორტრეტი, მირზანი



197. ახალგაზრდა ქალის საფლავის ქვის პორტრეტი, მირზანი



198-199. საფლავის ქვების პორტრეტები, თბილისის პეტრე-პავლეს სასაფლაო



200-201. საფლავის ქვების პორტრეტები, თბილისის პეტრე-პავლეს სასაფლაო



202- 205. საფლავის ქვების პორტრეტები, კუკია, თბილისი



206. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ყარაჩოდელი ყანწით



207. მამაკაცის პორტრეტი, საფლავის ქვა, მდ.ძამას ხეობა



208. მამაკაცის პორტრეტი, საფლავის ქვა, შინდისი



209. ნიკო ფიროსამანაშვილი, პატარა კინტო, დეტალი



210. კინტო, საფლავის ქვა, კუკია, თბილისი



211. ქალის პორტრეტი, საფლავის ქვა, წილკანი



212. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ქართველი ქალი დაირით, დეტალი



213. ქალის პორტრეტი, საფლავის ქვა, წავკისი



214. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ქართველი ქალი დაირით, დეტალი



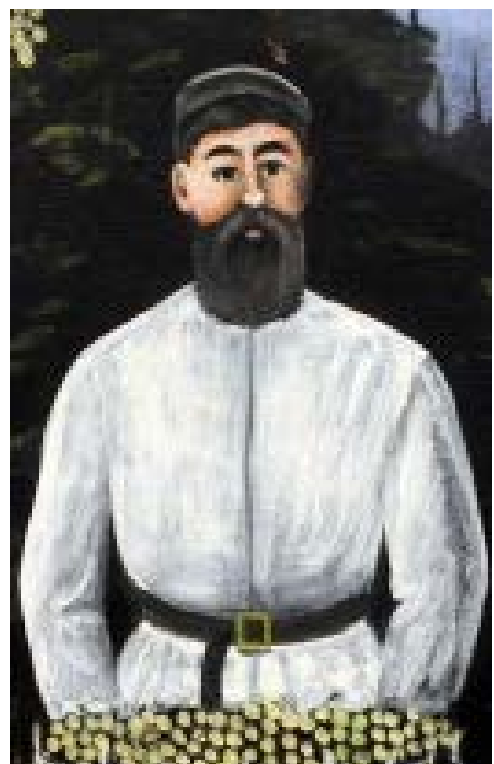
215. ქალის პორტრეტი, კუკიის სასაფლაო, თბილისი, დეტალი



216. ნიკო ფიროსამანაშვილი, თათარი მეხილე, დეტალი



217. მამაკაცის პორტრეტი, კუკიის სასაფლაო, თბილისი, დეტალი



218. ნიკო ფიროსამანაშვილი, რთველი, დეტალი



219. ყმაწვილის პორტრეტი, საფლავის ქვა, ქედელი



220. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ყმაწვილი საგზლით, დეტალი



221. ახალგაზრდა ქალის პორტრეტი, საფლავის ქვა, მცხეთა



222. ნიკო ფიროსამანაშვილი, გოგონა ბატეებით, დეტალი



223. ჯარისკაცის პორტრეტი, საფლავის ქვა, მუგუდა



224. ნიკო ფიროსამანაშვილი, დაჭრილი ჯარისკაცი



225. დედა-შვილი, საფლავის ქვა, მუგუდა



226. ნიკო ფიროსამანაშვილი, გლეხის ქალი შვილთან ერთად, დეტალი



227. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ქალი კოკით შვილებთან ერთად





228. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ქალი ყვავილით და ქოლგით



229. ქალის პორტრეტი საფლავის ქვა, ძამას ხეობა



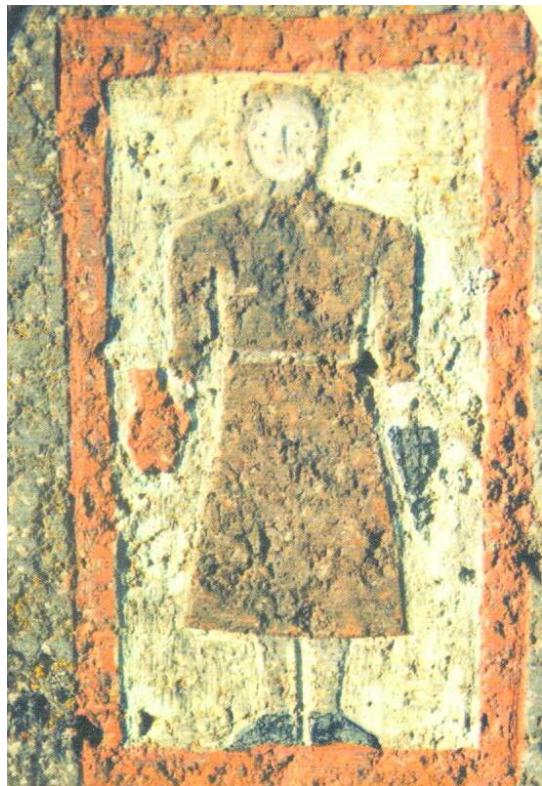
230. ქალის პორტრეტი, საფლავის ქვა, ძამას ხეობა



231. ქალის პორტრეტი, საფლავის ქვა, ძამას ხეობა



232. ქალის პორტრეტი, საფლავის ქვა, ხელთუბანი



233. ქალის პორტრეტი, საფლავის ქვა, მუგულა



234. ქალის პორტრეტი, საფლავის ქვა, ზიისი





235. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ყოჩი



236. მამაკაცის პორტრეტი  
საფლავის ქვა, ჭალისოფელი



237. მამაკაცის პორტრეტი  
საფლავის ქვა, მაქართა



238. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ქეიფი ვაზის  
ტალავერში



239. მამაკაცის პორტრეტი, საფლავის  
ქვა, შინდისი



240. მამაკაცის პორტრეტი, საფლავის ქვა,  
წვერი



241. ქალის პორტრეტი, საფლავის ქვა,  
წვერი



242. ქალის პორტრეტი, საფლავის ქვა, დიდი თონეთი



244. ქალის პორტრეტი, საფლავის ქვა, ორბეთი



243. მამაკაცის პორტრეტი, საფლავის ქვა, გომარეთი



245. გუთანი, საფლავის ქვა, წყლულეთი



246. ძაფის სართავი ჯარა, საფლავის ქვა, მოხისი



247. იარაღი, საფლავის ქვა, მუგუდა (მთიულეთი)



248. საფლავის ქვა, ფაგნისი



249. საფლავის ქვა, ფარცხისი



250. საფლავის ქვა, უბისი



251. საფლავის ქვა, ჭობისხევი



252. საფლავის ქვა, საკირე



253. საფლავის ქვა, უბისი



254. საფლავის ქვა, დუმაცხო



255. საფლავის ქვა, ჭანდრები



256. საფლავის ქვა, ფასანაური



257. საცხოვრებელი სახლის კარიბჭის დეტალი, 1912 წ. ჩორჯო

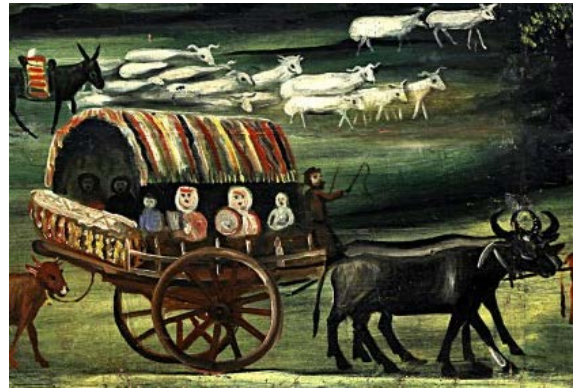


258. საფლავის ქვა, ტაშისკარი





259. ნიკო ფიროსმანაშვილი, თეთრი დუქანი



260. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ექვსი პანო, დეტალი



261. ნიკო ფიროსმანაშვილი, აბრა „პივნაია ზაქათალა“



262. ნიკო ფიროსმანაშვილი, კახეთის ეპოსი, დეტალი



263. ნიკო ფიროსმანაშვილი, აბრა „რასპოვოჩნოე ნა ვინოს“



264. ნიკო ფიროსმანაშვილი, წმ. გიორგის დღეობა ბოლნისში, დეტალი



265. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მგზავრობა ეტლით



266. ა. როინაშვილი, თელეთობა



267. ურემი, საფლავის ქვა, სნო



268. ნიკო ფიროსმანაშვილი, კახეთის მატარებელი



269. ნიკო ფიროსმანაშვილი, გვიმრაძეების ქეიფი, დეტალი



270. საფლავის ქვა, გომარეთი



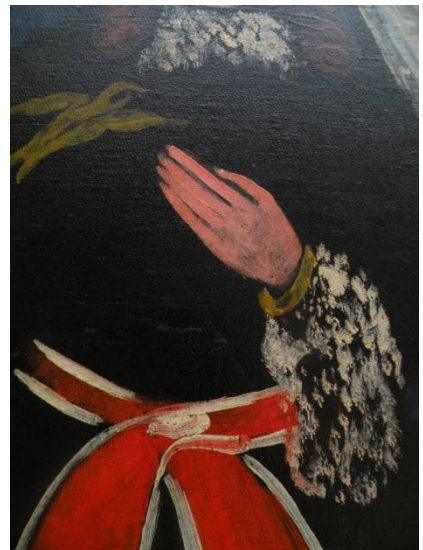
271. ნიკო ფიროსმანაშვილი, კრწანისი



272. ნიკო ფიროსმანაშვილი, გვიმრაძეების ქეიფი, დეტალი



273. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ქართველი ქალი დაირით, დეტალი



274. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ქართველი ქალი დაირით, დეტალი



275. ნიკო ფიროსამანაშვილი, პეტრისა მარგარიტა, დეტალი



276. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ქართველი ქალი დაირით, დეტალი



277. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ორთაჭალის ტურფა, დეტალი



278. საფლავის ქვა, სატივე, დეტალი



279. საფლავის ქვა, ტაშისკარი, დეტალი



280. ნ. ბრაილაშვილი, ჩანახატი საფლავის ქვა თიანეთი



281. ნ. ბრაილაშვილი, ჩანახატი საფლავის ქვა, თიანეთი, დეტალი



282. ყვავილი, საფლავის ქვა, ტაშისკარი



283. ყვავილი, საფლავის ქვა, ორმოცი



284. ნიკო ფიროსმანაშვილი, სააღდგომო ნატურმორტი



285. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ცხვარი სასაფლაოზე



286. საფლავის ქვა, პეტე-პავლეს სასაფლაო, დეტალი



287. საფლავის ქვა, პეტრე-პავლეს სასაფლაო, დეტალი



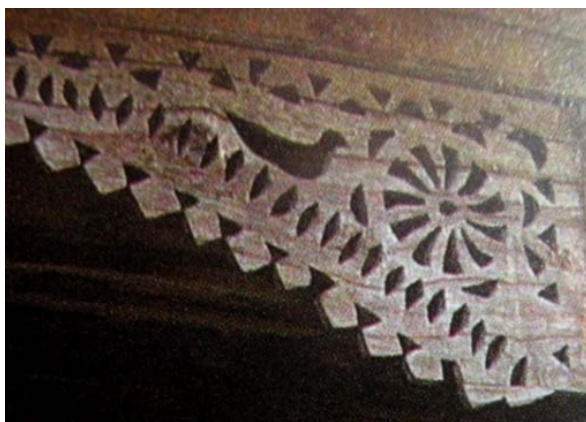
288. სახლის ჭვირული “ირმებიანი” ფარდა, ონჭევი



289. ტრადიციული ლურჯი სუფრა XIX ს.



290. ქალი ყვავილით, ლურჯი სუფრის ტრადიციული ორნამენტი



291. აივნის ჭვირული ორნამენტი, დეტალი



292. ლურჯი სუფრის ორნამენტი, XIX ს



293. ნიკო ფიროსამანაშვილი, შოთა რუსთაველი



294. ნიკო ფიროსამანაშვილი, შოთა რუსთაველი და თამარ მეფე, წყვილი პორტრეტი, დეტალი



295. ნიკო ფიროსამანაშვილი, შოთა რუსთაველი



296. ნიკო ფიროსამანაშვილი, შოთა რუსთაველი





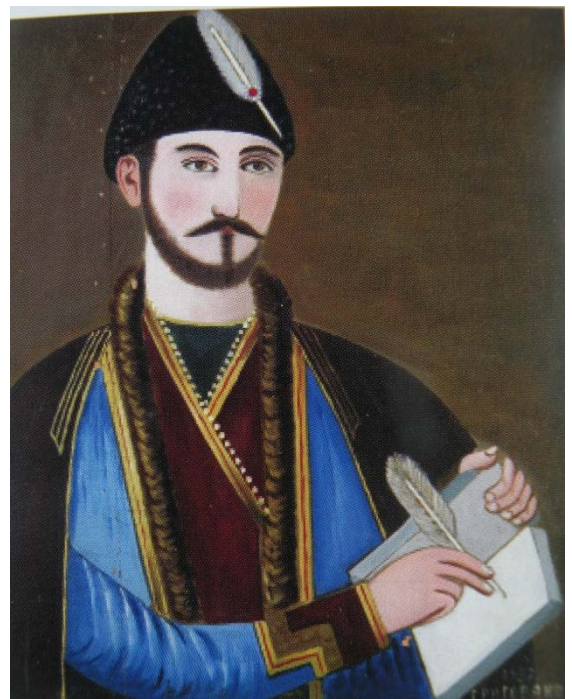
297. ნიკო ფიროსამანაშვილი, შოთა რუსთაველი



298. „ვეფხისტყაოსნის“ XVII ს. ხელნაწერის XV ს. მინიატურა, შოთა რუსთაველის პორტრეტი



299. უცნობი ავტორი, შოთა რუსთაველის პორტრეტი, XIX ს.



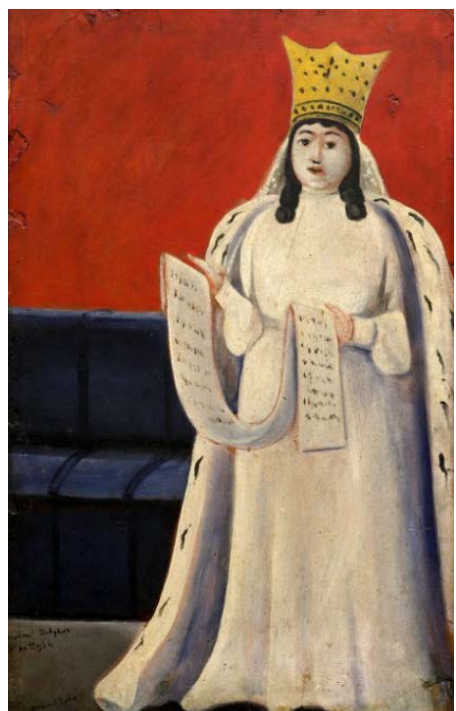
300. კარაპეტ გრიგორიანი, შოთა რუსთაველის პორტრეტი



301. ნიკო ფირსამანაშვილი, შოთა რუსთაველი და თამარ მეფე



302. ნიკო ფირსამანაშვილი, თამარ მეფე



303. ნიკო ფირსამანაშვილი, თამარ მეფე



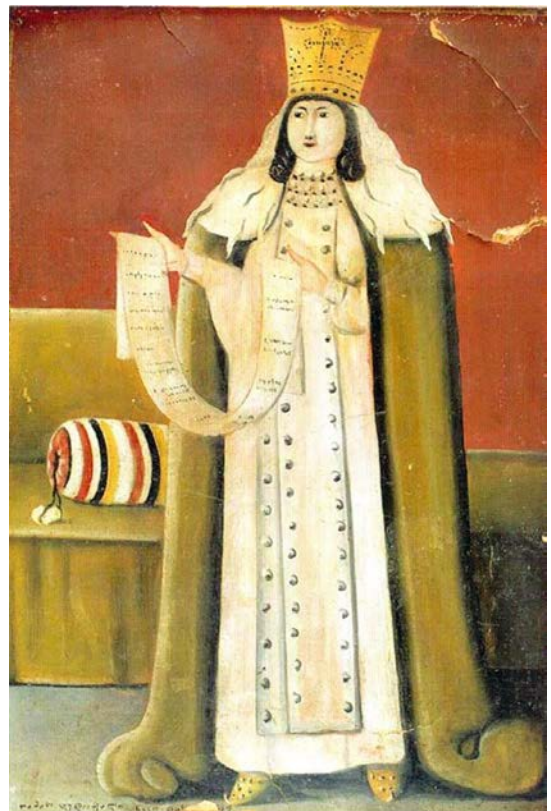
304. ნიკო ფიროსამანაშვილი, თამარ მეფე



305. ნიკო ფიროსამანაშვილი, თამარ მეფე



306. ნიკო ფიროსამანაშვილი, თამარ მეფე



307. ნიკო ფიროსამანაშვილი, თამარ მეფე



308. უცნობი მხატვარი, თამარ მეფე, XIX ს.



309. უცნობი მხატვარი, თამარ მეფე, XIX ს.



310. უცნობი მხატვარი, ერეკლე II, XVIII ს-ის II ნახ.



311. ა. როინაშვილი, ერეკლე II



312. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ერეკლე მეფე



313. უცნობი ავტორი, ერეკლე II, XIX ს.



314. უცნობი ავტორი, ერეკლე II, XIX ს.



315. უცნობი ავტორი, ერეკლე II, XIX ს.



316. უცნობი ავტორი, ერეკლე II, XIX ს.



317. ვერცხლის თასი, XIX საუკუნის II ნახ.



318. ნიკო ფიროსმანაშვილი, შავი ლომი



319. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ოჯახური არიფანა, დეტალი



320. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მეთევზე წითელ პერანგში, დეტალი



321. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მეთევზე კლდეებში



322. ვერცხლის აზარფეშა თევზების ორნამენტით, XIX ს



323-325. ნიკოლოზ გურჯი, ყარყარა, XIX ს.



326-328. მამულაშვილი, ვერცხლის სურა, 1850 წ.



329. მუსიკოსი, მამულაშვილი,  
ვერცხლის სურა, 1850 წ., დეტალი



330. მუსიკოსი, მამულაშვილი,  
ვერცხლის სურა, 1850 წ., დეტალი



331. მოცეკვავე, მამულაშვილი,  
ვერცხლის სურა, 1850., დეტალი



332. მუსიკოსი, მამულაშვილი,  
ვერცხლის სურა, 1850 წ., დეტალი





333. მუსიკოსი, მამულაშვილი, ვერცხლის  
სურა, 1850 წ., დეტალი



334. მუსიკოსი, მამულაშვილი, ვერცხლის  
სურა, 1850 წ., დეტალი



335. მუსიკოსი, მამულაშვილი, ვერცხლის  
სურა, 1850 წ., დეტალი



336. მუსიკოსი, მამულაშვილი, ვერცხლის  
სურა, 1850 წ., დეტალი



337. ვერცხლის ყარყარა, 1869 წ.



338. მუსიკოსი, ვერცხლის ყარყარა, 1896 წ., დეტალი



339. ვერცხლის სურა, XIX ს.



340-341. მუსიკოსები, ვერცხლის სურა, XIX ს., დეტალები



342. მუშა ტიკით, XIX ს .  
ყარყარა



343. ნიკო ფიროსმანაშვილი,  
მუშა ტიკით



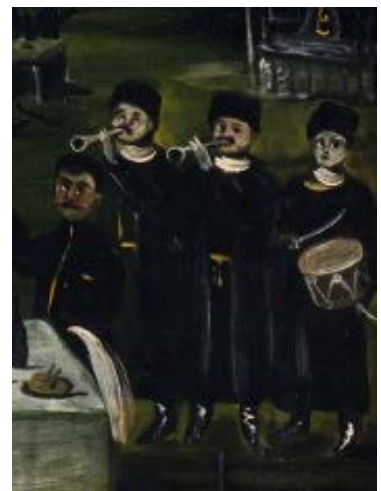
344. ა. როინაშვილის  
ფოტო, მუშა ტიკით



345. მუსიკოსები, XIX ს . ყარყარა



346. ნიკო ფიროსმანაშვილი,  
აღდგომის დღესასწაული,  
დეტალი



347. ნიკო ფიროსმანაშვილი,  
კრწანისი, დეტალი



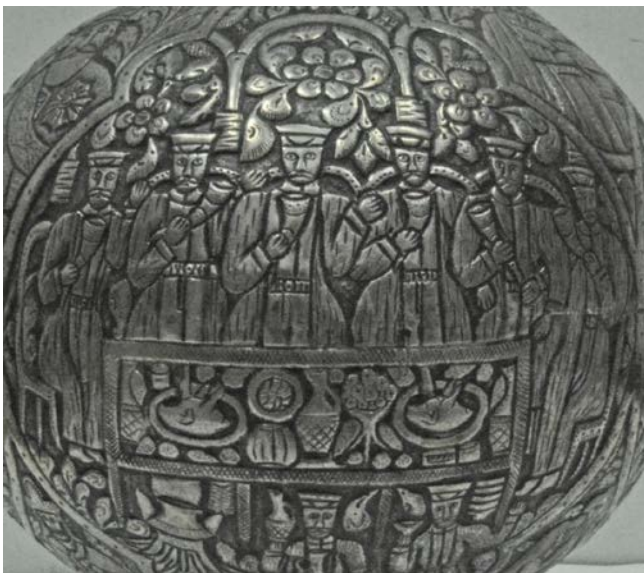
348. ყარყარა ,XIX ს., ეროვნული მუზეუმი



349. საქორწილო ცეკვა, ყარყარა ,XIX ს., ეროვნული მუზეუმი



350. ნიკო ფიროსმანაშვილი, საეკლესიო დღესასწაული ქართლში



351. კინტოების ქეიფი, ყარყარა XIX ს., ეროვნული მუზეუმი



352. ნიკო ფიროსმანაშვილი, „ქეიფი მეარღნე დათიკო ზემელთან“



353. ქალების სუფრა, ყარყარა XIX ს.,  
ეროვნული მუზეუმი



354. ვერცხლის სინი, XIX ს., რუსეთის  
ეთნოგრაფიის მუზეუმიდან



355. ნიკო ფიროსმანაშვილი, საზეიმო საადგომო  
სუფრა



356. XIX საუკუნის ფოტო, სახალხო  
დღესასწაული



357. ვერცხლის სურა, XIX ს., კერძო  
კოლექციიდან



358. ყარაჩოღელების ქეიფი, ვერცხლის სურა,  
XIX ს., კერძო კოლექციიდან  
დეტალი



359-360. ვერცხლის ორშიმო, ყარაჩოღელების  
ქეიფი, XIX ს., კ. ჩიხრაძის კოლექციიდან



361-362. ვერცხლის კულა, ქორჭილი, XIX ს.,  
კერძო კოლექციიდან



363-365. ქამრის საკიდები , შოთა რუსთაველის პორტრეტით, XIX ს.



366. შოთა რუსთაველის პორტრეტი, ვერცხლის ყარყარა, დეტალი XIX

367. მამულაშვილი, შოთა რუსთაველის პორტრეტი, ვერცხლის თასი, XIX ს. დეტალი

368. ძამამიზე, შოთა რუსთაველის პორტრეტი, ქარქაში, 1915 წ. დეტალი



369. ქამრის საკიდი , შოთა რუსთაველის და თამარ მეფის წყვილი პორტრეტით, XIX ს.



370. ნიკო ფიროსამანაშვილი, შოთა რუსთაველი და თამარ მეფე



371. თამარ მეფე, ვერცხლის ყარყარა, ეროვნული მუზეუმი, XIX ს.



372. თამარ მეფე, ვერცხლის სურა, მარტვილის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი, XIX ს.



373. თამარ მეფე, ვერცხლის სურა, ქუთაისის ისტორიის მუზეუმი, XIX ს.



374. თამარ მეფე, ა. როინაშვილი, XIX ს.



375. ნიკო ფიროსამანაშვილი, თამარ მეფე





376. ერეკლე II, ვერცხლის ყარყარა ,  
ეროვნული მუზეუმი, XIX ს.  
დეტალი



377. მამულაშვილი, ერეკლე II,  
ვერცხლის თასი, ხალხური და  
დეკორატიულ-გამოყენებითი  
ხელოვნების მუზეუმი, XIX ს. დეტალი



378. ერეკლე II, ვერცხლის  
სურა , მარტვილის  
მხარეთმცოდნეობის  
მუზეუმი, XIX ს. დეტალი



379. ერეკლე II, ვერცხლის სურა , ქუთაისის  
ისტორიის მუზეუმი XIX ს. დეტალი



380. ერეკლე II, აზარფეშა, პ. როდიენკოს  
კოლექციიდან, XIX ს. დეტალი



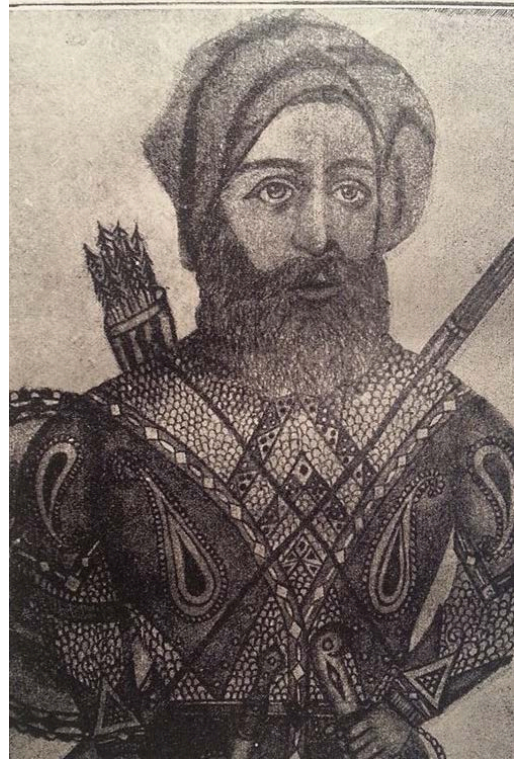
381. ვერცხლის სურა , ხალხური და დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების მუზეუმი, XIX ს. დეტალი



382. ნიკო ფიროსმანაშვილი, გიორგი სააკაძე დიდი მოურავი



383. მამულაშვილი, ვერცხლის თასი, ხალხური და დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების მუზეუმი, XIX ს. დეტალი



384. გ.ხეჩაშვილის პოემის „დიდი მოურავი გიორგი სააკაძე“ ილუსტრაცია, 1902 წ.



385. იმამ შამილი ვერცხლის თასი, ხალხური და დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების მუზეუმი, XIX ს. დეტალი



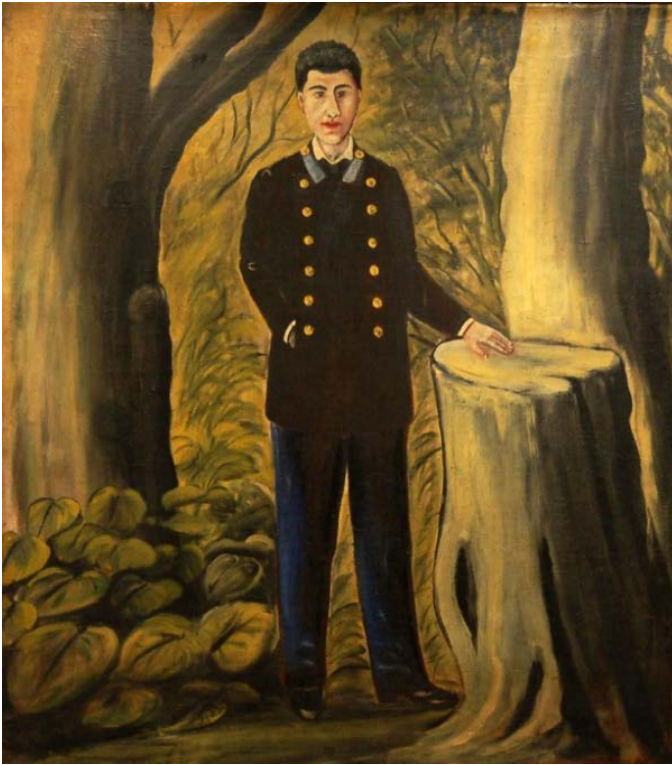
386. შამილი, ფოტოპორტრეტი, (გამოქვეყნდა 1883 წ.)



387. ნიკო ფიროსამანაშვილი, შამილი მცველით



388. შამილი, ფოტოპორტრეტი



389. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ილია ზდანევიჩის პორტრეტი



390. ნიკო ფიროსამანაშვილი, მდიდარი გლეხის პორტრეტი



391. ჯარისკაცის ფოტოპორტრეტი



392. თუში ქალი, ფოტოპორტრეტი



393. თუშების ოჯახი, ფოტოპორტრეტი



394. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ალექსანდრე გარანოვის პორტრეტი



395. სცენა ვ. გუნისაჲს სპექტაკლიდან „და-  
ძმა“, ა. როინაშვილის ფოტო



396. ნიკო ფიროსამანაშვილი, სცენა ვ. გუნისაჲს  
სპექტაკლიდან „და-ძმა“



397. სცენა ვ. გუნისაჲს სპექტაკლიდან „და-  
ძმა“, ა. როინაშვილის ფოტო



398. ნიკო ფიროსამანაშვილი, სცენა ვ. გუნისაჲს  
სპექტაკლიდან „და-ძმა“



399. ნიკო ფიროსმანაშვილი,  
ქართველი ქალი დაირით



400. ქალი დაირით, ყაჯარული ფერწერა, XIX ს.



401. ქალი დაირით,  
ფოტოპორტრეტი



402. ქალი დაირით,  
ფოტოპორტრეტი



403. ქალი დაირით,  
ფოტოპორტრეტი



404. გოგონა ყვავილით, ფოტოპორტრეტი



405. ქალი ყვავილით, ფოტოპორტრეტი



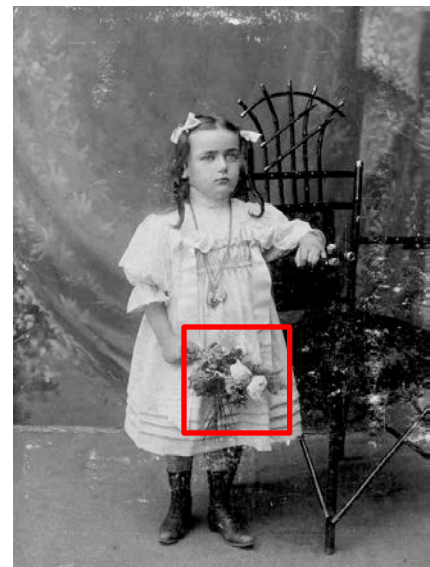
406. გოგონა ყვავილით, ფოტოპორტრეტი



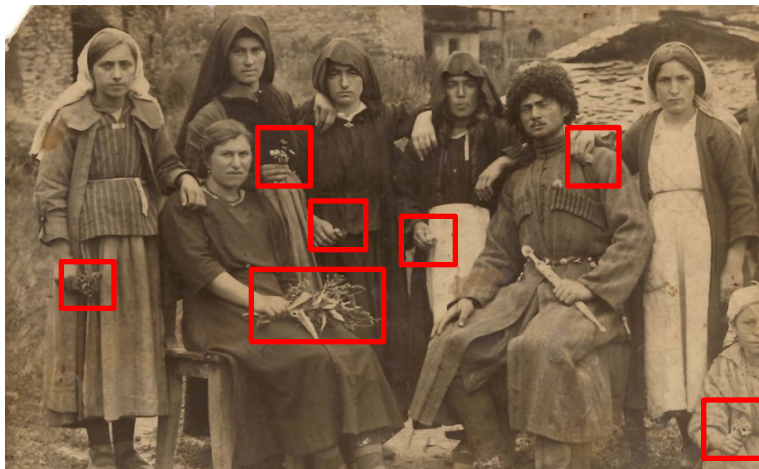
407. სალომე დადიანი ყვავილით, ფოტოპორტრეტი



408. ქალი ყვავილით, ფოტოპორტრეტი



409. გოგონა ყვავილით, ფოტოპორტრეტი



410. თუში ქალები ყვავილებით, ფოტოპორტრეტი





411. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ქალი ყვავილით და ქოლგით



412. ქალი ქოლგით, ფოტობორტრეტი



413. ქალი ქოლგით, ფოტობორტრეტი



414. ქალი ქოლგით, ფოტობორტრეტი



415. ნიკო  
ფიროსამანაშვილი,  
პატარა კინტო, დეტალი



416. კინტო,  
ფოტოპორტრეტი



417. ნიკო  
ფიროსამანაშვილი,  
დაჭრილი ჯარისკაცი



418. ჯარისკაცის  
ფოტოპორტრეტი



419. ყარაჩოღელის  
ფოტოპორტრეტი



420. კინტოების ქეიფი, ჯგუფური ფოტოპორტრეტი



421. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ალდგომის დღესასწაული, დეტალი



422. ნიკო ფიროსმანაშვილი, კრწანისი, დეტალი



423. ა. როინაშვილი, მუსიკოსები, ფოტოპორტრეტი

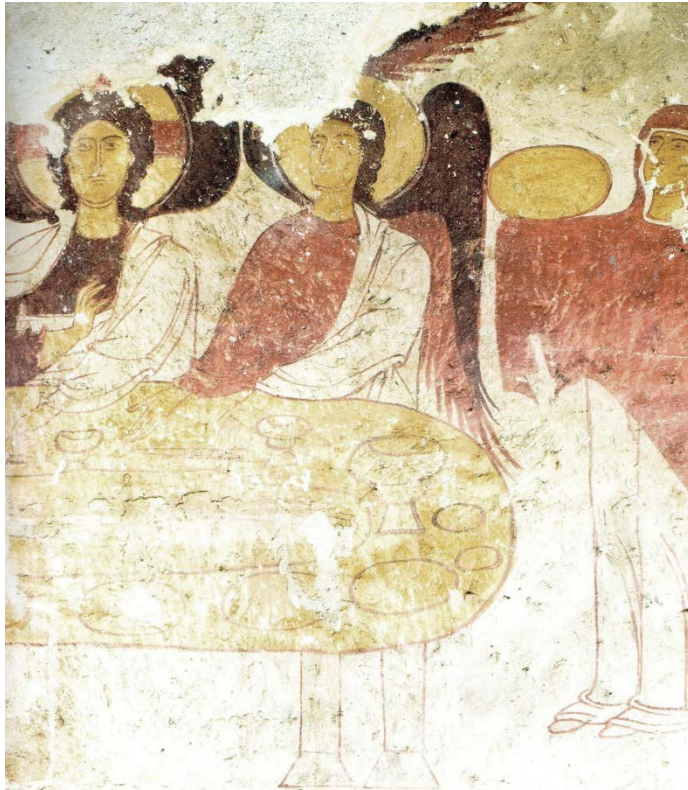


424. მუსიკოსები, ფოტოპორტრეტი



425. მუსიკოსები, საფლავის ქვა, მდ. ძამას ხეობა





430. ფარის სვიფი, ფასადის მოხატულობა, აბრამის სტუმართმოყვარეობა, XII ს. დეტალი



431. გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის წმ. მარინეს ეკვდერის მხატვრობის ჩრდილოეთი კედელი, "ჯოჯობეთის წარტყვენა", XVI ს.



432. ნიკო ფიროსამანაშვილი, მეეზოვე



433. ნიკო ფიროსამანაშვილი, თავადი ყანწით



435. ნიკო ფიროსამანაშვილი, აქიმი ვირზე



434. ნიკო ფიროსამანაშვილი, აქტრისა მარგარიტა



436. ნიკო ფიროსამანაშვილი, უშვილო მილიონერი და ღარიბი ქალი ბავშვებით



437. ხე, წმ. ბარბარეს ტაძრის კანკელის მოხატულობა, XIII ს.



438. ხე, წმ. ბარბარეს ტაძრის, ღმრთისმშობლის მიძინება, XIII ს. დეტალი



439. ხე, წმ. ბარბარეს ტაძრის, ღმრთისმშობლის მიძინება, XIII ს. დეტალი



440. თანდილი ს ეკლესიის ფრესკა. შობა, XIII ს. დეტალი



441. ხანდისის სტელა, VI ს.



442. უსანეთის სტელა, VIII ს.



443. სალოლაშენის მიტრის ფრაგმენტი IX-X ს.



444. თელოვანი, საკურთხევის ფრესკა, IX ს, დეტალი



445. არმაზის კანკელის მოხატულობა, 864 წ.



446. საბერეები, VIII ეკლესიის მინაშენი, ხარება, X ს.

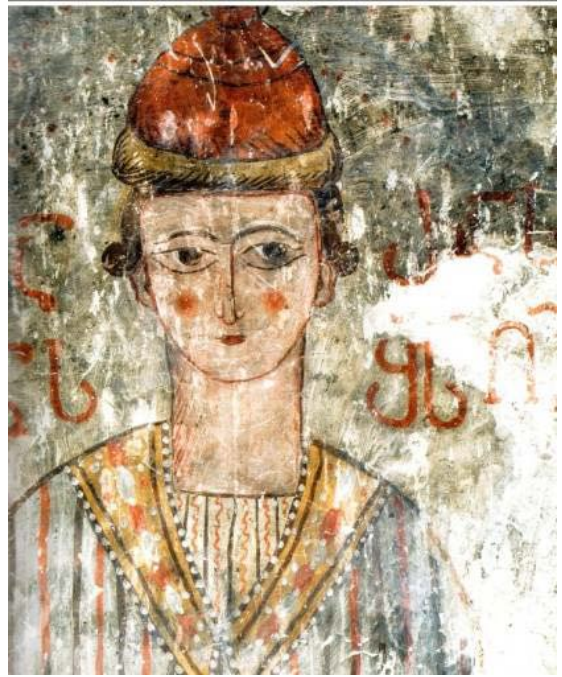


447. ბზა, საქტიტორო რელიეფი, X ს.





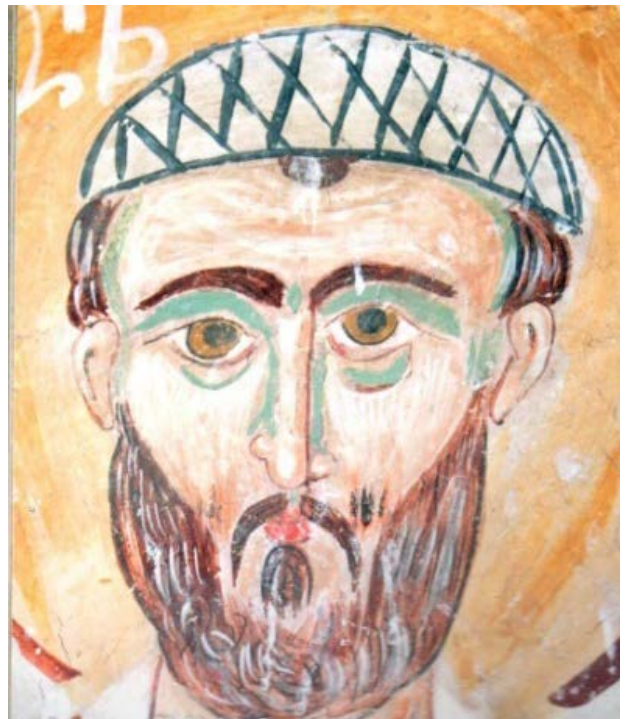
448. ლეხთაგი, საქტიტორო პორტრეტი, XV ს. დეტალი



449. ლეხთაგი, საქტიტორო პორტრეტი, XV ს. დეტალი



450. ჩაყაში, მაცხოვრის ეკლესია, იოანე ოქროპირი, XVII ს. დეტალი



451. ჩაყაში, მაცხოვრის ეკლესია წმ. სპირიდონი XVII ს. დეტალი



452. ოქონ დაბიში, საექტიტორო პორტრეტი, XVII ს.



453. ნიკო ფიროსამანაშვილი, აქტრისა მარგარიტა



454. ოქონ დაბიში, საექტიტორო პორტრეტი, XVII ს.



455. ნიკო ფიროსამანაშვილი, ქართველი ქალი დაირით



456. ოქონ დაბიში, საექტიტორო პორტრეტი, XVII ს.



457. ნიკო ფიროსამანაშვილი, მეთევზე წითელ პერანგში



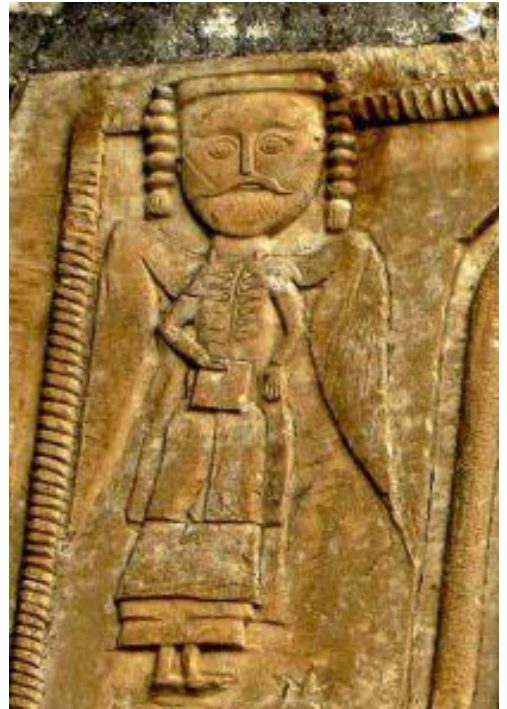
458. ოქონ დაბიში, საექტიტორო პორტრეტი, XVII ს.



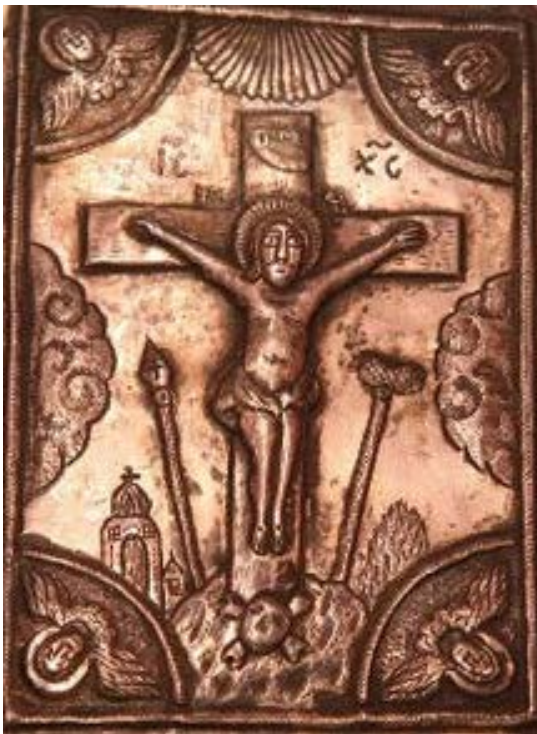
459. ნიკო ფიროსამანაშვილი, შოთა რუსთაველი



460. ლეჩუმის ცხეთა, ფასადის რელიეფი, XVIII ს.



461. ლეჩუმის ცხეთა, ფასადის რელიეფი, XVIII ს.



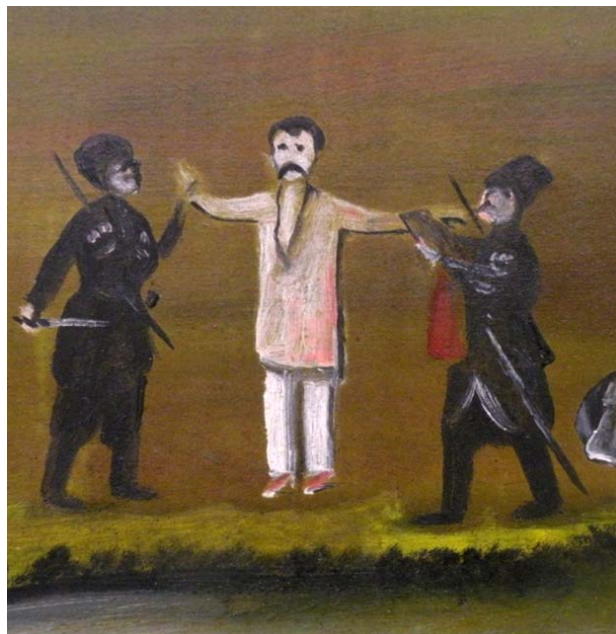
462. ჭედური სახარების ყდა, საჩხერე, 1817 წ.



463. ქალის პორტრეტი, საფლავის ქვა, ქვემო ხანდაკი



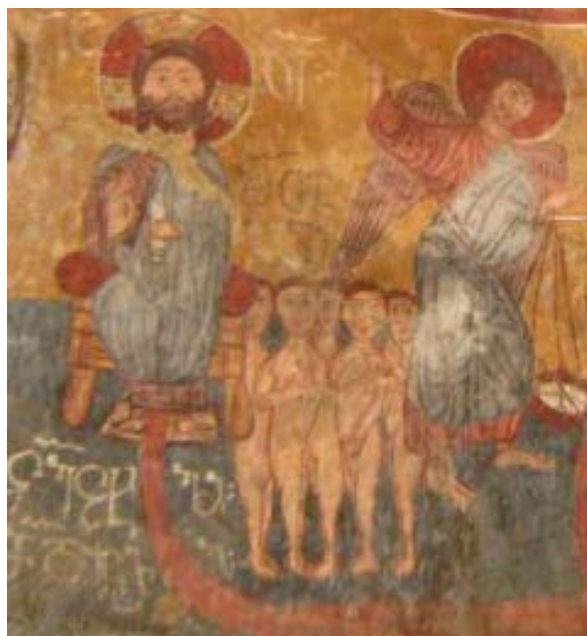
464. ჯოისუბანი, საშინელი სამსჯავრო, X ს.



465. ნიკო ფიროსამანაშვილი, წმ. გიორგის დღეობა ბოლნისში, დეტალი



466. ნიკო ფიროსამანაშვილი, სცენა ვ. გუნიას სპექტაკლიდან „და-ძმა“



467. ბუგეული, საშინელი სამსჯავრო, XVI ს.



468. ზოდბის წმ. გიორგის ტაძრის მოხატულობა. „ადამი და ევა ცნობიერების ხესთან“, 1823 წ.



469. ნიკო ფიროსმანაშვილი, „რთველი“



470. ზოდბის წმ. გიორგის ტაძრის მოხატულობა. „წმ. ნინო ცხოველი სვეტის წინაშე“, 1823 წ.



471. ნიკო ფიროსმანაშვილი, „აღდგომა“



472. ჩოლოყაშვილის ყმა, თავადი  
ალექსანდრე ჩოლოყაშვილი; XIX ს-ის  
დასაწყისი;



473. ნიკო ფიროსმანაშვილი,  
ყარაჩოღელი ყანწით, დეტალი



474. უცნობი მხატვარი, თავადის ასული  
თამარ წულუკიძე; XIX ს-ის შუა წლები



475. ნიკო ფიროსმანაშვილი,  
ქართველი ქალი დაირით



476. უცნობი მხატვარი, თავად ნიკოლოზ ედიშერის ძე მუხრან-ხატონის ოჯახი, 1862 წ.;



477. ნიკო ფიროსმანაშვილი, თავადი ყანჭით, დეტალი



478. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ალექსანდრე გარანოვის პორტრეტი





479. ნიკო ფიროსმანაშვილი, აქტრისა მარგარიტა



480. ანრი რუსო, ახალგაზრდა ქალი



481. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ქალი ყვავილითა და ქოლგით



482. ანრი რუსოს ქალის პორტრეტი



483. ანრი რუსოს „ქალის პორტრეტი



484. ნიკო ფიროსმანაშვილი, გოგონა ბუმბით



485. ანრი რუსო, ბავშვი თოჯინით



486. ნიკო ფიროსმანაშვილი, პატარა კინტო



487. ანრი რუსო, ბიჭი კლდეებზე



488. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მზარეული



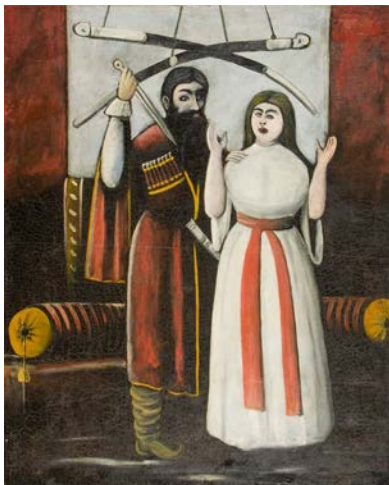
489. ანრი რუსო, ავტოპორტრეტი ლილსან ლუის ფონზე



490. ნიკო ფიროსმანაშვილი, შოთა რუსთაველი



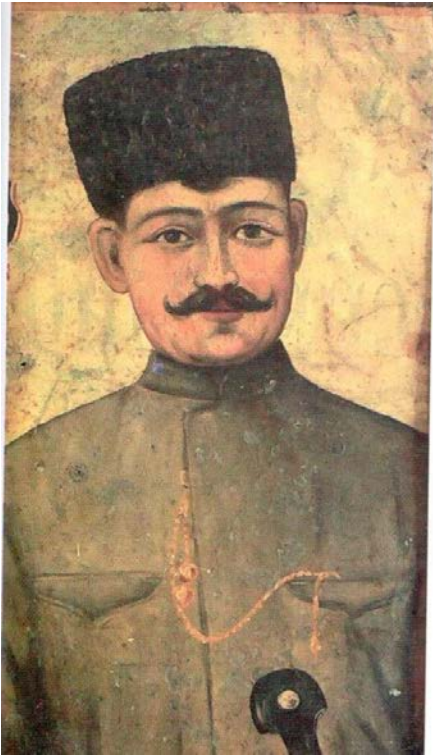
491. ანრი რუსო, პატარა რაინდი



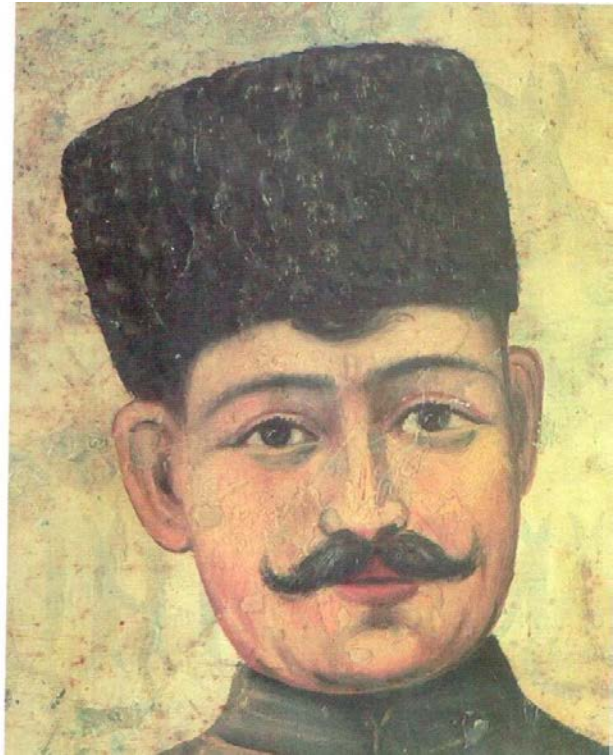
492. ნიკო ფიროსმანაშვილი, სცენა ვ. გუნაის სპექტაკლიდან „და-ძმა“



493. ანრი რუსო, მუზა და პოეტი (გიომ აპოლინერის პორტრეტი)



494. ნიკო ფიროსმანაშვილი, ალექსანდრე მამუჩარაშვილის პორტრეტი



495. მიხეილ ლარიონოვი, „ვენერა“



496. ნიკო ფიროსმანაშვილი, მწოლიარე ქალი