

## ვახტანგ ბერიძე

### ნიკო ფიროსმანის ფელაზე მეტი სურათი – 149 – ინახება საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში\*, თბილისში. აქ თავმოყრილია თითქმის ყველა უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოები. სხვა მუზეუმებში (მოსკოვში – ტრეტიაკოვის გალერეაში, აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, პეტერბურგში – რუსული ხელოვნების მუზეუმში, მირზაანში – ნიკო ფიროსმანაშვილის მუზეუმში), კერძო კოლექციებში (თბილისში, მოსკოვში, სანკტ-პეტერბურგსა და პარიზში) – თითო ან რამდენიმე ნამუშევარია. კედლის შსატვრობა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დაღუპულია. განადგურებულია, აგრეთვე, აბრების უმეტესობაც. რაც გადარჩა, უმცირესი ნაწილია ფიროსმანის მიერ შექმნილისა. მაგრამ ძიება დღესაც გრძელდება\*\*.

მხატვრის ნაწარმოებთა ატრიბუცია მაინცდამაინც რთული არ არის, თუმცა ამ საკითხზე საგანგებოდ არავის უმუშავია და შემდეგში, ცალკეულ ნამუშევართან დაკავშირებით, შესაძლებელია, წამოიჭრას კიდეც ზოგი

\* მონოგრაფიის პირველი ნაწილი ეურნალის წინა ნომერში დაიბეჭდა.

\* 1987–88 წლებში, როდესაც ეს ნაშრომი იწერებოდა, მუზეუმში ფიროსმანის 149 სურათი იყო აღრიცხული. 1999–2001 წლებში სარეკტრო კომისიამ ორი ფერწერული ტილო „ალექსანდრე ზაქარიას ძე მანუჩარაშვილი“ და „მოგზაური“ ფიროსმანის წრეს მიაკუთვნა. 1930 წელს დამიტრი შევარდნაძემ მუზეუმისათვის შეიძინა ფრაგმენტი სურათიდან „ნადიობა ინდოებში“ („მონადრო“, 33X22 სმ). 1937 წელს მუზეუმ „შეტეხის“ ფონდს გადაეცა სურათი, რომელსაც ეს ფრაგმენტი ეკუთვნიდა. დღეს ხელოვნების მუზეუმში ფრაგმენტი დაუბრუნდა მირიად სურათს და მიმდინარეობს რესტავრაცია. დღეისათვის მუზეუმში აღრიცხულია ფიროსმანაშვილის 146 ნამუშევარი (გ.მ.).

\*\* კ. ზდანევიჩს კატალოგში ჩამოცემდე დაკარგული და დაღუპული ნაწარმოები – ისინ, რომელთა ნახვა და აღნუსხვა მან მანც მოასწრო, ფიროსმანთან ნაცნობობის პირველ ხანებში. ამავე კატალოგიდან ჩანს, რომ 1926 წელს რამდენიმე ათეული ნაწარმოები ჯერ კიდევ სამიკიტხოებსა და ღვინის სარდაფებში იყო, დაახლოებით 70 კი – კერძო საკუთრებად რჩებოდა. ე. კუზნეცოვის 1984 წელს გამოცემულ წიგნში (ლენინგრადი, „აგრორა“) დაკარგულთა სიაში 57 დასახელებაა.

საკითხი. სურათების უმეტესობა ხელმოწერილია.\* ბევრი სხვა მნიშვნელოვანი სურათის ავტორი რომ ფიროსმანია, დადასტურებულია მათი შესრულების თვითმხილველთა ან შემქვეთთა მიერ. დასასრულ, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მხატვრულსა და ტექნიკურ მაჩვენებლებს, შინაარსზეც რომ არაფერი ვთქვათ. ჩვენთვის ცნობილ სურათთაგან სულ რამდენიმეა „ამოვარდნილი“, სხვები ეჭვს არ იწვევენ.

უფრო რთულია დათარიღების საკითხი. თვით მხატვრის მიერ დათარიღებული სურათი ცოტაა. მათი უმეტესობა რატომდაც 1906 წელს მიეკუთვნება (უცნაურია, რომ ამათგან ორი ნამუშევრარი ერთი და იმავე დღით, 8 ივნისით თარიღდება).\*\* ზოგი სურათის შესახებ სიტყვიერი ცნობა არსებობს, ფიროსმანის ნაცნობებისაგან მიღებული, მაგრამ, ორი-სამი გამონაკლისის გარდა, საეჭვოა, რომ ეს ცნობები ზუსტი და უტყუარი იყოს.

კირილე ზდანევიჩის მიერ შედგენილ კატალოგში, რომელიც ჯერ 1926 წელს კრებულში დაიბეჭდა, შემდეგ კი მის საკუთარ წიგნში, სურათების ნაწილი 1895–1903 წლებით თარიღდება, სხვები კი, 1904 წლიდან მოყოლებული, წლების მიხედვით არის განაწილებული. მაგრამ ეს კატალოგები განსხვავდება ერთმანეთისაგან, წიგნის მიხედვით არ ჩანს, რომ ავტორს დათარიღებისათვის რაიმე დოკუმენტური მონაცემები ჰქონდა: სურათები მან საკუთარი დაკვირვებებისა და მოსაზრებების მიხედვით დაალაგა. ზდანევიჩს წარმოდგენილი აქვს აგრეთვე ფიროსმანის შემოქმედების საერთო პერიოდიზაციაც (სამ პერიოდს გამოჰყოფს: 1895–1903, 1903–1915, 1915–1918 წლები)<sup>20</sup>. მისი დაკვირვებათა ნაწილი უეჭველად გასათვალისწინებულია, როგორც მართებული; მაგრამ შემდგომი გაღრმავებული კვლევა-ძიების გარეშე მაინც ძნელია, უყოფმანოდ დაეთანხმო ამგვარ პერიოდიზაციას; მით უფრო მოითხოვს დაკვირვებულ შემოწმებას ნაწარმოებთა დათარიღება. მე მგონა, მათი ზოგადი დაჯგუფება მართლაც შესაძლებელია, მაგრამ საეჭვოა, რომ წლების მიხედვით ზუსტი განლაგებისათვის შევძლოთ სანდო საბუთების მოძიება. ასეა თუ ისე, ეს მომავლის საქმეა.

ზოგი სურათის დასახელებაც პირობითად უნდა მივიჩნიოთ. მართალია, ბევრ მათგანს წერილობითი განმარტება ახლავს: „უწინდელი საქართველოს ქორწილი“, „აქტრისა მარგარიტა“, „შავი ზღვა“, „უშვილო მილიონერი და შვილებიანი ღარიბი“, „ყაჩალმა ცხენი მოიპარა“, „შეთე გზას უწევნებს თავად ბარიატინსკის შამილის დასაჭერად“, „ვირის ფიროსმანი თავის სურათებს ხელს აწერდა ხან ქართულად, ხან რუსულად, თანაც სულ სხვადასხვანაირად: ან სახლსა და გვარს აღნიშნავდა, ან ერთ ინიციალს და გვარს, ან მარტო ინიციალებს, ხშირად კი ასოებით Ж.Н.П., რაც რუსულად ნიშნავდა “ფერმწერი ნიკო ფიროსმანი”. ქართულსა და რუსულ ხელმოწერაში ზოგჯერ ამოკლებდა გვარს: “ფიროსმანაშ.”

\*\* ეს ნამუშევრებია „ალექსანდრე გარანვის პორტრეტი“ და „ქეიფი მეარლე დათიკო ზემელთან“ (გ.მ.).

ზიდი“, „ყაჩალები საძარცველად მიდიან“). ზოგი განმარტება ქართულია, ბევრია რუსულიც (რუსული წარწერები დიდად დაშორებულია სწორი ორთოგრაფიიდან). განმარტება ახლავს ზოგ პორტრეტსაც (ჯგუფურებ-საც – აქ გვარები ყოველ გამოსახულ პირთან არის მიწერილი;\* მაგრამ სურათების უმეტესობა უფრო გვიან, მხატვრისადმი მიძღვნილ ლიტერატურაში მოინათლა. ზოგი ამათგანი კონკრეტულია, „აღწერილობითი“ („ქალი ლუდის კათხით“, „ქალი ზამბახით და ქოლგით“, „მეთევზე“, „ქეიფი ვაზის ტალავერში“ და სხვ.), ზოგი – „განმაზოგადებელი“ („კახეთის ეპოსი“ – „სწავლული“ სახელწოდება, ორმელიც, ცხადია, თვით ფიროსმანის შერქმეული არ შეიძლება იყოს; „მდიდარი კინტოს შვილი“, „ორთაჭალის ტურფა“ და სხვ.).

როგორია მისი სურათების თემატიკა? პირველი, რაც თვალს ხვდება, როდესაც მათ ეცნობი, და რაც მთელ მის შემოქმედებას თავისებურ შეფერილობას ანიჭებს – ეს არის დიდი რაოდენობა სურათებისა, რომლებიც ქეიფის სცენებს, მოქეიფეთა „კამპანიებს“ ასახავს; თემატურად შეიძლება მათ დავუკავშიროთ ნატურმორტები და აბრები, რომლებიც ერთგვარად დასურათებულ ინფორმაციებს წარმოადგენენ. მას შემდეგ, რაც გავეცანით ფიროსმანის ცხოვრებას, იმ წრეს, რომელშიც იგი იმყოფებოდა, მის შემკვეთ, ასეთი სურათების ხვედრითი წონა ვერ გაგვაკვირვებს. ფიროსმანის სურათები სრულდებოდა სამიკიტნოების, ღვინის სარდაფების, სამხიარულო დაწესებულებათა დასაშვენებლად.

მაგრამ ეს „ქეიფები“ მოიცავს თემების საკმაოდ ვრცელ წრეს და ზოგჯერ უკავშირდება სხვა თემებსაც: „ქეიფი“ ხან „წმინდა“ სახით არის წარმოდგენილი – გაშლილი სუფრა, მის გარშემო მსხლომნი, პირობითი, აბსტრაქტული ფონი; უმეტესად კი ასეთი სცენა გაშლილია პეიზაჟის ფონზე – აქ ან მთები, მდინარეები და ხეებია, ან ვენახი; პეიზაჟი აქ, თავისი მნიშვნელობით, თითქმის უტოლდება საკუთრივ „ქეიფს“; მაგრამ არის უფრო დიდი კომპოზიციებიც, რომლებშიც „ქეიფი“ მხოლოდ ერთ-ერთი სცენაა. ინტერიერში მოქცეული „ქეიფი“ მას არ დაუხატავს.

ვინ „ქეიფობს“ ფიროსმანის სურათებში? რამდენიმე შემთხვევაში თავადები არიან. მათი ცნობა ადვილია ტანსაცმლით, იერით, რომლის გად-

\* როგორც ცნობილია, ფიროსმანის სურათები ხშირად აღჭურვილია არა ინფორმაციის შემცველი წარწერით, არამედ თავისებური „ლოზუნგებით“ და „მოწოდებებით“, რომლებიც ამ წიგნშიც არის მოხსენებული გზადაგზა: „მაღლობა დმტრისა რომ დევესწარით აღდგომა დღესა ქრისტე აღდგა ჭეშმარიტად გაუმარჯოს მმობას ამხანაგობას“; „... კეთილი ცხოვრება შევდა გამრავლოს“; „მმებო, დავლიოთ დვინო, მოვიგონოთ კოხტანიონ“; „გაუმარჯოს პურმარილიან კაცას“ და ბევრი სხვა. აქვს ერთო სრულიად გამოიჩინეული წარწერაც: ტახტზე წამოწოლილ ქალს წინ გაწვდილ ხელში უჭირავს გრაგნილი, რომელზედაც იკითხება: „აბა მნახეთ რა დღეში ვარ კიდენ და ვაუმარჯოს კეთილ ხალხს“. ამ წარწერის გასაგებად საჭირო იქნებოდა გვცოდნოდა სურათის დახატვის გარემოება და გამოსახული ახალგაზრდა ქალის ვინაობა.

მოცემაც ფიროსებანის სულ მარტივად შეეძლო, მაგრამ უმეტესად ეს თვით სურათების შემკვეთი – მიკიტენები, მედუქნები, კინტოები და ყარა-ჩოლელები არიან, აგრეთვე, მათი მუშტრები იმავე სოციალური ფენიდან. ყოველი მათგანისთვის სუფრასთან დროსტარება, ტრადიციული წესრიგის დაცვით, ტრადიციული კერძებითა და სასმელით, ცეკვით, სიმღერით, არღნის, ზურნისა და დუდუკის გულისამაჩუქებელი აკომპანიმენტით – „სულიერი“ ცხოვრების უმთავრესი ფორმა იყო; მათთვის იგი ხელოვნების, ესთეტიკის დონემდე მაღლდებოდა და, ამასთან, მათს საკუთარ ხელობასთან, ყოველდღიურ საქმიანობასთანაც იყო დაკავშირებული. მათ სურდათ დახატულიყვნენ სწორედ ამ დროს, როცა ყველაზე სრულად და დამახასიათებლად ვლინდებოდა მათი ადამიანური არსი და სიცოცხლით ტკბობა. არსებითად, ეს ჯგუფური პორტრეტებია და მათი დანიშნულება რამდენადმე მოგვაგონებს დანიშნულებას პოლანდიური კორპორაციული პორტრეტებისა, რომლებიც, აგრეთვე, ერთი ხელობის ადამიანებს გამოხატავენ რომელსამე საზოგადოებრივ დაწესებულებაში გამოსაფენად.\*

ზოგ დუქანში ფიროსებანის ხელოვნება მუშტრებს შესასვლელშივე ხვდებოდა, იქ, სადაც აბრა ეკიდა, შიგ შესული კაცი კი მთლიანად მისი სურათებით იყო გარშემორტყმული. ზოგ დუქანში თხუთმეტზე მეტი სურათი ჰქონდათ ნიკოსი. აბრა მარტო ტექსტს კი არ შეიცავდა, არამედ გამოსახულებასაც: იგი ერთაშად ქმნიდა განწყობილებას და მუშტრები ამ სამყაროში შექმნავდა (აბრა „Винный погреб. Распивочно и на вынос“: დახატულია ურემი და ზედ უზარმაზარი ტიკი, რომელიც სიდიდით ხარებს სჭარბობს; ურმებს მიჰყვება ჩოხიანი მხედარი, ფაფახით, ხანჯლით, ხელში კი ყანწით; აბრა „Чай, пиво и лимонад, сельтерская. Раз. креп. напитков“: დუქანის მსახური, რომელსაც ჩაიდნები უჭირავს; ლუდის კასრი და ლუდით სავსე კათხები; ლიმონათისა და სელტერის წყლის ბოთლები; ფონი – ლიმონის მსხმოიარე ხეები).

სუფრასთან მსხდომი მუშტრები კედლებზე იმავეს ხედავდნენ, რითაც თვითონ იყვნენ დაკავებულნი, ხედავდნენ საკუთარ თავს ან თავიანთ მსგავსთ. სურათების მოქმედი პირები თითქოს მონაწილეობენ საერთო

\* მიკიტან ჭავინაძის ნაამბობი: ნიკო „დილიდანვე ჩამოთვლიდა ღვინის დუქნებს, თუ ვის პქონდა დასახატი. მეც თუ გუნებაზე ვიყვა, ვეტყოდა: – აბა, დამიხატე მცხეთა, ტყე, არაგვი, მძნდორი, ვენაზი. თუ კამპანიაში ვიყვათ, კამპანიას დავახატვინებდით ეს გოჭა, ეს ქათმი, მწვანილი, ეს ფრთიანი ორაგული, ხილი, ღვინი; მერძნე თვისის „ხალიაბანდებათ“. – დარდი ნუ გაქვს გენაცვლე, ფველაფვერი შიგ იქნება, ოღონდ ერთო მნეთი მომეცი, საღებავები ვიყიდო“. მეღუქნე ლიმონას მოგონება: „მოქლი ბაზრის საყვარელი იყო. დაძხატული სურათს და დუქან-დუქან... სურათში ფულს არ გვართმვდა, პურმარილში აქვითებდა... ხან თითონ ჩვენ ვტატვინებოდით ერთხელ მეც დამსატა ჩემი ამფსონებით კვირა დღე იყო. ქუჩაში მიმჯალი ნიკალა შემოგბრუნეთ სუფრას სანოუგე... მოვუმატე. სამა დაწინწკლული ხელადა წინ დავიდგით, გარს მწვანილი შემოუყარეთ დუქანში ბნელოდა, ამიტომ ნიკო კარებიან იდგა და კარის სინათლეზე გვხატავდა. იკლიკანტური სურათი გამოვიდა“<sup>21</sup>.

მოლხენაში სამიკიტნოში მყოფ მუშტრებთან ერთად.\* სურათების დანიშნულებაა ინტერიერიც დაამშვენოს და თვალიც გაახაროს, მაგრამ, აგრეთვე, კონტაქტი დაამყაროს იმასთან, რაც სამიკიტნოში ხდება. შემთხვევითი არ არის ასეთი წარწერები: „გაუმარჯოს კამპანიას ბეგო. კეთილი ცხოვრება ღმერთმა ყველას გაუმრავლოს“; „გაუმარჯოს ჰურ მარილიან კაცსა“; ანდა სააღდგომო ბატქების სურათებზე განმეორებული ტექსტი: „მადლობა ღმერთს რო დავესწარით აღდგომასა ქრისტე აღდგა ჭეშმარიტათ“. ასევე აძლიერებს სურათებისა და პორტრეტების ზემოქმედებას განმარტებითი ტექსტები – სურათების დასახელება (უფრო სწორედ – შინაარსის განმარტება), დახატულთა გვარები (წარწერები პანოზე „ნადირობა შავი ზღვის სანაპიროზე“ სურათის ცალკეულ ნაწილთა განმარტებასაც გვაძლევს, რომლებიც სხვადასხვა სიუჟეტს გამოხატავენ).

ქეიფების თემას შეგვიძლია დავუკავშიროთ ფიროსმანის ნატურმორტებიც, რაღაც აქაც გამოსახულია საჭმელ-სასმელი და მათაც პირდაპირი კავშირი აქვთ დუქნების ინტერიერებთან, რომელთა დასამშვენებლადაც იყვნენ განკუთვნილნი. მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფიროსმანის სურათები, რომლებიც სამიკიტნოებს ამკობდა, თემატიკით დიდად სცილდებოდა საკუთრივ ქეიფის სცენებს. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს სწორედ ის დიდი კომპოზიციები, რომლებშიც ქეიფის სცენები შემადგენელ ნაწილებადა ჩართული. ეს სურათები მოწმობს, რომ მხატვარს სურდა გამოსულიყო ერთი და იმავე, ყოველდღე განმეორებული თემის ვიწრო ჩარჩოებიდან და მშობლიური ქვეების ბუნებასაც ზიარებოდა და ხალხის ცხოვრებასაც, მისთვის ასე ძვირფასსა და ახლობელს. თუმცა იგი შეზღუდული იყო, რაკი მხოლოდ თავისთვის მისაწვდომსა და ნაცნობს ხატვდა, მაგრამ ამით მაინც ცდილობდა განეზოგადებინა, პანორამულად მოცემა მთელი თავისი ქვეყანა, მისი მრავალფეროვანი ცხოვრებით.

ერთ-ერთ ასეთ სურათზე „ვირის ხიდი“ იგი ქეიფის ვარიანტებს გვიჩვენებს, მაგრამ ესეც თავისებური განზოგადებაა, თითქოს ღრეობის აპოლოგიაა: ქეიფობენ ღია ცის ქვეშ, ქეიფობენ ტალავერში, ქეიფობენ ნავებშიც! „კახეთის ეპოსში“ (მეორე სახელია „ალაზნის ველი“) და „ბოლნისის წმინდა გიორგის დღეობაში“, რომლებიც ერთი სცენარის ორი ვარიაციაა, მოქეიფეთა ფიგურები მხოლოდ ჩართულია სხვა სცენების რიგში, თუმცა მაინც თვალსაჩინო ადგილი უჭირავთ. ორივე ეს სურათი, რომლებიც ფიროსმანის ყველაზე დიდ ნამუშევართა რიცხვს მიეკუთვნება, ძალიან წაგრძელებულია: პირველის ზომაა 91 x 539 სმ., მეორისა – 78 x 263 სმ. ეს იმით არის გამოწვეული, რომ მხატვარს მიზნად პქონდა, სინქრონულად მოეთხრო სხვადასხვა ამბის შესახებ (რა თქმა უნდა, მათი ზომები წინასწარვე იყო შეფარდებული იმ ოთახებთან, რომლებშიც ისინი უნდა მოეთავსებინათ).

\* იხ. ამის შესახებ საინტერესო დაკვირვებები ე. კუშნეცლის წიგნში.

შეიძლება ითქვას, რომ აქ ფიროსმანი თავს არ იზღუდავს და ლაღად „მიმოიხილავს“ ხალხური ცხოვრების სხვადასხვაგვარ გამოვლინებას. თხრობა მწვანე გორაკებისა და კლდეების ფონზე გაშლილი. რა არ არის აქ: პატარა მდინარე და ხიდი, წყლის წისქვილი, ცხვრის ფარა; სოფლის პატარა ეკლესიასთან – საეკლესიო დღეობაზე ჩამოსული მლოცველები და დამის სათევი კარვები; სხვები ეკლესიისკენ მიემართებიან მოჩარდახული ურმებით, ვიღაცა ეტლითაც ჩამოსულა... „კახეთის ეპოსში“ სამი მოქეიფე თავადი წინა პლანზე, მარცხნა კუთხეში. „ბოლნისის დღეობაში“ რამდენიმე, უფრო „მომცრო“, წვეულებაა; არავინ არ არის გამოტოვებული – არც წითელხელსახოციანი მოცეკვავე, არც მემუსიკები, არც ლიდ ქვაბთან მდგომი შარეული, არც მეწისქვილე, არც წისქვილისკენ მიმავალი გლეხები, არც მათი სახედრები, ზურგზე გადაკიდული ხურჯინებით... და ორივე სურათში ერთი კუთხე დათმობილი აქვს ყაჩაღების მიერ კაცის გაძარცვის სცენებს... „სტრაჟნიკები“ საშველად მირბიან, ხოლო შუაში წინა პლანზე მდგომი კაცი („ბოლნისის დღეობაში“) მათ მიანიშნებს, სად ხდება ძარცვა, რაც ფიროსმანისთვის ნაკლებად დამახასიათებელი თხრობითი დეტალია.

ამგვარად, მხატვრის ამოცანაა, წარმოგვიდგინოს ცხოვრების სხვადასხვა მხარე – შრომაც, ზრუნვაც ყოველდღიური არსებობისთვის (მწევემსი, წისქვილი), ტრადიციული ხალხური დღესასწაულიც, რომელიც უკვე მაშინ სცილდებოდა სარწმუნოებრივი გრძნობების გამოხატვის ფარგლებს, მხიარულებაც, ფათერაკებიც, რომელთაგანაც არცერთი ადამიანი არაა დაზღვეული, ნაჩვენებია ქვეჭნის პანორამა (პორიზონტზე ჩანს სოფელი, უფრო ახლო აღმართულია რაღაც ძველი ნაგებობა, ციხის თუ კოშკის მსგავსი). ყველაფერი გადმოცემულია ბუნებრივად და ორგანულად, ყველაფერი – ერთიანადაც და წვრილმანებიც – გვიზიდავს უტყუარობით, არა მატო ეპიზოდების სიუჟეტებისა, არამედ ყოფითი დეტალებისა, რეალიებისა, ბრტყელსახურავიანი – „ბანიანი“ სახლების არქიტექტურისა. მნახველები ხომ მხატვარს ჭეშმარიტებიდან უმცირეს გადახვევასაც არ აპატიებდნენ, ყოველივე ეს მათთვისაც ხომ ისევე ნაცნობი და ახლობელი იყო, როგორც მხატვრისთვის.

„რთველში“, რომელიც, ეჭვგარეშეა, ერთი ყველაზე ღირსშესანიშნავთაგანია მის ნაწარმოებთა შორის, მხატვარი თითქმის მთლიანად გამოდის ქეიფის თემიდან (მოქეიფენი აქაც არიან, მაგრამ სადღაც სიღრმეში არიან „განდევნილნი“ და სურათის რიგით დეტალად გადაქცეულნი). ეს რთველია – მისი შშობლიური კახეთის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი მოვლენა. მაგრამ ეს სურათიც თავისი თემით უშუალოდ უკავშირდება სამიკიტნოს, ღვინის სარდაფს, რომლისთვისაც იყო შესრულებული.

ფიროსმანს ისეთი სურათებიც აქვს, რომლებიც მათ სიუჟეტურად

სრულიადაც არ უკავშირდება. ასეთია, მაგალითად, „ნადირობა შავი ზღვის ნაპირას“, სადაც არაფერი არ შეეფერება სინამდვილეს, ყველაფერი გულუბრყვილობამდე თვითნებური და ფანტასტიკურია. ეს შეიძლება აიხსნას ან შემქვეთის (ღვინის ვაჭრის სითათიშვილის, რაც ეს საგანგებოდ არის აღნიშნული წარწერაში), ან თვით მხატვრის ახირებით: სურათში ნაჩვენებია უღრანი ტყე, რომლის ფონზე გამართულია ირმებზე ნადირობა; კლდე და ზედ ამაყად წამომართული ჯიხვი; კიდევ ტყე და მის შიგნით, როგორც წარწერა განგვიმარტავს, დათვზე ნადირობა. ძნელი გასაგებია, ვის და რატომ მოეპრიანა დაეკავშირებინა შავ ზღვასთან ირმები, ჯიხვი, დათვები, რომლებიც იქ არ გვხვდება; მაგრამ სურათი, როგორც ჩანს, მნახველთა ინტერესს აღძრავდა თავისი უჩვეულობით, ყოველდღიური პროზაულობისაგან დაშორებით, თავისებური რომანტიკულობით. ხოლო ფიროსმანისთვის რომანტიკა რომ უცხო არ იყო, ამას ნათლად მოწმობს მისი ღამის პერზაუები, „ყაჩაღები“ და მრავალრიცხოვანი გამოსახულება ცხოველებისა, რომლებიც ფიროსმანს განსაკუთრებით უყვარდა. მაშ, რით შეიძლება ავხსნათ შშვენიერი „არსენალის გორა ღამით“, ან სურათები: „ყაჩაღმა ცხენი მოიპარა“, „ყაჩაღები საძარცვავად მიღიან“, ან ისეთი, სრულიად მოულოდნელი რამ, როგორიც არის „დათვი მთვარიან ღამეში“, სადაც მთვარის შუქის ეფექტი განსაცვიფრებლადაა გადმოცემული...

თუ არ ჩავთვლით სხვადასხვა სურათში „ჩართულ“ ცხენებსა და ხარებს, ფიროსმანის შემორჩენილ სურათთაგან 50-ზე მეტი, ე.ი. თითქმის მეოთხედი, ცხოველებისადმია მიძღვნილი.

მას ვერ ჩავთვლით ანიმალისტად ჩვეულებრივი გაგებით. ფიროსმანი უბრალოდ კი არ ხატავდა ცხოველთა სამყაროს წარმომადგენლებს, როგორც პაულუს პოტერი ან როზა ბონერი ხატავდნენ თავიანთ ძროხებსა და ხარებს, რომლებსაც სხვა პრეტენზია, გარდა იმისა, რომ ხარები და ძროხები ყოველივენ, არ ჰქონდათ. ფიროსმანისთვის ყოველი ცხოველი რაღაც იდუმალი მნიშვნელობის მქონეა, ისინი მასთან გაადამიანურებული არიან, როგორც იგავ-არაკებში; ზოგჯერ მათ სიმბოლური აზრიც ენიჭებათ, როგორც ადამიანის ამა თუ იმ თვისების, ამა თუ იმ საწყისის (კეთილის, ბოროტის) განმასახიერებელთ. მიყვარს ცხოველების ხატვა, ისინი ჩემი გულის მეგობრები არიანო, უთქვამს მას ლალო გუდიაშვილისთვის. და მართლაც, სიტყვიერად ძნელი გადმოსაცემია ის განწყობილება პოეტურობისა, „სულიერობისა“, გულითადი სითბოსი, რომელიც ექმნება ადამიანს, როცა უყურებს ფიროსმანისთვის განსაკუთრებით საყვარელ ირმებსა და შვლებს (ქართულ ფოლკლორშიც ხომ ისინი განსაკუთრებული სიმპათით სარგებლობენ!); როგორ თანაუგრძნობს იგი განწირულ სააღდგომო ბატქნებს, როგორ არის გადმოცემული დედობრივი მზრუნველობა გოჭების თანხლებით მიმავალი უხარმაშარი თეთრი დედა ლორის

„გამომეტყველებას“ და მთელ ფიგურაში, ასევე თეთრ დათვსა და დათვის ბელებში.\* რა გოროზი იერი აქვთ ლომებს! რა თქმა უნდა, შავი ტახი მხატვრისთვის განასახიერებს უკეთურ რასმე (ფერითაც, „ხასიათითაც“), ისევე როგორც არწივი, რომელიც კურდღლელს ფატრავს – ეს მხოლოდ „ბუნების სურათი“ კი არ არის, არამედ ბევრად მეტს ნიშნავს. დამახასიათებელია შთაბეჭდილება, რომელიც მისმა „ჟირაფმა“ მოახდინა პირველ კრიტიკოსებზე: „თუ მართალია ვაინინგერი, – წერდა ერთი მათგანი (გარი გოლანდი) 1916 წელს, – რომ ყოველი ცხოველი თავის თავში ატარებს სამყაროს რომელსამე მეტაფიზიკურ განსაზღვრას, მაშინ ფიროსმანაშვილის ჟირაფში ასეთ განსაზღვრას უეჭველად აღმოვაჩენთ: ჟირაფის თვალები გადმოცემულია ისეთი მეტყველი ძალით, რომ გავიწყდება, რომ ეს მხოლოდ ცხოველია და თქვენ გიპყრობთ ლამის მისტიკური შიში“.‡‡ მეორე ავტორი, ა. პეტრაკოვსკი (ისევ 1916 წელი) აღნიშნავდა, პირველად რომ დავინახე „ჟირაფი“, „ერთბაშად შემიპყრო უცნაურმა შეშფოთებამ, თუ გნებავთ – ძრწოლამაც... ეს რაღაც მაგია, ჯადოქრობა...“<sup>23</sup>

ავტორები საგანგებოდ გამოპყოფდნენ აგრეთვე „შველს“, რომელმაც ერთ მათგანს თიხის ნაეთობა მოაგონა. სამართლიანი დაკვირვებაა – „შველი“ მართლაც ეხმაინება ქართულ ხალხურ კერამიკას (კერძოდ, კაზურს), ფიგურებიანი სასმისებით, რომელიც ხშირად შველსაც გამოხატავს. მაგრამ ფიროსმანის სურათში იგი არა მარტო გაცოცხლებულია, არამედ დაბაბულიც, თითქოს ერთიანად თრთის რაღაც საშიშროების მოლოდინში. ესეც თავისებური ჯადოქრობაა.

დამახასიათებელია ცხოველთა შერჩევაც: უმეტესად ეს „კეთილშობილი“ ცხოველებია, მაგრამ არიან, აგრეთვე, „მშრომელებიც“ – ძროხა, აქლები, სახედარი; დახატული ჰყავს მელაც, რომელიც მისთვის, უეჭველია, ადამიანურ მანკიერებათა სიმბოლოს წარმოადგენდა.\*<sup>24</sup>

ნიკოს მუშტრები, ეტყობა, ცხოველებისადმი ნიკოს სიყვარულს თუ არა, ინტერესს მაინც იზიარებდნენ: სურათების ძველი სიები, შედგენილი მაშინ, როდესაც მის სურათებს სამიკიტნოებსა და სარდაფებში ემებდნენ, მოწმობს, რომ ცხოველებიან სურათებს ყველგან დიდი აღგილი ეჭირა.

ამგვარად, ამ სურათების – ქეიფები, ნატურმორტები, პანორამები და

\* საკვირველია ფიროსმანის, ან მისი მუშტრების, საგანგებო დაინტერესება თეთრი დათვებით, რომელიც თბილიში, რა თქმა უნდა, არავის ენასა. ფიროსმანს აქვს სწავა ვარიანტებიც – ერთ-ერთში დათვი გამოსახულია თითქმის სუბტრობიკულ პეიზაჟში, სადაც სიმინდიც არის, ხეხილიც და ხშირი მცნარეულობაც. აქვს ერთი უცნაური სურათიც: „ტუნგუსეთის მდინარე ემუტი“, თეთრ დათვზე ნადირობის სცენით.

\*\* ლ. გუდიაშვილი გაღმივგცემს ფიროსმანის სიტყვებს: „... ცხოვრებაში ყველაფერს ორ მხარე აქვს: ქეთილი და ბოროტი მხარე. აი, თეთრი ძროხა არის სინაზის, სიმშვიდის, სიყვარულის სიმბოლო... შავი ხარი – ჩხებობს, ღრიაღლებს – ომა. არწივი დიდია და დაუნდობელი, პატარა, სუსტსა და უბადრუკ კურდღლელს ძიგნის. არწივი ეს მეფის არწივია, კურდღლი კი ... ეს მე და თქვენ ვართ.“<sup>24</sup>

სცენები პეიზაჟის ფონზე, ცხოველები — მოხილვისას აღმოჩნდება, რომ ფიროსმანს, რომელმაც 45 წელი გაატარა თბილისში, შეუსისხლხორცდა ეს გარემო და სულ თბილისელებს ხატავდა. მას არც ერთხელ არ დაუხატავს თბილისი, მისი ქუჩები, მისი ხედები („ფუნიკულიორი“ არ ითვლება — აქ მთაა დახატული, და არა ქალაქი). მას პერნდა მოთხოვნილება ეხატა ცოცხალი ბუნება. საქართველო — მისი სამშობლო — ფიროსმანისთვის ქალაქი კი არ არის, არამედ მთები, ტყეები და მდინარეები, სოფელი, რომელთანაც მას აკავშირებდა ბავშვობის მოგონებები.\* მას აქვს სურათი „კალოობა ქართლში“, სურათები, რომლებზეც გლეხები არიან ასახულნი და ისინი, რომლებიც მის საუკეთესო ნამუშევრებს უნდა მიეკუთვნოს.\*\*

უნდა მოვიხსენიოთ ფიროსმანის ნაწარმოებთა კიდევ ორი ჯგუფი: პირველს შეაღენეს პორტრეტები და სხვადასხვა ტიპის გამოსახულებანი, ისევ იმ წრიდან ადამიანებისა, რომელთაც თვით ნიკო და მისი შემკვეთი ხვდებოდნენ ცხოვრების გზაზე. გადარჩენილ სურათთა რაოდენობით ნიკოს ნაწარმოებთა შორის ამ ჯგუფს პირველი ადგილი უჭირავს; მეორე ჯგუფი „ისტორიულ ქანრის“ მიეკუთვნება: აქ გამოსახულნი არიან ისტორიული პირები და წარსულის სცენები.

ფიროსმანის პორტრეტები და „ტიპები“ კვლავ ჩვენ თვალწინ გაშლილი თბილისური ბოჭემის, „დაბალი ფეხების“, მაგრამ, აგრეთვე, წვრილი ბურჟუაზიის წარმომადგენელთა მთელი გალერეა. ქალები გასართობი დაწესებულებებიდან: „აქტრისა მარგარიტას“ გარდა, „ქალი მარათი“ და ფრიად ვულგარული „ქალი ლუდის კათხით“; ორი „ორთაჭალელი ტურფა“; შემდეგ — მუშა: „მუშა სოსო“, ორი სხვა მუშა — ერთს ტიკი აქვს ზურგზე მოკიდებული, მეორეს — კასრი;\*\*\* თეორხალათიანი, „შიარეული“, „დაღაქი“ (არ შემონახულა), „ბავშვიანი ძიძა“, „მეარღნე“, „მებადური“ (ვარიანტი „მებადური კლდეში“ ტრეტიაკოვის გალერეაშია დაცული), „შეშის გამყიდველი“.

აი, ფრიად პოპულარული „მეეზოვეც“ — მოღუშული, გაბურძგნული, შავ თვალებს რომ აბრიალებს და მრისხანედ რომ გვიყურებს, აშკარად თავი მოაქვს, როგორც ხელისუფლების წარმომადგენელს (ჯოხიც კვერთხივით

\* ბათუმის ხედი სრულიად პირობითია, თუნდაც, ქალაქი ჩანს მხოლოდ შორს, ბორცვებზე, რომლებიც სინამდვილეში არც არსებობს. მთავარი ფურადდება ეთმობა პირველ პლანზე გამოსახულ ბატონებელს, ზღვას, კარჭააქებსა და გეტებს, რომელთა ანძებზე დროშები ფრიალებს. ეს „კოსმოპოლიტური“ პეიზაჟი ფიროსმანის ერთადერთი სურათია, რომელიც თავისი მოტივით ანრი რუსოს მოგვაგონებს (იხ. მისა „სენლუს უნდულის ხედი“).

\*\* „ბიჭი და ძროხა“, „ბავშვებიანი დედაკაცი წვალზე მიდის“, „გლეხი და მისი ვაჟი“, „გლეხის ქალი ვაჟით“, „შემლებული გლეხი“, „პურის ცხიბა“, „დღეობაზე მიმავალი გლეხები“, „მწყემსი ცხვირის ფარით“, „მამალი, დედალი და წიწილები“, „გლეხის გოგო ბატით და ჭუკებით“ და სხვ.

\*\*\* „ორთაჭალელი ტურფებიც“ და ეს ორი მუშაც - შეწყვილებული, თითქმის სიმეტრიული სურათებია.

უპყრია ხელთ). ფსიქოლოგიური გახსნის (აღმოჩენის) მხრივ, ეს ერთი ყველაზე გამომსახველთაგანია ფიროსმანის „ტიპებს“ შორის.

შემდეგ, არაჩვეულებრივად დამახასიათებელი ჯგუფი: გაბერილი, მრგვალ პირისახიანი ბიჭი, რომელსაც უფროსი კინტოს ტიპური „ფორმა“ აცვია, დოინჯშემოყრილი დგას და ცდილობს გაიბლინძოს. ამ სურათს „მდიდარი კინტოს შვილს“ უწოდებენ (მისი კოსტუმი შემკულია, — ესაა მთავარი — ვერცხლის ქამარი არტყია და ძეწვიანი საათიც აქვს); „გოგო წითელი საპაერო ბუშტით“ — ესეც მრგვალი, ჩასუქებული, მყვირალა ფერის სამოსში გამოწყობილი, რა თქმა უნდა, ის წვრილი ბურჟუაზიიდან გამოსული გამდიდრებული ოჯახის შვილია, რომელსაც სურს სიძლიდრით იბრწყინოს და აჩვენოს, რომ გოგონა „საზოგადოებიდანაა“. მისი ცნობა, თუმცა უკვე წამოზრდილისა, მაგრამ იმავე სამოსით, შეიძლება ფიროსმანის ჯგუფურ პორტრეტზე „ოჯახური ქეიფი“. ეს სურათი ერთადერთია, რომელზეც ყველა მოქმედი პირი ევროპულადაა შემოსილი და სვამს არა ყანწით, არამედ ჭიქით. გოგონაცა და „მდიდარი კინტოს შვილიც“, რომელიც უფროსებივით არიან გამოწყობილნი და ამდენად ლილიპუტებს მოგვაგონებენ, კომიკურ შთაბეჭდილებას ტოვებენ. მიუხედავად იმისა, სურდა თუ არა ეს თვითონ ფიროსმანს, რომელსაც საერთოდ არ ჰქონდა მიღრეკილება სატირისა და მხილებისაკენ, ამ შემთხვევაში მან, სოციალური დახასიათების სიმწვავის თვალსაზრისით შეუბრალებელი სახეები შექმნა. მაგრამ დამნაშავე ამაში მანვილი თვალი და ფიროსმანის, როგორც მხატვრის, სიმართლეა.\*

შემდეგ: რამდენიმე პორტრეტი სახელითა და გვარით ცნობილი პირებისა (ყველა ისინი მიკიტენები და მედუქნები არიან, მეტ-ნაკლებად შეძლებულნი). მაგრამ ეს პორტრეტები ფოტოსურათებიდანაა გადახატული, ან მათი მიბაძვით შექმნილი (გარანოვის და სხვათა პორტრეტები).

ამავე წრეს „ბურჟუაზიული“ (უფრო სწორად — „წვრილბურჟუაზიული“) პორტრეტებისას და ტიპებისას შეიძლება მივაკუთვნოთ რამდენიმე ვარიანტი (ხუთი მაინც) „ქართველი ქალისა თარით ან დაირით“, რომელთაც ეროვნული სამოსი აცვიათ; აგრეთვე, „ვირზე მჯდომი ექიმი“ და კიდევ რამდენიმე სხვა; ალბათ, პირველი მსოფლიო ომის დროინდელია „დაჭრილი მეომარი“ და „მოწყალების და“. რაც შეეხება ილია ზდანევიჩის პორტრეტს — ეს, რა თქმა უნდა, გამონაკლისია. არც მანამდე და არც შემდეგ ინტელიგენციის წარმომადგენლები მას არ დაუხატავს.

განცალკევებით დგას ძალიან ცნობილი ნაწარმოები „უშვილო მილიონერი და შვილიანი დარიბი ქალი“ (წარწერა: „Милионеръ бездетный; Бедная с детами“), რომელიც მხოლოდ პირობით შეგვიძლია დავუკა-

\* შესაძლებელია იმავე სურათიდან არის გადმოსული „ქალი ქოლგითა და ზამბახით“ — რესპექტაბელური ქალბატონი, რომელსაც უზარმაშარო მოღური ქუდი ხურავს. კოველ შემთხვევაში, ესეც „საოჯახო კამპანიის“ წრეს ეკუთვნის.

ვშიროთ განხილული სურათების რიგს. იგი მის სხვა ნამუშევართაგან სოციალური დაპირისპირების „პირდაპირი“ ასახვით განსხვავდება (ახლახან აღვნიშნეთ, რომ ფიროსმანი არასოდეს არ ამხელდა, ბრალს არ სდებდა; პოეტმა კონსტანტინე სიმონოვმა სამართლიანად აღნიშნა, რომ „მიუხედავად ჯოჯოხეთურად ძნელი ცხოვრებისა, ის არ გასასტიკებულა და თავისი ბუნებითი სიკეთე არ დაუკარგავს“), მაგრამ აქ აშკარად იგრძნობა სხვაგვარი დაპირისპირებაც – წმინდა ადამიანური, ფსიქოლოგიური; თითქოს დასმულია კითხვა: მათ შორის მაინც რომელია უფრო ბედნიერი.

დასასრულ, „ისტორიული“ თემა, რომელსაც მივაკუთვნებთ ლიტერატურულ სიუჟეტებსაც (ილუსტრაციებს, მწერალთა პორტრეტებს); მისი არსებობა სავსებით კანონზომიერია. გავიხსენოთ, რა ადგილი უჭირავს (და ეჭირა მაშინაც) მწერლობას ჩვენი ხალხის ცხოვრებაში, როგორი პოპულარობითა და სიყვარულით სარგებლობენ მწერლები (XIX საუკუნის პოეტების ბერი ნაწარმოები, რუსთაველსა და გურამიშვილზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, ზეპირად იცოდნენ გლეხებმაც და ხელოსნებმაც), და როგორი დამოკიდებულება აქვთ ქართველებს თავიანთი სამშობლოს წარსულთან და როგორი შარავანდით არიან მოსილი ეროვნული ისტორიის გმირები. ფიროსმანი მათ შორის ყველაზე პოპულარულებს ირჩევს – თამარ მეფეს, გიორგი სააკაძეს, „პატარა კახეს“ – ე.ი. სწორედ იმათ, ვის სახელებთანაც არის დაკავშირებული საქართველოს წარსული დიდება, ან ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლა. მათთანა გათანაბრებული რუსთაველი, რომელმაც თავისი პოემა თამარს უძღვნა. ფიროსმანმა ამის შესახებ იცოდა და მისთვის, ისევე როგორც ხალხისთვის, ეს ორი სახელი განუყოფელი იყო. მწერლობისა და ისტორიის მოყვარული მხატვარი ორივეს თაყვანს სცემდა (ამას ადასტურებდნენ მისი ახლობლები და ისინი, ვისაც მასთან საუბარი ჰქონია) და ხშირად უბრუნდებოდა მათს გამოსახვას. მეღუქნებისთვის კი ისტორიის გმირებისა და სამშობლოს წარსულის გმირული ამბების ამსახველი სურათების ქონა პატივისა და პრესტიჟის საკითხი იყო. ყველაზე უფრო ცნობილია ფიროსმანის მიერ დახატული ორი სცენა ვალერიან გუნიას პიესიდან „და-ძმა“, აგრეთვე, მრავალფიგურიანი კომპოზიცია „გიორგი სააკაძე მტრებისაგან იხსნის საქართველოს“. სხვა საკითხია, როგორია ამ „ისტორიული“ პორტრეტებისა და კომპოზიციების მხატვრული დონე, შეიძლება თუ არა მათი დაუნება მხატვრის სხვა ნაწარმოებთა გვერდით. პასუხი უარყოფითი იქნება – ეს სურათები ბევრად უფრო სუსტია. „და-ძმის“ მელოდრამატული სცენები ფოტოსურათების მიხედვით არის შესრულებული, ფიროსმანმა მხოლოდ ტანსაცმელი და სახეები შეცვალა; „სააკაძესაც“ ფოტოგრაფია უდევს საფუძვლად – ეს არის სცენა დავით ერისთავის „სამშობლოდან“ (რომელიც დაწერილია ვიქტორიენ სარდუს

„ფლანდრიის“ ქარგაზე), იქიდან არის აღებული კომპოზიციის ბირთვი – ფიცის დადება დროშის წინაშე; ნასესხებია ცალკეული ფიგურებიც; ეს კია, რომ ფიროსმანმა დაუმატა სხვა ფიგურები, პეიზაჟი და ჯარი.\* ერეკლე II გადახატულია გავრცელებული პორტრეტიდან (ცხადია, არა ორიგინალიდან, არამედ აგრეთვე ფოტოგრაფიიდან). რუსთაველისა და თამარ მეფის ხატვისას ფიროსმანი, რა თქმა უნდა, ანგარიშს უწევდა ცნობილ იკონოგრაფიულ პორტოტიპებს. ეს ყველაფერი აშკარად ბოჭავდა მას. იგი ხატავდა ცოცხალი ნიმუშების, საკუთარ ცხოვრებისეულ შთაბეჭდილებათა გარეშე; ამიტომაა, რომ მის ისტორიულ პერსონაჟებს „ხასიათი“, შინაგანი ცხოვრება არ გააჩნიათ, ე.ი. არ გააჩნიათ სწორედ ის, რაც ფიროსმანის გმირებს ახასიათებს. ამ სურათებში კოლორიტიც ნაკლებ საინტერესოა, ზოგჯერ მას გემოვნებაც კი დალატობს. როცა ცალკე დახატა გიორგი სააკაძე, რომლის ერთადერთ ძველ პორტრეტს ის, აშკარად, არ იცნობდა, ფიროსმანი უფრო თავისუფლად გრძნობდა თავს; მან მოისურვა მეტი დამაჯერებლობა მიენიჭებინა პორტრეტისათვის და სააკაძეს ისევე ჩააცვა, როგორც საქართველოს ზღვისპირა პორვინციის, გურიის მკვიდრნი იცვამდნენ, თუმცა, როგორც ცნობილია, ანტისპარსული, განმათავისუფლებელი ბრძოლების გმირს გურიასთან საერთო არაფერი ჰქონდა.

ბევრად უფრო ცოცხალია „უახლესი ისტორიისადმი“ მიძღვნილი სურათები, ანუ იმ პერიოდისადმი, რომელიც ფიროსმანის დროს ჯერ კიდევ ახსოვდათ: ეს არის ორი სცენა, დაკავშირებული რესეთის მიერ დაღესტნის აღებასთან („შეთე გზას უჩენებს თავად ბარიატინსკის შამილის დასაჭერად“. „შამილი და მისი მცველი“, განსაკუთრებით კი „გლეხთა გათავისუფლება“ – ერთ-ერთი საუკეთესო ფიროსმანის ნაწარმოებთაგან.\*\*

ეს არის, ძირითადად, ის, რაც ფიროსმანის თემატიკაზე შეიძლება ითქვას, თუმცა, ჩვენ, რა თქმა უნდა, ყველა ნაწარმოები არ მოგვიხსენებია

\* „სამშობლო“ პირველად დაიდგა 1881 წელს, „და-ძმა“ 1892 წლის აანგარში და მას შემდეგ ქართული თეატრის რეპერტუარში რჩებოდა რევილუციის წლებამდე.

\*\* თავის ერთ-ერთ გვიანდელ დაიდ სურათს, ჩვენ მიერ ზემოთ უკვე გაკვრით მოხსენიებულს, ფიროსმანმა უწოდა „უწინდელი საქართველოს ქორწილი“ - ეს ის სურათია, რომელიც ქართველ მხატვართა საზოგადოებას მიუძღვნა (მას ზოგჯერ შეცდომით უწოდებენ „ქორწილის კახეთში“. ნამდვილი სახელწოდება ზედ სურათშევე აღნიშნული); მაგრამ მას ისტორიულ განრს ევრ მივაკუთრებთ: ნეფე-დედოფლის შეხვედრის რიტუალი - მათი მსვლელობა მაყრიონის თანხლებით, თოიფიდნ სროლა და სხვა - ფიროსმანის დროსაც არსებობდა; ეს არის ცოცხალი სურათი ქართული სოფლის ცხოვრებიდან.

არსებობს ცნობა, რომ ფიროსმანს შეუსრულებება „ვეფხისტებისის“ იღუსტრაციები - თითქოს ეს კედლის მხატვრობა იყო, მაგრამ არ შემონაზულა. როგორიც არ უნდა ყოფილიყო მისი დირსება, თუ ის მართლაც არსებობდა, ეს საგანგმოდ აღსანიშნავი ფაქტია. როგორც ცნობილია, პოემის გამოცემის პირველი იღუსტრაციები, შესრულებული ქართველი მხატვრების მიერ, ჩვენი საუკუნის 30-აან წლებს მიეკუთვნება. მანამდე არსებობდა მხოლოდ უნგრელი ზიჩის იღუსტრაციები (XIX საუკუნის 80-აანი წლებისა), უფრო ადრე კი XVII საუკუნის ხელნაწერთა მინიატურები.

— დანარჩენებიც დასახელებულ ჯგუფებს მიეკუთვნება. შეიძლება დავუ-  
მატოთ, რომ ვერც ერთი მისი თანამედროვე ქართველი მხატვარი ვერ  
შეეძრება ფიროსმანს თემატიკის მრავალფეროვნებით.

და მაინც, სურათისა და დახასიათების სისრულისთვის უნდა აღვნიშ-  
ნოთ არა მარტო ის, რასაც ფიროსმანი ხატავდა, არამედ ისიც, რის დახ-  
ატვის სურვილიც არასოდეს გასჩენია, თუმცა ეს თემები მისთვის ძალიან  
კარგად იყო ცნობილი და ლამის ყოველდღე ზედავდა. განა საკვირველი არ  
არის, რომ ფიროსმანი ინტერესს იჩენდა თეთრ დათვზე ნადირობისადმი,  
ხატავდა ეგზოტიკურ ჟირაფსა და ლომებს, რომლებიც არასოდეს ენახა და  
სრულიად გულგრილი დარჩა ძველი თბილისის ცხოვრების ისეთი კოლო-  
რიტული, სწორედ სპეციფიკურად თბილისური დღესასწაულებისადმი და  
კარნავალებისადმი, როგორიც იყო ბერიკაობა, ყენობა, მუშტიკრივი, ყო-  
ჩების ჭიდილი? (გავიხსენოთ სხვა თბილისული მხატვრები – შამშინოვი,  
ხოჯაბეგოვი). ესეც მისი მხატვრული ინტერესების სიმყარესა და მკაცრი  
თვითშემოზღუდვის უნარზე მოწმობს: ეფექტურმა, აშკარად „მომგებიან-  
მა“ თემებმა იყი ვერ მოხიბლეს. ეს უკავშირდება მისი, როგორც მხატ-  
ვრის, ზოგ სხვა თვისებასაც, რომელთაც ქვემოთ შევეხებით (ახლახან  
ხომ ისიც აღვნიშნეთ, რომ მას არც ქალაქის – თვით თბილისისაც კი!  
– ხატვა არ აინტერესებდა). არასოდეს დაუხატავს თბილისური ბაზარი,  
რომელიც უცხოთა თვალში ქალაქის ლამის ყველაზე დიდი ღირსშესან-  
იშნაობა იყო, და იმავე დროს, ხატავდა სოფლის ტაბართა დღესასწაუ-  
ლებს – დღეობებს; არასოდეს დაუხატავს ქალაქური შრომის პროცესი,  
და იმავე დროს ხატავდა რთველსა და კალოობას, ალბათ იმიტომ, რომ  
იქ, არა მხოლოდ შრომა, არამედ დღესასწაული, რომანტიკულობაც იყო.

II. ფიროსმანის სურათისთვის ერთი შეხედვაც საკმარისია, რომ მიხ-  
ვდე – ავტორის პროფესიული აკადემიური განათლება არ გააჩნია, თვით-  
ნასწავლია. ფიგურები გარინდებულია, მოუქნელი, ანატომიურად არას-  
წირი; ხელები თითქოს ხისაა, ფიგურებისა და საგნების მასშტაბური  
თანაფარდობა სივრცეში თვითნებურია და არ ექვემდებარება „წესებს“,  
პერსპექტივის კანონებიც ხშირად ირღვევა.

ეს ყველაფერი მართლაც ასეა, მაგრამ დაკვირვებისას აღმოვაჩენთ,  
რომ მხატვრის ეს „დაუხელოვნებლობა“, „პრიმიტიულობა“ მის ნაწარ-  
მოებთა მხატვრული წყობის ორგანულად აუცილებელ თვისებად გადაი-  
ქცევა, რომ ეს თვისებები არათუ არაფერის არღვევს ფიროსმანის სტილ-  
ისტიკაში, არამედ ერთადერთი შესაძლებელი ნიშნებია.

ნიკო ხატავდა ქიოქს, ლხინს, საეკლესიო დღეობებს. მის სურათებში ადამი-  
ანები „დროს ატარებენ“, ცეკვავენ, სადღეგრძელოებს წარმოთქვამენ, მღერიან  
კიდევც. და მაინც, მნელია დავეთანხმოთ კრიტიკოს ტუგენხოლდს, თითქოს

ფიროსებანს, რომელმაც „იცოდა ლხინის ფასი“, „კინტოების ხალისიანი, არტისტული ბუნება პქონდა“<sup>25</sup>. ფიროსებანი გამხიარულებულ ადამიანებს კი ხატავდა, მაგრამ თვითონ სრულიადაც არ იყო „მხიარული“ მხატვარი. რაც მის შემოქმედებაში საერთოდ არ გვხვდება — ეს არის ხმაურიანი და ზიზილ-პიპილებიანი ხალისიანი კინტო. პირიქით, პირველივე შთაბეჭდილებით, ის თავდაჭრილი, დინჯი, ინტროსპექტული, შინაგანად მნიშვნელოვანი მხატვარია. მართალია იგივე ტუგენბოლდი, როცა ამბობს, რომ ფიროსებანი თავის გმირებს ზემოქმედისა და სერიოზულობის განცდით ხატავდა.

თვითნასწავლ მხატვართა უმეტესობას იტაცებს გამოსახულის გაღმოცემა „ნატურალურად“, ყველა წვრილმანის აღნუსხვით, ისინი ხედავენ კერძოს და არ ძალუმთ მთელის დანახვა. მათგან განსხვავებით ფიროსებანს არ იტაცებს თხრობითი დეტალები, თუ ეს აუცილებელი არ არის სურათის შინაარსის გასაგებად, ან დახატულის დასახასიათებლად. ის ყოველთვის პოულობდა გამოსახულ ობიექტში არსებითს, ძირითადს, პქონდა უნარი განზოგადებისა; წინ წამოსწევდა ყველაზე მეტად დამახასიათებელს და უგულებელყოფდა ყველაფერს, რაც ზედმეტად მიაჩნდა თავისი ქმნილების ჩანაფიქრის ამოსახსნელად; მას შეეძლო ფორმულამდე შეეკუმშა სურათი. ისევ იგივე უნარი თვითშეზღუდვისა — ერთი ყველაზე საკვირველ თვისებათაგანი ამ კაცისა, რომელსაც არა მარტო სპეციალური განათლება არ მიუღია, არამედ მხატვრული კულტურის სფეროს გარეშეც იყო აღზრდილი.

იგი ყველაფერს წარმოგვიღენს დაუწერილმანებლად, ლაკონიურად, უბრალოდ (არა გაუბრალოებულად!), კონცენტრირებულად. არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ მის შემოქმედებასთან გაცნობისას ბევრს აგონდება დიდი იტალიელი ჯოტო; აღნიშნავდნენ: უფრო ადრე რომ დაბადებულიყო, „ფრესკისტი იქნებოდა“<sup>26</sup>. ყველა ეთანხმებოდა ერთმანეთს იმაში, და სავსებით სამართლიანადაც, რომ მისი ნამუშევრები მონუმენტურობით გამოირჩევა, რომ ამ მხრივ მან დამოუკიდებლად მიაღწია იმას, რისენაც მისიწრაფოდა, ზოგჯერ ამაოდაც, XX საუკუნის დასაწყისის ბევრი მხატვარი. ამასთან დაკავშირებით ე. კუშნეცოვი სწორად, სამართლიანად შენიშნავს, რომ ფიროსებანის „დრო უსასრულოა და დიდებულია ამ უსასრულობაში... მის „ქეიფებს“ არა აქვთ არც დასაწყისი და არც დასასრული, ისინი მარადიულნი არიან; მისი გმირები ამოვარდნილნი არიან დროის რეალური მსვლელობიდან. ისინი კი არ ცხოვრობენ, კი არ მოქმედებენ, არამედ არსებობენ, უსასრულონი და უცვლელნი... „ეპოსებში“ გარეგნული დინამიკა ნეიტრალიზებულია მთელის უძრავი უსასრულობით. ყოველივე, რაც ხდება — უკვე იყო და არაერთხელ, უსასრულოდ მეორდება. ეს მოჩვენებითი მოძრაობაა, მოძრაობა წრიულად“<sup>27</sup>. სწორედ ამიტომ, როდესაც ფიროსებანის სურათებს ვუყურებთ, არა მარტო პანორამებს, რომლებიც სხვადასხვა სიუჟეტს პირობითად აერთიანებს, არამედ იმათაც, რომლებიც სრულიად ჩვეულებრივი ადამიანების ჩვეულებრივ, „რიგით“

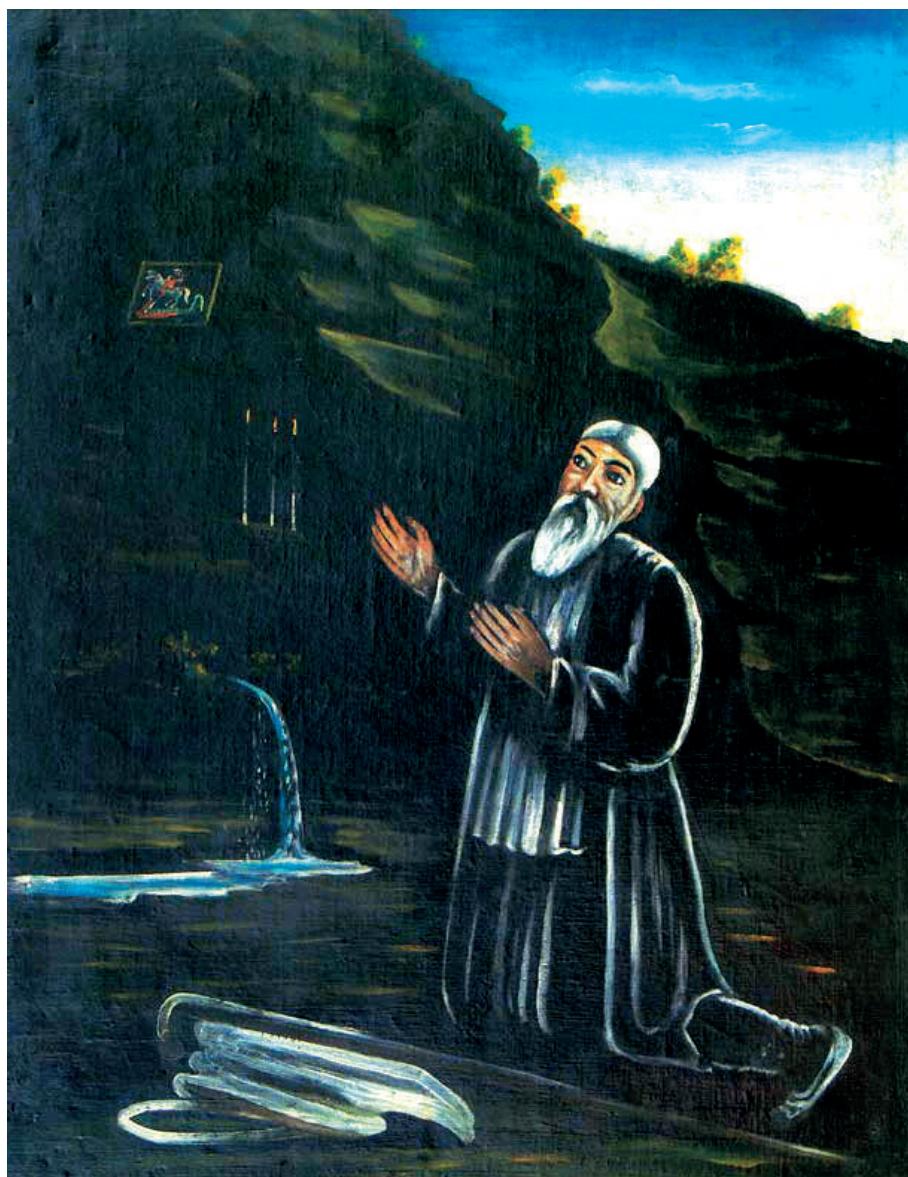
ქეთებს გვიხატავს, – არ გვექმნება შთაბეჭდილება, რომ ჩვენს წინაშე უან-რული სცენაა, ერთი წარმავალ ეპიზოდთაგანი მოქმედ პირთა ცხოვრებისა: ეს თითქოს განხოგადებული მხატვრული სახეა ამ თემისა. ფიროსმანს ცოტა აქვს თხრობითი სურათი, რომელთა შინაარსი მხოლოდ იმით იყოს შემოფარგლული, რაც ამ წუთს ხდება – ეს ნამუშევრები ერთგვარად „ამოვარდნილიც“ არის მისი შემოქმედების საერთო სურათიდან.\*

თანამედროვე მხატვართა უმეტესობისაგან განსხვავებით, ფიროსმანი თავის სურათებს ბაზრისთვის (გასაყიდად) არ ქმნიდა. მან თითქმის ყოველთვის იცოდა, სად იქნებოდა მოთავსებული მისი სურათი, როგორი იქნებოდა პირობები მათი თვალით აღსაქმელად (იმას, რომ ისინი გარკვეული ადგილისთვის იყვნენ განკუთვნილნი, მოწმობს შეწყვილებული სურათები, მაგალითად, „ორთაჭალის ტურფები“ და სხვ.). ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ეს სურათები განსაზღვრული ანტურაჟის ანსამბლში იყო ჩართული, ვითარცა დუქანში მიმდინარე მოქმედების აქტიური „თანამონაწილენი“. მაგრამ ინტერიერთან კავშირი არა მარტო სურათის შინაარსის წყალობით მყარდებოდა, არამედ მათი ფორმალურ-ესთეტიკური ნიშნების მიხედვითაც, სწორედ მათი მონუმენტურობის გამო, რაც შეესატყვისებოდა მათს დანიშნულებას – შეეძლოთ საზოგადოებრივი ხასიათის მქონე სათავსი. „შეიძლება ეჭვი არ შეგვეპაროს, – მე კვლავ ვიმოწმებ ე-კუზნეცოვის საგსებით სამართლიან დაკვირვებას, – რომ ნახევრად ჩაბნელებულ, დაბალჭერიან, საგრძნობლად ჩაკეტილ (უმეტესად სარდაფი) სადგომებში, ნავთის ლამპების, ან სანთლების მკრთალ, მოციმციმე შუქჩე, რომელიც სპექტრის წითელ კიდესთან ძლიერ იყო შერეული, ფიროსმანშვილის სურათები სულ სხვაგვარად აღიქმებოდა (და ბევრად უფრო „მახვილად“), ვიდრე თანამედროვე მუზეუმების ჩვეულ და თითქოს უფრო ხელისშემწყობ პირობებში. ეს ნიშანდობლივია, იმიტომ, რომ მხოლოდ დაზგურ სურათს ესაჭიროება „იდეალური“ პირობები, მონუმენტურს სწორედ ის, რომელთათვისაც კონკრეტულად შეიქმნა იგი“<sup>28</sup>.

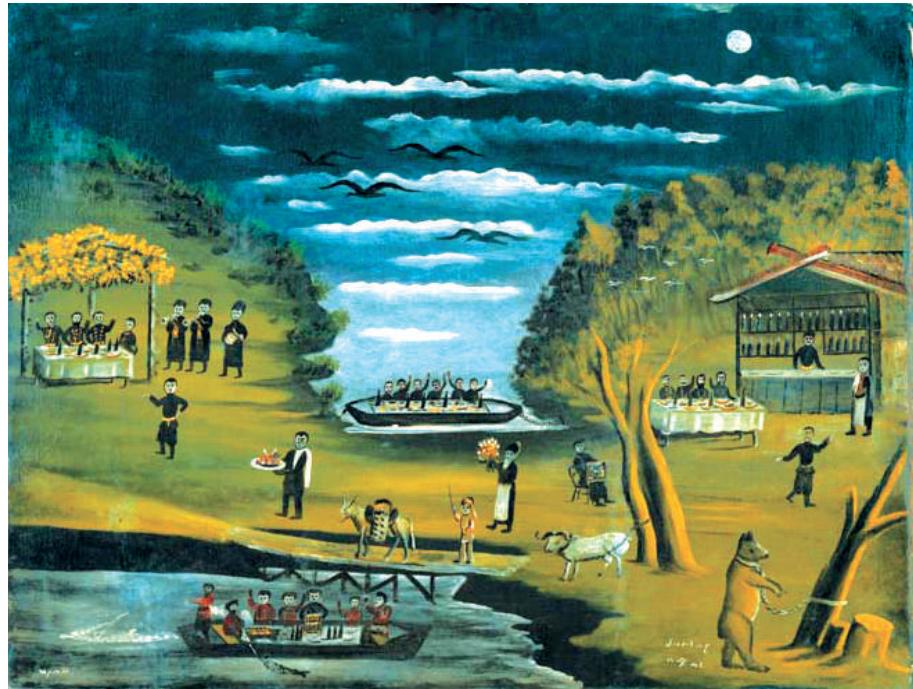
როგორ აგებს თავის სურათებს ფიროსმანი?

უწინარეს ყოვლისა, მას აქვს სურათები ყოველგვარი სივრცის გარეშე, სადაც მოქმედი პირნი სასურათო სიბრტყესთან არიან მიჭეჭყილნი, როგორც ბარელიეფზე, უკან კი, იქვე, ჩამოშვებულია „ფარდა“ – ეს ხან ხელუხლებელი შავი მუშამბაა, ხან მსუბუქად შეფერადებული ფონი; ზოგჯერ სურათის ქვემთ ნაწილში, ჩარჩოსთან, ოდნავ მინიშნებულია მო-

\* ასეთია, მაგალითად, ნაკლებად ცნობილი ხელმოწერილი სურათი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში – „ხილის დუქანში“, სადაც დაწვრილებით არის ნაჩენები თაროებზე დალაგებული სხვადასხვანაირი ხილი – თვით გაჭრილი საზმთროც კი, ამ ფონზე კი ნაჩვენებია, როგორ აწედის დახლიდარი ხილით საგსე პარკს დუქანში შესულ ქალბატონს. მას ახლავან პატარა ბიჭი, ერთი პატარა და ერთი მონადირე ძაღლი; ასეთია, აგრეთვე, სურათი, რომელიც გვიხატავს სანიტარული ინსპექტორის მისელას დუქანში. მას აწერია: „ახალი ბაზარი ქალი“.



„გიორგი განდვევილი“. მუზეუმი, ზეთი, 115X86 სმ. სხვ.





„ქართული მუსიკოსები“: მუსამბა, ზეთი, 139X112 სმ. სხდ.

გვ. 34 (ზემოთ). „ვირის ხიდი“. მუსამბა, ზეთი, 93x117 სმ. სხდ;  
 (ქვემოთ). „ოჯახური არიტანა (პიკნიკი)“. მუსამბა, ზეთი,  
 71.5x104 სმ. სხდ;



„Բաթուրմարդի մայրու տացօտ“։ Թյոնջի, Ցյու, 55X62սմ. Ձօրժապահութեանո, Հայութամանու մշտեցմուն.



„Բաթուրմարդու“ (Ձայմարժու ձյուրմարունակ զարկա). Թյոնջի, Ցյու, 36X73 սմ. Եպահութեանու մշտեցմուն.



„ნატურმორტი“ (დიდი ნატურმორტი). მუშამბა, ზეთი, 102X135 სმ. სხვ.



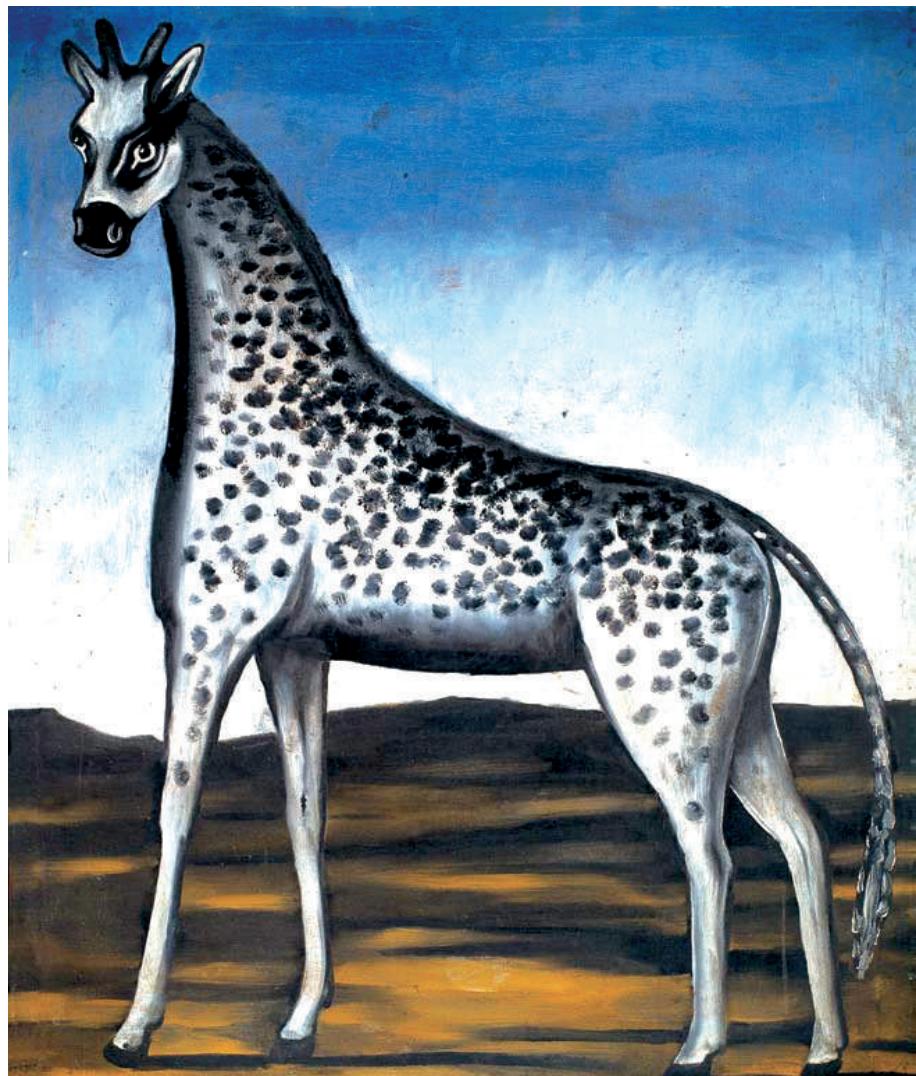
„ძერდა ძერი გომქებით“. მუშამბა, ზეთი, 80X100 სმ. სხვ.



„ՋԵՂԼՈ ՖԵՇԱՋՈՆ ՇՐԵՋԵ“: ԺԱԳԱՌ, ՑԵՄՈ, 98X71 ՅԺ. ՏԵՇ.



„დათვი მთვარიან დამუში“. მუშამბა, ზეთი, 100X80 სმ. სხდ.



„ՋՈՐՋՈՅԻՆ“ ԺՈՂՈՎ, ՑԵՄՈ, 138X112 ՅՅ. ԱՅԴ.



„ძჯდომარე ყვითელი ღორი“. მუჭაო, ზეთი, 99X80 სმ. სხდ.



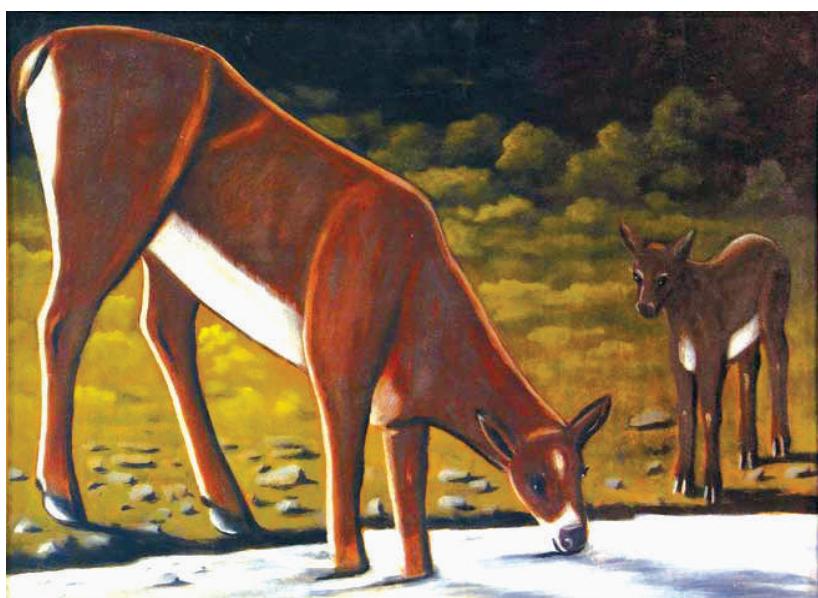
„Հալոնք“: մշյառ, ზետօ, 72X100 սմ. Տեղ.



„Ճամալու գա շրջե-Բիթօլլա“: մշյառ, ზետօ, 66.5X77 սմ. Տեղ.

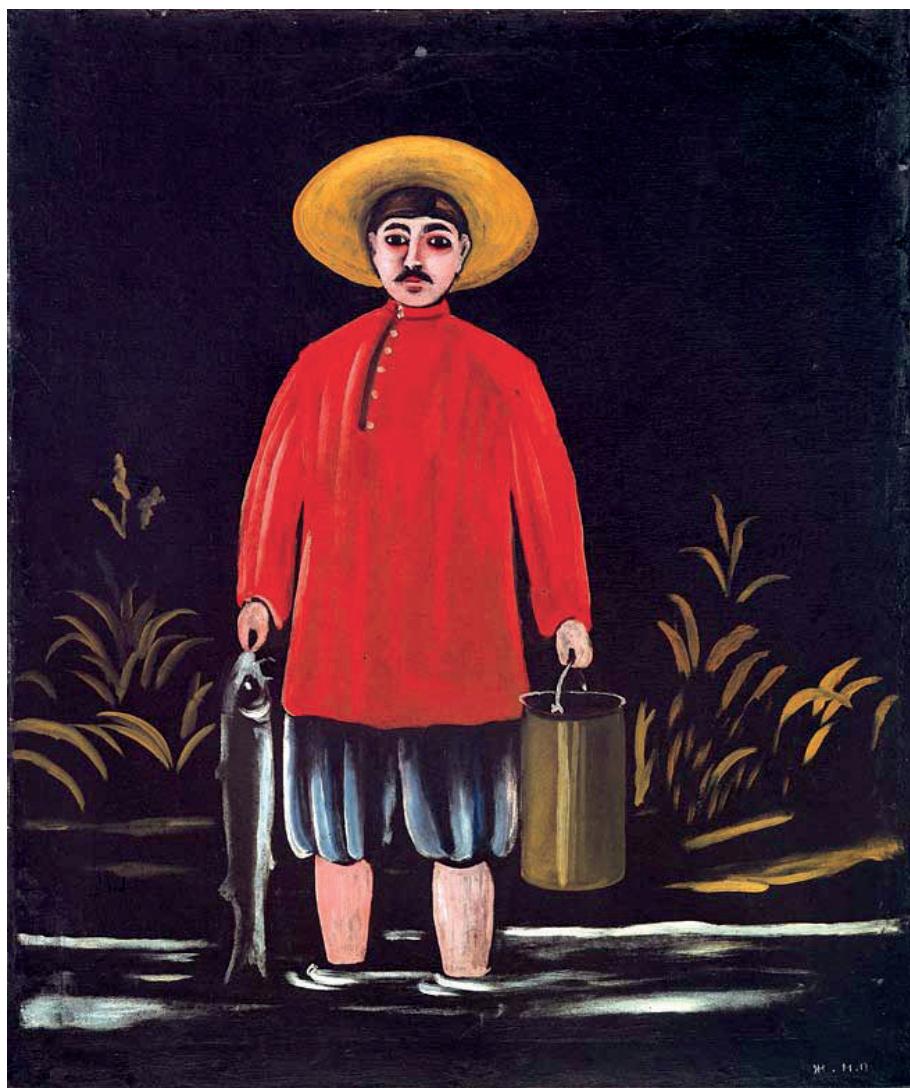


„წყალზე მიძავალი ბავშვებიანი ქალი“. მუჭამბა, ზეთი, 111X92 სმ. სხდ.



„ძველი ნუკრით წყალზე“. მუჭამ, ზეთი, 74.5X97 სმ. სხდ.





„ძეთევზე (წოთელი პერანგმი)“. მუჭამბა, ზეთი, 111X90 სმ. სხვ.

გვ. 44 „დედოვნებე“. მუჭამბა, ზეთი, 105X46 სმ. სხვ.

ვასტანგ პერიძე

46



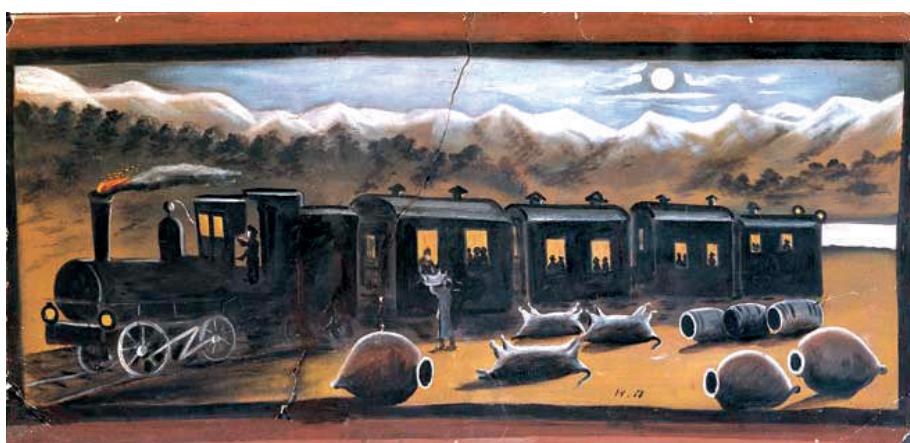
„ვიორგი სააკაძე იხსნის საქართველოს მტრებისაგან“. მუშამბა, ზეთი,  
120X180 სმ. სხმ.



„აქიძი ვიორგე“. მუხამ, ზეთი, 80X100 სმ.



„თბილისის ღუნიკულიორი“. მუშამბა, ზეთი, 112X90 სმ. სხდ.



„კახეთის მატარებელი“. მუჟაო, ზეთი, 70X140 სმ. სხდ.



„კვიორი“. მუშამბა, ზეთი, 63X97 სმ. სხვ.



„ნეძრა გომარაშვილის დღეობა ბოლნისში“. მუშამ, ზეთი, 72X263 სმ. სხვ.



„ქართაკლისის სოფლად“. მუშამ, ზეთი, 72X140 სმ. სხვ.

ქმედების ადგილი – იატაკი, მცენარეები; უფრო მეტიც, ხანდახან მთელი ფონიც მცენარეებითაა დაწერილი; მაგრამ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მხატვარს არც უცდია შეექმნა სიღრმის ეფექტი, თითქოს ბალახი, ლერწი, ვენაზი ფარდაზე იყოს დახატული, მსგავსად ფოტოატელიეს ფონებისა; ასეთია ცალკე გამოსახულ ფიგურათა უმეტესობა („მექოვე“, „შავარეული“, „ქალი მარაოთი“, „ქალი ზამბახითა და ქოლგით“, „ორთაჭალის ტურფები“, „აქტრისა მარგარიტა“, „გლეხის ქალი ვაჟით“, „შეძლებული გლეხი“, „ვირზე მჯდომი ექიმი“, „ვირზე მჯდომი ბიჭი“), სახელგანთქმული ჯგუფი „უშვილო მილიონერი და ბავშვებიანი დარიბი ქალი“, ცხოველთა სურათების უმეტესობა (ყველაზე დამახასიათებელი ნიმუშია „შავი ტახი“, რომელიც თითქოს უპაერო სივრცეშია ნაჩვენები), ნატურმორტები (მაგალითად, „დიდი ნატურმორტი“).

არსებითად ასევე სავსებით ბრტყელია უპეიზაურ „ქეიფებიც“. აქ მთელი სივრცე განიზომება მაგიდის სიღრმით და წვრილი ზოლით მაგიდის წინ („ხუთი თავადის ქეიფი“, „მალაქების ქეიფი“, ქეიფი „ვაზის ჭალავერში“, „დათიკო ზემელთან“); თანაც, სიბრტყე ფიქსირებულია მაგიდის უცვლელად ფრონტალური მდებარეობით; ფიგურები თითქოს ბარელიეფურ ფრიზს შეადგენენ.

ბუნების ფონზე გაშლილი სურათები ორგვარია: ზოგიერთში მკაფიოდ არის გამოყოფილი წინა პლანი, სადაც შედარებით დიდი მასშტაბით არის წარმოდგენილი საკუთრივ თემა, სურათის ძირითადი ბირთვი (უმრავლეს შემთხვევაში, ეს გაშლილი სუფრა და მასთან მსხდომი მოქეიფენი არიან); სხვა ყველაფერი – პეიზაჟი დამატებითი სცენებითა და ფიგურებით – თითქოს „ახლავს“ ამ ბირთვს; ასეთი სურათებია „კრწანისი“, „ქეიფი რთველში“, „სამი თავადის ქეიფი მინდვრად“, „ბეგოს კამპანია“ და სხვ. სხვებში არ არის ასეთი გამოყოფილი დომინანტი, სურათის შინაარსი თითქოს გაფანტულია თანაბარი მნიშვნელობის მქონე ჯვაფებად, ყოველთვის კონკრეტული ამოცანის შესაბამისად: „წმ.გიორგის დღეობა ბოლნისში“, „ვირის ხიდი“, „რთველი“, „ნადირობა შავი ზღვის ნაპირას“; „კახეთის ეპოსი“ თითქოს შუალედურია მათ შორის.

ამა თუ იმ სურათის კომპოზიციური აგების ცალკეულ ნიშანთა მიუხედავად, ყველაში თითქოს ორი საწყისის შეჯახება იგრძნობა; საგნების გადმოცემისას – სიბრტყითობისა და მოცულობითობისა, სივრცის გადმოცემისას – კვლავ სიბრტყითობისა და სიღრმისა; ხოლო თვით სივრცის აგებისას – თანაარსებობა, თუ შეიძლება ითქვას, „სისწორისა“ და „უსწორობისა“. თვალსაჩინო მაგალითად თავდაპირველად გამოგვადგება „ბათუმი“, საღაც მატარებელი პირველ პლანზე ნაჩვენებია რაკურსით, იგი დიაგონალურად მოემართება სიღრმიდან „ჩვენკენ“, სხვა ყველაფერი კი – ქალაქის სახლების სახურავები, ზღვა თავისი კარჭაპებითა და ნავე-

ბით – თავისი პორიზონტალებით, სიბრტყეს „განამტკიცებს“.

რა თქმა უნდა, ფიროსმანმა შშვენივრად იცის, რომ შორეული საუნები სიდიდით უფრო პატარები ჩანს, ვიღრე ახლომდებარენი – ჩვეულებრივ, ის მათ ასეც ხატავს; იგი სავსებით ფლობს ამობურცული ზედაპირის გადმოცემის საიდუმლობას – იხ. დიდი და მცირე დოქები ბევრ სურათში, სადაც მოცულობა ილუზიურად არის ნაჩვენები შუქ–ჩრდილის გრადაციით, იხ.აგრეთვე ადამიანთა ზოგი ფიგურა და ცხოველები, რომლებიც მოცულობითად არიან მოდელირებული; მას შეუძლია და უყვარს კიდეც ჩვენება პორიზონტზე ან ბორცვებზე მდებარე სოფლების, სიღრმეში შემავალი მდინარისა და გზისა, და ამ გზაზე მიმავალი ფიგურებისაც; ხშირად მიმართავს რაკურსს მოჩარდახული ურმის ან ცხოველების გადმოცემისას („ირემი თავისი ბლარტით“, ორივე ცხენი სურათში „ყაჩაღმა ცხენი მოიპარა“); სწორად ხატავს რაკურსით ტერფს, რასაც ვერ ახერხებს თვითნასწავლით უმეტესობა და რაც უცხოა ხალხური ხელოვნებისთვის („მეეზოვე“, გარანვის პორტრეტი, „მზარეული“); დასასრულ – ამას ქვემოთ დავუბრუნდებით – შორეული პლანების გადმოსაცემად არსებით როლს ფერადოვანი და ფერწერული გადაწყვეტა თამაშობს, თუმცა მის სურათებში არ იგრძნობა ჰაერის გარემო, სფუძვატო.

ამიტომ გაუბრალოება იქნება, თუ დავიწყებთ მტკიცებას, თითქოს ფიროსანის პეიზაჟებიანი სურათები მხოლოდ სიბრტყითა და მეტი არაფერი. ამ სურათებში იმდენი სივრცე და სიღრმეა, რამდენიც მზატვარს ესაჭიროება ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში სიუჟეტის გასაშლელად, გარემოს ხასიათის გადმოსაცემად, კომპოზიციის ასაწყობად და, შეიძლება ითქვას, შესაფერისი განწყობილების შესაქმნელად. ამის მშვენიერი მაგალითებია: „გლეხთა გათავისუფლება“,<sup>\*</sup> მისი ერთი სუკეთესო სურათთაგანი, შორს მიმავალი გზით, რამდენიმე წყებად განლაგებული სოფლური სახლებით; „სამი თავადის ქეიფი“, საფეხურებად სიღრმეში შემავალი ტერასებით; „უწინდელი საქართველოს ქორწილი“, დიდი „პანორამები“, ნაკლებად ცნობილი „ლხინი ქართლში“, პერსაჟეტივაში ნაჩვენები სოფლის სახლებით და უამრავი ხალხით (ამ მასას ფიროსმანი წარმოგვიდგენს ერთიან ბლოკად, როგორც ამას შეუა საუკუნეების ფრესკებში ვხვდებით: პირველ რიგებში მთლიანი ფიგურებია თავით ფეხამდე, უკან მხოლოდ თავების კონტურების განმეორება).

და მაინც, ფიროსმანის ხედვა (არა მარტო ხსენებულ უსივრცო სურათებში, არამედ პეიზაჟებიან კომპოზიციებშიც), რა თქმა უნდა, „სიბრტყითა“. არა მხოლოდ უკლებლივ ყველა მაგიდა, რომელთაც მოქეიფენი უსხედან, არამედ ყველა სხვა „საყრდენი“ ელემენტიც, რომელთა შემწებითაც იგება რთული კომპოზიციები, ნაჩვენებია ფრონტალურად ან სრული პროფილით, ისინი სწორედ სიბრტყის ფიქსაციას ახდენენ:

\* ამ სურათს ხშირად სხვა სახლითაც იხსენიებენ: „დიღმარხვა საქართველოში“.

შენობები (ფიროსმანი, ჩვეულებრივ, აჩვენებს ორ ფასადს, ანუ ისინი კუთხეში დგანან, მაგრამ ორივე ფასადის კარნიზები ჰორიზონტალურია), ასეთია ხიღები, ნავები, კარჭაპები, მთავარი კი ის არის, რომ თვით მოქმედება წარმოებს ან ერთ – წინა – სიბრტყეზე ან, თუ სურათში ბევრი ჯგუფია, პარალელურ სიბრტყეებში; ასევე მოძრაობენ, მცირე გამონაკლისების გარდა, ცხოველებიც; მოქმედი პირები ყოველთვის არ იყენებენ პერსპექტიულ კულისებს (ზემოთ რომ მოვისხენიეთ), მაგ., სიღრმეში შემავალ გზებს – თუ ვინმე მათ გასწვრივ მაინც მოძრაობს, ხშირად ისინი ცარიელია, ზოგჯერ კი მათ ჰკვეთენ ფიგურები, რომელებიც სასურათო სიბრტყის პარალელურად არიან მოძრუნებულნი (მოტრიალებულნი).\*

დამახასიათებელია, რომ ამობურცული, ე.ი. მოცულობითი, მოდელირებული ფორმებიც და „ბრტყელი“ გადმოცემაც არა მარტო სხვადასხვა სურათში, არამედ ერთსა და იმავეშიც გვხვდება, ისინი თანაარსებობენ. აი, მაგალითად, „ქალი, რომელსაც ლუდის კათხა უჭირავს“: მისი საკმაოდ ფართო, მოცულობით გადმოცემული ბიუსტი სრულიად ბრტყელ კაბას უერთდება; წყალთან მისული შველი ბრტყელია, თითქოს მუყაოსგან გამოჭრილი, „გოჭებიანი დედა ლორი“ კი ფრიად მოცულობითია; ხუთი მოქეიფე თავადი და „ბეგოს კამპანიის“ მონაწილენი გაბრტყელებულნი არიან (ზოგი ფიგურა – ერთიანი შავი ლაქაა), სამი მოქეიფე თავადის სხეულები კი თვალსაჩინოდ მოდელირებულია; ხოლო წყალზე მიმავალი გლეხის ქალი, თუმცა მასთვის განკუთვნილი სივრცე მცირე სიღრმისაა, მოდელირებულია არა ზოგადად, ერთიანი ბლოკის სახით, როგორც ნიკოს სხვა ფიგურების უმეტესობა, არამედ ფაქტიზი გრადაციებით; ასევე „გამოძერწილია“ ზოგი ხეც (იხ., მაგალითად, „დათვი მთვარიან ლამეს“).

განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ფიროსმანის სურათებში სხვადასხვა „უსწორობა“, ასე ვთქვათ, „დარღვევები“. ნიკო იცნობს სივრცისა და საგნების გადმოცემის ძირითად წესებს და ყოველ ნაბიჯზე „ფეხქვეშ თელავს“ მათ. პერსპექტივის კანონები მან, რა თქმა უნდა, არ იცოდა. არ იცოდა, რომ არსებობს „თავმოყრის წერტილი“ ჰორიზონტზე; ამიტომ მაგიდების პარალელებიპაკედები – მისი სურათების ერთი მთავარი ატრიბუტთავანი, ხან უკუპერსპექტივაშია ნაჩვენები, ხან აქსონმეტრიულად, და ყოველ საგანსა და ნაგებობას საკუთარი პერსპექტივა აქვს. მაგრამ როგორდა ავხსნათ საგნებისა და ფიგურების მასშტაბთა სრულიად „თავისუფალი“ ურთიერთშეფარდება? „კახეთის ეპოსში“ ზოგი შორეული, ბორცვზე მდგომი ფიგურა უფრო დიდია, ვიდრე ახლო მდგომები, ხოლო მოქეიფე თავადების გვერდით მდგარი მსახური მათზე უფრო მცირე მასშტაბით არის ნაჩვენები; ან გავიხსენოთ აბრა „Распивочко и на вынос“ – ტიკი

\* რა თქმა უნდა, სიბრტყის ფიქსირებას წარწერებიც უწყობს ხელს, განსაკუთრებით ისეთები, როგორიცაა „ბეგოს კამპანია“ – სამსტრიქონოანი, თითქოს საგანგებოდ, დემოსტრაციულად, ლოზუნგფიცია „გამოფენილი“ თვალსაჩინო ადგილას.

არა მარტო ხარებზე, არამედ სახლებზეც ბევრად დიდია; „რთველში“ კი მტევნები ადამიანსაც აღემატება; „სვირშიც“ განსხვავებული მასშტაბის ადამიანები მოქმედებენ – მთავარი პერსონაჟები, ე.ი. პორტრეტულად გამოსახული შემკვეთი, უფრო დიდები არიან, ვიდრე იმავე პლანში განთავსებული „დამხმარე“ პირები.

ეს რომ შემთხვევით არ არის, უეჭველია. ამას ადასტურებს თუნდაც ზემოთ დამოწებული მოთხოვა ერთი შემკვეთისა, რომელიც ნიკოსგან ტიკისა და ხარების ზომის შეცვლას მოითხოვდა. მხატვარი არა მარტო არ დაუთანხმა, არამედ პროტესტის ნიშნად სამუშაო მიატოვა. ეს კი მოწმობს, რომ სურათში დახატული ამა თუ იმ ფიგურის სიდიდე მისთვის „სულერთი“ კი არ იყო, არამედ გარკვეულ ჩანაფიქრს უკავშირდებოდა და წინასწარ იყო მოფიქრებული. მაგრამ ეს ამ მოთხოვის გარეშეც ნათელია. ამაზე მეტყველებს თვით სურათები. თითქმის ყოველთვის ამგვარი „დარღვევა“ ამა თუ იმ საგნის აზრობრივ მნიშვნელობას, ამა თუ იმ საგნის, ფიგურის ფუნქციას უკავშირდება. ასევე იყო შუა საუკუნეების რელიეფებსა და ხალხური შემოქმედების ნიმუშებში, კერძოდ, საქართველოშიც: გამოყოფილი და ხაზგას-მულია ის, რაც ყოველ მოცემულ სურათში ყველაზე მეტად მნიშვნელოვანია მისი აზრისა და შინაარსის გასახსნელად: ტიკი დგინის სარდაფის აპრაზე, მტევნები „რთველში“; ხოლო თავადებისა და მსახურის შეფარდებაში, არსებითად, იგივე პრინციპი ვლინდება, რომელიც ჯერ კიდევ ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნებაში მოქმედებდა; მბრძანებელნი ერთი მასშტაბით იხატებოდნენ, სხვები – სხვა მასშტაბით, თუმცა ფიროსმანთან ეს გათიშვა არც ისეთი მძაფრია, როგორც იქ.

როგორ აგებს ფიროსმანი კომპოზიციას?

ე. კუზნეცოვი, ფიროსმანის „სოფლური“ სურათებისა და „ეპოსების“ განხილვისას, გამოთქვამს აზრს მათი „გათიშულობის“ შესახებ: „ყოველ მათგანს აღვიქვამ, როგორც უზარმაზარი სურათის მონაკვეთს... მოქმედება მათში სრულიად თავისუფლად ვრცელდება, იგი კი არ მთავრდება, არამედ წყდება. თითქოს მხატვარს მუშამბა აღარ ეყო... და იძულებული გახდა შეეწყვიტა მუშაობა; ხოლო შესაძლებლობა რომ პქონოდა, სიცოცხლის გრძელზე უგრძესი ხაზი გაგრძელდებოდა“<sup>29</sup>. ეს აზრი სავსებით სამართლიანია ფიროსმანის ეპიკური სურათების მიმართ.

მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ ისინი ცხოვრებიდან შემთხვევით ამოგლეჯილი ფრაგმენტების შთაბეჭდილებას სტოვებენ, რომ მათ არც დასაწყისი გააჩნიათ და არც ბოლო; პირიქით, ყველა სურათი კომპოზიციურად დასრულებულია. ამ მხრივაც ფიროსმანს იშვიათი ინტუიცია პქონდა. ალდო მას ყოველთვის კარნახობდა, როგორ აეგო მრავალმონაკვეთიანი სურათი, როგორ განეთავსებინა მახვილები, როგორ გაეწონასწორებინა სხვადასხვა ნაწილი და მთავარი: როგორ გამოესახა,

კომპოზიციის საშუალებით, ნაწარმოების უმთავრესი აზრი.

აი, თუნდაც „როგორი“ (მისი სიგრძე თითქმის 3,5 მეტრია): ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩენოს, რომ სურათი მეტისმეტად გადატვირთულია; პირველი, რაც თვალს ხდება – უზარმაზარი მტევნების დახვავებაა, ისინი ავსებენ, ხეთქავენ კადრს და თითქოს მისი ჩარჩოდან იღვრებიან. – ეს მართლაც ვაზის სამეფოა, ყურძნის დღეობა, და კომპოზიციაც ხაზს სურათის სწორედ ამ ძირითად აზრს უსვამს; სხვა ყველა და ყველაფერი – სხვადასხვა ადგილას მოფუსფუსე ადამიანები, დატვირთული ურემი, ე.ი. ყველა მოქმედი პირი და მათი მოქმედება თითქოს ვაზიდან, ვენახიდან, მტევნებიდან მომდინარეობს, ყოველივე მათ ემორჩილება. დაკვირვებისას იმასაც აღმოვაჩინთ, რომ სურათს გარკვეული ჩონჩხიც აქვს, რომელიც ოდნავაც არ არღვევს მოქმედების სრულ თავისუფლებასა და ბუნებრიობას. შემთხვევით ხომ არ მოუთავსებია მხატვარს ქვემოთ, სურათის ცენტრში, ორი დიდი გოგრა, რომლებიც ერთბაშად იპყრობენ ყურადღებას, მარცხნა კუთხეში კი ტიკის მუქი, ჩარჩოს მიერ გადაკვეთილი სილუეტი; ეს საგნები, ხესთან, ხარებთან და ურემთან, ქვევრების მწკრივსა და საწნახელში მდგომ მამაკაცებთან ერთად, ქმნიან მთელი კომპოზიციის მყარ ჩარჩოს; არც ის არის შემთხვევითი, რომ ხილიდან, რომელიც ზუსტად შუა ღერძება მოთავსებული, სიმეტრიულად მიემართება ერთ მხარეს მდინარე, მეორე მხარეს კი – ბილიკი; არც ის, რომ ვენახისა და ხეების მთელი დაბურული მწერა მასივი გაყოფილია სამ „ბლოკად“, მათ შორის კი „სულმოსათქმელად“ დატოვებულია ცეზურები, რომ დახვავება ქაოსური არ გახდეს.

გავიხსენოთ, როგორ „საზეიმო“ გარემოცვას უქმნის მხატვარი „სვირში“ მთავარ გმირებს, რომელნიც სუფრას უსხედან სურათის ცენტრში. აქ არა მარტო ვენახია ფონად, არამედ ორი მძლავრი ხის ტანიც, რომლებიც კრავენ აქეთ-იქიდან კომპოზიციას, მაგიდის წინ კი ორი სიმეტრიული ქვერი, რომლებიც აქ საგანგებოდ არის მოთავსებული, როგორც მთავარი ატრიბუტები.

აი, „უწინდელი საქართველოს ქორწილი“: მთის ფერდი დაქანებულია მარცხნიდან მარჯვნივ, რაც კარნახობს სურათის დაიგონალურ განვითარებას; ამის შესაბამისად, ორი დაპირისპირებული ჯგუფი განლაგებულია ორ დონეზე: მარცხნა – მაღლა, მარჯვენა – დაბლა, და როგორ შეუცდომლად, ბუნებრივად ეწერებიან მათ შორის, ამ დაიგონალზე, ყალფზე შემდგარი ცხენი და მხედარი, რომელიც თოფს ისერის – ეს აბსოლუტურად აუცილებელი რგოლია, რომლის გარეშეც კომპოზიცია ნაწილებად დაიშლებოდა. ამავე დროს, ფიროსმანი არც იმას ივიწყებს, რომ მარცხნა შენობის დიდი მასა გააწონასწოროს მარჯვნივ მოთავსებული ეკლესითა და კოშკით ბორცვზე.

„ვირის ხიდი“. ერთი ციცქა ფიგურები, მცირე ჯგუფები და საგნები. სურათი კი მთლიანია; მას აქვს მყარი ღერძი – თავისუფალი არე სურა-

თის შუაში, გუბურითა და ცით (ისინი არ არიან ერთმანეთისგან გამოყოფილი), დუბლირებული ხით. სიმეტრიულად „ჩამკეტნი“ – დუქანი და ტალავერი, რომელთა კიდევები ოდნავ არის ჩამოჭრილი ჩარჩოთი. ყველა ცალკეული ნაწილი როგორდაც ერთმანეთს უკავშირდება როგორც შეეულად, ისე პორიზონტალურად: ნავი წინა პლანზე; ვერძი – ხიდი, ზედ მიმავალი ვირით; ფიგურების მწკრივი: მოცეკვავე – მეარღნე – ორი ლაქია – მეორე მოცეკვავე; დუქანი – გაშლილი სურა მის წინ – მეორე ნავი – სამი მემუსიკე – ტალავერში მოქეიფენი; თეთრი ღრუბლების პარალელური ზოლები – ფრთაგაშლილი ჩიტები. მსგავსი კავშირი შეგვიძლია დავადგინოთ შეეულადაც. ამგვარად, გამოდის, რომ სურათის ყველა მრავალრიცხოვან კომპონენტს –ადამიანებს, შენობებს, ცხოველებს, მცენარეებს – ზუსტად აქეს მიჩნილი მათვის განკუთვნილი ადგილები. ადგილიდან ვერავის და ვერაფერის დაძრავ.

„ბოლნისის დღეობასა“ და „კახეთის ეპოში“, ფიროსმანის ყველაზე „პანორამულ“ სურათებში, სადაც „სამყაროს უსასრულობა“ ყველაზე მეტად იგრძნობა, ასეთივე დასრულებულობა და გაწონასწორება შეიმჩნევა. პირველ ამათგანში თვალს თუ გავადევნებთ ძირითადი მასების განაწილებას (ძარცვის სცენა – ნანგრევები – ცხვრის ფარა – ეკლესია და მომლოცველთა კარვები – სამი სახლი მარჯვინივ – სამჯუთხა ბორცვი მოქეიფებით, ურემი მღლოცველებით – ხიდამდე და წისქვილამდე) – ეს ყოველივე ერთი ჯაჭვის რგოლებია; „კახეთის ეპოში“ საკვირველი ის არის, რომ სამი თავადის ჯგუფი, რომელიც თითქოს თავისი მდებარეობითაც და მასშტაბითაც მოწყვეტილია სურათის დანარჩენ ნაწილს, სინამდვილეში კომპოზიციის აუცილებელ ნაწილს წარმოადგენს, უიმისოდ იგი დაირღვეოდა.

იმის მშვენიერი მაგალითი, თუ როგორ ემსახურება კომპოზიციის აგება იდეის მეტიონ განხორციელებას – „არწივი და კურდლელია“. მტაცებელი ფრინველი, რომელიც ფიროსმანისთვის ზოგადად ძალადობას განასახიერებს, კიდით კიდემდე ავსებს სასურათო სიბრტყეს და თავისი უზარმაზარი შავი ფრთებით ჩარჩოს ებჯინება – თითქოს ეს საშინელი, უძლეველი ბოროტება მთელ დედამიწას, მთელ ქვეყანას მოიცავს.

ასევე, განა მახვილ კომპოზიციურ ალლოს არ მოწმობს სახელგანთქმული „შველი“, სადაც ორი ხის შვეული ტანი ცხოველის ამაფად შემართული თავის უკან არის მოთავსებული? ან ჯგუფების განაწილება და მათი შეფარდება პეიზაჟთან „გლეხების გათავისუფლებაში“? ან მოპარული ცხენის, მხედრისა და კლდის ხაზების შეთავსება სურათში „ყაჩაღმა ცხენი მოიპარა“.

რა თქმა უნდა, ფიროსმანს აქეს საკმაოდ ელემენტარული კომპოზიციებიც, თუნდაც ცალკეული ფიგურების უმეტესობა („უშვილო მილიონერი“) და ცხოველების გამოსახულებებიც (მრავალი ქეიფი ნეიტრალურ

ფონზე), მაგრამ ეს მაინც არ ცვლის დასკვნას იმის თაობაზე, რომ ფიროსმანი დაუფლებული იყო კომპოზიციის საიდუმლოებას, რომ მისი ნამუშევრები ამ მხრივაც გააზრებულია;\* რომ აღარაფერი ვთქვათ იმის თაობაზე, „ელემენტარულობა“ თვით სურათების შინაარსით იყო ნაკარნახევი.

და მაინც, ეს არ არის მთავარი ფიროსმანის შემოქმედებაში. ფიროსმანის თავისებურებას შეადგენს არა მარტო, და არა იმდენად, სივრცის თავისებურად აგება და მოცულობათა გადმოცემა, არა, ერთი მხრივ, „თავისებურება“, და მეორე მხრივ, ფიგურების ერთგვარი გაშეშებულობა – რაც ბევრ თვითნასწავლ მხატვარს ახასიათებს, თუმცა ისინი მის ქმნილებათა არსებითი მახასიათებლებია. ასეთი ნიშნები სხვა თვითნასწავლ მხატვრებთანაც შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ. მის უმთავრეს თავისებურებას შეადგენენ: ა) მის მიერ ადამიანის ინტერპრეტაცია; ის განწყობილება, რომელსაც იგი თავის სურათებში ქმნის; ბ) მისი კოლორიტი.

სჯობს ისევ „ქეიფებით“ დავიწყოთ. ამ მხრივ ეს სურათები ძალიან ტიპურია. აი, ერთი უკეთესთაგანი ამ ჯგუფის სურათთა შორის – „კრწანისი“. ფონს ქმნის დამის ცა და მთვარე, მწვანე მდელო, უფრო სწორად – ფერდი, რომელიც ტყით მთავრდება, მდინარე, ტბა(?); სურათის ბირთვია თეთრი სუფრით დაფარული მაგიდა, რომელიც, ჩვეულებისამებრ, ფრონტალურად არის ნაჩვენები წინა კიდესთან. მთავარი მოქმედი პირები რვანი არიან: ერთი, მარცხნივ, ფეხზე მდგომია, სხვები სხედან; მარჯვნივ, ცოტა უკან, სამი მემუსიკე დგას. სუფრასთან მსხლომი მოქეიფები და მემუსიკენი, რომელიც მათთვის უკრავენ და თითქმის ყოველთვის ასეთივე შეფარდებით არიან წარმოდგენილი, ეს უკეე შემუშავებული „მიზანსცენა“, რომელიც ბევრ სურათში მეორდება.\*\* მოქეიფენი მაგიდის იქითა მხარეს არიან მოთავსებულნი, პირით მაყურებლისკენ, როგორც ძველ „საიდუმლო სერობებში“. ფიროსმანი იშვიათად ხატავს თითო ფიგურას მაგიდის გვერდებთანაც. ყოველი ფიგურა წარმოდგენილია განცალკევებით, თითქმის ყოველთვის ფრონტალურად; ისინი ერთმანეთს არ ფარავენ და არ ჰქონენ, რგა+სამი გარინდებული ვერტიკალი, განაწილებული მკაცრი რიტმით, რომელსაც კიდევ უფრო მკაფიოდ ავლენს ტანსაცმლის ღია ფერის დეტალები, განსაკუთრებით კი შავი, ერთ ხაზზე ჩამწკრივებული, ბოთლების ვერტიკალები. ფიგურებს ერთმანეთთან ურთიერთობა, კონტაქტი არა აქვთ, ყოველი მათგანი დამოუკიდებლად მოგვმართავს

\* ნიშანდობლივი მაგალითი: „საპაერო ბუშტიანი გოგო“ (ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში) – ერთადერთი ფიგურა „ცარიელ“ ფონზე. გარკვეული თვალსაზრისით, აქ კიდევ უფრო მეტად საგრძნობა მსატვრის უტყუარი კომპოზიციური ალლა: ფიგურის „დაფენება“ (მის ადგილი სურათის სიბრტყეში), ფართო ქამრის, ფართოფარფლებანი წვეტიანი ქუდის, საპაერო ბუშტისა და პეპლის საჭერი ბადის განლაგება, ამ ელემეტთა ურთიერთშეფარდება – ყველაფერი ამ ალლოს მოწმობს.

\*\* ვარიანტი: მოქეიფე თვალები და მათ გვერდით მორჩილად მდგომი მსახური-გლეხი.

პირდაპირ ჩვენ, მაყურებლებს, თითქოს გულისხმობენ, რომ მათ პირისპირ, ოთახის რეალურ სივრცეში, მათი პარტნიორები იმყოფებიან.

აი, ეს არის არსებითი ნიშანი ფიროსმანის ყველა „ქეიფისა“, რაც მათ უანრული სცენის ხასიათს უკარგავს და თავისებურ რეპრეზენტაციულობას ანიჭებს. სულ სხვა გარემოს, ფიროსმანის გმირების სულ სხვა ხასიათისა და სხვა სულიერი დონის მიუხედავად, ისინი „საზეიმოდ“ წარმოგვიდგებიან, ისევე როგორც ძველი ფრესკებისა და მოზაიკების ისტორიული პერსონაჟები, დაწყებული აღრექრისტიანული ხანის ბიზანტიური პორტრეტული ჯვაფებით და დამთავრებული XVI-XVII საუკუნეების პაწაწინა ქართული ეკლესიების ფეოდალთა პორტრეტებით. რა თქმა უნდა, ისინი უშუალო ნათესაობას სწორედ ამ უკანასკნელებთან ამჟღავნებენ.

ფიგურები არა მარტო გარინდებული და იერატიკულია; ისინი ინდივიდური დახასიათების, მოძრაობისა და უესტების მხრივაც ნაკლებად არიან დიფერენცირებულნი. ერთსა და იმავე სურათში ფიროსმანი რამდენიმე-ჯერ იმეორებს მიყოლებით ერთსა და იმავე უესტს (იდაყვში მოხრილი, ზეაწეული ხელი, რომელსაც დვინით სავსე ყანწი უჭირავს) – და ამითაც მოგვაგონებს ფრესკულ პორტრეტებს, სადაც მწერივად მდგომ ქართველ მეფეებსა და ფეოდალებს ხელები ველრებით აქვთ აპყრობილი. უესტის ფუნქცია სულ სხვაა, სრულიად არ არის ისე „ამაღლებული“, როგორც ფრესკებში, მაგრამ ასეთი ხაზგასმული ერთგვარობა, ელემენტთა განმეორება ხელს უწყობს ისეთსავე პირობითობას და საზეიმო განწყობას, ისევე, როგორც სახეების სერიოზული, დაძაბული გამომეტყველება – თითქოს ყველანი განმსჭვალულნი არიან შეგნებით იმის მნიშვნელობისა, რაც ხდება. მკაფიო მაგალითია ამისა „სამი თავადის ქეიფი“.\*

მედიდურობა, მნიშვნელოვნება, მონუმენტურობა ახასიათებს ფიროსმანის ბევრ ცალკე გამოსახულ პერსონაჟსაც – „მეზოვეს“, „მზარეულს“, „გლეხს თავის ვაჟთან“ და თვით ცხოველებსაც კი. უკვე ეთქვით, ზემოქმედების როგორი შინაგანი ძალა აქვთ „ჟირაფს“, „შველს“, ლომებს, იდუმალ „დათვეს მთვარიან დამეს“.

და კიდევ ერთი ზემოთ უკვე მოხსენებული თვისება მხატვრისა, თვისება, რომელიც იმავე მიმართულებით მოქმედებს – ლაკონიზმი, ზოგ შემთხვევაში უკიდურესიც კი, სრული უგულებელყოფა გასართობი და გამამშვენებელი დეტალებისა; ორთაჭალის ტურიები ნაჩვენები არიან ყოველგვარი ანტურაჟის გარეშე, შავ ფონზე, თეთრ ზეწარში გახვეულნი, ხოლო ჩიტები და ყვავილები მათ ფეხებთან იმიტომ არის დამატებული, რომ მხატვარი

\* შესაძლებელია, ამ თვისებებსაც მიეწრებოდეს, რაც ზემოთ აღვნიშნეთ ფიროსმანის თემატიკის განხილვისას – ის, რომ მას არასოდეს არ დაუხატავს ყვენობა, ბერიგაობა, კრიფტა – როგორც ჩანს, ფიროსმანის დინჯი, გაწონასწორებული ხელოუნებისათვის უცხო იყო ეს ჭრულ-ჭრულად აფერადებული, ხმაურიანი სცენები.

მათ ანიჭებდა (ისევე როგორც ზეწრის თეთრ ფერს) გარკვეულ სიმბოლურ მნიშვნელობას.\* თვით საპატიო ბუშტიან გოგონას, მდიდრულად ჩაცმულს, ფიროსმანი მხოლოდ დასახასიათებლად საჭირო ატრიბუტებს უმატებს, გარშემო კი არაფერი არ არის; ბევრი ცხოველი დახატულია ასკეტურად მკაცრ ფონზე – ზემო ნაწილში პირობითი ფერის ცაა, ქვემოთ – შიშველი მიწა, რომელზეც ერთი ღერი ბალაზიც კი არ იზრდება (ჟირაფი, ზოგიერთი ირემი და შეველი, და სხვა, რომ აღარაფერი ვთქვათ ერთიან თეთრ ფონზე მოთავსებული შავი ტანის შესახებ). იგივე შეიძლება ითქვას მრავალ სხვა სურათზე, ი. ა., მაგალითად, „ვიწიზე მჯდომი ექიმი“, „ვიწიზე მჯდომი ბიჭი“, „მექანიკე“, „მხარეული“, „ქალი მარაოთი“ და სხვები – ყველგან მკაცრი, მკაფიო და მეტყველი სილუეტია.

მაგრამ ეს ნიშნები – საზეიმო იერი, იერატიზმი, დეტალების მკაცრი გაცხრილვა – ხელს არ უშძლის ფიროსმანს გააცოცხლოს თავისი სურათები დამახასიათებელი (სწორედ დამახასიათებელი!) დეტალებით, აქ-ცენტებით – სწორედ ამის შედეგია საკვირველი შეხამება განზოგადებისა და ცხოვრებისეული სინამდვილისა.\*\* ამ მხრივ ნიშანდობლივია „პანორამებისა“ და სხვადასხვა „ქეიფის“ უკანა პლანები ცოცხალი სცენებით და ფიგურებით – ძალაუნებურად გაგასსენდება კვატროჩენტოს მხატვართა სურათების უკანა პლანები, სადაც, აგრეთვე, სხვადასხვა ეპიზოდია მიმოფანტული; მაგრამ იმათგან განსხვავებით, არც ერთი დეტალი, აზრობრივი თვალსაზრისით, აქ შემთხვევებითი არ არის, არ არის ამოგარდნილი სიუჟეტიდან; პირიქით, ყველა მის გახსნას ემსახურება, ამავდროულად ისინი არ არღვევენ სურათის საერთო წყობას, მის განწყობილებას\*\*\*.

ცალკეა მოსახსენებელი ფიროსმანის ნატურმორტები. არსებითად, ნატურმორტები შედის, როგორც შემადგენელი ნაწილები, ყველა „ქეიფში“, რაკი ყველა სუფრაზე სანოვაგეა დალაგებული; მაგრამ მას აქვს

\* ფიროსმანის სიტყვები, ჩაწერილი გუედაშვილის მიერ: „თეთრი ფერი სიყვარულის ფერია... როცა ორთაჭალის დაღუპულ ტურფებს ვხატავ, მე მათ შავი ცხოვრების შავ ფონზე ვხატავ. მაგრამ მათაც აქვთ სიყვარული – ეს არის მათ ირგვლივ მოთავსებული ყვავილები, მათ მხრებთან ჩიტები, მათ თეთრ ზეწრებში გახვეულებს ვხატავ. მებრალებიან, თეთრი ფერით ცოდვებს ვაპატიებ“<sup>30</sup>.

\*\* ფიროსმანი იშვიათად აძლევდა თავს უფლებას ერთგვარი „თავისუფალი გადახვევისას“; ი. ა., მაგალითად, „ბეგოს კამპანია“, სადაც იერატიზმი ადგილს უთმობს ეანრულობას, განსაკუთრებით კი – „მაღაკნების ქეიფი“, ერთგვარი იუმორითაც აღბეჭდილა: მოქაიფენა ხელებს იქნება, ჩმამაღლა მღერიან, ერთი კი – მთავრი – იატაზე გდია.

\*\*\* ცხოვრების მიერ შთაგონებულ ბევრ მოტივს შორის ფიროსმანის რეპერტუარში არის ისეთებაც, რომლებც მას განსაკუთრებით უყვარდა და რომელთაც სშირად იმეორებდა: მოჩარდახული ურემა, ფატონი, რომელიც თითქმის ყოველთვის მარცხნიდან მარჯვები მიემრთება და აუცილებლად პროფილით არის ნაჩენები; კომპოზიცია, რომელიც ერთი „ქეიფიდან“ მეორეში გადადის: მაგიდის მირში, სურათის წინა პლანზე მოთავსებული ტიკი (აუცილებლად მარცხნიიგ) და ღოქი (შეიძლება იყოს სხვა, დამატებითი საგნებიც, მაგრამ ეს ორი „მინიმუმს“ შეადგენს), ფრინველების გუნდი ფართოდ (პირიზონტალურად) გაშლილი ფრთებით – სან თეთრი ჩიტებია შავ ფონზე, სან შავი ჩიტები – ღია ფერის ფონზე.

რამდენიმე დამოუკიდებელი ნატურმორტი – თავის დროზე, რა თქმა უნდა, ბევრად მეტი იქნებოდა. უკვე აღვნიშნეთ, რომ მათი საგანი, უგამონაკლისოდ, საჭმელ-სასმელია. „მენიუ“ ნამდვილი ქართულია, თბილისური, კერძი ყველგან მეორდება – მოხარშული დედალი (ზემოთკენ აშვერილი ფეხებით), თევზი, შოთი პური, მწვანილი, ხილი, უფრო იშვიათად – მწვადი შამფურზე. აქვეა, რა თქმა უნდა, გარდა ბოთლების, დოქებისა და ჩვეულებრივი ჭურჭლისა, ყანწები და ტიკები.

პირველი, რაც თვალს ხვდება, ის არის, რომ ნატურმორტებში – ეს, უპირველესად, ეხება იმ ნატურმორტებს, რომლებიც ქეიფის სცენებშია – მკაცრი „წესრიგი“ მეფობს. არავითარი სიუხვე ფლამანდური მანერით, არავითარი დახვავება, რომელსაც მაგიდა ვერ უძლებს; ყოველი თეფში, ისევე როგორც ადამიანთა ფიგურები, ნაჩვენებია განცალკევებით, არა-სოდეს არ „აჯდება“ ერთმანეთს; ჭურჭელი ცოტაა და ხშირად ერთ ან ორ რიგად არის დალაგებული. ასეთი მოწესრიგებულობა სავსებით შეესატყვისება „ქეიფების“ საერთო ხასიათს.

დამოუკიდებელ ნატურმორტაგან უფრო მეტი თავისებურებით გამოირჩევიან პირობით ფონზე გამოსახულნი, მაგალითად, „გაუმარჯოს პურმარილიან კაცსა“, თუნუქშე შესრულებული პატარა ნატურმორტი და, განსაკუთრებით, დიდი ნატურმორტი (102X135 სმ.). ორივე დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

როგორც ცნობილია, საუკუნეთა მანძილზე, მას შემდეგ, რაც ნატურმორტმა მოიპოვა დამოუკიდებელი ჟანრის უფლებები, დღევანდელ დღემდე, „მკვდარ ბუნებას“ – საყოფაცხოვრებო ნივთებს, სერვიზს, ყვავილებს, წიგნებს, საჭმელ-სასმელს – გამოსახავენ (დაუსრულებლად მრავალფეროვანი ვარიანტების პირობებში) კონკრეტულ გარემოში, რეალურ სივრცეში: საგნები დევს მაგიდაზე ან სხვაგან საღმე, საიდანდაც განათებულნი. არაფერი ამის მსგავსი არ არის ფიროსმანთან – სივრცე, აღგილი, სიტუაცია ოდნავაც არ არის მინიშნებული. მხატვრის მიერ შერჩეული სანოვაგე პირობითად არის განლაგებული ერთიან შავ ფონზე, შედარებითი მასშტაბის დაუცველად, მაგრამ გარკვეული კომპოზიციური წესრიგით. ისინი რეალურნი, მსგავსი არიან, აღვილად საცნობი, მაგრამ არსებობენ თავისთვის, თავისთავად, რეალობისაგან დამოუკიდებლად, არსებობენ „საერთოდ“ და არა ამ წუთში, ისინი თითქოს აბსტრაგირებულნი არიან და განზოგადების ძალას იძენენ.

ლაკონიზმი, სიმკაცრე, კვლავ თვითშეზღუდვა, სწრაფვა განხოგადებისა და არა დაქუცმაცებისაკენ ახასიათებს ფიროსმანის სურათების ფერების გადაწყვეტასაც. არავითარი შელამაზება, არავითარი მხიარული სიჭრელე, საგანგებო დეკორატიულობა და, მით უფრო, ორნამენტულობა, რაც თვალში გვეცემა, მაგალითად, იუგოსლავიელ „ხალხურ მხატ-

ვრებთან“. ეს გვიდასტურებს არა მარტო ფიროსმანის თავისებურ პირად გემოვნებას, რომლის სხვა გამოვლინებები ჩვენთვის უკვე ცნობილია, არამედ მის ეროვნულ თვისებას. ქართულ ხელოვნებას, მონუმენტურ-საც და ხალხურსაც, ახასიათებს სწორედ ემოციური გამოსახვის დიდი ზომიერება. ეს ეხება, კერძოდ, კოლორიტსაც – როგორც კედლის მხატვრობისა და მინიატურებისა, 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 ცოცხლობს, ოსტატები არ დალატობენ ამ მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას, რომელიც ეროვნულ გემოვნებას გამოხატავს. ფიროსმანს არასოდეს არ ჰქონია ცდუნება, რომ შეელამაზებინა სურათი, საგანგებოდ „გაეცოცხლებინა“ იგი კაშ-კაშა ფერებით, თუ ამას არ მოითხოვდა შინაარსი (მაგალითად, სამოსე-ლის სპეციფიკური დეტალები); მაგრამ მაშინაც იგი გარკვეულ მიჯნას არ სცდება. ფიროსმანის ბევრი სურათი რამდენადმე ასკეტურადაც და პიქუშადაც კი შეიძლება მოგვეჩვენოს კოლორიტის თვალსაზრისით.

ბევრი რამ დაწერილა ფიროსმანის შავი ფერის შესახებ, რომელიც მართლაც არსებით როლს თამაშობს მის სურათებში. ეს ფერი სპეციფიკური წარმოშობისაა: ფიროსმანის სურათების დიდი უმეტესობა შესრულებულია ზეთის საღებავებით შავ მუშამაზე. სწორედ ეს მუშამა წარმოგვიდგება ხელუხლებლად, არა მარტო როგორც ფონი, არამედ თვით გამოსახულებებშიც (ყველაზე მკაფიო მაგალითია „შავი ტახი“). მუშამბის ფერი ინტენსიურია, „მოჭირებული“. არამცირება თეთრი ფერის მნიშვნელობაც. როდესაც ფიროსმანის პეიზაჟებიან სურათებს ერთ დარბაზში ხედავ, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ამ ორი ფერის გარდა, უმთავრესი დატვირთვა ენიჭება ულტრამარინს (ცისთვის), ინგლისურ წითელს (ყავისფერობან მიახლოებულს) ბევრი სხვადასხვა საგნისა და ცხოველებისათვის, მოყვითალო-მომწვანო ტონები – ბურებისათვის; ჩვეულებრივ ეს ფერები დაბინდულია, თითქოს მათში შეღწეული შავი საფუძველი ახშობს მათ, ხოლო ზოგჯერ, ცოტა არ იყოს, ჭუჭყიან ელფერსაც ანიჭებს. ფიროსმანის ცა, საკმაოდ მუქი, მოშავო ზემო ნაწილში, აუცილებლად ღიავდება ჰორიზონტთან, ზოგჯერ რუხი-მოთეთრო ხდება; ყვითელ-მწვანე ტონებსაც (მდელო, მცენარეები) თავისი გრადაციები აქვს – საკმაოდ ღია ფერიდან ყვითელ-მოშავომდე. მიწის რელიეფის – ტერასების, უსწორო ზედაპირის – გადმოსაცემად ფიროსმანი ჩვეულებრივ შავისა და მწვანის შეპირისპირებას მიმართავს.

მას აქვს სურათები, რომელთა ფერადოვანი გამა ორ-სამ ფერს ემყარება. ეს თითქმის მონოქრომული სურათებია. ხშირად ეს შავი და თეთრი ფერებია და მათი შემაკავშირებელი რუხია. ასეთი სურათებია, მაგალითად,

„დედა ლორი და გოჭები“, „შზარეული“, „მეეზოვე“ (აქ მხოლოდ მცირე ფერადოვანი ლაქებია – რუხი მოლურჯო შარვალი, რუხი-მოვარდისფრო სახე და წვივები, ყვითელი ნაკერით (ლენტით?) ქულზე), „არწივი და კურდელელი“ (კურდოლის ღია მოცისფრო სხეულით), „გლეხთა გათავი-სუფლება“: მთელი სურათი მოშავო-რუხ ტონებშია, მაგრამ მდიდარია ნიუანსებით, შეუმჩნეველი გადასვლებით: განათებული (თეთრი) და დაჩრდილული (რუხი) კედლების და შავი სახურავების შეპირისპირება ქმნის ღამის (მთვარის) განათების შთაბეჭდილებას, ხოლო მორუხო-თეთრ ცაზე თითქოს ჩასული შზის სხივების ანარეკლი იგრძნობა.\* და ამ ასკეტურ გამაში „ჩაწვეტებულია“ ქალისა და მუხლმოდრეკილი ბიჭის სამოსელის მქრქალი მოწითალო ფერები, გლეხების გრძელი სამოსის მდოგვის ფერი (მარცხნივ ორი გლეხია ასეთ სამოსელში, მარჯვნივ – ერთი), ხეზე დაკიდული „ბრინჯაოს“ ორი ზარი – მიიღება, დელიკატურობის თვალსაზრისით, განსაცვიფრებელი შეხამება ფერებისა.

ამ მხრივ არანაკლებ ღამაზია და დახვეწილი „უწინდელი საქართველოს ქორწილი“, „შეშის გამყიდველი“, „დიდი ნატურმორტი“ – ეს ნამდვილი შედევრებია.

ასევე მკაცრია კოლორიტის მხრივ „მდიდარი კანტოს შვილი“: შავი ტანსაცმელი, მუქი მიწა (უმბრა), ფონი – ზემოთ მუქი ლურჯი, ქვემოთ უფრო ღია, პირობითი რუხი ფერის სახე, ქამრისა და საათის ძეწკვის წვრილი მოოქრისფრო ზოლები. საერთო შთაბეჭდილება: შავ-ლურჯი გამა.

გასაოცრად ღამაზია სამი მოქეიფე თავადის ტანსაცმლის ლურჯ-წითელ-ვარდისფერი ჩანართების – გულისპირების შეხამება სურათის საერთო შავ-თეთრ-მწვანე გამასთან.

შესანიშნავ „შველში“, რომელიც ერთი ყველაზე ნათელთაგანია ფიროსმანის სურათებს შორის, თეთრისა და შავის გარდა, მხოლოდ სამი ფერია გამოყენებული; ყავისფერი (უფრო ზუსტად – ინგლისური წითელი) – თვით შველისთვის, ულტრამარინი – ცისა და მთებისთვის, მუქი ბალაზისფერი – მიწისა და ბუჩქებისთვის.

აქ ვერ ჩამოვთვლით ყველა ნაწარმოებს, რომელიც ფერადოვანი პალიტრის მომჭირნედ გამოყენებასთან ერთად, მხატვარი ფერების სიმდიდრის შთაბეჭდილებას აღწევს.

ფერების მხრივ ყველაზე კაშკაშა სურათებშიც კი, სადაც მხატვარი სუფთა, „გახსნილ“ ტონებს ხმარობს, მაგალითად, „საპაერო ბუშტიანი გოგო“ (წითელი და ყვითელი კადმიუმი, ულტრამარინი), მხატვარი აღ-

\* ფიროსმანის პაქტიკაში ეს იშვიათი შემთხვევა, როდესაც სურათში განაუბა ნაჩვენებია ერთი გარკვეული მხრიდან. ჩვეულებრივ, საკუთარ ჩრდილს იგი მოდელირებისთვის მიმართავს; გარდინილ ჩრდილს არ აქვთბს, მხოლოდ აღამანთა და ცხოველთა ფეხებთან პირობით ათვესებს შავი ჩრდილის მსგავს ლაქას – ამით იგი მხოლოდ აღნიშნავს საყრდენის – მიწის, იატაკის – არსებობას.

წევს კონტრასტული ტონების პარმონიულ შეთანხმებას (იხ. აგრეთვე „ქალი ლუდის კათხით“ – ქალის კაბის კაშკაშა წითელი ფერით; „მება-დური“, რომელსაც დაახლოებით ასეთივე ფერის პერანგი აცვია, და სხვ.).

განსაკუთრებული მიშიდველი ძალა აქვთ ფიროსმანისეულ ღამის სცენებს, მის, თუ შეიძლება ასე ვუწოდოთ, „ნოქტიურნებს“, რომელიც გამოირჩევა არა მარტო პოეტური განწყობილების სიღრმით (ერთგვარი იღუმალებითაც), არამედ იშვიათი ფერადოვანი დახვეწილობით და, ეს სა-განგებოდ უნდა აღინიშნოს, ნამდვილი ფერწერული თავისუფლებით.

აი, „არსენალის გორა ღამით“. კაშკაშა თეთრი მთვარე, რომელიც ანათებს ცის მკვეთრ ულტრამარინს; თეთრი ღრუბლების მწკრივები; მთის ფონზე წერტილებად მიმოფანტული განათებული სარკმლები; დიდი კო-ცონი წინა პლანზე, რომელის შუქწეც ჩნდება კლდე, შეშით დატვირთული ურემი და ქოხი; აი, „ყაჩაღმა ცხენი მოიპარა“ – შავ-თეთრ-გავისფერი და რუხი მოლურჯო გამა – კვლავ მთვარიანი ცა, იმდენად დამახასიათებელი, რომ საქართველოში ასეთი ცნებაც კი გაჩნდა – „ფიროსმანის ცა“: თეთრი მოელვარე ათინათები შავ კლდეზე, შავის, თეთრისა და სეპიის ენერგიული ჰორიზონტალური მონასმები მიწაზე ქმნიან მოცუმციმე ზედაპირის შთაბე-ჭდილებას; აი, სრულიად საკვირველი „დათვი მთვარიან ღამეს“, სადაც მთვარის შუქის ილუზია მიღწეულია დაპირისპირებით: დათვის მუქი სხე-ული და მუქი ხე უპირისპირდება მათსავე მოელვარე „შარავანდებს“, ღია ფერის სარკმელი რომანტიკული ნანგრევის შავ კედელს; ხოლო ხის ტანი, საკსებით მოცულობითი, დაწერილია იშვიათი ფერწერული ბრიოთი.

ამ ფერწერულობას, ფაქტურალობას ხშირად ვხვდებით ცხოველების, უფრო ზუსტად, მათი ბეწვის გადმოცემაშიც („დედა ღორი გოჭებით“, „თხა“, დათვი „რთველში“, „თეთრი დათვები“). მონასმები – ამოცანის შესაბამისად – ხან შევულია, ხან დახრილი, ხან ჰორიზონტალური (რა-ტომდაც ასეთი არ არის „შევლებისა“ და „ირმების“, მათ შორის სახ-ელგანთქმული „შველის“ ფერწერა – ისინი ყველანი რაღაცით მოგვა-გონებს ხის ან კერამიკულ ნაკეთობას). ფერწერულობით, ნიუანსებითა და შეუმჩნეველი ფერადოვანი „გადასველებით“ – რაც იშვიათად გვხვდება ფიროსმანთან – განსაკუთრებული აღგილი უჭირავს „წყალზე მიმავალ გლეხის ქალს“. ეს სურათი ფერადოვნების სიმდიდრითაც ფიროსმანის უმაღლეს მიღწევებს უნდა მივაკუთვნოთ (ტანსაცმლის ვარდისფერი ათი-ნათები, შეხამებული შავ-ლურჯ-თეთრ გამასთან!).

მის სურათებში ფერი ხშირად აქტიურ როლს თამაშობს კომპოზიცი-ის რიტმული ორგანიზაციისთვისაც: შეიძლება დავასახელოთ „საპარო ბუშტიანი გოგო“ – ერთი ყველაზე საკვირველ სურათთაგანი სწორედ ამ თვალსაზრისით: წითელი ფერსაცმელები – ფართო წითელი ქამარი – წი-თელი ბუშტი; ლურჯი კაბა – ლურჯი პეპლის საჭერი – ლურჯი ფონი;

ყვითელი ქუდი. უჩვეულოდ კაშკაშა ფერადოვნებაა, უჩვეულოდ გაბედული კონტრასტები, და მაინც სრული ჰარმონიაა, „ძალთა განაწილების“ აბსოლუტური სიზუსტე. „ვირზე მჯდომი ბიჭი“, თითქმის მონოქრომული სურათი: თეთრი, რუხი ტონებით მოდელირებული სახედარი მკვეთრად გამოიყოფა სრულიად შავ ფონზე; მხატვარი ერთგვარ „რეპლიკას“ აწვდის თეთრ ფერს ბიჭის ქუდით, რაც მთელ სურათს კომპოზიციურ მთლიანობას და დასრულებულობას ანიჭებს. ან კიდევ, გავიხსენოთ, როგორი აქტიურია თეთრი ლაქების როლი „ბოლნისის დღეობაში“ მთელი პანორამის შესაკვრელად; ან ხუთი მოქეიფე თავადის სამოსელის წითელი სამკუთხედები, შეხამებული რუხ-შავ ფერებთან. ისინი მკაცრ რიტმს ქმნიან და, იმავე დროს, განწყობილებასაც „ამაღლებენ“.

დასარულ, ისიც უნდა ითქვას, რომ ფიროსმანი წმინდა ფერწერულ ხერხებს მიმართავს სივრცის ეფექტის შესაქმნელადაც: მაგალითად, „რთველში“ პირველ პლანზე მტევნები გამოსახულია მკაფიოდ, „დაწვრილებით“, უკანა პლანზე ისინი გათხუპნულ ლაქებად იქცევიან. და ეფექტიც მიღწეულია – ჩვენ წინაშეა ხშირი მწვანე მასა სურათის სიღრმეში, შორს.

ფიროსმანის კოლორიტი, გარკვეული თვალსაზრისით, პირობითია. პირობითია, რაკი მხატვარი რეალური საგნებისა და ცოცხალ არსებათა გადმოცემისას ყოველთვის არ იყენებს მათ ნამდვილ ფერებს. ეს ეხება ადამიანთა სახეებს, რომელთა ფერიც ხშირად დაშორებულია სახის ფერს, ეს ეხება პეიზაჟის ცალკეულ ნაწილსაც; ამ მხრივ არა მცირე როლი ეკუთვნის შავ ნეიტრალურ „უჰაერო“ ფონს, რომელიც თავისთავად სავსებით პირობითია. მაგრამ თუ ფიროსმანი პირობით ტონს ხმარობს (გავიხსენოთ სრულიად თეთრი სახეები და ფეხები „უშვილო მილიონერში“), იმიტომ კი არა, რომ მიზნად რაიმე დეკორატიულ შეხამებას ისახავს, ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ ასეთი დეკორატიულობა მისთვის უცხოა. მთავარი ის არის, რომ, იშვიათი გამონაკლისებით, მისი სურათების კოლორიტული გამა ერთიანობითა და მთლიანობით გამოირჩევა.

მართლაც, შეიძლება ითქვას, რომ ფიროსმანი ფერმწერიც იყო და დახვეწილი კოლორისტიც, მკაცრი, შეუმცდარი გემოვნებით გამორჩეული.

III. ზემოთ, როდესაც ვახასიათებდით ფიროსმანის სურათებს, მათი აგების თავისებურებას, ჩვენ რამდენიმეჯერ მოვიხმეთ ცნებები: „უსწორობა“, „დარღვევა“, „ფეხევეშ გათელვა“. რა თქმა უნდა, ეს სიტყვები ფიროსმანის მიმართ მხოლოდ პირობით შეიძლება ვიხმაროთ, მხოლოდ ბრჭყალებში, მხოლოდ იმისთვის, რომ გავიადვილოთ ზოგი განსაზღვრა ჩვენთვისვე, რაკი ჩვენ სხვაგვარად, სხვა კატეგორიებით აზროვნებას ვართ მიჩვეულნი. ფიროსმანი არც არაფერს „არღვევს“ და არც „არაფერს თელავს“, ისევე როგორც არაფერს არ არღვევენ შუა საუკუნეების მხ-

ატვრები ან ხალხური ხელოვნების ოსტატები, რომელნიც ადამიანებსა და საგნებს დამახინჯებულად გაღმოგვცემენ კლასიკურ-რენესანსული ნორმების თვალსაზრისით. არ „არღვევნ“ და არ „თელავენ“ იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ყველა ეს „წესი“ და „კანონი“ მათი „კანონები“ არ იყო, ისინი, არსებითად, უცხონი იყვნენ მათი საკუთარი ესთეტიკისთვის, მათი გამოშვას ხელობითი ენისთვის, მათი აზროვნებისთვის. ფიროსმანის სურათები თავისი არსით არც შეიძლებოდა აკადემიურად „სწორი“ ყოფილიყო, იმიტომ კი არა, რომ იგი ნატურით კი არ ხატავდა, არამედ, უმეტესად, მეხსიერებით; მან იცოდა და აკეთებდა კიდეც ყველაფერს, რაც შეესატყვისებოდა მის მოთხოვნილებებს, მისი ხელოვნების ხასიათს, რაც საჭირო იყო, რომ ფიროსმანი ფიროსმანი ყოფილიყო და სხვა არავინ.

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. მარამ ვერც იმას უარვეოფთ, რომ ბევრი თავისი თვისებით იგი უკავშირდებოდა ტრადიციულ ეროვნულ ხელოვნებას და ხალხურ შემოქმედებას, თუმცა ეს კავშირი, რა თქმა უნდა, გაცნობიერებული არ ყოფილა. ის ტრადიციულ ხელოვნებას მისი შესწავლისა და მასში ჩაწერობის საფუძველზე კი არ აგრძელებდა, არამედ ამ ხელოვნების ბუნებრივი მემკვიდრე იყო და როცა თავის სურათებს ქმნიდა, ბევრი ოსტატების მსგავსად, მათი ესთეტიკური კანონების თანახმად აზროვნებდა.

ამ კავშირის შესახებ ზემოთ გზადაგზა უკვე გვქონდა საუბარი. ამასვე მოწმობს ისიც, რომ ფიროსმანის გმირები არა მარტო სტატიკურნი და „დროისგარეშენი“ არიან (აյ არ შეიძლება ისიც არ გავიხსენოთ, რომ ფიროსმანი არასოდეს გაღმოგვცემს წელიწადის დროთა სხვაობას, სხვადასხვა ამინდს, ანუ იმას, რაც წარმაგალია, არც დიღას და საღამოს – ე.ი., ასე ვთქვათ, „გარდამავალ“ საათებს, ხატავს მხოლოდ „სტაბილურ“ დღესა და ღამეს), არამედ, აგრეთვე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ემოციაზე მაღლა მდგომნიც“ (ფსიქოლოგიური და სოციალური დახასიათებისას, ის ადამიანის სულიერ მდგომარეობას გაღმოგვცემს არა სახის გამომეტყველებით, არამედ მხოლოდ მოქმედებით და ანტურაჟით. რა თქმა უნდა, ესეც უწყობს ხელს მათ „ამაღლებას“ წარმავალზე, მათ განზოგადებასა და მონუმენტალიზაციას); ამაზე მეტყველებს, აგრეთვე, ფიროსმანის ხელოვნების ერთგვარი კანონიკურობაც, მის სურათებში რიგი ჩამოყალიბებული მოტივისა და სქემის არსებობა, რომლებიც ზემოთ უკვე მოვიხსენეთ, დაკანონებული ფორმულების სახით მეორდებიან. მათ შორის ისეთი მოტივებიც გვხვდება, რომლებიც სიმბოლოების როლს თუ არ თამაშობენ, გარკვეული კატეგორიის პირებისა და სიუ-

შეტების მუდმივ ატრიბუტებად მაინც იქცევიან; ამასვე გვეუბნება ერთ კომპოზიციაში სხვადასხვა და სხვადასხვა დროს მომხდარი მოვლენების გაერთიანება; შუა საუკუნეების ტრადიციათა თავისებურ გამოძახილად შეგვიძლია მივიჩნიოთ სურათების ქარგაში გარკვეული ინფორმაციის შემცველი წარწერების ჩართვაც (რომლებიც მიწერილი აქვთ ფიგურებს მათი ვინაობის აღსანიშნავად, როგორც ეს ძველ ფრესკებში გვხვდება), ეს წარწერები მაყურებელთან აქტიურ კონტაქტს ქმნის.

ხალხურ ხელოვნებასა და შუა საუკუნეების გამოსახულებებთან, კერძოდ, ქართულთან მას ისიც ანათესავებს, რომ მისთვის სრულიად უცხოა ნატურალიზმი. ის არ ცდილობს ყველაფერი გვაიმბოს, მით უმეტეს არ ცდილობს ბუნების იმიტაციას (ეს თვითნასწავლთა თვისებაა, და არა ხალხური ხელოვნებისა), ის ყოველთვის გამოყოფს ყველაზე მეტად დამახასიათებელს, ზოგჯერ თმობს კიდევ სინამდვილის ნატურალისტურ მიმსგავსებას იმ მიზნით, რომ უმთავრეს იდეას გაუსვას ხაზი; ამ მხრივ ღრმად რეალისტი ფიროსმანი პირობითიც არის.

მისი ხელოვნების ეროვნული თვისებაა კოლორიტის თავშეკავებულობა, სიმკაცრეც კი და, ამავე დროს, მისი შინაგანი სიმდიდრე.

ხალხური შემოქმედებისაგან მას განასხვავებს (გარდა იმისა, რომ მძლავრი ინდივიდუალობა გამოარჩევს ანონიმურ შემოქმედთა მასისაგან) გულგრილობა დეკორატიულობისადმი, ორნამენტისადმი. მისი სურათები არ არის დეკორატიული არა მხოლოდ კოლორიტის, არამედ აგების მხრივაც; თუმცა მის სურათებში სიბრტყითობა სჭარბობს, ისინი არ არიან ხალიჩისაებრ აგებულინ, მისი პეიზაჟი ვერტიკალურად არ აღიმართება, როგორც მისი თანამედროვე ზოგი მხატვრის სურათებში. მისი ქმნილებანი იმ აზრითაა დეკორატიული, რა აზრითაც ფრესკები და ხატები, რომლებიც თავიანთი ხასიათით შეეფერებიან ნაგებობებს, რომელთათვისაც არიან შექმნილი.

მონუმენტურობის მხრივ იყი, გარემოული თვალსაზრისით, ძველი ოსტატების მემკვიდრეა – ქართველებისაც, მაგრამ, ამავე დროს, მართლაც მოგვაგონებს ჯოტოს – თავისი უბრალოებით, ლაკონიზმით და მიზანს-წრაფულობით, ყოველგვარი „სილამაზის“, ხელოვნურობისა და გარეგნული ეფექტების უქონლობით.

მართებულად იყო შენიშნული (გ. ხოშტარიას მიერ)<sup>31</sup>, რომ ფიროსმანი გამოჩნდა მაშინ, როცა ქართული ხელოვნება გარდატების საფეხურზე იდგა: შუა საუკუნეების მეტისმეტად გაჭიანურებული ტრადიციების გადალახვით. იგი – ევროპული, რენესანსული გაგებით – რეალისტური ხელოვნების პოზიციებს იპყრობდა. ეს მისი განვითარების კანონზომიერი საფეხური იყო, მაგრამ ისახებოდა საშიშროება საკუთარი სახის, თავისებურების და კარგვისა, XIX-XX საუკუნეთა კოსმოპოლიტურ ხელოვნებაში გათქვეფისა.

ფიროსმანი, რომელსაც ღრმად ჰქონდა გადგმული ფესვები მშობლი-

ური მიწისა და მრავალსაუკუნოვანი შშობლიური ხელოვნების ნიადაგში, თითქოს ეროვნულ შემოქმედებით პოტენციას შეგვახსენებდა. ამაში იყო მისი მნიშვნელობა ახალი ქართული ხელოვნებისათვის.

ამბობენ, ფიროსმანის სამყარო შეზღუდული იყო. მაგრამ განა სხვაგვარად შესაძლებელი იქნებოდა? განა არსებობენ მხატვრები, რომელთაც ძალუბთ ყველაფერი მოიცვან? ყველაზე ნიჭირთ ძალები იმისთვის ყოფნიდათ, რომ შეექმნათ „თავიანთი“ სამყარო, არა ყოველთვის თანაბარი ობიექტური მნიშვნელობით, მაგრამ მაინც „საკუთარი“. ფიროსმანი მათ რიცხვს მიეკუთვნება.

ჩვენ უფლება გვაქვს ვიღლაპარაკოთ ფიროსმანის სამყაროზე, რომელსაც ვცნობთ არა მარტო სიუჟეტებით, ტიპაჟითა და ტანსაცმელით (რა თქმა უნდა, ამ ნიშნების მიხედვითაც), არამედ, უპირველეს ყოვლისა, ინტერპრეტაციით, ავტორის მკაფიოდ გამოვლენილი დამოკიდებულებით გამოსახულისადმი, მისი მხატვრული საშუალებებითა და ხერხებით.

ფიროსმანმა საკუთარი სამყარო შექმნა. ამიტომაა, რომ თუმცა მძიმე, გაჭირვებით სავსე ცხოვრება პქონდა, შთამომავალთა თვალში იგი მაინც დარჩა, როგორც განსახიერება მხატვრისა, რომელმაც დასახულ მიზანს მიაღწია.

### შენიშვნები

20. ქ. ზდანევიჩი. ნიკო ფიროსმანიშვილი. თბ., 1963, გვ. 27, 28, 31.
21. გ. ლეონიძე. ცხოვრება ფიროსმანისა: „მნათობი“, 1938, 6, გვ. 183–184, 197.
22. Г. Голланд. Грузинский примитивист: газ. „Кавказ“, 1916, 16. IV.
23. А. Петраковский. Еще о Пирсмани: газ. „Кавказ“, 1916, 18. V.
24. ქ. ზდანევიჩი, იქვე, გვ. 38.
25. Я. Тугенхольд. Самородок Грузии: газ. „Заря Востока“, 1926, 12. XI, № 1299.
26. იქვე.
27. Э. Кузнецов. Пирсмани. „Искусство“, 1975, с.151-153.
28. Э. Кузнецов. Нико Пирсмани. „Аврора“, 1980, с.73.
29. Э. Кузнецов. Пирсмани, 1975, გვ. 152 (ე. კუზნეცოვის წიგნი ფიროსმანის შესახებ „ავრორაშ“ დაბეჭდა ინგლისურადაც. ეს წიგნები, რომლებშიც დიდი სიყვარულით არის გადმოცემული ფიროსმანის ცხოვრების ამბავი, ყველაზე სერიოზული ნაშრომებია მისი შემოქმედების შესახებ წმინდა პროფესიული ანალიზის მხრივ. „ავრორას“ გამოცემას დართული აქვს სრული ანოტირებული და დასურათებული კატალოგი, შედგენილი ქბაგრატიშვილის მიერ).
30. ქ. ზდანევიჩი. ნიკო ფიროსმანიშვილი. თბ., 1963, გვ. 38–39.
31. Г. Хоптариа. Творчество Пирсманашвили и его место в новой грузинской живописи. Тбилиси, 1985 г. (автореферат).