

სამსონ ლეჟავა

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

ნიკო ფიროსმანაშვილი და ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნება (საკითხის დასმისათვის)

ნიკო ფიროსმანაშვილის ფენომენი საკვირველად მრავლისმომცველია. მისი შემოქმედების მრავალმრიანობა და მართლაც ამოუწურავი ტევადობა სულ ახალსა და ახალ სააზროვნო პრობლემებს წამოსწევს წინ ჩვენ წინაშე. ამ პრობლემებზე ფიქრისას ვხვდებით: რაც მეტად ვულრმავლებით მის შემოქმედებას, მით მეტად ამოუცნობლად წარმოგვიდგება იგი¹. მასში მიმართებათა იმდენად უხვი და ხშირად უეცარი ასპექტები ამოტივტივდება, რომ უნდა ვადიაროთ: ამ უდიდესი შემოქმედის დანატოვარის გაგება ჯერ საწყის ფაზებსაც კი ვერ გაცდენია. არადა, უამრავ რასმე წერენ ფიროსმანაშვილზე, ხშირად დიდად საგულისხმოსაც, მაგრამ მაინც ფაქტია, რომ მხატვრის სილიადე უცნაურ სიმორეს, ერთგვარ ვერმისაწვდომობასაც კი ატარებს. ეს ვერმისაწვდომობა თავისებურ ენიგმატურობასაც გულისხმობს.

ენიგმატურობაზე ყურადღების გამახვილება შემთხვევითი არაა – ამ ტექსტის მიზანდასახულობა ის არის, რომ რამდენადმე მაინც, უფრო კონკრეტულად იქნას თემატიზებული ოსტატის მიმართება ძველადმოსავლურ ხელოვნებასთან, რომლისათვისაც ნიშანდობლივია ცივილიზაციის „აკვანისათვის“ სახასიათო პირველად და „შეკუმშულად“ სინთეზური აზროვნება ხელოვნების ქმნილებებში. მათში უცილობელია შინაგანად ღრმად მოტივირებული და გადამწყვეტი მაღიარებლობა „ზენა სფეროთა“ საზრისადვლილი უპირატესობისა, რასაც არსობრივად უკავშირდება შესაძლო სისრულით ჩენილი – ზოგან ზემდლავრი, სხვაგან კი უფრო შერბილებული, ოღონდ მეტწილად ძირისძირული მონუმენტურობა და თავისებური „დროისმიღმერობა“ – ანუ: ამკარად ჩანს მიყურადება, მზერის მიმპრობლობა ჟამზე ამალღებულისადმი, დასაბამიერისადმი... როდესაც ვჭვრეტთ ძველადმოსავლურ, მაგ., შუმერულ ქმნილებებს, გვიჩნდება იმის განცდა, რომ „პერსონაჟები“ (ხელისუფალნი იქნებიან ისინი, თუ დიდმოხელენი), მათი ღრმად სპირიტუალური, პოლითეისტური რელიგიური სივრცის თვით მიღმა საგულვებელ, მთლად ბოლომდის საკრალიზირებულ საუფლოსაც კი არიან თვალმიპრობილნი, თანაც უდიდესი კონცენტრაციით. ეს იმ სახის თვალმიპრობილობაა, რომელიც უკავშირდება მეტად სპეციფიკურ იერსა და რაც უმთავრესია, თავად წყობას არაერთი შუამდინარული ქმნილებისა. სინამდვილეში, მათში არსადაა რაიმედაგვარი გაშეშებულობა თუ გახვევულობა. ეს უფრო მძლავრი, „ბირთვისებური“ თავმოყრილობაა და გარინდება, როდესაც „პროტაგონისტი“ აქ მყოფს, „წინადაბარეს“ ვერც კი აღიქვამს, მისგან „განრიდებულია“, ხოლო სანაცვლოდ, უკვე ნახსენებ „ზენაარსს“ – მთელის გულისყურით, მთელის ენერგიამოკრებილობით, მთელის არსებით მიემართება. ერთი მხრივ, აქ თვალსაჩინოა დიდად თავისებური, „შეკუმშული ცენტრისკენულობა“, მაგრამ მეორე მხრივ, მზერის აქტივობის გზით, ცენტრიდანული „განსხივება“ იჩენს თავს ამ ენერგიისა, მისი მიზანსწრაფვა ზედირებული, მიუწვდომელი და აღმატებული პირველსაწყისისაკენ. დიდწილად, ამდაგვარი სახისა არის, მაგ., ურუქელი დიდმოხელე კურლილის ქანდაკება (III ათასწლეულის II მეოთხედი). იგი ერთიანად, უწყვეტად მრგვლოვანია, ამ უწყვეტობაში კი სემანტიკური გამახვილებითა და ლაკონიური ექსპრესიით არის აქცენტირებული, მაგ., თვალთა ზომების შთამბეჭდავი გადიდება. მაგვანი „იკონოგრაფია“ და თავისებური სახიერება გამოარჩევს მოხელეებიჰილის ქანდაკებას მარიდან (III ათასწლეულის შუა ხანა) – მარი კი, შუმერულ კულტურასთან ღრმად იყო წილნაყარი. ამ ქმნილებაში, თვალების ჰიპერტროფირებული ზომა და მისტიკურობის შემმატებული, სილურჯით გამოკვეთილი განყენებულობა სრულებით ორგანულია ამგვარი გადაწყვეტისათვის. აქაც წინარე ნიმუშთან ახლოსმყოფია ხელების „სასობითი“ განთავსება. უჭვს გარეშეა, რომ იმავე სახის განწყობას ატარებს ლაგამის სახელმომხვეჭილი, წყაროებში ქველ პიროვნებად მოხსენიებული

¹ ფიროსმანი და ქართული კულტურა, საერთაშორისო ინტერდისციპლინური კონფერენცია, თბ., 2014.

მმართველის, გუდას ქანდაკება (XXII ს. ძვ.წ.). მრავლისმეტყველია ეს ქმნილება: ერთი მხრივ, მასში ძალაუფლებისმიერი „დიდებაც“ უთუოდ ჩანს (ჩემთან საუბრისას, ამაზე გაამახვილა ყურადღება ცნობილმა მკვლევარმა მ. დიდებულიძემ), მაგრამ, მეორე მხრივ, მისი ლოცვითი პოზა უზუნაეს ძალთადმი მორჩილებასა და უდიდეს კრძალვასაც გამოხატავს. პლასტიკური დამუშავების სისრულე-დახვეწილობით, იგი ეგვიპტურ „სუპერპერფექტულობას“ უახლოვდება, მაგრამ სიმკაცრის ხარისხი აქ მაინც შერბილებულია და პროპორციათა გაცილებით უფრო „დამჯდარი“ ხასიათი, რეალურ განმასხვავებლობას უსვამს ხაზს...

როგორც ვხედავთ, ხერხთა სხვაობებისა და საზოგადოდ, მთელი ვარიაციულობის მიუხედავად, ზემოთ განხილულ ნიმუშებში სრულებით გამომწვევტია საზიარო, მსოფლმხედველობის სიმდგრადით განპირობებული, „ურთიერთმცნობი“ მიდგომები.

და აი, ამ სუულპტურებზე დაკვირვებისას (რომელნიც „მრგვლოვანებისდა“ მიუხედავად, თავისი წამყვანი ორიენტაციით, „წარდგინებითად“ ფრონტალურია), მეხსიერებაში ამოგვიტივტივდება ნიკო ფიროსმანაშვილის საუკეთესოთაგანი, ალბათ „ქრესტომათიული“ ქმნილება – „მეთევზე წითელი პერანგით“.

ამ ნაწარმოებში სრულებით ცხადია ხელშესახები „გადაძახილი“ დროით დიდად დაცილებულ, მაგრამ ხედვის თვალსაზრისით, ბევრწილად „მანლობლურ“, ზემოაღწერილ ქმნილებებთან. მაინც რა არის აქ ურთიერთმემახსენებელი, ურთიერთმგვანი?

უპირველესად, ეს არის საერთო წყობა, გამოვლენილი არაპასიურ, ერთგვარად „ქმედით“ სტატიკურობაში; მზერის სპეციფიკურ – შორის, უშუალოდ „ვერსახილველის“, თითქოსდა „შინაგანად“ მჭვრეტელ აქტივობაში; ლაკონიზმის მრავლისმომცველობა – ტევადობაში; მონუმენტურობასა და ადამიანური მასშტაბის ორგანულ თანამყოფობაში (სწორედ ამამიცაა საძიებელი ზემოაღნიშნულ შემერულ ქანდაკებათა სპეციფიკა და სხვაობაც, უმეტესად მაინც, უფრო მკაცრ და უფრო დისტანცირებულ, არაერთგან „ზეადამიანური“ მასშტაბით გამორჩეულ, ეგვიპტურ სუულპტურათაგან, თუმცა მათ შორის (მაგ., მისტიკურობის თვალსაზრისით), ღრმა თანაზიარობაც არ იწვევს ეჭვს – პროპორციათა თვალსაჩინო სხვაობისდა მიუხედავად.

ფიროსმანაშვილის ხელოვნებასთან უძველეს შუამდინარულ ნაწარმოებებს, ამას გარდა, ანათესავებს გარკვეულ მახვილთა დასმის იმდაგვარი, საბოლოო ჯამში მოზომილი ექსპრესია, მთლიანობითობის ხარისხსა და გადამწყვეტობას სავსებით რომ ექვემდებარება, და ამას გარდა, ხშირად, პროპორციათა გარკვეული სიახლოვეც.

როგორღა შეიძლება აიხსნას ესოდენ უზარმაზარი დისტანციით დაცილებულ ეპოქათა კუთვნილ არტეფაქტებს შორის ასეთი არახელწამოსაკრავი, შინაგანი სიახლოვე?

ერთი მხრივ, ამ საგულისხმო მოვლენის ახსნა შესაძლებელია დავუკავშიროთ მაგ., კ.გ. იუნგისეულ „არქეტიპების“ თეორიას², მაგრამ, მეორე მხრივ, არსებობს შესაძლოა, უფრო ნაყოფიერი გზა, რომელზეც ამჯერად უნდა გამახვილდეს ყურადღება: ეს გზა უკავშირდება ქართული და ძველადმოსავლური სამყაროს კულტურულ-ისტორიული პარალელების კვლევას, რასაც ახორციელებდა აკად. გ. ჩიტაია – ერთი მხრივ, აღმოსავლეთმცოდნე, მეორე მხრივ კი, ჩვენში ეთნოლოგიური სკოლის დამფუძნებელი. მან, ეთნოლოგ ე. ნადირაძის თქმით, საკუთრივ ქართული ეთნოგრაფიული მასალის საფუძველზე, კონკრეტული მაგალითებით (მაგ., გავიხსენოთ კარის საკეტი, ე.წ. „დათვა-ბოყვა“. ს.ლ.), დაასაბუთა ქართული და ძველადმოსავლური „კულტურულ-გენეტიკური“ მონათესავეობის ფენომენი³.

ეს მით უფრო მეტად არის ხაზგასასმელი, რომ ფაქტობრივად პარალელურად, ასევე გამოჩენილმა ფოლკლორისტმა, საქართველოში ამ სამეცნიერო დარგის პიონერმა ვ. კოტეტიშვილმა გამოკვთა⁴, რომ ჩვენში ფართოდ გავრცელებულმა მემორიული კულტურის ნიმუშებმა (სახელდობრ – საფლავის ქვებმა), დაადასტურა მათ აღნაგობაში ჩენილი „ძველი აღმოსავლეთის სუნთქვა“ (თუკი შევადარებთ ჩვენ მიერ მოხმობილ შუამდინარულ ქმნილებებს საქართველოში ფიქსირებულ, თუგინდ უახლესი პერიოდის საფლავის ქვათა გამოსახულებებს, ამ მოსაზრების სისწორეში ეჭვს ვერც შევიტანთ – აშკარა ხდება ზოგან ერთგვარად „დამოკლებული“, ლეჩხუმში დადასტურებულ გამოთ-

² К. Юнг, *Архетип и символ*, Москва, 1991.

³ ე. ნადირაძე, ქართული და ძველადმოსავლური სამყაროს კულტურულ-ისტორიული პარალელები გ. ჩიტაიას მეცნიერულ მემკვიდრეობაში, საერთაშორისო კონგრესი „ქართველოლოგიის პრობლემები და პერსპექტივები“, მასალები, თბ., 2015.

⁴ ვ. კოტეტიშვილი, *ქართული ხალხური პოეზია*, თბ., 1939.

ქმას თუ გავიხსენებთ „ჯუჯგულა“ აღნაგობისა და საზოგადოდაც, „უმთავრესზე დაყვანილი“ იერის ურთიერთმეხსენებლობა). სამწუხაროა, რომ ვ. კოტეტიშვილმა ეს თვალსაზრისი მხოლოდ მცირედი შენიშვნის სახით დააფიქსირა, რაც ავტორს ამ პუბლიკაციაში არც განუვითარებია, მაგრამ მის ამ პოზიციას მაინც დიდი წონადობა აქვს, მით უფრო, რომ ვ. კოტეტიშვილი პროფესიონალი მოქანდაკე იყო და ამასთანავე, მასვე ჰქონდა მომზადებული საგანგებო ნაშრომი ქართულ მემორიულ კულტურაზე, რომელიც სამწუხაროდ, დაიკარგა ამ დიდი მკვლევარის რეპრესირების შედეგად (სრულიად რეალურია ვარაუდი, რომ მისი ეს თეზა კონკრეტული მაგალითებითაც იქნებოდა განმტკიცებული!).

სწორედ აღნიშნულ კონტექსტში ძალიან მნიშვნელოვანია წამყვანთაგანი ქართველი ისტორიკოსის, აკად. ნ. ბერძენიშვილის შეხედულება ნ. ფიროსმანაშვილისა და საფლავის ქვათა სამყაროს თანამოზიარეობის შესახებ. კერძოდ, იგი თვლიდა, რომ „ფიროსმანაშვილი“ აბრების მიღმაცაა საძიებელი. ვფიქრობ, ის არ გულისხმობდა მაინცადამაინც, კონკრეტულად ამ უდიდეს მხატვარს, არამედ მისი ნაღვანის ანალოგიურ გამოვლინებებს, ჩენილს სხვა სარბიელზე, კერძოდ კი, სასაფლაოთა მემორიულ ხელოვნებაში⁵.

თავის მხრივ, უკანასკნელ ხანს, კარგად ცნობილი „ფიროსმანოლოგის“, დიდად ნიჭიერი ხელოვნების ისტორიკოსის გ. ხოშტარიას გამოკვლევებში ყურადღება კვლავაც მახვილდება ძველი აღმოსავლეთის კულტურის როლზე და თავისი „პირველსაწყისობით“, მის არსებით მნიშვნელობაზე ქართული კულტურისათვის, რაც ამ ნააზრევში უკავშირდება ნ. ფიროსმანაშვილის ხელოვნებასაც, რომლის წვდომამაც გ. ხოშტარიასავე ნააზრევი გზისგამკვალავად აღიქმება⁶. აქვე დავძენ, რომ იგივე მკვლევარი, კონკრეტული ანალიზის საფუძველზე, გვესაუბრება ნ. ფიროსმანაშვილისა და საფლავის ქვათა ურთიერთკავშირის შესახებაც⁷, რაც მოგვიანებით ახალი მასალებით

გამდიდრდა და გაღრმავდა ა. შანშიაშვილის ნაშრომებში⁸.

ამრიგად, წამყვან ქართველ ეთნოლოგთა, ფოლკლორისტთა, ისტორიკოსთა და ხელოვნებათმცოდნეთა გამოკვლევებში იკვეთება რამდენიმე მნიშვნელოვანი და ურთიერთგამაძლიერებელი თეზა:

1) ეთნოლოგიური მასალით საბუთდება ღრმა ურთიერთკავშირი ძველადმოსავლურსა და ქართულ კულტურებს შორის; 2) ვიზუალურ-საგნობრივი ფოლკლორის, კერძოდ კი საქართველოში საფლავის ქვათა მაგალითზე, ასევე ფუძნდება საფუძვლიანი მოსაზრება მათი კომუნიკაციის შესახებ ძველი აღმოსავლეთის სივრცესთან; 3) თავის მხრივ, ისტორიული კვლევის მეთოდოლოგიით, იკვეთება აშკარა ურთიერთსიახლოვე საფლავის ქვებსა და ნ. ფიროსმანაშვილის ხელოვნებას შორის⁹; 4) ამჯერად, უკვე სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით, კვლავაც ამოტივიტივდება სიდრმითი მიმართებანი ძველადმოსავლურსა და ქართულ ხელოვნებას შორის (რაც ნ. ფიროსმანაშვილის მაგალითზეც საბუთდება, თუმცა კი ბევრად ფართო კონტექსტით განიხილება).

მთელი ეს ავტორიტეტული ნააზრევი, ჩვენს შემოგანხილულ დაკვირვებებს ვფიქრობ, გაცილებით მეტ საბუთიანობას სძენს, თუმცა, კვლევის განგრძობა ამ მიმართულებით აქტუალურიცაა და გასაღრმავებელიც.

ახლა კი კვლავ ნ. ფიროსმანაშვილს მივუბრუნდეთ. გარდა საყოველთაოდ ცნობილი სურათისა „მეთევზე წითელი პერანგით“, არანაკლებ ინფორმაციულია მისივე „მეთევზე კლდეთა შორის“. აღნიშნული ქმნილების ჩინებული ანალიზი აქვს განხორციელებული დ. თუმანიშვილს¹⁰. ჩვენ ამ შემთხვევაში, სხვა ასპექტი გვაინტერესებს: აქ ვლენილი თავისებური „განრიდება“ წუთისოფლისგან (თუმცა საბოლოოდ, არა მისდამი ზურგმუქცევა), ამ ნამუშევარშიც იხილება, რა შთაბეჭდილება-საც აძლიერებს რეალურ კონტექსტში არაბუნებრივი, თუმც კი საკუთრივ სურათის კონტექსტში – სრულებით ორგანული, რამდენადმე „გასპეტა-

⁵ ნ. ბერძენიშვილი, *საქართველოს ისტორიის საკითხები*, წ. 1, თბ., 1964.

⁶ გ. ხოშტარია, *ქართული ვიზუალური ხელოვნების სტრუქტურული თავისებურება, საერთაშორისო ქართველოლოგიური კონგრესი, მასალები*, 1, თბ., 2015.

⁷ Г. Хоштария, *Своеобразие построения картин Пироманашвили, II международный симпозиум по грузинскому искусству*, Тб., 1977.

⁸ ა. შანშიაშვილი, *ფიროსმანის პორტრეტის იკონოგრაფია და მისი ეპოქალური კონტექსტი, ფიროსმანი და ქართული კულტურა*, საერთაშორისო ინტერდისციპლინური კონფერენცია, თბ., 2014.

⁹ ამ საკითხს საგანგებოდ შევეხე ნაშრომში: ს. ლეჟავა, ნ. ფიროსმანაშვილი და ტრადიციული ხალხური ხელოვნება, საერთაშორისო ინტერდისციპლინური კონფერენცია „ფიროსმანი და ქართული კულტურა“, თბ., 2014.

¹⁰ დ. თუმანიშვილი, *ნარკვევები, წერილები*, თბ., 2001.

კებულ-განყენებული“ სითეთრე პერსონაჟისა. აქ ჩვენთვის ყველაზე საგულისხმო ის არის, რომ ამავე უბრალო მეთევზის სახეში აღიქმება ერთგვარი „ნეტარი ღიმილი“. იგი არა მხოლოდ ძველბერძნულ კუროსთა, არამედ ეტრუსკული სამარხების მეულეთა წყვილების, ე.წ. „არქაულ“ ღიმილსაც შეგვახსენებს. თუმცა, არსებითად, ამავე სახის „სახეგაბრწყინვებულ“, მგულვებელ თუ „მხილველ“, მარადიულ „ღიმილისმიერობას“ – ჩვენ აშკარად ვხედავთ ზემოთგანხილული ებიპ-ილის ქანდაკების მიმიკასა და გამომეტყველებაში (რაც ე.წ. „არქაული ღიმილის“ მართლაცდა უშორეს ფესვებზე მეტყველებს). ამასთანავე, აღნიშნულ სკულპტურაში გამოვლენილი, „არახილულის“ მჭვრეტელი, ინტენსიური სილურჯე ფართოდ „განხელილი“ თავლებისა იმ სახის „მეტაფიზიკურობის“ შემცველია, როგორც თავის მხრივ, ნ. ფიროსმანაშვილისეულ სურათში „მეთევზე კლდეთა შორის“ არის ჩენილი (რაც ამჯერად ფონის „იმიერსილურჯეში“ ცნაურდება...).

ყველაზე მეტად ხაზგასასმელი მთელ ამ კონტექსტში ის არის, რომ ე.წ. „არქაული ღიმილი“ ჩვენებურ საფლავის ქვებშიც ეჭვიმუტანელია¹¹. ამ ღიმილის შეფარული საზრისი უნდა გულისხმობდეს მიცვალებულის შეწყალებისა და საზოგადოდ, „ზენა ძალთა“ კეთილგანწყობის მოიმედებობას... ინტერესმოკლებული არაა, რომ ხიმშის ეკლესიის (X-XI სს.) ინტერიერში დაცული ანგელოზის რელიეფურ გამოსახულებაში, რომელიც ბევრად გვიანია (XVIII-XIX სს. მიჯნა?), არ უნდა იყოს გამორიცხული (როგორც ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ე. კვაჭატაძემ ჩემთან საუბრისას აღნიშნა), „არქაული ღიმილის“ არსებობა. შეიძლება დავუშვათ, რომ ამ ღიმილში მხვედრი, ეგების ერთგვარი „სინერგიულობის“ მგულვებელი გულდია „მიმღებობაც“ კი იგულისხმებოდეს¹²... თავისთავად, მრავლისმეტყველია საფლავის ქვებისა და ამ შემთხვევაში, სატაძრო რელიეფის ანალოგიურობა ზემოაღნიშნული თვალსაზრისით...

* * *

ამჯერად კი გავიხსენოთ კ. ზდანევიჩი, გამოჩენილი ქართველი მხატვარი და მოღვაწე, ძლიერი ავანგარდისტი, თავისი შემოქმედების ხარისხით

¹¹ ე. ნადირაძე, ქვითხურობა და საფლავის ძეგლები შიდა ქართლში, კრებული „შიდა ქართლი“, თბ., 1987.

¹² თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017.

საერთაშორისო რანგის ფიგურა, ნ. ფიროსმანაშვილის აღმომჩენთაგანი, მისი მემკვიდრეობის მცოდნე და მისივე შემოქმედების აღიარებული მკვლევარი...

ისიც, მსგავსად ვ. კოტეტიშვილისა, ოდონდ ამჯერად ნ. ფიროსმანაშვილთან მიმართებით, წინ წამოსწევს ძველადმოსავლურ ხელოვნებასთან კავშირის საკითხს¹³, კერძოდ, ეხება მის ანიმალისტურ შედეგებს – ლომებს, რომელნიც მისი მართებული შეხედულებით, შეგვახსენებს ძველ ასურულ გამოსახულებებს ნადირობის სცენებში (მხედველობაში აქვს ძვ.წ. VII ს-ში ქმნილი ნინევიის სასახლის რელიეფები). ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საგულისხმოა მომავლადი დედალი ლომის გამოსახულება. აქ უნდა გამოიკვეთოს არა მხოლოდენ საზიაროდ ძალუმი მონუმენტურობა და შინაგანად დამუხტული ვიტალურობა – სიმკვრივე, არამედ მკვეთრად აქცენტირებული, ხაზგასმული ექსპრესიით დიდად მეტყველი, მხატვრულად შთამბეჭდავად გამდაფრებულ ტორთა გამომსახველობა (განსაკუთრებით ეხება ეს ფიროსმანისეული შავი ლომის ფიგურას¹⁴).

მართალია, ამ შემთხვევაში, საუბარია არა შუმერულ, არამედ ასურულ ხელოვნებაზე, მაგრამ ისიც ხომ ცნობილი გამონათქვამია, რომ „ისტორია იწყება შუმერიდან“... მართლაც, აღიარებულია, რომ შუმერი ერთგვარი „სუბსტრატია“ მთელი შუამდინარული ცივილიზაციის „თიხის მწიგნობრობისა“ და საზოგადოდ – კულტურისა. ის ხომ იმის ანალოგიურ როლს ასრულებდა ძველ აღმოსავლეთში, როგორსაც ბერძნული, მოგვიანოდ კი ლათინური ანტიკურ ეპოქასა და შუა საუკუნეების ევროპაში...

ეჭვი არაა, რომ თავისებური გადაძახილი, თუ „ხიდი“ შუმერულ სივრცესთან, რომელიც დანამდვილებით იხილვება ნ. ფიროსმანაშვილის ნაღვაწში, განსაკუთრებულად მრავლისმთქმელია, ვინაიდან ნ. ფიროსმანაშვილი არის უმთავრესთაგანი, კრებისითი სიმბოლო საქართველოსი, მისი ხედვისა და მისივე იდენტობისაც...

მაგრამ ახლა, როდესაც რამდენადმე მაინც, გაცხადდა მსგავსი ნიშან-თვისებები, აუცილებელი ხდება დაკვირვება რეალურ სხვაობებზეც.

პირველ ყოვლისა, ხაზგასასმელია, რომ ნ. ფიროსმანაშვილი არა პასიური მემკვიდრე, არამედ ქმე-

¹³ კ. ზდანევიჩი, ნ. ფიროსმანაშვილი, თბ., 1965.

¹⁴ Э. Кузнецов, Нико Пиромани, Ленинград, 1984.

დითი გამტარია იმ რელიგიურობით გაჯერებული საზოგადოების ხედვისა, რომელიც XVIII ს-მდე მაინც, გადამწყვეტ პარადიგმას წარმოადგენდა საყოველთაო მასშტაბით. მაგრამ იმავდროულად, ნიკალა შვილია რამდენადმე სეკულარიზებული საზოგადოებისა და ამასთან, წილნაყარია ე.წ. „პროგრესის“ მოსურნე ავანგარდისაც მხატვრობაში. შესაბამისად, საკუთარ თავში ის დაძაბული ბინარული ოპოზიციის (თუ სულაც – ოპოზიციების) მატარებელია.

ამ მხრივ ცხადია, დიდია სხვაობა უშორესი ეპოქების „კუთვნილ“ შუამდინარულ კულტურასთან, სადაც მთლიანობითი რელიგიური ხედვა უბრალოდ – გარდამწყვეტი იყო.

თუმცა, აქ ჩვენ კიდევ ერთ ასპექტზე უნდა გავამახვილოთ ყურადღება, რომელიც გაცილებით მრავლისმომცველი პრობლემატიკის ანალიზში დაგვხმარება: მხედველობაში გვაქვს ის, რომ მზერის სწორედაც არსობრივზე, არაწარმავალზე მიმართულობის მსგავსება და საერთოდ – თანაზიარის სპეციფიკურობა იმავე მზერის შინაგანი მახასიათებლებისა – თვალსაჩინო სხვაობასაც ავლენს ძველადმოსავლურ ქმნილებებთან. აქ (როგორც გერმანისტმა და მუსიკოსმა ზ. ლეჟავამ ჩემთან საუბრისას ნათელყო), გადამწყვეტი ისაა, რომ მაგ., ებიჭილი „ჩვენს მიღმა“ და თანაც, რამდენადმე თითქოს „აღმამიმართულად“ იყურება, ხოლო ნ. ფიროსმანაშვილთან, ჩვენ მაინც სულ სხვა რასმე ვხედავთ: მის გმირთა „არაამოსაყენ“ მიმართული გამოხედვა, აშკარად უფრო პირდაპირია: ისინი ხომ ჩვენც (თუმცა „ზემოციურად“) გვეკონტაქტება, და იქვე, ჩვენსავე „მიღმაც“ იმზირება. აქ თვალსაჩინოვდება მნიშვნელოვანი „კონცეპტუალური“ ანალოგია ხატწერასთან, სადაც ხშირად (თუმცა არა ყოველთვის), მზერის ამგვარი სპეციფიკა ვლინდება. მართლაც, ლოცვის ჟამს, მორწმუნენი მივმართავთ ხატს არა მხოლოდ სიტყვით, არამედ მზერით და არაერთგან (თუმცა კი არა ყოველთვის, ვინაიდან მაგ., „ირიბმზერიანი“ ხატებიც არსებობს), ისიც ცოცხლად გვიცქერს. არც შუამდინარული და არც, მით უფრო, ეგვიპტური ქმნილებანი ჩვენ მეტწილად არ გვეკონტაქტებიან, ისინი უპირატესად „ზენაარსს“ მიაყურალებენ.

ამრიგად, ფიროსმანაშვილი ხატთან გაცილებით ანლოს დგას (როგორც ქრისტიანული ტრადიციის მატარებელი), ვიდრე ძველადმოსავლური,

ჩვენგან ბევრად დისტანცირებული ქმნილებები. მართალია, სხვა რიგის დისტანცია ფრესკამიც და ხატწერამიც აშკარად არის. ასევე, რამდენადმე ფიროსმანაშვილთანაც დასტურდება, მაგრამ აქ (ბევრგან მაინც), გადამწყვეტია მოწყალე, ღმობიერი და სასიკეთო ენერგიით აღსავსე, მაღლისმიერი „მომართულობა“ ჩვენსკენვე, რისი თვალსაჩინო მაგალითიც არის ვარძიის მაცხოვრის „ხატისებრი“ ფრესკა. საზოგადოდ, ჩვენი მეოხი წმინდანნი, თუკი ვ. ბერიძის ერთ გამონათქვამს გავისხენებთ, „საკვირველი სულიერი ძალით“ გამოირჩევიან და ამ ძალას პირდაპირ ასხივებენ კიდევ. არსებობს, როგორც ითქვა, „ირიბმზერიანი“ ხატებიც, ოღონდ ისინიც, თუკი ჩვენს მზერას არ „ხვდებიან“, მაინც თითქოს „გვაკვირდებიან“. აქ სრულიად გამოირიცხება ჩვენდამი ის „ნეიტრალურობა“, რაც გამოარჩევს ძველადმოსავლურ ქმნილებებს, რომელნიც ჩვენს სივრცეს თითქოს „განერიდებიან“ (ეს ჩანს როგორც ფუნქციურად „არასახილველ“, ისე სახილველ ქმნილებებშიც).

ახლა რაც შეეხება საკუთრივ ფიროსმანაშვილს: მისი, ღვთის ხატად და მსგავსად აღქმული, უბრალო მეთევზე ცხადია, წმინდანი არ არის, მაგრამ იგი (უკეთ – მისი ორივე, როგორც „წითელი“, ისე „კლდიანი“ ვარიანტი), აშკარად ავლენს ალუზიურობას მაცხოვრის წმინდა მოციქულთა სამყაროსთან¹⁵.

შესაბამისად, ისე ჩანს, რომ ფიროსმანაშვილისეული, მრავალგან „გარინდული“, ხანდახან თვით „აღმატებული“ მონუმენტურობა (რომელიც უკავშირდება არა მხოლოდ ჩვენებურ ფრესკასა და ხატწერას, არამედ ქართულ მუასაუკუნოვან ქედურობასა და განსაკუთრებით – რელიეფსაც)¹⁶, იმავდროულად, მოყვასისეული „სიღბოს“ მატარებელიცაა. მისი პერსონაჟები, უპირატესად მაინც, გულმოწყალე ქრისტიანები არიან. ზოგ შემთხვევაში, მათში ჩენილი სიმკაცრე (არაიშვიათად – ამაღლებულობაც), ვერასგზით გადაწონის მათსავე ხშირად ჩენილ მისანდობელობას, ერთგვარ სირბილეს.

ფიროსმანაშვილი შედარებით უშუალოდ, სწორედ მუასაუკუნოვანი ხედვის მატარებელია, მაგრამ ეს სულაც არ გამოირიცხავს იმას, რომ იგი

¹⁵ ნ. ბურჭულაძე, აღდგომის თემა ნიკო ფიროსმანაშვილის შექმნელებაში, *ალავერდი*, #17-18, 2017.

¹⁶ ს. ლეჟავა, ნ. ფიროსმანაშვილის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის, *სპექტრი*, 2005.

(უფრო შორეულად), ძველადმოსავლური ხეღვის მემკვიდრეც არის, და თანაც, უიშვიათესთაგანი მემკვიდრეც, ვინაიდან თითქოსდა ანალოგიური მიდგომები (თუნდაც გოგენთან ჩენილი დიალოგი – მაგ., ძველევგიპტურ ხელოვნებასთან), უფრო საგანგებოა, ვიდრე ფიროსმანთან, რომელიც მაგ., შუამდინარული კულტურის მხსიერების უშუალო მატარებელია და არა მისი „მადიებელი“.

აქვე ისიც უნდა დავძინოთ, რომ ადრეული შუმერული მაგალითები მართალია, ეგვიპტურ ნიმუშთა უმეტესობისათვის ნიშნული, ბევრად „შეუვალი“ სიმკაცრისაგან განსხვავებით, რამდენადმე ნაკლებად „განშორებულად“ აღიქმება, მაგრამ როგორც კონტაქტურობით, ისე მზერათა ურთიერთშეგებებით, მათგანაც ძალიან სხვავდება ფიროსმანაშვილისეული, საკუთრივ ქრისტიანულ ხატთან მონათესავე მიდგომისათვის, საბოლოო ჯამში, ნიშანდობლივი სულიერი ამაღლება სოციალურ იერარქიაზე (თუმც კი, მისი უარყოფის გარეშე). სოციალური იერარქიის კვალი ცხადია, ბევრად მეტად არის (და უნდა იყოს კიდევ) დატული შუასაუკუნოვან ქართულ ხელოვნებაში. ამ კუთხით, ფიროსმანაშვილი რამდენადმე სხვაობრივ, ახალი დროისათვის ნიშნულ ხეღვას გვთავაზობს, იქნებ ნაკლებად მწყობრს, მაგრამ კვლავაც ქრისტიანულს.

აქ პროტაგონისტთა სოციალური სივრცე, ბუნებრივია, გაცილებით გაფართოებულია, მაგრამ ძალაში მაინც რჩება მთავარი: მასთან ხომ ყველანი თანასწორად აღიქმებიან ღვთის წინაშე, კერძოდ: თავადიცა და გლეხკაციც, მუშაცა და ინტელიგენტიც, ყარაჩოხელიცა და მემუსიკეც, ახალი დროის მილიონერიცა და დატაკიც – ისინი, საბოლოო ჯამში, დიდი, „ყოვლად საკაცობრიო“ ერთობის თანამოზიარენი ჩანან...

SAMSON LEZHAVA

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

NIKO PIROSMANASHVILI AND OLD ORIENTAL ART (STATING THE ISSUE)

The article describes correlation of N. Pirosmashvili's art to the Mesopotamian culture. Georgian art historians, ethnologists, folklorists and researchers of artist's creative work present importance of the Mesopotamian space for Georgian culture from different angles and analyze details revealed not only in art of Pirosmashvili, but in memorial monuments and artifacts preserved in the ethnographic areas as well. At the same time, the emphasis is made on those essential features of Georgian reliefs from the Middle Ages, which are paradigmatically expressed in the art of the Ancient East. The same article manifests specificity directed not at any particular object, but towards the "constant observations" present in the Sumerian and Mari sculptures, in the "amazement" of Georgian temple reliefs and, finally, reflected in a similar approach of Pirosmashvili's "Fisherman in a Red Shirt".



1. ქალაქ-სახელმწიფო მარის მმართველის ებიჰ-ილის ქანდაკება, ძვ. წ. XXV ს.
Statue of Ebih-II, The Ruler of the City-state Mari, 25th century BCE.



2. ქალაქ-სახელმწიფო ლაგაშის მმართველის გუდას ქანდაკება, ძვ. წ. 2144-2124
Statue of Gudea, The Ruler of the City-state Lagash, 2144-2124 BCE.



3. ნიკო ფიროსმანი, მეთევზე წითელ პერანგში, 1908
Niko Piroshvili, Fisherman in a Red Shirt, 1908



4. ნიკო ფიროსმანი, მეთევზე კლდეებში, 1906
Niko Piroshvili, Fisherman Among Rocks, 1906