



ქართული პორტრეტული ფერწერა
GEORGIAN PORTRAIT PAINTING
XVIII-XIX

GEORGIAN PORTRAIT PAINTING
OF THE 18TH-19TH CENTURIES

DAS GEORGISCHE PORTRÄTMALEREI
XVIII.-XIX. JAHRHUNDERTS

ГРУЗИНСКАЯ ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ
XVIII-XIX ВЕКОВ

„KHELOVNEBA“ TBILISI
„CHELOWNEBA“ TBILISSI
„ХЕЛОВНЕБА“ ТБИЛИСИ

XVIII-XIX საუკუნეების
ქართული კორტრეტული
ფერწერა



„საქმეზნა“ თბილისი

1997

70041.5 (479.22)
ტექსტის ავტორი **სელოვნებისმცოდნეობის კანდიდატი
მაია ციციშვილი**

TEXT BY **MAYA TSITSISHVILI**
CANDIDATE OF ART CRITICISM

FERFASER DES TEXTES **KAND. DER KUNSTWISSENSCHAFTEN
MAJA ZIZISCHWILI**

АВТОР ТЕКСТА **КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МАЙЯ ЦИЦИШВИЛИ**

ალბომი ეძღვნება XVIII – XIX საუკუნეების ევრატი წოდებული „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ თვითმყოფადი და ეროვნული დაზგური შერწერის ნიშნებს.

ა. ციციშვილის ნაშრომი გვაცნობს ამ სკოლის წარმოშობის აუცილებლობის კანონზომიერებას აღნიშნულ სინამდვილეში.

ალბომში წარმოდგენილია იმდროინდელი საქართველოს მკვიდრთა პორტრეტული გალერეა: მუშეები, დედოფლები, ბატონიშვილები, თავადაზნაურობა, სახემდრო პირები, მოხელენი და მოქალაქენი.

განკუთვნილია სპეციალისტებისა და აკითხველთა უართო წრისათვის.

რედაქტორი **ვასტანგ ბაბქელია**

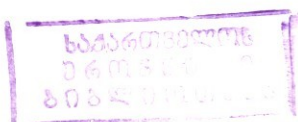
© გამომცემლობა „სელოვნება“ 1997

ციციშვილი

85.147 (2Г)

7.041.5 (479.22)

6784





XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული თავადაზნაურული პორტრეტი ეგრეთ წოდებული „ტფილისური სკოლა“ ქართული ხელოვნების ისტორიის ღირსშესანიშნავი მნიშვნელობით, თავისთავადობითა და მაღალი ღირსებით გამორჩეულ მოვლენათა რიგს განეკუთვნება, რომელშიც განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოვლინდა ქართული ეროვნული ხასიათი. ამ სკოლის ნაწარმოებები თავისი თვითმყოფადი, თავისებური სახით სრულიად განსხვავებულია არა მარტო თანადროული, არამედ უფრო ადრეული და შემდგომი პერიოდის როგორც ევროპული, ასევე აღმოსავლური მხატვრობისაგან.

ქართულ ხელოვნებაზე მთელი მისი ისტორიის განმავლობაში ამა თუ იმ მხატვრულ სტილთა ჩამოყალიბებისას ზემოქმედებას ახდენდა განსხვავებულ კულტურულ სამყაროთა გავლენა. ცნობილია, რომ საქართველოს, თითქმის მთელი მისი ისტორიის მანძილზე, ქვეყნისათვის ნათელი პერიოდების გარდა, მძიმე ბრძოლა უწევდა დამოუკიდებლობისათვის, რაც მეტადრე ითქმის XIX ს-ის პირველ ნახევარზედაც. ყოველივე ეს განპირობებული იყო მისი გეოგრაფიული მდებარეობით, ორ – აღმოსავლურსა და დასავლურ – სამყაროს გზაჯვარედინზე არსებობით, ასევე მცირე ქვეყნებისათვის ბუნებრივი, ჩვეული ბედით, ბევრთათვის სასურველი სიმდიდრით, სილამაზითა და მრავალი სხვა მიზეზით. XVIII ს-ის მეორე ნახევარსა და XIX ს-ის პირველ ნახევარში აღმოსავლურ-ისლამურ და დასავლურ-ევროპულ სამყაროთა ზემოქმედების კვალი აშკარად გამოიხატა არა მარტო ქართულ ყოფა-ცხოვრებაში, არამედ ხელოვნებაშიც. საქართველოს ჰყავდა დასავლური და აღმოსავლური ორიენტაციის მოღვაწენი (ერეკლე II და სოლომონ II, გიორგი XII და ალექსანდრე ბატონიშვილი, გარსევან ჭავჭავაძე და სოლომონ ლიონიძე), ასევე დასავლელი და აღმოსავლელი პოეტები (დავით გურამიშვილი და ბესიკი, ალექსან-

დრე ჭავჭავაძე და ნიკოლოზ ბარათაშვილი, გრიგოლ ორბელიანი და ვახტანგ ორბელიანი). ასევე წინააღმდეგობით აღსავსე, მრავალსახოვანი იყო საქართველოს დედაქალაქიც, რომელიც სწორედ XIX ს-ის პირველსავე წლებში კვლავ იქცა კავკასიის პოლიტიკურ, კულტურულ და ეკონომიკურ ცენტრად. ჭრელი იყო თბილისი თავისი მოსახლეობით, განსაკუთრებით მრავალფეროვანი იმ დროს, როდესაც მას უამრავი სხვადასხვა ეროვნების ადამიანი მოაწყდა, ყველა თავიანთი კულტურისა, ადათ-წესების მატარებელი და შემომტანი.

ამიტომაც გასაკვირი არაფერია, რომ XIX საუკუნის დასაწყისში, „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ წარმოშობისას, მისი გამომსახველობითი სისტემის ფორმირებისას, შეიმჩნევა იმ პერიოდის საქართველოში დამკვიდრებული სხვადასხვა მხატვრული ტრადიციის გათვალისწინება, ხშირად კიდევაც მათი თანაარსებობა, თანაყოფნა და შეთავსება.

„ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ წანამდვართაგან, პირველ ყოვლისა აღსანიშნავია თავად ქართული საწყისი – საქართველოს შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობაში არსებული „საერო“ ქტიტორული პორტრეტის ხანგრძლივი ტრადიცია, რომელიც ამ სკოლის ფორმირების ჟამს ერთ-ერთი წარმმართველი კომპონენტი იყო. მეორე, ასევე უადრესად მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენდა იმდროინდელ საქართველოში საკმაოდ კარგად ცნობილი ირანული მხატვრობის ტრადიცია. ამ სკოლის სტილისტური სახის დამკვიდრებაში, უდავოდ, არსებითი როლი შეასრულა ევროპული XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულმა პარადულმა პორტრეტებმაც.

ქართულ მხატვრობაში XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში დაზგური ფერწერული პორტრეტის პირველი ნიმუშები ძირითადად ევროპული მხატვრობის წაბაძვითაა შესრულებული. პორტრეტებზე გამოსახული არიან ერეკლე II-ის და გიორგი XII-

ის უახლოეს შთამომავალთა ის ნაწილი, რომელიც რუსეთში იმყოფებოდა გადასახლებაში, და სახელმწიფო სამსახურში მყოფ ქართველ თავადაზნაურთა გარკვეული წრე. ტილოზე ზეთის საღებავებით შესრულებული უკლებლივ ყველა ნიმუში საკმაოდ დიდი, თითქმის ნატურალური ზომისაა. ყველა პორტრეტი პარადული, ზეიმური და ოფიციალურია. ნეიტრალური არქიტექტურის ან პეიზაჟის ფონზე წარმოდგენილი ფიგურები, გამოსახულნი მკერდამდე ან წელამდე, ფრონტალურად ან რომელიმე მხარეს მიბრუნებულნი, თითქმის მთლიანად ავსებენ სასურათო სიბრტყეს. ყველა მათგანის პოზა მკაცრი და მყარია, რაც თავშეკავებულობისა და შინაგანი გაწონასწორებულობის შეგრძნებას ბადებს. კონკრეტული ნიშნებით აღბეჭდილ, ინდივიდუალიზებულ სახეთა გამომეტყველება, როგორც წესი, მშვიდი, თავმომწონე, საკუთარი ღირსებით აღსავსე, ამაყი და სახეიმოა. ნახატი რეალისტურ მხატვრობის თვალსაზრისით სწორადაა აგებული. ფერწერულად დაწერილი სამოსის სიმდიდრე ხაზგასმულია გულდასმით შესრულებული აქსესუარებითა და მოსართავებით. პლასტიკური ნაკვთები მოდელირებულია ტონალური გრადაციებით, შუქ-ჩრდილის აქცენტირებით, მონასმი თამამი და თავისუფალია. ნაწარმოებთა ერთიანი ფერადოვანი გამა რბილი, ნათელი და ჟღერად ფერთა შეთანხმებაზეა აგებული. სახეები განათებითაა აქცენტირებული. ხაზგასმულია პლასტიკურ ნაკვთთა მოცულობითობა, მატერიალურობა და ქსოვილთა ფაქტურულობა. ამ რიგის ტიპური ნიმუშებია ერეკლე II-ის, გიორგი XII-ის, დარეჯან დედოფლის, იულონ და ვახტანგ ბატონიშვილების, თავადების გარსევან ჭავჭავაძის, ელიაზარ ფალავანიშვილისა და სხვათა პორტრეტები. ყველა ჩამოთვლილი პორტრეტი სხვადასხვა მხატვრის ხელითაა შექმნილი რამდენადმე განსხვავებულად, მაგრამ ძირითადად ევროპული პარადული მხატვრობის მიბაძვით და მისი სტილისტური მახასიათებლების გაზიარებით. ამავე ტიპის, ოღონდ შესრულების მხრივ უფრო დაბალი დონისაა ვახტანგ, იოანე, ბაგრატ ბატონიშვილებისა და ეკატერინე ბაგრატიონის პორტრეტები. პირველი ქართული დაზგური ფერწერული პორტრეტის შექმნიდან საკმაოდ მცირე მონაკვეთის შემდგომ ქართულ მხატვრობაში იქმნება სრულიად ახლებური, თავისთავადი ნაწარმოებები, რომლებიც პირობითად „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“

ნიმუშებად არიან მიჩნეული და რომელთა გაჩენა ქართულ სინამდვილეში მრავალი მიზეზით შეიძლება აიხსნას. უპირველეს მიზეზად უნდა დასახელდეს 1801 წლის მანიფესტთან დაკავშირებით ქვეყანაში მომხდარი რადიკალური ცვლილებები, რომელნიც ძირითადად გამოიხატებოდნენ ქართველი ერის პოლიტიკური დამოუკიდებლობის დაკარგვაში, რუსული საზოგადოებრივი წესის დანერგვასა და რუსულ-ევროპული კულტურის მომძლავრებაში, რამაც თავის მხრივ განაპირობა როგორც ქართული ყოფა-ცხოვრების, ისევე ადამიანთა ფსიქოლოგიის შეცვლა. ახალი პოლიტიკური რეჟიმით გამოწვეული უკმაყოფილება ქართული საზოგადოების ერთმა ნაწილმა მთელი რიგი პოლიტიკური შეთქმულებებით გამოხატა, რომელთა დაგვირგვინება „ყაზარმობის“ სახელით ცნობილი 1832 წლის შეთქმულება იყო. ბუნებრივია, ამგვარ ვითარებაში ქართველ ხელოვანთა გარკვეული ნაწილიც, ზოგჯერ აშკარად გააზრებულად (მარიამ, ქეთევან და თეკლა ბატონიშვილები, ალექსანდრე და ვახტანგ ვახტანგის ძე ორბელიანები, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, გრიგოლ ორბელიანი, სოლომონ დოდაშვილი, ფილადელფოს ბერი კიკნაძე და სხვები), ზოგჯერ კი არც თუ ბოლომდე გაცნობიერებულად, შეეცადა ახლის შეთვისებასთან ერთად, ეროვნული კულტურის გადარჩენას, მისი თვითმყოფადი თავისებურებების შენარჩუნებას და გამოკვეთას. და მართლაც, XIX საუკუნის პირველსავე ათწლეულში ხელოვნების რიგ დარგებში, უფრო ცხადლივ მწერლობაში, ხუროთმოძღვრებასა და მხატვრობაში შეინიშნება ახალი თვისებები და ტენდენციები, რომლებიც სულ მალე XIX საუკუნის შუა წლებისათვის უკვე სრულიად ჩამოყალიბებულია და გვიჩვენებენ თითქმის სინქრონულად მიმდინარე ევოლუციის სურათს. ამ პერიოდის ქართული მწერლობის განვითარებისათვის დამახასიათებელი ვითარება, მისი ევოლუციის სამი ძირითადი ეტაპის: კლასიციზტურის, რომანტიკულის და რეალისტურის მონაცვლეობა, თითქმის ზუსტად ემთხვევა ახალი ქართული მხატვრობის განვითარების ეტაპებს. „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ ჩამოყალიბების ხანის პორტრეტების შექმნა შეესაბამება XIX საუკუნის დასაწყისის ქართული პოეზიის კლასიციზტურ პერიოდს. XIX საუკუნის 20-იან წლებში წარმოშობილი ქართული რომანტიკული პოეზიის მსგავსად, „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ პირველ ნაწარმოებთა

გაჩენა ამავე წლებში დასტურდება, რომლის ტიპურ ნიმუშებში რომანტიკული მხატვრობისათვის დამახასიათებელი ნიშნებია გამოვლენილი. XIX საუკუნის 60-70-იან წლებში ეს სკოლა თავისი არსებობის შეწყვეტის შემდგომ, ქართულ მწერლობასავით ახალი რეალისტური ნაკადით იცვლება.

ამავე დროს, საერთოდ „მეტყვობამტე საუკუნის პირველი ნახევარი, რომელიც „განათლების ეპოქის“ და საფრანგეთის დიდი ბურჟუაზიული რევოლუციის იმედების გაცრუებას მოჰყვა, მსოფლიო გოდების და უსაზღვრო ძიების ეპოქა იყო; და მგრძობიარე ადამიანები ჰაერთან ერთად ისუნთქავდნენ რომანტიკულ იდეებსა და სახეებს. მთელი თაობა შავს მერანზე იჯდა და ბედის საზღვრების გადალახვას ლამობდა. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ ინგლისელ ბაირონსა, ფრანგ შატობრიანსა, გერმანელ ნოვალისსა, რუს ლერმონტოვსა, პოლონელ მიცკევიჩსა და ჩვენს ბარათაშვილს შორის რაღაც იდუმალი, ძნელად გამოსათქმელი ნათესაობა არსებობს“ (გ. ქიქოძე).

ამრიგად, XIX საუკუნის პირველ ნახევარში, როგორც საერთოდ მსოფლიოში, ისე, კერძოდ, საქართველოში, არსებითად მძიმე, დამბული, სუსხიანი ვითარების შედეგად, ალბათ, უნდა დაესადგურებინა ეჭვის, მომავლის უიმედობის, გამოუსავლობის მტკივნეულ განცდას. სრულიად ბუნებრივია, ამგვარ სულიერ განწყობილებას ბიძგი უნდა მიეცა რომანტიკული მიმდინარეობის წარმოშობისათვის ქართულ ხელოვნებაში, რომელმაც სხვა დარგებთან შედარებით, ყველაზე მძაფრად ქართულ მწერლობაში, კერძოდ, პოეზიაში იჩინა თავი. XIX საუკუნის ქართული რომანტიკული პოეზიის მსგავსად, მხატვრობაც ღროისმიერ გზას მიუყვება; პიროვნების წინ წამოწევა, ინტერესი კონკრეტული ადამიანისადმი, ინდივიდუალიზმის გამძაფრება, არისტოკრატიზმის შეგნება, საერთო ნაღვლიანი, სევდიანი განწყობილება ერთნაირად ახასიათებს როგორც რომანტიკოსთა პოეზიას, ასევე ამ პერიოდის მხატვრობასაც.

XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის ფერწერული მხატვრობის სტილისტური ნორმები უკვე საკმაოდ გადამუშავებულად წარმოგვიდგება თეკლა ბატონიშვილის პორტრეტში, რომელიც XIX საუკუნის პირველსავე წლებში უნდა იყოს შექმნილი. მართალია, ეს ნაწარმოები ჯერ კიდევ მრავალი ნიმუშით უკავშირდება ევროპულ პარადულ პორტრეტს, მაგრამ მასში გამოვლენილი ადგილობრივი მხატვ-

რობისათვის ნიშანდობლივი თავისებურებანი და გემოვნება ეჭვს არ ბადებს, რომ მისი შემქმნელი ქართველი ოსტატი უნდა იყოს. ამ პორტრეტს ზემოთ ნახსენებ ნაწარმოებთაგან განასხვავებს მისთვის უჩვეულო, უხერხული, კუთხოვანი პოზა, მეტი გრაფიკულობა, რამდენადმე დარღვეული პროპორციები, გაუბრალოებული, სირბილეს მოკლებული მოდელირება, სარტყლის დეკორაციულად დამუშავებული ორნამენტი, რაც ამ პერიოდის ირანულ პორტრეტებთან იწვევს ასოციაციას, შემდგომ კი „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ ნიმუშებში ტიპურ ნიშნად მოგვევლინება. ნაწარმოებისათვის ასევე დამახასიათებელია შედარებით მკვეთრი, ქლერადი, მაგრამ მთლიანი ფერადოვნება, მხატვრის ნატურისადმი უფრო უშუალო, გულწრფელი დამოკიდებულება და პირისახის აქტივით გულდასმით დაწერილი ვინაობის აღმნიშვნელი წარწერა, რომელიც შუა საუკუნეების ქტიტორულ პორტრეტებთან იწვევს ასოციაციას.

„ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ პირველი ნიმუშები XIX საუკუნის პირველი ათწლეულიდან ჩნდება. ამ პერიოდის პორტრეტთა შორის საგანგებო ყურადღებას იპყრობს ის ნაწარმოებები, რომლებშიც იკითხება „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ ჩამოყალიბების გზა. ამ რიგის სურათებში გამოირჩევა ერთმანეთის მსგავსი ოთხი ნიმუშისაგან შემდგარი ჯგუფი: დავით ზაზას ძე თარხნიშვილის, გრიგოლ ჩოლოყაშვილის, გრიგოლ ყარანგოზაშვილის და ალექსანდრე ჩოლოყაშვილის პორტრეტები, რომლებიც XIX საუკუნის დასაწყისში უნდა იყოს შესრულებული. ეს ნიმუშები უშუალოდ წინ უსწრებენ „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ შექმნას, მათში გამჟღავნებული რიგი ნიშნებით ისინი XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ პარადულ პორტრეტებს უკავშირდებიან და აგრეთვე იმ თვისებების მატარებელიც არიან, რომლებიც შემდგომ ამ სკოლის ნიმუშებში უფრო მკვეთრად გამოვლინდება. ოთხივე ეს პორტრეტი შესრულებულია ქართული ფერწერისათვის იმ გარდამავალ პერიოდში, როდესაც ევროპული პარადული პორტრეტით დაინტერესებისა და მისი უშუალოდ მიბაძვის სურვილი, როგორც ჩანს, არსებითად ამოწურული იყო და უკვე ისახებოდა ახალი, თავისებური მხატვრობის შექმნის ცდა. განსაკუთრებით პირველ სამ პორტრეტში აშკარად ჩანს, საერთო სქემისა და იკონოგრაფიული ტიპის წესის დაცვისას, ცალკეულ

მხატვართა მიერ განსხვავებულ მხატვრულ ტრადიციებზე (ევროპული, ირანული) დაყრდნობა, მაშინ როდესაც მეოთხეში უფრო მეტად ძველი, შუა საუკუნეების ხელოვნების გამოცდილება იგრძნობა. ეს სრულიად ბუნებრივია ყოველი გარდამავალი ხანისათვის, რომელსაც ყოველთვის თან ახლავს ძიება, მრავალფეროვნება და ნაირგვარი ხერხების მოსიხვევა.

ადრინდელი ეტაპის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ნიშნები — ნინო ქსნის ერისთავის პორტრეტი, 1829 წელსაა შესრულებული. თუ წინა ჯგუფის პორტრეტებში განსხვავებული ტრადიციების ზემოქმედება გამოძლეა იყო თითოეულში ცალცალკე, აქ მათ გადახლართვასა და გადაშეშავებას ვხვდებით ერთ ნიშნულში. აშკარაა, რომ ამ პორტრეტის შემქმნელი, პირველ ყოვლისა, ირანულ მხატვრობას ითვალისწინებს. მაგრამ ამავე პერიოდის „ყაჯარული სკოლის“ პორტრეტებთან შედარება ცხადყოფს, რომ აქ ყოველივე აღმოსავლური სურათისათვის მხოლოდ „სამოსელია“, მხატვარი თითქოს ეცადა, მაგრამ ვერ გაითავისა ორიენტალური დეკორატიულობა. რადიკალური სხვაობაა კომპოზიციისადმი განწყობილების მხრივაც. თუ „ყაჯართა სკოლის“ მხატვრები ქალებში მხოლოდ ლამაზმანს ხედავენ, სრულიად ახალგაზრდა ნინო ერისთავი დანახულია, როგორც პიროვნება, მსგავსად შაჰისა და მისი ოჯახის წევრი მამაკაცებისა. ამ პორტრეტის დამხატვაე უცილობლად პროფესიონალი, გამორჩეული მხატვრული გემოვნების მქონე, ერთი უცნობი ქართველი მხატვარი უნდა ყოფილიყო, რომელმაც შესძლო ყველა ამ ნაკადის გაერთიანება და გადაშეშავება, და რაც მთავარია, არაეკლექტური მხატვრული მთლიანობის შექმნა.

XIX საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან „ტფილისური პორტრეტული სკოლა“ სრულიად ჩამოყალიბებულია და თავის არსებობას XIX საუკუნის 60-70-იან წლებამდე განაგრძობს. საქართველოში შემორჩენილია ამ სკოლის 200-მდე ნამუშევარი. საფიქრებელია, რომ ეს ნაწარმოებები მხოლოდ მცირედი ნაწილია იმ მრავალრიცხოვანი პორტრეტებისა, რომლებიც უნდა შექმნილიყო XIX საუკუნის პირველი ნახევრის განმავლობაში. სტილისტური ნიშან-თვისებების ერთიანობით გამორჩეული სკოლის ფარგლებში შეიმჩნევა განსხვავებული ხელწერისა და ბუნების მხატვართა არსებობა, რაც მთელი რიგი პორტრეტების ცალკეულ ჯგუ-

ფებში გაერთიანების საშუალებას იძლევა.

XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის პარადულ პორტრეტებთან შედარებით ამ სკოლის შუა ხანის ნიშნულში უკვე მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეინიშნება. წინა პერიოდთან შედარებით გაფართოვდა დამკვეთის წრე. პორტრეტები მოკლებულია იმ ოფიციალურობასა და პარადულობას, რაც მათი წინამორბედი პორტრეტებისათვის იყო ნიშანდობლივი. მცირდება ასევე ზომები, ისინი უფრო კამერული და ინტიმური ხდება, რის ერთ-ერთ მიზეზს ისიც უნდა წარმოადგენდეს, რომ ყოველი ნამუშევარი ამჯერად გათვალისწინებული უნდა ყოფილიყო კერძო პირის საცხოვრებლის მომცრო ზომის ინტერიერში მოსათავსებლად. პორტრეტები არ გამოირჩევიან კომპოზიციური მრავალფეროვნებით. სამ მეოთხედში გადმოცემული ფიგურები უმეტესად წელამდე ან მუხლამდეა გამოსახული. მათი პოზები გაწონასწორებული და სტატიკურია. უმეტეს პორტრეტებში ფონი სადა და ერთგვაროვანია, ერთი რომელიმე ფერისა. იშვიათია ორ ან რამდენიმე ფიგურიანი, ჯგუფური კომპოზიციები, პირიქით, საკმაოდ ხშირია წყვილადი პორტრეტები, სადაც გამოსახული პირები სამ მეოთხედით არიან ერთმანეთისაკენ შებრუნებულნი. პორტრეტების უმეტესობა ზემოქმედებას ფიგურის მეტყველი სილუეტით ახდენს. სხეულის გარე მოხაზულობის შიგნით სამოსი ძირითადად დამუშავებულია და ერთ ბრტყელ ლოკალურ ლაქად აღიქმება. როგორც წესი, კონტური არ იკითხება, მაგრამ ხაზი საკმაოდ ზუსტია, დენადი, მოქნილი და ფიგურის სილუეტს ფონიდან მკვეთრად გამოჰყოფს. ამგვარი ლოკალური ლაქებით გადაწყვეტილ სხეულზე განსაკუთრებით რელიეფურადაა ამოძერწილი პლასტიკურად დამუშავებული სახე და ხელები. დახვეწილი დეკორაციულობით, იუველირული სიზუსტით დაწერილი სამკაულები, მოსართავები და სამოსის სხვა მცირე ზომის დეტალები როგორც ფორმის მხრივ, ასევე კოლორიტულად, ბოლომდე გააზრებულია და ნაწარმოებს მხატვრულობას მატებს. პორტრეტების დიდი ნაწილი გამორჩევა ლამაზი და დახვეწილი კოლორიტით, რომელიც ღრმა, თავშეკავებულ ფერთა ჰარმონიული შეთანხმებით ივება. ამავე ღროს, ნაწარმოების საერთო ფერადოვან გადაწყვეტას ერთი ძირითადი ფერი განსაზღვრავს, იგი ითანხმებს და წარმართავს დანარჩენს. განმსაზღვრელი, უმეტესწილად ჩაცმულობის მნიშვნელოვანი ზომის ლოკალური ლაქებია.

ყოველ პორტრეტში მხატვრის ყურადღება ძირითადად სახეზე ჩერდება. მეტყველ, ინდივიდუალურ, საუკეთესო ნიმუშებში ის განუმეორებელი სახეები, ხშირ შემთხვევაში მძაფრად დახასიათებული, ზოგიერთ, განსაკუთრებით მამაკაცთა პორტრეტებში გროტესკულ ხასიათსაც კი ატარებს. ამავე დროს, პორტრეტების დიდი ნაწილი ეპოქისათვის, იმდროინდელი ქართული სინამდვილისათვის დამახასიათებელი რომანტიკული განწყობილებით და ძველი ფეოდალური ცხოვრებიდან გამოყოლილი არისტოკრატიული ღირსებითა და სიღარბისლით გამოირჩევა. ლამაზი, ოდნავ სევდიანი, დაფიქრებული, მშვიდი სახეები გამოკვეთილი ეთნიკური ნიშნებით ხასიათდება.

მამა-შვილის დიმიტრი ზაქარიას ძე და გიორგი დიმიტრის ძე თარხნიშვილების პორტრეტები უცილობლად ერთი მხატვრის ნახელავია. მათი მემკვიდრეთა გადმოცემით, პორტრეტები შესრულებულია ერთდროულად XIX საუკუნის 40-50-იან წლებში. ერთმანეთისაკენ ოდნავ შებრუნებული, ფეხზემდგომ მამაკაცთა პორტრეტები, როგორც ჩანს, წესისამებრ ნავარაუდევია იყო ერთ კედელზე მოსათავსებლად. მიუხედავად იმისა, რომ ორივე ნიმუში დამოუკიდებელი მხატვრული მთლიანობაა, მათი გადაწყვეტა უცილობლად ვარაუდობს მათ თანაარსებობას, ერთმანეთის გვერდზე ყოფნას. ორივე პორტრეტი გამოირჩევა განსაკუთრებით გულდასმით, მცირე ზომის შტრიხებით, თითქმის გრაფიკულად შესრულებულ სახეთა და სხეულის ნაკვთთა პლასტიკური დამუშავებით. ყოველი ფორმა თუ ნაკვთი აქ მეტი მკაფიოებითა და კონკრეტულობით გამოირჩევა. პორტრეტთა მთლიანი კოლორიტული გადაწყვეტა განხორციელებულია არა იმდენად თავისთავად ფერადოვან ლაქათა ერთმანეთთან შეთანხმებით, რამდენადაც მათი ტონალური შეკავშირებით, ფერთა თავისებური სიბილის მეოხებით.

შემდგომ ერთ ჯგუფში გაერთიანებული ოთხი პორტრეტი, შესაძლოა არც იყოს ერთი მხატვრის მიერ შესრულებული, მაგრამ ამ ნიმუშებისათვის დამახასიათებელი მსგავსი მიდგომა და სახვითი ხერხების გამოყენება მათი ერთად განხილვის საშუალებას იძლევა. ცნობილია პორტრეტებზე ასახული პირებიც: იმერეთის სარდლის ქაიხოსრო პაპუნას ძე წერეთლის ქალი — სალომე წერეთელი-ანდრონიკაშვილისა, ალექსანდრე ჭავჭავაძის მეუღლე სალომე ორბელიანი, ივანე პაატას ძე

ჯანდიერი და ახალგაზრდა გურიელი. ამ ჯგუფის ყველა ნაწარმოებს აერთიანებს და გამოარჩევს მათი განსაკუთრებით მაღალი მხატვრული ღირსებები, გადაწყვეტისა და სახვითი საშუალებების დახვეწილობა და ამ პერიოდის ქართული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი საერთო რომანტიკული განწყობილების თვალსაჩინოდ გამოვლენა. სხეულის გარე მონახაზს ოსტატის მხატვრული აზროვნებისათვის აქაც ერთ-ერთი პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭება. ამ ჯგუფის ნამუშევრებში ფიგურათა ფონზე განთავსების ერთგვარი სიხლე ვლინდება, ფიგურათა გადმოცემისას იქმნება ერთგვარი სიღრმითობის შთაბეჭდილება, ჩნდება მცირე ზომის პლანები (ფონის, სხეულის სიღრმეში გამოსახული ნაწილების და უფრო წინ, მაყურებელთან შედარებით ახლოს მოტანილი, აქცენტირებული ნაკვთების), ამდენად ფიგურათა გადმოცემა შედარებით რეალისტური, უფრო სივრცობრივ-მოცულობითი გახდა. ამ ჯგუფის პორტრეტებში ცხადლივ ვლინდება ფერადოვან ლაქათა განაწილების შემდეგნაირი წესი: ფონისა და სამოსის ძირითად ლაქათა გამოსახვისათვის მხატვარი იყენებს შედარებით ნაკლებად აქტიურ, რამდენადმე ჩამქრალ, მუქ, სადა და ღრმა ფერებს. მათთან შეთანხმებით შერჩეული სხვა ზომის ლაქები კი, რომელთა საშუალებით ნამუშევართა მეორეხარისხოვანი დეტალები გამოიხატება და რომელთაც სურათის ფერადოვან მახვილთა როლი ეკისრებათ, უფრო ნათელი, ხასხასა, ჟღერადი და მიმზიდველია.

პორტრეტების კიდევ ერთი ჯგუფი, რომელშიც ოთხი სურათი გაერთიანდა, ერთ მხატვარს უნდა ეკუთვნოდეს. ცნობილია, ამ პორტრეტებზე ასახული ცოლ-ქმარი მელიქიშვილები, დანარჩენი ორი — მანდილოსანი და სამხედრო პირი — უცნობია, ოთხივე ნამუშევარი „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ წესებისა და ნორმების გამზიარებელ, ყველაზე ჩამოყალიბებულ, მოწიფულ ნიმუშებს წარმოადგენენ. ამ ჯგუფის სტილისტური ანალიზით გამომჟღავნებული თავისებურებანი, მარტო დროისმიერი არაა. აქ არსებითი მაინც მხატვრის ფსიქიკაა, სადაც ინდივიდუალური ნაირგვაროვნება მეტი ჩანს და ეროვნულ-კულტურულ სხვაობასაც ავლენს. სახელდობრ, საქმე უნდა გვქონდეს სომხური მხატვრული ტრადიციით ნიშნდებულ ხედასთან.

ამ ორი ჯგუფის ნამუშევრების შედარებით ზე-

მოგანხილულ პორტრეტებთან და კიდევ ერთ, დიდ ჯგუფთან გაერთიანებულ, ამ სკოლის ასევე საუკეთესო ნაწარმოებთან ერთ წყებასთან (ამ ჯგუფის ნიმუშთა შორის ცნობილია მხოლოდ ორი ადამიანის – თამარ წულუკიძისა და გიორგი პავლეს ძე ჯავახიშვილის სახელები), სადაც, ალბათ, ყველაზე ნათლად გამოვლინდა ტიპური, ეროვნული მხატვრობისათვის ნიშანდობლივი თავისებურებანი, თვალნათლივ იკვეთება ის სპეციფიკური ნიშნები და თვისებები, რომლებიც განასხვავებს მათ ხელოვნებას. სომეხი მხატვარი თავის ნამუშევრებში ხაზს განსხვავებულ ხასიათსა და ფუნქციას აკისრებს. ფიგურათა ძირითადად მუქი ლაქების გარშემომწერ სხვადასხვა სიღრმისა და სიგრძის მონაკვეთებად დატეხილ ხაზს, უშუალოდ მიუყვება ფონის ოდნავ გაღიაკებული ზოლი, რაც ხელს უწყობს ფიგურათა სილუეტების უფრო მძაფრ ამოჭრას, ამოკვეთას ფონიდან. სადა, ერთგვაროვან ფონზე მკვეთრი ლაქის სახით გადმოცემული ფიგურათა სილუეტები, ოდნავ მოდელირებული გარე კონტურის შიგნით მათი სიბრტყოვანების დაურღვევლად (უბეტესად ეს მამაკაცთა პორტრეტებს ეხება) იმდენად კონტრასტულია ფონთან, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში მასზე ზედდებულად, ძალზე მკვეთრად აღიქმება.

ქართველ ოსტატებთან ფონისა და ფიგურის დაკავშირება უფრო შერბილებულია. აქ ვერ შეხვდებით სომხური ნიმუშებისათვის დამახასიათებელ მკვეთრ საზღვრებს, ფონისა და ფიგურის მხატვრულად გამიზნულ დაპირისპირებას. ხაზი, რომელსაც აქაც უაღრესი მნიშვნელობა აკისრია, უფრო რბილია და მსუბუქი. სხეულთა გარშემომწერი, შეუმჩნეველი კონტურის გარშემო ფონი ჩამუქებულია, რაც განაპირობებს ფიგურათა შეუმჩნეველ ამოზრდას ფონიდან. მოქნილი, დენადი ხაზით შემოსაზღვრული სხეულის ძირითადი ფერადოვანი ლაქის შიგნით, ასეთივე ელასტიკური, მსუბუქი, მცირე ზომის გაფანტული ხაზებით დამუშავებულია სამოსის ნაოჭები და დეტალები. ფიგურა და ფონი აქ ერთი მხატვრული თვისობრიობაა.

ცალკეულ მხატვართა ეროვნული თავისებურებანი, განსაკუთრებით მკვეთრად გამოსახული, პიროვნების დახასიათებისას ვლინდება. „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ მხატვრობისათვის დამახასიათებელი წესის, ჩვეული საერთო თავშეკავებულიობის ფარგლებში სომეხი მხატვარი ვერ ფარავს, პირიქით, ააშკარავებს საერთოდ სომხური

ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ტემპერამენტს, დინამიკურობას და ექსპრესიულობას. ინდივიდუალობა აქ კონკრეტულ-ეთნიკურ ნიშნებთან ერთად, უფრო ხაზგასმული და მძაფრად გამოვლენილია. სურათის შექმნაში მონაწილე მეორეხარისხოვანი დეტალებისაგან დაცლილი, მკაცრად გადაწყვეტილ მამაკაცთა პორტრეტებისაგან განსხვავებით, სადაც გამომსახველობა დამაბული, რამდენადმე ხისტი ხაზისა და მკვეთრ ფერადოვან ლაქათა დაპირისპირებით შექმნილი ხასიათით მიიღწევა, ქალთა პორტრეტებში ფიგურის ერთიანი, დაუნაწევრებელი ხაზით გადმოცემული ჩაკეტილი მონახაზი უფრო მარტივია. ასევე თვალსაჩინოა მხატვრის გატაცება სამოსის, სამკაულთა და მაქმანთა დეტალებით. გულდასმით, იუველირული სიმკვეთრით გადმოცემული ამგვარი წვრილმანები ზოგჯერ სიჭარბის გრძნობას ბადებს, ხშირად ბოლომდე არაა მთელს დამორჩილებული და ერთგვარად თვითკმარია.

ქართველი მხატვრების მიერ შექმნილ ნიმუშებში თითქმის ყველა სახისათვის საერთოა დიდი ნუშისებრი ფორმის ლამაზი, ღრმა და სვედიანი თვალები, სახის სწორი ნაკვეთები, გრძელი, ოდნავ კეხიანი ცხვირი. ეს ტიპური ქართული სახეებია, ფაქიზად, თავშეკავებულად გამოვლენილი კონკრეტული ნიშნებით. სამოსის, სამკაულთა, წარჩინების ნიშანთა და სხვა მეორეხარისხოვანი დეტალები აქ ასახული პირის დახასიათებლად მოხმობილი, გააზრებულ, მთელს სრულიად დაქვემდებარებულ, მოკრძალებულ აქცენტებად გვესახება.

სომხური პორტრეტებისათვის დამახასიათებელ მტკიცე, გარკვეულ, მკაფიოდ დაწერილ ფიგურებთან შედარებით, ქართველი მხატვრების მიერ შესრულებული ფიგურები, მეტადრე მანდილოსნებისა, უფრო მსუბუქი, ჰაეროვანი, შედარებით მეტად სიბრტყოვანი, დემატერიალიზებული და უწონია. სხვადასხვა სიძლიერის, ძირითადად თბილ, ღრმა, ბზინავ ფერთა შეთანხმებული მონაცვლეობით აგებული თავშეკავებული კოლორიტი ხელს უწყობს დახვეწილ ფიგურათა ნახატის გამოვლენას, სომხურ პორტრეტებში მამაკაცთა დახასიათებისას ინტენსიურ ლაქათა მონაცვლეობით აგებული ფერადოვანი ვამა უფრო მკვეთრია, რამდენადმე ხისტი, მაგრამ ძლიერ ზემოქმედი და ეფექტური. ქალთა პორტრეტებში კი მრავალ, ზოგიერთ შემთხვევაში, თამამ ფერადოვან ლაქათა მონაცვლეობით მიღებული კოლორიტი, თითქმის სიჭრელემდე მისული, სურათის გაპრი-

ალეხუელ, ლაქისებურ ზედაპირთან ერთად, შესაძლებელია უცხო და გაუგებარიც კი იყოს ქართველი ოსტატისათვის. პირიქით, ქართული მხატვრული გემოვნებისათვის დამახასიათებელი თავშეკავებული ფაქიზი ფერადოვანი გამა და საერთო ზომიერება, სომეხ მხატვართათვის, შესაძლებელია ნაკლებად ეფექტური, შინაგანად დაუძაბავი და უფერულიც ჩანდეს. ამავე დროს, სომეხ მხატვრებთან უფრო მეტად მჟღავნდება სიახლოვე ახლო აღმოსავლურ ხელოვნებასთან, რაც იხატება აღმოსავლური ხელოვნების მსგავს სასურათო სიბრტყის დეკორაციული სილამაზისადმი მიდრეკილებაში, დეტალებისადმი წმინდა აღმოსავლურ სიყვარულში და სხვა.

დასასრულ, კიდევ ერთ მნიშვნელოვან, განმასხვავებელ თვისებად გვევლინება ის, რომ სომეხი პორტრეტისტი, ალბათ, უფრო ზუსტად ასრულებს თავის პირდაპირ მოვალეობას, ინდივიდის მახასიათებელთა გადმოცემა მისთვის საგანგებო ამოცანას წარმოადგენს. ამ მხრივ იგი ახლოს დგას თანამედროვე რეალისტურ მხატვრობასთან. სომხური მხატვრული გემოვნება, ისტორიული მიზეზების გამო, უფრო ქალაქურია, იგი გარდა თავადაზნაურობისა, ხელოსანთა და მდიდარ სოფლაგართა მოთხოვნილებებსაც ითვალისწინებს. ესეც უნდა იყოს ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ მხატვრებიდან უფრო მეტად შემორჩა აკოფ ოვანათიანის სახელი, რომელიც, როგორც პროფესიონალი და ხელოსანი, გაცხადებებს აქვეყნებდა თავისი ხელოვნების პოპულარიზაციისათვის და დამკვეთთა მისაზიდად. ქართველი ოსტატი კი, შუა საუკუნეების მხატვართა მსგავსად, წინ არ წამოსწევს თავის პიროვნებას და უფრო დიდ მნიშვნელობას ასახული პირის წოდების, მისი შესაფერისი ღირსების, განწყობილების ხაზგასმას ანიჭებს. ამდენად, ქართულ პორტრეტებში კონკრეტულის საფუძველზე, ინდივიდის ასახვისას როგორც ზოგადი ტიპი, ასევე ხასიათი და ეროვნული განწყობა წარმოჩინდება. გამოსახვის განზოგადების ტენდენციით პორტრეტთა განხილული ჯგუფები ერთგვარად ქართული მონუმენტური ხელოვნების ტრადიციებსაც მისდევენ და, მეორე მხრივ, ნიადაგს უმზადებენ ეროვნული ფერწერის შემდგომ განვითარებას (ნიკო ფიროსმანაშვილი, დავით კაკაბაძე, ლალო გუდიაშვილი, ქეთევან მაღალაშვილი და სხვები).

რამდენადმე ცალკე დგას სტეფანე მიზანდარის

პორტრეტი, რომელიც თავისი მიდგომითა და გადაწყვეტით შუალედურია, მეტად ცოცხალი, მეტყველი, განუმეორებელი სახის მძაფრი დახასიათებით, ფორმათა მკაფიოებით, შესრულების მაღალი ოსტატობით, იგი წინა ჯგუფის ნიმუშებს უახლოვდება, ხოლო პლასტიკურ ფორმათა დამუშავების განსაკუთრებული სიზრბილითა და სიფაქიზით, სახის შედარებით მეტად ფერწერულად გადაწყვეტით და საერთო დახვეწილობით მოგვაგონებს ახალგაზრდა გურიელისა და სალომე ორბელიანის პორტრეტებს.

„ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ ტიპურ, ასევე უკვე მის „მოწიფულობის“ ხანაში შესრულებულ ნაწარმოებებად გვესახება 1853 წლით დათარიღებული ნინო დავითის ასულ ჯავახიშვილისა და ნინო ციციშვილის პორტრეტები. როგორც ჩანს, ორივე ეს პორტრეტი ერთი ოჯახის დაკვეთა იყო და ტრადიციულად ერთ კედელზე მოსათავსებლად შესრულებული. მიუხედავად ოსტატური შესრულებისა, ორივე ნამუშევარი მოკლებულია საერთო გადაწყვეტის სინატიფეს, ფერადოვან დახვეწილობას, მოდელირების სიფაქიზეს და სხვა ღირსებებსაც, რაც ამ სკოლის საუკეთესო ნიმუშებისათვისაა ნიშანდობლივი.

ცალკე ჯგუფად გაერთიანდა ამ სკოლაში შესრულებულ სამხედრო პირთა პორტრეტები: ალექსანდრე გარსევანის ძე ჭავჭავაძე (1786–1846წწ.), გენერალ-მაიორი იასონ ივანეს ძე ჭავჭავაძე (1804–1857წწ.), გენერალ-მაიორი ალექსანდრე ბეჟანის ძე ბუჭყიაშვილი (1825–1902წწ.), გენერალი გიორგი საგინაშვილი, ალექსანდრე ჩოლოყაშვილი, ო. ბებუთაშვილი და ორი უცნობი სამხედრო პირი. როგორც ჩანს, არსებობდა სამხედრო პირთა გამოსახვის ასე თუ ისე შემუშავებული წესი, თუმცა ეს პორტრეტები განსხვავებული ინდივიდუალური ხელწერის მანვენებლებიც არიან და არც ერთსა და იმავე დროს უნდა იყვნენ შესრულებული. ამ პორტრეტთაგან ყოველი შესრულებულია „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ წესისამებრ. ამ ჯგუფის პორტრეტებს „ტფილისური სკოლის“ სხვა ნიმუშებისაგან ძირითადად განასხვავებს და ერთმანეთთან აკავშირებს სამხედრო წარჩინების ნიშანთათვის, სამხრეებისა, ორდენებისა და მედლებისათვის დიდი მნიშვნელობის მინიჭება, აგრეთვე თითოეული პირისადმი რამდენადმე განსხვავებული მიდგომა, რასაც თვით მათი მოვალეობა, წოდება განაპირობებს, რადგან ეტყობა,

ყოველ პორტრეტში იმთავითვე ხაზგასმული უნდა ყოფილიყო გამოსახული პირის ვაჟკაცობა, სამხედრო შემართება, გულადობა და სიამაყე. ყველა ეს ნიშან-თვისება განსხვავებულად აისახება იმისდა მიხედვით, მხატვრის მიერ თუ რა თვალთახედვითა და მიდგომით სრულდება ესა თუ ის ნამუშევარი.

შესამჩნევად განსხვავდება ამ ჯგუფის ნაწარმოებთაგან კიდევ სხვა ორი სამხედრო პირის პორტრეტი. ისინი ყურადსაღებია იმ მიზეზითაც, რომ ერთ-ერთი მათგანი, უცნობი სამხედრო პირის პორტრეტი მეორე ხელმოწერილი ნამუშევარია „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ ნიმუშთა შორის და ავტორის ა. ოვნათანიანის ვინაობას გვამცნობს. უცნობ სამხედრო პირის გამოსახულებასთან ყველაზე მეტ მსგავსებას ავლენს ცნობილ გენერალ-ლეიტენანტის გიორგი იესეს ძე ერისთავის (1759–1864წწ.) პორტრეტი. ორივე პირი მკერდამდეა გამოსახული, რის გამოც მაყურებელთან უფრო ახლოსაა მოტანილი. ინდივიდუალურ მახასიათებლების ხაზგასმით ნიშნული, საკმაოდ რბილად, გულდასმით გამოყვანილ სახეთა საპირისპიროდ, მდიდრულად მორთული, მოსირმული მაღალი საყელოები, ეპოლეტები, ორდენები და მედლები დაწერილია მეტად თამამად და თავისუფლად, ფუნჯის საკმაოდ ზუსტი, მსუყე მონასმებით. სამოსის დეტალებით, განსაკუთრებით კი ოქროს ფაქტურულობის გამოსახვით გატაცება, რამდენადმე ტვირთავს სურათს. აქაც ჩანს ოსტატობის გამოვლენის აშკარა სურვილი, რითაც ნაწარმოებთ აკლდებათ ის არსებითი მხატვრული თვისება, რაც წინა ჯგუფის ნიმუშებისათვის იყო ნიშანდობლივი.

„ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ ნაწარმოებთა კიდევ ერთი ჯგუფი თავისებური, ნაწილობრივად შეცვლილი აზროვნების მაჩვენებელია. ესაა ცოლ-ქმარ მირზაშვილებისა და ახალგაზრდა მანდილოსნის პორტრეტები, რომელნიც ასევე ერთი მხატვრის ხელს უნდა მიეკუთვნებოდეს. მირზაშვილთა წყვილადი პორტრეტები მუქ და ღია ფერით დატანილ ოვალური მოხაზულობის ჩარჩოშია ჩასმული, რაც მათი შესრულების შედარებით გვიანდელ თარიღზე უნდა მეტყველებდეს, რადგან, როგორც ჩანს, მხატვარი ამ პერიოდში გაჩენილ დაგეროტიკს ან ფოტოგრაფიას უნდა ბაძავდეს. ორი მანდილოსნის სრულიად ბრტყლად გადაწყვეტილ სხეულთა საპირისპიროდ (სხვადასხვა ინ-

ტენსივობის აქტიური ფერებით მხუბუქად მოდელირებულია მხოლოდ გულისპირები) სახეთა ნაკვთები პლასტიკურად უფრო გამოკვეთილია, თუმცა დამუშავებულია საკმაოდ რბილად. საოცრად რბილ, დახვეწილ, სადა ფერადოვან ლაქათა შეთანხმებით აღნავი პორტრეტები, რომელნიც გამორჩეული არიან საერთო გადაწყვეტის მთლიანობითა და დასრულებულობით, მთავარ და მეორეხარისხოვან ნაწილთა უადრესად გააზრებული და ფაქიზად განხორციელებული შეწონასწორებით, წარმოგვიდგენენ თავისი დროისა და გარემოს ადამიანთა სახასიათო, კეთილშობილ და მნიშვნელოვან სახეებს.

„ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ წესის ფარგლებში გამოვლენილ მრავალფეროვნებაზე, მხატვართა ინდივიდუალურ ხელწერაზე მეტყველებს კიდევ ორი წყვილადი პორტრეტი, რომლებიც სრულიად განსხვავებული მიდგომისა და ოსტატობის დონის მხატვართა ხელიდანაა გამოსული. პირველ ორ პორტრეტში, რომლებიც ცოლ-ქმარ ანა და მიხეილ ფოლადიშვილებს გვაცნობს, ნათელია დროით მოტანილი არსებითი ცვლილებები. მხატვარმა ორივე პირის უკვე კონკრეტულ გარემოში მოთავსება სცადა, ნაწილობრივად შეცვალა ფიგურათა ზომები და მათი ფონთან თანაფარდობა. მაგრამ არც ერთ მათგანში მიღწეული არაა ფიგურის გარემოში სრულყოფილი განთავსება, ფონი – გარემო და ფიგურა ერთმანერისაგან დამოუკიდებლად არსებობენ. ნახატი ღუნეა, უხეში, ზერელე, გაუბრალოებული და რამდენადმე პრიმიტიულიც (მამაკაცის სამოსის გამოსახვისას მხატვარი იქამდეც მიდის, რომ მის სერთუკზე ღილებს კი არ წერს, არამედ წინასწარ გამზადებულ, ოქროსფერ მუყაოს წრეებს აკრავს). ასევე ნაკლებად გააზრებული კოლორიტი შეუთანხმებელი, უფერული და ქაოტურია. რამდენადმე შებოჭილი, სქემატური, გამარტივებული, თუმცა კი გარკვეულად კონკრეტული ნიშნების მატარებელი ეკლექტური პორტრეტები, შექმნილი უნდა იყოს საშუალო დონის ოსტატის მიერ, რომელსაც „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ ტრადიციების შენარჩუნებასთან ერთად, რუსული რეალისტური მხატვრობის მიბაძვაც სურდა.

სრულიად განსხვავებული თვალთახედვის მაჩვენებელია ეკატერინე და იოსებ ჯავახიშვილების პორტრეტები. ძნელია რისამე თქმა მათი შესრულების თარიღის შესახებ. ეს პორტრეტებიც დაწერილია ნაკლებად დახელოვნებული, რამდენადმე გულუბრ-

ყვილო, შეიძლება ითქვას, პრიმიტიული მხატვრის ხელით. მათში შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობასთან კავშირი, უფრო კი ხალხურ, ადგილობრივ, ძირეული ტრადიციებიდან მომდინარე გადაწყვეტა იკვეთება. ფიგურები სრულიად სიბრტყოვანი არიან, პოზები რამდენადმე იერატიკული, სახეები, მართალია, არაა მოკლებული ინდივიდუალურ ნიშნებს, მაგრამ ამავე დროს, ისინი ერთდროულად თავის თავში წასული მხერით და სურათის მიღმა მომხიარლნი, რამდენადმე განყენებული გვეჩვენებინ. მხატვრის ერთგვარი პრიმიტიულობა განსაკუთრებით ცხადლივ ვლინდება ფიგურათა შებოჭილ, არაბუნებრივ, თავისუფლებას მოკლებულ, ერთგვარად გაქცავებულ დგომაში, არასწორად აგებულ სხეულის ნაკვთთა დამუშავებაში. შესრულების ამ საერთო სიუბრალოესა და სიუხეშესთან ერთად ნაწარმოებები თავისებური გემოვნებითა და დახვეწილობით გამოირჩევა. სინატიფეს არაა მოკლებული თხელი, ფიგურათა ძირითადი ფორმების შემომწერი ხაზის ხასიათი. ასევე თავისებური გემოვნებითაა აღბეჭდილი შედარებით მუქ, თუმცა საკმაოდ მზინავ, შეთანხმებულ ფერთა მონაცვლეობით აგებული კოლორიტი და მკვეთრი ყვითელი ფერის გაკრული ხელით მონიშნული პიროვნების აღმნიშვნელი წარწერები სახეთა ორივე მხარეს.

XIX საუკუნის შუა წლებშივე უნდა იყოს შექმნილი ამავე რიგის მრავალი ერთმანეთისაგან განსხვავებული ნაწარმოებები. როგორც ჩანს, ეს პორტრეტები სხვადასხვა ადგილობრივ მხატვართ ეკუთვნის, რომლებიც ცდილობდნენ ამ პერიოდში დამკვიდრებულ „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ ნიმუშების მიბაძვას, მაგრამ უმეტესად ისინი ხელოსნურ დონეს ვერ სცილდებიან. ამ რიგის ნაწარმოებთა ნაწილი მაინც არაა მოკლებული გარკვეულ მომხიბვლელობას, სიმეტყველეს და ზოგიერთი სახვითი საშუალების დახვეწილობასაც. მათი ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშთაგანია სოფიო იშხანოვას მეტად ორიგინალური პორტრეტი. ნაწარმოების ამგვარ ხასიათს განაპირობებს როგორც გამოსახულების თავისებურად გააზრებული ფორმები, ასევე მუქ და ღია ფერის ლაქათა შეპირისპირებაზე აგებული კოლორიტი. ახალგაზრდა ქალის სქემატურად გადაწყვეტილი სახე სურათის აზრობრივ, არსებით ბირთვს არ წარმოადგენს. წარმართველად აქ უდავოდ პორტრეტის მთლიანი დეკორატიული გადაწყვეტაა. საგულისხმოა, რომ მხატვარი არა მარტო გულისყურით, არამედ იმ-

დენად ოსტატურად გადმოსცემს ქირმანშალის ორნამენტულ მანებს, რომ თითქმის დაუჯერებელია მის მიერვე აგრერივად გამარტივებული სახის დახატვა. ამ სკოლის რამდენიმე ნიმუშის გარჩევისას, აღინიშნა აღმოსავლური მხატვრობის ხემოქმედება, რომელიც მხოლოდ ზედაპირულად, გარეგნულად აღიქმებოდა. სოფიო იშხანოვას პორტრეტში კი, რომელიც გულუბრყვილო და პრიმიტიული მხატვრის ხელითაა შესრულებული, ბუნებრივია, მისაბაძი ნიმუში უფრო გაშიშვლებულია, თუმცა გამორიცხული ისიც არაა, რომ ნაწარმოები უბრალოდ არაქართველი და არაპორტრეტისტი მხატვრის მიერ იყოს შესრულებული.

ამავე რიგის ნაწარმოებებს შეიძლება მიეკუთვნოს ასატურ ზალინიანის, ნინო მალხაზის ასულ ანდრონიკაშვილის, ივანე ლოლაძის, ესტატე დავითის ძე ციციშვილის და სხვათა პორტრეტები, თუმცა ყველა მათგანი განსხვავებული ხასიათისაა.

XVIII-XIX საუკუნეებში ქართული პორტრეტული მხატვრობის განვითარების მანძილზე მრავალი ჯგუფური პორტრეტიც უნდა შექმნილიყო. დღემდე მოღწეულ ექვს ამგვარ ნიმუშში გამოვლენილია ის სტილისტური თავისებურებანი, რომელიც „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ ნაწარმოებებში აღინიშნა, და ამდენად, მათი მეშვეობით შეგვიძლია თვალის გაკადვებით ამ ხანის ქართული პორტრეტული მხატვრობის ევოლუციის ხაზს. ქრონოლოგიურად პირველი, იმერეთის სახლთუხუცესის ზურაბ ქაიხოსროს ძე წერეთლისა და მისი ვაჟის გრიგოლის პორტრეტი 1807 წელსაა შესრულებული. თეატრის სამოქმედო ბაქანივით წარმოდგენილ გარემოში, ტყის პირას განთავსებულია ორი ერთმანეთზე დაუკავშირებელი ფიგურა, რომლებიც რამდენადმე უხერხული პოზებითა და არაბუნებრივი მოძრაობით გამოირჩევიან. თითქმის მონოქრომატული მუქი კოლორიტი, რომელსაც ოდნავ ახალისებს უფრო მკვეთრი წითელი ფერის აქცენტები, რბილად მოდელირებული მოცულობითი ფორმები, სიღრმის გადმოცემის მცდელობა, ფიგურათა რამდენადმე არამყარი პოზიცია, ერთმანეთის მსგავსი, ყოველგვარ განწყობილებას მოკლებული სახეები, საშუალო დონის ქართველი ოსტატის მიერ თანადროული ევროპული მხატვრობის მიბაძვაზე მეტყველებენ.

ამ სკოლის ერთ-ერთი თავისებური და საუკეთესო ნიმუში — ედიშერ ნიკოლოზის ძე მუხრანბატონის ოჯახური პორტრეტი შესრულებულია

1862 წელს ქართველი მხატვრის მიერ, რომელსაც სოფელ მუხრანში მოუხატავს ეკლესიაც. მრავალი თვისებით ეს პორტრეტი „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ ტიპური ნიმუშია. მაგრამ ფრონტალურად გაშლილ მრავალფეროვრიან კომპოზიციაში, ცენტრის გამოყოფითა და მის ორსავე მხარეს აქცენტთა თანაფარდობითა და წონასწორობით, სადაც გამოსახულ პირთა პოზებსა და გამომეტყველებაში საგრძნობია თავშეკავებულობა, სიმკაცრე და განსულიერება, გამოძახილს პოვეზს შეასაუკუნებობრივ ქტიტორთა პორტრეტები. პლასტიკურ ნაკვთთა მოდელირებაში ამ სკოლის ზოგიერთი ნიმუშის მსგავსად აქაც ფრესკული მხატვრობის ხერხებია გამოყენებული: შავი ფერი მოდელირების გარეშეა დატოვებული, ღია ფერის ლაქები კი მოდელირებულია ტონთა თანმიმდევრული გრადაციით და დამუშავებული თეთრათი. სურათის სახეიმო, ხალისიანი, ნათელი და ამავე დროს თავშეკავებული კოლორიტი შექმნილია გამოსახულ პირთა ფერადი სამოსის სხვადასხვა ზომისა და მონახაზის ძირითადი ლოკალური ლაქების რიტმული მონაცვლეობითა და ურთიერთდაკავშირებით.

მესამე, ივანე პეტრეს ძე ივანიძისა და მისი მეუღლის მაგდალინას პორტრეტის შექმნის თარიღის შესახებ ძნელია რაიმეს თქმა. ორი ფრონტალური, ერთმანეთის გვერდით, მკერდამდე გამოსახული, მაგრამ დაუკავშირებელი ფიგურა შესრულების არცთუ მაღალი ოსტატობით გამოირჩევა, ჩამქრალ, ჩამუქებულ ფერთა საშუალებით აგებული კოლორიტი რამდენადმე უსახურია, თუმცა ნაწარმოების ამგვარი ფერადოვანი გადაწყვეტა შესაძლებელია განპირობებული იყოს თვით გამოსახულ პირთა ხასიათით, მათი სასულიერო წოდებისადმი მიკუთვნებით. ამავე დროს ნამუშევარი არ არის მოკლებული თავისებურ მომხიბვლელობას. ცოლ-ქმრის განსულიერებულ სახეებს მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალური ნიშნები და განწყობილება ახასიათებს — მამაკაცი უფრო მკაცრი, ნებისყოფიანი, ძლიერი პიროვნების მარჯვენელი, მანდილოსანი — სათნო, რბილი, ქალური.

XIX საუკუნის შუა წლებში უნდა იყოს შესრულებული ცხენზე ამხედრებული ციციშვილის პორტრეტიც. გამოსახული პირი ზოგადად ამ სკოლის „კანონთა“ მიხედვით არის გადაწყვეტილი, მისი ადვილსამყოფელი კი — კონკრეტული

გარემო, პეიზაჟი და ცხენი ევროპულ რეალისტური მხატვრობის ზემოქმედებაზე მიგვითითებს. თუმცა სახის დამუშავებასა და მთელ რიგ დეტალებში აღმოსავლური ხელოვნების კვალიც შეინიშნება.

ამ ჯგუფის კიდევ ერთი ნამუშევარი, ბებიისა და შვილიშვილის პორტრეტი, რეალისტური პორტრეტის თვალსაზრისით, ერთ-ერთი ყველაზე მოწიფული, ოსტატური ნიმუშია. რბილად და ფაქიზად მოდელირებული, დამახასიათებელი, მეტყველი, კონკრეტული ნიშნებით აღბეჭდილი სახეები, უჩვეულო ფონი — ფარდა, რაც XVIII საუკუნის პარადული პორტრეტის რემინისცენციად გვესახება, სიღრმითობისა და მოცულობის გარკვეული გამოვლენა, რბილ, არამკვეთრ ფერთა ურთიერთობაზე აგებული შეთანხმებული კოლორიტი, ეპოქისათვის ნიშნული, ჩვეული ჩაცმულობა, ტრადიციული ცხვირსახოცი ხანდაზმული მანდილოსნის ხელში, ორი ფიგურის რამდენადმე განსხვავებული გადაწყვეტა, გარკვეულ კულტურათა გავლენის არსებობასა და გადაშეშვებაზე მეტყველებს.

XIX საუკუნის შუა წლებშივე საქართველოში მოღვაწეობას იწყებს პირველი ევროპულად განსწავლული მხატვარი გრიგოლ მაისურაძე. მისი რამდენიმე შემორჩენილი ნაწარმოები: ალექსანდრე ბაგრატიონის, ი. ჭიჭინაძის, ნ. აბულაძის და უცნობი მამაკაცის (ავტოპორტრეტი?) პორტრეტები საშუალებას იძლევა მივადევნოთ თვალი მისი შემოქმედების განვითარებას და მიმართულებას. თუ მისი ადრეული ნამუშევრები ჯერ კიდევ საკმაოდ ახლოს დგანან „ტფილისური სკოლის“ ნაწარმოებებთან, თანდათან აშკარა ხდება ამ ნიმუშებისაგან დაშორება, ხოლო მოგვიანო ხანის ნაწარმოებები თავისი რეალისტური გადაწყვეტით უკვე XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედის ახალი რეალისტური ქართული მხატვრობის მაგალითებს მიეკუთვნება.

ასევე XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედში ერთი ანონიმური მხატვრის მიერ უნდა იყოს შესრულებული ხუთი პორტრეტი: მწერალ ზოსროშვილის, ნაზარე მილოვის, ბარინაშვილისა და ორი უცნობი თბილისელი მოქალაქისა. თავისი გადაწყვეტით ამ ერთმანეთის მეტად მსგავსი პორტრეტების დამხატავი ცდილობს შეინარჩუნოს „ტფილისური სკოლისათვის“ დამახასიათებელი ზოგიერთი ნიშანი და თავისებურებანი, მაგრამ დროით მოტანილი ახალი თვისებები და ახლებური ხედვა მათ რადიკალურად განასხვავებს ამ სკოლის ნაწარმოებთაგან. დამაჯერებლად გადმოცემული, კონკრეტული ნიშ-

ნებით დატვირთული სახეები, მოცულობითად, პლასტიკურად გამოკვეთილი ფორმები, ტონალური გრადაციები, შუქ-ჩრდილის ეფექტები, წერის თამამი, თავისუფალი მანერა და სრულიად განსხვავებული მსოფლხედვა, ავლენს ამ ნამუშევართა შემქმნელ ევროპული ყაიდის, საშუალო დროის ოსტატს.

XIX საუკუნის შუა წლებში თბილისში შემოდის დაგეროტიკი, ხოლო ცოტა მოგვიანებით ფოტოგრაფია, რომელთაც თანდათან გარკვეული კონკურენცია გაუწიეს „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ მხატვრებს. ამასთანავე, როგორც ცნობილია, ამავე დროისათვის საქართველოში გაიზარდა ევროპულად განსწავლულ პროფესიონალ მხატვართა რიცხვი, რომლებიც იმდროინდელ პრესაში გამოქვეყნებული ცნობების მიხედვით, მოსახლეობას სთავაზობდნენ კარგი ხარისხის და იაფ პორტრეტებს. ყოველივე ეს უნდა იყოს მიზეზი იმისა, რომ XIX საუკუნის 70-იან წლებში „ტფილისური პორტრეტული სკოლა“ ასრულებს თავის ისტორიას.

ცალკეული ჯგუფებისა და მთლიანად ამ მხატვრობის დახასიათებისას გამოვლინდა ის საერთო მსოფლმხედველობრივი განწყობა და მიზანსწრაფვა, რომელმაც განსაზღვრა მისთვის საერთო გამოსახვის წესი და დასრულებული, თავისთავადი მხატვრულ-სტილისტური სისტემის შექმნა, რის გამოც შესაძლებელი გახდა მრავალი განსხვავებული ხელწერის მხატვრის გაერთიანება, რაც თავის მხრივ, სწორედ ერთიანი სკოლის არსებობაზე მიგვანიშნებს. აღინიშნა, რომ პორტრეტები ძირითადად ხელმოუწერელია, ავტორები უცნობი, რაც, ალბათ, ისევე ძველი ქართული ხელოვნებიდან მომდინარე ტრადიციის სიცოცხლისუნარიანობაზე მეტყველებს. ასევე საგულისხმოა ისიც, რომ ადგილობრივ ხელოვანთათვის ნიშანდობლივ ამ თვისებას ექვემდებარებოდა სკოლაში მონაწილე ყველა არაქართველი მხატვარიც. საბედნიეროდ, ძირითადად საარქივო წყაროებისა და იმდროინდელ პრესაში არსებული მასალის საშუალებით ცნობილია მრავალი მხატვრის გვარი, რომლებიც XIX საუკუნის პირველ ნახევარში მოღვაწეობდნენ საქართველოში და შესაძლებელია, იყვნენ კიდევაც ამ პორტრეტთა შემქმნელები: გიორგი და დავით ბეჟიაშვილები, სულხან გერმანოზის ძე ბარათაშვილი, ბასთამოვი, ციციშვილი, აკოფ ოვნათანიანი, ანდრონიკაშვილი, მიკირტუმ ნაკაზბაშვილი, მიხეილ ტროშინსკი, გერმანე რეიში, მაღალაძე, ლ. ლონ-

გო, ისაია ჯანჯუღაშვილი, ანტონ კოწოწაშვილი, გეგელიძეები, გრიგოლ მაისურაძე და უეჭველად კიდევ სხვა უცნობი მხატვრები.

ქართული რომანტიკული პოეზიისაგან განსხვავებით, რომელიც ფაქტობრივად არა მარტო ერთი სოციალური წრის, არამედ შეიძლება ითქვას, რომ ერთი ოჯახის შექმნილია, „ტფილისური პორტრეტული სკოლა“ ამ თვალსაზრისით სრულიად განსხვავებულ სურათს გვიჩვენებს. ნაწარმოებთა სტილისტური ანალიზის დროს გამოვლინდა სხვადასხვა პროფესიული დონის, განსწავლულობის, ტექნიკური ცოდნისა და ნიჭის მხატვართა ნამუშევრები. მაგრამ აქაც ვხედავთ გარკვეულ ერთიანობას. ჩვენი აზრით, ალბათ ყმაც, გლეხიც, ხელოსანიცა და თავადიშვილიც ქმნის, რაც მთავარია, სულით ერთნაირად ამაღლებულ ნიმუშებს, თუმცა ფორმალურად, რამდენადმე განსხვავებულად, მაგრამ თავისებური დახვეწილობით. ალბათ იმ მიზეზით, რომ ამ პერიოდის საქართველოში ჯერ კიდევ ცოცხალი და საკმაოდ მკვიდრია ფეოდალური საზოგადოებისათვის არსებითი იერარქიულობა, როგორც ჩანს, ქრისტეან ხატმწერთათვის დამახასიათებელი თავისი ქმნილებებისათვის დამოკიდებულებისა და მიდგომის შუასაუკუნეობრივი სული, ჯერ კიდევ არ იყო გამქრალი ყოფილ მართლმადიდებლურ სამეფოში. ისევე, როგორც არ არის განსხვავება ძველ და ამავე პერიოდის ხატმწერთა ქმნილებებს შორის (განსხვავება, როგორც ითქვა, მხოლოდ ნიჭსა და ტექნიკური საშუალებების დაუფლებაშია), სულიერებით კი ყველა ერთნაირად ნამდვილი და ჭეშმარიტია, ასევე „ტფილისურ პორტრეტულ სკოლაშიც“ განურჩევლად მხატვრის წოდებისა იგივე მდგომარეობაა.

შესაძლებელია, შემოგვედავონ ამ მხატვრობის ზოგიერთი ნაწარმოების მაღალი ღირსების პროფესიულ ნიმუშებად მიჩნევაში. შესაძლებელია ამ სკოლის ზოგიერთ ნიმუშს აკლდეს კიდევ გარკვეული განსწავლულობა დასავლეთ ევროპული რეალისტური მხატვრობის თვალსაზრისით. ალბათ ასეც უნდა იყოს, რაც კიდევ ერთხელ მეტყველებს, თუ რაოდენ განსხვავებული, თვითმყოფადი და მოცილებულია „ტფილისური სკოლის“ მხატვრობა თანადროულ ევროპულ (ცენტრის) რეალისტურ ხელოვნებას. მაგრამ სკოლის საუკეთესო ნიმუშებში (როგორც დავინახეთ, მათი რიცხვი კი საკმაოდ დიდია) გამოვლენილი სახვითი თუ გამომსახველობითი ხერხებისა და საშუალებების

თავისებური დახვეწილობა, სინატიფე, ყველა სახვითი კომპონენტის პარმონიულობა, რაც თავისთავად გულისხმობს მათ პროფესიულ დონეს, და გამოსასახავად არჩეული სოციალური წრე (ტიპურ ქართულ ნიმუშებში ძირითადად თავადაზნაურობა) მეტყველებს ამ მხატვრობის მაღალ ღირსებებსა და თავისი არსით არისტოკრატიულობაზე, ისევე, როგორც არისტოკრატიულია ქართული რომანტიკული მწერლობა. რა თქმა უნდა, იმ მიზეზმა, რომ საქართველოში დიდხანს იყო შემორჩენილი ფეოდალური, მისთვის ორგანული, გარედან ხელუხლებელი და ფაქტობრივად შეუცვლელი წესწყობილება, განაპირობა ადგილობრივი ძირეული ხასიათის, ტრადიციების შენარჩუნება და მათი მოღწევა XIX საუკუნის შუა წლებამდე. რადგან ამ პერიოდის საქართველო ქრისტიანულ-ფეოდალური ქვეყანა იყო, ხოლო ნაერთი ქრისტიანობისა და ფეოდალიზმისა სწორედ ისაა, რასაც ნიშნავს არისტოკრატიზმი, თანაც ჩვენთან არისტოკრატიზმს არ შეხებია ბურჟუაზიული სკეპტიციზმი თანადროული ევროპულისაგან განსხვავებით, და ვინაიდან ევროპულმა რომანტიზმმა იდეალად ფეოდალურ-ქრისტიანული სამყარო დაისახა, ქართველ რომანტიკოსებს (მხატვრებსა თუ პოეტებს) ეს იდეალი ცოცხალი სახით დახვდათ აწმყოსა და არა წარსულში. სწორედ ამ ძირითად მიზეზს უნდა განესაზღვრა, იმ არისტოკრატიული მხატვრობის რაობა, რომელსაც ჩვენ XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული თავადაზნაურული პორტრეტი შეგვიძლია ვუწოდოთ და რომელსაც უკვე ტრადიციულად „ტფილისური პორტრეტული სკოლა“ ჰქვია.

აქედან გამომდინარე შეიძლება კიდევ ერთი მოსაზრება გამოვთქვათ, კერძოდ, ის, რომ XIX საუკუნის პირველი ნახევრის „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ ნაწარმოებებში ვხვდავთ მეტ საერთოს იმ ქვეყნების პორტრეტულ მხატვრობასთან, რომელთა ყოფა-ცხოვრება ქართულს ჰგავს. მეცნიერების, პოეტების, კრიტიკოსებისა და სხვათა მიერ (პ. იაშვილი, ლ. ტანანაევა, ბ. პასტერნაკი, ო. მანდელშტამი, თ. ნატროშვილი და სხვები) ადრეც და დღესაც არაერთხელ ყოფილა აღნიშნული მსგავსება პოლონეთთან, ბევრია საერთო უნგრეთის, ჩეხეთის, ლათინური ამერიკის ამავე დროის პორტრეტულ მხატვრობასთან (რომელთა ზოგიერთი — მაგ., მექსიკური და კოლუმბიური ნიმუში გარკვეულ სიახლოვეს ამჟღავნებს ამ პორტრეტებთან მათი ესპანური წარმომავლობის გამო).

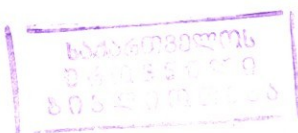
ეს მსგავსება განპირობებული უნდა იყოს არა მარტო მსგავსი ფეოდალური ტრადიციებით, არამედ იმ მიზეზითაც, რომ ყველა ეს ქვეყანა ევროპული კულტურის პერიფერიებს წარმოადგენდა და აქაც ახალი დროის ევროპული მხატვრობის მოძალბულ გავლენას წინ აღუდგა ადგილობრივი ტრადიციებისა და გემოვნების მქონე ხელოვნება, პოლონელი შლიახტიჩებისა, ესპანელი ჰიდალგოების და ქართველი აზნაურების არაბურჟუაზიული ფსიქიკა, დამახასიათებელი სპეციფიკური თავმომწონეობა და რაინდული სიამაყე. სწორედ ამავე მიზეზით ნაკლებად ჰგავს ამ სკოლის მხატვრობა რუსულ ქალაქურ პორტრეტს.

„ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ თავისთავადობას, მის სრულიად გამორჩეულ სახეს, კიდევ ერთხელ ავლენს ამ მხატვრობის, მის უშუალო წინამორბედ XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ პარადულ პორტრეტთან შედარება. „ტფილისური სკოლის“ ტიპურ, დასრულებულ ნიმუშებში გამოვლენილი თვისებები გვაძლევს იმის მტკიცების საფუძველს, რომ XVIII საუკუნის დასასრულის თითქმის სრულიად ევროპული პარადული პორტრეტის მიდევნებით შესრულებული მხატვრობა ამ სკოლის მიერ მიუღებელი და არსებითად უარყოფილ იქნა. გამოსასახავ პირთაგან რადიკალურად შეცვლილმა დამოკიდებულებამ გამოიწვია იმ გარემოს შეცვლაც, სადაც ესა თუ ის პირი გამოისახებოდა. პარადულ პორტრეტთა მდიდრული, პომპეზური გარემო, ძვირფასი სამოსელით მორთული, დეტალებით უხვად დატვირთული, შელამაზებული საკუთარი ღირსებითა და მნიშვნელოვნებით; ამრიგად ხაზგასმული პორტრეტები შეიცვალა უფრო მკაცრად, გულწრფელად, სრულიად განსხვავებული მიდგომით გადაწყვეტილი სახეების გაჩენით, მოისპო ყოველგვარი კონკრეტული გარემო, ჩამოცილდა ყოველი აქსესუარი, სამოსელის დეტალები, არა მარტო მინიმუმამდე იქნა დაყვანილი, არამედ შეიცვალა მათდამი დამოკიდებულებაც. თუ პარადულ პორტრეტებში სახისა და სამოსელის მომრთავი დეტალების გამოხატვა თანაბარმნიშვნელოვანი იყო, ამჟამად დეტალებს მეორეხარისხოვანი, დაქვემდებარებული როლი დაეკისრათ, ყურადღება ასახული პირის ინდივიდუალური ნიშნებითა და განწყობილებით გამოკვეთილმა სახემ მიიპყრო. გაჩნდა მხოლოდ ერთგვაროვანი ფონი, ოდნავ გაღიაკებული სახის გარშემო, რამაც ხელი შეუწყო რამდენადმე რე-

ლიეფურად გადაწყვეტილი სახის და ხელის მტევნების, შედარებით სიბრტყობრივად გააზრებული სხეულის გამოაშკარავებას. მოხდა თითქოს ღირებულებათა აშკარა გადაფასება. „ტფილისური პორტრეტული სკოლის“ კეთილშობილი, თავშეკავებული, მაგრამ ღრმა სულიერი განცდებით დატვირთული სახეები თითქოს დროისა და სივრცის გარეშე დარჩა, რითაც კვლავ საოცრად დაემსგავსა ქართულ შუასაუკუნეების ქტიტორულ პორტრეტს, როგორც თავის არსებით საწყისს.

ნაწარმოებთა სტილისტური ანალიზის დროს უშუალო მასალიდან გამომდინარე, ქართული ხასიათის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებელ ნიშნად (რომელიც არსებითი იყო მთელი ქართული ხელოვნების ისტორიის მანძილზე და დღესაც ცხოველი რჩება) აღინიშნა ტიპურობა, ზოგადობა და საყოველთაობა. ეს თავისებურებანი არა მარტო განწყობილების მიერია, არამედ პორტრეტებზე ასახულ პირთა გარეგნულ იერშიც იჩენს თავს, თუმცაღა მათი ფორმალური გამოვლენა შინაარსიდან, საერთო განწყობილებიდან უნდა მომდინარეობდეს. ძნელად გასაგები არ უნდა იყოს, თუ რა აკავშირებს პორტრეტებზე გამოსახულ ადამიანებს. ყოველი მათგანი, როგორც ითქვა, ძირითადად ერთი სოციალური წრის – ქართული თავადაზნაურობის წარმომადგენელია. მათ საერთო მსოფლმხედველობრივი მრწამსი აერთიანებთ, ისინი თანამოაზრენი არიან. ყოველ მათგანს, პირველყოვლისა, „სამკვიდროს დაკარგვა“ ადარდებთ, მაგრამ ისინი საკუთარი ღირსებით აღსავსენი, თავიანთი აზრის სიმართლეში და წარსული ცხოვრების სისწორე-

ში დარწმუნებული გვეჩვენებენ. ყოველივე ეს გასაგებია, რადგან ამ პერიოდის საქართველოში ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო ფეოდალურ-არისტოკრატიული სული. ამიტომ კაემანი, რომელიც ამ ადამიანებს მოსძალებიათ, არის არა რაციონალურ-სეკუტური და ინდივიდუალისტური, არამედ საყოველთაო, სარწმუნოებრივ და წოდებრივ მოვალეობათა პასუხისმგებლობით გაჯერებული. ეს ის ადამიანები არიან, რომელთაც ყველაზე მეტად უნდა შეხებოდა ეროვნული დამოუკიდებლობის დაკარგვით გამოწვეული ტკივილი, რადგან ისინი არიან პირველყოვლისა პასუხისმგებელი თავიანთი ქვეყნის მომავალზე. თითქოს მხატვრებმა „მისტიკურად“ შეიგრძნეს და აღბათ, ეს კანონზომიერიცაა, რადგანაც საქართველოს სამეფოს გაუქმებასთან ერთად საფრთხე დაემუქრებოდა უძველეს რაინდულ წოდებასაც, ყოველ შემთხვევაში, თუ მის სრულ მოსპობას არა, ხარისხობრივ გადასხვაფერებას მაინც. მათ შეძლეს შეექმნათ ჩამოყალიბებული, დასრულებული სურათი იმ გარემოს ქართველი ადამიანებისა, ხატი იმ ადამიანებისა, რომელთაც გაქრობა დამუქრებოდათ. თითქოს ის ქვა, რომელიც ქართველმა შემოქმედებმა ხელოვნების სამსხვერპლოზე დადეს, ერთი მხრივ, საფლავის ქვა იყო უძველესი ქართული არისტოკრატიისა და, მეორე მხრივ, საფუძვლის ქვა, რომელზედაც დაყრდნობით შემდგომში უნდა გაეგრძელებინა არსებობა ამ ხალხს მათთვის უკვე უცნობ ხარისხში, მაგრამ რწმენითა და სასოებით, გადარჩენისა და წინსვლის იმედით.





The so called "Tiflis School of Portrait Painting" (portraits of the Georgian nobility of the first half of the 19th century) is one of the distinguished phenomena in the history of Georgian art due to its historical significance, originality and high artistic value and expresses Georgian national character with special vividness. The works of this artistic school are clearly distinguished for their peculiar originality not only from the contemporary European and Oriental painting but from the samples of earlier and later dates as well.

In the course of its century-old development, in the process of formation of various styles Georgian culture was influenced by different cultural worlds. It is known that in the course of Georgian history Georgian people faced numerous invaders and fought for independence. This especially took place in the first half of the 19th century. The turbulent past was caused by various reasons as geographical location on the cross-roads of the East and the West as well as a destiny natural and usual for all the minor countries, wealth and beauty so desirable for many. The influence of the Western and Oriental (i. e. Islamic) cultures was discernible not only in the mode of life of Georgian people but also in Georgian art of the second half of the 18th and the first half of the 19th century. Georgia had both Western and Eastern oriented statesmen like Ereklé II and Solomon II, Giorgi XII and Prince Alexandre, Garsevan Chavchavadze and Solomon Lionidze, as well as poets of Eastern and Western orientation, David Guramishvili and Besiki, Nikoloz Baratashvili and Alexandré Chavchavadze, Vakhtang Orbeliani and Grigol Orbeliani.

Tbilisi, the capital of Georgia, was also controversial, versatile. Since the dawn of the 19th century it had again become a political, cultural and economic centre of the Caucasus. The population of Tbilisi was also exclusively multiethnic, especially when it was flooded by

the representatives of various nationalities, each bearing the distinguished culture and mode of life that was introduced into the urban life. Therefore on the dawn of the 19th century of the time "Tiflis portrait school" and its pictorial system was formed, natural co-existence and fusion of various artistic styles took place.

Among premises of "Tiflis portrait school" its Georgian source should first be mentioned, namely an age-old tradition of "secular" donor portraits widespread in wall painting which was one of the significant components by the time of formation of above-mentioned school. Another most significant factor was Persian painting tradition, quite well known in Georgia of that period. The European type Georgian ceremonial portraits of the second half of the 18th century had also contributed to the formation of the stylistic physiognomy of this school.

The first Georgian portraits of the second half of the 18th century mainly imitate European painting. Portraits depict the closest offspring of Ereklé II and Giorgi XII, those who were expelled to Russia and also some of those noblemen who were occupying official positions. Each of these portraits are works of different artists, executed according to different levels of their craftsmanship, but essentially by sharing stylistic features of European ceremonial portrait. Soon after these portraits, thoroughly new original works were created in Georgian painting. These works represent the so called "Tiflis portrait school", emergence of which was preconditioned by a number of reasons. First of all the radical changes took place in the country in connection with annex of Georgia by Russia in 1801 which led to loss of sovereignty of Georgia, the introduction of the Russian social system and expansion of Russian and European culture. All this brought about changes in Georgian mode of life and mentality. One part of Georgian society expressed its dissatisfaction with Russian rule through political con-

spiracies, most well-known of which took place in 1832. It is quite natural that under these conditions a certain part of Georgian artists and some representatives of Georgian people in culture, as Princesses Mariam, Ketevan, Tekla, Alexandre and Vakhtang Orbeliani, Nikoloz Baratashvili, Grigol Orbeliani, Solomon Dodashvili, Philadephos Kiknadze etc. sometimes intentionally and sometimes unintentionally, alongside adapting novelty, tried to save national culture, to preserve and reveal its original peculiarities. Indeed, in the early decades of the 19th century new features and tendencies are traced especially distinctly in literature, architecture and painting. Soon, by the middle of the 19th century, these trends were fully formed, showing the process of nearly simultaneous evolution. In Georgian literature of that period three main trends alternated. These were Georgian classicism, Georgian romanticism and realism, precisely coinciding with the stages of development of Georgian painting. Works executed at the period of formation of "Tiflis portrait school" are created at the time when classicistic trend prevailed in Georgian literature. These few paintings mainly share principles of Georgian ceremonial portrait of the second half of the 18th century. Through efforts of certain striving, creation of the new artistic system is discernible as well as evident are the features prefiguring the establishment of the school.

Works of "Tiflis portrait school" by the time of its maturity represent romantic period in Georgian painting since they bear all distinguished elements of romanticism. By the sixties and seventies of the 19th century, when "Tiflis portrait school" ceased its existence similar to Georgian literature, it was substituted by realism.

At the same time the first half of the 19th century, being the epoch of disappointment with the ideas of Enlightenment and French Revolution, was also the period of world-wide vehemency and endless disquisition. Sensitive people inhaled romantic ideas and images with the air. The whole generation riding the black horse tried to challenge fate. Therefore no wonder that there exist enigmatic ties and mysterious relations between English Byron, French Chateaubriand, German Novaliss, Russian Lermontov and Georgian Baratashvili.

Consequently, in the first half of the 19th century

due to hard, severe situation, painful feeling of uncertainty, hopelessness and desperation were most likely to set in Georgia. It is quite natural that such a spiritual atmosphere could have given the impulse and birth to the romantic trend in Georgian art. Similar to Georgian poetry, Georgian art followed the way paved by the epoch. Accentuation of the personality, aggravation of the individualism, aristocraticism, general sad, sorrowful mood are equally characteristic of both Romantic literature and painting of the period.

The process of creation of "Tiflis portrait school" was accomplished by the twenties and thirties of the 19th century. It existed up to the sixties and seventies of the 19th century. For today about 200 works of this school are preserved. Existence of various masters distinguished for individual manner and character is discernible within the school marked by the unity of stylistic features. It enables us to classify some of these portraits into particular groups.

Though portrait painting originated in the palaces of Georgian kings is undoubtedly the creation of Georgian reality, it may well be enriched by the representatives of other nationalities. Analysis of the works of the developed period of this school reveals two main groups, one comprises numerous works made by Georgian artists, and the other covers few paintings made by their Armenian counterparts. These paintings reveal extraordinary stability of Georgian and Armenian art traditions as well as those distinguished elements which testify to certain difference between these two nations having such close ties. This difference is expressed both in form and image, i.e. in attitude, Weltanschauung.

Line within works of Armenian artists has different character and function. Here line turns into sections of different width and length, circumscribes figure consisting of the black spots. This line is accompanied by slightly brightened strip which makes the silhouette of figures more visible against their background. The silhouettes of two figures depicted like drastic spots against placid, monotonous background (this mainly concerns the portraits of gentlemen) are perceived sometimes like application due to their contrast with the background.

Unlike Armenian artists their Georgian counterparts connected figures and background softer. There are no

sharp outlines, no juxtaposition of the figure and the background. Line is softer and is drawn more placidly. The background around the figure contour is blackened. Therefore the figure rises out of the background imperceptibly. Here figure and background are one artistic phenomenon.

Some Armenian artists cannot keep themselves within selfcontrol, traditional for this school of painting. On the contrary, they enhance artistic temper, dynamics and expressiveness traditional of Armenian painting. While in portraits of gentlemen details of minor importance are thoroughly absent and expressiveness is achieved by means of juxtaposition of tense line and drastic colour spots, in the portraits of ladies closed outline, drawn by uninterrupted, inarticulated line is simplified. Details, given by diligent, delicate distinctness make the impression of plenty. They are not subjected to the whole and are somehow self-sufficient.

The distinguished element of almost all the works of Georgian artists are large, almond-like eyes, full of sorrow, regular facile features, and slightly aquiline nose. These are typical of Georgian faces with moderately expressed concrete traits. Dress, ornaments, medals and all other details describing depicted person are just modest attributes, thoroughly subjected to the whole.

Unlike distinct, clearly depicted figures of Armenian portraits Georgian ones, mainly describing ladies, are aerial, lighter, weightless, relatively flatter. Soft, glimmering colours of different strength alternate in moderate accordance and promote revealing of the design of these exquisite figures. In portraits of gentlemen made by Armenian artist the colorit is more drastic, but more impressive and effective. In the ladies portraits, in certain cases, colorit formed with the alternation of bold colour spots, nearly motley, alongside glittering, lacquer-like surface of the picture could be alien, even incomprehensible for Georgian artists. On the contrary, restrained, delicate colouristic arrangement and general moderateness, peculiar for Georgian artistic taste, could have been considered less effective lacking inner tension and insipid by Armenian painters. At the same time Armenian painters manifest closer affinity to the Oriental art that is reflected by the inclination towards decorative beauty of the pictorial surface typical of the Ori-

ental art, specifically, oriental love for details, etc. One more significant, differing trait lies in the fact that Armenian artist seems to fulfil his immediate duty more precisely - depiction of the individual features is a special task for him, it draws him closer to the contemporary realistic painting.

In Georgian portraits based upon the concrete artists, depicting individuals, reveal general type, thus reflecting character of the epoch and national spirit. Due to the generalizing tendencies, works of this school somehow follow the tradition of Georgian monumental art. On the other hand, they prepare basis for further development of Georgian painting (Niko Piroshmanishvili, David Kakabadze, Lado Gudishvili, Ketevan Magalashvili, ect.)

Examination of "Tiflis portrait school" reveals common Weltanschauung attitude and striving which had precondition common pictorial mode and formation of a complete, original stylistic system. He gave a possibility of consolidation of numerous artists with different manners; that, in its own turn, is indicative of the existence of a homogeneous artistic school. As mentioned above, the bulk of portraits have no signatures, authors are unknown. This again indicates vitality of traditions of old Georgian art. It is noteworthy that artists of other nationalities, belonging to school, followed the same rule characteristic of Georgian painters. Fortunately, archive data and papers of that period have preserved the names of those artists who worked in Georgia in the first half of the 19th century and could have been the authors of these portraits. These are Giorgi and David Bejiashvili, Andronikashvili, Sulkhan Baratashvili, Akop Ovnatanian, Tsitsishvili, Bastamov, Mikirtum Nakazbashev, Magaladze, Mikail Troshinks, German Reich, L. Longo, Isaya Djandjugashvili, Anton Kotsotsashvili, Gegelidzes, Grigol Maisuradze and other unknown artists.

Study of the works of "Tiflis portrait school" has shown to what an extent this original and peculiar school differed from the contemporary realistic European painting. Peculiar perfection and delicacy of pictorial or expressive modes and means, harmony of all the pictorial components, indicative of their professional level and social layer selected for depiction, all testify to the high

quality and aristocraticism of this painting in the same way as Georgian romantic literature was aristocratic. Certainly, preservation of feudal relations, organic social system unaltered from the outside encouraged conservation of basic character and traditions in Georgia up to the mid of 19th century. Since Georgia of that period was a Christian and feudal country, and the mixture of Christianity and feudalism is the essence of aristocraticism, since aristocraticism in Georgia was untouched by the bourgeois scepticism, contrary to the situation in the contemporary Europe, and since European romanticism had chosen feudal and Christian world as its ideal, Georgian romanticists (painters and poets) had found this ideal alive in the present and not in the past.

Accordingly, works of the first half of the 19th century show closer affinity with the portrait painting of those countries, mode of life of which was similar to Georgian. Scholars, poets, critics and others (P. Iashvili, L. Tananaeva, B. Pasternac, I. Mandelstam, T. Natroshvili etc) had frequently stressed the similarity with Polish, Hungarian, Czech and Latin American portrait art of the same period. Some of these samples, e. g. Mexican and Columbian painting show certain affinity to Georgian works due to their Spanish origin. It was stimulated not only by similar feudal traditions, but also by remoteness of all above mentioned countries from the centre of European culture. Here new tendencies of the European painting were also hindered by indigenous traditions and tastes, by non - bourgeois consciousness of Polish, Spanish and Georgian nobility, their specific

bravery and chivalrous pride. Therefore paintings of "Tiflis portrait school" are so unlike Russian urban portraits.

Stylistic analysis of the works has proved once again that one of the most essential features of the Georgian character is generalization, universality; this peculiarity is not only evoked from the mood, but is also reflected in the appearance of the depicted personages. It is not hard to understand what the people depicted on the portraits have in common. Each of them, as mentioned above, mainly belong to the same social group, Georgian nobility. They share the same Weltanschauung; they are like-minded. Each of them is first of all concerned with the loss of "heritage", but all of them have faith in their own righteousness and correctness of the past life. Therefore, their sorrow is not nationalistic, sceptical or individualistic, but general, merged with religious and social duties. These are people, to whom loss of independent Georgia caused the greatest pain, since they were the most responsible for its independence. Perhaps artists "mystical" felt that alongside abolishing of independence of Georgia this old social class also faced a threat. If it would not be thoroughly exterminated it would at least be qualitatively modified. Therefore they created accomplished image of those Georgians whose existence was endangered. The offer brought by these masters to the altar of art is, on the one hand, a tombstone for Georgian nobility; and, on the other hand, the foundation stone, supported by which this nation had to continue its life, in the way unknown for the artists, but with the faith and devotion and expectations of the survival.





Das Georgische Adelsporträt, die sogenannte "Tiflisser Porträtschule" gehört zu jenen sowohl vom historischen Standpunkt aus als auch der Eigentümlichkeit und dem künstlerischen Wert nach hervorragenden Erscheinungen der georgischen Kunst, in denen sich der Charakter des georgischen Volkes am deutlichsten offenbart. Die in jeder Hinsicht eigenartigen Werke dieser Schule unterscheiden sich krass nicht nur von der zeitgenössischen, sondern auch von der früheren und späteren europäischen und orientalischen Malerei.

Im Laufe der ganzen Entwicklungsgeschichte der georgischen Kunst ist bei der Herausbildung dieses oder eines anderen Kunststiles der Einfluss verschiedener Kulturen bemerkbar. Es ist allgemeinbekannt, dass Georgien während ihres ganzen Bestehens fast ununterbrochene schwere Kämpfe um seine Unabhängigkeit, ja um seine Existenz führen musste. Besonders erbittert und blutig waren diese Kämpfe in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. Dieser Zustand war bedingt einerseits durch die geographische Lage des Landes, das an der Nahtstelle zweier Kultursphären - des Ostens und Westens - lag, und, andererseits durch das für kleine Länder übliche Schicksal, welche grössere Länder mit ihrem Reichtum, Schönheit und mit anderen Vorteilen anziehen. In der zweiten Hälfte des XVIII. und in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts ist der Einfluss sowohl der orientalistisch-islamischen als auch der westeuropäischen Kultur nicht nur auf die georgische Kunst, sondern auch auf die Lebensweise deutlich zu sehen. In Georgien gab es Staatsmänner sowohl orientalistischer als auch westeuropäischer Orientierung: die Könige Heraklius II, Solomon II, Giorgi XII, Prinz Alexander, Garsewan Tschawtschawadse und Solomon Lionidse. Es gab "westliche" und "orientalische" Dichter: David Guramischwili und Bessiki (Bessarion Gabaschwili), Nikolos Barataschwili und Alexander Tschawtschawadse, Wachtang Wachtangowitsch Orbeliani und Grigol Orbeliani. Vielgestaltig und voller

Widersprüche war auch die Hauptstadt Georgiens Tbilissi, die gerade in den ersten Jahren des XIX. Jahrhunderts wieder zum kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Zentrum Kaukasiens wurde. Bunt war auch die Bevölkerung der Stadt, besonders multinational wurde sie, nachdem viele Menschen hierhergeströmt waren, die zu anderen Kulturen gehörten und andere Bräuche und Sitten hatten.

Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass zur Zeit der Entstehung der "Tiflisser Porträtschule" und der Herausbildung ihres Darstellungssystems verschiedene, zu jener Zeit in Georgien existierende Kunsttraditionen berücksichtigt worden waren, die zuweilen nebeneinander bestanden, ja sich vereinigten.

Unter den Voraussetzungen, ohne welche die Entstehung der "Tiflisser Porträtschule" unvorstellbar ist, sei in erster Linie das eigentlich Georgische erwähnt - das "weltliche" Stifterporträt, das in der mittelalterlichen Monumentalmalerei Georgiens eine jahrhundertealte Tradition hatte, das zur Zeit der Formierung der Schule eines der Hauptgrundsätze dieser Kunstrichtung war. Zum zweiten, ebenso ausserordentlich wichtigen Faktor gehört die im damaligen Georgien wohlbekanntere iranische Malereitradition. Von Bedeutung war bei der Entwicklung stilistischer Merkmale der Schule zweifellos auch die Rolle des europäisierten Galaporträts der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts.

Die in der zweiten Hälfte des XVIII. und Anfang des XIX. Jahrhunderts geschaffenen ersten Beispiele der georgischen Tafelmalerei gehen im Prinzip nicht über den Rahmen der europäischen Porträtmalerei hinaus. Diese Bildnisse stellen jene unmittelbaren Nachkommen von Heraklius II. und Giorgi XII., die in Russland im Exil lebten und die Vertreter eines bestimmten Adelskreises dar, die sich im Staatsdienste befanden. Diese Werke waren von verschiedenen Malern ausgeführt worden, nicht gleichwertig, dem Können jedes

Einzelnen von ihnen entsprechend, die aber im Wesentlichen den stilistischen Charakteristiken nach dem europäischen Galaporträt folgen.

Unmittelbar nach der Entstehung dieser Porträts, d.h. nach einer kurzen Zeitspanne erscheinen in der georgischen Malerei ganz eigentümliche, neuartige Werke, die bedingt zu der "Tiflisscher Porträtschule" gerechnet werden können und deren Entstehung auf eine Reihe von Gründen zurückzuführen ist. Der wichtigste darunter ist das vom russischen Kaiser Alexander I. im Jahre 1801 erlassene Manifest über den Anschluss Ostgeorgiens an den Russischen Staat, das durchgreifende Veränderungen zur Folge hatte, die sich im Verlust der politischen Unabhängigkeit, in der Einbürgerung der russischen Lebensweise und im Andrang der russisch-europäischen Kultur äusserte, was seinerseits eine Veränderung nicht nur der Lebensform, sondern auch der Mentalität der Georgier hervorgerufen hatte. Die Unzufriedenheit eines Teils der georgischen Öffentlichkeit mit dem neuen Regime kam in einer Reihe von Verschwörungen zum Ausdruck, die mit dem bekannten Komplott von 1832, dem sogenannten "Kasarmoba", d.h. der "Einkasernung" gekrönt waren. Es ist deshalb selbstverständlich, dass unter diesen Verhältnissen ein bestimmter Teil der Georgier, die es mit der Kunst zu tun hatten (die Zarentöchter Mariam, Ketewan und Tekle, der Prinz Alexander, Wachtang Wachtangowitsch Orbeliani, Nikolos Barataschwili, Grigol Orbeliani, Solomon Dodaschwili, der Mönch Philadelph (Kiknadse) teils bewusst, teils aber nicht ganz bewusst, indem sie das Neue in sich aufnahmen, die nationale Kultur zu retten, ihre Eigenart zu bewahren und weiter zu entwickeln versuchten. Und in der Tat, schon in den ersten Jahrzehnten des XIX. Jahrhunderts zeigen sich in einer Reihe von Kunstzweigen und besonders ausgeprägt in der Literatur, Architektur und Malerei jene neuen Merkmale und Tendenzen, die sich bald, d.h. schon gegen die Mitte des XIX. Jahrhunderts völlig herauskristallisieren und fast synchrone Evolutionsreihen aufweisen. Das für die georgische Literatur jener Zeit charakteristische Entwicklungsbild, die drei einander ablösenden Evolutionsstufen: der georgische Klassizismus, der georgische Romantismus und Realismus trifft fast völlig mit den Entwicklungsstufen der georgischen Malerei der Neuzeit zusammen. Gemälde aus Formierungszeit der

"Tiflisscher Porträtschule" entstanden in jenem Zeitraum, da in der georgischen Literatur der Klassizismus dominierte. Diese wenigen Werke werden im grossen und ganzen durch dieselben Kennzeichen wie die georgischen Galaporträts der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts charakterisiert, obgleich sich bei ihnen das Suchen nach Neuem, Versuche, ein anderes künstlerisches System zu entwickeln, bemerkbar machen und deutlich manche Züge zum Ausdruck kommen, die das Entstehen einer neuen Schule verkünden. Die reifen Musterbeispiele der "Tiflisscher Porträtschule" sind aber Werke mit Kennzeichen einer romantischen Orientierung in der georgischen Malerei, da wir in diesen Werken alle Merkmale einer romantischen Kunst beobachten. Nachdem diese Schule in den 60-70 Jahre des XIX. Jahrhunderts ihre Existenz beendet hatte, wird sie gerade so, wie das in der georgischen Literatur der Fall war, von einer neuen, realistischen Richtung abgelöst.

"Zu gleicher Zeit war die erste Hälfte des XIX. Jahrhunderts, die dem Zusammenbruch aller Hoffnungen auf das Zeitalter der Aufklärung und der Grossen Bürgerrevolution in Frankreich folgte, allerorten die Zeit des Weltschmerzes und unendlichen Suchens, und die gefühlvollen Menschen atmeten mit der Luft auch die Ideen und die Bilder des Romantismus ein. Eine ganze Generation raste auf schwarzem Ross und versuchte, sich von den Fesseln des Schicksals loszureißen. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass zwischen dem Engländer Byron, dem Franzosen Chateaubriand, dem Deutschen Novalis, dem Russen Lermontov, dem Polen Mickiewicz und unserem Barataschwili eine geheimnisvolle, mit Worten nicht wiederzugebende Verwandtschaft besteht". (G. Kikodse).

Es musste sich demnach in Georgien der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts unfolge einer schweren, trostlosen Lage ein beklemmendes Gefühl des Zweifels, des mangelnden Glaubens an die Zukunft und der Hoffnungslosigkeit unter den Menschen verbreiten. Es ist nur natürlich, dass eine derartige geistige Stimmung die romantische Strömung in der georgischen Kunst angeregt und ins Leben gerufen hatte. Wie die georgische romantische Poesie des XIX. Jahrhunderts, so richtet sich auch die georgische Malerei nach dem Diktat der Zeit: das Vorrücken der Persönlichkeit in den Vordergrund, der ausgeprägte Individualismus, das Adelsbewusstsein, die allgemeine, traurige, trübe Stimmung sind

gleichermaßen sowohl für die romantische Poesie als auch für die Malerei dieser Periode bezeichnend.

Die "Tifliser Porträtschule" hatte sich schon in den zwanziger bis dreissiger Jahren völlig herausgebildet und sie bestand bis in die siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Wir verfügen heute über etwa 200 Werke dieser Schule. Im Rahmen gewisser stilistischer Eigenschaften dieser Schule lassen sich unterschiedliche Malweisen und Anlagen der Maler feststellen, was uns gestattet, diese Bildnisse in einzelne Gruppen einzuteilen.

Die in den Höfen georgischer Könige entstandene Porträtmalerei ist zweifellos Erzeugnis einer georgischen Wirklichkeit, und doch konnten in ihr auch Menschen einer anderen Abstammung Platz finden. Eine Analyse der reifsten Werke dieser Schule hat zwei wichtigste Tendenzen ergeben: einerseits sind es zahlreiche Porträts, die von georgischen Meistern ausgeführt worden sind und andererseits eine geringere Anzahl von Werken, die von armenischen Malern stammen. Der Vergleich beider Gruppen zeigt eine erstaunliche Traditionsresistenz sowohl der georgischen als auch der armenischen Kunst, aber auch einen bemerkenswerten Unterschied zwischen den Vertretern solch verwandter Völker. Beachtenswert ist darüber hinaus, dass dieser Unterschied sich nicht nur in der Form, sondern auch in der Bildlichkeit offenbart, d.h. in der nationalen Weltanschauung wurzelt.

Der armenische Maler verleiht in seinen Werken der Linienführung einen anderen Charakter und eine andere Funktion. Die den Fleck (in der Hauptsache einen dunklen) der Figur beschreibende, in Abschnitte unterschiedlicher Breite und Länge zerfallende gebrochene Linie ist von einem kaum helleren (gegenüber der Hauptfarbe) Hintergrundstreifen eingerahmt, was zu einer schrofferen Gegenüberstellung von Hintergrund und Silhouette der Figur beiträgt. Die auf einem homogenen Hintergrund durch einen deutlich hervorstechenden Fleck, der nur ein wenig innerhalb der Kontur modelliert ist, was die gesamte Flächigkeit nicht stört, wiedergegebenen Figuren (das gilt hauptsächlich von den Männerporträts), kontrastieren dermaßen mit dem Hintergrund, dass sie zuweilen appliziert vorkommen und ausserordentlich deutlich abgelesen werden.

Bei den georgischen Meistern hingegen ist der Zusammenhang zwischen Hintergrund und Figur nicht so gespannt. Hier gibt es keine für die armenischen

Beispiele charakteristischen scharfen Kontraste, keine Gegenüberstellung von Hintergrund und Figur, die Linie ist sanfter, ihr Fließen freier. Der Hintergrund längs der den Körper umreissenden Kontur ist abgedunkelt, und die Figuren tauchen deshalb gleichsam unauffällig aus dem Hintergrund auf, das heisst mit anderen Worten, dass Figur und Hintergrund hier wesensverwandt sind.

Im Rahmen des für die "Tifliser Porträtschule" charakteristischen Prinzips, das in der allgemeinen Zurückhaltung besteht, verbergen einige armenische Meister nicht nur, sondern legen auch mit voller Kraft das für die armenische Kunst bezeichnende Temperament, den Dynamismus und die Expressivität an den Tag. Im Unterschied zu den unbedeutenden Einzelheiten entbehrenden, streng ausgeführten Männerporträts, bei denen die Expressivität durch das Charakteristische der gebrochenen Linien und die Gegenüberstellung deutlicher Farbflecken erreicht wird, ist bei den Frauenbildnissen die Kontur, die eine ganze, ungeteilte Linie bildet, einfacher. Die sorgfältig, mit feiner Präzision ausgeführten Details erwecken den Eindruck einer Fülle, sie sind gleichsam nicht unentbehrlich für das Ganze und gewissermaßen an und für sich da.

Das Gemeinsame fast für alle Darstellungen georgischer Maler sind betont grosse mandelförmige, tiefe und traurige Augen, edle Gesichtszüge und eine lange, kaum merklich gebogene Nase. Das sind typisch georgische Gesichter mit reserviert zum Vorschein gebrachten konkreten Zügen. Die Einzelheiten der Kleider und des Schmucks, die Ehrenzeichen u.a.m. werden hier als bescheidene, für die Charakteristik der dargestellten Personen notwendige, wohldurchdachte, dem Ganzen untergeordnete Akzente wahrgenommen.

Im Vergleich zu den für die armenischen Porträts charakteristischen fest, deutlich und exakt ausgeführten Figuren wirken die von den georgischen Malern dargestellten Gestalten - und das gilt in besonderem Masse von weiblichen - leichter, luftiger, verhältnismässig flächiger, dematerialisiert und schwerelos. Das reservierte, auf Kombination warmer, tiefer und schimmernder Töne von unterschiedlicher Stärke aufgebaute Kolorit trägt dazu bei, dass die Zeichnung dieser verfeinerten Figuren herausgestellt wird. Die Farbenskala der Männerporträts bei den armenischen Meistern, der eine Verbindung von intensiven Flecken zugrunde liegt, ist greller, obgleich

aus jener Zeit viele Namen der Maler aufbewahrt, die in Archivalien, Plessbuchlein und in anderen Materialien der „Tifliser Schule“ angehörten. Zum Glück sind in sondern auch Maler anderer Nationalitäten folgten, die sei bemerkt, dass diese Regel nicht nur einheimische, Tradition ist, die von der georgischen Kunst kommt. Es Tatsache wiederum ein Beweis für die Lebenskraft der meisten Porträts nicht zigniert, also anonym sind, welche einheimischen Schule. Es hat sich herausgestellt, dass die eigenartiger Maler und somit die Entstehung einer hatten. Das ermöglichte die Vereinigung vieler sehr andigen künstlerisch-stilistischen System gefühlt Kunst charakteristischen Darstellungsprinzip und zum Bestrebungen und Vorlieben, die zu einem für diese Porträtschule,“ ergab jene für ihre Vertreter gemeinsamen

Die Untersuchung der Werke der „Tifliser Lado Gudisashvili, Ketevan Magalashvili u.a.“ der nationalen Kunst (Miko Pirgosiani, Davit Kakabadze, andererseits den Matrioden für die weitere Entwicklung der georgischen Monumentalmalerei, schafft aber Schule,“ einerseits gewissermaßen mit den Traditionen Neigung zur Verallgemeinerung verbindet die „Tifliser und die nationale Stimmung in den Vordergrund. Diese Verallgemeinerter Typ und darüber hinaus der Zeitgeist Individualismus auf der Grundlage des Konkreten stets ein georgischer Porträts gegeben mit in der Darstellung des sie der modernen realistischen Malerei nähert. Bei den russischen betrachteten sie als ihre Hauptaufgabe, was erfüllten die Wiedergabe des individuell-Charakter-wahrscheinlich skulpturloser ihre unmittelbare Pflicht scheint, darin, dass die armenischen Porträtmaler wichtiger Unterscheidungsmerkmal besteht, wie es Details und in anderen Merkmalen zeigt. Noch ein Bildsprache, in der spezifisch orientalischen Vorliebe für die sich in der Tendenz zur dekorativen Schönheit der Ähnlichkeit mit der orientalischen Kunst bezeichnend, Werke armenischer Meister ist nämlich eine größere genügend effektiv,“ warf und ausdruckslos aus. Für die vielleicht in den Augen armenischer Maler nicht charakteristische zurückhaltende, keine Farbenskala gab für den künstlerischen Geschmack der Georgier aber georgischen Malern wohl fremd und unbegreiflich. Die glänzenden, gleichsam lackierten Bildsprache, war den erreicht wird, die an Brautbarkeit grenzen, neben der Bildnisse, das durch eine Artfolge kleiner Farbflächen beeindruckend und effektiv. Das Kolort der weiblichen

Polen, auf manches Gemeinsame mit der russischen Ähnlichkeit der Tifliser Porträtmalerei mit der von derstamm, T. Matroschvili u.a. wiesen mehrmals auf die B. Isaschvili, G. Tamaschvili, B. Pasternak, O. Man-verwandt ist. Solche Gelehrte, Dichter und Kritiker wie aufweisen, deren Lebensweise mit der Georgiens mehr Ähnlichkeit mit der Porträtmalerei jener Länder, dass die Werke der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts

Von diesem Sachverhalt ausgehend, kann man sagen, worden waren:

die der Gegenwart, nicht der Vergangenheit entnommen Dichter, ihre Ideale vor ihren Augen hatten, lebendige, behaupten, dass die georgischen Romantiker (Maler wie Ideal in der tschad-christlichen Welt suchte, kann man angegriffen war und der europäische Romantismus sein Aristokratismus hier nicht von der bürgerlichen Skepsis, dass im Unterschied zum damaligen Europa der Christentum und des Feudalismus - ihnen kommt noch, Land war - und Aristokratismus ist ja die Einheit des war. Da nun Georgien dieser Zeit ein tschad-christliches von aussen empfing und faktisch unvereinbar geschrieben lange die Feudalordnung bestand, die keine Änderung Jahrhundert dadurch bedingt, dass im Georgien sehr Charakter und der Tradition bis zur Mitte des XIX. Wesen. Freilich war die Bewahrung des lokalen des georgischen Romantismus aristokratisch in ihrem aristokratische Erscheinung, ist doch auch die Literatur, den hohen Wert dieser Malerei als auch für ihre Abgeriffenen angehören - das alles spricht sowohl für professionellen Niveau zeugt, der soziale Stand, dem die gesellschaftliche, was allein schon von einem hohen Vitalismus, die Übereinstimmung aller Gestaltung-Katzeniertheit der Darstellungs - und Expressi-Hauptänder Europas steht. Die eigentümliche von der zeitgenössischen realistischen Kunst der gezeigt, wie eigenartig diese Malerei ist, wie weit sie

Die Erforschung der Werke der „Tifliser Schule,“ hat zunächst u.a.

Kozoxaschvili, die Familie Gegelidze, Giorgi Mais-G, Gonggo, Isaja Dshandshugaschvili, Anton Nakasbaschew, Michail Trotschinskij, Hermann Keiser, Owanjan, Szisichvili, Bagratow, Mikitum Andromikaschvili, Zuchan Baratashvili, Akob können. Das sind: Giorgi und Davit Beshtaschvili, und als Autoren dieser Bildnisse angenommen werden Georgien der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts wirkten

und der lateinamerikanischen hin. Dabei wird die Ähnlichkeit eines Teils dieser Werke, wie z.B. der mexikanischen und kolumbischen Beispiele durch ihre spanische Herkunft erklärt. Jedoch ist diese Ähnlichkeit nicht nur durch die Homogenität feudaler Traditionen, sondern auch dadurch hervorgerufen, dass diese Länder sich an der Peripherie der europäischen Kultur befanden und überall dem Andrang der neuromanischen Malerei eine über eigene Traditionen und Geschmack verfügende Kunst, eine nicht bürgerliche Psyche polnischer Schlachtschütze, spanischer Idalgos, georgischer Adliger und der ihnen allen eigene spezifische Hochmut und ritterliche Stolz widerstanden. Aus denselben Gründen hat die Malerei der "Tifliser Porträtschule" wenig Gemeinsames mit dem russischen städtischen Porträt.

Die stilistische Analyse der Werke der "Tifliser Porträtschule" bestätigte das Vorhandensein eines der wichtigsten Merkmale, das für den georgischen Charakter bezeichnend ist: das Typische und die Allgemeinheit. Dieses Merkmal kommt nicht nur in der Komposition, sondern auch im Äusseren der Dargestellten zum Ausdruck. Man kann ohne Weiteres herausbekommen, was die abgebildeten Menschen vereinigt - Sie alle gehören, wie bereits oben erwähnt, ein und demselben sozialen Stand - dem georgischen Adel - an. Sie vertreten ein - und dieselbe Weltanschauung, sie sind Gleichgesinnte. Sie alle sehnen sich vor allem nach dem "verlorenen Erbe", bewahren

aber die Würde, da sie von der Richtigkeit ihrer Denkweise und der Zweckmässigkeit ihrer früheren Lebensweise fest überzeugt sind. Deshalb ist die Sehnsucht dieser Menschen nicht von national-skeptischer, individualistischer, sondern allgemeiner Beschaffenheit, sie ist voll von religiösem und ständischem Verantwortungsgefühl. - Das sind eben jene Menschen, die am bittersten den Verlust der nationalen Souveränität fühlen mussten, da sie doch in erster Linie für die Zukunft ihres Landes einstanden. Die Maler haben auf eine mystische Art empfunden - und das ist doch durchaus gesetzmässig - dass mit der Abschaffung des georgischen Königreichs auch dieser alte Adel - und Ritterstand gefährdet ist, dass ihm, wenn nicht völlige Vernichtung, so doch wenigstens eine qualitative Ausartung droht. Sie haben es vermocht, ein vollendetes Charakterbild eines Georgiers jener Zeit, ein Bild jener Menschen zu schaffen, die unter der Androhung eines Verschwindenmüssens leben.

Die Gabe, welche die Künstler auf den Altar der Kunst gebracht haben, war einerseits gleichsam ein Grabmal für den uralten georgischen Adel, andererseits aber legte sie den Stein zu der Grundlage jenes neuen Lebens, das, obgleich den Schöpfern nicht ganz bewusst, welcher Art es sein sollte, jedoch zum vollen Glauben und zur Hoffnung darauf berechtigte, dass das georgische Volk nicht dem Untergang geweiht ist, dass es eine Zukunft hat.





Грузинский дворянский портрет, так называемая "Тифлисская портретная школа", принадлежит к тем выдающимся, как с исторической точки зрения, так и по своеобразие и художественной ценности, явлениям истории грузинского искусства, в которых с особой остротой выразился национальный характер народа. Самобытные, своеобразные произведения этой школы совершенно отличаются и от современной им, и от более ранней, либо от поздней европейской и восточной живописей.

На протяжении всей истории грузинского искусства, при формировании того или иного художественного стиля, заметно воздействие различных культур. Известно, что почти во все века Грузии приходилось вести тяжелую борьбу за свою независимость, в особенности это относится к первой половине XIX столетия. Такое положение было обусловлено, с одной стороны, географическим расположением страны, лежащей на рубеже двух культурных миров - Востока и Запада, - с другой же, обычной, естественной для малых стран судьбой, привлекающих многих своим богатством, красотой и другими особенностями. Во второй половине XVIII и первой половине XIX веков восточно-исламское и западно-европейское влияния отчетливо видны как в грузинском быту, так и в искусстве. Грузинских деятелей характеризовали западная и восточная ориентации (Иракий II и Соломон II, Георгий XII и царевич Александр, Гарсеван Чавчавадзе и Соломон Лионидзе), имелись и "западные" и "восточные" поэты (Давид Гурамишвили и Бесики, (Бесарион Габашвили), Николоз Бараташвили и Александр Чавчавадзе, Вахтанг Вахтангович Орбелиани и Григол Орбелиани). Многоликой, исполненной противоречий была и столица Грузии, которая как раз с того же периода вновь стала политическим,

культурным и экономическим центром Кавказа. Пестро было население Тбилиси, особенно многонационального в то время, когда сюда хлынуло множество людей разного происхождения, несших и пропагандирующих собственную культуру, свои обычаи. Поэтому, вовсе не удивительно, что в пору возникновения "Тифлиской портретной школы" и формирования ее изобразительной системы учитывались, а порой сосуществовали и сочетались различные художественные традиции, бытовавшие в Грузии того времени.

Среди предпосылок "Тифлиской портретной школы", в первую очередь, следует отметить собственно грузинское начало - "светский" ктиторский портрет, имевший многовековую традицию в средневековой монументальной живописи Грузии, что в эпоху формирования школы являлось одним из ведущих компонентов. Вторым, так же чрезвычайно важным фактором была хорошо известная в ту эпоху традиция иранской живописи. Для выработки стилистических признаков школы, безусловно, значима и роль европеизирующего грузинского парадного портрета второй половины XVIII века.

Созданные во второй половине XVIII и в начале XIX веков первые образцы грузинского станкового портрета, в основном, идут в русле европейской живописи. Портреты представляют тех непосредственных потомков Иракия II и Георгия XII, которые проживали в России, в изгнании, а также представителей определенного круга грузинского дворянства, состоящих на государственной службе. Все эти произведения выполнены различными художниками, несколько отличительно, в соответствии с уровнем мастерства каждого из них, но с учетом стилистической характеристики европейского парадного портрета.

Вслед за созданием этих портретов в грузинской живописи появляются совершенно самобытные, нового толкования произведения, которые условно причисляются к "Тифлисской портретной школе" и возникновение которых может быть обусловлено целым рядом причин. Главнейшей из них следует считать радикальные изменения в жизни страны, вызванные изданным российским императором Александром I манифестом 1801 года о присоединении Восточной Грузии к Российскому государству, которые в основном выразились в утрате грузинским народом политической независимости, путем насаждения российского общественного уклада и натиска русско-европейской культуры, что в свою очередь вызвало изменения в образе жизни, и в психологии Грузии. Недовольство новым политическим режимом некоторая часть грузинского общества выразила рядом заговоров, увенчавшимся известным заговором 1832 года. (т.н. "казармоба", т.е. "заключение в казарму"). Естественно, что в таких условиях определенная часть грузинских деятелей искусства вполне сознательно (царевны Мариам, Кетеван, Текля, Александр и Вахтанг Вахтангович Орбелиани, Николоз Бараташвили, Григол Орбелиани, Соломон Додашвили, Кикнадзе и др.), а порой же и не до конца осознанно, пыталась, впитывая новое, спасти национальную культуру, сохранить и приумножить ее самобытные черты. И, в самом деле, в первое же десятилетие XIX века в литературе и искусстве появились те новые признаки и тенденции, которые вскоре, уже к середине XIX столетия полностью сформировались и демонстрировали почти синхронно протекающие картины эволюции. Характерное для грузинской литературы того периода положение, последовательная замена трех типов ее эволюции (грузинский классицизм, грузинский романтизм и реализм) почти полностью совпадают с этапами развития грузинской живописи нового времени. Полотно времени формирования "Тифлисской портретной школы" созданы в тот отрезок времени, когда в грузинской литературе господствовало классицистическое направление. Эти немно-

численные произведения в целом характеризуются теми же признаками, что и грузинские парадные портреты второй половины XVIII века, хотя в них заметны и поиски нового, попытки выработать новую художественную систему, отчетливо выступают черты, предвещающие формирование школы. Зрелые же образцы "Тифлисской портретной школы" представляются показателями романтического направления в грузинской живописи, так как в них находим все признаки искусства романтизма. После того, как эта школа прекратила существование, в 60-70-ые годы XIX века, ее сменяет также, как это имело место в грузинской литературе, новое, реалистическое направление.

В то же время повсеместно, "первая половина XIX столетия, следующая за крушением надежд эпохи Просвещения и Великой буржуазной революции во Франции, была эпохой мировой скорби и бесконечных исканий, и чувствительные люди вместе с воздухом вдыхали идеи и образы романтизма. Целое поколение несло на черном коне и старалось вырваться за пределы судеб. Поэтому не удивительно, что между англичанином Байроном, французом Шатобрианом, немцем Новалисом, русским Лермонтовым, поляком Мицкевичем и нашим Бараташвили имеется некое таинственное, трудно выразимое словами родство" (Г. Кикодзе).

Таким образом, в Грузии в первой половине XIX века, тяжелое, безрадостное существование, наверное, должно было вызвать щемящее настроение сомнения, неверия в будущее, безнадежности. Совершенно естественно, что такой духовный настрой стимулировал и породил романтическое течение в грузинском искусстве. Подобно грузинской романтической поэзии XIX века и живопись следует по диктуемому временем пути, выдвигает личности на первый план, обостренный индивидуализм, сознание аристократичности, общее скорбное настроение.

"Тифлисская портретная школа" вполне сформировалась к 20-30-ым годам XVIII века и просуществовала до 60-70-х годов XIX столетия. На сегодняшний день в Грузии сохранилось до

200 произведений этой школы. В пределах отмеченной единством стилистических признаков школы распознается наличие обладающих различным почерком и природой художников, что дает возможность подразделить эти портреты на целый ряд отдельных групп.

Зародившаяся во дворцах грузинских царей, портретная живопись, безусловно, является результатом грузинской действительности, однако в нее могли внести свою лепту и люди другого рода-племени. Анализом зрелых работ школы выделены два основных течения: с одной стороны, многочисленные портреты, исполненные грузинскими мастерами, а с другой, малочисленная группа произведений нескольких художников армян. Сравнение обеих групп выявляет удивительную устойчивость традиций и грузинского, и армянского искусства, равно как и заслуживающее внимания различие между представителями столь близких друг к другу народов. Причем это различие выступает как в форме, так и в образности, т.е. коренится в мировоззрении, в подходе.

Художник – армянин в своих работах придает линии иной характер и функцию. Описывающая пятно (в основном темное) фигуры, распадаясь на отрезки различной ширины и длины, ломаная линия обрамлена чуть высветленной против основного цвета полосой фона, что способствует более резкому противопоставлению фона и силуэта фигур. Силуэты фигур, переданных на ровно – однородном фоне четко выделяющимся пятном, лишь чуть-чуть моделированным внутри контура, что не нарушает общей плоскостности (это относится, главным образом, к мужским портретам), настолько контрастны фону, что кажутся порой апплицированными и читаются с чрезвычайной четкостью.

У мастеров – грузин взаимосвязь фона и фигуры не столь напряженная. Здесь не имеется характерных для армянских образцов резких границ, взаимно противопоставления фона и фигуры, линия мягче, ее течение более свободно. Вдоль обходящего тела контура фон затенен, и

фигуры, поэтому, незаметно вырастают из фона – фигура и фон здесь художественно соприродны.

В пределах характерного для "Тифлисской портретной школы" принципа, свойственной ей общей сдержанности, некоторые мастера – армяне не только не скрывают, а наоборот, с полной силой выявляют присущий армянскому искусству в целом артистический темперамент, динамизм и экспрессивность. В отличие от лишенных второстепенных деталей, строго решенных мужских портретов, где выразительность достигается характерностью ломаных линий и противопоставлением четких цветовых пятен, в женских портретах контур, создаваемый единой, нерасчлененной линией, более прост. Тщательно, с ювелирной четкостью воспроизведенные детали рождают ощущение изобилия, они как бы необходимы для целого и до некоторой степени самодостаточны.

В работах живописцев-грузин почти для всех изображений общи подчеркнута большие, миндалевидные, глубокие и печальные глаза, правильные черты лица, удлинённый нос с легкой горбинкой. Это типичные грузинские лица, со сдержанно выявленными конкретными чертами. Детали костюмов, украшений, знаки отличия и т.и. здесь воспринимаются как необходимые для характеристики изображенных лиц, скромные, продуманные, подчиненные целому акценты.

По сравнению с характерным для армянских портретов твердо, ясно и четко написанными фигурами, фигуры, изображенные художниками грузинами, в особенности женские, легче, воздушнее, относительно более плоскостны, они дематериализованы и невесомы. Сдержанный же колорит построенный на сочетании теплых, глубоких, мерцающих тонов различной силы, способствует выявлению рисунка этих утонченных фигур. Цветная гамма мужских портретов кисти мастеров-армян, построенная на сочетании интенсивных пятен, более резка, хотя впечатляющая и эффектна. Колорит женских портретов, полученный последовательностью смелых цветовых пятен, доходящих до грани пестроты вместе с блестящей, как-бы лаковой поверхностью

картины, быть может был чужд и непонятен художникам-грузинам. Напротив, в глазах армянских живописцев характерная для художественного вкуса грузин сдержанная, тонкая цветная гамма, пожалуй, выглядела недостаточно эффектной, вялой и невыразительной. В то же время, у художников-армян в большей степени выявлена близость с восточным искусством, проявляющаяся в родственном Востоку тяготении к декоративной красоте картинной плоскости, чисто восточной любви к деталям, и в других признаках. Еще одной важной отличительной чертой представляется и то, что портретисты-армяне, вероятно, более точно выполняли свою прямую обязанность - воспроизведение индивидуально-характерного для них является особенно важной задачей, что сближает их с современной реалистической живописью. В грузинских же портретах, на основании конкретного, при изображении индивидуума всегда выступает обобщенный тип, и, вместе с этим, характер эпохи и национальный настрой. Эта тенденция к обобщенности связывает "Тифлисскую школу" с одной стороны, до некоторой степени с традициями грузинской монументальной живописи, с другой же, подготавливает почву для дальнейшего развития национального искусства (Нико Пиросманишвили, Давид Какабадзе, Ладо Гудиашвили, Кетеван Магалашвили и др.).

Изучением "Тифлисской портретной школы" выявлены те общие мировоззренческие подходы и устремления, которые привели к созданию общих этому искусству изобразительного принципа и самостоятельной художественно-стилистической системы, благодаря чему стало возможным объединение многих, обладающих собственным почерком, художников, это и указывает на наличие единой школы. Выяснилось, что портреты в основном не подписаны, а авторы их неизвестны, что так же говорит о жизнеспособности идущей от древнегрузинского искусства традиции. Следует отметить, что данному правилу подчиняются не только местные художники, но и принадлежащие к "Тифлисской школе" живописцы иной национальности. К счастью, по архивным источ-

никам, по материалам прессы того времени и т.д. известны фамилии многих художников, которые работали в Грузии в первой половине XIX века и могут быть авторами данных портретов: Георгий и Давид Бежиашвили, Андроникашвили, Сулхан Германозович Бараташвили, Акоп Овиатаян, Цицишвили, Бастанов, Микиртум Наказбашев, Магаладзе, Михаил Трещинский, Герман Рейш, Л.Ленге, Исаяя Джанджугашвили, Антон Кецоашвили, семейство Гегелидзе, Григол Майсурадзе и другие неизвестные художники.

Исследование произведений "Тифлисской портретной школы" показало до какой степени самобытна эта живопись, насколько далека от современного ей реалистического искусства основных европейских стран. Своеобразные утонченность и рафинированность изобразительных и выразительных средств, гармоничность всех изобразительных компонентов, характеризующие лучшие образцы этой школы, что само по себе свидетельствует об их профессиональном уровне, и социальный круг, к которому принадлежат изображенные модели, говорят о высоких достоинствах этой живописи и об ее сущностной аристократичности так же как и грузинская романтическая литература. Конечно, сохранение основы местного характера и традиций вплоть до середины XIX века было обусловлено тем, что в Грузии очень долго просуществовал органичный для нее, не подвергшийся влиянию извне и фактически неизменный феодальный строй. Так как Грузия этого периода была феодально-христианской страной, а аристократизм и есть единство христианства и феодализма и, к тому же, в отличие от тогдашней Европы, аристократизм здесь не был затронут буржуазным скепсисом, европейский же романтизм искал свой идеал в феодально-христианском мире, то можно сказать, что грузинские романтики (художники и поэты) имели свой идеал перед глазами, живой все еще принадлежащий настоящему, а не прошлому.

Исходя из вышесказанного, произведения половины XIX века имеют больше общего с портретной живописью тех стран, жизнь которых

сходна с грузинской. Ученые, поэты, критики и т.д. (П.Иашвили, Л.Тананаева, Б.Пастернак, О.Мандельштам, Т.Нагрошвили и др.) не раз отмечали сходство с портретной живописью Польши, много общего с Венгрией, Чехией, Латинской Америкой (причем некоторое родство части из них, например мексиканские и колумбийские образцы, объясняется их испанским происхождением). Это сходство вызвано не только однородностью феодальных традиций, но и тем, что все эти страны располагались на периферии европейской культуры и повсюду натиску новоевропейской живописи противостояло обладающее собственными традициями и вкусами искусство, небуржуазная психика польских шляхтичей, испанских идалго и грузинских дворян, свойственные им специфическая горделивость и рыцарская гордость. И по этой же причине живопись "Тифлисской школы" имеет мало общего с русским городским портретом. Стилистический анализ портретов еще раз продемонстрировал один из основных, свойственных для грузинского характера черт: типичность, обобщенность и всеобщность. Этот признак проявляется не только в построении, но и во внешнем облике портретируемых. Не трудно понять, что именно объединяет изображенных на портретах людей. Все они, как сказано, принадлежат в основном к одному социальному кругу - грузинскому дворянству. У них общее

мировоззренческое кредо, они - единомышленники. Все они, в первую очередь, тоскуют об "утраченном наследии", но при этом исполнены чувством собственного достоинства и постоянства, как кажется, уверены в правильности своего образа мысли и в целесообразности прежнего жизненного уклада. Поэтому овладевшая этими людьми печаль не национально-скептически и индивидуалистична, а всеобща, исполнена сознанием религиозной и сословной ответственности. Это именно те люди, которые более всех должны были ощущать горечь потери национальной самостоятельности, так как они ведь и отвечали, в первую очередь, за будущее своей страны. Художники как-бы мистически ощутили (и это, вероятно, закономерно), что с упразднением грузинского царства в опасности оказалось и древнее рыцарское сословие, что ему угрожает если не полное уничтожение, то, по меньшей мере, качественное перерождение. Они сумели создать законченный, заверченный образ грузин того времени, образ людей, живущих под угрозой исчезновения. Дар принесенный грузинскими художниками на алтарь искусства был, с одной стороны, как-бы надгробием древнейшей грузинской аристократии, с другой же, он закладывал ту основу, исходя из которой должен был продолжить жизненный путь грузинский народ - правда, в неизвестном самим творцом качестве, но с верой и упованием, с надеждой на будущее.



რეპროდუქციები

REPRODUCTIONS

REPRODUKTIONEN

РЕПРОДУКЦИИ

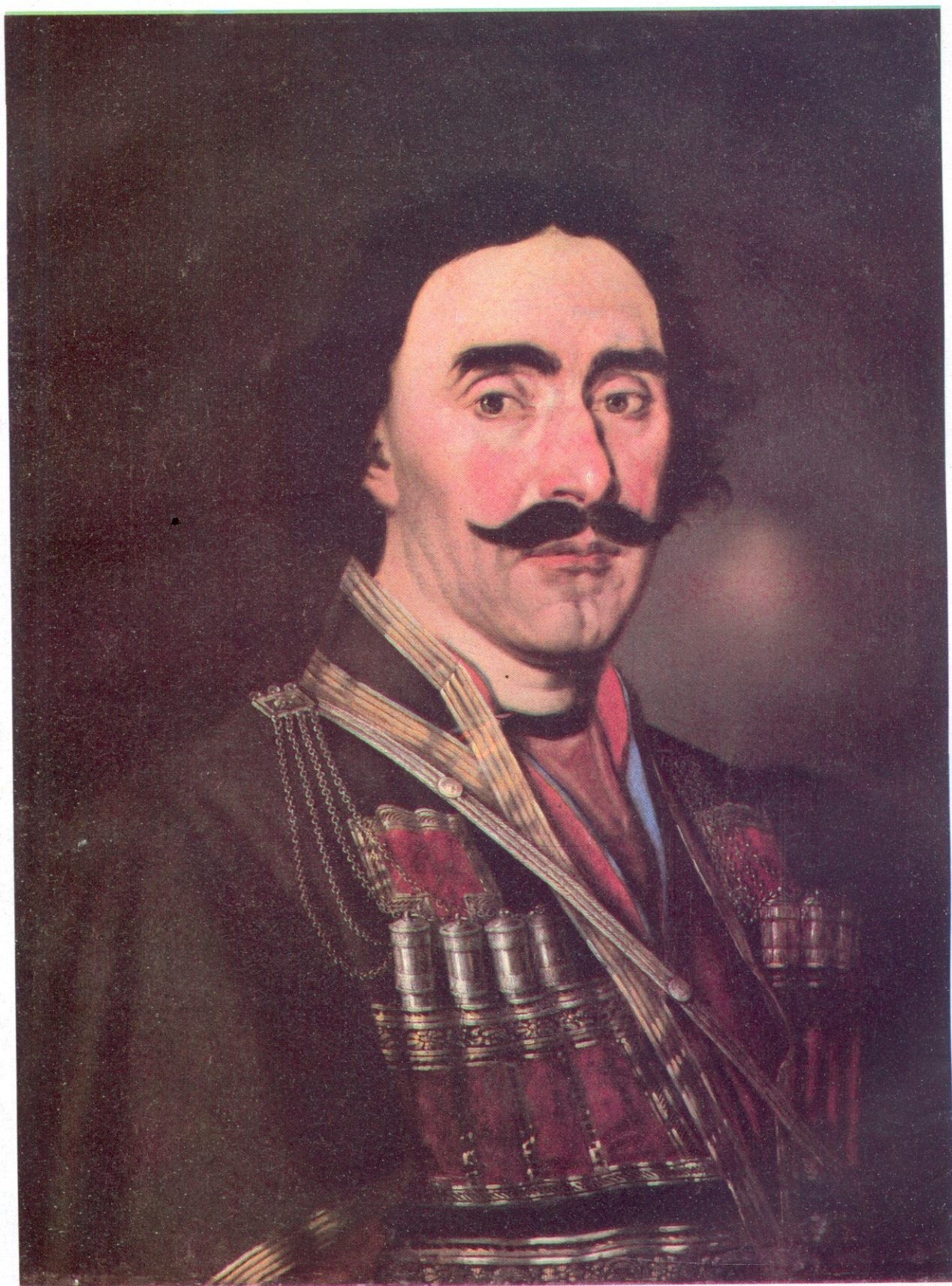


1. შვეტცი II



2. ომონტაგოს II





4. სოლომონ I



5. დანეჰან დედოფალი



6. თაველი პანსეპანე ჭავჭავაძე



7. კახტაგზ ბატონიშვილი



8. იოსებ ბატონიშვილი



9. ბაგრატ ბატონიშვილი



10. ანია ღვინჯაძე



II. შანსაოზ ბატონიშვილი



12. უცეცხვი ბატონიშვილი



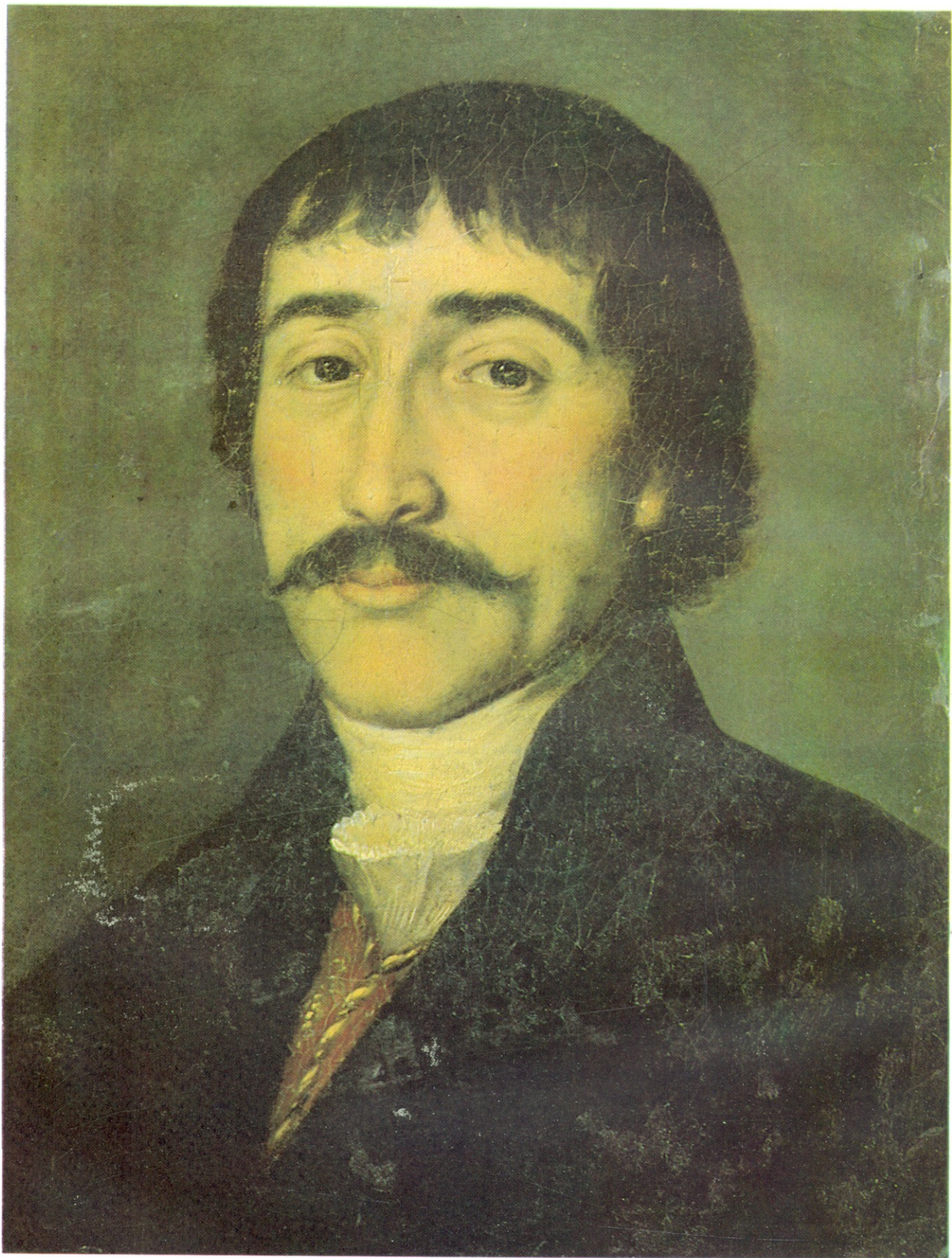
13. პანტაფი ბატონიშვილი



14. პიეტრო ივანეს ძე კრეტიცხელი



15. თავადი იანე ვალავანისძე



16. თაველი ქლიზნა, ვალახანლოვსკოი.



თბ. ებსტანტე ლიბიჭვილის ძე ა.
მ. სტეფანოვი.

17. თავადი პანტაფი ლიბიჭვილის ძე ა. სტეფანოვი-ორბელიანი



18. თეგობა ბატონიშვილი



19. თაყვანი ღვთისმშობლის კუთვნილება



20. ანსერე პეტრელ ყანაგორეაშვილი



21. თაველი ალექსანდრე ჩხეიძის პორტრეტი



22. თაველი პეტრე ჩოლოყაშვილი



23. აწნაური მელიქვარ იონეჲ ყოღანაჲვილი



24. აწნაური იხანე ლოლასჲ



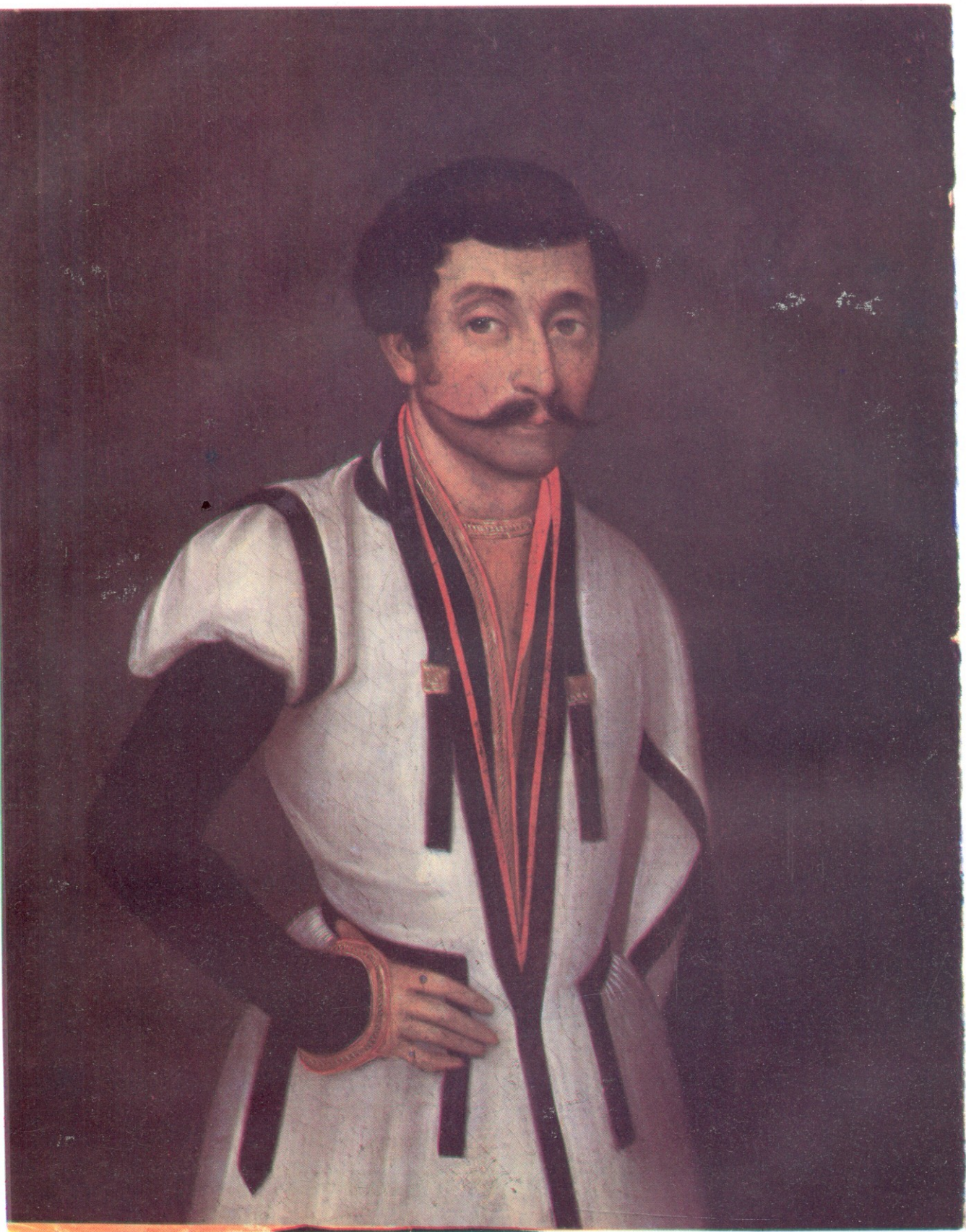
25. ნობე, თორგობე ქნის პრინციპის ანულო



26. თავადი გიორგი ლეიბერის ძე თარხნოშვილი



27. თავალი ლიპიტრი ზაქარიას ძე თარხნოშვილი



28. თავადი ივანე პაატას ძე ჯანდიერი



29. თაყაიდის ასული სალემა ანდრონიკაშვილი



30. თახალე პუგოელო



31. თაყვალის ასული სალომე ორბელიანი



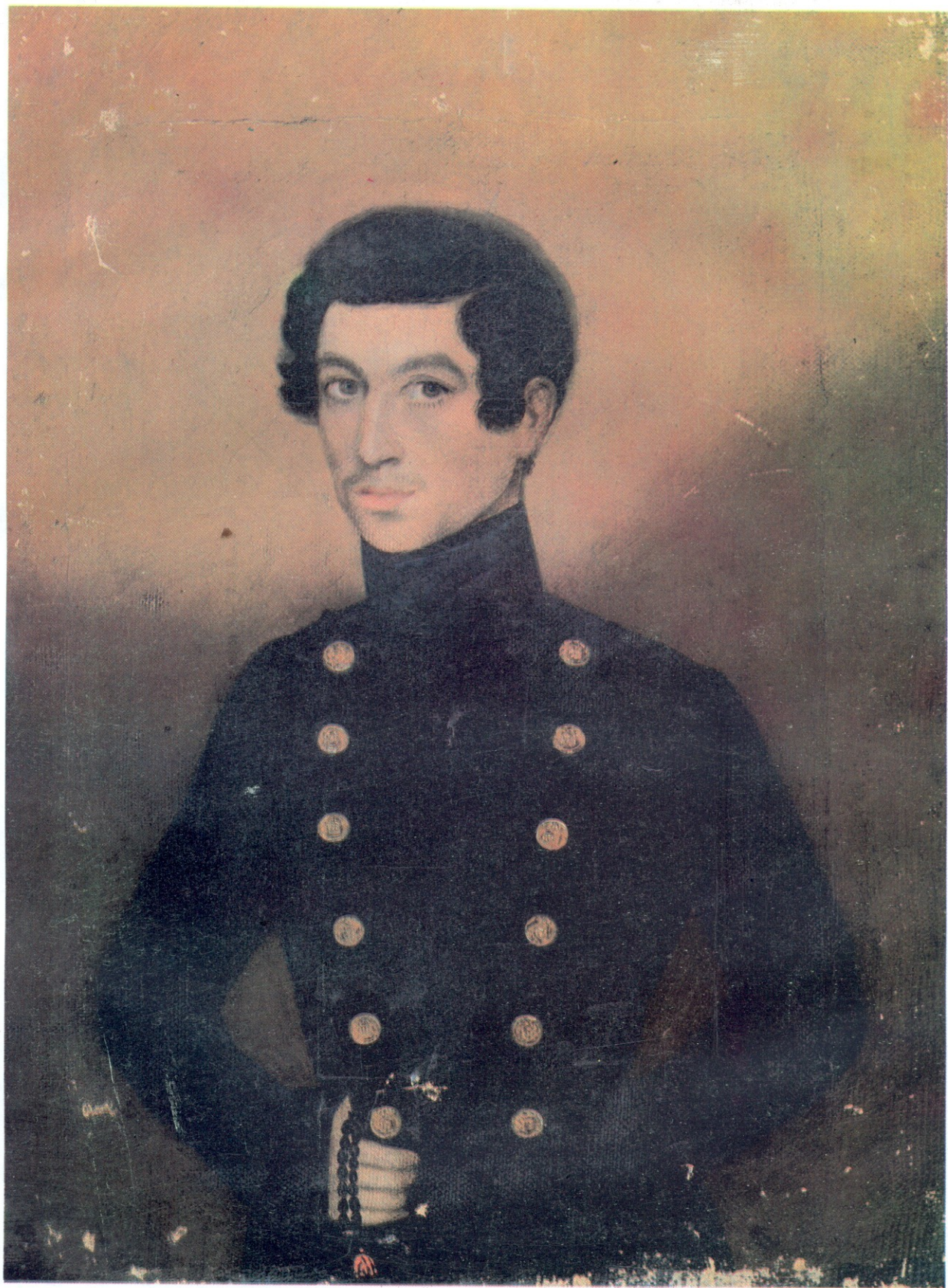
32. უცნობი ახალგაზრდა მამაკაცი



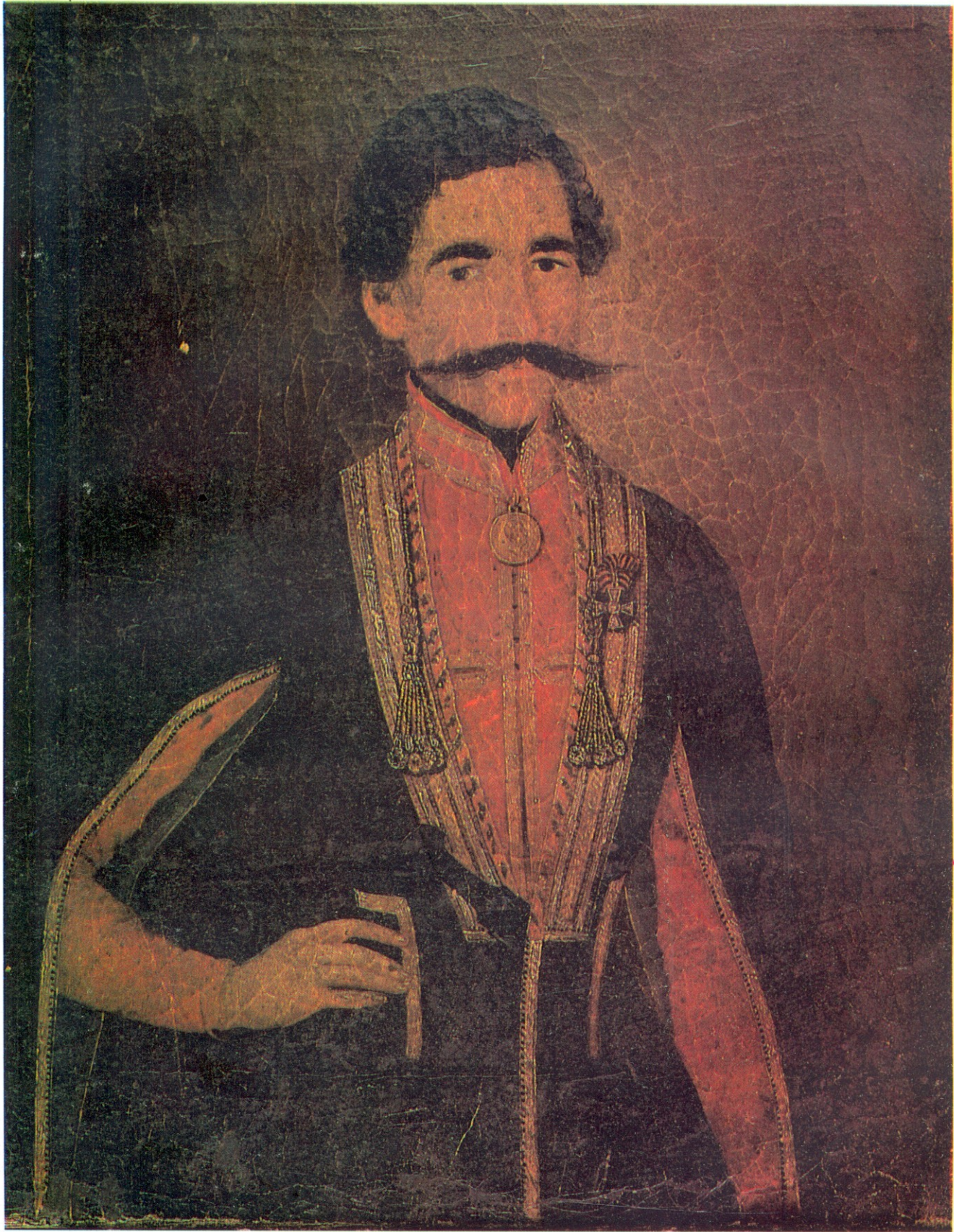
3. შენიუი ანაღბაზრღა მამაკაცი



34. თაყაიდის ასული თაყარ ვულუკიძე

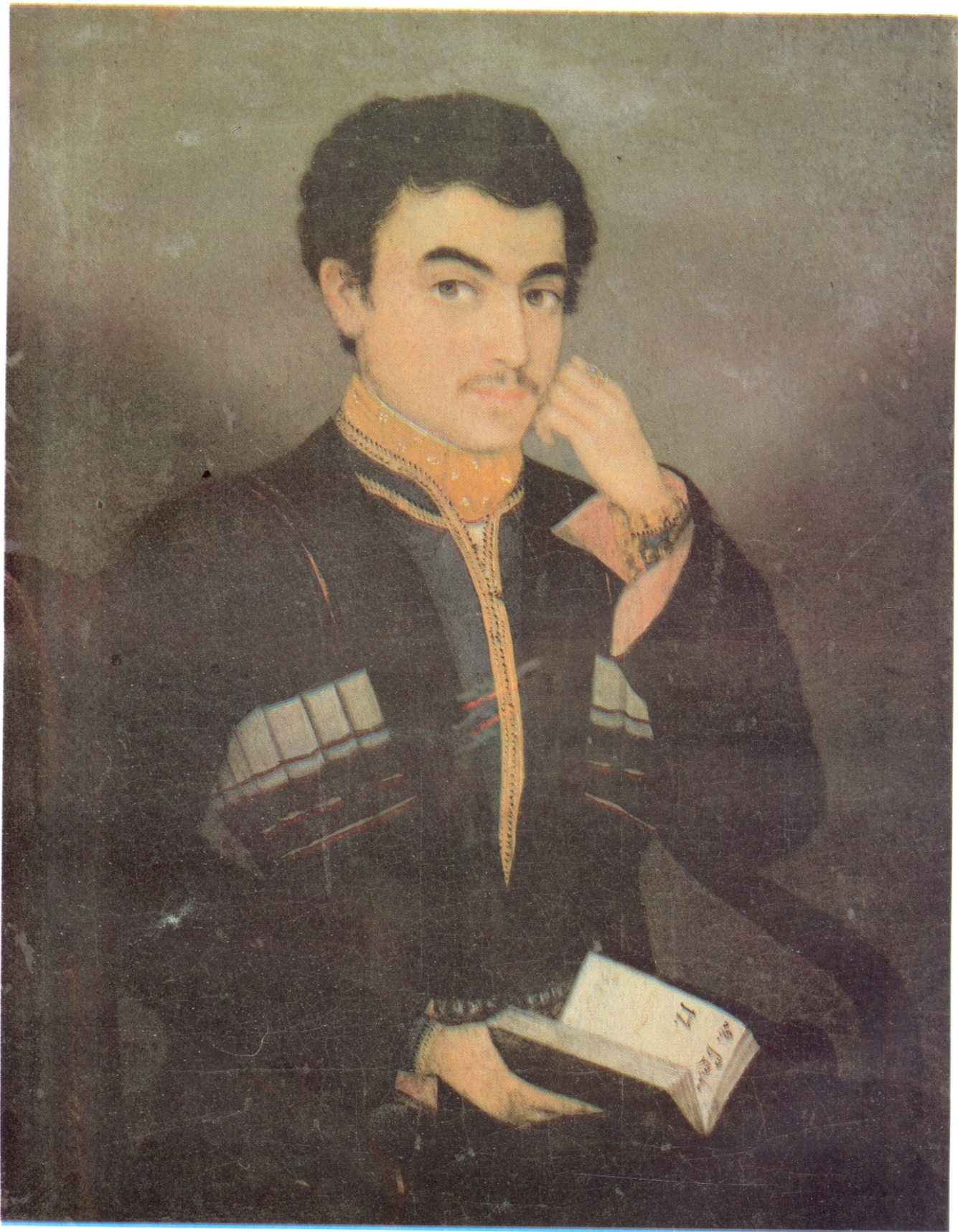


35. თავადი პირვაი ავლეს ამ ჯავახიშვილი





37. უცნობი ჩახვი შინული ანდოლმისი



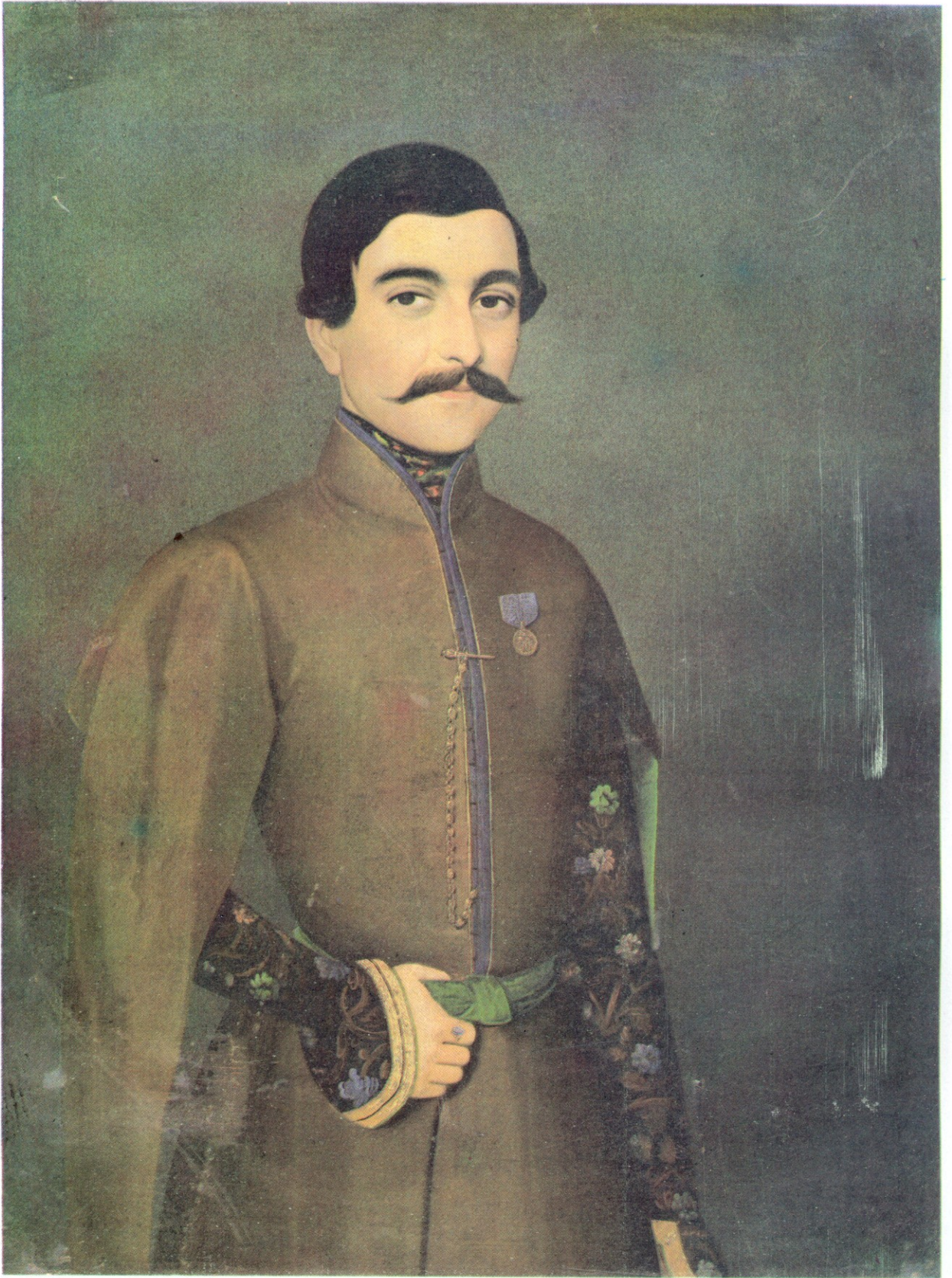
38. 266080 99873020





40. უცნობი პანელიუსაჲ





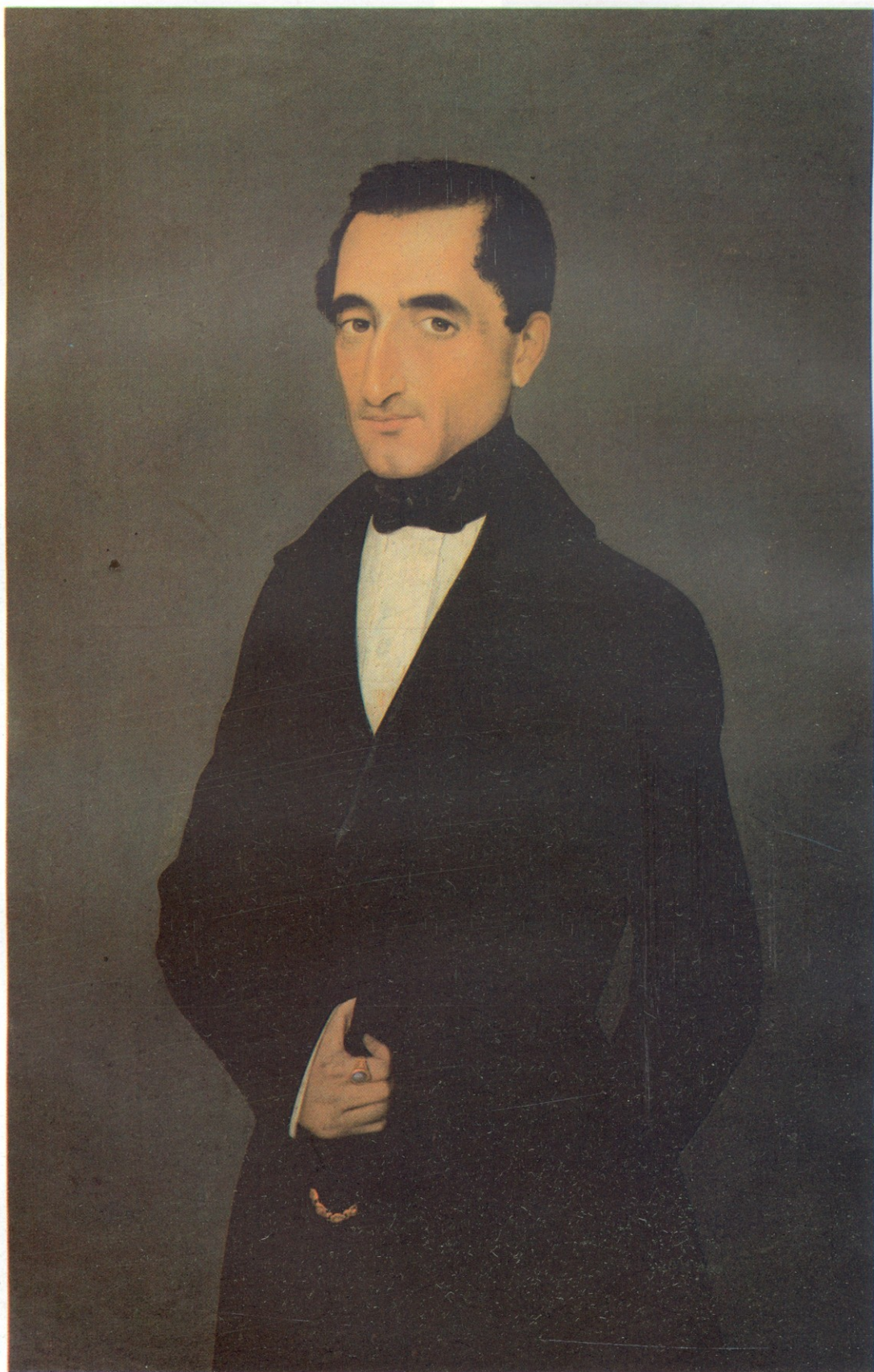
42. სტეფანე ბონობონისკი



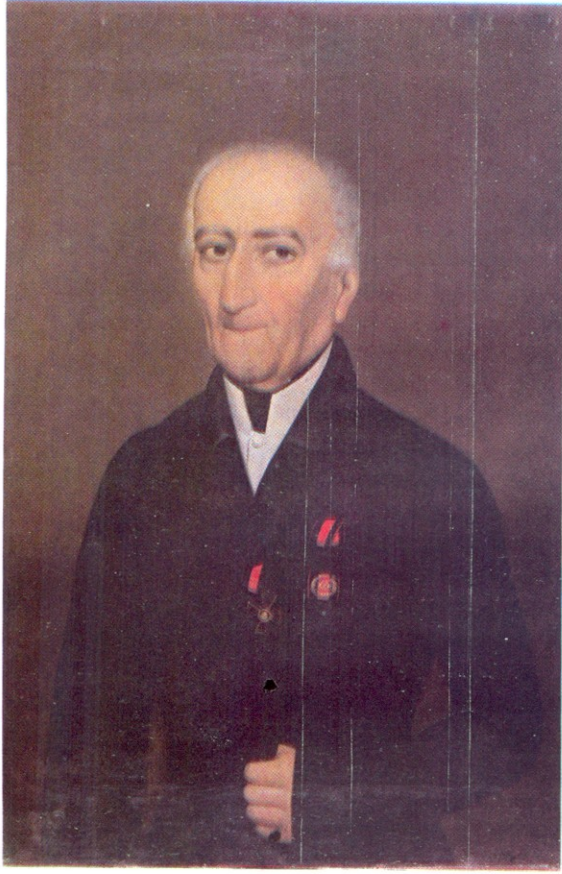
43. უბერეო ახალგაზრდა ქალი



44. თაველი მელიქიძის პორტრეტი



45. მასალი პეტიქიძე



46. ანდრეი სტეფანევიჩი პიანინი



47. უილიამი სანჯელო პირი



48. უცნობი პანდოლესაჲ





50. შტეტინი მასკარადი



51. აგნაურს მირზავეზილის მუხლი



52. უცნობი მანდილოსანი



53. თაყაიშვილის ასული ნინო გიგინეიშვილი



54. 6060, თაველ ღაბოი ჯაგანოვიძის ახულო



55. გენერალი იოსელ ჩაჩავაძე



56. ოზიგერი ბიურგი საზონაშვილი



57. ოზობერი ალექსანდრე ჩილენსვილი



58. ანბისეატის ღჳკანოზი ღიჳიტრი ალჳესი-მესიჳჳილი



59. ოზიგერი ო. გვუთახვილი



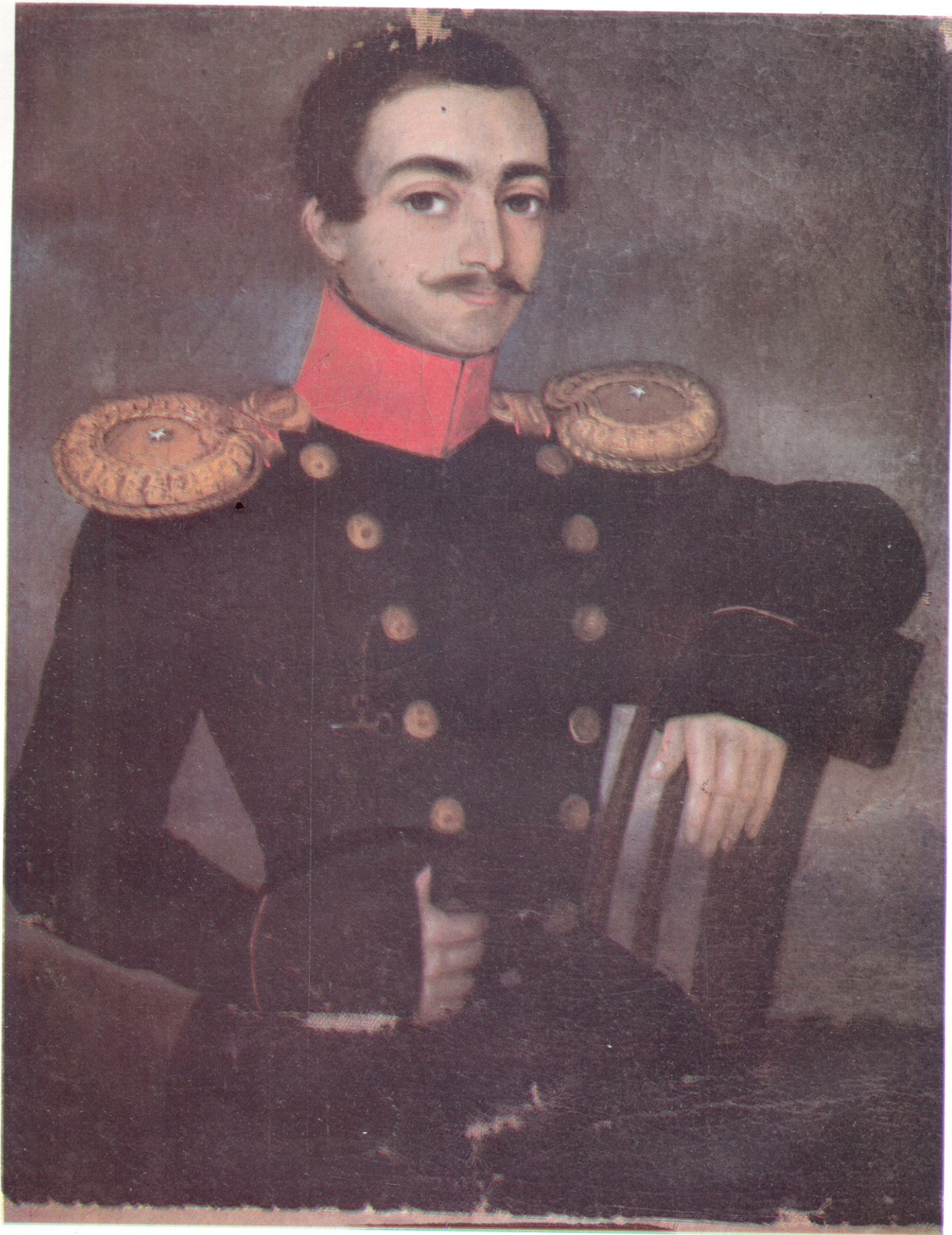
60. გენერალი ალექსანდრე სუვოროვი



61. შვენიძე სპეხუაძის პორტრეტი



62. გენერალი გურამი პერესთიასვი



63. ԼՅՅՕԳՆԸՐՈ ՔՏՏՔՏՏՏՏԺԺ





65. 3. 303063dJ



66. 3. 303063dJ



67. თაველი ღაზთი ლეკავის ძე ღაღავიძე



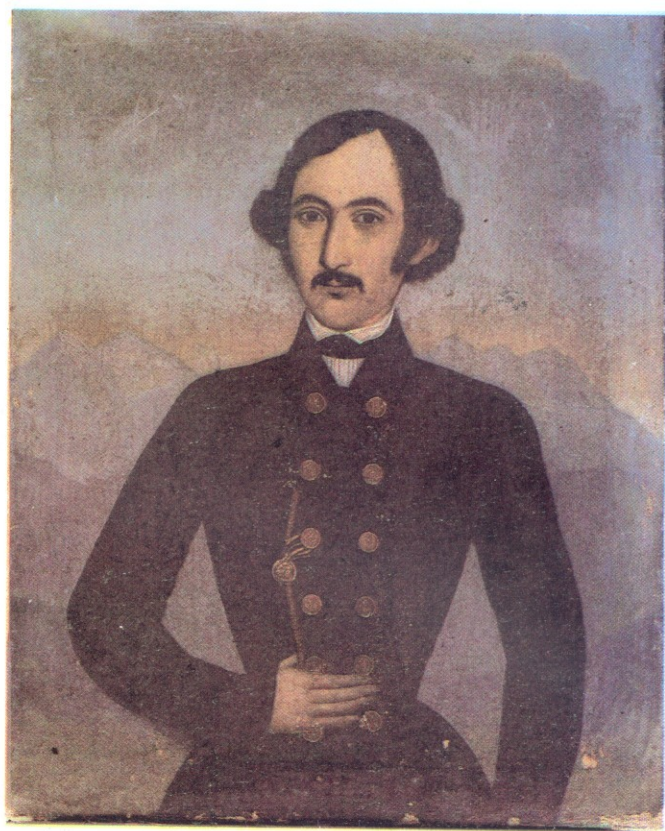
68. თავადის ასული ეკატერინე ჯავახიშვილი

69. თავადი იოსებ ჯავახიშვილი

70. გენერალი ბაგრატონო



71. უცნობი მანდილოსანი



72. ანა ზოლადიშვილი

73. იოსებ ბიბილა ზოლადიშვილი



74. ნინო, თავად პალატი ანდრონიკაშვილის ასული



75. თავადი ალექსანდრე მუხრან-ბატონი.



76. ԵՐԶՈՐԻ ՕՅԵՏԵՐՅԱՆ





78. ასაბურ ჯალიბაიანი

79. გენერალი გულუბანი

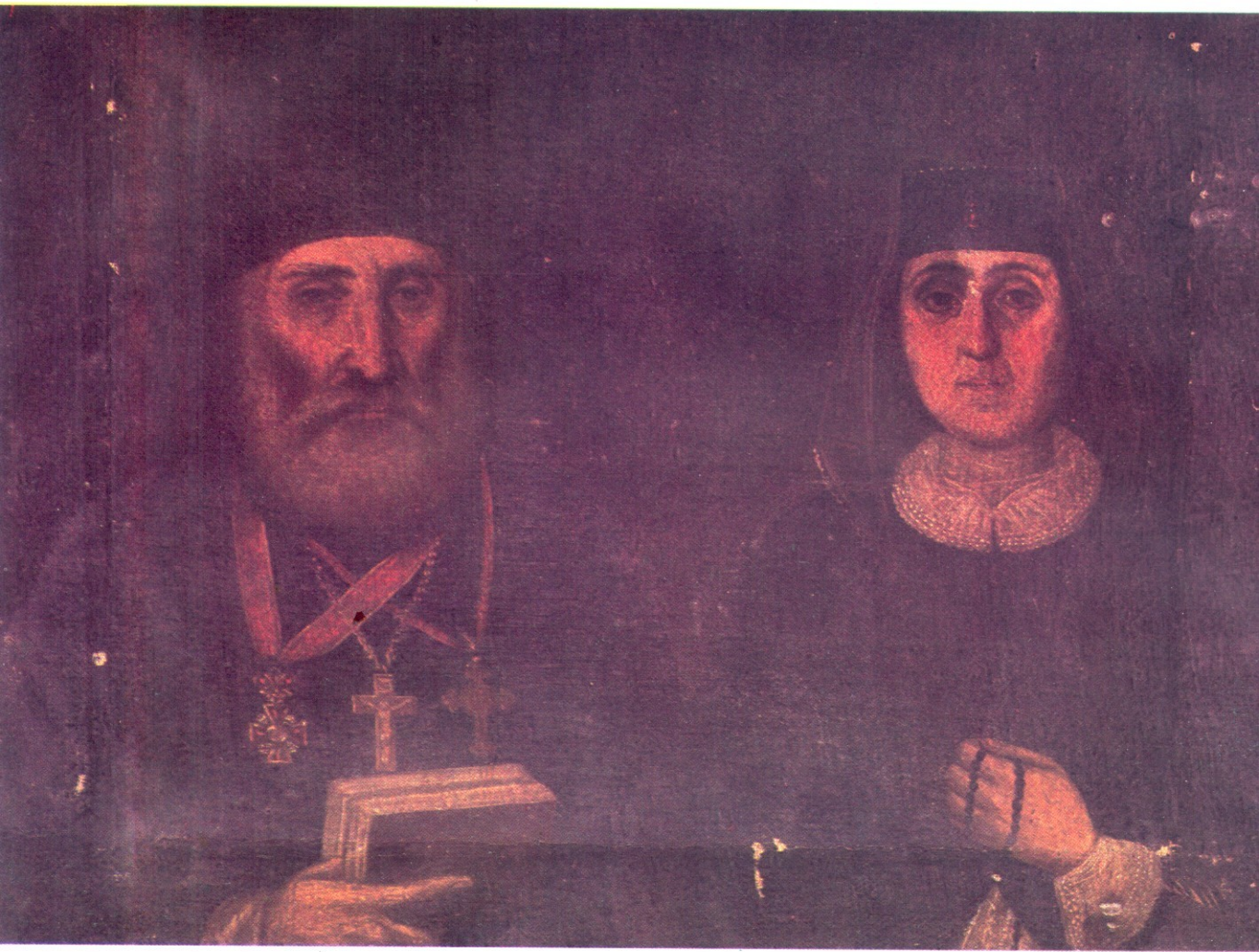


80. გენერალი ბაქრაძე



81. თავადი ივანე კონსტანტინეს ძე მუსრან-ბატოვი





83. ივანე პეტრე ძე ივანოძე და მისი მეუღლე ანდრეასი

ივანე ნიკოლოზ მდომარის ძე მუხრან-გატონის ოჯახი



84. ბებია და უპილოშვილი :



85. თავადი ზურაბ აგრეთელი და მისი პატივშილი გრიგოლი



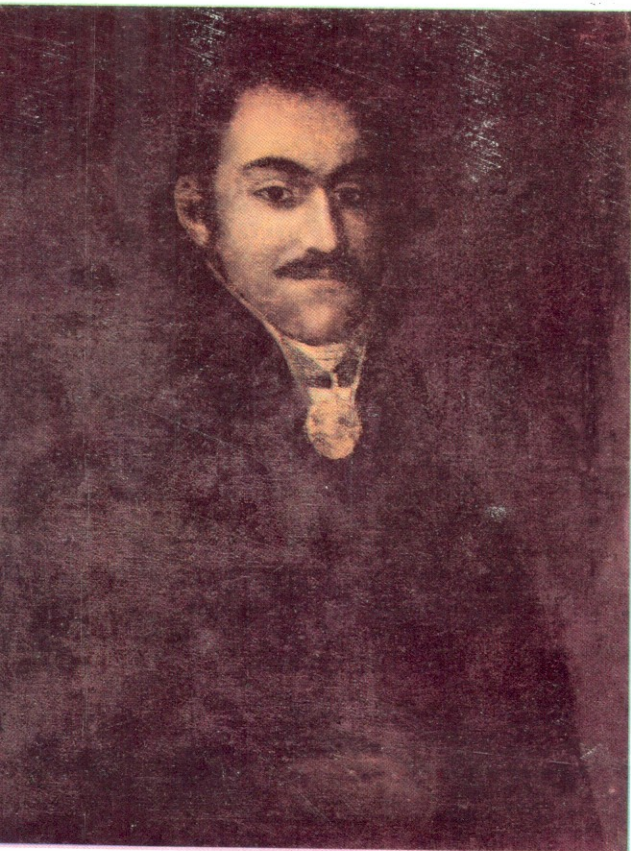
86. თავალი გიგოჭვილი



87. თბილისელი პრეპარატი



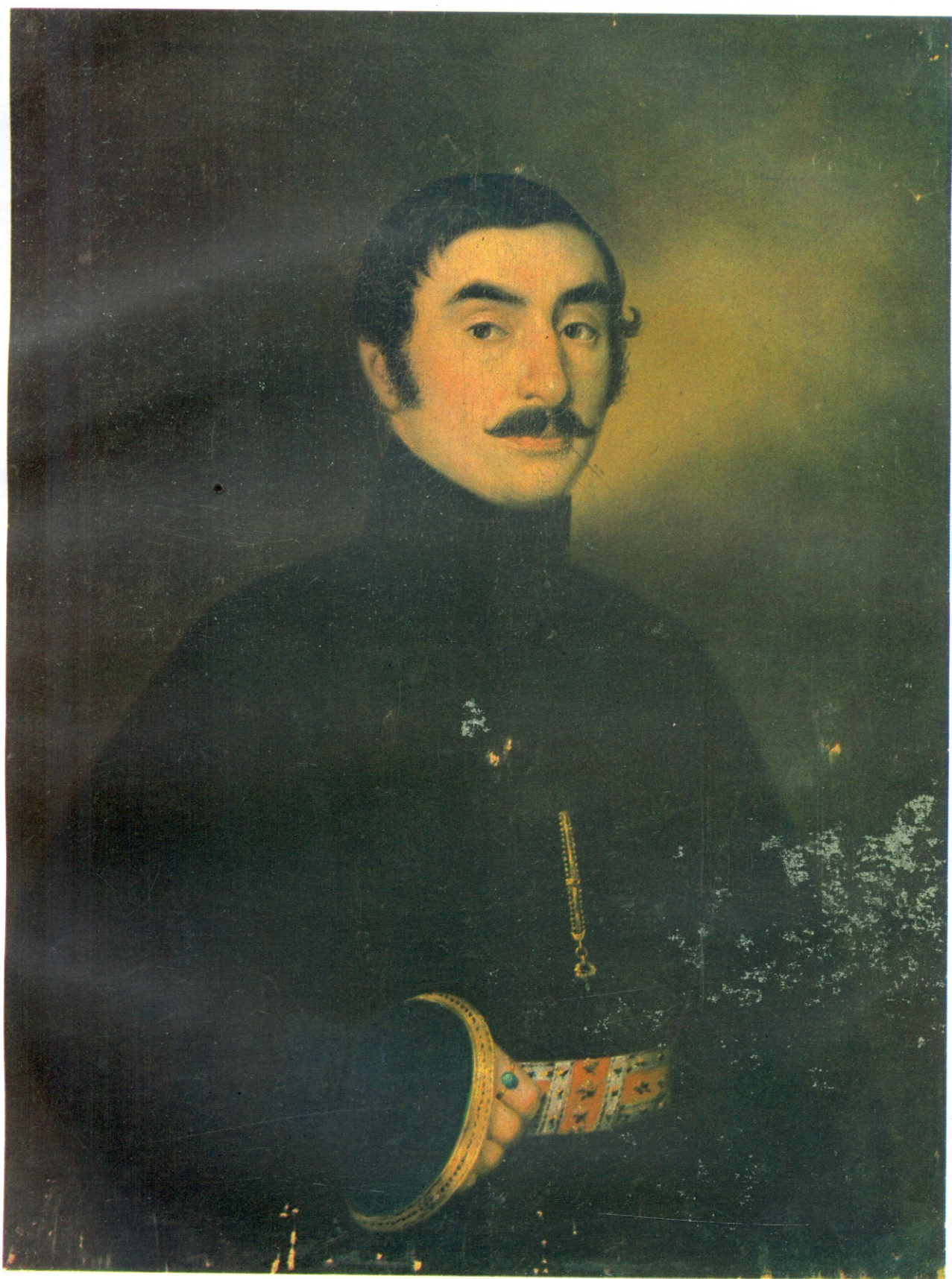
88. 1830-1840-იან წლებში საქართველოს მხარეთმცოდნეო ინსტიტუტის მუზეუმის კოლექციის ნაწილი



89. თბილისელი მოკლამე

90. თავადი ალექსანდრე გაბრატის ძე
გაბრათიანი

91. პიჩხილ გორგის ძე სარაჯიშვილი



92. თბილისელი პრეპლავაძე



93. უცნობი მამაკაცი

94. თავადი ბიორგი კონსტანტინეს ძე
მუსრან-ბატონი



95. უცნობი მამლიუხა

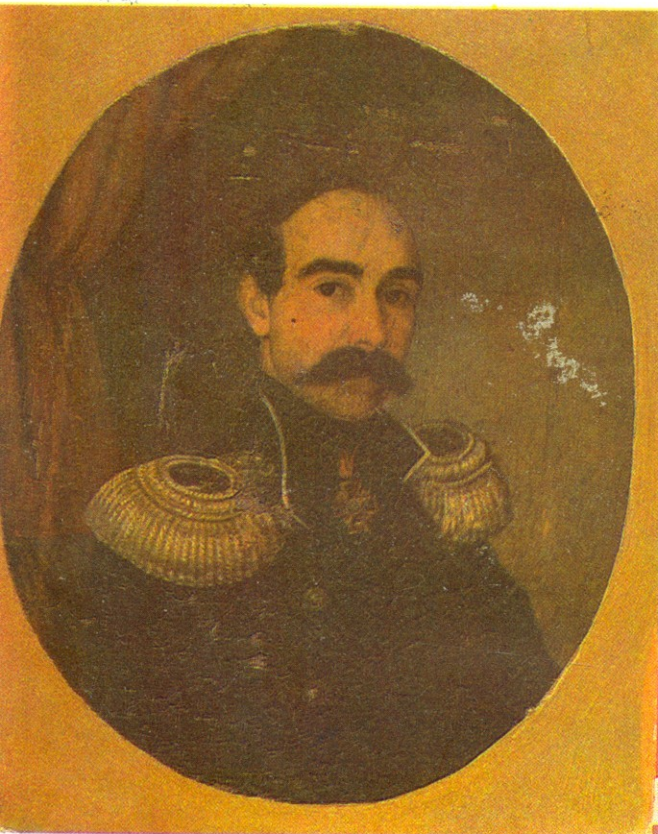


96. თავადი მსტატა ღაპითის ქე ციციშვილი



97. თავალი ღვთისმეტყველებს კმ ციციშვილი

98. ქართველი თავალი



99. უცნობი სახელმწიფო პირი



რეპროდუქციების სია

1. მემკლემ II. XVIII-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 70X56.
2. თეიმურაზ II. XVIII-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 70X58.
3. გიორგი XII. XVIII-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 49X60.
4. სოლომონ I. XVIII-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 70X53.
5. ღარეჯან დედოფალი. XVIII-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 68X60.
6. თავადი გარსევან ჭავჭავაძე. XVIII-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 79X60.
7. ვახტანგ ბატონიშვილი. XVIII-XIX-ის მიჯნა. ზ., ტ. 71X55.
8. იოანე ბატონიშვილი. XVIII-XIX-ის მიჯნა. ზ., ტ. 73X57.
9. ბაგრატ ბატონიშვილი. XVIII-XIX-ის მიჯნა. ზ., ტ. 48X61.
10. მარიამ დედოფალი. XVIII-XIX-ის მიჯნა. ზ., ტ. 60X68.
11. ვარნაოზ ბატონიშვილი. XVIII-XIX-ის მიჯნა. ზ., ტ. 88X66.
12. უცნობი ბატონიშვილი. XVIII-XIX-ის მიჯნა. ზ., ტ. 69X54.
13. ვახტანგ ბატონიშვილი. XVIII-XIX-ის მიჯნა. ზ., ტ. 82X66.
14. მიხეილ ივანეს ძე კოლოშენელი. XIX-ის დასაწყისი. ზ., ტ. 88X65.
15. თავადი იანე ვალაჰანდიშვილი. XIX-ის პირველი ნახევარი. ზ., ტ. 51X65.
16. თავადი კლიშვარ ვალაჰანდიშვილი. XVIII-ის ბოლო. ზ., ტ. 52X42.
17. თავადი ვახტანგ დიმიტრის ძე ჯამბაკურ-ორბელიანი. XIX-ის დასაწყისი. ზ., ტ. 76X56.
18. თეკლა ბატონიშვილი. XIX-ის დასაწყისი. ზ., ტ. 87X63.
19. თავადი ღვთის შაჰას ძე თარხნიშვილი. XIX-ის დასაწყისი. ზ., ტ. 99X68.
20. ახნაური ბრიგოლ ყარანგოზაშვილი. XIX-ის დასაწყისი. ზ., ტ. 96X68.
21. თავადი ალექსანდრე ჩოლოყაშვილი. XIX-ის დასაწყისი. ზ., ტ. 94X62.
22. თავადი ბრიგოლ ჩოლოყაშვილი. XIX-ის დასაწყისი. ზ., ტ. 96X68.
23. ახნაური მელიქიშვილი იოსებ ყორღანაშვილი. XIX-ის დასაწყისი. ზ., ტ. 32X25.
24. ახნაური ივანე ლოლაძე. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 63X44.
25. ნონო, თორნიკე ძენის ძის თავის ასული. 1829 წ. ზ., ტ. 135X90.
26. თავადი გიორგი დიმიტრის ძე თარხნიშვილი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 39X28.
27. თავადი დიმიტრი ზაქარიას ძე თარხნიშვილი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 45X34.
28. თავადი ივანე კაბათას ძე ჯანდიერი. XIX-ის შუა წლები. მხატვარი ანდრონიკაშვილი ზ., ტ. 38X30.
29. თავადის ასული სალომე ანდრონიკაშვილი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 37X33.
30. თავადი გურიელი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 38X31.
31. თავადის ასული სალომე ორბელიანი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 28X35.
32. უცნობი ახალგაზრდა მამაკაცი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 27X21.
33. უცნობი ახალგაზრდა მამაკაცი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 28X31.
34. თავადის ასული თამარ ფულუქიძე. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 31X39.
35. თავადი გიორგი კავლეს ძე ჯავახიშვილი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 35X45.
36. უცნობი მამაკაცი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 26X33.
37. უცნობი ხანში შესული მანდილოსანი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 47X56.
38. უცნობი ყაფვილი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 27X23.
39. უცნობი ახალგაზრდა ქალი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 32X38.
40. უცნობი მანდილოსანი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 27X32.
41. უცნობი მამაკაცი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 84X64.
42. სტეფანე ბიჭიბერიანი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 34X43.
43. უცნობი ახალგაზრდა ქალი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 30X33.
44. თავად მელიქიშვილის მუხღმე. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 65X55.
45. თავადი მელიქიშვილი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 45X58.
46. ახნაური სტეფანე მიჯანდარი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 34X43.
47. უცნობი სამხედრო პირი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 48X57.
48. უცნობი მანდილოსანი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 48X57.
49. უცნობი მამაკაცი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 33X39.
50. უცნობი მამაკაცი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 29X39.
51. ახნაურ მირზაშვილის მუხღმე. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 35X41.

52. უცნობი მანდილოსანი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 64X58.
53. თავადის ასული ნინო ციციშვილი. 1853 წ. ზ., ტ. 46X38.
54. ნინო, თავად ღვთისმშობლის ასული. 1853 წ. ზ., ტ. 46X38.
55. გენერალი იასონ ტავთავაძე. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 34X28.
56. ოციცერი ბიორგი საბინაშვილი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 26X33.
57. ოციცერი აღმსანდრე ჩოლოყაშვილი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 31X23.
58. ანისკატის ღვთისმშობელი დიმიტრი აღმსან-მისიშვილი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 42X44.
59. ოციცერი ო. ბგუთაშვილი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 40X33.
60. გენერალი აღმსანდრე ტავთავაძე. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 29X33.
61. უცნობი სახელმწიფო პირი. XIX-ის შუა წლები. მხატვარი ა. ოენათიანი. ზ., ტ. 36X29.
62. გენერალი ბიორგი მრისთავი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 28X22.
63. ოციცერი ტავთავაძე. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 30X25.
64. უცნობი მონქა. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 39X32.
65. პ. ტინინაძე. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 35X27. მხატვარი გრ. მაისურაძე.
66. აბულაძე. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 25X20. მხატვარი გრ. მაისურაძე.
67. თავადი ღვთისმშობელი მამია. XIX-ის პირველი ნახევარი. ზ., ტ. 70X62.
68. თავადის ასული მკატერიძე ღვთისმშობელი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 27X36.
69. თავადი იონე ღვთისმშობელი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 27X36.
70. გენერალი ბაგრატიონი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 84X67.
71. უცნობი მანდილოსანი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 33X43.
72. ანა ფოლადიშვილი. XIX-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 46X35.
73. მონქა მისიელ ფოლადიშვილი. XIX-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 46X35.
74. ნინო, თავად მალსაზ ანდრონიკაშვილის ასული. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 19X24.
75. თავადი აღმსანდრე მუსრან-ბატონი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 45X58.
76. სოფიო იმანოვა. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 64X41.
77. კავრამან ბეგ მელიქ აღაშვილი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 34X26.
78. ასატურ ჯალიღანი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 63X45.
79. გენერალი გოლოვი. XIX-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 87X64.
80. გენერალი ბუჩუიაშვილი. XIX-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 61X47.
81. თავადი ივანე კონსტანტინეს ძე მუსრან-ბატონი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 59X43.
82. თავად ნიკოლოზ ელიშვილის ძე მუსრან-ბატონის ოჯახი. 1862 წ. ზ., ტ. 89X29.
83. ივანე კატრის ძე ივანეძე და მისი მუშავე მამადონა. XIX-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 40X34.
84. ბაბია და შვილიშვილი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 61X55.
85. თავადი ზურაბ წყნეთელი და მისი ვაჟიშვილი გრიგოლი. XVIII-XIX სს მიჯნა. ზ., ტ. 86X75.
86. თავადი ციციშვილი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 88X79.
87. თბილისელი მოქალაქე. XIX-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 53X44.
88. მოქალაქე ნაზარე აღმსანდრეს ძე მილოვი. XIX-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 67X56.
89. თბილისელი მოქალაქე. XIX-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 45X36.
90. თავადი აღმსანდრე ბაგრატიონი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 55X45. მხატვარი გრ. მაისურაძე.
91. მისიელ ბიორგის ძე სარაჯიშვილი. XIX-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 70X58.
92. თბილისელი მოქალაქე. XIX-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 57X34.
93. უცნობი მამაკაცი. XIX-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 37X29.
94. თავადი ბიორგი კონსტანტინეს ძე მუსრან-ბატონი. XIX-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 33X27.
95. უცნობი მანდილოსანი. XIX-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 50X41.
96. თავადი მხატვრული ღვთისმშობელი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 20X27.
97. თავადი ღვთისმშობელი მხატვრული ციციშვილი. XIX-ის პირველი ნახევარი. ზ., ტ. 79X102.
98. მართვანი თავადი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 38X49.
99. უცნობი სახელმწიფო პირი. XIX-ის მეორე ნახევარი. ზ., ტ. 24X20.
100. უცნობი მამაკაცი. XIX-ის შუა წლები. ზ., ტ. 55X43.

LIST OF ILLUSTRATIONS

1. **KING EREKLÉ II.** Second half of the 18th century. Oil on canvas. 70X56.
2. **KING TEIMURAZ II.** Second half of the 18th century. Oil on canvas. 70X58.
3. **KING GIORGI XII.** Second half of the 18th century. Oil on canvas. 49X60.
4. **KING SOLOMON I.** Second half of the 18th century. Oil on canvas. 70X53.
5. **QUEEN DAREDJAN.** Second half of the 18th century. Oil on canvas. 68X60.
6. **GARSEVAN CHAVCHAVADZE.** Second half of the 18th century. Oil on canvas. 79X60.
7. **PRINCE VAKHTANG.** End of the 18th – beginning of the 19th century. Oil on canvas. 71X55.
8. **PRINCE IOANNÉ.** End of the 18th – beginning of the 19th century. Oil on canvas. 73X57.
9. **PRINCE BAGRAT.** End of the 18th – beginning of the 19th century. Oil on canvas. 48X61.
10. **QUEEN MARIAM, CONSORT OF KING GIORGI XII.** End of the 18th – beginning of the 19th century. Oil on canvas. 60X68.
11. **PRINCE PARNAOZ.** End of the 18th – beginning of the 19th century. Oil on canvas. 88X66.
12. **UNKNOWN PRINCE.** End of the 18th – beginning of the 19th century. Oil on canvas. 69X54.
13. **PRINCE VAKHTANG.** End of the 18th – beginning of the 19th century. Oil on canvas. 82X66.
14. **MIKHEIL I. KOLOUBNELI.** Beginning of the 19th century. Oil on canvas. 88X65.
15. **PRINCE IASSÉ PALAVANDISHVILI.** First half of the 19th century. Oil on canvas. 51X65.
16. **PRINCE ELIAZAR PALAVANDISHVILI.** End of the 18th century. Oil on canvas. 52X42.
17. **PRINCE VAKHTANG D. DJAMBAKUR-ORBELIANI.** Beginning of the 19th century. Oil on canvas. 76X56.
18. **PRINCESS TEKLA.** Beginning of the 19th century. Oil on canvas. 87X63.
19. **PRINCE DAVID Z. TARKHNISHVILI.** Beginning of the 19th century. Oil on canvas. 99X68.
20. **NOBLEMAN GRIGOL KARANGOZASHVILI.** Beginning of the 19th century. Oil on canvas. 96X68.
21. **PRINCE ALEXANDRÉ CHOLOKASHVILI.** Beginning of the 19th century. Oil on canvas. 94X62.
22. **PRINCE GRIGOL CHOLOKASHVILI.** Beginning of the 19th century. Oil on canvas. 96X68.
23. **NOBLEMAN MELIKHVAR I. KORGHANASHVILI.** Beginning of the 19th century. Oil on canvas. 32X25.
24. **NOBLEMAN IVANÉ LOLADZE.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 63X44.
25. **NINO, DAUGHTER OF TORNIKÉ, THE ERISTAVI OF KSANI.** 1829. Oil on canvas. 135X90.
26. **PRINCE GIORGI D. TARKHNISHVILI.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 39X28.
27. **PRINCE DIMITRI Z. TARKHNISHVILI.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 45X34.
28. **PRINCE IVANÉ P. DJANDIERI.** Middle of the 19th century. Painter Andronikashvili. Oil on canvas. 38X30.
29. **PRINCESS SOLOMÉ ANDRONIKASHVILI.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 37X33.
30. **PRINCE GURIELI.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 38X31.
31. **PRINCESS SALOMÉ ORBELIANI.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 28X35.
32. **UNKNOWN YOUNG MAN.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 27X21.
33. **UNKNOWN YOUNG MAN.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 23X31.
34. **PRINCESS TAMAR TSULUKIDZE.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 31X39.
35. **GIORGI P. DJAVAKHISHVILI.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 35X45.
36. **UNKNOWN MAN.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 26X33.
37. **UNKNOWN ELDERLY WOMAN.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 35X45.
38. **UNKNOWN YOUTH.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 27X23.
39. **UNKNOWN YOUNG WOMAN.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 32X38.
40. **UNKNOWN WOMAN.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 27X32.
41. **UNKNOWN MAN.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 84X64.
42. **STEPHANÉ BIZIRGINASHVILI.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 34X43.
43. **UNKNOWN YOUNG WOMAN.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 30X33.
44. **PRINCE MELIKISHVILI'S SPOUSE.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 65X55.
45. **PRINCE MELIKISHVILI.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 45X58.
46. **NOBLEMAN STEPHANÉ MIZANDARI.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 34X43.
47. **UNKNOWN MILITARY MAN.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 48X57.
48. **UNKNOWN WOMAN.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 48X57.
49. **UNKNOWN MAN.** Middle of the 19th century. Oil on canvas. 39X39.

50. UNKNOWN MAN. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 29X39.
51. NOBLEMAN MIRZASHVILI'S SPOUSE. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 35X41.
52. UNKNOWN WOMAN. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 64X58.
53. PRINCESS NINO TSITSISHVILI. 1853. Oil on canvas. 46X38.
54. PRINCESS NINO D. DJAVAKHISHVILI. 1853. Oil on canvas 46X38.
55. GENERAL IASON CHAVCHAVADZE. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 34X28.
56. OFFICER GIORGI SAGINASHVILI. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 26X33.
57. OFFICER ALEXANDRÉ CHOLOKASHVILI. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 31X23.
58. DIMITRI ALEXI-MESKHISHVILI, DEAN OF THE ANCHISKHATI CHURCH. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 42X44.
59. OFFICER O. BEBUTASHVILI. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 42X33.
60. GENERAL ALEXANDRÉ CHAVCHAVADZE. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 29X33.
61. UNKNOWN MILITARY MAN. Middle of the 19th century. Painter A. Ovnatanian. Oil on canvas. 36X29.
62. GENERAL GIORGI ERISTAVI. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 28X22.
63. OFFICER CHAVCHAVADZE. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 30X25.
64. UNKNOWN CIVIL SERVANT. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 39X22.
65. G. CHICHINADZE. Middle of the 19th century. Painter Gr. Maisuradze. Oil on canvas. 35X27.
66. ABULADZE. Middle of the 19th century. Painter Gr. Maisuradze. Oil on canvas. 25X20.
67. PRINCE DAVID L. DADIANI. First half of the 19th century. Oil on canvas. 70X62.
68. PRINCESS EKATERINÉ DJAVAKHISHVILI. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 27X36.
69. PRINCE IOSEB DJAVAKHISHVILI. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 27X36.
70. GENERAL BAGRATIONI. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 84X67.
71. UNKNOWN WOMAN. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 33X43.
72. ANNA POLADISHVILI. Second half of the 19th century. Oil on canvas. 46X35.
73. MIKHEIL POLADISHVILI, CIVIL SERVANT. Second half of the 19th century. Oil on canvas. 46X35.
74. NINO M. ANDRONIKASHVILI. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 19X24.
75. PRINCE ALEXANDRÉ MUKHRAN-BATONI. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 45X58.
76. SOPHIO ISKHANOVA. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 64X41.
77. KAGRAMAN BEK-MELIK ALAHVERDOV. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 34X26.
78. ASATUR ZALINIAN. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 63X45.
79. GENERAL GOLOVIN. Second half of the 19th century. Oil on canvas. 87X64.
80. GENERAL BUCHKIASHVILI. Second half of the 19th century. Oil on canvas. 61X47.
81. PRINCE IVANÉ K. MUKHRAN-BATONI. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 59X43.
82. NIKOLOZ E. MUKHRAN-BATONI'S FAMILY. 1862. Oil on canvas. 89X129.
83. IVANÉ P. IVANIDZE AND HIS WIFE MAGDALINA. Second half of the 19th century. Oil on canvas. 40X34.
84. GRANDMOTHER WITH GRANDSON. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 61X55.
85. PRINCE ZURAB TSERETELI WITH SON GRIGOL. End of the 18th – beginning of the 19th century. Oil on canvas. 86X75.
86. PRINCE TSITSISHVILI. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 88X79.
87. TBILISI RESIDENT. Second half of the 19th century. Oil on canvas. 53X44.
88. NAZARE A. MILOV, TBILISI RESIDENT. Second half of the 19th century. Oil on canvas. 67X56.
89. TBILISI RESIDENT. Second half of the 19th century. Oil on canvas. 45X36.
90. ALEXANDRÉ B. BAGRATIONI. Middle of the 19th century. Painter Gr. Maisuradze. Oil on canvas. 67X56.
91. MIKHEIL G. SARADJISHVILI. Second half of the 19th century. Oil on canvas. 70X58.
92. TBILISI RESIDENT. Second half of the 19th century. Oil on canvas. 57X34.
93. UNKNOWN MAN. Second half of the 19th century. Oil on canvas. 37X29.
94. GIORGI K. MUKHRAN-BATONI. Second half of the 19th century. Oil on canvas. 33X27.
95. UNKNOWN WOMAN. Second half of the 19th century. Oil on canvas. 50X41.
96. ESTATÉ D. TSITSISHVILI. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 20X27.
97. DAVID E. TSITSISHVILI. First half of the 19th century. Oil on canvas. 79X102.
98. GEORGIAN PRINCE. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 19X24.
99. UNKNOWN MILITARY MAN. Second half of the 19th century. Oil on canvas. 24X20.
100. UNKNOWN MAN. Middle of the 19th century. Oil on canvas. 55X43.

REPRODUKTIONSLISTE

1. **KÖNIG HERAKLIUS II.** Zweite Hälfte des XVIII. Jhs. Öl, Leinwand, 70X56.
2. **KÖNIG TEIMURAS II.** Zweite Hälfte des XVIII. Jhs. Öl, Leinwand, 70X58.
3. **KÖNIG GIORGI XII.** Zweite Hälfte des XVIII. Jhs. Öl, Leinen, 60X49.
4. **KÖNIG SOLOMON I.** Zweite Hälfte des XVIII. Jhs. Öl, Leinwand, 70X53.
5. **KÖNIGIN DAREDSHAN.** Zweite Hälfte des XVIII. Jhs. Öl, Leinwand, 68X60.
6. **FÜRST GARSEWAN TSCHAWTSCHAWADSE.** Zweite Hälfte des XVIII. Jhs. Öl, Leinen, 79X60.
7. **PRINZ WACHTANG.** Wende vom XVIII. zum XIX. Jh. Öl, Leinwand, 71X55.
8. **PRINZ IOANN.** Wende vom XVIII. zum XIX. Jh. Öl, Leinwand, 73X57.
9. **PRINZ BAGRAT.** Wende vom XVIII. zum XIX. Jh. Öl, Leinwand, 61X48.
10. **KÖNIGIN MARIAM.** Wende vom XVIII. zum XIX. Jh. Öl, Leinwand, 68X60.
11. **PRINZ PARNAOS.** Wende vom XVIII. zum XIX. Jh. Öl, Leinwand, 88X66.
12. **BILDNIS EINES UNBEKANNTEN PRINZEN.** Wende vom XVIII. zum XIX. Jh. Öl, Leinwand, 69X54.
13. **PRINZ WACHTANG.** Wende vom XVIII. Jhs. Öl, Leinwand, 82X66.
14. **MICHAIL IWANOWITSCH KOLOUBNELI.** Anfang des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 88X65.
15. **FÜRST IASSE PALAWANDISCHWILI.** Erste Hälfte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 65X51.
16. **FÜRST ELIASAR PALAWANDISCHWILI.** Ende des XVIII. Jhs. Öl, Leinwand, 52X42.
17. **FÜRST WACHTANG DSHAMBAKUR-ORBELIANI.** Anfang des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 76X56.
18. **PRINZESSIN TEKLE.** Anfang des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 87X63.
19. **FÜRST DAVID TARCHNISCHWILI.** Anfang des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 99X68.
20. **EDELMANN GRIGORIJ KARANGOSASCHWILI.** Anfang des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 99X68.
21. **FÜRST ALEXANDER TSCHOLOKASCHWILI.** Anfang des XIX. Jhs. Öl, Leinen, 94X62.
22. **FÜRST GRIGORIJ TSCHOLOKASCHWILI.** Anfang des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 91X69.
23. **EDELMANN MELICHWAR IOSSIF KORGANASCHWILI.** Anfang des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 32X25.
24. **EDELMANN IWANE LOLADSE.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 63X44.
25. **NINO. TOCHTER DES ERISTAWEN VON KSANI, TORNIKE.** 1829, Öl, Leinwand, 135X90.
26. **FÜRST GIORGI D. TARCHNISCHWILI.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 39X28.
27. **FÜRST DMITRIJ S. TARCHNISCHWILI.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 45X34.
28. **FÜRST IWANE P. DSHANDIERI.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 38X30. Maler Andronikaschwili.
29. **FÜRSTENTOCHTER SALOME ANDRONIKASCHWILI.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 37X33.
30. **FÜRST GURIELI.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 38X31.
31. **FÜRSTENTOCHTER SALOME ORBELIANI.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 28X35.
32. **EIN UNBEKANNTER JUNGER MANN.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 27X21.
33. **EIN UNBEKANNTER JUNGER MANN.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 31X23.
34. **FÜRSTENTOCHTER TAMAR ZULUKIDSE.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 39X31.
35. **FÜRST GIORGI P. DSHAWACHISCHWILI.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 35X45.
36. **EIN UNBEKANNTER MANN.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 33X26.
37. **EINE UNBEKANNTE ALTE FRAU.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 56X47.
38. **EIN UNBEKANNTER JUNGER MANN.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 27X23.
39. **EINE UNBEKANNTE JUNGE FRAU.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 32X38.
40. **EINE UNBEKANNTE FRAU.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 32X27.
41. **EIN UNBEKANNTER MANN.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 84X64.
42. **STEFAN BISIRGINASCHWILI.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 52X41.
43. **EINE UNBEKANNTE JUNGE FRAU.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 33X30.
44. **FÜRSTIN MELIKISCHWILI.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 65X55.
45. **FÜRST MELIKISCHWILI.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 58X45.
46. **EDELMAN STEFAN MISANDARI.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 43X34.
47. **EINE UNBEKANNTE MILITÄRPERSON.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 57X48.
48. **EINE UNBEKANNTE FRAU.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 57X48.
49. **EIN UNBEKANNTER MANN.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 39X33.
50. **EIN UNBEKANNTER MANN.** Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 29X39.

51. DIE EHEGATTIN DES EDELMANNS MIRSASCHWILI. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 35X41.
52. EINE UNBEKANNTE FRAU. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 64X58.
53. FÜRSTIN NINO ZIZISCHWILI. 1853. Öl, Leinwand, 46X38.
54. FÜRSTIN NINO D. DSHAWACHISCHWILI. 1853. Öl, Leinwand, 46X38.
55. GENERAL JASSON TSCHAWTSCHAWADSE. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 34X28.
56. OFFIZIER GIORGI SAGINASCHWILI. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 31X23.
57. OFFIZIER ALEXANDER TSCHOLOKASCHWILI. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 31X23.
58. SUPERINTENDENT DER KIRCHE ANTSCHIS' CHATI, DIMITRI -ALEXI MES' CHISCHWILI. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 44X52.
59. OFFIZIER O. BEBUTASCHWILI. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 40X33.
60. GENERAL ALEXANDER TSCHAWTSCHAWADSE. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 33X29.
61. EIN UNBEKANNTER GENERAL. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand. Maler A. Ownatanian, 36X29.
62. GENERAL GIORGI ERISTAWI. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 28X22.
63. OFFIZIER TSCHAWTSCHAWADSE. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 30X25.
64. EIN UNBEKANNTER BEAMTER. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 39X32.
65. G. TSCHITSCHINADSE. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 35X27, Maler Grigol Maissuradse.
66. ABULADSE. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 25X27. Maler Grigol Maissuradse.
67. FÜRST DAVID L. DADIANI. Erste Hälfte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 70X62.
68. FÜRSTIN EKATERINE DSHAWACHISCHWILI. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 27X36.
69. FÜRST IOSSEB DSHAWACHISCHWILI. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 27X36.
70. GENERAL BAGRATIONI. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 84X67.
71. EINE UNBEKANNTE FRAU. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 33X43.
72. ANNA POLADISCHWILI. Zweite Hälfte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 46X35.
73. BEAMTER MICHAEL POLADISCHWILI. Zweite Hälfte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 46X35.
74. KÖNIGSTOCHTER NINO M. ANDRONIKASCHWILI. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 19X24.
75. FÜRST ALEXANDER MUCHRAN-BATONI. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 45X58.
76. SOFIA ISCHCHANOWA. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 64X41.
77. KAGRAMAN BEK MELIK-ALACHWERDOW. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 34X26.
78. ASSATUR SALINIAN. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 63X45.
79. GENERAL GOLOWIN. Zweite Hälfte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 87X64.
80. GENERAL BUTSCHKIASCHWILI. Zweite Hälfte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 61X47.
81. FÜRST IWANE K. MUCHRAN-BATONI. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 59X43.
82. FAMILIENPORTRÄT DES FÜRSTEN NIKOLAI E. MUCHRAN-BATONI. 1862, Öl, Leinwand, 89X129.
83. PRIESTER IWANE P. IWANIDSE UND SEINE GEMAHLIN MAGDALINA. Zweite Hälfte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 40X34.
84. EINE UNBEKANNTE FRAU MIT IHREM ENKEL. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 61X55.
85. FÜRST SURAB ZERETELI MIT SOHN GREGOR. Wende vom XVIII. zum XIX. Jh. Öl, Leinwand, 86X75.
86. FÜRST ZIZISCHWILI. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 88X79.
87. EIN TIFLISSER. Zweite Hälfte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 53X44.
88. DER STÄDTER NASAR A. MILOW. Zweite Hälfte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 67X56.
89. EIN TIFLISSER. Zweite Hälfte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 45X36.
90. FÜRST ALEXANDER B. BAGRATIONI. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 55X45. Maler Grigol Maissuradse.
91. MICHAEL SARADSHISCHWILI. Zweite Hälfte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 70X58.
92. EIN TIFLISSER. Zweite Hälfte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 57X34.
93. EIN UNBEKANNTER MANN. Zweite Hälfte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 37X28.
94. FÜRST GIORGI K. MUCHRAN-BATONI. Zweite Hälfte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 33X27.
95. EINE UNBEKANNTE FRAU. Zweite Hälfte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 50X41.
96. FÜRST ESTATE D. ZIZISCHWILI. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 20X27.
97. FÜRST DAVID E. ZIZISCHWILI. Erste Hälfte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 79X102.
98. EIN GEORGISCHER FÜRST. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 38X49.
99. EINE UNBEKANNTE MILITÄRPERSON. Zweite Hälfte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 24X20.
100. EIN UNBEKANNTER MANN. Mitte des XIX. Jhs. Öl, Leinwand, 55X43.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

1. ЦАРЬ ИРАКЛИЙ II. Вторая половина XVIII в. М., х. 70X56.
2. ЦАРЬ ТЕЙМУРАЗ II. Вторая половина XVIII в. М., х. 70X58.
3. ЦАРЬ ГЕОРГИЙ XII. Вторая половина XVIII в. М., х. 60X49.
4. ЦАРЬ СОЛОМОН I. Вторая половина XVIII в. М., х. 70X53.
5. ЦАРИЦА ДАРЕДЖАН. Вторая половина XVIII в. М., х. 68X60.
6. КНЯЗЬ ГАРСЕВАН ЧАВЧАВАДЗЕ. Вторая половина XVIII в. М., х. 79X60.
7. ЦАРЕВИЧ ВАХТАНГ. Рубеж XVIII-XIX вв. М., х. 71X55.
8. ЦАРЕВИЧ ИОАНН. Рубеж XVIII-XIX вв. М., х. 73X57.
9. ЦАРЕВИЧ БАГРАТ. Рубеж XVIII-XIX вв. М., х. 61X48.
10. ЦАРИЦА МАРИАМ. Рубеж XVIII-XIX вв. М., х. 68X60.
11. ЦАРЕВИЧ ПАРНАОЗ. Рубеж XVIII-XIX вв. М., х. 88X66.
12. ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО ЦАРЕВИЧА. Рубеж XVIII-XIX вв. М., х. 69X54.
13. ЦАРЕВИЧ ВАХТАНГ. Рубеж XVIII-XIX вв. М., х. 82X66.
14. МИХАИЛ ИВАНОВИЧ КОЛОУБНЕЛИ. Начало XIX в. М., х. 88X65.
15. КНЯЗЬ ИАСЕ ПАЛАВАНДИШВИЛИ. Первая половина XIX в. М., х. 65X51.
16. КНЯЗЬ ЕЛИАЗАР ПАЛАВАНДИШВИЛИ. Конец XVIII в. М., х. 52X42.
17. КНЯЗЬ ВАХТАНГ ДМИТРИЕВИЧ ДЖАМБАКУР-ОРБЕЛИАНИ. Начало XIX в. М., х. 76X56.
18. ЦАРЕВНА ТЕКЛЭ. Начало XIX в. М., х. 87X63.
19. КНЯЗЬ ДАВИД ЗАЗАЕВИЧ ТАРХНИШВИЛИ. Начало XIX в. М., х. 99X68.
20. ДВОРЯНИН ГРИГОРИЙ КАРАНГОЗАШВИЛИ. Начало XIX в. М., х. 96X68.
21. КНЯЗЬ АЛЕКСАНДР ЧОЛОКАШВИЛИ. Начало XIX в. М., х. 94X62.
22. КНЯЗЬ ГРИГОРИЙ ЧОЛОКАШВИЛИ. Начало XIX в. М., х. 91X69.
23. ДВОРЯНИН МЕЛИХВАР ИОСИФ КОРГАНАШВИЛИ. Начало XIX в. М., х. 32X25.
24. ДВОРЯНИН ИВАН ЛОЛАДЗЕ. Середина XIX в. М., х. 63X44.
25. НИНО, ДОЧЬ КСАНСКОГО КНЯЗЯ ТОРНИКЭ ЭРИСТАВИ. 1829 г. М., х. 135X90.
26. КНЯЗЬ ГЕОРГИЙ ДМИТРИЕВИЧ ТАРХНИШВИЛИ. Середина XIX в. М., х. 39X28.
27. КНЯЗЬ ДМИТРИЙ ЗАХАРЬЕВИЧ ТАРХНИШВИЛИ. Середина XIX в. М., х. 45X34.
28. КНЯЗЬ ИВАН ПААТОВИЧ ДЖАНДИЕРИ. Середина XIX в. М., х. 38X30.
Художник Андроникашвили.
29. КНЯЖНА САЛОМЭ АНДРОНИКАШВИЛИ. Середина XIX в. М., х. 37X33.
30. КНЯЗЬ ГУРИЕЛИ. Середина XIX в. М., х. 38X31.
31. КНЯЖНА САЛОМЭ ОРБЕЛИАНИ. Середина XIX в. М., х. 28X35.
32. НЕИЗВЕСТНЫЙ МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК. Середина XIX в. М., х. 27X21.
33. НЕИЗВЕСТНЫЙ МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК. Середина XIX в. М., х. 31X23.
34. КНЯЖНА ТАМАРА ЦУЛУКИДЗЕ. Середина XIX в. М., х. 39X31.
35. КНЯЗЬ ГЕОРГИЙ ПАВЛОВИЧ ДЖАВАХИШВИЛИ. Середина XIX в. М., х. 35X45.
36. НЕИЗВЕСТНЫЙ МУЖЧИНА. Середина XIX в. М., х. 33X26.
37. НЕИЗВЕСТНАЯ ПОЖИЛАЯ ЖЕНЩИНА. Середина XIX в. М., х. 56X47.
38. НЕИЗВЕСТНЫЙ МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК. Середина XIX в. М., х. 27X23.
39. НЕИЗВЕСТНАЯ МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА. Середина XIX в. М., х. 32X38.
40. НЕИЗВЕСТНАЯ ЖЕНЩИНА. Середина XIX в. М., х. 32X37.
41. НЕИЗВЕСТНЫЙ МУЖЧИНА. Середина XIX в. М., х. 84X64.
42. СТЕФАНЭ БИЗИРГИНАШВИЛИ. Середина XIX в. М., х. 52X41.
43. НЕИЗВЕСТНАЯ МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА. Середина XIX в. М., х. 33X30.
44. КНЯГИНЯ МЕЛИКИШВИЛИ. Середина XIX в. М., х. 65X55.
45. КНЯЗЬ МЕЛИКИШВИЛИ. Середина XIX в. М., х. 58X45.
46. ДВОРЯНИН СТЕФАНЭ МИЗАНДАРИ. Середина XIX в. М., х. 43X34.
47. НЕИЗВЕСТНЫЙ ВОЕННЫЙ. Середина XIX в. М., х. 57X48.
48. НЕИЗВЕСТНАЯ ЖЕНЩИНА. Середина XIX в. М., х. 57X48.
49. НЕИЗВЕСТНЫЙ МУЖЧИНА. Середина XIX в. М., х. 39X33.

50. НЕИЗВЕСТНЫЙ МУЖЧИНА. Середина XIX в. М., х. 29X39.
51. СУПРУГА ДВОРЯНИНА МИРЗАИШВИЛИ. Середина XIX в. М., х. 35X41.
52. НЕИЗВЕСТНАЯ ЖЕНЩИНА. Середина XIX в. М., х. 64X58.
53. КНЯГИНЯ НИНО ЦИЦИШВИЛИ. 1853 г. М., х. 46X38.
54. КНЯГИНЯ НИНО ДАВИДОВНА ДЖАВАХИШВИЛИ. 1853 г. М., х. 46X38.
55. ГЕНЕРАЛ ЯСОН ЧАВЧАВАДЗЕ. Середина XIX в. М., х. 34X28.
56. ОФИЦЕР ГЕОРГИЙ САГИНАШВИЛИ. Середина XIX в. М., х. 33X26.
57. ОФИЦЕР АЛЕКСАНДР ЧОЛСКАШВИЛИ. Середина XIX в. М., х. 31X23.
58. ДЕКАНОЗ АНЧИСХАТСКОЙ ЦЕРКВИ ДМИТРИЙ АЛЕКСИ-МЕСХИШВИЛИ. Середина XIX в. М., х. 44X42.
59. ОФИЦЕР О. БЕБУТАШВИЛИ. Середина XIX в. М., х. 40X33.
60. ГЕНЕРАЛ АЛЕКСАНДР ЧАВЧАВАДЗЕ. Середина XIX в. М., х. 33X29.
61. НЕИЗВЕСТНЫЙ ВОЕННЫЙ. Середина XIX в. М., х. 36X29. Художник А. Овнатаян.
62. ГЕНЕРАЛ ГЕОРГИЙ ЭРИСТАВИ. Середина XIX в. М., х. 28X22.
63. ОФИЦЕР ЧАВЧАВАДЗЕ. Середина XIX в. М., х. 30X25.
64. НЕИЗВЕСТНЫЙ ЧИНОВНИК. Середина XIX в. М., х. 39X32.
65. Г. ЧИЧИНАДЗЕ. Середина XIX в. М., х. 35X27. Художник Григол Майсурадзе.
66. АБУЛАДЗЕ. Середина XIX в. М., х. 25X20. Художник Григол Майсурадзе.
67. КНЯЗЬ ДАВИД ЛЕВАНОВИЧ ДАДИАНИ. Первая половина XIX в. М., х. 70X62.
68. КНЯГИНЯ ЕКАТЕРИНА ДЖАВАХИШВИЛИ. Середина XIX в. М., х. 27X36.
69. КНЯЗЬ ИОСИФ ДЖАВАХИШВИЛИ. Середина XIX в. М., х. 27X36.
70. ГЕНЕРАЛ БАГРАТИОН. Середина XIX в. М., х. 84X67.
71. НЕИЗВЕСТНАЯ ЖЕНЩИНА. Середина XIX в. М., х. 33X43.
72. АННА ПОЛАДИШВИЛИ. Вторая половина XIX в. М., х. 46X35.
73. ЧИНОВНИК МИХАИЛ ПОЛАДИШВИЛИ. Вторая половина XIX в. М., х. 46X35.
74. КНЯЖНА НИНО МАЛХАЗОВНА АНДРОНИКАШВИЛИ. Середина XIX в. М., х. 19X24.
75. КНЯЗЬ АЛЕКСАНДР МУХРАН-БАТОНИ. Середина XIX в. М., х. 45X58.
76. СОФЬЯ ИШХАНОВА. Середина XIX в. М., х. 64X41.
77. КАГРАМАН БЕК МЕЛИК АЛАХВЕРДОВ. Середина XIX в. М., х. 34X26.
78. АСАТУР ЗАЛИНИАН. Середина XIX в. М., х. 52X45.
79. ГЕНЕРАЛ ГОЛОВИН. Вторая половина XIX в. М., х. 87X64.
80. ГЕНЕРАЛ БУЧКИАШВИЛИ. Вторая половина XIX в. М., х. 67X47.
81. КНЯЗЬ ИВАН КОНСТАНТИНОВИЧ МУХРАН-БАТОНИ. Середина XIX в. М., х. 59X43.
82. СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ КНЯЗЯ НИКОЛАЯ ЭДИШГРОВИЧА МУХРАН-БАТОНИ. 1862 г. М., х. 89X129.
83. СВЯЩЕННИК ИВАН ПЕТРОВИЧ ИВАНИДЗЕ И ЕГО СУПРУГА МАГДАЛИНА. Вторая половина XIX в. М., х. 40X34.
84. НЕИЗВЕСТНАЯ ЖЕНЩИНА С ВНУКОМ. Середина XIX в. М., х. 61X55.
85. КНЯЗЬ ЗУРАБ ЦЕРЕТЕЛИ С СЫНОМ ГРИГОРИЕМ. Рубеж XVIII-XIX вв. М., х. 86X75.
86. КНЯЗЬ ЦИЦИШВИЛИ. Середина XIX в. М., х. 88X79.
87. ТИФЛИССКИЙ ГОРОЖАНИН. Вторая половина XIX в. М., х. 53X44.
88. ГОРОЖАНИН НАЗАР АЛЕКСАНДРОВИЧ МИЛОВ. Вторая половина XIX в. М., х. 67X56.
89. ТИФЛИССКИЙ ГОРОЖАНИН. Вторая половина XIX в. М., х. 46X36.
90. КНЯЗЬ АЛЕКСАНДР БАГРАТОВИЧ БАГРАТИОНИ. Середина XIX в. М., х. 55X45. Художник Григол Майсурадзе.
91. МИХАИЛ САРАДЖИШВИЛИ. Вторая половина XIX в. М., х. 70X58.
92. ТИФЛИССКИЙ ГОРОЖАНИН. Вторая половина XIX в. М., х. 57X34.
93. НЕИЗВЕСТНЫЙ МУЖЧИНА. Вторая половина XIX в. М., х. 37X29.
94. КНЯЗЬ ГЕОРГИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ МУХРАН-БАТОНИ. Вторая половина XIX в. М., х. 33X27.
95. НЕИЗВЕСТНАЯ ЖЕНЩИНА. Вторая половина XIX в. М., х. 50X41.
96. КНЯЗЬ ЭСТАТЕ ДАВИДОВИЧ ЦИЦИШВИЛИ. Середина XIX в. М., х. 20X27.
97. КНЯЗЬ ДАВИД ЭСТАТОВИЧ ЦИЦИШВИЛИ. Первая половина XIX в. М., х. 79X102.
98. ГРУЗИНСКИЙ КНЯЗЬ. Середина XIX в. М., х. 38X49.
99. НЕИЗВЕСТНЫЙ ВОЕННЫЙ. Вторая половина XIX в. М., х. 24X20.
100. НЕИЗВЕСТНЫЙ МУЖЧИНА. Середина XIX в. М., х. 55X43.

THE ALBUM IS DEDICATED TO THE ORIGINAL AND NATIONAL INDIVIDUAL WORKS OF EASEL PAINTING CREATED BY THE SO-CALLED "TIFLIS SCHOOL OF PORTRAITURE" IN THE 18TH-19TH CENTURIES.

M. TSITSISHVILI, THE AUTHOR OF PREFACE ACQUAINTS THE READER WITH THE ORIGIN AND DEVELOPMENT OF GEORGIAN PORTRAITURE AND ITS ARTISTIC VALUES.

THE ALBUM REPRESENTS A PORTRAIT GALLERY OF THE INHABITANTS OF THEN GEORGIA: KINGS, QUEENS, PRINCES, PRINCESSES, NOBLEMEN, MILITARY MEN, CIVIL SERVANTS AND CITIZENS.

IT WILL BE OF INTEREST TO THE SPECIALISTS AND THE GENERAL READERS ALIKE..

DAS VORLIEGENDE ALBUM IST DER PORTRÄTKUNST DES XVIII - XIX. JAHRHUNDERTS, DER SOGENANTEN "TIFLISSER PORTRÄTSCHULE", IHRER ENTSTEHUNG, ENTWICKLUNG SOWIE IHREN BESONDERHEITEN GEWIDMET. DIE EINLEITUNG DER KUNSTWISSENSCHAFTLERIN M. ZIZISCHWILI MACHT UNS MIT DEN QUELLEN DER GEORGISCHEN PORTRÄTMALEREI UND IHRER KÜNSTLERISCHEN ORIGINALITÄT BEKANNT.

DAS ALBUM BIETET EINE PORTRÄTGALERIE. DIE BILDNISSE STELLEN BEWOHNER GEORGIENS DAR. ES SIND VERTRETER VON KÖNIGSFAMILIEN, FÜRSTEN, ADLIGER, MILITÄRPERSONEN, BEAMTER UND STÄDTER.

DAS ALBUM IST SOWOHL FÜR FACHLEUTE ALS AUCH FÜR EINEN BREITEN KUNSTLIEBHABERKREIS BESTIMMT.

АЛЬБОМ ПОСВЯЩАЕТСЯ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ ГРУЗИИ XVIII-XIX ВЕКОВ, ТАК НАЗЫВАЕМОЙ "ТИФЛИССКОЙ ПОРТРЕТНОЙ ШКОЛЕ", ЕЕ ВОЗНИКНОВЕНИЮ, РАЗВИТИЮ И СВОЕОБРАЗИЮ.

ИСКУССТВОВЕД М. ЦИЦИШВИЛИ ЗНАКОМИТ ЧИТАТЕЛЯ С ИСТОКАМИ ГРУЗИНСКОЙ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ ЦЕННОСТЯМИ.

В АЛЬБОМЕ ПРЕДСТАВЛЕНА ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ ЖИТЕЛЕЙ ГРУЗИИ: ЦАРСКОЙ СЕМЬИ, КНЯЗЕЙ, ДВОРЯН, ВОЕННЫХ, ЧИНОВНИКОВ, ГОРОЖАН.

АЛЬБОМ ПРЕДНАЗНАЧЕН КАК ДЛЯ СПЕЦИАЛИСТОВ, ТАК И ДЛЯ ШИРОКОГО КРУГА ЧИТАТЕЛЕЙ.

XVIII-XIX საუკუნეების
ქართული კორტრეტული ფერწერა

ალბომი

(ქართულ, ინგლისურ, გერმანულ, რუსულ ენებზე)

რედაქციის გამგე ციალა ნიკურაძე

გამომცემლობის

რედაქტორები: დოდო კანდელაკი
ნანა გელოვანი
მანანა არჩვაძე
ლამარა ნაროუშვილი

მხატვრული რედაქტორი გიორგი ღუნდუა

ტექნიკური რედაქტორი რიჩარდ კოსრეიძე

კორექტორები: თამარ რამიშვილი, მარინა ოსიპოვა

გამომშვები დოდო ცეკვაშვილი

გადაეცა წარმოებას 2/IV-97წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 2/VI-97წ.
ქაღალდის ზომა 62X94 1/8 სასტამბო თაბახი 8
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 16.
ტირაჟი 1500 შეკვეთის № 426
ფასი სახელშეკრულებო

დაიბეჭდა და აიკინდა გამომცემლობა „სამშობლოს“ სტამბაში

გამომცემლობა „ხელოვნება“

თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ., 179
1997

F 4.6
4



GEORGISCHE PORTRÄTMALEREI
ГРУЗИНСКАЯ ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ
XVIII-XIX