

მხეწველ ქალაქი

უფროსი ტყაოსანი
რასყრიათქამ
ის ტორიისათვის

თ ა ვ ი I

„ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერთა დასურათებაანი

1) „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებულ ხელნაწერთა ყველაზე ადრინდელი ნიმუშები XVII საუკუნეში: საქ. მუზეუმის ხელნაწ. განყ. ხელნაწერები № 5006 (S), № 599 (H), № 2074 (H) და აგრეთვე ე. წ. „პარიზის ხელნაწერი“.

2) XVII საუკუნის საქართველოს ისტორიული და კულტურული ვითარების ზოგადი მიმოხილვა. რეალისტურ ტენდენციების ჩასახვა ლიტერატურისა და სახვით ხელოვნებაში. ირანული მინიატურის სტილისტურ თავისებურებათა გამოვლინება XVII საუკუნის ქართულ მინიატურებში. ქართული ნაციონალური მხატვრული ტრადიციების ბრძოლა ამ გამოვლინებებთან.

3) სამი მიმართულება XVII საუკუნის ქართულ სამინიატურო მხატვრობაში „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებულ ხელნაწერთა მასალის მიხედვით:

ა) ხელნაწ. № 5006 (S)-ს მინიატურათა პირველი ნაწილი და ხელნაწ. № 2074 (H)-ს სამი მინიატურა.

ბ) ხელნაწ. № 599 (H)-ს მინიატურები.

გ) ხელნაწ. № 5006 (S)-ს მინიატურათა მეორე ნაწილი.

4) ხელნაწ. № 599 (H)-ს დასურათებანი შესრულებული მამუკა თავაქარაშვილის მიერ, როგორც ნაციონალური მხატვრული ტრადიციების განვითარების ახალი საფეხური ქართულ სამინიატურო მხატვრობაში.

5) „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათების პრინციპი XVII საუკუნის მინიატურებში.

ძველი ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარებაში, კერძოდ, საერო სახვითი ხელოვნების განვითარებაში, შოთა რუსთაველის გენიალური პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებას მეტად მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს.

„ვეფხის ტყაოსნის“ ყველა ჩვენამდე მოღწეული დასურათებული ხელნაწერების შესწავლას მივყავართ იმ დასკვნამდე, რომ უძველესი დასურათებული ხელნაწერები პოემისა დაკარგულია.

ჩვენამდე მოღწეული დასურათებული ხელნაწერები მიეკუთვნებიან XVII საუკუნეს, ამაზე აღრინდელი დასურათებული ხელნაწერი „ვეფხის ტყაოსნისა“ ჩვენ არ მოგვეპოვება.

მოსაზრებას, რომ XVII-ს-მდე არსებული ხელნაწერები „ვეფხის ტყაოსნისა“ შეიცავდნენ მხატვრულ გაფორმებას, ადასტურებს ის გარემოება, რომ XVII საუკუნის ყველა მხატვრულად გაფორმებული ხელნაწერი ამჟღავნებს დასურათების ან დეკორატიული გაფორმების ერთგვარ ტრადიციას, რომელიც ვლინდება ერთი მხრით— დასასურათებელი ადგილების შერჩევაში, ხოლო მეორე მხრით— იმ კომპოზიციურ ან დეკორატიულ ხერხებში, რომლითაც მხატვრები და კალიგრაფები სწყვეტდნენ მხატვრული გაფორმების ამოცანას¹.

„ვეფხის ტყაოსნის“ მხატვრულად გაფორმებულ ხელნაწერებიდან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უძველესი ჩვენამდე მოღწეული ხელნაწერები მიეკუთვნებიან XVII საუკუნეს. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდებში (A, H, S, Q) დაცული ნიმუშები ნათელ წარმოდგენას იძლევიან „ვეფხის ტყაოსნის“ მხატვრულ გაფორმებათა იმ მრავალფეროვნების შესახებ, რომელსაც ადგილი აქვს XVII საუკუნის საქართველოში.

ყველა მხატვრულად გაფორმებული ხელნაწერი (ე. ი. ის, რომელშიაც ტექსტის გარდა მოცემულია რ ა ი მ ე ც ლ ა მხატვრული გაფორმებისა) იყოფა ო რ ჯ გ უ ფ ა დ.

პ ი რ ვ ე ლ ჯ გ უ ფ ს მიეკუთვნებიან პოემის ტექსტის ილუსტრაციების (მინიატურების) შემცველი ხელნაწერები.

¹ ს. კაკაბაძე ამასთან დაკავშირებით წერს: „თავიდანვე, როგორც ჩანს, საქართველოში ყოფილა „ვეფხის ტყაოსნის“ ხელნაწერების ილუსტრაციულად მდიდრულად შემკობის მისწრაფება. ერთი ნართაული ტაეპი, რომელიც უძველესი (დაახლოებით XIII ს. მეორე ნახევრის) რედაქციიდან შენახულია ვახტანგისეულ რედაქციაში, ამას ნათლად მოწმობს (ტ. 1371).

„აქა მხატვარო, დახატე ძმად უმტკიცესი ძმობილნი,

იგი მიჯნურნი მნათობთა სხუისა ვერვისგან სწრობილნი.

ორნივე გმირნი მოყმენი, მამაცობითა ცნობილნი,

და რა ჭაჭეთს მოვლენ, გასინჯოთ ომი ლახუართა სობილნი“.

აქ ინტერპოლატორი ლექსით უკვეთავს მხატვარს სურათს“ (იხ. „ვეფხის ტყაოსნის“ ს. კაკაბაძის რედაქციით. მეორე გამოცემა. 1927 წ. ტფილისი გვ. CXL1).

მეორე ჯგუფს მიეკუთვნებიან ხელნაწერები, რომელთაც დართული აქვთ დეკორატიული ხასიათის გაფორმებანი (არშიები, თავხატულობანი და სხვა).

პირველი ჯგუფი წარმოდგენილია ორი, თავიდან ბოლომდე ილუსტრირებული ხელნაწერით: ხელნაწ. №599 (H) და ხელნაწ. № 5006 (S) ამავე ჯგუფში შედის ხელნაწ. № 2074 (H)-ც მასში მოთავსებული სამი ილუსტრაციით და ე. წ. „პარიზის ხელნაწერი“-ც, რომლის დასურათებათა შესახებ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ე. თაყაიშვილის მიერ შესრულებული აღწერის მიხედვით,¹ და იმ სამი ფოტო სურათის მეშვეობით, რომელიც გამოქვეყნებული აქვს ს. კაკაბაძეს „ვეფხის ტყაოსნის“ 1927 წლის გამოცემაში.

მეორე ჯგუფი წარმოდგენილია ხელნაწერებით:

1) ხელნაწერ. № 54 (H) ფონდი). ეს ხელნაწერი გადაწერილია 1780 წ. მეფის გიორგი XI-ის ბრძანებით კალიგრაფის ბეგთაბეგის მიერ; 2) ე. წ. „ზაზასეული“ ხელნაწერი (ლენინგრადის მუზეუმიდან); 3) ხელნაწ. № 757(H). როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამ ხელნაწერების მხატვრული გაფორმება წმინდა დეკორატიული ხასიათისაა, ხოლო არშიებზე გამოსახული საყოფაცხოვრებო, სამიწუნრო, ბატალური და ნადირობის სცენები, ან ზღაპრული ცხოველების და ფრინველების გამოხატულებანი და მეტად მდიდარი მცენარეული სამყარო არ არის დაკავშირებული პოემის ტექსტთან.

მხატვრულად გაფორმებულ „ვეფხის ტყაოსნის“ ხელნაწერთა ამ ორი ჯგუფიდან ჩვენ შევჩერდებით მხოლოდ პირველი ჯგუფის (ილუსტრირებულ) ხელნაწერებზე. მეორე ჯგუფის ხელნაწერთა დეკორატიული გაფორმების განხილვა ჩვენი კვლევის საგანს არ შეადგენს.

* * *

ვიდრე გადავიდოდეთ პირველი ჯგუფის ხელნაწერთა ილუსტრაციების განხილვაზე, საჭიროდ მიგვაჩნია ზოგადად მაინც მოვხაზოთ ის საერთო პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ვითარება, რომელსაც ადგილი ჰქონდა XVII საუკ. საქართველოში.

XVII საუკუნისათვის საქართველო, რომელიც ოსმალეთისა და ირანის აგრესიული ინტერესების გზაჯვარედინზე მდებარეობს, კიდევ უფრო ამძაფრებს ბრძოლას დამოუკიდებლობისათვის. საქართველო, ამ დროისათვის, ცალკეულ ფეოდალურ სამფლობელო-

¹ ინახება რუსთაველის ინსტიტუტის მასალებში.

ზად დაყოფილ, დაქუცმაცებულ ქვეყანას წარმოადგენს. მას აღარ შესწევს ძალა და უნარი გაუმკლავდეს ვერაგსა და ძლიერ მოწინააღმდეგეს. სამთავროებს შორის გამუდმებული ქიშპობაა. თვითეული სამთავრო თავის ვიწრო პოლიტიკურ ინტერესებს იცავს და ამით უნებლიეთ ხელს უწყობს საქართველოს მიწა-წყალზე მოთარეშე მტრის წარმატებას. მრავალი სისხლისმღვრელი თავდაცვითი ომები და აჯანყებანი, სააკაძის თავგამეტება და შახ-აბას I-ის არაერთი შემოსევა საქართველოზე (განსაკუთრებით კი კახეთის ძირფესვიანი აოხრება 1616 წელს),—ყოველივე ეს დასრულდა იმით, რომ 1632 წლიდან ქართლს—საქართველოს გულს—მაჰმადიანი მეფეები ჩაუდგნენ სათავეში.

აქედან მოყოლებული იწყება ირანისა და ოსმალეთის განუსაზღვრელი ბატონობა საქართველოში. მართალია, ქართველთა ბრძოლა მაჰმადიანთა ბატონობის წინააღმდეგ არასოდეს არ შემწყდარა, მაგრამ წინა პერიოდებისაგან განსხვავებით ეს ბრძოლა ეხლა სხვა ფორმებით ხასიათდება. ბრძოლის ამ ფორმებს განსაზღვრავდა ის თავისებური ვითარება, რომელიც ამ დროისათვის დამყარდა საქართველოში. საქმე იმაშია, რომ მაჰმადიანურ სამყაროს უღელში გაბმულს, პოლიტიკურად დამორჩილებულ საქართველოს გარეშე თავდასხმებისაგან დროებითი შესვენება მიეცა.

„ხანგრძლივ შემოსევათა შემდეგ თბილისი—საქართველოს მეურნეობის ცენტრი—დაუახლოვდა სპარსეთის ბაზარს. ამ ურთიერთობის ნიადაგზე ჩვენ ვამჩნევთ სავაჭრო ელემენტების მოლონიერებას ტფილისისა და გორში—ქართლის მაშინდელ ეკონომიურ ცენტრებში. ბაზრის განვითარებამ, ფულის ტრიალმა და უცხო ქვეყნებთან კავშირმა, რამოდენიმედ გაზარდა ჩვენი ფეოდალური ქალაქების მნიშვნელობა და მათი კულტურული დონე ასწია“¹. მაჰმადიან მეფეთა გამოჩენას ქართლის ტახტზე არ უმოქმედნია ქვეყნის საზოგადოებრივ და სამეურნეო წყობაზე. „აქ ყველაფერი უცვლელად დარჩა. არც ქრისტიანობა განიცდიდა მის (როსტომ მეფის, 1633—1658, მ. ქ.) დროს ქართლში აშკარა დევნას, გა მ ა მ ა ჰ მ ა დ ი ა ნ ე ბ ა უ მ თ ა ვ რ ე ს ა დ ფ ე ო დ ა ლ მ ო ხ ე ლ ე თ ა უ მ ა ლ ლ ე ს წ რ ე ე ბ ს ე ხ ე ბ ო დ ა (ხაზი ჩემია, მ. ქ.). სამაგიეროდ ქვეყანა დიდი ხნის ნანატრ მშვიდობიანობას ეღირსა. შეწყდა ყიზილ-

¹ გ. ლეონიძე. წინასიტყვაობა ფეშანგის „შახ-ნავაზიანი“-სათვის, ტფილისი, 1935 წ. გვ. XXXII.

ბაშთა თარეში. თავადების ურთიერთ მიხტომ-მოხტომაც თანდა-
თან შენელდა. თავის სამფლობელოში როსტომმა წესიერება დაამ-
ყარა. გახიზნული ხალხი უკან დაბრუნდა და სოფლებმა მოშენება
იწყო. აქა-იქ ქალაქებიც აღსდგა, ვაჭრობა-ხელოსნობა გამო-
ცოცხლდა, ქვეყანაში დოვლათი დატრიალდა“¹. ეხებოდა რა ხსენე-
ბულ პერიოდს, შარდენი თავის „მოგზაურობაში“ სწერდა:
„ქართველებს მისვლა-მოსვლა აქეთ მრავალ ხალხებთან. თვით საქარ-
თველოში ყველას აქვს უფლება იცხოვროს თავის რჯულისა და
ჩვეულებისამებრ, თავისუფლად ილაპარაკოს ამ საგანზე და დაც-
ვას თავისი შეხედულება. აქ შეხვდებით სომხებს, ბერძნებს,
ურბებს, ოსმალებს, სპარსელებს, ინდოელებს, თათრებს, რუსებს,
ევროპელებს“.

როსტომის მემკვიდრე, ვახტანგ V შაჰნავაზიცი, როსტომის პო-
ლიტიკის გაგრძელების გზას დაადგა.

ვახტანგის მეფობის დრო „არის ხანა ეკონომიური წინ-წაწევისა
და სავაჭრო ჩგუფების გაძლიერებისა. ამ ხანებში მართალია, ყვე-
ლა საზოგადოებრივი ფუნქციები ისევ თავადაზნაურობის გამგებლო-
ბაშია და ისევ უკანასკნელია ცხოვრების ტონის მიმცემი, ძველი
მეურნეობის სისტემაც ისევ მტკიცეა, მაგრამ მაინც ჩვენ საქმე
გვაქვს ფეოდალიზმის დეკადანსთან, მისი სხეულის შერყევასთან
ახლად ჩასახული სოციალური ელემენტების მიერ. ეპოქას შეუმჩ-
ნევლად ახასიათებს ახალი სოციალ-ეკონომიური ურთიერთობა“².

სწორედ ეს ახალი, ფეოდალიზმის რღვევის მომასწავებელი სო-
ციალ-ეკონომიური ურთიერთობა, ქმნის წინა პერიოდში მიფერფ-
ლილ და მიძინებული კულტურული ცხოვრების და მაშასადამე
მხატვრული ტრადიციების გამოცოცხლების შესაძლებლობას.

კულტურული ცხოვრების აღორძინება თავს იჩენს საზოგადოებ-
რივ აზროვანებაში, ლიტერატურაში, მხატვრობაში. ქართული ლი-
ტერატურის ეს პერიოდი „აღორძინების ხანის“ სახელით
არის ცნობილი ლიტერატურის ისტორიაში.

გ ა რ კ ვ ე უ ლ . ა ღ ო რ ძ ი ნ ე ბ ა ს თ ა ნ გ ვ ა ქ ვ ს ს ა ქ მ ე
ა ხ ა ხ ვ ი თ ი ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს ს ფ ე რ ო შ ი ა ც .

¹ ნ. ბერძენიშვილი, ი. ჯავახიშვილი, ს. ჯანაშია: „საქართველოს ისტორია“
ნაწ. I, 1948 წ. გვ. 348.

² გ. ლეონიძე. წინასიტყვაობა „შაჰნავაზიანი“-სათვის, ტფილისი, 1935 წ.
გვ. XXXIV.

მოწინავე ქართული ლიტერატურა და მასთან ერთად მხატვრობაც ვითარდება ქვეყნის განთავისუფლებისათვის ბრძოლის ნიშნის ქვეშ.

ლიტერატურაში გარკვევით მოჩანს ეროვნული მოტივის გაძლიერება. თემატიკა ფართოვდება და სოციალური ინტერესების ასახვის ცდა მკვეთრად უპირისპირდება საუკუნეობით განმტკიცებულ ფეოდალურ რაინდულ ფანტასტიკას. თავს იჩენს „ახალი რეალისტური, თუ შეიძლება ითქვას პირობით, მიმართულება და სტილი. ეს რასაკვირველია შედეგია ბურჟუაზიული ტენდენციების ჩასახვა-გაჩენისა, რომელსაც ამ პერიოდში ვხედავთ. ფანტასტიკის მაგიერ ლიტერატურა თხოულობს „მართლისა“ თქმას. ის, ზოგიერთი პოეტის პირით (ფეშანგი, არჩილი, თეიმურაზ II) ჰგმობს სპარსულიდან ნაქორ ამბებს და მწერლებს, რომლებიც დროსა და ენერგიას ხარჯავდნენ ისეთ პირთა და ამბავთა შესაქებად, რომელნიც არ ყოფილან და არ მომხდარან ნამდვილად“¹.

ყოველივე ამის საფუძველზე დაბეჭდვით შეიძლება ითქვას, რომ XVII ს-ში ჩვენ საქმე გვაქვს საქართველოში ნაციონალური თვითშეგნების გაღვივებასთან, მაგრამ საქმე არც ასე მარტივად იყო. „დესპოტიური სპარსეთი ჩვენს ქვეყანას ძალით ახვევდა თავზე თავისი პოლიტიკური მმართველობის სისტემას, თავის სარწმუნოებას, თავის ადათ-ჩვევებს, თავის ყოფას, თავის კულტურას, თავის ლიტერატურას. ქართველი ხალხი თავგამოდებით ებრძოდა სპარსეთს თავისი სახელმწიფოებრიობისა და ცხოვრებისათვის, თავისი ეროვნული კულტურისათვის, თავისი პოეზიისათვის. მაგრამ საუბედუროდ სპარსეთი ახერხებდა ზეგავლენის მოპოვებას ქართველი საზოგადოების ზოგიერთ წრეებზე, უპირატესად თავადნაწარულ—არისტოკრატიულ ფენაზე. აქ თანდათანობით ფეხს იკიდებდა სპარსულ-მუსლიმანური რჯული, სპარსულ-ყიზილბაშური ადათ-ჩვეულებანი, სპარსულ ყიზილბაშური ენა და მწიგნობრობა. ზოგიერთი გამაჰმადიანებულ ქართველი მეფისა და დიდებულის კარზე სპარსული ენა და ლიტერატურა დიდ პატივსა და მოწონებაში იყო. შემთხვევითი როდია, რომ სპარსეთის სამეფო კარზე აღზრდილი მეფე და პოეტი თეიმურაზ I-ლი აღტაცებას გამოსთქვამდა სპარსული ენისა და

¹ კ. კეკელიძე. „ქართული ლიტერატურის ისტორია“. ტ. II, 1941 4. გვ. 273.

პოეზიის გამო და საქვეყნოდ აცხადებდა: „სპარსთა ენისა სიტკბო-
მან მასურვა მუსიკობაი“-ო¹.

ამრიგად, XVII საუკუნეში საქართველოს პო-
ლიტიკური ვითარების შესაბამისად, ქართული
საზოგადოებრივი აზრი, როგორც ვხედავთ, ორ-
საწინააღმდეგო მიმართულებას იღებს. საზოგა-
დოების ერთი ნაწილი მტკიცედ დგას სპარსეთის
უღლისაგან ქვეყნის განთავისუფლების თვალ-
საზრისზე, ეძებს საშუალებებს მტერთან გა-
დამწყვეტი ბრძოლისათვის.

მეორე ნაწილი საზოგადოებისა დამორჩილ და
სპარსელთა ბატონობას, მოიწონა და შეითვისა
ყოველივე სპარსული, საკუთარ კეთილდღეობას
ანაცვალა სამშობლოს განთავისუფლების ინ-
ტერესები ანდა, სხვა შემთხვევაში, თავის მო-
ტყუების გზით წავიდა.

ამ ორ ბანაკს შორის ბრძოლა, ნაკარნახევი,
რასაკვირველია, პოლიტიკური და ეკონომიური
ინტერესებით, თავს იჩენს XVII საუკ. ქართულ
ლიტერატურასა და მხატვრობაშიც.

საქმე იმაშია, რომ „დამპყრობლები ქართველი ხალხის სულის-
მონადირებით აპირებდნენ ამ ხალხის ფიზიკურად დამორჩილებას
და დამონებას. სპარსულ ენაზე ამეტყველება და სპარსულ მუსლი-
მანური ადათ-წესების შემოდება ისე, როგორც საზოგადოთ მუს-
ლიმანურ რჯულზე გადასვლა, აძლიერებდა ქართველთა მოდგმის
გადაშენების საფრთხეს, ხოლო სპარსული სატრფიალო-სუფისტური
პოეზიის ტრადიციების გადმონერგვა (ასევე სპარსუ-
ლი სამინიატურო მხატვრობის ტრადიციების
გადმონერგვაც. ხაზი ჩემია, მ. ქ.) ზიანს აყენებდა ძველი
ქართული კულტურის ეროვნული ხალხური საწყისების შემდგომ
გაღრმავებასა და განვითარებას...

ქართული ეროვნული კულტურის გადარჩენა შეიძლებოდა მხო-
ლოდ სპარსულ-მუსულმანური კულტურის დაძლევიით და მშობლიუ-
რი ხალხური შემოქმედებითი ტრადიციების გაღრმავებით.

XVII—XVIII საუკუნეების პროგრესიული ქართული მწერლო-
ბის განვითარება ამ გზით წარიმართა.

¹ ოლ. ბარამიძე, ბრძოლა რუსთაველის გარშემო მე-XV—XVII საუკუნეების
ქართულ მწერლობაში; თბილისი. 1952 წ. გვ. 14—15.

თეიმურაზ I-ლის შემოქმედებით ორიენტაციას მკვეთრად დაუპირისპირდა ეროვნული ტრადიციების დამკველთა პოზიცია. ამათ მეთაურობდა გამოჩენილი პოლიტიკური მოღვაწე და პოეტი არჩილი. თეიმურაზი და არჩილი ამ შემთხვევაში ანსახიერებდნენ ორ გარკვეულ მიმდინარეობას ქართულ მწერლობასა და საზოგადოებრივ აზროვნებაში. ერთსაც ჰყავდა მომხრეები და მეორესაც. თუ პირველი მიმდინარეობა პოეზიის დარგში სპარსო-ფილურ ტენდენციას გამოხატავდა, მეორე ადგა პროგრესიულ, ხალხურ ნაციონალურ გზას¹. (დაყოფა ჩემია, მ. ქ.).

მე-17 საუკ. ქართულ სამინიატურო მხატვრობაშიაც, „ვეფხის ტყაოსნის“ ხელნაწერების დასურათებათა მაგალითზე, ანალოგიურ ვითარებას ვამჩნევთ². თუ ლიტერატურაში საზოგადოების პროგრესიული ნაწილის იდეურ მესიტყვედ, ქართული ლიტერატურის ნაციონალური ტრადიციების ქეშმარიტ გამგრძობად გვევლინება პოეტი არჩილი, მე-17 საუკუნის ქართულ საერო მხატვრობაში, კერძოდ, სამინიატურო მხატვრობაში ეს როლი ეკუთვნის ხელნაწ. № 599 (H)-ს დამსახურებულს მამუკა თავაქარაშვილს.

მეორე მხრით, პოეზიის დარგში სპარსული ორიენტაციის მქონე პოეტ თეიმურაზ I-ის მსგავსად, XVII-საუკ. ჩვენ შეგვიძლია მივიჩნიოთ სპარსულ მინიატურების უაღრესად შესრულებული ილუსტრაციების უცნობი ავტორი, „ვეფხის ტყაოსნის“ ხელნაწ. № 5006 (S) დამსურათებელი და მასთან ერთად მთლიანად ის საზოგადოებრივი წრე, რომლის გემოვნების დასაკმაყოფილებლად მუშაობდა ხსენებული ოსტატი.

მაგრამ, გარდა ამ ორი ძირითადი და სავსებით გარკვეული მი-

¹ ალ. ბარამიძე, „ბრძოლა რუსთველის გარშემო XV—XVIII საუკ. ქართულ მწერლობაში“, გვ. 15—16.

² ანასიათებს რა ხსენებულ ვითარებას მე-17 საუკ. ქართულ ხელოვნებაში პროფ. ჩუბინაშვილი სწერს: „Расцвет Ирана в эпоху Сефевидов повлек за собой, если можно так выразиться, экспорт в Грузию предметов искусства и доминирующих элементов, форм и норм художественного творчества и как обычно происходит—приспособление господствующих слоев общества к этим модным течениям, к этому иранскому художественному вкусу. Во главе идут конечно центры, столичные города и подтягивающаяся к ним знать; они стремятся во всем укладу жизни во внешнем облике, в именах, в обиходном языке, а также и в домах и новых постройках не отличаться от персов. Таков заказ, такова диктуемая художникам задача“.

(Г. Чубинашвили. „Иранское влияние в памятниках архитектуры Грузии“. стр. 253).

მართულებისა, XVII საუკ. „ვეფხის ტყაოსნის“ ხელნაწერთა დასურათების მასალა გვაძლევს საშუალებას გამოვეყოთ ცალკე ჯგუფად ისეთი ოსტატებიც, რომელთაც თუმცა ათვისებული აქვთ სპარსული მინიატურული სკოლის მხატვრული ტრადიციები, მაგრამ მიუხედავად ამისა ხელნაწერთა დასურათებაზე მუშაობის დროს მაინც ამჟღავნებენ სპარსული მინიატურებისათვის დამახასიათებელ გამოსახვის ხერხებისა და საშუალებების გადაღახვის ცდას. „ვეფხის ტყაოსნის“ ხელნაწერთა ილუსტრაციების ერთი ნაწილის შესწავლა იძლევა საფუძველს ამგვარი დასკვნის გამოტანისათვის. ამ მასალის მაგალითზე ჩვენ ვხედავთ, როგორ შეაქვთ სპარსულ ყაიდაზე მომუშავე ოსტატებს თავის შემოქმედებაში ნაციონალური ქართული ელემენტი და ამით, ცოტათ თუ ბევრად, მაგრამ მაინც შესამჩნევად გამოჰყავთ მდიდარი ტრადიციების მქონე ქართული სახვითი ხელოვნება ირანული გავლენების ტყვეობიდან თ ვ ი თ მ ყ ო ფ ა დ ი გ ა ნ ვ ი თ ა რ ე ბ ი ს ფ ა რ თ ო გ ზ ა ზ ე .

* * *

მივაკითხოთ ხელნაწერებს. პირველ ყოვლისა შევაჩეროთ ყურადღება უცნობი ოსტატის მიერ დასურათებულ ხელნაწერზე № 5006 (საქართ. სახ. მუზეუმის ხელნაწ. განყოფილების S ფონდიდან).

ამ ხელნაწერში მოთავსებულია სულ 87 ილუსტრაცია. ნახატები შესრულებულია ცალკე ფურცლებზე და შემდეგ არის ჩაკრული ხელნაწერში. აღსანიშნავია, რომ მინიატურები ზოგიერთ შემთხვევაში არათანმიმდევრულად არის ჩაკრული ტექსტში; ზოგიერთი მინიატურა, რომელიც პოემის სიუჟეტის განვითარების მიხედვით გვიან უნდა იყოს მოთავსებული, ჩაკრულია ხელნაწერში სხვა მომდევნო მინიატურებზე უფრო ადრე (მაგ. ჯერ № 24, მერე № 23; ან ჯერ № 63, მერე № 62 და ა. შ.).

მინიატურების შესრულების ტექნიკისა და სტილის ანალიზი გვაძლევს უფლებას დავადგინოთ შემდეგი: პირველი ნაწილი ილუსტრაციებისა (სულ 60 მინიატურა: № 1-დან № 14-მდე, № 16-დან № 59-მდე, აგრეთვე ილ. № 63 და № 79) ეკუთვნის ერთი ოსტატის ხელს. (იხ. ტაბ. № 1 — № 5-მდე).

მეორე ნაწილი ილუსტრაციებისა (სულ 27 მინიატურა: ილ. № 15, № 61, 62, № 64-დან № 78-მდე და № 80-დან № 87-მდე) ეკუთვნის მეორე ოსტატს (იხ. ტაბ. № 9—№ 12-მდე). ეს ნაწილი

ილუსტრაციებისა, შედარებით პირველ, ძირითად ნაწილთან, შესრულებულია ნაკლებად გამოცდილი ხელით¹.

აღნიშნული ორი ნაწილიდან, პირველი ნაწილი მინიატურებისა ეკუთვნის XVI—XVII — საუკ. სპარსული მინიატურების ყაიდაზე მომუშავე ოსტატის ხელს. ეს მინიატურები „იმ მიმდინარეობას მიეკუთვნება, რომელიც სეფევიდთა პერიოდის ირანული ხელოვნების ფორმებით იყო გამსჭვალული... მინიატურები დიდი ტექნიკური სრულკმნილებით და ირანული მინიატურის ყველა ტექნიკური ხერხის შეთვისებით ხასიათდება და მხატვრული თვალსაზრისით არ ჩამოუვარდება სეფევიდთა პერიოდის ირანულ მინიატურების საუკეთესო ნიმუშებს. მთავარ მოქმედ პირთა კოსტუმები, საყოფაცხოვრებო მოწყობილობა, აღჭურვილობა, დასასრულ პეიზაჟის ხასიათი, პირობითად გამოცემული ხუროთმოძღვრების თავისებურებანი—ირანული ელემენტებითაა გაჯღენილი“².

დ. გორდეევი, შენიშნავს რა იმ გარემოებას, რომ ხელნაწ. № 5 006-ის ილუსტრაციები შესრულებულია ცალკე ფურცლებზე და შემდეგ არის ჩაკრული ტექსტში, სწერს:

„Что указывает с несомненностью не только на то, что миниатюры изготовлены особо от текста, но и на то, что они делались вовсе не для этой книги и возможно просто как тетрадка иллюстраций, самодовлеюще исполненных. Персидский мастер исполнил основную начальную часть. Потом она была попомянута отчасти и доведена до конца другим художником, но в формате типичных для первой группы“³. (ხაზი ჩემია. შ. ქ.)

ამრიგად, გორდეევის აზრით, პირველი ნაწილის ილუსტრაციების ავტორი სპარსელი ოსტატია, მის მიერ შესრულებულია მინიატურები „ვეფხის ტყაოსნისათვის“ ხელნაწერის ტექსტის გარეშე, ცალკე მინიატურათა კრებულისათვის ან ალბომისათვის. მეორე ოსტატიც დასურათების ამავე გზით წავიდა.

¹ ამავე ხელნაწერში ერთი ილუსტრაცია, კერძოდ № 65 (გვ. 148) როგორც ამას აღნიშნავს დ. გორდეევი „გვიანდელი ხანისა და მხატვრობის თვალსაზრისით ყველა ილუსტრაციაზე უფრო სუსტია“ (Д. Гордеев „Иллюстр. к поэме Ш. Руставели“, Ж. Феникс 1918 г. Тифлис № 1 стр. 2 პროფ. შ. ამირანაშვილი ამ ილუსტრაციას შესრულების ტექნიკის ანალიზის საფუძველზე მიაკუთვნებს მას XVII ს. (იხ. შ. ამირანაშვილი „შოთა რუსთაველის პოემა „ვეფხის ტყაოსანი“ ძველ ქართულ მხატვრობაში“, საკ. სამეც. აკად. საქ. ფილ. „მოამბე“ III, ტფილისი, 1938 წ. გვ. 143).

² შ. ამირანაშვილი, Op. cit., გვ. 148—149).

³ Д. Гордеев. „Иллюстр. к поэме Ш. Руставели“. Ж. „Феникс“, 1918 г. № 1, стр. 2.

პროფ. შ. ამირანაშვილი თავის გამოკვლევაში არ ეთანხმება ამ შეხედულებას. მისი აზრით ხელნაწ. № 5006-ის დასურათებათა პირველი ნაწილი ქართული ოსტატის მიერ არის შესრულებული. პროფ. ამირანაშვილის აზრით, მიუხედავად ამ მინიატურებში ჭარბად მოცემული ირანული მინიატურებისათვის დამახასიათებელი სტილისტიკური ნიშნებისა, ისინი (ეს მინიატურები) „ერთი რითიმე ძლიერ განსხვავდებიან წმინდა ირანულისაგან. თითქმის ყველა მინიატურაში ტიპაჟი სრულიად სცილდება შაბლონურ, ტრადიციულ „მონღოლურ“ ტიპს, მეტად საფუძვლიანად დამკვიდრებულს ირანულ ხელოვნებაში. პირობითი „მონღოლური“ ტიპის ნაცვლად თითქმის ყველა მინიატურაში ქართული ტიპი სჭარბობს...

აღნიშნული მინიატურები უეჭველია ქართველი მინიატურისტის მიერაა შესრულებული, რასაც ბრწყინვალედ ადასტურებს კიდევ ერთი დამახასიათებელი ფაქტი. მე 40-ე ფურცლის მინიატურაზე ავთანდილი ზის და სწერს გრაგნილზე მარცხნიდან-მარჯვნივ. მინიატურისტმა გრაგნილზე ზიგზაგისებრი ხაზით გამოსახა ტექსტის სტრიქონები. ტექსტი ქვემო სტრიქონის შუაზე წყდება იმგვარად, რომ სჩანს სტრიქონის ზიგზაგისებრი ხაზი მიყვანილი მარცხნიდან მარჯვნივ გრაგნილის შუამდე. ფსიქოლოგიურად სრულიად წარმოდგენელია, რომ ირანულ მინიატურისტს, რომელიც შეჩვეული იყო მარჯვნიდან მარცხნივ წერას ზიგზაგისებრი ხაზით წერის პროცესში მარცხნიდან მარჯვნივ მიემართა.

პირველი ჯგუფის მინიატურათა შემსრულებელი ქართველი იყო — ასკენის პროფ. შ. ამირანაშვილი¹.

საგულისხმოა კიდევ ერთი გარემოება: ხელნაწ. № 5006-ს პირველი ნაწილის მინიატურებს (განსხვავებით მეორე ნაწილის მინიატურებისაგან), თითქმის ყველას — ნახატის ირგვლივ შემოვლებული ხაზოვანი მხატვრული ჩარჩოს გარეთ, თავისუფალ მინდორზე (მარცხენა კუთხეში და იმავე ფურცელზე, რაზედაც ნახატია გამოსახული) გაკეთებული აქვს საკმაოდ წვრილი შრიფტით მინაწერები ან ციფრული ნიშნები სპარსულ ენაზე. პროფ. ამირანაშვილს ამოკითხული აქვს ეს მინაწერები და ციფრული ნიშნები. მათს შესახებ იგი სწერს:

1 შ. ამირანაშვილი. „შ. რუსთაველის პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ ძველ ქართულ მხატვრობაში“, გვ. 148—149.

„ირანული მინაწერები საკმარის დაუდევრადაა შესრულებული და არა კალიგრაფიული ხელით, რომელიც ჩვეულებრივად დახელოვნებულ კალიგრაფთა და მინიატურისტთა დამახასიათებელია. ჩვენი მხრით შეცდომა იქნებოდა ირანულ მინაწერთა მიკუთვნება მინიატურისტისათვის. ამ მოსაზრებას ეწინააღმდეგება ნახატის სიფაქიზე და მოხდენილობა და შესრულების ბრწყინვალე ტექნიკა. მინაწერთა ავტორი ცუდად იცნობდა პოემის შინაარსს (იხ. მინაწერი № 7) ¹ გმირების სახელი ირანული ტრანსკრიფციითაა გადმოცემული, რაც მინიატურისტისათვის შეუძლებელი იქნებოდა. ვინ იყო ამ მინაწერთა ავტორი — უცნობია. შეიძლება მხოლოდ ითქვას, რომ მან ცუდად იცოდა პოემის შინაარსი, ალბად მხოლოდ სხვების ნაამბობი ქონდა მოსმენილი, არც იცოდა, ან ყოველ შემთხვევაში, ცუდად იცოდა ქართული ენა, რასაც ამტკიცებს პოემის მთავარ გმირთა შემცდარი ტრანსკრიფცია სპარსულ ენაზე“ ².

ჩვენ არ შეგვიძლია დავეთანხმოთ პროფ. შ. ამირანაშვილის მოსაზრებას.

ხელნაწერ № 5 006-ის დასურათებათა პირველი ნაწილის სტილისა და შესრულების ტექნიკის შესწავლის შედეგად ირკვევა შემდეგი: პირველ ყოვლისა ამ მინიატურთა შესრულების ტექნიკა ზუსტად ისეთივეა, როგორც ჩვენ ამას ვხვდებით XVII-ს სპარსულ მინიატურებში ³. თვითონ ის გარემოებაც, რომ ისინი შესრულებული არიან ცალკე ფურცლებზე და არა ტექსტთან ერთად, ხელნაწერში, კიდევ ერთხელ მიუთითებს მათ ირანულ წარმოშობაზე.

„Искусство Сефевидов отличено одним общим процессом: живопись отрывается от книги (ხაზი ჩემია მ. ქ.) становится свободным рисунком для альбома ценителя или коллекционера“, — სწერს ვ. ზუმერი ⁴.

¹ ამ მინაწერში სპარსულად სწერია: „ტარიელმა დაატყვევა ფრიდონ მეფის“... სიტყვა ფრიდონ წაშლილია, რადგან იგი შეცდომითაა ჩაწერილი „რამაზის“ მაგვრად. მ. ქ.

² შ. ამირანაშვილი. „შ. რუსთაველის პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ ძველ ქართულ მხატვრობაში“, გვ. 148.

³ სპარსული მინიატურები შესრულების ტექნიკის შესახებ იხ. Тахер Заде Бех Заде. „Материалы ирванского Миньяти-риста и художника“ თარგმ. ფრანგულიდან). изд. АН СССР М. 1939 г. стр. 251.

⁴ В. М. Зуммер. „Живописная традиция Востока по данным миниатюры“, изд. Аз. ГНИИ, Баку, 1930 г. стр. 4.

მაგრამ უმთავრესად ამ ილუსტრაციების სპარსული წარმოშობის შესახებ მეტყველებს ის გარემოება, რომ როგორც თვით პროფ. შ. ამირანაშვილი აღნიშნავს, მათში „მთავარ მოქმედ პირთა კონტუმები, საყოფაცხოვრებო მოწყობილობა, აღჭურვილობა, დასასარულ პეიზაჟის ხასიათი, პირობითად გადმოცემული ხუროთმოძღვრების თავისებურებანი — ირანული ელემენტებითაა გაყენებული“. მხატვარი, როგორც ჩანს, შეზრდილია, შესისხლხორცებულია ირანულ გარემოს, ამიტომ მუშაობის პროცესში იგი არც ცდილობს ანგარიში გაუწიოს იმ ნაწარმოების თავისებურებას, რომელსაც ასურათებს. მსგავსად ირანული ოსტატებისა, იგი ყველა წვრილმანსა და ყოფის ყველა დეტალებს იღებს გარემო სინამდვილიდან (ამ შემთხვევაში ირანულ სინამდვილეზეა ლაპარაკი) და წარმოსახავს ამ წვრილმანებსა და დეტალებს არაჩვეულებრივი სიზუსტით. ილუსტრაციების ოსტატი არა თუ მარტო არ ღალატობს მისთვის ორგანული სპარსული გარემოს ასახვას, არამედ სპარსულ ლიტერატურაში გამეფებული ყოფითი და ზნეობრივი ნორმების მიხედვითაც კი განმარტავს ქართული ნაწარმოების „ვეფხის ტყაოსნის“ — ცალკეულ ადგილებს. ამ მხრივ მეტად საგულისხმოა ილ. № 26 (იხ. ტაბულა № 3), სადაც საკმაოდ ვულგარულ პოზაში გამოსახულ ასმათს აეთანდლილი მხედარივით ზედ შექდომია და ცდილობს ათქმევინოს ტარიელის ამბავი. ამგვარი ნიმუშები დასურათებაში სხვაგანაც მოიპოვება. მხატვარი ირანულ ტრადიციას არასოდეს არ ღალატობს, რასაც არ უნდა აკეთებდნენ მისი პერსონაჟები, ისინი ყოველთვის ინარჩუნებენ ყოველად ინდიფერენტულ, ინდივიდუალურ განცდას მოკლებულ სახეებს, ამავე დროს ილუსტრაციებში ყველგან მოქმედება ვითარდება აღმოსავლური ეთიკეტისა და ზნე-ჩვეულების დაცვით. გარდა ამისა, როგორც ეს საერთოდ დამახასიათებელია ირანული მინიატურებისათვის, ჩვენი მხატვარიც აბსტრაქტულად და სქემატურად გამოსახავს მთავარ მოქმედ პირებს, ხოლო ინდივიდუალიზაციას ახდენს მეორეხარისხოვანი პერსონაჟებისას. ზელნაწ. № 5006-ის ილუსტრაციების პირველ ნაწილში სწორედ ამგვარ გარემოებასთან გვაქვს საქმე. თუ შეიძლება საერთოდ მათში გამოსახულ პერსონაჟების ინდივიდუალურ დახასიათებაზე რისიმე თქმა, მხოლოდ არა მთავარ მოქმედ პირთა მიმართ. რაც შეეხება ტიპაჟს ამ მინიატურებში გამოყვანილი მოქმედი პირები თავისი იერით ძალიან მოგვაგონებენ სეფევიდური პერიოდის ირანულ მინიატურებში გამოსახულ პერსონაჟებს (აქვე სა-

კიროა აღინიშნოს, რომ სეფევიდური პერიოდის მინიატურებში ე. წ. „მონღოლური“ ტიპი აღარ წარმოადგენს დომინანტს).

ტიპაჟის მხრივ განსაკუთრებით დიდი ნათესაობა აქვთ ჩვენს მინიატურებს მოსკოვის აღმოსავლური კულტურის მუზეუმში დაცული ყაზი ახმედ-ბენ მირ მონში ოლ-ჰოსეინის ხელნაწერის ილუსტრაციებთან („ტრაქტატი კალიგრაფთა და წიგნის ოსტატთა შესახებ“). ეს ხელნაწერი XVI საუკ. დასასრულს ეკუთვნის. მასშიაც, მსგავსად ჩვენი ხელნაწერისა ილუსტრაციები შესრულებულია ცალკე ფურცლებზე და შემდეგ ჩაკრულია ტექსტში (მორგებულია ხელნაწერის გვერდების ზომამზე).

ყაზი-ახმედის ხელნაწერის მინიატურების (იხ. ტაბ. № 8) შესრულების მანერა ისეთივეა, როგორც № 5006-ის პირველი ნაწილის მინიატურებში. დიდი მსგავსებაა კოლორიტის მხრივ: ნარინჯისფერი სამოსელი, ოქროსფერი ქურქელი და ავეჯი, კლდეთა და ნაგებობათა შეფერადება, მდინარის და მცენარეულობის გამოსახვის ხერხები და სხვა. განსაკუთრებული მსგავსებაა აგრეთვე (და ეს მეტად საგულისხმოა) ტიპაჟისა და კომპოზიციის მხრივ (ფიგურების განაწილება სიბრტყეზე, გამარტივებული კომპოზიციები).

მსგავსად № 5006-ის მინიატურებისა, ყაზი-ახმედის ხელნაწერშიაც ნახატები ჩასმულია ხაზოვან, მხატვრულ ჩარჩოებში, რომლებიც ზუსტ გამეორებას წარმოადგენენ ჩვენი ხელნაწერის მინიატურების ჩარჩოებისას. ჩარჩოს ქვევით დატანებული აქვს სწორკუთხოვანი თავისუფალი არე წარწერისათვის ისევე, როგორც ხელნაწ. № 5006-ში.

დიდი ნათესაობა აქვთ ხელნაწ. № 5006-ის მინიატურებს (ლაპარაკია ისევ მინიატურების პირველ ნაწილზე) აგრეთვე XVII — საუკ. შუაწლებში დასურათებულ „შაჰ-ნამეს“ ორ ილუსტრაციასთან (ისპაჰანის სკოლა), რომლებიც მოყვანილია A. Poop-ის წიგნში¹. თუ შევადარებთ ამ ილუსტრაციებს ხელნაწ. № 5006-ის პირველ ნაწილის ილუსტრაციებთან, დავინახავთ, რომ მსგავსება იმდენად დიდია, რომ ცალკეული პერსონაჟები ერთი ოსტატის ხელით დახატულსა ჰგავს.

¹ Art. U. Poope, „A Survej of Persian Art“ (Vol. V) (Oxford universiti press, London and New-York, 1938 p. 922. 923)

აღარაფერს ვიტყვით კომპოზიციურ ანალოგიებზე, ინტერიერსა, ლანდშაფტისა და ცხოველების (განსაკუთრებით ცხენების გამოსახულებანი) გამოხატვის ხერხებზე და მათ მსგავსებაზე.

წინააღმდეგ ზემოდმოყვანილი პროფ. შ. ამირანაშვილის მოსაზრებისა თითქოს ხელნაწ. № 5006-ის ილუსტრაციებში გამოსახულ ტიპაჟს ქართული, ნაციონალური იერი ჰქონდეს, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ხელნაწ. № 5006-ის ილუსტრაციების პირველ ნაწილში გამოყვანილ ტიპაჟს ნაციონალური, ქართული არაფერი აქვს. ფეოდალური ხანის. განსაკუთრებით კი გვიანფეოდალური ხანის ქართული მხატვრობის (როგორც კედლის, ისე სამინიატურა მხატვრობის) ნიმუშებში ტიპაჟის მხრივ მათი ანალოგია ძნელად თუ მოიძებნება. ხელნაწ. № 5006-ის ილუსტრაციების პირველ ნაწილში გამოყვანილი ტიპაჟის დასახასიათებლად გამოდგება ვ. ზუმერის მიერ მოცემული დახასიათება XVII საუკუნის ირანელი მხატვრის სულთან მუჰამედის მხატვრობისა: „Он рисует женолобных сефевидских принцев с круглыми лицами и дуговатыми бровьями, в сложных тюрбанах, за игрой в поло или на охоте“ (ხაზი ჩემია, მ. ქ)¹. არა მარტო ტიპაჟი, არამედ კოლორიტიც, რომელიც მხატვრული ნაწარმოების „სულს“ წარმოადგენს, „ვეფხის ტყაოსნის“ ხელნაწ. № 5006-ის პირველი ნაწილის დამსურათებელს მინიატურებში (როგორც ეს ზემოთ გვქონდა აღნიშნული) ძალიან უახლოვდება XVII ს-ის ირანულ მინიატურებს. ეს კოლორიტი მკახეა, მყვირალა, თვალისმომკრელი. ყვითელი, ნარინჯისფერი, ლურჯი, წითელი, იისფერი, მწვანე, ოქროსფერი, შავი — ყველგან ეს ფერები აღებულა მთელი მათი ლოკალური სიმკვეთრით. ბ. გორდეზიანის თქმით „თვითეული ილუსტრაცია უფრო თვითმყოფი ხელოვნური ბუნებაა, ვიდრე ხილული ფერადობის გადმოღება. წითელ-ყვითელი ქვეები, შავი წყალი, იისფერი მიდამო, ლურჯი ნადირები—ეს მზის სხივებით გახელებული ხედვაა და აღმოსავლური ბუნების თავისებური დანახვა“². ამრიგად მკახე და მყვირალა კოლორიტის მხრივაც ეს მინიატურები მკვეთრად უპირისპირდებიან ქართული ფერწერის მიერ საუკუნეების მანძილზე გამომუშავებულ საკმაოდ თავისებურ კოლორიტულ ტრადიციას.

¹ В. М. Зуммер, „Живописная традиция Востока по данным миниатюры“, изд. Аз. ГНИИ, Баку, 1930 г. стр. 4.

² ბ. გორდეზიანი. „ვეფხის ტყაოსნის“ დასურათებანი. ვაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1937 წ. XII, გვ. 4.

მიუხედავად ყოველივე ამისა, გადაქრით მაინც ძნელია, საკმარისი ფაქტიური დოკუმენტების უქონლობის გამო, უარყოფა № 5006-ის პირველი ნაწილის ილუსტრაციების ავტორის ქართველობისა. სავსებით დასაშვებია XVII საუკუნისათვის ქართველი კაცის ირანში ყოფნა და იქ ირანული მხატვრული სკოლის ტრადიციებზე აღზრდა და ჩამოყალიბება მინიატურისტად. ირანში დიდად ცნობილი მხატვრები ს ი ა უ შ ი (XVII საუკ. დასასრული) და ჭ ა ბ ა - დ ა რ ი (XVII საუკ.) წარმოშობით ქართველები იყვნენ. მათ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ს პ ა რ ს უ ლ ი მინიატურის განვითარებაში და მათი გამოცხადება ქ ა რ თ ვ ე ლ მხატვრებად არავითარი მოსაზრებით არ შეიძლება იქნას გამართლებული.

ქლნაწერ № 5006-ის ილუსტრაციების პირველი ნაწილის უცნობი დამსურათებლის პიროვნების გარკვევისათვის საინტერესო მასალას იძლევა ამ ილუსტრაციებისა და პოემის ტექსტის ურთიერთშედარება და იმ სპარსული მინაწერებისა და ციფრული ნიშნების ანალიზი, რომლებიც დართული აქვს ხელნაწ. № 5006-ის ილუსტრაციებს მ ხ ო ლ ო დ ა მ პ ი რ ვ ე ლ ნ ა წ ი ლ ს და რომლებიც ამოკითხული აქვს პროფ. შ. ამირანაშვილს (მკვლევარი ფიქრობს, რომ ეს ნაწერები გაკეთებულია ა რ ა მ ი ნ ი ა ტ უ რ ი ს ტ ი ს ხ ე - ლ ი თ) და რომ მათი დამწერი პოემის შინაარსს ვ ე რ ი ც ნ ო ბ დ ა კ ა რ გ ა დ, რადგან ან ქართული ენა იცოდა სუსტად, ანდა ვეფხის ტყაოსნის“ შინაარსს იცნობდა სხვისი გადმოცემით (მონაყოლით).

ილუსტრაციებისა და პოემის ტექსტის ურთიერთდამოკიდებულების გარკვევა გვაძლევს უფლებას დავადგინოთ, რ ო მ თ ვ ი თ ი ლ უ ს ტ რ ა ც ი ე ბ ის შ ე მ ს რ უ ლ ე ბ ე ლ ი მ ი ნ ი ა ტ უ რ ი ს - ტ ი ც ს ა თ ა ნ ა დ ო დ ვ ე რ ი ც ნ ო ბ დ ა პ ო ე მ ის ტ ე ქ ს ტ ს, რომ მან ან სუსტად იცოდა ქართული ენა, ანდა „ვეფხის ტყაოსნის“ შინაარსს იცნობდა სხვისი ნაამბობით. ამას ადასტურებს რიგი ილუსტრაციების შეუსაბამობა პოემის ტექსტთან. (ეს შეუსაბამობანი უფრო მეტია პოემის იმ ადგილებთან დაკავშირებულ ილუსტრაციებში, სადაც სიუჟეტური კვანძები ერთმანეთში იხლართება, სადაც ამბავის ან ეპიზოდის სწორი გამოსახვა მოითხოვს ტექსტის ზედმიწევნით ცოდნას). განსაკუთრებით ბევრია № 5006-ის პირველი ნაწილის ილუსტრაციებში შეუსაბამობანი დაკავშირებული ტარიელის ჩაცმულობასთან (ვეფხის ტყავი). მინიატურისტი ტარიელს ხან ვეფხის ტყავის სამოსელში ხატავს, ხან არა.

მაგ. ილ. № 32 (ტარიელი პირველად იღებს წერილს ნესტანისა-
ჯან). ამ ილუსტრაციაში ტარიელი გამოსახულია ვეფხის ტყავით (?).
ასევეა ილ. № 33 და № 34-ში (იხ. ტაბ. № 4). მომდევნო ილუსტრა-
ციაში № 35 (ტარიელი სწერს პასუხს ხატაელთა მეფეს) მან უკვე
აღარ აცვია ვეფხის ტყავი. ილუსტრაცია № 38-ში (ტარიელი
და ნესტან-დარეჯანი ერთმანეთს შეეფიცნენ) ტარიელი ისევ ვეფხის
ტყავითაა შემოსილი. ილუსტრ. № 40-ში (ტარიელი ხატაელს გაემარ-
თა) იგი კვლავ სპარსულ სადარბაზო სამოსელშია და ა. შ. ასეთი შე-
უსაბამობანი პოემის ტექსტთან ილუსტრაციებში ბევრია, მაგრამ ეს
არაა გადამწყვეტი. არსებობს სხვა ხასიათის შეუსაბამობანიც, უფრო
სერიოზული. მაგალითად, ილუსტრაცია № 21-ში გამოსახულია ავ-
თანდილის შეხვედრა ხატაელ ძმებთან, რომელთაგანაც ერთ-ერთს
ტარიელმა სასიკვდილოდ თავი გაუპო მათრახით. ტექსტის მიხედ-
ვით ხატაელნი სამნი იყვნენ („ორთა ძმათა წვეროსანთა ყმა
მოჰყვანდათ უწვერული“, 197), ილუსტრაციაში კი გამოსახულია
ერთი პიროვნება, რომელთაგანაც ერთ-ერთი დაჭრილია (იხ.
ტაბ. № 2).

ილუსტრაცია № 23 გამოსახავს მომენტს, როდესაც ავთანდილი
უთვალთვალებს ტარიელის წასვლას გამოქვაბულიდან. ტექსტის
მიხედვით ავთანდილი ხეზეა გასული („ავთანდილ ცხენსა გარდახდა,
მონახნა დიდნი ხენია, მას ზედა ჰკვრეტად გავიდა“...), ილუსტრაციაში
კი, ავთანდილი ხის ძირას ზის და უცქერის ცხენით მიმავალ
ტარიელს.

ილუსტრაცია № 31 გამოსახავს ტარიელს დაბნედას ნესტან-და-
რეჯანის პირველად დანახვისას.

როგორც ეს მინიატურას ეტყობა, კომპოზიცია შესრულებული
იყო ჯერ ერთგვარად, ხოლო შემდეგ თვით ავტორის მიერ გადაკე-
თებულ იქნა (მინიატურას ემჩნევა წაშლილი ადგილები და ფერით
დაფარული ხაზები).

ტექსტთან სრული შეუსაბამობით მინიატურაში თავდაპირველად
გამოსახული იყო მხოლოდ ნესტან-დარეჯანი ფანჩატურში მჯდა-
რი. შემდეგში მხატვარმა გაასწორა ილუსტრაცია: მოშალა ფანჩატუ-
რის ერთი კედელი და მიახატა ზედ ფარსადანიც (ამის გამო
ფარსადანს უხეშად დარღვეული აქვს პროპორციები). მიუხედავად
ამ შესწორებისა, ილუსტრაცია მაინც აღმოჩნდა დაშორებული
ტექსტს: ნესტან-დარეჯანიც და ფარსადანიც სხედან სააშკარაო-

ზე და არა ფარდაგის იქით, რომელიც ტექსტის მიხედვით ასმათმა „აზიდა“ (რაც ტექსტში შემდეგშიც არაერთხელ იხსენიება). მეფისა და ნესტან-დარეჯანის წინაშე დაცემულია გულშეღონებული ტარიელი სადარბაზო ტანისამოსით და იქვე გდია რატომღაც ვეფხის ტყავის (?) ქული.

ილუსტრაცია № 33 გამოსახავს ტარიელსა და ასმათს საუბრით გართულთ, მინდვრად ხის ძირში მჯდომარეთ, მოქმედება კი აღებულია ნესტანის მოტაცებამდე. ასეთი რამ არ არის ტექსტში. ტარიელისა და ასმათის ერთად ყოფნის ეპიზოდი (ნესტანის მოტაცებამდე) ტექსტის მიხედვით ხდება ტარიელის საწოლ ოთახში.

ამგვარი მაგალითების მოყვანა კიდევ შეიძლება, მაგრამ მაინც ყველაზე საინტერესო და დამაჯერებელ ნიმუშს იმის დასაბუთებისათვის, რომ ილუსტრაციების ავტორი კარგად არ იცნობდა პოემის ტექსტს წარმოადგენს ილუსტრაცია № 44. იგი გამოსახავს როსტევეან მეფისა და ფარსადან მეფის ერთად (?) შეყრას (იხ. ტაბ. № 5). „ვეფხის ტყაოსნის“ ტექსტში ასეთი ადგილი არ არსებობს. ასეთი ეპიზოდი არ მოგვეპოვება მე-15 საუკუნიდან მოყოლებული დღემდე პოემის არცერთ ჩვენთვის ცნობილ ხელნაწერში. უნდა ვიფიქროთ, რომ ასეთი ეპიზოდის არსებობა პოემის ტექსტში საერთოდ დაუშვებელიცაა, ნაწარმოების სიუჟეტური ლოლიკა ამას ეწინააღმდეგებოდა. № 44-ს ქვევით მინაწერი აქვს: „აქა: პირველ: რომ: როსტევეან: მეფე: და: ჰინდოთ: მეფე: ერთად: შეიყარეს:“ შესაძლებელია შემოგვედაონ, რომ ეს წარწერა ქართულ ენაზე გაკეთებულია ილუსტრაციების შესრულების შემდეგ, არა თვით მხატვრის ხელით, და ამიტომ შეცდომით გვაუწყებს ილუსტრაციის შინაარსს, ან „ჰინდოთ მეფის“ სახელის ქვეშ გულისხმობს ტარიელს, რომელიც როსტევეანს მართლაც ზღდება პოემის დასასრულში, მაგრამ პერსონაჟთა (ორივე მეფის — როსტევეანისა და ე. წ. „ჰინდოთ მეფის“) ღრმად მოხუცებულობისა და სხვა მრავალი დეტალის შედარება წინა და მომდევნო ილუსტრაციებთან ცხადყოფს იმას, რომ ამ მინიატურაში მხატვარმა გამოხატა სწორედ როსტევეან არაბთა მეფისა და ფარსადან „ჰინდოთ მეფის“ შეხვედრის სცენა, რომელიც პოემაში არაა.

მოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, რომ ხელნაწ. № 5006-ის დასურათებათა პირველი ნაწილის ავტორი ვერ იყო კარგად გარკვეული „ვეფხის ტყაოსნის“ ტექსტში და თუ ის სპარსული მი-

ნაწერები, რომლებიც თანდართული აქვს ამ ოსტატის მიერ შესრულებულ ილუსტრაციებს, ამჟღავნებენ — როგორც პროფ. შ. ამირანაშვილი არკვევს — პოემის შინაარსის სუსტ ცოდნას, — სავსებით შესაძლებელია რომ ეს მინაწერები ეკუთვნის თვით მინიატურების ავტორს, რადგან, ვიმეორებთ, ისინი ისეთივე დამოკიდებულებას იკავებენ ან პოემის ტექსტთან, როგორც ილუსტრაციები.

ილუსტრაციებისა და სპარსული მინაწერების ავტორმა ცუდად იცის ქართული ენა (ან სრულიადაც არ იცის) და, შესაძლოა, პოემის ტექსტს სხვისი ნაამბობით გაეცნო. ამავე დროს სპარსულ მინაწერებში მოცემული „გმირთა სახელების ტრანსკრიფცია სპარსულ ენაზე“ ეთანხმება ილუსტრაციების სტილსა და მათში მოცემულ პოემის შინაარსის გახსნის აღნიშნულ შეუსაბამობებს. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ მინაწერები სპარსულ ენაზე გაკეთებულია დამსურათებელი ოსტატის მიერ, როგორც ჩანს, მინიატურისტმა ჯერ გააკეთა ყველა ნახატი სათვის ჩარჩოები (ისინი ყველა ერთნაირია), შემდეგ სპარსულ ენაზე მიიწინააღმდეგა — ჩარჩოების გარეთ ფურცლის თავისუფალი ველის მარცხენა კუთხეში — წერილი შრიფტით ამა თუ იმ ილუსტრაციის შინაარსი, რათა ამ მინიშნებებით ესარგებლა და ეხელმძღვანელა ხატვის დროს. ამას ადასტურებს მინაწერების შინაარსის შედარებაც გამოსახულებასთან. მაგ. მინაწერი: „ფარსადან მეფე კარავში“ (სპარსული ტექსტების წაკითხვა მოგვყავს პროფ. ამირანაშვილის გამოკვლევის მიხედვით). ამ ფურცელზე გამოსახულია ფარსადან მეფე კარავში მჯდარი, მის წინაშე შიკრიკია დაჩოქილი.

მინაწერი: „ორმა კაცმა წიგნი წაიღო“. ილუსტრაციაში გამოსახულია ორი მხედარი.

მინაწერი: „ქალწულმა წერილი აიღო“. ილუსტრაციაში გამოსახულია ნესტან-დარეჯანი გრავნილით ხელში.

მინაწერი: „მამიდა ქალწულისა ქალწულს სცემს“. ილუსტრაციაში გამოსახულია დავარი, რომელიც სცემს ნესტან-დარეჯანს.

მინაწერი: „ფრიდონს ხელში ისარი ჰქონდა“. ილუსტრაციაში გამოსახულია მკლავში ისრით დაკოდილი ფრიდონი, რომელსაც ტარიელი დახმარებას აღმოუჩენს და ა. შ. ამგვარი მაგალითები სხვაც ბევრია.

რაც შეეხება იმ გარემოებას, რომ მინაწერები შესრულებულია „არა კალიგრაფიული ხელით“, დაუდევრად, და რომ ამის გამო ისინი-

ნი „შეუძლებელია მივაკუთვნოთ დაოსტატებული მხატვრის ხელს“, ეს არაა დამაჯერებელი არგუმენტი, ვინაიდან მინაწერები სრულიად არ ლახავენ დასურათებულ ფურცლის მხატვრულ ღირსებას, რადგანაც, როგორც უკვე აღნიშნულა იყო, ისინი მოთავსებული არიან ნახატის ჩარჩოს გარეთ, ქალაქის კიდეზე და წვრილი, შეუუმჩნეველი შრიფტით. ეს მინაწერები მინიატურისტის მუშაობაში დამხმარე ფუნქციას ასრულებდნენ.

ერთადერთ საბუთად, რომლის მიხედვით შეიძლება ვილაპარაკოთ ხელნაწ. № 5006-ის ილუსტრაციების პირველი ნაწილის ავტორის ქართველობაზე, რჩება ქართული ხასიათის ზიგზაგისებრი წარწერა ილ. № 20-ში (ავთანდილისა და შერმალინის საუბარი), რომელზედაც მიუთითებს პროფ. შ. ამირანაშვილი (იხ. ტაბ. № 1) და აგრეთვე ამავე ხასიათის მეორე წარწერა ილ. № 4-ში (თინათინის მიერ საუნჯეთა გაცემა), რომელზედაც რატომღაც არ მიუთითებს მკვლევარი.

ორივე ილუსტრაციაში ერთ-ერთ მოქმედ პირთაგანს ხელთ უკავია გრაგნილი და სწერს მასზე ზიგზაგისებრი ხელწერით მარცხნიდან—მარჯვნივ, ე. ი. უნდა ვიგულისხმოთ რომ ქართულად. ეს ზიგზაგისებრი წარწერები პროფ. ამირანაშვილის აზრით გაკეთებულია თვით მინიატურისტის ხელით და ამის გამო მკვლევარი ასკვნის: „ფსიქოლოგიურად სრულიად წარმოუდგენელია, რომ ირანელ მინიატურისტს, რომელიც შეჩვეული იყო მარჯვნიდან — მარცხნივ წერას, ზიგზაგისებრი ხაზით წერის პროცესი მარცხნიდან მარჯვნივ მიემართა“.

ჩვენ არ მიგვაჩნია ეს გარემოება იმის საკმარის საბუთად, რომ მხატვარი-მინიატურისტი გამოცხადებულ იქნას ქართველად.

რატომ არ შეიძლება დავუშვათ, რომ ეს წარწერები, ამგვარად (ე. ი. მარცხნიდან მარჯვნივ) გაკეთებული იყო ოსტატის მიერ შეგნებულად, რადგან ვინც არ უნდა ყოფილიყო მინიატურისტი, წარმოშობით ქართველი თუ ირანელი, მან ხომ იცოდა, რომ ასურათებდა ქართულ ენაზე დაწერილ ნაწარმოებს და რომ ამ ნაწარმოების პერსონაჟები ქართულ ენაზე მეტყველებენ და სწერენ.

ყოველ შემთხვევაში იმ ზემოდმოყვანილ მასალასთან შედარებით, რასაც ჩვენ გვაძლევს მინიატურების შედარება ტექსტთან,

მხოლოდ ამ საბუთის გამოყენება მხატვრის ქართველობის დასადგენად ვერ გამოდგება.

და საერთოდ ქართველი იყო ეს ოსტატი წარმოშობით, თუ ირანელი ამის გამოკვლევა პრინციპულ მნიშვნელობას მოკლებულია. ამ შემთხვევაში საინტერესოა დადგენა იმის, რომ იყო ადამიანი მთლიანად გაყდენთილი სპარსული სამინიატურო სკოლის ჩვევებით, მოწყვეტილი ქართული მხატვრობის ნაციონალურ ტრადიციებს. მისი ილუსტრაციები სავსეა ქართული სულიერი და მატერიალური გარემოსათვის უცხო ელემენტებით და ამდენად მნიშვნელობა ამ ილუსტრაციებისა ქართული მინიატურის განვითარებისათვის საკმაოდ შედარებითი სახით წარმოგვიდგება.

პროფ. შ. ამირანაშვილი წერს: „Считать их автором (ლაპარაკია ილუსტრაციების პირველ ნაწილზე) иранца, на том лишь основании, что они выполнены с большим техническим мастерством в иранском духе, безусловно неправильно¹“.

რასაკვირველია, ხელნაწ. № 5006-ის პირველი ნაწილის ილუსტრაციების ავტორის ჩათვლა ირანელ მხატვრად მხოლოდ იმ საფუძველზე, რომ ეს ილუსტრაციები შესრულებულია „დიდი ოსტატობით“, არ იქნება მართებული, მაგრამ ასევე გაუმართლებელია მისი გამოცხადება ქართველად მხოლოდ იმის გამო, რომ ეს ილუსტრაციები დიდი ოსტატობითაა შესრულებული.

თვით „დიდი ოსტატობის“ ტერმინიც ამ შემთხვევაში დაზუსტებას მოითხოვს. ის გარემოება, რომ ხელნაწ. № 5006-ის პირველი ნაწილის ილუსტრაციების ავტორი წმინდა ხელოსნური გულმოდგინებით ამუშავებს კომპოზიციის დეტალებს, სრულიადაც არ გულისხმობს ილუსტრაციების დიდ მხატვრულ ღირსებას. აქ ოსტატი ისევ და ისევ ირანული მინიატურებისათვის დამახასიათებელ ტრადიციულ სქემების ტყვეობაში რჩება, მექანიკურად გადმოაქვს ეს შაბლონური (ან უფრო ზუსტად — ირანში უკვე შაბლონად ქცეული) ხერხები სრულიად ახალ, მათთვის უცხო ნიადაგზე და ოდნავადაც არ იჩენს ამ ნორმების დაძლევის, მათი გადალახვის ტენდენციას, ახალი შემოქმედებითი ამოცანის შესაბამისად. ამ თვალ-

¹ Ш. Амиранашвили, „История грузинского искусства“, Москва, 1950 г. стр. 284.

საზრისით, ხსენებული ილუსტრაციების ავტორი წარმოგვიდგება, როგორც გულმოდგინე ხელოსანი, ჩინებულად დაუფლებული თავის საქმიანობას. ასე რომ, როდესაც ვლაპარაკობთ „შესრულების სრულყოფაზე“ და „დიდ ოსტატობაზე“ არ უნდა დაგვაიწყდეს ის თავისებური და ნოვატორული ელემენტი, რომელიც ყოველთვის თან ახლავს ყოველ ჰემმარიტ და მაღალ შემოქმედებას, რომელი დროის ხელოვნებაზედაც არ უნდა გვქონდეს საუბარი.

ამ მხრივ ხელნაწ. № 5006-ის ილუსტრაციების პირველ ნაწილთან შედარებით, უფრო საინტერესო მხატვრულ მოვლენას წარმოადგენს ხელნაწ. № 5006-ის ილუსტრაციების მეორე ნაწილი (26 ილუსტრაცია) შესრულებული, აქ უკვე გარკვევით ვიტყვით, ქართველი ოსტატის მიერ.

ეს მინიატურები მიეკუთვნებიან პომის დასასრულს და აგრძელებენ პირველი ოსტატის დაწყებულ საქმეს. ამ მინიატურებზე სპარსული მინიატურები არსად არა გვხვდება.

განვიხილოთ ეს მინიატურები.

ხელნაწერში, ჯერ კიდევ პირველი ოსტატის მიერ შესრულებული მინიატურებს შორის (ილ. № 1-დან № 59-მდე) კენტად ჩართულია ერთი ილუსტრაცია შესრულებული მეორე ოსტატის ხელით — ილ. № 15. (იხ. ტაბ. № 9).

ეს ილუსტრაცია შესრულებულია იმავე თემაზე, რაც პირველი ოსტატის ილ. № 16-ი (თინათინის მიერ ავთანდილის ხმობა ტარიელის ძებნად გამგზავრების წინ და მათი ფიცი ერთმანეთის სიყვარულისა).

როგორც ჩანს, ილუსტრაცია № 15 დახატულია პირველი ოსტატის მიერ შესრულებული ილ. № 16-ის შემდეგ. ამას ამჟღავნებს მათი ურთიერთ შედარება: ილ. № 16-ში პირველმა ოსტატმა დახატა ორი თალი, კომპოზიციას შუაზე ჰყოფს სვეტი. ერთ თალში ჩახატულია ტახტზე მჯდარი თინათინი, მეორე თალში — ნოხზე ფეხმორთხმით მჯდარი ავთანდილი. ავთანდილს ხელები თინათინისკენ აქვს გაწვდილი. ქართული წარწერა გვაუწყებს: „აქა ავთანდილ და თინათინ ერთმანეთს (?) შეპფიცეს“. მეორე ოსტატის ილ. № 15-ში გამოსახულია ანალოგიურად: ორი თალი, კომპოზიციას შუაზე სვეტი ჰყოფს. ერთ თალში ჩახატულია ტახტზე მჯდომარე თინათინი, მეორე თალში სკამზე (და არა ნოხზე!) ფეხმორთხმით მჯდარი ავთანდილი. ავთანდილს ხელები თინათინისაკენ აქვს

გაწვდილი. ქართული წარწერა გვაუწყებს: „ქ: თინათინი: ავთანდი-
ლი: იხმო: მონამან: სელნი: დაუდგა:“ ამრიგად, მეორე მხატვარმა,
როგორც ვხედავთ, თითქმის ზუსტად გაიმეორა პირველი ოსტატის
კომპოზიცია, ერთი საგულისხმო განსხვავებით—ავთანდილი სკამ-
ზე შემოსვა მხოლოდ. მაგრამ სწორედ ეს, ერთი შეხედვით თით-
ქოს უმნიშვნელო დეტალი, მეტად საყურადღებო ფაქტს წარმოად-
გენს. საქმე ისაა, რომ ქართველმა ოსტატმა, თუმცა ზუსტად გაიმე-
ორა დახელოვნებული სპარსელი მინიატურისტის კომპოზიცია,
მაინც თავის კორექტივი შეიტანა მასში „სელნის“ (სკამის) სახით და
ამით გამოსახული ეპიზოდი უფრო დაუახლოვა ტექსტს
(„მონამან სელნი დაუდგნა დაჯდა კრძალვით და რიდითა“, 124).

მართალია, ხელნაწ. № 5006-ის მეორე ნაწილის დამსურათებე-
ლი ქართველი ოსტატი ბევრ რამეში მაინც ცდილობს მიჰბადოს პირ-
ველ ოსტატს. (იგი იმეორებს არა მარტო კომპოზიციურ ხერხებს,
არამედ პერსონაჟების სახეებს, ჩაცმულობას, ორნამენტებს),¹ მაგრამ,
მიუხედავად ამისა, ცდა ილუსტრაციების უფრო მეტი დაახლო-
ვებისათვის (ცხადია, ტექსტს ეს ქართველი ოსტატი
ორიგინალში იცნობს) იგრძნობა მის მიერ შესრულებულ თითქ-
მის ყველა ილუსტრაციაში.

ილ. № 60-დან პოემის დასასრულამდე თუ დაუუკვირდებით მეო-
რე ოსტატის მიერ შესრულებულ ილუსტრაციებს, საინტერესო გა-
რემოებას შევამჩნევთ. რაც უფრო ვუახლოვდებით
პოემის დასასრულს, ქართველი ოსტატი უფრო
ნაკლებად ბაძავს ირანულ ყაიდაზე მომუშა-
ვე ოსტატს, საკუთარი მხატვრული ენერგია ქართველი ოსტა-
ტისა ვლინდება სულ უფრო და უფრო მკვეთრად (ეს განსაკუთრებით
შესამჩნევია ტიპაჟის სფეროში) და ხელნაწერის ბო-
ლო ილუსტრაციებში ჩვენ უკვე ვხედავთ იმ-
გვარ სახეებს, რომელთა შედარება უფრო მი-
ზანშეწონილია XVII საუკ. ქართულ კელ-

¹ სწორედ ორნამენტი ამჟღავნებს ყველაზე მეტად იმ გარემოებას, რომ
მეორე ოსტატი თავის მინიატურებში ბაძავს პირველ ოსტატს. მაგ. ხსენებ.
ილუსტრ. № 15-ში იგი შეეცადა გაემეორებინა პირველი ოსტატის მიერ ილ.
№ 16-ში შესრულებული ორნამენტი ტახტზე, მაგრამ ეშჩნევა, რომ მის შემსრუ-
ლებელს არ ესმის ამ ორნამენტის აგების წესი და მხოლოდ მექანიკურად იხატავს
მას. ამიტომაც მის მიერ გაკეთებული ორნამენტი ვითარდება არა კანონზომიერად-
და ამჟღავნებს ამ ორნამენტის აგების წესის არცოდნას.

ლის მხატვრობაში გამოსახულ პერსონაჟებთან (წალენჯიხის, მარტვილის, ხობის ფერწერა) ვიდრე ამავე ხელნაწერის პირველი ნაწილის მინიატურების ტიპაჟთან.

ამრიგად, ხელნაწ. № 5006-ის ილუსტრაციების მეორე ნაწილში, რომელიც ძირითადად მაინც ირანული მინიატურების ყაიდაზეა შესრულებული, ტიპაჟი გარკვეულად ნაციონალური ნიშნებით ხასიათდება. ამ მხრივ საინტერესოა აგრეთვე ილ. № 61, რომელიც გამოხატავს გამოქვაბულში ტარიელის ბრძოლას დევებთან („ქედენი რომ დახოცა ტარიელ“). ამ ილუსტრაციაში (იხ. ტაბ. № 10) დევი გამოხატულია ბანჯგლიანი, ადამიანის მსგავსი ქმნილების სახით, მას რქები აქვს თავზე. დევის ასეთივე გამოსახულება ჩვენ მოგვეპოვება ქართული საერო კედლის მხატვრობის ერთ-ერთ ძეგლში. ეს არის ზემო სვანეთის სოფ. ლაშტხვერის ეკლესიის გარე კედელზე გამოხატული ბრძოლის ეპიზოდი ამირანისა ბაყბაყ დევთან (პროფ. შ. ამირანაშვილის აზრით ეს არის არა მარტო საერო ხასიათის კედლის მხატვრობა, არამედ „ამირან-დარეჯანიანისათვის“ შესრულებული ილუსტრაციის საინტერესო ნიმუში) ¹.

რაც შეეხება ხელნაწერ № 5006-ის დასურათებათა მეორე ნაწილის კოლორიტს, ისიც (როგორც ეს უკვე აღენიშნეთ ტიპაჟის მხრივ) საკმაო სიმკვეთრით განსხვავდება დასურათებათა პირველი ნაწილის კოლორიტისაგან.

პირველ ყოვლისა ქართველი ოსტატის მიერ შესრულებული მინიატურები ფერწერულია და არა გრაფიკული. (ამაშია მათი მთავარი განსხვავება პირველი ნაწილის მინიატურებისაგან, რომლებშიაც ძირითადი მხატვრული გამოსახვის საშუალება არის ხაზი, და რომლებიც არსებითად სხვადასხვა ფერის საღებავებით შეღებილ გრაფიკულ ნახატებს წარმოადგენენ). ქართველი ოსტატის მიერ შესრულებული მინიატურებში გაბატონებულია საერთო დვინისფერი კოლორიტი. ფერები აღებულია არა მქახედ, არა ლოკალური სიმკვეთრით, არამედ მიმქრალია და თვითი ფერი საერთო ტონალურ გამას არის დამორჩილებული. კოლორიტში ქარბობს წითელი ოხრა, ჩამქრალი ლურჯი, იასამნის ფერი, მუქი ხაკის-

¹ Ш. Амيرانашвили, „История Грузинского искусства“, стр. 276.

ფერი მწვანე და თეთრი; ალაგ-ალაგ მეტად ძუნწად ნახმარია ოქრო. საერთოდ კომპოზიციებში დომინანტობს წითელი ოხრა. უდავოა, რომ 'ხელნაწ. № 5006-ის ილუსტრაციების მეორე ნაწილი, კოლორიტის მხრივაც უფრო ახლოს დგას XVII საუკ. ქართულ კედლის ფერწერასთან (ხობი, მარტვილი) და ქართულ ხელნაწერებთან (მაგ. XV საუკ. ხელნაწერი „თეთროსანი“-ს მინიატურები, საქართველოს სახ. მუზეუმის ხელნაწ. განყოფილების H ფონდის ხელნაწ. № 75, იხ. ტაბ. № 22 და № 23) ვიდრე ამავე ხელნაწ. № 5006-ის პირველი ოსტატის მიერ შესრულებულ მინიატურებთან.

ამრიგად, როგორც ტიპაჟის, ასევე კოლორიტის მხრივ ხელნაწ. № 5006-ის მეორე ნაწილი ილუსტრაციებისა ერთგვარად უკავშირდება ქართული საერო სახვითი ხელოვნების განვითარების ძირითად ხაზს, თუმცა, ამასთან ერთად, ეს ილუსტრაციები, როგორც თავიდანვე იყო აღნიშნული, ქარბად შეიცავენ სპარსული მინიატურის ელემენტებსაც. მოქმედ პირთა კოსტიუმები, საომარი აღჭურვილობა საყოფაცხოვრებო მოწყობილობა, პეიზაჟისა და ხუროთმოძღვრების პირობითი ხასიათი და სხვა, ყოველივე ეს ირანული მინიატურებისთვის დამახასიათებელი ფორმითაა წარმოდგენილი. და ეს მოწმობს იმას, რომ ქართველ ოსტატს თუმცა შენარჩუნებული ჰქონდა ძველი ქართული მხატვრობის ტრადიციები, მაინც ირანულ მინიატურის მხატვრული და ტექნიკური ხერხების ტყვეობაში იმყოფებოდა. ჩანს ეს ქართველი ოსტატიც, მსგავსად პირველი ოსტატისა, მუშაობდა ირანული მხატვრული ტრადიციებით გაყდენთილ წრეში და ამავე სულისკვეთებით დამკვეთთა გემოვნებას აკმაყოფილებდა. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ამ მხრივ მხატვრის ცდა უცხოური გავლენიდან თავის დაღწევისა, რომელიც შეგნებულად თუ შეუგნებლად მის შემოქმედებაში მაინც გამომჟღავნდა. ირანულ ყაიდაზე შესრულებული თავის 26 ილუსტრაციაში მან წარმოგვიდგინა ნაციონალური ფორმის ჯერ კიდევ სუსტი, მაგრამ განვითარების პერსპექტივის მქონე ახალი ელემენტები. ქვეყნის პოლიტიკურ და ეკონომიურ ვითარებაში, როგორც ამის შესახებ აღვნიშნეთ ეპოქის დახასიათების დროს, უკვე არსებობდა ის საფუძველი, რომელიც ხელს შეუწყობდა ამგვარი ელემენტების განვითარებას.

რაც შეეხება ხელნაწ. № 5006-ის დასურათებათა მეორე ნაწილის ავტორის პიროვნებას, ვიცით მხოლოდ, რომ იგი ქართველი იყო. პროფ. შ ამირანაშვილს მის ილუსტრაციებში შემჩნეული აქვს შემდეგი გარემოება: „ამ ჯგუფის მინიატურთა დაკვირებით განხილვისას ადვილად შეიძლება გაარჩიოთ, რომ საღებავის ფენის ქვეშ ბევრ მინიატურაში ქართული მინაწერები იფარება: „ლაჟვარდი“, „ყირმიზი“ და სხვა (ფურც. 246, 237).

ეს წარწერები მინიატურისტს გაუკეთებია კონტურების მოხაზვის შემდეგ. როგორც სჩანს ამ შენიშვნებს მინიატურისტი პრაქტიკული მიზნით აკეთებდა, ზოგჯერ ასეთი შენიშვნაც კი გაირჩევა „ყუთელი და თეთრი“, რაც იმის მაჩვენებელი იყო, თუ რა საღებავები უნდა შეერია მას სასურველი ტონის მისაღებად“¹.

ეს დაკვირვება უდავოდ წყვეტს ილუსტრაციების ავტორის ქარაველობის საკითხს, თუმცა შენიშვნის სახით საჭიროა აღვნიშნოთ, რომ მხატვარი ყოველთვის არ აფერადებს ამა თუ იმ ადგილს კომპოზიციაში (ტანსაცმელი, ავეჯი, არქიტექტურული დეტალები, დეკორატიული სამკაულები და სხვა) თავისი წინასწარი წარწერა შესაბამისად. ხშირად ის ადგილი, სადაც მინიშნებულია „თეთრი“. შეღებილია ოქროს ფერით („ვარაყით“), ასევე სხვა ფერების მიმართაც. შესაძლებელია ამ შემთხვევაში მხატვარი თვითონ სცვლიდა თავის წინასწარ განზრახვას, მაგრამ შესაძლებელია აგრეთვე ისიც, რომ იგი ვინმეს რჩევით (ან ხელმძღვანელობით) აკეთებდა ამას.

ამრიგად, ხელნაწ. № 5006-ის დასურათებათა მეორე ნაწილის ავტორი, ქართველი მხატვარი, ჩვენ წარმოგვიდგება, როგორც ოსტატი, რომლის შემოქმედებაშიც უკვე იგრძნობა შემოზღუდვის ტენდენცია, ცდა ირანული გავლენებისაგან თავის დაღწევისა. პირველ ყოვლისა, როგორც დავინახეთ, ეს მკლავნდება ტიპაჟსა და კოლორიტში და ამ სფეროში სპარსული მინიატურებისათვის დამახასიათებელი მთელი რიგ თვისებებისა და ნიშნების დაძლევაში. ამ ქართველი ოსტატის შემოქმედება „свидетельствует о том, что проникновению иностранных форм искусства и чуждого художественного вкуса, требованиям „исламизации“ форм со стороны „заказчика“, ставился определенный предел органически выросшим и развившимся

¹ შ. ამირანაშვილი. საქ. სამ. აკად. საქ. ფილიალის „შოამბე“ III, 1938 წ. გვ. 150

грузинским мастером. Даже сооружения этой архитектурной группы (ამ შემთხვევაში—ილუსტრაციები, მ. ქ.) носящей следы иранского влияния, даны в своих специфических национальных формах (ამ შემთხვევაში—ტიპაჲი, კლორიტი, მ. ქ), без которых не бывает вообще ни художественно законченных, ни даже просто художественных произведений искусства. В нашем случае грузинский архитектор (ამ შემთხვევაში—მინიატურისტი, მ. ქ.) не усваивал без разбора те или иные технические возможности и новшества, но выбирал из доступного ему материала только то, что отвечало его собственным определенным художественным задачам, требованиям и установкам¹.

* * *

განსაკუთრებული ადგილი „ვეფხისტყაოსნის“ XVII საუკუნის დასურათებულ ხელნაწერთა შორის უკავია ხელნაწერ № 599 (საქ. სახ. მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილების II ფონდიდან).

იგი გადაწერილია და დასურათებულია 1646 წელს მამუკათა ვეჯარაშვილის მიერ. ამ ხელნაწერის დამსურათებლის შესახებ ცნობას გვაწვდის გ. ლეონიძე. იგი წერს: „XVI—XVII სს. მანძილზე იმერეთის მეფის მდივან-მწიგნობარის სახელს მემკვიდრეობით მამიდან შეიღზე ასრულებდნენ აზნაური თავაქალაშვილები (თავაქარაშვილები). ამათგან ალექსანდრე III-ს (1639—1660) კარზე მდივანობდნენ მამუკათა (ცნობილი მგოსანი და მხატვარი) და მისი ძმა პაატა; პირველი დატყვევდა 1634 წელს ლევან დადიანის მიერ; ხოლო მეორე 1640 წლიდან საბუთებში აღარ მოხანს“².

ამრიგად, მდივანმა მამუკათა ვეჯარაშვილმა სამეგრელოს მთავრის ლევან II დადიანის კარზე ქ. ოდიშში³ ტყვეობაში ყოფნის დროს (ამას მოწმობს ხელნაწ. № 599-ის ბოლოში არსებული მინაწერი, გაკეთებული მამუკას ხელით)⁴, 1646 წელს, გადასწე-

¹ Г. Чубинишвили „Иранские влияния в памятниках архитектуры Грузии“. Матер. III конгресса, стр. 260.

² გ. ლეონიძე. შესავალი „შაჰნავაზიანი“-სათვის. თბილისი, 1935 წ. გვ. XX.

³ იხ. ს. კაკაბაძის წინასიტყვაობა „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემისათვის. 1927 წ. თბილისი.

⁴ „...დიდება: სრული: მყოფელსა: დმეტსა: ყოველთა: შემწე: მფარველს: ვეფხისტყაოსანი: თიბათვესა: ცამეტსა: სრულ: თერამეტსა: აგვისტოსა: ქორონიკონსა: სამოცაა: თორმეტ... რამ: აკლდეს: ნურავინ: დამწყველით: ტყვეობაშიდ: ვსწერდი: ოცდა: ცხრა: რვეული: არის: ფურცელი... ორმოცი:“

რა და დაასურათა „ვეფხის ტყაოსანი“, როგორც სჩანს თვით ლევან-დადიანის დაკვეთით. სწორედ ამიტომ დამკვეთის პორტრეტი ხელნაწერის პირველსავე გვერდზეა გამოსახული. XVII საუკუნის მეორე ნახევარში ეს ხელნაწერი ქართლში მოხვედრილა, ამას ადასტურებს შემდეგი გარემოება: ხელნაწერის 99 გვერდზე ილ. № 16-ის მეორე მხარეს (ნახატის უკან) გაუწაფავი ხელით გამოყვანილია ქალის გამოსახულება სამეფო გვირგვინით თავზე, ხელაპყრობილი, მხრებზე სამეფო წამოსასხამით. იქვეა უხეში შრიფტით წარწერა: „ქ: დედოფალი: როდამის: წყალობა: ამის: დამწერს:“ (როგორც: ცნობილია, დედოფალი როდამ იყო პირველი ცოლი ქართლის მეფე ვახტანგ V შაჰნავაზისა და დედა არჩილ მეფისა). რა გზით ან ვის მიერ იყო ჩამოტანილი ეს ხელნაწერი ქართლში, ჩვენ არ ვიცით. ცნობილია მხოლოდ, რომ „XVII ს. მეორე ნახევარში თავაქარაშვილების ერთი შტო დასახლებულა ქართლში სოფ. ტინისხიდს“¹. საინტერესოა ამასთან დაკავშირებით შემდეგი ცნობა, რომელსაც გვაწვდის გ. ლეონიძე. ფეშანგის „შაჰნავაზიანის“ იმ ხელნაწერიდან, რომელიც დაცულია საკ. სამეცნიერო აკადემიის აღმოსავლეთმცოდნეობის სახელნაწერო განყოფილებების ბროსესეულ კოლექციაში (ხელნაწ. № 38), ერთ-ერთ გვერდზე (გვ. 97) არსებობს მსგავსი მინაწერი: „როდამ დედოფალი ღმერთმა აღ[დგერძელ]ს“²

მაგრამ დაუებრუნდეთ მამუკა მდივანს და მის დასურათებებს.

ხელნაწერი № 599 (H) სულ მოიცავს 39 ილუსტრაციას. აქედან ერთი ილუსტრაცია (№ 2) არ ეკუთვნის მამუკას ხელს და მხოლოდ შემდეგ, უფრო გვიან არის მოხვედრილი ხელნაწერში.

(ამ ილუსტრაციის შესახებ ქვემოთ ცალკე გვექნება საუბარი).

მამუკას ილუსტრაციები (იხ. ტაბ. № 14—21-მდე) შესრულებულია კონტურული ნახატივით, კალმით, შემდეგ შეფერადებულია. ილუსტრაციებიდან მხოლოდ ორი არ არის დაკავშირებული „ვეფხის ტყაოსნის“ შინაარსთან. ერთი ნახატი (ფრონტისპისი) № 1 გამოსახავს თავის ზემო ნაწილში — სამეგრელოს მთავარს ლევან II დადიანს დორზე მჯდომარეს, რომელსაც ორივე მხრიდან უდგას თითო დიდებული: ქვედა ნაწილში — გამოსახულია

¹ გ. ლეონიძე. წინასიტყვაობა „შაჰნავაზიანის“-სათვის. ტფილისი, 1935 წ. გვ. XX.

² იქვე, გვ. VIII.

რუსთაველი, რომელიც ფეხმორთხმით მჭდარი უკარნახებს მდივანს (მამუკას) „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტს (იხ. ტაბ. № 14). მეორე ნახატი (ილ. № 38), რომელიც აგრეთვე არ არის დაკავშირებული პოემის ტექსტთან, გამოსახავს რიკულებიან აივანზე, მაგიდასთან მჭდომარე მამუკას. მის წინ გაშლილ გრაგნილზე სწერია: „აქა: ღმერთო: შემინდევ: ცოდვანი: ჩემნი:“ ილუსტრაციას ქვევით აქვს მინაწერი: „აქა: ამისი: მწერალი: მდივანი: მამუკა: სწერს: და: (იხ. ტაბ. № 21).

ხსენებული ორი ნახატის გამოკლებით, დანარჩენი ილუსტრაციები, როგორც აღვნიშნეთ, დაკავშირებულნი არიან „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტთან.

მამუკას ილუსტრაციების სტილი და შესრულების მანერა მკვეთრად განსხვავდება ხელნაწ. № 5006-ში მოთავსებულ ყველა ილუსტრაციისაგან. პირველ ყოვლისა, მამუკას ილუსტრაციები სპარსული მინიატურის გავლენის სფეროს გარეშე დგანან და წარმოადგენენ თვითმყობად მხატვრულ მოვლენას. ისინი აღმოცენებული არიან ქართული მხატვრობის ნაციონალურ ტრადიციებზე და ორგანიულად დაკავშირებულნი არიან მხატვრის თანამედროვეობასთან, კერძოდ XVII საუკუნის საქართველოს ყოფა-ცხოვრებასთან. ამდენად, მამუკას ილუსტრაციები წარმოადგენენ ქართული საერო მხატვრობის, ქართული მინიატურის განვითარების ახალ ეტაპს. ეს ილუსტრაციები ქართული საერო მხატვრობის განვითარების მაგისტრალურ ხაზზე დგანან. „Стиль миниатюр „списка дв. Коринтеди“ (ლაპარაკია ხელნაწ. № 599-ის შესახებ), даже при телерешней мажой изученности памятников грузинской живописи позволяет видеть в этом памятнике произведение по всей вероятности долженствующее быть локализованным в пределах Грузии и восходящим к местной художественной традиции¹“ (ხაზი ჩემია, მ. ქ.)

მამუკა თავაქარაშვილის მინიატურების გამოკვლევას იძლევა პროფ. შ. ამირანაშვილი. იგი სწერს: „მინიატურები გვაძლევს ძვირფას მასალას სამეგრელოს ყოფაცხოვრების შესწავლისათვის ლევან დადიანის ეპოქისა მინიატურების სტილისა და იკონოგრაფიული

¹ Д. Гордеев. Иллюстрация к поэме Ш. Руставели, Ж. „Феникс“, № 1, 1918 г. стр. 4.

შესწავლა უდავოდ ამტკიცებს, რომ მამუკას ხელთ არ ჰქონია დასურათებული „ვეფხის ტყაოსნის“ ხელთნაწერი. მინიატურებში წარზოდგენილ მოქმედ პირთა ჩაცმულობა, ზნე-ჩვეულება, პურის ჭამის წესი და სხვა, დამახასიათებელია .XVII საუკ. სამეგრელოს ცხოვრებისათვის.“¹

როგორც ადრე აღნიშნული იყო, XVII საუკუნის საქართველოს საერთო პოლიტიკურ და კულტურულ ვითარებაში მამუკას მიერ „ვეფხის ტყაოსნის“ ილუსტრაციების სახით თანამედროვეობის ასახვის ცდის რეალიტიური (თუ შეიძლება ასე ითქვას— „მართლისა თქმა“). ხასიათი შემთხვევითი როდია. ეს ისევ და ისევ იმ საზოგადოებრივი ტენდენციის გამოხატულებას წარმოადგენს, რომელსაც ჩვენ ვხვდებით XVII საუკუნის ქართული ლიტერატურის წამყვანი პოეტების არჩილის, ფეშანგის, იოსებ თბილელის შემოქმედებაში.

მამუკას ილუსტრაციებში ჰარბად მოცემული ქართული ნაციონალური ელემენტები, ქართულის სამინიატურო მხატვრობის მრავალსაუკუნოვანი მხატვრული ტრადიციების გამოყენება და განვითარება, გვაძლევს უფლებას არ დავეთანხმოთ ბ. გორდეზიანს, რომელიც სწერს: „თავაქარაშვილის მხატვრობაში ტენდენციურად არის გატარებული ერთი სურვილი: გაემიჯნოს ირანულ კანონიზირებულ მხატვრობას და ქართულ საერო მხატვრობაში შეიტანოს მეტი თავისუფლება და თურქული მანერის თავისებურებანი... მამუკა თავაქარაშვილი, როგორც ეტყობა, თურქული ორიენტაციის ერთ-ერთი მომხრეთაგანი ყოფილა...თურქულ სამოსელში გამოწყობილ გმირებიდან გამოიყურებიან იმდროინდელი ქართველი ტიპები, განსაკუთრებით დასავლეთ საქართველოსი.“² (ხაზი ჩემია, მ. ქ.) და სხვა.

მევაწეროთ მამუკა თავაქარაშვილს თურქული ორიენტაცია მხოლოდ იმ საფუძველზე, რომ მის ილუსტრაციებში გამოსახულ პერსონაჟებს (ისიც მეტად მცირე გამონაკლისის სახით) თურქული სამოსელი აცვიათ, არ იქნება მართებული. მამუკას მინიატურებში გარკვევით მოსჩანს (და ეს გადამწყვეტია ამ შემთხვევაში) რუსთაველის პოემის როგორც ქართული ნა-

¹ შ. ამირანაშვილი. „ქართული საერო მხატვრობის გენეზისისათვის“. უ. „ქართული მწერლობა“ 1927 წ. გვ. 192—193.

² ბ. გორდეზიანი, „ვეფხის ტყაოსნის“ დასურათებანი“, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1937 წ. 26/XII, გვ. 4.

წარმოების გაგების ცდა. მრავალი მაგალითების მოყვანა შეიძლება ამის დასამტკიცებლად, მაგრამ დავჯერდებით ერთს: ილუსტრაცია № 20-ში გამოსახულია აეთანდილის ლოცვა ტარიელის საძებნად გამგზავრების წინ. მინიატურაში დახატულია ქართული ეკლესიის წინაშე მუხლმოდრეკილი აეთანდილი. ქართულ არქიტექტურისათვის დამახასიათებელ ორნამენტებით მოჩუქურთმებულ ეკლესიის გუმბათზე ჭვარია გამოსახული (იხ. ტაბ. № 18).

პოემის ამგვარ, იმ დროისათვის მეტად თავისებურს ინტერპრეტაციას თან ერთვის ისიც, რომ მამუკას ილუსტრაციები მკიდროდ არის დაკავშირებული ქართულ სამინიატურო მხატვრობის ნაციონალურ ტრადიციებთან. ამ მხრივ საინტერესოა შევადაროთ მისი ილუსტრაციები სხვა, უფრო ადრინდელ ქართულ მინიატურებს. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს XV საუკუნის დასურათებული ხელნაწერები. მათ შორის უკვე ხსენებული „თეთროსანი“ (საქ. სახ. მუზეუმის ხელნ. განყ. II ფონდის ხელნაწ. № 75) და „დავითნი“ (საქ. სახ. მუზეუმის ხელნ. განყ. II ფონდის ხელნაწ. № 1665). ნიშანდობლივია, რომ მამუკა მდივნის ილუსტრაციებში მოცემული ბატალური სცენები საკმაოდ ახლოს დგანან „თეთროსანსა“ და „დავითნი“ გამოხატულ ბატალურ სცენებთან. მსგავსება განსაკუთრებთ დიდია კომპოზიციის მხრივ. შედარებისათვის შეგვიძლია ავიღოთ მამუკას ილუსტრ. № 12, რომელიც გამოსახავს ტარიელის ბრძოლას ხატაელებთან (იხ. ტაბ. № 16) და „თეთროსანის“ გვ. 46 და გვ. 242-ზე მოთავსებული მინიატურები (იხ. ტაბ. № 22), ან „დავითნის“ გვ. 195, გვ. 205 და გვ. 213-ზე მოთავსებული ილუსტრაციები, რომლებიც აგრეთვე ბრძოლის ეპიზოდებს გამოხატავენ. ასევე ნათესაობას აღმოვაჩინოთ მამუკას ილ. № 34, რომელიც გამოსახავს ქაჭეთის ციხის აღების ეპიზოდს (იხ. ტაბ. № 19) და „თეთროსანის“ გვ. 156-ზე მოთავსებულ მინიატურის შორის, სადაც გამოსახულია ციხეში შესვლის ეპიზოდი (იხ. ტაბ. № 23), ან და „დავითნის“ გვ. 200-ზე მოთავსებულ მინიატურას შორის, სადაც გამოხატულია ციხის აღების სცენა. კომპოზიციის მიხედვით ხელნაწერის ილუსტრაციებში გაყოფილია პორიზონტალური მიმართულებით 2 ან 3 ნაწილად, ფიგურათა განლაგება და ცალკეული მიზანსცენები, არქიტექტურული დეტალები, საომარი აღჭურვილობა და საერთოდ მთლიანი მხატვრული იერი ამ კომპოზიციებისა, მათი გამოსახვითი ტრადიციების საერთო ხასიათზე მეტყველებს.

რაც შეეხება მამუკას ილუსტრაციების შეფასებას, ჩვენი აზრით მათი მხატვრული ღირებულება ბევრად მაღლა დგას იმ ირანიზებულ მინიატურებთან შედარებით, რომლებშიაც ნაწარმოების შინაარსს, მის ცოცხალ სულს ჰკლავს წინასწარ აღებული ს ქ ე მ ა ადამიანის განცდათა და ადამიანთა ურთიერთმიმართულებათა გადმოცემისათვის ერთხელ და სამუდამოდ შემუშავებული ოსტატების მიერ, როგორც ხერხი და საშუალება (აქ ვგულისხმობთ არა საერთოდ ირანულ მინიატურებს, არამედ იმ ე პ ი გ ო ნ უ რ ი ხასიათის ნიმუშებს, რომლებსაც აქა-იქ ვხვდებით ხოლმე ირანის პოლიტიკური და ეკონომიური გავლენის ორბიტში მოქცეულ ხალხების ნაციონალურ შემოქმედებაში).

მამუკას მინიატურები, რომლებსაც საფუძვლად უდევს მხოლოდ „მართლისა თქმის“ სურვილი, რასაკვირველია, არ გამოირჩევიან ადამიანის პროპორციებისა და პერსპექტივის კანონების ცოდნით, ბევრი რამ, ისევე, როგორც საერთოდ ფეოდალური ხანის ყველა მინიატურებში, აქაც პირობითი ხერხებითაა გადმოცემული.

მაგრამ ამასთან ერთად მამუკას ილუსტრაციებში ადამიანს ხიბლავს ერთი მხრით შემომქმედის უ შ უ ა ლ ო ბ ა, გ უ ლ წ რ ფ ე ლ ო ბ ა, ხოლო მეორე მხრით ე მ ო ც ი უ რ ი მომენტის სიმძაფრე, ერთგვარი ფ ს ი ქ ო ლ ო გ ი ზ მ ი, რაც ისლამიზირებულ მინიატურებში ნეიტრალიზებულია ან უკიდურესად შებოჭილია გამოსახვითი ხერხების კანონიზირებული სქემებით.

მამუკა მდივნის მიერ დასურათებული ხელნაწ. № 599-ის განხილვას ვიდრე მოვათავებდეთ და გადავიდოდეთ სხვა ხელნაწერებზე, რამდენიმე სიტყვით გვინდა შევეხოთ ამ ხელნაწერში მოთავსებულ ილ. № 2-ს, რომელიც მამუკას ხელს არ ეკუთვნის, სხვა ილუსტრაციებისაგან განსხვავებით ცალკე ფურცელზეა შესრულებული და შემდეგ ჩაკრული ხელნაწერში (იხ. ტაბ. № 13).

ეს ილუსტრაცია შესრულებულია ირანულ მინიატურათა ყაიდაზე. იგი გამოსახავს თინათინის გამეფების ეპიზოდს (მამუკას ილუსტრაციებისაგან განსხვავებით, მას ქვევით მინაწერი არ გააჩნია). კომპოზიციაში გამოსახულია მეფე როსტევანი, რომელსაც მოჰყავს თინათინი ტახტისაკენ. თინათინის გამეფების ეპიზოდი ამ ილუსტრაციაში გახსნილია ამავე კომპოზიციური ხერხით, როგორც მაგალითად ხელნაწ. № 5006-ში. სჩანს კომპოზიციის ამგვარი გადაწყვეტა ერთგვარი ტრადიციის ხასიათს ღებულობს ირანულ ყაიდაზე მომუშავე.

„გ. ტ.“-ს ილუსტრატორთა შემოქმედებაში (მაგ. იგივე ეპიზოდი თვით მამუკას გადაწყვეტილი აქვს სულ სხვაგვარად).

უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ხელნაწ. № 599-ის ილ. № 2-ის ავტორი იცნობდა ხელნაწ. № 5006-ის დასურათებას. კომპოზიციის მთელი რიგი დეტალების შედარებითი ანალიზი ამის საფუძველს იძლევა. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს მინიატურაში (ილ. № 2) ბევრია ირანული ელემენტები (ჩაცმულობა, ინტერიერისა და პეიზაჟის გამოსახვის ხერხი და სხვ.) ჩვენის აზრით იგი მაინც ქართველი ოსტატის ხელს ეკუთვნის. პირველ ყოვლისა, ეს მქლავნდება ტიპაჟის საკითხში. როგორც როსტევეანს (თინათინის სახე წაშლილია), აგრეთვე კომპოზიციის ქვედა მარჯვენა კუთხეში გამოსახულ დიდებულებს გარკვევით ქართული იერი აქვთ. (ამ მხრივ პარალელის გავლება შეიძლება ხელნაწ. № 5006-ის ილუსტრაციების მეორე ნაწილთან).

ამასთანავე მინიატურაში ყურადღებას იპყრობს ერთი საინტერესო დეტალი: კომპოზიციის ზედა მარჯვენა კუთხეში. რომელიც ოდნავ დაზიანებულია, გალავნის იქით კლდეების ფონზე¹ გამოსახულია ქართული ეკლესიის გუმბათი, მისთვის დამახასიათებელი კონფიგურაციით.

ამრიგად, ეს მინიატურა ეკუთვნის XVII საუკ. ქართულ მინიატურების იმ ნაკადს, რომელსაც ჩვენ მივაკუთვნებთ ხელნაწ. № 5006-ის მეორე ნაწილი ილუსტრაციებისა, შესრულებული ქართველი ოსტატის მიერ.

მამუკა მდივნის დასურათებული ხელნაწერი № 599 (H) XVII საუკ. ხელნაწერთა შორის ერთადერთ ნიმუშს წარმოადგენს თავიდან ბოლომდე ერთი ოსტატის ხელით ილუსტრირებული „ვეფხისტყაოსნისას“.

როგორ არის ამ ილუსტრაციებში გახსნილი პოემის შინაარსი, რა ეპიზოდებია შერჩეული დასურათებისათვის, რა ხერხებით და საშუალებებით ხდება გმირთა სახე-ხასიათების შექმნა, რა იდეური მომენტია წამოწეული წინა პლანზე და სხვა, ამის შესახებ საუბარი გვექნება ქვემოთ.

ახლა კი გადავიდეთ ხელნაწ. № 2074 (საქ. სახ. მუზეუმის ხელ-

¹ ეს კლდეებიც მოგვაგონებს ხელნაწ. № 5006-ის მეორე ნაწილში ქართველი ოსტატის მინიატურებში გამოსახულ კლდეებს (იხ. ტაბ. № 10).

ნაწ. განყ. II ფონდიდან) რომელშიაც მოთავსებულია სამი ილუსტრაცია და „რომლებიც ამ ხელნაწერში სხვა დასურათებული ხელნაწერებიდან მოხვდნენ“¹.

ეს მინიატურები (იხ. ტაბ. № 6 და № 7) მათი შესრულების სტილისა და ტექნიკის მიხედვით მიეკუთვნებიან იმავე მიმართულებას, რომელსაც ეკუთვნის ხელნაწ. № 5006-ის პირველი ნაწილი ილუსტრაციებისა. როგორც აღნიშნავს პროფ. შ. ამირანაშვილი, ხელნაწ. № 2074 სამი მინიატურა სტილის მიხედვით ორ ჯგუფად იყოფა. პირველი მინიატურა, რომელიც გამოხატავს როსტევეანის თათბირს ავთანდილთან და სოგრატთან თინათინის გამეფების თაობაზე, მიეკუთვნება ერთი ოსტატის ხელს (ტაბ. № 6). დანარჩენი ორი მინიატურა, რომელთაგანაც ერთი გამოხატავს ავთანდილის მიერ ჩაჩნაგირის მოკვლის ეპიზოდს, ხოლო მეორე (ტაბ. № 7) ფრიდონის ტირილს ტარიელის საფლავზე (ეს ილუსტრაცია ასურათებს პოემის არა ძირითად ტექსტს, არამედ მის გაგრძელებას) შესრულებულია სხვა ოსტატის ხელით. სამივე მინიატურა მიეკუთვნება XVII საუკუნეს.

ხელნაწ. № 2074-ის მინიატურის მიკუთვნებას იმავე მიმართულებისათვის, რომელიც წარმოდგენილია ხელნაწ. № 5006-ის მინიატურათა პირველი ნაწილით, ამართლებს მთელი რიგი ანალოგიებისა, კომპოზიციის აგების, ტიპაჟის, ჩაცმულობის, პეიზაჟისა და ინტერიერის საკითხში. ვინ იყვნენ ამ მინიატურების ავტორები — ქართველები თუ სპარსელები, ამის თქმა ძნელია, უდავოა მხოლოდ ის, რომ ეს მინიატურებიც შესრულებულია ირანული მხატვრობის კარგი მცოდნე, ამ მხატვრობის ტრადიციებზე აღზრდილი ოსტატების მიერ და შესრულებულია სპარსული ორიენტაციის მქონე პირთა დაკვეთით, მათი გემოვნების დასაკმაყოფილებლად.

რაც შეეხება „პარიზის ხელნაწერის“ იმ სამ მინიატურას, რომლებიც მოთავსებული აქვს ს. კაკაბაძეს „ვეფხის ტყაოსნის“ 1927 წლის თავის გამოცემაში², ისინიც ერთი ოსტატის ხელს უნდა ეკუთვნოდნენ.

ორი მათგანი („აქა ავთანდილისაგან ტარიელის ამბის ცოდნა“ და „აქა ქორწილი ავთანდილისა და მზე თინათინისა“ — იხ. „ვეფხის ტყაოსანი“, ს. კაკაბაძის გამოცემა, 1927 წლ. გვ. 24 და გვ. 182)

¹ შ. ამირანაშვილი, საქ. სამეცნ. აკად. „მოამბე“, III, 1938 წ. გვ. 150.

² „პარიზის ხელნაწერის“ აღწერა ე. თაყაიშვილის მიერ იძლევა ნუსხას ამ ხელნაწერის ყველა მინიატურისას.

ეკუთვნის სპარსულ ყაიდაზე შესრულებული მინიატურების იმ მიმართულებას, რომელსაც ჩვენ მივაკუთვნეთ ხელნაწ. № 5006-ის ილუსტრაციების მეორე ნაწილი, ქართველი ოსტატის ხელით შესრულებული.

მესამე მინიატურა „პარიზის ხელნაწერიდან“ („აქა ტარიელის, ავთანდილისა და ფრიდონის ომი ქაჩეთს“ იხ. იქვე გვ. 168) სხვა ხელს ეკუთვნის და როგორც ამას აღნიშნავს შ. ამირანაშვილი „სტილისტიკურად ქართული მინიატურის ყველაზე უფრო ადრინდელ ძეგლებს უახლოვდება“¹.

პირველ ორ მინიატურაში, მსგავსად ხელნაწ. № 5006-ის ილუსტრაციების მეორე ნაწილისა, ვლინდება ტენდენცია სპარსული მინიატურისათვის დამახასიათებელი გამოსახვითი ხერხების დაძლევისა. ეს ტენდენცია ყველაზე მეტად მქლავნდება ტიპაჟის საკითხში, სადაც ვხვდებით გარკვევით ქართულ ტიპებს (სამწუხაროდ ფოტორეპროდუქცია არ გვაძლევს საშუალებას ვილაპარაკოთ ამ ორი მინიატურის კოლორიტის შესახებ).

რაც შეეხება მესამე მინიატურას, მის შესახებ პროფ. შ. ამირანაშვილთან ვკითხულობთ: „ბრძოლის სცენის გაშლა სიმაგრეში, ხუროთმოძღვრულ მასათა განაწილება, ციხე-კოშკის კბილანების ფორმები, კედლები, შენობის ნაწილი გადმოცემულია ზოგან დახედვით, ზოგან კი ახედვით. ყველაფერი ეს — თუ თვით მინიატურის არა, მისი ორიგინალის სიძველეს მაინც მოწმობს... იგი მოგვაგონებს ზოგიერთ მინიატურას საქ. მუზეუმის № 1665 ხელნაწერ ფსალმუნიდან, რომელიც თავისი მინიატურებით საერო მხატვრობის ნაწარმოებს წარმოადგენს“². ამის შემდგომ შედარებითი ანალიზის საფუძველზე პროფ. შ. ამირანაშვილი ასკვნის: „რუსთაველის პოემის „პარიზის ხელნაწერის“ მინიატურის (ლაპარაკია აღნიშნულ მესამე მინიატურაზე, მ. ქ.) შედარებით შესწავლას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ იგი ამ თხზულების უძველესი ილუსტრაციაა ქართულ ხელოვნებაში: XIII—XIV საუკუნის ძველი ორიგინალია იგი, თუ ამ ორიგინალის გამეორება XVII საუკუნეში — ამისი თქმა მხოლოდ ორიგინალის (და არა ფოტო-სურათის) შესწავლის შემდეგ გახდება შესაძლებელი“³.

¹ შ. ამირანაშვილი, „შ. რუსთაველის პოემა ძველ ქართულ მხატვრობაში“ მოამბე III, გვ. 154.

² შ. ამირანაშვილი, მოამბე III, გვ. 154.

³ შ. ამირანაშვილი, მოამბე III, გვ. 155.

ე. თაყაიშვილის აღწერის მიხედვით „პარიზის ხელნაწერში“ სულ 21 მინიატურაა. ზემოდ განხილული სამი მინიატურის გამოკლებით, დანარჩენს 18 მინიატურის შესახებ მსჯელობა შეგვიძლია მხოლოდ ე. თაყაიშვილის აღწერილობის მიხედვით, ე. ი. შეგვიძლია ვიმსჯელოთ მხოლოდ იმის შესახებ თუ პოემის რა ადგილებია შერჩეული დასურათებისათვის და რა ტენდენციაა გატარებული თვით ამ შერჩევაში. მაგრამ ამაზე ცალკე ვისაუბრებთ ქვემოთ. დასასრულ უნდა აღინიშნოს, რომ „პარიზის ხელნაწერებშია“ც, მსგავსად ხელნაწ. № 5006-სა და № 599-სა, მოთავსებულია ციკლი ილუსტრაციებისა, მოცემულია პოემის მთლიანი დასურათების ცდა, ამიტომაც ამ ხელნაწერთა დასურათების ციკლების თავისებურებათა შესახებ ქვემოთ კიდევ გვექნება საუბარი.

ხელნაწ. № 2074-ს მინიატურებს ჩვენ აღარ დავუბრუნდებით, ვინაიდან პოემის მთლიანი დასურათების თვალსაზრისით იმ სამ მინიატურას, რომელიც ამ ხელნაწერშია მოთავსებული, საკვლევო ინტერესი არ გააჩნიათ.

ამრიგად, „ვეფხის ტყაოსნის“ XVII საუკ. ხელნაწერთა ილუსტრაციების განხილვა უფლებას გვაძლევს გამოვყოთ სამი სტილისტიკური მიმართულება XVII საუკ. ქართულ საერო მინიატურაში:

პირველ მიმართულებას მიეკუთვნებიან ხელნაწერთა დასურათებანი, რომელთა სახით ჩვენ გვაქვს ცდა სპარსული სამინიატურო სკოლის მხატვრული ტრადიციების მექანიკური გადმონერგვისა ქართულ ნიადაგზე. ნაწილი ამ დასურათებათა, შესაძლებელია შესრულებული იყო (ეს შეეხება როგორც ორიგინალურ ქართულ ნაწარმოებათა დასურათებებს (მაგ. „ვეფხის ტყაოსანი“), ისე სპარსულიდან ნათარგმნებსაც (მაგ. „ვისრამიანი“) საქართველოში გამაჰმადიანებული მეფეებისა და მთავრების კარზე ჩამოსული სპარსელ ოსტატების მიერ, ნაწილს ასრულებდნენ ადგილობრივი ოსტატები, რომელთა ქართველობის შესახებ ლაპარაკი მხოლოდ ეთნოგრაფიული ინტერესითაა გამართლებული. ამ მიმართულებას „ვეფხის ტყაოსნის“ ხელნაწერთა ილუსტრატორებიდან მიეკუთვნებიან უცნობი ოსტატები, რომელთა მიერ დასურათებულია:

ხელნაწ. № 5006 (S)-ს პირველი ნაწილი ილუსტრაციებისა და ხელნაწ. № 2074 (H)-ს სამი ილუსტრაცია.

მეორე მიმართულებას მიეკუთვნებიან ის მინიატურები (შესრულებული ადგილობრივი, ქართველი ოსტატების მიერ)

რომლებშიაც თუმცა საგრძნობლად არის მოცემული ირანული მინიატურის სტილისტიკურ თავისებურებათა გამოვლინება, მაგრამ ამასთანავე ერთად იგრძნობა ცდა ამ უცხოური გავლენების გადალახვისა.

ქართველ ოსტატებს, რომლებიც მუშაობენ ირანული მხატვრული გემოვნებით გამსჭვალულ წრეში (იქნებ ირანელი ოსტატების ხელმძღვანელობითაც) და აკმაყოფილებენ არისტოკრატიული საზოგადოების გარკვეულ ფენების გემოვნებას, შეგნებულად თუ შეუგნებლად შეაქვთ თავის მინიატურებში ნაციონალური ელემენტი და ამით სახავენ ქართული საერო მინიატურის შემდგომი თვითმყოფადი განვითარების პერსპექტივას.

ამ მიმართულებას მიეკუთვნებიან „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერთა უცნობი ქართველი დამსურათებლები, რომელთა ხელს ეკუთვნის:

ხელნაწ. № 5006 (S)-ის ილუსტრაციების მეორე ნაწილი, ილ. № 2 ხელნაწ. № 599 (H)-დან, და ორი ილუსტრაცია „პარიზის ხელნაწერიდან“.

მესამე მიმართულებას მიეკუთვნება ხელნაწ. № 599(H) დასურათებანი შესრულებული მამუკა თავაქარაშვილის მიერ. ეს მინიატურები თავისუფალნი არიან ირანულ ელემენტებისაგან და წარმოადგენს თვითმყოფად მოვლენას, ისინი ქართული საერო მინიატურის განვითარების მთავარ ხაზზე დგანან, წარმოადგენენ ამ განვითარების ახალ საფეხურს და აღმოცენებულნი არიან ქართული სახვითი ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი ნაციონალური მხატვრული ტრადიციების საფუძველზე.

* * *

როგორც უკვე დავინახეთ, „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებულ ხელნაწერთა შორის ჩვენამდე მიღწეული მხოლოდ სამი ხელნაწერია თავიდან ბოლომდე დასურათებული (ხელნაწ. № 5006, № 599 და „პარიზის ხელნაწერი“). ამ ხელნაწერთა ილუსტრაციების მაგალითზე შეგვიძლია ვილაპარაკოთ პოემის დასურათების მეთოდზე, მხატვრის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ იდეის, სიუჟეტისა და ტიპაჟის გაგების თავისებურებაზე. ჩვენი კვლევის საგანთან დაკავშირებით ამ მომენტს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს.

ხელნაწ. № 5006-ის, № 599-ის და „პარიზის ხელნაწერის“ ილუსტრაციების მიხედვით საჭიროა გაირკვეს თუ როგორ ესმოდათ მხატვრებს პოემის იდეა, მისი შინაარსი, რა მხატვრულ საშუალებებს და ხერხებს მიმართავდნენ ისინი პოემის დასურათების დროს, რომელ ეპიზოდებს აძლევდნენ უპირატესობას, როგორ ახერხებდნენ გმირთა ხასიათების გადმოცემას ან როგორ ესმოდათ ეს ხასიათები, რამდენად ახლოს იყვნენ ტექსტთან ან რამდენად დაშორდნენ მას და ა. შ.

განვიხილოთ ამ თვალსაზრისით ჯერ ხელნაწ. № 5006-ის ილუსტრაციები შესრულებული ორი უცნობი ოსტატის მიერ, რომელთაგანაც, როგორც უკვე გვქონდა აღნიშნული ერთ-ერთი, (მეორე ნაწილის ავტორი)—ქართველი მხატვარია.

ამ ხელნაწერში სულ 87 ილუსტრაციაა. პოემის სიუჟეტური განვითარების მიხედვით ეს ილუსტრაციები შემდეგი თანამიმდევრობით ლაგდებიან:

1. „აქა როსტევან მეფეს და მის ვეზირს სოგრატს საუბარი აქვთ“.
2. „აქა როსტევან მეფეს თავისი ქალი ტახტზედ: დასაჯდომად მიჰყავს“.
3. „აქა როსტევან მეფემ თავისი ქალი ტახტს დასუა და სოგრატ ვეზირმან: და მოლაშქრეთ მიულოცეს: ხელმწიფობა“.
4. „აქა თინათინ ჭოგი მოასხმევინა და საქონელი და ლაშქართა ზედა გასცა“.
5. „აქა როსტევან მეფე მოწყენით ზის და სოგრატ ვეზირი და ავთანდილ ფილას აძლევენ“.
6. „აქა როსტევან მეფე და ავთანდილ ნადირობაზედ დანაძლევდნენ: რომელმაც ვაჭობოთო“.
7. „აქა როსტევან მეფე და ავთანდილ ნადირობენ“.
8. „აქა ტარიელ წყლის პირსა ზის და ნესტან დარეჯანს იგონებს და როსტევან მეფის კაცი მოსდგომია და აწყენს“.
9. „აქა ტარიელ როსტევან მეფის ლაშქარი დახოცა“.
10. „აქა როსტევან მეფე და ავთანდილ ტარიელს უკან წაუდგნენ“.
11. „აქა როსტევან მეფე თავის სახლში ზის და მოწყენით არის“.
12. „აქა როსტევან მეფე თავის ქალს თინათინთანა ზის“.
13. „აქა როსტევან მეფე თინათინთან ტარიელის საქებნელად კაცების გაგზავნას არჩევს“.
14. „აქა ტარიელის საქებნელად რომ კაცი გაგზავნეს“.
15. „აქა თინათინ: ავთანდილ: იხმო: მონამან: სელნი: დაუდგა“.
16. „აქა ავთანდილ და თინათინ ერთმანეთს შეკფიცეს“.
17. „აქა ავთანდილ ხელმწიფეს დაეთხოვა და ტარიელის საქებნელად წაეიდა პირველად“.
18. „წასვლა ავთანდილისა ტარიელის ძებნად პირველად“.
19. „აქა ავთანდილ თავის ქალაქს მივიდა“.
20. „აქა ავთანდილ: შერმადინ თავის ვეზირ შექნა“.

21. „აქა ავთანდილ მწვადათ შეწვა: ხატაელნი: სამნი ძმანი: ნახა“.
22. „აქა ტარიელ ქვაბში: მივა და ავთანდილ უკან მისდევს შორს“.
23. „აქა ტარიელ ქვაბთათ გამოვიდა: და ავთანდილ ხის ქვეშ დაემალა და უყურებს“.
24. „აქა ტარიელი ქვაბიდან გავიდა და მინდორს მივა“.
25. „აქა ავთანდილ ქვაბში მივიდა და ასმათს ტარიელის ამბავს კითხავს“.
26. „აქა ავთანდილ ასმათს ყელში დანა დააჭირა“.
27. „აქა ასმათ ავთანდილის ამბავს უამბობს ტარიელს და ავთანდილ სარკმლით უყურებს“.
28. „აქა ტარიელ და ავთანდილ ერთმანეთს მოეხვიენეს ასმათ გვერდით უდგს“.
29. „აქა ავთანდილს ტარიელი: ნესტან: დარეჯანის ამბავს უამბობს და ტარიელ მხარ ჩაბდილი ტირის“.
30. „ქ. ფარსადან: მეფე: კარავში: იჯდა: რომ: შათირი: მიუვიდა: სარიდან: მეფისა“.
31. „აქა ფარსადან მეფე და ტარიელ ნადირობით მოვიდნენ და ტარიელ ქალი: ნახა და დაბნდა და: ფარსადან მეფემ მოიწყინა“.
32. „ქ. მონამა წიგნი მომართვა: მე წაეიკითხე: ნებასა“.
33. „აქა ტარიელ და ასმათ ისხდნენ პირველ რომ ნახა“(?)
34. „ქ. ტარიელ: ნესტან დარეჯანის: მოწერილ წიგნს: კითხულობს“.
35. „აქა ტარიელს წიგნი მოუვიდა ხატაელთაგან“.
36. „აქა ტარიელ წიგნის პასუხი: მიუწერა: ხატაელთ: მეფეს“.
37. „აქა ტარიელ ლაშქარს იყრის ხატაელზედ“.
38. „აქა ტარიელ: და ნესტან: დარეჯანი: შეიფიცნენ:“
39. „აქა ტარიელ ხატაელს გაემართა“.
40. „აქა ტარიელ ხატაელთ: მივიდა“.
41. (წარწერა არა აქვს) გამოსახულია მომენტი, როდესაც ტარიელს მონამ შეატყობინა რამაზ მეფის დალატის შესახებ.
42. „აქა ტარიელ ხატაელთ შეება“.
43. „რამაზ მეფის მოყვანა“.
44. „ქ. აქა: პირველად: როსტევეან: მეფე და პინდოთ მეფე ერთგან შეიყარეს“ (?)
45. „აქა ფარსადან მეფე და ტარიელ ნადირობენ“.
46. „აქა ფარსადან: მეფემ: და დედოფალმან ტარიელს დაჰპატივეს“.
47. „აქა ტარიელს დაბნედილს ავთანდილ წყალს ასხამს და ასმათს თავი უჭირავს“.
48. „ქ. ნესტან დარეჯან: რიდე მოიხვია“.
49. „ტარიელის ვეზირობაში მოყვანა: ნესტან დარეჯანს გაავთხოვებთ“.
50. „აქა ტარიელ: და ნესტან: დარეჯან: სასიძოს: მოსვლაზედ ლაპარაკობენ“.
51. „აქა: ფარსადან: და ტარიელ: სხედან: შათირი: მოუვიდათ“.
52. „ქ. სასიძო: პომ მოვიდა“.
53. „ქ. ენახე სამნი დიდებულნი: მეფისაგან მოგზავნილად“.
54. „ქ. ხელი მიჰყო: წამოზინა: თმანი: გრქელნი: დაუფუშნა“.

55. „ქ. ნესტან: დარეჯან: მამიდა: ქაჯთ: მისცა“.
56. „ქ. ნავსა: ჩავექ: ზღვასა: გაველ: ზღვასა შიგან გავალაგდი“.
57. „ქ. ზახილი: მესმა: გავკვირდი: მოყმე: ამაყად: ყიოდა: ტარიელთან ფრი-
დონის მოსელა დაქრილი“.
58. „ქ. ისრის: პირნი: ამოუხენა: დაკოდინი არატკიენა“.
59. (წარწერა არა აქვს) ცხენოსანი ტარიელი და ფრიდონი ზღვის პირს სე-
ირნობენ და ფრიდონი უამბობს ნესტან დარეჯანის ამბავს.
60. „ქ. ცხენისაგან: გარდავიქერ: თავი: სრულად: გავიციხე“.
61. „ქ. ღვენი: რომ: დახოცა: ტარიელ“.
62. (წარწერა არა აქვს) გამოსახულია ეპიზოდი: აეთანდილი ბრუნდება
ინდოეთს.
63. „ქა: თინათინ: აეთანდილ: მარტო: იხმო: თავის: საწოლს და ცოლობის
პირობას უღებს“.
64. „ქ. ვეზირს: სკამი: შემოსტყორცნა: როსტევეან მეფემან“.
65. (წარწერა არ არის) გამოსახულია აეთანდილის ლოცვა მნათობთა მიმართ.
66. „ქ. აქა: როსტევეან: მეფე: აეთანდილს: ტირის: რომ გაიპარა“.
67. „ქა: ტარიელ: ლომ: ვეფხნი: რომ: დახოცა“.
68. „ერთი აღმა: ერთი: დაღმა: უგზოდ: ვლიდენ: შამბთა: ეჭით“.
69. „ქ. მათ: ლაშქართა: ყოლბსა: შუა: ორბი: სითმე: გადმოფრინდა“.
70. „ქ. ნავისა: თავსა: გულთა: წადგა: მაგ: შეუალითა“.
71. „ქ. ერთგან: დასდეს: და: დაიწყეს: კოცნა: ლალობა: წყლიანი“.
72. „ქ. იქი: წევს: ძილად: იცოდე: ანუ: ქვე: ჰაობე: მქდომელსა“.
73. „ქ. არ ისმენდა: მეფისა: რასა გინდა: უბრძანებდა“.
74. „ქ. ამა: წიგნმან: გამამართლოს: არ ტყუილად მეუბნები“.
75. „ქ. ნესტან დარეჯან: რომ: იპოვა: აეთანდილ: ტარიელთან: საამბობლად:
მოვა“.
76. „ქ. გზანი დასდევს: შეკაზნულნი: ავიდეს: და: აძერეს: ხერელსა“.
77. „ქ. გამოულნეო: ზღვანი: სამთავე: ერთად: ძმად: შენაფიცართა“.
78. „ქ. მოიარნეს: ქვაბოვანნი: თამაშობდეს მხიარულნი“.
79. (წარწერა არ არის) გამოსახულია სცენა: როსტევეანის წინაშე სხედან ტა-
რიელი და ფრიდონი.
80. (წარწერა არ არის) გამოსახულია სცენა: ტარიელი მუხლმოდრეკილ ეველ-
რება როსტევეანს აეთანდილის პატიებას.
81. „ქ. შევიდეს ნახეს: თინათინ: მკვრეტთა: მიმცემი ლხინისა“.
82. „ქ. ნესტან: დარეჯან: მიჰყავს: ტარიელს: ინდოეთს“.
83. (წარწერა არ არის) გამოსახულია სცენა: კარაგუმი სხედან წელზევეით შიშ-
ველო ტარიელი და ნესტანი და სტირიან ინდოეთის მეფის — ფარსადანის გარ-
დაცვლებას.
84. „ქა: ტარიელს: რამაზ: მეფე: შემოარიკვა: დედოფალმან“.
85. „ქ. ინდოთ მეფე: უბრძანებდა ასმათს: მისცა: შევრდომილსა“.
86. „ქ. ტარიელის: დანსეულება: და ფრიდონისა და აეთანდილისაგან: სანახა-
ვად მისვლა“.
87. „ქ. სიკვდილი: ტარიელისა: და: ცოლსა: მისისა“.

როგორც ვხედავთ ამ ხელნაწერში უკვე თვით ილუსტრაციების რაოდენობა (87 ილუსტრაცია) ერთგვარად ამჟღავნებს მხატვართა დამოკიდებულებას დასასურათებელი ნაწარმოებისადმი, ამჟღავნებს დასურათების იმ პრინციპს, რომლითაც ხელმძღვანელობდნენ თავის მუშაობაში როგორც პირველი, ისე მეორე მხატვარი— მინიატურისტი.

მოყვანილი ნუსხის დაკვირვებული გაცნობა, მისი წაკითხვა იმ თვალსაზრისით, თუ მხატვრებს რა ადგილები აქვთ შერჩეული პოემიდან საილუსტრაციოდ, გვაძლევს საშუალებას დავადგინოთ, რომ, პირველ ყოვლისა, ხელნაწ. № 500-ის ორივე დამსურათებელს აინტერესებს „ვეფხისტყაოსნის“ ფაბულა, პოემაში გაშლილი ამბავი. ეს ამბავი მინიატურისტებს ესმით, როგორც თავშესაქცევი, რთული მოქმედებითი კოლიზიებით აღსავსე სათავგადასავლო თხრობა რაინდთა და მიჯნურთა ცხოვრებიდან.

შემთხვევითი როდია, რომ მინიატურისტებისათვის პოემაში არ არსებობს პირველხარისხოვანი და მეორეხარისხოვანი ეპიზოდები, ყველა ეპიზოდი თანაბარი ყურადღებით სარგებლობს, მხატვრები ცდილობენ მხოლოდ ერთს: არ უღალატონ თხრობის ქრონოლოგიურ თანამიმდევრობას. პოემის შინაარსისათვის ისეთი აუცილებელი საკვანძო ეპიზოდების დასურათების გვერდით, როგორცაა მაგ. მტირალი ტარიელის ნახვა წყლის პირას, ტარიელისა და ავთანდილის შეხვედრა გამოქვაბულში, ტარიელის დაბნედა ნესტანის დანახვისას, ქაჯეთის ბრძოლა და სხვ.... ილუსტრატორები თანაბარი ინტერესით ასრულებენ მეორე, მესამე და მეათე ხარისხოვან ეპიზოდებს. მაგალითად, თინათინის გამეფების ეპიზოდი მინიატურისტების მიერ დანაწევრებულია შემდეგ ცალკე ილუსტრაციებად: 1. როსტევეანის თათბირი სოგრატთან და ავთანდილთან, 2. როსტევეანს ტახტისაკენ მიჰყავს თინათინი, 3. როსტევეანი ტახტზე სვამს თინათინს და დიდებულები ქალს ულოცავენ გახელმწიფებას, 4. თინათინი გასცემს საუნჯეს, 5. როსტევეანის მოწყენა და ავთანდილისა და სოგრატის მისვლა მასთან და საუბარი, 6. როსტევეანის და ავთანდილის დანიძლავება და მხოლოდ ამ ეპიზოდების შემდეგ—ნადირობის ეპიზოდი. პოემის სიუჟეტის მთელს გაყოლებაზე მინიატურისტები არსად არ ღალატობენ დასურათების ამგვარ პრინციპს. ამრიგად, როგორც ვხედავთ, შიშველი ამბავის გამოხატვა, (ერთგვარი, თუ შეიძლება ასე ითქვას— ილუსტრაციული თხრობა), მინიატურისტებისათვის ხელნაწ. №

5006-ში ძირითად ამოცანას წარმოადგენს. საესეებით დასაშვებია, რომ ამ ხელნაწერში თავის დროზე 87 მინიატურაზე მეტიც იყო¹. იმ მეთოდით, რომლითაც ხელმძღვანელობდნენ ამ ხელნაწერის დამსურათებლები, პოემისათვის ილუსტრაციების გაკეთება შეიძლებოდა დაუსრულებლად, „ვეფხის ტყაოსნის“ ფაბულა ამისათვის გამოუღეველ მასალას იძლევა, ხოლო პოემის ს ი უ ე ტ ი ს გაგება, როგორც თავისთავადი ინტერესის მქონე ფენომენის და არა როგორც ერთ-ერთ მხატვრული ხერხის, ერთ-ერთი საშუალების ნაწარმოების ძირითადი იდეის გამოსახატავად, ხელს უხსნიდა ოსტატებს ახალ-ახალი კომპოზიციური კომბინაციების გამოგონებისათვის, თვით პოემის სიუჟეტის განვითარებისათვისაც კი ყოვლად უმნიშვნელო მომენტების შეუგნებელი მექანიკური ფიქსაციისათვის. პოემაში მინიატურისტებს აინტერესებს მხოლოდ სათავედასავლო კოლიზიები, და ამდენად მათი ილუსტრაციების ციკლიც წარმოადგენს „ვეფხის ტყაოსანში“ გაშლილ ამბავის მექანიკურ განმეორებას (პლასტიკურ წარმოსახვას) სათანადო იდეური გააზრების გარეშე.

რასაკვირველია, ეს არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს ამ ილუსტრაციებში სრულიად არ არსებობს არავითარი ტენდენცია, არავითარი ინდივიდუალური დამოკიდებულება მხატვრებისა გამოსახვის საგნისადმი. ეს ასე არაა. მხატვრების ტენდენცია პირველ ყოვლისა მქადავდება თუნდაც იმ გაგებაში პოემისა, რომლის შესახებ ზემოდ გვქონდა აღნიშნული: ილუსტრატორებისათვის „ვეფხის ტყაოსანი“ წარმოადგენს სათავედასავლო ამბავს რაინდთა და მიჯნურთა ცხოვრებიდან დაწერილს სამეფო კარისათვის, რაინდულ-ფეოდალურ არისტოკრატის წარმომადგენელთა „სალალობოდ“ „საკამათებლად“². ამიტომაცაა, რომ მხატვრები—ილუსტრატორები განსაკუთრებულ გულმოდგინებას იჩენენ სამეფო კარის, სასახლის ყოფა-ცხოვრების ამსახველი ეპიზოდების გამოსახვის დროს. ხაზი ესმება მეფეთა მისვლა-მოსვლას, სამხედრო და სხვა ხასიათის თათბირებს, სხვადასხვა სამეფო გართობებს, დარბაზობებსა და ნადირობებს. ასე მაგალითად, ხსენებული ციკლის 87 ილუსტრაციიდან, 27 ილუსტრაციაში მონაწილეობას იღებენ როსტევანი და ფარსადან მეფე, მაშინ, როდესაც პოე-

¹ ს. კაკაბაძის ცნობით: „ამ ხელნაწერს ჰქონია 90-ზე მეტი მინიატურა სპარსულ სტილზე შესრულებული“, იხ. „ვ. ტ.“, 1927 წ.

² გასართობად.

მაში შინაარსობრივი დატვირთვა ამ პერსონაჟებზე შედარებით სხვა ძირითად მოქმედ პირებთან ბევრად უფრო მცირეა. ხელნაწ. № 5006-ის დამსურათებელთა გაგებით „ვეფხის ტყაოსანი“ წარმოადგენს სპარსულ ამბავს (ამ სიტყვების პირდაპირი მნიშვნელობით). ამ მოსაზრების საბუთად ნაწილობრივ შეიძლება გამოდგეს თუნდაც ის ნივთიერი, საგნობრივი გარემო რომელშიაც უხდებოდათ მოქმედება ილუსტრაციებში წარმოდგენილ პერსონაჟებს (იგულისხმება მოქმედ პირთა კოსტიუმები, საყოფაცხოვრებო მოწყობილობა, იარაღი, პეიზაჟის ხასიათი, არქიტექტურა, ინტერიერი და სხვა), მეორე მხრივ, ამაზე გარკვევით მიგვიჩვენებს ის ყოფითი თავისებურება, ის ზნეობრივი კოდექსი და ეთიკური ნორმები, რომელთა მიხედვით ამოქმედებენ თავის პერსონაჟებს მინიატურისტები. (იგულისხმება სამეფო კარის რიტუალი, მოქმედების თაღრიგი, პერსონაჟთა ურთიერთ მიმართება გარკვეული მოქმედების დროს და სხვა).

სპარსული ყოფა-ცხოვრების სულისკვეთებით, აღმოსავლური ეთიკეტის ნორმებითაა გაჟღენთილი ყოველი ეპიზოდი ხელნაწ. № 5006-ის ილუსტრაციებში. სჩანს, მინიატურისტებისათვის „ვეფხის ტყაოსანი“ ქეშმარიტად იყო „ამბავი სპარსული“.

ჩვენ უკვე ზევით გვქონდა აღნიშნული ხელნაწ. № 5006-ის ილუსტრაციების მთელი რიგი შეუსატყვისობისა პოემის ტექსტთან. ეს გარემოება სრულიად არ ეწინააღმდეგება იმ დაკვირვებას, რომ ილუსტრატორები მონურად მიჰყვებიან პოემაში გაშლილი ამბავის თანამიმდევრობას და ასურათებენ პოემის სიუჟეტური ძაფის სრულიად უმნიშვნელო ხლართებსაც კი. საქმე იმაშია, რომ (ეს განსაკუთრებით ეხება ხელნაწერ. № 5006-ის ილუსტრაციების პირველ დიდ ნაწილს, შესრულებულს ირანელი ოსტატის ხელით) ოსტატები აგრძელებენ ირანული მინიატურის მხატვრულ ტრადიციას მისთვის სრულიად უცხო ქართულ ნიადაგზე, ამიტომაც ერთი მხრით სპარსული სამინიატურო შტამპების შემბორკველი გავლენა მხატვრის შემოქმედებაზე, ხოლო მეორე მხრით, როგორც ეს ზემოთ დავინახეთ, პირველი მინიატურისტის მაგალითზე—პოემის ტექსტის სუსტი ცოდნა არსებითად „აშორებს ამ ილუსტრაციებს ფაქტიურად წერილობას“¹.

მეორე ხელნაწერი, რომელშიც მოცემულია აგრეთვე ციკლი

¹ ბ. გორდუზიანი „ვეფხის ტყაოსნის“ დასურათებანი ვახ. „ლიტ. საქართველო“, 1937 წლ. 26/XII.

ილუსტრაციებისა, არის ამჟამად საფრანგეთში დაცული ხელნაწერი „ვეფხის ტყაოსნისა“ (ინახება პარიზის ნაციონალურ ბიბლიოთეკაში). მოგვყავს ამ ხელნაწერში მოთავსებული 21 ილუსტრაციის ნუსხა პროფ. ე. თაყაიშვილის აღწერის მიხედვით:

1. „ავთანდილისაგან ტარიელის ამბავის ცოდნა“.
2. „ავთანდილის ხეზე გასვლა და ტარიელის და ასმათის ნახვა“.
3. „ასმათისა და ავთანდილის საუბარი ქვაბში“.
4. „ტარიელის და ავთანდილის ნახვა შეხვედრა ასმათის საშუალებით“.
5. „ტარიელისაგან თავის ამბის მბობა ავთანდილის წინაშე“.
6. „ნესტან დარეჯანის ნახვა და ტარიელის ავად გახდომა დარბაზში სევედისაგან“.
7. „ასმათი აწვდის ტარიელს ნესტან დარეჯანის წიგნს“.
8. „ტარიელის დაბრუნება გამარჯვებით ხატაელებზე, ომითგან რამაზ მეფე შეპყრობილი მოჰყავთ“.
9. „შველა ტარიელისაგან ფრიდონისა“.
10. „ავთანდილისაგან ტარიელის ამბავის მბობა მეფის წინ“.
11. „ანდერძი ავთანდილისაგან და მათის ყმის შერმადინის ქანიშიდან დაღება“.
12. „ტარიელისაგან ლომ ვეფხის მოკვლა და დაბნედა. ავთანდილის ტირილი“.
13. „ავთანდილისაგან ფრიდონის ნახვა და შეყრა“.
14. „ავთანდილისაგან ზღვაში ომი“.
15. „ფატმანის მონისაგან ქაჭეთს ნესტან დარეჯანის ნახვა და წიგნის მირთმევა“.
16. „ავთანდილისაგან ამბავის მოტანა და ტარიელის დაბნედა“.
17. „ომი ტარიელ-ავთანდილ-ფრიდონისა ქაჭეთს და ქაჭეთის ციხის აღება“.
18. „ქორწილი ავთანდილისა და თინათინისა“.
19. „ქორწილი ტარიელისა და ნესტან დარეჯანისა“.
20. „ტარიელისაგან რამადან მეფის სიკვდილი“.
21. „ინდოეთს ტარიელისა და ნესტან დარეჯანის ქორწილი“.

რამოდენიმე ილუსტრაცია ციკლის დასაწყისში, როგორც სჩანს, დაკარგული უნდა იყოს, ვინაიდან ის გარკვეული ლოლიკური თანამიმდევრობა, რომელიც იგრძნობა დასასურათებელი ადგილების შერჩევაში მთელი ამ ნუსხის სიგრძეზე, დასაწყისში დარღვეულია. საერთოდ ძალიან ძნელია რაიმე გარკვეული ითქვას ამ ილუსტრაციების შესახებ, ვინაიდან ხელნაწერი ჩვენ ხელთ არ იმყოფება, მაგრამ რამოდენიმე მოსაზრებას მაინც იწვევს ილუსტრაციათა ამ ცხრილის დაკვირვებული წაკითხვა.

პირველ ყოვლისა, „პარიზის ხელნაწერის“ დამსურათებელი კარგად იცნობს პოემის ტექსტს, ამიტომაც დასასურათებლად იგა

არჩევს არა ყველა მომენტს თანამიმდევრულად, არამედ პოემის შინაარსის გადმოცემისათვის აუცილებელ საკვანძო ადგილებს.

განსხვავებით ხელნაწ. № 5006-ის ილუსტრაციებისაგან „პარიზის ხელნაწერის“ ილუსტრაციებში მოქცეულია მხოლოდ მთავარი მომქმედი პერსონაჟები პოემისა. მეორე ხარისხოვანი პერსონაჟები მხატვრის მიერ უგულვებელყოფილია. ილუსტრაციები ძირითადად ემსახურება პოემის მთავარ გმირთა მოქმედებათა ჩვენებას, მათ სამხედრო და სატრფიალო თავგადასავალს. ილუსტრაციების თანამიმდევრობა არც პოემის სიუჟეტური ხაზის განვითარების სიმძაფრეს ღალატობს და არც პოემის არსის გაგების მხატვრულ კონცეფციას: აქაც ისევე, როგორც ხელნაწ. № 5006-ში. მხატვარს „ვეფხის ტყაოსანი“ ესმის როგორც აღმოსავლური სათავე-გადასავლო ამბავი რაინდთა და მიჯნურთა ცხოვრებიდან.

„ვეფხის ტყაოსნის“ მესამე ხელნაწერი, რომელშიც მოცემულია ციკლი ილუსტრაციებისა, არის მამუკა თავაქარაშვილის მიერ გადაწერილი და დასურათებული ხელნაწ. № 599 (II) ამ ხელნაწერში მამუკას ხელს ეკუთვნის 38 მინიატურა—მინიატურები თავიდან ბოლომდე მისდევენ პოემის სიუჟეტს და წარმოადგენენ პოემის დასურათების მეტად თავისებურ ცდას. მოგვყავს ამ მინიატურების ნუსხა:

1. გამოსახულია ლევან II დადიანის და რუსთაველის პორტრეტი.
2. „როსტევან: მეფემ: თინათინს: გვირგვინი: დაადგა:
3. „ნახეს უცხო მოყმე ვინმე ჯდა მტირალი წყალის პირსა“...
4. „აქ საწოლში ავთანდილი წევს და თინათან იხმო ამ ზანგის პირით“.
5. „ქ. აქა ავთანდილი: და: შერმადინ: ზის“.
6. (წარწერა არ აქვს). გამოსახულია ავთანდილი და შერმანდინი, ავთანდილი ანდერძს წერს
7. „აქ: აქა: ავთანდილი: ასმათს: დანას: აღირებს: და: ტარიელის: ამბავს: ჰკითხავს: მაგრა: ჯერ: არ: უთხრა“.
8. (წარწერა ვერ იკითხება) გამოსახავს ტარიელსა და ავთანდილის შეყრაცნობას.
9. „აქა: ტარიელ: მხარ: ჩახლით: ზის: და: ავთანდილს“...
10. (წარწერა არ აქვს) გამოსახავს ტარიელის მიერ ნესტანის დანახვისა და ტარიელის დაბნედილი ეპიზოდს.
11. „აქ: ტარიელის: და: რამაზ: მეფის: ომი:“.
12. „აქა: ტარიელ: და: ნესტან: დარეჯან: არიან“.
13. (წარწერა ვერ იკითხება) გამოსახავს ტარიელის მიერ ხვარაზშის სასიძოს მოკვლას.

14. (წარწერა ვერ იკითხება) გამოხატავს ზღვაში ტარიელისა და ფრიდონის ბრძოლას.
15. (წარწერა არ აქვს) გამოხატავს ტარიელის ბრძოლას დევებთან, გამოქვაბულში.
16. „აქა: თინათინ: ავთანდილ: სკამზედ: ზის: და: ტარიელის: ამბავს“.
17. (წარწერა ვერ იკითხება) გამოსახავს ავთანდილს ცხენზე მჯდარს.
18. „როსტევან: მეფე: ვაზირს: გაუწყრა: და: სკამი: შესტყორცნა“.
19. (წარწერა ვერ იკითხება) გამოსახავს ავთანდილის ლოცვას ეკლესიის წინ.
20. (წარწერა არ აქვს) გამოსახავს სრული საომარი აღჭურვილობით ცხენზე მჯდარ ავთანდილს.
21. (წარწერა არ აქვს) გამოსახავს სცენას ავთანდილის მიერ ტარიელის ნახვისა, ლოკლულ ლომ-ვეფხვთან ერთად.
22. „აქა: ქვაბსა: ტარიელი: და: ავთანდილ: ზის“.
23. „აქა: ფრიდონთან: სანადიროშილ: ავთანდილ: მივიდა: და: ორბს: ესვრის: ისარს“.
24. (წარწერა ვერ იკითხება) გამოსახავს ფრიდონისა და ავთანდილის ნადიშს.
25. (წარწერა ვერ იკითხება) გამოსახავს ავთანდილის ბრძოლას ზღვაში, მეკობრეებთან.
26. „აქა: ფატმან: ავთანდილს: სამიჯნუროს წიგნსა: სწერს“.
27. (წარწერა ვერ იკითხება) გამოსახავს ავთანდილის მიერ ჩაჩნაგირის მოკვლის სცენას.
28. „აქა: ზღვათა: მეფემ: ნესტანდარეჯან: მოაყვანიანა“.
29. „აქ: ოთხნი: ვინმე: ამხანაგნი: ჰამად სხდნენ: და: ნესტანდარეჯან: ფატმან“...
30. „აქა: ნესტანდარეჯანს: ფატმანის: წიგნი: მოართვა: ქაქმან“.
31. „აქა: ავთანდილ: და: ფატმან: ზის: და: ნესტანდარეჯანის: წიგნები: მოართვა: ქაქმან“.
32. „აქა: ტარიელ: დაბნდა: და: ავთანდილ: ლომის: სისხლი: დაასხა“.
33. (წარწერა ვერ იკითხება) გამოსახავს ქაჭეთის ბრძოლის ეპიზოდს.
34. (წარწერა ვერ იკითხება) გამოსახავს ტარიელისა და ნესტანდარეჯანის ჯორწილს.
35. (წარწერა ვერ იკითხება) გამოსახავს სცენას, როდესაც როსტევანს ეახლენ ავთანდილის მიერ მიგზავნილი ტარიელი და ფრიდონი.
36. „აქა: ტარიელ: ავად: არის: წევს: და: მდივანი: სალაშქრო: წიგნს: წერს“.
37. „აქა: ამისი: მწერალი: მდივანი: მამუკა: სწერს: და...“.
38. (წარწერა არ აქვს) გამოსახავს ტარიელისა და ნესტანდარეჯანის სიკვდილის სცენას.

მამუკა თავაქარაშვილი პირველია ჩვენამდე მოღწეული „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერთა დამსურათებლებს შორის, რომელმაც საჭიროდ ჩასთვალა ილუსტრაციების ციკლის დასაწყისში მოეთავსებინა პოემის ავტორის რუსთაველის პორტრეტული გამოსახულება (იხ. ტაბ. № 14) გარდა ამისა, თვით ილუსტრაციებში (მიუხედავად იმისა, რომ მათში გაბატონებულია იგივე

პრინციპი სათავე გადასავლო ამბის თანამიმდევრული გამოცემისა) უკვე იგრძნობა თავისებური გაგება პოემის შინაარსისა.

პირველ ყოვლისა, მამუკას „ვეფხის ტყაოსანი“ ესმის როგორც ქართული ამბავი. ეს გარემოება შენიშნა ბ. გორდუზიანმა: „თავაქარაშვილის სურათებში უფრო მნიშვნელოვანია ტექსტის ქართულად (ხაზი ჩემია მ. ქ.). გაგების ცდა“¹.

მამუკა მდივნის ილუსტრაციების ამ თავისებურების შესახებ გამოსთქვამს მოსაზრებას ს. კაკაბაძეც. მისი ფიქრით, ამ ილუსტრაციების „ნიშანდობლივ თვისებას წარმოადგენს ადგილობრივ თავისებურებათა ფრიად საყურადღებო წარმოჩენა (ხაზი ჩემია, მ. ქ.) ილუსტრაციულ მხატვრობაში“². დ. ჯანელიძის დაკვირვებით: „ვეფხის ტყაოსნის“ დასურათებაში მამუკამ, როგორც იმდროინდელი რეალიზმის წარმომადგენელმა და ნაციონალური თემატიკით გატაცებულმა მხატვარმა სრულად ახალი მოტივები შეიტანა. მან ოუსთაველის პოემა ქართული ყოფა-ცხოვრებისა და ქართველი გმირების ამსახველ ნაწარმოებად გაიგო და ამიტომაც ყოველი მისი ილუსტრაცია მისი თანამედროვე სამეგრელოს ყოფაცხოვრების ზედმიწევნით ამსახველი დოკუმენტია“³.

მართლაც, საკმარისია ერთმანეთს შევადაროთ ხელნაწ. № 5006-ის და მამუკას მიერ დასურათებულ ხელნაწერ. № 599-ს ილუსტრაციებში წარმოსახული ყოფითი თავისებურებანი, ის ზნეობრივი და ეთიკური ნორმები ქცევისა, რომელთა მიხედვით ამოქმედებენ თავის პერსონაჟებს მინიატურისტები და ჩვენთვის ნათელი გახდება მამუკას ილუსტრაციების მყარი კავშირი ქართულ ყოფა-ცხოვრებასთან, ქართულ ზნე-ჩვეულებებთან.

ქართული ზნეობისა და ყოფის ნორმებია გამეფებული მამუკას ყოველ ილუსტრაციაში. ამის ნათელსაყოფად ავიღოთ ორი ილუსტრაცია ერთიდაიგივე სიუჟეტით, შესრულებულ მამუკასა და ხელნაწ. № 5006-ის პირველი ოსტატის მიერ: ავთანდილი გამოქვამულის წინ ყელზე მიბჯენს დანას ასმათს და ცდილობს ათქმევინოს მათ ტარიელის ვინაობა (იხ. ტაბ. № 3 და № 15) მამუკას ილუსტრაციაში,

¹ იხ. შემდეგ გვერდზე.

² ს. კაკაბაძე, „ვეფხის ტყაოსანი“ 1927 წ. წინასიტყვაობა, გვ. 15.

³ დ. ჯანელიძე „ვეფხის ტყაოსნის“ აღრინდელი დამსურათებელი“ გაზ. „კომუნისტი“ № 294, 1937 წლ. 24/XII-ს.

ავთანდილი ცალ მუხლზე დაჩოქილია მიწაზე გართხმული ასმათის გვერდით, მარჯვენა ხელით დანას აბჯენს ყელზე ქალს. მიუხედავად იმისა, რომ მინიატურაში გამოსახულია ძალადობის სცენა, მამუკა ისე ათავსებს სიბრტყეზე ფიგურებს, ისეთ მოძრაობებს ანიჭებს მათ, რომ არ ილახება ქართველი ხალხის შეგნებაში საუკუნეთა მანძილზე გამომუშავებული დამოკიდებულება ქალისადმი, როგორც პატივისცემისა და თაყვანისცემის საგნისადმი.

სულ სხვაგვარად აქვს გადაწყვეტილი იგივე სცენა ხელნაწ. № 5006-ის პირველ ოსტატს. მის ილუსტრაციაში (ამაზე უკვე გვქონდა საუბარი) ავთანდილი უხემად ზედ შესდგომია ასმათს. ეროტიზმის სულითაა გაელენთილი როგორც ქალის, აგრეთვე ვაჟის ტანის მოძრაობა.

ამ ორი ხელნაწერის, ორს ერთსადა იგივე თემაზე შესრულებულ ილუსტრაციებს შორის, ხატოვანად რომ ვთქვათ, ზნეობრივი თვალსაზრისით ისეთივე განსხვავებაა, როგორც „ვეფხისტყაოსანსა“ და „ვისრამიანს“ შორის.

საგულისხმოა აგრეთვე ისიც, რომ მამუკა გვერდს უკლის ისეთი ეპიზოდის გამოსახვას, როგორცაა ავთანდილისა და ფატმანის „აშიკობა“. ნაკლები ადგილი აქვს დათმობილი მამუკას ილუსტრაციებში სამეფო კარის დარბაზობათა, გართობათა და ნადირობათა, საერთოდ პოემის მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა ჩვენებასაც.

ილუსტრაციების ციკლში ცენტრალური ადგილი უკავია პოემის ძირითადი მოქმედი პირების საბრძოლო საგმირო ეპიზოდებს, მეგობრობისა და მიჯნურობის ამსახველ ეპიზოდებს. როგორც სჩანს მხატვარს პოემაში ხიბლავს და აინტერესებს, პირველ ყოვლისა მეგობრული თავდადება, საბრძოლო გამირობა და უანგარო, შეუბღალავი სიყვარული.

დასურათებული ადგილების შერჩევის გარკვეული პრინციპი, ჩვენამდე მიღწეულ „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებულ ხელნაწერთა შორის, ყველაზე მკაფიოდ მამუკასთან იგრძნობა. შესაძლებელია ამის მიზეზი იყო ის, რომ თავაქარაშვილი ასურათებდა ხელნაწერს, რომელსაც თვითონვე გადასწერდა ე. ი. წერის პროცესში აკეთებდა ილუსტრაციებს. არ უნდა დაგვავიწყდეს ისიც, რომ მამუკა ამასთანავე თვითონაც პოეტი იყო და მასადამე უკეთ ერკვეოდა პოემის ლიტერატურულ ღირსებებში, და საერთოდ ყველა იმ შესაძლებლობებში, რომლებსაც იძლევა პოემა დასურათებისათვის. მამუკა არჩევს დასასურათებლად ისეთ

ეპიზოდებს, რომლებიც მას საშუალებას აძლევენ ხაზი გაუსევას პოემის იდეურ მხარეს ე. ი. იმას რის ქებათა-ქებასაც წარმოადგენს „ვეფხის ტყაოსანი“—მეგობრობას, საბრძოლო გმირობას, სიყვარულს.

შესრულების მხრით მამუკას ილუსტრაციებში ნაკლებად ჩანს პროფესიული დახელოვნება. სამაგიეროდ მის ილუსტრაციებში ძლიერია ემ.ო.ციური მომენტი. მამუკასთან ჩვენ ვერა ვხედავთ იმ უსქესო, მულამ დამშვიდებულ, ყოველგვარ ინდივიდუალურ განცდას მოკლებულ სახეებს, რომლებიც გამოიყურებიან ხელნაწ. № 5006-ის მინიატურებიდან. მეტად მარტივი წარმოსახვითი ხერხების საშუალებით მამუკა ახერხებს მოქმედების იმგვარ გადმოცემას, რომელიც ასე განსაჯეთ აღელვებს მაყურებელს. ჩვენამდე მოღწეულ „ვეფხის ტყაოსნის“ ხელნაწერთა დასურათებათა შორის თავაქარაშვილის ილუსტრაციებში პირველად ჩნდება მოქმედების დრამატიზმი. მართალია ეს დრამატიზმი ჯერ კიდევ უაღრესად პრიმიტიულია, მაგრამ მაინც იგი არსებობს და სწორედ ეს მომენტი განსაზღვრავს მამუკას ილუსტრაციების განუმეორებელ თავისებურებას. დ. ჯანელიძე სწერს: „მამუკა უბრუნდება რა ძველი მინიატურულ და ფრესკული მხატვრობის ჯანსაღ ტრადიციებს, ნახატში ისწრაფვის აზრის გამოხატვას. ირანულა სტილის მინიატურისტიებისათვის ჩვეული სტატიურობის ნაცვლად ნახატს დინამიურობით აცხოველებს, სურათში მეტი მოქმედება და ტემპერამენტი შეაქვს, რაც სრულიად განსაკუთრებულ სახეს უქმნის მის შემოქმედებას“¹. მართალია, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მამუკასთვისაც სათავგადასავლო ამბავის გადმოცემა შეადგენს ძირითად ამოცანას, მაგრამ განსხვავებით სპარსული ყაიდის (№ 5006) მინიატურებისაგან, მამუკასთან „ფიგურები ამბავისაგან დამოუკიდებლად კი არ არიან დახატულნი, არამედ ამბავის მომქმედპირებად მოჩანან. ამ მხრივაც, იმდროინდელ მინიატურულ მხატვრობაში თავაქარაშვილი ნოვატორობას იჩენს“. ნოვატორობას იჩენს თავაქარაშვილი აგრეთვე კომპოზიციის საკითხებშიაც. მისი კომპოზიციები ყოველთვის ლაკონიურია და გასაკვები. ისინი ყოველთვის ექვემდებარებიან გამოსახვის აუცილებლობის კანონს. „თავაქარაშვილის არცერთი ნახატი არ არის დატვირთული ირანუ-

¹ დ. ჯანელიძე „ვეფხის ტყაოსნის“ აღრიხდელ დამსურათებელი“, გაზ. „კომუნისტი“, 1936 წ. № 294, 27/XII.

ლი ყაიდის მინიატურებისათვის ჩვეული წვრილმანი იწილ-ბიწილო დეტალებით, მამუკას მთავარისა და არსებითის გამორჩევის უნარი გააჩნია“¹ (დაყოფა ყველგან ჩემია, მ. ქ.)

ამრიგად, ხელნაწერ „ვეფხისტყაოსანთა“ ილუსტრაციების განხილვა გვაძლევს საშუალებას გავაკეთოთ ზოგიერთი დასკვნა იმ პრინციპების შესახებ, რითაც ხელმძღვანელობდნენ ძველი დროის მხატვრები რუსთაველის პოემის დასურათებისას.

ხელნაწ. № 5006-სა და „პარიზის ხელნაწერის“ ილუსტრაციების ავტორებს, როგორც უკვე დავინახეთ, აინტერესებდათ მხოლოდ პოემის ფაბულა, აინტერესებდათ ის სათავგადასავლო ამბავი რაინდთა და მიჯნურთა ცხოვრებიდან, რომელიც მოცემულია პოემაში. მხატვარ-ილუსტრატორების მიერ დასურათების ამოცანის ამგვარი გაგება დაედვა საფუძვლად იმ ფორმალურ და შინაარსობრივ თავისებურებებს, რომელთა შესახებ უკვე იყო საუბარი.

ხელნაწ. № 599-ის ილუსტრაციების ავტორი მამუკა თავაქარაშვილი უფრო სხვა კუთხით მიუდგა დასურათების ამოცანას.

პირველ ყოვლისა, მან „ვეფხისტყაოსანი“ წაიკითხა და გაიგო როგორც ქართული ნაწარმოები, როგორც პოემა ქართული სინამდვილის შესახებ და იქნებ სწორედ ამიტომაც მამუკა დაინტერესდა არა მარტო იმ სათავგადასავლო ამბავით რომელიც მოცემულია „ვეფხისტყაოსანში“. თავაქარაშვილი შესანიშნავად იცნობდა პოემის ტექსტს. და მან მიზნად დაისახა, მართლა საკმაოდ შეზღუდული ფორმით, მაგრამ მაინც მნიშვნელოვნად გამოეხატა ის ძირითადი აზრი. ის იღეა, რასაც ემსახურება ამბავის განვითარება პოემაში, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ხაზი გაუსვა პოემის მთავარ მოქმედ პირთა გმირობას, მეგობრობას, სიყვარულს. მეორე საინტერესო თავისებურებას მამუკას ილუსტრაციებისას (განსხვავებით ხსენებული ორი სხვა ხელნაწერის მინიატურებისაგან) წარმოადგენს მხატვრული მეტყველებების უშუალობა და მოქმედების დრამატიზმი, რის შესახებ უკვე გვქონდა საუბარი.

¹ დ. ჩანელიძე „ვეფხისტყაოსნის აღრინდელ დამსურათებელი“, გაზ. „კომუნისტი“, № 294. 1937 წელი 27/XII.

თ ა ვ ი II

„ვეფხისტყაოსნის“ ნაბეჭდ გამოცემათა დასურათებანი დიდი ოქტომბრის სოციალისტურ რევოლუციამდე

1) 1712 წლის პირველი ნაბეჭდი „ვეფხისტყაოსანი“-ს გამოცე-
მიდან—1888 წლის გ. ქართველიშვილისეულ გამოცემამდე. მხატ-
ვარი მიხეილ ალექსანდრეს ძე ზიჩი. მისი ცხოვ-
რება და მოღვაწეობა. ზიჩის მუშაობა „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტ-
რაციებზე. ზიჩის ილუსტრაციების იდეურ-მხატვრული ანალიზი.
პოემის ზიჩისეული გაგების თავისებურება.

2) მხატვარი მიხეილ მალიშვი და მისი ილუსტრაციები
„ვეფხისტყაოსნის“ 1901 წლის რ. მუხომბრისეული რუსული გამო-
ცემისათვის.

„ვეფხისტყაოსნის“ ნაბეჭდ გამოცემათა ისტორია იწყე-
ბა 1712 წლიდან, ტფილისში ვახტანგ VI-ს მიერ გამოცემულ წიგნით.
ამ წიგნს ილუსტრაციები არა ჰქონდა, თუმცა მხატვრული გაფორ-
მების გარკვეული ცდა მასში იყო მოცემული თვით ვახტანგ VI-ს
პორტრეტისა, ბაგრატიონთა ღერბისა და სხვადასხვა დეკორატიუ-
ლი სამკაულების სახით.

ვახტანგ VI-ს სტამბამ მოახერხა „ვეფხისტყაოსნის“ დაბეჭდვა
არც თუ ისე დიდი რაოდენობით—დაახლოვებით 150 ცალამდე.
ამიტომაც თვით XVIII საუკუნეშივე აღგილი ჰქონდა ამ გამო-
ცემიდან ხელახლა პოემის ტექსტის გადაწერის შემთხვევებს. საქარ-
თველოს სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილებაში ამ
ტიპის მრავალი ხელნაწერია დაცული. არცერთ მათგანს დასურათე-
ბა არა ჰქონია,

ვახტანგ VI-სეული „ვეფხისტყაოსნის“-ს გამოსვლის შემდეგ

პირველი დასურათებული „ვეფხის ტყაოსნის“ გამოსვლამდე 176 წელმა განვლო.

მხოლოდ 1888 წელს საქართველოში ჩნდება პირველი ილუსტრირებული ნაბეჭდი გამოცემა „ვეფხის ტყაოსნისა“. გიორგი ქართველიშვილის მიერ გამოცემულ, მდიდრულად გაფორმებულ ამ წიგნს დართული ჰქონდა უნგრელი მხატვრის ზიჩის ილუსტრაციები.

მრავალმა წელმა განვლო მას შემდეგ. კიდევ მრავალჯერ გამოიცა „ვეფხის ტყაოსანი“ ზიჩის ილუსტრაციებით, არა მარტო საქართველოსა და რუსეთში, არამედ საზღვარგარეთაც. ეს გარემოება საგრძნობლად ხელს უწყობდა ზიჩის ილუსტრაციების პოპულარობის ზრდას¹.

ვიდრე ზიჩის ილუსტრაციების მხატვრულ ანალიზზე გადავიდოდეთ, რამოდენიმე სიტყვით შევეხებით რუსთაველის პოემის ქართველიშვილისეულ გამოცემის ისტორიას და თვით მხატვარ მიხეილ ზიჩის პიროვნებას.

„ვეფხის ტყაოსნის“ 1888 წლის გამოცემისათვის მზადება ადრე დაიწყო. ჯერ კიდევ 1881 წელს იონა მეუნარგიას თაოსნობით შედგა „ვეფხის ტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენი კომისია², რომელშიაც შედიოდნენ გამოჩენილი ქართველი მოღვაწენი: ილ. ჭავჭავაძე, აკ. წერეთელი, გრ. ორბელიანი, რაფ. ერისთავი, ივ. მაჩაბელი, პ. უმიკაშვილი, ი. გოგებაშვილი და სხვანი.

ამ კომისიის მიერ საბოლოოდ დადგენილი ტექსტი პოემისა გამოიცა 1888 წელს, გამოიცა ისე მდიდრულად, როგორც არ დაბეჭდილა საქართველოში მანამდე არცერთი სხვა ნაწარმოები. წიგნში მოთავსებულ გამომცემლობის განცხადებაში ვკითხულობთ: „სურათების დახატვა ამ ტექსტისათვის იკისრა უსასყიდლოთ გამოჩენილმა მხატვარმა ზიჩიმ, რომელსაც ამ დავალებისათვის უსაზღვრო მადლობას ვუძღვნით. ზიჩის ხელით დახატულიდამ ფოტოცინკოგრაფიით ვენაში ანგერმა გადაიღო, ხოლო ფერადებიანი სურათი გაკეთებულია პეტერბურგს ბრეხეს ქრომოლითოგრაფიაში.

1. ზიჩის ილუსტრაციებით შემკულ ქართულ გამოცემათა შორის განსაკუთრებით ლინტერესოა 1903 წელს, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მიერ გამოცემული წიგნი დ. კარიკაშვილის რედაქციით, სადაც მოთავსებულია ზოგიერთი ისეთი ილუსტრაცია ზიჩისა, რომელიც არ იყო შეტანილი ქართველიშვილისეულ გამოცემაში.

² იხ. ვახ. „დროება“, 1881 წ. № 222.

არშიები, სათაური ასოები და საბოლოები შეადგინა გრიგოლ ტატიშვილმა და ამოსპრეს პეტერბურგში ლემანმა და მეიმ. მხატვრობა ამ მორთულობისათვის გადმოღებულია ძველის მწერლობიდან და საქართველოს ციხე-ეკლესიებიდან“.

გამოჩენილი ქართველი გრაფიკოსის გრ. ტატიშვილის მიერ შესრულებული დეკორატიული მორთულობა ამ ბრწყინვალე გამოცემისა, თავისთავად კვლევის საგანს წარმოადგენს. ტექსტს გარეშემოვლებული ორნამენტალური ჩარჩოები, ნაირგვარი და მდიდარი, კომპოზიციურად საინტერესოდ გადაწყვეტილი თავსართი ასოები და ბოლოსართები, ქართველი მხატვრის თავისებურ გემოვნებასა და მაღალ პროფესიულ ოსტატობაზე მეტყველებენ, მაგრამ მათ განხილვას ჩვენ არ შევეუდგებით. ჩვენი კვლევის ინტერესი მიმართულია ილუსტრაციებისადმი და ამასთან დაკავშირებით ზედმეტი არ იქნება ვთქვათ რამოდენიმე სიტყვა იმის შესახებ თუ ვინ იყო მხატვარი ზიჩი — ნაბეჰდი „ვეფხისტყაოსანის“ პირველი ილუსტრატორი.

ზიჩი¹, მიხეილ (მიხაი) ალექსანდრეს-ძე, დაიბადა უნგრეთში, ქ. ზალაში, 1827 წელს. ახალგაზრდობის წლები გაატარა უნგრეთში, ბუდაპეშტის უნივერსიტეტში მიიღო იურიდიული განათლება, ხატვას და ფერწერას სწავლობდა ჯერ ბუდაპეშტში იტალიელ მხატვარ მაროსტონთან, ხოლო შემდეგ ვენის სამხატვრო აკადემიაში — ვალდმიულერთან.

¹ ზიჩის შესახებ იხ.

ა) Zichy Mihaly emelékkiállitás, Budapest, 1953.

(გამოფენა მიხეილ ზიჩის ხსოვნის აღსანიშნავად. გრაფიკული ნაწარმოებები. შესავალი წერილი ლასლო ბენისა. ბუდაპეშტი, 1953 წ. უნგრულ ენაზე).

ბ) Bényi László es B. Supka Magdolna Zichy Mihály B—t, 1953

(ლასლო ბენი და მაგდოლნა ბ. პუშკა. მიხეილ ზიჩი. ბუდაპეშტი 1953 წ. უნგრულ ენაზე).

გ) Zichy Mihály élete és művészete írta Lázár Bela B—t, 1927

(მიხეილ ზიჩის ცხოვრება და შემოქმედება დასწერა ბელა ლაზარმა. ბუდაპეშტი. წიგნი გამოვიდა 1927 წელს ზიჩის დაბადებიდან 100 წლისთავის იუბილესათვის უნგრულ ენაზე).

დ) Rusztavali, Tariel a parducbőrös lovag, fordítottia Vikar Béla, Budapest, 1917

(რუსთაველი „ტარიელი - მოყმე ვეფხისტყაოთ“, თარგმნა ბელა ვიკარმა. მიხეილ ზიჩის 26 ნახატი, ბელა ვიკარის შესავალი წერილით. ბუდაპეშტი, 1917 წ. უნგრულ ენაზე).

ე) Булгаков Ф. И. „Наша Художники“ СПб т. 1 1889 г. стр. 154—155

ახალგაზრდა ზიჩი განიცდის ლიტერატურული რომანტიზმის დიდ გავლენას, „ნაციონალური კრების“ ახალგაზრდობასთან ერთად იზიარებს კოშუტის განმათავისუფლებელ იდეებს, იმსკვალემა მძაფრი სიძულვილით ავსტრიელი დამპყრობლების მიმართ. უდავოთ ამგვარი განწყობილებების შედეგად პირველივე სურათი ზიჩისა (ალეგორიულ სიუჟეტზე), რომელსაც ჰქონდა წარმატება უნგრეთში, უკვე ამჟღავნებს მხატვრის კავშირს საფრანგეთის რევოლუციური რომანტიზმის შემოქმედებასთან.

1847 წელს, 20 წლის ზიჩი სტოვეებს ვენას და მიწვევით მიემგზავრება რუსეთში, სამეფო კარზე, ფერწერის მასწავლებლად.

პეტერბურგში ზიჩი ასწავლის ხატვას მეფის დისწულს, აძლევს კერძო გაკვეთილებს მაღალ არისტოკრატიულ ოჯახებში. ორი წელი, გატარებული ამგვარ საქმიანობაში, შემოქმედების მხრივ ზიჩისათვის სრულიად უნაყოფოა. როგორც ჩანს, სწორედ ამის გამო, იგი ანებებს თავს სამსახურს. იწყება მძიმე წლები, ზიჩის უქირსი. იგი ხატავს და ყიდის თავის სურათებს, მუშაობს უბრალო რეტუშიორად. ცოლად ჰყავდა ღარიბი ოჯახიდან გამოსული რუსი ქალი ალექსანდრა ერშოვა, რომელთანაც ოთხი შვილი შესძენია.

სამსახურის გარეშე დარჩენილი ზიჩი საკუთარ თავზე განიცდის თავისი კოლეგების—რუსი მხატვრების მძიმე ხვედრს. შემდეგში, როდესაც ზიჩი ინიშნება „კარის მხატვრად“ (1859 წელს) და მისი მატერიალური მდგომარეობა კვლავ საგრძნობლად უმჯობესდება, იგი აარსებებს პეტერბურგში მატერიალურად გაჭირვებულ რუს მხატვართა დამხმარე საზოგადოებას. სხვათა შორის ზიჩის ავტორიტეტის ზრდას სამეფო კარზე და მის დანიშვნას „კარის მხატვრად“ ხელი შეუწყო 1858 წელს რუსეთში სამოგზაუროდ ჩამოსული ცნობილი ფრანგი პოეტისა და კრიტიკოსის ტეოფილ გოტიეს (1811—1872) წიგნმა „Voyage en Russie“, სადაც ზიჩის პიროვნებისა და შემოქმედებისადმი მიძღვნილი იყო ცალკე თავი¹. გოტიე მაღალ შეფასებას აძლევდა უნგრელი მხატვრის შემოქმედებას, პარალელს ავლებდა ზიჩისა და გიუსტავ დორეს შორის.

სამეფო „კარის მხატვრის“ თანამდებობაზე ზიჩიმ დაჰყო 1879 წლამდე. მეფე მას აძლევდა უამრავ დაკვეთებს. მხატვარი სწრაფად და საკმაოდ ზერელედ ასრულებდა მეფის დავალებებს. ხატავდა ნადირობის სცენებს, ბატალურ ეპიზოდებს, სცენებს კარის ცხოვრე-

¹ Voyage en Russie P., 1866, vol I, p. 274—314. (აქაკი გაწერელი აბტოფილ გოტიე და ზიჩი. (მისი „ლიტერატურული ნარკვევები“ თბ., 1948).

ბიდან, პორტრეტებს, კარიკატურებს მეფის თავშესაქცევად და სხვ. ზიჩი ხდება სამეფო ოჯახის წევრთა ცხოვრების ამსახველი მხატვარი-პრონიკერი. სალონური ფუქსავატობა, კოსმოპოლიტური გააზრება ამა თუ იმ თემისა ზიჩის შემოქმედების ნიშანდობლივ თვისებას წარმოადგენს. ახასიათებს რა ამ პერიოდს ალ. ბენუა წერს:

„Зичи имел огромный успех в петербургском свете благодаря той истинно-фокуснической ловкости, с которой он справлялся с разнообразными задачами, начиная с изображений пародов, спектаклей, — гала, раутов и охот, кончая историческими анекдотами в духе Изабэ, или пивантными сценками по вкусу Барона, Бонона и Шапэна .. Если Зичи по своему изумительному и разнообразному техническому умению и был среди русских рисовальщиков единственный, то тем печальнее, что все его творчество было направлено исключительно на забаву людей, стоящих вне жизни и в жизни мало смыслящих... жаль, что этот замечательный талант так разменялся на пустяки“¹.

მართლაც, ტექნიკური შესრულების მხრივ ქეშმარიტად ოსტატური, მაგრამ ამავე დროს ზერელე იმპროვიზაციების შთაბეჭდილებას სტოვებს ზიჩის თვითეული სურათი, ალევორია იქნება ეს თუ ეანრული სცენა, თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ უკვე ამ ეტაპზე ზიჩი ყალიბდება, როგორც ილუსტრატორი და ეს მხარე წარმოადგენს ზიჩის შემოქმედების ძირითად განმსაზღვრელ მომენტს. „Наиболее ценное“, ვკითხულობთ ახალ საბჭოთა ენციკლოპედიაში, в творчестве Зичи-илюстрация, сочетающая богатство фантазии с реалистическими наблюдениями“. ერთ-ერთ თავის წერილში თვითონ ზიჩი სწერდა:

„Как бы не хвалили мою способность воображения, она не настолько велика, чтобы я мог в верной форме передать невиденное мною, если только это земные события“². რეალისტური დამაჯერებლობა ილუსტრაციებისა, რომლებიც მართალია ზოგჯერ არ არიან მოკლებულნი ერთგვარ თეატრალურ აფექტაციას, რომლებსაც ზოგჯერ აკლიათ სათანადო ჭიღრმე იდეისა და ახასიათების გახსნის მხრივ, წარმოადგენს ზიჩის, როგორც ილუსტრატორის ძი-

¹ А. Л. Бенуа, История живописи в XIX в. „Русская живопись“ СПб, 1901 г., стр. 92—93.

² Zichy Mihály emlékkivallitás, Budapest, 1953, გვ. 6.

რითად ღირსებას. ამ მხრივ, უკვე 1872—73 წელს შესრულებული ილუსტრაციები შექსპირის „ფალსტაფისათვის“ მოწმობენ იმას, რომ მიუხედავად არანორმალური პირობებისა, რომლებშიაც უხდებოდა ცხოვრება და შემოქმედება ნიჭიერ მხატვარს, მასში ყოველთვის ცოცხლობდა მიღრეკილება მართებული და პირუთნელი ხელოვნებისაკენ.

ზიჩის, როგორც ილუსტრატორის ჩამოყალიბებას და განვითარებას ხელს უწყობდა აგრეთვე ის გარემოება, რომ იგი არაჩვეულებრივად ნაკითხი, განათლებული პიროვნება იყო.

1874 წელს ზიჩი მიემგზავრება პარიზს, ხოლო 1880 წლიდან იგი ისევ რუსეთშია. ამის შემდეგ იგი ძირითადად მუშაობს ილუსტრაციებზე: ასურათებს რუსულ ეპოსს „Слово о полку Игореве“, გოეთეს „ფაუსტს“, ბაირონის „დონ-ჟუანს“, პუშკინს, ლერმონტოვს, გოგოლს, გონჩაროვს, უნგრელ პოეტებს—პეტეფის, არანს, მადაჩს და სხვა. საგულისხმოა, რომ მხატვარს იტაცებს ნაწარმოებები, სადაც მეტია რევოლუციური პათოსი, რომანტიული მღვდვარება. ასე მაგალითად, პეტეფიდან იგი არჩევს „მეფეს და ჭალათს“, მადაჩიდან—„ადამიანის ტრაგედიას“, ლერმონტოვიდან—„დემონს“, გოგოლიდან—„ტარას ბულბას“, პუშკინიდან „ბახჩისარაის შადრევანს“.

1881 წელს, ივლისში, ზიჩი მიემგზავრება საქართველოში რათა ლერმონტოვის და პუშკინის ნაწარმოებების დასურათებზე მუშაობასთან დაკავშირებით, ადგილზე გაეცნოს საჭირო მასალებს—საქართველოს ბუნებას, ტიპაჟს და სხვა¹.

ტფილისში ზიჩის ჩამოსვლის შესახებ ქართული გაზეთი „დროება“ წერდა:

„ამჟამად ჩვენს ქალაქში იმყოფება გამოჩენილი პირი—მხატვარი ზიჩი. ის მოსულია ჩვენში იმ განზრახვით, რომ შეისწავლოს ჩვენი (ქართველების) ტიპები და დახატოს რუსის პოეტის ლერმონტოვის პოემის „დემონის“ სურათებისათვის, დახატოს აგრეთვე, ზო-

¹ საგულისხმოა, რომ ზიჩის ადრევე აინტერესებდა კავკასიის ნახვა. მას ჯერ კიდევ არ ენახა ეს მხარე, როცა მნახველთა ნაამბობის შთაბეჭდილებით გააკეთა ნახატების სერია: „12 рисунков из Кавказской жизни“ (დაცულია სახ. ტრეტიაკოვის გალერეის ფონდებში და სახ. რუსულ მუზეუმში). ინტერესს კავკასიის და კერძოდ საქართველოს მიმართ, უნდა ვიგულისხმოთ, ზიჩის უღვიძებდა მისი პირდაპირი მოწაფე ქ. ნი. ე. ტ. ლი. ნ. გ. ე. რ., ქართველი თავადის ერისთავის მეუღლე, რომლის თქამთან პეტერბურგში ზიჩი მეტად დაახლოვებული იყო.

გიერთი სურათები ბუნების, რომელნიც ამ პოემაში არიან მოხსენებული და აღწერილი¹.

საქართველოში ჩამოსული ზიჩი გაეცნო ქართული კულტურის მოწინავე წარმომადგენლებს. გაეცნო „ვეფხის ტყაოსან“-საც—ქართული კულტურის ამ უდიდეს განძს. უნდა ვიფიქროთ, ზიჩი დაესწრო კიდევ იმ წარმოდგენას, რომლის შესახებ „დროება“ იუწყებოდა: „დღევანდელ ქართულ წარმოდგენაზე, სხვათა შორის გამართული იქნება ერთი ცოცხალი სურათი. „ვეფხის ტყაოსანიდან“, ის სურათი, როდესაც ასმათი კოშკში მოიყვანს ტარიელს ნესტან-დარეჯანთან“².

ზიჩი ხდება „ვეფხის ტყაოსნის“ დიდი თაყვანისმცემელი. ერთ-ერთ წერილში საქართველოდან იგი წერს: „რუსთაველის ვეფხის ტყაოსანი“ ეხლაც ერთგვარ ბიბლიას წარმომადგენს ქართველთათვის — როგორც პოლიტიკური და მორალური წყარო“³.

1882 წელს იანვარში ცოცხალი სურათები „ვეფხის ტყაოსნიდან“ იღვმება უკვე თ ვ ი თ ზ ი ჩ ი ს ხ ე ლ მ ძ ღ ვ ა ნ ე ლ ო ბ ი თ⁴. ამის შემდეგ ტფილისსა და ქუთაისში უნგრელმა სტუმარმა „ვეფხის ტყაოსნიდან“ მრავალი ცოცხალი სურათი დადგა⁵. ამ დადგამათა შესახებ „დროების“ ერთ-ერთ ნომერში ილია წინამძღვრიშვილი წერდა: „თუმცა ამ პოეტმა-მხატვარმა ზიჩიმ ქართული არ იცის, მაგრამ საქართველოს მდიდარმა ბუნებამ გააგებინა იმას დიდებულ რუსთაველის აზრი და მით წარმოუდგინა იმის გრძნობას გმირნი „ვეფხის ტყაოსნისა“⁶. სხვათაშორის იგივე ი. წინამძღვრიშვილი გამოსთქვამდა აზრს, რომ „ამ სურათების გადმოხატვა (ხაზი ჩემია მ. ქ.) დიდი სასარგებლო საქმე იქნებაო“⁷.

ინტერესს არაა მოკლებული ის გარემოება, რომ ქართული საზოგადოების ყველა წარმომადგენელი თანაბრად არ იყო მოხიბლული ზიჩის დადგმებით. ასე მაგალითად, ვინმე „დუდუკი“⁸ სწერდა: „ბ. ზიჩი მთელს ევროპაში განთქმული მხატვარი არის, მაგრამ „ვეფხის ტყაოსნისა“ ისე არა ესმის რა, როგორც მე ჩინეთის პოლიტი-

¹ იხ. ვაზ. „დროება“, 1881 წ. № 220.

² იხ. ვაზ. „დროება“, 1881 წ. № 228.

³ Bényi László es B Supka Magdolna, Zichy Mihaly B-t. 1953. გ. 48

⁴ იხ. ვაზ. „დროება“ 1882 წ. № 12.

⁵ იხ. ვაზ. „დროება“ 1882 წ. №№ 26, 27, 30, 35, 39, 43, 44, გვ. 115.

⁶ იხ. ვაზ. „დროება“ 1882 წ. № 27.

⁷ იხ. ვაზ. „დროება“ 1882 წ. № 30.

⁸ აქსენტი-ცაგარელი (იხ. ქართ. გაზეთების ანალიტიკური ბიბლიოგრაფია ტ. II).

კისა. ბ. ზიჩისათვის, როგორც შეეტყო, სრულებით არ აეხსნათ და არ განემარტათ „ვეფხის ტყაოსნის“ შინაარსი... ტარიელს მწვანე ფარჩის ახალუხზე დაბადივით რაღაც ქრელი ტყავი გადაეკიდა, არ ვიცი ვეფხისა იყო თუ ტურისა. დანარჩენების ტანსაცმელი ესპანიური იყო, ინგლისური თუ ინდოეთისა, ამისი არა ვიცი რა, ეს კი ვიცი ქართული არა იყო რა. თუ თითონ ქართული ისტორიისა არა იცოდნენ რა, მაღლობა ღმერთსა, ერთი ორიოდ ისეთი კაცი მოიპოვება ჩვენში, რომელთაც შეეძლოთ განემარტათ, და ცოტაც არ იყოს, გაეცნოთ ძველი ცხოვრება. ამბობენ ბ-ნ ზიჩის უნდა ეს სურათები გადაიღოს და პარიზში წაიღოსო, ვინცა ნახავს ძლიერ შეცდება, თუ ამ სურათებით ქართველებზე წარმოდგენა და აზრი შეადგინა“¹.

მაგრამ ამგვარ შეხედულებებს ქართული საზოგადოების ძირითადი ნაწილი არ იზიარებდა. ცოცხალი სურათები მოსწონდათ, ისინი უპასუხებდნენ საზოგადოებრივ მოთხოვნებებს და ამის ნათელ დადასტურებას წარმოადგენდა ის ფაქტი, რომ ამგვარი დადგმების ტრადიცია ზიჩის წასვლის შემდეგაც დიდხანს არ შეწყვეტილა. დ. ჭანელიძე სწერს: „საქართველოს ქალაქებსა და სოფლებში გამუდმებით იდგმებოდა „ვეფხის ტყაოსნიდან“ ცოცხალი სურათები. ზიჩის საქართველოდან წასვლის შემდეგ ტფილისში დადგმებს ატარებდა მხატვარი ფილიპოვიჩი, შემდეგ კი მხატვარი კოლჩინი („ივერია“ 1897 წ. № 253)). 1887 წელს ქართველიშვილისეული გამოცემის შემდეგ, ცოცხალი სურათები ყველგან სოფლად და ქალაქად ზიჩის ილუსტრაციების მიხედვით (ხაზი ჩემია, მ. ქ.) იდგმებოდა. ამავე წლიდან „ვეფხის ტყაოსნიდან“ ცოცხალი სურათები უკვე რუსეთსა და უკრაინაშიც იდგმება“².

„ვეფხის ტყაოსნიდან“ ცოცხალი სურათების დადგმას უთუოდ დიდი მნიშვნელობა ქონდა თვით ზიჩისათვისაც, როგორც პოემის დამსურათებლისათვის. ამას იგი თვითონვე აღნიშნავდა თავის წერილებში³.

იქვე გარეშეა, რომ ინტერესი „ვეფხის ტყაოსნის“ ილუსტრაციების შექმნისა, მხატვარს ჩაესახა და გაუღვივდა ცოცხალ სურათებზე მუშაობის პროცესში. აქ გაეცნო იგი პოემის სიუჟეტს, მოი-

¹ იხ. ვაზ. „დროება“ 1882 წ. № 43.

² დ. ჭანელიძე, რუსთაველი და „ვეფხის ტყაოსანი“ თეატრსა და დრამატურგიაში“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1937 წ. № 6, გვ. 62—63.

³ იხ. Zichy Mihaly élete és művészete irta Lázár Béla. Budapest, 1927 გვ. 107.

ხიბლა პოემის კეთილშობილი, ჰუმანური იდეით, მისი რომანტიული სულისკვეთებით.

საქართველოში ყოფნის დროს ზიჩი განუწყვეტელ კონტაქტში იმყოფება „ვეფხის ტყაოსნის“ ტექსტზე მომუშავე კომისიის წევრებთან, მათი დახმარებით ცდილობს კარგად გაეცნოს პოემის შინაარსს, ამზადებს ესკიზებს, ხატავს ნატურიდან თავისავე დადგმულ ცოცხალ სურათებს, ეძებს შესაფერ ტიპებს. საქართველოდან გამგზავრებულ ზიჩის თან მიაქვს მდიდარი მასალა ილუსტრაციებზე მუშაობისათვის. 1885 წლის 10 იანვარს გაზეთი „დროება“ იტყობინება, რომ „გამოჩენილი მხატვარი ზიჩი, რომელმაც ისეთი თავაზიანობით უსასყიდლოთ იკისრა „ვეფხის ტყაოსნისათვის“ სურათების ხატვა და რომელსაც გაეგზავნა სრული ფრანცუზული თარგმანი პოემისა¹ შინაარსის გასაცნობად, როგორც შევიტყვეთ შესდგომია კიდევ ამ სურათების ხატვას“.

არ გასულა სამი თვე ამ ცნობის გამოქვეყნებიდან და ჩვენ უკვე ვკითხულობთ: „ჩვენს საზოგადოებას ეხსომება ამ ორი წლის წინათ გამოჩენილი მხატვრის ზიჩის მიერ დადგმული ცხოველი სურათები „ვეფხის ტყაოსნიდან“. გაეგონება, რომ ზიჩი ისე მოხიბლა ამ სახელოვანი პოემის შინაარსმა, რომ უსასყიდლოდ იკისრა სურათების დახატვა იმ მდიდრული გამოცემისათვის, რომელსაც ბ. ქართველიშვილი შეუდგა. მაგრამ ძნელი წარმოსადგენი იყო, რომ თავის თავაზიანობას ბ. ზიჩი ერთი სამად გადააქცევდა და ასე მოკლე ხანში დაასრულებდა პირველ ნაწილს თავისი შრომისას. გამოცემისათვის შემდგარმა კომიტეტმა სთხოვა ზიჩის მხოლოდ 12 სურათის დახატვა და ესეც დიდ დავალებად მიაჩნდა იმის მხრივ. ამ საგნისათვის გაუგზავნა კომიტეტმა, როგორც სრული ფრანცუზული თარგმანი, აგრეთვე მრავალი ფოტოგრაფიული სურათები საქართველოს ბუნებისა, ხელოვნებისა და ხალხისა. არავის იმედი არ ჰქონდა, რომ ზიჩი თავის სურათებს წელიწადზე ადრე გაათავებდა,

¹ ეს თარგმანი შეასრულა ი. მეუნარგიამ, სარედაქციო კომისიის მდივანმა. თავის ავტობიოგრაფიაში იგი სწერს: „დიდი ხნით ადრე ვიდრე ქართველიშვილის გამოცემა დაიბეჭდებოდა ვთარგმნე „ვეფხის ტყაოსანი“ ფრანგულ ენაზე, ფრანგის ვიულმურისა და ბარონესა ბერტა სუტნერის შემწეობით და ზიჩიმ ამ თარგმანის წაკითხვით შეადგინა თავისი ცნობილი ილუსტრაცია რუსთაველის ქმნილებისა. ეს თარგმანი ხელნაწერი შემდეგში გადაეცემა რუს მგოსანს კ. ბალმონტს“. ამონაწერი მეუნარგიას ბიოგრაფიიდან მოგვყავს ბ. გორდუზიანის წერითის მიხედვით „მიხეილ ზიჩი და მისი მხატვრობა“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1938 წ. № 2, გვ. 67.

მაგრამ ამ დღეებში ტფილისში მოვიდა მისგან გამოგზავნილი ესკიზები, რომელნიც გვარწმუნებენ, რომ ნახევარი საქმე დასრულებულად უნდა ჩაითვალოს. თავის სიმდაბლით, რომელიც ყოველ სულდიდს ადანიანს შეშვენის, ზიჩი სთხოვს კომიტეტს, რომ მან შეუნიშნოს თუ რამ ნაკლოვანება აქვთ მის ესკიზებს შინაარსთან შედარებით და საჩქაროდ ესკიზები შენიშვნებითურთ უკან დაუბრუნოს. მერე, რამდენია ეს ესკიზები და რას წარმოადგენენ ისინი—ვგონებთ ჰფიქრობს მოუთმენელი მკითხველი? კიდევ ეს გარემოებაა, რომელმაც გვათქმევინა, რომ ზიჩის თავის თავაზიანობა გაუსამკეცებიაო. მაგრამ სჯობს თვით ზიჩის წერილიდან ამოვიწეროთ ერთი ადგილი, რომელიც აშკარად ჰხატავს თუ როგორ გულმოდგინეთ მოჰკიდებია გამოჩენილი მხატვარი შოთას თხზულებას: „მე თქვენ გიგზავნი თუ არა თორმეტს, არამედ ოც და ათ ოთხ მეტს (ხაზი ჩემია მ. ქ.) ესკიზის ამოსარჩევად. შენიშნეთ, რაც შესანიშნავია, ნომრობით დაწერეთ და საჩქაროთ უკანვე გამომიგზავნეთ, რომ შემეძლოს საქმის მალე დასრულება... მე დიდად მოხარული ვიქნები თუ შეეძლებ თქვენის იმედების გამართლებას და რუსთაველის თხზულებას შესაფერისად გადმოგცემთ. კარგი იქნებოდა, რომ ყველა ეს სურათები თქვენს გამოცემაში მოგვეტიათ ცინკოგრაფიით, ძვირადაც არ დაჯდებოდა: ანჩერერი ვენაში და აგრეთვე პარიჟში კვადრატულ სანტიმეტრზე 15 სანტიმს თხოულობენ. მაგრამ მოიქეცით როგორც თქვენ სურვილი და შეძლება ნებას მოგცემთ. მე ბედნიერად ვრაცხ ჩემს თავს, რომ თქვენის ჩინებულის აზრის განხორციელება შევიძელე.

მე ჩემის მხრით გამოვცემ არა მარტო ამ 34 სურათს, იქნება სხვებიც მოვეუმატო და პატარა ფოტოგრაფიული ალბომი დავაბეჭდინო დასავლეთ ევროპისათვის. ამით სახელი და დიდება ქართველების პოეტის რუსთაველისა უფრო ვრცლად მოიფინება. დასასრულ, გთხოვთ მოექცეთ ჩემს სურათებს ისე, როგორც ქართველები უმანკო ქალს მოექცევიან ხოლმე—სათუთად და ნაზად“. ზიჩის ამ 34 ესკიზით სწორედ რომ გადმოცემულია სრული შინაარსი „ვეფხისტყაოსნისა“ აქ ნახავთ: თინათინის გვირგვინის კურთხევას, თინათინისა და ავთანდილის ტკბილს საუბარს, ტარიელის წყლის პირად გულმდუღარედ მტირალს, „პირგამეხებულ ვეფხვივით“ მჭდარ ნესტან დაჩუქანს, ქეიფის მოყვარულ ფატმანს ავთანდილთან მოლიზდარს, ნადირობის სურათს, თათბირს ქაჯეთის ციხის ასაღებად და სხვადასხვა.

გამომცემელს, როგორც შევიტყვეთ, განუზრახავს ყველა ამ სურათის მოქცევა მომავალ გამოცემაში¹.

როგორც შემდეგში „დროება“ ვგატყობინებს, ზიჩის მიერ გამოგზავნილი ესკიზები განიხილა კომისიამ, რომელშიაც მოწვეულნი იქნენ მკოდნე პირნი² და მიიღო გამოსაცემად ყველა 34 ესკიზი. ამის შემდეგ იგივე გაზეთი გვაუწყებს: „პატივცემულა ზიჩი გვწერს პეტერბურგიდან, რომ მოკლე ხანში მე თვითონ გავემგზავრები ვენაში საუკეთესო ამომკრელ ანჩერერთან და მიუხეხშიაც „ვეფხის ტყაოსნის“ სურათებზე მოსარიგებლად“³.

უკვე 1888 წ. გაზ. „ივერიის“ № 54 ფურცლებზე ქვეყნდება ცნობა „ნაბეჭდი დასურათებული“ ვეფხის ტყაოსნის“ გამოსვლის შესახებ.

1888 წლის 17 აპრილიდან დაიწყო გაყიდვა ამ წიგნისა.

1888 წლიდან მოყოლებული ზიჩის ცხოვრების შესახებ ცოტა რამ არის ცნობილი. ცნობილია, მხოლოდ, რომ უკანასკნელ წლებში იგი დიდ პროპაგანდას ეწეოდა რუსეთსა და უნგრეთს შორის კულტურული ურთიერთობის გაძლიერებისათვის. გარდა ამისა ცნობილია ისიც, რომ ზიჩის ინიციატივით ბელა ვიკარმა თარგმნა უნგრულ ენაზე „ვეფხის ტყაოსანი“⁴.

1906 წელს ზიჩი გარდაიცვალა.

საქართველოსადმი სიყვარული არასოდეს განელებულა მის გულში. ალბომად შეკრული ესკიზები „ვეფხის ტყაოსნის“ ილუსტრაციებისა მან გადასცა საჩუქრად ქართველ ხალხს და თან ასეთი წარწერა გაუკეთა: „Тифлисскому Литературному Обществу в знак моей симпатии и сердечной преданности грузинскому народу“⁵.

¹ იხ. გაზ. „დროება“ 1885 წ. № 62.

² იხ. გაზ. „დროება“ 1885 წ. № 76.

³ იხ. გაზ. „დროება“ 1885 წ. № 188.

⁴ Rusztaveli, Tariel a párdueboros Iovag. fordította Vikár Béla, Alhenaem. B-t 1917.

ეს წიგნი გამოიცა ზიჩის 26 ილუსტრაციით. შესავალში მთარგმნელი ბელა ვიკარი სწერს, რომ იგი გაეცნო „ვეფხის ტყაოსანს“ მიხეილ ზიჩის მეშვეობით. ეს მოხდა პეტერბურგის მახლობლად, ლახტში, აგარაკზე, სადაც ზიჩი ცხოვრობდა. 1889 წელს ზაფხულში ზიჩიმ ალტაცებულმა უამბო ვიკარს რუსთაველის შესახებ, აჩვენა 1888 წლის ქართველისეული გამოცემა თავისი დასურათებებით, უამბო პოემის შინაარსი. ბელა ვიკარის ცნობით ზიჩი დაჟინებით სთხოვდა ნასეთარგმნა პოემა უნგრულ ენაზე.

⁵ იხ. საქ. სახელმწ. მუზეუმის ხელნაწ. განყოფ. ფონდიდან, ალბომი № 1617.

გ. ქართველიშვილის მიერ გამოცემულ „ვეფხისტყაოსანში“ არის სულ 27 სურათი. აქედან 26 წარმოდგენს თვით პოემის ტექსტის ილუსტრაციას, ხოლო ერთი სურათი, რომელიც მოთავსებულია წიგნის დასაწყისში (ფრონტისპისი) გამოხატავს სცენას: რუსთაველი თამარ მეფის წინაშე მუხლმოდრეკილი, გრაგნილზე დაწერილ „ვეფხისტყაოსანს“ უწვდის თავის პატრონსა და თაყვანისცემის საგანს. თამარ მეფეს გარს ახვევია დიდებულთა ჯგუფი. ამ კომპოზიციის ყველა პერსონაჟი, ისევე როგორც ილუსტრაციებში გამოყვანილი სახეები მოქმედ პირთა, ზიჩის დახატული ჰყავს ნატურრიდან. გამოსახულ პირთა პორტრეტული მსგავსება ისეთი დიდია, რომ ძნელი არ არის მათში 80-იანი წლების ქართული საზოგადოების ცალკეულ წარმომადგენელთა ცნობა¹.

ტექსტისათვის შესრულებული ილუსტრაციებისაგან განსხვავებით ფრონტისპისი ფერადია (ასევე აქვარელის ფერებით არის შესრულებული საქ. სახ. მუზეუმის ესკიზების ალბომში მოთავსებული პირველი ვარიანტი ამ კომპოზიციისა).

ფოტო-ცინკოგრაფიული წესით შესრულებული 26 ილუსტრაცია ქართველიშვილის წიგნში განლაგებულია შემდეგი თანამიმდევრობით:

ილ. 1. გამოსახავს მეფის სასახლეს თინათინის გამეფების დღეს. ტახტიდან წამომდგარი თინათინი ასაჩუქრებს ხალხს. თინათინს გვირგვინი ადგას თავზე. ხალხი და ლაშქარი იტაცებს ოქრო-განძეულობას. თინათინის გვერდით დგანან მოხუცი როსტევანი და ავთანდილი.

ილ. 2. მდინარის პირას ზის ვეფხის ტყავით შემოსილი მოყმე. გვერდით შავი ცხენია გამოსახული. უკან პლანზე როსტევანის ბანაკი მოსჩანს.

ილ. 3. ამხედრებული ტარიელი მათრახით სცემს როსტევანის მონებს, რომლებმაც მისი შეპყრობა მოინდომეს. მონები თავზარდაცემულნი გარბიან.

ილ. 4. სამნი ძმანი ხატაელნი მიასწავლან ავთანდილს ტარიელის გზა-კვალს.

ილ. 5. ხეზე გასული ავთანდილი ხედავს: გამოქვაბულიდან ვეფხისტყაოსან მოყმეს მიეგება შავებით შემოსილი ქალი.

ილ. 6. გამოქვაბულის შესასვლელთან დგანან ტარიელი და ავთანდილი ხელი-ხელ გადაჭდობილი. იქვეა ასმათი.

ილ. 7. გამოქვაბულში ტარიელი უამბობს ავთანდილს თავის თავგადასავალს. ტარიელი სტირის სასოწარკვეთილი. ავთანდილი მას ამშვიდებს. ასმათი მწვადსა წვავს.

ილ. 8. ტარიელი აძლევს ასმათს მოკლულ დურაჯებს. ნესტან - დარეჯანის ოთახში შემავალი კარის ფარდა გადაწეულია, მოსჩანს ნესტანი და მის გვერდით მდგარი როსტევანი. ტარიელი „ზნდება“.

¹ ამის შესახებ საინტერესო ცნობები აქვს კინოდრამატურგს პ. წერეთელს.

ილ. 9. ხატეთიდან მობრუნებულ ტარიელს როსტევეანის წინაშე მოჰყავს დატყვევებული რამაზ შეფე.

ილ. 10. ტარიელი ნესტან-დარეჯანთან. განრისხებული ნესტანი ტახტზე „მიწოდით“ ზის, ტარიელი მის წინაშე დგას შემეკრთალი. უკანა პლანზე გამოსახულია ასმათი.

ილ. 11. ტარიელმა საწოლიდან დაითრია ხვარაზშმას სასიძო და სევეტისაქენ შოქინია. უკანა პლანზე მოსჩანს შეშინებული მკველები ხვარაზშელისა.

ილ. 12. დავარის ბრძანებით ზანგი მონები ნაგში სეამენ გულშეღონებულ ნესტანს.

ილ. 13. ავთანდილი თინათინთან საწოლ ოთახში, უამბობს ტარიელის თავდადასაველს.

ილ. 14. შამბნარში მოკლულ ლომ-ვეფხვს შუა წევს გულწასული ტარიელი. უკანა პლანზე—ავთანდილია. იგი მოეშურება ძმადნაფიცისაქენ.

ილ. 15. ავთანდილი შოაგელეებს ცხენს და მღერის. ირგვლივ მის მოსასმენად გამოსულან მხეცი, ფრინველნი, ქვეწარმავალნი. შორს, სილუეტად მოსჩანან ადამიანებიც.

ილ. 16. ავთანდილი ფრიდონის სამეფოში, ჰკლავს ორბს. ფრიდონის მოლაშქარენი გაოცებულნი შესცქერიან ავთანდილს.

ილ. 17. ავთანდილი და ნახევრად შიშველი ფატმანი საწოლზე ნებივრობენ. კარს მომდგარია განრისხებული ჩაჩანგირი.

ილ. 18. ავთანდილი ჰკლავს ჩაჩანგირს.

ილ. 19. ისევ ავთანდილი და ფატმანი საწოლზე მკდარნი. ფატმანი უამბობს ავთანდილს ნესტან-დარეჯანის ამბავს.

ილ. 20. ფატმანის მონებმა გამოსტაცეს ნესტან-დარეჯანი ზანგებს, მოჰგვარეს ფატმანს. ფატმანი ეგებება მზეტუნახავს.

ილ. 21. უსენმა წარუდგინა ნესტანი მელიქ-სუხრაავს. მელიქ-სუხრაავი და მისი დიდებულები გაოცებულნი არიან ნესტანის მშვენიერებით.

ილ. 22. როშაქის ლაშქარს ქაჭეთის ციხისაქენ მიჰყავს დატყვევებული ნესტან-დარეჯანი.

ილ. 23. ფატმანის მონა-გრძნეული ბარათით ხელში მიფრინავს ქაჭეთს.

ილ. 24. გამოქვაბულში არიან ტარიელი, ავთანდილი, ასმათი—განძეულობათა შორის. ავთანდილი კიდობანიდან იღებს საომარ აღკურვილობას.

ილ. 25. ტარიელის, ავთანდილისა და ფრიდონის სამხედრო თათბირი.

ილ. 26. ნესტან-დარეჯანის დახსნა ტყვეობიდან. იწვის ქაჭეთის ციხე. ტარიელი და ნესტანი ერთმანეთს გადაეხვევიან. ავთანდილი და ფრიდონი ესალმებიან მათ.

უნდა ვიფიქროთ, რომ სწორედ ეს რაოდენობა ილუსტრაციებისა, ზიჩიმ და გამომცემლებმა სცნეს საკმარისად პოემის დასურათებისათვის, რადგან, როგორც ადრე დადინახეთ, ზიჩის მეტი ილუსტრაცია ჰქონდა გაკეთებული (34 ცალი). აგრეთვე უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს ვარიანტები კომპოზიციისა წარმოადგენენ იმას, რაც საბოლოოდ აკმაყოფილებდა როგორც თვით მხატვარს, ისე საგამომცემლო კომისიას. როგორც ქართვე-

ლიშვილის გამოცემის შესავალში ვკითხულობთ, ანჩერერმა ვენაში გადაიღო ფოტო-ცინკოგრაფიული წესით „ზიჩის ხელით დახატული დამ“. როგორი იყო ეს „ზიჩის ხელით დახატული“, რა მასალით იყო შესრულებული, რა მანერა ახასიათებდა ზიჩის ნახატების ამ სერიას, როგორ ეძებდა მხატვარი ამ თუ იმ ეპიზოდის კომპოზიციურ გადაწყვეტას, რა ეპიზოდები ჰქონდა კიდევ (გარდა წიგნში მოთავსებული ამ 26-სა) დასურათებული—ყოველივე ამაზე პასუხს იძლევა განხილვა ზიჩის ილუსტრაციების ო რ ი გ ი ნ ა ლ ე ბ ი ს ა ნ უ ი მ ა ლ ბ ო მ ის ა, რომელიც დაცულია საქ. სახ. მუზეუმის ხელნაწერ განყოფილებაში.

ალბომში არის სულ 34 სურათი¹. გარდა იმ 26 ეპიზოდისა, რომელთა ილუსტრაციები დაბეჭდილია ქართველიშვილის წიგნში, დამატებით ზიჩის მიერ ილუსტრირებულია შემდეგი ეპიზოდებ (მოგვეყავს ალბომში მოცემული ნუმერაციის მიხედვით):

ფ. 13. ტარიელი, ხვარაზმშას სასიძოს მოკვლის შემდეგ გამაგრდა თავის ციხესიმაგრეში. აქ მოდის ასმათი (ორი მონის თანხლებით), რათა შეატყობინოს ტარიელს ნესტანის გადაკარგვის ამბავი. ილუსტრაციაში გამოსახულია ის მომენტი, როდესაც მტირალი ასმათი უამბობს თავზარდაცემულ ტარიელს თუ როგორ გაიტაცეს ზანგებმა მისი სატრფო.

ფურც. 15. ილუსტრაციაში გამოსახულია ზღვიდან ნაპირისაკენ მუქართა და ლანძღვა გინებით მომავალი ფრიდონი, მისი ბიძაშვილების ვერაგული თავდასხმის შემდეგ. ფრიდონი უიარაღოა და ქვეითი.

ფურც. 16. გამოსახულია ტარიელისა და ფრიდონის შეხვედრის ეპიზოდი. ტარიელი ცხენზე მჯდარი გზას უღობავს ფრიდონს, რომელსაც ხელთ ეაღამი გადატეხილი ხმალი უპყრია.

ფურც. 17. ეპიზოდი ფრიდონის ნაამბობიდან: ზანგებს ნავით მოჰყავთ კილობანში მჯდარი ნესტან დარეჯანი. შორს მოსჩანს ნაპირი.

ფურც. 20 როსტევეანის ოთახის კარის წინ დგას შეშინებული ვეზირი სოგრატი. იგი ვერ ბედავს შესვლას მეფესთან. მსახურის მიერ გადაწეული ფარდის უკან მოსჩანს ტახტზე მჯდარი წარბშეყრული როსტევეანი.

ფურც. 29. ფატმანი აცილებს ნესტან დარეჯანს, რომელიც ცხენზე მჯდარი, ღამით იპარება გულანშაროდან:

¹ ყველა ეს 34 ილუსტრაცია უკლებლივ რეპროდუქტირებული იყო 1937 წ. მოსკოვში Academia-ს მიერ გამოცემული „ვეფხისტყაოსნის“ კ. დ. ბალმონტისეულ რუსული თარგმანში (როგორც პირველ, ისე მეორე გამოცემაში). როგორც უკვე აღვნიშნეთ ეს ილუსტრაციაში უფრო ადრე გამოაქვეყნა დ. კარიკაშვილმა 1903 წელს.

ეს ეპიზოდები არ იქნენ შეტანილი ქართველიშვილის გამოცემაში. რატომ?

ამაზე პასუხის გაცემას შევეცდებით ქვემოთ.

ვიდრე გადავიდოდეთ ზიჩის მთლიანი ციკლის (34 ილუსტრაციის) გარჩევაზე, რომლებიც მოთავსებულია ალბომსა და წიგნში, რამდენიმე სიტყვით შევეხებით ზიჩის ყველაზე ადრინდელ ნახატებს, რომელთა შექმნა დაკავშირებულია მხატვრის მიერ „ცოცხალი სურათების“ დადგმებთან. ეს ნახატები ამავე დროს წარმოადგენენ პირველ ცდას პოემის დასურათებისას, გაკეთებულს ჯერ კიდევ 1882 წელს.

ნახატები დაკულია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში ერთი ალბომისა (№ 699) და ცალკე ფურცლების სახით. ალბომში მოთავსებულია ტიპაჟისა და კოსტიუმების ესკიზები და დგმებისათვის. ეს ესკიზები თავისუფალი ჩანახატების შანერით არის შესრულებული. ზოგიერთ ნახატს აქვს ზიჩის ხელით მინაწერი (მაგ. „черти — человек“ ან კაბას აწერია „светло зеленой“, ან დახატულია ორი პერსონაჟი და აწერია: „маленький в баньмаках, большой в сапогах“ და. ა. შ.). ნახატებში წარმოდგენილია პოემის ყველა პერსონაჟი მეფიდან—მეომრამდე და მუსიკოსამდე. არის ნივთების ჩანახატებიც—ქურჭელი, თავსამკაულები და სხვა.

ალბომშია სულ 19 ნახატი—ესკიზი. ისინი შესრულებულია სქელ მუყაოზე, ფანქრით. შეფერადებულია აქვარელით.

გარდა ამ ალბომისა მუზეუმში ინახება ცალკე მუყაოს ფურცლებზე შესრულებული კომპოზიციები (კალამი, ტუში). ეს ნახატები წარმოადგენენ „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებათა ციკლის შექმნის ყველაზე ადრინდელ ცდას. (იხ. ტაბ. № 34—№ 37). სულ არის 10 ფურცელი:

- ფ. 1. თინათინის გამეფება.
- ფ. 2. დარბაზობა ინდოეთის მეფის კარზე.
- ფ. 3. ასმათს შეჰყავს ტარიელი ნესტან-დარეჯანთან.
- ფ. 4. დავარის ბრძანებით ზანგები იტაცებენ ნესტან-დარეჯანს.
- ფ. 5. ტარიელი მდინარის პირას.
- ფ. 6. ტარიელის და ავთანდილის შეყრა-გაცნობა.
- ფ. 7. ნესტანი გამოდის კიღობნიდან. მას ეგებება ფატმანი და უსენი (?)
- ფ. 8. უსენმა მიჰგვარა ნესტანი მელიქ-სუხრაესს.
- ფ. 9. ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის შეყრა ქაჯეთის ციხეში.
- ფ. 10. ტრიუმფალური მსვლელობა: ტარიელი, ავთანდილი, თინათინი, ნესტანი, ფრიდონი, როსტევენი.

ქორწილი პოემის მთავარ წყვილთა.

დაკვირვებული განხილვა ამ 10 კომპოზიციისა ამჟღავნებს, რომ ისინი გაკეთებული უნდა იყვნენ არა თვით „ვეფხის ტყაოსნის“ ტექსტისათვის, არამედ პოემის იმ დრამატურგიული (სცენიური) ვარიანტისათვის, იმ ლიბრეტოსათვის, რომლის მიხედვით იდგმებოდა „ვეფხის ტყაოსანი“ ქართული თეატრის სცენაზე 1882 წელს. ექვის გარეშეა რომ ეს ნახატები წარმოადგენენ იმ ათი „ცოცხალი სურათის“ კომპოზიციურ ესკიზებს, რომელთა შესახებ გაზეთი „დროება“ იუწყებოდა: „ბ-ნი ზიჩი დიდის ამბით აპირებს აქ შაბათს „ვეფხის ტყაოსნიდამ“ ცოცხალი სურათების დადგმას ჩვენს საზაფხულო თეატრში. სულ, როგორც გვაცნობებენ, ათი სურათი (ხაზი ჩემია მ. ქ.) იქნებაო“¹. (ეს ის ათი სურათია, რომელთა დეტალურ აღწერას „დროების“ შემდეგ ნომერში იძლეოდა ილია წინამძღვრიშვილი და აღტაცებული დასძენდა, რომ ამ სურათებით „ზიჩიმ გამოაცოცხლა ჩვენი მკვიდრი ქართველიო“²).

თავისი გადაწყვეტით, ზიჩის ხსენებული ათი ნახატი მეტყველებს უფრო მხატვრის მიერ კალმის ტექნიკის ჩინებულ დაუფლებაზე, ვიდრე პოემის შინაარსის ზედმიწევნით ცოდნასა და სწორ გაგებაზე. შედარებით სხვებთან ამ ციკლში კომპოზიციურად უფრო საინტერესოა ნახ. № 9, სადაც, სხვათა შორის, რუსთაველის ტექსტთან სრული შეუსაბამობით ქაჯები გამოსახულნი არიან შიშველი ქმნილებების სახით, რომლებსაც ოპერეტული მეფისტოფელების მსგავსად რქებიცა აქვთ, და ასე გასინჯეთ, ღამურას ფრთებიც (იხ. ტაბ. № 30). მეტად გულუბრყვილოა ნახ. № 5, სადაც უკანა პლანზე გამოსახული როსტევეანი სათამაშო ქალაღდებზე გამოსახულ მეფეს გაეს და თავისი ასაკისა და მღვთმარეობისათვის შეუფერებელ სიმკვირცხლეს იჩენს ტარიელის დანახვის დროს, ხოლო ტარიელი თეატრალურ პოზაში იდაყვდაყრდნობით წამოწოლილია ქვაზე და „სწუხს“ (იხ. ტაბ. 35). საერთოდ ეს ნახატები ჯერ კიდევ განუზომლად დაშორებულნი არიან რუსთაველის პოემას, თუმცა ინტერესს არ არიან მოკლებულნი, როგორც ეტაპი მხატვრის შემოქმედებითი ძიების გზაზე. ამ სერიასა და ზიჩის ძირითად ილუსტრაციებს შორის ქართული ყოფისა და ბუნების შესწავლის, „ვეფხის ტყაოსნის“ შინაარსში ჩაწვდომის მრავალი კეთილსინდისიერი და გულმოდგინე ცდა მოჩანს. ბოლოს ხომ, როგორც ვიცით, ზიჩი პოემის ცოდნით

¹ გაზ. „დროება“ 1882 წ. № 26.

² გაზ. „დროება“ 1882 წ. № 27.

ალიკუტრვა ფრანგულ ენაზე თარგმნილი პოემის ტექსტის გაცნობის შედეგად.

მაგრამ დაეუბრუნდეთ ზიჩის იმ 34 ილუსტრაციას, რომლებიც, როგორც ზემოთ დავინახეთ, მან უკვე 1885 წლისათვის გამოუგზავნა „ვეფხის ტყაოსნის“ საგამომცემლო კომისიას, ხოლო 1888 წლისათვის ამ ილუსტრაციებიდან მხოლოდ 27 დაიბეჭდა ქართველი-შვილის გამოცემაში.

ზიჩის ილუსტრაციები შეიქმნა საქართველოს გარკვეულ, საკმაოდ რთულ ისტორიულ ვითარებაში. გარდა ამისა ავტორი ამ ილუსტრაციებისა იყო უცხოელი მხატვარი, დროებით ჩამოსული საქართველოში და ამ მხარის წარმტაცი ბუნებით, მოხიბლული, თანაც შთაგონებული რუსთაველის გენიალური ქმნილებით. ეს ორი მომენტი განსაზღვრავს ილუსტრაციების თავისებურებას, მათ მხატვრულ ღირსებებსა და ნაკლოვანებებს, მათ ადგილს „ვეფხის ტყაოსნის“ დასურათებათა არც თუ ისე ხანმოკლე ისტორიაში.

პირველ ყოვლისა, ზიჩი, რომელმაც ქართული ენა არ იცოდა და ჯერ სხვისი ნაამბობით, ხოლო შემდეგ თარგმანით გაეცნო პოემის შინაარსს, მოხიბლა პოემის ფაბულამ, პოემაში გაშლილმა ამბავმა. ეს, რასაკვირველია, არ ნიშნავს იმას, რომ ზიჩი იმთავითვე ვერ ხედავდა პოემის სხვა, უფრო ღრმა ღირსებებს, რომ მას არ ესმოდა პოემის ჰუმანისტური ხასიათი. ასე რომ ყოფილიყო, ერთ-ერთ თავის წერილში მხატვარი „ვეფხის ტყაოსანს“ ქართველთა „ბიბლიას“ არ უწოდებდა. გარდა ამისა, ზიჩი ხომ თვით იყო მოწმე იმ ენთუზიაზმისა, რომლითაც იღებდა ქართველი საზოგადოება მის მიერ დადგმულ „ცოცხალ სურათებს“, აქედან მხატვარს არ შეეძლო არ გამოეტანა სათანადო დასკვნა, მაგრამ თავის ილუსტრაციებში ზიჩი მაინც ვერ ამალღდა პოემის იდეური შინაარსის სრულ გაგებამდე. „ვეფხის ტყაოსნის“ არაჩვეულებრივად საინტერესო სათავგადასავლო შინაარსმა, მისმა ფაბულამ დაატყვევა მხატვრის ფანტაზია (ამ გარემოების საფუძველი, რასაკვირველია, ზიჩის მხატვრულ ინდივიდუალობაში უნდა ვეძებოთ). ზიჩი გაიტაცა პოემაში მოყვანილმა ამბავმა. იგი გაჰყვა მას, დაასურათა ამ ამბავის განვითარების თვალსაზრისით ყველა საინტერესო ადგილი და ამ მხარემ დაჩრდილა სხვა, ძირითადი მნიშვნელობის მქონე მომენტები პოემისა. პოემის წამყვანი იდეა, იდეა მეგობრობისა და

სიყვარულისა, პოემაში მოცემული არაჩვეულებრივად თავისებური და რთული ხასიათები, ადამიანთა ვნებები და განცდები—ყველაფერი ეს ზიჩის ყურადღების მიღმა დარჩა.

ამ ბავის მოყოლის ინტერესით ნაქარნახევი, დასასურათებელი ადგილების ის უდავოდ საკმაოდ გონებამახვილი შერჩევა, რომელიც მოცემულია ზიჩის ილუსტრაციებში, უდავოდ კარგად გადმოგვცემს პოემის დინამიკურ ხასიათს, იმდენად კარგად, რომ საკმარისია ზიჩის ილუსტრაციების ციკლის ნახვა, თუნდაც ტექსტის გარეშე, და მთელი ამ ბავი (ხაზს ვუსვამთ—ამ ბავი) „ვეფხის ტყაოსნისა“ ყველა მისი პერიპეტიებით თვალნათლივ წარმოუდგება ადამიანს. ზიჩის ილუსტრაციების ციკლი ერთი მთლიანი ჯაჭვივით შეიძლება წარმოვიდგინოთ, სადაც თვითეული რგოლი ერთსადაცმაც დროს არის დამოუკიდებელი მთელიცა და გარდამავალი ელემენტიც პოემაში გაშლილი ამ ბავის ნათელსაყოფად. (ამ მხრით საინტერესოა ის გარემოებაც, რომ ზიჩის შემდეგ „ვეფხის ტყაოსნის“ ყველა ილუსტრატორი შეგნებულად თუ შეუგნებლად, მაგრამ მაინც ზიჩის მიერ დასასურათებლად შერჩეული ადგილების ტყვეობაში დარჩა). ზიჩის ილუსტრაციები როდია ცივი, ერთმანეთისაგან მოწყვეტილი, სტატიკური სურათები გაკეთებული ტექსტისათვის, არამედ ერთი მთლიანი სიუიეტა შინაგანი, ორგანული კავშირით შეკრული გამოსახულებებისა, რომლებიც ტექსტის გარეშე ცკი აღიქმებიან როგორც უაღრესად დამაინტერესებელი გადმოცემა „ვეფხის ტყაოსანში“ მოყოლილი ამ ბავისა. ამის გამოა, რომ ზიჩი ვერ დაკმაყოფილდა იმ 12 ილუსტრაციით, რომელსაც მისგან მოითხოვდა კომისია. პოემის მთლიანობა, მასში მოთხრობილი ამბავის ტემპი რომ არ განელებულიყო, მხატვარს გაცილებით მეტი ადგილები უნდა დაესურათებინა და ამ მხრივ ზიჩი, რასაკვირველია, თავისი ამოცანის შესაბამისად, მართალი აღმოჩნდა. მართალი არ იყო ზიჩი იქ, სადაც მან უგულვებელყო პოემის იდეური მხარე, ვერ გაიაზრა სიუჟეტი, როგორც ადამიანთა ხასიათების გახსნის მხოლოდ საშუალება და არა ფიქსირებული. ამით მხატვარმა დაუკარგა მაღალი იდეური ძალადობა პოემის ეპიზოდებს.

ზიჩის, ისევე როგორც დორეს თავის ილუსტრაციებში, აქვს მიდრეკილება რომანტიულ ეფექტებისადმი, გააჩნია მდიდარი ფან-

ტაზია, სითამამე კომპოზიციური გადაწყვეტისა, მაგრამ ამასთან ერთად ზიჩი სუსტია ნაწარმოების იდეური გააზრების საკითხში, ამიტომაც მისი ილუსტრაციები საბოლოო ჯამში მოგვაგონებენ მდიდარი ოპერული დადგმის მიზანსცენებს პირობითი განათებისა და ბუტაფორიის ყველა ეფექტებით. ზიჩის ილუსტრაციებში გამომქლავნდა ის ტენდენცია „სიუჟეტისადმი ზერელე დამოკიდებულებისა,“ რომლის შესახებ წერდა ვ. ვ. სტასოვი ერთ-ერთ თავის წერილში¹.

ზიჩის ამგვარ ზერელე დამოკიდებულებაზე „ვეფხის ტყაოსნის“ სიუჟეტისადმი მიუთითებს ერთ-ერთი საბჭოთა კრიტიკოსიც:

„В лучших своих иллюстрациях Зичи умело фиксирует созданные им образы героев и находит для них выразительные и естественные положения. Эти рисунки повышают интерес зрителя к эпизодам рассказанным поэмом. Однако художник только иллюзионистически фиксирует описанный поэтом момент“ (ხაზი ჩემია მ. ქ.)²

ზემოთ ჩვენ უკვე დავინახეთ თუ რა გულმოდგინებას იჩენდა საქართველოში ჩამოსული ზიჩი, როგორმე უფრო უკეთესად გასცნობოდა „ვეფხის ტყაოსანს“, თავისი თვალით და გონებით წაეკითხა პოემის ტექსტი. „ვეფხის ტყაოსნის“ სიუჟეტის დეტალური გაცნობის და ამის საფუძველზე პოემაში მოყოლილი ამბავის მაქსიმალურად შესატყვისი სუსტი კომპოზიციების შექმნის ცდა მოჩანს თვითვე მის ილუსტრაციაში. რაც შეიძლება მეტი სიახლოვე ფაქტიურ აღწერილობასთან! მხატვრის ამ მიდრეკილებას საუკეთესოდ ამჟღავნებს ილუსტრაციების ორიგინალების შედარება კომპოზიციების იმ საბოლოო ვარიანტებთან, რომელნიც დაბეჭდილი იქნა ქართველიშვილის გამოცემაში.

ასე მაგალითად, თავდაპირველად, თინათინის გამეფების ეპიზოდში, თინათინი გამოსახული იყო ტახტზე მჯდომარე, ხოლო მსახურნი ურიგებდნენ ხალხს ოქრო-განძეულობას. შემდეგში ზიჩიმ ეს ილუსტრაცია კიდევ უფრო დაუახლოვა ფაქტიურ აღწერილობას: ქართველიშვილის წიგნში მოთავსებულ კომპოზიციაში თინათინი უკვე ფეხზე დგას და თავათ ასაჩუქრებს ხალხს, ისე როგორც ეს რუსთაველსა აქვს აღწერილი.

¹ В. В. Стасов. „Избранник сочинения“, т. III, изд. „Искусство“, 1952 г. стр. 104.

² Г. Корсунский. „Шота Руставели в грузинском искусстве“. Журнал „Искусство“, 1938 г. № 1, стр. 54.

ასევე, ტარიელის დაბნედის ეპიზოდის ილუსტრაციის ადრინდელ ვარიანტში ტარიელს ხელთ მოკლული ირემი ეპყრა. შემდეგში ტექსტის შესატყვისად ზიჩიმ მას ღურაჯები დააკავებინა ხელში (იხ. ტაბ. № 26). ასევე ცხენით მიმავალ ციურ მნათობებთან მოსაუბრე ავთანდილს თავდაპირველად გარს ეხვივნენ მხოლოდ ცხოველები და ფრინველები, გამოსულნი რაინდის სიმღერის მოსასმენად. წიგნში მოთავსებულ კომპოზიციის საბოლოო ვარიანტში, უკანა პლანზე ზიჩიმ ადამიანების სილუეტებიც დაუმატა და ამით უფრო ლაუხლოვა ილუსტრაცია ტექსტს. (იხ. ტაბ. № 29).

სხვა ილუსტრაციებშიაც მრავალი ამგვარი ხასიათის კორექტივებია შეტანილი. ეს, რასაკვირველია, მოწმობს ზიჩის მისწრაფებას, რაც შეიძლება მაქსიმალურად დაუახლოვოს ილუსტრაციებო ტექსტს, არ გამოჩინოს არცერთი დეტალი, არცერთი წვრილმანი ელემენტიც კი ფაქტიური აღწერილობიდან.

ზიჩი იმდენად არის გატაცებული პოემის ამბავით, რომ დასასურათებელ ადგილების შერჩევის დროსაც ხელმძღვანელობს მხოლოდ იმ მოსაზრებით, რომ როგორმე არ დაარღვიოს თხრობის თანამიმდევრობა, არ გაანელოს ინტერესი, არ შესწყვიტოს საინტერესო ამბავის მოყოლა, სწორედ ამიტომ განურჩეველი ინტერესით ეპყრობა იგი პოემის იდეური შინაარსის გახსნისათვის ისეთ სხვადასხვა, არათანბარი მნიშვნელობის მქონე ეპიზოდების დასურათებას, როგორცაა მაგალითად, ტარიელისა და ავთანდილის შეყრა-გაცნობა ან ქაჯეთის ციხის აღება, ვეზირის სოგრატის აუდენცია როსტევეანთან ან ავთანდილის ხვევნა-ალერსი ფატმანთან. საგულისხმოა, რომ ფატმანთან ურთიერთობის ეპიზოდები (იხ. ტაბ. № 30 და 31) ზიჩის ხაზგასმული ინტერესით აქვს წარმოდგენილი.

პოემის იდეური მხარისადმი მხატვრის ინდიფერენტული დამოკიდებულება მქლავნდება აგრეთვე იმაშიაც, რომ არცერთი ილუსტრაციის კომპოზიცია არ ემსახურება, როგორც ეს უნდა ყოფილიყო, მასში გამოსახული ეპიზოდის იდეური მნიშვნელობის ჩვენების ამოცანას, ამ ეპიზოდის იდეური შინაარსის გახსნას. ზიჩისათვის ეპიზოდი პოემაში მოყოლილი ამბავის ცალკე მექანიკური ნაწილია მხოლოდ, მას არა აქვს იდეური დატვირთვა, ამიტომაც შორეული პლანით გვიჩვენებს ზიჩი ნესტანისა და ტარიელის შეყრას ქაჯეთის ციხეში (იხ. ტაბ. № 33) ე. ი. იმ ეპიზოდს, რომელიც არა

მარტო პომის დრამატული განვითარების კულმინაციას წარმოადგენს, არამედ იდეურ თვალსაზრისითაც არსებითი მნიშვნელობის მომენტი პოემაში, ამის გვერდით მსხვილი პლანით აქვს წარმოდგენილი ზიჩის ეპიზოდი დევების ქვაბში ტარიელისა და ავთანდილის მიერ საკურკლეთა პოვნისა, ეპიზოდი, რომელსაც არავითარი არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს პომის იდეური შინაარსის გახსნისათვის, მით უმეტეს იმ სახით, როგორც ეს მხატვარს აქვს გადაწყვეტილი. ასევე ილუსტრაციების ციკლში კომპოზიციური გადაწყვეტის მხრივ, მნიშვნელოვანი ადგილი უკავიათ (ვიდრე ეს საჭიროა პომის ძირითადი იდეის გაგებისათვის) ისეთ ეპიზოდებს, როგორცაა: ვეზირი სოგრატის განსაცდელი როსტევანის სადარბაზო ოთახის კარებთან, ავთანდილის მიერ ორბის მოკლა, მონა-გრძნეულის ფანტასტიური გაფრენა ქაჭეთს (იხ. ტაბ. № 32) და სხვა.

ყოველივე ეს შეტყველებს ზიჩის, უკვე აღნიშნულ, გადაჭარბებულ ინტერესზე პოემაში გაშლილი აკბავისადმი. ჯერ კიდევ ზიჩის თანამედროვენი სწერდნენ, რომ ზიჩი „ასახავს მხოლოდ გარეგნულ მხარეს ცხოვრებისას“, რომ იგი „ყველგან და ყოველთვის ეძებს სინატიფეს და სილამაზეს და უხვად ამკობს ამით თავის ნაწარმოებებს“¹. ეს მანერა მხატვარს შეუმუშავდა იმ ცხოვრებისაგან მოწყვეტილ, ფუქსაიატურ წრეში რუსეთის სამეფო კარზე. სადაც მან გაატარა ათავალი წელი თავისი ცხოვრებისა.

„Там в придворном кругу от него не требовалось глубины характера и изображения, от него ждали тонкой лести и прикрас, изящества исполнения, что он и делал. Это вредно повлияло на его талант, приучило к поверхностному легкому отношению к себе. Все это естественно сказывалось особенно там, где Зичи недостаточно знал в тому же материал и характер изображаемого им“².

ამრიგად, ზიჩი თავის ილუსტრაციებში ქრონიკერის გულმოდგინეობით მიჰყვა პომის სიუჟეტურ ხაზს. მოხიბლული ამ სიუჟეტში მოცემული კოლიზიებით, იგი ნატურალისტური სიზუსტით აწარმოებდა პოემაში გაშლილი სათავგადასავლო და სამიჯნურო ამბავის ცალკეული ეპიზოდების ფიქსაციას და ყურადღების გარეშე სტო-

¹ Несколько слов о художнике М. Л. Зичи, СПб, 1869, стр. 66.

² Г. Н. Шкода, „Иллюстрации советских грузинских художников к поэме Ш. Руставели. „Витязь в тигровой шкуре“. Л.-д. Гос. Унив. им. Жданова, 1953 г. стр. 31.

ვებდა მთავრს და ძირითადს—პოემის იდეურ შინაარსს, პოემაში გამოყვანილ გმირთა დიდი განზოგადოების შემცველ ხასიათებს.

ზიჩის ილუსტრაციებში გარკვევით მელანდრება მხატვრის ნატურალისტური მიდგომა ლიტერატურული ნაწარმოების დასურათების საქმისადმი. „Натуралистическая тенденция в иллюстрации—სწერს ვ. ტოლსტოი, сказывается там, где кроме пассивного „иллюминирования“ текста читатель ничего не найдет. Если в иллюстрации, при многословном и внешне правдоподобном повествовании нет ярких и глубоких образов, если предаются забвению художественные особенности того или иного писателя и произведения, то в этом тоже сказываются натуралистические черты¹“.

კიდევ რამოდენიმე სიტყვა ზიჩის ილუსტრაციებში გამოყვანილ ტიპაჟის შესახებ.

რუსთაველის პოემის ნაციონალური თავისებურებების ზიჩისეული გაგება თავს იჩენს ტიპაჟის სფეროში.

ცნობილია, რომ რუსთაველის გარშემო საზოგადოებრივი აზროვნების ცვალებადობა დაღს ასვამდა პოემის ბეჭდვით გამოცემებსაც. რასაკვირველია აზროვნების ამ ცვალებადობას არ შეიძლება თავისი გავლენა არ მოეხდინა პოემის ილუსტრაციებზედაც.

იმ დროისათვის, როდესაც ზიჩიმ დაამყარა კონტაქტი „ვეფხის ტყაოსნის“ საგამომცემლო კომისიის წევრებთან და ილუსტრაციებზე მუშაობას შეუდგა, ახალი თვალსაზრისით „ვეფხის ტყაოსნის“ ლიტერატურული გაშუქება სცადა აკაკი წერეთელმა.

აკაკი წერეთელი ასე აყალიბებდა თავის აზრს: „ვეფხის ტყაოსნის“ ავტორს სურდა დაეხატა მთელი საქართველოს სურათი და გამოეყვანა მისი საიდეალო გმირი...

რუსთაველმა საჭიროდ დაინახა ერთი გმირის მაგიერ აეღო სამი, გადაეკავშირებინა ერთმანეთთან, ერთიმეორით შეევესო და ისე წარმოედგინა ჩვენთვის. ამ აზრით იმან აიყვანა ამერიდან — ტარიელი, იმერიდან — ავთანდილი და ზღვის პირიდან—ფრიდონი, და მათი შეერთებით დაგვიხატა ერთი სრული გმირი მთელი საქართველოა² და შემდეგ:

¹ В. Толстой, „Книжная иллюстрация“. ж. „Искусство“, 1950 г. № 2, стр. 48.

² სამი ლექცია „ვეფხის ტყაოსნის“ ქართული გამოცემები“, (კრებული VI, 1898 წ. განყ. 1 გვ. 32).

„ტარიელი იხატება ქართლელების ხასიათი და
ზნე, ავთანდილში იმერლების და ფრიდონში
შავი ზღვის პირელების“ (იქვე გვ. 46—47) და შემდეგ
კიდევ: „რაც აქ კაცების შესახებ ვთქვით და დავინახეთ, იგივე
ითქმის ქალების შესახებაც“ (იქვე გვ. 47) ე. ი. ქალებიდან ნესტან-
დარეჯანი „ამერთა“ ქალია ანუ ქართლელი, თინათინ კი „იმერთა“
ქალია ანუ იმერელი, რადგან აკაკის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „ერთი-
მათგანი (ნესტან-დარეჯანი) ძალიან ემსგავსება ხასიათებით ტარი-
ელს და მეორე (თინათინ) ავთანდილს“ (იქვე გვ. 49, დაყოფა ყველ-
გან ჩემია, მ. ქ.).

აკაკი წერეთლის ამ შეხედულებას დასაბუთებული პაპუხი
გასცა ილია ჭავჭავაძემ, რომელმაც „ვეფხის ტყაოსნის“ გმირებში
ზოგად კაცობრიული ტიპების განსახიერება დაინახა. იგი სწერდა:
„ტარიელი, ავთანდილი, ფრიდონი და სხვანი კაცად-კაცნი არიან
ზოგად ადამიანის ბუნების მიხედვით აგებულნი და სულდგმულნი“..
„აქ რა შუაშია ან ქართლელი, ან კახელი, ან იმერელი!“ (იქვე გვ.
189)—სწერდა ილია ჭავჭავაძე¹.

აი, ამგვარი აზრთა სხვადასხვაობა არსებობდა „ვეფხის ტყაოს-
ნის“ ირგვლივ ორ ისეთ დიდს პიროვნებას შორის, როგორც
არიან აკაკი წერეთელი და ილია ჭავჭავაძე, და ეს ორი პიროვნება
შედიოდა იმ კომისიაში, რომლისაგანაც ზიჩის უნდა მიეღო კონსულ-
ტაციები რუსთაველის პოემის საკითხებზე, რომლის წევრთა რჩე-
ვანი და დარიგებანი უცხოელ მხატვარს თავისი მუშაობის საფუძე-
ლად უნდა გაეხადა.

აკაკისა და ილიას პოლემიკა არ იყო მხოლოდ მათი ინდივიდუა-
ლური შეხედულებების ჭიდილი. იმდროინდელ ქართულ საზოგა-
დოებაში როგორც ერთს, ისე მეორეს ჰყავდა თავისი მომხრეები.
„არსებითად ილია ჭავჭავაძე უფრო მართალი იყო, მაგრამ ისტორიუ-
ლად თავისი დროის მოთხოვნილებებს აკაკი წერე-
თელი უფრო სათანადოდ უპასუხებდა. მართლაც
ოთხმოციან წლებში ცხოვრება ლიტერატურისაგან სინამდვილის
ფოტოგრაფიულ ასახვას მოითხოვდა, ნატურალისტურად გამოსახულ
ტიპებს ითხოვდა და აკაკიმაც სცადა „ვეფხის ტყაოსნის“ ასეთი ნატუ-
რალიზაცია საქართველოს არსებულ სოციალურ პოლიტიკურ ვითარ-
ებასთან შეფარდებით. მაგრამ ეს ცდა დამაჯერებელი არ აღმოჩნდა
რუსთაველი დიდად იყო დაშორებული ამ ნატურალიზმს ეპოქა-

¹ აკაკი წერეთელი და მისი „ვეფხის ტყაოსანი“ (თბზ. კრებული, IV, გვ. 195).

თაც და არსებითადაც... ამიტომ მოსწყდა „ვეფხის ტყაოსნის“ ამგვარი გაგება კონკრეტულ ისტორიულ შინაარსს, მისი ლიტერატურული დაფასების საქმე გაირიყა მხოლოდ პატრიოტულ-რომანტიკულ განცდათა სფეროში¹.

ზიჩი, როგორც ირკვევა, იმთავითვე „ვეფხის ტყაოსნის“ სწორედ ამგვარ, აკაკისეული გაგების პოზიციებზე დადგა, ამიტომაც, მისი ილუსტრაციები ქართულ პატრიოტულ-რომანტიკულ განწყობილებებზე გამომხატველ მოვლენად იქცა, ისევე როგორც თვით ფაქტი ქართველიშვილისეული „ვეფხის ტყაოსნის“ გამოცემისა. შემთხვევითი მოვლენა როდია, რომ „ვეფხის ტყაოსნთან“ დაკავშირებულ ზიჩის მოღვაწეობას გაზეთი „დროება“ იმთავითვე მახვილი სიტყვებით გამოეხმაურა: „ზიჩიმ გამოაღვიძა ჩვენი მკვდარი ქართველნიო“².

შიდიღება ითქვას, რომ ამ სიტყვებით ზიჩის ილუსტრაციებს დრომ თავის შეფასება მისცა.

მართლაც, ილუსტრაციებში გამოყვანილ ტიპაჟზე დაკვირვება ამართლებს ჩვენი დებულების სისწორეს. უწინარეს ყოვლისა, როდესაც ვათვალიერებთ ქართველიშვილის გამოცემაში მოთავსებულ ილუსტრაციებს, თვალში გვეცემა ერთი საყურადღებო გარემოება: წიგნში არ არის არც ერთი ილუსტრაცია ფრიდონის გამოსახულებით. იბადება კითხვა: ნუთუ ზიჩის, რომელიც ასეთი გულისყურით ეკიდებოდა პოემის ფაბულას, ასე განუხრელად მიჰყვებოდა პოემის სიუჟეტს და ასურათებდა პოემაში გაშლილი ამბავის გადმოცემისათვის სულ პატარა მნიშვნელობის მქონე ეპიზოდსაც კი, გამორჩა ისეთი მნიშვნელოვანი გარემოება როგორცაა ფრიდონის—პოემის ერთ-ერთი ძირითადი გმირის—სახისა და მოქმედების ჩვენება? რასაკვირველია არა. მაშ რაშია საქმე?

მივაკითხოთ საქ. სახ. მუზეუმში დაცულ ალბომს ზიჩის ორიგინალებით. როგორც უკვე ითქვა, აქ 34 სურათია. აქედან 6 სურათი: რაღაც მიზეზის გამო საგამომცემლო კომისიის მიერ არ იქნა მოთავსებული წიგნში; ამ 6 ილუსტრაციებიდან მხოლოდ 2 გამოირჩევა თავისი მხატვრული დამთავრებულობით (დანარჩენი 4 ილუსტრა-

¹ შ. ადგიშვილი „ვეფხის ტყაოსნის“ ქართული გამოცემანი“. კრებული „შ. ა.უსთაველი სკოლაში“ 1937 წ. თბილისი, გვ. 308—309.

² გაზ. „დროება“, 1882 წ. № 27.

ცია სუსტია ნახატის მხრივ, კომპოზიციურად დაუმთავრებელი და მრავალჯერ გადაკეთებული სჩანს, ამიტომაც არ იქნა შეტანილი გამოცემაში).

ხსენებული 2 ილუსტრაცია თავისი მხატვრული ღირსებით არ ჩამოუვარდება წიგნში მოთავსებულ ყველაზე საუკეთესო ილუსტრაციებს. ამ ორიდან, ერთი (ფ. 15) გამოხატავს ფრიდონს მუქარით მიმავალს ზღვიდან ნაპირისაკენ (იხ. ტაბ. № 28), მეორე (ფ. 16) გამოხატავს ტარიელისა და ფრიდონის შეხვედრის სცენას. ორივე ილუსტრაციაში ფრიდონი მოცემულია მსხვილი პლანით, გარკვევით მოსჩანს მისი სახე, ჩაცმულობა. ვუკვირდებით და ვხედავთ— ფრიდონს აცვია აჭარული ტანისამოსი, სახითაც ნამდვილი აჭარელი სტიპია. ამის შემდეგ თუ გადავიტანთ მზერას ტარიელისა და ავთანდილის სახეებზე სხვა ილუსტრაციებში (მაგ. სცენა ტარიელისა და ავთანდილის შეყრა-გაცნობისა გამოქვამულში (იხ. ტაბ № 25). ადვილი ხდება დანახვა იმისა, რომ ერთის სახით (ტარიელი) ზიჩის გამოხატული ჰყავს ქართლელის ტიპი, ხოლო მეორეში (ავთანდილი) გამოყვანილია გარკვევით იმერელი ტიპი მისთვის დამახასიათებელი ყველა ტიპიური ნიშნით (საგულისხმოა, რომ ერთ-ერთ ილუსტრაციაში — ტარიელის დაბნედის ეპიზოდში იხ. ტაბ. № 26 — ტარიელს თავზე ქართლ-კახური ნაბდის ქუდიც კი ახუჭავს)! მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, სხვა ილუსტრაციებთან შედარებით ყველაზე უფრო თვალნათლად ზიჩის პოზიცია მქდავანდება იმ ორ ილუსტრაციაში, სადაც მას მსხვილი პლანით გამოსახული ჰყავს ფრიდონი, როგორც აჭარელი.

შეიძლება სრული დარწმუნებით ითქვას, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ტიპაჟის ამგვარ ინტერპრეტაციას ვერასგზით ვერ დაეთანხმებოდა საგამოცემლო კომისია, რომლის თავმჯდომარე იყო ილია ჭავჭავაძე, ჩვენ ვფიქრობთ სწორედ ამიტომ მხატვრულად სრულფასოვანი ეს ორი ილუსტრაცია ფრიდონის გამოსახულებით, არ იქნა შეტანილი გამოცემაში. რაც შეეხება სხვა ილუსტრაციებს და მათში გამოსახულ ტიპებს, მათ იმდენად აშკარად არ ატყვიან ეთნოგრაფიზმის კვალი (ყოველ შემთხვევაში, ჩაცმულობის მხრივ), ვინაიდან ტარიელი მეტწილად ვეფხის ტყავით არის წარმოდგენილი, ხოლო ავთანდილს სამეფო-სადარბაზო სამოსელი აცვია. იგივე ითქმის ქალთა პერსონაჟების მიმართაც (თინათინი, ნესტან-დარეჯანი). ფრიდონის მსგავსად მკვეთრი კუთხური

იერთ ზიჩის ილუსტრაციებში არცერთი სხვა პერსონაჟი არ არის აღბეჭდილი.

ამრიგად, როგორც ეს ტიპაჟის მაგალითზე ირკვევა, ზიჩის ილუსტრაციები სავსებით გამოხატავდნენ იმდროინდელი ქართული საზოგადოების ნაციონალურ-პატრიოტულ განწყობილებებს.

* * *

რაც შეეხება უნგრელი მხატვრის ილუსტრაციების შესრულებას მანერას, იგი ჭეშმარიტი არტიტულობით ხასიათდება. პირველ ყოვლისა მათში გვხვბლავს ნახატის ვირტუოზული ტექნიკა.

ორიგინალები (იხ. ტაბ. № 24, 27, 28, 32, 33) შესრულებულია ფანქრითა და ნახშირით მოყვითალო ქაღალდზე. ალაგ-ალაგ ნახმარია თეთრი (გუაშის) საღებავი და შავი ტუში (კალამი). შესრულების მანერა ცოცხალია. შტრიხი დინამიურია და ტონალური ლაქების თამაში ანიჭებს ილუსტრაციებს დიდ ფერწერულობას. ნახატი ყველგან თავისუფალია და სწრაფი ჩანახატის სიახლეს ინარჩუნებს, თუმცა ამ გარეგნული სიხალისისა და თავისუფლების იქით იგრძნობა ადამიანის ანატომიის და პერსპექტივის კანონების ზუსტი და მყარი ცოდნა. იგრძნობა აგრეთვე დაკვირვების უნარი და ამის საფუძველზე სხვადასხვა სულიერი განცდების, მახვილი, თუმცა მაინც ზერელე (ერთგვარად თეატრალური) გადმოცემის უნარი. ნატურის კარგი ცოდნა მქლავნდება იმაში, რომ ხშირად ზურგიდან გამოსახულ მოქმედ პირთა სხეულის უბრალო მოძრაობის გადმოცემით ზიჩი აღწევს ემოციურ ზემოქმედებას (მაგ. ფატმანი—ავთანდილთან აღერსის სცენაში (იხ. ტაბ. № 30), ან ხეზე ასული ავთანდილი ტარიელის სადგომ გამოქვაბულთან და სხვ.).

ზიჩის ორიგინალების შესრულების მანერის თავისებურებანი (ფერწერულობა, შტრიხის დინამიკა) ნაწილობრივ დაკარგულია ფოტო-ცინკოგრაფიული წესით შესრულებულ რეპროდუქციებში (იხ. ტაბ. № 25, № 29 და 30).

„ვეფხის ტყაოსნის“ ილუსტრაციების მაგალითზე შეიძლება თამამად ვილაპარაკოთ დორესთან ზიჩის სიახლოვის შესახებ¹. მართლაც ბევრი რამ აახლოვებს უნგრელ მხატვარს ცნობილ ფრანგ ილუსტრატორთან. მდიდარი ფანტაზია, გამოგონების შესანიშნავი

¹ პარალელი ზიჩისა და დორეს შორის ხაზგასმული აქვს აკ. გაწერელიას (იხ. მისი წერილი „ტეოფილ გოეტე და ზიჩი“. ლატ. ნარკვევები, 1948, გვ. 242.

უნარი, გამოსახულების რეალიზმი და ამასთან ერთად გადაჭარბებული გატაცება ფაბულით, ზერელე გადმოცემა ნაწარმოების სიუჟეტისა—ყველა ეს თვისებები ახასიათებდა ჯორესაც. (ამ მხრივ ინტერესს არა მოკლებული „ვეფხისტყაოსნის“ ზიჩისეული ილუსტრაციების შედარება არიოსტოს „შეუპოვარი როლანდისათვის“ შესრულებულ დორეს ილუსტრაციებთან). ზიჩის შემოქმედებას თამამად შეიძლება მივუყენოთ ის სიტყვები, რომლებითაც რუსი კრიტიკოსი სტასოვი ახასიათებდა დორეს:

„Фантастичность, разнообразие, выдумывательская способность, иногда даже замечательная живописность пейзажей служащих фоном для библейских иллюстраций Доре свидетельствуют только о богатом и легком воображении этого художника, главные же действующие лица этих сцен всегда отмечаются академичностью, отсутствием психологии, чего не может конечно скрыть никакая живописность и даже верность древних ориентальных костюмов, вся архитектура—выдуманная и небывающая, „сверх-естественные явления“ банальны... со „стороны этнографии, типов, пейзажа немало живописности и реализма в подобностях, но почти полное отсутствие творчества“¹. (ხაზი ჩემია, მ. ქ.)

მაგრამ სამართლიანობა მოითხოვს აღვნიშნოთ ისიც, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციები ზიჩის, როგორც ილუსტრატორის შემოქმედებაში, არ წარმოადგენს კულმინაციას, ამიტომ ის ნაკლოვანებანი, რაც ახასიათებს „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციებს, არ შეიძლება მექანიკურად გავავრცელოთ ზიჩის მთელ შემოქმედებაზე.

დასასრულ, რამოდენიმე სიტყვა უნდა ითქვას ზიჩის ილუსტრაციების მნიშვნელობის შესახებ „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათების საქმის შემდგომი განვითარებისათვის.

მათი დადებითი როლი ამ საქმეში იკვს არ იწვევს. ორ საუკუნეზე მეტით აღრე მამუკა თავაქარაშვილის მიერ შესრულებული მინიატურების შემდეგ ეს იყო არსებითად პირველი, უკვე სავსებით პროფესიული ცდა პოემის რეალისტური დასურათე-

¹ В. В. Стасов, „Избран. соч. т. III, изд. „Искусство“, 1952 г. стр. 542.

ბისა იმ განწყობილებათა შესაბამისად, რომლებითაც სულდგმულობდა 80-იანი წლების მოწინავე ქართველი საზოგადოება.



ქართველიშვილისეული „ვეფხის ტყაოსნის“ გამოცემიდან სამი წლის შემდეგ, 1901 წელს საქართველოს რუსეთთან შეერთების 100 წლის თავთან დაკავშირებით, პეტერბურგში გამოვიდა წიგნი „В барсовой коже“ — картины для сцены¹.

ეს წიგნი წარმოადგენს ვინმე რ. მყინვარის მიერ პიესად გადაკეთებულ „ვეფხის ტყაოსანს“. პიესა შედგება 15 სურათისაგან. მას დართული აქვს ილუსტრაციები (იხ. ტაბ. № 38, 39, 40)

წიგნის შესავალში რ. მყინვარი სწერდა: „Мысль иллюстрировать книжку явилась еще позднее чем решение издать ее. Только особой любовью художников, согласившихся работать, не имея достаточного времени для более тщательной обработки рисунков мы обязаны что книжка выпускается с иллюстрациями“ (стр. XVI).

გამოცემაში არის სულ 5 ილუსტრაცია. ამ ილუსტრაციების თანამიმდევრობა შეესატყვისება არა თვით რუსთაველის პოემის სიუჟეტს, არამედ რ. მყინვარის მიერ შედგენილ „ვეფხის ტყაოსნის“ დრამატურგიულ ვარიანტს. ილუსტრაციებს აქვთ მინაწერები: •

1. Увоз баджамы Нестан-Дареджан.“

(გამოსახავს დეარის მიერ ნესტან-დარეჯანის გადაცემას ხანგთათვის ზღვაში გადასაყარგავად).

2. Тарихь, замечанный слугами царя Ростевана.

(გამოსახავს მდინარის პირას მტირალ ტარიელს).

3. „Тарихь в борьбе с барсом“

(გამოსახავს ტარიელის ბრძოლას ვეფხვთან).

4. „Вегство Нестан-Дареджан из Гуланшара“

(გამოსახავს ნესტანის გაპარვას გულანშაროდან ფატმანის დანმარებით).

5. „Военный совет“

(გამოსახავს ტარიელს, ავთანდილს და ფრიდონს ქაჯეთის ციხესთან) აღნიშნული ხუთი ილუსტრაციიდან ოთხი შესრულებულია რუს

¹ „В барсовой коже“ — картины для сцены: „по грузинской поэме того же названия Шота Руставели. Составил Р. Мкинвари (с портретом Ш. Руставели и 5 иллюстрациями в тексте). С-Петербург, 1901 год.

მხატვარ მ. მალიშვიტის მიერ, როგორც ამას ამქლავნებს ილუსტრაციებზე მიწერილი ავტორის გვარი¹.

ერთი ილუსტრაცია (№ 3) სხვა უცნობი მხატვრის ხელს ეკუთვნის და შესრულების მანერის მხრივ მკვეთრად განსხვავდება მალიშვიტის ნახატებისაგან (იხ. ტაბ. № 39). ეს ილუსტრაცია შესრულებულია ფუნჯით, როგორც სჩანს წყლის საღებავებით, ან შესაძლებელია ერთი ფერით (რეპროდუქცია შავია), კომპოზიცია სიგრძეზეა გაშლილი, გამოსახულია პეიზაჟი—ლერწმებითა და უკანა პლანზე ხესთან დაბმული ცხენით. ლერწმებს შორის დგას ტარიელი ხელში ატაცებული ჩიქით. ტარიელი ახრჩობს ნადირს. რაინდის ზურგს უკან, მიწაზე მოკლული ლომი გდია. ტარიელის ფიგურა მცირე ზომისაა, იგი კარგად არის შეთანხმებული პეიზაჟთან და აღიქმება, როგორც მეტყველი დინამიური სილუეტი. ორივე ხელი ტარიელს ჩიქისათვის ყელში წაუჭერია, ნადირი კლანჭებით უკაწრავს ტარიელს მკლავებსა და მკერდს. ტარიელის ფიგურა მოცემულია გვერდიდან, პროფილში, მას ერთი ფეხი წინ აქვს წადგმული, მეორე ფეხით ეყრდნობა მიწას. ვეფხისა და კაცის დაკავშირება, მიუხედავად ნახატის მცირე ზომისა, კარგად არის მონახული და გააზრებული.

შესრულების მხრით ეს ილუსტრაცია (იგი უფრო დაზგური სურათისათვის გაკეთებული ესკიზის შთაბეჭდილებას სტოვებს, ვიდრე ილუსტრაციისას) ეტიუდური ხასიათისაა.

მ. მალიშვიტის ოთხი ილუსტრაცია ამ ნახატისაგან მკვეთრად განირჩევა. ეს ილუსტრაციები მშრალია და აკადემიური. მოქმედების რეალური გადმოცემის თვალსაზრისით ყალბია. უფრო სწორედ, მათ არაფერი აქვთ საერთო რუსთაველის პოემის ნამდვილ გაგებასთან (ამას, როგორც სჩანს, თვით წიგნის ავტორი და გამომცემელი რ. მუხინი გრძნობდა, როდესაც იგი შესავალში ლაპარაკობს *о более тщательной обработке рисунков*).

დასასურათებელი ადგილების შერჩევა და კომპოზიციური აგებულება ამ ილუსტრაციებისა ამქლავნებს იმას, რომ მალიშვიტი უთუოდ იცნობდა ზიჩის ილუსტრაციებს (მაგალითად, ფურცელი

¹ მალიშვიტი მიხეილ ეგორისძე, ფერმწერი და ილუსტრატორი. დაიბადა 1852 წელს. სწავლობდა პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში 1871—1876 წლებში. მონაწილეობას იღებდა თავისი სურათებით „პერადივინიკების“ გამოფენებზე. გარდაიცვალა 1914 წელს. როგორც ილუსტრატორი ცნობილია ლერმონტოვის (1905) პუშკინის (1887), კოლცოვის და სხვათა ნაწარმოებების დასურათებებით. (იხ. ფ. ი). Бухгазов, Наши художники. СПб, 1890, т.-II), стр. 49.

„ტარიელი რომელიც შეამჩნიეს როსტევეანის მონებმა“ (იხ. ტაბ. № 38 ან „სამხედრო თათბირი“). მალიშევის ნახატი სუსტია, პერსონაჟები თავისი იერით მოგვაგონებენ არა ქართველებს, არამედ რაღაც საშუალო სტანდარტულ „აღმოსავლურ“ ანუ „კავკასიურ“ ტიპს, ეს ტიპი მალიშევის, როგორც ჩანს, სამოკიშის ტიპის მხატვართა მიერ ჩრდილოეთ კავკასიაში გაკეთებული ეთნოგრაფიული ჩანახატების ნახვის საფუძველზე აქვს შემუშავებული. რასაკვირველია, მალიშევის პერსონაჟებს არაფერი აქვს საერთო ქართულ ტიპათან. ტარიელი ყოვლად უმსგავსო სახის, რახიტული აგებულების პიროვნებაა ვეფხის ტყავის რომანტიული წამოსასხამით და გადმოკარკლული თვალებით. არც რუსთაველის პოემის გმირთა მოქმედებისათვის შესატყვისი გარემოა ასახული სწორად. მაგალითად, ეპიზოდში, სადაც ფატმანის დახმარებით ნესტან-დარეჯანი გაიპარება გულანშაროდან (იხ. ტაბ. № 40), უკანა პლანზე გამოსახულია მთის აული, ხოლო ნესტანი და ფატმანი წარმოდგენილი არიან ჩერქეზი ქალების სამოსელში (ისევე, როგორც, მაგალითად, ზარემა იმავე მალიშევის ილუსტრაციებში პუშკინის „ბაღჩისარაის შადრევანისათვის“).

რუსთაველის პოემასთან მ. ე. მალიშევის ილუსტრაციების სრული შეუსაბამობის მიზეზს კარგად ახასიათებს თვით რ. მყინვარი, როდესაც წერს: „Чужестранец никогда сразу не споет народную песню, если он окончил курс даже в десяти консерваториях, для этого или надо быть сыном той же страны, или нужно значительное время чтобы вслушаться в чуждую ему народную песню, научиться думать и чувствовать так как думает и чувствует создавший ее народ“ (стр. XIV). მალიშევის ამის შესაძლებლობა არ ჰქონდა. ამას ისიც ერთვოდა, რომ მალიშევი როგორც შემოქმედი ძალზე შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე იყო.

მიუხედავად იმისა, რომ წიგნის „В барсовой коже“ ილუსტრაციები შემთხვევითი ხასიათის მოვლენაა და რუსთაველის პოემის დასურათების საქმეში რაიმე მნიშვნელობისა და ღირებულების კვალი მათ არ დაუტოვებიათ, ჩვენთვის ისინი მაინც გარკვეულ ინტერესს შეიცავენ, როგორც ნიმუში იმისა, რომ საქართველოს ფარგლებს იქითაც არსებობდა ინტერესი რუსთაველის გენიალური პოემის დასურათებისა.

თ ა შ ი III

„ვეფხის ტყაოსნის“ საბჭოთა დასურათებლში

1) ქართული კულტურის მძლავრი აღმავლობა ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვებისა და საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებასთან დაკავშირებით.

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი და მისი გამოყენება წიგნის ილუსტრაციის დარგში. ანტირეალისტური მიმდინარეობანი და მათ წინააღმდეგ ბრძოლა.

2) პირველი ცდები „ვეფხის ტყაოსნის“ დასურათებისა ქართულ საბჭოთა მხატვრობაში. ლ. გუდიაშვილის ილუსტრაციები „ვეფხის ტყაოსნისათვის“.

3) შოთა რუსთაველის 750 წლისთვის იუბილე 1937 წელს. „ვეფხის ტყაოსნისადმი“ სახალხო ინტერესის გაღვივება, რუსთველოლოგიის ახალი მიღწევები და ქართველი მხატვრების აქტიური ჩაბმა „ვეფხის ტყაოსნის“ დასურათების საქმეში:

ა) თ. აბაკელიას ილუსტრაციები, მათი იდეურ-მხატვრული ანალიზი.

ბ) ს. ქობულაძის ილუსტრაციები. მათი იდეურ-მხატვრული ანალიზი.

გ) ი. თოიძის ილუსტრაციები, მათი იდეურ-მხატვრული ანალიზი.

4) საერთო შეფასება „ვეფხის ტყაოსნის“ საბჭოთა ილუსტრატორების მიერ ჩატარებული მუშაობისა.

„ვეფხის ტყაოსნის“ დასურათების საქმე—მისი განვითარების დღევანდელ ეპატზე, პერსპექტივები და შესაძლებლობანი.

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვებითა და საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებით დაიწყო ახალი ბრწყინვალე პერიოდი ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნო-

ვანი ისტორიისა. კომუნისტური პარტია გახდა ხელმძღვანელი და სულისჩამდგმელი ქართველი ხალხის შთაგონებული შრომისა. ყველა ღონისძიებები, რომლებსაც ატარებდნენ პარტია და ხელისუფლება საკავშირო მამულებით, ხორციელდებოდა საქართველოშია. სწრაფი ნაბიჯებით იწყო განვითარება ქართულმა სოციალისტურმა კულტურამ, ქართულმა საბჭოთა ხელოვნებამ. ჩვენი მხატვრობის ისეთმა წარმომადგენლებმა, როგორცაა გ. გაბაშვილი და ალ. მრევლი-შვილი, მ. თოძე და ი. ნიკოლაძე მოიტანეს განახლებულ საქართველოში საუკეთესო ტრადიციები რევოლუციამდელი ქართული რეალისტური ხელოვნებისა. ამ დემოკრატიული, რეალისტური ტრადიციების დამკვიდრებასა და შემდგომ განვითარებას ახალ საზოგადოებრივ ნიადაგზე ხელს უწყობდა იდეური სიახლოვე და უშუალო კავშირი ქართული კულტურისა მოძმე რუსი ხალხის კულტურასთან.

სწრაფად ვითარდება ახალი საბჭოთა ფერწერა, ქანდაკება-გრაფიკა. მტკიცედ დგანან რა გამოსახვის რეალისტური მეთოდის საფუძველზე ქართული საბჭოთა მხატვრობის მოწინავე წარმომადგენლები ცდილობენ გულწრფელად გამოეხმაურონ აქტუალურ თემატიკას, უპასუხონ ყველა იმ ამოცანებს და მოთხოვნისებებს, რომლებსაც მათ წინაშე აყენებს ახალი საზოგადოებრივ ვითარება — სოციალისტური სინამდვილე. ქართველ ოსტატთა ამ ძირითად ნაწილს უპირისპირდება ბურჟუაზიულ-ნაციონალური განწყობილებებით გამსჭვალული მხატვართა მცირე, ჯგუფი, რომლებიც უარყოფს რეალისტურ ხელოვნების პრინციპებს, უგულვებელყოფს ახალ თემატიკას და მოქცეული დასავლეთის დეკადენტური ხელოვნების ზეგავლენის ქვეშ ფორმალისტური ექსპერიმენტების გზით განაგრძობს სვლას.

სახვითი ხელოვნების ყველა დარგში ფორმალისტური ტენდენციებისა (ნატურალიზმი, კონსტრუქტივიზმი, ფუტურიზმი, სტილიზაციის სხვადასხვა სახეობანი) და მათი რეციდივების წინააღმდეგ შეურიგებელი ბრძოლით ხასიათდება აღმავლობის გზით მომავალი ქართული საბჭოთა რეალისტური მხატვრობა მისი განვითარების, როგორც ამ პირვანდელ, ისე ყველა შემდგომ ეტაპზე. ამ ბრძოლაში ქართული ხელოვნების სულისჩამდგმელი და იდეური ხელმძღვანელი ყოველთვის კომუნისტების პარტია იყო. მისი ზრუნვა არასოდეს არ მოკლებია ქართულ ხელოვნებას. ამ ზრუნვის საუკეთესო გამოვლინებას წარმოადგენდა თუნდაც ის ფაქტი, რომ ჯერ კიდევ 1922 წელს,

საბჭოთა საქართველოს გარიჟრაჟზე, თბილისში დაარსდა უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებელი—ს ა მ ხ ა ტ ვ რ ო ა კ ა დ ე მ ი ა. აკადემიის დაარსებას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა. ამიერიდან მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებულ ქართველი ხალხის ყველა ფენების წარმომადგენლებს შეეძლოთ თავის მიწა-წყალზე, თავის მშობლიურ ნიადაგზე ზრდა, განვითარება და ჰემშარიტად პროფესიული მხატვრული განათლების მიღება.

აკადემიის ნაყოფიერი მუშაობის შედეგად უკვე 30-იანი წლებისათვის საქართველოში მოღვაწეობს არა ერთი და ორი შესანიშნავი ოსტატი-რეალისტი სახვითი ხელოვნების ყველა დარგში. მათ შორის არიან მხატვრები—გრაფიკოსებიც, წიგნის ილუსტრატორები. ბრძოლა ფორმალისტურ გამოვლინებების წინააღმდეგ თავს იჩენს წიგნის გრაფიკის დარგშიაც...

• • •

საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეობის განვითარების დღევანდელ ეტაპზე უკვე სავესებით ნათელია საკითხი იმის შესახებ, თუ რა პ რ ი ნ ც ი პ უ ლ ი განსხვავება არსებობს რეალისტურსა და ფორმალისტურ ილუსტრაციას შორის; მაგრამ ზედმეტი არ იქნება კიდევ ერთხელ დაუბრუნდეთ ამ საკითხს და ნათელვყოთ იმ ამოცანებისა და მოთხოვნისებების რაობა, რომელთა გადაწყვეტას მოითხოვს მხატვარ-ილუსტრატორისაგან ს ო ც ი ა ლ ი ს ტ უ რ ი რ ე ა ლ ი ზ მ ი ს მეთოდი.

განსხვავება რეალისტური ილუსტრაციისა ფორმალისტური ილუსტრაციისაგან, პირველ ყოვლისა, მეღაღნდება ილუსტრაციის როგორც წიგნის გრაფიკული გაფორმების ერთ-ერთი სახეობის, და ნ ი შ ნ უ ლ ე ბ ა შ ი, ი მ რ ო ლ შ ი, რომელსაც ილუსტრაცია ასრულებს წიგნში, ი მ უ რ თ ი ე რ თ ო ბ ა შ ი, რომელშიც ილუსტრაცია იმყოფება ლიტერატურულ ნაწარმოებთან.

ამას კი, განსაზღვრავს ის, თუ როგორ ესმის მხატვარს ილუსტრაცია—როგორც სახვითი ხელოვნების ენაზე ლიტერატურული ნაწარმოების ი დ ე უ რ - მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი ა რ ს ი ს გ ა ხ ს ნ ი ს ს ა შ უ ა ლ ე ბ ა, თუ როგორც წიგნის დეკორატიული ს ა მ კ ა უ ლ ი ა ნ რ ა ლ ა ც მ ის ტ ი უ რ ი „გ ა ნ წ ყ ო ბ ი ლ ე ბ ის“ შემქმნელი ფ ო ნ ი, თავისებური „აკომპანიმენტი“ ლიტერატურული ტექსტისათვის.

ილუსტრაციის დანიშნულების ამ სხვადასხვაგვარ გაგებიდან გამომდინარეობს ის შემოქმედებითი ამოცანა, რომელსაც ისახავს თავის წინაშე მხატვარი-ილუსტრატორი, და ის მხატვრული თავისებურებანი, რომლებიც, როგორც შედეგი, ახასიათებს მის მიერ შექმნილ ილუსტრაციებს.

საბჭოთა მხატვარ-ილუსტრატორს ესმის ილუსტრაცია, როგორც წიგნის ორგანიული ნაწილი, უშუალოდ დაკავშირებული ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსთან, მის იდეურ მიზანდასახულებასთან, მისი მხატვრული ფორმის ყველა თავისებურებებთან. ილუსტრაციამ უნდა გაუადვილოს მკითხველს წიგნით სარგებლობა, პლასტიურ ფორმებში ამომწურავი თვალნათლივობითა და კონკრეტულობით უნდა წარმოუდგინოს მკითხველს ის არსებითი, რაც დამახასიათებელია ამა თუ იმ ლიტერატურული ნაწარმოებისათვის. ამიტომაც ამოცანა, რომელი დგას საბჭოთა ილუსტრატორის წინაშე, მეტად რთული და პასუხსაგებია. ილუსტრატორი, პირველყოვლისა, უნდა ღრმად ჩასწვდეს ლიტერატურული ნაწარმოების იდეურ ჩანაფიქრს, უნდა მონახოს და შეარჩიოს თავისი გრაფიკული კომპოზიციებისათვის ამ ნაწარმოების სიუჟეტის ისეთი საკვანძო ადგილები და ეპიზოდები და მოგვეცეს ამ ეპიზოდების იმდენად სრული და ამომწურავი გახსნა გამოსახვითი ხერხების საშუალებით, რომ მკითხველმა ნათლად წარმოადგინოს ძირითადი იდეური მიზანდასახულება ნაწარმოებისა. დაინახოს ცოცხალი და დამაჭერებელი სახეები მოქმედ პირთა მთელი მათი სულიერი და ფიზიკური მონაცემებით; ამოიკითხოს მათი სოციალური და ფსიქოლოგიური დახასიათება, მათი ხასიათების განუმეორებელი, ტიპური თავისებურებანი, აგრეთვე იგრძნოს ნაწარმოებში ასახული ეპოქის სული და ნაციონალური სპეციფიკა იმ ხალხისა, რომელზედაც გვიამბობს ავტორი. ნაწარმოების იდეური ჩანაფიქრის გახსნის პროცესში საბჭოთა ილუსტრატორმა უნდა შესძლოს თანამედროვეობის თვალსაზრისით კომუნიზმის პროგრესული იდეების თვალსაზრისით, მოვლენათა, მღელვარე, აქტიური შეფასებაც. ამ მხრივ ილუსტრაციები უნდა წარმოადგენდნენ აგრეთვე თავისებური კრიტიკული კომენტარიების როლსაც.

რასაკვირველია ამგვარი აქტიური დამოკიდებულების დროს მხატვარმა არ უნდა დაივიწყოს ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორის მსოფლმხედველობის, მისი სტილისა და მხატვრული მანერ-

რის თავისებურებანი. წარსულის ლიტერატურული ნაწარ-
მოებების ილუსტრაციებში თანამედროვეობის პოზიციებიდან პრო-
გრესული—„გარდაუვალი“ და „ზოგადი კაცობრიული“ მომენ-
ტების ხაზგასმა, ან უარყოფითი მოვლენებისადმი კრიტიკული და-
მოკიდებულება, ყოველთვის უნდა ექვემდებარებოდეს ამ ნაწარ-
მოებში რეალურად მოცემულის ნათელყოფის ამოცანას.

რაც შეეხება მოქმედ პირთა სახეების შექმნას აქაც მხატვარ-
ილუსტრატორის წინაშე საკმაოდ რთული ამოცანა დგას. საქმე
იმაშია, რომ ლიტერატურულ ნაწარმოებში, მიუხედავად მისი ენ-
არული სპეციფიკისა, იმთავითვე მოცემულია „სახვითი“ ელემენტები.

„Читая книгу—შენიშნავს ნ. დმიტრიევა„—мы очень часто пред-
ставляем себе зрительно ее героев и среду в которой они дей-
ствуют. В сознании читателя как бы рисуются картины про-
читанного, своего рода мысленные иллюстрации. И если
в книге имеются иллюстрации художника читатель невольно
сопоставляет их со своими образами возникшими у него при
чтении“¹. რეალისტი მხატვრის ილუსტრაციები არა მარტო უნდა
შეესატყვისებოდნენ მკითხველის გონებაში წარმოქმნილ ამ „ილუს-
ტრაციებს“, არამედ უნდა აესებდნენ და ამდიდრებდნენ მკითხველას
წარმოდგენას, იწვევდნენ მის შეგნებაში ნაწარმოების პერსონაჟე-
ბის ხასიათებისა და ამ პერსონაჟების მოქმედების ასპარეზის უფრო
ღრმა და ყოველმხრივ გაგებას. მხატვარმა უნდა შესძლოს ლიტე-
რატურული ნაწარმოების მთელს სიგრძეზე გაფანტული აღწერების
დიאלოგების და ამა თუ იმ გმირის ფსიქოლოგიური ბუნების მახა-
სიათებელი სხვა მრავალი, ზოგჯერ შეუმჩნეველი მომენტების
საფუძველზე, შექმნას ერთი ისეთი მთლიანი, ყოველმხრივ გააზრე-
ბული, დამაჯერებელი და კონკრეტული სახე, პორტრეტი გმირისა,
რომ მან (ამ სახემ) გასაგები გახადოს გმირის ყველა აღწერილი
მოქმედება, საერთოდ — განსაზღვროს მისი როლი ნაწარმოების
სიუჟეტურ ქსელში. ილუსტრაციებში პერსონაჟთა მართებული და
მკვეთრი დამაჯერებელი და ტიპიურად განზოგადოებული სახეების
შექმნა ერთ-ერთი ძირითადი საშუალებაა ლიტერატურული ნაწარმო-
ების იდეური შინაარსის გახსნისათვის, ამიტომ რასაც არ უნდა
ასურათებდეს მხატვარი, ყურადღების ცენტრში მას უნდა ჰყავდეს

¹ Н. Дмитриева. „О книжной иллюстрации», ж. „Искусство“,
1951 г. № 4, стр. 11.

ადამიანი — მისი ხასიათი, ვნებები და აზრები, მისი სოციალური ბუნება. ამის გარეშე რეალისტური ილუსტრაცია არ შეიძლება იყოს სრულფასოვანი. მხატვარმა უნდა შესძლოს ნაწარმოების დადებითი ან უარყოფითი გმირის სახე ამაღლოს ტიპის მნიშვნელობამდე და ამასთან ერთად არ დაუკარგოს მას კონკრეტული უშუალოება, მისი ინდივიდუალური თავისებურება. ამ პროცესში მხატვარმა უნდა ხაზი გაუსვას დამახასიათებელს ადამიანის ხასიათში, შეიძლება გააზვიადოს კიდევ ესა თუ ის მხარე, თუ კი ეს გაზვიადება ხელს უწყობს, აქლიერებს მოვლენის სოციალური და ფსიქოლოგიური არსის გამოვლინებას.

თავის ილუსტრაციებში საბჭოთა ილუსტრატორი არასოდეს არ უნდა შორდებოდეს ლიტერატურული ნაწარმოების ტექსტს, განსხვავებით დაზგური სურათისაგან ილუსტრაცია მუდამ განიხლება ხოლმე ტექსტთან უშუალო კონტაქტში. ამიტომ ილუსტრაციებს არ უნდა ახასიათებდეს სტატიკურობა, რადგან თვითვეულ მათგანში ყოველთვის მოცემულია ან ცალკე ეპიზოდი ნაწარმოებისა ან გარკვეულ დროში გაშლილი დიალექტიკური განვითარების პროცესში მყოფი სახე მოქმედი პირისა¹.

მაგრამ ამასთანავე — ილუსტრაციები (შესატყვისნი ტექსტისა თანამიმდევრობისა და დეტალების მხრივ) უნდა წარმოადგენდნენ არა უბრალო თანამგზავრს, არა პასიურ „ილუმინაციას“ ნაწარმოების ფაბულისა, არამედ შემოქმედებით შექრას ნაწარმოების იდეურ არსში და მის თავისებურ, მკვეთრად ინდივიდუალურ ბუნებას.

ამგვარად — ამოცანები, რომლებსაც ისახავს თავის წინაშე საბჭოთა მხატვარი-ილუსტრატორი ლიტერატურული ნაწარმოების დასურათების დროს, შემდეგია:

1) მარქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედველობის თვალთახედვით ნაწარმოების პროგრესული იდეის წამოწევა წინა პლანზე, საერთოდ — იდეური მომენტის ხაზგასმა, ნაწარმოების იდეური მიზანდასახულების ჩვენება იმ ისტორიული ამოცანების შესაბამის-

¹ აქ იგულისხმება ძირითადად ეპიური ხსიათის ნაწარმოებები: რომანი, მოთხრობა, პოემა, ბალადა და სხვ. რაც შეეხება ლირიკული ნაწარმოების ილუსტრაციებს, მათ სპეციფიკური თავისებურებანი ახასიათებს.

სად, რომლებიც დგას საბჭოთა სინამდვილის წინაშე.

2) ნაწარმოების იდეური კონცეფციიდან გამომდინარე მოქმედ პირთა ნათელი და მკვეთრი, ტიპიურად განზოგადოებული სახეების შექმნა. ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელი კონკრეტული და განუმეორებელი ხასიათების ჩვენება მათთვის ტიპიურ და ამავე დროს კონკრეტულ გარემოში.

3) კომპოზიციებში ბუნებრივი და დამაჯერებელი სიტუაციების ჩამოყალიბება იმ ისტორიული სინამდვილის შესაბამისად, რომელსაც ასახავს ლიტერატურული ნაწარმოები. ნაწარმოების სტილისტიკური თავისებურებათა გათვალისწინება ილუსტრაციებში.

საბჭოთა რეალისტური ილუსტრაციის აღნიშნული თავისებურებებისაგან განსხვავებით ფორმალიზმმა წიგნის გრაფიკის დარგში მოსპო ილუსტრაცია ამ სიტყვის ნამდვილი გაგებით—ილუსტრაცია, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების იდეური შინაარსის გახსნის საშუალება, როგორც წიგნის გრაფიკულ გაფორმებაში გარკვეული შინაარსობრივი ფუნქციის მატარებელი ელემენტი. ფორმალიზმმა წაართვა ილუსტრაციას ძირითადი — ლოლიკური კავშირი ნაწარმოების შინაარსთან, მის იდეურ კონცეპციასთან, თხრობითი უნარიანობა. მან დაიყვანა ილუსტრაციის როლი წიგნის უბრალო დეკორატიულ მორთულობამდე, ან, უკეთეს შემთხვევაში, ილუსტრაციას შეუწარმოა ფუნქცია — შეუქმნას მკითხველს რაღაც გაურკვეველი „საერთო განწყობილება“, შეუქმნას ნაწარმოებს „ემოციური ფონი“, ამ სიტყვის სიმბოლისტური გაგებით.

არსებითად ფორმალიზმმა მოსწყვიტა ილუსტრაცია ლიტერატურულ ტექსტს, უგულვებელპყო რა ნაწარმოების შინაარსი, მისი მხატვრული ფორმა, თავისებურება ამ ნაწარმოებში ასახული ეპოქისა და ხასიათებისა. მთელი სიმდიდრე და მრავალფეროვნება ლიტერატურული ნაწარმოებისა, მოცემული შინაარსისა და ფორმის განუყოფელ მთლიანობაში, ფორმალიზმმა მსხვერპლად მიუტანა მხატვრის მანერას, მის სუბიექტურ გემოვნებას, მის ექსპერიმენტატორულ ცდებს გამოსახვის ტექნიკური ხერხების სხვადასხვაგვარი კომბინაციების სფეროში.

ფორმალისტებმა დიდი ზიანი მიაყენეს საბჭოთა გრაფიკულ ხელოვნებას. ბურჟუაზიულ-ნაციონალისტური ან კოსმოპოლიტური

განწყობილებების საფუძველზე აღმოცენებულმა ფორმალისტურმა ტენდენციებმა უარყოფითი როლი შეასრულეს აგრეთვე ქართულ გრაფიკაშიც, მისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე. ქართველი ფორმალისტების ცდა — შეექმნათ რაღაც განუმეორებელი ქართული ნაციონალური „სტილი“, შედეგად ყოველთვის იძლეოდა სტილიზაციის მომაკვდინებელი დალით აღბეჭდილ, ეკლექტიკურ ხელოვნებას, წარმოდგენილს შუასაუკუნეების ქართული და სპარსული მინიატურის მზამზარეული ფორმებისა და თანამედროვე ბურჟუაზიული ევროპის სხვადასხვაგვარი „იზმების“ ნიმუშთა კომბილიატიური ნაზავის სახით. რასაკვირველია, ფორმალური ხერხების ამგვარ კომბინაციების შედეგად მიღებულ „ნაწარმოებს“ არაფერი ჰქონდა საერთო არც ქართველი ხალხის სასიცოცხლო ინტერესებთან და მოთხოვნილებებთან, არც ხელოვნების დანიშნულებასთან საერთოდ.

პარტია და ხელისუფლება ყოველთვის დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ პრინციპულ, შეურიგებელ ბრძოლას ამგვარ გამოვლინებებთან. ეს ბრძოლა დღესაც არ შეიძლება ჩაითვალოს დამთავრებულად.

* * *

1934 წელს, თბილისში გამოვიდა „ვეფხის ტყაოსნის“ ახალი დასურათებული გამოცემა¹.

ეს გამოცემა მეტად საყურადღებო მოვლენა იყო როგორც თავისი შედგენილობით, აგრეთვე თავისი გაფორმებითაც. მისმა გამომცემელმა და რედაქტორმა კ. ჭიჭინაძემ, განსხვავებით ე. წ. „ეახტანგისეული“ ტექსტისაგან, „ვეფხის ტყაოსნის“ სხვადასხვა ხელნაწერების საფუძველზე გაზარდა პოემის მოცულობა, როგორც შიგადაშიგ სტროფების ჩამატებით, ისე ბოლოში სამი თავის („ინდოხატაელთა“ ამბავის) დამატებით. ამგვარად, „ვეფხის ტყაოსნის“ კ. ჭიჭინაძისეულ გამოცემაში აღმოჩნდა პოემის 1745 სტროფი.

ამ წიგნის გრაფიკული გაფორმება და ილუსტრაციები ეკუთვნოდა შესანიშნავ ქართველ მხატვარ ლადო გუდიაშვილს.

ეს წიგნი გარეგნულად სასიამოვნო შთაბეჭდილებას სტოვებს.

¹ „ვეფხის ტყაოსანი“ კ. ჭიჭინაძის რედაქციით. გამომცემლობა „ფედერაცია“. თბილისი. 1934 წ.

აქვს ფერადი გარეკანი, ღია ყავისფერი ფორზაცი — კარგი გრაფიკული ხელოვნებით შესრულებული დეკორატიული კომპოზიციით.

ტექსტში მხატვრულად არის გაფორმებული თავური ასოები, თავსართები და თავების დაბოლოებანი. არის რუსთაველის პორტრეტიც და 33 ილუსტრაცია. (ერთი ფერადი ილუსტრაცია, რომელიც გამონახტავს ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის პირველი შეხვედრის სცენას, მოთავსებულია წიგნის დასაწყისში ფრონტის პისის სახით).

ილუსტრაციები¹, პოემის ტექსტის მიხედვით, შემდეგი თანმიმდევრობით არის შესრულებული:

1. თინათინის გამეფება („ამა მამისა სწავლასა ქალხ ბრძნად მოისმინებდა“).
2. ტარიელი წყლის პირას („ნახეს უცხო მოყმე ვინმე ქდა მტირალი წყლისა პირსა“).
3. ავთანდილი სწერს მიმართვას თავის ყმებისადმი ტარიელის საძებრად გამგზავრების წინ („დასწერა თუ: „ჩემნო ყმანო, გამზრდელნო და ზოგნო ზრდელნო“).
4. ავთანდილი მალვით მისდევს ტარიელს („წინა-უკანა იარეს ორნი დღენი და ღამენი“).
5. ტარიელი თავის თავგადასავალს უამბობს ავთანდილს გამოქვაბულში („ისმენდი, მიეც გონება ჩემთა ამბავთა სმენასა“).
6. ტარიელის დაბნედა („ასმათ ფარდაგსა აზიღნა, გარეთ ვდევ მოფარდაგულსა, ქალსა შევხედე, ლახვარი მეცა ცნობასა და გულსა“).
7. ტარიელის ბრძოლა ხატაელებთან („შიგან ასრე გავერივე, გნოლის ჭოგსა, ეთა ქორი“).
8. დატყვევებული რამაზ მეფის მოყვანა („ხატაეთისა ხელმწიფე მომყვანდა შეპყრობილია“).
9. ტარიელი უგზავნის ნესტან-დარეჯანს რიდეს („რიდენი და ყაბაჩანი რომე შესხნეს საძღნოდ მისად. ერთგან შეეკრენ, გაეუგზავნე, მზესა აკლდა ოდენ მზისად“).
10. ფრიდონის ბრძოლა ზღვაში („ზღვა-ზღვა ცურვით წარმოუველ ჩემნი მტერნი გაეცბუნვე“).
11. ტარიელის ბრძოლა დევებთან („პირველი რაზმი დაფორინე შევლენე ქვაბის კარები, დიდი რამ დევი მომიხდა მას ხელთა ჰქონდა ფარები“).
12. ავთანდილი თინათინს უამბობს ტარიელის ამბავს. („ხამს მოყვარე მოყვარისათვის თავი ჰქირსა არ დამრიდად, გული მისცეს გულისათვის, სიყვარული გზად და ხიდად“).
13. განრისხებული როსტევეანი სკამს ესერის ვეზირს („დადრკა, სკამნი შემოსტყორცნა, ჰკრა, კედელსა შეალეწნა“).
14. ავთანდილი მიზგიითის წინაშე ლოცულობს („მიზგიოთას მივა ავთანდილ გამარჯვებისა მთხოვნელი“).

¹ მათი ორიგინალები დატულია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში.

15. რობტეანისა და დიდებულების გლოვა ავთანდილის წასვლის გამო („ზარი გაისმა, შემოკრბა ჯარი მრავალი კაცისა“).
16. ტარიელისა და ავთანდილის პურობა გამოქვაბულში („მწეადი შეწვეს და შეიქმნა პურობა მსგავსი ეამისა“).
17. ტარიელის ბრძოლა ლომ-ვეფხვთან („ხრმალი გავრტყორცნე, გარდვიქერ, ვეფხი შევიპყარ ხელითა“).
18. ავთანდილის მიმართვა მნათობებისადმი („რა ესმოდის მღერა ყმისა, სმენად მხეცი მოვიდიან“).
19. ავთანდილის ბრძოლა ზღვის მეკობრეებთან („მათ ლაშქართა უშიშარად ასრე ხოცდა ვითა თხასა“).
20. ვაქრის სამოსელში გამოწყობილი ავთანდილი ფატმანის წინაშე აფენს საეპკროდ ჩამოტანილ საქონელს („დილასა ლარი ყველაი უჩვენა გაახსნეინა ტურფანი სეფედ გადახსნა, ფასიცა დაათვლევინა“).
21. ნესტან-დარეჯანის მოყვანა გულანშაროში ზანგების მიერ („რა მობრუნდა ქალი ჩემსკენ, შემოადგეს სხივნი კლდესა“).
22. ნესტან-დარეჯანის გაპარვა გულანშაროდან („შეველ ფიცხლად საჭინიბოს, ავხსენ ცხენი უქეთესი, შეუკახზე, ზედან შევსვი მხიარული არ მოკვენესი“).
23. ნესტან-დარეჯანის დატყვევება როშაქის ლაშქრის მიერ („პირ-მზე რამე ცხენოვანი გაიცაადეთ თვალით ჩვენით“).
24. მონა-გრძნეულის გაფრენა ქაჭეთს („წაეიდა ვითა ისარი კაცისა მშვილდ-ფიცხელისა“).
25. მონა-გრძნეული ნესტან-დარეჯანის საკანში („აპა,ინიშნე ნიშანი შენეულისა რიდისა“).
26. ავთანდილის დაბრუნება ტარიელთან სასიხარულო ამბავით („ვარდთა აკოცა ბავითა მითვე ვარდისა დართა“).
27. სამხედრო თათბირი („ტარიელ უთხრა: „მე თქვენი ვცან გმირთა მეტი გმირობა“).
28. ბრძოლა ქაჭეთის ციხეში („რა ქალაქს შეხდეს, შეიქმნა სიკრეხე ციხის სწრაფისა“).
29. ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის შეყრა („მათ ერთმანეთსა აკოცეს, დგანან ყელ-გადაქლობინი“).
30. ნადიმი არაბთა მეფის კარზე („არაბთა მეფე მასპინძლობს, იქმს ოდენ არიფობასა“).
31. ტარიელთან შეხვედრა სამგლოვიარო ქარავანისა („უბრძანა: გვითხარ ვაქარო, ამბავი ინდოეთისა“).
32. ტარიელი ინდოეთის მისადგომებთან („ტარიელ მოდგა უყვილა: მე მოველ, მეფე თქვენიო“).
33. ქორწილი ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანისა („ტახტსა ზედან ერთგან მსხდომი ტარიელ და ცოლი მისი, ერთმანეთსა შეპფერობდეს ქალი ყმისა შესატყვისი“).

როგორც ამ ნუსხიდან სჩანს, ლ. გუდიაშვილი ასურათებს პოემის ფაბულას მიყოლებით, განურჩევლად ამა თუ იმ ეპიზოდის მეტნაკლები მნიშვნელობისა პოემის იდეურ მიზანდასახულების ნათელყოფისათვის.

ასე მაგალითად, მხატვარი ერთი მხრით აგებს ისეთი მეორეხარისხოვანი და უმნიშვნელო ეპიზოდების კომპოზიციებს, როგორცაა მაგალითად, როსტევეანის მიერ ვეზირისათვის სკამის ტყორცნა (ილ. № 13) ან ავთანდილის ლოცვა მიზგიტში (ილ. № 14) ¹ და სხვა, ხოლო მეორე მხრით, ყურადღების გარეშე სტოვებს და სრულიად არ ასურათებს ნაწარმოების იდეური არსის გახსნისათვის ისეთი არსებითი მნიშვნელობის მქონე ეპიზოდებს, როგორცაა, მაგალითად, სცენა, როდესაც ნესტანი მოუწოდებს ტარიელს მოჰკლას ხვარაზმელი სასიძო, ან თვით ხვარაზმელი სასიძოს მოკვლის სცენა, ან დაბოლოს ისეთი არსებითი მნიშვნელობის ეპიზოდი, როგორცაა ზანგების მიერ ნესტანის გატაცება ზღვაში. მაგრამ ეპიზოდების შესახებ ვიტყვით ქვემოთ. საკითხის გარკვევისათვის, პირველ ყოვლისა, საჭიროა აღინიშნოს ის, რომ ლ. გუდიაშვილს „ვეფხის ტყაოსანი“ ესმის, როგორც საინტერესო სათაუგადასავლო ჰიტუაციებით აღსავსე ფ ა ნ ტ ა ს ტ ი უ რ ი თ ხ რ ო ბ ა.

ლ. გუდიაშვილმა მასალად თავისი წმინდა ფორმალური ექსპერიმენტებისათვის გამოიყენა შუასაუკუნეების ირანული მინიატურებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ხერხები და საშუალებანი, მხატვრული ფორმები და კანონები.

აღნიშნულის გამო, ძნელია რაიმე გარკვეულის თქმა იმის შესახებ, თუ რა თვისებურებანი გამოამჟღავნა გუდიაშვილმა პოემის იდეური შინაარსის გაგებისა და გადმოცემის საკითხში, რა ფიზიკური და სულიერი თვისებები მიანიჭა ილუსტრაციებში გამოყვანილ პერსონაჟებს, რამდენად მართებულად ასახა ის ისტორიულ-გეოგრაფიული გარემო, რომელშიაც უხდებათ მოქმედება „ვეფხის ტყაოსნის“ გმირებს.

სამწუხაროდ, რუსთაველის პოემის ყველა ამ მხარეებმა გუდიაშვილის ილუსტრაციებში თავისი გამოხატულება ვერ ჰპოვეს, ისინი

¹ თავისთავად საყურადღებოა ეს გარემოება. ჯერ კიდევ XVII საუკუნეში მამუკა თავქარაშვილი მიზგიტის ნაცვლად ამ ეპიზოდში უკვე ხატავდა ქართულ, ქრისტიანულ ეკლესიას და ამით თავისი წვლილი შეჰქონდა „ვეფხის ტყაოსნის“ როგორც ეროვნული ძეგლის თვითმყოფადობის დაცვის საქმეში.

ყურადღების გარეშე დარჩა ფორმალურ-სტილისტიკური ძიებებით გატაცებულ მხატვარს. ფორმის თვითმიზნური ინტერესით აგებული კომპოზიციები არსებითად მოსწყდნენ პოემის რეალურ შინაარსს, დაჰკარგეს თავისი განმარტებითი და შემეცნებითი ფუნქცია და გადაიქცნენ ნაწარმოებს მოწყვეტილ, წიგნის ცალკეული გვერდების განყენებულ დეკორატიულ სამკაულებად. მთელი მათი მხატვრული ღირებულება ადამიანის მსგავსი ფიგურებისაგან შემდგარი ორნამენტების მნიშვნელობამდეა დაყვანილი.

მიუხედავად ამისა, უსამართლობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ მხატვარი მთლიანად უგულებელყოფდა პოემის შინაარსს, არ ცდილობდა სუბიექტურად ერთგვარი კონტაქტი დაემყარებინა თავის კომპოზიციებსა და ნაწარმოების ცალკეულ ეპიზოდებს შორის. რასაკვირველია ცდილობდა. ამას ამჟღავნებს ერთი მხრით ნაწარმოების შესატყვისი თანამიმდევრობა დასასურათებელი ეპიზოდებისა, ხოლო მეორეს მხრივ ის დამთხვევანი ილუსტრაციებში მოცემული ცალკეული, ზოგჯერ სრულიად უმნიშვნელო, წვრილმანი დეტალებისა ტექსტში მოცემულ აღწერილობასთან, რომელიც გარეგნულად პოემასთან ილუსტრაციების სიახლოვის შთაბეჭდილებას სტოვებს. ასე, მაგალითად, მხატვარს მხედველობიდან არ გამოორჩა ის გარემოება, რომ რამაზ მეფის დატყვევების დროს ტარიელი დაჭრილი იყო მარჯვენა მკლავში (ილ. № 8), არ გამოორჩა მხატვარს აგრეთვე ის დეტალი, რომ გულანშაროდან გაპარვისას ნესტან-დარეჯანი მამაკაცის ტანისამოსში იყო გამოწყობილი (ილ. № 23)¹ და სხვა. მაგრამ ეს ცალკეული შესატყვისობანი საკითხს ვერ სწყვეტენ. საქმე იმაშია, რომ არსებითად გუდიაშვილის ილუსტრაციები შორს არიან „ვეფხისტყაოსნის“ რეალური შინაარსისაგან. საქმე იმაშია, რომ არცერთ საგანს, არცერთ ფიგურას გუდიაშვილის კომპოზიციებში არ აქვს რეალური სახე, არ ახასიათებს არც ბუნებრივობა ფორმებისა, არც ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა წარმოებულ მოქმედებისა. ანდა საიდან უნდა იყოს ეს ბუნებრიობა და დამაჯერებლობა, როდესაც საგნები და ცოცხალი ადამიანები მხატვარს დაყვანილი ჰყავს იეროგლიფების მნიშვნელობამდე, როდესაც მანერულობას და სტილიზაციას მსხვერპლად ეწირება არა მარტო ბუნე-

¹ საგულისხმოა, რომ ეს დეტალი ყველა ილუსტრატორს მანამდე და შემდეგაც ყურადღების გარეშე დარჩა.

ბაში რეალურად არსებული არასულიერი საგნები, არამედ ცოცხალი ადამიანებიც კი მთელი მათი სულიერი და ფიზიკური თვისებების მრავალფეროვნებითა და სიმდიდრით. მკედარ სქემამდე დაჰყავს მხატვრის ბუნებაში რეალურად არსებული საგნებისა და მოვლენების ფორმათა მთელი მრავალფეროვნება, ამარტივებს მათ იმდენად, რომ ისინი კარგავენ ყველა მათთვის დამახასიათებელ განმარტებულ ნიშნებს.

და ყოველივე ამას მხატვარი აკეთებს იმისათვის, რათა კომპოზიციებში მიაღწიოს შავი და თეთრი ლაქების აბსტრაქტულ მათემატიკურ „წონასწორობას“, ხაზების განყენებულ „ზარმონიას“. თვითეული ილუსტრაციის კომპოზიციას გუდიაშვილი აგებს, ორნამენტის პრინციპის მიხედვით. მაგალითად, თუ ილუსტრაციაში გამოხატულია რაიმე მცენარე, იგი აუცილებლად არაბუნებრივი დახლართულობით ავსებს კომპოზიციის ერთ უბანს, კარგავს თავის ბუნებრივ დამახასიათებელ ნიშნებს და უკვე აღიქმება არა როგორც ბუნებაში რეალურად არსებული ხე, ბუჩქი ან ყვავილი, არამედ როგორც წმინდა დეკორატიული, განყენებული ხაზოვანი მოტივი (იხ. ტაბ. № 41), რომელსაც ამავე კომპოზიციის სხვა უბანზე აგრძელებს უკვე სხვა. ამავე ხერხით სახედაკარგული საგანი. ასევე, თუ ილუსტრაციაში გამოსახულია დახოცილ მემორათა გვამები, ისინიც იმდენად არიან გამარტივებულნი, დაყვანილი ხაზოვან სქემამდე და იმგვარი თანამიმდევრობით არიან გამოხატული სიბრტყეზე, რომ უკვე კარგავენ თავის რეალურ მნიშვნელობას და აღიქმებიან, როგორც განყენებული თავისთავად მნიშვნელობის მქონე რიტმული განვითარება ორნამენტალური, დეკორატიული მოტივისა (იხ. ტაბ. № 44). ილუსტრაცია № 7-ში გამოხატული ხატაელებთან მეტროლოგი ხმაღაწვდილი ფიგურა დაყვანილია სპირალის სქემამდე. ეს სპირალი იწყება კომპოზიციის მარცხენა კუთხეში, ტარიელის მარჯვენა ფეხის მიმართულებით მიჰყვება მის არაბუნებრივად დაგრეხილ სხეულს, გადადის ტარიელის მარჯვენა მკლავზე და მოქნეული ხმლის გავლით მთავრდება უკანა პლანზე გამოისახულ მთების გრეხილში, მაგრამ ამ მხრივ ყველაზე სანიმუშოა მაინც ილ. № 15 (იხ. ტაბ. № 43), სადაც მოცემული უნდა იყოს როსტევანისა და მისი დიდებულეის გლოვა ავთანდილის გაპარვის გამო. არსებითად ამ ილუსტრაციაში გამოსახულია არც მეტი და არც ნაკლები... გეომეტრიული სამკუთხედი. ამ სამკუთხედის გამოსახვას მხატვარმა შესწირა შემდეგი: 1) თვით როსტევანი და მისი ორი

დიდებული, 2) უთვალავი კარის მსახურნი და 3) მთელი არქიტექტურა სამეფო დარბაზისა. ღირდა ასეთი მსხვერპლის გაღება?

ამგვარი მაგალითების მოყვანა შეიძლება ყველა 33 კომპოზიციიდან. თვითეულ მათგანში მხატვარს, ერთმანეთის მსგავსი გრაფიკული ელემენტების გამეორებით კომპოზიციის ესა თუ ის უბანი, ზოგჯერ კი მთლიანად ილუსტრაცია, გეომეტრიული კონსტრუქციის მნიშვნელობამდე დაჰყავს.

ამგვარმა მიდგომამ დასურათების ამოცანისადმი მიიყვანა ლ. გუდიაშვილი იქამდე, რომ მის ილუსტრაციებში ადამიანებმა დაჰკარგეს ნორმალური ადამიანური თვისებები, გადაიქცნენ რაღაც უძვლო, ამორფულ ქმნილებებად. მართალია ბ. გორდუზიანი, როდესაც სწერს ერთ-ერთი ილუსტრაციის (ილ. № 2 „ნახეს უცხო მოყმე ვინმე ჯდა მტირალი წყლისა პირსა“) გამო: „გაუჩქვეველ ადგილას ზის ვიღაც საშუალო სქესის ადამიანი. მის გამოთაყვანებულ გამომეტყველებას თავს უმშვენებს ტვირთის მზიდავი მუშის თავსაკონი. ტანზე ჩითის მსგავსი მოკლე სახელოიანი სამოსი აცვია. მარცხენა ხელში უჭირავს ბავშვის სათამაშო მათრახი. კლდეების იქით მოსჩანს ჭადრაკის ცხენის თავი. ზურგს უკან რაღაც მცენარეა, უფრო ხისა და მცენარის გიბრიდი ვიდრე ხე. ვინ დაიჭერებს, რომ ეს იმ ტარიელის სურათია, რომელსაც შოთა ასე აგვიწერს:

„ნახეს უცხო მოყმე ვინმე ჯდა მტირალი წყლისა პირსა
შავი ცხენი სადავითა ჰყვა ლომსა და ვითა გმირსა“
და სხვა¹.

ამრიგად როგორც ვხედავთ გუდიაშვილის ილუსტრაციებში მქლავნდება ინდიფერენტობი ადამიანის მიმართ. და ეს სავსებით გასაგებია, რადგან მხატვარი მიზნად ისახავს არა რეალურ გადმოცემას წიგნში მოთხრობილი სინამდვილისას, არამედ ბუნების მრავალფეროვან მოვლენათა და საგანთა სქემატიზაციის საფუძველზე ამ საგნების შორეულ მიმსგავსებათა სხვადასხვაგვარი, არა ნაწარმოების ცალკეული ეპიზოდის შინაარსითა და იდეურ მნიშვნელობით გაპირობებული, არამედ წმინდა ფორმის თვითმიზნური ინტერესით ნაკარნახევი, კომბინაციების შექმნას. ამ კომპოზი-

¹ ბ. გორდუზიანი „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებისათვის, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1935 წ. № 4, გვ. 87.

ციებში მეღვინეობა, ერთი მხრით, გუდიაშვილის ადრინდელი სიახლოვე დასავლეთ ევროპის დეკადენტურ მიმდინარეობებთან, ხოლო მეორე მხრით, წარსულის მემკვიდრეობის შუასაუკუნის ირანული მინიატურის მხატვრული ფორმების გადმონერგვა მათთვის უცხო ნიადაგზე. გუდიაშვილის ილუსტრაციები „ვეფხისტყაოსნისათვის“ წარმოადგენს სწორედ წარსულის მხატვრული ფორმების მოდერნიზაციის შედეგს. ისინი გვევლინებიან, როგორც ფორმალისტური ეკლექტიკის ნიმუში. დასასრულ, თუ სახვითი ხელოვნების ნაწარმოების სტილს შეიძლება ეწოდოს ენა, რომელზედაც მეტყველებს მხატვარი, გუდიაშვილის ილუსტრაციების მაგალითზე შეიძლება ითქვას, რომ მხატვარი არ ლაპარაკობს ქართულ ენაზე. დამტვრეულ სპარსულ ენაზე, ალაგ-ალაგ ქართული სიტყვების მოხმარებით, იგი ცდილობს მოგვითხროს რუსთაველის გენიალურ პოემაში გაშლილი ზღაპრული ამბავი. ამ მხრივ გუდიაშვილი ერთგვარად უბრუნდება იმას, რაც მასზე ორი საუკუნით ადრე გაკეთდა ხელნაწ. № 5006-ის დამსურათებელმა. მაგრამ ის, რაც ირანელი ოსტატისათვის ორგანიულ მოვლენას წარმოადგენდა, გუდიაშვილისათვის სხვა არაფერი იყო, თუ არა იმიტაცია, მხატვრული პოზა. ლ. გუდიაშვილის ილუსტრაციები შესრულებულია კალმით (შავი ტუში). ნახატის ეფექტი დამყარებულია ხაზის რიტმისა და თეთრი და შავი ლაქების კონტრასტზე. ამგვარი მანერით შესრულებული ნახატები მაქსიმალური სისრულით ემსახურებიან მხატვრის მიერ დასახული მიზნის წმინდა დეკორატიული გადაწყვეტის ამოცანას.

გამოვიტანოთ ზოგიერთი დასკვნები:

გუდიაშვილის ილუსტრაციებში მხატვრული ფორმა, გაგებულ, როგორც მხოლოდ დეკორატიული მომენტით, იღებს თვითმიზნურ მნიშვნელობას. ამის გამო ილუსტრაციები არსებითად წყდებიან ლიტერატურულ ნაწარმოებს, მათ მხოლოდ გარეგნული, მოჩვენებითი კავშირი რჩებათ ნაწარმოების ფაბულასთან, რომლის შესახებ უკვე გვქონდა საუბარი ზემოდ.

იდეური მიზანდასახულება რუსთაველის პოემისა და ამ თვალთახედვით გაგებულ პოემის შინაარსი, მოქმედ პირთა ხასიათების მრავალფეროვანება და სიღრმე, ნაწარმოების მხატვრული სტილისა

და მანერის თავისებურება — ყოველივე ეს, როგორც ავლნიშნეთ, მხატვარს ყურადღების გარეშე დარჩა. მისი შემოქმედების მეთოდი საშუალებას არ აძლევს მას გამოსახოს ყველა ეს არსებითი მხარეები რუსთაველის ქმნილებისა.

1934 წელს გუდიაშვილის ილუსტრაციების ამ ციკლის გამოქვეყნებთანავე კრიტიკოსი ბ. გორდუზიანი წერდა: „გუდიაშვილის ილუსტრაციებს... არავითარი კავშირი არა აქვთ „ვეფხისტყაოსანთან“, არც ეპოქასთან და რაც კიდევ მეტად საგულისხმოა, არც მხატვრულად ახდენენ ძლიერ შთაბეჭდილებას. ეს ილუსტრაციები საუკეთესო ნიმუშია იმისა, როგორ არ უნდა დასურათდეს „ვეფხისტყაოსანი“¹.

თავის მეორე წერილში, ორი წლის შემდეგ იგივე კრიტიკოსი გამოსთქვამდა იმედს: „ამ მარცხის გამოსწორებას გუდიაშვილი უკვე შეუდგა, რუსული გამოცემისათვის დაამზადა ახალი ილუსტრაციები. გვინდა დავიჯეროთ, რომ ეს მეორე დასურათება არაფრით არ ემგანება „ვეფხისტყაოსნის“ პირველ ნახატებს“².

დადგა 1937 წლის დეკემბერი.

მთელმა საბჭოთა ქვეყანამ დიდი ზეიმით გადაიხადა ქართველი ხალხის გენიალური პოეტის შოთა რუსთაველის დაბადებიდან 750 წლისთავის აღსანიშნავი იუბილე. ეს იუბილე გადაიქცა საბჭოთა კავშირის ხალხთა დიდ დღესასწაულად. საიუბილეო დღეებში გაზეთი „კომუნისტი“ თავის მოწინავე წერილში წერდა: „ქართველმა ხალხმა დიდი ხანია იცოდა, რომ შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ უკუდავი ქმნილებაა, მსოფლიო პოეზიის გვირგვინი, რომ მისი ავტორი გენიოსია, რომლის ადგილი მსოფლიო პოეზიის მწვერვალზეა, მაგრამ მან მარტო ვერ მიაწვდინა მსოფლიოს თავისი ხმა ამის შესახებ. ეს შესაძლებელი შეიქნა მხოლოდ ოქტომბრის რევოლუციის საფუძველზე, ხალხთა მეგობრობის პირობებში, როცა შოთა რუსთაველის გენიალური „ვეფხისტყაოსანი“ ჩვენი ქვეყნის მრავალმილიონიანი ხალხისათვის გადაიქცა საყვარელ და სასიქადულო წიგნად“³.

რუსთაველის იუბილესათვის მზადება საქართველოში ჯერ კიდევ

¹ ბ. გორდუზიანი „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებისათვის, ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1934 წ. გვ. 90.

² ბ. გორდუზიანი „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებანი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1937 წ. 26/XII.

³ გაზ. „კომუნისტი“, 1937 წ. 29/XII (მოწინავე).

1934 წლიდან დაიწყო (20 აგვისტოს საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო გადაწყვეტილება 1937 წლისათვის რუსთაველის იუბილეს ჩატარების შესახებ).

ქართული კულტურის ყველა დარგის მუშაკები ჩაებნენ ინტენსიურ შემოქმედებით მუშაობაში, რათა ღირსეულად შეხვედროდნენ ამ სახალხო დღესასწაულს. მხატვრებმა: ლ. გუდიაშვილმა, თ. აბაქელიამ, ირ. თოიძემ, ს. ქობულაძემ, ვლ. გრიგოლიამ, ვლ. ქუთათელაძემ, დ. ქუთათელაძემ უშუალო მონაწილეობა მიიღეს რუსთაველის საიუბილეო გამოცემათა მხატვრულ გაფორმებაში.

თბილისში ჩატარდა მთელი რიგი კონკურსებისა, რომელთა შედეგად ჩაეყარა საფუძველი რუსთაველის ძეგლს ქალაქის ცენტრში. გამოფენები მიძღვნილი რუსთაველისადმი გაიხსნა არა მარტო თბილისში, არამედ საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქებშიაც, მათ შორის მოსკოვსა და ლენინგრადში. გამოიცა მრავალი მეცნიერული შრომა მიძღვნილი რუსთაველისა და მის პოემისადმი — რუსთაველის იუბილესთან დაკავშირებით რუსთაველოლოგიამ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადადგა წინ. რაც შეეხება რუსთაველის პოემის ილუსტრაციების საქმეს, ამ მხრივ ხომ გაკეთდა იმდენი, რაც არ ღირსებია „ვეფხის ტყაოსანს“ მანამდე არა ერთი და ორი ასეული წლის მანძილზე.

საიუბილეო ღვებებისათვის შექმნეს თავისი ილუსტრაციების (ციკლები: ლ. გუდიაშვილმა (ახალი ციკლი), თ. აბაქელიამ (ორი ციკლი), ს. ქობულაძემ და ირ. თოიძემ. მათი ილუსტრაციები რეპროდუცირებულნი იქნენ „ვეფხის ტყაოსნის“ საიუბილეო გამოცემებში ქართულ, რუსულ და უკრაინულ ენებზე.

რუსთაველის იუბილესთან დაკავშირებით. მოუწოდებდა რა ქართველ მხატვრებს ღირსეულად აესახათ თავის ილუსტრაციებში „ვეფხის ტყაოსნის“ მდიდარი მხატვრული თავისებურებანი, პროფ. შ. ამირანაშვილი წერდა: „ჩვენი მხატვრების ილუსტრაციები უნდა გამოხატავდნენ ყველა იმ მიღწევებს, რომელნიც მოგვეპოვება რუსთაველოლოგიის დარგში და ამავე დროს მხატვრული ღირსებით უნდა იდგნენ ჩვენი დიადი ეპოქის მხატვრულსა და კულტურულ დონეზე“¹.

სწორედ ამ მაღალი ამოცანის ახლებურად გადაჭრა სცადა მხატ-

¹ პროფ. შ. ამირანაშვილი, „ვეფხის ტყაოსანი“ ძველ მხატვრობაში“, გაზ. „კომუნისტი“, 1937 წ. № 239.

ვარმა ლ. გუდიაშვილმა თავის ილუსტრაციების ახალ ციკლში, რომელიც მან რუსთაველის საიუბილეო დღეებისათვის შეასრულა¹.

ფერადი ილუსტრაციების ეს სერია შედგება რუსთაველის ერთი პორტრეტისა და 7 სიუჟეტური კომპოზიციისაგან (იხ. ტაბ. № 46 და № 47). ილუსტრაციები გარეგნულად განსხვავდებიან 1934 წელს შესრულებული ციკლისაგან, თუმცა არსებითი განსხვავება ამ ორ ციკლს შორის არც თუ ისე დიდია, მაგრამ ამაზე ქვემოლ.

„ვეფხისტყაოსანის“ შემდეგი ადგილებია დასურათებული ლ. გუდიაშვილის ილუსტრაციების მეორე ციკლში:

1. თინათინის გამეფება.
2. ტარიელი წყლის პირას.
3. ტარიელის ბრძოლა ხატაელებთან.
4. ნესტან-დარეჯანის და ტარიელის შეხვედრა.
5. ტარიელის ბრძოლა ლომ-ვეფხვთან.
6. ავთანდილის მიმართვა მნათობებისადმი.
7. სამხედრო თათბირი ქაჯეთის ციხესთან.

ამ ილუსტრაციების შექმნასთან დაკავშირებით თვით გუდიაშვილი სწერდა:

„Приступая к изображениям Руставели и его героев, я прежде всего обращаюсь к народным представлениям о них, к той исторической традиции образительного искусства Грузии, которая имеет своим главным источником народное творчество... В иллюстрациях знаменитого грузинского псалтыря, в изображениях, которыми украшены стены старинных храмов и дворцов я находил черты для создания портрета Руставели, Тариели, Тинати, Автандила и других действующих в поэме лиц“² იმ კრიტიკული შენიშვნებიდან, რომლებიც მხატვარს მიეცა ილუსტრაციების პირველი ციკლის გამო, მხატვარმა, როგორც ჩანს გარკვეული დასკვნები გააკეთა, რადგანაც ამავე წერილის დასასრულს იგი შენიშნავდა: „Передо мной раскрываются новые возможности художественного воплощения героев поэмы „Витязь в тигровой шкуре“.“ (დაყოფა ჩემია მ.ქ.).

¹ ეს ილუსტრაციები რეპროდუცირებული იყო „ვეფხისტყაოსანის“ რუსულ გამოცემაში. იხ: შოთა რუსთაველი „Витязь в тигровой шкуре“ пер. П. Петренко под редакц. К. Чичинадзе, м. 1939 г.

² Л. Гудиашвили, Как я представлял себе Руставели и его героев. См. „Литературная газета“, 1937 г. № 70.

ახალ ილუსტრაციებში გუდიაშვილი, პირველ ყოვლისა, სხვაგვარად მიუდგა დასასურათებელი ადგილების შერჩევის საკითხს. ამ შემთხვევაში იგი აღარ ხელმძღვანელობდა პოემის თანამიმდევრული (მიყოლებითი) დასურათების პრინციპით, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა პირველ სერიაში. მან გამოჰყო ნაწარმოებიდან ის სცენები და ეპიზოდები, რომლებიც მისი აზრით მაქსიმალურ შესაძლებლობას აძლევდნენ მას, როგორც მხატვარს, პლასტიკურად გამოეძერწა პოემის გმირთა სახეები მთელი მათი სულიერი და ფიზიკური თავისებურებებით და შეექმნა კომპოზიციებში ისეთი მოქმედებითი სიტუაციები, რომლებიც შეუწარჩუნებდნენ მთელს მის ციკლს რუსთაველის პოემისათვის ესოდენ დამახასიათებელ დრამატულ მოქმედებათა განვითარების მთლიანობასა და დაძაბულობას. უნდა ითქვას, რომ ილუსტრაციების ამ ციკლის თვითეული ილუსტრაცია მართლაც წარმოადგენს, ნაწარმოების იდეური შინაარსის გახსნის თვალსაზრისით, საჭირო, შესაფერის ადგილზე დასმულ აქცენტს. მაგრამ საქმე ამაში როდია. საქმე იმაშია, რომ გუდიაშვილის ამ ილუსტრაციებშიაც არ იყო მოცემული შემოქმედებითი ამოცანის რეალისტური გადაწყვეტა, ამიტომაც ვერ უშველა მათ ვერც დასურათებისათვის ნაწარმოებიდან არსებითი მნიშვნელობის მქონე ადგილების შერჩევამ, ვერც კომპოზიციებში მსჭველი პლანით გამოსახულმა მხოლოდ მთავარმა მოქმედ პირებმა, რომელთა სულიერი სამყაროს ნათელყოფას გულწრფელად შეეცადა მხატვარი, ვერც ისეთი ძლიერი მხატვრული ზემოქმედების მქონე საშუალების შეტანამ ილუსტრაციებში, როგორიცაა ფერი. ყველა კეთილი განზრახვა მხატვრისა გააბათილა იმ წინასწარ აღებულმა ორიენტაციამ ძველ ფრესკებსა და მინიატურებზე, რომლის შესახებ იგი თვითონ წერდა. წარიმართა რა თავის ძიებებში ფეოდალური ხანის ქართული ფრესკებისა და მინიატურების სტილისტიკური თავისებურებათა გამოყენების გზით გუდიაშვილმა აიღო ძველ ხელოვნების ნიმუშებიდან მხოლოდ მათი გარეგნული სქემა, გამოსახულების იკონოგრაფია, ცალკეული წმინდა ფორმალური გრაფიკული და დეკორატიული ელემენტები. ამ ელემენტების სტილიზაციის ცდა, ცდა ძველი მხატვრული ნორმების თავისებური გათანამედროვეობისა — ბორკავდა მხატვარს, არ აძლევდა მას საშუალებას სრულად გამოეკვინა თავისი შესაძლებლობანი ამა თუ იმ ეპიზოდის გადაწყვეტის დროს. სტილიზაცია წარმოადგენს ფორმით თვითმიზნური გატაცებით ერთ-ერთ სახეობას. ამიტომაც არა ერთი და ორი ელემ-

მენტი, არა ერთი და ორი მხატვრული დეტალი გუდიაშვილის ამ ილუსტრაციებში მოსწყდა თავის შინაარსობრივ დანიშნულებას, წმინდა ფორმალური ინტერესით იქნა შეტანილი კომპოზიციაში. პირველ ყოვლისა, ეს შეეხება თუნდაც იმ მძიმე, დეკორატიულ ჩარჩოებს, რომლებშიაც ჩასმულია ეს ილუსტრაციები. ძველი საეკლესიო მინიატურებიდან „ვეფხის ტყაოსნის“ ილუსტრაციებში მექანიკურად ვადმოტანილმა ამ ჩარჩოებმა კიდევ უფრო გააძლიერეს კომპოზიციების სტატიურობა და ამდენად, მხატვრის ცდა თავის ილუსტრაციების ამ რაოდენობრივად პატარა ციკლში შეინარჩუნოს რუსთაველის პოემისათვის დამახასიათებელი მოქმედების განვითარების მთლიანობა და დაძაბულობა, არსებითად გაბათილდა. ილუსტრაციები აღიქმებიან როგორც ერთმანეთს მოწყვეტილი, სტატიური გამოსახულებები. ერთგვარი „ხატები“. ისინი უფრო მოგვაგონებენ ცალ-ცალკე თემაზე შესრულებულ დაზგურ სურათებს, ვიდრე ერთი რომელიმე ლიტერატურული ნაწარმოების ილუსტრაციებს. სამართლიანად შენიშნავს „ქართული საბჭოთა ხელოვნების“ ერთ-ერთი ავტორი, რომ გუდიაშვილი თავის ილუსტრაციებში „Имитрует язык древности, подражая миниатюрам рукописных книг“¹. თუმცა ამ მხრით, ძნელია გარკვევით თქმა ფორმალური ხანის რომელი პერიოდის მინიატურებს ბაძავს მხატვარი, წარსულის გრაფიკული ხელოვნების რომელი ნიმუშების მხატვრულ ფორმათა სტილიზაციას ახდენს თავის ილუსტრაციებში, რადგან მათში თავმოყრილია როგორც ქართული, ისე ირანული მინიატურებისათვის დამახასიათებელი სტილისტიკური ელემენტები. ასე მაგალითად, ილ. № 1-ში მეფის სასახლის ინტერიერი აგებულია ირანული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელ არქიტექტურული ფორმების მიხედვით, სამაგიეროდ ილ. № 4-ში ნესტან-დარეჯანის საწოლი ოთახის ინტერიერი გამოხატულია ქართული არქიტექტურული ფორმების გამოყენებით. მსგავსი ეკლექტიზმი შედგინდება ჩაცმულობისა და ყოფითი მოხმარების საგნების გამოხატვაშიც, მათი ელემენტები აღებულია სხვადასხვა დროის ხელოვნების ნიმუშებიდან.

რაც შეეხება ტიპაჟს, გუდიაშვილის ამ ილუსტრაციებში გამოყვანილი პერსონაჟები გარკვევით განსხვავდებიან ილუსტრაციების პირველ სერიაში გამოხატულ მოქმედ პირებისაგან. პირველ

¹ „Искусство Советской Грузии“, изд. АХСССР, 1952 г. стр. 95.

ყოველისა, ისინი გვანან რეალურად არსებულად დამიანებს. მხატვარი ცდილობს დაუმორჩილოს მათი გამოხატულება რეალისტური ნახატის კანონებს, ზოგიერთ ილუსტრაციაში კი იძლევა ფსიქოლოგიური მოქმედების გამოხატვის ცდასაც. ილუსტრაცია № 4-ში კარგად არის გადმოცემული ტარიელის სულიერა მღელვარება, როდესაც მას ნესტან-დარეჯანი ავალებს ხვარაზმელი სასიძოს მოკვლას, თუმცა მიუხედავად ტარიელის განცდის ამ ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობისა, მისი გარეგნობა (ისევე როგორც ყველა სხვა პერსონაჟთა სახე, მათი იერი) მაინც კიდევ საკმაოდ დაშორებული იმ აღწერილობას, რომელიც მოცემულია „ვეფხისტყაოსანში“. სამართლიანობა მოითხოვს აღვნიშნოთ, რომ პირველი სერიის ილუსტრაციებში გამოსახული ტარიელისაგან განსხვავებით, მეორე ციკლში გამოყვანილი ტარიელი გარკვევით მამაკაცია.

გაბერილ და უაზრო ტიკინას გავს თინათინი მისი კორონაციის სცენაში. კარიკატურის შთაბეჭდილებას სტოვებს ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონი ქაჩეთის ციხესთან, სამხედრო თათბირის სცენაში (იხ. ტაბ. № 47). ეს კომპოზიცია (ილ. № 7) საერთოდ სანიმუშოა იმის ნათელსაყოფად, თუ რა ზომამდე თიშავს ერთმანეთისაგან სტილიზატორული მიდგომა მხატვრისა — გამოსახულებას და იმას, რის გამოხატვასაც უნდა ემსახურებოდეს ეს გამოსახულება. არსებითად შინაარსი ამ ილუსტრაციაში არც არის, იმდენად არის იგი დამახინჯებული იმ ფორმალური ამოცანით, რომელსაც ისახავდა მხატვარი: ტარიელი დგას კომპოზიციის ცენტრში თეატრალურ პოზაში, რომელიც არაფერს არ გამოხატავს გარდა წმინდა მექანიკური, (აბსტრაქტული) „მოძრაობისა“. ტარიელის ორივე მხრით დგას თითო ფიგურა (ვერ გაიგებ, რომელია ავთანდილი და რომელია ფრიდონი), ერთ-ერთი მათგანი პრანქია თავსაფრიან დედაკაცსა ჰგავს, ხოლო მეორეს საერთოდ არავითარი ყავშირია არა აქვს ამ ფიგურებთან — იგი მათკენ ზურგშექცეული დგას და განზე იყურება. ამ სამი ფიგურის ქვემოთ გამოსახულია პირობითი „ლაშქარი“, ისე როგორც ამას გამოსახავდნენ ძველი მინიატურები — პერსპექტივის კანონების უგულვებელყოფით. მოქმედება ვითარდება, როგორც ჩანს, დღისით, ყველაფერი მზის შუქითაა განათებული, ბრწყინავს და კაშკაშებს. უკანა პლანზე მოსჩანს ქაჩეთის ციხე გალავან-შემოვლებული მეტად „მშვიდობიანი“ იერის მქონე, ხალისიანი, თვალწარმტაცი სანახაობა. განა აქვს რაიმე საერთო ამ გამოსახულებას იმ საბედისწერო მთვარიან ღამესთან, როდესაც რუსთაველმა ერ-

თად შეჰყარა ქაჯეთის ციხის პირისპირ თავისი სათაყვანო მძლეთამძლე გმირები! თვითმიზნური ფერწერული და ხაზოვანი ეფექტის შექმნის ინტერესით შეტანილ ელემენტებს ხშირად ვხვდებით სხვა ილუსტრაციებშიაც. ასე მაგ. ილ. № 2-ში (იხ. ტაბ. № 46) მდინარის პირას მტირალ ტარიელს თავზე გადმოჰფარებია უზარმაზარი კლდე ფრინველის ნისკარტის ფორმისა. ეს კლდე სასიამოვნო ფერად კონტრასტსა ქმნის კომპოზიციაში (უყანა პლანთან დაპირისპირებით), მაგრამ ამავე კონტრასტის წყალობით ტარიელი თავით ებჯინება კლდეს და სასაცილო ქონდრისკაცივით გამოიყურება მის ძირას. ასევე არაბუნებრივია, და ამდენად არაღამაჯერებელი და ყალბი, ტარიელის ფიგურა ილ. № 3-ში, სადაც მხატვარი იმეორებს თავისი გმირის პოზას ილუსტრაციების პირველი სერიიდან („ბრძოლა ხატაელებთან“).

გულიაშვილის ილუსტრაციების ამ სერიაში არის ერთი დადებითი მომენტი, რომელიც ამჟღავნებს მხატვრის საყოველთაოდ აღიარებულ შესანიშნავ ღირსებას. ეს არის კოლორიტი. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კოლორიტი ამ ილუსტრაციების სერიაში ერთსადაიმევე დროს ღირსებაც არის და ნაკლოვანებაც. იმ კომპოზიციებში, სადაც ფერადი გადაწყვეტა შეესატყვისება გამოსახული ეპიზოდის (მოქმედების) შინაარსს, გაპირობებულთა ამ შინაარსით და ემსახურება მის გამოვლინებას, კოლორიტი აღიქმება, როგორც ძლიერი ემოციური საშუალება ილუსტრაციის შემოქმედებისა და, მაშასადამე, აღიქმება როგორც ამ ილუსტრაციის მხატვრული ღირსება (იხ. ილ. № 5 „ტარიელის ბრძოლა ვეფხვთან“ ან ილ. № 6 „ავთანდილის მიმართვა მნათობებისადმი“), ხოლო იქ, სადაც კომპოზიციის ფერადი გადაწყვეტა მოწყვეტილია ამ კომპოზიციაში გამოსახული ეპიზოდის (მოქმედების) შინაარსისაგან, სადაც კოლორიტი თვითმიზნური ელემენტის სახით გვევლინება და ილუსტრაციის შინაარსი დაქვემდებარებულია კოლორიტულ ამოცანას. მახინჯდება, კნინდება, დო სახეს იცვლის (მაგ. ილ. № 2 „ტარიელი წყლის პირას“ ან ილ. № 7 „სამხედრო თათბირი“), იქ კოლორიტი სტოვებს შე-

უსატყვისობის უსიამოვნო შთაბეჭდილებას, რადგან უპირისპირდება იმას, რის გამოხატვას უნდა ემსახურებოდეს — შინაარსს. გ. კორსუნსკის სამართლიანი შენიშვნით, ამგვარ ილუსტრაციებში:

„Стремление к самодовлеющей декоративности мешает автору раскрыть глубину поэтической мысли Руставели“¹. ამრიგად, გუდიაშვილის ამ სერიის ილუსტრაციების ერთ ნაწილში, როგორც დავინახეთ, უპირატესად კოლორიტმა (მიუხედავად მხატვრის მდიდარი ბუნებრივი მონაცემებისა ამ მხრივ), შეასრულა იგივე როლი, რაც პირველი ილუსტრაციების ციკლში გრაფიკულმა ხაზმა და ლაქამ. აქაც, ისევე როგორც ადრე, მხატვარმა ნაწარმოების შინაარსისაგან დამოუკიდებელი ფუნქცია დააკისრა ერთ-ერთ ფორმალურ ელემენტს, გამოსახვის ერთ-ერთ ხერხს, და ამის შედეგად, პოემის რეალურ შინაარსს მოსწყვიტა მხოლოდ ცალმხრივად, ფორმალური კანონის პრინციპზე აგებული კომპოზიცია. გუდიაშვილის ილუსტრაციების ამ მეორე ციკლს გარკვევით ენათესავება რუსთაველის პოემის კიდევ ერთი დამსურათებლის თამარ აბაკელიას ნახატი, რომლებიც რეპროდუცირებული იქნენ რუსულ და უკრაინულ ენებზე გამოსულ „ვეფხის ტყაოსნის“ საიუბილეო გამოცემებში, 1937 წელს.

მსგავსად გუდიაშვილისა, თამარ აბაკელიამაც „ვეფხისტყაოსნისათვის“ შეასრულა ილუსტრაციების ორი ციკლი. პირველი ციკლი, რომელიც დაიბეჭდა რუსულ გამოცემაში, შედგებოდა რუსთაველის ერთი პორტრეტისა და 8 ფერადი ილუსტრაციისაგან:

1. თინათინის მიერ საუნჯეთა გაცემა.
2. ტარიელი წყლის პირას.
3. ავთანდილი და ტარიელი გამოქვაბულში.
4. ნესტან-დარეჯანის მოტაცება ზანგების მიერ.
5. ტარიელის ბრძოლა ვეფხვთან.
6. ავთანდილი ფატმანთან.
7. სამხედრო თათბირი.
8. ნესტან-დარეჯანის დახსნა ქაჩეთის ციხიდან.

¹ Г. Корсунский, „Шота Руставели в грузинском искусстве“, журн. „Искусство“, 1938 г. № 1, стр. 54.

ილუსტრაციების მეორე სერიაში, რომელიც დაიბეჭდა უკრაინულ გამოცემაში და შედგებოდა 10 კომპოზიციისაგან, უმეტესი ნაწილი კომპოზიციებისა წარმოადგენდა პირველი სერიის ილუსტრაციების კომპოზიციურ ვარიანტებს იმ განსხვავებით, რომ ამ ახალ მეორე სერიაში დამატებით დასურათებული იყო კიდევ 4 ეპიზოდი პოემისა:

1. ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის პაემანი.
2. ტარიელის ბრძოლა ხატაელებთან.
3. ფრიდონის ბრძოლა ზღვაში.
4. ნესტან-დარეჯანი წერს წერილს ტარიელს ქაჩეთის ციხიდან.

ამრიგად, აბაკელიას ილუსტრაციების ორივე ციკლში დასურათებულია პოემის სულ 12 ეპიზოდი, ამ ილუსტრაციების რაოდენობა და თემატიკა ამჟღავნებს, პირველ ყოვლისა, იმას, რომ საბჭოთა მხატვარმა უარყო ფაბულის თანამიმდევრული მიყოლებითი დასურათების პრინციპი, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა ადრე, ჯერ კიდევ ხელნაწერ „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებებში, ხოლო შემდეგ ზიჩისთან და უკვე საბჭოთა პერიოდის დროს, კიდევ ერთხელ — გუდიაშვილის ილუსტრაციებში. აბაკელია მკითხველის ყურადღებას აჩერებს მხოლოდ იმ ეპიზოდებზე, რომლებსაც მისი აზრით განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვთ ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული არსის გამოვლინებისათვის, რომლებიც უფრო სრულად გამოხატავენ რუსთაველის პოეტურ ჩანაფიქრსა და პოემის ძირითად იდეას — თავდადებულ მეგობრობას, უანგარო სიყვარულს, საბრძოლო გამირობასა და ვაჟკაცობას. უნდა პირდაპირ ითქვას, რომ აბაკელიას ილუსტრაციები დასასურათებელი ადგილების შერჩევის თვალსაზრისით, წარმოადგენენ მეტად გონივრულად დასმულ აქცენტებს პოემის სიუჟეტის სხვადასხვა ადგილზე. ეპიზოდები აბაკელიასთან შერჩეულია ისე, რომ ერთი მხრით, გადმოსცემენ მოქმედების განვითარების მთლიანობასა და დაძაბულობას, ხოლო მეორე მხრით, მხატვარს ფართო საშუალება ეძლევა გამოხატოს უკლებლივ პოემის ყველა მთავარი მოქმედი პირი, შექმნას მათი მართებული და თავისებური ზასიათები, რადგან ეს გამირობი აბაკელიას მიერ შერჩეულ ეპიზოდებში გამოყვანილნი არიან მათთვის დამახასიათებელ ტიპიურ გარემოში. ამის ნათელსაყოფად ავიღოთ და აბაკელიას ილუსტრაციების მაგალითზე ვნახოთ თუ რა შესაძლებლობას უქმნის მხატვარს

მის მიერ დასასურათებლად შერჩეული ესა თუ ის სცენა გმირთა ხასიათების გახსნის თვალსაზრისით.

ტ ა რ ი ე ლ ი — აბაკელიას ციკლებში ყველგან გამოყვანილია. მისი ხასიათის სრული გამოვლინებისათვის ხელსაყრელ პირობებსა და გარემოცვაში. მაგალითად:

1. „წყლის პირას“ (იხ. ტაბ. 49). ამ ეპიზოდში მხატვარი გამოხატავს არა იმ ტრადიციულად განმტკიცებულ სცენას, რომელიც სტატიურად გამოსახავდა ტარიელს მოწყენით მჯდარს პეიზაჟის ფონზე, არამედ იღებს დრამატულად დაძაბულ, ექსპრესიით სავსე მომენტს, როდესაც იგრძნო რა როსტევანის მონების მოახლოება; სიყვარულის ურვით გახელებული რაინდი ფეხზე წამოიჭრა და მრისხანე სასოწარკვეთილებამდე მისული მზად არის შემუსროს ყველა და ყოველივე, რამაც დაარღვია მისი მარტოდყოფნა. როგორც ვხედავთ, უკვე ამ პირველსავე ილუსტრაციაში, აბაკელია იჩენს ნოვატორობას—ტარიელის ხასიათში იგი თავიდანვე ხაზს უსვამს იმ თვისებებს, რომლებშიც არსებითად განსაზღვრავენ გმირის ბედობალთან დაკავშირებულ სხვა პერსონაჟთა (როსტევანის, ავთანდილის და სხვათა) მოქმედებას.

2. „ტარიელი ავთანდილთან ერთად გამოქვაბულში თავისი თავგადასავალის მოყოლის დროს“ (ამ ეპიზოდში მხატვარს საშუალება ეძლევა აჩვენოს ტრფობის ცეცხლით გაღეული გმირის სახე, რომელსაც ერთგვარი შეება არგუნა მეგობართან შეყრამ და მისთვის პირ-ვარამის გაზიარებამ. ეს ეპიზოდი ხელსაყრელ შესაძლებლობებს იძლევა ტარიელის პორტრეტის შექმნისათვის).

3. „ტარიელის ბრძოლა ხატაელებთან“ (ამ ეპიზოდში მხატვარს აქვს საშუალება მთელი სიგრძე-სიგანით აჩვენოს საბრძოლო გმირობა მძლეობა-მძლე ტარიელისა).

4. „ქაჯეთის ციხეში ნესტან-დარეჯანის პაემანი“. (ამ ილუსტრაციაში მხატვარს შეუძლია აჩვენოს ტარიელის დამოკიდებულება მისი არაჩვეულებრივი სინაზე და მოკრძალება მიჯნურის მიმართ).

5. „ქაჯეთის ციხეში ნესტან-დარეჯანის და ტარიელის შეყრა“. ეს სცენა, რომელიც გამოხატავს „ბოროტზე“ „კეთილის“ გამარჯვების აპოთეოზს, პირდაპირ გამოუღეველ მასალას იძლევა ტარიელის სულიერი სამყაროს ჩვენებისათვის.

ავთანდილი—აბაკელიას ილუსტრაციებში აგრეთვე გამო-

ყვანილია ისეთ ეპიზოდებში, ნაჩვენებია ისეთ გარემოში, რომელიც ხელსაყრელ პირობებს ქმნის მის ხასიათის გამოვლინებისათვის, საერთოდ—პოემაში ავთანდილის როლის იდეური მნიშვნელობის ნათელყოფისათვის.

მაგალითად: 1) „ავთანდილი ტარიელთან ერთად გამოქვაბულში“ (ამ ეპიზოდში მხატვარს აქვს საშუალება აჩვენოს ავთანდილის პორტრეტი, როგორც ადამიანისა, რომელიც წარმოადგენს ქვეშარიტი, უნაგარო, ბოლომდე თავდადებული მეგობრობის განსახიერებას).

2) „ავთანდილი ფატმანთან“ (ამ ეპიზოდში მქლავნდება ავთანდილის ხასიათის საკმაოდ მნიშვნელოვანი მხარე—დიპლომატობა, მოხერხებულობა, რომელსაც ხშირად მიმართავს რაინდი დასახული მიზნის მისაღწევად).

ნესტან-დარეჯანი—გამოყვანილია შემდეგ ეპიზოდებში:

1) ზანგების მიერ მისი მოტაცების დროს (იხ. ტაბ. № 50) (როგორც ვიცით ეს ეპიზოდი პოემის სიუჟეტისათვის არსებითი მნიშვნელობის მქონეა).

2) ქაჩეთის ციხიდან წერილის წერის დროს (ამ ეპიზოდში, ისევე, როგორც ეს თვით რუსთაველსა აქვს გადმოცემული ნესტანის წერილში ტარიელისადმი, მქლავნდება მთელი სულიერი სიმტკიცე, სინაზე და უმანკობა ნესტან-დარეჯანისა. ეს ეპიზოდი ყველაზე ხელსაყრელი მომენტი პოემაში ნესტანის პორტრეტის ჩვენებისათვის).

3) ქაჩეთის ციხეში ტარიელთან შეყრის მომენტი (ნესტან-დარეჯანისათვის საერთოდ დამახასიათებელი რამდენი გრძნობისა და განცდის ჩვენება შეიძლება ამ ეპიზოდში ქალის სახეზე, მისი სხეულის თვითეულ მოძრაობაში).

თინათინი—აბაკელიას ილუსტრაციებში გამოყვანილია:

1) გამეფების ეპიზოდში (იხ. ტაბ. № 48). (რუსთაველის აღწერის შესაბამისად აქ მხატვარს შესაძლებლობა აქვს აჩვენოს თინათინი, როგორც სათნო, კეთილი და გონიერი მმართველი ქვეყნისა. სამწუხაროდ აბაკელიას ციკლებში არ არის ერთი ეპიზოდი, ჩვენის აზრით აუცილებელი თინათინის ხასიათის ნათელყოფისათვის—ის მომენტი, როდესაც ახალგაზრდა ხელმწიფე და მიჯნური აგზავნის თავის სპასპეტს ტარიელის საძებრად).

მსგავსად ამ ძირითადი მოქმედი პირებისა, პოემის სხვა პერსონაჟებიც აბაკელიას ილუსტრაციებში გამოყვანილი არიან მათთვის

დამახასიათებელ გარემოში, მათი ხასიათების გამოვლინებისათვის ყველაზე ხელსაყრელ პირობებში. ასე, მაგალითად, ფ რ ი დ ო ნ ი — გამოყვანილია ზღვაში ბრძოლის ეპიზოდში და სამხედრო თათბირის დროს (სამხედრო თათბირის სცენა საერთოდ არაჩვეულებრივად მდიდარ შესაძლებლობებს ქმნის მხატვრისათვის პოემის საჩი მთავარი გმირის სახეთა და ხასიათთა სხვადასხვაობის ნათელსაყოფად). — ო ს ტ ე ვ ა ნ ი — შვილის გამეფების ეპიზოდში (იხ. ტაბ. № 48), რაც სავსებით საკმარისია პოემაში როსტევეანის როლისა და მისი ხასიათის ნათელსაყოფად: ა ს მ ა თ ი ტარიელთან ერთად გამოქვაბულში; ფ ა ტ მ ა ნ ი — ავთანდილთან ტრფიალების მომენტში და სხვა.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, აბაკელიას მეტად გონივრულად აქვს შერჩეული დასასურათებელი ადგილები. ეს შერჩევა მას საშუალებას აძლევს ყოველმხრივ და ამომწურავად გადასჭრას თავისი შემოქმედებითი ამოცანა — გახსნას ილუსტრაციებში პოემის იდეური არსი, შექმნას დამაჯერებელი ხასიათები მოქმედ პირთა, მართებულად დაგვიხატოს მათი მოქმედების ასპარეზი, არ დაუკარგოს პოემის სიუჟეტს მისთვის დამახასიათებელი დაძაბულობა და დრამატიზმი. მაგრამ მხატვარმა მაინც ვერ შესძლო იმ შესაძლებლობათა ყოველმხრივი და ამომწურავი გამოყენება, რომელსაც აძლევდა მას კარგად მოფიქრებული სქემა ილუსტრაციების მთელი ციკლისა. დეკორატიულ-სტილიზატორულმა ელემენტებმა, ფორმალური მომენტით გატაცებამ, მასაც შეუშალა ხელი თავისი რეალური შესაძლებლობების შესაბამისად ჩასწლომოდა რუსთაველის პოემის იდეურ არსს, შეექმნა ცოცხალი და განუმეორებელი სახეები მოქმედ პირთა, ჩამოეყალიბებინა ბ უ ნ ე ბ რ ი ვ ი და ფ ს ი ქ ო ლ ო გ ი უ რ ა დ დ ა მ ა ჯ ე რ ე ბ ე ლ ი სიტუაციები, გადმოეცა პოემისათვის ესოდენ დამახასიათებელი ნათელი, ო პ ტ ი მ ი ს ტ უ რ ი ს უ ლ ი ს კ ვ ე თ ე ბ ა. უმთავრესად ეს ეხება ილუსტრაციების იმ ციკლს, რომელიც მოთავსებულია უკრაინულ გამოცემაში, თუმცა ნაწილობრივ რუსულ გამოცემაში მოთავსებულ ციკლშიც გვხვდება კომპოზიციები, რომლებშიც ადგილი აქვს ფორმალურ ხერხების თვითმიზნურ გამოყენებას, დემოკრატიულ-სტილიზატორულ ელემენტებს.

არ უნდა დავივიწყოთ ის, რომ როდესაც ვლაპარაკობთ სტალიზაციის შესახებ ამა თუ იმ ილუსტრატორის შემოქმედებაში, ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ ჩვენ ვილაშქრებთ ს ტ ი ლ ი ს ტ ი კ უ-

რი ძიებების წინააღმდეგ. ე. ი. ვეწინააღმდეგებით იმას, რომ მხატვარმა თავის ილუსტრაციებს მოუნახოს ისეთი ფორმა, რომელიც ყველაზე უფრო ახლოს იქნება, ან ყოველ შემთხვევაში წინააღმდეგობაში არ მივა ლიტერატურული ნაწარმოების სტილისტიკურ თავისებურებებთან, რომ მხატვარმა დაუშვას ზოგიერთი სახის პირობითობაც კი, თუ ეს პირობითობა დამახასიათებელია თვით ლიტერატურული ნაწარმოებისათვის. საქმე იმაშია, რომ სტილი და სტილიზაცია ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული მოვლენებია და მხატვარი უნდა გრძნობდეს ამ განსხვავებას. ილუსტრაციების მხატვრული სტილი არ უნდა ზღუდავდეს ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსს, ნაწარმოების შინაარსის თავისუფალ განვითარებას იგი არ უნდა ბორკავდეს ფორმალური კანონების არტახებით, პირიქით, სტილი, როგორც შემოქმედის მხატვრული მეტყველების თავისებურება უნდა ეხმარებოდეს მხატვარს ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსის მახვილ და ადვილად ასათვისებელ გადმოცემაში. განსხვავებით ამისაგან, სტილიზაციის ნიშანდებზე გამომუშავებული ფორმალური სქემები ხელს უშლიან მხატვარს ამომწურავად გამოავლინოს თავისი შესაძლებლობანი ნაწარმოების შინაარსის გადმოცემის სფეროში, ხოლო ზოგ შემთხვევაში კი ხდება ასეც: მხატვარი შეგნებულად მიმართავს ხოლმე სტილიზაციის ხერხს და მაშინ სტილიზატობა წარმოადგენს ერთგვარ თავშესაფარს, იოლ გამოსავალს მხატვრისათვის, რომელსაც არ ჰყოფნის პროფესიული ოსტატობა ნათელი და გასაგები რეალისტური ფორმებით გამოსახოს სინამდვილე. ამის გამო შესანიშნავად სწერდა თავის დღიურში ე. ლანსერე: „Брезгаю прибегать к стилизации, чтобы прикрыть трудности реалистического изображения“¹. და შემდეგ „Я отлично знаю всю трудность брать натуру „в упор“ без стилизации“. (იქვე გვ. 21). მაგრამ ეს შენიშვნა, რასაკვირველია, ხსენებულ ოსტატებს არ შეეხება.

ქართული საბჭოთა რეალისტური სკოლის თვალსაჩინო ოსტატის თ. აბაკელიას ილუსტრაციებში სტილიზაციის ელემენტების არსებობა უთუოდ გამოწვეულია არა ამ მიზეზით—მხატვარი რეალის-

¹ E. E. Лансере, изд. „Советский художник“, М. 1852, стр. 20.

ტურ ნახატს საკმაოდ კარგად ფლობს, ამას მოწმობს მისი საუკეთესო სურათები და სკულპტურული ნაწარმოებები. საქმე ამაში როდია. თავის სტილისტიკურ ძიებაში მხატვარი გამოდის რუსთაველის პოემის რომანტიული ბუნებიდან, მის ჰეროიკულ პათოსიდან, იმ გრანდიოზული მაშტაბებიდან, რომელიც ახასიათებს რუსთაველას ნაწარმოებს. ამ ნიადაგზე მხატვარი ცდილობს შექმნას პოემის შესატყვისი მონუმენტალური სახეები, მაგრამ მხატვრული სახის მონუმენტალობა აბაკელიას ესმის ცალმხრივად, მართა მხატვრული ფორმის (და არა შინაარსის) თვალსაზრისით. სწორედ ამიტომ იგი ხელოვნურად აძლიერებს რაკურსებს, ამძიმებს ადამიანის სხეულის ფორმებს, ანიჭებს მათ პირდაპირ სკულპტურულ სიმკვრივესა და რელიეფიურობას, ხშირად მიმართავს სილუეტს, ამავე მიზანს ემსახურება მხატვრის მიერ შერჩეული მანერაც: ბნელ ფონზე ნახატის ამოკაწვრა (რომელიც მის ილუსტრაციებს აახლოებს ქედური ხელოვნების ნიმუშებთან) და კოლორიტიც—მუქი მოყავისფერო, მკაცრი და პირქუში, ალაგ-ალაგ მოციმციმე ღია ფერებით.

ადამიანის სხეულის (და არა სულის) ფორმების „კულტია“ გამეფებული აბაკელიას ილუსტრაციებში. სამართლიანობა მოითხოვს აღვნიშნოთ, რომ ამ მხრივ მისი ილუსტრაციები ერთგვარად ახლოს დგანან რუსთაველის მატერიალისტურ მსოფლმხედველობასთან, შეესატყვისებთან მისი პოემის გმირულ პათოსს, პოემის ფაბულაში დაცულ გრანდიოზულ მაშტაბებს. მაგრამ შემთხვევითი როდია, რომ აბაკელიას სრულფასოვან ილუსტრაციებად შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ ის ცალკეული კომპოზიციები, სადაც პოემის ტექსტის მიხედვით მოქმედ პირებს შორის არ არის რაიმე დრამატიული მოქმედება, რთული ფსიქოლოგიური ურთიერთობა და სხვა. ადამიანის სხეულის ფორმების სტილიზაციამ (მათი მონუმენტალობის გადმოცემის მიზნით) დაჩრდილა, უკანა პლანზე გადასწია, ხოლო ზოგ შემთხვევაში სრულიად მოსპო. აბაკელიას ილუსტრაციებში მეორე არსებითი მხარე რუსთაველის პოემისა — სულიერი (ინტელექტუალური) სიმდიდრე პერსონაჟთა (ფსიქოლოგიზმი), რომელიც მხატვარს თავისი შემოქმედებითი ძიებების საფუძვლად უნდა გაეხადა, რომელიც ამოსავალ წერტილად უნდა გამხდარიყო „მონუმენტალიზმის“ ძიებებით გატაცებული მხატვრისათვის, რადგან მონუმენტალობა რუსთაველის პოემაში, პირველ ყოვლისა, ვლინდება მოქ-

მედ პირთა ხასიათებში, მათს ინტელექტუალურ-ემოციურ თვისებებით გაპირობებულ მოქმედებებში და სიტუაციებში.

სუბიექტურად შესაძლებელია აბაქელიას აქვს კიდევ მისწრაფება აჩვენოს გმირთა სულიერი სამყარო, გამოავლინოს მათი ხასიათები, მაგრამ ის ერთადერთი საშუალება, ერთადერთი მხატვრული ხერხი, რომელიც ემსახურება აბაქელიას ილუსტრაციებში ნაწარმოების შინაარსის გახსნის ამოცანას—ადამიანის სხეულის ფორმები და მათი მოძრაობის პლასტიკა (ყესტი, რაკურსი, სილუეტი), არ არის საკმარისი „ვეფხის ტყაოსნის“ გმირთა ყოველმხრივი დახასიათებებისათვის, მხოლოდ ცალმხრივად (მათი ფიზიკური მონაცემების მხრივ) განმარტავს ნაწარმოების ამ მეტად მნიშვნელოვან მხარეს და, რადგანაც ეს ხერხი მხატვრისა მხოლოდ ცალმხრივად ემსახურება ნაწარმოების შინაარსის გახსნის ამოცანას, ამდენად იგი თვითმიზნური ხდება და აღიქმება, როგორც შედეგი „წმინდა ფორმის“ ინტერესით გატაცებული მხატვრის ძიებისა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ადამიანის სხეულის ფორმების ერთგვარი „კულტი“ მეფობს აბაქელიას ილუსტრაციებში, სხვა სამუალებანი და ხერხები (როგორიცაა თუნდაც მიმიკა ადამიანის სახისა) მასთან თითქმის გამორიცხულია (სხვათა შორის ამან განსაზღვრა ის გარემოებაც, რომ მხატვარი ნაკლები ყურადღებით მოეკიდა ტიპაჟის საკითხს, მაგრამ ამაზე ქვემოთ). მივაკითხოთ თვით ილუსტრაციებს: ერთ-ერთი ყველაზე მომხიბლავი ილუსტრაცია, ჩვენი აზრით, აბაქელიას ციკლში არის „ტარიელის ბრძოლა ვეფხვთან“ (იხ. ტაბ. № 51), კარგად არის მოთქმებული ამ ნახატის კომპოზიცია. არცერთი ზედმეტი დეტალი. ტარიელის ფიგურა ისევ დაკავშირებული ვეფხვთან, რომ მაყურებელი გრძნობს: აქ გამოსახულია არა უბრალო ორთაბრძოლა მოყმისა და ვეფხვის, არამედ გახელებული მიჯნურის მიძალბება ვეფხვზე საალერსოდ. ამ კომპოზიციაში, ამ აზრის გადმოცემას ემსახურება ყველაფერი, გარდა... თვით ტარიელის სახისა. დინამიურ მოძრაობაში გამოსახული რაინდი ინდიფერენტული სახით უცქერის ვეფხვს. საგულისხმობა, რომ ვეფხვი ამ შემთხვევაში უფრო მეტყველია, უფრო დამაჯერებელია, ვიდრე ადამიანი. ამ ილუსტრაციაში, ისევე როგორც სხვებში, ტარიელის ტანის საკმაოდ ბევრისმთქმელ მოძრაობას აგვირგვინებს არაფრის

მქმელი, განყენებული გამომეტყველება ს ა ხ ი ს ა. სახეზე გარკვეული გამომეტყველების გარეშეა გამოსახული ტარიელი გამოქვაბულშია, ავთანდილთან ერთად. მანეკენის გახევებული გამომეტყველებით არის გამოსახული ტარიელი მისთვის ესოდენ საბედისწერო ეპიზოდშია—ქაჩეთის ციხეში ნესტან-დარეჯანთან შეყრის დროს. მკითხველი ვერ გაიგებს ტარიელის სულიერ მდგომარეობას—მისი სახე ცივია, გაყინული, ხოლო მისი სხეულის ის მდგომარეობა (პოზა), რომელიც ამ ილუსტრაციაშია გამოსახული, ვერ გადმოსცემს სათანადო სისრულით გმირის განცდას.

აბაკელიას ილუსტრაციების ორ ციკლში მოცემულია სხვადასხვა კომპოზიციური ვარიანტები ერთიდაიგივე ეპიზოდებისა, სჩანს, მხატვარი ცდილობდა რაც შეიძლება მეტად დაახლოვებოდა ტექსტს, უფრო მეტის სისრულით ნათელეყო ესა თუ ის ეპიზოდი, უფრო გასაგებად ამეტყველებინა მოქმედი პირები, შეექმნა უფრო დამაჯერებელი სიტუაციები, მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ კომპოზიციურ ძიებებში მხატვარი ფიგურათა გადაადგილებით დაკმაყოფილდა მხოლოდ, ისევ და ისევ სხეულთა მოძრაობის პლასტიკის გადმოცემით გატაცებულს მას შეუცვლელად გადაჰქონდა ერთი კომპოზიციური გადაწყვეტიდან მეორეში არაფრისმქმელი, ცივი და უგრძობი სახეები „ვეფხის ტყაოსნის“ მოქმედ პირთა. სანიმუშოა ამ მხრივ უკრაინულ გამოცემაში მოთავსებულ სერიიდან თინათინი—მისი გამეფების ეპიზოდში და განსაკუთრებით ნესტან-დარეჯანი ქაჩეთის ციხეში წერილის წერის დროს.

აბაკელიას ილუსტრაციების ამ ნაკლოვანებაზე მივეუთითებთ იმიტომ, რომ მხატვარი არ იყო მოკლებული ადამიანის სულიერი მდგომარეობის გადმოცემის უნარს. ასე მაგალითად, რუსულ გამოცემაში მოთავსებულ საუკეთესო ილუსტრაციებში: „თინათინის გამეფებაში“ (ტაბ. № 48), „ნესტან-დარეჯანის მოტაცებაში“ (ტაბ. № 50), კომპოზიციაში: „ავთანდილი ფატმანთან“ ან უკრაინულ გამოცემიდან „ტარიელი წყლის პირას“, „ტარიელის პაემანი ნესტან-დარეჯანთან“—მას საკმაოდ დამაჯერებლად აქვს გადმოცემული პოემის მოქმედ პირთა განცდები, მათი სულიერი დამოკიდებულება ერთმანეთთან.

მაგრამ ასეთი მომენტები აბაკელიას ილუსტრაციებში მაინც გამონაკლისს შეადგენს, ძირითადად კი, გადაჭარბებული, თითქმის თვითმზნური ინტერესი ადამიანის სხეულის მოძრაობის გადმოცემისადმი აბაკელიას ილუსტრაციებში ავლენს „ვეფხის ტყაოსნის“

გმირთა მხოლოდ ფიზიკურ მონაცემებს, მათ ფიზიკურ ძლიერებას (მამაკაცები) ან სინაზეს (ქალები), სხვა ადამიანური თვისებები კი იჩრდილებიან. გარდა ამისა არა ქართული იერის ტიპიცი გამოყვანილი აბაკელიასთან ვერ აკმაყოფილებს შკითხველს და სადავო შთაბეჭდილებას სტოვებს.

სავსებით სამართლიანად შენიშნა თავის დროზე გ. კორსუნსკი, რომ აბაკელიას კომპოზიციებისათვის „Характерна надуманная архитектоника и самодавлеющая игра ритмично расположенных круглящихся форм. Эмоциональная характеристика действующих лиц у Абакелия, оказывается весьма ограниченной и недостаточной, а типаж однообразным“. (დაყოფა ჩემია, მ. ქ.) ამასთან დაკავშირებით, ჩვენ არ შეგვიძლია დავეთანხმოთ ბ. გორდენიანს, რომლის აზრით თ. აბაკელიას ილუსტრაციებში „სკულპტურული ხასიათის ნაკვეთობით გადმოცემულია გმირთა შინაგანი განწყობილებანი“¹. როგორც უკვე ზემოთ დავინახეთ, აბაკელიას ილუსტრაციებში „სკულპტურული ხასიათის ნაკვეთობას“ არ ძალუძს რუსთაველის პოემის გმირთა შესატყვისი „შინაგანი განწყობილებების“ გადმოცემა. ასევე ვერ დავეთანხმებით ზოგიერთი კრიტიკოსის (მაგ. გ. კორსუნსკი) იმ მოსაზრებას, თითქოს აბაკელიას ილუსტრაციებში მოჩანს стремление сплестизировать древне-грузинские формы классическими формами итальянского Ренессанса. ეს მტკიცება მოკლებულია რაიმე საფუძველს—ყოველ შემთხვევაში აბაკელიას ილუსტრაციები ამგვარი დასკვნის გამოტანის საბაზს არ იძლევიან.

შენიშვნის სახით უნდა აღვნიშნოთ, რომ გაოცებას იწვევს საკავშირო სამხატვრო აკადემიის მიერ გამოცემულ წიგნში „Искусство Советской Грузии“ (1952 წ.) გამოთქმული აზრი, თითქოს აბაკელიას ილუსტრაციებში ისევე, როგორც ლ. გუდიაშვილის ციკლებში „Стилизаторские тенденции выражены гораздо сильнее, чем в образах самого поэта“ (გვ. 96). საიდან მოუნახეს ამ ფორმულირების ავტორებმა შოთა რუსთაველს „სტილიზატორული ტენდენციები“ — გაუგებარია.

ამრიგად, თ. აბაკელიას ილუსტრაციები „ვეფხისტყაოსნისათვის“, ყველა მანამდე განხილულ ილუსტრაციებისაგან განსხვავებით, წარმოადგენენ სერიოზულ ცდას პოემის იდეური შინაარსის გახსნისას. როგორც დავინახეთ, ამ ცდის წარმატებით დაგვირგვინებას ხელი შეუშალა იმ სტილიზაციამ (ადამიანის სხეულის

¹ ბ. გორდენიანი, „ქართული საბჭოთა გრაფიკა“, თბილისი, 1952 წ. გვ. 46.

ფორმების თვითმიზნურმა თამაშმა, პოზისა და ექსტის, სილუეტისა და ფერადი ლაქების ერთგვარმა კულტივიზაციამ), რომელიც თან მოჰყვება „მონუმენტალობის“ ძიებებით გატაცებულ მხატვარს. /

აბაკელიას ცდამ მხოლოდ ნაწილობრივ გამოიღო დადებითი შედეგი, იგი გამოიხატა, ერთი მხრით—პოემის იდეურ შინაარსის გახსნის თვალსაზრისით დასასურათებელ ადგილების მახვილ შერჩევაში (ამან წამოსწია წინა პლანზე პოემის ძირითადი თემა—მეგობრობა, სიყვარული, გმირობა), ხოლო მეორე მხრით — იმ ჰეროიკული პათოსისა და იმ მონუმენტალობის (უფრო სწორად — პოემაში მოცემული მასშტაბის) გადმოცემაში, რომელიც ახასიათებს რუსთაველის გენიალურ ქმნილებას.

ის ხარვეზები, რომლებიც დაუშვა მხატვარმა „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრირების საქმეში, ნაწილობრივ გამოსწორებულ იქნა სხვა საბჭოთა დამსურათებლების მიერ. მათ შორის პირველ რიგში ყურადღებას იმსახურებს ს ე რ გ ო ქ ო ბ უ ლ ა ძ ე.

ქობულაძის ნახატების ციკლი შედგება რუსთაველის პორტრეტისა (ამ პორტრეტის ორი ვარიანტი არსებობს) და ილუსტრაციებისაგან (იხ. ტაბ. № 52—№ 56). ილუსტრაციები შემდეგი თანამიმდევრობით ერთვიან ტექსტს:

1. თინათინის გამეფება.
2. ტარიელი წყლის პირს.
3. ტარიელისა და აეთანდილის შეყრა გამოკვებალში.
4. ნესტან-დარეჯანი სწერს წერილს ტარიელს.
5. ტარიელის ბრძოლა ხატაელებთან.
6. ნესტან-დარეჯანის მოტაცება ზანგების მიერ.
7. აეთანდილისა და თინათინის პაემანი.
8. ტარიელის ბრძოლა ლომ-ვეფხვთან.
9. ნესტან-დარეჯანი ფატმანთან.
10. ტარიელი, აეთანდილი და ფრიდონი ჭაჭეთის ციხის წინ.
11. ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის შეყრა ჭაჭეთის ციხეში.

როგორც ვხედავთ, ქობულაძემ თავის ილუსტრაციებში წინა პლანზე წამოსწია გ მ ი რ ო ბ ი ს იდეა. ილუსტრაციების ეს ციკლი არსებითად წარმოადგენს ადამიანის საბრძოლო გმირობისა და ვაჟკაცობისადმი, ადამიანის ფიზიკურ ძლიერებისადმი, მისი მტკიცე და შეუპოვარი ნებისყოფისადმი მიძღვნილ ქებათა-ქებას. რაინდული თავგანწირვით აღსავსე გმირობისა და მისი საფუძველის საბრძოლო სოლიდარობის იდეის ნათელყოფას დაუქვემდებარა ქობულა-

ძემ ყველაფერი, ამ იდეის წინა პლანზე წამოწევის სურვილმა განსაზღვრა მხატვრის დამოკიდებულება პოემის სიუჟეტის მიმართ, მანვე განსაზღვრა გმირთა ხასიათების ის თავისებური გაგება, რომელიც მოცემულია ქობულაძის ილუსტრაციებში, მანვე განაპირობა ილუსტრაციების შესრულების მანერაც, მათი მხატვრული სტილი.

ქობულაძეს, პირველ ყოვლისა, „ვეფხის ტყაოსანი“ ესმის, როგორც პოემა ადამიანების საგმირო მოქმედებათა შესახებ, ამიტომ იგი ცდილობს თავის ილუსტრაციებში გადმოსცეს ის მაღალი ჰეროიკული სული, რომელიც ახასიათებს პოემას, დაიცვას ის ტიტანური მასშტაბები აზრისა, ვნებისა და მოქმედებისა, რომელიც მოცემულია პოემის გმირთა ხასიათებში, გამონახოს ამ გმირთა ვნებების და მოქმედებების შესატყვისი ფორმა, სათანადო მხატვრული ენა.

დასასურათებელ ადგილებსაც მხატვარი არჩევს სწორედ ამ ამოცანების შესაბამისად. ქობულაძემ იცის, რომ ზოგჯერ ერთმა ილუსტრაციამ შეიძლება მისცეს მკითხველს მეტი, ვიდრე მრავალმა ნახატმა, გაკეთებულმა მარტოოდენ ამბავის გადმოცემის ინტერესით, ნაწარმოების ფაბულის მიხედვით. ამიტომ, თვითივე ცალკეულ ეპიზოდს, რომელსაც არჩევს თავისი ილუსტრაციის თემად, მხატვარი იყენებს ამომწურავად, სრულად იმ იდეური ამოცანის გადაწყვეტის მიზნით, რომელიც დასახულია მის წინაშე. სწორედ ამიტომ მის რაოდენობრივად მცირე ციკლში ჩვენ ვხვდებით უკლებლივ ყველა მთავარ მოქმედ პირს პოემისას: ტარიელს, ნესტანდარეჯანს, ავთანდილს, თინათინს, როსტევეანს, დავარს, ასმათს, ფატმანს. მეორეხარისხოვანი, დამხმარე პერსონაჟები მხატვარს არ აინტერესებს, რადგან მისთვის პოემაში, „ვეფხის ტყაოსნის“ ძველი დამსურათებლებისაგან განსხვავებით, ძვირფასია იდეა ნაწარმოებისა და არა მისი ფაბულა, რომელიც თავისთავად შეიძლება ძალიან საინტერესო მასალას იძლეოდეს ილუსტრატორისათვის.

დასურათებული ადგილების შერჩევა, როგორც აღვნიშნეთ, ქობულაძესთან ემსახურება ძირითად, გმირობის იდეის ნათელიყოფის ამოცანას, რომლის წარმატებით გადაწყვეტისათვის მხატვარს სავსებით სამართლიანად მიაჩნია საკმარისად პოემის მხოლოდ მთავარ მოქმედ პირთა სულიერი და ფიზიკური რაობის ჩვენება. მხატვარი არჩევს ისეთ ეპიზოდებს, რომლებშიაც მეტი დამახასიათებელი სისრულით მქლავდება ამა თუ იმ მთავარი მოქმედი პირის ხასიათის სიმტკიცე, ფიზიკური ძლიერება და გამბე-

დაობა, დრამატული მოქმედების სიმძაფრე და დაძაბულობა; ეპიზოდებს, რომლებშიაც მხატვარს მაქსიმალური საშუალება აქვს გამოავლინოს საბრძოლო გმირობისა და ვაჟკაცობის, მეგობრისათვის რაინდული თავდადების კეთილშობილი იდეა. სხვა შემთხვევაში მხატვარი მიმართავს ხოლმე პორტრეტულ კომპოზიციებს¹. ამგვარი მიდგომის გამო, ქობულაძე რასაკვირველია ვერ იყენებს ყველა იმ შესაძლებლობებს, რასაც იძლევა პოემის სიუჟეტი, რომელშიც ლირიკულ სცენებსა და ეპიზოდებს მეტად მნიშვნელოვანი ადგილი უკავიათ.

საგულისხმოა, რომ იმ ეპიზოდებს, რომლებიც პოემაში ემსახურებიან სიყვარულის იდეის ნათელყოფას, ქობულაძე შეგნებულად გვერდს უვლის, ანდა თუ არჩევს თავისი ილუსტრაციების თემად, ეს ეპიზოდები მის კომპოზიციებში წარმოგვიდგებიან როგორც ისევ და ისევ მეგობრობისა ან საბრძოლო გმირობის იდეის ნათელმყოფელი მოქმედი. ასე მაგალითად, ეპიზოდში „ავთანდილისა და თინათინის პაემანი“ (იხ. ტაბ. № 53) მხატვარი ხაზს უსვამს არა მათი სიყვარულის მოტივს, არამედ იმ გარემოებას, რომ ხელმწიფე ქალი (და არა მიჯნური) ასაჩუქრებს თავის ქვეშევრდომსა და რაინდს, რომელმაც პირნათლად შეასრულა დავალება და გამარჯვებული დაბრუნდა შინ. ასევე ეპიზოდში „ტარიელისა და ნესტანის შეყრა ქაჯეთის ციხეში“—უფრო ხაზგასმულია ტარიელის საბრძოლო გმირობისა და მძლეთამძლეობის მხარე, ვიდრე გამარჯვებული, მოზეიმე სიყვარულის თემა. ლირიულ სიტბოს ერთგვარად მოკლებულია აგრეთვე ილუსტრაცია „ნესტანდარეჯანი სწერს წერილს ტარიელს“ (იხ. ტაბ. № 52), მაგრამ ამ პორტრეტული კომპოზიციის შესახებ ქვემოთ ცალკე ვიტყვი.

მეტად საინტერესო, თავისებური ხედვა გამოამჟღავნა ქობულაძემ „ვეფხის ტყაოსნის“ მოქმედ პირთა სახეების გადაწყვეტის დროს. ქობულაძის გმირები, პირველ ყოვლისა, რაინდები და მეომრები არიან, პირქუში, მკაცრი და ფიზიკურად ძლიერი მეომრები, მაღალი არისტოკრატიული ფენიდან გამოსულნი, რომელთა თვითვე მოქმედებაში ხაზგასმულია სწორედ ეს რაინდული არის-

¹ საგულისხმოა, რომ განსხვავებით „ვეფხის ტყაოსნის“ სხვა ილუსტრაციებისაგან ქობულაძის ილუსტრაციებში პორტრეტულ კომპოზიციებს მეტად მნიშვნელოვანი ადგილი უკავიათ.

ტოკრატიზმი, განსაკუთრებული ფიზიკური ძლიერება, ნების-
ყოფა და სულიერი სიმტკიცე. ღირიული ელემენტები მათ ხასია-
თებში, ისევე როგორც სიყვარულის თემა, ქობულაძის ილუსტრა-
ციებში საერთოდ ნაკლებად არის ნაჩვენები. პერსონაჟთა
მოქმედებას ილუსტრაციებში ახასიათებს ერთ-
გვარი მაღალფარდოვნება, რომელიც, მართალია,
იშვიათად გადადის ყალბ თეატრალურ პათოსში, თუმცა ზოგჯერ
მას აკლია ბუნებრივობა და დამაჯერებლობა, და მაშინ ქობულაძის
პერსონაჟები მოგვაგონებენ ხოლმე კლასიციზმის ხელოვნების ნი-
მუშებიდან ჩვენთვის კარგად ნაცნობ ცივ ნიღაბებს, რომლებიც
მოწოდებულნი არიან როგორც პირობით მანიშნებელი, მხოლოდ
აღნიშნონ და არა გამოხატონ, გამოამჟღავნონ ესა
თუ ის განცდა, ესა თუ ის სულიერი მოძრაობა. ქობულაძე, რო-
გორც ჩანს, მთლიანად ეყრდნობა პოემაში მოცემულ ფაქტიურ აღ-
წერილობას და ესმის იგი პირდაპირი მნიშვნელობით, სწორედ ამი-
ტომ მან ვერ გამოიჩინა სათანადო აქტიური გააზრების უნარი, ერთ-
გვარი ობიექტივიზმის პოზიციაზე დადგა და ავტორული კო-
მენტარების გარეშე გამოსახა რუსთაველის გმირები მაღალი არის-
ტოკრატიული ფენების წარმომადგენლებად, მხედველობიდან გა-
მოსტოვა რა ის, რომ მართალია, ტარიელიც, ავთანდილიც, ნესტან-
დარეჯანიც, თინათინიც და სხვა მთავარი მოქმედი პირები პოემისა
ეკუთვნიან ფეოდალური არისტოკრატის უმაღლეს ფენას, მაგრამ
მიუხედავად ამისა, ისინი არსებითად წარმოდგენენ ცოცხალ სახე-
ხასიათებში განსხეულებულ შეხედულებებს ქართველი
ხალხისას — იდეალურ მეგობრობასა, სიყვარ-
ულსა და საბრძოლო გმირობა-ვაჟკაცობაზე.

მხატვარს მხედველობიდან გამორჩა, რომ ამ ა-
შია რუსთაველის პოემის მთავარი დირსება,
რომ ამ აში ვლინდება „ვეფხისტყაოსნის“ დე-
მოკრატიული, ხალხური ბუნება და რომ სწორედ
ეს მხარე რუსთაველის პოემისა არის განსაკუთრებით ძვირფასი და
საინტერესო ჩვენი საბჭოთა თანამედროვეობისათვის.

არაჩვეულებრივი ფიზიკური მონაცემებით ამკობს ქობულაძე
თავის პერსონაჟებს, ამ მხრივ ისინი პირდაპირ სილამაზისა და სრულ-
ყოფილობის ნიმუშები (ნორმების) შთაბეჭდილებას სტოვე-

ბენ. მათ გარეგნულ დახასიათებაში, ისევე როგორც მათ ხასიათებში, მხატვარი შეგნებულად გაურბის ყოფაცხოვრებითი დეტალების ჩვენებას. განზოგადებული, მონუმენტალური ფორმების საშუალებით მხატვარი ცდილობს გადმოსცეს გმირთა გარეგნული იერისა და ხასიათის ნორმატიული ბუნება. ამ მხრივ ზოგიერთი სახე ქობულაძის ილუსტრაციებში (ეს განსაკუთრებით ქალთა პერსონაჟებს ეხება) ტიპიურობის სიმალდემდეა აყვანილი. „ვეფხისტყაოსნის“ გმირები ქობულეთის ილუსტრაციებში — სურვილი, გრანდიოზული განცდისა და აზრის მქონე ადამიანები, უკეთ დმერთკაცები და დმერთ-ქალები არიან, მათი ვნებები ჩვეულებრივი ადამიანებისათვის დამახასიათებელ მასშტაბში ვერ თავსდებიან, ამიტომაც ეს გმირები თავის სულიერ და ფიზიკურ სილამაზესა და სიდიადეში მიუქარებლად და პირქუშად გამოიყურებიან. მათ მაღალფერადოვან, არისტოკრატიულ (კლასიცისტურ) იერს აკლია ის მიმზიდველობა და სითბო, რომელიც ახასიათებს რუსთაველის გმირებს პოემაში და რომლის გამოც ეს გმირები უზომო სიმპათიასა და ადამიანურ თანაგრძნობას იწვევენ მკითხველში. ქობულაძის ილუსტრაციების პერსონაჟებს საგრძნობლად აკლიათ ის დემოკრატიული თვისებები, რაც რუსთაველის გმირთა ხასიათების ერთ-ერთ არსებით მხარეს შეადგენს.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, რუსთაველის პოემის გმირთა სოციალური დახასიათება, ქობულაძის ილუსტრაციებში ვერ არის სათანადო სისწორითა და სიღრმით გამოვლენილი. ამ საკითხში მხატვარი გარკვეულად ცალმხრივობას იჩენს. სხვაგვარად დგას საკითხი პოემის გმირთა ნაციონალური ბუნების გამოვლინების, მათი ფსიქოლოგიური დახასიათების მხრივ. რასაკვირველია, აქაც თავისი გარკვეული გავლენა იქონია მხატვრის მიერ წინა პლანზე გამოწეულმა საბრძოლო გმირობისა და ვაჟკაცობის იდეამ, მან ქობულაძის პერსონაჟების ხასიათში ხაზი გაუსვა უპირატესად ნებისყოფასთან დაკავშირებულ თვისებებს, იმ „ჭირსა შიგან გამაგრების“ უნარს, რომელსაც თვითონ რუსთაველი ადამიანის ერთ-ერთ მთავარ ღირსებად სთვლიდა. საგულისხმოა, რომ ქობულაძის სერიაში გმირებს სრულიად არ ახასიათებთ ისეთი განცდა, როგორცაა სიხარული. ილუსტრაციებში ვერ შევხვდებით ვერც ერთ გაღიმებულ ფიგურ-

რას, იქაც კი, სადაც მხატვრის მიერ შერჩეული ეპიზოდი ამის საშუალებას იძლევა (მაგ. „თინათინის გამეფების“ ეპიზოდი, ილ. № 1).

ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ყველა გრძნობები ქობულაძის პერსონაჟებს არისტოკრატიული თავშეკავებით აქვთ შენიღბული. მწუხარებაც კი, ქობულაძის ილუსტრაციების გმირთა სახეზე ლებულობს რაღაც მრისხანე, ყოვლისშემუმუსკრელი ძალის გამოუმეტყველებას, თუმცა ზოგიერთ ეპიზოდში „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტი აიღობს არ იძლევა (მაგ. „ტარიელისა და ავთანდილის შეყრის“ ეპიზოდი, ილ. № 3). თავათ ქაჯეთის ციხიდან ნესტანის დახსნის“ ეპიზოდშიც კი ტარიელი შუბლშეკრულია და პირქუში, იგი გაკერპებულია თავის არაადამიანურ ფიზიკურ ძლიერებაში. თინათინის გვერდით მჭდარ ავთანდილს (ტაბ. № 53) სიხარულის განცდის ნიშანწყალიც არ ამჩნევია სახეზე. მსგავსად ამისა, სხვა პერსონაჟებიც მეტნაკლები ცალმხრივობით არიან დახასიათებული მხატვრის მიერ.

პოემის პეროიკულ პათოსის გადმოცემის, გმირობის იდეის ნათელყოფის ამოცანას ემსახურება ქობულაძის ილუსტრაციებში კომპოზიციური ელემენტიც. მხატვარი აქაც შეგნებულად გაურბის ყოფაცხოვრებით, ჟანრული დეტალების გადმოცემას, როგორც გმირთა მოქმედებაში, ისე მათ გარემოცვაში. მძიმე და უაღრესად სადა არქიტექტორული ფორმები, ფართო ნაკეცების მქონე დრაპირებანი, მკაცრი კლდოვანი პეიზაჟი, ზოგჯერ კი მთლად ნეიტრალური მუქი ფონი აძლიერებს ამ შთაბეჭდილებას, ყოველდღიურობისა და ჩვეულებრივობის იერს უკარგავს ილუსტრაციაში გამოსახულ მოქმედებას, მაღალი განზოგადოების (ნორმატიულობის) რანგში აპყავს თვითთელი ეპიზოდი. ყოველი ეპიზოდის კომპოზიციას მხატვარი აგებს, პირველ ყოვლისა, მოქმედების დრამატიზმის ნათელყოფის მიზნით, რასაკვირველია, იმ ტიტანურ განცდათა სფეროში, რომელთა ხაზგასმა ძირითადად ემსახურება მხატვრის წინაშე დასახული იდეური ამოცანის გადაწყვეტას. სწორედ ამიტომ „ნესტანის მოტაცების“ სცენა (ილ. № 6) ქობულაძისთან ტრადიციული პათოსით არის გადმოცემული: განრისხებული დავარისა და ორ შეუბრალებელ ველურ ზანგს შორის მოქცეული ნესტანი ბოროტების საბედისწერო წყალვარდნილში მოქცეულ ნაზ ფოთოლსა ჰგავს. ერთგული ასმათის შეშინებული თვალებით აღიქვამს მკითხველი ამ ეპიზოდს.

რაკი განვიხილავთ კომპოზიციის საკითხს ქობულაძის ილუსტრაციებში, აქვე საჭიროა შევეხოთ იმ ყალბ შეხედულებას მხატვრის შემოქმედებაში არსებული სტილიზაციის ელემენტების შესახებ (თითქოს ქობულაძესთან ადგილი აქვს ფორმალური ხერხების თვითმიზნურ გამოყენებას), რომელიც არაერთხელ იყო გამოთქმული ჩვენი კრიტიკის მიერ და ბოლოს თავისი სამყოფელი ჰპოვა ერთ-ერთ საკავშირო გამოცემაში შემდეგი ფორმულირების სახით: „Кобуладве не вполне свободен от стилизационского груза“¹.

კრიტიკოსებს, რომლებიც იზიარებენ ამ შეხედულებას, როგორც ჩანს, კარგად არ ესმით განსხვავება მხატვრულ სტილსა და სტილიზაციას შორის. საქმე იმაშია, რომ ქობულაძის კომპოზიციებში სტილისტიკური (და არა სტილიზაციური) ელემენტები კი არ ეწინააღმდეგებიან ნაწარმოების იდეურ-შინაარსობრივ მხარეს, არამედ პირიქით, ემსახურებიან მხატვრის მიერ თავისებურად გაგებული იდეის, შინაარსის თემის, სიუჟეტისა და ბოლოს—ეპიზოდის, გამოსახვის ამოცანას.

ქობულაძის კომპოზიციებში ფიგურებისა და მასების განაწილება არასოდეს არ არის თვითმიზნური ფორმალური ინტერესით განსაზღვრული და ნაკარნახევი; ფიგურები და მასები ქობულაძის კომპოზიციებში ყოველთვის ისეა განაწილებული, რომ „Из их естественного взаимоотношения возникает свой образный красочный узор и линейный ритм“.²

სწორედ ამგვარი მიდგომა განსაზღვრავს ქობულაძის ილუსტრაციათა კომპოზიციების დამაჯერებლობასაც (რასაკვირველია, ფიგურების „ბუნებრივი ურთიერთდამოკიდებულება“ ამ შემთხვევაში უნდა გავიგოთ არა ამ სიტყვების ზოგადი, განყენებული მნიშვნელობით, არამედ დაკავშირებით „ვეფხის ტყაოსნის“ მოქმედ პირთა ხასიათების იმ თავისებურ გაგებასთან, რომელიც წარმოადგინა მხატვარმა და რომლის შესახებ ზემოთ უკვე გვქონდა საუბარი). ქობულაძის კომპოზიციების საერთო დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს სტატიკურობა, რომელსაც მხატვარი შეგნებულად მიმართავს მონუმენტალობის შთაბეჭდილების გაძლიერების მიზნით. მოძრაობას ქობულაძის კომპო-

¹ „Искусство Советской Грузии“, АХСССР, 1952 г. стр. 96.

² იბ. М. Алиатов. Ж. „Искусство“, 1951 г. № 4, стр. 66.

ზიციებში არ აქვს დასაწყისი ან გაგრძელება, იგი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „დასრულებულია თავის თავში“, არასოდეს არ სტოვებს გარდამავალი მომენტის შთაბეჭდილებას, ყოველთვის წარმოდგენილია, როგორც თავის თავში დამთავრებული, სტატიკური სანახაობა, როგორც, მართალია, ემოციურად მეტყველი, მაგრამ მაინც სტატიკური პოეზია. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ხერხი, რომელიც აგრეთვე ემსახურება პოემის მონუმენტალურ, ჰეროიკული სულის გადმოცემის ამოცანას, ყოველთვის ვერ იძლევა დადებით შედეგს, ყოველთვის ვერ ამართლებს თავის დანიშნულებას. თუ დაუკვირდებით ილუსტრაციას, რომელიც გამოხატავს ზანგების მიერ ნესტან-დარეჯანის მოტაცების ეპიზოდს (ილ. № 6), რომელიც თავისი შინაარსით დინამიური უნდა იყოს, შევამჩნევთ, რომ მიუხედავად მოჩვენებითი, გარეგნული ექსპრესიულობისა ეს კომპოზიცია მაინც სტატიკურია, ვინაიდან ხაზის ყველა ხვეული, ფორმის ყველა დეტალი თავის საკმაოდ დინამიკურ განვითარებაში. ყველგან ლოდიკურ დასასრულამდეა მიყვანილი. კომპოზიცია ამ მხრივ კვადრატში ჩახატულ ორნამენტსა ჰგავს, რომლის მოძრაობა, განვითარება არ შორდება ოთხკუთხედის ჩარჩოებს. ამისაგან განსხვავებით, ქობულაძის ის კომპოზიციები, რომლებშიაც გამოსახული ეპიზოდები თავის თავად სტატიკური ხასიათისაა (მაგ. „ნესტანი სწერს წერილს ტარიელს“, იხ. ტაბ. № 52) გაცილებით უფრო მომგებიანად გამოიყურებიან.

ქობულაძის ილუსტრაციების სტილი, რომელიც პოემის იდეურ შინაარსის გახსნის ამოცანას ისახავს მიზნად, მაღალფარდოვანი და რიტორიკულია. იგი ამასთანავე უაღრესად დახვეწილია და ემყარება ნახატის მაღალ კულტურას. ილუსტრაციები გარეგნულად მოგვაგონებს ჭედური ხელოვნების ნიმუშებს, მათში უდავოდ ადგილი აქვს აღორძინების ხელოვნების კლასიკურ ფორმათა შემოქმედებით გამოყენებასაც, რაც არამც და არამც ნაკლად არ შეიძლება ჩაეთვალოს მხატვარს.

ქობულაძის ილუსტრაციების ძირითად ნაკლად ჩვენი აზრით უნდა ჩაითვალოს არა მათში გამოვლენილი მხატვრის გატაცება იტალიური რენესანსის ფორმებით, არამედ ის ცალმხრივობა, რომელიც

მხატვარმა გამოიჩინა პოემის ინტერპრეტაციის საკითხში. სამართლიანად შენიშნავდა ე. ჩეპელევი, რომ: „Во всей сюжете художника высокой по своей технике, суровая выносливость и мужественная сила героев закаленных в борьбе, не уравновешивается с лирической основой фабулы поэмы Руставели“¹. გარდა ამისა სქოლასტიკური სიმუქე, რომელიც ახასიათებს ქობულაძის ილუსტრაციების შესრულების მანერას, ერთგვარად ვერ ეთანხმება პოემის საერთო ოპტიმიზტურ სულისკვეთებას, სიცოცხლისადმი იმ დიდ სიყვარულს, რომელიც ქლერს რუსთაველის თვითეულ სტროფში. შეიძლება დავეთანხმოთ, ან არ დავეთანხმოთ იმ მაღალ ფარდოვან, რიტორიკულ ტონს, რომელიც მინიჭა ქობულაძემ თავის პერსონაჟებს, მაგრამ ძირითად ნაკლოვანებების გარდა, ქობულაძის ილუსტრაციებს ახასიათებს ცალკეული შეუსაბამო მანი ტექსტთან. ასე, მაგალითად, ძალიან უყურადღებოდ მოეკიდა მხატვარი ფატმანის მეტად საინტერესო სახეს. როგორც ვიცით, პოემაში ფატმანი იმდენად უფროსია ნესტან-დარეჯანზე, რომ ქალწული მას „დედას“ უწოდებს. ქობულაძის ილუსტრაციაში კი (იხ. ტაბ. № 55) ფატმანი ნესტან-დარეჯანის ტოლად გამოიყურება, გარდა ამისა, საერთოდ, ფატმანის სახეში სრულიად არ იგრძნობა ის თავისებურება ხასიათისა, რომელიც ბრწყინვალე ტიპიური განზოგადოებით აქვს მოცემული რუსთაველს. ნაკლებად მეტყველია აგრეთვე ფიგურა ავთანდილისა თინათინთან შეყრის სცენაში (იხ. ტაბ. № 53). რაინდი ამ ეპიზოდში გამოსახულია ღუნედ, უფერულად, მთვლემარე ადამიანის პოზაში. ვერ დავეთანხმებით აგრეთვე მხატვარს იმ გადაწყვეტაში, რომელსაც იგი აძლევს, ე. წ. „სამხედრო თათბირის“ ეპიზოდს (იხ. ტაბ. № 56). უზარმაზარი ქაჯეთის ციხის წინ სილუეტების სახით გამოსახულნი არიან პატარა, შეუმჩნეველი ცხენოსანი ფიგურები ტარიელისა, ავთანდილისა და ფრიდონისა. ჩვენთვის გასაგებია მხატვრის ამოცანა, რომელსაც სურდა ეჩვენებინა ის სიძნელე, რასაც წარმოადგენდა პოემის გმირებისათვის ქაჯეთის მიუვალი ციხის აღება, მაგრამ კომპოზიციის ამგვარ გადაწყვეტაში სავსებით დაიკარგა რუსთაველის გმირების აქტიური გადაწყვეტილი როლი ქაჯეთის ციხის აღების ეპიზოდში, გარდა ამისა ფრიდონის სა-

¹ В. Чепелев. „Мотивы Руставели в искусстве Грузии“, ж. Творчество, 1938 г. № 1, стр. 11.

ზე, რომლის ჩვენების შესაძლებლობაც კჭონდა მხატვარს, სავსებით ამოვარდა ილუსტრაციების ციკლიდან.

თავისებურად, „ვეფხისტყაოსნის“ ყველა ილუსტრატორისაგან განსხვავებით, განმარტავს ქობულაძე ტარიელის ლომ-ვეფხვთან ბრძოლის ეპიზოდსაც. ამ ილუსტრაციის (იხ. ტაბ. № 54) მაგალითზე ნათლად ჩანს მხატვრის მიდრეკილება უპირატესად საბრძოლო გმირობისა და ვაჟკაცობის მომენტების ჩვენებისაკენ. ეპიზოდს, რომელშიაც რუსთაველის მიერ ძირითადად გატარებულია ტარიელის ტრალიკული სიყვარულის მოტივი, ქობულაძე განმარტავს, როგორც გმირის არნახული გამბედაობისა და ფიზიკური ძლიერების გამოვლინების სცენას. ილუსტრაციაში გამოსახულია ის მომენტი, როდესაც ტარიელი ეკვეთა ლომს და ხმლით გაუპო მას თავი. კომპოზიციაში სრულიად არ ჩანს ის მიზეზი, რამაც აიძულა სასოწარკვეთილი რაინდი ჩარეულიყო ნადირთა „სატრფილო“ თამაშში. ქობულაძესთან ეს ეპიზოდი აღიქმება, როგორც გმირის მხოლოდ გამბედაობისა და ვაჟკაცობის სცენა. რასაკვირველია, ეს არ შეიძლება ჩაითვალოს მხატვრის მიღწევად და კიდევ ერთხელ მოწმობს იმ ცალმხრივობას პოემის იდეური ინტერპრეტაციის საკითხში, რაც უკვე აღნიშნული იყო.

ამ ცალკეულ ნაკლოვანებათა გვერდით საჭიროდ მიგვაჩნია განსაკუთრებით აღვნიშნოთ ერთი არსებითი მნიშვნელობის მქონე დადებითი მომენტი ქობულაძის ილუსტრაციების ციკლში. ეს არის ნესტან-დარეჯანისა და თინათინის სახეთა გადაწყვეტა მხატვრის მიერ. უტყუარი მხატვრული გემოვნებითა და ხასიათების გაგებით არის გადმოცემული თავისებურება ამ ორი ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული სულიერი თვისებებით აღჭურვილი ქალისა. ქობულაძის ნესტან-დარეჯანი (ტაბ. № 52) მაღალი გრძნობიერებისა და მორალურ სიმტკიცის განსახიერებაა. მხატვრის ილუსტრაცია „ნესტან-დარეჯანი სწერს წერილს ტარიელს“ ტიპიურობის ძალითაა აღბეჭდილი. ქობულაძის თინათინი (ისევე, როგორც პოემაში) მკვეთრად განსხვავდება ნესტან-დარეჯანისაგან. მასში (იხ. ტაბ. № 53) ჰარმონიულადაა შერწყმული სახელმწიფო მმართველის სიბრძნე და უნაზესი კდემამოსილება ქალწულისა. იგი წყნარი და თავმდაბალი შვილია თავისი მოხუცი მამისა, უმწიკლო და ნაზი მეგობარი თავისი რაინდისა. საგულისხმოა, რომ ნესტან-დარეჯანი მხატვარს გამოსახული ჰყავს ცალკე, მარტოდ მყოფი, მისი გამოსახვისათვის მხატვარი მიმართავს პორტრეტული კომპოზი-

ციის ხერხს (ქობულაძე თავის სერიაში ტარიელთან ერთად ნესტან-დარეჯანს გამოსატავს მხოლოდ ფინალში ქაჯეთის ციხის აღების დროს), თინათინის სახეს კი მხატვარი იძლევა ყოველთვის სხვა პერსონაჟთა გარემოცვაში — კერძოდ როსტევეანთან და ავთანდილთან ურთიერთობაში. ასევე იქცევა ქობულაძე მამაკაცთა გამოსახვის დროს: ტარიელის პორტრეტი წარმოდგენილია მის მართლდყოფნაში, ხოლო ავთანდილი გამოსახულია ხან როსტევეანისა და თინათინის გარემოცვაში, ხან ტარიელთან ერთად, მათი შეყრის ეპიზოდში. ქობულაძის ციკლში ვერსად შევხვდებით მართლდმყოფი ავთანდილის პორტრეტულ გამოსახულებას. პორტრეტული კომპოზიციების ამგვარი გამოყენებით მხატვარი თავის სერიაში სავსებით სამართლიანად ხაზს უსვამს ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის უიღბლო სიყვარულის განსხვავებას ავთანდილ-თინათინის ბედნიერი სიყვარულისაგან. შენიშვნის სახით შეიძლება დავუმატოთ, რომ ტარიელისა და ავთანდილის სახეებში უფრო ნაკლებად იგრძნობა ხასიათთა სხვადასხვაობა, ვიდრე ეს მოცემულია ქალთა პერსონაჟებში. ამ შემთხვევაში ორივე რაინდის პიროვნებაში მხატვარს ფიზიკური ძლიერებისა და ნებისყოფის სიმტკიცის ელემენტები აქვს წამოწეული წინა პლანზე, ამიტომაც ამ გმირთა დახასიათება ერთფეროვანია; ტარიელიც და ავთანდილიც ნაკლები სიმკვეთრით არიან ინდივიდუალიზირებულნი, ვიდრე ეს რუსთაველსა აქვს თავის პოემაში.

კრიტიკის მიერ საყვედურის სახით არაერთხელ იყო შენიშნული ის გარემოება, რომ ქობულაძის ილუსტრაციები ნაკლებად ემოციურია, რომ მათში თითქოს „все чувства скованы точным расчетом композиции“ და რომ „художнику нужно преодолеть холодную рассудочность своих творческих приемов“,¹ ჩვენ ვერ დავეთანხმებით ამ საყვედურს მხატვრის მიმართ.

მართალია, ქობულაძის ნაწარმოებებში რაციონალისტური საწყისები მოცემულია უფრო მკვეთრად, ვიდრე ემოციონალური. ამის დანახვა „ვეფხის ტყაოსნის“ ილუსტრაციებშიც არ არის ძნელი. მაგრამ ეს სრულიადაც არ გულისხმობს იმას, რომ ამის გამო ქობულაძის სერია დამორდა „ვეფხის ტყაოსანს“. წინააღმდეგობაში ჩადგა მის იდეურ შინაარსთან.

¹ В. Никифоров „По мастерским художников Азербайджана, Грузии и Армении“, журн. „Искусство“, 1948 г. № 6, стр. 64.

რუსთაველის პოემაშიაც ჭარბად არის მოცემული რ ა ც ი ო ნ ა ლ ი ს ტ უ რ ი ს ა წ ყ ი ს ე ბ ი, გავიხსენოთ თუნდაც ის სენტეცია-აფორიზმები, რომლებიც ცხოვრების სიბრძნეს გამოხატავენ და აყვანილნი არიან რა ზნეობრივი კანონების სიმალემდე, ადამიანის ქცევისა და მოქმედების ნორმების სახით არიან წარმოდგენილი. ამ მხრივ რუსთაველი, რასაკვირველია, ბრძენია და მოაზროვნე ფილოსოფოსი. მაგრამ თანაბარი სიჭარბით პოემას ახასიათებს აგრეთვე ე მ ო ც ი უ რ ი ფ ა ქ ტ ო რ ი ც, რომელიც გმირების ტიტანურ განცდათა და ვნებათა შეხლის შედეგად წარმოქმნილი რომანტიული მღელვარების სახით ვლინდება ნაწარმოებში. რუსთაველი ფილოსოფოსიცაა და პოეტიც და მისი მხატვრული ბუნების ეს ორი მხარე ორგანიულ მთლიანობაშია მოცემული „ვეფხისტყაოსანში“. ამიტომ, როდესაც ქობულაძე თავის ილუსტრაციებში ზაზუსვამს არა უპირატესად პოემის რომანტიულ ბუნებას, არამედ მასში მოცემულ რ ა ც ი ო ნ ა ლ ი ს ტ უ რ ს ა წ ყ ი ს ე ბ ს, იყენებს რა ამისათვის მხატვრული მეტყველების ერთგვარ ნორმატიულსახეობრივ ფორმებს და საშუალებებს, იგი ამით კი არ შორდება პოემას, არამედ პოემის იდეურ არსის გაგების თავისი, საკუთარი პოზიციებიდან ნათელყოფს იმას, რაც არსებითად დამახასიათებელია რუსთაველის გენიალური ქმნილებისათვის.

როგორც ვიცით, ერთიდაიგივე ნაწარმოები შეიძლება დასურათდეს მრავალნაირად, ასეც და ისეც. არ არსებობს იდეალური ნიმუში ამა თუ იმ ნაწარმოების დასურათებისა. ქობულაძის დასურათებანი, მიუხედავად მათი ცალკეული ნაკლოვანებებისა (რომლებზედაც უკვე გვქონდა საუბარი), აკმაყოფილებენ წიგნის დასურათების იმ მოთხოვნილებებს, რომლებიც დგანან საბჭოთა გრაფიკის წინაშე, რადგან ემსახურებიან პოემის იდეურ-მხატვრული რაობის გახსნისა და გადმოცემის ამოცანას.

„ვეფხისტყაოსნის“ შემდეგი დასურათებელი ირაკლი თოძიძე, მრავალმხრივი მხატვარია. იგი მუშაობს პოლიტიკური პლაკატის, დაზგური ფერწერის, წიგნის ილუსტრაციისა და საგაზეთო-საჟურნალო გრაფიკის დარგში. მიუხედავად ამ ჟანრული მრავალფეროვნებისა და მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარი საინტერესო და ორიგინალურია, ვთქვათ წიგნის ილუსტრაციის დარგში, მის შემოქმედებით სახეს, ჩვენი აზრით, განსაზღვრავს არა დაზგური ფერწერა და წიგნის გრაფიკა, არამედ პოლიტიკური პლაკატი.

რომლის დარგში იგი სამართლიანად ითვლება საბჭოთა სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთ მოწინავე წარმომადგენლად. ამ გარემოებას არსებითი მნიშვნელობა აქვს ჩვენი მსჯელობისათვის.

„ვეფხის ტყაოსნის“ ილუსტრაციების ციკლი ირ. თოიძისა შედგება რუსთაველის პორტრეტისა და 20 ილუსტრაციისაგან (იხ. ტაბ. № 57—60). მათი ორიგინალები დაცულია ქ. მოსკოვისა, ლენინგრადისა და თბილისის მუზეუმებში¹.

პირველად ირ. თოიძის ილუსტრაციები რეპროდუქცირებულნი იქნენ 1937 წელს „ვეფხის ტყაოსნის“ საიუბილეო ქართულ გამოცემაში².

მხატვარს შემდეგ თანამიმდევრობით აქვს დასურათებული პოემის ტექსტი:

1. თინათინის გამეფება.
2. როსტევეანისა და ავთანდილის ნადირობა.
3. ტარიელი წყლის პირას.
4. თინათინის საუბარი ავთანდილთან.
5. ტარიელისა და ავთანდილის შეყრა-გაცნობა.
6. ტარიელი და ავთანდილი გამოქვაბულში.
7. ტარიელის დაბნედა.
8. ტარიელის ბრძოლა ხატაელებთან.
9. ნესტან-დარეჯანის მოტაცება ზანგების მიერ.
10. ტარიელის შეხვედრა ფრიდონთან.
11. ფრიდონის ბრძოლა თავის ბიძაშვილებთან.
12. ავთანდილი სწერს ანდერძს.
13. ტარიელის ბრძოლა ლომ-ვეფხვთან.
14. ავთანდილის მიმართვა მნათობებისადმი.
15. ავთანდილი გულანშაროს ნეთსადგურში.
16. ნესტან-დარეჯანის გაპარვა გულანშაროდან.
17. ნესტან-დარეჯანი ქაჭეთის ციხეში.
18. სამხედრო თათბირი.
19. ნესტან-დარეჯანის დახსნა ქაჭეთის ციხიდან.
20. პოემის გმირთა გამოთხოვების სცენა არაბეთიდან ინდოეთს გამგზავრების წინ.

როგორც ამ ნუსხიდან ჩანს, თოიძე მეტი ყურადღებით მოეკიდა პოემის სიუჟეტს ვიდრე, მაგალითად, ქობულაძე ან აბაკელია. სწორედ ამის გამო მის ილუსტრაციებში ერთი მხრით უფრო უხვად

¹ სახ. ტრეტიაკოვის გალერეიაში, აღმოსავლ. კულტურის მუზეუმში, სახელმწიფო რუსულ მუზეუმში, ქართული ხელოვნების მუზეუმში.

² იხ. „ვეფხის ტყაოსანი“. სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემა, თბილისი, 1937 წ.

არის წარმოდგენილი ეპიზოდები, ხოლო მეორე მხრით, ილუსტრაციების ეს ციკლი თემატიურად აცუფრო მრავალფეროვანია, რასაც პოემის იდეური შინაარსის გახსნისათვის უდავოდ დიდი მნიშვნელობა აქვს.

თოიძესაც ხიბლავს „ვეფხის ტყაოსნის“ სიუჟეტი, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვარი ყოველთვის ვერ იცავს რუსთაველის პოემის სიუჟეტის სწორი გაგების თვალსაზრისს. ეს გარემოება ყველაზე მკვეთრად მელანდრება მხატვრის მიერ დასურათებულ ადგილებზე შერჩევის საკითხში. პოემაში მოთხრობილი საინტერესო სათავგადასავლო ამბით გატაცებული მხატვარი ვერ იჩენს ამ შემთხვევაში საკირო დაკვირვებულობას პოემის ცალკეული ეპიზოდების მიმართ. ამიტომაც ზოგიერთი ეპიზოდები, წარმოდგენილი მის ილუსტრაციებში. როდი იძლევიან სათანადო სიუხვით გმირის არსის გამოვლინების შესაძლებლობებს, ისინი წარმოდგენენ, მართალია, ეპიზოდების დასურათების თვალსაზრისით საკმაოდ ეფექტურს, მაგრამ არა არსებით, დამხმარე, გარდამავალი მნიშვნელობის მქონე მომენტებს პოემის იდეური შინაარსის გახსნისათვის, გმირთა ხასიათების ნათელყოფისათვის თვით პოემის თვალსაზრისით. ასეთია, მაგალითად, ეპიზოდი „როსტევეანის და ავთანდილის ნადირობისა“ (ილ. №2), რომელიც ხელნაწერ „ვეფხის ტყაოსნის“ დამსურათებლის გარდა (ხელნაწ. № 5006) არცერთი ილუსტრატორის სერიაში არ გვხვდება. ასეთივეა, მაგალითად, ეპიზოდები „ტარიელის შეხვედრა ფრიდონთან“ (ილ. № 10), „ავთანდილი გალანშაროს ნავთსადგურში“ (ილ. № 15), „ნესტან-დარეჯანის გაპარვა გულანშაროდან“ (ილ. № 16) და სხვ. არცერთ ამ დასახელებულ ეპიზოდთაგან არა აქვს არსებითი მნიშვნელობა პოემის იდეური მხარის ნათელყოფისათვის, ამიტომაც არც მხატვარს აძლევენ ისინი რაიმე მასალას გმირთა დახასიათებისათვის, მათ ხასიათებში რაიმე ახალი თვისებების გამოვლინებისათვის. ამ ეპიზოდებში მოცემული ამბავის (событие) გამოსახვა არაფერს აძლევს მკითხველს, გარდა უბრალო ფაქტიური ცნობისა იმის შესახებ, რომ პოემის თხრობის ქსელში ერთ მოქმედებას შეენაცვლა მეორე; ამ ეპიზოდების მიხედვით აგებულ თეატრულ თოიძისეულ კომპოზიციაში გამოსახულ ამბავს ახალი არაფერი შეაქვს იმ ძირითადი იდეურ-შინაარსობრივი ამოცანის გადაწყვეტაში, რომელიც დგას ილუსტრატორის წინაშე. საგულისხმოა, რომ ეს ეპიზოდები არ გვხვდებიან „ვეფხის ტყაოსნის“ სხვა საბჭოთა

დამსურათებლების სერიებში; როგორც დავინახეთ, ამგვარი მეორე-
ხარისხოვანი სცენები იზიდავდნენ ან ხელნაწერთა დამსურათებელ
შინიატურისტების ყურადღებას, რომელთაც აინტერესებდათ მხო-
ლოდ ფაბულა პოემისა, ან ზიჩისას (მაგ. „ტარიელის შეხვედრა
ფრიდონთან“, ნესტანის გაპარვა გულანშაროდან“, და სხვა), რომე-
ლიც, როგორც ვიცით, აკადემიური ნატურალიზმის პო-
ზიციებზე იდგა. ირჩევს რა თავისი ილუსტრაციების თემად ამ ეპი-
ზოდებს, თოიძე, როგორც ჩანს, მოიხიბლა იმ შესაძლებლობებით,
რომლებსაც იძლეოდნენ პოემის ეს ადგილები საკმაოდ ეფექტური
(მაგრამ სამაგიეროდ არა არსებითი) წმინდა სანახაობითი სცე-
ნების შექმნისათვის. ეს კი, რასაკვირველია, ილუსტრატორის შეც-
დომა იყო, მაგრამ შეცდომა, როგორც ამას ქვევით დავინახავთ, არა
შემთხვევითი ხასიათისა—იგი მიუთითებდა ერთ ნაკლოვანებაზე,
რომელიც საერთოდ ახასიათებს თოიძის ილუსტრატიულ შემოქმე-
დებას და რომელმაც თავისი დიდი დასვა „ვეფხისტყაოსნის“
ილუსტრაციების მთელ სერიას: ეს არის ზერელე გატაცება ნაწარ-
მოების ფაბულით, ზედაპირული გადაწყვეტა ამა თუ იმ თემისა,
უფრო გარეგნული ეფექტის მქონე, სანახაობითი ხასიათ-
ის კომპოზიციების შექმნის უნარი, ვიდრე ადამიანთა ხასიათებ-
ში ღრმა ჩაწვდომის, მთლიანი და თავისებური ხასიათების შექმნის,
ფსიქოლოგიურად გამართლებული ურთიერთობების გამოსახვის
უნარი. მაგრამ ამაზე ქვემოთ.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ თოიძის ილუსტრაციების ციკლში
„ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტი უფრო დაწვრილებით და თანამიმდევ-
რულად არის წარმოდგენილი, ვიდრე ქობულაძისა ან აბაკელიას
ილუსტრატიულ სერიებში. ამ შემთხვევაში თოიძეს უდავოდ საერ-
თო ბევრი აქვს ზიჩისთან. მასაც ხიბლავს, იტაცებს პოემაში
მოთხრობილი სატრაგიალო-საგმირო ამბავი, მხატვარი
ციდილობს თავის მრავალრიცხოვან ილუსტრაციებში არ გაანელოს
ის დაძაბულობა და დინამიკა, რომელიც ახასიათებს
„ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტურ განვითარებას, შეუნარჩუნოს თავის
ილუსტრაციების ციკლს ის ინტერესი, რომლითაც იკითხება
პოემის სათავგადასავლო ამბავი, არ დაუკარგოს ნახატების ციკლს ის
თხრობის უწყვეტელობა და მთლიანობა, რომელიც
ახასიათებს „ვეფხისტყაოსანს“. ამ ამოცანას მხატვარი უდავოდ
წარმატებით სწყვეტს, მაგრამ როდესაც იგი ცდილობს ამ უწყვეტი
თხრობის ფონზე გამოავლინოს ნაწარმოების ძირითადი იდეა—მე-

გობრობისა, სიყვარულისა და საბრძოლო გმირობისა, შექმნას გმირთა ხასიათები,—იგი მარცხს განიცდის. მეორეხარისხოვანი, არა არსებითი მნიშვნელობის ეპიზოდების შერჩევამ თოიძის ილუსტრაციების ციკლს დაუკარგა მკვეთრი იდეური გამიზნულობა, ერთგვარი რეპორტაჟის ელფერი მიანიჭა მას. ამანვე ათქმევინა კრიტიკოს ა. ტარასენკოვს სამართლიანი საყვედური, რომ თავის ილუსტრაციებში პოემის ჰუმანისტური შინაარსის გამოვლინების ნაცვლად, ი. თოიძე „увлекся во спроиздепием внешнего блеска феодалного двора“¹.

მართლაც, ამგვარ შთაბეჭდილებას სტოვებენ თოიძის ციკლში გამოყვანილი სანახაობითი სცენები: „თინათინის გამეფებისა“ (ილ. № 1), ფინალური კომპოზიცია „პოემის გმირთა გამოთხოვება არაბეთიდან ინდოეთს გამგზავრების წინ“ (ილ. № 20) და კველაის ილუსტრაციები, რომლებიც ზემოთ იყო დასახელებული. ამ ილუსტრაციებში არ არის სათანადოდ გამოვლინებული არც ნაწარმოების იდეა, არც გმირთა ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვანი ხასიათები. რაც შეეხება დანარჩენ ილუსტრაციებს, რომლებიც ასახავენ პოემის იდეური შინაარსის თვალსაზრისით არსებითი მნიშვნელობის მქონე ეპიზოდებს, ან იმ ილუსტრაციებს, სადაც წარმოდგენილია გმირთა პორტრეტული გამოსახულებანი, გარკვეულ ღირსებებთან ერთად ისინი შეიცავენ ერთ არსებით ნაკლოვანებას, რაც ხელს უშლის პოემის ჰუმანისტური შინაარსის სრულყოფილ გამოვლინებას. ეპიზოდის გამოხატვის დროს აქაც უპირატესობა ენიჭება წმინდა სანახაობით მხარეს (მართალია, ნაწარმოების ფაქტიურ აღწერილობასთან სრულ შესატყვისობაში გაგებულს და საკმაოდ ეფექტიურად წარმოდგენილს). სწორედ ამ ნიადაგზე პოემის გმირთა ხასიათები თოიძის ილუსტრაციულ ციკლში მთლიანად სათანადო სიღრმით არაა გახსნილი.

ეფექტური სანახაობის შექმნის სურვილმა მხატვარი მიიყვანა ამა თუ იმ ეპიზოდის ზერელე გადმოცემაზე, დაუკარგა პოემის გმირებს ის სულიერი თვისებების სიმდიდრე და ღრმად ინდივიდუალური ხასიათი, რომელიც რუსთაველმა მიანიჭა მათ.

ამბის ფაქტიური, გარეგნული, ზედაპირული გადმოცემით გატაცებული მხატვარი ნაკლები ყურადღებით მოეკიდა გმირთა ფსიქოლოგიური დახასიათების საკითხს, ვერ ჩასწვდა მათ უაღრესად კონ-

¹ Ан. Тарасенков, „Художник и книга“. Газ. „Советская культура“, 1953 г. № 38.

კრეტულ და თავისებურ ხასიათებს, ზერელედ წარმოადგინა ისინი, თუმცა სწორედ შერჩეული ტიპაჟი ამის ყველა შესაძლებლობებს იძლეოდა. მდგომარეობას ვერც იმან უშველა რომ ილუსტრაციების რაოდენობრივი სიჭარბის გამო „ეფეხის ტყაოსნის“ პერსონაჟები მხატვარს გამოყვანილი ჰყავს სხვადასხვაგვარ სიტუაციასში, სხვადასხვა ურთიერთობაში; მკითხველი ვერ გრძნობს იმ თავისებურ შინაგან ცხოვრებას, რომელიც დამახასიათებელია თვითთული მათგანისათვის, რომელიც შეუჩერებლად ვითარდება და მრავალფეროვნებს პოემის მთელ მანძილზე.

ი. თოიძეს თითქოს ავიწყდება, რომ ნაწარმოების სიუჟეტში ესა თუ ის ეპიზოდი, ესა თუ ის მოქმედება, უწინარეს ყოვლისა, საინტერესოა იდეის ნათელყოფის თვალსაზრისით, ამა თუ იმ გმირის ხასიათის გამოვლინების თავისებურების თვალსაზრისით. მხატვარს იტაცებს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მხოლოდ ფიზიკურ მოქმედებათა ეფექტური წარმოსახვის შესაძლებლობანი, იგი სათანადოდ ანგარიშს არ უწევს გამოსახულების შინაგან, სულიერ მოქმედებას, ამიტომაც მისი გმირები წარმოგვიდგებიან ერთიმეორესთან ფსიქოლოგიურად სუსტად დაკავშირებულნი, სულიერად გაღარიბებული, პრიმიტიული აზრისა და გრძნობის, თუმცა იპოზანტური გარეგნობის მქონე ადამიანების სახით.

მივაკითხოთ თვით ილუსტრაციებს. გმირთა ხასიათების ზერელე სქემატიური გახსნა თავს იჩენს, უწინარეს ყოვლისა, პოემის მთავარ მოქმედ პირთა გამოსახვაში. თოიძის ილუსტრაციებში ტარიელსა და ავთანდილს შორის თითქმის არ იგრძნობა სახასიათო განსხვავება. კიდევ უფრო სუსტად არის გაღრმავებული ეს განსხვავება ქალთა პერსონაჟებში. თოიძის თინათინი აზრსა და გრძნობას მოკლებული მანეკენია, ნესტან-დარეჯანიც ბევრად არ გამოირჩევა მისგან არც ჰარბი გრძნობიერებით, არც იმ განსაკვიფრებელი სულიერი სიმტკიცით, რომლითაც შემოსა იგი რუსთაველმა. ტარიელის სახე განსაკუთრებით არადამაჯერებელია იმ ილუსტრაციებში, სადაც პოემის მიხედვით უნდა ჩანდეს მისი არაადამიანური ტანჯვა და მწუხარება დაკარგული სატრფოს გამო—„ტარიელი წყლის პირას“. ამ სურათზე (იხ. ტაბ. № 57) ჩვენს წინაშეა ლამაზი და ჭანსალი სავესე ახალგაზრდა, მელანქოლიურად ოდნავ ჩაფიქრებული, საკმაოდ თეატრალურ პოზაში ჩამომჭდარი ქვაზე. განა ასეთი უნდა იყოს ტარიელი, რომლის შესახებ რუსთაველი ფრიდონის პირით ამბობს:

(599) „...არა ვიცი, რა ხარ, ანუ რას გამსგავსო?

ანუ ეგრე რამ დაგლია, ანუ პირველ რამ გაგავსო?
რამან შექმნა მოყვითალოდ, ვარდ-გიშერი
რომე ჰრგავსო?

ღმერთმან მისგან ანთებული სანთე-
ლიცა რად დაგავსო?“

გმირთა ხასიათების ნაკლები სიღრმით გახსნის მხრივ სანიმუშოა „თინათინისა და ავთანდილის საუბარი“ (იხ. ტაბ. № 58). ამ ილუსტრაციაში გარდა იმისა, რომ ფიგურები დამახინჯებულია ანატომიურად (დარღვეულია მათი პროპორციები და სხვა), გამოირჩევა თინათინი ყოვლად უაზრო სახით, გამოურკვეველ პოზაში მოთავსებულნი (სწორედ რომ მოთავსებული და არა მქდარი) ტანტზე. მკრთალია და უფერული „ნესტანი ქაჯეთის ციხეში“ (ილ. № 17)—მის სახეზე ნიშანწყალიც კი არ არის იმ სულიერი დრამისა, რასაც უნდა განიცდიდეს დამწერი იმ გასაოცარი წერილისა, რომელიც სულიერი სიმტკიცისა და ერთგულების ჰიმნად ქლერს მთელს მსოფლიო პოეზიაში. ასევე ყოველგვარ ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობასაა მოკლებული ცხენზე კოკეტურ პოზაში წამოსკუპებული ნესტან-დარეჯანი გულანშაროდან მისი გაპარვის ეპიზოდში (ილ. № 16). არაფერს ვამბობთ იმის შესახებ, რომ ამ კომპოზიციაში ფაქტიური შეცდომაცაა დაშვებული—როგორც ვიცით, ნესტანი მამაკაცის სამოსელში იყო გამოწყობილი გულანშაროდან გაპარვის დროს. საერთოდ თოიძის ციკლში უფრო მომგებიანად ის ილუსტრაციები გამოიყურებიან, სადაც საქმე გვაქვს არა ფსიქოლოგიურ მოქმედებებსა და ასეთებია, მაგალითად, „ფრიდონის ბრძოლა ზღვაში“ (ილ. № 11) ან „ტარიელის ბრძოლა ხატაელებთან“ (ილ. № 8), თუმცა აქაც, ხატაელებთან ბრძოლის ეპიზოდში, ტარიელის სახეს აქვია სიცოცხლე, რაინდი თითქოს თვლემს ყალყზე შემდგარ ტაიჭზე მქდარი. მსგავს გარემოებას აქვს ადგილი კომპოზიციაში „ტარიელის ბრძოლა ლომ-ვეფხთან“ (იხ. ტაბ. № 60), სადაც შესანიშნავად მოძებნილ, ვეფხვთან შებმული ტარიელის ფიგურას აგვირგვინებს ყოვლად ინდიფერენტული სახის გამომეტყველება. გაუგებარია ამ ილუსტრაციის გამო კრიტიკოს კ. კრაჯჩენკოს აზრი: „В этой иллюстрации Тоидзе сумел воплотить мечту народа... о победе человека над природой“¹. ჩვენი ფიქრით ამ საკმაოდ უც-

¹ К. Кравченко, И. М. Тоидзе, изд. „Искусство“, М.-Л., 1949 г. стр. 17.

ნაური ზოგადი დასკვნის გამოტანისათვის არც თოიძის ხსენებუ-
ლი ილუსტრაცია და, რაც მთავარია, არც რუსთაველის პოემის ეს
ეპიზოდი, საფუძველს არ იძლევა.

თავის ილუსტრაციების ციკლში, მსგავსად ზიჩისა, თოიძე ცილებს
დასასურათებლად „ტარიელის დაბნელის“ ეპიზოდს (იხ. ტაბ. № 59).
ეს ეპიზოდი თოიძესთან განსაკუთრებით არაბუნებრივი და ყალბია.
ძნელია ვინმემ დაუჯეროს მხატვარს, რომ ამ გვარი უსიცო-
ცხლო და უფერული ნესტან-დარეჯანის დანახვა-
ზე ტარიელი დაჰკარგავდა გონებას და მოსა-
ბრუნებელი შეიქნებოდა (თუმცა არც ტარიელია ამ
ილუსტრაციაში თავის სიმალლეზე, იგი საერთოდ არც გავს ტარიე-
ლის გამოსახულებებს იმავე თოიძის სხვა ილუსტრაციებში).

თოიძის ილუსტრაციებში გამოვლინებულ მოქმედ პირთა საბე-
ბის ზერელე, სქემატურ გადაწყვეტას, მათი ხასიათების ერთფე-
როვნებისა და სიღარიბის შთაბეჭდილებას აძლიერებს შესრულე-
ბის ის პლაკატური მანერა, რომელიც საერთოდ დამახასია-
თებელია მხატვრის ილუსტრაციული შემოქმედებისათვის. თოი-
ძის მხატვრული მეტყველება პლაკატურია.
მხატვარს, თავისი შემოქმედებითი მოწოდებით პლაკატისტს,
ახასიათებს განზოგადოებული ფორმებით აზროვნება, როგორც ამა-
ადგილი აქვს პლაკატის ხელოვნებაში საერთოდ. ეს აზროვნება არა-
კონკრეტული და აულრესად სპეციფიკურია. შემთხვევითი როდია,
რომ თოიძის ილუსტრაციებს აკლია, როგორც
სიღრმე პორტრეტული ხელოვნებისა, ისე ში-
ნაარსობრივი სიუხვე და გაშლილობა თემატუ-
რი სურათისა. ზოგად „პლაკატური“ პლანით დანახულ და
გამოსახულ „ვეფხის ტყაოსნის“ გმირთა სახეებს თოიძის ილუსტ-
რაციებში ახასიათებს ამა თუ იმ აზრისა თუ ემოციის მხოლოდ ზე-
დაპირული ფიქსაცია, ეს არის აზრი და გრძნობა არა კონ-
კრეტული, პიროვნული, სახასიათო, არამედ აზრი და გრძნობა
საერთოდ, ზოგადად. შედეგად ვიღებთ დახასიათების სქე-
მატურ აღნიშვნას მხოლოდ. ცდილობს რა მხატვრული სახის
განზოგადოებას, სურს რა ესა თუ ის თვისება ადამიანისა აიყვანოს
ტიპიურობის რანგში, თოიძე ძირითადად ყურადღებას აქცევს
გმირის გარეგნულ დახასიათებას, რაც შეეხება გმირის სულიერ
სამყაროს, მხატვარი მისი გამდიდრების ნაცვლად ამარტივებს, აუბ-
რალოებს მას. დაჰყავს იგი ერთგვარ ფსიქოლოგიურ სქემამდე, ამი-

ტომაც მისი გმირები მოკლებული არიან ხასიათის ინდივიდუალობას, არაკონკრეტული არიან, მთაში არ იგრძნობა პიროვნული თვისებები, ისინი მოკლებულნი არიან მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელ ფიქრებსა და განცდებს.

ამგვარი გადაწყვეტა თოიძის ილუსტრაციების პერსონაჟებს აახლოვებს ამავე მხატვრის პლაკატებში გამოსახულ სახეებთან. ეანრულ სპეციფიკათა ამგვარი აღრევა, როგორც დავინახეთ, დადებით შედეგს ვერ იძლევა.

როგორც ჩანს, ხელოვნებათმცოდნეები ამჩნევდნენ ამ არსებით ნაკლოვანებას თოიძის ილუსტრაციებში, მაგრამ რატომღაც გვერდს უვლიდნენ მას, ან სხვადასხვაგვარ დიპლომატიურ ხერხებს მიმართავდნენ, რათა პრინციპული კრიტიკისათვის აექციათ მხარი. ასე, მაგალითად, გ. კორსუნსკი წერდა: „Тондзе обычно не прибегает к повышенной выразительности мимики, редко дает особо экспрессивные жесты, но всем обликом героя внушает зрителю уверенность в способности изображаемого человека высоким чувствам и поступкам¹“.

იბადება კითხვა: რატომ გამოსახავს მხატვარი თავის პერსონაჟებს ისე, რომ ისინი მაყურებელში იწვევენ მხოლოდ აპრიორულ „რწმენას გმირის უნარიანობაში“ ჩაიღინოს ესა თუ ის საქციელი, ხომ შეიძლებოდა მხატვარს უბრალოდ ეჩვენებინა მაყურებლისათვის ეს „უნარიანობა“ მოქმედი პირისა თვით ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელი მოქმედების სახით? საქმე იმაშია, რომ მხატვარმა ვერ შესძლო ამის გაკეთება.

დაუსაბუთებლად ჟღერს მთელი რიგი სხვა კრიტიკოსების დეკლარაციული განცხადებანი იმის შესახებ, თითქოს თოიძის ნახატები ამჟღავნებენ „ფორმის ღრმა გრძნობას და დიდ ფსიქოლოგიურ გაგებას“² ასე, მაგალითად საფუძველს მოკლებულია კრიტიკოს ი. ტროშინას შეხედულება, თითქოს „Раскрытие идейного содержания произведения, его морально-этических принципов на основе характеристик и основных персонажей, носителей идей поэмы... основная заслуга художника“³.

¹ Г. Корсунский „Шота Руставели в грузинском искусстве“, ж. „Искусство“, 1938 г. № 1, стр. 64.

² ბ. გორდუზიანი, ქართული საბჭოთა გრაფიკა, 1952 წ. თბილისი, გვ. 31.

³ И. Трошина, „И. М. Тондзе“. Изд. „Советский художник“, 1950 г.

განსაკუთრებით კი დაუსაბუთებლად ჟღერს კ. კრაჟჩენკოს განცხადება „Тойдае стремится передать сложность человеческих чувств и переживаний своих героев. Все, кроме психологической силы и выразительности образов, кроме человека, представляется ему второстепенным“¹ ეს დებულებანი თავიდან ბოლომდე მცდარია და მხატვრის დეზორიენტაციის მეტს არაფერს იძლევიან, რადგან, როგორც უკვე დავინახეთ თოიძის ილუსტრაციებში ნაწარმოების იდეური შინაარსის განსნის ამოცანას ყველაზე სუსტად ემსახურება სწორედ მოქმედ პირთა სახეების ფსიქოლოგიური გადაწყვეტა, მათი შინაგანი სულიერი სამყარო, მათი ხასიათები, რომლებიც მხატვარს გაღარიბებული, ზერელე, პრიმიტიული სახით აქვს წარმოდგენილი, მაგრამ ამ არსებით ნაკლოვანებასთან ერთად, არ შეიძლება არ დავინახოთ აგრეთვე არსებითი მნიშვნელობის მქონე დადებითი მხარეც, რომელიც თოიძის ილუსტრაციებს მეტად მომგებიანად განასხვავებს, „ვეფხის ტყაოსნის“ სხვა საბჭოთა დამსურათებლების ილუსტრაციულ ციკლებისაგან. ს. ქობულაძისა და თ. აბაქელიას ილუსტრაციებისაგან განსხვავებით, თოიძესთან წარმოდგენილ ტიპაჟს, გმირთა სახეებს, რომლებშიაც, როგორც ვიციტ, რუსთაველმა გამოხატა ქართველი ხალხის შეგნებაში საუკუნეების მანძილზე გაშომუშავებული წარმოდგენანი მეგობრობასა და თავდადებაზე, სიყვარულსა და საბრძოლო გმრობაზე ახასიათებს ჭეშმარიტი დემოკრატიზმი და ხალხურობა.

მხატვრის მიერ წარმოდგენილი ტიპაჟი თავისი ბუნებით უაღრესად ხალხურია, თოიძის პერსონაჟებს არ გააჩნია ასე მალაღფარდოვანი არისტოკრატიზმი, რაც, მაგალითად, ქობულაძის გმირებს. სწორედ ამიტომ ისინი უფრო მეტ თანაგრძნობასა და სიმპათიას იწვევენ მაყურებელში, თუმცა ნაკლებად ანცვიფრებენ მას თავისი აზრისა და ვნებების გრანდიოზული მასშტაბებით. „ვეფხის ტყაოსნის“ გმირთა დემოკრატიული ბუნებითაა განსაზღვრული აგრეთვე ის პოპულარობაც, რომლითაც სარგებლობენ თოიძის ილუსტრაციები ფართო მასებში და ეს უთუოდ მეტად საყურადღებო, მისასალმებელი ფაქტია, მაგრამ რუსთაველის გმირთა სწორად გაგებულ დემოკრატიულ, ხალ-

¹ К. Кравченко, „И. М. Тойдзе“. изд. „Искусство“, М.-Л. 1949 г. стр. 16.

ხ უ რ ბ უ ნ ე ბ ა ს თ ო ი ძ ი ს ი ლ უ ს ტ რ ა ც ი ე ბ შ ი ა კ ლ ი ა ფ ს ი ქ ო ლ ო გ ი უ რ ი ს ი ლ რ მ ე და დ ა მ ა ჭ ე რ ე ბ ლ ო ბ ა ტ არ ი ე ლ ის, ა ვ თ ა ნ დ ი ლ ის, თ ი ნ ა თ ი ნ ის, ნ ე ს ტ ა ნ - დ ა რ ე ჯ ა ნ ის ა და ს ხ ვ ა თ ა ს ა ხ ი თ, თ ო ი ძ ე შ ე ე ც ა ლ ა შ ე ე ქ მ ნ ა „**образы соответствующие народным представлениям**“¹. მაგრამ ამ ამოცანის სრულყოფილი, ყოველმხრივი გადაწყვეტისათვის მხატვარს არ აღმოაჩნდა „სულში წვდომის“ სათანადო შემოქმედებითი უნარი, თუმცა დიდი ღირსება მხატვრისა, რომელიც გაერკვა პოემის ერთ-ერთ არსებით, შეიძლება ითქვას, გადაამწყვეტი მნიშვნელობის საკითხში, თოიძის ილუსტრაციებს განასხვავებენ „ვეფხისტყაოსნის“ სხვა, საბჭოთა დამსურათებლების ილუსტრაციებისაგან.

ზემოთ უკვე აღნიშნული გეჟონდა, რომ თოიძე თავის ილუსტრაციებში იძლევა გმირთა ფსიქოლოგიურ დახასიათებას არასაკმარისი სიღრმით, რომ ოსტატი ამ საკითხს მიუღდა, როგორც პლაკატის დარგში მომუშავე მხატვარი, სადაც სახე არ მოითხოვს იმ კონკრეტულობასა და სიღრმეს გმირის დახასიათებისას, რასაც ადგილი აქვს ილუსტრაციაში, რომელშიც მოქმედი პირი, პერსონაჟი რაიმე იდეის მატარებელი ზოგადი სქემატიკის არ არის, არამედ სისხლითა და ხორციტ სავსე ცოხცალი ადამიანი (რომლის ყოველმხრივი დახასიათებისათვის უხვ მასალას იძლევა ლიტერატურული ნაწარმოები). პლაკატური მიდგომა მხატვრისათვის იჩენს კომპოზიციის საკითხშიაც, თუმცა აქ ეს გარემოება კი არ ამცირებს ილუსტრაციების ღირსებას ნაწარმოებთან მათი სიახლოვის მხრით, არამედ პირიქით, ხელს უწყობს რომანტიული მღელვარებისა და გმირული პათოსის გადმოცემისას. თოიძის კომპოზიციები, თუნდაც ქობულაძის კომპოზიციებისაგან განსხვავებით, ფიზიკური მოქმედების გამოხატვის მხრით უფრო დინამიურია, უფრო ექსპრესიული (ფიზიკურ მოქმედებას ხაზს ვუსვამთ იმიტომ, რომ როგორც უკვე დავინახეთ, შინაგანი მოქმედების მხრივ ეს კომპოზიციები უალრესად სტატიურია). პოემის მთავარ მოქმედ პირებს მხატვარი გამოხატავს მსხვილად და წინა პლანზე, ხშირად გამოპყოფს ხოლმე მკვეთრი და საკმაოდ მეტყველი სილუეტით, ეს ანიჭებს ფიგურებს გარკვეულ მონუმენტალობას, გმირობის რომანტიულ შარავანდდით მოსავეს მათ მოქმედებას, მაგალითად, ილუსტრაციებში: „ტარიელისა და

¹ „Искусство Советской Грузии“, АХСССР, 1952, стр. 143.

ფრიდონის შეხვედრა“ (ილ. № 10), ან „ნესტან-დარეჯანის დახსნა-ქაჭეთის ციხიდან“ (ილ. № 19) ან „ტარიელის ბრძოლა ხატაელებთან“ (ილ. № 8) და განსაკუთრებით „ტარიელის ბრძოლა ლომ-ვეფხვთან“ (იხ. ტაბ. № 60), ეს ილუსტრაციები თავისი კომპოზიციური გადაწყვეტით კარგად გადმოსცემენ პოემის რომანტიულ ბუნებას.

თოიძის ილუსტრაციულ სერიაში ეპიზოდური სცენების გარდა წარმოდგენილია პორტრეტული კომპოზიციებიც, თუმცა ეს უკანასკნელნი, სიუჟეტურ სცენებთან შედარებით, ნაკლებად ამართლებენ თავის დანიშნულებას, მათში ძალზე მკვეთრად მოსჩანს გმირთა ხასიათების ის სიღარიბე და სქემატურობა, რომელზედაც ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი. რაც შეეხება ნახატს, იგი ყველა ილუსტრაციაში თანაბრად ვერა დგას რეალისტური გაგების სიმაღლეზე. აქაც თოიძე მიდის ფორმის გამარტივების გზით, მაგრამ წვრილმანების უგულვებელყოფა და აზროვნება დიდომოცულობებით ყოველთვის ვერ იძლევა დადებით შედეგს. ხშირად თოიძესთან ადგილი აქვს ფორმის გაუბრალოებას.

ამას თან ერთვის ცალკეული ანატომიური და პერსპექტიული დარღვევანიც, მაგრამ ეს არც თუ ისე ხშირია თოიძის ილუსტრაციებში.

ილუსტრაციები შესრულებულია ნახშირით, ტუშით (კალმით და ფუნჯით) დიდი ზომის ფურცლებზე, ზოგიერთი მათგანი ფერადია („ტარიელის დაბნედა“, „ავთანდილის მიმართვა მნათობებისადმი“, „სამხედრო თათბირი“).

დასასრულ საჭიროა კიდევ ერთხელ აღინიშნოს, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრატორებს შორის ირ. თოიძემ ყველაზე სწორედ გაიგო პოემის ხალხური ბუნება და ამის საფუძველზე შეეცადა გაეხსნა პოემის იდეური შინაარსი. მხატვარმა წარმოადგინა თავის ილუსტრაციებში სამივე თემა „ვეფხისტყაოსნისა“—მეგობრობა, სიყვარული, გმირობა, მაგრამ გადაჭარბებულმა გატაცებამ ნაწარმოების ფაბულით და ამ ნიადაგზე ეფექტური „სანახაობის“ გამოსახვის ინტერესმა მიიყვანეს მხატვარი იქამდე, რომ მან არასაკმარისი სიღრმით, გაღარიბებული, პრიმიტიული სახით წარმოგვადგინა მოქმედ პირთა სახე-ხასიათები. ამან დაუკარგა სწორედ გააზრებულ იდეურ მომენტს სათანადო აქცენტი ილუსტრაციების ციკლში.

ამჟამად „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათების საქმე განვითარების გარკვეულ ეტაპზეა მისული. ნაწარმოები უცდის თავის ახალ დამსურათებელს. გენიარული პოემის დასურათების მდიდარი შესაძლებლობანი, რასაკვირველია, არ შეიძლება ჩაითვალოს ამოწურულად. ისინი დღესაც აღელვებენ და კვლავ და კვლავ ააღელვებენ მხატვრების შემოქმედებით ფანტაზიას. გაივლის არც ისე დიდი დრო და ჩვენ გავხდებით მოწმენი ახალი ილუსტრაციებისა, რომლებიც ბევრად უკეთესნი იქნებიან იდეური და მხატვრული თვალსაზრისით ყველა მანამდე არსებულ დასურათებებზე.

დ ა მ ა ტ ე ბ ა

„ვეფხის ტყაოსნის“ ერთი უცხოური გამოცემის შესახებ

დასავლეთ-ევროპის ბურჟუაზიული ხელოვნების ერთ-ერთი ნიმუში წიგნის ილუსტრაციის დარგში: F. Bianconi-ს ილუსტრაციები „ვეფხის ტყაოსნის“ 1945 წლის იტალიური გამოცემისათვის.

„ვეფხის ტყაოსნის“ ყველა არსებულ დასურათებათა განხილვა არ იქნებოდა სრული, რომ არ გვეთქვა ორიოდ სიტყვა იმ ილუსტრაციების შესახებ, რომლებიც შეიქმნა ჩვენი ქვეყნის საზღვრებს იქით. ასეთი ილუსტრაციები არსებობს და მათი განხილვა განსაკუთრებით საყურადღებოა იმ მხრივ, რომ ამით საშუალება გვეძლევა კონკრეტულ მაგალითზე ნათელვყოთ თანამედროვე ბურჟუაზიული დასავლეთის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი თავისებურებანი და ამ ფონზე კიდევ უფრო მეტი სიცხადით წარმოვიდგინოთ ის დიდი უპირატესობა, რომელიც ამ დეკადენტურ ხელოვნებასთან შედარებით ახასიათებს ღრმად იდეურ, ჯანსაღსა და ხალხის სასიცოცხლო ინტერესებთან დაკავშირებულ საბჭოთა რეალისტურ ხელოვნებას.

1945 წელს ქ. მილანში გამოვიდა რუსთაველის პოემა იტალიურ ენაზე (თარგმანი და წინასიტყვაობა ეკუთვნოდა ვინმე შალვა ბერიძეს)¹: ეს გამოცემა დასურათებული იყო Fulvio Bianconi-ს მიერ. წიგნში არის სულ 20 ილუსტრაცია (იხ. ტაბ. № 61—№ 64).

1. ნადირობა.
2. ტარიელი წყლის პირას.
3. აეთანდლისა და თინათინის საუბარი.

¹La pelle di Leopardo di Sciotha Rustaveli, Bianchi—Giovini, Milano, 1945.

4. ავთანდილის შეხვედრა ხატაელებთან.
5. ტარიელისა და ავთანდილის შეყრა.
6. ტარიელის დაბნედა.
7. ნადიმი ფარსადან მეფის კარზე.
8. ტარიელის მიერ ხვარაზმშას სასიძოს მოკვლა.
9. ფრიდონის ბრძოლა ზღვაში.
10. ნესტან-დარეჯანი ზანგების ნაეში.
- 11. როსტევეანის გლოვა ავთანდილის გაპარვის გამო.
12. ავთანდილი, ტარიელი და მოკლული ვეფხვი.
13. ავთანდილისა და ფრიდონის გაცნობა.
14. ავთანდილი ფატმანის წინაშე.
15. ფატმანის მონები ანთავისუფლებენ ნესტან-დარეჯანს.
16. ნესტან-დარეჯანის დატყვევება როშაქის მიერ.
17. ფატმანისა და ავთანდილის „აშიკობის“ სცენა.
18. მონა გრძელის გამოცხადება ქაჯეთის ციხეში.
19. ქაჯეთის ომი.
20. ავთანდილი როსტევეანის წინაშე მუხლმოყრილი პატივებს ითხოვს გაპარვის გამო.

წიგნს აქვს ფერადი სუპერ-ყდა, რომელზედაც გამოსახულია ფერადი ვარიანტი ეპიზოდისა—„ტარიელი წყლის პირას“.

თვითეული ილუსტრაცია ჩასმულია ძველი მინიატურების მსგავსად დეკორაციულ ჩარჩოში. ილუსტრაციას ზემოდან აქვს ქართული შრიფტით მიწერილი თითო სტროფი კომპოზიციის შესატყვისად ამოდებული „ვეფხის ტყაოსნიდან“. ქვევით იგივე მინაწერია იტალიურ ენაზე.

ილუსტრაციები შესრულებულია ტუშით (კალმით). ძალიან ძნელია ამ ილუსტრაციებისა და პოემის ტექსტის რაიმე ურთიერთობის შესახებ ლაპარაკი.

ილუსტრაციები წარმოადგენენ სხვადასხვა დროისა და ეპოქის ჰინდუ და ირანული მინიატურებიდან ამოდებული ცალკეული ფორმალური ელემენტების უგემოვნო, რეალურ სინამდვილესა და მხატვრულ ლოდიკას აბსოლუტურად მოწყვეტილ ეკლექტიკურ ნაზავს. კომპოზიციები ბრტყელია, პერსპექტივა დარღვეულია, ადამიანთა ფიგურები და საგანთა ფორმები დამახინჯებულია. პოემის მოქმედი პირები უფრო ინჟუზორიებსა გვანან, ვიდრე რეალურ ადამიანებს.

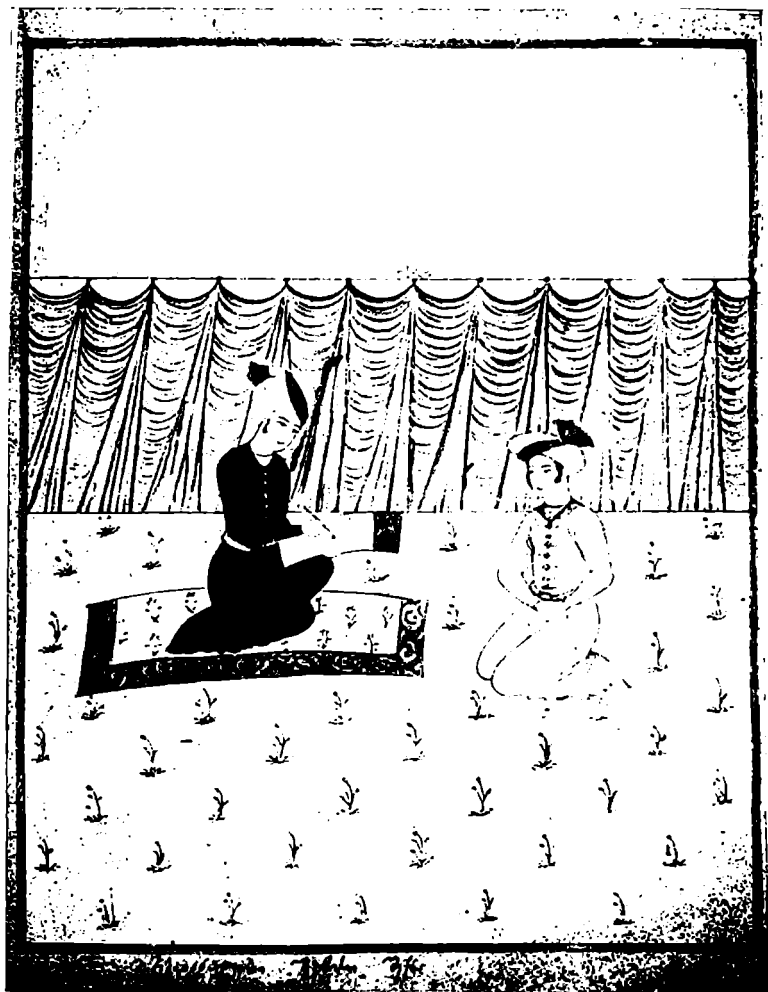
ილუსტრაციებში ადგილი აქვს ტექსტიდან მთელ რიგ გადახვევებსაც, რაც იმას მოწმობს, რომ ილუსტრატორი F. Bianconi პოემას იცნობდა მეტად თავისუფალი და არაზუსტი თარგმანის მიხედვით. ილუსტრაციების ციკლში, როგორც ეს მოყვანილ ნუსხიდან

ჩანს, ავთანდილის როლი წინა პლანზეა წამოწეული, თუმცა ეს სრულიადაც არ გულისხმობს მხატვრის რაიმე პოზიციას ნაწარმოების იდეის გაგების საკითხში. მხატვრისათვის პოემის იდეური მხარე არ არსებობს, პოემიდან მას ამოღებული აქვს მხოლოდ შიშველი ფაბულა და ამ ფაბულაზე დაყრდნობით იგი აწარმოებს თავის ფორმალისტურ ექსპერიმენტებს. აღსანიშნავია კიდევ ერთი გარემოება: ილუსტრაციების ციკლში ხაზგასმულია უხეში ეროტიული ელფერიტ წარმოდგენილი სიყვარულის თემა. (ილ. № 6, 7, 17). ამ „სიყვარულს“, რასაკვირველია, არაფერი აქვს საერთო რუსთაველის მიჯნურობასთან. გარდა ამისა ილუსტრაციების ციკლიდან თითქმის მთლიანად ამოვარდნილია ბატალური სცენები, ერთადერთი ილუსტრაცია, რომელიც თითქოს უნდა მიზნად ისახავდეს პოემის გმირთა საბრძოლო ვაჟკაცობის ჩვენებას (იხ. ტაბ. № 64) წარმოადგენს უკიდურესი კონსტრუქტივიზმის ნიმუშს.

ყველა ილუსტრაციას დაჰკრავს რაღაც გაურკვეველი მისტიურობის ელფერი, ავადმყოფური აღქმა ბუნების მოვლენებისა, თუმცა ამ ილუსტრაციების მიხედვით ბუნებაზე, სინამდვილეზე საერთოდ ძნელია ლაპარაკი. ფორმალიზმის პოზიციებზე მდგარი მხატვარი საკმაოდ გულმოდგინედ ცდილობს ჰინდური და ირანული მინიატურებიდან ამოღებული ცალკეული ელემენტების მოდერნიზაციას. Bianconi-ს ილუსტრაციები, რეალისტური ხელოვნების თვალსაზრისით მოკლებულნი არიან მხატვრულ ღირებულებას, ამასთან ერთად (და არსებითად ეს არის ჩვენთვის საინტერესო) პოემასთანაც მათ ძალიან პირობითი, გარეგნული კავშირი აქვთ.

ამ ილუსტრაციების მაგალითზე კარგად ჩანს თუ სადამდე მიიყვანა შესანიშნავი რეალისტური ტრადიციების მქონე იტალიური ხელოვნება კაპიტალისტური წყობის საფუძველზე აღმოცენებულმა და „განვითარებულმა“ ფორმალისტურმა ჩხირკედელაობამ.

ქ ა ნ ჯ რ ა თ ე ბ ა ნ ე ო





უცნობი მხატვარი. ბელნაწ. № 5006 (S)



ქ. ხუბუაძის მხითრის უკანა და წინა



უცნობი მხატვარი. ხელნაწ. № 5006 (S)







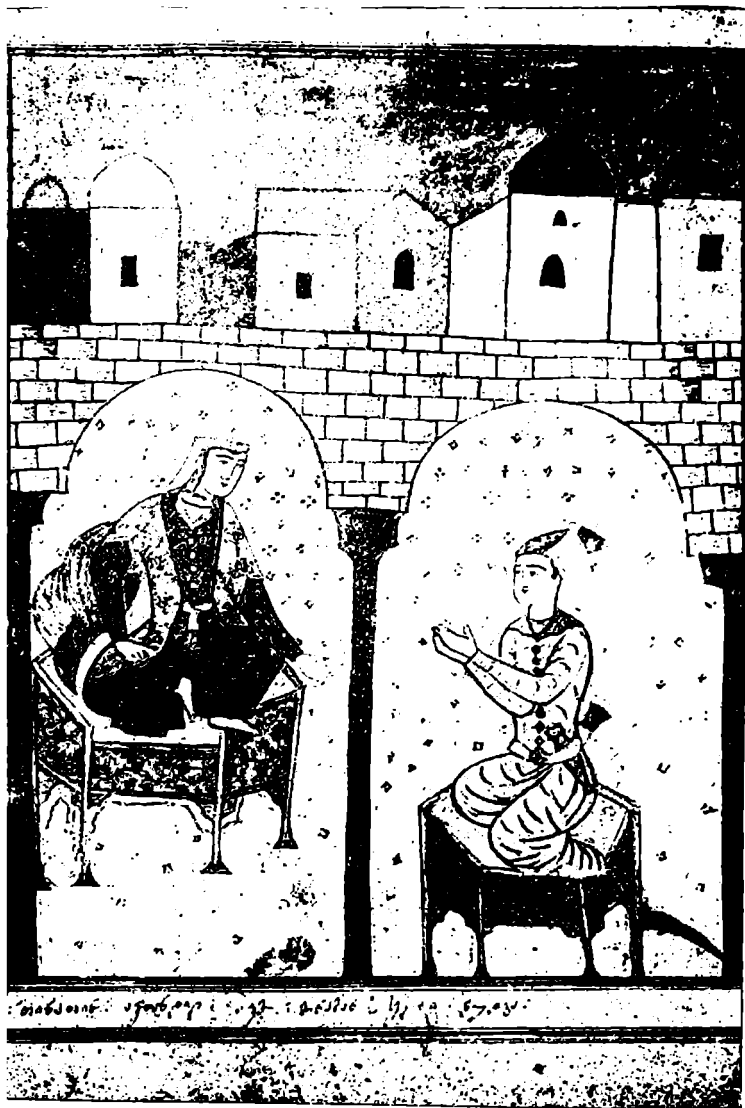
უცნობი მხატვარი. ხელნაწ. 2074 (H)

არტიზანული სტან



ბაიძის ხელოსანი

უცნობი მხატვარი. „ტრაქტატი კალიგრაფთა და წიგნის ოსტატთა შესახებ“



უცნობი მხატვარი. ხელნაწ. № 5006 (S)



უცნობი მხატვარი. ხელნაწ. № 5036 (ა)





უცნობი მხატვარი. ხელნაწ. № 5006 (S)



უცნობი მხატვარი. ხელნაწ. № 599 (H)



მხატვარი მამუკა თავაქარაშვილი. ხელნაწ. № 599 (H)



მხატვარი მამუკა თავაქარაშვილი. ხელნაწ. № 599 (H)





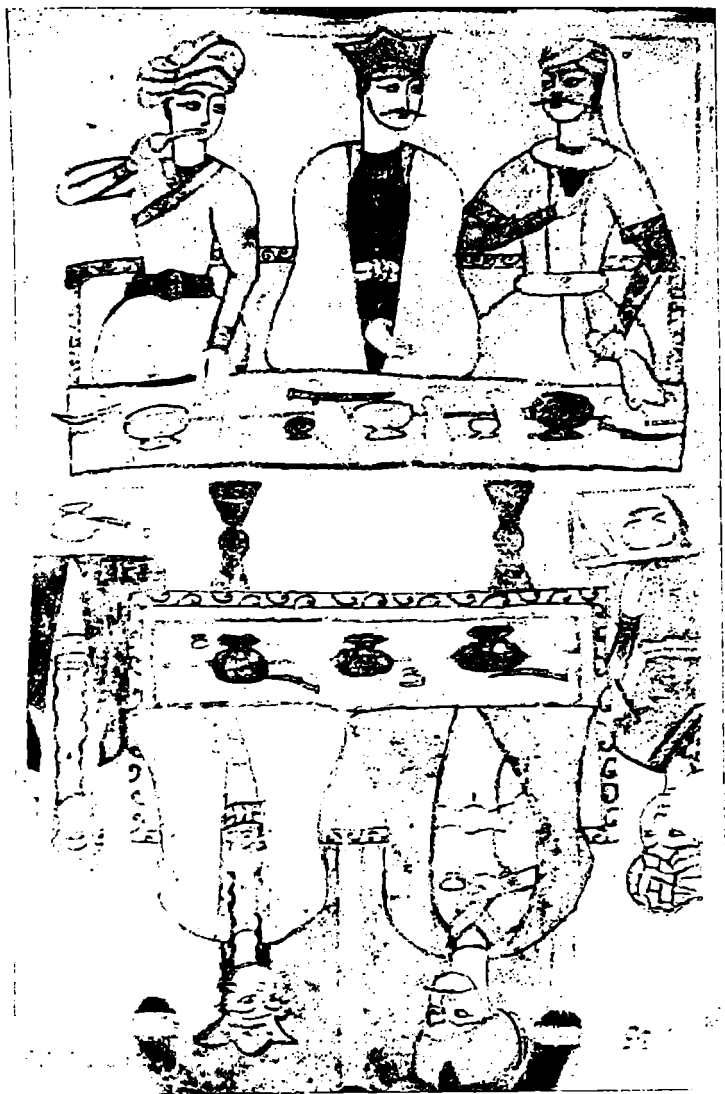
მხატვარი მამუკა თავაქარაშვილი. ხელნაწ. № 599 (H)



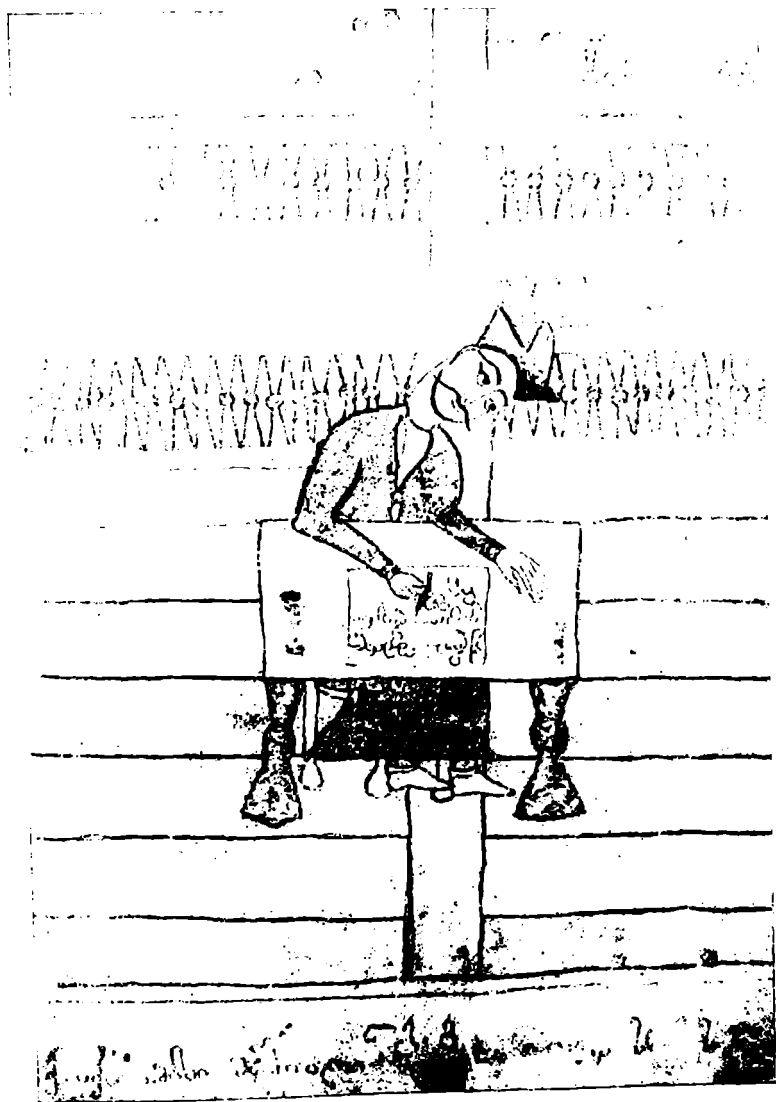
მხატვარი მამუკა თავაქარაშვილი. ხელნაწ. № 599 (H)



მხატვარი მამუკა თავექარაშვილი. ხელნაწ. № 599 (II)



მხატვარი მამუკა თავაქარაშვილი. ხელნაწ. № 599 (H)



მხატვარი მამუკა თავაქარაშვილი. ხელნაწ. № 599 (H)



უცნობი მხატვარი. ..თეთროსანი..



ქმარა უნა მთე ნა-ღელსი, იუმიანი ქუტურე ყუბარეზი.

უცნობი სხატვარი. „თეთროსანი“



მხატვარი ნიხეილ ზიჩი



ზიჩი

მხატვარი მიხეილ ზიჩი



შატავარი მიხეილ ზიჩი



მხატვარი მიხეილ ზიჩი



მხატვარი მიხეილ ზიჩი



მხატვარი მიხეილ ზიჩი



მხატვარი მიხეილ ზიცი



მხატვარი მიხეილ ზიცი



მხატვარი მიხეილ ზიჩი



მხატვარი მიხეილ ზიჩი



მხატვარი მიხეილ ზიჩი



მხატვარი მიხეილ ზიჩი



მხატვარი მიხეილ ზიჩი



მხატვარი ნიხერლ ზიჩი



მხატვარი მიხეილ მალიშვილი



უცნობი მხატვარი



მხატვარი მიხეილ მალიშვილი



მხატვარი ლადო გუდიაშვილი



მხატვარი ლადო გუდიაშვილი



მხატვარი ლადო გუდიაშვილი



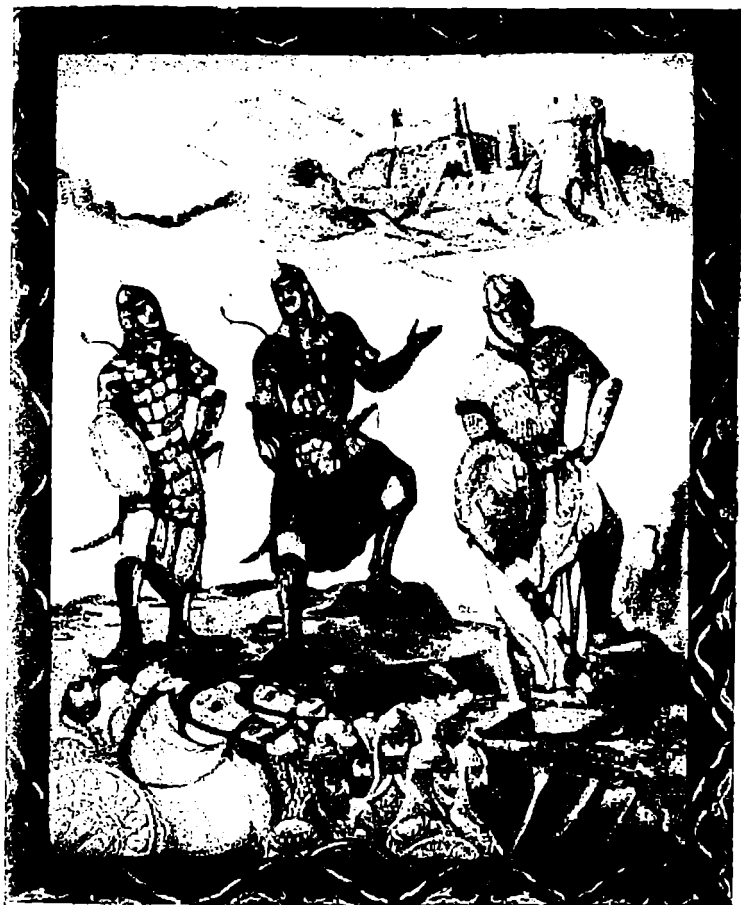
მხატვარი ლადო გუდიაშვილი



მხატვარი ლალო გულიაშვილი



მხატვარი ლადო გუდიაშვილი



მხატვარი ლადო გუდიაშვილი



მხატვარი თამარ აბაყელია



მხატვარი თამარ აბაქელია



შხატვარი თამარ აბაკელია



მხატვარი თამარ აბაქელია



მხატვარი სერგო კობულაძე



მხატვარი სერგო კობულაძე



მხატვარი სერგო ქობულაძე



მხატვარი სერგო ჭობულაძე



მხატვარი სერგო ქობულაძე



მხატვარი ირაკლი თოიძე



მხატვარი ირაკლი თოიძე



მხატვარი_ირაკლი თოიძე



მხატვარი ირაკლი თოიძე

კარა ჯაგონს სიგანა მისხა მერაძე მკვლარდა,
დადგახს უწვრილს გვერდებით, ანა გული...



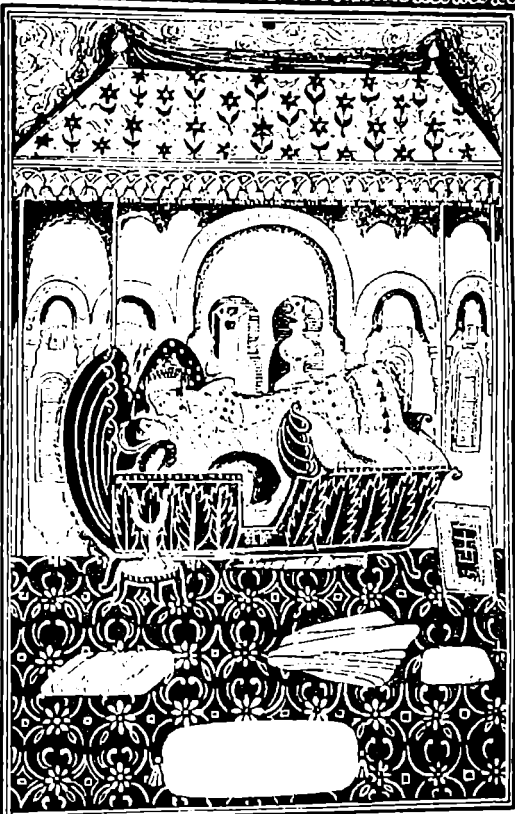
Non osò far parole e a lungo lo contemplo,
pieno di meraviglia, poi radunando il suo
coraggio, osò profferire il messaggio.....

მძევალ ქადასს ფრანკთა მსხმე თავის ძალით,
სხლად გასკეძნო მქმყლთა ბრძახებითა და ლოცვითა;



La donna sollevò un pesante arazzo; un baldacchino intarsiato di turchesi e rubini preziosi si ergeva nell'interno della sala.

მას დამათი თუქმან... კონსტანდინის წოდებით;
 ეს უნდო- გვარად ესევეს უკლეს უკლავთ ბრძოლით.



*Quella notte, Farman ebbe la gioia di divi-
 dere il suo letto con Shokandil, ma il cava-
 liere allacciava senza ardore il suo collo....*

მშინ ქვეყნის მთავარ უსახიდო თახვარ ღვთის
კროხილ წყრომით მქმსეღვლმან. მთაძირის ხატებო



Allora i fulmini del cielo si abbatteono su Kad-
gerhi. Cronos con gli occhi infiammati di col-
lera, si allontanò dal sole.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

თ ა ე ი I

„ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერთა დასურათებანი 5

თ ა ე ი II

„ვეფხისტყაოსნის“ ნაბეჭდ გამოცემათა დასურათებანი დიდი ოქტომბრის სოციალისტურ რევოლუციამდე 55

თ ა ე ი III

„ვეფხისტყაოსნის“ საბჭოთა დამსურათებლენი 85

დ ა მ ა ტ ე ბ ა

„ვეფხისტყაოსნის“ ერთი უცხოური გამოცემის შესახებ 141
დასურათებანი 145

МИХАИЛ ГЕОРГИЕВИЧ КВЛИВИДЗЕ
К ИСТОРИИ ОФОРМЛЕНИЯ ПОЭМЫ
„ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ“

(На грузинском языке)

Издательство „Хеловნება“

Тбилиси—1960

რედაქტორი ა. გაწერელია
მხატვარი ლ. შენგელია
ტექნიკური თ. მამფორია
კორექტორი ლ. ივანისელი

გადაეცა წარმოებას 20/IX-59 წ. ხელმოწერილია [დასაბეჭდად 3/VI-60-წ.
ანაწყოების ზომა 6×9¹/₂, ქალაქის ზომა 60×92, ფიზიკურ ფორმათა რაოდენობა 13,25, პირობით ფორმათა რაოდენობა 9,83.

შე 02083.

ტირაჟი 3.000

შეკვ. 2917.

ფასი 12 მ. 30 კ.

1961 წლის 1 იანვრიდან 1 მ. 23 კ.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს გამომცემლობებისა და პოლიგრაფიული მრეწველობის მთავარი სამმართველოს სტამბა № 2. თბილისი, ფურცელაძის ქ. № 5.

Типография № 2 Главного управления издательств и полиграфической промышленности Министерства культуры Грузинской ССР. Тбилиси, ул. Пурцеладзе № 5.