

ფიროსმანის „დიდი ნატურმორტი“ - სივრცის პრობლემისთვის

ფიროსმანაშვილის, მისი ფენომენის, კვლევამ სხვადასხვა დონეები მოსინჯა და მოსაზღვრა, თანაც ისე, რომ მან ქართულ მეცნიერებაში ცალკე მიმართულება შექმნა, მნიშვნელობით თითქმის ისეთივე, როგორც, ვთქვათ, რუსთველოლოგიაა. ქართველ მხატვრებთან და პოეტებთან ერთად უნდა აღინიშნოს, რომ ფიროსმანის შემოქმედების კვლევაში, მისი ფენომენის გააზრებასა და „პოპულარიზაციაში“ არანაკლები დამსახურება აქვთ უცხოელ მკვლევარებს (ი. ტუგენხოლდი, ე. კუზნეცოვი, ა. პეტრაკოვსკი) და ასევე რუს მხატვრებს (მ. ლარიანოვი, ნ. გონჩაროვა, მ. ლე-დანტიუ).

ხსენებული კვლევა-ძიება-ანალიზის პარალელურად კი, თავი იჩინა, არსებითად სპეციფიკურმა ტენდენციამ ფიროსმანის შემოქმედების გააზრებისა, რაც, უპირველესად, მისი როგორც, საკვლევი ობიექტისადმი მიდგომაში მჟღავნდება. უცილობელია, რომ ეს ტენდენციაც თავად ფიროსმანის ფენომენიდან მომდინარეობს, მისივე შემოქმედებითაა ნაკარნახევ-ნასაზრდოები. შესაძლოა მეჩვენება, მაგრამ მაინც, ცდები, რომლებიც უმეტესობას წარმოადგენს ქართულ, და არა მარტო ქართულ, სამეცნიერო ნაშრომებში, ფიროსმანზე მსჯელობის განზოგადებითაა დალდასმული. ზოგს შემთხვევაში ნაშრომი, ნარკვევი თუ წერილი ფიროსმანაშვილის შემოქმედებაზე განზოგადებას შეთავსებული, აღმატებითი ხარისხის თხრობით იწყება, ასევე გრძელდება და სრულდება ისე, რომ არც ერთს, თუნდაც ზოგად ხერხს, მიდგომას, მხატვრულ-კომპოზიციურ ნაწილს არ ეხება. ხდება, ერთი მხრივ, განზოგადება მისი შემოქმედებისა და გლობალიზაცია, მეორე მხრივ კი გაიდევალება, მათსავე ნაშრომთან, შინაარსთან, სრულებით შეუსაბამო.

დეტალები კი, რომლებიც აღნიშვნის ღირსია ხოლმე, როგორც წესი, ასეთი ტიპის კვლევებში, უკავშირდება ფიროსმანაშვილის ტრაგიკულ ბედს, უყურადღებობას, გამოჩენილს მის მიმართ, საზოგადოებისა და, მოთ უფრო, მხატვარ-შემოქმედთა მხრიდან, ეს კი, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სრულებით არ შეესაბამება სიმართლეს. რაც შეეხება ოსტატობის, მხატვრული ხერხებისა და მიდგომების დეტალიზების საკითხს, აქაც, საუბარი გახშირებულია ისეთ თემებზე, როგორიცაა მასალად მუშაობისა და მუყაოს გამოყენება და ა.შ. ამდაგვარმა მიდგომამ თავი იჩინა მხატვრებშიც, რომლებიც ფიროსმანს ხატავდნენ და, რაღა თქმა უნდა, სპექტაკლებში, ფიროსმანის შესახებ. ჩვენდა სასიკეთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმში ფიროსმანის შესახებ, ეს დეტალები, მეტ-ნაკლებად, გამოსწორებულია.

ფიროსმანის შემოქმედების კვლევის განზოგადების ტენდენციამ მისი „აღმოჩენის“ დასაწყისში, რუს მკვლევარ-მხატვრებშივე იჩინა თავი. ამ ანალიზში, ერთგვარ, ტენდენციურობას ის ცდებიც დაერთო თან, რომლის მიხედვითაც ფიროსმანი საერთო, ზოგადვერობული, იმხანად მარგინალური მოძრაობის ნაწილად უნდა აღქმულიყო, პრიმიტივიზმის და მინიმალიზმის მიმართულებაში ჩაწერილიყო, რამაც, იმავე რუს მკვლევარებს ასოციაცია გაუჩინა მეზაჟე რუსოს

მხატვრობასთან. სინამდვილეში ეს სიტყვა, „ასოციაცია“, ჩემ მიერ ამ კავშირის სახელდებაა და არა ამ მხატვარ-მკვლევართა მიერ ნაგულები კავშირი ფიროსმანისა და რუსოს შემოქმედებათ შორის, სადაც ისინი გაცილებით უფრო შორს მიდიან. მისი „ხალხურობა“¹, ხალხური მსოფლ-განცდით საზრდოობა იქნა მიჩნეული რუსი მკვლევარებისათვის ყველაზე არსებით მანიშნად ფიროსმანის შემოქმედებაში. ისიცაა, რომ ამ მართლაც ტენდენციურ მიდგომას დასავლეთშიც მოედებნებოდა გულშემატკივარი.²

თუმცაღა, ამ მოძრაობისა და მიდგომის საპირწონედ გამოჩნდა მცდელობა ფიროსმანაშვილის შემოქმედების, მხატვრობის იმდაგვარი ანალიზისა, რომელსაც თავისთავად ძალუმს კვლავ გასვლა განზოგადებაზე, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ ეს ზოგადობა ფიროსმანისა, დაფუძნებულ იქნა სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზზე.³

დასასრულ კი, ამ ზოგადი მიმოხილვისა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ განზოგადების ეს სურვილი, ფიროსმანის შემოქმედების კვლევისა, მისივე შემოქმედების მასშტაბებითა და ხასიათითაა ნაკარნახევი, როგორც ეს უკვე აღვნიშნეთ. ერთი რამ კი ნამდვილად ცხადია: თუ არ მოხდება ფიროსმანის ცალკეული ნამუშევრების მეცნიერული, სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზი, თანაც ბევრი და თუნდაც, ერთი-მეორის საპირისპირო; თუ მეცნიერულ პრიზმაში არ გავატარებთ „ნაწილს“, მაშინ მთელის, როგორც ასეთის, მოხელთება სრულებით შეუძლებელი იქნება.

¹ უნდა აღინიშნოს, რომ ცნებაში „ხალხურობა“ არსებითად ორი სხვადასხვა რამ იგულებება, იმისდა მიხედვით, თუ ვინ მსჯელობს მასზე. ქართველი მკვლევარების მიერ არაერთგზის იქნა შენიშნული ფიროსმანაშვილის მხატვრობაში ქართული ხალხური, ამდენად, ტრადიციული შემოქმედების ძირეული ნიშნები, რაც მქლავნდება ფიროსმანის მსოფლ-განცდასა და მსოფლ-აღქმაში, მის მიერ შექმნილ სახეხატებში. მეორეა კი, როდესაც მის ხალხურობაზე რუსი მხატვარ-შემოქმედნი მსჯელობენ: მათთვის ეს უფრო პრიმიტივიზმს, თვითნასწავლობას, ნიშნავს, როგორც, ეს მეზაჟე ა. რუსოს შემთხვევაშია და არა, იმ ძირეული კავშირების ცოდნა-აღიარებას, რაც მას საკუთარი ქვეყნის ტრადიციულ ხალხურ ხელოვნებასთან აქვს.

² რუს მხატვრებთან თავი იჩინა, უეჭველად რომ, ეპოქის მსოფლმხედველობის მოტანილმა ტენდენციამ. ინტერესმა, პრიმიტიული, ხალხური მხატვრობისადმი, ისეთივე, როგორც ევროპელი მხატვრების გატაცება და სწრაფვა შეიძლება ჩაითვალოს აფრიკული „ხელოვნებისადმი“. მსგავსი ინტერესი დასავლეთშიც იკვეთება რისი, ერთ-ერთი, მაგალითიც, კიდევ ერთხელ, მეზაჟე ა. რუსოს ფენომენია.

³ აღსანიშნავია, ფიროსმანაშვილის შემოქმედების მკვლევართა შორის, გამორჩეულად, სიღრმისეული ცოდნითა და ანალიზით დაწერილი მონოგრაფია ვ. ბერიძისა. ასევე გ. ხომტარია, რომელმა ღრმა ანალიზით, დიდი ხნის მანძილზე იკვლია ფიროსმანის შემოქმედება. ცალკეულ წერილთა შორის აღსანიშნავია დ. თუმანიშვილის კვლევა-დაკვირვება ფიროსმანის „მეთევზეზე“.

ერთს მარავალთაგანს, ასეთ საკვლევ საკითხს ფიროსმანთან, სივრცის რაგვარობა წარმოადგენს, რაც იმდენადვეა საინტერესო, რამდენადაც - პარადოქსული. საილუსტრაციოდ კი ხსენებული საკითხისა, თუ პრობლემისა, მისი „დიდი ნატურმორტი“ შეგვიძლია ავიღოთ. ამას უნდა მივბას ისიც, რომ ფიროსმანის შემოქმედების კვლევაში აღსანიშნავია რამდენიმე საკითხი, ძალზე არსებითი. ყველა ეს ძირითადი, კონკრეტული, პრობლემა იმდენადაა, უცილობლად, გასაანალიზებელი, რამდენადაც მიმართულნი ვართ ფიროსმანის შემოქმედების სიღრმისეული კვლევის ცდისკენ. კომპოზიციის, მოდელირებისა და ფერის საკითხები ფიროსმანის ერთი სურათის, „დიდი ნატურმორტის“, მაგალითზე განიხილება. სამივე ეს ნაწილი კი, პასუხს გაგვცემს ჩვენს ძირითად საკითხზე, სათაურში გაჟღერებულ სივრცის რაგვარობაზე, ფიროსმანის შემოქმედებაში.

სურათის შავ ფონზე ⁴ წარმოდგენილია ერთ-ერთი დუქნის „მენიუ“. აღსანიშნავია, რომ ნამუშევარზე მოცემული სასურათე სიბრტყე მთლიანადაა შევსებული და, ერთი შეხედვითაც კი ჩანს მხატვრის მცდელობა, თანაც საგულდაგულო, დეტალების სიბრტყეზე გადანაწილებისა, რაც ცხადია მიუთითებს გარკვეული კომპოზიციური ჩანაფიქრის არსებობას. რამდენიმე დიდ ფიგურას შორის, რომლებიც განლაგებულია გარკვეული წესის მიხედვით, მოთავსებულია, ერთგვარი შემავსებელი ელემენტების სახით, მცირე ზომის ფიგურები. უკვე ხსენებული პარადოქსულობა კი, აქაც იჩენს თავს მაშინ, როდესაც ხედავ, მთავარისა და დაქვემდებარებულის ურთიერთმიმართებას (დიდი და პატარა საგნების მაგალითზე), ხოლო, მეორე მხრივ, ცალკეულ საგანთა თავისთავადობას, დასრულებულობასა და სიბრტყეზე მათს ავტონომიურობას. ისინი ცალ-ცალკე არიან ერთიანი სათქმელ-მანიშნებელის დამოუკიდებელი ელემენტები. მაგრამ ეს ნამუშევართან მიმართებით, ალბათ, მეორე ან მესამეხარისხოვანი საანალიზო საკითხია. მანამდე კი, უფრო კონკრეტულად, ჩავუღრმავდეთ საგანთა გადანაწილების პრინციპს, თანაც უკვე მას შემდეგ, რაც მათი ურთიერთმიმართების შესახებ ნათქვამია.

რა თქმა უნდა, შორს ვარ იმ აზრისგან, რომ აქ რაიმე იდეურ-კომპოზიციური ცენტრია, რომლის ირგვლივ, თუ რომელთან მიმართულებითაც ლაგდება სხვა, ნაკლებმნიშვნელოვანი, დეტალები და საგნები, როგორც ეს, თუნდაც, კლასიკურ

⁴ შერჩეული ნამუშევრის გააზრებისას ძნელია არ შეჩერდე, უფრო მეტიც, მნიშვნელოვანი ადგილი არ დაუთმო შავი ფერის ანალიზსა და მის მნიშვნელობაზე მსჯელობას, მის ადგილს, ფიროსმანის მხატვრობაში, რაზეც ოდნავ ქვემოთ კიდევ ვისაუბრებთ. ამასთან დაკავშირებით კი ვ. ბერიძე წერს: „ეს ფერი თავისებური წარმოშობისა არის: ფიროსმანის შემოქმედების დიდი უმრავლესობა შესრულებულია ზეთის საღებავით შავ მუშამბაზე - სწორედ ეს მუშამბა წარმოგვიდგება ხელუხლებლად, არა მარტო როგორც ფონი, არამედ თვით გამოსახულებებში. მუშამბის ფერი ინტენსიურია, „მოჭირებული“.

რენესანსულ დაზგურ ფერწერაშია. ისინი, იდეურად თანაბარმნიშვნელობით არიან დატევენულ - განაწილებულნი სიბრტყეზე. მათს ავტონიმიურობას კი ხელს ვერც ზომების ურთიერთდამოკიდებულება უშლის. ეს ხომ რესტორნის მენიუა, სადაც ყველა კერძს განუმეორებელი მნიშვნელობა აქვს, რაღა თქმა უნდა, არა აღმატებითი არამედ, მნიშვნელობის დამოუკიდებლობის ხარისხით.

ახლა კი, უფრო კონკრეტულად გამოვყოთ ძირითადი ნაწილები=პრობლემები, მათ შორის სათაურში ნაგულისხმევი და ტექსტში ნახსენები სივრცის რაგვარობა. ამასთანავე, მისივე შემადგენელი, კომპოზიციის, მოდელირებისა და ფერის საკითხები. ამ უკანასკნელით დავიწყით და ვცადოთ სივრცის მოხელთება, ფიროსმანის სივრცეთქმნის, უეჭველად არსებული, ოსტატობის მიგნება.

წარმოდგენილი „ნივთები“ სურათზე, ორი მიმართულებით, ან კიდევ ერთი წესით ლაგდება. ამ განსხვავებული ორიენტაციით განთავსებულ საგნებს კი, თავთავიანთი სამოქმედო არე აქვს. ნეიტრალურ, შავ, ფონზე ვერტიკალურად მოთავსებულ, კედელზე ლურსმნით მიმაგრებულ საგნებს, ჰორიზონტალურად გაწყობილი დეტალები უპირისპირდება, რაც თავისთავად, მათ ქვემოთ საყრდენს გულისხმობს - საყრდენს, მაგიდას, რომელზედაც ისინია მოთავსებული, თუ დალაგებული. ამრიგად, ერთი მხრივ, შავ ფონზე იგულისხმება მაგიდის, ან რაიმე საყრდენის არსებობა, ჰორიზონტალურად გაშლილი საგნებისთვის. ხოლო მათ უკან კედელი, ვერტიკალურად ამართული, თუ ჩამოკიდებული ნივთებისთვის, მით უფრო, რომ ამას რამდენგანმე კედელს მილურსმნული ნივთები აცნაურებს. საინტერესო ამ შემთხვევაში ისაა, თუ როგორაა შესაძლებელი, განყენებული შავი ფონის ასე ოსტატურად გამოყენება, ისე, რომ ის ერთდროულად მაგიდაც იყოს და კედელიც, ჰორიზონტალური ნივთების სადგარიც და ვერტიკალურთა დასამაგრებელიც, მით უმეტეს, რომ მათ შორის არ არსებობს გამყოფი ხაზი, ანუ საზღვარი მაგიდის, თარაზული სიბრტყის ბილოსა და კედლის, შვეულის ამართვის ხაზს შორის. ამ შედეგს, რაღა თქმა უნდა, საგანთა განთავსების „წესი“, კომპოზიცია, იძლევა. პირველ პლანზე წარმოდგენილია, სურათის ქვედა კიდეზე, სამი ჰორიზონტალურად განთავსებული საგანი. ორი მათგანი, კიდეებზე მოთავსებული, დედალი და ორ ჰორიზონტალურ რიგად გაშლილი, ლანგარზე დალაგებული მსხალი. ხოლო მათ შორის თეთრი - შავით მოდელირებული ტიკია წარმოდგენილი. სამივე ეს საგანი, თითქმის რომ თანაბარი სიგრძე-სიმაღლისა, ერთ ხაზზე არის გაშლილნი და ერთი მეორისგანაც თანაბრად დაცილებული. მოცემული საგნები, მოსაზღვრავენ რა სურათის ქვედა არეს, ერთგვარ საყრდენსაც ქმნიან, საიმისოდ, რომ მათ ზემოთ და უკან განთავსებული ნივთები ჰაერში გამოკიდებულად არ ვიგულვოთ. ხოლო მათი შეპირისპირება რამდენიმე ვერტიკალურ საგანთან (რომლებიც თავისთავად ვერტიკალურ აქცენტებს წარმოადგენენ, შექმნილს ვერტიკალურად განლაგებული საგნების სახით, უფრო კი იმ ოთხ ვერტიკალურ ხაზთან, რომელიც ასევე გამოირჩევა ერთმანეთის თანაზომიერებითა და თანაბარი ინტერვალური განლაგებით) ქმნის ერთგვარ კიბეს, რბილ საფეხურს, რაც კედლის

წინ მაგიდას გამოჰკვეთს. ეს სირბილე გამოხატულია არამკვეთრ გადასვლაში ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ხაზებისა, რომლებიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პირობით არსებობაში ვლინდება ამ მიმართულებებისა. საამისოდ ნათელ მაგალითს წარმოადგენს სურათის ორსავე მხარეს განლაგებული ღვინის ბოთლები, ერთნაირი ფორმისა და ზომისანი, რომლებიც ერთგვარ გაგრძელებას წარმოადგენენ, სურათის ქვედა ჰორიზონტალური საგნების წყობისა და ამ ხაზთან ერთად ჰქმნიან რკალს, რომელიც უკვე მხოლოდ საყრდენი კი არა, „სამოქმედო არის“, განთავსების არეალის სამმხრივი მომსახურელიცაა. „რკალი“ წარმოადგება სურათის ქვედა არეში, ჰორიზონტალურად გაშლილი სამი საგნიდან კიდურებზე - ღვინის ბოთლების დიაგონალურად მიყოლებით, ამ საგნების ოდნავ გვერდით და მაღლა განთავსებით. ეს ქმნის, ხსენებულ, შემოსაზღვრას სურათის ქვედა და ქვედა-კიდურა ნაწილებისას. ამას კი რა მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს კომპოზიციისთვის, თუ არა მდგრადობისა და „ურთიერთშეთანხმებულობისა“. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს, სურათის პირველივე ნახვის მომენტიდან, იქიდან, რაც გიჩნდება შთაბეჭდილება სურათზე საგნების მოცემულობის ნებისმიერობისა, ამდენად განცდა უწესრიგონისა⁵, წესით გამოსაჩენი უწესრიგობისა, რომელიც, თავისთავად, რაღა თქმა უნდა, არავითარ რეალურ უწესრიგობას არ გულისხმობს. ამრიგად, კომპოზიციური ანალიზისას ჩნდება ის, თუ როგორ იქმნება განცდა მოწესრიგებულობისა, მდგრადობისა და შეკრულობისა, ერთი შეხედვით საკუთარი საზღვრებისა და აზრის მქონე ნივთების, იზოლირებული განთავსების საპირისპიროდ.

შეუძლებელია ფიროსმანის ნებისმიერი ნამუშევრის ანალიზისას არ ახსენო სიტყვათშეხამება, „კომპოზიციური უსწორობა“, „უწესრიგება“, „რღვევა“, რაც სინამდვილეში ფიროსმანის მხატვრულ ენას გვიცნაურებს, მის თავისებურებაზე მიგვითითებს და ხაზს უსვამს ფიროსმანის შემოქმედების განსხვავებულ და ნამდვილად განსაკუთრებულ წერა-აზროვნების მანერას. ამავე პრობლემის გამო კი ვ. ბერიძე შემდეგს შენიშნავს: „ზემოთ, როდესაც ვსაუბრობდით ფიროსმანის სურათების, მათი აგების თავისებურებაზე, ჩვენ რამდენჯერმე მოვიხმეთ ცნებები: „უსწორობა“, „დარღვევა“, „კანონის უგულვებელყოფა“ ან „ფეხქვეშ გათელვა“. რაღა თქმა უნდა, ეს სიტყვები ფიროსმანის მიმართ მხოლოდ პირობით შეიძლება

⁵ მხედველობაში გვაქვს განცდა, რომელსაც საკუთრივ უწესრიგო კომპოზიცია უნდა იწვევდეს და არა, განცდა, რომესაც თავად ნამუშევარი ბადებს. ამდენადაა საინტერესოც, თუ როგორ ხდება ეს და თვალისთვის შეუმჩნეველი, ხოლო განცდად არსებული მოწესრიგებულობის შეგრძნება საიდან იბადება. ამასთან მიმართებით შეიძლება გავიხსენოთ ვ. ბერიძის შენიშვნაც: „განსაკუთრებულად ნიშანდობლივია ფიროსმანის სურათების სხვადასხვა „უსწორობა“, ასე ვთქვათ, „წესის დარღვევა“. ნიკო იცნობს სივრცისა და საგნების გადმოცენის ძირითად წესებს და ყოველ ნაბიჯზე „ფეხქვეშ თელავს“ მათ. პერსპექტივის კანონები მან, რა თქმა უნდა, არ იცოდა, არ იცოდა, რომ არსებობს „თავმოურის წერტილი“ ჰორიზონტზე.“

ვიხმართ, მხოლოდ ბრჭყალებში, მხოლოდ იმისთვის, რომ გავიადვილოთ ზოგი განსაზღვრა ჩვენთვისვე, რაკი, ჩვენ მიჩვეული ვართ სხვაგვარად, სხვა კატეგორიებით აზროვნებას“.

სრულებით გასაგებია, რომ საუბარმა ფიროსმანის მიერ ფერწერის დასავლური წესებისა და კანონების უარყოფაზე მოგვცა მიმართულება, ამ აზრით, ორიოდ სიტყვით, შევხებოდით მისი მხატვრობის „რავარობა - სადაურობას“. მრავალგზის ნახსენებმა „ფეხქვეშ გათელვამ“, „უსწორობამ“, „უწესრიგობამ“ ნათლად დაგვიდასტურა, რომ ფიროსმანი, ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით „არ ემორჩილება“ ე.წ. რენესანსული ფერწერის კანონებს, უფრო მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ ის თავად იმორჩილებს ამ წესებს და ამეტყველებს მათ თავის საკუთარ ენაზე, იმდენად სრულად რომ ეს კანონები, ბოლოდ, ფიროსმანის მხატვრულ ენად გვევლინება. ასეთებად კი, შეიძლება მივიჩნიოთ კომპოზიციური აგების ხერხები, პერსპექტივი, სფუმატო - სივრცის გადმოცემისას - ასევე წონასწორობა და სიმეტრია, ან ასიმეტრია. ძალზე უხეშად და მარტივად რომ ითქვას, ფიროსმანი თავისი მხატვრულ-შემოქმედებითი აზროვნებითა და ენით არ ეწერება დასავლური ფერწერის რიგში, მათს კანონებსა და მსოფლ-განცდა-აღქმაში. კულტურის ისტორიშიცა და ისედაც ხელოვნების ყველა დარგში „დასავლეთის“ საპირისპირო ცნებას „აღმოსავლეთი“ წარმოადგენს, თავისი აზროვნებისა და ცხოვრების წესით, რელიგიით, ფილოსოფიით, ხელოვნებით. ამრიგად, საინტერესოა ფიროსმანის ფენომენის განხილვა - გაანალიზება აღმოსავლური ხელოვნების თვალსაზრისით, მის ფარგლებში. აქვე დავძენ, რომ მსგავსი, უხეში შედარება, გამომდინარე ქართველთა ისტორიულ - კულტურული ხვედრიდან, ჩვენი მეცნიერებისთვის არაა უცხო, რადგან როგორც საქართველო ისტორიულად, ისე ქართული კულტურა, მუდმივად მოიაზრება ამ ორ კულტურულ, აშკარა დომინანტ, მხარეთა შორის. ამავე კონტექსტში, არაერთგზის იქნა განხილული, როგორც ქართული ხუროთმოძღვრება და რელიგიური პლასტიკა, ისე ხელოვნების სხვა დარგები, უტილიტარულ გამოყენებითი და ქრისტიანობამდელი ხელოვნებაც. ქვემოთ კი დავინახავთ, რომ ისევე, როგორც საუკუნეთა მანძილზე შექმნილი ქართული ხელოვნების ნიმუშები, ფიროსმანიც საოცარ თვითმყოფადობას ამჟღავნებს. ის არის შვილი ქვეყნისა, საიდანაც „აღმოსავლეთიცა და დასავლეთიც თანაბრად მოიხილვება“.⁶ მიუხედავად ფიროსმანის მიერ დასავლური ფერწერის კანონების უკუგდებისა, სამგანზომილებიანი სურათის უარყოფისა, ის (ფიროსმანი) და მისი მხატვრობა ამავე ძალითაა დაცვილებული, მაგ., სპარსულ მინიატურას, მისი სახვის წეს-კანონებს. ჩვენ არც მინიატურათა მსგავსი, ხალიჩისებური, თანაბრადდატვირთული ზედაპირი გვაქვს და არც სპარსულ-აღმოსავლური ფერადოვანი სიჭრელე. ფიროსმანის აზრობრივ-კომპოზიციურ-ფერადოვანი აქცენტირება, დიდი მსჯელობა არ სჭირდება,

⁶ გ. ასათიანი. „სათავეებთან“.

შორსაა ფერით წერის აღმოსავლური მოტივებისგანაც, არა თუ აზროვნება-გრძნობისგან.

დასასრულ კი, უნდა აღინიშნოს, რომ ეს გარემოება, ერთი მხრივ, ართულებს ფიროსმანის შემოქმედების კვლავს, ხოლო, მეორე მხრივ, ერთი-ორად უფრო საინტერესოს ქმნის, საპასუხისმგებლოსთან ერთად.

გარდა ხსენებული, ვერტიკალურ-ჰორიზონტალურად განთავსებული „დიდი“ ნივთებისა, სურათზე წარმოდგენილია, მათ შორის მოთავსებული, რამდენიმე, შედარებით მცირე ზომის საგანი და, რაღა თქმა უნდა, ეს საგნებიც სრულებით არაა შემთხვევით განაწილებული, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. თუ უფრო კონკრეტულად დავაკვიდრებით და მათი განაწილების პრინციპს, უკვე ხსენებულ, დიდ ნივთებთან შეთავსებით გავანალიზებთ, მივხვდებით, რომ ეს დეტალებიც არა თუ ალაღბედზე, არამედ სავსებით კონკრეტული და პრინციპული მნიშვნელობითაა ჩაწყობილი. პრინციპი და კომპოზიცია ამ დეტალების განლაგებისა შეიძლება „სიმეტრიულობის“ სახელით იქნას მოხსენიებული, ყოველ შემთხვევაში ნამდვილია, რომ მათ გამაწონასწორებელი ფუნქცია შეითავსეს. ვერტიკალური, დიდი, ნივთების გვერდით, ამავე მიმართულებითაა დალაგებულია ორ-ორი დეტალი, რაც გამოხმაურებას პოულობს მისსავ გვერდით ამ პრინციპით განთავსებულ ნივთებთან. ასეთია, მაგალითად, სურათის მარცხენა კიდეში, ვერტიკალურად ამართული თევზის გვერდით, ორსავ მხარეს განაწილებული დეტალები. ერთ მხარეს ბოთლი და მის თავზე ჩამოკიდებული გოჭის ფიგურა, ხოლო მეორე მხარეს ყურძნის მტევანია, ყანწის ქვემოთ მოთავსებული. შემდეგ, ოდნავ გრძელი და განიერი, ისევე ვერტიკალურად ლურსმანზე ჩამოკიდებული თევზის გამოსახულებაა, რომელსაც მოსდევს ლურსმნებზე დაკიდებული, მრგვალი ძეხვები და მის ქვემოთ ვერტიკალურად წარმოდგენილი მწვანე ხახვი. ეს ყიველივე - სურათის მარცხენა ნაწილში. გამოდის სრულებით მარტივი სქემა გაწონასწორებისა და კომპოზიციური ბალანსის დაცვისა, ერთი დიდი ვერტიკალური საგნის გვერდით, ამავე ვერტიკალის გამაწონასწორებლად და, ამავე დროს, თავისუფალი არეების შემავსებლად ორ-ორი დეტალია ერთმანეთის თავზე ამართული, პირობითად მცირე ვერტიკალები, ცენტრალურის გვერდით. ამის შემდგომ, ცენტრში, ყველაზე გრძელი და განიერი გაჭრილი ღორის ფიგურაა, ასევე ლურსმნით მიმაგრებული. აღსანიშნავია, რომ სურათის მარჯვენა ნაწილში, არსებითად იგივე, მაგრამ კომპოზიციურად სხვაგვარი განაწილების პრინციპია ნივთებისა. აქაც, ვერტიკალურად წამოყენებული თევზის, მარჯვენა და მარცხენა არეების თანაბრად დატვირთვის პრინციპია წარმოდგენილი, რასაც შამფურზე აგებული წვერით დაბლა და თევზის კუდისკენ მიმართული მწვადია მოცემული ისე, რომ წვერით დაბლა დაყენებულ სამკუთხედს ქმნიან. თევზის ზედა მარცხენა და ქვედა მარჯვენა ნაწილებში კი დოქი და ბოთლია, ისევე წონასწორობის, ბალანსის დასაცავად. ამდენად, ჩვენ ვხედავთ, ერთი მხრივ, ძალზე მარტივ კომპოზიციურ სქემას, აგებულს ძირითადად ვერტიკალებისა და ჰორიზონტალების ურთიერთმიმართებაზე, ხოლო

მეორე მხრივ, დიაგონალური დაბალანსების ელემენტებს, რაც გვიჩვენებს შემოქმედის თავისუფალ, ცოცხალ დამოკიდებულებას სურათის გაწყობის, აგებისა და შექმნისადმი. არავითარი კომპოზიციური შეზღუდულობა ან მხოლოდ ერთი პრინციპი, არავითარი გარედან ნაკარნახევი წესები და კანონები. ფიროსმანის ამ ერთი სურათის კომპოზიციური ანალიზიც კი გვიცნაურებს, რომ ის მუშაობს თითოეულ ნახატთან ცოცხლად, შემოქმედებითად, ამ სიტყვის ჭეშმარიტი გაგებით, ისე და მხოლოდ ისე, როგორც ეს ამ სურათს სჭირდება და არა როგორც ჯერ არს, რაიმე გაგებით, რაც ფიროსმანმა უბრალოდ და მარტივად, „არ იცის“.

როგორც უკვე ითქვა ერთ-ერთი მთავარი საკითხი ისაა, თუ როგორია სივრცის შეგრძნება ფიროსმანთან, უფრო ზუსტად, ნუ განვაზოგადებთ ამ დაკვირვებას და ნუ გავავრცელებთ მთელს მის შემოქმედებაზე. ვთქვათ, თუ როგორ სივრცით გადაწყვეტას ვხვდებით ამ კონკრეტულ ნამუშევარში და საერთოდ არის თუ არა აქ სივრცე. რადგან თავის ნაშრომში ფიროსმანის შესახებ ვ. ბერიძე წერს: „მას აქვს სურათები ყოველგვარი სივრცის გარეშე, სადაც მოქმედი პირნი სასურათო სიბრტყესთან არიან წამოწეულნი, როგორც ბარელიეფზე, უკან კი, იქვე, ჩამოშვებულია „ფარდა“ - ეს ხან ხელუხლებელი შავი მუშამბაა, ხან ოდნავ შეფერილი ფონი“⁷. ვ. ბერიძე ამ მიდგომასა და პრინციპს ჩვენ მიერ შერჩეულ ნატურმორტზეც ავრცელებს. იგი რამდენგანმე იმეორებს „ბარელიეფურობის“ ეფექტის არსებობას ფიროსმანის შემოქმედებაში. აანალიზებს რა ფიროსმანის სივრცე-სიბრტყის ურთიერთმიმართებას, იგი იმასაც ამბობს, რომ აქ საქმე რენესანსული „სფუმატოს“ პრინციპთან არ გვაქვს და არც „პერსპექტივთან“ ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით.

რალა თქმა უნდა, ფიროსმანმა კარგად იცოდა შორს განსათავსებელი ნივთის ზომა რომ უნდა შემცირდეს და ის ასეც იქცევა, მაგრამ აქ არის კიდევ რალაც, ფიროსმანისთვის ნიშანდობლივი, მისი „თითის ანაბეჭდი“. აქვე უნდა აღინიშნოს, ფიროსმანისეული მოდელირების პრინციპის გამოც, რომელიც ასევე ნიშანდობლივი და, ამდენად, განსაკუთრებულია. განსაკუთრებულია სწორედ რომ განსახილველად. მაგრამ იმისათვის, რომ ტექსტი ძალიან არეული არ გამოვიდეს, მივყვით კვლავ თანმიმდევრობას, თანმიმდევრულ განხილვას მხატვრულ-კომპოზიციური ხერხებისა, რომელიც ჩვენ მიერ შერჩეულ ნამუშევარზე იჩენს თავს. ამათთაგან კი, უპირველესი სივრცის რაგვარობაა. აქვე, აუცილობლად უნდა გავიხსენოთ, რომ ფიროსმანაშვილის ნაუშევრების ანალიზისას მოქმედებს ერთი „დათქმა“, თანაც უსიტყვო, რაც ჩვენც შეგვხვდა ზემოთ, კომპოზიციის ანალიზისას, ვთქვათ მაშინ, როდესაც სიმეტრიულობაზედ ვსაუბრობდით. ძნელია ხომ, არ დავეთანხმოთ მოსაზრებას, რომ მის ამ ნამუშევარში ნივთების განლაგების გარკვეული კანონზომიერება არსებობს და რომ ამას თავად ნივთებს შორის არსებული ფორმისა და ზომისმიერი დიალოგიც ერთვის ან არ დავეთანხმოთ იმასაც, რომ სურათზე

⁷ ვ. ბერიძე. ნიკო ფიროსმანაშვილი, თბილისი, 2007.

რამდენიმე ფიგურას აქვს სტატუსი „მთავრის“, ხოლო სხვებს „დაქვემდებარებულისა“. მაგრამ ისიც ზუსტად ვიცით, რომ ეს არაა „დასავლური“ წესი, არც ფორმათქმნისა და არც კომპოზიციის აგებისა, ამდენად არაა სიმეტრია, როგორც ასეთი. კიდევ ერთხელ: ჩვენ ჯერ ვგრძნობთ გაწონასწორებულობას, ჰარმონიულ თანაწყობას ნივთებისა, მერე კი ვხედავთ ამას, მაგრამ ეს დანახული სიტყვებში და განმარტებებში არ ჯდება იმდაგვარად, როგორც ეს რენესანსულ-ევროპული, ან აღმოსავლური ხელოვნების ნიმუშებთან მიმართებით გვაქვს. ამიტომაც ვამბობ, რომ უნდა ვიგულოვოთ, ერთგვარი „დათქმა“, სადაც ფიროსმანის მხატვრულ-კომპოზიციურ პრინციპებს თავ-თავიანთ სახელს მივუსადაგებთ, მის მხატვრულ ენასთან კავშირში. ეს განსაკუთრებით აუცილებელია მაშინ, როდესაც სივრცეზე ვსაუბრობთ, რადგან უკვე ითქვა, რომ ფიროსმანაშვილის სივრცეც სრულებით არ თავსდება იმ განმარტებათა შორის, რომელსაც სიტყვები „პერსპექტივი“ და „სფუმატო“ იტევს, ისევე როგორც მის კომპოზიციაში სიტყვა „სიმეტრია“ არ შეიძლება ვიხმაროთ, როგორც ასეთი.

ამ საკითხს გასათვალსაჩინოებლად შეგვიძლია წარმატებით მივაბათ ეგვიპტური ხელოვნების რამდენიმე ნიმუშული ელემენტი, უფრო კი ის, თუ რა შეთანხმებას ვხვდებით ნამუშევრის ხედვისას, მაყურებელსა და შემოქმედებს შორის. შეთანხმებას და სხავით ენას, რომელსაც ახლა, რა თქმა უნდა, როგორც ფიროსმანის შემთხვევაში, დარღვევას, უსწორობას, ვეძახით, ისევე კლასიკურ-რენესანსული მიდგომიდან და წესებიდან ამოსულნი. მაგრამ აქ, უცილობლად ყურად საღებია ის, რომ საქმე ცნობიერ ნაბიჯთან გვაქვს და არა ცოდნისა და ტექნიკის არცოდნით მიღებულ შედეგთან. აქაც ერთგვარ შეთანხმებას ვხვდებით, რაც გულისხმობს, ვთქვათ, ადამიანის ფიგურის იმდაგვარად ასახვას, როგორც ეს ყველაზე უკეთეს შედეგს მოგვცემდა რეალურად მისი აღქმისა და წარმოდგენისათვის. ადამიანის ნატურის ძირითადი მახასიათებლების იმ ფორმითაა ნაჩვენები, სადაც ის (იქნება ეს ხელები, ფეხები, თუ მხრები ან თავი) მთელი სისრულით ვლინდება. აი, ეგვიპტური მხატვრობის ერთად-ერთი წესი. რა თქმა უნდა, ეგვიპტელიც ხვდებოდა, რომ რეალურად ადამიანი სრულებით სხვაგვარი აგებულებისა იყო, მაგრამ მისი სიბრტყეზე გამოსახვის ხერხები სრულებით არ უნდა ყოფილიყო მიუღებელი მისთვის.

ვგონებ, რომ თავად ნ. ფიროსმანაშვილი გულვობს ამგვარ შეთანხმებას მაყურებელ-აღმქმელთან და ძალზე მარტივად რომ ვთქვათ, თავის ხერხებს თვითონვე არქმევს სახელებს⁸. ეს ერთგვარი მითითებაა იმაზე, თუ როგორ, რა ენით,

⁸ ხსენებულ საკითხზე შეიძლება მოვიგონოთ სერ ე. გომბრიხის მსჯელობა, გამართული იმპრესიონიზმის რაობაზე, მისი მთავარი დებულების (ხატო ის რასაც ხედავ, ხატო ღია ცის ქვეშ) კრიტიკულ შეფასებაზე, სადაც ის საფუძვლიანად ამტკიცებს, რომ არ არსებობს ხედვის ობიექტურობა და ხშირია შეცდომა გამოწვეული ილუზორული ხედვისდა გამო.

გვესაუბრება შემოქმედი. ეს ენა გრძნობისმიერად აღიქმება, ქვეცნობიერად თანხმობაში მოდის მნახველთან და, ამდენად, არ იწვევს მის პროტესტს. ახლავნახოთ, რას ამოხს ამის შესახებ (კერძოდ, სივრცის რაგვარობაზე) თავად ნამუშევარი.

კომპოზიციის ანალიზისას სურათზე განთავსებულ ნივთთა ნაწილის ხსენებას საგანგებოდ მოვერიდეთ. ესენია: სურათის მარჯვენა მხარეს, ლანგარზე დალაგებული ატამი და ბოლოკი, მარცხნივ, ასევე ლანგარზე მოთავსებული სოსისი, ხოლო მათ უკან კი, მწვანე ხახვი. ისინი, ცალკე-ცალკე არიან განლაგებულნი და სურათის წინა პლანზე, ჰორიზონტალურად გაშლილი საგნების ერთგვარ გაგრძელებას წარმოადგენენ. ეს, ე.წ. პირველი პლანი, როგორც უკვე აღინიშნა, სურათზე სივრცით საფეხურს, „კიბეს“, ქმნის, ამის მერე კი, მათ უკან დიაგონალურად მათი გამაგრძელებელი, ლანგარზე მოთავსებული სხვა საგნები, სიღრმეში შემყვანს, სივრცის მანიშნებლებს წარმოადგენენ. კიდურა, ლანგარზე განთავსებული, ცალკერძ, ქათმისა და, მეორეკერძ, მსხლის, გამგრძელებლები არიან ერთს მხარეს სოსისი, ხოლო მეორე მხარეს ბოლოკი. ისინი, უკან, დიაგონალურად არიან "თავდაპირველ" საგნებთან მიმართებით განლაგებულნი და ზომამიც მცირდებიან; ბოლოკის გაგრძელებას კი ასევე ლანგარზე მოთავსებული ატამი წარმოადგენს, ესეც მის უკანაა და დიაგონალზე. ჯამში ეს დიაგონალური ხაზები იკვეთება ახალ ხახვთან, თითქმის სურათის ცენტრს რომ წარმოადგენს. ამრიგად, იკვრება სამკუთხედი, რომელიც სივრცეში შედის. პლანებად დალაგებული ნივთები, ერთმანეთის უკან და შემცირებული ზომებით მათი გამოსახვა, დიაგონალური ხაზი, და სამკუთხედის შეკვრა ეს ის ელემენტებია, რომელნიც გვიქმნიან სივრცის არა შთაბეჭდილებას, არამედ ნამდვილ სახეს.

ახლა, ზემოთ დაწყებულ სიტყვას დავუბრუნდეთ, იმ „დათქმაზე“, ფიროსმანის მხატვრულ ხერხებზე რომ წამოვიწყეთ. ფიროსმანი სივრცეს ამგვარი შეთანხმებით გვთავაზობს - გვეუბნება რომ სურათის უკანა პლანზე სხვა სივრცითი არე უნდა ვიგულვოთ, რომ უკან და შემცირებული ზომით გამოსახული საგნები ასევე სივრცეს სახავენ, რასაც დიაგონალზე მათი განლაგება ემატება, მაგრამ ცხადია, ამ „დათქმაში“, ისიც უნდა შევიდეს, რომ შესაძლებელია სულ უკან მოთავსებული ნივთები წინ განლაგებულზე მცირენი არ იყოს და მათ შორის მასშტაბური შეთავსება-შეწონილობა არ არსებობდეს. ძალზე საინტერესოა ამ გაგებით, პლანების ურთიერთდამოკიდებულების მხრივ, ჩვენ მიერ შერჩეული ნამუშევრის შედარება ფიროსმანის სხვა ნამუშევრებთან. ასეთია, მაგალითად, „კალოზე“ სურათის უკანა პლანზე წარმოდგენილი კალოს მლეწავი, რომელიც მასშტაბით მის წინ მიმავალ, წინა პლანზე წარმოდგენილ, ქალის ფიგურას აშკარად ჭარბობს, ისევე, როგორც სურათის პირველ პლანზე წარმოდგენილ ფიგურებს; ან - „ქორწილი ძველ საქართველოში“, სადაც სულ წინა პლანზე, სურათის ცენტრში, წარმოდგენილ მოხუცისა და ბავშვის ფიგურას, უკიდურესი უკანა პლანის ფიგურაც აჭარბებს ზომით ასეთები მრავლად

შეიძლება მინახოს, თუმცა ამასთანავე ისეთებსაც შევხვდებით, სადაც ეს შეწონადობა პროპორციებისა დაცულია და წინა და უკანა პლანს შორის მოწესრიგებული დამოკიდებულებაა. სხვა კიდეც, აბრაზე „распивночно и на вынос“ წარმოდგენილი ტიკი, რომელიც ხარებზე და სახლზე უფრო დიდია, ისევე, როგორც მის უკან ცხენზე ამხედრებული კაცი ჭარბობს სახლსაც და ტიკსაც ურმიან-ხარებიანად; ან კი - „რთველში“ ყურძნის მტევნები ყველა წარმოდგენილ ფიგურას აჭარბებენ ზომით; ამავე, განსხვავებული მასშტაბის ადამიანთა მოქმედებას ვხვდებით „სვირშიც“. ერთი რამ ცხადია, ფიროსმანი პლანების წარმოდგენისას და მათზე ფიგურათა განაწილებისას რაიმეგვარ წესს არ ემორჩილება, მისი დამოკიდებულებაც სრულებით მოუხელთებელია, განსხვავებული ისე, როგორც ეს ნამუშევარს სჭირდება. მიუხედავად ამისა კი, ამ შეუთანხმებლობით უხერხულობის განცდა არ უჩნდება მნახველს, სწორედ რომ იმ შეთანხმებისდა-გამო, რომელიც ვახსენეთ, როცა მხატვარი მაყურებელთან დიალოგში შედის და მის თვალს ანდობს იმას, უკანა პლანზე წარმოდგენილმა ფიგურამ სივრცის რღვევის სახე არ მიიღოს. ის, მართლაც, მარტივი შეთანხმების საფუძველზე მოქმედებს მაყურებელთან და, ამდენად, მნახველიც სულ მარტივად ხვდება, ამ შემთხვევაში სივრცეს, რომელიც ფიროსმანთან შესაძლოა თვითონ არც იცოს, როგორც ასეთი, მაგრამ არის ელემენტთა რიგი, რომელსაც სახელად ჰქვია: „მე ვსახავ სივრცეს“.

წერილის დასაწყისში ნახსენები საანალიზო საკითხებიდან, რომელთაც პასუხი უნდა გაეცათ, სათაურში გამოთქმულ, ერთ მთავარ კითხვაზე, სივრცის რაგვარობაზე ფიროსმანის შემოქმედებაში, ჩვენ მხოლოდ ერთი, თუმცა კი ყველაზე არსებითი პრობლემა, კომპოზიციური სტრუქტურა განვიხილეთ ნამუშევრისა, სხვა სურათებთან კავშირში. ამავე, სივრცეთქმნის თვალსაზრისით, უცილობლად საფიქრალია ფერისა და მოდელირების, მათი მნიშვნელობის შესახებ.

„ლაკონიზმი, სიმკაცრე, კვლავ თვითშეზღუდვა, განზოგადება და არა დაქუცმაცება ახასიათებს ფიროსმანის სურათების ფერადოვან გადაწყვეტასაც. არავითარი შელამაზება, არავითარი მხიარული სიჭრელე, საგანგებო დეკორატიულობა და, მით უფრო, ორნამენტულობა“⁹... აი, ვ. ბერიძის უზოგადესი, მონახაზი, თუ მიმიშნება იმ საკვლევ-საანალიზო საკითხისა, რომელიც ჩვენი თემის ერთ, უმთავრესთაგან, რგოლს წარმოადგენს.

ფერით წერა, ფერადოვანი აზროვნება და გრძნობა ფიროსმანაშვილისა, უცილობლად, ცალკე საკვლევ თემაა, არა მხოლოდ იმის გამო, რომ ფერმწერს შემოქმედებაში ფერწერული გრძნობა-განცდა თავისთავადაა ყურად საღები, ან კი იმიტომ, რომ ფერი წარმოადგენს ნამუშევრის სამეტყველო ენას შემოქმედისა, არამედ, სწორედ რომ განსაკუთრებულობის, გამორჩეულობისა და, რაღა თქმა უნდა, სისრულის, მხატვრული აზროვნების დონის გამო.

⁹ ვ. ბერიძე. დას. ნაშრომი.

როგორც თემის დასაწყისში კომპოზიციის ანალიზისას, რამდენიმე პრობლემატური საკითხი მოვხაზეთ, გამოხატული პარადოქსულობაში, კომპოზიციური აგების ელემენტების ურთიერთმიმართების უცნაურობაში, მსაგავსადვე, სურათების ფერადოვან გადაწყვეტაშიც უნდა დაისვას საკითხი აღქმის რაგვარობისა. იმისთვის, რომ ფერადოვნების, ფერის მნიშვნელობა გაიხსნას ფიროსმანის სივრცით სახეაში, ფერთან დაკავშირებულ რამდენიმე კითხვას უნდა ვუპასუხოთ, რამდენიმე, არსებითი საკითხი უნდა დავსვათ:

- ფერის ფუნქცია. მისი მნიშვნელობა ფონისა და ფიგურის შემადგენლობაში.
- ფერთა რაოდენობა და კონტრასტული ფერების ურთიერთმიმართება.
- საკითხი ფერადოვნების პირობითობისა კომპოზიციასთან კავშირში.
- კომპოზიციური და ფერადოვანი რიტმების საკითხი.

ვიდრე ჩამოთვლილი საკითხების ანალიზს შევუდგებოდეთ, ვნახოთ, თუ როგორ ფერადოვან გადაწყვეტას ვხვდებით ჩვენს მიერ შერჩეული ნატურმორტის შემთხვევაში. აქ კი, უკვე ისახება პარადოქსულობის ნახსენები გაუცხოება, აღქმისა და ობიექტურობის სხვაობით. ერთი მხრივ, ფიროსმანის ნამუშევრების მაცქერალ-დამთვალიერებელს არავითარი ფერადოვანი სიღუბჭირის, ნაკლულოვანების, განცდა არ გვებადება. ხოლო, მეორე მხრივ, საქმე სამი-ოთხი ფერით შექმნილ-შედგენილ სურათებთან გვაქვს. ზოგ შემთხვევაში კი, მხოლოდ შავი და თეთრი ფერებია მთელი სურათის ფერადოვანი სამეტყველო ენა, მაგალითად: „დედა ღორი გოჭებით“, „ტახი“; არსებითად, მხოლოდ ამ ორი ფერითაა შექმნილი სურათები: „მეეზოვე“, „ მზარეული“, „არწივმა კურდღელი დაიჭირა“. ამ პარადოქსულობის ახსნასაც გზადაგზა შევეცდებით. ფიროსმანის „დიდი ნატურმორტიც“ მხოლოდ ოთხი ფერითაა შექმნილი, დაწერილი, თუმცა აქაც აშკარაა შავის, თეთრისა და მათი ურთიერთმიმართების პრიმატიც. გარდა ამ ორი ფერისა, ვხვდებით ყვითელს-მწვანეში გარდამავალს, რაც სუფთა ყვითლის შავ ფონზე ზედდებით მიიღება და წითელს-ყავისფერს მიახლოებულს, ე.წ. „ინგლისურ წითელს“. ესაა ჩვენი საანალიზო ობიექტის ფერადოვანი გამა.

შავისა და თეთრის ურთიერთდამოკიდებულებაზე და შავი ფერის განუზომლად მრავალფუნქციურობაზე, შეგვიძლია ჩვენივე ნატურმორტის მაგალითზე ვიმსჯელოთ. ჩვენს შემთხვევაში, შავი ძლიერი ფერია არა მხოლოდ ფონი, არამედ ფიგურის ნაწილი, ფორმის შემქმნელი, რაც კარგად ჩანს სურათის ცენტრში მოთავსებული ხორცის მაგალითზე. აქ ფორმას შავისა და თეთრის შეერთებით ვღებულობთ. თეთრი ფერით ფიგურის კონტური, ძირითადი ფორმა და საზღვრები ყალიბდება, ხოლო შავი ფერი, თეთრით მოსაზღვრული, მოცულობას აძლევს საგანს, სიღრმეს სძენს და ამავე დროს მამოდელირებელიცაა, შავ ფონზე დადებული ამ აქტიური თეთრის ფორმირებაში. მოდელირების საკითხზე, როგორც

უკვე აღნიშნეთ, ქვემოთ, საგანგებოდ ვისაუბრებთ. თეთრი, როგორც საგნის მომსახურელი, ხოლო შავი სივრცისა და მოცულობის მიმნიჭებელი, გვხვდება აგრეთვე სურათის კიდურა ნაწილში მოთავსებული ბოთლების შემთხვევაში. აქ, შავ ფონზე რამდენიმე თეთრი მონასმით ბოთლის ფორმა გამოიყვანება, ხოლო ფონის შავი უკვე მოცულობის ფუნქციას იძენს საგნისთვის. ასეთივეა სურათზე მოთავსებული ყველაზე დიდი თევზი, რომელიც შავ ფონზე თეთრი მონასმებით ცოცხლდება, ამოდის, როგორც ფორმა, მოცულობა კი, ისევე შავის თეთრზე მოდელირების საშუალებით იქმნება. არსებითად იგივე შემთხვევაა ყანწის ფორმის შემუშავებაში და სურათის ქვედა არეში თუ ცენტრალურ ნაწილში, მოთავსებული მოხარშული დედლის ფორმის შექმნაში. აქვე უნდა აღინიშნოს, შავ ფონზე თეთრი მონასმებით მეტყველებაზე, მის ძალასა და გამომსახველობაზე, ერთიანი თეთრი მონასმებით ნივთთა სადგარების, თეფშების, ამოყვანის სრულებით მართივ და ძალზე გამომსახველობით საშუალება-ოსტატობაზეც. შავი ფონისა და ზედ თეთრი მონასმებით შექმნილ ფორმებსა თუ მოცულობებს ვხვდებით ფიროსმანაშვილის სურათების დიდ უმრავლესობაში. შავ ფონზე გამოსახული „მეთევზის“ ფიგურას ხელში რამდენიმე ხალასი, მსუბუქი, მონასმით გამოსახული თევზი უჭირავს, თეთრი აქ ისევე ძალზე მცირეა და ფორმის მხოლოდ მინიშნებაა - შავით შექმნილ მოცულობასთან კავშირში. ასეთივე აქტიური სწრაფი მონასმებითაა გამოსახული მდინარე, რომელშიც მეზადური დგას. შავზე დალაქული რამდენიმე თეთრი მონასმი ქმნის, ერთი მხრივ, მდინარის სახეს, ხოლო, მეორე მხრივ, სივრცით ელემენტს სურათის საერთო სახისა. ასეთივეა განყენებულ შავ ფონზე მთელი ტანით წარმოდგენილი „მზარეული“. მისი ხალათი, რომელიც წვივებამდე ჩამოდის, ერთიან თეთრს ლაქას წარმოადგენს შავით მოდელირებულს. ასევე თეთრი ქუდი და შარვლის ტოტებზე მონასმებად დატანილი თეთრია ის, რაც რეალურად ნამუშევარს ქმნის. მზარეულს ხელში თეთრი-შავით შექმნილი კოვზი უჭირავს, რომელზეც პატარა თევზია წარმოდგენილი, მოთავსებული; აქაც თეთრი ფერის სამი-ოთხი მონასმით ვლბულობთ არაჩვეულებრივ გამომსახველობას ფიგურისას. შავი ფონისა და ფიგურის თეთრის აქტიური ურთიერთმიმართებაა „ორთაქალის ტურფებში“ სადაც თეთრი ფერი ქნის მთლიან ფიგურას შავ ფონზე; თეთრია აქ ბალიში, ფეხები და ზეწარი, რომელიც არაჩვეულებრივადაა შავით მოდელირებული. არ შეიძლება არ აღინიშნოს „დედა ღორი გოჭებით“, სადაც შავი და თეთრი ფერების ძალისა და გამომსახველობის ზეიმი - მხოლოდ ორი ფერით, მათი წარმოუდგენელი ოსტატობით შეთავსებით იქმნება მთელი კომპოზიცია. ამგვარადვე, რაღა თქმა უნდა, შეიძლება დასახელდეს სხვა ნამუშევრებიც, თუმცა უცილობლად უნდა აღინიშნოს შებრუნებული მიდგომაც, ფონად თეთრი ფერის გამოყენება და ფიგურის შავი ფერი. ასეთი, ალბათ, ყველას გვახსენდება, „ტახის“ ძლიერი შავი ფიგურა, წარმოდგენილი მოყვითალო-თეთრ ფონზე, რომელსაც ორი-სამი თეთრი მონასმით აქვს გამოყვანილი თვალი და ეშვ-კბილი; ასევე - „არწივმა კურდღელი დაიჭირა“, სადაც შავ ფიგურას არწივისას ფონად თეთრი ფერი უდევს. შავი და თეთრი ფერებითაა გამოყვანილი არწივისა და კურდღლის ფიგურები. თეთრ, შავით ოდნავ განელებულ,

მოდელირებულ ფონზეა წარმოდგენილი „მეეზოვის“ მთლიანი ფიგურა, თეთრი წინსაფარი, შავი ქუდი, ზედა და შარვალი, შავი ხელჯოხი და შავით მოდელირებული თეთრი წვერი, შავი კონცენტრირებული გუგები, თეთრი გარსის ფინზე.

ამრიგად, განხილული ნამუშევრების მაგალითზე ჩანს, რომ შავი და თეთრი ფერების ურთიერთმიმართება ძალზე დიდ შესაძლებლობას იძლევა ნამუშევრების ფერადოვანი მეტყველების თვალსაზრისით. გამოიკვეთა შავის რამდენიმე ფუნქცია: იყოს, ერთი მხრივ, განყენებული ფონი, რომელიც სამოქმედო არეს უქმნის ფიგურებს, მეორე მხრივ, შავთან მიმართებით დადებულ თეთრთან ურთიერთობაში ქმნიდეს სივრცეს, მოცულობას საკუთრივ საგნისა, არა თუ ნამუშევრის მთლიანად. შავი ასევე წარმოადგენს თავად ფიგურას, აქვს მოდელირების ფუნქცია და ძალზე აქტიურად მოქმედებს სხვა ფერებთან კავშირში, რასაც ქვემოთ ვნახავთ უფრო ვრცლად. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ შავი ითავსებს ჩრდილისა და კონტურის ფუნქციებსაც.

რადგანაც ფერადოვანი მეტყველების საკითხს ზოგადადაც შევხებით და კონკრეტული მაგალითების საფუძველზეც განვიხილეთ, ჯერ არს მოვსაზღვროთ ფერადოვანი გამა ფიროსმანის ზოგადი მეტყველებისა. აღსანიშნავია და ვგონებ, საკვირველიც, რომ, რამდენადმე, ფიროსმანის ყველა ნამუშევარი ექცევა ფერადოვან „თვითშეზღუდვაში.“ შავი და თეთრი, ინგლისური წითელი და ყვითელი შავი ფონის გამო ხშირად "გამწვანებული", ლურჯი და ცისფერი. აი, ფიროსმანის ფერწერის ფერადოვანი გამა. სწორედ ამდენად მიემართება ვ. ბერიძის ციტირებული მახასიათებლები ფიროსმანის ფერით მეტყველებას - „ლაკონიზმი, სიმკაცრე და კვლავ თვითშეზღუდვა“... ფერადოვან „თვითშეზღუდვას“ ისიც ემატება, თუ როგორ ურთიერთმიმართება-შეხამებას გვთავაზობს შემოქმედი. აქ კი, ჩნდება კიდევ ერთი, უაღრესად ყურადსაღები საკითხი, პრობლემა, რომელიც ფერთაშერწყმის ფიროსმანისეულ თავისუფლებაში ვლინდება. საქმე ეხება კონტრასტულ შეთანადებას ფერებისა.¹⁰ რადგანაც ფიროსმანის ფერადოვან მეტყველებებში რაოდენობა ფერებისა მინიმუმამდეა დაყვანილი, მათი ერთიმეორის გვერდით დადებისას ჩნდება საშიშროება, არ მოხდეს ძლიერი დაპირისპირება და ამდენად რღვევა სურათის ფერადოვან გადაწყვეტაში; მიუხედავად ამისა, ჩვენ ვხვდებით კონტრასტული ფერების დაპირისპირებას. ერთმანეთის გვერდით დევს აქტიური, სუფთა ფერები ისე, რომ ისინი არ ქმნიან დაპირისპირებით გამოწვეულ უხერხულობას. ამას რამდენიმე მიზეზი განაპირობებს, მაგრამ მანამდე განვიხილოთ ფერადოვანი კონტრასტები, რამდენიმე სურათის მაგალითზე. ცის ძალზე აქტიური

¹⁰ უნდა აღინიშნოს, რომ აქ არ იგულისხმება მეცნიერულად დამტკიცებული და მიღებული კონტრასტული ფერების წყვილები. ამ შემთხვევაში, მხედველობაში გვაქვს, აქტუური ტონალობის, ინტენსიური ლაქების, ერთმანეთის გვერდით მოთავსება და მათი მხატვრული თვალსაზრისით კონტრასტულობა.

ლურჯი და ყავისფერში გადასული ირმის წითელია მოცემული ნამუშევარზე „შველი პეიზაჟის ფონზე.“ ღია ცისფერი ფონის, ადამიანთა ფიგურის აქტიური შავისა და თეთრი სუფრის მიმართებაა სურათზე „ქეფი მეარღნე დათიკო ზემელთან.“ ან ვნახოთ „გოგონა საჰაერო ბუმბიტით,“ სადაც წითლის, ყვითლისა და ლურჯი ფერების აქტიური ტონალობებია ერთმანეთის გვერდით დადებული. ასეთია, აგრეთვე, „მეთევზის“ წითელი, შავი და ყვითელი; „ქალი კათხა ლუდით,“ შავი, თეთრი და აქტიური წითელი ფერების შეხამებით იქმნება, „მჯდომარე ყვითელი ლომი,“ მუქ, შავ ფონზეა და ა.შ. ამრიგად, ამკარად კონტრასტული, ძლიერი დარისპირებაა ნამუშევართა ფერადოვან ფადაწყვეტაში. თუმცა აღქმით მნახველი ვერავითარ დაპირისპირების ვერ განიცდის და ეს რამდენიმე მიზეზით ხდება. ერთი უმთავრესთაგანი, ფერთა გაზავებით მიღებული ნახევარტონებია, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში მაკავშირებელ-მომწესრიგებლის როლს თამაშობს. მეორეა, როდესაც კომპოზიციას შეწყობილ-შეთანადებული ეს ფერები ურთიერთს განწონის, ანელებს, წინ წამოწევს, ააქტიურებს ან აქრობს, გამომდინარე ჩანაფიქრიდან მხატვრისა. არის კიდევ მაკავშირებელი, გარდამავალი ფერები საგნებად, ფიგურებად წარმოდგენილი. არსებითად ძლიერ როლს სიბრტყეზე კონტრასტული ფერების შეთანადებაში ფონი თამაშობს, ძირითადად მუქი, შავი ან ლურჯი. ამრიგად, ფიროსმანაშვილის ფერადოვანი გამის ერთ არსებით საკითხს შევხებით და გარკვეულწილად მონახაზიც შევქმენით. ახლა ყოველივე ჩვენი საანალიზო თემის, „დიდი ნატურმოტის“ მაგალითზე განვიხილოთ. ჩვენს შემთხვევაში მოცემულია, გარდა შავისა და თეთრისა, მცირე რაოდენობის ყვითელი (გამწვანებული შავი ფონის გამო) ასევე წითელი ყავისფერს მიახლოებული. შავ ფონზე ყვითლისა და წითლის თამაშ-შერევითაა მიღებული ყველა ძირითადი საგანი, სადაც შავის თეთრთან მიმართებითა და ამგვარად შექმნილი ფორმები არ გვაქვს.

ფორმათა შექმნაში ფერების მნიშვნელობაზე უნდა ითქვას, რომ განყენებულ შავ, ლურჯ ან მუქ ფონზე სუფთა, ინტენსიური, ფერებით დადებული საგნები ქმნიან სწორედ ძლიერ ფორმას. ფიროსმანის ფერის ხასიათი, ალბათ, ყველაზე ზუსტად გამოიხატება სიტყვაში „ძლიერი,“ რომელიც, ერთი მხრივ, მქლავნდება ფონთან ფიგურის დამოკიდებულებაში, ხოლო, მეორე მხრივ, თავად მის ფორმათა დამუშავებაში, მის კომპოზიციურ და ფერადოვან გადაწყვეტაში.

ამრიგად, მუქ ფონზე ინტენსიური ღია, ან კი შედარებით ღია ფერით წარმოდგენილი ფიგურები, რომლებიც კომპოზიციურადაც მყარ, მდგრად გადაწყვეტას გთავაზობენ და იდეურადაც დამოუკიდებელი, განუმეორებელი სახის მქონედ გვევლინებიან, ქმნიან ძლიერ ფორმას, რაც კიდევ ერთხელ, პირდაპირ კავშირშია იდეურ-კომპოზიციურ განაზრებასთან. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ შესაძლოა ღია ფონს ინტენსიური, სუფთა ფერი იყოს დაპირისპირებული და ამგვარად ქმნიდეს ძლიერ ფორმას. ფორმათქმნაში, რაღა თქმა უნდა, დიდ მნიშვნელობას მოდელირება ასრულებს, რაზედაც თემის დასკვნით ნაწილში ვისაუბრებთ.

ხოლო, ვიდრე მოდელირების საკითხს შევეხებოდეთ, უმთავრესად უნდა აღინიშნოს ფერადოვანი გადაწყვეტისა და კომპოზიციური გაწყობის ურთიერთმიმართება. როდესაც კომპოზიციური განაწილების პრინციპს ვაანალიზებდით ფიროსმანის „დიდი ნატურმორტისა,“ ჩვენ საფუძვლიანად შევეხეთ ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ხაზების, ნივთთა და საგანთა ამ წესით განაწილების თემას, თუმცა კი, არ აღვნიშნავს, სურათის ერთგვარი რიტმიკა, რომელსაც კომპოზიციის ამგვარი გადაწყვეტა გვთავაზობს. სასურათე სიბრტყეზე, მუქ შავ ფონზე წარმოდგენილი საგნები, მათი ჰორიზონტალურ-ვერტიკალური გაწყობის გამოისობით, ერთგვარ, მუსიკალურ ნოტებად გვევლინება, რომელსაც ფონად (იგულისხმება განყენებული შავი ფერი) ჩუმი, ერთიანი და გაბმული მელოდია უდევს, ეს იგივე ბანია ქართული სასიმღერო ხმოვანებისა, რომელზე ზედღებითაც სხვა ხმები ქმნიან მუსიკას. ჰორიზონტალურად, ერთიმეორის გვერდით, თანაბარი ზომისა და წონის საგნები თანაბარივე მანძილითაა ერთმანეთს დაცილებული; სწორედ ამგვარივეა ვერტიკალური, ხშირი, მაგრამ შედარებით ნაკლები სიგანისა თუ მოცულობის ნივთების განთავსება. ისინი დამოუკიდებელნი ერთი მეორისგან ქმნიან თავიანთ რიტმს, რომლებიც ერთმანეთს მიმართულებით უთანხმდებიან, ანუ არ უპირისპირდებიან და მხოლოდ თავიანთი ძალით, სიმძლავრითა და ხანგრძლივობით განსხვავდებიან. ხოლო როგორც კი ჩნდება დიდი და მცირე საგნების ურთიერთმიმართება, ანუ სიბრტყეზე, შავ ფონზე განთავსებული დიდი ნივთების მოწესრიგებულ განლაგებაში შემოდის ახალი, მცირე ზომის ელემენტები, არსებული რიტმი ნამუშევრისა სახეიცვლება, იმდენად, რომ შეუცვლელი რჩება ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ნივთების რიტმული სვლა და სახე. მხოლოდ ახლად შემოტანილი, მცირე ზომის საგნები უკვე გვაძლევს საერთო სასურათე რიტმს, გვევლინება, როგორც გამაერთიანებელ-მომწესრიგებელი ორ ძლიერ შტრიხ-მიმართულებას შორის. მცირე ზომის ეს საგნები ის საშუალებებია, რომელიც ორ მაგისტრალურ ხაზს შორის ქმნის რბილ, ჰარმონიულ ურთიერთობას, ერთგვარ, გადამყვანსა და მაკავშირებელს მათ შორის. ამ კონტექსტში ძალზე აქტიურ მნიშვნელობას იძენს ფერადოვანი გადაწყვეტა ნამუშევრისა, რომელიც, უნდა ითქვას, რომ თანხმობაშია კომპოზიციური განაწილების რიტმულ განვითარებასთან. ფიროსმანის ფერადოვანი ენის ზოგადი მახასიათებლები ჩვენ უკვე მოვსაზღვრეთ და ვნახეთ, რომ მისი ფერადოვანი გამა სულ ოთხ-ხუთ ფერს შეიცავს, ეს სულ მაქსიმუმია. ამდენად, კომპოზიციასთან მათი შეთავსება სწორედ რომ მიჰყვება აგების პრინციპებს სურათისა. საამისოდ ჩვენ შავი ფერით შექმნილი ფონი უკვე აღვნიშნეთ, ზემოთ ვისაუბრეთ შავისა და თეთრის ურთიერთმიმართებასა და მნიშვნელობაზეც. იმისათვის, რომ შავ, განყენებულ, ფონზე ფიგურა, საგანი, ნივთი ამოვიდეს, აუცილებელია სწორედ რომ ფერის ფონთან შეთანადება. ვერტიკალურმა და ჰორიზონტალურმა ხაზებმა საჭირო ზომები, პროპორციები და ფორმები რომ შეძინონ ფერის სათანადო, კომპოზიციასთან სწორი მიმართებით ხმარება აუცილებელი. აი, სწორედ ამგვარად მონაწილეობს ფერი იმ რიტმში, რომელსაც იგი ქმნის კომპოზიციის თანხლებით და რომელიც აყალიბებს ჩვენ მიერ ჯერ

გამოუთქმელ თვისებას ნამუშევრისა, დინამიკას. სურათზე, შავ ფონზე წარმოდგენილი, (შავი ამ ფიგურებისთვის ქმნის სამოქმედო არეს, ის ერთგვარი, აღმომაცენებელი წიაღია, რომელშიც თითქოს იბადებიან საგნები) დამოუკიდებელი აზრობრივი და თვისობრივი მნიშვნელობის მქონე ეს საგნები, რომლებიც ცოცხლობენ საკუთარ ფარგლებსა და სივრცეში დამოუკიდებლად და ამ კომპოზიციურ მოწყობას ფერიც უწყობს ხელს, წესით უნდა ქმნიდეს სტატიკის აბსოლუტურ განცდას, თუმცადა, როგორც ეს აღვნიშნეთ კომპოზიციის ანალიზისას, სახეზეა დინამიკა. სურათის საერთო ხასიათში დინამიზმის აღმომცენი, კომპოზიციურ განაწილებას შეთანადებული ფერადოვანი რიტმული სვლაა.

რიტმული ელემენტების აწყობა-სვლის გამო კი, ისიც უნდა აღვნიშნოს, რომ ეს დაკვირვება მხოლოდღა ჩვენს მიერ შერჩეულ ნამუშევარზე, ფიროსმანის „ დიდ ნატუმოტზე“ ვრცელდება. ინდივიდუალურად კი, მსგავსი აქცენტები რიტმული გაწყობისა კომპოზიციისა და ფერადოვან გამაში საძიებელ-საკვლევია ფიროსმანის სათითაოდ ყველა სხვა ნამუშევარში.

ერთი რამ ცხადზე უცხადესია: პირობითობის წილი ფიროსმანის შემოქმედებაში ძალზე დიდია, ის მჟღავნდება არა მხოლოდ მხატვრის კომპოზიციურ მეტყველება-წყობაში, არამედ მის ფერით მეტყველებაშიც. როგორც კომპოზიციური აგებისას გამოვლინდა, ამ პირობითობის წილი, თუ როლი ფიროსმანის შემოქმედებაში, ისევე ფერადოვანი გადაწყვეტაც გვთავაზობს ამ პირობითობას, რისი ყველაზე უფრო ზუსტი და თვალნათელი მანიშნიც ფიროსმანის მხატვრობაში შავი და თეთრი ფერების მნიშვნელობაა. ასევეა უკვე ხსენებული კონტრასტული ფერების ურთიერთდამიკიდებულებაც. ზოგადად ფიროსმანის არც კომპოზიციური აგებაა რეალისტური, რენესანსულ-ევროპული გაგებით და არც მისი ფერადოვანი აზროვნება, ფერით მეტყველება. იგი მინიშნებაა რისამე და არა ზუსტი ასახვა, ეს არის პირობითი გამოსახვა-მინიშნება რაიმე საგან-ფორმისა - მსგავსად, უკვე ხსენებული, ეგვიპტური ხელოვნებისა და ჯერ არ დამოწმებული შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობისა აქაც არა კონკრეტული საგანია, ან წამიერი მისი სახე, არამედ, თავად არსი ამ საგნისა, სასურათე სიბრტყეზე ასახვისა. ეგვიპტური ხელოვნების ადამიანის ფიგურის გამოსახვა აბსოლუტურად არარეალისტურია, სრული რღვევაა ანატომიისა და მისი პრინციპებისა, (რაც შემდგომ საბერძნეთს, მის ხელოვნებას ასაზრდოვებს და ასევე რენესანსსა და მის შემდგომდროინდელ ხელოვნებასაც), თუმცა ადამიანის ფიგურის, მისი არსებითი მახასიათებლების უფრო სრულყოფილი ჩვენება-გამოსახვა პირადად ჩემთვის სრულებით წარმოუდგენელია. სწორედ ამგვარადვე, ფიროსმანაშვილი ქმნის საკუთარს, ამდენად პირობით ენას მხატვრული გამომსახველობისა, რომელიც ფერებისა და ფორმების პირობით გამოყენება-შეთანადებით ქმნის გამომსახველობის იშვიათ სიზუსტეს, ძლიერებასა და მეტყველებას.

ვიროსმანის ფერწერის, ფერადოვანი მეტყველების ერთ-ერთ უმთავრეს რგოლს, უკვე ზიგადად, რამდენჯერმე მოხმობილი, მოდელირების საკითხი წარმოადგენს, რის მოელთება-განხილვასაც ჩვენი ნატურმორტის ანალიზის საფუძველზე და მისი სხვა ნამუშევრებთან დადარებით შევეცდებით. მოდელირება ეს მხატვრული ხერხია, რომელიც ყოველი ხელოვანის ფუნჯქვეშ ინდივიდუალურად მუშაობს, სრულებით განსაკუთრებულად მეტყველებს, ისევე, როგორც სხვა მხატვრული ხერხები. სწორედ ასევეა ვიროსმანის შემოქმედებაშიც. მისი მხატვრული, ფერწერული აზროვნების თანახმად, მას შემდეგ, რაც განვიხილეთ მასთან შავი და თეთრი ფერების როლი და მათი ურთიერთმიმართება. ჩვენთვის ცნაურდება სწორედ ამ ორი ფერის არსებითი როლი მოდელირების შემთხვევაშიც. მას შემდეგ, რაც განვიხილეთ ვიროსმანის ფერთა განაწილებისა, თუ გადანაწილების პრინციპები, მათი სურათზე მოთვსების თავისებურება, რაც ფერის ხმარების თავისუფლებაში მჭიდვანდება (მხედველობაში კვლავაც ლოკალური, სუფთა ფერების კონტრასტული ხმარება გვაქვს) შედარებით გაიოლდა მოდელირების საკითხი, მისი რაგვარობის დადგენაც. ამრიგად, ძალზე ზოგადად რომ ვთქვათ, ვიროსმანის შემოქმედებაში მოდელირების საკითხი შემდეგნაირად ისახება: სურათზე მოცემულია რამდენიმე სუფთა ფერით წარმოდგენილი კომპოზიცია, (აქ აუცილებლად არ იგულისხმება ამ ფერებს შორის კონტრასტული დაპირისპირება), სადაც როგორც წესი მოცემულია ერთი ფერით შექმნილი თითო ფიგურა და ასე ერთ სურათზე რამდენიმე ან სულაც ერთფიგურიანი კომპოზიცია. სურათზე წარმოდგენილი ფიგურებისა თუ საგნების ფერებიც სხვადასხვაა - მოცემულია, ერთიანი სუფთა და ხშირად აქტიური ლაქის სახით, რომელიც შემდგომ მოდელირებითაა დამუშავებული. რათა ცოტა უფრო კონკრეტული და ნათელი სახე შევქმნათ მოდელირების ვიროსმანისეულობისა, ვთქვათ, რომ მოდელირებაც, ისევე როგორც მხატვრის მთლიანი ფერადოვანი სალარო დასაზღვრულია, შეზღუდულია, გამომდინარე აქედან კი, შემცირებულია თავად „მამოდელირებელი ფერების“ რაოდენობაც. უნდა აღინიშნოს, რომ სიტყვათშეხამება „მამოდელირებელი ფერები“, სრულებით არაა შემთვევითი და გადაჭარბებული. უფრო მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ ასეთებს უმეტეს შემთხვევაში შავი და თეთრი ფერები წარმოადგენენ, გამომდინარე, რაღა თქმა უნდა, სურათის საერთო სახის ფერადოვანი გადაწყვეტიდან, გამომდინარე იქიდან, თუ რომელი ფერებია ნახმარ-მოხმობილი ფიგურათა გამოსახვისას, უფრო კი იქიდან, რა ფერთაა შექმნილი სურათის ფონი. უმეტეს შემთხვევაში, სადაც ფონს განყენებული, შავი ფერი წარმოადგენს, მამოდელირებლადაც შავი გვხვდება; ხოლო, ფიგურები თეთრი, წითელი, ან ყვითელი ფერებით იქმნება. სწორედ ამგვარ გადაწყვეტას ვხვდებით ჩვენ „დიდი ნატურმორტის“ ფერით წერაში, სადაც შავ ფონზე წარმოდგენილ სხვადასხვა ფერით შექმნილ ფიგურებს, მოცულობით „შთაბეჭდილებას“, უფრო სწორედ მოცულობას, ზედ დატანილი შავი ფერის მოდელირება სძენს. ასეთი გადაწყვეტა მეტად თვალსაჩინოა სურათზე წარმოდგენილი დიდი საგნების მაგალითზე. სურათის ცენტრში მოთავსებული ხორცის თეთრი შავითაა მოდელირებული. ასევე მის ორსავე

მხარეს წარმოდგენილი თევზები, ცალკერძ თეთრით და მეორე მხრივ, წითელ-ყვითლით გაწყობილი. ასევე სურათის ქვედა არეში მოთავსებული სამივე ფიგურის შემთხვევაში. დოქი, სოსისი, ატამი, ახალი ხახვი და სხვა., ყოველი ეს ფიგურა, განურჩევლად მათი ფერადოვანი გადაწყვეტისა, შავი ფერითაა მოდელირებული. შავ ფონზე წარმოდგენილი ფიგურების თეთრით მოდელირებაც, რაოდენობრივი თვალსაზრისით, ახლოსაა მოდელირებისთვის შავის გამოყენებასთან. ასეთია მაგალითად, „მეთევზე წითელ პერანგში“, სადაც წითელი პერანგის მოდელირებაში შავი და თეთრი ფერებია გამოყენებული. შავ ფონზე წარმოდგენილი „ძიძის“ სურათზე მხოლოდ შავი ფერია ნახმარი მამოდელირებლად. თეთრი ფერითაა მოდელირებული „მეარღის“ შავებით მოსილი ფიგურა, რომლის ფონადაც ჩამქრალი ყვითელია გამოყენებული. შავი ფერის მოდელირებას ვხვდებით „მზარეულის“ მთელი ტანით წარმოდგენილ ფიგურის თეთრზე; „ორთაჭალის ტურფებში“ შავ ფინზე წარმოდგენილ, თეთრი ფერის ზეწრებზე შავის არაჩვეულებრივი მოდელირებაა. ასეთია უამრავი სხვა სურათი, სადაც შავ ფონზე შავი და თეთრი ფერებით მოდელირებაა მოცემული. მათი მამოდელირებელი ფუნქცია სწორედ ამგვარად მუშაობს თეთრი ფონის შემთხვევაშიც - ასეთებია „მეზოვის“ პორტრეტი, სადაც შავითა და თეთრით მოდელირებაა, თუმცა მცირე რაოდენობით; „ტახი“, სადაც შავი ფიგურა თეთრ ფინზე თეთრითვეა მოდელირებული; „არწივმა კურდღელი დაიჭირა“ აქ, არწივისა და კურდღლის ფიგურები თეთრითაა მოდელირებული, ძალზე თვალსაჩინოა შავი და თეთრი ფერების ურთიერთმიმართების მხრივ მოდელირების საკითხში „დედა ღორი გოჭებით“ - შავ ფონზე წარმოდგენილი თეთრი ფერი ფიგურები შავითაა მოდელირებული; მოდელირების თეთრი არაჩვეულებრივ ძალასა და გამომსახველობას ავლენს სურათზე „დათვი მთვარიან ღამეში“. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ მოდელირებაში ფიროსმანაშვილისა, ძირითად როლს შავი და თეთრი ფერები ასრულებენ, თუმცა აქტიურადაა გამოყენებული სხვა ფერებიც, აგრეთვე სურათის ფერადოვანი გადაწყვეტიდან გამომდინარე. ასე, მაგალითად, ღია ჟოლოსფერია გამოყენებული მამოდელირებლად სურათზე „წყალზე მიმავალი ბავშვებიანი ქალი“ - ქალი წარმოდგენილია ორი ბავშვით, რომელთა რუხი პერანგებიც ღია ჟოლოსფერითაა მოდელირებული. თუმცა კი აქვე გვხვდება გოგონასა და ქალის თეთრი კაბების და ქალის თეთრი თავსაბურავის შავით მოდელირებაც. რამდენჯანმე ასრულებს მოდელირების ფუნქციას, უფრო სწორად, ჩართულია მოდელირებაში, ლურჯი ფერიც, ამის მაგალითია „სამი თავადის ქეიფი მინდვრად“, სადაც არა მხოლოდ მხრებზე დაფენილი ლურჯია მოდელირებისთვის გამოყენებული, არამედ, თეთრთან ერთად შავიცა და ლიმნისფერ-ყვითელიც. ფიროსმანი ასევე წვრილმან დეტალებში იყენებს ჟოლოსფერ-მოწითალო ტონებს მოდელირებისთვის. ხშირია ლიმნისფერი, შავისა და ყვითლის შერევით მიღებული, რომელიც ძალზე აქტიურადაა გამოყენებული პეიზაჟებში. ისიც უცილობლად უნდა აღინიშნოს, თუ როგორია მონასმის ხასიათი მოდელირებისას. აქ კი, ფიროსმანის ფერით მეტყველების დარად, რომელიც თავისთავად არაა ერთგვაროვანი, ვხვდებით, ერთი მხრივ, თავისუფალ და ხშირ

მონასმებს, ხოლო, მეორე მხრივ, სუფთა, რბილ და ერთიან გადასვლას ფერიდან ფერში, ანუ რბილ მოდელირებას, რაც თავისთავად კავშირშია სურათის საერთო ხასიათთან.

რალა თქმა უნდა, ეს ძალზე ზოგადი მონახაზია ფიროსმანის ფერადოვანი მეტყველებისა, განხილული ჩვენი საანალიზო ობიექტის, „დიდი ნაურმორტის“ გარჩევის ფარგლებში და ამის გამო მასთანვე კავშირში. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ფიროსმანის სურათების როგორც კომპოზიციის, ისე ფერით წერის საკითხები იმის გამო და სწორედ იმდენადაა გააზრებული, რამდენადაც ისინი თავში გაჟღერებულ, წამოჭრილ მიემართებიან და პასუხობენ კითხვას, სივრცის რაგვარობის შესახებ. სივრცისა არა ზოგადად, არამედ კონკრეტული ნამუშევრის მაგალითზე.

ფიროსმანის საგანთა, ნივთთა, ფიგურათა ფერადოვანმა გადაწყვეტამ, ფერთა ურთიერთდამოკიდებულებამ და მოდელირებამ გვიჩვენა, რომ ფიროსმანის ცალკეული საგნები თავის თავშივე არიან მოცულობით-სივრცითი ელემენტებისა და მახასიათებლების მატარებლები. ისინი, კომპოზიციურად იმდაგვარად განლაგებულნი, რომ შექმნან დამოუკიდებელი სამოქმედო არე, საკუთარ საზღვრებში, ფერით „მყარდებიან“, როგორც სივრცით-მოცულობითი ერთეულები. კომპოზიციური ანალიზის მიხედვით კი, ჩვენ უკვე ვიხილეთ ფიროსმანის სივრცრთქმნის რამდენიმე, სრულებით განსაკუთრებული, ნიშან-ხერხი, „დიდ ნატურმორტზე“ წარმოდგენილი.

ამრიგად, თემის მიზნად დასახულ კითხვას, სივრცის არსებობა-არარსებობისა და მისი რაგვარობისა, ვგონებ, ერთგვარი, პასუხი გაეცა, რაც, რალა თქმა უნდა, კვლავაც მრავალგზის საჭიროებს შევსებას. ეს არის ძალზე მცირე „ნაწილი“, ცდა ანალიზისა, იმ საკვლევ ობიექტებსა და საკითხებს შორის, რომლებიც ქმნიან „მთელს“, მთელს, რომელსაც ჩვენს ენაზე ფიროსმანი ჰქვია. კიდევ ერთხელ ვიმეორებ, თავში უკვე ნათქვამს, რომ თუ არ მოხდება ფიროსმანის ყოველი ნამუშევრის, მის შემოქმედებასთან დაკავშირებული ყოველი საკითხის ინდივიდუალური, რამდენიმეგზისი ანალიზი, ხელთ შეგვრჩება რომანტიკული ელფერით დახატული ტრაგიკული მხატვრის ისტორია და სახე, მაგრამ ვგონებ, რომ ფიროსმანი გაცილებით მეტია.