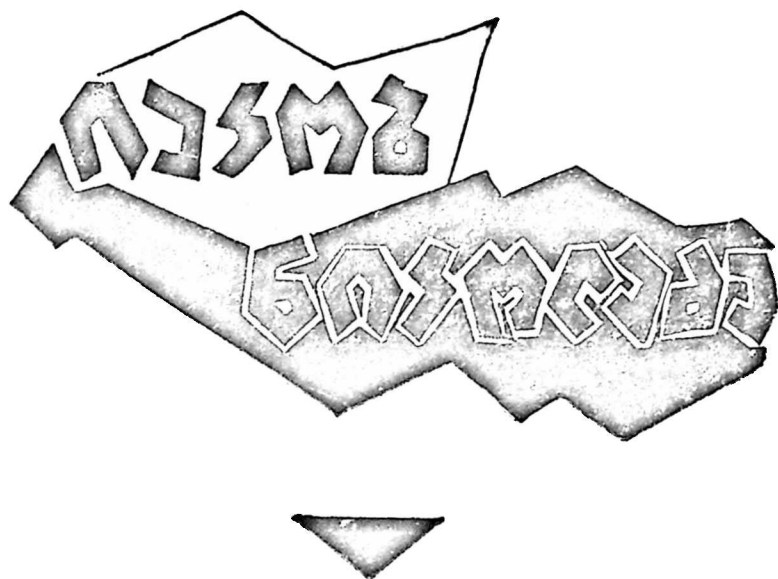


ქართული



სახელმწიფო გამომცემლობა
„საბჭოთა საქართველო“
თბილისი
1962

ს ა რ ა ზ ე ნ ი

თავი I. ბიოგრაფია	33
თავი II. ნიკოლაძის აღზრდილი ნამუშევრები, 1897 — 1908 წწ.	25
თავი III. ძეგლები და პორტრეტები. 1908 — 1921 წწ.	35
თავი IV. ისტორიული სახეები, პორტრეტები, ძეგლები, 1921 — 1951 წწ.	50
შენიშვნები	73
იაკობ ნიკოლაძის ნაწარმოებთა სია „	75
ტაბულები	83

ბ ი ბ ზ რ ა ჴ ი ა

გამოჩენილ საბჭოთა მოქანდაკეს იაკობ ნიკოლაძეს ქართული ხელოვნების განვითარებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. მის სახელთანაა დაკავშირებული ქართული ქანდაკების პირველი ნაბიჯები, მისი აღორძინება, მოწიფულობა. მისი გაზრდილია ქართველ მოქანდაკეთა მრავალრიცხოვანი კადრები. იგი გვევლინება მხატვრული სკოლის შემქმნელად, სკოლისა, რომელმაც უკვე არაერთი ცნობილი მოქანდაკე მისცა საბჭოთა ხელოვნებას¹.

იაკობ ნიკოლაძე შემოქმედებითს ასპარეზზე გამოვიდა XIX საუკუნის მიწურულში. მისი მოღვაწეობის დასაწყისი დაემთხვა ეროვნული მოძრაობის აღმავლობას საქართველოში, როდესაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა საკუთარ, ნაციონალურ კულტურას, საერთოდ, და, კერძოდ, ხელოვნებას. დიდ როლს ასრულებდნენ ამ დროს სამოციანელთა მესვეურობით დაარსებული კულტურულ-საგანმანათლებლო და სამეურნეო დაწესებულებები და საზოგადოებები. ამათგან ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო 1879 წელს დაარსებული „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება“, რომელიც ხსნიდა ქართულ სკოლებს, აგროვებდა ძველ ქართულ ხელნაწერებსა და წიგნებს, აწარმოებდა საქართველოს კულტურისა და ხელოვნების ძეგლების აღნუსხვასა და შეძლებისდაგვარად დაცვას, წიგნების გამოცემასა და სხვ.

ქართველების ეროვნული თვითგამორკვევის საქმეში უდიდესი როლი ითამაშა ახალმა პრესამ. დაარსდა მუდმივი ქართული თეატრი: თბილისში 1879 წ., ქუთაისში — 1880 წ. მნიშვნელოვნად გაფართოვდა აგრეთვე ქართველ მუსიკოსთა წრე. საფუძველი ჩაეყარა ქართულ პროფესიულ მუსიკას.

ამ დროისათვის თანდათანობით აღორძინდა მხატვრული ცხოვრება. ჯერ კიდევ 1873 წელს დაარსებულ იქნა „სამხატვრო საზოგადოება“, ერთი წლის შემდეგ ამ საზოგადოებასთან ჩამოყალიბდა ხატვის სკოლა. მაგრამ „სამხატვრო საზოგადოებამ“ დამოუკიდებლად დიდხანს ვერ იარსება — იგი 1876 წელს შეუერთდა სამუსიკო საზოგადოებას. შეიქმნა „კახმული ხელოვნების კავკასიის წამახალისებელი საზოგადოება“, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა

საზოგადოებაში ხელოვნების ფართოდ დანერგვისათვის. თბილისში არსებობდა ხატვის, ფერწერისა და ქანდაკების კერძო კლასები, გარდა ამისა 1889—93 წლებში პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის მსმენელ კ. კეპენს ჰქონდა ხატვის სკოლა. „წამახალისებელმა საზოგადოებამ“ ორჯერ (1886 და 1894 წწ.) სთხოვა პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის სამხატვრო აკადემიის გახსნა თბილისში, მაგრამ უშედეგოდ. მხოლოდ 1901 წელს გახსნეს საშუალო სამხატვრო სასწავლებელი ფერწერის, ხატვისა და არქიტექტურის განყოფილებებით. იგი შედიოდა პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის გამგებლობაში და იარსება 1906 წლამდე.

დროდარო თბილისში ეწყობოდა სამხატვრო გამოფენები, რომელშიც პირველ ხანებში უმეტესად ჩამოსული მხატვრები მონაწილეობდნენ, ხოლო ქანდაკება თითქმის სულ არ იყო. ერთადერთი აღნიშვნის ღირსია ხოდოროვიჩი.

ქართული ხელოვნების შემდგომი განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა რამდენიმე მხატვრის მოღვაწეობას, რომლებიც ამ დროს გამოვიდნენ ასპარეზზე. ესენი იყვნენ: ალ. ბერიძე (1858—1917), ა. მრევლიშვილი (1866—1933), გიგო გაბაშვილი (1862—1936). ამათ შემოქმედებას ფესვები ქართულ სინამდვილეში ჰქონდა და ამით იგი ქართული საზოგადოებისათვის ღიდ საფასურს წარმოადგენდა.

ოქტომბრის რევოლუციამ, რომელმაც ქართველ ხალხს, საბჭოთა კავშირის სხვა ხალხებთან ერთად სოციალური და ეროვნული თავისუფლება მოუპოვა, შექმნა პირობები, სრულად განვითარებულყოფილ ახალ პროგრესული საწყისი, რომელიც არსებობდა რევოლუციამდე. ქართული ხელოვნება საბჭოთა პერიოდში არანახულად ვითარდება. იაკობ ნიკოლაძის ნიჭმაც თავისი განვითარების კულმინაციას საბჭოთა პერიოდში მიაღწია.



იაკობ ნიკოლაძე დაიბადა 1876 წ. 28 (16) მაისს ქ. ქუთაისში. იგი თავისი მშობლების მეთორმეტე შვილი იყო. იაკობის მამას—ივანე მათეს-ძე (მამუკას-ძე) ნიკოლაძეს ქუთაისში ჰქონდა სავაჭრო, სადაც იგი ყიდდა თავის ნაკეთებ გიშრის ნივთებს. თავისი დროისათვის ივანე ნიკოლაძე ნასწავლ კაცად ითვლებოდა, და შვილებსაც კარგი განათლება მისცა. ცნობილი ქართველი საზოგადო მოღვაწე და პუბლიცისტი ნიკო ნიკოლაძე ივანეს ძმისწული იყო.

მომავალი მოქანდაკე ოთხი წლისა იყო, როცა მამა გარდაეცვალა. მთელი მზრუნველობა ოჯახსა და შვილებზე იაკობის დედას დააწვა. ნატალია ბუთულაშვილი (იაკობის დედა) — მარჯვე, ენერგიული ქალი აღმოჩნდა. იგი ჩაუდგა სათავეში ოჯახს და მთელი თავისი ძალ-ღონით ცდილობდა შვილებისთვის

ობლობა არ დაემჩნია. ნიკოლაძეების ოჯახი ძალიან მეგობრული იყო. უფროსი შვილები პატრონობდნენ უმცროსებს: უდიდეს ყურადღებას იჩენდნენ ყველაზე პატარა იაკობისადმი.

1886 წელს იაკობი შეიყვანეს ქუთაისის გიმნაზიაში. იქ სწავლება რუსულად იყო, ხოლო ბავშვს არ ესმოდა რუსული და ამიტომ ყველა საგანში ცუდი ნიშანი ჰქონდა. მიუხედავად იმისა, რომ იაკობს მისი და ამეცადინებდა ყველა საგანში, მან ვერ შეძლო სწავლის გაგრძელება რუსულ გიმნაზიაში და მშობლები იძულებული შეიქნენ გამოეყვანათ სასწავლებლიდან. შემდეგ წელს იაკობი მიღის ძმასთან — მათესთან (მამუქასთან) — ბათუმში. აქ მათეს წიგნის მაღაზია ჰქონდა და იაკობი ესმარებოდა ძმას ვაჭრობაში. 1889 წელს იაკობი შედის ბათუმის ახლადგახსნილ სახელოსნო სასწავლებელში, სადაც რუსულის ცოდნას იმდენად არ მოითხოვდნენ. აქ კარგად იყო დაყენებული ზატვის სწავლება, რამაც დიდი როლი ითამაშა იაკობის ნიჭის გასავითარებლად. ზატვის ნიჭი მას უფრო ადრე, ჯერ კიდევ ქუთაისში ყოფნის დროს გამოაჩნდა. ბათუმის სასწავლებელში იაკობმა იმდენად გამოიჩინა თავი, რომ მასწავლებლები და ამხანაგები უკვე „მზატვარს“ ეძახდნენ. დიდი ზეგავლენა ჰქონია იაკობზე, როგორც მისი მოგონებებიდან ირკვევა, მის მასწავლებელს, ინჟინერ-მექანიკოსს ი. ი. კოტლიაროვს. რომლის დაქვინებითი რჩევა იყო, რომ იაკობი გაჰყოლოდა ხელოვნების გზას და წასულიყო რუსეთში სწავლის გასაგრძელებლად.

1891 წელს იაკობმა დამთავრა ბათუმის სახელოსნო სასწავლებელი და გაემგზავრა მოსკოვს სწავლის გასაგრძელებლად მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელში, ვინაიდან ეს სასწავლებელი, განსხვავებით პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიისაგან, სადაც აკადემიზმი იყო გაბატონებული, უფრო მოწინავე იყო. იქ ასწავლიდნენ ზოგიერთი „პერადვიენიკები“. გარდა ამისა, იმ წლებში იქ იყო ერთგვარი გამოცოცხლება ჭანდაკების დარგში პაოლო ტრუბეცკოის პარიზიდან ჩამოსვლასთან დაკავშირებით. მაგრამ აქ ნიკოლაძე ვერ მოხვდა. ორი წელი — 1893-94 — მან სტროგანოვის სასწავლებელში გაატარა. შემდეგ იგი კვლავ ცდილობს შევიდეს ფერწერის, ქანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელში. ეს ცდა ისევ უშედეგო აღმოჩნდა. როგორც პირველი. იაკობი ისევ სტროგანოვის სასწავლებელს დაუბრუნდა. მაგრამ ეს სასწავლებელი აძლევდა გამოყენებითი ხელოვნების პროფილს, იაკობს კი იტაცებდა სახვითი ხელოვნება, რომლის ნიმუშებიც მოსკოვში იყო თავმოყრილი.

შენახულია ცნობა, რომ მოსკოვში ყოფნის დროს, სადაც ნიკოლაძე ხარბად დაეწაფა ცოდნას, მასზე ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ანტოკოლსკის შემოქმედებამ, განსაკუთრებით კი მისმა „იოანე მრისხანემ“. თუ რა კვალი დატოვა ანტოკოლსკით გატაცებამ ნიკოლაძის შემოქმედებაში, ვერაფერს ვიტყვით, რადგან ნიკოლაძის ამდროინდელი ნაწარმოებები არ შენახულა.

ხოლო შემდეგი დროის ნაწარმოებებში ანტოკოლსკის უშუალო გავლენა არ ჩანს.

მოსკოვიდან იაკობ ნიკოლაძე 1894-5 წ. გადადის ოდესაში, სადაც უფრო რბილი ჰავაა, რაც მისი ჯანმრთელობისათვის აუცილებელია. ოდესაში იგი შედის სამხატვრო სასწავლებელში და მალე სწავლას იწყებს ქანდაკების კლასში პროფესორ ლუიჯი იორინისთან. ნიკოლაძის ამდროინდელი ქანდაკებები არაა შემონახული; მხოლოდ ცნობილია, რომ მან გააკეთა პირი ანტიკური ბარელიეფისა — „კენტავრებისა და ლაპიძეების ბრძოლა“. ამ ხანიდან შემონახულია მისი ფერწერითი ნამუშევრები. უმეტესად ესაა მცირე ზომის პეიზაჟები, ბუნების ეტიუდები, ესკიზები მონუმენტური კომპოზიციებისათვის. ამათწორის ნაწილი ზეთის საღებავებითაა ნაწერი, ზოგი კი აქვარელია. ყველა ესენი. განსაკუთრებით კი აქვარელები, ამჟღავნებენ ფერის ფაქიზ შეგრძნებას, მკაფიო და მტკიცე ნახატს.

ერთი წლის შემდეგ ნიკოლაძე უკვე ქუთაისშია, როგორც დამოუკიდებელი მოქანდაკე. იმდროინდელი ქუთაისის მოქალაქეებმა არც კი იცოდნენ, რას ნიშნავს სიტყვა მოქანდაკე, და როდესაც ნიკოლაძე ჩავიდა იქ და მოინდომა სახელოსნოს მოწყობა და ქანდაკებაზე გუნაობა, თითქმის გიჟადაც კი ჩათვალეს³. ქუთაისში ნიკოლაძე მუშაობს ცოცხალ ნატურზე, ბევრს ხატავს, ცდილობს დაეუფლოს თაბაშირისა და ბრინჯაოს ჩამოსხმის ტექნიკას. ამ ხანებში ნიკოლაძე უკვე დამოუკიდებლად მუშაობს. პირველი ქანდაკება, რომელიც იაკობმა გააკეთა, როგორც ჩანს, იყო „ტარტიუფი“ (ლ. მესხიშვილი ტარტიუფის როლში). ეს იყო თიხის ესკიზი.

იმავე ხანებში იგი აკეთებს „მოხუცი ებრაელის“ ეტიუდს, „მესტიერის“ ესკიზს, ლადო მესხიშვილის პორტრეტს, შოთა რუსთაველის ფიგურას, აკაკი წერეთლის ბარელიეფურ პორტრეტს.

1897 წ. ოქტომბერში, თბილისში „დიდების ტაძარში“ გამართულ კავკასიის მხატვართა სურათების მეხუთე გამოფენაზე ნიკოლაძემ „შოთა რუსთაველის“ ფიგურა წარადგინა. ამ გამოფენაზე მონაწილეობას იღებდა თითქმის ყველა იმდროინდელი ცნობილი მხატვარი: გიგო გაბაშვილი, ო. შშერლინგი, შამშინოვი, ლონგო, ქ-ნი შულცი, პირადოვი და სხვ. მოქანდაკეებიდან წარმოდგენილი იყო ხოდოროვიჩისა და იაცუნსკის ნაწარმოებები.

ახალგაზრდა მოქანდაკემ — ნიკოლაძემ — ამ გამოფენაზე წარმატება მოიპოვა. მაშინდელმა პრესამ კარგი შეფასება მისცა მის ნაწარმოებებს⁴.

ამ ქანდაკების შესახებ ნიკოლაძე უფრო გვიან მოგონებებში წერდა: „1897 წ. შოთა რუსთაველი. დიდი ზომის ფიგურა — 1,50 მ. გამოვაფინე ტფილისის მხატვრულ საზოგადოებაში (დიდების ტაძარში). მოეწონა ისეთ მხატვრებს, როგორც გ. გაბაშვილი, ხოდოროვიჩი“. ამ გამოფენის შემდეგ ნიკოლაძე ისევ ოდესაში მიდის იორინისთან (1897-8 წ.), სადაც ბევრს მუშაობს ცოცხალ ბუნებაზე.

1899 წელს, სექტემბერში, იაკობი პარიზს მიემგზავრება. თვითონ ნიკოლაძეს არ გააჩნდა შესაძლებლობა თავისი ხარჯით წამოეწყო ასეთი შორეული მგზავრობა, მაგრამ მას მატერიალურ დახმარებას უწევდნენ ქართული ბურჟუაზიის წარმომადგენლები: მაგ., ცნობილი კაპიტალისტი ა. ზუბალაშვილი ყოფილობდა მის ქანდაკებებს, განთქმულმა მრეწველმა დ. სარაჯიშვილმა წახალისების მიზნით დაუკვეთა ახალგაზრდა მოქანდაკეს თავისი პორტრეტი და სხვ.

ნიკოლაძის არჩევანი — პარიზი — შემთხვევითი არ ყოფილა. იმდროინდელი საფრანგეთი წარმოადგენდა მთელი ევროპის მხატვრული ცხოვრების ცენტრს. პარიზში არსებობდა მრავალი, ხშირად ერთმანეთის საწინააღმდეგო მხატვრული მიმართულება. აქ თავმოყრილი იყო უამრავი მხატვარი და მოქანდაკე. იმართებოდა ყოველწლიური გამოფენები, რომლებშიც ყველა მსურველი იღებდა მონაწილეობას.

იმის გასაგებად, თუ რა გავლენა შეეძლო მოეხდინა ახალგაზრდა მოქანდაკეზე რთულ მხატვრულ ცხოვრებას, რომელიც პარიზში იყო, საჭიროა ცოტათი მაინც გადავავლოთ თვალი იქაურ ვითარებას.

იმდროინდელი საფრანგეთის ხელოვნებაში უდიდესი ადგილი ეკუთვნის ნიკოლაძე მოქანდაკეს ოგიუსტ როდენს (1840-1919), რომელმაც ძალიან რთული შემოქმედებითი გზა განვლო. ადრეულ პერიოდში როდენმა ქანდაკებაში თანმიმდევრული რეალიზმი განამტკიცა („კალეს მოქალაქეები“). როდენის პირველი ნაწარმოებები — „ცხვირგატეხილი კაცი“, „იოანე ნათლისმცემელი“, „ბრინჯაოს ხანა“ — მაყურებლებში ნატურალიზმის ბრალდებასაც კი იწვევდა. რეალიზმიდან როდენი იმპრესიონიზმამდე მივიდა, ხოლო თავისი სი-სოცხლის ბოლო წლებში ცხოველხატული ძერწვის პრინციპები უკიდურესობამდე მიიყვანა. იგი თანდათან ფორმათა სრულ დემატერიალიზაციამდე მივიდა — მისი „ბალზაკი“ როდენის ახალი პრინციპების ყველაზე მკაფიო გამოხატულებას წარმოადგენს. აქ მოქანდაკის ე. წ. „მეორე მანერამ“ სრულყოფილი სახე მიიღო („მეორე მანერა“ როდენის ილუზიონისტური, მხედველობითი ძერწვის აღმნიშვნელი ტერმინი იყო მის თანამედროვე ლიტერატურაში. კერძოდ, ეს ტერმინი ძირითადად ჩრდილების ამოკესების ტექნიკას გულისხმობდა). მაგრამ, მიუხედავად როდენის მიერ შექმნილი უკიდურესი ფორმებისა, მისი ღვაწლი ძალიან დიდია. როდენის უდავო დამსახურება არის ის, რომ მან შეიტანა ქანდაკებაში სხეულების ფსიქოლოგიური გამომხატველობა. მისი პორტრეტები რჩება ხელოვნების შედევრებად. რომელთა სწორი იშვიათად თუ ვისმე შეუქმნია. ამ თავისი თვისებებით, ყველაზე მეტად კი თავისი ხელოვნების გამოუთქმელი მიმზიდველი ძალით, როდენი თანამედროვე ხელოვნებაში ერთ-ერთ უპირველეს ადგალს იკავებს. როდენის ხელოვნების მიმზიდველობა მით უფრო დიდი იყო, რაც უფრო სადავო იყო მისი პრინციპები.

როდენის მხატვრულ შეხედულებებს მრავალი მოქანდაკე იზიარებდა. ფრანგები დეგა, მენიე და სხვ. ტექნიკურად მსგავს ქანდაკებებს ქმნიდნენ, მაგ-

რამ არც ერთი მათგანი არ მისულა ისეთ უკიდურესობამდე, როგორც როდენი ან იტალიელი მერარდო როსსო. ილუზიონისტურ ქანდაკებაში გამოირჩეოდა რუსი სკულპტორი პაოლო ტრუბეცკოი, რომლის ნაწარმოებებს ძალზე ცოცხალი, მაგრამ ესკიზური, დაუმთავრებელი ხასიათი ჰქონდა.

ამავე დროს როდენს უკვე ჰყავდა წელში გამართული, აგრეთვე სახელმძღვანელო მოწინააღმდეგეები ფრანგი ნეოკლასიკოსების სახით. საფრანგეთში ნეოკლასიციზმი ფართოდ განავითარეს ჟოზეფ ბერნარმა (1866-1931) და არისტიდ მაიოლმა (1861-1944), შემდეგ კი მათმა მიმდევრებმა.

გერმანელმა მოქანდაკე ადოლფ ჰილდებრანდმა (1847-1921) სცადა ქანდაკების განახლება კლასიკური ტრადიციების საფუძველზე („შიშველი მაჰაბაი“ მისი მხატვრული და თეორიული ძიების ყველაზე მკაფიო მაგალითია). ნეოკლასიკოსები როდენის ილუზიონიზმს უპირისპირებდნენ ხაზგასმულ მატერიალურობას, ღია და მხედველობით ფორმას უპირისპირებდნენ ტექტონიკურსა და შეხებადს. ფრანგი ნეოკლასიკოსები გამოდიოდნენ ცდის მონაცემებიდან და არა განყენებული იდეალისტური თეორიებიდან, როგორც XIX ს. კლასიციზტები. მაიოლის ქანდაკებები თავისი ფორმების სილამაზით, მტკიცე პროპორციულობით, მატერიალურობის შეგრძნებით, მრგვალი მოცულობებისა და სიბრტყეების დაკავშირების უნარით, მოცულობის სივრცეში განაწილებით ბევრ მოქანდაკეს იზიდავდა და რაზმავდა როდენის ხელოვნების წინააღმდეგ⁵.

ამავე დროს საფრანგეთში არსებობდა ოფიციალური ქანდაკება, რომელსაც თავისი საკუთარი ტრადიციები ჰქონდა. მის ხელში იყო მთელი სახელმწიფო დაკვეთები. ნოვატორობა ოფიციალურ ქანდაკებაში ვერ იკვლევდა გზას. XIX ს. დამლევს ფრანგულ ოფიციალურ ქანდაკებაში უმთავრესად ორი ნაკადი იყო: აკადემიზმი, რომელიც ამ დროისთვის სრულ დაცემას განიცდიდა და ე. წ. „მონუმენტური“ ქანრი. აკადემიზმის წარმომადგენელთა ნაწარმოებებში პლასტიკის კანონები დავიწყებას მიეცა, ქანდაკებამ მიიღო ეკლექტიკური ხასიათი. ამდროინდელი აკადემიზმი წინანდელ მშრალ და ხისტ ფორმებს ცვლის სენტიმენტალური, მანერული ფორმებით. ჩნდება სპეციფიკური ქანრი — სალონური ქანდაკება, რომელიც ნაგარაუდევია ბურჟუაზიული ბინების მოსართავად. ამ ნაწარმოებებში არის ჟრღცხვა შიშველი ფიგურა ანტიკური სახელწოდებით; მაგ. ლედა, ბაკქანტი ქალი, ივლითი და ა. შ. ბევრია აგრეთვე პორტრეტული ბიუსტი. სალონურ ქანდაკებაში დაკარგულია მასალის ყოველგვარი გრძნობა — გაკრიალებული მარმარილო კარგავს თავის სიმკვრეს, ფიგურებში არ იგრძნობა ჩონჩხის არსებობა. ქანდაკებები მექანიკურად გადააქვთ მასალაში, რაც იწვევს მხატვრული ჩანაფიქრის დარღვევას. ყველა ეს ქანდაკება იმდენად გაუპიროვნებელია, რომ ცალკეულ მოქანდაკეთა მხატვრული „ხელის“ გარჩევა ხშირად შეუძლებელია. თავისთავად ქანდაკებისადმი ასეთი მიდგომა ნიშნავს მისი ძირითადი პრინციპების დავიწყებას.

მეორე ქანრი, რომელიც ამ დროს მოდაში იყო არა მარტო საფრანგეთში,

არამედ მთელ ევროპაშიც, როგორც უკვე ვთქვით, არის „მონუმენტური“ ქანდაკება. მთელ ევროპაში დიდი რაოდენობით იდგმებოდა ძეგლები თანამედროვეობის გამოჩენილი ადამიანებისა. მაგრამ ამ, ყოველთვის დიდი ზომის ქანდაკებებში ნამდვილი მონუმენტურობის კვალიც კი არაა. მათში ვხვდავთ აკადემიზმისა და სენტიმენტალიზმის ნარევეს.

ოფიციალურ ქანდაკებაში თავისი შედარებით ცოცხალი ფორმებით რამდენიმე მოქანდაკე გამოირჩეოდა. გარდა ამისა, განვითარდა რეალისტური ელემენტები და თავისუფალი, ცხოველხატული მანერა, რომელიც შეიტანა რომანტიკულმა სკოლამ (რიუდი, ბარი, კარპო), და რომელიც განავითარეს მათმა მიმდევრებმა (მერსიემ, ფალგიერმა და დალუმ). სხვებზე მეტად თავისი სიციცხლით რეალისტი ფალგიერი იპყრობდა ყურადღებას. ალექსანდრე ფალგიერი (1831 — 1900) თავის ხელოვნებაში ეყარებოდა ნაწილობრივ ჯოვანი და ბოლონიასა და XVIII ს. რეალისტი მოქანდაკეების შემოქმედებას, ნაწილობრივ კი — ფრანგი მოქანდაკის დალუს შემოქმედებას. ფალგიერმა სახელი გაითქვა ყველაზე მეტად თავისი ნაწარმოებებით „პოლის წმ. ვინცენტი“ და „ტარცისიუსი“. ამ ქანდაკებებში ფალგიერი თითქმის არ გამოირჩევა იმდროინდელი აკადემიზმის დონისაგან. ქანდაკებების სენტიმენტალური გამოშვებულება, მანერული პოზები მათ ხდის სალონური სკულპტურის ტიპურ ნიმუშებად. მაგრამ ფალგიერი თანამედროვე საზოგადოებას ქანდაკების განმახლებლად მიაჩნდა. რაშია მისი სიახლე? მის მიერ შესრულებულ მრავალრიცხოვან შიშველ ფიგურებში, რომლებსაც ზოგს ბიბლიური, ზოგს მითოლოგიური და ზოგსაც ალეგორიული სახელწოდებები აქვს, მოცემულია სრულიად თანამედროვე ადამიანის, კერძოდ, თანამედროვე ფრანგი ქალის სხეული. იაინი, მიუხედავად თავისი სახელწოდებისა, შორს არიან ანტიკისგანაც და რენესანსისგანაც. სხეულს ფალგიერი ნატურალისტურად ამუშავებს, რითაც ძლიერ განირჩევა სალონური აკადემიზმის წარმომადგენლებისაგან. ეს განსხვავება იმდენად მკვეთრად აღიქმებოდა, რომ იმდროინდელი ფრანგული პრესა მას ქანდაკების განმახლებელს უწოდებდა. გაზეთები მიესალმებოდნენ მას, როგორც მოქანდაკეს, რომელმაც პირველად მისცა საზოგადოებას თავისი დროის ასახვა. მის შემოქმედებაში მაყურებელი ხედავდა არა ანტიკისა და რენესანსის მობეზრებულ გადამღერებას, არამედ სწორედ თანამედროვე ქანდაკებას, ცოცხალ. თანაც საცხებით ნაციონალურ ფორმებს. მიდრეკილება პლასტიკისადმი, ამ სიტყვის სპეციფიკური, ვიწრო გაგებით, ფალგიერს გამოაჩნდა შედარებით ნაკლებად ცნობილ ნაწარმოებებში, მაგ., „ბარელიეფების სუიტაში“, სადაც მან შეიტანა „ცხოველხატული“ ძეგლის ელემენტები. ესენია: დაჩრდილული და განათებული ადგილების მკვეთრი გამოყოფა ერთმანეთისაგან, ჩრდილების ადგილას ღრმა ჩაჯარდნები. ტექნიკის მხრივ ფალგიერი ერთი პირველთაგანია, ვინც „ცხოველხატული“ ძეგლის მეთოდი შემოიღო უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ქრონოლოგიურად წინ უსწრებდა როდენის

შემოქმედებას. განსაკუთრებით ხაზი უნდა გაესვას იმას, რომ ფალგიერი „ცხოველხატულ“ ძეგლს ხმარობს რელიეფში და არა მრგვალ ქანდაკებაში. ეს მეთყველეს მასში პლასტიკურობის მტკიცე შეგრძნებაზე. მაგრამ XIX ს-ის დამლევს ფრანგულ აკადემიურ წრეებშიც კი ხედავდნენ, რომ ოფიციალური ქანდაკება ჩიხვია მისული და რომ მის გასაცოცხლებლად საჭიროა ახალი გზების გამოჩენა.

ამ ამგვარ მხატვრულ სფეროში მოხვდება საქართველოდან ჩასული ახალგაზრდა მოქანდაკე.

იაკობ ნიკოლაძე პარიზში ჩასვლისთანავე შედის საფრანგეთის ხელოვნების უმაღლეს სკოლაში („Ecole des Beaux Arts“) და იწყებს მეცადინეობას პროფ. ფალგიერთან, ხოლო ამ უკანასკნელის სიკვდილის შემდეგ (1900 წ.) გადადის მერსიეს კლასში. მერსიე იყო კარპოს მიმდევარი (აკადემიზმის ცხოველხატულ-რომანტიკული ნაქადი); იგი პრეტენციოზული და მანერული მოქანდაკეა. ნიკოლაძის შემოქმედებაში ჩვენ ფალგიერის გავლენის კვალს ვპოულობთ (ფორმების დამთავრებულობისადმი მისწრაფებაში), ხოლო მერსიეს გავლენას კი ვერა. იაკობს, რომელიც საქართველოდან, სადაც ქანდაკება ფაქტიურად არ იყო, მოხვდა ხელოვნების ზღვაში, ასარჩევი უხდება არსებული წინმართულებებიდან რომელიმეს გაჰყვეს, ან შემოქმედების რაიმე თავისებური გზა გამოიხატოს. იაკობს პარიზში ატელიე აქვს ნაჭირავეები. მარმარილოს დამუშავების „პრატისაჟს“, იგი გადის მანეგლიესთან. როგორც თვითონ აღნიშნავდა შემდეგში, იგი გაძლიერებული ენერგიით ეუფლებოდა მასალაში მუშაობის ტექნიკას, რადგან იცოდა, რომ საქართველოში დაბრუნების შემდეგ არაყინ ეყოლებოდა ნაწარმოებების მასალაში გადამტანს.

ამ დროიდან შემორჩენილია ნიკოლაძის ნამუშევარი „ხეცსური“ (1900). „ხეცსური“ გამოფენილ იქნა სალონში და ფრანგული პრესის მიერ აღინიშნა კიდევ. ეს ნიკოლაძის ქანდაკება, რომელიც გვაძლევს ქართული სახის ტიპს, ქართულ ჯაჭვის პერანგს და ფარს — ე. ი. ქართულ ატრიბუტებს — თავისი პოზით, გამომეტყველებით, კომპოზიციით ფრანგულ სალონური ხელოვნების ნიმუშებთანაა ახლო. მაგრამ ამ სტატუეტის თემა მოწმობს, რომ ნიკოლაძე საფრანგეთში ყოფნის დროს ისევ სამშობლოზე ფიქრობს, ფიქრობს გახდეს ქართველი მოქანდაკე, რაიმე შესძინოს თავის ერს და რაღაცით გამოადგეს მას.

საფრანგეთში ჩასულ ახალგაზრდა მოქანდაკეს უამრავი საინტერესო მხატვრული თემა დაუხვდა ევროპის ცენტრში, მაგრამ იგი მაინც მტკიცედ დგას თავის ეროვნულ ნიადაგზე, მთელი თავისი არსებით სამშობლოსთანაა დაკავშირებული. ამ მხრივ იაკობ ნიკოლაძე გამონაკლისს არ წარმოადგენს, არამედ, პირიქით, ეს მოვლენა საერთოა თითქმის ყველა ქართველი მხატვრისათვის, რომლებიც უცხოეთში მოღვაწეობდნენ. საზღვარგარეთ ყოფნისას ქართველი მხატვრები მუშაობდნენ ქართულ თემებზე, შთაგონებას ღებულობდნენ ისევ საქართველოდან. უფრო მეტიც, მათ გარკვეული მიზანიც გააჩნდათ. ჟურნალ

„მწყემსის“ 1902 წლის მეექვსე ნომერში მოთავსებულ წერილში „მიუნხენიდან“ ვკითხულობთ: საზღვარგარეთ მყოფ ქართველებთან შეთანხმებით მიუნხენში დაარსდა წრე... ამ წრეს, უპირველეს ყოვლისა, განზრახული ჰქონდა: 1. ქართველი მწერლების საუკეთესო თხზულებების დასურათება და 2. ქართველი მწერლების, მსახიობებისა და სხვა მოღვაწეების პორტრეტების, აგრეთვე ძველი ნაშთების, შესანიშნავი აღგილების დაბეჭდვა ღია ბარათების სახით....“.

ამ მხრივ საინტერესოა ქართული რეალისტური მხატვრობის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, გიგო გაბაშვილის მოღვაწეობა. იგი მიუნხენში ყოფნის დროს (1894—1897) მკიდროდ იყო დაკავშირებული საქართველოსთან მთელი თავისი არა მარტო პირადი, არამედ, რაც მთავარია, მხატვრული ინტერესებითაც. ისევე იყო მეორე ქართველი მხატვარი, ალექსანდრე მრეველიშვილი, რომელიც იმავე ხანებში (1898—1901) პარიზში ცხოვრობდა. პარიზის გარდა მან იმ სამი წლის განმავლობაში, როდესაც ჟულიენის აკადემიაში სწავლობდა, მოიარა ევროპის მხატვრული ცხოვრების ძველი და ახალი ცენტრები — მიუნხენი, დრეზდენი, ფლორენცია, ვენეცია, მილანი, რომი. იგი აღიარებდა იმ დიდ მნიშვნელობას, რომელიც ჰქონდა მისთვის აქ მიღებულ მდიდარ შთაბეჭდილებებს, მაგრამ მუშაობდა ქართულ თემებზე. პარიზშია შესრულებული მისი ცნობილი სურათი „სოფლის კანცელარიის წინ“ (1899 წ.) და აქვეა შექმნილი მისი უმნიშვნელოვანესი სურათის „დაბალი ღობის“ ესკიზი ფანქრით (1900 წ., ეელსი)⁸.

ინტერესების ერთიანობა — სამშობლოსადმი დაუშვრეტელი სიყვარული იყო საფუძველი საზღვარგარეთ მოხვედრილი ორი ქართველი ახალგაზრდის — ნიკოლაძისა და მრეველიშვილის მეგობრობისა. ამის საინტერესო მაგალითია იაკობ ნიკოლაძის პორტრეტი, შესრულებული ალ. მრეველიშვილის მიერ.

როგორც უკვე ვიცით, 1900-იან წლებში საქართველოში ისეთი ვითარება იყო, რომ უდიდეს მნიშვნელობას იღებდა ნაციონალური ხელოვნება, რომლის საშუალებითაც შესაძლებელია ამა თუ იმ იდეის გავრცელება ხალხში. საქართველოში იმ დროს მუშაობდნენ ქართველი მხატვრები: გიგო გაბაშვილი, ალ. მრეველიშვილი და სხვები, რომელთაც იაკობ ნიკოლაძე შეემატა. 1901 წლის ზაფხულში იგი ჩამოვიდა თბილისის პირადი საქმეების გამო, მაგრამ შეჩერდა აქ ნობელის პავილიონის მოსართავი ფიგურების შეკვეთის შესასრულებლად. იაკობმა გააყეთა ორი ოთხმეტრიანი ჰორელიეფი, რომლებიც მოდერნის სტილის დეკორატიულ ქანდაკებებს წარმოადგენდა. ეს ქანდაკებები ნიკოლაძემ შეასრულა 1902 წ. გამოფენისათვის (ფიგურები მოთავსებულ იქნა პავილიონის ფასადზე, მაგრამ თვით პავილიონი აღარ არსებობს. შემონახულია ფოტო).

1902 წელს იაკობ ნიკოლაძე მიწვეულ იქნა ამიერკავკასიის „ხელოვნების წამქეზებელი საზოგადოების“ სამხატვრო სკოლაში ქანდაკების მასწავლებლად. ამ სასწავლებელში ნიკოლაძის მისვლამდე პედაგოგიური პერსონალი თითქმის

მთლიანად არა ქართველთაგან შედგებოდა. ნიკოლაძემ სწავლების იქ გაბატონებული მეთოდი შეცვალა. მან დააწყებინა მოსწავლეებს პირდაპირ ფიგურებისა და პორტრეტების კეთება. ერთ-ერთი პირველი ნაწარმოები, რაც მან გააკეთებინა, იყო მიქელანჯელოს „ბიქის“ პირი. ნიკოლაძის მიერ შეტანილმა ცვლილებამ მოსწავლეებში აღფრთოვანება გამოიწვია, სწავლისადმი ინტერესი გაცხოველდა, რამაც საგრძნობლად გააუმჯობესა შედეგები.

ამავე დროს ნიკოლაძე განაგრძობს შემოქმედებას. 1902 წლის განმავლობაში იაკობ ნიკოლაძე პორტრეტულ ქანდაკებაზე მუშაობს. ამ პერიოდში იგი ასრულებს შიო არაგვისპირელის, ვასო აბაშიძის, კოტე მესხის, ტასო მაჩაბლის პორტრეტებს. იგი მუშაობს ნატურიდან. 1902 (ზოგიერთი ცნობებით 1903) წლის გამოფენაზე ნიკოლაძემ წარმოადგინა ნობელის პავილიონის ორი პორელიეფის — „ეკაპრობისა“ და „მრეწველობის“ გარდა „ხევისური“ და რამდენიმე სხვა ბიუსტი⁹. გამოფენაში მონაწილეობისათვის ნიკოლაძეს მიენიჭა ვერცხლის დიდი მედალი (რადგან მის გამოსატანად 35 მანეთის გადახდა იყო საჭირო, იაკობმა ის ვერ გამოისყიდა).

ნიკოლაძის საფრანგეთში ყოფნის დროს, და განსაკუთრებით კი მისი ჩამოსვლის შემდეგ, საქართველოს პრესა ხშირად აღნიშნავდა მის მუშაობას. იმდროინდელი ჟურნალ-გაზეთები საესეა წერილებით, რომლებიც ერთხმად აღტაცებულ შეფასებას აძლევენ ნიკოლაძის შემოქმედებას, მაგრამ ეს არის არა სპეციალური ლიტერატურა, არა კომპეტენტური კრიტიკა, არამედ მხოლოდ თანამედროვეების სიხარული იმის გამო, რომ საქართველოში გამოჩნდა პირველი ნამდვილი მოქანდაკე, ისიც ქართველი.

საქართველოში ნიკოლაძეს ამჯერად დიდხანს არ მოუხდა ყოფნა. იგი ავად ზღვბა ტუბერკულოზით და სამკურნალოდ მდის აბასთუმანში. ზაფხულს იქ იტარებს, ხოლო შემდეგ მიემგზავრება ფლორენციაში. აქ იაკობი ცხოვრობს თავის მდიდარ თანამემამულესთან, ა. ზუბალაშვილთან, რომელიც ამ ქალაქის მკვიდრი გახდარა. ნიკოლაძის ოჯახში შემონახულა საბუთი — ფლორენციის მუზეუმში და გალერეებში შესასვლელი და სამუშაო ნებართვა, რომელიც გაცემულია ნახევარი წლის ვადით 1903 წლის დეკემბრიდან 1904 წლის 31 ივნისამდე. ეს საბუთი ცვლის იტალიაში მისი წასვლის მიღებულ თარიღს 1904 წელს 1903-ზე (1904 წელი თვითონ ნიკოლაძეს ავტობიოგრაფიაში შეცდომით აქვს მითითებული). აქ იაკობმა 7 თვე დაჰყო. ამ დროის განმავლობაში იგი სწავლობდა რენესანსის ხელოვნებას; დადიოდა მუზეუმებსა და ქუჩებში, სადაც დგას რენესანსის დიდი მოქანდაკეების — დონატელოსა და მიქელანჯელოს ნაწარმოებები. მაგრამ იაკობ ნიკოლაძე ცდილობდა არ მოეცეოდა რენესანსის ბუზგერაზების გავლენის ქვეშ. სწორედ ამიტომ იგი მალე წავიდა ფლორენციიდან — მას სურდა ყოფილიყო თანამედროვე მოქანდაკე და არა არქაისტი ან სტილიზატორი.

თვითონ ნიკოლაძეს თავის ბიოგრაფიაში აღნიშნული აქვს, და ამის საფუ-

ძველზე შემდეგ ყველგან იაკობის პარიზში ჩასვლის თარიღად მიღებულია 1905 წელი. მაგრამ ჩვენს მიერ მოყვანილი საბუთი ცხადყოფს, რომ პარიზში იგი მეორედ ჩავიდა 1904 წელს და არა 1905-ს. პარიზში ნიკოლაძემ დაჰყო 1910 წლამდე, ხანმოკლე პერიოდებს გარდა.

როდესაც იაკობი პარიზში ჩავიდა, როგორც თვითონ წერს თავის წიგნში „ერთი წელწადი როდენთან“, რუსეთ-იაპონიის ომი იყო. ომს კი 1905 წელს რუსეთში რევოლუცია მოჰყვა და იაკობსაც შინიდან ვეღარ ეხმარებოდნენ. მას უკვე მთლიანად თავისი შემოსავლით უნდა ეცხოვრა. ეს კი საკმაოდ ძნელი აღმოჩნდა ქალაქში, სადაც ნიკოლაძის სიტყვით „40.000-მდე სპეციალისტი მოქანდაკე იყო და 80.000-მდე მხატვარი“¹⁰. პარიზში იაკობი 1905 წ. აკეთებს შოთა რუსთაველის ბიუსტს, ბოლო 1905 წლის „Salon d' Automne“-ის მესამე გამოფენაში იაკობ ნიკოლაძე მონაწილეობს ნ. ლოლბერიძის ბიუსტით.

1905 წლის განმავლობაში ნიკოლაძე აკეთებს შემდეგ ნაწარმოებებს: „ქარი“, „ბოცეკვავე“, „გოგონა სურით“, „სალომე“, „სუსანა“.

1905 წელს ნიკოლაძე ხვდება როდენს. ნიკოლაძე იცნობდა როდენის აღზრდილ ნაწარმოებებს, და ძალზე იზიდავდა როდენის ხელოვნება. მაგრამ ნიკოლაძე მოხვდა როდენთან, როცა ამ უკანასკნელს თავისი „ბალზაკი“ უკვე შექმნილი ჰქონდა, ე. ი. უკვე მთლიანად თავისი ე. წ. „მეორე მანერით“ მუშაობდა.

როდენთან იაკობი მოხვდა პარიზის ახალგაზრდა რუს მხატვართა საზოგადოების თავმჯდომარის ვიქტორ ვიქტორის-ძე გოლუბევის მეუღლის შემწეობით¹¹. შემდგომში თავისი როდენთან ყოფნის პერიოდი ნიკოლაძემ აღწერა და ცალკე წიგნდაც გამოსცა.

როდენთან ყოფნის დროს იაკობ ნიკოლაძე, გარდა იმისა, რომ მუშაობდა როდენისთვის — ე. ი. გადაჰქონდა მასალაში როდენის ნაწარმოებები, გარდა ყველა იმ ვალდებულებისა, რომელსაც იგი ასრულებდა როდენთან — იგი თავისთვისაც დამოუკიდებლად მუშაობდა. ამ პერიოდს ეკუთვნის: „ჩრდილოეთის ასულა“, „ლილი დე-ველდის დედის პორტრეტი“, „სალომე“, „დანაია“.

სალონის 1906 წ. გამოფენის კატალოგში არის ნიკოლაძის მიერ შესრულებული მომღერალ ნანობაშვილის („დარიალის“) პორტრეტი, „უმუშეარი“ და „გოგონა სურით“.

ისევე, როგორც იაკობ ნიკოლაძის საფრანგეთში პირველად ყოფნის დროს, ახლაც მის მუშაობას თვალყურს ადევნებდა მთელი საქართველოს საზოგადოება, მის მიღწევებს უდიდესი გამოძახილი ჰქონდა და სამართლიან სიამაყეს იწვევდა თანამემამულეებში. ქართული პრესა სისტემატურად ათავსებდა ცნობებს იაკობის შესახებ. 1907 წლის „ნიშადურში“ ვკითხულობთ: „ექვსი არ არის ქართულ ახალს ეროვნულ ხელოვნებაში უმთავრესს ადგილს დაიჭირს ჩვენი ახალგაზრდა და დიდად ნიჭიერი მხატვარი-მოქანდაკე იაკობ (იაშა)

ნიკოლაძე, რომელიც ამჟამად პარიზში იმყოფება და ხელოვნებას სწავლობს საქვეყნოდ ცნობილსა და გამოჩენილ როდენტან. ი. ნიკოლაძემ ჯერ ისევ აქ იჩინა თავი, როგორც ზეგარდმო ნიჭით ცხებულმა მხატვარმა, ხოლო ეხლა ორის წლით საზღვარგარეთ ყოფნის შემდეგ მისი იშვიათი ნიჭი ისე განვითარებულა, რომ მოქანდაკეთა მეფეს — თვით როდენტან მოუწევია იგი, ვითარცა თანამშრომელი თავის ატელიეში. როდენტან მუშაობას ოცნებობდნენ მრავალნი მხატვარნი, მაგრამ ეს პატივი მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია და ამ რჩეულთა შორის ჩვენი იაკობი, თურმე, პირველია.

ნიკოლაძის უკანასკნელი ქანდაკება „სალომე“, რომლის ფოტოგრაფიულ სურათს აქა ვებეჭადეთ, ამ სამისთვის წინედ გამოფენილი იყო პარიზის Grand Palais-ში და დიდი ყურადღება მიიქცია საზოგადოებისა და მწერლობისა.

ეხლა, როგორც პარიზიდან გვატყობინებენ, ნიკოლაძე შესდგომია ილია ჭავჭავაძის ქანდაკებას და, ეკვი არ არის, მალე გვექნება შემთხვევა ვიხილოთ დიდებული კაცის ქანდაკება, დიდი ნიჭის პატრონის მიერ გაკეთებული.

დაწერილებით ცნობებს ნიკოლაძეზე და მის ხელოვნებაზე მალე გავაცნობთ „ნიმდურის“ მკითხველებს“¹².

იაკობი 1907 წელს როდენტანისაგან წამოვიდა. იგი ერთხანს კიდევ პარიზში დარჩა და განაგრძო მუშაობა, მაგრამ 1908 წლის 1 თებერვალს ნიკოლაძე უკვე საქართველოში დაბრუნდა. მას მაშინვე მისცეს შეკვეთები სხვადასხვა ქანდაკებების შესასრულებლად. უპირველეს ყოვლისა, ნიკოლაძეს დაუკვეთეს ძეგლის ესკიზი ილია ჭავჭავაძის საფლავისათვის.

იაკობ ნიკოლაძეს ისევე, როგორც საქართველოს ყველა საუკეთესო შვილს, აწუხებდა ილიას ვერაგულად მოკვლა. ნიკოლაძემ ჯერ კიდევ 1907 წელს საფრანგეთიდან შესთავაზა წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას ილიას ძეგლის ესკიზის გაკეთება. იაკობი წერა-კითხვის საზოგადოებისადმი მიწერილ წერილში წერდა: „..... მედონში მე ყოველდღე როდენტან ვმუშაობ და იმიტომ აქა ვარ დილიდან საღამომდისინ..... ეხლა რაც შეეხება ილიას ძეგლს, მე ძალიან მოწადინებული ვარ, რომ ჩემმა მოძმეებმა იმდენი ნდობა ეჭონინონ, რომ საშუალება მომცენ ჩემი ხელობა და ცოდნა გამოვიჩინო. ეხლა, როდესაც მე დავემთავრე ჩემი სწავლა, ეს სამი წელიწადია „სალონებში“ ვიღებ მონაწილეობას, სადაც ძალიან ძნელად იღებენ ნამუშევრებს ხელოვნებისა და ყოველი ნამუშევარი გაისინჯება 15 საუკეთესო სკულპტორის თვალწინ. მე ორ „სალონში“ ვიღებ მონაწილეობას და ეს ხუთჯერ ვაფენ ნამუშევრებს..... რაც შეეხება როდენტანს (რომელიც პრეზიდენტი ამ ორ სალონში) ეს 9 თვეა, რომ მე იმასთან ვმუშაობ“. 6/11 — 907. პარიზი“¹².

თითქმის ერთი წლის შემდეგ, როდესაც ნიკოლაძე ჩამოვიდა საქართველოში და მიიღო ილიას ძეგლის ესკიზის დაკვეთა, ქართული პრესა წერდა: „პარიზიდან ჩამოვიდა ახალგაზრდა მხატვარი მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე, რომელიც

გამოჩენილ როდენთან მუშაობდა. ნიკოლაძესთან უკვე მოლაპარაკება გამართეს ი. ჭავჭავაძის ძეგლის შესახებ და აგრეთვე ქართული თეატრისათვის ზოგიერთ მოღვაწეთა ქანდაკების შესაკეთად, რომელნიც თეატრის ფოიეში დაიდგმებიან¹⁴.

ამ ძეგლის პროექტზე მუშაობის დროს იაკობი კიდევ გამოჩენილი ექიმისა და საზოგადო მოღვაწის სამსონ თოფურიას ძეგლის პროექტზე მუშაობს, რომელიც ამავე დროისათვის დაუკვეთეს. გარდა ამისა, იმდროინდელ პრესაში მოთავსებულია ფოტო პორტრეტიფისა „სირცხვილი“¹⁵.

1909 წელს იაკობ ნიკოლაძე ისევ პარიზში არის, სადაც ბრინჯაოსაგან ასხამს ქალის ფიგურას ილია ჭავჭავაძის საფლავის ძეგლისათვის.

მომდევნო წლებში (საქართველოში ყოფნისას) იაკობ ნიკოლაძე მუშაობდა ძირითადად ძეგლებზე — როგორც დაკვეთილ თემებზე — და პორტრეტებზე. მან შეასრულა გრიგოლ ორბელიანის ძეგლის პროექტი, მუშაობს დ. საარაჯიშვილის ძეგლზე, „კვალის“ რედაქციისგან იღებს შეკვეთას და იწყებს მუშაობას ევნატე ნინოშვილის ძეგლის პროექტზე.

ამავე დროს იაკობი მუშაობს კუხნეცოვასა და მ. რადდეს ბიუსტებზე, აგრეთვე ერმოლოვას, კულებიაკინას, მგალობლიშვილის, თ. ყანჩელის პორტრეტებზე.

1914 წელს ნიკოლაძე დიდ სამუშაოს ასრულებს — იგი აკეთებს დიდი ზომის პორტრეტიფს „დიონისეს ლზინს“, შემდეგ კი ისევ პორტრეტებს: ვიოლინოზე დამკვრელ ვიქტორ ჰუბერმანისა, პოეტ ვალერიან გაფრინდაშვილისა. საინტერესოა ის გარემოება, რომ ამ წლებში იაკობ ნიკოლაძე ძალიან მცირე პროდუქციას იძლევა. ეს, ჯერ ერთი, გამოწვეული იყო იმით, რომ მატერიალურად ძალზე ცუდი პირობები ჰქონდა: იგი მუშაობდა ხატვის მასწავლებლად სხვადასხვა სასწავლებლებში (II კომერციულ სასწავლებელში, ქართულ გიმნაზიაში და წმ. ნინოს ქალთა გიმნაზიაში), 1917 წელს კვლავ ახალ სკოლაში გადაიყვანეს ისევ ხატვის მასწავლებლად (I-ლ გიმნაზიაში). გარდა მატერიალური ხელმოკლეობისა (ქანდაკებისათვის საჭირო ხარჯებს მასწავლებლის ხელფასი ვერ ანაზღაურებდა) უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა იმას, რომ იაკობი ქართველ საზოგადოებაში ვერ პოულობდა მხარდაჭერას. იგი გრძნობდა, რომ საზოგადოება ჯერ არ იყო მომწიფებული ისე, რომ ხელოვნების მოთხოვნილება დიდი ყოფილიყო, ეს კი მას ძალზე აწუხებდა და მუშაობის ტონუსს საგრძნობლად უქვეითებდა. მოქანდაკის სახლ-მუზეუმში შენახულ შთაბეჭდილების წიგნში ამ წლების ჩანაწერებში ყველგან ერთი აზრი გასაძევს — მცირერიცხოვანი ხელოვნების დამფასებლები ანუგეშებენ გულმოკლულ მოქანდაკეს, უწინასწარმეტყველებენ ბრწყინვალე მომავალს და ურჩევენ არ გატყდეს დროებითი უბედობისაგან. ამ წიგნში, რომელსაც „ოქროს წიგნი“ ეწოდება და რომელიც ინახებოდა მის სახელოსნოში, გვითხულობთ: „ბედნიერია ადამიანი, რომელიც წმინდა ხელოვნებას ემსახურება. ასჯერ უფრო

ბედნიერია, ვინც ხელოვნების დიადს სამფლობელოში ახალს შემოქმედებითს ნაკადულს დიდებულს საერთაშორისო მშვენიერებას ზღვას შეუერთებს. თქვენც თქვენს სფეროში, ქანდაკებაში, ახალს, ქართულ ცხოვრებისა და ხელოვნებიდან ამოწულს მშვენიერებასა და მიმართულებას უერთებთ. მწნელ იმუშავეთ, გულს ნუ გაიტეხთ ყოველდღიურ კირვარამით. იმიტომ, რომ ყოველივე ადამიანი, რომელიც ახალს საქმეს ემსახურება და ახალს საქმეს ჰქმნის, ხშირად არის ხოლმე იმავე მდგომარეობაში და იმასვე ჰგრძნობს, რასაც ჰგრძნობთ ამაჲმ თქვენ. თქვენ უნდა განუგეშებდეთ ის გრძნობა, რომ თქვენ ემსახურებით ოდესღაც დიად და ეხლა დაცემულ ქართულ ხელოვნებასა და ცხოვრების აღდგენას და განა შეიძლება იყოს ამაზე მაღალი და ამაზე თვალწარმტაცი საშვილიშვილო სამსახური თავის ერისა და სამშობლოსი?... ტფილისს 1912 წ. 20 მაისს. ივ. ა. ჯავახიშვილი“.

„მახსოვს ღრმა შთაბეჭდილება, რომელიც მოახდინა ჩემზე შენმა სხვადასხვა ნიჭიერმა ქმნილებამ შენს პარიზულ ატელიეში. მაშინ იმედებით იყავ აღსავსე, იაკობ, ეხლა კი. ტფილისში, სევდა შემოგპარვია და ლამის სასოწარკვეთილებამ შეგიპყროს. მესმის ეგ სევდა, მაგრამ ნუ მიეცემა სასოწარკვეთილებას და ნუ ჩაიხშობ ღვთიურ ნიქს, რომელიც ესოდენ საქაროა ჩვენი უზედური ქვეყნის აღორძინებისათვის. გიორგი ლასხიშვილი, 10 ივლისი, 1912 წ.“

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებას იაკობ ნიკოლაძე ასევე უიმედოდ შეხვდა. მაგრამ პირველი დღეებიდანვე ცხადი გახდა, რომ საბჭოთა მთავრობა ყოველნაირად ხელს უწყობდა ხელოვნების განვითარებას. საბჭოთა ხელისუფლების პირველადი ხანიდან არაჩვეულებრივად გამოცოცხლდა მხატვრული ცხოვრება. მიღებულ იქნა ზომები სამხატვრო გამოფენებისა და სხვა ღონისძიებათა რეგულირებისათვის. 1921 წლის 25 მაისს მოიწვიეს მხატვართა პირველი რესპუბლიკური კონფერენცია, რომელშიც იაკობ ნიკოლაძეც მიიღო მონაწილეობა. ამ კონფერენციას დაესწრნენ მხატვრები: ე. ახვლედიანი, ი. თოიძე, მ. თოიძე, ჯ. მამალაძე, ქ. მაღალაშვილი, გ. მესხა ა. მრგველიშვილი, ვ. სიღამონ-ერისთავი, ა. ციმაკურიძე, დ. წერეთელი და სხვ. კონფერენციაზე განიხილეს შექმნილი ვითარება. გადაწყდა დახურულიყო „ქართულ მხატვართა საზოგადოება“, რომელიც არსებობდა 1916 წლიდან. ამავე კონფერენციაზე შემუშავდა პროექტი მომავალი სამხატვრო აკადემიისა. ვ. ი. ლენინის „პროლეტარული პროპაგანდის“ გეგმის თანახმად 1921 წლის 16 ივნისს თბილისში გაიმართა კონკურსი „თავისუფალი საქართველოს“, კარლ მარქსის, პარიზის კომუნისა და შოთა რუსთაველის მონუმენტების შესაქმნელად.

იაკობ ნიკოლაძემ უდიდესი აღფრთოვანებით დაიწყო მუშაობა. მან შეასრულა როზა ლუქსემბურგის ბიუსტი, რომელიც დადგეს კიდევატ. ამავე პერიოდში ნიკოლაძემ გააკეთა კარლ მარქსისა და ფრიდრიხ ენგელსის ბიუსტები. 1922 წელს კი ხონში (ახლანდელ წულუკიძეში) დაიდგა იაკობ ნიკოლაძის პირი შესრულებული სამა წულუკიძის ბიუსტი.

საბჭოთა საზოგადოებამ დააფასა იაკობ ნიკოლაძის ნიჭი და მრავალწლიანი შრომა. მიუხედავად იმისა, რომ უშუალოდ საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების წინა წლებში იაკობ ნიკოლაძის პროდუქციულობა ძალზე დაქვეითებული იყო, საბჭოთა მთავრობამ იცნო მისი დიდი დამსახურება ქართული ხელოვნების წინაშე. 1922 წელს ახლადგახსნილ სამხატვრო აკადემიაში იგი მიწვეულ იქნა ქანდაკების ფაკულტეტზე ქანდაკების კლასის პროფესორად და ქანდაკების განყოფილების გამგედ. თვით აკადემიის დაარსების საქმეშიც ნიკოლაძეს დიდი წვლილი მიუძღვის.

გარდა სამხატვრო აკადემიისა, რომელიც გადაიქცა მხატვრული ცხოვრების ცენტრად, სადაც მრავალრიცხოვანი ახალი კადრები იყო, ცალკე შეიქმნა მხატვართა გაერთიანება, რომელსაც ახალი წესდება ჰქონდა. ეს გაერთიანება ჩამოყალიბდა მხატვართა მეორე რესპუბლიკურ კონფერენციაზე, 1922 წელს. მას ისევ „ქართველ მხატვართა საზოგადოების“ სახელი მიენიჭა. ამ ახალი „საზოგადოების“ ბირთვს შეადგენდნენ მ. თოიძე, ა. მრეველიშვილი, ი. ნიკოლაძე, ვ. სიღამონ-ერისთავი, ა. ციმაკურიძე და სხვ. ეს „საზოგადოება“ რამდენიმე წლის განმავლობაში ერთადერთი გაერთიანება იყო საქართველოს მხატვრებისა. 1926 წელს შეიქმნა „პროლეტარულ ხელოვნებათა ასოციაცია“ და რევოლუციური რუსეთის მხატვართა ასოციაციის“ ფილიალები ბათუმსა და სოხუმში. „ასოციაცია“ მალე „საზოგადოებას“ შეერწყა. ეწყობოდა გამოლენები (1922 და 1924 წწ.), რომლებშიც იაკობ ნიკოლაძე იღებდა მონაწილეობას.

იმდენად დიდი სახელი ჰქონდა მოხვეჭილი ამ დროისათვის იაკობ ნიკოლაძეს, რომ გადაწყვეტილი იყო 1922 წლის დეკემბერში მისთვის იუბილეს გადახდა, რადგან მას ამ დროს უსრულდებოდა მოღვაწეობის 25 წელი. ქართულმა პრესამ წინდაწინ ჩაატარა კამპანია. დაიბეჭდა მოწოდება, როქლის ტექსტიდანვე მკაფიოდ ჩანს, თუ როგორ აფასებდა საქართველო თავის ერთდერთ მოქანდაკეს. მოწოდების ტექსტი მოგვყავს მთლიანად:

„მატიანე. იაკობ ნიკოლაძის იუბილე.

იუბილე გაიმართება 11 დეკემბერს. გაზეთებში დაბეჭდილია საიუბილეო კომიტეტის მოწოდება: არ ყოფილა საქართველოში სხვა იუბილე ისე საჭირო, როგორც ამ შემთხვევაში, რადგან ხელოვნების ყველა სფეროში კიდევ გვეგულებიან სახელები, ქანდაკებაში კი ი. ნიკოლაძე ერთადერთია, რომელიც 25 წელი მუწად ებრძოდა ქვას, და მის სიღრნეში ეძებდა საქართველოს გენიის აღმოჩენას. ი. ნიკოლაძე მთელ საუკუნეთა ტვირთის მზიდველია, რადგან იგი გვაერთებს იმ შორეული ქვის შემოქმედებასთან, რომლის ნაშთებიატ ქართული ტაძრები არიან მორთულნი. მან ერთმა შეინახა ქართული ქანდაკების კერაში ცეცხლი, და ამით მან გმირული პერიოდი გამოიარა. იგი ქვით და მარმარილოთი ამტკიცებდა ქართულ ინდივიდუალურ ფესვებს, და დიდი მსხვერპლით ელოდა ქართული კულტურის ამაღლებას. ალყაშემორტყმულ საქართველოში

ყველაფერი გმირულ ამტანობას მოითხოვდა, და თუ ხელოვნების სხვა სფეროში ეს სიძნელე თაობებმა გადაიტანეს, ქანდაკებაში ამ ერთად ერთი კაცის ქედს აწევბოდა მძიმე შემოქმედების აუტანელი ტვირთი, და ნიკოლაძემ ეს ეროვნული მისია სახელოვნად მოიტანა დღევანდლამდე. ი. ნიკოლაძემ გაამთელა საქართველოს ხელოვნება, და ეს მაშინ, როცა შემოქმედებისათვის თავშესაფარიც არ ჰქონდა. დრო არის დაფასდეს ამ იშვიათი შემოქმედლის ღვაწლი. ხელოვნათა კომიტეტი იუბილეს უმართავს ი. ნიკოლაძეს. ამ იუბილეს ის აზრი აქვს, რომ კონკრეტ პიროვნების სახით ხმამაღლა მიმართოს გვარეულ კულტურას. ი. ნიკოლაძეს უნდა მიეცეს ქვის და ჰარმარილოსათვის თავშესაფარი. ეს იქნება საქართველოს ქანდაკების პირველი ქოხი, რომელიც ქართველმა ხალხმა მალე სასახლედ უნდა გადააქციოს. ვისაც უყვარს საქართველოს კულტურა, ვინც ღვას ამ ფრონტზე და ცდილობს დაიცვას ქართული კულტურის შტანდარტი, მათდამი არის ეს მოწოდება მიმართული. ჩვენ იმედი გვაქვს, რომ ჩვენი სიტყვა გახმინდება მთელ საქართველოში, რაც ახალ ძალას შეჰმატებს ჩვენს მოქანდაკეს, რომ უფრო მეტი ენერგიით განაგრძოს ძნელი გზა, ქართველი ხელოვნების დიდებისაკენ¹⁶.

საიუბილეო კომიტეტი გამოჩენილი ხალხისაგან შედგებოდა, თავმჯდომარე პოეტი კოტე მაყაშვილი იყო. პრესაში გამოქვეყნდა კომიტეტის წევრების სია¹⁷. იუბილე გადაწყვიტეს გაემართათ რუსთველის თეატრის დარბაზში; გამოყოფილი იყვნენ მომხსენებლები. მაშინვე გადაწყდა დაეზექდათ აგრეთვე იაკობ ნიკოლაძის წიგნი „ერთი წელიწადი როდენტთან“. ამავე კომისიამ მოითხოვა, რომ სამხატვრო აკადემიაში, ქანდაკების კლასში, დაარსებულიყო ნიკოლაძის სახელობის სტიპენდია სტუდენტებისათვის. გარდა ამისა, იმ ქუჩას, სადაც იაკობი ცხოვრობდა, მისი სახელი ეწოდა, პარალელურ ქუჩას კი, იაკობის თხოვნით, როდენტის სახელი.

კომისიის მუშაობის პრაქტიკული მხარე იყო ის, რომ იგი თხოულობდა მისცემოდა იაკობს სახელოსნო (იაკობს მანამდე ნაჭირავეები ჰქონდა დიდი ღარდელი მელიქიშვილის ქუჩაზე, ახლანდელი სასტუმრო „საქართველოს“ გვერდით). იუბილეს შემდეგ მთავრობამ აუშენა იაკობ ნიკოლაძეს სახელოსნო მისი სახლის გვერდით. პროექტი ეკუთვნოდა არქიტექტორ ნ. სევეროვს. სახელოსნო გამართულია ქანდაკებაზე მუშაობისათვის საჭირო ყველა პირობის დაცვით.

1922 წლის დეკემბრის 11-ს რუსთველის თეატრის დარბაზში გადაიხადეს იაკობ ნიკოლაძის 25 წლის მოღვაწეობის იუბილე. სცენა მორთული იყო იაკობ ნიკოლაძის ქანდაკებებით. სიტყვები წარმოსთქვეს ივანე გომართელმა, ვახტანგ კოტეტიშვილმა. იუბილარს მიესალმნენ სხვადასხვა დაწესებულებების წარმომადგენლები, მიართვეს საჩუქრები. იუბილეზე გამოიტანეს ახალგაზრდა მხატვარი ქალის ქეთევან მაღალაშვილის მიერ შესრულებული პორტრეტი, სადაც იაკობ ნიკოლაძე წარმოდგენილია შავი მოსასხამით წითელი კარადის ფონზე.

ქეთევან მაღალაშვილის პირველი აღიარება ფართო საზოგადოებაში სწორედ ამით მოხდა.

დაახლოებით იმავე პერიოდში თბილისში დაიდგა იაკობ ნიკოლაძის ორი ქანდაკება — ეგნატე ნინოშვილისა (გაიხსნა 1923 წ. 10 ივნისს) და აკაკი წერეთლის ბიუსტები. აკაკის ძეგლის დადგმამ დიდი აღფრთოვანება გამოიწვია. იმდროინდელი პრესა საესეა ამ ქანდაკების ქება-დიდებათ.

იუბილესთან დაკავშირებით იაკობ ნიკოლაძეს მიენიჭა სახალხო მოქანდაკის საპატიო წოდება. იუბილეს შემდეგ იაკობი იწყებს მოხსენებების ციკლის კითხვას როდენის შესახებ.

შესანიშნავია ერთი გარემოება. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისა და განსაკუთრებით კი იუბილეს შემდეგ, იაკობ ნიკოლაძის პრო-დუქციულობა მკვეთრად იზრდება. მოქანდაკემ იგრძნო, რომ იგი საჭიროა საზოგადოებისათვის და ახალი აღმავლობით შეუდგა მუშაობას.

ოციან წლებში სახელოსნაბჭოსთან არსებობდა არქიტექტურულ-სამხატვრო საბჭო, რომელშიც იაკობ ნიკოლაძე აქტიურ მონაწილეობას იღებდა.

1922-23 წლებში თბილისის აღმასკომმა ჩაატარა კამოს ძეგლის პროექტების კონკურსი. ნიკოლაძე მონაწილეობდა ამ კონკურსში და პირველი პრემიაც მიიღო. ამავე ხანებში იგი მუშაობს ესკიზზე „ლენინი ჯავშნოსან მატარებელზე“. 1924 წ. თბილისისაგან მოსკოვში პრეზიდენტი აცხადებს ახალ კონკურსს, ანკერად ლენინის ძეგლის პროექტზე (ძეგლი უნდა დაედგათ ლენინის ქუჩისა და მოსკოვის ქუჩის გადაკვეთის ადგილზე. პროექტი არ განხორციელებულა). პირველი პრემია მიენიჭა ი. ნიკოლაძეს.

ამ ხანებში მთავრობას გამოაქვს სპეციალური დადგენილება მძიმე მატერიალურ პირობებში მყოფი მეცნიერებისა და ხელოვნების მუშაკების უზრუნველყოფის შესახებ. მათ რიცხვშია იაკობ ნიკოლაძეც.

20-იანი წლებიდან ნიკოლაძის შემოქმედებაში დიდ ადგილს იკავებს ლენინის თემა. იგი ბევრს მუშაობს ლენინის როგორც ბიუსტზე, ასევე მოზუმენტებზე. ეს თემა ყოველთვის მნიშვნელოვანი იყო მოქანდაკისათვის, მისი სიცოცხლის ბოლო წლებამდე იგი არ ანებებს თავს მასზე მუშაობას. 1926 წ. ქუთაისში დაიდგა ქვისაგან გამოთლილი ლენინის ძეგლი.

ოციანი წლების ბოლოს ნიკოლაძის მუშაობის თემატიკა მრავალფეროვანია. აქ არის როგორც პორტრეტები, ისე ესკიზები ძეგლებისათვის.

1925 წ. თბილისში, პუშკინის ბაღში, იდგმება კამოს ძეგლი, პირველი მონუმენტი ქალაქში.

ამ დროისათვის თბილისში განსაკუთრებით ცხოველდება მხატვრული ცხოვრება, ზშირდება გამოფენები. 1926 წელს (25 აპრილი — 9 მაისი) შედგა ლადო გუდიაშვილის სურათების გამოფენა, 1928 წ. იყო პერსონალური გამოფენები: მაისში — შალვა ქიქოძისა, დაეით კაკაბაძისა (ცალკე-ცალკე), 1929 წლის აპრილში — ბ. რომანოვსკისა. იმავე 1928 წ. ქართველ მხატვართა

საზოგადოების ორი გამოფენა მოეწყო—ძირითადი (აგვისტოში) და ახალგაზრდა მხატვართა ჯგუფის სურათებისა (ივნისში). ამ უკანასკნელში მონაწილეობდნენ სერგო ქობულაძე, ვ. თოფურიძე, კორნელი სანაძე, ლუკა ხითაროშვილი. იხსნება ახალი ძეგლები: დაიდგა თბილისში მომუშავე მოქანდაკის ვ. სერგაძის მიერ შესრულებული კარლ მარქსის ბიუსტი თბილისის საჯარო ბიბლიოთეკის წინ; 1926 წელს ზაპესში დაიდგა ი. შალრის შესანიშნავი ნაწარმოები — ლენინის მონუმენტი. მალე „ქართულ მხატვართა საზოგადოების“ წევრთა შორის მხატვრულ შეხედულებებში უთანხმოებანი გაჩნდა. 1929 წ. „საზოგადოებას“ გამოეყო ჯგუფი, რომელიც ოფიციალურად გაფორმდა 1930 წ. „სარმას“ (საქართველოს რევოლუციურ მხატვართა ასოციაცია) სახელწოდებით. „სარმა“ სისტემატურად აწყობდა გამოფენებს სხვადასხვა წარმოებებში, მიიზიდა ახალგაზრდა ძალები, ქართულ სახვით ხელოვნებას მისცა მასობრივი ხასიათი. „სარმაში“ შედიოდნენ: თ. აბაკელია, ა. გიგოლაშვილი, კ. გრძელიშვილი, დ. თავაძე, რ. თავაძე, ვ. კეშელავა, ს. კეცხოველი, კ. კიკნაძე, რ. ლორის-ნელიქოვა, ს. მაისაშვილი, კ. მერაბიშვილი, კ. სანაძე, ა. ქუთათელაძე, ვ. ჩანკვეტაძე, ნ. წერეთელი, კ. ხუციშვილი, უ. ჯაფარიძე და სხვ. „სარმას“ გარკვეული დადებითი როლი ჰქონდა ხელოვნების პოპულარიზაციის საქმეში. ამავე დროს „სარმას“ ძალზე უარყოფითი გავლენაც ჰქონდა. მისი წევრები უარყოფდნენ პროფესიული კადრების ზრდის მნიშვნელობას. „სარმასთან“ ერთად წარმოიშვა რამდენიმე წვრილი გაერთიანება. ყველაზე დიდი ამთავან იყო „რევმასი“. ამ ჯგუფის ამოცანა — მისივე განმარტებით — იყო ბრძოლა რეალისტური ხელოვნებისა და თანამედროვე თემისათვის. ამ ჯგუფში შედიოდნენ: ი. ვეფხვაძე, მ. თოიძე, კ. კოტეხოვი, გ. მესხი, გ. შერაბაჩიანი, ა. ცინაუტაძე. 1931 წელს „რევმასი“ უკვე დაიშალა. მის სანაცვლოდ 1932 წელს ჩამოყალიბდა ქართველ პროლეტარულ მხატვართა ასოციაცია. ამავე წელს, სკ(ბ) ცკ-ს 23 აპრილის დადგენილების შემდეგ ლიტერატურულ მხატვრულ ორგანიზაციათა გარდაქმნის შესახებ ჩამოყალიბდა საქართველოს მხატვართა კავშირი, რომელმაც თავისი პირველი ყრილობა ჩაატარა 1933 წელს.

იაკობ ნიკოლაძე ყოველთვის უდალესი ინტერესითა და აქტივობით იღებდა მონაწილეობას მხატვრულ ცხოვრებაში: იმავე „სარმას“ გამოფენებში მონაწილეობდა თავის მოწაფეებთან და სხვებთან ერთად. მ.გ.: 1931 წელს, „სარმას“ გამოფენაზე მას წარმოადგენილი ჰქონდა არსენ ჯორჯიაშვილის ძეგლის პროექტი და კარლ მარქსის ფიგურის ესკიზი. შემდეგ წელს მან ამ ესკიზის მიხედვით შეასრულა ფიგურა, რომელიც კონკურსისათვის იყო განკუთვნილი. ამ გამოფენაზე მასთან ერთად მონაწილეობდნენ სხვ. მოქანდაკეებიც.

1932 წლიდან თბილისში დაიწყო მუშაობა მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის თბილისის ფილიალის შენობის ასაგებად. მოწვეულ იქნა საუკეთესო ხელები.

იაკობ ნიკოლაძემ აქტიური მონაწილეობა მიიღო შენობის დაპროექტების

საქმეში. მას განსაკუთრებით დიდი როლი მიუძღვის შენობის მთავარი ფასადის გადაწყვეტაში. შენობის ფლანგებზე, კოლონადის აქეთ-იქით დატოვებულ ყრუ კედლებზე თავიდანვე ივარაუდებოდა რელიეფური კომპოზიციები. რელიეფები ი. ნიკოლაძემ შეასრულა. მათი თემაა: „ეპიზოდი ამიერკავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ჩამოყალიბების ისტორიიდან“ და „საბჭოთა კავშირის მშვიდობიანი მშენებლობის შედეგები“. 1934 წელს ნიკოლაძე შეუდგა რელიეფზე მუშაობას, ხოლო 1936 წელს მუშაობა უკვე დამთავრებული ჰქონდა. კომპოზიციების თავდაპირველი ესკიზი წარმოდგენდა ბარელიეფს, ხოლო შემდეგ, ფასადზე მათი მომავალი ადგილისა და რაკურსის გათვალისწინების შედეგად დაბალი რელიეფი მაღლით იქნა შეცვლილი. ნიკოლაძის მოწაფემ თ. აბაყელიამ შეასრულა რელიეფური ფრიზი შენობის ფრონტონზე (ფილიალი გაიხსნა 1938 წელს).

1934 წ. ამიერკავკასიის ხელოვნების ოლიმპიადაზე ნიკოლაძე მონაწილეობას ლებულოს პორტრეტებით. ამავე გამოფენაზე იგი წარმოდგენილი იყო, როგორც ხელმძღვანელი ახალგაზრდა მოქანდაკეების მთელი ჯგუფისა. ამ გამოფენამ გამოაქვინა საბჭოთა საქართველოს ხელოვნების ზრდა და განვითარება. ნიკოლაძის გარდა, გამოფენაში მონაწილეობდნენ მოქანდაკეები: ამაროვი, გრიგოლია, თოფურიძე, კაკაბაძე, კერესელიძე, კრემერი, მაისურაძე, მაჩაბელი, მიქატაძე, მარადაშვილი, მიზანდარი, პატარიძე, სესიაშვილი, სიხარულიძე, ცერცვაძე, წერეთელი, ხოფერია.

იაკობ ნიკოლაძემ გამოიტანა თავისი ნამუშევრები: „კარლ მარქსი“, „ლენინი 1905 წელს“, ფ. მახარაძე, ივ. როსტომაშვილი, მ. ლამბარაშვილი, პ. მელიქიშვილი, ვ. ბახტაძე.

1936 წელს იაკობი დააჯილდოეს საპატიო ნიშნის ორდენით. იგი დასახელებულ იქნა საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატად.

1937 წ., შოთა რუსთველის გენიალური თხზულების „ვეფხისტყაოსნის“ 750 წლის იუბილესთან დაკავშირებით ჩატარებულ იქნა მრავალი ღონისძიება. „ვეფხისტყაოსანი“ მეცნიერულად გამოიკვლიეს, აღადგინეს „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი ბეჭდური, ე. წ. „ვახტანგისეული“ გამოცემა. გამოვიდა ახალი გამოცემა — როგორც ქართული, ისე სხვა ენებზე თარგმნილი, მათ შორის რამდენიმე, დასურათებული სხვადასხვა მხატვრის მიერ.

ამავე წელს გამოცხადდა კონკურსი შოთა რუსთველის ძეგლის პროექტზე. კონკურსში მონაწილეობა მიიღო იაკობ ნიკოლაძემ თავის ყოფილ მოწაფეებთან — ვ. გრიგოლიასთან, ვ. თოფურიძესთან, ს. კაკაბაძესთან, კ. მერაბიშვილთან, და შ. მიქატაძესთან ერთად (მიღებულ იქნა კ. მერაბიშვილის პროექტი და განხორციელებულ იქნა კიდეც).

1941 წელს მოეწყო დიდი გამოფენა, მიძღვნილი საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების ოცი წლისთავისადმი. ყურადღებას იქცევდა ი. ნი-

კოლაძის, ნ. კანდელაკის, სილ. კაკაბაძის, კ. მერაბიშვილის, ტ. სინარულიძის ნაწარმოებები.

დიდი სამამულო ომის დროს მხატვრული ცხოვრების აქტიუბა არ დაქვეითებულა. პირიქით, საბჭოთა მხატვრები მთელი თავისი ძალღონით მუშაობდნენ პატრიოტული სულისკვეთების მქონე ნაწარმოებთა შესაქმნელად. როგორც ყოველთვის, ეწეობოდა გამოფენები. ომის პერიოდში იაკობ ნიკოლაძე, ისევე, როგორც ყველა საბჭოთა ადამიანი, თავის დაუზოგავად მუშაობდა. სამშობლოსადმი სიყვარული მან გამოხატა საბჭოთა არმიის გმირი მებრძოლების მხატვრული სახეების შექმნით. სამამულო ომის განმავლობაში ნიკოლაძეს განუწყვეტელი მიწერ-მოწერა ჰქონდა თავის ფრონტზე წასულ მოწაფეებთან, რჩევა-დარიგებებს აძლევდა მათ, ფაქიზად ინახავდა მათ წერილებს.

ომის დროს შექმნილ ნაწარმოებთა შორის აღსანიშნავია გენერალ-პოლკოვნიკ ჩანჩიბაძის პორტრეტი, გენერალ-მაიორ ს. თავართქილაძის ბიუსტი, გენერალ-პოლკოვნიკ კ. ლესელიძის ძეგლი.

ომის დროს იაკობ ნიკოლაძე დაჯილდოებულ იქნა ორი მედლით: „კავკასიის დაცვისათვის“ და „მამაცური შრომისათვის“.

ომის პერიოდში იაკობ ნიკოლაძე უდიდეს ყურადღებას უთმობს პედაგოგიურ მოღვაწეობას. ამავე დროს მის ყურადღებას ისევე პორტრეტები იპყრობს. იგი აკეთებს ალ. გერასიმოვის, ვ. ვერესაევის, ი. ბერიტაშვილის პორტრეტებს (1942—3 წ.). ნიკოლაძის ომისდროინდელი ნაწარმოებები წარმოადგენს მთელი მისი შემოქმედების მწვერვალს. ამ ხანაში შეასრულა მან „ჩახრუხაძე“ და „ლენინი „ისკრის“ პერიოდში“. მათ შექმნაზე ავტორმა რამდენიმე წელი იმუშავა. ლენინის სახე, რომელიც მან შექმნა ლენინის უნახავად (ლენინი „ისკრის“ პერიოდში მხოლოდ ერთხელ ჰყავდა ნანახი), ერთ-ერთი უძლიერესია მის შემოქმედებაში. 1946 წელს „საბჭოთა საქართველოს სახვითი ხელოვნების XXV წლის“ გამოფენაზე ნიკოლაძე მონაწილეობს შემდეგი ნაწარმოებებით: ვ. ი. ლენინი, „კაბუკი“, გ. ტაბიძის პორტრეტი, გენერალი ლესელიძე, აკად. ნ. სევეროვი.

ნიკოლაძემ მაღღწია მხცოვან ასაკს, მაგრამ ბოლო წლებამდე იგი განუწყვეტელი აღმავლობის გზით მიდის. მისი საუკეთესო ნაწარმოებები, მისი შედეგები — „ჩახრუხაძე“ და „ლენინი „ისკრის“ პერიოდში“ მან სწორედ სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში შექმნა.

მისი მოღვაწეობა ღირსეულად იქნა დაფასებული საბჭოთა მთავრობის მიერ. 1946 წელს საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 25 წლისთავზე იაკობ ნიკოლაძე ლენინის ორდენით იქნა დაჯილდოებული და საქართველოს სსრ სახალხო მხატვრის წოდება მიენიჭა.

1947 წელს იაკობ ნიკოლაძე აირჩიეს საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატად და სსრკ სამხატვრო აკადემიის ნამდვილ წევრად.

1949 წელს, მიუხედავად მძიმე ავადმყოფობისა, იგი მაინც ინტენსიურად მუშაობდა. საკავშირო ხელოვნების საქმეთა კოპიტეტმა დაუკვეთა მას 1947 წლის გამოფენისათვის ლენინის პორტრეტი, სადაც ლენინი წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო ავადმყოფობის პერიოდში. იაკობ ნიკოლაძემ მიიღო ეს შეკვეთა და დაიწყო მუშაობა. მაგრამ ავადმყოფობის გამო მან ეს ნაწარმოები ვერ დაამთავრა.

1951 წლის 10 მარტს, ხანგრძლივი ავადმყოფობის შემდეგ, იაკობ ნიკოლაძე გარდაიცვალა. მისი ნეშტი დასაფლავებულია მთაწმინდის პანთეონში, ილია ჭავჭავაძის საფლავის წინ.

იაკობ ნიკოლაძის სახელოსნოში გახსნილია სახლ-მუზეუმი, სადაც ყველაფერი ისევაა, როგორც ოსტატის სიცოცხლეში იყო.

იაკობის დაბადებიდან 80 წლისთავზე, 1956 წ. 29 მაისს, მისი საფლავი შემკულ იქნა იაკობის ძეგლით, ბიუსტით, რომელიც შეასრულა მისმა ყოფილმა მოწაფემ ი. ოქროპირიძემ.

იაკობ ნიკოლაძის ღვაწლი ქართული ქანდაკების წინაშე მხოლოდ მისი შემოქმედებით არ ამოწურულა. 1922 წლიდან, როგორც კი თბილისში გაიხსნა სამხატვრო აკადემია, ნიკოლაძე სათავეში ჩაუდგა ახალგაზრდა მოქანდაკეთა სწავლებას და სიცოცხლის ბოლომდე პირადად ხელმძღვანელობდა სტუდენტებს.

იაკობ ნიკოლაძე ყოველთვის დიდ ყურადღებას უთმობდა აკადემიაში სხვა დარგების სწავლებასაც. მაგ., ოფორტის კლასის გახსნაში მან პირადი მონაწილეობა მიიღო. ერთხანს (1926-1928 წწ.) იაკობი სამხატვრო აკადემიის პრორექტორად იყო. ნიკოლაძის მიერ აღზრდილ მოქანდაკეების პირველ თაობას ეკუთვნიან: თ. აბაქელია, ნ. თავაძე, ეალ. თოფურიძე, სილ. კაკაბაძე, ე. მაჩაბელი, კ. მერაბიშვილი, ნ. წერეთელი და სხვ. ეს მოქანდაკეები თავისი ნიჭითა და პროფილით სხვადასხვა არიან — ზოგს აქვს მიდრეკილება მონუმენტური ფორმებისადმი (აბაქელია, თოფურიძე, კაკაბაძე; მერაბიშვილი), ზოგი კი დახვეწილი ფსიქოლოგიური პორტრეტისტია (ნინო წერეთელი). განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ის ფაქტი, რომ ნიკოლაძემ, მიუხედავად თავისი შემოქმედების კამერული ხასიათისა, გაზარდა მთელი ჯგუფი მონუმენტალისტი მოქანდაკეებისა. ეს მცირე რამ როდია. ამ მოქანდაკეთა შემოქმედება, თავისებური ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, გარკვეული ნიშნებით ერთგვაროვანია. ეს ერთგვაროვნება არის ის, რაც მათ მიიღეს თავის მასწავლებლისაგან. ნიკოლაძის შემოქმედების მოწიფული პერიოდის ერთ-ერთი ფუძისეული თვისება — ფორმათა დასრულებულობა — არის ის ელემენტი, რომლის შეთვისებითაც შესაძლებელი გახდა ქართველ მონუმენტალისტთა შემოქმედება. დასრულებული ფორმები მათი შემოქმედების ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს. მათ მცერ შესრულებული ძეგლები (ასეთს კი საქართველოს დედაქალაქსა და სხვადასხვა კუთხეში უკვე ბევრს შეხვდებით), თუ მონუმენტური ფიგურები — ე. ი. ფაქ-

ტიურად ქართული მონუმენტური ქანდაკების უდიდესი ნაწილი — ფორმების დასრულებულობას გვიჩვენებს.

გარდა ამ მოქანდაკებისა, იაკობ ნიკოლაძის დაზრდილები არიან უფრო უმცროსი თაობის წარმომადგენლები, რომლებიც ამჟამად უკვე ფართოდ და-ბულობენ მონაწილეობას მხატვრულ ცხოვრებაში. ესენი არიან: ბ. ავალიშვი-ლი, ე. კაკაბაძე, ი. ოქროპირიძე, ი. ოჩიაური, თ. ღვინიაშვილი, ნაწილობრივ გ. კორძაძე და ფ. მზარეულიშვილი და სხვ. მათ შემოქმედებაში ჩვენ ვხედავთ მომენტებს, რომლებიც განსაზღვრულია მხატვრული სკოლით. ესაა გამოხატვის შინაგანი საშუალებანი, სტატიკურობა, როგორც ამოსავალი წერტილი ნიკო-ლაძის მოწაფეთა უმცროსი თაობის პორტრეტული შემოქმედებისა. ყველა ეს თვისება იაკობ ნიკოლაძემ გადასცა თავის მოწაფეებს როგორც თავისი შემოქ-მედებით, ასევე უშუალო პედაგოგიური მუშაობით.

—

ნიკოლაძის ადრინდელი ნამუშევრები

1897 — 1908 წ.წ.

იაკობ ნიკოლაძის სულ პირველ ახალგაზრდულ ნაწარმოებებს ჩვენამდე არ მოუღწევია, მაგრამ ცნობები მათ შესახებ მრავლადაა შემონახული. XIX ს-ის 90-იანი წლების საქართველოს ჟურნალ-გაზეთებში სისტემატურად ვხვდებით იაკობ ნიკოლაძის სახელს.

ადრინდელი პერიოდის ნაწარმოებებს მხატვრის განვითარების შესაწავლად ყოველთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს. ნიკოლაძის პირველი ნამუშევრები განსაკუთრებით საინტერესოა, რადგან მან ფაქტიურად სხვისი დახმარების გარეშე დაიწყო ქანდაკებაში მუშაობა.

იაკობ ნიკოლაძის ადრინდელი ნაწარმოებებიდან ნათელი ხდება, რომ მას ღართო ინტერესები ჰქონია. იგი აკეთებს როგორც ენარულ ქანდაკებას „მოხუცი ებრაელი“, „მესტირე“, აგრეთვე ისტორიულ პორტრეტსაც (შოთა რუსთველი) და ფიგურებსაც (ისევ შოთა რუსთველი — 1897). ამავე დროს იაკობ ნიკოლაძე ასრულებს პორტრეტებს ნატურიდან. ჩვენამდე მოღწეულია მის მიერ 1897 წელს შესრულებული გამოჩენილი ქართველი მსახიობის ლადო მესხიშვილის პორტრეტი. პორტრეტი არის შედგეი იაკობ ნიკოლაძის პირადი სიახლოვისა და მეგობრობისა მესხიშვილთან და საერთოდ ქუთაისის თეატრის მთელ დასთან, სადაც ლადოსთან ერთად მოღვაწეობდნენ ქართული სცენის გამოჩენილი ოსტატები: ვასო აბაშიძე, ნატო გაბუნია, მავო საფაროვა-აბაშიძე-სა, კოტე ყიფიანი, კოტე მესხი, ვალერიან გუნია და სხვ. იაკობ ნიკოლაძის ინტერესი დიდი ტრაგიკოსის — ლადო მესხიშვილის სახისადმი ამ ახალგაზრდული ნამუშევრით არ ამოწურულა; თავისი შემოქმედების სიმწიფის ხანაში ნიკოლაძემ კვლავ შეასრულა ლადო მესხიშვილის პორტრეტი. 1897 წელს შესრულებულ ბიუსტში მოქანდაკეს მიზნად დაუსახავს გადმოეცა მსახიობის არტიტული ძალა. ლადო წარმოდგენილია ტრაგედიის მსახიობის ტრადიციულ პოზაში. მას შიშველ მხრებზე მოსასხამი აქვს მოვლებული. პორტრეტის კომპოზიცია რთული და პრეტენზიულია — ლადოს თავი აწეული აქვს და ოდნავ

მარჯვნივ მიბრუნებული. მზერა პირდაპირ მაყურებლისკენაა მიმართული. ახალგაზრდა მოქანდაკეს უცდია ტრაგიკოსის მდიდარი სახის გადმოცემა, მაგრამ ოსტატობის ნაკლებობის გამო არ გამოსვლია. ბიუსტის ფორმა მოუმწიფებელია, კომპოზიციური ხერხი — ბეჭების გადაკეთის ადგილას მოსასხამის ნაქცევით შემოფარვლა — სათანადო შედეგს ვერ იძლევა, რადგან ფორმის მკაფიოა იკარგება. ზედაპირის მოდელირების მხრივაც ქანდაკება სუსტია — სახის ფორმები არამტკიცეა, თითქოს შემთხვევითიაო. გვხვდება ანატომიურად სუსტი ადგილებიც: ყელი და კისერი. ფორმათა შორის გადასვლები დუნეა. ჩაღრმავებული ადგილები გადმოცემულია ღრმა ნახვრეტებით (თვალის გუგები, ნესტოები). ყველაფერი ეს ნაწარმოებს არაპლასტიურ ხასიათს აძლევს.

ახალგაზრდა მოქანდაკე შემოქმედებითი გზის დასაწყისშივე მუშაობის აგრეთვე ისტორიული სახეების, კერძოდ, შოთა რუსთველის სახის შექმნაზე. მაგრამ ესეც არ გამოსდის — დამწყებ მოქანდაკეს არა აქვს საამისო ატკიცე „ხელი“. ისტორიული პორტრეტის თემა იაკობ ნიკოლაძეს მთელი მისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე ადევლებდა და მხოლოდ სიცოცხლის ბოლო წლებში გადაწყვიტა ეს დიდი ამოცანა. თავის პირველ ნაწარმოებთა სისუსტე მხატვრული ოსტატობის თვალსაზრისით ყველაზე კარგად ისევ თვით ნიკოლაძეს ეჩვენა. იგი მიემგზავრება პარიზს, რომ ოსტატობას დაეუფლოს.

ნიკოლაძის პირველი ნამუშევარი, გაკეთებული საფრანგეთში, არის ქანდაკება „ხევისური“ (1900 წ.) (ტაბ. I). როგორც თვით ნიკოლაძე ამბობდა, მასზე მუშაობისას იგი ეყრდნობოდა ფოტომასალას. მოქანდაკე ცდილა წარმოედგინა ხევისურის განზოგადებული ტიპი¹⁸. ქანდაკების კომპოზიცია ხელოვნურია, ფიგურა გადახეწილია უკან, თითქმის ფიზიკურად შეუძლებელ პოზაში. ხევისური გამოსახულია ჯაჭვის პერანგითა და ჩაჩქნით, მკერდზე ფარი აქვს აკრული. სახის ნაკვთები ყურადღებას იპყრობს თავისი უტრირებული ფორმებით: თვალბინი ძალზე წვრილია, ცხვირი და უღვაშები ზომამზე მცირე. ჯაჭვის პერანგის პატარა ბატარა ნივთები ქანდაკების მთელ ზედაპირზე დაპირისპირებულია ფარის ერთიან სიბრტყესთან. თვით ფარის ფორმა მტკიცე არაა. მიუხედავად თავისი დეფექტებისა, ქანდაკება მაინც ქმნის განწყობილებას, იგი უდაოდ ემოციურია მასში გადმოცემული რომანტიკული გრძნობის გამო, რაც მისი ატრიბუტებით — ჯაჭვის პერანგით, ფარით — არის ხაზგასმული. მაგრამ შთაბეჭდილებას ამ ქანდაკებაში მაინც ქმნის მისი სახის გამომეტყველება — ამაყი, გულზედადი აღამიანის გამომეტყველება. ამ ქანდაკებაში მნიშვნელოვანია ის ხერხები, რომლებიც გამოყენებულია მისი შესრულებისას. საფრანგეთში იმ დროს გაბატონებული სალონური სკულპტურის ტექნიკისაგან განსხვავებით, გალესილი ზედაპირებისა და შერბილებული ფორმების ნაცვლად, აქ ძერწვა ძლიერი და ენერგიულია, ფორმები მკაფიო. თუმცა, ახალგაზრდა მოქანდაკე ვერ ასცდა კომპოზიციის ერთგვარ ყალბ თეატრალიზმს, რაც ისევ აახლოვებს მას იმ სალონურ სკულპტურას, რომლის გავლენისთვისაც ნიკოლაძეს სურდა თავი დაედო.

საქართველოში დაბრუნების შემდეგ იაკობ ნიკოლაძე ძირითადად პორტრეტებზე მუშაობს. გარდა ამისა, იგი ამ დროს ისტორიულ-თემატიკურ ქანდაკებებში ცდიდა ბედს. ამ ხანებში მან შეასრულა თამარ მეფის ფიგურის ესკიზი, რომელიც ამჟამად დაკარგულად ითვლება და არა გვაქვს საშუალება მის შესახებ ვიმსჯელოთ.

1902-3 წლებს მიეკუთვნება პორტრეტული ბიუსტების სერია: შიო არაგვისპირელის პორტრეტი, ვასო აბაშიძის, კოტე მესხის, ტასო მაჩაბლის, ოსკარ შმერლინგის პორტრეტები, ბახისა და ბეთხოვენის ბიუსტები.

ამ ნაწარმოებთა ნაწილს ჩვენამდე არ მოუღწევია. გადარჩენილთაგან საინტერესოა ოსკარ შმერლინგისა და შიო არაგვისპირელის პორტრეტები.

ცნობილი მხატვარი-გრაფიკოსი ოსკარ შმერლინგი თბილისში მოღვაწეობდა XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში. ყველაზე მეტად იგი ცნობილი იყო თავისი მახვილი კარიკატურებით, რომლებშიც ამხელდა თანამედროვე საზოგადოების მაზინჯ მხარეებს. ოსკარ შმერლინგის პორტრეტის შექმნისას ნიკოლაძეს უთუოდ უნდა ეფიქრა იმის შესახებ, თუ როგორ გადმოეცა მხატვრის სახე. მისი ამოცანა უნდა ყოფილიყო ისეთი პორტრეტის შექმნა, რომელიც გადმოსცემდა გამოსახულის სულიერ თვისებებს და უპირველეს ყოვლისა, კარიკატურისტის შეუბრალებელ თვალს. ნიკოლაძის მიერ შექმნილი ბიუსტი თავისი კომპოზიციითა და ფორმების დამუშავებით ვერ გასცილენია გარეგნული მსგავსების გადმოცემის ამოცანას. ამ ქანდაკებაში თითქოს არის ცდა გამოავლინოს მხატვრის ხასიათი — შეუმუხნილი წარბები, ჩაკეირებული გამოსხედავა ამაზე მეტყველებს. მაგრამ არაა გადმოცემული სახის მკვეთრი სტრუქტურულობა, რომელიც ახასიათებდა რ. შმერლინგს. არაა გამოვლენილი სახის ჩონჩხი, არც კანის ფაქტურა, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს შთაბეჭდილების შექმნისათვის.

ცნობილი ქართველი ნოველისტის შიო არაგვისპირელის პორტრეტი მსგავსადვე შესრულებული. ქანდაკება წარმოადგენს ნატურალური ზომის თაბაშირის თავს. ნაწარმოები კომპოზიციურად სუსტია, განსაკუთრებით თვალში გზედებათ ქანდაკების ქვედა ნაწილი, სადაც არაა მოქმენილი გადაჭრის ხაზი. ქანდაკების მოდელირება არაა ძლიერი, ნაკეთები სქემატურია. როგორც ჩანს, ნიკოლაძეს ამ ნაწარმოებზე მუშაობისას მიზნად დაუსახავს გარეგნული მსგავსების გადმოცემა. მართლაც, თუ შევადარებთ შიო არაგვისპირელის ფოტოებსა და ამ ქანდაკებას, უთუოდ დავინახავთ მსგავსებას. მაგრამ აქ ვერ ვხედავთ მხატვრული სახის ემოციურ გახსნას.

ამ ნაწარმოებთა განხილვა გვარწმუნებს, რომ XX ს. პირველ წლებში ნიკოლაძის სახე, როგორც მოქანდაკისა, ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი იყო. ფალგიერთან (და ნაწილობრივ მერსიესთან) მუშაობის შედეგად ნიკოლაძემ შეიტვისა პრაქტიკული ჩვევები, მარმარილოსა და სხვა მასალაზე მუშაობის ტექნიკა (მანეგლიესთან). მისი ნაწარმოებები, ქანდაკების ტექნიკის თვალსაზ-

არისთ, უკვე პროფესიონალის ნამუშევრებია. ნიკოლაძის ამდროინდელი ნამუშევრები ტექნიკურად უფრო დასრულებულია, ვიდრე კაბუჯობის დროს შექმნილი.

ქანდაკეების ჯგუფი, რომელთა ნაწილს შეადგენს განხილული პორტრეტები, კეთილსინდისიერი შტუდირების შთაბეჭდილებას ტოვებს. მათი დამუშავების მიხედვით ნათელი ხდება, რომ ისინი ნატურიდანაა ნაკეთები. შედარებით კარგადაა გადმოცემული გარეგნული მსგავსება, მაგრამ პლასტიკის თვალსაზრისით ეს ნაწარმოებები არ ღვას ნიკოლაძის შემდეგდროინდელ ქანდაკებათა დონეზე. ქანდაკების აგების სისწორის, ანატომიური ცოდნის, კომპოზიციის თვალსაზრისით ამ ჯგუფის ნაწარმოებები სავსებით დასრულებულია. მაგრამ მათ ახასიათებს მხატვრული სახის, პორტრეტული დახასიათების სიუსეტე.

შემდეგი ჯგუფი ნაწარმოებებისა არის ქანდაკებები, რომლებიც ნიკოლაძემ შექმნა რამდენიმე წლის განმავლობაში, 1905 წლის შემდეგ, საფრანგეთში ყოფნისას თუ საქართველოში დაბრუნების შემდეგ. ეს ქანდაკებები მეტ-ნაკლებად ატარებს გენიალური ფრანგი მოქანდაკის ოგიუსტ როდენის შემოქმედების გავლენის კვალს. რომ როდენმა ახალგაზრდა მოქანდაკეზე გავლენა მოახდინა, ეს ძნელი გასაგებია არაა.

იაკობს ძალიან უნდოდა ემუშავნა როდენთან. იგი მასთან მოხვდა რეკომენდაციით, როგორც უკვე დამთავრებული მოქანდაკე, როგორც ხელქვეითი, მაგრამ თანამშრომელი. პირველი მისი სამუშაო როდენთან იყო „იოანე ნათლისმცემლის თავი“ — როდენის აღრინდელი ნაწარმოები, რომელიც ნიკოლაძემ გადაიტანა მარმარილოში როდენის იმდროინდელი, ე. წ. „მეორე მანერით“. ეს ფაქტი მოწმობს იმას, რომ ნიკოლაძე დადგა იმპრესიონისტული ქანდაკების საფუძვლებზე, ანუ, როგორც თვითონ აღნიშნავდა, გაიგო როდენის პრინციპები.

ნიკოლაძემ მონაწილეობა მიიღო როდენის ცნობილი ჯგუფის „უგოლინოს“ კომპოზიციის აგებაში: როდენმა მას მისცა დასაკავშირებლად ქანდაკების ცალკეული გამზადებული ნაწილები. იაკობ ნიკოლაძის კომპოზიციურმა ძიებამ „უგოლინოს“ ჯგუფში სასურველი შედეგი გამოიღო, როდენმა მოიწონა მისი ნამუშევარი და შეაფასა იგი, როგორც ნამდვილი „XII საუკუნე“ როგორც თვითონ ნიკოლაძე ამბობს¹⁹, ე. ი. მე-12 საუკუნის სული აქ ნაპოვნი იყო.

იაკობ ნიკოლაძის მუშაობა როდენთან არ განისაზღვრებოდა ამ დამხმარე, ზღუდვითი სამუშაოთი. როდენის მაგივრად მან შეასრულა დაკვეთა, რომელიც როდენს ჰქონდა მიღებული. ეს არის ფრანგი მწერლის ბარბე დ' ორევილის პორტრეტი. ნიკოლაძეს მოუხდა როდენის მოთხოვნით ბიუსტის ოთხი ვარიანტის გაკეთება, სანამ არ გააკეთა ის, რაც დაკმაყოფილებდა როდენს. საბოლოოდ, როცა ნიკოლაძემ დაამთავრა ეს ბიუსტი (ნიღბის, ფოტოებისა და ფიგურული პორტრეტების მიხედვით), როდენმა მოაწერა მას ხელი ისე, რომ

არავითარი შესწორება აღარ შეუტანია. აქედან ცხადია, რომ თუმცა ნიკოლაძე აქ „დამოუკიდებლად“ მუშაობდა, მას ამ ქანდაკებაში თავისი არაფერი შეუტანია. პირიქით, როდენმა გააკეთებინა მას ისეთი ბიუსტი, რომლის გამორჩევა როდენის სხვა ნაწარმოებთაგან შეუძლებელია, ე. ი. ეს ნაწარმოები თვით ნიკოლაძის შემოქმედებისათვის არაფერს იძლევა და მხოლოდ მეტყველებს იმის შესახებ, თუ როდენ სრულად დაეუფლა ნიკოლაძე როდენის მხატვრულ მეთოდებს.

მაგრამ იაკობ ნიკოლაძის ორიგინალურ ნაწარმოებთა შორის არის ქანდაკებათა ჯგუფი, რომელიც ატარებს როდენის შემოქმედების გავლენის უტყუარ კელს. ეს ჯგუფი შეიცავს პორტრეტებსა და სხვა სახის კომპოზიციებს. ამთგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია რამდენიმე.

„ჩ რ დ ი ლ ე თ ი ს ა ს უ ლ ი“ (ლილი დე-ველდის პორტრეტი) (ტაბ. II) ნიკოლაძის აღრინდელ ნაწარმოებთა შორის ერთ-ერთი ყველაზე პოეტური, შთაგონებული ქანდაკებაა. მნახველზე ქანდაკება, უპირველეს ყოვლისა, მოქმედებს გამოუთქმელი სინატიფის გრძნობით, შესრულების ოსტატობით, დახვეწილი კომპოზიციით. ეს ბიუსტი შესრულებულია საფრანგეთში ყოფნის დროს, 1906 წელს. ქანდაკება წარმოადგენს კომპოზიციურ პორტრეტს. ქანდაკების ქვედა ნაწილში მარმარილო დამუშავებულია უხეში კვეთით, ადგილებში დაშტრიხულია. ამის საპირისპიროდ ქალის სახე, შიშველი მხრები, მკერდი გაკრიალებულია. მთელი ზედაპირი რბილია, ნაზი გადასვლების ბქონე. იმის გამო, რომ ქანდაკებაში არაა მახვილი კუთხეები და მკვეთრი ხაზები, ჩრდილ-სინათლე მის ზედაპირზე ურბილეს გადასვლებს ღებულობს. გულდასმით გაკრიალებულ სახესა და მხრებს ესიტყვება თმა, რომელიც რბილ, ერთგვაროვან მასად ღეჳთავზე. თმის ხეულები გადმოცემულია ზედაპირის ოდნავი, რბილი ჩაზნექით. თმების მასის ზედაპირი ისევეა დაშტრიხულია, როგორც ქვედა ნაწილის ზედაპირი, მაგრამ შტრიხები თმაზე გაცილებით უფრო წვრილია. ისინი თმის მიმართულებას აღნიშნავენ, ასე რომ ახლოდან დათვალიერებისას თმის რბილი, ერთგვაროვანი მოცულობა აღიქმება, როგორც საკმაოდ მკაფიო მიმართულების მქონე მასა.

განსაკუთრებით საინტერესოა ქანდაკების ზედაპირი. თვალისათვის იგი იითქმის გლუვია, სინამდვილეში კი უამრავი მსუბუქი შემადლებებითა და ჩაზნექილი ადგილებითაა საესე. ამგვარად დამუშავებულ ზედაპირზე ჩრდილ-სინათლის თამაში ცხოვლად აღიქმება.

ლილი მნიშვნელობა ეძლევა განათებას: სხედასხვაგვარი განათების დროს თვალსაჩინო ხდება წვრილ-წვრილი დეტალები. მაგ.: მარჯვნიდან განათებული როცაა, ჩანს, რომ ქალს წარბები ოდნავ მექმუნული აქვს და სხე. გარდა ამისა, განათებას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს იმიტომაც, რომ მარმარილო, რომლისგანაცაა გამოთლილი „ჩრდილოეთის ასული“, ზედა ფენაში გამქვირვალეა

და მასზე მიმართული შუქის ნაკადი სხვადასხვა მხრიდან სხვადასხვა ეფექტს ქმნის.

ქანდაკების სილუეტი ასიმეტრიულია, ამასთანავე ჰარმონიული. მთელი ქანდაკება თითქოს ბურუსშია გახვეული, განსაკუთრებით სახე, რომლის დამუშავებისას sfumato ყველაზე მეტადაა გამოყენებული (sfumato ეწოდება მხატვრულ ხერხს, როცა მარმარილოში პლასტიკური ფორმები ბოლომდე არაა გამოვლენილი, დატოვებულია მსუბუქი, ნახევარი მმ-ის სისქე ფენა, რომელიც თითქოს ფარავს ფორმებს და ბურუსში ახვევს ქანდაკებას. ეს ხერხი განსაკუთრებით არბილებს ფორმათა შორის გადასვლას). ქანდაკების საერთო განწყობილება იქმნება პოზით (რბილი მოძრაობა), სახის გამომეტყველებითა და ზედაპირის დამუშავების მანერით. ყველა ამ ელემენტის გამო ქანდაკება აღიქმება, როგორც პოეტურად განწყობილი, ნაზი, კდემამოსილი ქალის პორტრეტი. ქანდაკება სცდება კონკრეტულ სახეს და განზოგადებულ მნიშვნელობას იღებს.

პორტრეტების ამავე ჯგუფს ეკუთვნის 1907 წელს შესრულებული გამოჩენილი ქართველი მრეწველის დ. სარაჯიშვილის პორტრეტი (ტაბ. III).

ესაა ცდა ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნისა. შთაბეჭდილება, რომელიც რჩება მაყურებელს ამ პორტრეტისაგან, არის დიდი შინაგანი ძალა, ინტელექტი და ძლიერი ნებისყოფა. ქანდაკების კომპოზიცია ფრონტალურია. თავის სილუეტი მკაფიოდ და ერთი მოსმითაა მოხაზული. სახის მოდელირება რბილი, მაგრამ ინტენსიურია: ზედაპირის უსწორმასწორობა სინამდვილეში ძლიერია, მაგრამ იმდენად ნაზი გადასვლებია, რომ თვალთ არ ჩანს და მხოლოდ ჩრდილ-სინათლის დანაწევრებით შეიგრძნობა. ამ ქანდაკებაშიც, „ჩრდილოეთის ასულის“ ანალოგიურად, ვხვდებით ნაეჭვრებს წვერ-ულვაშის ზედაპირის დამუშავებაში.

ნიკოლაძის ქანდაკების მიხედვით ამ ადამიანს მთლიანობა, შინაგანი სიმტკიცე ახასიათებს. აქ ნამდვილად გახსნილია გამოსახულის ხასიათი, მხატვრული სახე დასრულებულია. შინაგანი სიმტკიცის გრძნობა ხაზგასმულა წვერული, ენერგიული ფორმით — ბიუსტის ქვესაღვამი გაკეთებულია თვითონ იმავე მარმარილოს ლოდისაგან, მისი წინა ნაწილი ჩამოთლილია და ზედაპირი ზოგნითაა შეწყული. ტანისამოსის ზედაპირი სახისაგან განსხვავებით სადად, სუსტი მოდელირებით, დიდი სიბრტყეებითაა დამუშავებული.

ამავე ჯგუფს ეკუთვნის ახალგაზრდა ქალის კორინთლის ბიუსტი. შესრულებული 1908 წელს. ამ პორტრეტის ამოცანა მოგვაგონებს „ჩრდილოეთის ასულისას“ — ესაა ნაზი, პოეტური, ქალური მხატვრული სახის შექმნა. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ვერ ვნახავთ პირდაპირ განმეორებას — არც კომპოზიციაში, არც ნაკეთებში. სამაგიეროდ შესრულების მანერა იმგავრივეა. შექმნილი სახე მეტყველებს ნაზ და რბილ ხასიათზე. ამ სახის გამომეტყველება კიდევ შერბილებულია მწუხარებით — ქანდაკება შესრულებულია სასაფლაოს ძეგლისათვის. კორინთლის ბიუსტის კომპოზიცია ფრონტალურია, ამსუბუქებული მხრების ოდნავი ასიმეტრიულობით. მხრების სუფთა, ადვილად წასაკი-

თხი სილუეტი დაპირისპირებულია თემების რბილსა და ნაზ მოხაზულობასთან. ამ ნაწარმოებში, ისევე, როგორც „ჩრდილოეთის ასულში“, ნიკოლადეს შეაქვს ცოტა გულუბრყვილო სიმბოლურობა — იგი მარცხენა მხართან ვარდის გამო-სახულებას ათავსებს. ამ ქანდაკებაში ისევე, როგორც სხვა მის მსგავსებში, იგი არ აკეთებს საგანგებო ქვესაღმას და მის მაგივრად მარმარილოს ლოდს ტოვებს იმგვარად, რომ ქვედა, დაუმუშავებელი ნაწილი წარმოადგენს პიედესტალს, თუმცა ზოგად ფორმებში ეს ლოდი შემთხვევითი არაა, იგი მოფიქრებულია, ისევე, როგორც „ჩრდილოეთის ასულში“. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ქანდაკების რბილი მოდელირება და დამოკიდებულება განათებისადმი.

პორტრეტების გარდა ამ ჯგუფში შედის სხვადასხვა კომპოზიციები: „პარიზელი ქალი“, თითქმის სალონური ხასიათის მქონე ქანდაკება, რომლის საერთო ფორმები საკმაოდ ზოგადია, და „სალომე“ (ტაბ. IV). ამ ნაწარმოების თემად აღებულია ბიბლიური ლეგენდა იოანე ნათლისმცემლის შესახებ. „სალომეს“ თემა მსოფლიო ზელოვნებაში საკმაოდ გავრცელებულია. იგი არა ერთ მხატვარსა და მოქანდაკეს აქვს გამოყენებული. იაკობ ნიკოლადის შემოქმედებაში ბიბლიური თემის გაჩენა, უნდა ვიფიქროთ, არის იმდროინდელი პარიზული თემატიკის გავლენა, რადგანაც არც მანამდე, არც მერმე მის ნაწარმოებებში ჩვენ ვერ ვხვდებით ინტერესს რელიგიური თემებისადმი. ისიც უნდა ითქვას, რომ ნიკოლადის მიერ „სალომეს“ თემის გადაწყვეტაში რელიგიური მიდგომა არ ჩანს, აქ არაფერია ქრისტიანული და ბიბლიური ამბების მორწმუნისეული გავებისა. უფრო მეტად ჩვენ შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ნიკოლადის „სალომეს“ კონცეფციას საერთო აქვს ოსკარ უილდის „სალომესთან“ და აგრეთვე როდენის „კონცნასა“ და სხვა გვიანდელ ნაწარმოებებთან. კომპოზიცია იმგვარადაა აგებული, რომ ქანდაკება თითქმის გადმოდის ნაპირებიდან. მთლიანი ქანდაკების კონტური როლს არ თამაშობს — ერთბაშად აღიქმება ლოდის სილუეტი, ხოლო ჯგუფის მოხაზულობა ამ ლოდშია ჩაწერილი. ამ ქანდაკების ემოციური ძალა ნაკლებია ამავე ჯგუფის სხვა ნაწარმოებებთან შედარებით.

„ქარი“ (ტაბ. V) — მცირე ზომის ქანდაკებაა, გამოთლილი თითქმის შევი ფერის ქვისაგან. პირველი შთაბეჭდილება, რომელიც ამ პატარა, შეკრული ქანდაკებისაგან რჩება მაყურებელს, არის ქარის სტიქიური ძალა, ჰაერის ძლიერი ქველით, რომელსაც თითქმის დაუმორჩილებია ადამიანი. ამ ქანდაკებაში არის მომენტის გადმოცემის ცდა. მიწის ბელტის მსგავს მასიურ ოთხკუთხა ქვესაღამზე მოთავსებულია ქალის პატარა ფიგურა ქარისაგან აფრიალებული კაბით. პიედესტალი დიდი ზომისაა ფიგურასთან შედარებით, რაც ქმნის ადამიანის უმწეობის შთაბეჭდილებას. ქალის მოხრილი სხეული, ქარისაგან შემოკრული კაბაც ამავე შთაბეჭდილებას უსვამს ხაზს. მთელი ქანდაკების მოძრაობა ერთ ძირითად მიმართულებას ემორჩილება: ქარისაგან გაფრიალებული კაბის ნაკეცების მიმართულება ქვევიდან ზევით და მარცხნიდან მარჯვნივკენაა

წყევნილი. იგივე მოძრაობა გრძელდება ზურგის არეშიც. ამ ქანდაკებაში მოცემული მოძრაობა სურვილს იწვევს ქანდაკებას გარს შემოუჯდეს. სხეულის ფორმები იკითხება ტანისამოსში, თუმცა საზღვრები ფორმებს შორის არაა მკვეთრად მოცემული (ამოწეული ადგილები ყველაა, ხოლო ჩაზნექილობანი მცირეა, ე. ი. ფორმა საყვარელი). ქანდაკებისაგან რჩება ერთიანი ზედაპირისა და ზოგადი ფორმის შთაბეჭდილება. ქანდაკების ზედაპირი დამტრიახებულია, პატარა ნაკაწრებით, რომლებიც ხშირდება ჩრდილებსა და ჩაზნექილ ადგილებში. თმა და ფეხსაცმელები უფრო მსხვილად დააწერული, აქ შტრიხი უფრო შესამჩნეველი ხდება. ქარის მიერ შექმნილი ნაკეცების მიმართულება, მიუხედავად ძლიერი მოძრაობისა, კრავს მთელი ქანდაკების ფორმას. ემოციური სიძლიერით, მხატვრული ფორმის სიმწიფით, კომპოზიციის ოსტატობით, შესრულების მაღალი ტექნიკით, ქანდაკება „ქარი“ ერთ-ერთი უძლიერესთაგანია იაკო ნიკოლაძის ნაწარმოებთა შორის.

ნიკოლაძის ნაწარმოებთა ეს ჯგუფი ხასიათდება გარკვეული სტილისტიკური ერთიანობით. ეს გამოიხატება, პირველ რიგში, მათ ემოციურობაში. თითოეული ქანდაკება გამოირჩევა შინაგანი მღელვარებით. ქანდაკებებს ასახოათება აგრეთვე გამოსახულის ბუნებაში ფსიქოლოგიური ჩაწვდომა. „ჩრდილოეთის ასული“, დ. სარაჯიშვილისა და კორინთლის პორტრეტები ამ მხრივ შესანიშნავ მაგალითებს წარმოადგენენ.

იაკო ნიკოლაძის განხილულ ნაწარმოებებში მრავალი ელემენტი, რომელიც აახლოებს მათ როდენის შემოქმედებასთან. კერძოდ კომპოზიცია — ქანდაკების გადაწყვეტა ერთიან ორგანიზმად. ნიკოლაძის მიერ ფართოდ გამოყენებული კომპოზიციური ხერხი, რომლის მიხედვითაც ქანდაკება გამოთლილია მარმარილოს ლოდისაგან ისე, რომ მისი ქვედა ნაწილი წარმოადგენს ქვესადგამს და საგანგებო ქვესადგამი მას აღარ უკეთდება — არის ხერხი, პირველად გამოშუქებული როდენის მიერ, მის შემდეგ კი იგი მრავალ მოქანდაკეს აქვს გამოყენებული. ამგვარი აგების წყალობით კომპოზიცია მთლიანი ხდება. რადგან ქანდაკება და ქვესადგამი მხატვრულად ერთიან ორგანიზმს წარმოადგენს. გარდა ამისა, ზედაპირის დამუშავება — მხატვრული ეფექტი. იგება კრიალა და მჭკალი ზედაპირების დაპირისპირებაზე. სახე და სხეულის ზიშველი ნაწილები კრიალდება და დანარჩენი ზედაპირი მჭკალად რჩება, რაც სრულიად განსაზღვრულ ეფექტს ქმნის (შდრ. ნიკოლაძის კორინთლის პორტრეტი და „ჩრდილოეთის ასული“ როდენის ბოლო პერიოდის პორტრეტებთან) ფორმების დანაწევრება თვალთ არ აღიქმება sfumato-ს გამო. ეს უკანასკნელი როდენის ბოლო წლების შემოქმედებაში უდიდეს როლს თამაშობს. Sfumato დამახასიათებელია როდენის გვიანდელი პერიოდის თითქმის ყველა ნაწარმოებისათვის, მათ შორის ისეთ ცნობილთათვის, როგორიცაა ქ-მ ზორლა ვიკუნას პორტრეტი, „ფიქრი“, „მუდმივი გაზაფხული“, „რომეო და ჯულიეტა“ და მრავალი სხვა. საინტერესოა თმის დამუშავების თავისებური

ტექნიკა — თმა გადმოცემულია ერთიან, რბილ მასად, რომლის ზედაპირი ოდნავაა ლიფერენცირებული მსუბუქი შტრიხებითა და ჩაზნექილობებით (შდრ. ნიკოლაძის „სალომე“ და როდენის „დანაიდა“). ყურადღებას იპყრობს აგრეთვე ყველა ამ ნაწარმოებში განათების გადამწყვეტი მნიშვნელობა: ინტენსიური და დახვეწილი მოდელირება აღიქმება განათების ცვლილებასთან ერთად. გადასვლები ამგვარადვე ვლინდება. შუქის მიმართულების გამოცვლასთან ერთად იცვლება ქანდაკების საერთო შთაბეჭდილებაც.

მაგრამ იმ საერთო ნიშნებთან ერთად, რომლებიც აკავშირებს ნიკოლაძის ამდროინდელ ნაწარმოებებს როდენის ბოლო წლების ნაწარმოებებთან, არის თვალსაჩინო. განსხვავებანიც. როდენის ნაწარმოებებში ვხედავთ პლასტიკური ფორმების დარღვევას, რაც სრულიად ფერწერულ ფეფქტს ქმნის. როდენი ამით განსაზღვრულ მიზანს აღწევს: იგი ჯადოქრულად აძლიერებს გამომხატველობას. ნიკოლაძესთან, მიუხედავად როდენის ტექნიკის ხმარებისა — მისი ძვრწეის მანერის გამოყენებისა, მაინც პლასტიკური ფორმა ყოველთვის შეხებადი და მატერიალური რჩება, არასოდეს არ ქრება. ამგვარად, ნიკოლაძის როდენისეული ნაწარმოებები ბოლომდე ილუზიონისტური არასოდეს არაა. Sfumato, მიუხედავად საკმაოდ ხშირი ხმარებისა, ნიკოლაძესთან არასოდეს არ იჭერს იმოდენა ადგილს, როგორც მის დიდ მასწავლებელთან. ნიკოლაძისათვის იგი აუცილებელი კომპონენტი არაა, როგორც როდენისათვის. აღსანიშნავია კიდევ ერთ რამ: როდენის შემოქმედებაში ძალიან მნიშვნელოვანი როლი აქვს სიმბოლიკას. როდენის ნაწარმოებებში ჩაქსოვილი სიმბოლური სახეები განსაზიერებულია ცოცხალ, მაგრამ აბსტრაქტიზირებულ ფორმაში. ნიკოლაძის სიმბოლიკა, როდენისაგან განსხვავებით, კონკრეტულ ხასიათს ატარებს. მაგ., „ქარი“, სადაც აბსტრაქტული ცნება წარმოდგენილია სრულიად კონკრეტული სახით: ქალით, რომელიც ქარში დგას (შდრ. როდენის „ავრორა“, „ფიჭირი“).

როდენის შემოქმედებამ ნიკოლაძეზე დიდი გავლენა მოახდინა, მაგრამ მან ამ თავის ყველაზე უფრო როდენისეულ ნაწარმოებებშიც კი მოგვცა სრულიად კონკრეტული, რეალური სახეები. ამგვარი რამ სავსებით გასაგებია. უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ნიკოლაძე როდენთან მოხვდა მაშინ, როცა ეს უკანასკნელი უკვე მოხუცებული იყო და ხელოვნებაში უკიდურეს ფორმებს ქმნიდა. ნიკოლაძე კი სულ სხვა, ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენელი იყო. მას არ შეეძლო პირდაპირ გადმოეღო როდენის გვიანდელი გატაცებანი. ამიტომ მას არც ჰქონია როდენისეული ფორმების პირდაპირი, უშუალო განმეორება. რაც შეეხება არსებულ სიახლოვეს, იგი გამოწვეული იყო იმით, რომ ნიკოლაძეს თვითონვე ჰქონდა მიდრეკილება ცხოველხატული ფორმებისადმი — საგმარისია გავიხსენოთ მისი ადრინდელი ნაწარმოები „ხეცსურია“, რომლის კომპოზიცია უკვე ამგვარ მიდგომაზე მეტყველებს. როდენთან მუშაობას ნიკოლაძისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა. განსხვავება ნიკოლაძის

ნაწარმოებებს შორის, რომლებიც როდენტთან მოხვედრამდეა გაკეთებული, და როდენტთან ყოფნის შემდეგ, განუზომელია. უკანასკნელი ნამუშევრების მხატვრული დონე შეუდარებლად მაღალია პირველებზე. როდენტის მიმდევრობა ნიკოლაძისათვის ნიშნავდა როდენტის მანერით მუშაობას; ე. ი. ფაქტიურად მისი ტექნიკის, მისი ხერხების გარეგნულ გადმოტანას, რადგან მყარი შინაგანი კავშირი მათ არ ჰქონიათ. მაგრამ როდენტთან ყოფნა ნიკოლაძისათვის ერთი ძალიან მნიშვნელოვანი რამით აღინიშნა: მას გაუჩნდა ნამდვილი ინტერესი პლასტიკისადმი. მისი ქანდაკებები, შესრულებული როდენტთან ურთიერთობამდე, ნამდვილად პლასტიკური არაა, და მხოლოდ როდენტთან ურთიერთობის შედეგად ხდება ნიკოლაძე პლასტიკის მაძებარი. თუმცა როდენტის პლასტიკა სრულიად თავისებურია (ილუზიონისტური, ფორმის დაკარგვამდე კი), ხოლო ნიკოლაძისა მისგან სრულიად განსხვავებული, მაინც იგი ამ თავის საკუთარ პლასტიკას პოულობს მხოლოდ როდენტთან ურთიერთობის შემდეგ. ნიკოლაძემ როდენტისაგან მზამზარეული ფორმა გადმოიღო და ეს ფორმა თავისთავად ძალიან მაღალი მხატვრული ღირებულებისაა, მაგრამ ნიკოლაძისათვის იგი მაინც ორგანული არ ყოფილა და მოქანდაკის შემდგომი განვითარება მიდის წილი უჩაყოფის გზით.

თ ა ვ ი III

ძეგლები და პორტრეტები

1908—1921 წ.წ.

იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედების რევოლუციამდელ პერიოდში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ძეგლებს, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი მათგანი სულაც არ განხორციელებულა, ან დაღმეულ იქნა მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ.

ძეგლების ესკიზების დიდი ხვედრითი წონა მოქანდაკის მემკვიდრეობაში, რომლებიც ამ ხანებშია შესრულებული, სავსებით გასაგებია; XX საუკუნის დასაწყისში საქართველო მეტისმეტად ღარიბი იყო მონუმენტური ხელოვნების ნიმუშებით, კერძოდ ძეგლებით, და ამიტომ სწორედ ამ ასპარეზზე მოქანდაკეს ეხსნებოდა ფართო გზა შემოქმედებისათვის. გარდა ამისა, როგორც უკვე ვიცით, უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა იმას, რომ სწორედ იმ დროს (რუსეთის პირველი რევოლუცია უკვე მომხდარი იყო) ეროვნული თვითშეგნება გაღვივებული იყო, რაც კმნიდა პირობებს ნაციონალური ხელოვნების განვითარებისათვის.

პირველი ძეგლი, რომელიც იაკობ ნიკოლაძემ დადგა აქ, იყო ილია ჭავჭავაძის საფლავზე აღმართული ქანდაკება „მწუხარე საქართველო“. ილიას გერაგულად მოკვლა საქართველოში მწვავედ განიცადეს. ქართველ საზოგადოებაში დიდი სურვილი იყო მისი ხსოვნის უკვდავყოფისა. „წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ“ ითავა ე. წ. „ილია ჭავჭავაძის ფონდის“ შექმნა. ამ მიზნით მან სხვადასხვა დაწესებულებებს და კერძო პირებს დაუგზავნა მოწოდება. მოწოდებაში ვკითხულობთ: „1907 წ. სექტემბრის 9-ს განსვენებულ ილია ჭავჭავაძის სასაფლაოების შემდეგ მოხდა კრება საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსული დელეგატებისა, რომელსაც დაესწრნენ ტფილისის ქართულ დაწესებულებათა წარმომადგენელნიც. კრება მოწვეული იყო ი. ჭავჭავაძის ხსოვნის აღსანიშნავად და პატივსაცემად. კრების ინიციატორებმა წინადადება მისცეს, დამსწრეთ, რომ დაედგას განსვენებულ პოეტს

ძეგლი ტფილისში ერევნის მოედანზე (დღევანდელ ლენინის მოედანზე. ლ. ზ.), წესდგეს ეროვნული თანხა და მიღებულ იქმნას ზომები ილიას სახელის განსამტკიცებლად ხალხში. კრებამ დიდის კამათისა და საგნის ყოველმხრივი განხილვის შედეგ დაადგინა: 1. შედგეს ეროვნული თანხა ილია ჭავჭავაძის სახელობაზე ქართული ლიტერატურისა და სწავლა-განათლების გავრცელებისათვის, 2. მიენდოს ამ საქმის მოწყობა წ. კითხვის საზოგადოებას და 3. დაევალოს უკანასკნელს, მიმართოს ქართულ დაწესებულებათ — შავი ქვის მწარმოებელთა კრების საბჭოს, ქალაქის თვით-მმართველობათ, თ.-აზნაურთა კრებებს, ბანკებს და კერძო პირებს, რომ ყოველწლიურად ან ერთ-დროულად გამოიღონ თავისი წვლილი ილია ჭავჭავაძის თანხის შესადგენად”²⁰.

კრებამ მხარი დაუჭირა საზოგადოების გამგეობას, მაგრამ ერევნის მოედანზე ძეგლის დადგმა ნაადრევად მიიჩნია, უფრო მიზანშეწონილად დაინახა ძეგლის დადგმა მგოსნის საფლავზე. მიუხედავად ამისა, ამ კრებას (1907 წ. 9 სექტემბერს) კონკრეტული გადაწყვეტილება ძეგლის შესახებ არ მიუღია.

იაკობ ნიკოლაძეს, ისე როგორც ყველა მოწინავე ქართველს, მწარედ უწუხდა გული დიდი ადამიანის მკვლელობის გამო. მისი გულწრფელი სურვილი იყო შეძლებისდაგვარად მიეღო მონაწილეობა ილიას ხსოვნის უკვდავყოფას საქმეში. მან პარიზში ყოფნის დროსვე მიმართა „წერა-კითხვის განავრცელებელ საზოგადოებას“ თხოვნით, მისთვის მიენდოთ ძეგლის პროექტის შედგენა. „გამგეობა, რასაკვირველია, თავისთავზე ვერ მიიღებდა საქმის გადაწყვეტას, მაგრამ რაკი იცოდა ქართველი საზოგადოების სურვილი, შეუკვეთა ბ. ნიკოლაძეს, გაეკეთებინა მოდელი ძეგლისა და წარმოედგინა იმისი ხარჯთ-აღრიცხვა, თუ რა დაჯდებოდა ძეგლის გაკეთება“²¹.

რამდენიმე ხნის შემდეგ, სახელდობრ, 1908 წ. 15 მარტს, იაკობ ნიკოლაძემ „წერა-კითხვის განავრცელებელ საზოგადოებას“ წარუდგინა დამზადებული მოდელი. ძეგლის მოდელი გამოსახავდა ქალს, მჯდომარეს მრგვალი კედლის წინ. ქალის უკან კონსოლზე მოთავსებულია ილია ჭავჭავაძის ბიუსტი. კედლის ზედა ნაწილი ორნამენტითაა მორთული. მოედნის წინა ნაწილზე დგას სამსხვერპლოები და შუაში საფეხურები ეშვება.

ამ მოდელის განსახილველად შედგა „საზოგადოების“ კომისიის ჯგუფი (1908 წ. 9 აპრილს), რომელზეც კომისიის წევრებმა ძეგლის პროექტში შესწორებები შეიტანეს. ამის შემდეგ ნიკოლაძემ შეასრულა მეორე მოდელი, რომელიც, როგორც ჩანს, თვითონვე არ მოეწონა, რადგან კომისიისათვის არ წარუდგენია.

მეორე ვარიანტი წარმოადგენს ქანდაკებას, სადაც გამოსახულია ბრტყელ (და არა მრგვალ) კედელს მიყრდნობილი თავდახურული ქალი ქართულ კაბაში. ფეხებით მას უძევს დაფნის რტო. ძეგლის არქიტექტურა შეცვლილია უფრო სადათი, ვიდრე პირველ ვარიანტში იყო. ჰორიზონტული აგების მაგიერად ძეგლი ახლა ვრცელდება ვერტიკალურად და მისი არქიტექტურული

ნაწილის სილუეტი მოგვაგონებს ქართული შუა საუკუნეების ეკლესიის კარიბჭის სილუეტს. კედლის ზედა ნაწილში მოთავსებულია ქართული ორნამენტი. ამგვარად, ქალის ჩაცმულობით, არქიტექტურით, მოქანდაკე ცდილობს შექმნას ნაციონალური სახე.

კომისიას მოქანდაკემ წარუდგინა მესამე ვარიანტი, რომელიც ძირითადად იმეორებდა ზემოაღწერილს იმ განსხვავებით, რომ არქიტექტურული ნაწილის თავზე მას მოთავსებული ჰქონდა ილიას ბიუსტი. ეს უკანასკნელი ვარიანტი განიხილა მხატვართა კომისიამ იმავე 1908 წლის 28 ოქტომბერს. კომისიაში ამჯერად ნაწილობრივ იგივე, ნაწილობრივ კი სხვა მხატვრები შედიოდნენ. ესენი იყვნენ: პ. პრინევსკი, ო. შმერლინგი, ე. თათევოსიანი, ა. მრეელიშვილი, ბ. ფოგელი, მ. ფრანკი, გ. გაბაშვილი, ე. თოიძე და არქიტექტორი ს. კლდიაშვილი. კომისიამ შეიტანა შენიშვნები. მოთხოვნალებში ერთმანეთის მიმართ მოქანდაკემაც და დამკვეთმაც საზოგადოებამაც საბოლოოდ დააზუსტეს. 1908 წლის 20 დეკემბერს „წერა-კითხვის საზოგადოებასა და მოქანდაკის შორის დაიდო ხელშეკრულება ილია ჭავჭავაძის საფლავზე დასადგმელი ძეგლის შესრულების შესახებ. ძეგლზე სამუშაოდ მოქანდაკე მიემგზავრება პარიზს. იგი ექვს თვეზე მეტს მოუწია ნატურალური ზომის თიხის ესკიზის აგებას. დამთავრებისთანავე (1909 წ. 9. IX. (27. VI!)) ნიკოლაძემ წ. კ. საზოგადოებას გამოუგზავნა ფოტოები, რომელთა განხილვის შემდეგ (1909 წ. 24 (10) IX) კომისიამ გაუგზავნა თავისი დასკვნა. მიიღო თუ არა შენიშვნები, იაკობ ნიკოლაძემ დააკმაყოფილა დამკვეთის მოთხოვნა და კიდევაც დაასრულა ქანდაკება. ბრინჯაოსაგან იგი ჩამოსახა Gruët-ს ფირმამ. ჩამოსხმული ფიგურა საქართველოში ჩამოიტანეს 1910 წლის ნოემბერში, მაგრამ ძეგლის მშენებლობას კიდევ დიდი ხანი მოუწია.

ძეგლის არქიტექტურული ნაწილის ავტორი არის ინჟინერი პ. მამრაძე. მის მიერ შექმნილი პროექტები, ისევე როგორც ნიკოლაძისა, განხილვის საგანი შეიქნა. მამრაძის პროექტში ჩანს სურვილი ქართული ნაციონალური ფორმების შექმნისა. უნდა ითქვას, რომ მისი განხილვის დროს სხვადასხვაგვარი აზრი წარმოიშვა. კომისიის წევრების უმრავლესობა თვლიდა, რომ ამგვარი არქიტექტურა არ უპასუხებს ძეგლის დანიშნულებას და არც ქართული ხუროთმოძღვრების ნორმებს იცავს. განსაკუთრებით ილაშქრებდა მის წინააღმდეგ ივანე ჯავახიშვილი. „... ამის შემდეგ პროფ. ჯავახიშვილი გადავიდა ილია ჭავჭავაძის საფლავზე აღმართული ძეგლის არქიტექტურული ნაწილის დეტალურ კრიტიკაზე. მიუთითა არსებულ დეტალებზე, ბ. მამრაძის მიერ აგებული ნიშის შეუფერებლობაზე ქართული ხუროთმოძღვრების მოთხოვნილებებისათვის, და სცნო ამგვარი ნაგებობის აშენება სრულიად მცდარად და დასახული მიზნისათვის არადაამაყყოფილებლად“².

ამის შედეგად ძეგლის არქიტექტურაში შეტანილ იქნა შესაძლებელი

ცვლილებები პ. მამრამისა და სამი კაცისაგან შემდგარი კომისიის მეთვალყურეობით (ცალგინი, კლდიაშვილი, პრინცესკი)²³. ძეგლის მშენებლობა გაგრძელდა 1913 წ. 20 მარტამდე. 1913 წ. 1-ლ აპრილს კომისიამ მიიღო ძეგლი და 5 მაისს მისი კურთხევა მოეწყო.

განხორციელებული ძეგლის კომპოზიცია შედგება კედელზე მიშენებული ნაგებობისა და ზედ მიღმეული მრგვალი ქანდაკებისაგან. არქიტექტურული ფონი სამნაწილეა. შუა, მაღალი ნაწილი ბრტყელ ნიშს წარმოადგენს, გვერდითა დაბალ ნაწილებში კი ღრმა სამკუთხა ნიშნებია. შუა ნაწილი შემკულია სწორკუთხა ჩუქურთმიანი ჩარჩოთი, სამკუთხა ნიშებს გარს ევლება ორმაგი გრებილი ლილე. ტიშანსა და კარნიზებზე აგრეთვე მოთავსებულია ჩუქურთმები.

ქართული ორნამენტების ამგვარი გამოყენება მეტყველებს იმას, რომ ავტორის მიერ ჯერ სათანადოდ გაგებული არ იყო სტილის შეგრძნების საკითხი. ნაციონალური ხელოვნების შექმნის სურვილი კი დიდი იყო, თუმცა შედეგი დღეს, ჩვენი თვალსაზრისით, დადებითი ვერაა, რადგანაც ჩუქურთმის პირდაპირი გადმოღება სტილის შექმნისათვის არაა საკმარისი. (განმეორებულია XIII ს. ქართული ძეგლის — იკვის ეკლესიის ტიშანი).

ნაგებობის წინ დატოვებული მოედანი საფეხურებად ეშვება ქვევითკენ. მთელი კონსტრუქცია აგებულია თეთრი ქვით.

ქალის მდგომარე ფიგურა (რად. VI) სიმბოლურად გამოსახავს ქართველი ერის გლოვას, რაც მისი სახელწოდებიდანაც ჩანს. არქიტექტურული ანსამბლისა და ქანდაკების ერთიანობა მკაცრად სიმეტრიულია. სკულპტურა მთელი კონსტრუქციის კომპოზიციური და აზრობრივი ცენტრია. თავისი სიმეტრიული გადაწყვეტით, ნაზი და თავშეკავებული ფერადოვანი გამით, საერთო მწუხარი განწყობილებით ძეგლი მაყურებელში სევდიანი სიმშვიდის გრძნობას ქმნის.

ქანდაკება ბრინჯაოსია. იგი მომწვანო ფერადაა პათინირებული. ქალის სახეზე შენახულია სუფთა ბრინჯაოს ფერი. მწვანე ფერი ძლიერდება ჩრდილეთიან ადგილებსა და დაწვრილმანებულ ზედაპირებზე, ხოლო გლუვ ზედაპირებზე სუფთა ტონის მუქი ბრინჯაოსფერია. (მაგ., კაბაზე — თეძოსა და განსაკუთრებით წივიკის მილამოში). კედლის მოწითალო ფონთან და ფასადის თეთრ ფერთან ბრინჯაო სასიამოვნო ჟერადოვან შეხამებას ქმნის.

ქალის სახე ტიპიურად ქართულია, განსაკუთრებით პროფილში. მთელი მისი მოცულობა მოთავსებულია კედლის აქეთ, სივრცეში, ე. ი. ქალის ფიგურა მრგვალი ქანდაკებაა, კედელზე მიყრდნობილი (და არა ჰორელეფი). სახე სრული პროფილით არაა მოცემული. ახლოდან ხერხდება მისი დათვალიერება. გარდა ამისა, პირველი, რასაც მთაწმინდაზე ამსჯელი დაინახავს. არის სწორედ ეს — არა სრული პროფილი, არამედ სამი მეოთხედი. მოქანდაკეს გაუთვალისწინებია ეს გარემოება და ამისდა შესაბამისად სახეც (ე. ი. ქანდა-

კების ფასი) დამუშავებულია და დათვალიერებისას დასრულებულ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ქანდაკების ზედაპირის ფაქტურა სხვადასხვა ადგილას სხვადასხვაგვარია, მისი მასა ერთიანია, მაგრამ ცალკეული ხილული ფორმები დანაწევრებულია; ასე, მაგ., ერთიან ფორმაში სხეულის ქვედა ნაწილის მფარავი ქსოვილი დანაწევრებულია ნაკეცებში საშუალებით. ასევე კისრის არეში — ფორმა ერთიანია, ხოლო ზედაპირი ნაკეცებითა და ნაოჭებითაა დაწერილმანებული. ქანდაკების საერთო ტალღოვანი ზედაპირიდან გამოირჩევა თქმისა და წვივის მოცულობა, რომელთაც ერთიანი ზედაპირი აქვთ. კაბის დამუშავება მოგვაგონებს როდენის მანერას სკულპტურული ფორმების ერთმანეთში შეუმჩნევლად გადასვლის სპეციფიკური ტექნიკით.

„მწუხარე საქართველოს“ ფიგურის დაყენება ერთგვარად სალონურია, ისევე, როგორც მთელი მისი გამომეტყველება. გადგმული მარცხენა ფეხი, გადაწეული თავი ამას ამტკიცებენ. ხელებში არ იგრძნობა არავითარი დაძაბულობა — ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქმის ქალს კი არ უკავია შტო, არამედ ხელებში უძევს. ეს „მოდერნის“ სტილის შორეულ გამოძახილს წარმოადგენს. გარდა ამისა, ქანდაკებაში შეინიშნება „მოდერნის“ გავლენა ტანისამოსის ნაკეცების გადმოცემაში. ამავე დროს უნდა აღინიშნოს ქანდაკების დიდი ზომბრივი გამომხატველობა და რიტმიულობა — განსაკუთრებით ხელებში.

ილია ჭავჭავაძის საფლავის ძეგლი ალეგორიული ხასიათისაა. გამომერწილი ფიგურა სიმბოლურად გამოხატავს განყენებულ იდეას — გრძნობას, თანაც მთელი ერისას. საფლავის ძეგლის თემად განყენებული ცნების არჩევა ნიშნდობლივია ნიკოლაძის შემოქმედების ამ პერიოდისათვის და უშუალო კავშირშია იმდროინდელ ხელოვნებაში არსებულ ტრადიციებთან. ალეგორიული გადაწყვეტა დამახასიათებელია XIX საუკ. ბოლოსა და XX ს. დასაწყისის ქანდაკებისათვის როგორც რუსეთში, ისე დასავლეთ ევროპაში. ეს თემა თავისი ფესვებით ძალიან შორს მიდის. სასაფლაოს ძეგლების ამ ტრადიციას XVIII და XIX საუკუნეთა მანძილზე ვხვდებით, განსაკუთრებით დასავლეთ ევროპის სხვადასხვა ქვეყნების ოფიციალურ აკადემიურ კლასიციზტურ ქანდაკებაში. კლასიციზმის ერთ-ერთი უდაღესი წარმომადგენლის, ცნობილი იტალიელი მოქანდაკის კანოვას (1757 — 1822) შემდეგ სასაფლაოს ძეგლების გადაწყვეტაში გარკვეული, სტილისტიკურად ერთიანი მომენტები არსებობს. ტრაურულ კომპოზიციებში ფართოდ იყო გამოყენებული ალეგორიული ფიგურები (მწუხარე, სიკვდილის აპგელოზი, გარდაცვლილთა სულები, ნუგეში და სხვა მისთანანი). ხშირი იყო კედელთან შერწყმული კომპოზიციები: ფიგურები მაცრდნობილია კედელზე, რომელიც გვევლინება არა მარტო ფონად, არამედ კომპონენტად (საფლავის ძეგლებისათვის ყოველთვის იყო დამახასიათებელი ამგვარი კომპოზიცია, მაგრამ კლასიციზტების შემოქმედებაში ეს მოტივი განსაკუთრებულად გაერცელდა). მთელი ერთი საუკუნის მანძილზე მისი

მსგავსი კომპოზიციები გვხვდება კანოვას „მიცვალებულთა ძეგლი“-დან დაწყებული ალბერ ბარტოლომეს (1848 — 1928) „მიცვალებულთა ძეგლით“ გათავებული.

იაკობ ნიკოლაძე „მწუხარე საქართველოს“ შექმნისას გამოდიოდა ევროპული ქანდაკების ტრადიციებიდან. ბარტოლომეს „მიცვალებულთა ძეგლს“ თავისი რელიეფური ფრიზით ნიკოლაძეზე გარკვეული გავლენა მოუხდენია. ქართველი ქალის ფიგურის დაყენებით, ტანსაცმლის გადაწყვეტით იგი უდაოდ ახლოსაა ამ ნაწარმოებში მოცემულ ფიგურებთან. მაგრამ ამასთან ერთად აქ არაა არავითარი პირდაპირი გადმოტანა მხატვრული ფორმებისა. ნიკოლაძემ თავის ნაწარმოებში შეიტანა ნაციონალური ტანსაცმელი (განზოგადებულად გადმოცემული) და სახის ქართული ტიპი, ე. ი. რამდენადაც შეეძლო, სცადა ქართული ფორმის შექმნა.

„მწუხარე საქართველო“ მრავალი წლის განმავლობაში საერთოდ ერთადერთი ძეგლი იყო, ქართველი კაცის მიერ შესრულებული. ამიტომ გასაგებია, რომ ქართული საზოგადოება მის გახსნას აღფრთოვანებით შეხვდა — ეს უდიდესი მოვლენა იყო საქართველოში მხატვრული ცხოვრების ამ დაწყებით პერიოდში — თავისი თემით, იდეით, ზომით, იმით, რომ დაედგა ქართველი ერის მოამაგეს ილია ჭავჭავაძეს, იმით, რომ დიდხანს ერთადერთი იყო (თუ არ მივიღებთ მხედველობაში ხოლოროვიჩის მიერ შესრულებულ დიმ. ყიფიანის პატარა ზომის ძეგლს, რომელიც 1699 წ. დაიდგა), რომ საერთოდ პირველი მონუმენტი იყო ქართველი მოღვაწისადმი მიძღვნილი. ამრიგად, ძეგლის საზოგადოებრივი მნიშვნელობა ძალიან დიდი იყო, განსაკუთრებით იმით, რომ აგებულ იქნა ნაციონალური თვითშეგნების გალვიების პერიოდში. ფართო საზოგადოებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა იმას, რომ ძეგლზე გამოყენებული ჩუქურთმები ქართული ტაძრიდან იყო გადმოღებული და, მაშასადამე, უდაოდ ქართული. ამ ფაქტზეა დაფუძნებული ქანდაკების მაღალი შეფასება შემდეგ დროშიც. ამდენად ძეგლს თავისი მნიშვნელობა ღლესაც არ დაუკარგავს. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ძეგლის შეფასება ღლეს ისეთი აღარაა, როგორიც თავის დროზე ჰქონდა — მისი მაღალი შეფასება ძირითადად ემყარებოდა იმ „ქართული სტილის“ შეგრძნებას, რომელიც საზოგადოებამ ამ ძეგლში დაინახა.

ღლეს, როცა შეგვიძლია თვალი გადავაგლოთ იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედების განვითარების მთელ გზას, ვხედავთ, რომ მისი შემდეგდროინდელი ნაწარმოებები შეუდარებლად უფრო გამომხატველია თავისი შინაარსითა და მხატვრული ფორმით, რაც, რა თქმა უნდა, არ ამცირებს „მწუხარე საქართველოს“ მნიშვნელობას თავისი დროისათვის.

„მწუხარე საქართველოს“ მსგავსი გადაწყვეტა ნიკოლაძის შემოქმედებაში უკვე აღარ გვხვდება, გარდა დ. სარაჯიშვილის საფლავის ძეგლის ესკიზისა. ცნობილი ქართველი მრეწველის დ. სარაჯიშვილის ძეგლი (იგივე პირია,

ვისი პორტრეტიც აღრე ჰქონდა შესრულებული) არ განხორციელებულა. მისი ესკიზის მთლიანი სახის მხოლოდ ფოტოა შემორჩენილი. ჩვენ ახლა შეგვიძლია მსჯელობა ძეგლის ესკიზის შესახებ მისი ნაწილის მიხედვით, რომელიც წარმოადგენს ორი ქართველი ქალის ფიგურას. ამ ქანდაკებას ჩვეულებრივ უწოდებენ „ქართველ ქალებს“ ან „მწუხარებასა და ნუგეშს“. როგორც ესკიზის ფოტოდან ჩანს, ძეგლი ჩაფიქრებული იყო იქვე ალეგორიულ-სიმბოლური სახეებით. ამ ნაწარმოებში მოქანდაკე ცდილობს არქიტექტურისა და სკულპტურის სინთეზის შექმნას. მომრგვალებული კედლის ფონზე დგას სამი ფიგურა, რომელიც გამოსახავს მწუხარებას, ნუგეშსა და სევტს. მათ ზევით კედლის თავზე მოთავსებული სიკვდილის ანგელოზი სულს უბერავს, რომ ჩააქროს ანთებული ლამპარი, რომელიც სევტს ბელში უჭირავს. როგორც ვხედავთ, კომპოზიცია მთლიანად შედგება სასაფლაოს ქანდაკების ტრადიციული მხატვრული სახეებისაგან.

ორი ქალის ფიგურა (ცენტრალური ნაწილის ფრაგმენტი, გადიდებული ვარიანტი), ვერტიკალურად აგებულ ჯგუფს წარმოადგენს. ჯგუფი ფრონტალურია, ფიგურების მოძრაობაც მხოლოდ ერთი მიმართულებით — წინისკენ ვითარდება, თუმც იხინი დაყენებულნი არიან ერთმანეთისადმი მცირე კუთხით. მოძრაობა დუნეა.

ამ ქალებს სახის ერთნაირი, მკაფიოდ გამოხატული ქართული ტიპი აქვთ. ისევე მოცემულია ქართული კაბის ატრიბუტები, მაგრამ როგორც ილია ჭავჭავაძის საფლავის ძეგლში, აქაც მხოლოდ ნაწილობრივ: სპეციფიკური ნიშნები გამოსახულია, მათი გადმოცემა კი საკმაოდ ზოგადი. სკულპტურული ჯგუფის კონტური დანაწევრებულია (საეარაუდებელია, რომ ქანდაკება იგულისხმებოდა მცირე ზომისა, ე. ი. ფიგურები არ უნდა ყოფილიყო ადამიანის სიმაღლეზე მეტი).

„ქართველი ქალების“ (დღესდღეობით არსებული ჯგუფის) ემოციური ზემოქმედება ვერ ჩაითვლება სრულად, რადგანაც ეს ჯგუფი მხოლოდ ნაწილია მთელისა და მის მიხედვით არ შეგვიძლია მსჯელობა მთელის შესახებ, მით უმეტეს, რომ ეს მხოლოდ ესკიზია და არა დასრულებული ნაწარმოები. შეგვიძლია მხოლოდ ვთქვათ, რომ აქ შთაბეჭდილება აგებულია გამოსახვის გარეგნული საშუალებით: ფიგურების დაყენებით, რესტიკულაციით („მწუხარების“ ფიგურა წელში გატეხილია, „ნუგეშისა“ კი სწორად დგას) და სხვ.

ამგვარად მთელი რიგი მომენტებით სარაჯიშვილის ძეგლის ესკიზი გადაწყვეტის მხრივ გვევლინება ილია ჭავჭავაძის საფლავის ძეგლის პარალელად.

საინტერესოა, რომ ამის მსგავსი ძეგლი იაკობ ნიკოლაძეს შემდეგში აღარ შეუქმნია. თავის მომდევნო ნაწარმოებებში იგი სულ მთლიანად უარყოფს სიმბოლურ-ალეგორიული სახეობით გადაწყვეტას. ეს უნდა აიხსნას იმ შინაგანი ევოლუციით, რომელიც მოქანდაკემ განიცადა, და მისი შეგნებული შეზღუდვებით რეალიზმისაკენ.

ილია ქაევავაძისა და დავით სარაჯიშვილის ძეგლების შემდეგ იაკობ ნიკოლაძემ მრავალი ძეგლის პროექტი შეასრულა, ზოგიერთი ივარაუდებოდა სასაფლაოსათვის, ზოგიც მემორიული დანიშნულებისა იყო. ამ ძეგლებში უკვე ყველგან ვხვდებით სრულიად კონკრეტულ გადაწყვეტას, რაც დამახასიათებელი ხდება იაკობ ნიკოლაძისათვის მისი მოღვაწეობის ბოლო წლებამდე.

1911 წლის შემდეგ იაკობ ნიკოლაძის მიერ შექმნილი ძეგლები წარმოადგენს ჩვეულებრივ პორტრეტს, გაფორმებულს ძეგლის სახით. ეს ხან ფიგურული კომპოზიციისა, ხან მკერდამდე წარმოდგენილი გამოსახულება, ხან წელამდე, მაგრამ ყოველთვის ესაა სრულიად კონკრეტული პორტრეტი, პორტრეტული სკულპტურის ამოცანებითა და მოთხოვნილებებით.

ქრონოლოგიურად თითქმის იმავე პერიოდს ეკუთვნის ეგნატე ნინოშვილის ძეგლი (ტაბ. VII). ნინოშვილის პორტრეტზე მუშაობა იაკობ ნიკოლაძემ დაიწყო ჟურნალ „ჯეჯილის“ რედაქციასთან არსებული კომიტეტის დაკვეთით. ძეგლი თავდაპირველად ივარაუდებოდა მწერლის საფლავზე დასაგმელად. ეგნატე ნინოშვილის ძეგლის ამგები კომიტეტის თავმჯდომარე იყო ანასტასია წერეთელი, რომლის აქტიური მოღვაწეობა ამ მიმართულებით აღბეჭდილია „წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ ფონდის საქმეების მრავალ საბუთში.

ძეგლის აგების წინ კომიტეტს მოლაპარაკება გაუმართავს მოქანდაკესთან. საჭირო ფული, ისევე, როგორც ილია ქაევავაძის ძეგლის აგების დროს, გამოიღო ხალხმა. შეგროვება ხდებოდა ჟურნალ „ჯეჯილის“ თაოსნობით. ჯერ კიდევ 1910 წელს მოხდა პირველი შეთანხმება კომიტეტსა და მოქანდაკეს შორის. ამ დროს დამკვეთის მოთხოვნები ფრიად ზოგადი იყო. გაზ. „დროება“ ამის შესახებ წერდა: „ორშაბათს მოხდა ე. ნინოშვილის ძეგლის ამგებ კომიტეტის სხდომა, რომელმაც მოისმინა მოქანდაკის ი. ნიკოლაძის პირობები ძეგლის გაკეთების შესახებ. ქანდაკი ბრინჯაოსი იქნება, ძირიქვები ქუთაისის ქვსაა. ნიკოლაძის ესკიზს საბოლოოდ განიხილავს სპეციალური კომისია. კომიტეტის გამომანგარიშებით, ძეგლი 2000 მანეთამდის დაჯდება, ძირის ქვები და მოაჯირი აქ უნდა დამზადდეს. ხოლო ქანდაკს პარიზში გააკეთებს ბ-ნი ნიკოლაძე და საზღვრამდე მოიტანს თავის ხარჯით, ხოლო ბაჟის ფული და ადგილამდის მოტანა კომიტეტის ხარჯით იქნება“²⁴.

იმავე წლის 8 ოქტომბერს უკვე დაიდო ხელშეკრულება ძეგლის აგების თაობაზე მოქანდაკესა და კომიტეტს შორის და სათანადო თანხაც გადაცემულ იქნა²⁵. 1911 წლის ივლისში, როგორც ჩანს, ეგნატე ნინოშვილის პორტრეტი უკვე მზად იყო²⁶. იგი ისევე, როგორც ნიკოლაძის სხვა ნაწარმოებები, ჩამოსხმულ იქნა საფრანგეთში, იმავე ფირმის მიერ, რომელიც მას სხვა დროსაც უსხამდა ბრინჯაოს.

ფრიად ნიშანდობლივია, რომ 1911 წელს გამზადებული ბიუსტი არ დადგმულა თავის დანიშნულების ადგილზე. იგი უნდა დადგმულიყო მწერლის

საფლავზე, მაგრამ იმ პერიოდში შეუძლებელი გახდა დემოკრატი მწერლის ძეგლის დადგმა, და მხოლოდ 1923 წელს, საბჭოთა ხელისუფლების დროს, ძეგლი დაიდგა თბილისში, კომუნარების ბაღში, სადაც ამჟამადაც დგას.

ეგნატე ნინოშვილის ბრინჯაოს ბიუსტი (ტაბ. VIII) დადგმულია ბაღში რუსთაველის პროსპექტისა და ჯორჯიაშვილის ქუჩის კუთხეში იმგვარად, რომ სახე ქუჩების გადაკვეთის წერტილისკენ აქვს მიპყრობილი. მწერალი წარმოდგენილია მკერდამდე, ქვეშ მოთავსებული აქვს დაფნის რტოები, რომლებიც ქმნიან გარდამავალ საფეხურს და აკავშირებენ ბიუსტსა და პიედესტალს. არქიტექტურის თავშეკავებული ფორმები, ბიუსტის მცირე (თითქმის ნატურალური) ზომა და გარემო (ბაღის კუთხე) ამ ქანდაკებას ინტიმურ ხასიათს ანიჭებს. ფიგურისა და თავის სილუეტის ხაზები მშვიდია. გამოსახული უზუსტესადაა გადმოცემული, როგორც სახის ნაკეთების მსგავსების მხრივ, ისევე ატრიბუციის, ტანსაცმელის მხრივ. სახის კონკრეტულ გადმოცემას სავსებით შეეფარდება მისი ტანსაცმელის დაზუსტებული გადმოცემა: ნინოშვილი წარმოდგენილია XIX ს. ბოლოსათვის დამახასიათებელ საშუალო ინტელიგენტის ჩვეულებრივ კოსტუმში.

ქანდაკების საერთო კონტურებს ესიტყვება მწერლის სახის წყნარი და ნაღვლიანი გამომეტყველება, რომელიც ძლიერდება ქანდაკების სტატიკურობითა და ფრონტალობით. ამ სიწყნარესთან ერთად, მწერლის სახის გამომეტყველება მტკიცეა. ასეთი გამომეტყველება, მინიჭებული მისთვის მოქანდაკის მიერ, სავსებით უპასუხებს მწერლის რაობას — იმას, რასაც იცნობს და აფასებს მასში ქართველი საზოგადოება. ჰმგვარად, აქ არის ცდა კონკრეტული საშუალებით (მშვიდი, დინჯი პოზით, სტატიკურობით, სახის გამომეტყველებით, საერთო უბრალოებით) გადმოცემულ იქნას მწერლის სულიერი თვისებები: ურყევი ნებისყოფა, მტკიცე დემოკრატიზმი, ხალხისთვის თავდადება.

ქანდაკების ზედაპირის დამუშავების მანერა ზუსტია, მაგრამ ამასთანავე რბილი. აქ ვხედავთ სწრაფვას ფორმათა დასრულებისადმი, ე. ი. იმას, რაც შემდეგში ნიკოლაძის მთელი შემოქმედების ძირითად ხაზად იქცევა.

არის ერთი მომენტი, რომელიც ნინოშვილის ძეგლის დადებით მხარეებთან ერთად მის ნაკლს წარმოადგენს: აღწერილი ბიუსტი მთელი თავისი ხასიათით ალბათ უფრო შესაფერისი იქნებოდა მყუდრო ინტერიერში, ვიდრე ხალხმრავალ ქუჩაში. როგორც აღვნიშნეთ, ბიუსტი თავისი ხასიათით კამერულია: ზომები, სილუეტი, დამუშავების მანერა გაანგარიშებულია ახლოდან დეტალურ დათვალიერებაზე და არა ზოგად აღქმაზე.

მეორე მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, რომელიც იაკობ ნიკოლაძემ შექმნა ძეგლის სახით დასაღმელად, არის აკაკი წერეთლის ბიუსტი (ტაბ. IX), რომელიც ოთხი წლის შემდეგ, 1915 წელს, შეასრულა.

იაკობ ნიკოლაძის მიერ შესრულებულ სახალხო-მგოსნის ამ პორტრეტს მკაცრი. მოთხოვნილება მიეყენება. აკაკის გამოსახულება არა კერძო პირის,

არამედ საზოგადოების დაკვეთაა, თანაც ისეთი საზოგადოებისა, სადაც აკაკის სახელი ნათელი სიყვარულისა და ყველა საუკეთესო ადამიანური გრძნობების ვანსახიერებაა. იაკობ ნიკოლაძე აკაკის პირადი მეგობარი იყო, და ამან გარკვეული როლი ითამაშა ბიუსტის შექმნაში. ნიკოლაძეს უკვე ჰქონდა შესრულებული აკაკის ერთი ბიუსტი 1908 წელს. მაგრამ ამ ახალ პორტრეტს ნიკოლაძე სულ სხვაგვარად მიუღდა. აკაკის ბიუსტი (დაიდგა 1922 წ. თბილისის სახელმწიფო ოპერისა და ბალეტის თეატრის ბაღში) თავდაპირველად იყო სხვაგვარ არქიტექტურულ პიედესტალზე — სადა ოთხკუთხი ქვესადგამი რუხი ქვისა იყო, ისევე, როგორც თვითონ ბიუსტი. ქანდაკება დღეს ახალ ქვესადგამზე დგას. იგი გაკეთებულ იქნა მოქანდაკის ცხოვრების ბოლო წლებში მისივე ესკიზით. თვით ბიუსტის ორიგინალი — ქვა — ამჟამად ინახება საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, რადგანაც ქვა ფხვიერი აღმოჩნდა და დროთა ვითარების გამო გამოფიტვა და ჩამოშლა დაუწყია. ჩამოშლილი მკერდის ზედა ფენა, ქვედა ტუჩი, უღვაშების ნაწილი. გარდა ამისა, როგორც ჩანს, ქვის მთლიან ზედაპირს დაუკარგავს ზოგი რამ, რაც თავიდან ჰქონია. ამიტომ მისი გადარჩენისა და შენახვის მიზნით ქვის ორიგინალი ოპერის სკეპრში შეეცვლილა ბრინჯაოს ასლით, რომელიც ზუსტად იმეორებს ორიგინალის ფორმებს, მაგრამ ფერადოვანი ეფექტის მხრივ თვალსაჩინოდ განსხვავდება მისგან: ამჟამად მოყვითალო-მოვარდისფრო კვარცხლბეკზე ყავისფერი ბრინჯაოს ბიუსტი დგას.

ბიუსტის მასალად თავიდან ქვა იყო ნაგარაუდები და ამან განსაზღვრა ქანდაკების დამუშავების მანერა. უნდა ითქვას, რომ ბრინჯაოში ქვის ქანდაკების ზუსტმა გადატანამ ვერ მოგვცა დადებითი შედეგი, რადგანაც მოდელირება, სპეციფიკურად ქვისა (ნატყეხვად კვეთა) არ შეეფერება ბრინჯაოს. ამდენად აკაკის ძეგლი თავისი თავდაპირველი სახით მსატერულად უფრო დასრულებული იყო.

ბიუსტის პოსტამენტი სადა, მარტივი ფორმისაა — ესაა სწორკუთხოვანი ბლოკი, რომელსაც წინა მხარეს რელიეფური ჩუქურთმიანი ზოლი გასდევს და ჩუქურთმირივე მედალიონი აქვს. გვერდებზე ჩუქურთმიანი რომბები უზის. ბიუსტის კომპოზიცია დასრულებულია. ძეგლის კავშირი პიედესტალის არქიტექტურასთან სუსტია, რადგან მას თავისივე ქვესადგამი აქვს გამოკვეთილი ქვისაგან, ასე რომ იგი აღიქმება დამოუკიდებლად. ბიუსტის ქვედა ნაწილში უხეშად ნათალი ქვაა. კომპოზიციის ამ ხერხით ეს ქანდაკება ერთ რიგში დგება ნიკოლაძის სხვა პორტრეტებთან, რომლებშიც მსგავსი გადაწყვეტაა, რაც, როგორც ვნახეთ, როდენის მსატერულ პრინციპებში პოულობს ფესვებს.

იაკობ ნიკოლაძეს ამ ნამუშევარში, როგორც ჩანს, მიზნად დაუსახავს პოეტის განზოგადებული სახის გადმოცემა. პორტრეტი შესრულებულია ნატურიდან. აკაკი ამ დროს მოხუცებული იყო, მას ქუთუთოების დამბლა ჰქონდა და ამიტომ თავაწეული დადიოდა ხოლმე. ეს კერძო, შემთხვევითი თვისება პორ-

ტრეტირებულისა მოქანდაკემ თავისი მხატვრული მიზნებისათვის გამოიყენა და შეუფარდა თავის ამოცანას.

აკაკი გამოსახულია მკერდამდე. იგი შიშველია და მხოლოდ ცალ მხარზე აქვს მოგდებული ზმირნაეკიანი მოსასხამი. აკაკის მხერა გავლელთა თავებს ზემოთ არის მიმართული. მისი დათვალიერებისას ახლოდან მაყურებლები მას ქვევიდან ზევით უყურებენ. ეს გარკვეულ რაყურს ქმნის: მხედველობის არეში ხედება მკერდი, ნიკაბი და სახე ქვევიდახ. შუბლის ზედა ნაწილი ახლოდან სულ არ ჩანს. ქანდაკება აშკარად გათვლილია შორიდან დათვალიერებაზე.

მკაფიოდ გაირჩევა ტენდენცია, რომელმაც აქ პირველად იჩინა თავი ნიკოლადის ნაწარმოებთა შორის.

ბიუსტის ფორმები ზოგადია, თუმცა არსებობს ზოგიერთი ნატურალისტური დეტალი, მაგალითად, ღრმა ნაქდევები საფეთქლებზე. სამაგიეროდ ზოგადააა გამოცემული შიშველი მკერდი, მხრები, მკლავები, შუბლი. მასასადამე, სწორედ ის ნაწილები, სადაც მოქანდაკეს შეეძლო გამოეყენებია შიშველი სხეულის შესაძლებლობანი და ეჩვენებინა მუსკულატურა, ე. ი. დაენაწევრებინა ზედაპირი. მან გარკვევით აუხვია მხარი ამ გზას და გლუვი, ერთიანი ფორმება შექმნა. სახის ნაკეთების დამუშავება, ბუნებრივად, უფრო დეტალურია, მაგრამ აქაც იჩენს თავს იგივე ტენდენცია. თმისა და წვერის დამუშავება ტალღოვანია, ჩაღრმავებები თითქოს თითის დაპერიტაა შექმნილი.

აკაკი წერეთლის ბიუსტი საინტერესოა იმით, რომ აქ, მართალია, სახის ნაკეთები საესებით პორტრეტულია, მაგრამ ამასთანავე, პოეტის სახე გარზო-გადებულია. ეს მიღწეულია ტანისამოსს ზოგადი გადმოცემით, ზეაპყრობი-ლი თვალებით, აღტაცებული მზერითა და სხვ.

ამ ნაწა ამოებში არის ერთი საინტერესო მომენტი — მისი შექმნისას ნიკოლადეს უფროდ გაუხსენებია ძველი სამყაროს მგოსნის ჰომეროსის ანტიკური ქანდაკება. აკაკის ბიუსტი თავისი მოხუცებული სახით, შიშველი მკერდით, თვალების დამუშავებით, თმის კულულებით გარკვეულ ასოციაციას იწვევს ზრმა ჰომეროსის ტიპთან, რომელიც გავრცელებული იყო ბერძნულ ქანდაკე-ბაში. ამგვარი შორეული რემინისცენციები მეტყველებს მოქანდაკის ფართო ინტერესებზე და, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არაა — აქ საქმე გვაქვს აკაკის პოეზიის ხალხური ხასიათის გაგებასთან, რაც უკავშირდება ჰომეროსის გაგე-ბას.

აკაკის პორტრეტი თავისი შესრულების მანერით განსხვავდება ეგნატე ნინოშვილის ბიუსტისაგან. აკაკისთან შედარებით, ნინოშვილში გაცილებით მეტადაა გამოხატული კამერულობა, ინტიმურობა, გარდა ამისა, ნინოშვილი უფრო კონკრეტულადაა გადმოცემული, ხოლო აკაკის ბიუსტში ფორმე-ბი განზოგადებულია. იგი თავისი დაყენებით, ზოგადი ფორმებით, ზედმეტ-სა და შეუძლებელსაც კი ხდის მის დათვალიერებას ახლოდან. ამასთანა-ვე სწორედ ეს მომენტები ისევ მონუმენტურობაზე მეტყველებს. ამგვარად.

აკაკის ბიუსტი გაცილებით უკეთ უპასუხებს იმას, რაც მოეთხოვება ძეგლს. თუმცა ორივე შემთხვევაში უნდა ვაღიაროთ, რომ ეს ნაწარმოებები უფრო მეტად წარმოადგენს ღია პაერზე გამოტანილ ჩვეულებრივ პორტრეტს, დანიზნულს ინტერიერისათვის, ვიდრე ძეგლს მთელი თავისი სპეციფიკით.

იაკობ ნიკოლაძე ამგვარი ვიწრო პორტრეტული ხასიათის ძეგლებით არ შემოფარგლულა. მის მიერ არის შესრულებული დიდი ქართველი პოეტის გრიგოლ ორბელიანისა და პეტლიცისტ არჩილ ჯორჯაძის ძეგლების ესკიზები. არც ერთი ამ ძეგლთაგანი არ განხორციელებულა, მაგრამ ესკიზთა განხილვა გარკვეულ ინტერესს წარმოადგენს, რადგანაც წარმოადგენს იძლევა ფიგურული ძეგლის თემის დამუშავებაზე ნიკოლაძის შემოქმედებაში.

ორივე ძეგლის ესკიზი მცირე ზომისაა, ორივე დაახლოებით ერთნაირადაა გადაწყვეტილი — სავარძელში მჯდომი ადამიანის სახით. ორივე ესკიზში მოცემულია გამოსახულის შეძლებისდაგვარად ბუნებრივი და დამახასიათებელი პოზა — ერთში მედიდური, ამაყი პოზა და გამოხედვა (ორბელიანი), მეორეში — რბილი, ჩაფიქრებული მზერა, სანდომიანი, საერთო თავმდაბლობის გამომეტყველება მთელ პოზაში (ჯორჯაძე). თვით პოზებში, ამგვარად, არის ცდა მოგვეცეს ინდივიდუალური, დამახასიათებელი გამომეტყველება, ე. ი. მოქანდაკემ ქანდაკებაში შეიტანა მკაფიოდ გამოხატული პორტრეტული ნიშნები. თავის ამ თვისებებით გრიგოლ ორბელიანისა და არჩილ ჯორჯაძის ძეგლების ესკიზები ერთ რიგში დგება ნინოშვილისა და აკაკის ძეგლებთან.

ძეგლის პორტრეტის სახით გადაწყვეტა ნიკოლაძისათვის დამახასიათებელი რჩება მთელი მისი დანარჩენი სიცოცხლის მანძილზე.

1911-1918 წლებში იაკობ ნიკოლაძემ გარდა ძეგლებისა შექმნა რამდენიმე პორტრეტი; ამთგან უმრავლესობა 1911-12 წლებშია შესრულებული. მაგრამ იმ მცირერიცხოვან ნაწარმოებებშიც, რომლებიც მან ამ წლებში შეასრულა, აშკარად ჩანს მხატვრული ზრდა და მომწიფება. ამ პერიოდს მოჰყვა რამდენიმე წლის სრული უნაყოფოების პერიოდი, (1918-1921 წლები), როცა ნიკოლაძეს, შეიძლება ითქვას, თიხისათვის ხელიც არ მოუყიდებია.

ამ წლების პორტრეტების ჯგუფის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილი ოთქმის მხოლოდ ქალების პორტრეტებს წარმოადგენს. ეს ნაწარმოებები გარკვეული სტილისტიკური ერთიანობით ხასიათდება. ეს პორტრეტებია: კუზნეცოვასი, ერმოლოვასი, კულებიკინასი, მგალობლიშვილისა, მ. რადდესი, მოქანდაკის ქალიშვილის თეონასი და პოეტ ვალერიან ფაფჩინდაშვილისა.

ამ პორტრეტებზე დაკვირვებით განსაკუთრებით ცხადი ხდება, თუ როგორ ნელნელა და თანდათანობით უარჰყოფს ნიკოლაძე ილუზიონისტური ძერწვის პრინციპებს თავის შემოქმედებაში (რომელთაც ფაქტიურად გარეგნული და არა არსებითი ხასიათი ჰქონდათ, როგორც დავრწმუნდით).

1911 წელს შესრულებულ პორტრეტთა ჯგუფი ნაწილობრივ ამჟღავნებს სიახლოვეს იმპრესიონისტ მოქანდაკეებთან, როგორც თავისი ძერწვის ტექნიკით, ისევე საერთო შთაბეჭდილებითაც. ეს განსაკუთრებით შეეხება კუზნეცოვას ბიუსტს (ტაბ. X), რომელიც თავისუფალი ძერწვით გამოირჩევა. თავისი ხასიათით კუზნეცოვას ბიუსტი უფრო ეტიუდია, ვიდრე დასრულებული პორტრეტი. ბიუსტში მოძრაობა ძლიერია, მაგრამ იგი რბილადაა გადმოცემული. ქანდაკებას ხედვის ძირითადი წერტილი არა აქვს — ამ წერტილად შეგვიძლია მივიღოთ როგორც ფასი, ასევე პროფილი. ამასთან ერთად არ არსებობს ისეთი წერტილი მოზრდილი ადამიანის თვალის ღონეზე, საიდანაც სახე ჩანდეს ძლიერი რაკურსის გარეშე. ძირითადი ხედვის წერტილის უქონლობის მხრივ ეს ქანდაკება უახლოვდება ნიკოლაძისავე ფიგურას „ქარს“. კუზნეცოვას ბიუსტის განაწილება სივრცეში (თავი მკერდის სიბრტყეს სცილდება და წინაა გამოწეული თითქმის მთელი თავისი მოცულობით) ჰგავს „ქარის“ სივრცეში განაწილებას. მაგრამ მსგავსება ამოიწურება მხოლოდ სივრცობრივი მიდგომით — შესრულების ტექნიკა აქ სულ სხვაგვარია. ბიუსტის ზედაპირი წარმოადგენს ფართო „მონასმებით“ დასერილ, უსწორმასწორო ფართობს, რომლის დამუშავებაც მოგვაგონებს რუსი იმპრესიონისტი მოქანდაკის პაოლო ტრუბეცკოის ძერწვის მანერას. კუზნეცოვას პორტრეტში ვერ ნახავთ გლუვ ფართობებს, ყველაფერი შემალღებებისა და ჩაღრმავებებისაგან შედგება. აქ არაა აგრეთვე ფორმათა ის სიმკერძოვე, რომელიც ახასიათებს ამ ჯგუფის დანარჩენ ნაწარმოებებს. დამახასიათებელია ერთი შტრიხი — საფეთქელზე ღრმად ჩაზეპილი ადგილი — ჩრდილი, წარმოქმნილი თითის დაქვერით. ფართო მონასმებით დამუშავება ქანდაკებას მომენტალური მოძრაობის გამომეტყველებას ანიჭებს. თავისი ძერწვის მანერით და ძლიერი მოძრაობით ეს ქანდაკება ოამდენადმე განცალკევებულ ადგილს იკავებს ამ ჯგუფის პორტრეტთა შორის.

შედარებით ერთგვაროვან შთაბეჭდილებას ტოვებს მგალობლის ფიგურა, ერმოლოვას და კულეშინას პორტრეტები. ამ ბიუსტებისათვის დამახასიათებელია საერთო კომპოზიციური მომენტები — ფონტალობა, ბიუსტის ქვედა ხაზის გადაწყვეტა. გარდა ამისა მსგავსებაა საერთო კონტურში — ქალები განოსახულნი არიან თავაწეული, თავზე თმის მსუბუქი მასით. განსაკუთრებით შესამჩნევია ერთი რამ — ქალის ბიუსტებს შიშველი მხრების ქვეშ იაკობ ნიკოლაძე თითქოს არ უძებნის მტკიცე ფორმას, მათი კონტური რბილად იხაზება და ხანდახან შემთხვევით ხასიათსაც კი იღებს. ანგარიშით შთაბეჭდილებას ხელს უწყობს კიდევ ის, რომ ქვედა ნაწილის ზედაპირი ამ ნაწარმოებებში დამუშავებულია უსწორმასწორო ჩაღრმავებებითა და ამოზნექილობებით — ასეთი ფაქტურა ოდნავ მონიშნული ტანსაცმელის შთაბეჭდილებას ქმნის. მოქანდაკე ქსოვილის ზედაპირს გადმოსცემს ან რბილი, წვეტილი ჩაზნექილობებით, ან პარალელური ნაკეცებით. ბიუსტის ქვედა ხაზი ყველაზე განიერი პორიზონტალია — მთელ ქანდაკებაში თვითვეულ ბი-

უსტში ქვედა ნაწილი განიერია და ბიუსტი საგანგებო პიედესტალის გარეშე ივარაუდება.

ყველა ამ პორტრეტში უმთავრესი მნიშვნელობა აქვს სახის გადმოცემას. უპირველეს ყოვლისა, ეს პორტრეტები ყველა ნატურიდანაა შესრულებული. ამას მოწმობს სახეების ინდივიდუალური, თითქმის ნატურალისტური შტრიხები, მაგ., მგალობლიშვილის პორტრეტში დაბერილი, დასიებული თვალები, ერმოლოვას პორტრეტში გადმოწეული ქუთუთოები. მათი სახის ზედაპირის გადმოცემაში დამახასიათებელია ის, რომ არსებითად ზედაპირის მოდელირება საკმაოდ ძლიერია, მაგრამ ამასთანავე რბილი, არა ხისტი. ამ პორტრეტებში იაკობ ნიკოლაძემ ამოცანად დაისახა, როგორც ჩანს, ქალის პორტრეტის ზოგადი სახის მოცემა და ამიტომ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მცირე განზოგადება შეიტანა. ეს ხდება, უპირველეს ყოვლისა, მსგავსი გამომეტყველების მიაივნებით. შემდეგ — ზედაპირების დამუშავებით, რომლებიც შორიდან გლუვი ჩანს და მხოლოდ ახლო დაკვირვებით ხდება ცხადი, რომ ისინი უსწორმასწოროა. ძლიერი ცხოველხატული ძერწვა დარჩენილია მხოლოდ თმებისა და სამოსლის ადგილებში. საერთოდ ამ ნაწარმოებებში ფორმა უფრო ზოგადია, ვიდრე წინადროინდელ ნაწარმოებებში. იგი დაუნაწევრებელი, მთლიანი, ერთგვაროვანი ზედაპირების მქონეა.

ამგვარი მიდგომა განპირობებულია თვით თემით. ქალის პორტრეტის ჰმოცანა გაგებულია გარკვეული იდეალიზაციის მხრივ. ქალთა სახეებში ზერბილებულია გამომეტყველება, არის ცდა რაღაც ზოგად-ქალურის პოვნისა და გადმოცემისა. თავის ამ ცდაში იაკობ ნიკოლაძე შორს წავიდა. ქალის პორტრეტის იდეალური სახის ძიებაში იგი სულ უფრო და უფრო სცილდება თავისუფალ, ცხოველხატულ ძერწვას. იგი მთლიანად იღებს ხელს რბილ sfumato-ზე, რომელსაც სხვაგან იყენებდა. სულ უფრო და უფრო დასრულებულ პლასტიკურ ფორმებს ეძებს, გადასვლები მის ქანდაკებაში უფრო მკაფიო ხდება.

სულ სხვაგვარად აქვს გადაწყვეტილი ნიკოლაძეს პოეტ ვალერიან გაფრინდაშვილის პორტრეტი. (ტაბ. XI) გაფრინდაშვილის პორტრეტში მოცემულია მკაფიო ინდივიდუალობის მქონე ნაკეთები. აქ აღარაა წინანდელი რბილი მოდელირება, ყველაფერი მტკიცე და მკვრივია. პოეტს მკვეთარი ნაკეთები აქვს, დამახასიათებელი გამოწეული ყვრიმალის ძელები, ღრმად ჩამჯდარი თვალები. გაფრინდაშვილის მსგავსი მკვეთრი დახასიათება არც ერთ სხვა პორტრეტში არაა. აქ არაა ის იდეალიზაციის სურვილი, რომელიც ქალთა პორტრეტებში აქა-იქ შელამაზებაში გადადის. ძერწვის მანერა ენერგიულია, მტკიცე. საინტერესოა ამ ქანდაკებაში ყელთან გადაჭრის ხაზი. მას კისერი არ აქვს, მხოლოდ თავია გამოსახული. ამგვარი ლაკონიზმი ახალია ნიკოლაძის შემოქმედებაში.

ამ ათეულ წელიწადში ნიკოლაძეს ახასიათებს შემოქმედებითი ძიებები. თუ წინათ ზეხდავდით ერთი, გარკვეული მხატვრული პრინციპების დაცვას,

ახლა ვხედავთ პრავალფეროვნებას, რომელიც მეტყველებს მოქანდაკის მიერ შეგნებული ახალი, თავისი საკუთარი გზის მოძებნის აუცილებლობაზე. მის ამ პერიოდის ნამუშევრებში, სხვადასხვა გავლენებთან ერთად (ანტიკური ბერძნული და თანამედროვე ფრანგული ქანდაკება), რომლებიც შემთხვევით ხაზით ატარებენ, ყალიბდება ახალი, სავსებით მკაფიოდ გამოხატული ტენდენციები, რომლებიც შემდეგ წლებში თანდათან ძლიერდება და ქართველი მოქანდაკის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ხდება.

იმ საერთო მომენტებში, რომლებიც ნიკოლაძის მიერ 1910-18 წლებში შესრულებულ ნაწარმოებებს ახასიათებს, შეიძლება გამოირჩეს ძირითადი ნიშნები:

პორტრეტების კომპოზიციებში თანდათანობით მტკიცდება მყარი არქიტექტონიკული ფორმა. თუ ამ პერიოდის პირველ ნიმუშებში ვხედავთ თავისუფალ ფორმას, რომელიც თავისი ზოგიერთი მომენტებით ახლოს დგას როდენისეულ კომპოზიციურ პრინციპებთან (მაგ., ბიუსტების ქვედა ნაწილი, რომლის კონტური ყველაზე განიერ პორიზონტალს ქმნის ქანდაკებაში, სპეციალური პიედესტალის არარსებობა და სხვ.), შემდეგ ნაწარმოებებში უკვე ვხვდებით უფრო მკაცრ ფორმას — მაგ., ოთხკუთხედად ჩამოთლილ მხრებსა და გულმეკრდს, რაც ქმნის ოთხკუთხა პიედესტალს (მოქანდაკის ქალიშვილის თეონას პორტრეტი) ან სულ მალა, კისერთან გადაჭრილ პორტრეტს (გაფრინდაშვილი), რომელიც უკვე გარკვევით მოითხოვს სხვა მასალისაგან საგანგებოდ გაკეთებულ ქვესაღვამს, რომლის ფორმაც არ შეიძლება თავისუფალი იყოს, არამედ უთუოდ მკაცრი და ტექტონიკური.

პლასტიკურ ფორმებში შეიმჩნევა მიდრეკილება დასრულებულობისადმი. ზედაპირები დაუნაწევრებელია, დაცულია დიდი ღართობები. გადასვლები უფრო მკვეთრადაა გამოხატული, ვიდრე წინათ. ძერწვა ზოგან შეიძლება დარჩეს უფრო თავისუფალი, ზოგან უფრო აკადემიური ხდება, მაგრამ საერთოდ აშკარა და სრული მობრუნებაა ფორმათა დამთავრებულობისადმი. ხდება ცხოველხატული ეფექტების უარყოფა; საბოლოო უარისთქმა რბილ sfumato-ზე.

მოძრაობა შენელებულია. თუ თავის პირველ ნაწარმოებებში ნიკოლაძე ძლიერი გარეგნული მოძრაობის საშუალებით გადმოსცემდა სულიერ განცდებს („ხევსური“ და სხვ.), ე. ი. გამოსახვის გარეგნულ საშუალებებს ხმარობდა, შემდეგ წლებში იგი გარეგნულ ეფექტებს უარჰყოფს. ექსტიუალაცია ქანდაკებებში სულ უფრო და უფრო მშვიდია, ხოლო სულიერი სამყაროს გადმოცემა ინდივიდუალური დახასიათებით ხდება (გაფრინდაშვილის პორტრეტი), სამაგიეროდ ნაწარმოებში შეტანილია შინაგანი დინამიკა.

ესაა ის ძირითადი ნიშნები, რომლებიც ახასიათებს ნიკოლაძის ამდროინდელ შემოქმედებას.

თ ა ვ ი V

ისტორიული სახეები, პორტრეტები, ძეგლები

1921 — 1951 წ. წ.

იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედება საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების ღამყარების შემდეგ შედარებით სწორხაზოვნად ვითარდება. 1921 წლიდან მის ნაწარმოებებში მეტადდება აშკარა და განუხრელი მიდრეკილება რეალისტური ფორმებისადმი. რეალიზმი ამ დროს მისთვის უკვე სავსებით შეგნებული და შესისხლბორცებულია, სავსებით ორგანული და ლოგიკური, მისი ბუნებრივი ევოლუციის დამამთავრებელი რამ.

ნიკოლაძის საბჭოთა პერიოდის შემოქმედება თემატიკის მხრივ მდიდარია. მოქანდაკე მუშაობს მონუმენტური ძეგლების (პროექტების) შექმნაზე, თანამედროვეთა პორტრეტებზე და, რაც ყველაზე ნაყოფიერი აღმოჩნდა მისთვის, ისტორიულ პირთა გამოსახულებებზე.

თავისი ნიჭით, თავისი მხატვრული მისწრაფებებით ნიკოლაძე ძირითადად პორტრეტისტია.

შემოქმედების საბჭოთა პერიოდში, ისევე, როგორც მანამდე, მოქანდაკე დიდ ინტერესს იჩენს თანამედროვე და ძველი ხელოვნებისადმი. მაგრამ ვერსად ვერ ნახავთ სხვისი მოტივების გადამღერებას, ყველგან სრული გადამუშავება, თავისებური ინტერპრეტაცია.

საბჭოთა პერიოდშიაც პორტრეტს იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ნიკოლაძის პორტრეტთა შორის ვხვდებით როგორც კერძო პირთა, ასევე სახელმწიფო მოღვაწეთა გამოსახულებებს. ნიკოლაძემ შექმნა აგრეთვე ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი. ამ უკანასკნელ ჯგუფში შედის იმ პირთა პორტრეტები, რომლებიც მას უნახავს, მაგ., ილია ჭავჭავაძის პორტრეტი და სხვ., და ისეთებიც, რომელთა სახეების შექმნა მხოლოდ წარმოსახვაზეა დამყარებული, მაგ., შოთა რუსთველის სახეები, ჩახრაძე და სხვ.

იაკობ ნიკოლაძის პორტრეტებში საერთოდ, და განსაკუთრებით საბჭოთა პერიოდის პორტრეტებში, ვხედავთ დამთავრებულ, ღრმა ფსიქოლოგიის ნიმუშებს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნიკოლაძის შემოქმედებაში საბჭოთა ხელი-სუფლების დამყარების შემდეგ დიდ ადგილს იკავებს რევოლუციური თემატიკა. კერძოდ, მოქანდაკეს იტაცებს პროლეტარიატის ბელადების სახეების შექმნა. ამ მხრივ გარკვეულ ინტერესს წარმოადგენს ფრ. ენგელსის ბიუსტი, (ტაბ. XII) რომელიც ქ. ქუთაისში დგას. ენგელსის ბიუსტი გამოთლილია თეთრი მარმარილოსაგან, მოთავსებულია ნაცრისფერი ქვის პოსტამენტზე. განსაკუთრებით კარგადაა მოძებნილი ქანდაკების დადგმის ადგილი: იგი მოთავსებულია ორი ქუჩის გადაკვეთის წერტილში, პატარა სკვერში, რაც მისი დათვალიერების კარგ შესაძლებლობას იძლევა. ენგელსის ძეგლის კომპოზიცია მარტივია — გამოსახულია თავი და მკერდზე დადებული ხელი. თავი გობრუნებულია მარცხნივ. ბუდეებში ღრმად ჩამჯდარი თვალები სივრცეში იყურებიან, თითქოს რაღაც დიდზე ფიქრობს ეს ადამიანი. უნდა ითქვას, რომ ქანდაკება შორიდან უფრო მხატვრულ ეფექტს ქმნის, ვიდრე ახლოდან, რაც საგანგებო გაანგარიშების შედეგია.

1925 წელს თბილისში დაიდგა კამოს ძეგლი, შესრულებული იაკობ ნიკოლაძის მიერ. ძეგლი თავისი დროისათვის მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა. ეს იყო საქართველოში პირველი ჯგუფური კომპოზიცია, და მიაბოდა ქართული ქანდაკების ერთ-ერთი ეტაპი იყო. ძეგლი წარმოადგენდა ოთხი კაცისაგან შემდგარ ჯგუფს. ქვესადგამი იმდენად დაბალი იყო, რომ ქანდაკება აღიქმებოდა თითქმის ქუჩის დონეზე. ფიგურები ერთმანეთთან დაკავშირებული იყო წრიული მოძრაობით. ისინი ყველა ერთ სიბრტყეზე იდგნენ, და თავებიც თითქმის ერთ დონეზე ჰქონდათ. ამის გამო ჯგუფი მოკლებული იყო როგორც იდეურ, ისე მხატვრულ აქცენტს, რაც ამწელებდა ქანდაკების აღქმას. გამოსახული პირების არასაკმარისი ინდივიდუალიზაცია ასევე ასუსტებდა საერთო შთაბეჭდილებას. ძეგლი შემდგომ წლებში დაინგრა.

იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ქანდაკებების ჯგუფს, რომელიც მიძღვნილია ლენინის სახისადმი. ნაწარმოებთა ეს ჯგუფი მრავალფეროვანია თავისი შემადგენლობის მხრივ. აქ ვხვდებით მრგვალ ქანდაკებასაც, რელიეფსაც (როგორც მაღალს, ისე დაბალს); არის ბიუსტები, ფიგურიანი კომპოზიციები და სხვ. მოქანდაკე სარგებლობს აგრეთვე მასალის მრავალფეროვნებით. (მარმარილო, ბრინჯაო).

ვლადიმერ ილიას-ძე ლენინის თემაზე ნიკოლაძემ 15-მდე ნაწარმოები შექმნა (ვარიანტებიანად). ეს მუშაობა თითქმის 30 წელს გაგრძელდა. მოქანდაკეს აინტერესებდა შეძლებისდაგვარად ამოწურავი სახე შეექმნა ბელადისა.

ლენინის სახეზე მუშაობას ნიკოლაძე პირველად შეუდგა 1924 წელს (ლენინის ძეგლის ესკიზი, რომელიც განუხორციელებელი დარჩა).

1925 წელს ნიკოლაძემ შეასრულა ლენინის პორტრეტი, რომელიც მარმარილოში გადატანის შემდეგ არა ერთხელ იქნა განმეორებული. კომპოზიცია ხაზგასმულად ცენტრალურია. ლენინი წარმოდგენილია მკერდამდე, მხრები ჩამოთლილი აქვს. თავის ფორმა — შუბლი და მელოტი თხემი ერთიანი ნოტულობითაა გადაწყვეტილი, ქვედა ნაწილის ზედაპირი კი უფრო დაწვრილმანებულია. თვალები ღრმად ზის გადმოწეული წარბების ქვეშ. ძვლები და მუსკულატურა კანქვეშ ყველგან გამოვლენილია. დაკვირვებისას აშკარად ჩანს, რომ ქანდაკებას საბოლოო დამუშავება აქლია. ნიკოლაძეს თავისი შემოქმედების მრწინფულ პერიოდში ახასიათებს მუშაობის შემდეგი მეთოდი: თიხაში იგი თითქმის არასოდეს არ ამთავრებს ნამუშევარს, საბოლოო დაბეშვებას აუცილებლად ახდენს მასალაში — ქვაში ან მარმარილოში. თიხაში საბოლოოდ დამუშავებულია მხოლოდ ის ნაწარმოებები, რომლებიც ბრინჯაოსთვისაა ნაგარაუდევი (ასეთები უმცირესობას წარმოადგენენ). ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ მისი ნამუშევრები, რომლებიც არაა მასალაში გადატანილი, ხანდახან სქემატურობისა და ესკიზურობის შთაბეჭდილებას ტოვებენ).

1926 წელს ნიკოლაძემ მარმარილოში გამოჰყვეთა ლენინის ეს ბიუსტი. აქ ნათლად გამოჩნდა მისი მუშაობის მეთოდი — მასალაში გადატანილი ეს ნაწარმოები თავისი მხატვრული ღირსებებით, შექმნილი სახის სიღრმით, თავის პროტოტიპზე გაცილებით მაღლა დგას.

ლენინი ამ ბიუსტში გამოსახულია, როგორც ჰუმანისტი — მისი გამოხედვა რბილი და თბილია, ამასთანავე გამჭრიახი და მტკიცე. ოდნავი ღიმილი აქაც ეჩვენება მის სახეს. ტანისამოსი დამუშავებულია მსგავსად 1925 წლის თაბაშირის ბიუსტისა. შენარჩუნებულია შუბლის სფეროსებრი დამუშავება, მაგრამ სახის ქვედა ნაწილი გაგანივრებულია, დამძიმებული. სახის ზედაპირი ძლიერ დანაწევრებულია, რაც ქმნის ჩრდილ-სინათლის ძლიერ თამაშს; განათების სხვადასხვა წყაროს გამოყენებას ქანდაკების აღქმაში ღიმილი ცვლილება შეაქვს და სახეს სიცოცხლეს აძლევს. თვალის გუგების დამუშავება ისეთივეა, როგორც ოდესღაც შესრულებულ დ. სარაჯიშვილის პორტრეტში — წერტილებად ამოღებული ფერადი გარსი სხივისებრი გამომეტყველებას აძლევს თვალებს.

პორტრეტი უდიდეს სიცხოვლეს იძენს გვერდიდან განათებისას, რომლის ოროსაც ზედაპირი სულ ციმიმებს. ქანდაკება თითქოს თრთის და სუნთქავსო. მკვეთრი დამუშავება ახორციელებს კავშირს ქანდაკებასა და გარემოს შორის. ეს კავშირი ძლიერი და აქტიურია, იგი ხაზს უსვამს იმას, რომ ლენინი, შინაგან ღაძბულობასთან ერთად, გარემოს მიმართაც აქტიურადაა განწყობილი. 1933 წელს ნიკოლაძემ ეს ბიუსტი (ტაბ. XIII) გაიმეორა მარმარილოში. სახე

უცვლელად არის დატოვებული, მცირეოდენი ცვლილება შეტანილი ბიუსტის ქვედა ნაწილის დამუშავებაში.

ამ პორტრეტის შემდეგ ნიკოლაძეს არ დაუწესებია თავი ლენინის სახეზე ფიქრისათვის. 1927 წელს მან გააკეთა ლენინის ბიუსტი (თაბაშირი), 1928 წელს — კერამიკული ნილაბი და სხვ.

ამ ხანებში იაკობ ნიკოლაძემ შეასრულა ლ ა დო მ ე ს ხ ი შ ვ ი ლ ი ს პორტრეტი (ტაბ. XIV). ნიკოლაძეს ლადო მესხიშვილის სახის გადმოცემა ადრეც ჰქონდა ნაცადი. 1930 წ. ნიკოლაძე, პირველთან შედარებით, სულ სხვაგვარად შეუდგა ლადოს პორტრეტის დამუშავებას. ქანდაკება მეტყველებს დიდი ესახიობის პუმანურობაზე, მის მოქალაქეობრიობაზე. ამ უკანასკნელ ნაწარმოებში იგრძნობა სურვილი გამოსახულის გაიდევლებისა. მოქანდაკის ერთ-ერთი მიზანი ყოფილა სრულყოფილად გადმოეცა კლასიკური სილამაზის მქონე სახე. ქანდაკების კომპოზიცია მარტივია, გამოსახულია მხოლოდ თავი. ქანდაკების ფორმა მთლიანი და მკვრივია, მიუხედავად რბილი და ფაქიზი მოდელირებისა.

გარკვეული მნიშვნელობისაა ნიკოლაძის მიერ შექმნილი დიდი ქართველი მეცნიერის პ ე ტ რ ე მ ე ლ ი ქ ი შ ვ ი ლ ი ს სახე, რომლის პირველი პორტრეტი მან 1922 წელს შეასრულა (ტაბ. XV). კომპოზიციის მკაცრი ფორმალუბა ხაზგასმულია პირდაპირ, თავის წინ მიმართული მხერით. სახის ნაკვეთები მცირედი ასიმეტრიულობით ხასიათდება. ქანდაკების ზედაპირი ლოყების არეში ისეთი უსწორმასწორო ჩაღრმავებებითა და ამოზნექილობებითაა სავსე, რომ ჩანს მოქანდაკეს სურდა გადმოეცა სახის საერთო წყობა, კანის ფაქტურა, სახის კუნთების სტრუქტურა. მაგრამ ამ მიზნის ძიებაში მოქანდაკემ ზედმეტად დაანაწევრა ზედაპირი, რითაც ფაქტიურად დაანგრია სახის კონსტრუქცია, და ამიტომ ვერ მიაღწია მთავარს — ვერ გახსნა მეცნიერის სახე.

1932 წელს იაკობ ნიკოლაძემ კვლავ შეასრულა პ ე ტ რ ე მ ე ლ ი ქ ი შ ვ ი ლ ი ს პორტრეტი (ტაბ. XVI) (თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ეზოში დგას). მას საფუძვლად დაედო 1922 წელს შესრულებული. ქანდაკების კომპოზიციაში მცირე ცვლილება ჩანს — მკერდზე გამოსახულია დაფნის რტო და ტანსაცმელიც სხვაგვარია. სახის საერთო გადაწყვეტა თითქმის იგივეა, რაც 1922 წ. ბრინჯაოს ბიუსტში. ეს შეიძლება ითქვას მასების ზოგად განლაგებაზე, მაგრამ დამუშავება აქ სხვაგვარია. ფორმები ამ ქანდაკებაში დაკავშირებულია რბილი გადასვლებით, ამოვსებული. ჩრდილებით. ამიტომ მთლიანად ნაწარმოები გაცილებით უფრო რბილად აღიქმება, რადგან ნაკვეთების დიფერენციაცია, ყველაზე ამოწეული და ჩაზნექილი ადგილების დონეთა სხვადასხვაობა ნაკლებია. პირველ ბიუსტთან შედარებით შეცვლილია ქვესადგამის კონტური — აქ იგი სწორკუთხოვანია და უფრო დახვეწილი ფორმისაა. ბაზისი ნიკოლაძისათვის ჩვეული ფორმისაა — ბიუსტის ქვისაგანგვა გამოკვეთილი.

1933-34 წლებში ნიკოლაძემ კვლავ შეასრულა პეტრე მელიქიშვილის პორტრეტი (ტაბ. XVII) (თბილისის სახელმწიფო სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის ეზოში). ამჯერად მეცნიერის გამოსახულება კიდევ უფრო ზეტადაა დახვეწილი. გამოსახულია თავი და მხრების ნაწილი, რომლებიც უხეშად ნაკვეთ პიედესტალში გადადის. სახე გადაწყვეტილია 1922 წლის ბრინჯაოს ბიუსტისმაგვარად, მაგრამ მისი დამუშავება გაცილებით უფრო რბილია, განსაკუთრებით ლოყების არეში. ამიტომ იგი უფრო ცხოველხატულია. ნაკვეთები მკვეთრად ნათდება, სამაგიეროდ კი თვალები და ლოყები ჩაცვენილი ჩანს და მუჭი ჩრდილები ეფინება. ქანდაკებაში სატეხით მოცემულია წვერის მიმართულება. ბიუსტი თავისი მხატვრული ღირსებით ბევრად უკეთესია წინა ორზე.

უნდა განსაკუთრებით აღინიშნოს, რომ ეს ბიუსტი დგას ძალიან ცუდად. არქიტექტურული ნაწილი წარმოადგენს ცემენტის ბლოკს, რომელსაც თავზე აქვს პლინტუსი. უკან, ქანდაკებისა და ქვესადგამის მთელ სიმაღლეზე მოთავსებულია ცემენტისვე ფიცარი, რომელიც ქმნის ფონს. ეს გადაწყვეტა უკიდურესად სუსტია — იგი ხელოვნურად კეტავს სივრცეს და აცალკევებს ქანდაკებას. თიშავს მას გარემოსაგან. ამგვარი ფონი მნიშვნელოვნად ასუსტებს ქანდაკების საერთო შთაბეჭდილებას.

განხილული სამი პორტრეტიდან, რომლებიდანაც ორი უკანასკნელი პირველის საფუძველზე გადამუშავებულ ვარიანტს წარმოადგენს, ჩანს მოქანდაკის მიზანდასახულობა მხატვრული სახის შექმნაში. მისი ძიება მელიქიშვილის სახის ფსიქოლოგიურად გაღრმავების საქმეს ემსახურება. თუ პირველ პორტრეტში ძირითადად გარეგნულ მსგავსებაზე შეიძლება ლაპარაკი, მეორე და განსაკუთრებით მესამე პორტრეტში გაცილებით მეტად ჩანს მეცნიერის ბუნება. უნივერსიტეტის ეზოში მოთავსებულ ქანდაკებაში (1932 წ.) შექმნილი სახე მეტყველებს დაუღალავი მკვლევრის, დიდი მეცნიერის ენერგიასზე, შრომისუნარიანობაზე. ხოლო სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის ეზოში მოთავსებული პორტრეტი (1934 წ.) კიდევ უფრო შინაარსიანია ამ მხრივ. მხატვრული სახის შინაარსიანობის ასეთი ზრდა დამახასიათებელია მოქანდაკისათვის, რომელიც ახლა, თავისი შემოქმედების ადრინდელი პერიოდისაგან განსხვავებით, ძირითად მიზნად ისახავს მოვლენათა შინაარსის, საფუძვლის გადმოცემას.

1934-36 წლებში ნიკოლაძე ინტენსიურად მუშაობს მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის თბილისის ფილიალის ფასადის გაფორმებაზე.

პირველივეები მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის თბილისის ფილიალის ფასადზე (ტაბ. XVIII) საყურადღებოა უპირველეს ყოვლისა იმით, რომ წარ-

მოადგენს საქართველოში პირველ მონუმენტურ-დეკორატიულ ქანდაკებას. ისინი მოქანდაკის დიდი და დაძაბული მუშაობის შედეგია. ამ შენობის ფასადის ყრუ კედლის გაცოცხლებაში ჰორელიეფები გარკვეულ როლს თამაშობენ: თ. აბაკელიას მიერ შესრულებულ ბარელიეფურ ფრიზთან ერთად ისინი მხატვრულ აქცენტს ქმნიან. ჰორელიეფების თემაა: ერთისა — ეპიზოდი ამიერკავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ჩამოყალიბების ისტორიიდან, და მეორისა — საბჭოთა კავშირის მშვიდობიანი მშენებლობის შედეგები. ორივე რელიეფი ერთნაირადაა გადაწყვეტილი: მრავალფიგურიანი კომპოზიცია მიღებულია ფონის ბრტყელ კედელზე. კომპოზიციები ცენტრალურია. მარცხენა მხარეს მოთავსებულ რელიეფში, სადაც გადმოცემულია რევოლუციური მოძრაობა, ცენტრში დგას რევოლუციონერი, მას ხელში დროშა უჭირავს, რომელიც მთელ კომპოზიციას აგვირგვინებს. რელიეფი დინამიკურია — ცენტრალური ფიგურის ორივე მხარეს გამოსახულ რევოლუციონერების ჯგუფებში მოცემული მოძრაობა მიმართულია ცენტრალური ფიგურისაკენ, რომელიც აერთიანებს და კრავს გვერდითი ფიგურების ცენტრისკენ სწრაფვას. მარჯვენა რელიეფში მოცემულია მშვიდობიანი ცხოვრების სურათი. შესაბამისად, კომპოზიცია სტატიკურია. აქ ნაჩვენებია არიან მრეწველობისა და სოფლის მეურნეობის, სამხედრო ძალებისა და მოზარდი თაობის წარმომადგენლები თავთავისი დამახასიათებელი საგნებით. რელიეფის ფონზე გამოსახულია ლენინის მონუმენტი, თვითმფრინავი, ქარხანა — მოცულობები, რომლებიც ანაწევრებს ფონს. მიუხედავად ამისა, ფონი ძალზე ზრტყლად აღიქმება, ისევე, როგორც პირველ რელიეფში. რელიეფის ქვედა ნაწილის შევსება ფიგურებით და ზედა ნაწილის გლუვად დატოვება უკვე არ ახდენს სასიამოვნო შთაბეჭდილებას. ამ ნაწარმოების მნიშვნელოვანი ნაკლი არის გამოსახულების სქემატურობა (სხეულები წარმოდგენილია ერთიანი, ნაკლებ დიფერენცირებული ბლოკების სახით), რაც გამოწვეულია მონუმენტურობის არასწორი გაგებით. მოქანდაკის სწრაფვა მონუმენტურობისაკენ აშკარა ზდება, თუ შევადარებთ თიხის ესკიზებს შენობაზე მოთავსებულ რელიეფებს. ესკიზებში სხეულები საესებით დამთავრებული ფორმებით გვევლინება, ხოლო რელიეფში კი ფიგურები ძალზე სქემატურია. ეს შთაბეჭდილება კიდევ იმით ძლიერდება, რომ რელიეფში ყველა ფიგურა სიბრტყიდან ერთ დონეზეა ამოწეული, გარდამავალი ფორმები არ არსებობს. ეს კი ქმნის საერთო სქემატურობისა და ფორმათა სიხისტის შთაბეჭდილებას. მიუხედავად ამისა, თავისი ფორმით, კომპოზიციით, ტექტონიკური აგებით, ჰორელიეფები შეესაბამება შენობის ფასადის ზოგად გადაწყვეტას — კერძოდ, კედლის სიბრტყის პილასტრებით დანაწევრებას (ამაში იგრძნობა ხუროთმოძღვრისა და მოქანდაკის შეწყობილი მუშაობა).

1937-38 წლებში რუსთველის იუბილესთან დაკავშირებით იაკობ ნიკოლაძემ შექმნა საინტერესო ნაწარმოებები შოთა რუსთველის თემაზე. მან შეასრულა შოთას სამი პორტრეტი (გარდა ძეგლის ესკიზებისა): მრგვალი ბარელიეფი (ქვა), ოვალური ბარელიეფი (ტერაკოტა) და ბიუსტი. შოთა რუსთველის სახის შექმნისას ნიკოლაძე დაყრდნობია საქართველოში XX საუკუნის დასაწყისში ფართოდ გავრცელებულ პორტრეტს. ერთ-ერთ ძველ ქართულ მინიატურაზე, რომელიც ზაზა ციციშვილისეულ ხელნაწერს ეკუთვნოდა და ამჟამად დაცულია საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, გამოსახულია შოთა რუსთველი. ამ მინიატურიდან გასულ საუკუნეში პარიზში გააქეთებინეს ქრომოლითოგრაფიული პირი. აქედან კი ფოტოგრაფმა როინიშვილმა ზეთის საღებავებით შეასრულა სურათი, რომელიც გავრცელდა. სწორედ ეს ტრადიციული პორტრეტი გამხდარა ნიკოლაძისათვის (ისევე, როგორც ბევრი სხვა მხატვრისათვის) ამოსავალ წერტილად. ჯერ კიდევ 1921 წელს შეასრულა ნიკოლაძემ შოთას ბიუსტი, სადაც დაცულია ისტორიული კოსტუმი, თანახმად ამ ტრადიციისა. შემდეგში ნიკოლაძის ძიება მიმართულია შოთას სახის გადაწყვეტისაკენ, ხოლო კოსტუმი და ბეწვის ქუდი მასზე დამაგრებული ფრთით ყველგან იგივე რჩება. ბიუსტის კომპოზიცია თავისებურია: შოთას ზურგს უკან მოთავსებულია დაფნის რტო, რომელიც ფონს ქმნის. ფონი მხრეზის ხაზს იმეორებს. კომპოზიციაში შეტანილია ყვავილები, რაც უკვე შეგვხვდა ნიკოლაძის სხვა პორტრეტებშიც: „ჩრდილოეთის ასული“, კორინთელი, ნენოშვილი (მარმარილოს ვარიანტი), მელიქიშვილი (მარმარილო) და სხვ.

ქანდაკების სახე შესრულებულია სავსებით სადად, ყოველგვარი შეღამაზების გარეშე, თუმცა შექმნილია სწორი, ლამაზი ნაკეთები. შოთა რუსთველის ბიუსტის სახის დამუშავებაში არის ერთგვარი სქემატურობა, რომელიც გამოწვეულია იმით, რომ შეეცადა შეექმნა სახე, რომელიც იქნებოდა ქართული იერის მატარებელი და სწორი, ლამაზი ნაკეთების მქონე. მაგრამ ძირითადად იაკობ ნიკოლაძე ამ ქანდაკების შესრულების დროს დარჩა ცნობილი ტრადიციით შეზღუდული. იგი ფაქტიურად მხოლოდ ოდნავ ცვლის სახეს.

შოთას მრგვალი ბარელიეფი (ტაბ. XIX) გამოირჩევა დეკორატიული მიდგომით. იგი დამუშავებულია ორნამენტებით, რაც საგანგებოდ ხაზს უსვამს მის დანიშნულებას.

რუსთველის თემაზე შესრულებულ ნაწარმოებთა შორის ყველაზე საინტერესოა ოვალური ბარელიეფი, რომელიც ფართოდ გავრცელდა ტერაკოტისა და სხვა მასალის პირების სახით. ბარელიეფის ფორმა ორიგინალურია — ოვალს მრგვლად აქვს ამოჭრილი სეგმენტი, რომლის ზაზსაც იმეორებს ქუდის მოსართავი. კომპოზიცია იკავებს მაქსიმალურად ბევრ ადგილს — ცარიელი ადგილი სახის ირგვლივ მცირეა. მაგრამ თვით გამოსახულების განაწილება რელიეფის ზედაპირზე, ცალკეული დეტალების დამუშავება, წარწე-

რის მოთავესება ხატოვანია. რელიეფი ძალზე დაბალია, რაც აგრეთვე ხელს უწყობს მის აღქმას. ეს ნაწარმოები გამოირჩევა კომპოზიციის განსაკუთრებული პარონიულობითა და მხატვრული ხერხების გამოყენების ზომიერებით.

ამგვარად, იაკობ ნიკოლაძისათვის დამახასიათებელია დიდ მოღვაწეთა სახეებზე ასეთი სერიული მუშაობა. ძალიან ხშირად ნიკოლაძე არ კმაყოფილდება ერთი ცდით და რამდენიმე ნაწარმოებს ქმნის. ასეა, კერძოდ, ილია ჭავჭავაძის მიმართაც.

ილიას სახე ნიკოლაძემ შექმნა თავისი მოღვაწეობის ადრინდელ პერიოდში, როდესაც ილიას საფლავის ძეგლზე მუშაობდა. მაშინ მან შეასრულა ილიას ზიუსტი, რომლის დადგმასაც ვარაუდობდა საფლავის ძეგლის თავზე. გარდა ამისა, მან შექმნა მეორე ბიუსტი 1909 წელს. ილია ჭავჭავაძის სახეზე ნიკოლაძე ბეერს მუშაობს 1937-38 წლებში, ილიას იუბილესთან დაკავშირებით. მან ამ წლებში შეასრულა ორი პორტრეტი (მრგვალი ქანდაკება) და ერთი რელიეფი (წიწამურის ობელისკზე).

წიწამურისათვის განკუთვნილი რელიეფი თავისი დანიშნულების მხრივ განცალკევებით დგას დანარჩენ ნაწარმოებთაგან, რომლებიც ნიკოლაძეს ილიასადმი აქვს მიძღვნილი. რელიეფი განკუთვნილია იმ ობელისკის შესამკობად, რომელიც აღმართულია დიდი ადამიანის მკვლელობის აღგავლას. ამოცანა იძლეოდა შესაძლებლობას მოქანდაკეს გადაეწყვიტა რელიეფი სიმბოლურად ან განყენებულად (მემორიული ძეგლების ამგვარი მაგალითები გვაქვს ნიკოლაძის შემოქმედების ადრინდელ პერიოდში). მაგრამ აქ ნიკოლაძე, წინანდელთან განსხვავებით, ობელისკზე ათავსებს ილიას საესებით კონკრეტულ პორტრეტს, სადაც ნაკეთების მსგავსება დიდია. დიდი ქართველის სახე ღრმა აზრების მფარვეია, მშვიდი, მაგრამ ამასთანავე მწუხარე გამომეტყველებას ხაზგასმულია ოდნავ შექმუხნილი წარბებით.

წიწამურის რელიეფი გათლილია აერუმის თეთრი ტუფისაგან. ობელისკი კი ბოლნისის ყვითილი ტუფისაა, რაც სასიამოვნო ფერადოვან შეხამებას ქმნის. მხატვრული მთლიანობის აღქმაში დიდ როლს თამაშობს წარწერა. რელიეფის ჟღერებებს რამდენადმე აკლია სიმკერძე. ამასთან რელიეფის მასა საკმაოდ დიდია, და მას არ გააჩნია კონტურის სიმკვეთრე, რომელიც უნდა ახასიათებდეს მემორიული დანიშნულების ქანდაკებას, რათა შესაძლებელი იყოს მისი შორიდან აღქმა.

მეორე მნიშვნელოვანი პორტრეტი, რომელიც ილიას გამოსახავს, ინახება საგურამოში, ილია ჭავჭავაძის სახლ-მუზეუმში. ამ ქანდაკების კომპოზიცია გამოირჩევა მკაცრი ტექტონიკური აგებით. სახის ნაკეთების შესრულება დაწვრილმანებულისა, და ამასთანავე ქანდაკების ზედაპირი გლუვია, გალესილი. ამ ბიუსტში დიდი მნიშვნელობა აქვს შუქს. ძლიერი, კონცენტრირებული განათების დროს ქანდაკებას განსაკუთრებული სიცოცხლე ეძლევა: ღრმა ჩრდილი ეფინება თვალებსა და ტუჩებზე. უფრო მკაფიოდ ჩნდება ჩაზნექილობანი

და საერთოდ მთელი მოდელირება. ილიას მხატვრული სახე^რამ ქანდაკებაში ძალზე დახვეწილია.

ილიას მესამე პორტრეტი (ტაბ. XX) (საქართველოს სახელმწიფო ხელოვნების მუზეუმში) თავისი კომპოზიციით ახლოსაა ნიკოლაძის „როდენისეულ“ ნამუშევრებთან. ქანდაკებაში მოცემულია ილიას თავი, ამოზიდული უხეშად გათლილი ქვის ლოდისაგან. ლოდი ასიმეტრიულია, მისი ფორმა მოგვაგონებს მოსასხამის ნაქეცებს. ამ პორტრეტში არის ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი: ქანდაკების საერთო ცხოველხატულ ფორმასთან ერთად მისი სახის შესრულების მანერა მკაფიოდ შეხებადია. პოეტის სახე გადმოცემულია დამახასიათებელი დეტალებით, როგორიცაა: ნაოქები თვალებთან, დაბერილი, შესიებული ქუთუთოები. ამასთანავე, სახის სხვა ნაწილები — მაგ., ლოყები — საკმაოდ ზოგადადაა დამუშავებული, რაც შეუსაბამობას ქმნის, ქანდაკების მთლიანობას არღვევს.

უნდა აღინიშნოს, რომ სტილისტიკურად ამგვარი კომპოზიცია არაა გამართლებული (მთელი მასის შეფარდება თავთან).⁶

ნიკოლაძის მიერ შესრულებული ნაწარმოებები ილია ჭავჭავაძის თემაზე ნეტყველებს იმას, რომ ნიკოლაძის მიზანი იყო შეექმნა ისეთი ქანდაკება, სადაც საეგზეთ სრულად და ღრმად იქნებოდა გამოვლენილი ილიას სახე მთელი თავისი სიდიადით. ილიას სხვადასხვა პორტრეტში მოქანდაკემ სხვადასხვა მხარეს გაუსვა ხაზი, სხვადასხვა თვისებები წამოსწია წინ. თუ წიწამურის რელიეფზე ვხედავთ კმუნვით შეპყრობილ სახეს, საქართველოს სსრ სახელმწიფო ხელოვნების მუზეუმის პორტრეტზე ძირითადი შთაბეჭდილება — მშვიდი სიდიადეა, ხოლო საგურამოს მუზეუმის მარმარილოს ქანდაკებაში ხაზგასმულია ღრმა აზრი. მთლიანად ეს პორტრეტები დახვეწილობის სურათს ქმნის.

შემდგომ წლებში ნიკოლაძე ბევრს მუშაობს თანამედროვეთა პორტრეტებზე. 1939 წელს მან შეასრულა გალაქტიონ ტაბიძის პორტრეტი (ტაბ. XXI). ეს ნამუშევარი წარმოადგენს პოეტის თავის ეტიუდს, რომელიც პულ 5-6 სეანსში არის შესრულებული. ამ ნაწარმოებში არის ძალიან დიდი უშუალობა, შთაბეჭდილების სიცხოვლე, რომელიც ყოველთვის ახასიათებს ეტიუდს. უგუოდ გამოსახული თვალები ქანდაკებას აძლევს ზოგად გამომეტყველებას. ამ ნაწარმოებში არის პლასტიკურად საინტერესო მომენტები — ქანდაკების ზედაპირზე აქა-იქ არის მონიშნული ჩაღრმავებანი, რომლებიც უნდა პერონოდა დამთავრებულ ნაწარმოებს.

1940 წელს არის შესრულებული ნიკოლაძის ერთ-ერთი უნიკიერესი მოწაფის, მოქანდაკე ნინო წერეთლის ბიუსტი. ნინო წერეთელი ადრე გარდაიცვალა და იაკობ ნიკოლაძემ შეასრულა მისი საფლავის ძეგლი. ქანდაკება დოკუმენტურ-მემორიული ხასიათისაა და დამუშავებაც მის დანიშნულებას უპასუხებს. ნატურალური ზომის ქანდაკების კომპოზიცია მოგვაგონებს რენესანსულ კომპოზიციებს — ბიუსტი მოთავსებულია თავისივე მასალის პლინ-

ტუხზე, მკლავები დადის პლინტუსამდე. ქანდაკება მთლიანად გათვლილია მხოლოდ ფრონტალური აღქმისათვის. ტანისამოსი ზოგადააა გადმოცემული. ამ პორტრეტში ვხვდებით ნიკოლასათვის ძალიან იშვიათ მოვლენას — ესაა გამოსახულის სახეზე ღიმილის გადმოცემა. აღსანიშნავია, რომ ამით დაცულია დამახასიათებელი მომენტი (ასეთი ღიმილი ამშვენებდა ამ სანდომიან სახეს). ქანდაკების ზედაპირი სადაა, ერთიანი და საკმაოდ გლუვი. ასევეა დამუშავებული თვით სახის ზედაპირი. მოდელირება სუსტია, ყელის ფორმა თითქმის სქემატური.

1944 წელს არის შექმნილი ექიმ ა. გეიმანოვიჩის პორტრეტი (ტაბ. XXII). გამოსახულს ძალიან უშუალო და ცოცხალი გამომეტყველება აქვს. ქანდაკების ზედაპირი დაქუცმაცებულია, დანაწევრებულია მრავალი წვრილი დეტალით (ნაოქები, მეჭეპები და ა. შ.). ამგვარი დამუშავება ქმნის სიმშრალის შთაბეჭდილებას. მაგრამ მიუხედავად ამისა, გეიმანოვიჩის პორტრეტი საინტერესოა თავისი მეტად დამახასიათებელი გამომეტყველებით, რომელიც აშკარად გადმოსცემს ადამიანის ბუნებას.

1945 წელს იაკობ ნიკოლაძემ შეასრულა გამოჩენილი ხუროთმოძღვრის ნიკოლოზ სევეროვის პორტრეტი (ტაბ. XXIII). (ქანდაკება ამჟამად ცოტათი დაზიანებულია). იგი ქვეშ გასქელებულია დასადგმელად. საინტერესოა ქისრის გაღაჭრის ხაზი — კუთხე, რომელიც აქ იქმნება, უეცარ ფეფქტს ქმნის.

ნიკოლოზ სევეროვს ძალიან საინტერესო სახე ჰქონდა. მისი პლასტიკით გატაცებას შეეძლო მოქანდაკე შორს წაეყვანა. მაგრამ ნიკოლაძე არ წავიდა ამ გზით. იგი თავშეკავებულად მიუდგა ამ თემას და არ გააძლიერა სევეროვის სახის თავისებური ექსპრესია. სევეროვის პორტრეტში მაღალი შუბლი, ხშირი წარბები შეესაბამება მის ნაკეთებს, ხოლო ჩაკერებული გამოხედვა, გამჭრიახი გონება, რომელიც გამოსკვივის მის მზერაში, მის ბუნებაზე მეტყველებს. კანი მოღუნებულადაა გამოსახული, რაც მოხუცის ფიზიკურ მდგომარეობას გადმოსცემს. ქანდაკების ზედაპირი რბილი გადასვლებითაა დამუშავებული, რის გამოც ქანდაკებაში ძლიერია ჩრდილ-სინათლის თამაში.

თბილისში 1947 წელს განხორციელდა დიდ სამამულო ომში დაღუპულ გენერალ-პოლკოვნიკ ლესელიძის ძეგლი (ტაბ. XXIV). ძეგლი დაიდგა ჯერ ელბაქიდის დაღმართზე, შემდეგ კი, ქუჩის რეკონსტრუქციის გამო, იგი გადატანილ იქნა ლესელიძის ქუჩაზე. ლესელიძის ძეგლი წარმოადგენს პორტრეტს, დადგმულს მარმარილოს ოთხკუთხ კვარცხლბეკზე. ქანდაკება შესრულებულია თეთრი მარმარილოსაგან, ხოლო კვარცხლბეკი შავი მარმარილოსა და ნაცრისფერი ქვისაგან, რაც სასიამოვნო ფერადოვან შეხამებას ქმნის. გენერალი წარმოდგენილია წელამდე. ქანდაკება თავისი კომპოზიციით ფრონტალურია. მისი გადაბმა კვარცხლბეკთან განხორციელებულია დაფნის გვირგვინის საშუალებით, რომელიც პორტრეტირებულს წინ ეფინება. ამ გვირგვინში მოთავსებულია ხმალი, რომელსაც ლესელიძე ორივე ხელით ეყრდნობა. შენახულია ლესელიძის

ძეგლის ესკიზი, რომელთან შედარებაც გვაჩვენებს, რომ ქანდაკების შესრულების დროს ავტორი წასულა კომპოზიციის განტვირთვისა და სიმეტრიის განმტკიცების გზით. ქანდაკება პლასტიკის თვალსაზრისით ძლიერი არაა. ფორმები მკვეთრი და ხისტია. ფორმების გადმოცემა თითქმის ნატურალისტურია. სახის ნაკვეთების მოდელირება ასევე მკვეთრია, თუმცა ტუჩების ზედაპირი რბილადაა გადმოცემული. შესაძლებელია, რომ ამგვარი შესრულება სახისა დამოკიდებულია ფოტომასალაზე (ნიკოლაძე მუშაობდა ფოტოების მიხედვით ლესელიძის დაღუპვის შემდეგ). კარგ შთაბეჭდილებას ვერ ტოვებს სამხედრო ტანსაცმლის ტალღოვანი ზედაპირი. ასეთი დამუშავება ჩრდილ-სინათლის თამაშს არ ქმნის — მეტისმეტად მსხვილი ტალღებია და ამასთანავე ფორმის გაგებასაც არაფერს მატებს. ლესელიძის ძეგლი თავისი ხასიათით კამერულია, მიუხედავად იმისა, რომ საკმაოდ დიდი ზომის ქანდაკებაა (ნატურალურ ზომაზე მეტი), მისი გადაწყვეტა, დამუშავება, ვერ აღწევს მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას.

ამავე წლებში შესრულებულ საუკეთესო პორტრეტებთან თავისი გადაწყვეტით ახლოა ახალგაზრდას ბიუსტი, შესრულებული 1940 წ. ეს შესანიშნავი ბიუსტი, რომელიც გამოსახავს ჰაბუკს, უპირველეს ყოვლისა, მოქმედებს ჰაყურებელზე თავისი შინაგანი ძალით. ამ ახალგაზრდაში ჩანს უდიდესი ენერგია, განსაკუთრებით თავის მობრუნებაში. მტკიცე ნებისყოფა, მიზანდასახულობა ჩანს მაგრად მოკუმულ ტუჩებში. მისი მზერა პირდაპირია, მხნე და მამაცი. პოლიანად ქანდაკება ტოვებს მოწესრიგებული, შემართული მზადყოფნის შთაბეჭდილებას. ემოციურად პორტრეტი ძალიან ძლიერია. ეს ძალა დამყარებულია ჩუმი დაძაბულობის გრძნობაზე, რომელიც ამ ნაწარმოებში ძირითადია. ამასთანავე, ისეთი დეტალები, როგორიცაა ოდნავ შეჭმუხნული წარბები, მაგრად მოკუმული ტუჩები, ყურადღებით ერთ ჭერტილში მიმართული მზერა — მთელ ნაწარმოებს აძლევს მტკიცე ხასიათს. ქანდაკების კომპოზიცია მარტივია და ლაკონური. ქანდაკების კონტური მკაფიო, სუფთა და მკვეთრია. ქვედა ნაწილში პიედესტალად დატოვებულია დაუმუშავებელი მარმარილო. ამ უკანასკნელის ფორმა მტკიცეა — იგი ჰორიზონტალს ავლებს ქანდაკების ძირში. ჰაბუკის მხრები და მკერდი რბილად, მკვეთრი გადასვლების გარეშე, უერთდება ქვესადაგამს. ტანისამოსი მკაფიოდ არის დამუშავებული. საყელოს სწორკუთხოვანი, თითქმის ჩამოთლილი ფორმა ხაზს უსვამს მტკიცე გადაწყვეტილების გამოჩენილებას ჰაბუკის სახეში. თმის ტალღები დამუშავებულია ერთიან მასად, რომელიც ადგილ-ადგილ ამოწეულია, და ზემოდან თხლად გველილია სატეხით, რაც ძალიან რბილად მოხაზავს თმის ცალკეულ ღერებს. თვალები სამ სიბრტყეშია გამოკვეთილი — ყველაზე მეტად გამოწეულია ნაშუქი. შემდეგ თვალის კაქლის სიბრტყე და ყველაზე ღრმად ფერადი გარსის სიბრტყეა ამოკვეთილი. ძლიერად გადმოწეული ქუთუთოები თვალებზე ჩრდილს ფენს. ჩრდილები საკმაოდ ჩაღრმავებულია (ტუჩების კუთხეებში, ყურის ნიჟარაში, განსაკუთრებით თვალის გუგებში). იქმნება მუქი თვალებისა და ზედ ბრწყინ-

ვალე ნაშუქების შთაბეჭდილება. ასეთი შესრულებით ნიკოლაძემ ქანდაკებას უდიდესი სიციხოვლე მიანიჭა.

ფორმათა ერთიანობა ადამიანის სახის ნაკეთებს ახასიათებს ახალგაზრდობაში. ამასთანავე, ამ ქანდაკებაში ეს ინდივიდუალური ნიშნებსაც გამოხატავს. ნაწარმოების აღქმის დროს კი ფორმათა ერთიანობა ქაბუკის ხასიათის სიმტკიცეზე მეტყველებს.

ქანდაკების მოდელირება იმგვარია, რომ ფორმის პოლიანობასთან ერთად, ქანდაკების ზედაპირის სიციხვლის ფეთქვას ანიჭებს. თავისი შინაარსით, შექმნილი სახის სრულყოფით, ბრწყინვალე შესრულებით, ეს ქანდაკება ერთ-ერთი უძლიერესი ნაწარმოებია ი. ნიკოლაძის შემოქმედებაში.

ფსიქოლოგიური გახსნის სიღრმე ახასიათებს ნიკოლაძის ერთ-ერთ უკანასკნელ ნაწარმოებს, რომელმაც, ალბათ, ყველაზე მეტი წარმატება მოუტანა მას. ესაა განთქმული „ჩ ა ხ რ უ ხ ა ძ ე, XIII ს-ის მ ო ა ზ რ ო ე ნ ე“. იგი ჩამოსხმულია ბრინჯაოსაგან, გამოთლილია მარმარილოსაგან. არსებობს მისი მრავალი რეპლიკა.

„ჩ ა ხ რ უ ხ ა ძ ე“ წარმოადგენს ისტორიული პირის გამოსახულებას. თამარ მეფის ბრწყინვალე ეპოქის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელი, დიდებული კარისკაცი, პოეტი და მოაზროვნე ჩახრუხაძე, რა თქმა უნდა, საინტერესო თემა იყო მოქანდაკისათვის. ჩვენამდე არაა მოღწეული არც ერთი გამოსახულება, რომელიც შეიძლება ჩათვლილიყო ჩახრუხაძის ისტორიულ პორტრეტად. ამგვარად, ნიკოლაძე ამ ქანდაკების შექმნისას მთლიანად თავისი საკუთარი წარმოდგენით მუშაობდა.

„ჩახრუხაძე“ (ტაბ. XXV) ალბათ ყველაზე შთაგონებული ნაწარმოებია ნიკოლაძის მთელ შემოქმედებაში. პირველი შთაბეჭდილება, რომელიც მნახველს რჩება ამ ქანდაკებისაგან, არის არაჩვეულებრივად ღრმა აზრი. ჩახრუხაძე თავისთავშია წასული; ქანდაკება რალაც იღვშალზე ლაპარაკობს და სიჩუმეს მოითხოვს მაყურებლისაგან. თქვენ გრძნობთ მდიდარ შინაგან ბუნებას. ჩახრუხაძის სახე მეტყველებს დიდ და უღრესად დახვეწილ ინტელექტზე; უყუარებთ და გჯერათ, რომ ეს კაცი მართლაც პოეტი და ფილოსოფოსია. „ჩახრუხაძე“ ღრმა გრძნობებზე მეტყველებს და გაფიქრებინებთ რალაც დიდსა და მნიშვნელოვანზე.

ქანდაკება წარმოადგენს მარმარილოს ბლოკიდან ამოზიდულ თავს. ბიუსტი გათლილია თეთრი მარმარილოსაგან, მას დაჰყვება მსუბუქი ნაცრისფერი ქარღვები. აღსანიშნავია, რომ თავიდან ეს ქარღვები არ ყოფილა და შემდგომში თავისით გაჩენილა.

„ჩახრუხაძის“ კომპოზიცია იმეორებს ნიკოლაძის მიერ მრავალჯერ ნახ-

მარ ფორმას. ქვესადგამად გაგებული ბიუსტის ქვედა ნაწილი უხეშადაა დამუშავებული. იგი თითქმის სწორკუთხოვანია.

ჩახრუხადე გამოსახულია მოხუცის სახით. მას სათნო და კეთილშობილი სახე აქვს. მოკლე, წაწვეტებული ფორმის წვერი ყელს უფარავს. „ჩახრუხადეში“ ყველაზე მეტად, ვიდრე რომელიმე სხვა ნაწარმოებში, ნიკოლაძემ გამოსახა ნაციონალური ტიპი. მის მიერ შექმნილი სახის ნაკვეთები მკაფიოდ ქართული ხასიათისაა. სახის მოგრძო ოვალი, თვალების კბილი ოდნავ ზეაწეული გარე კუთხეებით, მაღალი წარბები, თხელი მაღალი ცხვირი — ყველაფერი ეს ისეთნაირადაა შესრულებული, რომ არავითარ ეჭვს არ იწვევს გამოსახული პირის ეროვნებაში. იგი ქართველია. გარკვეულ როლს თამაშობს ყაბალახი, რომელიც გამოხატულ სახეს ეროვნულ ხასიათს აძლევს. მაგრამ ყაბალახის ფორმის გადმოცემა მაინც საკმაოდ ზოგადია იმისათვის, რომ მას ეთნოგრაფიული სახე ჰქონდეს. ჩახრუხადის სახე აშკარა ნაციონალური ნიშნების მატარებელია, ამასთანავე არ გადადის ეთნოგრაფიზმში.

მიუხედავად მკაფიო ფორმალური კომპოზიციისა, ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან ქანდაკება მრავალფეროვანია. სხვადასხვა წერტილიდან სხვადასხვა სურათი ჩნდება — ერთი მხრივ კისერი ჩანს და პროფილი იკითხება ყაბალახის, ე. ი. ისევ მარმარილოს თეთრ ფონზე, მეორე მხარეს კი პროფილი ჰაერის ფონზე იხატება (ტაბ. XXVI). საინტერესოა, რომ ქანდაკების მთელ ზედაპირზე ხაზების მიმართულება არსად არ მეორდება. მაგ., ყაბალახის ტალღებში, წვერ-ულვაში, თმაში და სხვ... არსად არ იქმნება პარალელური ხაზები. ამიტომ საერთოდ რჩება სუნთქვასავით მსუბუქი მოძრაობის შთაბეჭდილება. მას აძლიერებს კიდევ ოდნავი ასიმეტრია, რომელსაც ვხვდებით ყველგან — ტუჩებში, ნესტოების დამუშავებაში, თვალების, ქუთუთოების, გუგების გადმოცემაში, წარბებში, წვერის ხეულებში, ყაბალახის ნაკეცებში. ასიმეტრია უფრო ფართო ფორმებსაც იღებს — ყაბალახი, რომელიც ერთი მხრიდან მეორეზე ეშვება, ქანდაკებაში ასიმეტრიულ მასებს ქმნის.

ამ ქანდაკების არაჩვეულებრივი მიმზიდველობა არის მის უაღრესად ოსტატურ შესრულებაში. ქანდაკების ფორმები მტკიცეა, გარკვეული. ამასთანავე, მათი დამუშავება იმგვარია, რომ ფორმები აღიქმება, როგორც რბილი და დენადი მათი მრავალფეროვანი მოდელირების გამო. ფორმათაშორისი გადასვლები ძალზე წმინდა, რბილი და შეუმჩნეველია. თმის ზედაპირები შეძლიერებულად და დამუშავებული: შუბლის სიბრტყიდან ამოწეულია წარბების მილიანი მოცულობა და მასზე კბილანით გავლებულია თხელი, მსუბუქი ღარები. ასევეა გადმოცემული თმა და წვერი. წვერის ერთიანი, რბილი მასა დასერილია წვრილი ნაკწირებით; კბილანის დაწვერა სხვადასხვა მხარეს იძლევა წვერის მიმართულებას. ამგვარადაა შექმნილი ხეული წვერის შთაბეჭდილება, თმა, რომელიც ოდნავ გამოჩანს ყაბალახიდან, ასევეა დამუშავებული, მხოლოდ აქ კბილანით კვეთა კიდევ უფრო მსუბუქი და ნაზია.

ქანდაკებაში სახე ყველაზე წმინდადაა დამუშავებული, ზედაპირი გალესილია, მამინ, როცა კისერი სატეხითაა დამუშავებული და სულ არაა გაყრილბებული.

საინტერესოა მარმარილოს ეგზემპლარს შევადაროთ თაბაშირის თავი (ტაბ. XXVII *), რომელიც ზუსტად იმეორებს მოქანდაკის ნამუშევარს თიხაში). თაბაშირს, როგორც მოსალოდნელი იყო, არსად არ ემჩნევა საკვეთის კბილები, ყველგან თითებითა და სტეკით ნამუშევარი ჩანს, მარმარილოში კი უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება კბილანით მუშაობას. თაბაშირში, მარმარილოსთან შედარებით ნაკლები უფრო რბილია და ნაკლებ დიფერენცირებული (მაგ., თმა და წვერი აქ სულ ერთიანი მასითაა გადმოცემული). საერთოდ თაბაშირში ყველაფერი უფრო ზოგადია, ერთიანი ზედაპირების მქონე და გლუვი.

„ჩახრუხადის“ აღქმაში განსაკუთრებულ როლს ასრულებს შუქი. ძლიერა, კონცენტრირებული განათების დროს მარმარილოს ბიუსტში ეფექტი იცვლება — ძლიერდება ნაკვთების სიმკვეთრე. აქედან ცხადი ხდება, რომ ქანდაკება ნავარაუდევია სწორედ კონცენტრირებული განათებისათვის. შუქი ძლიერებს ქანდაკების ეფექტს — უფრო მუქი და ღრმა ხდება ჩრდილები, უფრო ზევით იწევს განათებული ადგილები, გაფანტული სინათლის დროს ფორმები ჩაწყნარებულია, კონცენტრირებული განათების დროს კი ხილული ხდება ბევრი დეტალი, რომელიც ისე არც კი ჩანს. სინათლე ახდენს მოდელირებას — ე. ი. ნაწარმოების აღქმა მთლიანად დამოკიდებულია განათებაზე.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქანდაკების კომპოზიცია ფრონტალურია. ეს კი გვრკვევს სტატუარობაზე ლაპარაკობს. თავისთავში წასული გამომეტყველება, ძირს დახრილი თვალები, ერთიანი კონტური, რომელშიც სახეა ჩაწერილი, კრავს სილუეტს. ყველაფერი ეს კი ქმნის დახურულ ფორმას. ამასთანავე, „ჩახრუხადე“-ში ფორმის გაგება ილუზიონისტურია — ე. ი. ქანდაკების რეალური ფორმა არ შეესატყვისება იმ შთაბეჭდილებას, რომელიც მისგან რჩება (მაგ.; ნაშუქის შესაქმნელად აქა-იქ ამოწეულია ზედაპირი, რაც რეალურ ფორმას არ შეესაბამება და სხვ.). შესრულების ამგვარი ტექნიკა ერთგვარ დაბრუნებას წარმოადგენს ნიკოლაძის ადრეულ პერიოდში საყვარელ როდენისეულ ტექნიკისადმი. როგორც უკვე ვთქვით, ნიკოლაძეს როდენთან აახლოებს ძირითადად ტექნიკა, ხოლო შედეგი ნიკოლაძესთან სულ სხვაა, ვიდრე როდენისა. „ჩახრუხადეში“, მრავალი წლის შემდეგ, ისევ გამოჩნდა როდენის შემოქმედების გამოძახილი. მაგრამ აქაც მხოლოდ ისევ ტექნიკაში. „ჩახრუხადის“ დახურული ფორმა სულ სხვა შთაბეჭდილებას ქმნის მაყურებელში. ფორმისადმი ილუზიონისტური მიდგომა ამ ნაწარმოებში სხვაგვარი შედეგის მისაღებადაა გამოყენებული — კერძოდ, თავისთავში დამთავრებული და დახურული ფორმის მქონე ნაწარმოების შესაქმნელად.

* სურათზე გამოსახულია ბრინჯაოს ეგზემპლარი, რომელიც თაბაშირის ფორმითაა ჩამოსხმული.

ნიკოლაძის შემოქმედების განვითარების უწყვეტი ზეადმავლობის მაჩვენებელია „ჩახრუხადის“ შემდეგ შექმნილი ბრწყინვალე ნაწარმოები — „ლ ე ნ ი „ი ს კ რ ი ს“ პ ე რ ი ო დ შ ი“. 1947 წ. (ტაბ. XXVIII). ეს ქანდაკება ჩამოსხმულია ბრინჯაოსაგან, შემდეგ კი მარმარილოშიც არის გადატანილი. „ისკრისდროინდელი“ ლენინის პორტრეტის შესაქმნელად ნიკოლაძემ დიდი მუშაობა ჩაატარა ლენინის ფოტოების შესასწავლად. 1905 წლის ფოტოებთან შედარებით უფრო გვიანდელ სურათებში ლენინის სახე შეცვლილი ჩანს. თუ შევადარებთ ფოტოებს, ვნახავთ, რომ ახალგაზრდობაში ლენინის სახე უფრო ნოვრძო და თხელი ყოფილა, ვიდრე ხანში შესვლის შემდეგ. იაკობ ნიკოლაძეს ეს გარემოება გამოუყენებია თავისი მხატვრული მიზნებისათვის. ნიკოლაძის მიერ შექმნილი „ისკრისდროინდელი“ ლენინის პორტრეტი ახასიათებს მის სწორედ ამ, ახალგაზრდობისდროინდელ ნაკეთებს. „ისკრისდროინდელი“ ლენინი ნიკოლაძემ სულ სხვაგვარად გადაწყვიტა, ვიდრე ლენინის სხვა პორტრეტები. ეს ქანდაკება, განსხვავებით დანარჩენებისაგან, აგებულია მთლიანად შინაგან ძალაზე. აქ არაა არავითარი ექსტიკულაცია, არავითარი სახასიათო პიმიკა. ბელადის სახე ღრმა გულისყურსა და შეუღარებელი განკვერტის უნარს გამოხატავს. ქანდაკების კომპოზიცია მაქსიმალურად სადა და ლაკონურია. თავის დაყენებაში, მზერაში, რომელიც წინისკენ არის მიმართული, მტკიცე ფორმალობაა დაცული.

ქანდაკებაში მთელი ყურადღება კონცენტრირებულია სახეზე. არც ერთი დამატებითი ატრიბუტი არაა, არც ერთი დეტალი, რომელიც ყურადღებას გაფანტავდა და გადაიტანდა რაიმე მეორეხარისხოვანზე. კონტური მტკიცე და ერთიანია, სახის ოვალი დაგრძელებული. ამით ნიკოლაძე აღწევს ღრმა ინტელექტის გამომეტყველებას.

ამ ნაწარმოებში ძერწვა ენერგიულია, მაგრამ ამასთანავე ზედაპირი სრიალაა. ეს მიღწეულია ამოვსებული გადასვლების ტექნიკით. ქანდაკების ფორმათა დამაკავშირებელი გადასვლების ადგილას ვერ ვხვდებით ღრმა ჩაყარდნებს, ღრმა ჩაწევილობას. ფორმები განზოგადებულია, გადაწყვეტილია ერთიანი, მთლიანი სიბრტყეებით.

ბრინჯაოს (ტაბ. XXIX) და მარმარილოს (ტაბ. XXVIII) ვარიანტებში არის მცირე კომპოზიციური განსხვავება — ბრინჯაოს პოსტამენტი მცირე ზომისაა, მხრების ხაზის ქვედა ნაწილი ვიწროვდება, ხოლო მარმარილოს ვარიანტში პოსტამენტი იქავე სიგანისაა ბოლომდე, როგორც მხრების ხაზზე. ბრინჯაოში გამოსახულია მხოლოდ თავი, ხოლო მარმარილოს ვარიანტში კი — მხრების ნაწილიც.

ბრინჯაოს ბიუსტი ყავისფერია, ოდნავ მოოქროსფერო ქვედა ნაწილში და მომწვანო ღერისა ჩრდილებში. ბიუსტის პოსტამენტი — აგურისფერი მარმარილოა, მოთეთრო წინწყლებით. იგი სადა, ოთხკუთხედი ფორმისაა. საერთო შთაბეჭდილებით ბრინჯაოს ბიუსტი უფრო შეკრულია, მტკიცე და ერთიანი.

თითქმის მკაცრიც კი. ბრინჯაოსაგან უფრო მკვეთრი შთაბეჭდილება რჩება, ვიდრე მარმარილოსაგან. ბრინჯაოს ბიუსტი ლენინის სახის ნაკეთები უფრო თხელი და დახვეწილია, ვიდრე მარმარილოში. ტუჩები პატარა და თხელია, ცხვირის კეხი ვიწროა, განსაკუთრებით ცხვირისა და შუბლის შეერთების ადგილში — აქ არაა გასქელება, რომელიც მარმარილოს აქვს მარცხენა მხაოეს.

ბიუსტის ზედაპირი გაკრიალებულია. პრიალა ზედაპირზე ხდება სინათლის კონცენტრირება ამოზნექილ ადგილებში, ხოლო ღრმა ადგილებში უფრო მუქი ჩრდილები ჩნდება. ზედაპირი დამუშავებულია კონტრასტულად: თმიანი ზედაპირი (თმა და წვერ-უღვეში) მქრქალია და სახის კანი კი შედარებით პრიალა. ასეთ ზედაპირზე ძლიერი განათების დროს იქმნება ინტენსიური ნაშუქები.

მარმარილოს ბიუსტი — მუქი ტონისაა, დაჰყვება ნაცრისფერი ძარღვები. ქანდაკება ცოტათი დაზიანებულია. მას მარჯვენა ყურის ზედა ნაწილი მოტეხილი ჰქონია, მაგრამ ამჟამად რესტავრირებულია.

პოსტამენტი აქ უფრო დიდია, ვიდრე ბრინჯაოში. გადიდება ხდება კომპოზიციის ქვედა ნაწილის ხარჯზე. აქ კომპოზიციაში შეტანილია წინა ნაწილში მარმარილოს დაუმთავრებელი, ხოროშა კვეთა. ასეთი მოჩარჩოება ცალ მხარეს ბეტია, მეორე მხარეს — ნაკლები. პოსტამენტი გაკეთებულია ნიკოლაძისთვის ჩვეული ხერხით — იგი გამოთლილია იმავე მარმარილოს ნატეხისაგან. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ლენინის ბიუსტში ამგვარი პოსტამენტი სულ სხვა ძაზანს ემსახურება და სხვა შთაბეჭდილებას ქმნის, ვიდრე აღრიხდელ ნაწარმოებებში. იმის გამო, რომ ქვესადგამის სიგანე არ აღემატება ბიუსტის სიგანეს (იგი ჩამოკრილია მხრების სისწორეზე), პოსტამენტი აღიქმება, როგორც ქანდაკების ნაწილი, ე. ი. ქანდაკებისა და ქვესადგამის შერწყმა სრულყოფილია.

ბიუსტის განსაკუთრებული სიცხოვლე შექმნილია ოდნავი ასიმეტრიით, რომელიც ერთბაშად, პირველი შეხედვით, არც კი შეიმჩნევა. ასიმეტრია არის სახეში — მარცხენა წარბის ბოლო ზევით არის აწეული, მარჯვენას ბოლო კი ქვევითკენ იღუნება; ტუჩების ცალი მხარე თითქოს შესიებულიაო, ასიმეტრია შეიმჩნევა აგრეთვე ტანსაცმელში, კერძოდ, პერანგის საყელოში. ეს ასიმეტრია ყველგან ძალიან მსუბუქია და პირველი შეხედვით შეუამინველიც კია. იგი მოქმედებს მხოლოდ ქანდაკებისათვის სიცოცხლის მისაცემად. ეს რომ არ იყოს, ბიუსტი თითქმის მშრალიც კი გამოჩნდებოდა თავისი მტკიცე ფორთალობისა და მკვრივი მოდელირების გამო. ასიმეტრია მარმარილოში უფრო იგრძნობა, ვიდრე ბრინჯაოში. საერთოდ, მარმარილოში უფრო ჩანს მოქანდაკის ცოცხალი ხელი, მისი ინდივიდუალობა.

მარმარილოს ზედაპირი მქრქალადაა დატოვებული, რის გამოც სინათლე აღიქმება, როგორც ერთიანი და გაფანტული. ეს კი არბილებს ქანდაკებისაგან შექმნილ შთაბეჭდილებას.

მარმარილოს ბიუსტის ზედაპირის დამუშავებისას ნიკოლაძემ სხვაგვარი

ფაქტურა შექმნა, ვიდრე ბრინჯაოში. თუ ბრინჯაოს ბიუსტის ფორმების დამაკავშირებელი გადასვლები რბილი და ღენადია, მარმარილოში იპინი უფრო მკვეთრია. აქ თმისა და წვერ-ულუაშის ზედაპირი რბილად და დამუშავებულა, რაც იწვევს თბილი, ხავერდოვანი ზედაპირის შეგრძნებას. გადასვლები თმისა და კანს შორის უმნიშვნელოა და თანდათანობით ქრება ფორმებს შორის. ბრინჯაოს ბიუსტში მთელი ეფექტი იქმნება ნაშუქებისა და ჩრდილ-სინათლის თამაშის საშუალებით. აქ კი შთაბეჭდილება აგებულია უმთავრესად ფორმის შეგრძნებაზე, ე. ი. სულ მცირე ცვლილება მოდელირებაში იძლევა ძალიან დიდ განსხვავებას მხატვრული აღქმის თვალსაზრისით. მიუხედავად ამისა, ფსიქოლოგიური დახასიათება ორივე ვარიანტში იგივეა.

მარმარილოს ბიუსტის ზედაპირის მოდელირება ძლიერია — განსაკუთრებით წარბებს შუა, სადაც შექმუნული ნაქეცია. მთელი ზედაპირი უსწორმასწოროა, ძლიერი კუნთებია შუბლის კანს ქვეშ, საფეთქლებს ზემოთ, ყვრიმალუბზე, კისერზე. სხვადასხვაგვარი მოდელირებით იაკობ ნიკოლაძე ორივე შემთხვევაში სხვადასხვაგვარ შედეგს აღწევს. ორივე ვარიანტში — ბრინჯაოსა და მარმარილოში — გამოყენებულია არჩეული მასალის თვისებები, საგანგებოდ გათვალისწინებულია და შერჩეულია ისეთი ფორმები, რომლებიც მაქსიმალურად ავლენს თითოეულის შესაძლებლობას.

„ისკრისდროინდელ ლენინს“ ნიკოლაძის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია. იგი მკვეთრად განირჩევა ნიკოლაძის მიერ შესრულებულ ლენინის სხვა პორტრეტებისაგან. მას ახასიათებს განსაკუთრებით მოწითული ფორმა, შინაარსისა და ფორმის შერწყმა და პლასტიკური ძალა.

იაკობ ნიკოლაძის მუშაობა ლენინის თემაზე არ ამოწურულა ამ პორტრეტით. მოქანდაკემ შეასრულა ამავე პორტრეტის ძალზე საინტერესოდ გადაწყვეტილი ვარიანტი — წელამდე გამოსახულება გულზე დაკრეფილი ხელებით და „ლენინი ავად მყოფობის დროს“. ორივე ქანდაკება დაუშთაერებელი დარჩა.

იაკობ ნიკოლაძის მიერ შექმნილი სერია ლენინის პორტრეტებისა დიდი მნიშვნელობის მქონეა ქართული და საერთოდ საბჭოთა ქანდაკებისათვის. იგი თავისებურად წყვეტს ამ თემას — თავისი საკუთარი გზით მიდის.

ნიკოლაძე თავის თავს შეგნებულად ზღუდავს. იგი ძირითადად იფარგლება ბიუსტებით, სადაც ძალუწებურად უნდა გამოიყენოს უფრო მეტად გამოსახვის შინაგანი ხერხები, ვიდრე გარეგანი, რადგან ამგვარ ნაწარმოებში ატრიბუტების, დამახასიათებელი ექსტიკულაციისა და სხვა სათანადო მომენტების გამოსახვა ძნელია. ნიკოლაძის მიერ შესრულებული ლენინის პორტრეტების საერთო დამახასიათებელი ნიშნებია: მკვეთრი ლაქონურობა, გამოსახვის ხერხების სიძულწუე, ღრმა ფსიქოლოგიურობა. ეს თვისებები ყველაზე მეტად ახასიათებს „ისკრის“ ლენინს, მაგრამ დანარჩენ, წინა პორტრეტებში ისინი თანდათანობით მუშავდებოდნენ ნელი დაწმენდის შედეგად. იხვეწებოდა სწორედ ეს

თვისებები, და არა ფორმა და სახე, რომლებიც, როგორც უკვე ვთქვით, ყოველთვის სხვადასხვაგვარი და ახალი იყო.

იაკობ ნიკოლაძის მიერ საბჭოთა პერიოდში შესრულებული პორტრეტები (როგორც თანამედროვეთა, ასევე ისტორიულ პირთა) გარკვევით მიზანდასახულია. 20-30-იან წლების პორტრეტებში მოქანდაკის ძირითადი ამოცანა არის რეალურ ფორმებთან ქანდაკების შეძლებისდაგვარად დაახლოება. თუ შემოქმედების ადრინდელ ეტაპზე ნიკოლაძის ფსიქოლოგიური სიღრმე მიღწეული იყო რთული ტექნიკური ხერხებით (sfumato და სხვა ხერხები, როდენისეულ ქანდაკებებისათვის დამახასიათებელი — „ჩრდილოეთის ასული“, დ. სარაჯიშვილის პორტრეტი და სხვ.), უფრო გვიან ფსიქოლოგიური გახსენისათვის ნიკოლაძე გაცილებით უფრო მარტივ ტექნიკურ ხერხებს იყენებდა. მისი ძეგლის მანერა რეალურ ფორმებთან დაახლოების ტენდენციისდა შესაბამისად, გაცილებით უფრო შეხებადი ხდება.

30-40-იან წლების პორტრეტებში უკვე ბევრი სახასიათო მომენტი გვხვდება, თუმცა ეს არასოდეს არ იქცევა თვითმიზნად და არ ჩრდილავს ძირითად აზრს. სახის ექსპრესია ამ ნაწარმოებებში დამყარებულია ძირითადად შინაგანი მომენტების გადმოცემაზე. ამდროინდელი პორტრეტები ხასიათდება სტატიკური კომპოზიციით, გამოხატვის ხერხების ლაკონურობით. დამახასიათებელი გამომეტყველება ამ პორტრეტებში მიღწეულია სავსებით შეხებადი ძეგლის საშუალებით.

გარდა პორტრეტებისა, რომელთა შექმნამ ნიკოლაძეს სამართლიანად გაუთქვა ფსიქოლოგიური პორტრეტის ოსტატის სახელი, მის შემოქმედებაში საკმაო რაოდენობითაა შენახული მონუმენტური ძეგლების ესკიზები. ზოგიერთი მათგანი განხორციელებულ იქნა, უმეტესობა კი ჩანაფიქრის სახითვე დარჩა. ამათი ნაწილი წარმოადგენს რაიმე ღირსშესანიშნავი თარიღის, ან რომელიმე კონკურსის გამომხატურებას. არის ისეთიც, რომელიც თავის დროზე განხორციელებული იყო, მაგრამ ახლა აღარ არსებობს. ასეთია კამოს ძეგლი. მისგან ამჟამად დარჩენილია მხოლოდ მცირე ზომის ჭიქურიანი თხის ესკიზი.

განუხორციელებელ ესკიზთა შორის არის შოთა რუსთველის ძეგლის ორი ვარიანტი, ლენინის, მარქსის, გორკის, ჩახრუხაძის და სხვ. ძეგლები.

ამ ნაწარმოებთა შესწავლა გვარწმუნებს, რომ ძეგლის გადაწყვეტისადმი ნიკოლაძეს ერთი გარკვეული მიდგომა ჰქონდა. როცა თემა ამის საშუალებას იძლევა, მოქანდაკე შემდეგნაირად აგებს ესკიზს: იგი ძეგლს ჰყოფს სამ ნაწილად: ქვედა ნაწილი არქიტექტურაა — გაფორმებული კვარცხლბეკი, მეორე რეგისტრი — მრავალფიგურიანი კომპოზიცია (შესრულებული დაბალი ან მაღალი რელიეფით) და მესამე ნაწილი — ზემოთ მოთავსებული ფიგურა. ასეა შესრულებული, მაგ., ლენინის ძეგლი, სადაც ლენინის ფიგურის ქვეშ მოთავსებულია შეიარაღებული ჯარისკაცების ჯგუფი; გორკის ძეგლი, სადაც გორკი წარმოდგენილია სავარძელში მჯდომარე, მის ქვეშ კი ფრთავარსკვავილი ქარიშხა-

ლა გადაჭარბებია რელიეფურ ფრიზს, რომელიც გორკის ლიტერატურულ გმირებს გამოსახავს.

ამგვარი გადაწყვეტა გარკვეული მნიშვნელობის მქონეა. ნიკოლაძე იყენებს შუა რეგისტრს, როგორც დამაკავშირებელ რგოლს გამოსახულ პიროვნებისა და გარემოსას, აძლევს მას სრულიად მკაფიო იდეურ შინაარსს. მაგ., გორკის ძეგლში მეორე რეგისტრში მოცემული ლიტერატურული სახეებით დახასიათებულია მწერალი, ლენინის ძეგლში გამოსახულია მეზობლ რევოლუციონერთა ჯგუფი, რომელიც ისევ ბელადის სახის გახსნას ემსახურება.

ანალოგიურადაა გადაწყვეტილი რუსთველის ძეგლიც. ამ ესკიზზე ნიკოლაძე მუშაობდა რუსთველის თემაზე შექმნილ სხვა ნაწარმოებებთან ერთად. ძეგლი კი მან ორ ვარიანტად გააკეთა — ერთში შოთა წარმოდგენილია მდგომარე, მეორეში კი ფეხმორთხმული ზის. გარდა ამ ფიგურებისა, შოთა რუსთველის ძეგლისათვის ნიკოლაძეს შესრულებული აქვს სამი რელიეფის ესკიზი, რომლითაც, ავტორის აზრით, უნდა შემკულიყო მონუმენტი. ეს რელიეფები წარმოადგენს „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციებს. ესენია: ნესტან-დარეჯანის გატაცება, სამი მეგობრის თათბირი და ნესტან-დარეჯანის გამოსხნა. მან შეასრულა კიდევ ესკიზი მრგვალი ქანდაკებისა: ტარიელის ბრძოლა ვეფხვთან. „ვეფხისტყაოსნის“ გმირების სახეები ნიკოლაძეს გადაწყვეტილი აქვს აღმოსავლურ ფორმებში (ტანსაცმელი, ჯავშანი და სხვ.). მაგრამ თვით ქანდაკების ესკიზიდან ჩანს, რომ ძეგლის საბოლოო სახე მას მოძებნილი არ ჰქონდა.

ესკიზებიდან აღსანიშნავია კიდევ იაკობ გოგებაშვილის ძეგლის ესკიზი, შესრულებული 1944 წელს. იგი წარმოადგენს პორტრეტს. გოგებაშვილი წელს-ზევითაა გამოსახული. ესკიზი ძალიან მკირე ზომისაა (15 სმ-მდე სიმაღლის) და მხოლოდ ძირითად კომპოზიციურ ჩანაფიქრზე იძლევა წარმოდგენას.

იაკობ ნიკოლაძის მიერ შესრულებულ ძეგლებს და ესკიზის სტადიაში დარჩენილ ძეგლების პროექტებს გააჩნიათ გარკვეული საერთო თვისებები: ზიუხედავად იმისა, რომ ძეგლი ხანდახან დატვირთულია რთული მრავალფეროვანი ფრიზებით, არქიტექტურულად გაფორმებულია, ისინი ძირითადად მაინც კამერულია, მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას ეერ აღწევენ იმის გამო, რომ ფიგურები დაწვრილმანებულია და ფაქტიურად შენობაში სავარაუდებელი ქანდაკება დადგმულია ხოლმე ქვესადგამზე და გატანილია ღია ცის ქვეშ.

შესაძლოა, სწორედ ეს იყო ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ ნიკოლაძის ძეგლების ესკიზებიდან ძალიან მცირე რიცხვია განხორციელებული.



ამგვარად ნიკოლაძის ქანდაკებების სტილი შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვაგვარია. მისი აღრეული ნაწარმოებებიდან გარკვეული მხატვრული მნიშვნელობა აქვს იმ ნამუშევრებს, რომლებიც მან შეასრულა როდენ-

თან მოხვედრის (ე. ი. 1905 წლის) შემდეგ. ნიკოლაძემ შეითვისა როდენისეული ფორმის გაგება, გადმოიღო ცხოველხატული, ილუზიონისტური ძეგლის უკვე დამუშავებული, ჩამოყალიბებული ტექნიკა. ამასთანავე, შეიძლება ითქვას, რომ მსგავსება მხოლოდ გარეგნულია. ნიკოლაძემ გადმოიღო მზა ფორმა, და რადგანაც ეს ფორმა სრულყოფილი იყო, მისი ნაწარმოებების ფორმაც სრულყოფილია. მაგრამ ნიკოლაძის შედეგი ამ ქანდაკებების შექმნისას სხვაა, განსხვავებული როდენისაგან. ნიკოლაძის ქანდაკებების შინაარსი სავსებით რეალური და ყოველთვის კონკრეტულია, მაშინ, როდესაც როდენის ნაწარმოებთა შინაარსი ხშირად ღრმა ფილოსოფიურ აბსტრაქციებსა და განზოგადებებს წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ ნიკოლაძე ნაწარმოებთა ამ ჯგუფში იყენებს როდენის ზოგიერთ ტექნიკურ ხერხს — ილუზიონისტური მიდგომა მას ბოლომდე გატარებული არა აქვს. მისი პლასტიკური ფორმა შეხებადი და მატერიალურია და თავისთავში დამთავრებული.

იაკობ ნიკოლაძე შემდეგში მიდის როდენისეული ფორმის სრული უარყოფის გზით, თუმც მის ტექნიკას კი ზოგ შემთხვევაში ინარჩუნებს.

1908-21 წლებში ნიკოლაძე ძირითადად ძეგლებსა და პორტრეტებზე მუშაობს. პირველ ხანებში იგი ძეგლების გადაწყვეტისას მიმართავს სიმბოლურ-ალეგორიულ ფორმებს, მაგრამ თანდათანობით ამგვარი გადაწყვეტა იცვლება იმ პირის პორტრეტული გამოსახულებით, ვისაც ედგმება ძეგლი. თვით პორტრეტები ასეთ შემთხვევაში რეალისტურადაა შესრულებული. ჩანს საბოლოო და სრული მიბრუნება ფორმათა დასრულებისადმი. მოძრაობის ტემპი შენელებულია, კომპოზიციები — სტატიკური.

იაკობ ნიკოლაძის წინარევოლუციურ ნაწარმოებებში ვხედავთ ინტერესს საქართველოს წარსულისადმი, აგრეთვე თანამედროვე გამოჩენილი ადამიანებისადმი. ნიკოლაძის რევოლუციის წინადროინდელ ქანდაკებებში საზოგადოებისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანია ილია ჭავჭავაძის საფლავის ძეგლი, რომლის რეზონანსი მაშინდელ საქართველოში უდიდესი იყო.

1921 წლიდან ნიკოლაძის შემოქმედებაში განუხრელ მიდრეკილებას ვხედავთ რეალისტური ფორმებისადმი. ეს რეალიზმი ნიკოლაძისათვის სავსებით ორგანული, მხატვრული ევოლუციის დამამთავრებელი საბოლოო ეტაპია. ნიკოლაძის განვითარება ექცევა რეალისტური ხელოვნების ჩარჩოებში — ფსიქოლოგიური გამომსახველობის გაღრმავება მისი ძირითადი საზრუნავი ხდება. მისი გულმოდგინე მუშაობა მხატვრულ სახეებზე ამას მოწმობს. ამ მუშაობის შედეგად ყოველ ახალ ნაწარმოებში პიროვნების ახლებურ დახასიათებას ვხედავთ.

ნიშანდობლივია, რომ თავისი შედეგები — „ჩახრუხაძე“ და „ისკრინდროინდელი ლენინი“ მან შექმნა სიცოცხლის ბოლო წლებში. ცხადი ხდება, რომ მისი ხელოვნება მსოფიან ასაკშიც კი სულ აღმავალი გზით ვითარდებოდა.

საბჭოთა პერიოდის ნამუშევართა შორის თავისი ფსიქოლოგიური სიღრმით მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ნიკოლაძის მუშაობას ლენინის მხატვრულ სახეებზე. ამ თემისადმი მიძღვნილ მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებში ნიკოლაძემ შექმნა პლასტიკურად ძლიერი, შინაარსობრივად მდიდარი სახეები, აღსავსე დიდი შინაგანი ძალით. ეს ყველაზე მეტად შეეხება „ისკრისდროინდელ ლენინს“. ეს უკანასკნელი ნაწარმოები ერთ-ერთი უძლიერესია არა მხოლოდ ნიკოლაძის ნაწარმოებთა შორის, არამედ საბჭოთა და მსოფლიო ხელოვნებაში შექმნილ ლენინის განსახიერებათა შორისაც. ლენინის სახეებზე მუშაობისას ნიკოლაძის მხატვრული ძიება მიდიოდა კომპოზიციის გამარტივების, გამოსახვის ხერხების დახვეწის, რაც შეიძლება დიდი ლაკონურობის მოძებნის გზით.

ამგვარადვეა შესრულებული ნიკოლაძის შემოქმედების მწვერვალი „ჩახრუხაძე“. ეს ნაწარმოები თავისი პლასტიკური ღირებულებით, ისევე როგორც ემოციური ზეგავლენით, უძლიერესია მის შემოქმედებაში და ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოები მთელ საბჭოთა ქანდაკებაში. როგორც დავრწმუნდით, მოქანდაკე თავის შემოქმედებაში ეძიებს დასრულებულ და დახვეწილ მხატვრულ სახეს, ღრმა დახასიათებას. ამასთანავე იგი მხატვრული ფორმის დახვეწაზე ზრუნავს.

იაკობ ნიკოლაძის მრავალფეროვან ნაწარმოებებს საერთო თვისებები ახასიათებს. ესენია: კომპოზიციის ლაკონურობა, სტატიკა და კამერულობა. ეს თვისებები უმაღლეს განვითარებას აღწევს მოქანდაკის სიცოცხლის ბოლო წლებში. რეალური, კონკრეტული მხატვრული სახეები ნიკოლაძეს გადმოცემული აქვს თავისუფალი ძერწვის საშუალებით, სადაც ფორმა მაინც შეგებადი და თავისთავადი რჩება. ილუზიონისტური ძერწვა მოქანდაკისათვის მხოლოდ საშუალებაა ცხოველხატული ეფექტის მისაღწევად. ნიკოლაძისათვის რეალიზმი ნიშნავს რეალისტურად ამოხსნილ სახეს, რისი მიღწევა შეიძლება ცხოველხატული ძერწვის საშუალებებითაც. ეს პეოლოდი ნიკოლაძეს გამოუყენებელი აქვს თავის ყველაზე ორიგინალურ, ყველაზე დამახასიათებელ ნაწარმოებში — „ჩახრუხაძეში“.

ნიკოლაძის კომპოზიციებისათვის დამახასიათებელია მკაფიო სტატიკა. არც ერთ მის ნაწარმოებში არაა მოცემული ძლიერი მოძრაობა. ყველაფერი აგებულია შინაგან განცდაზე. ექსტიკულაცია თავშეკავებულია; გარეგნულად მოძრაობა გამოხატულია ან თავის მსუბუქი მობრუნებით, ან უფრო ხშირად სახის ნაკეთების გამომეტყველებით, ე. ი. აქ უფრო სულიერი მოძრაობაა, ვიდრე ექსტიკულაცია.

კომპოზიციის ლაკონურობა ნიკოლაძის საუკეთესო ნაწარმოებებში მაქსიმუმს აღწევს. ისინი სრულიად განთავისუფლებულია მეორეხარისხოვანი დეტა-

ლებისაგან. მათი გამომსახველობა დამყარებულია შინაგან ძალაზე, შექმნალ განწყობილებაზე.

ყველაზე მეტად დამახასიათებელი ნიკოლაძის ქანდაკებებისათვის არის მათი კამერულობა. ყველა მისი ნაწარმოები წარმოადგენს ინტიმური ხასიათის ქანდაკებას, რომელიც მოქმედებს ინტიმური და კამერულ შეგრძნებათა სფეროში. იმ ნაწარმოებების დამუშავებაშიც კი, რომლებიც ნავარაუდევია ღია ცის ქვეშ დასადგმელად, არის მთელი რიგი მომენტებისა, რომლებიც მეტყველებს მათდამი კამერულ მიდგომაზე. ნიკოლაძის ნაწარმოებთა ემოციური ზემოქმედება ხშირად სწორედ ამ თვისებებზეა აგებული. მიუხედავად იმისა, რომ ნიკოლაძის ნაწარმოებებს აქვს მონუმენტურობის ზოგიერთი ნიშანი, მთლიანად მისი შემოქმედება მაინც კამერულია. მაგალითად, ფორმების დამთავრებულობა, რომელიც ახასიათებს ნიკოლაძეს, მონუმენტურ ხელოვნებასთან სიახლოვის შეგრძნებას იწვევს, მაგრამ მისი ქანდაკება არასოდეს არ ზღვება ნამდვილად მონუმენტური, არ ღალატობს კამერულობის გრძნობას. ფორმების დასრულებულობა ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი თვისებაა ნიკოლაძის შემოქმედებისა. ამასთან დაკავშირებულია მისი კიდევ ერთი თვისება: დახურული ფორმის სიკარბე მის ნაწარმოებთა შორის. ნიკოლაძის ნამუშევრები, მეტწილად პორტრეტები, თავისთავშია ჩაკეტილი; ეს განსაკუთრებით ეხება ნიკოლაძის გვიანდელ ნაწარმოებებს.

იაკობ ნიკოლაძის მეშვიდრეობა შეიცავს 200-მდე ქანდაკებას. გარდა ამისა, მას ეკუთვნის რამდენიმე ფერწერული ნამუშევარი და თეატრალური გაფორმება (მისი შემოქმედების ადრინდელ პერიოდში).

იაკობ ნიკოლაძეს წამყვანი ადგილი უჭირავს ქართულ საბჭოთა ქანდაკებაში. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების მომენტში იაკობ ნიკოლაძე უკვე სახელმწიფოებრივი ოსტატი იყო, მაგრამ იგი ამ დროს მარტო იყო. მეოთხედი საუკუნის განმავლობაში იგი დაუღალავად ზრდიდა მოწაფეებს და თვითონაც მუშაობდა. მისი სიცოცხლის ბოლო წლებში საქართველოში უკვე არის მთელი პლეადა გამოჩენილი მოქანდაკეებისა, რომლებსაც გააჩნიათ მკაფიო ინდივიდუალობა და საკუთარი სტილი, მაგრამ ქართველ მოქანდაკეთა მამამთავრად რჩება იაკობ ნიკოლაძე.

ნიკოლაძის ქანდაკებები თავისი პლასტიკური ღირსებებით, თემატიკის მრავალფეროვნებით, ფსიქოლოგიური გახსნის სიღრმით, დახვეწილი მხატვრულობით ერთ-ერთ პირველ ადგილს იკავებს მთელ საბჭოთა ქანდაკებაში. იაკობ ნიკოლაძე საბჭოთა მოქანდაკეების მოწინავე რიგის ერთ-ერთი წარმომადგენელია. ამიტომ მისი მდიდარი მეშვიდრეობის ზედმიწევნით შესწავლას ჩვენთვის ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს.

ზ ა ნ ი ზ ზ ე ბ ა

1. ნიკოლაძის შემოქმედებას არაერთი ნაშრომი მიეძღვნა. მათ შორის უმთავრესია: მამია ღუდუჩავა, იაკობ ნიკოლაძე, თბილისი, 1953 წ.; იაკობ ნიკოლაძე, რჩეულ ნაწარმოებთა ალბომი, მამია ღუდუჩავას რედაქციითა და შესავალი წერილით, თბილისი, 1955 წ.; Н. А. Езерская, Яков Иванович Николадзе, Москва, 1955 г.; Игорь Урушадзе. Яков Николадзе, Тбилиси, 1958 г.

2. მ. ღუდუჩავა. ახალი ქართული ხელოვნება. თბილისი. 1950. გვ. 29-30 და 98.

3. ი. ნიკოლაძის მოხსენება 1953 წ. 17 მაისს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში (მამია ღუდუჩავა, იაკობ ნიკოლაძე, თბილისი, 1953 წ., გვ. 9).

4. გაზეთი «Кавказ»-ი წერდა: «Отметим, в заключение, статью «Шота Руставели» г. Николадзе. Она, положим, недостаточно отвечает сложившемуся представлению о грузинском Гомере, но интересна, красива и смела, а это уже более, чем достаточно для начинающего скульптора (Газ. «Кавказ», Аристарх, V-я Кавказская худож. выст., № 271, 1897 г.).

5. А. Г. Ромм, Современная скульптура Запада, М. 1937.

6. იქვე.

7. ციტატი «მწვეთსიდან» გადმოთქმულია მ. ღუდუჩავას წიგნიდან «ახალი ქართული ხელოვნება», თბ., 1950, გვ. 117.

8. ამ ესკიზის მიხედვით მრველიშვილმა საქართველოში დაბრუნების შემდეგ შეასრულა სურათი ზეთის საღებავებით.

9. ი. ნიკოლაძე. ავტობიოგრაფია. ხელნაწერი. ინახება ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში.

10. ი. ნიკოლაძე. «ერთი წელიწადი როდენთან», თბილისი, 1930 წ., გვ. 6.

11. იქვე, გვ. 6.

12. «ნიშადური», 1907 წ., № 7, გვ. 9.

13. საქ. სსრ ცენტრ. საისტ. არქივის ფონდი № 481, საქმე № 25, ფ. 14.

14. «ნიშადური», 1908 წ., № 27, გვ. 9.

15. «ნიშადური», 1908 წ., № 31.

16. «გალაქტიონ ტაბიძის ეურნალი», 1922 წ., № 1, გვ. 16.

17. «ბახტრიონი», 1922 წ., № 21.

18. მ. ღუდუჩავა. იაკობ ნიკოლაძე. თბილისი, 1953 წ., გვ. 14.

19. იაკობ ნიკოლაძე. ერთი წელიწადი როდენთან. თბილისი, 1930, გვ. 37.

20. საქ. სსრ ცენტრ. საისტ. არქივის ფონდი № 481, საქმე № 1078, ფურცელი 38.

21. იქვე, ფურცელი 59.

22. წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების საერთო კრებულის მიერ არჩეული კომისიის სხდომის ოქმი, 1912 წ. 14 ივნისს. საქ. სსრ ცენტრ. საისტ. არქივის ფონდი № 481, საქმე № 1077, ფ. 80-82. ორიგინალი რუსულ ენაზე. ქვეყნდება პირველად.

23. იქვე.

24. გაზ. «დროება», 1910 წ., № 40, გვ. 3. «ახალი ამბავი».

25. საქ. სსრ ცენტრ. საისტ. არქივის ფონდი № 481, საქმე № 4008, ფურც. 10.

26. მ. ღუდუჩავა, ი. ნიკოლაძე, 1953 წ., თბილისი, გვ. 47.

**იპოზ ნიკოლაძის ნაწარმოებთა
სია**

1806 წ.

1. მოხუცი ებრაელი. თიხა.

1807 წ.

2. მესტირე. თიხა. ოღესა.
3. შოთა რუსთველის ბიუსტი (ესკიზი). თიხა. ფლორენცია. ზუბალაშვილის კოლექცია.
4. შოთა რუსთველის ფიგურა. თაბაშირი. დაღუპულია.
5. ლადო მესხიშვილი. ბიუსტი. თაბაშირი. თბილისის თეატრალური მუზეუმი. 57 X 34 X 26 სმ.

1900 წ.

6. ხეცური. ბიუსტი. თაბაშირი. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი 21 X 21 X 10 სმ.

1902 წ.

7. შიო არაგვისპირელი. თაბაშირი. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი. 49 X 25 X 30 სმ.
8. ვასო აბაშიძე. თაბაშირი. რუსთველის სახ. სახელმწიფო თეატრი.
9. კოტე მესხი. თაბაშირი. დაღუპულია.
10. „ვაკრობა“ და „მრეწველობა“. პორელიეფები.
11. ტასო მაჩაბელი. თაბაშირი. დაკარგულია.

1903 წ.

12. ოსკარ შმერლინგი. თაბაშირი. 28 X 28 X 20 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.
13. ბეთოვენი. თაბაშირი. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია.
14. ბახი. თაბაშირი. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია.
15. თამარ მეფე. თიხა. დაკარგულია.

1904 წ.

16. ნანობაშვილი (დარიალი). თაბაშირი. პარიზი.
17. უმუშევარი. კერამიკა. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.

1905 წ.

18. შოთა რუსთველი. ბიუსტი. 54 X 37 X 23 სმ. ტონირებული თაბაშირი. უცხოეთთან კულტურული და მეგობრული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოება.
19. „ქარი“. ქვა. 52 X 30 X 20 სმ. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
20. ბარიშელი ქალი. ბრინჯაო. 34 X 14 X 12 სმ. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.

21. მოცუვავე ქალი. ბრინჯაო. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი. 20 X 10 X 8 სმ.
22. ხალომე. მარმარილო. 64 X 45 X 44 სმ. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
23. გოგონა სურით. მარმარილო, ბრინჯაო. ბერლინი. კერძო კოლექცია.
24. „სუსანა“. თაბაშირი. დაკარგულია.
25. ნიკო ლოლბერიძე. ბრინჯაო. პარიზი.

1906 წ.

26. „ჩრდილოეთის ახული“. მარმარილო. 66 X 55 X 27 სმ. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
27. უმუშევარი. ბრინჯაო. ავსტრალია. კერძო კოლექცია.

1907 წ.

28. აკაკი წერეთელი. თაბაშირი.
29. დ. სარაჯიშვილი. ბიუსტი. მარმარილო. 70 X 43 X 24 სმ. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
30. „სიბრძნე“. პორცელანო. დაკარგულია.

1908 წ.

31. ილია ჭავჭავაძის საფლავის ძეგლის ესკიზი (1-ლი ვარიანტი). ი. ჭავჭავაძის სახლ-მუზეუმი. საგერაში.
32. ილია ჭავჭავაძის საფლავის ძეგლის ესკიზი (მე-2 ვარიანტი). ი. ჭავჭავაძის სახლ-მუზეუმი. საგერაში.
33. ილია ჭავჭავაძის საფლავის ძეგლის ესკიზი (მე-3 ვარიანტი).
34. ქართველი ქალი. მოკიპელი კერამიკა. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი. 26 X 11 X 12 სმ.
35. კორინთელი. ბიუსტი. მარმარილო. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი. 50 X 48 X 27 სმ.
36. შირვან-შადე. ბიუსტი. თაბაშირი. პარიზი.
37. აკაკი. ბიუსტი. თაბაშირი.
38. სამსონ თოფურაძის ძეგლის პროექტი.

1909 წ.

39. ორი ქართველი ქალი. (სარაჯიშვილის ძეგლის ესკიზი). თაბაშირი. 109 X 68 X 38 სმ. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
40. ორი მუშა. კერამიკა. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
41. „მწუხარე საქართველო“ (ილია ჭავჭავაძის საფლავის ძეგლი). ბრინჯაო. მთაწმინდა. პანთეონი.
42. სამსონ თოფურაძე. ბრინჯაო. 61 X 48 X 34 სმ. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.

1911 წ.

43. ეგნატე ნინოშვილი. ბრინჯაო, თბილისი. კომუნარების სახ. ბაღი. დაღმურელია 1923 წ.
44. ვერონიკა. თაბაშირი. პარიზი.
45. ერმოლოვა. თაბაშირი. 58 X 40 X 30 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.
46. კულეზიკინა. თაბაშირი. 40 X 22 X 20 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.
47. კულეზიკინა (ერტილი). თაბაშირი. 46 X 47 X 26 სმ. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.

48. მგალობლიშვილი. ბიუსტი. თაბაშირი. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი. 37X37X26 სმ.
49. გრიგოლ ორბელიანი. ესკიზი. თაბაშირი. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

1012 წ.

50. თამარ ყანჭელი. თაბაშირი. 33X19X20 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.
51. მერა რადღე. თაბაშირი 57X35X27 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

1014 წ.

52. მოქანდაკის ქალიშვილი. თაბაშირი. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი. 32X14X15 სმ.
53. დიონისეს ლხინი. თაბაშირი. დალუქულია.
54. ორი კარიბტიდა. ქვა. საბჭოთა არმიის სახლის ფასადი. თბილისი.
55. არჩილ ჯორჯაძე. ესკიზი. თაბაშირი.
56. შოლუცი. ეტიუდი. თიხა. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

1015 წ.

57. აკაკი. (გადატანილია ქვაში 1920 წ.). ამეამად საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.
58. ვალერიან გაფრინდაშვილი. ტონირებული თაბაშირი. 28X20X24 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.
59. ვ. პუბერმანი. თაბაშირი. დალუქულია.
60. რობერტ ოუენი. თაბაშირი. დაკარგულია.

1016 წ.

61. მოქანდაკის ვაჟიშვილი. ეტიუდი. თაბაშირი. 21 X 13 X 17 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

1010 წ.

62. ეგნატე ნინოშვილი. რელიეფი. ტერაკოტა. 22 X 16.5 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

1021 წ.

63. ბუაჩიძე. ქვა.
64. საშა წულუკიძე. ქვა. ქუთაისი.
65. შოთა რუსთველი. ბიუსტი. თაბაშირი (დაკარგულია. სიაში შეგვაქვს, ს. კაკაბაძის მიერ გამოცემული სურათის მიხედვით. „ვეფხისტყაოსანი“, თბ., 1927 წ.).

1022 წ.

66. გ. ლამბარაშვილი. თაბაშირი 51X25X25 სმ. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახლ-მუზეუმი.
67. პ. მელიქიშვილი. ბრინჯაო. 59 X 56 X 21 სმ. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახლ-მუზეუმი.
68. როზა ლუქსემბურგი. ქვა. თბილისი. პუშკინის სკვერში იყო, აღებულია.
69. საშა წულუკიძე. მარმარილო. ქ. წულუკიძე.
70. კონცა. ქვა. 59X48X35 სმ. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახ. მუზეუმი.
71. ლენინი ჯავახიშვილი. მატარებელზე. ესკიზი (1922-23 წწ.).
72. კაშოს ძეგლის ესკიზი. მოქიქული კერამიკა (1922-23 წ.) 25 X 10 X 19 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

1023 წ.

- 73. როსტომაშვილის ბიუსტის ეტიუდი. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.
- 74. კ. შარქსი. ბიუსტი.
- 75. ფ. ენგელსი. მარმარილო. ქუთაისი. ენგელსის სახ. ბაღი.
- 76. ეგნატე ნინოშვილი. ქვა. ჩაქვი. დაღუპულია.
- 77. ეგნატე ნინოშვილი. ქვა. განმეორება. ჩაქვი.

1024 წ.

- 78. ლენინის ძეგლის პროექტი.

1025 წ.

- 79. „უძილობა“. მოკიჩელი კერამიკა. 30 X 24 X 21 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.
- 80. კამოს ძეგლი. ცემენტი. დაღუპულია.
- 81. ლენინი. ბიუსტი. თაბაშირი. საქართველოს კ. პ. ცენტრალური კომიტეტის შენობა.
- 82. ლენინი. ფიგურა. ქვა. ქუთაისი (აღარ არსებობს).

1026 წ.

- 83. როსტომაშვილის ბიუსტი. მარმარილო. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 84. მემლაროელნი. კერამიკა. ლადო გუდიაშვილთან.
- 85. ლ. მესხიშვილის ძეგლის ესკიზი. თაბაშირი.
- 86. ლენინი. მარმარილო. 54 X 40 X 28 სმ. თბილისი. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.

1027 წ.

- 87. ანჯაფარიძე. ქვა. ქუთაისი.
- 88. მ. ღამბარაშვილი. თაბაშირი. 50 X 40 X 27 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.
- 89. ლენინი. კერამიკა. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.
- 90. ლენინი. ბიუსტი. ტონირ. თაბაშირი. 80 X 50 X 40 სმ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია.
- 91. გელაძე. ქვა. თბილისი.
- 92. „ურმული“. ე. სარაჯიშვილის ძეგლის ესკიზი. თაბაშირი. 38 X 27 X 16 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი. (1924-27).
- 93. „ურმული“. დეტალი. თაბაშირი. 23 X 20 X 15 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი (1924-27).

1028 წ.

- 94. ლენინი. კერამიკა, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

1029 წ.

- 95. ვაჟა-ფშაველა. თაბაშირი. ყაზბეგი. მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი.
- 96. ფ. მახარაძე. მარმარილო. თბილისი, მხატვართა კავშირი.

1030 წ.

- 97. ლადო მესხიშვილი. თაბაშირი. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი. 32 X 22 X 16 სმ.
- 98. ეგნატე ნინოშვილი. მარმარილო. ქ. მახარაძე.

1031 წ.

99. კარლ მარქსის ძეგლის ესკიზი. 35×22×35 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

1032 წ.

100. პ. მელიქიშვილი. მარმარილო. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

101. ანდრია რაჭმაცე. თაბაშირი.

1033 წ.

102. ნაიადა. ალუბასტრი. 12 × 27 × 15 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

103. მ. აღნიაშვილი. თაბაშირი. 29 × 15 × 20 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

104. ლენინი. მარმარილო. თბილისი. მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის თბილისის ფილიალი (1926 წ. ბიუსტის განმეორება).

105. ლენინი. მარმარილო. განმეორება. მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტი. მოსკოვი.

1034 წ.

106. კარლ მარქსი. მონუმენტური ფიგურა (1931 წ. ესკიზის მიხედვით). დაკარგულია.

107. პ. მელიქიშვილი. მარმარილო. თბილისის სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის ეზო.

108. ჰორელიეფი. ქვა, მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის თბილისის ფილიალი (1934-36 წწ.).

109. ჰორელიეფი. ქვა, მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის თბილისის ფილიალი (1934-36 წწ.).

110. ახალგაზრდა. ბიუსტი. მარმარილო. გორი. (1934-36 წწ.).

1035 წ.

111. გორკი პიონერებთან. თაბაშირი.

112. ლენინის ძეგლის ესკიზი. თიხა. დაღუპულია.

113. წარმავალი სიუვარული. ეტიუდი. კერამიკა. 16 × 32 × 7 სმ.

114. თამარ მეფის მჯდომარე ფიგურა. თიხა. 14 × 12 × 11 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

115. ფ. მახარაძე. მარმარილო. ქ. მახარაძე, მოედანი.

1036 წ.

116. შოთა რუსთველი. ბარელიეფი. მოსკოვი. ტრეტიაკოვის გალერეა.

117. შოთა რუსთველი (მჯდომარე ფიგურა). ძეგლის ესკიზი. თაბაშირი 24 × 15 × 14 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

118. შოთა რუსთველი — ვარიანტი. თაბაშირი. 15 × 10 × 10 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

119. შოთა რუსთველი. ძეგლის ესკიზი. თაბაშირი. 17 × 11 × 11 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

120. წუურვილი. ეტიუდი. თაბაშირი.

121. მამაკაცის თავი. თაბაშირი.

122. ბარელიეფი. ბრინჯაო. 7×7,5 და 11,5×10 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

123. შოთა რუსთველი. ოვალური ბარელიეფი. ტერაკოტა.

1037 წ.

124. მარქსი. ბარელიეფი. მარმარილო. 40 × 32 სმ. საქართველოს სსრ ჯანმრთელობის დაცვის სამინისტროს სპეც. სამკურნალო კომბინატის პოლიკლინიკა.

125. ლენინი. ბარელიეფი. მარმარილო. 42 × 36 სმ. საქართველოს სსრ ჯანდაცვის სამინისტროს სპეც. სამკურნალო კომბინატის პოლიკლინიკა.

126. ბარელიეფი. მარმარილო. საქართველოს სსრ ჯანდაცვის სამინისტროს .სპეც. სამკურნალო კონზერნატის პოლიკლინიკა.
127. შოთა რუსთველი. ესკიზი. თაბაშირი.
128. შოთა რუსთველი. ბარელიეფი. 55 X 55 სმ. ქვა. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სსრ სახელმწიფო მუზეუმში.
129. შოთა რუსთველი. ბიუსტი. ქვა. 68 X 59 X 28 სმ. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სსრ სახელმწიფო მუზეუმში.
130. ცოლის ფიგურის ეტიუდი. პლასტილინი. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში.
131. ზომელევისი. თაბაშირი. თბილისის სახელმწიფო სამედიცინო ინსტიტუტის სამეანო კლინიკა.
132. საქართველოს სსრ პავლიონისათვის ჯგუფის ესკიზი. თაბაშირი. 42 X 20 X 15 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში.
133. ტარიელისა, ავთანდილისა და ფრიდონის თათბირი. თაბაშირი. რელიეფი. 32 X 20 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში.
134. ნესტანის გატაცება. თაბაშირი. რელიეფი. 32 X 20 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში.
135. ტარიელის ბრძოლა ვეფხთან. თაბაშირი. 15X10X5 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში.
136. ნესტანის გამოხსნა. ჯგუფი. თაბაშირი. 25X22X13 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში.
137. ბარელიეფი. ბრინჯაო. საქ. სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.
138. ბარელიეფი. მარმარილო. საქ. სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

1038 წ.

139. შოთა რუსთველი. მარმარილო. მოსკოვი. აღმოსავლურ კელტურათა მუზეუმში.
140. გორკის ძეგლის ესკიზი. თაბაშირი. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში.
141. თბილისის მოქალაქე. თაბაშირი. თბილისის ისტორიულ-ენოგრაფიული მუზეუმში.
142. (ხემინარიელი). თაბაშირი. 38X11X8 სმ.
143. ნინოწილის ძეგლის ესკიზი. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში.
144. „კაბუკი“. თაბაშირი.
145. ილია ჭავჭავაძის ბიუსტი. მარმარილო. საგერამო. ი. ჭავჭავაძის სახლ-მუზეუმში.
146. ილია ჭავჭავაძე. ბარელიეფი. აირუმის ტუფი. 62 X 50 სმ. წიწამური. ობელისკი.

1080 წ.

147. ბარელიეფი. თაბაშირი. საქართველოს სსრ სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმში.
148. გალაკტიონ ტაბიძე. ეტიუდი. თაბაშირი. 38 X 17 X 20 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში.
149. ზაქარია. ბიუსტი. ბრინჯაო.
150. ცოლის პორტრეტი. თაბაშირი. 49 X 40 X 22. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში.
151. ლენინი. დაკარგული.
152. ილია ჭავჭავაძე. ბიუსტი. მარიამილოსებრი ქვიშაქვა. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.
153. ხალომე (შვილშვილი). თიხა. 37 X 25 X 15 სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში.

1040 წ.

154. „კაბუკი“. მარმარილო, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმა.
155. ნინო წერეთელი. თაბაშირი. 54 X 45 X 25 სმ. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.
156. აკაკი წერეთელი. მარმარილო. საქართველოს სსრ ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმში (1915 წ. პორტრეტის განმეორება).

157. ახალგაზრდა. (მოლაპარაკე). დაღუპულია.

158. შალვა ამირანაშვილი. ეტიუდი. თიხა. $21 \times 17 \times 10$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

159. ქაუნე. თაბაშირი $43 \times 39 \times 24$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

1941 წ.

160. ჯაში. — მარმარილო.

161. შალვა დადიანი. თიხა. $41 \times 29 \times 25$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

1942 წ.

162. ა. გერასიმოვი. თაბაშირი. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

163. ი. ბერიტაშვილი. ბრინჯაო. მოსკოვი, აღმოსავლურ კულტურათა მუზეუმი.

164. ვ. ვერესაუვი. თაბაშირი. ტონირ. $47 \times 23 \times 25$ სმ. ტრეტიაკოვის გალერეა, მოსკოვი, (ბრინჯაო. 1952 წ.).

1943 წ.

165. გენერალ-პოლკოვნიკი ჩანჩიბაძე. თაბაშირი. მხატვართა კავშირის გალერეა.

166. სამხედრო ეკიმო-ქალი ზოჭოლაძე. თიხა. დაღუპულია.

1944 წ.

167. ა. გეიშანოვიჩი. თაბაშირი. $39 \times 30 \times 27$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

168. ა. ახნაზაროვი. მარმარილო. $23 \times 26 \times 23$ სმ.

169. გენერალი თავართქილაძე. (ფორმა).

170. გოგებაშვილის ძეგლის ესკიზი. თაბაშირი $25 \times 20 \times 15$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

171. კ. შაქარაშვილი. თაბაშირი. დამკვეთთან.

172. ჩახრუხაძე — XIII ს. შოაზროვნე. ბრინჯაო. $46 \times 30 \times 17$ სმ. მოსკოვი, ტრეტიაკოვის გალერეა.

1945 წ.

173. ნ. სევეროვი. თაბაშირი. $34 \times 14 \times 23$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

174. ფხაკაძე. ბარელიეფი. მარმარილო.

175. ლესელიძე. ესკიზი. პლასტილინი. $32 \times 15 \times 10$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

176. ლესელიძე. თაბაშირი. $73 \times 52 \times 35$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

177. ქალის თავის ეტიუდი. უბისის ფრესკა. თიხა. $32 \times 17 \times 15$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

178. ნელი ჩიქოვანი. თიხა. $25 \times 17 \times 22$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

1946 წ.

179. ფიგურის ესკიზი. პლასტილინი. $30 \times 11 \times 10$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

180. ივ. ჯავახიშვილი. თაბაშირი. $69 \times 57 \times 30$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

181. ივრე. ბრინჯაო. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

182. ღ. შარია. თაბაშირი. $47 \times 34 \times 27$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.

1947 წ.

183. გენერალ-პოლკოვნიკი კ. ლესელიძე. მარმარილო. $13 \times 52 \times 35$ სმ. თბილისის სკვერის ლესელიძის ქაზე.

184. ლენინი. „ისკრის“ პერიოდში. ბრინჯაო. $43 \times 21 \times 20$ სმ. მოსკოვი, ტრეტიაკოვის გალერეა.

185. ჩახრუხადის ძეგლის ესკიზი. $20 \times 8 \times 8,5$ სმ. პლასტილინი. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.
 186. ჩახრუხაძე — XIII ს. შოაზროვნე. მარმარილო, $60 \times 44 \times 29$ სმ. საქართველოს სსრ ბელოვანების სახელმწიფო მუზეუმი.

187. ლენინი. „ისკრის“ პერიოდში. მარმარილო. მოსკოვი, ლენინის მუზეუმი.
 188. ნიკო მუსხელიშვილი. (ფორმა).
 189. ნიკო უიფშიძე. თაბაშირი. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი. $40 \times 27 \times 23$ სმ. (დაუმთავრებელია).
 190. ლენინი „ისკრის“ პერიოდში. წელსზევითა გამოსახულება. თაბაშირი. (დაუმთავრებელია).
 191. ლენინი ავადმყოფობის დროს. თიხა. (დაუმთავრებელია).

დაუთარიღებელი ნაწარმოებები

192. მუშა. ფიგურა. თაბაშირი. $26 \times 8 \times 6$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.
 193. კლმეურნე. ფიგურა. თაბაშირი. $25 \times 12 \times 9$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.
 194. ჟორდანია. ესკიზი. თიხა. $12 \times 13 \times 8$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.
 195. მჯდომარე ფიგურა. ესკიზი. თიხა. $11 \times 5 \times 7$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.
 196. ნინოშვილის ძეგლის ესკიზი. მოკიჭული კერამიკა. $27 \times 10 \times 12$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.
 197. ჯგუფი. ძეგლის ესკიზი. მოკიჭული კერამიკა. $43 \times 14 \times 10$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.
 198. ქალის ბიუსტი. თაბაშირი. $54 \times 42 \times 32$ სმ. ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი.
 199. ქალის თავი. თაბაშირი. $37 \times 20 \times 23$ სმ. — „ — „ —
 200. ქალის თავი. თაბაშირი. $30 \times 16 \times 18$ სმ. — „ — „ —

გ ა ბ უ ლ ე ბ ი

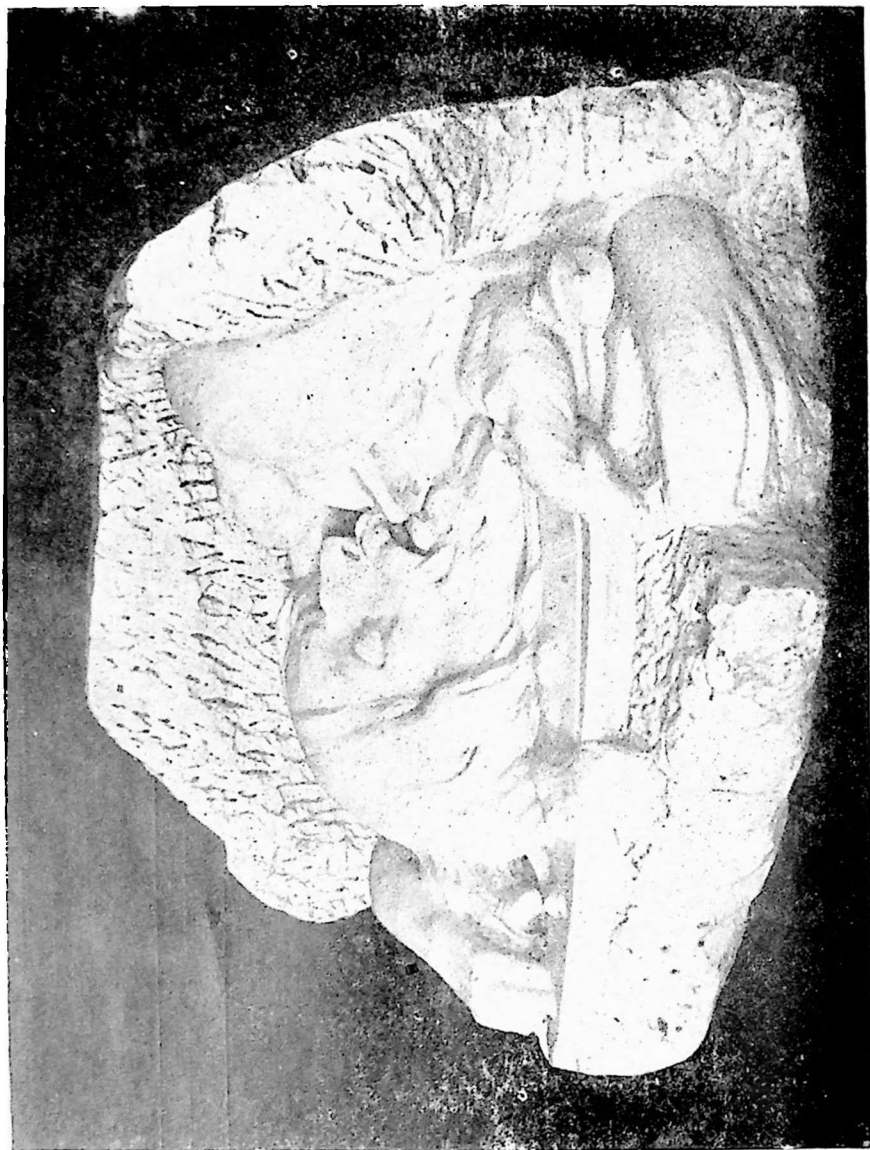




ჩადილულის ძეგლი.



ჰანსონი თეოდორი







ილია ჭავჭავაძის საფლავის ძეგლი



ვანატე წინაშეილს ძეგლი



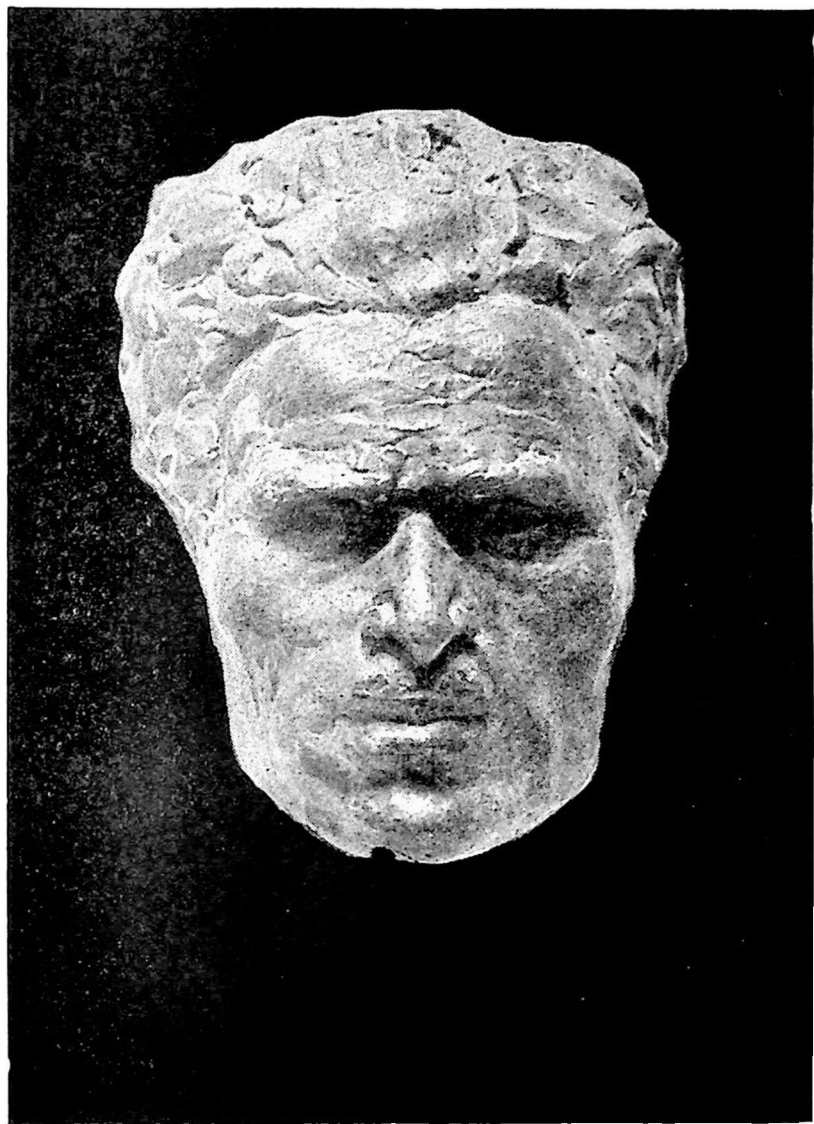
ვაგატე ვაშაძის ძეგლი



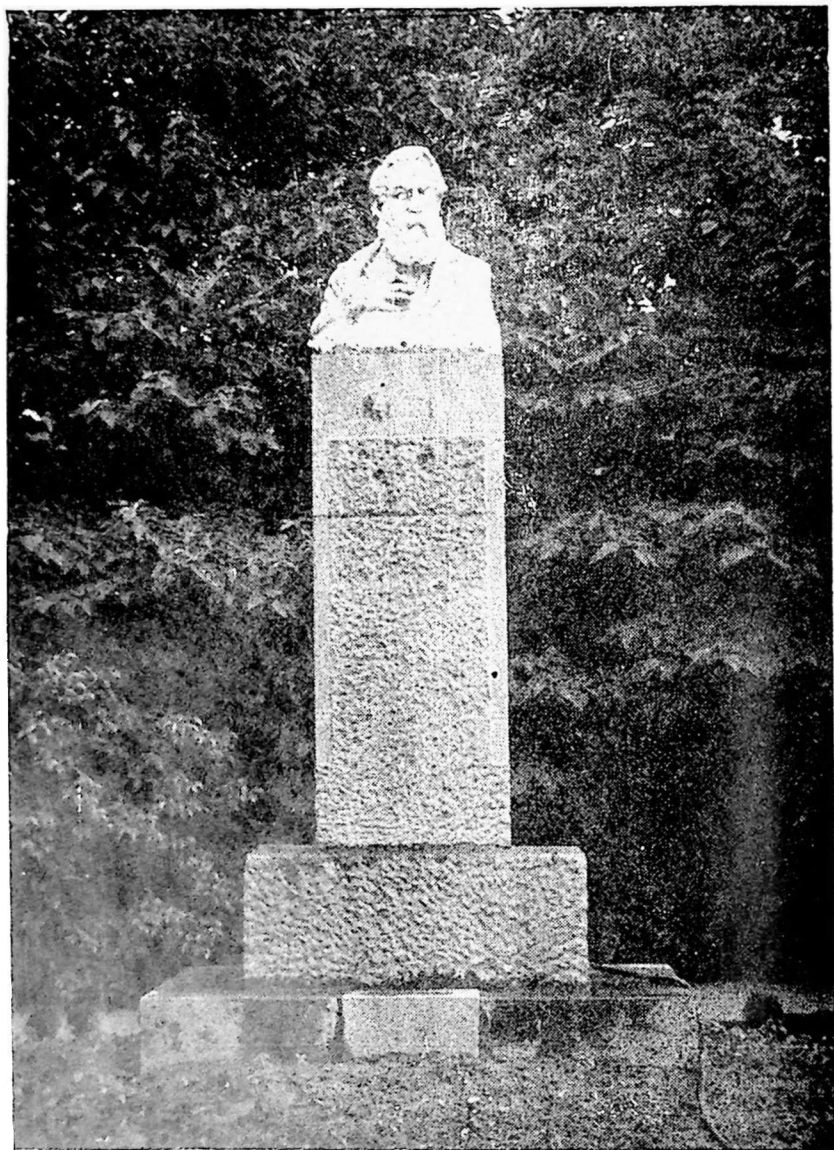
აქაო წერეთლის ძეგლი



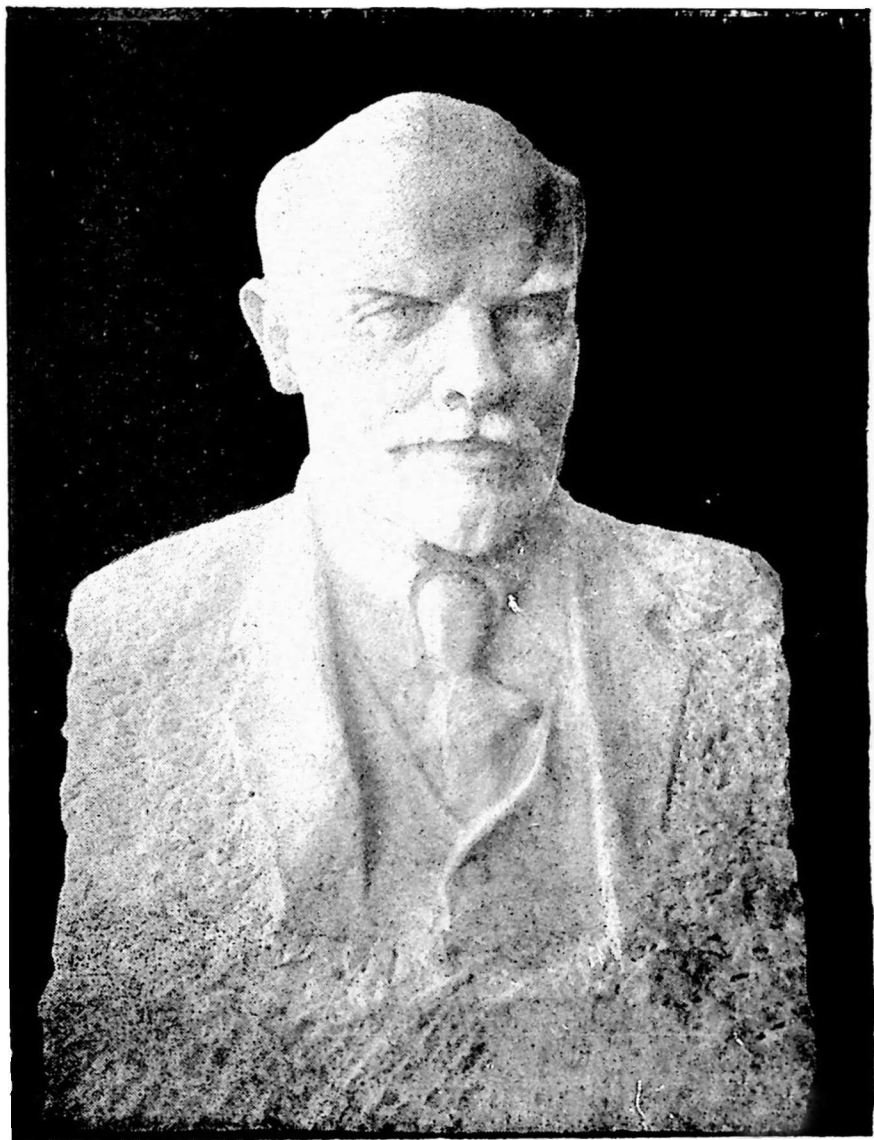
კუნძულები



მალარიან გაუჩინდაშვილი



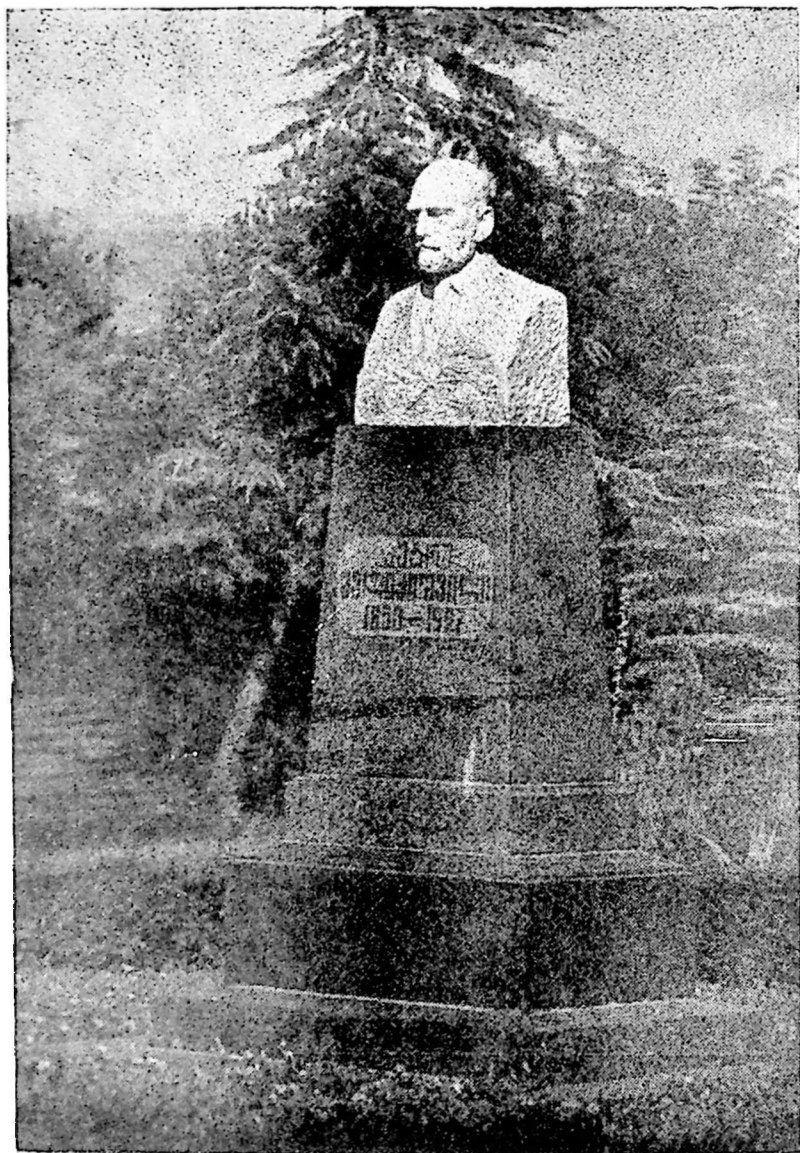
ფრიდრიხ ენგელსის ძეგლი



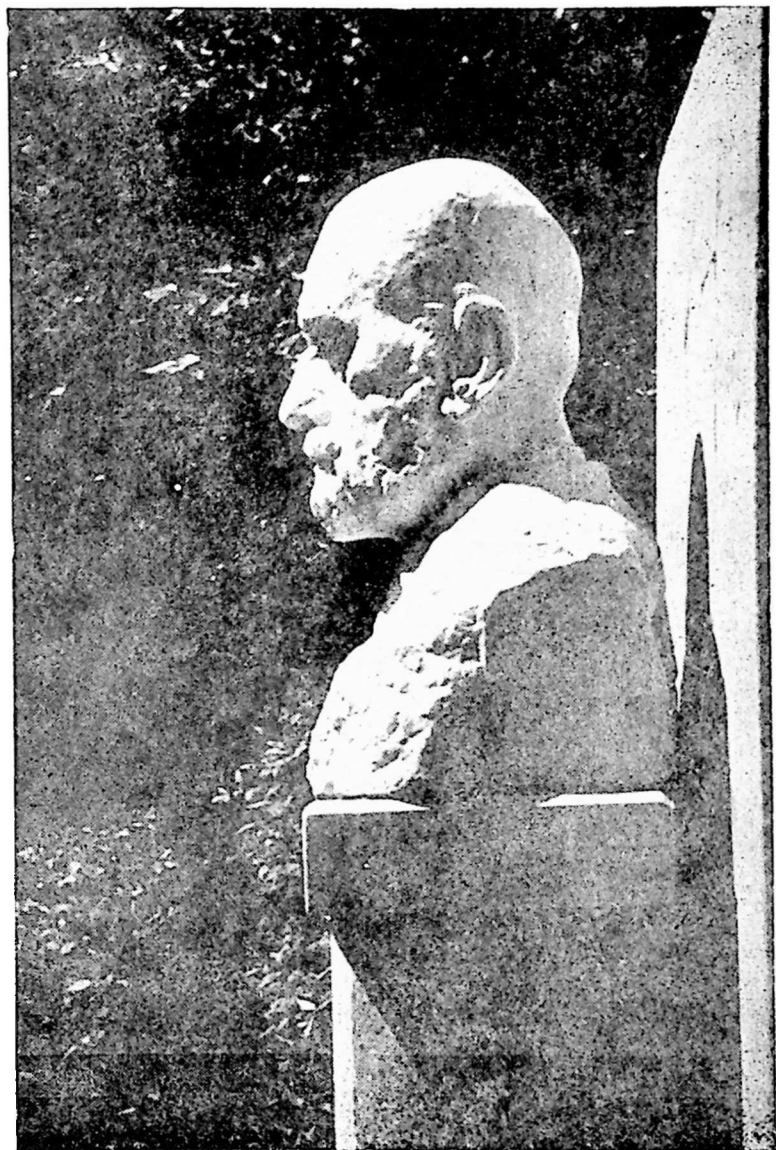




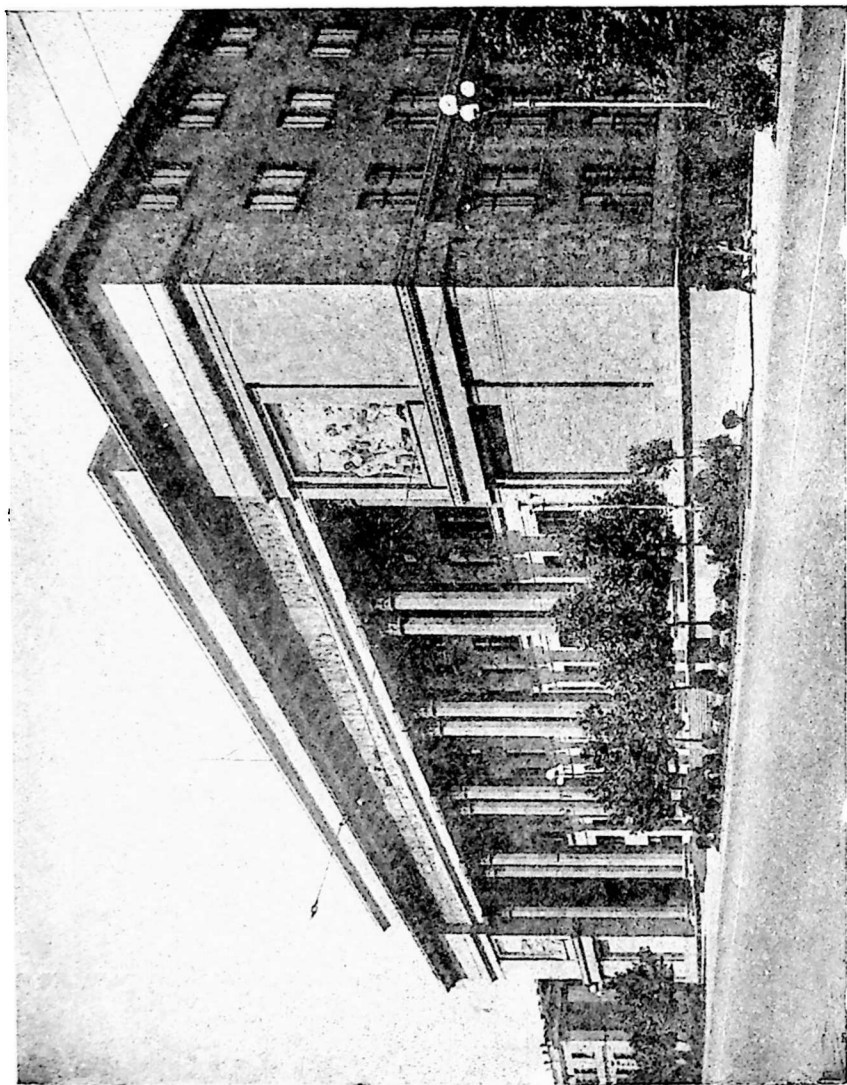
პეტრე მელეჟიძე



პეტრე პელიშვილი



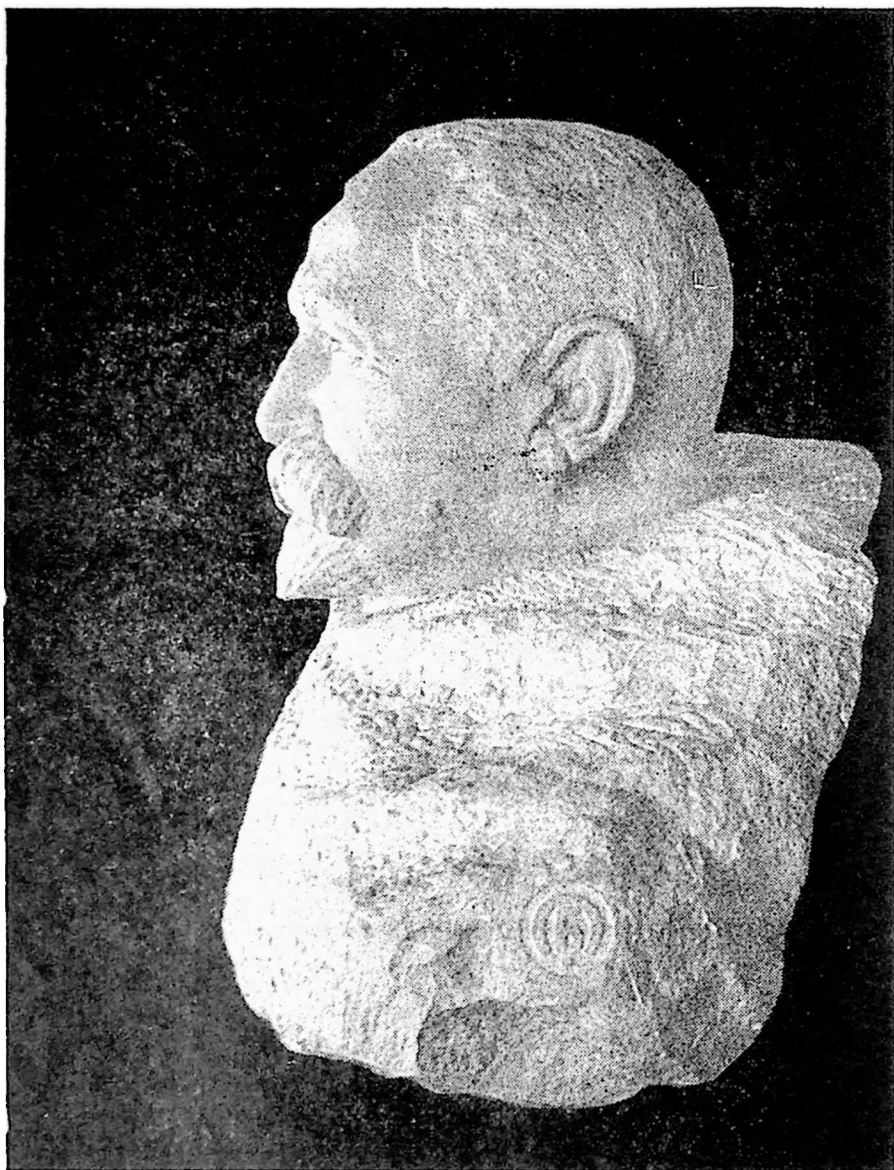
პეტრე მელიქიშვილი

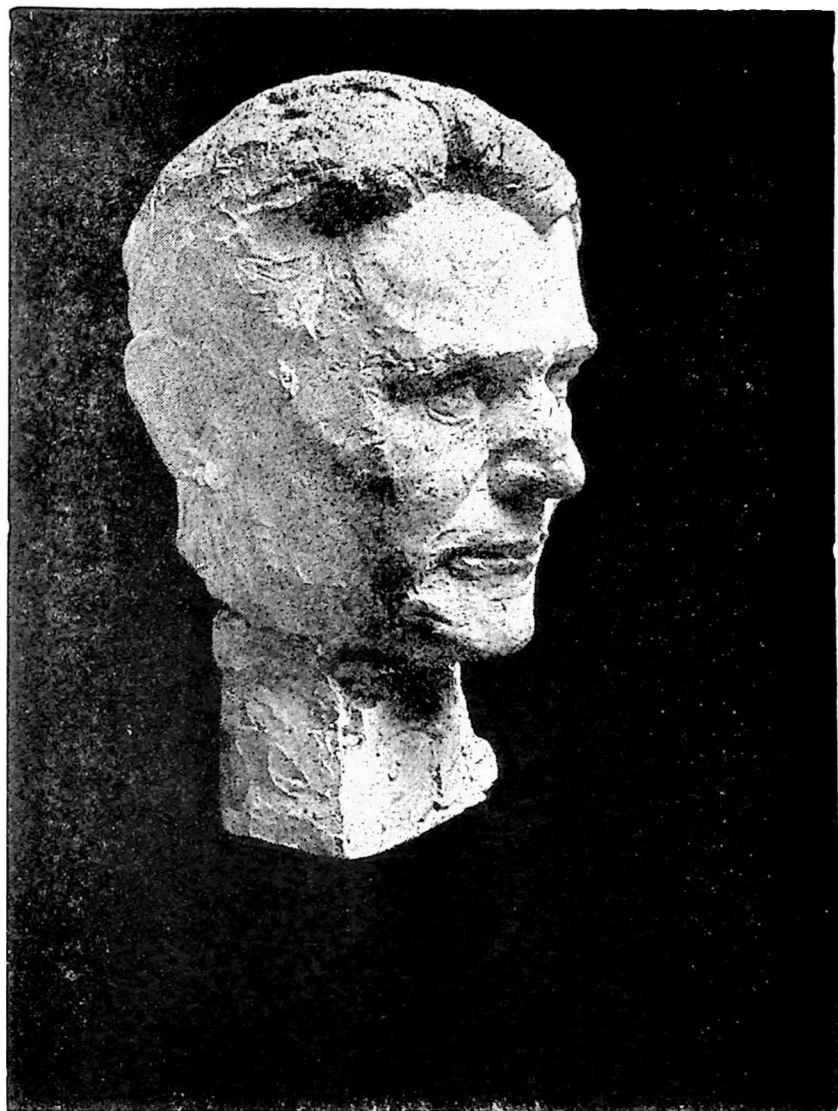


გარკსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის თბილისის ფილიალის შენობა

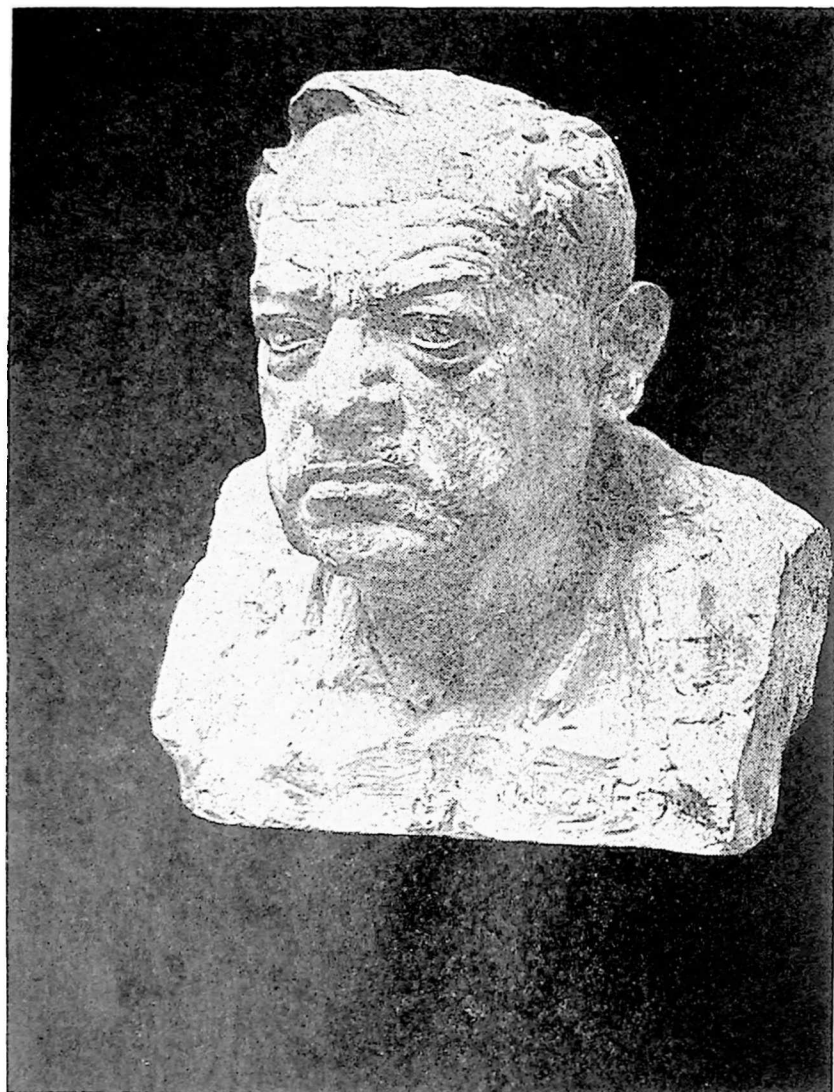


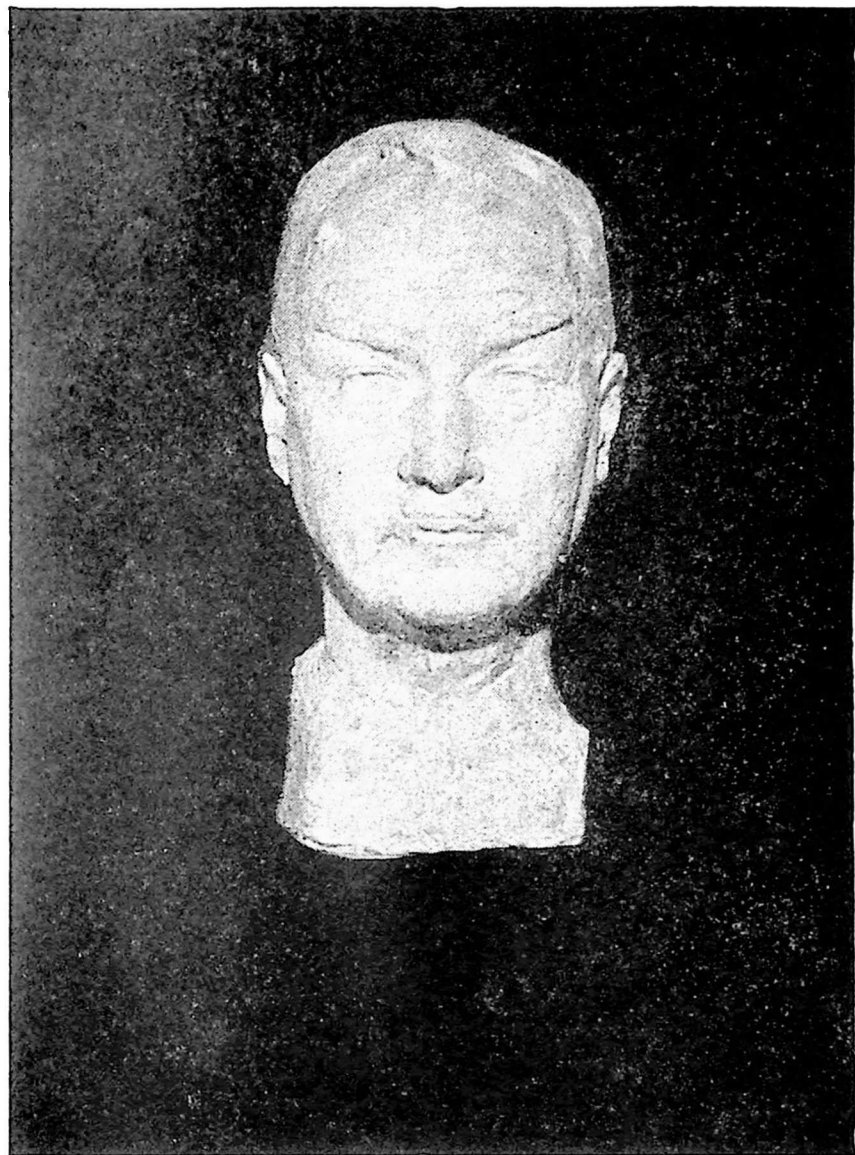
შოთა ბესუელი





ვალერიან ტაბიძე

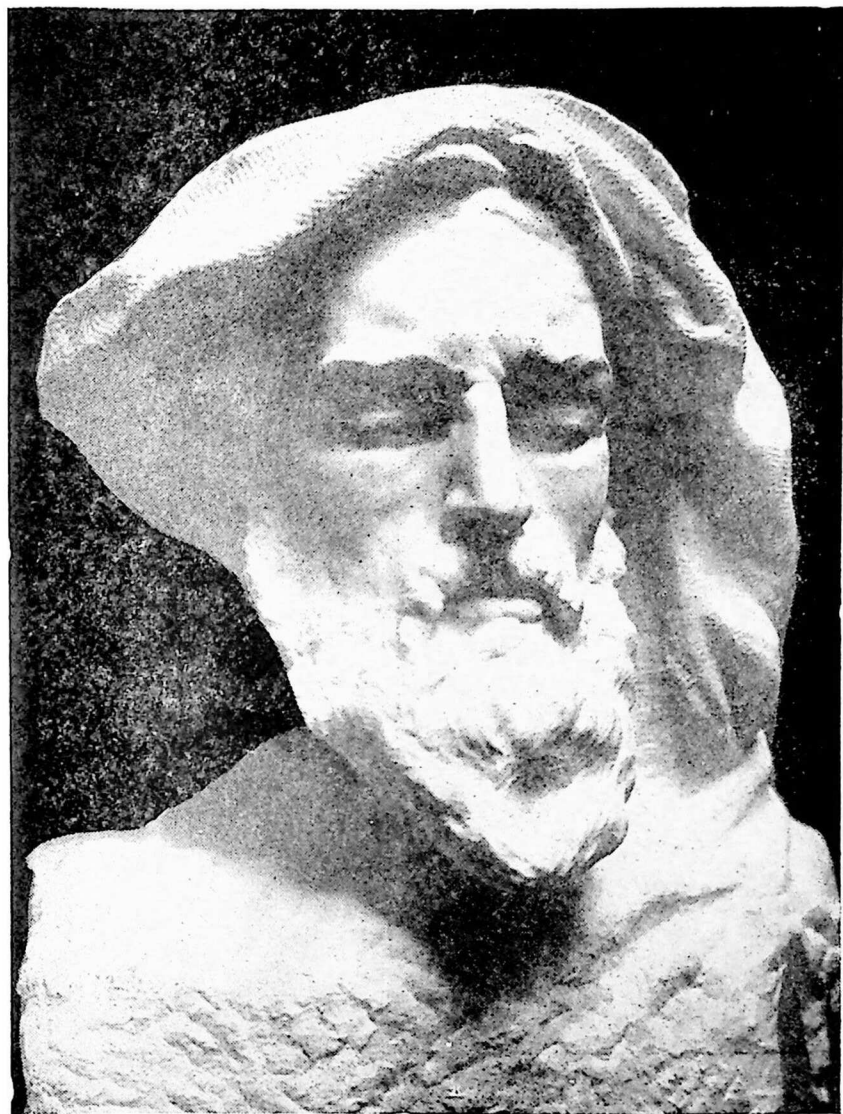


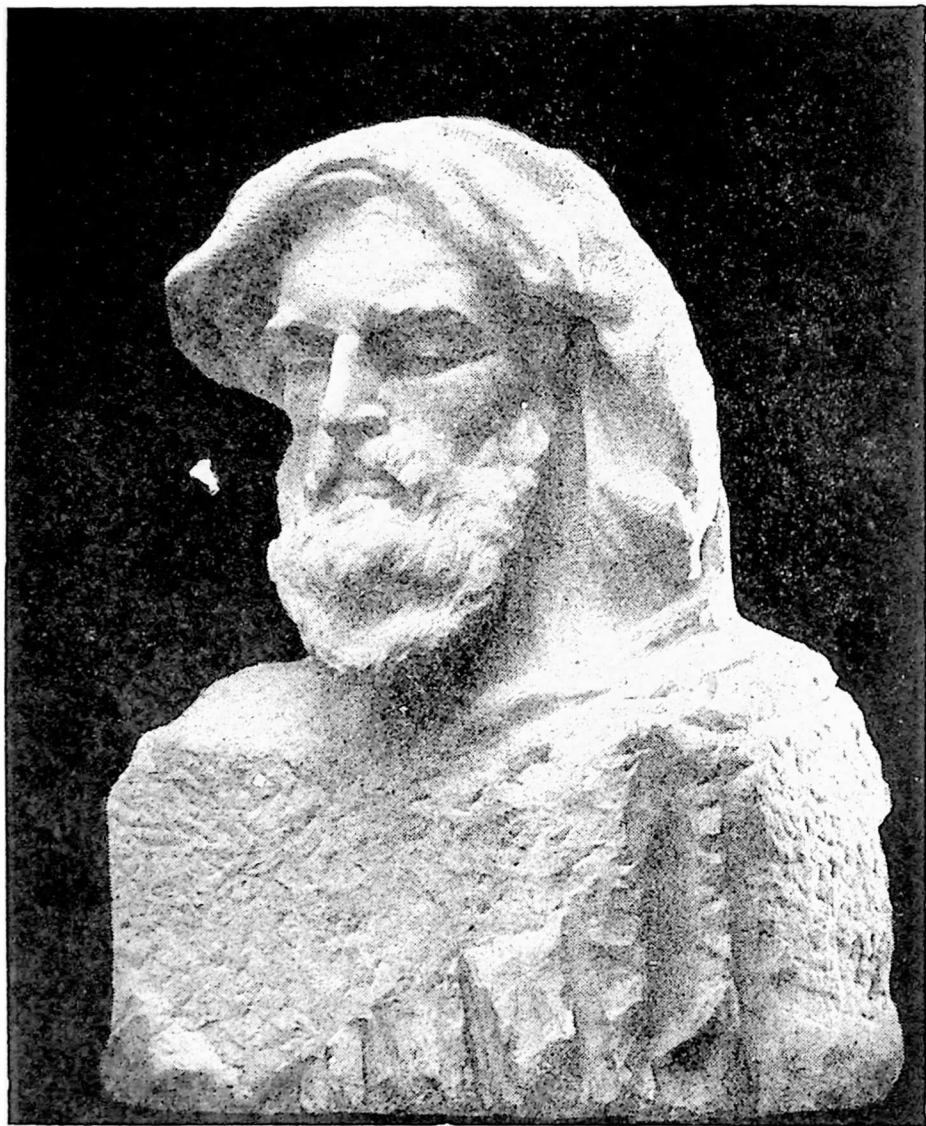


E. სვეტიცხოვე



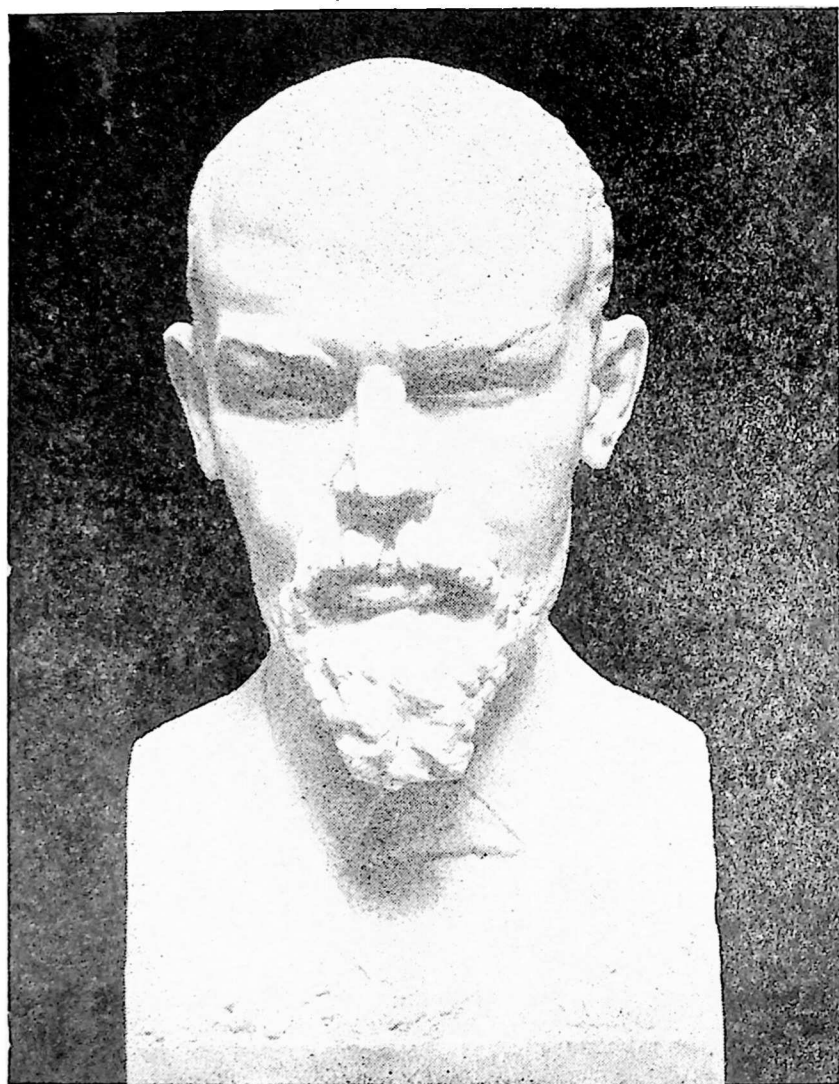
კ. ლესელიძის ძეგლი



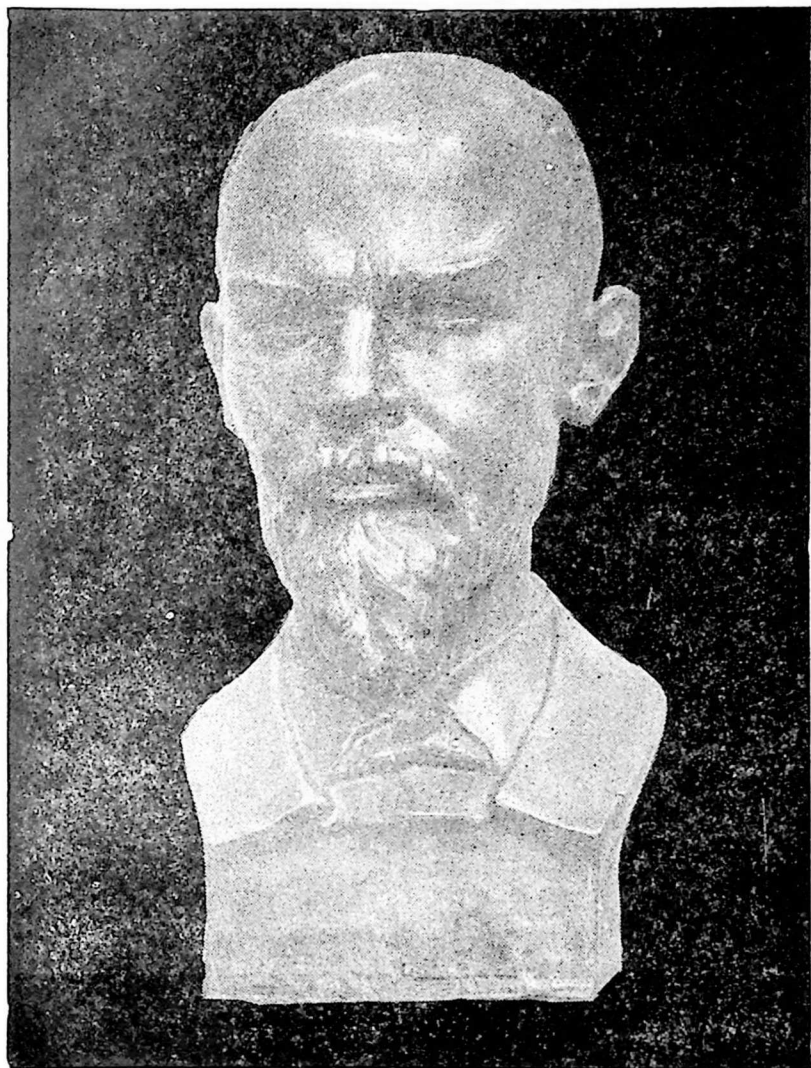




Bust of Plato



ლესიხა „ისკრის“ პერიოდში



ლენინი „რესტის“ პერიოდში

Шанидзе Лела Акакиевна

Яков Николадзе

(На грузинском языке)

Государственное издательство

«Сაბჭოთა საქართველო»

Тбилиси

1962

ფორები ეკუთვნის:

1 — 11, 14 — 17, 19 — 26 — მ. კოზლოესკი-ყუშიტაშვილს,
13, 25, 28 — ი. გილგენდორფს.
12 — მ. დვალს.

რედაქტორი ი. უიფიანი

მხატვარი ე. ამაშუკელი

მხატვრული რედაქტორი გ. გორდელაძე

ტექნიკური რედაქტორი ვ. ხუციშვილი

კორექტორი თ. მაჩაბელი

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 1/XI-61 წ. ქალღმთის
ზომა 70X90¹/₁₆, სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბა-
ხი 7,16. ნაბეჭდი თაბახი 8,19. საეტიორო თაბახი 7,1.
უე 00552. ტირაჟი 3,000. შეკეთა № 886.
ფახი 78 კაპ.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
მთავარბოლიგრაფიკამომცემლობის ბეჭდვითი სიტყვის
კომბინატი. თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. 5.

•

Комбинат печати Главполиграфиздата
Министерства культуры Грузинской ССР.
Тбилиси, ул. Марджанишвили, 5.