

Ekaterine Gačėčilaze

Die Landschaft im Schaffen von Givi Toize

(Taf. 5–7)

In den fünfziger Jahren des 20. Jhs. vollzogen sich in der sowjetischen Kunst bedeutsame Umwälzungen. Der einschränkende Begriff des »sozialistischen Realismus« geriet ins Wanken, und allmählich entstand eine undogmatische schöpferische Atmosphäre. Die georgischen Maler, die in jenen Jahren ihren Schaffensweg antraten, erneuerten die Suche des Reformers der georgischen Malerei D. Kačabaze¹ vom Beginn des Jahrhunderts, die auf die Schaffung einer modernen nationalen bildenden Kunst gerichtet war. Diese fußte auf der Aneignung der eigenen nationalen Traditionen und der Traditionen der bildenden Kunst in der Welt sowie auf der Beobachtung der georgischen Natur.

Ähnlich wie bei D. Kačabaze nimmt auch in der Arbeit der Maler der fünfziger Jahre (G. Kutatelaze, E. Kałandaze, Ž. Xundaze u. a. m.) die Landschaft einen besonderen Platz ein. In ihrem Werk ist ein neuartiges Herangehen an das Genre der Landschaft zu bemerken: eine Verstärkung der subjektiven Prinzipien, eine umfassende Abstraktion und Synthese der aus der umgebenden Wirklichkeit bezogenen Eindrücke sowie der Traditionen alter und moderner Kunst, eine Beschneidung des Narrativen, eine starke Intensivierung der spezifischen Mittel der Malerei und die Sichtbarmachung der Arbeitsverfahren.

Die georgischen Maler aus der Generation der sechziger Jahre gingen noch behutsamer als die Vertreter der fünfziger Jahre an die Aufgabe heran, die Sprache der Kunst zu erneuern. Sie versuchten, ihre eigenen schöpferischen Entdeckungen und die aus der modernen europäischen Kunst übernommenen Neuerungen noch enger mit den Traditionen der georgischen Kunst zu verknüpfen und bei der Verallgemeinerung und Zusammenführung der aus Realität und Kunst gewonnenen Eindrücke mehr Konkretheit zu bewahren. Für ihre Landschaften ist eine Verstärkung des Narrativen und ein noch klarerer Ausdruck des nationalen Prinzips kennzeichnend.

Der Volkskünstler Georgiens und Šota-Rustaveli-Preisträger Grigol (Givi) Toize, der 1932 geboren wurde, ist ein hervorragender Vertreter der georgischen Malergeneration der sechziger Jahre. Er ist der Autor Hunderter Werke der Malerei und Graphik in verschiedenen Genres. Eine führende Stellung in seiner Arbeit nimmt die Landschaft ein.

Nach der Absolvierung der Kunstakademie (1960) und nach zehn Jahren intensiver Suche nach dem eigenen Schaffensweg stellte er 1971 das großformatige (155×200cm) Bild »Georgien, meine Liebe« fertig, in dem Georgien in verallgemeinerter Form dar-

1. Davit Kačabaze (1889–1952), georgischer Maler, Graphiker, Film- und Theaterkünstler, der Begründer der modernen georgischen Malerei.

gestellt ist, als Einheit von Natur, Volk und der von ihm geschaffenen Kultur begriffen (Taf. 5).

Die Komposition, in der vielköpfige Menschengruppen auf einem weiten Feld angeordnet sind, krönt ein zu einer monolithischen Festung aus chechurischer und syrischer Architektur verschmolzenes Ensemble als Symbol der Kraft und Unsterblichkeit der georgischen Kultur. Die davor wellen- oder bogenförmig gruppierten Georgier stellen Szenen ihrer traditionellen Arbeit, sportlicher Wettkämpfe und festlichen Vergnügens dar. Die Dimensionen der Menschengruppen verringern sich allmählich in der Ferne und verlieren sich wie Meeresschaum am Fuß der Festung. Der Inhalt des Bildes ist leicht zu erkennen: Die Generationen der Menschen kommen und gehen, aber unsterblich sind Georgien, die georgische Nation und die georgische Kultur.

Dieses Bild ist für den Künstler programmatisch. In ihm sind verallgemeinert das Grundthema seines Schaffens (die Heimat), sein weltanschauliches Credo (die Vorstellung von der Einheit und Ewigkeit der Welt überhaupt und der georgischen Welt im besonderen, sein Bekenntnis und seine Liebe zu den traditionellen Werten dieser Welt) und sein Ziel (die Veranschaulichung und Verbreitung der Natur Georgiens und der traditionellen georgischen Lebenswerte) zum Ausdruck gebracht.

Deutlich treten auch die wesentlichen Besonderheiten des individuellen Stils des Künstlers hervor, seine Verfahren, die Formen und Farben der Wirklichkeit zu abstrahieren, ihre Ausdruckskraft zu steigern, das Bild zu komponieren und den darin enthaltenen Raum zu organisieren: durch Ordnen und Ausgleichen der grundlegenden Elemente der künstlerischen Form eine auf den ersten Blick ausgewogene, geschlossene Komposition zu schaffen und sie zugleich durch asymmetrische Anordnung geringfügiger Elemente, durch die Kontrastkraft der Farben und die Bewegung von Formen und Linien innerlich zu dynamisieren.

Die Erzeugung des Eindrucks von Flächigkeit durch die scheinbar kopfüber dargestellte Landschaft, durch das Weglassen des Himmels und die Anordnung einer jeden folgenden Gruppe oberhalb der vorigen und die diesem Eindruck entgegenwirkende Gegenüberstellung des Eindrucks der Räumlichkeit durch das Sichtbarmachen eines großen Landschaftsausschnitts und das Volumen der Gegenstände führen zu einer inneren Spannung des Bildes.

Die Flächigkeit des Bildes, die Ausgewogenheit und Symmetrie seiner Komposition, die ornamenthafte Anordnung der Menschengruppen, die roten und weißlich-goldfarbenen Akzente und der rhythmische Charakter der Wiederholungen von Licht und Schatten, Farben und Linien verleihen ihm Dekorativität. Dieses Bild umfaßt mit dem Material der Ausführung und seinem stark verallgemeinerten und synthetisierten und zugleich recht nuancierten Inhalt wie auch der Form die Merkmale von Monumentalität und Dekorativität, zugleich aber auch die der Tafelmalerei. Die darin angewandten inhaltlichen und formalen Prinzipien und Darstellungsverfahren bildeten die Grundlage für Toizes Landschaftsmalerei, bei der zu einem Großteil nicht leicht zu entscheiden ist, ob es sich um Landschafts- oder Sujetmalerei handelt.

In den Landschaftsbildern ›Winter‹ (1971) und ›Kastanienbäume‹ (1972) sind vor dem Hintergrund einer Landschaft traditionelle Genreszenen wiedergegeben, im ersten das Hüten von Schweinen, im zweiten der Abtransport gefällter Bäume (Taf. 6, 1).

In diesen Arbeiten werden die Landschaft, die Menschen, die Tiere und Pflanzen als organische, untrennbare Teile der Natur verstanden. Mit dem Mittel der Verallgemeinerung macht der Maler die Ähnlichkeit ihrer Formen und Farben sichtbar. Sie

alle scheinen aus einem Material geschaffen, gleichermaßen mit der Erde verwachsen und in den ewigen Rhythmus des Lebens einbezogen zu sein.

Die Ausdruckskraft der Bilder bestimmen mehr noch als das sparsame Kolorit das Gleichgewicht der Komposition, die Skulpturhaftigkeit der Formen und ihre feste Rhythmik. Inhalt und Form beider Werke sind verallgemeinert und monumentalisiert. Die Idee des ›Winters‹ ist verhältnismäßig schlicht und streng, während der strukturelle Reichtum der Zeichnung der ›Kastanienbäume‹, ihre Plastizität und Geordnetheit und die Rhythmik der Anordnung von Farb- und Strichakzenten, dem Bild einen betont dekorativen Charakter verleihen. In beiden Bildern erzeugen die energischen Bewegungen der handelnden Helden und die feste Rhythmik den Eindruck von Tatkraft, von fatalem Optimismus und von der Stetigkeit der Bewegung, was der Autor in der Komposition ›Kastanienbäume‹ durch die Herausarbeitung der kreisförmigen Bewegungsrichtung betont. In den oben behandelten Bildern ist das Kolorit abstrahiert und verdichtet und zurückhaltend eingesetzt, während in den ein paar Jahre später entstandenen Landschaften von Tbilisi, in die traditionelle Straßenszenen und recht große Figuren von Menschen eingebracht sind, das Kolorit verhältnismäßig kontrastreich und intensiv ist. Die allgemeine Farbgebung ist dunkel. Durch ausgewählte Beleuchtung verschiedener Stellen der Komposition, durch die Kontraste von Schatten und Licht bewirkt der Künstler eine Dramatisierung der Eindrücke und erhöht die dekorative und emotionale Ausdruckskraft der Landschaft.

In der Mitte und in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre spannt sich der Klang der Farben von G. Toizes Werken in besonderem Maße (Landschaften von Tbilisi und Šatili). Die Malerei macht den Eindruck größerer Üppigkeit und Materialität. Die Figuren der Menschen werden kleiner, aber sie wie auch die anderen Darstellungen sind weiter voluminös und gewichtig. Der Künstler ist bestrebt, die künstlerische Form der Arbeiten maximal zu intensivieren. Er wendet sich allen bekannten Mitteln zur Steigerung des Klangs und der Tiefe der Farbe zu: den Kontrasten von dunklen und hellen, warmen und kalten und zusätzlichen Farben, der maßvollen Zunahme von Flächen mit Kontrastfarben, um ihre Kontraste stärker wirken zu lassen, stellenweise der Verwendung von maximal rein klingenden Farben zur Akzentuierung des Bildes. Um den Klang der Farboberfläche zu bewahren, wählt er anstelle des Pinsels den Spachtel, und um die Faktur zu beleben, erzielt er einen Lichtflimmereffekt auf der Oberfläche des Pastestrchs. Diese Verfahren zeigen sich recht klar in seiner Malerei, aber aufgrund der inhaltlichen, sujetbedingten Belastung seiner Werke lenkt das nicht das gleiche Augenmerk auf sich wie in den fünfziger Jahren.

Eines der besten Landschaftsbilder dieser Periode ist die ›Erinnerung‹ (1976), das inhaltlich keine Landschaft verkörpert, doch sind es gerade die landschaftlichen Elemente und ihre farbliche Verarbeitung, die den Inhalt erschließen (Taf. 6, 2).

Auf dem Bild ist ein von einer Burg und Wehrmauer und einer Kirche gekrönter Hügel dargestellt, an dessen Hang in der Mitte der Komposition fünf riesige Bäume aufragen. Am Fuß des Hügel steht ein kleiner Junge, der Kühe hütet, dem Betrachter zugewandt und sieht uns von fern wie aus der Vergangenheit an.

Dieses Bild erweckt aufgrund seines einem Quadrat angenäherten Formats, aufgrund seiner betonten Flächigkeit und gleichzeitig der Skulpturhaftigkeit und des Gewichts der abstrahierten Darstellungen sowie aufgrund des intensiven, emotional gespannten, ›gewichtigen‹ Kolorits den Eindruck von Monumentalität. Jede Darstellung hat darin eine besondere Bedeutung.

Den blaugekleideten Jungen empfinden wir als Symbol der Kindheit. Die Umfriedung auf dem Hügel, deren Gemäuer verfallen ist, und die kleine Kirche erinnern an Patarzeuli, das Heimatdorf des Künstlers, und sind gleichzeitig so typisch für ein georgisches Dorf, daß sie dem Betrachter eine überzeugende Orientierung vermitteln, diesen Ort als Teil Georgiens wahrzunehmen. Die Haupthelden dieses Bildes sind »die eng aneinandergedrängt stehenden fünf riesigen Bäume, vor dem Hintergrund des dunklen Hügels in roten und goldenen Farben beleuchtet, als Symbol des unvergänglichen Lebens und der Dauerhaftigkeit des im Boden verwurzelten Daseins. Der strahlende Lichtschein scheint einen Teil des Lebens aus dem Dunkel des Vergessens zu reißen, in seinem Licht wird alles reliefhaft, und die Farben leuchten mit doppelter Kraft. Die Sättigkeit und der Klang der Farbe führen hier zu einer besonderen Spannung und gewinnen einen eigenen Sinn. Die Fülle der orangefarbenen, roten und gelben Striche prallt auf die erloschene, stumpf schimmernde, dunkle Weite, auf die Schwermut des Herbstes und des Sonnenuntergangs, die unvermeidlich die Erinnerungen eines jeden Menschen färbt, der seine Jugend verliert.«²

Waren in den 1971–1972 entstandenen Bildern die Linien, welche die Formen umrissen, graphisch klar, so sind nun aufgrund der größeren Freiheit und Kühnheit in der Linienführung die Grenzen der Formen nicht mehr klar. In diesen Bildern ist der frühere Optimismus und das Empfinden der Ewigkeit des Lebens nicht mehr spürbar. Die Wahrnehmung der Vergangenheit taucht darin auf und ihre Romantisierung. Bei der Schaffung einer elegischen Stimmung spielt das dunkle, scheinbar erstickte, innerlich gespannte Kolorit die Hauptrolle.

Die Landschaft stellt in dem »Kloster Šiomyvime« (1979) einen konkreten Ort dar, doch beruht sie auf der Synthese der Eindrücke, des Wissens und der Vorstellung des Künstlers von diesem Ort (Taf. 7, 1). Darin bewahrt der Maler die Erkennbarkeit des Motivs, zugleich nähert er die Ausdruckskraft der Komponenten der Landschaft so sehr an die Sprache der menschlichen Vorstellungen und Symbole an, daß die Elemente der Landschaft selbst das Sujet des Bildes aufdrängen, obwohl es keine Menschen darin gibt.

Im Zentrum des Bildes ist aus dem Schoß der Berge, die flammenfarben leuchtender Glut gleichen, wie die Flamme eines Feuers eine Kuppelkirche aufgesprossen. Der dorthin führende, den Eindruck starker Dynamik entwickelnde Weg (dieser Eindruck entsteht durch die energische Drehung seines Umrisses von links nach rechts und seine rasche Verengung in die Tiefe des Bildes hinein) zieht den Betrachter nicht zu der Kirche, sondern scheint von ihr fortzustreben, er verbirgt sich in einer dem modernen Menschen fremd gewordenen Welt, die die zu beiden Seiten des Weges wie stachelgesträubte Igel aufragenden Bäume vor fremden Blicken schützen.

Bei der Erzeugung des Eindrucks der Entfremdung der Landschaft vom Betrachter, des Historischen dieses Ortes und seiner charakteristischen, verzaubernd geheimnisvollen Kraft spielt die Hauptrolle das von der konkreten Realität in gewisser Weise unabhängige, dunkle, an Tönen reiche, zurückhaltende und scheinbar erstickte Kolorit, aus dessen Dunkel hier und da orangerote Töne hervorleuchten, die in der Landschaft den Eindruck pulsierenden, brennenden Lebens hervorrufen. Die Verwendung verhältnismäßig heller Farben für die Akzentuierung der Kirche und des Weges gibt uns eine verständliche Symbolik zu erkennen. Den Eindruck der Spannung, der durch die Kontraste von Licht und Schatten entsteht, vertiefen noch die nervösen Bewe-

2. Kuznecov, È.: G. Toidze, Gruzija – ljubov' moja (Al'bom), Moskva 1979.

gungen der Linien und Flecke, die die Zeichnung der Baumäste, des Weges und des Berges bilden.

Inhalt und Form dieser Landschaft sind verallgemeinert und synthetisiert. Darin sind alle bei der Betrachtung von Toizes Werk aus den siebziger Jahren genannten künstlerischen Mittel zur Anwendung gekommen und gleichermaßen intensiviert. Sie haben nicht nur darstellende, sondern auch eine recht reiche assoziativ-symbolische Funktion.

In den untersuchten Landschaften äußern sich einige grundlegende Tendenzen des Landschaftsgenres der Maler aus den sechziger Jahren, beispielsweise die des Ausdrucks des nationalen Prinzips, der Belebung der Landschaft mit Menschen und der Verstärkung der Narrativität.

In den siebziger Jahren arbeitet G. Toize wie in allen Etappen seines Schaffens aktiv an der Bewältigung der Natur. Er malt Landschaften verschiedener Gegenden Georgiens (von Kartli, Kachetien, Chewsurien, Imeretien, von Tbilisi). Für den Künstler ist es nicht die Hauptsache, einen Ort genau wiederzugeben, sondern seinen Charakter, seine Seele zum Ausdruck zu bringen. Oft stellt er ein und dasselbe Motiv unterschiedlich komponiert und mit verschiedenem Kolorit vor. G. Toize verfügt über die Fähigkeit, in seiner Malerei besondere Orte der Natur wahrzunehmen und eindrucksvoll darzustellen. Selten wendet er sich jenen Landschaftsmotiven zu, die für die Gegenwart charakteristisch sind. Stärker fesseln ihn Ansichten, in denen die lange Lebensspur des Menschen zutage tritt. Zwischen den aus der Natur und den aus der Phantasie entstandenen Landschaften entfaltet sich allmählich ein Grenzfeld: Die aus der Natur gestalteten Landschaften werden durch die Phantasie des Künstlers bereichert, und die aus der Vorstellung geschaffenen Landschaften stützen sich auf die aus der Natur bezogenen Eindrücke.

G. Toizes Landschaften aus den achtziger und neunziger Jahren zeichnen sich durch eine Vielfalt des Weltempfindens und der Gestaltungsverfahren aus. Vom Sujet her sind sie weniger belastet. Es mehren sich Landschaften mit recht weitem Blick (die Hälfte davon sind Ansichten von Tbilisi). Häufig sind die Landschaftskompositionen stärker befrachtet mit Darstellungen geringerer Größe, als das bei früheren Bildern der Fall war. Daher ist in ihnen der Rhythmus nicht mehr so klar herauszulesen wie in den Landschaften der siebziger Jahre. Infolgedessen schwächt sich das Gefühl des Monumentalen ab, die Mehrzahl der Arbeiten kennzeichnen die spezifischen Eigenheiten der Tafelmalerei.

Im Ausdruck der Landschaften dieser Periode ist die Rolle von Farbe und Faktur akzentuiert. Bei den meisten zeigt das Kolorit übermäßige Kontraste, es ist wärmer, heller, klingender und härter als bei früheren Bildern. Entstand in den Werken vom Beginn der siebziger Jahre durch die Festigkeit des Rhythmus und den Skulpturcharakter der Darstellungen eine optimistische Einstellung, so bestimmen jetzt die Stimmung eines großen Teils der Landschaften die expressiven Farben und die lebhafteste Faktur, deshalb sind sie unbeschwerter als früher. Die Bilder scheinen Energie und Lebensfreude auszustrahlen, sie bringen die Begeisterung des Künstlers durch den plastischen, farblichen und fakturellen Reichtum der heimatlichen Landschaften zum Ausdruck.

In der Mehrzahl der Arbeiten sind Form und Farbe wiederum materiell und gewichtig. Gleichzeitig zeigen sich im Schaffen des Malers eine Spaltung des Bewußtseins und Erscheinungen gegensätzlichen Weltempfindens. Er gestaltet Landschaften,

deren Einzelformen die Festigkeit verlieren, die teilweise dematerialisiert werden. Aus diesem Grund werden solche Arbeiten nicht als konkrete Realität empfunden, sondern als Frucht der Eingebung oder als Erinnerung an die Vergangenheit (»Die Umgebung von Narinala« [Taf. 7, 2], »Tbiliser Straße«, »Winter«). Die Dematerialisierung der Form ist in verschiedenen Werken auf unterschiedlichem Niveau vertreten.

In den Arbeiten dieser Periode hat sich das Verhältnis zur Zeit gewandelt. Die gewachsene innere Dynamik der Kompositionen, die »Unverschlossenheit« und Unvollendetheit der Oberfläche der Darstellungen bedingen das Empfinden einer Neuerung in der Ausführung, das Empfinden der augenblicklichen Sicht der Landschaft und des raschen Vergehens der Zeit.

Wie wir sehen, fußt G. Toižes Schaffen auf einer realistischen Grundlage. Nicht nur seine der Natur entnommenen, sondern auch seine ersonnenen Landschaften beruhen auf Eindrücken, die er aus konkreten Landschaften gewonnen hat. Diese Eindrücke sind in seinem Werk verallgemeinert, synthetisiert und intensiviert. In dieser Hinsicht und in der Äußerung des nationalen Prinzips in seinen Landschaften setzt G. Toiže die Traditionen des Schaffens von D. Kačabažė fort.

Obwohl sich sein Arbeitsstil im Lauf der Zeit bedeutend verändert hat, gibt es eine ganze Reihe von Merkmalen, die seine individuelle Handschrift in allen Etappen seines Schaffens kennzeichnen. Das sind die auf den ersten Blick ausgewogenen und statischen, doch von innerer Dynamik und Energie durchdrungenen Kompositionen, eine materielle, üppige, gewichtige, klangvolle Malerei. In seiner Neigung zu einer »margigen«, emotionalen, expressiven Malerei wird eine völlig neuartige Realisierung der Traditionen von Mose Toiže³ ersichtlich.

Im Laufe der Zeit wandeln sich das Weltempfinden des Künstlers, sein Verhältnis zu den materiellen, räumlichen und zeitlichen Parametern der Welt: Den fatalen Optimismus, das Empfinden der materiellen Festigkeit und Ewigkeit der Welt ersetzt deren dialektisches Verständnis. Zwar erscheinen in einzelnen Werken elegische und nostalgische Stimmungen, doch in der Mehrzahl der Arbeiten sind gesunder Optimismus und die Energie zur Etablierung des Lebens und des Guten spürbar.

Im Werk von G. Toiže ist ebenso wie in dem von Elene Axvlediani⁴ eines der Hauptthemen das alte Tbilisi. Oft haben seine Landschaften die Verwendung des einem Quadrat angenäherten Formats, die Ausprägung des flächig-dekorativen Prinzips (was eine verbreitete Eigenart in der georgischen Malerei ist) und die erhabene Stimmung mit den Landschaften von E. Axvlediani gemeinsam, unterscheiden sich aber von ihnen gänzlich in ihrem Charakter.

Während das in E. Axvledianis Landschaften dargestellte Tbilisi meist zerbrechlich ist und zart, von Licht und Luft durchdrungen, dynamisch, emotional, vielfarbig, in gewisser Weise graphisch, märchenhaft romantisiert und darin mit Liebe und Erregung die Schönheit der in die Vergangenheit schreitenden Heimatstadt zum Ausdruck gebracht wird, ist G. Toižes Tbilisi materieller, gewichtiger und fester, sogar die Luft scheint in ihm dichter zu sein, das Kolorit ganzheitlich. Seine miteinander verschmolzenen Bauten hinterlassen den Eindruck des Monolithischen und Stablen und verrä-

3. Mose Toiže (1871–1953), georgischer Maler, einer der Begründer der modernen georgischen Malerei, der Bruder von Givi Toižes Großvater, der großen Anteil an der künstlerischen Entwicklung von G. Toiže hatte.
4. Elene Axvlediani (1901–1975), georgische Malerin, Graphikerin und Theaterkünstlerin, eine der Begründerinnen der modernen georgischen Malerei.

ten eine Verwandtschaft mit den Wohn- und Festungs-Ensembles der Chewsuren und Swanen.

In seiner ganzheitlichen Auffassung der Welt, in seiner Vorstellung vom Menschen als organischer, untrennbarer Teil der Natur, in seiner Einführung von Szenen aus dem Alltagsleben in die Landschaft und in der monumental-dekorativen Gestaltung eines Großteils seiner Bilder läßt er erkennen, daß er in der Nachfolge des Werkes von N. Pirosmeni⁵ steht.

In G. Toizes Werk zeichnet sich ebenso wie im Schaffen anderer Maler aus den sechziger Jahren (M. Axobaze, T. Mirzašvili u.a.m.) neben der Tendenz zur Erneuerung der künstlerischen Form auch deutlich die Tendenz zur Bewahrung und Entwicklung der Traditionen der georgischen Malerei ab.

Mit der Verstärkung der Narrativität, mit dem Auflösen der Grenzen zwischen dem Genres der Komposition und der Landschaft, mit der Neigung zur symbolischen und allegorischen Erfassung der Landschaftsformen, mit der Ausprägung des nationalen Prinzips und der klaren Äußerung von Tendenzen zur Beseelung der Landschaft, mit der Intensivierung der künstlerischen Form ist er ein typischer und herausragender Vertreter der Generation der Landschaftsmaler der sechziger Jahre.

G. Toizes von einer klaren künstlerischen Individualität geprägten Landschaften verkörpern einen bedeutsamen Beitrag zur Entwicklung der georgischen Landschaftsmalerei.

LITERATUR

Beridze V., Ezerskaja N.: *Iskusstvo Sovetskoj Gruzii (1921–1970)*, Moskva 1975.

Kuznecov, È.: *G. Toidze, Gruzija – ljubov' moja (Al'bom)*, Moskva 1979.

Tabuškašvili, L.: *Permcerlis tvitmqopadi xelovneba* (in: *Sabčota xelovneba*, Tbilisi 1983, Nr. 1).

5. Niko Pirosmeni (Pirosmenišvili) (1860 [1863]–1918), genialer georgischer autodidaktischer Maler, dessen Werk viele georgische und nichtgeorgische Maler inspiriert hat.