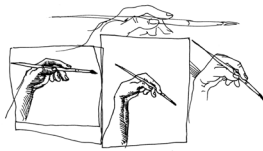


# ՄՅՍԸ ՆՉՆԻՆՈՒՄ





*Laeva manu*



# თქვედ საზრისი

გია ბუღაძე – 60

თბილისი  
2016

---

---

კრებული „თვალ-საზრისი“ ქართველი მხატვრის,  
80-იანელთა თაობის ერთ-ერთი წარმომადგენლის,  
გია ბულაძის 60 წლისთავს ეძღვნება. მასში  
თავმოყრილია სხვადასხვა თაობის ქართველ  
ხელოვნებამცოდნეთა, მათ შორის, ამ დარგის მომავალ  
წარმომადგენელთა, წერილები მხატვრის შემოქმედების,  
ერთი ნამუშევრის, ცალკეული სერიისა თუ სერიების  
და თავად გ. ბულაძის თეორიული ნააზრევის  
შესახებ. წერილები სხვადასხვა ტიპისაა: სამეცნიერო,  
ესსეისტური, თუ კრიტიკული ხასიათის და მათში  
განალიზებულია, როგორც გ. ბულაძის შემოქმედება,  
ასევე, თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში მიმდინარე  
პროცესები.

რედაქტორი ანა კლდიაშვილი  
კომპიუტერული უზრუნველყოფა ირმა ლიპარტელიანი

ISBN 978-9941-0-9024-0

# შინაარსი

## ღიმილური თუბანიშვილი

სახვითობის გზაზე

7

## ღიანა მამაღაძე-ანთაღაძე

ვიზუალური აზროვნება მხატვრობაში  
(თბილისი გია ბულაძის შემოქმედებაში)

21

## სამსონ ღუჯაძე

მცირედი მოგონება და უფრო მცირე დანამატი

34

## ნიმო ღალანიძე

მუდმივი საფიქრალი

40

## ანა კლდიაშვილი

ხილული საზრისები

50

## ზაზა უირალიშვილი

სამი ჩანახატი

71

## ხათუნა ხაბუღიანი

გამოსახულების კრიზისი და  
ნეოკონსერვატორული მარგინალიები

77

## **ალექსანდრა მასახო ბაბუნია**

არაფსევდოისტორიული მეხსიერების პირისპირ  
87

## **ნათია ნულუქიძე**

მითოლოგიური ვარჯიში თავისუფლებაში  
92

## **თამარ ბელაშვილი**

გია ბულაძის ორი ბოლოდროინდელი სერიის შესახებ...  
(„ბიბლიოდრამა“ და „მნუხრის მოწმენი“)  
103

## **ღანა ბაზლიძე**

მუსიკალური დრამიდან მხატვრობის დრამამდე  
118

## **მარიამ შიქაძე**

უფლის სერობა – გამოლვიძების მისტერია  
გია ბულაძის მხატვრობაში  
146

## **ლელა შრიშაღაშვილი**

გია ბულაძის ერთი სურათის შესახებ...  
(ფიქრები რეფერატის წერისას)  
165

## **ნინო გუჯაბიძე**

ტექსტი – „ობიექტი“  
173

## დიმიტრი თუშანიშვილი

### სახვითობის გზაზე

არა მგონია, თუგინდ ერთი ნარკვევი არსებობდეს ბოლო ათწლეულების ჩვენებურ სახვით შემოქმედებაზე, რომელშიც არ იყოს ნახსენები 1985 წელს, მაშინდელ „მხატვრის სახლში“ გამართული გამოფენა „ისტორიიდან“ და ის ჩვენს სახელოვნო ცხოვრებაში ერთგვარ მიჯნადაც არ იყოს აღიარებული. მართლაც, მაისის იმ დღეებში ქართულმა საზოგადოებამ არა მხოლოდ ორი ანგარიშგასაწიფი მხატვარი, გია ბულაძე და ლევან ჭოლოშვილი აღმოაჩინა, არამედ, გაცილებით მეტიც შეიტყო. ნათელი შეიქნა, რომ ჩვენებურ ფერწერაში მობრუნდა თხრობითი შინაარსი, რომელიც 25-ოდ წელი ან საერთოდ აღარ ჩანდა (მაგ., ე.წ. ორმოცდაათიანელებთან) ან კიდევ მეტაფორულ-ალეგორიული სახეებით თუ მოგვევლინებოდა (როგორც, თუნდაც, ნ. იგნატოვთან, ანდა თ. გოცაძესთან); რომ ისტორიული სურათი შეიძლება არც დოკუმენტური (თუ ფსევდოდოკუმენტური) რეკონსტრუქციის მჩემებელი იყოს (როგორც XIX ს-ის ბევრ ევროპულსა თუ რუსულ ტილოზე), არც ხოტბით-განყენებული (ასეთია მაგ., ვალ. სიდამონ-ერისთავის ნამუშევრები, თუ დავ. გაბაშვილის „თამარ მეფე“),



---

არც ზღაპრულ-მიტოსური (როგორც ლადო გუდიაშვილთან, თუ სევერიან მასაშვილთან) – არამედ, შესაძლებელია, თურმე, ოცი, ერთი, თუ ნახევარი საუკუნით ადრე მომხდარი ამბები უშუალოდ, ახლობლად იყოს განცდილი და ამის წყალობით ჟამსგარეთი, შესაბამისად კი, მარად თანადროულიც გახდეს; რომ „ხედვა“-ხელწერით ეგზომ განსხვავებულ მხატვრებს რაღაც ისეთი სიღრმისეული აქვთ საერთო, რაც გარკვეული მიმართულებისა თუ მიმდინარეობის არსებობას მოწმობს.

მაგრამ ყოველივე ეს ყველასთვის როდი იყო ახალი და მოულოდნელი. ხელოვანთა და ხელოვნებათმცოდნეთა ვიწრო წრე საიმდროოდ უკვე რამდენიმე წელიწადია გაეტაცებინა ძიება-მისწრაფებებს, რომელთა გეზი არ ემთხვეოდა იმჟამად წამძლოლ შეხედულებებს. თუ წინამორბედი თაობა „სოციალისტური რეალიზმის“ ფუტურო „სიუჟეტურობით“ გაბეზრებული, სიტყვიერად მაინც, უპირატესობას „წმინდა“ სახვითობას ანიჭებდა, 1970-იანი წლების შუახანა-მინურულის ახალგაზრდებმა წინ სულიერ-აზროვნებითი სანყისი დააყენეს; თუ წინამავალთათვის ამოსავალი XIX-XX საუკუნეების ფრანგულ-პარიზული მხატვრობა იყო იმიტომ თუნდაც, რომ მათთვის ყველაზე მისანვდომ მოსკოვისა და პეტერბურგის (იმხანად – ლენინგრადის) მუზეუმებში სწორედ იქაური ნაწარმოებების საუცხოო კოლექციასა, იმპრესიონისტებიდან ფოვისტ-კუბისტების ჩათვლით, ახლა თვალსა და გულს შუასაუკუნოვანი, უწინარესად ქართული მოხატულობა-ხატებიც იტაცებს, გერმანელი რომანტიკოს-ნეორომანტიკოსებიც, ინგლისელი პრერაფაელიტებიც, დაბოლოს, „პოსტმოდერნისტი“ ამერიკელებიც. თუ „უფროსებს“ მსოფლმხედვე-

---

ლობა დიდნილად მომატერიალისტო-მოჰედონისტო ჰქონდათ, „უმცროსების“ მსოფლხატი უფრო რელიგიურია, ქრისტიანულად შეფერილიც.

ამ გზაზე შემდგართა შორის გამორჩეულთაგანი იმთავითვე 1985 წლის გამოფენის მომავალი „გმირები“ გ. ბულაძე და ლ. ჭოლოშვილი იყვნენ. ისე მოხდა, რომ ორივე საკმაოდ ადრე გავიცანი და საკმაოდ კარგადაც. ლევანის და ჩემი სტუდენტობა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში თითქმის თანხედენილი გამოდგა, მისი მეუღლე ხელოვნებათმცოდნე, ე.ი. ასევე ჩემი თანამოსწავლე გახლდათ; მერე და მერე სხვა მაკავშირებლებიც წარმოჩინდა, ადამიანურ-პიროვნულიც და განწყობა-განწყობილებითიც. აი, გია ბულაძეს კი (მართალია, მას კარგა ხანია ეკუთვნის „გიორგი“-თ ინოდებოდეს, მაგრამ აკი თქმულა ჩვენში, „ჩვეულება რჯულზე უმტკიცესიაო“), ჩემს მსმენელთა რიცხვში შევხვდი. მასწავლებლობა ძალიან ადრე 41 წლის წინ დავიწყე და მხატვრების ერთ-ერთ ჯგუფში, რომლისთვისაც მომიწია ქართული ხელოვნება გამეცნო, ჩემი თანამოთაობენი დამხვდნენ – სხვებთან ერთად კი, გიაც. ჩემს ახლგაზრდობაში და, ვეჭვობ, ახლაც, ფერწერა-გრაფიკა-ქანდაკების განხრის სტუდენტები ჩვენს ეროვნულ მხატვრულ დანატოვარს, უმრავლესად არც სწავლობდნენ და არც სწყალობდნენ. არის, ოღონდაც, გამონაკლისებიც, და იმათგანი იყო გია ბულაძეც (მერაბ აბრამიშვილიც, ლევან ლალიძეც, ნანა ყუფარაძეც). იგი არა მხოლოდ დიდი გულისყურით ეკიდებოდა ჩვენს სამსჯელოსა და სათვალერებელს, მასში ჩაძიებითაც გარკვევასაც იყო მოწადინებული – სვამდა კითხვებს, გამოთქვამდა ვარაუდებს, იძლეოდა შეფასებებს... ერთი სიტყვით, სწავლება-მოსმენის მიღმა ურთიერთობაც გაიბა, რომელიც მცირე-

---

დი შუალედით შემდგომაც გაგრძელდა. ჯერ იყო და, გიას პირველი საჯაროდ გამოფენილი სურათები ვნახე, ცოტა ხანში კი, შესაძლებლობა მომეცა, მის „სამზარეულოშიც“ ჩამეხედა, ვწვეოდი მას ფერწერის სახელოსნოში, თუ მის საკუთარ სამუშაო ოთახში პ. ინგოროყვას (იმ დროს – ჯერაც ძერჟინსკის) ქუჩაზე. რა თქმა უნდა, ახლად დასრულებული, თუ სულაც ჯერეთ დაუბოლოვებელი ნამუშევრების დათვალიერების გარდა, ჩვენ ბევრსაც ვსაუბრობდით და რაზე აღარ – წინანდელსა თუ აწინდელ ხელოვნებაზე, რწმენა-ურწმუნობაზე, ჩვენი ქვეყნის ნამყოსა და მყოფადზე. ამ შეხვედრებისას დამიდასტურდა და განმიმდკიცდა მანამდელი შთაბეჭდილება გიაზე, როგორც ფართო თვალსაწიერის, მეტი და მეტის მოსწრაფე ადამიანზე, დაუღლელ მკითხველსა და მუსიკის დაუქანცველ მსმენელზე (1970-1080-იანი წლების მიჯნა ხომ ბედნიერი შუალედი იყო „ბითლზებისა“ და მათზე კიდევ უფრო ხმაურიან მომღერალ გიტარისტ-მოდაფდაფეთა კულტებს შორის, როდესაც შეიძლებოდა, მაგ., თბილისის უნივერსიტეტის დარბაზში ფ. შუბერტსა და გ. მალერზე ახალგაზრდების საუბრისათვის მოგეკრა ყური). და ასეა ეს დღევანდელ დღემდე და, უთუოდ, კვლავაც ასე იქნება. ბუნებრივია, ყოველ ჯერზე სიტყვა გიას საკუთარ მიზნებსა და მისწრაფებებზე, ჩვენი ხელოვნების იმდროინდელ ვითარებაზეც ჩამოვარდებოდა ხოლმე. ამ საუბრებისას გამოიკვეთა, რომ მას, და არა მხოლოდ მას, აზრის გამომაჩენელი იდეალების დამამკვიდრებელი მხატვრობისაკენ მიუწევს გული და ესაა სწორედ, რასაც იგი, და მთელი რიგი სხვა, მისი მეტ-ნაკლებად თანამოაზრე ხელოვანი, თავის საკეთებლად რაცხს. მაშინ მეგონა და ახლაც ამავე აზრის ვარ, არსებითად, რომ ჩვენს გარშემო, თუნდაც ვინრო წრეში, ისევ მოძლიერებული-

---

ყო რომანტიკულობის სულისკვეთება: აბსოლუტურის, უპირობოდ ღირებულის, წარუვალის მძაფრად განცდისა და მისი ერთგულება-მსახურებისკენ აზრით ლტოლვა. მხატვარს, შეიძლება ითქვას, როგორც ყოველთვის, საკუთარ ეროვნულში საყოველთაოსა და ზეჟამიერის მიგნება-გადარჩენის მოთხოვნის გაღვივებაც სდევდა თან. რა დასამალია, ასეთივე გახლდათ ჩემი ნაგრძნობ-ნანატრიც და სულაც არ ყოფილა უსიამოვნო თანამოაზრეთა მთელ გუნდს გადასწვდომოდი. რასაკვირველია, იმის სურვილიც გაჩნდა, ამ ერთობის შესახებ სხვებსაც შეეტყუოთ და, ეგებ და, გაეზიარებინათ კიდევ ჩვენი გულისნადები. ვერ კი ვიტყვი, ამის ძალიან გვეიმედებოდა-მეთქი.

საქმე ისაა, რომ ჩვენში საიმდროოდ უკვე საკმაოდ მძიმე გამოცდილება დაგროვილიყო. 1970-იან წლებში „შემოქმედებითი“ თუ „გონებრივი“ დარგების არაერთ ახალგაზრდა მუშაკს მოსდომებია შეკავშირება, იმგვარი გაერთიანების შექმნა, რომელიც მარტოოდენ ლიტონ კეთილგანწყობასა თუ ურთიერთშეჩვევაზე კი არა, რამ ისეთ, ილიასი არ იყოს, „საერთონი ალაგზე“ იქნებოდა დაფუძნებული, მერე და მერე, ერთიც ვნახოთ, მრავალთ რომ მოიზიდავდა და საზოგადოებრივი ქმედითობის ძალას შეიძენდა. ამას ვინ შინაურობაში ცდილობდა, ვინ (მაგ., ბიძინა ჩოლოყაშვილი, ან გიორგი მარჯანიშვილი) სხვადასხვა, თუნდაც „ახალგაზრდა მეცნიერთა“ სახელმწიფოსგან ნებადართული სტრუქტურის შიგნით. და როგორც წესი, ყველა ეს წამოწყება კერძო საუბრებისა თუ რამდენიმე, არაფრის, სულ ბევრი, მცირედის მომტანი სხდომის იქით არ წასულა. მიზეზი მარტივიც იყო და ძნელად დასადლევიც – გათითოკაცება ჩვენი უკვე დაშლილი სოციალ-

---

მისა და მისი თანმხლები ურთიერთისადმი უნდობლობა, აქამდე მოურჩენელ ჭირად რომ მოჰყვება ჩვენს ყოველდღიურობას. ამიტომაც ჩვენი უახლესი რომანტიზმი თუ ნეორომანტიზმიც კაემნიან ოცნებად განქარდებოდა, თუ არა გაა ბულაძე. თავიდან, აბა, საიდან მეცოდინებოდა, ასე იმპულსურ-არტისტული, თავისი მონაფიქრითა, გინდა, რიჰარდ ვაგნერის მუსიკით გატაცებული ადამიანი საზოგადო ქმედების ეგზომი წყურვილით თუ იქნებოდა დაჯილდოებული. მალე დავრწმუნდი, რომ უკეთუ რასმე საჭიროდ ჩათვლიდა, გაა არ უყურებდა, შეიძლება ითქვას, არც სცნობდა დაბრკოლებებსა და ხელისშემშლელ გარემოებებს, მოხელეთა ამრეზილობა იქნებოდა ეს, თუ ხელოვანთა იჭვენეულობა. მისაღწევის აუცილებლობის რწმენით აღძრულმა ენერგიამ შეაძლებინა მას მოენყო მომცრო ჯგუფური გამოფენები მომცროსვე, „მეორეხარისხოვან“ დარბაზებში (მაშინდელ „ხელოვნების მუშაკთა სახლში“ ივ. მაჩაბლის ქუჩაზე, მხატვრის სახლის პატარა სივრცეში ქვაშვეთის ეკლესიის ჭიშკრის მოპირდაპირედ), სადაც მიზანსწრაფვათა სიახლოვეც ჩინებულად გამოჩნდა და, რას იზამ! – გრძნობიერებისა და განსჯისმიერი დამამორიშორებელიც. ამიტომ იყო, რომ თუმცა ზემოხსენებული გამოფენის „ისტორიიდან“ გასამართად გ. ბულაძემ არაფერი დაზოგა, არც ღონე და არც ნერვები; თუმცა, მისი ხმაურიანი წარმატება თითქოს სულ სხვის რისამე მომასწავებელი უნდა ყოფილიყო, არა მგონია, გასა თუ ახლოს მყოფთაგან სხვას ვისმეს ელდად დასცემოდა ის რომ გამოდგა ქართული ნეორომანტიზმის დასასრულის დასაწყისი. სწორედ მან ცხადყო, რომ თავად მის მონაწილეთა, თუ სხვა თანაგანმზრახთა – ქეთევან მატაბლი-

---

სა, ლეილა შელიას, გია გუგუშვილის (უფროსი), ლევან ლალიძის და ა. შ. – სავალი გაყრილა და დაქსაქსულა; რომ მაგ., მუდამ შორს ეჭირათ თავი ირაკლი ფარჯიანსა (ეს ცოტა მოგვიანებით გამოაშკარავდა) და მერაბ აბრამიშვილს). გულსატკენი ეს, რაღა თქმა უნდა, იყო, არკი უცაბედი და ყოველნაირი წინასწარგანჭვრეტილი ტკივილით შედარებით იოლად შესაგუებელიც. მით უმეტეს, რომ გიას, როგორც ქართველთ გვჩვევია (ხომ გახსოვთ, „ანმყო თუ არა გვწყალობს, მომავალი ჩვენია“) რამდენიმე ჯერაც სტუდენტი მხატვარი ეგულებოდა, ახლა უკვე ჩვენი ხელოვნების ისტორიაში „მეათე საართულის ჯგუფად“, იმ დროს კი „არქივარიუსებად“ წოდებული.

რამდენიმე წლის განმავლობაში გია ბულაძე ნიადაგ მხარში ედგა ამ ნიჭიერ ახალგაზრდა ხელოვანთ თუ მათ შემაგულიანებელს, ხელოვნებათმცოდნეს, ფერმწერ-გრაფიკოსსა და პოეტს კარლო კაჭარავას, არაფერს იშურებდა, რათა სიტყვით თუ საქმით შენევნოდა მათ. საბოლოოდ კი, მათ შორისაც განხეთქილებამ იჩინა თავი და, თითქოს, იმ პირველზე მძაფრადაც და მტკივნეულადაც. რაც უნდა ყოფილიყო ამ უსიამოვნების კერძო მიზეზი, მისი თავი – გამომწვევი, ასე ვფიქრობ, საბჭოური ყოფის მთლიანობაშია საძიებელი. უხისტესად „შეჭედილი“, ერთი ცენტრიდან მართული საბჭოთა იმპერია ძალიან ნაკლებად უშვებდა პიროვნულ, ერთი, გნებავთ, რამდენიმე პირის თაოსნობას. თავის პროფესიულ ასპარეზზე ნვალებანვალებით კიდევ შეიძლებოდა ხელის გამოღება, მაგ., კონფერენციის მოწვევა ან, ვთქვათ, მუზეუმის დაარსება – ეს ხომ შეიძლებოდა ხელისუფალთათვის სასურველ, ვითომცდა „მჩქეფარე“ კულტურული ცხოვრების სურათ-

---

ში ჩანერილიყო და პროპაგანდისტულადაც ყოფილიყო გამოყენებული. სხვათა შორის, ეტყობა შედეგიანადაც, რაკი დღესაც მრავალთ სჯერათ 1970-1980-იანი წლების „კულტურული აღმავლობისა“. არადა, სინამდვილე ისაა, რომ ყოველთვის, რომელსაც გინდათ ათწლეულში, მოიპოვებოდნენ ნიჭიერი ადამიანები, რომელთა ნაღვანით შეეძლოთ თავი მოეწონებინათ და საშუალო დონის თანდათანობითი დაქვეითებაც დაეფარათ. თანადროულად კი ყოველთვის იძებნებოდა ამ „სასიქადულოთათვის“ ადგილის მიჩენის საშუალება – უწინარესად ყველა დარგში მისთვის შეუფერებელთა მომრავლების წყალობით. მათი არსებრივი წარუმატებლობა შურისა და ბოღმის ბოროტ ენერგიას ბადებდა, მის დამანგრეველ მოქმედებას კი წარმართვაც აღარ ესაჭიროებოდა. მაგრამ თუკი ვისიმე განაფიქრი მეტ-ნაკლებად ვრცელ სამოქმედო არეს გულისხმობდა, ის ან გაჩენისთანავე მომგონის თავშივე იჩუტებოდა, ვითარცა რამ შეუძლებელი, ან კიდევ ძნელად გადასალახ კედელს შეასკდებოდა ხოლმე. და ამ მხრივაც, 1950-იანი წლების აქეთ მაინც, დიდად აღარ ყოფილა სავალდებულო „უშიშროების“ და მისთანათა ჩარევა (თუმცა კი, მათ საამისო ხერხიანობა არ დაეწუნებოდათ). პრაქტიკული კეთება ხომ ამ დროისთვის უმჭიდროესად შეეზარდა კომუნისტურ ფუნქციონერობას (სხვაა, რომ ყოფილან კანტი-კუნტად ისეთნიც, ვისაც მაღალ-მაღალი თანამდებობები სიკეთის სათესად უნდოდათ) და მამულიშვილურად მოაზრეთათვის კი, აქტივობა უბრალოდ საეჭვო გახდა. სავსებით რიგიან ადამიანებსაც უკვე მძიმედ სჯეროდათ, რომ შეიძლებოდა ვინმეს წრფელად სურვებოდა რამ სასხვისოდ ან საქვეყნოდ. „საზოგადო მოღვაწეობა“,

---

აგრერიგად მნიშვნელოვანი და მრავლისმომტანი ჩვენი ქვეყნისთვის XIX ს-სა და XX ს-ის დასაწყისში, ფაქტიურად ცარიელ განსაზღვრებად იქცა. ნაყოფს ამგვარი მდგომარეობისას ამჟამადაც ვიმკით, ახლაც „ქმედითა“ დიდი უმრავლესობა, რბილად თუ ვიტყვით, სათუო ზნეობრივი ღირსებების პატრონია, ისინი კი, ვისაც მართლაც დიდისა და მალლისთვის შესტკივათ გული, ჩვეულებრივ, სხვათა ყურამდე ნაფიქრის მიტანასაც ვერ ახერხებენ. ასეა თუ ისე, „გვიანსაბჭოთა ხანაში“ აშკარად პოლიტიკურად მებრძოლ დისიდენტებზე გაჭირვებულ დღეში ისინი ჩაცვივდნენ, ვისაც, ასე ვთქვათ, „საზოგადოებრივი ინსტიქტი“ იმ ზომამდე მოსდგამდა, რომ არა და არ შეეძლოთ მხოლოდ კითხვასა და გაუთავებელ ლაპარაკს დასჯერებოდნენ. დისიდენტებს გმირების სახელი მაინც ჰქონდათ, მათზე მთელი ქვეყნიერების „უფლებათა დამცველნი“ ზრუნავდნენ, ესენი კი, იმდენიც არ იყვნენ, ეთმანეთს შეხიდებოდნენ, ბევრის თვალში კი, საუკეთესო შემთხვევაში, სასაცილოდ გამოიყურებოდნენ, თუ არა და, ვერმისანდოდ – ემანდ რა გამორჩენა ნებავთ ნახონო. დაუმატეთ ახლა ამას მოურევნელი კაცებრივი სისუსტეები – ერთმანეთის ვერგაგება, აქედან გამომდინარე გაუგებრობებითურთ, ენების მიტან-მოტანა, იმავე 1970-იანი წლების ბოლოდან ცილისწამების აქამომდე დაუწყვეტელ ღვარად მომსკდარი და შეგიძლიათ წარმოიდგინოთ, როგორ უღბინდათ, თუნდაც ზემოთ ნახსენებ ბ. ჩოლოყაშვილსა და გ. მარჯანიშვილს, რა ია-ვარდით მოფენილი შარა ედო წინ გაა ბუღაძეს. უსამართლობა იქნებოდა ისიც არ გვეთქვა, რომ „აქტივისტებსაც“, გარშემომყოფთა სიზანტითა და გულცივობით გაბეზრებულთ, წამოსცდენიათ, რა თქმა



---

უნდა, მოუზომელი სიტყვა, უსაფუძვლო მდურვით შენუ-  
ხებულთ, თვითონაც გამოუთქვამთ უადგილო საყვედური,  
რომ დროდადრო თავდაცვა უნებურად სხვათა პირის-  
პირ თვითდამკვიდრებად გადაქცევიათ; რომ ვერშესმენით  
დალლილებს, მეგობრობად მოსჩვენებიათ ფლიდის დამტკ-  
ბარი ტყუილი, მტრობად კი, კეთილისმსურველის ალალი  
რჩევა. და ესეც სიმწარეს მატებდა მათ სვესა და ბედს.  
პირადად გიას ისიც უშლიდა ხელს, რომ არც გულიდან  
ამომსკდარის, არც აღფრთოვანების დაოკება სჩვეოდა და  
არც წყრომის. ამასაც ხომ ვინ როგორ ჩამოართმევდა და  
ვინ როგორ. და რა ვიცი რად აღარ მოსჩვენებიათ მისი  
„ჯარასავით ტრიალი“, ხან რისიმე მიღწევის, ხანაც ვისიმე  
ხელშეწყობის დაუცრომელი მცდელობა...

ყოველივე ეს უარყოფითი კიდევ მეტი სიძლიერიტაც,  
ალბათ, გიას ცხოვრებაში ოცი წლის მერე შენივთდა,  
როდესც მას თბილისის სამხატვრო აკადემიის რექტორობა  
მოუნია. ახლო მომავალში უსათუოდ უკეთ დავინახავთ,  
რა გაკეთდა და რა კიდევ ვერ იმ ხანებში, ვინ რა შეძ-  
ლო და ვის რა შეემალა. ერთი კი უნდა გაიხსენონ ჩემმა  
თანამოთაობებმა და ჩვენზე უფროსებმაც, ვიდრე „ძველ  
აკადემიაზე“ დარდიან უბნობას წამოიწყებდნენ. 2000-იანი  
წლების დასაწყისში ჩვენი სასწავლებელი 50 წლის წინან-  
დელის ლანდილა იყო და არცთუ მარტო გამოყინული და  
ჩამოფხავებული, დაკნინებულიც – ნუთუ ყველას გადაავი-  
წყდა ჩაშლილი მეცადინეობა, უმრავლესად მუშაობაზე  
გულაყრილი მასწავლებლები და ნებას მიშვებული სტუ-  
დენტები. რომ არა განათლების რეფორმა, თავისთავად  
აუცილებელი (სხვა საქმეა, რომ ხარვეზიანი და ბოლომდე  
მიუყვანელი) აკადემიის არსებობის ასე გაგრძელება მაინც

---

ვერ იქნებოდა. გიას რექტორობის მამოძრავებელი ასეთი ვითარების გამოსასწორებლად გამიზნული უამრავი სხვადასხვა გეგმა და იდეა იყო, რომელნიც ოდნავადაც არ ყოფილა ვერ განსახორციელებელი, მრავალთა თანადგომასა და თანაგრძნობას კი ითხოვდა. ისინი კი კვლავაც, ფრიად ცოტანი აღმოჩნდნენ და არც ყველა მათგანი გახლდათ ჯეროვნად შორსმჭვრეტელი და მაღალმხედი, ზოგიერთი კი, მეტი თავგამოდებით უნებურად ხელისშემშლელიც გამოდგა. ასე რომ, „ობიექტური“ მიზეზების გარდა, ხან რის ვერგამოსვლასა და ხანაც რის მოუბოლოვებლობაში „სუბიექტურობასაც“ აქვს გვარიანი წვლილი – ვის დაუფიქრებლობას, ვის წყენას, ვის კიდევ – თავნათევაობას. ასე განსაჯეთ, მოცემულ გარემოებებში გიას თითქოსდა უდავო ღირსებას, ჩანაფიქრთა სიუხვესა და მრავალფეროვნებას, აღმოაჩნდა ჩრდილოვანი მხარე – ირგვლივმყოფნი მუდამ როდი ამჩნევდნენ ახალი აზრის აღმოცენებას და, მას აყოლას ვილა ჩივის, მანამდელის შეუსრულებლობას ლამისაა პირუმტკიცობად უთვლიდნენ.

ეგებ არც ღირდა გ. ბულაძის „ფსიქოლოგიურ პორტრეტზე“ ამდენ ხანს შეყოვნება ზემონათქვამს რომ (ჩემი აზრით, ყოველ შემთხვევაში) უმთავრესთან, მის მხატვრობასთან არ ჰქონოდა კავშირი. ვეჭვობ, ვინმეს გამოპარვოდეს მისი შემოქმედების ორი „გამჭოლი“ თვისება – მისი სურათების „გარეგანი ფორმის“ მუდმივი ცვალებადობა და „სერიულობა“. ცალკე აღებული არც ერთია მაიცადამანაც საკვირველი და არც მეორე. „პროტეოსულობა“ ლამისაა ტიპიურიცაა XX საუკუნისათვის, სხვა თუ არაფერი (პ. პიკასო და ყველანაირი „პოსტმოდერნისტები“ იქით იყოს) მას ჩვენს „კლასიცისტად“ თუ „აკადემისტად“ გასმენილ სერგო

---

ქობულაძესთანაც ნახავთ. სერიებად ხატვა ასე გავრცელებული, იქნებ, არც იყოს, ოღონდ არც ესაა რამ გაუგონარი, მეტადრე დაზგურ გრაფიკაში. ისიცაა, ფერწერაში ის ნაკლებად გვხვდება და თუ არის, ტილოები ზომით არც თუ დიდია ხოლმე (მაგ., უ. ჰოგარტის „არამზადას ცხოვრების გზა“), მოზრდილები კი, ხუროთმოძღვების სამკაულად თუ იქნება შეკვეთილ-გათვალისწინებული (მაგ., პ.პ. რუბენსის „ანრი IV-ს და მარია მედიჩის ქორწინება“). ხოლო გიარისთვისლა ხატავს წყება-წყებად დიდრონ და დაუკვეთავ ისტორიულ, ალეგორიულ, პეიზაჟურ ტილოებს? საზოგადოდ, სერიის დანერისას მუხტი ხელოვანს შეიძლება სულ სხვადასხვანაირი ჰქონდეს – ამ წამს ხსენებული უ. ჰოგარტი მორალისტ-მქადაგებლად გვაცნობს თავს. აი, ჩვენს დ. კაკაბაძეს კი, ასე მეჩვენება, ერთი ფრაგმენტით გამოსათქმელის ვერ-ამონურვის შეგრძნება აღუძრავს სურვილს ერთი მეორეს იმერეთისა და ბრეტანის ხედვები, ბიომორფული თუ „კოსმიური“ აბსტრაქციები მიაღვენოს. რალაა გია ბულაძის მცდელობის მაპირობებელი? ჩემი ფიქრის დვრიტა, სიმართლე ვთქვა, წლებისწინანდელი შთაბეჭდილებაა – „ქართლის ცხოვრების“ თუ „ათსამეტ ასურელ მამათა“ რკალის სურათების თვალღერებისას თვალწინ მათ ჩამოსაკიდებლად „გამზადებული“ ვრცელი ინტერიერები მეხატებოდა, განიერი დერეფნები (კათოლიკურ სავანეებში რომ აქვთ ბერების მდუმარე ლოცვისათვის, იმდაგვარი), თუ შუქმრავალი დარბაზები. ჩემთვის ესენიცა და სხვანიც იმთავითვე არარსებული (ჯერ-ჯერობით აუშენებელი) ნაგებობების მოხატულობა იყო და გული მეკუმშებოდა, ისინი სახელოსნოს, გინდაც, მუზეუმების სივინროვეში „გამოსამწყვედად“ რომაა განწირული. თუ

---

არ მეშლება, მათი ასეთი „არქიტექტურისკენობა“ ჩემთვის თვითონ გიასაც დაუდასტურებია – ესეც ოდესღაც, ჯერ კიდევ იმ, უკვე, მადლობა ღმერთს, ჩავლილ საბჭოთა ხანაში. რაკი ეს ასეა, კიდევ ერთი ნაბიჯიც შეგვიძლია ნავდგათ: სახუროთმოძღვრო გამოსახულება ოდითგანვე თანამედროვეთა თუ მომავალთათვის აუცილებლად არსებრივ-საცოდნელის მაუწყებელი ყოფილა. გიასთანაც შინაგან იძულებად რაც შეიძლება მეტათვის ნაფიქრ-განაცადის განდობის მოთხოვნილებაა – ასე იყო ორმოცი წლის წინათ, ასეა ახლაც. სადარდებელიც (იქნებდა, საკუთარი თავისთვისაც გაუმხელელი) მთელი ეს ხანი, ერთი და იგივე – გამგონის არყოლაა. არა, ხმის გამცემი და გულშემატკივარი არა ჰყავსო, ამას როგორ ვიტყვი, ყოველთვის კი მეგონა, რომ საოცნებოდ მას სულ სხვა რამ აქვს – არა იმდენად „ინტელექტუალების“, ანდა „ესთეტების“, არა მჩხრეკელების და გამრჩევების ყურადღება, არამედ, გულისყური გულლიათა, მთელი არსებით რომ დაენაფეზიან ისტორიაში, მითოლოგიაში, საგნებსა თუ ბუნების სახილველებში დაფარულ ჭეშმარიტებას. ვგონებ, ვერნისაჟების სტუმრებზე მეტად იმგვარი ჩიტები და თევზები გაახარებდნენ, რომლებიც შორეულ წარსულში მდუმრად ისმენდნენ წმინდანთა ნაუბარს. რეალობა კი სულ სხვაა – ხელოვანის ნაგუმანვეი და განააზრი დღეს ზერელე სიამოვნების, ანდა გონების ვარჯიშის საგნად თუ უნდათ.

პირველი დღიდან, ალბათ, არა, დიდი ხანი კია, რაც დავრწმუნდი, რომ გია ამ გაუცხოების დაძლევას, ყოველი ჩვენგანის გარშემომრტყმელი უჩინარი ზღუდის გარღვევას ლამობს. ამიტომაც იმარჯვებს ათასნაირ პირობითობას, უსაგნობიდან ვიდრე ძველი გერმანელებისდარ ზედმინე-

---

ნით ანასახამდე, ათასნაირ ხერხს – ფაქიზი ტონალური გადასვლებიდან, ვიდრე თითქმის პლაკატურ გამომსახველობით სიმწირემდე, ზეთით უმკვიდრესი წერიდან ფოტონაბეჭდების უთანამედროვეს დამუშავებამდე. ამიტომაც არც ავეჯის მოხატვას იზარებს, არც წიგნების დასურათებას, არც შენობათა მოხატვას; ამიტომაც არასოდეს იცის მოსვენება და, პირდაპირი აზრით, ვერ უშვებს ხელიდან ფანქარს თუ ყალბას; ამიტომაც ვერ კმარობს მარტოოდენ თვალთხილულ სახეებს და თავის ექსპოზიციებს საგანგებოდ შერჩეულ ჰანგებს შეაშველებს ხოლმე; ამიტომ წერს კრიტიკულსა და თეორიულ ნარკვევებს, არც თავყრილობებს აკლდება და ტელეეკრანიდანაც საუბრობს, რადგან მიწყევ გაგებინებას და გაგონებინებას, დახშულ გულთან და გავერანებულ გონებასთან მიმყვანებელ გზას ეძიებს.

ამის გამოვეა, რომ თავად გია ბულაძის მეტმა არავინ იცის, რას შეგვაგებებს მომდევნო გამოფენაზე და, ალბათ, არც თავად – იმის შემდგომ რა იქნება. ვერც იმას იტყვის ვინმე, როგორ დაგვირგვინდება მისი მცდელობა, ვინ, როდის და რას მოუწონებს და დაუწუნებს. უეჭველი ერთილა არის: ვერავინ და ვერასდროს წარმოიდგენს გასული ორმოცი და მომავალი ათწლეულების ქართულ ხელოვნებას გია ბულაძის ნახატების და ფერწერის, მისი ნაწერებისა და საქვეყნო ღწვის გარეშე.

## ვიზუალური აზროვნება მხატვრობაში<sup>1</sup>

(თბილისი გია ბულაძის შემოქმედებაში)

„თბილისი დღისით და ღამით“ – ასე უნოდა გამოფენას გია ბულაძემ, რომელიც 2009 წლის გაზაფხულზე გალერეა „ბაია-ში“ გაიხსნა. თბილისის თავისებურებაზე, მის განუმეორებელ ერთადერთობაზე ბევრი თქმულა და დანერილა. ამიტომ ასე ძნელია დღეს ამ მრავალჯერ ნათქვამს რაიმე ახალი დავუმატო. ქართველ, თუ არაქართველ მხატვართა შემოქმედებაში თბილისი მუდმივი თემაა: მრავალსახა, მრავალგვარი და ამასთან, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი, რჩეული.

მხატვრისა და ქალაქის – ამ ორი ინდივიდის შეხვედრა ბადებს ტილოს, რომელიც მაყურებელს მისთვის კარგად ნაცნობ ქალაქს ახალი თვალთ დაანახვებს. ყველაფერი მიედინება, ყველაფერი იცვლება. „როგორც არ შეიძლება ერთსა და იმავე წყალში ორჯერ შესვლა“, ისე არ შეიძლება ერთნაირი იყოს მხატვრისა და ქალაქის შეხვედრა. ეს ორი სუბიექტის ურთიერთობა, ინტიმია. თბილისის სახე-სურათი იბადება

---

<sup>1</sup> წერილი გამოქვეყნებული იყო ჟურნალში – სპექტრი, 2008, გვ., 49-56. იბეჭდება მცირე ცვლილებით.

---

მაშინ, როდესაც ქალაქი და მხატვარი ერთმანეთს ხვდებიან. ეს არის ამ შეხვედრის ქვეშეშეხვედრად სიღრმისეული ერთადერთობა, ნუთი, როდესაც თბილისი შემოდის მხატვარში და მხატვარი მზად არის ის დაინახოს, განიცადოს.

ასეთი „შეხვედრა“ თბილისსა და გია ბულაძეს შორის შედგა, ამიტომაც ეს სერია განსაკუთრებულია მის შემოქმედებაში. გამოფენაზე ექსპონირებულ ნამუშევართა უმრავლესობაში ავტორის ვინაობის ამოცნობა ერთი შეხედვით ადვილი არ არის. თბილისის ხედვებში ჩნდება რაღაც ახალი, რაღაც ის, რაც აქამდე არ გამჟღავნებულა გია ბულაძის შემოქმედებაში. ეს ახალი ალბათ განცდაა, რომელიც სურათების მხატვრულ გადანწყვეტაში ვლინდება. თუმცა ეს ნამუშევართა მხოლოდ ერთ ჯგუფს შეეხება, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ „თბილისი დღისით“. ეს არის მხატვრის მიერ შესანიშნავად მოძებნილი თბილისური სახლებისა და ქუჩების ხედები, რომელთა უნატიფეს ერთადერთობას სულ მალე მხოლოდ მხატვართა ტილოები და ძველი ფოტოსურათებიღა შემოგვინახავენ. ყველაფერი, რაც გია ბულაძის ტილოებზეა გამოსახული ნატურიდანაა აღებული, მაგრამ ეს რეალური ვიზუალური გარემო, ტრანსფორმირებული სასურათო რეალობად კონცეპტუალიზდება, ანუ თეორიულ იდეას, მხატვრის რაციონალურ ჩანაფიქრს არის დამორჩილებული.

„ღამის თბილისი“ კი უფრო ნაცნობია ჩვენთვის და ჩვეულია გია ბულაძის შემოქმედებისათვის. ეს მისი ხედვაა, მის ზმანებაში, მის წარმოსახვაში დაბადებული სახლები, ქუჩები და აღმართებია, ყოველთვის კონკრეტული, რეალური ადგილის ზედმინვენით ზუსტი ჩანახატებია, თუმცა, ამ კონკრეტული ადგილის ამოცნობა ხშირად ადვილი არ არის. ეს მხოლოდ დაკვირვებით, ჩაძიებით ხდება საცნობი. გ. ბულა-

---

ძის სურათები მხატვრის წარმოსახვის სამყაროა, რომელშიც, როგორც სიზმარში, რეალურად არსებული ადგილი რაღაც სხვანაირი, ძნელად საცნობი, გაუგებარი, თითქოს „ნაშლილი“, არამატერიალურია ხოლმე.

ბულაძის თბილისის სერია ესთეტი მხატვრის მიერ შექმნილი სურათებია, ყოველთვის სხვადასხვაგვარი: ძალიან ბევრი სინათლით „დანერილი“, შუქით სავსე „მთანმინდის აღმართი“, თუ „სილურჯეში“ ჩაფლული დავითაშვილის ქუჩის ხედი-კომპოზიცია; ლამპიონებით დაკანტული გზების ზიგზაგები, წვრილი „მოციმციმე“ მონასმებით ნაწერი, იდუმალებით აღსავსე „ღამის თბილისი“ – მხატვრის ფანტაზიით, მხოლოდ მისი შინაგანი ხედვით დანახული თვითმფრინავებიანი ზმანებაა. „მისტიკური“ გრაფიკული ჩრდილებით, იმპრესიონისტული მონასმების ციმციმითა და სინათლით გაჯერებული „სოლოლაკი, ჭონქაძისა და გერგეტის ქუჩის კუთხე“ იდილიური, საოცნებო სივრცეა. გულდასმით დაკვირვებისას აღმოჩნდება, რომ, რაღა თქმა უნდა, გაა ბულაძის მხატვრობისათვის დამახასიათებელი ნიშნები ძირითადად უცვლელია ამ სერიაშიც, ხოლო მისი განსაკუთრებულობა კი, თბილისმა, ანუ თავად ობიექტმა განაპირობა. ახალი კი აქ ის არის, რომ თბილისის ხედებში ვიზუალური, გარე რეალობა უფრო აქტიურია, ვიდრე გაა ბულაძის სხვა სერიებში.

ასეთია „მთანმინდის აღმართი“ – „შუქით დანერილი“ მზიანი ზამთრის პეიზაჟი. სურათისათვის შერჩეული ხედი თითქოს არაფრითაა ღირსშესანიშნავი. დიაგონალურად შეჭრილი ქუჩა თბილისის აღმართს გვიხატავს. ჩვეულებრივი, იტალიური ეზოების დაღრეჯილი, უსწორმასწორო ღობეები, ეზოში ერთ ან ორსართულიანი სახლების უკან გაშლილ სივრცეში მდგარი მაღალი ხეები. ქუჩაშიც, ეზოების წინ



---

ერთი შიშველი უფოთლო ხე დგას. ოქრა და თეთრა, ანუ თითქმის აქრომატულ სურათში, ნაცრისფრისა და ოქრას შეხამება; დაუმთავრებელი, ბოლომდე არგამოკვეთილი ფორმები, ფართო, მსხვილი მონასმები, თავისუფალი ფერწერა და მკაფიოდ, ზუსტად, წვრილი ფუნჯით ამონერილი დეტალების თანაარსებობა. ბევრი შუქი, „ნათელი ჩრდილები“ – ეს სურათი თითქოს მოულოდნელია, გია ბულაძის ხელწერისათვის ნაკლებ დამახასიათებელი. მისთვის უფრო ჩვეულია ფერწერის ტექნიკით, მონასმების თამაშით და მათი მეშვეობით ამონერილი დეტალებით ტკბობა-გატაცება. აქ კი – ცხოველხატული გრაფიკულობაა, ლირიზმი: შიშველი ხე, ორი ძალღი, არაფრით გამორჩეულ თბილისურ აღმართზე მდგარი უღიმღამო სახლები, ძველი ალაცაფები და გრძელი ნაცრისფერი ჩრდილები. სურათზე იმდენი შუქია, რომ ჩვეულებრივი თბილისური აღმართი, არაფრით გამორჩეული ხე და ქუჩის ძაღლები პოეტური მეტაფორის ჟღერადობას იძენენ.

სახლები „არსენას ქუჩაზე“. უსწორმასწორო ფიცრული ლობის კუთხე აგურის ლობით გრძელდება, რომელიც მეზობლად მდგარ სახლს ებჯინება. ორსართულიანი აგურის სახლის სადარბაზოს თავზე რკინის მოხარატებული აივანი, სადარბაზოსთან ორი ქალის ფიგურაა. ქუჩის გაგრძელებაზე კი შუშაბანდიანი სახლი მოჩანს, ორქანობა სახურავით. აღმართში იაკარგება კიდევ ერთი სახლი, რომელიც სასურათე არეზე თითქოს ველარ „მოთავსდა“. ფიცრული ლობის შიგნით ეზოა მაღალი ხეებით, რომლებიც ეზოს სიღრმეში მდგარ შემინულ ლოჯიებიან სახლს ეფარებიან; წინ კი ლობე, უსწორმასწორო ფიცრული ლობე და ალაცაფის კარები. ამ სახლის უკან მამადავითი მოჩანს, თეთრი და მსუბ-

---

უქი სვეტებიანი პავილიონით, ბანალურ ქუჩას ასე საცნობს რომ ხდის. შენობა მსუბუქად, „გამჭირვალედაა“ დახატული, ისე, თითქოს ცასა და მიწას შორის შუამავლობსო. ზემოთ კი ნაცრისფერ-ვარდისფერებით დაწერილი ცაა. კომპოზიცია კვლავ დიაგონალურადაა აგებული. მთაწმინდისაკენ მიმავალ აღმართს თბილისური სახლები მიუყვებიან. მათ წინ მალა-ლი ხეებია, რომლებზეც მეჩხერად შემორჩენილი ფოთლები ზამთრის დადგომას გვაუწყებენ. თუმცა ხეთა „სიშიშვლეც“ ესთეტიზებულია, ისევე, როგორც ერთი შეხედვით არაფრით შელამაზებული სახლები, რომელთაც სიძველის და მოუფ-ლელობის გამო ალაგ-ალაგ ბათქაში ჩამოსცვივინია. მაგრამ ჩამოცვივნილი ბათქაშის ქვეშ გამოჩენილი აგურის წყობა მხ-ატვარმა ფერწერული მონასმის თამაშის ესთეტიკად გადააქ-ცია. ასევე ფერწერულ მონასმთა თამაშით არის დაწერილი ქვაფენილიც. თხელი „მოციმციმე“ მონასმებით დაწერილი ეს ტილო თითქოს ვერცხლისფერ ლიბრშია გახვეული. ყოველი წყვილი მონასმი ჩრდილსა და სინათლეს რომ ერთდროულად ატარებს მთელ სურათს უჩვეულო შუქით ავსებს, შუქით, რომელსაც წყარო არ აქვს. დახვენილი ფერწერულობა, ვერ-მეერისეული ვერცხლისფერი გამა, უნატიფესი ვარდისფერი აქცენტები ქმნის ნატიფ სურათოვნებას.

კიდევ ერთი თბილისური ხედი, კვლავ „არსენას ქუჩა“, კვლავ მთაწმინდის აღმართი, მამადავითის თავზე ფუნი-კულიორის თეთრი სვეტებიანი პავილიონის შენობა, მაგრამ სხვა ხედვის კუთხე, საგანგებო რაკურსი. აქ თითქოს ყვე-ლაფერი დაყირავებულია: სახლები, სახურავები, ქუჩა, ქვაფე-ნილი, ხეები, რკინის ალაცაფები. გამრუდებულია რკინის აივნები, მანსარდები, სხვენები და მამადავითის მთაც კი, სა-განგებოდაა გალუნული სანვიმარი მილები. ეს უსწორმასწო-

---

რობა, „დაბრეცილობა“, ხედვის სხვადასხვა კუთხიდან წარმოდგენილი სახლები, ხეები და აივნები მხატვრული ლოგიკით ერთმთლიანდებიან. სწორედ ეს გაუგებარი, აუხსნელი, სხვადასხვა კუთხიდან წარმოდგენილი და ამდენად შეუძლებელი, ჩვეული ლოგიკის თვალსაზრისით, ქმნის მთანმინდის აღმართის განუმეორებლობას. ნატიფი, შეკავებული და იმავდროულად საკმაოდ დაძაბული ფერწერულობით იქმნება არსენას ქუჩის უნი-კალური მშვენიერება.

ღამის ჯანლით მოცული, თუ ერთიან სილურჯეში ჩაფლული, თითქოს ლურჯშუშებიანი სათვალთ დანახული კონკრეტული რეალური თბილისური ხედი (ხედი დანახული მხატვრის ფანჯრიდან) ზუსტია და არამოგონილი, სურათზე კი გამოუცნობი იდუმალება სუფევს. ეს ღამის თბილისია, მაგრამ გაა ბულადის „ხედვას“, უფრო სწორად კი, მის მსოფლხედვას, მის აზროვნებას დამორჩილებული, მეტაფორული, კონცეფტუალიზებული.

თბილისის კიდევ ერთი ხედი: „სოლოლაკი, ჭონქაძის და გერგეტის ქუჩების კუთხე“ – ვერტიკალურად წაგრძელებული სურათის ფორმატში მოთავსებული თბილისის ხედი: კარგად ნაცნობი ჭონქაძის ქუჩა – სპარსელების ძველი სახლის ეზოს შეისრულთაღიანი პორტალი. სურათის მარჯვენა მხარეს რკინის გისოსებიანი ღობე, და შორს, სიღრმეში დიაგონალურად „მიმავალი“ ქუჩა, რომლის ორივე მხარეს მიჯრით მიწყობილი ხეების პარალელური რიგი სურათის სიღრმეში „იკარგება“. ირანული პორტალის მოპირდაპირე მხარეს კი უღიმღამო ფიცრული ღობის შიგნით თბილისური შუშაბანდებიანი სახლებია. ეს ღობე თითქოს ისარივითაა შემოჭრილი სურათის ცენტრში. მის ერთ მხარეს ჭონქაძის ქუჩაა, მეორეს კი გერგეტის აღმართი აუყვება. ეს ყველაფერი სურათ-

---

თის მხოლოდ ზედა ნახევარს იკავებს, სურათის წინა პლანი კი თითქოს მიზანსცენაა, რომელზეც „არაფერია“ გამოსახული, რადგან ხეებიც და ტროტუარიც კი, ანუ სახელდობრ საგნობრივი გამოსახულება, სურათის მხოლოდ ზედა ნახევარზეა განთავსებული; ქვედა ნახევარზე კი მხოლოდ ხეების უზარმაზარი ჩრდილები ეცემა. საოცარი, არაორდინალურია სურათის კომპოზიციური გადაწყვეტა. ალბათ მართებული იქნება ითქვას, რომ ეს შუქის და ჩრდილის კომპოზიციას, თუმც არა მხოლოდ და არა ერთმნიშვნელოვნად. ამ ფერწერული „იმპრესიონისტული“ მონასმებით შესრულებულ ტილოზე უდავოა გრაფიკული მეტყველება, მეტყველება არა იმდენად ხაზისა, რამდენადაც – გრაფიკული ესთეტიკა ზოგადად. თუმცა ეს თანაარსებობა აუხსნელი, გაუგებარი, ალოგიკურია. მსხვილი ფერადოვანი ლაქების, ტონალური მოდულირებისა და წვრილი იმპრესიონისტული მონასმის შეთავსება გრაფიკულ გამომსახველობასთან, გამოსახვის საშუალებათა ერთგვარი კოლაჟი ხელს არ უშლის სურათის მთლიანობას. არსაიდან წამოსული შუქითაა გაჯერებული მთელი სურათი, რომლის წყარო არსადაა. სწორედ ეს ამთლიანებს და ერთდროულად სძენს ამ „რეალისტურ“ სურათს რაღაც არარეალურობის განცდას. ძალიან მაღალი ხეები, რომელთა ტოტები ცის ნათელს ერწყმის განფენილია ცაში. მიწაზე კი ამ მაღალი ხეების ასეთივე გრძელი გრაფიკული ჩრდილები ეცემა, ისინი მთლიანად ავსებენ სურათის ქვედა ნაწილს, რის გამო სურათი ერთგვარად ავისმომასწავლებლადაც კი აჟღერდებოდა სინათლით რომ არ იყოს გაჯერებული. რეალური ხე და მისი ჩრდილი ერთმანეთის მიმართ რვიანის ან ქვიშის საათისმაგვარად არის განლაგებული: ხის ტანი და ტანის ჩრდილი ერთი მეორის მიმართ სარკისებური სიმეტრიით

---

და ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართულებით ვითარდება: ხის ტოტები ცისკენ, ხოლო ჩრდილები მიწისკენაა მიმართული და სურათის ქვედა კიდეით არის ჩამოჭრილი. სურათის ცენტრი კი თითქოს ერთი წერტილისაკენ, თავმოყრისაკენ ისწრაფვის. ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართულების დახატვა, წინააღმდეგობათა ერთ წერტილში შეკრება ყოველივე ეს მხატვრობაში მეტაფორულად კოდირებული აზრია. ხე ბულადის სურათში რალაც მისტიკურ არსად წარმოგვიდგება, რომლის პოლისემანტიკური შინაარსი ფერწერის მეშვეობით ისე აქვს გადმოცემული მხატვარს, რომ თვალსაჩინოვდება მისი ფერწერის მეტაფორული ბუნება. ამ სურათის მრავალშრიანობაში, მისი მხატვრული წყობის მრავალპლანურობაში ვლინდება მხატვრის მიმართება სამყაროსადმი, მხატვრის თვალი და გონება ურთიერთგამჭოლი, ურთიერთგანმაპირობებელია. თვალით დანახული სინამდვილის ტილოზე პროეცირება ხდება არა ხელით, ინტუიციით, არამედ შემეცნებელი გონის მეშვეობით.

თბილისური სახლების სპეციფიკის ჩვენება გია ბულადის სურათებზე მათთვის დამახასიათებელი კოლორიტული დეტალების ფიქსირებით ხდება: ეზოს ჭიშკარი, დახვეული კიბეები, სადარბაზოების პორტალები, არქიტექტურის ელემენტები (ფანჯრის საპირეები, კარნიზები და სხვ.). ქალაქის კოლორიტს გია ბულაძე მთაგორიანი ლანდშაფტით, ქვაფენილით მოკირწყლული ვიწრო, მიხვეულ-მოხვეული ქუჩებით გადმოსცემს. ბათქაშჩამოცვენილი სახლების გამიშვლებული აგურის წყობა, ხისა და რკინის აყურული დეკორატიული აივნები, გისოსები, შუშაბანდები, მხატვრის ტილოზე უმშვენიერესი ფერწერის, ფერწერული ტექნიკის ფლობის დემონსტრაციის საბაზიკ არის და (სინამდვილის შეულამაზებელად

---

ასახვის მიუხედავად) ესთეტიზებული სურათოვნების შექმნასაც ემსახურება.

საგულისხმოა მხატვრის მიერ შერჩეული ხედები. ეს, ერთი შეხედვით არაფრით გამორჩეული ქუჩები, ჩვეულებრივი სახლებია, არათვალშისაცემი, მაგრამ ყოველთვის ტიპიური, თბილისური, ქალაქის ერთადერთობას რომ ამჟღავნებს. შერჩეული მონაკვეთი ტილოზე, რაღა თქმა უნდა, ტრანსფორმირებულია და მხატვრულ-სტრუქტურული ნცობით სასურათოდ მონესრიგებული. გია ბულაძის სურათის ნესრიგი მხატვრის შინაგან ხედვაზეა დამყარებული, იგი ორიენტირებული არ არის ასახვის ობიექტზე (ის მხოლოდ საბაბია), არამედ კონცეპტუალურია.

თანამედროვე ფილოსოფიურ ლექსიკონებში ცნებებისა და კატეგორიების (ტერმინების) განმარტებები მოცემულია კლასიკური, არაკლასიკური და პოსტმოდერნისტული მნიშვნელობით. ამის ანალოგიით შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრობაშიც არსებობს კლასიკური (ბერძნული კლასიკა, მაღალი რენესანსი), არაკლასიკური (ბაროკო) და „მოდერნულ-პოსტმოდერნისტული“ მხატვრულ-ფორმალური სტრუქტურები, რომლებიც კონკრეტული ნცობისეული ელემენტების ერთობლიობით იქმნება. გია ბულაძის სურათი არ არის აგებული არც კლასიკური და არც არაკლასიკური მხატვრული სისტემის საფუძველზე. კომპოზიცია არ იგება არც ნონასნორობის, არც ბალანსის პრინციპზე. ის არ არის აგებული არც საგნებით, არც ფერით, არც შუქ-ჩრდილით. დეტალისა და მთელის, ხაზისა და ფერწერის ერთობლიობა უარყოფს რომელიმე მხატვრული სისტემის კანონებს. ეს მხატვრობა გია ბულაძის საკუთარი, ინდივიდუალური ფორმალური ექსპერიმენტების შედეგია. მის ნამუშევრებში ტილოზე „იდება“ დეტალებისა-

---

გან აკრეფილ-ამოქარგული ქსოვილი, რომელიც მონასმებით, ხაზებით, ფერ-ფორმებით არის შექმნილი. ამ ელემენტებს ამთლიანებს შუქი, რომელსაც წყარო არა აქვს. ასეთი შუქით გაჯერებული სურათები რალაც იდუმალი, გაუგებარი მეტა-ფორული აზრი-ფორმებია, მეტაფორებია, რომლებშიც კოდირებულია მხატვრის აზრები, ფიქრები, მისი ცოდნა სამყაროს შესახებ, ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, გია ბულაძის ტილოები „რაციონალურის ვიზუალური მეტაფორიზაცია“.

ამერიკელი მეცნიერი რობერტ სოკოლოვსკი თავის სტატიაში „Visual Intelligence in Painting“ ფერწერის ფენომენს განიხილავს როგორც აზროვნების ფორმას. იგი მიიჩნევს, რომ სამყაროს რაციონალიზაცია ფერების მეშვეობით შემეცნების ერთ-ერთი ფორმაა. სამყაროს შემეცნების სახვითი (ფერწერული) ფორმა გვიჩვენებს, რომ არსებობს გარკვეული შესაბამისობა ერთი მხრივ, საგანთა რეალურ კავშირ-მიმართებებსა და მეორე მხრივ, სურათის „კეთებას“, ანუ მხატვრულ სტრუქტურებს, თუ გამოსახვის მხატვრულ საშუალებებს შორის. ამიტომ ცოდნა გარე სამყაროს შესახებ (და არა მხოლოდ გარეგნული ფორმალური ნიშნები) გამოსახვადია მხატვრობის მეშვეობითაც. სტატიის ავტორი სიტყვიერ ფორმასთან ფერწერის სახვითი რიგის იდენტურობაზე საუბრობს და აცხადებს, რომ სიტყვიერი გამოსახვის სამ ძირითად დონეს სინტაქსი, მორფოლოგია და რიტმულობა-ინტონაცია (ეს უკანასკნელი ღრმად პიროვნულია და ამიტომაც უზოგადესი საფეხურია) მხატვრობაში გარკვეული მხატვრულ-ფორმალური წყობა შეესაბამება.

ავტორის აზრით, ყველაზე ღრმა წინასიტყვიერ საფეხურს ნაწარმოების რიტმულ-ინტონაციური წყობა პასუხობს.

---

ის ნახატის მუსიკალურ, ინტონაციურ ჟღერადობას შეესა-  
ტყვისება. „ძალზე ძნელია ამ მოუხელთებელი ნიუანსის  
დაფიქსირება და სახელდება, მაგრამ ის არსებობს, როგორც  
ფორმათა იდუმალი მოძრაობა, რაც ნახატს განუმეორებელ,  
ღრმად ინტიმურ შინაარსს სძენს“.<sup>2</sup>

გია ბულაძის მხატვრობა სწორედ ვიზუალური აზროვნე-  
ბაა. იგი სამყაროს ამგვარი ასახვისაკენ ისწრაფვის. მისი  
შემოქმედება არ არის სამყაროს ცოცხალი სურათი, ეს მისი  
აზრი, მისი ცოდნაა სამყაროზე, რომელიც მხატვრულ-ვიზუა-  
ლური მეტაფორის სახითაა გამოთქმული და ასახული.  
ფიროსმანის სურათზე ცოცხალი სამყაროს მთლიანობა გად-  
მოცემულია, როგორც მხატვრული სამყაროს მთლიანობით,  
ასევე მხატვრული სახე-ხატის მთლიანობითაც, რაც სურათის  
წყობის სისტემის მეშვეობით იქმნება. პიკასოსთან კი, ნ. ბერ-  
დიაევის აზრით, მხოლოდ სისტემის მთლიანობაა, რომელსაც  
იგი ჭადრაკის დაფის მთლიანობას ადარებს, რადგან მექა-  
ნიკურად აწყობილ სისტემად მიიჩნევს.<sup>3</sup> გ. ბულაძესთან კი,  
რიტმულ-მუსიკალური, ინტონაციური მთლიანობაა, რომელ-  
იც მხატვრული სისტემის მეშვეობით ხორციელდება. მისი მხ-  
ატვრული სისტემა ეს მისი ინდივიდუალური ექსპერიმენტია,  
მისი ცდებია პოსტ-მოდერნული ფორმად ქმნადობისა. მისი  
მხატვრობა სამყაროს ვიზუალური რაციონალიზაციაა.

გია ბულაძის სურათი არ არის სამყარო და არც სამყაროს  
ნაწილია. ის თავად არის დასრულებული სუბიექტი და სამ-  
ყაროს პოეტური მეტაფორა; ხან მისტიკურ-პოეტური, ხან კი  
მაგიურ-მისტიკური მეტაფორა, რომელიც გამჟღავნებულ-გა-

---

<sup>2</sup> Robert Sokolowski. Visual Intelligence in Painting. „Culture & Philosophy“,  
თბ., 2008, გვ. 93-112.

<sup>3</sup> Бердяев Н.А. Пикассо. София. 1914



---

მოვლენილა ყოველი ქუჩის, ყოველი სახლის ნებისმიერ დეტალში, რომელთა ჯამს, რომელთა ერთობასაც წარმოადგენს თითოეული სურათი. გია ბულაძისათვის თბილისი როგორც ასახვის ობიექტი საბაბია, მიზანი კი თავისი „მეს“ ჩვენება, მისი ცოდნის დემონსტრაციაა.

ბულაძის სურათები ოსტატის მიერ არის „გაკეთებული“. ისინი განცდით ყოველთვის რაციონალურია. ეს პოსტმოდერნიზმის ანუ განვითარებული რაციოს ეპოქის მახასიათებელია. მის მიერ გამოყენებულ ტექნიკურ შესაძლებლობათა დიაპაზონი თავბრუდამხვევია. მასში თანაარსებობს „იმპრესიონისტული“ მონასმი, ტონალური მოდელირება, ლოკალური ფერადოვანი ლაქები, მსხვილი, ფართო წერის მანერა; მხატვარი მიმართავს ლისირების ხერხს, იყენებს „ვალორს“ და ა.შ. ასეთი ფერწერული არსენალი ერთ სურათზე ხშირად ხაზის გრაფიკულ მეტყველებასთან თანაარსებობს. მხატვარი ტკბება ფერწერული ტექნიკების დემონსტრაციით გაკეთებული დეტალით. დეტალი გია ბულაძის სურათზე მონასმებით იძერწება, სურათი კი დეტალების ან საგან-დეტალების ჯამია. ეს ტექნიკათა ეკლექტიზმი თუ ტექნიკურ საშუალებათა ერთგვარი კოლაჟი მხატვარმა კარგად მოარგო თანამედროვე „დაშლილი“ სამყაროს ვიზუალურ-რაციონალურ მეტაფორიზაციას. ეს სინკრეტული დაქუცმაცებული ცოდნა, პოსტმოდერნული, დანანევრებული სამყაროს ახსნა-გაგებაა, ან შესაძლოა, სამყაროს „ძველი“ მთლიანობის აღდგენა-დაბრუნებაზე ოცნებაც იყოს. ეს მსოფლმხედველობრივი თუ მსოფლგანცდითი „დაბნეულობა“ დღევანდელობაში ყოველნაბიჯზე ვლინდება და სწორედ ეს არის თანამედროვეობისათვის დამახა-სიათებელი უმთავრესი ნიშანი.

---

---

ფრანგი ფილოსოფოსის, ფენომენოლოგისა და ეგზისტენციალისტის მორის მერლო-პონტის ესსეში „თვალი და გონება“<sup>4</sup> გამოთქმულია აზრი, რომ იმპრესიონიზმში ხდება არა შემოქმედის სუბიექტური დამოკიდებულების გამოხატვა მხატვრული ობიექტის მიმართ, არამედ ავტორის სუბიექტურობის გადატანა მხატვრულ რეალობაზე (ნახატზე), რის შედეგადაც მხატვრული ნაწარმოები თავად იქცევა სუბიექტად და უკუშემოქმედებს ავტორზე. გია ბულაძის ტილოებიც ასეთივე დამოუკიდებელი სუბიექტებია, რომელთაც აქვთ უნარი დამოუკიდებელი ზემოქმედებისა მნახველზე და თავად მხატვარზეც. გია სწორედ ასე აღიქვამს თავის ნამუშევრებს.

თბილისი მისი განუმეორებლობითა და ერთადერთობით მუდამ აღელვებდა მხატვრებს. დავით კაკაბაძე თბილისის პეიზაჟებს „ცოცხალ ორგანიზმებად“ აღიქვამდა, გია ბულაძე კი – „პიროვნულობის“ მქონე სუბიექტებად. მისი თბილისური პეიზაჟები ხან გველესიანივით შფოთიანია და რომანტიკული, ხან, ციმაკურიძის მსგავსად, სინათლით სავსე, მაგრამ ეს მსგავსება მხოლოდ ტექნიკურ ოსტატობაში ვლინდება, განცდით კი, იგი ყოველთვის რაციონალურია, რაც დღევანდელი დელობის, პოსტმოდერნიზმად მონათლული ეპოქის ნიშანია.

---

<sup>4</sup> მორის მერლო-პონტი. თვალი და გონება. თბ., 2007.

## მცირედი მოგონება და უფრო მცირე დანამატი

მოგეხსენებათ, რომ 70-იანი წლების მიწურული და 80-იანი წლები XX ს-ის საქართველოში წარმოადგენდა მეტად მნიშვნელოვან ხანას არა მარტო მხატვრობის, არამედ, ზოგადად კულტურის ისტორიის თვალსაზრისით. ეს დიდი მოლოდინის დროც აღმოჩნდა (როგორც მოგვიანოდ გაირკვა, ბევრი რამ, სამწუხაროდ, უტოპიურად შეფერილიც აღმოჩნდა ჩვენში). მაშინ ქვეყანაში დაგროვდა დიდი შემოქმედებითი ენერგია, რომელიც თითქოსდა გამოსავალს ეძიებდა. და ახლა ცხადია, რომ რეალურად კიდევაც იჩინა თავი ახალმა გარღვევებმა, რომელთაც ამჟამინდელი გადასახედიდან ფართო თვალსაწიერიცა და ხედვის მასშტაბურობაც შესძინეს ჩვენსავე სამყაროს სურათს. სულიერი ძიებები მაშინ მრავალმიმართულებიანად გაიშალა. გამოჩნდნენ უჩვეულო ხედვის მატარებელი, მაქსიმალისტურ ამოცანათა შემომტანი, გამორჩევით ნიჭიერი განსაკუთრებული პიროვნებები, რომელთათვისაც შინაგანად სულ უფრო ცხადი ხდებოდა, რომ მათ მხოლოდ „თვითგამოხატვა“ კი არ ამოძრავებდათ, არამედ, გაცილებით ტევადი რამ. ანუ აქ იგულისხმებოდა საკუთარი და, მართლაც, რეალური წვლილის შეტანა მთელი ქვეყნის განახლებაში. ეს განახლება კი ნიშნავდა გადამწყვეტ

---

რასმე – იმპერიის პროვინციიდან კვლავაც საკაცობრიო ისტორიის სივრცეში დაბრუნებას, ერში თავისუფლების სულის დგინებას. ეს იყო რთული და ტკივილიანი გზა, რომელმაც ნათელყო ერთი რამ: საქართველომ კვლავაც გაამყლავნა, რომ არა მხოლოდ პოტენციურად, არამედ „სულიერი პროექტის“ თვალსაზრისით, ეს ქვეყანა არის ევროპული ქრისტიანული ცივილიზაციის არა მარგინალური, არა მეორადი, არამედ, საკუთარი ხმისა და თვისობრიობის მატარებელი, დანამდვილებით მნიშვნელოვანი ნაწილი.

ამ გზაზე ჩვენმა მხატვრობამ ისიც ცხადყო, რომ შემოქმედი ადამიანისათვის მიუღებელია პასიური მომლოდინეობა. ქვეყანას ხომ კვლავ მოსაპოვებელი ჰქონდა საკუთარი, ყოველნამიერად დასამკვიდრებელი სივრცე, თუ გნებავთ, საკრალურობის მგულვებელი „ტოპოსი“. თანაც, ეს უნდა მომხდარიყო ისტორიის დრამის დაუნდობელ, მღვრიე, ქაოსურ ნაკადში. ასეთ დროს ერთადერთი ნავთსაყუდელი და ორიენტირი ჩვენი ქრისტიანული სულიერებაა, რომლის დაკნინებასა და აღმოფხვრასაც ცდილობდნენ და ახლაც ცდილობენ, თუმცა, მწამს, რომ ამაოა ეს ჯიუტი ძალისხმევა.

დავუბრუნდეთ წინა საუკუნის მიჯნისეულ პერიოდს. იმ დროში მთავარი – არაამნეზირებული და თანაც, არალიტონი სულიერების არა თუ მხოლოდ მაძიებლობა, არამედ, კვლავ აღმოჩენაც იყო. საუბარი იმ უღრმესი ფესვების მქონე სულიერებაზეა, რომლის ამოძიკვა, საბედნიეროდ, ვერ განხორციელდა. საქმე ისაა, რომ ღველფი ჩვენი საყოველთაოდ მაერთებელი კერისა, თუგინდ ძლიერ მინავლული, მაინც არ ჩამქრალა! აი, სწორედ ეს წარმოაჩინა მთელი სიმძლავრით საუკუნეთა გზაგასაყარის ქართველ მხატვართა გენერაციამ. და მაინც, რაში გამოვლინდა ეს? ბევრი მაგალითი არსებობს.

---

აქ მხოლოდ ერთ, ძალიან მნიშვნელოვან მოვლენას გავიხსენებ. მხედველობაში მაქვს სრულებით სხვა, მართლაცდა უეცარ შესაძლებლობათა წარმომჩენი გამოფენა „ისტორიიდან“, რომელიც 1985 წელს მხატვრის სახლში გაიმართა. ეს გამოფენა ჩვენს ერში მიჩქმალული ენერჯის ამოფრქვევის უტყუარი დასტური იყო. ის სრულებით განსაკუთრებულ სავალს უხსნიდა მთელ ქართულ მხატვრობას. მასში გათვალსაჩინოვდა მოულოდნელი, გასაკვირად მასშტაბური სივრცეები. გაა ბუღაძემ უფრო შორეულ (თუმცაღა ამ სიშორეშიც, მაინც ძალზე ახლობელ და გულმისაპყრობ) ეპოქებს მიმართა, ლევან ჭოლოშვილი კი, თითქოსდა შედარებით „ახლომყოფ“, თუმც კი, მაინც ტკივილიანად დაცილებულ ჟამს მიეახლა. შთაბეჭდილება დიდი იყო!

გია ბუღაძის „ქართლის ცხოვრების“ ლამის ბიბლიური მასშტაბის მქონე სერიაში თავს იჩენდა ერთდროულად ძლიერ წარმოსახვითი და ძლიერ რეალური, მძლავრი რომანტიკულობის წყალობით კი შემძვრელი, უცნაურად შთამბეჭდავი ხილვა-ხატებები, რომელთაც არა თუ მხოლოდ შეგვახსენეს, არამედ, გაგვითვალსაჩინოვეს კიდევ ფარნავაზის ხანაცა და მირიანის საკვანძო ეპოქაც, ანუ ის გადამწყვეტი „ეპიზოდი-ძვრები“, რომელთა საშუალებითაც თავი იჩინა ჩვენში ისტორიის შესაქმესეულმა „მემკვიდრეობამ“ და რომელსაც მომდევნოდ ქმედითი, ნაყოფიერი და შემართებით აღვსილი „განშლა-განვრცობანიც“ მოყვა.

ყველაზე მეტად დაუფინყარი, რაც თან გვდევდა ამ გამოფენიდან, მისი სივრცეების უზარმაზარი ტევადობა იყო! როგორ შეიძლება აქ არ გავიხსენო ირაკლი ფარჯიანის წრფელი აღფრთოვანება და უდიდესი სიხარული, როდესაც მას შევხვდი გამოფენის გახსნაზე. თვალწინ მიდგას, სახეგა-

---

ბადრულმა როგორ მითხრა: „აი, ხომ ხედავ, რამხელა სიახლე მოიტანა ჩვენმა თაობამ...“. ახლა ვფიქრობ, რა ბედნიერება იქნებოდა ამგვარი ხალასი გამზიარებლობის უნარი რომ მეტს ჰქონდეს ჩვენს ქვეყანაში.

მას შემდგომ ძალიან ბევრი დრო გავიდა, მაგრამ ის დღესასწაულის განცდა, რაც ამ გამოფენას ახლდა, მუდამ იცოცხლებს ჩემში და რაც მთავარია, ყველა იმ ადამიანში, ვისთვისაც სულ ერთი არაა არც ჩვენი ერისა და არც, თუ გნებავთ, კაცობრიობის ბედი.

\* \* \*

როდესაც გია ბულაძის იდუმალ, სინათლით გაჯერებულ, მისტიკურობისაკენ მსწრაფლ ფერწერას ვიხსენებ, ხშირად ვფიქრობ, რომ მის სურათებს ადგილი ჯერ-ჯერობით ვერ მოუპოვებია – ისინი თითქოსდა „ითხოვს“ საკუთარ, შესატყვის სივრცეს, გარემოს. არ ვიცი უფიქრია თუ არა თავად მხატვარს, ან ვინმეს, თუ როგორი არქიტექტურის „მოსურნეა“ ეს ტილოები. ვგონებ, ეს უნდა იყოს უზარმაზარი ინტერიერები, ეგების რამდენადმე ირეგულარული კონფიგურაციის მქონე, რომელთა სინათლის წყარო ზემოდან „აურჩევიათ“. სინათლე აქ არც მთლად უხვი უნდა იყოს, ცოტათი დაბინდულიც კი, თუმცა, საკმარი სურათებთან კონტაქტის დასამყარებლად, მათ აღსაქმელად, იმ სურათებისა, რომელთა შინაგანი სინათლე „ეგებება“ ზემოდან ჩამოსხივებულს.

აუჩქარებლად შედიხარ ამ სივრცეში, იმსჭვალეები კიდეც ნელ-ნელა მისით, და ახლაც კი ვგრძნობ, რომ თუკი მთლად შესვლისთანავე არა, არც თუ დიდი დაგვიანებით, იქ მოხდებოდა შეხვედრა არა მხოლოდ მხატვრობასთან, არამედ,

---

„იმ“ მუსიკასთან! რას ნიშნავს „ის“ მუსიკა? მეჩვენება, რომ ის ოდესღაც, იქნებ მოუხელთებელ „ზმანება-წარმოსახვაში“ მყოფს, თითქოსდა მოგისმენია კიდეც; უფრო სწორი იქნებოდა, მეთქვა – „ჩაგვესმოდა“. რაღა გასაკვირია, თუკი მისი აღდგენა არც ძალგიძს, არადა გულის კუნჭულში მაინც გახსოვს, რომ ეს იყო დიდებული ჰანგები, იქნებ კიდეც უფრო მეტად „უცხოდ მახლობლური“, ვიდრე, თუ გნებავთ, რიჰარდ ვაგნერის, ან გუსტავ მალერის მელოსია. და აი, სწორედ ამ წამს მე მეჩვენება, რომ მთელი თუ არა, ძალიან დიდი წილი ინფორმაციისა „იმ“ ჰანგების შესახებ „ჩანერილი“, თუ გავრცობილი ყოფილა თავად გიას ტილოებში. მათ იქნებ „შეიფარეს“ კიდევაც მთელი ეს მუსიკა. მათში, მე ვფიქრობ, დაუნჯებულისა უცნაურად მდუმარე, მაგრამ შინაგანად ძალუმად მჟღერი, სწორედ სინათლესთან წილნაყარი „ჰანგი-ტალღები“. მართალია, ისინი ფერწერულადაა გარდასახული, მაგრამ თავად ეს ფერწერა საკუთარ თავში მიაყურადებს მუსიკის „პირველხატებებს“. აქ ხომ ფერი „ბგერადობს“ და ისმის კითხვა – რატომ? ჩანს, იმის გამო, რომ აქ ერთი რიგის ტალღურობა სრულებითაც არ უუცხოვდება სხვა რიგის ტალღურობას, რანამს მისთვის არათუ საცნობი, არამედ სისხლხორცეულიც აღმოჩნდება ამ ტალღის (თუ ტალღების) რიტმიცა და დინამიკური მდინარების ტრაექტორიაც. მე მგონია, სწორედ ესაა გიას ხელოვნებისათვის არსებითი...

\* \* \*

როდესაც არსებობს ამგვარი ამალღებულობისაკენ სწრაფვა (მთავარი ხომ ეს სწრაფვაა, ის ვერანაირად იქნება მოცემულობა), აღარც ის მოგეჩვენება მოულოდნელად, რომ

---

---

გიასავე სახილველში აღმოცენდა მისი „VICTIMA“. ესაა ქმნილება, რომელსაც ესოდენ ახლოს მოაქვს გულთან ჩვენი დღევანდელი კომმარი.

„უსასრულო სივრცეებისაკენ“ მუდამ მიმსწრაფი მხატვრისათვის, მით უფრო ყოვლად აუტანელია შებოჭვა, ჩაკეტვა, ხისტი ჩახაზვა-მოფარგვლა, თანაც პარადოქსულად, თავადაც ლამის რომ „უსაზღვროდ“ ქცეული, ექსპრესიული მავთულხლართებით...

ნუთუ შესაძლებელია, რომ ბნელმა იმპერიამ გაუთავებელი ავბედითი გაპარტახება-პრივატიზება მოახდინოს ღვთით ბოძებული სივრცეებისა? საბოლოოდ რომ ამას წერტილი დაესმება, უეჭველია, მაგრამ ეს ხომ ჩვენი დღევანდელი მძიმე გამოცდილებაა, რომელსაც დიდი მწუხარება ახლავს თან. მით უმეტეს, რომ სხვა „ძლიერნი ამა ქვეყნისათა“ არა თუ რამეს სთავაზობენ სამყაროს, არამედ თითქმის სძინავთ. ამგვარ გარემოში, ცხადია, რომ მხოლოდ ნუთისოფლისეული საწყისისათვის ნიშნეული უკრიტერიუმობა აღარცაა გასაკვირი, მაგრამ სწორედამგვარ „სიღუნეში“ იძენს დიდ წონადობას მხატვრის წრფელი და მტკიცე პროტესტი.

თუმცაღა, მე მეტს ვისურვებდი: ეგების, გიასთან იმგვარი გადამწყვეტი სულისკვეთება გამოიკვეთოს, როგორც ვაჟასეული „სტუმარ-მასპინძლის“ გამაოგნებელ ფინალში გამოითქვა... რატომღაც, მგონია, რომ გია ფიქრობს ამგვარ შესაძლებლობაზე მის შემოქმედებაში.



## მუდმივი საფიქრალი

XX საუკუნის ქართულ მხატვრობაში 80-იანი წლები თუ „ოთხმოციანელთა“ შემოქმედება რომ განსაკუთრებული მოვლენაა, დღეს, მგონი, საკამათო არცაა, თუმცა, რა იყო სახელდობრ ეს პერიოდი, რით იყო მნიშვნელოვანი და მოასწავებდა თუ არა ის კულტურის ღრმა, თვისობრივ ცვლილებას, ჯერაც გასააზრებელი და დასასაბუთებელია. ოთხმოციანელთა ასპარეზზე გამოსვლა ოთხმოციან წლებამდე ცოტა ხნით ადრე მოხდა, ამ ფაქტის გააზრებას კი, როგორც ჩანს, ჩვენთვის ჩვეული ტემპის გათვალისწინებით, პატარა პაუზა დასჭირდა; აქედან მოდის ამ ხელოვანთა ერთ თაობად გაერთიანება ოთხმოციანელთა სახელის ქვეშ. სხვა ძირეულ ნიშან-თვისებათა გარდა არის ერთი რამ, რაც ასევე ამ პერიოდს უკავშირდება; სახელდობრ, შეიცვალა თაობის, როგორც მეტ-ნაკლებად ერთმანეთის მსგავსი ინტერესების თუ ესთეტიკის გამზიარებელ შემოქმედთა პლეადის მნიშვნელობა. მართლაც, ძნელად მოიძებნება ამდენად განსხვავებული მხატვრული გემოვნების, მიდგომის, ხელნერის მქონე ერთი თაობის ადამიანთა სხვა მაგალითი ქართულ კულტურაში, რომლებმაც ამ, ზოგჯერ კარდინალური სხვაობის მიუხედავად, ახალი მსოფლმხედველობის გზა გაკაფეს და თან ისე, რომ თითოეულს მყარად სწამდა საკუთარი მხატვრული

---

კრედოს ჭეშმარიტება და თვალი არასდროს გაქცევია განზე. თითქმის ოთხი ათეული წლის შემდეგაც ამ შემოქმედთა ასეთი განსხვავებულობა იმის მიზეზი, რასაც ზემოთ შევეხე: თვითმხილველთა მეხსიერება, თუ ემოცია აშკარად მონაწილეა ამ პერიოდის ხელოვნების მნიშვნელობას, მაგრამ ვიზუალურად სარწმუნო საბუთად ჯერაც ჭირს მათი მხატვრობის ერთად გამომზეურება. ეჭვსგარეშეა, თითოეული მათგანის ჩანაფიქრისა და მისი ხორცშესხმის გასიგრძეგანება, მსგავსება-განსხვავების მონიშვნა მოგვცემს მეტ-ნაკლებად მწყობრ კონცეფციას ამ ეპოქის საერთო სურათის მოსანიშნად. ამ საქმეს განსაკუთრებულ ხიბლს სძენს ისიც, რომ 80-იანელთა დიდი უმრავლესობა დღეს ქართული მხატვრობის ერთ-ერთ მთავარ გამწევ ძალას წარმოადგენს და ეს მათი შემოქმედების განვითარებაზე თვალის მიდევნების მშვენიერ საშუალებას აძლევს დაინტერესებულ ადამიანს.

გია ბუღაძე 80-იანელთა თაობის ერთი გამორჩეული წარმომადგენელი – ყველაზე დაუდგრომელი, ნაყოფიერი, ღრმად ინტელექტუალური და ძალიან ფართო მხატვრული დიაპაზონის მქონე მხატვარია. იგი შემოქმედთა საკმაოდ მცირერიცხოვან ჯგუფს მიეკუთვნება, რადგან მიაჩნია, რომ გა ა ა ზ რ ე ბ ა ისეთივე მნიშვნელოვანი აქტია, როგორც შეგრძნობა, რაც, საბოლოო ჯამში, სურათის თემისა და მისი მხატვრული ფორმის მიმართ მხატვრის პრინციპულ დამოკიდებულებაზე მიუთითებს. ზემოთ უკვე ნახსენები მრავალგვარი განსხვავების მიუხედავად, ქართული კულტურის უკლებლივ ყველა მკვლევარი, ამა თუ იმ ფორმით აღნიშნავს, რომ ოთხმოციაწელებმა ახალი აზრი და შინაარსი შესძინეს მხატვრობას, ახლებურად გაიაზრეს მისი როლი და დანიშნულება. მაგრამ ამ სრულიად მართებული დასკვნის შემდგომი ინტერპრეტაცია სხვადასხვა

---

ავტორთან საგრძნობლად სხვაობს. ერთნი ამ უდავო ფაქტს სოცრეალიზმის ეპოქაში ჩვენში გაბატონებულ თუ ლამის თვითმიზნად ქცეულ სუფთა ფერწერულ საშუალებათა ოსტატურ გამოყენებას უპირისპირებენ, სხვანი ყურადღებას დასავლურ მხატვრულ ღირებულებათა მოჭარბებას მიაწერენ და მაგალითად ნეორომანტიკული მხატვრობის ერთგვარ გამოძახილად აღიქვამენ. ვფიქრობ, მხოლოდ ამ სიბრტყეზე არ უნდა ვეძიოთ ოთხმოციანი წლების ქართული მხატვრობის ფენომენი და შევეცდები გია ბულაძის შემოქმედებიდან რამდენიმე მაგალითის ანალიზით და შეპირისპირებით ასე დავსვა საკითხი: ოთხმოციანელები მოვიდნენ მათთვის სრულიად უცხო მხატვრულ გარემოში ახალი იდეებით და ამ გარემოსგან სრულიად დამოუკიდებლად დაიწყეს არსებობა თუ, შესაძლოა გაუცნობიერებლადაც, ახალი დროისა და ისტორიული რეალიების გათვალისწინებით, ხელენიფათ იმ უხეშად ჩახშობილი, მინავლებული, მაგრამ არჩამქრალი მხატვრული იმპულსების ხმობა, რომლებიც ზოგადად ქართული კულტურის მუდმივი საფიქრალია და კანტიკუნტად, მაგრამ მაინც იჩენდა თავს რამდენიმე ათეული წლის განმავლობაში სოცრეალიზმის თითქოს უდრეკი ფორმულის მარწხებში მყოფ ქართულ მხატვრობაშიც. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სუფთა ფერწერულ პრობლემებში „ჩაძირულ“ ქართულ მხატვრობას, არასოდეს უცდია განა ამოყვინთვა ამ საიმედო თავშესაფრიდან, არ უნიშნებია, რომ ცოცხალია და მომავლისკენ არ გაუგზავნია მხატვრული იმპულსები? გია ბულაძის და ოთხმოციანელთა მხატვრულმა და ინტელექტუალურმა პოტენციამ და ენერგიამ, ვგონებ, ახალი კალაპოტი მოუძებნა XX საუკუნის დასასრულის ქართულ კულტურას, პარალელურად კი, იმ ძირეულ სააზრისო ღირებულებებს უერთგულა,

---

---

რომლებიც ამ კულტურის მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას შეადგენდა და შეადგენს. ნიჭი, ინტუიცია, შემოქმედებითი პოტენციალი, შრომისმოყვარეობა, ინტელექტი, სულიერი წვა და დაუცხრომელი ინტერესი დასჭირდა კულტურის იმ ახალი პარადიგმის ჩამოქნას, რომელმაც ახალი მსოფლმხედველობის სადარი მხატვრული ფორმა და სამეცყველო ენა მოუტანა ქართულ ხელოვნებას გასული საუკუნის მიწურულს.

მიყვეთ მოვლენებს და გია ბულაძის პირველი, ხმაურიანი და საყოველთაო აღიარების მომტანი გამოფენა გავისხენოთ, რომელიც 1985 წელს „მხატვრის სახლში“ გაიმართა. გამოფენას „ისტორიიდან“ ერქვა და მასში ორი ახალგაზრდა მხატვარი გია ბულაძე და ლევან ჭოლოშვილი იღებდნენ მონაწილეობას. პირველ მათგანს „ქართლის ცხოვრების“ სერია, ხოლო მეორეს ქართველ მეფეთა პორტრეტები და ისტორიულ თემაზე შექმნილი „ზურაბ არაგვის ერისთავის მოკვდინება“ ჰქონდა წარმოდგენილი. გამოფენის წარმატება დიდად გასცდა საინტერესო მხატვრული მოვლენით გამონვეულ დადებით შეფასებას, გინდა აღფრთოვანებას და საზოგადო მნიშვნელობის მოვლენად იქცა, რომლის თანაზიარი იმხანად ერთნაირად იყო ხელოვნებით დაინტერესებული, თუ განზე მდგომი მეტ-ნაკლებად ინტელექტუალი მაყურებელი. ბარემ აქვე ვიტყვი: მიუხედავად იმისა, რომ ვიზუალურად ძალზე სხვაობდა „მხატვრული ფორმა“ (გია ბულაძის დიდი ზომის კომპოზიციებს თითქოს ნათელი გადასდიოდა, ხოლო ლევან ჭოლოშვილის ასევე დიდი სურათების მუქი ფონი დრამატულად უღერდა) ამ გამოფენას ღრმა შინაგანი მუხტი გასდევდა, რადგან გასაოცარ უნისონში იყო მთლიანად მისი შინაარსი.

რა ეხატა გია ბულაძის მიერ ინტერპრეტირებულ ქართლის ცხოვრებაში? დიდი მთა-გორებით გარშემორტყმული,

---

ოდნავ ზემოდან დანახული, გაშლილი, ნათელი პეიზაჟები; ზოგჯერ დიდი და ზოგჯერ პატარა ფიგურებით. იმის მიუხედავად, ამოიცნობდი თუ არა კონკრეტულ ისტორიულ ფაქტს, ის მაინც ა მ ბ ა დ განიცდებოდა, არა ოდესღაც მომხდარ, განყენებულ ისტორიად, არამედ ცოცხალ ამბად, რომლის მონაწილე თუ არა თანაგანმცდელიც ნამდვილად იყავი. იმ პერიოდისთვის ამ სურათების ერთი მთავარი მახასიათებელი – თხრობითობა, საკმაოდ პირობით მხატვრულ ენაზე შესრულებული პეიზაჟისა და ადამიანის განუყოფლობაშიც მდგომარეობდა, ნაცვლად მათი ერთმანეთის გვერდიგვერდ ჩვეული გულგრილი და ფორმალური არსებობისა. ჩვენი ცხოვრების რიტმისგან განსხვავებულ დინჯ, ეპიკურ, რომანტიკულ წყობას თითქოს ზღაპრის შთაბეჭდილება უნდა აღეძრა მაყურებელში, მაგრამ ეთნიკურ მახასიათებლებს საგანგებოდ და პირწმინდად მოკლებული სერია გულწრფელ განცდას ტოვებდა, რომ XX საუკუნის ადამიანი დიდი ხნის წინ გარდახდენილ ამბებს ცოცხლად, ლამის მიმდინარე ისტორიულ ქრონიკად აღიქვამდა. წარსულის გაიდევალეზისა თუ რეტროსპექციისკენ მიდრეკილ ქართულ კულტურას იმხანად, გია ბულაძის ამ სერიის ხილვამდე, ჯერაც ვერ მიეგნო მისი წარსულის, როგორც ეროვნული იდეის ასახვის, ისეთი მხატვრული ფორმისთვის, რომელიც გამოსახულებას მრავალმნიშვნელოვან, მაგრამ ფუყე ალეგორიად არ გადააქცევდა ან, კიდევ უარესი, როყო მედიდურობით სრულიად არ ჩაკლავდა მასში სიცოცხლის ნიშატს.

იყო, განა არ იყო, გარკვეული სახის თხრობითობა შრომის, საბჭოთა აღმშენებლობის, სახალხო დღესასწაულების თუ ყრილობების ამსახველ სოცრეალისტურ მხატ-

---

---

ვრობაში, მაგრამ საფუძველშივე ყალბი იდეა გულგრილს ტოვებდა მაყურებელს.

1960-70-იანი წლებიდან მოყოლებული ასეთივე უმეტყველო ნიშნებად იქცა მთელი საქართველოს მასშტაბით საავტომობილო ტრასებზე მდებარე ავტობუსების გაჩერებებზე, ან სოფლების შუაგულში ეულად მდგომ მემორიალებსა და ობელისკებზე უხეში, მოზაიკის მსგავსი ტექნიკით გამოსახული დავით აღმაშენებლის, თამარ მეფისა თუ ყინწვისის ანგელოზის გამოსახულებები. გადიდებულ-დამახინჯებულნი, გაუხეშებულნი და კონტექსტიდან ამოგლეჯილნი ისინი გაუცხოებულად აღიქმებოდნენ სრულიად შეუფერებელ გარემოში.

განა დამაფიქრებელი არ არის, რომ სრულიად ახალგაზრდა მხატვრის მიერ გაცოცხლებული თხრობითი სურათის ეს თითქმის დავიწყებული ტრადიცია ერთბაშად და ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე გაიგო, მიიღო და აღიარა საზოგადოებამ? განა ეს „მომხმარებლის“ მზაობაზე ან უკეთ, პირდაპირ დაკვეთაზე არ მიუთითებს, რომლის სათავეც ათეული წლების განმავლობაში ყველასათვის კარგად ცნობილი ყალბი იდეალების ქადაგებაში უნდა ვეძიოთ.

იმ გამოფენაზე წარმოდგენილი ქართლის ცხოვრების სერიით გია ბულაძემ მხატვრობაში მხოლოდ თხრობითობა კი არ დააბრუნა, ისეთი მხატვრული ფორმა მოუძებნა მას, რომელიც კონკრეტულ გამოსახულებას ან კომპოზიციას სახე-ხატად აქცევს და ეროვნულობის დიდხანს ნათმენი წყურვილი ცოტათი მაინც მოუკლა მაყურებელს. გაჩნდა შეგრძნება, რომ ხელოვნებას ესთეტიკური კომპონენტის გარდა, რაზეც უარი პრაქტიკულად არასოდეს უთქვამს ქართულ ფერწერას, გაცილებით ღრმა, მასაზრდოებელი ფუნქცია გააჩნია, ხოლო

---

ხელოვნების ნაწარმოები მზადაა დიალოგში შევიდეს მაყურებელთან. ნათელია ისიც, რომ ეს არა მხოლოდ შემოქმედებითი ინტუიციის წყალობით მოხდა არამედ ნაფიქრი და გააზრებულიც იყო. გაია ბულაძე თავად წერდა ხელოვნების მრავალგვარ დანიშნულებაზე და მის ხასიათზე: „მხატვრობა-მონოლოგი, დღესდღეობით, ყველაზე გავრცელებული ფორმაა მხატვრობისა, როგორც თვითგამომსახველი სუბიექტისა. ახალი ტიპის მხატვრობა, უფრო სწორად, მიდგომა, რომელსაც ვგონებ მომავალი გააჩნია, ესაა მხატვრობა-დიალოგი, ალბათ, ამ რიგის განვრცობა შემდეგშიც იქნება შესაძლებელი.“<sup>1</sup>

საინტერესო თემაზე სერიებად მუშაობის ტრადიციას მხატვარი დღემდე აგრძელებს და ამგვარად, თითქოს იკვლევს, თუ მიიკვლევს გზას სახე-ხატებით სამყაროს შეცნობისკენ. შემეცნების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს წყაროს კი, ქრისტიანული თემატიკა წარმოადგენდა მისთვის, რადგან მოზღვავებულ კითხვებზე პასუხები უმეტესწილად სულიერ და ინტელექტუალურ სფეროში იყო საძიებელი. „ჯვრის ზიღვის“ სერიაში გაერთიანებული ლაკონიური კომპოზიციების ცენტრში წარმოდგენილი ერთადერთი პერსონაჟი ყველა სურათზე მეორდება მაყურებლის თვალწინ. სურათების კოლორიტი უბრალოდ მუქი ან ღია კი არაა, არამედ მუქიდან ამონათებული ნისლივით გარს ეხვევა ფიგურას; იცვლება რაკურსი, კადრი ხან შორდება მაყურებელს, ხან ისევ ახლოს მოდის. ადამიანისა და ჯვრის თითქოს შენივთებული გამოსახულება სადა, თითქოს სტატიკურიც კია; მხოლოდ სხვადასხვა მხარეს მიმართული თეთრი შტრიხებით დასერილი გარემო ბორგავს მის გარშემო, რითიც დინამიკას და დრამატულ ჟღერადობას

---

<sup>1</sup> გ. ბულაძე. ტრადიციიდან გამომდინარე. *ფიქრები წარმავალზე*, თბ., 1994, გვ.16

---

სძენს მთელ სერიას. საინტერესოა ის გარემოებაც, რამდენად გასაგები იყო ქრისტიანული მსოფლმხედველობისგან საკმაოდ დაშორებული საზოგადოებისთვის ამ ციკლის ნამუშევრების მთავარი სათქმელი და, ვფიქრობ, ამ ბარიერის გადალახვას ფორმისა და შინაარსის – სისადავისა და სიღრმის ზუსტმა თანაფარდობამ შეუწყო ხელი. იმ ეპოქაში, როდესაც საზოგადოების დიდი ნაწილი ქრისტიანული რელიგიის ნარატივთა გაცნობას საჭიროებდა, ამგვარი ვიზუალური სახე-ხატები სულიერი ყავარჯნების მნიშვნელობას იძენდა და თანამედროვე ადამიანს სულიერი ღვანლის სიღრმეზე მოუთხრობდა. ის სისადავე, თითქმის მინიმალიზმი, რომელსაც მხატვარი ფიზიკური თუ სულიერი ვნების გადმოსაცემად ირჩევს, სასურათე ზედაპირის მთელ არეალს განსაკუთრებული ძალით მუხტავს. აქ ერთნაირი მნიშვნელობა ენიჭება ფიგურასაც და მის გარშემო დახვავებული შტრიხების ენერგეტიკულ ველს; სხვა ყველაფერი ზედმეტია თითქმის ფორმულამდე დაყვანილი ასკეზის გადმოსაცემად.

ყოველივე კონკრეტულისგან განზე ლტოლვა და მისი განზოგადების დაუძლეველი სურვილი ქართული კულტურის იმ უცვლელ მახასიათებელთაგან ერთ-ერთია, რაც ყველა ეპოქისა და ხელოვნების ნებისმიერი დარგის ნაწარმოებში ჯიუტად იჩენს ხოლმე თავს. იოლად ამოსაცნობი კონკრეტული დეტალების და მატერიის უგულვებელყოფა ადვილად ასახსნელი შეიძლება იყოს, როდესაც საქმე სულიერების და რწმენის ირაციონალურ სანახებს ეხება, მაგრამ როგორ იქცევა სრულიად მიწიერი დეტალი სიმბოლურ ხატად, როდესაც მოგვიანებით გია ბულაძე თითქმის დანგრევის პირას მისულ ძველი თბილისის ქუჩებს და სახლებს ხატავს? ნიშანდობლივია, რომ ყოფითისა და განზოგადებულის ურთიერთმიმართე-



---

ბაზე სწორედ იმ ნამუშევრების თვალთვლება დაგაფიქრებს, რომლებზეც მთანმინდის და ავლაბრის ფერდობებზე შეფენილი სახლების დაბრეცილი სახურავები, ოღროჩოღრო ქვაფენილი, სიძველისგან დაყირავებული შუშაბანდებია გამოსახული. ალბათ, ადვილი გასაგებია ნოსტალგია რომანტიკული ხიზლის მქონე ძველი შენობების და ქუჩაბანდების ხილვისას, მაგრამ მალევე ამჩნევ, რომ სახურავები ელექტროსადენების აბლაბუდაშია გახვეული, ეზოში დაბრეცილ თოკზე სარეცხია გაფენილი, ხოლო ვინრო ქუჩებში გაზის ვეებერთელა სადენები გაჭირვებით მიუყვება მიხვეულ-მოხვეულ აღმართებს. ერთი შეხედვით, მაყურებლის სევდანარევი რომანტიკა ერთბაშად უნდა „დაამინოს“ გაზის მილზე დასათბუნებლად შემოხვეულმა ჭუჭყიანმა სახვევმა, ან მშენებარე სახლის ფასადზე ჩამოფარებულმა ლურჯი ცელოფნის მოფრიალე ფარდებმა... მაგრამ საქმე მინც ცოტა სხვაგვარადაა; ჩვენი ყოველდღიური ყოფითი გარემოს საცნაური ნიშნები ამ ნამუშევრებში სულაც არ ემსახურება რეალობის რომელიმე იპოსტასში ასახვას – რომანტიკული, ეგზოტიკური, ან სულაც კრიტიკული რეალობა. მთელი დეტალში და დეტალი მთელში შეიძლება უნოდო ამ მხატვრულ მეთოდს, რეალობისა და ირეალობის ზღვარზე რომ გაგატარებს ძველი თბილისის ისეთ ქუჩაზე, სადაც დღე და ღამე ერთდროულად თანაარსებობს, სახლის ჩრდილი საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრობს, ამოყირავებული საგზაო ნიშნის ისარი კი ცისკენაა მიმართული. ალბათ, ამის შესახებ ამბობს გია ბულაძე: “ხელოვნების წარმოსახვითი სამყაროსა და სინამდვილის დაპირისპირების დროს წარმოიშობა მრავალი პრობლემა, რადგან ხელოვნება არ უნდა მივიჩნიოთ არსებობის, სინამდვილის ერთგვარ დანამატად ან ამ რეალობიდან გამომდინარე

---

ესთეტიკურ ყოფიერებად. იგი ასევე არ უნდა გავიგოთ სინამდვილის შემეცნების ნაყოფად, რეალობის წარმონაქმნად თუ წამონაზარდად.<sup>2</sup> ამიტომაც თამამად ერთვის ძველი ქუჩების სიმყუდროვეს მისი ხელითვე შესრულებული ჩანანერები, როგორც ჩვენი დროის ანაბეჭდი – კითხვების, ვარაუდის, ეჭვის და ფიქრის მოუსვენარი სპონტანური ნაკადი.

როგორც უკვე ზემოთაც ვთქვი, XX საუკუნის ბოლო მეოთხედი ახალი მხატვრული დიაპაზონის, ბევრ ახალ კითხვაზე სავარაუდო თუ სარწმუნო პასუხების მოძიების ხანა იყო.

გია ბულაძე იმ დროიდან მოყოლებული დღემდე (რა აღარ დაიტია ამ 30 თუ 35 წელმა!) შეუპოვარი ენერგიით სდევს ყველაფერს, რითიც აზრის სახოვანი ფორმით გამოჟღავნება და გაზიარება შეუძლია. ლიტერატურული, მუსიკალური, ემოციური ასოციაციების გრძელი ჯაჭვი ისაა, რისი გაღვივებაც მას სურს მაყურებელში; დაუღალავად ცდილობს მხატვრობის მთელი არსენალი უფაქიზესი ტონალური ფერწერიდან ანაბეჭდის ეფექტურ ლაკონიურობამდე ამ მიზნის სამსახურში ჩააყენოს, ყოველდღიურობის მორევს მოგვწყვიტოს და „შინაგანი განცდის სამყაროს“ გვაზიაროს. დიდი და სერიოზული ამოცანაა, რომლის გადაჭრას კვლავაც დიდი ნიჭი, ღრმა ინტელექტი და იმის რწმენა სჭირდება, რომ ხელოვნებას აღმოჩენის, გაოცების, გაცხადების სიხარული მოაქვს. ხელოვნებისადმი გია ბულაძის უსაზღვრო ერთგულების ნაყოფი კი თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში მისი ფერიული, მასშტაბური გამოფენების ჩვეული მოლოდინი და სხვადასხვა თაობის მაყურებელთან შეხვედრით გამონვეული სულიერი მღელვარებაა.

---

<sup>2</sup> გ. ბულაძე. ფიქრები ხელოვნების რაობაზე. *ფიქრები წარმავალზე*, თბ., 1994, გვ. 23

## ხილული საზრისები

სანამ ამ სტატიის წერას შევუდგებოდი, ცხადია, ჩემს წარმოსახვაში თვალი გადავაავალე გ. ბულაძის მთელ შემოქმედებას, რომელსაც, ვფიქრობ, რომ ძალზე კარგად ვიცნობ (ის ჩემს თვალწინ თითქმის 40 წლის განმავლობაში იქმნებოდა). იმის მაგივრად, რომ ჩემს აზრებში გარკვეული სიცხადე შესულიყო, აღმოვაჩინე, რომ თავში მხოლოდ შეკითხვები მიტრიალებდა და იმისათვის, რომ თავადაც არ დაებნეულიყავი და მკითხველიც არ დამებნია, დასაწყისისთვის მხოლოდ ორი, ჩემი აზრით, ამ მხატვრის შემოქმედების არსის გასახსნელად მნიშვნელოვანი, შეკითხვა დავსვი: 1. რა არის მუდმივი, კონსტანტური მთელი ამ 40-წლიანი მრავალრიცხოვანი მხატვრული მემკვიდრეობისათვის და 2. რა იცვლება მასში?

თუ მხოლოდ იმას შევხედავთ, რაც ზედაპირზეა, პირველ შეკითხვაზე პასუხის გაცემა არ გაგვიჭირდება. გ. ბულაძის მთელი შემოქმედებისათვის მუდმივია სამი რამ: სერიულობა, ფიგურატიულობა და ფერწერის ტრადიციული ფორმებისადმი ერთგულება.

მთელი ცხოვრება გ. ბულაძე ქმნის სერიებს. ეს მისი შემოქმედების ურყევი პრინციპია, დაწყებული სულ პირველი განაცხადიდან (სერია „სტუმრები“ 1982-1983), დამთავრებული უკანასკნელი გამოფენით (“მწუხრის მოწმენი”, 2015), მას

---

უამრავი სერია აქვს შექმნილი. ყოველ სერიას აქვს საკუთარი თემა და საზრისი, მოქცეული ერთიანი კონცეფციის ფარგლებში.

მეორე ნიშანი გ. ბულაძის შემოქმედებისა ისაა, რომ იგი არასოდეს გადის ფიგურაციის ზღვარს მიღმა. მის ნამუშევრებში ყველაფერი საცნაურია და მისი შემოქმედება სახე-ხატზე, როგორც ხილულ საზრისობრივ-მენტალურ სტრუქტურაზე დგას.

და კიდევ ერთი ნიშანი: მხატვარი შეგნებულად მიმართავს და იყენებს ფერწერის ტრადიციულ ფორმებს, მასალებსა და ხერხებს, თუმცა, მისთვის არც თანამედროვე ხელოვნების ფორმებია უცხო და იგი არა ერთი აქციის, ვიდეოარტის, თუ ობიექტის ავტორია.

ეს სამი კომპონენტი მუდმივად გასდევს მის შემოქმედებას და უცვლელია, იცვლება მხოლოდ სახვითი ხერხები, სტილისტიკა მისი სერიებისა. გასაკვირი არაა საზოგადოების მხრიდან ყოველ ჯერზე სიახლის მოლოდინი და ამ სიახლით გაკვირვებაც, რადგან ყოველი მომდევნო გამოფენა რადიკალურად განსხვავდება წინამორბედისაგან. ჩვენ ფაქტიურად მის ფერწერაში ვერ ვიპოვით ერთიან სტილს, რადგან იგი არასოდეს იმეორებს ერთხელ მიგნებულ მოტივსა თუ სახვით ხერხებს. ამ თვალსაზრისით მისი შემოქმედება პოლისტილისტურია, პოსტმოდერნისტულ ტერმინს თუ გამოვიყენებთ, პლურალისტულია. ეს პოზიციაა, რომელსაც, ცხადია, ახსნა აქვს, ისევე, როგორც ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ ნიშანს, მაგრამ ამაზე მოგვიანებით...

---

---

## მინა იქცა ცად... – ოქსდუმორონი

ძალზე დაბალი ჰორიზონტი... სიმალღეში აზიდულ კომპოზიციაში სურათის ქვედა კიდე ვინრო ზოლად გასდევს მინა; მარჯვენა მხარეს გამწკრივებული წითელსახურავიანი, თითქოს სათამაშო სახლების რიტმი ჩვენს მზერას სურათის სიღრმისაკენ მიაქანებს. იქ, სიღრმეში ჰორიზონტის ხაზს „ეჯახება“, უკან ბრუნდება და ახლა საპირისპირო მიმართულებით სურათის ქვედა კიდიდან ნელ-ნელა ზემოთ მისრიალებს, აქ გამოსახულ ცას, ტყვიისფერ ღრუბლებს მიუყვება. მაგრამ სადღაც სურათის ცენტრში მნახველი ამჩნევს, რომ მძიმე ღრუბლები ნელ-ნელა მის თვალწინ ძალზე რეალისტურად დახატულ ატალახებულ მინად იქცევა. ხორხოშელა ტალახის გროვებს შორის ჭუჭყიანი ტლაპოები ლაპლაპებს. აქა-იქ ტანკის მუხლუხოების ნაკვალევი და ჩექმის ნაფეხურიც მოჩანს. ზეცა აღარსადაა, ის მოულოდნელად ჩვენს თვალწინ ნაომარ, გავერანებულ-აოხრებულ მინად იქცა, რომელიც ზეცის ნაცვლად ახურავს თავზე ჩვენს სამყაროს. ეს პარადოქსი ჩვენი უახლესი ისტორიის, ომის, ჩაკეტილობისა და გამოუვალობის, ზეცისაგან ჩვენი ყოფის მიტოვებულობის დრამატული მეტაფორაა.

ანალოგიური პრინციპითაა აგებული ამ სერიის (VICTIMA. მსხვერპლი) კიდევ ერთი ნამუშევარი. მნახველი ზემოდან დაჰყურებს მინას, რომელიც წვრილად ნაქსოვ ლითონის ბადეს დაუფარავს. მის მიღმა მოჩანს ისეთივე წითელსახურავიანი პანანინა სახლების რიგი, როგორიც პირველ სურათზე შეგვხვდა. სახლების ამ პერსპექტიულ რიგს კვლავაც სურათის ქვედა კიდიდან სიღრმეში შევყავართ. სადღაც სურათის შუაწელ-

---

ში ლითონის ბადის „ძარღვები“ თითქოს თავს იყრის, ძალას იკრებს, ოკეანის მძლავრი ტალღასავით თავზე ქაფს იკიდებს და სადაცაა ცუნამის სიმძლავრით ჩვენსკენ გამოემართება, თავის გზაზე წალექავს ყველაფერს, სურათზე ასახულ ველს სახლებითურთ, დაბოლოს, ჩვენც გადაგვივლის. სურათი თითქოს ეუბნება მნახველს: „რაც აქ ხატია, შენც გეხება“ და ამით საკუთარ დრამატულ რეალობაში „ითრევს“, მნახველში ჩართულობის, თანამონაწილეობის განცდას ბადებს, არ აძლევს მას გულგრილად დარჩენის საშუალებას. სივრცე აქაც „აყირავებულია“, მისი ერთი, თითქოს მშვიდი და მდორე ნაწილი – ცხაურით დაფარული პეიზაჟი – სიღრმეში შედის, მეორე კი, – ქაფმოდებული ტალღა – აგრესიულად მოიწვევს ჩვენსკენ. მნახველი აქაც პარადოქსს აწყდება: ტყვეობისა და მსხვერპლობის სიმბოლო – ლითონის მჭიდროდ ნაქსოვი ბადე, რომელიც ზეცის ნაცვლად ხურავს ჩვენს მიწა-წყალს, მის თვალწინ ცუნამის მძლავრ ტალღად იქცევა.

სერია VICTIMA (მსხვერპლი) მთლიანად ამდაგვარ პარადოქსებზეა აგებული: მიწა იქცევა ცად, ბადე – ცუნამის ტალღად, დანგრეული ქოხი – ომში დაღუპულ მეომართა ძეგლად, ვიწრო კარადა – მოძალადისაგან საიმედო თავშესაფრად, წითალთავიანი კუბიკები – საცხოვრებელ სახლებად, ხე – სანთლად, ტყე – თვითმფრინავების სასაფლაოდ, საბჭოთა პერიოდის განათების ბოძები – გოლგოთის ჯვრებად, დამსხვრეული სათამაშო მანქანები – სისხლიანი ხორცის ნაჭრებად და ა.შ.

რა ტიპის სახე-ხატებია ეს? ნიშნებია თუ მხატვრული მეტაფორები? თუ რაღაც სხვა?

ცხადია, რომ ეს სახე-ხატები ნიშნები არაა, რადგან სრულიად მოკლებულია ნიშნისათვის დამახასიათებელ

---

პირობითობას. სულაც პირიქით, მხატვარი ყველა ობიექტს საკუთარ რეალურ სახეს არა თუ უნარჩუნებს, არამედ ზუსტად, რეალისტურად, ყოველგვარი დეფორმაციის გარეშე გადმოსცემს მათ ფორმას, ფერს, ფაქტურას, თუ კიდევ სხვა რამ თვისებას.

ეს სახე-ხატები არც მეტაფორებია; მეტაფორა ხომ გადატანით მნიშვნელობას გულისხმობს და მსგავსებას, შედარებას, ანალოგიებს ემყარება. მაგრამ აბა, რა მსგავსება, ან ანალოგია შეიძლება მოვიძიოთ ცასა და მიწას შორის, ხესა და ანთებულ სანთელს, ან მანქანასა და სისხლიან ხორცს შორის? ცხადია, აქ არა ანალოგიასთან, ან მსგავსებასთან, არამედ ობიექტების/საგნების მნიშვნელობების იმგვარ ჩანაცვლებასთან გვაქვს საქმე, რომლის მსგავსი შეიძლება მეტყველებაში იყოს მაგ., „ცოცხალი მკვდარი“ (ირონიული კონტექსტი), „მზიანი ღამე“ (მისტიკურ-რელიგიური კონტექსტი), „ვაჟკაცური ქალი“ (ყოფითი კონტექსტი). მოდერნიზმის დიქტომიის, ბინარული ოპოზიციების ნაცვლად ამ შემთხვევაში ჩვენ შეუთავსებლის შეთავსების, სინთეზირების და ამის საფუძველზე ერთიანი სახე-ხატის წარმოქმნის მოწმენი ვართ. ამგვარ სახე-ხატებს პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფია ოქსაუმორონის სახელით იცნობს და შეუთავსებელთა შეთავსების ამ პრინციპს დეზაუნქტურული სინთეზის სახელით განსაზღვრავს<sup>1</sup>. ამ თვალსაზრისით, გ. ბულაძის ეს სერია პოსტმოდერნიზმის ფარგლებში ეწერება.

უჩვეულობა და პარადოქსულობა ნითელ ხაზად გასდევს ამ სერიას, მაგრამ ოქსაუმორონი მხატვრისთვის მნახველზე იაფფასიანი ეფექტის მოხდენის საშუალება როდია. ყოველ

---

<sup>1</sup> Карцев И. Жиль Делез. Введение в постмодернизм, М., 2005, გვ. 128-139.

---

კონკრეტულ შემთხვევაში ოქსაუმორონი კონკრეტული საზრისის გაცხადებას ემსახურება, რისი თვალსაჩინო მაგალითია კიდევ ერთი სურათი სერიიდან „VICTIMA“. უმარტივესი, შეიძლება ითქვას, სრულიად ბანალური კომპოზიციური ნიშნები: მოვერცხლისფრო-მოყავისფრო ტყის ტევრი უკანა პლანზე, წინ, მნახველთან ახლოს ატალახებული მიწა და სურათის ცენტრში ეულად მდგარი გამხმარი ხე, ოდესღაც რომ გადაუჭრიათ, მერე გადაჭრილი ტანიდან ახალი ყლორტები ამოუყრია; ახლა კი, ისინი გამხმარა და ისე გადაჭდობია ერთმანეთს, რომ სანთლის ალს დამსგავსებია. უცნაური, იდუმალი შუქი, რომელიც ამ პეიზაჟში დგას, ერთგვარ მისტიკურ საბურველში ახვევს ამ მარტივ პეიზაჟს.

უკანა პლანზე გამოსახული ფართო, თავისუფალი მონასმებით დაწერილი ტონალურად მოდელირებული ტყის ტევრი, წინა პლანზე მოციმციმე, სინათლით „გაჟღენთილი“ მონასმებით დახატული მიწა და ხის ტანი გადღაბნილ ფერადოვან ლაქებად აღიქმება. სამაგიეროდ, უზუსტესად და დეტალურადაა ამოხატული ხის წვრილი გამხმარი ტოტები, ალის ფორმას რომ ქმნიან. ზედმიწევნით ზუსტადაა გადმოცემული გამხმარი ნქნელის ფაქტურა. შესრულების მანერის ამგვარი სხვაობა სურათის ნაწილებს შორის გარკვეული საზრისობრივი მახვილის დასმას ემსახურება. ამოხატულია ის დეტალი, რომელიც მნახველის წინაშე ერთ უბრალო გამხმარ ხეს ანთებულ სანთლად აქცევს და თავად ბუნებასაც ომის უდანაშაულო მსხვერპლის მოწმედ და თანამგრძობად წარმოაჩენს.

მნახველის თვალწინ საგანთა ამგვარი ტრანსფორმაცია ამ სერიის მახასიათებელია: შიდა ქართლის ერთი ჩვეულებრივი,



---

უბადრუკი სოფლის ტალახიან გზაზე აქეთ-იქით გადახრილი საბჭოთა პერიოდის ხის სამი ელექტრობოძი მსხვერპლის გაღების, გოლგოთის მისტერიის ადგილს მოგვაგონებს. ჩამავალი მზის სხივებით სისხლისფრად განათებულ, ეკალ-ბარდებით დაფარულ, არაფრით ღირსშესანიშნავ ქართლის ველზე ჩასობილი, არაბუნებრივად დიდი ზომის, მასშტაბურად პეიზაჟთან სრულიად შეუთავსებელი ოთხი უზარმაზარი ლურსმანი კი, ქრისტეს სამსჭვალეტან ინვევს ასოციაციას და ქართლის მინას ქრისტეს სხეულად განგვაცდევინებს.

ამ სერიის სურათების კომპოზიციური, ფერადოვანი, თუ სხვა რამ წესრიგი მონოდებულია, რაც შეიძლება ზუსტად გადმოსცეს მხატვრის კონცეფცია, მისი სათქმელი. დიახ, აქ არ შეგხვდებათ პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი საზრისის გაბუნდოვნება, ან მისი დეკონსტრუქცია. აქ საზრისი ცხადი და არაორაზროვანია. თვალით დანახული სინამდვილე სრულიად გააზრებულად, არა ინტუიციურად, არამედ „შემმეცნებელი გონების“ მეშვეობით ტილოზე ხატ-საზრისად ტრანსფორმირდება<sup>2</sup>. ამგვარად რაციონალიზებული სახე-ხატები თითქოს სქემატური, მშრალი და უემოციო უნდა იყოს, რადგან იქ, სადაც ხელოვნებაში გათვლა, გაანგარიშება ანუ რაციო პრევალირებს, იქ სქემატურობა და სიმშრალე ისადგურებს, რაც „კლავს“ ხელოვნებას, უკარგავს მას ცხოველმყოფელობას. ეს კი ამ ნამუშევრებში ნამდვილად არ ხდება. ეს ცოცხალი შთამბეჭდავი სახე-ხატებია, რომლებიც ძლიერ ემოციურ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე. როგორ ახერხებს ამას მხატვარი? როგორ აღწევს რაციოსა და სიცოცხლის ამგვარ სინთეზს? ესეც ერთგვარი ოქსაუმორონია.

---

<sup>2</sup> ლ. ანთელავა. ვიზუალური მხატვრობა ხელოვნებაში (თბილისი გია ბულაძის შემოქმედებაში). სპექტრი, 2008, გვ., 52

---

## „ტრანსცენდენტული ემპირიზმი“

„ხელოვნების ნაწარმოები უნდა იყოს ისეთივე კონკრეტული, როგორც სახე-ხატი და ისეთივე ზოგადი, როგორც ცნება“ – შელინგის ეს პრინციპი გარკვეულწილად ხორციელდება სერიაში „VICTIMA“.

ამ სერიის ყველა სახე-ხატი ძალზე კონკრეტულია. ყოველი საგანი, ან ობიექტი – მავთულხლართი თუ ტალახი, ხე თუ ლურსმანი, კიბე თუ ლითონის ცხაური, ადამიანი თუ გარემო, ყველაფერი რეალურია, არამოგონილია; ყოველივე დეტალურადაა ამოხატული. აქ არაფერია დეფორმირებული. ყველაფერი საცნაურია, მატერიალურიც კი. ყოველ საგანს შენარჩუნებული აქვს საკუთარი ფორმა, ფერი, ფაქტურა, თუ სხვა რამ თვისება. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მხატვარი მათი ასახვისას პირადი გამოცდილებით საზრდოობს, ომის პირადი გამოცდილება უდევს საფუძვლად მთელ სერია-საც. მაგრამ, ეს არ არის რეალიზმი, ტრადიციული გაგებით, რადგან ყოველივე სასურათო სიბრტყეზე მხატვრულ რეალობად ტრანსფორმირდება.

თუ ისევ სახე-ხატებს დავუბრუნდებით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ შესრულების რეალისტური მანერის მიუხედავად, სასურათო სიბრტყეზე ასახული „რეალობა“ მაინც გარკვეული თვალსაზრისით პირობითია. ამ პირობითობას კი, რეალისტურად ამოხატული საგნების, ობიექტების და გარემოს პირობებში, გამოსახულებათა არარეალური მასშტაბური შეპირისპირება ქმნის. კიდევ ერთი სურათი: მკვდარი ტყე, გამხმარი ხეების მეჩხერი ტევრი და მის სიღრმეში ლითონის ბადით შემოსაზღვრული სარეზერვაციო სივრცე, რომელშიც ომის შედეგად დევნილთათვის საგანგებოდ აგებული ნი-

---

თელსახურავიანი სახლების მოწესრიგებული რიგები მოჩანს. მასშტაბური შეფარდება ტყესა და სახლებს შორის სრულიად დარღვეულია. სახლები იმდენად პატარა ზომისაა, ხეებთან შედარებით, რომ ბავშვის ხელით დალაგებულ სათამაშო კუბიკებთან ინვევს ასოციაციას. აქ მცხოვრები საკუთარი მიწიდან დევნილი ადამიანებიც (რომლებიც სურათზე არც კი გამოისახებიან) მნახველის ცნობიერებაში ვილაცის ხელში სათამაშოებად, უსულო თოჯინებად იგულისხმებიან.

დევნილთათვის 2008 წლის სამამულო ომის (თუმცა ამ ომს ჯერ-ჯერობით ასე არ ეძახიან) შემდგომ აგებული სახლების აღმნიშვნელი ეს წითელსახურავიანი კუბიკები ამ სერიის „საფირმო ნიშანია“. ისინი თითქმის ყველა ნამუშევარში გვხვდება, ოლონდ, ყოველ ჯერზე უადგილო ადგილას. ისინი გამწკრივებულან თბილისის ერთ-ერთ ეზოში, კიბეებზე, უღრან ტყეში, სოფლის ორღობეში და სხვ. ისინი არ არიან თავის ადგილას და ყველას ხელს უშლიან. სხვათა შორის, ამ სერიის ექსპოზიციის ერთ-ერთი არსებითი ელემენტი იყო, მხატვრის მიერ საგამოფენო დარბაზის იატაკზე რიგებად გამწკრივებული წითელსახურავიანი კუბიკები. ნიშანდობლივია, რომ მნახველები ხშირად ფეხს წამოჰკრავდნენ ხოლმე ამ პანანინა სახლებს, არღვევდნენ რიგების სიმწყობრეს და ამ აქტში ძალაუვნებურად აისახებოდა საზოგადოების დამოკიდებულება დევნილთა მიმართ.

ზემოთ აღწერილი სურათის მსგავსად, ეს კუბიკი-სახლები ყველა სურათში არღვევენ მასშტაბს და ამით რეალურ გარემოში ერთგვარი პირობითობის ელემენტი შემოაქვთ. ამავე დროს, თავისი წითელი ფერით, უმეტესად მუქი კოლორიტის მქონე სურათებში დაძაბულობის მუხტს აჩენენ, ხოლო

---

თავისი რიგების გეომეტრიული სიმწყობრით დისონანსი შე-  
მოაქვთ ბუნებრივ ცოცხალ ლანდშაფტებში.

ახლა კვლავ იმ სურათს დავუბრუნდეთ ტყეში რომ  
რეზერვაციაა ასახული. აქ უჩვეულო ნათელი დგას. ყრუ,  
მუქი ლურჯი ცა და გაფანტული შუქით განათებული ტევრი,  
რომლის გამხმარი ხეებისგან მიწაზე დაცემული ჩრდილები  
განოლილა. დღეა თუ ღამე, გაურკვეველია. სინათლის წყა-  
როც არსად ჩანს.

უჩვეულო და იდუმალი სინათლე, მასშტაბური შეუსა-  
ბამობა და ამდენად, დარღვეული კავშირები საგნებსა და  
გარემოს შორის, მათი ალოგიკურად დაკავშირება უჩვეუ-  
ლობის, მიღმიურობის, არარეალურობის, გამოუცნობის,  
იდუმალისა და მისტიკურის შთაბეჭდილებას ბადებს. ამ  
ერთგვარმა სიზმრისეულობამ, ზმანებისეულობამ შეიძლე-  
ბა საურეალისტური ზმანებები გაგვახსენოს, მაგრამ ისინი  
სულ სხვა ბუნებისაა.

საურეალისტური სახე-ხატები ასახავს არა პარადოქსებს,  
არამედ ანომალიებსა და აბსურდებს. მაშ რა არის თუ არა  
ანომალია, ან აბსურდი სალვადორ დალის მონსტრი სურა-  
თზე „სამოქალაქო ომის წინათგრძნობა.“ გაუგებარია, მახ-  
ინჯი არსებები შეზრდიან ერთმანეთს, თუ ერთი სიმახინჯე  
იშლება ჩვენს თვალწინ ნაწილებად. ეს ომის საურეალის-  
ტური სახე-ხატია – მახინჯი გაუგებრობა, შოკისმომგვრელი  
აბსურდი. საურეალიზმისთვის არ არის ამ ცის ქვეშ არანაი-  
რი წარუვალი ფასეულობა, ყველაფერი მუდმივი ნგრევის  
მდგომარეობაშია: მუდმივად დნება დრო გამლღვარ საათებ-  
ში, ინგრევიან ყავარჯენშეყენებული მუტანტთა ფიგურები  
სალვადორ დალის სურათებზე; წვიმის წვეთების ფასი აქვთ  
ადამიან-კაცუნებს, რომლებიც ციდან ცვივიან და მიწაში უჩ-

---

ინარდებიან რენე მაგრიტთან. ყოფიერების აბსურდულობა და კომმარულობა საურეალიზმის ფილოსოფიაა.

პაბლო პიკასოც ანგრევს და შლის ფორმას „გერნიკაში“, იყენებს დეკომპოზიციის პრინციპს, მაგრამ მისი მიზანი მნახველის გაოცება როდია, იგი ომის წინააღმდეგ აქტიურად გამოსახავს პროტესტს; ცდილობს, ომის სახე-ხატებით შეძრას და შეაძრწუნოს ადამიანები, გარკვეული შეფასებითი დამოკიდებულება გაუჩინოს მნახველს ასახული მოვლენისადმი; იგი ამბობს, რომ როდესაც ინგრევა მორალური კატეგორიები, ინგრევა და მრუდდება სამყაროს წესრიგი. საურეალიზმის მიზანი კი, ყოფიერების აბსურდულობითა და სიმახინჯით ადამიანის შოკირებაა. ის არ აპროტესტებს, არც თანაუგრძნობს და არც შეფასებებს აკეთებს; ის მხოლოდ აფიქსირებს, რომ სამყარო ასეა მონყობილი.. სიურეალისტების მიერ ასახული სამყარო, ნიცშეს თუ დავესეხებით, სიკეთისა და ბოროტების მიღმაა. ისინი მხოლოდ გულგრილად აფიქსირებენ რეალობის კრიზისულობას და ამით პოსტმოდერნიზმის „ღირსეულ წინამორბედებად“ გვევლინებიან.

ახლა თუ კვლავ გია ბუღაძის „VICTIMA“-ს დავუბრუნდებით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ სერიის სურათებზე სახე-ხატების ზმანებისეულობა მართლაც განსხვავებული ხასიათისაა. ამ სურათებზე ჩვენს თვალწინ არა დეფორმირებული, პირობითი, ან მოგონილი, არამედ, რეალური საგნები, ობიექტები, პეიზაჟები და მოვლენები ცოცხლდება. მათი ასახვისას მხატვარი პირადი გამოცდილებით საზრდოობს და ამის საფუძველზე ახასიათებს ყოფიერებას. მეორე მხრივ კი, მნახველს სრული შეგრძნება აქვს, რომ ეს რეალობა ისე ძლიერაა იდუმალებით მოცული, რომ მნახველი ამ რეალობის მიღმა გაჰყავს და რაღაც სხვა, ტრანსცენტულ სამყაროში

---

გადაანაცვლებს. ეს კი მასშტაბების დაპირისპირებით, რაკურსების ცვლით, სხვადასხვა რეალობათა ერთ სიბრტყეზე პარადოქსული შეთავსებით ხორციელდება.

ამგვარად, ამ სურათების სტრუქტურირებაში მონაწილეობს, როგორც რეალობა, ასევე მიღმიურობა. აქ არის ონტოლოგია, სამყაროს აღწერა-დახასიათება, რომელიც ემპირიზმად შეიძლება განისაზღვროს. ამავე დროს, ამ სამყაროს სტრუქტურირებაში მონაწილეობს ერთგვარი ენიგმატური ლოგიკა, რომელიც მუდმივად ყოფიერების „საიდუმლოებათა“ გახსნისკენაა მიმართული. ეს „საიდუმლოებანი“ კი, სხვა, ტრანსცენდენტული ბუნებისაა და მათ ჩვენი გამოცდილების მიღმა გავყავართ. ერთი სიტყვით, აქ ემპირიული და ტრანსცენდენტული რაღაც მაგიური ძალით გადაჯაჭვია ერთმანეთს. ეს ერთგვარი „ტრანსცენდენტული ემპირიზმია“, აზროვნების თავისებური ფორმაა, რომელიც თავადაც ოქსაფუმორონია და შეუთავსებელთა შეთავსებით სამყაროს ღირებულებათა სტრუქტურირებას ახდენს.

ამ სერიაში რეალობა, ყოფიერება მიღმიერი სამყაროს პლატონისეული არჩრდილი როდია, არამედ, მიღმიერი შენივთული და შედუღაბებულია ყოფიერს, უშუალოდ მონაწილეობს და ცხადდება კიდევ მასში. გია ბულაძის „ტრანსცენდენტულ ემპირიზმში“ სწორედ ამ ასპექტის შელინგისეული წარმოდგენა ცხადდება. აქ ერთდროულად მონაწილეობს ორი თანაბარმნიშვნელოვანი კომპონენტი: ონტოლოგია, ემპირიული სამყაროს აღწერა-დახასიათება და გნოსეოლოგია, სამყაროს შემეცნება, ოღონდ ტრანსცენდენტულის გზით. როგორც დავინახეთ, აქ რეალური და მიღმიერი თანაბრად აისახება, უფრო მეტიც, მიღმიერ-ტრანსცენდენტული უშუალოდ მონაწილეობს რეალურის მოდელირებაში. მაგრამ, საკითხავია, როგორ?

---

## Imaginatio ergo sum –

### შემოქმედებითი მეთოდი

ოქსაუმორონის პრინციპი, შეუთავსებლის შეთავსება, შეუთავსებელთა სინთეზირება ადამიანის წარმოსახვის უნარზე დგას. წარმოსახვა ფრანგი პოსტმოდერნისტი ფილოსოფოსის ჟილ დელაოზის მიხედვით, ადამიანის ბუნებაა<sup>3</sup>. უფრო მეტიც, იმისათვის, რომ ადამიანი სუბიექტად იქცეს, მას აუცილებლად უნდა ჰქონდეს წარმოსახვის უნარი. აუმის ფილოსოფიის გააზრებისას, ჟ. დელაოზი სვამს კითხვას: როგორ იქცევა წარმოსახვა უნარად? და თავადვე პასუხობს, რომ წარმოსახვის მეშვეობით ხდება შთაბეჭდილებათა კვლავწარმოქმნა, შთაბეჭდილებების საფუძველზე კი, – ასოციაციების გაჩენა. ასოციაციის როლი ისაა, რომ ის უკუმოქმედებს წარმოსახვაზე და ახდენს მის აფექტაციას. ეს პროცესი წინ უსწრებს იდეების გაჩენას, ბიძგს აძლევს მას, ანუ წარმოსახვა „იდეების ადგილია“, „იდეები მყოფობენ წარმოსახვაში“ და ისინი ერთმანეთს სწორედ წარმოსახვის საშუალებით უკავშირდებიან. გონება და წარმოსახვა ერთი ფენომენის ორი მხარეა – ასკენის დელაოზი. ამ ტიპის წარმოსახვა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც იმაგინაცია, ანუ საზრისებით აზროვნება. ოღონდ ეს საზრისები აბსტრაქტული როდია, ისინი წარმოსახვაში მყისიერად და ერთდროულად გაჩენილი იდეა-საზრისები და მისი შესატყვისი სახე-ხატებია. ეს პროცესი ინტუიციური ბუნებისაა, რომლის შედეგადაც შემოქმედის წარმოსახვაში იდეა და მის პარალელურად წარმოქმნილი სახე-ხატი ერთდროულად ჩნდება და ერთმანეთზე ზემოქმედებს, ურთიერთს განსაზღვრავს. ამის შედეგად კი, წარმო-

---

<sup>3</sup> Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность. Критическая философия Канта. Бергсонизм. Спиноза. М., 2001, გვ., 10.

---

სახვაში სპონტანურ-ინტუიციური სახე-ხატი ხატ-საზრისად ყალიბდება. აქ აღწერილ პროცესს შეიძლება „ინსტიქტუალური შემეცნება“ ეწოდოს, ხოლო ამ სახის ხელოვანი კი, ნიცშეს მიხედვით, აპოლონური ტიპის შემოქმედია.

გ. ბულაძე საკუთარი შემოქმედებითი პროცესის აღწერისას ამბობს, რომ სანამ იგი მუშაობას დაიწყებს, თემაზე ფიქრის პარალელურად, ხედავს სახე-ხატებს. იგი ამ სახე-ხატებს კი არ იგონებს, კი არ აკონსტრუირებს საკუთარ წარმოსახვაში, არამედ, ხედავს, როგორც გამოცხადებას. კონსტრუირება, დეტალების დადგენა კი, მხოლოდ ტილოზე მუშაობის დაწყების შემდგომ ხდება. ამდენად, მისი შემოქმედებითი მეთოდი იმაგინაციურია, რომელშიც ერთდროულად „მუშაობს“ როგორც რაციო, ისე ინტუიცია, როგორც შემეცნება, ისე შემოქმედებითობა. ეს მომენტი მხატვარს სრულიად გააზრებული აქვს. თავის ერთ-ერთ სტატიაში იგი წერს: „...როცა გვაქვს ძლიერი სტრუქტურული ელემენტი, პრიმატი სტრუქტურულისა, ნაწარმოების კომპოზიციური ქსოვილის და მისი ვიზუალურ-ფაქტურული ტექსტის ენთროპია-კვდომა იწყება... ასევე, როდესაც ზედმეტად გააქტიურებულია მოუთოკავი წარმოსახვით-სპონტანური ნაკადები... ფაქტობრივად, ამ დროს ჩვენს წინ ხელოვნების ნაწარმოები კი არა, საშინელებათა ზმანებები, ან ეროტიკული ენერჯის მექანიკური სუბლიმაციაა... პირველი ვარიანტის დროს საქმე გვაქვს მექანიკურ მკაცრ ლოგიკურობასთან, სქემასთან, მეორე შემთხვევაში კი, შეგრძნებათა მოუთოკავ ნაკადთან“.<sup>4</sup> ამ საკითხზე ვრცელი მსჯელობის შემდეგ მხატვარი ასკვნის, რომ „ამ ორმა ელემენტმა ერთდროულად უნდა განმსჭვალოს ნაწარმოების იდეა, როგორც შინაარსობრივად,

---

<sup>4</sup> გ.ბულაძე. ჩვენ უნდა ვხატოთ ფუნჯით, თუ გვინდა, რომ მომავალი გვეკონდეს. *ფიქრები წარმავალზე*, თბ., გვ. 69.



---

ასევე, ფორმის თვალსაზრისითაც.”<sup>5</sup> ყოველივე ზემოთქმულის შედეგად სრულიად გასაგები ხდება, თუ რატომაა გ. ბუ-ლადის სახე-ხატები ერთდროულად „რაციონალურის ვიზუალური მეტაფორიზაცია“, რომელიც „შემმეცნებელი გონების“ მეშვეობითაა შექმნილი და, ამავე დროს, ეს სახე-ხატები სრულიად დაცლილია სქემატურობისაგან, ხელოვნურობისა და მოფიქრებულობისაგან და სიცოცხლითაა აღსავსე. და რადგან მათში ერთდროულად მონანილეობს რაციოცა და ინტუიციაც, სასურათო სიბრტყეზე წარმოიშვება იმდაგვარი მხატვრული რეალობა, რომელშიც მრავლადაა პარადოქსები, ოქსაუმორონები, მეტაფორები. მათი მხატვრულ სივრცეში შემოყვანით კი დაიძლევა რეალობა და მიღმიერის გაცხადება ხდება შესაძლებელი. ჟ. დელაოზი წერს: „რა აერთიანებს ყვავილის სურნელსა და სპექტაკლს, რომელიმე ხილის გემოსა და სიყვარულის გრძნობას? ეს გარკვეული გამოცდილებით ჩამოყალიბებული სიმბოლოებია. როდესაც ყვავილის სურნელი რაღაცის ნიშნად იქცევა, მაშინ დაიძლევა მატერიალური კანონები.“<sup>6</sup> რეალურ პეიზაჟში ჩანერილი ხე, რომელმაც დაკარგა თავისი ფუნქცია და ანთებულ სანთლად – ომის მსხვერპლთა ხსოვნის სიმბოლოდ იქცა, მონყდა საკუთარ რეალობას, „დაძლია“ მატერიალურობა (მიუხედავად იმისა, რომ მისი ვიზუალური გამოსახულება სრულიად მატერიალურია) და სხვა ფუნქცია შეიძინა. ამით კი, სადღაც სხვაგან, ხსოვნის სამყაროში გადაინაცვლა და მნახველიც გაიყოლა.

იგივე პრინციპი მოქმედებს ე.წ. „ლურსმნებიან სცენაშიც“. ამ სურათს „ორსართულიანი“ კომპოზიციური წყობა აქვს: ქვემოთ სამსჭვალეებიანი პეიზაჟი, ზემოთ კი, სადამოს ლურ-

<sup>5</sup> იქვე, გვ., 70.

<sup>6</sup> Deleuze G. Proust et les signes, გვ., 97.

---

---

ჯი ცა, რომელიც ჩვენს თვალწინ მიწის მონაკვეთად იქცევა. კომპოზიციის ცენტში კონცენტრირებულ ღრუბლებზე ფართო შარა ილანდება, მასზე მოგრუხუნე ტანკებით; შარას კი ადამიანები კვებენ. ერთ რიგად გამწკრივებული პატარა კაცუნები გამალებით გარბიან. სივრცე აქაც „აყირავებულია“, ქვედა ნაწილში გამოსახული პეიზაჟის დაბალი ჰორიზონტის გამო ჩვენ ამ პეიზაჟს ზემოდან დავყურებთ, შესაბამისად, ღრუბლებს ქვემოდან ვხედავთ. კომპოზიციის ზედა ნაწილში კი, მოულოდნელად რაკურსი იცვლება: ღრუბლებზე გამოსახულ შარასა და მასზე მორბენალ კაცუნებს კვლავ ზედხედიდან აღვიქვამთ. პეიზაჟების მონაცვლეობა, მასშტაბებისა და რაკურსების ამგვარი ცვლა ერთგვარ სიზმრისეულობას, მიღმიურობას, არარეალურობას ანიჭებს ამ კომპოზიციას და აქ დასმული პრობლემის გამძაფრებასაც იწვევს.

სხვადასხვა სივრცის ცალკეული მონაკვეთები რეალისტურადაა დახატული, მაგრამ მათ ალოგიკურ ურთიერთშეთანხმებას ზმანებისეულ, ირეალურ სივრცეში გადაყვავართ, სადაც სხვადასხვა დრო თანაარსებობს. ეს ერთგვარი „უჟამო ჟამია“, სადაც ყველაფერი ერთადაა, ყველა მოვლენა „ინახება“; თითქოს უხილავ ხელს შეუნახავს სხვადასხვა დროს მომხდარი ფაქტები და ახლა ისინი მნახველის წინაშე ერთდროულად წარუდგენია.

დარღვეულია მოვლენათა და საგანთა შორის არსებული ლოგიკური სივრცობრივი კავშირები და „ნაშლილია“ რეალური, ამქვეყნიური დრო, ის უბრალოდ არ არსებობს აქ. თუმცა, გამოსახულებანი ისეა კომპოზიციურად დაკავშირებული, რომ ერთიან საზრისობრივ და მხატვრულ სასურათო „რეალობას“ ქმნის. ეს „ტრანსცენდენტული ემპირიზმია“,

---

მისი მეთოდი კი, შემოქმედებითი იმაგინაციაა, რომლის საშუალებითაც თავდაპირველად მხატვრის წარმოსახვაში საკუთარი გამოცდილების საფუძველზე გაჩენილი ხატ-საზრისები სასურათო სიბრტყეზე ამქვეყნიური დროისა და სივრცის არმქონე განზომილებაში გადავიდა და ომის განზოგადებულ სახე-ხატად იქცა. ამით კი, შელინგიანური პრინციპი სახე-ხატის კონკრეტულობისა და ცნებისმიერობის შესახებ ნათლად გაცხადდა სწორედ შემოქმედებითი იმაგინაციის მეთოდის საშუალებით, იმ მეთოდისა, რომელიც დღევანდელ ანორექსირებულ სამყაროში ცხოვრების აქტივიზაციას, მოვლენათა გამძაფრებას, მიმართებათა მწვავედ დაფიქსირებას და სიფხიზლის პროვოცირებას ახდენს. ამ შედეგამდე მიმავალ გრძელ გზაზე კი, როგორც უ. დელაგოზი ამბობს, წამყვანი როლი წარმოსახვას ენიჭება. „Imaginatio ergo sum“ („წარმოსახვა, ე.ი. ვარსებობ“), „Cogito ergo sum“-ის („ვაზროვნებ, ე.ი. ვარსებობ“) ნაცვლად, უფრო სწორად, მასთან ერთად...

### **„მარადიული დაბრუნება“**

დასაწყისში ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ გ. ბულადის შემოქმედების ერთ-ერთი ნიშანი გახლავთ მუდმივი სტილური ცვალებადობა. მხატვრის მიერ შექმნილი ყოველი ახალი სერია სტილით, შესრულების ხერხებითა და მანერით, თემატიკითა და პრობლემატიკით სრულიად განსხვავებულია ერთმანეთისაგან. მხატვარს არ აქვს ერთი, მისთვის დამახასიათებელი ხელწერა. გ. ბულადის „ანანკეს რკალისა და „VICTIMA“-ს, „ათცამეტ ასურელ მამათა“, „პარაკლეთოსის“ თუ სხვა სერიების ხილვისას, ვერაფრით წარმოიდგენთ, რომ ისინი ერთი მხატ-

---

ვრის შექმნილია.<sup>7</sup> ამის მიზეზი, თუ ზედაპირულად შევხედავთ საკითხს, მარტივი მოგვეჩვენება. ყოველ სერიას, რომელსაც საკუთარი თემა და კონცეფცია აქვს, მხატვარი შესატყვის ფორმას და გამომსახველობით ხერხებს უძებნის. შესაბამისად, იცვლება სერიების სტილისტიკაც. საკუთარი, ერთხელ და სამუდამოდ გამომუშავებული, ხელწერის მიგნება გ. ბულაძისთვის სულაც არაა მნიშვნელოვანი, იგი არ ეჯაჭვება არც ერთ სახვით ხერხსა, თუ მანერას და საკუთარი შემოქმედების მუდმივ ტრანსფორმაციას ესწრაფვის. თუ ამ საკითხს უფრო სიღრმეში ჩავყვებით, დავინახავთ, რომ გ. ბულაძისთვის ხელოვნება საკუთარი თავის გამოხატვის, რეპრეზენტირების საშუალება კი არაა, არამედ, ესაა ერთგვარი მცდელობა საკუთარი თავის ყოველ ჯერზე ხელახლა შეცნობა-შექმნისა, აღმოჩენისა აქ და ახლა. სწორედ ამ პროცესში მიღებული გამოცდილების რეპრეზენტაციაა მხატვრის მიზანი. ამ შემთხვევაში ერთგვარად ხორციელდება „მარადიული დაბრუნების“ იდეა, რომელიც განიხილება, როგორც საკუთარი თავის დაბრუნება, ოღონდ არა ძველი სახით, არა საკუთარ თავთან „შეგუებით“, „შეტკობით“, არამედ, ახალ ხარისხში გადასვლის სურვილით, საკუთარი თავისა და სამყაროს შესახებ ახალი ცოდნის მოპოვებით, ახალი ემპირიული, თუ სულიერი გამოცდილებით და სწრაფვით მარადიულისა და წარუვალისაკენ. მაგრამ ეს ორფიკოსების მსგავსი აბსოლუტთან შერწყმა როდია, ეს საკუთარი თავის შეცნობისა და ქმნა-

---

7 ცხადია, დღევანდელი ბაზარი ამგვარ ცვალებადობას არავის „პატიობს“, რადგან ბაზარს და ხელოვნების დღევანდელ მომხმარებელს „უნიფიცირებული საქონელი“, „სამარკო ნიშანი“ და „ბრენდის“ სტაბილური, ცნობადი სახე ჭირდება. თუმცა, როგორც ჩანს, გ. ბულაძე ამ მოცემულობას არაფრად დაგიღვეს და კალეიდოსკოპური სისწრაფით ცვლის საკუთარ „სახეს.“

---

დობის ერთგვარი ტექნოგენური პროცესია, რომელსაც არა აქვს, და არც შეიძლება ჰქონდეს, დასასრული. ყოველ ჯერზე საკუთარ თავზე უარის თქმით, მხატვარი მოიპოვებს და, შესაბამისად, თავის სერიებში ქმნის „ახალ სამყაროებს“ და აახლებს და აინტენსიურებს საკუთარ სიცოცხლეს, ამძაფრებს სიცოცხლისა და თავისუფლების განცდას, რადგან მწვავედ გრძნობს, რომ ის, რაც ერთხელ უკვე მოპოვებულია, მიღწეული და დადგენილია, ძალაუფლების ტოლფასია. ძალაუფლება კი, მიღწეულის შენარჩუნებას ლამობს და ხევდება, იკირება, კარგავს სიცოცხლეს. „მარადიულ დაბრუნებას“ კი ახერხებს მხოლოდ ის, რაც მოძრავი და დინამიკურია, რაც სიახლეს შეიცავს. ოღონდ სიახლე ცარიელ ადგილას ვერ გაჩნდება, ყველაფერი ახალი ხომ კარგად დავეინყებულები ძველია. თუ ამ საკითხს „ფერწერის დასასრულის“ კონტექსტში განვიხილავთ, გასაგები გახდება გ. ბულაძის ერთგულება ფერწერის ტრადიციული ფორმებისადმი; ცხადი გახდება მხატვრის პოზიცია: იმისათვის რომ შეიცვალო, წინ რაღაც უნდა გიძლოდეს. ამიტომაცაა, რომ პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი წარსულის, მისი გამოცდილებისა და ღირებულებების უარყოფა, ან ირონიზირება მათზე, ეპისტემოლოგიური წყვეტა სრულიად მიუღებელია მხატვრისათვის და ამ მხრივ იგი ტიპიური ნეოკონსერვატორია.

მაშინ, როდესაც თანამედროვე სახელოვნებო სამყაროში მასიურად ვხვდებით ამა თუ იმ ტიპის დეფორმაციას, ტილოზე თამამ-თამამით დაწუნულ საღებავს, ათასგვარ „უსაგნობას“ და კიდევ ტრადიციის ფარგლებიდან გასულ უამრავ ფორმას, არსებობს არტისტი, რომელიც ჯიუტად დგას მოლბერტთან, ფუნჯით ხელში, პალიტრაზე აზავებს ფერებს და ხატავს; აგებს კომპოზიციას, ადგენს ტონს; ძველი ოს-

---

ტატების დარად, თავდავინწყებით ერთობა დეტალით, აგებს და ხატავს ფიგურებს ურთულეს რაკურსებში და ა.შ. ცხადია, ეს ყოველივე თანამედროვე ხელოვნების ფონზე ანაქრონიზმად, ან თუ გნებავთ, ბუნტადაც კი მოჩანს.

ოდესღაც, როდესაც პიკასოს კითხეს, რატომ ანგრევს იგი ფორმას, მან უპასუხა: „მე მათ (ბურჟუებს ა.კ.) ვაშინებ“, მაგრამ მას მერე 100 წელი გავიდა და ამის აღარავის ეშინია; უფრო მეტიც, ბურჟუა-ობივატელი მიეჩვია კიდევ ამდაგვარ ფორმას და, როგორც მხატვარი და ხელოვნების ისტორიკოსი მაქსიმ კანტორი ირონიულად შენიშნავს, მათი დაშინება ახლა მხოლოდ ანტიკური პროპორციებითაა თუ შეიძლება. დიახ,ობივატელი გადასხვაფერდა, მას ახლა უყვარს სფურე-ალიზმის მონსტრები და საკუთარი სახლის კედელზე ჰოლანდიურ ნატიურმორტს, შპალიერს რომ მოუხდება იმდაგვარი აბსტრაქციის დაკიდება ურჩევნია. ხელოვნების თანამედროვე ბაზარიც სწორედ ამაზეა ორიენტირებული.

მაშ, რა გამოდის? პროტესტი თანამედროვე ობივატელის გემოვნების და ბაზრის წინააღმდეგ, თუ ღრმა შინაგანი რწმენა, რომ ფერწერა არ „მომკვდარა“, რის საპირისპირო აზრსაც პოსტმოდერნისტები (ხელოვანები, ხელოვნების კრიტიკოსები და ფილოსოფოსები) ამტკიცებენ. ალბათ, ერთიცა და მეორეც. ეს არის კარგად გააზრებული კრედო, რომელიც მხატვარმა ჯერ კიდევ 1994 წელს დაწერილ თავის სტატიაში ჩამოაყალიბა: „ჩვენ უნდა ვხატოთ ტილოზე, ფუნჯით, თუ გვინდა, რომ მომავალი გვექონდეს“.<sup>8</sup> ამ სტატიაში გ. ბულაძე აანალიზებს ქართული ხელოვნების მიერ განვლილ მრავალსაუკუნოვან გზას და ასკვნის, რომ იკონოკლაზმი ქართული ხელოვნებისათვის მისი განვითარების ყველა ეტაპზე უცხო

---

<sup>8</sup> გ.ბულაძე. ფიქრები წარმავალზე. თბ., 1994

---

იყო. „ჩემი აზრით, ჩვენი არსება შედარებით ზუსტად და სრულად ვლინდება სწორედ სახეებით, ფორმა-ხატებით, პლასტიკურ-ფერწერული ხატებებით აზროვნებისას... სახელოვნებო პირობითი სამყაროს რეალიზმი, რომლის სახე-ხატობრიობა მომავლის ერთგვარ პროექტირებასაც გულისხმობს, დროთა განმავლობაში ახალი შინაარსებით და მნიშვნელობებით შეავსებს ჩვენს დღევანდელ უბადრუკ მდგომარეობას“<sup>9</sup> – ამბობს მხატვარი.

გ. ბულაძის მხატვრობა მთლიანად ოქსიუმორონია; ერთი მხრივ, მუდმივი ფორმისმიერი ცვალებადობა, სიახლისაკენ სწრაფვა და მისი ხელოვნების თანამედროვე ჟღერადობა, მეორე მხრივ კი, კონსერვატიზმი, რომელიც მხატვრობის ტრადიციული ფორმებისადმი პრინციპულ ერთგულებასა და სახე-ხატის „მარადიული დაბრუნების“ მცდელობაში გამოიხატება.

*P.S. გ. ბულაძის სერია „VICTIMA“ არ აპროტესტებს, დისტანცირებულად არ რეფლექსირებს და გულგრილად არ აფიქსირებს მოვლენებს. ეს სერია გახსნილი ჭრილობაა, რომლის ყოველ სახე-ხატში, ყველა დეტალსა თუ მონასმში თანაგრძნობა, თანაგანცდა იკითხება. თანაგრძნობა კი, სხვა ოპერიდანაა, ის არ შეიძლება აისახოს პოსტმოდერნისტული პირობითი ნიშნებით, უსაგნობით, ან მონსტრებითა და მუტანტებით; ის რეალიზმში ცხადდება. გ. ბულაძის რეალიზმი კი, ტრანსცენდენტული ემპირიზმია, რომლის მეშვეობითაც ამ სურათებში ომის მსხვერპლთა მიმართ „ორსავ სოფლის“ თანაგრძნობა გამოსჭვივის.*

---

<sup>9</sup> იქვე, გვ., 71

## სამი ჩანახატი

**მარტო ხეი. 1984.**

ნოსტალგია წინათგრძნობაა იმისა, რომ წარსული არ არის „უწინ“ და რომ იგი „აქ და ახლა“, იქ, სადაც ვარ და რომ მისი მეშვეობით კოსმოსი კვლავაც მაუწყებს იმას, რისი გამოთქმაც მან ერთხელ წამოიწყო. ეს სათქმელი კვლავაც განაგრძობს ჩემში ხმინებას და ამით საზრისს ჰკარგავს ყოველგვარი ხანიერება და გრძეობა. და რამდენადაც ამ წინათგრძნობასთან ერთად ჩნდება იმის იმედიც, რომ ერთხელაც იქნება, ეს სათქმელი მთელი თავისი სისრულით აჟღერდება ჩემში, სწორედ ნოსტალგიაა ის, რაც ჰკრავს დროთა სისრულეს და ჩემს არსებობას ამ სისრულის ზღურბლზე ამყოფებს. ამით კი მეხსიერება უკვე აღარ არის ის ადგილი, სადაც „უკან მოტოვებული“ ცხოვრების ნაფლეთებს მოუყრიათ თავი, იგი ამ ყოვლადსისრულის განთავსების ადგილია.

ამიტომაც არის მეხსიერება უცნაური რამ. ის ინახავს გამოცდილებებს, რომლებიც საგნობრივად არასოდეს მოგვეცემა. პირიქით, პლატონს თუ გავიხსენებთ, თითქოს თავად მეხსიერება სძენს საზრისს საგნობრივ გამოცდილებას; თითქოს ის ელოდება საბაბს იმისა, რომ გარეგანი გამოცდილებებში გამჟღავნდეს და „აჰა“-ს განცდად მოგვევლინოს; მერე კი, ისევ და ისევ სიზმარივით დაინრიტოს ცნობიერების წიაღ-



---

ში და კვლავ დაელოდოს გამჟღავნების საბაბს. თუმცა, ისიც ხდება, რომ თითქოსდა ყოველგვარი საბაბის გარეშე გვეწვევა კვლავ თავისი უსიტყვო, უფორმო, უფერო მეტყველებით და უცნაური, მტანჯველად ნაცნობი ყოვლადსისრულით.

ეს სურათიც ამგვარი გახსენების წინათგრძნობითაა გაჯერებული. ცეცხლოვანი სუბსტანციით ნაგები პანორამა, პირველადი ენერგიით რომ სუნთქავს, კოსმოგონიის იმ წამს გვახსენებს, როდესაც ჩანაფიქრსა და აღსრულებას შორის საზღვარი იყო ნაშლილი; როდესაც ერთიანი პირველადი სუბსტანცია ჯერაც სუსტად იყო არტიკულირებული ფერებად, ბგერებად და ფორმებად და როდესაც მისი დინამიკა ჯერაც არ იყო იოლად ხელჩასავლები საზრისის მატარებელი. ეს ჯერ კიდევ ენერგიის ზღვაა, რომელიც ალაგ-ალაგ შენივთებულა და საზღვრად ჰორიზონტის ვიწრო, ნათელი, ჯერაც მკრთალი ზოლი გამოუკვეთავს. მისი საზრისი ცნობიერების წიაღში მიმალული ის განცდაა, ამ პანორამის მეშვეობით რომ ცდილობს თავი გაგვახსენოს.

პირველადი არსებობა არ არის ისეთი რამ, რაც ოდესღაც იყო. შესაქმე თავისთავად მარადი აქტია, რომელიც თამაშდება მიუხედავად იმისა, აღვიქვამთ თუ არა მას. მთავარია, რომ სახელდებით ვადასტურებთ – სწორედ ისე, როგორც ეს სადღაც და ოდესღაც, შექმნისას განგვიჩინეს. ყოფიერება ამგვარი სახელდების გარეშე არ არსებობს და ამიტომაც ვართ ჩვენ ღვთის ხატისაებრ და მსგავსებისაებრ შექმნილი არსებანი. ჩვენ სახელს ვდებთ ღვთაებრივი ენერგიების დინამიკას და ამით კოსმიურ ძალისხმევას ვადასტურებთ. პანორამა, რომელსაც ვუცქერთ, ამ ძალისხმევის გარდუვალობითაა გაჯერებული – ადამიანთა იმ ლანდისებრ ფიგურებთან ერთად, მოჭრილ, მაგრამ მაინც ცოცხალ ხეს რომ მიასვენე-

---

ბენ და ამ უცნაურ მსვლელობაში არიან ჩართულნი. მათ მიღმა მთიანი პანორამაა, რომელიც უმაღლესი გახევებული, ზღვრულად თბილი ფერებით გადმოცემული ცეცხლოვანი ენერგიაა, ვიდრე ნივთობრიობა თავისი სიხისტითა და საკუთარი თავის იგივეური ყოფით.

სწორედ ამგვარი, ხელახლა შობის ზღვარზე უნდა ყოფილიყო სამყარო, როდესაც მეფე მირიანის ბრძანებით ხუროებმა ჯვრის დასამზადებლად სასწაულთმოქმედ ხეს მიაგნეს და მცხეთაში გადმოასვენეს. ეს არის წამი, როდესაც ჰაიდეგერისეული ყოფიერების ხმა თავის წიაღში, ერთგვარ ლამის ამორფულ ცეცხლოვან მასაში მიაბრუნებს ყოველივეს და კოსმოსი ხელახლა იწყებს გაფორმებას, ხელახლა ბადებს ადამიანსაც და საკუთარ თავსაც. სხვაგვარად ვერ მოხდებოდა მას შემდეგ, რაც ღვთის განკაცება გახდა შესაძლებელი და ხორცადქმნილი ღვთის სიტყვა ყოველივეს ანად და ჰოედ ცხადდება. საბოლოოდ, ეს არის წამიერება, რომლის ნოსტალგიაც ფარულად თუ აშკარად დაგვყვება ყველას, ვინც მტკვრისა და არაგვის შესართავთან გათამაშებულ სამყაროს ტოტალური განახლების აქტში, ახალი ქართული კოსმოსის დაბადებაში ვართ სადღაც და ოდესღაც მონაწილენი.

## **სერიიდან „ტატუგრაფი“. 2009.**

სულ რამდენიმე ხნის ჩვილი თავისი ხელების თვალყურებას იწყებს – არა მხოლოდ თვალებით, არამედ თითქოს მთელი თავისი ერთიან გრძნობის ორგანოდ მომართული სხეულით. ამ დროს მას პირველად ეწვევა საკუთარი სხეულის აღმოჩენით მოგვრილი გაოცება და თითებს ერთმანეთში საქმიანად ხლართავს. გარკვეულობას მოკლებულ განცდებში მთელი

---

მისი სხეულიდან იბადება ერთი განცდა, რომელსაც მისთვის მისი არსებობის შესახებ უწყება მოაქვს. ასეთი მძაფრი მხოლოდ რამდენიმე წლის შემდეგ მოულოდნელად თავს დამტყდარი განცდაა: „ეს მე ვარ“ – ტოტალური მყოფობის პირველი განცდა, რომელიც ზოგჯერ მოულოდნელ ვრცეობას პოვებს და თითქოს გარედან შემოგეყრება. ჩვილი ბავშვისათვის კი, ამ წამს იბადება მისი არსებობის პირველი დასტური. ესაა პირველად აღმოჩენილი საკუთარი არსებობა, გრძნობათა ამორფულობიდან რომ გამოკვეთილა. ბავშვი თითებს მოჯადოებული შესცქერის და ასე ექცევა თავისი თვითობის ჰორიზონტში. თითქოს სწორედ ასე, საკუთარი არსებობით ჩვილი ბავშვის გაოცებას კვლავ და კვლავ იბრუნებდა რემბრანტი, როდესაც კიდე და კიდე ხატავდა ავტოპორტრეტებს. ის სიჯიუტე, რომლითაც იგი ხანგამოშვებით უბრუნდებოდა საკუთარ თავს და „კითხულობდა“ მას, თითქოს სხვა არაფერია, თუ არა საკუთარი თავის აღმოჩენის ჩვილობისდროინდელი განცდის მობრუნების მცდელობა. ცნობიერების ეს თამაში, ეს ერთგვარი მისტიკური ექსპერიმენტი გოგენმა სამი სიტყვით გამოხატა – „სალამი, ბატონო გოგენ!“ – როდესაც საკუთარ თავს ხიდზე გადაეყარა.

ზოგადად კი, მოზრდილისათვის ეს უკვე ძნელია. მას უჭირს საშუალო-ყოველდღიური განზომილებების დათმობა და საკუთარი მეს სიხისტისაგან გათავისუფლება. საშუალო-ყოველდღიური გონისათვის სხეული „მისია“, მაგრამ, უმალ, სულის ინსტრუმენტია, ვიდრე სულის თანაარსი და დასტური, როგორც ეს ჩვილისთვისაა. თუმცა კი ისეც ხდება, რომ „მე“ თმობს ჩვეულ განზომილებებს და საკუთარ ჰორიზონტში, სხეულთან ერთად, სხვა არსებულებასაც შემოიტყუ-

---

---

ებს და ამით ყოველდღიურის პარალელურ, ფარულ გამოცდილებაში „ყოფნას“ შეძლებს.

აღბათ, ამიტომაცაა, ადამიანის სხეულის მაგნეტიზმი ასე რომ ატყვევებდა ყოველი დროის მხატვრობას. და არა მხოლოდ მხატვრობას. ფილოსოფოსები, ასტროლოგები თუ ექიმები ადამიანის სხეულში მთელ კოსმოსს ხედავდნენ თავისი ცდომილებით, მნათობებითა და თანავარსკვლავედებით. ღვთის განკაცების შემდგომ კი, სხეული არა მხოლოდ ინსტრუმენტია სულისა, არა მხოლოდ მისი ნივთიერი ორეული თუ ნაშთი, არამედ – მისი თანაარსი, რომელთანაც, სხეულებრივ აღდგომას თუ გავიხსენებთ, მარადისობის პერსპექტივასთანაა დაკავშირებული.

## **სერიიდან „ხელები“. 2005.**

ამიტომაც არ წარმოადგენს გია ბულაძის „ხელები“ (ისევე, როგორც ამ სერიის სხვა სურათებიც), უბრალოდ, მხატვრის ანატომიური ვარჯიშების ნაყოფს. ესაა, უმაღლეს, მცდელობა, გაღვიძებული და აქ და ახლა იქნას გადმოტანილი ოდესღაც საკუთარი თავისა და მთელი ყოფიერების აღმოჩენით მოგვრილი პირველი სიხარული, ხანგამოშვებით რომ გვახსენებს ხოლმე თავს და გვაიძულებს, კიდევ ერთხელ წამიერად მაინც მიმოვიხილოთ ყოფიერების სისრულესთან შეხებით თრობა. უსხეულო ხელები, რომლებიც თითქოს ამორფულ მატერიას გამოჰყოფიან და ერთმანეთს პოულობენ, ინტერაქციასა და დინამიკაში იმ პირველად განწყობებზე მიგვანიშნებენ, ჩვენს იღუმალ, პარალელურ გამოცდილებაში რომ ჩაბუდებულან და რომელთა წყალობითაც ჩვენ მეტნი ვართ, ვიდრე, უბრალოდ ბიოლოგიური თუ სოციალური არ-

---

სებები. ეს გამოცდილება არც სოციალური ალგორითმია და არც ინსტიქტი და ამიტომაც არის ყოველთვის უცხო ალგორითმებისა და ინსტიქტების სამყაროსათვის. ეს ის გამოცდილებაა, რომლის შესახებაც მხოლოდ შესაქმის მეექვსე დღეს დაბადებულმა არსებამ შეიძლება იცოდეს.

თუ ჩემი სხეულით ღვთის სიტყვა მჟღავნდება, პირველ რიგში ეს ხელებზე ითქმის – ადამიანის სხეულის ხილულ ნაწილთა შორის, ალბათ, ყველაზე იდუმალზე, რადგან სწორედ ხელია უფლის გამჟღავნების ორი გზის – ხელმწიფებისა და შეხვედრის იდეათა მატარებელი. არავერბალური, ჯერაც პირვანდელ სიმფონიურობაში დავანებული აზრიც თითქოს ხელის მეშვეობით ცდილობს დაბადებას და გაჟღავნებას. თუნდაც ხელი უძრავი იყოს, უცნაური წესით, ის მაინც გულისხმობს სულის სიტყვით გამოუთქმელ დინამიკას. მეორე მხრივ, სწორედ ხელისა და შესტის მეშვეობით ვცდილობთ საკუთარი არსებობის გამოთქმას და სხვისი არსებობის დადასტურებას. თუ ალბრეხტ დიურერსაც გავიხსენებთ, ხელება სწორედ ის, რაც ლოცვისას ადამიანის სხეულს არსებობის ტოტალობაში აბრუნებს. ამიტომაც არ არის შემთხვევითი, რომ საკუთარი არსებობის აღმოჩენაც ჩვილს პირველად ხელებით ეძლევა, იმ წამს მოულოდნელად შემოყრილი „ნამდვილზე უნამდვილესი სინამდვილე“ რომ არის. წლების შემდეგ ამ გამოცდილების მოპოვება უკვე საკუთარი სულის მრავალი და მრავალი დანაშრევის გადალახვასთან არის დაკავშირებული. ამიტომაც იგრძნობა ამ სურათებში ჰიპნოტური თრობის მოლოდინის გარდა, სულის ამ გადასალახი ნაღვეების სიმძიმით გამონვეული ტრაგიზმიც. მხატვარი თითქოს ხელების კონფულსიური მოძრაობების გამოსახვით ცდილობს სიმძიმისაგან გათავისუფლებას.

გამოსახულების კრიზისი  
და ნეოკონსერვატორული  
მარგინალიები<sup>1</sup>

„იდების ფორმულირება ნიშნავს  
გავლენათაგან თავის დაღწევას...  
მარსალ ღიუზანი

სასურათე სიბრტყეზე გამოსახულების კრიზისის თემა განსაზღვრავს დისკურსიულ მიმართულებას გია ბულაძის ნიგნებში: „ფიქრები ნარმავალზე“ და „დიალოგები მონოლოგიდან“. ტექსტები მოიცავს პერსონალურ-ეგზისტენციალური კუთხიდან გააზრებულ კულტუროლოგიურ თემებს, ხელოვნების თეორიის ელემენტებსა და გარკვეულწილად ქრონიკასაც. ამ წერილში საუბარი იქნება აღნიშნული ტექსტების რამდენიმე ძირითადი მოტივის შესახებ, რომლებიც განსაკუთრებით აქტუალურია ჩვენი დღევანდელი კულტურული რეალობისთვის და რომელთა შემდგომი დისკურსიული განვითარებაც სასურველი იქნება განსხვავებული მხატვრული აზროვნების ავტორთა მიერ. გამოსახულების კრიზისის თემა ნიგნში „დიალოგები მონოლოგიდან“ იდეურად უკავშირდე-

<sup>1</sup> წერილი გამოქვეყნებული იყო ჟურნალში – არილი, №15 (160). 2000. იბეჭდება მცირე ცვლილებით.

---

ბა ამავე წიგნის ერთ ფილოსოფიურ პასაჟს, სადაც საუბარია უშინაარსო განხორციელებაზე, როგორც კვდომის დასაწყისზე: „როდესაც განხორციელება აღემატება შინაარსს, ე.ი. განხორციელდა იმაზე მეტი, ვიდრე შინაარსის მნიშვნელობით შეიძლებოდა, მაშინ იწყება კვდომის პროცესი.“ აქედან გამომდინარე შეიძლება პერიფრაზიც – გამოსახულება განიცდის კრიზისს, რადგან უწყება, რომლის პოტენციასაც ის ატარებს, ჯერ ფორმირების ფაზაშია, დომინირებს ცნობიერებაზე, ქაოსის სტიქიურობით მოძრაობს, რასაც ვერ უძლებს სასურათე სიბრტყე. მოკლედ, გამოსახულება აცხადებს პრეტენზიას გადალახოს დაკანონებული განზომილებითი სისტემა, შეაბრუნოს, ან ამოაყირავოს პერსპექტივა, გაზარდოს განზომილებათა რიცხვი საკუთარი რეალიზაციისთვის. გამოსახულების კრიზისი მასშტაბურ მეტაფორად იქცა აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმში და ერთგვარად განსაზღვრა კიდევ მის წარმომადგენელთა ბიოგრაფიის ფატალური ხაზი. გამოსახულება როდკოსთვის იყო „ფარდა, რომლის მიღმაც სანყისი სახე იქნებოდა საგრძნობი“; პოლოკი თვლიდა, რომ აბსტრაქცია უფრო კონკრეტული იყო, ვიდრე რეალობა, რადგან „აბსტრაქცია ფლობს წინააღმდეგობის უნარს“. ამ მიმდინარეობის განმსაზღვრელი იდეა დასრულდა ვილემ დეკუნინგის ნამუშევრით – „კარები მდინარისაკენ“, რომელიც მოიცავდა პროგნოზს, რომ კონკრეტული გამოსახულება იქცეოდა ერთ ფრაგმენტად ინფორმაციის უსასრულო ნაკადიდან. პარალელურად უკვე არსებობდა ინტელექტუალური დისტანციის მომცველი პოზიცია დაკავშირებული მარსელ დიუმანის სახელთან, რომლის *readymade* წინ წამოწევა აზროვნებითი აქტის მნიშვნელობას მხატვრული ხაზის ფორმირების პროცესში. ფუკოს ნაშრომის სათაური „ვინ არის

---

ავტორი?“ – მეტყველებს გამოსახულების კრიზისთან უშუალოდ დაკავშირებულ კიდევ ერთ პრობლემაზე, პოსტსტრუქტურალისტური აზრის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხზე – ვინ არის ავტორი, მისი იდენტიფიკაცია და დისტანცია გამოსახულებასთან, ტექსტთან, იდეასთან, მისი მოძრაობა და ტრანსფორმაცია ავტორის სიკვდილის შემდეგ... ეს ზოგადკულტურული პროცესი საინტერესოა ჩვენი კულტურული რეალობიდან, ე.ი. პოსტ-საბჭოთა სივრცის მოაზროვნე ადამიანის პოზიციიდან. აქ უკვე არსებობს გარკვეული დროითი დისტანცია, წარსულშია „პერესტროიკული“ ეიფორია და ნაივური ილუზიები „რკინის ფარდის“ მიღმა სამყაროსთან დაკავშირებით და არსებობს ახალი ეგზისტენციალური პრიზმა – საბჭოთა ექსპერიმენტით, ანუ მნიშვნელოვანი მოვლენით მიღებული გამოცდილებითი პარამეტრები. სწორედ ამ თავალსაზრისით არის საინტერესო ის ანალიტიკური გეშტალტი, რომელიც გ. ბულაძის ნაშრომებში იკვეთება. ზემოთ ნახსენები „პოსტმოდერნისტული მდგომარეობის“ ზოგად ფონსა და ინტერპრეტაციათა უსასრულო რაოდენობას გ. ბულაძის კონცეფციაში სიმბოლურად თავად ფერწერული ფაქტურა გამოხატავს. ფერწერული ენის მისეულ ინტერპრეტაციას ავტორი „დე-ფერწერად“ განმარტავს: „ეს არის დეფერწერიზაცია ფერწერის შინაგანი მნიშვნელობის, ხელშესახები მნიშვნელობის წამოწევის მიზნით. ფერი აქ ქრება. ფერწერა აქ ფაქტურა-ტექსტურით იცვლება, რადგან ფაქტურა არის ერთადერთი უნიკალური თვისება სახვითი ხელოვნებისა, რომელიც არ ექვემდებარება იმიტირება-სიმულირებას“. ფაქტურა, „რომლის მნიშვნელობის ამონურვა ფაქტობრივად შეუძლებელია“, აქ წარმოადგენს ერთგვარ ანთროპოსოფიურ გენკოდს, რომელსაც სუბიექტი თავისი აგენტის – ალკაჰესტის მეშვეო-



---

ბით უკავშირდება: „ალკაჰესტი ნივთიერებაა, ფორმულაა, ცნებაა, რომელსაც მეტალთა თვითჩაკეტილობაში თავისი შეღწევის უნარით შეუძლია ერთი არსი მეორედ აქციოს, მოგვცეს ტრანსფორმაცია-ტრანსმუტაციის აურაცხელი შესაძლებლობა, ამით კი, საფუძველი მისცეს ურთულესი შინაგანი პროცესების გათამაშებას თვით ადამიანის, დამკვირვებლის გონებაში, რომელიც „ფილოსოფიური ქვის“ სანინდარია... ალკაჰესტი უპირველესად ადამიანის, დამკვირვებლის ინტელექტუალური ორიენტაციაა“... აქედან გამომდინარე, იკვეთება პოზიცია ავტორ-დამკვირვებლისა, რომლისთვისაც შემოქმედებითი პროცესი არ არის სასრული ქმედება, არამედ განუწყვეტელი ექსპერიმენტირებაა იმ ფსიქო-რეალობაში, რომელშიც გადაღახულია ესქატოლოგიური ისტერია. ამავე წიგნში ის პროცესი, რომელსაც „სამყაროს ჩვენი არსებობის ხელოვნების წესით გაგება ჰქვია“ და რომელიც მეტაფორულად ფერწერული ფაქტურის სტრუქტურას უკავშირდება, ერთგვარად „ალქიმიურ“ საქმიანობას წარმოადგენს...

პერსონალური მითის კონსტრუირების, „არსებობის ხელოვნების წესით გაგების“ პროცესი გ.ბულაძის ფერწერული ფაქტურის მეტაფორაში პრომეთეს სიმბოლოთი იწყება (პრომეთე, ანუ „ვინც აზროვნებს წინასწარ (მოქმედებამდე).“ „პრომეთეს მისია – წინასწარ განჭვრეტაა კაცობრიობის სიკეთეში შემდგომი წვდომისა. ეს სიკეთე კი, მატერიის, მატერიალური სამყაროს, ჩვენს გარშემო არსებული სამყაროს ჭეშმარიტი მნიშვნელობისა და დანიშნულების მოძიებაში, მისი ადგილის დამკვიდრებაშია, ამ გზით თვით მატერიალური სამყარო პოულობს თავის ჭეშმარიტ ადგილსა და დანიშნულებას.“ რაც შეეხება ამ უკანასკნელს (მატერიალურ-სამყაროს), ალქიმიკოს-მკურნალისთვის, მაგ. ფუნგის მიერ

---

აღწერილი პარაცელსუსისთვის, ის აფთიაქს წარმოადგენს; მისთვის მიკროკოსმოსის (limbus minore) ყოველი ელემენტი დაკავშირებულია მაკროკოსმოსის (limbis majore) გარკვეულ ელემენტთან (მინერალთან, მცენარესთან, ვარსკვლავთან და ა.შ.), რომლებითაც ხდება მათივე განკურნება სნეულების შემთხვევაში. შესაძლოა, ამ მიმართებითვე განვიხლოთ ბოისის არტიკული გამოცდილების ძირითადი ღირებულება, დაკავშირებული სხვადასხვა ფაქტურებთან, თეჯა იქნება ეს, ქონი, თუ იოდის ნაშთები, რომლებიც, მისტერიის რელიქტად დარჩენილი სუვენიერების გარდა, სხვა ტრანსფორმაციის მონმენიც არიან. ეს ტრანსფორმაცია უკავშირდება იდეას, რომ ინტერნსიური ეგზისტენციალური ძაბვა ცვლის სხვადასხვა ფაქტურის ბუნებას, მის ენერგეტიკას. ბოისის მისტერიაში სიმბოლურია ტოპოსიც, რომელიც არც თუ ისე შორსაა პრომეთეს ჯვარცმის რეგიონიდან, რომლის შესახებაც გ.ბულაძე წერს: „ეს მატერიალური სახე პირდაპირ მიეჯაჭვა კავკასიონს. ამის შედეგად კი კავკასიონი, საერთოდ კავკასია მატერიალურის, მინერალურის დამაკაბალეבלის სიმბოლოდ და სახედ მოგვევლინა“... ამ შემთხვევაში მხატვარი პროფეტის როლშია, რომელიც აკეთებს ვერბალურ მინიშნებას ნაციის კოლექტიურ არაცნობიერში უკვე მომნიფებულ პრობლემაზე, რომელზეც მოუწევს მუშაობა რეგიონის აზროვნებით ძალისხმევას. უფრო კონკრეტულად, ქართული რეალობისთვის, ნაციის სიცოცხლისთვის აუცილებელი ფაქტორია ცნობიერებითი კავშირის აღდგენა წარსულთან, პირველ რიგში ზოგად კულტურულ არსთან. პრომეთეს სიმბოლო საუკეთესო ვარიანტია იმ მხრივ, რომ ტოპოსთან კავშირის გარდა, ის ზოგადი, ანტიკური ფესვებიდან მოდის (ეთნიკური მახასიათებლით არ არის შეზღუდული). ავტორის პოზიცია შეიძლება

---

განიმარტოს, როგორც ქართულ ნაციისთვის დამახასიათებელი პრობლემა წარსულთან ორგანული კავშირის წყვეტისა, რომელიც შეიძლება გადაილახოს აზროვნებითი აქტებით, ზოგად არქეტიპებთან იდენტიფიკაციით, მათი მხატვრული დამუშავებით. ამ მხრივ ეგზისტენციალური რეალიზაციის სურვილი არაცნობიერად არსებობს სადღეგრძელოების რიტუალში, სადაც გენეტიკური კოდის დაცვის, თუ თვითგადარჩენის იმპულსებით პროვოცირებული კულტურასთან კავშირის ერთგვარი ილუზორული რესტავრირება ხდება.

ტოპოსის მითის გააზრებით იქმნება საფუძველი პერსონალური მითისა, რომელიც ასევე მსხვერპლშენიერვის რიტუალსა და კათარზისს გულისხმობს; მარადიული პრობლემა ორგანული პოზიციისა, მატერიისა და სულის, ისტორიისა და იმაგინაციის ურთიერთობებს შორის ჰარმონიის შესახებ ამ დროს კონკრეტულ ამოცანად იქცევა. ამ პროგრამით ინსპირაცია ხშირად ერთი შეხედვით უტოპიურ თეორიებს წარმოშობს, რომლებზეც აღმოცენებულ ქმნილებებშიც ყველაზე მეტად სწორედ ნების გაქანების მასშტაბები ფასობს ხოლმე, რომელნიც თავად იდეის პოტენციას გამოხატავს და არასდროს კარგავს მიმზიდველობის მაგიას. დაახლოებით ამ მოტივით განმარტავს გ. ბულაძე საკუთარ „ვაგნერიალნელოზას“, რომელიც გარედან უმეტესად ერთგვარ არტისტულ „ახირებად“ აღიქმება. მისი თქმით, „ნებელობა დინამიკით ვლინდება, რომლის კომპოზიციური განშლის, გავრცობის საშუალებები განისაზღვრება მასში მოცემული ნებელობის ენერგიით, კომპოზიციის მასშტაბებით“...

ნების დინამიკასთან უშუალოდ დაკავშირებულ ფენომენს – დისტანციას, რომელშიც ნაგულისხმევია „დისკურსიულ-მგრძნობელობითი ხელოვნების ობიექტის დამუშავება“ – ავ-

---

ტორი განიხილავს წერილში „რომანტიული მანძილი ყოფიერებასა და ხელოვნებას შორის“. აქ ნათქვამია, რომ დისტანცია აუცილებელია იმისთვის, რომ „ხელოვნებამ, მისმა ქმნილებამ თვითონ იმეტყველოს ყოველგვარი სხვა დამხმარე საშუალებების გარეშე“... გარდა ამისა, აუცილებელი იქნება იმის აღნიშვნაც, რომ მხატვრულ აზროვნებაში ნების მოძრაობა ხშირად ქმნის ფსიქოლოგიურ პრობლემებს დესტრუქციული ეფექტებით, რის გამოც აქტუალური ხდება დისტანციის ცნება, როგორც ნამუშევარსა და აღმქმელს, ისე ავტორსა და მხატვრულ სახეს შორის...

დისტანციის პრობლემას უშუალოდ უკავშირდება ავტორის მიერ განხილული თანაბრადვე მნიშვნელოვანი ფენომენი „ინდივიდუალური დრო“, რომელიც „არაემპირიული და ძალზე ინდივიდუალური შინაგანი გამოცდილების ამსახველია.“ ამ თემაზე საუბრისას ავტორი ეხება ცდომილებას ინდივიდუალურ დროსა და ემპირიულ დროს შორის და ფატალურ შედეგებს ამ ცდომილების უკონტროლო ზრდის შემთხვევაში. ამ კონტექსტის მოტივები ვლინდება ბევრგან, თავს იჩენს პოპკულტურის ისეთ ფორმაშიც, როგორცაა ტატუირებით გატაცება. როგორც ერთი არტ კრიტიკოსი წერდა, „სხეულის ავტობიოგრაფიული ხელოვნება ისტორიის სხვაგვარი წაკითხვაა, რომელიც ხდება სხეულის ტრანსფორმაციით, თუ მისი გამოყენებით... სადაც ხელოვანის სამუშაო იდენტიფიცირებულია ისტორიისა და მეხსიერების პროცესთან“.

ამ პროცესის ფონზე გ.ბულაძე შემოქმედების მნიშვნელობას ანთროპოლოგიური ქრილიდან განსაზღვრავს: „შემოქმედება – ეს უმძაფრესი ინტენციაა თანამედროვე ადამიანისა, რომელსაც სურს, რომ გადარჩეს როგორც ფიზიკურად, ასევე სულიერად, პიროვნულად და ნაციონალურად“, ხოლო

---

რაც შეეხება „end art“-ს, „იგი აპოკალიფსურ დასასრულს კი არ მიუთითებს, არამედ სვამს უკანასკნელ, მარადიულსა და აბსოლუტურ შეკითხვებს ადამიანისა და კაცობრიობის წინაშე“. ამგვარი განსაზღვრება სრულიად ბუნებრივია ადამიანის პოზიციიდან, რომელიც პოსტმოდერნისტული მდგომარეობის ნაწილია, იმყოფება „ახალი პარადიგმის“ დასაწყისში, როცა ესქატოლოგიურ პარანოიას ცვლის ალტერნატიულ სისტემათა უსასრულო რაოდენობა. ფორმა მონოლოგისა, რომელსაც ავტორი „ნეოკონსერვატულს“ უწოდებს, ნიშნეულია პოსტმოდერნისტული მეტანარაციისთვის, ხოლო მისი „დილოგზე გასვლა“, ერთგვარი პარტნიორობა სხვა მეტანარაციულ მონოლოგთან იდეის მიმართულებით მუშაობაში, ტექსტის სიცოცხლის ახალი ეტაპია. უახლესი ტენდენციებიდან და მედია სისტემების პოტენციიდან გამომდინარე, ამ „შეხვედრების“ სავარაუდო განვითარება საკმაოდ ოპტიმალურად გამოიყურება. რადგან სპეციფიკური კონტაქტი იქნა ნახსენები, აუცილებელი იქნება ერთი მტკივნეული რეალობის აღნიშვნაც, რომელიც თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში შემოქმედებითი კონტაქტების დეფიციტს ეხება. გ. ბულაძე ქართული მხატვრობის დღევანდელი მდგომარეობის დახასიათებისას სამ ძირითად ფრთას გამოყოფს: ნეოსალონური, პროლეტარული ავანგარდი და ნეოკონსერვატორული. ვფიქრობ, ეს განსაზღვრება ძალიან ზოგადი და პირობითია და გამართლებულია იმ რეალობაში ორიენტირებისთვის, სადაც ეს პროცესები არ არის სისტემაში მოყვანილი და განსაზღვრული ფენომენოლოგიური ანალიზით. მხატვრული კრიტიკის თვალსაზრისით, ნეოსალონური ფრთა ნაკლებად ინვეს ინტერესს. რაც შეეხება დანარჩენ ორ ფრთაში გაერთიანებულ მხატვრებს,

---

სასურველი იქნება, მათ უფრო მეტად გამოკვეთონ თავიანთი პოზიციები მიმართული შესაძლო დიალოგური ექსპერიმენტებისაკენ. ჩვენს არტ რეალობაში ცივილიზებული კონტაქტების განვითარებისთვის აუცილებელი იქნება იმ კლიშეების გადალახვაც, რომლებიც ქმნიან ერთგვარ ბარიერებს მხატვრებსა და ხელოვნებათმცოდნეებს შორის. კაზუსების თავიდან ასაცილებლად მნიშვნელოვანი იქნება განისაზღვროს ხელოვნების ისტორიკოსისა და არტ კრიტიკოსის ფუნქციები. არტ კრიტიკოსს სპეციფიკური განათლების გარდა, მწერლობის ნიჭიც უნდა გააჩნდეს და კონკრეტული მოვლენის ზოგად კულტურულ ქსოვილთან დაკავშირებაც უნდა შეეძლოს. არტისტიც და არტ კრიტიკოსის შემოქმედებითი ურთიერთობა დღეისთვის გულისხმობს თანამშრომლობას იდეასთან მიმართებით, რომელიც გაზიარებულ ინსპირაციას ეყრდნობა...

დავუბრუნდები ნეოკონსერვატორულ პოზიციას, სადაც გ.ბულაძე გამოსახულების კრიზისს განიხილავს და მართებულად თვლის, რომ ეს პროცესი – კრიზისისა თუ მისი გამოხატვის, მაქსიმალურად უნდა გაძლიერდეს. თავის იდეად ის სურათ-ინსტალაციას თვლის, რადგან „რეტროსპექტული ქავლებით გამსჭვალული ფერწერა, რომელიც თავისი არსით კრიზისულია, კონტექსტუალურად უნდა დაუკავშიროს ობიექტის, ინსტალაციის, აქციის ფორმასა და ხელოვნებას, რომელიც ფორმირებისაგან შორსაა და ამიტომ პროგრესის ფაზებს გადის...“ ჩემი აზრით, საინტერესო იქნებოდა ამ მხატვარს აქცენტი გაეკეთებინა დინამიკური აქცია-რიტუალის ფორმაზე, რომლის უკმარისობასაც განიცდის ადგილობრივი სახელოვნებო სივრცე, მას კი შესაბამისი ენერგია, ინტელექტუალური რესურსი და მისტერიების ისტორიის სფეროს ცოდნა გააჩნია.

---

თავად თეორიული ნაშრომი უდავოდ პოზიტიური მოვლენაა ჩვენს კულტურულ ფონზე და სასურველია, ტენდენციადაც იქცეს. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, ერთი პრობლემის შესახებაც, რომელიც ამ ტექსტებში იჩენს თავს. ეს ეხება იდეათა, მოსაზრებათა დიდი რაოდენობის გამო გადატვირთულობას. ანალიტიკურ-კულტუროლოგიურ ნერილებში სასურველია კლასიკური კანონის დაცვა – ერთ ნერილში ერთი თემის განვითარების შესახებ, რათა აზრის მოძრაობის ძირითადი ხაზი ინფორმაციული სიჭარბით არ დაითრგუნოს. რაც შეეხება თეორიული ნაშრომების მნიშვნელობას, ის მომავალში სავარაუდოდ კიდევ უფრო გაიზრდება კონცეპტუალური პოზიციების, თეორიული სისტემების რაოდენობათა ზრდის გამო. ეს რეალობა ხელოვანებისაგან ინტელექტუალური კოეფიციენტის ზრდასაც ითხოვს, რადგან მათ შეძლონ იმ გამოცდილებათა გზების ვერბალიზაცია, რითიც ისინი მხატვრულ სახეებთან მიდიან. წინააღმდეგ შემთხვევაში მივიღებთ ფსიქოდრამატულ მდგომარეობას, რომელსაც შემეცნების საწყის მდგომარეობაში გაჩერება ჰქვია. გ. ბულაძის ტექსტში ამ მდგომარეობის სიმბოლური სახე „პარციფალის“ კლოუნია, მეტაფორა, რომლის მეშვეობითაც შემოქმედი ეზიარება ტრანსცენდენტურს. ამ ეტაპზე სულის ამბოხი თრგუნავს ეგოსა და ინსტინქტს, მხოლოდ საწყისია იდეაზე მუშაობისა, რომლის საბოლოო ფორმირება სიტყვაში ხდება.

## არაფსევდოისტორიული მეხსიერების პირისპირ

გია ბულაძის 2015 წლის აქცია „ფსევდომემორია“ პოსტმოდერნისტულ დისკურსში გადატანისას დღევანდელი ქართული კულტურის მდგომარეობის მეტაფორად იქცა. მემორიალური დაფა წარწერით „აქ არ ცხოვრობს გია ბულაძე“ გამოსახავდა გრანიტის ფილაზე წარმოდგენილ გია ბულაძის პორტრეტს პროფილში. აქ ყველაფერი ნამდვილი და რეალური იყო: მასალა (გრანიტის ფილა), წარწერა (ალუმინი), ფილაზე გამოსახული მხატვარის პორტრეტი (ბრინჯაო). ეს ნამდვილობა ატარებდა ეპოქისათვის სახასიათო ირონიას, რომელიც მხატვარს საშუალებას აძლევდა ამაღლებულიყო საგანთა ქვეყანაზე და უცერემონიოდ გასულიყო სიცოცხლისა და სიკვდილის ზღვარზე. მხატვრის „მე“ დისტანცირდა ნამუშევრისგან, მაყურებელი კი, განსაკუთრებით ღრმად შევიდა მასში და ნამუშევარმა მის ცნობიერებაში არეული დატოვა ცოცხლისა და გარდაცვლილის სიყალბისა და ნამდვილობის დიქიტომია.

მხატვარი გია ბულაძე მთელი თავისი მოღვაწეობის განმავლობაში განასახიერებდა იმას, თუ როგორი უნდა იყოს იდეალურ შემთხვევაში ხელოვანის პრაქტიკა დღევანდელ სამყაროში. იგი თავისუფლად მოძრაობს და აჩვენებს შეუ-



---

რიგებლობას საზღვრებისა და მასშტაბების მიმართ. ამ ყველაფერმა გამოიწვია მისი ნამუშევრების ისტორიასთან, მითოლოგიასთან, ლიტერატურასთან, ფილოსოფიასთან დაკავშირება. გია ბულაძე მშვიდად თანაარსებობს პოსტმოდერნისტულ „მე“-სთან, რაც შესატყვისობაშია ეპოქალურ კონტექტთან, რომელიც მხატვრისაგან, უპირველეს ყოვლისა, საზრისის ყოფიერებასთან ღია და დაუფარავ, ამავე დროს, დაფარულ მიმართებებს მოითხოვს.

გია ბულაძე ზედმინენით პიროვნული მხატვარია. მას შეუძლია მიმართოს ნებისმიერ სტილს და გამოხატოს ამ სტილის ძირითადი არსი. იგი შეიძლება იყოს მშვიდი ნეორომანტიკოსი, თუ მას ასე სურს, ან ექსპრესიონისტი, ან რომანტიკოს-მისტიკოსი. იგი შეიძლება მოგვევლინოს საჯარო მხატვრად, რომელსაც ახასიათებს პოლიტიკური განზრახვა საჯარო გამოსვლებით, ან ითამაშოს იდეალური ფსევდოისტორიებით, ან მოგვევლინოს ინტიმისტად, რომელსაც აინტერესებს პირადი დეტალები, კარის ჭუჭრუტანიდან ცქერის მსაგავსი (ფერწერული სერია „ტონდო“). მრავალ განსხვავებულ თვისებას შორის უნდა აღინიშნოს ის, რომ გია ბულაძე თავის ნამუშევარს მთლიანობაში აღიქვამს. იგი არ თამაშობს რაიმე მარტივ კონცეპტუალურ თამაშს; იგი არ უარყოფს არც ერთ მის მიდგომას იმის განცხადებით, რომ ახლა დაკავებულია აქციონიზმით, თუნდაც, როგორც ეს 2000 წლის აქცია „ფსევდონომების“ შემთხვევაში იყო: ფოტოებსა და ქსეროასლებს ცნობილი ადამიანების გამოსახულებებით, რომლებსაც მხატვრის განზრახვით სახელები და გვარები არასწორად ეწერა და არეული იყო, მხატვარმა ცეცხლი წაუკიდა თბილისის ცენტრალურ გამზირზე გალერეად ქცეულ ერთ-ერთ

---

სარდაფში; ან ქუჩის ბანერით, რომელიც ასევე რუსთაველის გამზირზე ყოფილი უნივერსიტეტის ფასადზე გააკრა მხატვარმა ამავე ადგილას არსებული „Кавказский Театр“-ის შენობის გამოსახულებით. აქ თითქოს ბანერის ნაოჭებში გამოხვეულა ისტორიული მეხსიერება. ზოგან კი, კედლის მხატვრობით შემკულ ინტერიერებსა, თუ საერო მოღურ ექსტერიერებში (ბათუმის „პიაცა“) ისტორიული მეხსიერება უფრო კონკრეტულია, პერსონალური ფანტაზიის ნაყოფიც კი. მის ნამუშევრებს გააჩნია არა მხოლოდ ისტორიული ელფერი, არამედ ხატოვნად გათანამედროვეებული ალუზიებიც.

გია ბულაძე 80-იანელი მხატვარია, სწორედ 1980-იანი წლებიდან იწყება ქათული სახვითი ხელოვნების „გამოღვიძება“ ეპოქის თანახმიერი მეთოდის ძიების თვალსაზრისით. იწყება პოსტმოდერნისტული ტენდენციების ქართულ ნიადაგზე დანერგვის პროცესი, მხატვართა გარკვეული ჯგუფი კი, ახალი მასალებისა, თუ ინოვაციური ფორმის ძიებაში, ექსპერიმენტებში სცდება, როგორც იდეური, ასევე ტექნიკური ხერხებით დაზღური ფერწერის საზღვრებს, ორი განზომილებიდან გამოსვლას, გაფართოებას ცდილობს.

გია ბულაძის ხელოვნებას განვიხილავ როგორც საქართველოს თანამედროვეს. მისი ხელოვნება ისე ფართოა, რომ რთულია მისი ცენტრის ლოკალიზება. იგი ინდივიდუალურ „მე“-ზე ისტორიის ზემოქმედების უზარმაზარ ძალას იყენებს

და მამ ასე, გია ბულაძის სამგანზომილებიანი ნამუშევრის მწვერვალს წარმოადგენს საქართველოს ეროვნული მუზეუმის საგამოფენო დარბაზში 2014 წელს გამოფენილი ისტალაცია „VICTIMA“ (მსხვერპლი). ნეროვანში დევნილთა დასახლებაში ჩადგმული სახლების პატარა ხის ანალოგების (5X4X3სმ)

---

ერთმანეთთან მიჯრილი მწკრივები, რაც ინსტალაციის ვიზუალურ სტილს ქმნიდა, თითქოს პირობითად მიზანსცენას აგებდა. ნითელსახურავიანი კუბების ემოციურ ტონალობასთან შესაბამისი იყო კედლებზე გამოფენილ ფერწერულ ნამუშევრებზე გამოსახული სიმბოლური ხატებების კვინტენსენცია და ეს ყოველივე მისტიკურ მნიშვნელობას იძენდა.

გია ბულაძე კარგად გრძნობს საქართველო-რუსეთის ომის თემას და ამას ასახავს თავის ნამუშევარში. „მსხვერპლი“ და კიდევ რა? „დევნა“, „გლოვა“, „ბედისწერა“. ყველა ქვეყანას თავისი ბედისწერა აქვს და აქ გვეუფლება მღელვარება. ამ ნამუშევარზე უნდა ვისაუბროთ ფეხზე დამდგარმა, იგი უნდა შევიგრძნოთ ფიზიკურად. საფიქრალი გააჩინა კედლებიდან იატაკზე გადმოსულმა ალეგორიულმა ხატებებმა. არსებობს ტექსტიც. მხატვრისთვის ეს ტექტი ძალიან მნიშვნელოვანია. იგი წერს: „საქართველოში ჩვენ ყველანი დევნილებად ვიქცით. ჩვენ ვართ დევნილები საკუთარ თავშივე. ესაა შინაგანი და გარეგანი დევნილობის რეალური, ემპირიული მატაფორა და სახე-ხატება.... მე შევეცადე ეს ტკივილი, გამოცდილება ხატ-სახეებად მექცია – ტკივილის დრამატულად განცდისა და თანაგრძნობის ზნეობრივ კათარზისამდე მისვლით.“ მაყურებელი დგას და ინტერპრეტირებს პირადი გამოცდილებით... საქართველოს XXI საუკუნეში ტერიტორიების დაკარგვის იგივე პრობლემები აქვს, როგორც საუკუნეების წინ. „ცივი ომის“ დამთავრებასთან ერთად იდეოლოგიის „რკინის ფარდა“ კულტურის „ხავერდის ფარდამ“ შეცვალა, მაგრამ არა ჩვენი ქვეყნისათვის, რომელსაც ეგზისტენციალური პრობლემები აქვს დღესაც. მაშ, რა ვალდებულებები აქვს ქვეყანას, რომლის ტერიტორიის 20% ოკუპირებულია, რო-

---

გორია მისი მომავალი, ქვეყანისა, სადაც ნახევარ მილიონზე მეტი დევნილია და მთლიანად მხოლოდ 4 მილიონამდე ადამიანი ცხოვრობს? ბოლო ათწლეულებში ქართველები რუსეთთან ბრძოლაში დამარცხდნენ. ქართველებს არ ასვენებს ამბივალენტური გრძნობები. გია ბუღაძის ამ სერიაში ასახულ ისტორიებს საერთო შინაარსი აქვს, მაგრამ მრავალ ასოციაციას იწვევს ჩვენში, სხვადასხვა განცდა გვეუფლება და მრავალი კონოტაციით იტვირთება. მაყურებელიც დგას, რომ მიიღოს ეს ფიზიკური გამოცდილება. აქ „სილამაზე“ არ არის, აქ გაცილებით ღრმა საზრისია, რომელიც, სამწუხაროდ, ისტორიული ცოდნის ძლიერ ტრაგიკულ მეტაფორას ატარებს. ამ ნამუშევარში ტრაგიკული მოტივების გარდა, ალბათ, მნიშვნელოვანი ისიცაა, რომ აქ ცალკეული ერების ბედისწერის სიგნალიც ისმის. ერთი მხრივ, ჩვენც მსხვერპლი ვართ და, მეორე მხრივ, ნამუშევარი თავის თავში ატარებს იდეას, რომ ბედისწერის შეცვლა თავად ამ ხალხების არჩევანია. ყოველი კონფლიქტი გვაძლევს საშუალებას რაღაც შევცვალოთ და მოდით, შევცვალოთ არაფსევდოისტორიული მეხსიერების პირისპირ დარჩენილებმა.

## მითოლოგიური ვარჯიში თავისუფლებაში

1970-80-იან წლებში ქართულ მხატვრობაში ახალი თაობა მოდის. ამ თაობის წარმომადგენლები: ირაკლი ფარჯიანი, გია ეძგვერაძე, ლევან ქოლოშვილი, გია ბულაძე და სხვ., ქართული კულტურის ისტორიაში ყველაზე თამამ და გაბედულ ნაბიჯებს დგამენ. ისინი უკვე აღარ ცდილობენ პოლიტიკორექტულობის შენარჩუნებას ხელოვნებაში, სრულიად თავისუფლდებიან გარემო პირობების ზენოლისაგან, მხოლოდ საკუთარი ინტერესებისა და სულიერ მოთხოვნილებების შესაბამისად დროისა და საზღვრების გარეშე მოგზაურობენ სახელოვნებო სივრცეში, გლობალურ, მასშტაბურ თემებს უბრუნდებიან; ინსპირაციის წყაროს ისტორიაში, რელიგია-სა და მითოლოგიაში პოულობენ, იყენებენ ევროპაში პარალელურად განვითარებად უახლეს მხატვრულ მეთოდებს და მათთვის ორგანულ, ეროვნულ საფუძველზე დაყრდნობით ქმნიან სრულიად განსხვავებულ, თანამედროვე ფერწერას, რომელშიც დასავლელ შემოქმედთა სტილური მიღწევები არ გამოიყენება როგორც გამეორება. მათთვის ესაა ინფორმაცია, რომელსაც თავიანთი ხასიათის, მხატვრული მანერის, ძირითადი იდეის შესატყვისად გადაამუშავებენ.

---

1970-80-იან წლების ქართული მხატვრობის ახალი ტალღის ერთ-ერთ ყველაზე მკაფიო ნიმუშად გია ბულაძის ბერძნული მითოლოგიის საფუძველზე შექმნილი ანტიკური სერია (1988-93 წწ) შეგვიძლია დავასახელოთ. მასშტაბური, მრავალწლიანი კომპოზიციებისაგან („ახალი ევრიდიკე“, „ევრიდიკე“, „ნმინდა სიცრუე“, ანამორფოზა“, „პარნასი“), შემდგარ სერიაში არა მხოლოდ მხატვრული საშუალებები, არამედ, მითიც კი საკუთარი ხედვის მიხედვით არის გადაფასებული, ინტერპრეტირებული და გადმოტანილი თანამედროვეობაში. გ.ბულაძე ახლებურად მითოლოგიზირებულ საავტორო სამყაროს ქმნის, რომელშიც მთავარი, განმსაზღვრელი როლი იღებს ენიჭება; ფერწერული ენით და საშუალებებით იქმნება არა მხოლოდ თანამედროვე მხატვრობა, არამედ თანამედროვე მითოლოგიაც.

ანტიკური სერიის სურათებში, თემის კლასიკურობის მიუხედავად, სრულიად ნიველირებულია თხრობითობა, მითის შინაარსი ერთგვარ ცნებად, აზრად არის ქცეული, რაც თვისთავად აღარ მოითხოვს სიუჟეტურობას, თხრობის დრამატურგიულ განვითარებას, ნარატივს. თითქმის არსად არის გამოსახული ტიპური მითოლოგიური პერსონაჟები ან სცენები მითოლოგიიდან – მხოლოდ სიმბოლოები და განზოგადოებული შინაარსი. მითის არსი ზოგადი მინიშნებების, სუბიექტური სიმბოლოების საშუალებით გადმოიცემა. ეს არის მხატვრისა და მაყურებლის ინტერაქცია, მათი გასაუბრება ვიზუალური სიმბოლოების ენაზე. მაყურებელი მხოლოდ მაშინ „კითხულობს“ „ახალ მითს“, თუკი თვითონაც, როგორც სრულფასოვანი წევრი, მოგზაურობს ამ წარმოსახვით სამყაროში, ერთვება ძიების პროცესში, თანამედროვე ენაზე ინყებს საუბარს ანტიკური სამყაროს შესახებ. „შექმნილი

---

ნანარმოები აბსტრაქტულ, განყენებულ არსებას არ წარმოადგენს, ის არის ცოცხალი „ობიექტი-მიმართვა“ და თანამოაზრეთა ურთიერთგასაუბრება, რომლის საშუალებითაც იქმნება ნანარმოები.“<sup>1</sup>

სწორედ იდეათა განსხვავებულობის საფუძველზე ანტიკური სერიის ნიმუშები მხატვრული სტილით, შესრულების მანერით, თვით სურათის ატიპური ფორმებითაც კი, რადიკალურად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. მასშტაბური, მონუმენტური კომპოზიციები ყოველთვის რამდენიმე ნაწილისაგან შედგება (დიპტიქონი, ტრიპტიქონი პოლიპტიქი), რამდენადაც „ანტიკური სერიის“ ყველა სურათი არსობრივად და იდეურად სრულიად განსხვავებულია, ბუნებრივია, რომ კომპოზიციების შემადგენელი ნაწილების ფორმა, წყობის პრინციპი არასდროს მეორდება, თითოეულ შემთხვევაში განსხვავებული და არაორდინალურია და იდეის შესაბამისად იძენს ფორმას, განლაგდება სივრცეში. თუ „ანამორფოზებში“ კომპოზიციის ორნაწილიანობას არავითარი დატვირთვა ენიჭება და ერთგვარი ხერხია მასშტაბური კომპოზიციის შესაქმენლად, იგივე სერიის სხვა სურათებში დანაწევრება ან არაერთგვაროვანი ფორმა უბრალოდ მითის არსით გამონვეული აუცილებლობაა და ზუსტად მიესადაგება, გამოხატავს ახალი მითისა და ავტორის იდეას. კომპოზიციის შემადგენელი ნაწილების არატრადიციულ ფორმებსა და განთავსებას ღრმა აზრობრივი დატვირთვა ენიჭება, მხატვარი მათ აქტიური „მოთამაშეების“ როლს აკისრებს და ორგანულად რთავს მითის სიუჟეტის შექმნის პროცესში. კომპოზიციის ტრადიციულ გაგებას, გამოსახული საგნების განლაგებას და ურთიერთშეფარდებას სრულიად ახალი კომპონენტი – ფორმატი, ემატება. კომპოზიციის გაგება გა-

---

1 გ. ბულაძე. ფიქრები წარმავალზე, თბ., 1994, გვ.16

---

ცილებით მასშტაბური ხდება და არ განიხილება, როგორც საბოლოოდ ჩამოყალიბებული ელემენტი, ის განუწყვეტლივ იცვლება, ტრანსფორმირდება კონკრეტულ სურათში გატარებული იდეის შესაბამისად.

გია ბულაძე ანტიკურ სერიაში იმ სტილურ ელემენტებს (სიმულტანიზმი, პოლისტილისტიკა, დეკონსტრუქცია) ირჩევს, რომლებიც მას სრულ თავისუფლებას მიანიჭებს სურათის სტრუქტურული და იდეური აგებისათვის. სერიაში გამოყენებული მხატვრული მეთოდები არ ქმნის ერთ მკაფიო სტილს დამორჩილებულ სურათებს და რადიკალურად განსხვავდება ერთმანეთისაგან – „სტილი გაგებულია, როგორც გარკვეული იდეის, ზოგადი ტექსტის კონკრეტული გამოხატულება. ყოველი გარკვეული სტილი, გარკვეული იდეისა თუ მიმართების სახე-სიმბოლოდ წარმოდგება“<sup>2</sup>, რომელიც გამოხატვის განსხვავებულ ფორმებს, სტილებს, ანუ პოლისტიკურ მეთოდს მოითხოვს.

მხატვარი დეკონსტრუქციას გაიაზრებს, როგორც „უკანა პლანების, ფონების ხელოვნებას და ცალკეული შემადგენელი ნაწილების მნიშვნელობების დამოუკიდებლად წინ წამოწევის ან გააქტიურება-თვითგამოხატვის პროცესს, რომლის დროსაც უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება გამოთავისუფლებულ ცალკეულ შემადგენელ ნაწილებს, სუბიექტური დანიშნულებისა და მნიშვნელობების გაცნობიერებას“.<sup>3</sup> მხატვარი დეკონსტრუქციას იყენებს, როგორც არსებული სამყაროს რღვევის და ახალი სამყაროს რეკონსტრუირების, დაშლის შედეგად აწყობის ხერხს, რომლის დროსაც, შესაძლოა, სივრცეს მოულოდნელად სიბრტყე ცვლიდეს. სტილთა დაპირის-

---

<sup>2</sup> იქვე, გვ.79

<sup>3</sup> იქვე, გვ.60



---

პირების, კონტრასტების, საგანთა შორის რეალური ურთიერთკავშირების დარღვევის ხარჯზე კი, იქმნებოდა ირეალური გარემო. თუმცა, თვით ფიგურების ფორმა ან მოცულობა არ ნაწვევდება, არ აბსტრაგირდება, ფიგურები დეკონსტრიუქტულ გარემოში ეწერებიან და კონკრეტული იდეის შესატყვის სახეს ინარჩუნებენ, ანუ ეს არის ფიგურა სიმბოლოები – „მარტივი ფორმა, რაღაც ძალზე რთულის მოსატანად, რაღაც სხვა სინამდვილის მანიშნებელი“<sup>4</sup>. და რადგანაც ყველა ფიგურას, საგანს თავისი საკუთარი, დანარჩენებისგან სრულიად განსხვავებული, „სინამდვილე“ აქვს, ამიტომ ამ განსხვავებულობის, არაერთგვაროვნების გადმოცემა თავისთავად მოითხოვს მრავალფეროვან გამომსახველობით საშუალებებს და სხვადასხვა სტილისტიკას, თუნდაც ერთი კომპოზიციის ფარგლებში. ანტიკურ სერიაში ფაქტობრივად მხატვრობის განვითარების სრულიად სხვადასხვა ეტაპზე შექმნილი განსხვავებული სტილები გამოიყენება, რომლებიც „უტოლდებიან ფრაზას, სიტყვის კონკრეტულ გამოთქმას... თვით სტილები სიტყვებია, რომლებიც შეადგენენ ზოგად სახელოვნებო ქმნილებას, აქედან კი ხელოვნების ნაწარმოების ტექსტს“.<sup>5</sup> ამდენად, ბუნებრივია, რომ სტილები, როგორც სიტყვები, სრულიად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, არ ემორჩილება წინასწარ შემუშავებულ კანონზომიერებათა ჩარჩოებს, თითქოს ქმნის პროცესში ცოცხლდება და მიესადაგება „ხელოვნება-სიტყვის“ გაგებას და ქმნის მრავალფეროვან, პოლისტილისტიკურ და არა ეკლექტიურ სხეულს, სტილურ მრავალფეროვნებას, რომელიც ერთ საერთო იდეას, დედააზრს გადმოსცემს თავისი ჰარმონიულად ქრელი, მდიდრული სხეულით.

---

<sup>4</sup> დ.თუმანიშვილი. „ხელოვნება და ინდივიდუალიზმი“. ლიტერატურა და ხელოვნება, N4, 1991 გვ.39

<sup>5</sup> გ. ბულაძე. ფიქრები წარმავალზე; თბ., 1994, გვ.69

---

დეკონსტრუქციის საშუალებით ძლიერდება თითოეული ფიგურის მნიშვნელობა, მათი იდეური არსი, რაც შეუძლებელი იქნებოდა კომპოზიციის ტრადიციული აგების შემთხვევაში. ეს კი თავისთავად გულისხმობს მთავარ და დამოუკიდებელ კომპონენტებს. მსგავსი კომპოზიციური მეთოდი სრულიად უარყოფილია და ყოველი ფიგურა თანაბარმნიშვნელოვანია, რითიც ირღვევა კომპოზიციური ცენტრის არსებობის ტრადიცია. კომპოზიციური წონასწორობა არა ტრადიციულად, ფიგურების ან საგნების ურთიერთგანლაგებით, განაწილებით არის დაცული, არამედ რიტმული ფერადოვანი გადაწყვეტით, ყოველი ფერი იდეასთანაა შესაბამისობაში და ამასთანავე წარმოადენს სხვა ფერის წარმომშობ სუბსტანციას. კავშირი ფერებს შორის არსად წყდება. ანტიკურ სერიაში ფერები გოეთეს ფერთა თეორიის მიხედვით მოძრაობენ, რომლის თანახმადაც „ფერს ეძლევა ერთგვარი მორალური დატვირთვა და ამით განისაზღვრება მისი მნიშვნელობა. ურთიერთდამოკიდებულებანი ბადებენ ფერებს, არა კონტრასტის მხრივ, არამედ მეტამორფოზის საშუალებით ერთმანეთში გარდაიქმნებიან და ამით ერთმანეთს ქმნიან.“<sup>6</sup>

ანტიკურ სერიაში ფერთა დინამიკური ხასიათი თითქოს საფუძველს ამზადებს, წინაპირობას ქმნის მომდევნო ფერის წარმოქმნისათვის. ფერების ხასიათი განსაზღვრავს ფიგურების ხასიათს, რადგანაც პორტრეტული ნიშნები სრულიად უგულვებელყოფილია და ფიგურათა არსის ამოცნობა მხოლოდ ფერადოვანი გადაწყვეტის საშუალებით არის შესაძლებელი, მაგ., ლურჯი-მოციისფრო ფიგურები გარდაცვლილთა სამყაროს აჩრდილებია, მსუბუქი ოქროსფერი – სინათლით გაჯერებული სამოთხის ბინადარნი, მომწვანო – ამ ორი სა-

---

6 იქვე, გვ.5

---

მყაროს ზღვარზე არსებული, გარდამავალი, შედარებით გარეალურებული ფიგურებია. შესაბამისად, „ფერს ემოციის შინაარსობრვი გახსნის უნარი ენიჭება და ამხსნელის ფუნქციასაც ატარებს“. ფერით, მის მიერ შექმნილი ფაქტურებით, იხსნება სურათის არსი, იდეა.

დეკონსტრუქციის მეთოდით, რომელსაც გარდა კომპოზიციური წყობისა, ინტერპრეტირებული მითის იდეური წყობაც მოითხოვს, მიიღწევა და, ამასთანავე, მის ბუნებრივ განვითარებასაც წარმოადგენს სიმულტანიზმი – კომპოზიციური კომპონენტების ერთდროულობა. ტილოზე გამოსახული ფიგურები არ ექვემდებარებიან ერთმანეთს და ერთგვაროვნად მნიშვნელოვანი იდეური, თუ კომპოზიციური დატვირთვა ენიჭებათ. „ახალი ევრდიკეს“ ჰადესური სამყაროდან მართლაც შეუძლებელია გამოყო რომელიმე ფიგურა თავისი კომპოზიციური მნიშვნელოვნებით, რადგანაც აქ უბრალოდ არ არსებობს კომპოზიციური ცენტრი, რაც მართლაც ჰადესური ქაოსის შთაბეჭდილებას ტოვებს. “მასიმულტანებელი, მასტრუქტურებელი ესთეტიკური განცდის ხარჯზე გამოსახულება თავს აღწევს საგნების წარმავლობას, ფაქტების პროზაულობას. იგი ადის გარკვეული ზემინაარსობრიობის, ზეფაქტობრიობის ხარისხში და ეძლევა თავისუფალი სიმბოლური მრავალტევადობის თვისება, არსებითად ამოუწურავი ხდება მისი მნიშვნელობა.”<sup>7</sup>

სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზით გამყარებული მსჯელობისა და დასკვნების მიხედვით, ანტიკურ სერიაში ყველა მხატვრული ფორმისა თუ ხერხის განმსაზღვრელი იდეაა, ყველაფერი მხოლოდ იდეას ემორჩილება, იდეური საფუძველი და გამართლება აქვს. შესაბამისად, არც შერჩეული მხატ-

---

7 იქვე, გვ.25

---

ვრული მეთოდები ხდება გამოხატვის დოგმა, დამკვიდრებული კანონზომიერება და თანამედროვე მხატვრული ხერხებით გამოსახულ ანტიკურ მითში კომპოზიციის აგების ანტიკური ხერხიც „იპარება“ – ტრიპტიქონის განაპირა ფრთებს შორის სარკის პრინციპი ვითარდება. ცენტრალური ფრთის შემთხვევაში კი, სრულიად ირღვევა დეკონტრუქციისა თუ სიმულტანიზმის პრინციპი და ნათლად იკვეთება კომპოზიციური ცენტრი – „ლეთეს წყალი“, რომელიც როგორც დავინწყების სიმბოლო, ერთგვარი სუბსტანცია, სამოთხის მხატვრისეულ ხატს ქმნის და სურათის ცენტრალურ აზრობრივ აქცენტადაც შეგვიძლია გავიაზროთ. მხატვრული ხერხების ამგვარი მრავალფეროვნება, თავისებური ვიზუალური სიმფონია, კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ანტიკურ სერიაში იდეა განსაზღვრავს მხატვრულ ხერხებს, კომპოზიცია იდეის მიხედვით იქმნება და არა წინასწარშემუშავებულ პრინციპებზე დაყრდნობით.

ტრიპტიქონის აგების ფუნქიაც კი ახლებურად არის გააზრებული და, ფაქტობრივად, ოთხი ნაწილისაგან შედგება, ტრიპტიქონისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული რიტმის რღვევა ერთგვარი „აუცილებლობა“ სურათის მთლიანი, ერთიანი სახის, ხასიათის შექმნისათვის. ზოგადად, გ. ბუღაძე მითის ახლებურად გააზრებისათვის კონკრეტული ნამუშევრისათვის შესატყვის მხატვრულ ენას ქმნის და ყველა გამომსახველობითი საშუალება: ხაზი, ფორმა, ფერი ერთ იდეას ემორჩილება. ფიგურებიც თითქოს ინარჩუნებენ მათთვის შესატყვის ბუნებრივ ფორმას, მაგრამ მათ შორის არ არსებობს რეალური კავშირი, თითქოს ისინი სხვადასხვა სივრცეში, სხვადასხვა განზომილებაში არიან წარმოდგენილი. თითქოს რამდენიმე სხვადასხვაგვარი დარღვეული, მრავალ

---

ნაწილებად დაქუცმაცებული სამყაროდან ამოუკრიფავთ და ერთ ტილოზე მოუთავსებიათ ახალი მითის შესაქმნელად. სივრცეს ფიგურებს შორის დამოუკიდებელი მნიშვნელობის ფერადოვანი ლაქები, ჩრდილები ავსებს. მათი დანიშნულება ფიგურათა შეკავშირება, მათ ერთიან სამყაროდ ქცევაა. თუმცა, ჩრდილები არ ეთანხმებიან გამოსახულ ფიგურებს, საგნებს, მათ ფორმებს და პერსპექტივას. შესაბამისად, სრულიად არაბუნებრივი სამყარო იქნება, რომელშიც საგნებსა და ფიგურებს შორის კავშირი არარეალურია (არა კომპოზიციური თვალსაზრისით). ეს ირეალობა თანამედროვე რეალობას, „დარღვეულ დროთა კავშირს“ გამოხატავს, რომელშიც ანტიკური სიმშვიდე და ნონასწორობა დაიშალა, დაქუცმაცდა და ამ ფიგურებივით მიმოიფანტა სივრცეში. ამიტომ, თანამედროვე ევრიდიკეს სწორედ ამგვარი დეკონსტრუირებული, რამდენიმე განსხვავებული მხატვრული მანერით შექმნილი გარემო შეესატყვისება. თითოეული ნივთისათვის, თუ ფიგურისათვის კონკრეტულად მისი არსისათვის შესატყვისი ფერი, ფორმა და მხატვრული ხერხი გამოიყენება. მხატვრული საშუალებები ემორჩილება იდეას და არა იდეა ერთ გაბატონებულ სტილს, ის მუდმივად იცვლება იდეური მოთხოვნის საფუძველზე. ზოგადად, გ. ბულაძის მთელი შემოქმედების გამომსახველობითი ენა პოლისტილისტური ხასიათისაა. თითოეული სიუჟეტისათვის მისთვის შესაბამისი მხატვრული ენის გამოყენება დაუსრულებელ შემოქმედებით ძიებას იწვევს, „იცავს“ მხატვარს სტილური ჩარჩოებისაგან, რომელთა არსებობაც თავისთავად გულისხმობს გარკვეულ დროით ჩარჩოებს, რის საპირისპიროდაც იქმნება ხელოვნება სტილისტიკის ანუ დროის გარეშე.

---

სწორედ ამგვარი რთული გამომსახველობითი ხერხებით – დეკონსტრუქციით, სიმულტანიზმით, პოლისტილისტიკით – იქმნება ახალი მითი, ხდება ნახატის გამითოლოგიურება, მითისათვის დამახასიათებელი სამეტყველო ენის ახალი სიმბოლოების, თანამედროვე მითიური პერსონაჟების შექმნა. ამ მიზნით „ანტიკური სერიის“ სივრცეში ცვლილებას არა მხოლოდ მხატვრული ხერხები, ფორმები ან გამომსახველობითი საშუალებები ემორჩილებიან, არამედ, ტრანსფრომირებულია თვით მითის არსიც. ანტიკური სერია შინაგანად გულისხმობს, და არა გამოსახავს, ან ასახავს, ბერძნული მითების იდეებს. სერიის ფარგლებში უშუალოდ მითების, მათი სიუჟეტების, ან რომელიმე სცენის ილუსტრირების ნაცვლად, ასახულია მითების შედეგად განცდილი, ახლებურად დანახული სამყარო. და რადგანაც ჭეშმარიტი ხელოვნება არ გულისხმობს დროის, ეპოქის ჩარჩოებს, ამიტომ ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში შექმნილი ჭეშმარიტებაც, მარადიული იდეები იძლევა თავისუფალი ინტერპრეტაციის საშუალებას. უფრო მეტიც, მოითხოვს ახლებურ გაგებას, რათა არ იქცეს ხელოვნების განვლილ, უკვე ამონურულ, გაცვეთილ ეტაპად, თანამედროვეობის პრობლემების პრიზმაშიც გადატყდეს და ამით შეინარჩუნოს აქტუალობა. მითის ნარატიული ილუსტრირება, სიუჟეტის დრამატურგიული განვითარება უბრალოდ არასწორი მიდგომა იქნებოდა იმ ღრმა მითოსური იდეებისათვის, რომლებიც დაუსრულებლად მეორდება და რეალურად არსებობს ყოველი ეპოქის რეალური ყოფაში. ამიტომ, ანტიკურ სერიაში უცვლელი მხოლოდ წარუვალი, მარადიული იდეები რჩება და მათ საფუძველზე სრულიად „არაანტიკური“ სამყარო იქმნება – დეკონსტრუქციის მეთოდი თანამედროვე დაქუცმაცებულ,

---

დაშლილ სამყაროს და, შესაბამისად, თანამედროვე ადამიანის ფრაგმენტულ ცნობიერებას შეესატყვისება; სიმულტანიზმი – ყველა ფიგურას, ყველა საგანს ერთნაირად მნიშვნელოვანს ხდის; პოლისტილისტიკა – იდეას, როგორც ანტიკურ, ასევე ყოველგვარ სტილურ ჩარჩოებს ამორებს, ქმნის გარემოს დროის გარეშე და მარადიულ იდეას მარადიული „უჟამო ჟამი“ შეესაბამება. თითქოს მითს თვითონ მოაქვს მისთვის სასურველი ფორმა, „სხეული“. გ. ბულაძისთვის „მითოლოგია არის მეცნიერება, ცოდნა სამყაროს – როგორც პიროვნების შესახებ და პიროვნებებზე, მათ ისტორიაზე როგორც ერთგანსაზღვრულ ან რამდენიმე პიროვნების პირად ბედზე“<sup>8</sup>. მხატვარი ამ „პიროვნებებსაც“ მაქსიმალურ ინდივიდუალობას უნარჩუნებს, საკუთარ პიროვნულ, თუ შემოქმედებით თავისუფლებასთან ერთად, მათ თავისუფლებასაც აფასებს და უფროთხილდება და საბოლოოდ, ერთმანეთის პირისპირ რჩება შემოქმედებითი თავისუფლება, რომელსაც მხატვარი ანიჭებს საკუთარ თავს და წარუვალი, მარადიული იდეები, ეს ერთობა კი ხელოვნების შილერისეულ განმარტებას შეესაბამება „ხელოვნება არის სულის ვარჯიში თავისუფლებაში“.

---

<sup>8</sup> А. Ф. Лóсев, Бытие. Имя. Космос. Т. 2, ст.285

გია ბულაძის ორი  
ბოლოდროინდელი სერიის შესახებ...

(„ბიბლიოდრამა“ და „მნუხრის მოწმენი“)

\* \* \*

გია ბულაძის შემოქმედება მასშტაბური და ამასთან ძლიერ კონკრეტულია, მარადიულ თემებზე მოფიქრალი და ზუსტი დროითა და სივრცით ნასაზრდოები;

მისთვის ჩვეულია ყოველ ჯერზე ხელახლა დანახული სამყარო, ყოველ ჯერზე ხელახლა გახსნილი თუ ამოხსნილი, მხატვრისათვის ჯერაც უცნობი, უხილავი წახნაგი, ან სულაც, კარგად ნაცნობის, განცდილისა და ჩვეულის, ხელახალი სიმძაფრით, ახლებური კონტექსტით დატვირთვა-შევისების მცდელობა.

მოვლენებისადმი ავტორისეული მიდგომა იმდენად რთული და მრავლისმომცველია, რომ ნებისთ თუ უნებლიედ, მაყურებელსაც ამისკენ უბიძგებს. აღქმის კომპლექსურობა ვლინდება თითოეულ სერიაში – ლიტერატურულ-პოეტური პირველწყარო, მუსიკალური რიტმის ძლიერი პულსაცია, იქაც კი, სადაც მუსიკა, თითქოს ასე პირდაპირ არ შემოდის და არ იკვეთება, სამყაროს შესახებ არსებულ უამრავ მსოფლმხედ-



---

ველობრივ კატეგორიებს შორის დიალოგი და ყოველ ჯერზე ახალი ესთეტიკის შექმნა, წინას უარყოფის, ან ნაწილობრივ უარყოფის ხარჯზე. ადვილი მისახვედრია, რომ მსგავსი ტევადობის სამყაროსეული ხედვა განცდისმიერად იმდენად შთამბეჭდავია, ძნელად თუ ვინმეს დატოვებს გულგრილს.

დიდი ფერწერული ციკლების შექმნა გია ბულაძის შემოქმედებისათვის არც უცხოა და არც ახალი. მონუმენტურობისაკენ სწრაფვა მისი მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთი გამორჩეული მახასიათებელთაგანია. მონუმენტალისტიკისათვის ასე ჩვეული სივრცით-სიბრტყობრივი მასშტაბურობა გამორჩევს მის ფერწერულ ტილოებსაც. შესაძლოა, ნამუშევართა სერიულობისაკენ სწრაფვაც ამ განცდის მატერიალ ქცევის ერთ-ერთ ვერსიად მივიჩნიოთ. თუმცა, ამასთან ერთ სერიად მოაზრებული ნამუშევრების უმეტესობა, იმავდროულად სრულიად დასრულებული, დამოუკიდებელი მხატვრული ნაწარმოების დატვირთვის მატარებელიცაა.

ფერწერული სერია „ბიბლიოდრამა“ (2016), უამრავ ცალკეულ ნამუშევარს აერთიანებს. აქ თხრობითობის ელემენტიც ძალუმია და განზოგადება-პირობითობის ხარისხიც კულმინაციას მიტანებული. ტილოების ერთი ნაწილი პირდაპირ, ვიზუალურად მეორეში გადამდინარია, იქ გრძელდება, ფეხდაფეხ მიყოლას, თვალის მიდევნებასა და წაკითხვას საჭიროებს; თუმცა, აქვეა ისეთებიც, რომელთა ცალკე გამოყოფა-აღქმაცაა შესაძლებელი. ისინი თითქოს ამ ერთი, დიდი ისტორიის დამოუკიდებელ თავს წარმოგვიდგენენ, თავისთავად დასრულებულს, თუმცა, ბოლომდე ჯერ ისევ დაფარულს. ასეთია ამ ნამუშევრების ის ნაწილი, რომელიც სრულიად მონესრიგებულ, ვერტიკალებად და ჰორიზონტალებად

---

გადანაწილებულ წიგნთა კონსტრუქციისაგანაა ნაძერწ-მოდელირებული.

წიგნებით აგებული სამყარო; მათ ხომ ყველაზე მოხერხებული, მარტივი და ამასთან ყველაზე მყარი, მასიური ფორმა აქვთ. მართკუთხედები, სქელი და თხელი, უფრო კვადრატული ან მეტად ნაგრძელებული, სრულად მსგავსი საშენი მასალის. მათგანაა აგებული კონსტრუქციები ამ სერიაში. ეს კონსტრუქციები ძალიან ნააგავს დიდ ქალაქებს, ცათამბრჯენებად რომ წამომართულა ცალკეული ერთმანეთზე კარგად მორგებული და განონასწორებული წიგნების რიგით. რაც უფრო შორსაა მსგავსი ობიექტი მაყურებლის თვალიდან, მით მეტია მსგავსება დიდი მეგაპოლისების ურბანულ ქსოვილთან. თუმცა მხატვრის დაჟინებული სურვილი, დეტალურად გამოსახოს ცალკეული წიგნის იერი იმდენად დიდია, რომ სრულად მსგავსი მეტამორფოზის დაშვების შესაძლებლობაში თითქოს ჯიუტად გენინააღმდეგება. აქ წიგნები ქმნის საყრდენს, საფუძველს, საიდანაც ნახსენები მწყობრი ვერტიკალებია ამოზიდული, მათი ნაწილი ჩვენსკენ ყუითაა შემობრუნებული, ზოგი პირიქით, ზოგი დახურულია, ზოგი კი, ნახევრად გახსნილი. მათ უმეტესობას არც ავტორი აწერია და არც სახელწოდება, აქ არ არსებობს კარგი და ცუდი წიგნი, აქ ყველაფერია. თუმცა, ცალკეული სახელები მაინც არის და მაყურებლის თვალი მყისიერად ამ სიტყვების ამოკითხვას ლამობს, შემდეგ იმის გახსენებას ასეთი წიგნი ოდესმე წაუკითხავს თუ არა, ან იქნებ უნახავს მაინც სადმე; შესაძლოა, სმენია მის შესახებ რამე. ოღონდ მალევე ხვდება, რომ ცალკეული ცნობილი სახელწოდებებისა და ავტორების გარდა, აქ უბრალოდ მხატვრის ახირების დარი, მის მიერ დასათაურებული წიგნებიცაა. წიგნები, რომლებიც არ არსებობს, ისინი

---

არ დაწერილა, ან ჯერ არ დაწერილა. და ხვდები, რომ სათქმელი სხვა რამაა, ეს სტიქიაა, წიგნი მასალად ქცეული, ფურცელ-ხორც შესხმული, ყოველ ჯერზე განსხვავებული ძალის, ღირებულებისა და საჭიროების შიგთავსით, სხვადასხვა გამძლეობის, განსხვავებული ფერისა და ელფერის. ეს სამყაროა, საოცრად ცივილიზებული და მოწესრიგებული, ან, უფრო ზუსტად, მისი შენივთული, ტექსტურალური ადექვატი.

მატერიალურობის ძლიერი განცდის მატარებელია წარწერები წიგნების ყუაზე. ამ სამყაროში ადამიანი არსად ჩანს, თუმც კი აშკარაა, რომ ყველაფერი სწორედაც რომ მის არსებობაზე მიუთითებს; მის რაციონალიზმსაა დამორჩილებული და მისთვის ჩვეული, არაორგანული სიმეტრიითაა მოწესრიგებული.

ეპოქები სრულდება, მმართველობები იცვლება, მოვლენები ისტორიის კუთვნილება ხდება, საუკუნეები გადის, წიგნები კი რჩება. ყველაფრის დამტვევი და ყოვლისმომცველი წიგნები. ადამიანთა მოდგმის დოკუმენტალისტები, წიგნები გაფორმებული ილუსტრაციებით და წიგნები მხოლოდ გაბმული ტექსტების მქონე, დამლელი და მოსაწყენი, დიდაქტიკური თუ სახალისო, დაწუნებული თუ მოწონებული და კიდევ ვინ მოთვლის რამდენნაირი... ჩვენამდე მოღწეული წიგნები, უძველესი გზავნილები, ამბები იმის შესახებ, რაც არ ვიცით, არასდროს გვინახავს და ვერც კი წარმოვიდგენდით, ან, ვინ იცის, ეგებ, იმის შესახებ, რომ არც არაფერია ახალი.

უკიდევანო სივრცის მანიშნებელია ყოველი ნამუშევრის უკანა ნათელი ფონი, რომელსაც ძნელად თუ დაარქმევ რაიმე კონკრეტულ სახელს, ის ხომ ერთდროულად სინათლით გაჩახჩახებული ოთახის ინტერიერის სიღრმე, დიდი მეგაპო-

---

ლისის ცივილიზაციის არშიაშემოვლებული ცის მონაკვეთი, უბრალოდ უსასრულობა, რომელსაც თვალი ვეღარ ჭვრეტს, აბსოლუტური თეთრი ნათელი, რომელიც ყველა ფერს იტევს და, ამასთან, სიღრმის ეფექტის მატარებელი კომპოზიციური დეტალიცაა, რომელიც მაყურებლის თვალს ამოსუნთქვის საშუალებას უტოვებს და მასზე ღვარად მოძალებული ნიგნების ნაკადისაგან იცავს. ეს სივრცე თავისკენ აიზიდავს, ანესრიგებს და სწორ, მყარ ვერტიკალებად ინარჩუნებს ამ ულევ კონსტრუქციებს. სწორედ მისი საშუალებითაა შექმნილი სიბრტყისა და სივრცის თანაგანცდის უჩვეულო ეფექტი, გრავიტაციის კანონებს დამორჩილებულ სამყაროს ძირზე სრულად გართხმის ალბათობას რომ არ უტოვებს.

ასეთ სიმწყობრეში განა რამ უნდა აგაფორიაქოს... რამ შეიძლება აგაღელვოს... ცალკეული მოუხერხებლად დადებული ნიგნის გარდა, ხომ ყველაფერი წესრიგშია. არადა, სულ ლელავ. დიდი ქარიშხლის წინ გარინდული სამყაროს კადრებად გეჩვენება ეს ყოველივე. განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ნამუშევრების ქვედა არეზე ნახევრადგაშლილი ნიგნების მიერ შექმნილი მოკლე-მოკლე დიაგონალებით შემოტანილი, თანდათანობით მზარდი დინამიკა. მისი წილი ყველა მომდევნო სურათში სულ უფრო მეტია. მძაფრია კონტრასტი უკანარიგების მონესრიგებულ ვერტიკალებსა და წინა პლანის აღნიშნულ დიაგონალებს შორის. ეს მხატვრული ხერხი იმდენად ძლიერი გამომსახველობითობის მატარებელია, რომ ამ ერთი შეხედვით სტატიკურ კომპოზიციებში მუდმივი მოძრაობის განცდა ივანებს. ჩნდება ექსპრესია, რაც, ერთი მხრივ, მაყურებლის თვალს მოდუნების საშუალებას არ აძლევს და, ამასთან, იმ მთავარი ემოციური ხაზის ილუსტრირებას ახდენს, სერიის ერთი სურათიდან მეორეში რომ გადაედინება, თან-

---

დათანობით ძლიერდება, მატულობს, დაბოლოს, სრულად იპყრობს სასურათე სიბრტყეს.

სერიის სანყის კომპოზიციებში აღსანიშნავია პლანების გადანაწილების თავისებურება, როდესაც ვერტიკალებსა და მათ შორის არსებულ დამაკავშირებელ, ხიდებად გადებულ ჰორიზონტალებს მიღმა ანალოგიური კონსტრუქციები იკითხება. სიღრმეში მიმავალი სამყარო მეტად ფერმკრთალდება, ღიავდება და შუადღის მოკამკამე მზის შუქზე არეკლილ დიდი ქალაქის ხედს ემსგავსება, შენსკენ მომართული განათების გამო, თვალს რომ ვერ უსწორებ და მხოლოდ საერთო კონტურებს არჩევ. თანდათანობით ფერები იცვლება. სერიის ყველა ნამუშევარში სრულად ფერი მეტყველებს. ღია მოცისფრო-წყლისფერი ტონებიდან სულ უფრო ინტენსიურ ტონალობებზე გადავყავართ ავტორს, ოღონდ წიგნის ფურცლების ხარჯზე არსებული სითეთრე გამოსახულებას მუდმივ სიმსუბუქეს უნარჩუნებს.

აქ მნიშვნელოვანია ფერადოვანი ლაქების ძლიერი, გამომსახველი, ამასთან, მასტრუქტურირებელი დატვირთვის მქონე მონასმები, რომელთა მიმართულებაც ერთდროულად სივრცისმიერ დინამიკას, სასურათო სიბრტყის ზედაპირის ფრაგმენტულ, არაერთგვაროვან, რელიეფურ და საკუთრივ ობიექტის – წიგნის – ფორმის მამოდელირებელ დატვირთვას იძენს. სადღაც შორს, ზმანებისდაგვარად „სენ ვიქტუარის“ (პ.სეზანი) მთის ხილვა ჩნდება, როგორც ნიშნული სივრცის მსგავსი ფერადოვანი ორგანიზებისა და როგორც ევროპული მხატვრული აზროვნების ის ისტორიული გამოცდილება, დანალექი ხატებების სახით რომ ირეკლება თანამედროვე ხელოვანთა მემკვიდრეობით მეხსიერებაში. სუნთქავს სასურათე სიბრტყის ყველა არე. ჰაერიითაა გაჯერებული წიგნების

---

რიგებს შორის ღიობები, მათ სვეტებს შორის მონაკვეთები, ჰაერი ელამუნება ოდნავ გადახსნილი წიგნების ფურცლებს, რომელთა დატალღული კიდეებიც მოყვითალო, მსუბუქი, ოდნავ გამჭვირვალე ქაღალდის ასოციაციასაც კი ბადებს, თუმცა, ასეთი როდია უკლებლივ ყველა.

მნიშვნელოვანია, რომ ფერის კვალდაკვალ, ჰაერი მხატვრისთვის მაკონსტრუირებელი ერთ-ერთი მთავარი ელემენტიცაა. ეს გია ბულაძის სხვა ნამუშევრებსაც გამოარჩევს. ამ შემთხვევაში კი, წიგნების რიგებში ნათელი და მუქი ტონალობების გადანაწილება, პასტოზურად და მსუბუქად დატანილი მონასმებით, ზოგან ოდნავ ბუნდოვანი, ზოგან კი მეტად მკაფიო გამოსახულებით, მკვრივი და გამჭვირვალე სტრუქტურით, ზოგან ხელშესახებად მატერიალურ-ადამიანური, ზოგან კი ზმანებისდაგვარად გამქრქალეული, თავადვე ხდება ჰაერით გაჯერებული, ცოცხალი და მთრთოლვარე.

და აი, ჩნდება დესტრუქციის პირველი ნიშნებიც და იწყება სერიის შემადგენელი ნამუშევრების ახალი რიგი. თითქოს ვილაცამ ამ მწყობრ რიგებს სულ ქვევით, ძირში დადებული წიგნი გამოაცალა და ნგრევაც დაიწყო, ან უფრო ზუსტად, დაშლა, ჩამოყრა, რღვევა. კონსტრუქციაც დაიკლაკნა, დაიგრიხა, დაიხლართა და ერთ დიდ ქაოტურ გროვად იქცა. დაზვინდა და ახლებურად დალაგდა, გროვებად დადგა და სახეც იცვალა. რაც ისე ვერ გააჩერეს თოკით შეკრეს, ერთმანეთს გადააბეს, დახიეს, დაფლითეს, ფორმა დააკარგვინეს. საცოდავი სანახაობაა, ასე დაზვინული წიგნები, ამჯერად უკვე უმაქნისი, უსარგებლო, გადასაყრელად გამზადებული ნარჩენები, აი, ისეთები კოცონის დასანთებად რომ ამზადებენ სოფლებში. და ხანძარმაც არ დააყოვნა. დასასრული დადგა;

---

ყველაფერი განადგურდა, ფერფლად იქცა და ფერიც საბოლოოდ გაქრა.

ოდესღაც დიდი იმპერიების ადგილას, მინავლებული ცეცხლის შავი კვამლის ზოლებილა მიიკლაკნებოდა ცარიელ სივრცეში. უკიდურესად დრამატულია სანახაობის მხატვრულ-ვიზუალური ინტერპრეტაციაც.

წარწერები აქაც ფიგურირებს, ისინი, როგორც ერთი ნიშანთაგანი, კვლავაც ადამიანის, თუმცა კი უჩინარის, არსებობაზეა მანიშნებელი. წიგნების ყუაზე არსებულ წარწერებს, სერიის ამ ნაწილში ტილოს ქვედა კიდეზე სხვადასხვა ტონით დატანილი დიაგონალზე გადანაწილებული ტექსტები დაემატა. მთელი სიმძაფრით იკვეთება კონცეპტუალური ხელოვნების უმთავრეს მახასიათებელთაგან მთავარი, ტექსტუალური მასალა და მისი სახვით-ვიზუალური გამომსახველობითობა. ნაწარმოები დროის ნიშნით იდაღება და მანიფესტურ ჟღერადობას იძენს.

ადამიანის კვალი, ჩენილი ტექსტებსა და წარწერებში კონტექსტუალური მრავალფეროვნებით ამდიდრებს ესოდენ მისტიკურ გარემოს. მაშინაც კი, როდესაც კომპოზიცია სრულად მინავლებული ცეცხლის კვამლშია გახვეული, თვალშისაცემია, მწვანითა და იასამნისფრით შესრულებული მონასმები. თეთრისა და მონაცრისფრო-მოშავო ტონალობების სიმრავლის მიუხედავად, მეტყველი კოლორიტი, მიღწეული მწირი, თუმცა კი, გამორჩეულად მგრძნობიარე ფერადოვანი კონტრასტების ხარჯზე – ნამუშევრებს ფერწერულობის იმ ფაქიზ, დახვეწილ ჟღერადობას სძენს, მუდმივ თემად რომ გაუყვება მთელ სერიას. აქ ფერი ინტენსიურიცაა და ფაქიზიც, მაპროვოცირებელიც და საფუძვლისმიერიც. სერიის

---

იმ ნაწილის ნამუშევრების ფერთა გამისაგან განსხვავებით, სადაც ყოველივეს მონესრიგებული სიმეტრია წარმართავდა, ცალკეული ლაქების ინტენსიურმა ჟღერადობამ იმატა, თუმცა კი, მათი საერთო რაოდენობა საგრძნობლად შემცირდა. ერთი შეხედვით პარადოქსია, არადა სურათებიც ამ კონტრასტის ხარჯზე მეტი კატეგორიულობით აჟღერდა. ეს გასაგებიცაა, სერიის ამ ნაწილში ხომ ადამიანური გონის სრული განადგურების ჟამის გარდუვალობა ცხადდებოდა. ცეცხლიც არაა შემთხვევითი; უნებურად გახსენდება იოანეს გამოცხადება და ისიც, რომ წარღვნა უკვე იყო და აღარ გამეორდება. თუმცა, ვინ იცის, შესაძლოა, ეს მხოლოდ ასოციაციური პარალელია.

„ბიბლიოდრამისეული“ სამყარო სრულად აწყობილ-სტრუქტურირებულია. შესაძლოა, მხატვარი ამას ზოგან მეტად ათვალსაჩინოებს, ზოგან კი ნაკლებად, თუმცა, მისი მოხილვა ყველგან მარტივად ხერხდება. ამ განცდას, სურათის ფერწერული ქსოვილის ვიზუალურ-ფაქტურული მახასიათებლები კიდევ უფრო აძლიერებს. აქ საინტერესოდ მონაცვლეობს ფორმისმიერი სიმკვრივე და სიფრიფანა გამჭვირვალე ჰაეროვნება. ადგილ-ადგილ ცალკეული წიგნის მოხაზულობის გარჩევაც კი ჭირს. მათი გარშემონეროლობა, კონტური გაბუნდოვნებულია, ისინი თითქოს ურთიერთისგან გამოიყოფა-გამოცალკევდება, ურთიერთს ჩამოქნის და იმავდროულად აქრობს. მათი ფორმაშეცვლილი, ცეცხლით არშიაშემოვლებული კიდეები, დამრგვალებულ-დაცოტავებული, გაფუყული, დაბრეცილი და გაბერილია.

სასონარკვეთილების მომგვრელი სანახაობაა, მაგრამ ეს განცდა დიდხანს არ გრჩება.



---

ქალაღდი მყიფეა, მით უფრო დამწვარი ქალაღდი. ჰაერ-ში გაჩენილი ოდნავი რხევაც კი საკმარისია და ფურცლებს ფერფლად ქცეული, ჩამოშლილ-ჩამოფშვნილი კიდეები შორ-დება, სიმსუბუქის გრძნობა ბრუნდება, ქარი სულ უფრო ძლიერდება და ჰაერიც ალივლივებულ-ატორტმანებული, თანდათანობით ფრთაშესხმული და უწყვეტ, ზეღმავალ ნა-კადად ქცეული, წიგნებით ივსება, ან უფრო ზუსტად, იმ ახა-ლი მატერიით წიგნთა ტრანსფორაცია მ რომ შვა. სრული სი-თეთრე ისადგურებს. მკაფიო, სქელი მონასმით გაჯერებული სითეთრე; ასე მკვეთრად რომ გამოყოფს თითოეულ ზეცად აზიდულ ფორმას.

და ვხვდებით, რომ სამყაროსეულ კანონზომიერებებს დამორჩილებული, ხელახლა ფორმატქმნილი, შენივთულ-შე-კონინებული, სრულად ტრანსფორმირებული, ახალი სუბსტ-ანციის შექმნის მომსწრენი გავხდით. ის მეტად ორგანული და ისევე ჰაერით გაჯერებულია, ჯერ მოუქნელი და სტი-ქიურად ბობოქარი, ამასთან ფერდაკარგული; ან, ვინ იცის, ეგებ, ორ პოლარობას – თეთრსა და შავს – შორის მომწყ-დეულ-აკუმულირებული ყველა ფერით, რომელიც ხელახალ დაშლა-განშლასა და ცალკეულ ტონებად, ავტორებად, ამბე-ბად, ისტორიებად და კიდევე ვინ მოთვლის რამდენ ელემენ-ტად ჩამოქნა-გარდაქმნის მომლოდინეა.

ამ სერიის ნამუშევრებისთვის გამორჩეულად სახასია-თოა ფერწერულ ტილოებს მიღმა არსებული სივრცის თა-ნაარსებობის აუცილებლობა. ამასთან, მისი ორგანიზება და თანაც სრულად წინასწარ განსაზღვრული მახასიათებლე-ბით. მხატვრის მიერ ამ სერიისთვის შექმნილი ნამუშევრები მათ ირგვლივ არსებულ სივრცეში გრძელდება, ამ სივრცეს საჭიროებს, მას გამომსახველობითობას სძენს, ტილოზე ვერ

---

ეტევა, გარეთ ინაცვლებს, კიდესთან მოდის, ბარიერს შლის, ინტერვალს არ ტოვებს, ამასთან ახლოსაც არ გიშვებს – ასე ხომ ვერაფერს დაინახავ... ამგვარად ინტერპრეტირებული ნამუშევრის სიგრძე საკუთარი თავის ირგვლივ მიკრო მხატვრულ სამყაროს ქმნის. ამ სიცარიელეს აზრით ტვირთავს, განსხვავებულ განზომილებასა და ინტერპრეტაციას სძენს და, რაც მთავარია, ნაწარმოების შემადგენელ უმნიშვნელოვანეს ელემენტად აქცევს.

ტილოდან გადმომდინარი მსგავსი ემოციური ნაკადი, ალბათ, სრულად უმართავი იქნებოდა, რომ არა მხატვრის გამორჩეულად სახასიათო განცდა რიტმისა. გია ბულაძის ნამუშევრებში ყოველივე რიტმს მორჩილებს, ვფიქრობ, ასე იყო მუდამ. ეს რიტმი ყოველ ჯერზე განსხვავებულია, ყოველ ჯერზე ახლებური და სპეციფიკური, თუმცა, მუდმივად მწყობრად მჟღერი. რიტმი ხომ ფერწერის ყველაზე მუსიკალური კატეგორიაა, აქ თავისთავად გახსენდება მხატვრის სრულიად გამორჩეული დამოკიდებულება ხელოვნების ამ დარგისადმი. იქ კი, სადაც მაღალი ჰარმონიაა დავანებული, ძნელია ქაოსმა დაიდოს ბინა. ამიტომაცაა გია ბულაძის ყველაზე მძაფრი, ექსპრესიული, ერთი შეხედვით სრულად მისტიკური, ხშირად აბსტრაქტულობა-კონკრეტულობის ზღვარზე მყოფი ნამუშევრებიც კი, ესოდენ მკაფიოდ ორგანიზებული.

აღნიშნულ სერიაში წარმმართველი სამყაროსეული ერთიანობის შეგრძნებაა, რაც ზოგადად ახასიათებს მხატვრის შემოქმედებას. ზოგან ეს მეტადაა გაცხადებული, ზოგან კი მეტაფორული, იგავქმნილი, ან სულაც სინამდვილის საბურველს ამოფარებულია, თუმცა, თითქმის მუდმივად განცდადი. სულ ერთია, იქნება ეს ადრეული პერიოდის ნამუშევრები, თუ

---

არა. ვფიქრობ, სწორედ ამაშია მათი მუდმივი აქტუალობის მიზეზიც. საკითხები, პრობლემები, თუ კითხვები, რომელზეც მხატვარი ფიქრობს, რომელთა მოხელთებას ცდილობს, არაერთგზის ხელახლა უბრუნდება და განსხვავებული რაკურს-კონტექსტით ხედავს – მას იმ მასშტაბის მოფარგვლის საშუალებას აძლევს, რომელიც ვინრო, კონკრეტულ დროით საზღვრებში ძნელად თუ მოთავსდება.

\* \* \*

მოგზაურობა დროსა და სივრცეში, ხილული და უხილავი ბაზრიერების რღვევა და მარადიულობასთან ზიარება – ასეთია მხატვრის მიერ 2014-2015 ელბში შექმნილი სერია სახელწოდებით „მწუხრის მონმენი“.

სერია პორტრეტების ციკლს მოიცავს. თითოეულ მათგანზე მხრებამდე გამოსახული, ქვევით მზერადახრილი და არა ქვევითმზირალი, მოშავო, მოყავისფრო, მონაცრისფრო ტონებში შესრულებული პერსონაჟებია წარმოდგენილი. ნამუშევრები ერთნაირი, დიდი ზომის სასურათო სიბრტყეებზეა ასახული, რაც მათი კოლორიტის ერთგვაროვნებასაც თუ გაითვალისწინებთ, მკვეთრი მთლიანობის განცდას ბადება.

ერთიან სივრცეში თავმოყრილი ამ პორტრეტების ხილვისას სევდის, გარინდების, დასასრულის მუდმივად მყოფობის განცდა გაპყრობს. ყოვლისმომცველი სევდა... სევდა უუნარობისა შეცვალო რაიმე... სევდა უძღურებისა. სევდა, ერთი მხრივ, აჟღერებული, როგორც გარდაუვალის მიმღეობის ფაქტით გამონვეული და, მეორე მხრივ, როგორც სინანული იმ მცდელობების ბოლოს, მაინც ფუჟად რომ ჩაივლის. უამრავი კითხვა გიჩნდება...

---

ვის დასტირიან? რა ძალას უხმია წარსულიდან მათი აჩრდილები? თანაც სადაა წარსული, რომელია წარსული? ეს ისაა უკვე რომ იყო. ანმყოს ფეხდაფეხ ადევნებული, თავად აჩრდილი, მეხსიერების ენით მეტყველი, მუდამ აქ არის. არსად ჩქარობს... არასდროს იგვიანებს. მომავალზე გაფიქრების წამიც კი მისია. ის ერთადერთი მუდმივი საკუთრებაა, უცვლელი მუდმივა. ყველაფერი მისით ბოლოვდება, ყველაფერი მასში იფერფლება, ის ყოველივეს იტევს, იფარავს და ფლობს. ანმყოს, წარსულისა და მომავლის თემა ფიგურირებს გია ბულაძის თითქმის ყველა ნაწარმოებში, ის ხომ სწორედ ამ დროითი ბარიერების საზღვრებს ათვალსაჩინოებს, ზოგან მათ სულაც აქრობს, ან, ვინ იცის, შესაძლოა, უბრალოდ მაყურებლის თვალს არიდებს.

ადამიანებს, არ ვიცი საბედნიეროდ, თუ პირიქით, ოღონდ ანმყოს განცდის უნარი ყველაზე ნაკლებად აქვთ განვითარებული. წარსულსა და მომავალს შორის მიჯნაზე ვცხოვრობთ და ერთისკენ სწრაფვაში, მუდმივად მეორეში ვეფლობით, ამჟამინდელი გვაგინწყდება, მისთვის არა გვცალია, გაჩერების გვეშინია. მხოლოდ წარსულის აჩრდილებისთვისაა ეს ასე მარტივი. მათთვის აღარაფერი იცვლება, მათ ყველაფერი იციან, მათთვის სულერთია. ოღონდაც, ასეთი მარტივი რომ ყოფილიყო...

მხატვარი მაღალი ფორმისმიერი ოსტატობით ძერწავს თითოეული პერსონაჟის პორტრეტს. იმ მთავარი სათქმელის გარდა, რომლისთვისაც ყველანი ერთად შეკრებილან, თითოეული მუსიკოსის იერში მათივე შემოქმედებითი განწყობა-ხასიათის ნიშნები ირეკლება. ავტორი გამორჩეული სიფაქიზით გრძნობს ყოველი მათგანის მიერ შექმნილი ჰანგების

---

თავისებურებას, ბუნებრივია, ის აქ სუბიექტურია, თუმცა, სხვაგვარად შეუძლებელიცაა.

სერიას მხატვრის ავტოპორტრეტი ასრულებს. და ისევ იკვრება წარსულსა და მომავალს შორის კვანძი და ყოველივე თავიდან იწყება... ამდენი მუსიკოსი და ერთი მხატვარი... გისოსების ჩრდილქვეშ მოქცეული ხელოვანი, ოღონდ სხვა, „თავისუფალი“ ხელოვანების რიგში. და აი, მთავარი სათქმელიც – ხელოვანის თავისუფლების ხარისხის პრობლემა.

„ის“ ანმყო, „ის“ დღეს არის, „ის“ ქმნის და მოწმედ ყოფნა მისთვის საკმარისი არ არის. ოღონდ ვინ არის „ის“? მისი მხატვრული გემოვნება სწორედ ამ ავტორებმა ჩამოქნეს დიდნილ. ისინი ყველანი ერთად თანამოაზრენი არიან, ყველა მათგანმა იცის ჭეშმარიტი ხელოვანის ფასი, ყველა მათგანმა შეცვალა სამყარო. თითოეულის შემდგომ ხომ სამყარო მისით გამდიდრებული, სახეცვლილი და გადასხვაფერებული იღვიძებდა. ყველამ იცის მთავარი საიდუმლო, ამაოების გარდაუვალობის შესახებ. ოღონდ, ამან არც ერთი მათგანი, არც ერთხელ არ შეაჩერა, არ შეაყოვნა, არ გადააფიქრებინა... ქმნი, სანამ ძალგიდს და ცვლი, სანამ ქმნი. ქმნი გისოსებში და გისოსებს მიღმა. ეს ის თავკიდურის ქვაა, რომელზეც ადამიანი დგას და ის არსებობს, სანამ ქმნის. ვინ იცის, იქნებ, სამყარო ერთიანი წარსულია? ანმყო კი, მომავალზე ოცნება, რომელიც მყისიერი წარსულია ისევ.

რადიკალური განსხვავებულობის მიუხედავად, მაინც მახსენდება მილეს „ანჟელუსის“, მჟღერი დუმილი. სიჩუმის გალობა იოლი როდია? ძველი ბერძნები დუმილს ასწავლიდნენ რჩეულთ, დუმილი სხვადასხვანაირია. ის უპირველესად პოზიციაა. მწუხრის მოწმენი კი სრულ მდუმარებას ჩაუნთქავს. პარადოქსია, ყველა მათგანი მუსიკას თხზავდა, ჰანგე-

---

ბით აზროვნებდა და ჟღერადობის სამსახურში იყო, ოღონდ სიჩუმის ჟამი დადგა... ისიც კი, რაც უთქმელი დარჩა უკვე ნათელია, მხოლოდ ერთია გაუგებარი, მხოლოდ ერთია უჩვეულო, მის სახეს გისოსების ჩრდილი ისე დასდგომია, ადვილი მისახვედრია, რომ სინათლის ნაკადიც იქვეა. მხატვარი, ის ამ უწყვეტი ჯაჭვის შენივთული ანმყოფა, ის თავისი დროის ტყვეა, ხელოვანი, რომელიც ქმნის, ფიქრობს, განიცდის... ხელოვანი, რომელსაც სტკივა. მხატვარი, რომელმაც მწუხრის მონმეებს უხმო, ყველა დროითი მიჯნა მოარღვია და ყველა დროისა და ქვეყნის საუკეთესო მუსიკოსებს მათი მთავარი ნაწარმოების შეთხზვა შესთავაზა. და ირგვლივ დუმილმა დაისადგურა...

ადამიანი – ნიჭით ხელდებული და ადამიანი ამაოების მადევარი, ამქვეყნიურ საცდურს გამოდევნებული და მარადიულის უარმყოფელი. ადამიანი – გია ბულაძის ფიქრისა და მუდმივი განსჯის თემა.

ფორმათქმნის პროცესს შენივთული ხელოვანი, ყოველი ახალი სურათისა თუ სერიის შექმნის კვალდაკვალ რომ გადის ხელახალი დაბადების უმძაფრეს გზას. ყოველ ჯერზე თავიდან, ყოველ ჯერზე ახალი ვერსიითა თუ ინტერპრეტაციით, ნაფიქრ-განცდილი, ნაძერწ-ჩამოქნილი, სპონტანური და მყისიერი, ნამდვილობის მოძალეებული განცდით ამეტყველებული და განსხვავებულად სახიერი, ასე ნატანჯი და ნალოლიავეები, ბოლოს ან მოსაწონი და ანაც სულაც მარადიული დავინყებისათვის განწირული. ოღონდ, უცილობლად, მომდევნო ახალი სანყისის საფუძვლის მატარებელი, ის რაც შემოქმედებითი პროცესის უწყვეტობას ქმნის, ასაზრდოებს და ძალას მატებს მას.

## მუსიკალური დრამიდან მხატვრობის დრამამდე

„მე პროფესიონალი მსმენელი ვარ“ – აცხადებს გია ბულაძე და მართლაც, კლასიკური მუსიკა მისი ცხოვრების მუდმივი თანმდევიცაა და მისი შემოქმედების ინსპირაციის წყაროც. აგერ უკვე 40 წელზე მეტია მის შემოქმედებაში მუსიკით შთაგონებული მრავალი სერია შეიქმნა: სერიები რ. ვაგნერისა და გ. მალერის მიხედვით, დიდი სერია „კონცერტი“, „მწუხრის მოწმენი“ (კომპოზიტორთა პორტრეტების სერია) და სხვ.

2013 წელს თბილისში, „ევროპის სახლში“ რიჰარდ ვაგნერის 200 წლის იუბილისადმი მიძღვნილი გამოფენა გაიმართა, სადაც წარმოდგენილი იყო გ. ბულაძის მიერ 2011-2013 წლებში შექმნილი სერია რ. ვაგნერის ოპერების თემებზე: „ტანჰოიზერი“, „მფრინავი ჰოლანდიელი“, „ლოენგრინი“, „ნიბელუნგის ბექედი“ და, მათ შორის, „პარსიფალის“ თემაზე შესრულებული ნამუშევრები. ჩემზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა ნამუშევართა მისტიკურობამ, იდუმალებამ, მათი ზემოქმედების ძალამ. იმის მიუხედავად, რომ რ. ვაგნერის ოპერები ჩემთვის უცხო არ იყო, გამაოგნა მხატვრის მიერ პარსიფალის თემის ჩემთვის სრულიად მოულოდნელმა ინტერპრეტაციამ. ამ ნამუშევრებით თითქოს სადღაც სხვა, საკმაოდ მძიმე და დაფარული საზრისებით აღვსილ სამყარო-

---

ში აღმოვჩნდი და უმაღლესი გამიჩნდა ამ საზრისთა ამოკითხვისა და ამოცნობის სურვილი. სწორედ ამიტომ გადავწყვიტე, გამეზრებინა და გამეცნობიერებინა ჩემი ემოციები, ჩავწვდომოდი ამ ნამუშევრების არსს და, შესაბამისად, რ. ვაგნერის ამ მრავალრიცხოვანი, მრავალთემიანი სერიიდან, პარსიფალის თემაზე შესრულებული ნამუშევრები ავირჩიე.

შემდგომ აღმოვაჩინე, რომ ვაგნერისადმი ინტერესი გ. ბულაძეს ჯერ კიდევ 1980-იანი წლების დასაწყისში გასჩენია და ამ პერიოდში შეუქმნია სერია, რომელშიც რამდენიმე ნამუშევარი სწორედ პარსიფალის თემას ეძღვნებოდა. ცხადია, გამიჩნდა სურვილი ადრეული (1980-იანი წლების დასაწყისის) და მოგვიანო (2010-იანი წლების) ხანის ნამუშევრების შედარებისა, დამაინტერესა, როგორ უდგებოდა ავტორი ამ თემას შემოქმედებითი გზის დასაწყისში და რა შეიცვალა ამ მხრივ მოგვიანებით, თუმცა, ამჯერად მხოლოდ ადრეული სერიის ერთი ნამუშევრის ანალიზის საფუძველზე შევეცდებით გარკვეული დასკვნების გამოტანას.

დასაწყისშივე შევნიშნავთ, რომ ვაგნერის შემოქმედება არა მხოლოდ თემებით კვებავს გია ბულაძის სერიებს, არამედ, მხატვარი თავად ვაგნერიანული ე. წ. „მომავლის ხელოვნების“ – „Die Kunst der Zukunft“ პრინციპის მოხელთებას და მის სახვით ხელოვნებაში დამკვიდრებას ცდილობს.

რ. ვაგნერი საოპერო ხელოვნების რევოლუციონერად გვევლინება. რ. ვაგნერამდე საოპერო ხელოვნებაში მუსიკას უფრო მეტი ყურადღება ექცეოდა, ვიდრე დრამას, შინაარს,<sup>1</sup> სწორედ რ. ვაგნერმა დაარღვია ეს პრინციპი და შეიტანა სიახ-

---

<sup>1</sup> ამ დამოკიდებულებას ჯეროვნად წარმოაჩენს მოცარტის ერთი ფრაზა: „ოპერაში აუცილებელია, პოეზია მუსიკის დამჯერი და მორჩილი ქალიშვილი იყოს.“



---

ლე ოპერაში. მან განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია ოპერის ლიტერატურულ მხარეს. ფაქტიურად მან მონუმენტური ფორმის მუსიკალურ ნაწარმოებებში თანაბარი ოდენობით შეურწყა ერთმანეთს დრამა და მუსიკა და ამის საფუძველზე ჩამოაყალიბა და განახორციელა კიდევც ახალი კონცეფცია – ოპერა ესაა მუსიკალური სულით გამოხატული დრამა.

რ. ვაგნერი თავის თეორიულ ნაშრომებში განსაზღვრავს პოეზიისა და მუსიკის ადამიანზე ზემოქმედების განსხვავებულ მექანიზმებს. იგი თვლიდა, რომ პოეზიის/დრამის მიზანია, გადმოსცეს ადამიანის სული ანუ, როგორც თავად ვაგნერი ამბობს, „შინაგანი სამყარო“, მისი გრძნობები, განცდები და მნახველში აღძრას შესაბამისი ემოციები. მექანიზმი კი ასეთია: დრამის პერსონაჟის გრძნობები, ემოციები ჯერ სიტყვებად გარდაიქმნება, მიდის აღმქმელის გონებამდე და გააზრების შედეგად კვლავ ემოციად იქცევა. ამგვარად, პერსონაჟის ემოციასა და მაყურებლის ემოციას შორის შუამავლად სიტყვა გვევლინება.<sup>2</sup> სწორედ ისაა შუამავალი პერსონაჟსა და მნახველს შორის.

რ. ვაგნერის აზრით, სხვაგვარია მუსიკის ზემოქმედების მექანიზმი. იგი თვლის, რომ მუსიკა უშუალოდ მოქმედებს მსმენელზე ყოველგვარი შუამავლის გარეშე.

„შიშველი“ გრძნობა, რომელსაც არ ძალუძს იყოს გამოხატული სიტყვით, მუსიკის საშუალებით, გარეთ იღვრება. მაგრამ, რ. ვაგნერის აზრით, მუსიკა, თავის მხრივ, საჭიროებს სიტყვით დახმარებას იმისათვის, რომ სათქმელი ზუსტად მიიტანოს მსმენელამდე. საკუთარ მხატვრულ ხერხებს მინდობილ მუსიკას ადამიანი ემოციის ბუნდოვან სამყაროში შეჰყავს, ესაა ის „ხმა“, რომელიც ეხება ჩვენი გულის ყვე-

---

2 А. Лиштанберже, Рихард Вагнер, поэт и мыслитель, 1996, გვ. 7

---

ლაზე მიუწვდომელ კუთხეებს, მაგრამ არაფერს ეუბნება ჩვენს გონებას. სწორედ ამიტომ, ბეთჰოვენმა თავის მე-8 სიმფონიაში მხოლოდ მუსიკას მიანდო სათქმელის გამოთქმის უფლება. მე-9 სიმფონიაში კი ორკესტრს დაუმატა ადამიანის ხმა (გუნდი), ტექსტი, რითიც ფაქტობრივად პირველმა ინი-ნასწარმეტყველა მუსიკალური დრამის მომავალი.

რ. ვაგნერის ამ მიდგომაში ჩანს, როგორ ერწყმის ერთიმეორეს სიტყვა და მუსიკა მის ლირიკულ დრამაში. მისი აზრით, პოეტმა უნდა შექმნას ზოგადი პლანი, შემოიყვანოს დრამაში მოქმედი პირები, განალაგოს ისინი დროსა და სივრცეში, ზუსტად განსაზღვროს, ვინ არიან ისინი, რისკენ მიისწრაფვიან, რა უნდათ. მხოლოდ ამის შემდგომ წარმოაჩენს მუსიკოსი მნახველის, მსმენელის წინაშე, რა ხდება მათი სულის სიღრმეში, გვაძიწულებს მონაწილეობა მივიღოთ მათ შინაგან ცხოვრებაში, მათ სიხარულსა თუ დარდში, უნისონში ივობრიროს ჩვენმა გულმაც. ამგვარად, რ. ვაგნერთან სიტყვისა და მუსიკის ერთობლიობით წარმოიქმნება ცხოვრების ხორცსავსე მხატვრული სახე-ხატი.<sup>3</sup> რ. ვაგნერის მუსიკალური დრამის სფეროა მარადიული ადამიანური პრობლემები, რომლისთვისაც უცხოა ყოველგვარი ყოფითობა. ამგვარ საწყისებზე აგებული დრამა უცხო იყო მაშინდელი ევროპული თეატრალური ესთეტიკისათვის. მართლაც, იმ პერიოდის პოეზიის (და მათ შორის დრამატურგიული) ძირითადი ელემენტი იყო მოქმედება, დრამატურგის ძირითადი ამოცანა იმაში კი არ მდგომარეობდა, რომ გამოეხატა ადამიანის განცდები, არამედ იმაში,

---

3 „მაგრამ – ამბობს ვაგნერი ეს შერწყმა ყველაზე ნაყოფიერი მაშინ შეიძლება იყოს, როცა მუსიკის ენა შეერწყმება ენის იმ ელემენტებს, რომლებსაც ყველაზე მეტი აქვთ საერთო მუსიკასთან. განსხვავებული ადგილი, სადაც ხდება ხელოვნების ამ ორი დარგის შერწყმა ის პუნქტია, სადაც ენა ისწრაფვის გამოხატოს ემოცია“.

---

რომ წარმოეჩინა მოქმედებათა ნასკვი, თავისი გარკვეული ქმედებებით. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ამგვარი შინაგანი ემოციური დრამა, როგორსაც ვაგნერი ახორციელებს, სულაც არაა უცხო გერმანიული კულტურისათვის, რომლის ყველაზე ორგანულ ნიშანი სწორედაც რომ ცოცხალი სახე-ხატისა და იდეის შერწყმაა. ეს კავშირი ყველაზე მკაფიოდ გოეთესთან იკვეთება.<sup>4</sup>

რ. ვაგნერმა ფაქტიურად შექმნა ლირიკული დრამა, რომელიც გარკვეული თვალსაზრისით, ფილოსოფიური ხასიათისაა. რ. ვაგნერის დრამის მთავარი საგანი მარადიული საკაცობრიო საკითხები და პრობლემებია. მან სცენაზე გა-

---

<sup>4</sup> სწორედ გოეთემ შექმნა საგანთა და მოვლენათა შემეცნების ამგვარი ფორმა. მისი თქმით, „მჭვრეტელობითი შემეცნება“ არსობრივად მდგომარეობს იმაში, რომ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ის ზოგადი იდეა დაინახო, რომელსაც ეს სახე-ხატი იტევს ან ატარებს საკუთარ თავში. მაგალითი უკეთ ახსნის ამ აბსტრაქტულ განსაზღვრებას. ერთხელ გოეთემ შაფჰაუზენთან ახლოს ვაშლის ხე დაინახა, რომელსაც ხვიარა მცენარე ჰქონდა უხვად შემოხვეული და ამ სახე-ხატმა თანდათანობით მის ცნობიერებაში საზოგადო მნიშვნელობა წარმოშვა. ვაშლის ხე მცენარე-პარაზიტის ტყვეობაში, რომელიც მთლიანად მოხვეოდა მას და სასიცოცხლო ძალებს აცლიდა, მის წარმოსახვაში ისეთი მამაკაცის სიმბოლოდ იქცა, რომელიც ქალის მარწუხებშია მოქცეული. ეს ხე, რომელიც პარაზიტი მცენარისათვის საყრდენია, სწორედ იმგვარი მამაკაცის სიმბოლოდ იქცა, რომელიც ქალისთვის ბურჯს წარმოადგენს. ქალი ამ მცენარესავით მოქნილი და ალერსიანია და მასავით სასიცოცხლო ძალებს აცლის თავის „მსხვერპლს“ და ლუპავს მას, ვინც ამგვარ „სტუმარს“ საკუთარი თავის მთელი არსებით დაუფლების ნებას აძლევს. ამგვარად, კონკრეტული შემთხვევა, კონკრეტული სახე-ხატი გოეთემ საზოგადო წარმოსახვით, მაგრამ რეალურ სახე-ხატად, იდეად, სიმბოლოდ გადააქცია, რომლის გამოხატულებასაც ჩვენ მის ერთ-ერთ ელეგიაში „ამინტასი“ ვხვდებით. „ყველაფერი წარმავალი მხოლოდ სიმბოლოა“ — ამბობს გოეთე „ფაუსტში“. ვაგნერს სწორედ ამგვარი მჭვრეტელობითი შემეცნების უნარი გააჩნდა. ამდენად, მის არსებაში შემოქმედისა და მოაზროვნის გამოცალკავება შეუძლებელია.

---

მოიყვანა ადამიანი საზოგადოდ და არა ინდივიდუალურად, წარმოაჩინა უფრო ტიპური, ვიდრე კონკრეტული. რ. ვაგნერმა თავის დრამებში შემოგვთავაზა იმ დიდ საკაცობრიო საკითხებზე დაფიქრება, რომლებიც ყოველთვის აწუხებდა ადამიანის გონებას – სიკვდილი, სიცოცხლე, სიყვარული, რწმენა, ერთგულება, სიცოცხლის აზრი და ა.შ.<sup>5</sup> და ეს ყოველივე გერმანელთა წარსულის, მათი ძველი მივიწყებული ლეგენდებისა და მითების წიაღში განახორციელა.

რ. ვაგნერმა ახალი ჭეშმარიტებანი კი არ აღმოაჩინა და გაანდო კაცობრიობას, არამედ, შეძლო ფილოსოფოსთა მიერ გამოთქმული განცენებული იდეებისათვის სიცოცხლე შთაებერა და ადამიანთა გულებამდე და გონებამდე მიეტანა. მან, როგორც პოეტმა და მუსიკოსმა, მიაგნო სიტყვისა და მუსიკის სინთეზის ორიგინალურ ფორმას, სადაც თანაბარი მნიშვნელობა მიანიჭა დრამასა და მუსიკას. კონკრეტული ადამიანის დრამა წარმოგვიდგინა საკაცობრიო მარადიული პრობლემებისა და შეკითხვების ჭრილში, რითიც ოსტატურად მოახერხა ცოცხალი სახე-ხატისა და იდეის გაერთიანება, წარმავალში მარადიულის დანახვა.

სწორედ ამ ვაგნერიანულ-გოეთეანურ პრინციპს ეფუძნება გ. ბულაძის მიერ სხვადასხვა დროს შექმნილი ორი სერია პარსიფალის თემაზე.

1980-იანი წლების დასაწყისში, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, გ. ბულაძე დაინტერესდა რიჰარდ ვაგნერის შემოქმედებით, შეისწავლა მისი ოპერები, გაეცნო მის შემოქმედებით კრედოს და ვაგნერის შემოქმედება მისთვის შთაგონების წყაროდ იქცა. 1981 წელს იგი ასრულებს ამ თემაზე

---

<sup>5</sup> А. Лиштанберже, Рихард Вагнер поэт и мыслитель 1996, გვ. 12.

---

ორ ნამუშევარს სახელწოდებით – „მონსალვათის მთა“ და „პარსიფალი ძიების გზაზე“

„მონსალვათის მთა“, ლეგენდის მიხედვით, ის წმინდა ადგილია, სადაც ინახება შუბი, რომლითაც ქრისტე განგმირეს და გრაალი, რომელშიც ჯვარცმის დროს ქრისტეს ფერდიდან გადმოღვრილი სისხლი ჩაიღვარა. მონსალვათის მთა ის წმინდა ადგილია დედამიწაზე, სადაც შესაძლებელია ადამიანის სულის ხსნა. გრაალის მოპოვება, მისი ფლობა ჭეშმარიტებასთან თანაზიარებას, ხელდასხმულობას გულისხმობს, ხოლო ჭეშმარიტებისაკენ სვლა და მისი მოპოვებისაკენ ლტოლვა კი, კაცობრიობის მთავარი მიზანია. ლეგენდა გვიამბობს, რომ სწორედ ამ მიზნით, მონსალვათის ბაღში ცხოვრობენ გულით სუფთა რაინდები, რომელნიც ყოველ დღე მოუთმენლად ელიან წმინდა გრაალიდან ღვთაებრივი ნათლის გადმოღვრას, რითიც ისინი ხდებიან ქრისტეს თანაზიარნი. სწორედ ეს გახლავთ რაინდთა მთავარი მაცოცხლებელი ძალა, ცხოვრების აზრი. მონსალვათის მთის ამ სიღრმისეული საზრისის ასახვაა მხატვრის მიზანი. სურათის შეხედვისთანავე გვიპყრობს იდუმალების განცდა. ჩვენს წინაშე მთელ სასურათე სიბრტყეზე აღიმართება ტყით დაფარული, თითქოს ბურუსში გახვეული, ტყე – პეიზაჟი, რომლის თითქმის გეომეტრიულ ცენტრში სილუეტურად გამოსახულია ორი ადამიანის მცირე ზომის ფიგურა; ისინი მთის ფერდობზე ზიგზაგისებურად შემოწერილ პირობითად გამოსახულ თეთრ ბილიკს მიუყვებიან. ბილიკს, რომლის არც დასაწყისი ჩანს და არც დასასრული. ის თითქოს იწყება უხილავი წერტილიდან, სურათს მარცხენა მხრიდან შემოუყვება, მიემართება აღმართისაკენ და სურათის ზედა მარჯვენა კუთხეში უსასრულობაში უჩინარდება. ბილიკი აქ მხატვარმა ფუნჯის ერთი მოსმით შემოწერა, რაც ქმნის

---

სიმსუბუქის განცდას, ის თითქოს ჰაერშია გამოკიდებული. შთამბეჭდავია აგრეთვე, ამ ბილიკზე წარმოდგენილ ადამიანთა თეთრი ფერით შემონერილი სილუეტური, „უხორცო“ გამოსახულებები, რომლებიც თეთრ ლანდებად აღიქმებიან. ამავე დროს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბილიკიც და ადამიანთა გამოსახულებებიც აქ დემატერიალიზებულია, რითიც მისტიკურობის განცდა იქმნება, რაც ერთგვარად ვაგნერისეულ მისტიკურ მუსიკასაც ეხმაურება. ნამუშევრის ხილვისას თითქოს ვიზუალურ სახე-ხატს შეესაბამება ვაგნერისეული ჰარმონია (ბგერათმეთანხმება). საინტერესოა, როგორ ახერხებს ამას მხატვარი?

მისტიკურობის განცდას აძლიერებს დაბურული ტყის პეიზაჟი, რომელიც სასურათო სიბრტყეს თითქმის მთლიანად იკავებს. ტყეს მხატვარი გამოსახავს ჩამქრალი მწვანე, ნაცრისფერი და ყვითელი ფართო ლაქობრივი მონასმებით. ეს სამივე ფერი ისე გადაედინება ერთმანეთში, რომ სურათზე მომწვანო-მოვერცხლისფრო კოლორიტი იქმნება, რაც ბუნდოვანებას ანიჭებს მთლიანად პეიზაჟს. ერთი შეხედვით, თითქოს აქ ყველაფერი რეალისტურია, მაგარმ დაკვირებისა და აღქმის პროცესში გვიჭირს რაიმე კონკრეტული სახელდებები მოვუძებნოთ ამა თუ იმ დეტალს (მთა, ცა, ხეთა რიგი და. ა.შ). აქ ყველაფერი რეალობისა და ირეალობის ზღვარზეა.

მხატვარი პირობითად მონიშნავს გორაკებს, მთის წვერზე ლანდებად გამოსახულ ანონილ ხეთა რიგს, რომელსაც გარკვეული რიტმულობა და დინამიზმი შემოაქვს სურათზე. ამ ბუნდოვან პეიზაჟში, სურათის სიღმეში გამოსახულია მთის ფერდობიდან გადმოკიდული მეტად უცნაური ოვალური ფორმის რიკულებიანი აივანი, რომელიც თითქოს ბურუსში გახვეულა. ის სურათზე სიმყუდროვის შთაბეჭდილებას ქმნის

---

და ერთგვარი ინტიმი შემოაქვს. საინტერესოა, რის მინიშნებას ცდილობს ამით მხატვარი? აღსანიშნავია ისიც, რომ ცას, რომელსაც სურათის თითქმის 1/3 უკავია, მოვერცხლისფრო-ნაცრისფერ ტონშია წარმოდგენილი, რასაც მეტი დაძაბულობა, იდუმალეობა შემოაქვს სურათზე. ამასთან ის ჰარმონიულად ერწყმის პეიზაჟის საერთო კოლორიტს და ეხმიანება სურათის საერთო განწყობილებას.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სურათზე დაკონკრეტებული არაფერია. დაკვირვებისას უეცრად სივრცე ჩვენს თვალწინ სიბრტყედ გარდაიქმნება, შემდეგ კი კვლავ სივრცედ იქცევა. ანუ რეალური და ირეალური ერთმანეთს ენაცვლება აღქმის პროცესში, რაც მნახველს ერთგვარ მეტაფიზიკურ სივრცედ განაცდევინებს აქ ასახულ პეიზაჟს. ამ განცდას თავად შესრულების მანერა გვიქმნის. მნახველი თითქოს გრძნობს, რომ მის თვალწინ მთა არის დახატული, მაგრამ, ამავე დროს, ეს მთა მომწვანო-მოვერცხლისფრო სიბრტყედ იქცევა, თითქოს ეს მთა თვალსა და ხელს შუა „დნება“. შეიძლება გაგვიჩინდეს აზრი, რომ რეალური მთა კი არ დახატა მხატვარმა, არამედ ამ მთის ეთერული ხატი შექმნა ტილოზე. ცხადია, ეს შემთხვევითი არაა, რადგან მონსალვათის მთის განძის – გრაალის მოპოვება ურთულესი საქმეა და ამ გზაზე მიმავალს ჭეშმარიტება ხშირად ხელიდან უსხლტება; სწორედ ამის ხატია გ. ბულაძის სურათზე ასახული „მონსალვათის ბალი“ – მშვიდი, მშვენიერი, იდილიური, მაგრამ მირაჟული, ეფემერული და მიუწვდომელი; თუმცა, რეალურად არსებული.

სურათზე თეთრი ფერით ბილიკისა და ადამიანთა სილუეტური ფიგურების გამოსახვით მხატვარი საზრისობრივ მახვილს სვამს. იმის მიუხედავად, რომ სურათის უმეტეს ნაწილს იკავებს დაბურული ტყე, თეთრი ფერი აქ ერთგვა-

---

რად სინათლის წყაროცაა; ფიგურები, და ბილიკიც თითქოს ღვთაებრივ სინათლეს ასხივებენ. სწორედ მხატვრული ფორმის ასეთ გადაწყვეტაში უნდა ვეძიოთ მხატვრის მიერ ჩადებული კოდირებული ტექსტი. პარსიფალის ვაგნერიულ ისტორიაში ჩანს, რომ მონსალვათის ბალი ანუ „ხსნის მთა“ არის ის ადგილი, რომელიც დაფარულია ცოდვილთათვის და ამ გზის პოვნა მხოლოდ გულით სუფთა ადამიანებს ძალუძთ. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ თეთრი ბილიკით მხატვარი მიგვანიშნებს სწორედ გზის სინმინდებზე, რომელიც სინათლის – ჭეშმარიტების ბილიკია და რომელსაც ადამიანი ჭეშმარიტებამდე მიჰყავს. გზა, რომელიც სავსეა სირთულეებით, ხან აღმართია, ხან დაღმართი. ამასთან დაკავშირებით ნიშანდობლივია ასევე მთის ფერდობიდან გადმოკიდებული რიკულებიანი აივანი, რომელიც ბილიკს გადმოსცქერის. შესაძლოა, ეს ამ მეტად რთულ გზაზე მიმავალი ადამიანისათვის ერთგვარი მოსასვენებელი ადგილიც იყოს, სადაც მას შეუძლია დაფიქრდეს, გადახედოს სამყაროს, თუ რას მიაღწია ადამიანმა სულიერებისაკენ მიმავალ გზაზე, გაანალიზოს თავისი განვლილი გზა და ისევ განარგძოს სვლა. თეთრი ფერით მონიშნული ადამიანთა სილუეტური გამოსახულებებით კი, მხატვარი წარმოგვიდგენს წმინდა რაინდთა ხატ-სახეს, რომლებიც ყოველ დღე მიუყვებიან ქრისტესკენ მიმავალ გზას, ისინი, ხომ ყოველ დღე ელიან გრაალის ხილვას, რომლის დანახვისას განიცდიან სრულ ნეტარებას, რითიც ხდებიან ქრისტეს თანაზიარნი. მხატვარი სწორედ ბუნდოვანი ტყით ცდილობს წარმოაჩინოს წუთისოფლის სიბნელე, ხოლო თეთრი ფერის სინათლის ბილიკით კი საგანგებოდ გამოყოს ქრისტესკენ მიმავალი ვიწრო გზა: „ვიწროა გზა, რომელსაც სიცოცხლისაკენ მიჰყავს, და მცირეოდენი



---

ჰპოვებენ მას.“ (მათე. 7:14). „ვინ ავა უფლის მთაზე? ან ვინ დადგება მის წმინდა ადგილზე? ვისაც ხელეები სუფთა აქვს და გული სპეტაკი, ვინც მიუღწევებს არ ნაპოტინებიადა ყალბად არ დაუფიცავს, ის მიიღებს კურთხევას უფლისაგან და წყალობას თავისი მხსნელი ღმერთისაგან. (ფსალმუნი, 23: 3-5).

საგულისხმოა ისიც, რომ მხატვარი რაინდთა ფიგურებს არ გამოსახავს დეტალურად, იგი მხოლოდ მონიშნავს თეთრი ლაქით, რითიც თითქოს ცლის მათ მატერიალურობისაგან და ცდილობს წარმოგვიდგინოს რაინდთა მხოლოდ სისპეტაკე. ამის პედალირებას კი, სწორედ თეთრი ფერის მეშვეობით ახერხებს, ფიგურებიდან თითქოს ღვთაბრივი სინათლე იფრქვევა.

საინტერესოა, კონკრეტულ სურათზე დროის განცდა, აქ ნათლად ჩანს დროისადმი ტელეოლოგიური დამოკიდებულება. აქ დროის უარყოფა კი არ ხდება, არამედ ფიგურათა მსვლელობა გულისხმობს, რომ ისინი გარკვეული წარსულიდან მოდიან, მოძრაობენ ამ წუთში და მიემართებიან მიზნისაკენ, მარადიულობისაკენ. ე.ი. სამივე დრო (წარსული, აწმყო და მომავალი) თავს იყრის ერთ წერტილში და მიანიშნებს, რომ ეს გზა მარადიულია. მხატვარი კი არ წარმოგვიდგენს ნამუშევარზე მარადისობიდან ამოგლეჯილ წამს, არამედ, სურათში ქმნის თავად მარადისობის განცდას, ფაქტობრივად, სივრცის მსგავსად, დროც აქ მეტაფიზიკურია. მხატვარი ცდილობს, წარმოგვიდგინოს ზოგადად კაცობრიობის ლტოლვა ხსნისკენ, როგორც მუდმივი პროცესი, რომელსაც არ აქვს დასასრული. ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ნამუშევარზე არ ჩანს კონკრეტული ისტორიული ეპოქა, ეს თითქოს „უჟამო ჟამია“. მხატვარი ოსტატურად ახერხებს პარსიფალის კონკრეტული ისტორია განაზოგადოს და გა-

---

---

დაიყვანოს მარადისობაში, მარადიულ საკაცობრიო პრობლე-  
მად დასახოს.

ასევე, ნიშანდობლივია პეიზაჟის ხასიათი, მხატვარი კი არ წარმოგვიდგენს ზღაპრული სილამაზის ბუნებას, როგორც ეს პარსიფალის ლეგენდაშია მოთხრობილი, არამედ, იგი წარმოგვიდგენს მისტიკურ პეიზაჟს, რომლის მიზანიც არა მხოლოდ ესთეტიკური სიამოვნების მინიჭებაა, არამედ თავისი მისტიკურობით, მეტაფიზიკურობით ის მნახველს შეუცნობლის ამოცნობის სურვილს უღვივებს. მხატვრის მიზანია, კონკრეტულის მიღმა მარადიულის გაცხადება. ამიტომ იგი მოითხოვს მაყურებლის არა მხოლოდ ინტუიციურ, თუ ემოციურ ჩართულობას, არამედ რაციოს, ნამუშევრის ღრმად რეფლექსირებისთვის.

სურათის ხილვისას ვხვდებით, რომ რეალურად მონსალვათის მთა ფიზიკურად შესაძლებელია არც არსებობს. ის წარმოადგენს საკაცობრიო მარადიულ გზას, რომელზეც ადამიანს ყოველ წუთს შეუძლია გაიაროს. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მხატვარი წარმოგვიდგენს სულიერი მთის ხატს.

ამგვარად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ამ ნამუშევარში მხატვარი პარსიფალის ლეგენდის რომელიმე კონკრეტული ეპიზოდის ილუსტრაციას კი არ ქმნის, არამედ, პარსიფალის ლეგენდის ერთ-ერთ თემას – მონსალვათის მთის იდეას იყენებს მარადიული საკაცობრიო პრობლემის – სულის ხსნის, ჭეშმარიტებისაკენ ლტოლვის იდეის მნახველამდე მისატანად. ეს გახლავთ ვიზუალური ხატი გზისა, რომელსაც გადიან ჭეშმარიტებისაკენ სავალ გზაზე, მაგრამ ვინაიდან აქ არაფერია დაკონკრეტებული, არც დრო, არც სივრცე, არც თავად რაინდები, ეს ვიზუალური ხატი საზოგადოდ ადამიანის სულისა-

---

კენ, საკუთარი თავის შეცნობისაკენ მიმავალ გზას განასახიერებს, რომელზე მავლადაც ნებისმიერ ადამიანს, მნახველს შეუძლია საკუთარი თავი აღმოაჩინოს.

შესაძლოა, ადამიანმა არც იცოდეს ნამუშევრის კონკრეტული შინაარსი, არც კი ჰქონდეს წარმოდგენა პარსიფალის ისტორიაზე, მაგრამ ეს ვიზუალური ხატი, რეალობისა და ირეალობის ზღვარზე წარმოდგენილი იდილიური უყამო პეიზაჟი, სურათიდან გადმოღვრილი ღვთაებრივი სიმშვიდე და იდილიურობა, თითქოს ჰაერში გადმოკიდებული ზეცაში მიმავალი სინათლის ბილიკი, დროსა და სივრცის სრულიად არარეალური განცდა, სურათის საერთო მისტიკურ-ტრანსცენდენტული განწყობილება, მას რაღაც ღვთაებრივთან ზიარების განცდას უჩენს, კითხვებს ბადებს მასში და შინაარსის გაგების ცნობისნადილს აღუძრავს.

სურათი მნახველს ბიძგს აძლევს ემოციიდან, გრძნობის სფეროდან აზროვნების, გონის სფეროში გადაინაცვლოს. ესაა სურათ-ხატი, რომელიც მნახველის მთელს არსებას, მის ინტუიციას, გრძნობასა და გონებას/აზროვნებას მიმართავს და ააქტიურებს. კონკრეტული სახე-ხატი საკაცობრიო პრობლემასთან შეხების საშუალებას აძლევს მნახველს და შემდგომ საკუთარ თავზე რეფლექსირებისაკენ უბიძგებს. კონკრეტული ცოცხალი სახე-ხატი საზოგადო-საკაცობრიოს აზიარებს მას. ამით გ. ბულაძე ე. წ. ვაგნერიანულ-გოეთეანური სახელოვნებო პრინციპის განმახორციელებლად გვევლინება.

30 წლის შემდეგ, გ. ბულაძე კვლავ უბრუნდება ვაგნერის თემას და, ცხადია, პარსიფალსაც. როგორც ჩანს, მხატვრისთვის წლების შემდეგაც ისევ მნიშვნელოვანია სულის ხსნის იდეა. 2013 წლის 10 მაისს მხატვარი რ. ვაგნერის

---

200 წლის იუბილეს აღსანიშნავად აწყობს გამოფენას თბილისში „ევროპის სახლში“, სადაც წარმოადგენს რ. ვაგნერის ოპერებიდან სხვადასხვა თემას. ამ ახალ ნამუშევრებზე დაკვირვების შედეგად აღმოვაჩინეთ, რომ ამ სერიაში ორი ტენდენცია შეინიშნება. ამიტომაც ნამუშევრები ორ ძირითად ჯგუფად გავაერთიანეთ. პირველ ჯგუფში გამოვყავით ის სურათები, რომლებშიც გარკვეულწილად ნარატივი გამოიკვეთება, ანუ გარკვეული შინაარსობრივი მომენტები კონკრეტული სახე-ხატებით აისახება. ხოლო მეორე ჯგუფში კი, გავაერთიანეთ ის ნამუშევრები, რომლებშიც გ. ბულაძე, 1980-იანი წლების მსგავსად, საზრისებს სურათში შეფარული სახით წარმოგვიდგენს.

პირველ ჯგუფში გაერთიანებული ნამუშევრებია: „კლინგზორის მიერ კუნდრის დატყვევება“, „გურნემანცისა და პარსიფალის შეხვედრა“ და „პარსიფალის ხელდასხმა“, რომლებშიც პარსიფალის ლეგენდის კონკრეტული ეპიზოდებია ასახული.

„პარსიფალის ხელდასხმა“ იდეური თვალსაზრისით ამ სერიის ერთ-ერთი ცენტრალური კომპოზიციაა, რომელშიც ლეგენდის ერთი კონკრეტული ეპიზოდი – პარსიფალის გრაალის მეფედ კურთხევა ლაკონიური კონკრეტული სახე-ხატის საშუალებითაა გადმოცემული.

სურათის ცენტრში მუქ შავ ნეიტრალურ ფონზე წარმოდგენილია მაცურებლისკენ ზურგით მდგომი პარსიფალი – ქემმარიტების მაძიებელი რაინდი; ხოლო მის პირისპირ გამოსახულია ხელაპყრობილი გურნემანცი – ტრადიციის მცველი, რომელსაც ხელთ გვირგვინი უპყრია და სადაცაა თავს დაადგამს პარსიფალს. სურათის ზედა ცენტრალური ნაწილიდან ეშვება სინათლის ნაკადი. ეს ნაკადი ეფინება გვირგვინს,

---

ადამიანთა ფიგურებს, თითქოს მსჭვალავს მათ და ირგვლივ სიბნელეში იფრქვევა. ლეგენდიდან გამომდინარე, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, სურათზე ასახულია პარსიფალის გრაალის მეფედ კურთხევის ფინალური ეპიზოდი, როდესაც პარსიფალმა მოიპოვა გრაალის ფლობის უფლება და მისი მცველობის პატივი. ლეგენდის ეს ფინალური ეპიზოდი ერთგვარი აპოთეოზია გრაალის ისტორიისა, რომელსაც მხატვარი როგორც საზეიმო ამალღებულ ფაქტს ისე წარმოგვიდგენს. ამას იგი მინიმალური სახვითი ხერხებით აღწევს.

ფიგურებითა და სინათლის ნაკადით გამოყოფილი ვერტიკალი მკაფიო და მარტივ სტრუქტურას ანიჭებს კომპოზიციას. სურათზე შავი ნეიტრალური ფონი და ზეციდან გარდმომავალი სინათლის ნაკადი ერთგვარ კონტრასტს ქმნის, რითიც მთლიანად მიმართავს მაყურებლის ყურადღებას ფიგურებისაკენ. მუქი ფონი და ცენტრალურ ნაწილში გარდამომავალი ნათელი ინტიმურ, მისტიკურ გარემოს ქმნის. სურათის ხილვისას გვექმნება განცდა, თითქოს მოქმედება მიწაზე კი არ ხდება, არამედ სადღაც, მეტაფიზიკურ გარემოში; უეცრად მნახველი სხვა განზომილებაში, სხვა რეალობაში ხვდება. თუმცა, ფიგურები საკმაოდ რეალისტურადაა გადმოცემული, მაგარამ ისინი მაინც სრულიად უწონოები და დემატერიალიზებულნი არიან. გრძელი სამოსის ქვეშ სწორი პროპორციები იკითხება, მაგარამ სხეულის ფორმები არ იკვეთება. ფიგურები სინათლის ნაკადთან ერთად ერთგვარ ვერტიკალურ სვეტს ქმნიან და თითქოს ზებუნებრივი ენერგიით აღივსებიან. იმის მიუხედავად, რომ სურათზე ფიგურები ახლოს მოტანილი კადრით არიან წარმოდგენილნი, მნახველს არ უჩნდება თანამყოფობის განცდა, ჩვენ თითქოს შორიდან ვხვდებით ამ მეტად მისტიკური სცენის მომსწრენი.

---

სურათი კონტრასტებზეა აგებული, აქ ერთმანეთს ერწყმის კონკრეტიკა და პირობითობა – განყენებული ფონი და სრულიად კონკრეტული ფიგურები; შავისა და თეთრის დაპირისპირება, როგორც სიბნელისა და სინათლის – კეთილისა და ბოროტის გამოხატულება. იმის მიუხედავად, რომ 1980-იანი წლების ნამუშევრებისგან განსხვავებით, მხატვარი აქ ლეგენდის კონკრეტულ ფინალურ ეპიზოდს ასახავს, ის მაინც მოკლებულია თხრობითობას. მხატვარი არა მარტო ასახავს კონკრეტულ სიუჟეტს, არამედ, ცდილობს გახსნას თავად ამ ფაქტის – გრაალის მოპოვების არსი, რაც ღვთაებრივ ნათელთან ზიარებას გულისხმობს და მხატვარი ცდილობს, ამ კონკრეტული სახე-ხატით ეს ზიარება ერთგვარად მნახველსაც განაცდევინოს. („ღმერთი არის ნათელი და არვითარი სიბნელე არ არის მასში“. იოანე 1:5) აქ კონკრეტული ამბავი უმნიშვნელოვანესი საზრისის გადმოცემის საბაზია.

როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, ამავე პერიოდში შექმნილ სურათთა მეორე ჯგუფში ჩვენ რამდენიმე ნამუშევარი გავაერთიანეთ. წინა ჯგუფისაგან განსხვავებით, ამ უკანასკნელში კონკრეტული სიუჟეტები პარსიფალის ისტორიიდან არ არის. ეს ნამუშევრებია: „პარსიფალი ძიების გზაზე“, „კუნდრი“, „მზერა 1“, „მზერა 2“.

ამ სურათებზე მუშაობის დაწყებისთანავე ჩემი ყურადღება მიიქცია ნამუშევარმა „პარსიფალი ძიების გზაზე“. ეს თემა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ადრეულ სერიაშიც შეგვხვდა. ამიტომ, იმთავითვე გაჩნდა ინტერესი და შეკითხვები: როგორ ინტერპრეტაციას აძლევს 30 წლის შემდეგ მხატვარი ამ თემას, რა ასპექტებს გამოყოფს, რას ცვლის და რას ინარჩუნებს?

სიმაღლეში აზიდული კომპოზიცია მკვეთრ შავ-თეთრ კონტრასტზეა აგებული. სურათის ქვედა, შედარებით მცირე არე თეთრ სიბრტყეს უჭირავს, რომელსაც ზემოდან დიდი ყრუ

---

შავი ლაქა აწვება. ამ სიმძიმეს ოდნავ ამსუბუქებს უცნაური სამკუთხა თეთრი სიფრიფანა ფორმები, რომლებშიც ადამიანთა მცირე ზომის სახეები ილანდება. ერთ ადგილას თეთრი ლაქა უსწორმასწორო კიდეებით ღრმად იჭრება შავ სიბრტყეში.

შეხედვისთანავე მნახველს მისტიკურობის, იდუმალეზის განცდა იპყრობს და, ამავე დროს, წინააღმდეგობრივი გრძნობები უჩნდება. სიმძიმე და სიმსუბუქე, შავი და თეთრი, სინათლე და სიბნელე, სისადავე და ერთგვარი დატვირთულობა, დაძაბულობის, დრამატულობის განცდას ბადებს მნახველში და იგი ამ უცნაური კომპოზიციის ხილვისას საზრისების ძიებას იწყებს. მისთვის ცხადი ხდება, რომ თეთრი ლაქა თავისი ფაქტურით თოვლით დაფარულ ზედაპირთან იწვევს ასოციაციას და თითქოს სინათლესაც აფრქვევს, ხოლო მის თავზე ყრუ სიშავე წყვილიან განცდას ბადებს. ჩნდება კითხვები, ხომ არ არის ეს თოვლით დაფარული მონსალვათის მთა, რომელიც, შესაძლოა, წყვილიან შთანთქოს? ხოლო, უცნაურ სამკუთხა ფორმებში ჩანერილი ფიგურები ანგელოზები ხომ არ არიან? ხომ არ არის ეს იმის ხატი, როდესაც პარსიფალი ჭეშმარიტებას ეზიარა მონსალვათის წმინდა მთაზე და ამის ნიშნად ანგელოზების გუნდი ზეცაში ხარობს. აქ გათვიცნობიერებულ მნახველს აუცილებლად გაუჩნდება შორეული ასოციაცია შუა საუკუნეების მხატვრობის ნიმუშებთან, კერძოდ კი, ღრუბლებში გამოსახულ ანგელოზებთან ღმრთისმშობლის მიძინების სცენიდან. მიუხედავად ფერადოვანი სიძუნწისა და მხოლოდ შავისა და თეთრის გამოყენებისა, კომპოზიციას მაინც ერთგვარი, თუ შეიძლება ითქვას, ამალღებულად დრამატული ჟღერადობა აქვს, რასაც სწორედ ანგელოზთა ეს გუნდი განსაზღვრავს.

ის, რომ ეს ნამდვილად პარსიფალის ხილვაა ძიების გზაზე, ამაზე მიგვითითებს ადამიანის ნაკვალევი თოვლზე, რომე-

---

ლიც ოდნავ თუ იკითხება. ეს მხოლოდ მინიშნებაა ადამიანზე, რომელიც ეძებს გზას ჭეშმარიტებისაკენ. თოვლიანი მონსალვათის გამოსახვა შემთხვევითი როდია, მოპოვებული ჭეშმარიტება ისევე შეიძლება გაუსხლტეს ხელიდან ძიების გზაზე შემდგარ რაინდს, როგორც თოვლი ქრება დნობისას. ამდენად, თოვლი აქ ჭეშმარიტების მოხელთების სირთულის მეტაფორაა, დროსა და სივრცეში მისი ხილვის წამიერების ნიშანია.

კომპოზიცია ისეა აგებული, რომ დაკარგულია სიმყარე, რადგან თეთრი ქვემოთ არის მოქცეული და შავი ლაქის სიმძიმეს ვერ უმკლავდება; თუმცა, მოფარფატე თეთრი ლაქების თავისუფალი რიტმი შავზე, ერთგვარად ამსუბუქებს შავ ლაქას. არამყარი, არამდგრადი კომპოზიცია იდეურად სრულიად გამართლებულია. არ არსებობს ჭეშმარიტების ძიების გზაზე რაიმეში სრულად დარწმუნებულობა და ამით ნონასწორობის მოპოვება, ეს მუდმივი დინამიკური პროცესია, რომელსაც ახლავს ეჭვი, რაც დროდადრო მიწას აცლის ფეხქვეშ მძიებელს.

როგორც დავინახეთ, ახალ სერიაში ამ თემის – ჭეშმარიტების გზის ძიების სხვა ინტერპრეტაცია გვაქვს. თუ ადრეულ სერიაში გზის ძიება და მონსალვათის მთა ორ დამოუკიდებელ ნამუშევარშია ასახული, აქ მხატვარი ამ ორ თემას ერთ კომპოზიციად აერთიანებს და მეტად განზოგადებულ ხატს ქმნის. თუ ადრეული სერიის ამავე თემებზე შექმნილ ნამუშევარებში მისტიკურ-იდილიური განწყობილება სუფევდა და თითქოს ჭეშმარიტების შეცნობა შინაგან გარინდებულობას გულისხმობდა, ახალ ნამუშევარში მხატვარს ეს პროცესი მისტიკურ-დრამატულ პლანში აქვს გადატანილი და ერთგვარ შინაგან დრამად განიხილავს. ამას ნამუშევრის მხატვრული გადანწყვეტა მოწმობს.



---

თითქმის აბსტრაქციამდე მიყვანილი ფორმები ნამუშევრის პირობითობას განსაზღვრავს. თუ ადრეულ ნამუშევარში მონსალვათის მთის სახე-ხატი რეალობასა და ირეალობის ზღვარზე მყოფ, მეტაფიზიკურ პეიზაჟს წარმოადგენდა, აქ პეიზაჟი გაქრა და მხატვარი მხოლოდ სიბრტყეებით, ლაქე-ბით ოპერირებს. რეალურისა და ირეალურის ზღვარზე არსებული მეტაფიზიკური სივრცე აქ სრულ ტრანსცენდენციად იქცა, ხოლო დრო, რომელიც ძველ ნამუშევარში ერთ წერტილში იყრიდა თავს, აქ იმთავითვე მარადიულ დროდ მოგვევლინა. ეს მარადიულობა რომ ყველა დროში ამჟღავნებს თავს, მხატვარი ამის თქმასაც ახერხებს და ამას, ტექნიკური საშუალებებით აღწევს. თუ მნახველი კარგად დააკვირდება შავ ზეცაზე წარმოდგენილ მოფარფატე თეთრ ლაქებს, აუცილებლად შეამჩნევს, რომ ეს პოლიეთილენის პარკებია – ჩვენი ეპოქის განუყოფელი ატრიბუტი. ოღონდ პარკები დაკრული როდია სურათის ზედაპირზე. როგორც მხატვარი თავად ხსნის, მან ფოტო აპარატით გადაიღო სრულიად ბანალურად თბილისის ქუჩაში მოფრიალე პარკი და სურათზე დაამონტაჟა მისი ფოტო, შემდეგ ზემოდან ფერით „გადაიარა“; ამის შემდეგ კვლავ გადაიღო ნამუშევრის ფოტო და დიდ ბანერზე დაბეჭდა, ზემოდან კი კვლავ ფერებით იმუშავა. მუშაობის ერთ-ერთ ეტაპზე პოლიეთილენის პარკი თავისი ფორმის, სიმსუბუქის, ჰაეროვნების გამო მხატვრის წარმოსახვაში ანგელოზთა დასად გარდაისახა და მანაც სამკუთხა ფორმაში ანგელოზთა ცოცხალი სახეები ჩახატა. ამგვარად, თანამედროვე მედიების გამოყენებით, მათი ტრადიციულ-ფერწერულ ხერხებთან სიმბიოზით, გ. ბულაძემ სრულიად ახალი მხატვრული ფორმა მოგვცა და გარკვეულწილად თავად იდეაც თანამედროვეებაში გადმოიტანა და გააჟღერა.

---

ამ ჯგუფის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ნამუშევარი კუნდრის სახე-ხატის საინტერესო ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. საკმაოდ დიდი, სიმალლეში წაგრძელებული სურათის მთელი არე თეთრ ფონზე მაყურებელთან ახლოს, წელზე დოინჯ-შემოყრილ, ¾-ით წარმოდგენილ კუნდრის ფიგურას ეთმობა, რომლის თავიდანაც გაძარცვული საკმაოდ მძლავრი ხის ტოტები ამოსულა. თუ კარგად დავაკვირდებით, მისი სხეულიც მძლავრი ხის ტანს წააგავს. შეხედვისთანავე ეს გამოსახულება მაყურებელში გაურკვეველობის შეგრძნებას იწვევს. რას უნდა ნიშნავდეს კუნდრის პერსონაჟის ამგვარ სახე-ხატად წარმოდგენა?

ლეგენდის მიხედვით, კუნდრი დედა ბუნებას განასახიერებს, რომელიც ერთდროულად თავისი ნაყოფიერებით სიკეთის მომტანიც არის და, ამავე დროს, წამლუკავიც. ოღონდ ეს თავისთავად კეთილი ქალური სანწყისი თუ ვნებას მიეცა, ბოროტ ძალად შეიძლება იქცეს; ისე, როგორც ეს კუნდრს ემართება პარსიფალის ისტორიაში.

შემთხვევითი არ არის, რომ მხატვარი კუნდრს ხის სახით წარმოაჩენს; რადგან ხე სიცოცხლის ნიშანია, რომელიც დროთა ცვალებადობას მისდევს, ნაყოფს გამოიღებს და ისევ ღრმადილს მიეცემა. ის ბუნების კანონს ემორჩილება. კუნდრი, როგორც ქალი, ხის მსგავსად, სიცოცხლის სანწყისი უნდა იყოს, მაგრამ მისი გაძარცვული ტოტები მის უნაყოფობას, სიბერწეს განსახიერებს, რადგან ეს ის მაცდური ქალია, რომელიც თავის თავში ბუნების ცხოველურ ძალას ამოატივტივებს და რაინდთა ცდუნებას ცდილობს; ამის გამო იგი კარგავს ახალი სიცოცხლის გაჩენის კეთილისმყოფელ უნარს. „ყოველი ხე თავისი ნაყოფით იცნობა“. ამ სურათზე კი ხე უნაყოფოა და გამხმარი, „ხოლო სულის ნაყოფია: სიყვარული, სიხარული,

---

მშვიდობა, დიდსულოვნება, სიტკობება, სიკეთე“ (გალატელთა მიმართ, 5 : 22.). ეს ნაყოფი უცხოა კუნდრისათვის.

გ. ბულაძე ამ შემთხვევაშიც რეალურ ობიექტს იყენებს. მხატვარმა რეალურად არსებული ხის ფოტო გამოიყენა, რომელიც ტილოზე დაბეჭდა და შემდეგ ფერით დაამუშავა, შეუცვალა კონტურები, გაამძაფრა სახე-ხატი, მონუმენტურობა შესძინა მას.

ამ სერიის დამაგვირგვინებელი აკორდია ორი ნამუშევარი „მზერა 1“ და „მზერა 2“. ორივე შემთხვევაში დიდი ზომის სიგანეში წაგრძელებულ ვიწრო არეზე გამოსახულია მხოლოდ ადამიანთა თვალები. ორივე სურათი მეტად შთამბეჭდავია თავისი დიდი ზომისა და რეალისტურად დამუშავების გამო. აღსანიშნავია, რომ ორივე ეს ნამუშევარი გამოფენაზე ერთ კედელზე იყო წარმოდგენილი და, სტილისტური მსგავსების მიუხედავად, ერთგვარ კონტრასტს ქმნიდა. პირველ რიგში იმით, რომ ერთზე ახალგაზრდას თვალები იყო გამოსახული, მეორეზე კი – ხანშიშესულის. ამ კონტრასტის აღქმის შემდეგ დაკვირვებული მნახველი უდავოდ შეამჩნევდა მათ შორის სხვა განსხვავებასაც. ახალგაზრდის მზერაში სინრფელე, სევდა და ნაღველი გამოსჭვივის; ის თითქოს ყოყმანობს, ჭოჭმანობს, არ არის დარწმუნებული თავის თავში; მოხუცის სევდას კი თითქოს გამოცდილება უმაგრებს ზურგს, მოპოვებული სიბრძნე აძლიერებს და მშვიდ დაჯერებულობას, სიმყარეს ანიჭებს მის მზერას. ეს ორი განსხვავებული მდგომარეობაა, რომელიც ქვემარტების ძიების გზაზე, ახალგაზრდობიდან სიბერემდე უნდა გაიაროს ნებისმიერმა ადამიანმა. კვლავ ქვემარტების, სიბრძნის მოპოვებისაკენ სვლა – სწორედ ამით უკავშირდება ეს ორი ნამუშევარი პარსიფალის თემას და მთელ სერიას.

---

ეს ორი ნამუშევარი მოკლებულია ყოველგვარ დამატებით დეტალს, ნიშან-სიმბოლოებს და მხოლოდ სახის ერთი ნაკვითი – თვალებით გადმოსცემს სათქმელს, რომლის მნახველამდე მიტანაშიც განსაკუთრებულ როლს შესრულების ზედმინევენიტი მანერა ასრულებს. ზუსტადაა ამოხატული წყლიანი თვალეები, მათი ფორმა, დეტალურადაა გადმოცემული ახალგაზრდა სახის ფაქტურა, თუ მოხუცის ნაოჭები. სახის ერთგვარი მსუბუქი ასიმეტრიაც კი სახე-ხატის რეალურობას აძლიერებს. მნახველს ექმნება განცდა, თითქოს ცოცხალ ადამიანთან აქვს ურთიერთობა, შედის მის შინაგან სამყაროში, აღწევს მის სულში, თვალეები ხომ სულის სარკეა. იგი თითქოს უღრმეს სულიერ შრეებს სწვდება და შიგ მოგზაურობს. ეს უბრალოდ მხატვრის მიერ დახატული თვალეები არაა, მათში რალაც განსაკუთრებული სიღრმე იგრძნობა და ამ სიღრმის განცდის დროს მაყურებელი თითქოს ამ პერსონაჟებისგანაც იგივეს იღებს. ისინიც ხომ ჩვენ გვიყურებენ, ჩვენს შინაგანს ქვრეტენ თითქოს გამჭოლი მზერით; ანუ მნახველსა და სურათს შორის ინტიმური კონტაქტი, ერთგვარი დიალოგი იბმება. ჩვენს თვალნინ თითქოს უეცრად შიშვლდება ადამიანი; რაც უფრო მეტად ვუმზერთ მათ თვალეებს, მით უფრო მეტად შევიცნობთ არა მხოლოდ მათ, არამედ – საკუთარ თავსაც. თითქოს საკუთარი ქვეცნობიერის ლაბირინთებამდეც კი ჩავდივართ.

ამგვარად, ამ ამ ორი ნამუშევრის ერთობლიობა პარსიფალის მიერ განვლილ მთელ გზას მოიცავს – ახალგაზრდული ტკივილიანი სურვილით ქეშმარიტების შეცნობისაკენ ლტოლვა, მისკენ სვლა და საბოლოოდ სიბრძნის მოპოვება, რომელიც ასევე სევდითა და ნაღველითაა გაყენილი. ამრიგად, ამ ორ ნამუშევარში მხატვარმა მოახერხა განცდი-

---

სეულად წარმოედგინა მაყურებლის წინაშე პარსიფალის განვლილი გზა და თავად მნახველიც მის თანამონაწილედ ექცია.

ადამიანის ხსნის იდეა, მის მიერ სულიერი მწვერვალები-საკენ მიმავალი გზის გავლა და საკუთარი მისიის გაცნობიერება მარადიული საკაცობრიო პრობლემაა, რომელიც, როგორც დავინახეთ, თავისი შემოქმედებითი გზის სხვადასხვა ეტაპზე გ. ბულადის ცხოველ ინტერესს ინვეეს; ხოლო პარსიფალის ისტორია, როგორც ამ საკაცობრიო მარადიული პრობლემის შემცველი ნათელი მაგალითი, მხატვარს შესანიშნავ მასალას აძლევს ინტერპრეტაციისათვის.

როგორც გ. ბულადის მიერ რ. ვაგნერის ოპერის „პარსიფალის“ თემაზე სხვადასხვა დროს შექმნილი ორი სერიის ანალიზმა გვიჩვენა, ისინი გარკვეული თვალსაზრისით ერთმანეთისაგან არსებითად განსხვავდება; თუმცა, განსხვავებული ინტერპრეტაციისა და მხატვრული ხერხების მიუხედავად, საბოლოო ჯამში საზრისი ორივე შემთხვევაში ერთია – სულის ხსნა ღვთაებრივი ჭეშმარიტების მოპოვების, მასთან ზიარების მეშვეობით. ეს იდეა გია ბულადის 30 წლის ინტერვალით შექმნილ ორ სერიაში სხვადასხვაგვარად, სხვადასხვა ინტერპრეტაციითა და სხვადასხვა ხერხებით იხსნება.

როგორც დავინახეთ, ადრეულ სერიაში მხატვარი ამ იდეის გადმოსაცემად ირჩევს არა კონკრეტულ ეპიზოდებს პარსიფალის ისტორიიდან, არამედ, ისეთ ზოგად თემებს, როგორცაა მაგ., მონსალვათის მთა და ცდილობს შექმნას ამ მთის ცოცხალი ხატი, ანუ გახსნას მისი მნიშვნელობა, საზრისობრივად წარმოაჩინოს ის, როგორც ადგილი, სადაც ჭეშმარიტებასთან ზიარება შესაძლებელი. ამ მხრივ გვიანდელ სერიაში ბევრად უფრო რთული მდგომარეობა გვაქვს. ამ სერიის ნამუშევრები არაერთგვაროვანია. აქ ვხვდებით,

---

როგორც პარსიფალის კონკრეტული ეპიზოდების მიხედვით შექმნილ ნამუშევრებს (მაგ., „კლინგზორი და კუნდრი“), ასევე, ისეთ ნამუშევრებს, რომლებიც მხოლოდ ასოციაციურად, საზრისის დონეზე შეიძლება დავეუკავშიროთ ამ კონკრეტულ ისტორიას (მაგ., „მზერა I“ და „მზერა II“). თუმცა, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ის ნამუშევრებიც კი, რომლებიც პარსიფალის კონკრეტულ ეპიზოდებს ასახავს და, ერთი შეხედვით, შეიძლება მათ ილუსტრაციად მოგვეჩვენოს, საბოლოო ჯამში, ამ ნამუშევრებშიც ისეთი მახვილება დასმული, რომ კონკრეტული სიუჟეტის მიღმა საზოგადო პრობლემა აშკარად იკითხება და საბოლოოდ აღმოჩნდება, რომ ეს ნამუშევრებიც სრულიად მოკლებულია თხრობითობასა და ილუსტრაციულობას.

სწორედ იმიტომ, რომ ანალიზის საფუძველზე გვიანდელ სერიაში თემათა ინტერპრეტაციის ორგვარი პრინციპი გამოიკვეთა, ჩვენ ამ სერიის ნამუშევრები ორ ჯგუფად გავაერთიანეთ. პირველ ჯგუფში გამოვყავით ის სურათები, რომლებშიც გაკრვეული ნარატივი შეინიშნება, ანუ შინაარსობრივი მომენტები კონკრეტული სახე-ხატებით აისახება, ხოლო მეორე ჯგუფში კი გავაერთიანეთ ის ნამუშევრები, რომლებშიც მხატვარი პარსიფალის ისტორიაში არსებულ საზრისებს არაპირდაპირი, მეტაფორული-ალეგორიული სახით, საკუთარი ფანტაზიით შექმნილი სახე-ხატების საშუალებით, შეფარული სახით წარმოგვიდგენს.

ამ განსხვავებების მიუხედავად, აშკარაა, რომ მხატვარი აღწევს მხატვრული ფორმისა და იდეის იმგვარ სინთეზს, რომ კონკრეტული სახე-ხატი ადექვატურად „გამოთქვამს“ საზრისს, თითქოს ცოცხლდება და აქტიურად მიმართავს მნახველს. „ხელოვნების ნაწარმები უნდა იყოს ისეთი კონკ-

---

რეტული, როგორც სახე და ისეთივე ზოგადი, როგორც ცნება“. შელინგის ეს გამონათქვამი, ჩვენი აზრით, სრულად აისახება მხატვრის მიერ შექმნილ სახე-ხატებში. რაც მთავარია, თავად მხატვარს შელინგის ეს თეზა სრულად აქვს გაცნობიერებული და შეგნებულად ცდილობს ამის მიღწევას თავის შემოქმედებაში. თავის ერთ-ერთ სტატიაში გ. ბულაძე წერს: „არ შემიძლია შევასრულო რაიმე მუსიკალური ნაწარმოები, დავუკრა, ვიმღერო. მაგრამ შემიძლია მუსიკას ვუსმინო, შევისისხლხორცო ის და ამ მუსიკალური სიცოცხლით ვიცხოვრო. ამგვარად, წლების განმავლობაში პროფესიონალ მსმენელად ჩამოვყალიბდი. ამას ბგერად-მუსიკალურად ჟღერადის, ე.ი. ჟღერადი აზრის ხილვად-წარმოსახვით აზრთან, ე.ი. მხატვრობასთან ურთიერთშეთანხმების სურვილი დაემატა. უფრო მაღალფარდოვნად თუ ვიტყვი, „კვლევის“ სურვილი. ეს არის ვიზუალურში – სმენადის, სივრცობრივ-ხელშესახებში კი დროისმიერ-მეტაფიზიკურის შეხვედრა-თანაცხოვრების მოძიების მძაფრი სურვილი. ასე, რომ მხატვრობით მუსიკოსად ჩამოვყალიბდი“.

კვლევის შედეგად აშკარად გამოჩნდა, რომ, საერთო საზრისის მიუხედავად, ეს ორი, სხვადასხვა დროს შესრულებული სერია სტილისტური თვალსაზრისით საგრძნობლად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. 1980-იან წლებში შექმნილ ნამუშევრებში გ. ბულაძე არაფერს ხატავს კონკრეტულად; გარემოც და ადამიანთა ფიგურებიც რეალობისა და ირეალობის იმ ზღვარზეა, როდესაც ყველაფრის ამოცნობაა შესაძლებელი, მაგრამ, ამავე დროს, ყოველივე დაცლილია მატერიალურისაგან. აქ დროცა და სივრცეც მეტაფიზიკურია. 2011-2013 წლებში შექმნილ სერიის ზოგიერთ ნამუშევარში

---

(მაგ., „კლინგზორი და კუნდრი“) კი, სრულიად განსხვავებულ მხატვრულ მიდგომას ვხვდებით, თუ 1980-იან წლების ნამუშევრებში მხატვარი მხოლოდ მონიშნავდა ადამიანთა ფიგურებს, აქ შუქ-ჩრდილით მოდელირებული ფიგურები საკმაოდ ხელშესახები, მატერიალური და რეალურია; თუმცა, განყენებულ ნეიტრალურ ფონზე მათი წარმოდგენა სცენას მაინც გარკვეულ პირობითობას ანიჭებს. ამ გვიანდელი სერიის ზოგიერთი ნამუშევარი კი (მაგ., მონსალვათის მთა), უკვე სრულიად პირობითი ხერხებით იქმნება. დრო და სივრცე აქაც ტრანსცენდენტულია. ამგვარად, თუ პირველი სერია მეტი მხატვრული მთლიანობით გამოირჩეოდა, 2000-იანებში შესრულებული სერია, სტილისტური თვალსაზრისით უფრო მრავალფეროვანია, შეიძლება ითქვას, რომ ეკლექტიურიც კია; უფრო ზუსტი კი იქნება, თუ ამას პოლისტილისტიკას ვუნოდებთ, რაც პოსტმოდერნიზმის ხანის კულტურის ერთ-ერთი ნიშანია და ამ მხრივ გ. ბულაძე თანამდროვე ეპოქის ტიპური წარმომადგენელია.

ზემოთ ნახსენები განსხვავების მიუხედავად, ორივე სერია მნახველში ერთგვარი იდუმალების, მისტიკურობის გაცდას ბადებს. რალაც დიდ საიდუმლოსთან ზიარების შეგრძნება ორივე შემთხვევაში ძლიერად ეუფლება მნახველს. ამას მრავალი ფაქტორი განაპირობებს: თავად სახე-ხატების ხასიათი და შესაბამისი მხატვრულ-სტილისტური ხერხები – კომპოზიციური გადაწყვეტა, სივრცის გადმოცემა, კოლორიტი და სხვ. მაგრამ განსხვავება ამ ორ სერიას შორის ამ ასპექტივითაც არსებობს. თუ ადრეულ სერიაში იდილიურ, ლირიკულ მისტიკურობასთან გვაქვს საქმე, გვიანდელ სერიაში მისტიკურობა გამძაფრებულია დრამასთან წილნაყარობით და თავად ნამუშევრებიც დრამატულ ჟღერადობას იძენს.



---

ორივე სერიის შემთხვევაში მხატვარი ცდილობს კონკრეტული ისტორიის მიღმა მონიშნოს და მნახველს მიაწოდოს მარადიული საკაცობრიო საზრისების მნიშვნელოვანი ასპექტები და თანამედროვეობის შესაბამისად, თანამედროვე ხელოვნების ენით წარმოადგინოს ისინი. მისი მიზანი არაა მნახველის წინაშე მხოლოდ პრობლემების რეპრეზენტაცია, არამედ, იგი ცდილობს, გრძნობისმიერადაც განაცდევინოს მნახველს ისინი და უბიძგოს ნამუშევრებში ჩადებული კოდირებული ტექსტის ღრმად რეფლექსირებისაკენ. მხატვრისთვის კონკრეტული ისტორია ცოცხალი ინსტრუმენტია, სააზროვნო მასალაა, რომელიც მის შინაგან პრიზმაში გარდატეხილი თავისებურ სახე-ხატებად გარდაისახება სასურათე სიბრტყეზე, ოღონდ ისე, რომ სრულიად მოკლებულია თხრობითობას, ნარატიულობას, ილუსტრაციულობას.

გ. ბულაძის ნამუშევრებში კოდირებული ტექსტის, თუ საზრისთა ამოკითხვა მნახველისგან გარკვეულწილად მოითხოვს ინტელექტუალურ მზაობას. თუმცა, მხატვარი ცდილობს არა მხოლოდ უამბოს ამბავი მნახველს, არამედ განცდისეულად აგრძნობინოს კონკრეტული თემის საზრისები და ის საზოგადო დრამა, რომელიც პარსიფალის ლეგენდაში ჭეშმარიტების ძიების გზაზე ცხადდება. არსებული კოდირებული ტექსტისა და საზრისის ინტუიციური, თუ გრძნობისმიერი წვდომაც კი საკმარისია, რომ თუნდაც გაუთვითცნობიერებელი მნახველი მიხვდეს, რომ მის წინაშე არა თვალისთვის „გასართობი“ ხელოვნებაა, არამედ, რაღაც ისეთი, რაც მას ღრმასა და მნიშვნელოვანზე მიუთითებს და დაკვირვებისა და ჩარღმავებისაკენ უბიძგებს. ეს კი გოეთესეული ე.წ. მჭვრეტელობითი შემეცნების საწინდარია, რომელსაც თავად მხატვარი ქმნადობის პროცესში აქტიურად

---

იყენებს. იგი სწორედ ამ მჭვრეტელობითი შემეცნების საშუალებით, კონკრეტული სახე-ხატებით ცდილობს წარმოაჩინოს კაცობრიობის უმნიშვნელოვანესი საზოგადო პრობლემები და ამასვე სთავაზობს მნახველს. ამ მხრივ იგი ერთგვარ კონსერვატორად, ან ნეოკონსერვატორად გვევლინება, რადგან, პოსტინდუსტრიული ხანის ხელოვნება ხელალებით უარყოფს წარსულის ყოველგვარ გამოცდილებას; ან ირონიის, ნიჰილიზმისა და სარკაზმის ქარცეცხლში ატარებს მას. გ. ბულაძე კი პირიქით, როგორც საყრდენს ისე იყენებს წარსულს, გოეთეს, ვაგნერისა თუ შელინგის და სხვათა მემკვიდრეობას. მხატვარი აშკარად ცდილობს მათი გამოცდილება ტრანზიტულად აქციოს, თანამედროვეობას დაუკავშიროს, რათა მარადიულ ღირებულებებსა და ფასეულობებს ახალი უღერადობა შესძინოს და კვლავ აქტიური და აქტუალური გახადოს, თანამედროვე ადამიანის ენაზე ააჟღეროს. როგორც ჩანს, ამავე მიზანს ემსახურება ის ტექნიკური ხასიათის ექვერიმენტებიც, რომლებიც მის გვიანდელ სერიაში სხვადასხვა მედიის ტრადიციულ ფერწერულ ტექნიკასთან სინთეზირების მცდელობას წარმოადგენს.

როგორც დავინახეთ, გ. ბულაძისთვის მხატვრობა სამყაროს შემეცნების საშუალებაა; ამ შემეცნების ქვაკუთხედი კი, სახე-ხატებით აზროვნება და ამ სახე-ხატების მიღმა მარადიული საკაცობრიო პრობლემების, საზრისების აქტუალიზაცია გახლავთ. ამგვარად ხორციელდება გ. ბულაძის პარსიფალის ადრეულ თუ გვიანდელ სერიებში ხელოვნების გოეთეანურ-ვაგნერიანული პრინციპი.

## უფლის სერობა – გამოღვიძების მისტერია გია ბულაძის მხატვრობაში

1970-იანი წლების ბოლოსა და 1980-იანი წლების დასაწყისში ქართულ მხატვრობაში იწყება სრულიად ახალი, გარდამტეხი ეტაპი, რაც საბჭოთა რეჟიმის აღსასრულისაკენ მიმავალ კრიზისულ გზაზე დაბადებულმა იდენტობის ძიების ძლიერმა სურვილმა განსაზღვრა. ამ დროს სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსული ახალგაზრდა მხატვართა ჯგუფი მატერიალურის მიღმა არსებულის, ახალი საზრისის მოხელთებას ესწრაფვის და სწორედ ამიტომაც, ღვივდება ინტერესი საქართველოს ისტორიისადმი, ტრადიციისადმი, ლიტერატურისადმი, იწყება წარსულის სიღრმისეული გააზრება. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ თაობაში ჩნდება განსაკუთრებული ინტერესი რელიგიური თემის მიმართაც.

XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ მხატვრობაში რელიგიური თემისადმი ინტერესი ნაკლებად შეიმჩნევა, თუმცა, ბიბლიურ სიუჟეტებს რამდენიმე ქართველი მხატვრის შემოქმედებაში მაინც ვხვდებით.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> სურათები რელიგიურ თემებზე შექმნილი აქვთ: გ. გაბაშვილს, ალ. მრეველიშვილს, მ. თოიძეს, დ. შევარდნაძეს, ვ. სიღამონ-ერისთავს; ქანდაკებაში – ი. ნიკოლაძეს.

---

ამასთან, ნ. ფიროსმანაშვილის, დ. კაკაბაძის და შ. ქიქოძის რიგ ნამუშევრებში გარკვეული რელიგიური იმპულსების აღმოჩენაცაა შესაძლებელი.

მართალია, სტალინის სიკვდილის შემდგომ, ე.წ. „ოტტე-პელის“ ეპოქაში, 1950-იანი წლების მეორე ნახევარსა და 60-იან წლებში იდეოლოგიური წნეხი სუსტდება, მაგრამ რელიგიური თემები მაინც არ გვხვდება. ისინი მხოლოდ 1970-იან წლებში ჩნდება სპორადულად.<sup>2</sup> ხაზგასასმელია, რომ რელიგიურ თემაზე ფიქრს 1950-60-იანი წლების თაობის წარმომადგენლები ინტენსიურად მხოლოდ მას შემდეგ იწყებენ, რაც საქართველოს ეკლესიისგან ტაძრების მოხატვის დაკვეთას იღებენ<sup>3</sup>. სწორედ ამის შემდგომ ჩნდება მათ დაზგურ მხატვრობაში ინტერესი რელიგიური თემების მიმართ. აღსანიშნავია, რომ 1950-იან-60-იან წლებში მოღვაწე მხატვრები პრაქტიკულად 80-იანელთა თაობის პარალელურად იწყებენ ამ თემაზე ფიქრს. მათგან ერთადერთი თემო ჯაფარიძეა, რომელიც დაკვეთის გარეშე, საკუთარი ინიციატივით 1972 წელს ქმნის დიდ პანოს უფლის სერობის თემაზე.

რელიგიური თემის აქტიურად წინ წამოწევის პირველად სწორედ 1980-იან წლებში სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსული ახალგაზრდა მხატვართა ძლიერი ტალღა იწყებს. 80-იანელთა თაობა ინტენსიურად ქმნის სურათებს სახარებისეულ თემებზე<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> რელიგიური თემები ჩნდება რ. თარხან-მოურავთან, ალ. ბანძელაძესთან, ლ. ცუცქერიძესთან, თ. ჯაფარიძესთან, ჯ. ხუნდაძესთან, ე. ონიანთან, ა. ვარაზთან.

<sup>3</sup> ლ. ცუცქერიძე 1980-იან წლებში ეკლესიის დაკვეთით ასრულებს სიონის ტაძრის მოხატულობას; ალ. ბანძელაძე კი, 1970-იანი წლების ბოლოს, ასევე დაკვეთით, იწყებს დიდუბის ეკლესიის მოხატვას.

<sup>4</sup> ესენი არიან: ი. ფარჯიანი; გ.ბუღაძე; მ.აბრამიშვილი; ლ. ჭოლოშვილი; შ. მატუაშვილი; ბ.არბოლიშვილი; ლ. ლალიძე და სხვ.

---

სათქმელის, მოტივის მიმართ სერიოზული, სიღრმისეული დამოკიდებულება, მაღალ ღირებულებათა სამყაროს ძიება, მასთან თანაზიარობა, ყოველგვარი ყოფითობისგან დაცლა, და რაც მთავარია, რელიგიისადმი განსაკუთრებული მიდგომა, თეოლოგიურ საზრისებში ჩანვდომისა და გააზრების სურვილი 80-იანელთა მახასიათებელი ნიშნებია. ამას გარდა, ეს თაობა ფილოსოფიითაც არის დაინტერესებული.<sup>5</sup> ფილოსოფიურ ტექსტებზე მუშაობა მათ სისტემატიურ შრომას წარმოადგენდა, რაც, ვფიქრობთ, სრული სისავსით წარმოჩინდა მხატვართა შემოქმედებაში. ამგვარად, როდესაც ვსაუბრობთ, 80-იანელთა თაობის სიღრმისეულ ძიებებზე, აღსანიშნავია, რომ მათ ძალიან სერიოზული თეორიული ბაზისი ჰქონდათ, რამაც, მათი შემოქმედებითი ვექტორი განსაზღვრა კიდევ. ამ თაობის როლი საკრალურობის, საკაცობრიო ღირებულებების ძიების „რეინკარნაციადაც“ კი შეიძლება ჩაითვალოს ქართულ მხატვრობაში. 80-იანელებმა ფორმისა და შინაარსის გამთლიანება და ამით რელიგიური სიუჟეტის საზრისში წვდომა შეძლეს, რაშიც უმნიშველოვანესი ადგილი უჭირავს გია ბულაძეს, რომლის როლსა და უახლესი ქართული მხატვრობის განვითარების გზაზე, მისი შემოქმედების ერთ-ერთი წახნაგის გახსნით, რელიგიური თემით, კერძოდ კი, უფლის სერობის სიუჟეტის საშუალებით შევეცდებით.

---

<sup>5</sup> 1970-იანი წლების ბოლოსა და 1980-იანი წლების დასაწყისში გ. ბულაძე, ი. ფარჯიანი და პიანისტი. ჯ. ბალანჩივაძე სისტემატიურად იკრიბებოდნენ, ერთად კითხულობდნენ სხვადასხვა ტიპის ლიტერატურას, მუშაობდნენ ფილოსოფიურ ტექსტებზე, ხშირად კამათობდნენ, ერთმანეთს უზიარებდნენ მოსაზრებებს, თუმცა, მთავრი, რა თქმა უნდა, შემდეგ ის იყო, რომ ამ რამდენიმეწლიანმა სერიოზულმა მუშაობამ ერთგვარი თეორიული ბაზისი შეუქმნა მხატვრებს (გ. ბულაძის მონათხრობიდან).

---

გია ბულაძის შემოქმედებაში, განსაკუთრებით კი, პირველ ეტაპზე (1980-90-იან წლებში) მრავლად გვხვდება სხვადასხვა ქრისტიანული სიუჟეტი და მათ შორისაა უფლის სერობაც, რომელსაც უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს მის შემოქმედებაში და მხატვრისათვის მუდმივი ფიქრის საგანს წარმოადგენს. ამ თემაზე მას არა ერთი ნამუშევარი აქვს შექმნილი; მხატვარი ცდილობს, ყოველ ჯერზე თემა განსხვავებული რაკურსით წარმოაჩინოს და ახალი სააზროვნო საკითხები წამოჭრას.

გ. ბულაძის ასეთი ინტერესი უფლის სერობის მიმართ შეიძლება მივანეროთ იმას, რომ ამ სიუჟეტს ღრმა თეოლოგიური საზრისები უდევს საფუძვლად, მეტად მრავალშრიანია, რაც მხატვარს ინტერპრეტაციისა და თემის მრავალნახნაგოვნად გაშლის საშუალებას აძლევს. უმთავრესი კი ის არის, რომ უფლის სერობის შინაარსში დატეული ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ასპექტი – ლალატის, გაცემა-გაყიდვის თემა, მისით გამოწვეული მძაფრი დრამატიზმი, ჩვენს დროშიც არ კარგავს აქტუალობას.

1983 წელს მხატვარი ქმნის „სტუმრების“ სერიაში შემავალ ნამუშევარს სახელწოდებით „ლამის სტუმრები“, რომლითაც მხატვრის შემოქმედებაში უფლის სერობის თემის დაბადება შეგვიძლია მოვნიშნოთ.

ჩაბნელებულ გარემოში, სანათებიდან გადმოღვრილი მძლავრი ფერადი შუქებით უხვად განათებულ დარბაზში ფიგურები ილანდებიან. სურათის წინა, შედარებით ბნელ პლანზე წარმოდგენილ კიბეებს უკანა პლანზე გამოსახულ დარბაზში შევყავართ. ამგვარი გადაწყვეტა ისეთ შეგრძნებას ბადებს, თითქოს ჩვენ ჩაბნელებული სივრციდან განათებულ

---

თეატრალურ სცენას ვუყურებთ და ვგრძნობთ, რომ აქ რაღაც განსაკუთრებული ხდება.

ერთი შეხედვით, მნახველისთვის რთული ხდება სურათში უფლის სერობის ამოცნობა, რადგან ნამუშევარი აბოლუტურად მოკლებულია ილუსტრაციულობას, თხრობითობას. მხატვარი არანაირი კონკრეტული დეტალით არ მიგვანიშნებს უფლის სერობაზე. მთავარი პერსონაჟების – ქრისტესა და მოციქულთა ფიგურების ამოცნობაც კი შეუძლებელი ხდება. უფლის სერობის სცენისათვის უჩვეულო გარემოში მრავალფიგურიანი კომპოზიცია იშლება.

სანათებიდან გადმოღვრილ უხვ ფერად სინათლის ნაკადებს გარკვეული ზეიმურობა, მაჟორული ჟღერადობა შემოაქვს ნამუშევარში. თუმცა, ამის პარალელურად, ძალზე მუქი გარემოსა და მძლავრი განათების მკვეთრ ფერთა დიდი ლაქების გვერდიგვერდ დადებით გამოწვეული კონტრასტი სურათის დაძაბულ, დრამატულ ჟღერადობასაც განაპირობებს. ხოლო მუქი შავი ლაქა, რომელსაც სურათის ზედა ნაწილში საკმარისად მოზრდილი არე უჭირავს მძიმედ “ადევს” სცენას და ამით სურათზე დაძაბულობა კულმინაციას აღწევს. ეს ყოველივე მნახველს ურთიერთდაპირისპირებულ შეგრძნებებს უჩენს. ერთი მხრივ, მაჟორული, საზეიმო განწყობილება, მეორე მხრივ კი, დაძაბულობა, დრამატულობა, რაც ერთგვარად დამაბნეველ ფაქტორს წარმოადგენს. სცენის ამგვარი დუალობა, პარადოქსულობა გარდაუვალი ტრაგიკული ფაქტის უწყებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომელიც „წინაპირობა და საწინდარია ჯვარცის შემდგომ მაცხოვრის აღდგომისა, ამაღლების და უმაღლესი მისიის აღსრულებით გამოწვეული სიხარულისა.“<sup>6</sup> თითქოს ეს ურთიერთგამომ-

---

<sup>6</sup> ა. კლდიაშვილი, 1980-იანი წლების ქართული მხატვრობის ტენდენციების შესახებ, საქართველოს სიძველენი, 2014, N17, გვ. 356.

---

რიცხავი განწყობილებები ესადაგება ქრისტეს სიტყვებს, რომელსაც იგი სერობის დროს წარმოთქვამს: „თქვენ დამწუხრდებით, მაგრამ თქვენი მწუხარება სიხარულად იქცევა“ (იოანე (16:20)).

ხაზგასასმელია, რომ ნამუშევარში არაა გამოსახული ამ სცენისათვის ტრადიციული თეთრსუფრაგადაფარებული მაგიდა, რაც უჩვეულოა უფლის სერობის იკონოგრაფიისათვის. დარბაზის სივრცეში რამდენიმე მაგიდა დგას. მათ გარშემო უსხეულო, სიმკვრივეს მოკლებული ფიგურები კი დარბაზში იფანტებიან, სიბნელიდან ამოკვეთილ მოძრავ ლანდებად იქცევიან. აქ უცნაური სწორედ ეს არის: ფიგურათა უჩვეულო სიმსუბუქე, უსხეულობა და, ამის საპირისპიროდ, ლამპიონებიდან გადმოღვრილი ძალზე მკვრივი, მოცულობითი, „მატერიალური“ სინათლე. არამატერიალურის (სინათლის) მატერიალიზება, ხოლო მატერიალურის (ადამიანთა სხეულების) ტრანსცენდენტირება სცენის განსაკუთრებულობას, არა ჩვეულებრივობას გვაგრძნობინებს. ადამიანთა ლანდებად ქცევა, მათი ეფემერულობა, რეალურისა და წარმოსახვითის ზღვარზე მყოფობა, მისტიკურ შთაბეჭდილებათა გამძაფრებას ემსახურება.<sup>7</sup>

საგანგებო ყურადღების ღირსია სურათის მარჯვენა კიდეში მთელ სიმაღლეზე გამოსახული ალისფერი სამოსით მოსილი საყვირიანი ფიგურის ლანდი, რომელიც თითქოს ბუკით რალაც მნიშვნელოვანს გვატყობინებს. ეს მენალარე ანგელოზია (უჩვეულო ფიგურა ამ სცენის ტრადიციული იკონოგრაფიისათვის), თუმცა, აქ საყვირი გამოღვიძების, სიფხიზლის იდეას ატარებს და ჟღერს, როგორც ჯვარცმის წინასწარმეტყველება. ალისფერი მენალარე ანგელოზის ფი-

---

<sup>7</sup> ა. კლდიაშვილი, 1980-იანი წლების ქართული მხატვრობის ტენდენციების შესახებ, საქართველოს სიძველენი, 2014, N17, გვ. 356.



---

გურას მხატვარი ერთგვარ დრამატულ წინასწარუწყებად წარმოაჩენს და მისი საყვირით სიფხიზლის მისტერიის სახე-ხატს ქმნის.

ამგვარად, საბოლოო ჯამში ნათლად იკვეთება, რომ გია ბულაძე საიდუმლო სერობის თემაში დატეული საზრისის დიქტომიას წარმოაჩენს და მის ინტერპრეტაციას ორი ხედვის წერტილიდან ახდენს, ფარულთქმის მეთოდს იყენებს, რაც გამოიხატება არაილუსტრაციულობაში, არანარატიულობაში. მხატვარი საზრისის მიტანას მნახველის ემოციური სფეროს გავლით ახდენს, რაც მაყურებლის ინტერპრეტაციის მთავარი მოკარნახეა, ბიძგია და დაფარულის სწორად „ნაკითხვის“ უტყუარ წინაპირობას წარმოადგენს.

მხატვარი 2007 წელს ქმნის კიდევ ერთ საიდუმლო სერობას, რომელიც „თბილისის“ სერიის ფარგლებში იხატება. მართლაც, ნამუშევარში სახარებისეული სიუჟეტი თბილისურ პეიზაჟშია გახსნილი, სადაც მხატვარი კიდევ უფრო ამძაფრებს ფარულთქმის ეფექტს. ერთი შეხედვით, სრულიად არაფერია ისეთი, რაც სურათს რელიგიურ ქრილში დაგვანახებს და უფლის სერობასთან დაგვაკავშირებინებს. ჩვენს წინ იშლება აბსოლუტურად მშვიდი, წყნარი, არაფრით გამორჩეული თბილისური ხედი დანგრეული, დაჟანგული თუნუქის ღობით და ხის სახლებით. თუმცა, მიუხედავად ამისა, სწორედ, რომ ამ სიმშვიდეში ისახება გარკვეული სევდა, ფარული დრამა, რაც, ამ, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივი პეიზაჟის სიღრმისეულ შრეებში ჩაგვანხედებს და ინტერპრეტაციის საშუალებას გვაძლევს.

კომპოზიციური თვალსაზრისით ნამუშევარი სრულიად ბანალურია, არაეფექტურიც კი. მაგრამ, ამასთან უბადრუკი ღობის მიღმა ცენტრში გამოსახული მშვენიერი ხე იპყრობს

---

ყურადღებას, რომლის მნიშვნელოვნებაც მისი გაიდეალებით, ზღაპრული სილამაზით იგრძნობა. მშვენიერი ხე კონტრასტს ქმნის ამ დანგრეულ, ომგამოვლილ გარემოსთან. მისი თითოეული ფოთოლი მზის სხივებმა ააციალა და ისეთი შეგრძნება იბადება, თითქოს თავად ხეს აქვს შეფარული შუქმფენობა. მისი ამგვარი აქცენტირება, განსაკუთრებული ესთეტიზმით გამორჩევა, მზის ამოსვლის კუთხის ისე დამთხვევა, თითოს ხე უშვებს ეთერულ ტალღებს, გვაფიქრებინებს, ხომ არ არის ეს ქრისტეს ალეგორია? შესაძლოა, და ამ აზრს კიდევ უფრო განამტკიცებს ის, რომ უკანასკნელი სერობისას იესო გამუდმებით ესაუბრება მონაფეებს სამუდამო სასუფევლის დამკვიდრებაზე და იმქვეყნიურ სამოთხეზე. „მამაჩემის სახლში ბევრი სავანია. ასე რომ არ იყოს, არ გეტყოდით; მე მივდივარ, რათა ადგილი მოგიმზადოთ“ (იოანე 14:2). ბალი, რომელიც ღობის მიღმა იშლება, ფაქტობრივად ამ სიტყვების ილუსტრაციაა.

დრამატიზმს, რომელიც ამ ერთი შეხედვით მშვიდ ნამუშევარში მძაფრადაა „შეპარული“, ჩამოფლეთილი, ნატყვიარი თუნუქის ფირფიტებით შეჭედილი ღობე ქმნის; ის გვამცნობს, რომ დიდი ბრძოლაა გადატანილი. უფლის სერობის სცენაში ჩავლილი შინაგანი „ომის“ შედეგის ჩვენება, ფაქტობრივად, წინასწარმეტყველებაა შემდგომ ქრისტეს უმძიმესი ხვედრისა.

საყურადღებოა კიდევ ერთი რამ, რატომაა გამოსახული მშვენიერ ბაღში ღარიბული, უსახური ნაგებობები, რომელთა თავზე უამრავი სატელიტური ანტენაა „მოკალათებული“. შესაძლოა, ეს იმ კავშირის მანიშნებელი იყოს, რომელსაც ამქვეყნიურ და მიღმიერ სამყაროთა შორის ეძიებს მხატვარი. ეს უფლის სერობის პრობლემატიკის ჩვენს სივრცესა და

---

დროში გადმოტანის მცდელობა; სავარაუდოდ, თანამედროვე ქალაქის პეიზაჟი მიგვითითებს, რომ ლალატი, გაცემა, გაყიდვა, ჩვენი ცხოვრების მუდმივი თანმდევი და ეს ყოველ დღე ხდება.

უფლის სერობის ეს სცენა თავისი სტრუქტურით შორეულად მოგვაგონებს ამავე თემაზე შექმნილ დომენიკო გირლანდაიოს ცნობილ ფრესკულ კომპოზიციას (Chiesa di Ognissanti, ფლორენცია, 1480). აქ წინა პლანზე ჰორიზონტალურად გაშლილია სუფრასთან მჯდომი ქრისტესა და მოციქულების ტრაპეზის სცენა, რომელსაც უკნიდან კედელი საზღვრავს, კედლის მიღმა კი, მშვენიერი ბალი იშლება. ზუსტად იდენტურად, ჰორიზონტალურად იყოფა სივრცეები გ. ბულაძესთანაც, რომლის გამმიჯნავიც თუნუქის ღობე ხდება. თუმცა საქმე ისაა, რომ წინა პლანზე აქ უკვე მთავარი ობიექტები – ქრისტე და მოციქულები „გამქრალია“, მხატვარი მისთვის ჩვეულად კვლავ და კვლავ უფრო რადიკალურად ამბობს უარს ილუსტრაციულობაზე. ამგვარად, თუ რენესანსის ოსტატისათვის მთავარი უშუალოდ პერსონაჟებია და ძირითადი ყურადღება სწორედ სერობის პროცესზე მახვილდება, ხოლო ფონზე შორეულად, ალუზიურად მიღმიერ სამყაროზე, ედემის ბაღზეა მინიშნება, გ. ბულაძესთან ფიგურები საერთოდ არ გამოისახება; მთავარი აქცენტი კი, სწორედ თუნუქის ზღუდეზეა დასმული, ზღუდეზე, რომელიც ორ გარემოს, ამქვეყნიურსა და ტრანსცენდენტულს ერთმანეთისგან მიჯნავს და ამავდროულად აკავშირებს კიდევ. უფრო ზუსტად კი, მხატვრის ასახვის საგანი ამ ორ სივრცეს შორის არსებული კავშირია, რომელიც სერობის საიდუმლოს მრავალშრიან ასპექტებს შორის აქტუალიზირდება და ფაქტობრივად, ლარიბული

---

თბილისური ხედით უფლის სერობის დრამატული მისტერიის გაცხადებას ემსახურება.

ნამუშევარში შედარებით მცირე ადგილი ეთმობა წინა პლანზე გამოსახულ ამქვეყნიური გარემოს აღმნიშვნელ სივრცეს, რომელშიც ჩვენ ვიგულისხმებით, მეტი ყურადღება მეორე პლანზე – მშვენიერ ბაღზე გადადის, რომელიც ჰორიზონტიდან ამომავალი მზის სხივებით ოქროსფრად ნათდება. ისეთი შეგრძნება ჩნდება, თითქოს სწორედ მილმიერი სამყაროდან ამოდის მზე, გადმოედინება სინათლის ტალღა, ტყვიებით დაცხრილული და ჩამოფლეთილი ღობის ჭუჭრუტანებიდან გამოსული სხივები ჩვენამდე აღწევს და ორი სამყაროს – ამქვეყნიურის და მილმიერის – მყიფე კავშირს გვიცხადებს.

ამგვარად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გ. ბუღაძის მიერ შემოთავაზებულ მხატვრულ სახე-ხატში, უფლის სერობის სცენის მეტაფიზიკურ პლანში გადასვლაა გამოვლენილი, რის გამოც მრავალშრიან, დრამატულ საკითხთა გაშლის შესაძლებლობა ჩნდება. მნახველს აქ ფაქტობრივად, რელიგიური სუჟეტის მხატვრულ-კონცეპტუალური ინტერპრეტირების საშუალება ეძლევა.

2007 წელს გაა ბუღაძე საიდუმლო სერობის თემას კიდევ ერთ ნამუშევარს უძღვნის, ოლონდ, ამ შემთხვევაში იგი სრულიად განსხვავებულ მიდგომას ავლენს. აქ მხატვარი უშუალოდ წარმოგვიდგენს უფლის სერობის ერთ-ერთ უმთავრეს მომენტს – მაცხოვრის მიერ მონაფეების პურით ზიარებას. ერთი შეხედვისთანავე მნახველი მძაფრად გრძნობს სცენის მნიშვნელოვნებას, მის დაძაბულობასა თუ დრამატულობას; ასევე, უჩვეულობასაც, რადგან წინა პლანზე, ფიგურების ნაცვლად, მხოლოდ დიდი ზომის ერთმანეთისკენ

---

მიმართულ ტლანქ ხელის მტევნებს ვხედათ, მათ შორის კი – პურს. ესაა სიუჟეტის უმთავრესი კვანძი. უშუალოდ ნაკურთხი პურის მოწაფეზე გადაცემის მომენტი იმდენად ახლოს არის მოტანილი, აქცენტირებული, რომ მხოლოდ ხელებს შორის გამოსახული გადატეხილი პური ხდება სცენის კომპოზიციური თუ იდეური ცენტრი. სურათის ქვედა კიდეში კი, წინა პლანზე თევზების გამოსახულებებიც ჩნდება, როგორც ერთგვარი ევქარისტიული რეპლიკა, მისით ისხნება თემა და შევდივართ სიუჟეტში. ეს მოტივი თითქოს გვამზადებს პურით ზიარების მთავარ სახე-ხატთან „მისასვლელად“.

ამ სურათზე მუქი ფონიდან ენერგიული, პლასტიკური მონასმებით თითქოს ამოძვრნილია საკვანძო მოტივი – ქრისტეს მიერ პურის გადაცემა, პერსონაჟთა ხელები თითქოს ესესაა შემოსრილდნენ კადრში, რამაც ალუზიურად შესაძლოა მიქელანჯელოს „ადამის შექმნის“ სცენა გაგვახსენოს, სადაც სწორედ ღმერთისა და ადამის ხელების ურთიერთმიმართება ხდება სცენის იდეური ცენტრი და ფაქტობრივად, შინაარსობრივი კულმინაცია. ამ შემთხვევაშიც იდენტური პრინციპი შეიძლება დავინახოთ, თუმცა, მიქელანჯელოსგან განსხვავებით, გ. ბულაძემ თავად ფიგურები „გადაჭრა“, კადრს მიღმა დატოვა, ქრისტესა და მოციქულის ხელთა განლაგებით შექმნილი დახრილი ხაზით კი, სურათის მთავარი ღერძი გამოკვეთა და საზრისობრივი მახვილი დასვა, ევქარისტიის მისტერიაზე გაამახვილა ყურადღება.

ეს ნამუშევარი გამორჩეულია იმიტაც, რომ მასში ყველაზე მეტად ხდება შესაძლებელი უფლის უკანასკნელი სერობის სცენის ამოცნობა, ყველაზე უფრო მეტად კონკრეტულია, რადგან გარკვეულწილად მიჰყვება სახარებისეულ ტექსტს. ცხადია, მხატვარი აქაც ჩვეულად შორდება ბრმა

---

ილუსტრაციულობას, იკონოგრაფიაზე დამორჩილებას, რასაკვირველია, არ გამოსახავს მაცხოვარსა და თორმეტ მონაფეს სუფრის ირგვლივ. აქ მხატვარი სცენის კადრირებას ახდენს; რთული, უცნაური ხედვის წერტილიდან წარმოგვიდგენს უფლის სერობის სურათს. მხატვარი მაინც შეფარვით ფორმას ირჩევს, სიმბოლოებით ტვირთავს სცენას, მისთვის უმთავრესი დეტალები, როგორც ერთგვარი მინიშნებები, წინა პლანზე გამოაქვს. დახრილი ხაზი, ფრაგმენტულობა და ახლო კადრის ეფექტი მისტიკურობას, დრამატულობას ამძაფრებს. ამ შემთხვევაში მხატვარი მეტ-ნაკლებად ნათელს ხდის სიუჟეტს, თუმცა ჩვეულად, ბოლომდე არ ხსნის საკითხს და მნახველი „მკველვარის“ პოზიციიდან არ გამოჰყავს.

2010 წელს უფლის სერობის თემაზე მხატვარი კიდევ ერთ პატარა ტილოს ქმნის, რომელიც ტონდოების სერიაში ერთიანდება და სახარებისეული თემის წარმოჩენას უკვე თანამედროვე რეალობაში, სცენაში ტექნოლოგიების ჩართვით ცდილობს. თუ „ლამის სტუმრებში“ არ ჩანდა ეპოქა, აქ სრულიად ნათლად იკვეთება, რომ თანამედროვეობასთან გვაქვს საქმე, რაც ძალიან უცნაურს და რთულად ამოსაცნობს ხდის სიუჟეტს.

წიგნების თაროებით „ჩაკეტილ“ ინტერიერში ჩაბნელებული, ინტიმური გარემო იქმნება. თორმეტი ეკრანაციმციმებული ლეპტოპიდან გამოსული მოცისფრო-მოიასამინისფრო შუქი სუსტად ანათებს ინტერიერს და ამ ეფექტის გამო აღქმისთანავე მნახველი მისტიკურ სამყაროში ხვდება, რასაც უეცრად, სცენაში შემოსული მამლის ფიგურა კიდევ უფრო ამძაფრებს. ერთი შეხედვით ჩანს, რომ ნამუშევარში სამუშაო გარემოა ასახული, თაროებითა და ოფისის სკამებით

---

მონყობილი კაბინეტი, ჩართული ლეპტოპები კი მინიშნებაა, რომ უშუალოდ სამუშაო პროცესში მოვხვდით, მაგრამ სად არიან მაშინ ადამიანები? ვხედავთ, რომ მხატვარი კვლავ უმთავრეს ობიექტებს – პერსონაჟებს აქრობს, რასაც იდუმალი განწყობილება უმაღლეს ხარისხში აჰყავს.

საინტერესოა, შუაში წარმოდგენილი ფარდაჩამოფარებული კარი, რომელიც ცენტრში გამოსახვით საგანგებოდაა გამოყოფილი და ყველაზე დიდი ზომის ლეპტოპიდან გამო-მავალი ცისფერი შუქითაა განათებული, რაც სავარაუდოა, რომ ქრისტეს ადგილზე უნდა მიგვანიშნებდეს. ეს ყოველივე კი გვაფიქრებინებს, ხომ არ მიგვანიშნებს მხატვარი ამ ლიობით აღსავლის კარზე? სცენა კომპოზიციურადაც ისეა აგებული, რომ ჩნდება შეგრძნება, თითქოს ამ დაძაბული, ჩაბნელებული, გაჭედილი სივრციდან გასასვლელი ერთადერთი გზა სწორედ ეს კარია და, რაც მთავარია, მისი გამო-სახლება ქრისტეს სავარაუდო ადგილს ემთხვევა. თითქოს ეს ერთგვარი ილუსტრაცია ხდება ქრისტეს სიტყვებისა: “მე ვარ კარი: ვინც შედის ჩემით, გადარჩება“ (იოანეს. 10:9) და, ფაქტობრივად, ჩვენს წინაშე ნამუშევრის ძირეული იდეის გახსნა ხდება.

საგულისხმოა, წინა პლანზე გამოსახული შემობრუნებული სკამი, რომელიც გამოცალკევებულია, თითქოს მონყვეტილია იმ ერთიანი პროცესიდან, გარკვეული რიტუალიდან, ასე მძაფრად რომ მოიცვა სურათი. ეს, ცხადია, იუდაზე, მის ღალატზე უნდა იყოს მინიშნება, რომელმაც ქრისტეს ზურგი აქცია და სერობის ჟამს მისი მხილება მოხდა.

ამგვარად, გამოჩნდა, რომ გ. ბულაძე ნამუშევარში სიმბოლურ სამეტყველო ენაზე ამახვილებს ყურადღებას და ცდილობს, დაფარული მინიშნებებით გახსნას უფლის

---

სერობის არსი. სიმბოლოებისა თუ ალეგორიების ამოკითხვა-ამოცნობის პროცესს კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის მხატვრის მიერ გამოყენებული წარსულის ცნობილ ფერმწერთა ნამუშევრების დეტალების ციტატები, რომლებიც აქა-იქაა ჩართული კომპოზიციაში. ნამუშევარში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ჭალს, თუ დავაკვირდებით მას, უნებურად იან ვან ეიკის სურათი „არნოლფინების ოჯახი“ გაგვახსენდება, სადაც არა იდენტური, თუმცა, კვლავაც მეტალის ჭალია გამოსახული, ისე, რომ კომპოზიციის ცენტრულობა წარმოჩინდეს და მის ქვეშ წარმოდგენილ უმთავრეს სცენას გაესვას ხაზი. ამასთან, ორივე ნამუშევარში სიმბოლური დატვირთვა აქვს უშუალოდ სანთლებს, რომლებიც მიგვანიშნებს, რომ გარკვეულ რიტუალთან გვაქვს საქმე და ანთებული სანთლის სიმბოლოს სახით, სულის სიცოცხლის შენარჩუნებაზე ხდება ყურადღების გამახვილება. უფლის სერობის სცენაში სანთელთა ნათება, ფაქტობრივად ვერ უმკლავდება ოთახში გამეფებულ წყვილადს, ანდაც, ლეპტოპების ხელოვნურ შუქს. მხოლოდ ერთი სანთელია ყველაზე უფრო მკაფიოდ, ყვითლად აელვარებული, როგორც ვან ეიკის სურათში, და, საბოლოო ჯამში, იმედის, რწმენის განცდის აღმძვრელია ამ დაძაბულ გარემოში.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მინიშნება ჭალზე ჩამოკიდებული კვერცხია. ეს ციტატაა პიერო დელა ფრანჩესკას ნამუშევრიდან „ღვთისმშობელი და ყრმა, წმინდანებთან ერთად“, სადაც მარიამის თავს ზემოთ, ნიჟარის ფორმის კონქში ჩამოკიდებულია კვერცხი, როგორც ღვთისმშობლის ქალწულებრიობისა და სასწაულებრივად მოვლენილი ქრისტეს გამოხატულება. გ. ბულადის მიერ კი, ამ მინიშნების ჩართვა, შესაძლოა, სწორედ მაცხოვრის ღვთიური ბუნების,



---

მისი უმთავრესი მისიის კიდევ ერთხელ ხაზგასმით იყოს განპირობებული. გარდა ამისა, კვერცხი ცენტრში, ზუსტად ქრისტეს ადგილისაკენ ეშვება, გარკვეულ მინიშნება კეთდება მასზე, ამგვარად მთავარი აქცენტების დანახვა/ნაკითხვაში გვეხმარება.

მნახველისათვის მოულოდნელი, ინტერიერში ჩართული მამლის გამოსახულება კი, ფაქტობრივად, სცენის გასაღები ხდება. ადვილი მისახვედრია, რომ ამ სიმბოლოს შემოტანა სცენაში პეტრეს მიერ უფლის უარყოფისა და გამოღვიძების თემის წინ ნამოწევას გულისხმობს. და მართლაც, თანამედროვე ოფისის გარემოში მოსიარულე მამლის დანახვა იმდენად უჩვეულო და უცნაურია, შეიძლება ითქვას, სურეალისტურია, რომ ეს გამოსახულება, ფაქტობრივად, აოგნებს მნახველს, თითქოს სიფხიზლისკენ მოუწოდებს მას და უფლის სერობას გამოღვიძების მისტერიად წარმოაჩენს.

ამგვარად, გ. ბულაძის სამეტყველო მხატვრულ ენაში სიმბოლურ-ალეგორიულ მინიშნებებთან ერთად, მნიშვნელოვანი ხდება ძველი ოსტატების ნამუშევართა ციტაციის მისტიკურ სამყაროში გაშლა. ამ შემთხვევაშიც, თბილისის სერიის ნამუშევრის მსგავსად, მხატვარს სცენა თანამედროვეობაში გადმოაქვს და საიდუმლო სერობის საზრისს ტექნოგენური ერის კონტექსტში იაზრებს.

გ. ბულაძის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ნამუშევარია 2015 წელს შექმნილი უფლის სერობა, რომელშიც გარკვეულწილად იოლია ამ სიუჟეტის ამოცნობა. აქ, ფაქტობრივად, სურათზე უფლის სერობაში დატეული დრამის გათამაშებას ვხედავთ და სწორედ ამის ხარჯზე ხდება შესაძლებელი სცენის ამოცნობა და მისი სახელდება.

---

მაგიდზე ჩამოგლეჯილი თეთრი სუფრა, იატაკზე ქაოტურად დაყრილი დამტვრეული ჭურჭელი, ფაქტობრივად სერობის სცენის ტრაგიკული, დრამატული განცდების ალეგორია ხდება და პირდაპირ სახავს სახარებისეულ სიუჟეტში დატეული სიმძიმის სიმძაფრეს, რასაც სუფრის თეთრ ქსოვილზე ნაკადად წამოსული წითელი ღვინის ლაქები აძლიერებს, სისხლის ასოციაციას იწვევს და ავტომატურად, ექპარისტულ ასპექტებზე მიგვანიშნებს. ფაქტობრივად, ეს არის სცენა უფლის სერობის შემდეგ.

მაგიდის დიაგონალურად განლაგება ისარივით მიგვანიშნებს სურათის სიღრმეში გამოსახულ გაღებულ კარზე, რომელიც გარედან შემოსული შუქის ნაკადით კიდევ უფრო აქცენტირებული ხდება. ამკარაა, რომ ამგვარი მინიშნება შემთხვევითი არ უნდა იყოს. თუ კარგად დავაკვირდებით, ვნახავთ, რომ კარში ფიგურის გამჭვირვალე გამოსახულება ილანდება, რომელიც ძალიან მსუბუქი სინათლის შუქზე გამოჩენილი სილუეტით ვლინდება სივრცეში. ეს, ასოციაციურად, შესაძლოა ყმანვილი იყოს, რომელიც გეთსიმანიის ბაღში, ქრისტეს შეპყრობისას ჯარისკაცებს გაექცათ და ერთ-ერთი საეკლესიო გადმოცემით იგი მოციქული მარკოზი იყო.<sup>8</sup>

ამგვარად, ამ მინიშნებათა იდეურ განსნას თუ შევეცდებით, საბოლოო ჯამში, გამოვა, რომ გ. ბულაძეს უფლის სერობა, როგორც ტრაგიკული ფაქტი, კულმინაციურ ხარისხში აჰყავს. არ ერიდება ზიარების საიდუმლოს უმთავრესი კომპონენტის – ღვინის დაღვრას, დაღენილი ნივთების, ჩამოგლეჯილი სუფრის, ერთმანეთზე უწესრიგოდ შეყრილი თორმეტი სკამის,

---

<sup>8</sup> “ერთი ვილაც ჭაბუკი, რომელსაც შიშველ სხეულზე ტილო მოესხა, მიჰყვებოდა ქრისტეს და შეიპყრეს იგი. შეატოვა ტილო და შიშველი გაიქცა.” – (მარკოზი 14:50-51)

---

რაც მთავარია, შიშისაგან გაქცეული მოციქულის ჩვენებას და ამგვარად, ჩვენს წინაშე მძაფრი ტრაგიზმით, სასონარკვეთით აღსავსე სერობის დრამა თამაშდება.

გ. ბულაძე 2015 წელს ამ თემაზე კიდევ ერთ ნამუშევარს ქმნის, რომელშიც, ერთი შეხედვით, აბსოლუტურად არაფრითაა მინიშნება უფლის სერობაზე და ამგვარად, რთული ხდება ნამუშევრის სიღრმისეულ არსში ჩანვდომა. ეს პეიზაჟია, ოღონდ, ერთი მხრივ, თითქოს ძალზე პროზაული და ჩვეულებრივი, მეორე მხრივ კი, მისტიკურობით და იდილიურობით აღსავსე. უმნიშვნელოვანესი კი ის არის, რომ ჰორიზონტიდან ამომავალი მზის სხივებისგან გააყენილ სივრცეში უამრავი ჩიტია მოდებული, რაც მართლაც გვაგრძნობინებს, რომ ამ გარემოში რაღაც განსაკუთრებული ხდება.

ცხაურით შემოსაზღვრული თბილისის ეზოებისათვის დამახასიათებელი თანამედროვე სათამაშო მოედანი და ულამაზესი, ზღაპრული ხე ნამუშევრის მთავარი ობიექტებია, რომლებიც მხატვრულად თუ საზრისობრივად დაპირისპირებულ სახე-ხატებს ქმნიან. ერთი მხრივ, ღობით შემოსაზღვრული სპორტული მოედანი – შეკრული, სტატიკური, მყარი, ხისტი ფორმის ლითონის ობიექტი და, მეორე მხრივ, ხე – საგანგებოდ დახლართული ვარჯი, მოძრავი, ტალღისებური სილუეტის მქონე ცოცხალი და ბუნებრივი ფორმა.

მთავარი კი, აქ უჩვეულოდ ბევრი ფრინველია. ფაქტობრივად, თანაბარი ინტერვალებით ცხაურზე შემომჯდარი ყვავები – სიბრძნის სიმბოლოები, ამ ხისტ, მყარ ფორმას კიდევ უფრო კრავენ, რაც ალუზიურად საიდუმლო სერობის პერსონაჟების რიტმულ წყობას, შეკრულობას გვაგონებს და

---

ამით, თითქოს, გარკვეულწილად რიტუალის განწყობილებას ქმნის.

გარკვეულ მისტიკურ გარემოს ჩაძირული, გაფანტული რომანტიკული განათებაც ქმნის და ჰორიზონტზე მიმქრალი, მირაჟული გამოსახულებები სიზმრისეული, სამოთხისეული ბალის განცდას აღძრავს, რაც კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ აქ ყოველივე მეტაფიზიკური და რეალური სამყაროს ზღვარზე წარმოგვიდგება.

იდეური თუ მხატვრული თვალსაზრისით მეტად მნიშვნელოვანია კონტრაჟურში წარმოდგენილი ბადე და მასში გამავალი მზის სხივები, რომლებიც ისეთი საოცარი სკურპულოზურობითაა ნანერი, რომ კრისტალს ემსგავსება და პრიზმაში გამავალი მზის სხივების ასოციაციას აღძრავს. ეს მყარი, მდგრადი, ამავდროულად მსუბუქი და გამჭვირვალე, კრისტალური ფორმა გარკვეულწილად შეგვიძლია გავიაზროთ, როგორც ქრისტეს ალეგორია – ერთგვარი წმინდა გამტარი სუბსტანცია, თან უსხეულო და თან მდგრადი, რომელიც წარმოდგენილ გარემოში უფლის არსად ყალიბდება. სინათლით გაჟღენთილ ამ ფორმაში დავანებული სიმშვიდე სერობის ჟამს მაცხოვრის შინაგანი მდგომარეობის – გაცემის, ღალატის მის მიერ მშვიდად მიღების გამოხატულებად შეიძლება განვიცადოთ. ფაქტობრივად, გ. ბულაძისთვის ამ ნამუშევრის მთავარი „გმირი“ სერობისას მაცხოვრის შინაგანი მდგომარეობაა.

ამგვარად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქრონოლოგიურად ეს უკანასკნელი ნამუშევარი წინა, ანალოგიურ სიუჟეტზე შექმნილი კომპოზიციებისგან სრულიად განსხვავებულია. მსგავსება მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ აქაც მხატვარი ფარულთქმის ხერხს იყენებს, თუმცა, თუ ადრეულ

---

ნამუშევრებში თავად სერობის ესა თუ ის ასპექტი იყო წინ წამოწეული, აქ თავად მაცხოვრის შინაგანი მდგომარეობის გადმოცემაა მხატვრის ამოცანა. ნამუშევარში წარმოდგენილი სიმშვიდე, ჰარმონიულობა აბსოლუტურად ესადაგება ქრისტეს მდგომარეობას, გაცემის რეალობის მიღებას ჭეშმარიტების პრიზმაში. ქრისტეს შინაგანი ვიზუალური ხატი ფაქტობრივად, მხატვრის ინდივიდუალური ზემთაგონებანია, რომელიც ძლიერ მისტიციზმში მჟღავნდება და, შეიძლება ვთქვათ, რომ ნამუშევარი ღვთაებრივი სოფის წარმოჩენის, გაშლის, გააანალიზების სახე-ხატად იქცევა.

ამგვარად, გ. ბულაძის უფლის სერობის სცენებში ამ თემის სიღმისეული შესწავლა/გააანალიზება ხდება; სურათები სიმბოლური მნიშვნელობის სახე-ხატებით აგებულ ინტელექტუალურ თამაშს ემსგავსება. მათში დატეხილი მძლავრი ფანტასმაგორიული მისტიკურობა კი, მხატვრისათვის უნივერსალურის, მიღმიერის ძიების ორგანული გარემოა, რაც რელიგიური თემის სიღრმისეულ არსს კიდევ უფრო სახიერს ხდის. სერობის მძლავრი ემოციური დრამის გათამაშება მეტაფიზიკურ პლანში ინაცვლებს, ამით მხატვარი თეოლოგიური საზრისების ძალიან ღრმა ფენებში აღწევს და ამის ვიზუალიზაციას ფარულთქმის ხერხით ახერხებს, რაც მისთვის საუკეთესო ფორმაა მიღმიერის წარმოსაჩენად, საკრალურის საძიებლად, რადგანაც ამით მხატვარს მნახველის ჩართულობა უმაღლეს დონეზე აჰყავს და მას ინტერპრეტირებისაკენ უხსნის გზას. ამგვარად, გ. ბულაძის ნამუშევრები მხატვრულ-კონცეპტუალურია, რაც მისი მხატვრობის ძირეულ სახასიათო ნიშნად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

## გია ბულაძის ერთი სურათის შესახებ...

(ფიქრები რეფერატის წერისას)

„გულების აღლვება ხელოვნების ამოცანაა“ – ამბობს კლოდ ჰელვეციუსი. და ეს მართლაც ასეა. აქ ხელოვნებამ ნამდვილად თავისი ამოცანა შეასრულა და გ. ბულაძის ამ პატარა ტონდოს ფორმის სურათის ნახვის შემდეგ, როცა არჩევანზე მიდგა საქმე, თუ რომელ სურათზე დამენერა რეფერატი, მიუხედავად იმისა, რომ საკმაოდ რთული მომეჩვენა ამ ნამუშევრის „ამოკითხვა“, სხვაზე აღარც მიფიქრია. თავში და ჩემს წარმოსახვაში სულ ეს პარატა შთამბეჭდავი ნამუშევარი ტრიალებდა და გულს მიფორიაქებდა. ჩემი აზრით, ეს სწორედ ის სურათი იყო, რომელმაც ჯერ დამაფიქრა და შემდეგ ამაღაპარაკა კიდეც.

თითქოს, ერთი შეხედვით, ამ სურათზე უჩვეულო არაფერია. პატარა ზომის მრგვალი ფორმის ტილოზე ვხედავთ რბილად განათებულ მყუდრო ოთახს, ბიბლიოთეკისმაგვარ გარემოს. ოთახის სივრცის დიდ ნაწილს იკავებს მაგიდა, რომელზეც წრიულად ჩართული ნოუთბუქები აწყვია. მონიტორების ცივი მბჟუტავი შუქი (რომელიც საკმაოდ ოსტატ-

---

ურადაა შესრულებული) იდუმალად ანათებს მთელ ოთახს. ოთახის კედლებზე კი ვხედავთ თაროებს, საცხეს წიგნებით. ერთი შეხედვით ეს თითქოს ჩვეულებრივი სამუშაო კაბინეტი; მიუხედავად იმისა, რომ მსგავსი გარემო უცხო არ უნდა იყოს დღევანდელი ადამიანისთვის, მაინც გიჩნდება უჩვეულობის განცდა და ნელნელა იწყებ დეტალებზე დაკვირვებას. ბუნებრივად ითვლი წრეზე დალაგებული მონიტორებისა და საოფისე სკამების რაოდენობას და აღმოაჩენ, რომ ისინი ცამეტი (სხვას არც ელოდი). ცენტრში, სიმეტრიის ღერძზე მოთავსებული კომპიუტერიც განსხვავებულად დიდი ჩანს და მის უკან კედელზე ჩამოფარებული განათებული ფარდაც ამ ცენტრალური ნაწილის აქცენტირებას ახდენს. ასევე, განსაკუთრებულად აფიქსირებ სურათის მარცხენა მხარეს საერთო კრებას გამოთიშულ შემობრუნებულ სკამს. აქვე შენიშნავ, რომ განათების წყაროდაც მხოლოდ მონიტორებიდან მომავალი შუქია გამოყენებული, რომელიც ოთახის მთელ სივრცეში იღვრება და სურათის კოლორიტთან ერთად (ლურჯის ტონები და წითელი), მყუდრო, მაგრამ გარკვეულწილად, მისტიკურ შთაბეჭდილებას გიქმნის. აქვე მოულოდნელად აფიქსირებ ერთადერთ ცოცხალ არსებას, რომელსაც აქ სულაც არ ელოდი; კარგად დაკვირვებისას ამოიცნობ ფიგურას – სურათის მარჯვენა ქვედა არეზე, მაგიდის წინ მოსეირნე მამალს, რომელიც ჩვენსკენაა მომართული. ამ ყველაფრის შემდეგ ბუნებრივად გიჩნდება კითხვები – რა ხდება აქ? რას გვამცნობს ეს უკაცრიელი სამუშაო გარემო? რა შუაშია მამალი? და ა.შ. ერთი რამ ცხადია, ეს ჩვეულებრივი კაბინეტი არ არის, აქ რაღაც მისტიკურ-დრამატული სული ტრიალებს, იდუმალებას მოუცავს ეს წიგნებით გარშემორტყმული, ლეპ-

---

ტოპებით აღჭურვილი თითქოს ჩვეულებრივი ოთახი. ერთი კი გაგკრავს აზრი, რელიგიურ სიუჟეტთან ხომ არ მაქვს საქმეო და იწყებ ძიებას. იმნამს ჩნდება ასოციაციები: მამალი – პეტრე, მაგიდა და 13 ლეპტოპი მასზე – ქრისტე და მოციქულები, 13-დან ერთი გამოცალკავებული სკამი – იუდა. ხომ არა არის ეს უფლის სერობა? შესაძლოა, მაგრამ როგორი უჩვეულოა ის!

დიახ, გვიჩნდება ასოციაცია საიდუმლო სერობასთან, ამ დრამატულ სახარებისეულ ეპიზოდთან, რომელიც არაერთხელ გვინახავს. ეს ეპიზოდი ყველამ კარგად ვიცით. ამ დღესასწაულს დღესაც აღვნიშნავთ დიდ ხუთშაბათს. ესაა ზიარების საიდუმლოს დანესების დღე, როდესაც პასექის ჟამს მაცხოვარმა საკუთარ მოწაფეებთან „ისერა“ და ამცნო მათ გაცემის, უარყოფისა და ჯვარცმის შესახებ.

ჩვენს ცნობიერებაში ღრმად არის ჩამჯდარი უფლის სერობის გამოსახვის კანონიკა და როდესაც ამ საკითხზე ვსაუბრობთ, ბუნებრივად წარმოგვიდგება თვალწინ ამ სცენის ტრადიციული იკონოგრაფიის მიხედვით შესრულებული შუასაუკუნეების ქრისტიანული გამოსახულებები, ანდა, რენესანსული სცენები და ვხვდებით, რომ გ. ბულაძე ამ იკონოგრაფიული სქემებიდან მხოლოდ იმ ატრიბუტებს, დეტალებს ირჩევს, რომლებითაც მხოლოდ მინიშნებაა შესაძლებელი. იგი მთავარ გამოსახულებებსაც კი უგულვებელყოფს, არ წარმოადგენს მაცხოვარსა და მოციქულებს, ანუ იგი პირდაპირ არ ამბობს სათქმელს.

მახსენდება დომენიკო გირლანდაიოს მიერ შესრულებული სანტა მარია ნოველას ეკლესიის მოხატულობის ერთ-ერთ-



---

თი სცენა – „ღვთისმშობლის შობა“. მიუხედავად იმისა, რომ ამ კომპოზიციაზე ძველ და ახალ წელთაღრიცხვათა მიჯნაზე მომხდარი ამბავია ასახული, სცენა სრულად რენესანსულია, XV საუკუნისთვის დამახასიათებელი ინტერიერით, ადამიანების ჩაცმულობით და ა.შ. მხოლოდ სურათის მარცხენა ზედა კიდეში შარავანდებიანი ადამიანები თუ გვაფიქრებინებენ, რომ ეს უბრალოდ შეძლებული ადამიანის ოჯახში ბავშვის დაბადებაა არაა. როგორც დავინახეთ, მხატვარმა აქ თავისი ეპოქისთვის დამახასიათებელი, იმ დროის ადამიანებისთვის უფრო ახლობელი, ადვილად აღსაქმელი ხერხებით გამოსახა ეს რელიგიური სცენა.

მე არ ვიცი, რამდენად ადვილად აღსაქმელია დღევანდელი ადამიანისთვის გაა ბუღადის „უფლის სერობა“ და მეტიც, ეჭვი მაქვს, რომ საზოგადოების ნაწილისთვის უსიამოვნოც კი შეიძლება აღმოჩნდეს; ამას იმიტომ ვფიქრობ, რომ ჩვენ ჯერ კიდევ არ ვართ მიჩვეული არადოგმატურად, ახალი ხედვის წერტილიდან დავინახოთ, შევაფასოთ ესა თუ ის მოვლენა, თუ კონკრეტული სურათი. ჩემი აზრით, ეს სურათი, ერთი მხრივ, ზუსტად გამოხატავს ჩვენს ეპოქას, და ამ ეპოქის ადამიანს. ცხადია, დღევანდელი ადამიანისთვის უფრო „ახლობელი“ და ბუნებრივია „ლეპტობებიანი თავყრილობები“, ვიდრე სადღაც, შორეულ წარსულში, შუალამისას, მოწაფეებთან ერთად სერობაზე ჯვარცმის მომლოდინე მაცხოვარი, ღმერთკაცი, მოსალოდნელი ლალატით გამოწვეული ადამიანური ტკივილითა და ღვთაებრივი ხედვით, რომ უნდა აღსრულდეს დაშვებული. დღეს არანაირ დისკომფორტს არ უნდა იწვევდეს მსგავსი სურათის ნახვა, შესაძლოა, ჩვეული სიმყუდროვეც კი ვიგრძნოთ, რასაც კოლორიტი, განათება,

---

ნაცნობი ატმოსფერო უწყობს ხელს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, რატომღაც შეუძლებელია სრულ კომფორტს გრძნობდე, სიმშვიდის მიღწევა მაინც არ ხერხდება.

პირადად ჩემში სურათი გარკვეულ შეჯახებებს იწვევს, რაც ცუდი სულაც არ არის, მეტიც, ალბათ სწორედ ესაა ხელოვნების დანიშნულება და მიზანი. და მაინც, რა იწვევს ამ ფორიაქს? ამაზე ფიქრისა და ძიებისას გადავანყდი თავად გია ბულაძის სიტყვებს. შეკითხვა ზუსტად არ მქონდა ფორმულირებული, მაგრამ საკმაოდ საინტერესო პასუხი კი მივიღე: „რატომ იწვევს მხატვრობა, სახვითი ხელოვნება ჩვენში ასეთ არაჩვეულებრივ ენთუზიაზმს? ალბათ იმიტომ, რომ მხატვრობა უცნაურად, ძალზე დამაფიქრებლად დუმს, იგი დუმილით მეტყველებს. ის დუმილის ხელოვნებაა, ხოლო აქედან გამომდინარე კი, მოლოდინის ხელოვნებაც. მხატვრობა გარინდება, ერთგვარი მოლოდინისმიერი გარინდება, დიდ კოლიზიებსა და პერიპეტიებს რომ წინასწარმეტყველებს და თავადაც წინ უსწრებს.“

რთულია მიხვდე და ჩანვდე მხატვრობის დუმილს, ამ საოცარ გარინდებას უსმინო და უფრო რთულია მხატვრის ჩანაფიქრს, მის ხედვას დაუახლოვდე, რადგან თითოეული ჩვენგანი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე ვართ, მაგრამ, აი, ის, რაც „შემეხო“ მე...

უფლის სერობა თავისთავად მახსენებს მაცხოვრის სახეებს, სახარებისეულ მონაკვეთს, მახსენებს წინასწარმეტყველებას გაცემისა და უარყოფის, პირველი ზიარების, მოძღვრისა და მოწაფეთა შორის თბილ, სიყვარულიან დამოკიდებულებას და რუტინისგან, ყოველდღიურობისგან „მთიშავს“, უფრო დიდ, მაღალ ფასეულობებზე მაფიქრებს.

---

გ. ბულაძის უფლის სერობამ იგივე შეძლო, მაგრამ გარკვეულწილად სხვა ეფექტებითა და სხვა გზით.

ერთბაშად იმდენი ნიუანსის დანახვა გახდა შესაძლებელი, საიდან დაიწყო აღარც კი იცი. მართლაც, მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, აქ ძალზე დელიკატურად და ფრთხილად ვლინდება წარსულის გამოცდილება და ცოდნა, მასზე ფიქრი.

ამ სურათის ნახვისას ვგრძნობ, რომ ეს არაა ჩვეულებრივი ჟანრული სურათი და ვხვდები, რომ მხოლოდ ამ ასპექტს არ უნდა ჩავეჭიდო. ეს უფრო გამოფხიზლებას გავს. მართლაც საოცარია „ადამიანის გაქრობა“ დღევანდელი რეალობის დარად. ადამიანები მართლაც მოვთავსდით პატარა, თხელ „ყუთებში“ და ბოლომდე თუ არა, დიდწილად გვშთანთქა ყუთმა, რადგან სწორედ მისი საშუალებით ვურთიერთობთ, ვეცნობით, ვუახლოვდებით ერთმანეთს, გამოვხატავთ ჩვენს გრძნობებს ვირტუალურ ქსელში ჩართულნი და ბოლომდე გახლართულნი. დიახ, ადამიანების პირისპირ ურთიერთობები დღეს მონიტორმა ჩაანაცვლა, ყველანი „შევეტიეთ“ და კომფორტულად მოვენწყვეთ კომპიუტერში და ვულალატეთ საკუთარ თავს, გავყიდეთ საკუთარი თავი იუდას დარად. ჩვენ დღეს ყველანი საკუთარი იუდეები ვართ. ეს ტრაგედიაა; დიახ, ტრაგედია, როცა საიდუმლო სერობაშიც კი, ერთადერთი ცოცხალ არსება მამალია, რომელიც თავის პეტრეს ელის. ტრაგედიაა, როცა ნატურმორტად ვაქციეთ ყველაზე ცოცხალიც კი.

გარდა ამისა, ამ სურათის ანალიზისას, შეიძლება არ შემოვიფარგლოთ მხოლოდ ასოციაციებით და თითოეულ დეტალში სიმბოლური მნიშვნელობები ამოვიკითხოთ. სურათის ცენტრში ყველაზე უფრო განათებული და საგანგე-

---

ბოდ აქცენტირებული ნაწილი იდეური ცენტრის, მაცხოვრის სიმბოლოდ შეიძლება მივიჩნიოთ. მის უკან ჩამოფარებულმა ფარდამ „კრეტსაბმელი“ გამახსენა, რომელიც ქრისტეს ჯვარცმის შემდეგ „განიპო ორად“.

არ შემიძლია, ყურადღება არ შევაჩერო სურათის წინა პლანზე გამოსახულ შემობრუნებულ სკამზე, რომელიც საკმაოდ საინტერესო აღმოჩნდა ჩემთვის. ვფიქრობ, ეს იუდას სკამი უნდა იყოს, რადგან სახარებისეული სიუჟეტის მიხედვით, სწორედ ისაა განკერძოებული. მაგრამ, მეორე მხრივ, შესაძლოა, ვიფიქროთ, რომ ეს პეტრეს „სკამია“, რომელიც გამოფხიზლდა. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ეს სკამი ზუსტად აქვე გამოსახული მამლისკენაა შემობრუნებული, მაშინ არც ეს აზრი შეიძლება იყოს საფუძველს მოკლებული. ერთი სიტყვით, ინტერპრეტაცია მხატვარმა ჩვენ მოგვანდო და ამით გარკვეულწილად სურათის თანაშემოქმედად გვაქცია.

საინტერესოა ის გარემოც, რომელშიც განთავსებულია მაგიდა მონიტორებით. რატომ წიგნების გარემოცვაში? ამაზე ფიქრისას გამახსენდა, რომ კომპიუტერს აქვს „უნარი“ დაიტოს უამრავი წიგნი, ანუ ინფორმაცია. მიჩნდება შეგრძნება, რომ თაროებზე დაწყობილი წიგნები ადამიანების სიმბოლოებია, რომლებსაც, ერთი მხრივ, ძალიან მარტივად იტყვენ „მოციქულები“ და, მეორე მხრივ, თითქოს განსჯიან კიდევ მაგიდის გარშემო „შეკრებილნი“ მათ ირგვლივ არსებულთ და შესაბამისად, ეს გარემო „საშინელ სამსჯავროს-თანაც“ ინვევს ასოციაციას.

არის კიდევ ერთი საინტერესო დეტალი. ხელოვნება და მარადიული ღირებულებებისა და პრობლემების მატარებე-

---

ლი შემოქმედება, როგორც წესი, არ ბერდება და ყოველთვის გაძლევს შესაძლებლობას, მასში საკუთარი თავი ამოიცნო. „ხელოვნება ჩვენსა და მარადიულობას შორის არსებული შუამავალი რგოლია“ – წერს ერნესტ ჰოფმანი. ეს სურათი ამას აღწევს. ვფიქრობ, კომპიუტერის კიდეც ერთი თვისე-ბიდან გამომდინარე, თვისებიდან, რომ ჩვენთვის ფაქტო-ბრივად აღარ არსებობს მანძილისა და დროის შეგრძნება იმ მომენტში, როცა მშვიდად მოვკალათდებით ხოლმე მასთან, აქ კიდეც უფრო მარტივია საკუთარი თავი წარმოიდგინო სერობის დამსწრედ. საკუთარი თავი ქრისტესა და მოცი-ქულებს შორის წარმოაჩინო ერთ მათგანად, აწონ-დაწო-ნო შენი პიროვნული ღირებულებები. მართალია, ტექნიკა (კომპიუტერი) შორსაა გრძნობითი სფეროსაგან და, ცხადია, არც მამლის ხმა ესმის, მაგრამ სწორედ ესაა მნიშვნელო-ვანი, როდესაც იწყებ ფიქრს შენს ადგილზე ამ მისტერიაში და გინდა-არ გინდა საკუთარ თავს ხან იუდაში, ხან პეტრე-სა, თუ თუნდაც უფალში ხედავ. ამ დროს კი არ შედიხარ, არამედ გამოდიხარ მკვდარი ტექნიკის (კომპიუტერის) ჩარ-ჩოებიდან, თავისუფლდები მისგან. ფიქრი ეწინააღმდეგება საერთო ქსელში მოთავსებულ მექანიკურ აზრებს.

არ ვიცი, რამდენად გავაანალიზე ეს ნამუშევარი, მაგრამ ბედნიერი ვარ იმით, რომ ამ სურათმა ამდენი ხანი მანვალა და მაფიქრა...

# ტექსტი – „ობიექტი“



## ამ არ ცხოვრობს ბია ბუღაძე

შავი განაიტის ქვა, ბრინჯაოს რელიეფი, ნიკელის წარწერა; ყველა კლასიკური წესით დაცული მემორიალური დაფა; არაფერი ტყუილი და იმიტირებული. მხოლოდ ტექსტის შინაარსობრივი ფორმატის „ლაფსუსი“; წარწერა „აქ არ ცხოვრობს გია ბუღაძე“ – ცრუ ფასეულობებზე, სიყალბეზე, მოჩვენებით ღირსებაზე – „ფსევდომემორიაზე“ გვაუწყებს. პროფანული ტრადიციის „აწმყოს“ უარყოფა-თვითირონიული სტრატეგიის გამოყენებით ავტორის მხრიდან, მემორიალის კონცეპტუალურ ობიექტად ქვევის სურვილი ფიქრისა და ქმედების პროცესთან – თავად აწმყოს აპტუალურებს. გზავნილი „აქ არ ცხოვრობს გია ბუღაძე“ მემორიალური ბარიერი. დაცილების სურვილი სივრციდან, დროიდან, სოციალურიდან, საზოგადოებიდან... ათელის ამ წერტილიდან, ავტორის შემოქმედებაში, ფუნდამენტურად ახალი ეტაპი იწყება. გაჩნდა რუბიკონი. ავტორმა კლასიკური აზროვნების წესის პრინციპული გადალახვა დაისახა მიზნად. სადაც ძირითადი ხილული იდეის დეკლარირება – ფსევდო-ნეკროფილური კულტურის მარგინალიზაციის უარყოფა – სიტყვის იდეის რეალიზაციით მოახდინა. ავტორისეული შემოქმედებითი ინტუიციით გაჩენილი ნეოლოგიზმით დაიწყო ახალი სივრცის ძიება – დახასიათება. გია ბუღაძესთან ემოციურ-ინტელექტუალური საზღვრების გადაწევი პროვოცირებული „ახალი რეალობა – აქ არ ცხოვრების სურვილით“ მოვლენის ერთი ხარისხიდან სხვა ხარისხში გადასვლას გულისხმობს. სწორედ აქ ჩნდება ისეთი მნიშვნელოვანი მიმართება, როგორც არის აზრისაგან დაცლილი, უსარგებლო, მონუმენტის მემორიის-კიჩის-კიჩ-ზაციით, ფაქტობრივი პროდუქტის – ფსევდო მეხსიერებაში მცხოვრობი სოციუმის გამოფხიზლება. ხელოვნების სააზროვნო სივრცეში გაჩენილი ამგვარი მოდუსები სხვანაირად აფორმებს სამყაროს. ბადებს ახალ შეგრძნებებს და მახასიათებლებს, როგორც არის გახსნილობა, ვიზუალურად გასაგები ნიშნებით სიგნალირება. რაც მეტად ხილულს ხდის ინდივიდუალურისა და კომუნალურისაგან დაცლილ კულტურულ „სამოქალაქო ზონის“, გულგრილ მასსოვრობას – უგემოვნებო, „კიჩურ“ გამოვლინებებს. სწორედ ამ ობიექტის მეშვეობით გია ბუღაძე ახერხებს შექმნას პორტრეტი სოციალურ-კულტურულ ანარეკლიდან. თანამედროვე „სურათობატება“, რეალურად ფასეული, რაც უპრეცედენტო კულტურულ სახელოვნებო ფორმატად ქვევასაც გულისხმობს... მართლაც რომ ასეთ „მცირე“ სახელოვნებო აქტებში დიდი ძალა იმალება...

**მადლობა**  
ავტორებს,

ასევე:  
გურამ ტყეშელაშვილს,  
ირმა ლიპარტიანი









9789941090240