

შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

განათლებისა და მეცნიერებათა ფაკულტეტი
ისტორიის, არქეოლოგიის და ეთნოლოგიის დეპარტამენტი

რეტი ჩიბურდანიძე

**მხატვრულ-სტილისტური ტენდენციები XX საუკუნის 70-იანი
წლების ქართულ ფერწერაში.**

სპეციალობა – ხელოვნების ისტორია და თეორია
ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის დოქტორის აკადემიური
ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დისერტაცია

მეცნიერ ხელმძღვანელები: თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის
რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტის
სრული პროფესორი ანა კლდიაშვილი

ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის განათლების, ჰუმანიტარულ
და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის სრული პროფესორი
მაია ჭიჭილეიშვილი

ბათუმი 2013

სარჩევი

შესავალი	2
თავი 1. XX საუკუნის ქართული მხატვრობის განვითარების გზები	8
თავი 2. ესმა ონიანის მხატვრული მეთოდის სტილისტური თავისებურებები	42
თავი 3. თამაზ ხუციშვილის დაზგური ფერწერა	77
თავი 4. გოგი ჩაგელიშვილის შემოქმედების ძირითადი ასპექტები	104
თავი 5. საგნობრივ-მატერიალური და გრძნობადი საწყისები ვასტანგ ბესელიას შემოქმედებაში	126
დასკვნა	138
გამოყენებული ლიტერატურა	149
საილუსტრაციო მასალა	158

შესავალი

თემის აქტუალობა. XX ს-ის ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა ასპექტის განხილვისას თვალნათლივ იკვეთება არა მარტო ის ეტაპები, რომელთაც მხატვრული ცხოვრების შეფასებისათვის განსაზღვრული მნიშვნელობა აქვთ, არამედ მრავალი მხატვრული მოვლენა, სტილისტური მიმართულება, რომლებიც მიუხედავად შინაგანი წინააღმდეგობებით აღსავსე ისტორიისა, ქართულ ხელოვნებაში მკაფიოდ გამოხატული, ინდივიდუალური ხასიათისა თუ ხელწერის მქონე მხატვართა შემოქმედებით არის განპირობებული. თანამედროვე ქართული მხატვრობა არაერთგვაროვანი მოვლენაა. ნაშრომის კვლევის საგანი გულისხმობს იმ ახალი ქართული მხატვრობის თავისებურებათა ანალიზს, რომელმაც საფუძველი 1950-60-იანი წლებიდან დაიდო. ეს ის პერიოდია, როდესაც სახვით ხელოვნებაში მიმდინარეობდა მხატვრული ფორმისა და სივრცის პლასტიკური ინტერპრეტაციის, სურათის კომპოზიციური სტრუქტურის, წმინდა ფერწერული საწყისების ინდივიდუალური გააზრების ინტენსიური პროცესი. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ეს პერიოდი თავისებურად ეხმიანება XX ს-ის დასავლეთ ევროპის ხელოვნებაში მიმდინარე ძიებებს.

1970-იანი წლების ქართული ფერწერის თავისებურებებს ამ პერიოდის გამორჩეულ ხელოვანთა შემოქმედება ასახავს. ესმა ონიანის, თამაზ ხუციშვილის, გოგი ჩაგელიშვილის, ვახტანგ ბესელიას, შემოქმედება ნათლად წარმოაჩენს ამ დროის ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესებსა და მხატვრულ აზროვნებაში მომხდარ ცვლილებებს.

აღნიშნულ მხატვართა შემოქმედება საწყისებს აკადემიზმიდან იღებს, პარალელურად მიმდინარეობს მათ მიერ იმპრესიონიზმის, პოსტიმპრესიონიზმის და სხვადასხვა მოდერნისტული მიმდინარეობების შესწავლა-ათვისების პროცესი. ამ საფუძველზე აღმოცენებული თითოეული მათგანის შემოქმედება თავისებურად ვითარდება და განსაკუთრებულ მხატვრულ სახეს იღებს. მნიშვნელოვანია ის, რომ ჩვენს მიერ შერჩეული მხატვრების უმეტესობა დღემდე განაგრძობს შემოქმედებით მოღვაწეობას და მათი მხატვრული ძიებები დღესაც აქტიურ ფაზაშია. ეს საშუალებას იძლევა თვალი გავადევნოთ თითოეული მათგანის განვითარების გზას და დავადგინოთ თუ რა ფორმით ჩამოყალიბდა მათი შემოქმედებითი ძიებები.

ნაშრომის აქტუალობა თანამედროვე ქართული მხატვრობის განვითარების უწყვეტი რგოლის გააზრებაში, მხატვრული პრობლემების გადაწყვეტის ისტორიული და კულტურული წანამძღვრების ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზების გარკვევაში მდგომარეობს. აღსანიშნავია, რომ სამოცდაათიანელთა ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესები მნიშვნელოვნად განსაზღვრავენ თანამედროვე ქართული მხატვრობის სახეს. ქართული ფერწერის აღნიშნული ეტაპის შესწავლა ასევე აქტუალურია ეროვნული კულტურული ფენომენის, მსოფლიო ხელოვნების კონტექსტში ქართული მხატვრობის მნიშვნელობისა და ადგილის განსაზღვის თვალსაზრისით.

კვლევის მეცნიერული სიახლე. ნაშრომის მეცნიერული სიახლე პირველ რიგში განპირობებულია იმით, რომ ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების ეს პერიოდი არასდროს ყოფილა საგანგებო კვლევის საგანი. ხელოვნებათმცოდნეობით სამეცნიერო ლიტერატურაში არ არსებობს ამ მონაკვეთის მხატვრული პროცესების ამსახველი ნაშრომი. ჩვენს მიერ გამორჩეულ მხატვართა შემოქმედებაზე სულ რამდენიმე სტატიაა დაწერილი, ძირითადად სამხატვრო ალბომების წინასიტყვაობების სახით, სადაც მათი ხელოვნების საკმაოდ ზოგადი მიმოხილვაა მოცემული, ისინი სამეცნიერო დასკვნებსა და თეორიულ ანალიზს თითქმის არ შეიცავენ. ძირითადად მხედველობაში გვაქვს გ. ხოშტარიას, ქ. კინწურაშვილის, დ. ანდრიაძის, ი. ქარაიას ცალკეული პუბლიკაციები. ე. ონიანის შემოქმედებითი გზის და სტილისტური თავისებურებების ანალიზს იძლევა გ. ხოშტარია მხატვრისადმი მიძღვნილი ალბომის წინასიტყვაობაში. ავტორი განსაზღვრავს ხელოვანის მხატვრული ხედვის ევოლუციას და იძლევა მისი შემოქმედებითი გზის ზოგად მონახაზს, ფერწერული ამოცანების სპეციფიკის თვალსაზრისით წარმოაჩენს მხატვრული სტილის ძირითად ასპექტებს. ამასთან ერთად პუბლიკაცია წარმოადგენს როგორც ე. ონიანის, ისე საერთოდ ამ პერიოდის ქართული ფერწერის ისტორიულ კონტექსტში გააზრების ცდას. თ. ხუციშვილის შემოქმედების ზოგიერთ ასპექტს უსვამს ხაზს გ. ხოშტარია მხატვრის ალბომისათვის განკუთვნილ წინასიტყვაობაში. ავტორი საგანგებოდ აღნიშნავს მის საშემსრულებლო ოსტატობას, ფერწერული ენის, მასალის ორგანულ შეგრძნებას, რაც თ. ხუციშვილს ქართული რეალისტური მხატვრობის საუკეთესო ტრადიციების გამგრძელებლად წარმოაჩენს. გ. ჩაგელიშვილის შემოქმედებითი მიღწევების გააზრების მცდელობას წარმოადგენს დ. ანდრიაძის,

ი. ქარაიას, ქ. კინწურაშვილის პუბლიკაციები, რომლებშიც ასევე ზოგადად, მოკლედ არის წარმოჩენილი ავტორის მხატვრულ-ესთეტიკური მრწამსი და შემოქმედების საფუძვლები, ინდივიდუალური ხელწერის სპეციფიკური ნიშნები. ამ პუბლიკაციებში მინიშნების დონეზეა გამოვლენილი გ. ჩაგელიშვილის ადგილი და მიმართება როგორც უახლეს ქართულ, ისე თანადროულ დასავლურ ხელოვნებასთან. ჩვენთვის ხელმისაწვდომი მასალებიდან ფაქტობრივად ზოგადი ხასიათის პუბლიკაციებიც კი არ მოგვეპოვება ვ. ბესელიას შემოქმედების შესახებ. ამდენად ზემოხსენებული ავტორების მხატვრული ხედვა, ფერწერული თავისებურებები და ადგილი თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში სათანადო განსაზღვრას საჭიროებს. ამ თვალსაზრისით სადისერტაციო თემა წარმოადგენს სამოცდაათიანელთა შემოქმედების, ამ პერიოდის ქართული ფერწერის კვლევის პირველ ცდას. გამოკვლევა არის მცდელობა ერთგვარად შეავსოს ამ სფეროში არსებული სიცარიელე და მოგვცეს სამოცდაათიანელთა მოღვაწეობის ერთიანი სურათი; მხატვრული ძიებებისა და მიღწევების მაგალითზე წარმოაჩინოს უახლესი ქართული მხატვრობის დამახასიათებელი ნიშნები, მისი სპეციფიკურობა, ადგილი და მნიშვნელობა თანამედროვეობის კონტექსტში.

კვლევის მიზნები და ამოცანები. ნაშრომი “მხატვრულ-სტილისტური ტენდენციები XX ს-ის 70-იანი წლების ქართულ ფერწერაში“ მიზნად ისახავს თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში, კერძოდ სამოცდაათიანელთა შემოქმედებაში მიმდინარე მხატვრულ-სტილისტური პროცესების კვლევას; მხატვრულ-სტილისტური და ისტორიული ანალიზის ფონზე განსაზღვროს ახალი ქართული ფერწერის ხასიათი, განახორციელოს იმ მხატვრული გარემოებებისა და მიდგომების შესწავლა-ანალიზი, რამაც განაპირობა თანამედროვე მხატვართა შემოქმედებითი ძიებები და მათ ნამუშევრებში ფორმათქმნადობის კონკრეტული მოტივაციები. ნაშრომის ამოცანას წარმოადგენს აღნიშნულ მხატვართა ქმნილებების იდეური და მეთოდოლოგიური საფუძვლების, მხატვრულ-კომპოზიციური ძიებების, სამოცდაათიანელთა ფერწერაში მიმდინარე სტილისტური პროცესების ანალიზი.

კვლევის მეთოდი. XX ს-ის ქართულ ფერწერაში რამდენიმე ეტაპი გამოიკვეთება, მათ შორის ერთ-ერთი 1960-70-იანი წლებია. სადოქტორო თემა სწორედ სამოცდაათიანელთა შემოქმედებითი თავისებურებების კვლევას ეხება. კვლევისათვის გამოყენებულია მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის მეთოდი, რაც

განსაზღვრავს ამ პერიოდის მხატვართა მოღვაწეობის ერთიან სურათს, მის სპეციფიკურობას და ადგილს თანამედროვე ქართული ხელოვნების ისტორიაში. კვლევის მეთოდოლოგია ეფუძნება ხელოვანთა შემოქმედებითი ძიებების, ინდივიდუალური მხატვრული ხელწერის შესწავლას ჩვენი ქვეყნის ისტორიული და კულტურული განვითარების კონტექსტში.

ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული მნიშვნელობა. ნაშრომში განხილულია თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში, კერძოდ, 1970-იანი წწ-დან 2000-იან წწ-მდე ქართულ ფერწერაში მიმდინარე მხატვრულ-სტილისტური პროცესები. გამოკვლევა გარკვეულწილად შეავსებს ჩვენს ცოდნას თანამედროვე ქართული კულტურისა და ხელოვნების განვითარების შესახებ. საკვლევი თემის მიზანი და შედეგები განაპირობებს ნაშრომის პრაქტიკულ ღირებულებას. იგი დაეხმარება ქართული ხელოვნების, ფერწერის ისტორიით დაინტერესებულ პირებს, რაც შეიძლება გამოყენებულ იქნეს სპეციალური კურსის, ლექცია-სემინარების მოსამზადებლად.

დისერტაციის სტრუქტურა და შინაარსი. სადისერტაციო ნაშრომი “მხატვრულ-სტილისტური ტენდენციები XX ს-ის 70-იანი წლების ქართულ ფერწერაში“ შედგება შემდეგი თავებისაგან: შესავალი, თავი I – “XX საუკუნის ქართული მხატვრობის განვითარების გზები», თავი II – “ესმა ონიანის მხატვრული მეთოდის სტილისტური თავისებურებები“, თავი III – “თამაზ ხუციშვილის დაზგური ფერწერა“, თავი IV – “გოგი ჩაგელიშვილის შემოქმედების ძირითადი ასპექტები“, თავი V – “საგნობრივ-მატერიალური და გრძნობადი საწყისები ვახტანგ ბესელიას შემოქმედებაში“, დასკვნა. ნაშრომს თან ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის სია, ვიზუალური მასალა სათანადო ილუსტრაციების სახით.

მოხსენების სახით წარმოდგენილი იყო სადისერტაციო ნაშრომის შემდეგი ნაწილები:

1. პროფესორ-მასწავლებელთა სამეცნიერო კონფერენცია. საკონფერენციო თემა “პორტრეტული სახეები ვახტანგ ბესელიას შემოქმედებაში”. შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. 2008 წელი, 17 მაისი, ბათუმი.
2. საერთაშორისო კონფერენცია “ჰუმანიტარული მეცნიერებები ინფორმაციულ საზოგადოებაში”. საკონფერენციო თემა “საგნობრივ-მატერიალური და გრძნობადი საწყისები ვახტანგ ბესელიას ფერწერაში”. შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. 2010 წელი, 29-30 მაისი, ბათუმი.

3. შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის 75 წლისთავისადმი მიძღვნილი ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის დოქტორანტთა I სამეცნიერო კონფერენცია. საკონფერენციო თემა “ესმა ონიანის ფერწერა 1960-70-იან წლებში”. შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. 2010 წელი, 30 ოქტომბერი, ბათუმი.
4. მაგისტრანტთა და დოქტორანტთა მეორე საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია (სახელოვნებო მეცნიერება, პრაქტიკა, მენეჯმენტი). საკონფერენციო თემა “ესმა ონიანის ფერწერის ზოგიერთი ასპექტი”. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი. 2011 წელი, 23 – 25 მაისი, თბილისი.
5. პროფესორ-მასწავლებელთა სამეცნიერო კონფერენცია. საკონფერენციო თემა “თამაზ ხუციშვილის ჟანრული ფერწერა”. ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი. 2011 წელი, 25 ნოემბერი, ბათუმი.
6. რესპუბლიკური სამეცნიერო კონფერენცია პროფესორებისა და მკვლევარებისათვის “XXI ს-ის ქართული ხელოვნება მსოფლიო კონტექსტში“. საკონფერენციო თემა “სტამბოლის სერია გოგი ჩაგელიშვილის შემოქმედებაში”. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი და ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი. 2012 წელი, 24-26 სექტემბერი, ბათუმი.

სადისერტაციო ნაშრომის გარშემო გამოქვეყნებული გვაქვს:

1. “პორტრეტული სახეები ვახტანგ ბესელიას მხატვრობაში“. სამეცნიერო შრომების კრებული “ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები I“, გამომცემლობა “შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი“. 2008 წელი, ბათუმი.
2. “საგნობრივ-მატერიალური და გრძნობადი საწყისები ვახტანგ ბესელიას ფერწერაში“. საერთაშორისო კონფერენციის მასალები “ჰუმანიტარული მეცნიერებები ინფორმაციულ საზოგადოებაში“-II გამომცემლობა “შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი“. 2010 წელი, ბათუმი.
3. “ესმა ონიანის მხატვრული მეთოდის სტილისტური თავისებურებები“. სამეცნიერო შრომების კრებული “ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები III“. გამომცემლობა “უნივერსალი“. 2011 წელი, თბილისი.
4. “თამაზ ხუციშვილის ჟანრული ფერწერა“. სამეცნიერო შრომების კრებული “ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები IV“. გამომცემლობა “ხელოვნების უნივერსიტეტი“ 2011 წელი, ბათუმი.

5. “Some Aspects of Esma Oniani ’s Painting”. Arts Reaserch Institute of Ilia state University
ნაშრომი გამოქვეყნდა ინგლისურ ენაზე ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
მაგისტრანტთა და დოქტორანტთა მეორე საერთაშორისო სამეცნიერო
კონფერენციის ელექტრონულ კრებულში. 2012 წელი. www.Iliauni.edu.ge

თავი I. XX საუკუნის ქართული მხატვრობის განვითარების გზები

XX საუკუნის ქართული ხელოვნება საინტერესო და ზოგჯერ ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენებითაა აღსავსე. საუკუნის დასაწყისიდანვე მასში მთელი სიმწვავეთ დგებოდა როგორც კონკრეტული მხატვრული, ისე ზოგადი ხასიათის პრობლემები, რომელთაგან ერთ-ერთი ტრადიციისა და ნოვაციის საკითხი იყო. ალბათ გარდაუვალი იყო, რომ საქართველოს ისტორიის, სახელმწიფოებრიობის და კულტურის ქვაკუთხედს, მარადიულ დილემას წარმოადგენდა მუდმივი ჭოჭმანი აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის. ეს ნათლად აისახება ქართულ მხატვრობაშიც, რომელშიც საუკუნეების განმავლობაში ერთმანეთს თავისებურად გადაჭდობია ამ ორი კულტურის – დასავლურისა და აღმოსავლურის ნიშნები.

აზიისა და ევროპის გზაჯვარედინზე მდებარე საქართველო ოდითგანვე ჩართული იყო მსოფლიო კულტურულ პროცესებში. უძველეს წარსულში ის ძველი აღმოსავლეთის, შემდგომ კი ელინისტური სამყაროს კულტურულ არეალში იყო მოქცეული, ქრისტიანობის მიღების შემდგომ ის როგორც მართლმადიდებლური სამყაროს ნაწილი ბიზანტიური კულტურის წრეში მოექცა. ბიზანტიის იმპერიის დაცემის შემდეგ მუსლიმანური ქვეყნების გარემოცვაში მოხვედრილი საქართველო ქრისტიანობის ფორპოსტად იქცა ამ რეგიონში და იძულებული იყო მთელი ძალები ქვეყნის ფიზიკურად გადარჩენისაკენ მიემართა. XIV საუკუნიდან მოყოლებული ცალკეულ ნაწილებად დაშლილ ქვეყანაში კულტურული ცხოვრება მაინც გრძელდებოდა – შენდებოდა და იხატებოდა ეკლესიები, მინიატურებით იმკობოდა წიგნები და ა. შ. შეიძლება ითქვას, რომ იმ ძნელბედობის უამს ჩვენი კულტურა მოწყვეტილი იყო მსოფლიო კულტურულ ორიენტირებს, ერთგვარად ამოვარდნილი იყო ცივილიზებული სამყაროს განვითარების ერთიანი კალაპოტიდან. ყოველივე ამან გამოიწვია ის, რომ ქართული კულტურა, და კერძოდ, სახვითი ხელოვნება – მხატვრობა, XVIII საუკუნის ბოლომდე შუა საუკუნეების მარწმუნებში რჩებოდა.

1801 წელს საქართველო იძულებული გახდა რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში შესულიყო, რის შედეგადაც ქვეყანამ დაისვენა მუდმივი შემოსევებისა და ომებისაგან, მაგრამ საქართველოს ეს ძვირად დაუჯდა – მან დაკარგა თავისუფლება, პოლიტიკური დამოუკიდებლობა, რუსეთმა გააუქმა ბაგრატიონთა სამეფო ტახტი, საქართველოს უძველეს ეკლესიას ჩამოართვა

ავტოკეფალია. მიუხედავად ყოველივე ამისა ქვეყანაში თანდათან სიმშვიდემ დაისადგურა, რამაც კულტურული ცხოვრების აღმავლობა გამოიწვია. საქართველოს, ქართველ მხატვრებს კვლავ მიეცათ საშუალება დასავლეთიდან მიეღოთ ახალი შემოქმედებითი იმპულსები. სწორედ ამ დროს ეყრება საფუძველი რეალისტურ დაზგურ ფერწერას საქართველოში – ჩნდება მეტად საინტერესო ფენომენი ე. წ. თბილისური პორტრეტული სკოლა.

“თბილისური პორტრეტული სკოლის” წანამძღვართაგან, უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია თავად ქართული საწყისი – საქართველოს შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობაში არსებული “საერო” კტიტორული პორტრეტის ხანგრძლივი ტრადიცია, რომელიც ამ სკოლის ფორმირების უამს ერთ-ერთი წარმმართველი კომპონენტი იყო. მეორე, ასევე უაღრესად მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენდა იმდროინდელ საქართველოში საკმაოდ კარგად ცნობილი ირანული მხატვრობის ტრადიცია. ამ სკოლის სტილისტური სახის დამკვიდრებაში, უდავოდ, არსებითი როლი შეასრულა ევროპული XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულმა პარადულმა პორტრეტებმაც.

ამ სკოლის წარმომადგენლები ქმნიან როგორც ინდივიდუალურ, ისე ჯგუფურ და ოჯახურ პორტრეტებს, რომლებშიც ნათლად ჩანს “ძველი”, ანუ ტრადიციული ხელოვნებისა და ახალი ხელოვნების ნიშნები – პირობითობისა და რეალიზმის თანაარსებობა. თბილისური პორტრეტული სკოლა წარმოადგენდა ერთგვარ გარდამავალ საფეხურს ძველ და ახალ ხელოვნებას შორის. ის ჯერ კიდევ მჭიდროდ იყო დაკავშირებული შუასაუკუნეობრივ ტრადიციასთან.

“XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული თავადაზნაურული პორტრეტი ე.წ. “ტფილისური სკოლა” ქართული ხელოვნების ისტორიის ღირსშესანიშნავი მნიშვნელობით, თავისთავადობითა და მაღალი ღირსებით გამორჩეულ მოვლენათა რიგს განეკუთვნება, რომელშიც განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოვლინდა ქართული ეროვნული ხასიათი. ამ სკოლის ნაწარმოებები თავისი თვითმყოფადი, თავისებური სახით სრულიად განსხვავებულია არა მარტო თანადროული, არამედ უფრო ადრეული და შემდგომი პერიოდის როგორც ევროპული, ასევე აღმოსავლური მხატვრობისაგან” (ციციშვილი 2000:5).

XIXს-ში ახალი კულტურის ფორმირებაში მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვით უცხოელ მხატვრებს, ისინი ხშირად ჩამოდიოდნენ თბილისში, რომელიც მთელი კავკასიის კულტურულ ცენტრს წარმოადგენდა. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ

მრავალი უცხოელი მხატვარი (პ. ფრანკენი, ლ. ლონგო, ფ. რუბო, ვ. ვერეშჩაგინი, ლ. ლაგორიო, ლ. პრემაცი, რ. ზომერი და სხვ.) არა მარტო ჩამოდიოდა და მუშაობდა თბილისში, არამედ რჩებოდა კიდევ სამუდამოდ საცხოვრებლად.

ამგვარად, საქართველოში ნელ-ნელა ფეხს იკიდებდა მანამდე უცნობი დაზგური ფერწერა. უცხოელების გვერდით გამოჩნდნენ ქართველი მხატვრებიც, რომლებმაც პროფესიული, აკადემიური განათლება რუსეთსა და ევროპაში მიიღეს. ასალი ქართული ფერწერის პირველი თაობის წარმომადგენლები იყვნენ: გიორგი მაისურაძე, რომანოზ გველესიანი, ალექსანდრე ბერიძე, დავით გურამიშვილი, ვიგო გაბაშვილი, ალექსანდრე მრევლიშვილი და მოსე თოიძე. მათ რიცხვში განსაკუთრებული ადგილი უკავია ვიგო გაბაშვილს, რომელიც XIX-ის ქართული მხატვრობის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და გამორჩეული წარმომადგენელია. ვ. გაბაშვილი ჯერ პეტერბურგში, შემდეგ კი მიუნხენის აკადემიაში სწავლობდა. მისი ნაწარმოებების დიაპაზონი საკმაოდ ფართოა – ის არის პორტრეტი-ტიპის, პეიზაჟისა და ნატურმორტის პიონერი ქართულ მხატვრობაში, მან შეასრულა ქართული კულტურის მოღვაწეთა და არისტოკრატის წარმომადგენელთა პორტრეტების მთელი გალერეა, ქმნიდა ბატალურ სცენებსაც. ვ. გაბაშვილს განსაკუთრებით იზიდავდა სახასიათო ტიპაჟი, იგი ქმნიდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხისა და სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენელთა პორტრეტებს, მაგრამ ეს ნამუშევრები არ იყო პორტრეტები ტრადიციული გაგებით, რადგან მხატვარი მასში წარმოადგენდა არა ადამიანის ინდივიდუალურ ნიშნებს, მის განწყობას, შინაგან სამყაროს, არამედ, იძლეოდა მის სოციალურ დახასიათებას; იგი ანზოგადებდა სახეს და ქმნიდა სახასიათო ტიპაჟს. ამდენად, ეს ნამუშევრები პორტრეტისა და საყოფაცხოვრებო ჟანრის ზღვარზეა. ცხადია, ვ. გაბაშვილი არ იყო დიდი გაქანების შემოქმედი. იგი მხოლოდ მის გარშემო არსებულ რეალობას, ხილულ სამყაროს ასახავს, რომელსაც ყოველგვარი სირთულეების გარეშე აღიქვამს. მას არ აინტერესებს შინაგანი კონფლიქტები, სულიერი განცდები, დრამატული კოლიზიები, იგი შორსაა ლირიკულობისა და რომანტიკულობისაგან, თუმცა მხატვარი ნატურისადმი გულგრილი როდია – პეტერბურგსა და მიუნხენში ის ითვისებს რეალისტური ფერწერის მრავალფეროვან სტილისტურ ნიშან-თვისებებს, როგორც ტექნიკურ-ფორმალური ოსტატობის, ისე იდეური თვალსაზრისით, მაგრამ ამუშავებს და გადმოსცემს მათ საკუთარი

ინდივიდუალური “სახის”, მხატვრული ხედვისა თუ გემოვნების შესატყვისად. გ. გაბაშვილი სრულყოფილად ფლობს რეალისტური მხატვრობის პრინციპებსა და მეთოდს, მისი სურათები ხან თითქმის ნატურალისტური სიზუსტით, ნათელი, დახვეწილი კოლორიტითა და ფაქიზი წერის მანერით ხასიათდება, ხან მდიდარი ტონალური გრადაციებით, თამამი და თავისუფალი წერის მანერით, ცოცხალი ფაქტურული ზედაპირით, ფერწერულობით გამოირჩევა.

გ. გაბაშვილის მხატვრობამ კონკრეტულ დროსა და სივრცეში – XIX ს-ის ბოლო ათწლეულსა და XX ს-ის დასაწყისისათვის, რომელიც მისი შემოქმედების ყველაზე ნაყოფიერ პერიოდად არის მიჩნეული, განსაკუთრებული როლი ითამაშა. მან ერთ-ერთმა პირველმა გააფართოვა ქართული მხატვრობის თვალსაწიერი, საფუძველი ჩაუყარა სხვადასხვა ჟანრს, დაამკვიდრა ნაციონალური თემატიკა, თუმცა ფორმით მისი ხელოვნება შორს იყო ეროვნული ტრადიციისაგან. გ. გაბაშვილთან, ისე როგორც ბევრ სხვა მის თანამედროვე მხატვართან, არ იდგა ეროვნული ფორმის საკითხი. ასევე შორს იყო მისი შემოქმედება XIX ს-ის მეორე ნახევრის ევროპული მხატვრობისგანაც, სამაგიეროდ იგი განსაკუთრებულ სიახლოვეს რუსული, კერძოდ კი “პერედვიჟნიკული” სკოლის ტრადიციებთან ამჟღავნებდა. მხატვარი სიცოცხლის ბოლომდე ამ პრინციპების ერთგული დარჩა, მის სტილსა და გემოვნებას დროთა განმავლობაში არსებითი ცვლილებები არ განუცდია.

ამ პერიოდის მხატვრული რეალობის ტიპურ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს მოსე თოიძის შემოქმედება, რომელიც ფიროსმანაშვილის გვერდით დგას ახალი ქართული მხატვრობის სათავეებთან. როგორც გ. ხოშტარია აღნიშნავს, XX ს-ის ქართული ხელოვნება იწყება ნ. ფიროსმანაშვილისა და მ. თოიძის მხატვრობიდან. ოღონდ ფიროსმანის ფესვები ქართულ ტრადიციაშია, მ. თოიძე კი განათლებას პეტერბურგში იღებს. თავიდან იგი რუსული რეალისტური ფერწერისა და ილია რეპინის მიმდევრად გვევლინება, შემოდგომში კი მის მხატვრობაში თავს იჩენს ის პრობლემები, რომლებიც “პერედვიჟნიკების” ახალი თაობისა და სხვადასხვა გაერთიანების მხატვრებისათვის იყო დამახასიათებელი; “მაგრამ ეს არ ნიშნავს მ. თოიძის შემოქმედებით დამოკიდებულებას რუსულ ფერწერაზე. მისი მხატვრობა, რომელიც ხასიათდება ინდივიდუალობითა და თავისთავადობით, მაღალი პროფესიული ოსტატობით, რუსული ფერწერის პარალელურად ვითარდებოდა”(არსენიშვილი 2001:3). მ. თოიძე პირველი მხატვარია, რომელიც გრძნობს დროის ტენდენციებს, წყვეტს სხვადასხვა

მხატვრულ ამოცანებს – განსაკუთრებით საინტერესოა მისი ფერწერულ-კოლორისტული ძიებები და უდიდესი ინტერესი განათების პრობლემისადმი. მ. თოიძე იმ მხატვართა რიგს მიეკუთვნება, რომელთა ხელოვნება აქტიური შემოქმედებითი ევოლუციით ხასიათდება. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია მისი მოღვაწეობის ადრეული პერიოდი, როდესაც ჩანს მხატვრის ცოცხალი ინტერესი იმ მრავალფეროვანი და ინტენსიური შემოქმედებითი პროცესების მიმართ, რომელიც XX ს –ის დასაწყისის რუსულ და ევროპულ ხელოვნებაში მიმდინარეობდა. განსხვავებით გ. გაბაშვილისაგან, რომლის მხატვრობა მონუმენტურ, ტიპიზებულ ტენდენციებს ავლენს, მ. თოიძე ქართულ მხატვრობაში დაზგური ტენდენციების დამამკვიდრებელია. თუ გაბაშვილისათვის უფრო ახლობელია სამყაროს, მოვლენებისა და საგნების განზოგადებული აღქმა, მ. თოიძისათვის მოვლენების ინდივიდუალობა, კონკრეტული განუმეორებლობაა ნიშანდობლივი.

ახალი ქართული მხატვრობის პირველი თაობის ისტორიულ მისიას ის წარმოადგენდა, რომ გაჭიანურებული შუა საუკუნეებისა და XIX ს-ის შუა ათეული წლების გარდამავალი საფეხურის შემდეგ ქართული ფერწერისათვის დაემკვიდრებინათ ახალი რეალისტური ხელოვნების პოზიციები, “დასწოდნენ” ევროპული ხელოვნების რენესანსულ მონაპოვარს. ესაა მეტად მნიშვნელოვანი ეტაპი ქართული მხატვრობის ისტორიაში, თითქოს თავისთავად უფერული, მაგრამ “მუშა” პერიოდი, რომლის დროსაც რეალისტური მხატვრობის დამკვიდრების ამოცანა XX ს-ის მიჯნაზე და მის პირველ ათწლეულში დაძლეულ იქნა.

ჭეშმარიტი მხატვრული ალღო, არსებითის აღქმის და განზოგადების საოცარი უნარი, ნაწარმოებთა ეპიკური მონუმენტურობა, აღბეჭდილი ეპოქის სევდით და შინაგანი ტრაგიზმით, ნიკო ფიროსმანაშვილს XX ს-ის გენიალურ შემოქმედთა რიგებში აყენებს. მისმა მხატვრობამ “დაიტია” ქართული ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია და, ამავე დროს, თანამედროვე უღერადობაც შეიძინა.

ფიროსმანის შემოქმედება განსაკუთრებული ფენომენია თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში. გიორგი ხოშტარას მოსაზრებით, მისი მხატვრული სტილი გულისხმობს საპირისპირო მეთოდების, კერძოდ მონუმენტური და დაზგურ-რეალისტური წყობისეული ნიშნების ინტეგრირებას ერთიან ორგანულ მხატვრულ მთლიანობაში. აშკარად იკვეთება გენეტიკური კავშირი

გვიანფეოდალური ხანის ფრესკულ მხატვრობასთან, ასევე გვიანი ხანის საფლავის ქვების რელიეფებთან (ლექავა 2006:15). მისი ქმნილებების თავისებურება ამასთანავე განპირობებულია დამკვეთისა და დაკვეთის ხასიათით, კერძოდ, აბრების, მათი ფუნქციური მოთხოვნებით. ფიროსმანის მხატვრული მეთოდი XIX–XX სს. მიჯნაზე ჩამოყალიბდა; იგი წარმოადგენს შემაკავშირებელ რგოლს მონუმენტური მხატვრობის ტრადიციებსა და ახალი ქართული მხატვრობის განვითარებაში. აქედან გამომდინარე, ნათელია, რომ ფიროსმანის შემოქმედებამ ზემოქმედება მოახდინა ახალი თაობის ქართველ მხატვრებზე და საერთოდ, ახალი ქართული მხატვრობის სახეობით სისტემაზე. გ. ხოშტარია სურათების მხატვრულ-ფორმალური რივის განსაკუთრებულ ოსტატობაზეც საუბრობს, როდესაც ფიროსმანის სურათის მხატვრულ წყობას XX საუკუნის დასავლური მხატვრობის უდიდეს ოსტატებს ადარებს. მართლაც, გასაოცარია ფორმის განზოგადება მხატვრული სახის უტყუარი სიზუსტის შენარჩუნებით, სახვით საშუალებათა მინიმალისაციით მიღწეული მაქსიმალური გამომსახველობა, კომპოზიციური მეტყველების არნახული ლაკონიზმი, ხშირად მხოლოდ სამი-ოთხი ფერის გამოყენებით საოცარი ფერწერული მეტყველება და ა. შ.

ამრიგად, ფიროსმანი არსებობს იმავე დროულ სივრცეში, რომელშიც ჩაისახა და განვითარდა დასავლური კულტურის ისეთი ყოველისმომცველი მოვლენა, როგორცაა მოდერნიზმი. მისი ხელოვნების ზოგადი წყობისეული მახასიათებლები ესადაგება თანამედროვე მხატვრობის იმ პრობლემატიკას, რომელიც იდგა მოდერნისტული მხატვრობის წინაშე XX საუკუნის პირველ ათწლეულებში. ავანგარდისა და ფიროსმანის ურთიერთმიმართებისა თუ ნათესაობის საკითხისათვის ღიანა ანთელავა-მამალაძე ისეთ ასპექტებს გამოჰყოფს, როგორცაა: ევროცენტრიზმის უარყოფა და კულტურის ძლიერი ორიენტალიზაცია; ანტიიმიტაციური ფერწერის კონცეფცია, რომელმაც მხატვრული შემოქმედების ვექტორი მიმართა ქვეცნობიერების ფენომენისაკენ; ორიენტაცია პრიმიტიული ან თვითშემოქმედების “დაბალ ფორმაზე”; გმირის მასიური იმპერსონალიტური ხასიათი და თავად მხატვრის მძაფრად ინდივიდუალური, პიროვნული თვალთახედვა; რეალისტური ესთეტიკის მიუღებლობა და სხვ. მოდერნისტული ხელოვნების ეს უმნიშვნელოვანესი პრინციპები ფიროსმანისათვის ორგანული და თავისთავადია.

ფიროსმანს არასოდეს უსწავლია ხატვა, მან არ იცოდა ანატომია, სწორად ვერ აგებდა ფიგურას, არ ფლობდა პერსპექტივის კანონებს, განათებისა და შუქჩრდილის გადმოცემის ხერხებს, მაგრამ ეს ვერაფერს აკლებს მის შემოქმედებას. პირიქით, შესაძლოა, სწორედ ეს “აშიშვლებს” ფიროსმანის უშუალობას, გულწრფელობას, სიხალასეს. ცხადია, მისი თემატიკა გარკვეულწილად შეზღუდულია, მაგრამ მხატვრის ნამუშევრებში არ შეიძლება არ დავინახოთ სამყაროს ჰარმონიული მთლიანობის აღქმის უნარი, რაც კარგა ხნის დაკარგული ჰქონდა იმდროინდელ ადამიანს. ფიროსმანის სურათების ხილვისას ჩნდება შეგრძნება, რომ მას ყველაფერი გააზრებული აქვს, მაგრამ სინამდვილეში ყოველივე თავისთავად ხდება. იგი არასოდეს ცდილობს ნატურის “იმიტაციას” და ფორმის პირობითობის ფარგლებში რჩება, რითაც აშკარად ამჟღავნებს გენეტიკურ კავშირს შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებასთან; ტრადიცია მკაცრ, თავშეკავებულ კოლორიტშიც იჩენს თავს. ფიროსმანი არ ხატავს დეტალებს, სამაგიეროდ შესანიშნავად გადმოსცემს ასახულის არსს. იგი მახვილად იჭერს სახასიათოს, ტიპიურს და ახერხებს განზოგადებას. სწორედ ამიტომ მისი ნამუშევრები ერთიან სამყაროს წარმოადგენენ, რომელშიც ბუნებაც, ცხოველებიც, ადამიანებიც შინაგანად გარინდებულნი, სერიოზულნი, ერთნაირად მნიშვნელოვანნი არიან და საკუთარ თავში თითქოს კოსმოსის მთლიანობასა და სიბრძნეს ატარებენ.

“ფიროსმანაშვილის მხატვრობაში თავისებური ყოვლისაღმომაცნებელი “პირველადობაა”, საღვთო სიუხვით, მადლმოსილებით აღსავსე. იგი მიწიერისა და სახეოს ჯერაც განუყოფელი ერთობაა, რომელიც სუფევს კახურ “მრავალჯამიერში”, ტრადიციულ ქორეოგრაფიაში, საფლავის ქვების გულმისავალ “ვიზიონებში” თუ სხვაგან. ბუნებრივია, ყველაზე დიდი სისრულით ეს ერთობა ხორცშესხმულია ჩვენს ქრისტიანულ ტაძრებში. ფიროსმანთან განცდაში, ხილვაში სწორედაც “ტაძრულობაა” გადამწყვეტი. მისი შემოქმედება გამსჭვალულია ეკლესიის სივრცის ნოსტალგიით, თუმცა საკუთარ დროში მას სხვა რიგის ფერწერის შექმნა დაეკისრა” (ლეკავა 2006:15).

ფიროსმანი განცალკევებით დგას XX ს-ის 10 – 20-იანი წლების ქართულ მხატვრობაში. საზოგადოდ კი ეს პერიოდი ძალზე საინტერესო და მრავალფეროვანია ქართულ კულტურაში. თუ ფიროსმანი ინტუიციურად, ბუნებრივად აგრძელებს ქართული ხელოვნების მრავალსაუკუნოვან ტრადიციებს, ამავე პერიოდში შემოქმედებით ასპარეზზე გამოსული მხატვართა ჯგუფი

სრულიად ცნობიერად ისახავს მიზნად შექმნას, ერთის მხრივ, თანამედროვე, დასავლური ტიპის ხელოვნება და, მეორეს მხრივ, შეინარჩუნოს კავშირი საკუთარ ფესვებთან, შეინარჩუნოს თვითმყოფადობა, რათა არ გაითქვიფოს და დაიკარგოს თანამედროვე ხელოვნების გლობალურ ნაკადში. ეს მხატვრები არიან: დავით კაკაბაძე, ლადო გუდიაშვილი, დიმიტრი შევარდნაძე, ვალერიან სიღამონ-ერისთავი, ალექსანდრე ციმაკურიძე, ელენე ახვლედიანი, ქეთევან მაღალაშვილი, შალვა ქიქოძე. ყოველმა მათგანმა განსხვავებული კვალი დატოვა – ზოგი ტრადიციონალისტი იყო, ზოგი ავანგარდისტი, მაგრამ მათი შემოქმედებითი მისწრაფება და სულისკვეთება – ერთიანი. ისინი თანამედროვე ქართული მხატვრობის დამფუძნებლები იყვნენ, “ეროვნულში” კი ყოველი მათგანი თავისას, საკუთარი თვითმყოფადობისათვის უფრო მისაღებ და ახლობელ ფორმებს პოულობდა. ეს მხატვრები თავის დროზე რუსეთისა და ევროპის წამყვან სამხატვრო სკოლებში სწავლობდნენ, მოგზაურობდნენ, იფინებოდნენ; შემდგომ კი 1920-იანი წლების ბოლოს საქართველოში დაბრუნდნენ და აქტიურად ჩაებნენ ქვეყნის მხატვრულ ცხოვრებაში.

თითოეული ეს მხატვარი მკაფიო ინდივიდუალიზმით გამოირჩევა. ეს იყო ძლიერი, საინტერესო პიროვნებების ეპოქა. მათ შორის ერთ-ერთი წამყვანია დავით კაკაბაძე – ინტელექტუალი, რაციონალური აზროვნების უნარით გამორჩეული ადამიანი. საფრანგეთში ყოფნისას იგი ქმნის პარიზის ჩანახატებს, აკვარელურ სერიას – “ბრეტანი”. მას აქვს კუბისტური ნამუშევრები, აბსტრაქციები. კონსტრუქციულ-დეკორატიული კოლაჟების სერიაში იგი იყენებს ხეს, მეტალს, მინას, სარკეს; ასევე ქმნის აბსტრაქტულ ქანდაკებებს. ყოველივე ეს უკვე ტიპიური მოდერნისტული ხელოვნებაა და თანაც მაღალი დონის, რომელიც არავის არ ჰგავს. თავად დ. კაკაბაძე პარიზში მოწყობილ 1928 წლის გამოფენის კატალოგში წერდა: “პლასტიკური ფორმა არსებობს ყოველგვარი თხრობითობისა და შინაარსის გარეშე... დღევანდელ ადამიანს ახალი პლასტიკური ფორმა ესაჭიროება”– ეს ერთგვარი მანიფესტი იყო, რომელშიც დროის მოთხოვნა სრულად აისახა. “XX საუკუნის მსოფლიო ხელოვნება რთულ და წინააღმდეგობრივ სისტემად ყალიბდება. იმპრესიონიზმმა, კერძოდ, სეზანის მხატვრულმა კონცეფციამ სათავე დაუდო ახალ მხატვრულ-სააზროვნო მეთოდს, რომელიც თავისებურად დაიშალა ფოვიზმში, კუბიზმში, აბსტრაქციონიზმში. დავით კაკაბაძის მხატვრულმა მეთოდმა ამ პოზიციების ერთგვარი მორიგება იკისრა. ამ გაგებით, კაკაბაძე არ ყოფილა არც მხოლოდ კუბისტი, არც

დადაისტი, არც აბსტრაქციონისტი. მისი შემოქმედება წარმოადგენს ერთგვარ “სტილგარეშე ხაზს”. ესაა შემოქმედებითი პოზიცია მხატვრისა, რომელიც ითავსებს ეპოქის დამახასიათებელ სტილურ ტენდენციებს და არსებითად, არც ერთი მათგანის მიმდევარი არ არის. კაკაბაძემ თავის შემოქმედებაში ურთიერთგამომრიცხავი მხატვრული კონცეფციების შეთანხმება სცადა და ამაშიც გამჟღავნდა მისი რენესანსულ-ტოლერანტული სული, სამყაროს ხედვის უნივერსალური პათოსი”(ანდრიაძე 1989:105). ამ პოზიციიდან გამომდინარე სრულიად გასაგებია მისი ცნობილი იმერეთის პეიზაჟების ციკლის ნახევრად აბსტრაქტული ხასიათი. ზემოდან დანახული უსასრულო სივრცე, ტილოს მთელ სიბრტყეზე ლოკალური ფერადოვანი ლაქებით შექმნილი ხალიჩისებური, მოზაიკური ნახატი იშვიათი ემოციურობით აღსავსე სურათ-ხატებს ქმნის. აქ დარღვეულია პერსპექტივის კანონები და საერთოდ რეალისტური პეიზაჟის პრინციპები. პირობითობა, სიბრტყობრიობა, აბსტრაქირება – ის თანამედროვე სახვითი საშუალებებია, რომელსაც ამ დროს იყენებდნენ, მაგრამ დ. კაკაბაძის პეიზაჟები საოცრად ქართულია და იმერეთის, საქართველოს ამ ერთ-ერთი ულამაზესი კუთხის, ბუნების განზოგადებულ სახეს შესანიშნავად წარმოაჩენს. დ. კაკაბაძის ნოვატორულმა ძიებებმა საბოლოოდ სწორედ “იმერეთის” სერიაში მოიყარა თავი. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე, იგი ანზოგადებდა მშობლიური იმერეთის ხედებს, ეძებდა რაც შეიძლება სრულყოფილ მხატვრულ-რაციონალურ საშუალებებს, რათა პეიზაჟის ობიექტურ თვისებებზე დაყრდნობით მისი აბსტრაქირებული ხატი შეექმნა.

თუ დავით კაკაბაძე აბსტრაქირებას მიმართავს, მეორე ამ პერიოდში მოღვაწე, მკაფიო ინდივიდუალობის მქონე მხატვარი ლადო გუდიაშვილი მხატვრულ ხერხად ფორმის სტილიზაციასა და უტრირებას იყენებს და ამით ძლიერ ექსპრესიულობას აღწევს. დ. გუდიაშვილის მხატვრობის საფუძველი ეროვნული ხელოვნებაა–შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობა, გვიანფეოდალური ხანის მინიატურა თავისი სპარსული გავლენებით, ქართული ჩუქურთმა, რელიეფი. მასთან შუა საუკუნეების ხელოვნების სახვითი ენა გარდაისახება და ექვემდებარება თანამედროვეობის პრინციპებს. გუდიაშვილის შემოქმედებითი მეთოდისათვის დამახასიათებელია ურთიერთკავშირი რეალობასა და ფანტასტიკურს, დანახულსა და შეთხზულს, ნატურულსა და გარდაქმნილს შორის. მხატვრის შემოქმედებაში პირობითად ორი მთავარი თემატიკური წრე

იკვეთება: პირველი დაკავშირებულია ძველი თბილისის ბოჰემასთან და ე. წ. “კინტოების სერიას” ქმნის. მეორე წრეს შეადგენენ ლეგენდები და ფანტაზიები, რომლებშიც ჩნდება ისტორიული სიუჟეტები, თანამედროვეთა რომანტიზებული პორტრეტები, ცეკვის სცენები, ფოლკლორთან დაკავშირებული მითები, ალეგორიები და ა. შ., რომლებშიც ბევრი რამ თავისებურად არის გააზრებული. ლ. გუდიაშვილი არღვევს ანატომიის ნორმებს, არ ერიდება სხეულის ნაწილთა ან საგნების დეფორმაციას. კომპოზიციის აგებას, ფიგურათა განლაგებას და ზოგჯერ მოხაზულობასაც მხატვარი უმორჩილებს გარკვეულ დეკორატიულ-ორნამენტულ რიტმს. აღსანიშნავია, რომ კომპოზიციური წყობის ორნამენტულ საწყისთან დაკავშირებულია მხატვრის მიერ სივრცის ახალი გაგება, მასთან სივრცე თითქოს ნეიტრალიზებულია სიბრტყით. კონტურული ნახატი არ იზღუდება მხოლოდ თავისი არსებობით სიბრტყეზე, მოცულობა შერწყმულია ხაზთან, რომლის მეშვეობითაც მიღწეულია მოცულობისა და სიბრტყის მთლიანობა. გამომსახველობითი საშუალებების ამგვარი ინტერპრეტაცია სურათის არსის გადმოცემას ემსახურება და ნაწარმოების ხასიათის გახსნას ამბაფრებს, რაც ავტორის მხატვრული ენის თავისებურებების განმსაზღვრელია.

ელენე ახვლედიანმა შემოქმედებითი მოღვაწეობა ახალი ქართული ხელოვნების ჩამოყალიბებისთანავე დაიწყო. მისი ნიჭის თვითმყოფადობა განსაკუთრებით ნათლად გამომჟღავნდა მხატვრის პეიზაჟურ ფერწერაში. პეიზაჟების ძირითად თემებს იგი საქართველოს ბუნების უსაზღვრო მრავალფეროვნებაში პოულობდა. უცხოეთში ყოფნის დროსაც კი ფაქიზად გრძნობდა მშობლიური ქვეყნის სილამაზეს. ე. ახვლედიანს იზიდავდა ინტიმური ხასიათის ლანდშაფტური პეიზაჟები, რომლებიც გადმოგვცემენ წელიწადის თუ დღის სხვადასხვა დროს. ასეთებია პანორამულად, ფართოდ დანახული ქალაქის ხედები, კუთხეები. მან შექმნა ძველი თბილისის, ქუთაისის, თელავის, სიღნაღის პოეტური სახეები, რომელთა ცხოველხატული მდებარეობა და ძველი არქიტექტურის თავისებურება ახალგაზრდობიდანვე იზიდავდა; აღსანიშნავია, რომ ისინი მხატვრის მიერ ყოველთვის ახლებურადაა აღქმული. ე. ახვლედიანის კომპოზიციები გააზრებული და გაწონასწორებულია. იგი წერს მკერვიად და პასტოზურად. მისი ფუნჯის მონასმები ხან სწრაფია და მსუბუქი, ხან კი ერთმანეთში შეუმჩნეველად გარდამავალი, როცა ფერი ფერშია შერწყმული, თითქოს გადამდნარი; მხატვრის კოლორიტი დრამაა და ჟღერადი, ხანდახან ოდნავ მიმქრალი; მისი ნახატი წმინდაა და კუთხოვანი, სწორედ ის

ანიჭებს მხატვრის ტილოებს, მათ ფერადოვან წყობასთან ერთად, იმ მძაფრ გამომსახველობას, რაც ამჟღავნებს გრაფიკის ერთგვარ გავლენას ფერწერაზე. ე. ახვლედიანის ნამუშევრებს ახასიათებს დახვეწილი ფერადოვნება, დეკორატიულობა, ხედვის მოულოდნელი წერტილები; ეპიკური სივრცეები მასთან ხან გახსნილია, ხან კი პეიზაჟიდან თითქოს ამოკვეთილი კადრები მაყურებელთან ახლოს არის მოტანილი. ბუნება – უსასრულობაში გადაშლილი მთა-ველები, თუ ერთმანეთზე დახვევებული სახლების სახურავები, ოსტატის ხასიათის გამომხატველია. ამ რომანტიკულ, შთაგონებით შესრულებულ სურათებში მხატვარს საკუთარი დამოკიდებულება შემოაქვს: „იგი ხან მთრთოლვარე და ცვალებადი, ხან მზიური და გაღიმებული, ხან მოღუშული, გულჩათხრობილი და კუშტი, ხან რბილი, მორცხვი, ღირიულია” (პრივალოვა 1980:4), ამიტომაც, სრულიად სამართლიანად, ე. ახვლედიანი „განწყობილების პეიზაჟის” ერთ-ერთ ყველაზე გამოჩენილ წარმომადგენლად ითვლება.

უნდა ვაღიაროთ, რომ ეს ხანა (1910-დან – 30-იან წლებამდე) ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო და მნიშვნელოვანი ეტაპია XX ს-ის ქართულ ხელოვნებაში. “ოციანელები” ფაქტიურად პირველები სვამენ ეროვნულობის პრობლემას, ისინი საგანგებოდ უფიქრდებიან “ავტონომიური”, “ლიტერატურულობისაგან” თავისუფალი ფორმის საკითხებს. მათი მისწრაფებები უკავშირდება სპეციფიკური ეროვნული ფორმის, გამოსახვის ეროვნული მეტყველების ძიებას. “ეს ამოცანა ახლა უკვე შეგნებულად ისმოდა, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ კაკაბაძის და გუდიაშვილის შემოქმედებაში. გარდა მხატვართა “პრაქტიკისა”, ამას მოწმობს დ. კაკაბაძის – ამ თაობის ერთადერთი თეორეტიკოსის ნაწერებიც, რომელთა არსს წარმოადგენს თანამედროვე ეროვნული ხელოვნების ამოცანათა გააზრება: ხელოვნება ეროვნული და, იმავე დროს, თანამედროვე, ეროვნული თავისი არსით, სამუხეუმო სტილიზაციის გარეშე და ამასთანავე XX საუკუნის მოთხოვნილებათა დონეზე მდგომი. ამ “მოთხოვნილებებში” იგულისხმებოდა როგორც კონკრეტული, მატერიალური მოვლენები ინდუსტრიული საუკუნისა, ისე ფსიქოლოგიური ფაქტორებიც, თანამედროვე ადამიანთა სულიერი ცხოვრების სპეციფიკა” (ბერიძე 1989 : 3). ამრიგად, ტრადიციისადმი ახლებურმა მიდგომამ, მისგან ორგანულად აღმოცენების სურვილმა, მსოფლიო ხელოვნების თანადროულ მიმდინარეობებთან ზიარებამ შექმნა პირობითად 1920-იანი წლებით სახელდებული, უაღრესად საინტერესო და თავისთავადი მხატვრობა.

თანამედროვე ქართული მხატვრობის პირველი აყვავების ამ ეტაპს მოსდევს დაახლოებით ორმოცდაათწლიანი “საბჭოთა პერიოდი”. საქართველოს გასაბჭოების შედეგად “ამუშავებულმა” იდეოლოგიურმა პრესმა და “რკინის ფარდამ” კიდევ ერთხელ ამოაგდო ქართული კულტურა ბუნებრივი განვითარების კალაპოტიდან. ყველასათვის კარგად ცნობილი ლოზუნგი – “საბჭოთა ხელოვნება უნდა იყოს ფორმით სოციალისტური და შინაარსით ეროვნული” – თავისუფალ შემოქმედებას აღარ უტოვებდა საარსებო სივრცეს. ტოტალიტარული წყობა უხეშად იჭრებოდა ადამიანის ცხოვრების ყველა სფეროში და მკაცრ იდეოლოგიურ მარწუხებში აქცევედა ყოველივე ადამიანურს, შემოქმედებითს. სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი დევნიდა ყოველივე სპეციფიკურად მხატვრულს, ინდივიდუალურს; რეალიზმის ცნება დაყვანილ იქნა ვულგარულ ნატურალიზმამდე, რომელიც გამორიცხავდა მხატვრულ წყობას, ენას. ამასთან მას ყალბი ოპტიმიზმით უნდა აესახა მძიმე რეალური ყოფა. ამგვარმა ზეწოლამ უდიდესი ზიანი მიაყენა ხელოვნებას. “ძალზე დამღუპველი შედეგებით აისახა ეს პროცესი მხატვრულ პროდუქციაში. დ. კაკაბაძე საერთოდ უარს ამბობს აბსტრაქციაზე, მისი სურათები თანდათანობით კარგავენ მხატვრული ენის სპეციფიკას. უაღრესად დამღუპველი იყო ეს ეტაპი ლ. გუდიაშვილისათვის – კარგავს რა თავის ასახვის საგანს, იგი ცდილობს შეინარჩუნოს შემოქმედებითი თავისუფლება, მაგრამ ფაქტიურად იკეტება საკუთარ თავში, აშკარად ხელოვნური ხდება, იკარგება მისი მთავარი ღირსება – სიზუსტე, მისი პირობითი, მაგრამ ძალზე მეტყველი ენის დამახასიათებლობა. ქ. მაღალაშვილთან, ისევე როგორც ე. ახვლედიანთან, მოჭარბდა ილუზიონიზმის ელემენტები. ფაქტობრივად მათ ვედარასოდეს შეძლეს იმ უშუალობის და სიხალასის აღდგენა, რომელიც 1910 - 20-იან წლებში ახასიათებდათ” (ხოშტარია 2002:190). მიუხედავად ყოველივე ამისა, ქართული სოცრეალიზმიც კი თავისი ხასიათით მკვეთრად განსხვავდებოდა მეტროპოლიის სოცრეალისტური ხელოვნებისაგან. რა თქმა უნდა, საქართველოშიც იქმნებოდა ბელადთა პომპეზური პორტრეტები, სცენები მუშათა და კოლმეურნეთა ცხოვრებიდან, მაგრამ ქართულ მხატვრობაში შემოქმედებითი იმპულსი მაინც არსებობდა. საქართველო გარკვეული წლების განმავლობაში ინერციით კიდევ ინარჩუნებდა 1910-20-იანი წლების ქართული ხელოვნების ეტაპობრივი, კანონზომიერი განვითარების გეზს, რომელიც დასავლური თანადროული კულტურული ტრადიციის გაზიარებით და მისი ეროვნულ ჭრილში გადაწყვეტით

განისაზღვრებოდა. ეს თითქოსდა პარადოქსული ფენომენი განაპირობა იმ ფაქტორმა, რომ მხატვრები ნახატში რეალისტური მეთოდის მოთხოვნას იცავდნენ, მათ ჰქონდათ ენის გამოვლენის საშუალება ზეთში, ფორმის შედარებით თავისუფალ ძერწვაში, ფერის ტონალურ-კოლორისტულ წყობაში. “გამორჩეული ნიჭით დაჯილდოებულმა ფერმწერებმა მაინც მოახერხეს თავისებური ნიშის მოძებნა: ყოველ შემთხვევაში 1940-იანი წლების შუა ხანებამდე ინარჩუნებს მაღალ ფერწერულ დონეს ქ. მაღალაშვილი, იგი უარს ამბობს ერთფენოვან თავისუფალ მანერაზე, მაგრამ მშვენიერ პორტრეტებს ქმნის უფრო მკვრივ საგნობრივ ფერწერაში. თავისებურად მომგებიანიც კი აღმოჩნდა ეს პერიოდი ალ. ბაუბუქ-მელიქოვისათვის. მისი 1920-იანი წლების ნამუშევრები, მიუხედავად ლამაზი და მდიდარი ფერწერული ზედაპირისა, აშკარა ხელოვნურობით გამოირჩევიან. 1930-იანი წლებიდან მისი ნახატი უფრო ბუნებრივი ხდება და იგი დიდი გემოვნებით წერს თავის პორტრეტებს, ნიუს. სწორედ 1940-იან წლებში ქმნის თავის საუკეთესო პეიზაჟებს ალ. ციმაკურიძე. როდესაც მათ აღიქვამ, ძნელიც არის დაიჯერო, რომ ისინი სტალინურ პერიოდშია შექმნილი” (ხოშტარია 2002 : 191). მხატვრის ერთგვარი ლავირების, “ცენზურის მოტყუების” თავისებური მაგალითია დ. კაკაბაძის 1942 წ. შესრულებული სურათი “მიტინგი იმერეთში”. გრანდიოზული მთის ძირში შეკრებილი მიტინგის მონაწილენი ჭიანჭველებივით მოჩანან ნამუშევრის წინა პლანზე. მართალია, ტრანსპარანტებზე, რომლებიც მათ უჭირავთ, რევოლუციის ბელადები – ლენინი, სტალინი და ბერია არიან გამოსახულნი (როგორც ვიცით, ამჟამად საქართველოს ხელოვნების სახ. მუზეუმში დაცულ ამ სურათზე მხოლოდ ლენინის პორტრეტი შემორჩა), მაგრამ ისინი იმდენად მცირე ზომისა არიან და იმდენად მოკრძალებული ადგილი უჭირავთ, რომ მნახველისათვის იმთავითვე ცხადია, მთავარი აქ ეპიკური ბუნება და მისი წარუვალობაა, ყველაფერი დანარჩენი კი წარმაგალია. ამგვარად არის კოდირებული ამ ნამუშევარში მხატვრის დამოკიდებულება არსებული რეალობისადმი. ამდენად, ჩვენი კულტურისათვის ამ ურთულესი ეტაპის დროსაც კი, საქართველოში იქმნებოდა მნიშვნელოვანი მხატვრული ნამუშევრები, რომლებიც თემატური თუ ფორმალური თვალსაზრისით ვერ თავსდება საბჭოთა ხელოვნების ჩარჩოებში. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს იყო არა ხარისხობრივად და ტიპოლოგიურად ახალი სახვითი ენის გადმოცემის მცდელობა, არამედ უკვე მოძებნილ სქემებში მანევრირების პერიოდი.

სოცრეალიზმი სოციალური დაკვეთის ხელოვნება იყო, რაც უკვე თავისთავად გულისხმობდა დაპირისპირებას ხელოვნების ლოგიკური განვითარების მსვლელობასთან. იგი უარყოფდა ძიებას მხატვრული შემოქმედების სფეროში, იძლეოდა მზა კლიშეებს და აიძულებდა სრულიად სხვადასხვაგვარი ტემპერამენტის, ეროვნებისა და ტრადიციის მხატვრებს ამ „მოჩარხოებულ“ სივრცეში ემოქმედათ. სოცრეალიზმი დაახლოებით 30 წლის განმავლობაში მყარად “იდგა”. სტალინის გარდაცვალების შემდგომ, ერთგვარი მისწრაფება შემოქმედებითი თავისუფლებისაკენ საბჭოთა რესპუბლიკებში, მათ შორის საქართველოშიც, ნელ-ნელა იჩენს თავს. ხელოვნების ფორმალური თუ კონცეპტუალური განახლების პროცესი საბჭოთა სივრცეში ეტაპობრივად, მეტ-ნაკლები აქტუალობითა და წარმატებით ხორციელდებოდა. მხატვრულ პრობლემათა წრე ჯერ-ჯერობით შემოისაზღვრებოდა მხოლოდ ფორმალური ამოცანებით – სახვითი ენისათვის მეტი თავისუფლების, იმპროვიზაციულობის, გაბედულების მინიჭებით. ყოველივე ამასთან ერთად მხატვართა წინაშე დასახული პრობლემატიკიდან უმთავრესი მაინც ხელოვნებისათვის იდეოლოგიური მნიშვნელობის ჩამოშორება იყო. აღსანიშნავია, რომ ქართველი მხატვრების პროტესტს ამ ეტაპზე არა იმდენად იდეოლოგიური წნეხი, არამედ სწორედ აკადემისტური მხატვრული ფორმის, რუსული „პერედვიჟნიკული“ მხატვრული პრინციპების სახვითი მეთოდი იწვევდა. საქართველოში ეს პროცესები ე.წ. „ორმოცდაათიანელთა“ თაობის ბუნტის სახელითაა ცნობილი.

1950-იანი წლების დასაწყისიდან შემოქმედებით ასპარეზზე ახალგაზრდა მხატვართა მთელი პლეადა გამოდის: ჯ. ხუნდაძე, ე. კალანდაძე, ზ. ნიჟარაძე, ა. ვარაზი, ა. ბანძელაძე, გ. ქუთათელაძე და სხვ., რომლებიც თამამად არღვევენ ფორმალურ ძიებებზე დადებულ ტაბუს; ისინი ფერთი ამოცანების გადაწყვეტით არიან დაინტერესებულნი, რამაც შედეგად მათ შემოქმედებაში მყარი, გააზრებული ფერადოვანი სისტემის ჩამოყალიბებას ჩაუყარა საფუძველი. „XX ს-ის 40-50-იან წლებში თბილისის სამხატვრო აკადემიაში მოსული ახალი თაობის, ე.წ. „ორმოცდაათიანელების“ ხელოვნება ნოვატორული იყო მხოლოდ ფორმის, მხატვრულ-სახეობრივი სტრუქტურის, ე.წ. „ესთეტიკური ნოვატორობის“ თვალსაზრისით; ბორის გროისის აზრით, ზოგადად ამ პერიოდის საბჭოთა არაფორმალური ხელოვნების (რომელშიც გროისი იმპრესიონისტული ფერწერით გატაცებასაც მოიაზრებს) ამოცანას ამ ეტაპზე არ წარმოადგენდა ავანგარდისტული აქტივიზაცია, კონცეპტუალური გაბედულება. ამ

მიმართულების მხატვრებისათვის მთავარი იყო ფორმალური თვალსაზრისით მხატვრული ენის განახლება, მხატვრულ-სახეობრივი სტრუქტურების ათვისება და ამ საფუძველზე ინდივიდუალური მხატვრული სამყაროსა და სახვითი ენის ჩამოყალიბება. ეს ის მთავარი პრობლემატიკა იყო, რომელიც ქართველმა „ორმოცდაათიანელებმა“ მოიტანეს“ (შერვაშიძე 2006:107).

ბუნებრივია, რომ XXს-ის 10-20-იანი წლების ძალზე საინტერესო მხატვრული პროცესი, რომელიც ხელოვნურად იქნა შეჩერებული, გარკვეული გამოცდილების შევსება-აღდგენას ითხოვდა. ორმოცდაათიანელთა მიერ „აღმოჩენილი“ იმპრესიონისტული მხატვრული მეთოდი კი მათთვის ის მისაღები მხატვრული ფორმა აღმოჩნდა, რომელიც მათ მიერ ფერწერისა და რეალიზმის გააზრების თავისებურებებს ესადაგებოდა და ამასთანავე, სამხატვრო აკადემიაში გაბატონებულ აკადემისტურ მეთოდსა და სოცრეალიზმის მხატვრულ პრინციპებს უპირისპირდებოდა. ამდენად, იმპრესიონიზმით და პუანტილიზმით პირველი გატაცება, ამ ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული მხატვრული ტემპერამენტის მქონე ხელოვანთათვის, ერთგვარი გარდამავალი საფეხური იყო საკუთარი მხატვრული მანერის ჩამოყალიბების გზაზე.

ამრიგად, 1950-იანი წლების შუა ხანებიდან ფერწერული ამოცანები ორგანულად დაუკავშირდა ამ პერიოდის ხელოვნების საერთო ტენდენციას—მხატვრული ენის განახლებისაკენ ლტოლვას. ფერწერაში გაძლიერდა კოლორისტული ძიებები, რაც ახალი ქართული მხატვრობის სათავეებიდან მომდინარეობს. ორმოცდაათიანელთა ნოვაციები, რომლებიც ახალი მხატვრულ-სააზროვნო პრობლემატიკის დამკვიდრებას უკავშირდება, მთელი სისავსით 1960-იან წლებში გამოვლინდა და ლოგიკურ დასაყრდენს უქმნიდა მომავალ თაობას. სხვადასხვა მხატვრული პრობლემებისადმი შემოქმედებითი მიდგომა, სამყაროს უშუალო, ინდივიდუალური აღქმა, ხატოვანი აზროვნება, ფერწერის სახვით-დეკორატიული საშუალებების, ფერის თავისთავადი და სახვითი თვისებების ხაზგასმა ორმოცდაათიანელთა შემოქმედებითი ინტერესების ძირითად სფეროს განსაზღვრავს.

ჯიბსონ ხუნდაძე ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია 1950-იან წლებში შემოქმედებით ასპარეზზე გამოსული თაობისა, რომელმაც ქართული ხელოვნება ღირსეული მონაპოვრით გაამდიდრა. ახალგაზრდა შემოქმედთა იმ დროისათვის თამამი პოზიცია მხატვრული ენის განახლებისაკენ იყო მიმართული. მათ იზიდავდათ ფერის ინტენსივობის გაძლიერებაც და მისი ცალკეული ელფერის,

ნიუანსის წვდომაც. ამიტომაც, იმპრესიონიზმით მათი გატაცება არ ყოფილა შემთხვევითი. შინაგანი ბუნებით ისეთი ფაქიზი კოლორისტიკისათვის, როგორც ჯ. ხუნდაძეა, საგნებით ორგანული ჩანს ერთგვარი დიალოგი იმპრესიონიზმთან შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე. 1950-იანი წლების მეორე ნახევარში ფერმწერმა აღმოაჩინა საკუთარი მხატვრული სამყარო. თავისი ხელოვნების მამოძრავებელ მუხტს მან პეიზაჟში მიაგნო, რომელმაც თანდათანობით განვითარების შემდგომ დაკარგა ჟანრის ვიწრო სპეციფიკა და იქცა განზოგადებული წყობის მქონე ხელოვნებად. ჯ. ხუნდაძის სურათებში ტიპური ქართული მთის პეიზაჟებია ასახული. სასურათო სიბრტყე მთლიანადაა დატვირთული და ცის გამოსახულება, ქართული პეიზაჟური მხატვრობის ერთი ნაკადის ტრადიციისამებრ, აქ არ ჩანს. ხედვის ზედა წერტილის შერჩევაც სფეციფიკური ნიშანია. სივრცე-მოცულობის გამოხატვა მის სურათებში ვითარდება ისე, რომ თვით ფერადოვანი სიბრტყე იძენს ერთდროულად ნივთიერი მასალის სიმკვრივესაც და თითქოს საკუთარ “სივრცობრიობასაც”. კომპოზიციის ფოკუსია ფერის კონცენტრირებული, მორევის მსგავსი, პასტოზური აქცენტი. მისით და მის ირგვლივ დაძაბულად მიმოხეული ლაქა-კონფიგურაციებით იქმნება დინამიკური სივრცე, რომელიც თითქოს ვერ თავსდება სასურათო სიბრტყეზე, იშლება მის საზღვრებს მიღმა და სფერულად გადმოდის მაყურებლის სივრცეში. “არ შეიძლება არ გავიხსენოთ, ისიც, რომ დ. კაკაბაძის სურათებშიც არსებითია უსასრულო, დიდი სივრცის შთაბეჭდილების შექმნა ტილოს ზომებისაგან დამოუკიდებლად, თუმცა აღსანიშნავია, რომ დ. კაკაბაძესთან სურათის სივრცე მკაცრადაა გამიჯნული რეალური სივრცისაგან, შედარებით ავტონომიურია” (ლეჟავა 1983 : 30) ჯ. ხუნდაძეს, ისევე, როგორც დ. კაკაბაძეს, იზიდავს ქართული პეიზაჟის სპეციფიკური ბუნება, ახასიათებს მისი არსობრივი ხატის გადმოცემისაკენ სწრაფვა. სრულიად განსხვავებული ხერხებითა და გზით ორივე მხატვარი მიმართავს ობიექტური სამყაროს მხატვრულ განწყენებას. ჯ. ხუნდაძესთან ეს ხორციელდება ემოციური იმპულსურობით, ერთგვარი ქვეცნობიერი შთაგონებით მაშინ, როდესაც დ. კაკაბაძესთან წარმმართველია ინტელექტი, ნათელი გააზრება.

ჯ. ხუნდაძის პეიზაჟებში გამოხატულია ბუნების ეპიკური დიდებულება, მისი ნივთიერი, საგნობრივი ძალმოსილება. სახვით ელემენტთა დინამიკური განლაგება, მათი პირობით სივრცეში მოუსვენარი სვლა ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ფორმები რაღაც შინაგანი აუცილებლობით დაძრულან მუდმივი

მოძრაობისათვის. მათ ახასიათებთ, როგორც სურათის საზღვართა დაძლევის მისწრაფება, ისე ცენტრისკენული ტენდენციაც. ექსპრესიული, თითქოს შემთხვევითი ფორმების მქონე კონფიგურაციები წრიულად მოძრაობენ პირობითი ცენტრის ირგვლივ, რომელიც იკითხება კომპოზიციის რთულ რიტმულ სტრუქტურაში. მთლიანად ფერწერა, აღბეჭდილი ერთიანი, რბილი შუქიანობით, აქტიური უღერადობის ნაცვლად უფრო ფერადონების სიღრმით ღვივის, მისი შინაგანი სისავსე ავლენს მდიდრულ, თავშეკავებულ კეთილშობილებას. “ბუნებიდან, რეალობიდან მიღებული, სულიერი ინფორმაციის მძლავრი ნაკადი მასალის ენაზე გამთლიანებას, სინთეზირებას ჰპოვებს ჯ. ხუნდაძის შემოქმედებაში. კონკრეტულ შთაბეჭდილებებსა და განცდებში არსებითის წვდომის შემდგომ იგი ქმნის ერთდროულად სახვით და “აბსტრაქირებულ” ნაწარმოებებს. ვფიქრობთ, სწორედ ესაა ეროვნულობის ერთ-ერთი ნიშანი, როცა საკუთარი გარემოს, მისი ბუნების, მისი ფერთამეტყველების შინაგანი წვდომის გზით იქმნება სახვით-დეკორაციული, სწორედ ბუნებიდან მომდინარე და უკვე შემდგომ აბსტრაქირებული მხატვრული სახე. გარემო თვით კარნახობს მხატვარს, არსობრივი წარმოჩენის იმპულსთან ერთად, სახასიათო თვისებათა ექსპრესიულ დეფორმაციას. ფერმწერი ქმნის გარემოს საკუთარ სახეს, მისგან მიღებულ სულიერ მუხტს ანვითარებს კოლორისტული სიმდიდრით გამორჩეულ ფერწერაში და აფუძნებს საკუთარ მხატვრულ სამყაროს” (ლეჟავა 1983: 32).

ედმონდ კალანდაძე, იმპრესიონიზმითა და პუნტილიზმით გატაცების შემდეგ, მკვრივი პასტოზური წერის მანერას მიმართავს. მხატვარი ქმნის მძაფრი დრამატიზმით გამსჭვალულ პორტრეტებს, პეიზაჟებსა და სიუჟეტურ სურათებს. იგი იკვლევს ფერის პრობლემებს, რჩება სუფთა, კონტრასტული ფერების ერთგული, ქმნის ინტენსიური ფერების ჰარმონიას და სივრცის მოცულობით გადმოცემას ახერხებს. მასალის მაქსიმალური გამოყენება, ფერთა ძლიერი კონტრასტი, ფართოდ და განზოგადებულად დაწერილი ფორმა მის სურათებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს. სინამდვილის მხატვრული გარდასახვა გამოვლენილი ფერწერის სპეციფიკურ ენაზე ე. კალანდაძის ხელოვნების მთავარი მახასიათებელია. მის მხატვრულ სისტემაში მთავარი სახვითი ხერხი სიბრტყეზე განსაკუთრებული პრინციპით ორგანიზებული ფერია. ფერთა ლაქებისა და ფერადოვანი მასების შეფარდებით მიიღწევა მხატვრული მთლიანობა – ვლინდება ნაწარმოების კომპოზიციური, შინაარსობრივი თუ ემოციური სტრუქტურა. ე. კალანდაძის ხელოვნების კონცეპტუალური

თვალსაზრისი ემყარება ბუნების შემოქმედებითი გარდასახვის პრინციპს, რომელიც ავტორის გრძნობადი აღქმის, ხედვის თავისებურებების გათვალისწინებაზეა დაფუძნებული. ამის შედეგად იქმნება ტრანსფორმირებული საგნის ერთდროულად აბსტრაქტიზებული და ამავე დროს რეალური გარემოს საცნობი ხატის ნიშნების შემცველი სპეციფიკური მხატვრული მოდელი, სადაც ფერს, სახვით-დეკორატიული და ფსიქოლოგიური ზემოქმედების თვალსაზრისით, მთავარი ადგილი ენიჭება. “წინააღმდეგობებით აღსავსე თანამედროვეობა ე. კალანდაძის ფერწერულ ტილოებში სხვადასხვა მხატვრულ სახედ და სიუჟეტად გარდაისახება. ეს ხან პეიზაჟია, ხან პორტრეტი, ნიუ ან ნატურმორტი. მხატვრის შემოქმედებაში ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი მოტივი მხატვრულ-სახეობრივი განზოგადების ისეთ ხარისხს აღწევს, რომ სახე-ხატის ფუნქციას იძენს. სამყაროს არსის, ყოფიერების ფილოსოფიური გააზრება და პირობითი მასალის მეშვეობით მისი “გამხატვრულება” ე. კალანდაძის ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშნებია” (შერვაშიძე 2010:7).

ზურაბ ნიჟარაძე ღრმა და დახვეწილი ხელოვანია, რომელსაც მაღალი მხატვრული და პროფესიული კულტურა, თავისებური და საინტერესო აზროვნება გამოარჩევს. მხატვრის შემოქმედება მნიშვნელოვან წვლილს წარმოადგენს თანამედროვე ქართული ფერწერის განვითარებაში. მისი თამამი ფერადოვანი შეხამებებით შესრულებული ტილოები – თანამედროვეთა პორტრეტები, ნატურმორტები, შიშველი ნატურა, თემატური თუ თავისუფალი კომპოზიციები დამთვალიერებლის წინაშე ერთიან სისტემად, ინდივიდუალურ სამყაროდ გარდაიქმნება. ზ. ნიჟარაძის წამყვან თემას პორტრეტი წარმოადგენს. მას აინტერესებს ადამიანი, მისი ხასიათის მკაფიო გადმოცემა. მხატვარმა შექმნა თანამედროვეთა პორტრეტების მთელი გალერეა, რომელიც გამომსახველობის დიდი ძალითა და მკაფიო სახეობრიობით გამოირჩევა. პიროვნების შინაგანი სამყაროს ფსიქოლოგიურ დახასიათებას, მისი გარეგნობიდან ყველაზე უფრო მთავარის ხაზგასმას მხატვრის ზუსტი თვალი, ნახატის ფლობის კულტურა და ინტუიციური აღდლო განაპირობებს. ეს ნამუშევრები რეალისტურია, იმ თვალსაზრისით, რომ თითოეული მოდელი ცოცხალი ნატურაა, მხატვრისათვის ახლობელი ადამიანია, მისი თვალით დანახულია. “ისინი შესაძლოა, ზოგჯერ რამდენადმე იდეალიზებული არიან, მაგრამ სწორედ ესაა ნიჟარაძისეულობა, მის პრიზმაში გატარებული სინამდვილე. ხასიათის გახსნას, ადამიანის შინაგანი სამყაროს გამოვლენას ზ. ნიჟარაძე, ერთი შეხედვით, თითქოს უმნიშვნელო

დეტალის, წარმავალის, მომენტალურის დაფიქსირებით აღწევს და სწორედ ეს არის მნიშვნელოვანი და დამახასიათებელი პორტრეტირებულისათვის; და მაინც, ვფიქრობთ, ეს ტილოები არ წარმოადგენს ფსიქოლოგიურ პორტრეტებს. ნატურის ყველაზე დამახასიათებელი, კონკრეტული დეტალის განზოგადებით, მასზე აქცენტის გაკეთებით მხატვარი იძლევა პიროვნების ზოგად დახასიათებას” (ანთელავა-მამალაძე 1981:9). ზ. ნიჟარაძე კოლორიტის ფაქიზი გრძნობით გამოირჩევა, იგი დიდ ყურადღებას აქცევს ფერადოვან გამას, ფერწერულ ეფექტებს. მხატვრის საყვარელი ფერებია: წითელი, ლურჯი, ყვითელი, მწვანე. მდიდარ ფერადოვნებასთან ერთად მის ნამუშევრებს ახასიათებს ექსპრესიული ფაქტურა, მსუყვე, პასტოზური მონასმი. ნაწარმოებებში ფერი ციმციმებს, ანათებს, მაჟორულ უღერადობას იძენს, მაყურებელს იზიდავს მისი სურათების ემოციურობა, ზემოქმედების ძალის უშუალოება. ზ. ნიჟარაძის სურათებში ფერი ფორმის გამოვლენის უმთავრეს კომპონენტს წარმოადგენს; სწორედ ფერთა ინტენსივობაზე აგებული შეხამებებით აღწევს მხატვარი მისთვის დამახასიათებელი მოცულობითი ფორმის გადმოცემას. ზ. ნიჟარაძე თითქოს ყველაფერში ეძებს სილამაზეს. ამას ამუღავენებს პლასტიკა, ფერის სისუფთავე, ჰარმონიული ერთიანობა. ყოველივე ამის მიღმა კი გამოსახულების სულიერი საწყისის, შინაგანი სამყაროს გამოვლენა შეიგრძნობა.

XX საუკუნის ქართულ მხატვრობაში, კერძოდ კი 1950-იანელთა თაობაში, ავთო ვარაზის ფიგურა სრულიად განცალკევებით დგას. მისი, როგორც ხელოვანის ჩამოყალიბება მიმდინარეობდა ოფიციალური ხაზის შტამპებსა და ნორმებთან მძაფრი დაპირისპირების ფონზე. მხატვრის შემოქმედებაში ერთდროულად თანაარსებობს ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული მხატვრული სისტემები თუ შესრულების სხვადასხვა მანერა. ვარაზის ნოვატორობა მდგომარეობდა იმაში, რომ მის ნამუშევრებში ერთმანეთს ერწყმის სამგანზომილებიანი საგნები და ფერწერული ელემენტები, პლასტიკური და ტიპოგრაფიული ნიშნები. მან პირველმა მიმართა კოლაჟს, იყენებდა შერეულ ტექნიკას, მხატვრულ აპლიკაციას და სხვ., რაც სრულიად ახალი სახვითი ენა იყო იმ პერიოდის ქართულ მხატვრობაში; იყო ერთ-ერთი პირველთაგანი ვინც პოპ-არტის სტილში დაიწყო მუშაობა, სადაც გამოჩნდა მხატვრის დამოკიდებულება ეპოქის პრობლემებისადმი.

ა. ვარაზის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა პირველად პორტრეტებში გამოიკვეთა. მისი პორტრეტების უმეტესობისათვის დამახასიათებელია

ვერტიკალური ფორმატი, კომპოზიციური გადაწყვეტის სიმკაცრე და ლაკონიურობა. ფონად, ხშირად, სურათების შებრუნებული ჩარჩოებია გამოყენებული. ფიგურა უმეტესად მკაცრად ფრონტალურადაა წარმოდგენილი, რაც ერთგვარ სტატიკურობას ანიჭებს მას. ყურადღება ძირითადად კონცენტრირებულია პერსონაჟის სახეზე, სხეული და ხელები ხშირად ნაკლებად არის დამუშავებული. ზოგიერთ პორტრეტში მხატვარი ხაზს უსვამს სახის ნაკეთების ასიმეტრიულობას. აქცენტი უმეტესად გადატანილია თვალებზე, გამომეტყველებაზე. სურათის კომპოზიციურ წყობაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება კოლორიტს. მისთვის დამახასიათებელია “მონოქრომული”, თავშეკავებული ტონალური გამა, რომელშიც სჭარბობს ცივი, მოცისფრო ტონები, რის გამოც ხშირად პარალელს ავლებენ ვარაზის ფერწერასა და პიკასოს ცისფერ პერიოდს შორის.

ა. ვარაზის ნატურმორტები სტილისტურად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. განსაკუთრებით საინტერესოა ის ნამუშევრები, რომლებიც სეზანის გავლენის ნიშნებს ატარებენ. ეს მსგავსება მუდავნდება როგორც თემის არჩევანში, ისე ფერადოვან გამაში. სეზანი ვარაზის ერთ-ერთი საყვარელი მხატვარი იყო. თუმცა სეზანისა და პიკასოს გამოცდილება ვარაზთან თავისებურად, ინდივიდუალურადაა გადამუშავებული. ნატურმორტების კომპოზიციები მდგრადი და გაწონასწორებულია. ფორმები გამარტივებულია და განზოგადებული. მათი გეომეტრიზაცია ხაზს უსვამს სამყაროს მდგრადობას, საგნობრიობას. ნატურმორტების მეორე ჯგუფი, შესრულების მანერით თუ სტილისტური ნიშნებით, სინთეტიკურ კუბიზმს უახლოვდება. აქ აღარ არის სივრცე, დარღვეულია პერსპექტივის კანონები. ერთსა და იმავე სურათში მხატვარი ხედვის რამდენიმე წერტილს აერთიანებს.

ა. ვარაზის კოლაჟის ტექნიკაში შესრულებულ ნამუშევრებს პოპ-არტს მიაკუთვნებენ. მართლაც, პოპ-არტისტების მსგავსად, მხატვარი იყენებს კონტექსტიდან ამოღებულ საგანს, აქტიურად მიმართავს კოლაჟის ტექნიკას, იყენებს სხვადასხვა ფაქტურას, მაგრამ ვარაზის პოპ-არტი თავისებურია. როგორც ცნობილია, პოპ-არტის გამოჩენა მსოფლიო ხელოვნებაში რევოლუციური გარდატეხა იყო, რამაც განაპირობა საგნობრიობის დაბრუნება ფერწერაში. აშშ-ში პოპ-არტი აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის წინააღმდეგ მიმართულ პროტესტად იქცა. 1950-იანი წლებიდან მხატვრები ქმნიდნენ “კომბინირებულ” ნამუშევრებს, რომლებშიც ფერწერული ტილოსა და

სხვადასხვა სამგანზომილებიანი საგნების სინთეზირებას ახდენდნენ. პოპ-არტის მიმდევარი მხატვრები (რიჩარდ ჰამილტონი, დევიდ ჰოკნი, ენდი უორჰოლი, რობერტ რაუშენბერგი, ჯასპერ ჯონსი, როი ლიხტენშტეინი, კლას ოლდენბურგი და სხვ.) ცდილობდნენ ახლებურად გადმოეცათ ადამიანის გარემომცველი სინამდვილე, რომელიც გაზეთის კლიშეების, კონსერვის ქილებისა და ყოფითი საგნების სამყაროს წარმოადგენდა; მათ შემოქმედებაში მთავარი ადგილი დაიკავა იმან, რაც მანამდე მხატვრის ინტერესის მიღმა რჩებოდა: რეკლამამ, გაზეთებისა და ჟურნალების ილუსტრაციებმა, კომიქსებმა, საკვებმა, სამოსმა და სხვ. ამასთან, მნიშვნელოვანი როლი ენიჭებოდა ახალ ტექნოლოგიებსა და რეპროდუცირების საშუალებებს. პოპ-არტი ახალი სოციალური სინამდვილის რეპრეზენტაციის ფუნქციას ასრულებდა. დასავლეთის პოპ-არტი უწყვეტი ტექნიკური მოდერნიზაციის იდეის მატარებელია. იგი მომავლისაკენ არის მიმართული; მისთვის დამახასიათებელია გარკვეული პოლემიკა ტრადიციასთან, “ვარაზი, რაღაც თვალსაზრისით, არქაულიც კი გვეჩვენება. მისი შემოქმედება ძველ ოსტატებს ეფუძნება. პოპ-არტში თითქმის ვერ ვნახავთ ძველ საგნებს. ვარაზთან კი მხოლოდ ძველი, გაცვეთილი, დეფორმირებული საგნებია. მის კომპოზიციებში თითოეულ საგანს თავისი ისტორია აქვს დასავლეთის პოპ-არტი სრულიად განსხვავებულმა, სხვა სოციოკულტურულმა გარემომ წარმოშვა. პირველ რიგში, იგი გარკვეული სოციალურ-ეკონომიკური სისტემის შედეგი იყო, ხოლო მეორე მიზეზი – აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის დომინირება 1950-60-იან წლებში. არც პირველი და არც მეორე ფაქტორი არ იყო საქართველოში (საბჭოთა კავშირში). ამ თვალსაზრისით, პოპ-არტის ჩამოყალიბება შეუძლებელი იყო სხვა კულტურულ კონტექსტში. მაგრამ უკვე თვითონ ის ფაქტი, რომ მხატვარი მიმართავს პოპ-არტის სტილისტიკას თავისთავად მნიშვნელოვანია. ავთო ვარაზი ქმნის პოპ-არტის ისეთ ვერსიას, რომელიც არამარტო არ შეესაბამება, არამედ ფაქტობრივად ეწინააღმდეგება იმ მსოფლმხედველობას, რომელმაც წარმოშვა დასავლეთის პოპ-არტი. შეიძლება ითქვას, რომ ეს პოპ-არტის ვარაზისეული, პერსონალური ვერსიაა” (არსენიშვილი 2011:49:51).

ამ თაობის ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენელი გურამ ქუთათელაძე ქართულ ხელოვნებაში, უპირატესად, ლირიკული პეიზაჟების ოსტატად შევიდა. მისი მხატვრობის ძირითად თემას საქართველოს პეიზაჟები წარმოადგენს. ნამუშევართა მთელი სერიები მან გურიის, ქართლის, იმერეთის, აჭარის პეიზაჟებს, თბილისის უბნებს მიუძღვნა. მხატვარი ფაქიზად გრძნობდა და

გადმოსცემდა ბუნების ხასიათს, სპეციფიკას. მის საყვარელ მოტივს წარმოადგენს ნარინჯისფერ-მოწითალო გამაში გადაწყვეტილი შემოდგომის პეიზაჟები. თავის სურათებში მხატვარი ქმნიდა ფართო, თითქოს ზემოდან დანახული მთისა და ველების, ხეებისა თუ ბაღების გადაშლილი პეიზაჟის საოცრად გამომსახველ ფართო პანორამას. გ. ქუთათელაძის ნაწარმოებებში, ემოციურობის, უშუალო ხედვისა და კომპოზიციაში რაციონალური საწყისის იშვიათი შერწყმით, აისახა მხატვრის პოეტური, არტისტული ბუნება. უახლეს ქართულ მხატვრობაში იგი წარმოჩინდა როგორც სურათის აგების, ფერადოვანი ნიუანსების გახსნის საშუალებით შექმნილი განწყობილების, სიხარულისა თუ სევდის გადმოცემის განსაკუთრებული უნარის მქონე ხელოვანი.

ამრიგად, 1950-60-იანი წლების მიჯნაზე შემოქმედებით ასპარეზზე გამოსულმა მხატვრებმა თამამად დაარღვიეს ფორმალური ძიებების აკრძალვა, ისინი იღვწოდნენ, რათა თავის უფლებებში აღედგინათ ფერი, როგორც სურათის ერთ-ერთი ძირითადი საწყისი. ეს მხატვრები საერთო ამოცანებს ისახავდნენ, მაგრამ მათ განვითარების საკუთარი გზა გაიარეს და შექმნეს ნაწარმოებები, რომლებიც მკაფიოდ ასახავენ თითოეული მათგანის შემოქმედებით მრწამსს. 1950-60-იან წლებში მომხდარმა არსებითმა ძვრებმა, რითაც აღინიშნა იმ დროის კულტურული ცხოვრების ყველა სფერო (ლიტერატურა, კინო, თეატრი, მუსიკა), განაპირობა მხატვრული გამომსახველობის ახალი საშუალებების გამოყენება და დამკვიდრება. სახვით ხელოვნებაში ნათლად იკვეთება მხატვართა მისწრაფება განზოგადებული სახეების შექმნისა და სამყაროს ხატოვან-ესთეტიკური აღქმისაკენ. ნიშანდობლივია, რომ ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელი ცხოვრების არსის სიდრმისეული განცდა მხატვრის თვითმყოფადობის გამოვლენის ფართო შესაძლებლობებს ქმნიდა. ”ორმოცდაათიანელთა” შემოქმედებითი თაობის საუკეთესო წარმომადგენლები თავიანთ ნამუშევრებში მთელი სისხავით ავლენდნენ საკუთარ მსოფლშეგრძნებას, გამოხატავდნენ საკუთარ დამოკიდებულებას გარემომცველი სინამდვილისადმი.

1960-70 –იანი წლები განსაკუთრებით საინტერესოა მხატვართა ინდივიდუალური გამოვლინებებით. დგება ე. წ. “უძრაობის” პერიოდი, იდეოლოგიური პრესი და ცენზურა აღარაა ისეთი მკაცრი, “სოცრეალისტური ფორმა” კი ხელოვნებაში თითქმის დაძლეულია და შედეგად მხატვრებს საშუალება ეძლევათ ახალი პრობლემების გადაჭრაზე იფიქრონ. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ პერიოდში აღწევენ თავისი პოტენციის მაქსიმალურ

გამოვლენას, როგორც უფროსი თაობის წარმომადგენლები, ისე მომდევნო თაობების ხელოვანები, რომლებიც სამოდვაწეო ასპარეზზე თანმიმდევრულად გამოდიან 1960-70-იან წლებში. “სამიციანელები” (რადიშ თორდია, გივი ნარმანია, გივი თოიძე, თენგიზ მირზაშვილი, კოკი მახარაძე, ბელა ბერძენიშვილი, ნანა მესხიძე და სხვ.) ყოველდღიურ ყოფაში იწყებენ ამალელებულის, მარადიულის, ზოგადსაკაცობრიოს ძებნას. ისინი ცდილობენ ფილოსოფიურად გაიაზრონ ცხოვრების ზნეობრივი და ეთიკური იდეალები. სამოციანელებს ერთმანეთთან აახლოებს ხედვის ტიპური ზოგადობა, პოეტური სიმბოლიკა, პლასტიკური მეტყველება, რომელიც ემყარება ეთნოგრაფიულ, ფოლკლორულ, ხალხურ ეროვნულ წყაროებს. მთავარი გამომსახველობითი საშუალებებია კომპოზიციის ფერადოვანი და რიტმული ორგანიზაცია და მისი დეკორატიული გააზრება, რაც თავისებურად ეხმიანება ეროვნული ხელოვნების, პოეზიის, მუსიკისა და რიტმის გრძნობას.

გ. ნარმანიასთან სიუჟეტისა და შინაარსის განზოგადება განსაკუთრებული ხატოვანებით არის გადმოცემული მის ჟანრულ კომპოზიციებში. მხატვრის ისეთ სურათებში, როგორებიცაა “აივანზე”, “წერილი” და სხვ., თითქოს არაფერი ხდება განსაკუთრებული – პირველგან გოგონა ზის და კერავს, მეორე ნამუშევარში კი მშვიდად კითხულობს წერილს; მაგრამ ეს არ არის ჩვეულებრივი აქტი – ეს თითქოსდა პოეტიზებული, გარეგნულად სტატიკური პერსონაჟები ერთგვარი დაუცველობის, მარტოსულობის, გაუცხოების შეგრძნებებს ბადებენ. შავ ჩარჩოში ჩასმული გარინდებული და უკაცრიელი პეიზაჟის ფონზე წარმოდგენილი გოგონები თითქოს ზოგადად ადამიანის მიკროკოსმის, საკუთარ თავში ჩაღრმავების თუ ჩაკეტვის თავისებურ სიმბოლოებს წარმოადგენენ.

მკვეთრი ინდივიდუალობის მქონე მხატვარი რ. თორდია თავის ინტიმურ სამყაროს ქმნის როგორც გამოსახული საგნების, ისე სურათის საერთო ფერადოვანი გამის წყალობით. მის ნამუშევრებში იგრძნობა სიბრტყობრივ-რიტმული საწყისი, ფერთა გამის გარკვეული პირობითობა. ერთგვარი პოეტური აღმაფრენით გადმოსცემს მხატვარი ზოგადად ადამიანის, ქალის, მუსიკის სიყვარულს. თავის ცნობილ ტრიპტიქში “შრომა, სიყვარული, ღხინი” რ. თორდიას თითქოსდა ყოველდღიური ხალხური სცენა მაქსიმალური განზოგადების ხარისხში აჰყავს, რითაც სიუჟეტი სადღესასწაულო-სიმბოლურ ელერადობას იძენს. ამ ნაწარმოებს ჭედური ნიმუშებისათვის დამახასიათებელი

რიტმულობა, სახეობრივ-პლასტიკური ერთიანობა, ეპიკური მრავალხმიანობა გამოარჩევს. კომპოზიციური ელემენტების ხალიჩისებური გააზრება, ხაზებისა და ლაქების ორნამენტული კავშირი ხალხური ხელოვნებიდან ნასაზრდოებ სიბრტყობრიობას და დეკორატიულობას ამჟღავნებს. ცხოვრების არსის ფილისოფიური აღქმა, ერთგვარი მკაცრი რეპრეზენტაციულობა ვლინდება რ. თორდიას მიერ 1966 წელს შესრულებულ საინტერესო ნაწარმოებში “დედა”. ქართულ გარემოში წარმოდგენილი ქალი, დანაოჭებული სახითა და დიდი ნაჯაფი ხელებით, თითქოს ქართველი დედის კრებით სახეს წარმოადგენს. ქალის თავს უკან კედელზე გამოსახული მრგვალი ოქროსფერი დისკო კი წმინდანის შარავანდს მოგვაგონებს. ეს ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალი ერთგვარად აკრძალული ხილის – რელიგიური თემის ქართულ ხელოვნებაში შეფარვით შემოტანად შეიძლება მივიჩნიოთ. ასეთი შენიღბული, თითქოს უმნიშვნელო დეტალები საკმაოდ მოიპოვება 1960-70-იანი წლების ქართულ ხელოვნებაში; სწორედ მათ მოამზადეს ნიადაგი სრულიად ახალი, რელიგიური და ეროვნული თემატიკის “აფეთქებისათვის” 1980-იან წლებში, მაგრამ ეს უკვე სულ სხვა თაობის, ე. წ. ოთხმოციანელების მისია იყო (კლდიაშვილი 2006 : 6).

სამოციანელთა ნამუშევრები უპირატესად კომპოზიციის ნათელი სტრუქტურით, დეკორატიულობითა და მონუმენტურობით ხასიათდება. პირობითი სივრცე და კომპოზიციის სიბრტყოვანი განშლა ავლენს არა მარტო აზრობრივ-შინაარსობრივ დატვირთვას, არამედ აქტიურ დეკორატიულ ფუნქციასაც ატარებს. ქედან გამომდინარე, სურათი იძენს მთლიანობას, როგორც სახვით-პლასტიკური, ისე დეკორატიული თვალსაზრისითაც. სიბრტყის შეგრძნება, მისი ორგანზომილებიანობა, როგორც სურათის საფუძველი, მათ ნამუშევრებში თავისებურად ერწყმის მოცულობის გამძაფრებულ შეგრძნებას, ფორმის საგნობრიობას, თავშეკავებული ფერის სიმკვრივეს. ამ მხატვართა ნაწარმოებებში ადამიანთა ფიგურები თითქმის ყოველთვის სკულპტურული გვეჩვენება. ამდენად, ყოველივე ეს მოწმობს იმას, რომ პლასტიკური სტრუქტურის პრობლემა, განსაკუთრებით კი გამომსახველობითი სიბრტყისა და მოცულობით-სივრცული ელემენტების ურთიერთდამოკიდებულება სურათში, ბევრ ქართველ მხატვართან განპირობებულია ფერწერის, ჭედურობისა და ქანდაკების ნიმუშების სტილისტური სიახლოვით. სტილისტური მეთოდების სიახლოვე სამოციანელთა მხატვრულ პრობლემებს ერთგვარ მთლიანობას ანიჭებს, თუმცა არ შეიძლება არ აღინიშნოს მათი თავისებურად

გადაჭარბებული გატაცება ქართული ყოფის სცენებით, რაც ზოგჯერ მათ ნამუშევრებში ფორმის არქაიზაციასაც იწვევს (ბერიძე, ეზერსკაია 1975 : 207-212).

1970-იან წლებში ახალი აზროვნებისაკენ და თვითგანახლებისაკენ სწრაფვამ სტილისტური მრავალფეროვნება განაპირობა. შემოქმედებითი მემკვიდრეობისადმი მისწრაფება თვითშეგნების ფორმად იქცა, რამაც მხატვრული მიდგომისა და გადაწყვეტის მრავალსახოვანებას გაუხსნა გზა. ახალგაზრდა მხატვრების მიერ მოტანილი სიახლეები 1950-იანი წლების თაობის ცნობილ ოსტატთა შემოქმედებით მომზადდა. ამ დროისათვის კვლავ აქტუალურია მხატვრული ფორმის სრულყოფის პრობლემა – ფერის, ნახატის, კომპოზიციის გაგების საკითხი. 1970-იანი წლების ქართულ ფერწერაში წარმოჩინდა ინდივიდუალური ხელწერის მქონე შემოქმედთა ფართო სპექტრი: ესმა ონიანი, თამაზ ხუციშვილი, გოგი ჩაგელიშვილი, თემო მაჭავარიანი, ვახტანგ ბესელია, ომარ კაჭკაჭიშვილი და სხვ., რომლებიც ორმოცდაათიანელთა უშუალო მემკვიდრეები არიან. სამოცდაათიანელთა ძიებები მხატვრული ფორმისა და სივრცის პლასტიკური ინტერპრეტაციის, სურათის კომპოზიციური სტრუქტურის, წმინდა ფერწერული, კოლორისტული საწყისების გამოვლენის მხრივ, ნათლად აჩვენებს ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული ავტორების შემოქმედებითი ამოცანებისადმი მიდგომის სხვადასხვა ნიუანსებს, საინტერესო ესთეტიკურ და სტილისტურ თავისებურებებს. ყოველივე ამასთან ერთად, სამოცდაათიანელთა ნამუშევრებში ჩნდება გარკვეული სიმბოლური თუ რომანტიკული ინტონაციები; ემოციურობა, ლირიკულობა, გრძნობისა და აზრის გამომჟღავნების სიღრმე იკითხება მათ ნაწარმოებებში.

თავისი მხატვრული მსოფლადქმით, შემოქმედებითი მეთოდის კონცეპტუალური და ფორმალური თავისებურებების მკაფიო გამოვლენით ესმა ონიანი სამოცდაათიანელთა თაობის ღირსეულ წარმომადგენლად გვევლინება. ამ საინტერესო მხატვრის, პოეტისა და ესეისტის მოღვაწეობა ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი მოვლენაა თანამედროვე ქართული ხელოვნების ისტორიაში. ე. ონიანის ორიგინალური მსოფლმხედველობა, ინდივიდუალური მხატვრული აზროვნება და ფერწერული მანერა 1970-იან წლებში ყალიბდება. ამ დროისათვის თავს იჩენს მხატვრის სწრაფვა რთული ფერწერული ამოცანების სინთეზური გადაწყვეტისადმი. საგნობრივი ფორმის ტრანსფორმირება, სივრცე-სიბრტყის, ტონალობა-ფერის გამოვლენა ერთ მთელში მისი შემოქმედებითი ინტერესების უმთავრეს საგანს წარმოადგენს. მკაფიოდ იკვეთება მხატვრის შემოქმედების

სხვადასხვა ასპექტი თუ მხატვრული ამოცანა: ერთის მხრივ, ეს არის მიმართულება, სადაც წამყვან როლს თამაშობს პლასტიკურ ფორმათა მეტყველი პასტოზური ძერწვა, მეორეს მხრივ, სივრცობრივი პრობლემატიკა და სწრაფვა გამაერთიანებელი შუქ-ჰაეროვანი მოწითალო-მოვარდისფრო გამის შექმნისაკენ.

ე. ონიანის მხატვრული ინტერესების ქვაკუთხედს ადამიანის შინაგანი ცხოვრება წარმოადგენს, რომელიც რეალური მოვლენებით შთაგონებული განცდების, ემოციების, ჭკვრეტის თავისებურ მონაცვლეობას ემყარება. პორტრეტული ჟანრი ხაზგასმულად წარმოაჩენს ავტორის სახვით ძიებებს, მასში უფრო მეტად არის გამოვლენილი მხატვრული სახის სრულყოფის მცდელობა და ესთეტიკური იდეალის განხორციელებისაკენ სწრაფვა. აღსანიშნავია, რომ მხატვრის სურათებში განსაკუთრებულ ჟღერადობას იძენს ბავშვობის ხატოვანი მოგონებები, რომლებიც გამუდმებით ჩნდებიან და სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციით წარმოჩნდებიან მის პოეტურ, ღრმად ნოსტალგიურ ტილოებზე.

1980 – 90-იანი წლები ესმა ონიანის შემოქმედების გვიან პერიოდს მოიცავს. ამ დროისათვის მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ სახეს იძენს საკუთარი მხატვრული მეთოდის დამკვიდრების, სამყაროსა და მისი სივრცულ-დროითი მახასიათებლების ავტორისეული გააზრების ინტენსიური პროცესი. სურათებში დომინირებს სამყაროს, როგორც ერთიანი მთელის ფერწერულ-პოეტური განცდა, მატულობს ფილოსოფიური განსჯის, მონუმენტურობის შეგრძნება. ნიშანდობლივია, რომ თავის შემოქმედებაში ე. ონიანი წარმატებით ავითარებს განსხვავებული სპეციფიკის მქონე სტრუქტურული ნიშნების ერთ მხატვრულ წყობაში ინტეგრირების რთულ ხაზს. მის ბოლოდროინდელ ნამუშევრებში საფუძვლიანად არის თავმოყრილი და სინთეზირებული მხატვრის ძიებების ძირითადი მიმართულებები: პლასტიკურ ფორმათა ფერწერული ძერწვა; ცივი და თბილი ფერების ნიუანსირება სპეციფიკურ, შუქ-ჰაეროვან მოწითალო გამაში; ამავედროულად მის წინაშე იკვეთება ახალი ამოცანები – სტილიზებული, განზოგადებულ-მონუმენტალიზებული, ზოგჯერ აბსტრაქციის ზღვართან მდგომი ლაკონური ფორმების გადმოცემა. ამ პერიოდის ნამუშევრებში ფერი ფორმის გამოვლენის უმთავრეს მახასიათებელს წარმოადგენს და უზუსტეს ნახატთან ერთად ამა თუ იმ პერსონაჟის, საგნისა თუ მოვლენის მკაფიო დახასიათებას იძლევა. სურათებში გაბატონებულია მუქი, ინტენსიური მოწითალო-მოიისფრო კოლორიტი, რომელიც ერთგვარი ხელოვნური ნათების შთაბეჭდილებას ტოვებს და ნამუშევარს ექსპრესიულ გამომსახველობას

ანიჭებს. ტილოების ფერწერული ფაქტურა ერთიანი და მკვერივი, ზედაპირი კი მდიდარი და ელვარეა.

ისტორიულ და მხატვრულ ასპექტებთან მიმართებაში სამოცდაათიანელთა თაობის საუკეთესო წარმომადგენელთა მოღვაწეობა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც თავისებური გარდამავალი პერიოდი ეროვნული მხატვრული ცნობიერების შემდგომი განახლებისა თუ მისი სულიერ-შინაარსობრივი გააზრების გზაზე. ცხადია, იგი წარმოადგენს ერთგვარ დამაკავშირებელ რგოლს როგორც წინა, ისე მომდევნო ეტაპებთან და მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით საკუთარი თვითმყოფადი სახე გააჩნია.

1980-იან წლებში ქართულ ხელოვნებაში ჩნდება ავანგარდის მხატვართა მთელი პლეადა, შეიძლება ითქვას, რომ ქართული მხატვრობა თანდათან ერთვება იმ მოვლენათა რიგში, რომელიც ამ პერიოდში მიმდინარეობს დასავლურ მხატვრულ სამყაროში. როდესაც ოთხმოციანელთა თაობაზე საუბრობენ, პირველ რიგში გამორჩეული ინდივიდუალობის მქონე მხატვრებს – ირაკლი ფარჯიანს, გია ბულაძეს და ლევან ჭოლოშვილს ასახელებენ. ეს ის სამი მხატვარია, რომელთა შემოქმედებაშიც პრაქტიკულად თავი მოიყარა ამ თაობისათვის დამახასიათებელმა ყველა სიახლემ.

ოთხმოციანელთა შემოქმედებით ასპარეზზე გამოჩენის ათვლის წერტილად 1985 წელს გ. ბულაძისა და ლ. ჭოლოშვილის მიერ მხატვრის სახელში მოწყობილ გამოფენას მიიჩნევენ, რაც ფაქტიურად ამ თაობის საპროგრამო განაცხადად იქცა. ექსპოზიციაზე წარმოდგენილი ნამუშევრები – გ. ბულაძის მატრიანეებზე დაყრდნობით საქართველოს ისტორიის თემებზე შექმნილი დიდი ტილოები და ლ. ჭოლოშვილის საქართველოს მეფეთა პორტრეტები – სრულიად ახალი ხელოვნების დემონსტრირება იყო, ეს იყო ჩვენება ხელოვნებისა, რომლის ყველაზე ღირებული თვისებები საქართველოს სულიერი წარსულის სიღრმისეულ გააზრებაში, სახვით ხელოვნებაში თემატური სურათის, საზოგადოდ მსოფლიო კულტურის მონაპოვართა და ტრადიციათა ახლებურ აღქმასა და დამკვიდრებაში მდგომარეობდა. ამ გამოფენამ თვალნათლივ ცხადყო, რომ ქართულ მხატვრობაში სრულიად ახალი, ცოცხალი ნაკადი შემოვიდა; მოვიდა ახალი თაობა, რომლისთვისაც ფერწერა გასცდა საკუთრივ ფერწერული, ფორმალისტური, ვიწრომხატვრული პრობლემების ფარგლებს და რომელსაც ახლებურად ესმოდა მხატვრობის მისია და როლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

ამ ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული მხატვრული ხელწერის, ტემპერამენტისა და ესთეტიკის მქონე მხატვარს (ი. ფარჯიანი, გ. ბუღაძე, ლ. ჭოლოშივილი) აერთიანებდა შემეცნების დაუოკებელი სურვილი და სიახლეებისადმი გახსნილობა. მათ გააფართოვეს მხატვრობის ინტელექტუალური პერიზონტები, სიღრმე და ფილოსოფიური ქედრადობა დაუბრუნეს ქართულ მხატვრობას.

ი. ფარჯიანი აქტიურად მუშაობდა დაზგურ ფერწერასა და გრაფიკაში. შექმნილი აქვს პორტრეტები, ნატურმორტები, პეიზაჟები, აბსტრაქტული კომპოზიციები, მეტაფიზიკური ლანდშაფტები, სურათები სახარების სიუჟეტებზე, წიგნის ილუსტრაციები. იგი მაძიებელი ბუნების მქონე, მოაზროვნე მხატვარი იყო, რომელიც მუდმივად ეძებდა ახალ ფორმებს, თემებს, მაგრამ სიახლე მისთვის თვითმიზანი არ იყო, მას მართლაც გააჩნდა ახალი სათქმელი. მისი მხატვრული ინტერესების წრე ფართოა, მაგრამ, რაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია, მის შემოქმედებაში შემოდის რელიგიური თემატიკა. წლების განმავლობაში ტაბუდადებული თემა კვლავ ბრუნდება ქართულ ხელოვნებაში. ჯერ კიდევ 1970-იანი წლების ბოლოს ი. ფარჯიანი ქმნის ორ წიგნს – მარკოზისა და იოანეს სახარებებს. ნიშანდობლივია, რომ ის მხოლოდ კი არ ასურათებს სახარებებს, არამედ ტექსტებსაც კი საკუთარი ხელით წერს, ხელით ხატავს შიგ თავსართ-ბოლოსართებს და საზედაო ასოებს. მისთვის ეს წიგნები მთლიანია, რომელშიც ტექსტი და ილუსტრაცია განუყოფელია. ეს წიგნის გადაწერის უძველესი ტრადიციის აღორძინების უნიკალური მცდელობაა, მაგრამ ტრადიციასთან კავშირი მხოლოდ ამით არ შემოიფარგლება. პირობითობასა და განზოგადებაში, მინიატურათა კომპოზიციურ თუ ფერადოვან წყობაში აშკარად ვლინდება კავშირი შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ძეგლებთან. ამ სიახლოვის მიუხედავად ავტორი ახერხებს დარჩეს თანამედროვე მხატვრად, რომლისთვისაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ყოველივე საკუთარს, ინდივიდუალიზმის პრიზმაში გარდატეხილს. ამ სახარებათა მხატვრული ენა და ესთეტიკა, სახეთა უშუალოება რელიგიური განცდის სიღრმესთან ერთად ზემოქმედებს მნახველზე და მას უჩენს ერთგვარ შეგრძნებას, თითქოს ამ წიგნების გადაფურცვლისას იგი არა უსულო საგანს, არამედ ცოცხალ, მსუნთქავ ორგანიზმს ეხება (კლდიაშვილი 2006 : 7-8).

თავის ფერწერულ ნამუშევრებში ი. ფარჯიანი იკვლევს ზოგადად სახვითი ხელოვნების ისეთ პრობლემებს, როგორცაა სინათლისა და ჩრდილის,

სივრცისა და სიბრტყის ურთიერთმიმართების საკითხები. ამ ხერხებით იგი ფაქტიურად აქრობს პლასტიკურ ფორმას, რომელსაც სინათლის სხეულად აქცევს და ამით მის დემატერიალიზაციას ახდენს. ამ თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა მისი დიდი ზომის ჯვარცმის კომპოზიციები, რომლებშიც თანდათანობით ქრება, დემატერიალიზდება ყველაფერი – ფიგურები, ფონი. აქ აღარ არსებობს ხელშესახები მატერია, რადგან ყოველივე თეთრ მანათობელ სივრცეში იძირება – „ყოველი მატერია, ეს არის შედედებული სინათლე“ (ფარჯიანი). ესეც ტრადიციის ერთ-ერთი გამოვლინებაა.

ი. ფარჯიანისათვის ქრისტიანობა ის ქვაკუთხედაა, რაზედაც აგებს იგი თავის მრავალფეროვან შემოქმედებას; მისი ნამუშევრები განსაკუთრებული სულიერებით გამოირჩევიან, მნახველი ცხადად გრძნობს თუ როგორ ასხივებენ ისინი თავის თავში დაგროვილ ნათელს, თუ როგორ არის თითქოსდა უმნიშვნელო დეტალიც კი დატვირთული დიდი, კეთილი ენერგიით, რომელიც სურათიდან უწყვეტად მოედინება. ყოველი ფორმა, ფიგურა მისთვის თითქოს საკრალური საგანია, რადგანაც მასში მარადიული არსი ხიბლავს მხატვარს. თავის ე. წ. ბერლინურ ციკლში ამიტომაც ხატავს იგი ერთსა და იგივე სიუჟეტს – სწორედ “ხარება” და “ჯვარცმა” ხდება მისთვის განსაკუთრებით საგულისხმო, სადაც ცდილობს ბოლომდე განთავისუფლდეს მატერიალური ფორმებისაგან და მხოლოდ სული დატოვოს სასურათო სიბრტყეზე. ასეა პორტრეტებშიც, ნაგების სერიაშიც, ყვავილებშიც; „მისი ბოლოდროინდელი აბსტრაქციები თუ უკიდვანო ლანდშაფტები სწორედ რომ უსასრულო სამყაროში, ფიზიკური და ეთერული სხეულიდან ასტრალურ სივრცეში გასვლის მცდელობაა – იქ, სადაც მეტაფიზიკური დუმილია და სადაც თანაბარუფლებიანია ნათელიც და ბნელიც“ (ციციშვილი 2000:4).

ირაკლი ფარჯიანი უმდიდრეს ტრადიციასთან თანაზიარი, თანამედროვე სახვითობის განუმეორებელი სტილური თუ ტექნოლოგიური ხერხებით ქმნის თავის თვითმყოფად შემოქმედებას. ყოველი მისი ნამუშევრისათვის, რასაც არ უნდა ხატავდეს იგი, უმნიშვნელოვანესი და გამაერთიანებელია ფარჯიანისეული მითი უკვდავი სულის შესახებ, „სინათლის თავის თავში დაგროვებით და მიწიერების განცდით“ (ფარჯიანი); ამოსავალი ერთია – ეს არის თემა ნათელისა და ბნელისა, ხილულისა თუ ჩრდილისა, კეთილისა და ბოროტისა.

2000 წელს თბილისის ხუთმა გალერეამ ერთდროულად წარმოადგინა ი. ფარჯიანის ფართომასშტაბიანი რეტროსპექტული ექსპოზიცია, რომელიც

მხატვრის 50 წლისთავს მიეძღვნა. გამოფენამ უდიდესი საზოგადოებრივი რეზონანსი გამოიწვია. ი. ფარჯიანის შემოქმედება ასეთი სისრულით არასოდეს წარმოჩენილა, იგი ფაქტიურად თავიდან იქნა “აღმოჩენილი”, მრავალი ახალი წახნაგით წარსდგა დამთვალიერებლის წინაშე, რაც ჭეშმარიტი ხელოვნების უპირობო თვისებაა.

ოთხმოციანელთა თაობის კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელია გია ბუღაძე, რომელიც ასე აყალიბებს თავის კრედოს:

„21 წლამდე მინდოდა ვყოფილიყავი მხატვარი და ამისთვის ვმუშაობდი ძალიან ბევრს.

21-წლიდან 28 წლამდე მინდოდა ვყოფილიყავი მუსიკოსი და ამას ვაკეთებდი მხატვრობით.

28-წლიდან 35 წლამდე მინდოდა ვყოფილიყავი ფილოსოფოსი და ამასაც მხატვრობით ვცდილობდი.

დღეს მინდა ვიყო ადამიანი, რომელიც ფხიზელი ცნობიერებით გახსნილი შევეგებები ბედისწერას და ამასაც მხატვრობით ვავაკეთებ.”

ხელოვნების ფუნდამენტური პრობლემების გადასინჯვა, შემოქმედებითი პროცესის თვითშემეცნების აქტად ქცევა, ხელოვნების სინთეზის პრობლემათა კვლევა და ექსპერიმენტირება, ფართო სოციო-კულტურული და ისტორიული კონტექსტების აღქმა-შეცნობა, თანამედროვე დასავლური მხატვრობის სახვითი ხერხებისა და სტილების გააზრება, გადაფასება და საკუთარ ეროვნულ ფესვებთან და ტრადიციებთან ორგანული კავშირის დამყარება – აი, პრობლემათა ის არასრული რიგი, რომელსაც სვამს და გარკვეულად კიდევ წყვეტს თავის შემოქმედებაში მხატვარი.

“გ.ბუღაძე ძალზე აქტიური, მრავალმხრივი პიროვნებაა, ინტერესების ფართო სპექტრით, რაც მისი მხატვრობის მრავალფეროვნებასა და საოცარ პროდუქტიულობაში ვლინდება. დიდი თემები, ზოგადსაკაცობრიო პრობლემები ასაზრდოებს მის მხატვრობას, უამრავ სერიებს: ვაგნერისა და მაღერის თემებზე შექმნილი სერიები, “ქართლის ცხოვრება” და ათსამშვეტ ასურელ მამათა სერია, “დონ უუანი”, “ჯადოსნური ფლეიტა”, “ინტუიციები დანტეს თემაზე”, “აპოლონური ტრაგედიები”, “რომანტიკული აღუზიები” და მრავალი სხვა. მუსიკიდან, ისტორიიდან, მითოლოგიიდან, სახარებიდან მიღებული ინფორმაცია მხატვრისათვის ცოცხალი სააზროვნო მასალაა, რომელიც შემოქმედის შინაგან პრიზმაში გარდატეხილი თავისებურ სახე-ხატებად გარდაიქმნება სასურათე

სიბრტყეზე. ისინი მოკლებულია თხრობითობას, ილუსტრაციულობას, პროზაულობას. მის შემოქმედებაში ყოველივე სცილდება ფაქტის საზღვრებს, თავს აღწევს წარმავლობას და ადის გარკვეული ზემინაარსობრიობის ხარისხში. ყოველი მოვლენა და მასთან დაკავშირებული საგანი მის სურათებში კარგავს თავის რეალობას და სახე-სიმბოლოდ იქცევა. ეს არის ფერწერა, სადაც სახე-ხატი აზრობრივად ზუსტი და ემოციურად მეტყველია” (კლდიაშვილი 2000 : 2). აღსანიშნავია, რომ შესრულების ხერხები იდეიდან გამომდინარე იცვლება. სტილური მრავალფეროვნება, ერთგვარი პოლისტილისტიკა გ. ბუღაძის პროგრამული პრინციპია. „მხატვრის 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... .. ეს ტექნიკათა ეკლექტიზმი თუ ტექნიკურ საშუალებათა ერთგვარი კოლაჟი მხატვარმა კარგად მოარგო თანამედროვე „დაშლილი” სამყაროს ვიზუალურ-რაციონალურ მეტაფორიზაციას. ეს სინკრეტული დაქუცმაცებული ცოდნა, პოსტ-მოდერნისტული დანაწევრებული სამყაროს ახსნა-გაგებაა ან შესაძლოა სამყაროს „ძველი” მთლიანობის აღდგენა-დაბრუნებაზე ოცნებაც იყოს” (მამალაძე-ანთელავა 2010 :55).

გ. ბუღაძის ხელოვნება საკუთარი ეროვნული ფესვებიდან მოდის და ტრადიციებთან ორგანულ კავშირს ამჟღავნებს. ამავე დროს იგი თავისი პრობლემატიკითა და ფორმით ჭეშმარიტად თანამედროვე მხატვრობაა. მისი შემოქმედება არ წარმოადგენს სამყაროს ცოცხალ სურათს, ეს მისი აზრია, მისი ცოდნაა სამყაროზე, რომელიც მხატვრულ-ვიზუალური მეტაფორის სახითაა გამოთქმულ-ასახული. ავტორის მხატვრული სისტემა ეს მისი ინდივიდუალური ექსპერიმენტია, მისი ცდებია პოსტმოდერნული ფორმათქმნადობისა. გ. ბუღაძის მხატვრობა სამყაროს ვიზუალურ რაციონალიზაციას წარმოადგენს.

ლევან ჭოდოშვილი ოთხმოციანელთა თაობის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია. მის მხატვრულ ფორმას ზოგადად ასაზრდოებს, ერთის მხრივ, ქართული საერო მინიატურა, შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერა და ე.წ. „თბილისური პორტრეტული მხატვრობა”, მეორეს მხრივ, ასევე ზოგადად, ესაა ევროპული მიმდინარეობები – ფოვიზმი, კუბიზმი თუ ცალკეული მხატვრები. აღსანიშნავია, რომ ამ ორი (აღმოსავლური და დასავლური) საწყისის ორიგინალური შერწყმა მასთან მეტად ორგანულ სახეს იძენს, რაც ავტორის

მხატვრულ აღლოს, სტილის უტყუარ გრძობას ამჟღავნებს. ლ. ჭოდოშვილის თვითმყოფადი მხატვრული სამყარო უპირველეს ყოვლისა განსახიერებულია მის ჯგუფურ, ან ოჯახურ პორტრეტებში, რომლებზედაც უფრო ხშირად ქართველი თავადაზნაურობაა აღბეჭდილი. ეს სურათები თითქოს ერთგვარი ნოსტალგიაა დიდი ხნის წინ გამქრალი კლასის ცხოვრებაზე, სევდიანი მოგონებაა ქართულ ხასიათსა და ქართულ სულზე. საგულისხმოა, რომ მხატვარს აინტერესებს პორტრეტის უანრი არა როგორც ერთი პიროვნების, მისი ხასიათის გახსნის საშუალება, არამედ როგორც ადამიანთა მთელი კოლექტივის, მათი ერთობის, სოციალური, სულიერი თუ მსოფლმხედველობითი კავშირის გადმოცემის შესაძლებლობა. ლ. ჭოდოშვილის ნამუშევრებში ერთდროულად ვლინდება სახეთა მონუმენტურობაც და ინდივიდუალური, სახასიათო დამაჯერებლობაც, რაც გამძაფრებულია დეფორმაციის, სტილიზაციის, უტრირების მეშვეობით. მისი პორტრეტები, მიუხედავად პირობითობისა, სავსებით კონკრეტულ შთაბეჭდილებას ახდენენ მაყურებელზე. ცხადია, რომ მხატვრისათვის ამოსავალია არსებული ობიექტის, პერსონაჟის განუმეორებლობის გადმოცემა, რასაც იგი სახვითი ფორმის პირობით ენაზე ტრანსფორმაციით ანხორციელებს. აღსანიშნავია, რომ ლ. ჭოდოშვილის ჯგუფურ პორტრეტებში პერსონაჟთა სახეები ყველაზე მკაფიო აქცენტებია, რომლებიც გამოიყოფა, როგორც დამუშავებით, ასევე ინდივიდუალურ-სახასიათო ნიშნებით. ძუნწად, ლაკონიურად დამუშავებული სახეები, პირობითობისა და სტილიზაციის მიუხედავად, ცოცხალი და გამომსახველია; ყველაფერი დანარჩენი – სხეული, ტანისამოსი, ფონი, ძალზე ზოგადააა მინიშნებული. მრავალფეროვანი მხატვრული კომბინაციებით – სიბრტყობრივ-დეკორაციული გადაწყვეტით, მასალის გაშიშვლებით, მეტყველი ხაზისა და ბრტყელი ფერადი ლაქის აჟღერებით ლ. ჭოდოშვილი ქმნის თავისებურ სამყაროს გამქრალი ქართული წარსულისა, სადაც ყოველივე ღირსებითა და კეთილშობილებით არის გამსჭვალული, სამყაროს, რომელიც მხატვრის შინაგან აუცილებლობად განცდილი შეგრძნების თავისებურ რეალიზაციას წარმოადგენს.

საზღვრების გახსნამ გზა გაუხსნა ინფორმაციას და ქართველი მხატვრებიც უკვე აქტიურად გაეცნენ დასავლურ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებს. ასპარეზზე გამოვიდნენ ოთხმოციანელთა სხვა წარმომადგენლებიც: გია ებგერაძე, გია გუგუშვილი, ირაკლი სუთიძე, ლევან ლალიძე, შალვა მატუაშვილი და სხვ., რომელთა შემოქმედება თემათა სრულიად განსხვავებული

გადაწყვეტით და შესრულების მანერით ხასიათდება. ისტორიული წარსულის რომანტიკა და დღევანდელობის ამოცანა, სიმბოლიკა და მეტაფორები, ფორმათა ერთგვარი გეომეტრიულობა და სივრცის სიბრტყოვანი გადმოცემა, ყოფითი აქსესუარის უარყოფა და დახვეწილი გრაფიკულობა, თავისებური ირონია საღონური ხელოვნების მიმართ და კარნავალური ფერადოვნება—ასეთია ამ ავტორთა შემოქმედებითი მისწრაფებები.

როგორც ცნობილია, 1970-80-იანი წლებიდან დასავლურ ხელოვნებაში მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეინიშნება. პირობითად ეს ტენდენცია იტალიელი ხელოვნებათმცოდნის აკილე ბონიტო ოლივას მიერ სახელდებულ იქნა როგორც “ტრანსავანგარდი”. მან ეს ტერმინი 1979 წელს შემოიტანა თავის სტატიაში, რომელშიც თანამედროვე იტალიელი მხატვრების – ფრანჩესკო კლემენტეს, სანდრო კიას, ენცო კუკის, ნიკოლა დე მარიას და მიმო პალადინოს შემოქმედებას განიხილავდა. 1982 წელს ნაშრომში “ინტერნაციონალური ტრანსავანგარდი”, რომელიც მან წამყვან ევროპულ და ამერიკულ კრიტიკოსებთან თანაავტორობით გამოაქვეყნა, ოლივა ამ სახელწოდებაში აერთიანებს ნეოექსპრესიონიზმს, თავისუფალ ფიგურატიულობას და სხვა პოსტ-მოდერნისტულ მიმართულებებს. ამდენად, ტრანსავანგარდი წარმოიხინდა ზოგადდასავლურ რაკურსში განსხვავებული საერთაშორისო დაჯგუფებებით, ლოკალური ნიშნებითა და თავისებურებებით. სწორედ ამ დროს დაიწყო კულტურული და მხატვრული მემკვიდრეობის თავისებური გაცნობიერება, გაიზარდა ინტერესი თემატური სურათის მიმართ, აქტუალური გახდა ბიბლიური და მითოლოგიური მოტივები. პოსტ-მოდერნისტულ მხატვრობაში გამოიყენებოდა სხვადასხვა სახის ალევორიები თუ სიმბოლოები. ამ მიმართულების წარმომადგენლები (გეორგ ბაზელიცი, მარკუს ლუპერცი, ანსელმ კიფერი, პენკი, ჟან-მიშელ ბასკია, ჯულიან შნაბელი და სხვ.) დაუბრუნდნენ ტრადიციულ გამომსახველობით საშუალებებს, ისინი აქტიურად მიმართავდნენ ირონიას, იყენებდნენ გროტესკულ ხერხებს. საინტერესოა, რომ თითქმის ამავე პერიოდში ანალოგიური ტენდენციები შეინიშნება ქართულ მხატვრობაში, განსაკუთრებული სიციხადით კი ი. ფარჯიანის, გ. ბუღაძის, ლ. ჭოდოშვილის, გ. ებგერაძის ნაწარმოებებში.

ამ თაობას მოჰყვა კიდევ ერთი პლედა მხატვრებისა, რომლებიც სხვადასხვა დაჯგუფებებს წარმოადგენდნენ (“არქივარიუსები”, “მეათე სართული”, “მარჯანიშვილის სახელოსნო”), თუმცა ისინი დიდი ხნის განმავლობაში ერთად

მუშაობდნენ, ერთად აწყობდნენ გამოფენებს—ეს მხატვრებია: კარლო კაჭარავა, ილია ზაუტაშვილი, ნიკო ცეცხლაძე, მამუკა ცეცხლაძე, ოლეგ ტიმჩენკო და სხვ. მათგან ერთ-ერთი საინტერესო ფიგურა კ. კაჭარავა იყო. ხატვრის გამომსახველობითი საშუალებები თუ საერთო მსოფლმხედველობრივი საფუძვლები გერმანული ექსპრესიონიზმით იყო ნასაზრდოები, თუმცა მისი ხელოვნება ძალზე თავისებურია, იგი კარგად იცნობდა ტრანსავანგარდულ ესთეტიკას, რაც თავისთავად ეხმარებოდა მას ახალი იდეების ამ კუთხით განხორციელებაში. ფიგურატიული ნამუშევრები, მრავლისმეტყველი, თითქოს სევდანარევი სახეები, პოეზიასთან შერწყმული მხატვრობა, საერთო კომპოზიციის ფრაგმენტიზაცია ის არსებითი თვისებებია, რაც თან ახლავს მის ხელოვნებას. ფაქტობრივად ეს პლედო საერთო იდეების მქონე შემოქმედთა ჯგუფს წარმოადგენდა, რომელიც საკუთარ ინდივიდუალურ შესაძლებლობებზე დაყრდნობით ახერხებდა თანადროული დასავლური – პოსტ-მოდერნისტული მხატვრული ფორმების შეთვისებას. მათი ხელოვნება, მიუხედავად გარკვეული გაუცნობიერებელი ასპექტებისა, გააზრებული და ნაფიქრი იყო.

ამრიგად, XX ს-ის ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა ასპექტის განხილვისას, თვალნათლივ იკვეთება არა მარტო ის ეტაპები, რომელთაც მხატვრული ცხოვრების შეფასებისათვის განსაზღვრული მნიშვნელობა აქვთ, არამედ მრავალი მხატვრული მოვლენა, სტილისტური მიმართულება, რომლებიც, მიუხედავად შინაგანი წინააღმდეგობებით აღსავსე ისტორიისა, ქართულ ხელოვნებაში მკაფიოდ გამოხატული, ინდივიდუალური ხასიათისა თუ ხელწერის მქონე მხატვართა შემოქმედებით არის განპირობებული.

დღევანდელი ქართული მხატვრობა ისეთივე ჭრელი და მრავალფეროვანია, როგორც მთელს მსოფლიოში. პოლიტიკურმა და პიროვნულმა თავისუფლებამ თავისებური ზეგავლენა იქონია მიმდინარე მხატვრულ პროცესებზე – აკრძალული არაფერია, არც თემა, არც ფორმა და არც ხერხები. დღეს ყველაფერს ნახავთ ტრადიციული მხატვრობიდან დაწყებული, ულტრათანამედროვე ტექნოლოგიებით დამთავრებული – აქცია, პერფორმანსი, ჰეპენინგი, ვიდეოარტი უცხო აღარ არის თანამედროვე საზოგადოებისათვის; მაგრამ პროცესები იმდენად მრავალსახოვანი და წინააღმდეგობრივია, რომ რთულდება ღირებულისა და მდარე ხელოვნების ერთმანეთისაგან გამიჯვნა. ამას, ალბათ დროში დისტანცირება სჭირდება.

თავი II. ესმა ონიანის მხატვრული მეთოდის სტილისტური თავისებურებები

ესმა ონიანის სახელი დღეს კარგად არის ცნობილი როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთაც. ამ საინტერესო მხატვრისა და პოეტის მოღვაწეობა მნიშვნელოვან წვლილს წარმოადგენს თანამედროვე ქართული ხელოვნების განვითარებაში. შემოქმედებით ასპარეზზე გამოსვლისთანავე ე. ონიანმა ყურადღება მიიპყრო, როგორც ნიჭიერმა ხელოვანმა. მხატვრის შემოქმედება თითქმის ოთხი ათეული წლის მანძილზე განიცდის თავისებურ ლოგიკურ ევოლუციას საკუთარი მხატვრული მეთოდის, ინდივიდუალური სისტემის ჩამოყალიბების გზაზე. ხელოვანის გამორჩეული, თვითმყოფადი ხედვა 1970-იანი წლებიდან ყალიბდება, თუმცა ჯერ კიდევ 1960-იან წლებში შესრულებული საუკეთესო ნამუშევრები ცხადყოფენ მის მაღალ პროფესიულ ოსტატობას.

1957 – 63 წლებში ე. ონიანი სწავლობდა თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტზე, სადაც გამოჩენილი მხატვრის უჩა ჯაფარიძის სახელოსნოში მან სერიოზული აკადემიური სკოლა გაიარა. იგი საფუძველშივე ძალიან კარგად ფლობს რეალისტური მხატვრობის პრინციპებს, დამაჯერებლობით გადმოსცემს რეალურ ფორმას, მოცულობას, სივრცეს. ამ დროისათვის შესრულებული მრავალრიცხოვანი ეტიუდები, შიშველი ნატურები, საკურსო ნამუშევრები, პორტრეტები ნათლად ავლენენ დამწყები მხატვრის შემოქმედებით ნიჭს. “სტუდენტობის ბოლო წლების ნამუშევრებში უკვე დაჯერებული მხატვრის თვალი და ხელი მოსჩანს (მამის, ს. ბოლქვაძის, ჯ. კაშიას პორტრეტები). ამ პერიოდის ნამუშევრები უდაოდ საკუთარი ესთეტიური ღირებულების მატარებლები არიან. მკაფიოდ ჩანს მხატვარ-ფერმწერის პოლიფონიური აზროვნება, რთული ამოცანების სინთეზური გადაწყვეტა: ასახვის საგნის ხასიათის დანახვა, მისი გამოვლენა ნახატში, კომპოზიციაში, ფერწერაში, წერის დინამიკურ მანერაში და ა. შ.” (ხოშტარია 2003 : 17).

ე. ონიანის სტუდენტობის პერიოდი დაემთხვა იმ არსებითი ძვრების ხანას, როცა ქართულ სახეით ხელოვნებაში განსაკუთრებული სიმწვავეით დადგა მხატვრული ფორმის სრულყოფის პრობლემა, ანუ ფერის, ნახატის, კომპოზიციის გაგების საკითხი. “ორმოცდაათიანელებმა” წინამორბედ თაობათა შემოქმედებითი გამოცდილების თვისობრივი გადაფასების საფუძველზე წამოიწყეს თამამი ძიებები მხატვრულ-ფერწერულ ენასთან მიმართებით. როგორც ცნობილია XX ს-

ის დასაწყისში ქართული მხატვრობის სვლა ევროპული ხელოვნების კვალდაკვალ, მისი ორგანული განვითარება 1930-იანი წლებისათვის ხელოვნურად შეჩერდა. მხატვრული სპეციფიკის სფეროში ძიებების განახლებას უახლესი დროის მხატვრობა 1950-იანი წლების მეორე ნახევრიდან უბრუნდება. ეს პერიოდი ქართული კულტურის განვითარების უმნიშვნელოვანესი ხანაა – ეს არის გარდატეხის პერიოდი, რომელმაც 1960-იანი წლებიდან თვისობრივი ცვლილებების სახე მიიღო. ქართული ხელოვნების წიაღში ისახება და ვითარდება სრულიად ახალი, სოცრეალიზმის ხელოვნებისაგან რადიკალურად განსხვავებული მხატვრული ტენდენციები. სხვადასხვა ფერწერული ამოცანების სპეციფიკური გადაწყვეტის საკითხებს აქტიურად ავითარებენ ჯ. ხუნდაძე, ე. კალანდაძე, ზ. ნიჟარაძე, გ. ქუთათელაძე, ა. ვარაზი და სხვა ოსტატები. თავისი მხატვრული მსოფლალქმით, შემოქმედებითი მეთოდის კონცეპტუალური და ფორმალური თავისებურებების მკაფიო გამოვლენით ე. ონიანი ორმოცდაათიანელთა ტრადიციების ღირსეულ გამგრძელებლად გვევლინება.

1960-იან წლებში შექმნილი ადრეული პერიოდის სურათები თავისი არსით რეალისტურია და შესრულებულია ტრადიციული აკადემიური ფერწერის სტანდარტულ ნორმებში, თუმცა მათში უკვე ნათლად იკითხება ე. ონიანის ერთგვარი მიდრეკილება წერის თავისუფალი მანერისადმი. ნამუშევრების კოლორისტული გადაწყვეტა შედარებით მუქი, თავშეკავებულია და უპირატესად მოყავისფრო – მოყვითალო, მომწვანო – მონაცრისფრო ტონებზეა აგებული. წერის გლუვი მანერა, ტილოს ზედაპირზე თხლად დადებული საღებავის ფენა გამოსახულებას რეალისტურ გამომსახველობას ანიჭებს და იგი მოცულობის, ფორმის პლასტიკური მოდელირების მნიშვნელოვან მახასიათებელს წარმოადგენს. ფონი, სივრცე, გარემო ზოგჯერ პირობითი, აღნიშნულია დიდი ზომის ფერადოვანი სიბრტყეებით, ზოგჯერ კი მოცემულია ოთახის კუთხის თუ ინტერიერის ცალკეული დეტალების ზოგადი მინიშნებით.

შინაგანი დინამიკა, შესრულების ერთგვარი ესკიზური მანერა ახასიათებს ჯანრი კაშიას პორტრეტებს (ტ/ზ 118X71, 1963.; ტ/ზ 68X48, 1968). 1963 წ. შესრულებული ნამუშევარი ვერტიკალურ კომპოზიციურ რიტმს ექვემდებარება. სასურათო სიბრტყეს ფაქტიურად მთლიანად ავსებს ძველებური მრგვალი სკამის კიდეზე ჩამომჯდარი ახალგაზრდა მამაკაცის ფიგურა. გამომსახველია მისი ძლიერი ხელები, პირდაპირი, მტკიცე მზერა, რაც პერსონაჟს მკაცრ გამომეტყველებას ანიჭებს. 1968 წლით დათარიღებულ სურათში გმირის

ხასიათის უფრო ლირიკული გახსნა ჩანს, რასაც მისი სევდიანი გამოხედვა ავლენს. მხატვარი მიმართავს კომპოზიციის ეფექტურ კადრირებას: პორტრეტირებული გამოსახულია წელს ზემოთ, მხრების დიაგონალური ხაზით, ოდნავ მარცხნივ გადახრილი თავის დაყენებით ხაზგასმულია ფიგურის მეტყველი პლასტიკა. პერსონაჟის თავისუფალი, ძალდაუტანებელი პოზა აქცენტირებულია სკამის საზურგეზე ჩამოდებული მარჯვენა ხელის ბუნებრივი უესტით.

ე. ონიანის ადრეულ ნაწარმოებთაგან ხასიათის მკვეთრი გამოვლენის კუთხით განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს კინორეჟისორ ოთარ იოსელიანის პორტრეტი (ტ/ზ 78X58, 1964), რომელშიც მოცემულია ინტელექტუალური ადამიანის საოცრად ინდივიდუალიზებული, ფსიქოლოგიური სახე. თავისთავში ჩაღრმავებული დამწყები რეჟისორი აღსავსეა შინაგანი მღელვარებით – ის თითქოს წუთით მოსწყდა თავის ფიქრს და ჭკვიანი მზერა მაყურებლისათვის მიუპყრია. დიდი შინაგანი ძალისხმევა, სულიერი კონცენტრაცია, ძლიერი შემოქმედებითი მუხტი ნათლად იკითხება ამ შთამბეჭდავი პიროვნების სახეში. დამთვალეირებლის წინაშეა საკუთარ თავთან მარტოდ დარჩენილი მოაზროვნე ადამიანი. ო. იოსელიანის ელეგანტური პოზა, ჩაცმულობა – მოყავისფრო-მორუხო ჰალსტუხი და საყელო, მოყავისფრო უილეტი და მომწვანო ველვეტის პიჯაკი ხაზს უსვამს მის ინტელიგენტურ გარეგნობას.

მხატვრულ-სტილისტური თუ კომპოზიციური გადაწყვეტის მსგავსი მეთოდი არის გამოყენებული “პიანისტ მანანა კოვზირიძის პორტრეტში” (ტ/ზ 100X69, 1967), რომელიც თბილი, უშუალო განწყობით არის გამსჭვალული. სურათზე გამოსახულია ახალგაზრდა ქალის კადრში მჭიდროდ ჩატედილი მოცულობითი ფიგურა. ტახტზე მჯდომარე ქალიშვილის თავისუფალი პოზა, გაშლილი წაბლისფერი თმებისა და მხრებზე დაუდევრად დაფენილი თეთრი თავსაფრის მოუსვენარი რიტმი ნამუშევარს ცხოველხატულ გამომსახველობას, დინამიკურობას ანიჭებს. განსაკუთრებით მიმზიდველია პიანისტის ხელის მტევნები, მისი გრძელი, ლამაზი თითების დახვეწილი პლასტიკა. გრძნობათა დელვის მთელი ამპლიტუდა ვლინდება მის შთაგონებულ სახეში.

გარკვეული ფსიქოლოგიური ნიუანსებით არის აღბეჭდილი “მოქანდაკე გოგი შხვაცაბაიას” (ტ/ზ 115X80, 1964), “მწვერალ დავით ჯავახიშვილის” (ტ/ზ 120X80, 1965) პორტრეტები. ამ პერსონაჟების ემოციურ ხასიათს, შინაგან დინამიკას,

დაუფარავ შემოქმედებით მუხტს ნათლად ამჟღავნებს სახეთა მეტყველება, პლასტიკა, კოლორიტი თუ კომპოზიციური გადაწყვეტის თავისებურებანი.

ამდენად, განხილული ნიმუშების მაგალითზე შეიძლება ითქვას, რომ ე. ონიანის ადრეული პერიოდის სურათები ჯერ კიდევ მოკლებულნი არიან სახოვანი განზოგადების თუ მხატვრული გარდასახვის იმ ხარისხს, რაც მათ ჰარმონიული მთლიანობის შეგრძნებით წარმოაჩენს. ფიგურა, სივრცე, ფერი, ფონი ამ ნამუშევრებში ჯერ კიდევ არ გაერთიანებულა და განსხეულებულა იმ მოწითალო თბილ გამაში, რაც მოგვიანებით ნამუშევრებს თავისებურ პოეტურ უღერადობას, რომანტიკულ ინტონაციას მიანიჭებს.

1970-ინ წლებში ყალიბდება ე. ონიანის ორიგინალური მსოფლმხედველობა, ინდივიდუალური მხატვრული აზროვნება და ფერწერული მანერა. თავს იჩენს მხატვრის სწრაფვა რთული ფერწერული ამოცანების სინთეზური გადაწყვეტისადმი. თანდათან, საკმაოდ კარგად გამოხატული ეტაპებით იცვლება ავტორის დამოკიდებულება ასახვის ობიექტისადმი; საგნობრივი ფორმის ტრანსფორმირება, სივრცე-სიბრტყის, ტონალობა-ფერის გამოვლენა ერთ მთელში ე. ონიანის შემოქმედებითი ინტერესების უმთავრეს საგანს წარმოადგენს. 1970-იან წწ. შესრულებული მრავალფეროვანი ტილოები თავიანთი მხატვრულ-სტილისტური გადაწყვეტის თავისებურებებით ხასიათდებიან. ამ ნაწარმოებებში მკაფიოდ იკვეთება მხატვრის შემოქმედების ის სხვადასხვა ასპექტი თუ მხატვრული ამოცანა, რომლებიც ამ დროისათვის ჯერ კიდევ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად არიან წარმოდგენილნი და რასაც ავტორი პერიოდული მონაცვლეობით მიმართავს: ერთის მხრივ, ეს არის მიმართულება, სადაც წამყვან როლს თამაშობს პლასტიკურ ფორმათა მეტყველი პასტოზური ძერწვა, მეორეს მხრივ – მთელი რიგი სურათებისა, რომლებშიც ნათლად იკითხება სივრცობრივი პრობლემატიკა და სწრაფვა გამაერთიანებელი შუქ-ჰაეროვანი მოწითალო-მოვარდისფრო გამის შექმნისაკენ.

1970-იანი წლები დიდად ნაყოფიერია ესმა ონიანის ხელოვნებაში. მისი მხატვრული სტილი უფრო იხვეწება, შემოქმედებითი მიზნები კი უფრო მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ სახეს იღებს და ერთიან სისტემად ყალიბდება. ამ ეტაპზე მხატვარი გატაცებულია მატერიალური, მოცულობითი, მკვრივი ფორმების გადმოცემით, რაც უღერადი, თამამი ფერადოვანი შეხამებით მიიღწევა.

მკაფიოდ სახასიათოა “მწერალ გურამ რჩეულიშვილის პორტრეტი” (ტ/ზ 120X80, 1974), რომელიც წერის ფართო, პასტოზური მანერით არის

შესრულებული. კომპოზიციის სტრუქტურა დიაგონალურ აგებას ექვემდებარება, რასაც სქელი შავი დენადი კონტურით შემოწერილი, წითელ სავარძელში მჯდომი პერსონაჟის დინამიკური პოზა და თავად სავარძლის სივრცეში განთავსება ქმნის. მოდელი მსხვილ პლანშია გამოსახული და სურათის ზედაპირის დიდ ნაწილს იკავებს, რაც მას თავისებურ მონუმენტურ გამომსახველობას, მნიშვნელოვანებას ანიჭებს. ნაწარმოების კოლორისტული აღქმის ცენტრს პერსონაჟის სახისა და ხელების, მისი ფიგურის აბრისის აღმნიშვნელი მოწითალო-მოყავისფრო, ნარინჯისფერ-ყვითელი ფერი წარმოადგენს, რაც მეორე პლანის აქცენტების სახით გამოძახილს პოულობს უკან გამოსახულ ფანჯრებში; მათი ვერტიკალური და ჰორიზონტალური მიმართულების ჩარჩოები მხატვრული ქსოვილის გამაერთიანებელ ფუნქციას ითავსებს. ინტენსიურად ჟღერადი ფერები აქ მაქსიმალურ სახვით დატვირთვას იძენენ, რომლითაც იქმნება ფორმა, გადმოიცემა სინათლე, ამ უკანასკნელის მეშვეობით კი – სივრცე. სურათის ერთიან, ექსპრესიულ ფაქტურულ ზედაპირზე განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ახალგაზრდა მწერლის სახასიათო, მეტყველი სახე, მასში გარეგნულ მსგავსებასთან ერთად აღნიშნულია ხასიათის ზოგადი თვისებები – ინტელექტი, ვაჟკაცური ბუნება, უდრეკი ნებისყოფა.

ამგვარი მხატვრული ამოცანებია დასახული ისეთ ნამუშევრებში როგორებიცაა: მხატვარ ამირან ტყეზუნავას (ტ/ზ 107X62, 1977), მოცეკვავე ლატავრა ფოჩიანის (ტ/ზ 90X60, 1970), მსახიობ ლალი ბადურაშვილის (ტ/ზ 82X60, 1978) პორტრეტები, რომლებსაც მსუყე, ლამაზი ფერწერა, დინამიკური ფორმა და ექსპრესიული ფაქტურა გამოარჩევს. ამ თვალსაჩინო ნამუშევრებში იზრდება სწრაფვა ფერწერული გამომსახველობისადმი, კოლორიტი მდიდრდება და მთლიანდება, მხატვრის პალიტრაზე თბილთან ერთად უხვად ჩნდება ცივი ტონები. ეს კომპოზიციები, სადა და ლაკონური, ვერტიკალურ ღერძზეა აგებული; პერსონაჟთა პოზა თავისუფალია, ცოცხლად არის გადმოცემული დეტალები – სამოსი, აქსესუარი, თმა, სახის ფორმები და სხვ.

ოჯახური სცენები, რამდენიმე ნიუ, იშვიათად თბილისური პეიზაჟი, უკანასკნელ წლებში შექმნილი დიდი თემატური კომპოზიციები ფაქტიურად განსაზღვრავს შემოქმედის ჟანრულ დიაპაზონს, მაგრამ თავისი მოწოდებით იგი ჭეშმარიტი პორტრეტისტია – ე. ონიანის მხატვრული ინტერესების ქვაკუთხედს ადამიანის შინაგანი ცხოვრება წარმოადგენს, რომელიც რეალური მოვლენებით შთაგონებული განცდების, ემოციების, ჭვრეტის თავისებურ მონაცვლეობას

ემყარება. აღსანიშნავია, რომ მხატვრის სურათებში განსაკუთრებულ უღერადობას იძენს ბავშვობის ხატოვანი მოგონებები, რომლებიც გამუდმებით ჩნდებიან და სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციით წარმოჩნდებიან მის პოეტურ, ღრმად ნოსტალგიურ ტილოებზე. ე. ონიანის მხატვრული სამყარო გასხივოსნებულია მოგონებებით ოჯახზე – დედა, მამა, და, ნათესავები თუ მეგობრები მისი სურათების უცვლელი გმირები არიან.

1970-იანი წლების მეორე ნახევარს განეკუთვნება ე. ონიანის მიერ შესრულებული შესანიშნავი პორტრეტები, ოჯახური სცენები, შიშველი ფიგურები და ა. შ. , რომლებშიც მთელი სისავსით მუდავნდება მხატვრის ინდივიდუალური ხელწერის ნიშნები. ფერწერულობა მატულობს – ფერი ამ ნამუშევრებში ფორმის გამოვლენის უმთავრეს მახასიათებელს წარმოადგენს და უზუსტეს ნახატთან ერთად ამა თუ იმ პერსონაჟის, საგნისა თუ მოვლენის მკაფიო დახასიათებას იძლევა. სურათებში გაბატონებულია მუქი, ინტენსიური მოწითალო-მოიისფრო კოლორიტი, რომელიც ერთგვარი ხელოვნური ნათების შთაბეჭდილებას ტოვებს და ნამუშევარს ექსპრესიულ გამომსახველობას ანიჭებს. ტილოების ფერწერული ფაქტურა ერთიანი და მკვრივი, ზედაპირი კი მდიდარი და ელვარება.

ე. ონიანის ორიგინალური ფერწერული აზროვნების შესახებ მხატვარი ჯ. ხუნდაძე აღნიშნავს: “იგი იდუმალებისა და მედიტაციისაკენ ფერის სტრუქტურით შესვლას ახერხებს, საგნის გასულიერებისაკენ სწრაფვას ახერხებს” (ხუნდაძე 2003:275). მართლაც, ე. ონიანი ინტუიციურად ჭკრეტს და გამოხატავს “ძირისმიერ სულს საგნისა, რომელიც დაბადებამდე ხსოვნაში იღებს სათავეს; დაბადებამდე ჩვენთვის ნაჩვენებ ჩაბეჭდილ აქაურ საგანთა პირველ ნიმუშებს ამოგვაცნობინებს, ჩვენსავე სულში მძინარეს” (ონიანი, 2003:218). სხვადასხვა პიროვნების, საგნისა თუ მოვლენის ასახვისას მხატვარი ცდილობს ჩაწვდეს მის არსს და არ კმაყოფილდება ნატურული აღქმით. პირიქით, ამა თუ იმ საგნის გარეგნული ნიშნების ზუსტი გადმოცემა თუ ზედმიწევნითი მსგავსება მისთვის დამაბრკოლებელიც კი არის არსის შეცნობის გზაზე, რაც ე. ონიანის ნამუშევრების “მედიტაციურ” ხასიათს განაპირობებს. ასეთია მისი მოგონებითი ხასიათის ოჯახური სცენები: “ღღის მეორე ნახევარში”, “დედა გვიკითხავს”, “სტუმრად დეიდასთან”, რომლებშიც გულწრფელად მუდავნდება მხატვრის განსაკუთრებული ემოციური დამოკიდებულება იმ სამყაროს მიმართ, სადაც

ყოველივე გამოსახული ერთმანეთთან სრულ ჰარმონიაში მოდის, “საუბრობს” საკუთარ არსსა თუ მთელი სცენის მნიშვნელობაზე.

მაგალითისთვის განვიხილოთ ნაწარმოები “დღის მეორე ნახევარში” (ტ/ზ. 135X150. 1970). კომპოზიციის წინა პლანზე, სურათის ქვედა კიდიდან სიღრმისაკენ აყირაგებულ მაგიდაზე, რომელსაც ერთი შეხედვით თითქოს ზემოდან ვხედავთ, “მხატვრული ქაოსი” სუფევს. თავისუფალი ყვითელი, ლურჯი, შავი და ალაგ-ალაგ თეთრი მონასმებით ბრუტალური დინამიკური სიბრტყე იქმნება. დაკვირვების შედეგად მნახველი სხვადასხვა საგანს გამოარჩევს: მაგიდის სიბრტყის ქვედა მარცხენა კუთხეში ლარნაკში ჩადებული თაიგული “ილანდება”, მის გვერდით დიაგონალურად მიმართული დანა ჩანს, მარჯვენა კუთხეში კი თითქოს ხელის სწრაფი, წრიული მოძრაობით დახატული შუაში ყვითელი და გარშემო შავი საღებავით მოხაზული თევზი საკუთარ წრეში ტრიალებს, ეს ბრუნვა ცენტრში დადებული კოვზით ნელდება, საკუთარ თავში იკეტება. უფრო სიღრმეში ქაოტურად დადებული თავისუფალი მონასმები საშუალებას არ იძლევა რაიმე რეალური საგნის გარჩევას, მხოლოდ მაგიდის კიდეებთან მჯდომი გოგონას წინ გამოსახული მუქი ნახევარწრე კვლავ თევზთან ასოცირდება. ამგვარად დახატული მაგიდის ზედაპირი და ნივთები მნახველის თვალწინ თითქოს პულსირებს და არარეალურ, მაგრამ ცოცხალ, მსუნთქავ ობიექტად გარდაიქმნება. ამ ობიექტს თითქმის არაფერი აქვს საერთო რეალობასთან, მაგრამ ეს უკვე სხვა რეალობაა, რეალობა, რომელიც მხატვრის ცნობიერებაში არსებობს, ცოცხლობს მოგონების სახით.

ავტორი ანალოგიური პრინციპით ასახავს ადამიანებსაც და ოთახის ინტერიერსაც. მაგიდის ზედა კიდეს ორი პერსონაჟი უზის – ცენტრში მაგიდაზე ხელგებდაწყობილი ქალი მხატვრის დედაა, რომლის გარინდებული, მეოცნებე იერი ღირიკული განცდის შეგრძნებას ტოვებს. ქალის ფიგურა ჩაძირულია თავის თავში, იგი თითქოს ფიზიკურად აქ იმყოფება, მაგრამ ამაღდროულად, გარკვეული თვალსაზრისით, განყენებული და არაამქვეყნიურია. ის არ ამუღავნებს კონტაქტს არც შვილებთან, არც მნახველთან. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ეს პერსონაჟი ერთგვარი თვითკმარი არსებაა, რომელიც მხატვრისათვის დედის მიუწვდომელ იდეალს წარმოადგენს. დედის ფიგურის მარცხნივ გამოსახული გოგონა სახასიათო ნაკვთებით თავად მხატვარი – ესმა ონიანია. კომპოზიციის ქვედა მარჯვენა კუთხეში მაგიდას კიდეც ერთი გოგონა – მხატვრის და უზის. ბავშვების პოზები ერთგვაროვანია, ისინი მორჩილად,

წინარად სხედან მაგიდის გარშემო. ლირიკული განცდის ელემენტი დედიდან თითქოს ბავშვებსაც გადასდებიან, თუმცა მათი თავისებურად შებოჭილი პოზები, უშუალოდ მაყურებლისკენ მიმართული დაკვირვებული მზერა გოგონების ფიგურებს ერთგვარი შინაგანი მღელვარებით მსჭვალავს. დედის განყენებული იერის საპირისპიროდ ბავშვები კონცენტრირებული, სერიოზული გამომეტყველებით რეალური ადამიანები არიან, რომლებსაც თავიანთი განცდები, ფიქრები, გრძნობები გააჩნიათ; ამ თვალსაზრისით ბავშვებსა და ქალის ფიგურას შორის არსებითი განსხვავება იკითხება. შინაგანი სულიერი მოძრაობის, დინამიკური იმპულსის შეგრძნებას კიდევ უფრო აძლიერებს ფიგურების შესრულების მხატვრული მანერა – ფართო, თავისუფალი მონასმები, სქელი დინამიკური შავი კონტურები, რომლებიც თავისებურ პლასტიკურობას, მოცულობითობას, ექსპრესიულ გამომსახველობას ანიჭებს განზოგადებულად დაწერილ სხეულებს.

ოთახის ინტერიერი, რომელშიც ეს სამი პერსონაჟია განთავსებული, თავისებური დამოუკიდებელი ფონისმიერი გარემოა. აქ საგნები თითქოს საკუთარი განცდებით ცხოვრობენ და მათ ერთგვარი პერსონიფიცირებული მნიშვნელობა ენიჭებათ. მეტად გამომსახველია სურათის ქვედა მარცხენა კუთხეში მაყურებლისკენ ზურგით დადგმული სკამი, რომლის უცნაური სილუეტი მაგიდის სიბრტყის დიაგონალურ რიტმს ემთხვევა. მისი შავი, ექსპრესიული ფორმა, რომელიც სქელი მოწითალო დენადი კონტურით არის შემოწერილი, საზურგეზე დატანილი წაგრძელებული მოწითალო დინამიკური ოვალი მუდმივი მოძრაობის, ბრუნვის, ზესწრაფვის შთაბეჭდილებას ბადებს. ასევე მეტყველია სურათის მარჯვენა კიდეში ფრაგმენტულად მოცემული უჯრებიანი კარადა. მის დამჯდარ პროპორციებს, სტატიკურობას თავისებურად არღვევს ზედაპირზე დადებული სქელი ყვითელი, შავი, თეთრი პასტოზური მონასმებით შესრულებული მრგვალი თეფში, კვლავ პულსირებად სხეულად აღიქმება, რითაც მაგიდაზე დაწყობილ თეფშებს ეხმიანება.

კომპოზიციის სივრცობრივი სტრუქტურის სრულყოფილად წარმოჩენას ხაზს უსვამს ვერტიკალური ხაზებით დასაზღვრული სიბრტყეები, რომლებიც ფაქტიურად სამ ნაწილად ყოფს კომპოზიციას. დედის ფიგურის უკან აშკარად გამოკვეთილი შუა სიბრტყეა, რაც თავისებურ ჩარჩოში ათავსებს მას. მხოლოდ გულდასმით დაკვირვების შედეგად შეიძლება გაგარჩიოთ კედლის სიბრტყის აქეთ-იქით არსებული სიღრმეები და სივრცეები—სურათის მარცხენა მხარეს

გამოსახულია ღია სარკმლის მოტივი, საიდანაც ასევე დინამიკური, ერთგვარი სუბსტანციური კონსისტენციის მქონე განზოგადებული ლანდშაფტი მოსჩანს. გამომსახველია მარჯვენა მხარეს მოცემული, ჩარჩოებით შემოსაზღვრული კარების ღიობი, საიდანაც შორ მანძილზე გატანილი ავეჯის არაკონკრეტული სილუეტი მეორე ოთახის ინტერიერის პირობითი სიღრმის ეფექტს ქმნის.

ნამუშევარს მრავალშრიანი ფერწერის მკვრივი, შუქმფინარი ფაქტურა ახასიათებს. კოლორისტული თვალსაზრისით იგი საოცრად ცხოველხატულია, მასში გამოყენებულია სხვადასხვა ინტენსიურობის ყვითელი და წითელი ფერების ეფექტური კონტრასტი, რაც შავ ლაქებთან და დინამიკურ კონტურებთან ერთად სურათს ექსპრესიულ გამომსახველობას, თავისებურ დრამატულ უღერადობას ანიჭებს.

საინტერესოა, რომ მსგავს მოტივს ე. ონიანი კვლავ უბრუნდება კიდევ ერთ ოჯახურ სცენაში “ღედა გვიკითხავს” (ტ/ზ. 180X170. 1975), სადაც დაახლოებით იდენტურ გარემოში იგივე პერსონაჟებია წარმოდგენილი, თუმცა მხატვარი აქ გამომსახველობითი ხერხების თავისებურ ტრანსფორმაციას მიმართავს: გაზრდილია ნამუშევრის ფორმატი, ახლოს არის მოტანილი კადრი, შეცვლილია კოლორიტი და ყოველივე აქედან გამომდინარე სურათის საერთო განწყობილებაც. კომპოზიციის სიღრმეში დიაგონალურად მიმართული, თითქოს ამოყირავებული სამაგიდო სიბრტყე აქაც ზემოდან იკითხება. მასზე განთავსებული საგნები – ქვედა მარჯვენა კიდეში მოთავსებული თეფში, სურათის კიდიდან სიღრმისაკენ დიაგონალურად მიმართული დანა, ლარნაკში ჩაწყობილი ყვავილები, წიგნი და საშაქრე თავიანთი ფერწერულ-პლასტიკური გადაწყვეტით აქ კიდევ უფრო ბუნდოვან, არამატერიალურ დატვირთვას იძენენ და პერსონიფიცირებული იერსახით წარსდგებიან მნახველის წინაშე. საგნების ამგვარ ინტერპრეტაციას აღნიშნული სცენა ერთგვარ ირეალურ განზომილებაში გადაჰყავს.

სამაგიდო სიბრტყის გარშემო აქაც ზუსტად იგივე თანმიმდევრობით არიან წარმოდგენილი სურათის გმირები – თითქმის კვადრატული კომპოზიციის გეომეტრიულ ცენტრში გამოსახულია ვარდისფერი კაბითა და მხრებზე შავ მაქმანიანი ვარდისფერი მოსასხამით მოსილი სანდომიანი ღედა, რომელსაც წინ გადაშლილი წიგნი უდევს. მის გვერდით, მარცხნივ მაგიდის კიდეებთან თავად მხატვარი ზის, ხოლო ქვედა მარჯვენა კუთხეში დის ფიგურა იკვეთება. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ისინი ერთი განწყობით არიან დამუხტულნი, პერსონაჟები

თითქოს წუთით მოსწყდნენ კითხვას, თითოეული მათგანის მზერა ერთი კონკრეტული ობიექტისაკენ არის მიმართული, რაც მთლიანობისა თუ ერთსულოვნების თავისებურ შეგრძნებას ბადებს. მაგრამ, მიუხედავად ყოველივე ამისა, ამ ნამუშევარში მთელი სისხავსით მუღავნდება ბავშვების დაძაბული, კონცენტრირებული ხასიათი, მათი მღელვარე ემოციური სამყარო, რაც სრულიად უპირისპირდება ქალის უმფოთველ იერს. დედის უადრესად კეთილშობილი, კდემამოსილი ხატი, როგორც ერთგვარი ხილვა, აქ კიდევ უფრო გაუცხოებული, საკუთარ თავში ჩაკეტილი და გარიყულია.

ნაწარმოების უკანა პლანი სიბრტყეებად დაყოფილ ფონისმიერ გარემოს წარმოადგენს, სადაც სქელი, შავი ბრუტალური სიბრტყეებისა და დინამიკური წითელი მონასმების ეფექტური შეთანხმება პირობითი სიღრმის შთაბეჭდილებას იძლევა. ილუზორულია სურათის ზედა მარჯვენა კუთხეში სარკმლიდან დანახული “მეტაფიზიკური პეიზაჟი”, თავისებურ ცოცხალ სუბსტანციას წარმოადგენს ზედა მარჯვენა კუთხეში ჩაწერილი იასამნისფერი ყვავილების თაიგული. სიღრმის განცდას იწვევს “აყირავებული” მაგიდაც, ფიგურებისა თუ საგნების განთავსებაც და ა. შ. , მაგრამ ეს არ არის რეალური სივრცე, ეს მხოლოდ პირობითად სიღრმის მინიშნებაა, რაც მოდერნისტული ხელოვნების ზოგად პრინციპებს ეხმიანება.

განსაკუთრებული სიცხოველით გამოირჩევა ნაწარმოების კოლორისტული გამა. იგი უპირატესად აგებულია ინტენსიური წითელი, ვარდისფერი, ყვითელი, იისფერი ლაქებისა და დინამიკური შავი კონტურების ზედმიწევნით მეტყველ შეთანხმებაზე. მრავალფენიანი წერის მანერა, ელვარე, მკვრივი ფერწერული ფაქტურა და მძაფრი უღერადობით აღბეჭდილი კოლორიტი ნამუშევარს ექსპრესიულ გამომსახველობას, დრამატულ ინტონაციას ანიჭებს.

მოგონების, ნოსტალგიური განცდის საოცარ ტრანსფორმაციას ავლენს ე. ონიანი კიდევ ერთ ჟანრულ სურათში “სტუმრად დეიდასთან” (ტ/ზ. 200X194. 1977). ნამუშევრის ქვედა კიდიდან სიღრმისაკენ განვითარებული დინამიკური კომპოზიციის ცენტრში გამოსახულია მაგიდის მრგვალი ბრუტალური სიბრტყე, რომელიც ზემოდან იკითხება. მასზე დადებული მრგვალი თეფში თუ ლარნაკში ჩადებული მრგვალი თაიგული საკუთარ წრეში ტრიალებენ, ეხმიანებიან მაგიდის წრიულ ფორმას და თითქოს ერთიან რიტმულ “ფერხულში” ებმებიან. სურათის ქვედა მარჯვენა კუთხეში პროფილში მოცემული, სავარძელში მჯდომი პერსონაჟია გამოსახული, რომელსაც ხელში გადაშლილი წიგნი უჭირავს,

თუმცა მისი 3/4-ით მობრუნებული სახე ფაქტიურად არანაირ კონკრეტულ ემოციას არ გამოხატავს. საკუთარ თავშია ჩაკეტილი მაგიდის მარცხნივ სავარძელში ფრონტალურად ჩამჯდარი პერსონაჟიც, რომელიც, პოზიდან გამომდინარე, რაღაც ხელსაქმით უნდა იყოს დაკავებული. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ფიგურები კონკრეტულ პორტრეტულ ნიშნებს მოკლებულნი არიან, დაკვირვებული დამთვალიერებელი მათ განზოგადებულ სახეებში ავტორს და მის დას ინტუიციურად შეიცნობს.

ნამუშევრის სასურათო ზედაპირი მკვრივი, საოცრად ერთიანი და ორგანულია. ფერადოვანი თვალსაზრისით აქ მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ზედმიწევნით ცოცხალი, დიდი შავი ლაქა-ზოლები, რომლებიც ამავედროულად სურათის საგნობრივი კომპოზიციური ფორმის თავისებურ “კარკასს” ქმნიან; მათ შორის განფენილი ინტენსიური წითელი, ყვითელი, ნარინჯისფერი ქრომატული ფერები კი თავისებურ ელვარებას იძენენ და ნაწარმოების დრამატულ ელერადობას განაპირობებენ.

სურათის მთელი ფონისმიერი გარემო ერთი შეხედვით უწესრიგოდ დადებული დინამიკური პასტოზური მონასმების, ბრუტალური ლაქებისა და ექსპრესიული დენადი კონტურების თავისებურ ქაოტურ კონგლომერატს წარმოადგენს, რაც რაიმე რეალური საგნის გარჩევის საშუალებას ფაქტიურად არ იძლევა; მხოლოდ სიღრმეში, სურათის უკანა პლანზე ზოგადად დაწერილი დინამიკური წრიული ფორმები თუ დიდი ზომის ლოკალური სიბრტყეები თითქოს ძველებურ ლამფასთან, ხილის ვაზასთან, შემინულ კარებთან ასოცირდება. ამგვარ ბუნდოვან შეგრძნებას აძლიერებს დარღვეული პერსპექტივა, უტრირებული ფორმები, ფერადოვანი ლაქების ვიბრაცია თუ იდუმალი გამოსხივება, რაც ყოველივე ნივთიერს მატერიალურობას უკარგავს. ეს ის მოდიფიცირებული “რეალობაა”, რომელიც მხატვრის წარმოსახვაში იბადება და კონკრეტულობის საზღვრებს სცილდება. საგნები თუ მოვლენები, რომლებიც მხოლოდ მიახლოებით ამჟღავნებენ საკუთარ რაობას, ტრანსცენდენტურნი ხდებიან; საგულისხმოა, რომ აქ ადამიანებიც კარგავენ კონკრეტულ განცდებს და თითქოს თავისებურ ნიშნებად იქცევიან ამ საერთო მოგონების მორევში. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მთელი ეს კომპოზიცია ერთგვარ ირაციონალურ ენერგეტიკულ ნაკადში სრბოლას წარმოადგენს, სადაც მხატვრული სახეები საკუთარ ოდინდელ ფუნქციებს კარგავენ და რაღაც დინამიკურ ველში აგრძელებენ მარადიულ ცხოვრებას. ყოველივე ეს მაყურებლის მიერ ერთგვარ

მეტაფიზიკურ მოვლენად განიცდება. წარსული, როგორც მარადიულობაში გარდასული ხსოვნა და მარადიულობა, როგორც ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული მეტაფიზიკური სამყარო – ასეთია ე. ონიანის პოეტური იდუმალებით აღბეჭდილი ხატოვანი მოგონება. ნიშანდობლივია, რომ ამ მოსაზრებას ადასტურებს თავად მხატვრის სიტყვებიც: “იბადება ადამიანი და მასში მარადიულის ხსოვნა, ერთიანობა უსასრულობასთან ცინცხალია. უმეტესობა ასაკის მატებასთან ერთად შორდება მარადიულ-ჭეშმარიტს, იძირება შემოგროვილ ჩენჩოში; მათი სული ძველდება იმ მნიშვნელობით, რომ უიმედოდ შორდება მარადიულ-ძველს; ყველაზე ადამიანური სულის ადამიანები ყველა ასაკში ინარჩუნებენ პირველადი, ბავშვური აღქმის სიმბაფრეს. მათში არასოდეს არ ქრება მარადისობიდან გამოყოფილი თვისებები, “შთაბეჭდილებები”, არ ნელდება მარადიულობის მშობლიური გრძნობა. ადამიანური დრო სასაცილოდ უძღურია დააშოროს ისინი ძირითად შთაბეჭდილება-საწყისს.” (ონიანი 2003:47).

ამრიგად, ე. ონიანის მიერ 1970-იან წლებში, დროის გარკვეული ინტერვალებით, შესრულებული ოჯახური სცენები იდეისა და ფორმის ერთიანობის, მათი ურთიერთგანპირობებულობის შესანიშნავ ნიმუშებს წარმოადგენენ, რომლებშიც თვალნათლივ ვლინდება ავტორისეული მხატვრული გარდასახვის თავისებურებები. ერთი შეხედვით ზემოაღნიშნული ნამუშევრები ყოფითი უანრის სურათებია, ისინი თითქოს ჩვეულებრივი ოჯახური სცენებია, რომლებიც ჩვეულ გარემოში ვითარდებიან, მაგრამ ტრადიციული გაგებით უანრის შინაარსი აქ ნაკლებად იკითხება. ეს უფრო ნოსტალგიური ხასიათის რეპრეზენტაციული სურათებია, სადაც პერსონაჟები თითქოს საგანგებოდ წარსდგებიან მაყურებლის წინაშე ან თვითონ მოდიან მნახველთან. ამგვარად გახსნილი კომპოზიციების რეპრეზენტაციულ-წარდგინებითი ხასიათი ერთგვარ ქართულ ტრადიციაზეც მიუთითებს, რაც ტიპური უანრული სურათის პრინციპებს აშკარად ეწინააღმდეგება. ჩვეულებრივ, უანრულ სურათში რაღაც კონკრეტული სიუჟეტი აისახება, რაც დროის განგრძობითობას გულისხმობს, რეპრეზენტაციულობა კი ერთის მხრივ, თითქოს აჩერებს დროს; ამავდროულად აქ რაღაც სხვა დრო იწყებს მუშაობას, ჩნდება ერთგვარი მარადიული დრო. პერსონაჟები ერთი შეხედვით საკუთარ, მშობლიურ, კონკრეტულ გარემოში არიან განსხეულებულნი, მაგრამ ამასთან ერთად ისინი მარადიულობაში მყოფობენ, სადაც მოქმედების განგრძობის შეგრძნება არ არსებობს. სივრცეც, რომელშიც ფიგურები მოქმედებენ თითქოს კონკრეტულ საგნებს ასახავს, მაგრამ

თავისუფალი, ენერგიული მონასმები თუ ფერადოვანი ლაქების ვიბრაცია მათმატერიალურ საბურველს აცლის, სივრცეს კი რეალობას უკარგავს. ამდენად მაყურებლის თვალწინ ეს გარემო რაღაც მეტაფიზიკურ სივრცე-სიბრტყედ გარდაიქმნება; ეს ის ირეალური სამყაროა, რომელიც ერთდროულად სივრცობრივ-სიბრტყობრივია, რაც ე. ონიანისათვის “ნამდვილ” რეალობას წარმოადგენს და თვალთ ხილულზე უფრო რეალურია.

როგორც დასაწყისში აღინიშნა ე. ონიანი საფუძველშივე ოსტატურად ფლობს რეალისტური მხატვრობის პრინციპებს, შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე ეს მისი ფორმათქმნადობის მტკიცე საძირკველია, თუმცა, როგორც დავინახეთ, მოგვიანებით მხატვარი თავისებურად “ანგრევს” კიდევ ამ საბაზისო საწყისს. თანდათან, ევოლუციური ლოგიკის მიხედვით, ყალიბდება ავტორის შემოქმედებითი აზროვნების სახოვან-რომანტიკული წყობა და ამ ტრანსფორმაციის პერმანენტული პროცესი მისთვის სრულიად ორგანულად, ჰარმონიულად მიმდინარეობს. ჩვენის აზრით, ამ თვალსაზრისით ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს მხატვრის ერთი, თითქოსდა უმნიშვნელო სტუდენტური ეტიუდი – “ბებიას ოთახი” (მ/ზ. 46,5X31. 1959), რომელიც კონკრეტულისა და განზოგადებულის უცნაურ სინთეზს გვთავაზობს. ამ კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს თავისუფალი მანერით შესრულებული რეალური ფორმებია გამოსახული. ეს არის პერსპექტივის კანონებით აგებული, სურათის სიღრმისაკენ მიმართული დიდი ძველებური მაგიდა, მასზე დალაგებული ნატურმორტი ასევე პერსპექტივის კანონების შესატყვისად არის განთავსებული, საგნები სიღრმეში ზომით თანდათან მცირდებიან და რეალური სივრცის შთაბეჭდილებას ქმნიან. ამ შეგრძნებას აძლიერებს წინა პლანზე გამოსახული, მაყურებლისკენ პირით მობრუნებული ძველებური სკამი, რომლის მასშტაბური თანაფარდობა უკანა პლანზე მოცემულ იდენტურ სკამთან, ვრცელი ოთახის მთელ სივრცეს გადმოსცემს და სურათში ერთგვარი სიშორის, მანძილის კატეგორიას ამკვიდრებს. ამის საპირისპიროდ, ოთახის მარცხენა მხარე აბსოლუტურად არამატერიალურია, სადაც არაფერი არ არის დაკონკრეტებული. აქ გარკვეული მინიშნებების სახით გამოსახულ საგანთა ბუნდოვანი სილუეტები ერთგვარი ირეალური სინათლის მატარებელ სუბსტანციებს ემსგავსებიან, რასაც კომპოზიციის ეს ნაწილი რეალურობის მიღმა გადაჰყავს. სურათზე გამოსახული ინტერიერის ამგვარი უჩვეულო ინტერპრეტაცია საფუძველს გვაძლევს ვიმსჯელოთ, რომ აქ რეალური და მეტაფიზიკური სამყარო ერთმანეთის

გვერდიგვერდ ჰარმონიულად თანამყოფობს. ამდენად რეალურისა და ირეალურის თანაარსებობის ეს ტენდენცია, რაც შემდგომ ე. ონიანის მხატვრობის ერთ-ერთ არსებით დამახასიათებელ ნიშნად იქცევა, მისთვის არა გამოგონილი, არა ხელოვნური, არამედ იმთავითვე ბუნებრივი, ორგანული, განცდისმიერია.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, პორტრეტის ჟანრი ხაზგასმულად წარმოაჩენს ე. ონიანის მხატვრულ პრობლემებს, სახვით ძიებებს და ინდივიდუალური შემოქმედებითი ფორმირების გზას, რადგან მასში უფრო მეტად არის გამოვლენილი მხატვრული სახის სრულყოფის მცდელობა და ესთეტიკური იდეალის განხორციელებისაკენ სწრაფვა.

კოლორისტული სიმდიდრითა და სულიერი სიღრმით გამოირჩევა ნამუშევარი “დედა შალით” (ტ/ზ 91X65, 1972). იგი ვერტიკალური ფორმატის სადა კომპოზიციაა, რომელზეც ანფასში მოცემული ელევანტური ქალბატონია გამოსახული. ღრმა, უღერადი წითლით დაწერილი მხრებზე დაფენილი მოსასხამი, რომელიც სურათის კოლორისტულ დომინანტს წარმოადენს, ჰარმონიულად ერწყმის ნამუშევრის მოვარდისფრო ფონს, რაც სივრცის ტონალურ-ქრომატულ მოდელირებას ამკვიდრებს და ამავედროულად მთლიან ფერწერულ აკორდს ქმნის. მეტად გამომსახველია პერსონაჟის მეტყველი სახე, მისი ოდნავ დაძაბული, ჭკვიანი მზერა, რითაც ე. ონიანი მისთვის ძვირფასი, ფაქიზი სულის მქონე ადამიანის მნიშვნელოვანებას გადმოსცემს.

ამავე პერიოდის ფერწერის საუკეთესო ნიმუშებს განეკუთვნება ისეთი სურათები, როგორებიცაა: “ღის პორტრეტი” (ტ/ზ 108X63, 1977), “სალომე მიქელაძის პორტრეტი” (ტ/ზ 109X63, 1979), რომლებშიც ავტორი სულიერი სილამაზითა და სინაზით აღბეჭდილ ახალგაზრდა ქალთა საოცრად მეტყველ მხატვრულ სახეებს გადმოსცემს. ფაქტიურად ეს ერთგვაროვანი, სადა პორტრეტული კომპოზიციები სიმაღლეში გაჭიმულ თავისებურ კადრებს ქმნიან; მათი ფიგურების ერთგვარი რეპრეზენტაციული პოზა მუხლებზე დაწყობილი ხელის მტევნებით, პერსონაჟთა ამაღლებულ განწყობას ეხმიანება. ამ ნამუშევრების ფერწერული წყობა უპირატესად მუქი წითელისა და იისფერის ოსტატურ შეხამებას ეფუძნება, რომელშიც ვლინდება ცივი-თბილის ტონალურ-ქრომატული მოდელირება, იკითხება მოწითალო-ხორცისფერისა და მონაცრისფრო-მომწვანო საღებავების ეფექტური გათამაშება. სხვადასხვა სპეციფიკური სახვითი კატეგორიებით – ფერით, პლასტიკით, კომპოზიციით, რიტმით ეს ნაწარმოებები ერთი და იგივე პრობლემებს აერთიანებს.

განუმეორებელი მხატვრულ-ესთეტიკური ღირსებით არის გამსჭვალული ე. ონიანის ნაწარმოები “შიშველი ქალი – საღამო” (ტ/ზ 150X130, 1978) “ჩემი მიზანი არ ყოფილა რომელიმე ქალის სხეულის კონკრეტული, ინდივიდუალური თავისებურებების ჩვენება, როდესაც შეიგრძნობა გარკვეული ნატურა” (ონიანი 2003:171). საზურგიან ტახტზე მწოლარე ნიუ, მისი გახსნილი სამოსი, ყვავილები თუ ღია სარკმელი – ეს ყოფითი დეტალები თითქოს ქრება და ბუნდოვან ხასიათს იძენს. მეტი სიცხადით არის აქცენტირებული ფართო ფანჯრის მიღმა მოცემული უშფოთველი გარემო – თბილისური პეიზაჟი, ჩამავალი მზით წითლად დამუხტული ცა, რაც ნამუშევარს საოცარ სითბოსა და ინტიმს მატებს. “ფორმალური მხრიდან ეს მაძლევდა საშუალებას საინტერესო ფერწერული მოძრაობისა – ჩამთბარ-ჩაწითლებული ცისა და ზაფხულის იისფერ ბინდში გამომკრთალი ქალის სხეულის დაპირისპირება-შერწყმისა” (ონიანი 2003:171). “ღია ფანჯრებით – მზის ჩასვლისას ჩაისფერი საღამოებით” (ონიანი 2003:228 “პლექსანოვის გამზირი საღამოს”) ე. ონიანი თითქოს წარუვალობის, სიღამაზის მუდმივი არსის მინიშნებას ცდილობს. ამავედროულად იგი უშუალოდ წარმართავს მაყურებლის ყურადღებას ნაწარმოების ემოციური შინაარსის აღქმისაკენ და მის წარმოსახვაში ჰარმონიულის, ამაღლებულის შეგრძნებას ბადებს.

1970-იან წლებში ე. ონიანის მიერ შესრულებული ნიუები, ისეთები როგორებიცაა: “მარადიული ფორმულები. მკერდი” (ტ/ზ 87X60, 1972), “შიშველი ფიგურა” (ტ/ზ 55X46, 1972) და სხვ. – ესაა მთლიანი, უწყვეტი ფიქსირებული განწყობით დაწერილი შუქმფინარი ტილოები, რომელთა ფერწერულ-პლასტიკური ტემპერამენტი და შინაგანი გრაცია გულწრფელად ამჟღავნებენ გარკვეულ სულიერ ფასეულობებს, რაც მხატვრის პოეტურ-ემოციურ იმპულსებს უკავშირდება.

1980 – 90-იანი წლები ესმა ონიანის შემოქმედების გვიან პერიოდს მოიცავს. ამ დროისათვის მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ სახეს იძენს საკუთარი მხატვრული მეთოდის დამკვიდრების, სამყაროსა და მისი სივრცულ-დროითი მახასიათებლების ავტორისეული გააზრების ინტენსიური პროცესი. სურათებში დომინირებს სამყაროს, როგორც ერთიანი მთელის ფერწერულ-პოეტური განცდა, მატულობს ფილოსოფიური განსჯის, მონუმენტურობის შეგრძნება.

სულიერ-სიღრმისმიერი დატვირთვით თუ ფილოსოფიურ-ჭკერეტიით ხასიათის მკვეთრი გამოვლენით “დავით კაკაბაძის პორტრეტი” (ტ/ზ. 204X133. 1981) 1980-

იანი წლების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნაწარმოებს წარმოადგენს, რომელიც 1982 წელს პრემირებულ იქნა, როგორც წლის საუკეთესო ნამუშევარი. იგი დიდი ზომის ვერტიკალური კომპოზიციაა; სურათის ცენტრიდან ოდნავ მარჯვნივ გამოსახულია მასიურ სავარძელში მჯდომი მხატვარი. მისი ნათელი სახე, მაღალი შუბლი, კონცენტრირებული, ჭკვიანი მხერვა სიბრძნის ნიშნით არის გასხვივსნებული. სახიდან მაყურებლის ყურადღება თანდათან გადადის ხელის მტევნებზე და მუხლებზე დადებულ გადაშლილ წიგნზე, ყოველივე ეს ზედმიწევნით გამომსახველი და კოლორისტულად აქცენტირებულია. პერსონაჟის მეტყველი სახე, ხელები, წიგნი დაწერილია განზოგადებულად, ცოცხლად, სქელი პასტოზური მონასმებით, რაც დინამიკური, მკვრივი, მოცულობითი ფორმის შეგრძნებას იძლევა. ამის საპირისპიროდ მხატვრის ფრონტალური ფიგურა ერთგვარი სიბრტყობრიობით, გარკვეული ეფემერულობით ხასიათდება, მისი სილუეტი თავისებურად ეხმიანება სავარძლის რიტმულ-დეკორატიულ სტრუქტურას, მის ყვავილოვან ორნამენტულ ზედაპირს თუ შავი ფერის სქელ, დენად კონტურებს. კომპოზიციის მარცხენა მხარეს პირობითად მოდელირებული სამაგიდო სიბრტყეა გამოსახული, რომელზეც მინის ლარნაკში ჩაწყობილი ყვავილებია მოთავსებული. დინამიკური პასტოზური მონასმებით შესრულებული წითელი ვარდები, რომლებსაც გარშემო შავი რკალური სიბრტყეები შემოწერს, ნამუშევრის სახოვანი ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია. ზედმიწევნით ეფექტური ფერწერულ-პლასტიკური გადაწყვეტით იგი გარკვეულ თვითკმარ ობიექტად, ცოცხალ სუბსტანციად აღიქმება, რასაც სურათში თავისებური იდუმალების შეგრძნება შემოაქვს. კომპოზიციის ზედა ნაწილი, მეორე პლანის აქცენტების სახით, ორ სარკმელს უკავია. მათ ელვარე მოწითალო-ნარინჯისფერ ფონზე დატანილი სხვადასხვა ფორმისა თუ კონფიგურაციის მქონე შავი ლაქები კომპოზიციურად მეტყველ, დინამიკურ ლანდშაფტებს, ერთგვარ მეტეფიზიკურ გარემოს ქმნიან.

ნაწარმოების კოლორისტული თუ ტონალური წყობა საოცრად ექსპრესიულია, სადაც მოწითალო-მოოქროსფრო-მოიისფრო ფერების დახვეწილი მონაცვლეობა დომინირებს; ამასთან ერთად, ძალზე ეფექტური პასტოზური, სქელი ზეთის ფერწერული ზედაპირი აქ თითქოს ერთგვარ შედედებულ სინათლეს ასხივებს. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება თავისებურ შუქჩრდილებს თუ ნათელ-ჩრდილოვან კონტრასტებს, რაც სურათში შინაგანი დრამატიზმით გამსჭვალულ ცოცხალ იმპულსებს ამკვიდრებს. ნათელი და მუქი

არეების ცხოველხატული დაპირისპირება ამავედროულად არღვევს გამოსახულების თავისებურ სიბრტყეობრიობას და მასში სივრცე-გარემოს ილუზორული ეფექტი შემოაქვს.

“ესმა ონიანი ამ ნაწარმოებში ჰქმნის არა ჩვეულებრივ, არა ტიპურ ნიმუშს პორტრეტული ჟანრისა, არამედ ე. წ. განსაკუთრებული სოციალური თუ კულტურული ღირებულების, ერის საამაყო პირის მხატვრულ სახეს, რაც ასახვის ობიექტის დამატებით მახასიათებლებს გულისხმობს: მისი მნიშვნელოვანების, მისი განსაკუთრებულობის, კერძოდ, გამორჩეული ხელოვანის მხატვრული სახის შექმნას, მის ინტერპრეტირებას და შესაბამისად მხატვრის დამოკიდებულების თუ “შეფასებითი მსჯელობის” გადმოცემას” (ხოშტარია 2003: 25).

საყურადღებოა, რომ თავის შესანიშნავ ესეში, რომელიც მხატვარმა დ. კაკაბაძეს მიუძღვნა, ე. ონიანი წერს: “ქართული ფერწერული გემოვნების აღზრდისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს დავით კაკაბაძის შემოქმედებით შემკვიდრებას, რომელიც თუმც მრავალრიცხოვანი არ არის, სამაგიეროდ თავისთავში მოიცავს და მასში, როგორც თესლში, მოწურულია და შეკრულ-შეპირთვულია ყველა ის აუცილებელი მინიშნება, რომელთა დანახვა-აღმოცენება უაღრესად საჭირო და მნიშვნელოვანი თვისებებით გაამდიდრებს ქართულ ფერწერას და მისი განვითარების სწორი გზით წარმართვას შეუწყობს ხელს... რიტმული წესრიგი, ყოველივე გამოსახსახავი დეტალის მნიშვნელოვნად გამოცხადება და მოწოდება, საერთო მთელში მათ შორის ერთნაირად როლების განაწილება, მთელს დამორჩილება და მთელით განპირობებული მათი არსებობა, ორნამენტული ნაჭედილობა, სათქმელის რიტმულ-დეკორატიულ დერძხე დაყრდნობა – აი, რა უნდა ვისწავლოთ მისგან” (ონიანი 2003:63). გარკვეული თვალსაზრისით, ალბათ სიმბოლურია ისიც, რომ ე. ონიანის ეს ნააზრევი მნიშვნელოვანწილად მის საკუთარ მხატვრულ ხედვასაც ესადაგება.

ნიშანდობლივია, რომ ე. ონიანი კვლავაც აგრძელებს და წარმატებით ავითარებს განსხვავებული სპეციფიკის მქონე სტრუქტურული ნიშნების ერთ მხატვრულ წყობაში ინტეგრირების რთულ ხაზს. მის ბოლოდროინდელ ნამუშევრებში ჯამდება ყოველივე საუკეთესო, რასაც მხატვარმა წინა წლებში მიაღწია. მათში საფუძვლიანად არის თავმოყრილი და სინთეზირებული მხატვრის ძიებების ძირითადი მიმართულებები – პლასტიკურ ფორმათა ფერწერული ძერწვა, ცივი (იისფერი) და თბილი (ვარდისფერი) ფერების

ნიუანსირება სპეციფიკურ, შუქჰაეროვან მოწითალო გამაში. ამავდროულად მის წინაშე იკვეთება ახალი ამოცანები – სტილიზებული, განზოგადებულ-მონუმენტალიზებული, ზოგჯერ აბსტრაქციების ზღვართან მდგომი ლაკონური ფორმების გადმოცემა.

მსუბუქი სევდით, მოგონებით-ნოსტალგიური განწყობილებით არის გამსჭვალული ე. ონიანის ფერწერული ტილო “დედა კრეპდეშინის კაბაში” (ტ/ზ 120X110, 1987). აღსანიშნავია, რომ ამგვარი ხასიათის გადმოცემას აქ სასურათო წყობის ყველა კომპონენტი ემსახურება – კომპოზიციის წარმოდგენით-რეპრეზენტაციული აგება, ფორმის მოდელირება, კოლორიტი. ქუჩაში, ძველი სახლების ფონზე გამოსახულია სამი ფრონტალურად დაყენებული პერსონაჟი: ახალგაზრდა, ნაზი დედა და სერიოზული ბავშვები – მხატვრის და და თავად ავტორი. ფიგურების ეს ერთგვარი ფრონტალური სიმკაცრე თავისებურად რბილდება აქცენტების ასიმეტრიული, ცოცხალი განლაგებით – სახლის, ხის, ფანჯრის მასშტაბების მოთამაშე ცვლით და რა თქმა უნდა ჩამავალი მზის ყოვლისმომცველი მეწამული შუქით, რომელშიც თანდათან იძირება მთელი ეს ელემენტური სცენა.

საგულისხმოა, რომ თავის საუკეთესო პორტრეტებში ე. ონიანი ახერხებს გადაჭრას რთული კოლორისტული, კომპოზიციური და რიტმული საკითხები. გამომსახველობითი საშუალებების სისტემაში ჩართულია ტილოს ფორმატიც, ფონისა და ფიგურის ურთიერთშეთანხმება, მხატვრული სახის გახსნას ემსახურება სილუეტიც და თითქოს უმნიშვნელო დეტალებიც. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ნაწარმოები “მამა ბოლო ხანებში” (ტ/ზ. 112X93. 1988). ეს ცხოველხატული კომპოზიცია პირობითად გაყოფილია ორ ნაწილად ოდნავ დახრილი დიაგონალური ხაზით, რომელსაც პერსონაჟის 3/4-ით მობრუნებული კორპუსი და ინტერიერის თავისებური სიბრტყე ქმნის. სურათის წინა პლანზე გამოსახული მჯდომარე მოხუცის ფიგურა მკვეთრად არის მიწეული თითქმის კვადრატული ტილოს მარცხენა კიდეში. მისი დაღლილი, მოშვებული სხეული, მუხლებზე დაკრეფილი მოთენთილი ხელები პერსონაჟის სიმშვიდეს, უდრტვინველობას გადმოსცემს, იგი თითქოს გამიჯნულია გარესამყაროსაგან და თავისი სულის წიაღში იმზირება. სულ სხვა ემოციებს აღძრავს სურათის მარჯვენა მხარეს წარმოდგენილი სქელი, ექსპრესიული მონასმებით შესრულებული სარკმლიდან დანახული განზოგადებული პეიზაჟური ფონი, რომელსაც ტილოს უმეტესი ნაწილი უჭირავს. იგი შესდგება თავისებური

აბსტრაქტული ფორმებისაგან, რომლებმაც შესაძლოა გარკვეული კონკრეტული ასოციაციები წარმოქმნან. სურათის მარჯვენა ზედა არეს მოიცავს დიდი ზომის მოწითალო სიბრტყე, რომელზეც შავი ხაზებით სქემატურად დახატული, უსასრულობაში გაფრენილი ჩიტებია გამოსახული, მის ქვემოთ მუქი წითელი და ყავისფერი რკალური ფორმის ლაქებია დატანილი, ზუსტად სურათის ცენტრში მოთავსებული ალისფერი წითელი ლაქა უზარმაზარი ჩამავალი მზის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომელშიც თავისებურად ფოკუსირდება მთელი ეს მისტიკური კომპოზიცია. თავისი არსით ეს არის ზედმიწევნით დაძაბული, დრამატული გარემო, რომელიც თითქოს ერთიანად თრთის და ვიბრირებს რაღაც საშიშროების მოლოდინში. იგი გამსჭვალულია გარკვეული სიმბოლური ინტონაციებით, რაც მხატვრის მძაფრ შეგრძნებებს, ეგზისტენციურ ტკივილებს ეხმიანება. ზემოთ ნათქვამიდან გამომდინარე, ყოველივე ძალაუნებურად იწვევს ასოციაციას ე. ონიანის პოეტურ სტრიქონებთან:

“ნაკვესების” ყდის შიდა მხარეს იმ პატარა ასოებით მიყუჟული წინადადება
მერეღა ვნახე, როცა შუქი სახეში ყვითლად ჩაგქვაგებოდა. . .

. . . “ჩიტები მოდიან ჩემთან კეთილი”.

ახლა ჭყვიან კვიპაროსებში,

აღმურიან ცის დასავალზე,

გადმოიქროლეს ბაგების მხრიდან,

შავი ელვებით ზეცა დახაზეს,

ივლისის მზეში იწვის თბილისი”... (ონიანი 2003:175 “მოულოდნელი გაგრძელება – მამა”).

შეუდარებელია ნაწარმოების ფერწერული უღერადობა. საოცრად ინტენსიური კოლორიტი მიღებულია მოყავისფრო-მოწითალო, მოოქროსფრო-ალისფერი ტონებით, რომლებიც შიგნიდან ღვივის და ანათებს. ფორმა, ფერი, ხაზი აქ აყვანილია მხატვრული გამომსახველობის ისეთ ხარისხში, რომ რეალური ბუნებრივი ფორმები ადამიანის აზრებისა თუ გრძნობების უპირობო მატარებლები ხდებიან.

ე. ონიანის შემოქმედებითი მეთოდის შინაგანი განვითარების ლოგიკურ შედეგს თვალნათლივ წარმოაჩენს ნაწარმოები “ჩემი და ხატავს” (ტ/ზ 154 X 120 1989), სადაც ავტორი უადრესად სადა, ლაპიდარული ხერხებით აღწევს მხატვრული გამომსახველობის მაქსიმალურ სიძლიერეს. ზემოდან დანახული კომპოზიცია, ემოციურად მეტყველი წითელი კოლორისტული გამა, ეფემერული

ფორმები, დეფორმაციები, მოუსვენარი რიტმი თუ სურათის სტრუქტურის ერთგვარი კადრირებული სპეციფიკა ნამუშევარს თავისებურ ირაციონალურ უღერადობას ანიჭებს. სურათზე ავტორისათვის ტრადიციული ოჯახური სცენაა წარმოდგენილი. “ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივ ჟანრულ სცენებსა და მათ საყოფაცხოვრებო მისტიკაში ღირიკული დისკურსი შეუმჩნეველად გადადის ფერწერული ამბის თხრობაში, ასე ვთქვათ, ღირიკულ ნარატივში. ეს ჟანრული სცენები სურათიდან სურათამდე ჟანრულ მოტივებად ფორმდება და ერთგვარი ციკლური ხდომილების იერს იძენს. კიდევ მეტი, თავისებური ეპიკური თქმულების, საგის ფორმად გვევლინება” (ანდრიაძე 2003:238). კომპოზიციის ცენტრში, ოდნავ მარცხნივ, სურათის სიღრმისაკენ დიაგონალურად მიმართული, თითქოს ამოყირავებული სამაგიდო სიბრტყე იკვეთება. მის მარცხენა კიდესთან ფეხზე მდგომი, მაგიდაზე იდაყვდაყრდნობილი გოგონაა გამოსახული. იგი მაყურებლისაკენ ზურგით არის მობრუნებული, მისი სიფრიფანა ფიგურა ფაქტიურად ყოველგვარი მოდელირების გარეშე დადებული წითელი და ვარდისფერი ლოკალური ლაქებით არის გადმოცემული. მაგიდის მარჯვენა კუთხესთან პროფილში გამოსახული მჯდომარე ქალის სრულიად ეფემერული ფიგურა ილანდება, რომელსაც წინ გადაშლილი წიგნი და ანთებული ლამფა უდევს. სურათის ქვედა მარჯვენა კუთხეში ასევე სრული ეფემერულობით აღბეჭდილი გოგონას ფრონტალური ნახევარფიგურა იკითხება. აღსანიშნავია, რომ თავიანთი ფერწერული გადაწყვეტით ისინი სავსებით ერწყმიან ნამუშევრის ფონისმიერ გარემოს, იღვრებიან კიდევ მის წიაღში და ნაწარმოებში ფიგურა-სივრცის ფენომენს ამკვიდრებენ. “ეს ერთი მასალისაგან შემქნილი ფიგურა-სივრცე ერთიანი განხორციელებული სამყაროა, ისინი ერთი ნივთიერებისაგან არიან შექმნილნი... .. სურათში სუფევს სივრცისა და ფიგურების თანაარსებობა, მათი შინაგანი შესატყვისობა, რაც ვარაუდობს სხეულისა და სივრცის ლტოლვას ერთმანეთისაკენ, მათ ჰარმონიულ ურთიერთშედწევას” (ანთელავა 2008:8). სურათის ზედა ნაწილში, უკანა პლანზე ფრაგმენტულად მოცემული კოლორიტული აივნის ორნამენტული მოაჯირი და ერთმანეთთან მიჯრით მდგომი, “შეყუჟული” სახლებია გამოსახული, რომელთა მარტივი გეომეტრიული ფორმები, ასიმეტრიულობა თუ დეკონსტრუქციული იერი ნამუშევრის საერთო კომპოზიციურ რიტმს ექვემდებარება და მხატვრის ხატოვან სტრიქონებს მოგვაგონებს:

“გადაირბენენ შუშაბანდები ალავარდნილ ოთხკუთხედებად,

წითელ ფანჯრებში, ელვარს ყველაფერს,
ჩამავალი მზის ალი ედება” . . .

(“მოკლე ფიქრები სამი კონკრეტული გადახვევით”. ონიანი, 2003:199)

ნაწარმოების კოლორისტული დომინანტი აქ სადამოს მზის მეწამული ფერია, რომელიც თავისებურად ცოცხლდება მასში ალაგ-ალაგ განფენილი მოვარდისფრო-მოიისფრო, მოოქროსფრო-მოყავისფრო ტონებით. “მზის სიმუქის ბოლო ბურუსი” (ონიანი) სურათში ზედმიწევნით ემოციურ სივრცე-გარემოს ქმნის. “მის სურათებში, მართლაცდა, ყოველგვარი კონფორმიზმისაგან განძარცვული, გამაბრუებელი სადამოებია გაყუჩებული, სადამოები, ცნობამიხდილი ხსოვნის სიცხადით რომ ამოიფრქვევა მოტკბო ვარვარად. მერე ეს უნელელებელი სადამო ღღვება, ჩამოიღვენთება, ტკბილ ნარინჯისფერ ვანილად იფრქვევა და ამ სურნელში სულ მთლად ბინდდება . . . ესეც ესმასეული სენსიბილიებია!” (ანდრიაძე 2003:241). ეს უცნაური კომპოზიცია ერთიან ენერგეტიკულ ნაკადში ბრუნავს, მოგონების მორევში ინთქმება და ერთგვარ ზმანებას ემსგავსება, სადაც ყოველივე კარგავს მატერიალურ საფუძველს და რეალობის საზღვრებს შორდება.

1980 – 90-იან წლებში ე. ონიანის მიერ შესრულებულ ნაწარმოებთა სტილისტური თავისებურებანი ნათლად ავლენენ მხატვრის შემოქმედების ახალ ნიშნებს. გამოსახულებათა დიდი სიღრმით და ერთგვარი მონუმენტური ლირიზმით გამოირჩევა ირა თოდუას (ტ/ზ. 110X66. 1986), სალომე ბოლქვაძის (ტ/ზ. 93X63. 1983), მანანა გედევანიშვილის (ტ/ზ. 65X55. 1987), ლალი ჯავახიშვილის (ტ/ზ. 110X65. 1984) შესანიშნავი პორტრეტები, რომლებშიც უპირატესად მოდელის არისტოკრატიული მომხიბვლელობა, ქალური კდემამოსილებაა ხაზგასმული. მხატვრული გარდასახვის თვალსაზრისით, ქალთა სახეების ამ შთამბეჭდავ გალერეაში, განცალკევებით დგას “თამარ მამულაშვილის პორტრეტი” (ტ/ზ. 127X68. 1997), სადაც ავტორი ფორმათა ეფექტურ სტილიზაციას, პროპორციების მკვეთრ უტრირებას მიმართავს, რითაც მხატვრულ სახეს ერთი შეხედვით უცნაურ, მეტად სახასიათო იერს სძენს. ნამუშევრის ვერტიკალურ სიბრტყეს მთლიანად ავსებს დიდ სავარძელში ღრმად ჩამჯდარი ელევანტური ნატურა, რომელსაც გულსმიბნეული უზარმაზარი ვარდი ამშვენებს. მაღალი შუბლი, მედიდურად ზეაწეული წარბები, ჭკვიანი გამოსხედავ პერსონაჟს შინაგანი ღირსების გრძნობით ადავსებს. მნიშვნელოვანების შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს სურათის ფორმალურ ელემენტთა

გამომსახველობა – მკაცრი კომპოზიციური სქემა, ლაკონურად მოცემული სტილიზებული ფორმები თუ დახვეწილი ტონალური გადასვლებით მდიდარი მოწითალო-მოვარდისფრო კოლორიტი.

იდეის ვიზუალურ-პლასტიკური ხორცშესხმის ჩინებულ ნიმუშებს წარმოადგენენ ე. ონიანის ნამუშევრები ციკლიდან “სამოთხე”: “აჰა, ღმერთმა ევაც შექმნა”, “რაცა ღმერთსა არა სწადდეს...”, “გაოცება”, “მდინარესთან” და სხვ., რომლებშიც მხატვარი პირველქმნილი სამყაროს ჰარმონიითა და სიმშვიდით აღბეჭდილ განზოგადებულ სურათ-ხატებს ქმნის. ნიშანდობლივია, რომ ამ შუქმფინარ ტილოებზე გაშლილი ინტენსიური მოწითალო-მოვარდისფრო, მოყვითალო-მოოქროსფრო ფერები ერთ მთლიანობაში წარმოადგენენ როგორც ფორმას, ასევე მის გარემომცველ სივრცობრივ არეალს. ირეალურ, ღია, უსაზღვრო სივრცეში განსხეულებული, ფაქტიურად შუქჩრდილის გარეშე დაწერილი ფიგურები, საგნები (ვარდები, შროშანები), პირობითი რელიეფი თავიანთი ადგილისა და მნიშვნელობის მიხედვით გადანაწილდებიან ვერტიკალურ სიბრტყეზე, რაც აბსტრაჰირებულ-მონუმენტალიზებული კომპოზიციების სიმყარესა და შინაგან წონასწორობას განსაზღვრავს. თემისა თუ მოტივების ორიგინალური ინტერპრეტაცია, გამარტივებული მხატვრული ფორმებისა და კაშკაშა მეწამული კოლორიტის მაქსიმალური გამომსახველობა “სამოთხის” ავტორისეულ სურათებს განუმეორებელ ემოციურ უღერადობას, რაღაც ფანტასტიკურ ელფერს ანიჭებს.

ამ სერიის ქრონოლოგიურად ყველაზე ადრეული ნამუშევარი “სამოთხედ” იწოდება (ტ/ზ 125X110. 1987). სიმაღლეში წაგრძელებული კომპოზიცია მოყავისფრო-მოწითალო გარემოში ჩაწერილ ორ შიშველ ფიგურას წარმოადგენს. ფიგურებს კომპოზიციის მთელი სიმაღლე უჭირავთ, წინ გამოსახული პერსონაჟი ოდნავ დაბალია მომდევნოზე და ძალზე ძუნწად მინიშნებული ფორმებით ქალს განასახიერებს, მის ზურგს უკან კი ასევე ფრონტალურად გამოსახული მამაკაცის ფიგურაა. ეს ალბათ ადამი და ევა არიან. სადა, მარტივი, ერთი შეხედვით ბანალური კომპოზიცია ერთგვარ რეპრეზენტაციულ ხასიათს ატარებს. ფიგურები თითქოს საგანგებოდ წარსდგებიან მაყურებლის წინაშე და გულისხმობენ კიდევ მას. ამასთან ისინი თავისებური პირველქმნილი სისადავით, ერთგვარი გულუბრყვილო, ნაივური განწყობით ხასიათდებიან. მუქი მოყავისფრო ფონი თითქოს საგანგებოდ წამოსწევს წინ წითელ ფიგურებს. ისინი მშვიდად დგანან, მათი სტატიკური პოზები ერთგვარი გარინდების

შთაბეჭდილებას ქმნის. წითლით დაწერილი სხეულები მაქსიმალურად განზოგადებულია, არ არის მკაფიოდ გამოკვეთილი არც ერთი ნაკვთი, სახეებზეც კი. მიუხედავად ამისა ეს ფიგურები თითქოს ხელშესახებია, მასშტაბურია, მათი ფორმები დაუნაწევრებელი, მთლიანია; თითოეული ფორმა თავისებურ ბლოკურობას იძენს და მნახველში ერთგვარი მასიურობის შეგრძნებას ბადებს. თუმცა იქმნება გარკვეული პარადოქსული სიტუაცია – ლაქებით, თავისუფალი მონასმებით დაწერილი ფორმა წესით სიბრტყობრივი უნდა იყოს; იგი არც შუქ-ჩრდილით მუშავდება, არც მკაფიო საზღვრები გააჩნია, მიუხედავად ამისა მის მიღმა მასა იგრძნობა და პლასტიკურობის ელემენტებიც გამოსჭვივის. მაგალითისათვის ადამის მარჯვენა ხელი შეიძლება მოვიყვანოთ, რომელიც ფერით ოდნავ არის დიფერენცირებული, შედარებით მუქ ზოლს უფრო ღია ტონის წითელი ენაცვლება. ამგვარად ამ უმარტივესი ხერხით მხატვარი ერთგვარი პირობითობის ფარგლებში აღწევს სიმრგვალის, მოცულობის ილუზიის შექმნას. ამ ხერხით დაწერილი პერსონაჟების კიდურები, განსაკუთრებით განზე გადგმული ფეხები, მყარ საფუძველს უქმნის ფიგურებს. აღსანიშნავია, რომ ცენტრალური ნაწილი ისეა დაწერილი, რომ მათ შორის საზღვარი წაშლილია და ისინი თითქოს ერთმანეთში გადაედინებიან, რითაც სურათის ცენტრში განუყოფელ ბლოკს ქმნიან. ყოველივე ეს მათ მთლიანობაში აღქმას უწყობს ხელს.

ფიგურების გარშემო მოყავისფრო-მოწითალო ფონი წინ წამოსწევს და გამოკვეთს პერსონაჟებს ჩამუქებული “გარემოდან”. თავად გარემო ძალზედ პირობითია. დაკონკრეტებული აქაც არაფერია. ფაქტიურად ეს არის მუქი ფონი, რომელზეც სურათის კუთხეებში სამოთხის მიმანიშნებელი ყვავილებია გამოსახული. სურათის ოთხივე კუთხე თითქმის თანაბრად არის დატვირთული ამ გამოსახულებებით, რაც კომპოზიციის სიმეტრიულ და გაწონასწორებულ ხასიათს განაპირობებს. საგულისხმოა, რომ არც მცენარეების წერის მანერა გამოირჩევა განსაკუთრებული კონკრეტულობით. ზედა კუთხეებში, მუქ ყავისფერ მოზრდილ ლაქებზე დადებულმა მრგვალმა ფორმებმა, წითელმა ლაქებმა შეიძლება სხვადასხვა ასოციაცია გამოიწვიოს მაშინ, როდესაც ქვედა ნაწილში გამოსახული ყვავილები შედარებით უფრო დეტალურად არის ამოხატული; შესრულების ამგვარი ხერხით მხატვარი თითქოს სურათის ქვედა ნაწილს წინა პლანად განაცდევინებს მნახველს, თუმცა კი აქ რეალურად პლანებზე საუბარი ფაქტიურად შეუძლებელია. ყვავილების გარემოცვაში დახატული ქალისა და

მამაკაცის ფიგურები აღიქმებიან როგორც ადამი და ევა, მაგრამ ისინი სადამოს ბინდში იძირებიან. უჩვეულო და არატრადიციულია სამოთხის სადამოს ხატი, მაგრამ ეს ე. ონიანისეული სამოთხეა.

კომპოზიციაში “აჰა, ღმერთმა ევაც შექმნა” (ტ/ზ 100X80. 1988) სიმაღლეში მოცემულ ფორმატზე სურათის მთელი ვერტიკალი ორ ფიგურას უჭირავს. ნამუშევარი ცეცხლისფრად ღვივის და ამ საერთო წითელ ფერადონებაში ერთი შეხედვისთანავე იკვეთება ყავისფრით მონიშნული, ერთ მონოლითად შეკრული ორი ფიგურა, რომელიც სიმაღლეში მთლიანად ავსებს სასურათე სიბრტყეს, ერთგვარად იჭედება კიდევ მასში. სურათის გეომეტრიულ ცენტრში ქალის ფიგურაა წარმოდგენილი, რომელსაც მარცხნიდან და ოდნავ უკან მისკენ მობრუნებული მამაკაცის ფიგურა უდგას. ჩვენ ვსაუბრობთ ფიგურებზე, მაგრამ აქ მათი უზოგადესი კონტურებია გამოკვეთილი, რომლებიც ფაქტიურად დახატული არ არის. მათი მასიური, მონუმენტური ფორმები დასაზღვრულია ოდნავ გადღაბნილი, არაკონკრეტული ყავისფერი “კონტურებით”. სახისა და მკერდის მონაკვეთები მხოლოდ ამ კონტურებს შორის მოქცეული წითელი სიბრტყეების სახით წარმოგვიდგება. პერსონაჟებს თავები ერთმნეთზე აქვთ მიღებული. მხრების ხაზი თითქოს წრიულად ეშვება ქვემოთ და წელთან მათი ხელები ერთმანეთს ხვდება. თუმცა კონკრეტულად არც ხელებია გამოსახული და არც ხელის მტევნები. ამ ჯგუფის ზედა ნაწილი ერთგვარად წრეში ჩაკეტილი მონოლითია, რომლის ცენტრშიც ირიბად დატანილი გადღაბნილი ყავისფერი ლაქები ევას მკერდს გამოჰყოფს. ასეთივე, ოდნავ უფრო მუქი ყავისფერი ლაქებით არის მონიშნული ევას თმა მისი მარცხენა მხრის გასწვრივ. ამ ჩაკეტილი ერთიანი წრიული ფორმიდან ქვემოთ დინამიკური ყავისფერი ფართო მონასმებით ძალზე პირობითად მინიშნებულია ამ ფორმების მასიური, ტლანქი ქვედა კიდურები. მიუხედავად იმისა, რომ ამ მონოლითური ჯგუფის კონკრეტული ფორმები მკაფიოდ დასაზღვრული არ არის, ისინი მაინც ერთგვარი სიმძიმისა და მატერიალურობის შთაბეჭდილებას ქმნიან, წითელი სიბრტყის მიღმა ფიგურების ერთგვარი ხორციელება მაინც შეიგრძნობა. აღსანიშნავია, რომ ნამუშევარში არც ერთი დეტალი პლასტიკურად მოდელირებული არ არის და ვერც იქნება, იმიტომ რომ წითელი სიბრტყის ფერია, მაგრამ მხატვარი მაინც ახერხებს წონადობის შეგრძნების გადმოცემას. ამაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს ერთი შეხედვით უხეში და გადღაბნილი, მაგრამ ამავე დროს ძალიან ზუსტი და მახვილი ყავისფერი

ლაქები, რომლითაც მხატვარი მხოლოდ მიანიშნებს და არ ამოდელირებს ფორმას. ამგვარი მინიშნებებით მნახველი ერთგვარად ასრულებს ფორმას საკუთარ წარმოსახვაში, ის თითქოს ერთგვარი თანამონაწილე ხდება სურათის საბოლოო სახის ჩამოყალიბებაში. დამჯდარი, ჯმუხი პროპორციების მქონე ფიგურები, ფორმები ერთგვარი მასიურობის, მონუმენტურობის შეგრძნებას იძლევიან. საინტერესოა ისიც, რომ მათ სახეებზე არც ერთი დეტალი არ არის მინიშნებული, ფიგურები აბსოლუტურად იმპერსონალურნი არიან, რაც აზრობრივად ალბათ სამოთხის თემას ეხმიანება, თუმცა მათ მიღებულ თავებში, გადაჭდობილ ხელებში თავისებური სუფთა იმპულსი გამოსჭვივის, ჩანს ამ ტლანქი არსებების ერთგვარი სიახლოვე, ორგანული კავშირი, ადამიანური თანაზიარობა. ამრიგად, ერთის მხრივ, აქ იკვეთება იმპერსონალურობა, მეორეს მხრივ, ადამიანური თანაგანცდა, ურთიერთკავშირი, შემოდის თავისებური გრძნობისმიერი ელემენტი. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარი კონკრეტულად არ ამოხატავს არაფერს, ამ განზოგადებულში ის ცალკეული ნიუანსებით ახერხებს გადმოსცეს ფიგურების ურთიერთობა და ამ ურთიერთობის ემოციური მუხტი.

ამ შთაბეჭდილების გაძლიერებას ემსახურება რამდენიმე ფონისმიერი დეტალი სურათის ქვედა მარცხენა და მარჯვენა კიდეებში. ესაა ძალზე თავისუფალი, ენერგიული მონასმებით დადებული მუქი ლურჯი, თეთრი და ყვითელი ლაქები, რომლებიც კარგად დაკვირვებისას სამოთხის ყვავილებად წარმოგვიდგებიან. მარჯვენა მხარეს უფრო მკაფიოდ იკითხება მოყვითალო-მოთეთრო ყვავილი – შროშანი, რომელიც შუა საუკუნეებში უბიწოების სიმბოლო იყო და ბუნებრივია, რომ იგი ევას ფეხებთან არის გამოსახული. ხოლო მარცხენა მხარეს ამ ლაქებში თვალმა ყვავილის ბუნდოვანი ფორმა შეიძლება დაღანდოს. აღსანიშნავია, რომ ეს ორი ლაქა სურათის ქვედა ნაწილში ერთგვარ სიმყარეს აძლევს და საძირკველს უქმნის ფიგურების ზედა მასიურ მონუმენტურ ნაწილს. სურათის მარჯვენა არე შევსებულია ძალზე თავისუფალი, პასტოზური, მოყვითალო-მოცისფრო, მოყავისფრო მონასმებით, რომლებიც კიდევ უფრო აძლიერებენ ნამუშევრის ექსპრესიულ გამომსახველობას.

საინტერესოა, რომ ნაწარმოები ფაქტურული თვალსაზრისით არ არის ერთგვაროვანი, რაც შემთხვევითი არ უნდა იყოს. ადამისა და ევას ზედა ნაწილი (სახე, მკერდი) გლუვ სიბრტყეს წარმოადგენს. ამ გლუვი სიბრტყის გარშემო გამოყენებული პასტოზური მონასმები ექსპრესიულ სიბრტყეებს ქმნიან. ისინი

თითქოს კრავენ, საზღვრავენ სურათის ცენტრს. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ნაწილები ფერადოვანი თვალსაზრისით დიფერენცირებული არ არის, ეს მოძრავი ბრუტალური სიბრტყე თითქოს საგანგებოდ გამოყოფს ადამისა და ევას ურთიერთდამოკიდებულებას.

მართლაც, წითელი ამ ნამუშევრის დომინანტი ფერია, მასში ალაგ-ალაგ ჩაწვეთებული ყვითელი, ნარინჯისფერი, ლურჯი თუ თეთრი თავისებურად აცოცხლებს, ამრავალფეროვნებს სურათის კოლორიტს, ამეტყველებს წითელს.

გარკვეული თვალსაზრისით ამ ნამუშევარს ენათესავება “გაოცება” (ტ/ზ 120X78. 1989). სიმაღლეში გაჭიმული ვერტიკალური ფორმატის ცენტრში გამოსახულია ორი ერთმანეთის პირისპირ მდგომი ფიგურა. მათი უზოგადესი სილუეტები აქაც გამოკვეთილია მუქი ფერის გადღაბნილი ლაქებითა და დიდი ზომის მოყავისფრო-მოწითალო მონასმებით. ქალისა და მამაკაცის მონუმენტური ფიგურები პირისპირ დგანან. თითქოს ეს ორი ფიგურა წინ გადახრილი თავებით ერთმანეთის მიმართ მოწიწებას, რიდს გამოხატავენ და ამით კავშირს ამყარებენ, რომელსაც მნახველი ძალიან ცხადად შეიგრძნობს. ქალის ფიგურა 3/4-ით არის ოდნავ მობრუნებული, მამაკაცი თითქოს პროფილში აღიქმება. ყოველივე ამით ისინი ქმნიან შეკრულ კომპოზიციურ ბირთვს, რომლის გარშემოც ვითარდება ფონი. ფორმათა მოცულობით-პლასტიკური დამუშავება ზედმიწევნით პირობითია. ყოველნაირი შუქ-ჩრდილის გარეშე, თავისებური ამონათებებისა და ჩამუქებების საშუალებით მხატვარი გამოყოფს სხეულის ცალკეულ ნაწილებს. ქალის ფიგურა შედარებით უფრო “დამუშავებულია”. გარკვეული ფერადოვანი მოდელირებით არის გამოკვეთილი მისი მკერდი, ტანი, დაშვებული ხელი, ქვედა კიდურები საოცრად გამარტივებული და პირობითია. მამაკაცის გამოსახულება ფაქტიურად სრული ეფემერულობით ხასიათდება. გვერდებიდან ფიგურები ისაზღვრება მუქი ყავისფერი ლაქებით. ამდენად ეს არის საკმაოდ დიდი, მკვეთრად გამოყოფილი ჩაკეტილი სტრუქტურა სასურათო სიბრტყეზე. განსაკუთრებით მეტყველი და გამომსახველია მამაკაცის იდაყვში მოხრილი ხელების ჟესტი. ხელის მტევნები არ არის დაკონკრეტებული, იგი განზოგადებული და უტრირებულია, სხეულთან შედარებით პროპორციულად საკმაოდ დიდი და ტლანქია, რაც ხაზს უსვამს ამ ჟესტის მნიშვნელოვანებას. აღსანიშნავია, რომ ნაწარმოების ერთგვარ ფსიქოლოგიურ თუ იდეურ გასაღებს სწორედ მამაკაცის ხელები ქმნის, რომლითაც ის თითქოს რაღაც ძალიან ძვირფასს ფაქიზად და რუდუნებით ატარებს. სურათის კომპოზიციური რიტმი,

პერსონაჟების მთელი ყურადღება, შინაგანი იმპულსი თუ გარეგნული დინამიკა ამ ექსტში ფოკუსირდება; სწორედ ეს მოტივი ეხმიანება და გამოხატავს ნაწარმოების სათაურსაც – გაოცებას, რაც თვალნათლივ ახასიათებს ამ უცნაური არსებების მთელ პლასტიკას. ნიშანდობლივია, რომ პერსონაჟების ერთი შეხედვით სტატიკური და მშვიდი პოზებისა, მნახველი მთელი სისავსით შეიგრძნობს მათ შინაგან მოძრაობას, ერთგვარ დაძაბულობასაც კი, ალბათ ისეთს, როგორსაც ადამიანი რაღაც ამოუცნობის ამოხსნის თუ საიდუმლოს გაზიარების დროს განიცდის. ასე შემოდის აქ (“გაოცებაში”) ადამიანური თანაზიარობის განცდა თუ გრძნობისმიერი საწყისი, რითაც მთლიანად არის გამსჭვალული ეს კომპოზიცია. ამ შთაბეჭდილების გამძაფრებას ემსახურება ნაწარმოების ფონი. სურათის ზედა ნაწილს თავისებურად საზღვრავს ფართო მოყავისფრო მონასმებით შესრულებული რკალური სიბრტყეები, რაც ერთგვარი თაღის შთაბეჭდილებას ტოვებს. იგი ერთგვარად მიუყვება პერსონაჟების მოძრაობას და თითქოს მფარველობს მათ. თაღის ზემოთ უსასრულო ალისფერი სივრცეა განფენილი. ალისფერი მოგრძო დენადი კონტურების მქონე ლაქა, რომელიც ერთის მხრივ გამიჯნავს ფიგურებს და ამავდროულად აერთიანებს კიდევ მათ, ცეცხლივით გიზგიზებს პერსონაჟებს შორის. როგორც წინა ნამუშევრის შემთხვევაში, აქაც სურათის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია ყვითელი ყვავილი, რომელიც ევას გვერდით, კომპოზიციის ქვედა მარცხენა კიდეშია წარმოდგენილი. ქალის ფიგურის ზემოთ, მუქ ყავისფერ ბრუტალურ ზედაპირზე მონიშნულია ვარდები. წითელი აქაც დომინანტური ფერია. მხატვარი იყენებს ფერს მთელი თავისი გრადაციებით – მოწითალო-ყავისფერიდან ღია ვარდისფერამდე.

იდენტური მხატვრულ – სტილისტური თავისებურებები ვლინდება სამოთხის ციკლის კიდევ ერთ სურათში “რაცა ღმერთსა არა სწადდეს. . .” (ტ/ზ. 144X87. 1988). აქაც აღებულია ტილოს ვერტიკალური ფორმატი, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ფიგურებს ამ კომპოზიციაში ფაქტიურად აღარ უკავიათ ის ცენტრალური მდგომარეობა. სივრცის უმეტესი ნაწილი უჭირავს პირობით, განზოგადებულ გარემოს, სადაც ადამიანი და ბუნება ერთმანეთთან სრულ ჰარმონიაში მოდიან. პირველი, რაც მნახველს თვალში ხვდება, ეს არის ფიგურების ერთიანი ვერტიკალური ბლოკი, რომელიც ცენტრიდან მარჯვნივ არის გადაწეული. იმთავითვე ნათლად ჩანს, რომ ეს არის 3/4 – ით გამოსახული შიშველი ფიგურა, მაგრამ ყურადღებით დაკვირვების შედეგად დამთვალიერებლის თვალი გააჩნევს

ერთ არსად შეკრულ ორ სხეულს. ზურგით გამოსახულ ფიგურას გულში ჩაუკრავს მეორე, რომლის სხეულის მხოლოდ მცირე ნაწილი მოსჩანს პირველი ფიგურის გასწვრივ. მათი რაკურსები შერჩეულია ისე, რომ ქალის ფრონტალურად დაყენებულ ფიგურას მაყურებელი მხოლოდ ფრაგმენტულად აღიქვამს. რბილი, მუქი მოყავისფრო კონტურით აქცენტირებულია მისი მკერდი, ინტენსიური წითელი ლაქა კი მისი ტანის ნაწილს გამოყოფს. ამდენად მას ფაქტიურად მთლიანად ფარავს მამაკაცის ზურგით მოცემული ფიგურა. ეს ფიგურები, წითლით შესრულებული, იღვრება ფონში. სხეულის ცალკეული ნაწილები თავისუფალი ყავისფერი მონასმებით ისეა დამუშავებული, რომ სხეულის პლასტიკა ერთგვარად მაინც იკვეთება. ამასთან ისინი ფაქტიურად ერწყმიან ფონისმიერ გარემოს, განსხეულდებიან მასში და ერთგვარი არამატერიალური “ჩრდილების” მეშვეობით შეუმჩნეველად წარმოიქმნიებიან ამ დაუსაბამო წითელი წიაღიდან. მხატვრულ-ფერწერული გადაწყვეტის თავისებურებები, რბილი ნათელ-ჩრდილოვანი ეფექტებით მონიშნული დეტალები, ფართო, ლოკალური ფერადოვანი ლაქები თუ მუქი მოყავისფრო გადღაბნილი კონტურები ქმნიან ფიგურათა მთლიანობის, განუყოფლობის, თითქოსდა ერთ სხეულად მყოფობის საოცრად ბუნებრივ შეგრძნებას. შეიძლება ითქვას, რომ ფიგურათა ეს მონოლითური ჯგუფი, რომელიც ამავდროულად პოეტურ-რომანტიკული და გრძნობისმიერი საწყისების აშკარა პრიმატით გამოირჩევა, აქ სრულად ერწყმის ნამუშევრის ფონისმიერ წიაღს.

ფონზე მუშაობისას ე. ონიანი მიმართავს ფაქტობრივად იდენტურ მხატვრულ ხერხებს, როგორსაც სხეულის ფორმების გადმოცემისას. ერთგვარი ამონათბების, ჩამუქებების, თავისებური შინაგანი შუქით გასხვიოსნებული სხვადასხვა ინტენსიურობის წითელი ლაქების წყალობით ნამუშევარი იძენს მთლიან ეთერულ სუბსტანციურობას – ადამიანი და გარემო აქ ერთი წითელი აურით არიან გარემოცულები. წითელი ფონის სიბრტყე არც კონკრეტულია, არც მკვრივი. იგი რაღაც სპონტანურად მანათობელ სამყაროს წარმოადგენს, სადაც სიბრტყე-გარემო ერთგვარ სივრცე-გარემოდ ტრანსფორმირდება. საინტერესოა, რომ სასურათო სიბრტყეზე განლაგებული გამოსახულებები ერთი შეხედვით არანაირ კომპოზიციურ კანონზომიერებას არ ექვემდებარება. ცენტრალური, იდეურად მნიშვნელოვანი ფიგურები სიმეტრიის ღერძიდან მარჯვნივ არის გადაწეული. ყვავილები, რომლებიც აქ შედარებით უხვად არის წარმოდგენილი, თავისებური სიმბოლური ინტონაციებით ხმიანებენ, ისინი თითქოს წითელი

პრიზმის მიღმა იხატება, თუმცა მაყურებელი ცხადლივ შეიგრძნობს მათ სპეციალ სითეთრეს. სურათის მარცხენა დარჩენილ წითელ არეზე, ქვედა ნაწილში შროშანების შედარებით მცირე ზომის და უფრო ფაქიზად შესრულებული თაიგულია გამოსახული, რომელიც ამ წითელ სივრცეში ლივლივებს და ერთგვარი სიმსუბუქის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამის საპირისპიროდ, სურათის ზედა მარცხენა კუთხეში უფრო მოზრდილი ზომის შროშანების თაიგული სრულიად სხვა ეფექტს ქმნის – ყვავილები ზომით დიდია და ტლანქი, მოუხეშავი მონასმებითაა დატანილი, მათ გარშემო კი ყავისფერი ლაქები თითქოს ერთ ჯგუფად კრავს შროშანებს. მთლიანობაში ეს “თაიგული” სიმძიმის შთაბეჭდილებას ქმნის. უცნაურია, რომ ქვემოთ მხატვარმა სიმსუბუქის ეფექტი შექმნა, ხოლო ზემოთ პირიქით – სიმძიმის. ამ შეგრძნებას კიდევ უფრო აძლიერებს ზედა თაიგულის საპირისპიროდ მარჯვენა ზედა კუთხეში დატანილი ირიბი, სქელი ყავისფერი მონასმი, რომელიც ერთგვარად ფიგურის თავისა და ზურგის მოხაზულობას რიტმულად ეპასუხება და საბოლოო ჯამში ამ თაიგულთან ერთად აწვევა სურათის ზედა ნაწილს. ს, როგორც ჩანს, ავტორის მიერ საგანგებოდ ჩაფიქრებული მხატვრულ-კომპოზიციური ხერხია, რომლის საშუალებითაც იგი თითქოს ცოდვის სიმძიმეს ამჟღავნებს.

კომპოზიციური და კოლორისტული თვალსაზრისით ნაწარმოები მთლიანობისა და ჰარმონიულობის საოცარ სინთეზს ქმნის. ყოვლისმომცველი, მოკაშკაშე წითელი ფერი თავისი შუქმფინარი გამოსხივებით მოიცავს მთელ ამ მისტიკურ სამყაროს, იგი გადმოსცემს ფიგურებს, ფორმებს, ასახავს მოვლენებს, რომლებიც უშფოთველი და ამავედროულად დრამატულია.

“სამოთხის” ციკლის ისეთ ნამუშევარში, როგორიცაა “მდინარესთან” (ტ/ზ. 100X60. 1989). ე. ონიანი თანდათან მხატვრული ფორმის უკიდურესი აბსტრაქტიზებისაკენ მიდის. ნაწარმოების იდეურ, კომპოზიციურ და კოლორისტულ დომინანტს ვერტიკალური ფორმატის ცენტრში განსხვავებული სხვადასხვა ელერადობის წითლით შესრულებული დიდი ზომის განზოგადებული ფორმა – ერთგვარი პულსირებადი სუბსტანცია წარმოადგენს, რომელშიც ერთიანი საბურველის ქვეშ მყოფი ორი ფიგურა ილანდება. ისინი ერთმანეთს მჭიდროდ ეკვრიან და მონოლითურ ჯგუფს ქმნიან, რითაც მათი ერთარსობა კიდევ უფრო ხელშესახები ხდება. “გაერთებულად ყოფნის, სიმთლიანის გემოს ხსოვნა ადამიანის არსშია. ერთისაკენ, მთელისაკენ შინაგანი, თუნდაც გაუაზრებელი ლტოლვა, წყურვილი, ადამიანური არსითაა განპირობებული”

(ონიანი 2003:133). ეს არამატერიალური, იმპერსონალური ფიგურები დაწერილია ისე, რომ თავისი შესრულების მანერით, თავისებური ჩამუქებებითა და ამონათებებით გარკვეული მოცულობის, პლასტიკურობის ილუზიას ქმნიან, რასაც რეალობასთან არანაირი კავშირი არა აქვს. ფიგურების სილუეტების ნათელი თუ მუქი დეტალები, რომლებიც პირობით, ბუნდოვან ფორმებს ავლენენ, თითქოს ერთი იდეით გამოთლიანებულ არსებებს გადმოსცემენ. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს მათი “სივრცეში” განთავსება. ამ სერიის წინა ნამუშევრებისაგან განსხვავებით მხატვარს ფორმა მნახველთან ძალიან ახლოს მიაქვს, რაც გაჭედებულობის ეფექტს ბადებს მიუხედავად იმისა, რომ სასურათო სიბრტყეზე სხვა ელემენტებისთვისაც რჩება ადგილი. ბუნებრივი და ლოგიკურია, რომ ნაწარმოების ფონისმიერი გარემო აქ ერთგვარი მეტაფიზიკური ლანდშაფტის იერსახეს იძენს. სურათის მდიდარი, შინაგანი სინათლით გაჯერებული ფერწერული ფაქტურა, ფართო, თავისუფალი მონასმები ქმნიან თავისებურ მისტიკურ “პეიზაჟს”, სადაც ყოველივე გამოსახული სავსებით დამოუკიდებელ, თვითკმარ მნიშვნელობას ატარებს. საინტერესოა მონოლითის ცენტრში, ოდნავ მარცხნივ დატანილი ყვითელი ფაქტურული მონასმები, რომლებიც ერთგვარი ნათების ეფექტს ქმნიან. აღსანიშნავია, რომ სერიის წინა ნამუშევრებისაგან განსხვავებით აქ ფიგურების ფორმები საერთოდ აღარ არის მინიშნებული. ეს არის ერთიანი ბლოკი, რომლის წიაღშიც არსებული ეს მანათობელი სუბსტანცია შემთხვევითი არ უნდა იყოს და იგი გარკვეულ იდეას უნდა გამოხატავდეს. ამ მონოლითური ბლოკის მარცხენა კიდეში გამოხუნქილი არც თუ მკვეთრი ხაზი ძალიან შორეულად თითქოს ქალის სხეულის ნატიფ მონახაზს განასახიერებს. როგორც ჩანს, ეს უკვე სიყვარულის ძალით სრულიად ერთ არსად ქცეული ქალი და მამაკაცია, რომლებიც სამოთხის ვაშლის გასინჯვის შემდეგ თითქოს ახალ სიცოცხლეს უდებენ სათავეს. ეს ნათება სწორედ ამ ახალი სიცოცხლის ნიშნად შეიძლება ჰქონდეს გააზრებული მხატვარს. ჩვენს ამ მოსაზრებას განამტკიცებს თავად ე. ონიანის ერთი ჩანაწერი, რომელიც მის ალბომშიცაა გამოქვეყნებული: “სული ჩემი ჩაფრინდა ჩემს დედად და მამად არჩეულ სხეულებში, იმიტომ, რომ მათგან სიყვარულის არაჩვეულებრივი სინათლე-სიკაშკაშე მოლივლივებდა. მე სიხარულით გაბრწყინებული, ღიმილით, ცეკვა-თამაშით ჩავეში ჩემს ადამიანურ ნაგსაყუდელში, მე ვიგრძენი ჩემი სულისათვის ადამიანად გასაფურჩქნი კეთილმოყოფელი ადამიანური განსაზღვრულობა... ..მადლობა და დიდი

მაღლიერება ჩემს ქართველ დედად და მამად განხორციელებულ სულების სიყვარულს, რომლის სინამდვილემაც განაპირობა გამოსხივების ის ძლიერი სიკაშკაშე, ჩემს სულს რომ დაენახა და გახარებული, ფართხაფურთხით მიიზიდა” (ონიანი 2003:125). ეს ჩანაწერი პირდაპირ ეხმიანება სურათის ზემოთ აღწერილ მოტივს. შესაძლოა თავად მხატვარს ნაწარმოების შექმნის პროცესში არც კი ახსოვდა ეს განცდა და ცნობიერად არ დაუკავშირებია იგი მასთან. მაგრამ, როგორც თავად მხატვრის ტექსტიდან ჩანს, ეს აზრი იმდენად ცოცხალი იყო, იმდენად გაშინაგანებული, რომ სურათში ინტუიციურად “გადმოიღვარა” ამგვარი ხატოვანი ფორმით.

ადამისა და ევას გადაჭდობილი ფიგურები ავტორს გააზრებული აქვს როგორც ერთმანეთთან სიყვარულით დაკავშირებული ორი არსება ცოდვით დაცემის შემდგომ. კომპოზიციის მარჯვენა კიდე აყობებული ფორმა სქელი ტანითა და მრგვალი ვარჯით სამოთხის ვაშლებით დახუნძლულ ხეს მოგვაგონებს – ესაა ერთგვარი “ხე ცნობადისა”. სურათის მარჯვენა მხარე ზედა და ქვედა კუთხეებში მუქი ლაქებით არის შევსებული. ანალოგიური სტრუქტურა აქვს სურათის მარცხენა კიდეც. ქვემოთ, მარცხენა კუთხეში მუქი მოყავისფრო ლაქები თავისუფლად, თითქოსდა უწესრიგოდ არის დადებული, ხოლო ზედა მარცხენა კუთხეში ყრუ ყავისფერ ლაქაზე კვლავ მოწითალო-მოთეთრო მონასმებით შესრულებული ყვავილების მოტივი ჩანს. ამ ორ უკანასკნელ ლაქას შორის კი მანათობელი თბილი ყვითელი სიბრტყეა მოქცეული, რომელიც ამ მონოლითურ ცენტრალურ ჯგუფს წინ წამოსწევს.

ამგვარად, სერიის ამ ზედმიწევნით გამომსახველ და იდუმალ სურათს სრულიად გააზრებული კომპოზიციური და ფერადოვანი გადაწყვეტა ახასიათებს – დიდი ცენტრალური წითელი მონოლითი, ზედა და ქვედა კუთხეები სათანადოდ განთავსებულ ყავისფერ ლაქებს უჭირავს. წითლისა და მოშავო-ყავისფერის მკვეთრი დაპირისპირება, რომელიც ნამუშევარს ერთგვარ დრამატულ ინტონაციას ანიჭებს, თავისებურად ნელდება სურათის შუა ნაწილში, კიდეებში გამოყენებული მანათობელი ყვითლით, ნარინჯისფრითა და ღია მწვანით.

შეიძლება ითქვას, რომ “სამოთხე” ესმა ონიანის შემოქმედების თავისებური ეპილოგია. მხატვრულ-სტილისტური და იდეური თვალსაზრისით იგი მთლიან სერიას წარმოადგენს, რომელსაც თავისი განსაკუთრებული ნიშნები აქვს. ინტენსიური ჟღერადობით გამსჭვალული წითელი ამ ციკლის დომინანტი ფერია,

იგი არის მისი განმსაზღვრელი ფერთამეტყველებითი კომპონენტი, ამდენად სიმბოლურად სერიას “წითელი” შეიძლება ეწოდოს. საინტერესო და უცნაურია, რომ მხატვარი სამოთხეს წითლით ხატავს. ეს არის სამოთხის ე. ონიანისეული ინვარიანტი, რომლის ანალოგი ჩვენთვის უცნობია. რას ნიშნავს წითელი სამოთხე? როგორც ცნობილია ქრისტიანულ ფერთამეტყველებაში წითელი მიჯნისფერია. ეს არის განწმენდის ფერი, ცეცხლოვანი მიჯნა, რომელსაც ადამიანი გადის წუთისოფლიდან მიღმიერ სამყაროში გადასვლის დროს; როგორც ჩანს მხატვარს ინტუიციურად ჰქონდა ამის განცდა და იგი სამოთხეს თითქოს ცეცხლოვანი ფარდის მიღმა აღიქვამს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ აქ გამოსახული ფიგურები, საგნები, ფორმები ამ ცეცხლის ალის ნაკადში ინთქმება, კარგავს კონტურებს, კონკრეტულობას და ყოველივე ერთგვარ არამატერიალურ სუბსტანციურობას იძენს.

ფაქტია, რომ ამ ნაწარმოებებს წითელი აერთიანებს, მაგრამ ფერადოვანი თვალსაზრისით ის არ არის ერთგვაროვანი. ასე მაგალითად, თუ “სამოთხეში” კოლორიტი აგებულია მუქი ყავისფერისა და ცივი მუქი წითლის ჰარმონიულ შეხამებაზე, ისეთ ნამუშევრებში როგორებიცაა “აჰა, ღმერთმა ევაც შექმნა“, “გაოცება“, ინტენსიური თბილი ალისფერი და გაღვივებული წითლის გრადაციები დომინირებს. აღსანიშნავია “რაცა ღმერთსა არა სწადდეს...“ კოლორისტული გააზრება, სადაც ყავისფერის ქვეშიდან ამომავალი მეწამული ქმნის თავისებურ მისტიკურ გარემოს და არამატერიალურ სიღრმეს ანიჭებს სურათს. წითელი ფერის ერთგვარი სპონტანური ამონათებებითა თუ ჩამუქებებით მხატვარი აერთიანებს ფონისმიერ გარემოს, ფიგურებს და მათ მანათობელ კოლორისტულ გამაში ათავსებს. ციკლის ბოლო ნამუშევარში “მდინარესთან” ავტორი უპირატესად წითლის მუქი და ღია ტონების დაპირისპირებას მიმართავს, თუმცა ნამუშევარში განსხვავებული ფერადოვნებაც შემოაქვს. ის იყენებს ყავისფერ, ნარინჯისფერ, ყვითელ, მომწვანო ლაქებს, შინდისფერ, მოვარდისფრო-მოთეთრო მონასმებს, რაც კოლორისტული თვალსაზრისით ბევრად უფრო მრავალფეროვანს ხდის ამ ნაწარმოებს, თუმცა წითლის ძირითადი უღერადობა აქაც შენარჩუნებულია. ეს სურათი გამოირჩევა იმიტაც, რომ აქ გამოყენებულ ყვითელს, რომელსაც ერთგვარი შინაგანი ნათება ახასიათებს, ნამუშევარში განსაკუთრებული საზეიმო განწყობა შემოაქვს.

ამ სერიაში ფერი ავტორის სათქმელის გადმოცემის მთავარი საშუალებაა. მისთვის სამოთხე წითელია, მაშინ, როდესაც ჩვეულებრივ სამოთხის ხატი

იდილიურ, ნათელ საწყისთან ასოცირდება. შესაძლოა ეს იყოს იმ დრამის ერთგვარი წინათგონობა, რომელიც ადამისა და ევას სიყვარულს მოყვება.

კომპოზიციური თვალსაზრისითაც ეს სერია ერთ პრინციპს ეფუძნება, თუმცა ერთგვარი ევოლუცია აქაც შეიმჩნევა – ნამუშევრების ვერტიკალურ ფორმატს მთელ სიმაღლეში ავსებენ ფიგურები, მაგრამ ყველა კომპოზიციაში იკითხება ინდივიდუალური, სპეციფიკური მიდგომა. ცენტრალურ გამოსახულებებად მხატვარი ყველგან ადამიანის ფიგურებს გაიაზრებს, რომლებიც სცენებში უმნიშვნელოვანეს ვერტიკალებს ქმნიან და თითქმის ავსებენ სასურათო არეს. ისინი ზოგან ფრონტალურ და რეპრეზენტაციულ ხასიათს ატარებენ, რითაც თითქოს გულისხმობენ მნახველს (“სამოთხე”, “აჰა, ღმერთმა ევაც შექმნა“), ზოგან კი მაყურებელთან არანაირ კონტაქტს არ ამყარებენ და თითქოს თავის თავში იძირებიან (“გაოცება”, “რაცა ღმერთსა არა სწადდეს...”, “მდინარესთან”). ადრეულ სურათებში რეპრეზენტაციულობა უფრო მეტია, თანდათან ჩაკეტილობა მატულობს, ბოლოსკენ პერსონაჟები ჩაკეტილ, მთლიან მონოლითებად წარმოსდგებიან და დამთვალეირებელი მათ ერთ არსად აღიქვამს. სურათის კომპოზიციური სტრუქტურის ჩამოყალიბებისათვის მნიშვნელოვან როლს თამაშობს გმირების “სივრცეში” განთავსებაც. მხატვარს ხან წინ, ძალიან ახლოს მოაქვს ფიგურები, რაც ერთგვარი გაჭედებლობის თუ გადიდებული კადრის ეფექტს ბადებს (“მდინარესთან”), ხან კი მათ შორს, სიდრმეში ათავსებს, თითქოს სურათის წიაღში შეკვავს ისინი (“რაცა ღმერთსა არა სწადდეს...“). როგორც წესი ნამუშევრებში ფიგურები ცენტრში არიან გამოსახული, სურათის კიდები კი მუქი ყავისფერი ლაქებით იფარება, რითაც კომპოზიციები გარკვეულ შინაგან წესრიგს ექვემდებარებიან; მხატვარი თითქოს “სამოთხეს” მუქ ყავისფერ გარსში წარმოიდგენს, რომელიც საზღვრავს და გამიჯნავს სცენებს რეალური სამყაროსაგან.

კომპოზიციური სტრუქტურის კიდევ ერთი არსებითი ელემენტია მცენარეები, რომლებითაც ავტორი თავისუფალ არეებს ავსებს და ხშირად ყვავილებით წონასწორობაში მოჰყავს კიდევ კომპოზიცია. შროშანები, ვარდები და სხვ. მცენარეები ზოგჯერ შესრულებულია საკმაოდ კონკრეტულად (“სამოთხე”), რაც შემდგომ უფრო განზოგადებულ ხასიათს იძენს და ისინი მხოლოდ ზოგადი ნიშნებით საცნაურდებიან (“რაცა ღმერთსა არა სწადდეს...“). ეს ყველაფერი აზრობრივად ეხმიანება თავად სამოთხის თემას.

“სამოთხის” ციკლის ნამუშევრები ფორმის დამუშავების მხრივაც განიცდიან გარკვეულ მოდიფიკაციას. თავიდან, ადრეულ სტადიაზე, ეს არის სრული პირობითობის ფარგლებში, შუქჩრდილის გარეშე “შესრულებული”, ფაქტიურად დაუმუშავებული ეფემერული სუბსტანციები (“სამოთხე”, “აჰა, ღმერთმა ევაც შექმნა“), თუმცა ფორმები გარკვეულწილად ჯერ კიდევ ინარჩუნებენ თავისებურ კონკრეტიკას და მნახველში ერთგვარი პლასტიკურობის შეგრძნებას იწვევენ. შემდგომ გარემო და ფიგურები აბსოლუტურად ერთი მეთოდით სრულდება – ფიგურა იხატება ისევე, როგორც აბსტრაქტული, ნეიტრალური, განყენებული ფონი და რჩება შეგრძნება, რომ სამოთხე ერთი სუბსტანციისაგან შესდგება – ფონი და ფიგურები ერთმანეთს აბსოლუტურად ერწყმიან (“გაოცება”, “რაცა ღმერთსა არა სწადდეს...“). სხვადასხვა თვისებების მატარებელი თავისუფალი მონასმები, ზოგჯერ ფაქტურული, ზოგან შედარებით გლუვი, სქლად თუ თხლად დადებული ლაქები ერთგვარი ენერგეტიკული ველის მატარებლები არიან და თავისებურ ეთერულ ნაკადს ქმნიან. ლოგიკურია, რომ ასეთივე ენერგეტიკული ნაკადების მატარებლები არიან ფიგურებიც. გარემო და ფიგურა აქ ერთგვაროვანი კონსისტენციის, “შემცველობის” ხდებიან, ამიტომ ისინი ამ “სივრცეში” ლივლივებენ და სრულიად ერწყმიან მას. ცხადია ეს არ არის რეალური სივრცე, ეს მეტაფიზიკური, მისტიკური სივრცეა, რომელიც არსებობს მხატვრის წარმოსახვაში, სადაც რეალური სამყაროს კანონები ძალდაუტანებლად ირღვევა. ეს არის მხატვრის მსოფლშეგრძნება, რომელიც არავის არ ჰგავს და მაყურებელს მისი ფენომენის გახსნაში ეხმარება.

რაც შეეხება სივრცის ფენომენს ერთის მხრივ, შეიძლება მიუღებელიც მოგვეჩვენოს ამ სურათებთან მიმართებით სივრცეზე საუბარი, მაგრამ მიუხედავად პირობითობისა თავად ამ სურათების სტრუქტურა საშუალებას იძლევა ვისაუბროთ სივრცის ფენომენზეც, კატეგორიაზეც. ვფიქრობთ, რომ ამ შემთხვევაში, ამ სერიის ფორმასა და სიღრმისეულ საზრისს შორის კავშირის მოძებნა, სწორედ ფორმის და ფონი-სივრცის ურთიერთმიმართებით შეიძლება გამოიკვეთოს, რადგანაც ამ სურათებში ფიგურების გარშემო არსებული არე ერთდროულად განყენებული სიბრტყე-ფონია და ამავდროულად სივრცეც.

რა ახასიათებს ესმა ონიანის სამოთხეს? ეს არის თანამედროვე ადამიანის ხედვა, ერთი ინდივიდის ინვარიანტი, სამოთხე ცოდვით დაცემის მიჯნაზე, ოღონდ აღბეჭდილი მხატვრის თანაგრძნობით ამ “პერსონაჟების” მიმართ. ე. ონიანის “სამოთხე” გამსჭვალულია დრამატული ჟღერადობით, იგი აღსავსეა

ადამიანური გრძნობებით და ემოციებით. ეს არის სამყარო, რომელშიც ორ ადამიანს ერთმანეთი უყვარს, სადაც ისინი საკუთარ მომავალს, ახალ სიცოცხლეს უყრიან საფუძველს. ამ არსებების ინტიმური ურთიერთობა დაცლილია ყოველგვარი ეროტიზმისაგან. პირველქმნილი სისადავე, ერთგვარი განწმენდილობა, რაც ამ სურათებში თვალნათლივ ვლინდება, თითქოს ამართლებს კიდევ ცოდვით დაცემის ფაქტს, რადგან მის საფუძველში მხატვარი უპირველეს ყოვლისა სიყვარულს ხედავს, სიყვარული კი მისთვის უმაღლეს ღირებულებას წარმოადგენს. ამგვარია ე. ონიანის სამოთხის ხატი, რომელშიც განმსაზღვრელი როლი არა ედემის ბაღს, არა იდილიურ განწყობას, არამედ ორი ადამიანის ურთიერთდამოკიდებულებას ენიჭება.

ამრიგად, ე. ონიანის მიერ 1980 – 90-იან წლებში შესრულებული ნამუშევრები ხასიათდება მხატვრული გამომსახველობის დიდი ძალით და მკაფიო სახოვანებით. მათში კიდევ უფრო ნათლად ჩანს სწრაფვა ცხოვრებისეულ მოვლენათა პირობით-პოეტური გარდასახვისაკენ. პირველ პლანზე ინაცვლებს “სახე-მოგონების” თუ “სახე-განცდის” მნიშვნელობის ხაზგასმა, ემოციური მგრძნობელობა, რასაც მხატვარი ფერის ექსპრესიის გაძლიერებით, ფორმის ერთგვარი აბსტრაქციების, სურათის სივრცობრივი და პლასტიკური კომპონენტების ორიგინალური შერწყმით ავლენს.

როგორც “ორმოცდაათიანელთა” უშუალო მემკვიდრე, თავის შემოქმედებაში ე. ონიანი გამომსახველობითი საშუალებების ახლებურ გააზრებას მიმართავს, რაც ფორმისა და სივრცის პლასტიკური ინტერპრეტაციის, სურათის კომპოზიციური სტრუქტურის, წმინდა ფერწერული, კოლორისტული საწყისების ორიგინალური გამოვლენით აღინიშნება. საგნებისა და მოვლენების ხატოვან-ესთეტიკური აღქმით, ცხოვრების არსის სიღრმისეული განცდით მხატვარი საკუთარ სამყაროს პოეტურ უღერადობას, რომანტიკულ ინტონაციას ანიჭებს. მხატვრული მსოფლშეგრძნებით, შემოქმედებითი მეთოდის კონცეპტუალური და ფორმალური თავისებურებების მკაფიო გამოვლენით ესმა ონიანი სამოცდაათიანელთა თაობის ღირსეულ წარმომადგენლად გვევლინება. ამ შესანიშნავი მხატვრის, პოეტისა და ესეისტის მოღვაწეობა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენაა თანამედროვე ქართული ხელოვნების ისტორიაში.

თავი III. თამაზ ხუციშვილის დაზგური ფერწერა

სამოცდაათიანელთა თაობის გამორჩეული ოსტატის თამაზ ხუციშვილის ხელოვნებამ თავისებური ელფერი შემატა უახლეს ქართულ ფერწერას. იგი იმ მხატვართა წრეს განეკუთვნება, რომლებიც ფერის ტონალურ შესაძლებლობათა სრულყოფილად გამოვლენისაკენ ისწრაფვიან და უშუალოდ აგრძელებენ ქართული რეალისტური ფერწერის შემოქმედებით ტრადიციებს. მისი მხატვრობა ხასიათდება ფერწერული ენის ორგანული შეგრძნებით, ტონალურად მდიდარი პალიტრა, დახვეწილი გამა, წერის თავისუფალი მანერა თუ ტილოს ზედაპირის მეტყველი ფაქტურა ხელოვანის საუკეთესო ნაწარმოებებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს.

1950-იანი წლების შუა ხანებიდან ფერწერული ამოცანები ორგანულად დაუკავშირდა ამ პერიოდის ხელოვნების საერთო ტენდენციას – მხატვრული ენის განახლებისაკენ ლტოლვას. ფერწერაში გაძლიერდა კოლორისტული ძიებები, რაც ახალი ქართული მხატვრობის სათავეებიდან მომდინარეობს. ორმოცდაათიანელთა ნოვაციები, რომლებიც ახალი მხატვრულ-სააზროვნო პრობლემატიკის დამკვიდრებას უკავშირდება, ლოგიკურ დასაყრდენს უქმნიდა მომავალ თაობებს. სხვადასხვა მხატვრული პრობლემისადმი შემოქმედებითი მიდგომა, სამყაროს უშუალო, ინდივიდუალური აღქმა, ხატოვანი აზროვნება, ფერწერის სახვით-დეკორატიული საშუალებების, ფერის თავისთავადი და სახვითი თვისებების ხაზგასმა სამოცდაათიანელთა შემოქმედებითი ინტერესების ძირითად სფეროს განსაზღვრავს.

1960-66 წწ. თ. ხუციშვილი სწავლობდა თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტზე გამოჩენილი მხატვრისა და პედაგოგის ფარნაოზ ლაპიაშვილის კლასში. ნიშანდობლივია, რომ მისი მხატვრული მრწამსის ჩამოყალიბებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ცნობილი ფერმწერის ალექსანდრ ბაუბეუქ-მელიქოვის გაკვეთილებმა, რომლის სახელოსნოში დამწყები მხატვარი 1950-იან წწ. მეცადინეობდა. ევროპული კლასიკური კოლორისტული მხატვრობის ტრადიციებთან ზიარება, ტონალური ფერწერის საშუალებების ძიებები, რაც მან შემკვიდრეობით მიიღო თავისი პირველი მასწავლებლისაგან, მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს თ. ხუციშვილის აკადემიურ-რეალისტურ სტილს. “მას გააჩნია კოლორიტის, მისი ქრომატულ-ტონალური თვისებების უტყუარი გრძნობა, უზუსტესი თვალი, ანუ მხატვრულ-ფერწერული აბსოლუტური სმენა. როგორ გამაშიც არ უნდა მუშაობდეს იგი – დაბალ, ტონალურ-

ხავერდოვანში თუ აწეულ კოლორისტულში, ყალბ შეხამებას, ოდნავ ზედმეტობასა თუ უზუსტობას მასთან ვერ ვნახავთ და მისი გამა მუდამ საოცრად კეთილშობილურად ჟღერს”(ხოშტარია 2006 : 8).

თ. ხუციშვილის დაზგური ფერწერა მრავალ ქანრს მოიცავს – იგი ერთნაირი გატაცებით ხატავს პეიზაჟებს, ნატურმორტებს, პორტრეტებს, მიმართავს საინტერესო თემატურ თუ ქანრულ კომპოზიციებს, რელიგიურ სიუჟეტებს, ნიუს. თუმცა მისი ინდივიდუალური ხელწერა და შემოქმედებითი განვითარების ხაზი ყველაზე უფრო თვალსაჩინოდ მის პორტრეტებსა და ქანრულ სცენებში იკვეთება. აქედან გამომდინარე, ნაშრომში ძირითადი ყურადღება ამ ქანრებში შესრულებულ ნამუშევართა ანალიზს ეთმობა.

თ. ხუციშვილის რეალისტური მხატვრული მეთოდი წლების მანძილზე განიცდის თავისებურ სტილისტურ ევოლუციას, რაც ნათლად ამჟღავნებს ავტორის შემოქმედებითი ძიებების მიმართულებებსა თუ სხვადასხვა ასპექტებს. კერძოდ, 1960-იანი წლების მეორე ნახევრისა და 1970-იანი წლების ექსპრესიული, პასტოზური მანერა კონტრასტულ ფერთა მთელი ემოციური ძალით წარმოიჩინას და განზოგადებული მხატვრული სახის მაქსიმალურად მძაფრ გამოვლენას ემსახურება. 1980-90-იან წლებში შესრულებულ ნამუშევრებში უპირატესად რეალისტური მიდგომა იკვეთება, მაგრამ წერის უფრო გლუვი მანერით. ამ პერიოდის ქმნილებებისათვის ნიშანდობლივი მრავალფეროვანი ტონალური გრადაციები, მდიდარი ფერწერული გამა ორგანულ მთლიანობაშია მოყვანილი. მონასმის სირბილე, ეფექტური განათება, დახვეწილი ნახატი აკადემიური სიზუსტით შესრულებულ ამ ნაწარმოებებს ერთგვარი ლირიკული განწყობით ადავსებს. 1990-2000-იან წლებში შექმნილი ნიმუშების თავისებურებები – ფუნჯის “არტისტული” ფლობა, თხელფენოვანი წერის მანერა, პლასტიკური ფორმების გულმოდგინე დამუშავება, გრაფიკული ხაზის მეტყველება თუ განათების ეფექტები ე. წ. სალონური აკადემიზმის ნიშნებს ავლენს. ნაწარმოებები ფაქტიურად კარგავენ პირვანდელ სიბლს, უშუალობას, გამოსახულება უფრო ზედაპირული, მშრალი ხდება. აღსანიშნავია, რომ თ. ხუციშვილის შემოქმედების ამგვარი პერიოდიზაცია ერთგვარ პირობით ხასიათს ატარებს. ამ ძირითადი სტილისტური და მეთოდოლოგიური მახასიათებლების განვითარებით ავტორი, სხვადასხვა კონკრეტული მხატვრული ამოცანებიდან გამომდინარე, პერიოდული მონაცვლეობით მიმართავს მის მიერ წლების მანძილზე აპრობირებულ ხერხებს.

1960-70-იან წლებში შესრულებულ საუკეთესო ნამუშევართა რიცხვს განეკუთვნება: “ფიროსმანი”, “სადგურის მორიგე”, “ავტოპორტრეტი” და სხვ. ტილოების ფერადოვანი სტრუქტურა თავშეკავებულია, მუქი კოლორიტი რამდენიმე ფერის ძუნწ ტონალურ გადაციაზეა აგებული. თ. ხუციშვილს იტაცებს ნაწარმოების საერთო გადაწყვეტის ექსპრესიული ხასიათი და წერის განზოგადებული მანერა. იგი უპირატესობას ანიჭებს მცირე ზომის პორტრეტულ კომპოზიციებს, რომლებიც ფართო ფერადოვანი ლაქებისა და ენერგიული პასტოზური მონასმების ეფექტური დაპირისპირებით იგება. მხატვარი მიმართავს თავისებურ კადრირებას მსხვილი ხედით, რის გამოც გამოსახულება სასურათო სიბრტყის უმეტეს ნაწილს იკავებს.

თ. ხუციშვილის ადრეული პერიოდის ერთ-ერთ საინტერესო ნიმუშია “ფიროსმანი“ (მ/ზ. 25X21. 1966). იგი კვადრატული ფორმატის ტილოა, რაც განსაზღვრავს მისი კომპოზიციური აგების სპეციფიკას. სასურათო სიბრტყის ცენტრში მოთავსებული ფართო პლანით გამოსახული პერსონაჟი პირობითად მონიშნულ მრუდზე ინტერიერის ფონზეა წარმოდგენილი. მისი ფიგურის რაკურსი დინამიკური და გამომსახველია – სხეული მოცემულია პროფილში, თავი კი 3/4-ით არის მობრუნებული მაყურებლისაკენ; დამახასიათებელია ზურგის მკვეთრად მოხრილი სილუეტი და თავის დაყენება, რომელიც ოდნავ მარჯვნივ არის გადახრილი. პოზის ამგვარი პლასტიკური გადაწყვეტა ნამუშევარს საოცარ დინამიკურობას, გარკვეულ დაძაბულობას ანიჭებს, რაც ემსახურება მოდელის რთული, ემოციური სულიერი სამყაროს სრულფასოვან გადმოცემას. პერსონაჟის პოზა – სხეულისა და თავის მკვეთრად დაპირისპირებული მოძრაობა აქ გამოყენებულია, როგორც ემოციურობის ხაზგასმის ერთგვარი საშუალება. პიროვნების შინაგანი ხასიათის გამოვლენას ხელს უწყობს ნამუშევრის კოლორიტი, რომელიც მიღებულია მუქი მოყავისფრო-მოწითალო, მორუხო-მოთეთრო ტონებით და გაცოცხლებულია ინტენსიური ქღერადობის წითელი ლაქებით, რაც სურათს თავისებურ დრამატულ ინტონაციას ანიჭებს. წერის თავისუფალი მანერა, ენერგიული პასტოზური მონასმები აცოცხლებს ტილოს ფერწერულ ზედაპირს და მას ექსპრესიულობას მატებს. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სახის გადმოცემის სპეციფიკას, რომელიც მკვეთრად განათებული და ჩაბნელებული ადგილების, ნათელი და მუქი ტონების ცხოველხატული კონტრასტებით არის განხორციელებული. მოდელირების ამგვარი პრინციპი განაპირობებს მხატვრული სახის სულიერი განწყობილების

გამოვლენას, მისი თითქოსდა საკუთარი სულის სიღრმეში მიმართული მზერის ხაზგასმას.

“ფიროსმანი” არ არის რეპრეზენტაციული, მას ახასიათებს გარე სამყაროსაგან ერთგვარი იზოლირებულობა, თავის თავში ჩაკეტილობა. ფონის, გარემოს, ფიგურის ერთიან კოლორისტულ პლანში გამთლიანება იწვევს კამერულობის, სენტიმენტალურობის თავისებურ განცდას. აღსანიშნავია, რომ ამ ნამუშევარში ერთმანეთს ენაცვლება სიბრტყობრივი, განზოგადებული, პირობითი ფორმები და ცხოველხატული პასტოზური მონასმებით მიღებული უფრო მოცულობით-პლასტიკური დეტალები. ეს არის ერთგვარი მიზანმიმართული სინთეზი სიბრტყობრივ-პირობითი და პლასტიკური ფორმებისა, რაც სურათის მხატვრულ გამომსახველობას განაპირობებს. პერსონაჟის პოზა, სევდიანი გამოსხედავა, სადა სამოსი – წითელი პერანგი, შავი ქურთუკი, მოთეთრო-მონაცრისფრო კაშნე, მოწითალო-მოყავისფრო ქუდი – კომპოზიციის ყველა დეტალი ემსახურება გმირის შინაგანი კეთილშობილების გამოვლენას, ფაქიზი სულის მქონე პიროვნების დახასიათებას. ფიგურა მოცემულია ინტერიერის კუთხის პირობით ფონზე, რომელიც თავისი სიმუქით შესაძლოა სარდაფის ასოციაციასაც იწვევდეს. ფონის განათებაც კონტრასტებზეა აგებული – სურათის მარჯვენა მხარეს არსებული კედლის მუქი მოყავისფრო ტონები, რომლებიც ალაგ-ალაგ მუქი მოწითალო პასტოზური მონასმებით არის გაცხოველებული, თავისებურად უპირისპირდება მარცხენა მხარეს წარმოდგენილი კედლის მკვეთრად განათებულ სიბრტყეს. აღსანიშნავია, რომ პერსონაჟის ერთგვარი გაუცხოების შეგრძნებას სწორედ ინტერიერის კუთხის ჩაკეტილი სივრცე, გარემო ამბაფრებს; იგი ხელს უწყობს მაყურებლის ყურადღების მაქსიმალურ კონცენტრაციას უშუალოდ პერსონაჟზე. ნიშანდობლივია, რომ აქ “ფიროსმანი” გამოსახულია ყოველგვარი დროითი კონკრეტიზაციის გარეშე, ავტორის მიერ გააზრებული თავისებური “ხატის” სახით.

თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში ფიროსმანის თემა პერიოდულად იჩენს თავს, რაც უპირველეს ყოვლისა ნათლად აისახება თ. ხუციშვილის ერთ-ერთი საყვარელი მხატვრის ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებაში, სადაც ფიროსმანის სერიას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. გარდა ამისა ეს თემა თავის გამოხატულებას პოულობს გრიგოლ ჩირინაშვილის, კირილე ზდანევიჩის, ნათელა იანქოშვილის, გურამ ქუთათელაძის, ნიკოლოზ იგნატოვის და სხვა

მხატვართა ნაწარმოებებში. ფიროსმანის პერსონაჟს უმთავრესად თან სდევს ერთგვარი მარტოსულობის, სიწმინდის, უშუალობის განცდა, რაც თ. ხუციშვილის ამ პორტრეტისათვისაც არის დამახასიათებელი. კომპოზიციური გააზრების თვალსაზრისით ეს არის მხატვრის ძიებების ორიგინალური გადაწყვეტის ერთგვარი მაგალითი. პერსონაჟის დახასიათების, მისი სულიერი მდგომარეობის გადმოცემის, ფერწერული გადაწყვეტის, ფორმათა პლასტიკური თუ პირობითი დამუშავების ურთიერთშერწყმა ამ ნაწარმოების მხატვრულ ღირსებას განსაზღვრავს.

მხატვრულ-სტილისტური და კომპოზიციური გადაწყვეტის თვალსაზრისით ფაქტიურად იგივე პრინციპებს ემყარება ნამუშევარი “სადგურის მორიგე”(ტ/ზ. 29X31. 1967). აქ გამოსახულება მაქსიმალურად არის მოტანილი სურათის წინა პლანთან ისე, რომ პორტრეტირებულის თავს თითქმის მთელი სასურათო სიბრტყე უჭირავს. მოხუცი მამაკაცის მხატვრული სახე სადგურის მორიგის განზოგადებულ ტიპაჟს ქმნის, მისი პროფესია სპეციალური უნიფორმით არის ხაზგასმული. მიუხედავად იმისა, რომ პერსონაჟი გამოსახულია მსხვილი ხედით, კომპოზიცია არ ხასიათდება მონუმენტურობით. თავად პერსონაჟის სახე, რომელიც მეტ-ნაკლებად განზოგადებული პლასტიკური ფორმებით გადმოიცემა, მაინც მოკლებულია შინაგან მნიშვნელოვანებას. “სადგურის მორიგე” წარმოგვიდგება როგორც კამერული სახასიათო ტიპაჟი. ამ პერსონაჟის სამყარო მისი სახის პლასტიკის შეგრძნებით არის გადმოცემული, კერძოდ, მკვეთრად განათებული, დინამიკური პასტოზური მონასმებით არის დაწერილი სახის ფორმები, რაც ხაზგასმულია თეთრი თმისა და უღვაშის დინამიკური რეფლექსებით. წერის მანერა წარმოაჩენს სახის განზოგადებული ფორმების პლასტიკურ სიმკვრივეს, რაც აქცენტირებულია სქელი კონტურული ნახატიანაც. ეს ცხოვრებისაგან დაღლილი ადამიანი, თითქოს საკუთარი ღირსების შეგრძნებით არის აღბეჭდილი, მაგრამ ამავე დროს მის სახეში ნათლად იკითხება ერთგვარი იმედგაცრუება და გაუცხოება გარესამყაროს მიმართ. ეს შთაბეჭდილება ძირითადად განპირობებულია იმ ხერხით, რასაც მხატვარი იყენებს თვალების გამოსახვისას. კერძოდ, გმირის მზერა თითქოს ერთი შეხედვით სივრცეშია მიმართული, ამავდროულად იგი გარკვეული წერტილისაკენ ფოკუსირდება. მისი მძიმე ქუთუთოების აღმნიშვნელი სქელი რკალური მონასმები კიდევ უფრო ამძაფრებს მოხუცის ღრმად ჩავარდნილი თვალების გამომსახველობას. თვალის გუგების ნაცვლად მხატვარი ერთგვარ

შავ “სიცარიელეს” ტოვებს, რაც პერსონაჟის თვითჩაღრმავების თავისებურ განცდას ბადებს, მაყურებელი ცხადად გრძნობს მის გუნება-განწყობილებას. კომპოზიციური მთლიანობის მიღწევის თვალსაზრისით, ისევე როგორც “ფიროსმანში”, ფონი აქაც აქტიური და ქმედითი კომპონენტია. ნამუშევრის ფონი ქმნის ერთგვარ პირობით გარემოს, კერძოდ გარკვეულ პარალელურ პლანს, რომლის ზედაპირის ცხოველხატულობა და ფერწერული გადაწყვეტა შეესატყვისება თავად ფიგურის პასტოზურ დამუშავებას. კომპოზიციის გარკვეული სივრცობრიობა გადმოცემულია არა მარტო ფიგურის მოცულობით-პლასტიკური ფორმებით, არამედ ფონის თავისებური გააზრებითაც – იგი ქმნის გარკვეულ სივრცულ მახასიათებელს, კედლის მიღმა განათებული ღიობის სახით კიდევ ერთი პირობითი პლანი იკვეთება, რომელიც ერთგვარი ბუნდოვანი სივრცული გარემოს ასოციაციას იწვევს. ისევე როგორც “ფიროსმანში”, აქაც კედელი-ფონი ხელს უწყობს პერსონაჟის გაუცხოების განცდის გამოვლენას. სურათის ფერწერული გადაწყვეტა ძირითადად სხვადასხვა სისქისა და რიტმის მქონე პასტოზური მონასმების ცხოველხატულ გადმოცემას ეფუძნება, რაც ხაზს უსვამს ნამუშევრის ზედაპირის დინამიკას. თავშეკავებული ფერთა გამა ემყარება მოყავისფრო-მოწითალო, მოთეთრო-მოვარდისფრო ტონების ჰარმონიულ შეხამებას, რომელიც სურათის კოლორისტულ მთლიანობას განსაზღვრავს. ისევე, როგორც ზემოთგანხილულ ნამუშევარში, ემოციური მუხტის გადმოცემისათვის მხატვარი აქაც იყენებს მოწითალო ტონებს, რომლებიც სხვადასხვა ინტენსივობით გასდევს პერსონაჟის სახეს, ქუდს, კიტელს. ამდენად, გამომსახველობითი ხერხებით, კამერული ხასიათით, ტიპაჟის ერთგვარი გაუცხოებით “სადგურის მორიგე” თ. ხუციშვილის ადრეული ფერწერის ტიპიურ ნიმუშს წარმოადგენს.

ხასიათის მკვეთრი გამოვლენით, თავისებური შინაგანი მღელვარებით არის გამსჭვალული თ. ხუციშვილის “ავტოპორტრეტი” (ტ/ზ. 29X25. 1970), რომელშიც შემოქმედი მხატვრულ-სტილისტური, კომპოზიციური თუ ფერწერულ-პლასტიკური პრობლემების იდენტურ საშუალებებს მიმართავს. სასურათო სიბრტყეზე ფართო პლანით გამოსახული მხატვრის სიღრმისეული მზერა თითქოს მისი შინაგანი სამყაროსაკენ არის მიმართული. ახლოს მოტანილი მონოლითური გამოსახულება, რომელსაც სურათის კვადრატული ფორმატის უდიდესი ნაწილი უჭირავს, აძლიერებს ყურადღების კონცენტრაციას პერსონაჟის სახეზე, განაპირობებს მხატვრული სახის დაძაბულობას, ექსპრესიულობას.

აღსანიშნავია, რომ წინარე განხილული ნიმუშის მსგავსად, თვალის გუგები აქაც შავი “სიცარიელით” არის შევსებული, რასაც ავტორი ერთგვარი განყენებულობისა თუ გარე სამყაროდან გაუცხოების, საკუთარ თავში ჩაღრმავებისა თუ ჩაკეტვის, ფიქრის გადმოცემის თავისებურ საშუალებად იყენებს. სქელი კონტურით შემოწერილი სახისა და მხრების მოცულობითი პლასტიკური ფორმები მკაფიოდ, რელიეფურად გამოიყოფა კომპოზიციის მოლურჯო- მოციისფრო ფონზე. მოწითალო-მოყავისფრო სამოსის, მოყვითალო- მოთეთრო სახისა და ფონის ცივი მოლურჯო ფერთა კონტრასტული შეხამება, წერის თავისუფალი, პასტოზური მანერა აძლიერებს კომპოზიციის გამომსახველობას. ისევე, როგორც ამ პერიოდის სხვა ნამუშევრებში, “ავტოპორტრეტში” პიროვნების ხასიათის გახსნისას მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება განათების ეფექტს, კერძოდ სახის მარცხენა ნაწილი მკვეთრად არის განათებული, მაშინ, როცა მარჯვენა მხარე მუქი მონაცრისფრო-მოლურჯო ნახევარტონებით არის დამუშავებული. მხატვარი აქაც მიმართავს ფორმათა განზოგადებული გადმოცემის პრინციპს. იგი ზოგადად ძერწავს მონოლითურ ფორმას, თუმცა სამოსის დამუშავებაში თავს იჩენს გლუვი, სიბრტყობრივი ლაქების გამოყენებაც. სამოსისაგან განსხვავებით სახეზე მუშაობისას მხატვარი პასტოზური წერის მეთოდს იყენებს, რაც როგორც უკვე აღინიშნა, ფორმის მოცულობით-პლასტიკურ, ილუზორულ წარმოჩენას და მთავარზე ყურადღების გამახვილებას ემსახურება. ამრიგად, წინა პორტრეტებისაგან განსხვავებით, ამ ნაწარმოებში მოდელის შინაგანი ექსპრესიის გადმოცემა უპირატესად მკვეთრი ფერადოვანი კონტრასტებით, კონტრასტული განათებით და ტილოს ზედაპირის ცხოველხატული მეტყველებით არის განპირობებული. მხატვრული გამომსახველობის ამგვარი საშუალებები აქ ექსპრესიული საწყისის გასაძლიერებლად მიზანმიმართულად არის გამოყენებული. შეიძლება ითქვას, რომ ადრეულ ნამუშევრებს შორის “ავტოპორტრეტი” პიროვნების ინდივიდუალური ბუნების უფრო მძაფრი გამოვლენით და მკაფიო დახასიათებით გამოირჩევა.

მეტად გამომსახველია “ჯარისკაცის პორტრეტი” (მ/ზ. 27X24. 1974), რომელშიც ექსპრესიული საწყისის წამოწევა კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება. ფართო პლანით მოცემული ახალგაზრდა მამაკაცის დრამატული სახე ფაქტიურად მთლიანად მოიცავს სურათის კვადრატულ ფორმატს. მისი ფართოდ გახედილი მეტყველი თვალები, მაღალი შუბლი, მძიმე ნიკაპი, მოკლედ შეჭრილი

თმა აძლიერებს პიროვნების თავისებურ ტრაგიზმს. პერსონაჟის სივრცეში მიმართული სევდიანი მზერა ერთგვარი სულიერი მღვლვარების, უიმედობის განცდის გამომხატველია. ნამუშევარი შესრულებულია სქელი, მსუყე დინამიკური მონასმებით, მხატვარი მიმართავს ძერწვის იგივე პასტოზურ მეთოდს, რაც არა მარტო ფორმის მახასიათებელი, არამედ ნამუშევრის ემოციური მუხტის მატარებელიცაა. სურათის საერთო განწყობილებას განაპირობებს როგორც სახის გამომეტყველება, ნაკეთების თავისუფალი დამუშავება, ისე ნათელი და მუქი ტონების მკვეთრი დაპირისპირება; განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სქელ, დაძაბულ კონტურულ ხაზს და მკაფიო ნახატს. ნამუშევრის კოლორიტს განსაზღვრავს მოყავისფრო-მოყვითალო, მოლურჯო და ხაკისფერი ტონების ოსტატური შეხამება. სურათის ფონი ხელს უწყობს ყურადღების დაფიქსირებას პერსონაჟის სახეზე და ფერადოვანი კუთხითაც ამთლიანებს კომპოზიციას; ფონი და ფერი აქ ჰარმონიულ მთლიანობაშია მოყვანილი. “ავტოპორტრეტისაგან” განსხვავებით, სადაც ექსპრესიის გადმოცემა ძირითადად ფერთა კონტრასტებით იყო განპირობებული, “ჯარისკაცის პორტრეტში” მთავარი გამომსახველობითი აქცენტი დინამიკური ნახატი და ფერწერულად მოდელირებული სახის პლასტიკური მეტყველებაა.

ამრიგად, ამ ნაწარმოებებში ცხადად ჩანს მხატვრის ხელწერისათვის დამახასიათებელი ის ტიპური ნიშნები, რომლებსაც იგი 1960-70-იან წლებში მიმართავს. მოდელის გააზრება უპირატესად ემყარება სახასიათო ტიპაჟის ჩვენების მცდელობას, რაც პერსონაჟის განზოგადებული დახასიათებით, ზოგადი განწყობილების გადმოცემით მიიღწევა. კომპოზიციური გადაწყვეტა ერთგვაროვანია, განპირობებულია პერსონაჟის სახის აქცენტირებით, პლასტიკითა და ფერთა კონტრასტებით, რაც ამავედროულად პიროვნების ხასიათის გახსნას ემსახურება. ამ პასიურ პერსონაჟებს აერთიანებს ერთგვარი იზოლირებულობა, გაუცხოება, თვითჩადრმავეებისა თუ სიმარტოვის განცდა; ისინი ხასიათდებიან საკუთარი ღირსების გარკვეული შეგრძნებით, მაგრამ არა შინაგანი მნიშვნელოვანებით. თ. ხუციშვილის მხატვრული ენა ეფუძნება რეალისტური გააზრებისა თუ აღქმის პრინციპს, რაც მოცულობის, პლასტიკური ფორმის გადმოცემაში ვლინდება, მაგრამ ამავე დროს მხატვრის მანერა ხასიათდება სამგანზომილებიანი ილუზორული ფორმებისა და სიბრტყობრივი, პირობითი ფორმების თავისებური სინთეზითაც, რაც ქართული ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშანია; ქართული ტრადიციებიდან მომდინარეობს

თავშეკავებული კოლორიტიც. ფერი ფორმათქმნადობის, კომპოზიციური მთლიანობისა და ემოციური მეტყველების უმნიშვნელოვანესი საშუალებაა. მხატვრული ფორმის აქცენტირებისა და დინამიკურობის ეფექტის გასაძლიერებლად ავტორი მიზანმიმართულად იყენებს ხაზს. ტილოს ზედაპირის მეტყველი ფაქტურა, ფორმის დამუშავების თავისუფალი, პასტოზური მანერა კომპოზიციების ცხოველხატულობისა და რიტმული საწყისის განმსაზღვრელია.

1970-იან წლებში შექმნილი ისეთი სურათები, როგორებიცაა: “დედის პორტრეტი”(ტ/ზ. 60X50. 1972), “ექვსი წლის გია”(ტ/ზ. 50X40. 1972), “ელიკო”(მ/ზ. 58X47. 1971) “გოგი ხოშტარიას პორტრეტი” (ტ/ზ. 80X60. 1975) და სხვ. ნათელყოფენ მხატვრის ხელოვნებაში მომხდარ თავისებურ გარდატეხას. იზრდება ნამუშევრის ფორმატი, იცვლება კომპოზიციური სტრუქტურა, რომელიც უპირატესად ვერტიკალურ რიტმს ექვემდებარება, მხატვრული სახის განზოგადებული აღქმა ადგილს უთმობს რეალისტურ გამომსახველობით მეთოდს, რაც გამოსახულების ბუნებრიობისა და უშუალობის საწინდარი ხდება. ფერი კვლავაც მხატვრული სახის ემოციური ზემოქმედების უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია, იგი აქტიურად ემსახურება პორტრეტირებულის ინდივიდუალური ნიშნებისა და მისი შინაგანი მდგომარეობის გადმოცემას. მხატვარი ფაქტიურად უარს ამბობს სქელ, პასტოზურ მონასმებზე, თუმცა მისი წერის მანერა ლაღი, თავისუფალი რჩება. ამ მხრივ ნიშანდობლივია მხატვარ “გურამ ნავროზაშვილის პორტრეტი”(ტ/ზ. 50X40. 1973). პერსონაჟი გამოსახულია წელზემთ ნეიტრალურ მუქ მოყავისფრო ფონზე, რომელიც გაცოცხლებულია სხვადასხვა ტონის მორუხო-მოყვითალო-მოწითალო დინამიკური მონასმებით. შავი პულოვერი, თეთრი პერანგის საყელო ფონთან მიმართებაში განსაკუთრებულ ვიზუალურ ეფექტს ქმნის. რეალისტური სიციხადით არის გადმოცემული მხატვრის სახე, რომელიც გარკვეულ ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას გამოხატავს. მისი სევდიანი მზერა თითქოს მაყურებლისაკენ არის მიპყრობილი, თუმცა პერსონაჟის კონტაქტი დამთვალეირებელთან თავისებურ დისტანციურობას ინარჩუნებს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს მოდელის პოზა – მოხრილი მხრები, გადაჯვარედინებული ხელები და მკლავებში ჩამალული ხელის მტევნები. წინარე მხატვრული სახეებისაგან განსხვავებით მხატვარი ცდილობს მოდელის შინაგანი განწყობილება, მისი ერთგვარი გაუცხოება მნახველისათვის უფრო თვალსაჩინო გახადოს. ამას იგი აღწევს სახის აქცენტირებით, მეტყველი მზერით, რომელიც უფრო კონკრეტული,

ინდივიდუალურია და გმირის დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს. როგორც ზემოთ აღინიშნა, პერსონაჟის სულიერი განწყობა, ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გადმოცემა უპირატესად განპირობებულია პოზით. ფიგურა აქაც თითქმის მთლიანად ავსებს სასურათო ფორმატს, მისი ჩაკეტილი პლასტიკა, სახე და თავად ფონი ქმნის ერთიან, მღელვარე გარემოს, რაც ხელს უწყობს კონკრეტული პიროვნების ხასიათის წარმოჩენას. თ. ხუციშვილის წერის მანერა 1970-იან წლებში შემუშავებულ გამომსახველობით ხერხებს ეფუძნება, მაგრამ თავად მოდელის გააზრებაში იკვეთება ის თავისებურებანი, რომლებიც დამახასიათებელი იქნება მხატვრის 1980-იანი წლების ნამუშევრებისთვისაც. თანდათან ე. წ. სახასიათო ტიპაჟის ნაცვლად ავტორი მიმართავს მეტი კონკრეტიზაციის, პიროვნების ინდივიდუალურობის, მისი გარეგნული დახასიათების თუ შინაგანი ღირსების უფრო მკაფიოდ, რეალისტურად წარმოჩენის პრინციპს. ამდენად, ეს ნამუშევარი ერთგვარ გარდამავალ ნიმუშადაც კი შეგვიძლია განვიხილოთ 1970-იან და 1980-იან წლებში შესრულებულ პორტრეტებს შორის.

რეალისტური პორტრეტის პრინციპების სრულფასოვანი გამოვლენა და მხატვრის ინდივიდუალური ხელწერის ნიშნები ცხადად მუდავნდება “ვერიკო ანჯაფარიძის პორტრეტში” (ტ/ზ. 80X67. 1983). კომპოზიცია ვერტიკალურ ფორმატზეა განაწილებული. სასურათო სიბრტყის წინა პლანზე გამოსახულია მსხვილი კადრით მოცემული სავარძელში მჯდომი ასაკოვანი ქალბატონი. სავარძლის უკან ინტერიერის ჩაკეტილ სივრცეში კიდევ ერთი პარალელური პლანია, სადაც იკითხება ავეჯის ფრაგმენტი, რომელზეც დიდი ღარნაკი დევს, მისი გადაჭრილი ფორმა ილუზორულად ზრდის სივრცეს კომპოზიციის ზედა ნაწილში. სურათის ფონს ქმნის კედელი, რომელიც მთლიანად კეტავს და აჩერებს კომპოზიციის სიღრმეში განვითარებას. ასეთი კომპოზიციური სტრუქტურის შედეგად ყურადღება მთლიანად კონცენტრირდება პიროვნებაზე. მსახიობის ფიგურა მოცემულია 3/4 ბრუნში, ფეხი-ფეხზე გადადებული მობრუნებული სხეულითა და ოდნავ მარცხნივ გადახრილი თავით, რომელიც მარჯვენა ხელს ეყრდნობა. ფაქტიურად ფიგურის რთული პოზა აქ კონტრაპოსტის პრინციპს ეფუძნება. მსახიობი თითქოს ისვენებს, იგი წარმოდგენილია მშვიდი, რამდენადმე თეატრალიზებული პოზით. მისი ახლო პლანით მოტანილი გამოსახულება იკითხება სურათის მარცხენა დიაგონალური კუთხიდან ქვემოდან ზემოთ, რაც პერსონაჟს აღმატებით ხარისხში

წარმოაჩენს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს დიდი ზომის სავარძელი, მისი ყვავილებით მოჩითული ატლასის ზედაპირი, მოოქროვილი საზურგე თუ სახელურები, რაც როკოკოს სტილშია გადაწყვეტილი. იგი, ერთის მხრივ, გადმოსცემს მოდელის პოზის კომფორტულობას, მეორეს მხრივ კი მისი მნიშვნელოვანების, ფიზიკური და სულიერი სილამაზის ხაზგასმას ემსახურება. ვერიკო გამოსახულია მოკლე ჭადარა თმით, მისი მკვეთრად განათებული მრავლისმეტყველი სახე, მარჯვნივ, სივრცეში მიმართული გამჭრიახი მხერა ამუღავნებს პიროვნების რთულ შინაგან სამყაროს, მის არაერთგვაროვნებას; მხატვარი დიდი დამაჯერებლობით გადმოსცემს არტისტის სულიერ სიმტკიცეს, ცხოვრებისეულ გამოცდილებას, საკუთარი ღირსებისა თუ პროფესიონალიზმის შეგრძნებას. მსახიობის ელევანტური სამოსი, შავი ალაგ-ალაგ გამჭვირვალე კაბა, ძვირფასი სამკაული (ძეწკვი, კულონი, სამაჯურები) ხაზს უსვამს სახალხო არტისტის განსაკუთრებულ როლსა და ადგილს საზოგადოებაში. გმირის ხასიათის წარმოჩენაში, როგორც წესი, ყველაზე მნიშვნელოვან დეტალს სახე წარმოადგენს. 1970-იანი წლების პორტრეტებისაგან განსხვავებით აქ სახე გადმოცემულია მკვრივი და უფრო გლუვად დაწერილი პლასტიკური ფორმებით, რაშიც სწორედ წერის რეალისტური მანერა და მხატვრის დიდი ოსტატობა მუღავნდება. აქაც, ისევე როგორც წინა პორტრეტებში, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სახის განათებას, რაც მკაფიოდ ავლენს მოდელის სახის პლასტიკას, მის ინტელექტუალურ ბუნებას. აღსანიშნავია, რომ თავად გარემო, ფიგურის აღქმის ხასიათი თუ პოზის ერთგვარი არტისტიზმი – ჯდომა, გამოხედვა, ხელების მდგომარეობა (ერთი მუხლზე თავისუფლად დადებული, მეორე სავარძელზე იდაყვდაყრდნობილი და თავთან მიბჯენილი) ამ სურათში ცხადად წარმოაჩენს პიროვნების თანაზიარობას თეატრის სამყაროსთან. ვერიკო თავის ამპლუაშია, მისი შთაგონება, შინაგანი სხივი თუ შემოქმედებითი აქტივობა იმდენად თვალშისაცემია, რომ იქმნება შთაბეჭდილება თითქოს მსახიობი თავის ერთ-ერთ როლს თამაშობს.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ამ ნაწარმოებში სახეზეა პიროვნების ერთგვარი “იდეალიზება”, რაც თავისებურად ეხმიანება ქართული პორტრეტის იმ ტრადიციას, რომელიც ლ. გუდიაშვილის ნამუშევრებისათვის არის ნიშანდობლივი. თუკი ერთმანეთს შევადარებთ ვერიკო ანჯაფარიძის და თამარ ციციშვილის პორტრეტულ სახეებს თვალსაჩინო გახდება, რომ თ. ხუციშვილთან მოდელის გარკვეული იდეალიზება რჩება კონკრეტული პიროვნების, მისი

ინდივიდუალურობის, ხასიათის მკაფიო გამოხატვის ფარგლებში, მაშინ, როცა ლ. გუდიაშვილთან მეტი ყურადღება ექცევა მხატვრული სახის გარეგნულ-წარმოსახვით ინტერპრეტაციას და არა მისი შინაგანი ბუნების წინ წამოწევას. ზემოთ განხილულ პორტრეტებში გამოყენებული მეთოდის თანახმად თ. ხუციშვილი აქაც მიმართავს წინა პლანზე გამოსახული მოცულობით-პლასტიკური ფორმებისა და უკანა პლანის განზოგადებული, რამდენადმე პირობითად შესრულებული ფონის, აგეჯის გადმოცემის ეფექტურ დაპირისპირებას; სურათის კომპოზიციური გაერთიანების ხერხს, როგორც ავტორს სჩვევია, აქაც ფერთა თავშეკავებული გამა და ნაწარმოების საერთო კოლორისტული გადაწყვეტა წარმოადგენს. უპირატესად იგი ეფუძნება ცივი მოლურჯო-მონაცრისფრო, მოყავისფრო-მოვარდისფრო ტონების ურთიერთშეთანხმებას, რომელზეც მკვეთრად გამოიყოფა სამოსის დიდი მოშავო ლაქა და კაბის ნაკეცების აღმნიშვნელი მოთეთრო-მოცისფრო რეფლექსები. მხატვარი ჩვეული ოსტატობით გადმოსცემს თხელი აბრეშუმის ქსოვილის გამჭვირვალე ფაქტურას, სავარძლის ატლასის პრიალა ზედაპირს, სამკაულის, მოოქროვილი ხის თუ სპილენძის ღარნაკის ელვარებას. თბილი ნახევარტონებით და მკვეთრი განათებით იძერწება სხეულის მოცულობით-პლასტიკური ფორმები, განსაკუთრებით სახე და ხელეები. სურათის მხატვრულ-სტილისტური გადაწყვეტა ექვემდებარება რეალისტური ხერხების გადმოცემის პრინციპს, ფიგურის პლასტიკის წარმოჩენას და შესაბამისად ადამიანის ხასიათის გამომუდგენებას. მხატვრული სახის გამომსახველობის, პიროვნების შინაგანი სიღრმის გამოაშკარავებისა თუ მახვილი დახასიათების კუთხით ეს თ. ხუციშვილის მიერ შესრულებული რეალისტური პორტრეტის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია, რომელშიც მთელი სისავსით ვლინდება მხატვრის უზადო ოსტატობა, როგორც რეალისტური ფორმის მოცულობით-პლასტიკური გადმოცემის, ისე მოდელის შინაგანი წვედომის თვალსაზრისითაც.

1980-იან წლებში შესრულებულ პორტრეტებს შორის უშუალოდ, ნათელი, ხალისიანი განწყობით გამოირჩევა “ქალიშვილის პორტრეტი“ (ტ/ზ. 70X60. 1981). ნამუშევრის მუქ მოყავისფრო ფონზე მკაფიოდ გამოიყოფა ახალგაზრდა ქალის მკვეთრად განათებული მჯდომარე ფიგურა, რომელსაც სასურათო სიბრტყის უმეტესი ნაწილი უჭირავს. პერსონაჟი გამოსახულია ახლო პლანით, რაც მხატვრული სახის ფართო წაკითხვის საშუალებას იძლევა. მისი სანდომიანი, მომღიმარი სახე, ზედმიწევნით ცოცხალი, მეტყველი თვალები, რომლებიც

უშუალოდ მაყურებელს შესცქერიან, მოდელს შინაგანი ხიბლით, ბუნებრივი სილამაზით ადავსებს. ქალიშვილის გამომსახველი პოზა, ხელების პლასტიკა, ოდნავ ზეაწეული მარცხნივ გადახრილი თავი პერსონაჟს ერთგვარ შინაგან მღელვარებას ანიჭებს. ხელების მოხაზულობა – დონიჯშემოყრილი მარჯვენა, მუხლზე დადებული მარცხენა, თითქოს აჩარჩოებს დინამიკურ კომპოზიციას და სისრულეში მოჰყავს იგი. ნამუშევარი თავისუფალი მონასმებით არის შესრულებული. რბილი ტონალური გადასვლებით იძერწება სხეულის ფორმები, სახის ნაკეთები და სამოსი. სადა მუქი ყავისფერი კოფთა, თეთრი პიჯაკი, წითელი ყვავილებით მოჩითული შავი ქვედაკაბა დახვეწილ ფერადოვან აქცენტს ქმნის. ძალზე ოსტატურად არის გადმოცემული თეთრი პიჯაკი, რომელიც ცხოველხატულად არის დაწერილი მონაცრისფრო-მოყავისფრო, მოთეთრო-მოყვითალო ტონებით. სურათის ფონზე, რომელშიც მუქი მოყავისფრო ფერი დომინირებს, დატანილია მოყავისფრო-მოშავო, მოწითალო-მორუხო მონასმები, რაც შეესაბამება ნამუშევრის მთლიან ფერწერულ სტრუქტურას. წერის თავისუფალი მანერით, ტექნიკის სრულყოფილი ფლობით ავტორი აღწევს მხატვრული სახის ემოციურ გამომსახველობას, მკაფიოდ წარმოაჩენს ნატურის ხასიათს, განწყობილებას, ფიზიკურ თუ სულიერ მშვენიერებას.

1980-90-იან წლებში შესრულებული პორტრეტებში თ. ხუციშვილი უპირატესად შემოქმედებითი ინტელიგენციის წარმომადგენლებს გამოსახავს, ასეთებია: “დოდო ჭიჭინაძის” (ტ/ზ. 93X123. 1981), “მარია დიდებულიძის” (ტ/ზ. 60X55. 1980), “ტარიელ ქუთათელაძის” (ტ/ზ. 74X61. 1982), “მანანა აბაზაძის” (ტ/ზ. 50X40. 1996) და სხვათა პორტრეტები, რომლებშიც იგი ადამიანურ, ჰუმანისტურ საწყისებს ამკვიდრებს. მისი მხატვრული მანერა და გამომსახველობითი ხერხები ფაქტიურად ერთგვაროვანია, კერძოდ ეს არის პორტრეტირებულის ახლო პლანით გამოსახვა, მისი სულიერი თუ ფიზიკური ღირსებების წინ წამოწევა, მოდელის ერთგვარი უშუალო აღქმა, რაც პირველ რიგში ხაზგასმულია მაყურებლისაკენ მიმართული მზერით. ეს მხატვრული სახეები ძირითადად ინტერიერის ფონზე ყოფით გარემოში არიან წარმოდგენილნი, რაც მათ ერთგვარ კამერულ-ინტიმურ უღერადობასაც განაპირობებს. მხატვარი დამაჯერებლად წარმოაჩენს მოდელის სიმშვიდეს, შინაგან გაწონასწორებულობას, სულიერ სიფაქიზეს, ინტელექტს. ამ მხრივ ნიშანდობლივია ხელოვნებათმცოდნე “მზია ჯანჯალიას პორტრეტი” (ტ/ზ. 63X55. 1983). სურათის თითქმის კვადრატული ფორმატის მთელი სიბრტყე უჭირავს

ოთახის ინტერიერის ფონზე გამოსახულ პიროვნებას. მისი სავარძელში მჯდომი მსხვილი პლანით მოცემული ფიგურა გამოსახულია 3/4 ბრუნში, სახე ნახევნებია თითქმის ფრონტალურად. ახალგაზრდა ქალის ფართოდ გახედილი თვალები, ღამაზი სახის ნაკეთები რეალისტური დამაჯერებლობით გადმოსცემს მის მიმზიდველ გარეგნობას; მოდელის პოზა, მეტყველი მზერა, თავისუფალი ჯდომა თუ მუხლებზე დაწყობილი ხელები გარკვეულწილად სულიერი სიმშვიდის გამოვლენას განაპირობებს და თვალსაჩინოს ხდის მის პიროვნულ ხასიათს. როგორც წესი, ნამუშევარში ძირითადი აქცენტი კეთდება სახესა და ხელებზე, რაც ფორმათა ძერწვის გულმოდგინე დამუშავებით გამოირჩევა. სამოსი – მოლურჯო-მონაცისფრო კაბა, შავი ჟილეტი და სამკაული გადმოიცემა უფრო განზოგადებული ფორმებით, პასტოზურად დაწერილი მონასმებით. ნამუშევრის ფონი მაქსიმალურად საზღვრავს, თავისებურად კეტავს სურათის სივრცეს, რაც კომპოზიციური აგების კამერულობას განაპირობებს, თუმცა ეს ხერხი ხელს უწყობს ყურადღების კონცენტრაციას თავად პორტრეტზე. მიუხედავად ამისა, სამგანზომილებიანი სივრცის გადმოცემა აქ სხვადასხვა სიბრტყეებისა თუ სიღრმის რეალისტური ჩვენებით პერსპექტივის კლასიკური კანონების გამოყენების პრინციპებს ექვემდებარება. სურათის უკანა პლანზე გამოსახული საგნები – თაროზე დაწყობილი საღებავის ქილები, მაგიდაზე დადებული ძველებური სპილენძის ქვაბი და შანდალი, კედელზე დაკიდებული ძველებური ხალიჩა ქმნის გარკვეულ მყუდრო გარემოს, ერთგვარ შემოქმედებით ატმოსფეროს, რაც თავისებურად წარმოაჩენს პიროვნების კავშირს ხელოვნების სამყაროსთან. ამ შემთხვევაში ფონისმიერი გარემო ერთგვარი მიზანმიმართული მინიშნებაა პორტრეტირებულის დახასიათებისათვის.

თ. ხუციშვილის ჰუმანისტური დამოკიდებულება მოდელის მიმართ განსაკუთრებული სიცხადით მჟღავნდება ბავშვთა პორტრეტებში. 1980-90-იან წლებში მხატვარი ქმნის ბავშვთა პორტრეტების მთელ გალერეას: “ირაკლი უვანია” (მ/ზ. 60X50. 1989), “როდამი” (ტ/ზ. 50X40. 1989), “ თიკო ჩირაძე” (ტ/ზ. 60X70. 1993), “ნანუკა კალანდაძე” (ტ/ზ. 70X60. 1993) და სხვ., რომლებიც ნათელი განწყობით, სიხალასით და სითბოთი არიან გამსჭვალულნი. ნიშანდობლივია, რომ პორტრეტული ჟანრის ეს მეტად რთული და სპეციფიკური ნაირსახეობა მხატვრისაგან დიდ შინაგან ძალისხმევას, შემოქმედებით აღდგოს მოითხოვს. მას საკმაოდ იშვიათად მიმართავენ თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში. თ. ხუციშვილს შესწევს უნარი დამაჯერებლად გადმოსცეს ბავშვის სულიერი

სამყარო, ღრმად და ფაქიზად ჩაწვდეს მისი ფსიქოლოგიის თავისებურებებს. როგორც წესი, ეს ნამუშევრები მოკლებული არიან სენტიმენტალურობას, თავისებურ “სიტკბოებას”, რაც არც თუ ისე იშვიათად ახასიათებს ამ ჟანრის პორტრეტებს. მხატვარი ქმნის სერიოზულ, გონიერ, ბუნებრივობით აღბეჭდილ ბავშვთა სახეებს, რომლებიც უპირატესად ინტერიერში არიან წარმოდგენილნი. მათი პოზები გამოირჩევა ბავშვებისათვის დამახასიათებელი ძალდაუტანებელი, თავისუფალი მოქმედებით, პლასტიკით, უესტიკულაციით. პერსონაჟების უშუალო აღქმას, მათ გულწრფელობას განსაზღვრავს მოდელის მსხვილი ხედით გამოსახვა, სახისა და მზერის აქცენტირება, რაც მხატვრის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშნად გვევლინება; გამოსახულების მკაფიოებას, სიცხადეს კიდევ უფრო აკონკრეტებს სივრცობრივად ჩაკეტილი კამერული გარემო, რომელიც საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის სიმშვიდესა და გაწონასწორებულობას უსვამს ხაზს. ინტერიერის დეტალები, აქსესუარი გამოყენებულია ზომიერად. მიუხედავად გამომსახველი ფაქტურისა და ცხოველხატული ფერწერული დამუშავებისა სამოსი გარკვეული სისადავით ხასიათდება. კოლორისტული გამა ყველა ნამუშევარში დახვეწილი და თავშეკავებულია.

ამრიგად, 1980-90-იან წლებში შესრულებულ ნაწარმოებთა მხატვრულ გადაწყვეტაში თვალსაჩინო ხდება ავტორის ხედვისათვის დამახასიათებელი თავისებურებანი, რაც სხვადასხვა გამომსახველობითი ხერხების ოსტატურ გადმოცემაში მულავენდება. კერძოდ ესაა: წერის ცხოველხატული ფერწერული მანერა, რეალისტური სიცხადე და დამაჯერებლობა, კომპოზიციის საერთო სტრუქტურის სისადავე, ფორმათა ძერწვის მოცულობით-პლასტიკური მეტყველება, თავშეკავებული კოლორისტული გამა და ა.შ. 1970-იან წლებში შესრულებულ ნამუშევრებთან შედარებით ისინი ხასიათდებიან პორტრეტის გააზრების ერთგვარი რენესანსულ-კლასიკური მიდგომით; ამაში იგულისხმება არა კონკრეტულად რენესანსის ეპოქის პორტრეტული სახეებისათვის დამახასიათებელი ნიშნები – ზოგადად ადამიანის, როგორც სამყაროს ბატონ-პატრონის, მისი განსაკუთრებული დომინანტური მდგომარეობის გადმოცემა, არამედ უპირველეს ყოვლისა კონკრეტული პიროვნების ადამიანური, ჰუმანისტური საწყისების წინა პლანზე წამოწევა, მისი სულიერი და ფიზიკური ჰარმონიის დაფიქსირების მცდელობა. აღსანიშნავია, რომ თ. ხუციშვილის პორტრეტების დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს მოდელისა და მისი

გარემომცველი სივრცის ერთი განწყობით გადმოცემა, მათ შორის კავშირი. მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ ისინი მაყურებელთან კონტაქტში არიან, ეს პერსონაჟები მაინც გარკვეული განყენებულობით არიან აღბეჭდილნი, ისინი თითქოს საკუთარ სივრცეში რჩებიან და სამყაროს პასიური ჭვრეტით ხასიათდებიან.

1990-იანი წლებიდან თ. ხუციშვილის შემოქმედებაში არსებითი ცვლილებები შეინიშნება, რაც პირველ რიგში გამოხატულებას ჰპოვებს პორტრეტის უფრო აკადემიურ, “კლასიციზტურ” გააზრებაში. კერძოდ, მოდელის ფიზიკური მსგავსების ოსტატურ გადმოცემასთან ერთად მხატვარი დიდ ყურადღებას უთმობს გარეგნულ ეფექტებს, თვალნათლივ ავლენს პიროვნების მაღალ სოციალურ სტატუსს, საზოგადოებაში მის ერთგვარ დაწინაურებულ მდგომარეობას. შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენს წინაშე ახალი ფენის, თანამედროვე ბურჟუაზიის წარმომადგენელთა რეპრეზენტაციული პორტრეტები. მაგალითისათვის გამოდგება “გია ჯოხთაბერიძის პორტრეტი” (ტ/ზ. 80X65. 2002). ისევე როგორც ადრეულ ნაწარმოებებში მოდელი მოცემულია მსხვილი ხელით 3/4 ბრუნში. პერსონაჟი წარმოდგენილია რთული პოზით, მისი მჯდომარე ფიგურა აღიქმება მარცხნიდან მარჯვნივ, ქვემოდან ზემოთ, მარცხენა ხელით იგი სავარძლის კიდეს ეყრდნობა. სახე და სხეული მოცემულია ფრონტალურად, ერთმანეთზე გადაჭდობილი ხელის მტევნები თითქოს ასრულებს კომპოზიციას. პოზის ამგვარი გააზრება თავისებურად უსვამს ხაზს პორტრეტირებულის მნიშვნელოვანებას, თავდაჯერებულობას. მკვირვად, შუქჩრდილოვანი მოდელირებით გადმოცემული სახის ნაკეთები, მაყუბლისაკენ მიმართული კონცენტრირებული მხერა პიროვნების მტკიცე ხასიათის წარმოჩენას ემსახურება. ნიშანდობლივია, რომ პიროვნების რეპრეზენტაციულობის, ღირსების შეგრძნების, საკუთარი შესაძლებლობების რწმენის განმსაზღვრელი ფაქტორი აქ არის არამარტო პერსონაჟის მედიდური პოზა, არამედ მისი სადა, გემოვნებით შერჩეული სამოსი, მინიმალურად, მეტ-ნაკლები აქცენტრებით გადმოცემული აქსესუარი (ოქროს ძეწკვი, ძვირფასი საათი). ფიგურა გამოსახულია განყენებულ ნეიტრალურ ფონზე, რომლის ძირითადი შუა არე დამუშავებულია გლუვად დაწერილი მოყავისფრო-მონაცრისფრო-მომწვანო ტონებით, ხოლო კიდევები მოლურჯო-მოყავისფრო ჩრდილებით. კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილის განათებულ მოყავისფრო ფონზე მკვეთრად გამოიყოფა პერსონაჟის სილუეტი, კერძოდ განზოგადებულად დაწერილი შავი ქურთუკი, რომლის ნაკეციები ასევე

შავი ფერის, უფრო მუქი ტონებით არის მოდელირებული. არც ფონის, არც სამოსის და სახის დამუშავებაში მხატვარი ფაქტიურად აღარ იყენებს თავისუფალ პასტოხს, მათი გადმოცემისას პლასტიკური ფორმები გულმოდგინედ იწერება ფაქიზი ფერწერული და შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირებით, რაც მხატვრული ფორმების რეალისტურ სიცხადეს განაპირობებს. გლუვი, რეალისტური წერის პრინციპი რამდენადმე დარღვეულია ცისფერი პერანგის გადმოცემაში, სადაც ერთმანეთს ენაცვლება ცივი მოლურჯო-მოთეთრო, მოცისფრო და მოვარდისფრო თავისუფლად დადებული ტონები. აღსანიშნავია, რომ ნეიტრალური პირობითი ფონისა და მოცულობით-პლასტიკური ფორმების ეფექტური დაპირისპირებით აქ კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება ილუზორულობა, გამოსახულების სამგანზომილებიანობა, რომელიც რეალისტური ფერწერული სკოლის საუკეთესო ტრადიციებს ეფუძნება და დასავლეთ ევროპულ ხელოვნებაში XVII ს-იდან მომდინარეობს. კომპოზიციური სიცხადე, მუქი, თავშეკავებული კოლორიტი, წერის აკადემიური მანერა და გამოსახულების მკაფიოება ნამუშევარს ერთგვარ “კლასიციისტურ” სიმკაცრეს ანიჭებს.

მსგავსი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებებით ხასიათდება “მანანა შვეარდნაძის პორტრეტი” (ტ/ზ. 76X63. 1999). მოდელი აქაც გამოსახულია რთული პოზით 3/4 ბრუნში, ფიგურა დიაგონალურად იკითხება მარჯვნიდან მარცხნივ და ქვემოდან ზემოთ, თუმცა მისი ერთგვარი მოშვებულობა, სკამის საზურგეს მიყრდნობილი კორპუსი არ იწვევს პერსონაჟის რეპრეზენტაციულობის განცდას. მხატვარს ძირითადი აქცენტი გადააქვს პორტრეტირებულის ჩაფიქრებულ სახეზე, რომელშიც ერთგვარი ლირიკული განწყობის ჩვენების მცდელობა იკითხება. მიუხედავად ამისა, მისი სივრცეში მიმართული მხერა საკმაოდ განყენებულია. ფიგურა აქაც წარმოდგენილია მოვარდისფრო-მოცისფრო მონასმებით გლუვად დაწერილ ნეიტრალურ ფონზე, რაც ხელს უწყობს მისი მკვრივი, მოცულობით-პლასტიკური ფორმების მკაფიოდ წარმოჩენას. სხეულის ფორმები, სახის ნაკვეთი რბილი შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირებით იძერწება და ერთგვარი ხელშესახები სიცხადით ხასიათდება. ამ შემთხვევაში პიროვნების სოციალური სტატუსის წარმოსაჩენად განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება არა იმდენად მოდელის პოზას, რამდენადაც რეალისტური დამაჯერებლობით შესრულებულ აქსესუარს. ოქროს ფაქტურის მძაფრი შეგრძნებით არის დაწერილი მდიდრული სამკაული – საათი, სამაჯური, ძეწკვი, საყურე, ბეჭდები,

ასევე გამომსახველია კაბის ძვირფასი ქსოვილი. ყოველივე ეს ხაზს უსვამს პორტრეტირებულის მოხდენილ გარეგნობას. ნამუშევრის კოლორიტში დომინირებს თბილი მოყავისფრო-მოოქროსფრო ტონები. ნიშანდობლივია, რომ თავისი კომპოზიციური გადაწყვეტით, ფორმატით, ზომით, წერის მანერით, მოდელის გააზრებით თუ ერთგვაროვანი ხასიათით ეს სურათები შეწყვილებული პორტრეტის ნიმუშადაც შეიძლება მივიჩნიოთ, რაც შესაძლოა დაკვეთის ხასიათითაც არის ნაკარნახევი.

თავისებური ცივი რეპრეზენტაციულობით ხასიათდება “მარგარიტას პორტრეტი” (ტ/ზ. 128X95. 2004). სავარძელში მჯდომი ქალბატონის ფრონტალური პოზა, ჯდომის მანერა, შესტიკულაციის გარკვეული მანერულობა, მკაცრი გამომეტყველება ხაზს უსვამს მის პრეტენზიულ, ქედმაღლურ ხასიათს და ამავე დროს პორტრეტირებულის გარეგნობის აფიშირებას. ფაქტურის განსაკუთრებული შეგრძნებით, ფორმის ერთგვარი ნატურალისტური გადმოცემით ხასიათდება მისი ელევანტური სამოსი და აქსესუარი – მომწვანო-მორუხო ღრმად დეკოლტირებული პალტო, რომელსაც იგივე ფერის ფაფუკი ბოა ამშვენებს, ჩალმის ტიპის მოყავისფრო თავსაბურავი, რომლის ნაოჭები დიდი თვლიანი ბროშით არის შეკრული, მდიდრული სამკაული – ფირუხისთვლებიანი სამაჯური, ბეჭდები, სავარძელზე დაფენილი ლეოპარდის ბეწვი და ა. შ. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ თავისი გამომსახველობით, პოზით, სამოსით სურათზე წარმოდგენილი პერსონაჟი თითქოს თავად უსვამს ხაზს საკუთარ უპირატესობას, სოციალურ სტატუსს, მატერიალურ კეთილდღეობას, რაც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, დაკვეთის ხასიათიდან თუ დამკვეთის ინტერესებიდან მომდინარეობს.

ამდენად, ამ პერიოდში შესრულებული პორტრეტების მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპები ფაქტიურად ერთგვაროვანი ხდება და განისაზღვრება ხაზგასმული რეალისტურობისაკენ, ერთგვარი ნატურალიზმისაკენ სწრაფით. მოდელის გარეგნულ ნიშნებს მხატვარი ზედმიწევნით ზუსტად, მთელი დამაჯერებლობით გადმოსცემს. რბილი შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირებით, ფაქიზი ტონალური გადასვლებით იწერება სხეულის ფორმები, იპერწება საგნები. ნიშანდობლივია, რომ თ. ხუციშვილის მიერ 1900-2000-იან წლებში შესრულებული ნაწარმოებების დამახასიათებელ ნიშნებს წარმოადგენს კომპოზიციური მკაფიოება, სივრცული წყობა, ნეიტრალური ფონი, ეფექტური განათება, თავშეკავებული კოლორიტი და ა. შ.

თ. ხუციშვილის მრავალფეროვან შემოქმედებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უანრულ ფერწერას უკავია, მათ შორისაა კომპოზიციები ყოფითი სპეციფიკის სრული გამოვლენით და სიუჟეტური ხასიათის ნაწარმოებები. ესენია გარკვეული სოციალური ჯგუფებისა თუ ტიპების ამსახველი სცენები, უანრული ელემენტებით აღბეჭდილი პორტრეტები და სხვ. ეს კამერული სურათები თავისებურ ინტიმურ გარემოს ქმნიან, სადაც მხატვრული სახეები საკუთარ თავში დაგანებულ, “გარდასულ დღეთა” პერსონაჟებად წარმოგვიდგებიან და გარკვეული რომანტიზებით ხასიათდებიან.

უანრული სურათისათვის დამახასიათებელი ცალკეული ეპიზოდის გამოსახვისა თუ ამბის დეტალიზებული თხრობის ტენდენცია მუდამდებია ნამუშევარში “დუქანი” (ტ/ზ. 125X150. 1975), სადაც ადამიანები და მათი გარემოცვა თავისებურ სამყაროს ქმნიან. ნაწარმოებს ნათელი, დასრულებული სტრუქტურა გააჩნია, რაც თავის მხრივ განაპირობებს მის ფერწერულ-პლასტიკურ ერთიანობას და ავლენს მხატვრის განსაკუთრებულ ყურადღებას არქიტექტონიკისა და კოლორისტული საშუალებების მიმართ. სივრცე აქ სურათის სიბრტყის პარალელურად სიღრმეში ნელა იშლება და თავისებური მრავალპლანურობის ილუზიას ქმნის. საინტერესოა, რომ კომპოზიციას ფაქტიურად ორ თანაბარ არედ ჰყოფს ხის მასიური მოყავისფრო დახლი, რაც ორ ძირითად პარალელურ პლანს წარმოშობს. წინა პლანზე სურათის მარცხენა კუთხეში გამოსახულია მიმტანის მჯდომარე, 3/4-ით შემობრუნებული ფიგურა. აღსანიშნავია ამ ახალგაზრდა ქერათმიანი ქალის პორტრეტული დახასიათება, ფართოდ გახელილი მეტყველი თვალები, რომლებიც პირდაპირ მნახველს შეჰყურებს. მისი ჩაცმულობა – მუქი ვარდისფერი კაბა, თეთრი წინსაფარი, თეთრზოლიანი ყვითელი პერანგი თუ მუხლებზე დაფენილი ღია მოყავისფრო ტილო ნაწარმოებში აქტიურ ფერადოვან აქცენტს ქმნის. სურათის მარჯვენა კუთხეში, მიმტანი ქალის გასწვრივ, მოთავსებულია ხის მასიური, მუქი ყავისფერი კასრი, რომელიც კომპოზიციის თავისებურ მდგრადობას და მთავარ მოცულობათა მართებულ თანაფარდობას განსაზღვრავს. სურათის მეორე პლანზე, კომპოზიციის ცენტრში გამოსახულია მსუქანი მამაკაცის დახლს მიღმა მდგომი ფიგურა. მისი სახასიათო, ბუნებრივი პოზა, თეთრი პერანგის აკაპიწებული სახელოები, თეთრი ქუდი თუ ღია მოყავისფრო წინსაფარი პერსონაჟს მედუქნის ტიპურ იერს ანიჭებს. მისი სახე ასევე ინდივიდუალიზებულია და კონკრეტულ ნიშნებს ატარებს. აღსანიშნავია, რომ ამ

პერსონაჟების სახეებში იკითხება ერთგვარი სევდა, გაუცხოება, მხატვრის მიერ მათი შინაგანი, პიროვნული თვითგანცდის გადმოცემის მცდელობა. მეტყველი და დინამიკურია სურათის ზედა მარჯვენა კუთხეში წარმოდგენილი სცენა, როგორც ჩანს ეს დუქნის სამზარეულოა, სადაც საყოფაცხოვრებო საქმიანობით დაკავებული სამი პერსონაჟია გამოსახული. თავიანთი პროპორციული შეფარდებით, ბუნდოვანი განათების სპეციფიკით ისინი სიღრმეში აღიქმებიან, რაც გარკვეულწილად მესამე პლანის განცდას ბადებს. თავისი კომპოზიციური წყობით, დინამიკური რიტმით, ერთიანი განწყობით თუ სახეთა განზოგადებით ეს სცენა თითქოს დამოუკიდებელ ხასიათს იძენს. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს სამზარეულოს სცენის აქცენტირება მისი შემომსახვერელი ჩარჩოებით, რასაც სურათის უკანა პლანზე მოცემული თაროს ვერტიკალი და დახლის პორტიონტალი ქმნის. მიუხედავად ყოველივე ამისა, კოლორისტული თვალსაზრისით, კომპოზიციის ეს ნაწილი სრულ ჰარმონიაშია სურათის ერთიან თბილ მოყავისფრო გამასთან. განსაკუთრებული სიცხოველით, ხელშესახები სიცხადით გადმოსცემს მხატვარი დახლზე თუ თაროებზე დაწყობილ საგნებს – ხილით სავსე ფაიფურის ვაზას, მინის ლუდის კათხებს, ვერცხლისფერ სამოვარს, შამპანურისა თუ ღვინის ბოთლებს, რომლებიც მისთვის დამახასიათებელი რეალისტური გამომსახველობით, ფაქტურულობისა და პლასტიკურობის მძაფრი შეგრძნებით ხასიათდება.

ყოფით თემაზე შესრულებული სურათის ერთ-ერთი მაგალითია “მრეცხავი” (ტ/ზ 38X32, 1986). სურათზე გამოსახულია ოთახის ფრაგმენტი, სადაც მხატვარი წარმოგვიდგენს მრეცხავ ქალს. ინტერიერის მარცხენა ნაწილი კარების ღიობით არის ჩამოჭრილი. კომპოზიციის ასეთი კადრირებული აგება მთავარზე ყურადღების ფიქსირების, კონკრეტული ადამიანის დახასიათების თავისებური საშუალებაა. აღსანიშნავია, რომ აქ მხატვრის მთავარი ამოცანა არა პორტრეტულობა, არამედ ყოფითი ასპექტის უშუალო გადმოცემაა, რომლის მხატვრული განზოგადების საფუძველს კონკრეტული მოვლენის ასახვა წარმოადგენს. პერსონაჟის დახასიათებაში წამყვანი მნიშვნელობა თემატურ მოტივს ენიჭება – ცენტრალური ადგილი კომპოზიციაში წინა პლანზე გამოსახულ სარეცხის მოყავისფრო ტაშტს და მოლურჯო თუნგს უკავია, რაც ფიზიკურ შრომაზე ამახვილებს ყურადღებას. შუქ-ჩრდილი და განათება, როგორც წესი, თ. ხუციშვილის სახეითი ენის მნიშვნელოვანი ფაქტორია. სინათლის შუქი, რომელიც მარცხნიდან ეცემა ტაშტზე დახრილ ფიგურას,

ყველაზე მკაფიოდ წინა პლანს – ფართო, თავისუფალი მონასმებით დაწერილ ქალის მასიურ სხეულს, ღონიერ ხელებს ანათებს და გამოსახულებას ერთგვარ რელიეფურობას ანიჭებს. მიმზიდველი და ეფექტურია განათებისა და დახვეწილი მოყავისფრო კოლორიტის ერთიანობით გაჟღენთილი სივრცული გარემოცვა. სურათის საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის ლაკონიზმი, მთავარზე ყურადღების გამახვილება ქმნის მხატვრული განზოგადებისა და სახის ფართო წაკითხვის საშუალებას.

სიუჟეტურ–სახეობრივი და რეალისტური დახასიათების სიმკვეთრით გამოირჩევა “ლხინი” (ტ/ხ 63X85, 1994). ეს არის ჟანრული კომპოზიციის ტრადიციული ფორმის სურათი, რომელშიც ყოფითი თემის ერთ-ერთი ეპიზოდი – მყუდრო ოთახში გაშლილ სუფრასთან მსხდომი მოქეიფეთა სცენა არის წარმოდგენილი. ნიშანდობლივია, რომ ნამუშევარში დრო დაკონკრეტებული და თითქოს შეჩერებულია, რაც ჟანრულ სტილისტიკას შეესაბამება. აქ ყურადღება რეალისტურ გამომსახველობაზეა გადატანილი, რასაც სიუჟეტური მოტივის სიმახვილე განსაზღვრავს. კომპოზიციის წინა პლანზე გამოსახულ მდიდრულ მაგიდას სამი პიროვნება უზის, მარცხნიდან მარჯვნივ მათი განლაგება და მოქმედება შემდეგნაირად ვითარდება – წითელ სამხედრო მუნდირში გამოწყობილი მამაკაცი პაპიროსს აბოლებს, მის გვერდით მჯდომი სათვალისანი ახალგაზრდა გიტარას უკრავს, ფეხზე მდგომი მსუქანი მამაკაცი, რომელიც დოქიდან წითელ ღვინოს ასხამს და მეგობრულ ნადიმს მასპინძლობს, თავად ავტორი – თ. ხუციშვილია. მოქეიფეთა რიგს ასრულებს სურათის მარჯვენა კუთხეში მოთავსებული ჩოხიანი მამაკაცის პროფილში მოცემული ფიგურა, რომლის შეზარხოშებული მზერა მაყურებლისაკენ არის მიმართული. მოქმედება მიმდინარეობს ნეიტრალური მოყავისფრო ფერისა და რბილი განათების გრადაციით შექმნილ სივრცულ გარემოცვაში. იგი წარმოადგენს ინტიმურ ინტერიერს – ოთახის კედელი მორთულია ყვავილებით მოჩითული შპალერით, გამომსახველია ორნამენტულ ოქროსფერ ჩარჩოში ჩასმული სურათის ფრაგმენტი ბუნდოვანი პეიზაჟის მინიშნებით, სურათის ზედა მარჯვენა კუთხიდან დაშვებული მძიმე ატლასის ფარდა. დიდი ოსტატობით, ფაქტურის ნატურალისტური გადმოცემით არის შესრულებული თეთრ სუფრაზე დალაგებული დახვეწილი ნატურმორტი – მინის, ფაიფურის, ვერცხლის ჭურჭელი. მხატვარი რეალისტური სიცხადით, დეტალურად ამოწერს პერსონაჟთა ტანსაცმელს, სხვადასხვა აქსესუარს და ა.შ. ყოველივე ეს საგნობრივი სამყაროს

ფერწერულად გადმოცემული მატერიალური არსის წარმოჩენას ემსახურება. ეჭვგარეშეა პერსონაჟთა პორტრეტულობა, მათი ჩაცმულობა თუ მეტყველი პოზები ხასიათთა სხვადასხვაობას განაპირობებს და ამავედროულად თავადაზნაურთა სოციალური ფენის წარმოჩენას ემსახურება. აქ ნათლად ვლინდება მხატვრის ნოსტალგია, როგორც ზოგადად წარსულის, ისე ამ გარდასული კლასის წარმომადგენელთა მიმართ, რაც ტიპაჟისა და თემის თავისებური გაიდვალისებრითაც გამოიხატება. ნიშანდობლივია, რომ სურათის ემოციურ-ფერწერული აგების გადამწყვეტი ფაქტორია შუქ-ჩრდილი და განათება, რომელიც ფორმის მოცულობით-პლასტიკური დახასიათების გარდა კომპოზიციის სივრცულ სტრუქტურას განაპირობებს. განათების რამდენიმე ზონა კომპოზიციაში ფიგურებს გარემომცველი სივრციდან გამოყოფს, ამასთან ერთად სივრცითი ფონის თბილი ყავისფერი ფერის ტონალური გრადაციის წყალობით ნამუშევარში ჰარმონიული ფერწერული მთლიანობა იქმნება. შესრულების ერთგვარი ნატურალისტური მანერით, გამოსახული სცენის ფოტოგრაფიული ხასიათით, რეალური მოდელების რომანტიზებული წარმოჩენით მხატვარი თითქოს ერთმანეთთან აკავშირებს წარსულსა და აწმყოს, წარმართავს თავისებურ უწყვეტ დიალოგს წარმოდგენილ მხატვრულ სახეებსა და მაყურებელს შორის.

თ. ხუციშვილის ისეთ ნაწარმოებებში, როგორებიცაა: “აზიელი”, “ასტამური”, “ელენე. აღმოსავლური სიზმარი” და სხვ. ჟანრული სცენის მხატვრული ინტერპრეტაცია ერთგვარი ორიენტალიზმით შთაგონებულ იერსახეს იძენს. აღსანიშნავია, რომ ამ კომპოზიციებში გაძლიერებულია დეკორატიული საფუძველი და ნატურული აღქმა თითქოს მეორე პლანზე ინაცვლებს. ფიგურა, სილუეტი, მოძრაობა გააზრებულია მახვილად, გროტესკულად. კომპოზიციის დეკორატიული ერთიანობისა და დინამიკური ხასიათის შექმნაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ფერადოვან ლაქებს, პასტოზურ მონასმებს, რაც ფიგურის, საგნის, ფერწერული ზედაპირის ერთგვარ თანასწორობას ამკვიდრებს.

კოლორიტის, განათების განსაკუთრებული როლი მხატვრული სახის დახასიათებაში კარგად ჩანს სურათში “აზიელი”(მ/ზ. 36X26. 1972). ექსპრესიული პასტოზური მონასმებით შესრულებული მოყავისფრო ტონალურ-სივრცული ფონიდან მძლავრი შუქით გამოკვეთილია ფეხზე მდგომი მამაკაცის ფიგურა, რომლის დამახასიათებელი ჩაცმულობა – წითელი ჭვინტიანი წაღები, ფართო მოყავისფრო-მოწითალო ხალათი თუ მრგვალი მოთეთრო-მოწითალო ქუდი

ნათლად მიანიშნებს მის აღმოსავლურ წარმომავლობაზე. აღსანიშნავია, რომ პერსონაჟი რთული რაკურსით ხასიათდება – ფეხები და ტანი მოცემულია პროფილში, სახე კი ანფასშია გამოსახული. ფიგურა თითქოს ქვემოდან ზემოთ იკითხება, რასაც ახლოს მოტანილი კადრი და პოზა განსაზღვრავს; ამგვარ ნიუანსებს კომპოზიციაში გარკვეული დინამიკური იმპულსი შემოაქვს, თუმცა მიუხედავად ყოველივე ამისა, აქ მოდელის გარეგნული სტატიკა არის აქცენტირებული. ნამუშევარში ყურადღება გადატანილია ტიპაჟის განწყობილების გადმოცემაზე. დინამიკური პასტოზური მონასმები, ეფექტური განათება, კონტრასტული შუქჩრდილები გმირის შინაგან სამყაროში ჩაღრმავების თავისებური ხერხია. სინათლის მოძრავი ბლიკები სახესა თუ სამოსზე, წარბების ქვევიდან მომართული დახრილი მხერა ამჟღავნებს პერსონაჟის მელანქოლიურ ბუნებას და ხაზს უსვამს მისი პიროვნული თვისებების წარმოჩენას. კოლორიტისა და განათების მჭიდრო ურთიერთკავშირით, ფერისა და სინათლის სინთეზით მხატვარი ადამიანს გარკვეულ სულიერ მდგომარეობაში გადმოსცემს.

მსგავსი მხატვრულ სტილისტური ამოცანები იჩენს თავს ნამუშევარში “ასტამური” (ტ/ზ 24X19, 1998). ეს არის კამერული ჟანრული სურათი, სადაც ყურადღება ტიპაჟურ გამომსახველობაზეა გამახვილებული. ერთფიგურიანი კომპოზიციის ცენტრში გამოსახულია მოხუცის 3/4-ით მოცემული მჯდომარე ფიგურა, რომლის ამაყი, კონცენტრირებული მხერა მაყურებლისაკენ არის მიმართული. განათებას, შუქჩრდილს ამ ნამუშევრის მხატვრულ-სახეობრივ სისტემაშიც წამყვანი როლი აკისრია. რბილი განათებით აქცენტირებული წინა პლანი, მოხუცის შინაგანი ღირსებით გამსჭვალული სახე და მის ფერხით დაწყობილი თიხის ჭურჭელი, მის უკან კედელზე დაცემული მკვეთრი ჩრდილის ლოკალური ლაქები ნამუშევარს საოცარ სიცხოველეს, დინამიზმს ანიჭებს. ფაქიზი ტონალური გადასვლებით შესრულებული მოყავისფრო-მორუხო ნეიტრალური ფონი შავი სამოსით მოსილ პერსონაჟთან ფერისა და ფორმის ზედმიწევნით ეფექტურ კონტრასტს ქმნის, რაც ამავედროულად სივრცის განსაკუთრებულ შეგრძნებას იძლევა და მხატვრული სახის მნიშვნელოვანებას უსვამს ხაზს. გმირის თავისებურება გახსნილია მისთვის დამახასიათებელი ნიშნების გამოვლენით კონკრეტული დროის ზღვარზე, კონკრეტული სახისმეტყველებით, ჩაცმულობით, ანტურაჟით; სიუჟეტურ-სახეობრივი თხრობის ლაკონიზმი, ინტერესი სინათლისადმი, ფაქტურის ერთგვარი “გახსნილობა” და

თავისუფალი ხასიათი, მოდელის სწრაფი დახასიათება ერთი ამოსუნთქვით შესრულებული სურათის შთაბეჭდილებას ტოვებს და მას თავისებურ რომანტიზებულ ელფერს სძენს. ტრადიციული ტიპის ჟანრული სურათისათვის დამახასიათებელი ცალკეული ეპიზოდის გამოსახვის ან დეტალიზებული თხრობის ნაცვლად თ. ხუციშვილი ნამუშევარში მხატვრული სახის მთლიან ხასიათს ქმნის.

კომპოზიციური აგების ერთგვარი პლასტიკურ-რიტმული გადაწყვეტა იკვეთება ნამუშევარში “ელენე. აღმოსავლური სიზმარი” (ტ/ზ 27X22. 1999), რომელიც დინამიკური ფორმებისა და ფერის გამომსახველობითი თვისებების მაქსიმალური გამოვლენით ხასიათდება. ამ კამერული ხასიათის ჟანრულ სურათში ტილოს ფორმატის მთელი ვერტიკალი ქალის გამოსახულებას უკავია. ხედვის წერტილი აქ შერჩეულია ისე, რომ ნამუშევრის ცენტრში მოცემული მჯდომარე ფიგურა ქვემოდან ზემოთ იკითხება. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს მისი დახრილი თვალები და ქვემოთ მიმართული მზერა, რაც პერსონაჟს თავისებურ იდუმალებას ანიჭებს. ზედმიწევნით მეტყველია პორტრეტირებულის რთული რაკურსი, რომელსაც ერთგვარი ზიგზაგისებური რიტმი ახასიათებს – მოდელის მარცხნივ მობრუნებული ქვედა ტანი და მარჯვნივ გადახრილი თავი 3/4-ით არის მოცემული, მკერდი და წელი კი თითქოს ანფასში იკითხება. პერსონაჟის გრაციოზულ პოზას დინამიკურობას მატებს ზეაწეული ხელები, ნატიფი თითებით იგი თავსამკაულს იკეთებს. მოდელის გარდამავალი, ნარნარი მოძრაობა, ელეგანტური ჩაცმულობა თუ დახვეწილი აქსესუარი (მარგალიტის საყურე, ოქროს სამაჯური) მას ერთგვარ იდეალიზებულ იერსახეს ანიჭებს. ნამუშევრის კოლორისტულ დომინანტს ყავისფერი წარმოადგენს, რომლის უფაქიზესი ტონალური გადასვლები დახვეწილ, მდიდარ ფერწერულ გამას ქმნის. ღია მოყავისფრო-მოყვითალო ფერებშია შესრულებული ქალის კაბა. მუქი ყავისფერი მონასმებით იქმნება მისი თავსაბურავი თუ წელზე შეკრული კორსეტი, რომელიც მოხდენილი ფიგურის მრგვალ ფორმებს გამოკვეთს. ფართო, თავისუფალი მოთეთრო მონასმებით არის დაწერილი გულსმიბნეული ბაფთა, რაც დიდი ზომის ყვავილის იმიტაციას ქმნის; იგივე მოყავისფრო-მოთეთრო ტონალურ რეგისტრში გადმოცემული კაბაზე დატანილი სქელი ლაქები თავისებურად აცოცხლებს სურათის ზედაპირს და ამეტყველებს ფორმას. ქალის სხეულის ნაწილობრივი სიშიშვლე – სახე, მკერდი, ხელები, შესრულებულია მოვარდისფრო-მოთეთრო თხელი მონასმებით, რაც ადამიანის კანის ბუნებრივ

ტონებს გადმოსცემს. კომპოზიციის ქვედა ნაწილში სპონტანურად განლაგებული მინის ბურთები რეალისტური სიცხადით ამუღავნებენ თავიანთ გამჭვირვალე ფაქტურას, ამ თავისებურ ბუტაფორიულ მოტივს სურათში ერთგვარი თეატრალურობის ელემენტი შემოაქვს, რაც გარკვეული თვალსაზრისით, ისედაც ახასიათებს აღნიშნულ სცენას. ნამუშევარი სხვადასხვა ინტენსიურობის მოყავისფრო ფონზეა წარმოდგენილი. ფიგურა მარცხნიდან მკვეთრი შუქით არის განათებული, რაც მკაფიოდ გამოკვეთს პლასტიკურად მოდელირებულ ფორმებს, აკონკრეტებს დეტალებს, გამოყოფს საგნებს და გამოსახულებას განსაკუთრებულ ცხოველხატულობას ანიჭებს. კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს დადებული მუქი ყავისფერი ლოკალური ლაქები ღრმა ჩრდილებს ქმნიან, რაც არღვევს ფონისმიერი გარემოს თავისებურ ნეიტრალურობას და სურათში სივრცობრიობის განცდა შემოაქვს.

ნიშანდობლივია, რომ მსგავს კომპოზიციებში, სადაც ცეკვის სცენებია გამოსახული, ავტორი რეალობისა და ფანტასტიკის თავისებურ შეხამებას მიმართავს. მათში თავს იჩენს ერთგვარი თეატრალური მიზანსცენის თუ სცენოგრაფიული სივრცისათვის დამახასიათებელი მხატვრული პრინციპები. ასეთია: “აღმოსავლელი მოცეკვავე”(ტ/ზ. 50X60. 1978), “მოცეკვავე მინის ბურთით”(ტ/ზ. 45X40. 1998) და სხვ. ყოველივე ეს ბაღებს გარკვეულ ასოციაციებს ლ. გუდიაშვილის და აღ. ბაჟბუქ-მელიქოვის თემატურ კომპოზიციებთან. ამ მხატვრების მიერ შექმნილი წარმოსახვითი სამყარო, რომელიც დასახლებულია სხვადასხვაგვარი ფანტასტიკური პერსონაჟებით, მოცეკვავეებით, კლოუნესებით, აკრობატებით და ა. შ. ყოველგვარი რეალური გარემოს, კონკრეტული დროისა და სივრცის მიღმა არსებობს. თ. ხუციშვილისათვის უცხოა ამგვარი “გამომგონებლობა”. მართალია, მასთან მოქმედების არეალი ან გმირი თეატრალიზებულ პლანშია წარმოდგენილი, გამოსახულება მაინც სავსებით დაკონკრეტებულ, რეალისტურ სივრცეში აღიქმება.

თამაზ ხუციშვილის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია “ათას ცხრაას ოცდაერთი წელი” (ტ/ზ 130X120, 1984), რომელიც ისტორიულ თემაზეა შესრულებული და წითელი არმიის მიერ საქართველოს ოკუპაციის საერთო სურათს ასახავს. იგი ავლენს ავტორის შემოქმედებით მისწრაფებებს, იმ ტენდენციებს, რომლებიც მხატვრის სიუჟეტური კომპოზიციების თავისებურებებს განსაზღვრავს. აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად თამატური მოტივისა, სიუჟეტის

კომპოზიციური გადაწყვეტა არ ხასიათდება კონკრეტული ისტორიული მოვლენის ჩვენებით, ტრადიციული ქართული ისტორიული სურათის ჰეროიზმითა და ამაღლებულობით. შინაარსის გადმოცემის ხასიათი, სცენის კამერული გააზრება, პერსონაჟთა მცირერიცხოვანი ჯგუფის აქცენტირება, ყოფითი დეტალების წინა პლანზე წამოწევა განსაზღვრავს სურათის ჟანრულ ინტერპრეტაციას. ნიშანდობლივია, რომ სურათში სივრცე დომინირებს, მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება პეიზაჟს, რომელიც სიღრმეშია განვითარებული. მის ფონზე მკაფიოდ გამოიყოფა კომპოზიციის წინა პლანი – სურათის მარცხენა მხარეს გამოსახული სამფიგურიანი ჯგუფი. ესაა ქართული ინტელიგენციის ერთგვარი კრებითი, სიმბოლური სახე. თანადროულ ქართულ და ევროპულ სამოსში გამოწყობილი დარბაისელი ადამიანები იძულებულნი არიან დატოვონ სამშობლო. ავტორის დამოკიდებულება პერსონაჟების მიმართ აქტიურია, რაც რეალიზებულია მხატვრულ სახეებში, სცენის დეტალებში, საგნების გადმოცემაში. კომპოზიციის დინამიკურ რიტმს ქმნის ფიგურათა პოზები, მათი სივრცეში განთავსება, სურათის სიღრმისაკენ მიმავალი მრუდხაზოვანი გზა, რომელზეც იარაღასხმული ჯარისკაცები მიაბიჯებენ. მხატვარი ისწრაფვის რეალური ვითარების შეგრძნების შექმნისაკენ, რომელიც კონკრეტულ დროსა და სივრცეში არსებობს და ამაღდროულად განაპირობებს მის თანაზიარობას ზოგადთან. ნამუშევრის შინაარსობრივი და კომპოზიციური დეტალების აქცენტირებას ემსახურება განათება. ჩამავალი მზის მოწითალო შუქი მკვეთრად ანათებს ღრუბლებს, მთებს, ხეებს, სახლს და განაპირობებს კომპოზიციის ემოციურ ჟღერადობას. ერთგვარი ხელოვნური შუქი ეფინება გზას, სურათის მარჯვენა კუთხეში გამოსახულ ქვის მონოლითური მოაჯირის ფრაგმენტს და მასზე დადებულ ქვის ღარნაკს, რომელშიც მოვარდისფრო-მოთეთრო ყვავილებია. ეს ეფექტური, თეატრალური მხატვრობისათვის დამახასიათებელი განათება მთავარისა და მეორეხარისხოვანის აქცენტირების მიზანმიმართული ხერხია. ამ პრინციპის შესაბამისად განათება მკვეთრად გამოყოფს ნაწარმოების მთავარ პერსონაჟებს, რომლებიც მხატვრული სახეების კონკრეტულობით, ინდივიდუალური დახასიათებით გამოირჩევიან. განათება ხელს უწობს მხატვრული სახეების ემოციურობის გამოვლენას. ამავე დროს სახეთა დამახასიათებელი პორტრეტულობის მიღმა აქაც გარკვეული სოციალური ფენის განზოგადებული ისტორიული ტიპაჟები იკითხება. ნაწარმოების დახვეწილი, თბილი ფერადოვანი გამა, რომელიც უპირატესად

მოყავისფრო-მოყვითალო, მოვარდისფრო-მოვერცხლისფრო ტონებზეა აგებული, ზრდის მხატვრულ სახეთა ემოციურობასა და ადქმის უშუალობას. აქ პლასტიკურად მოდელირებული ფერწერული ფორმა უფრო დეტალიზებულია, დიდი ყურადღება ენიჭება მასალის ფაქტურულობას. ყოველივე ეს კი მხატვრული ფორმის ის კომპონენტებია, რომლებიც თ. ხუციშვილის სახეთა მხატვრული წყობის ინდივიდუალიზმს განსაზღვრავენ.

ამრიგად, აღნიშნული ნაწარმოებების მხატვრული ანალიზის საფუძველზე იკვეთება, რომ ჟანრის ფორმა, რომელიც რეალობის ყოფითი ელემენტების გადმოცემას გულისხმობს, თ. ხუციშვილთან იძენს როგორც ხაზგასმულად ვიწრო ხასიათს, ასევე უფრო განზოგადებულ მხატვრულ ინტერპრეტაციას. ზოგიერთ შემთხვევაში (“მრეცხავი”, “ასტამური”, “ელენე. აღმოსავლური სიზმარი”) ჟანრულ სცენებს სურათის საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის ლაკონიზმი, შინაარსის განზოგადება და მთავარზე აქცენტის დასმა გამოარჩევს. რამდენადმე განსხვავებულია ჟანრის ინტერპრეტაცია ისეთ ნამუშევრებში, როგორებიცაა: “დუქანი”, “ლხინი”, “ათას ცხრაას ოცდაერთი წელი”, სადაც ცალკეული ეპიზოდის გამოსახვისა თუ ამბის დეტალიზებული თხრობის ტენდენცია ვლინდება. თამაზ ხუციშვილის მხატვრული მეთოდი ეფუძნება აკადემიურ-რეალისტური წერის მანერას. სივრცისა და ფორმის პლასტიკური ძერწვის ძირითად საშუალებას ფერთა ფაქიზი ტონალური გადასვლები, ოსტატური შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირება, საგნობრივ-მოცულობითი გამომსახველობა განსაზღვრავს. ფერი თ. ხუციშვილის ძირითადი გამომსახველობითი საშუალებაა. იგი მისთვის არა მხოლოდ ფორმათქმნადობის უმთავრესი კომპონენტი, არამედ კომპოზიციური მთლიანობისა და ემოციური მეტყველების უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელია. მხატვრის კომპოზიციები გაწონასწორებული სტრუქტურით, შინაგანი წესრიგით ხასიათდებიან, რაც ნამუშევრების მხატვრულ მთლიანობას განსაზღვრავს. ფერწერულ-კოლორისტულ და კომპოზიციურ საწყისებთან ერთად ავტორის სახვითი ენის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია განათება, რომელიც მკაფიოდ გამოკვეთს არსებითს-ახასიათებს მხატვრულ სახეს, აკონკრეტებს საგნებს, დეტალებს, იგი გარკვეულწილად თეატრალური მხატვრობის სპეციფიკას ეფუძნება. მოვლენების ამგვარი გააზრება თავად ავტორის ინდივიდუალური განცდით არის განპირობებული, რაც მას თავისებური ხედვისა და ორიგინალური ხელწერის მქონე შემოქმედად წარმოაჩენს.

თავი IV. გოგი ჩაგელიშვილის შემოქმედების ძირითადი ასპექტები.

თანამედროვე ქართული მხატვრობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის გოგი ჩაგელიშვილის შემოქმედება შესაძლოა საჭიროებდეს მსჯელობას არა მხოლოდ ტრადიციული ხელოვნებათმცოდნეობითი ანალიზის თვალსაზრისით, არამედ გარკვეული მხატვრულ-ესთეტიკური კატეგორიებითაც, რაც ავტორის მსოფლადქმით, მხატვრული მანერით, შემოქმედებითი მეთოდის სპეციფიკით არის განპირობებული. მის შემოქმედებაში ნათლად იკვეთება მხატვრულ-სახეობრივ აზროვნებაში მიმდინარე ის საერთო ცვლილებები, რომლებიც 1970-80-იანი წლების მიჯნაზე ქართულ ფერწერაში ახალი, მნიშვნელოვანი ეტაპის დაწყებას მოასწავებდა. ამ დროისათვის ხელოვნებაში საყოველთაოდ მიღებული შეხედულებებისა თუ აზრების გადაფასების პერიოდი იწყება, რამაც განსაზღვრა მხატვრული ძიებების ხასიათი და ხელოვნების ტრადიციული ქანრებისადმი ახლებური მიდგომა განაპირობა.

1964–71 წლებში გ. ჩაგელიშვილი თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი. ის ჯერ დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ფაკულტეტზე სწავლობს, მესამე კურსიდან კი ფერწერის ფაკულტეტზე გადადის და გამორჩენილი მხატვრის უნა ჯაფარიძის სახელოსნოში აგრძელებს პროფესიულ დაოსტატებას. დამოუკიდებელი შემოქმედებითი გზის დასაწყისშივე გამოვლინდა მხატვრის ორიგინალური ხელწერა. შეიძლება ითქვას, რომ იგი იმთავითვე უარს ამბობს აკადემიურ პრინციპებზე და ახალი გზით, “დინების საწინააღმდეგოდ” იწყებს სვლას.

გ. ჩაგელიშვილის შემოქმედება ერთდროულად ატარებს ქართული მხატვრობისათვის დამახასიათებელ ძირითად ნიშნებს და ამავდროულად დასავლური ხელოვნების მრავალფეროვან და მდიდარ გამოცდილებასაც იზიარებს. მონუმენტურობა, განზოგადება, დახვეწილი ფერადოვნება, ფერისა და ხაზის თანაარსებობა, დეკორატიულობა, ხატოვანება ის ძირითადი სტილისტური ნიშნებია, რაც ზოგადად ახასიათებს როგორც ძველ, ისე ახალ ქართულ მხატვრობას. ეს ნიშნები სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა ინტენსიურობით იკვეთება გ. ჩაგელიშვილის შემოქმედებაშიც, რაც მის ხელოვნებას ეროვნული კულტურის არეალში აქცევს. ეს ვლინდება არა მხოლოდ წმინდა სტილისტური საწყისებით, არამედ იმ შინაგანი შემოქმედებითი იმპულსების თვალსაზრისითაც, რითაც საზრდოობს მხატვარი: ინტუიციურობა, სპონტანურობა, იმპროვიზაციულობა და ა.შ. ყოველივე ამასთან ერთად გ. ჩაგელიშვილის

შემოქმედების გააზრება შეუძლებელია ზოგადდასავლური კონტექსტის გათვალისწინების გარეშე. მხატვარი აქტიურად არის ჩართული თანამედროვე ხელოვნების განვითარების ერთიან პროცესში, რასაც ადასტურებს მისი არაერთი წარმატებული საერთაშორისო გამოფენა აშშ-დან ახალ ზელანდიამდე. მან ორგანულად აითვისა და შემოქმედებითად გადაამუშავა XX ს-ის პირველი ათწლეულების ევროპული ავანგარდის ნიშნები: პირობითობა, სიბრტყობრიობა, ფორმის ერთგვარი გამარტივება, დეფორმაციები, აბსტრაქცირება და სხვ. , რაც ადგილობრივი თავისებურებების გათვალისწინებასაც გულისხმობს და ავტორის თვითმყოფად ხელწერას აჩვენებს.

პერიოდიზაციის თვალსაზრისით გ. ჩაგელიშვილის შემოქმედება პირობითად ორ ეტაპად შეიძლება დაიყოს. თავად მხატვრის მიხედვით მისი შემოქმედებითი ცხოვრება ორ ფაზას მოიცავს – ესაა “პერესტროიკამდელი” და მისი შემდგომი პერიოდი. ხელოვნებათმცოდნე ქ. კონწურაშვილი კი აკონკრეტებს – სტამბოლამდე და შემდგომი. ნიშანდობლივია, რომ 1985 წელს გ. ჩაგელიშვილს ნება დართეს წასულიყო კაპიტალისტურ ქვეყანაში ტურისტული მოგზაურობით. ის პირველად გასცდა ე.წ. “კომუნისტური ბანაკის” საზღვრებს. ბოსფორის სრუტემ, აია-სოფიამ, ცისფერმა მეჩეთმა, საერთოდ სტამბოლმა – კონტრასტებით აღსავსე ამ დიდებულმა ქალაქმა, რომელიც აზიისა და ევროპის დამაკავშირებელ ხიდს წარმოადგენს, მხატვარზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა და მისი მოღვაწეობა ამ ადგილთან მჭიდროდ დააკავშირა.

უკვე აღრეულ ნამუშევრებში ნათლად გამოვლინდა გ. ჩაგელიშვილის შემოქმედებისათვის სახასიათო ძირითადი ნიშნები, რომლებიც წლების განმავლობაში ფაქტიურად უცვლელი რჩება. მის ნამუშევრებში თითქმის არ გვხვდება მრავალფიგურიანი კომპოზიციები, ისინი ყოველთვის ლაკონიურია, არ არის გადატვირთული დეტალებით, თუმცა სასურათე სიბრტყე ხშირად მაქსიმალურად არის შევსებული. გამოსახულებები გამარტივებულია, გარემო პირობითი (იქნება ეს პორტრეტი თუ პეიზაჟი). სივრცე მის სურათებში განზოგადებულია და მოკლებულია კონკრეტიკას. პირობითი გარემო თავისებურად ემსახურება სურათის შინაარსის აქცენტირებას. ნამუშევრებში ფორმები იმდენად აბსტრაქცირებული და განზოგადებულია, რომ თითქოს მატერიალურად ხელშესახებნი აღარ არიან. ავტორის ფერწერული გამა თავშეკავებულია, თუმცა იგი მდიდარია ფერადოვანი ნიუანსებით, დახვეწილი ტონალური გრადაციებით თუ ფაქტურული ეფექტებით. მხატვარი ცდილობს

ფერის საშუალებით მიაღწიოს მაქსიმალურ მხატვრულ გამომსახველობას. ერთ სურათში ხშირად თანაარსებობს სიბრტყობრიობა და სივრცობრიობა.

1970-იანი წლები მხატვრის შემოქმედებითი მეთოდისა და სტილის ჩამოყალიბების ხანაა. მის შემოქმედებაში თავიდანვე წარმოდგენილია ორი ძირითადი კონცეფცია – ნატურულ-ფერწერული და სიბრტყობრივ-დეკორატიული, რომლებიც უპირატესად ჰარმონიულად თანაარსებობენ როგორც ერთსა და იმავე დროს, ისე ერთი და იგივე სურათის ფარგლებში. ყოველივე ეს ნათლად ვლინდება გ. ჩაგელიშვილის ადრეული პერიოდის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნამუშევარში “ყასბები” (ტ/ზ. 172X130. 1969). კომპოზიცია განაწილებულია ტილოს სწორკუთხა ვერტიკალურ ფორმატზე. სცენის აგება ექვემდებარება წრიულ მოძრაობას, რომელიც ცენტრის ირგვლივ პერსონაჟთა განლაგებით მიიღწევა. სურათის კომპოზიციურ ცენტრს წარმოადგენს ცილინდრული ფორმის მაგიდა, რომელზეც ხორცის ნაჭრებია დალაგებული. წინა პლანზე მოცემულია ლითონის დაჭყლელი ქვაბი, რომელშიც ხორცის ნარჩენები ყრია. მის გვერდით, მარცხნივ, ასევე დეფორმირებული სათლია მოთავსებული. კომპოზიციური ცენტრის აქცენტირებას ემსახურება ყასბების ზეაწეული ხელების უესტიკულაცია, რომლებსაც ისევ და ისევ ხორცის დიდი ნაჭრები უჭირავთ. ცილინდრული მაგიდის ირგვლივ სურათის წინა და უკანა პლანს ყასბების ფიგურები იჭერს – მაგიდის წინ, მის მარჯვნივ და მარცხნივ თითო ფიგურაა გამოსახული, ხოლო მესამე უკანა პლანზეა წარმოდგენილი, იქ სადაც კომპოზიციის ფონს მოცისფრო-მორუხო კედელი და საკიდებზე ჩამოცმული ხორცის დიდი ნაჭრები ქმნის. აღსანიშნავია, რომ საერთო კომპოზიციური აგების ერთგვარი ილუზორულობის ჩვენების მიუხედავად, მხატვარი მიმართავს სივრცის და მოცულობითი ფორმების გადმოცემის პირობით ხერხებს. კერძოდ, მაგიდა ნაჩვენებია როგორც წინიდან, ასევე ზემოდან. იგივე ხერხით არის გამოსახული წინა პლანზე მდებარე ქვაბიც, რაც თავისებურად არღვევს დასავლური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ სამგანზომილებიანი რეალისტური სივრცის ფრონტალური აღქმის პრონციპს. მაგიდის ხის ფაქტურის მქონე მოთეთრო-მონაცრისფრო ზედაპირი სისხლის ლაქებით არის დაფერილი, მისი წრიული ფორმა ხაზს უსვამს საგნის მოცულობითობის წარმოჩენას. საპირისპიროდ ამისა მაგიდის ცილინდრული კორპუსი შესრულებულია მოშავო-მოყავისფრო ლოკალური სიბრტყობრივი ლაქით, რაც პირობითად ავლენს საგნის ფორმას და მასალის ფაქტურას. მაგიდის გადმოცემის ამგვარი ხერხი

ხელს უწყობს მთავარზე ყურადღების გამახვილებას, მოცულობითი და სიბრტყობრივი ფორმების ცვალებადობის, მათი ურთიერთმიმართების ჩვენებას. მთლიანობაში ეს კომპოზიცია აღიქმება მსხვილი ხედით ქვემოდან ზემოთ, მხატვარი ცდილობს რაც შეიძლება ახლოს მოიტანოს ამ ყოფითი სიუჟეტის მთელი ექსპრესია. კედელი მთლიანად კეტავს სცენის სიღრმეს, ხელს უშლის მოქმედების სივრცეში განვითარებას, რაც კიდევ უფრო აძლიერებს კადრის სიახლოვის შეგრძნებას.

საერთო კომპოზიციურ სტრუქტურას ექვემდებარება პერსონაჟებიც, ფიგურები ქვემოდან ზემოთ იკითხებიან, მათი შესტიკულაციაც იგივე რიტმის ხაზგასმას ემსახურება. სიუჟეტის გააზრებასა და პერსონაჟთა დახასიათებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მათი ჩაცმულობა, აღჭურვილობა, სცენის ანტურაჟი. სისხლის ჭუჭყიანი ლაქებით მოსვრილი თეთრი ხალათები, ჩაჩები, წინსაფრები, დიდი დანები, ნაჯახი და სხვ. ცხადად წარმოაჩენს მათი ყოფის და პროფესიის დამახასიათებელ მხარეებს. ისინი ამ კონკრეტული სამყაროს განუყოფელი ნაწილი არიან. სამივე პერსონაჟი მთელი არსებით, საერთო განწყობითაც კი წარმოადგენს ყასაბის თავისებურ განზოგადებულ ტიპაჟს (ზოგად სახეს), რომელშიც ნათლად არის წარმოჩენილი სახასიათო ნიშნები: სავესე, ჩასკვნილი აღნაგობა, დაუღაჟა ლოყები, ძლიერი ხელები, რომლებიც ერთგვარი უტრირებული სახით არის გადმოცემული (განსაკუთრებით ხელის მტევნები); მათ სახეებში სიტუაციისადმი ინდიფერენტული დამოკიდებულებაც ვლინდება, თავისებური გულგრილობა, რომელიც მხოლოდ მატერიალური უზრუნველყოფის განცდით არის განპირობებული. შეიძლება გაგვიჩნდეს შეკითხვა, რისი ჩვენება სურს მხატვარს? შრომის პროცესის დაფიქსირების, ადამიანის პიროვნული თუ პროფესიული ღირსებების წარმოჩენის და ა.შ. , თუ პირიქით, შესაძლოა ეს იყოს ავტორის ერთგვარი მცდელობა აჩვენოს 1960-70-იანი წწ. საბჭოთა ყოფის მოჩვენებითი კეთილდღეობა, და ეს არის ნამუშევარი, რომელშიც ისმის ხელოვანის ერთგვარი პროტესტი, რომელშიც იგი ცდილობს დაგვანახოს ყოველგვარ სულიერებას მოკლებული ცხოვრების ვულგარული მხარეები? მხატვრის მოგონებებში ვკითხულობთ, რომ სტუდენტობის დროს შესრულებული ამ ნამუშევრის გამოფენის უფლება სურათების ეროვნულ გალერეაში მას არ მისცეს. 1972 წ. ეს სურათი გაიგზავნა მოსკოვში, მაგრამ კომისიის ერთ-ერთმა წევრმა მისი ექსპონირების ნება არ დართო. მოტივი შემდეგი იყო: “ჩვენს ქვეყანას აქვს ხორცის განსაზღვრული რაოდენობა და

ამდენი ხორცის ჩვენება სასურველი არ არის”. მოწითალო-სისხლისფერი და მოთეთრო-მოყვითალო ტონებით გადმოცემული ხორცის დიდი ნაჭრები მართლაც ლაითმოტივად გასდევს მთელ ამ კომპოზიციას – ისინი გამოსახულია მაგიდაზე, ცენტრში, კუთხეებში. ყოველივე ეს მართლაც შელამაზების გარეშე წარმოაჩენს როგორც ჟანრული სცენის, ისე ამ საქმით დაკავებული ადამიანების ყოველდღიურ, ყოველგვარ რომანტიკას მოკლებულ ყოფას. ამ ნაწარმოებში მართლც არ ჩანს საბჭოთა იდეოლოგიისათვის ნიშანდობლივი “ადამიანურობის”, “კეთილშობილების”, “ამაღლებულობის” სოცრეალისტური პათოსი. მხატვარი თითქოს კრიტიკული რეალიზმისათვის დამახასიათებელი პირდაპირობით გადმოსცემს უბრალო ადამიანების უღიმღამო ცხოვრებას. ამგვარი რეალობა წინააღმდეგობაში მოდიოდა მაშინდელ იდეოლოგიასთან. აქედან გამომდინარე იგი შეიძლება აღვიქვათ, როგორც დამწყები ხელოვანის საკმაოდ გაბედული პოზიციის დაფიქსირებაც.

ჩვენის აზრით, სიუჟეტისა და პერსონაჟების გააზრების თვალსაზრისით, ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს პარალელის გაკლება გ. გაბაშვილის ფერწერულ ტილოსთან “ყასაბი” (1889), რომელზეც გამოსახული პერსონაჟი, სავსებით ნეიტრალურ მოყავისფრო-მოყვითალო ფონზე, უფრო ფართო სივრცობრივ გარემოშია წარმოდგენილი. მისი ტიპაჟი განზოგადებული და რამდენადმე ესთეტიზებულია. მოხუცის მომღიმარი სახე, დახვეწილი სამოსი – მოწითალო პერანგი, ქურთუკი, ვერცხლის ქამარი და ფაფახი, მოთეთრო გალიფე შარვალი და წაღები პერსონაჟს ახასიათებს როგორც ზოგადად მოქალაქეს და მხოლოდ მის ხელში დაჭერილი ხორცის ნაჭრები იუწყება მის პროფესიას. გ. გაბაშვილის ნამუშევარში ყასაბის ტიპაჟი ერთგვარ წინააღმდეგობაშია მის გარეგნულ იერსახესთან. ის შეიძლება იყოს როგორც მოქალაქე, ისე ვაჭარი ან თუნდაც თავადი, მაგრამ არა ყასაბი. გ. ჩაგელიშვილთან თავად პერსონაჟები ყოველგვარი ანტურაჟის გარეშეც კი ყასაბის სახასიათო სახეებს ქმნიან.

შეიძლება ითქვას, რომ “ყასაბების” საერთო გადაწყვეტა რეალისტური ფერწერის გამომსახველობით ხერხებს ემყარება, ესაა სივრცის ილუზორული გადმოცემა, რომელიც გარკვეული პირობითობით არის აღბეჭდილი. კომპოზიციური აგება ასევე პირობითად სცენის სიღრმეში განშლის პრინციპს ეფუძნება. ნაწარმოების მხატვრული მთლიანობა მიღწეულია პერსონაჟთა განთავსებით და ნახატის დენადი, წრიული რიტმით. კერძოდ, მოძრაობა იწყება

სურათის მარცხენა კუთხიდან (ყველაზე ახლო საგნიდან), მიემართება ქვემოდან ზემოთ და გადადის უკანა პლანზე წარმოდგენილ ფიგურაზე. შემდეგ იგი ცენტრალურ ღეროზე აღწევს კულმინაციას, იქ სადაც ყასაბის ზეაწეული ხელი და ხორცის ნაჭერია გამოსახული და გადადის მარჯვენა მხარეს მდგომი ფიგურისაკენ, მიემართება ქვემოთ და იკვრება სურათის ქვედა ცენტრალურ ნაწილში. ამგვარად პერსონაჟების ეს რიტმული წყობა და განთავსების პრინციპი განაპირობებს ფიგურათა ორგანულ კავშირს და ამთლიანებს ერთი შეხედვით ერთმანეთთან მოქმედებით დაუკავშირებელ ადამიანებს. ფორმის გადმოცემის პრინციპიც მეტნაკლებად მოცულობით ხერხებს ემყარება, მაგრამ მასში პირობითი ელემენტები უფრო მეტია – ესაა ფიგურების შუქჩრდილოვანი დამუშავება, საგნების გამოვლენა და ა.შ. , თუმცა იგი შორს დგას ტრადიციული აკადემიური გამომსახველობისაგან. ნამუშევრის კოლორიტი უპირატესად თავშეკავებულია და აგებულია დიდი ზომის მონაცრისფრო-მოთეთრო, მოყავისფრო-მოწითალო სიბრტყეების რიტმულ მონაცვლეობაზე. თითოეული ფორმა, საგანი მუშავდება ლოკალური ლაქებით, რომელიც არ სცდება რეალურის საზღვრებს. სურათი ხასიათდება მრავალშრიანი, მეტნაკლებად მკვრივი, “ხორკლიანი” წერის მანერით. ტილოს ზედაპირის ხისტი ფაქტურით, ფერთა კონტრასტით, კონტურული ნახატით, ფორმათა ერთგვარი უტრირებით, სახეების გარკვეული დეფორმაციებით იქმნება ნამუშევრის საერთო ექსპრესიული განწყობა, მეტყველი გამომსახველობა, რაც ბადებს გარკვეულ ასოციაციებს პარიზული სკოლის ცნობილი წარმომადგენლის ხაიმ სუტინის იდენტურ მოტივებზე შექმნილ ნაწარმოებებთან, რომლებშიც გატყავებული ცხოველები, ხორცის ნაჭრები, მეფუნთუშეები თუ მებუფეტეები არიან გამოსახულნი.

პირობითობისაკენ სწრაფვა, სიბრტყობრივ-დეკორატიული საწყისების მომძლავრება თვალნათლივ მუდგანდება გ. ჩაგელიშვილის ისეთ ადრეულ სურათებში როგორებიცაა: “გარეუბანი” (ტ/ზ. 70X100. 1973), “ქალი ტახტზე” (ტ/ზ. 95X155.1978), “გურზუფი” (ტ/ზ. 73X108.1981) და სხვ. „ყასბებისაგან“ განსხვავებით, რომელშიც მოუხეშავი, რეალისტური სახეები დომინირებენ, ამ ნამუშევრებში სახე-ხატი თანდათან იცვლება. ახალი მხატვრული ხერხების ძიების გზით ავტორი თანმიმდევრულად მიდის გამარტივებისაკენ, დეკორატიულობისაკენ, სიბრტყოვანებისაკენ და ყოველივე აქედან გამომდინარე მსუბუქი ლირიკულ-ხატოვანი განზოგადებისაკენ. „გარეუბანში“ მხატვარი წარმოგვიდგენს ქალაქის

ხედს ძველი ორსართულიანი სახლებითა და თბილისური აივნით. იგი კომპოზიციას პარალელურ პლანებად აგებს. წინა პლანზე მოცემულია გაჭიმული გზა, რომლის ჰორიზონტალურ მიმართულებას მარცხნიდან მარჯვნივ ხაზს უსვამს საპალნიანი სახედრის და ადამიანების (ბავშვისა და ქალის) პირობითი გამოსახულებები. კომპოზიციის უკანა პლანს შეადგენს ასევე მარტივი პირობითი ფორმებით გადმოცემული სახლების სწორკუთხა სილუეტები. ამ ორ სივრცულ პლანს შორის რამდენადმე შუალედურ ადგილს იჭერს სურათის მარცხენა კუთხეში გამოსახული აივანი. ფორმის გამარტივება, გადმოცემის პირობითი ხასიათი თუ „ფერწერული გააზრება“ თითქოს შლის მკვეთრ ზღვარს კომპოზიციის ილუზორულ სივრცეში, რადგან აქ გამოსახული საგნები მოკლებულია მატერიალურ სიმკვრივეს, მოცულობითობას, რეალისტურ დამაჯერებლობას. მაგალითად, ქუჩა, რომელიც გადმოცემულია მოთეთრო-მოციისფრო-მორუხო ტონებით, ტილოზე თხლად დატანილი ფერთა ლაქებით ერთგვარი სიმსუბუქის, „გამჭვირვალეების“ შთაბეჭდილებას ქმნის და პირობითად გამოხატავს მის მატერიალურ არსს. ამგვარი ფორმათშეგრძნებით ხასიათდება მთელი კომპოზიცია. სახლები გადმოცემულია მარტივი „პრიმიტიული“ ნახატით, ხაზით, რომელიც სხვადასხვა სიძლიერითაა დატანილი ფორმის მატერიალური საზღვრების მოსანიშნად. მხატვარი ცდილობს თითოეული ფორმა მინიმალისტური ხერხებით გადმოსცეს. მატერიალური საგნები, სახლის კედლები, სახურავი, აივანი გადმოცემულია პირობითად, ერთიანი ტონალური ფერადოვანი გადაწყვეტით. ფორმის გადმოცემის ავტორისეული ხელწერა ჩანს ადამიანებისა და სახედრის გამოსახვაშიც, ფიგურათა სილუეტები ყოველგვარი მოცულობითი გააზრების გარეშეა. მთელი ეს სურათი გამთლიანებულია საერთო ფერადოვანი გადაწყვეტით, რომელიც ეფუძნება მონაცრისფრო-მოთეთრო-მოციისფრო, მოყავისფრო-მორუხო მსუბუქი ლაქების ტონალურ მონაცვლეობას. მხატვრისათვის დამახასიათებელი ფერწერული მანერა პირობითი სივრცის, ჰარმონიულობის შეგრძნებას უწყობს ხელს. კერძოდ, ფერთა თხელი ლაქები თითქოს ინტუიციურად, მკვეთრი კონტრასტებისა და კონფლიქტების გარეშე ლაგდებიან სასურათო სიბრტყეზე, ასევე ინტუიციურად გადადიან ერთმანეთში და სურათის ერთიან ტონალურ, ჰარმონიულ კოლორიტს ქმნიან. ტონალური მთლიანობით, ილუზორულობის ეფექტის ერთგვარი უარყოფით, ფორმათა გამარტივებით მხატვარი სიმსუბუქისა და ჰარმონიულობის დამკვიდრებას აღწევს. კომპოზიცია ხასიათდება მეტ-ნაკლები სტატიკურობით,

რასაც უპირატესად სახლების გეომეტრიული სილუეტები განაპირობებს, მაგრამ ფორმათა მოძრაობის მიმართულება და ლაქების დინამიკა ერთგვარად აცოცხლებს ამ სტატიკურ სივრცულ გარემოს და ხაზს უსვამს საერთო კომპოზიციური სტრუქტურის აღქმას მარცხნიდან მარჯვნივ. სურათის ფერწერული გააზრება და ფორმათქმნადობა აჩვენებს მხატვრის სწრაფვას შექმნას ერთიანი, თითქოსდა უსასრულო, „დემატერიალიზებული“ სამყარო, რომელიც მოკლებულია მატერიალურ წონადობას, მაგრამ ამავედროულად საწყისს სწორედ რეალობიდან იღებს. თავშეკავებული, სადა, ერთიან ტონალურ გამას დაფუძნებული კოლორიტი ქართული ფერწერის ერთ-ერთ უმთავრეს ნიშან-თვისებად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ამ კომპოზიციაში უკვე ჩანს ის ძირითადი ნიშან-თვისებები, რომლებიც დამახასიათებელი იქნება გ. ჩაგელიშვილის შემდგომი პერიოდის ნამუშევრებისათვის. ესაა: კომპოზიციური სტრუქტურის ერთგვარი სტატიკურობა და ფერწერული ფენის დინამიკა, სწრაფვა ფორმათა გადმოცემის გამარტივებისა და სიბრტყოვანებისაკენ, მიდრეკილება პირობითობისა და აბსტრაქტიზებისაკენ, და ამავედროულად სივრცულ-ჰაეროვანი გარემოს დამკვიდრებისაკენ. ამ კომპოზიციის ერთგვარი ძალდაუტანებელი სისადავე მხატვრის შინაგანი გულწრფელობიდან მომდინარეობს. სამყაროს ავტორისეული აღქმის ინსტინქტურობა, სადაც ადამიანი სრულ ჰარმონიაშია გარემომცველ სივრცესთან, ამ სურათში მთელი სისავსით ვლინდება, რაც გ. ჩაგელიშვილის მთელი შემდგომი შემოქმედებისათვის იქნება დამახასიათებელი.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, 1970-იანი წწ. დასაწყისიდან გ. ჩაგელიშვილის მეთოდოლოგია და წერის მანერა იცვლება. სქელი, მსუყე ფერწერული ტექსტურის ნაცვლად მხატვარი ფაქტიურად ზედაპირის თხელი ფერადოვანი ლაქებით დამუშავების მეთოდს იყენებს. მასტეხინით დატანილი ფერწერული ფენები გამჭვირვალე შრეებს ქმნიან და ნამუშევრებს ერთგვარი “პასტელურობის” შეგრძნებას ანიჭებენ. ამავე პერიოდში მის შემოქმედებაში ვლინდება საგნობრივ-მატერიალური საწყისებიდან დაშორების მცდელობა, თავს იჩენს დეკორატიულობის ტენდენცია, რაც მის სურათებში სხვადასხვა მხატვრული საშუალებებით მკვიდრდება. დეკორატიულობის სხვადასხვა ხარისხი იწვევს გარკვეულ ასოციაციებს XX ს-ის სხვადასხვა მხატვრების შემოქმედებასთან, მაგრამ ეს იმპულსები გ. ჩაგელიშვილთან ვლინდება თავისებურ ინტუიციურ დონეზე და არა რომელიმე კონკრეტული მხატვრული

“იზმის” დამკვიდრების სურვილით. 1970-80-იანი წწ-ში შექმნილი მისი ნამუშევრები თავისებურად ასოცირდებიან ა. მატისის და პ. პიკასოს სურათებთან. მაგალითად, “ქალი ტახტზე” ამუღავნებს მსგავსებას მატისის ცნობილ ინტერიერებთან, რომლებიც აღსავსეა სიმყუდროვისა და ყოფითი კონკრეტიკის განცდით. აქ ერთმანეთს ერწყმის შემდეგი ოპოზიციები: რეალისტურობა და დეკორატიულობა, პირობითობა და ნატურულობა, მოცულობითობა და სიბრტყობრიობა. ამ ნამუშევარში ინტერიერი პირობითად არის გადაწყვეტილი. პირობით ფონზე ერთგვარ რეალისტურ აქცენტს წარმოადგენს ტახტი და ქალის ფიგურა, რომელიც შედარებით მოცულობითად არის წარმოდგენილი. კომპოზიციას მატისთან აახლოებს სივრცის აგების პრინციპიც – იატაკზე დაფენილი უხვად ორნამენტირებული დეკორატიული ხალიჩა თითქოს სიღრმისკენ წარმართავს მზერას, რაც ინტერიერის ილუზორული სიღრმის შეგრძნებას იძლევა. ამავე დროს კედელი, რომელიც ფაქტიურად ნეიტრალური ლაქით არის გადმოცემული, კეტავს სივრცეს, იგი კომპოზიციის საერთო სტრუქტურის დეკორატიულობას და სიბრტყობრიობას უსვამს ხაზს. ხალიჩის დიაგონალით მინიშნებული სივრცე ინტერიერის ილუზორულობის ასოციაციას ბადებს, რაც კიდევ უფრო აქცენტირდება ტახტისა და ქალის ფიგურის მოცულობითი გადმოცემით. ინტერიერის დეტალები, დეკორატიული ხალიჩა, ორნამენტული ტახტი, ქალის სამოსი, კედელზე ჩამოკიდებული სურათი, საგნების აღმნიშვნელი კონტურული მონახაზი მატისის ნამუშევრების ხასიათს ეხმიანება. ამ სურათში თითქოს მატისისეული განწყობილებაც არის გადმოცემული – ფრანგი მხატვრის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მისი შემოქმედებითი მრწამსი ნათელი, ჰარმონიული სამყაროს შექმნა იყო, სადაც არაფერი იქნებოდა დამთრგუნველი. გ. ჩაგელიშიელთანაც ადამიანისა და ინტერიერის სრული ჰარმონიაა და დასვენების, სიმშვიდის, კომფორტულობის შეგრძნება სუფევს. მიუხედავად ყოველივე ამისა, ფერწერული ეფერადობის თვალსაზრისით აქ კოლორიტი ბევრად უფრო მშვიდი და თავშეკავებულია. იგი თითქოს “პასტელურ” ტონებს ეფუძნება, მოკლებულია მატისისათვის დამახასიათებელ კონტრასტულობას, ლოკალურობას, ინტენსიურობას. ძოწისფერი, ღვინისფერი, მორუხო-მომწვანო-მოცისფრო ტონები ქართული ფერწერის ტრადიციებს უკავშირდება.

ამ პერიოდის ძიებები თავს იჩენს 1980-იანი წლების დასაწყისში შესრულებულ ქალთა სახეებში: “სალომე” (ტ/ზ. 80X50. 1983), “ხევსური ქალი”

(ტ/ზ. 100X50. 1984), “აჭარელი ქალი” (ტ/ზ. 100X50. 1984), « მსახიობი ქალი » (ტ/ზ. 120X61. 1984) და სხვ. , რომლებშიც კვლავ ინტუიციის დონეზე, ჩანს პიკასოს 1930-იანი წლების და ომისშემდგომი პერიოდის პრინციპებისა თუ ქმნილებების ანარეკლი. როგორც ხელოვნებათმცოდნე გ. ხოშტარია აღნიშნავს, პიკასოსთან პირობით მხატვრულ სტრუქტურასთან ერთად რეალობის მძაფრი განცდა მუდავნდება. მათში ფორმათა თამაშისა და დეფორმაციის მიუხედავად ქალური საწყისი დიდი დამაჯერებლობით გადმოიცემა; პროპორციები, სილუეტი, ხაზისა თუ ფერის დეფორმაცია, ფორმის ტრანსფორმირება მიმართულია კონკრეტული სახვითი ნიშან-თვისებების გამოსავლენად. ქალთა მრავალრიცხოვან სახეებში გ. ჩაგელიშვილი კიდევ უფრო მეტად ცდილობს გაექცეს იმ ილუზიონისტურ ეფექტებს, რომლებსაც ადრეულ სურათებში მიმართავდა. კომპოზიციის სტრუქტურაში იგი ამკვიდრებს სიბრტყის დომინანტს, იყენებს მხატვრული ფორმის გეომეტრიზების ელემენტებს, რომლებიც შორსაა კუბისტური რაციონალიზმისაგან. აქ კომპოზიციური სტრუქტურის ყველა ელემენტი სიბრტყობრიობისა და დეკორატიულობის დამკვიდრების უპირობო საშუალებაა. მაგალითად, ნამუშევარში „სალომე“ პერსონაჟი გადმოცემულია პირობით სივრცულ გარემოში, პირობითად გამოსახულ სავარძელზე, რომელიც ფაქტიურად ლაქობრივი სიბრტყეების მონაცვლეობით იქმნება. ქალის ტანი, სახე, ხელები, რომელიც მიღებულია სხვადასხვა გეომეტრიული ფორმების (სამკუთხედი, მართკუთხედი, პრიზმა და ა.შ.) ეკლექტური შერწყმით, ანფასშია მოცემული. სხეულის ქვედატანი თითქოს პროფილშია მობრუნებული და აღნიშნულია დიდი ზომის ორნამენტებით შემკული მოყავისფრო-მოშავო ლოკალური ლაქით. ამ კომპოზიციაში სივრცე უკვე ფაქტიურად ნიველირებულია, არ არის არანაირი მინიშნება სიღრმის გადმოსაცემად. ზოგადად პერსონაჟი გააზრებულია ერთგვარი გროტესკული სახით, რასაც ხელს უწყობს მისი ფორმების განსაკუთრებული უტრირება – ზედმიწევნით მაღალი კისერი, დეფორმირებული თავი და ხელები, მინიმალისტური ხერხებით გადმოცემული სახის ფორმები (ასიმეტრიული თვალები, პატარა წითელი ტუჩები, ცხვირი საერთოდ არა აქვს). პერსონაჟის თავისებური სიკეკლუცე თუ გარეგნული ხიბლი ხაზგასმულია მისი მანერული, საკმაოდ რთული პოზით. ამგვარი მიდგომით მხატვარი ცდილობს ყოველგვარი პორტრეტული დახასიათების გარეშე გადმოსცეს მოდელის ბუნება. სურათის კოლორიტი, ფერთა ნათელი გამა ეფუძნება მოლქროსფრო-მომწვანო ლოკალური ლაქების

მონაცვლეობას, რაც გამოსახულებას გარკვეულ პოზიტიურ მუხტს ანიჭებს. აქაც, ისევე როგორც წინა ნამუშევრებში, წერის მანერა ემყარება არაერთგვაროვანი ინტენსიობის მქონე, შედარებით თხელი ლაქების მონაცვლეობას, რაც სურათის ზედაპირის ერთგვარ „გამჭვირვალებას“ ავლენს; საღებავის თხელი ფერადოვანი შრეები სიბრტყის აქცენტირებას ახდენენ და კომპოზიციას გარკვეულ სიმსუბუქეს ანიჭებენ. ყოველივე ეს გ. ჩაგელიშვილის ნამუშევრებში თავისებური ჩამოყალიბებული მხატვრული ხერხის ფუნქციას იძენს.

ემოციური თვალსაზრისით ამ სერიიდან უფრო საინტერესოა „მსახიობი ქალი“, სადაც სხვა ტიპაჟებისაგან განსხვავებით აქცენტი დასმულია არა იმდენად პოზებისა და ჟესტების ეფექტურობაზე, რამდენადაც სახის ექსპრესიაზე. ქალის ფართოდ გახედილი თვალები მას თითქოს სევდიან პერსონაჟად წარმოაჩენს, მაგრამ ეს ექსპრესიაც აქ უპირატესად გარეგნულ ეფექტზეა აგებული და არ გამოხატავს ადამიანის შინაგან ბუნებას თუ მის კონფლიქტს გარემომცველ სამყაროსთან.

ნიშანდობლივია, რომ კომპოზიციური სტრუქტურის ამგვარი სიბრტყობრივი გააზრება, ფორმის დეფორმირება, პოზების ერთგვარი მანერულობა, რაც პერსონაჟის ხასიათის გამოვლენასაც ემსახურება, ლათმოტივად გასდევს გ. ჩაგელიშვილის ქალთა სახეების მთელ გაღერებას. „კინწორა“, გამხდარი ქალები, დაგრეხილი და ზოგჯერ დამახინჯებული ნაკვეთებით ქმნიან ქალთა ტიპაჟების გროტესკულ, განზოგადებულ სახეებს, რომელთაც ინფანტილიზმი და „ფსევდოამადლებულობა“ გამოარჩევს. როგორც დ. ანდრიაძე აღნიშნავს „ეს მარიონეტული გმირები შეიძლება დახასიათდეს როგორც ირონიზებული, ნეომანერისტიკული ვარიაციები. მათ არანაირი ნიშანი არ გააჩნიათ სულიერების, მაგრამ მათ გააჩნიათ მარგინალური გაღანტურობა“. ამ სერიის თითქმის ყველა ნამუშევარში მხატვარი სწორედ მოდელის გარეგნულ, ზედაპირულ დახასიათებას მიმართავს. იგი არ ცდილობს მათ დაკონკრეტებას, თუმცა ახერხებს გარკვეული განწყობილება თუ ხიბლი მიანიჭოს მათ.

მხატვრული თვალსაზრისით ამ სერიაში აშკარად ცხადდება მხატვრის შემოქმედებითი ძიებები, კერძოდ ის ცდილობს დაშორდეს, მოსწყდეს ილუზორულ, კონკრეტულ გარემოს, გათავისუფლდეს მატერიალური საგნობრიობისაგან, (ან როგორც კ. მალევიჩი იტყვოდა – „გათავისუფლდეს რეალური სამყაროს მკვდარი ტვირთისაგან“) და თავის ხელოვნებაში

განზოგადებული, განყენებული, აბსტრაქტიზებული ფორმები შემოიტანოს. ამ ნამუშევრებისათვის დამახასიათებელი ერთგვარი მოყვითალო-მოოქროსფრო ტონალობით მხატვარი თითქოს ცდლობს მაყურებელს სიცოცხლის სიხარული განაცდევინოს. მისი გამოყენება, როგორც „მიწიერების“ ერთგვარი ნიშნისა, შეიძლება მივიჩნიოთ ფერის ესთეტიზაციის საწყისად, რაც უფრო ძლიერ გამოვლინებას შემდგომი პერიოდის ნაწარმოებებში იჩენს თავს.

ფერის ესთეტიზაციის თვალსაზრისით საინტერესოა „გურზუფის“ პეიზაჟი, სადაც ბუნების ხიბლი გადმოცემულია იასამნისფერი, ცისფერი და ვარდისფერი ტონების ფაქიზი ურთიერთშერწყმით. კომპოზიცია აქაც იგება პლანებად – წინა პლანზე მოცემულია ზღვის პეიზაჟი, უკანა პლანზე კი ყირიმის მთები. მათი გეომეტრიულად დანაწევრებული ზედაპირი ერთგვარ მოზაიკურ ნახატს ქმნის. ამ გეომეტრიული ფერადოვანი სიბრტყეების განთავსების ხასიათი წმინდა დეკორატიულ პრინციპს ემყარება. პეიზაჟის რეალური ელემენტები (გემი, ნავმისადგომი და ა.შ.) აქაც გეომეტრიული მინიშნებებისა და სილუეტების სახით გადმოიცემა. კომპოზიციის სიბრტყობრივ-დეკორატიული სტრუქტურის მიუხედავად, ნამუშევარში მაინც შემოდის ჰაეროვანი პერსპექტივის ერთგვარი განცდა. ეს განპირობებულია ფერთა ნიუანსებით – ზღვის მოლურჯო-მოცისფრო შედარებით ინტენსიურ ლაქას ესამება ახლომდებარე მთის მომწვანო-მოიასამნისფრო ტონები, რომელიც კიდევ უფრო ღია ხდება და ბუნდოვან სახეს იძენს უკანა პლანზე მდებარე მთის ერთიან ფორმაში. მხატვარი დიფერენცირებულად ამუშავებს მთის მასივებს – პირველი დანაწევრებულია გეომეტრიულად და შედარებით ინტენსიურად ქდერს, ხოლო უკანა მთის მასივი თითქოს სრულიად ერწყმის ცის მოვარდისფრო-მოცისფრო ტონალობას და მხოლოდ სილუეტური სახით გამოიყოფა პირველისაგან. მთების დამუშავების ამგვარი პრინციპი გარკვეულ სივრცობრიობას ანიჭებს პეიზაჟს. მხატვარი ცდილობს ერთიანი, ჰარმონიული მოცისფრო-მოიასამნისფრო ტონებით გააერთიანოს სურათის მთელი ზედაპირი, ამით შექმნას სივრცის ილუზია და ამასთან ერთად ფერს გარკვეული ესთეტიკური დატვირთვა მიანიჭოს. ყოველივე ამით იგი აღწევს სურათის მხატვრულ მთლიანობას. საგულისხმოა, რომ გ. ჩაგელიშვილთან ფერი არა იმდენად ემოციის შემცველი, არამედ უფრო განცდისმიერია. იგი არ არის ღრმა, ინტენსიური, უფრო ჰაეროვნებისა თუ სიმსუბუქის მანიშნებელ კატეგორიად

გვევლინება და ამავე დროს თავისი თვისებებით დეკორატიულ საწყისს გამოხატავს.

1980-იანი წლების მეორე ნახევრიდან გ. ჩაგელიშვილის შემოქმედებაში ძლიერდება აბსტრაქტული მოტივები. მეტად იჩენს თავს განყენებულობისაკენ სწრაფვა. მხატვრის აბსტრაქტულ კომპოზიციებში ძირითადად ვლინდება დეკორატიული საწყისი, ფერის ესთეტიზაცია, ფერთი ჰარმონია, რომელშიც შიგადაშიგ იკითხება რეალური სამყაროს რაღაც პირობითი ნიშნები თუ ნიშან-სიმბოლოები. ასეთია „ძველი კედელი“ (ტ/ზ. 140X340. 1988) და მისი 1990-იან წლებში შესრულებული რამდენიმე უსათაურო კომპოზიცია.

1990-იან წწ. გ. ჩაგელიშვილი ინტენსიურად მუშაობს სერიაზე "მიტოვებული ქუჩა", რომელიც თავისებურ ლაითმოტივად გასდევს მხატვრის გვიანი პერიოდის შემოქმედებას. ციკლში ნათლად ვლინდება ავტორის ნოსტალგია თბილისის ძველი უბნების მიმართ. ამ სერიის თითოეულ ნამუშევარს აერთიანებს ფარდალალა, დანგრევის პირას მისული, "დაობლებული" სახლების მოტივი, რომელთა დატეხილი სილუეტები მაყურებელში უსუსურობისა და სევდის განცდას იწვევენ. სურათების თემატიკა და კომპოზიციური სტრუქტურა ფაქტიურად ერთგვაროვანია, იდენტურია მათი სათაურებიც ("მიტოვებული ქუჩა" ტ/ზ 54X60. 1998. "მიტოვებული ქუჩა" ტ/ზ 58X85,5. 1997); მხატვარი ირჩევს მიტოვებული ქუჩის გარკვეულ მონაკვეთს, რომლის მთავარ გამომსახველობით აქცენტს ერთმანეთთან მიჯრით მდგომი ძველი ნაგებობების სილუეტები თუ არქიტექტურულ-ტექტონიკური ელემენტები ქმნიან. აღსანიშნავია, რომ ამ ნამუშევრების გამომსახველობითი ენა გამოსახულების მეტ-ნაკლებად რეალისტურ გადმოცემას ემყარება, მაგრამ ეს უკაცრიელი პეიზაჟები უპირატესად აბსტრაქციის ზღვარს უახლოვდებიან, სასურათო სიბრტყის ზედაპირზე თითქოს უწესრიგოდ მიმოფანტული დეტალები (ფანჯრები, კარები, საკვამურები) მხოლოდ მინიშნების დონეზე აღძრავენ სახლების ასოციაციას. ამ ციკლის შემადგენელი ნამუშევრების ძირითად განმასხვავებელ ნიშანს ამა თუ იმ სურათის კოლორისტული გადაწყვეტა წარმოადგენს, რომელიც ძირითადად მორუხო-მომწვანო, მოთეთრო-მოცისფრო, მოყავისფრო-მოწითალო ტონალობით არის გადმოცემული.

"მიტოვებული ქუჩის" სურათებში გ. ჩაგელიშვილის შემოქმედებითი მეთოდი ეფუძნება კუთხოვანი, ხისტი, მეტ-ნაკლებად უხეში ნახატით შესრულებული და ამავედროულად თხელი ფერწერული ფენების ფაქიზი ტონალური გადასვლებით

დამუშავებული ფორმების გადმოცემას, რომელიც ნაწილობრივ უსვამს ხაზს გამოსახულების მატერიალურობას. ყოველივე ეს ქმნის მხატვრისათვის დამახასიათებელ სივრცე-სიბრტყის შეგრძნებას, რაც თითქოს სიღრმის გარკვეულ განცდას ბადებს; ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ნაგებობათა რაკურსები თუ არქიტექტურული ფორმების ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან ჩვენება. მიუხედავად ამისა, ამ კომპოზიციებში ფაქტიურად არ იკითხება ერთიანი ილუზორული სივრცე. აქ გადმოცემულია სიღრმის ერთგვარი შეგრძნება, რომელიც ნეიტრალური სიბრტყობრივი ფონით არის ჩაკეტილი, რაც სურათების სიბრტყობრივ-დეკორატიულ ხასიათს განაპირობებს. საგნობრივი ფაქტურის გარკვეული ბუნდოვანება, მატერიალური საწყისების თავისებური ნიველირება წარმოდგენილ პეიზაჟებს ერთგვარი "ზღაპრულობის" ელფერს სძენს. მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებების ავტორისეული გამოვლენა ცხადყოფს მის რომანტიკულ, ნოსტალგიურ დამოკიდებულებას იმ სამყაროს მიმართ, რომელიც წარმავალია და შესაძლოა სამუდამოდ დაკარგულიც.

ამავე პერიოდში მხატვრის შემოქმედებაში აქტიურად შემოდის ზღვის თემატიკა, რომელშიც განვითარებას ჰპოვებს მოლურჯო-მოცისფრო გამაერთიანებელი გამა შიგ ჩართული შედარებით ინტენსიური შეფერილობის გეომეტრიული ლაქებით. მაგ. , 1993 წლით დათარიღებულ კომპოზიციაში „უსათაურო“ (ტ/ზ. 98X198.) მოცისფრო-მოთეთრო პირობითი სივრცე ერთდროულად ზღვისა და ცის ასოციაციას ქმნის, ხოლო კომპოზიციის ცენტრში დასმული თეთრი სამკუთხედი იალქნიანი ნავის შთაბეჭდილებას ტოვებს. სხვადასხვა ფერის (შავი, იისფერი, ყვითელი) გეომეტრიული ფორმები კვლავ აბსტრაქტულ ნიშან-სიმბოლოებს წარმოადგენენ და არ ქმნიან რაიმე კონკრეტული საგნის ასოციაციას. ისევე, როგორც ამ ტიპის სურათების უმრავლესობაში, აქაც ნამუშევრის ძირითად ეფექტს ქმნის ფერის და ფონის ერთიანი გამჭვირვალე ტონალური გამა. მსგავსი გადაწყვეტის მქონე ზოგიერთ ნამუშევარში უფრო კონკრეტული, რეალური საგნებიც იკითხება. მაგ. , კომპოზიციაში „უსათაურო“ (ტ/ზ. 96X200. 1993) მოლურჯო-მოცისფერი ფონზე ბუნდოვნად იკითხება ჰორიზონტის ხაზი და ზღვისა და ცის პირობითი ფერწერული სივრცე ერთმანეთში გადადის. სურათის ცენტრში, უფრო ღია ტონის ჰორიზონტალურ ზოლზე მიემართება თეთრი გემი, რომელიც კომპოზიციის მარცხენა მხარეს არის გამოსახული. გემის ანარეკლი, ეცემა წყლის ზედაპირს. ჰორიზონტის ხაზს მიღმა, ბუნდოვან მოცისფრო ფერწერულ

სივრცეში მოსჩანს თეთრი წრიული ლაქა, რომელიც თითქოს მზესთან ასოცირდება. გემის მიმართულება, ზღვის ზედაპირის აღმნიშვნელი პირობითი ზოლი ქმნის დინამიკურობის თავისებურ შეგრძნებას მარცხნიდან მარჯვნივ. ზემოთ განხილული კომპოზიციისაგან განსხვავებით, რომელშიც აბსტრაქტული ფორმები სტატიკურ, რაღაც უსასრულო, ბუნდოვან სივრცეშია განსხვავებული, აქ ცხოვრების გარკვეული რიტმი შეიგრძნობა. მარტივი გეომეტრიული ფორმებით აღინიშნება გემის სილუეტი, მისი დეტალები (დროშა, საკვამური, სამაშველო რგოლები და ა.შ.) შედარებით ინტენსიური ლაქებით გადმოიცემა, რაც აცოცხლებს ამ ერთიან ფერწერულ გამას, მაგრამ აქაც, ისევე როგორც ამ ტიპის სხვა ნამუშევრებში მხატვრული გამომსახველობის ძირითად საშუალებას მოლურჯო-მოცისფრო, გამჭვირვალე ფერადოვანი სივრცე წარმოადგენს. თავისი სიმსუბუქით, ფაქიზი ტონალური გადასვლებით ფერი აქ თითქოს თავისთავად ხდება გარკვეული სივრცის მატარებელი. როგორც ჩანს გ. ჩაგელიშივითან ესა თუ ის ადგილი უკავშირდება მხატვრის ინდივიდუალურ ფერით აღქმას. ზღვა და ზღვაზე მდებარე ქალაქები, მათი აბსტრაქციის ზღვარზე მყოფი ხედები გადმოცემულია მოლურჯო-მოცისფრო კოლორიტით. შეიძლება ითქვას, რომ ფერი აქ გარკვეულ სიმბოლურ-ასოციაციურ მნიშვნელობას იძენს.

ზღვის „ღურჯი სერიის“ განვითარებას წარმოადგენს სტამბოლის პეიზაჟები. ნამუშევარში „სტამბოლი და ზღვა“ (ტ/ზ. 98X145. 2000) მხატვარი თავისებურად ამკვიდრებს აბსტრაქირებული სივრცის კონკრეტულ გააზრებას და ქმნის ქალაქის სურათ-ხატს. უკვე მიგნებულ მოლურჯო-მოცისფრო ფერწერულ სივრცეში მხატვარს შემოაქვს კონკრეტული ადგილის აღმნიშვნელი ელემენტები – ორი მთის სილუეტი, ბოსფორის სრუტე, მეჩეთი, მინარეთები, ფერდობებზე შეფენილი სახლები და სხვ. , რომლებშიც სტამბოლის პანორამა საცნაურდება. ამ კომპოზიციაში მხატვარი თითქოს ჰაეროვანი პერსპექტივის პრინციპებს მიმართავს და სივრცული პლანების მონაცვლეობასთან ერთად აღიავებს ძირითად მოლურჯო-მოცისფრო ტონს. სურათის წინა პლანზე გამოსახული გარკვეული სიმკვრივის შემცველი ფერადოვანი სიბრტყობრივი ლაქები, რომლებიც ხმელეთს აღნიშნავენ, თითქოს იჭრებიან სურათის სიღრმეში და მასში ხალისიანი აქცენტი შემოაქვს.

სტამბოლის თემის რამდენადმე განსხვავებულ ინტერპრეტაციას იძლევა მხატვარი ნამუშევარში „ღამის სიზმარი“. აქ წინა ნამუშევრისათვის დამახასიათებელი ფერწერული სივრცე იცვლება, ზღვისა და ცის ფონი უფრო

სიბრტყობრივ-დეკორატიულ ქედრადობას იძენს. კომპოზიციის მარცხენა მხრიდან ცენტრისაკენ არის მიმართული მთის მასივი, რომელზეც ერთმანეთთან მიჯრით მდგომი შენობებია. მათ აღმნიშვნელ სხვადასხვა ზომისა და ფორმის მქონე ლაქებს არა აქვთ მკაფიო საზღვრები, ისინი თითქოს ერთმანეთში გადაედინებიან. მთის ლაქოვანი ზედაპირი დასერილია სხვადასხვა კუთხიდან ნაჩვენები გეომეტრიული ფორმებით, რაც გამოსახულებას გარკვეულ რელიეფურობას ანიჭებს. ამ ნამუშევარშიც სიღრმის შთაბეჭდილებას ქმნის ხმელეთის პარალელური პლანები და საგანთა სიბრტყეზე განთავსება. ყველაზე ახლოს იკითხება კომპოზიციის მარცხენა მხარეს მოცემული ხმელეთის ნაწილი, შემდეგ მთის მასივი თავისი მჭიდრო განაშენიანებით და ბოლოს უკანა პლანზე ფრაგმენტულად მოცემული, თითქოს დამის შუქით გაჩახახახებული ყურე. ამ შემთხვევაში ფერის დეკორატიულობა ხაზგასმულია ფონის დამუშავების პრინციპით. კერძოდ, წინა პლანი – ზღვა დაწერილია თავისუფალი მონასმებით, თუმცა ეს არ არის დინამიკური, პასტოზური, ემოციური მანერა – მხატვარი გარკვეული ზომიერების შეგრძნებას ანიჭებს ფორმას. ზეცა შესრულებულია უფრო გლუვი მანერით. კომპოზიციის კოლორიტი აგებულია დამის განათების აღმნიშვნელი მოყვითალო-მოთეთრო და ინტენსიური ლურჯი ტონების შეხამებაზე, რაც დამაჯერებლად გადმოსცემს დამის ქალაქის შეგრძნებას და გამოხატავს ავტორის ინდივიდუალურ დამოკიდებულებას მის მიმართ. ამდენად, წინა პეიზაჟებისაგან განსხვავებით ამ ნამუშევარში ფონი კარგავს „სივრცე-ფერის“ მნიშვნელობას და ილუზორულობის ეფექტს სიბრტყეზე საგნებისა და პარალელური პლანების განთავსება ქმნის. თანდათან თავს იჩენს ფერის დეკორატიული შესაძლებლობების მეტად გამოვლენის ტენდენცია და ფორმის აბსტრაქტირება.

ამ სერიის ერთ-ერთ საპროგრამო ნაწარმოებად შეიძლება მივიჩნიოთ „აზიიდან ევროპისკენ“ (ტ/ზ. 200X300. 2000), რომელიც ამ ციკლის ერთგვარი „გასაღებია“ და გარკვეულ კონცეფციას შეიცავს. კომპოზიცია წარმოადგენს ტრიპტიქს, რომელიც შესდგება სამი ვერტიკალური პანოსაგან. თითოეული მათგანი განსხვავებული ფერადოვანი გადაწყვეტით ხასიათდება: მარცხენა – ლურჯი, შუა – მოლურჯო-მოცისფრო, მარჯვენა – მოთეთრო-მორუხო ტონებითაა შესრულებული. სამივე სიბრტყე ერთიანდება ფაქტურული, სხვადასხვა ფერით დამუშავებული სიბრტყობრივი ზოლით, რომელიც ეშვება მარჯვენა ზედა კუთხიდან ტეხილი ზიგზაგისებური რიტმით და შუა პანოს

ქვედა ნაწილში ერთგვარ სამკუთხა სიბრტყეს ქმნის. შემდგომ იგი მიემართება მარცხენა პანოს შუა ნაწილისაკენ. ეს თითქოს თავისებური აბსტრაქტული გზაა, რომელიც უსასრულოდ მიემართება ზემოდან ქვემოთ, მარჯვნიდან მარცხნივ, აზიდან ევროპისკენ. ამ მოსაზრებას ამყარებს სურათის ცენტრში დიაგონალურად გავლებული ხაზი, რომელიც ორ წერტილს აერთებს და შესაბამისი ლათინური ასოებით – A (აზია) და E (ევროპა) არის აღნიშნული. ნიშანდობლივია, რომ მარჯვნიდან მარცხნივ მიმართული ეს დინამიკა შეესატყვისება აღმოსავლურ კულტურებში, დამწერლობებში დამკვიდრებულ წერის რიტმსაც. ამ ასიმეტრიული ზოლის კონფიგურაცია და დამუშავება შეიცავს მოლურჯო-მომწვანო მოყვითალო-მონაცრისფრო ტონებს, რომლებსაც ფაქტიურად ნეიტრალურ პანოებში ცხოველხატულობის და მოძრაობის თავისებური ელემენტი შემოაქვს, იგი ფერწერულად აცოცხლებს სურათის პირობით „სივრცულ“ გარემოს. ამ ტრიპტიქონში მხატვარი თითქოს ახდენს ორი განსხვავებული სამყაროს ფერით დახასიათებას. კერძოდ, მოთეთრო-მორუხო ფონი ასოცირდება აზიასთან, მარცხენა – შედარებით მუქი ლურჯი ფერი – ევროპასთან, ხოლო კომპოზიციის შუა მოლურჯო-მოცისფრო ნაწილი კი იმ შუალედურ, გარდამავალ სამყაროსთან, რომელიც ორივე ფერის, ორი სამყაროს საწყისებს შეიცავს. თავისი კონცეფციით თუ ფერადოვანი გადაწყვეტით ნაწარმოების შუა პანო ასოცირდება სტამბოლის თემასთან, რადგან იგი აზიისა და ევროპის გზაგასაყარზე მდებარე ხილია. ამგვარი სადა ხერხებით, თავისებური აბსტრაქტულ-დეკორატიული მეტყველებით მხატვარი ახერხებს საკუთარი იდეის ხატოვან გადმოცემას.

„სტამბოლის“ სურათებისაგან განსხვავებით, რომლებშიც მოლურჯო-მოცისფრო ტონები დომინირებენ, „არმაზის“ ციკლში მხატვარი მომწვანო-მოვერცხლისფრო, მოყვითალო-მოოქროსფრო ფერთა დახვეწილ შეხამებას მიმართავს. ეს გარკვეულწილად ბადებს მთიანი პეიზაჟის ასოციაციას, თუმცა აღნიშნული სიბრტყობრივ-დეკორატიული კომპოზიციები არ წარმოადგენენ ამ ჟანრისათვის დამახასიათებელ ტიპურ ნიმუშებს. გამოსახულებათა ერთგვარი ბუნდოვანება, აბსტრაქტირება ქმნის მხატვრისათვის დამახასიათებელ ფერწერულ-დეკორატიულ ეფექტს. ისევე როგორც „სტამბოლში“ მხატვარი საზოგადოდ აქაც ინარჩუნებს გარკვეულ ზღვარს რეალობასა და აბსტრაქციას შორის, ოღონდ განსხვავებით ზღვის პეიზაჟებისაგან, სადაც სივრცის გადმოცემის პრობლემაა გადაჭრილი, აქ სივრცე თითქოს ნიველირებულია ტილოზე დატანილი

ფერწერულ-ტონალური ფენით. „არმაზის“ ციკლის კომპოზიციები იგება ახლოს მოტანილი კადრის პრინციპით, რომლებშიც სივრცე თითქმის მთლიანად შეზღუდულია, იგი უფრო მძიმე და ჰერმეტიულია, რაც შესაძლოა თავად ამ კონკრეტული ლანდშაფტის სპეციფიკითაც იყოს განპირობებული. მწვანის სხვადასხვა ტონების, მოყვითალო-მოყავისფრო ფერთა აქტიური მონასმები, რომლებიც ხან დინამიკური, ხან კი თავშეკავებულია, აცხოველებს სურათის ზედაპირს და იძლევა ცოცხალი მცენარეული საფარის და ქვადორდიანი რელიეფური ლანდშაფტის ასოციაციას. აქ ფერწერული ფენა უფრო მეტყველი, პასტოზური ხდება, რასაც ნამუშევრებში გარკვეული სიმკვრივე შემოაქვს. იგი თავის თავში ითავსებს დეკორატიულ სპეციფიკას და ამავდროულად ცოცხალ იმპულსებს ამჟღავნებს, ბადებს თავისებური პულსაციის შეგრძნებას.

„არმაზის“ ციკლის ნამუშევრებში სასურათო სიბრტყე მთლიანად შევსებულია მთიანი პეიზაჟით, უმეტეს მათგანში ცისთვის ადგილი არ რჩება. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს სურათი უსასრულოდ გრძელდება კადრს გარეთ და გამოსახულება კონკრეტულისა და განყენებულის ზღვარზე ბალანსირებს. ყოველივე ეს ქართული პეიზაჟის იმ ტრადიციის გაგრძელებად მიგვაჩნია, რაც განუმეორებელ ხიბლს ანიჭებს დ. კაკაბაძის, ჯ. ხუნდაძის, გ. ქუთათელაძის ნაწარმოებებს. ვახტანგ ბერიძე აღნიშნავს, რომ დ. კაკაბაძესთან წონასწორობის, სტაბილურობის, ნათელი ტექტონიკურობის შთაბეჭდილება მიღწეულია ძირითადი მასებისა და სტრუქტურული ხაზების სათანადო განლაგებით, ფერადი სწორკუთხედებისაგან შედგენილი დეკორატიული ხალიჩის პლანებად განთავსებით, განათებული და დაჩრდილული ნაწილების შეპირისპირებით, რაც თავისთავად იძლევა სიღრმისა და სივრცობრიობის ეფექტს. გ. ჩაგელიშვილთან, გამომდინარე ავტორის სიბრტყობრივ-დეკორატიული ხედვის ინდივიდუალური პრინციპებიდან, ჩვენ ვხედავთ ყოველგვარ სიღრმეს მოკლებულ გამოსახულებას, სადაც სივრცე ფაქტიურად ერწყმის სურათის ერთიან ფერწერულ მასას, რომელიც ერთგვარ „სივრცე-სიბრტყეს“ ქმნის. კომპოზიციური სტრუქტურისა და სიღრმის ამგვარი ჩაკეტვა, საგნობრივ-მატერიალური საწყისების ერთგვარი „უგულებელყოფა“ ნათლად ვლინდება სურათში „არმაზი“ (ტ/ზ. 200X100. 1998). გ. ჩაგელიშვილი იყენებს ფერის ინტენსიობის ერთგვაროვან უღერადობას, როგორც სურათის წინა, ისე უკანა პლანზე, რითაც ქმნის თავისებურ სხივოსან გარემოს და სივრცეს თითქოს ვერტიკალურად აღმართულ სიბრტყეში ათავსებს. თავისუფალი მონასმებით,

დინამიკური ლაქებით დამუშავებული ფაქტურული ზედაპირი აქ მთის ქანობისა და მცენარეული საფარის ხატოვან სახეს იძლევა.

„არმაზის“ სერიის ერთ-ერთ ნამუშევარში („არმაზი“ ტ/ზ/100X80, 1995), სადაც პეიზაჟის მთელი სივრცე კლდოვან ლანდშაფტს უპყრია, ზემოთ გამოკრთის ცის პატარა მონაკვეთი. ცა დაწერილია ძალიან თხელი ფენით, ოდნავ შესამჩნევი ფერადოვანი გადასვლებით. ლურჯი ცის მოტივის შემოტანით ნამუშევარი თითქოს უფრო კონკრეტულ სახეს იძენს, მთის პეიზაჟი უფრო მკაფიოდ და დამაჯერებლად იკვეთება. საერთო გადაწყვეტის პრინციპი აქაც იგივეა, წერის სხვადასხვა ტექნიკა – ზოგჯერ გლუვი, სხვადასხვა სისქის ფერადოვანი ფენის შემცველი ლაქები, ზოგჯერ კი სქლად, პასტოზურად დატანილი დინამიკური მონასმები ტილოს ზედაპირის ცხოველხატულ გამომსახველობას ქმნის და ლანდშაფტის ტექტონიკურობის შეგრძნებას იძლევა. მთის მასივი თავისი მონუმენტური სილუეტით მკვეთრად გამოიკვეთება ფაქტიურად ფერწერულად დაუმუშავებელ ცის ცისფერ ფონზე, რაც ნიადაგს რელიეფურობას ანიჭებს. ბუნების სიდიადის, მონოლითურობის თავისებურ შეგრძნებას ხელს უწყობს კომპოზიციის აღქმის ხასიათი, რომელიც ქვემოდან ზემოთ იკითხება.

ტონალური ფერწერის საინტერესო ნიმუშია დიდი ზომის ჰორიზონტალური კომპოზიცია „არმაზი“ (ტ/ზ 200X400, 1998). აქაც მხატვარი მომწვანო-მონაცრისფრო ტონების გამოყენებით ქმნის მთის ლანდშაფტის განზოგადებულ, ასოციაციურ ხედს. მწვანე ჰორიზონტალური ქვედა ზოლი გარკვეულ სიმყარეს ანიჭებს კომპოზიციას და ბალახეული საფარის შთაბეჭდილებას იწვევს. სურათის მომწვანო-მოვერცხლისფრო ტონებით დამუშავებულ ზედაპირზე გარკვეულ ფერადოვან აქცენტებს ქმნის სხვადასხვა ტონის მწვანით, ვარდისფრით, ყავისფრით გადმოცემული ბუნქები თუ მორუხო-მოთეთრო კლდოვანი ქანები. მარცხენა კუთხეში გამოსახულია დაკლაკნილი ხე, რომელსაც ერთგვარი კონკრეტული საწყისი შემოაქვს აბსტრაქციის ზღვარზე მყოფ დახვეწილ პეიზაჟში. როგორც ჩანს, აქ მხატვარი ცდილობს გათავისუფლდეს ილუზორული სახვითობისაგან, მეტი თავისუფლება და დამოუკიდებელი მნიშვნელობა მიანიჭოს ფერს. ტონალური გადაწყვეტით, კადრის ახლოს მოტანით, გამოსახულების ბუნდოვანებით იგი ისწრაფვის შექმნას განზოგადებული, აბსტრაქტირებული, ასოციაციური პეიზაჟი.

ნიშანდობლივია, რომ „არმაზის“ სერიაში ფორმათა გარკვეულ სიმკვრივეს, ერთგვარ რელიეფურობას თუ ტექტონიკურობას, თავისებურად ერწყმის ერთიანი

სივრცის ნიველირება, საგანთა ბუნდოვანი გამომსახველობა, საგნობრივ-მატერიალური საწყისების ფაქტიური უგულბებლყოფა. ყოველივე ეს, განაპირობებს ამ სერიის პირობით, დეკორატიულ გააზრებას, რაც ამკვიდრებს მხოლოდ გ. ჩაგელიშვილისათვის დამახასიათებელი აბსტრაქტული ლანდშაფტის თავისებურ სურათ-ხატს. ავტორი ქმნის რეალისტურისა და განყენებულის ზღვარზე მყოფი ასოციაციური პეიზაჟების ციკლს, რომელშიც მხატვრის სუბიექტური დამოკიდებულება სურათის კოლორისტული გადაწყვეტით, მისი დეკორატიული სტრუქტურით არის გამოხატული. ამგვარი ასოციაციურობა, განყენებულობა მეტნაკლები ინტენსიურობით ვლინდება სერიის სხვადასხვა კომპოზიციებში. თუკი ზოგჯერ მხატვარი მინიმალურ დონეზე მაინც ინარჩუნებს გარკვეულ კავშირს პეიზაჟის რეალისტურ ელემენტებთან, სხვა დროს იგი ცდილობს მთლიანად გაექცეს მატერიალური ფორმების „ილუზორულ“ ელემენტებს. საინტერესოა ისიც, რომ ავტორი აბსტრაქტიზებული ხედვით, ზოგადი მინიშნებებით გადმოსცემს არმაზის, როგორც მისთვის ძვირფასი ადგილის ინდივიდუალურ განცდას (სადაც მისი ქალაქგარე სახელოსნო მდებარეობს) და განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას, რაც არმაზის ისტორიულ წარსულს უკავშირდება.

„არმაზის“ ციკლის კომპოზიციების დიდი ზომები, ერთგვარი მასშტაბურობა შესაძლოა განპირობებული იყოს თავად ამ პანოების დეკორატიული სპეციფიკით და ფუნქციით. ამ ნამუშევრებში მხატვარი თითქოს სცილდება დასრულებული დაზგური სურათის ჩარჩოებს, ცდილობს ინტერიერში, კედელზე გადაიტანოს იგი და გამოსახულებას უსასრულობის შეგრძნება მიანიჭოს. „არმაზის“ პეიზაჟებისათვის დამახასიათებელი ეს თავისებურება ერთგვარ განვითარებას ჰპოვებს გ. ჩაგელიშვილის დეკორატიული პანოების სერიაში „კედელი“, რომელიც 2005 წლით თარიღდება. „არმაზისაგან“ განსხვავებით ამ სერიაში მთლიანად არის უგულბებლყოფილი რეალური საგნობრივი მინიშნებებიც კი. ამ ერთი ზომისა (170X100) და ფორმატის (ვერტიკალური) ნამუშევრების კომპოზიციური სტრუქტურა ეფუძნება ფერწერულ-დეკორატიულ ეფექტს და სურათის საერთო ტონალურ გადაწყვეტას. კერძოდ, ცალკეული ტილოები მთლიანად გადაწყვეტილია რომელიმე კონკრეტულ ერთიან გამაში: მოყვითალო-მოოქროსფრო, მოლურჯო-მოცისფრო, მომწვანო, მოწითალო, მოიასამნისფრო, მოყავისფრო და ა.შ. , რომლებშიც ფერთა ფაქიზი ნიუანსები თუ სხვადასხვა სისქისა და ფორმის ფერწერული ლაქები ტილოს ზედაპირის ცხოველხატულ

გამომსახველობას ქმნის; თავიანთი ტექსტურით პანოები თითქოს ბუნებრივი ქვის – მარმარილოს, გრანიტის თუ დიორიტის თავისებურ იმიტაციას ქმნიან. ამ ნამუშევრებში მხატვარი ფერთა დახვეწილ ტონალურ შეხამებას მიმართავს, რითაც ფერთი განწყობის დამკვიდრებას ცდილობს. მატერიალურად ისინი არაფერს არ გამოსახავენ, მაგრამ იძლევიან გარკვეული დინამიკის განცდას; კონცეფციის დონეზე ავტორი აქ თითქოს მუდმივად მოძრავი, მრავალფეროვანი, უსასრულო სუბსტანციის შეგრძნებას ამკვიდრებს. „კედლის“ სერიის პანოები სიბრტყობრივ-დეკორატიულ ხასიათს ატარებენ, რომლებშიც ძირითადი აქცენტი ფერის ფსიქო-ემოციურ, განწყობით მხარეებზეა გამახვილებული. ციკლის თითოეულ კომპოზიციაში იკვეთება ფერის ესთეტიზაციის პრობლემა. ფერი აქ გვევლინება როგორც თვითკმარი ესთეტიკური კატეგორია, როგორც ფერწერის უმთავრესი კომპონენტი და გამომსახველობითი საშუალება.

ამრიგად, გ. ჩაგელიშვილის ხელოვნების მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის საფუძველზე ნათლად იკვეთება ავტორისათვის დამახასიათებელი ის ძირითადი ნიშან-თვისებები, რომლებიც მის თვითმყოფად ხელწერას ადასტურებს. მხატვრის ნამუშევრებში ერთმანეთთან ერთდროულად თანაარსებობს სიბრტყობრივი და სივრცობრივი საწყისები, რაც წლების განმავლობაში ფაქტიურად უცვლელი რჩება; მათ ახასიათებთ კომპოზიციური სტრუქტურის ერთგვარი სტატიკურობა და ფერწერული ფენის დინამიკა, სწრაფვა ფორმათა გადმოცემის გამარტივებისა და განზოგადებისაკენ, მიდრეკილება პირობითობისა და აბსტრაქციურობისაკენ და ამავდროულად სივრცობრივ-ჰაეროვანი გარემოს დამკვიდრებისაკენ.

თანდათან გ. ჩაგელიშვილის შემოქმედებაში ვლინდება საგნობრივ-მატერიალური საწყისებიდან დაშორების მცდელობა, თავს იჩენს დეკორატიულობის ტენდენცია, რაც მის სურათებში სხვადასხვა მხატვრული საშუალებებით ვლინდება. პირობითობისაკენ სწრაფვით, სიბრტყობრივ-დეკორატიული საწყისების მომძლავრებით ავტორი თანმიმდევრულად ამკვიდრებს სამყაროს მსუბუქ, ლირიკულ, ხატოვან აღქმას. ნამუშევრების ფერწერული გააზრება და ფორმათქმნადობა ავლენს მხატვრის სწრაფვას შექმნას ერთიანი, თითქოსდა უსასრულო, „დემატერიალიზებული“ სამყარო, რომელიც ამავდროულად საწყისს რეალობიდან იღებს.

გოგი ჩაგელიშვილის შემოქმედებაში იკვეთება როგორც ქართული ფერწერის განვითარების ხაზი, ისე თანამედროვე დასავლური ხელოვნების მხატვრული

პრინციპები. მის ნაწარმოებებს საფუძვლად უდევს ტრადიციული ჟანრებისა თუ თემების ახლებური გააზრება და მხატვრული ინტერპრეტაცია, გამომსახველობითი საშუალებებისა და შემოქმედებითი მეთოდის ორიგინალურობა, მემკვიდრეობითობის შენარჩუნება და ზოგადდასავლურ მხატვრულ ფენომენთან ინტეგრირება.

თავი V. საგნობრივ-მატერიალური და გრძნობადი საწყისები ვანტანგ ბესელიას შემოქმედებაში.

სამოცდაათიანელთა თაობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის ვანტანგ ბესელიას ხელოვნება ლაკონური მეტყველებით, ფორმისა და შინაარსის ჰარმონიით, ფერწერულობისა და პლასტიკურობის ერთიანობით ხასიათდება, რაც ოსტატის მხატვრული ხედვისა და შესაძლებლობების მთლიანობას ადასტურებს. მისი შემოქმედებითი მეთოდი სივრცის, სიბრტყის, მოცულობის, ფერის ეფექტური ურთიერთშეთანხმებისა და პოეტური გარდასახვის პრინციპს ეფუძნება, რომელშიც მკაფიოდ ვლინდება საგნობრივ-მატერიალური და გრძნობადი საწყისების თავისებური სინთეზი. მხატვრის სტილისტურ-ესთეტიკური მრწამსი თვალნათლივ მიანიშნებს ხელოვანის კავშირს შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობასთან, რაც უპირველეს ყოვლისა განპირობებულია მისი შემოქმედების ზოგადი ნიშნებით – გამომსახველობითი ენის სისადავით, სურათის ნათლად გამოვლენილი არქიტექტონიკით თუ დახვეწილი, თავშეკავებული კოლორიტით. ამასთან ერთად აღსანიშნავია მისი სიახლოვე დასავლეთ ევროპულ ფერწერასთან, რაც მუდგანდება მხატვრული ფორმის განზოგადებაში, ფაქტურულობისა და საგნობრიობის შეგრძნებაში. XX საუკუნის დიდოსტატთა მემკვიდრეობის შემოქმედებითი ათვისება ხელოვანის ნაწარმოებებს მაღალმხატვრულ დონეს და თანამედროვე ხასიათს ანიჭებს.

1964-70-იანი წლები ვ. ბესელიას სამხატვრო აკადემიაში სწავლის პერიოდია. ფარნაოზ ლაპიაშვილის სახელოსნოს შემოქმედებითმა ატმოსფერომ, სადაც მასთან ერთად სწავლობდნენ შემდგომში ქართული სცენოგრაფიის ცნობილი მოღვაწენი – უშანგი იმერლიშვილი, მირიან შველიძე, იური გეგეშიძე – ურთიერთობებში უფროსი თაობის ისეთ თვალსაჩინო წარმომადგენლებთან, როგორებიცაა გიორგი გუნია, გოგი ალექსი-მესხიშვილი, დიმიტრი ერისთავი და სხვ., ხელი შეუწყო ახალგაზრდა მხატვრის შემოქმედებითი თუ პიროვნული მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებას.

მხატვრის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია პორტრეტს, თუმცა იგი ნაყოფიერად მუშაობს ნატურმორტის და პეიზაჟის ქანშიც, მოღვაწეობს თეატრალურ-დეკორაციულ მხატვრობაში.

ადამიანის შინაგანი სამყაროს, მისი სულიერი ყოფის ფაქიზ ნიუანსთა შეცნობა ვ. ბესელიას შემოქმედებითი ინტერესების უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენს. მხატვარს შესწევს უნარი მოდელის ანალიტიკური ჭვრეტისა,

რისი წყალობითაც ეს პორტრეტული სახეები ინტიმურობას, ინდივიდუალურობას იძენენ. მათში ნათლად იკითხება პერსონაჟის ხასიათი, განწყობილება, შინაგანი ცხოვრება თუ გარემომცველ სამყაროსთან დამოკიდებულება.

პორტრეტების კომპოზიციებისათვის ავტორი ვერტიკალურ ფორმატს ირჩევს. პორტრეტებზე უფრო გამოსახულებები კადრში მჭიდროდ ჩაჭედებულ კომპოზიციებს ქმნიან, სადაც მთელი ყურადღება სახის ფსიქოლოგიურ დახასიათებას ეთმობა. ძუნწად არის გადმოცემული ან თითქმის უგულებელყოფილია ყველაფერი, რაც მხატვრისათვის მეორეხარისხოვანს წარმოადგენს – ტანისამოსის დეტალები, აქსესუარი. ნეიტრალურ ფონზე მსხვილი პლანით გამოსახული, მსუბუქად უტრირებული მეტყველი სახეები ინარჩუნებენ ნატურასთან ფიზიკურ მსგავსებას და ემოციათა მრავალფეროვნებით ხასიათდებიან.

ფორმისა და ხასიათის ექსპრესიულობით გამოირჩევა ვ. ბესელიას ჩინებული “ავტოპორტრეტი” (ქალ. პასტელი. 66X30. 1995). ნამუშევრის გამომსახველობით ენას აქ გრაფიკული საწყისები განსაზღვრავს – ხატვის მანერის ესკიზურობა, ხაზობრივი რიტმი, მეტყველი სილუეტი. კომპოზიციის საერთო კოლორიტს მოყვითალო-მომწვანო, მოცისფრო-მონაცრისფრო ფერთა დახვეწილი გამა ქმნის. სურათის სიღრმიდან მხატვარი იცქირება თავის თავში ჩაღრმავებული, ფიქრით და სევდით აღბეჭდილი მხერით. შინაგანი კეთილშობილება ვლინდება მის ჩრდილდაფენილ სახესა და მჭმუნვარე იერში.

“შვილის პორტრეტი” (ქალ. პასტელი. 66X30. 1995) ვერტიკალურ ღერძულ საზზე აგებული კომპოზიციანია. ფორმათა მატერიალური ხასიათი მხატვრულ სახეს შინაგან ძალასა და მნიშვნელობას ანიჭებს. პერანგის ხავერდოვანი მოყავისფრო-მოწითალო ფერის, ოქროსფერი თმის, თბილი ღია მწვანე ფონის ეგვიტური თანაფარდობა ქმნის სურათის დახვეწილ ფერადოვნებას. ოდნავი ასიმეტრიით ხაზგასმული მოდელის სახასიათო გამოსხედავა – აწეული წარბი, შეჭმუნხნილი შუბლი, სახის ნაკვთების შემომსაზღვრელი დინამიკური კონტურები პერსონაჟის შინაგან მღელვარებას, მის ცვალებად ემოციურ სამყაროს ამჟღავნებს.

მხატვრული სახის მკვეთრი დახასიათებით გამოირჩევა “ნინო ჩიბურდანიძის პორტრეტი” (ქალ. პასტელი. 70X50. 2001). ქალიშვილის პოზა – გაშლილი მხრები, მაღალი კისერი და შუბლი ამაყ ხასიათს ავლენს. პერსონაჟის დიდრონი

თვალეები, მოგრძო ცხვირისა და წარბების სწორი ხაზები, კულულებად ჩამოშლილი თმები, სახის მახვილი ოვალი, განსაკუთრებით გამომსახველია. დინამიკური შტრიხებით შექმნილი კომპოზიციური რიტმი ორგანულად ერწყმის რაფინირებულ ქრომატულ ფერწერას და აცოცხლებს სურათის ზედაპირს. სასურათო სიბრტყეზე ფართო პლანით წარმოდგენილი პერსონაჟის თავისა და სამოსის მოცულობითი პლასტიკური ფორმები თითქმის მთლიანად ავსებს ნამუშევრის ნეიტრალურ ფონს. მომწვანო-მორუხო ტონებში შესრულებული მუქი ფონი, ღია ფერის რელიეფურად გამოძერწილი სახე ქმნის დახვეწილ ფერადოვან ჰარმონიას. მოდელის პოზა და ფერწერული ზედაპირის დინამიკა მხატვრული სახის ფსიქოლოგიზმს გადმოსცემს. ეს პორტრეტი ერთ-ერთი ყველაზე მომხიბლავია მხატვრის შემოქმედებაში.

ცნობისწადილით აღსაგესე ბავშვური თვალეები დაჟინებით იყურება “ბიჭუნას პორტრეტიდან” (ქად. პასტელი. 35X32. 1996). სურათი საოცარი სითბოთი, სისხლასით არის გამსჭვალული. ბავშვის მეტყველი მზერა, მოუსვენარი პოზა ამჟღავნებს მის მკვირცხლ, ცოცხალ ბუნებას. კომპოზიციის ხაზგასმული კადრირება და მკვეთრი განათება აკონკრეტებს ბიჭუნას ნაკეთებს და ფართოდ გახელილ თვალეებს; პერსონაჟის ფრონტალურად მოცემული სახე სურათის ცენტრშია მოთავსებული, დინამიკური რაკურსით მობრუნებული ფიგურა კი გვერდიდან აღიქმება, რაც აცოცხლებს ერთი ამოსუნთქვით შესრულებული ნამუშევრის საერთო რიტმს. ნაწარმოების კოლორიტი დახვეწილია და ხავერდოვანი. იგი ინტენსიური მწვანე პასტელის მრავალფეროვანი გრადაციების და თბილი ყავისფერის ურთიერთშერწყმას ემორჩილება, ნახევარტონების სიმდიდრით და თავშეკავებული გამით გამოირჩევა.

შინაგანი დრამატიზმით ხასიათდება “მოქანდაკე ოთარ დარჩიას პორტრეტი” (ქად. პასტელი. 66X30. 1995). ნაწარმოებში მხატვარი ოსტატურად მიმართავს ურთიერთდაპირისპირების თავისებურ ხერხს – ფორმის ერთდროულად სიბრტყობრივ და მოცულობით დამუშავებას. აქ მძლავრი შუქჩრდილოვანი მოდელირებით გამოძერწილი თავის მოცულობითი, პლასტიკური გამოსახულება ქმნის კონტრასტს სხეულის განზოგადებულ, პირობითობის ზღვრამდე დაყვანილ ფორმასთან. მხატვარი ძალდაუტანებლად აღწევს ამ საპირისპირო ელემენტების ჰარმონიულ თანაფარდობას და ნამუშევრის ორგანულ მთლიანობას ქმნის. ფერისა და ტონის თავისუფალი ურთიერთკავშირი აცოცხლებს ნაწარმოების მომწვანო ქრომატულ გამას, აძლიერებს გამომსახველობას. პერსონაჟის

ფსიქოლოგიზმს ამჟღავნებს მისი გარესამყაროსადმი მიპყრობილი თვალები, აღბეჭდილი მარტოობის რაღაც ფატალური განცდით. ეს არის შთამბეჭდავი, სევდიანი სახე დიდი ნებისყოფის მქონე პიროვნებისა.

კომპოზიციური აგების თვალსაზრისით რამდენადმე განსხვავებულია “თვას პორტრეტი” (ქაღ. პასტელი. 85X50. 1995). აღსანიშნავია, რომ ამ ნაწარმოებში პერსონაჟის ხასიათი იძერწება არა მხოლოდ სახის გამომეტყველებით, არამედ სურათის მთელი პლასტიკით – აქ პოზაც, ჩაცმულობაც ერთგვარი გზაა პიროვნების შინაარსის ამოსაცნობად. ერთსა და იმავე დროს მხატვრული ფორმის მოცულობითი და სიბრტყობრივი დამუშავების ეფექტური ხერხი ამ ნამუშევარშიც იჩენს თავს, აქაც აქცენტირებულია გულმოდგინედ შესრულებული სახე მეტყველი ნუშისებური თვალებით, თხელი სხეული კი პირიქით – ზოგადად არის მონიშნული. სურათის ვერტიკალისა და მოდელის ხელების არათანმხვედრი, დიაგონალური მიმართულება დინამიკურს ხდის კომპოზიციას; დახვეწილი კოლორიტი სხვადასხვა ინტენსიურობის ლურჯი ფერის თბილი და ცივი ტონების მონაცვლეობას ემყარება, ქალიშვილის მუქი ლურჯი კაბის ცივი გამა უშუალო ჰარმონიაშია ნატიფი სხეულის ნაზ, მოვარდისფრო ტონებთან. ლურჯი უღერადობის ექსპრესიული კონტური შემოწერს ფიგურას და მას თითქოს ჰაერში ახვევს – ამრიგად ქრება სიბრტყობრიობის შთაბეჭდილება, რასაც ხელს უწყობს ვარდნილი ჩრდილიც; იგი არღვევს ფონის ნეიტრალურობას და ილუზორულ პერსპექტივას ქმნის – ქმნის ერთგვარ არეს ფონსა და პერსონაჟს შორის.

განწყობილების უფრო მძაფრი გამოვლენის მიზნით ვ. ბესელია ზოგჯერ თავისებურ გროტესკსაც მიმართავს. ასეთია “მხატვარ თამაზ დიასამიძის პორტრეტი” (ტ/ზ. 45X35. 1994). სურათი თბილი ირონიით არის გამსჭვალული, მასზე აღბეჭდილია შეზარხოშებული ადამიანი მისთვის დამახასიათებელი ამღვრეული, გაშეშებული მზერით. 3/4-ით მოცემული სახე აქ შედარებით გულმოდგინედაა დაწერილი, წვერი, თმა, პერანგი კი ენერგიული პასტოზური მონასმებით იძერწება. ნამუშევრის კოლორიტი ცხოველხატულია, როგორც წესი, აგებული თბილი და ცივი ტონების ჰარმონიაზე; იგი ეფუძნება მოწითალო-მოყავისფრო, მონაცრისფრო-იასამნისფერს, სხვადასხვა ინტენსიურობის თეთრი რეფლექსების მოუსვენარ რიტმს. შავი ფერის პლასტიკური კონტური ზოგადად მიანიშნებს ტანსაცმლის დეტალებს და ფიგურას ფონისაგან გამოყოფს.

ფერწერული ფაქტურის სიმკვრივე და წერის დინამიკური ხასიათი გამოსახულებას ერთგვარ რელიეფურობას ანიჭებს.

ამდენად, წარმოდგენილი ნიმუშების განხილვა საფუძველს იძლევა ვთქვათ, რომ პორტრეტი ხელოვანის შემოქმედების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილია, რომელშიც განსახიერებას პოულობს არა მარტო პერსონაჟის სულიერი სამყარო, არამედ თვით მხატვრის ზოგადი, ჰუმანისტური დამოკიდებულება ადამიანის მიმართ.

ვ. ბესელიას პეიზაჟები ჩვეულ სისადავეს და ნათლად გამოვლენილ არქიტექტონიკას ინარჩუნებენ. მათ განწყობილებას მნიშვნელოვანწილად კოლორისტული საწყისები განსაზღვრავს – ხასიათს განაპირობებს ფერი, გამა, რომელიც თითოეული ნაწარმოებისათვის საგულდაგულოდ არის შერჩეული და გააზრებული; ეს ხან ღირიზმით აღსავსე, ჰარმონიული, რბილი, ხანაც შინაგანი დრამატიზმით გამსჭვალული ინტენსიური, უღერადი ფერებია.

ფერმწერის თვალით დანახული არქიტექტურა – ალბათ ასე შეიძლება ერთი სიტყვით “გაიშიფროს” ვ. ბესელიას ტილო, რომელსაც “ნიკორწმინდა” (ტ/ზ. 120X120. 1989) ჰქვია. კომპოზიციის დაბალი ჰორიზონტი და ტაძრის ცადაზიდული ვერტიკალური პლასტიკური მასები სურათს მონუმენტურობას ანიჭებს. ტაძარი, ბორცვი, რომელზედაც იგი აღმართულია, დაწერილია ექსპრესიული პასტოზური მონასმებით. მკვრივი ფერწერული ფაქტურის მეშვეობით ნაგებობა რელიეფურად იკითხება სივრცეში და აღიქმება, როგორც დამოუკიდებელი, ცალკე მდგომი არქიტექტურული ორგანიზმი. ამგვარი ინტერპრეტაციით მხატვარი თავისებურად ამკვიდრებს როგორც ძეგლის, ისე მისი ადგილმდებარეობის განსაკუთრებულ, რაღაც საკრალურ მნიშვნელობას. ტაძრის მკლავების გადახურვისა და ფრონტონების ტეხილი ხაზობრივი რიტმი ურთიერთკავშირშია ფასადთა დეკორაციული თაღების მომრგვალებულ კონტურებთან, რაც ხუროთმოძღვრების მკაცრ, ტექტონიკურ ფორმებს მეტყველებას ანიჭებს. ეკლესიის პერანგი აქ მოყვითალო-მოყავისფრო, ოქროსფერ ფერადოვან გამაზეა აგებული, რომელიც ჰარმონიულად ერწყმის კრამიტით დახურული სახურავების თბილ მოწითალო-მოყავისფრო ფერს. ნამუშევრის ფონი გლუვად დამუშავებულ მომწვანო-მოცისფრო მოქუფრულ ცას წარმოადგენს, რომელზეც აქა-იქ თეთრი და ყვითელი ფერების ავდრისმომასწავებელი რეფლექსები გაიელვებენ, ყოველივე ეს აძლიერებს შუქისა და ფერის დრამატულ ვიბრაციას. სურათის ფონისა და ტაძრის ფერთა ეფექტური დაპირისპირება ცხოველხატულობას ანიჭებს

ნაწარმოებს. კომპოზიციის წინა პლანზე მოცემული ადამიანების ჯგუფი ხაზს უსვამს ნაგებობის მონუმენტურობას, რაც თავის მხრივ ინტიმურ ხასიათს ანიჭებს ნამუშევარს. “ნიკორწმინდა” რომანტიკულ სანახაობას წარმოადგენს.

გამომსახველობითი საშუალებების შეპირისპირების მსგავს მეთოდს იმეორებს “ქალაქი” (ტ/ზ. 60X80. 1989), თუმცა თავისი ხასიათითა და საერთო განწყობილებით იგი სულ სხვა შეგრძნებებს ბადებს. სურათზე გამოსახულია ძველი ბათუმისათვის დამახასიათებელი ფარდალალა სახლი, კოლორიტული აივნებით და შუშაბანდებით, რომელსაც შემოუყვება სასურათო სიბრტყის პარალელურად მიმართული ქვის მონოლითური კედელი. ეზოს სიდრმიდან გამოკრთის კვიპაროსის ბუნდოვანი, ვერტიკალური სილუეტი, რაც ხაზს უსვამს ნაწარმოების სივრცობრივ პერსპექტივას. სიბრტყობრივი კედელი, მოცულობითი სახლი და ჰაეროვანი გარემო წარმოადგენს იმ სამ ძირითად კომპონენტს, რომელთა დელიკატური გათამაშება ნამუშევრის მეტყველ გამომსახველობას განაპირობებს. სახლისა და კედლის კოლორისტული გამა ღია ყავისფერის, მოწითალო-მოყავისფრო ტონებისა და ნახევარტონების სიმდიდრით ხასიათდება. მიმზიდველია ნათურების ოქროსფერი გამოსხივება, რაც ქუჩისა და კედლის გარკვეულ ნაწილს ეფინება და ხელოვნური განათების ირეალურ ეფექტს ქმნის. ეს აძლიერებს ერთგვარი თეატრალურობის განცდას, რაც საერთოდ ახასიათებს ამ კომპოზიციას. გამოსახულება დაწერილია დინამიკური პასტოზური მონასმებით, რაც გეომეტრიულ ფორმებს მატერიალურობას, რელიეფურობას ანიჭებს. ნაწარმოების ფონი გულმოდგინედ დამუშავებული სხვადასხვა ინტენსიურობის მონაცრისფრო-ტყვიისფერი ცაა, რომელიც წვიმიანი სადამოს მელანქოლიურ განწყობილებას გადმოსცემს. როგორც ჩანს, ამ ნამუშევარშიც, ცხოველხატული გამომსახველობის მისაღწევად, გამოყენებულია დაპირისპირების მრავალი ტექნიკური საშუალება, კერძოდ: თბილი და ცივი ფერები, ტილოს ზედაპირის ფაქტურული თუ გლუვი ტექტონიკა, მასიური კედლის სტატიკურობა და სახლის მსუბუქი კონსტრუქცია, მისი დინამიკურობა. საგულისხმოა რომ, თუ “ნიკორწმინდაში” ადამიანების ჯგუფი მეტნაკლებად განსაზღვრავდა კომპოზიციის მასშტაბს, აქ ფაქტიურად იგივე მოტივს – წინა პლანზე გამოსახული ადამიანების სტაფაჟურ ფიგურებს, საგზაო ნიშანს, სურათში უფრო უანრული ელემენტები შემოაქვს. ვ. ბესელიას “ქალაქს” ფანტასტიკურობის ელფერი დაჰკრავს და რაღაც ზღაპრულ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

“შემოდგომა” (ტ/ზ. 70X85. 1985) ბუნების ლირიკული განცდითაა გამსჭვალული. პეიზაჟის მოტივი მარტივია – სურათზე გამოსახულია ალვის ხეების ორი ჯგუფი, რომლებიც კომპოზიციის დაბალი ჰორიზონტის წყალობით, თითქმის მთლიანად ცის ფონზე არიან წარმოდგენილნი და სურათის დანარჩენ კომპონენტებზე, როგორცაა მიწის ვიწრო ზოლი, დაბალი ხეები, საგნებით გაბატონებულ “მდგომარეობას” ინარჩუნებენ. ხეები დაწერილია ზოგადად, შუქჩრდილით, თუმცა მსუბუქად, ხაზგასმულია მათი პლასტიკა. მიუხედავად ამისა ნაწარმოებში მიღწეულია მხატვრული მთლიანობისა და ცხოველხატულობის განცდა. აღსანიშნავია, რომ შემოდგომის შეგრძნებას აქ არა ხეების სიყვითლე, არამედ, ინტენსიურად ჟღერადი ოქროსფერი ფონი, სივრცული გარემო ამკვიდრებს.

სრულიად განსხვავებულ შთაბეჭდილებას ახდენს – “ცისფერი პეიზაჟი” (ქად. პასტელი. 45X50. 1994), რომელიც ორიგინალური კომპოზიციური გადაწყვეტით და დინამიზმით გამოირჩევა. სურათის უკანა პლანზე მოცემულია ერთმანეთთან მიჯრით მდგომი უსახური სახლები, რომლებიც ერთიან არქიტექტურულ მასას ქმნიან. მათ უშფოთველ რიტმს, თანაარსებობას არღვევს წინა პლანზე გამოსახული ფოთლებშემოძარცვული ხე, რომელიც ნაწარმოების კომპოზიციურ და აზრობრივ ცენტრს წარმოადგენს და ჰაეროვანი სივრცისა და მანძილის შეგრძნებას იძლევა. საინტერესოა, რომ ამ ნამუშევარში, როგორც ვ. ბესელიას პორტრეტებში, გამომსახველობის კონცენტრაციის მიზნით, კომპოზიციის ეფექტური კადრირება არის გამოყენებული, კერძოდ – ხე გადაჭრილია, არ ჩანს მისი ძირი, არც კენწერო, აქცენტირებულია მხოლოდ თხელი ტანი და შიშველი, დახლართული ტოტები, რომლებიც ზეაპყრობილი ხელების შთაბეჭდილებას ტოვებენ. მათი მოუსვენარი, დაძაბული რიტმი ნაწარმოებს დიდ ექსპრესიულობას ანიჭებს. სურათის კოლორიტი რაფინირებულია. იგი მქრქალი ნაცრისფერი, ვარდისფერი, თეთრი და ცისფერი ნახევარტონების ჰარმონიაზეა აგებული. გამოსახულება აქ თითქოს ლურჯი პრიზმის მიღმა მოსჩანს, რაც სურათის კოლორისტული გადაწყვეტის მხატვრულ მთლიანობას განსაზღვრავს.

ვ. ბესელიას საუკეთესო პეიზაჟები სულიერების იმ ნიშანს ატარებენ, რაც საერთოდ ახასიათებს მხატვრის შემოქმედებას. მათი ინტიმურობა, პოეტურ-ემოციური მუხტი ბუნებისადმი, სილამაზისადმი ცხადი სიყვარულის გამომხატველია.

ვ. ბესელიას ნატურმორტები მხატვრული ხედვის ინდივიდუალურობით ხასიათდება. ნაწარმოებები პირობითად რამდენიმე ჯგუფად შეიძლება დაიყოს, რაც უფრო თვალსაჩინოდ წარმოაჩენს ავტორის შემოქმედებითი პრობლემებისადმი მიდგომის სხვადასხვა ნიუანსს.

მხატვრული ოსტატობის მაღალი დონე თავისებურ სიბლეს ანიჭებს ნამუშევარს, რომელსაც “ქილები” (ტ/ზ. 50X50. 1986) ეწოდება. მასზე გამოსახულია ტუმბოზე დაწყობილი სხვადასხვა ზომისა და ფორმის თუნუქის დაჭკეცილი ქილები. კომპოზიციის წინა პლანზე მოცემული ტუმბოს მკაცრი გეომეტრიული ფორმა დიაგონალურად კვეთს სასურათო სიბრტყეს, არღვევს მას და ნამუშევრის სიღრმეს ქმნის. ნაწარმოები დახვეწილი ფერწერულობით ხასიათდება, რომელშიც ღრმა, მსუყე საღებავები ფაქიზად ერწყმიან ერთმანეთს. ესაა ლურჯი, იისფერი, მოყავისფრო-მოწითალო, ყვითელი ფერების ანსამბლი. ფუნჯის მსუბუქი, პლასტიკური მონასმებით სურათში მიიღწევა გამოსახულების გამჭვირვალება და მკაფიო ფაქტურულობა, რაც არა მხოლოდ საგნის სტრუქტურის მახასიათებელი, არამედ ცინცხალი განწყობის შემქმნელიც არის. სურათის ფონი ოქროსფერი რეფლექსებით გაცოცხლებული ლურჯი ჰაეროვანი გარემოა. ნამუშევარში ყავისფერი ხის ფაქტურა ეფექტურადაა დაპირისპირებული ვერცხლისფერი ქილების პრიალა ზედაპირებთან, რომელთა მოსალოდნელ ერთფეროვნებას ლითონის ჩაჭყლელი ადგილების შუქ ჩრდილოვანი მოდელირება აცხოველებს.

ფაქტურული დაპირისპირების იგივე ამოცანას ემსახურება “ბოთლები” (ტ/ზ. 100X77. 1989). ამ ნაწარმოებში იგი რბილი ნაოჭებით დრაპირებული მონაცრისფრო ნაზი ქსოვილის, შავი პლასტმასის ბოთლებისა და ოქროსფერი ლითონის დეფორმირებული კოლოფის ცხოველხატულ კონტრასტს ემყარება. კომპოზიციის ფონი აქ თითქოს ნეიტრალური, თუმცა მსუბუქი და გამჭვირვალეა. საგანთა ვარდნილი ჩრდილები მაყურებელს მანძილს აგრძნობინებენ. ყოველივე სურათში ჰაერით გაჟღენთილი გარემოს შთაბეჭდილებას აძლიერებს და ამასთან მატერიალურობას მატებს ნამუშევარს.

თავიანთი ხასიათით ამ ნამუშევრებს უახლოვდება ვ. ბესელიას მიერ შესრულებული ნატურმორტები, რომლებშიც მხატვარი თევზებს გამოსახავს. თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში, განსაკუთრებით ა. ვარაზის, ზ. ნიჟარაძის, ა. დილბარიანის, ლ. ბაიაღჩევის ხელოვნებაში ეს საკმაოდ გავრცელებული მოტივია; თითოეულ მათგანს იგი საკუთარ შემოქმედებით მოთხოვნილებათა

შესაბამისად აქვს ინტერპრეტირებული. ვ. ბესელიას ამგვარი ნატურმორტები ყურადღებას იპყრობს გამოსახულების პლასტიკური, მკაფიოდ გამოვლენილი მოცულობითი და ფაქტურული დამუშავებით (“ნატურმორტი თევზებით”. ქად. პასტელი. 65X50. 1993). ამ ნაწარმოებებში კვლავაც გამოყენებულია მეტყველი მატერიალური ფორმებისა და მსუბუქი, ჰაეროვანი გარემოს დახვეწილი ურთიერთშეპირისპირების ჩვეული მეთოდი.

განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ვ. ბესელიას ნატურმორტების ციკლი მუსიკალური ინსტრუმენტების თემაზე. “ტუბა” (ტ/ზ. 100X75. 1988) თავისი ხაზგასმული ექსპრესიულობით გამოირჩევა. ასეთ ხასიათს აქ ნაწარმოების თითქმის ყოველი გამომსახველობითი ელემენტი ამჟღავნებს. უპირველეს ყოვლისა ესაა სურათის კოლორისტული წყობა და კომპოზიციური სტრუქტურა – წრიულ რიტმში ჩართული, დინამიკური შექჩრდილოვანი მოდელირებით ნაძერწი თეთრი დრაპირებული ქსოვილი, ერთმანეთზე გადახლართული გაცრეცილი თოკები, სპილენძისფერი ტუბის დიაგონალური მიმართულება. შეპირისპირებულია აგრეთვე ქსოვილის რბილი, დენადი ნაკეცები და მყიფე ლითონის ცივი ელვარება. სურათის მრუმე, მომწვანო ფონი გამსჭვალული დრამატული მოყვითალო ფერის გრადაციებით, აძლიერებს მატერიალურად მკვრივი საგნების და ჰაეროვანი სივრცის ცხოველხატულ გამომსახველობას.

საინტერესოა ვ. ბესელიას ტილო – “ნოსტალგია” (ტ/ზ. 100X85. 1990), რომელზეც აღბეჭდილია რბილი ქსოვილით დრაპირებულ კუბზე დადებული ვალტორნა და სანოტო ფურცელი. ხედვის წერტილი აქ აღებულია ზემოდან ისე, რომ კუბის ზედაპირი მთლიანად იკითხება. აქედან გამომდინარე, მისი პერსპექტივაში განთავსება უკვე თავისთავად იძლევა სიღრმის განცდას. ვალტორნა გამოსახულია უჩვეულო რაკურსით – იგი მაყურებლისკენ პირითაა მოქცეული, რაც ერთი შეხედვით აძნელებს საგნის რაობის ამოცნობას. ისევე, როგორც სხვა ნამუშევრებში, აქაც თავს იჩენს ფაქტურული დაპირისპირება – ფურცლის ხისტი ნაკეცები, ლითონის პრიალა ზედაპირი. გამოსახულება აქაც ჰაეროვან გარემოშია განსხვავებული, რასაც მთელი სისავსით ავლენს ნაწარმოების თბილი, ხავერდოვანი კოლორისტული გამა. იგი აგებულია ბაცი ყვითელი, მდოგვისფერი ტონების ნატიფ ჰარმონიულ გადასვლებზე, რაც ერთგვარ პასტელურ შთაბეჭდილებას ტოვებს და გამოსახულებას განსაკუთრებულ ლირიზმს ანიჭებს.

სულ სხვა ჟღერადობას იძენს ვალტორნა ნამუშევარში “ნატურმორტი საათით” (ტ/ზ. 65X60. 1995). აღსანიშნავია, რომ ეს ნაწარმოებები, რომლებშიც ფაქტიურად ერთი და იგივე საგნებია გამოსახული, მათი სხვადასხვაგვარი განთავსებისა და ტექნიკური გადაწყვეტის მეშვეობით, სრულიად განსხვავებულ განწყობილებას იძენენ. ამ შემთხვევაში ინსტრუმენტი და ფურცელი არა ჰორიზონტალურ სიბრტყეზე, არამედ კედლის პირობით ფონზეა მოთავსებული. დაკეცილი ქაღალდი ქმნის ერთგვარ ცხოველხატულ სიბრტყეს კედელსა და ვალტორნას შორის, რაც აძლიერებს სურათის გამომსახველობას; მართკუთხა ფურცელზე მოთავსებული საგნები მჭიდრო ჩარჩოშია მოქცეული, თუმცა ფონის გარკვეული “თავისუფალი” არე “ასუნთქებს” კიდევ კომპოზიციას და მასში სივრცის შეგრძნება შემოაქვს. ნაწარმოების კოლორიტი დახვეწილია, ეფექტური. ვალტორნის ზედაპირი და ფურცელი დაწერილია სხვადასხვა ინტენსიურობის მოყავისფრო-მოლქროსფრო ტონალობაში, რაც ამ საგნებს მკაფიოდ წარმოაჩენს სურათის თეთრ ფონზე. კედლის ცივი თეთრი ფერი თავისებურად აირეკლება ძველებური ჯიბის საათის სპეტაკ სითეთრეში, რაც კიდევ უფრო ამეტყველებს ამ კომპოზიციას.

ამრიგად, ის შემოქმედებითი მეთოდი, რაც ზემოთ მოცულობითი, მატერიალური ფორმებისა და ჰაეროვანი გარემოს გადმოცემის შედარებით მშვიდი დაპირისპირებით განისაზღვრებოდა, ამ ნაწარმოებებში მკაფიოდ იჩენს თავს და შესრულების ერთგვარი ნატურალიზმით, ფაქტურულობისა და საგნობრიობის მძაფრი შეგრძნებით აღინიშნება.

ვ. ბესელიას შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ზღვის თემატიკას, თუმცა ხელოვანი იშვიათად მიმართავს უშუალოდ მარინისტულ ჟანრს. მხატვრის ისეთ ნაწარმოებებში, როგორებიცაა: “თოლია” (ტ/ზ. 70X60. 1995), “ტივტივები” (ტ/ზ. 60X60. 1996), “ნიჟარა” (ტ/ზ. 70X60. 1997) და სხვ. ზღვა არსად ჩანს, მაგრამ ყველაფერში იგრძნობა მისი სიახლოვე, სურნელი – ამ სურათების მთავარი “გმირები” მეთევზეთა ბადეები, კენჭები, ნიჟარებია. ერთგვარ მეტაფორულ ჟღერადობას იძენს ჩინებული ნამუშევარი “დილა ზღვაზე” (ტ/ზ. 66X70. 1995). სურათზე აღბეჭდილია ლურჯი ფერის შეჭყლექილი პლასტმასის ბოთლი, რომელიც თითქოს ქვიშიან პლაჟზე დგას. ამ ერთი შეხედვით ჩვეულებრივსა და ყოფით მოტივს უცნაური იერსახე აქვს მინიჭებული – ბოთლი თითქოს სანაპიროზე განმარტოებით მოარულ ადამიანს უფრო მიაგავს. სურათის უჩვეულო ხასიათს ხაზს უსვამს ხედვის წერტილის

შთამბეჭდავი შერჩევა და კოლორისტული გამის სილამაზე. კომპოზიცია ძალზე განწყობიანია, რასაც მხატვარი უპირატესად ღია იასამნისფერის ბურუსით მოცული სივრცობრივი პერსპექტივით ამკვიდრებს. ოქროსფერი ქვიშა, ლურჯი მოცულობითი ბოთლი, მისგან არეკლილი სინათლის ათინათი და ვარდნილი ჩრდილი ნაწარმოების ცხოველხატულ გამომსახველობას ქმნის.

შესრულების ერთგვარი ნატურალისტური მანერით, კომპოზიციური ხედვის თავისებურებებით, მოულოდნელობის ეფექტით თუ გარკვეული მეტაფორული ელერადობით ამ ნამუშევრებს პირობითად შეიძლება მიესადაგოს ტერმინი “რომანტიკული სიურრეალიზმი” (ივ ტანგი, პიერ რუა და სხვ.), თუმცა იგი სულ სხვა ისტორიულ ვითარებაში წარმოიშვა და განსხვავებულ ესთეტიკურ მრწამსს ავითარებს.

მხატვრის ნამუშევართა შორის განსაკუთრებული ადგილი უკავია შესანიშნავ სურათს – “თასი” (ტ/ზ. 85X85. 1993), რომელიც მნიშვნელოვანწილად თავს უყრის შემოქმედის სტილისტურ-ესთეტიკურ ძიებებს. მასზე გამოსახულია სქელი ქსოვილით დრაპირებულ კუბზე დადებული მომცრო, სადა ფორმის თასი. ინტენსიური გრადაციებით შეფერილი, მატერიალურად მკვრივი თეთრი ფერი თავისი სპეტაკი გამოსხივებით აქ თითქოს ფიზიკურად ხელშესახებს ხდის ქსოვილისა თუ თასის ფაქტურას. მძლავრი შექჩრდილოვანი მოდელირებით ნაძერწი დინამიკური ფორმა შინაგანი ექსპრესიითაა გამსჭვალული, რაც გამოსახულებას გარკვეულ იდეურ მრწამსსაც ანიჭებს. მთელი ეს “თეთრი” კომპოზიცია ამოზიდულია მეტნაკლებად ილუზორული მუქი ფონიდან, რომელიც ნათელთან შეხებისას რაღაც უხილავი სინათლის შემცველ სუბსტანციად გარდაიქმნება. ყოველივე ეს სურათს ცხოველმყოფელობით, მხატვრული ღირსებით ადავსებს.

ვ. ბესელიას საუკეთესო ნატურმორტებში საგანთა “წყნარი ცხოვრება” (Still Life) იკითხება. ისინი თითქოს შორდებიან ყოფიერების უტილიტარულ სამყაროს და თავისებური სიმბოლური ინტონაციებით ხმიანებენ, მეტყველებენ ფრაზებით, რომლებიც მრავალფეროვანი ინტიმური შეგრძნებების შესატყვისია.

ამრიგად, ვახტანგ ბესელიას შემოქმედება მხატვრული ხედვის ინდივიდუალურობით და სუბიექტური სახვითი ინტერპრეტაციით ხასიათდება. იგი გამსჭვალულია სულისმიერი საწყისების აშკარა პრიმატით, რომელშიც განსახიერებას პოულობს მხატვრის ზოგადი ჰუმანისტური დამოკიდებულება როგორც ადამიანის, ისე საგნებისა და მოვლენების მიმართ. მხატვრული

გადაწყვეტის თვალსაზრისით ეს ნაწარმოებები სისადავეს და სურათის ნათლად გამოვლენილ არქიტექტონიკას ინარჩუნებენ. ნამუშევრების ხასიათს თუ პოეტურ-ემოციურ მუხტს მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს ფერწერული საწყისები, კოლორიტი, რომელიც ნახევარტონების ფაქიზ ნიუანსებზეა აგებული. შუქისა და ჩრდილის მკვეთრი მოდელირებით ავტორი აძლიერებს მხატვრული სახეების ემოციურ მეტყველებას, რასაც ოსტატურად უპირისპირებს ნეიტრალურ ფონს და აღწევს სურათის ცალკეული ნაწილების რიტმულ და ტონალურ ერთიანობას. ყოველივე ზემოხსენებულთან ერთად ვ. ბესელიას სურათებში იქმნება გარემო, სადაც სივრცე ერთგვარ პლასტიკურ ხატად გარდაიქმნება და გამოსახვის მნიშვნელოვან ესთეტიკურ ობიექტს წარმოადგენს. ავტორის შემოქმედებითი ადლო, აზროვნებისა და განცდის თავისებურებები ნამუშევრების სიღრმის, მხატვრული ღირსების განმსაზღვრელია.

დასკვნა

თუკი თვალს გადავაგვლებთ XX საუკუნის ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების დამახასიათებელ ნიშნებს, რაზეც ვრცლად ვისაუბრეთ ნაშრომის პირველ თავში, ნათლად გამოიკვეთება ის ეტაპები და თავისებურებები, რომელთაც მხატვრული ცხოვრების შეფასებისათვის განმსაზღვრელი მნიშვნელობა აქვთ, გამოვლინდება სხვადასხვა ტენდენცია თუ სტილისტური მიმართულება, რაც მკაფიოდ გამოხატული ინდივიდუალური ხასიათის მქონე მხატვართა მოღვაწეობით არის განპირობებული. ახალ ქართულ მხატვრობაში მიმდინარე პროცესები აჩვენებს, რომ მან ჩამოყალიბების რთული და წინააღმდეგობებით სავსე გზა განვლო.

ქართული ხელოვნების ფესვები სათავეს ჯერ კიდევ უძველეს წარსულში იღებს. სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგს ოდითგანვე უმნიშვნელოვანესი ადგილი ეკავა. ოქროს, ვერცხლის, ბრინჯაოს ნაკეთობანი, კერამიკული და მინის ჭურჭელი რამდენიმე ათასწლეულს ითვლიან. შუა საუკუნეებში იქმნება ქვისა და ლითონის, ხეზე კვეთის, მონუმენტური და მინიატურული მხატვრობის მრავალი ნაწარმოები. საუკუნეთა მანძილზე ადგილობრივ, ბიზანტიურ და აღმოსავლეთ ქრისტიანულ ტრადიციათა რთულ ურთიერთკავშირში ვითარდებოდა მაღალმხატვრული, ეროვნული თავისთავადობით გამორჩეული ქართული ხელოვნება.

XIX ს-ის დასაწყისიდან ქართული ხელოვნების განვითარების ახალი ფაზა ისახება. საქართველო უკავშირდება რუსულ და ევროპულ კულტურებს და დასავლური სამყაროს კალაპოტს უბრუნდება. იწყება შემოქმედებითი ძალების გარკვეული აქტივიზაცია. ქართველ ოსტატებს საშუალება ეძლევათ რუსეთსა და ევროპაში მიიღონ პროფესიული განათლება, აითვისონ მათთვის ახალი რეალისტური ხელოვნების პრინციპები.

XIX ს-ის პირველი ნახევარი შუა საუკუნეების ხელოვნებიდან რეალისტურობისაკენ გარდამავალი პერიოდია. ჩნდება დაზგური სურათი, რომელშიც უპირატესობა პორტრეტულ ჟანრს ენიჭება. ეროვნული ხელოვნების განვითარების გზაზე უდიდეს როლს თამაშობს ე.წ. “ტფილისური სკოლა”. სწორედ აქედან მოყოლებული შეიძლება თვალი გავადევნოთ სტილისტურ გადასვლას პირობითობიდან სამყაროს რეალისტური ასახვისაკენ, რაც მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ქართული ხელოვნების ევოლუციისათვის.

ახალი ქართული ფერწერის პირველი თაობის წარმომადგენლებმა (ა. ბერიძე, ა. მრევლიშვილი, გ. გაბაშვილი, მ. თოიძე და სხვ.) დაამკვიდრეს რეალისტური მსოფლშეგრძნების პრინციპები, გააფართოვეს შემოქმედებითი დიაპაზონი, საფუძველი დაუდეს სახვითი ხელოვნების მრავალ დარგს და ჟანრს, ისინი ცდილობდნენ “დასწოდნენ” ევროპული ხელოვნების მონაპოვარს. XX ს-ის მიჯნაზე და მის პირველ ათწლეულში რეალისტური მხატვრობის დამკვიდრების ამოცანა მათ მიერ დაძლეულ იქნა. უნდა აღინიშნოს, რომ ამავე პერიოდში განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა თვითნასწავლი მხატვრის ნ. ფიროსმანაშვილის შემოქმედებამ, რომლის მხატვრობამ ინტუიციურად, სახვებით ბუნებრივად დაიტია ქართული ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია და ამავედროულად თანამედროვე უღერადობაც შეიძინა.

1910-20-იან წლებში ქართულ მხატვრობაში თვისობრივად ახალი, ძალზე საინტერესო და მრავალფეროვანი პერიოდი იწყება. 1920-იანი წლების თაობა (დ. კაკაბაძე, ლ. გუდიაშვილი, შ. ქიქოძე, ე. ახვლედიანი და სხვ.) მიზნად ისახავს ფორმითა და შინაარსით ეროვნული და ამავე დროს თანამედროვე დასავლური ტიპის პრინციპებზე დაფუძნებული ფერწერის ჩამოყალიბებას. “ხელოვნება ეროვნული და ამავე დროს თანამედროვე, ეროვნული თავისი არსით და ამასთანავე XX ს-ის მოთხოვნილებათა დონეზე მდგომი” (ბერიძე 1983:3) – ასეთია “ოციანელთა” თაობის შემოქმედებითი მრწამსი. ტრადიციისადმი ახლებურმა მიდგომამ, მისგან ორგანულად აღმოცენების სურვილმა, მსოფლიო ხელოვნების თანადროულ მიმდინარეობებთან ზიარებამ წარმოშვა უაღრესად თავისთავადი მხატვრობა, რომელიც თანამედროვე ქართული ხელოვნების პირველი აყვავების პერიოდად არის მიჩნეული. ჩვენის აზრით, ამ პერიოდში ქართული ხელოვნება თავისი ფორმათქმნადობის თვალსაზრისით თანმხვედრი აღმოჩნდა დასავლურ ხელოვნებაში მიმდინარე მხატვრული პროცესებისა. რეალურად ეს იყო ქართული ფერწერის ორგანული განვითარების შედეგი.

1920-იანი წლების ქართული ხელოვნების განვითარების ეს ორგანული პროცესი 1930-იან წლებში შეწყდა. საბჭოთა კავშირში ამუშავებულმა იდეოლოგიურმა წნეხმა ქართული კულტურა კიდევ ერთხელ ამოაგდო ბუნებრივი განვითარების კალაპოტიდან. 1920-იანი წლების შემოქმედებითი ძიებების უარყოფამ, რეალიზმის ცალმხრივმა გაგებამ, დაბალ პროფესიონალიზმთან ერთად, განაპირობა მხატვრულ ნაწარმოებთა ერთგვაროვნება, როგორც შინაარსის, ასევე მხატვრული მეთოდის განვითარების

თვალსაზრისით. სოცრეალიზმის ყალბ იდეურობასა და დეკლარაციებს დამორჩილებული ავტორები შემდგომშიც ვერ სძლევენ სტილისტურ ერთფეროვნებას. ამ პერიოდის მონუმენტურ ქმნილებებში ვლინდება სიუჟეტის გახსნის ერთგვარი ლიტერატურულობა და კომპოზიციური აგების დეკორაციული ხასიათი. ეს თავისებურებები ქართულ ხელოვნებაში 1950-იან წლებამდე გრძელდება.

1950-იანი წლებიდან, იწყებს რა ახალ ძიებებს მხატვრული სპეციფიკის სფეროში, უახლესი ქართული მხატვრობა ფაქტიურად თავიდან უბრუნდება იმ პრობლემებსა თუ მხატვრულ პრინციპებს, რომელთა ორგანული განვითარება ხელოვნურად იქნა შეჩერებული 1930-იან წლებში. ამ პერიოდში შემოქმედებით ასპარეზზე გამოსულმა ახალგაზრდა მხატვრებმა (ჯ. ხუნდაძე, ე. კალანდაძე, ზ. ნიჟარაძე და სხვ.) თამამად დაარღვიეს ფორმალური ძიებების აკრძალვა. “ორმოცდაათიანელები” იღვწოდნენ, რათა თავის უფლებებში აღედგინათ ფერი, როგორც სურათის ერთ-ერთი ძირითადი საწყისი. ისინი ფერწერული ამოცანების გადაწყვეტით იყვნენ დაინტერესებულნი, რამაც მათ მხატვრობაში მყარი, გააზრებული ფერადოვანი სისტემის ჩამოყალიბებას ჩაუყარა საფუძველი. ეს მხატვრები საერთო მიზნებს ისახავდნენ, მაგრამ მათ განვითარების საკუთარი გზა გაიარეს და შექმნეს ნაწარმოებები, რომლებიც მკაფიოდ ასახავენ თითოეული მათგანის შემოქმედებით მრწამსს. 1950-იანი წლების შუა ხანებიდან ფერწერული ამოცანები ორგანულად დაუკავშირდა ამ პერიოდის ხელოვნების საერთო ტენდენციას – მხატვრული ენის განახლებისაკენ ღტოლვას. ორმოცდაათიანელთა ნოვაციები, რომლებიც ახალი მხატვრულ-სააზროვნო პრობლემატიკის დამკვიდრებას უკავშირდება, ლოგიკურ დასაყრდენს უქმნიდა მომავალ თაობებს. სხვადასხვა მხატვრული პრობლემებისადმი შემოქმედებითი მიდგომა, სამყაროს უშუალო, ინდივიდუალური აღქმა, ხატოვანი აზროვნება, ფერწერის სახვით-დეკორატიული საშუალებების, ფერის თავისთავადი და სახვითი თვისებების ხაზგასმა ორმოცდაათიანელთა შემოქმედებითი ინტერესების ძირითად სფეროს განსაზღვრავს.

1950-60-იან წლებში მომხდარმა არსებითმა ძვრებმა, პოლიტიკურ-კულტურულმა ლიბერალიზაციამ მხატვრული გამომსახველობითი საშუალებების ძიებების გააქტიურება განაპირობა. “უძრავობის” პერიოდში საბჭოთა იდეოლოგიური წნეხი და ცენზურა აღარ არის ისეთი მკაცრი. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ პერიოდში აღწევენ თავისი შესაძლებლობების

მაქსიმალურ გამოვლენას როგორც უფროსი, ისე მომდევნო თაობის წარმომადგენლები, რომლებიც სამოდვაწეო ასპარეზზე 1960-70-იან წლებში თანმიმდევრულად გამოდიან. სახვით ხელოვნებაში ნათლად იკვეთება მხატვართა მისწრაფება განზოგადებული სახეების შექმნისა და სამყაროს ხატოვან-ესთეტიკური აღქმისაკენ. ნიშანდობლივია, რომ ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელი ცხოვრების არსის სიღრმისეული განცდა მხატვრის თვითმყოფადობის გამოვლენის ფართო შესაძლებლობებს ქმნიდა. ამ პლედის საუკეთესო წარმომადგენლები თავიანთ ნამუშევრებში მთელი სისხვით ავლენდნენ საკუთარ მსოფლშეგრძნებას, გამოსატავდნენ საკუთარ დამოკიდებულებას გარემომცველი სინამდვილისადმი. ამდენად, ამ პერიოდიდან მხატვართა ინდივიდუალიზმი კვლავ ქართული ფერწერის დამახასიათებელ თვისებად იქცა.

1960-იანი წლების თაობის (კ. მახარაძე, რ. თორდია, გ. თოიძე და სხვ.) ზოგად მიღწევად შეიძლება ჩაითვალოს კომპოზიციური სტრუქტურის დეკორატიულობის, მონუმენტურობის წინ წამოწევა, სახვით-პლასტიკური და დეკორატიულ-სიბრტყობრივი ფორმების ერთგვარი სინთეზი, თავშეკავებული კოლორიტის პირობითობა, ფერწერის ერთგვარი სიახლოვე ჭედურობისა და ქანდაკების დამახასიათებელ პრინციპებთან.

1970-იან წლებში ახალი აზროვნებისაკენ და თვითგანახლებისაკენ სწრაფვამ სტილისტური მრავალფეროვნება განაპირობა. შემოქმედებითი მემკვიდრეობისადმი მისწრაფება თვითშეგნების ფორმად იქცა, რამაც მხატვრული მიდგომისა და გადაწყვეტის მრავალსახოვანებას გაუხსნა გზა. მხატვრული თვალსაზრისით 1970-იანი წლები არის იმ ძიებებისა და პრობლემატიკის ერთგვარი გაგრძელება, რომლებიც უახლეს ქართულ ფერწერაში 1950-60-იანი წლებიდან ისევ ორგანულად ვითარდება. ამ დროისათვის კვლავ აქტუალურია მხატვრული გამომსახველობითი საშუალებების სრულყოფის პრობლემა – ფერის, ნახატის, კომპოზიციის გაგების საკითხი. ამ ეტაპის თავისებურებებს ქმნიან ინდივიდუალური ხელწერის მქონე მხატვრები, რომელთაც აკავშირებთ საკუთარი ესთეტიკის დამკვიდრება, სამყაროს სიღრმისეული და ხატოვანი აღქმა, მხატვრული ხერხების სრულყოფა საკუთარი განცდებისა თუ იდეების გადმოსაცემად. 1970-იანი წლების ქართულ ფერწერაში წარმოჩინდა ინდივიდუალური ხელწერის მქონე შემოქმედთა ფართო სპექტრი, რომელიც ნათლად აჩვენებს ერთმანეთისაგან სრულიად

განსხვავებული ავტორების შემოქმედებითი ამოცანებისადმი მიდგომის სხვადასხვა ნიუანსებს, საინტერესო ესთეტიკურ და სტილისტურ თავისებურებებს. კერძოდ, საგნობრივ-მატერიალური და გრძნობადი საწყისების თავისებური სინთეზი მუდავნდება ვ. ბესელიას მხატვრობაში, სახოვან-რომანტიკული ტენდენციებით არის გამსჭვალული ე. ონიანის მხატვრული სამყარო, პლასტიკური ფორმისა და ფერის ტონალურ შესაძლებლობათა სრულყოფილად გამოვლენა ახასიათებს თ. ხუციშვილის ნამუშევრებს, სივრცე-სიბრტყის ორგანიზების სპეციფიკა თუ სიბრტყობრივი დეკორატიულობისაკენ ერთგვარი სწრაფვა გამოარჩევს გ. ჩაგელიშვილის ფერწერულ ტილოებს.

თავისი მხატვრული მსოფლადქმით, შემოქმედებითი მეთოდის კონცეპტუალური და ფორმალური თავისებურებების მკაფიო გამოვლენით ესმა ონიანი სამოცდაათიანელთა თაობის ღირსეულ წარმომადგენლად გვევლინება. მისი ორიგინალური მსოფლმხედველობა, ინდივიდუალური მხატვრული აზროვნება და ფერწერული მანერა 1970-იან წლებში ყალიბდება. ამ დროისათვის თავს იჩენს მხატვრის სწრაფვა რთული ფერწერული ამოცანების სინთეზური გადაწყვეტისადმი. საგნობრივი ფორმის ტრანსფორმირება, სივრცე-სიბრტყის, ტონალობა-ფერის გამოვლენა ერთ მთელში მისი შემოქმედებითი ინტერესების უმთავრეს საგანს წარმოადგენს. თანდათან იკვეთება მხატვრის შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტი თუ მხატვრული ამოცანა: პლასტიკურ ფორმათა მეტყველი პასტოზური ძერწვა, სივრცობრივი პრობლემატიკა, სწრაფვა გამაერთიანებელი მოვარდისფრო გამის შექმნისაკენ. 1980-90-იანი წლებისათვის მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ სახეს იძენს საკუთარი მხატვრული მეთოდის დამკვიდრების, სამყაროსა და მისი სივრცულ-დროითი მახასიათებლების ავტორისეული გააზრების ინტენსიური პროცესი. სურათებში დომინირებს სამყაროს, როგორც ერთიანი მთელის ფერწერულ-პოეტური განცდა, მატულობს ფილოსოფიური განსჯის, მონუმენტურობის შეგრძნება. ნიშანდობლივია, რომ თავის შემოქმედებაში ე. ონიანი წარმატებით ავითარებს განსხვავებული სპეციფიკის მქონე სტრუქტურული ნიშნების ერთ მხატვრულ წყობაში ინტეგრირების რთულ ხაზს. მის ნამუშევრებში საფუძვლიანად არის თავმოყრილი და სინთეზირებული მხატვრის ძიებების ძირითადი მიმართულებები: პლასტიკურ ფორმათა ფერწერული ძერწვა, ცივი და თბილი ფერების ნიუანსირება სპეციფიკურ შუქ-ჰაეროვან მოწითალო გამაში, სტილიზებული, განზოგადებულ-

მონუმენტალიზებული, ზოგჯერ აბსტრაქციების ზღვართან მდგომი ლაკონური ფორმების გადმოცემა.

ე. ონიანის ხელოვნება ხასიათდება მხატვრული გამომსახველობის დიდი ძალით და მკაფიო სახოვანებით. მის ნაწარმოებებში ნათლად მქლავდება სწრაფვა ცხოვრებისეულ მოვლენთა პირობით-პოეტური გარდასახვისაკენ. პირველ პლანზე ინაცვლებს “სახე-მოგონების” თუ “სახე-განცდის” მნიშვნელობის ხაზგასმა, ემოციური მგრძობელობა, რასაც ავტორი ფერის ექსპრესიის გაძლიერებით, ფორმის ერთგვარი აბსტრაქციების, სურათის სივრცობრივი და პლასტიკური კომპონენტების ორიგინალური შერწყმით ავლენს. საგნებისა და მოვლენების ხატოვან-ესთეტიკური აღქმით, ცხოვრების არსის სიღრმისეული განცდით მხატვარი საკუთარ სამყაროს პოეტურ ქლერადობას, რომანტიკულ ინტონაციას ანიჭებს.

სამოცდაათიანელთა თაობის გამორჩეული ოსტატი თამაზ ხუციშვილი იმ მხატვართა წრეს განეკუთვნება, რომლებიც ფერის ტონალურ შესაძლებლობათა სრულყოფილად გამოვლენისაკენ ისწრაფვიან და უშუალოდ აგრძელებენ ქართული რეალისტური ფერწერის შემოქმედებით ტრადიციებს. მისი მხატვრული ხედვა წლების მანძილზე განიცდის თავისებურ სტილისტურ ევოლუციას, რაც ნათლად ამჟღავნებს ავტორის შემოქმედებითი ძიებების სხვადასხვა ასპექტებს. კერძოდ, 1970-იანი წლების ექსპრესიული, პასტოზური მანერა კონტრასტულ ფერთა ემოციური ძალით წარმოჩენას და განზოგადებული მხატვრული სახის მძაფრ გამოვლენას ემსახურება. 1980-90-იან წლებში წერის უფრო გლუვი მანერით შესრულებულ ნამუშევრებში უპირატესად რეალისტური მიდგომა იკვეთება. მრავალფეროვანი ტონალური გრადაციები, ეფექტური განათება, დახვეწილი ნახატი ორგანულ მთლიანობაშია მოყვანილი, რაც აკადემიური სიზუსტით შესრულებულ ამ ნაწარმოებებს ერთგვარი ლირიკული განწყობით აღავსებს. 1990-2000-იან წლებში შექმნილი ნიმუშების თავისებურებები – თხელფენოვანი წერის მანერა, პლასტიკური ფორმების გულმოდგინე დამუშავება, გრაფიკული ხაზის მეტყველება ე.წ. სალონური აკადემიზმის ნიშნებს ავლენს.

თ. ხუციშვილის მხატვრული მეთოდი ეფუძნება აკადემიურ-რეალისტურ სტილს. სივრცისა და ფორმის პლასტიკური ძერწვის ძირითად ხერხს ფერთა ფაქიზი ტონალური გადასვლები, ოსტატური შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირება, საგნობრივ-მოცულობითი გამომსახველობა განსაზღვრავს. ფერი ავტორის

თვითგამოხატვის ძირითადი საშუალებაა, იგი მისთვის არა მხოლოდ ფორმათქმნადობის უმთავრესი კომპონენტი, არამედ კომპოზიციური მთლიანობისა და ემოციური მეტყველების უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელია. ფერწერულ-კოლორისტულ და კომპოზიციურ საწყისებთან ერთად ავტორის სახვითი ენის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია განათება, რომელიც გარკვეულწილად თეატრალური მხატვრობის სპეციფიკას ეფუძნება, იგი მკაფიოდ გამოკვეთს არსებითს – ახასიათებს მხატვრულ სახეს, აკონკრეტებს საგნებს, დეტალებს. მოვლენების ამგვარი გააზრება ავტორის ინდივიდუალური განცდით არის განპირობებული. თ. ხუციშვილის მხატვრობა გამოირჩევა ფერწერული ენის ორგანული შეგრძნებით, ტონალურად მდიდარი პალიტრა, დახვეწილი გამა, წერის თავისუფალი მანერა თუ ტილოს ზედაპირის მეტყველი ფაქტურა ხელოვანის საუკეთესო ნაწარმოებებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს.

უახლესი ქართული მხატვრობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის გოგი ჩაგელიშვილის შემოქმედებას საფუძვლად უდევს ტრადიციული უანრებისა თუ თემების ახლებური გააზრება და მხატვრული ინტერპრეტაცია. ინტუიციურობა, სპონტანურობა, იმპროვიზაციულობა ის ძირითადი ნიშან-თვისებებია, რითაც საზრდოობს მხატვარი. მისი მსოფლმხედველობა გამოირჩევა გამომსახველობითი საშუალებებისა და შემოქმედებითი მეთოდის ორიგინალურობით, აღბეჭდილია მემკვიდრეობითობის შენარჩუნებისა და ამასთან ერთად ზოგადდასავლურ მხატვრულ პრინციპებთან ინტეგრირებისაკენ სწრაფვით. გ. ჩაგელიშვილის ნამუშევრებში ერთმანეთთან ერთდროულად თანაარსებობს სიბრტყობრივი და სივრცობრივი საწყისები, რაც მის შემოქმედებაში წლების განმავლობაში ფაქტიურად უცვლელი რჩება; მათ ახასიათებთ კომპოზიციური სტრუქტურის ერთგვარი სტატიკურობა და ფერწერული ფენის დინამიკა, სწრაფვა ფორმათა გადმოცემის გამარტივებისა და განზოგადებისაკენ, მიდრეკილება პირობითობისა და აბსტრაქირებისაკენ და ამავედროულად სივრცობრივ-ჰაეროვანი გარემოს დამკვიდრებისაკენ.

თანდათან გ. ჩაგელიშვილის შემოქმედებაში ვლინდება საგნობრივ-მატერიალური საწყისებიდან დაშორების მცდელობა, თავს იჩენს დეკორატიულობის ტენდენცია, რაც მის სურათებში სხვადასხვა მხატვრული საშუალებებით ვლინდება. სივრცე მის სურათებში განზოგადებულია და მოკლებულია კონკრეტიკას; ფორმები იმდენად დეფორმირებული და

აბსტრაქტიზებულია, რომ თითქოს კარგავენ მატერიალურ წონადობას. პირობითი სივრცე და კომპოზიციის სიბრტყოვანი განშლა ავლენს არა მარტო ნამუშევრის შინაარსობრივ დატვირთვას, არამედ აქტიურ დეკორატიულ ფუნქციასაც ატარებს. აქედან გამომდინარე იგი იძენს მთლიანობას, როგორც სახვით-პლასტიკური, ისე დეკორატიული თვალსაზრისითაც. სიბრტყის შეგრძნება, მისი ორგანზომილებიანობა, როგორც სურათის საფუძველი, მის ნამუშევრებში თავისებურად ერწყმის სივრცობრივი გარემოს გადმოცემის პრობლემას. პირობითობისაკენ სწრაფვით, სიბრტყობრივ-დეკორატიული საწყისების მომქლავრებით ავტორი თანმიმდევრულად ამკვიდრებს სამყაროს მსუბუქ, ღირიკულ, ხატოვან აღქმას, რაც მნიშვნელოვანწილად ნამუშევრების ფერწერული გააზრებითაც არის განპირობებული. გ. ჩაგელიშვილის ფერწერული გამა გამჭვირვალე, მშვიდი და თავშეკავებულია, იგი მდიდარია ფერადოვანი ნიუანსებით, დახვეწილი ტონალური გრადაციებით. ფერის საშუალებით ავტორი აღწევს მაქსიმალურ მხატვრულ გამომსახველობას, თუმცა იგი არა იმდენად ღრმა ემოციის შემცველი, არამედ უფრო განცდისმიერია, თავისი თავისებებით დეკორატიულ სპეციფიკას გამოხატავს და ჰაეროვნებისა თუ სივრცობრიობის მანიშნებელ კატეგორიად გვევლინება. გ. ჩაგელიშვილის ნაწარმოებების ფერწერული გააზრება და ფორმათქმნადობა ავლენს მხატვრის სწრაფვას შექმნას ერთიანი, თითქოსდა უსასრულო, “დემატერიალიზებული” გარემო, რომელიც ამავედროულად სათავეს რეალობიდან იღებს. ილუზორულობის ეფექტის ერთგვარი უარყოფით, ფორმათა გამარტივებით, ტონალური მთლიანობით მხატვარი თავის ნაწარმოებებში უშფოთველი, ჰარმონიული, ესთეტიკურად მიმზიდველი სამყაროს შეგრძნებას გადმოსცემს.

სამოცდაათიანელთა ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის ვახტანგ ბესელიას ხელოვნება მხატვრული ხედვის ინდივიდუალურობით და სუბიექტური სახვითი ინტერპრეტაციით ხასიათდება. მისი შემოქმედებითი მეთოდი სივრცის, სიბრტყის, მოცულობის, ფერის ეფექტური ურთიერთშეთანხმებისა და პოეტური გარდასახვის პრინციპს ეფუძნება, რომელშიც მკაფიოდ ვლინდება საგნობრივ-მატერიალური და გრძნობადი საწყისების თავისებური სინთეზი. მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისით მხატვრის ნაწარმოებები სისადავეს და სურათის ნათლად გამოვლენილ არქიტექტონიკას ინარჩუნებენ, ისინი ხასიათდებიან ლაკონიური მეტყველებით, ფორმისა და შინაარსის ჰარმონიით, ფერწერულობისა და პლასტიკურობის ერთიანობით. ნამუშევრების ხასიათს თუ ემოციურ მუხტს

მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს ფერწერული საწყისები, თავშეკავებული კოლორიტი, რომელიც ნახევარტონების ფაქიზ ნიუანსებზეა აგებული. მკვეთრი შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირებით ავტორი აძლიერებს მხატვრული სახეების ემოციურ მეტყველებას, დინამიკურ მოცულობით ფორმებს ოსტატურად უპირისპირებს ნეიტრალურ ფონს და აღწევს სურათის ცალკეული ნაწილების რიტმულ თუ ტონალურ ერთიანობას; ყოველივე ზემოხსენებულთან ერთად მის ფერწერულ ტილოებში იქმნება გარემო, სადაც სივრცე ერთგვარ პლასტიკურ ხატად გარდაიქმნება, იგი ნამუშევრის სიღრმის, მხატვრული ღირსების განმსაზღვრელია და გამოსახვის მნიშვნელოვან ესთეტიკურ ობიექტს წარმოადგენს. ვ. ბესელიას შემოქმედება გამსჭვალულია სულისმძიერი საწყისების აშკარა პრიმატით, რომელშიც განსახიერებას პოულობს მხატვრის ზოგადი ჰუმანისტური დამოკიდებულება როგორც ადამიანების, ისე საგნებისა და მოვლენების მიმართ.

ამრიგად, განხილული მხატვრების მაგალითზე, სამოცდაათიანელთა ფერწერაში არაერთგვაროვანი სურათი იხატება – იკვეთება ორი ძირითადი ხაზი და ტენდენცია, ორივე მიმართულება საფუძველს რეალისტური საწყისებიდან იღებს. პირველი ხაზი მოწოდებულია მეტ-ნაკლები რეალისტურობით ასახოს მატერიალური სამყარო, მოახდინოს მისი ესთეტიზაცია, მიისწრაფვის სინამდვილისაგან მოწყვეტის გარეშე დაინახოს მასში სახასიათო, განუმეორებელი. ამგვარი რეალიზმი გულისხმობს არსებული სინამდვილის გადმოცემას მკვეთრად გამოსატული ტრანსფორმირებისა და ინტერპრეტირების გარეშე. მხატვრული ხერხების არტისტული ფლობის საფუძველზე ხელოვანის მიზანი თვალხილულის ესთეტიკური გადმოცემა ხდება. სწორედ ამ ტენდენციის გამომხატველია თ. ხუციშვილის ფერწერა. შესაძლოა ამავე ძირითად ხაზს დავეუკავშიროთ ამ თაობის ისეთი წარმომადგენელი, როგორცაა ვ. ბესელია, თუმცა მასთან მოვლენების ზედაპირული დაფიქსირების ნაცვლად სუბიექტური ინტერპრეტაცია, გრძნობადი და სულიერი საწყისების მკაფიო გამოვლენა ჩანს.

გამომდინარეობს რა რეალისტური ხედვის საწყისებიდან, მეორე მხატვრული ტენდენცია მკაფიოდ ემიჯნება პირველს. იგი ახდენს სინამდვილის ტრანსფორმაციას, მნიშვნელოვნად შორდება რეალობას, ქმნის საკუთარ ხატოვან სამყაროს, რომელიც მხატვრის მსოფლადქმით პრიზმაშია გარდატეხილი. ეს თვისებები თვალნათლივ წარმოაჩენს ვ. ჩაგელიშვილის შემოქმედებას. ე. ონიანთან გამომსახველობითი ხერხების ყველა კომპონენტი

წარმოსახული, პოეტური, სულისმომკვლევით აღბეჭდილი “სურათ-ხატების” გამოვლენას ემსახურება. მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი რომანტიკული ინტონაციები და პოეტური ასოციაციები მკვეთრად ემიჯნება სამყაროს რეალისტურ ხედვას. მხატვარი ქმნის ერთგვარ ეფემერულ, მედიტაციური ხასიათის ნამუშევრებს, რომელთა სახვითი ენა უპირველეს ყოვლისა ფერწერისა და ფერის მხატვრულ-ემოციური შესაძლებლობების მაქსიმალურ გამოვლენას ეფუძნება.

ამრიგად, 1970-იან წლებში შემოქმედებით ასპარეზზე გამოსულმა ახალგაზრდა ხელოვანებმა მნიშვნელოვნად გაამდიდრეს უახლესი ქართული მხატვრობა. ერთი შეხედვით, მოღვაწეობის საწყის ეტაპზე, მხატვრულ ენაში მათ არ შემოუტანიათ კარდინალური ცვლილებები, ისინი თითქოს ინერციით აგრძელებენ სვლას 1950-იანი წლების მეორე ნახევარში დაწყებული უკვე მონიშნული, აპრობირებული მიმართულებებით. მათთვის კვლავ აქტუალური რჩება მხატვრული ფორმისა და სივრცის პლასტიკური ინტერპრეტაციის პრობლემა, სურათის კომპოზიციური სტრუქტურის, წმინდა ფერწერული საწყისების გამოვლენის ამოცანა, მაგრამ თანდათან მათ ნამუშევრებში ახალი ნიუანსებიც ჩნდება, კერძოდ, ორმოცდაათიანელთა “მშფოთვარე” პათოსს, ექსპრესიულობას თუ დრამატიზმს, სამოციანელთა მონუმენტალიზებულ, დეკორატიულ ასპექტში გააზრებულ ქართული ყოფის სცენებს მათთან უმეტესწილად მშვიდი, კამერული ხასიათის სურათები ცვლიან, რომლებშიც წინა პლანზე ადამიანის პირადი სამყარო ინაცვლებს და გრძნობისა და აზრის გამომჟღავნების სიღრმე, გარკვეული სიმბოლური თუ რომანტიკული ინტონაციები იკითხება.

სამოცდაათიანელთა მოღვაწეობა საკმაოდ სპეციფიკურ ისტორიულ ფონზე ვითარდებოდა. “უძრავის” ეპოქის რღვევის ნიშნები “გარდაქმნის” პერიოდის ახალი რეალიების მოახლოებას მოასწავებდა. სწორედ ამ დროს, 1970-80-იანი წლების მიჯნაზე, როცა მათი შემოქმედება მოწიფულ ფაზაში შედის, ამ მხატვართა ნამუშევრებში ნათლად ვლინდება მათთვის დამახასიათებელი ისეთი ნიშან-თვისებები, როგორცაა დაკარგული სულიერების ძიება და საგნობრივი სამყაროს ერთგვარი “გასულიერება”, თავისებური მისტიკური განცდის შემოტანა თუ ინტიმური საწყისების გაძლიერება, სულ უფრო ინტენსიურად იკვეთება ხატოვანი განზოგადების, ფორმათა აბსტრაქციების ტენდენცია, ჩნდება აბსტრაქტული კომპოზიციები, ბიბლიური სიუჟეტები და ა.შ. ნიშანდობლივია,

რომ ყოველივე ეს ფაქტიურად ნიადაგს უმზადებს შემდგომი თაობის – ოთხმოციანელების (ი. ფარჯიანი, გ. ბუღაძე, ლ. ჭოლოშვილი და სხვ.) მიერ წამოჭრილ სიახლეებს, რომელთა მოსვლით ქართულ ხელოვნებაში თვისობრივად ახალი ეტაპი იწყება – ხდება პოსტ-მოდერნისტული ტენდენციების წინ წამოწევა, იზრდება ინტერესი თემატური სურათის მიმართ, აქტუალური ხდება რელიგიური და მითოლოგიური მოტივები, გამოიყენება სხვადასხვა სახის გროტესკული ხერხები, ალეგორიები, სიმბოლოები და სხვ. თაობათა ეს ურთიერთმიმართება თვალნათლივ ადასტურებს ქართული მხატვრობის მემკვიდრეობითობის საკითხს და შესაბამისად განსაზღვრავს სამოცდაათიანელთა ადგილს XX საუკუნის ქართული ხელოვნების განვითარების მთლიან სურათში.

სამოცდაათიანელები არ წარმოადგენენ ერთიან, მონოლითურ ჯგუფს, მათ არ გააჩნიათ რაიმე საერთო პროგრამა თუ მხატვრული ამოცანა, მაგრამ უდავოა, რომ ამ თაობის საუკეთესო წარმომადგენლები მკაფიო ინდივიდუალობით გამოირჩევიან. მათი მოღვაწეობის კვლევა ცხადყოფს, რომ ამ მხატვრებმა ტრადიციისა და ნოვაციის ურთიერთმიმართების საინტერესო გზა განვლეს; თითოეული მათგანის მსოფლადქმა, მხატვრული სტილი, დახვეწილი გემოვნებისა და ინტელექტის სინთეზს ეფუძნება.

ამდენად, ისტორიულ და მხატვრულ ასპექტებთან მიმართებაში სამოცდაათიანელთა თაობის საუკეთესო წარმომადგენელთა მოღვაწეობა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც თავისებური გარდამავალი პერიოდი ეროვნული მხატვრული ცნობიერების შემდგომი განახლებისა თუ მისი სულიერ-შინაარსობრივი გააზრების გზაზე. ცხადია, იგი წარმოადგენს ერთგვარ დამაკავშირებელ რგოლს როგორც წინა, ისე მომდევნო ეტაპებთან და მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით საკუთარი თვითმყოფადი სახე გააჩნია.

გამოყენებული ლიტერატურის ბიბლიოგრაფია

1. აბესაძე 1979: აბესაძე ირინე, “ქართული ფერწერის ექსპრესიონისტული ტენდენციები (1914 – 1921 წწ.)” ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება” №3, თბილისი.
2. აბესაძე ... 2005: აბესაძე ირინე, ბაგრატიშვილი ქეთევან, “შალვა ქიქოძე – კულტურული მემკვიდრეობა”, გამომცემლობა “ნეკერი”, თბილისი.
3. ანდრიაძე 1992: ანდრიაძე დავით, “სიკვდილსა და ახალ დაბადებას შორის ანუ რექვიემი ირაკლი ფარჯიანისა”, ჟურნალი “ხელოვნება” №5-6, თბილისი.
4. ანდრიაძე 2003: ანდრიაძე დავით, “ესმა ონიანის მოლანდება ცისფერ გალერეაში”, სამხატვრო ალბომი “ესმა ონიანი” – გამომცემელი ირინე ონიანი, თბილისი.
5. ანდრიაძე 1989: ანდრიაძე დავით, “დავით კაკაბაძის ხელოვნების დრო და სივრცე”. ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება“ №9, თბილისი.
6. ანდრიაძე 1988: ანდრიაძე დავით, “ათწლეულების გზაგასაყარზე – თანამედროვე ქართული ფერწერა ხელოვნების ისტორიის და თეორიის კონტექსტში“, ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება“ №5/6, თბილისი.
7. ანდრიაძე 1987: ანდრიაძე დავით, “ათწლეულების გზაგასაყარზე – თანამედროვე ქართული ფერწერა ხელოვნების ისტორიის და თეორიის კონტექსტში“, ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება“ №7, 9, 10, თბილისი.
8. Andriadze 2006 : Andriadze David, «In Search of Lost Space», Gogi Chagelishvili Painting, “agust’os”, Istanbul.
9. ანთელავა-მამალაძე 1990: ანთელავა-მამალაძე ლიანა, “ლევან ჭოლოშვილის მხატვრული სამყარო”, ჟურნალი “ხელოვნება” №5, თბილისი.
10. ანთელავა-მამალაძე 1981: ანთელავა-მამალაძე ლიანა, “ზურაბ ნიჟარაძე“, ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება“ №7, თბილისი.
11. ანთელავა-მამალაძე 2010: ანთელავა-მამალაძე ლიანა, “ვიზუალური აზროვნება მხატვრობაში – «თბილისი გია ბუღაძის შემოქმედებაში». ICOM – ის საქართველოს ეროვნული

კომიტეტი, საქართველოს მუზეუმების ასოციაცია, ჟურნალი “სპექტრი“, თბილისი.

12. ანთელავა-მამალაძე 2008: ანთელავა-მამალაძე ლიანა, “სივრცის განცდა ქართულ ესთეტიკურ ტრადიციაში (ფიგურა-სივრცის ურთიერთობა ფიროსმანის მხატვრობაში)”, ICOM – ის საქართველოს ეროვნული კომიტეტი, საქართველოს მუზეუმების ასოციაცია, ჟურნალი “სპექტრი“, თბილისი.
13. ანთელავა-მამალაძე 2009: ანთელავა-მამალაძე ლიანა, «კულტურათა დიალოგი მე-20 საუკუნის ქართულ ფერწერაში (ფიროსმანის «ქალი ლუდის კათხით» და პიკასოს «აბსენტის მოყვარული»». ICOM – ის საქართველოს ეროვნული კომიტეტი, საქართველოს მუზეუმების ასოციაცია, ჟურნალი “სპექტრი“, თბილისი.
14. არსენიშვილი 2000: არსენიშვილი ირინა, «XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართული დაზგური ფერწერის ზოგიერთი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურება», სამეცნიერო შრომების კრებული, ი. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი.
15. არსენიშვილი 2002: არსენიშვილი ირინა, «შალვა ქიქოძის დაზგური ფერწერა», სამეცნიერო შრომების კრებული, ი. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი.
16. არსენიშვილი 2000: არსენიშვილი ირინა, «დავით კაკაბაძის ორი ავტოპორტრეტი (მხატვრულ-სტილისტური ინტერპრეტაციის საკითხისათვის)», სამეცნიერო შრომების კრებული, ი. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი.
17. არსენიშვილი 2001: არსენიშვილი ირინა, «მოსე თოიძის ფერწერის მხატვრული პრობლემები (XX საუკუნის დასაწყისი – ათიანი წლები)», სამეცნიერო შრომების კრებული, ი. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი.

18. არსენიშვილი 2011: არსენიშვილი ირინა, «ავთო ვარაზი», ქარჩხაძის გამომცემლობა, თბილისი.
19. არსენიშვილი 2011: არსენიშვილი ირინა, «გიგო გაბაშვილი», ქარჩხაძის გამომცემლობა, თბილისი.
20. არსენიშვილი 2011: არსენიშვილი ირინა, «ელენე ასვლედიანი», ქარჩხაძის გამომცემლობა, თბილისი.
21. არსენიშვილი 2012: არსენიშვილი ირინა, «კარლო კაჭარავა», ქარჩხაძის გამომცემლობა, თბილისი.
22. არსენიშვილი 2012: არსენიშვილი ირინა, «ირაკლი ფარჯიანი», ქარჩხაძის გამომცემლობა, თბილისი.
23. ბერიძე 2011: ბერიძე ვახტანგ, «ნიკო ფიროსმანაშვილი», გამომცემლობა “საოჯახო ბიბლიოთეკა”, თბილისი.
24. ბერიძე 1979: ბერიძე ვახტანგ, “ღავით კაკაბაძე”, ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება” №11, №12, თბილისი.
25. ბერიძე 1989: ბერიძე ვახტანგ, “ღადო გუდიაშვილი”, გამომცემლობა “ხელოვნება”, თბილისი.
26. Беридзе... 1975: Беридзе Вахтанг, Езерская Нина, «Искусство Советской Грузии 1921 – 1970», издательство «Советский Художник», Москва.
27. Белогорлова 1986: Белогорлова Л. , «Гиви Нармания», издательство «Советский Художник», Москва.
28. Гроис 1990: Гроис Борис, «Соц-Арт», журнал «Искусство» №1. Ленинград.
29. გაბუნია 1973: გაბუნია ცისანა, “ვალერიან სიღამონ-ერისთავის შემოქმედების ადრეული პერიოდი”, ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება” №9, თბილისი.
30. Езерская 1976: Езерская Нина, «Радиш Тордия», издательство «Советский Художник», Москва.
31. Ванслов...1987: Ванслов В., Лифшиц М., Рейнгардт Л., Тихомиров А., «МОДЕРНИЗМ. Анализ и критика основных направлений». издательство «Искусство», Москва.
32. Зингер 1985: Зингер Елена, «Зураб Нижарадзе», издательство «Советский Художник», Москва.

33. თუმანიშვილი 2011: თუმანიშვილი დიმიტრი, ნიკო ფიროსმანაშვილის “პატარა მეთევზე”, (ინტერპრეტაციის მცდელობა), <http://www.georgianart.ge> ელექტრონული ჟურნალი “ARS GEORGICA” გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი.
34. Иоселиани 1983: Иоселиани С. «Гурам Кутателадзе». издательство «Советский Художник», Москва.
35. კაკაბაძე 1983: კაკაბაძე დავით, “ხელოვნება და სივრცე”, გამომცემლობა “ნაკადული”, თბილისი.
36. კანდინსკი 2008: კანდინსკი ვასილი, “სულიერების შესახებ ხელოვნებაში”, ჟურნალი “არტიფაქტი”, გამომცემლობა ფონდი “არტკავკასუსი”, თბილისი.
37. კლდიაშვილი 2000: კლდიაშვილი ანა, “გია ბუღაძე”, გამომცემლობა “კალთა”, თბილისი
38. კლდიაშვილი 2006: კლდიაშვილი ანა, “თანამედროვე ქართული მხატვრობის მცირე რეტროსპექტივა”, მოხსენება საარბრიუკენის უნივერსიტეტში.
39. Кузнецов 1984: Кузнецов Эраст, «Нико Пиросмани», издательство «Аврора», Ленинград
40. Каган 1983: Каган Моисей, «Ладო Гудиашвили», издательство «Аврора», Ленинград
41. Карая 1989: Карая Инга, «Гоги Чагелишвили», издательство «Советский Художник», Москва.
42. Карбелашвили 1991: Карбелашвили Мери, «Леван Цуцкиრიдзе», издательство «Советский Художник», Москва.
43. კარბელაშვილი 1970: კარბელაშვილი მერი, “სერგო ქობულაძე”, გამომცემლობა “ხელოვნება”, თბილისი.
44. კერესელიძე 1977: კერესელიძე მარინე, “მხატვრის სამყარო – ლევან ცუცქირიძე”, ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება” №9, თბილისი.

45. კერესელიძე 1979: კერესელიძე მარინე, “დიმიტრი ერისთავი”, გამომცემლობა “ხელოვნება”, თბილისი.
46. კერესელიძე 1978: კერესელიძე მარინე, “ნათელა იანქოშვილი”, ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება” №12, თბილისი.
47. კამენსკი 1984: კამენსკი ალექსანდრე, “ნიკო ფიროსმანაშვილი და მარკ შაგალი – საერთო ნიშნები და საწყისები”, ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება” №6, თბილისი.
48. კინწურაშვილი 2005: კინწურაშვილი ქეთევან, “XX საუკუნის ხელოვნება (ავანგარდი)”, გამოიცა ამერიკის საელჩოს საზოგადოებასთან ურთიერთობათა განყოფილების ხელშეწყობით, თბილისი.
49. Kintsurashvili 2006: Kintsurashvili Ketevan, “Against Corrent”, Gogi Chagelishvili Painting “agust’os,” Istanbul.
50. ლეჟავა 1983: ლეჟავა სამსონ, “ჯიბსონ ხუნდაძის ფერწერა”, ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება” №2, თბილისი.
51. ლეჟავა 2006: ლეჟავა სამსონ, “ნიკო ფიროსმანაშვილის მხატვრობა – უმაღლესი ფასეულობა”, კატალოგი “შეხვედრა ფიროსმანთან”, საქართველო-გერმანიის საზოგადოება, გამომცემლობა “პოლიგრაფი”, თბილისი.
52. ლებანიძე 2000: ლებანიძე დალი, “ქართული ფერწერა – მეოცე საუკუნის ოსტატები”, კატალოგი –III (წინასიტყვაობა), გამომცემლობა “ნეოსტუდია”, თბილისი.
53. ლებანიძე 2000: ლებანიძე დალი, “ქართული ფერწერა – მეოცე საუკუნის ოსტატები”, კატალოგი –IV (წინასიტყვაობა), გამომცემლობა “ნეოსტუდია”, თბილისი.
54. მათიაშვილი 1998: მათიაშვილი ირმა, “მხატვრული პრობლემები და ვით კაკაბაძის დაზგურ ფერწერაში”, საკანდიდატო დისერტაციის ავტორეფერატი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი, თბილისი.
55. ონიანი 2003: ონიანი ესმა, სამხატვრო ალბომი “ფერწერა, პოეზია, ესეები”, გამომცემელი ირინე ონიანი, თბილისი.

56. ონიანი 2000: ონიანი ესმა, “ლექსები, ესეები, წერილები”, გამომცემლობა “ინტელექტი”, თბილისი
57. ორტეგა ი გასეტი 1992: ორტეგა ი გასეტი ხოსე, “ხელოვნების დეჰუმანიზაცია” გამომცემლობა “ლომისი”, თბილისი.
58. ოქროსცვარიძე... 1986: ოქროსცვარიძე ნინო, თოდუა ეთერ, გობეჯიშვილი ნონა, “გიგო გაბაშვილი”, გამომცემლობა “ხელოვნება”, თბილისი.
59. პრივალოვა 1980: პრივალოვა ეკა, “ელენე ახვლედიანი”, საქართველოს საინფორმაციო სააგენტო, თბილისი.
60. ჟიდი 1994: ჟიდი ანდრე, “ხელოვნების საზღვრები”, გამომცემლობა “ლომისი”, თბილისი.
61. რამიშვილი 2010: რამიშვილი ნათია, “ეროვნული ფორმის ძიების პრობლემა XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ ფერწერაში (დავით კაკაბაძის შემოქმედება 1910-1920-იანი წლები)”, თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახ. სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, რესტავრაციის ხელოვნების ისტორიის და თეორიის ფაკულტეტი, სამეცნიერო ნაშრომების სერია. თბილისი.
62. რჩეულიშვილი 1998: რჩეულიშვილი ლეო, «ახალი ქართული ხელოვნების საკითხები», გამომცემლობა «ნეკერი» , თბილისი.
63. რჩეულიშვილი 1983: რჩეულიშვილი ლეო, “დავით კაკაბაძე”, სამხატვრო ალბომი, საქართველოს საინფორმაციო სააგენტო, თბილისი.
64. რჩეულიშვილი 1979: რჩეულიშვილი ლეო, “სერგო ქობულაძე”, ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება”, №7, თბილისი.
65. სანიკიძე 1979: სანიკიძე თამაზ, “ლადო გუდიაშვილი”, სამხატვრო ალბომი, საქართველოს საინფორმაციო სააგენტო, თბილისი.
66. სონტაგი 1999: სონტაგი სიუზან, “რადიკალური ნების სტილები”, გამომცემლობა “ლომისი”, თბილისი.
67. Толстой 1982: Толстой Владимир, «Николай Игнатов», издательство «Советский Художник», Москва.

68. ქარაია 2000: ქარაია ინგა, “ქართული ფერწერა – მეოცე საუკუნის ოსტატები”, კატალოგი – II (წინასიტყვაობა), გამომცემლობა “ნეოსტუდია”, თბილისი.
69. ლაღანიძე 1999: ლაღანიძე ნინო, “ქართული ფერწერა – მეოცე საუკუნის ოსტატები”, კატალოგი – I (წინასიტყვაობა), გამომცემლობა “ნეოსტუდია”, თბილისი.
70. ლაღანიძე 2005: ლაღანიძე ნინო, “ირაკლი ფარჯიანი”, სამხატვრო ალბომის წინასიტყვაობა, კომპანია “მაგთიკომი”, თბილისი.
71. ლაღანიძე 2005: ლაღანიძე ნინო, “სასულიერო თემატიკა ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედებაში”, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი.
72. ლაღანიძე 2010: ლაღანიძე ნინო “გია გუგუშვილი”, სამხატვრო ალბომი, გამომცემლობა “სეზანი”, თბილისი.
73. შავგულიძე 2007: შავგულიძე ქეთევან, “ავანგარდი”, გამომცემლობა “ფავორიტი”, თბილისი.
74. შავგულიძე 2002: შავგულიძე ეთერ, «XX საუკუნის ქართული მხატვრობა როგორც სოციოკულტურული ფენომენი (საკითხის დასმისათვის)», სამეცნიერო შრომების კრებული, ხელოვნებათმცოდნეობა, ი. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი.
75. შერვაშიძე 2006: შერვაშიძე ნანა, «ახალი ტენდენციები XX საუკუნის 50-იანი წლების ქართულ ხელოვნებაში», ისტორიულ-ფილოლოგიური ჟურნალი «ACADEMIA», ტომი 6-7, თანამედროვე სამეცნიერო კვლევის ასოციაცია, თბილისი.
76. შერვაშიძე 2008: შერვაშიძე ნანა, «სოცრეალიზმი – მითი და სინამდვილე», ICOM-ის საქართველოს ეროვნული კომიტეტი, საქართველოს მუზეუმების ასოციაცია, ჟურნალი «სპექტრი» თბილისი.
77. შერვაშიძე 2006: შერვაშიძე ნანა, «ედმონდ კალანდაძის კონცეპტუალური და ფორმალური ენის განსაზღვრისათვის», საკანდიდატო დისერტაციის ავტორეფერატი, საქართველოს მეცნიერებათა

- აკადემია, გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი, თბილისი.
78. შერვაშიძე 2010: შერვაშიძე ნანა, «თემო ჯაფარიძე», სამხატვრო ალბომი, კომპანია “მაგთიკომი”, თბილისი.
 79. ჩიხრაძე 2006: ჩიხრაძე მზია, “თანამედროვე ქართული ნახატის განვითარების ანალიზი ე. კალანდაძის, ზ. ნიჟარაძის, დ. ერისთავის და გ. კასრაძის შემოქმედების მაგალითზე”, საკანდიდატო დისერტაციის ავტორეფერატი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი, თბილისი.
 80. შერვაშიძე 2006: შერვაშიძე ნანა, «ედმონდ კალანდაძის კონცეპტუალური და ფორმალური ენის განსაზღვრისათვის», საკანდიდატო დისერტაციის ავტორეფერატი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი, თბილისი.
 81. ციციშვილი 2000: ციციშვილი თამარ, “ირაკლი ფარჯიანი - 50”, საიუბილეო კატალოგი, თბილისი.
 82. ციციშვილი 1997: ციციშვილი მია, «თბილისური სკოლის პორტრეტი», XVIII–XIX სს. ქართული პორტრეტული ფერწერა, თბილისი.
 83. წიქორიძე 1991: წიქორიძე ბაია, «პირველი შეხვედრა მხატვართან – სოსო წერეთელი», ჟურნალი «ხელოვნება», №2, თბილისი.
 84. ჭოლოშვილი 2006: ჭოლოშვილი ნინო, «გერმანული მხატვრული ტრადიცია და საქართველო XIX საუკუნის დასაწყისიდან XX საუკუნის 40-იან წლებამდე», საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი, თბილისი.
 85. ხალიაკინა 1973: ხალიაკინა ნინა, «თენგიზ მირზაშვილის ფერწერა», ჟურნალი «საბჭოთა ხელოვნება» №3, თბილისი.
 86. ხოშტარია 2002: ხოშტარია გიორგი, «XX ს-ის 30-50-იანი წლების ქართული მხატვრობის ეტაპობრივი თავისებურებანი», სამეცნიერო შრომების კრებული, ი. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი.

87. ხოშტარია 2002: ხოშტარია გიორგი, «უახლესი დროის მხატვრობის ზოგიერთი თავისებურება», სამეცნიერო შრომების კრებული, ი. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი.
88. ხოშტარია 2001: ხოშტარია გიორგი, «ახალი და უახლესი დროის ქართული სახვითი ხელოვნების პერიოდიზაციის საკითხები», სამეცნიერო შრომების კრებული, ი. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი.
89. ხოშტარია 1978: ხოშტარია გიორგი, «ნიკო ფიროსმანაშვილის ნატურმორტები», ჟურნალი «საბჭოთა ხელოვნება» №10, თბილისი.
90. ხოშტარია 2007: ხოშტარია გიორგი, «პეტრე ოცხელი», კატალოგის წინასიტყვაობა, გამომცემლობა «სეზანი», თბილისი.
91. ხოშტარია 2006: ხოშტარია გიორგი, «თამაზ ხუციშვილი», სამხატვრო ალბომის წინასიტყვაობა, გამომცემლობა «SIGNETI», თბილისი.
92. ხოშტარია 2003: ხოშტარია გიორგი, «ესმა ონიანის შემოქმედება», სამხატვრო ალბომი “ესმა ონიანი – ფერწერა, გრაფიკა, პოეზია», გამომცემელი ირინე ონიანი, თბილისი.
93. ხოშტარია 2010: ხოშტარია გიორგი, «უახლესი დროის – მოდერნიზმის ხელოვნების მხატვრული მსოფლხედვის სპეციფიკა», <http://www.georgianart.ge> ელექტრონული ჟურნალი “ARS GEORGICA” გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი.
94. Хромченко 1987: Хромченко Светлана, «Е. Ахвледиани», издательство «Советский Художник», Москва.
95. ჯანბერიძე 1989: ჯანბერიძე ნოდარ, “ძიება და ტრადიცია”, გამომცემლობა “მეცნიერება”, თბილისი.

