

ՏՈՆԱՏՈՐԵ ԼՅՆԵՈՒՅՈՒԺ

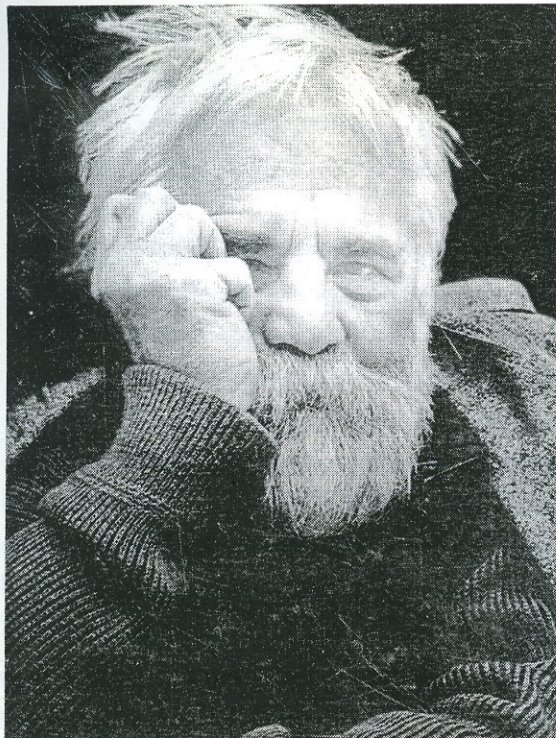
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ՆՈՒՅՆԱԿՈՒՅԻՆ

K248.2/6
3

ԻՍԿԱԿԱՆ
ԿՆԵՆԻՆԻ



ეროვნული
ბიბლიოთეკა



ალექსანდრე ბანძელაძე

ALEXANDER BANDZELADZE

თბილისი
2004

მონოგრაფიაზე მუშაობისა და წიგნის გამოცემისას
განუღი დახმარებისათვის ავტორი მადლობას უხდის:
მადონა და შორენა ბანძელაძეებს, ფიქრია ღარბიას, იზოლდა ჭიჭინაძეს,
გოგი ხოშტარას, სამსონ ლეჟავას, გაა ბუღაძეს, თაისი ტორონჯაძეს,
მაია იორაშს, ლიანა დავლიანიძეს, მაია ჭელიძეს, ვიქტორ გეიშერიკს.

K248216
3

გარეკანის პირველ გვერდზე: ნეტარი ოცნება. 1989, ტილო, ზეოი, 101X92
On the front cover: The Great Dream. 1989, oil on canvas 101X92

საგ-2000
ფინანსური

საქართველოს
პარლამენტის
ეროვნული
ბიბლიოთეკა



შესავალი

დექანდრე ბანძელაძის შემოქმედება ერთ-ერთი საინტერესო მოვლენაა უახლესი დროის ქართულ მხატვრობაში. მისი მოღვაწეობის ქრონოლოგიური ჩარჩოები, რომლებიც 50-90-იანი წლებით იფარგლება, ქართული ხელოვნების განვითარების მეტად მნიშვნელოვან ეტაპებს ემთხვევა. ალ. ბანძელაძის შემოქმედება უწრადღებან იმსახურებს, არა მხოლოდ მხატვრული კრეატივით თვითმოყვარობით, არამედ მისი ეპოქის მხატვრობის ევოლუციური ხაზის გამოვლენით. ამდენად, მრავალფეროვნება, რომელიც დამახასიათებელია, როგორც 50-იანი, ასევე თანამედროვე მხატვრობისათვის, ალ. ბანძელაძის შემოქმედების ერთ-ერთ ძირითად ნიშანს წარმოადგენს. აღნიშნულ მრავალფეროვნებაში, რომელსაც ქმნის როგორც სტილთა, ასევე მხატვრულ დონეთა მკვეთრი განსხვავებულობანი, საკმაოდ მწკრივდება ქართული ფერწერის ძირეული, ურთიერთგანმპირობებელი პრინციპების დადგენა. მიუხედავად ამისა, ჩვენი აზრით, არც იმ ვარაუდების უარყოფა შეიძლება, რომ თანამედროვე ქართულ მხატვრობას ახასიათებს გარეგანი სოციალ-კულტურული თუ შინაგანი — მხატვრული პრობლემებითა და ამოცანებით განპირობებული გარკვეული კანონზომიერებანი. მათ თავისებურებებში გარკვევისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ინტენსიური შემოქმედებითი მიგნებებით გამოჩენილ მხატვართა ხელოვნების განხილვას, როგორც მათ მიერ შექმნილ ნაწარმოებთა მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულებების დონის განსაკვეთად, ასევე იმ ზოგადი სურათის წარმოსადგენად, რასაც იძლევა ქართული მხატვრობა ბოლო 34-35 წლის განმავლობაში. ვინაიდან უახლესი დროის ქართულ ფერწერაში ალ. ბანძელაძე ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფიგურას წარმოადგენს, ამდენად, მისი შემოქმედების სრული სახით შესწავლას, აღნიშნული პრობლემის გადაჭრაში გარკვეული წვლილის შეტანა შეუძლია.

ალ. ბანძელაძის შემოქმედების შესახებ არსებული ლიტერატურა უმთავრესად ზოგადი ხასიათის ჰუმლიკაციებითაა წარმოდგენილი. აღნიშნულ ჰუმლიკაციათა უმრავლესობაში მხატვრის მოღვაწეობის სიღრმისეული მომენტების კვლევას კი არ ექცევა უწრადღება, არამედ მის წარმატებათა ჩვენებას. ამ მხრივ, აღსანიშნავია ის დიდი ინტერესი, რომელიც დამსახურეს, ალ. ბანძელაძის ნაწარმოებებმა 1958 წელს, მოსკოვში მოწიფობილ ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის II დეკადანზე. ცნობილი საბჭოთა გრაფიკოსის, შმარინოვის მიერ „არსენას ლექსის“ ზი-

რველი ვარნიანტის ილუსტრაციების მალაღ დონეზე შეფასება, დამწვები მსატკრი-
სათვის საკმაოდ დიდ აღიარებას წარმოადგენდა.¹

„არსენას ლექსის“ მსატკრული გაფორმების მეორე ვარნიანტის გამაზრვებებზე
ბრნოსა და ლაბაცივი მოგუთხრობს ზ. ბირკაიას² და ლ. კიენაძის³ სტატიები.

გ. ბერიძე და ნ. ეზერსკაია⁴ აღ. ბანძელამეს ქართული წიგნის გრაფიკაში არსე-
ბული ენაიურ-რომანტიკული ხაზის გამგრძელებლად მიიხწვენ. ავტორები, განი-
ხილავენ რა მსატკრის წიგნის გრაფიკის ეველასზე მნიშვნელოვან ნაწარმოებებს –
„არსენას ლექსის“ ზირველი და მეორე ვარნიანტისა და „მაუგლის“ მსატკრულ გა-
ფორმებებს, მის დიდ მიღწევად თვლიან იმ ფაქტს, რომ ლიტერატურული ნაწარ-
მოების ღრმა წვდომითა და შესაბამისი მსატკრულ-გამომსახველობითი ხერხების
ზუსტი მიგნებით, წიგნი ერთიან მსატკრულ ორგანიზმად აღიქმება.

ნ. ეზერსკაია⁵ ერთმანეთს აღარებს „არსენას ლექსის“ გაფორმების ზირველი ვა-
რიანტისა და „მაუგლის“ ილუსტრაციებს. მსატკრულ თავისებურებათა განსხვავე-
ბის გამოვლენის მიხნით, ავტორი უურადლებას ამხვვილებს თითოეული მათგანის
კომპოზიციათა სტრუქტურის, სილუეტისა და კოლორიტის ხასიათზე.

აღსანიშნავია ავრეთვე მსატკრის მოგონებანი იმ ზერიოდზე, როდესაც იგი გა-
ლაკტიონ ტაბიძის ზორტრეტზე მუშაობდა.⁶

კედლის მოხატულობას – „ქართული სოფელი“ ეძღვნება ს. ლეჟავას სტატია.⁷

1987 წელს მოსკოვში გამართულ ქართველ აბსტრაქციონისტთა ზირველი გა-
მოფენის შესახებ, სადაც წარმოადგენილი იყო აღ. ბანძელაძის ნამუშევრები, მითი-
თებულია ი. ვაშალოძის,⁸ ს. ლეჟავას,⁹ გ. გამსახურდიას¹⁰ სტატიებში.

მსატკარ-აბსტრაქციონისტთა გამოფენასზე, რომელიც თბილისში 1988 წელს გა-
იმართა, საუბარია ს. ლეჟავას სტატიაში.¹¹ აღნიშნულ ზუბლიკაციაში აღ. ბანძელა-
ძის ნამუშევრებთან დაკავშირებით, უურადლება მახვილდება მსატკრის შემოქმედების
ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მხარეზე, მონუმენტურობასზე, რომელსაც ავტორის აზრით,
აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მიერ მოტანილმა მასშტაბურობისაკენ სწრაფვამ
ბეტი გაქანება მისცა.

ღ. ანდრიადის წერილების ციკლში, თანამედროვე ქართული ფერწერის შესახებ,
აღ. ბანძელაძის აბსტრაქციონიზმით დაინტერესება „მერვევ შემოქმედებით ზოზი-
ციასზე“ დგომად არის მიხწეული.¹²

50-60-იანი წლებით, ქართულ ხელოვნებაში ახალი ეტაპი იწვება. ზოლიტიკურ
ცხოვრებაში მომხდარმა ცვლილებებმა დიდი გავლენა მოახდინა ხელოვნების შე-
მდგომ განვითარებაზე. სახელმწიფოს მართვის დამორგუნველი რეჟიმის შედარებით
შერბილების შედეგად, ზიროვნება აღარ განიცდიდა დამამცირებელ შიშს შესალო-
ფიხიკური განადგურების გამო. ახალი ხელისუფლების წინამავლისადმი კრიტიკა
მოხერხებულად გამოიყენებოდა, როგორც საკუთარი უზირატესობის წარმოსახინად,
ასევე სახელმწიფო წეობის მკაცრი მხარეების შესანიღბად. მიუხედავად გარეგნული

სახეცვლილებებისა, ტოტალიტარიზმის ძირითადი არსი იგივე რჩებოდა. საგულდისმზომო ის მომენტი, რომ მისი ფასადის შესაღამაზებლად შექმნილმა მცირე თავისუფლებამაც კი მეტად საგრძნობი შედეგები მოგვცა ხელოვნებში.

უბოქის წინააღმდეგობრიობა კულტურულ ცხოვრებამიც გამოვლინდა, რაც მასში შემოჭრილ სიანხლეთა სტიქიურობასა და არათანმიმდეგრულობაში გამოინახტა. იმ ხანად, მრავალი საგულდისმზო ცვლილება, აღიარებულ ფასეულობათა ხელანალი გადაფასება მოხდა. ბევრი რამ შეიძლება მიუღებელი ან საკამათო გვეჩვენოს, მაგრამ 50-60-იანი წლების ქართველ ხელოვნთა დეაწლის უარყოფა შეუძლებელია. ეს ესება არა მხოლოდ ფერწერას, არამედ ხელოვნების ნებისმიერ დარკს. შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ 50-იანი წლების მეორე ნახევარში შექმნილი რ. ჩხეიძისა და თ. აბულაძის „მაგდანას ღურჯა“ იწებებს ახალ ეტაპს ქართულ კინოში. მ. თუმანიშვილის სათეატრო ესთეტიკა გზას უღობავს ვოდევითთა და ცრუ რომანტიზმით მოერჭებას. საქვენო სახელს იხვეჭს ა. მაჭავარიანის „ოტელო“, ს. ვრსალაძის მსატრული გაფორმებითა და ვ. ჭაბუკიანის ლეკენდარული ცვაკვით. იმ ხანად იქმნება ე. ამაშუკელის „ქართვლის დედა“ და რ. ლალიძის „სიმღერა თბილისზე“... ახალი სახელების სიმრავლეა ზროხასა და ზოეხიამიც. ქართველ შემოქმედთა მიერ იმ ხანად სწორად აღებული ორიენტაცია, შემდგომში ქართული ხელოვნების მრავალი აღიარებისა და გამარჯვების საწინდარი ხდება.

ქვეყნის ცხოვრებაში დაწებული ღიბერალიზაციის შედეგად, გარკვეული წანამდღრები შეიქმნა მსატრული ცხოვრების გამოღვიძებისათვის. მოკლე დროში უნდა მომხდარიყო დაკარგულის ანახლარება. აქცენტი უნდა გადატანილიყო სპეციფიკურ მსატრულ ხერხებსა და ფერწერულ ენაზე. აუცილებელი იყო კავშირის აღდგენა ევროპულ ხელოვნებასთან, მითუმეტეს, რომ იგი საოცარი ტემპით იცვლიდა სახეს. 50-60-იანი წლებში ქართულ ფერწერაში მოსულ მსატვართა თაობის ერთ-ერთ უმთავრეს მიხანს სოციალისტური რეალიზმის დოკმიდან გათავისუფლება წარმოადგენდა. 20-იანი წლებიდან 50-იანი წლებამდე შუალედი საკმოდრო იყო იმისათვის, რომ მკაფიოდ წარმოჩენილიყო ამ მსატრული მეთოდის გავლენა ხელოვნებაზე. ახალი თაობის წარმომადგენლები მიხვდნენ, რომ არსებული გზით სიარული ქართულ ხელოვნებას სრულ კრახამდე მიიყვანდა. ამის თავიდან ასაცილებლად, თითოეულ მსატვარს უნდა შეექმნა თავისი მსატრული კრედო, თვითმოფადი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ორგანული მსატრული ენა. მსატვრებმა, უზირველესად, ესა თუ ის ჟანრი თავსმოხვეული იდეისაგან გაათავისუფლეს. მართალია, წინამავალი ხანაც არ იყო ჟანრობრივად ერთფეროვანი, მაგრამ საერთო იდეა ხელს უშლიდა თითოეული ჟანრის სპეციფიკის წარმოჩენას. ახლა სურათის ეველა კომპონენტს განსახლვრული როლი დაეკისრა, რამაც მსატრულ-გამომასხველობითი ხერხების თავისებურებათა და მათი შესაძლებლობების გადასინჯვა მოითხოვა. აქედან გამომდინარე, ძირეულად შეიცვალა სურათის წოების

ზრინციანი. გამოიყრდა ინტერესი გამოძისხველობითი ენის ემოციური და ესთეტიკური შესაძლებლობებისადმი — ფერის, ხაზის, სილუეტის, ზღასტიკური ფორმისადმი.¹³ დიდი დატვირთვა შეიძინა ფერის, როგორც სახვითმა, ასევე ახრობრივმა მხარემ. შემთხვევითი არ არის მხატვართა დანტერესება იმპრესიონიზმით. მისი უმთავრესი ნიშნები: ცხოვრების უშუალო აღქმა, ინტენსიური ფერითა და დინამიკური მონასმით გრძობადი მომენტის გადმოცემა, შტამბიდან თავის დაღწევის შესანიშნავ საშუალებას წარმოადგენდა. მხატვრები გრძობდნენ, რომ საკუთარი მხატვრული მანერის, სტილის ჩამოყალიბება მათგან შინაგანი პოტენციის გამოვლენის მეტ ვაბედულებას, მოწინავე სამხატვრო სკოლების გამოცდილების ათვისებას მოითხოვდა. ამიტომ, მხატვრები ხარბად ეწაფებოდნენ იმ მცირე ინფორმაციას, რაც გააჩნდათ დასავლეთ ევროპის ხელოვნების შესახებ. აღსანიშნავია ისიც, რომ შედარებითი თავისუფლების არაგონივრული გამოყენება მეორე უკიდურესობას წარმოქმნიდა. თუკი თანამედროვე ხელოვნების მიღწევათა ათვისება მიიღებდა თვითმიზნურ ხასიათს, შედეგი მანაც არასასურველი იქნებოდა.

დასავლეთ ევროპული მიმდინარეობების შეჭრა 50-60-იანი წლების მხატვართა შემოქმედებაში უმთავრესად განპირობებული იყო ნოვატორული შექმნის სურვილით. ამ ქმედებაში გამოიხატა ერთგვარი პოტესტი შტამბის, ერთფეროვნების წინააღმდეგ, რომლის მთავარი დევიზის მოთხოვნით, ხელოვანს უნდა მოეხდინა „დიადი ეპოქის“ მიღწევათა ილუსტრირება. ეს მოვლენა უდავოდ მისასალმებელი იყო და წინ გადადგმულ ნაბიჯს წარმოადგენდა, მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, სიანლის ათვისების სურვილი სჭარბობდა განვითარების შინაგან კანონზომიერებას, რამაც საწყის ეტაპზე იზინა თავი. მიბაძვის ერთ-ერთ სახეს პუნტელისტური ფერწერა წარმოადგენდა. მისმა პირდაპირმა განმეორებამ, ქართულ ფერწერას დიდი ზიანი მიაყენა.¹⁴ ახალგაზრდული ტემპერამენტი მკვეთრ რადიკალიზმში გამოქცავდა. ზოგადი თემა და იდეა კონკრეტულ-ინტიმურმა მხარემ, სურათის აგების დაშტამბული პრინციპი კი ფერისადმი განსაკუთრებულმა ინტერესმა შეცვალა. რამდენადაც გადასაჭრელი ამოცანის ხასიათიდან გამომდინარე, მთავარი უურადლება გამახვილდა თემის, ასანახი ობიექტის კონკრეტიზაციასა და ფერის ოპტიკურ თუ ფაქტურულ ხასიათზე, ამდენად, წამყვანი მნიშვნელობა იმპრესიონიზმმა შეიძინა. ამ მიმდინარეობისადმი განსაკუთრებულ ლტოლვას სხვა მოტივიც გააჩნდა. კერძოდ, ახალგაზრდა მხატვართა სიანლოვე მ. თოიძესა და ვ. შერზილოვთან, რომელნიც ამ მიმართულების კარგ მცოდნეებად ითვლებოდნენ. ამრიგად, იმპრესიონიზმი ქართულ მხატვრობაში გაჩნდა არა გარკვეული შემოქმედებითი განვითარების შედეგად, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ნოვატორული შექმნის სურვილით. ამიტომ შეიცვალა ეს პოტესტი მკაფიო წინააღმდეგობრიობას, როდესაც დადებითთან ერთად მისი უარყოფითი მხარეებიც ნათლად იკვეთებოდა.

თანამედროვე ხელოვნების მიმდინარეობებით, უმთავრესად იმპრესიონიზმით გა-
ტაცების ზირველი აფეთქების დაცნობის შემდეგ ცხადი გახდა, რომ ევროპული
მხატვრობის ფერწერული მოტივები, აკადემიზმის ფონზე ეკლექტურ, სიღრმეს მო-
კლებულ ნაწარმოებებს იძლეოდა. საჭირო იყო დრო, რათა თანამედროვე მხა-
ტვრობაში დაგროვილი უძლიერესი არსენალი, შემოქმედებითად ათვისებულიყო ქა-
რთულ ნიადაგზე, რასაც ორ ათეულამდე წელი მანაც დასჭირდა.

ალექსანდრე ბანძელაძე დაიბადა 1927 წელს, ციმბირის ჰატარა ქალაქ ტულუ-
ნში. (ციმბირში მათი ოჯახი მამის გადასახლების გამო ცხოვრობდა). მხატვრის
მამა მათე ბანძელაძე, ახალგაზრდობაში რევოლუციონერი ყოფილა. 1917 წლის
რევოლუციამდე, დახლოებით 2-3 წლით ადრე, მას აქტიური მონაწილეობა მი-
უღია ქუთაისის ციხის ალბაში, რომელშიც იმჟამად ჰატიმად იმყოფებოდა. ცი-
ხიდან გაქცეულები ძალევე შეუჭრიათ და ციმბირში გადაუსახლებიათ. მას რამე
სპეციალური პროფესია არ ჰქონია. მხატვრის გადმოცემით, ძლიერ ჰყვარებია ქა-
რთული ლიტერატურა, ზეპირად სცოდნია „ვეფხისტყაოსანი“, რომელსაც სძირად
უკითხავდა შვილებს.¹⁵

მხატვრის დედა – მინა რაიე, ესტონელი ქალი იყო. მას ჰქონია მუსიკალური
საკვლესიო განათლება, კარგად ფლობდა გერმანულ ენას, შესანიშნავად კერავდა და
ქარავდა.

1932 წელს მხატვრის ოჯახი საქართველოში დაბრუნდა. საცხოვრებლად მათ
მშობლიურ ქალაქს, ზესტაფონს მიაშურეს. 1933 წელს ალ. ბანძელაძე ზესტაფო-
ნის რუსულ სკოლაში შეიყვანეს, რადგან იმ ხანად მას ჯერ კიდევ კარგად არ სცო-
დნია ქართული ენა. 1942 წელს იგი თბილისის სამხატვრო ტექნიკუმში ჩარი-
ცხა.¹⁶ მისი საღიპლომოდო ნამუშევარი იყო დიდი ზომის სურათი „გიორგი სააკაძე“,
რომლის შესახებ ალ. ბანძელაძის მასწავლებელი გ. ჩირინაშვილი¹⁷ ივთხებს: „სურ-
ათი იყო ორი მეტრის სიმაღლის და წარმოადგენდა მრავალფიგურულ კომპოზი-
ციას. ცენტრში, შემადგენაზე იდგა მეომრებით გარშემორტყმული გიორგი სააკაძე.
ნაწევნები იყო ბრძოლის წინა მომენტი, როდესაც გიორგი სააკაძე გამარჯვების
სურვილით ანთებული მიმართავდა ხალხს. მიუხედავად სურათის დიდი ზომისა და
ფიგურების სიმრავლისა, შურამ (ასე ეძახდნენ ახლობლები ალ. ბანძელაძეს) კა-
რგად გაართვა თავი დასახულ ამოცანას. მან მოახერხა ადამიანთა ერთ კომპაქტურ
ჯგუფად გაერთიანება, გიორგი სააკაძის ჰიროფანების მნიშვნელობის წარმოჩენა და
საბრძოლო ზათოსის გადმოცემა. ამში დიდი როლი ითამაშა მკაფიო ხანით შე-
ქმნილმა განზოგადებულმა ფორმამ და თბილი ტონებით გაჯერებულმა მკაფიო ფე-
რადოვნებამ. შურამ მეტად შრომისმოყვარე, ნიჭიერი და ამავე დროს მოკრძალებული
უმაწვილი იყო. მას არ უყვარდა თავისი სურათების ქება, მისი სურათები თვითონ
იქებდნენ თავს“.

1947 წელს ალ. ბანძელაძე თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, ფერწერის ფაკულტეტზე ჩარიცხა (რექტორი მ. დუდუჩავა). 1949 წელს, მეორე კურსზე ვიზიტისას იგი გარიცხულ იქნა აკადემიიდან. გარიცხვის მიზეზი, მართალია, მეტად უმნიშვნელო იყო, მაგრამ იმ დროისათვის ასეთი შემთხვევები ჩვეულებრივ ამბად ითვლებოდა. ჰარტიის ისტორიის ლექციასზე, ლექტორის დაუსრულებელი კრიტიკისას ბურჟუაზიულ სახელმწიფოებში მუშაობის სისტემის შესახებ, ალ. ბანძელაძის მეგობრისადმი ნათქვამი შენიშვნა – კარგი იქნებოდა, ჩვენთანაც თუ ასეთი წესრიგი იქნებოდა – მისი აკადემიიდან გარიცხვის საბაბი გამხდარა. ამის შემდეგ ალ. ბანძელაძე ინტენსიურად თანამშრომლობდა სხვადასხვა ჟურნალების, კერძოდ: „ცისკრის“, „დროის“, „ნიანგის“, „დილის“, „პიონერის“ რედაქციებთან. მწერლები, რომლებთანაც მოუხდა ამ ხანად მოღვაწეობა მხატვარს, მიუთითებენ მის თავდაუხოვავ შრომასა და ნოვატორული შექმნისკენ დაუოკებელ სწრაფვას.¹⁸ ალ. ბანძელაძე აქტიურად მონაწილეობდა არა მხოლოდ რესპუბლიკურ, არამედ საკავშირო გამოფენებზე, მუშაობდა წიგნის გრაფიკაში. მან მხატვრულად გააფორმა სუპანწვილო ლიტერატურის ნიმუშები და ნაწარმოებები: ლ. გოთუას „გმირთა ვარამი“,¹⁹ გ. აბაშიძის „დიდი ღამე“ და „ლამარელა“,²⁰ რ. კიპლინგის „მაუკლი“²¹ და „არსენას ლექსი“.²² „არსენას ლექსის“ მიხედვით შექმნილი მხატვრული გაფორმების ორი ვარიანტი, საკავშირო და საერთაშორისო ზრისებით აღინიშნა. პირველი მათგანი 1957 წელს საბჭოთა კავშირის სამხატვრო აკადემიის მიერ ვერცხლის მედლით დაჯილდოვდა, ხოლო მეორეს, 1966 წელს ჩეხოსლოვაკიაში, ბრნოში გამართულ წიგნის გრაფიკისა და ილუსტრაციის საერთაშორისო ბიენალეზე, სპეციალური დიპლომი მიენიჭა. ამავე ნამუშევარმა, 1967 წელს, ლაიპციგში, მსოფლიო საკამოცემლო საქმის ამ უმნიშვნელოვანეს ცენტრში მოწუბილ საერთაშორისო კონკურსში – მსოფლიოს უმშვენიერესი წიგნი – პირველი ადგილი დაიკავა.

საკავშირო გამოფენებზე აქტიურმა მონაწილეობამ, ალ. ბანძელაძეს საკმაოდ ნიჭიერი, დიდი ზერსწექტივის მქონე ახალგაზრდა მხატვრის სახელი დაუმკვიდრა. იგი სტალინის სახელობის ჰრემიასეც იყო წარდგენილი, თუმცა რადგან ხელოვნურად შექმნილი გაუკებრობის გამო, საბუთების წარმოდგენის ჟამს, მხატვარი უეცრად მივლინებაში იქნა გავსაზნილი, მას ეს ჰრემია არ გადაეცა. ასეთი აღიარება გარკვეულ უსწრულობას ქმნიდა იმასთან დაკავშირებით, რომ ალ. ბანძელაძეს სამხატვრო აკადემია არ ჰქონდა დამთავრებული. აკადემიის მესვეურებმა (რექტორი ა. ქუთათელაძე) რამდენჯერმე მიმართეს წინადადებით, რომ დაბრუნებულიყო აკადემიაში, მაგრამ მხატვარი იქ აღარ დაბრუნებულა. მიუხედავად ამისა, 1962 წელს მას სამხატვრო აკადემიის დამთავრების დიპლომი გადაეცა, რაც მხატვრის ინტენსიურმა შემოქმედებითმა მოღვაწეობამ განაპირობა. როგორც სამხატვრო ტექნი-

კუმში, ასევე აკადემიაში სწავლისას, მისი მასწავლებლები იყვნენ: გ. ჩინინაშვილი, სენიაშვილი, ტ. კიკნაძე, ვ. შერშილოვი, შებუევი და სხვები. 1965 წელს ალ. ბანძელაძეს საქართველოს სსრ დამსახურებული მსატვრის წოდება მიენიჭა. მსატვარი 1992 წელს გარდაიცვალა.

ალ. ბანძელაძე მამიებელი შემოქმედი იყო. იგი ერთნაირი გატაცებით მუშაობდა ფერწერასა და გრაფიკაში, იყო წიგნის ილუსტრაციის ოსტატი და მონუმენტალისტის მსატვარი, მას ეკუთვნის ქანდაკების ესკიზიც. მისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისი ტრადიციული აკადემიური მიდგომით ხასიათდება. ამ ხანის ნიმუშებიდან, მხოლოდ მცირე ნაწილმა მოაღწია ჩვენამდე, რომელნიც ზოგად წარმოდგენას გვიქმნიან მსატვრის ნიჭსა და უნარზე, მის ინტერესსა სფეროზე, თემატიკისა და გამოხატვის ხელობითი მხარის თავისებურებებზე. რეალისტური ნამუშევრების გვერდით ვხვდებით ნაწარმოებებს, რომლებშიც თანამედროვე დასავლეთ ევროპულ მიმდინარეობათა ერთგვარი გამოძახილი იგრძნობა. მსატვარმა ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით განიცადა უკვლავ იმ დასავლეთ ევროპული მიმართულებების გავლენა, რომელთა განვითარება XIX საუკუნის მეორე ნახევარში დაიწყო. თავდაპირველად იგი იმპრესიონიზმმა გაიტაცა, შემდგომ, მსატვარი დაინტერესდა პუნტილიზმით, პოსტიმპრესიონიზმით, კუბიზმით, ფოვიზმით (გარდაცვალებამდე 3-4 წლით ადრე ალ. ბანძელაძემ ამ ნაწარმოებთა უმეტესი ნაწილი გაანადგურა). აღნიშნული მიმდინარეობებისათვის დამახასიათებელი ნიშნების გამოყენებით, იგი მისწრაფობდა დაეხვეწა და გაემდიდრებინა საკუთარი ფერწერული ენა, სწვადანსვად კუთხით წარმოეჩინა თავისი შესაძლებლობანი. მსატვარი ერთგვარ გამოცდას უწვობდა საკუთარ თავს – რა უფრო ახლოსაა მასთან, რა უფრო ხელეწიფება, რომელი გზით განავრძოს მუშაობა...

ადრეული ხანის ნაწარმოებები

დაზგური სურათები

სლექსანრე ბანძელაძის ადრეული ხანის დაზგური სურათებიდან, რომლებიც 50-60-იან წლებშია შესრულებული, მცირე ნაწილმა მოაღწია ჩვენამდე. მათ შორის გვხვდება როგორც რეალისტური, ასევე ევროპული მხატვრობის მიმდინარეობათა გავლენით შექმნილი ნაწარმოებები. პირველი ჯგუფის სურათები თავისუფალნი არიან რა გარკვეული გავლენისა თუ ექსპერიმენტული მივებისაგან, უფრო სრულად გამოხატავენ მხატვრის შემოქმედების საწყისი ეტაპის ძირითად ნიშნებს. ეს პროცესი საინტერესოა არა მხოლოდ იმის გასარკვევად, თუ რა განაცხადითა და პროფესიული მომხადებით მოვიდა მხატვარი, არამედ მისი ხელოვნების განვითარების ხასის სწორად გააზრებისათვის. იმ ხანად ალ. ბანძელაძე უმთავრესად პორტრეტისა და პეიზაჟის ჟანრში მუშაობდა. მათგან აღსანიშნავია: გალაკტიონ ტაბიძის, დოდო ჭიჭინაძის და სპარტაკ ბაღაშვილის პორტრეტები. როგორც ვხედავთ, მხატვრის ურადღების ცენტრში ხელოვანი ადამიანები არიან, ამიტომ იგი უპირველესად მათი მნიშვნელოვანების წარმოჩენას ცდილობს, რისთვისაც ესწრაფვის არა შედაპირულ რეპრეზენტატორულობას, არამედ მოდელის შინაგან დახასიათებას. იცავს რა აკადემიური მხატვრობის ვეულა ძირითად ნორმას, მხატვარი ცდილობს თავი აარიდოს სოციალისტური რეალიზმის მიერ მოტანილ „გაიდუალების“ პრინციპს. ამ მიზნის მისაღწევად მას ესმარება, ერთი მხრივ, განზოგადებული, მონუმენტური ფორმა, მეორე მხრივ კი, ფიგურის სუსტად მიგნებული ზოზა, დაყენება.

1952 წელს არის შესრულებული გალაკტიონ ტაბიძის პორტრეტი (ტილო, ზეთი). კომპოზიციის ცენტრში ზვიადად წამომართულა გალაკტიონის ბუშბუნაზი ფიგურა, რომელსაც მაურებელი თითქოს ქვემოდან შესცქერის. ფიგურის ზოზის გამომსახველობა მკაფიოდ იკითხება ნეიტრალურ ფონზე, რომელიც მონაცრისფერო-ოქრისფერით სრულდება. მასში აშკარად შეინიშნება ფუნჯის მოძრაობის კვალი. აქ გამოყენებული არათანაბარი ზომის, სისქისა და განსხვავებული მიმართულების მქონე მონასმი განსაკუთრებით საგრძნობია იქ, სადაც იგი ფიგურის სილუეტს შემოუყვება. ამის შედეგად, გამოხასხულება თითქოს რელიეფურად ამოდის საერთო ფონიდან. პოეტის ტანისამოსი მუქი, ლოკალური ლურჯი ფერით სრულდება. თმა-წვერის გადმოცემისასაც ფერი ერთიანია, მონასმი ბრტყელი. სახე



საქართველოს
საქართველოს



გალაკტიონ ტაბიძე და ალექსანდრე ბანძელაძე. 1952
Galaktion Tabidze and Alexander Bandzeladze. 1952

კი წერის თავისუფალი მანერით, მეტად ცოცხლად იმერწება. მისი ზედპირი არა-
თანაბარი სისქის და განსხვავებული ფერის მქონე მოკლე მონასმებით იფარება.
თეთრის, ვარდისფერის, მომწვანოსა და ჟღალი ფერების მოულოდნელი კონტრას-
ტები ზუსტად გადმოგვცემენ როგორც ფორმის მოცულობასა და ზედპირის ფა-
ქტურას, ასევე ზოეტიის ხასიათს, განწობილებას.

ზოეტიის ზოზა, მიუხედავად გარკვეული იმპოზანტურობისა, დიდი ბუნებრიობი-
თაც ხასიათდება. ამ განწობილებების შექმნაში დიდ როლს თამაშობს ზუსტად მო-
ხასუელი მოძრაობა, რაც გამოიხატება ზოეტიისათვის სახასიათო მარცხენა ხელის
ჟესტით და ფურცლის კითხვით გამოწვეული ჩაფიქრებით. ამრიგად, წარმოდგენითი
მომენტი ორგანულად შეერწვა რა სახასიათოს, ხელი შეუწო როგორც ცოცხალი,
დამაჯერებელი სახის შექმნას, ამავე დროს განზოგადებულ ფორმასთან ერთად წინა
პლანზე წამოსწია ტიპური. ასეთი გადაწვევების შედეგად ნათლად გამოიკვეთა რო-
გორც ზოეტიის სახის მნიშვნელოვანება, ასევე მხატვრის დამოკიდებულება მისადმი.

იმევე წელს შესრულებულ დოღო ჭიჭინაძის ზორტრეტშიც (ტილო, ზეთი) მთა-
ვარი ყურადღება ფიგურის ზოზას, დაუენებას ენიჭება. ვერტიკალურად წაგრძელებ-
ული ფორმატი, მთელი ტანით წარმოგვიდგენს კოჭებამდე შავ კაბაში გამოწყო-
ბილი მსახიობი ქალის ფიგურას. ნაცრისფერ-ოქრისფერი კედლის ფონზე მკაფიოდ
იკვეთება მუქ სამოსიანი ქალის აბრისი. სურათის მარცხენა ჩარჩო მოულოდნელად
ჩამოჭრის მავიდას, რომლის მხოლოდ მალალი, მორკალური ფენი და იასამნის
თაიგულის მცირე ნაწილი ჩანს. 3/4 ბრუნში დაუენებული ფიგურა თითქოს ზამბა-
რისებურად არის დაჭიმული. აქაც, მხატვრული სახის შექმნაში, ორი ძირითადი
პრინციპის, ზოგადისა და კონკრეტულის შერწყმას ვხვდებით, მაგრამ, თუკი გ. ტა-
ბიძის ზორტრეტში კონკრეტული მხარე კავშირში იყო სახასიათო მოძრაობასთან
თუ გარკვეულ მოქმედებასთან, აქ იგი იკითხება ერთი მხრივ — საზგასმულად ლა-
მასი სახის ნაკვეთებში და მეორე მხრივ — სულიერ მდგლვარებაში, რომელიც მკა-
ფიოდ ვლინდება როგორც გამოხედვაში, ასევე ფიგურის ზოზაში. ამრიგად, გ. ტა-
ბიძის ზორტრეტისაგან განსხვავებით, ამ ნიმუშში მხატვარმა უფრო ღრმა ფსიქო-
ლოგიური განსნა დანსნა მიზნად. პირველ ზორტრეტში იდეისა და სახვითი მხა-
რის ერთიანობა მათმა თანაბარზომიერმა შეთანხმებამ განაპირობა, ამის შედეგად
კი, არც ერთი მხატვრული ხერხი არ განდა თვითმიზნური, რადგან მკაფიოდ გა-
მოიკვეთა ვეგლ მათგანის განსაზღვრული ფუნქცია. იგივეს ვერ ვიტყვით დ. ჭი-
ჭინაძის ზორტრეტის შესახებ. თუმცა ერთი შეხედვით თითქოს არავითარი წინა-
აღმდეგობა არ არსებობს. ფიგურა კარგად ჯდება კადრში, ზუსტად ერგება ვერტი-
კალურად წაგრძელებულ ფორმატს, მაგრამ შეუსაბამობა უფრო საერთო სახეობრივ
მხარეშია საძიებელი. ეს უმთავრესად აკადემიური და თანამედროვე მხატვრობისა-
თვის სახასიათო ნიშანთა მექანიკურმა გაერთიანებამ გამოიწვია. პირველში ერთი-
ანდება სივრცის აკებისა და ფორმის დამუშავების საზგასმული ილუზორულობა,

ფიგურის სილუეტის დეკორაციულობა, ლოკალური ფერი და წერის გლუვი მანერა, მეორეში კი — მოდელის სახეზე გამოხატული შინაგანი ძველფარება და სასიათის კონკრეტულობა, შესამებული დროის ასევე განსაზღვრულ მომენტთან. ვასაგებია, რომ ამ გარემოებით მხატვარს სურდა მეტი დამაჯერებლობა და სიცოცხლე მიენიჭებინა სურათისათვის, მაგრამ ამ უკანასკნელ ნიშანთან წინააღმდეგობამ, ნაწარმოების საერთო მხატვრული გადწვევების განზოგადებულ პრინციპთან, მხატვრული სახის დამლა გამოიწვია.

1955 წელს არის შესრულებული სპარტაკ ბალაშვილის პორტრეტი (ტილო, ზეთი). ისევე როგორც დ. ჭიჭინაძის პორტრეტში, ამ ნაწარმოებშიც მხატვრის მიზანს მოდელის ფსიქოლოგიური დახასიათება წარმოადგენს. გამოსახულების მკერდამდე წარმოდგენით, სადაც მხრების მხოლოდ მცირე ნაწილი ჩანს, მივიღეთ სრულად დატვირთული, გაჭედული სასურათო სიბრტყე. ამით, გარდა იმისა, რომ ძირითადი ურბადლება გადატანილია სახეზე, როგორც მთავარ აქცენტზე, ამავე დროს სახი ესმება საერთო დამახული განწყობილების შექმნას. ფონი ღია ვარდისფერი და ნაცრისფერი მონასმებით იწერება. ოდნავ მარჯვნივ მიტრიალებულ თავის მოძრაობასა და სახის გამომეტყველებასში სულიერი ძველფარება, დრამატიზმი იკითხება. ამ განწყობილებას აძლიერებს სახის მარჯვენა ნაწილის გრაფიკული ხაზი, რომელიც ვერძმალთან მკაფიო კუთხეს ქმნის და ზედაპირის ფერწერული დამუშავება. წვრილი, სხვადასხვა ფერისა და მიმართულების მქონე პასტოზური მონასმები, სადაც ცისფერი, ვვითელი, წითელი და ნაცრისფერია გამოყენებული, უხვად იღება შუბლზე, თვალების ირგვლივ. შეჭმუნული შუბლი, წარბებს შორის ჩაწოლილი ღრმა ნაოჭით, ერთი მხრივ სიბრძნეზე, მეორე მხრივ კი — დრამატულ განწყობილებასზე მიუთითებს. შეჯრილი წარბები ჩრდილში აქცევს თვალებს, რითაც კიდევ უფრო ძლიერდება მათი ერთ წერტილს მიჩნებული სვედიანი გამოხედვა. ნიკაპზე და ტუჩების ირგვლივ ფუნჯის მონასმის ზომი იზრდება, სამავიროდ კლებულობს ფერადოვნებას. მტკიცედ მოკუმული ტუჩები მიუთითებს, როგორც სასიათის შეუდრეკელობასზე, ამავე დროს ნათლად იკითხება ცხოვრებისადმი შეუგუებლობა, ნონკონფორმიზმი. სახის, ფერისა და მონასმისადმი მკაფიო ფუნქციის მინიჭების შედეგად მიღებული მხატვრული ენის ლაკონურობამ, როგორც ზოგადად ჟანრის სპეციფიკის, ასევე ნაწარმოების ძირითადი იდეის ნათლად გამოვლენა განაპირობა.

პეისაჟებიდან ურბადლებას შევანერებთ ნიმუშზე, „ხეები“ რომელიც შედარებით კვიან, კერძოდ, 1965 წელს არის შესრულებული (ტილო, ზეთი). განსახილვევლი ნიმუში საგრძნობლად განსხვავდება მხატვრის ადრეული ხანის რეალისტური პეისაჟებისაგან. უპირველესად ურბადლებას იპზრობს ფორმათა მაქსიმალური განზოგადება და კომპოზიციის აგების თავისებურება. თითქმის კვადრატული ფორმატი წარმოკვიდგენს სამი ხის ტანსა და ტოტების მცირე ნაწილს. სურათის ჩარჩო მო-

K 243.06

ულოდნელად გადაჭრის ხეთა განტოტვას, როგორც ზედა, ასევე გვერდითა ნაწი-
ლებში. მკვეთრად გამოვლენილ ხასთა დინების მოულოდნელი შეწყვეტა აძლი-
ერებს ფორმის მოძრაობის ილუზიას, რასაც თან ერთვის ხეებისა თუ გამომწვევ-
ბული ფესვების შემომსაზღვრელი ხაზის ნაირგვარობა. შავი ფონი კიდევ უფრო
ნათლად გამოყოფს ხეების უსწორმასწორო ზედაპირს, ხოლო ნაცრისფერშერეული
ცისფერი კი, რომელიც ფანავს ფორმას, ფაუნდორისებურ ნათებად აღიქმება სა-
ერთო სიმუქეში. ფერი, გარდა იმისა, რომ დიდ როლს თამაშობს მოცულობითი
მოდელირების შექმნაში, ამასთანავე მთავარის სინათლის შთაბეჭდილებას ქმნის. მი-
რითად აქცენტთა ვერტიკალური და მერყენარისხოვანთა ჰორიზონტალური ხაზები
ქმნიან დინამიკურ რიტმიულ დანაწილებას, სადაც მათ მოულოდნელ დინებას და-
ბაბულობა შეაქვს სურათში. ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი ექსპრესიულობა
როგორც ხაზისა და ფერის ხასიათმა, ასევე მათმა ურთიერთდამაკიდებულებამ გა-
ნასაზღვრა. ავტორი უარს ამბობს უხვ ფერადოვნებაზე და მხოლოდ ორ ფერს სჯე-
რდება — ცისფერსა და შავს. მათ განსაცოცხლებლად პირველთან თეთრი, მერყე-
სთან კი ნაცრისფერი გამოიყენება. წერის მხნერა ბრტყელია. შავ ფონზე მუქი რუხი
ფერის სიბრტყეები ვერტიკალური მიმართულებით გაწოლილია. იძლევა რა ერთიან,
დიდ ლაქებად მოცემულ ფერს, მხატვარი მის „უძრაობას“ შესანიშნავად იყენებს
ხაზის მოულოდნელი დინების გამოსავლენად. შავისა და ცისფერის კონტრასტი,
მუქ ფონზე ცისფერის იდუმალი ნათება, დრამატულ განწყობილებას ქმნის, რომე-
ლიც ერთდროულად იკითხება სიცივე, მარტობა, უიმედობა...

ფორმათა მაქსიმალური გამარტივებითა და ფერის თავშეკავებული გამოყენებით
ხასიათდება 1963 წელს შესრულებული „გოგონას პორტრეტი“ (ტილო, ზეთი).
ვერტიკალურად წაგრძელებული ფორმის სასურათო სიბრტყეზე მთელი ტანით წა-
რმოდგება გოგონას, მზერით მაურებლისკენ მიმართული ფიგურა. ფონი სადაა. მა-
რცხენა მხარეს მოცემული მცირე მაგიდა და სასმისიც მეტად მუნწად, მხოლოდ
ხაზის საშუალებით იქმნება. მხატვარი არა მხოლოდ ფერის სიმრავლეს, არამედ
მის ინტენსივობასაც კი უარყოფს, როდესაც ლურჯის, ზეთისწილისფერის, ნაცრი-
სფერისა და თეთრის შესამებებს მიმართავს. ძირითად გამომსახველობით ხერხად
ხაზი გვევლინება, რომელიც მუნწად, მაგრამ ზუსტად შემოაწერს გოგონას ფიგუ-
რას. მარცხენა მხარეს გამოხასხული, ასევე ლაკანურად შესრულებული, ხაზგასმე-
ლად წაგრძელებული სასმისის ფორმა თითქოს გოგონას სხეულის პროპორციის
აბსტრაქციების შედეგად არის მიღებული. მართალია, ურადლება არ მახვილდება
მხატვრული ხაზის კონკრეტულ მხარეებზე, მაგრამ ბავშვისათვის სახასიათო ნი-
შნები იკითხება მის დგომასა თუ გადაჭდობილ ხელებში. მთლიანობაში კი
იგრძნობა მშვიდი, აუღელვებელი განწყობილება, რაც მომდინარეობს ფორმათა და
ფერთა სინადავიდან, ხაზის წუნარი, ძალდაუტანებელი მდინარებიდან და რაც მთა-
ვარია, ყველა ამ კომპონენტის თანაბარსომიერი შეთანხმებიდან.

აღ. ბანძელაძის ადრეული ხანის დაზგური სურათების ანალიზი საშუალებას
გვაძლევს, რომ ჩამოვაყალიბოთ აღნიშნულ ნიმუშთა არსებითი ნიშნები. უპირვე-
ლესად, მნატვრული ხედვის თავისებურებაა საინტერესო. მასში დიდ როლს თამა-
შობს მნატვრის პროფესიული მომზადების საფუძველი და ჟანრის მისეული ინტე-
რპრეტაცია. თუკი პირველ სამ პორტრეტში ავტორი უმთავრესად შესრულების აკა-
დემიურ სტილს ეყრდნობა, მომდევნო ორ ნაწარმოებში გამოვლენილია მისწრა-
ფება მისგან გათავისუფლებისა და ახალი მნატვრული კონცეფციის ჩამოყალიბე-
ბისა. აქედან გამომდინარე, მნატვრის ფერწერული ენა საკმაოდ მოკლე დროში დიდ
ცვალებადობას განიცდის. იმის გასარკვევად, თუ როგორია კავშირი ძველ და ახალ
მნატვრულ ტრადიციებს შორის, საჭიროა ურთედება გავამახვილოთ შემდეგ გარე-
მოკლებზე: რომელი გამოქმენილობითი ხერხების საშუალებით ხდება თითოეული
სტილის მნატვრობისათვის დამახასიათებელ თვისებათა მნატვრული ხორცშესხმა;
სხვადასხვა მნატვრულ საწყისთა შერწყმისას რომელი მათგანი თამაშობს წამყვან
როლს და რა ცვალებადობას განიცდის აღნიშნული ძიების შედეგად ალ. ბანძელა-
ძის მნატვრული ენა.

პორტრეტებში ნათლად იგრძნობა სურვილი აკადემიური სტილის დოგმატურო-
ბის შეზღუდვისა და ამასთანავე ცდისა, რომ თავიდან იქნეს აცილებული სოცი-
ალისტური რეალიზმის მიერ მოტანილი იდეალიზაციის ზრინციანი. ამის მისაღწე-
ვად, მნატვარი ერთი მხრივ, წერის ტრადიციულ მანერას უხამებს ფუნჯის თავი-
სუფალ, თითქოს შემთხვევით მონასმებს და მეორე მხრივ, მოდელის დახასიათებ-
ისა კონკრეტულ, გრძობით მომენტებზე ამხვილებს ურთედებას.

გველა განხილულ პორტრეტს კომპოზიციის აგების ერთი ზრინციანი უდევს სა-
ფუძვლად. გამოსახულება, რომელიც უმთავრესად ნეიტრალურ ფონზეა მოცემული,
ძლიერი განზოგადებით ხასიათდება. სივრცესთან ფორმის შესამება ამ უკანასკნე-
ლის გამოქმენილობითი კონტურის საშუალებით ხდება, ამიტომ მთავარი აქცენტი ფო-
რმის ზღასტიკასა და ზოზახზე გადატანილი. საკმაოდ დიდი, დაუტვირთავი ფო-
რმისა და განზოგადებული ფორმის ურთიერთშეთანხმებაში, გარდა ფიგურის ზოზისა,
დიდ როლს თამაშობს აგრეთვე სურათის ფორმატი, ხანი, გამოსახულების ზედა-
პირის დამუშავება და ფერის კომპოზიციური თუ სახვითი გადაწყვეტა.

გ. ტაბიძის და დ. ჭიჭინაძის პორტრეტებში სურათის ფორმატი კავშირშია ნა-
წარმოების როგორც კონსტრუქციულ, ისე აზრობრივ მხარესთან. გ. ტაბიძის პო-
რტრეტის კვადრატს მიანლოგებული ფორმატი ხელსაყრელი საშუალებაა, როგორც
დიდი ზომის ფიგურისა და მისი ზოზის შედეგად განვითარებული დიაგონალური
მოძრაობის გადმოსაცემად, ასევე იმ ამბლებული, დიდებული მნატვრული სახის
შესაქმნელად, რომლისკენაც არის მიმართული სურათის უოველი შემადგენელი
ელემენტი. დ. ჭიჭინაძის პორტრეტის ფორმატის საზგანსმული ვერტიკალურობა კი
წარმოდგენითობასთან ერთად მოდელის სულიერი ძეგლვარების გადმოცემას
უწყობს ხელს.

სურათის ფორმატი დიდ როლს თამაშობს აგრეთვე აღნიშნულ ნაწარმოებთან ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტის, ხაზის გამოსავლენად. იგი თითქოს სურათზე წარმოდგენილი ხაზობრივი რიტმის გამარტივებული განმეორებაა. კვადრატს მინალურულ ფორმატზე, ფიგურის ზოზა, მიუხედავად ფიგურის მთელი ტანით წარმოდგენისა, სასურათო სიბრტყის ფორმის შესაბამისად მოკლებულია მკაფიო ვერტიკალურობას. ამში დიდ როლს თამაშობს ფორმის სიდიდე და ხელის მოძრაობის აქცენტირება. ვერტიკალურად წავრმელებული ფორმატის შემთხვევაში კი, არ ვხვდებით რა, რაიმე გარეგნულ მოძრაობას, მთელი უურადლება თხელი, გრძელ კაბში გამოწეობილი ქალის ფიგურის ჩვენებაზეა გადატანილი. სწორხაზოვნების თავიდან ასაცილებლად მხატვარი ფიგურას გამოქანავებულ ზოზას ანიჭებს. სხეულის 3/4 ბრუნში დაუქების შედეგად, კონტურის მკაფიო ვერტიკალი, კაბის კალთების გადმოცემისას დიაგონალური ფორმით მდიდრდება, ამის შედეგად კი ფიგურის შემომსახვერელი ხაზი, მთლიანობაში დეკორაციულ ხასიათს იძენს. ამ ხერხმა, მხოლოდ მხატვრულ სახეს კი არ შესძინა მეტი არტისტულობა, არამედ ფიგურის სიურცესთან ბუნებრივი ერთიანობაც განსაზღვრა. ამ პროცესში გადამწვეტი როლი ითამაშა აგრეთვე გამოქანავების ზედპირის დამუშავებამ. შავი კაბის სილუეტი მკაფიო დაპირისპირებას ქმნის ნათელ ოქრისფერ ფონთან. მათი მკაფიო კონტრასტის შესარბილებლად მხატვარი კომპოზიციის ილუსტორულ აკებს მიმართავს.

გ. ტაბიძის ზორტრეტშიც, ფიგურის ზედპირის დამუშავებას თითქმის იგივე ამოცანების გადაჭრა აკისრია. ფონი აქაც გარკვეული სიღრმის მქონეა, რაც უფელგვარი დამატებითი დეტალის გარეშე გამოქანავებული ხაზისა და ფერის საშუალებით მიიღწევა. ამ პროცესში ერთ-ერთ წამყვან როლს ფერის როგორც კონსტრუქციული, ასევე სახვითი ფუნქცია თამაშობს. ზოეტის ტანისამოსის მუქი ლურჯი ფერი, მოკლებულია მკაფიო მუქ-ჩრდილოვან თუ ტონალურ დაპირისპირებებს. ლურჯის სისუფთავიდან მიღებულ ენერჯიას კი მხატვარი როგორც ტექტონიკურ, ასევე აზრობრივ დატვირთვას ანიჭებს. ლურჯის საშუალებით იგი ნაცრისფერის ინერტულობას აქრობს, ორივე მათგანის სიცივის დანაშლევად კი სახის აღნიშვნელ მეწამულ ფერს იყენებს. ამ ხერხით, გარდა იმისა, რომ მეტ გამოქანავებლობას ანიჭებს ფერთ კომპოზიციას, ასევე მახვილს სვამს ვეელახე მნიშვნელოვან აზრობრივ თუ კომპოზიციურ აქცენტზე. თუკი ცალკე აღებული ასეთი ფერის სახე მეტად არაბუნებრივ შთაბეჭდილებას დატოვებდა, ამ კონტექსტში იგი არავითარ უხერხულობას არ ქმნის. ეს განპირობებულია იმ აქტიური როლით, რასაც თამაშობს იგი ნაწარმოების ერთიანობის შექმნაში, როგორებიცაა ცივი ფერების გაწონასწორება და მხატვრული სახისადმი დიდებულების მინიჭება. დ. ჭიჭინაძის ზორტრეტში სახე მოკლებულია ასეთ მნიშვნელობას. მიუხედავად მასზე ასახული შინაგანი განცდისა და ნაკვთების სილამაზისა, იგი ვერ იძენს ისეთ გამოქანავებ-

ლობას, რასაც გ. ტაბიძის ზორტრეტში ვხვდებით, ეს კი უმთავრესად ფერთა და-
პირისპირების ხასიათმა განსაზღვრა. ფერმკრთალი სახე უძლეური აღმოჩნდა ამ-
დღეებულისა იმ მხატვრულ ეფექტზე, რასაც მუქი ფერის ფიგურისა და ნათელი
ფონის დაპირისპირება ქმნის. ამრიგად, დაკარგა რა სურათის ძირითადმა აქცენტმა
წამყვანი მნიშვნელობა, ნაწარმოების ემოციური მხარეც, რომლის აქცენტობასაც
ცდილობს მხატვარი, სიღრმეს მოკლებული გამოვიდა.

თუკი აღნიშნულ ორ ზორტრეტში მხატვარი სრულად იცავს აკადემიური მხატ-
ვრობის ძირითად პრინციპებს, ს. ბალაშვილის ზორტრეტში იგრძნობა ტრადიცი-
ული და თანამედროვე მხატვრობისათვის დამახასიათებელი ნიშნების გავრთიანების
ცდა — ესენია, ერთი მხრივ, მკაფიო ხაზით შექმნილი ზუსტი ნახატი, გამოსახუ-
ლებისა და ფონის ზომიერი შეთანხმება, ძირითადი ფერადოვანი ფენის გლუვი ფე-
რწერული დამუშავება და დროის განუსაზღვრელობა, მეორე მხრივ კი ინტენსიური
ფერის დინამიკური მოხასმებით წარმოდგენა.

როგორც აღვნიშნეთ, დინამიკური მოხასმით უმთავრესად სახის მოცულობითი და-
მუშავებისათვის გამოიყენება. მართალია, იგი გარკვეულ როლს თამაშობს ტიპის
ფსიქოლოგიურ დახასიათებაში, მაგრამ უმთავრესად მანაც მოცულობის ილუზიის
შექმნას განაპირობებს. თანამედროვე მხატვრობისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს,
მხატვარი ამ ნაწარმოებში მეტად მოკრძალებული, შეიძლება ითქვას პირობითი სა-
ხით იყენებს.

ამ მხრივ ზეიხაჟში უფრო მეტი ვაბედულება იგრძნობა. კომპოზიციის აგება და
ფორმის დამუშავება ამკარად მიუთითებს იმაზე, რომ ავტორს სურს უარყოს სურა-
თის წუობის ტრადიციული პრინციპი, ეს კი, ფორმის მაქსიმალურ გამარტივებაში,
კომპოზიციის ესკიზურ აგებასა და წამყვანი ფერის გამომსახველობის გაძლიერე-
ბაში გამოიხატება. აღსანიშნავია, რომ მხატვარი ამ შემთხვევაში დალატობს მი-
სთვის ჩვეულ ზომიერების გრძობას. ექსპრესიული ფორმისა და თითქმის ნეიტრალ-
ური ფონის, სიბნელისა და ცისფერი ნათების მკაფიო დაპირისპირებანი თვითმი-
ხნურ ხასიათს იღებს. ფორმის შექმნისას ავტორი იმდენად გაიტაცა მისი სახასი-
ათო მხარეების აქცენტობებში, რომ იგი დეტალიზაციამდე მივიდა. წინააღმდეგო-
ბაში რეალურ და არარეალურ მხარეებს შორის, ორი სხვადასხვა მხატვრული ხე-
ლვა გამოიკვეთა, სადაც პირველი ლიტერატურულობით, ხოლო მეორე, ფერის გა-
მომსახველობის უტრირებიდან გამომდინარე, ექსპრესიულობით ხასიათდება.

„გოგონას ზორტრეტში“ კი მხატვარი გათავისუფლდა აკადემიური სტილისაგან
და თანამედროვე მხატვრობისათვის დამახასიათებელი ნიშნების გამოყენებით ერთი-
ანი მხატვრული სახე შექმნა. ამაში მას უპირველესად განსხვავებული მხატვრული
ხედვა დაეხმარა. თუკი წინამაჟღად ნიმუშებში წამყვანი იყო სიუჟეტის ამომწურავი
გადმოცემა, ახლა უურადლება გამახვილდა ფორმის ასახვაზე. ამ შემთხვევაში ფო-
რმის მაქსიმალური გამარტივების მიზანია არა მხოლოდ ნაკლებმნიშვნელოვანი

მხარეების უკუღებულყოფა, არამედ სახსნათო ნიშნებს შორისაც ვეველაზე უფრო არსებითის გამოვლენა. აღსანიშნავია, რომ ფორმის ხასიათთან ერთად, მხატვარი მოდელის ხასიათსაც იძლევა. იგი ასევე განსაზღვრული, მხოლოდ ზოგადი სახით გადმოიცემა. მიუხედავად ამისა, მისმა არსებობამ ნათელი წარმოდგენა შეკვიქმნა მხატვრის იმ ხანის მხატვრული აზროვნებისა თუ ამოცანების თავისებურებებზე. კერძოდ, ინტერესდება რა ფორმის აგების გამოვლენით, ამავე დროს არ ივიწყებს ნაწარმოების გრძობად მხარესაც, თუმცა, ახლა სიუჟეტურობა აღარ არის მისთვის ნიშანდობლივი. ეს კი სურათის უოველი შემადგენელი კომპონენტის ერთ სისტემაში გააზრებით იქნა მიღწერული, კერძოდ, როდესაც მთავარი გამომსახველობითი ხერხები, სახი და ფერი ერთდროულად ითავსებს როგორც სახვით, ასევე გრძობადი მოტივაციის საფუძვლის ფუნქციას. გარდა მკაფიო სახით შექმნილი სასმისისა და მავიდის მეტად მარტივი ფორმებიდან მომდინარე წყნარი რიტმისა, მშვიდი, აუღელვებელი განწყობილების შექმნაში დიდ როლს თამაშობს აგრეთვე თეთრის, ნაცრისფერის, ლურჯისა და ბაცი ზეთისხილისფერის წყნარი შეთანხმებანი.

როგორც ვხედავთ, ალ. ბანძელაძის ადრეული ჰერიოდის დასვურ სურათებში გამოვლენილი სწრაფვა თანამედროვე მხატვრობისადმი, განპირობებულია ერთი მხრივ სურვილით, არ მოექცეს იმ ხანად გამეფებული დოგმატიზმის ტყვეობაში და მეორე მხრივ, მხატვრული ხერხების მრავალფეროვნების წყალობით, სრულად გამოავლინოს საკუთარი მხატვრული შესაძლებლობანი. გარდა სახვითი ელემენტების ცვალებადობისა, მკვეთრ ევოლუციას განიცდის აგრეთვე ნაწარმოებთა იდეურ-ემოციური მხარე, რომელიც ჰირდაზირ კავშირშია მხატვრული ხედვის თავისებურებებთან. ამ მხრივ, აღსანიშნავია ის, რომ ჯერ კიდევ ადრეულ პორტრეტებზე მოცემული მხატვრული სახეების აკადემიური სტილისათვის დამახასიათებელ ობიექტურობას, მხატვარი სუბიექტური დახასიათებითაც ამდიდრებს. მომდევნო ნიმუშებში კი, ეს ტენდენცია უფრო გამოკვეთილ ხასიათს იღებს, როდესაც ფერწერული ენა თანმიმდევრულ თხრობას კი არა, არამედ სახვითი ამოცანების გადაჭრას ემსახურება. ამ მიზნით, დიდი ურადლება ექცევა როგორც სურათის სხვადასხვა კომპონენტთა სინთეზის, ასევე თითოეული მათგანის აქცენტირების ხასიათს. ამ მხრივ მხატვარი განსაკუთრებულ ინტერესს ფერისა და სახისადმი ავლენს.

ადრეული ხანის სურათთა უმრავლესობის კოლორიტი დაზირისზირების ჰრინცი-ზხეა აგებული. პორტრეტებში ურადლება არ ექცევა ფერის ესთეტიკურ ფუნქციას, რამდენადაც ტექტონიკურ ფუნქციას. ამისათვის მხატვარი ირჩევს რა ძირითად ფერს, ცდილობს მასზე დაქვემდებარებულნი წონასწორობაში მოიყვანოს ჰირველთან. ამ პრაციესში წერის მანერას გადამწვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. ძირითადი ფერი უოველთვის ლოკალურია, შესაბამისად წერის მანერა ბრტყელია, დანარჩენი ფერები კი უკვე ტონალურია და მონასმიც მოუსვენარი ხდება. ასეთი გადაწვეტა

კარგად გამოხატავს მხატვრის ამოცანას. ლოკალური ფერი, რომლითაც ფორმის უველახე დიდი ნაწილი იქმნება, მკვეთრ ხაზთან ერთად ქმნის როგორც წონად, განზოგადებულ ფორმას, ასევე ხელს უწყობს კომპოზიციის ტექტონიკის გამოვლენას. ბლიკებით გამდიდრებული მოკლე მონასმები, რომლებიც უმთავრესად სახეზე იღება, ცოცხლად მერწავენ ნაკეთებს, ავლენენ შინაგან ემოციას და განწყობილებას.

ღროთა განმავლობაში ფერი უფრო მეტ ემოციურ მნიშვნელობას იძენს. მაგალითად, თუკი ჰორტრეტებში თავშეკავებულად, ნახატთან თანაბარხომიერი შეთანხმებით იკვეთება მისი როლი, შედარებით მოგვიანებით შესრულებულ ჰეისაჟში იგი უკვე წამყვანი ხდება. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარი აქაც ფერთა დანირისპირების პრინციპს მიმართავს, ამჯერად მას სრულიად განსხვავებული მხატვრული ამოცანის გადაჭრა დაუსახავს მიზნად. კერძოდ, სურათის სტრუქტურის შექმნისა და ფორმის მოდელირების ნაცვლად, ახლა უურადლება ემოციურ მხარეზეა გადატანა.

„გოგონას პორტრეტში“ ფერმა დიდი როლი ითამაშა როგორც კომპოზიციის აკებაში, ასევე საერთო განწყობილების შექმნაში. თუკი აქრომატული თეთრი და ნაცრისფერი ფერები კარგი პირობას სურათის ძირითადი კომპონენტის – ფორმის შემომსახვრელი წვრილი შავი ხაზის მოძრაობის გამოსავლენად, ცისფერისა და ზეთისხილისფერის შესამებებს, პირველის თეთრთან, ხოლო მეორის ნაცრისფერთან, გარკვეული ემოციური მუსტი შემოაქვთ ნაწარმოებში.

ფერისა და ხაზის ურთიერთობაში წამყვანი მნიშვნელობა მანაც ხაზს აკისრია, რადგან სწორედ მისი საშუალებით ხდება ალ. ბანძელაძის შემოქმედებისათვის სასწაილო განზოგადებული ფორმის შექმნა თუ კომპოზიციის ტექტონიკის გამოვლენა. ხაზის ფუნქციის გაძლიერებას ხელს უწყობს ფონის სისადავე, სასურათო სიბრტყის ფორმა და თვით ფერთა შეთანხმებანიც კი. მხატვრული გამოცდილება თანდათან საცნაურს ხდის, რომ მხატვრისათვის სწორედ ხაზია ის უმთავრესი კომპონენტი, რომლითაც შეძლებს როგორც ტრადიციულ და თანამედროვე მხატვრობის ნიშანთა თანაბრეობით წარმოქმნილი წინააღმდეგობის დაძლევის, ამავე დროს საკუთარ შესაძლებლობათა სრულად ხორცშესხმასაც.

„გოგონას პორტრეტი“ ამ გადანწყვეტილების განხორციელების ერთ-ერთ საწეის გამოვლენად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

წიგნის გრაფიკის ნიმუშები



საქართველოში წიგნის დასურათება-გაფორმებას საკმაოდ დიდი და მეტად საინტერესო ისტორია აქვს. ჯერ კიდევ შუა საუკუნეების ხანის ხელნაწერ წიგნთა მორთულობა გვხვდება და გვაოცებს შესრულების დახვეწილი ტექნიკითა და მაღალი მხატვრული დონით. ოდითგანვე დიდი ყურადღება ექცეოდა არა მხოლოდ დასურათებათა ორიგინალურ გადაწვევებს, არამედ ქართული შრიფტის განვითარების საქმესაც. საეკლესიო ლიტერატურის გვერდით არა ნაკლები ინტერესით სარგებლობდა საერო ლიტერატურა, ორიგინალური ქართული თუ თარგმნილი ნაწარმოებები. შუა საუკუნეების ქართული ხელნაწერი წიგნის გაფორმებამ, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგებში, საინტერესო ევოლუციური გზა გაიარა. მიუხედავად ცალკეული ეპოქისათვის სახასიათო გარკვეული წესისა თუ კანონზომიერებისა, თითოეული ნიმუში უდიდესი თვითმყოფადობით ხასიათდება. უოველივე ეს კი ამ დარგის დიდ სიცოცხლისუნარიანობასა და მეარ ტრადიციასე მიუთითებს.

XIX საუკუნის მიწურულს ისევე როგორც ფერწერის, წიგნის გრაფიკის წინაშეც ახალი მხატვრული ამოცანები დადგა. იმ ხანად წიგნის გრაფიკაში აქტიურად მოღვაწე ქართველ მხატვრებს²³ ამ სფეროს სახეობრივი თუ ტექნიკური მხარეების ათვისებაში დიდი დახმარება გაუწიეს საქართველოში მოღვაწე უცხოელმა მხატვრებმა,²⁴ თუმცა მათთან ურთიერთობას დადებითთან ერთად უარყოფითი მხარეც ჰქონდა. კერძოდ, აღსანიშნავია უცხოელ მხატვართა განსაკუთრებული ინტერესი ეთნოგრაფიულობისადმი, რაც განსაგებიცაა, რადგან საქართველოსთან მიმართებაში მათ უმთავრესად მისი ეგზოტიკურობა ხიბლავდათ. ამასთან დაკავშირებით ყურადღების ცენტრში იყო უოფის ცალკეული ატრიბუტები და გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები. აღნიშნულ მხარეთა საზგანსმულმა აქცენტებებამ ქართველ მხატვართა შემოქმედებასაც დააჩინა თავის კვალი. ეს კი ხან ძლიერ დეტალიზაციასა და ხან კი შუა საუკუნეების ორნამენტული მოტივების გადაჭარბებულ, უადგილო გამოყენებაში გამოიხატა.

XIX საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისში დიდი ყურადღება ექცევა გრაფიკის ევლუა ფორმას, როგორებიცაა ერთი მხრივ – მხატვრული დაზგური გრაფიკა და გრაფიურა და მეორე მხრივ – წიგნის გრაფიკა და ილუსტრაცია, სატირული ნახატი და ბოლოს, ზოლიტიკური, ტექნიკური, თეატრალური და სხვა სახის ჰლაკატი.²⁵ დიდი მნიშვნელობის მოვლენა იყო 1922 წელს თბილისში ერთიანი სახელმწიფო გამოცემლობის შექმნა, თუმცა, ის აქტიური ბრძოლა, რომელიც წარმოებდა მხატვრის ინდივიდუალობის გამოვლენის წინააღმდეგ, ისევე როგორც ფერწერის, გრაფიკის წინსვლასაც დიდად აფერხებდა. ამის ნათელსაყოფად შეგვიძლია მოვიყვანოთ ის უარყოფითი შეფასება, რომელიც ლ.გუდიაშვილისა და თ.აბაკელიას მიერ შესრულებულმა „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულმა გაფორმებებმა დაიმსახურეს.

მიუღებლად იქნა მიჩნეული ზირველ შემთხვევაში ზირობითი გრაფიკული სტილი, ხოლო მეორეში ფორმათა სტილიზაცია, რაც თითქოს არ შეესაბამებოდა ლიტერატურული ნაწარმოების რეალისტურ, ფსიქოლოგიურ ხასიათს.²⁶

აღსანიშნავია, რომ როგორც XIX საუკუნის მიწურულში, ამ ხანდაც სმირი იყო დეკორაციული მოტივებით გატაცება, რის შედეგადაც ნაწარმოები სმირად ეკლექტურ ხასიათს იღებდა. ეს იმის მიმანიშნებელი იყო, რომ ქართული წიგნის შემკობის უძლიერესი შემკვიდრების გამოყენება შეუძლებელი იყო მისი ძლიერი ტრანსფორმირებისას, ახალ მსოფლმხედველობასა და მასწავლასთან შეგუების გარეშე.

XX საუკუნის 50-იან წლებში ქართულ მხატვრობაში შემოჭრილი სიასლენი წიგნის გრაფიკასაც შეეხო. შურადღება გამახვილდა ლიტერატურული ჟანრის სპეციფიკის გამოვლენასა და მხატვრული ენის გამომსახველობაზე. მხატვრულმა გაფორმებამ, ტექსტზე დაქვემდებარებულის ნაცვლად, ნაწარმოების სრულყოფილებიანი კომპონენტის ფუნქციის მნიშვნელობა შეიძინა. წინა პლანზე წამოვიდა ოსტატის მხატვრული ინტერპრეტაცია, როდესაც მას, ისევე როგორც მწერალს, საკუთარი გამოკვეთილი კონცეფცია გააჩნდა.

როგორც დასვურ, ასევე წიგნის გრაფიკაში მეტად მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები შექმნეს ზ. ლეჟავამ, რ. თარხან-მოურავმა, თ. ყუბანეიშვილმა, ლ. ცუცქერიძემ, ჯ. ლოლუამ, თ. მიწინაშვილმა, დ. ნოდამ და სხვებმა. მათ შორის ალ. ბანძელაძე ერთ-ერთ თვითყოფად გრაფიკოსად იყო აღიარებული.

მხატვარი სიცოცხლის ბოლომდე უდიდესი გატაცებით მოღვაწეობდა წიგნის გრაფიკაში. ამჯერად, მისი მოღვაწეობის ადრეული ხანის ნიმუშებს, რ. კიპლინგის „მაუგლისა“ და „არსენას ლექსის“ მხატვრულ გაფორმებებს შევჩერდებით.

როგორც ცნობილია, წიგნის ილუსტრირება მხატვრისაგან, გარდა მხატვრული ნიჭისა, უდიდეს ტაქტსა და დაკვირვებას მოითხოვს. თუკი მხატვარმა სწორად ვერ აუღო ალღო ლიტერატურულ ნაწარმოების იდეასა და საერთო მხატვრულ-ესთეტიკურ კონცეფციას, რაგინდ დიდი მხატვრული უნარიც არ უნდა გამოავლინოს, მისი ნამუშევარი მანც სიღრმეს მოკლებული იქნება. დიდი შურადღება ეძლევა ერთი შესვლით უმნიშვნელო, მაგრამ არანაკლებ გადამწვევტ მომენტებს, კერძოდ, როგორი იქნება წიგნის ზომა, ფორმატი, ედა, შრიფტი, ტექსტის განთავსება ფურცელზე, თავისუფალი არე და აქედან გამომდინარე, როგორი „სივრცე“ შეექმნება მხატვრული გაფორმების მთავარ აქცენტს – ილუსტრაციას. საერთო გადამწვევტში დიდ როლს თამაშობს მასწავლის ხარისხი, ფაქტურა. საბჭოთა პერიოდის საქართველოში არსებული დაბალი ზოლიგრაფიული დონის გამო, მასწავლის არასწორ შეჩვენას მხატვრის უკემოვნობას ვერ დავაბრალებთ. იშვიათი გამონაკლისის გარდა, როდესაც საქმე გვქონდა საიუბილეო, ან რაიმე მნიშვნელოვან მოვლენასთან დაკავშირებულ გამოცემასთან, ქაღალდის ხარისხი მეტად დაბალი იყო. ბუნებრივია, ეს

გარემოება საგრძნობლად უშლიდა ხელს მხატვარს თავის მიზნის სრულყოფაში. აღსანიშნავია, რომ „მაუკლის“ ზოლივრანული დონე საგრძნობლად ჩამოუვარდება „არსენას ლექსისას“.

აღ. ბანძელაძემ „არსენას ლექსის“ გაფორმების ორი ვარიანტი შეასრულა. პირველი მათგანი დასრულდა 1957 წელს, თუმცა მისი წიგნად გამოცემა ვერ მოხერხდა. მხატვრული გაფორმების მეორე ვარიანტით შემკული ზოემა კი 1966 წელს გამოიცა წიგნად. ორივე ნამუშევარში გამოვლენილი მხატვრული მიებანი ცხადყოფს ავტორის დიდ ინტერესს აღნიშნული თემისადმი. ამ მხრივ აღ. ბანძელაძე არ არის გამონაკლისი. ხალხური ზოეზიის ნიმუში — „არსენას ლექსი“ მრავალქართულ მხატვრულ ნაწარმოებს დაედო საფუძვლად. მასზე დაწერა რომანი, შეიქმნა ქანდაკებები, ფერწერული და გრაფიკული სურათები, მხატვრული ფილმი. აღბათ იშვიათია ქვეყანა, სადაც არაპროფესიულ დონეზე ითხზებოდეს ასეთი ღრმა ფილოსოფიური აზრის მქონე, განსაკუთრებული ხატოვანებით გამოჩნეული ზეპირსიტყვიერების ნიმუშები, როგორცაც საქართველოში ვხვდებით. ქვეყნის დრამატული ისტორიიდან გამომდინარე, უმთავრესი მნიშვნელობა გძირულ ეპოსს ენიჭებოდა. შურადღების ცენტრში იყო გძირი, რომელიც თავდაუზოგავად ებრძოდა გარსემომჯარულ მტრებსა თუ ცხოვრებისეულ უსამართლობას. ხალხი მათდამი მადლიერებას მათი სახელების ლექსებსა თუ ზოემებში უკვდავყოფით გამოხატავდა. ასე, საუკუნეების განმავლობაში ივსებოდა ქართული ხალხური ლექსის საგანძური ცნობილი თუ უსახელო გძირების შთამბეჭდავი სახეებით, რომელთაც სიმამაცისა და კეთილშობილებისათვის სცემდნენ განსაკუთრებულ თავებას. ამ გაღერებში არსენა მარაბდელის სახე ერთ-ერთი საინტერესო და მრავალზღანიათაა. ნაწარმოები საკმაო მასალას იძლევა გძირის დახასიათებისათვის. ეს ეხება როგორც მის ზორტრეტს, ასევე ხასიათის ცალკეულ ნიუანსებს. ძირითადი ჰეროიკული თემა გძირდღერებულა შემდგვი ელემენტებით: ზერსონაჟთა ფსიქოლოგიური დახასიათებით, ყოფითი ხასიათის დეტალებით, ლაღი იუმორით, ზუსტად იკვეთება ისტორიული ეპოქაც. ამრიგად, მიუხედავად ზოემის მცირე მოცულობისა, იგი ღრმა შინაარსობრივი დატვირთვის მქონეა, ამიტომ მხატვარი ფართო არჩევანის წინაშე დადგა. არ დააკმაყოფილა რა გაფორმების პირველი ვარიანტის გამომსახველობითმა ენამ, იგი მალევე შეუდგა მუშაობას მეორე ვარიანტზე. ასე მივიღეთ ერთსა და იმავე თემაზე შესრულებული ორი განსხვავებული ინტერპრეტაცია. გაფორმების პირველ ნიმუშში შურადღება უმთავრესად გძირთა ფსიქოლოგიურ დახასიათებაზეა გადატანილი, მეორე კი უფრო განზოგადებულ, დრამატულ ჟღერადობას იძენს. შესაბამისად, სრულიად განსხვავებულა თითოეული მათგანის მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხები, რაც მხატვრის ცხოველ ფანტაზიაზე მიუთითებს. პირველი გაფორმების ილუსტრაციებში მთავარ გამომსახველობით ხერხად მსუყე ფერისაგან შედგენილი ბრტეული ლაქები გვევლინება, რომელთათვის ფორმის მინიჭება ხან ტენილი, ხან

კი რბილი ხანის საშუალებით ხდება. ფერისა და ხანის ასეთი კავშირი ქმნის მკაფიო ტექტონიკასე აკებულ კომპოზიციებს. ფორმები ლაკონური, განზოგადებულია, ფონი სადაა, რომელშიც ფერადოვან აქცენტთა დაბირისპირებით და ტუხილი ხანით ლაკონურად, მაგრამ ძალიან ზუსტად იწერება სამოქმედო ადგილის ხასიათი.

მეტად სანასიათო ტიპაჟია წარმოდგენილი ილუსტრაციაში, სადაც არსენა ვაჭრებთან, თავის მიერ დაწესებული არშინანი ჯოხით არის გამოსახული. კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილი თითქმის მთლიანად უკავია არსენას ფიგურას. მის ხელში მოცემული არშინი დიაგონალურად კვეთს ილუსტრაციას. არსენას წინ კადრით ჩამოჭრილი, ზურგით მდგომი ვაჭარია. მართალია, ჩვენ მის სახე ვერ ვხედავთ, მაგრამ ზუსტად მონახული მოძრაობა მის სულიერ განწობილებას გვამცნობს. მასში ერთდროულად იკითხება შიში, მოკრძალება, უარყოფითი დამოკიდებულება არსენას გადაწვევტილებისადმი. იგივე გრძნობა ალბუქდილი მეორე ვაჭრის სახეზეც, მიუხედავად იმისა, რომ მისი მხოლოდ თვალი და შუბლისა და ცხვირის მცირე ნაწილები მოჩანს. მეტად გამოძახებულია არსენას მარჯვენა ხელის უკან მოცემული, ასევე ჩარჩოთი სანახევროდ ჩამოჭრილი ქაღალის სახე. იგი გაფიცვებული ადევნებს თვალს აღნიშნულ სცენას, გაოცების დასაოკებლად კი მუშტს მჭიდროდ იბჯენს ტუჩებსე. ჯგუფი კომპაქტურად ლაგდება წინა პლანზე. არშინის დიაგონალი კომპოზიციის ღერძად გვევლინება, რომლისკენაც მიმართულა ყოველი ფიგურის მხერა. ეგვლა მათგანი თავისებურად რეაგირებს მომხდარზე, რაც ფიგურათა ზუსტად მიგნებულ ზოხებში ვლინდება.

ამაჟად წელში გამართული, მხრებგამლილი არსენას ფიგურა სრულად ავსებს სასურათო სიბრტეის ქვედა ნახევარს. ამით, გარდა იმისა, რომ მოხერხებულად არის მიღწეული მთავარ და მეორეხარისხოვან ფიგურებს შორის კავშირი, ხაზგასმულია არსენას სახის, მისი ქმედების მნიშვნელოვანება. ფონად ლოკალური უვითლისა და ლურჯის ბრტეელი ლაქებია გამოყენებული. ისინი მსხვილი, ტუხილი ხანით ემიჯნებიან ერთმანეთს. აქაც გადაწვევტი როლს თამაშობს კონტურის ხასიათი, მისი მიმართულება. კონტურის კონფიგურაცია ზეინაჟის შთაბეჭდილებას ბადებს, რის შედეგადაც უვითელი სიბრტეე მხით გადაწვევტი ველთან, ხოლო ლურჯი კი მთის ლანდშაფტთან ასოცირდება. ფერი არანაკლებ როლს თამაშობს ზერსონაჟთა ფსიქოლოგიურ დახასიათებაში. არსენას ხოხა, რომელიც სურათის უმთავრეს ადგილს იკავებს, მუქი ლურჯია. დიდი ინტენსივობის მქონე წითელი ფერი ხოხის სახელოებსა და გულისპირზე, არა მხოლოდ აცოცხლებს მის სიმუქეს, არამედ აზრობრივ დატვირთვასაც იძენს. მარცხენა წითელ სახელოს ერთ-ერთი ვაჭრის სახის ნაწილი ემიჯნება. რომ არა მკლერი წითლის „მეზობლობა“, იგი სრულიად დაიკარგებოდა თავისი სიმცირისა და სიმუქის გამო. მკაფიო ფერმა, რომელიც მსხვილივით არის დასმული ილუსტრაციის მარჯვენა ჩარჩოს თითქმის კიდესთან, ნა-

თლად აღსაქმელი ვახანა თითქოს ერთი შესედეით უმნიშვნელო დეტალი — მუწა-
მულის თეთრ ლაქებთან შეჯერებით დაწერილი ქალის სახე, უეცრად გადაიჭრება
საკმაოდ წინ წამოწეული თეთრი მანდილის ლურჯი ჩრდილით. ფერთა ასეთი მო-
ულოდნელი თამაში დიდ სიცოცხლესა და დამაჯერებლობას სძენს გამოსახულებას.
სურათის ფერადოვნება მიიღწევა როგორც ვარდამავალი ტონების შეთანხმებით,
ასევე კონტრასტულ ფერთა მკაფიო დანირისპირებით.

აღ. ბანძელაძის მიერ შესრულებული „არსენას ლექსის“ მხატვრული შემკობის
მეორე ნიმუში, უურადლებას იპყრობს შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ტრადიციების
გამოყენებით. ავტორმა მიმართა ხელნაწერ წიგნთა გაფორმების, ლაზი-
დარული წარწერების, ქვაზე ნაკვეთი რელიეფებისა თუ ნაკაწრი ნახატების, ორნამენტული
მოტივების დამუშავების მეტად მდიდარ გამოცდილებას. გააერთიანა რა
აღნიშნულ ხელოვნების სახეთა დამახასიათებელი ხერხები, ოსტატურად მიუსადაგა
ისინი საკუთარ მხატვრულ მანერას. წიგნის ფორმატის ზომა საკმაოდ დიდია
(70X108 1/8). გამოყენებულია თეთრი, მალაღი ხარისხის მქონე პრიალა ქაღალდი,
რომელზეც ილუსტრაციები ტუშით სრულდება. ტექსტიც მხატვრის მიერ
იწერება. თითოეული გვერდი წარმოადგენს დასრულებული სახის კომპოზიციურ
მთლიანობას, რომელიც შემდეგნაირად იკვება: ფურცლის შუა ნაწილი ვვითელი ფე-
რით იფარება, რომელიც წარმოადგენს ფონს ტექსტისათვის. სიტყვები იქმნება მო-
გზმო, ხან დაცილებული, ხან კი ერთმანეთზე მჭიდროდ გადაბმული ასოებისაგან.
ასოთა მოხაზულობა ქმნის მუარ მასალაზე შესრულებულის შთაბეჭდილებას. ტე-
ქსტი უმთავრესად ტუშით იწერება, ზოგიერთი სიტყვა თუ წინადადება, რომლებსაც
ვანსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, წითელი ფერით სრულდება. ტექსტი სრუ-
ლად არ ჯდება ვვითელი ფონის საზღვრებში, რამდენიმე ასო და ხანდახან სიტყვა
გადმოდის თეთრ არეზე. ეს შეგნებული დარღვევა, ერთი მხრივ, ქმნის ტექსტის
სავსეობის შთაბეჭდილებას და მეორე მხრივ, ცალკეულ ორნამენტულ მოტივებთან
ერთად დეკორაციული ფუნქციის მატარებელია. ტექსტის მთლიანობას კომპოზიცი-
ურად კრავს მის თავსა (იმ შემთხვევაში, თუკი იქ ილუსტრაცია არ არის მოცე-
მული) და ბოლოში მოთავსებული მართკუთხა ფორმის ორნამენტული მოტივი.
აღნიშნული დეკორაციული აქცენტები დიდი მრავალფეროვნებით ხასიათდება. მათი
შესრულების თავისებურებანი, ნახატის ხასიათი, მისი შეთანხმება ფონთან, კომპო-
ზიციის რიტმული დანაწილება და სხვა, ვვამდევენ საშუალებას, რომ ისინი პი-
რობითად სანმ ჯგუფად დავყოთ:

პირველ ჯგუფში ექცევა ისინი, რომლებიც მოხაიკური მხატვრობის ნიმუშებთან
სიანლოვეს შემდეგი ნიმუშების გამო ავლენენ: კენჭებისმაგვარად მიმოხნეული
მსხვილი შავი წერტილები წითელი და ლურჯი ფერის ფიგურებით იფარება. მათი
ფორმები ჩაკეტილია, არა პლასტიკურია, ფერი მკაფიოა, რომელიც თითქოს
მკვრივი, პრიალა ფაქტურის მქონე ხელანირის შთაბეჭდილებას ბადებს.

მეორე ჯგუფის დეკორაციულ აქცენტებში შავი, სხვადასხვა ფორმის ტენილი ლაქებით შექმნილი ფორნი უხეშად დამუშავებულ ქვას, ხოლო „მოუქნელი“ სახით შექმნილი ფიგურა კი საჭრეთელით შესრულებულს მოგვაგონებს. ამის შედეგად ჩნდება ასოციაცია ქვანე კვეთის ძველ ქართულ ნიმუშებთან.

გაფორმების მესამე ჯგუფში უმთავრესად გეომეტრიულ თუ მცენარეულ მოტივებს ვხვდებით. ფონად იგივე ზრინცივია გამოყენებული, მაგრამ ამ შემთხვევაში შავი წერტილები თუ ტენილები, მთავარი გამოსახულების რიტმს იმეორებენ. წამუვანია მოქნილი სახის დინება, რომელსაც სირბილე შემოაქვს ორნამენტში. მისი საშუალებით შექმნილი დინამიკური რიტმული დანაწევრება ქმნის როგორც ფორმათა მრავალგვარობის, ასევე მრავალფეროვნების, სიჭრელის შთაბეჭდილებას (მიუხედავად იმისა, რომ კვლავ ორ ფერზე მეტი არ გამოიყენება). ყოველივე ამის შედეგად კი, ორნამენტთა ეს ჯგუფი ქართული ხალხური რეწვის ერთ-ერთ ზოგადლარულ სახეს – ფარდაცს მოგვაგონებს.

ფურცლის თავისუფალი არეები მცირე ზომის დეკორაციული აქცენტებით ივსება. მათში ორ ჯგუფს გამოვარჩევთ:

I – მარტივი შავი სახით შესრულებული, ან წითლითა და ცისფრით შევსებული ხვეულები და სამ-ოთხ ფურცლიანი უვავილები;

II – ცხოველთა და მცენარეთა სტილიზებული გამოსახულებები, რომლებიც ქვანე ნაკვეთი რელიეფების ფრაგმენტებს მოგვაგონებენ.

აღნიშნული დეკორაციული დეტალების ჩართვით, კომპოზიციან თავისუფალი, დინამიკური ხდება. ამ ხერხით ავტორი თავს აღწევს მის ერთ ღერძზე აგებას, როდესაც მთავრი დატვირთვა უმთავრესად შუა ზოლზე მოვიდოდა და ქაღალდის საკმაოდ დიდი ნაწილის დაუმუშავებლობის გამო იგი მკაცრი და ხისტი მოგვიჩვენებოდა.

ამრიგად, მივიღეთ სხვადასხვა დეკორაციული ელემენტით უხვად გაფორმებული ფურცელი, რომელშიც ილუსტრაციის ჩართვა მხატვრისაგან უდიდეს სიფაქიზეს და ზომიერების გრძობას მოითხოვდა. მათი იმავე ზრინცივით აგება, რაც საფუძვლად უდევს თითოეული გვერდის მხატვრულ გადანაწევრებას – გადატვირთულობას, ხოლო განსხვავებული სახეობრივი აგება კომპოზიციის ერთიანობის დარღვევას გამოიწვევდა. საჭირო იყო რაღაც შუალედური მომენტის მონახვა, რასაც ავტორმა შესანიშნავად გაართვა თავი. როგორც აღვნიშნეთ, გაფორმების მოტივებს შორის ერთ-ერთი წამუვანი ქვის რელიეფების გავლენით შექმნილი ნიმუშებია, თვით ტექსტი კი ლაზიდარულ წარწერებს მოგვაგონებს. მათთვის დამახასიათებელი მონუმენტურობა, სისადავე, ფორმათა გამარტივება, მევეთრი საზოგადოებრივი ექსპრესია, სედაზირთა უხეში ფაქტურა – იყო ის ნიშნები, რომლებიც მხატვარმა ილუსტრაციების შესაქმნელად გამოიყენა. ასეთი გადანაწევრებით დაუპირისპირდა რა საერთო მრავალფეროვნებას, ამავე დროს ორგანულად შეერწვა კიდევ მას ფურცლის გაფორმე-

ბაში უხვად გამოყენებული, ქვის რელიეფებისათვის დამახასიათებელი გამოძისხვე-
ლობითი ხეწებების გამო.

ილუსტრაციათა განლაგება ორგვარია. ტექსტში ჩართული ილუსტრაცია იკავებს
ან ფურცლის ნახევარს, ან კიდევ უფრო მცირე ნაწილს, მეორე შემთხვევაში კი,
მას მთელი გვერდი უკავია. ასეთი სახის ილუსტრაციებში ზოემის ვეელაზე მნი-
შნელოვანი, საკვანძო საკითხებია ასახული, მაგალითად, როგორებიცაა: არსენა
ვაჭრებთან, არსენასა და ფარსადანის შესვედრა, არსენა და კუჭატელი, არსენას სი-
კვდილი და სხვა.

ნამუშევართა მხატვრული სახის შექმნაში, გადამწვევტ როლს თამაშობს მასალის
თავისებურება: ერთი მხრივ – ტუშისა და მეორე მხრივ – თეთრი ქაღალდის ზრი-
ალა ზედპრის ურთიერთქმედება, რითაც ვიღებთ ორი კონტრასტული ფერისა და
ფაქტურის დაპირისპირებას. ავტორი უარს ამბობს დიდი ზომის ლოკალურ სი-
ბრტყეებზე. გამოძისხველება საერთო ფონიდან მკაფიო შავი კონტურით გამოიყოფა,
რომლის კიდევ უფრო ნათლად წარმოსახინად და სივრცული ინტერვალის შესა-
ქმნელად, მხატვარი მას თეთრი კონტურითაც გამოყოფს. ფორმის ზედპირი მცირე
ზომის შავი ლაქებით, წერტილებით, მოკლე ტენილი ხაზებით იქმნება, ამბუ-
რცული ადგილის აღმნიშვნელად კი, გამოიყენება გარკვეული მიმართულებით წა-
რმოღვენილი თეთრი ლაქა, რომელიც მოცულობას სძენს ფიგურას.

ერთფიგურიან კომპოზიციებში, სადაც მთავარი ურადლება გმირის დახასიათე-
ბაზეა გადატანილი, საზობრივი რიტმი შედარებით წინარია. ამ შემთხვევაში მხა-
ტვარი ზოზის, გამოხედვის საშუალებით ცდილობს ზერსონაჟის ხასიათისა თუ გა-
ნწყობილებების გადმოცემას. მაგალითად, მეტად სახასიათოა ზაალ ბართაშვილის
გოროზი ფიგურა, სახის კონკრეტული ნიშნებით, უკმაყოფილო, მედიდური იერით.
ლაკონურად, მაგრამ ძალზე ხუსტად იწერება ფარსადანის სახე. მრავლისმეტყვე-
ლია მისი ფარისევლური და ამავე დროს შემკრთალი გამოხედვა, სინარბე, გამდი-
დრების წუწრვილი იკითხება მისი ხელების ჟესტში. მხატვარი მონუმენტური ფო-
რმით შექმნილ ეპიკურ ენას მოხერხებულად უსადაგებს ზერსონაჟთა ფსიქოლოგიურ
დახასიათებას.

საინტერესოა ერთი და იგივე თემაზე შექმნილ ილუსტრაციათა შედარება გაფო-
რმების ორივე ვარიანტიდან. მაგალითისათვის შეგვიძლია დავასახელოთ კომპოზი-
ცია, სადაც არსენა ვაჭრებთან ერთად არის წარმოღვენილი. ორივე ნიმუში ავების
თვალსაზრისით ძლიერ ჰგავს ერთმანეთს. ორივეგან არშინი დიაგონალურად კვეთს
სასურათო სიბრტყეს. ზერსონაჟები დაახლოებით ერთსა და იმავე ზოზაში ლაგდე-
ბიან არსენას ფიგურის ირგვლივ, მაგრამ მიუხედავად ამისა, თითოეული ილუსტრა-
ცია განსხვავებულ გრძობას აღძრავს მაწურებელში. ზირველში კონკრეტულ სახეს
იმენს მოცემული ამბავი თუ თითოეული გმირის ხასიათი, მეორეში კი აღნიშნული
მომენტები ძლიერად განზოგადდებიან. ამ შედარებისას თვალნათლივ იკითხება ის

შესაძლებლობანი, რაც მეორე ვარიანტის ნიმუშების მსატკრულ-გამომსახველობით ხერხებს განიხილავთ. მკაფიო, უხეში ფორმები, თეთრ და შავ კონტურთა რიტმი, მუქისა და ნათლის უცვარი დაპირისპირება მთლიანობაში მეტად დრამატულ სცენას ქმნის. მართალია, პირველი ვარიანტის ილუსტრაციის ფორმებიც საკმაოდ ლაკონური და განზოგადებულია, მაგრამ მეორე შემთხვევაში ფორმის გამარტივება მაქსიმუმამდე მიყვანილი. ამის შედეგად კი, თუკი ადრეულ ვარიანტში ჩვენს წინაშეა ღარიბთა მოსახლე არსენა, რომელიც ვაჭრებს ფარჩის გასასომად გრძელ არძინს უწესებს და ამით ღარიბთა ინტერესებს იცავს, მეორე ვარიანტში, გარდა აღნიშნულისა, სცენას ალვიქვამთ, როგორც სიკეთისა და ბოროტების, სამართლიანობისა და უსამართლობის დაპირისპირებას. ზერსონაჟთა ზოხებში შურადლება მსხვილდება არა მხოლოდ სიტუაციიდან გამომდინარე აღძრულ ემოციასე, არამედ მათი ბუნებისათვის დამახასიათებელ არსებით ნიშნებსე. თუკი პირველ ვარიანტში ეს დაპირისპირება შედარებით მშვიდია, მეორეში იგი თითქოს ფეთქებად ხასიათს იღებს. ამაზე მეტყველებს, ერთი მხრივ არსენას მრისხანე გამოხედვა, მისი უხარმასარი მარჯვენა ხელის მტკუნის მოძრაობა და მეორე მხრივ ვაჭართა უკმაყოფილება, რაც უკვე დაუფარავად არის გადმოცემული. დრამატულობას კიდევ უფრო აძლიერებს ზეისაჟის ნერვიული ხაზები და ცალკეული გამოსახულებები, როგორებიცაა: არსენას ერთ მხარეს მოცემული ადამიანთა ჯგუფი და მეორე მხარეს — მკაფიო კონტურით სანახევროდ გადაჭრილი ცხენის თავი. ე.ი. თუკი პირველ ნიმუშში ჯგუფი ნათლად აღიქმება ნეიტრალურ ფონზე, ახლა სასურათო სიბრტყე სრულად იტვირთება.

არა მხოლოდ აღნიშნულ ნიმუშში, არამედ ნებისმიერ ილუსტრაციაში, ფონი დიდ როლს თამაშობს საერთო განწყობილების შექმნაში. მთავორიანი ზეისაჟის ტალღოვან რიტმზე აგებული ხაზთა დინება, ქალაქის ამსახველ სცენებში მკაფიო ჰორიზონტალებით და ვერტიკალებით იცვლება. შესაბამისად, განწყობილებაც შედარებით მშვიდია, სადაც ზოგჯერ მსუბუქი იუმორიც იკითხება. ავტორი დიდ ინტერესს ავლენს დამოუკიდებელი სახით წარმოდგენილი ზეისაჟებისადმიც. ფორმათა მაქსიმალური გამარტივების, ძლიერი განზოგადებისა და მკაფიო ხაზობრიობის გამო, მათში აბსტრაქტიზმისაგან სწრაფვა იგრძნობა.

ილუსტრაციათა მსატკრული ენის შექმნაში წამყვან როლს თამაშობს თეთრისა და შავის მკაფიო კონტრასტი. როგორც ცნობილია, წიგნის გრაფიკაში შავი და თეთრი ფერის შესაძლებლობები იმდენად დიდია, რომ მათ ფერადოვნების შთაბეჭდილების შექმნაც კი შეუძლიათ. ამ შემთხვევაში მსატკარი უარს ამბობს ამ ხერხზე და მაქსიმალურად ავლენს თეთრი და შავი ფერების ხასიათს. ამაში დიდ როლს თამაშობს მასალის თავისებურება. პრიალა ქაღალდის ფაქტურა ოსტატურად გამოიყენება განათების ილუსტრაციის შესაქმნელად, ხოლო ტუმის უკუნი სიბნელე კი, ერთი მხრივ, თეთრთან ურთიერთობისას მოცულობითი მოდელირებისათვის და

მეორე მხრივ, დრამატული განწყობილების გასაძლიერებლად. თეთრი ღაჭი, რომელიც ფორმის ხასიათიდან გამომდინარე გარკვეული მიმართულებით არის წარმოდგენილი, გარდა იმისა, რომ მოცულობას სძენს გამოსახულებას, ამავე დროს ქმნის სინათლის შთაბეჭდილებას. თეთრი ღაჭის სინშირე, მისი რიტმული მონაცვლეობა, ბადებს გვერდიდან შემოსული განათების ილუსიას, რის შედეგადაც სივრცე იკითხება არა წინიდან სიღრმეში, როგორც დახვრ მხატვრობაში, არამედ ცენტრიდან გვერდისაკენ, რაც დამახასიათებელია წიგნის გრაფიკისათვის. ფიგურის შემომსახვევრელი თეთრი კონტური კი, რომელიც შავს შემოუყვება, ქმნის სივრცული შუალედის შთაბეჭდილებას. მისი საშუალებით თითოეული გამოსახულება ნათლად გამოიყოფა როგორც საერთო ფონიდან, ასევე დანარჩენი აქცენტებისგან და ექმნება საკუთარი სივრცე. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მკაფიო საზოგადოება ტექნიკურის ნაცვლად გადატვირთული გამოვიდოდა. თეთრი ფერის ინტენსივობას ხელს უწყობს არა მხოლოდ ქაღალდის ზედაპირის ფაქტურა, არამედ მისი ურთიერთობა შავთან. მხატვარი ვრიდება დიდი ზომის შავი ღაჭების გამოყენებას. მას უმთავრესად კონტურზე, წერტილზე და მცირე, ტენილი ფორმის ღაჭებზე იუენებს. დანარჩენი ნაწილი ქაღალდის სითეთრეს უკავია, რომლის სრულიად დაუმუშავებელი ზედაპირიც აგრეთვე არ არის დიდი ზომის. იგი იკავებს იმდენ ადგილს, რაც სინათლის რეფლექსისათვის არის საჭირო. ე.ი. თეთრი და შავი ფერები, შეიძლება ითქვას, სუფთა სახით მეტად თავშეკავებულად არის მოცემული. უმთავრესი ურთოდება მათ ურთიერთშეთანხმებას ექცევა.

„არსენას ლექსის“ გაფორმების მეორე ვარიანტი, მიუხედავად მასში შემავალ კომპონენტთა მრავალფეროვნებისა, დიდი ერთიანობით ხასიათდება. მხატვრის დიდ ტაქტსა და გემოვნებაზე მეტყველებს მისი ერთ ორგანიზმად წარმოდგენა, რის შედეგადაც მივიღეთ მაღალ მხატვრულ დონეზე გაფორმებული წიგნი.

„არსენას ლექსის“ მხატვრული გაფორმების დახასიათება საშუალებას გვაძლევს ჩამოვაყალიბოთ ის ძირითადი მხარეები, რომლებიც წამყვან როლს თამაშობენ ნაწარმოების ერთიანი მხატვრული სახის შექმნაში. წიგნის გრაფიკის სტილისტური ხერხები, ერთი მხრივ, მკაცრად შეზღუდულია და მეორე მხრივ, მეტად მდიდარი და გამოქმნისხველი. მათ შუქლიათ ხშირად რთული და საწინააღმდეგო ფუნქციების შესრულება. ქაღალდის განუყნებელი და ნეიტრალური თეთრი ფონი, დიდ როლს თამაშობს ამ წინააღმდეგობათა დამლევვაში. სწორედ მისი საშუალებით შეიძლება იუოს ილუსტრაცია უჩარხო, უსიღრმე, უნიადგო, უბაზისო...²⁷ ამდენად, ქაღალდის თეთრ ფონზე მხატვრული გაფორმების ძირითად კომპონენტთა სწორი ორგანიზება წიგნის გრაფიკის უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენს.

წიგნის მხატვრული შემოკების შემადგენელი ძირითადი ელემენტები, ილუსტრაცია და დეკორატიული მოტივი, თეთრ ფონთან მიმართებაში, სხვადასხვა სივრცულ მდებარეობას იკავებს. ამიტომ ნიმუშებში, სადაც როგორც ერთი, ისე მეორე ელემ-

მენტის გვხვდება, თეთრი ფონის სივრცულ დიფერენციაციას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ასეთ გადაწყვეტას ვხვდებით „არსენას ლექსის“ მხატვრული გაფორმების მეორე ვარიანტში, სადაც დეკორის და ილუსტრაციის დამოკიდებულება ქალაქის თეთრ ფონთან მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. დეკორი, გარდა მორთულობისა, დიდ როლს თამაშობს ფურცლის კომპოზიციურ აგებაში. ფურცლის თავსა და ბოლოში ჰორიზონტალურად წარმოდგენილი სიბრტყეები და ტექსტის გვერდით მოცემული ცხოველთა და ფრინველთა სტილიზებული გამოსახულებანი მიჯნავენ რა ძირითადი „სივრცლიდან“ ვერტიკალურად წაგრძელებულ ვითოთელ ფონზე შესრულებულ ტექსტს, ხელს უწყობენ მისი მნიშვნელოვანების წარმოჩენას. ტექსტის ფორმა და ფერადოვნება მკაფიოდ გამოიყოფა ქალაქის თეთრ ფონზე, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებს ტექსტის ვითოთელი ფონის წარმოსახვითი წინ „წამოსვლა“, რის შედეგადაც ქალაქის თეთრი ფონი სიღრმეს იძენს. ამ შთაბეჭდილებას ზრდის თითქოს შემთხვევით მიმოხეულ მცირე დეკორაციულ აქცენტთა – ცივი და თბილი ფერების, ცისფერისა და წითლის სხვადასხვა სივრცული მდებარეობა.

ილუსტრაციასთან დამოკიდებულებაში კი თეთრი ფონი არა სიღრმეში, არამედ მის ზარალეულურად ვითარდება, რაშიც დიდ როლს თამაშობს როგორც სცენების კომპოზიციური აგება, ასევე ფორმის დეფორმაცია. სტილისტური ერთიანობის შექმნაში წამყვან მნიშვნელობას იძენს, ერთი მხრივ, რიტმის მარგანიზებული ფუნქცია და მეორე მხრივ, მასალის ხასიათი. თუკი პირველ შემთხვევაში ხასია წამყვანი, მეორეში – ფერი და ზედაპირის ფაქტურაა, თუცა, ასეთი მკაფიო გამოჯგანა შეუძლებელიცაა, რადგან აღნიშნული ნიშნები ურთიერთმეკვსების საშუალებით გადაჭრინ მათ წინაშე დასმულ მხატვრულ ამოცანებს. ხასის მიერ შექმნილი მღელვარე, დინამიკური რიტმი ექსპრესიულობას ანიჭებს ილუსტრაციებს, ამასთანავე, იგი ნათლად ავლენს კომპოზიციის სტრუქტურას, სადაც მისი დეფორმაციული აგების გამო შენარჩუნებულია საერთო სიბრტყეოვანება. როგორც აღვნიშნეთ, ამა თუ იმ გამოსახულებაზე მოცემული თეთრი სიბრტყე, გარდა მოცულობისა, ქმნის გვერდიდან შემოსული სინათლის შთაბეჭდილებას. ასეთ სიბრტყეთა ერთიან რიტმში ჩაბმის შედეგად ნათლად იკვეთება მოძრაობის მიმართულება, რადგან მოქმედების სიღრმეში განვითარება შეუძლებელია კომპოზიციის სიბრტყეოვანი აგებიდან გამოდინარე ჩაკეტილობით, სწორედ ამიტომ იგი ვითარდება ცენტრიდან იმ კუთხისაკენ, სადაც მდებარეობს წარმოსახვითი განათების წყარო. მოძრაობის ცენტრიდან გვერდისაკენ წარმართვას ხელს უწყობს სიბრტყეთა შემომსახვერელი ჯერ შავი, შემდეგ კი თეთრი კონტურის მკაფიო რიტმული დანაწევრება და რიგ შემთხვევაში კარის დაუსრულებლობა. უოველივე აღნიშნულის შედეგად ილუსტრაციის შემომსახვერელი თეთრი ფონი არა სიღრმეში, არამედ ილუსტრაციის ზარალეულურად ვითარდება. თუკი სიუჟეტურ სცენებში ამ მოქმედებს უფრო თვალსაჩინოს ხდის ფი-

გურისადმი მინიჭებული რაიმე კონკრეტული მოძრაობა, ერთფიგურიან ილუსტრაციებში ტენილი სახითა და შავ-თეთრი მკაფიო კონტრასტით შექმნილი, მოცულობითად ამოზრდილი ფორმა, თავისთავად ავლენს წინ წამოსვლის ტენდენციას. ასეთ შემთხვევაში, ფორმატალურობის თავიდან ასაცილებლად მხატვარი ფიგურას უმთავრესად 3/4 ბრუნის მოძრაობას ანიჭებს, რომელსაც კონტურის სიმკვეთრესთან ერთად კიდევ უფრო მეტ დამაჯერებლობას სძენს მასზე მოცემული თეთრი სიბრტყეებისაგან შექმნილი რიტმულობა. ამით, გარდა იმისა, რომ დაცულია მხატვრული გაფორმების საერთო სახეობრივი გადაწყვეტა, ამასთანავე პერსონაჟის სახასიათო ნიშნების ზუსტი აქცენტირებით მეტად საინტერესო ტიპაჟი იქმნება.

ამრიგად, თუკი ტექსტისა და მისი შემამკობელი ორნამენტული მოტივების წარმოდგენითმა და დეკორაციულმა ხასიათმა თეთრ ფონს სიღრმე შესძინა, ილუსტრაციების განვითარებამ თეთრი ფონის პარალელურად ამბის უწყვეტობას და აქედან გამომდინარე დროის მდინარების გამოვლენას შეუწყო ხელი. ამდენად, თეთრი ფონის აქტიურობა, გამონატული მის ზომისა და ფაქტურაში, უფრო მეტად გაძლიერდა მისადმი სხვადასხვა სივრცული მდებარეობის მინიჭებით. რიტმის ხასიათი, რომელიც აღნიშნულ დაყოფას უდევს საფუძვლად, მეორედმა სიუჟეტური სცენების შერჩევამაც. აქაც საკმაოდ დიდია პაუზები, რის შედეგადაც მიიღება არა დეტალური თხრობა, არამედ ძირითადი აზრობრივი მომენტების გამოყოფა. ყოველივე აღნიშნული, შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ცალკეულ დარგთა არა მხოლოდ სახეობრივი გადაწყვეტის გამოყენებამ, არამედ სინთეზის გაგებასაც განაპირობა.

რედიანდ კიზლინგის ცხოველთა სამეაროზე შექმნილი პოპულარული წიგნი „მაუგლი“, მსოფლიოს მრავალ ენაზეა თარგმნილი. მან თავის დროზე უდიდესი ინტერესი გამოიწვია არა მხოლოდ მოზარდებში, არამედ უფროსი ასაკის მკითხველებშიც. კიზლინგის შემოქმედებაში უჩვეულო, ფანტასტიკური ამბავი დამაჯერებელ, რეალურ იერს იღებს.

აღ. ბანმელაძის მიერ მხატვრულად გაფორმებული წიგნი „მაუგლი“ საკმაოდ დიდი ფორმატისაა (23X30). მორთულობის უმთავრეს ელემენტს ფიგურული ილუსტრაცია წარმოადგენს. ვერ ვხვდებით თავსართებსა და ბოლო-სართებს, ილუსტრაციისაგან დამოუკიდებლად არსებულ რაიმე დეკორაციულ ელემენტს. თითქმის უველად ფურცელი (იშვიათ შემთხვევაში ორი გვერდის გამოტოვებით), ნაწარმოების პერსონაჟებით არის „დასასლესული“. ილუსტრაციები მათი განლაგებისა და ფორმატის ზომის მიხედვით შეგვიძლია სამ ჯგუფად დავყოთ:

I – ილუსტრაცია, რომელიც მთელ გვერდს იკავებს.

II – ილუსტრაცია, რომელიც ხან ჰორიზონტალურად, ფურცლის ზედა ან ქვედა კიდეებთან, ხან კი ვერტიკალურად ტექსტის მთელ სიგრძეზეა მოცემული.

III – ერთ ან ორფიგურიანი კომპოზიცია, რომელიც მოცემულია ფონის გარეშე.

თითოეული კომპოზიციის მეტად სადა და ლაკონურია. ფონად გამოყენებულია ჰეისაჟი ან ნეიტრალური ფერი, სადაც ძირითადად სამ ფერს ვხვდებით: ცისფერს, რუხსა და მწვანეს. ფორმის ზედპირის არათანაბარი გაფერადება გარდა იმისა, რომ ფერის ტონალურ დაყოფას იწვევს, სიღრმის ილუზიის შექმნასაც ემსახურება. მაგალითად: ცისფერი, ჰატარა თეთრი ლაქებით ქმნის დღის განათების, ჰაერის მოძრაობის შთაბეჭდილებას. მწვანე თეთრთან, მობიბინე მდელიოსთან ასოცირდება, რუხი ფონი ღამის ან გამოქვაბულის სიბნელეს აღნიშნავს. ფურცლის დაუშუშებელი ადგილებით „გამდიდრებული“ ფონი, იმენს რა ჰეისაჟის ფუნქციას, უკვე აღარ არის ნეიტრალური, ჰეისაჟი კი გამოიყენება არა მხოლოდ ფონად, არამედ დამოუკიდებელი სახითაც გვხვდება. პირველ შემთხვევაში, რომელსაც ფონი შეიძლება პირობითად ვუწოდოთ, რადგან უშუალოდ მასში ხდება მოქმედება – გარემო უფრო დაკონკრეტებული და დეტალიზირებულია. იგი ჰლანებად არის დაყოფილი. პირველი ჰლანი უფრო ხშირად თავისუფალი, დაუტვირთავია, მოქმედება კი მეორე და მესამე ჰლანზე ვითარდება. ასეთი გადანწევება თითქოს ამბის თანამონაწილედ გვხდის, რომელსაც წინა ჰლანზე მოცემული გადანწეული ბუჩქიდან თუ ხის ტოტიდან ვუძიებთ. ბუნებრივია, დინამიკური, დამაბული ამბის ასეთი სახით ცქერა მოხარდში მეტ ცნობისწადილს აღძრავს. დამოუკიდებელი ჰეისაჟი კი უფრო განზოგადებულია. იგი ნაკლებ დინამიკური, სამაგიეროდ უფრო დეკორაციულია. უზრდლებას იპყრობს მკაფიო ხასობრივი რიტმის სწრაფი მონაცვლეობა. დაბალ, თივის ზვინებავით დატვირთულ უხვფოთლიან ხეებს ენაცვლება თხელი, ცაში ატორცნილი ჰალმების რივი. მათ შორის ძლიერად განტოტვილა ბტკეეფოთოლა მცენარე. ხის ტანი შავი მარტივი ხაზებით იწერება, ფოთლები ერთიან ტევრს ქმნიან, ბუჩქები და ხვიარები ერთმანეთში გადანლართულან. არცერთი ზედმეტი დეტალი არ არღვევს ამ მთლიანობას. დეკორაციულობა, მიუხედავად ფორმათა ლაკონურობისა, მიღწეულია გამომსახველი, ხან ტენილი, ხან კი რბილი, მელოდიური ხაზის დაპირისპირებით.

ასეთი ცოცხალი ჰეისაჟი ხელსაწყოელი ასპარეზია მოქმედების უკეთ გასაშლელად. ნაწარმოების სიუჟეტიდან გამოდინარე, უმთავრესად მოცემულია მკვეთრი მოძრაობით აღბეჭდილი სცენები. სასურათო სიბრტეის ჰლანებად დაყოფა ატორს მოქმედებისა და გარემოს სრულად წარმოსახენად სჭირდება. ფორმალურობის თავიდან ასაცილებლად მხატვარი არ ახდენს ჰლანების მკაფიო გამოჯვნას. ამისათვის იგი დიაგონალურ აგებას, რთულ რაკურსებს მიმართავს. იგივე მიხანს ემსახურება კადრის უცვარი ჩამოჭრა, კომპოზიციის ესკიზურობა, რომელიც უკვე ჩვენს წარმოსახვაში შეიძლება გაგრძელდეს ნებისმიერ მხარეს. ესკიზურობა, გარდა აღნიშნულისა, უშუალობას სძენს ილუსტრაციებს და ემსახურება ერთი ნიმუშიდან მეორეში ამბის ლოგიკურ განვითარებას.

ცხოველთა და ადამიანთა ფიგურები ძლიერი განზოგადების შედეგად მონუმენტურ ხასიათს იძენენ. მოცულობითი ფორმის შექმნაში დიდ როლს თამაშობენ ტრანსლური გადასვლები და მეტად გამოქმნისველი კონტური. იგი იქმნება მოქნილი, ზღასტიკური ხასით, რომელიც ზუსტად ავლენს არა მხოლოდ ფორმის, არამედ ზერსონაჟის ხასიათის თავისებურებას, ქმნის ცოცხალ, დამჯერებელ პოზას. ეს უკანასკნელი კი მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს როგორც საერთო დინამიკური განწყობილების შექმნას, ისე ცალკეულ ფიგურებს შორის არსებული კავშირის ბუნებრიობას. სახასიათო ნიშნების სრულად გადმოსაცემად მხატვარი არ ერიდება თამამ, მოულოდნელ რაკურსებს.

მრავალრიცხოვან ზერსონაჟთაგან განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მთავარი გმირის – მაუგლის სახე. ჯუნგლებში, ცხოველთა გარემოცვაში აღზრდილი უმაწვილი იძენს მათ თვისებებს, უმუშავდება იგივე ინსტინქტები. იგი გაფრთხილებული, ზვერავს მიდამოს, თუ გალურსული სმენად ქცეულა. ჩვენს თვალწინ სდება მისი სხეულის ზრდა და გაკაჟება. მაუგლის მოძრაობაში ცხოველის მოქნილობა და სიმარდე იკითხება. მისი სახიდან კი თითქოს ერთდროულად იძიწრება ადამიანიც და ცხოველიც. ფართოდ გახელილი თვალების ფიქრიანი გამოხედვა, რომელიც ინტერესით ჰვრეტს მთელ სამყაროს, მის სიკეთესე და გონიერებაზე მიუთითებს. მაგრად მოკუმული ტუჩები და ოდნავ წინ წამოყული ქვედა ყბა კი – მოსალოდნელი საფრთხის წინაშე მუდმივი მზადყოფნის მახვენებელია.

წიგნის ილუსტრაციების მომნიშველოება ბევრად არის განპირობებული ფერთა ინტენსივობით, მათი ზუსტი შეთანხმებით მიღებული მკლერი აკორდებით. მხატვარი ოსტატურად იყენებს ფანქრისა და ქაღალდის შეთანხმებას, ე.ი. მშრალი სანატავი მასალის ურთიერთქმედებას სქელ ქაღალდთან. ეს ხერხი არა მხოლოდ ფორმის მოცულობის შესაქმნელად, არამედ ფერის სიმდიერის უკეთ გამოსავლენად გამოიყენება. ამ პროცესში დიდი მნიშვნელობა შეიძინა ბავშვის ნასატის პრინციპებისადმი მიმართვამ, რომელიც გონივრულად გაიაზრება საერთო სახეობრივ სტრუქტურასთან კავშირში. მისი საშუალებით მხატვარი სხვადასხვა ხასიათის მქონე ფაქტურის სრულ ილუზიას აღწევს, იქნება ეს შიშველი კლდის ხორკლიანი ზედაპირი თუ მწვანე ბალახის სირბილე, ცხოველის ფაფუკი ბეწვი თუ კასს სრიალას კანი და სხვა.

ფერი აზრობრივ დატვირთვასაც იძენს. მაგალითად, მუქი ლურჯი ტონების სიუსხვე მოსალოდნელი დრამატული ამბის მუწვებელია, ცეცხლისფერი – სულიერ მღელავრებაზე მიუთითებს, ხასხასა მწვანე – შედარებით წენარ, მშვიდ ილუსტრაციებს ერთვის, ლურჯისა და უვითლის მკაფიო კონტრასტი კი – ჯუნგლის აუტანელი სიცხის, დიდი გვალვის მახვენებელია. ფერის ინტენსივობის შექმნაში დიდ როლს თამაშობს ის, თუ მიმართულებასთან ერთად როგორი სიხშირით ვლინდება ფანქრის მოძრაობის კვალი. დინამიკაში მოცემული გამოსახულების ზედპირი

უსვად არის დაფარული განსახლდრულად ერთ მხარეს მიმართული შტრიხებით. შედარებით სტატკურ სცენებში კი, შტრინი ადვილს უთმობს ფერადოვან ლაქას, სადაც ხდება არა სხვადასხვა ფერთა კონტრასტული დაზირისპირება, არამედ ერთი რომელიმე ფერის ვარირება. „მაუგლის“ გაფორმებაში არ ვხვდებით რა ცალკე არსებულ დეკორაციულ აქცენტებს, ტექსტის „დაპურობა“, და მისი სასველობის „დათრუნვა“ ილუსტრაციების საშუალებით ხდება, ეს კი მიიღწევა, როგორც ილუსტრაციათა ხშირი გამოყენებით, ასევე მათი ფორმატის სხვადასხვაგვარი ფორმისა და ზომის ურთიერთმონაცვლეობით. ამასთანავე, აღსანიშნავია ისიც, რომ ილუსტრაციებისათვის დამახასიათებელი დეკორაციულობა დამატებითი შემამკობელი დეტალების გვერდით დაკარგავდა იმ გამოქმნისხველობას, რომელიც მას ახლა გააჩნია. ის ვარეძება, რომ ილუსტრაცია ერთხანრი ძალით ასრულებს მორთულობით და თხრობით ფუნქციას, ხაზის, ფერისა და კომპოზიციის აგების თავისებურებებით არის განპირობებული. სიუჟეტურ სცენებში, მიუხედავად აგების მრავალხანინანობისა, მოქმედების ორიენტირი არა სიღრმისაკენ, არამედ დიაგონალურად ვითარდება, რაც ხედვის ერთ განსახლდრულ, თითქოს შემთხვევით წერტილს ქმნის. ამის შედეგად, უარყოფილია კომპოზიციის ფონტალური აგება, ხოლო ილუსტრაციისათვის სახასიათო ფრაგმენტულობა ხაზს უსვამს თითოეული ილუსტრაციის დანარჩენ სცენებთან დაკავშირების აუცილებლობას. ამ პროცესში კომპოზიციის წუობასთან ერთად დიდ როლს თამაშობს ხაზისა და ფერის თავისებურებანი. კერძოდ, ხაზის გამოქმნისხველობითი და დეკორაციულ-რიტმიული მნიშვნელობები და ფერის ინტენსივობის ხარისხი თუ შესრულების მანერა. აღნიშნულ კომპონენტთა დასახელებული ნიშნები ქმნიან ერთიან უწყვეტ რიტმს, რომლის აჩქარებასა თუ შენელებას, რომელიმე მათგანის აქცენტირება იწვევს. მავალითად, პეისაჟებში, რომლებიც წარმოდგენითი ხასიათის გამო სტატკურობით გამოირჩევიან, გამოყენებულია ხაზის დეკორაციულ-რიტმიული ხასიათი და ფერის სიბრტეოვანება. ვარეგნული დინამიკის არარსებობის კომპენსირება ფერის ინტენსივობის გაზრდითა და ამასთანავე ფერთა მკაფიო დაპირისპირებით მიიღება. სიუჟეტურ სცენებში, წამევიან მნიშვნელობას იმენს ხაზის გამოქმნისხველობითი ხასიათი და ფერის, ქვალადის მცირე თეთრი ლაქებით გამდიდრება. ხაზი ამ შემთხვევაში ვარეგნული ეფექტების ნაცვლად ფორმის ზღასტიკისა თუ მისი სახასიათო მოძრაობის ვადმოცემით იფარვლება. ფერიც უმთავრესად თითქოს მხოლოდ კონკრეტული ამოცანით, ხედპირის ფაქტურის შექმნით არის „დაკავებული“. ამავ დროს, მთლიანობაში ხაზიც და ფერიც აქტიურ როლს თამაშობენ იმ მკვეთრი მოძრაობის ვადმოცემაში, რომელიც ასეთი ხაზის ილუსტრაციებში ვხვდება. ერთი მხრივ, ფიგურის მეტად გამოქმნისხველი კონტურით და მეორე მხრივ, ვაფერადების შედეგად ფერის ამა თუ იმ მხარეს ვანვითარებით.

„მაუგლის“ მსატვრულ გაფორმებაში ერთნაირი სიძლიერით არის გადმოცემული როგორც ნაწარმოების ძირითადი მომენტები, ასევე მეორეხარისხის ხარისხიანი ეპიზოდები. იგრძნობა მთლიანი ნაწარმოების ვიზუალური სახის შექმნის სურვილი, სადაც ილუსტრაციების ადგილისა და მათი ფორმატის ზომის ხშირი ცვალებადობის შედეგად მრავალი დიდი თუ მცირე სცენა ელვისებური სისწრაფით იცვლება მკითხველის წინაშე. მთლიანობაში კი, მიუსჯედავად არასახარბიელო პოლიგრაფიული დონისა, ვიღებთ მეტად საინტერესოდ გაფორმებულ წიგნს.

ამრიგად, თუკი „არსენას ლექსის“ მსატვრულ შემკობაში მოძრაობის რიტმი მისი ეტანობრივი განვითარების შედეგად სტატეკურია, „მაუგლის“ მსატვრულ გაფორმებაში იგი მკვეთრ დინამიკაზეა აკებული. შესაბამისად, პირველ შემთხვევაში სტატეკურობა მსატვრული სახის დიდებულებას, ამბლებულობას განსაზღვრავს, მეორეში კი მოძრაობის უცნარი ცვალებადობა და გამომსახველობითი მხარის დეკორაციულობა ცხოველსატულობას ანიჭებს ნაწარმოებს. ილუსტრაციათა კომპოზიციური აკებისა და მათი თეთრ ფონთან მიმართების ხასიათი, სიბრტეისა და ხაზის თავისებურებებით იქნა განპირობებული, რომლის შედეგად „არსენას ლექსის“ გაფორმებაში მიღწეული დეფორმაცია, პოემის ეპიკურ ენას მიესადაგება, ხოლო „მაუგლის“ შემკობის დეკორაციულობამ ნაწარმოების ზღაპრულობას გაუსვა ხაზი.

დიღუბის ეკლესიის მოხატულობა

სლექსანდრე ბანძელაძის შემოქმედებაში მონუმენტურ მხატვრობას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. იგი ამ სფეროში უმთავრესად 70-იან წლებში მოღვაწეობდა. მის მიერ შესრულებული ნიმუშებია: თბილისში, დიღომში მდებარე უნივერსამის დასავლეთ კედლის მოხატულობა, ე.წ. „ქართული სოფელი“ (1976წ.); ჰატრიაჩის რეზიდენციისა (1978წ.) და დიღუბის ეკლესიის (1979წ.) კედლის მოხატულობანი. ჩვენი განხილვის საგანს ეს უკანასკნელი ნაწარმოები წარმოადგენს.

ადრეული ზერიოდინდნვე ალ. ბანძელაძის შემოქმედებაში უფრადლებას იზრობს მისი განსაკუთრებული ინტერესი მონუმენტური, განსოვადებული ფორმისადმი. მხატვარი დიდი გულმოდგინებით მუშაობდა აგრეთვე არქაული ფორმის დამუშავების საკითხზე, რისთვისაც მიმართავდა შუა საუკუნეების ხელოვნების დარკებისათვის დამახასიათებელ სახვით ხერხებს. ამდენად, ეკლესიის მოხატულობაზე მუშაობა მხატვარმა ამ ინტერესთა გამოვლენის ფართო ასპარეზად მიიჩნია. აქ უთუოდ იჩენდა თავს მისი შემოქმედებითი თვისება, როდესაც საკუთარი მხატვრული ხედვის სხვადსხვა კუთხით გამოვლენის მიზნით იგი განსხვავებულ გზებსა და ვითარებებს ეძებდა. დიღუბის ეკლესიის მოხატულობის შესრულებისას ალ. ბანძელაძე წინააღმდეგობას წაწვდა თემის შერჩევასთან, ქრისტიანულ პროგრამებთან თუ იკონოგრაფიულ სქემებთან დაკავშირებით. შუა საუკუნეების რომელიმე ზერიოდის ეკლესიის მოხატულობაზე ორიენტირება – მისი ასლის შექმნის საშიშროების წინაშე აყენებდა, საკუთარი ფანტაზიის სრული სახით გამოვლენა კი რელიგიურობის გადმოცემას უქმნიდა საფრთხეს. მხატვარმა ამ ორი მომენტის შეჯერება გადაწყვიტა. ეს კი გამოვლინდა იმაში, რომ მიანიჭა რა საკუთარი ინტერპრეტაცია ქრისტიანულ პროგრამებს, იკონოგრაფიული სცენების გადაწყვეტასა თუ რელიგიური ტიპაჟს, ამავე დროს მათთვის სახასიათო სოვადი მხარეებიც შეინარჩუნა.

ეკლესიის მოხატულობაზე მუშაობის დაწყებამდე ალ. ბანძელაძე გაეცნო მონუმენტური მხატვრობის შესახებ არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურას და ადგილზე შეისწავლა რამდენიმე ქართული ძეგლის კედლის მხატვრობა, რომელთაგან განსაკუთრებული ინტერესი უბისის ეკლესიის მოხატულობისადმი გამოვლინა. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშთაგან მას განსაკუთრებით ზალეოლოგოსთა ხანის მოხატულობანი იზიდავდა.

სწორედ ამიტომ, დიდუბის ეკლესიის მხატვრობაში არაერთხელ ვლინდება ამ ეპოქის მონუმენტური მხატვრობის გავლენა.

დიდუბის ეკლესიის მოხატულობის მხატვრული ანალიზი, შეუძლებელია წარმართოს იმ ხერხებითა და მეთოდებით, რითიც შუა საუკუნეების ხანის ნიმუშებზე მუშაობისას შეგვიძლია ვინელმძღვანელოთ. ამ შემთხვევაში, ამოცანის თავისებურებიდან გამომდინარე, კვლევა რამდენადმე განსხვავებულ ხასიათს იღებს. ჩვენი მიზანია, გავერკვეთ კომპოზიციათა ტრადიციული და მხატვრის ფანტაზიით შექმნილი მხარეების თავისებურებებში. ამისათვის გასათვალისწინებელია ის გარემოება, თუ სად და როგორი სახით ვლინდება შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ამა თუ იმ ეპოქის ნიშნები.

შუა საუკუნეების ფრესკების დარად, დიდუბის ეკლესიის მოხატულობის შესწავლის შემთხვევაშიც, საკმაო სირთულეებს ქმნის მხატვრობის საკმნობი დახიანება. სანთლის აღმა იმდენად განაშუქს მოხატულობათა ზოგიერთი ნაწილი, რომ ხშირად რთულდება ამა თუ იმ კომპოზიციისა და ფიგურის იდენტიფიკაციის განსაზღვრა.

დიდუბის ეკლესია 1884 წელს არის აგებული. შ. ამირანაშვილის²⁸ აზრით, თავდაპირველად ეკლესია აქ VI საუკუნეში უნდა აეშენებინათ. მისი შემდგომი სახეცვლილებებისა და თამარის ხანის ეკლესიის შესახებაც არავითარი ცნობა არ მოგვეპოვება. ანლანდელი ტაძარი რუსული სურათმოდგურების გავლენით არის შექმნილი. იმ ხანად რუსული ეკლესიის გავლენით თბილისში მრავალი ეკლესია შეიქმნა. სტილის სიწმინდესე ლაპარაკი, ცხადია, აქ არ შეიძლება, რადგან ეს სტილი საცაიაა ისეთი სახისა როგორც მაშინდელ რუსეთში შემუშავდა. ცხადია, რომ ასეთი ეკლესიები მოკლებულია მხატვრულ ღირებულებას,²⁹ ამიტომაც ვერ ვხედავთ დიდუბის ეკლესიაში შუა საუკუნეების ქართული ტაძრებისათვის დამახასიათებელ დახვეწილ ფორმებს, სივრცის თავისუფალ ორგანიზებას.

დიდუბის ეკლესია გუმბათოვანი ნაგებობაა. იგი გადასურულია საკმაოდ დიდი ზომის მასიური გუმბათით, რომელიც ეგრძობა მის ქვემოთ განივად განვითარებულ ფართო ჰორიზონტალურ სიბრტყეს. ტაძრის გეგმა სწორკუთხა მოხაზულობისაა. აღმოსავლეთის საკმაოდ ღრმა აფსიდის ზანტოფორიუმები ესაზღვრება. ტაძრის ოთხსავე კუთხეში წრის 3/4 მოხაზულობის მქონე ნიშები. გუმბათის ქვეშ მოთავსებული, ტრანსეისის მაგვარად დაქანებული სიბრტყე თავის მხრივ ეგრძობა ოთხ განივ თაღს, რომლებიც თითოეულ კედელს აგვირგვინებს. კედლისა და ნიშის თაღებს შორის ორ-ორი სამკუთხა სიბრტყე მიიღება. სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლების ქვედა ნაწილებში მცირე თაღებია მოთავსებული. ამდენად, ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლები ძლიერ დეტალიზირებულია დიდი თაღის ზილანტრების, სარკმლისა და ქვედა, მცირე თაღის მიერ კედლის დანაწევრების გამო. გუმბათის ყელში 12 სარკმელია. სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლების ცენტრში თითო, დიდი ზომის სარკმელია მოთავსებული. ტაძარში ორი შესასვლელია, სამხრეთითა და დასავლეთით.



სრულიად საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქი ილია II და
ალექსანდრე ბანძელაძე

**The Patriarch of All Georgia Ilya II
and Alexander Bandzeladze.**

დიღუბის ეკლესიის არქიტექტურულ კონსტრუქციათა ფორმები მკაცრია, მათ შორის კავშირი კი — არაორგანული. ერთი ფორმის მეორეში ზღვანტიკური, დენადი გადასვლის ნაცვლად ვიღებთ ხისტ, სქემატურ აგებას. ამის შედეგად კი იქმნება რთული კონფიგურაციის მქონე ზედაპირი, რომლის ფრესკებით შემკობა, ბუნებრივია, დიდ სირთულესთან იქნებოდა დაკავშირებული.

საკურთხევლის კანქმი გამოასახულია ღვთისმშობელი ურმით, ხოლო მის მარჯვნივ და მარცხნივ — მთავარანგელოზები. ქვემოთ ზიარების სცენაა მოცემული. სარკმლის გვერდებზე გამოასახულ „ხარების“ და „შობის“ კომპოზიციებს შორის წარმოდგენილია კომპოზიცია „ძველი დღითა“. გუმბათში, ტახტზე მჯდომი ქრისტე ზანტოკრატორის ფიგურაა, მაკურთხებელი მარჯვნივითა და მარცხენა ხელში გრანგილით. აღნიშნულ კომპოზიციას გარს შემოუყვება ასომთავრული წარწერა: „უფალმან ძალი ერსა თვისსა მოსცეს, უფალმან აკურთხოა ერი თვისი მშვიდობით“.³⁰ სარკმელებს შორის არსებულ მცირე სიბრტყეებზე მთელი ტანით გამოასახული არიან წინასწარმეტყველები. სარკმელების ზემოთ დეკორაციულად გაფორმებული ჯვრებია. გუმბათის ქვემოთ არსებული ტრანპეციისმაგვარი არქიტექტურული კონსტრუქციის ზედა და ქვედა კიდეზე შემდეგი ციტატებია: „რამეთუ ესრეთ შეიუარა ღმერთმან სოფელი ესე ვითარმედ ძეცა თვისი მხოლოდ შობილი მოსცა მას“.³¹ „სოფელსა შინა იყო და სოფელი მის მიერ შეიქმნა და სოფელმან იგი ვერ იცნა“,³² „რამეთუ არა მოაფლინა ღმერთმან ძე თვისი სოფლად, რათა დასაჯოს სოფელი, არამედ რათა ცხოვრდეს სოფელი მის მიერ“.³³ „უკეთუ ქვეყნისა გითხარ თქვენ და არ გრწამს; ვითარ უკვე ზეცისა გითხრა თქვენ და გრწამენდეს“.³⁴ გუმბათქვეშა სიბრტყეზე სცენებია ქრისტეს ვნებათა ციკლიდან: „ქრისტეს შეპყრობა“, „ეკლიანი გვირიგვინით შემკობა“, „ჯვრის ზიდვა“ და „ჯვრიდან გარდამოსნა“. ამ სცენებს შორის მასწავლებლთა მჯდომარე ფიგურებია სახარებით ხელში. საკურთხევლის შუბლზე „სამების“ ახალი აღთქმის რედაქციასა მოცემული, რომლის მასწავლებლურად, ბემსზე, მეფეთა და წმინდანთა პორტრეტები მედალიონშია გამოასახული. ბემის კენში „ხელთუქმნელი ხატის“ გამოასახულებია, ბემის ზედა ზოლზე კი — ანგელოზების მიერ „ჯვრის ამაღლება“ წარმოდგენილი.

ნიშების ზეგით, ორ თაღსა და აფრებისმაგვარ კონსტრუქციებს შორის, მოცემულია შემდეგი სცენები: ჩრდილო-აღმოსავლეთით „ჯვარცმა“, ჩრდილო-დასავლეთით „აღდგომა“, სამხრეთ-დასავლეთით „იესოს ცდუნება ემძაკის მიერ“, ჩრდილო-დასავლეთით „იუდას ამბოჯი“. ნიშების შუბლის ნახევარწრიულ მოსახულობასა და გუმბათის ქვემოთ არსებული ტრანპეციისმაგვარი სიბრტყის ზედა რკალს შორის მიიღება სამკუთხედები, რომლებზეც შემდეგი სცენებია გამოასახული: ჩრდილო-აღმოსავლეთით „ჯვარცმის“ მარჯვნივ და მარცხნივ „ეგვიპტეში გაქცევა“ და „იესო ასწავლის იერუსალიმის ბრძენებს“; ჩრდილო-დასავლეთით „აღდგომას“ ემიჯნება „ბრძის განკურნება“ და „ქრისტეს და მარიამ მაგდალინელის შეხვედრა აღდგომის შემდეგ“; ჩრდილო-დასავლეთით „იუდას ამბოჯი“ — „იუდა მღვდელმთავრებთან“ და „იესოს უარყოფა პეტრეს მიერ“; სამხრეთ-დასავლეთით „იესოს ცდუნებას ემძაკის

მიერ” ახლავს – „ქრისტე უდაბნოში” და „იესო მეთევზეებთან”.

ნიშების კედლები მთლიანად იფარება ცხოვრებათა ციკლის ამსახველი სცენებით. ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნიშაში – ღვთისმშობლისადმი, სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნიშაში – წმ. ნინოსადმი, სამხრეთ-დასავლეთ ნიშაში – წმ. გიორგისადმი, ხოლო ჩრდილო-დასავლეთ ნიშაში კი – წმ. ნიკოლოზისადმი მიძღვნილი სცენებია წარმოდგენილი.

სამხრეთი კედლის დიდი ნაწილი უკავია ადამისა და ევას ცხოვრების ამსახველ სცენებს. აქვთ ვანტანგ გორგასლის, კათალიკოს კალისტრატეს, სვიმეონ მესვეტეს გამოსახულებები. ურბნობას იზიარებს ამ კედელზე მოცემული შემდეგი სცენა – მხატვარს მუხლი მოუჭრია ქრისტეს წინაშე, რომელსაც ხელთუქმნილი ხატი უჭერია ხელთ. ამ კომპოზიციის ქვემოთ, ერთ მხარეს წმ. ბარბარე, მეორე მხარეს კი ილია მართლის ფიგურებია წარმოდგენილი.

დასავლეთ კედელზე, თაღის ცენტრში „ვედრების” კომპოზიციანაა. ბემის ზედა ნაწილში მოცემულია ანგელოზები სავიწროებით, ქვემოთ კი ექვს-ექვსი შარავანდედიანი ფიგურაა. საურბნობა ის ფაქტი, რომ მოხატულობათა შესრულების შემდეგ ეკლესიის ამ ნაწილმა ცვლილება განიცადა. კერძოდ, თაღის ქვემოთ არსებული კედლის მთლიანობა დაიწვია, მასში მკვლობელთათვის განკუთვნილი აივნის შექმნის გამო, ამას კი „განკითხვის დღის” კომპოზიციანა შეეწირა. მის ადგილზე მხატვარმა „ვედრების” სცენა გამოსახა, ხოლო ბემასე მოცემული მოციქულთა ფიგურები კვლავ დარჩნენ ზირვანდელ ადგილზე. აქედან მომდინარეობს მათი ფრაგმენტული ხასიათი.

დასავლეთის თაღის კედლებზე მოცემულია შემდეგი სცენები: „ლასარეს აღდგინება”, „ილია წინასწარმეტყველი ცეცხლოვანი ეტლით”, „იაკობის ბრძოლა ანგელოზთან”, „იაკობის სიხმარი”, „აბრაამის მსხვერპლშეწირვა”, „იონა ვეშაპის მოციქული”.

ეკლესიის ჩრდილოეთი კედელი უმთავრესად საერო და სასულიერო ზირვებს ეთმობა. ნიშაში თამარ მეფის ქორწილია წარმოდგენილი. კომპოზიციის შუაში, ზემოთ, ღვთისმშობელი ორანტას გამოსახულებას, რომლის მარჯვნივ თამარ მეფე, ხოლო მარცხნივ რუსთაველია წარმოდგენილი. მათ ზემოთ გამოსახულია მთავარანგელოზები სფეროებით, ქვემოთ კი – მექორწინეთა მსვლელობა. თაღის კომპოზიციანა საქართველოსათვის დამანასიათებელი მთა-გორიანი ზეისაკით მთავრდება, რომელშიც აქა-იქ ქართული ეკლესიების ჩართული. თამარ მეფის ქორწილის სცენები თაღის მოძიჯნავე კედლებზეც გრძელდება. ზედა არე ციური საქართველოს მკვიდრთ, მარჯვნივ – სასულიერო, ხოლო მარცხნივ – საერო ზირვებს უკავიათ. ჩრდილოეთი კედლის სარკმლის მარჯვენა მხარეს მთელი ტანით მოცემული თამარ მეფის ფიგურაა,³⁵ საპირისპირო მხარეს კი – დავით აღმაშენებლის აღნიშნულ ფიგურათა აქეთ-იქით ორი კათალიკოსია – მარცხნივ გირიონ III, მარჯვნივ – ილია II. ზილასტრებსა და ქვედა, მცირე თაღის მოძიჯნავე კედლებზე ურბნობას იზიარებს ისტორიულ ზირთა ზორტრეტები: მეფეთა – არჩილისა და

ლუარსაბის, ქეთევან წამებულის, ბიძინა ჩოლოყაშვილის, შალვა და ელიზბარ ქსნის ერისთავების.

დიღუბის ეკლესიის მოხატულობათა საერთო კომპოზიცია მონუმენტური ხასიათისაა. მოხატულობის მწიბრ რეგისტრებზე წარმოდგენა შეუძლებელი იქნებოდა არქიტექტურული ფორმების მკვეთრი დანაწევრების გამო, ამიტომ მხატვარი ცდილობს იმგვარად განაღვას კომპოზიციები, რომ მოახერხოს, როგორც არქიტექტურულ კონსტრუქციათა სქემატურობის შერბილება, ასევე მოხატულობის კომპოზიციური ერთიანობის შენარჩუნება. მხატვარი კომპოზიციებს არა თუ არ ათავსებს ერთ რეგისტრში, არამედ თითოეულ კომპოზიციას მომიჯნავეს მისი ჩარჩოს ფორმისა თუ ზომითაც კი განასხვავებს. ვერტიკალურად წაგრძელებულ ფორმატს ცვლის მრგვალი, ოვალური და ჰორიზონტალური ფორმები. ეს ხერხი არა მხოლოდ კომპოზიციათა თავისუფლად განლაგებისა და მათი თვითყოფადობის წარმოსაჩინად არის გამოიხმული, არამედ იგი დიდ როლს თამაშობს აგრეთვე არქიტექტურული კონსტრუქციების თავისებურებათა გამოვლენაში. მავალითად: სარკმლის გვერდით მხატვარი ვერტიკალურად წაგრძელებულ ჩარჩოს იყენებს, თაღზე ან მის მხლობლად კი - მედალიონში ჩასატული ჰოტრეტები ფიგურირებს. კომპოზიციებს შორის დარჩენილი ადგილები დეკორაციული მოტივებით ივსება. მთლიანობაში მიიღება მოხატულობით სრულად დატვირთული ეკლესიის ზედაპირი. მართალია ასეთი აგება ეკლესიის ინტერიერის მხატვრულმა თავისებურებამ უკანასან მხატვარს, მავრამ, ამავე დროს, შეუძლებელია გარკვეული ასოციაცია არ აღძრას ზალოლოგოსთა ხანის მოხატულობათა აგების ხასიათთან. რეგისტრების მწიბრ განლაგება, ხასხასათო X-XI საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობისათვის, XII-XIII საუკუნეებში ხანდახან შეგნებულად ირღვევა დამატებითი რეგისტრებით, რომლებიც ჭადრაკისებურად ლავდებიან მთავარი რეგისტრის მიმართ.³⁶ ეს ტენდენცია კიდევ უფრო ძლიერდება ზალოლოგოსთა ხანის ხელოვნების გავლენით შექმნილ ნიმუშებში. საგულისხმოა, რომ ამ ხანის ხელოვნების გავლენა ჩანს როგორც ცალკეული კომპოზიციების სტრუქტურის, ასევე ფორმის დამუშავებასა და საერთოდ, მხატვრული ხასხის შემადგენელი კომპონენტების თავისებურებებში.

საკურთხევის კონქში წარმოდგენილია ღვთისმშობელი ჟრმით, რომლის მარჯვნივ და მარცხნივ მთავარანგელოზებია გამოხასხული. ამ კომპოზიციის საკურთხევის კონქში მოთავსებით მხატვარი ქართული მონუმენტური მხატვრობის უძველეს ტრადიციას იცავს. დიღუბის ეკლესია ღვთისმშობლის მიძინების ხასხელობისაა, ამდენად, ამ კომპოზიციის საკურთხევის კონქში მოთავსება სრულიად გამართლებულად შეიძლება ჩაითვალოს. კომპოზიციის ცენტრში, ნეიტრალურ ფონზე გამოხასხულია ტანტზე მჯდომი მარიაში ჟრმით. მარჯვნივ და მარცხნივ მისკენ 3/4 ბრუნით მიტრიალებული, ოდნავ თავდახრილი მთავარანგელოზთა ფიგურებიან. იკარგრაფიული სცენის ხასხათი დაცულია როგორც კომპოზიციის აგებით, ასევე ნაწილობრივ წმინდანთა ტიპაჟის ხასხათით, თუძცა, აღსანიშნავია ისიც, რომ მხა-

ტვარი არ აკონკრეტებს მათ მხატვრულ სახეებს. იგი ცდილობს განზოგადებული სახე მიანიჭოს იკონოგრაფიულ ტიპებს.

ზალეოლოგოსთა ხელოვნების, კერძოდ, უბისის მონატულობის გავლენით შეიძლება აისინას დიდუბის ეკლესიაში, შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში ისეთი იშვიათი კომპოზიციის გამოსახვა, როგორც არის „ქრისტე ძველი დღითა“. აღნიშნული კომპოზიცია დიდუბის ღვთისმშობლის მიძინების სახელობის ეკლესიაში, საკურთხევლის სარკმლის ქვემოთ არის გამოსახული. უბისში, კომპოზიცია „ქრისტე ძველი დღითა“ გამოსახულია თაღის ზედა ნაწილის აღმოსავლეთ არქში. იგი მდებარეობს ორ კომპოზიციას „ხარებასა“ და „შობას“ შორის. საუკრადლებოა, რომ დიდუბის ეკლესიის მონატულობაში ამ კომპოზიციას აქეთ-იქით ასევე „ხარებისა“ და „შობის“ კომპოზიციები ემიჯნება. ალ. ბანძელაძე ვერძობა უბისის კომპოზიციის აგების ძირითად ქარგას. როგორც უბისის, ასევე დიდუბის ეკლესიის აღნიშნულ კომპოზიციაში, ექვსფერედზე მოთავსებულ რომბისებურ ოთხკუთხედში მოხუცი ქრისტეს მკერდამდე მოცემული ფიგურაა წარმოდგენილი. ქრისტეს მარჯვენა ხელი მკერდთან აქვს, მარცხენაში გრავნილი უჭირავს, თეთრი თმა-წვერი მხრებსა და მკერდზე ეფინება. დიდუბის კომპოზიციაში წარწერა „ძველი დღითა“ იმავე ადგილზე, კომპოზიციის ზედა ნაწილში თავსდება, როგორც უბისის კომპოზიციაში. მიუხედავად კომპოზიციური გადაწყვეტის ასეთი სიხლოვისა, ამ ორ სცენას შორის მხატვრული თვალსაზრისით უდიდესი განსხვავებაა.

უბისის კომპოზიციის ავტორი ნათელ ფერებს ანიჭებს უბირატესობას, საერთო ფონად მუქ ცისფერს იყენებს, რომელიც ცის, კოსმოსის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მასზე მოცემული ექვსფერედის სითეთრე კიდევ უფრო ძლიერდება რომბისებურ ფორმაზე, რომელშიც ჩართულია ზღვისფერი ლაქები, რაც გამჭვირვალეობას ანიჭებს მას. ამ ფონზე თეთრითმოხილი ქრისტე, ბრინჯაოსფერი, თითქოს რელიეფურად ამოხრდილი ჯვრული შარავანდედით, მისტიკურ ხასიათს იძენს. ამ განწყობილებას აძლიერებს ქრისტეს ფიგურიდან გამოძვალა წითელი და თეთრი სხივები, რომლებიც ხაზს უსვამენ ქრისტეს უკან მოცემული სამი ფონის – ცის, ექვსფერედისა და რომბის სხვადასხვა სივრცულ მდებარეობას. აქედან გამომდინარე, იქმნება ერთგვარი იდუმალი რხევის შთაბეჭდილება. დიდუბის კომპოზიციაში საერთო ფონად მუქი ნაცრისფერია გამოყენებული, მასზე მოთავსებული ექვსფერედის თეთრ ფერში ნაცრისფერი ლაქებია ჩართული, რომბიც, რომელზეც ქრისტეს ფიგურა თავსდება, ასევე ნაცრისფერია. ამდენად, ფერის განსხვავებული ხასიათის გამო, დიდუბეში სივრცულის ნაცვლად კომპოზიცია სიბრტეობრივად იკება. ამის შედეგად, უკრადლება მახვილდება არა მოვლენების ირვალურ, მისტიკურ ხასიათზე, არამედ ქრისტეს იკონოგრაფიულ ტიპზე, სადაც დანარჩენი გამოსახულებანი მხოლოდ დამატებით ატრიბუტებად, ამ იკონოგრაფიული ტიპის შემავსებელ, დასახუსტებელ მომენტებად არიან გამოყენებული. ალბათ, ამიტომაც თქვა უარი დიდუბის კომპოზიციაში მხატვარმა ქრისტეს სხეულიდან გამოძვალა წითელ სხივებზე, რომლებიც გამართლებულნი არ იქნებოდნენ რა აზრობრივად, კომპოზიციის სიბრტეოვანი

ავებიდან გამოძინარე, კიდევ უფრო სქემატურ ხასიათს შესძენდნენ გამოცხადებულ-
ბას. წინარი, ხაზობრივი რიტმით გამოირჩევა „ხარების“ კომპოზიცია. კომპოზი-
ციის მარცხენა ნაწილში, მკვეთრ 3/4 მოძრაობაში ნახევრები მთავარანგელოზს მი-
ქაელის ფიგურა, ტანტზე მჯდომი, ოდნავ შემკრთალი მარიაამისკენაა მწერით მი-
პრობილი. კომპოზიციის ცენტრში, ზემოთ, წრეში ჩანსუელი მაკურთხეველი მა-
რჯვენაა. მარიამის სავარძლის თაღის საურდენტან კი მარიამისკენ მიმართული
მტრედია გამოცხადებული. ურადლებას იპრობს მთავარანგელოზის ჩაცმულობა. მას
მდიდრულად მორთული ღორი მოსავს. დიდი ზომის, საკმაოდ დეტალიზირებული
ფრთები, ადრეული ხანის მოხატულობების მთავარანგელოზთა ფრთებს მოგვაგო-
ნებს. მარიამს ტრადიციულად ღურჯი მაფორიუმი და წითელი სტოლა აცვია. თი-
თოეული გამოცხადებების ფორმის დამუშავებისას მსატვარმა სწვადანსვა მსატვრულ
მანერას მიმართა. ასეთმა ხერხმა, ბუნებრივია, ვარკვეული დისონანსი შეიტანა კო-
მპოზიციის საერთო სახეობრივი სტრუქტურის შექმნაში. მთავარანგელოზის ტანი-
სამოსზე, ჩრდილები ვიწრო, მუქ ნაცრისფერ და თეთრ ვერტიკალურ ზოლებად
იდება. ფიგურისა და ფრთის სილუეტთა ხაზი გრაფიკულია. ხაზობრივი საწვისის
გამოვლენით ფორმისადმი გრაფიკული ხასიათის მინიჭებას აძლიერებს ღორის დე-
კორის ბრტეული დამუშავებაც. მარიამის ტანისამოსის შესრულება კი ფერწერულია.
მისი სამოსის დრამირების ნაოჭებში ვხედავთ სწვადანსვა ზომის, ფორმისა თუ სი-
სქის მომრგვალებულ ხაზებს, რომელთა საშუალებითაც მოცულობითად იგვეთება
მხრის, მკლავის, მუხლის მოხაზულობა. ფორმის ზღასტიკას კიდევ უფრო ავლენს
შავ ხაზებს შორის მიმოზნეული თეთრი ჩრდილები. მარიამის უბრალოების ხაზგა-
სმასთან ვარკვეულ წინააღმდეგობაშია მისი სავარძელი, რომელიც თაღოვანი გა-
დანურვით არის გაფორმებული. ამრიგად, რადგან სცენის მთავარი გამოცხადებუ-
ბის ფორმის დამუშავება სწვადანსვა მსატვრული მანერით ხდება, ნაწარმოების
ერთიანი მსატვრული ხანის შექმნა ვერ იქნა მიღწეული.

საერთო სახეობრივი ვადწვევით უფრო ერთიანია „შობა“. ცენტრში, კლდე-
ვანი გამოქვაბულის ფონზე გამოცხადებულია მჯდომარე მარიამი, რომელსაც მარცხენა
ხელი მკერდზე უდევს, მარჯვენა კი — ბავაში მწოდირე ერმა ქრისტეზე. მწერით
იგი მის წინ, კომპოზიციის მარცხენა კუთხეში მუხლმოყრილი, ქრისტეს თაყვანი-
სცემის პოზაში გამოცხადებული მწვემსებისკენაა მიმართული. კომპოზიციის მარჯვენა
ნაწილში, კლდეზე მიყრდნობილი, ქრისტესკენ დაფიქრებით მომხირალი იოსებია
წარმოდგენილი. უკანა ზღანზე, კლდის მარცხნივ — ორი, ხოლო მარჯვნივ ერთი
ანგელოზია გამოცხადებული. ცენტრში, ზემოთ, ევითელი ზოლით გარშემორტეული
წითელი დისკოდან გამოძავალი სხივი ქვემოთ, ქრისტესკენ ეშვება. ე.ი. აქ წა-
რმოდგენილია „შობა“, რომელშიც „მწვემსთა ხარება“ გაერთიანებული. ურადლე-
ბას იპრობს ქრისტეს ქვემოთ, მცირე გამოქვაბულში გამოცხადებული თეთრი კრავი,
რაც არ არის ხასხასითა ამ სცენისათვის. კომპოზიცია კომპაქტურობით გამო-
ირჩევა. ყოველი ფიგურა, მწერითა თუ მოქმედებით, სცენის ცენტრისაკენ არის მი-
პრობილი. აღსანიშნავია მარიამის ხაზე, რომელზეც უდიდესი სინარულია აღბე-

ჭდილი. მისი წითელი მოსასხამი, თითქოს დიდი სინარჯლის და ამავე დროს მოსალოდნელი ვნების მათწვებელია. წითელი ფერი წამყვან ადგილს იკავებს საერთო ფერწერულ გადაწყვეტაში. წითელი ფერით სრულდება ანგელოზთა მოსასხამები, იოსების მოსასხამისა და კლდოვანი ზედაპირის ჩრდილები. ძველვარე, დამბული განწყობის განსაკუთრებულ მახვილებად შეიძლება აღვიქვათ კომპოზიციის ცენტრალურ ღერძზე გამოსახული შემდეგი აქცენტები: ქრისტეს დაბადების მათწვებელი ვარსკვლავის აღმნიშვნელი წითელი წერტილი, ბაგაში მწოლიარე ურმა ქრისტე და გამოქვაბულში გამოსახული თეთრი კრავი. ამდენად, მხატვარს სურს, წინა პლანზე წამოწიოს მსხვერპლის თემა. ამ იდეის გამოსაკვეთად, იგი ერთი მხრივ, სიმბოლურ სახეს — კრავს იყენებს და მეორე მხრივ — წითელ ფერსა და ძველვარე ხაზობრივ რიტმს, გამოვლენილს ტანისამოსის ნაოჭებსა და კლდოვანი ფორმის ზედაპირზე. ალბათ, ამ აზრის ნათლად გამოსავლენად გადაწყვიტა მხატვარმა „მობის“ კომპოზიციასთან მხოლოდ „მწყემსთა ხარების“ გაერთიანება, რომელთან ერთადაც „მოკვთა თაყვანისცემისა“ და „განბანების“ სცენების გამოსახვა გავრცელებული იყო ბიზანტიასა და საქართველოში მაშინ, როდესაც დასავლეთსა და კაბადოკიაში, ისინი ცალ-ცალკე გამოიხსნებოდნენ.³⁷

საკუთხვედლის შუბლზე, რომელიც საკმაოდ დიდი ზომისაა, წარმოდგენილია „სამება“. იგი ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემისა და მხატვრის ფანტაზიის შეერთებული ვარიანტია. „სამების“ სცენასთან ერთიანდება შემდეგი კომპოზიციები: ბემის კესში „ხელთუქმნელი ხატის“ გამოსახულება, თაღზე „ჯვრის ამაღლების“ სცენა და ბემზე მოცემული მედალიონში ჩანატული ზორტრეტების მწკრივი.

კომპოზიციის ცენტრში წარმოდგენილია მკვდომარე საბათი, რომელსაც კალთაში უნის ურმა იესო. ქრისტეს ხელთ უჭერია ფრთებგამოღილი მტრედი — სულიწმინდის სიმბოლო. „სამება“ მოცემულია მანდორლაში, რომლის ოთხივე მხარეს მახარებელთა ალევორიული ფიგურების გამოსახული წიგნებით ხელში. მანდორლის მარცხნივ გამოსახული წმ. ნინო ჯვრით ხელში, მარცხნივ კი — ანდრია ზირველწოდებული და სიმონ კანანელი თაყვანს სცემენ სამებას. ამ შემთხვევაში, ქართული კედლის მხატვრობაში გავრცელებული „სამების“ ნაცვლად, რომელიც არის ევქარისტის ბიბლიური ზირველსაზე,³⁸ ვკვდება „სამების“ ახალი აღთქმის ვარიანტი. ძველ ქრისტიანულ ხანაში, როდესაც არ იყო მიღებული მამა ღმერთის ანტროპომორფული გამოსახულება, თეოლოგია კრამლავდა „სამების“ ამ ვარიანტს. შემდგომში მისი გამოსახვა უმთავრესად ხდება წიგნის მინიატურაში, ხატწერაში და არა მონუმენტურ მხატვრობაში. მოგვიანებით, „სამების“ ახალი აღთქმის რედაქციამ, ფართო განვითარება მხოლოდ რუსულ ხატწერაში.³⁹ შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობაშიც უმთავრესად ძველი აღთქმის რედაქციას ვხვდებით. ახალი აღთქმის რედაქცია ქართულ ფრესკულ მხატვრობაში თითქმის არ ვხვდება. საფიქრებელია, რომ ალ. ბანძელაძემ დიდუბის ეკლესიის მონასტრობაში, ხატწერის გავლენით გადაწყვიტა „სამების“ ახალი აღთქმის რედაქციის გამოყენება. მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხებით აღნიშნული კომპოზიცია ხატწერის სტილი-სტურ ნიშნებთან ავლენს სიანლოვეს.

მსატვარი სცენის დიდებულების ხაზგასმას ცდილობს კომპოზიციის შუა ღერძის მკაფიო აქცენტირებით, სადაც სულიწმინდის, ღრმა ქრისტეს, მამა ღმერთის, „ხელთუქმნელი ხატისა“ და „ჯვრის ამბლების“ გამოსახულებებია მოცემული: ცენტრალური ღერძის სტატიკის დასამდგევად სამივე სიბრტყეზე (საკურთხეველის შუბლი, ბემა, თალი) მოცემული დანაწიენი გამოსახულებანი საკმაოდ მკვეთრი მოძრაობით ამ ძირითადი ღერძისაკენ მიისწრაფიან. სამივე შემთხვევაში მოძრაობის ხასიათს ფერთა დაზირისპირებანი და დრამაზირების ნაოჭების მღვლეზარე რიტმი განაზირობებს. თუკი პირველ და მეორე სიბრტყეზე მკვეთრი ხასობრივი მანერა დომინირებს, თალზე წარმოდგენილი ანგელოზთა ფიგურები ფერწერულობით ხასიათდება. მეტი ბუნებრიობისათვის ჯვრის ირგვლივ გამოსახულ ანგელოზებს, თალის ქვედა ნაწილში კიდევ ორი ანგელოზის ფიგურა ემატება. მარჯვნივ, სავეიერთით გამოსახული ანგელოზი მოძრაობით ჯვრისკენ არის მიმართული, ხოლო თალის მარცხენა კუთხეში გამოსახული ანგელოზი მეტად უჩვეულო პოზიშია წარმოდგენილი: მხურებლისაკენ ზურგმუქცევით ჩამომჯდარს, ფეხები თალის კიდზე „გამოწევიან“ და რომელიღაც სცენისაკენ ცნობისმოყვარეობით იმზირება.

გუმბათის სფეროსა და გუმბათის ევლის მოხატულობა, ნაწილობრივ იცავს შუა საუკუნეების მხატვრობისათვის დამახასიათებელ ტრადიციას. გუმბათში ქრისტე – ზანტოკრატორის წარმოდგენით, მსატვარი გვიანი ხანის მოხატულობებს ეხმარება (სვეტიცხოველი, ნეკრესი, წალენჯიხა, საფარა, ლიხნე). საქართველოში უმთავრესად გვხვდება ჯვრის გამოსახულება ან ამბლების თემა, სადაც ქრისტეს გამოსახულება შეცვლილია დიდი, მვირფასი ქვებით შემკული ჯვრით, ამდენად გუმბათში ქრისტე – ზანტოკრატორი იშვიათად გვხვდება,⁴⁰ ისიც გვიან ხანაში. ზანტოკრატორის გუმბათში გამოსახვის წესი ბიზანტიური იკონოგრაფიიდან მომდინარეობს.⁴¹

ქრისტე – ზანტოკრატორი ხის მორუქრთმებულ, მვირფასი ქვებით შემკულ მალაზურგიან ტანტზე, მარჯვენა ხელი კურთხევის ნიშნად ამართული აქვს, მარცხენა გრანგილიანი ხელიც იმავე დონეზეა ამართული, ტანთ მოსავს წითელი ჰიმატიონი და ლურჯი ქიტონი. ქრისტეს თხელი, მოგრძო სახე აქვს, შუაზე გაყოფილი შავი თმა მხრებზე ეფინება, შავი წვერი და ფართოდ გახელილი თვალების გამომხედვა სახეს სიმკაცრეს ანიჭებს. სახე დაწერილია მოყავისფრო რეფლექსებით. სახის მოცულობის შესქმნელად გამოყენებული თეთრი ლაქები შუბლსა და თვალების ქვემოთ, სახის ფორმასა და გამომხედვას დიდ გამომსახველობას ანიჭებს. ექსპრესიულობით გამოირჩევა ხელის მტევნებისა და ფეხის ტერფების უტრირებული ფორმები. ამავე ხასიათის შესქმნას ემსახურება ქრისტეს ტანისამოსის ფერისა და ზედპირის დამუშავების ხასიათი. ტანისამოსის ნაოჭების რიტმი სხეულის სხვადასხვა ნაწილზე განსხვავებულ ფორმას იღებს. მხრებსა და მუხლებთან დიანალოური, ხან კი ჰორიზონტალური ხასები, მთლიანობაში ტალღოვან რიტმს ქმნის, მკერდთან და ფეხებთან კი დრამაზირების ნაოჭები ვერტიკალურ ხასებად ეშვება. დრამაზირების ნაოჭების გამომსახველობის გაზრდაში დიდ როლს თამაშობს არა მხოლოდ შავი ფერის ხასები, არამედ ფერთა კონტრასტული დაზირისპირება.

ქიტონის ნაოჭებში ჩაწოლილი თეთრი ლაქები, წარმოდგენილი ძლიერ რეფლექსებად ხელებსა და მკერდთან, ფორმას მეტაბოლიკურ სიმპტომებსა და ერთგვარ სინკრიალეს სძენს. წითელ ჰიმატოიანზე მიმოხეული შავი, ნაცრისფერი და მომწვანო ლაქები კი ვიზუალურად ზრდის რა ფიგურის ფორმას, მონუმენტურობას ანიჭებს მას. ტანტის უხვად შემეობა დეკორაციული აქცენტებით, მისი წარმოსადგეი ფორმა, ქრისტე — ჰანტოკრატორის ფიგურას კიდევ უფრო მეტ დიდებულებას სძენს. აღსანიშნავია, რომ ტანტზე გამოსახული მუთაქა, რომლის თავსა და ბოლოში ორნამენტული დეკორია გამოყენებული, არ არის მსატვრის ფანტაზიის შედეგი. ასეთ მუთაქებს ვხვდებით საფარის წმ. საბას ეკლესიაში, ეინწვისის მცირე ეკლესიასა და ფაუნისში.⁴²

ზემოთ აღნიშნულ ეკლესიებში, სადაც გუმბათში ქრისტე — ჰანტოკრატორია წარმოდგენილი, მოცემულია ერთიანი კომპოზიცია „ქრისტეს ამალეება“. დიდუბის ეკლესიის გუმბათში „ქრისტეს ამალეების“ კომპოზიცია არ არის წარმოდგენილი. მსატვარი ამ კომპოზიციის მსოლოდ ძირითად აქცენტს — ქრისტე — ჰანტოკრატორს გამოსახავს, ამიტომ, მის მსატვრულ ამოცანას მსოლოდ ქრისტეს — ამ იკონოგრაფიული ტიპის მსატვრული ხასის შექმნა წარმოადგენს. ამავე მიზეზით კედლის შორისებზე გამოსახული წინასწარმეტყველები, რომლებიც ტრადიციულად ქრისტეს „ამალეების“ კომპოზიციის შემადგენელ გამოსახულებებს წარმოადგენენ, დამოუკიდებელ, ამ სიბრტყეების შემავსებელ აქცენტებად აღიქმებიან. აღსანიშნავია, რომ ამ საკმარდ მცირე ზომის სიბრტყეებზე, მსატვარი მეტად ოსტატურად ათავსებს მათ 3/4 ბრუნში დაუქნებულ მონუმენტურ, მთელი ტანით წარმოდგენილ ფიგურებს, სადაც შენარჩუნებულია მოძრაობის ბუნებრივი ხასიათი. ნიშანდობლივია, რომ გუმბათის ელში წინასწარმეტყველების გამოსახვა ქართული კედლის მსატვრობისათვის ტრადიციული ხდება XII საუკუნიდან, ხოლო XIII საუკუნიდან მათი არსებობა აუცილებელი ხდება. ეს განსაკუთრებით განშირდა XIV-XV საუკუნეებში.⁴³

გუმბათქვეშა ტრანეციისმაგვარ სიბრტყესა და ნიშების შუბლზე გამოსახული სცენები ქრისტეს ვნებათა ციკლიდან. ამ კომპოზიციებში მსატვარი თითქმის მთლიანად თავისუფალია შუა საუკუნეების მსატვრობის კანონიკური წესებისაგან. გუმბათქვეშა კომპოზიციები თხრობითობით ხასიათდება, ხოლო ნიშების შუბლზე მოთავსებულ კომპოზიციებს წარმოდგენითი ხასიათი აქვთ. აზრობრივი თვალსაზრისით, გუმბათქვეშა სიბრტყის კომპოზიციებში კულმინაციის წინა მომენტებია ნახევნები, ხოლო ნიშების ზემოთ — კულმინაციის მომენტები. სცენებისადმი ასეთი ხასიათის მინიჭებაში მსატვარს არქიტექტურულ კონსტრუქციათა ფორმების თავისებურებები უწეობს ხელს. განივად განვითარებული სიბრტყის ზედაპირი ხელსაწყოელი საშუალებაა მრავალფიგურიანი, თხრობითი სცენების წარმოსადგენად.

გუმბათქვეშა სიბრტყეზე, გარდა ქრისტეს ვნებათა ციკლის ამსახველი სცენებისა, ოთხი მახარებლის ფიგურაა მოცემული. სცენებისათვის მსატვარი ტრანეციისმაგვარ

ფონს ქმნის, მასწარებლები კი სწორკუთხა ფონზე თავსდებიან. ტრანპეციაში მაგვარი ფონი ხელს უწყობს ქვედა არეზე განვითარებული მოძრაობის მკაფიოდ წარმოჩენას, რაც გამოიხატება ძლიერად გადადგმული ნაბიჯით, სხვადასხვა რაკურსით, ფართოდ განფენილი დრანირების ნაოჭებით. სედა ვიწრო ნაწილი კი, რომელიც ზერსონაჟთა სახეებით არის „გაჭედილი“, ხაზს უსვამს საერთო დამბულობას, დიდ სულიერ მღელვარებას. მასწარებელთათვის განკუთვნილი ოთხკუთხა ჩარჩოს სიმშრალის დასამღვავად, ავტორი ფიგურებს ოვალურ ფონზე ათავსებს. ოვალის მრუდმა ხელი შეუწოა როგორც საერთო დინამიკის უკეთ გამოვლენას, ასევე ერთი კომპოზიციიდან მეორეში ძაღდაუტანებელ გადასვლას.

გუმბათქვეშა სიბრტყეზე განსხვავებულ ფონთა (ტრანპეცია, ოვალი) ურთიერთშენამების საკითხი მოწესრიგებულია, მაგრამ იგივეს ვერ ვიტყვით მათზე წარმოდგენილ კომპოზიციასთან სახეობრივი ერთიანობის შესახებ. თუკი მასწარების კომპოზიციები წარმოდგენენ ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდების თავისუფალ, მსატვრის ფანტაზიით შექმნილი ილუსტრირების ნიმუშებს, მასწარებელთა ფიგურებში მსატვარი გარკვეულად იცავს ტრადიციულ ნიშნებს. მასწარებლები წარმოდგენილნი არიან მჯდომარე ზონაში, დახურული წიგნებით ხელში. შუა საუკუნეების მსატვრობის კანონიკური ხერხების გავლენა იგრძნობა კომპოზიციის აგებაში, ფიგურის ზონაში, სილუეტის ხაზის დეკორაციულ გადაწყვეტაში და სახეზე აღბეჭდილ სულიერებაში. მათ გამოსახვას გუმბათქვეშა სიბრტყეზე ქართული მონუმენტური კედლის მსატვრობაში ერთგვარი ზარბაღილი ეძებნება მასწარებლების ტრადიციულად აფრებზე გამოსახვასთან. ამდენად, მასწარებელთა გუმბათის ქვედა სიბრტყეზე წარმოდგენა ალბათ ამ წესის დაცვის სურვილით იყო განპირობებული, თუმცა ქრისტეს სცენებთან სახეობრივი სტრუქტურის ძლიერი განსხვავების გამო, მასწარებელთა ფიგურები ამ კონტექსტში უსიცოცხლო, დამატებით აქცენტებად აღიქმებიან.

გუმბათქვეშა სიბრტყის თითოეული კომპოზიცია კომპაქტურობით ხასიათდება. უოველ მათგანში კომპოზიციის ცენტრს ქმნის ქრისტეს ფიგურა, რომლისკენაც არის მიმართული ყველა დანარჩენი გამოსახულება. დამბული, დინამიკური ამბის გადმოსაცემად მსატვარი მთავარ მსატვრულ დატვირთვას ანიჭებს ხაზსა და ფერს. ფიგურის სილუეტისა და დრანირების აღმნიშვნელი ხაზები საგრძნობლად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. თუკი სილუეტის ხაზი თხელი და მოქნილია, დრანირების ხაზი საკმაოდ სქელი და კუთხოვანია. ასეთი ხაზობრივი რიტმი, ერთი შეხედვით, ქაოტურობას ანიჭებს კომპოზიციას, რომლის მარჯვნივებლად უოველთვის სცენის ცენტრში მოცემული ქრისტეს ფიგურა გვევლინება. ხაზის გამომსახველობას კიდევ უფრო აძლიერებს მკაფიო ფერწერული გამა. მსატვარი წითელს, შინდისფერს, ლურჯს, მწვანეს, უვითელსა და ამ ფერების სხვადასხვა ტონალობებს იყენებს. მრავალ ტენილ ხაზს შორის ჩაწოლილი მკაფიო ფერადი ლაქები, გაცხროველებული მცირე ზომის, თითქოს უწესრიგოდ მიმოხეული თეთრი სიბრტყეებით, მომხიბვლელობას ანიჭებს კომპოზიციებს. სახვითის გარდა ფერს აწრობრივი დატვირთვაც აქვს. მაგალითად, კომპოზიციებში „ზილატეს სამსჯავრო“ და „ეკლი-

ანი გვირგვინის შექმნა”, ნეიტრალური წითელი ფონი სცენის დრამატულობას უსვამს ხაზს. ამ სცენებში, თუკი მიწის აღმნიშვნელი შავი ფონის მცირე ზოლი მკაფიოდ წარმოაჩენს ფენების სწრაფ, რიტმიულ მოძრაობას, ენერგიულად მიმართულს ცენტრისაკენ, სადაც შეპურობილი, დასასჯელად გამზადებული ქრისტეა წარმოდგენილი, წითელი ფონი, რომელიც სასურათო სიბრტყის უმეტეს ნაწილს იკავებს, თითქოს უფრო ნათლად აღსაქმელს ხდის ჯაღათების ფიგურათა განსხვავებულ რაკურსებს, ენერგიულად მოტრიალებული თავების მოხაზულობას, თვალების ბორბოტ ნათებას.

მხატვრული ამოცანის თავისებურებიდან გამომდინარე, კულმინაციის ამსახველ სცენებში, რომლებიც ნიშების შუბლზეა გამოსახული, თხრობითობის ნაცვლად სცენის წარმოდგენითი მხარე და შესაბამისად კომპოზიციის აგებისა თუ ფორმის დამუშავების მონუმენტურობაა ხაზგასმული. აღნიშნული კომპოზიციები იკავებენ ნიშის მცირე თაღის ქვემოთ განვითარებულ სიბრტყეს, რომელიც მოიცავს ნიშის შუბლს და გრძელდება ქვემოთ, ნიშის გარე კედლებზეც. ამდენად, სიბრტყე საკმაოდ ვიწრო და დანაწევრებულია. სცენის გადატვირთულობის თავიდან ასაცილებლად, მხატვარი შემდეგნაირად აგებს კომპოზიციას: ნიშების შუბლზე კომპოზიციის ძირითადი აქცენტი – ერთი ან ორი ფიგურა თავსდება, ქვემოთ, ნიშის თაღთან და მის გარე კედლებზე კი – კომპოზიციის დანარჩენი ფიგურები. მიუხედავად იმისა, რომ ამ სცენებს სხვადასხვა მხრიდან მრავალი სცენა არა თუ ემიჯნება, არამედ იჭრება კიდევ მათში, კომპოზიციის ერთიანობა მიღწეულია. მცირე თაღის მრუდის მიერ მკვეთრად აქცენტირებული ნეიტრალური ნაცვრისფერი ფონი, რომლის სისადავე ამჟამად თვალში საცემია ირგვლივ არსებულ კომპოზიციათა საერთო ფერადოვნებაში, მკაფიოდ წარმოაჩენს მასზე მოთავსებულ დიდი ზომის, მონუმენტურ ფიგურებს.

თაღებს შორის არსებულ მცირე საკუთხედებზე მოცემული კომპოზიციები თხრობითი ხასიათით გამოირჩევა. ამის ამომწურავად წარმოდგენისათვის მხატვარი ძალზე ცოცხალ, ინტიმურ გარემოს ქმნის, რომელშიც მცირე ზომის, ინტენსიური ფერთა თუ ზუსტი ნახატით შესრულებული ფიგურები საკმაოდ ბუნებრივად ეწევიან.

განხილულ ნიმუშებში, სადაც მხატვარი სახარების სიუჟეტის მისეულ ინტერპრეტაციას ვკთავთ, ვლინდება ტრადიციული, იკონოგრაფიული ხერხების გავლენით შექმნილი კომპოზიციებისგან განსხვავებული მონუმენტურობის გაცემა.

იკონოგრაფიული ხერხების გავლენით შექმნილ ნიმუშებში, ნახატის დეკორაციულობა, მიღწეული წერის ხაზობრივი მანერით, ფიგურას სიბრტყობრივ ხასიათს ანიჭებს. სიბრტყოვანება, შეხამებული ფიგურათა დაგრძელებულ პროპორციებთან და ზღანების სტატიკურ მონაცვლეობასთან, ქმნის ისეთი სახის მონუმენტურ კომპოზიციას, სადაც გარეგნული სტატიკა ადგილს უთმობს აზრისა თუ იდეისადმი ქმედითი, წამყვანი მნიშვნელობის მინიჭებას.

კუმბათქვეშა სიბრტყესა და მცირე სამკუთხედებზე წარმოდგენილი სცენები, კომპოზიციითა აგების ხასიათით, სადაც მოქმედების ორიენტირი მიგნიდან გარეთ ვითარდება, სახასიათო ტიპაჟით, უოფითი დეტალებით და კადრის დაუსრულებლობით, ალ. ბანძელაძის წიგნის გრაფიკის ნიმუშებთან ავლენენ სიანლოვეს, „ქერძოდ კი „არსენას ლექსის“ როგორც პირველი, ისე მეორე ვარიანტის ილუსტრაციებთან. ნიშის შუბლზე მოცემულ სცენებში კი მხატვარი ამ ორი ვარიანტის შეჯერებას ახდენს.

დიდუბის ეკლესიის ოთხ კუთხეში არსებული ნიშების კედლები მთლიანად მონატურლია. საკურთხევლის მარჯვნივ მდებარე ნიშაში ღვთისმშობლის ციკლის გრცელი სახით წარმოდგენა, რომელიც „ღვთისმშობლის მიძინებით“ მთავრდება, გამართლებულია იმით, რომ ეკლესია ღვთისმშობლის მიძინების სახელობისაა. მარცხენა ნიშაში წმ. ნინოს ცხოვრების სცენების ჩვენება ეკლესიის საერთო იდეური ჩანაფიქრის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ქვაკუთხედაა. დასავლეთით, მარჯვნივ ნიშაში – წმ. გიორგის, ხოლო მარცხენაში – წმ. ნიკოლოზის ცხოვრების ამსახველი სცენებია. თუკი წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლისათვის მრავალჯერ მიუძღრთავთ შუა საუკუნეების ეპოქის ქართველ ოსტატებს, იგივეს ვერ ვიტყვით წმ. ნიკოლოზის შესახებ. ქართული კედლის მხატვრობის შემორჩენილ ნიმუშთაგან მხოლოდ ორ ეკლესიაში ვხვდებით წმ. ნიკოლოზისადმი მიძღვნილ სცენებს – ეინწვისსა და წალენჯიხაში. წმ. ნიკოლოზის სცენები სახასიათოა ბიზანტიისათვის, ქართული-სთვის კი ნაკლებ ზოგადარეულია. ეინწვისში მისი გამოსახვა აისახება იმით, რომ ეკლესია ამ წმინდანის სახელს ატარებს, წალენჯიხაში კი, იგი გამოწვეულია, ალბათ, მოსარჩლეობის თემის წინა ზღანზე წამოწვევით.⁴⁴ დიდუბის ეკლესიაში წმ. ნიკოლოზის სცენების გამოსახვა შესაძლებელია ამავე სურვილით იყო ნაკარნახევი.

ეკლესიის დანარჩენი მონატურობებისაგან განსხვავებით, სადაც კომპოზიციები არ არის წარმოდგენილი ერთ მწეობარ ზორიზონტალურ რიგში, ნიშებში რეგისტრების რიგები ზუსტად არის დაცული. ნიშის კომპოზიციის ასეთი სახით აგება ხელს უწყობს მრავალი, ერთმანეთთან აზრობრივად დაკავშირებული სცენის თანმიმდევრულ ჩვენებას. ამავე მიხნით ცალკეულ სცენებს შორის მკვეთრი დაუოფა არ ხდება. სცენები ერთმანეთს ებმის გამძიჯნავი ხაზისა თუ ორნამენტული ზოლის გარემე. ამბის დამაჯერებელი, დინამიკური განვითარებისათვის სრულიად უკულებულეოფილია ფიგურათა წარმოდგენითი ზოხები. მათი მოძრაობის გადმოცემაში დიდ როლს თამაშობს ზღანსტიკური ხაზით შექმნილი მკაფიო სილუეტები, რომელთა გამოძახველობის გასაძლიერებლად, მხატვარი ფიგურის სამოსის ფერის კონტრასტულ ფონს ქმნის. დრამირების ნოჭების ხაზობრიობას ახლა განსხვავებული მხატვრული ამოცანა აკისრია – დრამატული განწეობის ან დინამიკის ჩვენება კი არა, არამედ სხეულის ზღანსტიკისა და სახასიათო მოძრაობის გამოავლენა. სცენებს ინტიმურობასა და დამაჯერებლობას ანიჭებს გარემო, არქიტექტურული თუ ზეიხაჟის ფონი. უოფითი დივთების ჩართვით კი მხატვარი რეალურ, ცხოვრებისეულ

ელფერს სძენს წმინდანთა ცხოვრებას. ასეთებია: ქართული აკვანი, მძალაველიანი თუხვი, ღვეოლტიანი კაბა „მარიამის შობიდან“, აბჯროსანთა და გოგონების ჩანცმულობის აქსესუარები წმ. ნიკოლოზის სცენებიდან და სხვა. ჟოლოსფერ, იასმინისფერ, ზურმუხტისფერ და ოქროსფერ სამოსში გამოწყობილი გამოსახულებები მეტად გამოძახსველნი არიან. კომპოზიციის აგებისა და ფორმის დამუშავების ხასიათით აღნიშნული ნიმუშები შუა საუკუნეების წიგნის მინიატურებთან ავლენენ სიანსლოვებს, ხოლო ნიშის მთლიანი კომპოზიციის გადაწყვეტა გვაგონებს ხატწერის ნიმუშებს, სადაც წმინდანთა ცხოვრების ციკლია მოცემული. როგორც ხატწერის ასეთ ნიმუშებზე, დიდუბის ეკლესიის ნიშებშიც, ცენტრში, დიდი ზომის სიბრტყეზე, წმინდანის ფიგურაა წარმოდგენილი, ნიშის დანარჩენი არეები კი ვერტიკალურობის ხაზგასმით, ისევე როგორც ამ ტიპის ხატებზე, შევსებულია წმინდანის ცხოვრების ციკლისადმი მიძღვნილი ზატარ-ზატარ სცენებით. შემთხვევა, როდესაც მონუმენტურ მხატვრობაში იყენებენ როგორც წიგნის მინიატურის, ასევე ხატწერისათვის დამახასიათებელ ნიშებს, ქართული მხატვრობისათვის უმთავრესად ზალეოლოგოსთა ხანაშია დამახასიათებელი. მაგალითად, წაღწევისაში შესრულებული წმ. ნიკოლოზის მოხატულობანი თავისი ვერტიკალურობისაკენ სწრაფვით ხატებს გვაგონებენ.⁴⁵ ასევე წმ. გიორგის გამოსახულებას გიორგი კალოუბნის ეკლესიაში, სადაც იგი ფესზე მდგომი, ფასშია წარმოდგენილი, ზარაფელები ეძებნება გვიან ზალეოლოგოსთა ხანაში უბისის და წმ. გიორგის ეკლესიაში გელათში (XVI), ასევე უბისის (XIV) ცხოვრებთა ციკლის ამსახველ ხატთან, გორის ჯვარის (XVI) ჭედურ ხატთან და სხვა.⁴⁶

დიდუბის ეკლესიის მოხატულობაში იკონოგრაფიული სქემის უჩვეულობით გამოიჩინება „ვედრების“ კომპოზიციანობა. იგი მოთავსებულია დასავლეთ კედელზე, თაღის ქვემოთ. როგორც აღვნიშნეთ, თავდაპირველად ამ კედელზე მხატვარმა „განკითხვის დღის“ კომპოზიციანობა გამოსახა. კედლის სიბრტყის შემცირების შედეგად მხატვარმა სამფიგურიანი სცენა „ღვისუსის“ შეარჩია. „ღვისუსის“ საკურთხეველში მოთავსება ფართოდ არის გავრცელებული ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში,⁴⁷ ხოლო დასავლეთ კედელზე მისი გამოსახვა დამახასიათებელი იყო ბიზანტიისათვის, როდესაც საკურთხეველის კონქში „ღვისუსის“ ნაცვლად ღვთისმშობლის ფიგურა თავსდება, როგორც ძირითადი აქცენტი მოსარწმუნოების თემისა.⁴⁸ „ღვე განკითხვის“ კომპოზიციის ნაცვლად „ღვისუსის“ გამოხატვა სრულიად გამართლებულია იმით, რომ „ღვისუსის“ „ღვე განკითხვის“ კომპოზიციის შემოკლებული ვარიანტია.⁴⁹ აღსანიშნავია აგრეთვე უნიწვისში, დასავლეთ კედელზე „ღვე განკითხვის“ ნაცვლად „ვედრების“ კომპოზიციის გამოსახვა.⁵⁰ ამდენად, კომპოზიციის უჩვეულობა არა მის დასავლეთ ნაწილში მოთავსებით, არამედ მისი იკონოგრაფიული გადაწყვეტით არის განპირობებული. კომპოზიციის ცენტრში, ქრისტეს ნაცვლად მისი სიმბოლო — კრავია გამოსახული, მარჯვნივ და მარცხნივ კი მისადმი ვედრების ზოხაში მდგომი მარიამის და იოანე ნათლისმცემელის მკერდამდე გამოსახულებებია მოცემული. კრავი, ქრისტეს ადრექრისტიანულ ხანაში გავრცე-

ლებული ტიპი, მსხვერპლის სიმბოლური განსახიერებაა. „ვედრების“ კომპოზიცია, სადაც ქრისტე წარმოდგენილია კრავის სახით, ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში არ გვხვდება. საინტერესოა, რატომ გადაწყვიტა მხატვარმა „ვედრების“ კომპოზიციის ასეთი სახით წარმოდგენა. ვინაიდან აღ. ბანძელაძე განსაკუთრებული ყურადღებით სწავლობდა ჰალეოლოგოსთა ხელოვნებას, შესაძლებელია მასზე გავლენა მოახდინა ამ ხანაში შექმნილმა კომპოზიციამ, სადაც ასევე მსხვერპლის თემა აქცენტირებული. მხედველობაში გვაქვს „მსხვერპლის თაყვანისცემის“ სცენა. ამ კომპოზიციამ გავრცელება მოხლოდ XIII საუკუნეში ჰმოვა. იგი პირველად სორის მოხატულობაში გვხვდება, ხოლო რამდენადმე გვიან წაღწევის ხანაში.⁵¹

დასავლეთის კედლის თაღის შიდა მხარეს წარმოდგენილია კომპოზიციები ძველი აღთქმიდან, სახარებიდან კი ერთი კომპოზიცია – „ლასარეს აღდგენება“. (დღეისათვის ეს ადგილი იმდენად გამოქუბულია, რომ არა თუ ცალკეული გამოხატულების, არამედ ზოგიერთი სცენის გარკვევაც რთულდება). ძველი აღთქმის კომპოზიციებს მხატვარი საკუთარი ფანტაზიის მიხედვით აგებს. თემის თავისუფალი გააზრებიდან გამომდინარე, აღნიშნული კომპოზიციები გუმბათქვეშა სიბრტყესა და ნიშებში წარმოდგენილ კომპოზიციებთან ავლენენ სიხლოვეს. ისინი კომპოზიციასა სივრცულობითა და ფორმის მოცულობითი მორფოლოგიებით ხასიათდება, სადაც მოქმედება უმთავრესად ზეიზაჟში ხდება. მხატვარი დიდ ადგილს უთმობს ცის ზოლს, რომელიც ინტენსიური ლურჯი ფერით იწერება. ზეიზაჟი ერთიანი სახით, დაუნაწევრებლად სრულდება. ზეიზაჟის აღმნიშვნელი მწვანე ფონი, ნაცრისფერი და თეთრი ტალღოვანი მონანძებით იფარება. ასეთი ფერწერული დამუშავების შედეგად, ზეიზაჟი სიღრმისაგან განვითარების ტენდენციას ავლენს. ეკლესიის დანარჩენი კომპოზიციების ფიგურებთან შედარებით, ძველი აღთქმის სცენებში წარმოდგენილი გამოხატულებანი უფრო ჰლასტიკური არიან. მათი პროპორციები არ არის დაგრძელებული, დანაწილების ხაზობრივი რიტმი კი სხეულის მოცულობითობის გამოვლენას ემსახურება. ტანისამოსის აღმნიშვნელი მუქი ფერების დანაწილები ზეიზაჟის ცისფერ-მწვანე ფონთან ფიგურებს რელიეფურობას ანიჭებს.

შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ტრადიციების დაცვაზე მიუთითებს სამხრეთ კედელზე, კარის მარჯვენა მხარეს, სვიმეონ მესვეტის გამოსახულების მოთავსება. მხატვარი ზუსტად იცავს სვიმეონ მესვეტის იკონოგრაფიულ ტიპს. სვიმეონ მესვეტის გამოხატულება დიდი პოპულარობით სარგებლობდა საქართველოში; არქიტექტურული მეგლების ვარდა, მისი გამოხატულება გვხვდება შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ნაწარმოებებში.⁵² მესვეტეთა გამოხატულებანი განსაკუთრებით გახშირდა ჰალეოლოგოსთა ხელოვნებაში, როდესაც მეუღაბნოეთა სამოღვაწეო ცხოვრება, კერძოდ კი მესვეტეების, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს.⁵³ ვინაიდან დიდუბის ეკლესიის მოხატულობაში ჰალეოლოგოსთა ხანის მხატვრობის საკმაოდ დიდ გავლენას ვხედავთ, ამდენად საფიქრებელია, რომ სვიმეონ მესვეტის გამოხატვა მხატვარს სწორედ ამ ხანის მხატვრობის ნიმუშებმა უკარნახეს (სორი, ლიხნე, ზარზმა, წაღწევის, ნაბახტვი).

დიღუბის ეკლესიის მოხატულობა ზალეოლოგოსთან ხელაფნებასთან სიახლოვეს ავლენს მედალიონში მოცემული ზორტრეტების რიგითაც. მედალიონში ჩანს მული ზორტრეტები გვხვდება საკურთხეველის ბემაზე, „სამების“ კომპოზიციის ორივე მხარეს და ჩრდილოეთ კედლის თაღზე. მედალიონებით შემკული ჰორიზონტალური ზოლის მოტივი, სადაც ჩართულია წმინდანთა გამოსახულებანი, გვხვდება შუა საუკუნეების საეკლესიო მოხატულობაში, ამასთანავე, თუკი შუა საუკუნეების უფრო ადრეულ ხანაში ეს მოტივი გვხვდება იშვიათად, მოგვიანებით იგი უფრო სშირია, განსაკუთრებით XIV საუკუნეში.⁵⁴ ამ მხრივ აღსანიშნავია უბისის, ბიჭვინთის, ბედის და წალენჯიხის მოხატულობანი. მათგან დიღუბის ეკლესიის მედალიონებში გამოსახული წმინდანთა გამოსახულებანი უფრო მეტ სიახლოვეს უბისის მოხატულობებთან ავლენს. თუკი დანარჩენ შემთხვევაში ფერადი შარავანდედებია გამოყენებული, უბისშიც და დიღუბეშიც მხოლოდ ოქროსფერს ვხედავთ.

დიღუბის ეკლესიის ჩრდილოეთი კედელი მთლიანად ეთმობა საერო და სასულიერო ზირების გამოსახულებებს. კომპოზიციის ცენტრს ქმნის კედლის ქვედა მცირე თაღს და მის კედლებზე მოცემული კომპოზიცია, სადაც თამარ მეფის ქორწილია წარმოდგენილი. დიღუბის ეკლესიას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სძენს ის ვარემოება, რომ აქ დაიწერა ჯვარი თამარ მეფემ. დიღუბე თბილისთან მდებარე ადგილის სახელწოდებად ზირველად XII საუკუნის ისტორიულ თხზულებებში გვხვდება. ისტორიკოსებს მისი მოხსენიება დასჭირდათ თამარ მეფის ქორწილის ადგილის მისათითებლად.⁵⁵ იმ ფაქტზე, რომ თამარ მეფემ დიღუბის ეკლესიაში იქორწინა, მოწმობს ქართლის ცხოვრება, მრავალი თქმულება და ხალხური ლექსი. ამდენად, გასაგებია მხატვრის სურვილი — გამოეხატა თამარ მეფის ქორწილი იმ ეკლესიის კედლებზე, სადაც ეს მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა.

ქტიტორთა გამოსახულებანი, შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში მისი განვითარების უველა ეტაპზე გვხვდება. შუა საუკუნეების ეპოქის მხატვარი იცავდა მკაცრ დოგმატურ წესებს არა მხოლოდ რელიგიური სიუჟეტების, არამედ საერო თუ სასულიერო ზირების ასახვისას. ეს ზორტრეტული გამოსახულებები ავლენენ განსაზღვრულ სტაბილურობას კომპოზიციურ გადაწყვეტასთან დაკავშირებით და იმ როლს ასრულებენ, რაც აკისრიათ მათ ფერწერული დეკორის საერთო სისტემაში.⁵⁶ ამ გამოსახულებათა ზორტრეტულობაც მეტად ზირობით ხასიათს ატარებს. იგი ემორჩილება იმ ძირითად რელიგიურ მოთხოვნებს, რასაც დანარჩენი რელიგიური ციკლის კომპოზიციები, ვინაიდან მკაცრად იყო განსაზღვრული მათი გამოსახვის ადგილი თუ ფორმის დამუშავების მხატვრული თავისებურებანი. ამ მხრივ დიღუბის ეკლესიის საერო და სასულიერო ზირთა ზორტრეტებში მეტი თავისუფლება იგრძნობა. აღ. ბანძელაძე მხოლოდ ზირობითად იცავს ქრისტიანული ხელაფნების მიერ მხატვრობისადმი წაყენებულ მოთხოვნებს, თუმცა, აღსანიშნავია ისიც, რომ ისევე როგორც შუა საუკუნეების მონუმენტურ მხატვრობაში, დიღუბის ეკლესიაშიც საერო ზირთა გამოსახულებებისათვის შერჩეულია მთავარი შესახვედლის მოპირდაპირედ მდებარე კედელი, რომელიც უველანზე უკეთ აღიქმება ტაძრის ინტერიერში.

უწრადღებებს იმსახურებს თითოეული კონკრეტული პირის შინაგანი დასასიათების საკითხიც. მიუხედავად იმისა, რომ შუა საუკუნეების ჰორტრეტის იდეურ-მხატვრული კონცეფცია განისაზღვრებოდა ამოცანებით, რომლებიც ძირეულად განსწავლავდა თანამედროვე ჰორტრეტებისაგან, გარკვეული ემოციურობა, ინდივიდუალური ჰორტრეტული ნიშნებით მანაც არის მისთვის სასასიათო.⁵⁷ ინდივიდუალური ნიშნის არსებობა შუა საუკუნეების ჰორტრეტში მიანიშნებს იმ გარემოებაზე, რომ მხატვარს სურს ხაზი გაუსვას გამოსახულების კონკრეტულობას და აქედან გამომდინარე მის მნიშვნელობას. თუკი ემოციური გამომსახველობა დამსასიათებელია როგორც ადრეული ხანის, ასევე განვითარებული ფეოდალიზმის ხანის ნიშნებისათვის, იგივეს ვერ ვიტყვით გვიან ფეოდალური ხანის ჰორტრეტებზე. ამ ხანად (XVI-XVII) მტკიცდება ფორმალურობა, სახეებზე ხაზგასმულია უფრო ტიპური, ვიდრე ინდივიდუალური ნიშნები.⁵⁸ ინდივიდუალური მხარის შესუსტება რამდენადმე ანელებს ეკლესიის მოხატულობის ანსამბლში ქტიტორთა ჩართვის უმთავრეს მიზანს. კერძოდ, როდესაც კონკრეტული, რეალური პირი ტრანსცენდენტულ სამეაროსთან დამაკავშირებელი რგოლის ფუნქციას ასრულებს. ამ ძირითადი ნიშნის უარყოფა საერო პირის ისტორიული მნიშვნელობის გაზრდას იწვევს, ისტორიული მხარის გამოვლენა კი უფრო ტიპურით არის შესაძლებელი, ვიდრე ინდივიდუალურით. ვინაიდან დიდუბის ეკლესიის მოხატულობაში სრულიად გამოირცხულია საერო პირის მიღმიერ სამეაროსთან დამაკავშირებელი როლის საკითხი, მხატვარი უმთავრეს უწრადღებებს კონკრეტული პირის ისტორიულ მხარეზე ამახვილებს. სწორედ ამით აიხსნება აღნიშნულ ჰორტრეტებში ტიპურის წინა პლანზე წამოწევა. მაგალითად: დავით აღმაშენებლის პოზა და გამოხედვა მის ძლევა-მოსილებასა და გამჭრიახობაზე მიუთითებს; დრამატიზმი და ქვეყნის ბედზე ჩაფიქრება იკითხება ბიძინა ჩოლოყაშვილის, შალვა და ელიზბარ ქსნის ერისთავების სახეებზე და სხვა. აღნიშნულ ჰორტრეტებში ისტორიული მომენტის ხაზგასმა თამარ მეფის ქორწილის კომპოზიციასთან კონტექსტში, რომელიც მკვეთრად გამოხატულია საერო ხასიათით გამოირჩევა, სრულიად გამართლებულად შეიძლება ჩითვლოს.

როგორც აღვნიშნეთ, თამარ მეფის ქორწილისადმი მიძღვნილი კომპოზიცია რამდენიმე მცირე კომპოზიციისაგან შედგება. ისინი მოთავსებულია ჩრდილოეთ კედლის ქვედა თაღსა და მის კედლებზე. მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიციები როგორც თაღში, ასევე თაღის კედლებზე მკაცრ სიმეტრიასზე აგებული, ისინი ერთიანობაში არ ტოვებენ სტატუკურ შთაბეჭდილებას. ამაში დიდ როლს თამაშობს როგორც ფორმათა, ასევე ხაზობრივი რიტმის მკვეთრი ცვალებადობა. მაგალითად, ცის ფონზე მოცემული მექორწინეთა და მღვდელმთავართა ერთმანეთისაკენ მიმართულ აუქარებელ მსვლელობას, სადაც დრამირების ნაოჭების ვერტიკალური ხაზები დომინირებს, უპირისპირდება ენერგიულ მოძრაობაში მეოფი აბჯროსების ხელში დიაგონალურად ამართული საუბრები. მათ ქვემოთ გამოისახული ზეინაჟი კი, გარდა იმისა, რომ მრავალფეროვნებას სძენს კომპოზიციას, ასევე საერო მო-

მენტს წამოსწევს წინა ზღანზე. მკვეთრი, მოქნილი ხასი, ზუსტად შემოწერს ფორმას და ქმნის მკაფიო სილუეტს, რომელთა სიმრავლე დაძაბულ ხასობრივ რიტმს ქმნის. მხატვარი მკვეთრ ფერებს იყენებს: წითელს, ვითელს, მწვანეს, ნარინჯისფერს და ღვინისფერს. კომპოზიციის დინამიკური აგებით, მკაფიო ფერადოვნებითა თუ ცოცხალი, ბუნებრივი მოძრაობების შემოტანით, მხატვარს სურს ხასი გაუსვას აშბის საზეიმო, საერო ხასიათს. მხატვარი თამარ მეფის ქორწილს წამოგვიდგენს, როგორც მეტად მნიშვნელოვან მოვლენას საქართველოს ისტორიისათვის. მექორწინეთა წინ წმ. ნინო, ღვთისმშობლის წინაშე კი — ვედრების ზოხში გამოსახული თამარ მეფე და საქართველოს ზეისაჟი ქართული ეკლესიებით, მიმანიშნებელია იმისა, რომ თამარ მეფის მოღვაწეობამ კიდევ უფრო განამტკიცა და ააღორძინა ქრისტიანული რელიგია და ქართული ქრისტიანული კულტურა. ამ იდეასთან ზირდაზირ კავშირშია აგრეთვე ქვეყნის დაცვისა და მისი ერთიანობის საკითხიც. მთებსე მდგომი აბჯროსნები არა მხოლოდ თამარ მეფის ქორწილის მაუწყებლად აღიქმებიან, არამედ ქვეყნის დამოუკიდებლობისა და მთლიანობის დამცველებად.

ღიდუბის ეკლესიის მოხატულობაში, ზაღეოლოგოსთა ხანის მხატვრობის დარად, ორნამენტული დეკორი ნაკლებ მნიშვნელოვანია. ორნამენტული მორთულობა მოცემულია კარ-სარკმელთა დიობების ირგვლივ, ზილიასტრებისა და თაღების გვერდითა წახნაგებსე. მხატვრული დონით ჩრდილოეთი და სამსრეთი კედლების სარკმელების ირგვლივ მოთავსებული ორნამენტები, ძლიერ განსხვავდება ზილიასტრებისა და თაღების გვერდითა წახნაგებსე მოცემული ორნამენტისაგან. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში, მცენარეული ორნამენტი რომელიც დაახლოებით 40-50 სანტიმეტრი სიგანისაა, გამოსახულების ფორმით, მოძრაობის რიტმითა და თავშეკავებული ფერადოვნებით, შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ადრეული ხანის (XI) ორნამენტული ნიმუშების ერთგვარ გამოძახილს წარმოადგენს. სარკმელთა ირგვლივ წარმოდგენილი ორნამენტები კი საკმაოდ დიდი ზომისაა და ამასთანავე ინტენსიური ფერადოვნებითაა გამოჩენილი. ამ შემთხვევაში ძირითად დეკორაციულ ელემენტს ჯვარი წარმოადგენს. უმრავლეს შემთხვევაში, ეკლესიის მოხატულობაში წარმოდგენილი სცენები ერთმანეთისაგან გამოიხსნება 4-5 სმ-ის სიგანის მქონე, სადა წითელი ზოლით, რომელსაც შიდა მხარეს ჯერ თეთრი, შემდეგ შავი, წვრილი ზოლი შემოუყვება. წითელი ზოლი შემოსაზღვრავს აგრეთვე თაღებისა და ზილიასტრების წახნაგების ზედა კიდეებს. მართალია, ორნამენტის განლაგებაში იგრძნობა ტენდენცია მისადმი არქიტექტონიკული ფუნქციის მინიჭებისა, მაგრამ ორნამენტული დეკორის როლი, საერთო მხატვრულ გაღაწევაში, მაინც მოკრძალებულია.

ღიდუბის ეკლესიის მოხატულობათა კომპოზიციების უმრავლესობა, ზეისაჟისა თუ არქიტექტურის ფონზე ვითარდება. ამ მომენტს, როგორც ცნობილია, ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში სწორედ ზაღეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენით შექმნილ ნიმუშებში ექცევა განსაკუთრებული ყურადღება. ამ ხანად თავისუფალი რა-

კურსებით გამოისახება ჰროზორციული მიწობრი ფიგურები, ღრმავდება და რთულდება არქიტექტურული ჰეიზაჟი, რომელიც ზოგჯერ რეალური ხერხთმომდგომი ფორმებითაც ვადმოიცვამს, მთები და ხეები სულ უფრო ემსგავსება ნამდვილს.⁵⁹ დიდების მოხატულობის საერთო მხატვრული სახის შექმნაში უდიდესი ურთავდება ექცევა ანტურაჟს. ფონად გამოყენებული გამოსახულებების ფორმებს მხატვარი ეროვნულ ხასიათს ანიჭებს. ეს მიდგომა იგრძნობა, როგორც ჰეიზაჟისა და არქიტექტურის, ასევე ცალკეული უოფითი დეტალის ფორმაში. ხშირად ვხვდებით შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურის სტილიზებულ ფორმებს, მაგალითად: ბახილიკისა და გუმბათოვანი ტაძრის ნიმუშები ჰროზორციებით, ტექტონიკურობითა და მონუმენტურობით ქართულ ტაძრებს გვაგონებენ. საერო ნაგებობათა ფორმებიც, რომლებსაც ასევე ხშირად იყენებს მხატვარი, ქართულ ნაგებობებთან ავლენენ სიასლოვეს. კომპოზიციის ხასიათიდან გამომდინარე, მხატვარი ჰეიზაჟს ხან ზოგადი, ერთიანი, ხან კი უფრო კონკრეტული სახით წარმოგვიდგენს. ვარემოს კონკრეტული სახით წარმოდგენა, უმთავრესად თხრობითი ხასიათის კომპოზიციებში ხდება. ამ შემთხვევაში, ვარემოს დეტალიზებასთან ერთად, ურთავდება იზრობს ცალკეული უოფითი დეტალი, რომელთა ფორმაც ასევე ეროვნულობით გამოირჩევა. ამ ხერხით მხატვარს სურს, უფრო მეტი დამჯავრებლობა და ბუნებრიობა მიანიჭოს კომპოზიციებს. საურთავდება ის ვარემოებაც, რომ იკონოვრაფიულ სცენებში უოფითი დეტალების ჩართვა, როდესაც სცენა თითქმის ქართულ ხასიათს იღებს, ზალეოლოგოსთა ხანის ხელავენებისათვის არის დამახასიათებელი.⁶⁰

დიდების ეკლესიის მოხატულობაში წარმოდგენილ გამოსახულებათა მხატვრული ფორმა სინთეზური ხასიათისაა. იგი შეიცავს, როგორც შუა საუკუნეების მხატვრობის, ასევე ალ. ბანძელაძის წიგნის გრაფიკისათვის დამახასიათებელ სტილისტურ ნიშნებს. იმის მიხედვით, თუ როგორი ხასიათის ნიმუშთან ვაჟქვს საქმე, რომელიმე მათგანის აქცენტირება ხდება. იკონოვრაფიული სქემის დაცვით შესრულებულ სცენებში შუა საუკუნეების მონუმენტური მხატვრობის სტილისტური ნიშნები იწვევს წინა ზღანზე, ხოლო მხატვრის ფანტაზიით შექმნილ კომპოზიციებში კი — მისი წიგნის ილუსტრაციებისათვის სახასიათო მხარეები. ორივე შემთხვევაში მთავარ გამომსახველობით ხერხად სახი და ფერი გვევლინება. ფიგურის ფორმის შექმნასა და კომპოზიციის აგებაში — ორივეგან საზობრივი საწიის დომინირებს. აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად ფიგურის სიბრტეობრივი აგებისა, შუა საუკუნეების მხატვრობის ნიმუშებისაგან განსხვავებით, სილუეტის სახი მოკლებულია მკაფიო დეკორაციულ ხასიათს. ეს განზირობებულია შემდეგი ვარემოებით — სილუეტის სახი ფიგურას ანიჭებს გამომსახველ მოძრაობას, რომელიც გამოკვეთს როგორც ჰერსონაჟის კონკრეტულ ხასიათს, ასევე ქმედების მოტივაციის საფუძველს. ამ შემთხვევაში დიდ როლს თამაშობს ფიგურის ფონისადმი დამოკიდებულების საკითხიც. მართალია, კომპოზიციის აგება არ არის ილუსტრული, მაგრამ ფონის ვარკვეული სიღრმობრიობა დინამიკური მოქმედების განვითარების საშუალებას იძ-

ლევა. ამაში დიდ როლს თამაშობს არა მხოლოდ ფონის შემადგენელი ზღანების, შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობისაგან განსხვავებით ნაკლებ მექანიკური გაერთიანება, არამედ ფიგურის სილუეტის ხაზის სიძველერეც. ამ უკანასკნელის საშუალებით შექმნილი ფიგურების გამომსახველი მოძრაობა, ერთი მხრივ, ვიზუალურად ზრდის სივრცულ ინტერვალებს, ხოლო მეორე მხრივ, ერთ რიტმულ მოძრაობაში აბამს კომპოზიციას. უოველივე ამის შედეგად ნათლად იკვეთება მოძრაობის ერთი გარკვეული ორიენტირი, რომლის უმთავრეს მიზანს სცენის შინაარსის ლაკონური თხრობა წარმოადგენს. ამ გარემოებამ შეიძლება ზაფეოლოგოსთა ხაზის მხატვრობისათვის სახასიათო კომპოზიციის დინამიკური აგება გავავსოს, თუმცა, ეს ზარალელი ამ შემთხვევაში ნაკლებ ხელსაყრელია, რადგან ზაფეოლოგოსთა ხელაფებისათვის დამახასიათებელი რეალისტური ნიშნები, მართალია, გარკვეულ სიცოცხლეს, ბუნებრიობას ანიჭებს ნიშნებს, მაგრამ იდეის დოგმატური აგება არასოდეს იცვლება თხრობითობით. ალ. ბანძელაძის ნიშნებში იკონოგრაფიული ხერხების დაცვით შესრულებული სცენებიც კი, უმთავრესად, მანის თხრობის ტენდენციას ავლენენ. ეს მომენტი კიდევ უფრო ნათლად ვლინდება ნიშნისა და გუმბათქვეშ არსებული სიბრტყის კომპოზიციებში. ზირველ შემთხვევაში სილუეტის ხაზი, რომელიც სიბილითა და მოქნილობით გამოირჩევა, მეტად ლაკონურად და ზუსტად ავლენს ფორმისა და მოძრაობის თავისებურებას. ტანისამოსის დრამირების ნაოჭები ფორმის ზღასტიკისა და გარკვეული ემოციის შექმნას ემსახურება. გუმბათქვეშა სიბრტყის კომპოზიციებში კი გამოსახულება სხვადასხვა ფორმის საკმაოდ ხისტი ხაზის საშუალებით მრავალ ნაწილად იშლება. დიდი ზომის, დავრძელებული ზროზორციების მქონე ფიგურათა ფორმების ასეთი სახით დეტალიზირება, დამბული, ტრაგიკული განწყობის შექმნას განაპირობებს. ამ ხერხმა შეუძლებელია არ გავავსოს „არსენის ლექსის“ ილუსტრაციების მეორე ვარიანტი, სადაც ფორმის დამლის საშუალებით, მხატვარს დრამატული განწყობის შექმნა და გამოსახულებისადმი არქაული ფორმის მინიჭება სურს.

დიდუბის ეკლესიის მოხატულობაში, ხასთან ერთად ფერი, ერთ-ერთი მთავარი გამომსახველობითი ხერხია, რომელსაც სახვითთან ერთად ფორმის კონსტრუირებისა და აზრობრივი ფუნქციებიც აკისრია. მოხატულობის ანსამბლი ფერთა სიუხვით გამოირჩევა. იკონოგრაფიული სქემების დაცვით შექმნილ კომპოზიციებში მხატვარი შედარებით თავშეკავებულია ფერთან მიმართებაში. ამ კომპოზიციებში უმთავრესად წითელი, ლურჯი, ნაცრისფერი და ოქრისფერი გვხვდება. ამ ფერებს წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება მთლიან მოხატულობაშიც. აღსანიშნავია წითელი ფერისადმი განსაკუთრებული ინტერესი, რომელიც არა მხოლოდ რაიმე ფორმას ფარავს ერთიანობაში, არამედ სმირად ჩრდილის სახით გამოიყენება. ასეთ შემთხვევაში წითელი ფერი აზრობრივ დატვირთვას იძენს. მისი აქტიურობის საშუალებით მხატვარს სურს დამბული და ამავე დროს ამაღლებული განწყობა შემოიტანოს სცენაში, რითაც მთლიანობაში მსხვერპლის თემას ესმება ხაზი.

საერო ხასიათის სცენებში, განსაკუთრებით კი კომპოზიციებში, სადაც თამარის ქორწილის მონაწილე ხალხია წარმოდგენილი, გარდა ზემოთ აღნიშნული ძირითადი ფერებისა, ვხვდებით ჟოლოსფერს, ოქრისფერს, შაბამინისფერს, ვარდისფერს, იისფერს და სხვა. ფერთა ინტენსივობის წყალობით, მსატვარს სურს, რომ ხასი გაუსვას ამ მსვლელობის საერო და ამავე დროს სადღესასწაულო ხასიათს.

როგორც ვხვდებით, დიდუბის ეკლესიის მოხატულობის რეპერტუარი მდიდარი და მრავალფეროვანია. წარმოდგენილია როგორც ტრადიციული, იკონოგრაფიული სცენების გაულენით, ასევე მსატვრის ფანტაზიით შექმნილი კომპოზიციები. აღ. ბანძელაძე არ ცდილობს შუა საუკუნეებში მიღებული რომელიმე ქრისტიანული პროგრამის განხორციელებას. იგი ახალი აღთქმიდან მოხმობილი ციტატების საშუალებით, იკონოგრაფიული სისტემისა და საკუთარი ფანტაზიით შექმნილი ნიმუშების ერთიანობით ქმნის საკუთარ პროგრამას, რომლის იდეა შემდეგში მდგომარეობს. მსატვარი ქრისტიანულ რელიგიას იაზრებს, როგორც საქართველოს ისტორიის განუყოფელ ნაწილს. ამ მიზნით იგი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს ქრისტიანობის მქადაგებელთა სახეებისადმი. წმ. ნინოსადმი მიძღვნილი ნიშის მოხატულობაში დაწვრილებით არის მოთხრობილი წმ. ნინოს საქართველოში მოგზაურობისა და მის მიერ ქრისტიანობის ქადაგების შესახებ. საქართველოში ქრისტიანობის გამავრცელებელთა მიმართ განსაკუთრებული პატივი და მნიშვნელობა წარმოჩნდება აგრეთვე მათი „სამების“ კომპოზიციაში წარმოდგენით. ღვთისმშობლის ხშირი გამოსახვა ეკლესიის მოხატულობაში განპირობებულია არა მხოლოდ იმით, რომ ეკლესია ღვთისმშობლის მიძინების სახელობისაა, არამედ იმითაც, რომ საქართველო მარიამის წილხვედრი ქვეყანაა. ეს აზრი განსაკუთრებით იკვეთება ჩრდილოეთ კედელზე, მცირე თაღში მოცემულ კომპოზიციაში, სადაც მარიამი თავისი წილხვედრი ქვეყნის მფარველად გვევლინება. საერო პირთა გამოსახვებებში, სადაც ქრისტიანობის შემდგომ განამტკიცებულთა თუ მისი დაცვისთვის წამებულითა სახეებია წარმოდგენილი, ისტორიული მომენტის წინა პლანზე წამოწევაც არ არის შემთხვევითი. ამ გამოსახვებებში ტიპურის სახეგანა მოხატულობის ძირითად იდეას პასუხობს. ქრისტიანობის განამტკიცებულთა სახეებში (დავით აღმაშენებელი, თამარ მეფე) მათი სიძლიერე, ენერჯიულობა, გონიერება სახეგანაა, ხოლო ქრისტიანობისთვის წამებულითა სახეებს (ქეთევან წამებული, ბიძინა ჩოლოყაშვილი, შალვა და ელიზბარ ქსნის ერისთავები, დემეტრე თავადაზნაძე) პოზიტივით, გამომეტყველებითა და მხერით მსატვარი ტრაგიკულ იერს ანიჭებს. წამებულ წმინდანთა სიმრავლე პირდაპირ კავშირშია საერთო მსატვრული ხანაფიქრის იდეურ მხარესთან. კერძოდ, მხედველობაში გვაქვს მსხვერპლის თემა. მას რამდენჯერმე მიმართავს მსატვარი, რაც ტრადიციული არ არის ქართული კედლის მსატვრობის იკონოგრაფიული სისტემისათვის. ასეთებია: დასავლეთ კედელზე მოცემული „გერების“ კომპოზიციაში ქრისტეს ნაცვლად მისი სიმბოლო — კრავის გამოსახვა და ასევე „შობის“ კომპოზიციაში კრავის, როგორც ქრისტეს მსხვერპლად შეწირვის განსახიერების ჩვენება. ძველი აღთქმის კომპოზიციებიდან ამ თე-

მას ეძღვნება „ანბრამის მისხვერზლშეწირვა“. მისხვერზლის თემის აქცენტირებაზე მიუთითებს ის გარემოებაც, რომ მოხატულობათა ციკლში დიდი ადგილი უკავია ქრისტეს ვნებათა და მის მოსამსადებელ წინამძღვალ თემებს. აღნიშნულ სცენათა მნიშვნელობას ხაზი ესმება მათი განლაგების ადგილითაც. გუმბათქვეშა სოლზე სახარებიდან მოხმობილი ციტატები თავისი შინაარსით ქრისტეს მისიასე და აქედან გამომდინარე მის მისხვერზლად შეწირვაზე მიუთითებს. არ არის შემთხვევითი, რომ აზრის გამოსავლენად მხატვარმა სახარებათა შორის თავისი ხასიათით ყველაზე უფრო დრამატული ხასიათის მქონე ნაწარმოებს – იოანეს სახარებას მიმართა. გუმბათის ზედა სოლზე მოცემული ციტატა კი „უფალმან ძალი ერსა თვისსა მოსცეს, უფალმან აურთხოვს ერთი თვისი მშვიდობით“, მოხატულობის ძირითადი იდეის ნათელი გამოხატულებაა. კერძოდ, აღნიშნული ციტატის საშუალებით, ავტორი საერო და სასულიერო მხარეების ერთიანობას, მათი თანაარსებობის აუცილებლობას გამოკვეთს. მოხატულობის ციკლში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია აგრეთვე მოსარწმუნოების თემას, რაც წმ. ნიკოლოზის ცხოვრების ამსახველ სცენებში ვლინდება. სასულიერო და საერო მხარეების ერთიანობით მხატვარს სურს, ქრისტიანული სარწმუნოება წარმოაჩინოს როგორც ქართული სულის, ცნობიერების შემადგენელი ნაწილი. ეს ტენდენცია, რომელიც ნათლად იკვეთება მომწიფებული ფეოდალური ხანის ხელოვნების ნიმუშებში, ჯერ კიდევ ადრე ქრისტიანული ხანიდან იღებს სათავეს, რის მაგალითადაც თუნდაც ქართული ჰაგიოგრაფიული მწერლობა შეგვიძლია დავასახელოთ.

როგორც დიდუბის მოხატულობის სტილისტური ანალიზი ცხადჰყოფს, ნაწარმოების შემადგენელი ყოველი კომპონენტი, დაწვებული სახვითი ხერხებიდან, დამთავრებული მოხატულობის არქიტექტურულ ფორმებთან შესამებთ, მოწოდებულია ძირითადი იდეის ნათლად, ამომწურავად გამოვლენისაკენ. აღსანიშნავია, რომ მხატვარი მეტად ოსტატურად იყენებს შუა საუკუნეების მოხუმიტური მხატვრობის იკონოგრაფიული სისტემისა თუ სახვითი მხარეებისათვის სახასიათო ნიშნებს. კერძოდ, ზაღეოლოგოსთა მხატვრობისათვის დამახასიათებელ შემდეგ მომენტებს: მოხატულობის აგების ხასიათს, ხატწერისა და წიგნის მინიატურის გავლენას, ზეიხაჟისა და არქიტექტურის ფორმებს, ყოფითი დეტალების სიმრავლით სცენებისათვის ჟანრულობის მინიჭებას, მედალიონში ჩახატული ზორტრეტების რიგს და სხვ; თუმცა, აღსანიშნავია ისიც, რომ დიდუბის ეკლესიის მოხატულობაში გამოყენებული ზირობითობა ძირეულად განსხვავდება შუა საუკუნეების მხატვრობის ზირობითობის გაგებისაგან. თუკი შუა საუკუნეების მხატვრობის ნებისმიერ ზღანში გამოვლენილი ზირობითობა ნაწარმოების არსის განსნის გზაა, დიდუბის ეკლესიაში ამ მხატვრულ-იდუური ამოცანის არარსებობის გამო, ზირობითობა მხოლოდ ქრისტიანული სიუჟეტის ავტორისეული ინტერპრეტაციის გადმოცემას ემსახურება.

აბსტრაქტული სურათები

დღეისანდრე ბანმელამემ აბსტრაქტული სურათების შექმნა გასული საუკუნის 60-იანი წლების შუა ხანებში დაიწყო. ამ დროისათვის, ჯოფილ საბჭოთა კავშირში, სასტიკად იკრძალებოდა მოდერნისტული ხელოვნებისადმი ინტერესი. ამიტომ, მხატვარი, 80-იან წლებამდე, შეიძლება ითქვას, იატაკქვეშ ქმნიდა ამ მიმართულების ნაწარმოებებს. აღნიშნული ვითარებიდან გამომდინარე, მას მეტად მცირე ინფორმაცია ჰქონდა აბსტრაქციონიზმის წარმომადგენელთა შემოქმედების შესახებ. მან უახლესი ხანის დასავლეთ ევროპული ფერწერის ევვლამ მიმართულებაში მოსინჯა თავისი შესაძლებლობები და ბოლოს თითქოს ლოგიკური აუცილებლობა იგრძნო, შეექმნა აბსტრაქტული სურათი. ალ. ბანმელამის აბსტრაქციონიზმთან დამოკიდებულების საკითხში ურადლებას იპყრობს ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა, კერძოდ, დ. კაკაბაძის ფენომენი. ალ. ბანმელამე უშუალოდ იცნობდა დ. კაკაბაძეს და დიდ შეფასებას აძლევდა მის ხელოვნებას. როგორც ცნობილია, ქართულ მხატვრობაში სწორედ დ. კაკაბაძემ შექმნა პირველი ე.წ. „უსაზნო“ სურათი. მისი აბსტრაქტული ნიმუშები შედგება იმ ღრმა მეცნიერული ძიებისა, რომელსაც მთელი ცხოვრება ეწეოდა მხატვარი. თუკი საფუძვლიანად გავეცნობით დ. კაკაბაძის აბსტრაქციებსა და თეორიულ ნაშრომებს, როგორც მისი თანამედროვე ხელოვნების, ასევე საერთოდ ხელოვნების რაობის შესახებ და ჯოფილივე აღნიშნულს შევადარებთ აბსტრაქციონისტ მხატვართა შემოქმედებას, ბევრ საკითხს მოეფინება ნათელი. დ. კაკაბაძე არასოდეს უწოდებს საკუთარ თავს აბსტრაქციონისტს. „უსაზნო“ სურათების შექმნის ბიძგის მიძვემად მას მხოლოდ და მხოლოდ კუბიზმი მიაჩნია, რომელიც დაეხმარა შექმნა არა რეალური, არამედ კონსტრუქციული სამყარო შთაბეჭდილებებისა.⁶¹ დ. კაკაბაძის აბსტრაქციებში მცირეოდენი ცვალებადობით ვლინდება მისი ფიგურატიული სურათის თავისებურებანი; კომპოზიციის აგების კლასიკური პრინციპი, აქცენტთა განაწილების სრული წონასწორობა, მკაფიო ნახატი, ფერადოვანი ლაქების მკაცრი ორგანიზებულიობა და დიდი სივრცული თავისუფლება. დ. კაკაბაძის სურათისათვის დამახასიათებელი განზოგადება მის აბსტრაქციებში კულმინაციაა აღწევს. აღსანიშნავია, რომ დ. კაკაბაძის აბსტრაქტული სურათები საერთო მხატვრული ამოცანით საგრძნობლად განსხვავდება აბსტრაქციონიზმის როგორც პირველი, ისე მეორე ჯგუფის წარმომადგენელთა შემოქმედებისაგან. თუკი ეს უკანასკნელნი ზერეალურში ჰმოვებენ შვებას, ეს უცნობია დ. კაკაბაძისათვის, რომელიც წერს: „ქართველებისათვის ცა და მიწა სამუდამოდ არასოდეს გაურილან. ჩვენ სული უსწელოდ ვერ წარმოგვიდგენია და სწეული კიდევ უსწელოდ“.⁶² ამდენად, რამდენადაც შესანიშნავია დ. კაკაბაძის აბსტრაქციები, იმდენად შორს არის იგი თვით

აბსტრაქციონიზმის ძირითადი ნიშნებისაგან, მხედველობაში გვაქვს, ერთი მხრივ, კლასიკური აბსტრაქციონიზმისათვის დამახასიათებელი რეალობიდან მოწყვეტა, მხოლოდ წყნეაღიერების აღიარება, მეორე მხრივ, ექსპრესიული აბსტრაქციონიზმის სუბიექტივიზმით გატაცება და ორივე ჯგუფისათვის სახასიათო — მანამდე არსებული ხელოვნების უარყოფა. დ. კაკაბაძის აბსტრაქციები, ისევე როგორც ფიროსმანის შემოქმედება, სკოლას, ტრადიციას არ ქმნის. თუკი ფიროსმანის შემოქმედებაში ეს მომენტი განპირობებულია სტილის განსაკუთრებული ორიგინალობით, რომელიც მხატვრობის არც ერთ სკოლას არ ექვემდებარება, დ. კაკაბაძესთან შემდეგ გარემოებაზე შეიძლება ურადლებების განმარტება. როგორც აღვნიშნეთ, ზირველ რიგში ურადლებას იზიარებს მჭიდრო კავშირი მის ფიგურატიულ და აბსტრაქტულ სურათებს შორის. ეს უკანასკნელნი თითქოს თანდათან მიიღებიან საგნობრივი სურათებიდან და ავლენენ არა მხოლოდ მხატვრის ესთეტიკურ კონცეფციას, არამედ განზოგადებული სახით მის თეორიულ ნაშრომებში გამოხატულ ფილოსოფიურ აზროვნებასაც. დ. კაკაბაძის აბსტრაქციები, ღრმა ძირების შემცველია. მისი უოველი დამახასიათებელი ნიშანი, ვიზუალური თუ იდეური, მრავალჯერ ნაცადი გზით, თანდათანობით სრულყოფის სახით არის მიღებული. ამის ნათელსაყოფად საკმარისია გავისწავლოთ მხატვრის დაინტერესება ხელოვნების სხვადასხვა დარგით, სურათის სერიულობისადმი სწრაფა და საკუთარ მხატვრულ შესხედულებათა თეორიული სახით ჩამოყალიბება. თითოეული აღნიშნული ნიშანი, უფრო დაწვრილებითი სახით განხილვისას, თავის მხრივ, კიდევ სხვა მრავალ განმტკობას შეიცავს. ამდენად, ღრმა რაციონალიზმზე დამყარებული ხელოვნება, რომელსაც როგორც მხატვრული ნიჭიერების, ასევე ორიგინალური აზროვნების მქონე ხელოვნანი ქმნის, უმრავლეს შემთხვევაში სხვათა მიერ ათვისება-განვითარების საშუალებას არ იძლევა. შესაძლებელია, ამ გარემოებამაც განაპირობა ის ფაქტი, რომ 80-იან წლებში, როდესაც ქართულ აბსტრაქციონისტ მხატვართა ზირველი გამოყენა მოეწყო, სადაც ალ. ბანძელაძის და მისი მოწაფეების ნიმუშები იყო წარმოდგენილი, სწორედ ალ. ბანძელაძე აღიარეს ქართულ ხელოვნებაში აბსტრაქციონიზმის ფუძემდებლად. რა თქმა უნდა, ამ აზრის მომხრეებს დ. კაკაბაძის აბსტრაქციების უარყოფა კი არ სურდათ, არამედ ასეთი ფორმულირებით ალ. ბანძელაძის მიერ ამ მიმართულებაში შექმნილი გარკვეული მხატვრული სისტემის, სკოლის ზრინციანების დამკვიდრებას უსვამდნენ ხაზს.

ალ. ბანძელაძის აბსტრაქციების მთლიანობაში გააზრების შედეგად ნათლად წარმოჩნდება ის ცვლილებები, რასაც განიცდის შემოქმედის მხატვრული ენა. შესრულების დონის, გამოამსახველობის და მხატვრულ ამოცანათა თავისებურებებით უოველი ათწლეული მკაფიო ცვალებადობით აღინიშნება. უმთავრესი ნიშანი, რომელიც ზირველი შესხედვისთანავე იქცევის ურადლებას, არის განუწყვეტელი მიება, ერთი მხრივ, საკუთარი მხატვრული კონცეფციის ჩამოყალიბებისა, მეორე მხრივ კი, მანამდე არსებულ მიღწევათა ახალთან შეჯერებისა. 60-იან წლებში შესრულებული აბსტრაქტული სურათებიდანვე ცდილობს მხატვარი ერთნაირი სიძლიერით გამოავლინოს სურათის შემადგენელი უოველი კომპონენტის თვისება და მიაღწიოს მათ ორგანულ ერთიანობას.

ამისათვის მას უკვე ნაცადი სერსების ახალ მსატკრულ ხარისხში ტრანსფორმირება და თუ შეიძლება ითქვას, ჟანრული მრავალფეროვნება ეხმარება. მართალია, 60-იან წლებში შესრულებული ამ ჯგუფის სურათები ზოგადად აბსტრაქციონიზმის ჩანჩქელში ექცევა, მაგრამ მათი სასეობრივი გადაწვევების თავისებურება სხვადასხვა ჟანრის აბსტრაქციონის ბაღებს, ვთქვათ, როგორებიცაა ზორტრეტი და ჰეისაჟი. რა თქმა უნდა, აღნიშნული სურათების ამ ჟანრებისადმი მიკუთვნება ზირობით ხასიათს ატარებს, რადგან ამ შემთხვევაში ზორტრეტისა და ჰეისაჟის ჟანრებისადმი მიმართვა მხოლოდ საბაბია აბსტრაქტული ნაწარმოების შესაქმნელად. გვხვდება აგრეთვე სუფთა ხასის აბსტრაქციონები, რომლებიც მკაფიო გეომეტრიულობით გამოირჩევიან.

ზირველი ჯგუფის სურათებში, რომლებიც მკაფიო ფიგურატიულობის გამო, ვეელაზე ნაკლებად შეგვიძლია მივაკუთვნოთ აბსტრაქციონიზმს, უფრო ნათლად იგრძნობა გარდამავალი ეტაპი საგნობრივი სურათიდან აბსტრაქციონის. ისინი აერთიანებენ როგორც ერთ, ისე მეორე ნიშნებს, ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ მსატკრული დღონით ვერ უტოლდებიან დანაწიანი ჯგუფის სურათებს, მსატკრის შემოქმედების ევოლუციური ხასის გაანსრებისათვის დიდ ინტერესს იმსახურებენ. თუკი ადრეული ხანის ზორტრეტებში ურადლებების ცენტრში იყო ტიპის არსებით, ინდივიდუალურ ნიშნათა გადმოცემა, ახლა აღნიშნული მსარეები ნაკლებად აინტერესებს მსატკარს. ამ შემთხვევაში ფორმის ხასიათი, მისი სტრუქტურის ჩვენებაა უმთავრესი. ამ ფუნქციას უოველ სურათში სხვადასხვა კომპონენტი იღებს თავის თავსე. ხან ფერია წამყვანი, ხან ხასი, ხან — ორივე ერთად. ვეელა შემთხვევაში კი, აეტარის მიხანი ფორმის დამლბა, რის შედეგადაც სივრცემ არა მხოლოდ მთელი კომპოზიციის რეგულირება, არამედ დამლილი ფორმის სწორად აღქმის ორგანიზებაც უნდა განსაზღვროს. აღნიშნულ „ზორტრეტებში“ ამკარად შეინიშნება „არსენას ლექსის“ გაფორმების მსატკრული მანერის გამოყენება, რომელსაც უკვე სრულიად განსხვავებულ ინტერპრეტაციას უძებნის მსატკარი. ამ შემთხვევაში, ფორმის დამლა აეტარს იმისათვის სჭირდება, რომ „გათავისუფლდეს“ ფიგურატიულობისაგან და ასე თანდათან, გამოასხულებების აბსტრაგირებით უკვე სხვა მსატკრული ამოცანა გადაწვეიტოს. „არსენას ლექსის“ ილუსტრაციებში გამოყენებული ჩაკეტლი ფორმა ახლა ადგილს უთმობს „განსნილ“, ერთმანეთში გადადინარ გამოასხულებას, რაც დინამიკური ხასის, ინტენსიური ფერის და ბრტყელი ღაქის მოულოდნელი დაპირისპირებით მიიღება. „ზორტრეტებში“ სხვაგვარია ფორმის სივრცისადმი დამოკიდებულება. მართალია, გამოასხულებანი უფრო სიღრმისკენ მოძრაობასე არიან ორიენტირებულნი, მაგრამ შედარებით დაუტვირთავი ფონისა და ფორმის მრავალნაწილიანობის დაპირისპირება გარკვეულ შეუსაბამობას წარმოქმნის. ამრიგად, თუკი „არსენას ლექსის“ ილუსტრაციებში თითქოს მათემატიკური სიუსტიით იყო გათვლილი გამოასხულებების სივრცესთნ შეთანხმებისა და აქედან გამომდინარე მთლიანი კომპოზიციის ორგანიზაციის საკითხი, „ზორტრეტებში“ ეს ზობლდება ჯერ კიდევ დასაძლევია. აღნიშნულ ნიმუშებში არ არის მიღწეული როგორც ფორმის მსატკრული ერთიანობის, ასევე მისი საერთო ფონთან შესამების მომენტი, რის შედეგადაც ესა თუ ის აქცენტირებული სახვითი სერხი თვითმიხურ ხასიათს იღებს.

60-იან წლებშია შესრულებული სურათები, რომლებიც სივრცის აგების თავისებურებებით ზეისაჟის ასოციაციას ქმნიან. მათში უკვე ჩანს სუფთა აბსტრაქციანზე გადასვლის მცდელობა, მაგრამ ჯერ კიდევ იტოვებს მხატვარი „ხელის ჩასაჭიდს“, რადგან კვლავ იგრძნობა საგნობრივი სამყაროს არსებობა. ამ სახის სურათებში ყოველთვის მონიშნულია ჰორიზონტის ხაზი, რის შედეგადაც სურათის ქვედა ნაწილი, რომელიც წინა პლანს ქმნის, მიწის შთაბეჭდილებას ტოვებს. სურათის დანარჩენი არე კი, თვალის მიერ სივრცედ, ჰაერად არის აღქმული. ამ განწყობილებას აძლიერებს გამოსახულებათა ფორმა და დაუენების ხასიათი. ამ სახის სურათებში ფერი მეტად თავშეკავებულად გამოიყენება. ბატონობს ერთი ძირითადი ფერი, სადაც ჰორიზონტის ხაზის, სივრცის მოძრაობისა და გამოსახულებათა ფორმების გამოსავლენად, მეტად ტუნწად ან იმავე ფერის სხვა ტონალობა, ანდა ნეიტრალური ფერები — თეთრი ან ნაცრისფერი გამოიყენებული. ამ ჯგუფის სურათებში, მხატვარი ცდილობს რეალურისა და არარეალურის შერწყმას. იგი ნაწილობრივ აღწევს კიდევ ამ მიზანს, მაგრამ გარკვეული უპირისპირების გრძნობა მაინც გვრჩება. აბსტრაქტული ფორმისა და კომპოზიციის აგების პრინციპის სხვადასხვა სახეობრივ პლანში გააზრების შედეგად ერთიანი მხატვრული სისტემის შემუშავება ვერ ხერხდება.

აღრეული პერიოდის ნიმუშთაგან მხატვრული თვალსაზრისით უფრო სრულყოფილი სუფთა სახის აბსტრაქტული სურათებია. ეს სურათები თავის მხრივ შეიძლება კიდევ ორ ჯგუფად დაიფოს. პირველი მკაცრი გეომეტრიულობით, მეორე კი გეომეტრიულობასთან ერთად პლასტიკურობით და ამასთანავე უფრო ცოცხალი ფერადოვნებით ხასიათდებიან. პირველი ჯგუფის სურათებში მხატვარი უმთავრესად მონოქრომიულ გამას ირჩევს. შავით, ნაცრისფერით, თეთრით შექმნილი მკაფიო ფორმები, მეტად გამომსახველ იერს იძენენ. ამ სურათებში უკვე იგრძნობა მანამდე არსებული გამოცდილების ახალთან მისადაგების ნიშნები. ერთი შესედეგივე საცნაური ხდება ის ვარემოება, რომ მხატვარმა უკვე „დაიპრო“ სასურათო შედანი და თავისუფლად ავითარებს მოძრაობას ნებისმიერი მიმართულებით. იმ შემთხვევაში, თუკი მხატვარი მონოქრომიულ გამას ირჩევს, აქცენტები გადატანილია ერთი მხრივ, ფორმათა თავისებურებებსა და მეორე მხრივ, მათ ურთიერთდამოკიდებულებასზე, იმ გადასვლებზე, რომლებიც ერთიანობაში კომპოზიციის სტრუქტურას ქმნიან. იმისათვის, რომ არ დაირღვეს სურათის ტექტონიკურობის ნათლად აღქმა, მხატვარი ამ სახის სურათებში ურადლებას არ ამხვილებს მასალის ხასიათზე, იგი უმთავრესად ვლუვ, ერთიან შედანიებს არჩევს, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში, დაიკარგებოდა ფორმის სიმკვეთრე და ის საერთო ხაზი, რომელიც ერთიანობაში კრავს კომპოზიციას. ყოველივე აღნიშნულის შედეგად კი ვიღებთ სტატიკისა და დინამიკის ზომიერ შესამებას, სადაც სტატიკურობით გამოირჩევა დასრულებული, ჩაკეტილი ფორმა, ხოლო დინამიკა სურათში შეაქვს ფორმის შემომსახვლურ ხაზს, რომელიც გასცდება რა ერთი გამოსახულების სახეგრებს, მეორეში აგრძელებს მოძრაობას, შემდეგ მესამეში და ა.შ.

სურათებში, რომლებიც მკაფიო ფერადოვნებით გამოირჩევიან, წამყვანი ურადლება მასალის ხასიათს ექცევა. ამ კომპოზიციებში მხატვარი უარს ამბობს ფორმათა მრავა-

ლგვარობასე და ამიტომ სახის ნაცვლად, დინამიკა, ქმედითი ელემენტი სურათში სე-
დაზირის ფაქტურასა და ფერს შემოაქვს. ამ ჰერიოდის სურათებიდან აღსანიშნავი
მცირე ზომის კომპოზიცია, რომელიც 1968 წელს არის შესრულებული (ტილო,
ზეთი). ცენტრში გამოასახულია ლურჯი, სქელი მონასმით შესრულებული ოთხკუ-
თხედი. ლურჯი ფერი მხოლოდ კონტურს აღნიშნავს, ოთხკუთხედის სიბრტყეს კი
ფონი ქმნის. კომპოზიცია ერთი შესედედით შეიძლება სტატიკური მოგვეჩვენოს, მაგრამ
ლაკვირვებისა მეტად საინტერესო მოძრაობა და აქედან მომდინარე სასიათი ვლინდება.
ცისფერ-ნაცრისფერ ფონზე, რომელზეც მცირე შტრისებად ჰორიზონტალურად გაწო-
ლილსა ფუნჯის მოძრაობის კვალი, ლურჯი სახით შემოსახლავს ოთხკუთხედი
ერთსა და იმავე დროს სიბრტყედაც აღიქმება და გამჭოლ სივრცედაც. ოთხკუთხედი
რმა, ერთი მხრივ, შეგვიძლია მივიჩნიოთ ობიექტად, რომელიც გარშემოსახლავს
ცისფერი ფონით და მეორე მხრივ, იგი თითქოს ერთგვარი სარკემოა, რომელიც გზას
უხსნის სიღრმისაკენ მიმართულ მოქმედებას. უცხოელმა კრიტიკოსებმა ძალიან შეფა-
სება მისცეს ამ ნაწარმოებს და „მინიმალური“ ხელოვნების ნიმუშებს შეადარეს. ეს
სურათი მთელი რიგი ნიშნებით მართლაც ეხმიანება პოსტმოდერნისტულ მიმართულებ-
ებს. (მხედველობაში გვაქვს მინიმალური ხელოვნება და კონცეფტუალიზმი). პირვე-
ლისაგან აღსანიშნავია კომპოზიციის მაქსიმალური გამარტივება, მისი უბრალოება; მე-
ორისაგან — ელემენტების შემადგენლობის და ჩანაფიქრის სტრუქტურის გამოვლენა,
რაცაც იდეის მოცემა, რომლის ხორცშესხმა მაურებლის ცნობიერებაში ხდება, თუ-
მცა, სურათი მისი განსწავლებული სახითი ხერხების გამო, არც ერთ და არც მეორე
მიმართულებას არ მიეკუთვნება. როგორც ცნობილია, მინიმალური ხელოვნებისა და
კონცეფტუალიზმის წარმომადგენლები უპირველესად სურათის ტრადიციული მხარე-
ების: მასალის, ჩარჩოს და შედაზირის გაქრობას მოითხოვდნენ. ამრიგად, აღნიშნული
კომპოზიციისათვის დამახასიათებელი სიხალენი, შეგვიძლია აღვიქვათ, როგორც მსა-
ტვრის მიერ გარკვეული მიების შედეგად მიღებული ახალი ნიშან-თვისებანი.

აღ. ბანძელაძის მიერ 80-იან წლებში შესრულებული აბსტრაქციები მრავალი ასპე-
ქტით არის საინტერესო. მათში უკვე სრული სახით გამოვლინდა იმ დამბული შრო-
მის შედეგი, რომელსაც წლების განმავლობაში ეწეოდა მსატვარი. ამ სურათებთან და-
კავშირებით, ურბანდებს იაზრობს აღ. ბანძელაძის შემოქმედების ნიშანდობლივი თვი-
სება, რომელიც მისი შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე გვხვდება. მხედველობაში გვაქვს
რომელიმე თემისა თუ მსატვრული ხერხის სშირი გამოყენება მათდამი ახალი ინტე-
რპრეტაციის მინიჭების მიზნით. ეს გარემოება საშუალებას გვაძლევს თვალნათლივ
აღვიქვათ მსატვრის შემოქმედებითი ზრდა, ერთიანობაში გავიანროთ მისი შემოქმედ-
ების ადრეული და გვიანი პერიოდები. ასეთ ვითარებაში ნაწარმოების ნებისმიერი მსა-
რის არასრულყოფილება მაურებლისათვის უმაღლეს შესაძენი ხდება. 80-იანი წლების
აბსტრაქტული სურათები არის ლოგიკური გავრძელება იმ სახისა, რომელიც მსა-
ტვრის შემოქმედებაში 60-იან წლებში დაიწყო. პირველ ეტაპზე ჩანასახის სახით მო-
ცემული ნიშნები ახლა სრულ განვითარებას ჰპოვებენ. მათ შორის ბევრი ისეთიც

ჩნდება, რომელსაც ადრე არ შევხვედრივართ, თუცა გარკვეული წინაპირობა მათი განვითარებისა მანაც არსებობდა. აღსანიშნავია, რომ თუკი 60-იან წლებში შესრულებულ ნაწარმოებებში მხატვარი უდიდესი სიფრთხილით უდგება სურათის იდეალ-ემოციური მხარისა თუ კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილთა თავისებურებების გამოვლენისა და მათი სინთეზირების საკითხს, ახლა იგი უდიდეს გაბეღულებას იჩენს. ამ გაბეღულების შედეგია ის, რომ ამჯერად მხატვარი აღარ იფარვლება ერთი რომელიმე კონკრეტული ამოცანით, როდესაც ასეთი გადაწყვეტა ხანდახან თვითმიზნურ ხასიათს იღებდა. 80-იანი წლების სურათებში, ცალკეულ ნიშანთა აქცენტირება მჭიდრო კავშირშია სურათის დანაწიენ კომპონენტებთან. მაგალითისათვის შევვიძლია განვიხილოთ ნიმუშები, რომლებიც ზემოთაღნიშნულ „პეისაჟებს“ მოგვაგონებენ. ისევე როგორც წინამდებარე ნიმუშებში, ახლაც ურადღების ცენტრში სივრცის აგების თავისებურება დგას. ამ სახის სურათებიდან, რომლებიც 60-იან და 70-იან წლებშია შესრულებული, უფრო მეტი სრულყოფილებით სწორედ უკანასკნელ ათწლეულში შექმნილი ნიმუშები გამოირჩევიან. მიუხედავად ამისა, 80-იან წლებში მხატვარი უარს ამბობს ამ სახის განვითარებაზე და 60-იან წლებში შესრულებული ნიმუშების მხატვრულ გადაწყვეტას უბრუნდება. როგორც ჩანს, მას მოსვენებას არ აძლევს ის შეუსაბამობა, რომელიც აბსტრაქტული და რეალური ფორმების შეუთავსებლობამ წარმოშვა. ამ პრობლემის დაძლევა, ნაწარმოების შემადგენელი ყველა კომპონენტის ერთ მხატვრულ ხარისხში გააზრებითა და აქედან მიღებული მათი ბუნებრივი გაერთიანებით გახდა შესაძლებელი. ამ პროცესში, გადაწყვეტი რომელი ითამაშა ფერისა და ფორმის ხასიათმა. თუკი 60-იანი წლების „პეისაჟებში“ ურადღება მსხვილდებოდა არა იმდენად გამოასახლებათა ფორმაზე, რამდენადაც მათი მოძრაობის ხასიათზე, ახლა სწორედ ფორმის თავისებურებას აქცენტირებული. საურადღებოა, რომ ფორმამ მკაფიოდ გამოვლენილი სახასიათო ნიშნების გამო, მსურებლის ფანტაზიის წყალობით შეიძლება სხვადასხვა ინტერპრეტაციას შეიძინოს. იგი ერთსა და იმავე დროს არის განუხეხულიც და რეალურიც. გამოასახლებების თავისებურებათა ამომწურავი ჩვენება თავისთავად მისი მოძრაობის, მდებარეობის, მისი სივრცესთან მიმართების ხასიათსაც განსაზღვრავს. მნიშვნელოვანი ცვლილებები ხდება სივრცის აგებაშიც. ჰორიზონტის ხაზის საშუალებით მონიშნული ხმელეთის აღმნიშნელი მცირე ზოლი სხვაგვარ დამოკიდებულებაშია სივრცესთან. ეს უკანასკნელი არა იმდენად სიღრმისაგენ მოძრაობაზე ან ზესწრაფვაზე ორიენტირებული, რამდენადაც მის უმთავრეს „მიზანს“, მასზე მოცემულ ფიგურათა გამოამსახველობის წარმოჩენა შეადგენს. ეს კი, ფერის სხვადასხვა ტონალობების კონტრასტებითა და ფორმის შემომასწავლებელი ხაზის მნიშვნელობის გაზრდით გახდა შესაძლებელი. ამდენად, მხატვარი უკვე გათავისუფლდა სივრცის ილუზორული აგებისაგან, რის შედეგადაც აბსტრაქტული სურათებისათვის სახასიათო პრობლემითაა წამოვიდა წინა პლანზე. საპირისპირო საწყისთა ზომიერი შესამების შედეგია ის, რომ კომპოზიცია, მიუხედავად

ავებიდან გამომდინარე გარკვეული ხილული, რეალური ნიშნების არსებობისა, ჩვენს წარმოსახვაში იძენს აბსტრაგირების იმ ოდენობას, რამდენადაც აბსტრაქტული ფიგურები მკაფიოდ გამოქმნილი კონტურით უახლოვდებიან რეალურ საგნებს. აგრეთვე აღწევს იმას, რაც ვერ შეძლო 60-იანი და 70-იანი წლების ნიმუშებში. პირველი ჯგუფის ნაწარმოებებში, ამ ამოცანის ხელისშემშლელად ილუსტრაციებისა და პირობითობის შეუთავსებლობა მოგვევლინა. 70-იანი წლების ნიმუშებში კი ილუსტრაციების ხარისხის გაზრდით, როდესაც სურათმა უფრო მეტად შეიძინა პეისაჟის ნიშნები, იგი სრულიად დასცილდა ამ ამოცანას. 80-იან წლებში შესრულებულ ამ სახის ნიმუშებში კი, აღნიშნული საკითხის, ანუ საპირისპირო საწყისთა შესამების პრობლემის გადაჭრამ, ბუნებრივია, რომ არა მხოლოდ სურათის შიდა სტრუქტურებზე, არამედ მის აზრობრივ-ესთეტიკურ მხარეზეც მოახდინა გავლენა. რეალური ობიექტის თითქოს ჩვენს თვალწინ მოქმედარი აბსტრაგირების შედეგად მიღებული ფორმა, თავსდება რა პეისაჟის ძლიერად ტრანსფორმირებულ სივრცეში, ურადღება მახვილდება არა მხოლოდ ამ გარდაქმნათა ხასიათზე, არამედ დროზეც, როგორც ამ პროცესის მთავარ შემოქმედზე. ამ შემთხვევაში სრულიად სხვა დატვირთვა შეიძინა ფერადოვანი გამის მკნიმალურმა სისადავემ და ზედპირის სიგლევემ. მათი წყალობით უფრო ძლიერად შევიგრძნობთ სიჩუმი, სიცარიელე, რაღაც შინაგანი დაძაბულობით წარმოქმნილ დაზაბტულ და ამავე დროს იდუმალ განწყობას.

80-იან წლებშია შესრულებული სურათთა საკმაოდ დიდი ჯგუფი, რომლებიც ურადღებებს იზრობენ გეომეტრიული ფორმებითა და მონოქრომული ვაშით. 60-იანი წლების ამ სახის ნიმუშები შედარებით ვიწრო ამოცანით იფარგლებოდა, კერძოდ, განსხვავებულ ფორმათა ისეთ სინთეზს ითვალისწინებდა, როდესაც მარჯვებული თვალნათლივ აღიქვამდა ამ პროცესის მიმდინარეობას, მის დინამიკას. 80-იანი წლების ნიმუშებში, გარდა აღნიშნული მიზნისა, მსატკარს სურს, რომ თითოეული გამოსახულების ფორმისა და მასალის ხასიათზე, მათ თვითმოყვარობაზე განაზვილოთ ურადღება. თუკი წინამავალი ხანის ნიმუშებში ყოველი ფიგურა თანაბარზომიერი ძალით გამოიჩინოდა, 80-იანი წლების სურათებში მთავარ და მეორეხარისხოვან გამოსახულებათა აშკარა ვაშმიჯვანას ვხვდებით. მთავარი გამოსახულება თავისი აქტიური ხასიათის ვაშა „იმორჩილებს“ მასზე დამოკიდებულს, რის შედეგადაც ნათლად იგრძნობა ის კონფლიქტი, რასაც მათი განსხვავებული აქტივობა განსაზღვრავს. ამას თან ერთვის ფონის დაყოფა უსწორმასწორო თხელი ხაზების საშუალებით — ჰორიზონტალურად, ვერტიკალურად და დიაგონალურად. ამის შედეგად, თითოეულ გამოსახულებას ექმნება ძირითადი ფონიდან გამოყოფილი საკუთარი ფონი, რომელიც წარმოდგება მართკუთხედად, კვადრატად, სამკუთხედად ან ირეგულარულ სიბრტეედ, მთლიანობაში კი, ვიღებთ სხვადასხვაგვარი ფორმით დატვირთულ დინამიკურ კომპოზიციას, რომელიც განსაკუთრებული ექსპრესიულობით ხასიათდება. ამ განწყობილების შექმნაში, გარდა ფორმათა თვისებებზე ხისა, დიდ როლს თამაშობს ფერი, მისი ინტენსივობის ხარისხი და ზედპირთა ფაქტურა. ამ ჯგუფის სურათებში ფონი შავი ან მუქი ნაცრისფერია. ეს უკანასკნელი მი-

იღებდა შავ ფონზე დადებული თეთრი ფერის საშუალებით, რომლის ქვეშაც გამოიჭვირვალა შავი „მიმიე“ ნაცრისფერის შთაბეჭდილებას ტოვებს, გამოცანსულებანი კი უმთავრესად თეთრი ფერის საშუალებით სრულდება. ამ შემთხვევაში, ავტორის უმთავრესი მიზანია: ფორმის, ხასიათის, მისი მოძრაობა-მდებარეობისა და შესაბამის ფიგურასთან მისი დამოკიდებულების გამოვლენა. თეთრი ფერისადმი მაქსიმალური დატვირთვის მიწვევებით მხატვარი კარგად ართმევს თავს ამ ამოცანას. სურათის ხასიათის შექმნაში დიდ როლს თამაშობს თეთრი ფერის ერთიანობა თუ მის წილში „უგვრად“ შეჭრილი შავი ფერი, თეთრის თხელი, ნერვიული ხაზები თუ იმავე ფერის მსუეე პასტოზურობა. ამრიგად, თუკი სურათის კონსტრუქციის შექმნაში წამყვანი როლი ითამაშა გამოცანსულები და ფონის მრავალგვარობამ, ფერთან დაკავშირებით, მასალის ხასიათმა იტვირთა ეს ფუნქცია. ამით, გარდა იმისა, რომ გამოვიყენებთ ნაწარმოებში ჩადებული ემოციური მუსტი, ამასთანავე სურათის სტრუქტურისა და გამოცანსულობის ზომიერი შეთანხმება იქნა მიღწეული. სწორედ ამიტომ გამოიჩინებინა აღნიშნული აბსტრაქციები მხატვრის ადრეული ეტაპის ამავე ტიპის ნიმუშებთან შედარებით უფრო მეტი შინაგანი აქტიურობით, რაც მათ ხაზგასმულ ექსპრესიულობაში ვლინდება.

80-იან წლებში შესრულებულ ნამუშევართაგან, საკმაოდ ბევრია ისეთი სურათი, რომლებშიც მხატვარი საინტერესო კოლორისტულ მივებებს ავითარებს. აღნიშნულ სურათებშიც რამდენიმე ხაზით ვითარდება მხატვრის მივებანი. ერთ შემთხვევაში, თუკი წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება ფერადოვან სიბრტყეს, მეორეში – ფერის გამოცანსულობა მჭიდრო კავშირშია მკაფიო პლასტიკურ აქცენტებთან. ამ მხატვრულ ამოცანათა გადაჭრაში, დიდ როლს თამაშობს ფერი და ზედპირის ფაქტურა. რაც შემთხვევაში, მხატვარი ზეთის საღებავით ქმნის ტუმის, ცარცის, აკვარელის, ფანქრის ფაქტურას. ეს ხერხი უმთავრესად იქითკენ არის მიმართული, რომ ნათლად გამოავლინოს თითოეული გამოცანსულების ფორმის ხასიათი და ამავე დროს შექმნას დინამიკურ რიტმზე აგებული კომპოზიცია.

აღ. ბანძელაძის ბოლო პერიოდის ნაწარმოებებთაგან, ცალკე აღნიშნვას მოითხოვს აბსტრაქტული გრაფიკა. თუკი ფერწერულ აბსტრაქციებში მთავარი ურბადლება ექცეოდა განზოგადებულ აზრსა და განწყობილებას, გრაფიკული აბსტრაქციები ინტიმურობით ხასიათდებიან. ისინი თითქოს მხატვრის, განსაზღვრული ამბითა და მოვლენით წარმოშობილი ემოციის მონაწილედ გააქცევენ, რომელიც ხან თვალისმომჭრელი, ფერვერკისებური ელვარებით საზეიმო ხალისს ბადებს, ხან კი ჩამქრალ ფერთა მკაცრი წონასწორობა სულიერ მდგუგარებაზე მიგვანიშნებს. მხატვრული სახის შექმნაში განმსაზღვრელი როლი ითამაშა მასალის ხასიათმა. სურათები თეთრ, სქელ ქაღალდზე შესრულებული, სადაც უმეტეს შემთხვევაში ქაღალდის ზედპირის დიდი ნაწილი დაუმუშავებელი რჩება. ნაწარმოებთა უმრავლესობა შერეული ტექნიკით სრულდება. ავტორი მეტად ოსტატურად უხამებს ერთმანეთს ზეთის საღებავს, ფანქარს, აკვარელს, ტუმს. მას სურს მაქსიმალურად გამოავლინოს თითოეულის სპეციფიკა. ამ პროცესში დიდი მხატვრული დატვირთვა აკისრია ქაღალდის დაუმუშავებელი ზედპირის დიდ სიბრტყეებს. მათი ფერისა და ფაქტურის გვერდით სხვადასხვა ეფექტს ახდენენ დიდი

ინტენსივობით გამოჩნეული ფერები (ფერადი ფანქარი, აკვარელი) და მონოქრომულ გამახე აგებული ჩამქრალი ფერებით შექმნილი დიდი სიბრტყეები, რომლებიც მკაფიო სილუეტის უქონლობის გამო, ხანდახან ფანის როლსაც თამაშობენ (ზეთის საღებავი, გუაში). ტუშით შექმნილი დიდი სიბრტყეებისა და შავი, რბილი ფანქრით შესრულებული თხელი ხაზების გამოქმნისას მხოლოდ ქაღალდის შედანიშნულ დანიშნულებით არის შთაბეჭდავი. ქაღალდის დაუშუშავებელი შედანიშნის ზომა განსაზღვრავს კომპოზიციის ზღანებდ დაუფას და სურათში განვითარებული მოძრაობის თავისებურებასაც. რამდენადაც მცირეა ქაღალდის დაუშუშავებელი შედანიშნის ფორმა, იმდენად გამოსახულებანი შიგნიდან გარეთ მოძრაობაზე არიან ორიენტირებული, ხოლო რამდენადაც დიდ სიბრტყეებად არის იგი მოცემული, იმდენად მოძრაობა უფრო თავისუფალი, სწვადანსვად მხარეს მიმართული ხდება. ზირველ შემთხვევაში ქაღალდის დაუშუშავებელი შედანიშნის სიმცირე განპირობებულია, ერთი მხრივ, სწვადანსვად მასალაში შესრულებულ გამოსახულებათა სიმრავლითა და მეორე მხრივ, გუაშისა და ზეთის საღებავის ადგილ-ადგილ დაღებული ფანებით. ამ სახის ნიმუშებში კომპოზიციის უხვდეტალიანობა დამაბული რიტმული დანაწილებით მეტად მშფოთვარე განწყობილებას ქმნის. ზეთის საღებავითა და გუაშით შესრულებულ ანსტრაქციებში კი, სადაც ქაღალდის მცირე მონაკვეთიც კი არ რჩება დაუშუშავებელი, დრამატულ განწყობილებას კიდევ უფრო აძლიერებს აქრომატულ ფერთა დანიშნულებით მიღებული სტატიკურობა. აღნიშნულ ნიმუშთაგან საგრძობლად განსწვავდება ნაწარმოებები, სადაც ქაღალდის შედანიშნის უმეტესი ნაწილი დაუშუშავებულია. მათში სიღრმისაგან მიმართული მოძრაობა არა მხოლოდ ამ უკანასკნელი მიზეზით, არამედ გამოსახულებათა ფორმისა და ფერის თავისებურებებით არის განპირობებული. ამ მხრივ აღსანიშნავია ფერადი ფანქრით შესრულებული ანსტრაქციები. მათში ფერის სწვადანსვად ტონალობის მისაღწევად, მხატვარი მეტად ოსტატურად იყენებს ქაღალდის სითეთრეს. მენსერად და რბილად გავლებული ზარალელოური ხაზები, იმავე ფერის ერთიანად გაფერადებული გამოსახულების გვერდით, გარდა იმისა, რომ სიბრტყეს სძენს ფორმას, კომპოზიციას განსაკუთრებულ სინატიფესა და არტიტულიობას ანიჭებს. აღსანიშნავია ანსტრაქციები, სადაც უმთავრესად წითელი, ყვითელი და ლურჯი ფანქრით შესრულებული თხელი, ერთი განსაზღვრული მიმართულებით წარმოდგენილი მცირე ლაქებია მოცემული. მათი, ერთი შესდევით სწორტანური მოძრაობა, მკაცრ შინაგან ლოკიკას ემოჩნილებს. ერთი რომელიმე ფერის გარკვეული მიმართულებით ნაწვევტ-ნაწვევტ წარმართული მოძრაობით ვიღებთ ხან შენელებულ, ხან აჩარებულ რიტმულ დანაწილებას. ამის შედეგად ჩნდება ასოციაცია, რომ თხელი შავი ხაზების ქაოტური ტრიბლი ურთიერთშენამების ან მინალოების შედეგად მკაფიო, ცოცხალ ფერებად ამოფრქვევა.

ასევე საინტერესო მოძრაობაა გადმოცემული სურათებში, რომლებიც უჩვეულო ტექნიკითა შესრულებული. ზეთის საღებავის, გუაშის, ფანქრისა და აკვარელის გვერდით, მხატვარი ჩაის ფერს იყენებს. ჩაის ფერით შექმნილი დიდი სიბრტყეები ქმნის რა მკაფიო დანიშნულებას ქაღალდის თეთრ სიბრტყესთან, ნაწარმოების დანარჩენ დეტალებთან ურთიერთქმედებისას საინტერესო მხატვრულ ეფექტს იძლევა. თუკი თეთრ სი-

ბრტყეზე მოცემული ფერი თუ ფორმა სიძვეთით გამოირჩევა და მასზე ასახული მოძრაობაც გარკვეული ხანით ვითარდება, ჩანს ფერით შექმნილი სიბრტყე რაღაც იღუმალ რხევასა და ლივლივს გადმოვცემს.

თუკი ალ. ბანძელაძის აბსტრაქციებს ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით, გადავალვებით თვალს, ნათლად გამოიკვეთება ის მხატვრული ამოცანები, რომლებსაც მხატვარი ნი-იანი წლებიდან დაწეებული სიცოცხლის ბოლო პერიოდამდე გადაჭრის. კომპოზიციის აგების მხრივ, უპირველესად სივცრისადმი მიმართება, მთავარ და მეორეხარისხოვან აქცენტთა განაწილება და გამოსახულების ფორმის დამუშავების საკითხია საინტერესო. როგორც აღვნიშნეთ, მხატვარი ადრეულ აბსტრაქციებში სრულად არ უარყოფს ფორმის საგნობრიობას და შესაბამისად, გარემოს სიღრმობრივ აგებას. ეს არც არის განსაკვირი. აკადემიურ სტილში მომუშავე, საკმაო გამოცდილების მქონე მხატვარს აქვს იგივე მხატვრული ხედვის მექანიზმი თავისი სასწრაფო, მსოფლმხედველობით თუ გემოვნების თვისებებითა და შესაძლებლობებით. ალ. ბანძელაძისათვის სასწრაფო — მეტად ფრთხილი, მოზომილი დამოკიდებულება რაიმე ახალი მოვლენისადმი, ამ შემთხვევაშიც იჩენს თავს. მხატვარი გრძობს იმის საშიშროებას, რომ მხატვრული ხედვის, სახვითი ხერხებისა თუ მასალის სასიათის მკვეთრი ტრანსფორმირება შეიძლება მიუღებელი აღმოჩნდეს მისთვის, ამიტომ იგი თანდათანობით, ეტაპობრივ ცვალებადობას არჩევს. სწორედ ასეთი მიდგომის შედეგია ის, რომ იგი ქმნის ზეინაჟებსა და ზორტრეტებს აბსტრაგირებულ ზღანში. დასახელებულ ნიმუშებში ბევრი ნიშანი ჯერ კიდევ აკადემიური მხატვრობიდან მომდინარეობს. უპირველესად საინტერესოა ის სიანლე, რომელიც ამ ჯგუფის სურათებში იჩენს თავს. ესაა ერთგვარი დროითი მომენტის აქცენტირება, რომელიც სურათზე მოცემულ გამოსახულებათა გარდაქმნის სასიათს ავლენს. კერძოდ, როდესაც ავტორი თითქოს ჩვენს თვალწინ გარდაქმნის რომელიმე ხილულ, რეალურ საგანს აბსტრაქტულ გამოსახულებად. ამ ხერხით ავტორი მასურებელს შემოქმედებითი პროცესის თანამონაწილედ აქცევს. მასურებლის აქტიური დამოკიდებულება სურათისადმი, როდესაც აღქმის პროცესში არა მხოლოდ მხატვრის, არამედ მასურებლის სხვადასხვა ინტელექტუალური მონაცემი მონაწილეობს, თანამედროვე ხელოვნების მხატვრული ხედვისათვის არის სასწრაფო. მიუხედავად ამისა, ცალკეულ ნიშანთა თვითმიზნურობა ბევრს აკლებს ამ ჯგუფის ნიმუშებს. ეს ითქმის „ზეინაჟებში“ აბსტრაქტული ფორმის შეუსაბამობაზე, მისი მოძრაობისა და მდებარეობის გამოკვეთილ რეალიზმსა და სივცრის ილუზორულ აგებასთან; „ზორტრეტებში“ კი — მცირე ფურადოვანი ლაქების სიმსუბუქისა და მკვეთრი, ტენილი ხაზის არაზომიერ შეთანხმებაზე, რაც მთლიანობაში არამეარ ფორმას იძლევა. გეომეტრიული ფიგურებითა და მონოქრომიული გამით შექმნილ აბსტრაქციებში, ავტორი ახალ მხატვრულ ამოცანებს ჭრის. აქ იგი უკვე თავისუფლდება ფორმის ფიგურატულობისაგან და მასალისადმი სრულიად სხვა დამოკიდებულებას ავლენს. ამ ჯგუფის ნიმუშებში ფორმის გარდაქმნა განსხვავებული მხატვრული ხერხით ხდება. ამ შემთხვევაში ფორმა გარდაიქმნება არა რეალური საგნიდან აბსტრაქტულისაკენ, არამედ თავიდანვე აბსტრაგირებული ფორმა — ხაზის, ფერისა თუ მონასმის სასიათიდან გამოდინარე, ახალ თვი-

სობრიობას იძენს. როგორც ცნობილია, აბსტრაქტული სურათი რეალური ფორმისაგან დამოუკიდებლად ქმნის ვარკვეულ ემოციას, იღვას. ამ პროცესს, ანუ მეტაფორის გასუბსტანციურებას მივყავართ იქამდე, რომ თუკი უწინ მეტაფორა ფარავდა რეალობას, ახლა პირიქით, მეტაფორა ცდილობს, რომ გათავისუფლდეს თავისი აბსტრაქტური, ანუ რეალური საბურველისაგან.⁶³ ეს პროცესი, ანუ უოველგვარი ხილულისაგან მოწვევით შინაგანი განწყობის, აზრის გადმოცემა გეომეტრიული ფიგურებით შექმნილ სურათებში, უკვე მიღწეულია. საინტერესოა, რა აზრის ის ძირითადი მომენტი, რომელიც სუბიექტური მხარის გამოვლენას ემსახურება. აღსანიშნავია, რომ ალ. ბანძელაძის როგორც ამ, ისე დანარჩენი ჯგუფის აბსტრაქციებში აღნიშნულ მხატვრულ ამოცანას მოძრაობა გადაჭრის. (მოძრაობაში იგულისხმება მასალის ხასიათში გამოვლენილი მოძრაობა). ვეგლა ჯგუფის სურათს მოძრაობის მოტივაციის საფუძველი განასხვავებს ერთმანეთისაგან, გამოამდინარე იქიდან, თუ რომელი სახეითი ხერხი იძენს წამყვან მნიშვნელობას. ვინაიდან, გეომეტრიული ფორმებით შექმნილ აბსტრაქციებში ურადღების ცენტრშია ფორმის გარდაქმნის, მისი სხვადასხვა შესაძლებლობების გამოვლენის საკითხი, ამიტომ მოძრაობა გამოკვეთილ, ექსპრესიულ ხასიათს იძენს. ფერადი სიბრტყეებით შედგენილ აბსტრაქციებში, მოძრაობას ხაზისა და ფერის შეთანხმება-დაპირისპირება განაპირობებს. ამ კონტრასტის წარმმართველი რიტმის ხასიათი კომპოზიციის სტრუქტურის შექმნაშიც მეორდება, რაც დიდ შინაგან მუსტს ანიჭებს სურათებს. აღსანიშნავია მასალისადმი დამოკიდებულებაც. როგორც ცნობილია, აბსტრაქტულ მხატვრობაში მასალას ნაწარმოების სახეობრივი მხარის შექმნაში წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება. აბსტრაქციონიზმში თემა თვით გამოსახვის საშუალებაა, ე.ი. თვით მატერია, მასალა აზრის ნაწარმოების შინაარსი.⁶⁴ ეს აზრი კარგად ესმის მხატვარს, რადგან პირველივე აბსტრაქციებიდან იგრძნობა მასალისადმი აკადემიური მხატვრობისაგან სრულიად განსხვავებული მიდგომა. მასალისადმი დამოკიდებულებაში მხატვარი სრულ თავისუფლებას ავლენს აბსტრაქტულ გრაფიკაში. აბსტრაქტული გრაფიკის ნიმუშებშიც ნაწარმოების მხატვრულ მთლიანობას მოძრაობა, საზგასმული დინამიკა ქმნის, მაგრამ ამ შემთხვევაში მოძრაობა ვლინდება არა განზრახ, წინასწარ მომზადებული სქემის მიხედვით, არამედ თითქოს სპონტანურად, რასაც მასალის თავისებურებების წინა ზღანზე წამოწევა განაპირობებს. მაგალითად, ფანქრით შესრულებულ ნიმუშებში დიდი როლი ენიჭება სქელი, თეთრი ქაღალდის ფაქტურისა და თხელი ხაზის ურთიერთქმედებას. ეს პროცესი კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება შერეული ტექნიკით შესრულებულ აბსტრაქციებში. თუკი წინამაგვალ ნიმუშებში ამკარად იკვეთებოდა ხაზის პრიორიტეტი, ახლა მასთან ერთად ფერიც წამყვან მნიშვნელობას იძენს. აბსტრაქტული გრაფიკის ნიმუშებში აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მსგავსად სურათის სახეობრივი მხარე იქმნება ფერადოვანი სიბრტყის, ლაქის, მონასმის საშუალებით. მხატვარს მასალის ხასიათის სრული განსნა დაეხმარა სასურათო სიბრტყის შედაპირის სწორ ორგანიზებაში. ამასთანავე, თითოეული ფორმის ხასიათსა და მდებარეობას, ერთი მხრივ, მასალის ზეციფიკა და მეორე მხრივ, მოამჯნავე ფორმის ფერთან და მასალასთან ურთიერთქმედების ხასიათი განსაზღვრავს.

როგორც ალ. ბანძელაძის აბსტრაქტული სურათების ანალიზი ცხადყოფს, ისინი უფრო ახლოს არიან აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის, ვიდრე კლასიკური აბსტრაქციონიზმის წარმომადგენელთა ხელოვნებასთან. აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმთან ალ. ბანძელაძის ნიმუშებს აახლოვებს, როგორც სასურათო შედანიშნის ორგანიზების პრინციპი, სახვითი ხერხებისა და მასალის სასიათის თავისებურებები, ასევე ავტორისეული განცდის, სუბიექტური მხარის აქცენტირება, ამ უკანასკნელი გარემოებიდან გამომდინარე კი — მაურებლის სურათისადმი თავისუფალი დამოკიდებულება, როდესაც ნაწარმოებში გადმოცემულმა განწყობილებამ მის ცნობიერებაში შეიძლება სწავლასწავ ინტერპრეტაცია შეიძინოს. აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის წარმომადგენელთაგან. ალ. ბანძელაძის აბსტრაქტული სურათები ვეელაზე მეტ სიანლოვებს უილიამ ლე კუნინგის შემოქმედებასთან ავლენს. ეს მსგავსება უპირველესად ვლინდება სახვითი ხერხების, ფერის, ხაზის, მონაწილის, ლაქის მნიშვნელობის განთვითობაში, რომელთა მოძრაობა თუ მკაფიო დაპირისპირება სწავლასწავ ემოციური განცდის, უმთავრესად ექსპრესიული, დამაბული განწყობილების შექმნას განაპირობებს. აღსანიშნავია აგრეთვე ამ დაპირისპირებათა სასიათი, რასაც სახვით ხერხებს შორის არსებული განსწავვების ოდენობა ქმნის. ერთი შეხედვით, ცალკეულ კომპონენტებს შორის არსებული კონტრასტი დაკვირვებისას გვაოცებს თავისი ინტენსივობის ხარისხის სიანლოვით. ამდენად, სურათისათვის დამახასიათებელი დამაბულობა მიიღწევა ნაწარმოების შემადგენელი დეტალების თანდათანობითი, თითქოს ჩვენს თვალწინ მომხდარი ცვალებადობით. მათი შეწყობისას ვიღებთ მშფოთვარე, წინააღმდეგობებით აღსავსე ურთიერთშეთანხმებას. სახვით ელემენტთა სინთეზირების სასიათს ლე კუნინგის სურათებში ზუსტად იმეორებს კომპოზიციის სტრუქტურა. ეს კი განპირობებულია დამაბული, მღელვარე რიტმით, რაც მოძრაობის ერთი განსაზღვრული კუთხით წარმართვამი კი არ ვლინდება, არამედ სასურათო სიბრტყეზე მის ერთიან გაშლაში. აქედან გამომდინარე, მცირე, თითქოს ნაწვეტ-ნაწვეტი ფერადი სიბრტყეები, ანუ ე.წ. ბრტყელი სივრცეები, ქმნიან გამოსახულებისა და სივრცის მეტად დამაბულ ურთიერთშეთანხმებას, რაც მთლიანობაში ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ რამდენადაც მცირეა ცვალებადობა კომპოზიციის შემადგენელ ელემენტთა გამომსახველობაში, იმდენად მოკლეა მანძილი გამოსახულებისა და ფონს შორის. აქედან გამომდინარე, სურათის ექსპრესიულობა ვლინდება არა მხოლოდ გამოსახველობით, არამედ ტექტონიკურ მხარეშიც. ალ. ბანძელაძის ადრეული ხანის აბსტრაქტულ ნაწარმოებებში ერთი განსაზღვრული მოძრაობის შედეგად მთავარ და მეორეხარისხოვან ნიშანთა აქცენტირება, ბუნებრივია, სურათის სრულიად განსწავვებულ რიტმიულ დაფოფასა და აქედან გამომდინარე კომპოზიციურ წუობას განსაზღვრავს. ტრადიციული მხატვრობისათვის სახასიათო კომპოზიციური აგებისაგან გათავისუფლების შედეგად ალ. ბანძელაძე აღწევს მატერიალურობის იმ გაგებას, რაც აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმისთვისაა დამახასიათებელი.

ბზიანი ხანის წიბნის ბრავიკის ნიმუშები

დექანდრე ბანძელაძის შემოქმედებაში, დიდ ინტერესს იმსახურებს წიგნის გრაფიკის ნიმუშები, რომელთაც მსატვარი სიცოცხლის ბოლო ათწლეულში ქმნიდა. იმ ხანად შესრულებული „მაუგლის“ ილუსტრაციათა სამი ვარიანტი და „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციები ერთგვარად აჯანმებენ ალ. ბანძელაძის შემოქმედებაში განვითარებულ მივებს.

„მაუგლის“ ილუსტრაციები

„მაუგლის“ გაფორმებისადმი კვლავ მიმართვა და მითუმეტეს, ამ გაფორმების სამი ვარიანტის შექმნა მსატვრისაგან დიდ განედლეუბას მოითხოვდა. აქ კვლავ თავს იჩენს ალ. ბანძელაძის სახასიათო თვისება, რომელიც უკვე სორცემესმული თემისადმი ახალი ინტერპრეტაციის მოძებნაში გამოიხატება. თუკი უძრავლეს შემთხვევაში ასეთი მიდგომა დამახასიათებელი იყო მსატვრის ისეთი ნიმუშებისათვის, რომლებიც ბოლომდე ვერ აკმაყოფილებდნენ მსატვრულ ამოცანათა მოთხოვნებს, იგივეს ვერ ვიტყვით განსახილველ ილუსტრაციებზე. 60-იან წლებში შესრულებული „მაუგლის“ ილუსტრაციები, მაღალი მსატვრული დონით გამოირჩევიან. ამდენად, ავტორის მიზანს არ წარმოადგენდა მათი დასვეწა-სრულყოფა. ამჯერად მისი უურადლების ცენტრში იყო უკვე განხორციელებული თემის ახალი მსატვრული მთლიანობის შექმნა, რაც მსატვრის მიერ საკუთარი თავისადმი მოწოდებულ ერთგვარ გამოცდად შეიძლება აღვიქვათ. ვითარებას „ართულებდა“ ის გარემოებაც, რომ მსატვარმა დასურათებათა სამივე ვარიანტში, 60-იანი წლების ილუსტრაციების კომპოზიციურ ქარვას მიმართა. თითოეული გაფორმების განსხვავებული მსატვრული მხერვის შექმნას კი მასალის თავისებურებები განაპირობებს. „მაუგლის“ ბოლოდროინდელ გაფორმებათა არც ერთი ვარიანტი არ გამოცემა წიგნად.

„მაუგლის“ ილუსტრაციების ჰიერეული ვარიანტი 1984 წლით თარიღდება. იგი დაახლოებით 120 ილუსტრაციითაა წარმოდგენილი. გამოსახულებათა ფორმები შავი ფანქრით სრულდება, ხოლო ფერადი ფანქრის ნაწვევებ-ნაწვევები ხაზები თითქოს უწესრიგოდ მიმოხეულია სასურათო სიბრტყეზე. უწესრიგობის შეგრძნებას ბადებს ის გარემოებაც, რომ აღნიშნული ხაზების მიხანს არ წარმოადგენს რაიმე ფორმის დაფა-

რვა. ისინი თითქოს დამოუკიდებლად არსებობენ და ერთი ვარკვეული მიმართულებით
სადაც „მიჩქარაინ“. მათი განლაგების ადგილი საკმაოდ მცირეა, ამდენად, სასურათო
ზედაპირის უმთავრესი ნაწილი ფორმის შემომასხვდრეულ შავ კონტურსა და ქაღალდის
ზედაპირის სითეთრეს უკავია. მიუხედავად ამისა, ილუსტრაციები მთლიანობაში მკლერი
ფერადოვნების შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ამ ეფექტის მისაღწევად დიდ როლს თამ-
შობს როგორც კომპოზიციის აგების, ასევე ფერწერული გადაწყვეტის თავისებურებანი.
კომპოზიციის სტრუქტურასა და ფორმის მოცულობას შავი ხაზი ქმნის. იგი თითქმის
უწყვეტი სანით არის წარმოდგენილი, მთლიანობაში კი ვიღებთ დინამიკურ, ტალღო-
ვან რიტმს, რომელიც ქვევიდან ზევით ვითარდება. ავტორი ხაზის საშუალებით ქმნის
მეტად ლაკონურ ფორმას, რომელიც მისი მოცულობისა თუ მოძრაობის მიმართულე-
ბიდან გამომდინარე, მისთვის განკუთვნილ სივრცულ მდებარეობას იკავებს. კომპოზი-
ციას თავისუფლებასა და დამაჯერებლობას ანიჭებს ზერსნაწყებს შორის მოცემული ზე-
იხაყის აღმნიშვნელი ხაზები. თუკი დამოუკიდებელი სანით წარმოდგენილ ზეიხაყებში
გარემო მეტად რეალისტური ფორმებით არის გადმოცემული, მრავალფეროვანი კომპო-
ზიციებში რამდენიმე, ერთი შესედვით აბსტრაქტული ფორმა, საკმაოდ რეალური ზე-
იხაყის ილუსიას ქმნის. ხაზობრივი რიტმის ლოგიკური განვითარების შედეგია ის,
რომ ქაღალდის დაუმუშავებელი თეთრი ლაქები ხან მატერიალურ ფორმად აღიქმება,
ხან კი სივრცულ ინტერვალად.

ილუსტრაციათა ხაზობრივი რიტმის ხასიათს იმეორებს ნაწვეტ-ნაწვეტი ფერადი
შტრიხების განლაგების რიტმიც. ფერადი შტრიხების მოძრაობა უმთავრესად იწვება
ილუსტრაციის მარჯვენა ჩარჩოს შუა, ან ქვედა ნაწილიდან და დიაგონალურად მიემ-
ართება მარცხენა ჩარჩოს ზედა ნაწილისაკენ. ამ მოძრაობის სწორხაზოვნების თავიდან
აცილების მიზნით ფერადი შტრიხების რივი სძირად იცვლის ფორმას, თუმცა მისი
დიაგონალური მიმართულება უმთავრესად შენარჩუნებულია. მსატვარი ინტენსიურ ფე-
რებს იყენებს — წითელს, ყვითელს, ლურჯს, ნარინჯისფერს, ზურმუხტისფერს, მწვან-
ეს.

აღნიშნული ილუსტრაციების სახეობრივი მხარის შექმნაში მსატვარმა აბსტრაქტული
გრადიენტის ვარკვეული მსატვრული ხერხები გამოყენა. კერძოდ, მხედველობაში გვაქვს
ფერადი ფანქრით შექმნილი აბსტრაქციები, სადაც კომპოზიციის კარკასს შავი, თხელი
კონტური ქმნის. თუკი მათში ფერადი შტრიხების მიხანს უმთავრესად შავი ხაზისადმი
ექსპრესიული ხასიათის მინიჭება წარმოდგენდა, განსახილველ ილუსტრაციებში, გა-
რდა აღნიშნულისა, ფორმათა ვიზუალური ფერადოვნების მინიჭება იდგა უზრუნველბის
ცენტრში. წინააღმდეგ შემთხვევაში ფერადი შტრიხები არა მხოლოდ უფუნქციოდ მო-
გვიჩვენებოდა, არამედ შავი ხაზის საშუალებით შექმნილ მოძრაობასა და კომპოზიციის
სტრუქტურის ერთიანობას დაარღვევდა. მსატვარმა შესანიშნავად გაართვა თავი დასა-
ხულ მსატვრულ ამოცანას. გამოიყენა რა აბსტრაქტული გრაფიკის სახეობრივი გადა-
წყვეტის ზოგადი სისტემა, ფიგურული გამოხატულების შემთხვევაში სანვით ხერხებს
განსხვავებული ამოცანები დააკისრა. კერძოდ, თუკი აბსტრაქტული გრაფიკის ნიმუშ-
ებში შავი ხაზის მოძრაობის რიტმსა და მის სივრცულ მდებარეობას ზუსტად იმეორე-

ბენ ფერადი შტრიხები, „მაუგლის“ ილუსტრაციებში, მართალია, შავი ხაზისა და ფერადი შტრიხების მოძრაობის რიტმი ერთგვაროვანია, მაგრამ მათი მოძრაობის მიმართულება განსხვავებული, ურთიერთგადამკვეთია. ასეთი კომპოზიციური აგებისა და აგრეთვე ინტენსიურ და აქრომატულ ფერთა (შავი ხაზი, ქალაქის სითეთრე) კონტრასტის შედეგად, შავი კონტური და ფერადი შტრიხები სხვადასხვა სივრცულ მდებარეობს იკავებს. თუკი შავი ხაზით შექმნილი კომპოზიციური წერტილი თითოეული გამოსახულების განსხვავებული ხასიათიდან გამომდინარე, ილუსტრაციულად სიღრმისაყენ მიისწრაფვის, ფერადი შტრიხების წვება, თავისი დიაგონალური განფენილობის გამო, კომპოზიციის წინა სივრცულ პლანს იკავებს. აღნიშნული მხატვრული ხერხი მიმართულია იქითკენ, რომ ილუსტრაციამ ერთსა და იმავე დროს შეინარჩუნოს გრაფიკული ხაზის სინატიფე და ამასთანავე შექმნას უხვი, მკაფრი ფერადოვნების შთაბეჭდილება.

„მაუგლის“ ილუსტრაციების ერთ-ერთი ვარიანტი 1987 წლით თარიღდება. იგი 14 ილუსტრაციითაა წარმოდგენილი. განსახილველ ნიმუშებში მხატვარი იმეორებს წინამდებელი ილუსტრაციების მხატვრულ გადაწყვეტას. თუმცა ამჯერად განსხვავებულ მასალას – ტუშსა და აკვარელს იყენებს. ილუსტრაციათა სიმცირე მეტყველებს იმაზე, რომ მხატვრის მიზანს არ წარმოადგენდა შექმნა ლიტერატურული ნაწარმოების დასრულებული მხატვრული გაფორმება. მას უკვე შექმნილი მთლიანობის ახალი ვარიანტის განხორციელების სურვილი ჰქონდა. განსხვავებული მასალის საშუალებით ნაწარმოებმა მართლაც სრულიად ახალი მხატვრული ხასიათი შეიძინა. კომპოზიციის ზედპირზე განტოტვილი შავი ხაზის მდინარება, რომელიც ტუშით სრულდება, ფორმას უფრო მეტ სიმკვეთრეს ანიჭებს. შესაბამისად, კომპოზიციის წინა, წარმოსახვითი სივრცული პლანის ინტერვალის უფრო დიდ ადგილს იკავებს. ეს საშუალებას აძლევს ავტორს, თავისუფლად განაღვოს აკვარელის მცირე, ფერადი სიბრტყეები, რომლებიც ისევე, როგორც წინამდებელი ილუსტრაციებში არსებული ფერადი შტრიხები, თითქოს დამოუკიდებლად არსებობენ. ასეთი მხატვრული გადაწყვეტის შედეგად, ხაზის საშუალებით გამოვლენილი დინამიკა უფრო ქმედითაა, რამაც დიდ როლს თამაშობს ტუშით შექმნილი ხაზისა და ქალაქის დაუშუშავებული სითეთრის მკვეთრი კონტრასტი. ამ მოძრაობის ერთგვარ დამამუსრულებლად გვევლინება ის გარემოება, რომ აკვარელის მცირე ლაქებს არა აქვთ ერთი განსაკუთრებული კუთხით მიმართული მოძრაობა. მათი კონტურების დეკორაციულობა ფორმას რელიეფურობას ანიჭებს და ამავე დროს გარკვეულ ემოციას ქმნის. ამაში დიდ როლს თამაშობს არა მხოლოდ აკვარელის ლაქების ფორმები, არამედ ფერის ინტენსივობა თუ ფერწერული გრადაციები. მხატვარი კვლავ მკაფრი ფერებს იყენებს – წითელს, ვითელს, ლურჯს, ცისფერს, მწვანეს. ტონალური ცვალებადობისათვის კი ხშირად ძალზე ოსტატურად გამოიყენება ქალაქის სითეთრე. ფერის მიზანს, წინამდებელი ნიმუშებისაგან განსხვავებით, აღარ წარმოადგენს ფორმისადმი ვიზუალურად დასრულებული ფერადოვნების მინიჭება. ამჯერად, აკვარელის ლაქების ფორმა და განლაგების სტატიკურობა გამოსახულების დეტალიზაციას განაპირობებს. ასეთი მხატვრული ხერხი გამოიყენა ალ. ბანძელაძემ 60-იანი წლებში

შესრულებულ აბსტრაქციებში, რომლებიც ზირობითად ზოტრეტის ქანის მივსკუთნეთ. თუკი ამ უკანასკნელ ნიმუშებში მსატვრული მთლიანობის შექმნას ხელს უშლიდა მრავალნაწილიანი ფორმისა და დაუტვირთავი ფონის ერთგვარი შეუთავსებლობა, განსახილველ ილუსტრაციებში ეს საკითხი სრულიად მოგვარებულია. ტუშის კონტურის მოძრაობა, რომელიც მთელ სასურათო ზედპირს „იპრობს“, და აგრეთვე ფერადი ლაქებისა და ტუშის კონტურის მოძრაობის რიტმის ხასიათის თანხვედრა, ერთი ამოსუნთქვით აგვარებს ამ პრობლემას.

1984-85 წლებით თარიღდება „მაუგლის“ ილუსტრაციათა მესამე ვარიანტი, სადაც მასალად კვლავ ტუში და აკვარელია გამოყენებული. თუკი წინამდებელი ნაწარმოებები ახლოს იყო ერთმანეთთან მსატვრული გადარწმუნების თვალსაზრისით, რის გამოც ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით დამორბეული ნიმუშების ერთმანეთის თანმიმდევრობით განხილვა განვიზრახეთ, იგივეს ვერ ვიტყვით განსახილველ ილუსტრაციებზე. ამჯერად ტუშისა და აკვარელის ტექნიკა სრულიად განსხვავებულ მსატვრულ ეფექტს იძლევა. მსატვარი აღარ მიმართავს სასურათო ზედპირის ხაზის საშუალებით ბადისებურად დაფარვას. ახლა ტუშის კონტური მხოლოდ რომელიმე გამოსახულების ფორმას ქმნის. ტუშის სქელი, ჰრიალა ხაზით შექმნილი ფიგურის სილუეტში აკვარელის კაშკაშა ფერი „მოძვედრულია“. მათი ერთობლიობა სინატიფესთან ერთად ზღაპრულ იერს სძენს ნიმუშებს. ემოციური მუსტი შემოაქვს სივრცესაც, მის ინტერვალებს, სიღრმეს და ფერს. აკვარელის გამჭვირვალებების საშუალებით, მსატვარი თავისუფლად გადმოგვცემს დღის სხვადასხვა დროის განათებას: დღის რიჟრაჟს — ვარდისფერ-შერეული ცისფერით, თუ საღამოს ბინდს — ზეთისწილისფერ-ნაცრისფერი ტონებით.

განსახილველ ნიმუშებში ძირითად მსატვრულ ეფექტს ზედპირის ფაქტურა ქმნის. ფაქტურის ხასიათის შექმნას კი სხვადასხვა მასალის კონტრასტი განაპირობებს. მაგალითად, განსხვავებულია აკვარელის ფერის მსატვრული ხარისხი, ერთი მხრივ ფორმის და მეორე მხრივ, სივრცის გადმოცემისას. იმ შემთხვევაში, როდესაც იგი ფორმის ზედპირს ფარავს, მას განსაკუთრებულ მდგრადობასა და ზღასტიკურობას ანიჭებს ტუშის მიერ შექმნილი კონტური, სხვადასხვა ზომის წერტილი და თხელი შტრიხი, ხოლო ზეისაჟში — აკვარელის თხელი ფენის კონტრასტი ქაღალდის ზედპირთან, რომელიც ფერწერული გრადაციებისათვის გამოიყენება, ფერს თავისუფლად განფენილობას ანიჭებს. ამის შედეგად მსატვარი ჰაერის მოძრაობის, ბუნების სიმწვანისა და მზის ნათების ილუზიას ქმნის. აღნიშნული მსატვრული ხერხი, რომელსაც სხვადასხვა ფაქტურათა კონტრასტი ქმნის, გამოიყენება შერეული ტექნიკით შესრულებულ აბსტრაქტული გრაფიკის ნიმუშებში. აღნიშნავია ისიც, რომ განხილული სამი ნიმუშებიდან 60-იანი წლების გაფორმებასთან, მსატვრული თვალსაზრისით, ვგვლახე ახლოს უკანასკნელი ილუსტრაციებია. მსატვრის მიზანს ამ შემთხვევაშიც ლიტერატურული ნაწარმოების ზღაპრული და რეალური საწიესების შერწყმა წარმოადგენდა. თითოეულ მათგანს, მასალის თავისებურებათა მკვეთრი აქცენტირების საშუალებით, ავტორი თითქოს უტრირებულ სახე აძლევს, რომელთა კონტრასტი საზგანსრულად ეგზოტიკურ იერს ანიჭებს ნიმუშებს.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, ალ. ბანძელაძემ „მაუკლის“ გაფორმების ბოლო სამ ვარიანტში გააერთიანა, ერთი მხრივ, 60-იანი წლების ილუსტრაციათა კომპოზიციური აგებისა და მეორე მხრივ, აბსტრაქტულ გრაფიკაში გამოყენებული მასალისადმი და მოკიდებულების თავისებურებები. ამ უკანასკნელი ნაწარმოებებიდან ავტორმა მიმართა მხატვრულ ხერხებს, რომელნიც საფუძვლად დაედო ფერადი ფანქრით შესრულებული სურათების, ე.წ. ზორტრეტებისა და შერეული ტექნიკით შექმნილი ნაწარმოებების მხატვრული სახის განხორციელებას.

„ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციები

შემოქმედების ბოლო ათწლეულში ალ. ბანძელაძე „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ გაფორმებაზე მუშაობდა. როგორც თვითონ ამბობდა, მთელი ცხოვრება სანუკვარ ოცნებად ჰქონდა ქცეული შეექმნა „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციები. აღნიშნულ სამუშაოს იგი 70-იანი წლების შუა ხანებში შეუდგა. დიდუბის ეკლესიის მოხატვის დაწყების გამო იგი თითქმის ათეული წლით მოსწუდა იმას, რისი გაგრძელებაც მხოლოდ 80-იან წლებში შეძლო. მხატვარი სიცოცხლის ბოლომდე დიდი ინტენსივობით მუშაობდა „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციებზე. იგი ქმნიდა მრავალ ვარიანტს, მიმართავდა გადამწყვეტის სხვადასხვა ვასს, აწარმოებდა ძიებას მისთვის ვეელაზე უფრო მისაღები ვარიანტის შესაქმნელად. მუშაობის პროცესს ახლდა გარკვეული დაეჭვებაც, რაც მხატვრის ინტერვიუშიც იგრძნობა. „ჩემი ზრინციანი თანამედროვე მხატვრობისა ამაზე თითქოს უარს მეუბნება, მაგრამ ბავშობიდანვე მაქვს სიყვარული რუსთაველისა“.⁶⁵ ალ. ბანძელაძემ „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციათა მრავალი ვარიანტი შექმნა, რომელნიც ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან როგორც მხატვრულ-გამომსახველობით ხერხებით, ასევე ზოემის შინაარსის გასხნის ხასიათით. მხატვრული გადაწყვეტის მრავალგვარობა მეტყველებს იმაზე, რომ მხატვარი უდიდეს სიფრთხილეს იჩინდა აღნიშნული საკითხისადმი. მან ხომ მიხნდა საკმაოდ რთული ამოცანა დაისახა, კერძოდ, თანამედროვე ხელოვნების მხატვრული ენის საშუალებით ზოემის იდეურ-ვიზუალური სახის შექმნა. ამის შესახებ იგი ამბობდა: „უკვე ძალიან ბევრი ნამუშევარი მაქვს, მაგრამ ჯერ კიდევ ვერ მივაგენი იმას, რაც მინდა. თან მსურს, რომ თანამედროვე იერს, თანაც მინც „ვეფხისტყაოსნისა“, ეს ძალზე რთულია“.⁶⁶ მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოები არა თუ არ არის დასრულებული, არამედ მისი საბოლოო ვარიანტიც კი არ არის გამოვლენილი, ჩვენ მაინც გკერდს ვერ აფუვლით მასზე მსჯელობას. ის, რაც მოასწორო მხატვარმა, მეტად მნიშვნელოვანი, ძალიან მხატვრული დონის ნიმუშებია. აღნიშნული ილუსტრაციები ურადლებას იპყრობენ მხატვრის შემოქმედებაში განვითარებული ძიებების შედეგად წარმოქმნილი ახალ-ახალი ასპექტებით. ამდენად, ჩვენს ამოცანას წარმოადგენს იმ მხატვრული ენის თავისებურების წარმოჩენა, რომელიც ილუსტრაციათა სახეობრივ მხარეს განსახლვრავს.

აღ. ბანძელაძემ მსატვრულად გააფორმა „ვეფხისტყაოსნის“ შექმნილი თავები: „დასაწიანი“, „როსტკვან მეფისაგან და ავთანდილისაგან ნადირობა“, „ნახვა არაბთა მეფისაგან მის უმისა ვეფხისტყაოსნისა“, „თინათინისაგან ავთანდილის გავსაგნა მის უმისა სამებრად“, „ავთანდილისაგან მის უმისა ძებნად წასვლა“, „ამბავი ავთანდილისა, ასმათს რომ ეუბნების ქვაბშიგან“, „შეურა ავთანდილისა და ტარიელისა“, „ტარიელისაგან თავის ამბის მობა ავთანდილთანა“, „ამბავი ტარიელის გამიჯნურებისა“, „წიგნი ნესტან-დარეჯანის საუკარელსა თანა მიწერილი“, „ტარიელისა და ნესტანის ზირისპირ შეურა“, „ხვარაზმძის შვილის ტარიელისაგან მოკვლა“, „ანდერძი ავთანდილისა როსტკვან მეფის წინაშე“, „წიგნი ავთანდილისა ფატმანთანა“.

აღნიშნული თავების მსატვრულ გაფორმებაში, მიუხედავად იმისა, რომ ვეგელა მათგანი შერეული ტექნიკითა (გუპში, ტუში, აკვარელი, ზეთი) შესრულებული, სამი ძირითადი მსატვრული მანერა შეინიშნება. ერთ-ერთი ჯგუფი კომპოზიციის აკების, ტიპაჟის, ფერადოვანი გადაწყვეტის მიხედვით, შუა საუკუნეების გვიანი ხანის ქართულ საერო მინიატურებს მოგვაგონებს. მეორე ჯგუფის ილუსტრაციებში, ავტორი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს ფერწერული მიხედვით, ხოლო მესამე ჯგუფის ნიმუშებში, ავტორი ფორმის აბსტრაქტიზებას მიმართავს. შესაბამისად, განსხვავებულია ყოველი მათგანის იდეურ-ემოციური მხარეც.

ზირველი ჯგუფის ილუსტრაციების მსატვრული სახის თავისებურებას ფორმისა და გარემოს სტილისაგან განაპირობებს. ამ მხრივ აღსანიშნავია ილუსტრაცია, რომელიც ერთვის თავს „ნახვა არაბთა მეფისაგან მის უმისა ვეფხისტყაოსნისა“. სასურათე სიბრტყე ვერტიკალური ფორმისაა. მიუხედავად სცენის მრავალხანისობისა, აქცენტების განლაგება, მათი ურთიერთმიმართება და ფორმის დამუშავება კომპოზიციის სიბრტყობრივ აგებას იწვევს. ამ შემთხვევაში მრავალი ზღანის არსებობა მიმართულია არა სიღრმის ილუსტრირებას აკებისაკენ, არამედ წინა, ძირითადი ზღანის აქცენტებისაკენ, სადაც მთავარი ფიგურა, ვეფხისტყაოსანი მოემეა გამოსახული. წინა ზღანის სცენის დანაწილები ნაწილებისაგან გამოყოფას ხელს უწყობს მოემის უკან მდგომი, დიდი ზომის შავი ცხენი. ამ ძირითადი აქცენტების განსწონასწორებლად, რომლებიც კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილშია გამოსახული, ავტორი მარცხენა მხარეს ათავსებს როსტკვანის სამ-ოთხ კაციან ჯგუფს, რომელიც დიდი, კლდოვანი ლოდების უკან ჩასაფრებულია. ზერსონაჟების ფიგურების ბრტყელი აგება, სახეების სტილიზებული გადაწყვეტა და მოუხემაზვი მოძრაობა, ქართული საერო მინიატურის ტიპაჟს გვაგონებს. აღნიშნული ტიპაჟისაგან განსხვავებით, ავტორი ცდილობს თითოეული ფიგურის სახასიათო, ინდივიდუალური ნიშნის გამოვლენას, როგორც სხეულის მოძრაობის, ასევე სახის მიმოკის საშუალებით. ტარიელის დგომასა და გამოხედვაში ერთდროულად იკითხება რაინდის შეუდრეკელობაც და უცვარი თავდასხმით გამოწვეული მრისხანეობაც. როსტკვანის ამბლის წარმომადგენელთა სახეები მრავალგვარ ემოციურ განწყობილებას გადმოცემენ. მათზე ვკითხულობთ უდიდეს ცნობისმოკვარეობას, შიშს, მეფის ბრძანების შესრულების სურვილს, უცხო მოემის ხილვით გამოწვეულ გაოცებას. მთლიანობაში იქმნება მეტად დამაბული სიტუაცია, რომელიც დრამატული კოლიზიით უნდა დასრულ-

ლდეს. ასეთი განწყობილებების შექმნაში ერთნაირი ძალით მონაწილეობს როგორც სცენის სტრუქტურის ხასიათი, ასევე ფერისა და ხაზის გამომსახველობა. ვერტიკალურად წაგრძელებული ფორმატის ხასიათის ხაზგასმა არა სიღრმეში, არამედ ერთმანეთის თანმიმდევრობით, სურათის ზედა კიდისაკენ განვითარებული ზღანებითა და ფიგურების განლაგების შედეგად მიღებული გაჭედილი კომპოზიციით, გარდა იმისა, რომ სცენას ექსპრესიულ ხასიათს ანიჭებს, ასევე წარმოდგენით იერსაც სძენს მას. ტუშითა და აკვარელთ შექმნილი ფორმები განსაკუთრებული სიმკვეთრით გამოირჩევა. ამ შემთხვევაში მასალის ხასიათი, ბრტყელი, გრაფიკული კონტურით შემოსასღვრული ფორმის შექმნას განაპირობებს. მოყმის გამომსახველ ზოხას კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის ცხენის ფიგურის მხატვრული გადაწყვეტა. ეს უკანასკნელი მთლიანად ტუშით სრულდება, რის შედეგადაც მისი ფორმა დეკორაციული კონტურით მეტად წარმოსადგვ იერს იღებს. ამასთანავე უნაპირის მორთულობის დეტალიზაცია კარგად ერწყმის ცხენის ფიგურის სტილიზებულ ფორმას. მღვერების ფიგურებისა და სახეების გადმოცემისას კი ტუშის მიერ შექმნილი ხაზი უფრო მოქნილია, ფორმის დაშუშავება კი — ფერწერული. ასეთი მხატვრული გადაწყვეტით ავტორს სურს ხაზი გაუსვას ტარიელის განსაკუთრებულობას. ეპიზოდის თხრობითი მოქმეტის აქცენტირებას მხატვარი აღწევს მღვერთა ზოხებითა და გარემოს მეტად დამაჯერებელი გადმოცემით. ტუშის სწვადასხვა ზომის და ფორმის ხაზები კლდოვანი რელიეფის ილუსიას ქმნის, ხოლო აკვარელის მწვანე ფერი, რომელშიც ყვითელი, ცისფერი და სალათისფერი ლაქებია „მიმოხეული“, არა მხოლოდ ბუნების სიმწვანედ, არამედ მზის ნათებად აღიქმება.

მხატვრის მიზანი ზოყმის ამ ეპიზოდის შინაარსის მაქსიმალური განსხაა, რომელსაც იგი აღწევს არა რეალისტური ფორმებით, არამედ თავისებური მხატვრული მანერით, რომელსაც გამოსახულებათა დეკორაციულობა და სტილიზაცია უღვეს საფუძვლად.

ფერთა სიუხვით გამოირჩევა ილუსტრაცია, რომელიც ერთვის თავს „ამბავი ტარიელის გამიჯნურებისა“. მართალია, განსახილველი ნიმუშიც შერეული ტექნიკითა შესრულებული, მაგრამ ამ შემთხვევაში წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება აკვარელის ტექნიკის შესაძლებლობების მაქსიმალურ გამოვლენას. ილუსტრაციას, რომლის ქვემოთაც დართულია შემდეგი სტრიქონი: „დავეცი, დაბნდი, წამისდა ძალი მხართა და მკლავისა“, გარს შემოუყვება მცირე სივანის ჩარჩო, რომელიც კალმით შესრულებული რომბებით ივსება. ჩარჩოს კუთხეებში ავტორს ფერადი ჩიტები გამოუსახავს. კომპოზიციის დიდი ნაწილი უკავია ფარდას, რომლის გადაწეული კალმის მიღმა, სავარძელში მჯდომი ნესტანი მოჩანს. ნესტანის წინ მედიდურ ზოხაში მდგომი მეფეა წარმოდგენილი. ფარდის ერთ მხარეს ნაირფერი ვეფხვებით შემკულ ბაღს ვხედავთ. კომპოზიციის ქვედა ნაწილში ორი ფიგურაა — მარჯვნივ გულწასული ტარიელი, ხოლო მარცხნივ — მასთან დაჩოქილი ასმათი. ფიგურების ფორმები განზოგადებულია. ფორმის სტრუქტურის შექმნაში მთავარ როლს თამაშობს შავი ფანქრით შექმნილი კონტური, რომელიც თითოეულ ფიგურას მეტად სახასიათო სილუეტს უქმნის. დიდი უერადლება ექვევა აკვრთვე ტანისამოსისა თუ სამკაულის ცალკეულ დეტალს, რომლი-

სთვისაც მსატვარი ზღასტიკურ ხანთან ერთად მკაფიო ფერებისაგან შედგენილ მცირე სიბრტყეებს იყენებს. კომპოზიციის უველახე დიდი ზომის ფერადოვანი აქცენტი ღია ვარდისფერი სიბრტყეა, რომელიც ფარდის შეღავიწის ფარავს. ფარდის ღრანბრების გარდა მდომსაცემად, ატორი ვარდისფერში რთავს ძაწისფერს, შინდისფერს, ცისფერს, ჰერსონათა ტანისამოსისათვის კი შანბანისფერს, ლურჯს, უვითელს და ნარინჯისფერს იყენებს. ფერის გამომსახველობის შექმნაში დიდ როლს თამაშობს როგორც აკვარელი-სათვის ხანსიათო ფერთა სისუფთავე, ასევე განსხვავებულ ფერთა სინთეზის ხანსიათი. უოველი ფერისადმი თანაბარზომიერი ჟღერადობის შინიჭებით ატორი თითოეულის თვითმოფადობის წარმოჩინას ახერხებს, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ფერთა სიუსხვით გამოწვეული სიჭრელე მიჩქმალავდა რა სცენის სტრუქტურის შირითადი მარგანიხებლის — ხანის გამომსახველობას, კომპოზიციის მღვრადობის დარღვევას გამოიწვევდა. ასეთი გადაწვევების შედეგად კი, რაც მიღწეულ იქნა სხვადანსვა ფერთა ტონალობის ერთ რეგისტრში წარმოდგენით, მსატვარმა არა მოლოდ ადინშული მოსალოდნელი წინააღმდეგობა აიცლია, არამედ ზოემის ამ ეზიზოდის შესატვეისი სულიერი განწობილებაც შექმნა.

კომპოზიციებს შორის, რომლებშიც ატორი ფორმის აბსტრაგირებას მიმართავს, აღსანიშნავია ილუსტრაცია, რომელიც ერთვის თავს „წივნი ავთანდილისა ფატმანთან“. კომპოზიციის ცენტრში გამოსახულია 3/4 მოძრაობაში მყოფი, ძლიერ განზოვადებული ფორმის მამაკაცის ფიგურა. მას გრძელი, ჩონისმავგარი სამოსი აცვია, წელზე კი ხმალი აქვს შემორტეული. მისი ფართოდ გადადებული ნაბიჯი მარცხნივ მოთავსებული კარისკენ არის მიმართული. წვეტილი წითელი ხანით შექმნილი კონტური მკაფიოდ გამოყოფს ფიგურას სავრთო ფონიდან. მისი შეღავირი თეთრშერეული სალათისფერით იქმნება, კომპოზიციის სავრთო ფონი კი თეთრ-ნაცრისფერია. ფიგურის ფესებთან, მეტად მცირე მანძილზე, მუქი შავი ფანქრით შესრულებული ქვაფენილის წვეზა მოცემული. ატორი უმთავრესად მასალის ხანსიათის თავისებურებებიდან გამომდინარე ქმნის კომპოზიციის სტრუქტურას, რომელიც ზღანების სიმრავლით გამოირჩევა. წინა ზღანზე მამაკაცის ფიგურა და მის წინ მოცემული კარია წარმოდგენილი. ფიგურის უკან გამოსახული ფერადი სიბრტყეებისა და ხანების სიმრავლე ქმნის რამდენიმე ზღანის შთაბეჭდილებას, რომელთა საზღვრები არ იმიჯნება ერთმანეთისაგან. ასეთი ავების შედეგად, იქმნება ფიგურის უკან მოცემული ფერადი სიბრტყეების ქაოტური ტრიალი, რაც თითქოს წინ მოაქნებს ისედაც ხამბარისებურად დაჭიმულ ფიგურას. მასალის ხანსიათი სახვითი ხერხების — ფერისა და ხანის გამომსახველობის ხარისხსაც განსაზღვრავს. ტუშით, ფანქრით, გუამით, ხეთით, აკვარელით შესრულებული ხანები და სიბრტყეები ექსპრესიულ ხანსიათს ანიჭებენ ილუსტრაციას. ხანით შექმნილი მოძრაობის რიტმს ზუსტად იმეორებს ფერთი კომპოზიციაც. ამ შემთხვევაში, დინამიკურობას უმთავრესად არა ფერთა დაზირისზირებანი, არამედ ფერის ტონალური ცვლილებები განაზირობებენ. მიუსედავად ნათელი ფერების სიჭარბისა, სავრთო განწვობილება საკმარად დამაბულია. ეს კი მიღწეულია ფერის ვარდაქმნის თავისებურებით. მაგალითად, ფანქრით შესრულებული წითელი კონტური, რომელიც შემოსა-

ზღვრავს ფიგურას, თითქოს აირეკლება უკან მოცემულ ვარდისფერ სიბრტყეებში. ვარდისფერის სიმსუბუქის ჩასაქრობად მსატკავრი მას ნაცრისფერით აჯერებს, რითაც აღნიშნული ფერის საშუალებით წითელი კონტურის მიერ შექმნილი დამახული განწყობის გავლენებს ცდილობს. იმისათვის, რომ ამ კონტექსტში არ დაიკარგოს წითელი ფანქრის ჰრიორიტეტი, რომელიც სცენის მთავარი პერსონაჟის სილუეტს ქმნის, ავტორი აკვარელის მასალის აქტიურობას, გუაშის მასალისათვის დამახსიათებელი სტატიკურობით ანელებს. სწორედ ეს ფუნქცია, ქრომატულ ფერთა ინტენსივობის „ღართგუნვა“ აკისრია ილუსტრაციაში აქრომატულ ნაცრისფერ და თეთრ ფერებს. ამ უკანასკნელთათვის მსატკავრი გუაშა და ზეთს იყენებს. აკვარელის ტექნიკის სუფთა სახით გამოყენების შედეგად ილუსტრაცია სრულიად სანირისპირო მსატკრულ ეფექტს და აქედან გამომდინარე ხასიათს შეიძინდა. ქრომატული ფერის საკმაოდ დაბალი რეგისტრით წარმოდგენის შედეგად ავტორი თავიდან იცავლებს ფერთა კონტრასტულობას. ეს კი ფერადი სიბრტყეებისადმი არა მკაფიო, არამედ ერთგვარი ფარული დინამიზმის მინიჭების სურვილით არის გამოწვეული. ამ ფონზე ფერადი ფანქრით შესრულებული ხაზების თითქოს უცვარი ტეხილები და ასევე თვით ფიგურის მოძრაობაც, უფრო გამოძახებულია. მთლიანობაში ვიღებთ კომპოზიციას, სადაც თითოეული კომპონენტი დამახული შინაგანი მუსტით არის დატვირთული. ყოველივე ეს სცენას იღუმალებას ანიჭებს და იძლევა მოსალოდნელი საფრთხის არსებობის შთაბეჭდილებას. თუკი გავითვალისწინებთ ზოემის ამ თავის შინაარსს, სადაც ავთანდილი ჯერ ფატმანს ეწვევა, ხოლო შემდეგ კი მისი საყვარლის სახლში მიდის, ცხადი ხდება, რომ აღნიშნულ ილუსტრაციაში სწორედ მეორე ვიზიტა გადმოცემულია. ამის თქმის საფუძველს გვაძლევს ნაწარმოების საერთო დრამატული ხასიათი, მამაკაცის ფიგურის ზოზა, მისი ხმლის განსაკუთრებული აქცენტირება. ამჯერად ავტორის მიზანს არ წარმოადგენდა ზოემის შინაარსის დაწვრილებითი ვიზუალური სახის შექმნა. მას სურდა გადმოეცა ამ თავის ერთ-ერთი ეპიზოდის შინაგანი განწყობა, რაც მან შესანიშნავად მოახერხა მასალის თავისებურებათა სრული სახით გამოვლენის შედეგად.

ჩვენი აზრით, „ფეფისტაოსნის“ ილუსტრაციების შესრულებისას, ალ. ბანძელაძის მიზანი არა იმდენად ზოემის რომელიმე მოხატვის შინაარსის დაწვრილებითი თხრობაა, არამედ ამა თუ იმ ამბიდან მომდინარე გრძნობითი საწყისის გამოვლენა. თუკი ამ მომენტს მივიჩნევთ მსატკრის უმთავრეს ამოცანად, მაშინ განხილულ ნიმუშთაგან, მისთვის უგელაზე უფრო მისაღებად შეიძლება მივიჩნიოთ ილუსტრაცია, რომელიც ერთვის თავს „ფატმანის წერილი ავთანდილთან“. ამ დასკვნის გაკეთების საფუძველს გვაძლევს მსატკრის განცხადება იმის შესახებ, რომ მის მიზანს თანამედროვე მსატკრობის პრინციპების გამოყენება წარმოადგენდა. ურადლებას იმსახურებს ის გარემოებაც, რომ განხილულ ნიმუშთაგან, მსატკრული დონით უგელაზე უფრო სრულყოფილი, სწორედ ეს უკანასკნელი ნაწარმოებია. ეს განპირობებულია იმით, რომ მსატკავრი ერთი კონტრეტული მომენტის, კერძოდ, გრძნობითი მხარის გამოვლენას ცდილობს. იმ დროს, როდესაც დანახენ ორ ნიმუშში მსატკრული სახის ერთიანობის შექმნას რამდენადმე აფერხებს შინაარსობრივი დეტალების მკაფიო აქცენტირება, რაც ხშირად ზო-

კიეტი სსხვითი ხერხის თვითმიზნურობას იწვევს. ამის შედეგად კი, ეს თუ ის ჰერსონაჟი, ან გარემოს მსატკრული გადაწყვეტა, საერთო მსატკრული ქსავილიდან ამოვარდნილი გვეჩვენება.

ილუსტრაციაში „ფატმანის წერილი ავთანდილთან“ ალ. ბანძელაძის აბსტრაქტული გრაფიკის გავლენა იგრძნობა. ამაზე მიანიშნებს არა მხოლოდ ფორმის აბსტრაგირება, არამედ კომპოზიციის აგებისა და მასალისადმი დამოკიდებულების სასიათაც. როგორც მსატკრის აბსტრაქტული სურათების განხილვისას აღვნიშნეთ, მათი მსატკრული სახის შექმნაში დიდი როლი ეკისრება კომპოზიციის აგებასა და რომელიმე სახვითი ხერხის საშუალებით გამოვლენილ მოძრაობას. ეს უკანასკნელი მომენტი ნაწარმოების სტრუქტურის ორგანიზებას განაპირობებს. ამავე პრინციპით შექმნილ „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციაში კი თითოეული სახვითი ხერხით გამოვლენილი მოძრაობა, ერთსა და იმავე დროს ფონსაც უქმნის და მეტოქეობასაც უწევს ფიგურისათვის დამახასიათებელ მოძრაობას. მსატკარი გრძნობდა იმ საშიშროებას, რაც შეიძლება შეეძინა აღნიშნულ გადაწყვეტას. კერძოდ, ფიგურის მოძრაობის მნიშვნელობის სასჯანსმით შესაძლებელი იყო სახის, ფერისა და ლაქისათვის სასასიათო მოძრაობის დათრგუნვა. ასეთ შემთხვევაში კი მასალის ფაქტურის აქცენტირება და ასევე აბსტრაქტულ ფორმათა სიჭარბე ხელაფურ სასიათს შეიძენდა. მოსალოდნელი წინააღმდეგობისაგან თავის დაღწევის მიზნით მსატკარმა სახვით ელემენტთა ინდივიდუალობის დონე ილუსტრაციის ძირითადი კომპონენტის მოძრაობის სასიათს თითქმის გაუტოლა. ასეთი ხერხის შედეგად ავტორმა არა მხოლოდ ძირითადი, ფიგურით გადმოცემული მოძრაობის კიდევ უფრო გააქტიურებას მიაღწია, არამედ რეალური და აბსტრაქტული ფორმების სინთეზირებასაც. ამ ორი განსხვავებული საწიისის ზომიერ შერწყმაში დიდ როლს თამაშობს რეალისტური ფორმების მეტად ლაკონური მინიშნება. ასეთებია: მამაკაცის ფიგურა, ხმალი, კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს მოთავსებული კარი და ფიგურის ფეხებთან, მეტად მცირე მონაკვეთზე მოცემული ქვაფენილის წეება. ეს უკანასკნელი, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალი, დიდ როლს თამაშობს როგორც კომპოზიციის აგებაში, ასევე რეალისტური მხარის მნიშვნელობის წარმოჩენაში. ამ საერთო, დაუსრულებელ ტრიალში, რასაც სახვითი ელემენტები ქმნიან, ქვაფენილის წეება მიწის, სიმახარის აღნიშვნელია. მისი არსებობა ვიზუალურად „აწესრიგებს“ კომპოზიციას, რის შედეგადაც უოველი განთვითოებული სახვითი ხერხის მიხანი არა მხოლოდ მათი თვითმოფადობის წარმოჩენა, არამედ ეპიზოდის საერთო სულიერი განწყობის გადმოცემა. ამდენად, მსატკარმა გამოიყენა რა მისი აბსტრაქტული გრაფიკისათვის სასასიათო ნიშნები, მასთან ძლიერ განსოვადებული რეალისტური ფორმების შერწყმის შედეგად, სრულიად ახალი მსატკრული მთლიანობა შექმნა.

ალ. ბანძელაძის მიერ შესრულებული ჰოემის თავების მსატკრული გაფორმების ორიგინალობა მიგვანიშნებს იმაზე, რომ მისი დასრულების შემთხვევაში „ვეფხისტყაოსნის“ მსატკრული გაფორმება კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ვარიანტით გამდიდრდება.

„მაუკლის“ სამი ვარიანტისა და „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციების მხატვრული ენის თავისებურებას ალ. ბანძელაძის აბსტრაქტული გრაფიკის სტილისტური ნიშნები უდევს საფუძვლად. მხატვრის მიზანს წარმოადგენდა აბსტრაქტული გრაფიკის ნიმუშებისათვის სახასიათო კომპოზიციის აგებისა და გამოქვეყნების მიზანდასახული ფიგურულ ფორმებთან. ისევე როგორც აბსტრაქტული გრაფიკის ნიმუშებში, გვიანი ხანის წიგნის გრაფიკის ილუსტრაციებშიც, ავტორმა განსაკუთრებული ყურადღება გაამახვილა მასალის ხასიათზე. ამავე დროს, მან გაითვალისწინა ის ვარაუდებაც, რომ ფიგურულ ილუსტრაციასთან დაკავშირებით მასალის განსაკუთრებულ აქცენტირებას შეიძლება სრულიად სხვა მხატვრული ეფექტი შეეძინა, როგორებიცაა, ზედაპირთა ფაქტურების მრავალგვარობის შედეგად ფორმის მატერიალურობის ხასიათისა და ასევე ზღანების ილუსტრირება. ასეთ შემთხვევაში ავტორი არა თუ საკომპოზიციურ დასჯილდებოდა მისი აბსტრაქტული გრაფიკისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს, არამედ ვარაუდებულ საფრთხეს შეუქმნიდა თვით წიგნის გრაფიკის სპეციფიკურ ხერხებსაც. მოსალოდნელი წინააღმდეგობის თავიდან აცილების მიზნით მხატვარმა თითქმის სრულიად შეინარჩუნა აბსტრაქტულ გრაფიკაში გამოვლენილი მასალის თავისებურებანი. ასეთი მიდგომა უკვე ფიგურატიული სურათის ჰრინციანების სხვაგვარ გადაწყვეტას მოითხოვდა. იმისათვის, რომ არ დარღვეულიყო ფიგურული და აბსტრაქტული ფორმების სინთეზი, მხატვარმა ოსტატურად გამოიყენა წიგნის გრაფიკის დამახასიათებელი ნიშნები, კერძოდ, ზირობითობის ის დონე, რაც განასხვავებს წიგნის გრაფიკის მხატვრულ გადაწყვეტას დაზვური სურათისაგან. მსედველობაში გვაქვს სახვითი საშუალებებისა და თვით ფორმის აგების ლაკონიზმი, მოძრაობის გამოკვეთილი ორიენტირი და კომპოზიციის სტრუქტურა. წიგნის გრაფიკისთვის მხატვრული ენის სპეციფიკა დაეხმარა მხატვარს შეინარჩუნებინა აბსტრაქტული სურათის ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანი – სახვითი ხერხების განთვითობის ჰრინციანი. ავტორმა თითოეული სახვითი ხერხის ინდივიდუალობა შეუსაბამა რა წიგნის გრაფიკისათვის დამახასიათებელ ზირობითობას, უმთავრესად შეინარჩუნა აბსტრაქტული სურათის სტრუქტურა. ამ პროცესში, ანუ სხვადასხვა საწილისთა გაერთიანებაში, დიდი როლი ითამაშა რეალისტური ფორმების დამუშავების ხასიათმა. ფორმის ხასიათის დასაკონკრეტებლად და მოწოდებული რომელიმე, ერთი შესედეგით განყენებული სახვითი ხერხი, გადმოცემული მასალის თავისებურების საშუალებით. ამავე დროს იგივე სახვითი კომპონენტი, მასალის აქტიური ხასიათის გამო, ინარჩუნებს იზოლირებულ, თვითმოყოფად ფუნქციას. უკველივე აღნიშნულის შედეგად, ავტორი აღწევს ორი განსხვავებული საწილის – რეალისტური სურათისა და აბსტრაქტული მხატვრობისათვის დამახასიათებელ სახვით ხერხთა განთვითობის ჰრინციანის საოცარ სინთეზს.



აღ. ბანძელაძის ხელოვნების ევოლუციური ხასის წარმმართველი მისი მაძიებელი ნებაა. შემოქმედი მოღვაწეობის ვეგლას ეტანსე აღსასე ეთა ნოვატორული შექმნის სურვილით. საკუთარი თავისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება არა მხოლოდ დაუმდეველ ამოცანასთან დაბრუნებისკენაც, არამედ, სრულყოფილი ნაწარმოების ასალი ვარიანტის გამოვლენისაკენაც უბიძგებდა მას. ამავე მიზეზითაა განპირობებული მის შემოქმედებაში მხატვრობის სახეთა, ჟანრთა თუ მიმდინარეობათა სძირი ცვალებადობა.

მხატვრული ამოცანების გადაჭრისას წარმოქმნილ წინააღმდეგობათა დასამლეველ გამოყენებული სახვით-სამეტყველო ხერხების გამოვლენა მხატვრის ფერწერული ენის თავისებურებების განსაზღვრაში გვეხმარება. სახვით ხერხებს შორის ხასის პრიორიტეტი მხატვრის ადრეული ნიმუშებიდანვე იგრძნობა. მხატვარი გრძნობს სახობრიობით შექმნილი ფორმის შესაბამისი სივრცის, სამოქმედო ვარემოს საჭიროებას. ამ ამოცანის გადასაჭრელად მან სხვადასხვა მხატვრულ ხერხს მიმართა. თავდაპირველად არჩეული წერის გლევი მანერა და მონოქრომული გამა ინტენსიური ფერთა და თავისუფალი, პასტოზური მანერით შეცვალა. მალევე მიხვდა რა, ერთი მხრივ, წერის ასეთი ხერხისა და მეორე მხრივ, ფორმის გრაფიკულობისა და სურათის ტექტონიკურობის ვაერთიანების მექანიკურ ხასიათს, ფერის ხასის ექსპრესიულობასთან მიხლოვება გადაწყვიტა ფერის ინტენსივობის მაქსიმალური ვაზრდითა და ფერთა მკაფიო კონტრასტების საშუალებით. აღნიშნულმა ექსპერიმენტმა სურათის მხოლოდ ვარეგნულ ეფექტზე მოასდინა ვაგლენა, უმთავრესი ამოცანა კი - ხასის წამეუნობის გამოვლენა, მინც ვერ ექნა მიღწეული. წიგნის ვრაფიკის მხატვრული ენა, მას ამ პრობლემის გადაჭრაში დაეხმარა. ამ შემთხვევაში, ხასმა გამოწერა-გამოხასვის ნაცვლად ფერწერული ხასიათიც შეიძინა. ვოველივე ამის შედეგად კი, ლიტერატურულ ნაწარმოებთა მინარსების შესატევისი, სახვითი ხერხების ენაზე ვარდაქმნილი მხატვრული ნაწარმოებები შეიქმნა. მხატვარი აღარ კმაყოფილდება მიღწეულით და უფრო ღრმად ვითარებს ძიებას. კერძოდ, მიხღწია რა შესაბამისი სახვითი ხერხებით ვარემოსა და ფორმის კონსტრუქციის სწორ ორგანიზებას, ამავერად ფორმის ცვლეველი დეტალის ხასიათის გამოვლენის სურვილმა დესტრუქციისკენ უბიძგა მას. ეს სურვილი არ შეიძლება ვავივოთ, როგორც მხოლოდ ფორმალური მხარის ძიებიდან მომდინარე. მას უფრო ღრმა ძირები აქვს. ამის თქმის საფუძველს ვგამლევეს აღ. ბანძელაძის ადრეული ეტანის სურათების მხატვრული ხედვის თავისებურება. როგორც ცნობილია, კომპოზიციის აგებისა და მხატვრული ფორმის დესტრუქციისაკენ სწრაფვა XX საუკუნის მხატვრობისათვის არის დამასასიათებელი. აღსანიშნავია ის ვარემოება, რომ თუკი შემოქმედების დასაწეისში აღ. ბანძელაძის თანამედროვე ხელოვნების მიმდინარეობისადმი ინტერესი რამდენადმე ხელოვნურ ხასიათს იღებს, ივივეს ვერ ვიტევით მხატვრული ხედვის ამ თავისებურ მანერაზე. ამის დასტურად თუნდაც ის წინააღმდეგობანი გამოდგება, რომელნიც ვემოთ აღვნიშეოთ. კერძოდ, აკადემიური სტილით შესრულეველ სურათებში ფორმისა და სივრცის შეთავსების პრინციპის, ხასისა და ფერის შეთანხმების საკითხთა წინააღმდეგობანი მეტეველებენ იმაზე, რომ მხატვარს არ აკმაყოფილებს სურათის აგებისა თუ მის შემადგენელ კომპონენტთა შესამების ტრადიციული ხერხები და ცდილობს საკუთარი, მისთვის სასასიათო ნიშნებისა და მხატვრული ხედვის დამკვიდრებას. სწორედ ინდივიდუალურ ნიშანთა გამოვლენა განპირობებს ასლებურ, სხვაგვარ მიდგომას სურათის წეობის პრინციპისადმი, რომელსაც ფორმისა და ვარემოს დესტრუქცია უდევს საფუძვლად. პირველი ნიმუში, რომელშიც მთელი სისრულით ვლინდება აღ. ბანძელაძის განსხვავებული მხატვრული ხედვა „არსენას ლექსის“ ვაფორმების მეორე ვარიანტია. გამოსახულების თითოეული დეტალი წარმოადგენს მხატვრულ მთლიანობას, რომელიც შეიძლება დამოუკიდებ-

ბელ, მკაფიო სასწავლებლის მქონე კომპოზიციად განვიხილოთ. ფორმის დაშლა და მისი შე-
მადგენელი თითოეული ნაწილის ინდივიდუალობის გამოვლენა, მართალია, მონუმენტური,
ქვის ზედანინის ფაქტურის მქონე ფორმის შექმნისთვის არის უაღრესად მნიშვნელოვანი,
კომპოზიციები მიუთითებენ მხატვრის დიდ ინტერესზე ფორმის მაქსიმალური განზოგადების
შედეგად მისი აბსტრაქციული სახით წარმოდგენისათვის. ამდენად, ალ. ბანძელაძის მიერ
აბსტრაქციონიზმისადმი მიმართვა არ არის შემთხვევითი, „გარედან“ მიღებული მოვლენა.
მხატვრის შემოქმედებაში განვითარებული მიგებებს, იგი თითქოს თავისთავად მიჩაგვს ფორმის
აბსტრაქციონისაკენ. ეს გზა, თავისი მხატვრული მიზნებითა და ამოცანებით, მოკლედ შე-
იძლება ასე ჩამოვლიდეს: აკადემიურ სტილში მომუშავე მხატვარი აკადემიზმის დოკტრი-
კას სუბიექტურ მხარეებს უპირისპირებს, რასაც მის სახვით სერსებს შორის ერთ-ერთი უმთა-
ვრესის, ხანის გამოამსახველობის გაზრდით ცდილობს. მხატვარი ეძებს შესაბამის ფერწე-
რულ გადაწყვეტას და სივრცის, გარემოს აგების ორგანიზებას. ამ ამოცანის შესრულებაში
მას წიგნის გრაფიკის მხატვრული ენა ემხარება. სურათის აგების ტექნიკურიობა, მოძრა-
ობის აჩვენებელი რიტმი და მკაფიო სილუეტის მქონე განზოგადებული ფორმა ხანის
ექსპრესიულიობის გაზრდისაკენ უბიძგებს მას. ხანის მრავალგვარ შესაძლებლობათა გამოსა-
ვლენად კი, ფორმისა და გარემოს დიფერენცირებას მიმართავს. ამ ამოცანის განხორციელე-
ბას, რომელიც სრულყოფილი მხატვრული ფორმით გამოვლინდა „არსენას ლექსის“ გაფორ-
მების მეორე ვარიანტში, მხატვარი აბსტრაქტულ სურათებში ავრძელებს.

ამდენად, ასე თანდათანობით ცვალებადობით იქმნება მხატვრის ფერწერული ენა, რო-
მლის უმთავრეს ამოცანას ფორმის მონუმენტალიზაცია წარმოადგენს. აღსანიშნავია, რომ
იღერ და ფორმალურ მიგებათა შედეგად განვითარებული ახალი ასპექტები მხატვრის ადრე-
ული ნიმუშებიდანვე სახსიათო, ამ უმთავრესი ნიშნის გამოვლენისკენაა მიმართული. მონუ-
მენტალიზმის წამყვანი მნიშვნელობა განპირობებულია არა მხოლოდ სახვით-სამეტყველო
ენისა და კომპოზიციის სტრუქტურის თავისებურებებით, არამედ იმ გარემოებითაც, რომ ალ.
ბანძელაძის შემოქმედების ერთ-ერთ მთავარ მიზანს ეროვნული მხატვრული ფორმის შექმნის
იდეა წარმოადგენდა. მისი ნაწარმოებების თემატიკას ძირითადად ეროვნული საფუძველი ასა-
ზრდობდა. მხატვარი დიდი სიფრთხილით უდგებოდა ტრადიციისა და ნოვაციის გაერთიანე-
ბის საკითხს. თუკი ადრეული ხანის ნაწარმოებებში ტრადიციულ აკადემიურ მანერას დასა-
ვლეთ ევროპული მხატვრობის მიმდინარეობათა ცალკეულ მხატვრულ სერსებს უპირისპირე-
ბდა, „არსენას ლექსის“ მხატვრულ გაფორმებასა და დიდების ეკლესიის მონატულობაში,
შუა საუკუნეების ხელოვნების განზოგადებულ ნიშნებსა და ეკონომიკური სისტემის არსე-
ბით მხარეებს, საკუთარ მხატვრულ სედავსთან მისადაგების შედეგად, ნოვაციის სახით ამკვი-
დრებად.

ალ. ბანძელაძის აქტიური რეაგირება თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში მიმდინარე
ზოცავსებზე მის შემოქმედებას კულტურულ-ისტორიულ მნიშვნელობას ანიჭებს. მხატვრის
მრავალმხრივი მოღვაწეობა, გამოხატული სხვადასხვა ჟურნალ-გაზეთის რედაქციებთან თანა-
მშრომლობაში, რესპუბლიკურ და საერთაშორისო გამოყენებზე ინტენსიურ მონაწილეობასა
და ახალგაზრდა მხატვართა აღზრდაში, მის ქმედით ზოციდასზე მეტყველებს. იგი დიდ უ-
რადღებას აქცევდა ნიჭიერ სტუდენტთა შემოქმედებითი ჰოტენციის სწორი მიმართულებით
წარმართვას, ხოლო ის გარემოება, რომ ალ. ბანძელაძე აბსტრაქტულ სურათებს უფლებდის
თავისი მოსწავლეების ნაშუქვრებთან ერთად ფენდა, მის მიერ ქართულ მხატვრობაში ამ მი-
მართულების სკოლის შექმნასე მიუთითებს.

ალ. ბანძელაძე თავისი შემოქმედებით წვეუტს უაღრესად მნიშვნელოვან ეტაპობრივ ამო-
ცანას. ამაში მდგომარეობს მისი მხატვრობის ფუნდამენტურობა, ტრადიციულობა და ამასთან
პრინციპული სიხსნე — ჭეშმარიტი ნოვატორობა.

ALEXANDER BANDZELADZE

This book is devoted to the creative work of the well-known Georgian artist Alexander Bandzeladze (1927-1992). I had become familiar with his works, especially the book graphics, prior to meeting him in 1990, when I was working on my dissertation, devoted to his creative work.

While Alexander Bandzeladze was a multi-faceted artist, his artistic interest was centered on painting, book graphics and murals. In painting, his shift from traditional realism to abstractionism made him the pioneer of the abstract school on Georgia's fine arts.

He began his creative career in the '60s of the last century when, as is well known, the rigid demands of Communist ideology were to all intents and purposes blocking the free expression of creative aspirations. Artists, too, were unable to avoid this pressure.

However, the choice of genres, as well as the means for giving expression to them, became for Bandzeladze, as they did for many artists of his time, a distinctive form of protest against the surrounding reality.

His creative work continually aroused a negative attitude towards him on the part of authorities overseeing arts. While studying at the Arts Academy he was expelled (1949) for ideological reasons, though this did not interrupt his active creative efforts. Later he sometimes even managed to take part in artists' exhibits, both at home and abroad.

The early paintings of Bandzekadze (second half of the '50s) are for the most part portraits and landscapes executed in a predominantly realistic manner. However, already evident in them are the artist's efforts to depart from the idealizing of the portrait image that was characteristic of the period. As for the landscapes, he achieved a high degree of expressiveness utilizing simple forms and color contrasts.

In his continuous search for an original artistic style Bandzeladze regularly drew upon his deep knowledge of West European techniques in painting. This search, as well as his attempt to more completely express himself, resulted in the artist's turning to abstractionism toward the end of the '60s. Works executed in the abstract manner turned out to be, if you will, the strongest and brightest, literally and figuratively, side of his creative work.

Bandzeladze is also considered to be one of the most important book designers in the Georgia of that time. The synthesizing of forms, necessary in book graphics, as well as the combining of a realistic vision of the represented image or situation with the abstract means of expression, allowed the artist in the '80s to create illustrations for Shota Rustaveli's poem „The Knight in the Panther's Skin". The new and, one can say, unique approach to illustrating this book is testimony to the artist's outstanding courage, especially when the numerous previous illustrated editions of the famous poem are taken into consideration.

Amongst his wall paintings, with which the artist began to be occupied prior to the '80s, the frescoes of the Didube Church in Tbilisi are considered to be particularly successful. The execution of this work was carried out with great difficulties due to the resistance of government bureaucrats in charge of culture. Despite this the artist, relying on traditional principles of iconography, succeeded in creating frescoes in a significantly more contemporary manner.

His abstractions can be assigned more to the expressionist, than to the classic trend in abstractionism. Attempting to avoid a hopeless struggle with the censorship, he often hid these works of his from the public. And it was only in the more liberal '80s that he became officially well known as an artist of the abstractionist school.

He was a fine teacher, devoting a significant part of his time to young artists, and arranging with them joint exhibits.

An excessive, unrelenting mental and physical workload eventually took its toll on his health. The artist died in 1992, having left behind an important contribution to art in the form of pictures, wall paintings, and books illustrated by him.

Alexander Bandzeladze can with certainty be called an artist of nonconformist trend. For the first time in the history of Georgian art a Georgian school of abstractionism was created by him, and pictures by his students can be encountered in exhibits, both at home and abroad.

ბიბლიოგრაფია



1. Б. Гордезиани, Грузинская графика, Тбилиси, 1963, стр. 108.
2. ზ. ბირკაია, „მსოფლიოს უმშვენიერესი წიგნი“, გაზ. „თბილისი“, 14 ნოემბერი, 1967.
3. ლ. კიკნაძე, „არსენას გამარჯვება“, გაზ. „კომუნისტი“, 4 ოქტომბერი, 1967.
4. В. Беридзе, Н. Езерская, Искусство Советской Грузии, 1921-1970, Москва, 1975 стр. 175.
5. Н. Езерская, „Всегда в поиске“, журн. „Искусство“, 1965, №6.
6. ო. ეგაძე, მხატვართა შორის. თბილისი, 1976, გვ.41
7. ს. ლექვაზა, „ქართული სოფელი“, გაზ. „მხატვარი“, აპრილი, 1978.
8. И. Вацаломидзе, „Картины создают зрители“, газ. „Молодёжь Грузии“, 17 декабря, 1987.
9. ს. ლექვაზა, „ქართული მხატვრობის ახალი წარმატება“, გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 29 აგვისტო, 1987.
10. Г. Гамсахурдия, „Ирония контрастов“, газ. „Заря Востока“, 29 ноября, 1987.
11. ს. ლექვაზა, „ქართველ ამბატარქციონისტთა პირველი ჯგუფური გამოფენა თბილისში“, ჟურნ. „საბჭოთა სელოფენება“, №7, 1988.
12. დ. ანდრიაძე, „ათასწლეულების გზაგასაუარსე“, ჟურნ. „საბჭოთა სელოფენება“, №5, 1988.
13. В. Беридзе, Н. Езерская, „Искусство советской Грузии“, Москва, 1975, стр. 180.
14. იქვე, გვ.180
15. ინტერვიუ ალ. ბანძელაძესთან, „სპექტრი“, 1989
16. ი. ნიკოლაძის სახელობის სამხატვრო სასწავლებელი.
17. გრ. ჩიჩინაშვილი – საქართველოს დამსახურებული მხატვარი, თბილისის სამხატვრო აკადემიის პროფესორი.
18. ვ. ჭელიძე, „მეირფასი სასოფარი“, გაზ. „ქართული კულტურა“, 30 ივნისი, 1992. გრ. აბაშიძე „ელვარე ნიჭიერება“, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 9 ივლისი, 1992.
19. ლ. გოთუა „გმირთა ვარამი“, თბილისი, 1960წ.
20. გრ. აბაშიძე „დიდი ღამე“ 1963წ; „ღამისარეა“, თბილისი, 1969წ.
21. რ. კიხლინგი „მუგლი“, თბილისი, 1966.
22. „არსენას ლექსი“, თბილისი, 1966.
23. გ. ტატიშვილი, ალ. ბერიძე, ნ. გოგიაშვილი, მ. თოიძე, გ. გაბაშვილი და სხვები.
24. გ. ვაგარინი, მ. ზიჩი, ტ. ვორშელტი, მ. საბინინი, ო. შმერლინგი, პ. შრინგესკი.
25. Б. Гордезиани. დასახ. ნაშრომი, გვ.47
26. იქვე, გვ.56
27. Б. Виппер, статьи об искусстве, Москва, 1970.
28. ე. კოჭლამაშაშვილი, თ. ტორინჯაძე, „დიდუბის ღვთისმშობლის ტაძარი“, „ჯვარი ვახისა“, 1992, №1, გვ.62
29. ვ. ბერიძე თბილისის სუროთმოდგენება, 1801-1917. ტ. II, თბილისი, 1963, გვ. 75
30. ფსალმუნები, 28,11.
31. იოანე, 3,15.
32. იოანე, 1,10.

33. იოანე, 3,17.
34. იოანე, 3,12.
35. თამარ მჭვის ფიგურა შესრულებულია სრულიად საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქის ილია II მიერ.
36. Т. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, II межд. симп. по Грузинскому искусству, Тбилиси, 1977, стр. 19.
37. Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись в Церкви Архангелов села Земо Крихи. „ქართული ხელოვნება“, 6, სერია, თბილისი, 1963, გვ.123.
38. И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, Тбилиси 1992.
39. Мифы народов мира, т II. Москва, 1982, стр. 527.
40. И. Лордкипанидзе დასახ. ნაშრ. გვ.30
41. Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, Тбилиси, т. I. 1957, стр. 80.
42. გ. სუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, თბილისი, 1988, გვ.105.
43. იქვე, გვ.35.
44. იქვე, გვ.4
45. იქვე, გვ.103.
46. Е. Привалова, роспись церкви Георгия Калоубанского близ Мцхета, „ქართული ხელოვნება“, სერია, 8. თბილისი, 1979. გვ.154.
47. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, Н. Вольская, „Живописная школа Сванети“, Тбилиси, 1983, стр., 41.
48. И. Лордкипанидзе დასახ. ნაშრ. გვ.141.
49. იქვე.
50. В. Привалова, О грузинской монументальной живописи рубежа XII-XIII веков, II межд. симп. по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977, стр. 5
51. ი. ჭიჭინაძე, სორის მოხატულობა, თბილისი, 1985, გვ.12
52. А. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тбилиси, 1974, стр. 35.
53. И. Лордкипанидзе დასახ. ნაშრ. გვ.153.
54. Л. Шервашидзе, Средневековая, монументальная живопись в Абхазии, Тбилиси, 1980 стр.60.
55. ე. კოჭლამაზაშვილი, თ. ტორნიჯაძე, დასახ. ნაშრ. გვ.54.
56. Г. Алибегашвили, светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тбилиси, 1979, стр. 10.
57. იქვე, გვ.30.
58. იქვე, გვ.95.
59. შ. ამირანაშვილი, დამიანე, თბილისი, 1980, გვ.6.
60. ი. ჭიჭინაძე, დასახ. ნაშრ. გვ.16.
61. ჰ. მარგველაშვილი, დავით კაკაბაძის არქივიდან, თბილისი, 1988. გვ.134.
62. იქვე, გვ.69.
63. ხ.ი. ვასკეტი, ხელოვნების დემონსტრაცია, 1992, თბილისი, გვ.72.
64. გ. ბუღაძე, ფიქრები წარმავალზე, თბილისი, 1994, გვ.60.
65. ინტერვიუ ალ. ბანშელაძესთან, „საქეტი“, 1989, გვ.24.
66. იქვე.



გალაკტიონ ტაბიძე. 1952, ტილო, ზეთი 141X106
Galaktion Tabidze. 1952, oil on canvas 141X106

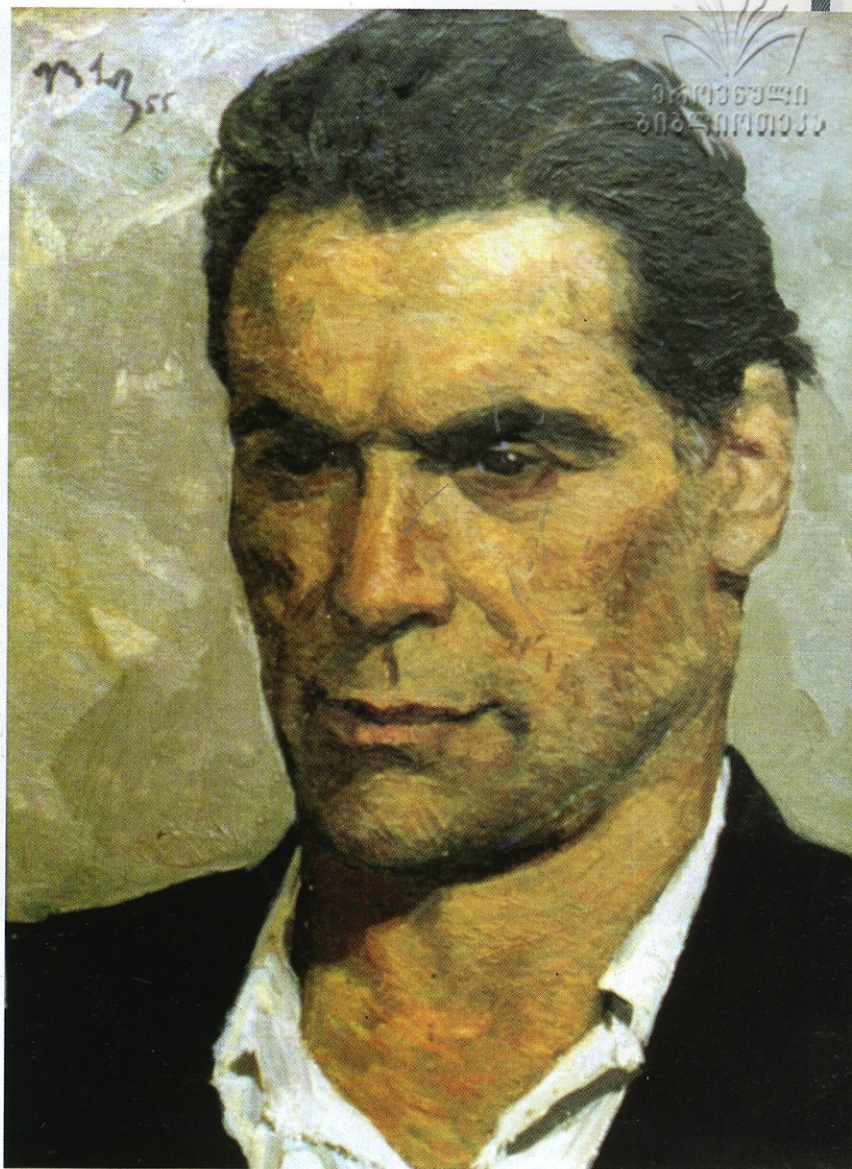


ქართული
ენების
სამეცნიერო
ცენტრი



დოდო ჭიჭინაძე. 1952, ტილო, ზეოთი 179X95

Dodo Chichinadze. 1952, oil on canvas 179X95



სპარტაკ ბაღაშვილი. 1955, მუყაო, ზეთი 34X62
Spartak Bagashvili. 1955, oil on cardboard 34X62



ხეობი. 1965, ტილო, ზეოთი 74X85

The Trees. 1965, oil on canvas 74X85



გოგონა (რუსკა). 1963, ტილო, ზეოი 120X72
The Girl (Ruska). 1963, oil on canvas 120X72



„არსენას ლექსი“. 1957

The Ballad about Arsen. 1957



Ծնված հոգ: Գրու հայր: Ծնված հայր: ✦
 Թող հոգ: Դժբանք էր կայր: Ծնված հայր: ✦
 Գրու հոգ: Գրու հոգ: Ծնված հայր: ✦
 Ծնված հոգ: Ծնված հոգ: Ծնված հայր: ✦
Ծնված հայր: Ծնված հայր: Ծնված հայր:
 Ծնված հոգ: Ծնված հոգ: Ծնված հայր: ✦
 Ծնված հոգ: Ծնված հոգ: Ծնված հայր: ✦
 Ծնված հոգ: Ծնված հոգ: Ծնված հայր: ✦
 Ծնված հոգ: Ծնված հոգ: Ծնված հայր: ✦
 Ծնված հոգ: Ծնված հոգ: Ծնված հայր: ✦
 Ծնված հոգ: Ծնված հոգ: Ծնված հայր: ✦



„Արսենան Լույսն“ . 1966

The Ballad about Arsen. 1966



„არსენას ლექსი“. 1966

The Ballad about Arsen. 1966



რ. კობლიძე „მაუგლი“. 1966

Kipling, Maugli. 1966



„ქართული სოფელი“. დჯიგალი.

Georgian Village, Wall Painting.



დიდუბის ეკლესია. „ჯვრის ზიდვა“. 1979

The Church of Didube.
The Carrying of the Cross. 1979



დიდუბის ეკლესია. „იესოს შეპყრობა“. 1979

The Church of Didube.

The Arrest of Jesus. 1979



დიდუბის ეკლესია. „ჯვარცმა“. 1979

The Church of Didube.
Crucifixion. 1979

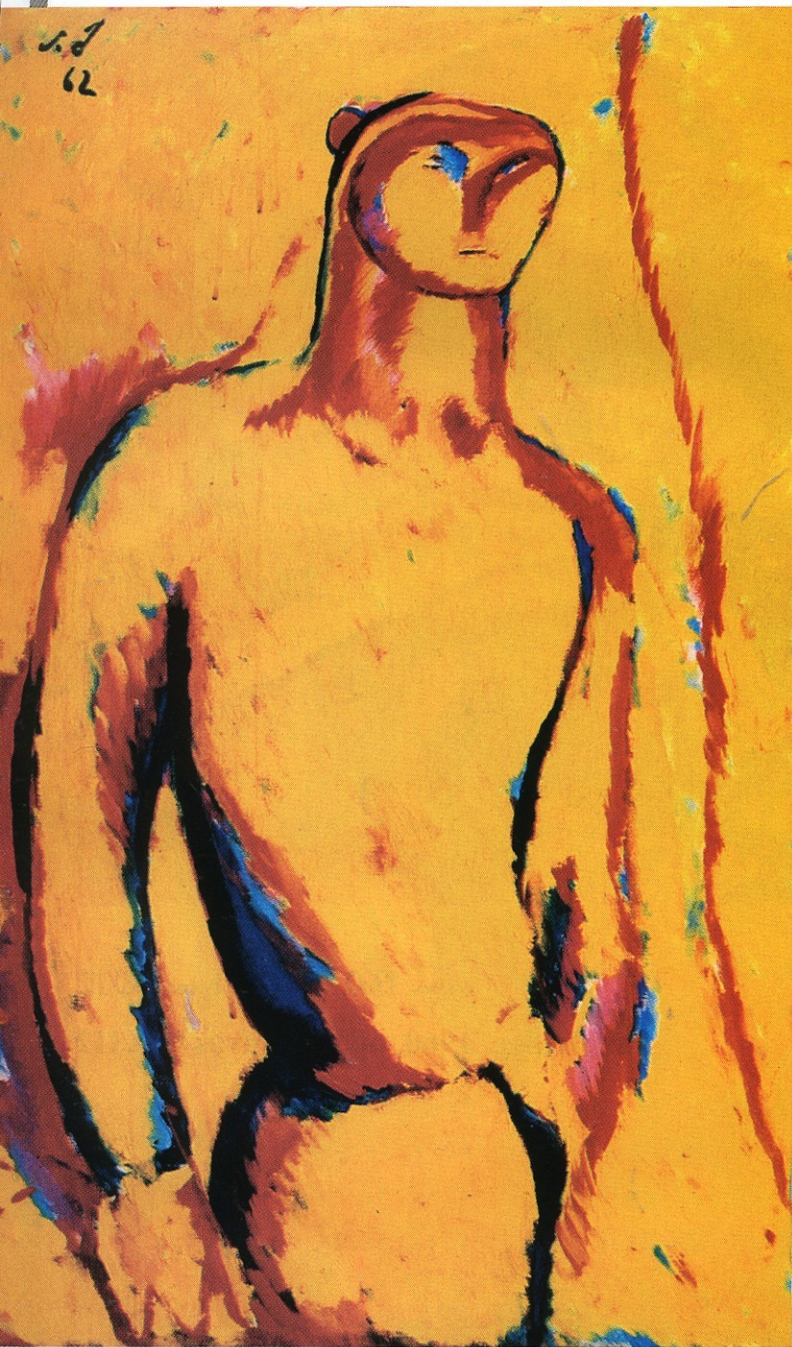


გოგენა. 1960, ტილო, ზედი 80X68

The Girl. 1960, oil on canvas 80X68



ხიდი. 1960, ტილო, ზეობა 92X112
The Bridge. 1960, oil on canvas 92X112



უსათაურო. 1962, ტილო, ზეთი 69X109

Untitled. 1962, oil on canvas 69X109

The Girl. 1960, oil on canvas 69X109



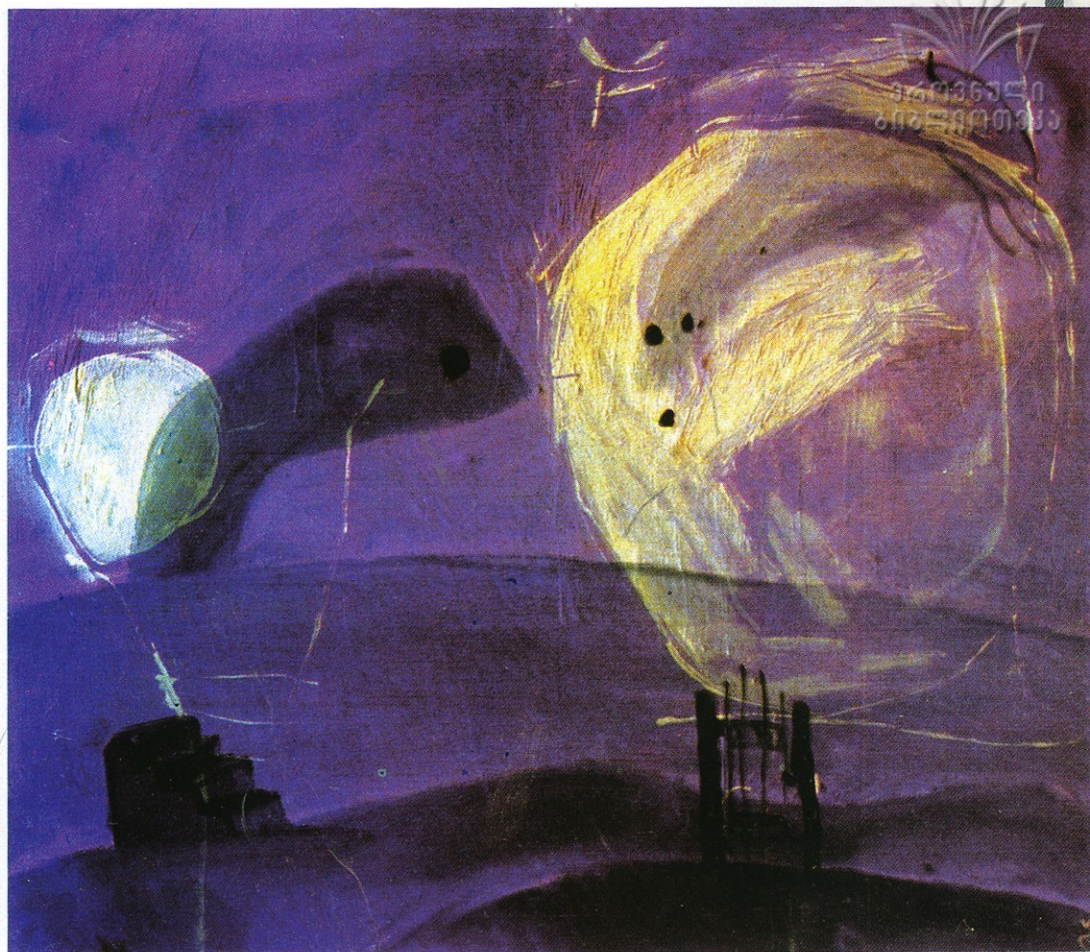
ნატურმორტი. 1963, ტილო, ზეთი 121X67
Still-life. 1963, oil on canvas 121X67



აბსტრაქცია. 1965, ტილო, ზედი 78X67

Abstraction. 1965, oil on canvas 78X67

Untitled. 1965
oil on canvas 78X67



ორი მფრინავი. 1966, ტილო, ზეოთი 77X88
Two Flyers. 1966, oil on canvas 77X88



საქართველოს
განათლებლის
მინისტროს
გამართავი
სამსახური

უცნაო. 1968, ტილო, ზედი 91X71

Untitled. 1968, oil on canvas 91X71



კომპოზიცია. 1977, ტილო, ზედი 82X82
Composition. 1977, oil on canvas 82X82



შალვა გამცია 1977 წლის სურათი 88X80
Self-Portrait. 1977, oil on canvas 88X80



უსათაურო. 1986, ტილო, ზედი 61X83
Untitled. 1986, oil on canvas 61X83



კომპოზიცია № 3 (აკო). 1988, ტილო, ზეთი 154X134

Composition # 3 (AKO). 1988, oil on canvas 154X134



კომპოზიცია № 5. 1988, ტილო, ზედი 153X200

Composition # 5. 1988, oil on canvas 153X200



აბსტრაქცია. 1988, ტილო, ზედი 165X127

Abstraction. 1988, oil on canvas 165X127

მეორე ცდა.

1988,

ტალო, ზეთი

151X200

The Second

Try.

1988,

oil on canvas

151X200





ქართული
გალერეა

თეთრი
ცისფერზე

1988,

ტილო, ზეთი

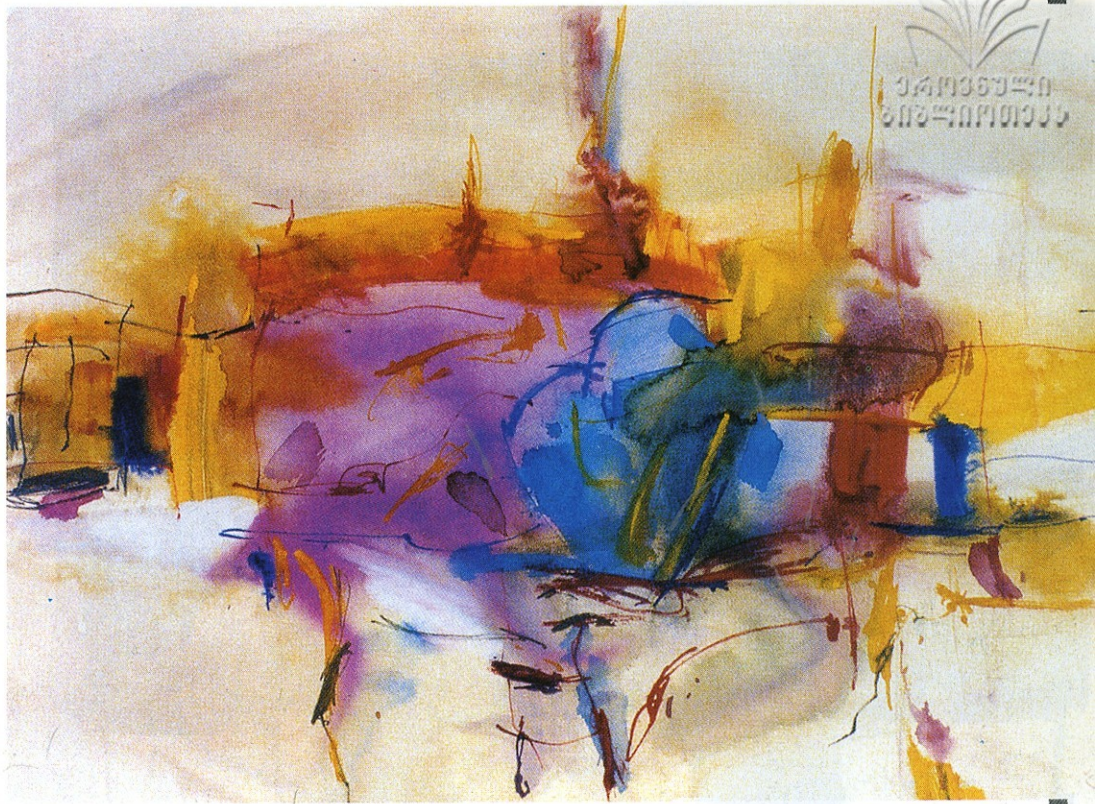
150X200

**The White
on Blue.**

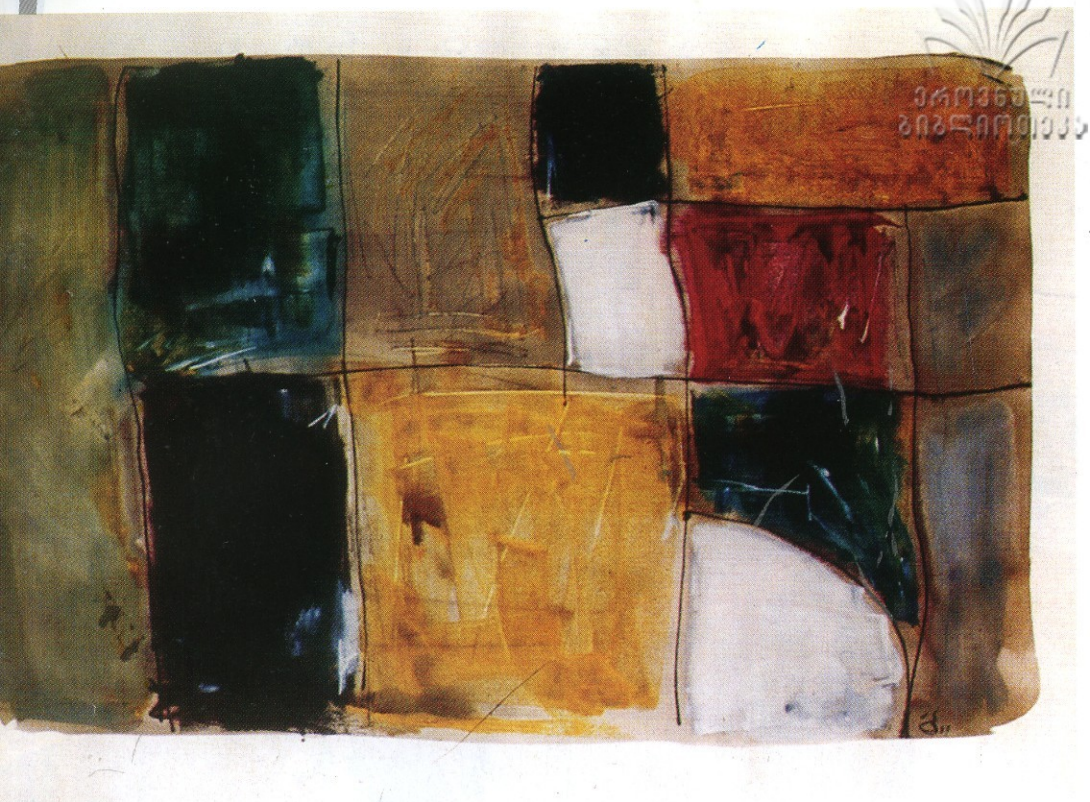
1988,

oil on canvas

150X200



უსათაურო. 1989, აკვარელი, ქაღალდი 74X100
Untitled. 1989, Watercolor, paper 74X100



კომპოზიცია. 1989, აკვარელი, ქაღალდი 75X105

Composition. 1989, Watercolor, paper 75X105

საქართველოს
სამხრეთ-აღმოსავლეთი
საგარეო ურთიერთობების
სამსახური



წითელი და თეთრი. 1989, ტილო, ზედი 90X100
Red and White. 1989, oil on canvas, 90X100



კომპოზიცია. 1989, აკვარელი, ქაღალდი 75X105

Composition. 1989, Watercolor, paper 75X105

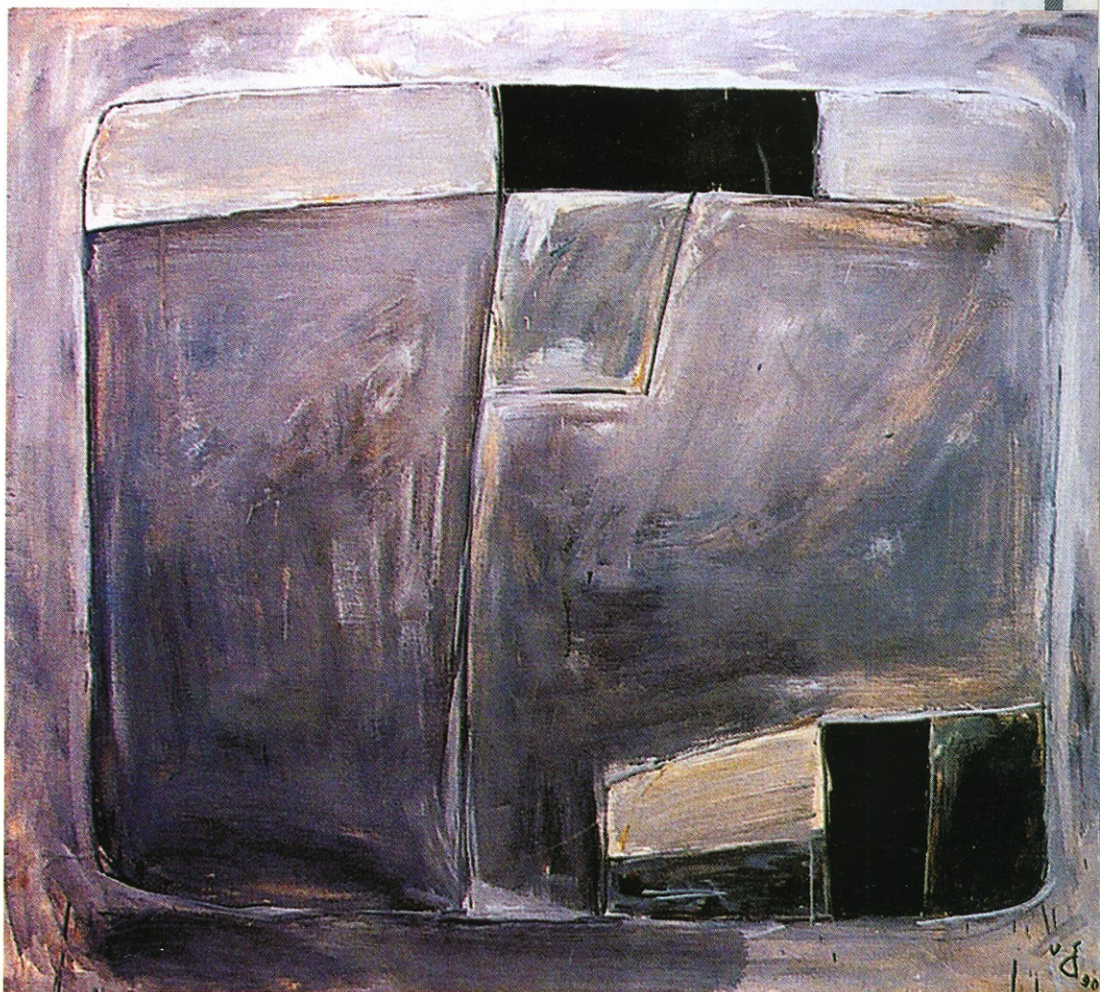


უსათაურო. 1989, აკვარელო, ქაღალდი 66X94
Untitled. 1989, Watercolor, paper 66X94



უცნაურად. 1990, ტილო, ზედი 77X91

Untitled. 1990, oil on canvas 77X91

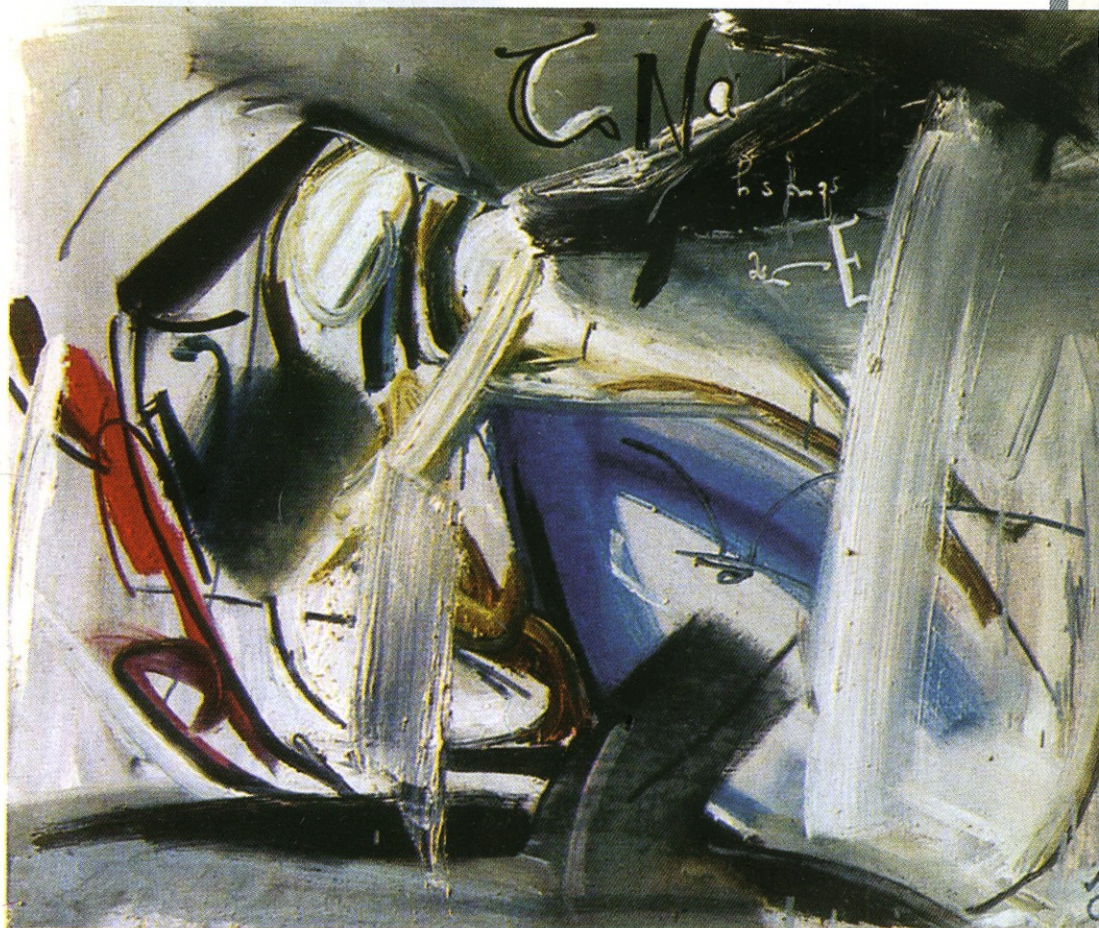


აბსტრაქცია. 1990, ტილო, ზეთი 125X147
Abstraction. 1990, oil on canvas 125X147



რუსიკო, აკო, მადადა. 1991, ტილო, ზეითი 102X92

Rusiko, Ako, Madada. 1991, oil on canvas 102X92



ანა მალე ჩამოვა. 1991, ტილო, ზედი 73X90
Ana Will Arrive Soon. 1991, oil on canvas 73X90

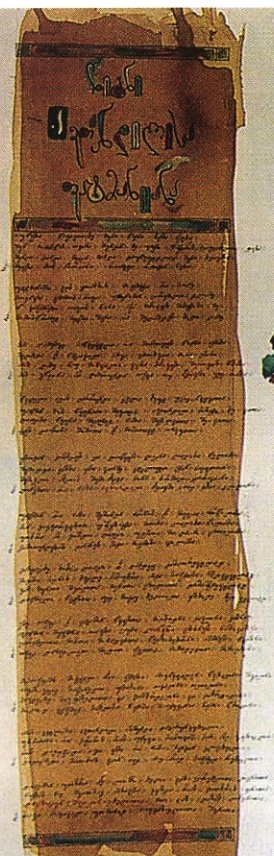


ნახვას არაბთა შიგვისაგან მის ყმისა ვუფხვისტყაოსნისა.

The Knight in the Panther's Skin



ამბავი ტარიელის გამიჯნურებისა.
The Knight in the Panther's Skin



წიგნი ავთანდილის ფატეხანთას.

The Knight in the Panther's Skin



ალექსანდრე ბანძელაძე

ALEXANDER BANDZELADZE

პირსონალური გამოფენები: SOLO EXHIBITIONS:

- პირველი პერსონალური, პრაღა 1968 First solo exhibition, Praga
- ბაზელი, ბრიუსელი (ორი პერსონალური) 1988 Bazel, Brussel (two solo exhibitions)
- „ინტერნაციონალური იმიჯის“ გალერეა, პიტსბურგი 1989 international Images, ltd., Pittsburg
- „აღ. ბანძელაძე: სად ვარ მე? s.b.k.-გალერეა 1990 „Where am I?“ s.b.k. gallery,
- Stichting Beldende Kunst, ამსტერდამი
- „ექსპრესია აკვარელში“, 1990 „Expression in watercolours“
- „ინტერნაციონალური იმიჯის“ გალერეა, პიტსბურგი International Images, Pittsburg
- „ქართული აბსტრაქცია“ 1991 „Georgian abstraction“
- Nicholas Roerich Museum, ნიუიორკი Nicholas Roerich Museum, NewYork
- „უთანხმოება“, 1991 „Disagreement“,
- „ინტერნაციონალური იმიჯის“ გალერეა, პიტსბურგი International Images, Pittsburg
- N გალერეა, თბილისი 2000 N GALLERY, Tbilisi

ძირითადი გამოფენები: MAIN EXHIBITIONS:

- სურათების ეროვნული გალერეა, თბილისი 1949 National Pictures Gallery, Tbilisi
- სურათების ეროვნული გალერეა, თბილისი 1952 National Pictures Gallery, Tbilisi
- საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი, თბილისი 1953 Georgian State Art Museum. Tbilisi
- აზერბაიჯანის ხელოვნების მუზეუმი, ბაქო 1954 Azerbaijan Art Museum, Baku
- საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი, თბილისი 1957 Georgian State Art Museum, Tbilisi
- მანეჟი, მოსკოვი 1957 Manezh, Moscow
- ტრეტიაკოვის გალერეა, მოსკოვი 1958 Tretyakov Gallery, Moscow
- ბრიუსელი, ბელგია 1959 Brussels
- რიგა, ლატვია 1959 Riga, Latvia
- გრაფიკული ხელოვნების საერთაშორისო 1966 International Biennial of graphic art, Bruin
- ბიენალე, ბრნო
- გრადეცი, ჩეხოსლოვაკია 1968 Gradets Castle, Czechoslovakia
- საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი, თბილისი 1972 Georgian State Art Museum, Tbilisi
- მხატვრის სახლი, თბილისი 1986 House of Artists, Tbilisi
- ქართველი აბსტრაქციონისტების პირველი 1987 First group exhibition of Georgian abstractionists,
- ჯგუფური გამოფენა, State Art Gallery, Tbilisi
- სურათების ეროვნული გალერეა, თბილისი
- თაობა 80, მხატვრის სახლი, თბილისი 1987 Generation-80, artists house, Tbilisi
- ქართული უსაგნო ხელოვნება, 1987 Georgian Nonobjective Art,
- ერმიტაჟის საგამოფენო დარბაზი, მოსკოვი exhibition hall Hermitage, Moscow
- საბჭოთა მხატვრების გამოფენა, 1988 The exhibition of Soviet artists,
- Rosmann Gallery, ბრიუსელი, ბელგია Brussels, Belgium
- 1970-80-იანი წლების საბჭოთა რუსეთის ავანგარდი, 1989 Avant-garde of Soviet Russia 1970s-1980s,
- ასოციაცია „პალიტრა“, მოსკოვი, Palitra association, Moscow,
- ვაზარელის ფონდი, Aix-en-Provence (საფრანგეთი), Vasareli foundation, Aix-en-Provence (France),
- გალერეა ბუდენშაცი, ბაზელი, შვეიცარია Bodenscharz Gallery, Basel (Switzerland), Moscow
- 1920-80-იანი წლების საბჭოთა ავანგარდი, 1989 Soviet Avant-garde 1920s-1980s,
- ასოციაცია „პალიტრა“, მინსკი Moscow Palitra association, Minsk
- აღმოსავლური ტალღა, „წითელი-თეთრი“, 1989 The Eastern Wave, „Red-White“,
- ასოციაცია „პალიტრა“, ვარშავა, ამსტერდამი Moscow Palitra association, Warsaw, Amsterdam
- „საქართველო, ჩემო სიყვარულო“ 1989 „Georgia on my mind“ – four artists from Tbilisi,
- ოთხი მხატვარი თბილისიდან, Museum of Fridericianum, Kassel
- ფრიდერიციანის მუზეუმი, კასელი
- აბსტრაქტული ხელოვნების გამოფენა, 1990 Abstract Art, Cinema House, Moscow
- კინოს სახლი, მოსკოვი
- „საქართველო, ჩემო სიყვარულო“, 1990 „Georgia on my mind“,
- დიუმო კუნსტ ჰალეში DuMont Kunsthalle, Kohn
- ქართული ხელოვნება, მონა ბისმარკის ფონდი 1990 Art from Georgia, Mona-Bismarck-Foundation, Paris
- საერთაშორისო გამოფენა ხელოვნების სახლში, კანი International exhibition in the house of arts, Cannes

სარჩევნი

შესავალი ----- 7

I თავი

ადრეული ხანის ნაწარმოებები

დაზგური სურათები ----- 14

წიგნის გრაფიკის ნიმუშები ----- 24

II თავი

დიდუბის ეკლესიის მოსათულობა ----- 39

III თავი

აბსტრაქტული სურათები ----- 62

IV თავი

გვიანი ხანის ფიგნის ბრაფიკის ნიმუშები

„მაუგლის“ ილუსტრაციები ----- 74

„ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციები ----- 78

დასკენა ----- 85

Alexander Bandzeladze ----- 87

ბიბლიოგრაფია ----- 89

ილუსტრაციები ----- 91

