

ქ ა რ თ უ ლ ი ა ვ ა ნ ბ ა რ დ ი

(80-იანი წლები)

გასული ათწლეულის ხელოვნების განმსაზღვრელ ნიშნად თავის დროზე ისტორიისადმი გამორჩეული ინტერესი იქნა კონსტატირებული. დღეისათვის, როცა ერთბაშად ბევრი ღირებულება გადაფასდა და ამ ღირებულებათა დამკვიდრების გზა ხშირად მოულოდნელი რაკურსიდანაც ჩანს, ალბათ, ცხადია, რომ ამ „ისტორიისადმი გამორჩეული ინტერესით“ ინიღბებოდა უფრო მნიშვნელოვანი იდეოლოგიური ცვლილებები. მხედველობაში გვაქვს 80-იანი წლების დასაწყისისათვის სავსებით ჩამოყალიბებული მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც „სიმაართლეზე“, „ჭეშმარიტებაზე“ მხოლოდ ქარაგმულად მინიშნება შეიძლებოდა ტოტალიტარული რეჟიმის უმკაცრესი იდეოლოგიური მეთვალყურეობის პირობებში.

„პერესტროიკამდე“ ეპოქის ბოლო წლების მითოლოგია უაღრესად თავისებურ ფენომენს წარმოადგენს: აქ საბჭოთა, სოციალისტურ ღირებულებათა სიყალბეზე რთული, „თამამი“ ქარაგმით და ელიტარული ნიშნისმოგებით მინიშნება უკვე რევოლუციურ გმირობად ითვლებოდა. ნიჰილიზმს სოციალიზმისა და მარქსიზმის იდეოლოგიისადმი, პერმანენტულ ნეგაციას თან სდევდა ახალ ღირებულებათა ჩამოყალიბების რთული პროცესი, რომელშიაც ნათლად აისახა ჩვენი საზოგადოების სხვადასხვა ფენის შენიღბული, დიფერენცირებული იერარქიის ვითომ გამაერთიანებელი, საკმაოდ ტენდენციურად გაცნობიერებული იდეა – ეროვნული ხსნისა და ეროვნული ღირსების აღორძინების.

არცთუ ისე დიდი ხნის წინანდელი საქართველოს სულიერ ორიენტირთა ცხადად წარმოჩენას, ალბათ, საგანგებო კვლევა და დროც სჭირდება, რადგან ბევრი ნიშანი იმ ეპოქისა მხოლოდ შორიდან უნდა გამოჩნდეს; ბევრი წარმოდგენა ამა თუ იმ რეალობაზე დღესაც სიცოცხლისუნარიანია ქართველთა უმეტესი ნაწილისათვის.

ჩვენ ამ წლების შრომების წესის ზოგ იმთავითვე მითოლოგიზებულ, ტენდენციურ ნიშნებს შევხებით, აღქმის ამა თუ იმ სტერეოტიპებს, რომლებმაც თვალსაჩინო, ვიზუალური ასახვა პოვა ახალ ქართულ მხატვრობაში და, თავის მხრივ, განსაზღვრა მის წარმომადგენელთა მსოფლმხედველობა.

თავდაპირველად ჩვენ უნდა ვცადოთ მხატვრის, მისი ინდივიდუალობის, პიროვნების და მისი მისიის შესახებ იმ წარმოდგენათა დახასიათება, რომელიც ასაზრდოვებდა სახვითი ხელოვნების შემქმნელთ, მათ გარემოცვას, სოცოუმს.

ხელოვანის მიმართ ქართველთათვის ტრადიციულად რომანტიზებულმა, მოწინებულმა დამოკიდებულებამ, ბოლშევიკთა 70-იანი წლების დიქტატურის განმავლობაში ბევრი ზოგადსაბჭოური ნიშანი გაითავისა, უპირველეს ყოვლისა, მხედველობაში გვაქვს 50-იანი წლების ბოლოს, 60-იანი წლებიდან დამკვიდრებული წარმოდგენა მხატვარზე, როგორც თავისებურ მესიაზე. ხრუშჩოვის მმართველობის წლებიდან შესაძლებელი გახდა ამა თუ იმ არაოფიციალური ტენდენციების მიმდევარ მხატვართა მუშაობა. ძალიან დიდი სირთულით, მაგრამ მაინც, დაიწყო დასავლეთიდან ფრაგმენტული ინფორმაციის შემოსვლის პროცესი. აკრძალვის მოუხდავად, ათწლეულების განმავლობაში საბჭოთა „ავანგარდისტი“ მხატვრები გამუდმებით ცდილობდნენ პუბლიკასთან კომუნიკაციას. მათი არსებობისა და მათი შემოქმედების აკრძალვის გამო განსაკუთრებით მიმზიდველი, უცნაური, ელიტარული და „დისიდენტური“ მხატვრობის შესახებ ყველამ მაინც რაღაც იცოდა. თავად მხატვრებში, „სოციალისტურ სამშობლოში“ სოციალური სტატუსის უკიდურესმა დაკნინებამ, ოფიციალისის მიერ მათი დე-

ნის პროცესმა, როგორც ჩანს, გააძლიერა რუსი ხელოვანისათვის საზოგადოდ დამახასიათებელი მესიანიზმი. დევნილი საბჭოთა ხელოვანი „კომპენსაციის“ სახით თავის თავს განსაკუთრებულ უფლებებს ანიჭებს: მხოლოდ ის არის ქუმარიტივისათვის ვნებული წმინდანი, ქურუმი და წინასწარმეტყველი. ამგვარი, ცხოვრებისაგან იზოლირებული, გლობალური რელიგიურ-მსოფლმხედველობრივი საკითხებით ევალტირებული ხელოვანის ტიპი, განსაკუთრებით ხელსაყრელი აღმოჩნდა ტოტალიტარული რეჟიმისათვის; მისი ხელოვნება ცხოვრებისეული რეალობის ნაცვლად საკუთარ, სუბიექტურ იდეოლოგიზებულ მითოლოგიას სრულყოფს. უმეტესად, როგორც წესი, მაინც ტრადიციული ესთეტიკის საზღვრებით კმაყოფილდება და, რაც მთავარია, ინარჩუნებს ზღვარს „ხელოვნებასა“ და „არახელოვნებას“ შორის, ნებადართულისა და აკრძალულის სხვა მიჯნაზე მისი ხელოვნება „ამაღლებულია“, „ზედროული“ და „იმაგინაციური“, „ელიტარული“, ამასთან, ანტირევიოლუციური თავისი პათოსით.

80-იანი წლების დასაწყისში არენაზე გამოსულ ახალგაზრდა ქართველ მხატვართაგან უმეტესნი ამგვარი მითოლოგიზებული წარმოდგენებით საზრდოობდნენ მხატვრის მისიის, მისი დანიშნულების შესახებ. რუსი ხელოვნებათმცოდნის, ვ. ლევაშოვის განსაზღვრებით: „წარმოდგენათა საფუძველი აქ მხატვრის, გენიოსის რომანტიკული ხატია, მის მიერ შექმნილი სუფთა, ამაღლებული ხელოვნებით. ეს მხატვარი სხვა ადამიანთა ნიაღვრისაგან გამოჩნეულია თავისი ნიჭიერებით. მისი შემოქმედება პიროვნული ემანაციაა, არა იმდენად ცხოვრებისაგან ნასაზრდოები, რამდენადაც ცხოვრების გამამდიდრებელი“ (ჟურნალი: „Искусство“, №3, 1989 წ. გვ. 10).

ამგვარ „ნოუმენებად“ თვითწარმოსახულ ახალგაზრდა ქართველ „მედიოშთა“ ინსპირაცია საკმაოზე ხშირად შემთხვევითი ამბიციური გაუნათლებლობით საზრდოობდა.

50-იანი, 60-იანი წლების ოსტატთაგან 70-იანი წლების მინურულია და 80-იანი წლების დასაწყისში გამოჩენილ ახალგაზრდა მხატვრებს მეგვიდრეობად ერგოთ საკმაოდ უცნაური, საქართველოსათვის დამახასიათებელი ერთგვარი „ლიბერალიზმის“ პირობებში (საბჭოური, კომუნისტური იდეოლოგიის წნეხი, საქართველოში, როგორც იმპერიის პერიფერიულ, „პროვინციულ“ რეგიონში არასოდეს იყო ისეთი მკაცრი და ყოვლისმომცველი, როგორც მოსკოვსა და ლენინგრადში) თითქმის მთლიანად ინსტიტუციონალიზებული მეგვიდრეობა: ეს იყო იმპრესიონიზმისა და პოსტიმპრესიონიზის ტენდენციური აღქმით საფუძველდებული ე.წ. „დაზვური ფერწერის“ კულტი.

60-იან წლებში, ტოტალიტარიზმის „შემსუბუქების“ პერიოდში, ქართველი მხატვრები დაზვური ფერწერის თავისთავადობის, ფერწერის ამოცანათა სპეციფიკური, განმსაზღვრელი ღირებულების დამკვიდრებით დაუპირისპირდნენ სოციალისტური რეალიზმის ცრუ იდეოლოგიურ პათოსს, სოცრეალისტურ თემატიკას.

თემატური ფერწერის ერთგვარი სუროგატი ამ ათწლეულებში (60-იანი, 70-იანი წლები) ძირითადად დეკორატიულ-ფოლკლორულ მოტივთა სტილიზაციით დამკვიდრდა – გამოყენებითი – უტილიტარული ხელოვნების დარგში: სკულპტურული ან ქედური რელიეფების სტილისტიკა „ნარმატებით“ გადმოვიდა დიდი ზომის ფერწერულ პანოზეზეც. მალევე შექმნილი და ფორმირებული ეროვნული კიჩი თემატური სურათების მომავლის შესახებ ყველანაირ სკეპტიკურ პროგნოზს უფრო უწყობდა ხელს.

მეორე ტენდენცია სახვით ხელოვნებაში, ფერწერაში ე.წ. „პოეტურ“, უფრო კი სენტიმენტალური, „პროფესიონალთა“ წრის მიღმა, აკადემიისაგან თავისუფალ შემოქმედთა შორის დამკვიდრდა. ამ მოძრაობის ლიდერმა, მხატვარმა თემო ჯაფარიძემ შექმნა სევდიანი, სწული პერსონაჟებით დასახლებული ქალაქის ევროპული რაიონების თავისებურად იდეალიზებული სამყარო. დაღლილობა, ირონიული სკეპსისი, სენტიმენტალიზმი და მეტად თავისებურად აღქმული რელიგიურობა –

ბანალურის მაღალფარდოვნად გამოვრების პათოსით. აი, ამ მხატვრული სისტემის ნიშნები, დამახასიათებელ მუქ, აქრომატულ კოლორიტთან ერთად.

ამ მხატვრობამაც ხელი შეუწყო „დაზვური ფერწერის“ კულტის განმტკიცებას. წარმოიშვა აზრი, რომ თემატიკა, საზოგადოდ ყველანაირი ცხოვრების ბუკვალური ილუსტრაციაა. აქტუალური „დისიდენტური“ (მაშინ აზვარი სენტიმენტალური სკეპსისი, უიმედობა და მისი გამლენება დისიდენტობასთან იყო გაიგივებული) პრობლემატიკით საქმის გაიოლება – „პუბლიკაზე“ მუშაობა, მისი გულის მოსაგებად. ამ ბოლო მოსაზრებაში ასევე საინტერესო ტენდენცია იკვეთება – ქედმაღლური დამოკიდებულება ფერწერის რთულ პრობლემატიკასთან ვერმიახლოებული, გაუნათლებელი მასისადმი, რაც ჩვენს ფერმწერებს საკუთარ ძიებათა ელიტარულობის განცდას განუმტკიცებდა.

აგანგადის ნიმუშთა ზერულე გაცნობისას, ჩვენი პერსონაჟები ყველაფერს პუბლიკის ინტერესებზე, ქვენა მისწრაფებებზე კომპრომისულ რეაგირებად, სპეკულაციურ ეპატიყად აღიქვამდნენ. (განსაკუთრებით სიპტომატურია, რომ სხადათ სოურეალიზმი, რომელიც ნატურალისტური ფორმებით მანიპულირებდა). ასე იშვა მითი იმის შესახებ, რომ მხოლოდ ისინი, 60-იანი წლების ქართული ფერწერის კორიფენი, არიან ნამდვილი ტრადიციის, ნამდვილი ფერწერის შემნახანნი და განმავითარებელნი. ეს „ნამდვილი ფერწერა“ მეტად შზლუდულ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში ეტეოდა: ეს იყო რალაც, რაც იმპრესიონისტებამდე არავის ესმოდა – და ასევე შეუმტყნებელი დარჩა მთელი დანარჩენი მსოფლიოსათვის სეჰანის მერეც.

„სპექტრული“ ფერწერის უმთავრეს ამოცანათა გადასაწყვეტად სავსებით საკმარისი შეიქნა „ლიტერატურულობისაგან“ თავისუფალი ნატურმორტების, პორტრეტებისა და პეიზაჟების კეთება. ამგვარად, მკაცრად დიფერენცირებული „ხელოვნების“ და „არა-ხელოვნების“ გამიჯვნის პერიოდში თითქმის რევილუციური იყო 70-იანი წლების ბოლოსა და 80-იანი წლების დასაწყისში მოსული ახალგაზრდა მხატვრების

განსაკუთრებული სიცხადით წარმოჩენილი ინტერესი „სურათოვნებისადმი“ (მათივე განსაზღვრებით) ანუ თემატური სურათის შექმნის მცდელობა.

ამ პერიოდში ახალგაზრდა მხატვართა მიერ პირველად გაცხადდა, რომ მხატვრობა, გაცილებით მეტია არსებულ, დოგმატურ ჩარჩოებში მოქცეულ წარმოდგენაზე მის შესახებ: პირველად გაჩნდა სურვილი მხატვრობის ერთ, მისი მუშეებით გაცილებით მეტის გამოსახვის, ვიდრე „ფერწერული“ პრობლემატკით მანიპულირება იყო; გაჩნდა წარმოდგენა რეალობის ასახვის ფარგლებზე.

ახალგაზრდა მხატვართა შორის გაძლიერდა სურათოვნების, ფსიქოლოგიური, ემოციური და დრამატული მომენტების აქცენტირება (თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს პროცესი მოგვიანებით რაღაც უცნაურ სტილიზაციათა მანერულ დეკორატივებში გადაიზარდა). სტილისტური თვალსაზრისით, 80-იანებელთა ხანარბობებს ერთგვარი რეტროსპექტიულობა ახასიათებს, რითაც ძალიან უახლოვდება დასავლურ პოსტმოდერნიზმს.

გარდა ამისა, „თავისუფალი“ თემატური სურათის შექმნისათვის მონაღებულები ეს მოძრაობა თავისებური გამოძახილი, განმეორება იყო 70-იანი წლების რუსულ მხატვრობაში ოფიციალურ არენაზე დამკვიდრებული ახალი თაობის მოღვაწეობის. ამ თაობას სოცრეალიზმის იდეოლოგიზებული კრიტიკა რატომღაც მათ „რომანტიკოსებად“ ნათლავდა. ტ. ნაზარენკო, მ. სიტნიკოვი, ნ. ნესტეროვა, ნ. ბულგაკოვა და სხვები რუსული საბჭოთა ხელოვნების ამ გენერაციიდან იმთავითვე მონათლენენ განსაკუთრებული, ინტროსპექტიული, „მაღალფულტურული“ ორიენტაციის მატარებლებად, რომლებსაც, კრიტიკის აზრით, ნაზოგადოდ, მთელი საკაცობრიო მხატვრული ტრადიციისადმი მომეტებული ინტერესი და ანალიტიკური რეტროსპექტიულობა ახასიათებდა.

ამ უცნაურ, გვიანსაბჭოთა მანერისას ასაზრდოებდა ზედაპირული შეხედულება, რომ „კულტურული მეტყველებით“ (რაც, უმეტესად, კლასიციზტურად ან კლასიკურ

უპოქათა ბუტაფორების თანხლებით სტილიზებულ ნატურალიზმს გულისხმობდა) შესაძლოა საბჭოთა არადადამიანურ სინამდვილესთან მშვიდობიანი თანაარსებობა და საბჭოთა ხელოვნების გამდიდრება ასეთი „მაღალი“ ხელოვნებით. ამგვარი კონფორმისტული ელიტარულობით სახით ხელოვნებაშიც გაცხადდა საბჭოთა ხელოვნათვის დამახასიათებელი მესიანისმი: თითქოს მთელს სამყაროში სწორედ ისინი, მთლიანად მონყეტილნი ცივილიზებულ ქვეყნიერებას, რჩებოდნენ სულის ყველაზე ღრმა პრობლემების ამსახველნი, კლასიკური, ჭეშმარიტი ხელოვნების ნამდვილი, სრულფუნქციონირებელი მემკვიდრენი, ქმნიდნენ „პიროვნების საისტორიო კონცეფციებს“.

ამგვარი აზროვნების კალაპოტშია მოქცეული 70-იანი წლების რუსული ხელოვნების ერთ-ერთი, ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა ანდრეი ტარკოვსკის კინემატოგრაფი, რომელიც კულტურული აღმზიების ინფორმაციულ-სტილისტური სიჭარბისა და ფორმალისმის გამო, საბჭოთა ჩინოვნიკთა მიერ სამართლიანად იყო მიჩნეული ანტიკომუნისტური ორიენტაციის ფენომენად. თუკი შედარებისათვის წარმოვიდგენთ, რომ საბჭოთა იდეოლოგიისათვის 70-იანი წლების „რეტროსპექტიული ისტორიზმი“ სახით ხელოვნებაში დაახლოებით იგივე იყო, რაც ა. ტარკოვსკის პირველი ომის თემამზე შექმნილი კინოსურათი „ივანეს ბავშვობა“, რომელიც ერთსა და იმავე დროს ვენეციის კინოფესტივალის პრესტიჟული კინოპრიზის ლაურეატიც იყო და საბჭოთა ხალხის მასობრივი გმირობის პათოსსაც ახასიანდა, ჩვენ იოლად გავიცნობიერებთ 70-იანი წლების ბოლოს საბჭოთა ოფიციალური კრიტიკის განსაკუთრებული აღტაცების, აჟიოტაჟის ბუნებას. ამგვარი მანერული პროფანაციის ერთ-ერთი, ყველაზე მეტყველი ნიმუშია ტატიანა ნაზარენკოს გახმურებული სურათი „პარტიზანის ჩამოსხნა“. (თუ „პარტიზანის გარდამოსხნა“), სადაც ქრისტეს ჯვრიდან გარდამოსხნის კლასიკური იკონოგრაფია გამოჩინებული, მაგრამ ამჯერად ვილაც საბჭოთა პარტიზანის ხსნიან სახრჩობელის ორძელიდან.

სულ რალაც ხუთი-შვიდი წლის შემდეგ ამგვარად „მოაზროვე“ მარად „პერსპექტი-
ულ“ ოფიციალის ფავორიტებს უკვე მიეცემათ ნებართვა რელიგიური და საისტორიო
თემატიკის სურათების შექმნისათვის, იგივენი დღეს ქრისტიანული, მართლმადი-
დებლური პათოსით მოძღვრავენ თანამედროვეებს და მონანიებისავე მოუწოდებენ.

80-იანი წლების დასაწყისში თავისუფალი, თვითნებური სურათის შექმნის ჩვენური
პროცესის მსგავსება ზოგადასაბჭოურთან მაინც პირობითია. უმთავრესი სწორედ
განსხვავებათა წარმოჩენაა, რადგან მთელი იმპერიის ტერიტორიაზე გამჟღავნებულია
მოთხოვნილება ქარამულად მაინც „რალაცის“ აკრძალვის შესახებ ახალი, ობიექ-
ტურობის პრეტენზიის რაიმეს გამჟღავნება-გაცხადებისა, მაინც ერთადერთი გზა და
გამოსავალი იყო. ამ გზაზე, იმპერიის რღვევის უჩვეულოდ აჩქარებულ და ამავე დროს
თითქოს უსასრულოდამდე გაჭიანურებულ დროში უკვე შესაძლებელია მეტ-ნაკლებად
მნიშვნელოვანის, სიმართლის და მისივე ტრაგი-კომიკური იერის განზოგადება.

80-იანი წლების ახალი ქართული მხატვრობა არაერთგვაროვანია; ის არ იმსახურებს
არც მხოლოდ აღტაცებასა და განურჩევლად მიღებას და არც სკეპტიკურ ცინიზმს,
როცა თავის დროზე ორიგინალურობისა და რევოლუციურობის პრეტენზიით
ნასაზრდოებ ზოგადასაბჭოურ, ზოგადიმიპერიულ ხელოვნებასთან უეჭველ, ფატალურ
მსგავსებას ვაცნობიერებთ.

1986 წელს ჟურნალ „ტეორიკტკოში“ დაბეჭდილ წერილში: („Творчество“ N7, გვ.
18). ლევან ლალიძე წერდა, რომ მხატვართა ყოველი თაობა მეკვიდრე და
გამგრძელებელია წინა თაობათა მიერ შექმნილი ტრადიციის. „ქართველ მხატვართა
ახალგაზრდა თაობა იმ ფუნდამენტზე დგას, რომელიც შექმნილია 1950-იანი წლების
ოსტატთა მიერ, რომლებიც, თავის მხრივ, მეკვიდრენი არიან იმ შესანიშნავი და განუ-
მეორებელი სულიერი სიმდიდრისა, საუკუნეების განმავლობაში რომ ქმნიდა
ქართველი ხალხი. გარდა ამისა, ქართველ მხატვართა დღევანდელი თაობა საზრდოობს

იმ მიღწევებითა და ტენდენციებით, საბჭოთა და მსოფლიო სახვით ხელოვნებაში რომ
არსებობს.

დამახასიათებელია, რომ აქ ქართველი ხალხის მთელი სულიერი მეკვიდრეობის
მატარებლებად და გამგრძელებლად 50-იანი წლების ოსტატები არიან მიჩნეულნი.

გარდა ერთგვარი ტაქტიკური მოსაზრებისა, ამგვარ განსაზღვრებაში თავისებურად
აისახა ახალგაზრდა მხატვრების მეტ-ნაკლებად, ცხადად გამჟღავნებული დაპირის-
პირება სწორედ იმ თაობისადმი, რომელთა შემოქმედებაშიც შემდგომ რაიმე მნიშვნე-
ლოვანს და აღნიშვნის ღირსს ვერაფერს პოულობდნენ. ლევან ლალიძე იქვე პატივის-
ტონით აღნიშნავს, რომ მიღწევებთან ერთად ახალგაზრდა მხატვრები ხშირად ზედ-
მეტად არიან გატაცებული ამა თუ იმ ტენდენციით: „ასე, მაგალითად, დეკორა-
ტივიზმისადმი მისწრაფებამ და წინა პლანზე გამოყენებითი ფუნქციების წამოწვევამ
გარკვეულწილად დაგვამორა დაზგური ფერწერის სპეციფიკურ, საუკუნეების განმავ-
ლობაში ჩამოყალიბებულ პრინციპებს. მათი განახლება და შეცვლა დიდ სიფრთხილეს
ითხოვს. ზედმეტი დეკორატიულობა, ერთი მხრივ, სხვა მხრივ კი ნატურალისტური
მიდგომა უკარგავს ფერწერას საკუთარ ლოგიკას და სპეციფიკურ ენას“, როგორც
თვალნათლივ ჩანს, ლევან ლალიძე მთლიანად 50-იანელთა ლოგიკით მათი
ტერმინოლოგიით მსჯელობს.

1987 წელს საკავშირო გამოფენაზე „მოლოდიოვ სტრანი“ მოსკოვში საქართველოდან
რამდენიმე ფავორიტი გამოიჩინა საკავშირო კრიტიკისათვის. ესენი იყვნენ: ჯემალ
კუხალაშვილი, ირაკლი სუთიძე, ლევან ლალიძე, ვია გუგუშვილი. ამავე გამოფენაზე
წარმოდგენილი იყო ვია ბულაძის ნამუშევრებიც, მაგრამ რუს კრიტიკოსთათვის
დამახასიათებელი ტენდენციურობით ეს მხატვრობა „სალონურ“ ფერწერად მოი-
ნათლა, რაც, ცხადია, ვია ბულაძის მხატვრობის მკვეთარ ვერმილებზე მეტყველებდა
მათ ნრეში. ეს გარემოება, როგორც შემდგომ ვნახავთ, სიმპტომატური აღმოჩნდა არა

მხოლოდ ოფიციალური კრიტიკის, არამედ საბჭოთა ავანგარდის თეორეტიკოსთა დამოკიდებულებისათვის თანამედროვე ქართული მხატვრობის ერთი, მეტად მნიშვნელოვანი, მიმართულებისადმი.

1983-1985 წლებში ვია ბუღაძის ინიციატივით ეწყობოდა ახალგაზრდა მხატვართა ჯგუფური გამოფენები, სადაც გამოფენის მონაწილე, ერთი თაობის მხატვართა (გ. ჯუგუშვილი, ლ. ლალიძე, ბ. არბოლიშვილი, ქ. მატაბელი, ვ. გაბელია, ლ. ქოლოშვილი, ლ. შელია) საერთო მხატვრულ-ესთეტიკური მისწრაფებების გამოვლენა-გათვალსაჩინოების მცდელობა თანდათან დაიხვეწა. ამ პროცესის პარალელურად, უკვე 80-იანი წლების დასაწყისში სხვადასხვა სეზონურ გამოფენებზე ექსპონირებული იყო ცალკეული აბსტრაქციონისტული სურათები – ვია ეგვერაძის, ილიკო ზაუტაშვილის, სოსო წერეთლის, დავით მიქაბერიძის. ამ წლებში აბსტრაქციონისტული ძიებები ყველაზე უფრო პრიორიტეტულ ავანგარდისტულ „ექსტად“ ითვლებოდა. ალბათ, ჩვენში დამახასიათებელი ამა თუ იმ მოსაზრების უცვარი აბსოლუტიზაციის შედეგია, რომ იმ დროიდან მოყოლებული ხანგრძლივი ინერციის გამო ბევრ ზედაპირულ ახალგაზრდა მხატვარს სწორედ აბსტრაქტული ფერწერა მიაჩნია პრეტენზიული თვითდამკვიდრების იდეალურ საშუალებად. იმ დროს კი, 60-70-იან წლებში, ალ. ბანძელაძის და ჯ. ხუნდაძის ნონფიგურატიულ ექსპერიმენტთა გამოცდილების შემდეგ, ახალგაზრდა მხატვრებისათვის აბსტრაქტიული ექსპრესიონიზმი ჩვეულებრივ მხატვრულ მიმართულებებზე უფრო ბევრი იყო. აბსტრაქტიული ექსპრესიონიზმის მნიშვნელობაზე ამ პერიოდის თბილისელ მხატვართა შორის, ძალიან კარგად წერს რუსი ხელოვნებათმცოდნე ს. კუსკოვი „აბსტრაქტიული ექსპრესიონიზმი“, რომელიც მოიცავდა „ლირიკული აბსტრაქციის“ გამოცდილებას და საკუთარ განმტკიცებებს („ინფორმელი“, „ტაშიზმი“, „მოქმედების ფერწერა“) იმ პერიოდში აღიქმებოდა ახალი ხელოვნების საერთაშორისო ენად და აღიქმებოდა არა მხოლოდ ფერწერული

სტილი, არამედ, როგორც ცხოვრების წესი ხელოვნებაში“ („Человек перестройки - танцующий человек“, Ал. Бандзеладзе, Л. Ласареишвили, Г. Эдзгверадзе - живописи, каталог выставки. ВТПО Центр художественной культуры, Москва, 1989 г.).

1987 წელს ჯერ მოსკოვში ლ. ბაჟანოვის გაერთიანება „ერმიტაჟის“ გალერეაში, ხოლო შემდეგ თბილისში სახელმწიფო სამხატვრო გალერეაში მოეწყო ქართველ აბსტრაქციონისტთა ჯგუფის გამოფენა. გალერეაში გაკეთებული გამოფენა ქართული აბსტრაქციონისტული მხატვრობის პირველი გამოფენა იყო; ბევრი ნიშნით სიმპტომატურია ამ გამოფენის სახელწოდება: „უსაფნო ხელოვნების“ გამოფენა. გარდა იმისა, რომ გამოფენის მონაწილეებს იმ დროისათვის უკვე სხვადასხვა მიზეზების გამო არ სურდათ უზრალოდ აბსტრაქციონიზმთან თავიანთი ხელოვნების იდენტიფიცირება, – გაუთავებელი კამათი და დავა აბსტრაქციონისტული ობიექტების ყველაზე უფრო ადრე შექმნისა და ამგვარი პრიორიტეტის მოპოვებისათვის იმდენად მძაფრ სიტუაციას ქმნიდა, რომ ამჯერად ვითარების განწვევებას მოერიდნენ. ამ გამოფენებზე წარმოდგენილი იყო გ. ეგვერაძის, ლ. ლასარეიშვილის, ი. ზაუტაშვილის, გ. ზაუტაშვილის, გ. მგალობლიშვილის (რომელიც თბილისის გამოფენას გამოაკლდა რაღაც სუბიექტური მიზეზების გამო) სურათები. მათთან ერთად გამოფენის მონაწილე იყო მათი უფროსი კოლეგა ალ. ბანძელაძე, რომლის გამოცდილება განსაკუთრებით ღირებული იყო ზემოჩამოთვლილი ახალგაზრდა მხატვრებისათვის, რადგან სწორედ ალ. ბანძელაძე გახდა 70-იან წლებში ამერიკული აბსტრაქტიული ექსპრესიონიზმის უმთავრესი ადვოკატი. ახალგაზრდა მხატვრები განსაკუთრებული სიხალისით ქმნიდნენ მითს ქართული აბსტრაქტიული ექსპრესიონიზმის პატრიარქისა და მისი სკოლის შესახებ, რადგან ეს რაღაც არაოფიციალური, საკმაოდ ხანგრძლივი ტრადიციის არსებობის, განსაკუთრებული მნიშვნელობის განცდას ბადებდა – სხვადასხვაგვარი კონიუნქტურისა და მიმართულების სამხატვრო წრეებისა და კრიტიკისათვის.

გამოფენის მონაწილენი, ისევე, როგორც საერთაშორისო ავანგარდისტული პრაქტიკის ეროვნულ ცნობიერებაში დანერგვის ყველა სხვა მკვლელი, ნონფიგურატიული, კონკრეტული სურათებით აცხადებდნენ ენოთერული, თავის თავში ჩაკეტილი ხელოვნების ნონკონფორმიზმს, თავიანთი ხელოვნების ერთგვარად ელიტარული ხასიათით უპირისპირებდნენ გარემოს, სოცოუმს. ანგვარი, მეტნილად უნებლიე დაპირისპირება, ავანგარდისტული ტენდენციების ეროვნულ კულტურაში არსებობის უფლებათა თავისებურ, კატეგორიულ მოთხოვნასაც შეიცავდა. გამოფენას თბილისში თან ახლდა საკმაოდ გულმოდგინე „განმანათლებლური“ მუშაობა: მხედველოში გვაქვს მონაწილეთა საკმაოდ ვრცელი ინტერვიუები „ლიტერატურული საქართველოს“, „თბილისის“ ფურცლებზე, მოსკოვის გამოფენის ამსახველი ვიდეოფილმის მომზადება და ორჯერ დემონსტრირება საქართველოს ტელევიზიით. (გ. ეძვერაძეს სპონტანური ფერწერის დემონსტრირებისა და პოპულარიზაციისათვის, ახალგაზრდა მეცნიერთა კლუბში თავისებური აქცია – ჰუფენინგის მოწყობის ჩანაფიქრი ჰქონდა) ამ მასალებიდან განსაკუთრებით საინტერესოა ვაზეთ „თბილისში“ (1988 წლის 18 იანვრის ნომერი) დაბეჭდილი ვრცელი პუბლიკაცია სათაურით: „უსაგნო ხელოვნება“ სხვადასხვა თვალთა. აქ შესამჩნევია მკვლელობა სხვადასხვა, მაგრამ საბოლოოდ მინც კეთილგანწყობილ ოპონენტთა თვალსაზრისების შეჯერებისა. სიმბოლურია სხვადასხვა პირობით რუბრიკათა სათაურები: „კინომცოდნის პოზიციიდან“ (გ. გვახარია საუბრობს გამოფენის ამსახველი ტელეგადაცემების ღირსებებზე). „ავტორთა აზრით“ (გ. ეძვერაძე, ლ. ლასარეიშვილი, ი. ზაუტაშვილი), „ბევრად გამოცდილ პროფესიონალთა თვალთ“ (ე. ამაშუკელი, თ. გოცაძე, თ. ხუციშვილი და გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის კულტურის ატამე კლაუს შრამაიერი).

განსაკუთრებით საგულისხმოა ის ურთიერთკომპლიმენტები თუ რევერანსები, რომლებსაც ერთმანეთს უძღვნიან ოფიციალური მხატვართა კავშირის წარმომად-

გენლები და ახალი ხელოვნების ადვოკატი. გ. ეძვერაძე, სხვათა შორის, წერს, რომ 50-იანი წლების ქართულ მხატვრობაში იმპრესიონიზმის პრაქტიკის დამკვიდრებამ, შედეგად გამოიღო „ულამაშესი ნაყოფი“ – „ვალენტინ შერპილოვის შემოქმედებაში, ჯიბსონ ხუნდაძის და ზურაბ ნიჭარაძის, ედმონდ კალანდაძის ადრეული პერიოდის ნამუშევრებში, თითქოს ამ კომპლიმენტს პასუხობს ბატონი ელგუჯა ამაშუკელი, რომელიც „ალიარებს“, რომ: „ვერ ვიტყვი, რომ მხატვრები, რომლებიც დღეს აბსტრაქტულ ნამუშევრებს ქნისან, მსოფლიოს თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთ მოდურ მიმართულებას უზღვიან ხარკს“, რადგან „ფორმისა და ფერის მუდმივმა ძიებამ მათმა განზოგადებამ და აბსტრაქტიზებამ ე.წ. ორმოცდაათიანელთა შემოქმედებაშიც იჩინა თავი. საბოლოოდ ელგუჯა ამაშუკელი მაინც ვარკვეული სიფრთხილით აღნიშნავს: „რაც შეეხება კონკრეტულად გამოფენას, ჩემთვის ძნელია საუბარი იმაზე, თუ რა ადგილს დაიჭერს იგი ჩვენს კულტურულ ცხოვრებაში, საერთოდ ქართული ხელოვნების განვითარებაში. ერთი რამ ნინასნარ შეგვიძლია ვთქვათ: გამოფენის მონაწილეების სახით ჩვენ საქმე გვაქვს მეტ-ნაკლებად ნიჭიერ მხატვრებთან“. ვერ-ს კულტურის ატამეს, კ. შრამაიერის საქებარი სიტყვის შემდეგ, დაბეჭდილია ზოგი სარეკლამო ხასიათის ინფორმაცია: დასაუფეთის სხვადასხვა ქვეყნებში გამოფენის მონაწილეთა სურათების გაყიდვის შესახებ. ამ ბოლო ინფორმაციისმავგარი ცნობებით საფუძველი ჩაეყარა კიდევ ერთ პროვინციალურ სტერეოტიპს, რომელიც დღემდე სიცოცხლისუნარიანია და მრავალთა წარმოდგენების განმსაზღვრელი: „ავანგარდი“ კარგია იმიტომ, რომ დასავლეთში „კარგად იყიდება“ – ამგვარი მოსაზრება იქცა ავანგარდისტული ხელოვნების ელიტარულობის, მისი პრესტიჟულობის მთავარ არგუმენტად, სანინალმდეგოდ იმისა, რასაც ილიკო ზაუტაშვილი ამბობდა იმავე გაზეთში გამოქვეყნებულ ტექსტში: „ხელოვნების ნიმუში მხოლოდ იმ შემთხვევაშია პროგრესული სულიერად თუ სოციალურად ფასეული, თუ იგი

მოძველებული, დაშტამპული ასოციაციების დისკრედიტაციას წარმოაჩენს და ეპოქის შესატყვის ცოცხალ მხატვრულ მეთოდს ამყვიდრებს*.

80-იანი წლების დასაწყისში ახალგაზრდა ქართველი აბსტრაქციონისტებისათვის ზოგადად დამახასიათებელი იყო ერთგვარად პათეტური პათოსი სულიერ ღირებულებათა ძიებისა, მათ შემოქმედებაში არეკლილი სხვადასხვა თეოლოგიური ან ოკულტიკური მოძღვრებებისადმი ინტერესით. უკვე ვათავებელი იყო აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მცდელობა – არქეტიპული ხატების გამოვლენისა და ვიზუალური გაცხადებისათვის, ცხადად იგრძნობოდა დე კუნინგის, მარკ როტკოს, ად რეინ-ჰარდტის, ფ. კლაინის ზეგავლენა.

გია ეძვერაძემ უკვე 80-იანი წლების დასაწყისში მიაგნო თეთრ ფონზე შავით თითქმის კალიგრაფიულად წერის მისთვის უნივერსალურ მეთოდს, რიყორც საშუალებას კონცეპტუალური ნიშნებისა და იდეების პლასტიკური ობიექტივიზაციისათვის. ეს არის მეტად თავისებური „გრაფიტი“ რაფინირებული სკეპტიკოს-ინტელიგენტისა, რომლის შესახებ ს. კუსკოვი მოსკოვის 1989 წლის გამოფენის „პერსტროიკის ადამიანი – მოცეკვავე ადამიანი“ კატალოგის ტექსტში წერდა: „ამ ნიშნებმა შესაძლოა მოგვაგონონ შორეულ ნინაპართა „არქიდამწერლობა“ გამოქვაბულთა კედლებზე დატანილი და ანონიმური „გრაფიტი“ თანამედროვე „ქვის ვუნდების“ კედლებს, ბრანდმაუერებს, ლობეებსა და ეზოებს რომ ფარავენ“ („Человек перестройки - танцующий человек“, Москва, 1989 г.). შავ-თეთრი, კონცეპტუალური „გრაფიტის“ სტილით გაკეთებული სურათების პარალელურად გ. ეძვერაძე ქმნიდა „ფერად“ სურათებსაც, რომლებიც ხასიათდება ფაქტურათა რიტმული მონაცვლეობით. მხატვრის პრაქტიკაში შესამჩნევი გახდა პოსტმოდერნისტული აზროვნების ზეგავლენაც, რამაც უფრო მრავალსიმომცველი და თანმიმდევრული გახადა მისი პოზიციო.

ალ. ბანძელაძე და ი. ზაუტაშვილი მომდევნო წლებშიც ერთვულნი დარჩნენ ინდივიდუალური, იოლ საცნობებად ჩამოყალიბებული აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მხატვრული სისტემებისადმი. ორივე ოსტატისათვის დამახასიათებელია ნატიფი, მოეგრცხლისფერო კოლორიტი, მხოლოდ, თუკი ალ. ბანძელაძესთან მიიწვ უფრო „ლირიული აბსტრაქციის“ მოტივები და დე კუნინგის სტილისათვის დამახასიათებელი სტრუქტურები სჭარბობს, ილიყო ზაუტაშვილიან მეტაფიზიკური სიერცე-სიბრ-ცყე ორგანიზებულია თითქმის გეომეტრიზებული ფერადოვანი ზონებით.

80-იანი წლების ბოლოს ლ. ლასარეიშვილი ჩამოშორდა აბსტრაქციონიზმს და კიოლ-ნისა და კასელის 1989 წ. გამოფენებზე წარადგინა ფიგურატიული ნამუშევრები, რომ-ლებშიც ცხადად შეიგრძნობა კონცეპტუალური „პერიფრაზირებები“ კლასიკური ხელოვნების ცალკეული დეტალებისა და სიმბოლოების. აქვამად გერმანიაში მცხოვ-რები ლ. ლასარეიშვილი ავტორია, აგრეთვე, ვრცელი სერების: „მსოფლიოს შვიდი საოცრება“ და „წითელი წიგნის ცხოველები“. ამ ნამუშევართა პრობლემატიკაც საკაცობ-რიო მემკვიდრობასთანაა დაკავშირებული: ეკოლოგიური და კულტუროლოგიური პრობლემები თანამედროვე დასავლური საზოგადოების გამოცდილების შუქზე.

საინტერესო ევოლუცია განიცადა გელა ზაუტაშვილის მხატვრობამაც. ბოლო პერი-ოდის მის ფერწერულ სურათებში თავისებურ სიმუტანურ მონტაჟში ჩნდება გამო-ჩენილი ისტორიულ პიროვნებათა პორტრეტები. პლაკატური სწორხაზოვნება საკმაოდ უცნაური კვანძიდიდაქტივის ელემენტებს შეიცავს.

1986 წ. ავადმეის სტუდენტთა ერთმა ჯგუფმა მუშაობა დაიწყო სამხატვრო აკადემი-ის მეათე სართულზე, დიპლომანტ მამუკა ცეცხლაძისათვის გამოყოფილ ერთ პატარა ოთახში. მეათე სართულზე მასთან ერთად მუშაობდნენ: ნიკო ცეცხლაძე, მათა ცეცხლაძე, კარლო კაჭარავა, ოლეგ ტიმჩენკო, მამუკა ჯვარაძე, გია დოლიძე, თემურ იაკობაშვილი, გია ლორია, ზურაბ სუმბაძე, გიორგი მალაყელიძე.

ეს იყო ახალგაზრდა მხატვართა საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ჯგუფი, რომლისთვისაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ირაკლი ფარჯიანის, ლევან ჭოლოშვილის და ვია ბულაძის შემოქმედება.

აქ არ შეიძლება უშუალო შეგირდობაზე ლაპარაკი, ისევე, როგორც შემოჩამოთვლილი ახალგაზრდა მხატვრებით შემოფარგვლა ფარჯიანის, ჭოლოშვილისა და ბულაძის თანამედროვე, მათ მიმდევარ (ხშირად პირდაპირ მიმბაძველ) მხატვართა ჩამოთვლისას.

თემატური სურათის შექმნის სხვადასხვა გამოცდილებათა გაცნობიერება-გაცხადების პროცესს ვია ბულაძე ხელმძღვანელობდა თავისი თეორიული პუბლიკაციებითა და ძალიან ინტენსიური საგამოფენო პრაქტიკით. თავის შემოქმედების საფუძვლად ვია ბულაძემ გერმანული რომანტიზმის ტრადიცია და რ. ვაგნერის „ხელოვნებათა სინთეზის“ იდეები აღიარა. მისი რომანტიკული მრავალწლიანი სერიები რ. ვაგნერის, ნოვალისის, გ. მაიურის ნაწარმოებთა თემებზე, მისივე „ლაშა-იდილია“, „ვერიდიკე“, „ახალი ევრიდიკე“, „შავიდან-თეთრამდე“ ყოველთვის გამოირჩეოდა ორიგინალური, მოულოდნელი მხატვრული გადაწყვეტით. ვია ბულაძე ყოველთვის იყო ერთ-ერთი ყველაზე დიდი უტოპისტი თანამედროვე ქართულ კულტურაში; მისი, როგორც პიროვნებისა და მხატვრის მსოფლგანცდა ზედმინეებით მითოლოგიზებულია. ის საკუთარ თავსა და რეალობას თავის გარშემო ყოველთვის ხედავდა ზოგადსაკაცობრიო კულტურის სუბიექტურად მითოლოგიზებულ კონტექსტში.

გ. ბულაძე უკვე 70-იანი წლების ბოლოდან ქმნიდა არსებულის ალტერნატიულ რეალობებს. კლასიკური ხელოვნების ფილოსოფიისა და ესთეტიკის ზედროულ, იდეალისტურ არსზე მითითებით ის ამკვიდრებდა მხატვრის განსაკუთრებული მისიის გაცხადების პროცესს. 80-იანი წლების ბოლოსათვის მისი საისტორიო მხატვრობის ნიმუშები სულ უფრო პოლიტიზებული გახდა, რის გამოც სამსახურში ჩაუდგა

რეალობას მონყვეტილი, ეგზალტირებული ქართველი ხალხის მითოპოლიტიკას, იდეოლოგიზებულ სქემებს. ხანგრძლივი სახელოვნებათმცოდნეო მუშაობისა და საკუთარი იდეების ტელევიზიითა და რადიოთი კომენტირების მიუხედავად, მხატვარმა თავი ვერ დაიხლია მოუზნადებელი პუბლიკისაგან მისი ნამუშევრების გაერთმნიშვნელოვანებული, ზერელე აღქმისაგან. ნიშანდობლივია, რომ ვია ბულაძის მიერ ახალგაზრდა მხატვრებისათვის ორიენტირად მითითებული ალტერნატიული სივრცე ანდერგარუნდი კი არ იყო, რომელიც საბჭოთა იმპერიის საზღვრებში თითქმის ყველგან იქცა გაუნათლებელი აგრესიულობის, ერთმნიშვნელოვანი ზედაპირული ეპატაჟის, მანერულ, პრეტენზიულ დემონსტრირებად, არამედ კლასიკური ხელოვნება. ამგვარმა ორიენტირმა გარკვეულწილად ხელი შეუწყო უკიდურესობებისაგან თავის დაზღვევას, გარდა ამისა, ჩამოაყალიბა ქართული „ტრანსავანგარდის“ პანესთეტიზმი.

ირკლი ფარჯიანი სავსებით გამორჩეული მხატვარი იყო. მან პირველმა მიმართა შუა საუკუნეთა დასავლეთ ეროვნული ქრისტიანული ხელოვნების ტრადიციებს, პრერაფაელიტთა მეკვიდრობას, სიმბოლიზმს, ალბერ შტეფენისა და პაულ კლეის შემოქმედებას; მისი სურათები იმთავითვე გამოირჩეოდა არაჩვეულებრივად დახვეწილი სტილისტური კულტურით, მეტაფიზიკური სიღრმით.

ლ. ჭოლოშვილმა თავის ჯგუფურ პორტრეტთა პირველწყარობად აირჩია ძველი ფოტოსურათების განსაკუთრებული იმპოზანტური ფრონტალური რეპრეზენტაციისა, მიმართა სახასიათო-დრამატულ ნიშანთა ხშირად უკიდურეს გამაფრებას პიკასოსა და დ. კაკაბაძის ანალიტიკური კუბიზმის გამოცდილების თავისებური იმპროვიზაციით, მეტად თავისებური ორიენტალისტური მოტივებით 1985 წლის განსაკუთრებული მნიშვნელობის გამოფენისათვის „ისტორიიდან“ (გამოფენა ვია ბულაძემ და ლევან ჭოლოშვილმა მოაწყვეს. 1985 წ. თბილისის მხატვრის სახლში) საგანგებოდ შექმნილ სურათში „ზურაბ არაგვის ერისთავის მოკვდინება“.

1986 წელს საშხატგრო აკადემიის მეათე სართულზე შეკრებილ ახალგაზრდა მხატვართათვის ყოველივე ამას უფრო დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, ვიდრე აბსტრაქციონისტთა პრაქტიკას, თუმცა თავდაპირველად, შესაძლოა, ვერც იცნობიერებდნენ ამ დამოკიდებულებათა მნიშვნელობას. სიპტომატურია, რომ მათი მუშაობის დასაწყისში გ. ბულაძეც, ი. ფარჯიანიცა და ლევან ქოლოშვილიც მეათე სართულის პატარა სახელოსნოს ხშირი სტუმრები იყვნენ. იმავე წელს, ზაფხულში მოეწყო „მეათე სართულის ჯგუფის“ პირველი გამოფენა თბილისის ეთნოგრაფიის მუზეუმში – „ქარვასლაში“. გამოფენას ხელმძღვანელობდა გ. ბულაძე, რომელმაც მაშინ ისევ მრავალწლიანი სერია „დონ-ჟუანი“ წარმოადგინა. გამოფენა გახსნეს ბატონმა ვიბსონ ხუნდაძემ და ქალბატონმა მერი კარბელაშვილმა.

„მეათე სართულის“ ჯგუფის ხელოვნება რომანტიზმის ტრადიციის თავისებური გაგრძელება იყო. ეს გახლდათ ნეოექსპრესიონისტული ფიგურაციით გაცოცხლებული სამყარო რაინდების, მეფეების, ჯუჯების, უჩვეულოდ დასაწყლებული ეშმაკების ან ყოველდღიურობის უსიამოვნებათაგან დაღლილი, სასაცილოდ იერცვლილი დემონების ამგვარი ალეგორიული სახე-ხატებით აისახა იმათათვე გაჩენილი ინტერესი თანამედროვეობის სოციალური პრობლემებისადმი. შესამჩნევად გაფართოვდა ხელოვნებათა სინთეზის პრაქტიკულად განხორციელების საშუალებები: დაიწყო ექსპერიმენტები გარშემომყოფათვის უჩვეულო მასალით (სამუერნო საღებავები, დისპრესია, რკინის და ხის მასალები) გაჩნდა თავისებური, სპონტანური მითები, ლიტერატურულ-კინემატოგრაფიული ილუზიები, აქციები.

მოგვიანებით, 1986 წლის ბოლოს, „მეათე სართულის“ ჯგუფს უკვე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის საბუღალთაგორიო სახელოსნოში მუშაობისას (სადაც მუშადეკორატორად მუშაობდა მამუკა ცეცხლაძე) აკაცი რამიშვილი შეუერთდა. მისთვის დამახასიათებელი იყო დისციპლინირებული რაციონალიზმი და მიზანმიმართული

რადიკალი აქტივობა, რაც იმათათვე არაერთგვაროვნად იყო აღქმული ჯგუფის სხვადასხვა წევრების მიერ.

თანდათანობით ჯგუფის მუშაობა სახელოსნოში განსაკუთრებით ინტენსიური გახდა. აქ ერთმანეთთან თანაარსებობდა სავსებით განსხვავებული ტენდენციები: კეთდებოდა უჩვეულოდ დიდი ზომის (3, 5 მეტრის და უფრო დიდი) სურათები, რკინისა და ხის ობიექტები, მოხატული კოსტიუმები, სხვადასხვაგვარი კოლაჟები. ძალიან მნიშვნელოვანი იყო დიდი გერმანელი მხატვრის იოზეფ ბოისის შემოქმედებასა და ნაზრევთან ზიარება; ბოისის ხელოვნება ჯერ თავისი მეტაფიზიკური, შამანური ძალის მომხიბვლელობით იქნა აღქმული, მოგვიანებით კი მის განსაკუთრებულ სოციალურ აქტივობასაც მიექცა ყურადღება.

აქ საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ობიექტის, საგნის ხელოვნების პრინციპულად ახალი გაგების და ინტერპრეტაციის დემონსტრირება სამსონ ლუჯავას განსაზღვრებით „85-იანელთა თაობის“ (ამგვარი საგანგებო დეფინიციით აღნიშნა ახალგაზრდა მხატვართა ორიგინალურობა ს. ლუჯავამ 1987 წ. №1 „ახალგაზრდა კომუნისტში“ წინა წლის უმნიშვნელოვანეს გამოფენათა მიმოხილვისას) მხატვართა გამოფენებზე 1988 წელს (რამოდენიმე გამოფენა ქარვასლაში და ნარვის ხელოვნების ზეიმზე). ამ ჯგუფის წარმომადგენელთა ობიექტები მასობრივი წარმოების საგნის, რედი-მეიდის თავისთავად მნიშვნელობის აღმოჩენის სიხარულს აცხადებდა. ეს უკვე ასამბლიაჟები კი არ იყო უფროსი თაობის მხატვართა ერთი ჯგუფის მიერ (ო. ჩხარტიშვილი, თ. მაღალაშვილი, ა. კაკაბაძე, გ. მიქელაძე, გ. ალექსი-მესხიშვილი – „საგნობრივი (sic) ხელოვნების გამოფენა“ თბილისის მხატვრის სახლში 1989 წ.) თეატრისა და კინოს მხატვრობიდან გადმოღებული და ესთეტიკურული (ამგვარი ხასიათის ასამბლიაჟები უკვე 1983 წელს წარმოდგენილი იყო ო. ჩხარტიშვილის პერსონალურ გამოფენაზე და 1985 წელს თბილისის კინოს სახლში სერგო ფარაჯანოვის პერსონალურ გამოფენაზე),

არამედ შემოთავაზებული ობიექტის, საგნის თვითმარი, კონცეპტუალური მნიშვნელობის გამჟღავნების ცდა – რალაცით მსგავსი „ახალი რეალობის“ და უახლესი დროის „რეალობის მანიპულიაციორთა“ წარმომადგენლების პრაქტიკის (Пьер Рестани „Предмета плюс...“ „Искусство“ №2, 1989 г. ст. 59).

ობიექტთა დემონსტრირება მხოლოდ ნაწილი იყო 1988 წელს ქარვასლაში ზედიზედ მონყობილი გამოფენების საერთო, სინთეზური პროგრამის, სოციუმთან აქტიური კონტაქტის მოძიების ცდა იყო ინსტალაციებისა და აქციების მონყობა, ფოტოხელოვნების, მუსიკის ჩართვა ერთიან პავილიონებად გააზრებულ გამოფენებში.

ინსტალაციებში მოხმობილი იყო დიდაქტიკის (თუ კვანდიდაქტიკის?) მოტივებიც; მაგ., აკაკი რამიშვილის „როგორ ეიპოვით იოანეს სახარება?“ მამუკა ცეცხლაძისა და ნიკო ცეცხლაძის აქციებში ლაიტმოტივით მეორდებოდა პიროვნების დაბნეულობის, გარემო სინამდვილეში მისი „სიბრმავის“ გათვალსაწინიების მცდელობები. ყველაფერი ეს მეტნაკლებად გაცნობიერებული ზეგავლენა იყო Fluxus-ის საერთაშორისო მოძრაობისა და ხელოვნების ახალი, ფართო გაგების იხივე ბოისისეული მოღვაწეობის (გამოფენების მონაწილეთა შორის უცვლელად იყვნენ: მამუკა ცეცხლაძე, ნიკო ცეცხლაძე, ოლეგ ტიმჩენკო, მამუკა უაფარიძე, აკაკი რამიშვილი, კარლო კაჭარავა, ნიკო ლომაშვილი, მაია ცეცხლაძე, ლია შველიძე, მის გარდა სხვადასხვა დროს მონაწილეობდნენ: გ. ეხვერაძე, ი. ზაუტაშვილი, გ. ზაუტაშვილი, ლ. ლასარეიშვილი, გ. რიგვაჯა, დ. ჩიხლაძე, ლ. ჭოლოშვილი, გ. კოტეტიშვილი, გ. ნიბახაშვილი, შ. ფანცულაია, გ. პატიაშვილი, შ. ხახანაშვილი). გარდა გამოფენების ძალზე დემოკრატიული ხასიათისა, დამახასიათებელი იყო ინტერნაციონალური ჟღერადობის მინიჭების ცდა: მინსკელ და ბერლინელ მხატვრებთან თანამშრომლობის ან ამ თანამშრომლობის საბუთთა დემონსტრირება.

ამ გამოფენებისათვის დამახასიათებელი მნიშვნელოვანი მომენტია იყო მოჩვენებითი უკრიტიკოულობა – კიწური, მხატვრულ ღირებულებას მოკლებული პროდუქციის

ექსპოზიციაში ჩართვა. სოციუმთან ურთიერთობის თვალსაზრისით, სპონტანურ რადიკალიზმს და ნეგაციის მეტად თავისებურად დამკვიდრების ცდას ამჟღავნებს აკაკი რამიშვილის განცხადება ერთ-ერთ ინტერვიუში: „დღეს ხელოვნება სულ სხვაგანაა, ის შეიძლება შეგვხვდეთ მაღაზიებში, აეროპორტში, ქარხნებში, უნივერსიტეტში, ცირკში, ბაზარში... დღევანდელმა ხელოვნებამ იმ ადგილებისაგან გადაინაცვლა, სადაც არ არის ფორმალნიზმი“ (დ. ჩიხლაძე, „საგამოფენო დარბაზია ქალაქი“, „ახალგაზრდა კომუნისტი“ №52, გვ. 7).

ცალკეულ მხატვართა მიერ არა თუ სხვადასხვა გამოფენებზე, არამედ ერთ, რაიმე გამოფენაზეც კი, თითქმის რადიკალურად განსხვავებული ნამუშევრები იყო დემონსტრირებული. ამ ვარემოებითაც კი კარგად მჟღავნდება პიროვნული თავისუფლების დემონსტრაციული დამკვიდრების ცდა, ყველაფერი, რაც ვარემოა, მხატვართა მიერ მხოლოდ მხატვრულ შესაძლებლობადაა აღქმული: პიროვნების დამოკიდებულება, რეაქცია ამ მოვლენებსა და საგნებზე მუდამ ცვალებადია: უმეტესად ირაციონალური და სპონტანური. ამგვარი აქტივობა 60-იანი წლების დასაველეთ ევროპული რადიკალური მოძრაობების მსგავსი ფენომენის ხელოვნება, ჰ. მარკუსეს განსაზღვრების დარად, შეზღუდული თავისუფლების დაბრუნების ცდად განიხილება.

1988 წლის მაის-ოქტომბრის ქარვასლის გამოფენათა მართონი ახალი ქართული ხელოვნების ძალიან მნიშვნელოვან მოვლენად გვესახება: გამოფენები მოკლებული იყო ერთიან კატეგორიულ-დეკორაციულ ტონს და თვეების განმავლობაში ცვალებად თეატრს, ჩვენი დროის სირთულეთა ტენდენციურ, მაგრამ იმპერატიულ ანარქულ წარმოდგენდა.

ამ გამოფენებმა თვალსაწინოდ გააცხადა, რომ საქართველოში არსებობს სამხატვრო მოღვაწეობის ის ახალი ფორმები, რომელიც ხშირად ვერ თავსდება ტრადიციული საგამოფენო მოღვაწეობის ფარგლებში, ტენდენციურად, ზოგჯერ „ვერსაცნაურამდე“

ცვლის, გარდასახავს საგამოფენო სივრცეს და ცდილობს მაყურებლის, აღმქმელის ახლებურ, აქტიურ ურთიერთობაში ჩართვას. საუკეთესო შემთხვევაში ეს აქტიუზაცია რეალობის შესახებ ჩამოყალიბებული, ბანალური წარმოდგენების გადასინჯვისკენ უბიძგებს მნახველს.

დაახლოებით ამ დროს მამუკა ცეცხლაძემ ჩამოაყალიბა ე.წ. „მდიდარი ხელოვნების“ ცნება, ანუ ხელოვნებისა, რომელიც თავისი არაკომერციულობით, არაპრაქტიკულობით და თავისუფლებით, გიგანტური ზომებით, უფულებელყოფს გარემოს ზერელე, გაუნათლებელ და ნვრილმან პრაქტიციზმს, ამასთან ჭეშმარიტად კულტურულ და კომერციულ ღირებულებას წარმოადგენს, შემდგომში გამოჩნდა, რომ ის რისი მიღწევაც მამუკა ცეცხლაძეს სურდა, ძალიან ახლოსაა ინგლისელი კინორეჟისორისა და მხატვრის პიერ გრინუის მოთხოვნებსა და წარმოდგენებთან.

1989 წლის სექტემბრის ბოლოს, თბილისში საქართველოს სახალხო მუერნეობის მიღწევათა გამოფენის პირველ პავილიონში გაიხსნა ქართული ავანგარდის უზარმაზარი რეტროსპექტივა, რომელზეც 28 ქართველი მხატვრის ნამუშევრები იყო წარმოდგენილი. ეს გამოფენა მიქცლდა თბილისში თანამედროვე ხელოვნების კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის AICA-ს კონგრესს.

ეს საუცხოო დრო იყო: ახალგაზრდა ქართველებს პირველად მიეცათ საშუალება უშუალოდ დეკავშირებოდნენ თანამედროვე ხელოვნების ცნობილ კრიტიკოსებს, მოესმინათ მათი საინტერესო მოხსენებები უახლესი ვიზუალური მასალის თანხლებით, მოესმინათ უცხოელ სპეციალისტთა აზრი საუკეთესო შემოქმედების შესახებ. ქართულ ან უცხოურ პრესაში გაბნეული ეს შეფასებები დღეს განსაკუთრებით საგულისხმოა.

ინგლისელი ხელოვნებათმცოდნე, კორტოლდის ხელოვნების ინსტიტუტის თანამშრომელი სარია უილსონი აღნიშნავდა: „ჩემი აზრით, აქ იგრძნობა დასავლეთის მხატვრობის, განსაკუთრებით გერმანელი ექსპრესიონისტების ორიენტაცია, რომლებიც მიმართავენ

დნენ საკუთარ წარსულს. თანამედროვე ქართველ მხატვრებში კი იგრძნობა არა საკუთარი, არამედ დასავლური ტრადიციებისკენ ლტოლვა... ჩვენ თბილისში ე.წ. „ოფიციალურად დაშვებული“, ჩემი შეხედულებით, „ლარიზი“ ფერწერაც ვეაჩვენეს. აქ წარმოდგენილი ნამუშევრები კი გაცილებით მაღალი ხარისხისაა, რაც მე ძალიან მახარებს. ვიტყვი, რომ ეს არის ცდა, სწრაფვა ინტელექტუალობისაკენ. თქვენმა ახალგაზრდა მხატვრებმა საკუთარი წარსულის კრიტიკული გააზრება და წარსულის ინტეგრაცია საკუთარ ხელოვნებაში უნდა შეძლონ“ (მარინე ასათიანი, „მეამბოხეთა ლეგალური რეტროსპექტივა“, „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 3 ოქტომბერი, 1989 წ. გვ. 7).

ფინელი კრიტიკოსი კიმო საარე ფინურ გაზეთში „ჰელსინკინ სანომატ“ ამავე გამოფენის შესახებ წერდა: „ტრანსავანგარდმა, ახალმა გერმანულმა ექსპრესიონიზმმა, აგრეთვე აბსტრაქტულმა სოცხელოვნებამ თავისი კვალი დატოვეს ამ სურათებზე. ბევრია ძალიან დიდი ტრიბუტები და დიპტიქები. მხატვრები თავიანთ ნამუშევრებში სიამოვნებით ახამებენ ერთმანეთთან ნახატს და წარწერებთან კომენტარებს. თითქმის ყველა მეთხე ნაწარმოები სუფთა აბსტრაქცია იყო, ხოლო სხვებში იყო ამ სტილის აუცილებელი ელემენტები... ნამუშევრებში შეიმჩნეოდა ლტოლვა ემოციონალური გამოშახველობის მატერიალიზაციისაკენ.

გამოფენა ააჰვარავებდა ენერჯის უდიდეს მარაგს, მაგრამ, აგრეთვე, იგრძნობოდა ერთგვარი პროინციალიზმიც, რადგან ნამუშევრებში არ ჩანდა ინდივიდუალური თავისებურებანი“. კრიტიკოსი იქვე გამოყოფს რამდენიმე მხატვარს: „კარლო კაჭარავა, შალვა ხახანაშვილი, ნიკო ცეცხლაძე და ილია ჩიტაძე ყველაზე საინტერესო მხატვრებია იმათ შორის, ვისი ნამუშევრებიც წარმოდგენილი იყო გამოფენაზე“.

საგულისხმოა, რომ ორივე კრიტიკოსის შეფასებაში იგრძნობა იმედგაცრუება: ისინიც, როგორც მათ კოლეგთა უმრავლესობა კავკასიაში, რაღაც საეჭიბო ეფობოტიკურის ხილვას იმედოვნებდნენ და მის ნაცვლად ევროპული მოდერნიზმის ტრადიცი-

ისაკენ სწრაფვის ტენდენციები ერთგვარ ეპიგონობად ან, სულაც, პროვინციალიზმად ჩათვალეს, თუმცა უდავოა, რომ ქართული ტოლერანტობით და სუბიექტურობით შედგენილ ექსპონიციამ ბევრი ნიშნები მართლაც ელემენტარულად ტექნიკურად გაუმართავი იყო და საფუძველს წარმოადგენდა ამგვარი ბრალდებისათვის.

გაცილებით უფრო კეთილმოსურნე და პრობლემატურია ცნობილი რუსი ხელოვნებათმცოდნის, ტოპინგენის უნივერსიტეტის საპატიო დოქტორის, ევგენი ბარბანოვის აზრი: „დღეს თანამედროვე ქართული ხელოვნება მსოფლიო ასპარეზზე გამოდის. ამ პროცესში მე ორ საშიშროებას ვხედავ: უპირველესად ეს დაშლით ემუქრება იმ ჯგუფებს, რომლებიც აქ არის წარმოდგენილი. ჯგუფის ერთობაში კი დიდ ფასეულობას ვხედავ. გამოფენაზე წარმოდგენილი ჯგუფი გამოირჩევა თავისი გულწრფელობით, უნარით, ელაპარაკონ საკუთარ მხახველს თავის ენაზე, უზარმაზარი ენერგიით, ინტელექტუალობით, გამბედაობით. მეორე ხელოვნება სულ უფრო ფართოდ ექცევა კომერციის ზეგავლენაში. მომავალში ქართველი მხატვრები არტბიზნესის მორევი მოხედებიან, მხოლოდ უმცირესობა თუ გაუძლებს ასეთ შეტევას და მხოლოდ ზოგიერთი შეინარჩუნებს თავის ინდივიდუალობას, თავისუფლებას, რომლისთვისაც ახლა ასე შემართებით იბრძვიან. ჩემზე ამ გამოფენამ დიდი შთაბეჭდილება დატოვა. ჩემთან ერთად აქ უნგრელი, ინგლისელი, გერმანელი კრიტიკოსები არიან და ყველამ ერთსულოვნად აღიარა, რომ თანამედროვე ქართული ავანგარდი აღმავლობას განიცდის“ (მარინე ასათიანი, „მეამბოხეთა ლეგალური რეტროსპექტივა“, „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 3 ოქტ. 1989 წ. გვ. 7).

დღეს მხოლოდ სინანულით შეგვიძლია იმ სევდიანი ფაქტის კონსტანტაცია, რომ არტ-ბიზნესის მორევის ნაცვლად, ქართველ მხატვრებს ბევრად უფრო სერიოზული უსაიმოვნებების გადატანა მოუწიათ, რომელთა შედეგიც არის ხელოვნების ნაწარმოებზე მომხმარებლის თითქმის სრულიად გაქრობა და ბევრი ქართველი მხატვრის

სამშობლოდან გადახვეწა და საარსებო მინიმუმის უცხოეთში ძიება. რაც შეეხება „თავისუფლებისათვის შემართებით ბრძოლას“, რუსი კრიტიკოსის ინტერვიუს ქვევით მ. ასათიანის ამავე პუბლიკაციაში დაბეჭდილია „მეათე სართულის“ ჯგუფის ერთ-ერთი წევრის, ოლეგ ტიმჩენკოს ინტერვიუ, რომელშიც ის, სხვათა შორის, ამბობს იმას, რისი გამოვრებაც უეჭველად შეეძლოთ ამ ჯგუფის სხვა წევრ-მხატვრებსაც. „ჩვენს ცხოვრებაში იმდენი პირობითობაა, შეზღუდულობა, რომ ჩემთვის ერთადერთი შესაძლებლობაა ფერწერაში გავიხსნა და ვიყო თავისუფალი“. პიროვნების თავისუფლების ერთგვარი აბსოლუტიზაცია შემდგომში უაქტუალურეს მოთხოვნილებად დარჩა ქართული ავანგარდის ახალგაზრდა ადვოკატებისათვის. კონცეპტუალური ობიექტივაციის ტენდენცია, რომელიც უკვე მაშინ შეიმჩნეოდა ვია რიგვასას, აკაკი რამიშვილის, მამუკა ჯაფარიძის შემოქმედებით პრაქტიკაში, ვერც მომდევნო წლებში დაიკავეს ნამყვან ადგილსა და უმთავრეს მნიშვნელობას.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ პიროვნული თავისუფლების შესახებ წარმოდგენა ავანგარდის ქართველ ადვოკატთა მიერ ხშირად თავს ვერ იბღვევდა იმ ზერულ ეპატაჟისა და ტრივიალური დეკლარაციულობისაგან, რომელიც საზოგადოდ დამახასიათებელი გახდა სუბკულტურის შექმნის მცდელობა ყოველდღიური პრაქტიკისა და თავისებური ფარგონისათვის. ამ ნიშნით, ქართული ავანგარდი ჩვენი დროისთვის დამახასიათებელი ინფანტილიზმის მისდაუნებური განმცხადებელი გახდა.

ხელოვნების თითქმის ყველა კანონზე უარის თქმა, თავისებური ანარქიული პანესთეტიზმი და მისი ცხოვრებაში გამმოტანის მცდელობები წლების განმავლობაში სულ უფრო და უფრო დრამატული მოვლენების ფონზე, საკმაოდ გულამაჩუყებელიც იყო, ტრაგი-კომიკურიც და ამაღლებებელი თავისი რომანტიკული პათოსით.

ყველა ერთნაირად დაკაბალებულია რუსეთის ტურული მომხმარებლის გემოვნების შესაბამისი სალონური ფერწერის ნაწარმი. მიუხედავად ქვეყნის წარმოუდგენელი გაჭირვებისა, სადაც ნამდვილი ხელოვნება საუკუნის განმავლობაში არავის სჭირდებოდა, დიდი მხატვრები კი წარმოადგენდა ცვალების შემდეგ უყვარდათ, ჩვენში მაინც იქმნება ხელოვნების შესანიშნავი ნიმუშები, თუმცა არც ისე ბევრი, როგორც ეს ბერს ჰგონია, ბერს „ანყობს“, ხოლო ბერსაც გულწრფელად ესურვილება.

1993 წ.

