



„...სამოცდარი წლისა ვარ. რაც თავი მახსოვს სულ ვხატავ. მიყვარს ბუნება, შემოდგომა. შემოდგომა ჩემი საყვარელი დროა. მიყვარს პოეზია, მუსიკა. და კიდევ მიყვარს ქალაქის ქუჩებში სიარული და ფიქრი. თუმცა ბოლო წლებში მოგონებები მომეძალა. ბავშვობიდან დაწყებული ყველაფერს ვიგონებ, ვიხსენებ, განვლილ ცხოვრებას ვაფასებ. ხშირად მეკითხებიან რატომ არ ვსაუბრობ საკუთარ ფერწერაზე. დავხატე რა საღებავებით ტილოზე, მე ყველაფერი გავაკეთე ამით. არაფრის თქმა არ მინდა. ამას ვუთმოვ ხელოვნებათმცოდნეებსა და მწერლებს. არ მიმაჩნია საჭიროდ მე თავად ვისაუბრო ამაზე.“

ალექსანდრე ბანძელაძე  
1989წ.

„თ. მეგობარო, ეროვნოვ ცალოანცს.  
მეჯ თერში მოთხერიო უბნოლო ხალოთს.  
უბნოლოოიბას რა ანო ნიოანს.  
ნამოვიოი მხაეროი გოლოსა რა ჯიგანს.  
შენი თერების ეშხა რა ალომოს.  
შენი ოჯახის წინაის რა ნამოს.  
ოხინს რა წიმოიონს, სოთონს, სოლომოს —  
კეთაყუანები!“

.....  
შენი რანოლოოი ეთერიის თბებს.  
გოგო ჭალოიონ მოიერის თბებს.  
თეთრი ბაერები ყიფინან ანოლოს.  
ქოიოი გოჭები თითხინ ვანოლოს.  
თინოლო ყოიეფთონ ჭათოთოიოლო ნოყავს  
მსოქანი ტიპი ბინოპონოში ნიოყავს.  
ემანოიოლოოი ეინით მიჭერი რა თერბ...  
რა, ომერიოთ შოქოლო.  
ანო უნოინ თო ვინ ხან შენ!“

მოქონან ოიბანიო  
1960

ალოქსანდრე ::  
(შურა)  
:: ბანძელაძე

სასასაქო :: (სასი) :: სასაქო

XXს.-ის ქართული ხელოვნების ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენელი, ალექსანდრე (შურა) ბანძელაძე (1927-1992), ქართველი მხატვრების ე.წ. 50-იანელთა თაობას განეკუთვნება. მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა მრავალფეროვანია. მუშაობდა ფერწერაში, დაზგურ გრაფიკასა და წიგნის ილუსტრაციაში, შექმნა მონუმენტური მხატვრობის არაერთი დასამახსოვრებელი ნიმუში, მათ შორის საეკლესიო კედლის მხატვრობა - მოხატა თბილისის დიდუბის ღვთისმშობლის მიძინების ეკლესია (1978-1988). მას ეკუთვნის ილუსტრაციები ისეთი ცნობილი გამოცემებისათვის როგორცაა გრ. აბაშიძის „ლაპარელა“ (1957); რ.კიპლინგის „მაუგლი“ (1961); „არსენას ლექსი“ (1966) და სხვ. ხელოვანის ვიზუალური ძიებების ორიენტირი მუდმივად XXს.-ის ევროპული მხატვრული მიმდინარეობები იყო. ეს პროცესი კიდევ უფრო საინტერესო ხდება იმ სოცრეალისტური ტენდენციების და „კარნაკეტილობის“ ფონზე, რასაც თანამედროვეობა სთავაზობდა შემოქმედს. ქართველი მოდერნისტების პირველი თაობის წარმომადგენლების შემდგომ, ის ერთ-ერთი პირველთაგანია, ვინც ქართულ სახელოვნებო სინამდვილეში აბსტრაქტული მხატვრობა დააბრუნა. სიცოცხლის ბოლოს იმუშავა შოთა რუსთაველის პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრირებაზე, რაც დაუსრულებელი დარჩა. ფართო საზოგადოებისათვის ეს ნამუშევრები თითქმის სრულიად უცნობია და მათი უმეტესობა პირველად იბეჭდება წინამდებარე გამოცემაში.

წიგნში წარმოდგენილია ხელოვნებამცოდნეების: ს. ლეჟავას, მ. გაჩეჩილაძის, ქ. კინწურაშვილის, თ. ბელაშვილის სამეცნიერო-პოპულარული ხასიათის ნაშრომები ალექსანდრე ბანძელაძის შემოქმედების შესახებ. გამოცემა უხედადა ილუსტრირებული და თან ერთვის მხატვრის ცხოვრების ამსახველი საინტერესო ფოტო-მასალა.



ი. შ







ვახტანგ ჩუბინა,  
ტ.ზ. 75X90. ოქსანის საკუთრება

ალექსანდრე (შურა)  
ბანძელაძე

*Aleksandre (Shura)  
Bandzeladze*

ნიგნზე მუშაობისას, განეული დახმარებისთვის მადლობას ვუხდით:

**კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო:** თამარ ლორთქიფანიძე, თეკლა კაკაბაძე

**საქართველოს საპატრიარქო:** დიდუბის ტაძრის წინამძღვარი მამა თეიმურაზი (შალვაშვილი), მამა პეტრე (ბარამიძე), მონაზონი ბარბარე (ქართველიშვილი), მამა როსტომი (ლორთქიფანიძე)

**გიორგი ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნულ კვლევით ცენტრი:** მარიამ დიდებულაძე, ასმათ ოქროპირიძე, მაია მანია, ნინო ჭინჭარაული, ირმა მამასახლისი

**გიორგი ჩუბინაშვილის სახ. ცენტრთან არსებული სერგო ქოჭულაძის სახელობის ფოტოფიქსაციის ლაგორატორია:** მარინე ფანცხავა

**საქართველოს ეროვნული მუზეუმი. ხელოვნების მუზეუმი:** ეკა კიკნაძე, ნინო ხუნდაძე, ნანა შერვაშიძე

**საქართველოს ეროვნული მუზეუმი. დიმიტრი შვეპარდნაძის სახ. ეროვნული გალერეა:** ჟანა სარუხანოვა, დარეჯან კორძაია, ქეთევან ბესელია, ნანა ლეკვეიშვილი, გიორგი აფციაური

**დავით კაკაბაძის სახ. ქუთაისის სურათების გალერეა:** ელისო ჩოგოვაძე

**მხატვართა კავშირი:** გურამ ცერცვაძე

**„ბაია“ გალერეა:** ბაია ნიქორიძე

**„მაგთი“ ჯგუფი:** გია ჯოხთაბერიძე

**მხატვრის ოჯახი:** გიორგი დარჩია, რუსუდან ბანძელაძე, გია მგალობლიშვილი, ფიქრია ცხოვრებაშვილი

**ასევე:** გივი ჯოლბორდს, ბადრი ქუთათელაძეს, თოლია აბაშიძეს, მანანა ხვედელიძეს, მაია ბერიძეს, დავით ჭელიძეს, ბიძინა ჩოლოყაშვილს, თინათინ სეხნიაიძეს, დავით გუნცაძეს, პაატა ნაცვლიშვილს, ზაზა გვიშანს.

ნიგნზე იმუშავეს: **სამსონ ლეჟავა,  
მარიამ გაჩეჩილაძე,  
თამარ ბალაშვილი,  
ნოდარ არონიშვილი**

მთავარი რედაქტორი: **დიმიტრი თუმანიშვილი**

დიზაინი: **დავით ელბაქიძე-მაჭავარიანი**

ფოტო: **ალექსანდრე სვატიკოვი**

თარგმანი: **მანანა გეზარაშვილი**

ტექნიკური რედაქტორი: **ნოდარ არონიშვილი**



© საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო  
MINISTRY OF CULTURE AND MONUMENT PROTECTION OF GEORGIA



© გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა  
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი  
GEORGE CHUBINASHVILI NATIONAL RESEARCH CENTRE FOR GEORGIAN ART  
HISTORY AND HERITAGE PRESERVATION

დაიბეჭდა შპს „საზნეო“

# სოციალური ზნეობა – ქართული წესდების წიგნის გამოცემის თვისება

სამსონ კოჭავაძე

ალექსანდრე (შურა) ბანძელაძე განსაკუთრებული მასშტაბისა და შესაძლებლობების მქონე ხელოვანია. იგი წამყვან ოსტატთაგანი იყო საქართველოში წიგნის ილუსტრაციის დარგშიც, დაზღუდულ ფერწერასა და გრაფიკაში და ასევე – მონუმენტურ ხელოვნებაშიც; ახალ დროში მას, ლევან ცუცქერიძესთან ერთად, წილად ხვდა პატივი საეკლესიო მოხატულობათა აღორძინებისა; დავით კაკაბაძის შემდგომ, სწორედ მან დაამკვიდრა ჩვენში აბსტრაქციონისტული მხატვრობა; ამასთანავე, ჯერ კიდევ 1950-იანი წლების დასაწყისიდან, ავტორიტეტულ „ჟურნალისტ-გრაფიკოსად“ იყო აღიარებული, როგორც ქართულ პრესაში აქტიურად მოღვაწე შემოქმედი. იმ დროიდანვე იწყება მჭიდრო მეგობრობა აღიარებულ მწერლებთან – ვახტანგ ქელიძესთან, მურმან ლებანიძესთან, გრიგოლ აბაშიძესთან, ცნობილ გრაფიკოს ზურაბ ლეჟავასთან და სხვებთან. თუმცა, ცხადია, განსაკუთრებული მისთვის აღმოჩნდა გალაკტიონთან დაახლოება, რასაც მოჰყვა (ჟურნალ „დროის“ რედაქციაში მუშაობისას)<sup>1</sup>, პოპულარული პორტრეტის შექმნა, რომელიც გალაკტიონის გასვენებისას

მთანმინდაზე, ზღვა ხალხს “წინ მიუძღოდა”. მასთან კონტაქტით მიღებული წარუშლელი შთაბეჭდილებანი ამოტივტივდა 1970-იან წლებშიც, როდესაც “პოეტთა მეფეს” მხატვარმა ქანდაკებაც მიუძღვნა. მასში შთამბეჭდავია გალაკტიონისეული “გიგანტიურობა”, ორგანული ჰიპერტროფირებულობა, შინაგანი ანთებულობა და კულმინაციური სიმძაფრე (1973), თუმცა ქანდაკებისათვის განკუთვნილი წინასწარი გრაფიკული ესკიზები კიდევ უფრო ძლიერ, ჩანაფიქრის მასშტაბურობით კი ლამის გამოგნებელ სუგესტიას იწვევს.

ალ. ბანძელაძე უზარმაზარი გაქანების, მრავლისშემძლე მანერო იყო. ყურადღებას იმთავითვე იპყრობდა ე.წ. “საკავშირო” მასშტაბითაც.<sup>2</sup> ამის დასტურია ძალიან ცნობილი მხატვრის, დიმიტრი შმარინოვის მხრივაც და ხელოვნების ისტორიკოსების წრეებშიც, მისით დიდი დაინტერესება – ანიჭებენ ივანე ფიოდოროვის სახელობის პრემიას და აქვეყნებენ კვლევითი ხასიათის წერილებს მასზე, როგორც უნიჭიერეს ოსტატზე. საერთაშორისო დონის წარმატების მაგალითია ქ. ლაიფციგში “არსენას ლექსის”

<sup>1</sup> გრიგოლ აბაშიძე, ელვარე ნიჭიერება, გაზ. საქართველოს რესპუბლიკა, 9.07.1992

<sup>2</sup> Н.Езерская. Всегда в поиске. Искусство. 1957. №6



ქალიშვილის პორტრეტი. 1945.  
ქ.ფ. 31,2X21,6. ხალოშნაშვილის მუზეუმი



მამაკაცის პორტრეტი. 1948.  
ქ.ტ.შ. 28,4X20,4. ოჯახის საკუთრება

მეორე ვერსიის ორიგინალურად გაფორმებისათვის – “მსოფლიოში ულამაზესი წიგნის” პრიზით დაჯილდოვება (1967)<sup>3</sup>. XX ს.-ის 80-იანი წლების საქართველოში, რუსეთსა და ევროპაშიც აღიარებენ ქართული აბსტრაქციონიზმის მეტრად, ხოლო ცოტა მოგვიანოდ აშშ-შიც – “თავისიანად” აღიქვამენ.<sup>4</sup>

ამ დიდი მხატვრის პოპულარიზაცია, ჩვენშიც და უცხოეთშიც, ამჯერად სახელმწიფომ უნდა ითავოს, რაც მისი საპატიო მოვალეობაა.

ალ. ბანძელაძე გამოირჩეოდა ფართო და სიღრმისეული ინტერესებით, აზროვნების სიმახვილით. მას ჰქონდა კარგი განათლება, იტაცებდა მსოფლიო და ქართული ლიტერატურა, იზიდავდა ისტორია (რაც ქართველ მწერალთა ისტორიული რომანების ილუსტრირების დროსაც გამოჟღავნდა); აღტაცებული იყო ჰომეროსით, როგორც ეპიკუროზისაქენ მიდრეკილი პიროვნება, თითქმის მთელი “ვეფხისტყაოსანი” იცოდა ზეპირად, რაც მისი მამის მათე ბანძელაძის ღირსეული ტრადიციის გაგრძელება იყო. დედა, ესტონელი მინა რაიე, მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოვებული ფაქიზი ქალბატონი, ცდილობდა შეეყვარებინა შვილებისათვის მათი სამშობლო. ბავშობიდანვე ალ. ბანძელაძის უახლოესი მეგობარი იყო ცნობილი ფერმწერი სერგო ჩახოიანი, საკვირველი სულიერი სისუფთავით გამორჩეული პიროვნება, რომელიც ალ. ბანძელაძის აბსტრაქციონისტულ ძიებათა თანამდგომიც იყო და თავადვე ამ პროცესში უშუალოდ ჩართულიც გახლდათ.

ალ. ბანძელაძეს ასევე დიდი მეგობრობა აკავშირებდა მიხეილ მესხთან, რომლის ფინტთა ელვარებაში, თვით “ვეფხისტყაოსნის” გმირთა შემართებას ხედავდა...

იგი ნაღდი პატრიოტი იყო, რაც მისთვის ღირსებასთან, პროფესიონალიზმთან და ერის თავდადებულ მსახურებასთან იყო გაიგივებული. მისივე საყოველთაო, “მსოფლიური” ინტერესები გულისხმობდა ამასთანავე,

3. ლ. კილაძე, არსენას გამარჯვება, გაზ. კომუნისტი, 4.10.1967

4. GEORGIA ON MY MIND. Museum Fridericianum Kassel. 1989; GEORGIA ON MY MIND. Dumout Buchverlag Kolh. 1990.

სამშობლოს წრფელ სიყვარულს. “მართლაც უშრეტი ჟინით მუშაობდა, დაუოკებელი ენერგიით.”<sup>5</sup>

“ვეფხისტყაოსნის” თვითნასწავლი ექსპერტიც აღმოჩნდა და ჩვენი ხალხური პოეზიის მოტრფიალაც. “არსენას ლექსის” შთაგონებული, ორეტაპიანი გაფორმებაც (1950-1960-იანი წლები) ამის უთუოდ დადასტურებაა. ოსტატმა შეძლო ის მიუკიზავობა, სიალალე და უბრალოება, რაც ამ გულმისავალ პოემას ახასიათებს, იმდენად კონცენტრულად გამოეხატა “არსენას ლექსის” გამფორმებელ მეორე ვერსიაში, რომ მისი ქმნილება ხალხური ზეპირსიტყვიერების შინაგან ნყოფას უმჭიდროვესად მიეახლა. 1960-იან წლებში ჩენილ ტენდენციას ხალხურ ხელოვნებასთან ინტენსიური დიალოგისა, ის განსაკუთრებული ძალის მქონე ამ მონაპოვარით შეეზიარა, როგორც მხატვარი-მონუმენტალისტი.

თუმცა, უკვე “არსენას ლექსის” გამფორმებელ პირველ ვარიანტშიც, (1957) ზემოხსენებული მონუმენტურობა შედარებით მარტივი, მაგრამ ეფექტური, “მკაცრად ენერგიული”<sup>6</sup> და ლაკონური ხერხებით – უკვე იჩენდა თავს. და მაინც, მეორე ვერსია ბევრად ფუნდამენტურია. ის წარმოადგენს ქართული ხელნაწერი წიგნის ტრადიციათა აღდგინება-გაცოცხლების ძალზე წარმატებულ მცდელობას. მხატვარი თანამედროვე, “ნეომოდერნისტულ” ენაზე “შეესისხლბორცა” შუასაუკუნოვანი რელიეფისა და, განსაკუთრებით, საფლავის ქვების სახვით კოდს. მან მიაკვლია უაღრესად მახვილგონიერ, მის აღმოჩენად აღსაქმელ გრაფიკულ ექვივალენტებს და ამასთანავე, საფლავის ქვათაგან სავსებით სხვაობრივ სურათოვნებასაც. ხელნაწერი ტექსტი კი კვლავაც საფლავის ძეგლთა “ოკრო-ბოკრო” ქვის მნიგნობრობას ესადაგება. თავის მხრივ, ძლიერია ტექსტის მონახაზებთან “შეხმიანებული” ორნამენტული ჩანართები, გამორჩეულნი სისადავითა და

პლასტიკური “გემოთი”...

\* \* \*

ძალიან გაუმართლა, რადგან თავის ხელობას მხატვარი ალექსანდრე ბანძელაძე, თავდაპირველად უძლიერესი პედაგოგიური შემადგენლობით ცნობილ ე.წ. სამხატვრო ტექნიკუმში დაეუფლა. იქ უმაღლესი დონის



ფოტო. ალექსანდრე ბანძელაძე მუშაობის დროს. 1966წ.

პროფესიონალთა შორის მოღვაწეობდა ვალენტინ შერპილოვი – ფერწერის ტექნოლოგიის ჩინებულად მცოდნე და იმპრესიონიზმის ერუდირებული ექსპერტი. მამობრივი მზრუნველობა მხატვრის მიმართ გამოიჩინა უფაქიზესმა პეიზაჟისტმა კოტე კიკნაძემ.

იქ მიღებული პროფესიული წრთობა შეუცვლელი იყო. მოგვიანოდ, სამხატვრო აკადემიაში (სადაც ასევე ბრწყინვალე ოსტატები – სერგო ქობულაძე და იოსებ შარლემანი ასწავლიდნენ), აღ ბანძელაძეს შეექმნა აბსურდული, იდეოლოგიზირებული პრობლემები და მოუხდა მისი დატოვებაც, თუმცა მალევე საზოგადოებაში ისეთი ავტორიტეტი მოიპოვა, რომ აპოლონ ქუთათელაძის ინიციატივით, მიანიჭეს ოფიციალური დიპლომი. ეს

5. ვახტანგ ჭელიძე, ძვირფასი სახსოვარი, გაზ. ქართული კულტურა, 30.06.1992

6. В.Беридзе, Н.Езерская. Искусство Советской Грузии. Тб. 1975



ტატო. ჩანახატი სპექტაკლიდან „ნიკოლოზ გარათაშვილი“. 1949



ფოტო. გოგი ბაგაჩორი. 1940-50-იანი წწ. სპექტაკლის წინ



გოგი ბაგაჩორის პორტრეტი. 1950-იანი წწ.  
ქ.ზ. 21,5X18,5. გიორგი ბაგაჩორის საკუთრება

არცაა გასაკვირი. მისმა უფროსმა მეგობარმა, აკად. ვახტანგ ბერიძემ თავის კოლექციაში შემოგვინახა მაია ბერიძის ადრინდელი პორტრეტი, გამორჩეული კლასიკური სრულყოფილებით. იგი შთამბეჭდავი პროფესიული მომნიჭებულობის დამადასტურებელია (1956).

ასეთი რანგის მომზადება საფუძველს ქმნიდა ტევად ამოცანათა დასაძლევად. ადრეულთაგან საუკეთესოა “გალაკტიონის პორტრეტი” (1952), რომელშიც წარმოჩინდა მისი შთაგონებულობა და განსაკუთრებულობა – პოეტი თითქოს პიედესტალზეა ამომართული. ამასთან, დისტანციურობას თან ახლავს უშუალობა, ბუნებრივობა და სინრფელე კომპოზიციის გაბედულება და მძაფრი, ამაღლებული ხატოვანება შთამბეჭდავია ამ პორტრეტში, რომელიც რამდენადმე “ნეო-რეპინისტულია”.

იმავე წელს შეიქმნა არაჩვეულებრივი გარეგნობის მქონე ცნობილი მსახიობის, დოდო ჭიჭინაძის პორტრეტი, რომელშიც ქალური ღირსება და კდემამოსილებაც შეხამებულია მნიშვნელოვანებასთან და გარკვეულ იდეალიზაციასთანაც (1952)...

“თამარ აბაქელის პორტრეტი” (1952) მძლავრად ზემოქმედია. ჩანს, ამ გამოჩენილ



პორტრეტი. ა. ჩიქლაძე. 1950 წ.  
23X20,2. ოჯახის საკუთრება



პორტრეტი. 1950 წ.  
ქ.ზ. 29,5X20,5. ოჯახის საკუთრება

პიროვნებაში ალ. ბანძელაძემ დაინახა მისთვის მონათესავე სულიერი წყობა ნამდვილი მონუმენტალისტისა, რომელიც ესწრაფვოდა ლაკონიურობის სისავსესა და “დიდ ფორმას”.

“სპარტაკ ბალაშვილის პორტრეტში” (1955) შემოდის პუანტილისტური ელემენტები, თუმცა სისტემა არაა პუანტილისტური. მომცრო, “შტრიხისებრი” მონასმები ოდნავ ხისტად ამკაფიოებს პლასტიკას. ოსტატი აღწევს სიმკვეთრეს, ფორმის ძაღვანებას. აშკარად ვგრძნობთ უდრეკობასა და მტკიცე ნებელობას ამ დიდ მასშტაბებთან შეჭიდებული, სახელგანთქმული მსახიობისა.

როგორც ვხედავთ, ალ. ბანძელაძე ირჩევს არაორდინალურ, განსაკუთრებულ, დასამახსოვრებელ ადამიანებს – ისინი მისი პორტრეტების “გმირებად” აღიქმება.

\* \* \*

უადრესთაგან “ლანდშაფტურ” სურათებში ვლინდება სპეციფიკური იმპრესიონისტული გამოძახილი. 1950-იანი წლების საყოველთაო “ნეოიმპრესიონისტულ” ნაკადში ალ. ბანძელაძეს საკუთარი ხედვა აქვს, როგორც ნაკლებად “ქრომატისტს” და შედარებით თავდაჭერილ მხატვარს. მას არ აკლია

ფერწერული გემოვნება, თუმცა საგანგებოდ არ “ჩაეძიება” ფერადოვან დამოკიდებულებათა დახვეწას.

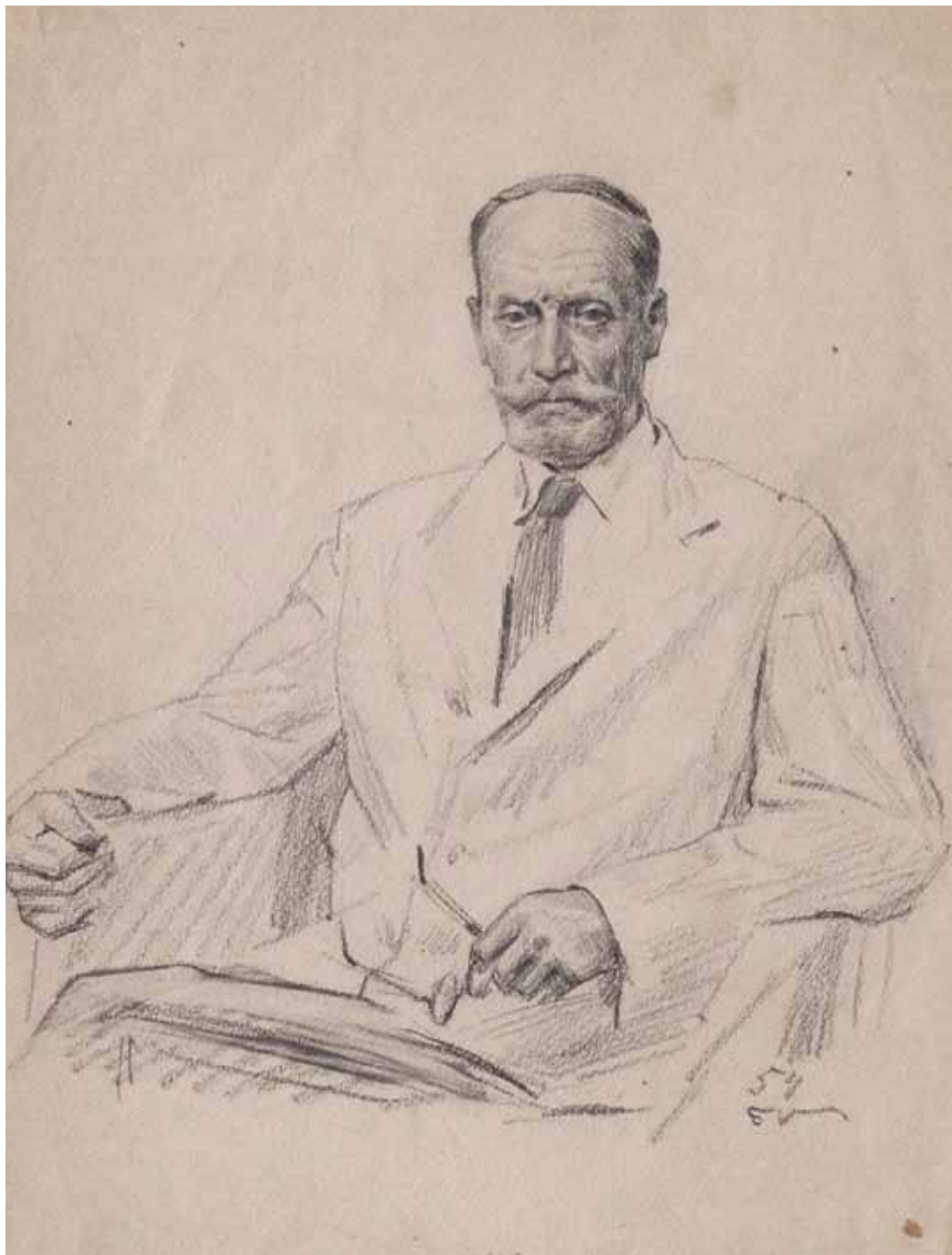
1950-იან წლებში იგი ქმნიდა პეიზაჟებს ქართლის სოფლებში, რომელთაც, განუყრელი თუშური ქუდით თავდამმვენებული, მოტოროლერით ესტუმრებოდა ხოლმე – ცხადყოფდა რა ძველებური ქვის არქიტექტურის ბუნებრივ, უპრეტენზიო სილამაზეს. მისი ლანდშაფტები ზოგან ძალიან პოეტურია, სინათლით აღვსილი... მოგვიანოდ მან გაბედულად შემოიტანა პუანტილისტური ტექნიკა და რიგ სურათებში იმდენად კი არ ძერწავდა, რამდენადაც “აშენებდა” ფორმას.



ალ. ბანძელაძე მეუღლესთან, მადონა აბრამიშვილთან და ქალიშვილებთან - შორენასთან და რუსიკოსთან ერთად



გომა ქალი. 1954წ.  
ქ.შ. 39,3X29,5. ოჯახის საკუთრება



ი. შარლამანის პორტრეტი. 1954.  
ქ.ფ. 40X30. ოჯახის საკუთრება



მულდინი, ქ.ვ. 1950-იანი წწ.  
42X30, ოჯახის საკუთრება



ნიკოლოზ კანდელაკის პორტრეტი. 1954წ.  
ქ.ფ. 42X29,8. ოჯახის საკუთრება



ნოინა ტიკლაური. 1953.  
მუხ.ზ. 45X35. დიმიტრი შავარდნაძის სახ.  
ეროვნული გალერეა

დოქტრინული პუანტილიზმი ალექსანდრე ბანძელაძეს მალევე აღარ აკმაყოფილებს და შინაგანი ამოცანების კვალობაზე, მისთვის უფრო ორგანული ხდება გოგენისეული, “წინარეფოვისტური” სინთეტიზმი. თუმცა გოგენთან “შეხვედრა” (რომლის მონუმენტალიზმითაც დაინტერესდა), ყველაზე ნაყოფიერად (თუმცა არა უშუალოდ), კიპლინგისეული „მაუგლის“ ილუსტრაციებში (1961) გამოვლინდა. ესაა ჩინებული ვერსია წიგნის დასურათებისა, რასაც განსაზღვრავს ბმაც ნაწარმოების დინამიკურ, “კინემატოგრაფიულ” რიტმთან – და თუკი თავად ტექსტს ვერ სწყდები, იგივე ითქმის ბანძელაძისეულ “თანხლებზეც” პირველწყაროსი. ჩვენი ოსტატი (რომელიც ერთხანს ლამის დასახლდა ზოოლოგიურ პარკში), პირველხარისხოვანი ანიმალისტია: ბოლომდე გვაჯერებს ბალუს სიუხეზე და სიტლანქე; ბაგირას მოხდენილი მოქნილობა და “ზამბარისებრი” ძაბვა; კაას შიშისმგვრელობა; ვგრძნობთ ჯუნგლების სიცოცხლის პულსს და ნოდარ ჯანბერიძის

თქმით – მაუგლის “ველურ” სილაღეს. ფერადი ფანქრებით შესრულებულ პირველ ვერსიაში (1961; რითაც ვფიქრობ, ბავშვთა გულიც მოიგო ამ მათთვის საცნობი მასალით), ფერითი ენერგია და სისადავეა შეხამებული. მოგვიანო, უაღრესად მრავალგვარ, ზოგან მკვეთრად ექსპერიმენტულ ვერსიებში, ურთიერთგამამდიდრებლობის მოულოდნელი შესაძლებლობებიც გაცხადდა. გარდა “მაუგლის” ვირტუოზული დასურათებისა, საუკეთესოთაგანია იროდიონ ევდოშვილის “უბედური ქორბუდას” გაფორმებაც თავისი “მსუნთქავი” სივრცეებით, სიხალვათე-თავისუფლების განცდით, ბუნების სურათთა მაღალი ჰარმონიულობით, რითაც უფრო მეტად მძაფრდება ტკივილიანობა ამ მწუხარების მომგვრელი ნაწარმოებისა (1961).

\* \* \*

1960-იანი წლებიდან ჩნდება ისეთი “დამოუკიდებელი” პეიზაჟები, რომლებშიც უკვე პუანტილისტური “სტანდარტებიც” არის დაძლეული. იმხანად მეტ კონსტანტურობას იძენს ბევრ სხვა ქართველ ოსტატთან საზიარო “სეზანიზმის” ტენდენციები, რაც დიდი



ფოტო. ალექსანდრა ბანძელაძე დოქტორ  
ჟიჟიანაძისთან ერთად, პორტრატზე  
მუშაობის დროს. 1952წ.



მსახიობ დოდო ჭიჭინაძის პორტრეტი. 1952.  
ტ.ზ. 179X95. ხალოვნების მუზეუმი

მრავალგვარობით გამჟღავნდა ჩვენში.

ამასთანავე ალ. ბანძელაძის რიგ ლანდშაფტებში ჩენილია ცის გამოსახულების უარყოფელი, ფართო ზედაპირები მთის კალთებისა, რაც ტრადიციულია ქართული პეიზაჟისათვის ჯერ კიდევ XX ს-ის 10-20-იანი წლებიდან და თავისებურად მჟღავნდება 1960-იან წლებშიც. ალ. ბანძელაძესთანაც – ზოგ შემთხვევაში სახასიათოა დიდმასშტაბიანი, “მთური” ზონების კონტრასტი კამერულ გამოსახულებებთან, რაც, მაგ., თენგიზ მირზაშვილის პეიზაჟებს დიდ ტე-

ვადობას სძენს. ამასთანავე, ასეთი მიდგომა გარკვეულ “რელიეფისებრივობასაც” აყალიბებს. აბსტრაქტიზმის ზღვარზე ყოფნით, მსგავსი ლანდშაფტები ჯიბსონ ხუნდაძის “კონცეფციურ” მიდგომასაც ენათესავება. თუმცა მალევე, ალ. ბანძელაძის პეიზაჟებში სხვა გეზი იქცევა წამყვანად, რომელიც, მხოლოდ გარკვეული ოდენობით, კუბიზმთან არის მიახლოებული, კერძოდ ფერითი სიძუნწითა და კონსტრუირებულობით. მათში ერთგვარ რაციონალურობას ერწყმის “ლონიერ” დაბავში რეალიზებული დეფორ-



გალაკტიონ ტაბიძის პორტრეტი. 1952.  
ტ.ზ. 140X106. ხალონის მუზეუმი

მაცის ემოციური მუხტი. და მაინც – აქაც საცნობია მშობლიური სივრცეები – მათა “ალმავალი” კალთებითა და მათზე “ორგანულად” ამომართული, მომცრო დარბაზული ეკლესიებით. თუმცა კუბიზმის რადიკალურ “კონსტრუქციულობასთან” იქნებ უფრო მიახლოებული გრაფიკული ნახატი იყოს, სახელწოდებით “გოგონა ფანჯარასთან” (1961), რომელშიც სიხისტესთან ერთად, არც ორგანულობაა მთლად მივიწყებული.

\* \* \*

თუკი პორტრეტებს მივუბრუნდებით, აქვეა გამოსაკვეთი, რომ მხატვრისათვის წამყვან “მუზად” იქცა ქალბატონი მადონა აბრამიშვილი, ალ. ბანძელაძის მეუღლე. მისი უჩვეულო, ორიგინალური გარეგნობაც იყო ინსპირაციის ხელშემწყობი. მეტნაკლებად

ექსპერიმენტულ ამ პორტრეტებში გახსნილია არა მხოლოდ სათნო ქალურობა, არამედ ძლიერი ხასიათიც. სურათებში მეორადი არ ჩანს პიკასოსეული გამოცდილების გათვალისწინება და შეიგრძნობა “ინტიმურ-მონუმენტურ” საწყისთა შემოკრებაც. მოგვიანო, 1970-იანი წლების მოხატულობებში, მეუღლეთა განუყრელი წყვილიც ფიგურირებს.

\* \* \*

ნატურმორტს ალ. ბანძელაძის შემოქმედებაში საკუთარი ადგილი აქვს, თუმცა ნამუშევართაგან ცოტალა შემორჩა. ზოგი ნატურმორტი ანდრე დერენტან დიალოგს ნათელყოფს მასალის თვისობრიობის გახსნით და საგანთა კონცენტრული ექსპრესიით.

“ლამფიან ნატურმორტში” (1963) მოუსვენარი, სენსიტიური კონტურის ირეგულარუ-



ფოტო. ალუქსანდრე ბანძელაძე და გელაჰიტო  
ტახიძე 1950-იანები წწ.

ლი მხატვრული “დატვირთვა”, ზედაპირის თამამად დანერგულ, რამდენადმე უთანაბრო, თავისუფალ ფერადოვან “ქსოვილს” ერწყმის.

\* \* \*

1960-იანი წლების დასაწყისიდანვე, მის ფიგურატიულ სურათებში უაღრესად გაბედულ, ჩვენი გარემოსათვის მით უფრო “გამომწვევ”, ღრმად ანალიტიკურ და არსით “ნეომოდერნისტულ” ტენდენციებს ამოვიკითხავთ.

მაგ., “გოგონას პორტრეტში” (1960) ჯერაც რეალისტურთან ახლოს მყოფ მონახაზს “მატისისეული”, სადა ლაქოვანება ეხამება, თუმცა ორ-სამ წელიწადში რადიკალური მიდგომები ჩანს, მით უფრო საბჭოური გარემოსათვის. ეს ვლინდება “აცდენილ” რიტმებში, ხატოვან “აბერაციათა” ხაზგასმაში, ასიმეტრიულობის ეფექტებში, პარადოქსული, „შორი მიახლოებებითობის” გზით თავად წარმოსახვის აქტივიზაციაში და სხვა. უთუოა, რომ ნახატის სარწმუნოების გამოც, მხატვრულად გააზრებულ ნგრევას სტრუქტურულიზაცია ახლავს. დეფორმაციაც და უტირირებაც - რეალურად ფუნქციური და მხატვრულია. ამის კარგი მაგალითია “რუსკა”, (1963), რომელშიც ჩენილია მეტყველი “გადახრები”. ერთ-ერთი “ნიუ” (1967), მიუხედავად მონახაზთა გაქანებისა და ჰიპერბოლური ტრანსფორმაციებისა, მოხდენილია და გრაციოზული (იგი მოიწონა გამოჩენილმა

ხელოვნების ისტორიკოსმა პანს ბელტინგმა).

\* \* \*

საინტერესო პრობლემაა, თუ როგორ გამოვლინდა ალ. ბანძელაძის პორტრეტებში აბსტრაქციონიზმის გამოცდილება. ამის თვალსაჩინო ნიმუშია პროგრამული “ავტო-პორტრეტი” (1977). აბსტრაქციონისტული ტილოს “მოუფარგლავი” თავისუფლების კვალი პარადოქსულად ეხამება პორტრეტულ ამოცანათათვის ნიშნული კონკრეტულობის მოთხოვნებს. ეს “ნეო-სეზანისტური” პორტრეტი, პიროვნების სიმტკიცისა და “შინაგანობის” ღრმა გახსნით, უმჯობესთაგანია მის სურათებში.

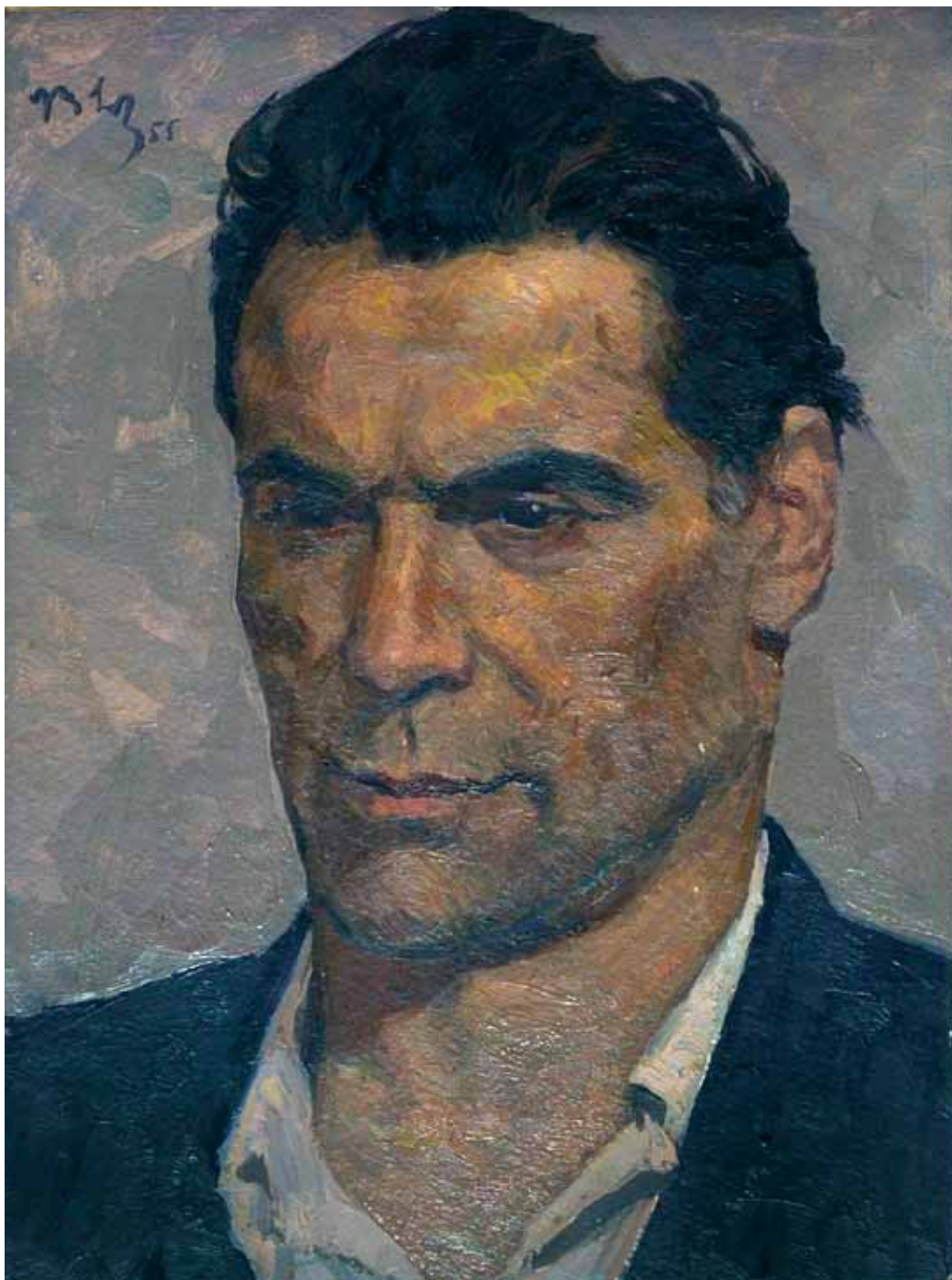
ალ. ბანძელაძეს თავის პორტრეტებში აინტერესებდა გამორჩეული, სოციალურად აქტიური, არაორდინარული, ძლიერი პიროვნებების ასახვა. მათში გამოირიცხება სალონურობა. სურათები დაძაბული, ზოგან კი დრამატიზებულიც არის. “ნეო-მოდერნისტულობით” ისინი თითქოს რამდენადმე საზიაროა ავთანდილ ვარაზის პორტრეტებთან, ოღონდაც სხვაობა არსებითია: ა. ვარაზს იზიდავს ხშირად მიუსაფარი, მარგინალური პიროვნებები, ღრმად აღელვებს მათი მარტოსულობა, ტკივილიანობა, შეფარული ტრაგიზმიც კი. პერსონაჟები ინტროვერ-



გრიგოლ აბაშიძის პორტრეტი. 1953.  
ქ.ფ. 18X16. კერამიკული



თამარ აბაკელიას პორტრეტი. 1952.  
ტ.ზ. 111X96. ხელოვნების მუზეუმი



სპარტაკ ბალაშვილის პორტრეტი. 1955.  
მუშ.ზ. 37X28. კერძო კოლექცია



შ. „პიონერის“, 1956.  
№6. პოლიგრაფიული ანაგაჟი

ტირებულია — იქ არც ჩანს ალ. ბანძელაძისეულ „გმირთა“ შემართება, ანუ ა. ვარაზთანსულ სხვა ხასიათის აქტივობა — შიგნით ჩაბრუნებული, „თვითმიყურადებული“...

\* \* \*

ალ. ბანძელაძის მონუმენტალისტობა განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით გამჟღავნდა „არსენას ლექსის“ დამსურათებელ მეორე ვარიანტში, (რასაც აღნიშნავდა გამოჩენილი მკვლევარი თინათინ ვირსალაძე).

დიდი ზომის „პოლიფონიური“<sup>7</sup> პოლიპტიქი „ლეგენდის გაგრძელება“ (1971; რომელიც მიეძღვნა საბჭოთა საქართველოს 50 წლისთავს), „სიმბოლურ-თხრობითი“ კომპოზიციაა. მასში რამდენადმე დანაწევრება იკითხება, თუმცა ცალკეული „ელემენტები“ (მაგ., შესაძლოა, ატენის რელიეფით შთაგონებული ირმების ფიგურები), მძლავრად შეხებადი და სტრუქტურულია — აქ თითქოს ფრაგმენტები უფროა მონუმენტური, ვიდრე მთლიანი წყობა. დამახასიათებელია მკაფიო გეომეტრიზაციის ტენდენცია, ოვალურ და „ბასრად“ ტეხილ მონახაზთა კონტრასტები.

„მძლველ-ტრიუმფატორად“ აღქმული, ამხედრებული ამირანის ფიგურა უკიდურესად დეფორმირებულია. მასში თითქოს წმინდა გიორგის ალუზიაც ამოიცნობა. იგი საქართველოს ზოგად „სახედ“ იკითხება როგორც ჩანს, ოსტატს აქ ამაღლებულობის გადმოცემა სურდა. მისდამი კონტრასტულია უფრო ინტიმური „გახსენება“, დაღუპულ გმირებს რომ ეძღვნება...

მხატვარმა სცადა გადმოეცა ოპტიმისტური პათოსი და მასშტაბურობაც ამ დიდ ზომიან ნაწარმოებში. ფორმის თვალსაზრისით კი კვლავ პირობითად „რელიეფისებრმა“ პრინციპმა იჩინა თავი.

ამის შემდგომ, მხატვარი უკვე ფრესკულ მოხატულობებსაც ასრულებს, პირველყოვლისა, ვეხები ან აღარარსებულ ფრესკას სახელწოდებით „ქართული სოფელი“ დიდმის სასურსათო უნივერსამში (1976). ეს



მ. ლაშვილი, „ნაჰი“, ილუსტრაცია, შ. „ცისკარი“, 1957, №6, პოლიგრაფიული ანაგაჟი

7. ოთარ ეგაძე. მხატვართა შორის. თბ. 1976



დ.დეფო, „რობინზონ კრუზო“, ილუსტრაცია, 1956, პოლიგრაფიული ანაბაჟი

იყო „ლენტისებრ“ გაშლილი, უზარმაზარი კომპოზიცია. წინა პლანს ავსებდა თითქმის იზოკეფალური, მსხვილმასშტაბიანი ფიგურები, ხოლო უკანა პლანი, კონტრასტულად უფრო დაწვრილმანებულ და მეტად პირობით ლანდშაფტს წარმოადგენდა. მიუხედავად ამისა, მთელ ზედაპირს აერთიანებდა თითქმის ორნამენტისებრი, „შეყოვნებულ-დენადი“ სვლები რთული, ურთიერთმონათესავე კონფიგურაციებისა, რომელნიც მსჭვალავდა ადამიანთა გამოსახულებებსა და დიდწილად — გარემოსაც. ამის შედეგად ყალიბდებოდა ერთიანად „მდენი“, მოუსვენარი ზედაპირი. აქაც ნაკლები იყო ხარისხი მონუმენტურობისა „არსენას ლექსის“ გაფორმებასთან შედარებით (დეტალთა სიმრავლის გამო), თუმცა ამ მოხატულობასთან ერთგვარ „მაკავშირებლად“ აღიქმება მოზრდილი, შედარებით ლაკონიური ფერწერული ტილო „არსენა და ვაჭრები“, რომელშიც კვლავ არსენაა მთავარი პერსონაჟი. მის „კონცეფციაში“ მუდავნდება როგორც ზემოაღნიშნული წიგნის მხატვრობის უშუალო გამოცდილება, ისე სავარაუდოდ, შესაძლოა — „სამომავლო“ ფრესკასთან „მიახლოების“ წინასწარი განწყობაც.

„ქართულ სოფელში“ ნახატი ძალიან დინამიკურია, მაგრამ „არმატურისებრ“ ხელმე-

კიცეც. რიგ ფიგურებში მძაფრია ჭარბომიანი აქცენტებიც. აქ „ნარდგომილი“ პერსონაჟები (თანაც მრავალგან), ფორმით აქტიურნი, ხოლო განწყობით — რამდენადმე ნეიტრალურნი ჩანან (გარდა „შურა-მა-



ჯ. ჩუბინაშვილი, „მოხუცი და ჯღვა“, ილუსტრაცია, 1957, პოლიგრაფიული ანაბაჟი



„არსანა“, 1957-1958.  
ქ.ზ. 34X28. დიმიტრი შავარდნაძის სახ. ეროვნული გალერეა

დონას” წყვილისა). შესაძლოა, ყველაზე მიმ-  
ზიდველი “მაუგლის” ილუსტრაციების  
შემახსენებელი, ანიმალისტური ჩანარები  
იყოს, მეტი ლაკონიზმითა და ღონიერი პლას-  
ტიკურობითაც გამორჩეული.

ერთგვარი “ფოლკლორიზაციის” დროს,  
აქ არ ჩანს ის “ზღაპრულობა” და თანაც  
თეატრალურობა, მაგ., ნიკოლოზ იგნატოვის  
ფრესკებს რომ ახასიათებს – მით უფრო –  
ნახატი ლამის “ჭედურობისდამაგვარია”.

სივრცის აგება, მიუხედავად “უსასრულო  
განშლა-მოძრაობისა”, უფრო მეტად თითქოს  
ერთგვარ “დაპრესილობას” ატარებს და ად-  
რეც მრავალგან ჩენილი “რელიეფისებრივო-  
ბის” ახალ ვარიანტს გვთავაზობს.

მიუხედავად კომპოზიციის ფარდავით  
გამოყოფილ ცენტრში “ეთნო-დეტალების”  
მრავლად შემოთავაზებისა (თუშური ქუდი,  
ჩიხტიკოპი, ყაბალახი და სხვ.), ამ მხარეზე  
მეტად, ოსტატს წმინდა ფორმალურ “ხატო-  
ვანებათა” ქმნა იზიდავს და მეტიც – იტა-  
ცებს. თუმცა მთელ ძალუმ პლასტიკურ  
ენერგიაში ამასთანავე, არსებითი მნიშვნ-  
ელობის პოზიტიური მუხტიც შეიგრძნობა  
– შეფარულად, აქ ერის შემოქმედებითი პო-  
ტენციალის დიდი რწმენაც უნდა იგულისხ-  
მებოდეს და სოფლადსიუხვის ნატვრაც.

საერო რიგის მოხატულობათაგან  
ღირსშესანიშნავი მაგალითი (მეტი მიზან-  
მიმართულობის გამო), აფხაზეთში, კერძოდ  
გულრიფშში შესრულებული “არგონავტი-  
კაა”, რომელიც მოსკოვური “ლიტერატურუ-  
ლი გაზეთის” დასასვენებელ სახლში ერთ-  
ერთ კედელს ამშვენებდა (1977). ზღვისპირა  
დასახლებაში ძველკოლხური მისტერიების  
გახსენება, ცხადია, არ იყო შემთხვევითი –  
ამასთან, აღ. ბანძელაძე თავის მიდგომებში  
ყოველთვის ქვეყნისათვის საკვანძო თემებს  
უტრიალებდა...

ფრესკაში “სიმულტანური სიმჭიდრო-  
ვით” მოიყარა თავი ეპოსის მრავალმა ეპი-  
ზოდმა. აშკარა, ზღვრული პირობითობის  
ხარისხი აქაც ნათელია. შეკუმშულად წარ-  
მოჩენილი მიკროკომპოზიციები, მთლიანო-  
ბაში ამოგვაცნობინებს წამყვან სცენებს,



„არსანა“, შახმუროვ ნათლიამასთან, 1957-1958.  
ქ.გუაშ. 33X27,5. ღიმიტრი შახმარდნაძის სახ. პრინციპული გალერეა



„არსანა“, არსანა ციხეში, 1957-1958.  
ქ.გუაშ. 37X27,5. ღიმიტრი შახმარდნაძის  
სახ. პრინციპული გალერეა



„არსენა“, გაქცევა, 1957-1958.  
ქ.ზ. 34X28. დიმიტრი შავარდნაძის სახ.  
ეროვნული გალერეა

სადაც გარკვეულ აქცენტებს ქმნიან აიეტი, იასონი, ჰელიოსის ციური ცხენები, თავად არგო, არესის ქალის წმინდა მუხა ოქროს სანმისითურთ, ცხადია – მედეა და სხვანი. პერსონაჟები არა იმდენად დემონსტრაციულნი, არამედ უფრო მეტად ქმედითნი არიან. ამ თვალსაზრისით, გასახსენებელია, მაგ., იასონის ჭიდილის სცენა ხართან, რაც მისი ინიციაციის ურთულეს ეტაპთაგანი იყო. ეს ბრუტალური გამოსახულება ჩვენში ერთხანს გავრცელებულ, „ექსტრემალურ“ კურულს შეგვახსენებს, რომელიც ქართველ მკვლევართა თანახმად, კრეტულ ხარებთან რკინებების რიტუალს ეხმიანება. კარგად საცნობია სახელმოხვეჭილი მედეაც – ცოტათი საგანგებოდ თვალმისაპყრობი, ენერგიასავსე „პოზირებით“ გამორჩეული.

კირილ ზდანევიჩის მიერ მოხატული არტისტული კაფე „არგონავტების ნავის“ შემდგომ,<sup>8</sup> ჩვენი კულტურისათვის ამ უმნიშვნელოვანეს თემასთან დაკავშირებული

ასეთი მასშტაბის მოხატულობა, ვგონებ, არც გვექნია. ანტიკურ მხატვრობასთან მიმართების ოდენობა აქ უფრო ნაგულისხმებია, ვიდრე გათვალსაზრისწოდებული (თანაც ანტიკურობა ხომ არგონავტიკის თემატიკას უპირატესად მხატვრულ კერამიკაში მიმართავს, და არა ფრესკაში). ამდენად, აქ „საკუთრივი“ ფორმატქმნაა ნამყვანი, რომელშიც გვეძლევა ეფექტურად „მოუხეშავ“ დეფორმაციათა ფართო, მაგრამ „ერთსულოვანი“, ძარღვიანი ვარიაციები, გარკვეულწილად მონათესავენიც კი „ქართული სოფლისა“, თუმცა მონუმენტურობის პრინციპი „არგონავტიკაში“ ბევრად სარწმუნოდაა რეალიზებული. სცენებიც უკეთ ნაკითხვადია და შედარებით „მსხვილად“ დიფერენცირებულიც – თავისებური „ზონების“ სახით.

გულირფშში, „ლიტერატურული გაზეთის“ ინტერიერში, გარდა ალ. ბანძელაძის აბსტრაქციონისტული ტილოებისა (ეს „დაუშვა“



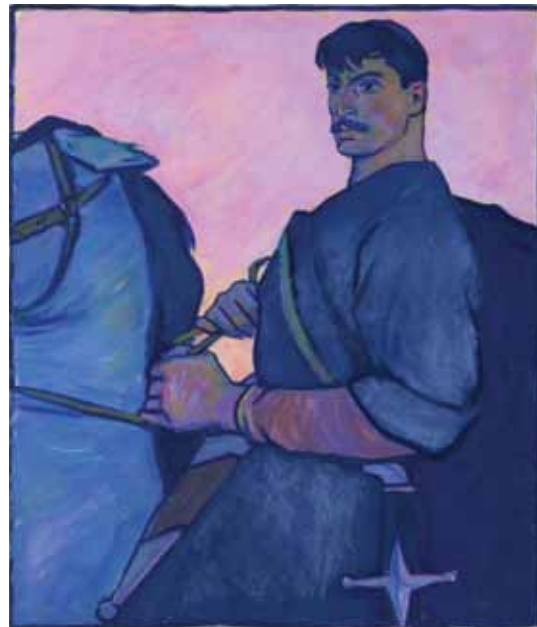
„არსენა“, 1957-1958. ქ.გუაშ.  
35,5X29,5. დიმიტრი შავარდნაძის  
სახ. ეროვნული გალერეა

8. ნანა ყიფიანი, თბილისის მოდერნისტულ-არტისტული კაფე „არგონავტების ნავისა“ და მისი მოხატულობის რესტავრაციის შესახებ, ძველი ხელოვნება დღეს, 07.2017



„არსენაკ“, შალვაშვილი კუჭატაძე, 1957-1958. ქ.ზ. 35X68,5. დიმიტრი შავარდნაძის სახ. ეროვნული გალერეა

ამ დანესებულების ხელმძღვანელობამ ჯერ კიდევ 1970-იან წლებში, გამოფენილი იყო დიდი ზომის, ძალიან მნიშვნელოვანი ფერწერული სურათი „პუშკინი თბილისში“ (1970). იგი ზემოგანხილულ მოხატულობებთან შედარებით (რასაც მხოლოდ გარკვეულწილად განაპირობებდა დაზგურობის ფაქტორიც), გაცილებით მოქნილი პლასტიკითა და სიხისტეთა „გადალახვითაც“ გამოირჩეოდა. ალგაწყვეტილი, ცოცხლად მდინარი, მსუბუქი, თუმცა იქვე, ენერგიულობით აღვსილი კონტურები, ფართოდ „გადასმული“, ხანდისხან „ლიგატურული“ ლაქები, მომწვანო ინტონაციებით გაერთიანებული გამა – შთანმბეჭდავს ხდიდა ამ სურათს. მასში ნაირფერი ხერხებით წარმოჩინდა თითქოსდა „ხილვისეული“ ძველი თბილისი (რომლის „ფრაგმენტები“ თუმცა კი, „არსენას ლექსის“ გამფორმებელ მეორე ვარიანტში უკვე გამოჩნდა). ამ სურათში ვხედავთ კოლორიტულ „ტიპაჟებს“, ბანიან და აივნიან სახლებს, სერპანტინისებრ ხვიარა ქუჩებს – ალ. ბანძელაძისეული მხატვრული ხერხების ეფექტური ძალით — უფრო მძლავრად „ამეცყველებული“. ამ ტილოს, გამომსახველო-



„არსენაკ“, 1957-1958. ქ.გუაშ. 32,5X28. დიმიტრი შავარდნაძის სახ. ეროვნული გალერეა

ბის თვალსაზრისით, რამდენადმე უკავშირდება მხატვრის „ძველთბილისური გრაფიკაც“ (1960), რომელიც ზემოაღნიშნული ნამუშევრის მსგავსად, თავისი XX საუკუნისეული, კარგად მიგნებული, ფუნქციური დეფორმაციებით, ან განადგურებული ძველი ქალაქის „დაუოკებლად მდინარ“, მოუსვენარ, ერთ-

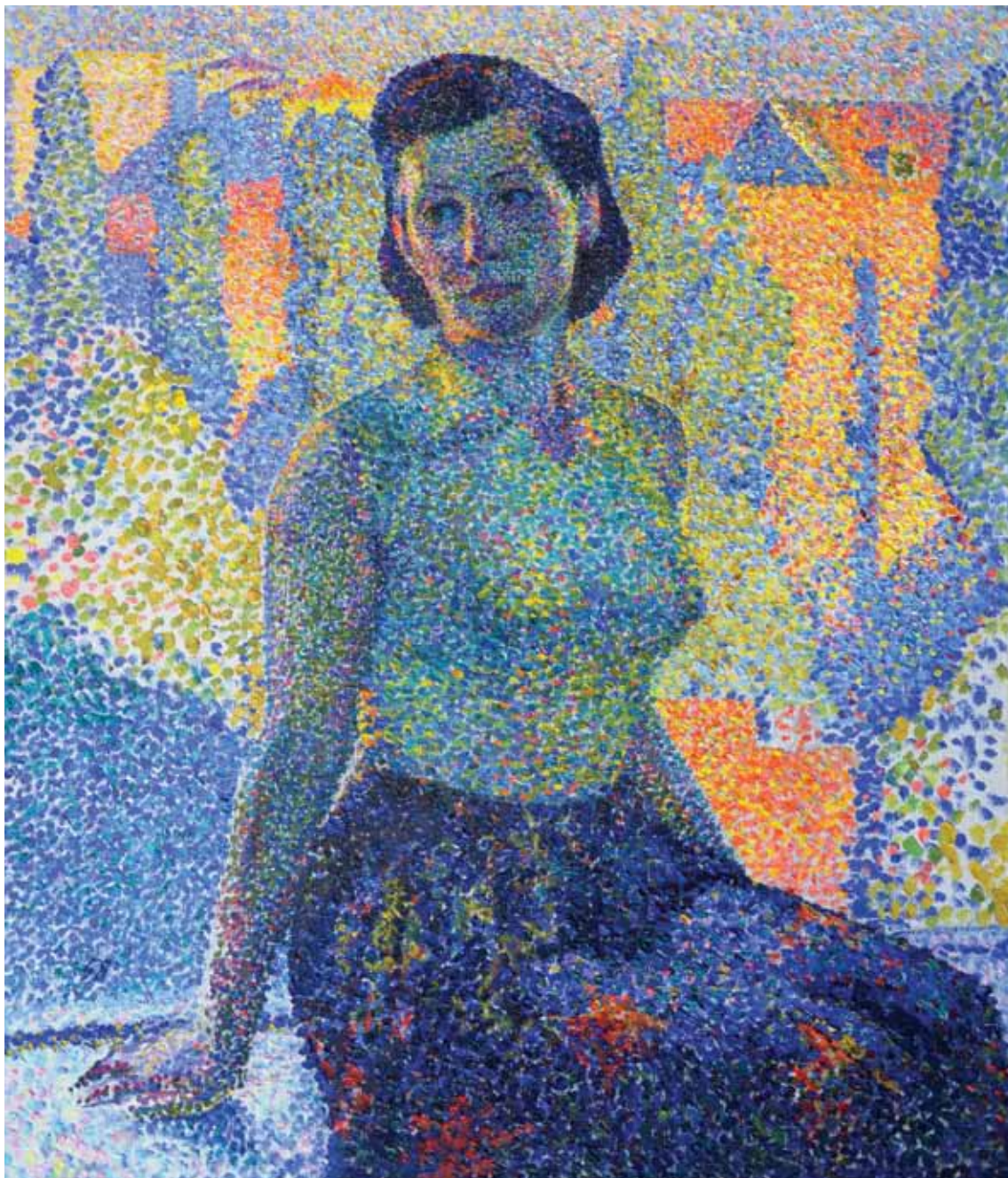


ქართული სოფელი. 50-იანი წწ.  
მუხ.ზ. 49,5X70,5. კერამო პოლექცია

გვარად “აღმა-დაღმა მსრბოლავ” რიტმს ესადაგება. ორსავე შემთხვევაში “ნეომოდერნისტულ”, არტიკულ, გამახვილებულ ხერხთა დაუძაბველი ფლობაც, და თითქოსდა “შემთხვევით” მიგნებათა ეფექტურობაც ჩინებულად არის ხორცშესხმული, ოღონდ სხვა მასშტაბითა და გაქანებით, ეს რეალიზებულია სწორედ ნაკლებ მკაცრ ტილოში “პუშკინი თბილისში”, რომელიც, „თბილისური გრაფიკის“ შედარებით დინჯ სტაბილურობასთან მიმართებით, გაცილებით მეტად მოძრავია. ხელშემწყობი ფაქტორი, ჩანს, თავად პუშკინის ტექსტიც უნდა ყოფილიყო, რომელიც თბილისსა და მთელ საქართველოს უდიდესი კეთილგანწყობით იხსენიებს. მისმა თავისუფლების მოყვარე სულმა ჩვენი დედაქალაქის ერთ დროს მართლაც განსაცვიფრებლად შემოქმედებით ზეიმურობაში, ეტყობა, მისთვის ბევრი რამ გულმისავალი იხილა...



ნალი ჩიქოვანის პორტრეტი. 1957.  
ტ.ზ. 106X82. ღავით კაკაბაძის სახ. ქუთაისის  
სახვითი ხელოვნების ბაღარა



მამოვას პორტრეტი. 1957.  
ტ.ზ. 96,6X82. ოჯახის საკუთრება



კეთევან შოველძე. 50-იანი წწ.  
ტ.ზ. 65,5X79,6. ოჯახის საკუთრება

\* \* \*

ალ. ბანძელაძის აბსტრაქციონისტულმა ტილოებმა სრულებით ახალი ეტაპი დაამკვიდრა ჩვენს მხატვრობაში.

ინფორმაციული სიმწირის მიუხედავად, ოსტატი აღწევს XX საუკუნის ძირეულ მიდგომათა და ხერხთა მოხელთებას, რაც მის მხატვრობას უახლესი დროის კონტექსტში ორგანულად რთავს. ეს ცხადია, ეხება მის აბსტრაქციონიზმსაც, რომლის დამკვიდრებაში დავით კაკაბაძის შემდგომ, გადამწყვეტი როლი აქვს შესრულებული.

1960-იანი წლების დასაწყისშივე გამოიკვეთა, რომ იგი უკომპლექსოდ შეეჭიდა ამ ურთულესი მიმდინარეობის წვდომას.

ალ. ბანძელაძის აბსტრაქციონისტული ტილოები „პროცესუალურია“ შესრულების აქტის გამახვილებითა და თავისებური „აქ-

ტივიზმით“. მონასმები „ნაკადოვან-ჭავლეური“ და პოლირიტმიულია. ეს „სურათები“ სენსორულიც არის და გრძნობითობის მძლეველიც, „ბიოენერგეტიკულიცა“ და „ზემატერიალობისაკენ“ სწრაფვით გამორჩეულიც. ფართო „გაქანება“ და ზედაპირთა „მონუმენტური“ დაუფლების სურვილი, „ჯაზისებრი“ იმპროვიზაციულობა და „მუდმივალმოჩენადობა“ – ეს არსებითი მახასიათებლებია. სტრუქტურულობისა და უეცარი „ბიფურკაციების“ შეხამება ფერწერული დრამის ხასიათს ატარებს. უფრო მკაფიოდ გეომეტრიულ ნიმუშებშიც, მაინც დაცულია რაღაც ოდენობა არარიგორსტულობისა, ფერწერული „მსუნთქავობისა“.<sup>9</sup> მთლიანობაში მხატვარი არა მარტო დაეუფლა აბსტრაქციონიზმის ენას, არამედ ნათელყო მჭევრმეტყველების უნარიც ამ ენაზე.

9. ჰუბერტ გასნერის ყურადღება მიიპყრო „რიტმულად მოფარფატე აბსტრაქტულმა ხაზობრივმა ფიგურებმაც.“ Georgia on my mind. Museum Fredericianum Kassel. 1989 (იხ. ამ კატალოგში მისი „საქართველო, როგორც ფორმა“)



ქართული სოფელი. 50-იანი წწ.  
მუყ.ზ. 50X70,5. კერძო კოლექცია

მის აბსტრაქციონიზმში ჩენილი მძლავრი, ზოგან ლამის ბოხოქარი ენერგიები ცხადყოფს, რომ იგი საცნობ ატმოსფეროში აღმოჩნდებოდა თუნდაც ვილეემ დე კუნინგის გვერდით<sup>10</sup>, თუმცა დე კუნინგის „ტილოზე ვერდატეულ“, ფეთქებად, „აღტკინებულ ძალებთან“ მიმართებით, ალ. ბანძელაძე მაინც გაცილებით ზომიერ ოსტატად აღიქმება, რაც ჩვენი კულტურული ტრადიციის მახასიათებელიც ჩანს.

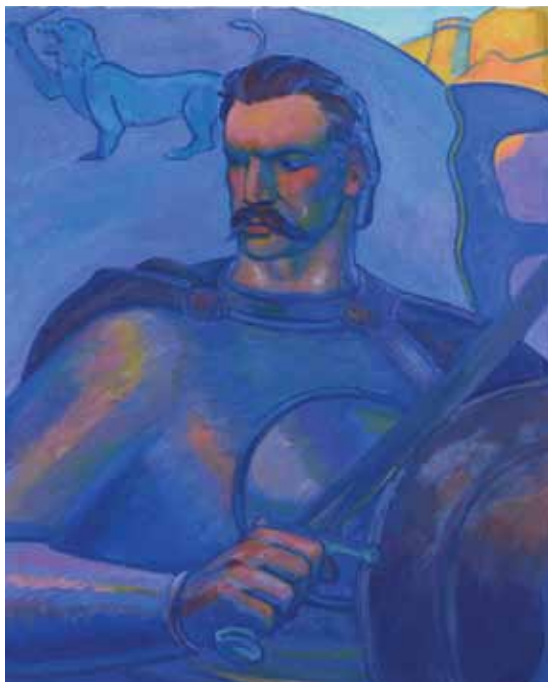
დავით კაკაბაძის „აბსტრაქციებთან“ შედარებისას ცხადი ხდება, რომ დავითი ბუნებრივი, უშუალო თანამონაწილე იყო მისი დროის ნაკადისა, ხოლო ალ. ბანძელაძე, მართალია, უმაღლესი რანგის, მაგრამ „ნეოავანგარდისტია“, თანაც დიდხანს იგი ხომ თითქმის „მარტოსული“ აბსტრაქციონისტი იყო, რაც შინაგანი მოტივაციისა და თვითრწმენის უდიდეს სიმტკიცეს ნათელყოფს. (ილია ზაუტაშვილის აზრით, მასთან აბსტრაქტული

ექსპრესიონიზმის ნიშნები კი არაა მთავარი, არამედ პირველყოვლისა, ახალი კუთხით დანახული ექსპრესია). ამას გარდა, დავით კაკაბაძისეულ ამ რიგის ქმნილებებში, მთელი „კოსმიური უსაზღვროების“ გადმოცემისას, კლასიკური წესრიგის შემომტანი დამატებითი მოჩარჩოებაც არის ჩართული,



სოფლის ხედი. 50-იანი წწ.  
მუყ.ზ. 18,7X25. კერძო კოლექცია

10. თინათინ სეხნიაიძე, ალექსანდრე ბანძელაძე, თბ., 2004



„დიდი მოუშავი“. გიორგი სააკაძის პორტრეტი. 1950-იანი წწ.  
ქ.ზ. 35X30. დიმიტრი შვპარდნაძის სახ. ეროვნული გალერეა

ანუ — უზღვაროში იგი ზღვარეულობასაც არ იეინყებს, ხოლო ალ. ბანძელაძესთან ჩვენ მეტ სპონტანურობასაც და „ასიმეტრიულ“ სანყისთა მთელ „გამას“ ვხედავთ. თუმცა რიგ ნამუშევართა წინასწარ ესკიზებში ისიც ჩანს, რომ ზოგიერთი ქმნილება მაინც, პირდაპირ კი არ იშვებოდა ტილოზე, არამედ გარკვეულ, რამდენადმე რაციონალურ „მატრიცებსაც“ გულისხმობდა...

ერთხელ მხატვარი მესაუბრა ხის სტრუქტურაში ჩენილ შინაგან ლოგიკაზე. ეს ნააზრევი მაფიქრებინებს, რომ შესაძლოა, მის „აბსტრაქციათა“ ნაწილისათვის მაინც ნიშნეული — „ზრდა-ვიტალურობის“ მახასიათებლები, არა მხოლოდ განყენებულად „თვითმბად“ ფორმებს, არამედ რეალურ (თუმცა შეფარულ) პირველსაფუძვლებსაც გულისხმობდა...

ალ. ბანძელაძის შემოქმედებაში გვაქვს ლამის „ბაროკულად“ მძაფრი მაგალითე-



„დიდი მოუშავი“. 1950-იანი წწ.  
ქ.ზ. 32X30 დიმიტრი შვპარდნაძის სახ. ეროვნული გალერეა

ბი, თუმცა არსებობს სულ სხვა რიგის, პირობითად, „ანონიმურობით“ გამორჩეული ნაწარმოებებიც. ასეთია მომცრო ტილო ე.წ. „აბსტრაქცია“ (1968), რომელიც თავისი „დანურული“, „ანონიმური“ კონფიგურაციით, რამდენადმე „მინიმალ-არტს“ (საკუთრივი ფერწერული საშუალებებით) ეხმიანება.<sup>11</sup>

აბსტრაქციონიზმის ზოგი გამოხატულება მასთან „სიურეალისტურ არომატსაც“ ატარებს. ასეთია ცოტათი შემზარავი „მისი უდიდებულესობის გამოსვლა“ (1987)<sup>12</sup>. ბოლოდროინდელთა შორის, წარწერებიანებიც გვხვდება, რომლებშიც ჩართულია ლათინური შრიფტი, ასომთავრული და მხედრული. ეს „მესიჯი“ მრავალგანზომილებიანობასაც ამკვიდრებს, პოსტმოდერნული „თამაშისმიერობის“ შემომატანია და არაცნობიერად, შესაძლოა, თვით „ევრო-ქართულ“ კულტურულ დიალოგსაც კი გულისხმობს საკუთარ თავში...

11. თინათინ სეხნიაიძე, ალექსანდრე ბანძელაძე, თბ., 2004

12. GEORGIA ON MY MIND. Museum Fridericianum Kassel. 1989



ზია გარიევის პორტრეტი. 1956.  
ქ.ზ. 20X15,7. პერსონალური კოლექცია

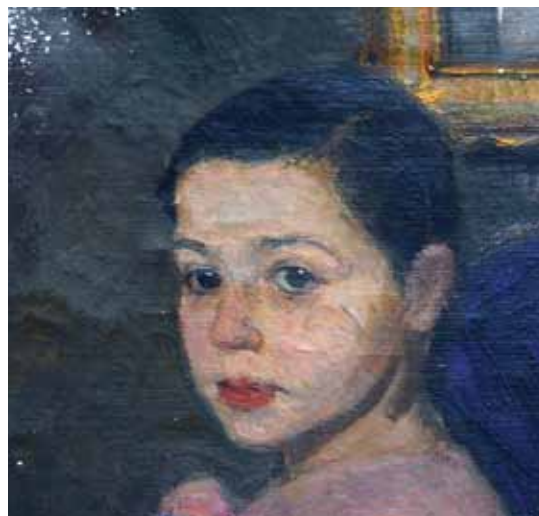
ალ. ბანძელაძემ არა მხოლოდ თავად განხორციელა დიდი ძალისხმევა „ქართული აბსტრაქციონიზმის“ დამკვიდრებისას, არამედ ძალიან პოზიტიური როლი ითამაშა მის განვითარებაშიც, ვინაიდან მისი მოწაფენი თუ გარკვეულწილად – თანამოაზრეებიც, უშუალოდ სრულიადაც არ მისდევდნენ მხატვრის მიდგომებს, არამედ აშკარად საკუთარ გზებსა და სტრატეგიებს ირჩევდნენ, რისი ხელშეწყობი ჩვენი ოსტატიც იყო, როგორც ადრიდანვე თავისუფალი შემოქმედებისათვის მებრძოლი პიროვნება, დიდი სტიმულის მიმცემი ახალი გენერაციისათვის. მაგ., გია ეძგვერაძე, როგორც უაღრესად მნიშვნელოვანი ოსტატი, სულ სხვა პრინციპებს მისდევს აბსტრაქციონიზმში. იგი ალ. ბანძელაძეზე ნაკლებ ჰომოგენურია, გამოარჩევს მრავალშრიანობა და რთულ-სტრუქტურურობა თუ გნებავთ, მხოლოდ ტექსტურულ დონეზე კი, რომ აღარაფერი ითქვას შინაგან „პალიმფსესტურობაზე“.

ანდა გავიხსენოთ მხატვარი-მკვლევარი ილია ზაუტაშვილი, რომელიც თავის მიდგომებში გაცილებით დინჯია, მოთოკილი და ემოციური მუხტის მატარებლობისას, „შეფარულ-შენილბული“ სიღრმეების გამტარიც (გაფერებული, ლაკონიური, „ნიშნობრივი“ ფორმებით).

საზოგადოდ, ქართული აბსტრაქციონიზმის სკოლა, მისი საერთაშორისო წარმატების საფუძველზეც, არც ეპიზოდური, და არც ლოკალური მოვლენაა, რაშიც უდიდესი როლი შეასრულა სწორედ ალ. ბანძელაძემ. ვფიქრობ, ბორის გროისმა სწორად აღიქვა — მათ შორის მის მხატვრობაშიც, დამატულობა ინდივიდუალობის, ნაციონალურობისა და უნივერსალურობის ასპექტებს შორის.<sup>13</sup> თავის მხრივ, გია ეძგვერაძე გამოჰყვით, რომ კომპეტენტურ პროფესიონალთა აზრით, ამ სკოლაში ბიოენერგეტიკულობა კი არაა წამყვანი, არამედ პირველყოვლისა, ძალიან ღრმა განსულიერებულობა...

\* \* \*

მხატვარმა სიურეალიზმთან წილნაყარობა არა მხოლოდ ზოგ აბსტრაქციონისტულ ტილოში ცხადყო, არამედ დამოუკიდებელი



ზია გარიევის პორტრეტი. 1956.  
ტ.ზ. 92X50,5. პერსონალური კოლექცია

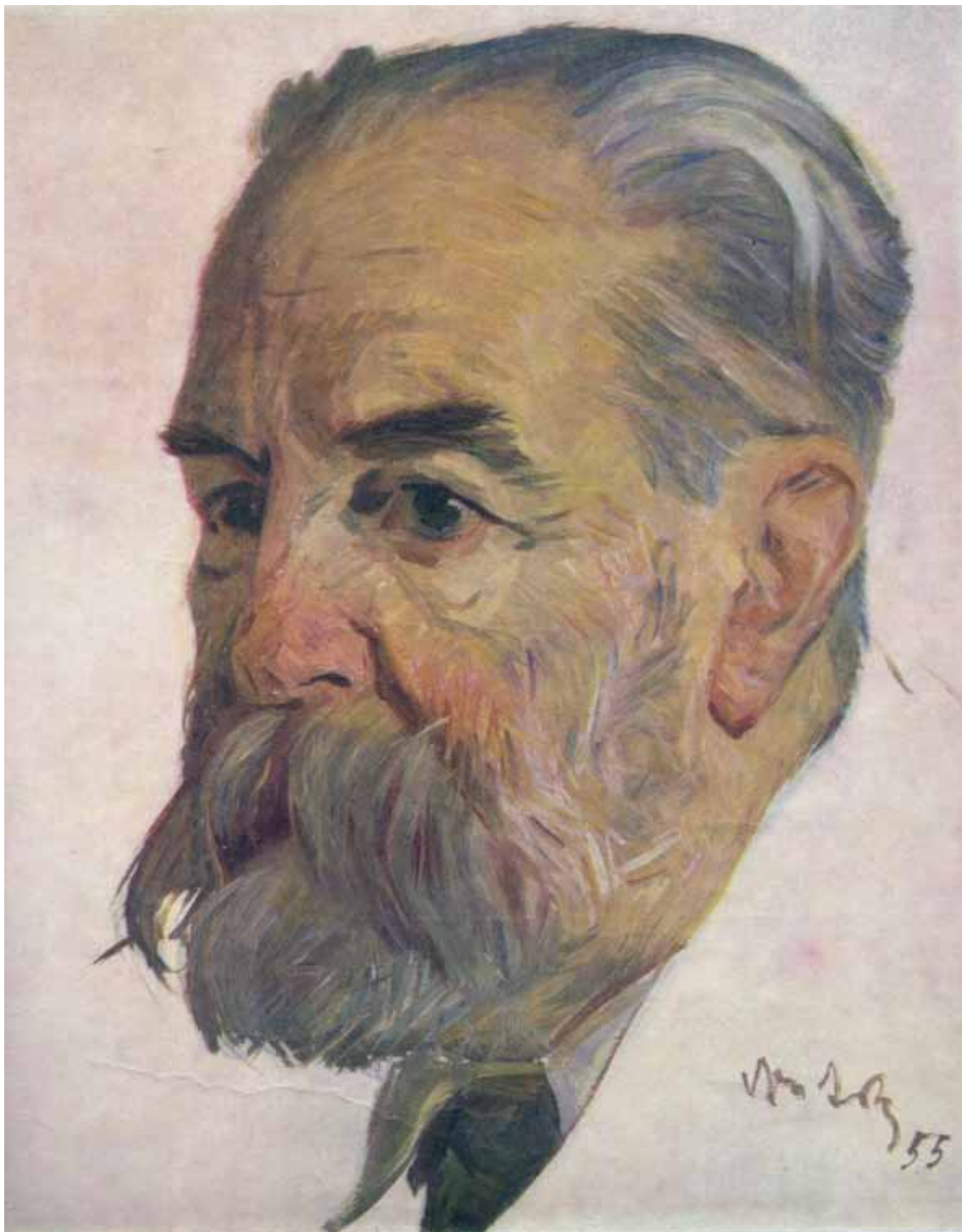
13. ბორის გროისი, ეროვნულობის გარღვევა, თუ ახალი ეროვნულობის დამკვიდრება. იბ.: GEORGIA ON MY MIND. Dumout Buchverlag. K ln. 1990



ქუთაისი. შ.დროშა, 1956, №5,  
პოლიგრაფიული ანაგაჟი



ქუთაისი, ჩანახატი. 1956 წ.  
ქ.ზ. 36X30. ოჯახის საკუთრება



გიორგი ჩუბინაშვილის პორტრეტი, ჟ.დროშა,  
1956, №5, პოლიგრაფიული ანაბეჭდი



გრიგოლ აბაშიძე, „ლაშარელა“, ილუსტრაცია, 1958  
ქაკვარელი, 25X21. კერამიკული

სახითაც დაამკვიდრა ჩვენში. ამ მხრივ აღსანიშნავია „ლურჯი ხეები“ (1965), რომელშიც მცენარეთა ფორმები, იმავდროულად სისხლძარღვთა ანალოგიურობის გამო — „ორადობას“ იძენს, რასაც „ნეოსიმბოლისტური“ მისტიკურობის განცდაც ახლავს — „ღამეული“, ფოსფორისცირებადი განათების შედეგად. უფრო მოგვიანო, სიზმარეული „უსათაურო“ წარმოგვიჩენს საფეხურნაკულ კიბეებზე ამომართულ, უცნაურ ბიო-არსებებს (1986), რომლებიც წარმოსახვითად უზარმაზარ მასშტაბებს იძენს, ხოლო „ორი მფრინავის“ უჩვეულობათა ექსპრესიას (1966) განსაზღვრავს აბსურდული სათაურიც, „უმისამართო“ კიბის წყვეტილობაც და უფუნქციო ჭიშკრის ფსიქოლოგიური დისკომფორტულობაც. ოსტატმა სარწმუნოდ მოიხელთა სიურეალიზმისათვის არსებითი რამ, ანუ მაქსიმალურად შეუძლებელის თვალსაჩინოდ წარმოჩენისას, თავისებურად შემძვრელი კონკრეტიზაციის მეთოდი. მის თითქოსდა „ზღვისეულ“ სიურეალისტურ ნამუშევრებში შეიგრძნობა თავისებური, არაუშუალო დიალოგი ჰუან მიროსთან და ასევე ივ ტანგისთან, თუმცა ალ. ბანძელაძის „ფანტასმაგორიები“ - ფერადოვნების მხრივაც, ბევრად მოზომილია.

\* \* \*

ალ. ბანძელაძისავე შემოქმედებაში უმნიშვნელოვანესი სფეროა საეკლესიო მხატვრობა (როგორც მოხატულობები, ისე ხატწერის ნიმუშები). ამ მხრივ ის პიონერთაგანია (ლ. ცუცქერიძესთან ერთად). უახლეს ქართულ ფერწერაში. XX ს-ის 70-იან წწ.-ში, როცა იგი ჩაერთო ამ სფეროში მხატვრობისა, ტაძართმშენებლობა გამოირიცხებოდა. გამონაკლისი იყო მხოლოდ, წმ. გაბრიელ აღმსარებლისა და სალოსის მიერ პირადი ინიციატივით, „ზემდგომთაგან“ უდიდესი წინააღმდეგობების დროს, მის ეზოში აგებული ტაძარი.<sup>14</sup> ამიტომაც, ჩვენში საეკლესიო ხელოვნების აღორძინება იწყება ფერწერით.



ბრიგოლ აბაშიძე, „ლაშარელა“, ილუსტრაციები. 1958. პოლიგრაფიული ანაბაჰიდი

ამ თვალსაზრისით, უბრალოდ გადამწყვეტი იყო უწმინდესისა და უნეტარესის, ილია II ღვანლი, რომელმაც უსერიოზულესი წინააღმდეგობის გადალახვა ითავა და გაბედულად წამოიწყო ამ თვალსაზრისით გარდამტეხ ნაბიჯთა გადადგმა. საგულისხმოა, რომ იგი უშუალოდ ჩაერთო პროცესში, როგორც ხატმწერი (მიმაჩნია, რომ აღნიშნულ სფეროში, განსაკუთრებული სპირიტუალობის გამო, ის ჩვენში საუკეთესო ხატმწერიც ბრძანდება).

ალ. ბანძელაძემ დიდუბის ეკლესიის

14. ღირსი მამა არქიმანდრიტი გაბრიელი, აღმსარებელი და სალოსი.

გარდა (1979-1989)<sup>15</sup> ქრისტიანული მხატვრობის კვლავ დამკვიდრება პატრიარქის ძველი რეზიდენციის მოხატვითაც წამოიწყო (1978). ცხადია, რომ განუზომლად რთული იყო დიდუბის ტაძრის ფრესკებით მორთვა, მაგრამ აშკარაა ისიც, რომ რეზიდენციის მხატვრობა თავადაც, უზარმაზარი მნიშვნელობის გარღვევას წარმოადგენდა. უდიდესი დატვირთვა ამ მოხატულობაში ენიჭება საეკლესიო და საერო საწყისებს შორის ინტეგრირებულობის იდეის აქცენტირებას,



ვაჟა ფშაველა, „შვლის ლუკრის ნაამოვანი“, ილუსტრაცია 1962, პოლიგრაფიული ანაბეჭდი



ვაჟა ფშაველა, „შვლის ლუკრის ნაამოვანი“, ილუსტრაცია 1962, პოლიგრაფიული ანაბეჭდი

რაც ჩვენი ქვეყნის ისტორიისათვის არსებით, გადამწყვეტ მახასიათებელსაც წარმოადგენდა. აქ მხოლოდ რამდენსამე ასპექტზე გავამახვილებ ყურადღებას: განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი ამ ფრესკაში ის გამოსახულებაა, რომელიც ცნობილია ტრადიციული სახელდებით - „ღვთისმშობელი ყრმით“. იგი პლასტიკური ძალმოსილებით, დიდი ფორმისეული გაბედულებითა და სარწმუნო მონუმენტურობითაც გამოირჩევა. ბევრად თავდაჭერილი და ტრადიციასთან უფრო უშუალოდ წილნაყარია, მაგ., ქართველ მეფეთა გამოსახულებანი, რომელთა მკაცრი იერი თავისებური „ჩანართის“ სახეს იძენს.

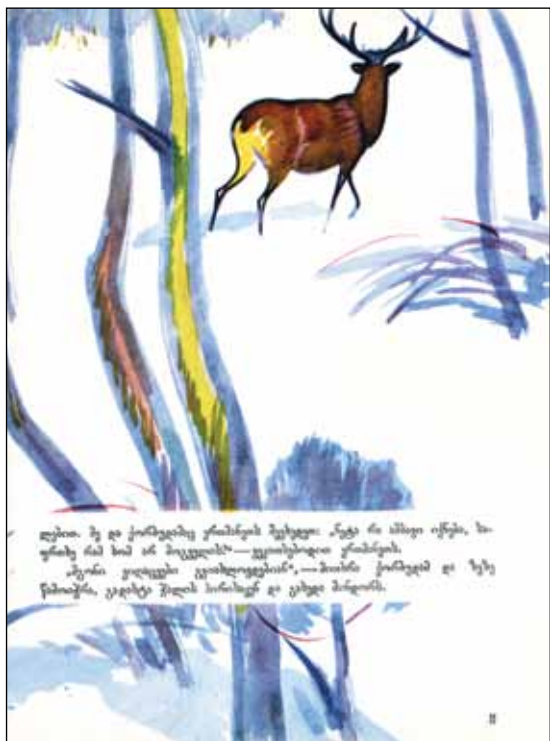
არაჩვეულებრივად მეტყველია რიგი „საერო“ ხასიათის სცენებისა, რომელთაგანაც გამოვყოფდი მეურმის ფიგურას. ჩემი სუბიექტური აზრით, იგი ფიროსმანაშვილის შემდგომ, ყველაზე სიღრმითად წარმოაჩენს ამ შემთხვევაში, მეურმე ქართველი გლეხკაცის სახეს. მასში არაჩვეულებრივი ხატოვანებაა მიღწეული გამიზნული დეფორმაციებითაც და, რაც მთავარია, კონცენტრული სახასიათოობითაც. საერო მოხატულობათა გამოცდილება ამ ფრესკაში ახალ ხატოვან სიმაღლეზეა წარმოჩენილი.

წანარმოებში ოსტატმა, ვფიქრობ, მოახდინა იმის აქცენტირება, რომ მართლმადიდებლობა, დიმიტრი თუმანიშვილის თქმით, ნამდვილი ხერხემალია ჩვენი კულტურისათვის — თავისი ღირებულებათა სისტემის უმაღლესი განზომილებებით, რომელნიც დღესაც საორიენტაციოა ჩვენი საზოგადოებისათვის.

\* \* \*

თუმცა ყველაზე უშუალოდ საეკლესიო ფერწერის რეალური აღდგინების, უკეთესი გაცოცხლების პროცესი, ალ. ბანძელაძემ სწორედ დიდუბის ეკლესიის მთლიანად მოხატვით წამოიწყო. აქ, რალა თქმა უნდა,

15. ე. კოჭლამაზიშვილი, თ. ტორონჯაძე. დიდუბის ღვთისმშობლის ტაძარი. „ჯვარი ვაზისა“, 1992, №1.



ი.ვედოშვილი, „უბადური ქორბუღა“  
ილუსტრაცია, 1961 პოლიგრაფიული ანაბაჟი

„უბადური ქორბუღა“ ესკიზები ილუსტრაციისთვის, 1961, ქ.ფ. 28,5X43. ოჯახის საკუთრება

სრულებით გადამწყვეტი იყო ჩვენი პატრიარქის მხრივ გამოჩენილი შორსმჭვრეტელი სტრატეგია. მან ხომ უზარმაზარი ნდობა გამოუცხადა ერთ ჩვენს ნამყვან ოსტატთაგანს, ნავიდა რა უზარმაზარ რისკზე. უნმინდესის ამ ნაბიჯში გამოვლინდა როგორც დიდი რწმენა ქართველთა შემოქმედებითი და სულიერი შესაძლებლობებისა, ისე უტყუ-

არი ალლოც – უნიჭიერესი და თანაც მონუმენტალისტი ოსტატისათვის ამ ურთულესი საქმის მინდობის დროს.

რალა თქმა უნდა, ეს მხატვრობა არსებითად, საეკლესიო ფერწერის თავიდან დაწყებას უფრო ნიშნავდა, ვიდრე ხანგრძლივი წყვეტის შევსების ცდას. ადრეულთაგან ერთადერთი გამონაკლისი საბჭოთა ეპოქაში



პურის აღება. 1961.  
ქ.გუაშ. 41X47. დიმიტრი შვჭაძის  
სახ. ეროვნული გალერეა



ტრაქტორი. 1960-იანი წწ.  
ქ.გუაშ. 40X47. დიმიტრი შვჭაძის სახ.  
ეროვნული გალერეა

იყო ლადო გუდიაშვილისეული ფრესკები ქაშუეთში (რომელიც, აკრძალვის გამო, მის მიერ მხოლოდ ნაწილობრივ არის მოხატული). ამ ნაწარმოებს განსხვავებული ხედვით აღიქვამენ, თუმცა ზოგი მკვლევარი მას უმაღლეს შეფასებას აძლევს.<sup>16</sup> არსებითი აქ ისაა, რომ 1947 წელს (სტალინის ეპოქაში!)

ქართული ეკლესიის საჭეთმპყრობელი, უწმინდესი და უნეტარესი კალისტრატე (ცინცაძე), თუმცა კი საეკლესიო ხელოვნებას კარგად გაცნობილ, მაგრამ, პირველყოფილსა, სახელმძღვანელო საერო ოსტატს ანდობს ამ ურთულესი საქმის დაძლევის. აღნიშნულ მხატვრობას შესაძლოა, „ჭარბად“ მსოფ-



სიხინდის ჟანა. 1960-იანი წწ. ქ.გუაშ.  
40X59. დიმიტრი შვჭაძის სახ.  
ეროვნული გალერეა

16. თეა ინკირველი. ახალი საეკლესიო მონუმენტური მხატვრობის პირველი მცდელობა საქართველოში, გული გონიერი, №9, 1914.

ლიური ინტონაციებიც კი ემჩნეოდა, და ვახტანგ ბერიძის თქმისა არ იყოს, „გუდიაშვილისეულობა“, მიუხედავად სცენათა შინაარსისა, აქ იქნებ სჭარბობდეს კიდეც საკუთრივ საეკლესიო ტრადიციას, მაგრამ იმ ურთულეს ეპოქაში, ესეც უთუოდ უზარმაზარ ნაბიჯად და, მეტიც, იმხანად საეკლესიო მხატვრობის (თუნდაც გარკვეულ ეტაპზე მაინც) ხსნად აღიქმება.

ალ. ბანძელაძესთან კი ლ. გუდიაშვილის მიდგომაზე აშკარად მეტია (თუმცა კი ალბათ მაინც არასრული) საეკლესიო ტრადიციის გათვალისწინება. მას უამრავი დაბრკოლება შეხვდა. ასლთა შემსრულებლების გარდა (ლადო გუდიაშვილის გამოკლებით), აღარც არსებობდა პრაქტიკული გამოცდილება. თავად საბჭოთა სისტემამ ხომ უენერგიულესად იღვანა ქრისტიანული რელიგიის აღმოსაფხვრელად და მისი ცრუ იდეოლოგიით ჩასანაცვლებლად, რაც მენტალურ დაბრკოლებასაც უქმნიდა მხატვრებს. მართალია, არსებობდა უმაღლესი დონის ძველი ნიმუშები, იყო ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის მიერ დაფუძნებული, ძლიერი კვლევითი ლიტერატურაც, ოსტატს კონსულტაციებს უწევდა ცნობილი მეცნიერი გურამ აბრამიშვილიც, მაგრამ ჩვენს მხატვარს, თავად ილია II მხრივ ესოდენ მზრუნველი თანადგომისა და მეტიც, უშუალო თანამშრომლობის პირობებშიც კი, უზარმაზარი ტვირთი საკუთარ თავზე უნდა აეღო, მით უფრო, შეგირდთა არარსებობისას. ამდენად, ის პირველგამკვალავი აღმოჩნდა, რადგან სიონის ტაძრის ნაწილის მომხატველ ლევან ცუცქერიძეზე ცოტათი ადრე დაიწყო დიდუბის ტაძრის ფრესკებზე მუშაობა.<sup>17</sup> თავის მხრივ, სიონის მოხატულობა, არსებითად „საავტოროა“<sup>18</sup>; მაშინ როდესაც ალ. ბანძელაძე ამ მიმართებითაც (მიუხედავად „ნეოავანგარდული“ რიგის ელემენტებისა), მაინც ბევრად „ტრადი-



ხილი. 1960-იანი წწ.  
ქ. გუაშ. 62X29. დიმიტრი შივარდნაძის  
სახ. ეროვნული გალერეა

ციონალისტურიც“ კი ჩანს (და ასეც არის მრავალთაგან აღქმული). დიდუბეში არც თუ გამართულად აღიარებული ინტერიერის მთლიანად შემკობა ფრესკებით, ოსტატის

17. ინტერვიუ ლევან ცუცქერიძესთან (ესაუბრა სოფიო ჩიტორელიძე). გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი. ელექტრონული ჟურნალი **Ars Georgica**, სერია B, 2016.

18. თეა ინწკირველი, ხატმწერი-შემოქმედი თუ ხელოსანი, გული გონიერი, № 11, 2015



ჭაჩაიძის ადამიანი. 1960-1961 წწ.  
ქ.გ.უ.პ. 39X46. დიმიტრი შვეპარდნაძის სახ.  
ეროვნული გალერეა

დიდ ღვაწლად აღიქმება, თუმცა არა მარტო მკვლევართა გარკვეული წრეები, არამედ თვით მხატვარიც, თითქოსდა ერთსულოვნად, ძალზე კრიტიკულად განეწყვნენ ამ მოხატულობის მიმართ.

მიუხედავად რამდენადმე მართლაც „ტრადიციონალისტური“ დამხრობისა, მოხატულობა მხოლოდ გარკვეულწილად ჰპასუხობს მართლმადიდებლური ხელოვნების გამოცდილებას და შუასაუკუნოვანი მიდგომის უშუალო მემკვიდრედ ცხადია, ვერ მიიჩნევა. აღიარებს რა შუასაუკუნოვანი ხელოვნების უზარმაზარ მიღწევებს, ოსტატი უპირველესად, ახალი დროის ხელოვანია. მასთან რამდენადმე „ჭიდილიც“ კი ჩანს სამ ხედვას შორის, ანუ: 1) შუასაუკუნოვანი 2) რენესანსულ-პოსტრენესანსულ 3) ნეოავანგარდისტულ სანყისებს შორის, და ამ თვალსაზრისით მხოლოდ გარკვეული ბალანსია მიღწეული. რაც შეეხება ფრესკულობას: ფრესკის სიბრტყითობა შუა საუკუნეებში არ ნიშნავდა მის „ბრტყელობას“, ანუ ლაქას იმხანად გამოარჩევდა არაილუზორული რიგის, სიღრმითი „სულიერი უსასრულობა“, და ასევე — „არაგარეყაროიანი“, შინაგანი მისტიკური შუქმფენობა.

განსახილველ მხატვრობაში კი „ფრესკუ-



ნახიტი. 1960-1961 წწ.  
ქ.ზ. 41X48. დიმიტრი შვეპარდნაძის სახ.  
ეროვნული გალერეა

ლობა“ მართალია, ზოგადად ჩანს, მაგრამ მოხისტო, თითქოსდა „დაფერილი ჭედურობის“ მახასიათებლებიც იხილვება. ეს არ ნიშნავს ადრეულ, შუასაუკუნოვან ჭედურობასთან უშუალო შეხებას, არამედ უფრო — ნახატის ერთგვარ, „მომსალტველ ხელმაგარობას“, რის გამოც ხაზთა დინამიკაში — სიმტკიცე-მდგრადობა შეიგრძნობა: მოცულობრივობის მინიმუმი აქ არის, ოღონდ, ხშირად სიბრტყეზე „გადაშლილი“ სახით, რის შედეგადაც არაერთგზის ნახსენები მკვრივი „რელიეფისებრივობის“ ახალი ვარიანტია წარმოჩენილი. პალეოლოგოსურ ხელოვნებასთან და, კერძოდ, უბისის მხატვრობასთან ასოცირება აღნიშნულია მკვლევართა მიერ.<sup>19</sup> თუმცა დავძენ, რომ თუკი, მაგ., უბისაში უპირველესად ორგანული ფრესკულობაა, დიდუბეში ჭედურობის ზემოაღნიშნული, ბუნებრივია, არაპირდაპირი შემახსენებლობაც ჩანს. უბისით დაინტერესება უნდა უკავშირდებოდეს არა მხოლოდ შალვა ამირანაშვილის წყალობით მის პოპულარიზაციას, არამედ იმ მთავარ ფაქტორს, რომ აღნიშნული ძეგლი (ცხადია, არა მსოფლხედვით, არამედ ფორმით), რამდენადმე „ავანგარდისტულ“ მიდგომებს შეგვახსენებს (მაგ., „ტეხილი“ რიტმები; მკვეთრი

19. თინათინ სეხნიანიძე, ალექსანდრე ბანძელაძე, თბ., 2004.



ზორანა. 1961.  
ტ.ზ. 170X89,5. ოჯახის საკუთრება

კონტრასტები; ექსპრესიული სიმძაფრე; პროპორციათა მკაფიო სახეცვალებანი; კლასიკურობისაგან განრიდება და სხვ.). ეს ყოველივე, ჩანს, მისადაგა ალ. ბანძელაძისეულ, „ნეომოდერნისტულ“ ტენდენციებს. თუმცა კი, ეს ძიებანი დიდუბის ტაძრის სივრცეში, თეა ინკირველის აზრით, გაცილებით თავდაჭერილია, ვიდრე, მაგ., ლევან ცუცქერიძისეულ სიონის მოხატულობაში, რომელშიც შესაძლოა, გაბედული მხატვრული „ჰიპერტროფირება“ კი იგრძნობოდეს და ასევე, მეტი ოდენობაც „ახალი მონუმენტურობის“ დამკვიდრებისა, უკეთ — ახალი კომპოზიციური იმპროვიზაციების ქმნისა ზოგადად ქრისტიანულ თემებზე, რაც თავისთავად, საგულისხმო მოვლენაა.

დიდუბის კორექტულ მხატვრობასთან

მიმართებით, გაცილებით მეტი თავისუფლება, მოქნილობა და დამაინტერესებელი მხატვრული აღმოჩენებიც ახასიათებს ალ. ბანძელაძის 1990-იანი წლების რელიგიურ მხატვრობას (განსაკუთრებით „საიდუმლო სერობის“ თემებზე).

საკუთრივ დიდუბის ფრესკებში (არც თუ მოხერხებულად ინტერიერთან მისასადაგებლად და მონუმენტურობის ხაზგასასმელადაც), საბოლოოდ, მეტი სიმკაცრე და მოგვარებულობისაკენ სწრაფვა აირჩია ოსტატმა.

აღნიშნულ მოხატულობაში რამდენადმე, „აგრეგატულობის“ ნიშნებიც არსებობს — კონფიგურაციები აბსტრაჰირებული ელემენტებით იგება ხოლმე, რისი პირველსაწყისებიც, ჯერ კიდევ „არსენას ლექსის“ მეორე ვარიანტში იკითხებოდა. რაც შეეხება პირობით დეფორმაციებს: ეს მიდგომა სავსებით მიზნობრივია და მიმართულიც მეტი გამომხატველობისაკენ, რის საფუძველსაც საღვთო ისტორიის დრამატული სიღრმე, მთელი სისრულით თავადვე იძლეოდა, და ეს, ვფიქრობ,



ზორანას პორტრეტი. 1961.  
ტ.ზ. 82X46. ოჯახის საკუთრება



სოფელში. 1961.  
ქ.ზ. 39X60. დიმიტრი შავარდნაძის სახ. ეროვნული გალერეა

ოსტატმა კიდევ საკუთარ განცდაში გამოატარა.

საეკლესიო მხატვრობის სფეროს მიეკუთვნება ასევე ხატურის ნიმუშებიც. მათ შორის აღსანიშნავია საპატრიარქოს ძველ რეზიდენციაში დაცული, ღრმად თანაგანცდილი „გარდამოხსნა“ (1979), რომელშიც სქელი კონტურების ზღვარეულობა უარიყოფა და ლაქათა რიტმულად მდენი, პლასტიკური გამომხატველობაა წამყვანი, ხოლო მეტეხის ტაძარში დაბრძანებულია წმ. შუშანიკის ხატი – მასში ასკეტური მხარეა მკაფიოდ აქცენტირებული, რასაც ნახატის ძაბვითობაც და ფერიტი „პურიზმიც“ უწყობს ხელს (1978).

ბოლოს, უნდა შევეხოთ „ვეფხისტყაოსანის“ ილუსტრაციებს (თუ ამ ნაწარმოების თანამდევ-შემმეცნებელ, „ვიზუალურ ტექსტებს“), რასაც გარკვეული პაუზებით, უკვე 1980-იანი წწ.-იდან ეყრება საფუძველი. ოსტატი ოცნებობდა გამოენახა დრო დიდი ჩანაფიქრის განსახორციელებლად. განაზრახი სამუშაოდ, ნახევარგზაზე შეწყდა...

მახსოვს, მას ჰქონდა ფანქრით შესრულებული უამრავი ესკიზი, სადაც წინა პლანზე წამოიწია არა პოემის სრულყოფილებამ, არამედ მისმა უკიდევანო მასშტაბურობამ და პულსირებადმა რიტმმა. 1980-90-იანი წწ.-ის მიჯნაზე კი ავტორმა წამოიწყო მცდელობა იმისა, რომ „არსენას ლექსის“ მსგავსად, მაგრამ ამოცანის სირთულიდან გამომდინარე, განუზომლად მრავლისმომცველად და უკვე სრულიად ახალ დონეზე, დაემკვიდრებინა წიგნის მთლიანი არქიტექტონიკა - (თავისი „ტექსტი-ილუსტრაცია“ საწყისთა განუყოფლობით). ამ შემთხვევაში, რამდენადმე „პოსტმოდერნული“ რიგის დამხრობისას, თავი იჩინა პოემისეული საზრისის ძალიან განსხვავებულმა წვდომამ, რომელმაც თითქოს „სახვით-მორფოლოგიური კვლევის“ სახეც კი შეიძინა. მიდგომის უჩვეულობა მეტისმეტად თვალსაჩინოა. აქ იკითხება „ზღვარსმიღმური“ დეფორმაციები; „სიურპრიზული“, ლამის „გასაკვირი“ ხერხები; ხაზთამდინერების გამრღვევი ხასიათი, მისი

„თვითრიტმულობა“, ასევე თავად ხელნაწერი ტექსტის შესატყვისი, შედარებითი „ხელგაკრულობაც“. ეს ყოველივე მთლიანობაში, ლამის „ფეიერვერკისებრ“ არის მოწვედილი. ამ მხრივ ფართო საფუძველი შექმნა აბსტრაქციონიზმთან წილნაყარობამაც, თავისი „შეუცნობელის მდომი“ იმპროვიზიულობით. საგულისხმოა, რომ ზემოთ მითითებულ, მეტად თავისებურ მიგნებებს, ბევრი რამ აქვს საერთო „მაუგლის“ გამფორმებელ მოგვიანო მაგალითებთან და, ასევე, ქართული ზღაპრების რიგ გვიანდელ ილუსტრაციებთანაც – თავისი ტევადი ექსპრესიულობით. მთელ ამ ნაკადში ხშირად „იქვე დაბადებულობის“ ხატოვანება შეიცნობა – ნაკლებ საცნობი, „უცნაური“ მიდგომები ჩანს.

საყურადღებოა ასევე მინანერ-კომენტარებიც, რომლებშიც მხატვარი თითქოს საკუთარ თავს უსვამდა კითხვებს, თუ როგორ უნდა წარმართულიყო ეს ზემოთ აღნიშნულ, „შეუცნობელ სფეროთა“ მაძიებელი სამუშაო. მართლაც, „ვეფხისტყაოსანთან“ მხატვრის შეხვედრა მოულოდნელ სივრცეებში „გაჭრას“ გულისხმობდა. მხოლოდ იმის ვარაუდია



მზახის საკუთრება. 1960.  
ტ.ზ. 80X60. მზახის საკუთრება



მზახის საკუთრება. 1961.  
41,4X29,8. მზახის საკუთრება

შესაძლებელი, თუ რა სახისა აღმოჩნდებოდა ეს ილუსტრაციები, თუკი თავის ჩანაფიქრს მხატვარი გარკვეული ოდენობის სისრულით მაინც, განახორციელებდა. ალბათ კიდევ სხვა სახის მრავალ მოულოდნელობათა შემომთავაზებელიც აღმოჩნდებოდა მისი ინტერპრეტაციით ქმნილი „ვეფხისტყაოსნის ვიზუალური პროექტი“ (თუნდაც, როგორც ითქვას, უფრო „დაღვინებული“ ფორმის სახითაც). ერთი კია აღსანიშნავი: მთლიანობაში „ვეფხისტყაოსანს“ მხატვარი უტყუარად აღიქვამდა, როგორც ქართული კულტურის „სახლს“, რომელშიც რელიგიური და საერო რიგის საწყისთა თავად პოემაში რეალიზებული სინთეზი, მას, ვფიქრობ, სწორედ სახვითი „თარგმანების“ სახით სურდა აემეტყველებინა, როგორც მძლავრი გამოხატულება იმ მძლავრი „ქართული სულიერებისა“, რომელსაც მთელი სიცოცხლის მანძილზე ეძიებდა (როგორც ერთგვარ „ნავსაყუდლად“ აღქმულსა თუ ნაგულებს). აქვე დავძენ, რომ მას რუსთაველის ძეგლისათ-



გაპურიანი. 1962 წ.  
ქ. აკვარელი. ტუში. 41,3X30. ოჯახის საკუთრება



გაპურიანი. 1962 წ.  
ქ. აკვარელი. 29,8X41,3. ოჯახის საკუთრება

ვის განკუთვნილი გრაფიკული ესკიზებიც ჰქონდა, რომელნიც ოსტატის მხატვრული აზროვნების კიდევ სხვა შესაძლებლობებს ნათელყოფდა – მათში ტიტანურ მასშტაბებთან შებმის შესაძლებლობაც კი იგულისხმებოდა...

\* \* \*

ალ. ბანძელაძის ხელოვნებაზე მსჯელობის შეჯამებისას გამოსაკვეთია, რომ იგი თავისი ინდივიდუალობის უზარმაზარი ძალით, შემოქმედებითი შემართებით, „მხატვრული

მემბოხებითა“ და თანამედროვე ანალიტიკური აზროვნებით – გამორჩეულთაგანია ქართულ სახვით ხელოვნებაში. სულ სხვადასხვა დროს და ნაირგვარი სახით – მან შექმნა ეტაპური ქმნილებანი, რაც მისი ხედვისა და შესაძლებლობების განსაკუთრებულობას ნათელყოფს (როგორც მუდმივად „თვით-განახლებადი“ შემოქმედისა) ...

თავდაპირველად მან „ჟურნალისტურ გრაფიკაში“ გამოავლინა თავი და მაღალი ავტორიტეტიც მოიპოვა; მალევე აღიარეს საუკეთესო პორტრეტისტად; მომდევნოდ, უკვე საილუსტრაციო ხელოვნების დარგში ქმნის ნამდვილ შედეგებს; 1960-იან წლების დასაწყისიდანვე შეეჭიდა ურთულეს პრობლემას – ანუ ხელი მიჰყო აბსტრაქციონისტული ხელოვნების ჩვენს სივრცეში მაღალი „რანგით“ დამკვიდრებას, მოგვიანოდ – დააფუძნა ქართული აბსტრაქციონიზმის საერთაშორისოდ აღიარებული სკოლაც; გამორჩეული აღმოჩნდა მისი დამსახურება საეკლესიო ხელოვნების განახლებაში, მან აქაც „პიონერის“ როლი შეასრულა. ბევრი ილვანა მანესტრომ საერო მონუმენტურ მოხატულობათა ხარისხის ასამაღლებლად; როგორც დაზგურ ფერწერაში, ისე გრაფიკაშიც, ის აურაცხელ ნოვაციათა დამამკვიდრებელია; მას გამოარჩევდა საკუთარი, „ჩანვდომითი“ დამოკიდებულება ისეთ მიმართულებებთან დასავლურ ხელოვნებაში, როგორებიც არის: რეალიზმი; რამდენადმე — სიმბოლიზმი; იმპრესიონიზმი; პოსტიმპრესიონიზმი; ფოვიზმი; კუბიზმი; სავარაუდოდ, სრულებით არაპირდაპირი გზით — ექსპრესიონიზმიც; სიურეალიზმი; ასევე, მინიმალიზმი და ბოლოს — აბსტრაქციონიზმი (მათ შორის ცხადია, აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი). ამ მასშტაბის „დასავლური და ქართული დიალოგი“ სხვა ქართველ ოსტატთა შორის ეგების, უფრო დავით კაკაბაძესთან გვხვდებოდეს. გამორჩენილი მხატვარი, უკომპრომისო და უაღრესად კრიტიკული პიროვნება ედმონდ-გაბრიელ კალანდაძე ასე თვლიდა: „რასაც შურა აკეთებს, ყველაფერი საინტერესოა“...



კლდისუბანი. 1960-იანი წწ.  
ქ. გრაფიტი. 30X42. ოჯახის საკუთრება



კლდისუბანი. 1960-იანი წწ.  
ქ. ფ. 30X40. ოჯახის საკუთრება

ალ. ბანძელაძე ყოველთვის ქმედითად ცდილობდა (საბჭოური კარჩაკეტილობის პირობებშიც), გაეღვივებინა თავისუფალი შემოქმედების სული, გადაელახა პროვინციულობა, ლოკალურობა, მოფარგლულობა, ეგზოტიკურობა. იგი მაქსიმალისტი იყო ურთულეს მხატვრულ პრობლემებთან ხშირად მარტოდ „შერკინების“ დროს, რაც მეტყველებს მის არასაბჭოურობაზე, დიდ გაბედულებაზე, აზროვნების არაორდინალურობაზე. XX ს. უდიდეს ევროპელ და ამერიკელ მხატვრებთან იგი თანასწორუფლებიან დიალოგში შედის – მაგ.: სეზანთან, გოგენთან, დერენტთან, ალბერ მარკესთან, მატისთან, ლეჟესთან, პიკასოსთან, ჯ. პოლოკთან, ვ. დე კუნიგთან, ივ ტანგისთან, ჰუან მიროსთან და კიდევ მრავალ სხვა აღიარებულ ოსტატ-



პოლემურაძე, ასკიზი, 1960-იანი წწ.  
ქ.ფ. 41X29. ოჯახის საკუთრება

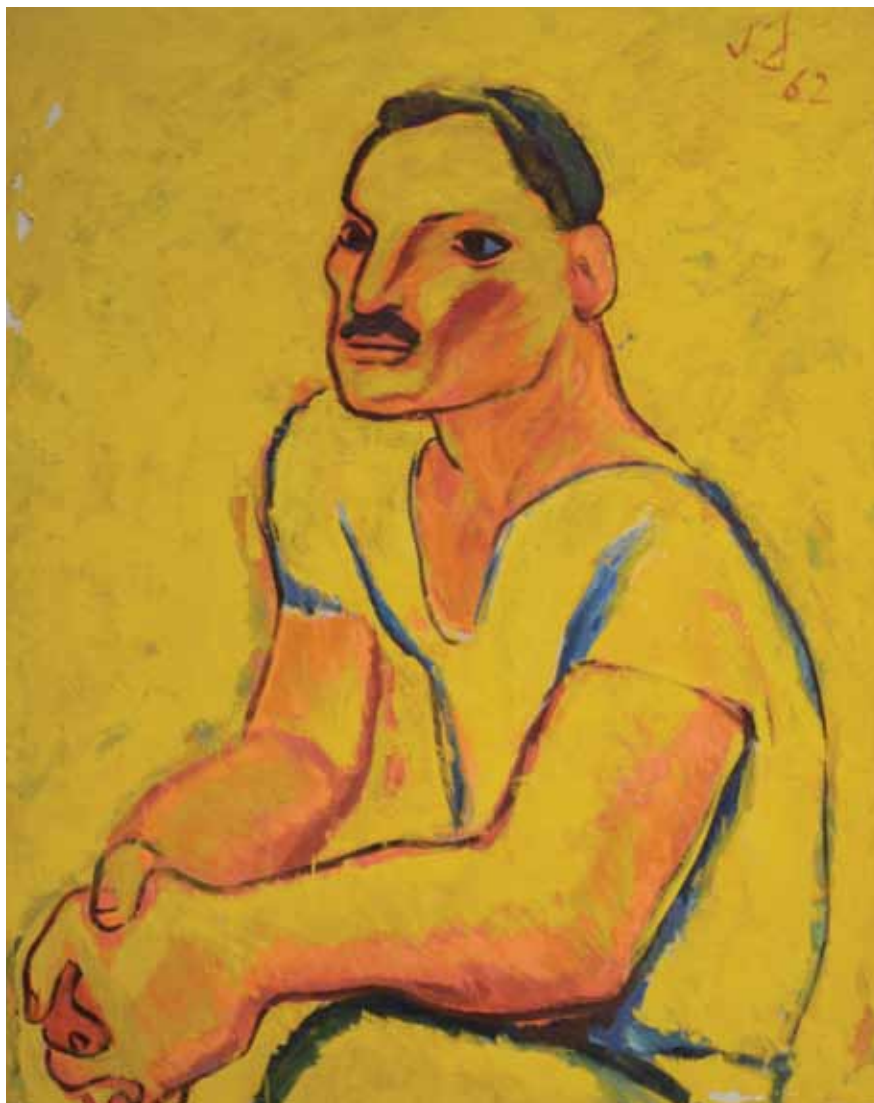
თან-შესაძლოა, სამხრეთ ამერიკელ მონუმენტალისტებთანაც...

მთელი ზემოთ ანალიზი ვიმედოვნებ – ნათელყოფს, რომ იგი საერთაშორისო რანგისა და მასშტაბის მატარებელი, დიდი შემოქმედი.

როცა ვსაუბრობთ საბჭოური „ბანაკის“ ჩვენთვის დიდად სამწუხარო, დამთრგუნველ შეზღუდულობაზე, მაინც უნდა გავიხსენოთ, რომ ამ მძიმე გარემოცვაშიც კი, საბედნიეროდ, მაკომპენსირებელიც ბევრი რამ იყო: რად ღირდა თუნდაც გალაკტიონთან ყოვლად დაუვინყარი შეხვედრები! ანდა, განა ცოტას ნიშნავდა სახელმოხვეჭილ ხელოვნების ისტორიკოსთან, აკადემიკოს ვახტანგ ბერიძესთან ახლო მეგობრობა? უდაოდ გამამდიდრებელი იყო ერთ-ერთი ნამყვანი ქართველი მოქანდაკის, ძლიერი ინტელექტუალის, გიორგი ოჩიაურის მტკიცე და გამამხნეველი თანადგომა; ასევე მნიშვნელოვან ფაქტორად არის აღსაქმელი ევროპული ფერწერის საიდუმლოებათა ბრწყინვალედ მცოდნე ვალენტინ შერპილოვთან ახლო ურთიერთობა; გავიხსენოთ ისიც, რომ კავსადის ქუჩაზე, სადაც შურა ბანძელაძე ცხოვრობდა, მხატვართა მთელი საძმო იყო დასახლებული, მათ შორის გურამ ქუთათელაძე, ალ. ბანძელაძის დარად, ისიც დიდი, გამორჩეული ოსტატი, თავისი გზებით – ასევე ძლიერად შეპირისპირებული საბჭოურ უაზრო, არსებითად მავნებლურ შეზღუდულობებთან; დიდად განათლებული, დახვეწილი ევროპეისტი; „შენობით“ მოუბარი XX საუკუნის ავანგარდთან; უმაღლესი კულტურით გამორჩეული ფერმწერი...

შედარებით მოგვიანოდ, მას ამჯერად უკვე „მომავლის მჭვრეტელთა“ გუნდიც დაუახლოვდა, რომელთანაც გარკვეული ერთსულოვნებით ამუშავებდა ახალ პრობლემატიკას. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია ფართო ინტერესებით გამორჩეული, დიდი სულიერი მუხტის მატარებელი, თვალსაჩინო შემოქმედი გია ეძგვერაძე, რომელმაც საკუთარი, მიზანმიმართული ძალისხმევით, გაჭრა გზა დასავლური სივრცისაკენ.

მთელი ეს, ალ. ბანძელაძისათვის მახლობელი გარემო, აერთიანებდა იმხანად, 1980-იან წლებში, ისეთ მნიშვნელოვან ფიგურებს, როგორიც არიან მხატვარი, თეორეტიკოსი და კურატორი ილია ზაუტაშვილი; ლუკა ლასარეიშვილი; ხუროთმოძღვარი და მხატვარი



კოლმეურნე. 1962.  
ტ.ზ. 100,5X80. ოჯახის საკუთრება



კოლმეურნე, ესკიზი,  
1960-იანი წწ. ქ.ზ. 41X29.  
ოჯახის საკუთრება



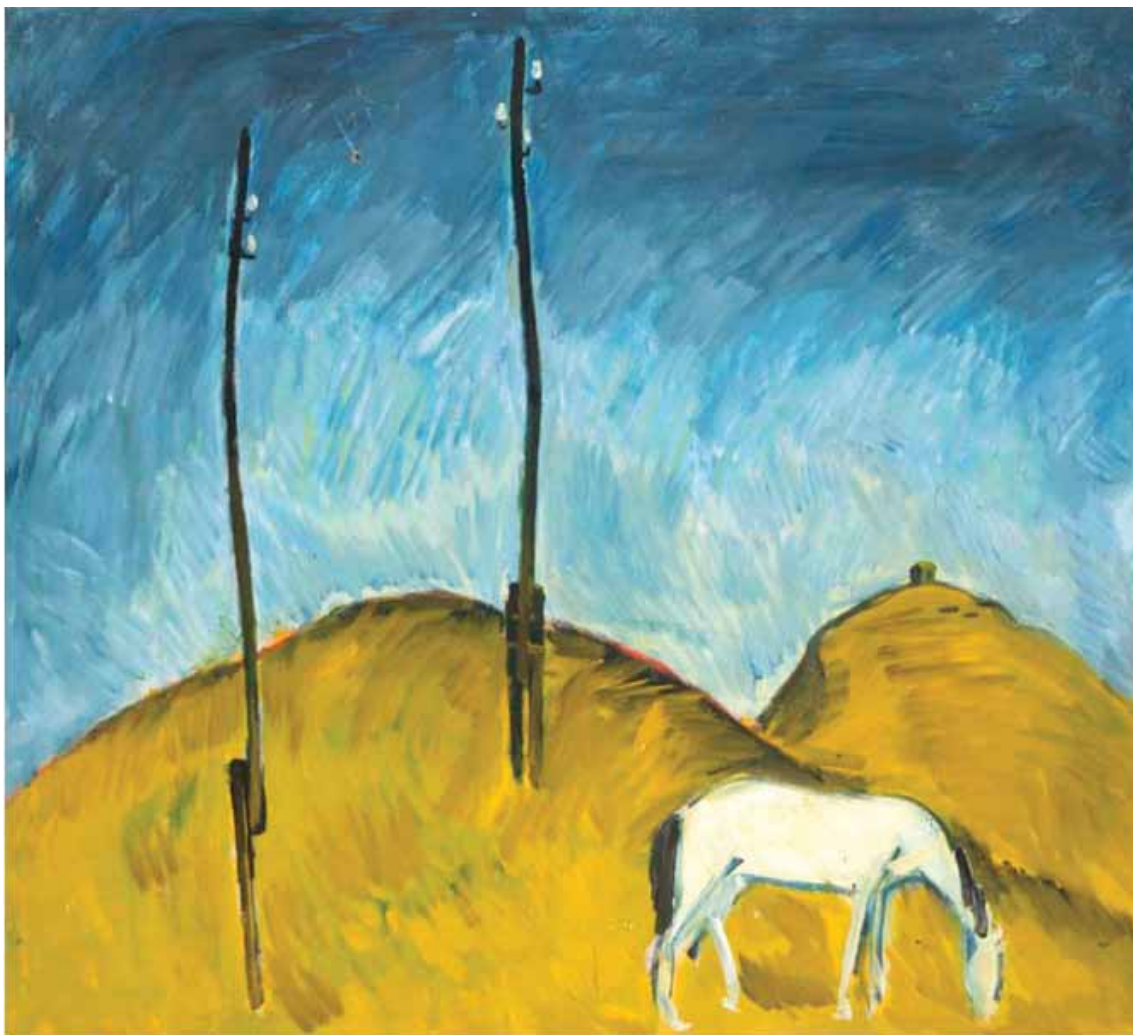
კოლმეურნე, ესკიზი,  
1960-იანი წწ. ქ.ზ. 44,5X32.  
ოჯახის საკუთრება



გურამ სალარაძის პორტრეტი,  
1960-იანი წწ. ქ.ზ. 42,5X30,  
ოჯახის საკუთრება



სორცხიანი. 1962.  
ტ.ზ. 107,6X67,5. მამა ჯოხთაბერიძის კარგო კოლეგია



გაგაფშული. 1962.  
ტ.ზ. 100X110, ამბროლაურის სახვითი ხელოვნების მუზეუმი

## სოციალური პანდემია

გია მგალობლიშვილი, ხელოვნებათმცოდნე და მხატვარი გელა ზაუტაშვილი; მუსიკოსი და მხატვარი თეიმურაზ ცხოვრებაშვილი და სხვანი, რომლებიც აბსრტაქციონიზმის გაღრმავებულ „მხატვრულ კვლევაში“ დიდი ენთუზიაზმითა და „ვოლტაჟით“ იყვნენ ჩართულნი. ასეთ პირობებში, ალ. ბანძელაძე მარტოსულად უკვე აღარც გრძნობდა თავს. წინა თაობის ოსტატთაგან ის განსაკუთრებულ პატივს სცემდა ისეთ უნიჭიერეს ავანგარდისტს, როგორიც იყო ჩვენში კლარა კვეესი – სამწუხაროდ, დაუფასებელი, მართლაცდა ბრწყინვალე მხატვარი!

1970-80-იან წლებში, ფიგურატივისტთა შორის, მის ინტერესს აღძრავდა ლევან ჭოლოშვილის მხატვრობა. გამბედავი რადიკალიზმის თვალსაზრისით, ჯემალ კუხალაშვილის ხელოვნებას აღიარებდა მისთვის განსაკუთრებული ღირსების მქონედ...

როდესაც საქართველოს ჰყავს ისეთი უზარმაზარი მასშტაბის ოსტატი, როგორიცაა მაესტრო ალ. ბანძელაძე, სახელმწიფომ მხატვრის განუზომელი დამსახურება სულ



**გოგონა სპაგზი.**

**ქ. აკვარელი. 44,6X32,8. ოჯახის საკუთრება**

სხვა დონეზე უნდა გააცნობიეროს! აუცილებელია მისი მუზეუმის დაფუძნება და გარდა უკვე შეძენილისა, მემკვიდრეობის დიდი ნაწილის ეროვნულ გალერეაში თავმოყრაც, რათა მომავალი თაობები უშუალოდ ეზიარონ გამოჩენილი მხატვრის შთამაგონებელ, სულიერად მრავლისმომცემ, უთუოდ დიდი ფასეულობის მქონე დანატოვარს.



**გოგონა. ანკიზი,**

**ქ.ფ. 40,5X28,7. ოჯახის საკუთრება**



ვახტანგაშვილი ვაკე, 1965.  
ტ.ზ. 75X90. ოქსიდატური საკუთრება



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1980-იანი წწ.  
ტ. ზ. 73X60. ოქსანის საკუთრება

## წიგნი რა ჰეროიოლოგი გამოცემები სოციალური ხანძრობის შემოქმედებაში

### მარიამ გახეილოძე

ალექსანდრე (შურა) ბანძელაძის შემოქმედებაში, წიგნის გრაფიკას საკმარისად დიდი ადგილი აქვს დათმობილი. ამ სფეროში მოღვაწეობას მხატვარი, ძირითადად 1950-იანი წლების შუა პერიოდიდან იწყებს და სიცოცხლის ბოლომდე აგრძელებს. წიგნზე მუშაობას იგი დაზგური მხატვრობის პარალელურად, გარკვეული შუალედებით ჰკიდებს ხელს - გამოცემათა შორის არის ინტერვალები, პაუზები, მაგრამ თითოეულ წიგნში, მუდმივად ფიქსირდება ნაწარმოებთა დასურათებისადმი მიდგომის ახლებური ხედვა და მრავალფეროვან მხატვრულ ხერხთა ძიება.

წიგნის ილუსტრატორობამდე, ალექსანდრე ბანძელაძე ქართული პერიოდული გამოცემების, სხვადასხვა ჟურნალის დამსურათებელ მხატვრად გვევლინება — „დილა“, „პიონერი“, „დროშა“, „ცისკარი“, „ნიანგი“<sup>1</sup>.

საჟურნალო გრაფიკაში ა. ბანძელაძის სახელი პირველად 1949 წლიდან ჩნდება (ჟ. „დილა“, 1949, № 7, 8, 9). ამ საბავშვო რედაქციასთან თანამშრომლობას მხატვარი, მომდევნო 1950-60-იან წლებშიც აგრძელებს, აფორმებს ჟურნალში განთავსებულ სხვადასხვა ავტორთა მოთხრობებს, ლექსებს;

რეალისტური, ფერადი ნახატით ასურათებს ტექსტებს, ზოგჯერ ქმნის თავსართ-ბოლოსართებს, რამდენიმე ნომრის გარეკანს თემატური კომპოზიციით ამკობს [„ალღუმი“ (1956, №11), „ოქტომბრელები“ (1959, №11)], ხან კი, ჟურნალის ამა თუ იმ ნომრის სრული მაკეტის სრულყოფის საქმესაც უძღვება (1963, №1). გამოცემის დანიშნულებიდან გამომდინარე, ხელოვანი ითვალისწინებს ყმანვილურ ასაკში მყოფი მოზარდების ინტერესებს, მოთხოვნილებასა და გემოვნებას.

1950-იანი წლების ბოლოდან ა. ბანძელაძის ხელწერა თანდათან იცვლება. 1961 წელს ჟურნალების ილუსტრაციებში (1961, №5) კოლორიტი უფრო ინტენსიური, გაუმჭვირვალე ფერებითაა შედგენილი და გამოსახულებები შავი ფერის მსხვილი, არათანაბარი სისქის ხაზთა მონასმით შემოისაზღვრება, რითაც მძაფრდება მოძრაობის ეფექტი და ნახატი მეტ ცხოველხატულობას იძენს. 1962-63 წლის, ჟურნალების გაფორმებაში ნახატი კიდევ უფრო თამამი და „მსუბუქი“ ხდება, იზრდება ხაზის, კონტურის როლი. შავი, ფაქიზი კონტურით ისაზღვრება გამოსახულება, რომელიც ნაწილობრივაა დაფერილი გამჭვირვალე ფერთა თავისუფალი მონასმებით.

1. ამჟამად ჩვენ შევხებით ჟურნალების - „დილა“, „პიონერი“, „დროშა“, „ცისკარი“ - გაფორმებაში ა. ბანძელაძის მიერ შეტანილ წვლილს.



ფოტო. გრიგოლ აბაშიძე და ალექსანდრე  
ბანძელაძე, 1960-იანი წლები

თითქმის შენარჩუნებულია ქალაქის თე-  
ორი ფერი და თამამი ნახატი სიმსუბუქეს,  
ჰაეროვნებას იძენს (1962, №11,12; 1963, №  
3). ამგვარივე მიდგომით სრულდება მხატ-  
ვრის მიერ 1960-იანი წლების პირველ ნახ-  
ევარში შექმნილი ნიგნების ილუსტრაციებიც  
(გრიგოლ აბაშიძე, „ლაშარელა“. თბ., 1963;  
ჰატიეტ ბიჩერ-სტოუ, „ბიძია თომას ქოხი“. თბ., 1963; გრიგოლ აბაშიძე, „დიდი ღამე“. თბ., 1963).

1950-იან წლების დასაწყისიდანვე ალე-  
ქსანდრე ბანძელაძე ჟურნალ „პიონერის“  
გაფორმებაშიც ერთვება. ამ წლებში, „პიო-  
ნერის“ დასურათებაში ბევრი მხატვარია ჩაბ-  
მული: ვ. ჯაფარიძე, შ. ცხადაძე, კ. მახარაძე,  
ზ. ლეჟავა, რ. ცუცქირიძე, გ. ჩირინაშვილი,  
ნ. შალიკაშვილი, ა. კანდელაკი, დ. ხახუტაშ-  
ვილი და სხვ. ნებით თუ უნებლიედ, ყველანი  
ემორჩილებოდნენ საბჭოეთის სახვით ხე-  
ლოვნებაში დამკვიდრებულ სოც-რეალიზმის  
პრინციპებს, რომელსაც ეს გამოცემა განსა-  
კუთრებულად ითხოვდა, რადგან „პიონერს“  
მომავალი თაობის საბჭოთა იდეოლოგიით  
აღზრდის ფუნქცია ჰქონდა დაკისრებული.

ა. ბანძელაძე ჟურნალში განთავსებული  
ნოველებსა და მოთხრობების შინაარსი-  
დან გამომდინარე, სათანადოდ შერჩეული  
გმირების მოქმედებათა გამოკვეთით ქმნის  
კომპოზიციებს, რეალისტური ჩანახატებით

ასურათებს ტექსტებს. გარდა ტექსტებისა  
აქაც რამდენიმე ნომრის გარეკანს აფორმებს  
სხვადასხვა თემატური კომპოზიციით (მაგ.:  
„კომკავშირული ბილეთის მიღება“ (1950,  
№ 2), „ნორჩი მოქანდაკე“ (1950, №11; მხატ-  
ვარ კ. მახარაძესთან ერთად), „გამოცდების  
წინ“ (1951, №4), „დაბრუნდნენ“ (1951, №6;  
გარეკანის მეოთხე გვერდის მხატვრობა),  
„ნორჩი მხატვარი“ (1952, №2), „სათევ-  
ზაოდ მიდიან“ (1956, №6; გარეკანის 1 და 4  
გვერდი), „გაზაფხული“ (1957, №3), „პიო-  
ნერი გოგონა“ (1957, №5). კომპოზიციებში  
გამოსახულნი არიან ღიმილიანი, სასკოლო  
ფორმიანი, ყელსახვევიანი პიონერები, ზო-  
გან ფონზე ლენინის ბიუსტითა და საბჭოური  
დროშებით (1950, №2; 1957, №5). „პიონერ-  
ის“ გაფორმებას მხატვარი 1950-იანი წლების  
ბოლომდე აგრძელებს (1957წ.).

1955-1960 წლებში იგი ინტენსიურად  
თანამშრომლობს ჟურნალ „დროშის“ რე-  
დაქციასთანაც. მუშაობს როგორც ილუს-



გრიგოლ აბაშიძე, „ლილი ღამე“, ყდა, 1963,  
ქ.ბ.გუაში. 22X15,5. ოჯახის საკუთრება



ბრ. აბაშიძე, „დიდი ღამე“, 1963, ქ.ტ.გუაში. 22X15,5. ოჯახის საკუთრება

ტრატორი და 1952-53 წლებში გამოცემული ნომრების გამფორმების მოვალეობასაც ასრულებს, უძღვება ჟურნალის მხატვრული სრულყოფის საქმეს. ამ შემთხვევაშიც, გარდა ა. ბანძელაძისა, „დროის“ რედაქციასთან თანამშრომლობენ, სხვადასხვა თაობის ცნობილი მხატვრები. ჟურნალები ფორმდებოდა: უ. ჯაფარიძის, შ. მამალაძის, ა. ციმაკურიძის, კ. გრძელიშვილის, გ. ლომიძის, კ. მახარაძის, ზ. ლეჟავას, დ. ხახუტაშვილის, ა. ჟღენტის, ბ. გორგაძის, შ. ცხადაძის, მ. ხვიტიას და სხვათა ნახატებით, რომელთა ნაწილი სპეციალურად, ჟურნალის მასალების გაფორმებისთვის იყო შექმნილი, ნაწილი კი მხატვართა დამოუკიდებელ ნაწარმოებებს წარმოადგენდა. ამ დროის საჟურნალო მხატვრობის ავტორები თითქმის ერთნაირი ხერხებით ასრულებენ სამუშაოს და ზოგჯერ ავტორის გვარის წაკითხვამდე თითოეულის ინდივიდუალური ხელწერის გამოცნობაც კი ჭირს.

ამ ჟურნალის გაფორმებისასაც, ა. ბანძელაძე რეალისტური მხატვრობის პრინციპებით ხელმძღვანელობს. ხან ტექსტშივე, ფრაგმენტულად რთავს ამა თუ იმ მოთხრობისა თუ ნოველის შინაარსის ცალკეული ეპიზოდების ამსახველ ჩანახატებს, ზოგჯერ კი ფანქრით, გუაშითა და ზეთის საღებავით შესრულებული მისი ნამუშევარი ჟურ-

ნალის მთლიან გვერდზეა განთავსებული. ჩართული ილუსტრაციები ძირითადად სათანადო ტექსტს უკავშირდება, ზოგჯერ კი დამოუკიდებელ დაზგურ სურათს წარმოადგენს („სურამის ციხე“, „ტყეში“. 1957, №7; „1 მაისი“. 1955, №5; „გურამიშვილი უსმენს



ბრ. აბაშიძე, „დიდი ღამე“, 1963, ქ.ტ.გუაში. 22X15,5. ოჯახის საკუთრება



ვანუში სპაში, 1960-იანნი წწ.  
ტ.ზ. 120X66. ოჯახის საკუთრება

კობზარს“, 1955, № 10; „ქუთაისის ქალაქის ბაღში“, 1956, №5; „ძველსა და ახალ ქუთაისში“ (შავ-თეთრი და ფერადი ილ-ბი), 1956, № 5; „ისტორიული ჭადარი ქუთაისში“. „დროშის“ სხვადასხვა წლის ნომრებში ჩართულია ასევე ა. ბანძელაძის მიერ შესრულებული, ცნობილ მწერალთა, მეცნიერთა და მსახიობთა პორტრეტები: გიორგი ლეონიძის (1960, № 1), გალაკტიონ ტაბიძის (1953, № 2), ივანე ბერიტაშვილის (1955, № 10), გიორგი ჩუბინაშვილის (1956, № 1), იოსებ გრიშაშვილის (1959, № 11), აკაკი ვასაძის (1960, №2).

ისევე როგორც ჟურნალ „დილას“, ასევე „დროშას“ გაფორმების შემთხვევაშიც 1959-1960 წლების ნომრებში ვლინდება ა. ბანძელაძის ხელნერის ცვლილება, ნახატის შესრულების მანერა. აქაც – ფიგურათა ფორმების გამოკვეთა ხდება თამამი ხელის მოძრაობით დადებული შტრიხებით, შიგადა-



მადონა. 1963.  
ტ.ზ. 70X64. ოჯახის საკუთრება



ინესა, 1963,  
ტ.ზ. 100X76. ოჯახის საკუთრება

შიგ ეფინება გამჭვირვალე თხელი ტონები და ხდება გამოსახულების წვრილი კონტურით შემოსაზღვრა, რომელიც ზოგჯერ წყვეტილია. ყოველივე ამით ძლიერდება ნახატის მხატვრული და ემოციური ზემოქმედების ეფექტი.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პერიოდული ჟურნალების გაფორმებისას მხატვარს არჩევანი ნაკლებად რჩებოდა, დამკვეთი რედაქცია ნამუშევრების შესრულებას იმ სტილით ითხოვდა, რაც იმდროინდელი სახვითი ხელოვნებისთვის იდეოლოგიური, პროგრამული აუცილებლობა იყო. ინტერვიუში შეკითხვაზე „სოციალისტურმა რეალიზმმა კარგი გაკვეთილი ჩაგიტარათ?“ - მხატვარი პასუხობს - „ძალიან. მაგრამ რაღაც აზრით, კარგი როლიც ითამაშა – არა „სოციალისტურმა“, არამედ რეალიზმმა იმ მხრივ, რომ გარკვეული პროფესიული საფუძველი მომცა. ბუნებრივია, „სოციალისტური“, აი ეს სიტყვა, არ მოგვწონს. სოციალისტური რეალიზმი – აქ ორი ცნება მექანიკურადაა მიწოდებული. მაგრამ თვით რეალიზმი? განა ტოლსტოი იმის გამო, რომ რეალისტურია, ცუდია? საქმე ისაა, რომ რუსული რეალიზმი მაინც ზედაპირულია საკუთრივ მხატვრო-



ფოტო. შოტა რუსთაველი და ალექსანდრე  
ჩუბინაშვილი. 1960-იანი წწ.

ბაში, და სწორედ ამან განაპირობა რეალ-  
იზმისადმი ასეთი უარყოფითი დამოკიდე-  
ბულება. ცხადია, კურბე ან კორო ასე არ  
იმოქმედებდნენ ჩვენზე.“<sup>2</sup>

ა. ბანძელაძე 1950-იანი წლებიდანვე, ჟუ-  
რნალების გაფორმების პარალელურად წიგ-

ნის დასურათების საქმეშიც ერთვება. იგი  
ძირითადად გამომცემლობა „ნაკადულთან“  
თანამშრომლობს და საბავშვო წიგნების ილ-  
უსტრაციებსა და მხატვრულ ელემენტებს  
კმნის. მის მიერ გაფორმებული პირველი  
წიგნი – ნ. ნეკრასოვის „საბავშვო ლექსები“  
1954 წელს გამოდის. მხატვარი წიგნის მა-  
კეტის ყველა ელემენტს ასრულებს, აფორ-  
მებს: გარეკანს, ტიტულს, თავსართ-ბოლო-  
სართებს, რომელთა ნახატიც ფაქტობრივად  
თითოეული ლექსის შინაარსიდანაა გამომდი-  
ნარე და მინი-ილუსტრაციებს წარმოადგენს.  
მხოლოდ წიგნის გარეკანია ფერადი, დანარ-  
ჩენი ელემენტები შავ-თეთრი რეალისტური  
ნახატითაა შექმნილი. შესრულების მანერა  
ისეთივეა, როგორიც ამ წლების ჟურნალ „პი-  
ონერში“ იკვეთება. გამოსახულებები მოქმე-  
დია, მოძრავი, ემოციებითაა აღსავსე, ფონად  
თუ ცალკეულ ფრაგმენტად მოცემული



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1960-იანი წწ.  
ტ.ზ. 59,8X81,6. ოჯახის საკუთრება

2. ჟ. სპექტრი. ინტერვიუ (სამსონ ლეჟავას ინტერვიუ ალექსანდრე ბანძელაძესთან).  
1990, №2, გვ. 25

პეიზაჟებიც „ცოცხალი“.

1956 წელს ის დანიელ დეფოს „რობინზონ კრუზოს“ ასურათებს და ამ შემთხვევაში ყდას, ტიტულს, თავსართს და ცხრა ილუსტრაციას ქმნის. ილუსტრაციები მთელ ფურცელზეა გაშლილი და თანმიმდევრულად მისდევს თხრობას. თავგადასავლებით დატვირთული ტექსტის თანმდევად მიყოლებული, ვიზუალურად გამოხატული სცენები, კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის ყმანვილთათვის განკუთვნილ ნაწარმოებს. ნახატი ცოცხლად ასახავს თხრობის ეპიზოდებს. მხატვრის ხელწერა თამამია, მიუხედავად გაშლილი, ღრმა, სივრცობრივი პერსპექტივებისა გამოსახულებანი ილუზორულად ისეა ასახული, რომ მაყურებლის თვალით ქვევიდან ზევით აღქმას ითხოვს და ამით თითქმის წიგნისთვის საჭირო სიბრტყობრიობასაც ინარჩუნებს.

1957 წელს ა. ბანძელაძე ხუთ წიგნს აფორმებს, ესენია: ერნესტ ჰემინგუეის „მოხუცი და ზღვა“, ინგლისური ხალხური ბალადა „რობინ ჰუდი“, ოთარ ჩიჯავაძის „ზვიგენის კბილი“, ქართული ხალხური „არსენას ლექსი“ და გრიგოლ აბაშიძის „ლაშარელას“ პირველი გამოცემა.

ამ წიგნებიდან განსხვავებული მიდგომით გამოირჩევა „ლაშარელა“ და „არსენას ლექსი“.

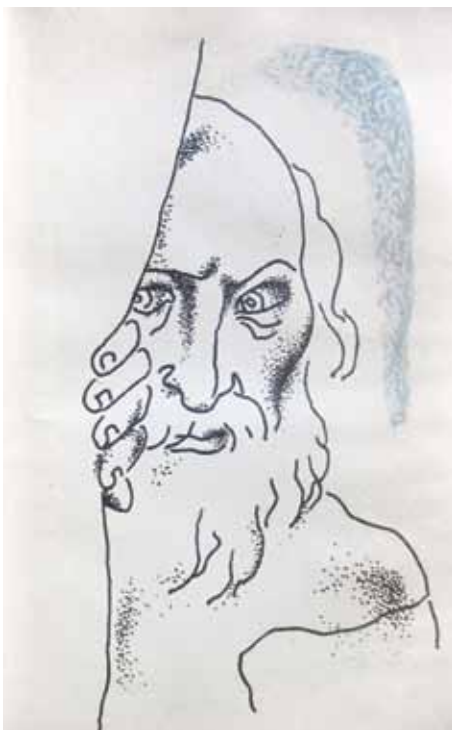
გრიგოლ აბაშიძის „ლაშარელა“ ისტორიული რომანია, რომელიც მეფე თამარის ვაჟის გიორგი IV ლაშას ცხოვრების ამბავს და სამეფო მოღვაწეობის ისტორიას მოგვითხრობს. ისევე როგორც მწერალი, მხატვარიც საკუთარ ფანტაზიაზე დაყრდნობით ქმნის რომანში წარმოსახული გმირების სახეებს, ცხოვრებისეული ისტორიებისა და საბრძოლო მოქმედებების ამსახველ, მრავალფეროვან ყოფით და ბატალურ სცენებს. ნაწარმოები როგორც შავ-თეთრი (14 თავსართ-ილუსტრაცია), ასევე ფერადი ილუსტრაციების ჩანარებით ფორმდება (7 ფერადი ნამუშევარი). მხატვრის ხელწერა კიდევ უფრო თავისუფალი და ინდივიდუალური ხდება.



რუსკა, 1963, ტ.ზ. 117X69, ოჯახის საკუთრება



პორტრეტი, 1967, ტ.ზ. 86,4X75,3, ოჯახის საკუთრება



გრიგოლ აბაშიძე, „ლაშარა“, 1963.  
პოლიგრაფიული ანაბეჭდი



გრიგოლ აბაშიძე, „ლაშარა“, 1963.  
პოლიგრაფიული ანაბეჭდი

ამავე, 1957 წელს ა. ბანძელაძე ჟურნალში „ცისკარი“ (6, გვ. 81-86) ასურათებს მიხედვით ლაქერბაიას ნოველას „ნეკი“. წვრილი, ფაქიზი კონტურით შესრულებული ნახატი კომპოზიციის შემოსაზღვრულ არეებს არ გულისხმობს, ფიგურებს კი ფრაგმენტულად გამოკვეთს. ილუსტრაციის წინა პლანს ცხენზე მჯდომი მთავარი მოქმედი პირის ფიგურა ავსებს. მამაკაცის სხეული ფრონტალურადაა მომართული მაყურებლისაკენ. სევდიანი სახე, მისი გრძნობების გამომხატველია. ფიგურის უკან, კომპოზიციის მარცხენა მხარეს მოცემული ორი ცხენოსანი ერთმანეთისკენაა მიბრუნებული, რაც მათ საიდუმლო საუბარზე მიანიშნებს. მამაკაცთა საგრძნობლად შემცირებული ზომა მაყურებელს უქმნის ღრმა პერსპექტივის შთაბეჭდილებას. თითქოსდა სრულიად მარტივი ხერხებით, მინიმალისტური გამოსახვით, ნაწარმოების შინაარსის საკვანძო მომენტის ილუსტრირება ხდება. წინა და უკანა პლანის გამყოფად აღქმული, დიაგონალურად გავლებული წყვეტილი ხაზი პირობითად ბორცვის გამოსახველიცაა და დინამიკასა და ემოციურობასაც აძლიერებს.

მინიმალური ხერხებით, მაქსიმალური მხატვრული ეფექტის მიღწევა თანდათან იკვეთება იმავე წლის ჟურნალ „პიონერის“ ილუსტრაციებშიც და ასევე აშკარაა მსგავსება, 1957 წელს შესრულებულ „არსენას ლექსის“ დასურათებასთანაც. ცხენზე ამხედრებული ეს ფიგურები, მსგავსივე გარეგნობითა და მოძრაობებით, შემდგომში არსენასა და ამ ლექსში გამოსახულ სხვა პერსონაჟთა სახითაც გვევლინებიან.

„არსენას ლექსის“ მხატვრულ გაფორმებას ა. ბანძელაძის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. მან ეს ნაწარმოები ორჯერ გააფორმა: 1957 და 1966 წელს. პირველი გაფორმებისას მხატვარმა 16 ფერადი ილუსტრაცია შეასრულა, ქაღალდზე, გუაშის საღებავებით. ილუსტრაციების მაღალი მხატვრული დონე შეუმჩნეველი არ დარჩენილა და სსრკ სამხატვრო აკადემიის მიერ ვერცხლის მედალით დაჯილდოვდა.



ვახტანგული კომპოზიცია. 1965.  
ტ.ზ. 75X65. ოჯახის საკუთრება



გომონას პოეტისათვის. 1965.  
ტ.ზ. 97X44,8. მჯანის საკუთრება



თეთრი ცხენი, ეპიზონი, 1965.  
ქ.ფ. 30X40. ოქანინი სპეცთრეზა

„არსენას ლექსის“ ეს ილუსტრაციები წიგნად არ გამოცემულა<sup>3</sup>, მაგრამ ცალკეული ნამუშევარი დროდადრო ქვეყნდებოდა სხვადასვა ნაშრომებში და იმდენად დიდი პოპულარობა მოიპოვა, რომ თაობათა მესხიერებაში, ამ სახალხო გმირის გამოსახულების სახე-ხატადაც კი იქცა.

„არსენას ლექსის“ ილუსტრაციები თემატურად ნაწარმოებში განვითარებულ თხრობას მისდევს და თანმიმდევრულ კადრებად, ხილულად გვიყვება მის შინაარსს. ილუსტრაციათა კომპოზიციები სიგრძივ მართკუთხედშია ჩანერილი, კიდეებში შავი კონტურიტაა მოსაზღვრული. ნახატი განზოგადებულია. უარყოფილია ყოველგვარი ზედმეტი დეტალი, უკანა პლანები ცინცხალი ცისფერი, ლურჯი, ყვითელი და ვარდისფერი ტონების ლაქობრივი, სიბრტყობრივი დაფენით სრულდება. ფონის ღია ტონალობიდან მკაფიოდ გამოიკვეთებიან ფიგურები. არსენა ახალგაზრდა, ძლიერი მამაკაცის სახითაა წარმოდგენილი. თითქმის ყველა კომპოზიციაში მისი ფიგურა წინა პლანზე გამოსახული და მთლიანად ავსებს სასურათე სიბრტყეს, სხეულის კიდურები ზოგჯერ მოსაზღვრულ კადრს მიღმაც გადის, ამით ხაზი ესმება მამაკაცის ძლიერებას. მიუხედავად იმისა, რომ ფიგურები მოცულობითაა, მონუმენტური, ისინი ილუზორულად მაინც სიბრტყობრივად წარმოგვიდგება. არცერთი მთავარი გმირის მზერა მაყურებლისკენ არაა მიმართული, თვალთა ხედვა ან ირიბია, ან ქვევით დახრილი, ან ჩვენს მიღმა ან კიდევე, მრავალფიგურიანი კომპოზიციის შემთხვევაში ერთმანეთისკენაა მიმართული (არსენა და კუჭატნელი). ამით გამოსახულებები იზოლირებული ხდება, ისინი „იკეტებიან საკუთარ თავში“, ნაწარმოებში, „მასში ცხოვრობენ“. მძაფრი ფერადოვანი კონტრასტულობით მეტად თამამი, მჭახე ფერწერული ეფექტებია მიღწეული. ვლინდება მხატვრის ნოვატორული ხედვა, მკაფიო ინდივიდუ-

3. თინათინ სეხნიაიძე, ალექსანდრე ბანძელაძე. თბ., 2004, გვ. 26.

აღობა, თამამი, აქტიური მოქმედება, რაც 1950-იანი წლების საბჭოურ მხატვრობაში, უდაოდ იყო შემოქმედის სიმტკიცისა და სიმამაცის გამოვლენა. ნ. ეზერსკაია აღნიშნავს, რომ: „არსენას ლექსის“ უჩვეულო ილუსტრაციებმა იმთავითვე მიიპყრო ყურადღება საოცრად თამამი ფერწერული გადაწყვეტის აშკარა დეკორატიულობით და სილუეტის აქტიური გამოყენებით, რომლის მეოხებითაც ა. ბანძელაძემ შესანიშნავად დაგვიხატა ქართველი ხალხის ეროვნული გმირის – არსენას ცხოვრებისა და ბრძოლის ამალელებელი, გმირულ-რომანტიკული ამბავი. გამომსახველობითი საშუალებების ერთიანობა ილუსტრაციებში ქმნის ეპოსის გმირის არა განწყენებულ და სიმბოლურ,



ფოტო. ალექსანდრე ბანძელაძე. მუშაობისას. 1960-იანი წლები



თეორი ცხენი. 1965.  
ტ.ზ. 75X85,8. ბია ჯოხთაბარიძის კარამო კოლექცია



ვაიზაში. 1965. ტ.ზ. 65X90. კერძო საკუთრება

არამედ რეალურ, ფსიქოლოგიურად მრავალმხრივ სახეს.“<sup>4</sup>

ნოვატორული გზის გაგრძელებას წარმოადგენდა „მაუგლის“ ილუსტრაციებიც, რომელიც პირველად 1961 წელს გამოიცა და შემდგომ რამდენჯერმე განმეორდა (1966 და 1997 წელს). „მაუგლის“ შესახებ ბევრი დაინერა. იგი მხატვრის ნოვატორული მიდგომების ნიმუშად იქნა აღიარებული. ძალზე მნიშვნელოვანია ის, რომ მხატვარი წიგნის მთლიან ორგანიზმს იაზრებს, უხვად ილუსტრირებს ნაწარმოებს და ნახატსაც კადრისებურ ხილულ თხრობად აქცევს, სახეობრივად აცოცხლებს მის გმირებს. სწორედ ამიტომ ეს წიგნი მომდევნო თაობის მრავალ



ვინდრო ქუჩა, ასპიზი, 1960-იანი წწ.  
ქ.ზ. 30X40. ოჯახის საკუთრება

4. ნ. ეზერსკაია, მუდმივ ძიებაში (გრაფიკოს ა. ბანძელაძის შესახებ; ჟ. „ისკუსტვო“, №6, 1965). ჟ. ცისკარი. ჟურნ. 1965, №10



კლდისუბანი, გომის ქუჩა. ესკიზი. 1960-იანი წწ.  
ქ.შ. 34,8X42. ოჯახის საკუთრება



კლდისუბანი, გომის ქუჩა. ესკიზი. 1960-იანი წწ.  
ქ.შ. 42X30. ოჯახის საკუთრება



ღრუბლიანი ღღე, 1960-იანი წწ.  
ქ.შ. 40X30,2, ოჯახის საკუთრება

ადამიანს, ბავშვობის დროინდელ ერთ-ერთ გამორჩეულ და საყვარელ წიგნად აღებეჭდა მეხსიერებაში.

„მაუგლის“ დასურათებას მხატვარი მოგვიანებითაც, 1980-იან წლებში მიუბრუნდა, მაგრამ, სამწუხაროდ, მხოლოდ რამდენიმე ილუსტრაცია შექმნა და ახლებური გააზრების ძირითადი სამუშაო განუხორციელებელი დარჩა. ამ შემთხვევაში ა. ბანძელაძე ცვლის მასალას, თუ პირველ ვარიანტში ზეთოვან პასტელს იყენებს და ლოკალურად დადებული გაუმჭვირვალე ფერების ეფექტებით შემოიფარგლება, ამჟამად აკვარელის ერთმანეთში გაჟონილი ნაზი ტონებით ფერავს თეთრ ფონს. ფიგურებისა და ნახატის სხვადასხვა ელემენტებს, ასევე კომპოზიციის კიდეებსაც წვრილ, ფაქიზად გამოკვეთილ ხაზთა დინებით ქმნის. ამგვარი ტექნიკის გამოყენებით მხატვარი ნაწარმოების შინაარსის ალქმის ემოციურობასაც ამძაფრებს და ნახატის ცხოველხატულობასაც აღწევს.

წიგნში ნახატისა და ტექსტის მთლიანობის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს მის მიერ 1961 წელს გაფორმებული იროდიონ ევდოშვილის „უბედური ქორბუდა“. ნაწარმოებში მწერლის მიერ წარმოდგენილი სიუჟეტი ზამთარში ვითარდება და მონადირეთა მიერ ირმებზე ნადირობის მომენტს გადმოსცემს. ნადირობა ქორბუდა ირემის მოკვლით სრულდება. მოთხრობა უმცროსი ასაკის ბავშვებისთვისაა განკუთვნილი, რომლებმაც კითხვაც რომ არ იცოდნენ, ნახატების მიხედვით სრულად შეიცნობენ ნაწარმოების შინაარსს. ქალაქის ფაქტურა, ფურცლის თეთრი ფერი, ფონად - თოვლის ზედაპირად აღიქმება და ამ „თოვლზე“, საჭიროების მიხედვით სხვადასხვა ტონალობის გამჭვირვალე ცისფერი „ლაქები“ იფინება, რომლებითაც ხან დატოვებული ნაფეხურების კვალი, ხან მთის ბორცვთა კიდეები, ხან ცა გამოისახება. თეთრი და ცისფერი ფერი ცივი, სუსხიანი ამინდის ასოციაციას ქმნის. მხატვარი მაყურებელს (მკითხველს) თითქოს ზევიდან ადევნებინებს თვალს



ქიჭიშვილი. 1966.  
ტ.ზ. 165X200. ხელოვნების მუზეუმი

ნიგნის ფურცლებზე გაშლილ „უკიდევანო სივრცეებზე“ განვითარებულ მოქმედებას - სიცოცხლის გადასარჩენად მსრბოლ ირმებსა და მათზე მონადირე ადამიანებს. ნახატის თავისუფალ არეებში წინასწარაა გააზრებული ტექსტის განთავსების ადგილები. მათი ჩართვით კომპოზიციების სრულყოფილება და ნიგნის მაკეტის მთლიანობა მიიღწევა.

1960-იანი წლებიდან, ქართული ტრადიციებისადმი ინტერესი მატულობს. ორმოცდაათიანელთა თაობის მხატვრები

თანდათან იწყებენ ბეჭდურ ნიგნში ხელნაწერისა და ხალხური ხელოვნების მხატვრული ელემენტების შემოტანას. ჩნდება დასურათებისა და შრიფტის ერთიანობით ნიგნის სრული მაკეტის შექმნის ნიმუშები<sup>5</sup>. მათ შორის კი ალექსანდრე ბანძელაძის „არსენას ლექსის“ მეორე გამოცემამ გარდამტეხი როლი შეასრულა. ამ წლებიდან მოყოლებული, ხელთქმნილი, ხელნაკეთი ნიგნის ხელოვნებისადმი ინტერესმა თანდათან იმატა და დღევანდლამდეც გაუნელე-

5. იხ.: ლექსი ვეფხისა და მოყმისა. მხატვ. თ. მირზაშვილი თბ., 1962; შოთა რუსთაველი, აფორიზმები. მხატვ. თ. სამსონაძე. თბ., 1966; მოყმე და ვეფხვი. მხატვ.: თ. მირზაშვილი და ო. ჯიშკარიანი. თბ., 1969; საბრალო დედაბრისასა. მხატვ. გ. კალაძე. თბ., 1969.

6. იხ.: ნაცარქექია. მხატვ. გ. გორდელაძე. თბ., 1970; საბრალო დედაბერი. მხატვ.: ე. ამბოკაძე, ჯ. ყავლაშვილი. თბ., 1988; არსენას ლექსი. მხატვ. მ. მაღაზონია. თბ., 1986; ცხოვრება იესო ქრისტესი. მხატვ. მამია მაღაზონია. თბ., 1996; ბუსუნსულა და პასკუალინა. მხატვ. ო.თავაძე. თბ., 2011, და სხვა მრავალი...



პაიზაჟი. 1966.  
ტ.ზ. 60X63,2. ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქტული კომპოზიცია. 1966.  
ტ.ზ. 75X75. ოჯახის საკუთრება

ბლივ მოატანა<sup>6</sup>.

არსენას წიგნის ყველა შემადგენელი ელემენტი მხატვარს თავიდან ბოლომდე აქვს გააზრებული – ყდა, ტიტულ-კონტრტიტული, ტექსტისა და ილუსტრაციის შეხამება, თავსართ-ბოლოსართები, ფურცლის კიდეებზე სამკაულად გათამაშებული დეკორის მცირე დეტალები – ყველაფერი ხელ-ქმნილია. ტექსტი ხელნაწერია. მხედრული ასონიშნების მოხდენილი გრაფიკული მოხაზულობა ნათლად იკითხება ღია ოქრისფერ ფონზე, რომელითაც წიგნის გვერდების ცენტრალური ნაწილია დაფერილი. მოჩარჩოების გარეშე „ჩასხმული“ ეს ოქრისფერი ტონი ეტრატის ასოციაციას ბადებს; ზედ დატანილი ტექსტი შავი ფერით იწერება, შიგადაშიგ კი სიტყვები, ძველი ხელნაწერების მსგავსად, წითელი ფერის ჩანართებით სრულდება.



კლდისუბანი, გომის ქუჩა. 1960-იანი წწ.  
ტ.ზ. 41,6X29,6. ოჯახის საკუთრება



სახლავი. 1965,  
ტ.ზ. 65X75. პირადი საკუთრება

თითოეული სიტყვის გამყოფად სამ-სამი წერტილია დასმული, ფურცლის თეთრ არეებზე კი მცირე დეკორატიული დეტალებია გათამაშებული – სპირალები, ჩიტები, ბრიალა და ა.შ. თავსართ-ბოლოსართებიც განივი განშლისაა. უსწორმასწორო კიდეებს ვიწრო სარტყელები ევლება. მათ შიგნით მოქცეულ სიბრტყეებზე კი წინაქრისტიანული

და შუა საუკუნეების ქართული რელიეფური ორნამენტისთვის დამახასიათებელი სხვადასხვაგვარი ფიგურულ-დეკორატიული ელემენტები, მცენარეული და ცხოველური გამოსახულებებია გამოკვეთილი (ირმები, დათვი, ვეფხვი, ლომი, ჩიტი). შიგადაშიგ ჩართულია ნაწარმოების ცალკეული სიუჟეტის ამსახველი ილუსტრაციები, მოქმედ პირთა გამოსახულებებით, რომლებიც ზოგჯერ წიგნის მთელ გვერდს იკავებს, ხან კი ტექსტის ზევით არის განთავსებული თავსართ-ილუსტრაციის სახით. ნახატი აქაც რელიეფის ფაქტურას ინარჩუნებს, დანაწევრებული მონაკვეთებითაა შედგენილი და შავი ფერითაა გამოყოფილი წიგნის სხვა ელემენტებისაგან. გამოცემის პოლიგრაფიული ხარისხი იმ დროისთვის უჩვეულოდ მაღალია, თუმცა ორიგინალთან შედარებით ბეჭდვისას ფერი უფრო გამკვეთრებული და მჭახეა, მაგრამ ამისდა მიუხედავად, წიგნმა დიდი მოწონება დაიმსახურა. ნამუშევარმა თავისი განსაკუთრებული მხატვრულობის და ნოვატორული გადაწყვეტის გამო ა. ბანძელაძეს მნიშვნელოვანი წარმატება მოუტანა – „არსენას ლექსის“ ამ გამოცემას, 1966 წელს, ჩეხოსლოვაკიაში, ბრნოში გამართულ წიგნის გრაფიკისა და ილუსტრაციის საერთაშორისო ბიენალეზე, სპეციალური დიპლომი მიენიჭა. 1967 წელს კი ლაიფციგში მოწყობილ საერთაშორისო კონკურსში „მსოფლიოს უმნიშვნელოვანესი წიგნი“ – მან პირველი ადგილი დაიკავა.

ამის შემდგომ, ა. ბანძელაძის მიერ გაფორმებული, პოლიგრაფიულად დაბეჭდილი წიგნი მხოლოდ 1985 წლის გამოცემით იძებნება. ესაა იროდიონ ევდოშვილის „კაკანათი“, რომელსაც მხატვარი ასევე რეალისტური, დახვეწილი ნახატითა და თავშეკავებული ნათელი კოლორიტით ქმნის. ამ შემთხვევაშიც იგი თანმიმდევრულად მიყვება ნაწარმოების თხრობას და მეტად შთამბეჭდავი, მეტყველი, ემოციური ნახატებით ასურათებს ტექსტს.

მხატვრის არქივში ინახება ასევე რამდენიმე ესკიზი, რომლებიც აშკარად წიგნის მხ-



კლდისუბანი, გომის ქუჩა №1. 1960-იანი წწ.  
ქ. ფერადი გრაფიტი. 35X42. ოჯახის საკუთრება

ატვრობისთვის არის განკუთვნილი, თუმცა პოლიგრაფიულ გამოცემებში მათი კვალი, ამჟამად, ვერ იქნა მიგნებული.

მხატვრის ბოლო ნამუშევრად შეიძლება მივიჩნიოთ ილუსტრაციები შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნისა“, რომლის გაფორმებაზე ფიქრს ა. ბანძელაძე ხანგრძლივი დროის მანძილზე უტრიალებს, ჯერ კიდევ 1980-იანი წლებიდან იწყებს ესკიზების კეთებას და სიცოცხლის ბოლომდე აგრძელებს.

უკვე ნახსენებ ინტერვიუში ბატონი სამსონ ლეჟავა კითხვით მიმართავს ხელოვანს: „თქვენ, რამდენადაც ვიცი, ძალიან ბევრი ადგილი „ვეფხისტყაოსნიდან“ ზეპირად იცით. ახლა ინტენსიურად მუშაობთ ილუსტრაციებზე?“ - მხატვარი პასუხობს: „ვმუშაობდი, მაგრამ ახლა შევწყვიტე. ერთი წელიწადი ალბათ ფერწერაში ვიმუშავებ, შემდეგ

კი დავანებებ თავს ფერწერას და მთლიანად „ვეფხისტყაოსანის“ გაფორმებაზე მუშაობას შევეუდგები. უკვე ძალიან ბევრი ნამუშევარი მაქვს, მაგრამ ჯერ ვერ მივაგენი იმას, რაც მინდა. თან მსურს რომ თანამედროვე იყოს, თანაც მაინც „ვეფხისტყაოსანია“! ეს ძალიან რთულია.“<sup>7</sup>

მწირად შემორჩენილი მასალის გამო, ა. ბანძელაძის მიერ საბოლოოდ გააზრებული, ამ წიგნის ორგანიზმის სრულად წარმოდგება ძნელია, მაგრამ მაკეტის საერთო კომპოზიციური აგების სქემის ჩანვდომა შესაძლებელია. ესკიზების გაცნობისას და მათი გულმოდგინე დათვალიერებისას კომპოზიციის კიდეებზე შეინიშნება მინანქრები, რომელთა უმრავლესობას შესრულების დროის აღმნიშვნელი თარიღი აქვს დასმული. ზოგჯერ თავად ესკიზის მხატვრუ-

7. ს. ლეჟავა. ინტერვიუ მხატვარ ალექსანდრე ბანძელაძესთან. სპექტრი. 1990, №2, გვ. 25;



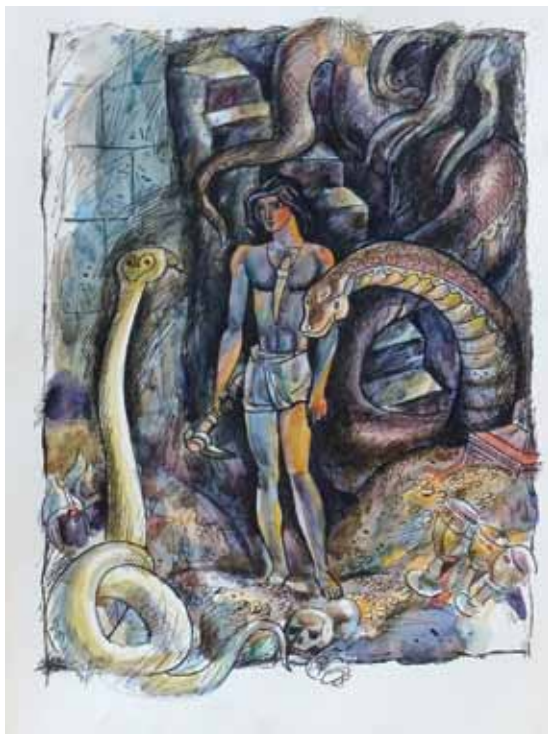
რ.კიკელიძე, „მავზოლი“, 1984.  
ქ. აკვერელი. ოჯახის საკუთრება



რ.კიპლინში, „მეშული“, 1960-70 - იანი წწ.  
ქ. აკვარელი. 30,5X21,5. ოჯახის საკუთრება



რ.კიპლინში, „მეშული“, 1960-70 - იანი წწ.  
ქ. აკვარელი. 30,5X21,5. ოჯახის საკუთრება



რ.კიპლინში, „მეშული“, 1960-70 - იანი წწ.  
ქ. აკვარელი. 30,5X21,5. ოჯახის საკუთრება



რ.კიპლინში, „მეშული“, 1960-70 - იანი წწ.  
ქ. აკვარელი. 30,5X21,5. ოჯახის საკუთრება



რ.კიკლინგი, „მაუბლი“, ქ. აკვარელი.  
1980-იანი წწ. 43X32. ოჯახის საკუთრება



რ.კიკლინგი, „მაუბლი“, 1988.  
ქ. ფ. 30,5X21,5. ოჯახის საკუთრება



რ.კიკლინგი, „მაუბლი“, 1960-70 - იანი წწ.  
ქ. აკვარელი. 30,5X21,5. ოჯახის საკუთრება

ლად გაფორმებულ კომპოზიციებზეც ფიქსირდება თარიღები – ეს კი ძირითადად საქართველოს უახლესი ისტორიისთვის უმძიმესი 1990-92 წლებია. მინანქრები სხვადასხვა ყოფითი შინაარსისაა, მინი-დღიურების მსგავსი. ძირითადად პირად, ყოველდღიურ ყოფაში და საკუთარ ოჯახში მიმდინარე ამბების ჩანიშვნებია, აფიქსირებს მხატვარი თბილისში განვითარებული პოლიტიკური მოვლენების ეპიზოდებსაც. მაგრამ ჩვენთვის მნიშვნელოვანი ძირითადად ორი ჩანაწერია, აქედან ერთი მინანქარი პოემის დასაწყისით დასათაურებული ფურცლის მარჯვენა მხარეს, ზედა არეზე დატანილი და შემდეგი შინაარსისაა: „გაზეთ „საქართველოს კულტურა“-დან შემომითვალეს: არ გეშინია ზიჩის მერე ვეფხისტყაოსანზე მუშაობისო?

არ მეშინია. თუ კი რამე მისწავლია წინამორბედთაგან ვისწავლე. თუ რამე გავლენა განვიცადე შემდეგაც - არ ვამბობ მაგაზეც უარს.

მხატვართა ყველა თაობამ უნდა დახატოს და გადანეროს ვეფხისტყაოსანი. ამიტომ ვხ-



რ.კიკალიშვილი, „მავალი“, 1980-იანი წწ.  
ქ. აკვარელი. 43X32. ოჯახის საკუთრება



რ.კიკალიშვილი, „მავალი“, 1984.  
ქ. აკვარელი. ოჯახის საკუთრება

ატავ, მოვუწოდებ სხვებსაც. 22 აპრილი, 1992“.

მანამდე კი უკვე ზემოთ ნახსენებ ინტერვიუში იგი ამბობს: „...ბავშვობიდანვე მაქვს სიყვარული რუსთაველისა, ბავშვობის იმ დროიდან, როდესაც რუსეთიდან ახლად-ჩამოსულს, ჯერ კიდევ არ მესმოდა ქართული ენა. მამამ ზეპირად იცოდა მთელი „ვეფხისტყაოსანი“. ჩვენ მამასთან გვეძინა, და ვუსმენდით, თუ როგორ კითხულობდა „ვეფხისტყაოსანს“ ძილის წინ, მაშინ ელექტრონის შუქიც არ იყო სოფელში, 1933-35 წწ-ში. დედამ ქართული არ იცოდა, მაგრამ სიამოვნებით უსმენდა, მამაჩემი კი თარგმნიდა და ყველაფერს გვიხსნიდა. ბავშვობიდან მახსოვს მარტო მუსიკა „ვეფხისტყაოსნისა“. შევძლებ თუ არა ამ საქმეს, არ ვიცი.“<sup>8</sup>

თუმცა ალექსანდრე ბანძელაძის მიერ შესრულებული შოთა რუსთაველის პოემის გასაფორმებლად განკუთვნილი ესკიზების მოძიება დღესდღეობით სრულად არ ხერხდება, მაგრამ ის რაზედაც ხელი მიგვიწვდა, გარკვეულ წარმოდგენას გვაძლევს მხატ-

ვრის ჩანაფიქრის თვალის მისადევნებლად და წიგნის დასასურათებლად მოაზრებული კომპოზიციური წყობის დასადგენად.

როგორც ჩანს, მხატვარს „ვეფხისტყაოსნის“ მთლიანი მაკეტის ხელით შესრულება ჰქონდა გადანყვებილი. ხელნაწერი ტექსტის კომპოზიციური განაწილება ფერადოვნად მოსაზღვრულ თეთრ არეზე გაიზარებოდა, ისევე როგორც ეს 1966 წლის „არსენას ლექსის“ გაფორმების შემთხვევაში იყო. ილუსტრაციების განთავსებასაც ცალკე ფურცლებზეც და ტექსტში ჩართვითაც გეგმავდა, ასევე ხელთქმნილს იაზრებდა წიგნის ტიტულსაც, თავსართ-ბოლოსართებსაც და სავარაუდოდ ყდასაც. შემორჩენილი ესკიზების გაცნობისას მნახველს აოცებს ის კოლოსალური სამუშაო, რომელიც მხატვარს წიგნის საბოლოო ვარიანტის ძიებისთვის აქვს გაწეული. ესკიზები მთლიანი ფორმატის ზომის ფურცლებზე იქმნება (35X66). წიგნის შემადგენელი ელემენტების განთავსების სქემა თანდათან ყალიბ-

8. ს. ლეჟავა, დასახ. პუბლიკაცია, გვ. 24.

დება. ესკიზთა უმრავლესობა ძირითადად ძიების საწყის ეტაპზეა დარჩენილი, ზოგი შედარებით დასრულებულია, „გადაშლილი ნიგნის ფურცლები“, ურთიერთშეხამებით, კომპოზიციურადაა შეკრული. ნახატისა და შრიფტის განაწილება მორგებულია სასურათო ფორმატს და დამუშავების ხასიათითაც ესკიზური „ჩარჩოებიდან“ დასრულებული ნახატის სახეს იძენს. მხატვარი სრულიად ახლებური ხედვით ფიქრობს რუსთაველის პოემის დასურათებას. დასაწყისში, კონ-



რ. კიკილაშვილი, „მავალი“, 1980-იანი წწ.  
ქ. აკვარელი. 30,5X21,5 მკმ. ნახის საკუთრება

ტრტიტულზე მაცხოვრის გამოსახულების განთავსება ჰქონია გააზრებული, რათა ავტორისა და მხატვრის მიმართვა ღვთისადმი ერთად გაერთიანებულიყო „ჰე, ღმერთო ერთო შენ შეჰქმენ, სახე ყოვლისა ტანისა...“. უფალი საეკლესიო მხატვრობაში მიღებული, ტახტზე მჯდომი პანტოკრატორის სახითაა წარმოდგენილი, ხოლო ნახატი ინდივიდუალური მანერით, თავისუფალი ხელნერითაა შესრულებული. ასევეა ყველა სხვა ილუსტრაცია, იქნება ეს თავსართი თუ ტექსტის შინაარსის ამსახველი ვიზუალურად წარ-

მომდგენი ესა თუ ის კომპოზიცია. გაცემას იწვევს, თუ რაოდენ კოლოსალურ ენერგიას გაცემს მხატვარი თითოეული ფურცლის შექმნისთვის, რომელიც ფაქტობრივად ჯერ მხოლოდ „შავ მასალას“, სამუშაო ესკიზს წარმოადგენს და საბოლოო სახის მიცემის დროს ყველაფრის თავიდან დახატვა და თავიდან გადანერა გახდება საჭირო.. ხელოვანი არ კმაყოფილდება პოემის ტაეპათთვის მხოლოდ შესაბამისი ადგილის დატოვებით, თუნდაც შესაბამისი ფერის ფონის დადებით, სატექსტო ადგილის კომპოზიციური მოსაზღვრის მინიშნებით. და იგი გამოყოფილ დაფერილ არეებში გულმოდგინედ ახდენს ტექსტის ჩანერას, ქართული ხელნაწერისათვის დამახასიათებელი ყველა ელემენტის გათვალისწინებით: ცალკეული თავების დასაწყისში ის ზოგჯერ ასომთავრულ შრიფტს იყენებს; საზედაო ასო-ნიშნებით იწყებს ცალკეული თავების პირველ სტროფს, პოემის ტექსტს შავი მელნით ასრულებს, წვრილი, ფაქიზი კალმით გამოჰყავს თითოეული ასო-ნიშანი, საჭიროების შემთხვევაში ნითელ ფერსაც იყენებს, ცალკეულ სიტყვებს ერთმანეთისგან სინგურისფერი სამი წერტილით გამოჰყოფს. ეს ყოველივე წინმსწრები სამუშაოსთვის კეთდება, საბოლოო ვარიანტისთვის შესასრულებლად, სრულიად თავიდან რომ უნდა გადაიწეროს და დასურათდეს.

„აქა მხატვარო დახატე ...“ ილუსტრაციის ესკიზზე, ტექსტის მარჯვნივ, ზევით, დატანილია მხატვრის მინაწერი: „დღეს მიხდება ძალიან ხშირად ნიტროგლიცერინის მიღება. მანუხებს განსაკუთრებით მუშაობის დროს“ - ჩანაწერი 1992 წლის 8 მაისითაა დათარიღებული... და სავარაუდოდ ეს ილუსტრაცია - „აქა მხატვარო დახატე ...“ - მისი ბოლო ნამუშევარიცაა.. ერთი თვის შემდეგ, 1992 წლის 13 ივნისს ალექსანდრე (შურა) ბანძელაძე გარდაიცვალა. ოცნება - გადაეწერა და დაესურათებინა მისთვის სათაყვანებელი ნაწარმოები - შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ - განუხორციელებელი დარჩა.

აგსტრავცია, ტ. ზ. 90, 2X100. ოჯახის საკუთარ ეკა. ღატალი





აბსტრაქტული კომპოზიცია. 1988.  
ფოტო-სლაიდი გ. მგალოშვილის

## „აქოქსანდრი ბანძელაძის ყვარაწყის თემატიკა“

ჩიორაშვილი ნ. ვინაყვარაშვილი

„მალევიჩმა თავისი „შავი კვადრატით“ აქცია  
ჩაატარა და სილა გაანა საზოგადოებას.  
აქამდე უნდა მიხვდი. ეს შენი შინაგანი  
მოთხოვნილება უნდა იყოს.“<sup>1</sup>

(ალექსანდრე ბანძელაძე)

ჩვენ ზუსტად არ ვიცით, თუ როდის შექმნა ალექსანდრე ბანძელაძემ პირველი აბსტრაქცია, რადგან ის ხშირად წვავდა საკუთარ ნამუშევრებს, თუ ისინი ბოლომდე არ აკმაყოფილებდა. მისი ადრეული აბსტრაქციები, რომლებსაც ვიცნობთ, 1960-იანი წლების დასაწყისს განეკუთვნება. გეზი აბსტრაქციისკენ მან 1950-იანი წლების ბოლოს აიღო. მხატვარი საბჭოთა ქვეყანაში ცხოვრობდა, სადაც აბსტრაქცია, როგორც „ბურჟუაზიული საზოგადოების პროდუქტი“ ოფიციალურ დონეზე იკრძალებოდა და არსად იფინებოდა. აქ ფერი და ხაზი მხოლოდ ფიგურის, ობიექტის ასახვის სამსახურში იდგა, ხოლო მათი საიდუმლოებების ავტონომიური - დამოუკიდებელი კვლევა დაუშვებელი იყო. თუმცა, მას შემდეგ რაც ნიკიტა ხრუშჩოვ-

მა „დაათბო“ სიტუაცია (1956 წ.) და ოდნავ გადახსნა „რკინის ფარდა“, ხელოვნებამ ყველაზე მეტად გაამჟღავნა, რომ შემოქმდი ინფორმაციის „უცხო“ ნაკადმა ქვეყანაში შესაბამისი ცვლილებები გამოიწვია. მაგრამ ის, რასაც ბანძელაძე თავისთვის აკეთებდა და თავის ყველაზე სერიოზულ საქმედ მიაჩნდა, დიდხანს იყო დამალული. 1987 წლამდე მისი აბსტრაქციები მხოლოდ ძალიან ვიწრო წრისთვის იყო ცნობილი. სიმბოლურია, რომ როგორც კი საბჭოთა კავშირმა რყევა დაიწყო, ერთ-ერთი პირველი, რაც გამოაშკარავდა და ყველა ალაპარაკა, ბანძელაძის და მისი მოწაფეების (გ. ეძგვერაძე, გ. ზაუტაშვილი, ი. ზაუტაშვილი, ლ. ლასარეიშვილი, გ. მაგალობლიშვილი) აბსტრაქტული მხატვრობა იყო.

1. ალ. ბანძელაძის შესახებ ი. ზაუტაშვილის მიერ გადაღებული ვიდეო - ფილმიდან, 2000



ფოტო. ალექსანდრე ბანძელაძე სახელოსნოში.  
1960-70-იანი წწ.

\*\*\*

დღეს “ახალი თვალთ” ვუბრუნდები ფოტო-მასალას, რომელიც 1999 წელს, ალექსანდრე ბანძელაძის მეუღლის და ოჯახის წევრების ხელშეწყობით, მათ ბინაშია გადაღებული. მათზე ჩანს უამრავი ტილო, კედლებზე რომ ფეთქავენ, შფოთავენ, ერთმანეთს “ხელს უწვდიან,” საკუთარ ჩარჩოებში ვერ ეტევიან, და მაინც, თითოეული დამოუკიდებელ, მხატვრულად ორგანიზებულ ერთეულს წარმოადგენს. მათი ცქერისას, დღევანდელ მნახველს ბუნებრივად შეიძლება გაუჩნდეს შეკითხვა - რა მიზეზით იყო ეს ტილოები, რომლებზეც მხოლოდ ხაზები და ფერები ებრძვიან ერთმანეთს, ან მშვიდად ისვენებენ, ასეთი “საშიში” და მიუღებელი? რატომ ვლავარაკობთ პოლიტიკაზე ასეთ ავტონომიურ - მხოლოდ ხელოვნებასთან დაკავშირებულ მხატვრობაზე საუბრისას? თუმცა, როგორი პარადოქსულიც უნდა იყოს, ისინი სოცრეალისტურ - თხრობითი ხასიათის ნამუშევრებზე უკეთ საუბრობენ

პოლიტიკურ სისტემათა ჭიდილის გამო ორ ნაწილად გაყოფილ მსოფლიოზე.

\*\*\*

საქართველოში აბსტრაქტული მხატვრობის ფუძემდებლად სრულიად სამართლიანად არის აღიარებული დავით კაკაბაძე. ორიგინალური აბსტრაქტული ნამუშევრების ავტორი — იგი მარტო დგას, როგორც ქართულ ფერწერაში აბსტრაქციის განვითარების პირველი ეტაპის წარმომადგენელი. თუმცა, ეს ფრაზა არცთუ მაინცდამაინც ზუსტად ჟღერს, რადგან კაკაბაძე 1920-იან წლებში აბსტრაქტულ ნამუშევრებს საფრანგეთში ქმნიდა და არა თავის ქვეყანაში. ნამუშევრების დიდი ნაწილი მან სამშობლოში ჩამოიტანა და 1928 წელს გამოფენაზე წარმოადგინა, რისთვისაც მაშინვე დაგმეს როგორც ფორმალისტი და მას აბსტრაქციის განხრით მიმდევრები აღნიშნულ ეტაპზე არ ჰყოლია. თვითონაც შეწყვიტა ამ მიმართებით მუშაობა. ამ თვალსაზრისით, 1950-იანი წლების ბოლოს, ალექსანდრე ბანძელაძე პირდაპირ დაეფუძნა კაკაბაძის მიერ შექმ-



აბსტრაქტული კომპოზიცია. 1966.  
ტ.ზ. 73X60. კერძო საკუთრება

ნილ ფუნდამენტს და მოდერნიზაციის ახალ ეტაპზე საქართველოში, ახალი საფეხური შექმნა აბსტრაქციის განვითარების განხრით. მასთან ერთად, ამ საფეხურს ქმნის მხატვარი ჯიბსონ ხუნდაძე.

\* \* \*

აბსტრაქტული მხატვრობის ყველა დიდი წარმომადგენელი - დანწყებული კანდინსკით და მალევიჩით - მისკენ მართლაც ნაბიჯ-ნაბიჯ მიდიოდა, მიემართებოდა. კაკაბაძისთვის ეს იყო სვლა “დამოუკიდებელი აღსახვის” გზით. 1950-იანი წლების საქართველოში ამგვარი გზის გავლა გაცილებით უფრო რთული იყო, ვიდრე ზოგადად 1910-20-იან წლებში. რეჟიმის მიერ დაწესებული ცენზურის გამო, ქვეყანაში ცოდნა მოდერნისტულ მიმდინარეობებზე თითქმის სრულიად გამქრალი იყო. უახლესი დროის დასავლეთის ხელოვნება მხატვრებისთვის საერთოდ უცნობი იყო. 1950-იანი წლების მხატვართა თაობა იმპრესიონიზმს და პოსტიმპრესიონიზმს ეზიარა, რითაც ადგილობრივი ფერწერა ახალ სიმაღლეზე აიყვანა. მაგრამ დასაძლევ იყო ბევრად მეტი და ბანძილავი თავისთვის, “იატაკქვეშეთში,” ამაზე დაუღალავად მუშაობდა. შედეგად იგი კუბიზმამდე მივიდა - რომელიც საბჭოთა სინამდვილეში მცხოვრები მხატვრებისთვის ყველაზე დიდ დანაკარგს წარმოადგენდა - და საკუთარ შემოქმედებაში ეს ეტაპიც დასძლია. ასე, სხვადასხვა, მცირედ ნაცნობი, მაგრამ ინტუიციით ნაგრძნობი ეტაპის სწრაფად “დაფარვის” გზით, მხატვარი მივიდა აბსტრაქციამდე, როგორც მოთხოვნილებამდე. ახლა ძნელია იმის გარკვევა, თუ როგორ გადადგამდა ბანძილავი შემდგომ ნაბიჯს, “ცივ” ურთიერთობაში მყოფი ქვეყნების მთავრობებს ნაბიჯი ერთმანეთისკენ რომ არ გადაედგათ და გამოფენათა გაცვლა არ გადაწყვიტათ. 1959 წელს, მოსკოვში ამერიკიდან გამოფენა ჩამოიტანეს, რომელიც ქვეყნის ცხოვრების ყველა ასპექტს წარმოაჩენდა და რომელმაც საბჭოთა მოსახლეობას “თვალი აუხილა” დასავლეთის ცხოვრებაზე.



კომაროზიცია. 1966.  
ტ.ზ. 73X60,5. ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქტული კომაროზიცია. 1966.  
ტ.ზ. 75X75. ოჯახის საკუთრება

\* \* \*

ალექსანდრე ბანძილავს აღნიშნული გამოფენა არ უნახავს. მაგრამ მისი ინტერვიუდან (ჟურნალი “სპექტრი,” 2, 1990, გ.8-13) ცხადი ხდება, რომ მან რომელიღაც მოსკოვურ გაზეთში იხილა სტატია თანდართული ფოტო-სურათით, რომელზეც



კოკო მოდილიანი. 1966.  
ტ.ზ. 60X73. ოჯახის საკუთრება

დამთვალეიერებლები რაღაც ნამუშევარს უცქერდნენ, რომელსაც მკაცრად აკრიტიკებდა და დასცინოდა სტატიის ავტორი. გამოფენასთან დაკავშირებული მასალების მიხედვით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ დაცინვის ობიექტი იყო ჯექსონ პოლოკის “ტაძარი” - ტილო, რომელიც გამორჩეულად დიდ ინტერესს იწვევდა საბჭოთა მნახველებში და რომელსაც განსაკუთრებით ესხმოდნენ თავს ჟურნალისტები. ბანძელაძემ არც იმ სურათის ავტორი იცოდა, არც იმ მიმდინარეობის სახელწოდება, რომელსაც ის წარმოადგენდა, მაგრამ მან ამოიცნო ის, რისკენაც უკვე მიჰყავდა საკუთარ ძიებებს და არჩეულ გზაზე თამამად განაგრძო სვლა.

\* \* \*

ეს იყო ამერიკული აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი ანუ ნიუ-იორკის სკოლა, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი ამერიკის ერთ-ერთ უდიდეს მონაპოვარს

მედა შან. 1966.  
ტ.ზ. 60X80. ოჯახის საკუთრება



წარმოადგენდა. ჯექსონ პოლოკმა, მარკ როთკომ, ვილემ დე კუნინგმა, ფრანც კლაინმა, რობერ მაზერველმა და კიდევ რამდენიმე მხატვარმა, შექმნეს ეტაპი, რომელმაც მდიდარ, ძლიერ ქვეყანას ხელოვნების განხრითაც დაუმკვიდრა ლიდერის როლი. ადგილობრივმა კრიტიკოსებმა არ დააყოვნეს და მსოფლიოს ამცნეს, რომ ხელოვნების ცენტრმა პარიზიდან ნიუ-იორკში გადაინაცვლა. დიდი, მფეთქავი, დინამიკური ტილოები, ენერგიული, მოქნილი მონასმებით, ჩამოღვენთილი საღებავებით - თავისუფლების და სიძლიერის დემონსტრირებას ახდენდა. საბჭოთა ქვეყანაში ამგვარი არავის არაფერი ენახა. და მას შემდეგაც, კიდევ დიდხანს აღარ მისცემია მოსახლეობას მსგავსი შესაძლებლობა. მაგრამ ინფორმაცია მიღებული იყო. ის დაილექა მათ გონებაში, ვინც საამისოდ ფხიზლად იყო. და შეუქცევადი პროცესი დაიწყო. თუმცა, მეოთხედმა საუკუნემ განვლო, სანამ ყოველივე ეს გამოაშკარავდა.

\*\*\*

გარეგნულად, ზედაპირზე თითქოს არაფერი იცვლებოდა. ბანძელაძე აფორმებდა წიგნებს და მის მიერ ილუსტრირებული წიგნები იმსახურებდნენ ადგილობრივ და საერთაშორისო პრემიებს. მართალია, მას უკვე სტუდენტობის პერიოდიდან იცნობდნენ, როგორც თავისუფალ პიროვნებას, რომელიც არასოდეს ღალატობდა საკუთარ მრწამსს და სკულპტორმა გოგი ოჩიაურმა თავისი მეგობარი “ხულიგან მხატვრადაც” კი მონათლა, მაგრამ ძალზე ვიწრო იყო წრე, რომელმაც იცოდა, თუ რა მასშტაბს აღწევდა მისი თავისუფლების ზღვარი.

\*\*\*

ბანძელაძე გაიტაცა ფერმა, მისმა სტრუქტურამ და ფერწერული მასებით კონსტრუირებამ. ამ პერიოდიდან მხატვარი თავისუფლად მოქმედებს ტილოს ზედაპირზე და თავის ცოცხალ, ძლიერ ენერგიას გადასცემს მას. როგორც ჩანს, მას დროდადრო იტაცებდა კიდევ პროფესიული თვითკმაყო-



აბსტრაქტული კომპოზიცია. 1966. ქ. შირაშვილი ტაქანიკა. 42,2X29,8. ოჯახის საკუთრება.



ფოტო. ალექსანდრე ბანძელაძე და მხატვარი ზურაბ ლაშაშვილი. 1960-იანი წწ.



აბსტრაქცია. 1967.  
ტ.ზ. 76X86. ოჯახის საკუთრება

ფილემით მოზღვავებული თავისუფლება. ამიტომაც ძალზე ხალისიანია ხოლმე ბანძელაძის აბსტრაქციები. ხანადახან სიმსუბუქე და მხიარულებაც ისადგურებს მათში. მაგრამ მერე ისევ იწყება მიხვეულ-მოხვეული გზები, ძიების დრამატიზმი, მიგნებულზე მუშაობა და სიღრმეში სვლა იბადება ვარიაციები ერთსა და იმავე თემაზე.

\*\*\*

ბანძელაძე წლების განმავლობაში უტრიალებდა კვადრატის თემას. შედეგად მან შექმნა სრულიად ორიგინალური ნამუშევრები, რომლებიც მის ყველაზე მნიშვნელოვან მიღწევად და წვლილად უნდა ჩაითვალოს აბსტრაქციის განხრით. სერიებში ამ თემაზე, მან შეძლო ერთმანეთისთვის შეერწყა

ერთი მხრივ ექსპრესიული აბსტრაქცია და მეორე მხრივ, მინიმალიზმი, რომელიც მალევე იტანს ილევს სათავეს, მაგრამ სწორედ 1960-იანი წლების დასაწყისში ყალიბდება დამოუკიდებელ მიმდინარეობად. ბანძელაძესთან ეს ბუნებრივად მოხდა. ეს იყო მისი ძიებების შედეგი. სწორედ ამ ორი მიმდინარეობის ორგანულად შერწყმის საფუძველზე შეიქმნა მისი მოწინავე - დროის შესატყვისი - აბსტრაქტული კომპოზიციები.

\*\*\*

რამდენადაც შეგვიძლია გავადევნოთ თვალი, კვარადატის (ან ოთხკუთხედის) თემა ბანძელაძის შემოქმედებაში 1966 წლიდან ვითარდება. იმ წელს მან შექმნა სამ მონაკვეთად დანაწევრებული კვადრატი. 1967



პორტრეტი, ესკიზი, 1967.  
ქ. ტუში. აკვარელი, 20,2X29. ოჯახის საკუთრება

ნელს მსგავსი კვადრატი 9 სეგმენტად დაყო. 1968 წელს, მან შექმნა ტილო, რომელზეც მხოლოდ ერთი ფერით - ცისფრით შემოფარგლულ კვადრატს ვხედავთ. ეს არის ავტორის ყველაზე მინიმალისტური და ამასთან, ექსპრესიონისტული კომპოზიცია.

ამ ნამუშევართან დაკავშირებით მხატვრის ქალიშვილი - რუსუდან ზანძელაძე იხსენებს: “მამამ დახატა ეს კვადრატი და სურათზე მუშაობის გაგრძელებას აპირებდა. მაგრამ ერთი-ორი დღე უყურა და მერე თქვა: “უცნაურია, ამას მეტი არაფერი ჭირდება” (პირადი საუბრიდან, 1999).

1968 წლის აბსტრაქციაში იმავე თემაზე, კვადრატი 25-ზე მეტ ფერადოვან მონაკვეთად იყოფა. 1970 წელს ზანძელაძემ შექმნა ტილო, რომელიც დღეს საქართველოს



პორტრეტი, 1967,  
ტ.ზ. 75,5X86, გურამ ნიკაზაშვილის ფოტო



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1967,  
ტ.ზ. 116,5X108. ოჯახის საკუთრება

ეროვნული მუზეუმის კოლექციაშია და ერთ-ერთი საუკეთესოა მის ვარიაციებში ამ თემაზე.

სურათი შესრულებულია ზეთით. მატერიალურ ბაზისს წარმოადგენს თითქმის კვადრატული, ოდნავ სიგანეში განოლილი ტილო, ზომით 90 X 100 სმ. სიბრტყეზე მოცემულია ოთხკუთხედი, რომლის გარშემოწერილობა სასურათე სიბრტყის კიდეებს პარალელურად მიუყვება, კიდიდან დაახლოებით 9-10 სმ.-ის დაშორებით. ოთხკუთხედის კონტური არ არის არც მკაცრად სწორკუთხა და არც ჩარჩოს მიმართ მკაცრად პარალელური.

თავად ოთხკუთხედი დანაწევრებულია მცირე, განსხვავებული ზომის მონაკვეთებად. გამოყენებულია მომწვანო-ცისფრის (ფირუზისფრის) და მოყვითალო-თეთრის გრადაციები. ტილოს ზედაპირი დაფარულია მონასმების მრავალი ფენით. ეს ფენები სიღრმეს და შინაგან ჟღერადობას სძენენ ფერებს.

ოთხკუთხედის ზედაპირი დაახლოებით 15 მონაკვეთად არის დაყოფილი. ისინი სხვადასხვა ზომისაა. არც ერთი არ არის შემოსაზღვრული მკაცრი, სწორი ხაზებით. კონტურები - ზოგან მქრქალი, ზოგან

უფრო მეკეთერი, როგორც ჩანს, გაუშრობელ ზედაპირზე ფუნჯითვეა გახაზული. შემოფარგლულია სწორკუთხედები - თითქმის კვადრატული ან ნაგრძელებული, ვინრო ან სულ მცირე მონაკვეთები. ზედა მარცხენა კუთხეში მოხაზულ სეგმენტს ქვედა მარჯვენა “კუთხე” თითქმის ნახევარწრიულად აქვს მოხაზული. მონაკვეთები განსხვავებული ფერისაა: ზოგი მოცისფრო, ზოგი თეთრი, მოყვითალო, მომწვანო-მოცისფრო, მოლურჯო-შავი, რუხი. არც ერთი ფერი არ არის სიბრტყითი, მონოტონური. ყოველი მონაკვეთი უამარავი მონასმით არის აგებული. ეს მონასმები მდიდარ, მსუყე ფაქტურას ქმნიან. ზედაპირი დამუხტულია, მგრძნობიარე. შედეგად, უსაგნო, არაფიგურული კომპოზიცია საოცარ სიღრმეს იძენს. მუქი აქცენტები დინამიკურად არის გაბნეული. არე ოთხკუთხედის გარშემო, კომპოზიციის ფონსაც ქმნის და ჩარჩოსაც. მისი უწყვეტობა, “გაურღვევლობა,” განსაზღვრავს მის ფუნქციას, როგორც კომპოზიციის შემკვრელისა.

მთლიანობაში, ფერწერული დინამიკურობის შეგრძნება იქმნება არა იმდენად მონასმების ექსპრესიულობით - რაც ასევე სახეზეა და საგულისხმოა - რამდენადაც იმით, რომ თითოეული სეგმენტი თავის თავში ჩაკეტილია და მონასმების დახრა, მიმართება თითოეულში განსხვავებულია. ეს განცალკევებულობა, მთლიანობაში ერთად შეკვრისას, ურთიერთდაპირისპირების მექანიზმს ქმნის. აქედან იქმნება შინაგანი დინამიზმი, რომელიც უმიზნოდ კი არ ფეთქდება, არამედ შინაგან ფეთქვას და პლასტიკურ დაძაბულობას ქმნის ტილოს ზედაპირზე. ტილოს ცენტრში განთავსებული კვადრატის, მისი თითოეული სეგმენტის და გარემომცველი ფონის ფერწერული შეპირისპირება სტრუქტურულ მრავალფეროვნებას ქმნის. ყოველივე ეს წარმოშობს ფერწერული სიბრტყის “სუნთქვის” შეგრძნებას. მფეთქავი ზედაპირი განსაცვიფრებელ პლასტიკურ ჟღერადობას იძენს.

ასე ავლენს ბანძელაძე დამოუკიდებლად ფერის, საღებავის გამომსახველობით უნ-



ქალი. 1967.

ქ. ტუში. აკვარელი. 19,2X13,2. ოჯახის საკუთრება



უსათაურო, 1967,

ტ.ზ. 89,7X90, ოჯახის საკუთრება

არს, ფერწერის ავტონომიური საშუალებების ძალას.

1980-იანი წლების ბოლოს მხატვარი



აბსტრაქტული კომპოზიცია. 1967.  
ტ.ზ. 200X100. ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქცია, კუბიზმი. 1968.  
ტ.ზ. 35,7X44, ოჯახის საკუთრება

დაუბრუნდა ოთხკუთხედის თემას და დიდი ზომის (130 X 150 სმ) მონუმენტური კომპოზიციები შექმნა. აქ ფერები უმეტეს შემთხვევაში ძირითადად აქრომატულია - შავი, თეთრი, რუხი, მრავალფეროვანი ტონალურ-ფაქტურული გრადაციებით. პარალელურად იქმნება შედარებით მცირე ზომის (75 X 75 სმ) კომპოზიციები. აქ სრულდება და ერთ მთელად იკვრება კვადრატის (ან ოთხკუთხედის) თემა ბანძელადის შემომქედებაში. თავისუფალი, გაუკონტროლებელი ან მიშვებული მონასმები, “დაოკებულია” სწორკუთხა ჩარჩოებში მოქცევით. (თუმცა, ეს სწორი ხაზები არსად მკაცრად სწორ კუთხეებს არ კრავს და ყოველთვის მკაცრად ურთიერთპარალელურიც არ არის).

\* \* \*

როდესაც ქლემენტ გრინბერგი მონეს “წყლის ლილიებზე” საუბრობს და ცდი-

ლობს ახსნას, თუ რატომ იყო ისინი ასე მნიშვნელოვანი აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის წარმომადგენელთათვის, მას შესანიშნავი დასკვნა გამოაქვს. კრიტიკოსი ამბობს, მათ მონესგან ისწავლესო, რომ საღებავს ტილოზე სუნთქვის შესაძლებლობა უნდა ჰქონდეს და როცა სუნთქავს, ის უპირველეს ყოვლისა ამოისუნთქავს ფერს - ფერს არა ფორმებად, არამედ როგორც ველსა და არეს<sup>2</sup>.

ალექსანდრე ბანძელაძე ფერის ველის შექმნის დიდოსტატი იყო. და ეს სწორედ მის მიერ შექმნილ კვადრატებში ჩანს განსაკუთრებით კარგად - იქ, სადაც ის ფერებს თოკავს, საზღვრებში აქცევს და ისინი ფეთქავენ.

2 Cl. Greenberg, The Later Monet” in ‘Art and Culture’, Critical Essays, Boston, 1961, p. 45



„არსენას ლეკი“, ილუსტრაცია, 1965-66.  
ქ. შარაული ტექნიკა. 45X64. ღებალი. ოჯახის საკუთრება



„არსენას ლექსი“ ილუსტრაცია, 1965-66.  
ქ. შერეული ტექნიკა, 45X66. ოჯახის საკუთრება



„არსენას ლექსი“ ილუსტრაცია, 1965-66.  
ქ. შერეული ტექნიკა, 45X66. ოჯახის საკუთრება



„არსენას ლექსი“ ილუსტრაცია, 1965-66.  
ქ. შალვაშვილი ტაძარი, 45X66. ოჯახის საკუთრება



„არსენას ლექსი“ ილუსტრაცია, 1965-66.  
ქ. შალვაშვილი ტაძარი, 45X66 ოჯახის საკუთრება



„არსენას ლეკი“ ილუსტრაცია, 1965-66.  
ქ. შერეული ტექნიკა, 45X66, ფატი, ოჯახის საკუთრება



„არსენას ლეჟნი“ ილუსტრაცია, 1965-66.  
ქ. შერეული ტექნიკა, 45X64. დეტალი, ოჯახის საკუთრება



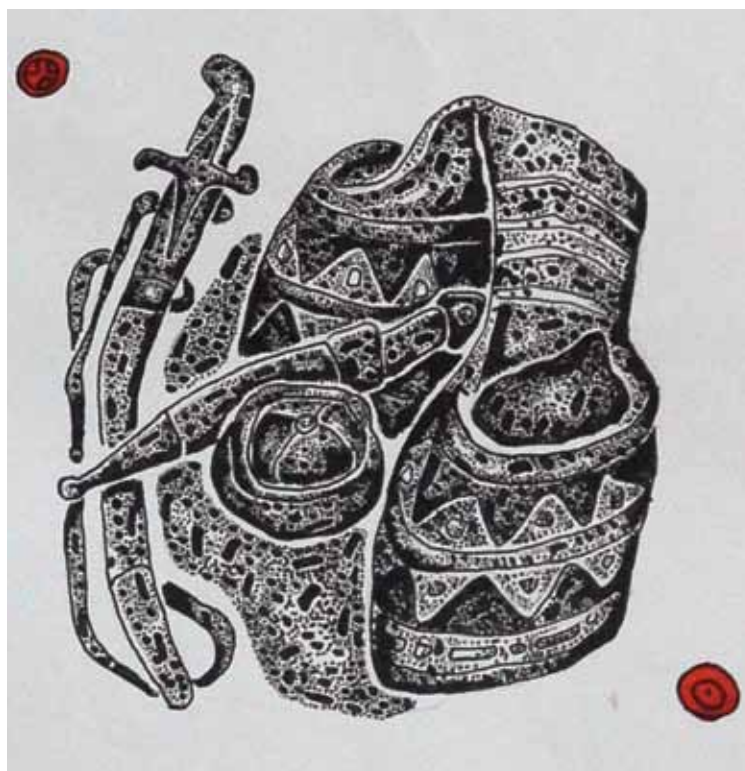
„არსენას ლექსი“ ილუსტრაცია, 1965-66.  
ქ. შარაშვილი ტექნიკა, 45X66, ოჯახის საკუთრება



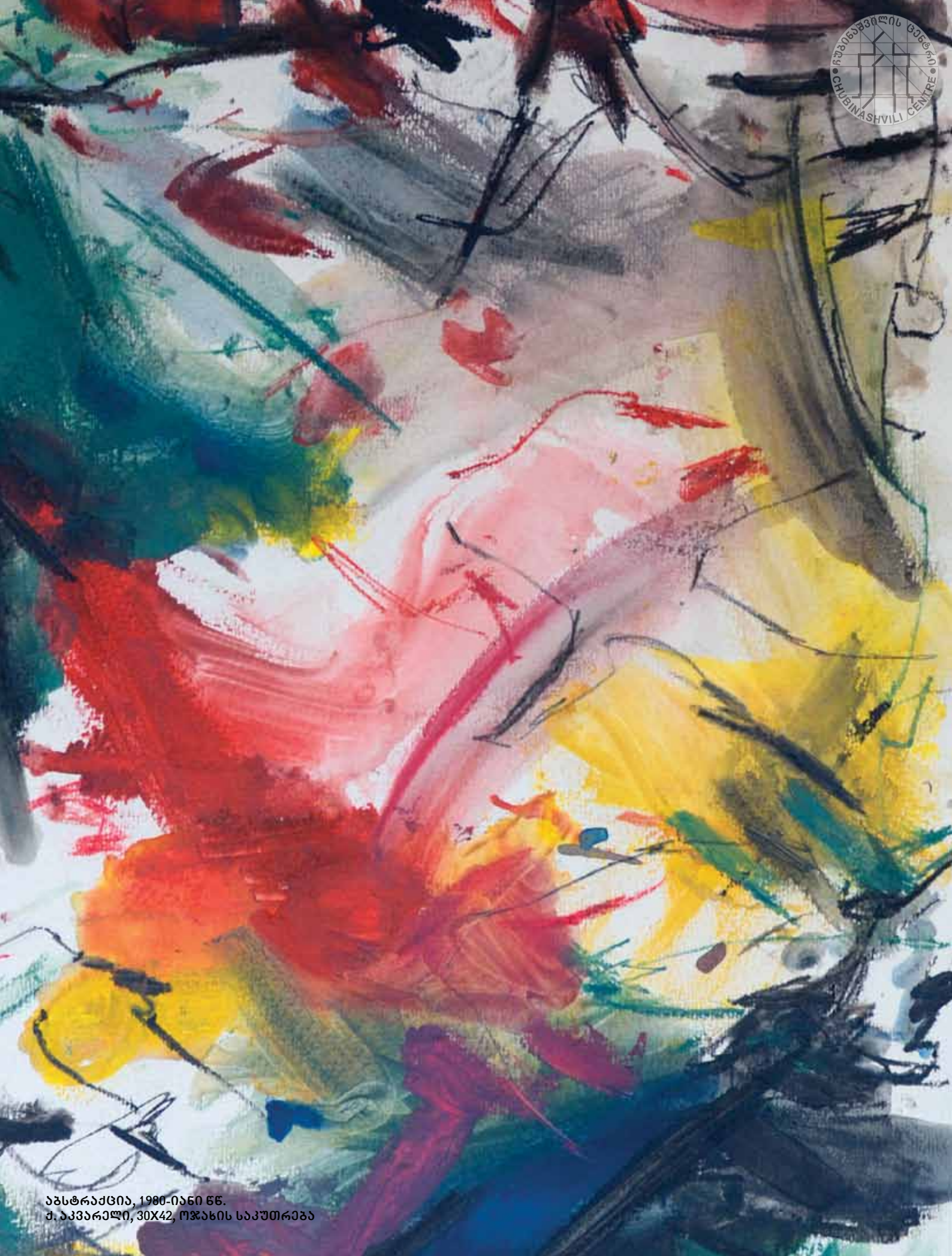
„არსენას ლექსი“ ილუსტრაცია, 1965-66.  
ქ. შარაშვილი ტექნიკა, 45X64, ოჯახის საკუთრება



„არსენას ლეჟნი“ ილუსტრაცია, 1965-66.  
ქ. შალვა ჩუბინაშვილი, 45X64, ოჯახის საკუთრება

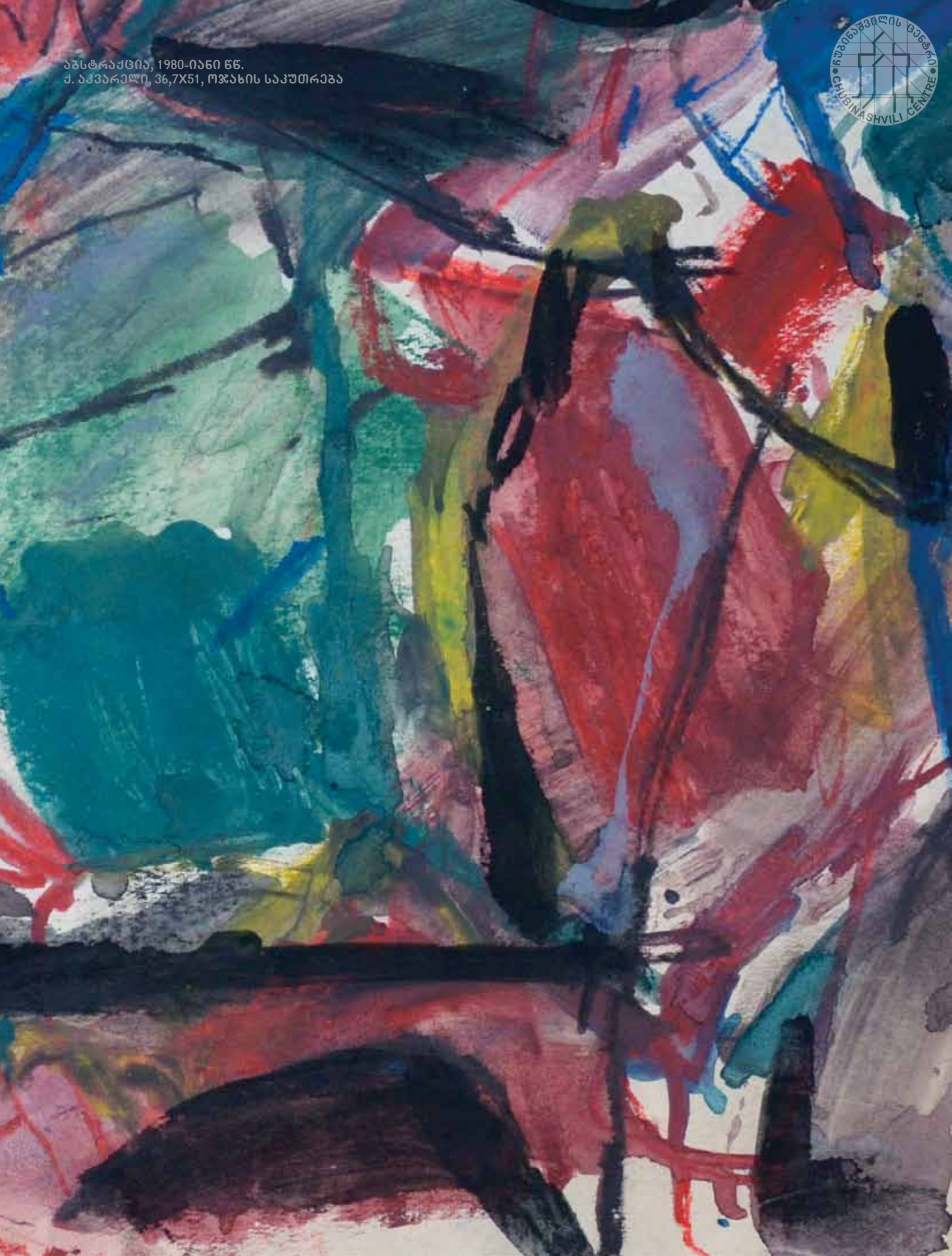


„არსენას ლეჟნი“ ილუსტრაცია, 1965-66.  
ქ. შალვა ჩუბინაშვილი, 35X66. დედალი, ოჯახის საკუთრება



ვახტანგ ჩუბინა, 1980-იანი წწ.  
ქ. აკვარელი, 30X42, ოჯახის საკუთრება

აბსტრაქცია, 1980-იანი წწ.  
ქ. აკვარელი, 36,7X51, ოჯახის საკუთრება



## აღოქსანდრე ბანძელაძის შემოქმედების ძირითადი მახასიათებლები

### თამარ ბელოაშვილი

„რუსეთიდან ახლადჩამოსულს, ჯერ კიდევ არ მესმოდა ქართული ენა. მამამ ზეპირად იცოდა მთელი „ვეფხისტყაოსანი“. ჩვენ მამასთან გვეძინა, და ვუსმენდით, თუ როგორ კითხულობდა „ვეფხისტყაოსანს“ ძილის წინ, მაშინ ელექტრონის შუქიც არ იყო სოფელში. დედამ ქართული არ იცოდა, მაგრამ სიამოვნებით უსმენდა, მამაჩემი კი თარგმნიდა და ყველაფერს გვიხსნიდა. ბავშვობიდან მახსოვს მარტო მუსიკა „ვეფხისტყაოსნისა“<sup>1</sup>. ეს მუსიკა მხატვრის ცხოვრების ერთ-ერთი მთავარი თანმდევი გახდა. მოტივი, რომელიც ღრმა ბავშვობაში თავისთავად, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე შემოვიდა ცნობიერებაში და მთელი შემდგომი ცხოვრების საზრისი განსაზღვრა. ბოლოს მომძლავრებული და წლობით ნაწრთობ-ნალოლიავეები მატერიადაც იქცა, „ვეფხისტყაოსნის“ ბანძელაძისეულ მხატვრულ ვერსიად გამოინაკვთა და სასურათე ზედაპირზე გადაინაცვლა. ეს ნაწარმოები დაუსრულებელი დარჩა მხატვარს. „ვე-

ფხისტყაოსნის“ სერიაზე მუშაობა მის სიცოცხლესთან ერთად შეწყდა, სხვაგვარად, ალბათ, შეუძლებელი იქნებოდა. ალექსანდრე ბანძელაძის მხატვრული აზროვნების მთავარი ღერძი, ხერხემალი და საყრდენი, მელოდია — ცხოვრების მთავარ თემად ქცეული, მხოლოდ მაშინ დადუმდებოდა, როცა ხელოვანი თავად აღარ იარსებებდა და მანამ დარჩებოდა დაუსრულებელი, სანამ მხატვარი ცოცხალი იყო. ასეც მოხდა...

ალექსანდრე ბანძელაძის ბიოგრაფია საქართველოდან შორს, ციმბირის ერთ პატარა სოფელ ტულუნში იწყება. აქ ის 1927 წელი. დაიბადა. აქვე, გაატარა ადრეული ბავშვობაც. მამა, მათე ბანძელაძე, რევოლუციონერობის გამო, გადასახლებაში იხდიდა სასჯელს. დედა მინა რაიე, ეროვნებით ესტონელი, ციმბირში თავის დას სტუმრობდა. თავად საეკლესიო მუსიკის სპეციალისტი, გერმანულ ენასაც თავისუფლად ფლობდა. ოჯახი, ალექსანდრეს დაბადების შემდეგ კიდევ ხუთი წელი, 1932 წლამდე იმყოფე-

1. ს.ლუჟავა. ინტერვიუ მხატვარ ალექსანდრე ბანძელაძესთან. სპექტრი. 1990, №2, გვ.24



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1968,  
ტ.ზ. 78X100. ოჯახის საკუთრება



ფოტო, ალექსანდრე ბანძელაძე,  
60-იანი წწ.

ბოდა გადასახლებაში. საქართველოში დაბრუნებულმა მათე ბანძელაძემ მშობლიურ ზესტაფონს მიაშურა. ერთი წლის შემდეგ მომავალი მხატვარი იქვე, რუსულ საშუალო სკოლაში შეიყვანეს, 1942 წ. კი მან თბილისის სამხატვრო სასწავლებელში ჩააბარა. შემდგომ იყო თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტი, საიდანაც, რეჟიმის მოთხოვნების შეუფარავი და პირდაპირი კრიტიკის გამო, ალექსანდრე ბანძელაძე II კურსიდან გარიცხეს.

XXს.-ის 30-იანი წლების მეორე ნახევრის რეპრესიების და 40-იანი წლების პირველი ნახევრის მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ, საქართველოში, ისევე როგორც მთელს საბჭოეთში, განსაკუთრებით მძიმე სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება სუფევდა. საბჭოთა მმართველობის ხანა, ერთ-



აბსტრაქცია კვადრატებით, 1968.  
ტ.ზ. 50X58. ოჯახის საკუთრება

ერთი ყველაზე რთული პერიოდია უახლესი ქართული ხელოვნების ისტორიაში. გამოცდილებამ ცხადყო, რომ სახელმწიფო-ებრივი ტოტალიტარიზმის იდეოლოგიური საფუძვლის მთელი სისრულით და სიცხადით დანახვა-წვდომა მისივე ხელოვნების მხატვრულ-სახეობრივი ენის გაანალიზებითაა შესაძლებელი. ეს ენა კი, როგორც წესი, ჩანასახშივე, დეტერმინირებულია იმ მთავარი ფუნქციებით, რომელნიც ამ დროს ხელოვნებას აკისრია -პროპაგანდა და მასე-ბზე ზემოქმედება კონკრეტული იდეოლოგიის ფარგლებში; აი სანყისი და დასასრული, ამოსავალი წერტილი და საბოლოო მიზანი ყველა მსგავსი ტიპის შემოქმედებისათვის. ტოტალიტარული რეჟიმების ხელოვნებაში, ერთიანად მატულობს პათეტიკის, უკონფლიქტობის, პარადულობის ხვედრითი

წილი. ჭეშმარიტ მხატვრულ ღირებულებებს ფსევდო კატეგორიები ანაცვლებს, იზრდება ფარსისა და სიყალბის განცდა. ძალაუფლების საკრალიზაცია, რომლის უკან საბჭოთა ქვეყნის სოციალური დიდებულება და მისი ყოვლისშემძლეობა იდგა, საზოგადოების ერთ-ერთ უმთავრეს მსოფლმხედველობრივ ორიენტირად მოიაზრებოდა. ამ თვალსაზრისით გამონაკლისი არც ქართული ხელოვნება იყო.

რეჟიმი დაუნდობლად უსწორდებოდა ყოველგვარ განსხვავებულ აზრს და მისი გაჩენის შესაძლო მცდელობასაც კი. 1948 წ. თბილისის სამხატვრო აკადემიიდან გაუშვეს დავით კაკაბაძე, მოგვიანებით კი, მისი მოწაფე და იმპრესიონისტული მხატვრული მანერის გამორჩეული ოსტატი ვალენტინ შერპილოვი, გარიცხეს არაერთი სტუდენტი



ქალის პორტრეტი. გიზელა. 1968.  
ტ.ზ. 70X50. ღიმილთა შავარდნაძის სახ. ეროვნული გალერეა



უსათაურო, 1968.  
ტ.ზ. 60X85. დიმიტრი შავარდნაძის სახ. ეროვნული გალერეა

(მათ შორის ჯიბსონ ხუნდაძე), რომელთა ნაწილი აღადგინეს, ნაწილი კი არა. 1930-იანი წწ.-ის მიწურულიდან მოყოლებული, საბჭოთა რეჟიმი კატეგორიულად დევნიდა ნებისმიერ მხატვრულ ტენდენციას, თუ ის ფორმის რეალისტური ასახვის პრინციპებს სცილდებოდა. ამ დროისათვის უკვე მკაფიოდ განისაზღვრა „პროლეტარიატის რევოლუციონერი მხატვრების“ მთავარი ვალდებულება. მათ „მშრომელთა ფართო მასებისათვის, ჭეშმარიტი, რევოლუციური სინამდვილის მხატვრულ-რეალისტური ფორმით ჩვენება და აქტიური მხატვრულ-საზოგადოებრივი მუშაობით, სოციალიზმის შენებაში ქმედითი მონაწილეობის მიღება ევალებოდათ.“<sup>2</sup> ყოელივე სხვა კი,



გორგონა კიკინძე, 1960-1961 წწ.  
ქ.ზ. 44,5X32,5.ოჯახის საკუთრება

2. „რევოლუციის მხატვართა ასოციაციის“ დეკლარაცია. მიღებულ იქნა „რევოლუციის მხატვართა ასოციაციის“ I საკავშირო ყრილობაზე 1929წ. **Искусство и массы.** №1-2,



კომალია, 1968,  
ტ.ზ. 65X75. ოჯახის საკუთრება. გურამ ნიკაშაშვილის ფოტო

რაც აღნიშნულ ქარგაში არ ეწერებოდა, შეუფარავად ისჯებოდა და იღვენებოდა. ადვილი მისახვედრია, რომ ამ დროს აკადემიიდან გარიცხული ალექსანდრე ბანძელაძის საზოგადოებრივ-სტატუსებრივი მდგომარეობა არც თუ სახარბიელო იქნებოდა. მხატვარმა ბედი წიგნის ილუსტრაციაში სცადა და ქართულ გამომცემლობებს მიაშურა. ამ დროს უკავშირდება ალექსანდრე ბანძელაძისა და ცნობილი ქართველი მწერლის, პოეტისა და მთარგმნელის გრიგოლ აბაშიძის მეგობრობის და ერთ-

ბლივი შემოქმედებითი მოღვაწეობის<sup>3</sup> მრავალწლიანი ისტორიის დასაწყისი. იმხანად გრიგოლ აბაშიძე ჟურნალ „დილას“ სარედაქციო კოლეგიის წევრი იყო და სწორედ მისი ინიციატივით დაიბეჭდა ახალგაზრდა მხატვრის ილუსტრაციები პირველად 1949წ. ამ ჟურნალში. იქიდან მოყოლებული ალექსანდრე ბანძელაძემ უამრავი ჟურნალი, წიგნი, საბავშვო თუ საყმაწვილო გამოცემა გააფორმა და დაასურათა.

ამ დროს მისი მხატვრული სტილისტიკა, ეპოქის მოთხოვნებს საკვებით შეესაბამება

3. გრიგოლ აბაშიძე: „ლაშარელა“ 1957; „დიდი ღამე“ 1963; „ლაშარელა“ 1963 - მხატვარი ალექსანდრე ბანძელაძე



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1969,  
ტ.ზ. 75X74,6. ოჯახის საკუთრება

და მკითხველის მონონებასაც იმსახურებს. მოგვიანებით, როცა ქვეყანაში დიქტატის გარეგნული, მკაფიო ნიშნები ოდნავ შესუსტდა, უკვე საკავშირო პრიზების ლაურეატსა და არაერთი გახმაურებული ნამუშევრის ავტორს, სამხატვრო აკადემია საკუთარი ინიციატივით გადასცემს სწავლის დასრულების დამადასტურებელ მოწმობას (ამ დროისათვის აკადემიას სხვა რექტორი ჰყავდა. ამ თანამდებობას აპოლონ ქუთათელაძე იკავებდა. მისი სურვილი და ინიციატივა იყო ალექსანდრე ბანძელა-

ძისათვის ამ დოკუმენტის გადაცემა).

1956წ.-დან მოყოლებული „პიროვნების კულტის“ პრობლემის გააქტიურებამ, რეპრესირებულთა რეაბილიტაციამ, ცენზურის თითქოსდა შემსუბუქებამ და „რკინის ფარდის“ მიღმა სხვა სამყაროს არსებობის ფაქტის გაცნობიერებამ, თავისუფლების გაზრდილი არეალის ილუზია შექმნა. სინამდვილეში, ყოველივე კვლავ იმ კულტურული პლასტის კონსტრუირებას ემსახურებოდა, სადაც ტოტალიტარული რეჟიმის პოლიტიკური პროგრამა დომინი-



კომოჟიცია, 1968,  
ტ.ზ. 140X99. ოჯახის საკეთიბება

რება და სადაც ხელოვნება, მოკლებული თავის არსისმიერ ავტონომიას, მხოლოდ საშუალება იყო ახალი საბჭოთა მითის სინამდვილისდარი რეპროდუცირებისათვის.

სწორედ ამ ე.წ. „დათბობის“ პერიოდს ემთხვევა ალექსანდრე ბანძელაძის შემოქ-

მედების პირველი აქტიური ფაზის დასაწყისი. პერიოდულ გამოცემებთან თანამშრომლობის პარალელურად მხატვარი ქმნის ქართული კულტურისა და მეცნიერების არაერთი ცნობილი წარმომადგენლის პორტრეტს (იოსებ გრიშაშვილი (1954), ნიკოლოზ კანდელაკი (1954), სერგო ზაქარიაძე (1954),

სპარტაკ ბალაშვილი (1955), ნელი ჩიქოვანი (1957), პლატონ ლეჟავა (50-იანი წლები), მაია ბერიძე (1956) - როგორც გრაფიკული, ასევე ფერწერული პორტრეტები). იმის მიუხედავად, რომ ამ ნამუშევრების უმეტესობა მაინც სხვადასხვა ჟურნალის დაკვეთით სრულდებოდა, მხატვრის ინტერესი პორტრეტის ჟანრისადმი იმთავითვე საცნაური ხდება.

დღეს ჩვენს ხელთ არსებული მასალის მიხედვით აშკარაა — პორტრეტი 1950-იან წლებში ალექსანდრე ბანძელაძის შემოქმედების მთავარი ორიენტირი და ინტერესის ობიექტია — სულერთია, ეს იქნება ფანქრით შესრულებული ჩანახატი, თუ მკაფიო აკადემიზმით ნიშანდებული ფერწერული ტილო.

შემორჩენილია ჯერ კიდევ სამხატვრო ტექნიკუმში სწავლის დროს შესრულებული ბოშა გოგონას გრაფიკული პორტრეტული გამოსახულება (1945). მხატვარი აქ უკვე იყენებს, მოგვიანებით, მისი გრაფიკული ნამუშევრებისთვის ჩვეულ, მოგრძო მონასმით, არაერთგვაროვანი დაშტრიხვის მეთოდს. ამავე პერიოდს განეკუთვნება აკვარელის ტექნიკაში მუშაობის პირველი მცდელობებიც. მისი ორი ავტოპორტრეტიდან (1950), რომელთაც თითქმის იდენტური რაკურსი და კომპოზიციური მახასიათებლები გამოარჩევს, ერთი აკვარელით, მეორე კი ფანქრითაა შესრულებული. იწყება ქაღალდისა და წყლის საღებავების ურთიერთმიმართება-შეცდომების პროცესის გაანალიზება; ჯერ ძალიან ფრთხილი და მოზომილი. მხატვარი



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1969,  
ტ.ზ. 60X75. ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქცია, 1970,  
ტ.ზ. 90X100. ხალოვნების მუზეუმი

მხოლოდ შავი ფერის აკვარელს იყენებს, რაც კიდევ უფრო ააშკარავებს ერთი ფერის სხვადასხვა ტონალური ვერსიით, სივრცისა და სიბრტყის მთავარი მაორგანიზებელი ელემენტების შექმნის შესაძლებლობების მოსინჯვის პროცესს - როცა წყლის კონცენტრაციის ხარისხი ფორმისა და ფაქტურის მატერიალურობის დატვირთვას კისრულობს და იმავდროულად პლანობრიობის გაჩენას განაპირობებს. შემეცნების მსგავს ეტაპს, სხვადასხვა დროს, ალბათ ყველა მხატვარი გადის. ამიტომაც უჩვეულო განცდა გიპყრობს ამ ნამუშევრების ყურებისას, ხვდები, რომ ძალაუწებურად იმ შემოქმედებითი ძიების, ჯერ „დაოკებულის“ და

ოდნავ გაუბედავისაც კი, უნებლიე მოწმე და მჭვრეტელი ხარ, რისი გამოაშკარავებაც გამომზეურებაც იშვიათად რომ სურდეს თავად ხელოვანს.

აკვარელის ტექნიკამ ბანძელაძის შემოქმედებაში ბევრად უფრო გვიან, თუმცა კი უდაოდ გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა და მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთი ურთულესი პრობლემის — გრაფიკულობასა და ფერწერულობას შორის ვიზუალური ზღვარის გაქრობა-ნიველირების თემის მისეული შემოქმედებითი კვლევის ნაწილად იქცა.

პორტრეტული ნამუშევრები იმდენად ხშირია მხატვრის შემოქმედების პირველ ნახევარში, რომ მხოლოდ მათ მაგალითზეც

კია შესაძლებელი სხვადასხვა მხატვრული ტენდენციისა თუ მიმდინარეობის შესატყვისი, ფორმისმიერი ტრანსფორმაციის ხაზის მკაფიო მოხილვა-გამოვლენა.

1952 წლით თარიღდება გალაკტიონ ტაბიძის პორტრეტი. ამავე პერიოდისაა დოდო ჭიჭინაძის, შეუფარავი სეროვისეული ვერტიკალიზმით ნიშანდებული გამოსახულება და თამარ აბაკელიას გამორჩეული საშემსრულებლო ოსტატობით ჩამოქნილი სახე. მათ უცნაურად მსგავსი კოლორისტული გამა, ნივთიერი, მატერიალური სამყაროს მნიშვნელოვანების მკაფიოება და განწყობის იდენტიურობა ახასიათებს.

გალაკტიონის პორტრეტში საყურადღებოა ჩამქრალი, მოთოკილი ფერადოვნება, დიდი ლოკალური ლაქები და მოცულობითობაში დავანებული ექსპრესია, რომელსაც უჩვეულოდ ქვევით დანეული რაკურსის კუთხე და განათების სპეციფიკურობა კიდევ უფრო განცდადს ხდის. აშკარაა სტუდიური მხატვრობისათვის დამახასიათებელი ელფერი. გალაკტიონის მასიური, ლამის მონუმენტური ფიგურა, რომელსაც არაერთგზის მიუბრუნდება ხელოვანი, უცნაური ნაზავია რეალისტური პორტრეტული ჟანრის და ოფიციალური „სამთავრობო“ პორტრეტის (დაახლოებით ანალოგიური განწყობისაა ამავე პერიოდში უჩა ჯაფარიძის, ისევე როგორც კორნელი სანაძის მიერ შესრულებული გალაკტიონის პორტრეტებიც). ერთი მხრივ, თავად პერსონაჟი, სიტყვის დიდოსტატი, და ქართული პოეზიის აღიარებული მეტრი, ყოვლისმომცველი და ყოვლისდამტევი ნიჭიერება, ნაპირდაუდებელი შემოქმედებითი ენერგია, ხიბლი მელოდიად ქცეულ სიტყვას ადევნებული; მეორე მხრივ კი — მისი გამოსახულება, შექმნილი უდაო ოსტატობით. განსაკუთრებით აღსანიშნავია საკუთრივ სახე, ამასთან ნეიტრალური ფონი, რომელიც შესაძლოა განზოგადებისა და ინტერპრეტაციის წყაროდაც კი ქცეულიყო, რომ არა უეცრად გაჩენილი ანტურა-

ჟისეული კონკრეტიკა, სამოსი - შემოსული ეპოქისეული ნიშნულით.

წლების შემდეგ მხატვარი გაიხსენებს გალაკტიონის ამ პორტრეტზე მუშაობის პერიოდს „გალაკტიონი ძალიან ადრე, 23-24 წლისამ დავხატე. მაშინ ცხადია არ შემეძლო ჩანვდომა მის „უნივერსუმში“. ისე იმხანადაც ვიცოდი მისი ლექსები ზეპირად, მომწონდა ისინი, მაგრამ გალაკტიონის სიდიადე არ მესმოდა. ახლა ყოველთვის მიდევს გალაკტიონი მაგიდაზე და დასვენების დროს თუ არ წავიკითხე არ შემიძლია.“<sup>4</sup> გალაკტიონის თემა მხატვრის შემოქმედებაში კიდევ არაერთგზის დაბრუნდება სხვადასხვა ინტერპრეტაციით.

ალექსანდრე ბანძელაძეს მოვლენების აღქმის თავისებური, იშვიათი დამოკიდებულება გამოარჩევს. ერთსა და იმავე თემას მხატვარი მრავალგზის უბრუნდება. და არა იმიტომ - რომ შექმნილ-გამოსახულში რაიმე ვერ დაასრულა, ან სათანადოდ ვერ განახორციელა. მიზეზი სრულიად სხვაა. ბანძელაძე ხელოვანების იმ კატეგორიას განეკუთვნება, ვისთანაც დასრულებული, ამოწურული თემა არ არსებობს. მასთან თვითკმაყოფილების მომენტი არასდროს დგება. ამის ილუსტრირებაა მთელი მისი შემოქმედება. „არსენას ლექსის“ გაფორმე-



ბანძელაძე. 1960-იანი წწ.  
ტ.ზ. 75 X 65, ოქსანის საკუთრება

4. ს.ლუჟავა, ინტერვიუ მხატვარ ალექსანდრე ბანძელაძესთან, სპექტრი, 1990, №2, გვ. 23



ფოტო. ალექსანდრე ბანკელაძე, გალაკტიონის  
ქანდაკებასთან ერთად. 1970-იანი წწ.

ბას ის ორჯერ ახორციელებს და ეს მაშინ, როცა პირველი მოსკოვში გამორჩეული პრიზით დაჯილდოვდა. არსენას თემაზე ქმნის დამოუკიდებელ დაზგურ ნამუშევარსაც. სხვადასხვა წლებში მუშაობს „მაუგლის“ ილუსტრაციებზე და ასევე, საყოველთაო აღიარების მიუხედავად, კვლავ განაგრძობს ამ თემის გადამუშავების პროცესს, თან ცდილობს გაფორმების პირველი ვერსია სრულად დაივიწყოს, რადგან თვლის, რომ სათანადოდ არ ჩაუღრმავდა ტექსტს. „გალაკტიონის“ ფერწერული პორტრეტის შემდეგ, რომელმაც ასევე საყოველთაო მოწონება დაიმსახურა, ქმნის მისი ქანდაკების ორ ვარიანტს (აქედან ერთია მხოლოდ შემორჩენილი) და უამრავ გრაფიკულ ჩანახატს. დიდუბის ეკლესიის მოხატულობაზე მუშაობის დასრულებისთანავე, ყოველგვარი კონკრეტული დაკვეთის გარეშე უბრუნდება „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციას და იწყებს თემის აბსოლუტური გადაზრების ურთულეს პროცესს. ვარიაციულობის სიმრავლე და ერთი ნარატივის ამოუწურავი სპირალისებური განვი-

თარების ხაზი, სადაც ყოველი ახალი წრე საწყისის კიდევ ერთი განსხვავებული ინტერპრეტაციის ვერსიით ბრუნდება — ასეთია მხატვრის შემოქმედებითი აზროვნების სპეციფიკა.

ნაწარმოების აღქმის იდეალური მოდელი, რომელიც ახერხებს სძლიოს ზედაპირულ ფსიქოლოგიზმს, თუ შემთხვევით სიმბოლოებს — ნათელია, რომ მხოლოდ მატერიალურ მახასიათებლებზე არ გადის. ის მუდამ ცდილობს ჩასწვდეს ყოფიერების არსის ძირითად შემადგენლებს. ონტოლოგიური კვლევის სპეციფიკის მიხედვით ვარიაციულობის ნაირგვარობა, საკუთრივ იმ ნაწარმოების ამოუწურავი მრავალპლანიანობის შედეგია, რომლის ინტერპრეტირებაც ხორციელდება. იგულისხმება ერთი თემის მრავალი ავტორისეული ხე-



ესკიზი გალაკტიონის ქანდაკებისათვის, 1973,  
ქ.ფ. 43X30,7. ოჯახის საკუთრება



ესკიზები გალაკტიონის ქანდაკებისათვის, 1973, ძ.ფ. 43X30,7. ოჯახის საკუთრება

დვა. ეს ასეა ალექსანდრე ბანძელაძის შემთხვევაშიც, თუმცა საკითხი საგრძნობლად რთულდება, რადგან თემასთან ერთად აქ ავტორიც ერთიდაიგივეა.

ყურადღებას იქცევს ერთი დეტალი — მსგავსი ნაირგვარობით ალექსანდრე ბანძელაძის ის ნაწარმოებები გამოირჩევა უმეტესად, რომელთაც ლიტერატურული პირველწყარო ასაზრდოებს. აქ ის ერთდროულად მკითხველ-ამომკითხველი და ახლის შემოქმედიცაა. როლან ბარტის „ავტორის სიკვდილის“<sup>5</sup> თეორიის მიხედვით, მკითხველის, აღმქმელ-მაყურებლის ინტერპრეტაციის როლი, იმდენად არსებითია, რომ რეალურად აქრობს ავტორისეულ ვერსიას და ანაცვლებს თავად ავტორსაც. ასეა ალექსანდრე ბანძელაძეც, რომელიც მსგავსი „ნაკითხვის“ შედეგად თავად ქმნის ახალ ნაწარმოებს. აქ ხორციელდება, ერთი მხრივ,

პირველწყაროს ინტერპრეტაცია და იმავედროულად, იქმნება პირველწყარო სხვა ინტერპრეტაციებისთვის. მისი ყველა ნაწარმოები მიზეზია, მაშინაც კი, როცა შედეგის დატვირთვით იქმნება. მხატვარი მოვლენას პოლისემიურად, მრავალი ვერსია-ვარიანტის კონტექსტში ხედავს. ამიტომაც მისი მრავალპლანიანი სამყარო ხშირად უფრო რეალურია, ვიდრე წარმოსახვითი.

ასე, დაახლოებით ოცი წლის შემდეგ, ხელოვანი კიდევ ერთხელ მიუბრუნდა გალაკტიონის თემას. მთელი ამ წლების განმავლობაში მოსვენებას არ აძლევდა, სინანული, გაჩენილი პოეტის მასშტაბის ემოციურად არასრულფასოვანი ვიზუალური ადექვანტის შექმნის შედეგად. მასალაც თვისობრივად განსხვავებული შეარჩია, გადაწყვიტა ეს თემა ქანდაკებაში აემეტყველებინა. 1973 წელს გალაკტიონის ქანდაკების ორი მომ-

5. რ. ბარტი, ავტორის სიკვდილი, არილი, 2009, 23 ოქტომბერი



გალაკტიონი. ქანდაკება. 1973.  
თაბაშირი .120 სმ. ოჯახის საკუთრება

ცრო ვერსია შეასრულა თაბაშირით.<sup>6</sup> მან სცადა პოეტის „ძალიან მოძრავი, ძალიან ექსპრესიული, ძალიან აღგზნებული - აი ისეთი რომ ამბობს: „მე მეფე ვარ და პოეტი, და სიმღერით ვკვდები“<sup>7</sup> გამოსახულება შეექმნა. იყო უამრავი ესკიზი თუ ჩანახატი. აქ პორტრეტული მსგავსების ფაქტორმა ადგილი ფორმისმიერ ექსპრესიას, განზოგადებასა და უტრირებას დაუთმო, ემოციის ჰიპერტროფირებულობა კი ლოგიკურობისა და რაციონალურის ჩანაცვლებად იქცა. ქანდაკება ერთიანმა მოძრაობამ მოიცვა. დაუდგრომელი დინამიკა, კუმტი სხეულებრივი ძალმოსილება და უღევი ენერგია – ასეთი იყო უკვე არა „საბჭოთა პოეტი“, არამედ პოეტი დროის, სივრცისა და მით უფრო პოლიტიკური შეხედულებების მიღმა. ნახევრად მითოსური გიგანტი, პოეზიის კეთილხმოვანების მადლს ზიარებული, ძლევამოსილი გონის მტვირთველად რომ აურჩევია განგებას. აქ ბანძელაძე უკვე გალაკტიონს როდი აქანდაკებდა, ის მის პოეზიას უდგამდა ძეგლს. და სათქმელი ფორმამ მაინც შებოჭა, ზღუდეში მოაქცია, რაღაც დააკლო, რაღაც დააკონკრეტა, ამით ფრთები შეუკვეცა და საარსებო არეალი შემოუსაზღვრა. მხატვარი ისევ უკმაყოფილო იყო, თუმცა გაჩნდა იდეა, იდეა ფერით აბრიალებულ პოეზიაზე: „გალაკტიონის ლექსები, ხომ „აბსტრაქციები“.“<sup>8</sup>

\*\*\*

მხატვრის შემოქმედებას უცნაური, მკაფიო ეტაპობრიობა გამოარჩევს. მისი ვიზუალური ძიებები ფეხდაფეხ მიჰყვება და იმეორებს XXს.-ის მხატვრულ ტენდენციებს. ცდილობს ყველაფერი მოსინჯოს, მოიგოს და გაითავისოს, რაღაც დაიტოვოს, რაღაც

6. თბილისში, ილია ჭავჭავაძის გამზირზე არსებული დიმიტრი (ჯუნა) მიქაბაძის მიერ შესრულებული გალაკტიონის ქანდაკება თარიღდება 1979წ. ქალაქში კი ის 1980წ. დაიდგა. ამიტომ ალექსანდრე ბანძელაძის მიერ გალაკტიონის ქანდაკებაზე მუშაობის დანყების მიზეზს, ქალაქში ამ ქანდაკების დადგმისთვის გამოცხადებულ კონკურსს ვერ დაუუკავშირებთ.

7. ს.ლუჟავა, ინტერვიუ მხატვარ ალექსანდრე ბანძელაძესთან, სპექტრი, 1990, №2

8. ს.ლუჟავა, ინტერვიუ მხატვარ ალექსანდრე ბანძელაძესთან, სპექტრი, 1990, №2

კი სამუდამოდ უკუაგდოს. XXს.-ის ყველა ევროპელი თუ ამერიკელი ხელოვანის ბიოგრაფიისთვის ეს პროცესი ჩვეული, ბუნებრივი და არაფრით გამორჩეულია. ისინი სურვილისამებრ, მეტ-ნაკლები თანმიმდევრულობით ეუფლებიან მანამდე მხატვრულ გამოცდილებას და უკვე შემდგომ მუშაობენ თანადროულ პრობლემატიკაზე. აქ უჩვეულო თითქოს არც არაფერია. ოღონდ არა ცოტალიტარული რეჟიმის არეალში მყოფი მხატვრებისათვის.

1950-იანი წლების დასასრულს ბანდელაძისეული ფერწერული მონასმი, ლესირებით მოთოკილ-მოვარაყებული, ჯერ მძლავრი, მასიური ლაქებით ინყებს გამონ-



ესკიზი გალაკტიონის ქანდაკებისათვის, 1973, ქ.ფ. 43X30,7 ოჯახის საკუთრება



გალაკტიონი. ქანდაკება. 1973. თაგაპირი. 120 სმ. ოჯახის საკუთრება. დეტალი

თავისუფლებას, შემდგომ კი, ნაძერწ-გამონაკვეთული, სასურათე ქსოვილის ზედაპირს ფაქტურისდაგვარ რელიეფად ედება (სპარტაკ ბალაშვილის პორტრეტი. 1955). თანდათანობით ვიზუალური პირობითობის ხერხი, ქმედითი კატეგორიის დატვირთვას იძენს. გამოსახულება მკვრივი, ქანდაკებისდარად ჩამოქნილი ხდება. ტაქტილურობა-ხელშესახებითობის განცდა საგრძნობლად მატულობს. კოლორისტული ქსოვილის აქტიურობა თვალს სიღრმეში შეღწევის საშუალებას აღარ აძლევს და მთელი სისრულით თავად მოიწვევს მისკენ, მაყურებლისაკენ. მსგავს პორტრეტებზე მუშაობის გამოცდილებას პირდაპირ ებმის მხატვრის შემოქმედებაში იმპრესიონიზმითა და პუანტილიზმით დაინტერესება-გატაცების ხანმოკლე, თუმც კი მკაფიოდ თვალსაჩინო პერიოდი.

XXს.-ის დასაწყისის ქართული ხელოვნების ისტორიამ იმპრესიონისტული ძიებების ეტაპი, ისევე როგორც მომდევნო არა ერთი მხატვრული ტენდენცია, ევროპაში მიმდინარე პროცესების კვალდაკვალ განვლო. შესაძლოა ეს მოვლენები არ იყო



კაკაბაძე, 1971

ტ.ზ. 100X295, ღიმიტრი შავარდნაძის სახ. ეროვნული გალერეა



ლაგანდის გაგრძელება. კაკაბაძე, 1971.

ღიმიტრი შავარდნაძის სახ. ეროვნული გალერეა

დროში სრულად თანხვედნილი, თუმცა მათ შორის ქრონოლოგიური ცთომილებაც არ იყო დიდი. მას შემდეგ კი რაც, ქვეყნის გასაბჭოების გამო, ქართული მხატვრული აზროვნების განვითარების ბუნებრივი მდინარეა ძალისმიერად შეწყდა, მსგავსი პროცესებიც შეჩერდა.

გასაბჭოების შემდგომ, ქართველი ხელოვანების პირველი მცდელობა, ევროპული სააზროვნო არეალის წრებრუნვაში დაბრუნებისა, სწორედ 50-იანელთა თაობას უკავშირდება (ალექსანდრე ბანძელაძე, ჯიბსონ ხუნდაძე, ედმუნდ კალანდაძე, ზურაბ ნიჟარაძე). აქ ხელახლა იჩინა თავი იპრესიონისტულმა მახასიათებლებმა. ამასთან, მათ

„შენწყვეტილი“ ადგილიდან გაგრძელების ნაცვლად ადრეული, თითქოს გავლილი და გაანალიზებული იმპრესიონისტული ეტაპი აირჩიეს კვლავ. დღევანდელი გადასახედიდან, უკვე შესაძლებელია ამის განმარტება რამდენიმე მიზეზის დასახელება. რკინის ფარდის შიგნით ხომ თითქმის შეუძლებელი იყო სხვაგან მიმდინარე პროცესების შესახებ რაიმეს საფუძვლიანი ცოდნა, მათ შორის იმისაც, თუ როგორ გაგრძელდა მოვლენები წყვეტის მომენტიდან; ამასთან, სამხატვრო აკადემიაში მოღვაწე, ქართველ 50-იანელთა პედაგოგების ნაწილი ის მხატვრები იყვნენ, რომელთაც წლების წინ, არსებითი როლი შეასრულეს ქართული მოდ-



ლაშინაშვილის გაგრძელება. კვადრატული. 1971.  
ტ.ზ. 400X260 დიმიტრი შავარდნაძის სახ. ეროვნული გალერეა



ლევანდის გაბრძნობა. კვადრატში. ესკიზი. 1971.  
ქ.შ. 43X30,6. ოჯახის საკუთრება

ერნიზმის ისტორიის შექმნაში (რად ღირს თუნდაც მოსე თოიძის დასახელება). ბუნებრივია, აკრძალვის მიუხედავად, მათი გამოცდილების კვალი სტუდენტებზე მაინც ქმედით გავლენას ახდენდა. გარდა ამისა, იყო სხვა ტიპის განმაპირობებლებიც.

მაშინ, როდესაც ქართველი ხელოვანები, მათ შორის ალექსანდრე ბანძელაძე, იმპრესიონისტულ-ნეოიმპრესიონისტული ძიებებით დაინტერესდნენ, მსოფლიო სახელოვნებო სივრცე, ახალი მხატვრული რეალობის შექმნის ურთულესი გამოწვევების



ლევანდის გაბრძელება. კვადრატში. 1971.  
ტ.ზ. 460X295. დიმიტრი შავერდნაძის სახ. ეროვნული გალერეა



ლევანდის გაბრძნობა. კვადრატული. ასპიზი. 1971.  
ქ. 43X30,6. ოჯახის საკუთრება.

წინაშე იდგა, პოპ-არტი ძალებს იკრებდა და ევროპულ ესთეტიზმს ამერიკული ანაცვლებდა. XXს.-ის პირველი ნახევრის თითქმის ყველა მხატვრული მიმდინარეობა უკვე ისტორიის კუთვნილებად ქცეულიყო და აღარავინ ცდილობდა არსებული რეალობის რაიმეგვარად გამეორება-ასახვას. თუმცა

იმპრესიონიზმისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება მათაც შენარჩუნებული ჰქონდათ. „ახალი“ ხელოვნება ხომ სწორედ ამ დიდებული მიჯნის მიღმა დაიწყო (აქ თავისთავად გადამწყვეტი იყო სეზანის როლიც). ასე იყო ქართველი ხელოვანებისთვისაც. თავისუფლების, დაუმორჩილებლობის,



ლავინის გაბრელება. კვადრატში. 1971.  
ტ.ზ. 400X260. დიმიტრი შვარცნაის სან. პროვინი გალერეა



ლევანდის გაგრაქაძე. კვადრატული. 1971.  
ტ.ზ. 460X295. დიმიტრი შავარდნაძის სახ. პრინციპული გალერეა. დედალი

რადიკალური სიახლის საწყისი — იმპრესიონიზმი — ტოტალიტარიზმის აკრძალვის პირობებში კიდევ უფრო მძაფრად განიცდებოდა და 1950-იანი წლების საქართველოშიც იმ ამოსავალ წერტილად იქცა, საიდანაც პროცესის გაცოცხლება ლოგიკური და გამართლებულიც კი იყო.

პოსტსტალინური ლიბერალიზმის მიუხედავად, რეჟიმი მსგავს ექსპერიმენტებს სასტიკად კრძალავდა. ქართველი მხატვრების ნაწილმა შემოქმედებითი განვითარების ურთულესი გზა აირჩია. ეს არ იყო ერთიანი, გაზიარებული, დეკლარირებული, ან თუნდაც გაცხადებული არჩევანი. უმცირესი მინიშნებებით, ფრაგმენტული, დაჩეხილი ინფორმაციით თუ შავ-თეთრი უხარისხო რეპროდუქციებით — ყველა მათგანი ცდილობდა XXს.-ის ხელოვნების ამა თუ იმ მიმდინარეობის შესატყვისი ადექვანტის შექმნას და ამით ეპოქის ზოგადმხატვრულ ტენდენციებთან ლოგიკური,

საკუთარ თავში გატარებულ-განცდილი, ახსნილი და ნაგრძნობი ცოდნით მიახლოებას. სხვა ყველა შემთხვევაში მათი ნამუშევრები ყალბი, ზედაპირული და „დაბრალებული“ გამოვიდოდა. სავარაუდოდ ამით აიხსნება სხვადასხვა მხატვრული ტენდენციის სიმრავლე და მათი არსებობის დროითი ხანგრძლივობის სიმცირე ალექსანდრე ბანძელაძის შემოქმედებაშიც.

1950-იანების მიწურულს მხატვარი პუანტილიზმით დაინტერესდა („მადონას პორტრეტი“ 1957; „კითხვისას“ 1957). ამ ნამუშევრებში გამოსახულებას ქმნის სასურათე ზედაპირის გამთლიანებული, შეკრული კოლორისტული პლასტი. თავისთავად, თითქმის გამჭრალა ყოველგვარი სიღრმისეული ძიებები. ოპტიკური ეფექტების პრობლემა სიბრტყის ზედაპირზე მიმდინარე პროცესების კვლევით შემოიფარგლება და მხატვარიც, კონტრასტული ფერების სუფთა ლაქების, ურთიერთის გვერდით



მესაზღვრა, 1973.

ტ.ზ. .144X180. დიმიტრი შავარდნაძის სახ. ეროვნული გალერეა

განთავსების ხერხით აფლერებული გამო-სახულებების, ლამის მათემატიკური ამო-ცანების ამოხსნის ხიბლს მიჰყვება. ეს მიმდინარეობა მხატვრისგან პალიტრის ტე-ქნიკური შესაძლებლობების სრულყოფილ ფლობას მოითხოვს. ამიტომაც მსგავსი მხ-ატვრული ტენდენციის ფარგლებში არაერ-თი გამორჩეულად თვალისმომჭრელი და მაღალი მხატვრული ღირებულების ნაწარ-მოებია შექმნილი, როგორც ევროპაში (სა-კუთრივ პუანტილისტები, ადრეულ პერი-ოდში მსგავსი გატაცებები ჰქონდა ვ. ვან გოგს, კ. პისაროს, ჰ. მატისს, ა. დერენს ...), ასევე საქართველოში (ჯ.ხუნდაძე). 1950-იან წლებში, როცა ალექსანდრე ბანძელაძე ამ ნამუშევრებზე მუშაობს, ქართულ რე-ალობაში ანალოგიური პრეცედენტები ძა-

ლიან მცირეა. ისიც ადვილი მისახვედრია, რომ მხოლოდ „ერთდროული ფერადო-ვანი კონტრასტების კანონი“ და მასზე და-ფუძნებული კვლევები, ვერ იქნებოდა დიდი ხნის საზრდო, ვერც ერთი ჭეშმარიტი ხე-ლოვანისათვის. ამიტომაც ამ მხატვრულ ტენდენციას თავისთავად ხანმოკლე არსე-ბობის ისტორია აღმოაჩნდა, როგორც ევ-როპაში, ასევე ჩვენში და კონკრეტულად ბანძელაძის შემოქმედებაშიც.

ამავე პერიოდს განეკუთვნება ქართული სოფლის თემატიკაზე შექმნილი რამდენ-იმე ნამუშევარი. ეს სურათები, აგებული, მართალია არა პუანტილისტური ტექნი-კით, თუმცა კი კომპლემენტარული ფერების პრინციპის გათვალისწინებით („ქართული სოფელი“, „სოფლად“ ორივე 1950-იანი



ქართული სოფალი, დიღოვი, უნივერსალის პანო, 1976 (ამჟამად აღარ არსებობს)  
ფოტო გ. ჯოლბორდის

წნ.), უდაოდ, მხატვრის მემკვიდრეობის გამორჩეულ ნიმუშებად შეიძლება ჩაითვალოს. აღნიშნული პეიზაჟები საოცრად ლამაზია. მსგავსი ეპითეტი არასაკმარისია, თუ გამოსახულებას სხვა არანაირი მხატვრული ღირებულება არ გააჩნია, თუმცა სტილისტური ანალიზი ცხადყოფს, რომ ამ ნამუშევრებში გათვლილი, გათვალისწინებული

და გამოყენებულია კომპოზიციური სტრუქტურის აგების ყველა ძირეული მახასიათებელი, შექმნილია ძლიერი დინამიკის განცდა, აწყობილია ფერადოვანი კომპოზიციის ლამის სრულყოფილი სქემა, რომლის ხარჯზეც დარეგულირებულია პლანობრივი თანმიმდევრობა და გარემოს ჰაერით გაჯერებულობის ეფექტი. აქტიური ფერადოვანი ლაქების ურთიერთმონაცვლეობა, რაც ხშირად ვიზუალური პაუზების დატვირთვასაც ითავსებს, გამოსახულებაში, მთავარი ხედვით-შინაარსობრივი ქსოვილის ძერწვას აადვილებს. სურათები აკადემიური მხატვრობის საუკეთესო ნიმუშებს წარმოადგენს და ამასთან, უდაოდ მომხიბვლელი კოლორით ხასიათდება. ეს არსებითია, რადგან მსგავსი, კონტრასტული ფერებით ხატვის პრინციპის მიზანიც ხომ, სასურათე ზედაპირის განსაკუთრებული სიმძლავრით აჟღერება იყო. მომდევნო ეტაპი კი მხატვრის შემოქმედებაში უკვე ფოვისტური ძიებების ნიშნით გამოირჩა და კოლორიტის გაძლიერებისაკენ სვლაც ლოგიკურად გაგრძელდა.

1957წ.-ით თარიღდება „არსენას ლექსის“ ბანქელაძისეული ილუსტრირების პირველი ვერსია. მხატვარი ტექნიკური თვალსაზ-



ქართული სოფალი, დიღოვი, უნივერსალის პანო, 1976 (ამჟამად აღარ არსებობს). დეტალი  
ფოტო გ. ჯოლბორდის



ქართული სოფალი, დილომი, უნივერსამის პანო, 1976 (ამჟამად აღარ არსებობს)  
ფოტო გ. ჯოღორაძის

რისით მთლიანად დასრულებული დაზგური ფერწერის ნიმუშებს ქმნის. რომ არა ეპიზოდური, თანმიმდევრული თხრობითობის ძლიერი ნაკადი, რთული იქნებოდა მათი ილუსტრაციისთვის საერთოდ მიკუთვნება. კი. სავარაუდოდ, ილუსტრაციები წიგნში მხოლოდ ჩანართის სახით იყო გათვლილი, განსხვავებით „არსენას ლექსის“ ბანძელაძისეული ილუსტრირების გვიანდელი ვერსიისაგან, სადაც წიგნის, როგორც მთლიანი მხატვრული ორგანიზმის, ერთიანი კონცეფციაც დამუშავდა მხატვრის მიერ.

მკვეთრი, მუდმივი ფერადოვნება, კოლორიტის ხაზგასმული „ხელოვნურობა“ და მონუმენტურობის ძლიერი განცდა გამოარჩევს ამ სერიის ყველა ნამუშევარს. მსგავსი ინტენსიობისაა როგორც ფონის, ასევე წინა პლანის შემადგენელი ყველა ელემენტი. კომპოზიცია ხშირად მოახლოებული კინო-კადრის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რასაც ლოკალური ფერადოვანი ლაქების სიმრავლე კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის. სხეულები ბოლომდე არც კი ეტევა კადრში, მის მიღმა გადის, მხატვრუ-

ლი ტილოდან გარეთ მოიწევს და არასაკმარისი სივრცის, „გაჭედებლობა-უჭაერობის“ განცდას ბადებს. აქ ფორმა მუდმივად ზღვარდადებულია ძლიერი, მკაფიო კონტურის საშუალებით, რადგან მისი სასურათე ზედაპირზე „დამაგრება“ მოხერხდეს.



ქართული სოფალი, დილომი, უნივერსამის პანო, 1976 (ამჟამად აღარ არსებობს). დეტალი  
ფოტო გ. ჯოღორაძის

9. როგორც ცნობილია, წიგნი ამ ილუსტრაციებით არ განხორციელებულა და არ დაბეჭდილა.



არგონავტები, შამოქმადავითი დასასვენებელი სახლი „ლიტერატურული გაზეთი“, ფოიეს გაფორმების ესკიზი, 1977, გულრიფში. მუყაო, შერეული ტექნიკა, 61,5X96. ოჯახის საკუთრება



არგონავტები, შამოქმადავითი დასასვენებელი სახლი „ლიტერატურული გაზეთი“, ფოიეს გაფორმების ესკიზი, 1977, გულრიფში. მუყაო, შერეული ტექნიკა, 61,5X96. დეპოზიტი. ოჯახის საკუთრება

ბუნებრივია, ამ მხატვრული ხერხით, ავტორი ახერხებს, ტექსტუალური პირველწყაროს დარად, დაძაბულობის შემანუხებელი განცდის უწყვეტ შენარჩუნებას, მაშინაც

კი როცა სურათის საერთო შინაარსობრივ-კომპოზიციური წყობა, თითქოს ამის საბაზს არ იძლევა. ფერის გამომსახველობითობისათვის მსგავსი მასშტაბის მინიჭება ბადებს

ფოვისტური ძიებების ასოციაციებს და ეს გარკვეულწილად მართლაც ასეა, თუმცა მეტი კონკრეტულობისათვის ალბათ, ინტერესმოკლებული არაა საბჭოთა რეალობაში „მკაცრი სტილის“ (ტერმინი ეკუთვნის ა.კამენსკის) სახელით ცნობილი მხატვრული ნაკადის მოშველიებაც, მით უფრო, რომ ალექსანდრე ბანძელაძის ნამუშევრები სწორედ ამ ისტორიულ-პოლიტიკურ არეალში იქმნებოდა.

ე.წ. „დათბობის“ პერიოდის დაწყებისთანავე, მხატვრული ცხოვრება გააქტიურდა მთელი კავშირის მასშტაბით. ჩატარდა საბჭოთა მხატვრების პირველი საკავშირო ყრილობა (1957); ჩატარდა მხატვართა საკავშირო გამოფენა (1957), სადაც ექსპოზიცია რესპუბლიკების მიხედვით იყო აწყობილი; მოენყო სოციალისტური ქვეყნების მხატვრების დიდი გამოფენა მოსკოვში (1958); დაარსდა არაერთი სახელოვნებო ჟურნალი და გამომცემლობა. თითქოს განისაზღვრა სამომავლო გეგმებიც, თუმცა აშკარაა, რომ საკუთრივ შემოქმედებითი პროცესი, არც თუ მაინცადამაინც ცალსახა და თანმიმდევრულია. „დათბობის“ პერიოდი თავისი კლასიკური გაგებით არ იყო ხანგრძლივი და უმეტესად ფორმალური ცვლილებებით შემოიფარგლებოდა. საჭირო იყო მკაფიო,



არგონავთაბი, 1977, გულრიფში, მუყაო, შერეული ტექნიკა, 61,5X96. დეტალი. ოჯახის საკუთრება



არგონავთაბი, 1977, გულრიფში, მუყაო, შერეული ტექნიკა, 61,5X96. დეტალი. ოჯახის საკუთრება

თვალშისაცემი სიახლე, ამიტომაც მანამდე დელი პათოსი და პირდაპირი დეკლამაცია, რასაც დიდწილად ომის ფაქტორიც განაპირობებდა, ლაკონიზმმა, ფაბულისტულმა სიმარტივემ და ამის ხარჯზე გაძლიერებულმა ემოციამ ჩაანაცვლა. გაიზარდა მონუმენტურობის ხარისხი. პარადულობამ, უკონფლიქტობამ, მხოლოდ კარგისა და უკეთესის დაპირისპირებამ, დროებით უკან დაიხია. შესუსტდა აღწერითობის სრული პრიმატიც. კომპოზიცია გახდა ლაპიდარული, ნახატი მკაფიო, ხისტი და ლაკონიური, ფერი პირობითი და ნატურასთან ზუსტ მიმართებებს აცდენილი (მხატვრები: ტ.სალახოვი, გ.კორჟევი, ვ.პოპკოვი, ძმები სმოლინები და ა.შ.). ასე შეიქმნა „მკაცრი სტილი“, რომლის არსებობის ისტორია არ არის ხანგრძლივი, თუმცა ის იყო ამ ეპოქალური მონაკვეთის ნაყოფი და ხელოვნებაში ომის შემდგომდროინდელი პომპეზურობის დაძლევის ერთ-ერთი პირველი მცდელობა.

უკვე ამ მახასიათებლების გათვალისწინებით, ძნელია „არსენას ლექსისთვის“ 1957 წ. ალექსანდრე ბანძელაძის მიერ შექმნილი ნამუშევრები მხოლოდ ფოვისტების



გამოქმადებითი დასასვენებელი სახლი „ლიტუანური გაზაფხულის“, გაფორმების  
ისპიზი, გულრიფში, 1977. მუხაო, შარაული ტექნიკა, 96X68. მუხაის საკუთრება

კონტექსტში შეფასდეს. ასევე, არც „მკაცრი სტილის“ კლასიკურ ნიმუშებად გამოვა მათი დასახელება. შესაბამისად, ფსევდოფოვის-ტური ტენდენციები, რასაც თავის მხრივ „მკაცრი სტილიც“ ეფუძნებოდა გარკვეულ-ნილად, მეტი სისრულით ასახავს, ამ შემთხვევაში, მოვლენის არსს, ვიდრე რომელიმე ერთი მათგანი განკერძოებით.

\*\*\*

1960 წ.-ით თარიღდება პატარა გოგონას პორტრეტი. აქ ფერს უკვე უმთავრესი დატვირთვა ენიჭება. მისითაა მოხაზულ-განსაზღვრული როგორც საკუთრივ გოგონას სხეული, ასევე ირგვლივ არსებული ნეიტრალური ფონი. სწრაფი, რიტმული მონასმები და მათ შორის დარჩენილი ინტერვალები ნამუშევარს, ერთი ამოსუნთქვით შესრულებული ჩანახატის იერს სძენს.

მხატვარი უკვე დიდი ხანია აღარ იყენებს შუე-ჩრდილის ეფექტს. ფერადოვან მონასმებს შორის არსებული თეთრი დაუფერავი ინტერვალები კი ფორმის მოდელირების ფუნქციასთან ერთად, ამონათების ეფექტის შექმნასაც უზრუნველყოფს (თავისთავად გახსენდება დავით კაკაბაძის „ავტოპორტრეტი სარკეში“ (1917). ფერი ქცეული ვიზუალურ ფორმულად - ასეთია ამ შემთხვევაში ალექსანდრე ბანძელაძის გადანყვეტილება და ფერადოვანი კომპოზიციაც, ლაქობრივი რიგითობის კანონს მორჩილებს. სასურათე სიბრტყის ცენტრში განთავსებული ძლიერი წითელი ლაქა, ამ ლაქაზე მაყურებლის თვალის სრული კონცენტრირების და კომპოზიციურ-ილუზორული წონასწორობის დარღვევის თავიდან აცილების მიზნით წითლის ფრაგმენტული „მინაშხეფები“ ტუჩებზე და თვალებთან,



შემოქმედებითი დასასვენებელი სახლი „ლიტერატურული ანბანი“, გაფორმების ესკიზი, გულრიფში, 1977. მუხარ, შერეული ტექნიკა, 96X68. ოჯახის საკუთრება

ლურჯის პარალელიზმი წითლის გვერდით და მთელი დანარჩენი არე, მოყვითალო-მომწვანო ელფერმოსილი. ამასთან, იქვეა დაკონკრეტებული, რომ ეს ის მწვანეა, ამ ლურჯისა და ყვითლის ურთიერთგადამდინარებამ რომ შვა და არაფერი უცხო ან გარეშე. მსგავსად კონსტრუირებული ფერწერ-

ულობის მკაფიოდ თვალშისაცემი პრინციპი გამოარჩევს პარიზული სკოლის არაერთი წარმომადგენლის ნამუშევრებს XXს.-ის დასაწყისში, თუმცა ფერის განცდის, ტიპაჟის, ნატურის, პერსონაჟის ასახვის, მისადმი დამოკიდებულების, მისი ხედვისა და პორტრეტის საერთო კონცეფციის თვალსაზ-



პუშკინი თბილისში, ესკიზი, 1970-იანი წწ.  
ქ.შ. 42,2X29,8. ოჯახის საკუთრება



პორტრეტი, 1977,  
ტ.ზ. 81,4X60. ოქსანის საკუთრება



ვახტანგული კიკაბიძე. 1977.  
ტ.ზ. 79,8X79,4. ოჯანის საკუთრება



კოლუცია III, 1977,  
ტ.ზ. 79,5X79. ბია ჯოხთაბაიძის კერძო კოლექცია

რისით, ალექსანდრე ბანძელაძე სრულად საკუთარ ვერსიას ქმნის, რაც უზრუნველყოფს კიდეც მისი პერსონაჟების სიცოცხლისუნარიანობას.

მხატვრის შემოქმედებაში პორტრეტული გამოსახულებები, თანდათან მნიშვნელოვნად ტრანსფორმირდა, დაგრძელდა, გაიდრიკა, დატყდა. თუმცა, ამის პარალელურად, პირველი გამოცდილება, სინამდვილეს

მაქსიმალურად მიახლოებული ფორმატქმნისა, მაინც მუდმივად განცდადი დარჩა. ეს კავშირი მხატვრის გვიანდელ ნამუშევრებშიც, მუდმივად საცნაური იქნება. არასდროს შეწყდება და უცნაური საყრდენის, მთავარი ღერძის დატვირთვას შეიძენს. იგულისხმება არა მხოლოდ ფიგურატიული გამოსახულებები, არამედ ალექსანდრე ბანძელაძის ადრეული აბსტრაქციებიც, სადაც ფორმისა



ავტოპორტრეტი, 1977,  
ტ.ზ. 85X79,5, ოჯახის საკუთრება

და კომპოზიციის აწყობის, მათი მასტრუქტურირებული ელემენტების საფუძვლიანი ცოდნა, თავისუფლად ამოიკითხება.

\*\*\*

XXს.-ის ესა თუ ის ევროპული მხატვრული ტენდენცია და მიმდინარეობა, როგორც ამას ქართული ხელოვნების ისტორიაც ცხადყოფს, „სუფთა“, „წმინდა“ სახით თითქმის არც როდის იკიდებს ფეხს უცხო

რეალობაში. მიზეზი მრავალი ფაქტორი შეიძლება იყოს, თუმცა კი ყველაზე გამორჩეული მათ შორის მაინც ერთია — ჩვენ არ ვართ ამ მიმდინარეობის შემქმნელები და ეს უკვე წინაპირობაა აქ, მისი ინტერპრეტირებული, ადგილობრივ ტრადიციას, გამოცდილებასა და ესთეტიკას მორგებული ვერსიის გავრცელებისათვის. მსგავსი მიმდინარეობა მხოლოდ როგორც ერთ-ერთი მრავალთა შორის, შემოდის და იმკვიდრებს



საქართველოს გაპარისტინაჲ, 1978, საპატრიარქოს კველი რეზიდენციის შენობა, კედლის მხატვრობა, 365X630.

თავს, რაც სრულიად არ გამოიხატავს მის თანადროულობას სხვა, განსხვავებული მახასიათებლების მხატვრულ ტენდენციებთან, ასევე შემოსულთან, ან სულაც ადგილობრივთან. ხელოვანი, რომელიც ამგვარად გაზავებულ ნაწერ სივრცეში ყალიბდება, პოლიტიკურობას ძნელად თუ აცდება.



საქართველოს გაპარისტინაჲ, ნ. იონა ზადაზნაელი, 1978, 365X630. ღატალი

მსგავსი ტენდენცია განსაკუთრებით გამოარჩევა საბჭოთა რესპუბლიკებს „დათბობის“ პერიოდის შემდგომ. ამ ვითარებაში შემოსული მიმდინარეობებისადმი პურისტულ დამოკიდებულებას კი, განუჩივლად ეროვნული თუ მხატვრულ-გამომსახველობითი მიკუთვნებულობისა, მხოლოდ ეპიზოდური ხასიათი შეიძლება ჰქონოდა და ასე იყო ალექსანდრე ბანძელაძის შემოქმედებასთან მიმართებითაც.

პორტრეტის ხაზი 1961 წ. შექმნილ ნამუშევრებშიც გრძელდება. აქ კოლორისტული გამა თანდათანობით ჩაქრობას იწყებს, საკუთარ თავში იკეტება და მკაფიო კონტრასტირების ხერხს საერთოდ გამოიშორებს. მხატვრის ფერწერული ნამუშევრებიდან შუქ-ჩრდილი სამუდამოდ უჩინარდება. ერთი ფერის, თუმცა კი განსხვავებული ტონალობებით ნაძერწი ფაქტურული ქსოვილი — ასეთია ამ დროს შექმნილი ფერწერული ტილოების უმეტესობა. აშკარაა, რომ პრობლემა, რომელზეც ხელოვანი იწყებს ფიქრს, გამოსახულების ფორმისმიერი ფიგურატიულობის პლანში ინაცვლებს. ამ დროს ფერწერული მკაფიოებით



საქართველოს გაქრისტიანება, წმ. დავით გარეჯელი და წმ. ლუკიანა, 1978, საპატრიარქოს კველი რეზიდენციის შენობა, 365X630. დატალი

მისი გადაფარვა-ნიველირება მხოლოდ ხელისშემშლელი შეიძლება გახდეს და ავტორიც სურათის კოლორიტს მაქსიმალურად ახშობს, მონოქრომულს ხდის. თავს იჩენს ანალიტიკური კუბიზმის ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო მახასიათებელი. ფერი თანდათანობით უკან იხევს და ადგილს უთმობს ფორმისმიერ ძიებებს.

ამ დროიდან მოყოლებული, ალექსანდრე ბანძელაძის კომპოზიციებში ობიექტი უკვე მკაფიოდაა უტრირებული, ნაგრძელეზულ-დატალღული, ზოგან წამახვილებული, ზოგან კი თითქოს „გულუბრყვილოდ“ დაბლაგვებული, კონტური გააქტიურებულია და გაძლიერებულია სიბრტყობრიობის



საქართველოს გაქრისტიანება, 1978, 365X630. დატალი



საქართველოს გაპარსტიანება, ნა. გიორგი, ნა. მეფე დავით აღმაშენებელი, 1978, საპატრიარქოს ქველი რეზიდენციის შენობა, 365X630. ღატალი



საქართველოს გაპარსტიანება, 1978, 365X630. ღატალი

ფაქტორიც. მით უფრო, რომ მას იქვე ფერით მოდელირებული სიღრმითობა-სივრცითობაც უპირისპირდება. შენარჩუნებულია კამერულობის განცდა, გამოსახული ადამიანები, მათი ძალიან კონკრეტული გარეგნული თუ ემოციური მახასიათებლების მიუხედავად, უკვე სრულად, საკუთრივ მხატვრისეული სამყაროს პერსონაჟები, მისი კუთვნილება არიან.

ალექსანდრე ბანძელაძის ადრეულ, 1950-იანი წლების პორტრეტებში, შემოქმედებითი ობიექტი და შემოქმედებითი ინტერესის



საქართველოს გაქრისტიანება, წმ. შიო  
მღვინელი, 1978, 365X630. დეტალი



საქართველოს გაქრისტიანება, წმ. აპო თეოდორე,  
1978, 365X630. დეტალი

საგანი, თვისობრივად იგივეობრივია. მს-  
გავსია მათი გარეგნული გამომსახველო-  
ბითობაც. მხატვარი ხატავდა, ასახავდა,  
ხედავდა, ცდილობდა არაფერი გამორჩეო-  
და, არაფერი „შეშლოდა“. ამ დროს შექმ-  
ნილი, უკლებლივ, ყველა პერსონაჟის უკან  
უზარმაზარი, მრავალფეროვანი და საო-  
ცრად საინტერესო სინამდვილე იდგა, ამას-  
თან ყოველ ჯერზე მკაფიოდ ინდივიდუალ-  
ური. ხელოვანიც ძალას არ იშურებდა რათა  
ეს გარემო მაქსიმალური სიზუსტით აესახა,  
ამოეკითხა, მის ყველა დეტალსა და ნიუანსს



საქართველოს გაქრისტიანება, 1978,  
365X630. დეტალი



დათისმგობალი ყრბით, 1970-იანი წწ.  
სა, ტაშაშაძე, 52X42. ოქსანის საკუთრება

ზიარებოდა და მაცურებლისთვისაც საცნაური გაეხადა.

მოგვიანებით შექმნილ პორტრეტებში, მხატვრის ინტერესის საგანი საგრძნობლად ტრანსფორმირდა. გარემოსა და ობიექტს შორის არსებული ვიზუალურ-ემოციური იგივეობრიობის ნიშანიც მერყევი გახდა. მოიმატა ტექნიკური ოსტატობის ხარისხმა

და იკლო სხეულებრივი ნამდვილობის იმიტირების მცდელობამ. მან ადგილი დაუთმო ჯერ ფორმით სუბიექტივიზმს, შემდგომ კი ფერწერის გამომსახველობითობის ერთ-ერთ უმაღლეს კატეგორიას - ფერიტიმეტყველებას. და რა გასაკვირია, რომ მხატვრისეული სამყაროც საკუთრივ მისეული ბინადრებით დაიტვირთა. სინამდვილიდან



ნ. შ. შუბინაშვილის ხატი. 1978.  
ხა. ტ.ზ. 100X75. მატეხის ტაძარი

ნასაზრდოები, თუმცა სრულად ხელოვანის განცდის რაკურსში ნაძერწი არსებები — ასეთია 1960-იანი წლების ალექსანდრე ბანძელაძის ნამუშევრების მთავარი კონცეფტი.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა 1962 წ. შესრულებული „კოლმეურნის“ გამოსახულება. ნამუშევარი მკაფიო, მჭახე ყვითელ

ფონზე განთავსებულ, ასეთივე ყვითლითა და მოყავისფრო-ნარინჯისფერით მოდელირებულ მასიურ, ძლიერი, მკვრივი, თუმცა კი განზოგადებულ და სტილიზებულ მამაკაცის ფიგურას წარმოადგენს. აქ არაერთი მხატვრული თემა მოიწვევს განსახილველად, მათ შორის კონტურის ცვალებადი ფერადოვნება, ლურჯის ფუნქციური ნაირგვა-



გარდამოსნა. ესკიზი. 1978.  
ქ.ფ. 42,2X30. ოჯახის საკუთრება

რობა, ის ერთდროულად ხაზისმიერი მსაზღვრელიცაა და „ჩაჩრდილული“ არეების აღმნიშვნელიც. არსებითია ყვითლის ყვითელზე განთავსების პრობლემაც. სასურათე სიბრტყის ზედაპირი, ლამის ერთიანი ფერადოვანი ლაქაა. აქ ფერი ძირითადი ოპტიკური ფაქტორია და გამოსახულების მთავარი თემაც. დეტალების არარსებობა

უჩვეულო მთლიანობის განცდას ბადებს და ერთი ამოსუნთქვით შექმნილის შთაბეჭდილებას აძლიერებს. თუმცა შემორჩენილია ამ ნამუშევრისთვის მხატვრის მიერ შესრულებული არაერთი გრაფიკული ჩანახატი და ესკიზი. მათი განვითარების ხაზი ცხადყოფს, რომ ნამუშევრის პირველი ვერსია იყო ძალიან რეალისტური მანერით



გარდამონსნა. 1979.  
ტ.ზ. 180X180. საპატრიარქო



გარდამონსნა. ესკიზი. 1978.  
ქ. ზ. 42,2X30 ოჯახის საკუთრება







დიდუბის ღვთისმშობლის მიძინების ტაძარი, თბილისი, 1872-1889წწ.



ფოტო. დიდუბის ტაძრის მოხატულობის ესკიზების განხილვა ხელოვნების მუზეუმში. 1978წ.



წმ.გიორგი, სამხ.-დას. ნიშა



შობა, ჩრდ.-აღმ. ნიშა



წმ. ნინო, სამხ.-აღმ. ნიშა



წმ. ნიკოლოზი, ჩრდ.-დას. ნიშა



პილტას სამსჯავრო, გუმბათიდან სარტყლი



შაჰრობა, გუმბათიდან სარტყლი



ჯვრის ტვირთვა, გუმბათი ქვეშა სარტყელი



გარდამოსნა, გუმბათი ქვეშა სარტყელი



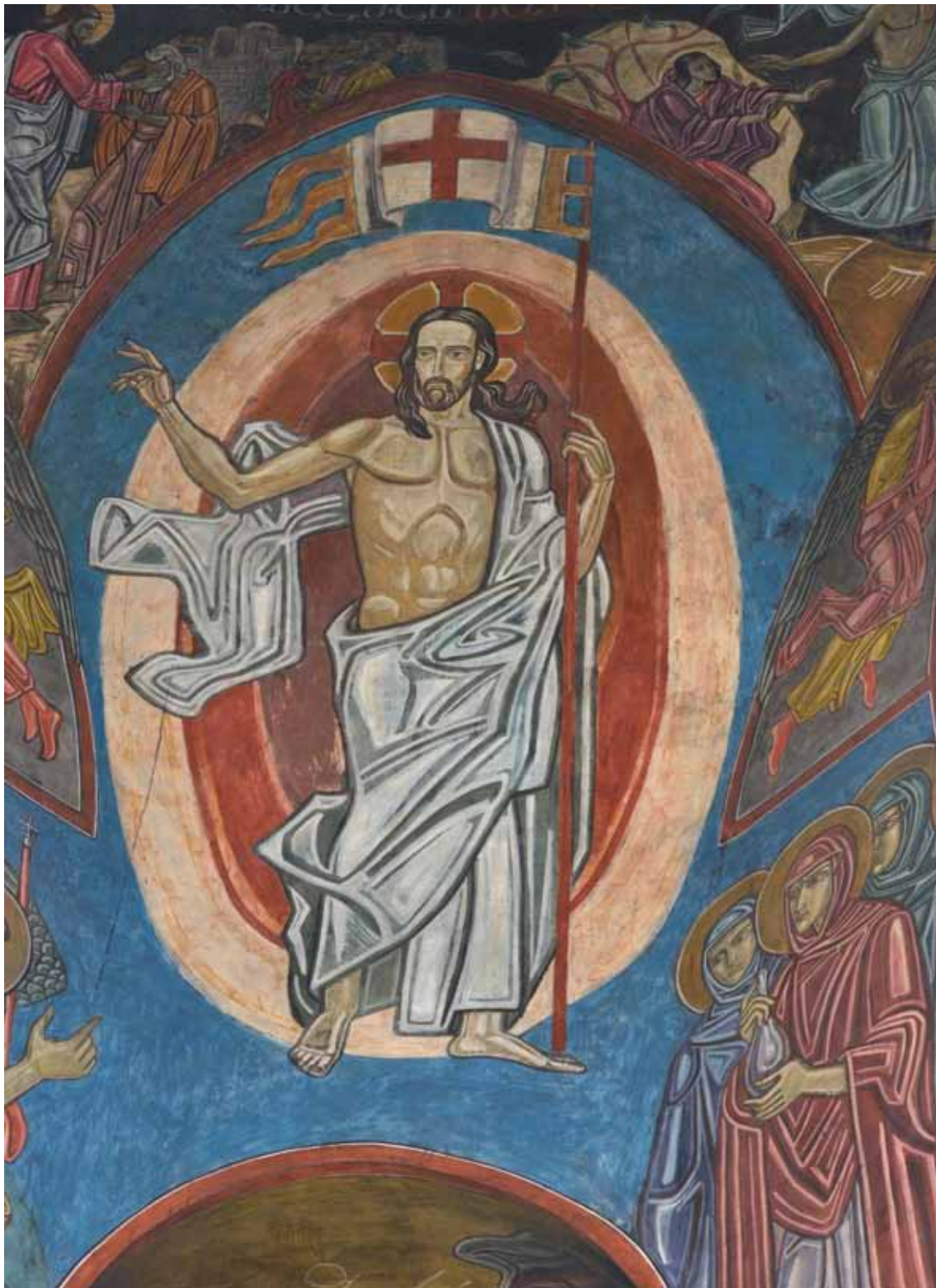
ტაძრის ინტერიერი, ფრაგმენტი



ნა. სამება, აღმ. აფსიდის შუაგული



ჟვარცხა, გუმბათქვეშა არა



აღდგომა, გუმბათივესა არა



იუდას აბგორი, გუმბათიდან არა



ადამის ცდუნება, ჩრდ. კედელი



სამოთხიდან განდევნა, ჩრდ. კედელი



ნმ. დავით გარეჯელი, სამხ. კედელი



ტაძრის შიდა მონათულობის ფრაგმენტი.  
სამხ. კედელი



ფოტო. ალაქსანდრე ბანაქალაქი დიდუბის ეკლესიის  
მონასტულობაზე მუშაობის დროს



ინტერიერის მონასტულობა, ფრაგმენტი



ნა. ნიკოლოზის ცხოვრების ციკლი



ნა. გიორგის ცხოვრების ციკლი



საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი ილია II, წმ. გიორგი (თაბარის ფრესკა შესრულებულია საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის ილია II მიერ)



საქართველოს კათოლიკოსი კირიონ II და წმ. გიორგი დავით აღმაშენებელი



ფოტო, საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი ილია II და ალექსანდრე ბანკოლაძე დიდუბის ტაძრის მოხატულობაზე მუშაობისას



თამარ მეფისა და დავით სოსლანის  
ქორწინის სცენა, სამხ. კაღალი



პირი ღმრთისა, აღმ. აფსიდის მუხლი,  
ფრაგმენტი



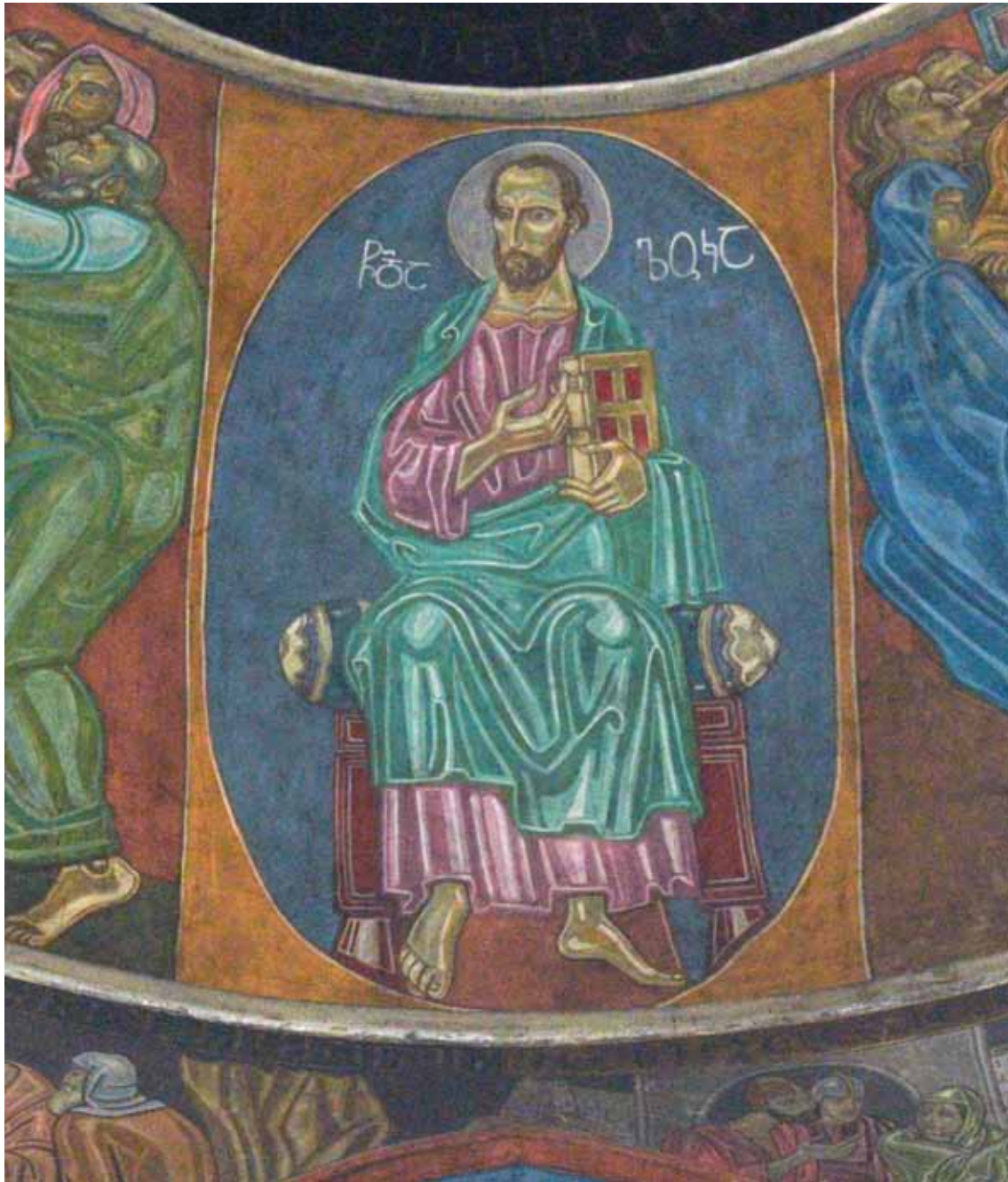
თბილისის კათედრა



ინტერიორის მოხატულობა, ფრაგმენტი



ინტერიორის მოხატულობა, ფრაგმენტი



ნმ. ლუკა მახარებელი, გუმბათიდან სარტყელი



დიდუბის კომპოზიცია, 1981,  
ტ.ტამაძე, 78X75. დიმიტრი შავარდნაძის  
სახ. ეროვნული გალერეა

დახატული მამაკაცის ფიგურა, რომელსაც იმდენად მკაფიო ინდივიდუალური მახასიათებლები აქვს, რომ აშკარაა, მხატვრის წინ ნატურა უნდა მჯდარიყო. უკვე ყოველი მომდევნო გამოსახულება, რაღაცით ცვლის ამ პირველწყაროს; ის თანდათანობით ინრიტება, კონკრეტული დეტალებისაგან თავისუფლდება, სულ უფრო პირობითი და განზოგადებული ხდება. საბოლოოდ ფორმა „მზიდი კარკასის“ სტრუქტურისმიერ საფუძველზე დაიყვანება. აქ თავისთავად გახსენდება მსგავსი ვიზუალური სახეცვლის არაერთი ქრესტომატიული მაგალითი მსოფლიო ხელოვნების ისტორიიდან. რად ღირს თუნდაც პიკასოს „ხარის“ (1945-1946) ტრანსფორმირებადი, გრაფიკული გამოსახულებების სერია. და ხვდები, როგორ „იტევს“ ბოლო, ერთი შეხედვით ყველაზე მარტივი და მინიმალისტური ვერსია ყველა მანამდელს საკუთარ თავში. მეტიც, რომ არა ისინი, თავად იგი ასეთი ვერასგზის იქნებოდა. ნამუშევარში ზედროულის განცდა შემოდის, კაცობრიობის მხატვრული აზროვნების ზოგადი პრინციპები იკვეთება და ჯერ არ დამდგარი მინიმალიზმის მოხილვაც ხერხდება. ამის გათვალისწინებით, ნაწარმოების სახელწოდება „კოლმეურნე“

ირონიული პარადოქსის დატვირთვას იძენს. თუმცა ის კონკრეტული, დროით-სივრცითი ანტურაჟის შექმნას მაინც განაგრძობს.

ალექსანდრე ბანძელაძის შემთხვევაში, ეს უკვე გავლილი, გაკვალული გზის, (თუმცა კი შემოკლებული ვერსიით), თავიდან, საკუთარი თავისთვის აღმოჩენა იყო. არა გამზადებულის მიღება, არამედ საკუთარ არსებაში გატარება-განალიზება, რათა შედეგში ოდნავი სიყალბე, ხელოვნურობა ან თუნდაც უხერხულობა არ გაპარულიყო. იმხანად რამდენად იყო შესაძლებელი ევროპელი ან ამერიკელი ავტორების ნამუშევრების ხილვა ძნელი სათქმელია. ინფორმაცია კი ნამდვილად არსებობდა, ფრაგმენტული, გადარჩეული, ცენზურაგავლილი, თუმცა მაინც საგულისხმო.<sup>10</sup> ჯიბსონ ხუნდაძე თავის ერთ ინტერვიუში იხსენებს თბილისში, მუშთაიდის ბაღში, 1956 წ. ამერიკელების მიერ გამართულ გამოფენას. წარმოდგენილი იყო „პლასტმასის საღებავებისაგან შექმნილი ნამუშევრები“. აქვე იყო მათი ხელოვნების შესახებ არაერთი გამოცემა, მათ შორის



დიდუბის კომპოზიცია, 1981,  
ტ.ტამაძე, დიმიტრი შავარდნაძის სახ.  
ეროვნული გალერეა



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1981,  
ტ.ზ. 75X70,5 ოჯახის საკუთრება

ალბომებიც. „იმ პერიოდში ასეთი ლიტერატურა საბჭოთა კავშირში არ შემოდიოდა. ამ წიგნებს წყაროსავით დავეწაფე.“<sup>11</sup> ჩემი ინტერესი იმდენად დიდი და შესამჩნევი იყო, დღის ბოლოს ყველა წიგნი მაჩუქესო, ამბობს ხელოვანი.

როგორც აღინიშნა, უკვე 1960-იანების

დასაწყისიდან მოყოლებული, სრულად მომზადდა და მომწიფდა ბანძელადისეული მხატვრული სამყაროს მოდელი, მისეული ინდივიდუალური ხედვა, ხელწერა და კოლორიტი. ჭეშმარიტი ხელოვანის შინაგანი პოტენციალი მეტის შექმნა-წვდომის შესაძლებლობას იძლეოდა და შედეგმაც

10. 1960-იანი წლებიდან საბჭოთა სივრცეში ვრცელდებოდა ილუსტრირებული ჟურნალი „Америка“, ცოტა მოგვიანებით კი „Англия“. მართალია მათზე წვდომა ყველას არ ჰქონდა, ტირაჟირებული მასალა ცენზურა გამოვლილი იყო და ძირითადად ნეგატიური კონტექსტით, თუმცა სრული ინფორმაციული ვაკუუმის პირობებში ის გამორჩეულ მნიშვნელოვანებას იძენდა.

1942წ.-დან პიკასო კომუნისტური პარტიის წევრი ხდება, რაც საშუალებას იძლეოდა, რომ ომის შემდგომ წლებში ინფორმაცია მისი ნამუშევრების შესახებ, მეტ-ნაკლებად გაეგოთ საბჭოთა სივრცეშიც. აქ მისი, როგორც „მშვიდობის მტრედის“ ავტორის პოპულარობაც, არსებით როლს თამაშობდა.

11. მხატვარი, რომელსაც ყველა დროის ხელისუფლება ებრძვის. ახალი 7 დღე. 2002. 03. 15



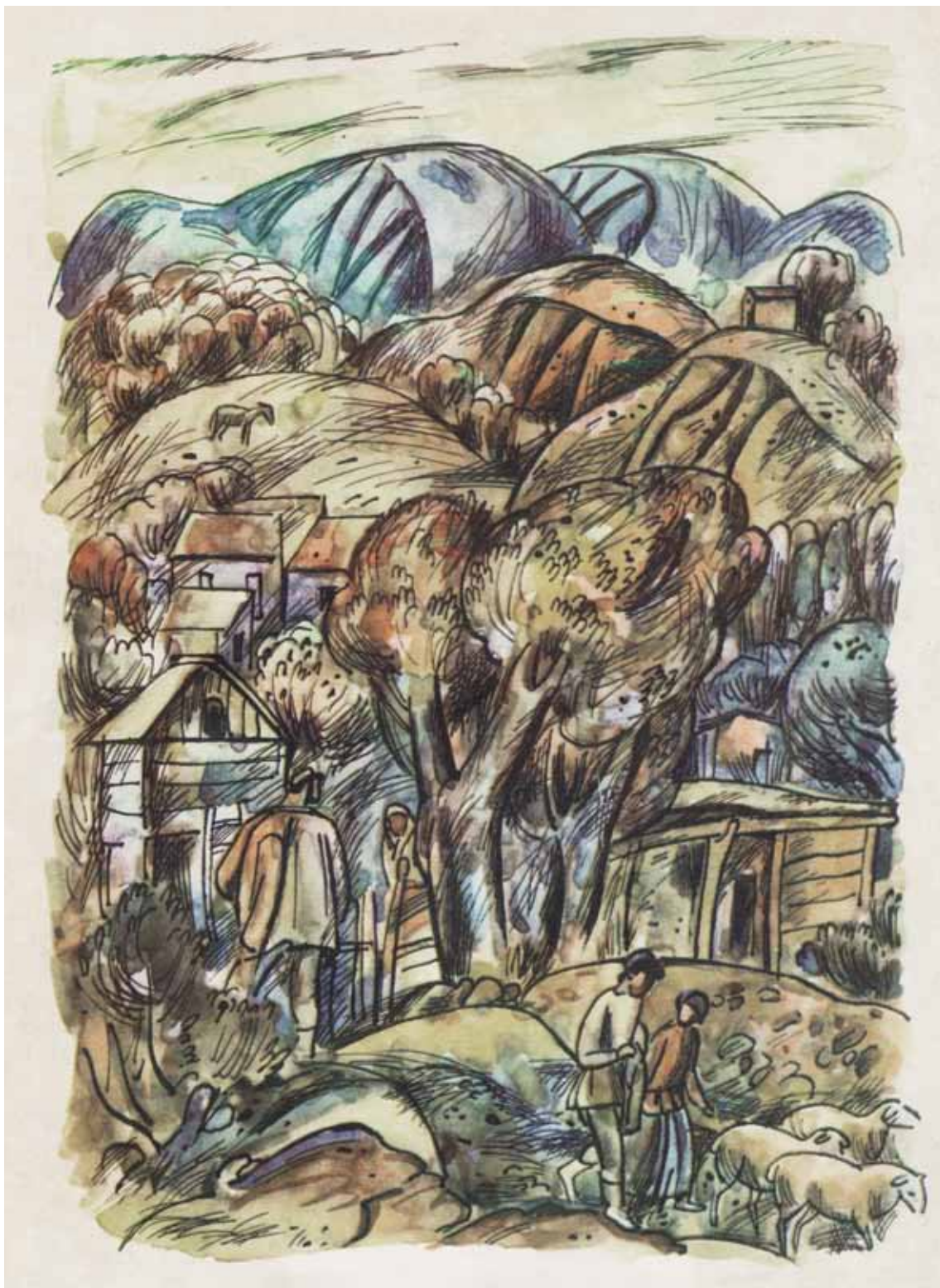
ავტოპორტრეტი, 1985,  
ქ. აკვარელი 59,5X42,2 ოჯახის საკუთრება

არ დააყოვნა. გვერდიდან ცქერის ეტაპი  
ნელ-ნელა მიიღია, მას ფორმატქმნის რე-  
ალისტური მანერაც საბოლოოდ თან მი-  
ჰყვა და თავად ავტორი, თავისი ნანამოე-  
ბების სულ უფრო აქტიური, შეუფარავი და  
ქმედითი შემადგენელი გახდა. მხატვარი-

ოსტატი მხატვარ-შემოქმედმა ჩაანაცვლა.  
ალექსანდრე ბანძელაძის შემთხვევაში ეს  
ტრანსფორმაცია თანამედროვე ევროპული  
მხატვრული ტენდენციების ურთიერთმო-  
ნაცვლეობის გზას მიჰყვებოდა, ოღონდ  
მისეულ მიკროსამყაროში აკუმულირებულს



სა, 1985, ქ.ზ. 55,5X43,6 ოჯახის საკუთრება



160



ი.კავთარაძე, კაკანათი, 1985,  
პოლიგრაფიული ანაგაჟი

და კონცენტრირებულს.

შეცდომა იქნება თუ ვიფიქრებთ, რომ აღწერილი მოვლენის განმაპირობებელი, რაიმენაირად ფორმის რელისტური ასახვის მანერის დათმობა, ან შეცვლა და ამით გამონვეული სხვაგვარობის ეფექტი შეიძლება ქცეულიყო. ხელოვანი საკუთარ, სრულიად თვითმყოფად მხატვრულ სინამდვილეს ქმნიდა, ყველა შემადგენელით დათვითულს და შემკულს, თუმცა ეს მხოლოდ ამბის დასაწყისი იყო. კონკრეტულისა და განყენებულის უცნაური თანაფარდობა, ნიშანი რომელიც ბანძელადისეული მხატ-



ი.კავთარაძე, კაკანათი, 1985,  
პოლიგრაფიული ანაგაჟი



კომპოზიცია, 1985,  
ქ.შ. 60X43, ოჯახის საპუტრება



კომპოზიცია, 1985,  
ქ.შ. 29,5X21, ოჯახის საპუტრება



კომპოზიცია, 1985,  
ქ.შ. 29,5X21, ოჯახის საპუტრება

ვრობის მუდმივ თანმდევად დარჩება, მაშინაც კი, როცა მისი ინტერესების მთავარი განმსაზღვრელი აბსტრაქტული მხატვრობა გახდება დიდნილად.

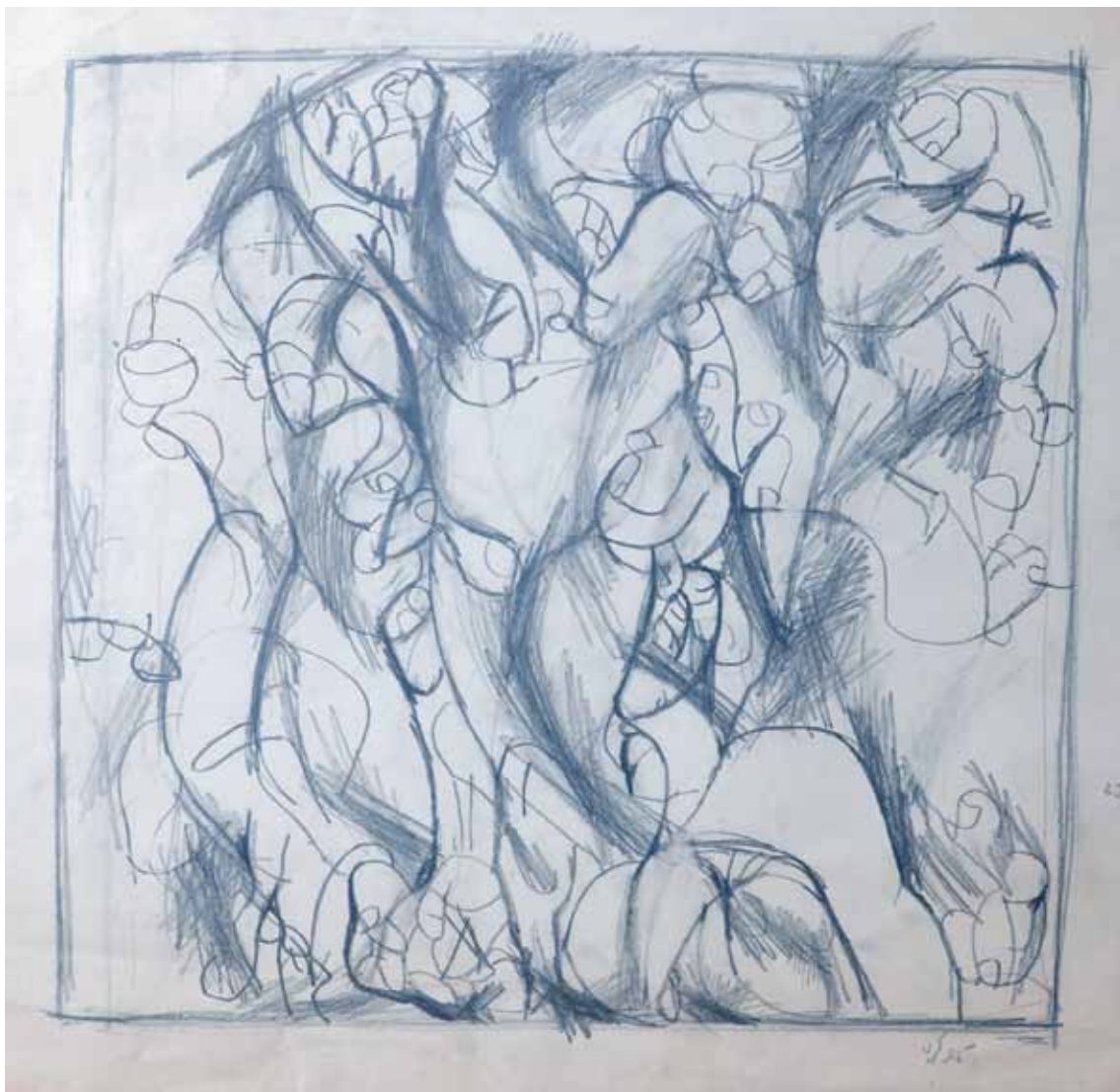
\*\*\*

საოცარი ტემპით ხორციელდება მხატვართან ახლის შემეცნება-გაანალიზების პროცესი. ამასთან, მისი ნამუშევრების ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით მოხილვის შემთხვევაში, ნათელი ხდება ის გარდამავალი ეტაპ-ნიუანსებიც, რაც ამა თუ იმ მიმდინარეობის მახასიათებლების გაჩენა-წარმოქმნის, შემდგომ კი მოძლიერება-შესუსტების პროცესს ახლავს თან.

1960-იანი წლებით თარიღდება ქალაქის სხვადასხვა ვიწრო ქუჩების, პატარა შესახვევების თუ ძველებური სახლების ამსახველი გრაფიკული ფურცლების სერია,



შავი კომპოზიცია, 1985,  
ტ.ზ. 150,5X100, ოჯანის საკუთრება



კომაოზიტია, 1985,  
ქ.ზ. 60X42, ოჯახის საკუთრება

რომელთაგან ბევრი, დიდი ფერწერული ტილოს წინაპირობად იქცა მალევე.

ამ ნამუშევრების ერთი თვალის შევლელაც კი კმარა იმის მისახვედრად, რომ მხატვრის შემოქმედებითი აზრი კუბისტური მხატვრული ენის, დამუშავება-გადამუშავების იმ საწყის ეტაპს დასტრიალებს, ჯერ კიდევ სეზანთან ძლიერად ჩენილი, XXს.-ის არაერთი მხატვრის ფუძისეულ საყრდენად რომ იქცა. ასოციაციური პარალელები მძლავრობს და უწყვეტად „გეხსმის თავს“. ბანძელაძისეული ურბანული პეიზა-

ჟების დაძაბული, ვიბრირებადი და ნახნაგოვანი ფერადოვანი სიბრტყეებით ნაშენი, სასურათე ზედაპირის ხილვისას, თავისთავად გახსენდება ჟ. ბრაკისა და პ. პიკასოს ადრეული კუბისტური ნამუშევრები; ა. დერენის, მ. ვლამინკის და სხვათა მხატვრული ძიებების სწორედ ის ეტაპი, როცა თითოეულის შემოქმედებაში სამყაროს აღქმის სეზანისეული მეთოდი შემოვიდა. ანალოგიური პროცესის ილუსტრირებაა ბანძელაძის 1965-1966წწ.-ით დათარიღებული ფერწერული პეიზაჟების სერია. აქტიურდება

ფერით სტრუქტურირებული გარემო. აქ არ არსებობს განათების კონკრეტული წყარო, რის გამოც ყოველი გამოსახული ობიექტი საკუთარი ფერითი ნათების მატარებელია. განზოგადების მაღალი ხარისხის მიუხედავად, ეს მხატვრობა ჯერ ისევ საგნობრივია. ესკიზები ცხადყოფს, რომ მხატვარი ნატურიდან ქმნის ჩანახატებს. გამოსახულება რეალობასთან კავშირს უდაოდ ინარჩუნებს, თუმცა უკვე იმდენად თვითკმარია, რომ აღარანაირ სწრაფვას ამ რეალობასთან იდენტიფიცირებისთვის აღარ ავლენს. მხატვარი არ ცდილობს ნამუშევრებში რაიმე სიუჟეტური ან შინაარსობრივი კონტექსტი ჩადოს, მისი მთავარი ამოცანა ვიზუალური აღქმის დრამატიზმის მიღწევაში მდგომარეობს, რაც ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, დიდწილად, დინამიკის განცდის ხარჯზე ხორციელდება.



გია ექვთარაძე, 1980,  
ტ.ზ. 120X100, ოჯახის საკუთრება



ზაზა ტაყაიშვილ-სიურეალისტური კომპოზიცია, 1986,  
ტ.ზ. 60X81,5, ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქტულ-სიურრეალისტური კომპოზიცია, 1986,  
ტ.ზ. 99,5X119,5, ოჯახის საკუთრება

გეომეტრიული დანახნაგებისკენ ისწრაფვის 1965 წ. შესრულებული პორტრეტებიც, სადაც პერიოდულად ექსპრესიონისტული ელემენტებიც იჩენს თავს (ინესა 1963; რუსიკო 1963; ქალბატონის პორტრეტი. მადონა, 1963).

სწორედ ამ დროს ბანძელაძის შემოქმედებაში ჩნდება ფორმის დანაწევრება-დაყოფის ერთი შეხედვით სრულიად უჩვეულო, ალტერნატიული ვერსიაც — „არსენას ლექსის“ ილუსტრირების მეორე ვარიანტი (1965-1966), სადაც უკვე აღწერილი სტრუქტურული ბადე შენარჩუნებულია, თუმცა ამ სქემის თითოეულ შემადგენელ ნაწილს შორის ბმა ირღვევა. ობიექტის მაფორმირებელი ცალკეული არეები ოდნავ შორდება

და ემიჯნება ურთიერთს. გამონაკვეთულ ფორმას, ქვისა და ლითონის ფაქტურული სინთეზის მცდელობის ხარჯზე მიღწეული მონოლითურობა, სილუეტის ინტერპრეტაციის მოდერნისტული ვერსია და შუა საუკუნეების ქართული რელიეფის, უფრო მეტად კი გვიანდელი საფლავის ქვების რელიეფური შემკულობა უდევს საფუძვლად. დანაწევრების ერთგვაროვანი სისტემა და გამოსახულებაში ფერის თითქმის სრული უარყოფა ის მახასიათებლებია, რაც მსგავსი პოლისტილურობის შეკვრა-გამთლიანებას უზრუნველყოფს. საგულისხმოა, რომ კომპოზიციებში ფონად გამოყენებული ქალაქის ხედები ძალიან ნააგავს უკვე ნახსენებ გრაფიკულ ჩანახატებს. უფრო მეტ-



აბსტრაქტულ-სიურრეალისტური კომპოზიცია, 1986,  
ტ.ზ. 99,6X100,6, ოჯახის საკუთრება

იც, თუ იქ სახლების ოდნავ „გაფუყული“, კიდევგამობერილი კონტური, სტილიზაციის თავისებურ ვერსიად აღიქმებოდა, აქ მან გამომსახველობითობის მთავარი მახასიათებლის დატვირთვა შეიძინა, ფაქტურულობის კატეგორიაში გადაინაცვლა და ყველა შემადგენელ ელემენტზე განივრცო.

ამ დანაწევრებას ცალსახად არაფერი აქვს საერთო არც კუბიზმთან და არც სეზანისეულ ძიებებთან, თუმცა, რა პარადოქსულადაც უნდა ჟღერდეს, ევროპული ხელოვნების განვითარების მარგინალური ხაზის, აღნიშნული ეტაპის, ერთ-ერთ განშტოებასთან გვაქვს საქმე, რომელიც ნიშანდებულია, ერთი მხრივ, საბჭოთა „მოზღუდულობით“ და, მეორე მხრივ, ეროვნული



აბსტრაქტულ-სიურრეალისტური კომპოზიცია, 1986,  
ტ.ზ. 92X100, ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქტულ-სიურეალისტური კომპოზიცია, 1986,  
ტ.ზ. 75X86, გია ჯოხთაბაძის კარაო კოლექცია

მხატვრული სისტემის ნიშან-მახასიათებლებით. ამასთან ის ბოლომდე ინარჩუნებს მონუმენტურობას, მაშინაც კი, როცა თვისობრიობაში გადასული, გამოსახულებას დეკორატიულობის ზღვარზე ამყოფებს მუდმივად. შეუძლებელია მსგავსი ნამუშევარი შეუმჩნეველი დარჩენილიყო და მოიპოვა კიდეც „არსენას ლექსმა“ დიდი აღიარება, თუმცა მოვლენა მხოლოდ წიგნის მხატვრობის კონტექსტში შეაფასეს.

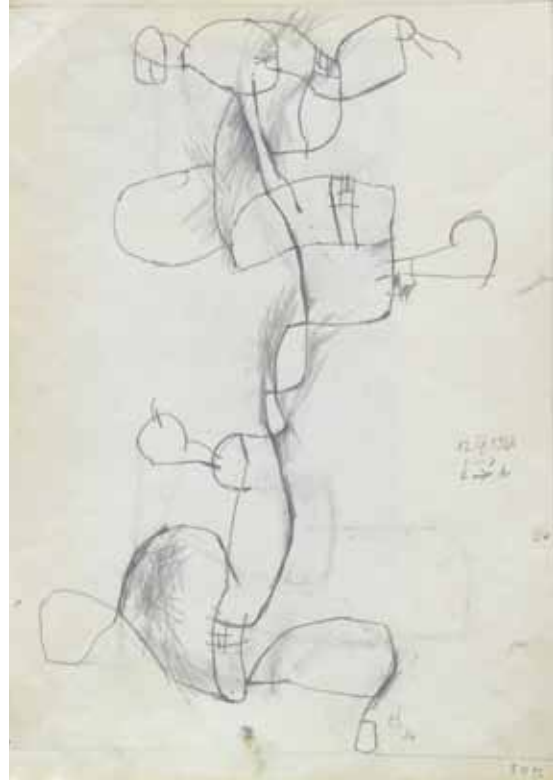
მხატვრის სააზროვნო არეალის სრულად წარმოჩენის მიზნით საჭიროა აღინიშნოს, რომ მისი შემოქმედებითი მუშაობის პროცესი რამდენიმე მიმართულებით ერთდროულად ვითარდებოდა. ასევე 1962 წ.-ით თარიღდება ბაკურიანში შექმნილი

დაზგური გრაფიკის ნიმუშები. ერთ მათგანზე მხატვრის ქალიშვილი, მეორეზე კი სოფლის ხედია ასახული. ტუშითა და აკვარელით შესრულებულ, ამ განწყობისმიერ, სპონტანურ ჩანახატებში, მკაფიოდ იკითხება მხატვრის მრავალწლიანი გამოცდილება ილუსტრაციის სფეროში. მინიმალისტური გამომსახველობითი ხერხებით, დანახულ-ასახული, უჩვეულო მყუდროებისა და უშუალობის ის განცდა, თოვლით დაფარულ პატარა სოფელში რომ დავანებულა.

ამის პარალელურად ხელოვანი განაგრძობს ფერისა და განზოგადებული ფორმის პრობლემაზე მუშაობას და ქმნის ქართული ლანდშაფტის მკაფიო ფერადოვნებით აკიაფებული „ქვიშხეთის“ (1966)



საცაკაოდ მინვავა, 1986,  
ქ.ფ. 42X29,5, ოჯახის საკუთრება



კომაზონია, 1987,  
ქ.ფ. 43X31,5, ოჯახის საკუთრება

მონუმენტურ ვერსიას. სასურათე ზედაპირის ფლერადობის ხარისხი იმდენად მაღალია, რომ გამოსახულებას მაჟორულია და დრამატულის ზღვარზე ამყოფებს. ამ სურათის შექმნამდე სულ სამიოდე წლით ადრე, 1963წ. გურამ (ხიტა) ქუთათელაძე ხატავს თავის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ ტილოს „პაპანაქება“, უკვე შექმნილი აქვს „შემოდგომა“ (1960-1961) და „გაზაფხული“ (1960-1961). აქ ფერი, არა თუ სასურათე სიბრტყის, მთელი გარეშე, სურათს მიღმა სივრცის მთავარი მაორგანიზებელი ხდება. ამავე 1963 წ.-ით თარიღდება ჯიბსონ ხუნდაძის „შქმერის სათიბები“. უკვე შექმნილია მისივე „დილა მთაში“ (1958). პროფესიული მხატვრობისა და ხალხური ნაივური ნაკადის სინთეზის მეთოდით მუშაობს, ამავე პერიოდში მხატვარი თენგიზ მირზაშვილი.



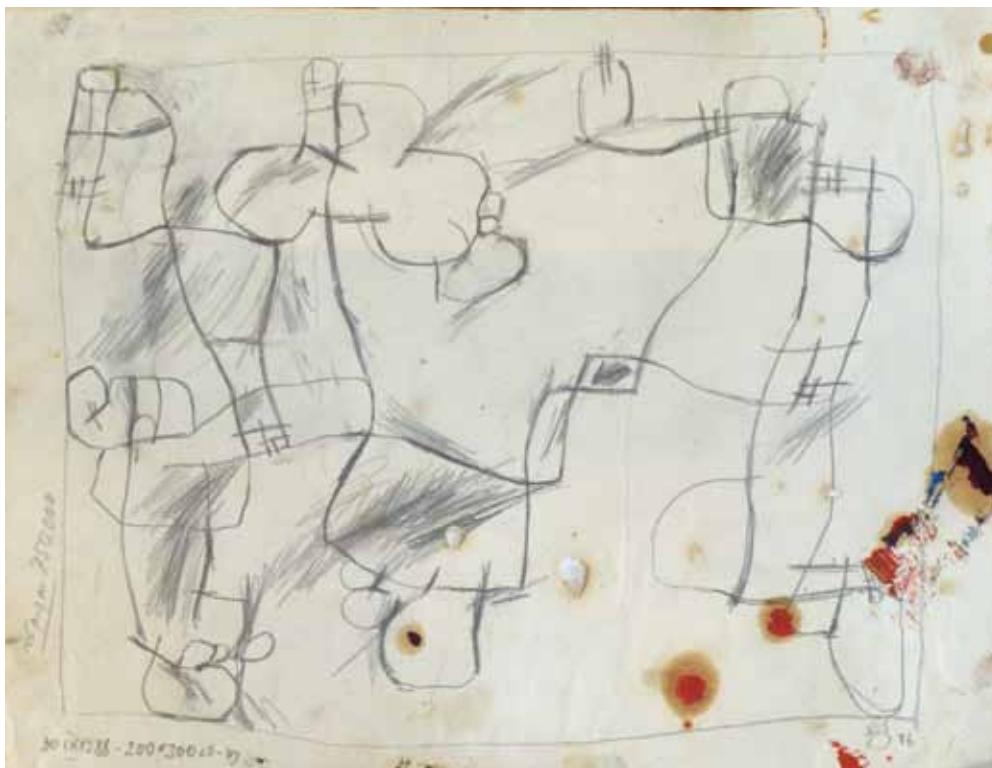
ფოტო, ალექსანდრე განაქლაძე და  
ვასტანბ ჭაღიძე, 1980-იანნი წწ.



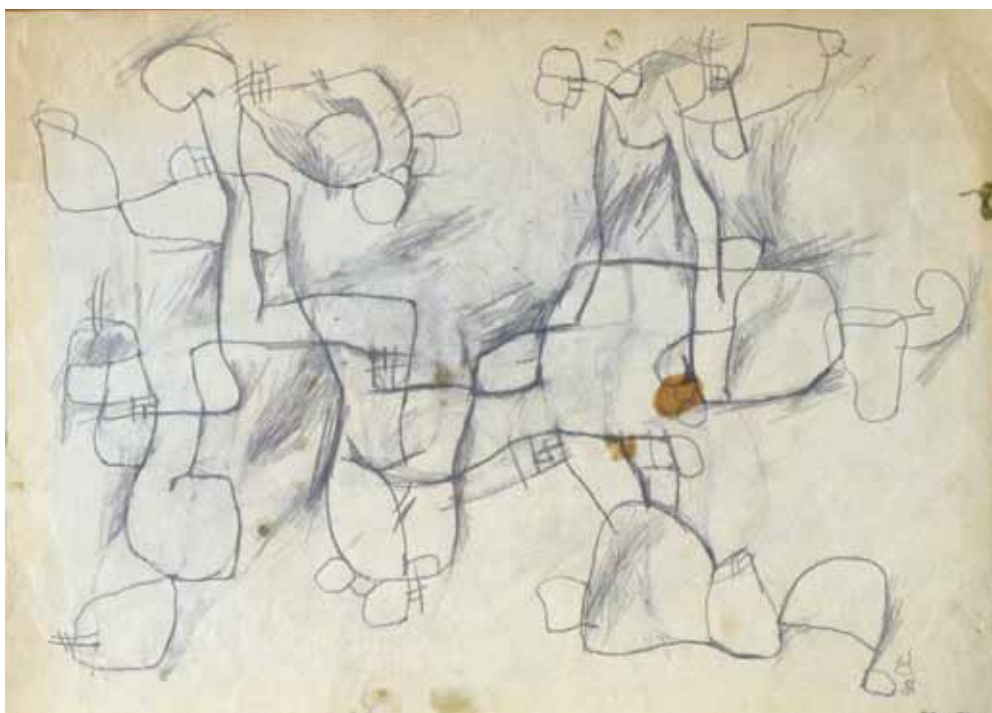
აბსტრაქცია, 1987,  
ტ.ზ. 140X129,5 ხელოვნების მუზეუმი

ქართული პეიზაჟი და მასზე მარცვლებად გაბნეული ადამიანების, მეცხვარეების, სახლებისა თუ ხეების მინიშნებითი, მცირე ფიგურები, კონტრასტული მასშტაბით შემოტანილი ქართული ლანდშაფტისეული სივრცის ყოვლისმომცველობა-დამტევობა და გარემოს საკრალიზებულობის თემა. ასეთია ის საერთო ადგილობრივი კონტექსტი, რომლის ნაწილადაც ალექსანდრე ბანძელა-

ძის „ქვიშხეთი“ იკითხება — ფერი ქცეული მატერიადა, დროისა და სივრცის შენივთულ-გამთლიანებული განცდა და სიღრმე ასახული, ოღონდ, არა გამოსახული. მხატვარი ხვდება, რომ მთავარ გადანწყვეტილებამდე კიდევ ერთი ეტაპი აქვს გასავლელი, გარდამტეხი ეტაპი, ცოტაც და სასურათე სიბრტყიდან ფიგურატიული გამოსახულება საბოლოოდ გაქრება, თუმცა ეს მხატვრის



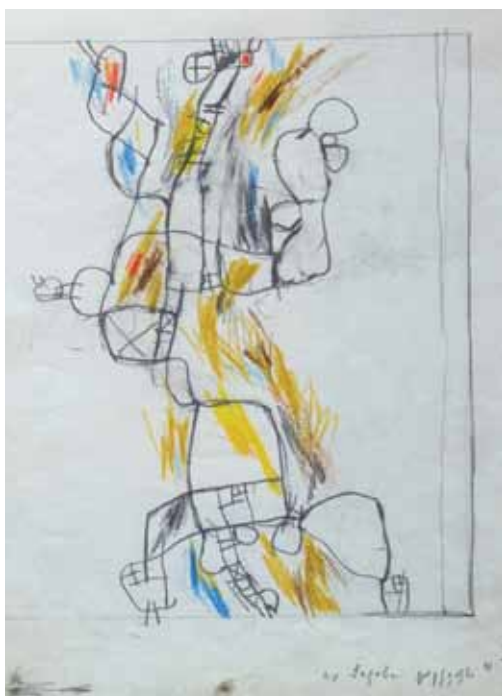
კოვოზიცია, 1986,  
ქ.ზ. 29,6X38,5, ოჯახის საკუთრება



როკანოლი, საუკუნის ცეკვა, 1986,  
ქ.ზ. 29,7X42, ოჯახის საკუთრება



კომპოზიცია, 1987,  
ძ. ჯურავლი ფანქარი, 36,6X51, ოჯახის საკუთრება



პიკასოს ტექნიკა, 1987,  
ძ. ჯ. 30X25, ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქცია, 1987,  
ტ. ჯ. 150X100, ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქტული კომპოზიციები, 1987,  
მუხ. ზ. 84X57, ოქსანის საპეტიტო



ნაბრწყინებული კომპოზიცია, 1988,  
მუხარ.გ. 73X100, ბია ჯოსთაბერიძის კერძო კოლექცია



ნაბრწყინებული კომპოზიცია, 1988,  
ტ.გ. 99,5X141, ოჯახის საკუთრება

შემოქმედებითი აზროვნების მხოლოდ იმ ნაკადს ეხება, ევროპული მხატვრული ტენდენციების კვალდაკვალ, რომ ვითარდება. „ეტყობა XXს.-ის მსოფლიო მხატვრობის ევოლუციის ლოგიკისდაგვარად, ჩემში მოხდა უმთავრეს მიმდინარეობათა განვითარება, უბრალოდ, პატარა მასშტაბით.“<sup>12</sup> ეს როდი ნიშნავს, რომ ფიგურატიული გამოსახულებები მისი ნამუშევრებიდან საერთოდ გაქრა. რა თქმა უნდა, არა. პარალელურად მხატვარი განაგრძობდა ოფიციალურ დაკვეთებზე თუ სხვა შემოთავაზებებზე მუშაობას, ისევ აფორმებს ნიგნებს და ხატავს ნაცნობ-მეგობრების პორტრეტებს, 1970-იანი წლების მიწურულიდან ის მუშაობას იწყებს ჯერ საერო ხასიათის მონუმენტურ, შემდგომ კი საეკლესიო მხატვრობაზე, სადაც ფორმატქმნის,

სრულიად განსხვავებულ, სპეციფიკურ ხერხებს მიმართავს. ამჯერად არ შევხებით დიდუბის, ღვთისმშობლის მიძინების ტაძრის, ბანძელაძისეულ მოხატულობას, თუმცა აღსანიშნავია, რომ უკვე თავად ფაქტი, საეკლესიო მხატვრობაში შუასაუკუნეების ტრადიციების დაბრუნების მცდელობისა, გამორჩეულად მნიშვნელოვანი და საგულისხმო იყო. ამის პარალელურად კი მხატვრისთვის უწყვეტლივ არსებობდა ახალი, მუდმივი, თანმდევი ფიქრი, ფიქრი აბსტრაქციის შესახებ.

\* \* \*

ეპოქა და გარემო თავისას ითხოვდა. ომში გამარჯვების შემდეგ ქვეყანა ინტენსიური ტემპით განაგრძობდა „შენებას“. აიგო არაერთი საზოგადოებრივი თუ



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1988,  
ტ.ზ. 89X101, ოჯახის საკუთრება

12. ს.ლუჟავა. ინტერვიუ მხატვარ ალექსანდრე ბანძელაძესთან. სპექტრი. 1990 №2 გვ.25



აბსტრაქტული კომპოზიცია. 1988.  
ტ.ზ. 89X101. ოჯახის საკუთრება



ორი სფერო, 1988,  
ტ.ზ. 89X100,6, გია ჯოხთაბერიძის კარძო  
კოლექცია

საცხოვრებელი დანიშნულების ნაგებობა. ერთბაშად გაჩნდა უამრავი ცარიელი, უმეტესეულო კედლის სიბრტყე. მათი გამოყენება შესაძლებელი იყო როგორც დეკორატიულ-მხატვრული, ასევე პროპაგანდისტული თვალსაზრისით. გაჩნდა რეალური წინაპირობა, მხატვარ-მონუმენტალისტთა შემოქმედებითი ნაყოფიერებისა და მრავალფეროვნების ზრდისთვის (აქ, ალბათ, არც მექსიკელი მონუმენტალისტების, იმხანად პოპულარული ნამუშევრების დავინყება ღირს). ამ მიზნით შემუშავდა არაერთი ახალი ტექნოლოგია, ფართოდ გამოიყენებოდა



კომპოზიცია II, 1980-იანი წწ.  
ტ.ზ. 151X131, გია ჯოხთაბაძის კარამო კოლექცია

ფერი, ფერწერისა და რელიეფის სინთეზი, ვიტრაჟი და მოზაიკა. ეპოქისათვის აქტუალური გახდა მონუმენტური მხატვრობის სამი ნაირსახეობა: ფერწერული, მონუმენ-

ტურ-დეკორატიული და ერთიანად დეკორატიული.<sup>13</sup>

ალექსანდრე ბანძელაძე, ამ დროს, რამდენიმე მასშტაბური პროექტის მონაწილედ

13. ამ პერიოდში ნიკოლოზ იგნატოვი მუშაობს ფერწერულ პანოებზე: „სიმღერა საქართველოზე“, 1960-იანი წლების დასასრული, ბიჭვინთა დასასვენებელი სახლი; „ცოდნის წყარო“ 1970-1971, ქართული ენციკლოპედიის შენობის ვესტიბული; „სიმღერა ფიროსმანზე“ 1971-1972, მთაწმინდა; „მზიური“ 1976-1977, გაგრა, სანატორიუმის ვესტიბული; „სიმღი“ 1977-1978, ცხინვალი, სასტუმროს ინტერიერი. მნიშვნელოვანია კონსტანტინე მახარაძის პანო „მიწა ქართული“, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 1976; გივი თოიძის „დღესასწაული ხევსურეთში“, 1978, ბიჭვინთა, ლიტერატურული სახლის ფოიე. ზურაბ წერეთელი — პროფკავშირების სახლის ფასადის შემკულობა, თბილისი, 1970-1971; თბილისის ავტოსადგურის მოზაიკური პანო 1972; ჯიბსონ ხუნდაძე — თბილისის კულტურულ-საგანმანათლებლო ცენტრის ფასადის ვიტრაჟი, 1976; რადიშ თორდია — მეტროსადგურ „პოლიტექნიკურის“ შიდა შემკულობა, 1976. (მ.გაჩეჩილაძე, ქართული მონუმენტური მხატვრობა, ხელნაწერის უფლებით)



კომპოზიცია III, აპო, 1989.  
ტ.ზ. 151X131, გია ჯოხთაბერიძის პერსონალური კოლექცია

გვევლინება. ის ქმნის მხატვრულ პანორამას სხვადასხვა საზოგადოებრივი დანიშნულების ნაგებობებისათვის — უნივერსალის კედლის ფრიზისებური მოხატულობა „ქართული სოფელი“ (თბილისი, დილომი, 1976); დასასვენებელი სახლის სასაფლაოს

კედლის მოხატულობა, სადაც „ქართული სოფლის“ კომპოზიციურად კიდევ უფრო გართულებული ვერსია შესრულდა (აფხაზეთი, აგუძერა, 1976); მოსკოვის „ლიტერატურული გაზეთის“ დასასვენებელი სანატორიუმის ფოიეს მოხატულობა „არ-



კომპოზიცია VIII, 1988,  
ტ.ზ. 140,5X119, ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1988,  
ტ.ზ. 60X75,5, ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქცია, 1980-იანი წწ.  
ტ.ზ. 75X90, გია ჯოხთაბერიძის კერძო კოლექცია



აბსტრაქცია, 1980-იანი წწ.  
ტ.ზ. 100,5X92. გია ჯოხთაბერიძის კერძო კოლექცია



ფოტო. ალექსანდრე განძელაძე სახელოსნოში, 1980-იანი წწ.-ის მიწურული

გონავტები“ (აფხაზეთი, გულრიფში, 1977); ამავე სანატორიუმში კედლის შესამკობი ფერწერული ტილო „პუშკინი თბილისში“ (1977-1978).

ხელოვანის მიერ შექმნილი ეს მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშები უმთავრესად ფერწერული პანოს კატეგორიას განეკუთვნება, თუმცა გულრიფშის სანატორიუმისთვის მან, საკუთრივ, დეკორატიული ხასიათის პანოზეც იმუშავა.

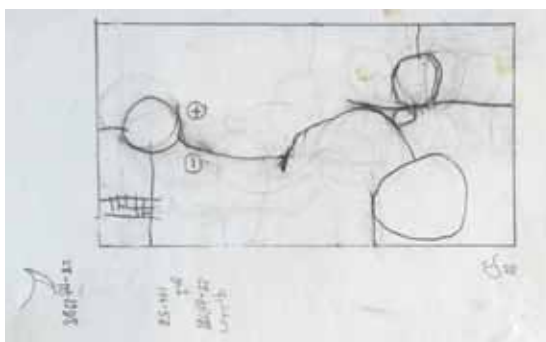
რეჟიმის მოთხოვნების შესაბამისად, მოვლენათა გრანდიოზულობა, ნებისმიერ წვრილმანშიც კი, განცდადი უნდა ყოფილიყო. ამასთან, მისი ამპლიტუდა საყოველთაო კეთილდღეობიდან, სამყაროს კატასტროფამდე მერყეობდა და ორივე ამ მოვლენის, მკაფიოდ ირაციონალური ხასიათის მიუხედავად, საბჭოთა ადამიანებს, მსგავსი მასშტაბის პროცესების მართვაში საკუთარი ქმედითი, გადამწყვეტი როლის მნიშვნელოვანებაში არწმუნებდა. ამ მიზნის

მისაღწევად კი ხელოვნება, მისი ბუნებითი ზემოქმედების უნარით და ტირაჟირებულობის შესაძლებლობით, ერთ-ერთ საუკეთესო საშუალებად მოიაზრებოდა. ბუნებრივია, მსგავს პროცესებში გამორჩეული ადგილი ეთმობოდა მონუმენტურ მხატვრობას. თუმცა მხატვრული ნაწარმოების ორი მთავარი შემადგენელიდან - ფორმა და შინაარსი — ორივე რეგლამენტირებული და ზღვარდადებული იყო კვლავინდებურად.

მონუმენტური მხატვრობის თემა ალექსანდრე ბანძელაძის შემოქმედებაში პირველად 1971 წ. ჩნდება. როცა მხატვარს საქართველოს გასაბჭოების 50 წლის იუბილის აღსანიშნავად დაგეგმილი გამოფენისათვის ფერწერული ტილოს შექმნა დაევალა. ალექსანდრე ბანძელაძემ ექსპოზიციამდე წარადგინა კვადრიპტიქი, სახელწოდებით „ლეგენდის გაგრძელება“. კვადრიპტიქის შემადგენელი თითოეული ნაწილის საშუალო სიმაღლე 4 მეტრი, სიგანე კი დაახ-



კავშირი, 1988, გურამ ნიბაშვილის ფოტო



კავშირი, ესკიზი, 1988,  
ქ.ზ. 21X29,7, ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1988,  
ტ.ზ. 56,2X105,5, ოჯახის საკუთრება

ლოებით 3 მეტრი იყო. უჩვეულოდ დატვირთული, მსხვილი შავი კონტურით, ვიტრაჟის კარკასისებურად დაქსელილი სასურათე ზედაპირი (რაც ჟ. რუოს ფერწერულ ენას გაგონებს), ამ ზღუდეებს შორის ნაძერწი ფორმის დეტალები და მათი ერთობლიობით „ანეგობილი“ კომპოზიცია — ასეთი იყო სპეციფიკური დეკორატიულობის ეფექტით

გამორჩეული ეს ნამუშევრები.

ერთი შეხედვით, მაჟორული ჟღერადობის ზედაპირების მიღმა სრული სიცარიელე სუფევს. თვალს იტაცებს უამრავი ცალკეული დეტალი, სიუჟეტური ხვეული, სხვადასხვა პერსონაჟი და მუდმივი, განუწყვეტელი თხრობა, თხრობა, რომლითაც ეს სიცარიელე ინიღბება, იფარება, ივსება. გამოყენებ-



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1980-ანი წწ. გიორგი მგალობიშვილის ფოტო-სლაიდი

ულია თვალშისაცემად უჩვეულო კოლორიტი. მხატვრის პალიტრას ამჯერად სრულად მინისფერი ტონალობები განსაზღვრავს. შავისა და ყავისფერის სიუხვე, რაც ისევ მწვანეშერეული ყავისფერით ღიადება, კომპოზიციებს განსაკუთრებულ სიმძიმეს, მატერიალურობასა და სიმძაფრეს სძენს. წუთითაც არ გტოვებს დრამატულობის განცდა. კვადრიპტიქში, ახლადშექმნილი, საბჭოთა მითის ილუსტრირების პარალელურად, საკუთრივ ქართული მითოლოგიის ხაზიც შემოდის, ამირანის პერსონაჟის სახით. შორეული წარსულიდან მოსული, ის ამჯერად იმ მეტროპოლიტანულ ქართველს განასახიერებს, ბედნიერი ანმეოს შესაქმნელად, რომ არ იშურებს ძალ-ღონეს. უზარმაზარი



აბსტრაქცია კაკაში, 1988, ტ.ზ. 76X84, დიმიტრი შავარდნაძის სახ. პრინციპული გალერეა



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1988,  
ქ. აკვარელი, 73,4X102, ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1988,  
ქ. აკვარელი, პასტელ, 73X102, ოჯახის საკუთრება



ვახტანგვახაშვი, პაპი და ლურჯი, 1980-იანები წწ.  
ტ.ზ. 80X90, გიორგი მგალობლიშვილის ფოტოსაღიწი

ტილოებიდან მაყურებელზე წამომართული, მისკენ მომავალი, „ბელტებისდაგვარად“ დაკუშებული ფორმათქმნილი მატერია, მინით ნაძერწი, მისით შემკვრივებული, ამოძრავებული, ატორტმანებული, ოღონდ სამუდამოდ მასშივე დავანებული, სულიერებისგან სრულად დანრეტილი, წყვილიადის საუფლოს სახავს. დღეს ძნელი სათქმელია, მსგავსი მხატვრული გადაწყვეტა რამდენად იყო წინასწარ გააზრებული-მოფიქრებულის, თუ მხოლოდ ნაგრძნობ-განცდილის ილუსტრირება, თუმცა ფაქტია, ასეთი ფერადოვნება მხატვრის არც ერთ სხვა პანოს არ ახასიათებს; დაზგურ ფერწერაში კი ერთ, ასევე საბჭოთა „მესაზღვრის“ ამსახველ ნამუშევარში გვხვდება, რომელიც იგივე პერიოდით თარიღდება.

საბჭოთა მონუმენტური მხატვრობის არაერთ ნიმუშს კონკრეტული თხრობის პარალელურად ხშირად სპეციფიკური ეგზოტიზმიც დაუყვება - უტოპიური ოცნებები კომუნისტურ იდილიაზე, შეუძლებელის

დაძლევის უტყუარი, რეალური ალბათობა, გმირი მშრომელები და ა.შ. აქ მტკიცებაც და უარყოფაც ძირითადად ისეთი სულისშემძვრელი ძალისაა, რომ პათოსი არგუმენტაციას მარტივად ჯაბნის. პარადოქსია, თუმცა ტოტალიტარული ხელოვნების მთავარ მახასიათებლებს შორის რომანტიკული ხაზიც მკაფიოდ იკვეთება. სხვადასხვა ეტაპზე, ეს არაერთი მხატვრისთვის გახდა რეალური გამოსავალი და ერთადერთი საყრდენიც კი.

სწორედ ამ კვადრიპტიკით დაწყებული ხაზის ლოგიკურ გაგრძელებად შეიძლება აღვიქვათ, უკვე რამდენიმე წლის შემდგომ, ალექსანდრე ბანძელაძის მიერ შესრულებული, ზევით ნახსენები მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშები დასასვენებელი სახლების და უნივერსამის კედლებზე. მკაფიოა მხატვრის მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობა, რაც ესკიზებში კიდევ უფრო ნათლად ჩანს. ხელოვანი მუდმივად ეძებს გამოსავალს, ხელჩასაჭიდს და ამისთვის ხან ქართულ



გიორგი მაგალაშვილი, თეთრი და ლურჯი, 1980-იანები წწ.  
ტ.ზ. 90X100, გიორგი მგალობლიშვილის ფოტოსაღიწი



თეთრი ლაქა, 1988,  
ტ.ზ. 90X100, გიორგი მგალობლიშვილის ფოტო-სლaidი



იმპროვიზაცია, 1988,  
ტ.ზ. 90X100, გიორგი მგალობლიშვილის ფოტო-სლaidი

მითებს - „არგონავტები“, „ამირანი“, ხან კი ყოველდღიურ ყოფას - „ქართული სოფელი“- მიმართავს.

ამ პანოების, კოლორისტულ მახასიათებლებს თუ მხედველობაში არ მივიღებთ და მოვლენას ალექსანდრე ბანძელაძისეული მხატვრული ფორმის ინტერპრეტაციის ერთიან ნაკადში მოვაქცევთ, ადვილი შესამჩნევია გახდება, რომ მკაფიო კონტექსტუალური და განწყობისეული განსხვავებულობის მიუხედავად, ეს ის ხაზია, მხატვრის შემოქმედებაში „არსენას ლექსის“ 1965-1966 წლების ილუსტრაციებით რომ დაიწყო.

უფრო ზუსტად კი ფორმის თანდათანობრივი დაშლა-დანაწევრების ბანძელაძისეული მიგნების კიდეც ერთი ნაირსახეობაა.

\*\*\*

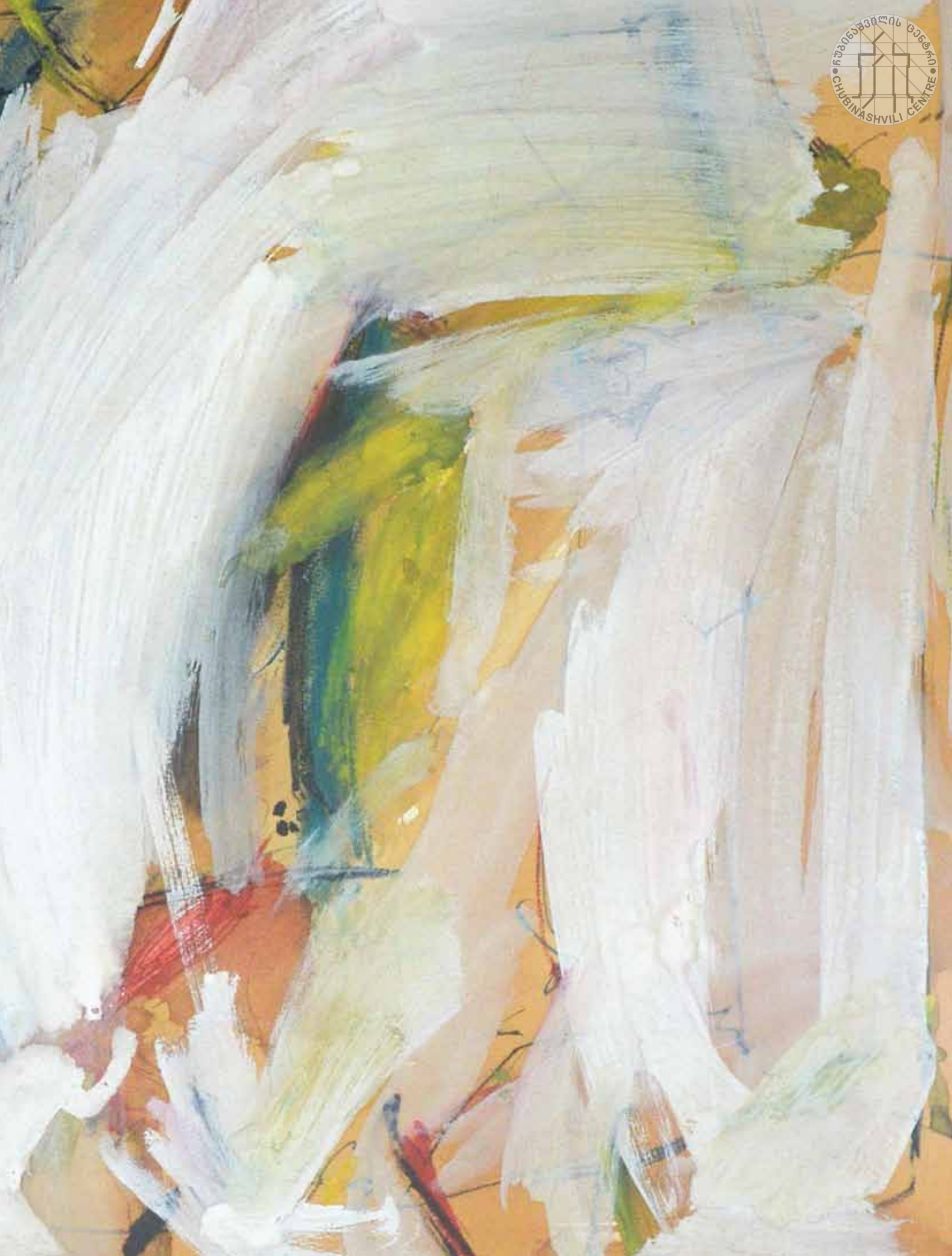
„მოსკოვში დიდი ამბები ტრიალებდა — ხრუშჩოვის შეჯახება მხატვრებთან. ე.წ. „ბულდოზერების გამოფენა“ და სხვა. ეს ჩემთვის კარგი გაკვეთილი იყო. მე ასე ვაანალიზებდი. რა მსურს მე? მე ხატვა მინდა. არავინ უნდა შემიშალოს ხელი. ისეთი ტიპის პოპულარიზაცია, რაც მათ იზიდავდა, არ მხიბლავდა. ვცდილობდი არავინ დაინტერე-



ზაზი ლურჯი, 1980-1981 წწ.  
ტ.ზ. 80X90, გიორგი მგალობლიშვილის ფოტო-სლაიდი



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1989.  
გუგაო, ტაშვარა, თეთრა, 74X103, ოჯახის საკუთრება





უსათაურო VII, 1988, ქაკაბერი, 74X100, გიორგი მგალობლიშვილის ფოტო-სლაიდი

სებულიყო. სახელოსნოში შემოსულ, შემთხვევით ხალხს ვეუბნებოდი — ისე ვერთობი, ექსპერიმენტია, ფერში „ვევარჯიშობ“ მეთქი და სხვა.“<sup>14</sup>

აბსტრაქციონიზმი, ისევე როგორც სხვა არაერთი მიმდინარეობა, ქართული მხატვრული საზოგადოებას არეალისტების უცხო არ იყო ქართველი მოდერნისტების პირველი თაობის როლი, განსაკუთრებით კი დავით კაკაბაძის, ამ თვალსაზრისით გამორჩეულია. მისი აბსტრაქციები 1920-იან წლებში შესრულებული, ფეხდაფეხ მიჰყვება საკუთრივ მიმდინარეობის შექმნის ისტორიას. მოგვიანებით, ყველა სხვა თანამედროვე ტენდენციის დარად აბსტრაქციონიზმიც, ქართულ სახელოვნებო სივრცეში, თითქოს უკვალოდ გაქრა. წლების შემდომ კი, პირველად სწორედ ქართველ მხატვართა, ე.წ. 50-იანელთა თაობაში იჩინა თავი

(ჯ.ხუნდაძე, ს.ჩახოიანი და ა.შ.). ამ თვალსაზრისით ალექსანდრე ბანძელაძის როლი სრულიად გამორჩეულია.

აბსტრაქცია - ხელოვნების უნივერსალური ენა, როგორც მას ევროპელი ავტორები მოიხსენიებდნენ (ვ.კანდინსკი, პ.მონდრიანი, კ.მალევიჩი, დელონე და ა.შ.), მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ, ევროპის დარად, აშშ-შიც იკიდებს ფეხს და მალე წარმმართველ პოზიციასაც იკავებს (ჯ. პოლოკი, ვ. დე კუნიგ, ფ. კლაინი, მ. როტკო და ა.შ.). უკვე 1950-იანი წლებიდან ევროპაში ამ მიმდინარეობის ტალღა ახალი ძალით აქტიურდება და რელიზმის წინააღმდეგ საკუთარ მორალურ არგუმენტებსაც კი აყალიბებს (გერმანიაში, ქალაქ კასელში, რომელიც დაახლოებით 50 კმ.-ით იყო დაშორებული ქვეყნის შიდა საზღვრიდან ჩატარებული გამოფენა „დოკუმენტა“ (1955)

14. ს.ლუჟავა, დასახ. ინტერვიუ, გვ.16



კომპოზიცია VII, აკო, 1989,  
ტ.ზ. 151X130,5. გია ჯოხთაბერიძის კერძო კოლექცია

და „დოკუმენტა II“ (1959), სადაც სწორედ აბსტრაქტული ნამუშევრები იყო წარმოდგენილი, იქცა დამოუკიდებელი დასავლურგერმანული ღირებულებების საჯარო აღიარებად). რეჟიმის არსებობის მთელი ისტორიის მანძილზე, პროტესტის გამოხატვის იდენტური დატვირთვა ასაზრდოე-

ბდა საბჭოთა რეალიზმს დაპირისპირებულ აბსტრაქტულ მხატვრობასაც. მაშინაც კი, როცა 1960-ნი წლების შემდგომ, მსგავსი ვიზუალური ნიშან-სიმბოლოებისადმი დამოკიდებულება უკვე დიდწილად შეცვლილი იყო.

„დოკუმენტას“ გამოფენის კატალო-



აბსტრაქცია, ნატარი ოცნება, 1989,  
ტ.ზ. 99X90, ხელოვნების მუზეუმი

გის წინასიტყვაობაში ვერნერ ჰაუპტმანი წერდა: „უკვე სავსებით მკაფიოდ ჩანს ის ძირითადი მიმართულება, რაც ამ ბოლო თხუთმეტი წლის მანძილზე გამოიკვეთა. ბოლოდროინდელი მხატვრული ძიებები, მოყოლებული ექსპრესიული რეალიზმიდან, სიურეალიზმისა და კონკრეტიზმის გავლით, საბოლოოდ, დაახლოებით 1950-იანი წლები-სათვის, მაინც აბსტრაქტულ ხელოვნებამდე მივიდა.“<sup>15</sup>

ასე მივიდა ალექსანდრე ბანძელაძეც ევროპული მხატვრული მიმდინარეობების კვალდაკვალ აბსტრაქციამდე. მისი გადასვლა საგნობრიობიდან არაფიგურატიულ მხატვრობაზე, წინმსწრები ძიებებით იყო განპირობებული და ძნელად თუ აიხსნება როგორც რაიმეზე უარის თქმა, ან რაიმე ახლის შეძენა. ეს სრულიად თანმიმდევრული ქმედების, ლოგიკური გაგრძელება იყო. ევროპული მხატვრული ტენდენციების ეტა-

15. D.Elger. Abstract Art. 2009. გვ.20

პობრივი გააზრება-გადაზრების ურთულესი პროცესი, ამჯერად აბსტრაქციონიზმის სხვადასხვა ვერსია-ვარიანტში ცდილობდა გზის გაკვლევას. ერთი კია: აბსტრაქციონიზმი, ყველა სხვა უკვე განვლილი მიმდინარეობისაგან განსხვავებით მხატვრისათვის ყველაზე ორგანული, მორგებული, მისეული სათქმელის მაქსიმალურად დამტევი და ამსახველი აღმოჩნდა. მხატვრის შემოქმედების მეორე ნახევრის თითქმის სრულ დომინანტად იქცა და საზოგადოების ცნობიერებაში მის სახელთანაც გაიგივდა.

ალექსანდრე ბანძელაძისეულ აბსტრაქციონიზმში მკაფიოდ ინაკვეთება რამდენიმე ეტაპი. თითოეული მათგანი იმ ცალკეული, კარგად ცნობილი, ტენდენციების იდენტიფიკაცია, საკუთრივ აბსტრაქციონიზმის ისტორიას რომ გამოარჩევს თავისთავად.

სტილისტური მახასიათებლების მიხედვით 1950-იანი წლების აბსტრაქტული ხელოვნება შემდეგნაირად დიფერენცირდება: არასაგნობრივი ხელოვნება, აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი, ლირიკული აბსტრაქცია, „სხვა ხელოვნება“, ემოციონალური უსაგნო ხელოვნება, ტაშიზმი, „აქტიური მხტვრობა“ და ა.შ. ეს განსხვავებები, როგორც ცნობილია, ძირითადად ეროვნული მხატვრული სკოლის მანიშნებელი და აღმნიშვნელია. ალექსანდრე ბანძელაძის მიდგომა კი ამ ტენდენციებისადმი მისთვის ჩვეული კრებითობით გამოირჩევა კვლავაც. თუ მხატვრის ადრეულ ნამუშევრებში გეომეტრიული ორიენტაციები ჭარბობს, მოგვიანებით, ჩნდება აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მკაფიო ნიშნები და ასევე „სხვა ხელოვნების“ კოლორისტული მახასიათებლებიც. მასთან მუდმივად შენარჩუნებულია ფრანგული სკოლის ესთეტიზმი და, ამავედროულად, თავს იჩენს ამერიკული მხატვრული სკოლისეული მძაფრი დინამიკა. აქ ყველაზე ნაკლებ შესამჩნევი საკუთრივ ქართული აბსტრაქციონიზმის ისტორიის და დავით კაკაბაძისეული გავლენებია. შესაძლოა ამის მიზეზი, მხოლოდ იდეოლოგიური ხასიათისა



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1989,  
ქ. აკვარელი, 73,4X102, ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1980-იანი წწ.  
ქ. აკვარელი, 73,4X102, ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1989,  
ქ. აკვარელი, 73,4X102, ოჯახის საკუთრება



აკო, მაღალა, ანა, 1989,  
ქ. აკვარელი, 73,2X102, ოჯახის საკუთრება

იყოს; ან სულაც, ამოსავალი წერტილის, კვლავაც ევროპულ იმპრესიონისტულ მხატვრობაში ძიება იყოს, როცა გაგრძელება უკვე განსაზღვრული და ცნობილია. როცა მხატვრული აზრის განვითარების ვექტორი მუდმივად ევროპული ტენდენციების ცვლის თანმიმდევრობას ემთხვევა და მიუყვება. ამიტომაც მისთვის, ისევე როგორც თავის დროზე დავით კაკაბაძისთვის, აბსტრაქციონიზმის თანადროული ნაირგვარობა მეტადაა საინტერესო და ნიშნული, ვიდრე ამ მიმდინარეობის ადრეული ისტორია, თან მით უფრო, თუ ის ბუნდოვანიცაა. ამასთან, საკუთრივ ეროვნული სკოლის სახე, ამ მიმდინარეობას ქართულ რეალობაში ჯერ ისევ არ ჰქონდა. პარადოქსია, თუმცა ბანძელაძის შემოქმედება ცხადყოფს, რომ ქართული მხატვრობის 50-იანელთა თაობას, პირველი

ქართველი მოდერნისტების შემოქმედებით მემკვიდრეობასთან კონტექსტუალური წყვეტა უფრო დიდი ჰქონდათ, ვიდრე თანამედროვე ევროპულ ხელოვნებასთან.

წლების ძიების და მუდმივი ექსპერიმენტების შემდეგ, ალექსანდრე ბანძელაძისათვის აბსტრაქცია, პლასტიკური ხელშესახებითობისაგან საბოლოოდ გამონათვისუფლებული, შემოქმედებითი ენერგიის ყველაზე შესატყვის, მატერიალურ გამოხატულებად ჩამოყალიბდა. ამის პარალელურად - საგნობრივი სამყარო, მისი იდეების პირველწყაროდ და ორიენტირად დარჩა დიდხანს. ის არ ისწრაფვოდა ახალი ენის ათვისებისაკენ მხოლოდ ამ ათვისების გამო. მას, პირველ რიგში, საკუთარი თავის საბოლოოდ პოვნა სურდა და ამისთვის ურთულესი გზა გაიარა. სწრაფვა აბსოლუტუ-



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1989, 19 ივნისი,  
მუყაო, აკვარელი, 74X103, ოჯანის საკუთრება



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1989,  
მუყაო, აკვარელი, 74X103, ოჯანის საკუთრება



ან პარიზში ბააა! 1989.

ქ. ავაქელი. 102X73, გია ჯოსთაგარიძის კარძო კოლექცია

რი, ყოვლისმომცველი ინდივიდუალურობისკენ სრული აბსტრაგირების გზით. და აი შედეგიც... სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე განზოგადებული სამეტყველო ენა – აბსტრაქცია - ყველაზე კონკრეტულის ზედმიწევნითი გამომხატველი აღმოჩნდა ხელოვანისათვის.

აბსტრაქტულ მხატვრობაზე მუშაობის დანყებისთანავე ალექსანდრე ბანძელაძე თავისუფლდება ყველა ცალკეული მიმდინარეობის გავლენისაგან. ის უკვე სრულად მორჩილებს ფერს, რაც გარკვეულნილად მნიშვნელოვანი საფრთხეების მატარებელიცაა. აქ ხომ მარტივადაა შესაძლებ-



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1989,  
ქ. აკვარელი, 51,5X36,8. ოჯახის საკუთრება



ქართული ხალხური ზღაპრების ილუსტრაციები, 1991,  
ქ. გუაში. 36,6X25,6. ოჯახის საკუთრება



ქართული ხალხური ზღაპრის ილუსტრაცია, 1990,  
ქ.გუაში. 36,7X25,5. ოჯახის საკუთრება



კომაოზიძე, 1980-იან წწ.  
ქ. გუამი. 29,6X42, ოჯახის საკუთრება



კომაოზიძე, 1989. 23 სექტემბერი,  
ქ. გუამი. 36,5X51,2, ოჯახის საკუთრება



კომაოზიძე, 1989. 23 სექტემბერი,  
ქ. გუამი. 36,5X51,2, ოჯახის საკუთრება

ლი ფერის ნიაღში დანთქმა-გაქრობა, მით უფრო მაშინ როცა თავად ფერწერა იქცა ასახვის მთავარ ობიექტად. სწორედ აქ იჩინა თავი მხატვრის მანამდელმა გამოცდილებამ, ევროპული მხატვრული ტენდენციების კვალდაკვალ გავლილმა შემოქმედებითმა ძიებებმა. ალექსანდრე ბანძელაძე ბუნებრივად, თუმცა კი სავსებით გაცნობიერებულად, უკვე არსებული საზოგადოებრივი კვალდაკვალ მივიდა აბსტრაქტული აზროვნების მიჯნასთან და ლოგიკურია, რომ მასში ორიენტირებისა და პროცესების სრული მართვის უნარიც შეინარჩუნა.

აშკარაა, საწყის ეტაპზე (1960-იანი წლები), დიდი პასტოზური ფერადოვანი ლაქებით მუშაობა სასურათე სიბრტყეზე არაერთ სირთულეს უქმნიდა მხატვარს. ძნელია ფერის დაოკება მოთოკვა, საკუთარი სურვილისამებრ მართვა, რათა არ „გაგექცეს“, აქცენტი სრულად მან არ წაიღოს, ყოველივე არ შთანთქოს, ან პირიქით უტყვ-უგრძნობ ლაქად არ დარჩეს ბოლომდე.

შესაძლოა ამიტომაც, ადრეულ ეტაპზე ჭარბობს კვადრატის ფორმის სხვადასხვაგვარი, ფერით-ხაზობრივი ინტერპრეტაციები (1960-იანი წწ.-ის მეორე ნახევარში შესრულებული აბსტრაქტული კომპოზიციების სერია). ავტორი ჯერ ისევ ფრთხილობს, ცდილობს ყოველივე გათვალისწინოს და მხოლოდ შემდგომ ასახოს. ფერის სასურათე ზედაპირზე სტიქიური „მიშვება“ ჯერ ისევ უჭირს, ხვდება, რომ მისი სტრუქტურირება, ჩარჩოებში მოქცევა და კონსტრუირება ისევ ფერისვე საშუალებითაა შესაძლებელი. ფორმას დამორჩილებული ის იმ აბსტრაქციად იძენება, ფიგურატიულობის ზღვარზე მყოფი, კონტექსტისმიერ ზღარდაუდებლობას რომ ინარჩუნებს. მხატვრის მიერ შექმნილ, ამ ტიპის აბსტრაქტულ ნამუშევრებს მუდმივად მკაცრად ორგანიზებული სტრუქტურული სისტემა უდევს საფუძვლად, ზოგჯერ ის ფორმისმიერი ჩარჩოს დატვირთვისაც იძენს. და იმის მიუხედავადაც კი, რომ ამ ნამუშევრების „ჩონჩხისმიერი“ საყრდენი გეომეტრიულად



აბსტრაქტული კომპოზიცია. 1989.  
ქ. ტყეშაშვილი. თეთრა. 74X103, ოჯახის საკუთრება

ორგანიზებული ფერადოვანი ლაქების ერთობლიობაა, ეს მაინც არ არის კლასიკური გაგებით გეომეტრიული აბსტრაქციონიზმი, სადაც გეომეტრიული ფორმა სამყაროს მოდელის დატვირთვის მქონეა. აღნიშნულმა ძიებებმა ხელოვანი მინიმალიზმისა და ფორმათმეტყველების ლაკონიზმის ზღვართან მიიყვანა, თუმცა მხატვარმა ეს მიჯნა არასდროს გადალახა. ის ახლოს, სულ ახლოს მივიდა არაფიგურატიულის უკიდურეს ნიშნულთან, თუმცა შემოქმედების ვერც ერთ ეტაპზე ვერ თქვა უარი, ვერ დათმო და არ შეელია ფერის ნიუანსირებულ, ვალიორითა და ნახევარტონებით გაჯერებულ ნაირგვარობას, მსუყე მონასმის რელიეფურობას, რომელიც იმავდროულად სიღრმის ეფექტის მქონეც იყო. „ფერი“, თავად სამყაროს დამტვევი და არა „ფერი“, ქცეული მშრალ პირობით ნიშნად ან ნიშნულად - იყო მისი მხატვრობის ძირითადი თემა და საფიქრალი. ერთეული, სრულად მინიმალ-

ისტური მანერით შესრულებული გრაფიკული კომპოზიციების გარდა, მხატვართან ლოკალური, ერთგვაროვანი, სუფთა ფერით შექმნილი ლაქა თითქმის არ არსებობს.

ზოგადად, ალექსანდრე ბანძელაძე თავის აბსტრაქციებს რაიმე კონკრეტული, გამაერთიანებელი ზოგადი ფორმულის მიხედვით არ ქმნის. თითოეული მათგანის კომპოზიციური სტრუქტურა, ყოველ ჯერზე, თავიდან იძერნება, ითხზება და მუშავდება. ამიტომაც მხატვრის შემოქმედებითი ეტაპების მიხედვით განსხვავებული და ტრანსფორმირებადია საკუთრივ აბსტრაქტული გამომსახველობითობითი აზროვნების ფორმებიც.

გასული საუკუნის გამორჩეულ მოვლენათა შორის ერთ-ერთი უმთავრესია, მიმბაძველობითი საგნობრიობისგან დაცილილი, მხატვრულ-ვიზუალური სივრცეების შექმნა. სასურათე ზედაპირის, როგორც სამყაროში გახსნილი ფანჯრის ფუნქციის



ავსტრაქტული კომპოზიცია. 1989.  
ქ. ტშეტა. 74X103, ოჯახის საკუთრება



ავსტრაქტული კომპოზიცია. 1989.  
ქ. ტშეტა. თეთრა, 74X103, ოჯახის საკუთრება



კოპაოზიძე, 1989,  
ტ.ზ. 150X200, გია მგალობლიშვილის ფოტო-სლაიდი

ალტერნატივების გაჩენამ, საზოგადოებრივი გონი საფუძვლიანად შეატორტმანა. მსგავსი მხატვრობა, რომელიც თავისთავად დამოუკიდებელი რეალობის კატეგორიაში არასდროს განიხილება, კონკრეტული საგნისა თუ მოვლენის ისეთ გამოსახულებას ქმნის, რომელიც ხილულ სამყაროში არ არსებობს. შესაბამისად, მის მეტავერსიას თხზავს და ისიც ერთ-ერთ შესაძლოს.

ნამუშევრების კონტექსტუალურ საყრდენს ხომ მკაფიოდ ინდივიდუალური კატეგორიები განსაზღვრავს მუდამ: ნანახი ახლა და ნანახი ოდესღაც, წარმოსახული და ის, რაც ზუსტი ცოდნის შედეგია, მკაფიო მოგონება და ბუნდოვანი გაელვება, ნამდვილი და ირეალური, ფანტაზია და სიზმარიდროის სიშორისა და სიახლოვის განცდის გარეშე, თუმცა აუცილებლად მოქმედებაში,

ტკივილი ნანახის და ტკივილი განცდილი და კიდევ ვინ მოთვლის, რამდენი რამ.

მხატვარი ისევ, ჩვენთვის კარგად ნაცნობ ემოციებზე მოგვითხრობს- სიყვარულზე, ოჯახზე, შვილის მონატრებასა და შვილიშვილის ჩახუტების მძაფრ სურვილზე, სამშობლოს ტკივილსა და უსამართლობაზე, პირველი შეხვედრის იდუმალებასა და შემოქმედებითი ძიების ამოუცნობ სიღრმეებზე. აქ არაფერია ახალი, ერთის გარდა: ხელოვანი ცდილობს, ფიქრის თანამოზიარედ გაეციოს, თან გაგიყოლოს, ჩაგითრიოს, ბოლომდე არც გითხრას და თან არც რამ დაიტოვოს უთქმელი. ეს მუსიკაა, გალაკტიონის პოეზიაა, ქარის ქროლვას აყოლილი ექოს გამოძახილია, ასე რომ უყვარდა ალექსანდრე ბანძელაძეს...

ეს ის სამყაროა, რომელიც უკვე



ლურჯი ლაქა, 1989,  
ტ.ზ. 140X100, გია მგალობლიშვილის  
ფოტო-სლაიდი



უსათაურო. 1989,  
აკვარელი, 100X74, გია მგალობლიშვილის  
ფოტო-სლაიდი



უსათაურო, 1989,  
ტ.ზ. 100X141, გია მგალობლიშვილის  
ფოტო-სლაიდი

არაფერს ედრება, აღარაფრის ასლს ქმნის და არაფერს ბაძავს. შესაძლოა რეალიზმის ხარისხი აქ მეტიც კია, უბრალოდ ის მიმბაძველობითი აღარაა.

როგორც კი გამოსახულება გარესამყაროსთან შესადარებელ ანალოგებს კარგავს, ის სრულად საკუთარ ვიზუალურ-მხატვრულ სისტემაზე დაფუძნებული ხდება. საკუთარ ლოგიკას, სტრუქტურირების საკუთარ სისტემას და კანონზომიერებას იძენს, რომელსაც მორჩილებს კიდევ. აქ ფერადოვანი ლაქა, მონასმი იმ ახალი საგნობრიობის ვერსიას სთავაზობს მაყურებელს, სადაც ინტერპრეტაციისა თუ ვარიაციის ყველა გზა ხსნილია. იწყება ფერებისა და ფორმების თავისუფალი ორგანიზება. ისინი დამოუკიდებელი დატვირთვის მქონენი ხდებიან და უკვე აღარაფერს ახასიათებენ.



205



კომპოზიცია ნაცრისფერით, 1989,  
ტ.ზ. 100X90, გია მგალობლიშვილის ფოტო-სლაიდი

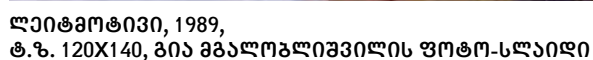
ბენ, არაფერს განასრულებენ და არც მოდ-ელირებას უკეთებენ რაიმეს.

ადვილი მისახვედრია, რომ მსგავსი შესაძლებლობების ხიბლი ძალიან დიდია. 1953 წელს კრიტიკოსი ჯონ ენტონი ტვეიტსი, მაშინ გერმანიაში მყოფი დანერს: „აბსტრაქციის გამარჯვება იმდენად აშკარაა, რომ ძნელია მოძებნო ახალგაზრდა და ნიჭიერი

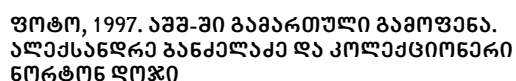
მხატვარი, რომელიც მასზე დამოკიდებული არაა. ახალგაზრდა ხელოვანები, თავიანთ ახალგაზრდა აუდიტორიასთან ერთად აღიქვამენ აბსტრაქტულ ხელოვნებას, როგორც საკუთარ ბუნებრივ სტიქიას.“<sup>16</sup>

აბსტრაქციის გაჩენასთან ერთად ალექსანდრე ბანძელაძის შემოქმედებაში გაჩნდა ალტერნატიული მხატვრული

16. D.Elger. Abstract Art. 2009. გვ 22



მსოფლიო ხელოვნების ისტორია აბსტრაქტული მხატვრული სკოლის არაერთ მაგალითს იცნობს. მათი უმეტესობა დროითი ან ეროვნული ნიშნით დიფერენცირდება. მსგავსი, ერთი შეხედვით სრულად





აბსტრაქტული კომპოზიცია. 1989.  
ქ. აკვაშვილი. 73X102, ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქტული კომპოზიცია. 1989.  
ქ. აკვაშვილი. 73X102, ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქტული კომპოზიცია. 1989.  
ქ. აკვაშვილი. 73X102, ოჯახის საკუთრება

იდეტური, სახვითობის პირობებში ისინი რადიკალურად განსხვავდებიან ურთიერთისაგან. განსხვავებულია ევროპული და ამერიკული აბსტრაქციები, პირველი ტალღის და II მსოფლიო ომის შემდგომდროინდელი, ევროპული აბსტრაქციები. აქ ჩვეულებრივ ქმედითა ყველა ის მხატვრული მახასიათებელი, რაც ფიგურატიულ მხატვრობასთან მიმართებით გამოიყენება და ხდის მას სხვათათვის საცნაურს. გადამწყვეტია საერთო კოლორისტული სისტემის მთავარი ნიშნები, რიტმი და მონასმის ინტენსიობა, ფერისადმი თუ კონტურისადმი დამოკიდებულება; სიბრტყისა და სივრცის აღქმის სპეციფიკა და მათი ურთიერთმიმართების ნაირგვარობა; გამოსახულების აღქმის და მისი ინტერპრეტირების მასშტაბი და განწყობით-ემოციური ფონი, რომელიც ასევე ხშირ შემთხვევაში მკაფიოდ სპეციფიკურია. ასეა ალექსანდრე ბანძელაძის შემოქმედებაშიც. აბსტრაქცია სრულად მისეულ სააზროვნო და სამეტყველო ენად იქცა. მის ფიგურატიულობისაგან დაცლილ სამყაროში გრავიტაციულობის განცდა მაინც მუდმივად შენარჩუნებულია. ეს ერთ-ერთი მკაფიო მახასიათებელია, რაც მხატვრის ნამუშევრებს აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის კლასიკოსების ტილოებისაგან განასხვავებს. უცნაურად ნივთიერია მისი მონასმები. თითქოს მუდმივად აქტუალურია განცდა, ამ ფერის სტიქიის ფორმარჩამოქნის პროცესის დასაწყისისა, ან საკუთრივ ამ მონასმების მატერიალურ ქცევისა. მის ნამუშევრებში ამიტომაც არასაგნობრიობის გათავისება განცდისმიერად, ბოლომდე მაინც არასოდეს ხერხდება. უფრო მეტიც, თავად ეს პროცესია, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მხატვრული ღირებულება ხელოვანის შემოქმედებაში.

მისი სურათების შემადგენელ-შემავსებელი მხატვრული ნივთიერება მუდმივად მოძრავია. აქ თითქმის არსად არაა პრეტენზია აბსოლუტის განსრულებაზე და მისი ქმნადობის პროცესია მხოლოდ. ვფიქრობ, ალექსანდრე ბანძელაძის აბსტრაქტულ მხ-

ატვრობას აქვს თავისი ძლიერი კონსტანტა და ეს დინამიკაა. არსებითია ალექსანდრე ბანძელაძის აბსტრაქტული ნამუშევრების „ვიზუალური აკუსტიკა“, რაც მის შემოქმედებაში მაინცადამაინც გვიანდელ პერიოდს არ უკავშირდება და ფრაგმენტულად, თუმც კი მუდმივად იჩენს თავს.

თუ გეომეტრიულ კონფიგურაციაზე ორიენტირებულ კომპოზიციებში ემოციისა და სიტბოს ნაკადი ნაკლებად იგრძნობა და არის ცდა, დროის მიღმიერი და წინააღმდეგობებით აღსავსე, თუმც კი კონკრეტულ კანონზომიერებას მორჩილი სამყაროს შექმნისა - მისი ლაქობრივი (ლაქობრივი ამ შემთხვევაში, უკიდურესად პირობითი და ფარდობითი კატეგორიაა) აბსტრაქციები აღნიშნულის სრულ ანტიპოდად შეიძლება მივიჩნიოთ. აქ სივრცე არც უარყოფილია და არც დომინანტური. ეს ფერისმიერი სივრცეა, ფერადოვანი ლაქის წიაღში და მის ირგვლივ ჩენილი და ისევ ფერითვე შობილი.

\* \* \*

1980-იანი წლების შუა პერიოდში ალექსანდრე ბანძელაძის აბსტრაქციებში სიურრელისტური ელემენტები ჩნდება. იქმნება სერია უჩვეულო, ფანტასტიკური არსებებით დასახლებულ სამყაროზე, სადაც ლირიკულ-რომანტიკული ხაზი აქტიურდება.

კლასიკური გაგებით სიურრალისტური აბსტრაქციის (რ.მაზერველი, ჯ.პოლოკი, ხ.მირო, ივ.ტანგი) ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი ავტომატური ხატვის პრინციპია. გაუცნობიერებელი და სპონტანური ხატვის სპეციფიკა და გაუკონტროლებელი ემოცია, როცა ხატვის პროცესი იმდენად მყისიერია, რომ შემეცნების მომენტსაც კი უსწრებს წინ. აქ ბანძელაძისათვის უკვე ესოდენ ჩვეული ინდივიდუალური მახასიათებლები ერთვება. ყველა მსგავსი, გარეშე ფაქტორი, მხოლოდ იმდენად ერგება, მკვიდრდება და რჩება ხელოვანის სამეტყველო ენაში, რამდენადაც ის, მხატვრის მიერ სახეცვლილი, გადამუშავებული და ადაპტირებული ესადაგება მისეულ სათქმელს. ბანძ-



უსათაურო, 1989,  
ქ. აკვარელი, 74X100. გ. მგალობლიშვილის  
ფოტო-სლაიდი



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1989, ქ. აკვარელი, 73,5X102. ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1989,  
ქ. აკვარელი, 74X102. ოჯახის საკუთრება



უსათაურო, 1989,  
ქ. აკვარელი. 74X100, გია მგალობლიშვილის ფოტო-სლანიდი



კოპოზიცია, 1989,  
ტ. ზ. 100X140, გია მგალობლიშვილის ფოტო-სლანიდი



უსათაურო, 1989,  
ქ. აკვარელი, 74X100, გია მგალობლიშვილის ფოტო-სლაიდი



უსათაურო,  
ქ. აკვარელი, 1989, 74X100, გია მგალობლიშვილის ფოტო-სლაიდი



რუსიკო. აკო. მადადა, 1980-იანი წწ.  
ტ.ზ. 103X90,5, ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქტული კომპოზიცია. 1980-იანი წწ.  
ტ.ზ. 90X75, ოჯახის საკუთრება

ელაძესთან ავტომატური ხატვის პროცესზე მსჯელობა თითქმის შეუძლებელია, რადგან მხატვრის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ცხდაყოფს, რომ ხელოვანი თავისი ყველა ცნობილი აბსტრაქციისთვის ესკიზებს ქმნიდა. თან არა ერთს. შემდგომ კი დიდი ხნის მანძილზე, მუშაობდა იმავე თემაზე. გახსენდება, მხატვრის შემოქმედების მთავარი პრინციპი, უფრო კი მისი აზროვნების სპეციფიკური განმასხვავებელი – ამონურული, დასრულებული თემები არ არსებობს. ყველაზე ძნელი წარმოსადგენი ეს ალბათ აბსტრაქციასთან მიმართებითაა, თუმცა, როგორც აღმოჩნდა, ის აქაც ვარი-



სარკა. აბსტრაქტული კომპოზიცია. 1980-იანი წწ.  
ტ.ზ. 75X85, ოჯახის საკუთრება

ანტებით მუშაობს. სურათის ფერადოვანი გამა შესაძლოა რამდენჯერმე შეიცვალოს, გადამუშავდეს და დაიხვეწოს, ზედმეტი ნაწილებისგან განთავისუფლდეს, ან სულაც მეტად გართულდეს და განსხვავებული კომპოზიციური ქარგა მოირგოს. სპონტანურობის მომენტი, რომელიც უდაოდ არსებობდა, მასთან მინიმუმამდეა დაყვანილი, რაც ხელოვანის, როგორც ანალიტიკოსი მხატვრის სახეს ააშკარავებს. მისეულ აბსტრაქციებსაც ანალიტიკური აზროვნების არეალში აქცევს და ზოგადად აბსტრაქციის ანალიტიკური მიმართულების ნიშნულს სახავს. აი, საკვანძო ბმა ალექსანდრე ბანძელაძის აბსტრაქტულ მხატვრობასა და დავით კაკაბაძის აბსტრაქციებს შორის. რადიკალური

სხვაობის მიუხედავად, ორივე რაციონალური ნაკადის ნაწილია, რაც ზოგადად ამ მიმდინარეობასთან მიმართებით ეროვნული სკოლის ერთ-ერთ მახასიათებლადაც შეიძლება დასახელდეს.

ამ თვალსაზრისით ძალიან საინტერესოა, ბანძელაძის ბოლო, დაუსრულებელი „პროექტი“. უნდა შექმნილიყო აბსტრაქტული სამყაროს ცვალებადი მოდელი, ცენტრში დიდი ზომის აბსტრაქცია (200X300), რომლის ირგვლივ თორმეტი შედარებით მცირე ზომის, ასევე აბსტრაქტული ნამუშევარი განთავსდებოდა (გარშემო განთავსებული ნამუშევრები ჯამში შექმნიდნენ პანოს ზომით 400X600). დასრულებულ მხატვრულ ნაწარმოებს ქმნიდა, როგორც



ვასან გახსენება. 1980-იანი წწ.  
ტ.ზ. 90,5X100,5, ოქსანის საკუთრება



აბსტრაქცია. 1980-იანი წწ.  
ტ.ზ. 74X60, ოჯახის საკუთრება

ყველა მათგანი ერთად, ასევე თითოეული ცალ-ცალკე. ყოველი ახალი ექსპოზიციის აწყობისას შესაძლებელი იქნებოდა ამ ნამუშევრების (ძირითადად გარშემომყოფების) ადგილების ცვლა და ამით კონტექსტისა და თხრობის სპეციფიკის გადასხვაფერება. ამ ესკიზებში ბევრი ისეთი ნამუშევარის ცნობა-შეცნობაა შესაძლებელი, რაც მანამდე უკვე დახატული აქვს მხატვარს და რომლებიც, დიდი ხანია, თავისი დამოუკიდებელი ცხოვრებით არსებობენ. ეს მუდმივად ტრანსფორმირებადი სამყარო-გამოცანა, ამ ცალკეული ტილოებისგან შეკრული, ერთიანი სათქმელის მაქსიმალურად თვალსაჩინო გამომხატველი უნდა გამხდარიყო. ძალაუფლებურად გახსენდება პოპ-არტის სერიებად შექმნილი ნამუშევრები (ე. უორჰოლი), ყოველ ჯერზე ახალი პრინციპით გამოფენის საშუალებას რომ იძლეოდა, გახსენდება ჯ. პოლოკიც რომლის სურათებს მკაფიოდ განსაზღვრული ქვედა

არე არ ჰქონდათ, რადგან ყველა მხრიდან იხატებოდა და შემდგომი, თავისუფალი ინტერპრეტაციებისთვის მასალას საკუთარ თავშივე ფლობდა და თავად ვ.კანდინსკი, რომელიც აბსტრაქციონიზმის შექმნის ძირეულ მიზეზებს შორის თავისივე გადაზრუნებული ნამუშევრის აღქმისას მიღებულ დაუფარავ აღფრთოვანებას ასახელებდა. რა თქმა უნდა, ჩამოთვლილ ფაქტორთაგან, ყველა ასოციაციური პარალელის ბმითაა დაკავშირებული ჩვენს მიერ აღწერილ მოვლენასთან, თუმცა მისი მასშტაბის ზოგადი არეალის მოსაზღვის საშუალებას იძლევა. აქვე გასათვლასწინებელია, ის ფაქტიც, რომ 1980-იანი წწ.-ვის, როცა იქმნება ალექსანდრე ბანძელაძის აბსტრაქტული ნამუშევრების უმეტესი ნაწილი, ყველა ზემოთხსენებული მოვლენა, უკვე, უახლესი ისტორიის კუთვნილებად იყო ქცეული მსოფლიო ხელოვნების ისტორიისათვის.

მხატვრულ ნიშნულებს შორის არაფიგურატიულობის გაჩენამ, ბანძელაძის ხელოვნება, ბევრად რთულ სააზროვნო ეტეპზე გადაიყვანა. მან კონკრეტიკაზე თქვა უარი. თუმცა ამით, მთავარი დააკონკრეტა.



რუსულადი. აკო. 1980-იანი წწ.  
ტ.ზ. 90X100, ოჯახის საკუთრება



რუსკა დაბადების დღეს გილოცავ. 1980-იანი წწ.  
ტ.ზ. 89X100,5, ოჯახის საკუთრება



ახსტარქული კომპოზიცია. 1980-იანი წწ.  
ტ.ზ. 90,5X100,5, ოჯახის საკუთრება

ამის პარალელურად მხატვარი კვლავაც განაგრძობდა განსხვავებული ფორმატების პროცესს. 1990-იან წწ.-ის ერთ-ერთი მთავარი საფიქრალი ალექსანდრე ბნძელაძისათვის „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციები გახდა. დღეს ცოტამ თუ იცის, რომ XXს.-ის ქართველ მხატვართა შორის, ვინც ამ პოემის დასურათებაზე იმუშავა ალექსანდრე ბნძელაძე ერთ-ერთი მნიშვნელოვანთაგანია. ამის მათვარ მიზეზად, ალბათ მაინც ნამუშევრის დაუსრულებლობა იქცა. 1992 წ. მხატვარი გარადიცვალა და პოემის გაფორმების პროცესიც შუა გზაზე შეწყდა.



უსათაურო. 1980-იანი წწ.  
ტ.ზ. 84X75, ოჯახის საკუთრება

„ბავშვობიდან მახსოვს მარტო მუსიკა „ვეფხისტყაოსნისა“<sup>17</sup>.

ეს პოემა ძალიან ადრე, ჯერ კიდევ ყრმობის ასაკში შემოვიდა მის ცნობიერებაში. მაშინ, როცა სიტყვების მნიშვნელობაც კი არ ესმოდა და ჯერ ქართულადაც არ საუბრობდა. ბავშვობის განუყრელ მელოდიად

იქცა, შემდგომ თანდათანობით მოძლიერდა და ცხოვრების უწყვეტ ლაიტმოტივად ჩამოყალიბდა. ცნობილია, ხელოვანმა თითქმის სრულად ზეპირად იცოდა ეს ნაწარმოები, მუდმივად ყურში ჩაესმოდა, სულ ციტირებდა, ყველა ნიუანსი ახსოვდა და წლების მანძილზე ათასგზის გამეო-

17. ს. ლეჟავა. ინტერვიუ მხატვარ ალექსანდრე ბანძელაძესთან. სპექტრი. 1990, №2, გვ.24



შალვაჭაბუკაშვილი. 1980-იანი წწ.  
ტ.ზ. 150X100, ოჯახის საკუთრება

რეზული ფრაზების აზრსა და მნიშვნელობას არაერთგვაროვნად აღიქვამდა. ტექსტი მუდმივად ითხოვდა მისგან ხორცშესხმას, რაც მხატვარს მოსვენებას უკარგავდა და სულს უფორიაქებდა. აუცილებელი იყო ამ ფერადოვანი ხილვებისგან განთავისუფლება, სრულად თუ არა ნაწილობრივ მაინც. სასურათე ზედაპირზე მათთვის ადგილის

მიჩენა, გამოსახულების ფურცელზე „დამაგრება“ და ფიქრის გაგრძელება. მაგრამ მხატვარი ძალიან ფრთხილობდა, ყველა შესაძლო ვერსია-ვარიანტს განიხილავდა, ინყებდა ხატვას, შემდგომ თავს ანებებდა და მერე ისევ უბრუნდებოდა. ყოველი დაბრუნებისას ახალი ცოდნითა და გამოცდილებით მიეყახლებოდა ალექსანდრე ბანძელაძე



დრო გასვენებისა, 1980-იანი წწ.  
ტ.ზ. 75X90, ოჯახის საკუთრება

რუსთაველის პოემას ამიტომაც ინტერპრეტაციაც ამოუწურავ, უსასრულოდ ექცა. ყოველი განვლილი დღე ახალი წახნაგის დანახვა ამოკითხვის საშუალებას იძლეოდა, ყოველ ჯერზე თავიდან ნათქვამი ტექსტი, წინასვლით სრულიად განსხვავებული იყო და ამასთანავე ყოველ მანამდე გამოცდილებასა და ცოდნას იტევდა. საოცარი ძალით აირეკლა „ვეფხისტყაოსანმა“ ხელოვანის მიერ, საეკლესიო მხატვრობაზე მუშაობის დროს მიღებული უდიდესი ცოდნა. მასში თითქმის გამთლიანდა საერო და სასულიერო ნაკადი, მანამდე არსებულ ბევრ კითხვას მოეძებნა შესატყვისი, გაძლიერდა ერთი მხრივ შუასაუკუნეების წიგნის ილუსტრაციის თემა და ამასთან ქართულ რეალობას



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1980-იანი წწ.  
ტ.ზ. 90X100, ოჯახის საკუთრება



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1989.  
მუხარ. ტიგალაშვილი. 74X103, ოჯახის სა-  
კუთრება



დაჭიმული სიმი, 1990.  
ტ. 130, 5X151, ოჯახის საკუთრება

ნაზიარები აღმოსავლური კულტურული პლასტი. სასაურათე ზედაპირზე მხატვარმა ფორმა დააბრუნა და უკვე აშკარა იყო, რომ ისიც მთელი იმ გამოცდილება-ინფორმაციის მატარებელი გამხდარიყო ამასობაში, რაც ხელოვანის მანამდე შემოქმედებით გზას განსაზღვრავდა.

თითქოს ავტორი, თავისი შემოქმედების მთავარ ნაწარმოებს ქმნიდა. ის საბოლოოდ განთავისუფლდა ყოველგვარი მხატვრული ტენდენციისა და მიმდინარეობისაგან: XXს.-ის პირველი ნახევრის თითქმის ყველა ევროპული თუ ამერიკული მხატვრული ნაკადი, აკადემიური ხატვა და სოცრელიზმის ფორმისეული პროგრამა, საეკლესიო მხატვრობა და ქანდაკება, წიგნის ილუსტრაცია და საერო მონუმენტური მხატვრობა და კიდევ ვინ მოთვლის რამდენი რამ. ყოველივე გაქრა, ან უფრო ზუსტად უჩინარი გახდა,



აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1989.  
ქ. ტაშვარა. 74X103, ოჯახის საკუთრება

რადგან სწორედ ამ ერთიანობამ შექმნა მსგავსი შედეგი. ძლიერი, თვითმყოფადი, მაკფიოდ ინდივიდუალური სამეტყველო ენა, აზროვნების უსაზღვროდ ფართო მასშტაბი და სამყაროს აღქმის საკუთარი მხატვრულ-პლასტიკური ვერსია. დასანანი, რომ მხ-

ატვარმა „ვეფხისტყაოსანზე“ მუშაობა ვერ დაასრულა, თუმცა, როგორც ზემოთ უკვე ავლიშნეთ, ალბათ ეს მაინც შეუძლებელი იქნებოდა. სწორედ „ვეფხისტყაოსანში“ იპოვა ალექსანდრე ბანძელაძემ ის, რისკენაც მთელი ცხოვრება მიისწრაფოდა - სრული თავისუფლება. ზღვარი მასსა და ამ პოემას შორის თითქმის არ არსებობდა, ამიტომაც ილუსტრაციის ფრაგმენტებში, სხვა პერსონაჟების გვერდით მხატვარი საკუთარ თავსა და თავის მეუღლესაც ხატავს. ამ ხერხისთვის მას ადრეც მიუმართავს, თუმცა ყველა სხვა შემთხვევაში, დისტანცირებული მჭვრეტელის პოზიციას ინარჩუნებდა, ამჯერად კი ეს მდგომარეობა უკვე საგრძნობლად იყო გააქტიურებული. ადვილი მისახვედრია, რომ ეს ნამუშევარი მხატვარს დაუსრულებელი დარჩებოდა, ის მუდამ დაუსრულებელი იქნებოდა სანამ თა-

აბსტრაქტული კომპოზიცია, 1990.  
ტ.ზ. 75,5X90, გიგა ჯონთაგარიძის პერსონალური კოლექცია





ხვალ ანა 3 წლის შესრულება, 1990,  
ქ. შვარული ტაქნიკა. 74X103, ოჯახის საკუთრება

ვად მხატვარი იყო ცოცხალი.

„ვაფხისტყაოსნის“ ბანძელადიხეულ ვერსიაში, წიგნის გადაშლილი გვერდები ავსებს სასურათე ზედაპირებს სრულად. აქ მრავლადაა შუასაუკუნეების ხელნაწერების დარად, ხელით გადანერილი ტაეპების უწყვეტი სვეტები, გვერდით მიხატული, შიგ ჩახატული ან გარს შემოყოლებული ფერადოვანი, აღმოსავლურ ყაიდაზე აკი-აფებული კომპოზიციები. ასომთავრულით შესრულებული დეტალები, ფაქიზი ორნამენტი, სახასიათო პლასტიკის მქონე ფიგურები, ფერი აბსტრაქციისა და დეკორის ზღვარზე და მუდმივი მონუმენტურობის განცდა თუ თვალისთვის საამო ზოგად-კოლორისტული ქსოვილი. აქ ტექსტიც კომპოზიციის ორგანულ ნაწილადაა ქცეული და მხატვრული სამშვენიის დატვირთვა აქვს მინიჭებული. ძნელი სათქმელია, საერთოდ რამდენად გეგმავდა მხატვარი



ორი პოეტი, 1991,  
ტ.ზ. 100X90,8, გია ჯოსთაბარიძის კერძო კოლექცია

ამ ილუსტრაციებს წიგნის სტამბური გამოცემისათვის. ის სტრიქონებისა და ტაქების გასწვრივ საკუთარ კომენტარებს, ყოველდღიურ ცხოვრებისეულ ამბებს და თანადროულ ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარებით გამოწვეულ განცდებს ურთავდა. ამასთან ზუსტად ისეთივე სტილისტიკით, როგორც ძირითადი ტექსტი იწერებოდა. ეს სხვა არაფერია თუ არა, წიგნის გადამწერთა ძველი ტრადიცია, როცა წმინდა წერილისათვის სხვა სახვთისმეტყველო ტექსტების გადწერისას ისინი თავიანთ კომენტარებსაც რთავდნენ თხრობაში. საფიქრებელია, რომ მხატვარი „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ, ან უფრო ზუსტად „ნახატისეულ“ ვარიანტს ქმნიდა. სადაც მისი ყოველი ცალკეული ნამუშევარი დამოუკიდებელი ნაწარმოების დატვირთვას შეიძენდა, თან მთლიანის შემადგენელიც დარჩებოდა. რაიმეს კონკრეტული მტკიცება, ზუსტი ინფორმაციის არ ქონის გამო, ახლა უკვე შეუძლებელია. სამუშაოები ამ ნაწარმოებზე იმდენ ხანს გრძელდებოდა, რომ შესაძლოა რაღაც ეტაპზე სასტამბო ვერსიის შექმნაზეც ეფიქრა ხელოვანს. თუმცა საკუთრივ ნამუშევრების სტილისტურ-ტექნიკური მახასიათებლები მსგავსი მოსაზრების არგუმენტად სულაც არ გამოდგება. ახლა ვცადოთ ამ მოვლენის პოსტმოდერნულ კონტექსტში გაანალიზება და მყისიერად გამოიკვეთება ტექსტის წაკითხვის ნაირგვარობის პრობლემა.

1990-იანი წლების საქართველოს ზოგადკულტურული ფონი, მიუხედავად სოციალურ-პოლიტიკური სირთულეებისა უჩვეულოდ მრავალფეროვანი, ინფორმაციულად დატვირთული და გაჯერებული იყო. ამიტომ, პოსტმოდერნული მახასიათებლების არსებობა, ბანძელაძის მხატვრობაში ლოგიკური და ბუნებრივიცაა. თუმცა მასთან ეს პროცესი, ისევე როგორც სხვა არაერთი, ბევრად უფრო ადრე დაიწყო და გახდა საცნაური.

ჯერ კიდევ ბოლო წლების აბსტრაქციებში ჩნდება ტექსტუალური ჩანარები,



ნინო, 1988,  
ქ. აკვარელი, 42X20, კერძო საკუთრება



ქრისტე პანტოკრატორი, 1987,  
ქ. ტაშვარა, 102X72,5, ოჯახის საკუთრება



ამაღლება, 1987,  
ქ. ტაშვარა, 102X72,5, ოჯახის საკუთრება



იერუსალიმში შესვლა, 1987,  
ქ. ტაშვარა, 102X72,5, ოჯახის საკუთრება

ცალკეული ასო-ნიშნები, უმთავრესად ასომთავრულით, სიტყვების ფრაგმენტები და ა.შ. ეს დეტალები თან ერთვის ფერადოვან ზედაპირს. აქ თითოეული მათგანი თითქოს ამ სქელი პასტოზური საღებავისაგან ნაშობი, ერთიანი, ჯერ ფორმამიუტემელი, ბლანტი, მდორე, ფერადოვანი მასისგან ინაკვთება, მატერიის სახეს იღებს, ზედაპირის სხვადასხვა კუთხეში ფრაგმენტულად გაკრთება და ისევ ჩაქრება. უცნაურია ამ ნამუშევრების ხილვა. გიჩნდება მუდმივი თანმდევი განცდა, რომ ამბის დასაწყისის შემსწრე ხდები. თითქოს ამ ფერადოვანი, საკუთარ ლოგიკას მორჩილი, ქაოსისდარი მასიდან შენს თვალწინ იბადება სიტყვა, რომელიც იყო პირველი, და რომლიდანაც ყოველივე დაიწყო. ასე თანდათანობით ტექსტუალური მასალა მხატვრულ-გამომსახველობითი ელემენტის დატვირთვას იძენს ალექსანდრე ბანძელაძის შემოქმედებაში,



საიდუმლო სერობა, 1980-იანი წწ.  
ქ.ზ. 96,5X148,7, ოჯახის საკუთრება

შემდგომ კი „ვეფხისტყაოსანში“ სრული სახით ყალიბდება კიდეც.

შემოქმედებითი პროცესი, ერთ-ერთი ყველაზე ანონიმური მოვლენა ძველი ხელოვნების ისტორიაში დღეს, უკვე თავად ქცეული მხატვრულ ნაწარმოებად, მაინც ბოლომდე შეუცნობელ-ამოუხსნელი რჩება. ქმნადობის საიდუმლო გამჟღავნდა, რიტუალი სანახაობად იქცა. ფიქრი გაჟღერებული უკვე სიტყვაა დეკლარირებული. პროცესმა შედეგის დატვირთვა შეიძინა და აქ ძნელია მიჯნის განსაზღვრა, თუმცა ერთი რამ მაინც უდაოა, იმ უამრავ უხილავ, თითქოს ალოგიკურ, თუ ვერბალურ ფორმა-შესატყვისის არმქონე ფაქტორის გვერდით, მხატვრული შემოქმედება სამ მკაფიოდ გამოკვეთილ ელემენტს მოიცავს: შემოქმედებითი სუბიექტი, ანუ ხელოვანი თავისი ოსტატობითა და ნიჭიერებით; შემოქმედებითი ობიექტი, ანუ არსებული რეალობა სრულად და შემოქმედებითი ინტერესის საგანი - ის რაც ხელოვანმა ამ რეალობაში დაინახა, როგორ დაინახა და რა გამომსახველობითი ხერხები

თუ მასალა მიუხადაგა. ალექსანდრე ბანძელაძის შემთხვევაში სამივე ეს შემადგენელი გამორჩეულად მნიშვნელოვანი, საინტერესო და ახლისმთქმელია. რა თქმა უნდა,



მაცხოვარი, 1991,  
ქ.ზ. 42X29,8, ოჯახის საკუთრება



საიდუმლო სერობა, 1990-იანი წწ.  
ქ.ზ. 59,5X84, ოჯახის საკუთრება



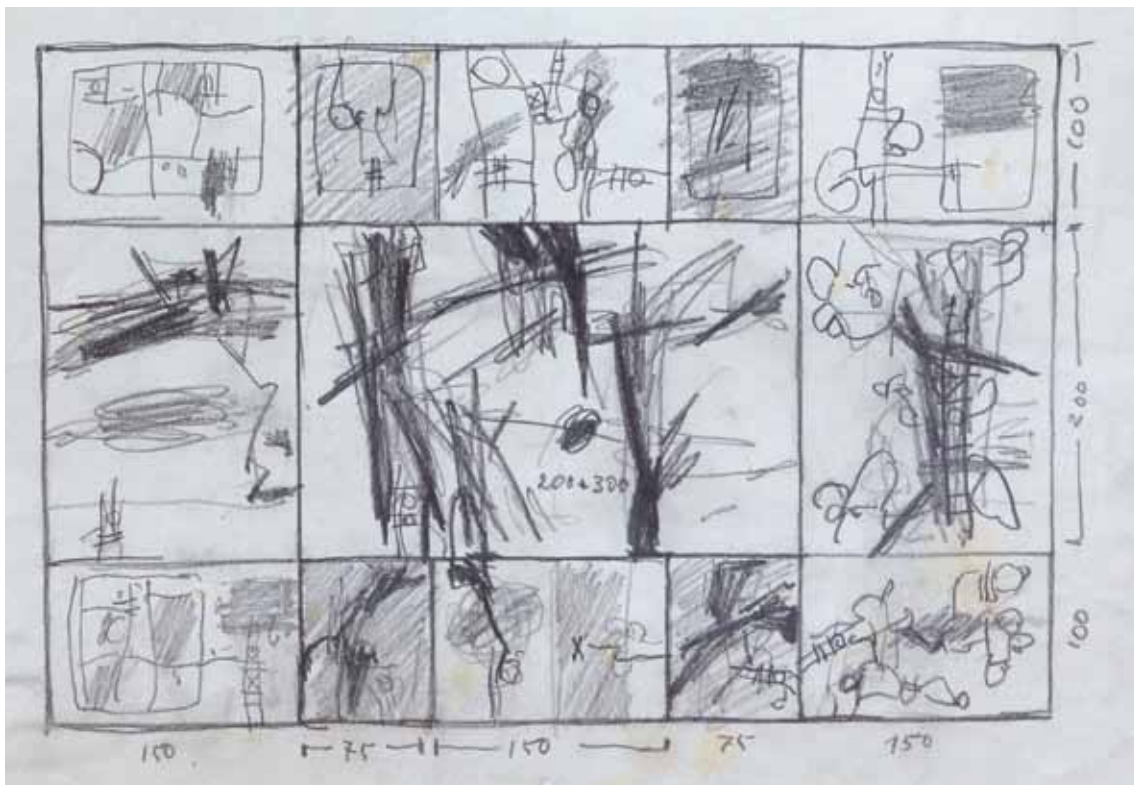
საიდუმლო სერობა, 1990-იანი წწ.  
ქ.ზ. 59,5X84, ოჯახის საკუთრება



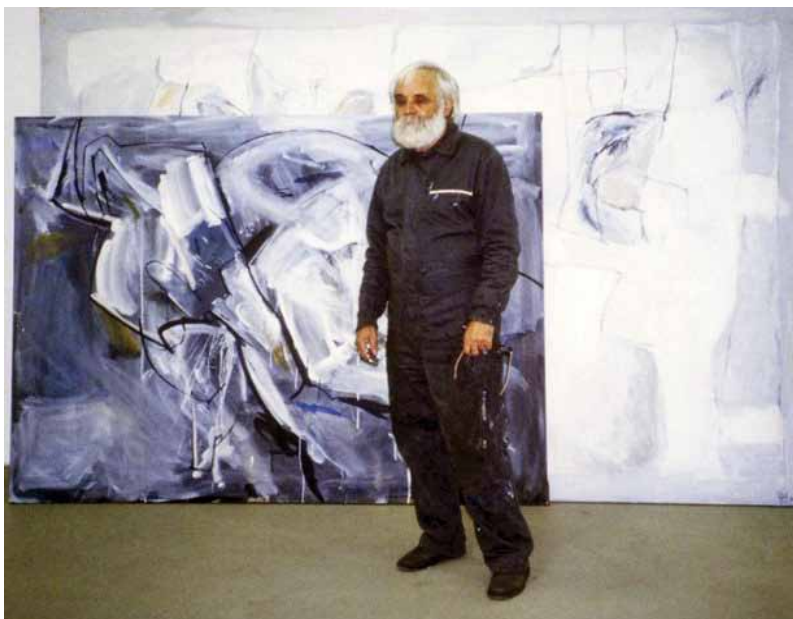
საიდუმლო სერობა, 1991,  
ქ. ტაშვარა, 102X72,5, ოჯახის საკუთრება



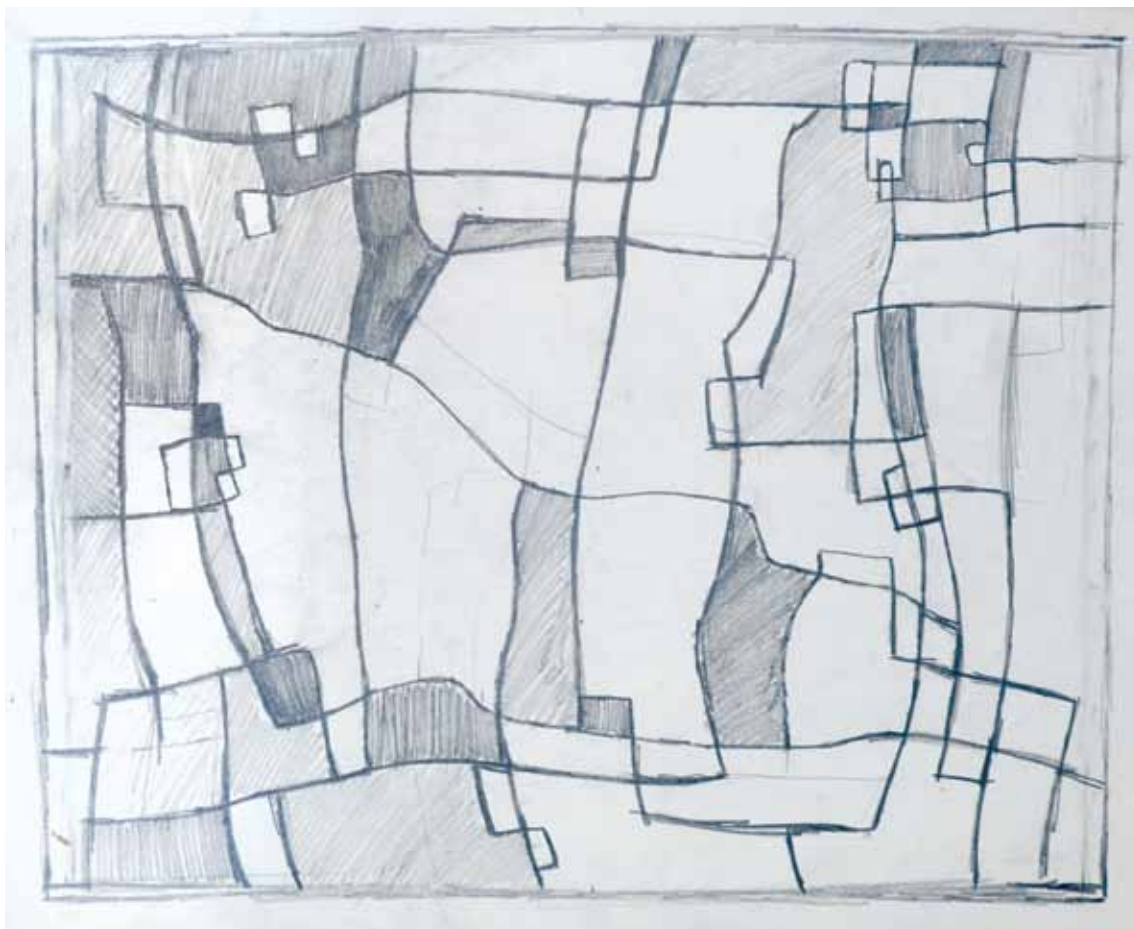
საიდუმლო სერობა, 1991,  
ქ. ტაშვარა, 102X73,5, ოჯახის საკუთრება



დიდი აბსტრაქტული კომპოზიცია (პროექტი), 1980-იანი წწ.  
ქ.ფ. 51X33, ოჯახის საკუთრება



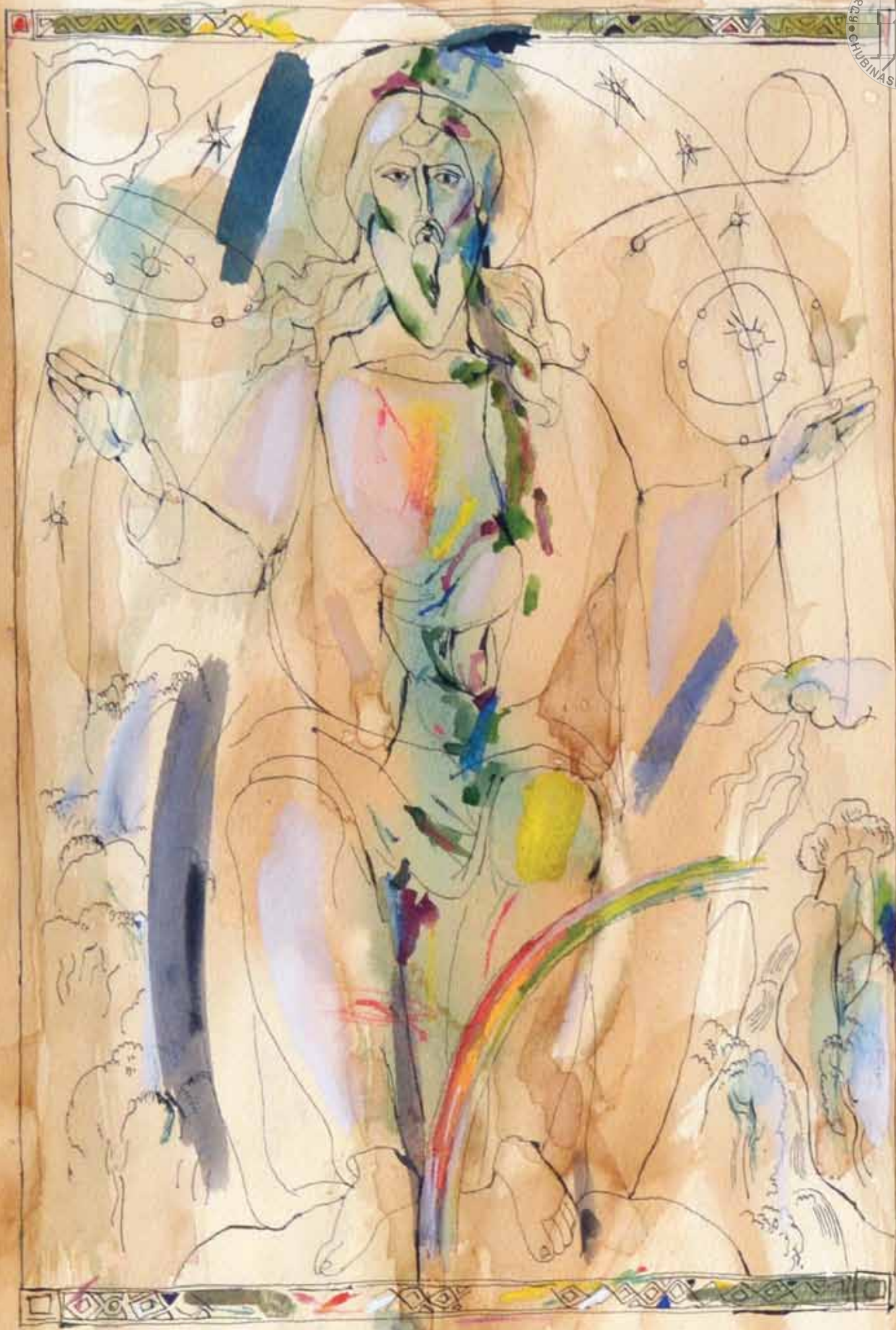
ფოტო, ალექსანდრა ბანძელაძე გერმანიის ქალაქ კასელში გამოფენის  
ექსპოზიციის აწყობისას, 1989.

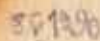


აბსტრაქტული კომპოზიცია  
ქ.ზ. 43X31, ოჯახის საკუთრება

შემოქმედების სახვადასვა ეპატზე მათი ურთიერთმიმართება-დამოკიდებულება განსხვავებულია, თუმცა ერთი რამ უდაოდ ცხადია. ალექსანდრე ბანძელაძე XX ს.-ის ქართული ხელოვნების ისტორიაში მკაფიოდ ინდივიდუალური სააზროვნო მახა-

სიათებლების მქონე ხელოვანია და ის როგორც ავტორი საინტერესოა, არა მხოლოდ საკუთრივ მისეული შემოქმედებითი გზით, არამედ ზოგად კულტურულ-მხატვრულ კონტექსტშიც სადაც კუთვნილი, გამორჩეული ადგილი უკავია.







ქ.გუბაშვი, 73,2X51,2. ოჯახის საკუთრება



„ვეფხისტყაოსანი“, 1986.  
ძ.ჩუაში, 73X51,2. ოჯახის საკუთრება



„ვეფხისტყაოსანი“, მუხომ.პერაული ტექნიკა, 73,6X102. ოჯახის საკუთრება



„ვეფხისტყაოსანი“, 1990. პ.პერაული ტექნიკა, 77X104. ოჯახის საკუთრება



„ვეფხისტყაოსანი“, მუჟაო.პარაული ტექნიკა, 73,6X102. ოჯახის საკუთრება



„ვეფხისტყაოსანი“, 1991, მუჟაო.პარაული ტექნიკა, 73X102. ოჯახის საკუთრება





ჩუბინაშვილის ცენტრი  
CHUBINASHVILI CENTRE

ჩუბინაშვილის ცენტრი  
CHUBINASHVILI CENTRE

1999 წ. 10 თ. 10

1999 წ. 10 თ. 10



„ვაშნისტყოსანი“, მუყაო. შარაული ტექნიკა, 73,6X102. ოჯახის საკუთრება



„ვაშნისტყოსანი“, მუყაო. შარაული ტექნიკა, 73,6X102. ოჯახის საკუთრება



„ვაფხისტყაოსანი“, მუყაო. პირადი ტექნიკა, 73,6X102. ოჯახის საკუთრება



„ვაფხისტყაოსანი“, მუყაო. პირადი ტექნიკა, 73,6X102. ოჯახის საკუთრება



„ვაშნისტყოსანი“, გუგაო. შერეული ტექნიკა, 73,6X102. ოჯახის საკუთრება



„ვაშნისტყოსანი“, გუგაო. შერეული ტექნიკა, 73,6X102. ოჯახის საკუთრება



„ვაჟნისცაოსანი“, მუყაო. შერეული ტექნიკა, 73,6x102. ოჯახის საკუთრება



„ვაჟნისცაოსანი“, მუყაო. შერეული ტექნიკა, 73,6x102. ოჯახის საკუთრება



„პეზისტაოსანი“, 1990. ქ. შარაული ტექნიკა, 78X55,5. ოჯახის საკუთრება



„კავისიტაოსანი“, 1991. ქ. შარული ტექნიკა, 78X55,5. ოჯახის საკუთრება

සමස්තයෙන් ගත් කල මෙම ප්‍රකාශනය :





მუხრანის მთებზე, ზღვარ-მთა ქვემოთ, ღვთისმშობლის ხატის  
წინაშე, 1912 წელს, ჩუბინაშვილის მიერ შექმნილი პერსონაჟი

1912



„მეფისტაოსანი“, შოთა რუსთაველი,  
ქ. ფ. გუაში. 102,2X73,2. ოჯახის საკუთრება



„ვეფხისტყაოსანი“, 1991. ქ. შარაული ტექნიკა, 55X75. ოჯახის საკუთრება



„ვეფხისტყაოსანი“, გუგაო. შარაული ტექნიკა, 73X102. ოჯახის საკუთრება



„პეფისტაფსანი“, 1991.  
ქ. შარაული ტექნიკა, 77X104. დეტალი ოჯახის საკუთრება



„ვაშნისტყაოსანი“, 1991. ქ. შალვა პატარიძე, 77X104. ოჯახის საკუთრება



„ვაშნისტყაოსანი“, 1991. ქ. შალვა პატარიძე, 77X104. ოჯახის საკუთრება



ფოტო, ალექსანდრა განძაღვაძე, გარბანია, ქალაქი კასელი. 1989

## AALEQSANDRE (SHURA) BANDZELADZE

### SUMMARY

A Georgian artist - Aleksandre (Shura) Bandzeladze - Is one of the prominent representative of the 50s generation of the XX c. His creative line follows the history of the development of European artistic thinking of the last century. His art is wholly and unusually accompanied by a feature of dualism. On the one hand the regime's demand and socialist realism are realistic, and on the other - modernist trends and its aesthetics. The artist worked actively in painting, graphics, book illustration and monumental arts. In the new period he also revived the tradition of church painting with LevanTsutskiridze. After Davit Kakabadze, it was he who gave us an abstractionist painting.

From the early 1950s, the artist created illustrations for various magazines. This time he starts his close friendship with the well-known writers – Vakhtang Chelidze, Murman Lebanidze, Grigol Abashidze, famous graphic Zurab Lezhava and others. Of course, it is obvious that he is closer to

Galaktion Tabidze, and as a result - the popular portrait of the poet, "preceding" by the sea amount of people on Mtatsminda during Galaktion's departure. The indelible impressions of the contact with the great poet have been erupted in the 1970s when the artist dedicated the sculpture to the "King of the Poets", "Galaktionian giant", organic hypersensitivity, inner ignition and culminating sequence (1973), although the preliminary graphic sketches are much more strong, intentional sharp and powerful than the sculpture itself.

A. Bandzeladze was a huge, multifaceted Maestro and was paid the attention even to the so-called in the "Union" scale. The great interest to his works of the well-known artist Dimitri Shmarinov and also in the circles of art historians is a proof of it. The sample of an international-level success is to award the original version of "Arsena verse" in Leipzig on "The World's Most Beautiful Book" Prize (1967). In



აგსტარქტული კომპოზიცია. 1988. ქ.შერაული ტექნიკა, 74X103, ოჯახის საკუთრება

the 80s of the XX c. in Georgia, Russia and Europe he was recognized as the Master of Georgian abstractionism, and later in the United States - "as their own".

A. Bandzeladze was distinguished with broad, in-depth interests and sense of thought. He was delighted by Homer as a person prone to ecourism, almost all the "Knight in the Panther's Skin" knew by heart, which was continuation of his father Mate Bandzeladze's decent tradition. Mother, Estonian Mina Rey, a nice lady with a musical talent, tried to instill love to her children for their homeland from their childhood. The closest friend of A. Bandzeladze was the well-known painter Sergo Chakhoyan. He was also close to Bandzeladze's abstractionist searches and involved in the process itself.

While working on two illustrations of "Arsena Verse" illustrations of the Georgian folk epoxy, the wizard managed to show the simplicity, the joy and the scale characterising the text. The second (1966) version of this work is much more fundamental. It is a very successful attempt to revive the traditions of the Georgian manuscript book. The artist's modern "NeoModernist" language "wore" a code of medieval relief and especially the tombstone. He has found the most witty graphical equivalents and at the same time a completely different artistic merit of picture from the tombstone. On the other hand, it is strong join with "delicate" ornamental inserts, distinguishing simplicity and plastic sophistication.

At the earliest stage of creation the most main in the artist's works was

academic painting –graphic artworks and portraits of the poet GalaktionT-  
abidze (1952), sculptor Tamar Abake-  
lia (1952), actress Dodo Tchitchinadze  
(1952), etc.

At this time the artist became inter-  
ested in pointillisme. It is true that the  
work itself is not apointillistic, but his  
relation to the colour is characteristic  
to this tendency: Madonna (1957),  
Reading (1957), Spartak Baghashvili's  
portrait (1955), etc.

Very soon doctrinalpointillismeis  
no longer satisfied Alexander Bandz-  
eladze; with the internal tasks the art-  
ist becomes more organic to Gogen  
and his synthesis. Although "meeting"  
with Gogen (whose monumentality  
was concerned), the most productively

(though not directly), was seen in illus-  
trations of Kipling's Maugli (1961). At  
that time, he also works on illustrating  
many other books.

In the 1960s the artist was inter-  
ested in Sezanne's searches. In this  
regard, it is not only among Georgian  
artists of that generation. In parallel  
to this his works since the 10-20's. of  
the XX c. are characterized by Geor-  
gian landscape paintings.

Soon, In the landscapes of A. Band-  
zeladze the other path turns into  
anchor, which is only with a certain  
amount of cubism, in particular the  
color of the faint and constructed.  
They have some kind of rationality and  
emotional charge, yet they are familiar  
with native spaces.

From the early 1960s.in the figura-  
tive pictures of A. Bandzladze, emerge  
"neo-modernist" trends as deeply ana-  
lytical and essence as bold for the So-  
viet space. Soon they were changed  
by the asymmetry effect, deformation  
and the formal emotions: "the Portrait  
of the Girl" (1960), "Rusiko" (1963),  
"New" (1967), etc. In one of his in-  
terviews, even the famous art historian  
Hans Belting noted that.

Since the artist creates a polytics'  
legend continuation (1971), his work  
is activated by a monumental painting.  
He performs a wall painting in various  
public buildings. Here he uses themes  
from Georgian mythology (Argonauts)  
as well as from modern times. The  
works are symbolic-narrative and well-  
known in the Soviet space in the 70s of  
the monumental artwork.

A.Bandzladze's abstraction paint-  
ings founded a new stage in Georgian



კოვკოვიტია.  
ქ.ტუში, 30,8X21,6, მკანის სკულპტურა

Art of the XX c.

Despite the scarcity of information, the master reaches the XX century's fundamental approach and techniques that make it artificial in the context of the latest time. This obviously refers to his abstractions as well.

A. Bandzladze's abstractionist works are polymerized, desire to master the "monumental" surface, "jazz" improvisation and constant discoveries characterising by great painting.

A. Bandzladze's works have some of the abstracts of the "baroque" examples, but there are other categories that are notable, as well as the "anonymous" compositions which, by their concatenation, resemble some "minimal-art" (with their own pictorial means).

Some expressions of abstractism have also surrealistic aroma of the artist. This is a little bit terrible "Her Majesty's Exodus" (1987). Among the most recent, there are also inscriptions in which the Latin font, Asomtavruli and Mkhedruli are involved. This message is also multidimensional, with the postmodern "gameplay" and implies unrecognized, even the Euro-Georgian cultural dialogue in itself ..

A. Bandzeladze did not only do great efforts in establishing Georgian

Abstractionism, but also played a very positive role in its development. He is surrounded by a circle of young artists. Most of them are not repeating the artist's approaches, but he has been distinguished in the processes in the 80s of Georgian art.

Generally, the school of Georgian Abstractionism, based on its international success, is neither episodic nor local and Bandzeladze has a major role in it. I think Boris Grosce correctly perceived his painting. Gazeta put it in tension between individuality, nationality and universality. The last work of the artist is "The Knight in the Panther's Skin", which he could not finish.

A. Bandzeladze always tried to work effectively (in terms of Soviet councils), to embrace the spirit of free creativity, to overcome the provinciality, locality, spoilage and exoticity. He was the maximalist towards the most difficult artistic problems often in the time of "salculation", which shows his non-sovereignty, great courage, and the disorientation of thought. With the great European and American artists of the XX c. he is equally involved with the dialogue, which demonstrates his originality shows that he is a great creator of international rank and scale.

აბსტრაქტული კომპოზიცია. 80-იანი წწ.  
მუყაო, შერეული ტექნიკა. 103X74, ოჯახის საკუთრება



## პერიოდული გამოცემები და წიგნის მსჯელობა სოციალური ზნეობის შემოქმედებაში

### 1949

ა. ლომიძე, მისაბადი მაგალითი. ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1949, ივლისი, №7, გვ. 8-9.

კ. დევდარიანი, ბუნების კარი. მაჟალო თურაშაულად ვიქეც! ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1949, აგვისტო, №8, გვ. 16-17.

რ. ელანიძე, ხალხის სურვილი. ნახატები შ. ცხადაძისა და ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1949, დეკემბერი, №12, გვ. 4-5.

### 1950

ნ. ჩხეიძე, შემთხვევა კაფეში (მოთხრობა). ნახ. ა. ბანძელაძისა. ჟ. „პიონერი“, 1950, თებერვალი, №2, გვ. 3.

„კომკავშირული ბილეთის მიღება“. გარეკანის პირველი გვერდის მხატვრობა ა. ბანძელაძისა. ჟ. „პიონერი“, 1950, თებერვალი, №2.

ზ. რატიშვილი, ძველი კაპიკიანის თავგადასავალი (მოთხრობა). ნახ. ა. ბანძელაძისა. ჟ. „პიონერი“, 1950, მარტი, №3, გვ. 14-16.

მ. კეკელიძე, წიგნის ბედი. ომგადახდილი ინჟინრის ნაამბობი (მოთხრობა). ნახ. ა. ბანძელაძისა. ჟ. „პიონერი“, 1950, ივლისი, №3, გვ. 3-5.

„ნორჩი მოქანდაკე“. გარეკანის პირველი გვერდის მხატვრობა. მხატვრობა შესრულებულია ა. ბანძელაძისა და კ. მახარაძის მიერ. ჟ. „პიონერი“, 1950, ნოემბერი, №11.

### 1951

ნ. ინასარი, შემთხვევა ბულონის ტყეში (მოთხრობა). ნახ. ა. ბანძელაძისა. ჟ. „პიონერი“, 1951, იანვარი, №1, გვ. 18-19.

ა. თევზაძე, საქართველო მოვიარე (ლექსი). ნახ. ა. ბანძელაძისა. ჟ. „პიონერი“, 1951, თებერვალი, №2, გვ. 10-11.

გ. გელაშვილი, ხარატები (მოთხრობა). მხატვარი ა. ბანძელაძე. ჟ. „პიონერი“, 1951, მარტი, №3, გვ. 4-6.

ქ. კასრაძე, რაშიდის ბედი (მოთხრობა). მხატვარი ა. ბანძელაძე. ჟ. „პიონერი“, 1951, აპრილი, №4, გვ. 9-10.

„გამოცდების წინ“. გარეკანის პირველ გვერდზე ნახატი შესრულებულია ა. ბანძელაძის მიერ. ჟ. „პიონერი“, 1951, აპრილი, №4.

რ. ელანიძე, თეთრი მთები (მოთხრობა). მხატვარი ა. ბანძელაძე. ჟ. „პიონერი“, 1951, ივნისი, №6, გვ. 9-14.

„პიონერთა ბანაკებისკენ“. გარეკანის მხატვრობა შესრულებულია მხატვარ ა. ბანძელაძის მიერ. *ჟ. „პიონერი“*, 1951, ივნისი, №6.

რ. ელანიძე, თეთრი მთები. (მოთხრობა; დასასრული). მხატვარი ა. ბანძელაძე. *ჟ. „პიონერი“*, 1951, ივლისი, №7, გვ. 9-14.

ნ. ჩხეიძე. ძმები (მოთხრობა). მხატვარი ა. ბანძელაძე. *ჟ. „პიონერი“*, 1951, სექტემბერი, №9, გვ. 12-13.

„დაბრუნდნენ“. გარეკანის მეოთხე გვერდის მხატვრობა ეკუთვნის მხატვარ ა. ბანძელაძეს. *ჟ. „პიონერი“*, 1951, სექტემბერი, №9.

ვ. ლომინაძე, დედისერთა (მოთხრობა). მხატვარი ა. ბანძელაძე. *ჟ. „პიონერი“*, 1951, ოქტომბერი, №10, გვ. 10-13.

ა. გენაძე, ათასხელა (ლექსი). მხატვარი ა. ბანძელაძე. *ჟ. „პიონერი“*, 1951, ნოემბერი, №11, გვ. 9-10.

## 1952

ქ. კასრაძე, საბედისწერო ნამცხვარი. (ნოველა). მხატვარი ა. ბანძელაძე. *ჟ. „პიონერი“*, 1952, იანვარი, №1, გვ. 9-10.

„პატარა მხატვარი“. გარეკანის პირველი გვერდის მხატვრობა ეკუთვნის მხატვარ ა. ბანძელაძეს. *ჟ. „პიონერი“*, 1952, თებერვალი, №2.

დ. გაჩეჩილაძე, მზვერავი კიმ ენ ვანი (პოემა). მხატვარი ა. ბანძელაძე. *ჟ. „პიონერი“*, 1952, მარტი, №3, გვ. 24-29.

ი. ურჯუმელაშვილი, ქიმ ირ სენი (წერილი). მხატვარი ა. ბანძელაძე. *ჟ. „პიონერი“*, 1952, აპრილი, №4, გვ. 5-8.

რ. ქორქია, კონსტრუქტორი (მოთხრობა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. *ჟ. „პიონერი“*, 1952, მაისი, №5, გვ. 12-15.

ა. ხახუტაშვილი, ერთ ზაფხულს (მოთხრობა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. *ჟ. „პიონერი“*, 1952, ივნისი, №6, გვ. 14-16.

ლ. ქიაჩელი, ფიცხი თაობა (მოთხრობა). მხატვარი ა. ბანძელაძე. *ჟ. „პიონერი“*, 1952, სექტემბერი, №9, გვ. 10-14.

ი. კარცაგი, საშკა (მოთხრობა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. *ჟ. „პიონერი“*, 1952, ოქტომბერი, №10, გვ. 18-21.

ლ. ქიაჩელი, გაუგებრობა და შედეგი (მოთხრობა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. *ჟ. „პიონერი“*, 1952, ნოემბერი, №11, გვ. 13-17.

გ. გეგეჭკორი, ვ. ჯავახაძე, ბელადის სახლთან (ლექსი). ნახ. ალ. ბანძელაძისა. *ჟ. „პიონერი“*, 1952, დეკემბერი, №12, გვ. 7.

ა. პოლტორაცკი, დედობილი (ნოველა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. *ჟ. „დროშა“*, 1952, მარტი, №3, გვ. 10-11.

სურამის ციხესტნ. ნახატი ალ. ბანძელაძის. *ჟ. „დროშა“*, 1952, ივლისი, №7, გვ. 9.

ტყეში. ნახატი ალ. ბანძელაძის. *ჟ. „დროშა“*, 1952, ივლისი, №7, გვ. 10.

კ. რუსიძე, ერთი კალათი მანდარინი (მოთხრობა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. *ჟ. „დროშა“*, 1952, დეკემბერი, №12, გვ. 13-14.

ჟურნალი „დროშა“, 1952, №3, 6, 8, 9, 10, 11, 12 - ნომერი გააფორმა ალ. ბანძელაძემ

## 1953

- გალაკტიონ ტაბიძე. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1953, თებერვალი, №2, გვ. 9.
- ა. ჩაჩიბაია, იოსებური ჭიქა (მოთხრობა). ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დროშა“, 1953, ივნისი, №6, გვ. 8-10.
- ლ. ბიჯარეტი, ათასი ლირა (მოთხრობა). ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დროშა“, 1953, სექტემბერი, №9, გვ. 17.
- თ. გოგოლაძე, მომავლის ჩირადნები (მოთხრობა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1953, ოქტომბერი, №10, გვ. 6-7.
- ე. ყიფიანი, ერთ საღამოს (მოთხრობა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1953, დეკემბერი, №12, გვ. 9-10.
- ჟურნალი „დროშა“, 1953, №1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 - ნომერი გააფორმა ალ. ბანძელაძემ

## 1954

- ნ.ა. ნეკრასოვი, საბავშვო ლექსები. მხატვრობა ა. ბანძელაძისა. საბლიტგამი, თბ., 1954.

## 1955

- ხარი და პატრონი (ინდური ზრუპარი). ნახატები ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1955, იანვარი, №1, გვ. 14-15.
- საბაჰათინ ალი, ბზრიალები ხუთ გროშად. ნახატები ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1955, თებერვალი, №2, გვ. 12-14.
- ვ. არკავინა, პირველი რვეული. ნახატები ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1955, თებერვალი, №2, გვ. 10-12.
- ე. მაისურაძე, გზასაცდენილი (მოთხრობა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1955, მარტი, №3, გვ. 7-8.
- ჰანს ქრისტიან ანდერსენი, მეფის ახალი ტანსაცმელი (ზღაპარი). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1955, აპრილი, №4, გვ. 6-7.
- 1 მაისი. ნახატი ალ. ბანძელაძის. ჟ. „დროშა“, 1955, მაისი, №5, გვ. 3.
- ა. გენაძე, აი ის ადგილი... (მოთხრობა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1955, მაისი, №5, გვ. 5-8.
- პ. ბებია, შალაფა (მოთხრობა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1955, ივლისი, №7, გვ. 6-9.
- კ. ჩაპეკი, თუთიყუშის საქმე (ნოველა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1955, ივლისი, №7, გვ. 14-15.
- ა. მაქსი, კასპერ ბლოჯეტის საიდუმლო (მოთხრობა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1955, სექტემბერი, №9, გვ. 12-13.
- გურამიშვილი უსმენს კობზარს (ილუსტრაცია). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1955, ოქტომბერი, №10, გვ. 10.
- ვ. დლუგაჩი და დ. ჩერტკოვი, ტიურინის დებიუტი. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1955, ოქტომბერი, №10, გვ. 14-15.
- ს. სელვონი, დიდი გვალვა (მოთხრობა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“,

1955, ნოემბერი, №11, გვ. 13.

შ. ხანთაძე, კრძანისი. ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დროშა“, 1955, ნოემბერი, №11, გვ. 18.

რაბინდრანატ თაგორი, მოსამართლე (მოთხრობა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1955, დეკემბერი, №12, გვ. 13-14.

## 1956

ე. ჩხიკვაძე, პატარა ძმა. ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1966, მარტი, №3, გვ. 7-8.

მ. კახიძე, სანდროს ველოსიპედი. ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1966, ნოემბერი, №11, გვ. 7-8.

„არსენას ლექსი“ (ილუსტრაციები). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „პიონერი“, 1956, მარტი, №3, გვ. 2.

რ. ინანიშვილი, ბეკეკო. ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „პიონერი“, 1956, აპრილი, №4, გვ. 12-14.

მ. ლებანიძე, მოგზაურთა ქალაქები. ნახატები ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „პიონერი“, 1956, ივნისი, №6, გვ. 10-12.

„სათევზაოდ მიდიან“ (ილუსტრაცია). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „პიონერი“, 1956, ივნისი, №6, გვ. 1-4.

ნ. ბეზარაშვილი, ნაპრალთან. ნახატები ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „პიონერი“, 1956, ივლისი, №7, გვ. 13-16.

ა. კარაკაზოვი, უადგილო ხუმრობა (მოთხრობა). ნახატები ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „პიონერი“, 1956, ოქტომბერი, №10, გვ. 11-13.

ა. ბარტო, ზვენიგოროდი. ნახატები ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „პიონერი“, 1956, ნოემბერი, №11, გვ. 5-7.

ლ. გოთუა, საქართველო. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1956, იანვარი, №1, გვ. 8-9.

გიორგი ჩუბინაშვილის პორტრეტი. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1956, იანვარი, №1, გვ. 11.

ა. მორავია, ფიქრები ხმამაღლა (ნოველს). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1956, იანვარი, №1, გვ. 12-14.

ს. შავგულიძე, ელბაქიდის დაღმართზე. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1956, მარტი, №3, გვ. 13.

ძველსა და ახალ ქუთაისში. მხატვარ ალ. ბანძელაძის ჩანახატები. ჟ. „დროშა“, 1956, მაისი, №5, გვ. 10-16.

თ. ნატროშვილი, მგლის ქონი. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1956, ივნისი, №6, გვ. 9-10.

ისტორიული ჭადარი ქუთაისში. ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დროშა“, 1956, ივნისი, №6.

თ. გოგოლაძე, შუქი (მოთხრობა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1956, ივლისი, №7, გვ. 6-8.

გ. პაპიაშვილი, ნაცნობი ხმა. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1956, აგვისტო, №8, გვ. 11.

რ. ინანიშვილი, მამა და შვილები. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1956, ნოემბერი, №11, გვ. 3-6.

## 1957

ა. ხახუტაშვილი, გიშერა. ნახატები ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1957, იანვარი, №1, გვ. 8.

პლ. ასანიძე, ჭიათურა. ნახატები ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1957, იანვარი, №1, გვ. 9-11.

შ. ციხისელი, ქვასროლია. ნახატები ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „პიონერი“, 1957, იანვარი, №1, გვ. 10-13.

ო. იოსელიანი, ბაბუა ყარამანი. ნახატები ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „პიონერი“, 1957, მარტი, №3, გვ. 2-4.

„გაზაფხული“. გარეკანის პირველი გვერდის მხატვრობა ეკუთვნის მხატვარ ა. ბანძელაძეს. ჟ. „პიონერი“, 1957, მარტი, №3.

„პიონერი“. გარეკანის პირველი გვერდის მხატვრობა ეკუთვნის მხატვარ ა. ბანძელაძეს. ჟ. „პიონერი“, 1957, მაისი, №5, გვ. 24-27.

ბ. ჩხეიძე, პირველი ბარისდამკვერელები. ნახატები ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „პიონერი“, 1957, ნოემბერი, №11, გვ. 19-23.

მიხეილ ჯავახიშვილი, მიწის ყივილი. ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „ცისკარი“, 1957, ივნისი, №1, გვ. 87, 105.

მ. ლაკერბაია, ნეკი (აფხაზური ნოველა). ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „ცისკარი“, 1957, ივნისი, №6, გვ. 81, 86.

გრიგოლ აბაშიძე, ლაშარელა. სახელგამი, თბ., 1957.

ოთარ ჩიჯავაძე, ზვიგენის კბილი. საბლიტგამი, თბ., 1957.

ერნესტ ჰემინგუეი, მოხუცი და ზღვა. საბლიტგამი, თბ., 1957.

რობინ ჰუდი. ინგლისური ხალხური ბალადები. საბლიტგამი, თბ., 1957.

## 1958

მ. ლებანიძე, თ. კვირიკაძე, პირველი მაისი (ლექსები). ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1958, მაისი, №5, გვ. 2-3.

საქართველოს დეკადა. ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1958, მაისი, №5, გვ. 6-7.

ჩვენი დედა თბილისი. ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1958, სექტემბერი, №9, გვ. 16-17.

ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1958, მაისი, №5, გვ. 2-3.

ნახატები ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1957, იანვარი, №1, გვ. 9-11.

ედიმერ ყიფიანი, ათფურცლიანი რვეულები. საბლიტგამი, თბ., 1958.

## 1959

თ. ჩხაიძე, გია და ძია. ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1959, ოქტომბერი, №10, გვ. 12-13.

სულხან-საბა ორბელიანი, ორი ძმა (იგავ-არაკი). ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ.

„დილა“, 1959, ოქტომბერი, №10, გვ. 14-15.

მ. კახიძე, რთველი. ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1959, ნოემბერი, №11, გვ. 6-7.

„ოქტომბრელები“. ყდის მხატვრობა ეკუთვნის ალ. ბანძელაძეს. ჟ. „დილა“, 1959, ნოემბერი, №11, გვ. 1.

კ. პაუსტოვსკი, სანაპიროზე. ნახატები ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1959, დეკემბერი, №12, გვ. 6-7.

რ. ჯაფარიძე, ტყის მცველი (მოთხრობა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1959, მაისი, №5, გვ. 12-14.

მ. მრევლიშვილი, მწუხრის სიმღერა (თბილისური ნოველა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1959, ოქტომბერი, №10, გვ. 8-10.

ი. პარანდოვსკი, კრაშევსკი. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1959, ნოემბერი, №11, გვ. 2.

იოსებ გრიშაშვილის პორტრეტი. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1959, ნოემბერი, №11, გვ. 10.

ი. ისაკოვი, დეიდა პელოს ტყვე (მოთხრობა). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1959, დეკემბერი, №12, გვ. 7-14.

ვასილ ბარნოვი, ისნის ცისკარი. სათავგადასავლო ბიბლიოთეკა, 5. ქართველ მწერალთა ნაწარმოებები. ნახატები ალ. ბანძელაძისა. საბლიტგამი, თბ., 1959, გვ. 461-529.

## 1960

გიორგი ლეონიძის პორტრეტი. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1960, იანვარი, №1, გვ. 9.

გ. პაპაშვილი, უზრდელი კაცი (ნაწყვეტი რომანიდან „ქვეყანა სადაც შეიძლება ყველაფერი მოხდეს“). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1960, იანვარი, №1, გვ. 12-15.

აკაკი ვასაძის პორტრეტი. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1960, თებერვალი, №2, გვ. 11.

ა. ჩეხოვი, ხელოვნების ქმნილება. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1960, თებერვალი, №2, გვ. 16-17.

ლენინი (ჩანახატები). მხატვარი ალ. ბანძელაძე. ჟ. „დროშა“, 1960, აპრილი, №4, გვ. 7.

## 1961

მ. თომაძე, ტყის საიდუმლო. ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1961, მაისი, №5, გვ. 3-4.

რედიარდ კიპლინგი, მაუგლი. ჯუნგლის წიგნიდან. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. „ნაკადული“, თბ., 1961.

იროდიონ ევდოშვილი, უბედური ქორბუდა. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. „ნაკადული“, თბ., 1961.

## 1962

ბ. ჩხეიძე, აშენებენ. ნახატები ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1962, ნომბერი, №11, გვ. 12-15.

მ. ბოლქვაძე, ძილი ნებისა. ნახატები ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1962, დეკემბერი, №12, გვ. 3.

ვაჟა-ფშაველა. შვლის ნუკრის ნაამბობი. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. „ნაკადული“, თბ., 1962.

## 1963

ვ. კახიძე, საჩუქრები. ნახატი ალ. ბანძელაძისა. ჟ. „დილა“, 1963, იანვარი, №1, გვ. 8.

ჟურნალი „დილა“, 1963, იანვარი, №1 - მაკეტი ალ. ბანძელაძისა.

ჰარიეტ ბიჩერ-სტოუ, ბიძია თომას ქოხი. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. „ნაკადული“, თბ., 1963.

გრიგოლ აბაშიძე, დიდი ღამე. მეცამეტე საუკუნის ქართული ქრონიკა. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1963.

გრიგოლ აბაშიძე, ღამარეა. მეცამეტე საუკუნის ქართული ქრონიკა. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1963.

## 1964

რაფაელ ჯიოვანოლი, სპარტაკი. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. „ნაკადული“, თბ., 1964.

## 1966

რაფაელ ჯიოვანოლი, სპარტაკი. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. „ნაკადული“, თბ., 1966.

არსენას ლექსი. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. „ნაკადული“, თბ., 1966.

## 1968

აფიშა კინოფილმისთვის „მალე გაზაფხული მოვა“. რეჟისორი ოთარ აბესაძე. მხატვარი ალ. ბანძელაძე.

## 1985

ევდოშილი ი., კაკანათი (მოთხრობა). მხატ. ალ. ბანძელაძე. თბ., ნაკადული, 1985.

## 1997

რაფაელ ჯიოვანოლი, სპარტაკი. მხატვარი ალ. ბანძელაძე. „ნაკადული“, თბ., 1997.

## ბიბლიოთეკა

ო. ეგაძე, მხატვართა შორის, თბ., 1976

თ. სეხნიაძე, ალექსანდრე ბანძელაძე, თბ., 2004

თ. ინკირველი, ხატმწერი-შემოქმედი თუ ხელოსანი, გული გონიერი, 2015, №11

თ. ინკირველი, ახალი საეკლესიო მონუმენტური მხატვრობის პირველი მცდელობა საქართველოში, გული გონიერი, 2014, №9

ქ. კინწურაშვილი, ამერიკული აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი, როგორც შთაგონების წყარო ქართველი აბსტრაქციონისტი მხატვრებისათვის, კვლევა განხორციელდა იელის უნივერსიტეტში, აშშ საერთაშორისო კვლევისა და გაცვლათა საბჭოს (ILX) ხელშეწყობით, 1998

ქ. კინწურაშვილი, ალექსანდრე ბანძელაძე, ქართული უნივერსიტეტი, 2000

ქ. კინწურაშვილი, ჰარმონიული აბსტრაქცია, ლიტერატურა და ხელოვნება, 2008, №2

ს. ლეჟავა, ქართველ აბსტრაქციონისტთა პირველი ჯგუფური გამოფენა თბილისში, საბჭოთა ხელოვნება, 1988, №7

ს. ლეჟავა, 50-იანი წლების ქართული ფერწერა პერიოდულ პუბლიკაციებში, სპექტრი, 1990, №1

ს. ლეჟავა, ინტერვიუ მხატვარ ალექსანდრე ბანძელაძესთან, სპექტრი, 1990, №2

ს. ლეჟავა, ალექსანდრე ბანძელაძის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის, ხელოვნება, 1996, №4-6

ს. ლეჟავა, ა.ბანძელაძე და უახლესი ქართული მხატვრობა, სპექტრი, 1998, №1

გრ. აბაშიძე, ელვარე ნიჭიერება, გაზ. საქართველოს რესპუბლიკა, 9.07.1992

ე. კოჭლამაზიშვილი, თ. ტორონჯაძე. დიდუბის ღვთისმშობლის ტაძარი. „ჯვარი ვაზისა“, 1992, №1

ლ. კილაძე, არსენას გამარჯვება, გაზ. კომუნისტი, 4.10.1967

ვ. ჭელიძე, ძვირფასი სახსოვარი, გაზ. ქართული კულტურა, 30.06.1992

ფერწერა. კერამიკა. გამოფენის კატალოგი. თბ., 1997

ალექსანდრე ბანძელაძე. გამოფენის კატალოგი. 2000, თბ. ტექსტი ნ. მეტრეველი

GEORGIA ON MY MIND. Museum Fridericianum Kassel. 1989.

Artistes Georgiens contemporains. New-York- Paris 1989

Gallery Express-Avantgarde. Painting. Sculpture. catalogue. Moscow. Wien. New-York. 1990

GEORGIA ON MY MIND. DuMont Buchverlag. Köln. 1990

GEORGIA ON MY MIND. Stadtmuseum st. Wendel. 1990

Art News. June 1991.

Н.Езерская. Всегда в поиске. Искусство. 1957. №6

Б.Гордезиани. Грузинская графика. Тб. 1963

В.Беридзе, Н.Езерская. ИскусствоСоветскойГрузии. Тб. 1975

О. Свиблова. Грузинское Беспредметное Искусство. Искусство. 1988. №10

უ.ა