

დავით ანდრიაძე

შერჩევა
და
იშვინება

თბილისი

1997

85.14
75:7.0J
ა643

წიგნი გამოიცა საქართველოს კულტურის სამინისტროსა და საქართველოს სამუშეო – საგამოფენო გაერთიანება „სურათების ეროვნული გალერეის“ ფინანსური მხარდაჭერით

წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს თეორიულ მონოგრაფიას, რომლის „პერსონაჟიც“ მხატვარი ირაკლი ფარჯიანია. აქტორის მიზანია კულტურისა და ხელოვნების ფილოსოფიის კონტექსტში წაიკითხოს იკონიკური ტექსტები და ამ მეთოდით შეძლოს მათი აკონოლოგიურ-პერმენუტიკული რეკონსტრუქცია.

წიგნი განკუთვნილია კულტურფილოსოფიით, ხელოვნების თეორიითა და არტკრიტიკით დაინტერესებულ მკითხველთათვის.

რედაქტორი ფილოსოფიურ მეცნიერებათა დოქტორი მ. ღოღოძე

რევიზენტები: ფილოსოფიურ მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი ი. შანგიანიძე
ფილოსოფიურ მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი მ. ბიჭაშვილი

© თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1997

© დავით ანდრიაძე, 1997

0301020000
ა 608(06)-97

შ ი ნ ა ა რ ს ი

ავტორისაგან 7

ინტროდუქცია 11
ხელოვნების „სიკვდილი“ თუ „დე-დეფინაცია“?

I თავი

შხატერული მეთოდის მოდელი 18

II თავი

არქექტიპები და პრაქტიკები

2.1. დუმილის პრელუდია 29

2.2. რიტუალი. წამი. აურა. 33

2.3. ბუნება. კულტურა. ადამიანი 36
(ანტრაქტის მაგიერ)

III თავი

ლოგოსფეროდან იკონოსფერომდე

3.1. „ოდისეა“ და „სახარება“ — ორი პარადიგმა 41
(წინასწარი შენიშვნები)

3.2. წიგნი (და)წერილი 51

3.3. სიტყვა. წიგნი. ხატი 57

3.4. ფერწერული ნარატივის პოეტიკა 64

3.5. რელიგიური სიმბოლო და ქრონოტოპი 68

3.6. პერსონაჟი. გამოსახულება. ხატი 75

3.7. ფერი და ნიშანი 83

3.8. კოლორისტული პარმონია 86

3.9. ფერწერა, როგორც ფერის „გადაღება“ და „გადანახვა“ 88
(ანტრაქტის მაგიერ)

IV თავი

იკონოლოგიური პალიმფსესტები

4.1. შეხვედრა	92
4.2. მისტერია და ექსტაზი	95
4.3. ბუნდოვანების გარკვეულობა	101
4.4. ფორმის ეიდოსი	104
4.5. მოძრავი უძრაობა	107
4.6. ჩრდილის სხეული	111
4.7. საკრალური მესერი	114
4.8. სამოთხის ნოსტალგია	116
4.9. ქალი კლავესინ-ში ანუ დიალოგი ვერმერთან	120
4.10. არტეფაქტის მეტაფიზიკა	133
(ანტრაქტის მაგიერ)	

V თავი

იმაგინაცია და რეპრეზენტაცია

5.1. აბსურდის რეპრეზენტაცია	140
5.2. დრო როგორც პრეზენტობა	144
5.3. მითოსური ოქსიმორონი	146
5.4. ნეორომანტიზმი და ეზოთერიზმი	148
5.5. სიკვდილის იკონემა	151
5.6. შორეული სიახლოვე	156
5.7. ონტოლოგიური ნაპრაღი	159
5.8. ნატურა. მოდელი. როლი	161
5.9. პორტრეტის გამოტირება	165
5.10. „პერსონაჟის“ თანატოლოგია	167

„ავტორის სიკვდილი“ (ბოლოთქმის მაგიერ)	174
---	-----

შენიშვნები	178
------------------	-----

Summary	189
---------------	-----

ავტორისაგან

არტ-კრიტიკის ფუნქცია დღეს ვეღარ შემოიფარგლება ნაწარმოების ანალიტიკური ფორმალიზაციითა და მისი არტეფაქტული სხეულის ანატომირებით, ესთეტიკურ-ფენომენოლოგიური კონკრეტიზაციითა და მხატვრული კონცეფციის არტიკულაციით.

არტ-კრიტიკოსი თავად უნდა ქმნიდეს მხატვრულ-სააზროვნო სიტუაციებს და, თუ საჭიროა, თავადვე „იგონებდეს“ ხელოვნებასაც, ხელოვნების ქმნილებასაც და ხელოვანსაც. შესაბამისად: კრიტიკოსი თავად უნდა თხზავდეს თანამედროვე მხატვრის ჯერარბულ პორტრეტ-ტიპს, ანუ იდეალურ „მხატვარ-ჩანაფიქრს“. ამგვარი პორტრეტის მოდელად წინამდებარე თეორიული მონოგრაფიისათვის ირაკლი ფარჯიანი იქნა შერჩეული. ეს მხატვარი ავტორის თეორიული რეფლექსიების პერსონაჟია. ამ მხრივ, წიგნი მკითხველმა ერთგვარ „სპექტაკლად“, წიგნის ავტორი კი, ლუიჯი პირანდელოს ცნობილი პიესის სათაურის პერიფრაზირებას თუ მიემართავ, „პერსონაჟის მაძიებლად“ შეიძლება წარმოიდგინოს. იმისათვის, რომ იყოს აგენსი, ჩემი „პერსონაჟი“ უნდა გახდეს პაციენსი. ამიტომაც უნდა გავათამაშებინო მას თეორიული სუბიექტის როლი.

ავტორის მიერ არჩეული მეთოდის კონტექსტში არტ-კრიტიკოსი თავად გადაინაცვლებს მხატვრის ადგილზე; თუმცა, სწორედ ამ ადგილზევე გადის საზღვარი, რომელზეც კრიტიკა, როგორც ასეთი, მთავრდება და იწყება მეტაკრიტიკა ანუ კრიტიკის თვითცნობიერება. ამ შემთხვევაში, კრიტიკის ობიექტი არა მხოლოდ ხელოვნება, არამედ კრიტიკაცაა; არტ-კრიტიკა როგორც ხელოვნება.

ავტორი სინქრონულად მოიხმობს როგორც „გარეგან“, ისე „შინაგან“

ანალიზს, დესკრიფციასაც და ინტერპრეტაციასაც, გენეტიკურ-სტრუქტურალისტურ ახსნასაც და პერმენუტიკულ გაგებასაც. მთელი რიგი ანალიზურ-პროცედურული „სელები“, რეცეპციები და დასკვნები ავტორისაკე სინთეზურ ინტუიციას ეფუძნება და ნორმატიული ესთეტიკური „კოდექსის“ არც ერთ გარკვეულ მუხლს არ ეყრდნობა.

ფარჯიანის ოპუსები თეორიული მონოგრაფიის „ილუსტრაციებადაა“ ჩაფიქრებული. თუმცა, ამ ილუსტრაციებით, გზადაგზა პორტრეტიც იხატება რეალური მხატვრისა, რომელიც მხოლოდ მეორადი ღირებულება იღვალურ მხატვართან შედარებით და ამიტომაც ეწირება მას. დაახლოებით იმგვარად, როგორც ჰეგელთან ეწირება ყოველივე სასრული — უსასრულოს.

ამ შემთხვევაში, მხატვრის ოპუსებიც „მეორადი“ მნიშვნელობით ფუნქციობენ. თანამედროვე ხელოვნება თავადაა „მეორადი ფენომენი“ იმდენად, რამდენადაც იგი „ციტატურია“; და არა მხოლოდ ხელოვნება. ე.ლ.აკანის თანახმად, ქვეცნობიერება ენითაა სტრუქტურირებული. ამ გაგებით, თვით მოღვაწეობისა და აზროვნების ნებისმიერი სფეროა „მეორადი“. ასე რომ, ტრადიციული გაგება კრიტიკოსის „მეორადობის“ შესახებ გადასინჯვას ექვემდებარება.

წინამდებარე მონოგრაფიის „ილუსტრაციები“ ავტორს არა ოდენ იკონიკურ, არამედ ერთგვარ „ლიტერატურულ“ ტექსტებადაც ესახება. მათში „იკითხება“ გარკვეული კულტურული ხდომილობა ანუ კულტურის ის რაღაც საგანგებო პლასტი, რომელიც მუდამ იგულისხმება „პროფესიონალური“ მხატვრული ნაწარმოების საფუძველში. ხელოვნების ნებისმიერი დარგის ქმნილება კი, ადამიანური სულის ცხოვრების დასტურად მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება იქნეს გაგებული, როდესაც არაკერბალური ქმნილების იდეა სიტყვიერი (ლიტერატურული) ნაწარმოების იდეამდეა შევსებული.

დღეს ხელოვნება ხელოვნების ისტორიის ენასთან „მეშაობს“. ამიტომაცაა ტრანსჰვანგარდიზმი აკილე ბონიტი ოლივას მიერ ფორმულირებული როგორც ხელოვნების ისტორიის „ტერიტორიის“ შემოქმედებითი გადაკვეთა. ამიტომაც გახდა ამჟამად ესოდენ აქტუალური მანიერიზ-

მის პრობლემა, მანიერიზმისა, რომელმაც ხელოვნების ისტორიაში პირველმა მიმართა ციტატას როგორც მხატვრულ ხერხს. ამიტომაც განიხილება ტრანსკავანგარდიზმი როგორც ნეომანიერიზმი ანუ ტოტალური დეციტაციის ეპოქა ხელოვნებაში. რაც შეეხება კრიტიკას, იგი კულტურის ენასთან „მუშაობს“. ამიტომაც უნდა იყოს იგი კულტუროლოგიურიც. სწორედ ესაა წარმოდგენილი წიგნის დისციპლინათმორისი მეთოდოლოგიური ორიენტირი.

დაბოლოს: წინამდებარე წიგნი თავისი უხვი ტერმინოლოგიური აპარატით, ერთგვარი ჩარჩოა, რომლის ფუნქციაც მხატვრის ნამუშევრების დასაზღვრაა. კულტურაც ხომ, დროით-სივრცულ კონტინუუმში ადამიანური მოღვაწეობის დასაზღვრაა. მითოლოგიური ცნობიერება თავისი კონტინუალურობის პარალელურად, კულტურულ-კრეაციულ საზღვრებსაც განასაზიერებდა. ასევე გვეძლევა იგი რომაული Terminus-ის სახით. „საზღვართა ამ მითოლოგიური მტკვლის ხსოვნა დღესაც ცოცხლობს სიტყვა „ტერმინში“ (ს.დანიელი).

ტერმინი წინასწარი გაგების პირობაა, რომელიც ჰერმენევტიკული და იკონოლოგიური ინტერპრეტაციის პროცესში მეტაფორად გარდაიქმნება.

„ფერწერაც“ და „იმაგინაცია“ ამგვარი მეტაფორებია.

ი ნ ტ რ ო დ უ ქ ც ი ა ხელოვნების „სიკვდილი“ თუ „ღე-ღეფინიცია“?

„ღიღი ხანია გავყვირით, წინათქმა სრულ-
ლიად ზედმეტიაო და მაინც ვაგრძელებთ
წინათქმის წერას“.

ბაოჟილ გოტია

თანამედროვე ხელოვნების კრიზისის ერთ-ერთ უმთავრეს მიზეზად ხშირად ასახელებენ სამყაროს ერთიანი სურათის დაკარგვას, რაც უშუალოდ უკავშირდება მხატვრული ინდივიდუალობისა და უნიკალობის მწვავე დეფიციტს. პოსტმოდერნიზმის კრიზისიც, თავის მხრივ, ორიგინალობაზე ორიენტაციის კრიზისითაა განპირობებული.

საკითხი ამგვარადაც დაისმის: რამდენადაც ჩვენს დროში აღარ არსებობს სივრცის ერთიანი მეცნიერული თეორია და დროის ერთიანი ისტორიული კონცეფცია, თანამედროვე ადამიანმაც აღარ უწყის თავისი ინდივიდუალური ადგილი სამყაროში და, ამდენადვე, აღარ ძალუძს გათვითონება. მეცნიერული ცოდნისათვის დაფარული პლასტებისადმი აქვლაცია მაინც არაა პანაცეა, რამდენადაც სამყაროს ეზოთერული სურათიც ისევე შეფარდებითია, როგორც „ჯანსაღი“ ფილოსოფიური თუ სციენტური სურათი.

პლატონისეული ანამნეზისიდან დაწყებული, „ახალი“ და „ორიგინალური“ ინტერპრეტირებულია როგორც ერთგვარი გახსენების „ფიგურა“. მაგრამ, ძალაუფლების დისკურსზე დამყარებული ტოტალური ანა-

მნიშვნელოვანი ინტენცია კარგახანია სკეფსის აწყდება. ჰაიდეგერთან პლატონიზმად გაგებული მეტაფიზიკის მიერ „ყოფიერების დაუწყებლობის“ თეზისი არსებითად იმის შეხსენებაა, რომ მისი გახსენება შეუძლებელია: ყოფიერება როგორც არარა კიდევ უფრო დაფარული ხდება. პოსტჰაიდეგერიანული ფსიქონალიზმი (ლაკანი) ანდა პოსტსტრუქტურალიზმი (დერიდა) შინაგან ჩენილობას იდეოლოგიურ ილუზიად სახავენ. აქედან გამომდინარე, მხატვარსაც საბოლოოდ ერთმევა ყოფიერებასთან დიალობაში ყოფნის საშუალება: სკეფსისი შინაგანი სამყაროდან გარეგან სამყაროში გადაინაცვლებს. ამიერიდან მოდერნისტული პეროიკული ექსტი გაუმართლებელ პოზად აღიქმება. რასაც მოდერნისტი აღიქვამდა როგორც კულტურის არქექტიპებთან კოორდინირებულ ნათელხილვას, პოსტმოდერნისტი, კერძოდ ტრანსავანგარდისტი თუ ნეოექსპრესიონისტი ყოველივე ამას აცნობიერებს როგორც ციტატას. თუმცა, ხშირად ზღვარი ციტატების აპროპრიაციას, ეპიგონობასა და მანიპულაციას შორის ძნელი დასადგენია ხოლმე.

ასეა თუ ისე, „რეტროარტიზმების“, „ანაქრონისტებისა“ თუ „ნო-ფუტურ-კუნსტის“ წარმომადგენელთა აპელაცია ანტიკურობასთან, რენესანსთან, მანიერიზმთან, ბაროკოსთან თუ კლასიციზმთან იმის ილუზიას ქმნის, რომ ტრანსავანგარდს სურს მთელი მხატვრული მექვიდრების მონელება. მაგრამ, ეს მთლად ასე არ არის. წარსული აქ XIX ს-ის ეკლექტიკის პრიზმაშიც აღიქმება.

ფარჯიანი „ნაფიცი“ ტრანსავანგარდისტი არ ყოფილა, მაგრამ ისიც კლასიკური ეკლექტიკის პრიზმაში გარდატეხდა ხოლმე წარსულს. მთავარი მანინც ისაა, რომ იგი „დაუწყებელი ყოფიერების“ გახსენებას მედიტაციური ფერწერული ტექნიკით და კულტურის არქექტიპებთან „დილოგიით“ შეეცადა, ისე რომ გაცნობიერებული არც ჰქონია ამ არქექტიპთა შინაგანი კონსტიტუცია. ამასთან, იგი ნებისთ თუ უნებლიედ აღმოჩნდა გარეგან-ციტატურ ავანგარდისტის როლში, ოღონდ არ დასცაღდა ამ როლის დეციატორის ხარისხში აყვანა (თუ „დაყვანა“); და იქნებ ყოველივე ეს განგებამ „სწორადაც“ ჩაიფიქრა.

საბოლოო ჯამში ფარჯიანი დაფიქსირდა როგორც ნეოსიმბოლისტი

და ნეობერეაფაელისტი. მან ვერ მოახწრო ეკლექტიკური ასიმილაციის ნიშნების „პრინციპულ ეკლექტიკამდე“ წრთობა. ამასთან, თავად მხატვარი ვერ მოესწრო თავისი შემოქმედების სალონურ კულტურაში დამკვიდრებას, აკადემიზირებას.

თავისი ქმნილებების სახით მან საკუთარი „მეორე სსეული“ დატოვა. თუმცა, ბუნებრივია, არც უცდია ამ „სხეულის“ — „შავი კვადრატით“ ელემენტარულ, დაუნაწევრებელ, მარადიულ ვილოსამდე რედუცირება. ამგვარი „ირაციონალური რაციონალიზმი“ მისთვის უცხო იყო.

ფარჯიანი ქართული მხატვრობის სინამდვილეში განასახიერებდა ვიზიონერს, უფრო ზუსტად, მას ერგო იმ ვიზიონერის როლი, რომელსაც დღეს აღარსად „თამაშობენ“.

მისი სიკედილიც, რატომღაც, ვიზიონერული ნასილსილკების ეპოქის დასასრულს დაემთხვა.



ფარჯიანის ოპუსები მოდერნულიცაა და მოდერნისტულიც. მოდერნულია იმდენად, რამდენადაც თავისებურად განაპირობებს მისი თანადროული სულის სპონტანურად განახლებადი აქტუალობის ობიექტურ გამოხატვას. ამ ტიპის ქმნილებების საცნაურ ნიშნად გვევლინება „ახალი“, რომელიც შემდგომი სტილისა და ამ უკანასკნელისათვის ნიშანდობლივი „მზარდი სიანლის“ შედეგად ბუნებრივად ძველდება. მაგრამ, საქმეც ისაა, რომ თუ უბრალოდ მოდური, „წარსულად“ ქცეული ძველმოდურად იქცევა ხოლმე, მოდერნული სწორედაც ინარჩუნებს ფარულ კავშირს კლასიკურთან. კლასიკურად კი, იმთავითვე ითვლებოდა ყოველივე, რაც არ ემორჩილება დროს. ეს სააზროვნო სიტუაცია მშვენივრად აქვს ჩამოყალიბებული იურგენ ჰაბერმასს. ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, იმოწმებს რობერტ იაუსს, რომლის დაკვირვებითაც თვით მოდერნი ქმნის თავის კლასიკას; ამდენადვე შეიძლება ვილაპარაკოთ კლასიკურ მოდერნზე.²

ფარჯიანის მხატვრობაც, გარკვეული გაგებით, კლასიკურ მოდერნად შეიძლება იქნეს კვალიფიცირებული. და თუ ეს მართლაც ასეა, მაშინ

მან არც მომავალში უნდა დაკარგოს მხატვრულ-ესთეტიკური პრეზენტულობა.

მეორე მხრივ, ჩემი „პერსონაჟის“ მხატვრობა მოდერნიზმის, როგორც ერთგვარი (თუნდაც, რეგიონალური მასშტაბის) მხატვრული სტილის, გამოვლინებაა, იმ მოდერნიზმისა, რომელიც ჰანს ზედლმაირის თეორიის თანახმად, „აღარაა ხელოვნება“³, უფრო ზუსტად, „აღარ სურს ავთოს ხელოვნება“⁴.

ხელოვნების „ლიკვიდაცია“, რასაც ზედლმაირი ადამიანის მიერ „დაკარგული შუაგულით“ ანუ დაკარგული ღმერთით ხსნის, თვით „ხელოვნების დე-დეფინიციის“ ასპექტით შემობრუნდება. სხვათა შორის, ასევე ეწოდება ჰაროლდ როზენბერგის გახმაურებულ წიგნს, სადაც იგი წერს: „არავის ძალუძს დაბეჯითებით თქმა იმისა, თუ როგორი უნდა იყოს ხელოვნების ნაწარმოები, ანდა, — რაც უფრო მნიშვნელოვანია, — როგორი არ უნდა იყოს“. ამერიკელი არტ-კრიტიკოსი მხატვრულ საგანს, თუკი იგი კვლავაცაა შენარჩუნებული ფერწერაში, საგანგაშო ობიექტს უწოდებს, სულ ერთია იგი შედევრის სახით წარმოსდგება თუ ხარახურის სახით, რადგანაც იგი შეიძლება ერთიც იყოს და მეორეც, როგორც ეს შეიტერისის კოლაჟებშია⁵.

ასეა თუ ისე, დღევანდელ არტ-კულტურულ ეპოქას „ხელოვნების დე-დეფინიციის ეპოქაც“ შეიძლება ვუწოდოთ, დე-დეფინიციისა, რომლის პროცესიც მხატვარს იმ ზღვარამდე დაჰყავს, როდესაც ხელოვნებისაგან თვით მხატვრის ფიქციის ანუ მისივე ფაქტიური პრეზენტობის გარდა არაფერი რჩება. ფერწერის ნაცვლად იგი „სიერციტაა“ დაკავებული, პოეზიის, ცეკვის, კინოს ნაცვლად — „მოძრაობით“, მუსიკის ნაცვლად — „ბგერით“; მოკლედ, იგი აღარ საჭიროებს ხელოვნებას, რადგანაც მხატვარი — „გენიაა“ და რაც არ უნდა გააკეთოს, უორპოლის თქმისა არ იყოს, ბუნებრივად მოგვევლინება ხელოვნებად⁶.

მოდერნიზმი, როგორც თვითუარყოფელი მოძრაობა, ესაა სწრაფვა ჭეშმარიტი პრეზენტულობისაკენ, ჭეშმარიტი დასწრებისაკენ; ამასთან, ესაა მითი, მიმართული საკუთარი თავის წინააღმდეგ. მისი ზედროულობა კი, აღორნოს თანახმად, აღორნოსი, რომელიც ეწინააღმ-

დეგებოდა მოდერნისა და მოდერნიზმის განსხვავების დაფიქსირებას⁷, დროის უწყვეტობის დამაბრკოლებელი მყისიერების კატასტროფად იქცევა. ამდენადვე, ავანგარდისტული ხელოვნების მიერ არტიკულირებად დროის, ცნობიერებას აბსოლუტურად ანტიისტორიულსაც ვერ ვუწოდებთ. ამ გაგებით, იგი ოდენ ისტორიის გაგების ყალბი ნორმატიულობის წინააღმდეგაა მიმართული. მოდერნიზტული ტემპორალური ცნობიერება სარგებლობს ისტორიულად მისაწვდომი წარსულის ობიექტივირებული მასივებით, ხოლო იმავდროულად აღუდგება კიდევ მასშტაბთა გათანასწოებას, ისტორიზმს რომ შემოაქვს და ისტორიას მუზეუმში კეტავს. ამგვარია ვალტერ ბენიამინის სულისკვეთება, ბენიამინისა, რომელიც ისტორიასთან მოდერნის მიმართების პოსტიტორიულ კონსტრუირებას გვთავაზობს⁸.

რაც შეეხება მოდერნიზმის ზედღმადირისეულ ინტერპრეტაციას, მასში მთავარი მაინც თვით ხელოვნების მიერ „შუაგულის დაკარგვის“ თვითრეფლექსია უნდა იყოს, ანუ დანახვა (და დასახვა) იმ „ცარიელი ტანტრეკანისა“, სრულფასოვანი, ღვთაებრივი ადამიანისთვის რომაა განკუთვნილი. ამგვარი „ეკანსიის“ დაფიქსირებით ამთავრებს ზედღმადირი თავის გახმაურებულ წიგნს.

მოდერნიზმის ზედღმადირისეული კრიტიკის შემდეგ ბევრმა წყალმა ჩაიარა. „ხელოვნებაში“ კვლავ სცადა რეალობასთან, ოღონდ არა საგნებთან, არამედ კულტურის ნიშნურ სისტემებთან დაბრუნება, იგი თითქოსდა კვლავ სახვითი გახდა, ოღონდ ამჯერად მისი სახვის საგანია არა ბუნება, არამედ კულტურის ვიზუალური ნიშნები. ბუნებას პოსტმოდერნიზმი მისსავე „სიმულიაკრებს“ ჩაუნაცვლებს და ოპერირებს არა „თავისი“ ორიგინალური ფორმებითა და მათი ჩამოყალიბებით, არამედ „სხვისი“, მზა ყალიბებითა და მათი ფორმირებით (თუ ფორმულირებით).

ამგვარ სიტუაციაში ცხადია, გულუბრყვილობა იქნება იმის დაშვება, ფიქრიც კი, რომ „ერთმა ქართველმა მხატვარმა“ შეძლო, თუნდაც მოიწადინა „დაკარგული შუაგულის“ დაბრუნება ხელოვნებაში, ანდა ის, რომ მან მოახერხა თავისი პროტაგონისტებით ზემოხსენებული „ეკან-

სიის“ შევსება. მაგრამ, ისიც აშკარაა, რომ თავისი ტალანტის საზღვრებში მან გულწრფელად სცადა ღმერთთან მიბრუნება, ადამიანში კოდირებული ღვთაებრივი ღირებულებების ესთეტიკური რეკრეზენტაცია.



„ხელოვნება დამთავრდა, მხატვრები დარჩნენ“ — დღეს სშირად გაიგონებთ ამგვარ პარადოქსულ გამოთქმას. ფაქტი ერთია: თანამედროვე სახვითი ხელოვნება ღრმა კრიზისმა მოიცვა. ცხადია, არის სახელები, დიდი სახელებიც: უორჰოლი და დე კუნინგი, კუნელისი და ბუტე, კლემენტე და გიფანო, პალდინო და ფესტა, კიფერი და ბაზელიცი... მაგრამ არის კი ხელოვნება?

თანამედროვე ხელოვნების კრიზისის სიღრმისეული მიზეზთაგანი სულის დაკარგვაა. ხელოვნება კი, რომელიც აღარ გამოხატავს სულს, სასიკვდილოდაა განწირული. ამას ჯერ კიდევ ჰეგელი წინასწარმეტყველებდა. იქნებ ხელოვნების „სიკვდილი“ ნიცშესეულმა „ღმერთის სიკვდილმა“ გამოიწვია, ან იქნებ ეს სულაც არ არის ხელოვნების სიკვდილი, მით უფრო, რომ დღეს ასეთი თეზისიც მკვიდრდება: „ხელოვნება კი არ მოკვდა, არამედ იქცა კრიტიკად და მოგვევლინა ფორმით „რა არის ხელოვნება?“ (ანდრე აკუნი).

და მაინც, ფარჯიანისათვის არც ღმერთი იყო მკვდარი, არც ხელოვნება. ამდენადვე, არც კითხვა — „რა არის ხელოვნება“ — ქცეულა მისი რეფლექსიის საგნად.

მის მხატვრობაში იმთავითვე გაჟღავნდა რელიგიური საწყისი, რაშიც განმსაზღვრელი როლი შეასრულა რელიგიურ ფილოსოფიასთან, კერძოდ, რუდოლფ შტაინერის ანთროპოსოფიულ იდეებთან ზიარებამ. შტაინერის მოძღვრებას, რომელიც გავრცელებული აზრის თანახმად, ქრისტიანობის გაჭიანურებული კრიზისის პირმშოდ მიიჩნევა, ფარჯიანმა მიმართა როგორც ოკულტურად გაგებულ ქრისტიანობას. აქ არ შეუვდგები იმის განხილვას, თუ როგორია ანთროპოსოფიის მიმართება „აკადემიურ“ ფილოსოფიურ აზროვნებასთან, არც იმის განსჯას — რისი გამოხატულებაა იგი, რელიგიურ-ფილოსოფიური ორიგინალობისა თუ ეკლექტიზმისა.

მთავარი ისაა, რომ ფაი. . .ათვის ეზოთერული სამყაროსაკენ ლტოლვა და არტისტულ-პროფესიონალური დაოსტატება პარალელური პროცესი იყო. ამიტომაცაა, რომ მისი ოპუსების ესთეტიკური წვდომის გზა ამ ოპუსების სტრუქტურაშივე დაფიქსირებული ესთეტიკურად ღირებული მომენტების ველზე გადის.

ამ ტიპის მხატვრისათვის ხელოვნება ღვთისმსახურების თავისებური გამოვლინებაა. შრომა (ლათინურად „ოპერა“. აქედან „ოპუსი“, რასაც შეესაბამება სანსკრიტული „აპას“) მას რელიგიურ აქტად ესახება. შრომის, მუშაობის, „ოპერას“ რელიგიური აქტად გაგება კი ანთროპოსოფიური მოძღვრებიდან მიმდინარეობს. ადამიანი, სარგებლობს რა უსასრულო ზებუნებრივი წყაროდან მომდინარე ენერგიითა და მატერიით, შრომის მეშვეობით საკუთარ სასრულ უნარებს ამ უსასრულო ენერგიასთან აკავშირებს. ამ მხრივ, ნებისმიერი შრომითი აქტი რელიგიურ აქტად, ადამიანის სასრული ენერგიის უსასრულო ენერგიასთან ხელახალი დაკავშირების აქტად (რელიგურე – ხელახალი კავშირი) განიხილება და „კრძალავს“ ყოველგვარ თვითრეკლამას, რადგანაც მხატვრის შრომა ამ შემთხვევაში ანტირელიგიურ ხასიათს იძენს და ეშმაკის სახელის შრომას მოასწავებს⁹.

ფარჯიანის ოპუსები ესთეტიკური ჭვრეტის გარკვეულ წესს გთავაზობს. გვიბიძგებს, რაც შეიძლება გავიხანგრძლივოთ რეცეპციის პროცესი, დიდხანს აზრშეუხებლად დაეტოვოთ ესთეტიკური ჭვრეტის ობიექტი როგორც საიდუმლო რამ საგანი. შემთხვევით არ შენიშნავს მაქს შელერი, რომ ესთეტიკური ტკობა არსებობს მანამ, სანამ მას აზრი შეეხება, როგორც კი აზრი დაეპატრონება ესთეტიკურ ჭვრეტას, თვალსა და ხელს შუა ქრება ესთეტიკური საგანიც. და ესთეტიკური განწყობაც. ისინი მანამდე არსებობენ, სანამ საიდუმლო გაიხსნება. (შდრ. ჰეგელის „უძლურ სილამაზეს სძულს განსჯა“).

მაინც, რა საიდუმლოს ინახავენ მისი სურათები, რა იღებენ თუ იღეალებს ამკვიდრებენ ისინი?

ამ საკითხის გასარკვევად თავიდან უმჯობესია მხატვრული მეთოდის რეკონსტრუქცია.

მხატვრული მეთოდის მოდელი

ჩემი „პერსონაჟის“ მხატვრულ-იმაგინაციური სამყარო, უპირველეს ყოვლისა, არქაულ-მითოპოეტური ცნობიერების კონტექსტში უნდა იქნეს გაგებული¹⁰ და მოდელირებული. ხელოვნება სწორედაც ამგვარი ცნობიერების გამოვლენის სფეროს წარმოადგენს. მისი ღრმა და საფუძვლიანი წვდომა რომ აღქმის პირველყოფილი, ანდა უკეთესი იქნებოდა თუ ვიტყვოდი, პირველქმნილი წესის რეკონსტრუქციას და კულტივირებას თხოულობს, მრავალი სერიოზული მკვლევარის მიერაა აღიარებული და დადასტურებული¹¹.

მაგრამ, დაისმის კითხვა: თუ არქაულ-მითოპოეტური ცნობიერება კომპონენტის სახით იმანენტურად არსებობს კულტურის ფენომენებში, ცნობიერებაში თუ არაცნობიერში, რაღა საჭიროა მისი კულტივირება?

საქმე ისაა, რომ კულტივირება, ამ შემთხვევაში, არქაული ცნობიერებისაგან კერპის შექმნას კი არა, არამედ იდეალური მოდელის კონსტრუირებას გულისხმობს. აქედან გამომდინარე, კულტივირება კრეაციულ-აქტობრივი ინტენციების რეფლექსიურ მოდელირებასაც ნიშნავს, იმ ინტენციებისას, რომელნიც სტიქიურად იყო „კოდირებული“ პირველყოფილი ხელოვნების არქეტიპულ ხატებში. ამასთან, არც ის უნდა იქნეს დავიწყებული, რომ ცნობიერების არქაული ელემენტები „ფსიქოფიზიოლოგიური ჯანმრთელობის“ თუ ეკოლოგიური ჰომეოსტაზის შენარჩუნების, ცნობიერებისა და ფუნდამენტურ-არაცნობიერის ონტოლოგიური დიხონანსის ჰარმონიზირების მისიასაც ასრულებს. მაგალითად, არქეტიპის ამბივალენტურობა ბიოლოგიური კრიტერიუმის ასპექტითაცაა დადასტურებული, რაც იმას ნიშნავს, რომ იგი ადამიანის ფსიქოფიზი-

კური ორგანიზმის მიერაა გამოქმუშავებული, როგორც ფსიქიკის წონასწორობის გარანტირებადი „ორგანო“¹².

ასეა თუ ისე, ცნობიერების არქაული ელემენტების კულტივირება კაცობრიობის „ოქროს საუკუნეში“ ისტორიულ ინვერსიასაც მოასწავებს და რეფლექსიის ახალი, სამომავლო (თუნდაც სციენტური „წინების ქვეშ“ დავიწყებული ყოფიერების) ჰორიზონტის გახსნას და, აქედან გამომდინარე, სამყაროს გლობალურ-სინთეზური აღქმის „თეზაურუსის“ მოდერნიზებულ სემანტიზაციასაც. ეს პროცესი მით უფრო ნიშანდობლივი, რთული და მტკივნეულია ნოსოფეროს ეპოქის გზაჯვარედინზე, ნოსოფეროსი, რომელიც საკუთრივ გონის სფეროს კულტივირებასთან ერთად, არქაული ცნობიერების „გენეტიკური“ რესურსების თვისობრივად ახლებურ „გამოყენებასაც“ უნდა გულისხმობდეს¹³.

არქაული, როგორც ასეთი, არ უნდა იქნეს განხილული ადამიანში „ცხოველურის“ რუდიმენტულ რეპრეზენტაციად. „არქაულსა“ და „ცხოველურს“, „არქაულსა“ და „ბიოლოგიურს“ შორის ისეთივე განსხვავებაა, როგორც განსხვავება „ადამიანურსა“ და „ცხოველურს“, „სოციალურსა“ და „ბიოლოგიურს“ შორის. „არქაული“ გამოხატავს ადამიანის მიერ საკუთარი თავისა და ბუნების წვდომის პირველ სტიქიურ გამოცდილებას, კულტურული „მუშაობის“ პირველ შედეგებს. ეს გამოცდილება შეუქცევადია. მისი შედეგები კი, ნებისმიერი ცნობიერების ფუნდამენტია. ამ ფუნდამენტზე შენდება კულტურის ჰომოლოგიური რიგები. ისინი ზუსტად იმდენადვე არიან „დავიწყებულნი“, რამდენადაც სცილდება ცივილიზაციის გზა კულტურისას. რაც უფრო მწვავეა ცივილიზაციის კრიზისი, მით უფრო აქტუალური ხდება „ძველების“ კულტურული გამოცდილების აღორძინება. ესაა არქაულთან ზიარებით ნოვაციადღორძინების, ნოვაცია-რეუნიფიკაციის, ნოვაცია-თვითიდეინტიფიკაციის გარდუვალი პროცესი.

გარკვეული თვალსაზრისით, არქეტეპების გამოვლენა, მითის დაბრუნება, კოსმოსტიკური რელიგიურობის აღდგომა გონითობასთან გათიშვის ნიშნად აღიქმება და ინტერპრეტირდება როგორც „რაციონალურობის კრიზისი“, თუმცა, ეს უფრო არა რაციონალურობის, როგორც

ისეთის, არამედ საკუთრივ ეპოქის რაციონალურობის კრიზისია. ახალი, არაკლასიკური რაციონალიზმი კვლევის ორიენტაციას ახდენს წინასწარმოუცემელ, წინასწარდაუდგენელ და ხდომილობამდე უცნობ და არაწინასწარმეტყველად მოვლენაზე, რომელიც თავის მხრივ, გვევლინება ადამიანის შეხვედრად უცნობ სამყაროსთან¹⁴. ე.დიურანის თანახმად აზროვნება პირველყოფილი ადამიანისა, რომლისთვისაც უცნოა „ისტორიული განცდა“, და რომლისთვისაც მოვლენები ხაზობრივი თანმიმდევრულობის შედეგებს წარმოადგენენ, იმაედროულად დროითი ციკლების სიმრავლის თანახმარუფლებრივ არსებობასაც აღიარებს¹⁵. ამგვარი „წინააღმდეგობრიობა“, უფრო ზუსტად, ამბივალენტურობა ახასიათებს ძველევგვიპტურ და მესოპოტამიურ აზროვნებას. ერთი და იმავე მოვლენისადმი განსხვავებული, ურთიერთსაწინააღმდეგო პრედიკატების მინიჭება კი, შეიძლება განვიხილოთ მიკროსამყაროს რთული ობიექტების გაგების უნივერსალური მოთხოვნილების გამოხატულებად ნ.ბორისეული შევსებადობის პრინციპით.

ასეა თუ ისე, XX საუკუნე დაუბრუნდა პირველყოფილი აზროვნების ლოგიკას, ოღონდ, არა წინარელოგიკურ (ლევეი-ბრიული), არამედ „წინარეფორმალურ-ლოგიკურ“ (ფრეიდეზენბერგი), „იმაგინაციურ“ (გოლოსოკერი) აზროვნებას.

ჩემი „პერსონაჟის“ აზროვნება სწორედაც იმაგინაციურია, მისი მხატვრული მეთოდი კი, იმაგინაციური რეალიზმია. ამ თეზისის თეორიულ დასაბუთებას ქვემოთ შევეცდები.



არქექტიპული მხატვრის უმთავრესი „ინსტრუმენტი“ არაცნობიერი ფსიქიკის სიღრმეშია მოსაძიებელი. ანალიზური ფსიქოლოგიის (იუნგი) კონტექსტში ფსიქიკის ოთხი ფუნქცია გამოიყოფა: აზროვნება, ინტუიცია, გრძნობა და შეგრძნება. აზროვნება და გრძნობა რაციონალური ფუნქციებია. პირველი მათგანი მოვლენებს ჭეშმარიტობა-მცდარობის,

მეორე მათგანი კი, მისაღებობა-მიუღებლობის პოზიციიდან აფასებს. შეგრძნებისა და ინტუიციის ფუნქციები კი, ირაციონალურია: ისინი შეფასების გარეშე ეყრდნობიან და, მაშასადამე, ენდობიან კიდეც „წმინდა“ აღქმას. შეგრძნება ამბობს, რომ „რაღაც არსებობს“, აზროვნება ამბობს, „რა არის ეს“, გრძნობა — „მისაღებია ეს თუ მიუღებელი“, ინტუიცია კი — „საიდან აღმოცენდა იგი და საით მიდის“. როგორც წესი, ინდივიდში ერთი რომელიმე ფუნქციაა განვითარებული და დიფერენცირებული. წარმმართველი ფუნქციაც ამის გამო ეწოდება. წარმმართველი ანუ სუპერიორი ფუნქციის საპირისპიროა ნაკლებდირებული ანუ ინფერიორი ფუნქცია, რომელიც არაცნობიერად არსებობს. დანარჩენი ფუნქციები ნახევრად ცნობიერ-არაცნობიერ მდგომარეობაში იმყოფებიან. ამგვარად, ინდივიდში ძირითადი ფუნქციის გვერდით ანდა პარალელურად არსებობს შეფარდებითად დიფერენცირებული, დამხმარე ფუნქციები. ჩემს მიერ რეკონსტრუირებული არტისტული ნატურის დიფერენცირებული ფუნქციაა შეგრძნება, რომელიც შეფარდებითად დიფერენცირებული ფუნქციის სახით ითავსებს ინტუიციას, და რამდენადაც ფსიქიკის ეს ორი ფუნქცია ირაციონალურია, ეს ნატურაც, ამდენადვე ირაციონალური.

რახან მსჯელობა არაცნობიერს შეეხო, უადგილო არ უნდა იყოს გავიხსენოთ არაცნობიერი ფსიქიკის ის ღეფინიცია, რომელსაც ფსიქოლოგიური ემპირიზმი ახასიათებს როგორც ცნობიერების არარსებობას, მსგავსად ჩრდილისა, რაც სინათლის არარსებობაა. ამ ღეფინიციას ანალიზური ფსიქოლოგიის „მამა“ არ იზიარებს. იუნგთან კამათს არ ეპირება, ერთს კი ვიტყვი: ჩემი „პერსონაჟის“ შემოქმედებით ნატურასთან და მის მხატვრობაში გამოვლენილ არქეტიპულ სიმბოლოებთან მიმართებით არაცნობიერის ხსენებული ინტერპრეტაცია „მუშაობს“. მის ოპუსებში კოდირებული საზოგადოებრივი სიტუაცია ბევრწილად ემყარება ჩრდილის მოტივის აქტივიზაციას, მის სემანტიზაციას, რომელიც სინათლის (სრული სინათლის) არარსებობაზე მიანიშნებს. ჩრდილის მოტივზე მსჯელობას ამგვარად აქ შევწყვეტ.



ჩემი „პერსონაჟი“ ინტუიტივისტია. მისთვის „სიცოცხლისაკენ სწრაფვა“ ერთადერთი რეალური, აბსოლუტური, ამასთან ირაციონალური ღირებულება. მოვლენებს ხანიერობის პრიზმაში აღიქვამს, ხანიერობა „ეგულება“ ერთადერთ „რეალურ“ დროდ. ხანიერობის საპირისპირო კოლუსია „სივრცე“. აქედან: დუალიზმი ხელოვნებისა და მეცნიერებისა, „სიცოცხლის მარადულობისა“ და „სიკვდილისა და ცნების მარადულობისა“. განუმეორებლობა, უნიკალობა, შეუქცევადობა — ეს სიცოცხლის რიტმია. განუმეორებადობა, ტირაჟირება, შექცევადობა კი — სიკვდილის რიტმი. დუალიზმი მით უფრო მძაფრდება, როდესაც ობიექტად თავად სუბიექტი ანუ ადამიანი იქცევა. რაც მთავარია, განუმეორებლობა, უნიკალობა და შეუქცევადობა — არა მხოლოდ სიცოცხლის, არამედ შემოქმედებითი აქტის მახასიათებლებადაც გვევლინებიან.

მხატვრის მსოფლშეგრძნებისათვის ამოსავალი სიცოცხლის როგორც შემოქმედებითი ევოლუციის შეუქცევადი რიტმია, რაც თავის მხრივ, მასვე „კარნახობს“ შესაბამის შემოქმედებითს მეთოდს, გამოვლენილს ირაციონალიზმში, იმპროვიზაციაში, სპონტანურობაში... ფარჯიანს სწამს ამ მეთოდისა, უფრო ზუსტად, ეს ჩვენთვისაა „მეთოდი“, თორემ თავად მხატვრისათვის, ისევ და ისევ, მისი ირაციონალური მსოფლშეგრძნების ძალდაუტანებელი, ორგანული გამოსატყაა.

მისი შემოქმედებითი პროცესი აბსოლუტურია, იგი წინასწარ განუსაზღვრელია. მისი არსი თავისუფლებაშია. თავისუფალი შემოქმედებაა ჩვენი მხატვრის იდეალი. მისთვის არ არსებობს ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ-აპრობირებული კანონები. მის დიონისურ-ექსტატიურ ენერჯიას შესამჩნევი კორექტივები შეაქვს სამყაროს სურათში.

მაგრამ, შემოქმედებითი პროცესის აბსოლუტური შინაარსი სრულიადაც არ გულისხმობს ქმნილების აბსოლუტურ ფორმას. კონკრეტული ქმნილების ფორმა მხოლოდ შეფარდებითია, რადგანაც შემოქმედებითი პროცესი და შედეგი ერთი და იგივე არაა. მიუხედავად იმისა, რომ ეს

პროცესი წინასწარ განუსაზღვრელი ხასიათისაა და ავტორმა წინასწარ არაფერი იცის შედეგის მხატვრულ-ესთეტიკური „ხარისხის“ შესახებ, ქმნილების „გარე ფორმა“, რომელიც არტეფაქტული შრის მოწეს-რიგებულობით ფასდება, არსებითად ინტელექტუალური „მუხრუჭების“ დახმარებით კონსტრუირდება.

საინტერპრეტაციო ოპუსებს ახასიათებთ სასურათე სიბრტყეზე „იკონიკური ტექსტის“ განთავსება-განლაგების წესრიგი. მხატვარს დაცული აქვს სიბრტყის, როგორც არამიმეტურ ნიშანთა მატარებელი ობიექტის, განსაზღვრული ფუნქცია¹⁶. საგანგებო აღნიშვნის საგანია სასურათე ზედაპირის მომზადების, მისი ფაქტურულ-ტექსტურული მოდელირების პრინციპი, ზედაპირისა, რომელზედაც უნდა პროეცირდეს გამოსახულება. ამ მხრივ, „დიონისურ-სტიქიური“ მხატვრის კულტურა იმაში ვლინდება, რომ იგი სკონტანურად აკონსტრუირებს გამოსახულების რეგულარულ ველს, თუმცა ამ კონსტრუირების „ნაკერებს“ ისე ოსტატურად აუჩინარებს, რომ „გაკეთებულობის“ ნაკვალევსაც არ ტოვებს სურათში. აქედან გამომდინარე, იგი რეციპიენტს უმზადებს აღქმის ცენტრიზებულ-პარმონიზებულ ველს. ფარჯიანის ოპუსების ფორმატი და „გამოსახულების რეგულარული ველის პოეტიკა თვით სახვითი ხელოვნების გენეზისის ვრცელი „გზის“ მორიგ პროფესიონალურ შედეგად გვევლინება. იგივე შეიძლება ითქვას მისი ფერწერული ტილოების ჩარჩოს ფუნქციაზეც. ეს უკანასკნელი არამიმეტურ ნიშანთა ფორმას უფრო აღნიშნავს, ვიდრე ზღუდავს სიერცეს, რომელზედაც ეს ნიშნებია დატანილი. ამ ნიშანთა სასურათე სიბრტყეზე დატანის ექსპრესია კი, მუდამ ტაქტიანადაა გამოხატული ოსტატის მიერ (არაკოლორისტები მუდამ „ტაქტიანები“ არიან), ამასთან, მუდამ „ზუსტად“ (მხატვრულ სიზუსტეს ვგულისხმობ) იყენებს ამ მონასმთა სიხშირეს, მათ ფერ-ტონალურ ქლერადობას, „ზუსტად“ გრძნობს ფერთა შორის არსებულ „მანძილს“, რომელიც შეიძლება შევადაროთ ორ ბგერას შორის არსებულ „მანძილს“, მუსიკაში „ინტერვალ-ნოტას“ რომ უწოდებენ. ასევე, მუდამ ტაქტიანად მოიხმობს დისონირებად ქრომატულ აკორდებს, რითაც საერთო ფერთ-

კონსონანსურ პროპორციას იცავს და საღებავის ანუ ფერი-პიგმენტის ნატურალურ ქრომატულ რიგს უთანხმებს. ყოველივე ამის საფუძველზე იქმნება ის ეზოთერული აურა, რომელიც საკუთარ თავში კონცენტრირებულად მოიცავს თვით ფერწერის გამომსახველობას. ეს უკანასკნელი კი იდეალში ეფუძნება ოპტიმალურ ქრომატულ კონსონანსს, როგორც ფერ-ტონალური ჰარმონიის გამომსახველობას. ამასთან, მისი ფერწერული სუიტების თითოეულ ოპუსში სპეციფიკური დატვირთვა ენიჭება კონკრეტულ ქრომატულ „სოლოს“ სურათის ფერ-ტონალურ „ორკესტრში“, რომელიც მასთან „კამერული“ უფროა, ვიდრე „სიმფონიური“.

ამრიგად, „დიონისური“ პათოსი მისი ქმნილებების „შიდა ფორმაში“ ეკლინდება, როგორც „გამონატვა“, „აპოლონური“ წესრიგი კი — „გარე ფორმაში“, როგორც „გამოსახვა“.

ჩემი „პერსონაჟის“ ესთეტიკურ ინტენციას წარმართავენ როგორც იმპაგინაციურ-ასოციაციური, ისე ემპირიულ-ლოკალური იმპულსები. აქედან გამომდინარე, მისი ოპუსები თანაბრად ამჟღავნებენ როგორც ეზოთერულ სახისმეტყველებას, ისევე ეგზოთერულ პლასტიკურ სახიერებას. მისი მხატვრული ტემპერამენტი სეისმოგრაფიით აფიქსირებს ოკულტური ბუნების ყველაზე მგრძობიარე პუნქტებს. რაც მთავარია, იგი ახერხებს ეპატაჟური ტექნოლოგიური სვლებისაგან თავშეკავებას, რეფლექტირებადი სუბიექტისათვის ნიშანდობლივი იდეალური წონასწორობის შენარჩუნებისაკენ ისწრაფვის. მისი მიზანია, არ უღალატოს თვით შემოქმედებით აქტს, რომელიც მას ესმის, როგორც თეურგიული აქტი. ექსპრესიის პედალირება ხომ სულის დამანგრეველ ძალად შეიძლება იქცეს, ძალად, რომელიც სულიერი ცხოვრების ხანიერობას, როგორც „სიცოცხლეს“ შეცვლის „სივრცით“ ანუ „სიკვდილით“.

მაგრამ, ფარჯიანთან არც ექსპრესიის უქონლობაა. ექსპრესია ფერწერულ-იმპაგინაციური ხატის ფარული შინაგანი დაძაბულობის თვისებაა. იგი რელიგიურ-რომანტიკული მოტივების ემოციურ სიცოცხლესაც განსაზღვრავს და იმ ესთეტიკურ ენერჯიასაც, მხატვრის ოპუსებში კოდირებული გრძნობადი აზრის შექმნას რომ ხმარდება.

ასლა, რაც შეეხება წარმოსახვის მექანიზმს: ესაა ჩემი „პერსონაჟის“ რომანტიკული, უფრო ზუსტად, ნეორომანტიკული სეველითა და მისტიკური რეფლექსიებით გაჯერებული სამყაროს მამოძრავებელი. ეს წარმოსახვა ბადებს არა ხელოვნურ ფანტასმაგორიულ ამალგამებს, არამედ „ბუნებრივ“ სიმბოლურ ხატებს, რომელნიც მხატვრის რელიგიურ ღირიკაში სულიერდებიან და მეტაფიზიკური კეისაჟების „სეჟმატოსებრ“ ბინდში ინისლებიან. და ამგვარ „არაეფექტურ“ მხატვრულ-ემოციურ ეფექტს ქმნის ფერწერის ორი სუბსტანციური ელემენტის – ფერისა და სინათლის ურთიერთგამსჭვალვის დინამიკა. ამასთან, ფარჯიანის სამყარო, მეტაფიზიკურობის მიუხედავად, საგნობრივად გარკვეული ფორმებითაა დასახლებული. მხატვრულად (პოეტურად) ზუსტი ხედვა და სწორი ფერწერული განსჯა მის ოპუსებს ოპტიკურ ხილვადობას ანიჭებს, მიწაზე ამაგრებს. შთაგონებული ხელოვანი ანტიციპაციური ინტუიციით გრძნობს, საით წარმართოს იმაგინაციის სხივი.

ჩემი „პერსონაჟი“ მხატვრულად განიცდის მოვლენათა ილუზორულობას, რაც მასში ტრანსცენდენტურთან ზიარების სურვილს ამძაფრებს. სწორედ აქ იწყებს ამოქმედებას მისი წარმოსახვის მექანიზმი. მაგრამ, წარმოსახვაცაა და წარმოსახვაც.

ჯონ რიოსკინი თავისი განთქმული ტრაქტატის „თანამედროვე მხატვრების“ II ტომში წარმოსახვის სამ ტიპს გამოჰყოფდა: ა) ასოციაციურს (associative); ბ) გამმსჭვალავს (penetrative); გ) მჭკრეტელობითს (contemplative)¹⁷. ფარჯიანის ოპუსებში წარმოსახვის როგორც ასოციაციური, ისე პენეტრაციული და კონტემპლაციური ნიშნები ფიქსირდება. ასოციაციური ფუნქცია ელინდება მისი ფერწერული სისტემისა თუ დეტალების შერჩევასა და ქმნილების მთლიან ორგანიზაციაში. ამგვარი წარმოსახვა შეუღლებულია რომანტიკულ-მისტიკური ვიზიონით განათებული სახეების შინაგან სიმდიდრესთან, რომელიც მხატვარს თვით ბუნების ოკულტურ წიაღში აქვს მოძიებული. გარდა ამისა, ფარჯიანისეული წარმოსახვა ფუნქციონირებს როგორც ბუნების ორგანული ფორმების შექმენება, ბუნებისა, რომელსაც მხატვარი საგანგებოდ „უსინჯავს“ ზნეობრივ ნიადაგს, ზოლო იმავე ბუნებაში არსებულ „უზ-

ნეო“ ქაოსურ მეტამორფოზებს მხატვრობის ენით „მოლაპარაკე“ სემანტიკური პარალელებით აწესრიგებს. ამაში ვლინდება მისი მხატვრობის „მახვილგონიერი“ ენა, უნარი — დაგვანახოს საგნები მათს უნივერსალურ შესაბამისობებში, ასოციაციურად დააკავშიროს ერთმანეთთან სამყაროს მრავალფეროვანი ბუნებითი ხატები და ჩასწვდეს მათ უნივერსალურ ანალოგიებს. ამ უნივერსალური ფერწერულ-სახეობრივი ანალოგიების „რეწვის“ მიუხედავად, ფარჯიანისეული საგნები ინდივიდუალურ „ფაქტურა-ტექსტურას“ მოკლებულნი არ არიან. მხატვარი საბედისწეროდ არ ანგრევს ბუნებაში არსებულ საგანთა იმანენტურ ხატსა და მის წარმოსახვაში მიღებულ ხატს შორის ასოციაციურად გადებულ ხილს, გრძნობს, რომ მის მიერ წარმოსახული საგნები სხვადასხვა „მასალისაა“, ისიც მოუხსენება, რომ საგნის მდგრადობა-სტაბილურობისა და მატერიალური ნივთობრიობის მიღმა უძრავობის, „სიკვდილის“ (სივრცის) საფრთხეა ჩასაფრებული.

მხატვრის ასოციაციური წარმოსახვა საკუთრივ ბუნებრივ-პარამონიული ფორმით ვლინდება, რაც თავის მხრივ, განაპირობებს მისი ოპუსების ონტოლოგიურ სიმართლეს. რიოსკინი აღნიშნავდა, რომ სადაც სიყალბეა, ცუდი კომპოზიცია, მონოტონურობა, არასრულყოფილებაა — იქ წარმოსახვაც არ არისო. და მართლაც, წარმოსახვა მხატვრულ-ესთეტიკური ფენომენია და იგი კერ ჰკუთნებს ესთეტიკური, ეთიკური და რელიგიური კომპრომისების შედეგად წარმოშობილ სიყალბეს. ფარჯიანის მხატვრობა ღირებულია თავისი პროფესიული იმაგინაციურობითა და შინაგანი სიმართლით. ამგვარი სიმართლით აღბეჭდილ წარმოსახვას რიოსკინი „დრამატულ წარმოსახვას“ უწოდებს.

მხატვრული წარმოსახვის ჰენეტრაციული მოდუსი საგანთა და მოვლენათა ასოციაციური შეკავშირებით კი არა, თვით ამ საგანთა და მოვლენათა აღქმით ფიქსირდება. სხვათა შორის, ჰენეტრაციული წარმოსახვის მოქმედების სფეროზე დაკვირვებისას, წარმოსახვასა და ფანტაზიას შორის არსებული განსხვავებაც წარმოჩინდება. ფანტაზია წარმოსახვასთან შედარებით გარეგნული ფენომენია. რიოსკინის თქმით, იგი არასერიოზულია, შემთხვევითი იმპულსებითა და ზედაპირული ფაქტო-

რებითაა პროვოცირებული, იმ დროს, როდესაც წარმოსახვა ძირფესვიანად მსჭვალავს საგანთა არსს, მათში სიღრმისეულ „ზონდირებას“ ახდენს, სუბსტანციონალური წვდომის გზით სწვდება ყოფიერებას.

მხატვრული წარმოსახვა ბარომეტრივით მგრძნობიარეა ბუნების მეტამორფოზების მიმართ. მხატვრის რეაქცია ამგვარი ცვლილებებისადმი უშუალოდ უკავშირდება ადამიანის ფიზიკურ-ვიტალური ენერჯის მეტაფიზიკური ძალით აღჭურვას.

ჩემი „პერსონაჟის“ წარმოსახვა, გარკვეული გაგებით, თამაშურიცაა. თამაში ათავისუფლებს ადამიანს გრძნობადი მონობისაგან და როგორც შილერი იტყობდა, „კაცობრიობის რიგებში შესვლისათვის“ ამზადებს მას. თამაში, როგორც წესრიგი (წესებით თამაში), აზიარებს ხელოვანს საყოველთაო, კოსმიურ, „მსოფლიო წესრიგთან“. ასე რომ, ესთეტიკური წარმოსახვის აქტი ესთეტიკური თამაშის აქტითაა გაშუალებული. მხატვარი მთელი არსებით ერთვება ორსავე აქტში — წარმოსახვაშიც და თამაშშიც. მაგალითად, „ხარება“ მისთვის ორმაგი, თუნდაც ამბივალენტური აქტია, „წარმოსახვის თამაშიცაა“ და „თამაშის წარმოსახვაც“, რომელთაც ჰკრავს ზოგად-მისტირიალური პლანი. ამასთან, წარმოსახვის უნარი და ამ უკანასკნელის მიმართება ფანტაზიასთან შეიძლება მოაზრებული იქნეს შელინგისებურად, რომელიც წარმოსახვის უნარს განსაზღვრავდა როგორც იმ სფეროს, რომელშიც ყალიბდებიან არტეფაქტები, ფანტაზიის ცნებაში კი მოაქცევდა ყოველივე იმას, რაც ამ არტეფაქტებს გარედან ჭერეტს და მათ საკუთარი მხატვრული განსახოვნების საგნად აქცევს. ამ გაგებით, ფარჯიანისეული „ხარებები“ მხატვრის ავტონომიური წარმოსახვის „პროდუქტებიც“ იმდენადვე არიან, რამდენადაც რელიგიურ არტეფაქტთა სამყაროში აპრობირებული საგნების „გარედან“, დისტანციური ჭერეტით აღქმული ფენომენები. ამ მხრივ, ხსენებული იკონოგრაფიული მოტივის ტრანსკრიფციები შეიძლება განხილულ იქნენ როგორც ფანტაზიები „ხარების“ თემებზე.

მის მხატვრულ მეთოდში, გარკვეული გაგებით, დაძლეულია ღირიკულისა და დრამატულის ტრადიციული ფიგურები. ღირიკული, როგორც ესთეტიკურ-ფსიქოლოგიური კატეგორია, მას რელიგიურ სფერო-

ში გადააქვს. შეიძლება დავეუშვათ, რომ მან „რელიგიური ლირიკის“ საკუთარი პროგრამა შეიმუშავა, ხელახლა შექმნა საკუთარი თავი როგორც „რელიგიურ-ლირიკული გმირი“, რომლის პათოსიც ერთი მხრივ, ლირიკული ექსტაზის უსამანო ინტენსიურობისაა, ხოლო მეორე მხრივ, ფერწერულ-იმაგინაციური¹⁸ რეპრეზენტაციის ერთგვარ „მუსიკალურ ლოგიკაზე“ ორიენტირებული. რომანტიკული ხელოვნება კი, ჰეგელისეული ფორმულირებით, სწორედაც მუსიკალურია, რამდენადაც მის ძირითად პრინციპად გვევლინება მზარდი საყოველთაობა და დაუცხრომლად მოქმედი სიღრმე სულისა. ხოლო რამდენადაც იგი აღსავსეა წარმოდგენის გარკვეული შინაარსით, ლირიკულია, და ეს ლირიზმია რომანტიკული ხელოვნების ძირითადი სტიქიური ნიშანი, ტონი რომელიც ეპიკურ და დრამატულ გვარებსაც მსჭვალავს და, როგორც სულის საყოველთაო არომატი, ალავებს სახვითი ხელოვნების ქმნილებებს, ვინაიდან აქ გონსა და სულს თავისი ქმნილებით სწადია გონსა და სულთან საუბარი¹⁹.

ფარჯიანის მხატვრობა ამბივალენტურია როგორც ჟანრული სტრუქტურით, ასევე პოეტურ-ემოციური სპექტრითაც. ესაა სამყარო, რომელშიც, გასტონ ბაშლიარს თუ დავესესხები, გამეფებულია „სუედა ნათელი“²⁰, რომელიც ე.წ. ვერტიკალური დროის ფრაგმენტია, კონცენტრირებული პოეტურ წამში. იგი მხატვრის მგრძნობიარე გულის გარეული ემანაციაა. აქედან გამომდინარე, ჩემი „პერსონაჟის“ ესთეტიკური ინტენციაც ეთიკურ საწყისს ეზიარება, რამეთუ „ნებისმიერი ზნეობრიობა წამიერია. მორალის კატეგორიული იმპერატივი კი არაა დაკავშირებული დროსთან“. ამასთან, პოეტი — ფარჯიანი კი პოეტია — ერთიან გაულკებაში ეზიარება ფორმისა და პიროვნების ერთობას, რადგანაც „ფორმა არის პიროვნება, პიროვნება კი — ფორმა“. ამიტომაცაა, რომ მხატვარი-მეტაფიზიკოსის სულიერი ენერჯიის საწყისს მისივე ქმნილებების პლასტიკურ-ფორმისმიერ სტრუქტურაში, მათ „ლოგოსში“ ვეძებთ.

II თ ა ვ ი

არქიტექტურა და პრაიდემია

2.1. დუმილის პრელუდია

ფარჯიანის მხატვრული სამყარო არა ფანტაზიის ან ილუზიების, არამედ იმაგინაციების ნაყოფია. ეს იმაგინაციები კი კოორდინირებულნი არიან კულტურის არქექტიპებთან, პრა-იდეებთან, სიმბოლოებთან. მეცჯერ ამ უზოგადეს პრა-იდეებსა და იპოსტასებს მოვნიშნავ.

მისი სურათების ემოციურ ფონს მეტაფიზიკური სიმშვიდე ქმნის. ეს სიმშვიდე კი შეიძლება გაიშიფროს როგორც დუმილი, გასტონ ბაშლი-რი „სიჩუმის პრელუდიას“ რომ უწოდებს¹. ეს დუმილი არ არის, ოდენ საზვითი ხელონების, როგორც „უტყვი პოეზიისათვის“ ნიშანდობლივი, სპეციფიკის გამოხატულება. დუმილი მხატვრის ოპუსებიდან ამოტივტივებული სახე-სიმბოლოა. ამასთან, დუმილის სიმბოლიკა ავტორის სუბიექტური „მე“-ს უნივერსუმთან ზიარებას, მასთან წარმართული შინაგანი დიალოგის ექსტატიურ ფორმას აღბეჭდავს.

დუმილის ფენომენი ამგვარ მხატვრობაში ყოფიერების ერთ-ერთი პრა-იდეაა, ზესთასოფელთან ზიარების უარსებითესი ფორმაა, გამოცხადების ტოლფასია. ყოფიერების ემოციურ-იმაგინაციური შეცნობის პროცესში, ჭერეტაზე (და მით უფრო — ხედვაზე) უწინარეს, სმენა მოიხმობა, შინაგანი სმენა. ესაა „ყოფიერების ხმის“ მიყურადება; აქედან გამომდინარე, სმენა — შინაგანი ხილვის წინაპირობაა. ამ შინაგან ხილვაში გვეძლევა ღვთაებრივი ნათელი. იგი ღვთაების ხილული ნიშანია და, ღვთისმეტყველთა თანახმად, სულაც არ ატარებს ალეგორიულ

ანუ აბსტრაქტულ ხასიათს. იგი რეალობაა, ოღონდ მისტიკურ ცდაში მიღებული რეალობა. რაც მთავარია, მიუხედავად იმისა, რომ ლეთაებრივი ნათელი მხატვრობაში არტეფაქტულადაა გაფორმებული, იგი გვევლინება არა როგორც მატერიალური სინათლე, არამედ როგორც ენერგია. და მართლაც, წმ. გრიგოლ პალამას თანახმად, ღმერთს ნათელს უწოდებენ არა არსით, არამედ ენერგიით.

ჩემს მიერ შეთხზული ტიპის მხატვრისათვის ლეთაებრივ ნათელში მოხილული სინამდვილეა უზენაესი ფენომენი. ესაა ლეთაებრივი შეცნობა — „გნოსისი“, რომელიც ნ.ლოსკის თანახმად მის უმაღლეს საფეხურზე, უქმნელი ნათელის განცდილი აღქმაა, წმ.სიმეონ ახალი ღეთისმეტყველის მიხედვით, კი — სინათლის აღქმა ცდით, იგივე სულიერი ცხოვრება ანუ „გნოსისი“ — პიროვნებით მოპოვებული ძალის გამოცხადებაა. იმაგინაციურ ფერწერაში „გნოსისი“ „აისთეზისითა“ გამოალებული.

რელიგიური დისკურსით მეტყველი მხატვრის უპირველესი ორგანო სულის თვალია. თუმცა სულის თვალი, ამ შემთხვევაში. სულაც არ აუქმებს გრძნობად თვალს. და საერთოდ, სხეული მართლმადიდებლობაში მისტიურ ცდას არ აბრკოლებს, მისთვის უცხოა სხეულის მინიქური ათვალწუნება. და მაინც, მისტიურ ცდაში შინაგანი თვალის ფუნქცია შეუცვლელია. ვიზიონერი მხატვარიც ამ შინაგანი თვალით აღიქვამს, როგორც ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი იტყოდა, „ღუმილის არმურით“ მოცულ ყოფიერებას, ერთგვარი საღმრთო ნისლი რომ გადაჰკრავს. საღმრთო ნისლით გამსჭვალულსა და ნათელ სიბნელეში დანთქმულ სამყაროს „ბნელსა შინა უმეტეს საჩინოებით უფროის ბრწყინვა“ ახლავს. ამგვარი ნათელი — ლეთაების ხილული ნიშანია, ლეთაებრივი ენერგიაა, ანუ მადლია, რომელშიც ღმერთი შეიცნობა.

ამრიგად, ხედვა, როგორც ასეთი, შინაგან ღუმილში ლეთაებრივი ნათლის ანუ „ლეთაებრივი ცეცხლის“ ხილვას გულისხმობს. ღუმილია აქტი, რომელიც შესაძლებელს ხდის დროისა და სივრცის მიღმა არსებული უზენაესი სინამდვილის, ეიდოსების სამყაროს ხილვას, როგორც ყოფიერების ვიზიონერული განცდის სპეციფიკურ ფორმას.

დუმილის ფუნქციის ამგვარი ზოგადი შემოფარგვლა მაინც სარისკოა. ბოლოს და ბოლოს, ბერნარდ კლერკოელიდან კირკეგორამდე, აბელიარიდან ჰაიდეგგერამდე, კალენიდან ვიტგენშტაინამდე დუმილის ფენომენი ხან ასკეზას ფორმად გვევლინება, ხან სუბიექტის გამო-ნათქვამთა წიადად, ხან რწმენისმიერ პარადოქსთა დანერგვის საშუალებად, ხანაც პოეზიაში გამოხატული, სიტყვისა და ყოფიერების შეთანხმების, ანუ ყოფიერებასთან შესიტყვების აუთენტურ ფორმად.

ყოველ შემთხვევაში დუმილის, როგორც შინაგანი ხილვისა თუ მისტიკური ვიზიონის წიად, იმაგინაციური ფერწერა წარმოადგენაა, რეპრეზენტაციაა ადამიანთა ინიციაციური მიმართებებისა და ამ ინიციაციური საფეხურის გავლით, მათი ღვთაებრივი ექსტაზისა. ფარჯიანის სურათებშიც ცერემონიის, რიტუალის, მისტერიის სულია გამეფებული. რიტუალური ქცევა განსაზღვრავს პერსონაჟთა ქცევას, მათ პლასტიკას, მიმიკას, ექსტებს. ესაა დუმილის ფსიქო-ფიზიკური მახასიათებლების რიტუალური ეტიკეტის ენაზე გარდასახვა, ტრანსფორმაცია. ეს უკვე ფორმათქმნადი პრინციპის საწყისი ფაზაა; მანამდე კი, ყოველივე შინაარსის — მითოსურ-მითოლოგიურის, თეოლოგიურისა თუ ანთროპოსოფიურის სფეროში განიხილება.

„ფორმა ძვირად ფასობს და ეს ფასი განსხეულებულ საზრისს უნდა უთანაბრდებოდეს“ — ეს პოლ ვალერია. ფარჯიანთან როგორც ყველა „ნორმალურ“ მხატვართან, შინაარსი გაფორმებულია, ფორმა კი — გაშინაარსებული. ფორმისმიერი პლანი თავადვე ავლენს მის შინა-არსს. რაც მთავარია, მითოლოგიური თუ თეოლოგიური სარჩული თავად წარმოადგენს მხატვრულ პირობითობას. მეტაფიზიკური დუმილიცა და ღვთაებრივი ნათელიც არსებითად სწორედ მხატვრული პირობითობებია. თავის ჭეშმარიტ საზრისს ისინი ცალკეულ ქმნილებათა მხატვრულ სტრუქტურაში იძენენ. აღმქმელი სუბიექტისათვის (კერძოდ ჩემთვის) ეს-თეტიკური ცდის პროცესშია არსებითი მნიშვნელობა ადარა აქვს, ვიზიარებ თუ არა ავტორის ანთროპოსოფიურ მსოფლმხედველობას. მთავარი და გადამწყვეტი მხატვრული ტექსტის, როგორც სტრუქტურის ორგანიზებული მთლიანობაა.

ზემოთ დეფინით გამოყვავი/ერთმანეთისგან „მითოსურ-მითოლოგიური“. „მითოსი“ და „მითოლოგია“ (ანუ „მითი“) მართლაც სხვადასხვა რიგის მოვლენებია. „მითი“ ან „მითოლოგია“ გულისხმობს ადამიანთა მიერ შეთხზულ სიუჟეტებს როგორც უძველეს კულტურულ-ისტორიულ ეპოქებში ზეპირი სიტყვის გზით ბერძნულ-რომაულ, ებრაულ, შქმერულ, ინდურ თუ სკანდინავიურ ძეგლებში დაფიქსირებულ მასალას. რაც შეეხება მითოსს, იგი სიუჟეტი კი არა, ამ სიუჟეტის უზოგადესი სქემაა, ადამიანურ ფსიქიკაში კოდირებული არქეტიპული შრეა. მითი (მითოლოგია) ადამიანური ისტორიის არქაულ ეტაპზე ამ მითოსური შინაარსის სიუჟეტური გაფორმებაა. არსებითი სწორედ ეს მითოსური სქემაა, მხატვრული ტექსტის ელემენტად რომ ყალიბდება. XX საუკუნის ხელოვნებაში მითოსურ სქემას იყენებენ როგორც საფუძველს, როგორც რემითოლოგიზაციის პროცესში დასმული მხატვრული პრობლემის გადაჭრის საშუალებას. ასე რომ, ჩემს მიერ რეკონსტრუირებული მხატვრული მეთოდი არა ოდენ გაუცნობიერებული სიტუაციების სტიქიურ, სპონტანურ ფიქსაციას, არამედ რემითოლოგიზაციას, როგორც პრინციპსაც ემყარება. ამიტომაც გვეძლევა საშუალება ვილაპარაკოთ მხატვრულ მეთოდზე, ანუ რემითოლოგიზაციის პრინციპის, როგორც მეთოდური მხატვრული ხერხის, თუნდაც მითოპოეტური ექსპერიმენტის წესით გამოყენებაზე.

მაგრამ მხატვრულ-მითოსური მეთოდი არ გამოირიცხავს გარკვეულ მისტიკურ ეიზიონერობას, არაცნობიერ არქეტიპიზაციას. აუცილებელია იმის გათვალისწინებაც, რომ იმაგინატორი მხატვრის ინტუიცია ემყარება არაცნობიერი ფსიქიკის იმ ფენას, რომელსაც სიღრმის ფსიქოლოგიაში ზეპიროვნული ანუ კოლექტიური არაცნობიერი ეწოდება. სწორედ კოლექტიური არაცნობიერი ფსიქიკის შინაარსია არქეტიპი. მხატვრის არაცნობიერი ფსიქიკის შინაარსად კი, შესაბამისად, უნდა ვიგულისხმოთ არა ე.წ. თავისთავადი არქეტიპი, არამედ არქეტიპული წარმოდგენა, რომელიც კ-გ. იუნგის თანახმად, ხატის სახით არსებობს. ესაა საკუთრივ მხატვრის ცნობიერებაში გამოვლენილი და აღქმული არქეტიპი, რომელიც სიმბოლოს წარმოადგენს. სიმბოლო კი იგი

იმდენადაა, რამდენადაც გამოხატავს რაღაც დაფარულსა და ენიგმატურს, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი კონვენციურ ნიშნად მოგვევლინება². ასე რომ, მხატვრის სიმბოლურ აზროვნებას არქეტიპული წარმოდგენები ასაზრდოებს, არქეტიპი კი ავტორის არაცნობიერი ფსიქიკის მითოლოგიზირებული ასპექტია.

2.2. რიტუალი. წამი. აურა

სურათი მხატვრული მიკროკოსმოსია თავისი დრო-სივრცით, რომელიც, ბუნებრივია, სასურათე სიბრტყეზე იქმნება. მხატვრის მიზანი ამ სიბრტყის „გარღვევაა“, მისი გამსჭვალვა, რაც ფერადოვანი ელემენტების რიტმიკა-ინტერვალის მეშვეობით სიღრმის ათვისებაა ტილოს ორგანოზომილებიან, ილუზორულად – სამგანზომილებიან სივრცეში, მეოთხე განზომილების – დროის – დაუფლება და მხატვრული დაფიქსირება. ეს დრო კი შეჩერებული წამია, გაელევაა, ყოფიერების ერთდროულობის მისტერიაა. აქ პოეტური წამიერება შლის იმპერსონისტული ყოფიერების ფანტომს და მხატვრულ „პრეზენცში“ აერთიანებს წარსულსაც და მომავალსაც.

ასე ეზიარება სურათში პოეტური გაელევა მეტაფიზიკურ პერსპექტივას.

წამიერების პოეტიკა, ამ შემთხვევაში, ყოფიერების ექსისტენციალური წვდომითაცაა გაშუალებული. ერთი შეხედვით, წამს „რეპორტიორი“ მხატვარიც შეიძლება აფიქსირებდეს, მაგრამ ამგვარი ფიქსაცია შეჩერებული კადრის ტოლფასია და, ამდენად, მოკლებულია განცდისეულ საწყისს, ემოციურ სიცოცხლეს. მხატვრობაში წამიერება განიხილება როგორც რეალობა, სულიერ ყოფიერებაში რომ ეძლევა ადამიანს. ამგვარად გაკებული წამი დროის მოხსნაცაა და მარადიული აწმყოს გამეფების რიტუალიც. ეს წამი ერთგვარი აურის სახით „ცოცხლობს“. ვალტერ ბენიამინმა ცნება „აურა“ ჩაუნაცვლა „მშვენიერს“. თუ აქ გოეთეს ცნობილ „შეძახილსაც“ გავიხსენებთ: – „შეჩერდი წამო – მშვენიერი ხარ!“ – აშკარა გახდება პოეტური და მეტაფიზიკური წამიერების როგორც

მხატვრული დროის („პრეზენცის“) ესთეტიკურ-კატეგორიულური შინა-
არსი. აურაც და რიტუალიც ერთმანეთისაგან მომდინარეობენ, რიტუ-
ალზე უარის თქმა, აურაზე ანუ მშვენიერზე უარის თქმასაც ნიშნავს³.
ასე იკვრება წრე და იქმნება ესთეტიკური სამება: „რიტუალი — წამი —
აურა“.

ჩემი „პერსონაჟის“ პერსონაჟები ყოფნისა და არყოფნის; არსებულისა
და არარსებულის, სამყაროსა და ტრანსცენდენციის შუა იმყოფებიან.
ესაა ის მიჯნა, რომელზეც ვლინდება მათი უღრმესი მეობა. აქედან გა-
მომდინარე, მისი მხატვრული მეთოდი შეიძლება დახასიათდეს როგორც
ტრანსფიგურაციული რეალიზმი ანუ რეალიზმი არა მატერიალური,
არამედ სულიერი ყოფიერებისა. ეს პერსონაჟები ტოტალურად გაგებულ
რეალობას გამოხატავენ. ისინი მიწაზეც დგანან და ეთეროვან სივრცე-
შიც ლივლივებენ. ამგვარ ილუზიას აძლიერებს და მხატვრულ მოტივი-
რებას ანიჭებს მრუდე სივრცის პოეტიკა. ესაა აქტიური, დეფორმირება-
დი სივრცე, რომელსაც ერთვის ფერწერული მოდელირების შეყოვნებუ-
ლი ტემპი, რაც უშუალოდ აღიბეჭდება პლასტიკური ხატის სტრუქტურა-
ში. დროითი მდინარების ტემპი შუამავალი რგოლია პლასტიკურ
ხატსა და მრუდე სივრცეს, პლასტიკურ ხატსა და გამოსახულების მატე-
რიალურ წონას, ამ შემთხვევაში, უწონადობას შორის. პლასტიკური
ხატების სფერო განზოგადებული დროით-სივრცული კონტინუუმის კონ-
ტექსტში და შენელებული ტემპების საუფლოში ყალიბდება. ფერწერის
ყოველი ქეშმარიტი ქმნილება ამგვარ სფეროსთან მიახლოებას წარმო-
ადგენს⁴. ასე რომ, ფარჯიანის სურათების წრიული სტრუქტურა სამყა-
როს თეო-ცენტრული მოდელის ანასხლეტია. იგი ღვთისა და სამყაროს
სიმბოლური ხატია.

ის მრუდე სივრცე, რომელსაც მხატვარი მიმართავს, მოწოდებულია
ფერწერულ-პლასტიკური ხატი სპეციფიკურ კომპოზიციურ გრაფიკში
მოაქციოს, ყოველმხრივ, წრიულ მდგრადობას, ხელშესახებ, შინაგან
პარმონიას აზიაროს და ააგოს ის ავტონომიური მხატვრული სამყარო,
რომელსაც, დედამიწისა თუ ციურ მნათობთა ანალოგიურად, წრიული

მიზიდულობის შინაგანი ცენტრი აქვს. მხოლოდ ამგვარი სამყაროა შინაგანად თვითკმარი, დასრულებული და საკუთარ თავშიც და სხვა საგნებთან მიმართებაშიც ესთეტიკურად მოწესრიგებული. იგი არ „ეზღაურება“ რაიმენაირ ძირს, როგორც მიწიერ საყრდენს. მხატვარი ფიგურებს ჰორიზონტალურ სიბრტყეზე კი არ „აყენებს“, არამედ აურატულად ანათებს ამ საყრდენს ანუ მის ერთგვარ „ვეალირებას“ მიმართავს.

აქედან გამომდინარე, ამ მხატვრულ სამყაროში თავისთავად, სპონტანურად იკვეთება აღმაფრენის, ექსტაზის ანუ საკუთარი თავიდან, როგორც „ტანისეულად მოცემული“ გარსიდან, გამოსვლის ტენდენცია. რელიგიურ სცენებში ყველგან ხაზგასმულია ექსტაზის მომენტი. მთელ რიგ კომპოზიციებში იმგვარი ილუზიაც წარმოიშობა, რომ პერსონაჟები მიწიერი არსებები კი არ არიან, ტრანსცენდენტურ სივრცეში განაგარდებას რომ ესწრაფვიან, პირიქით, არამიწიერნი არიან და მიწაზე ფეხის მოკიდება სურთ. მხატვარი იმგვარი ფერიითი თუ ხაზობრივი კომპოზიციით თხზავს, რომ ფიგურები პირდაპირი გაკებით კი არ დაფრინავდნენ, არამედ მათი სხეულების შეთანხმებით იქმნებოდეს ფრენის ილუზია. ფრენის ილუზიის მასტიმულირებელ ფაქტორს კი სინათლე და მისი რეფლექტირებადი ფუნქცია წარმოადგენს. სინათლის ფუნქციის ამგვარი გაძლიერების ხარჯზე წარმოიქმნება ერთგვარი იდეაციური სივრცე, რომლის წიაღშიც ყოველგვარი მატერიალური საგანი იმატერიალურ ინსტანციაში გადაიზრდება.

ჩემი „პერსონაჟის პერსონაჟები“ უამრავ ასოციაციურ პარალელს გამოიხმობენ: მსოფლიო მითოლოგიისა თუ ფერწერის პანთეონიდან გამომდინარე სივრცეში მონაგარდე თუ მოლიველივე არსებები. წამიერად ცოცხლდებიან, ერთი მხრივ, ელ გრეკოსა და მეორე მხრივ, მარკ შაგალის გმირები. ლეონარდოც შეიძლება გაგვახსენდეს, ლეონარდო, ვისთვისაც ფანტაზიის აღმაფრენა აღარაა საკმარისი და ფრთის ირაციონალურ კონსტრუქციაში ეძებს ხსნას.

2.3. ბუნება. კულტურა. ადამიანი

(ანტრაქტის მაგიერ)

ბუნება, გარკვეული თვალსაზრისით, აქსიოლოგიური ფენომენია. იგი ნორმალურია, ჯანსაღი, სრულფასოვანი და, ამდენადვე, „ბუნებრივი“. ამის გამოა იგი ადამიანური ყოფიერების აუთენტურობის ერთ-ერთი საზომი, ეტალონი. ამდენადვე ეთანადება კულტურის სფეროში ცნება „კლასიკური“ – ცნება „ბუნებრივს“. მოკლედ, ადამიანი თავისი სხეულებრივ-სულიერი ყოფიერებით ანუ „ჯანსაღ სხეულში მოქცეული ჯანსაღი სულიერი“ ყოფიერებით თავად ეკუთვნის ბუნებას. მაგრამ, ამგვარად მოაზრებული „ბუნებრივი ადამიანი“ გამორიცხავს სუბიექტურობის ფაქტორს. ეს „კლასიკურ-ანტიკური“ სამყაროს თვისებაა. მაგრამ, სუბიექტურობა, მისი სპეციფიკური მნიშვნელობით, „რომანტიკულ-მედიევალური“ სამყაროსთვისაც უცნობია, ისევე უცნობი, როგორც „ბუნება“, რომელიც ამ შემთხვევაში განიხილება როგორც არა ავტონომიური სამყარო, არამედ როგორც სუვერენული ღმერთის ქმნილება. ამ მხრივ, თვით სუბიექტიც ინდივიდუალური ადამიანური არსების ერთიანობად და მისი სულიერი ცხოვრების მატარებლად წარმოსდგება⁵. მხოლოდ „შუა საუკუნეების შემოდგომისა“ (პოიზინგა) და „რენესანსის პირველი გაზაფხულის“ (ნიცშე) გზაშესაყარზე იღვიძებს სუბიექტური „მე“-ს „ავტონომიურ-სენსუალური“ შეგრძნება, ჯოტოსა და დანტეს სახელებთან რომაა დაკავშირებული. ადამიანი თავად ხდება საკუთარი თავისათვის ღირსეული და ღირებული პიროვნება. მასში თანდათან იწყება მისივე „გენიალური მე“-ს თვითრეფლექსია, მოკლედ, ადამიანი თავად ხდება საკუთარი ყოფიერების ღირებულებითი კრიტერიუმი. ღმერთ-კაცს – კაც-ღმერთი შეენაცვლება, ადამიანი თავად კისრულობს Deus atrifex-ის ღვთაებრივ მისიას.

ამრიგად, სუბიექტურობა რენესანსში მჟღავნდება როგორც „პიროვნება“ (Personlichkeit), პიროვნების ცნება კი, ცოცხალი, ინდივიდუალური ყოფიერების ორიგინალურობიდან იღებს სათავეს. მეორე მხრივ, პიროვნების შესახებ წარმოდგენის ფორმალურ გამოხატულებად გვევ-

ლინება „სუბიექტის“ ცნება, რომელიც კანტთან იღებს უადრესად მკაფიო დეფინიციას, კანტთან, რომლისთვისაც სუბიექტი, როგორც ლოგიკური, ეთიკური, ესთეტიკური — ის პირველადობაა, რომლის მიღმაც აზროვნება ვეღარ „გააღწევს“.

პიროვნების და სუბიექტის წვდომა ისევე შეუძლებელია, როგორც წვდომა ბუნებისა. ასე ექცევა პიროვნება რელიგიურ სფეროში. გენია, ისევე როგორც ბუნება ასე იმოსება ერთგვარი იდეალური, ეზოთერული საფარველით.

ასეა თუ ისე, საკუთრივ ბუნებასა და პიროვნება-სუბიექტს შორის კონსტიტუირდება ადამიანური მოღვაწეობის სამყარო, რომელიც ჯერ კიდევ არ უნდა გაიგივდეს „კულტურასთან“. კულტურა ავტონომიური ფენომენია და იგი უნდა განეასხვაოთ კულტმსახურებისაგან. შუა საუკუნეების ადამიანის კრეაციული საქმიანობა სწორედაც ღვთაებრივი ქმნილების მსახურებადაა მოწოდებული. და ესაა ამ „წმინდა“ რელიგიური ხელოვნების ღვთაებრივი მოწოდებაც. რენესანსში ადამიანური „საქმე“ თავად იქცევა „შესაქმედ“, „შემოქმედებად“. ამიერიდან „სამყაროც“ „ბუნებად“ განიხილება, ბუნებად, რომელიც ადამიანს საკუთარ თავში „გადააქვს“. იგი თავად ქმნის „ბუნებას“, უფრო ზუსტად, „მეორე ბუნებას“ ანუ კულტურას, რომელიც ასევე იძენს რელიგიურ ხასიათს, რამდენადაც მასში იხსნება სამყაროს კრეაციული საიდუმლო. სწორედ მისი წყალობით ახდენს მსოფლიო გონი თვითრეფლექსიას, ადამიანი კი ეზიარება საკუთარი ყოფიერების საზრისს. შემთხვევით არ წერს გოეთე თავის „მოკლე ქსენიებში“: „ვისაც აქვს მეცნიერება და ხელოვნება, მასვე აქვს რელიგია“.

კულტურის ავანსცენაზე მეცნიერებისა და „მეცნიერული ხელოვნების“ (ლენონარდოს სახით) დამკვიდრება რელიგიურ პრობლემატიკასაც ახალ ყალიბში მოაქცევს. სასრული სამყაროს უსასრულოდ წარმოდგენას ღმერთისა და, შესაბამისად, ადამიანის „ტოპოლოგიურ“ გარკვეულობაშიც შესამჩნევი კორექტივები შეაქვს. აქამომდე ღმერთის ადგილი „მაღლა“, „ზე-ციურ“ სფეროში იყო. „ახლა“ კი საკუთრივ ეს „ზე“ კარგავს თავის ტოპოლოგიურ-კოსმოლოგიურ გამოხატულებას. სამყაროს

ადარ ადგას თავს „ზე-ცა“, ანუ მას ადარ გააჩნია შემო-წერილობა. აქედან, საკითხი ერთგვარ ქრონო-ტოპოლოგიურ წრედში გადაერთვება: „მაშინ“ „სადაა“ ღმერთი?“

ანალოგიურ პრობლემატურ ასპექტში დგება ადამიანის ტოპოლოგიური გარკვეულობის პრობლემაც: „სადაა ადამიანის ადგილი“, თანაც არა ბუნებრივი, გრძნობად-სხეულებრივი, არამედ ექსისტენციალური ადგილი? შუასაუკუნეებს ამ კითხვაზე თავისი პასუხი ჰქონდა: ადამიანის ადგილი ღედამიწაა, ღედამიწა კი — სამყაროს ცენტრია. მაგრამ, მას შემდეგ, რაც ასტრონომიულმა ცოდნამ ღედამიწას ადგილი უცვალა და „ცენტრიდან“ მზის ირგვლივ მოძრავი ერთ-ერთი პლანეტის სტატუსი „მიანიჭა“, ხოლო თავად მზის სისტემა თავად „ჩაიკარგა“ სამყაროში და ღედამიწამაც, თავის მხრივ, კოსმიური წერტილის გაგებით, მნიშვნელობა დაკარგა, ადამიანის ექსისტენციალურ-ტოპოლოგიური გარკვეულობაც, ღმერთისმაგვარად, კითხვის ნიშნის ქვეშ დადგა: „მაშინ“ „სად“ არსებობს ადამიანი?“

ადამიანი ღმერთზე აბსოლუტურად „ნაკლებია“, მაგრამ სხვა ყოველგვარ მუნყოფიერზე „მეტია“. ყოფიერების სისტემაში ადამიანის ამგვარი მდგომარეობა იმ ადგილზეც ვლინდებოდა, რომელიც მას ეკავა სამყაროში, ანუ ადამიანი იდგა სამყაროში როგორც ღეთაებრივი ხედვისათვის „ღია“, „გახსნილი“ ყოფიერება. ამასთან, იგი თავად მიმართავდა ყოველი მხრიდან სამყაროსადმი გონითი მეუფების ენერგიას. სამყაროს სურათის შეცვლამ კი მას ამგვარი მდგომარეობა „დააკარგვინა“, ადამიანი „სადღაც“ აღმოჩნდა „მიგდებული სამყაროში“. მოკლედ, ყოფიერების ექსისტენციალურ-ტოპოლოგიური ცენტრიდან ადამიანმა პერიფერიასში „გადანაცვლა“ და ღმერთის „თვალთახედვის“ არედანაც დაიკარგა, უზენაესის „პროტექტორატიდან“ იგი გათავისუფლდა, დამოუკიდებელი გახდა, ავტონომიური. შესაბამისად, დამოუკიდებელი, ავტონომიური სტატუსი ენიჭება ხელოვნებასაც. ადამიანის ავტონომიურობა და ხელოვნების ავტონომიურობა სინქრონული მოვლენებია.

დაუებრუნდეთ ბუნებას. და, შესაბამისად, ამ ფილოსოფიურ-კულტუროლოგიური ექსკურსის შემდეგ, ნელ-ნელა ჩემი „პერსონაჟის“ შემოქ-

მედებასაც დაუბრუნდეთ.

ბუნების მისეულ ინტერპრეტაციაში ყველაზე არსებითი მომენტი ისაა, რომ ერთ შემთხვევაში — ესაა საკუთრივ ბუნება-სამყარო, მეორე შემთხვევაში კი — ბუნება-გარემო. პირველი გაგებით, ბუნება-სამყარო მასთან შეიძლება ინტერპრეტირდეს. როგორც შემოუსაზღვრელი, უკიდვანო და, ამდენადვე, „ღია“, „გახსნილი“ და, რაც მთავარია, „უსაფრთხო“ ყოფიერება, ანუ საკუთრივ „დედა-ბუნება“, რომელიც „ადამიან-შვილს“ უსაფრთხოებით უზრუნველყოფს, საიმედოდ „იცავს“, „იფარავს“ მას. მეორე გაგებით კი, ეს ბუნება წარმოსდგება როგორც ერთგვარი არასაიმედო, სახიფათო ტოპოსი, რომელიც ადამიანისათვის ხიფათის, საფრთხის თავიდან ასაცილებლად საჭიროებს შემოსაზღვრას, დაკიდვანებას. ამ დროს ჩნდება ბუნებაში „ღობე“, „მესერი“, რომელიც ბუნება-სამყაროს საკუთრივ „ადგილად“, „ტოპოსად“ აქცევს. მეორე მხრივ, ამგვარი „მესერიანი“, „შემოღობილი“ ტოპოსი რეპრეზენტირდება ერთგვარ „ონტოლოგიურ პარადიზად“, სადაც ადამიანს ეძლევა რელიგიური გრძნობების გამოვლენის საშუალება და აბსოლუტთან კომუნიკაციის პირობა. სწორედ ამგვარ „ონტოლოგიურ პარადიზში“ განიცდის ადამიანი თავს სამყარო-ში, როგორც მყუდრო, დაცულ, უსაფრთხო და მის ყოფიერებაზე მზრუნველ საეანეში. ამასთან, ამგვარ „უსაფრთხო“ სამყაროში დევანებული სული უფრო ნაკლებად გრძნობს თვით ბუნების ეზოთერულ, შიშთან დაწყვილებულ იდუმალებას. ამგვარი, „მესერიანი“ ბუნება — უკვე, გარკვეული გაგებით, „კულტურული ბუნებაა“, ყოველ შემთხვევაში, „არაბუნებრივი ბუნება“. ესაა არა უშუალოდ ცხადი, თავისთავად საგულისხმო ბუნება, არამედ კულტის მსახურებისათვის ნაგულისხმევი ბუნება. ამ გაგებით, „ონტოლოგიური პარადიზი“ ერთგვარი „ღია“, ბუნებრივი ტაძარია.

ამ წესით ეზიარებიან ბუნებრივი საგნები თუ საგნობრივი ვითარებანი კულტისმიერ საწყისს, ისე რომ „ბუნებრივადვე“ უქცევენ გვირდს „კულტურად“, მით უფრო „ცივილიზაციად“, „ინდუსტრიად“ ქცევას. სახელდობრ: ფარჯიანი ხატავს ყვავილებს ლარნაკში, მაგრამ ეს მაინც არაა „ნატურმოორტი“ („კულტურის“ გაგებით). ხატავს აყვავებულ, მესერიან

ბაღს „სიცოცხლის ხის“ ირგვლივ შემოჯგუფული ადამიანებით, მაგრამ, ეს არაა „კულტურისა და დასვენების პარკი“. ხატავს ნავს, მაგრამ ეს ნავი არაა წყალზე სავალი ტრანსპორტი. ხატავს ლანდშაფტებს, მაგრამ ეს არაა პეიზაჟი. ხატავს ამ ლანდშაფტებში მოხეტიალე ადამიანს, რომელიც ტურისტი კი არა, პილიგრიმიცა, რომანტიკოსი ყარობია და ა.შ. და ა.შ.

ყოველივე აქედან გამომდინარე, ავტორი ხატავს საკუთრივ „ჰუმანურ“ ადამიანს „ბუნებრივ“ ბუნებაში. და სწორედ ესაა მის მიერ იმაგინაციურად წარმოსახული და ესთეტიკურად რეპრეზენტირებული ონტოთეოლოგიური ყოფიერების ფუნდამენტური მიმართება.

ლოგოსფეროდან იკონოსფეროდან

3.1. „ოდისეა“ და „სახარება“ – ორი პარადიგმა (წინასწარი შენიშვნები)

ფარჯიანი ახალი თვალთ კითხულობს კაცობრიობის ორ დიად წიგნს – ბიბლიას, კერძოდ „ახალ აღთქმას“ და „ოდისეას“. თითოეული მათგანი ერთგვარი პარადიგმაა ორი ფუნდამენტური ესთეტიკურ-კულტურული იდეალისა: „ოდისეა“ – ანტიკურისა („კლასიკურისა“), „ახალი აღთქმა“ კი – ქრისტიანულისა („რომანტიკულისა“)¹.

კულტურისა და აზროვნების ისტორია რეალურისა და იდეალურის, ხორციელისა და სულიერის, გრძნობადისა და ზეგრძნობადის დავისა და პოლემიკის ისტორიაცაა. ჩემი „პერსონაჟი“ ამ თვალთაც კითხულობს „ოდისეას“ და „სახარებას“. და მაინც, უწინარეს ყოვლისა, ამ ორ წიგნს კითხულობს, როგორც დიდ პოეზიას, რწმენის, აზრისა და გრძნობის შემცველ პოეზიას და მათი პლასტიკური განსხეულების ადეკვატურ ფორმას ეძებს. ფერწერული და პოეტური დისკურსის შედარებაც არახალია, მაგ. პიკასოსათვის, „ფერწერა ლექსებითა და პლასტიკური რითმებით იწერება“². მაგრამ ჩემი „პერსონაჟის“ ფერწერულ-პოეტური შემეცნების მეთოდი მაინც არ ჩაითვლება ლირიკის, როგორც ხელოვნების გვარის, გამოვლინებად, რამეთუ ლირიკა, როგორც ასეთი, სუბიექტური ხელოვნებაა. მეტაფიზიკური ხელოვნება კი, ლირიკის დეპერსონალიზაციას მოასწავებს. ამაში ვლინდება სუბიექტურის ობიექტივაცია, ანუ ლირიკულის დრამატიზება. სწორედ ამ წესით ხდება სუბიექტური რელიგი-

ური განწყობის ობიექტივაცია „სახარებისეული“ სიმბოლოების სახით. მათში გარდაისახება ავტორი როგორც, ერთი მხრივ, ესთეტიკურ-მხატვრული, ხოლო მეორე მხრივ, როგორც ეთიკურ-რელიგიური სუბიექტი. სახარებისეული სიმბოლოებით ამსხვრევს მხატვარი საკუთარი „ეგო“-ს სუბიექტურ ნაჭუქს. ესაა გაუცხოებისა და განსხვების გზაც და ის ესთეტიკური აქტიც, რის შედეგადაც ხდება მხატვრის, როგორც ესთეტიკური ცდის სუბიექტისა და თვით ესთეტიკური საგნის, როგორც ამგვარი ესთეტიკური ცდის შედეგად მიღებული ობიექტის ანუ მხატვრული რეალობის ხელახალი შეკავშირება.

ფარჯიანმა იოანესა და მარკოზის „სახარებათა“ გადაწერა და დასურათხატება მოასწრო, თითქმის გამზადებული დარჩა ლუკას სახარების მინიატურები. ამასთან, დატოვა დიდძალი „შაეი მასალა“, რომელთაგან ზოგიერთს არანაკლები მხატვრული ღირებულება აქვს, ვიდრე საბოლოოდ „დადგენილ-რედაქტირებულ“ ვარიანტს. სხვათა შორის, ფარჯიანისეული „იოანეს სახარების“ ტირაჟირებულ წიგნად გამოცემისას სავსებით შესაძლებელი (და გარკვეული გაგებით, მისაღებიც) უნდა იყოს ამ „სამზარეულოს“ დამატება, დაახლოებით ისე, როგორც თავის დროზე მოისაზრა მატისმა, როდესაც ჯოისის „ულისეს“ სპეციალური გამოცემისას ექვს ძირითად ოფორტს დაურთო მოსამზადებელი მასალა 20 ესკიზ-ეტიუდისა თუ კროკის სახით.

„სამზარეულოდ“ აღიქმება ფარჯიანის კალმით ნახატი ოპუსები. ავტორი ენერგიულად დამტრინხული ბადებით სახეთა მოძრავ-ექსპრესიულ დახასიათებასაც აღწევს და გარემომცველი სივრცის ველსაც ქმნის. შტრიხების მეშვეობით, აბამს რა „ძაფებს“ სივრცესთან, ამ უკანასკნელის აქტიურ ორგანიზაციას ახდენს; გრაფიკის ენით ცდილობს სივრცის გამოხატვის პლანში ერთგვარი კომპენსაციის მიღწევას, კომპენსაციისა — ფერწერის ენასთან შედარებით. გრაფიკა ზომ საკუთრივ საგნის გარემომცველ სივრცეს წარმოაჩენს, სამაგიეროდ, თვით საგანში ვერ აღწევს და მის მანქობლად მოძრაობს³. ამიტომაცაა რომ მხატვარი თავის გრაფიკაში საგნებს შტრიხების ქსელში აუჩინარებს და მათ ამ შტრიხების მოძრავი ველის სახით იაზრებს.



„იონანეს სახარებაში“ ფარჯიანმა უარი თქვა ტრადიციულ „არქიტექტურულ-ორნამენტულ“ ელემენტებზე – ანტაბლემენტზე, სვეტებზე და ა.შ. და მინიატურებს „დაუტოვა“ თავისუფალი სახუნთქი სივრცე. ესაა გამოსახულების ერთგვარად ვირტუალური რეგულარული ველი. ამ ველის ცენტრში „ჯდება“ კომპოზიცია, რომელიც ხაზობრივი ჩარჩოთი გამოყოფა ნეიტრალურად დაფერილ ფონს. თვით მინიატურათა გამოსახულებითი ველის ფორმათქმნადობისას მხატვარი, ბუნებრივია, ითვალისწინებს სამაყურებლო ქრონოტოპული ორიენტაციის ანთროპოლოგიურ გამოცდილებას და მიმართავს ვერტიკალისა და ჰორიზონტალის წონასწორობას – ამ, როგორც ამატიისი უწოდებდა, „მხატვართა კომპასს“ – და ამ გზითვე აღწევს გამოსახულებითი სიბრტყის ელემენტურულ ინტეგრაციას. მეორე მხრივ, იგი „ჩართულ“ მინიატურებში უპირატესობას ანიჭებს ვერტიკალს, რამდენადაც ვერტიკალური მდგომარეობა, საზოგადოდ, ნორმაა პერციპიენტისათვის ანუ როგორც რ.არნსჰეიმი იტყვის, „მხედველობა ირჩევს ვერტიკალურს“⁴. გარდა ამისა, ვერტიკალურ კომპოზიციებში დაფიქსირებულია ცალკეულ ფიგურათა (ძირითადად ქრისტეს) ჰიერატიული მდგომარეობა, ჰორიზონტალურებში კი – პროცესუალური ხდომილობა. ამ უკანასკნელ ვარიანტში მინიატურა „იკითხება“ როგორც ტექსტი. რაც შეეხება თვით ხელნაწერი ტექსტის ცალკეულ თავთა „რეზიუმებად“ გაწევილ კომპოზიციებს, ისინი „ასრულებენ“ თხრობას მოცემული თავის სიმბოლური ქვეტექსტის მინიმუმებით, თხრობას რომელიც, თავის მხრივ, იწყება კვადრატში ჩასმული თავსართი ასო-ნიშნით, ერთგვარი იდეოგრამის ფუნქციასაც რომ ითავსებს.

ამრიგად, მხატვარი ქმნის სიმულტანურ ვიზუალურ-ვერბალურ ტექსტს. ამგვარი მეტატექსტუალური საწყისი აღნიშნავს, რომ ჩვენს წინაშე ერთიანი მხატვრული ტექსტი, რომლის ურთიერთგადამკვეთ საზღვრებშიც ტექსტი – სივრცულ, გამოსახულება კი, დროით განზომილებას

ეზიარება. უფრო ფართო გაგებით, ესაა ლოგოსფეროდან იკონოსფეროში ტრანსპლანტაცია.

მხატვრის ხელში „სახარება“ ხილულ სახეთა, ვიზუალურ ხატთა წიგნად იქცევა. თანამედროვე „მინიატურისტი“, სამყაროს შემოქმედის მსგავსად, თითქოსდა ხელახლა ქმნის ბიბლიურ სამყაროს, მაცხოვრისა თუ მოციქულთა მისეულ ხატებს. არც თხრობას ერიდება, არც ლიტერატურულობა აფრთხობს⁵.

სახარებისეული სიტყვები გამოსახულებებად და ფერებად ტრანსფორმირდებიან. ფორმათქმნადობის სპონტანურობა და იმპულსურობაც აშკარაა. მხატვარი არსად არ „აწვალებს“ არც ფერსა და არც ფორმას. ყოველი ფურცელი, თითქოსდა მაცურებლის თვალწინ იქმნება, მისივე მონაწილეობით, თითქოსდა ყოველგვარი ესიკიზების გარეშე, ყველაფერი გაციისკროვნებულია, ფრთაშესხმული, თვით ჰაერიც კი. მხატვარი თითქოსდა მისტიკური ვიზიონით იჭერს მაცხოვრის მისტერიალური ისტორიის „ღიად გაელვებებს“.

მაგრამ, რატომ მიმართა ერთმა და იგივე მხატვარმა ორ საპირისპირო მსოფლმხედველობითი და ესთეტიკური დოქტრინის გამომხატველ მასალას – ჯერ „ახალ აღთქმას“ და შემდეგ „ოღისეას“? ორსავე შემთხვევაში იგი სულიერს, იდეალურს ეძიებს. „ოღისევის“ ციკლში ეს სულიერ-იდეალური – მიწიერ-გრძნობად ხასიათებში გვეძლევა, მათი სინთეზისაკენ სწრაფვაც აშკარაა. ავტორი მიმართავს ანტიკურ ეპოსს, რომლის პერსონაჟთა (თვით ოღისევი იქნება ეს, მენელაოსი, კირკე თუ ა.შ.) არსი გრძნობადი სინამდვილის საგნების, მოვლენების სფეროში ვლინდება. მათი სულიერი ღირებულება მხოლოდ იმ შინაგანი იმპულსების შესაბამისია, რაც მათ ემპირიულ-ფაქტობრივ ქმედებაში უშუალოდ ვლინდება. ასე რომ, პერსონაჟის სახეში ღვთაებრივი და ადამიანური ერთმანეთს ერწყმის. შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში დაფიქსირებული სააზროვნო სიტუაციის თანახმადაც ზომ ღვთაებრივი და ადამიანური უშუალოდ კი არ ერწყმის, უპირისპირდება კიდევ ერთმანეთს. ეს არის სულის არა უშუალო, გრძნობად-სხეულებრივი არსებობის, არამედ თვითკმარი, აბსოლუტური შინაგანი ცხოვრების რეპრე-

ზენტაცია.

ფარჯიანისეულ ოპუსებში ღვთაებრივი ადამიანურ სუბიექტურობაში „ითქიფება“ და სხეულებრივი ფორმით გვევლინება. მხატვარი ღვთაებრივს ერთეულში ჰერეტს და მაცხოვრის მისტერიულურ ისტორიას გარეგანი ხდომილობის კონკრეტულ ხატებად წარმოისახავს, ხატებად, რომლებშიც ცხადდება სხეულებული მისტერიის ცალკეული აქტები: ხარება, შობა, ცხოვრება, ჯვარცმა, აღდგომა, ამბღლება. ასე მეორდება ფარჯიანის სახარებაში ღმერთის „წამიერი“ მოვლინება.

ბიბლიურ პერსონაჟთა ლირიკულ და ტრაგიკულ ექსტაზს მხატვარი, ქრისტიანული ხელოვნების ესთეტიკური პრინციპებიდან გამომდინარე, „ულამაზო“, გაღეული სხეულებით გამოხატავს. ამ სხეულების დომინანტი თავია, ღიღი თავი, მალალი შუბლითა და ფართო თვალებით. ამგვარ იკონოგრაფიას რამოდენიმე წყარო მოეპოვება: ჯერ ერთი, ბიზანტიური ფერწერიდან მომდინარე კანონი, რომელიც ფიგურის თავს სულიერი გამომსახველობის ცენტრად იაზრებს, სხეულს კი უწონად სიდიდედ აქცევს. მეორე: თავების ხარჯზე ფიგურათა პროპორციული უტრირება-დეფორმაცია მინიატურის სტილისტიკიდანაც მომდინარეობს. გარდა ამისა, აქ ჩნდება რემინისცენცია თუ ასოციაცია რ.შტაინერისა და ა.შტეფენის ნახატებთან, მათს ღიღთავიან და „უწონად“ ფიგურებთან. ანთროპოსოფოსთა ქურუმის თანახმად ზომ ადამიანის თავს სრულიად სხვა დანიშნულება აქვს, ვიდრე მისსავე სხეულს — იგი „ბანდაზმული, სასეცელილი წარსული სხეულია“. თუმცა, არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ შტაინერის ნახატები მაინც წმინდა იმაგინაციებია და მხატვრულ-ესთეტიკური კრიტერიუმებით მათი შეფასება არასწორი იქნება.

ჩაუთვალეთ, რომ ფარჯიანისტიული „ღიღთავა“ არსებები თავისებური მითოპოეტური წარმოდგენებიცაა პირველ-ადამიანის — ადამის — შთამომავლის შესახებ. მითები პირველადამიანის შესახებ არა მხოლოდ იმით არიან ღირებულნი, რომ საშუალებას იძლევიან, დადგინდეს კავშირი მაკროკოსმოსსა და მიკროკოსმოსს შორის. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ის, რომ პირველ-ადამიანის სხეულის ნაწილები მაკროკოსმო-

სის, კერძოდ, სივრცის შესაბამისი ნაწილების მნიშვნელობათა „თარგ-მანის“ სახით გვევლინებიან. რაც შეეხება სახეს, იგი მოიაზრება როგორც „მე“-ს ინტერიორიზაციაზე დაფუძნებული სივრცე-სხეულის შედეგებული ხატი⁶. მოკლედ, მხატვარი მიმართავს ადამიანის სივრცული სხეულის, როგორც მთელის, ერთი ნაწილის, კერძოდ თავის, უფრო ზუსტად, სახის აქტუალიზებას, სახისა, რომელსაც ახასიათებს არა ხასიათი, როგორც ფსიქოლოგიის კატეგორია, არამედ ღიაობა, გახსნილობა, გა-მზირვა, (pro-spect), ანუ მომავლის გახსნა. აქედან – მათი დიდი, მეტყველი, ფართოდ გახელილი თვალები.

ფარჯიანისეულ „ოდისეასაც“ და „სახარებასაც“, სტილისტურ ას-პექტში, სინთეზურობა გამოარჩევს, რომელიც ხაზებისა და ფერადოვანი სიბრტყეების კონგლომერატით, აბსტრაქციათა და „რეალითა“ შერწყ-მით არის მიღწეული. ავტორს ერთი შეხედვით განზოგადებულ გამოსა-ხულებში შემოაქვს ხოლმე ისეთი დეტალი, რომელიც საოცარ კონკრე-ტულობას სძენს ფიგურას. თუ სიბრტყეები „სივრცეს“ აღბეჭდავენ, ეს დეტალები „მატერიაზე“ მიანიშნებენ. გამოსახულების აბსტრაქტირებული და კონკრეტული ელემენტების ასეთი ტაქტიანი გათამაშებით მხატვარი პლასტიკური მთლიანობის ცოცხალ განცდას აღძრავს მნახველში, რასაც, თავის მხრივ, გამომსახველობით კატეგორიათა სინქრონიზაციის კვალობაზე პერსონაჟთა პლასტიკური ქცევების ლოგიკამდე მივყავართ.

თუ „სახარებაში“ ეს პლასტიკური ქცევები პირობით-ჰიერატიულა-დაა კონცენტრირებული, „ოდისეაში“ აქცენტი ორგანულ მოქმედებაზეა გადატანილი. „სახარებისეულ“ გმირთა მოქმედების ასპარეზი შინაგანი ცხოვრების კონტინუუმი, „ოდისეას“ პროტაგონისტთა მოქმედების ას-პარეზი კი – გაცილებით „ვიწროა“. მიუხედავად ე.წ. „გზის ქრონოტო-პისა“, მათი მოქმედება დროით-სივრცულად დასაზღვრულია. აქედან – მხატვრის ბავშვურად გულბრწყვილო ხედვა საგნებისა, სწორედ ხედვა და არა ჭერეტა ანუ კონტემპლაცია; ხედვა, მიმართული გარე სამყარო-საკენ, საგანთა სამყაროსაკენ, ერთგვარი გულბრწყვილო ჰარმონია. ინ-ფანტილურობა, არანაკლები (თუ არა მეტი) დროით, ფარჯიანისეულ „სახარებასაც“ ახასიათებს, სამაგიეროდ „ოდისეის“ ციკლის გროტეს-

კული რეალიზმი ინფანტილიზმს გამოიციხავს.

რამი მეღაენდება „ოდისეის“ გროტესკული რეალიზმი“? პირველ რიგში, იმ პათოსში, ფრიდრიხ შლეგელი „ტრანსცენდენტურ ბუფონადას“ რომ უწოდებდა. ეს პათოსი, რიტუალისა და თამაშის მიჯნაზე ავლენს თავის ემოციურ-აზრობრივ საზრისს და ერთგვარი „სიმაღლიდან ჭერებს ყველა საგანს“. ამასთან, ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ თვით რიტუალი და თამაში ფუნქციითაც და მიზნითაც სხვადასხვა რიგის მოვლენებია. რიტუალის მიზანი — მის მიღმა, თამაშის მიზანი კი — მასშივეა. „ოდისეაში“ ფარჯიანს ყველაზე მეტად იზიდავს ფანტაზიის თამაში, როგორც მითოლოგიის ერთ-ერთი აუცილებელი და განუყრელი ელემენტი. ამასთან, ამქვეყნიური ცხოვრების დამამკვიდრებელი პათოსი, რწმენა იმისა, რომ რაოდენ გაუსაძლისიც არ უნდა იყოს მიწიერი ცხოვრება ადამიანისა, იგი მისი, როგორც მოკვდავის, არსებობის უმაღლესი, ყველაზე ბუნებრივი და, ამასთან, ყველაზე სასურველი ფორმაა და მას კერ შეცვლის სულთა მარადიული და უაზრო „ხეტიალი“ ჰადესში.

მხატვარი „ოდისეის“ ციკლში დროებით სწყდება რელიგიის სფეროს და მითისმთხველობის წიაღში ეძებს შთაგონების წყაროს. ეს ჰომეროსის პოემის სულისკვეთებაცაა. ღმერთების ფუნქცია აქ ზომ მხატვრული უფროა, ვიდრე რელიგიური. ფარჯიანისეული „ოდისეას“ ტრანსცენდენტური ბუფონადა როგორც რომანტიკული ირონია თვით ლიტერატურულ-მითოსური მასალიდან მომდინარეობს: თავად ჰომეროსი დასტინის ანთროპომორფულ ღმერთებს, რომლებიც კონკრეტული, მიწიერი არსებები არიან და არა განყენებული აბსტრაქციები, ზებუნებრივი, ღვთაებრივი ძალები. ასე რომ, ანთროპომორფული ღმერთების, როგორც „ოდისეას“ პროტაგონისტების, ცოცხალი, ადამიანური ხასიათებით ირონიული თამაშის კოდი თვით პოემაშია მოცემული. ამასთან, აქ არც მსხვერპლშეწირვაში, ღმერთებისადმი ევდრებაში, ღვთიური ნებისადმი, ბედისწერისადმი ანუ მოირასადმი უსიტყვო დამორჩილებაში და ა.შ. გამოვლენილი „სერიოზული რიტუალის“ ფაქტორია გამოიციხული.

რიტუალური და თამაშური ყოფიერების შიგნით ერთგვარი სივრცა

დატოვებული. ამ სივრცეში იჭრება რეალური, სისხლსაკვსე ადამიანური ცხოვრება, პოეტურად ნათელი, ამაღლებული და ოდნავ სევდიანი, მელანქოლიური. ბუნების, როგორც იდუმალი და ბრძნული ძალის, დღესასწაულებრივი განცდაც საგრძნობია. მთელი ეს თამაში თითქოს „არკადიანულ პარადიზში“ მიმდინარეობს. ესაა კაცობრიობის ოქროს საუკუნის ლამაზი მოგონება, სიზმარი — არა ფიზიოლოგიური, არამედ ონტოლოგიური.

ფარჯიანისეული „არკადია“ არ ჰგავს ჰანს ფონ მარესა თუ პიუვი დე შავანის მიერ წარმოსახულ ჰესპერიდების ბაღებს. არც მაქს ერსტიხეულ სიურრეალისტურ იდეებთან აქვს რაიმე საერთო. მისთვის უცხოა ფანტასტიკური და იმავდროულად ნატურალური მონსტრების სამყარო. არც ფერნან ლეჟეს ტექნიციზირებული არკადიაა მისთვის მისაღები. ჩემი „პერსონაჟი“ პიკასოს კვალს უფრო მიჰყვება და ამ დიდი მისტიფიკატორის გროტესკული სამყაროს გავლით უბრუნდება კრეტა-მიკენურ ხელოვნებას, ბერძნულ არქაიკას, ეტრუსკულ მხატვრობას. ასე შემოდის ქართველი მხატვრის ოპუსების სტილისტურ ქსოვილში ატიკური ამფორებისა და კრატერების თუ ტარკვინიის აკლდამათა მონატულებების რემინისცენციები და ალუზიები.

„ოდისეას“ ცალკეულ ფურცლებში ავტორი ხასიათების მთელ ფეიერვერკს წარმოგვიდგენს. თითოეულ ხასიათს კი ამთლიანებს პათოსი როგორც შინაგანი, სიღრმისეული ძალა, ადამიანის სულში რომ ცოცხლობს და ამ სულს რომ ამოძრავებს. ამ მხრივ, გრაფიკული „ოდისეას“ პათოსიც ანტიკური სამყაროს გამომხატველია (თვით ეს სიტყვაც — „პათოსი“ ხომ ანტიკური მწერლობიდან იღებს სათავეს). „სახარებისაგან“ განსხვავებით, „ოდისეაში“ მისტიკურ მიმართებებს თავისი არსით ნათელი და გამჭვირვალე სინამდვილე, რეალური ადამიანური საწყისი ცვლის. იქმნება იდეალური ხასიათები, რომელთაც თავიანთ შინაარსად და პათოსად არავითარი მიღმური, საიქიო და მოჩვენებითი აღარა აქვთ.

მხატვარი ჰომეროსის აპოლონურ სამყაროში დიონისურ სტიქიას ამკვიდრებს. დიონისური ლტოლვა თვით ბერძნული აპოლონური კულტურის სიღრმეშია ჩაკირული. „ოდისეაში“ ექსტაზის, ფიესტის,

თრობის, როგორც დიონისური კულტურის, სტიქიაა დამეფებული. მუსიკა და ღვინო, ღირა და თასი — აი, ამ კულტურის იპოსტასები, ფარჯიანისეულ სამყაროში რომ გადმოდიან და ირგვლივ არა მეტაფიზიკური დუმილისა და გარინდების, არამედ ორგინასტული სინხარულის, ყოფიერებით ჰედონიკა-ეპიკურისტული ტებობისა და ჰომერული ხარხარის ატმოსფეროს ამკვიდრებენ.

ფარჯიანი თავადაც „დიონისური შემოქმედის“ ტიპს განასახიერებს. ამ გაგებით, იგი შორს დგას „თეორიული ადამიანის“ ტიპისაგან. მისთვის მთავარია არა ცნება, ლოგია, განსჯა, კრიტიკა, არამედ განცდა, ჰერეტიკა, ინტუიცია; გარედან კი არ უყურებს მითოსს, მითოსში ცხოვრობს. იგივე, „ახალი აღთქმა“ მისთვის საილუსტრაციო ტექსტი კი არა, მისივე სულიერი გამოცდილების, მითოპოეტური ცნობიერების ცოცხალი ანაბეჭდია. მხატვარი საკუთარი სულიერი გამოცდილების ამ საკრამენტულ სამყაროსთანაც ინარჩუნებს ერთგვარი „ეპიკური გაუცხოების“, დისტანციირების პათოსს, რაც სახიერად ვლინდება ბიბლიური ციკლის ერთგვარ თეატრალიზებულ სტილისტიკაში. ფარჯიანისეული პერსონაჟები თოჯინებს, მანეკენებს მოგვაგონებენ. მხატვარი, თუ შეიძლება ითქვას, მუდამ ზუსტად „ანაწილებს როლებს“ და „კლასიკური მანერის“ მსგავსად, კომპოზიციას ერთგვარი კულისებითაც საზღვრავს. ამგვარი სტილისტიკა ორგანულად „ერგება“ ბიბლიის „ტექსტურას“, მით უფრო, რომ სიტყვის — marionette სემანტიკა იმ პატარა ფიგურებისაგან წარმოსდგება, შუა საუკუნეების თოჯინურ თეატრში ღვთისმშობელ მარიამს რომ განასახიერებდნენ. და მაინც, „სახარებათა“ სახვით კომენტარებში, მთავარი და არსებითი ფიგურათა მარიონეტული თამაშურობის შერწყმა ამაღლებულ ექსტაზთან, რაც თავის მხრივ, ამაღლები-სა თუ აღმაფრენის პათოსში ვლინდება. სხვათა შორის, მხატვარმა ბოლო დროს თაბაშირშიც გამოძერწა სახარებისეული სცენები და ჰორელიეფური ფიგურების მარიონეტული შესტებით და „კათოლიკური“ პოლიქრომიით სცადა გვიანდელი გოტიკის პლასტიკურ სამყაროსთან გაება „დილოგი“.

ამრიგად, მხატვარი ქმნის არა „ახალი აღთქმის“ ან „ოდისეის“

ილუსტრაციებს, ამ ცნების კლასიკური გაგებით, არამედ მათ იკონიკურ პარაფრაზებს. პირველ შემთხვევაში, ეს პარაფრაზები მინიატურის ჟანრული ტრანსფორმაციაა, მეორე შემთხვევაში კი დაზგური ფერწერა-გრაფიკისა. ამ მხრივ, ილუსტრაციის ჟანრულ პოეტიკასთან შედარებით ახლოსაა გოეთეს „ფაუსტის“ მოტივებზე შექმნილი ფურცლები. ფარჯიანის ილუსტრატორული (სამუშაო ტერმინად მაინც დავტოვოთ ეს სიტყვა) პრაქტიკის ფონზე კიდევ ერთხელ ცნაურდება ერთ-ერთი რთული და ნაკლებშესწავლილი პრობლემა (თუ პარადოქსი) ილუსტრაციის ორმაგი დროის – საკუთრივ მწერლისა და ილუსტრატორის დროთა – შესახებ. ილუსტრაცია იმის ილუსტრაციაა, რომ იგი პირველ რიგში მწერლის ანუ ლიტერატურული პირველწყაროს დროს უნდა აღბეჭდავდეს. აქვე დგება ქვეპრობლემა: თვით ილუსტრატორის თანამედროვე მკითხველიც ხომ, თუნდაც არამეთოდურად, თავის წარმოსახვაში ტექსტთან პარალელს აგებს: მხატვარი უნდა ენდობოდეს მკითხველს, თანაუგრძნობდეს მას, მისი ფანტაზიის თამაშს ანგარიშს უნდა უწევდეს. რაც შეეხება ილუსტრატორის დროს, არსებობს იმავე „ფაუსტის“ სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდში შექმნილი ილუსტრაციები. მკითხველი „ინსომებს“ თითოეულ მათგანს და, თავისი ესთეტიკური მრწამსის თანახმად, ერთ-ერთ მათგანს ღებულობს როგორც ყველაზე ადექვატურს. ამასთან, თითოეულ თაობას თავისი გრაფიკული „ოღისეა“ ჰყავს, თავისი „ვეფხისტყაოსანი“, თავისი „დონკიხოტი“, თავისი „ძმები კარამაზოვები“... სწორედ ესაა ლიტერატურული ნაწარმოების დროში გამოვლენილი ყოფიერება, რომელსაც ემატება თვით ილუსტრაციის შინაგანი დრო, რაც იმას ნიშნავს, რომ ამა თუ იმ ნაწარმოების ილუსტრაციების ესა თუ ის ციკლი, პირველწყაროსაგან დამოუკიდებლად, თავად იქცევა თვითკმარი აღქმისა და ესთეტიკური შეფასების ობიექტად. ასე რომ, ილუსტრატორს ერთდროულად უხდება ცნოვრება ორმაგ ტემპორალურ განზომილებაში – მწერლის დროში და საკუთარ, მხატვარ-ილუსტრატორის დროში. ამ მხრივ, მისი ამოცანა საკმაოდ რთულია: ლიტერატურული ნაწარმოების დასურათბატების პროცესში ისტორიული სიმართლის ერთგულადაც უნდა დარჩეს და, რაც მთავა-

რია, ნაწარმოების თანამედროვე ესთეტიკური აღქმის, განცდისა და შეფასების მისეულ სიმართლეშიც უნდა დაგვაჯეროს, რადგანაც ილუსტრაცია ლიტერატურული მასალის მხატვრისეული ესთეტიკური შეფასებაცაა.

ამგვარი თეორიული პრობლემის ფონზე, პრობლემისა, რომელიც ილუსტრაციის ჟანრის მხოლოდ ერთი, თუმცა უარსებითესი წახნაგია, ფარჯიანისეული „ფაუსტი“ ყურადსაღები სააზროვნო მასალაა. თუმცა ვფიქრობ, რომ ამ შემთხვევაში, მან ფართოდ ვერ გაშალა მხატვრული ფანტაზიის ფრთები.

3.2. წიგნი(და)წერილი

ფარჯიანისეული „სახარებები“ არ იძლევიან გრაფიკული ნიშნისა და გამოსახულების ოპოზიციის სემანტიკური რეკონსტრუქციის საბაბს. ეს ორი ნიშნური ფენომენი მასთან არ ატარებს მკვეთრად გამოხატული დიქოტომიის ხასიათს. ამის მთავარი მიზეზი ალბათ ისაა, რომ ჩვენმა მხატვარმა, გასაგები მიზეზების გამო, უარი თქვა ქართული დამწერლობის ისტორიულ პარადიგმებზე — ასომთავრულსა და ნუსხა-ხუცურზე — და ტექსტი გადაწერა „ახალი“ დამწერლობით, მხედრულის მოდიფიკაციას რომ წარმოადგენს. ფაქტობრივად, არ უცდია საკუთრივ ძველი ქართული ხელნაწერი წიგნის და ტექსტის კალიგრაფიული სტრუქტურისათვის გარკვეული ესთეტიკურ-სემიოტიკური და სემანტიკური სტატუსის მინიჭება. არადა, ძველი ქართული დამწერლობა, თავისებური გაგებით, ქრისტიანობის წმინდა სიმბოლოდც შეიძლება იქნეს აღქმული და მოაზრებული. სხვაგვარად: ქართული დამწერლობის, სახელდობრ ნუსხა-ხუცურის ნიშნურ ფუნქციებში შედის არა მხოლოდ კონკრეტულ-პროფანული ინფორმაციის გადმოცემა ანუ დაწერილის (თუ გადაწერილის) შინაარსი, არამედ თვით ქართული ენის საკრალური ფუნქცია. ამ გაგებით, ძველ ქართულ ხელნაწერ წიგნთა — სახარებათა, ფსალმუნთა, ჰიმნოგრაფიულ კრებულთა თუ სვინაქსართა კალიგრაფიკას მათი მკითხველი თუ, უბრალოდ, აღმქმელი-მჭერეტელი „სხვა“ რიგის ღირე-

ბულებათა სამყაროში გადაჰყავს. ესაა დაწერილი (გადაწერილი) ტექსტის იმანენტური სიბრტყიდან მის საზღვრებს მიღმა, ტრანსცენდენტურ სივრცეში ტრანსპლანტაცია.

და არა მხოლოდ დაწერილი ტექსტი, ქაღალდისა თუ პერგამენტის სუფთა, ანდა უკეთესი იქნებოდა მეთქვა, წმინდა ფურცელიც კი, მათზე გარკვეულ ასო-ნიშანთა გაცხადებას რომ „ელოდება“, აღარაა უბრალოდ ნეიტრალური სუბსტრატული სიბრტყე. ეს უკვე თავისებური ლოგოსფეროა, რომელიც უნდა შეივსოს, მით უფრო, თუკი იგი მანამდე უკვე იყო შევსებული და შემდგომ კალიმფსესტური პრინციპით „გადარეცხილი“. ასე რომ, ფურცლისა თუ ტექსტის სიცარიელეც სემანტიკურ დატვირთვას ატარებს, უფრო ზუსტად, სატექსტე სიბრტყის აუცილებელი შევსებადობის მიღმა იგულისხმება პრინციპული შეურიგებლობა ნებისმიერი სივრცის შეუვსებადობისადმი.

ფარჯიანისეულ „ბიბლიაში“, სახელდობრ, იოანეს „სახარებაში“ კალიგრაფიკა, კერძოდ, პოტენციურად წმინდა ლიტერთა მოხაზულობა არ გულისხმობს ერთგვარ „რელიგიურ ფორმულებად“ ქცევას. ამ გაგებით, ისინი ადგილს უთმობენ (თუ უტოვებენ) საკუთრივ იკონიკურ გამოსახულებებს, მათ შორის თავსართ ასო-ნიშანთა „იკონემებს“ და იერარქიულად მათზე „დაშენებას“ სჯერდებიან.

ამრიგად, ტექსტი — ფარჯიანისეულ „იოანეს სახარებაში“, უწინარეს ყოვლისა, ინფორმაციის წერის წყაროა და არა საკრალური მეტააღწერის საშუალება.

მხატვარს ტექსტისათვის არ დაუკისრებია კომპოზიციური და დისტრიბუციული როლი. ტექსტი „ინფორმაციული რიტმით“ მიედინება, არსად „მუხრუჭდება“ განზრახ „ეკლექტურად“ თუ კოლაჟურად მოხმობილი დამწერლობითი ფორმებით. ავტორი არ მიმართავს ციტატურეპიგრაფიკულ მონტაჟს, მით უფრო, უცხოენოვან, ანდა უცხოგრაფემულ ტექსტებს. არადა მოსალოდნელია, რომ ამგვარი „გაუცხოებით“ პროვოცირდებოდა ტექსტის არა უბრალოდ წაკითხვის, არამედ საკუთრივ რეპრეზენტაციის ასოციაციური „მსვლელობა“, ამოქმედდებოდა ქართული ტექსტის და ამ ტექსტის ნიშნური სტრუქტურის სემიოტიკური მექანიზ-

მი, თვით ტექსტს კი, შესაბამისად, დაეკისრებოდა მკითხველ-აღმკმელის მიერ არა მხოლოდ გარეგან-ავტომატური გაცნობის, არამედ შინაგანი, ავტოკომუნიკაციური გამოცნობისა და მისი მნიშვნელობის სემანტიკური „შთაგრძნობის“ ფუნქცია.

ზემოთაღწერილი მონტაჟური პოეტიკა ოდენ ერთ-ერთი ვირტუალური მოდელი (და არა – რეცეპტი) შეიძლება ყოფილიყო „სახარების“ ინტერპრეტაციისა, რომლის კონტექსტშიც, ელემენტარული უცხოკალი-გრაფიკული, თუნდაც კვაზი ან ფსევდო-კალიგრაფიკული „ციტატების“ კოლაჟური ჩამონტაჟება განიხილება როგორც გარკვეული მხატვრული მეთოდი. ამ მეთოდის პარადიგმათა დასახელება შორს წაგვიყვანს; დავასახელებ მხოლოდ ერთს: ეზრა პაუნდის კერლიბრებს, რომლებშიც ჩამონტაჟებულია ჩინური იეროგლიფები. და თუმცა დღეს ზოგიერთი მწერალი, სახელდობრ, სოლერსი აღნიშნავს შეცდომებს, რომელთაც იეროგლიფთა ინტერპრეტაციისას, ფენოლოზას კვალობაზე უშვებდა პაუნდი⁸, ფაქტია, რომ ევროპულ სიტყვიერ, უფრო ზუსტად, ანბანურ ტექსტში იეროგლიფური კოლაჟის გზით მონტაჟური პრინციპის დანერგვა პაუნდის პრეროგატივაა, რომელსაც მისდევს თავად სოლერსი. ამგვარი კოლაჟის კონტექსტში კი ჩინურ იეროგლიფიკას შეაქვს მისთვის დამახასიათებელი „იდური ფერწერის“ (ნ.ფიოდოროვი)⁹ სემანტიკური ნიუანსი.

დაეუშვათ: ფარჯიანმა სცადა კალიგრაფიული ხელოვნებით გადმოეცა, როგორც ჩინელები იყოდნენ, „შენცაი“ ანუ სულის მრავალფეროვნება, შეეცადა Sacre Coeur-ით, „სუფთა გულით“ გადაეწერა წმიდა ტექსტი, გადაეწერა „სწორად“ და „სუფთად“. ისევ ჩინელებს თუ დავესესხები: „თუკი გული სწორადაა განწყობილი, ყალამიც სწორად მოძრაობს; გული სწორი და ყალამი სწორი“. XVI ს. ირანელი კალიგრაფი კი თავის ტრაქტატში წერდა: „წერის სისუფთავე – სულის სისუფთავედანაა; [სუფთა] წერა – [გულით] სუფთათა ჩვეულებაა; „გაკრული“ წერა კი – პირიქით¹⁰.



„ჩვენ ახლა ვიცით, რომ ტექსტი წარმოადგენს არა ერთადერთი, თითქოსდა, თეოლოგიური საზრისის (აკტორი-დმერთის უწყება) გამომხატველ სიტყვათა ხაზობრივ ჯაჭვს, არამედ მრავალგანზომილებიან სივრცეს. მასში ერთურთს ერწყმიან და ედავებიან წერის განსხვავებულ სახეები, რომელთაგან არც ერთი მათგანი არაა პირველადი. ტექსტის ქსოვილი შედგება ათასობით კულტურული წყაროდან მომდინარე ციტატებისაგან. ამ გაკებით, თვით მწერალი, ბუვარისა თუ პეკიუშოს მსგავსად, მარადიული გადამწერალია, ერთსადაიმავდროულად, დიდიცა და სასაცილოც, ვისი ღრმა კომიკურობაც სწორედაც რომ აღბეჭდავს წერის ჭეშმარიტებას. მას შეუძლია, ოდენ მარადიულად ბაძოს იმას, რაც უკვე დაწერილია და პირველად არ იწერება. მის ხელთ მხოლოდ წერის განსხვავებულ სახეობათა აღრევაა, მათი ერთურთთან შეჯახება ისე, რომ მთლიანად არც ერთს არ დაეყრდნოს. და რომც მოინდომოს მან საკუთარი თავის გამოხატვა, სულერთია, მიანიც უნდა იცოდეს, რომ შინაგანი „არსი“, რომლის „გადმოცემაც“ მას სურს, სხვა არაფერია, თუ არა, უკვე მზა ლექსიკონი, სადაც სიტყვები სხვა სიტყვათა მეოხებით იხსნებიან და ასე უსასრულოდ“¹¹. ეს გრცელი ციტატა როლან ბარტი-სეული ტექსტიდანაა, ტექსტიდან, რომელიც განხილულ უნდა იქნეს პოსტსტრუქტურალისტურ კონტექსტში. ამ კონტექსტის გათვალისწინებით კი, დღეს წიგნის კულტურა შეცვალა წერილის (écriture) კულტურამ¹². რაც იმას ნიშნავს, რომ ლოგოსი, იდეა, ჭეშმარიტება აქომამდე გამოითქმებოდა წიგნის მეშვეობით, რაც თავის მხრივ დასრულებული აზრის გამოთქმას გულისხმობს.

ესაა ლოგოცენტრიზმი, რომელიც, თავის მხრივ ფონოცენტრიზმსაც მოახსენებს, რამდენადაც სწორი მეტყველება მიაჩნდათ ლოგოსის ბუნებრივ დისკურსად, ხოლო წერილი (écriture) გააზრებული იყო როგორც „მეორად“ ნიშანთა სისტემა. წერილის ეპოქაში, იერარქიული ოპოზიციიდან — წიგნი/წერილი ბინომის მარჯვენა წევრს ენიჭება

უპირატესობა.

შეიძლება „შეეთხზათ“ ამგვარი სააზროვნო სიტუაცია: ფარჯიანმა ზემოსხენებული იერარქიის „ტრადიციული“ მარცხენა წევრი — „წიგნი“ — აირჩია და არა „წერილი“, რომლის ნამდვილი საზრისიც მეტაფორულობაა. სწორედ ამ მეტაფორულობის რეპრეზენტაციის ფორმად შეიძლება მოგვევლინებოდა სიტყვათა, ფრაზათა თუ საკუთრივ გრაფემათა რედუცირება, რაც ი. ლოტმანის თანახმად, ავტოკომუნიკაციაზე ორიენტირებულ კულტურათა უმნიშვნელოვანესი თვისებაა¹³; რედუცირების თავისებური ხერხია დიაკრიტიკული ნიშნების შეგნებული უგულვებლყოფა ანდა, პირიქით, მათი „უადგილო“ გამოყენება. ამ მხრივ, ნიშანდობლივია ერთი საგულისხმო წყარო, რომელიც, თუმცა მუსლიმანური სამყაროდანაა, მაგრამ მინც ერთობ პარადიგმატულია ზემოთ დახასიათებული რედუქციონისტულ-ასოციაციური „წერის“ საილუსტრაციოდ. მხედველობაში მაქვს ხილალ ას-საბის ცნობა იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა იწერებოდეს „ეპისტოლე“ ხალიფებისადმი. X საუკუნის აბასიდი ისტორიკოსი წერს, რომ როდესაც „მწერალი“, ასე ვთქვათ, „წესების დაცვით“ ანუ „დიაკრიტიკული ნიშნების“ სრული მოხშობით წერს, ამით ამცირებს იმ ადამიანს, ვისაც სწერს, რამდენადაც ამ უკანასკნელს წარმოგვიდგენს ადამიანად, ვისი ცოდნაც არასაკმარისია და რომელიც საჭიროებს, ასე ვთქვათ, „სუფთა წერის“ წესით კომუნიკაციას. ასეთ შემთხვევაში კი დიაკრიტიკული ნიშნების გამოტოვება ტექსტს პრაქტიკულად არაწაკითხვადს ხდის და მასზე მხოლოდ ენის ბრწყინვალე მცოდნეს თუ მიუწევდება ხელი. ამდენად, მკითხველს ხელთ ეძლევა საკუთრივ წერილი, როგორც სიერცეში განლაგებულ რედუცირებულ გრაფემათა სუქცესიური რიგი, რომელშიც იგი აღადგენს „გამოტოვებულ“ დიაკრიტიკულ ნიშნებსაც და ფონემებსაც, ე.ი. თვით კითხვის დროით, უფრო ზუსტად, დიაქრონიულ პროცესში, სინქრონულად აღადგენს მათ. კითხვის დროითი და სიერცული პლანების სწორად შერჩეული შეთავსება კი მკითხველს საშუალებას აძლევს, ამ სიტყვის „ბუკვალური“ მნიშვნელობით მოახდინოს დაწერილის დეშიფრირება.

ფარჯიანი არ „ენდო“ მკითხველს და ორივე სახარება „სუფთა

წერას“ პრინციპით გადაწერა. ამ გაგებით, მან „წიგნი“ კი არ მისწერა „შკოთხველს“, არამედ წიგნი „გადაწერა“, რათაც ამ უკანასკნელს, ერთობ მხრავ, „გაუადვილა“ ტექსტის წაკითხვას კომუნაკატური პროცესი, ხოლო მეორეს მხრავ, მას „წაართვა“ ტექსტის კონტექსტუალურ-ასოციაციური აღქმის მხატვრულ-კონცეფტუალური ანუ ავტოკომუნიკაციური პირობა.

და კიდევ ერთი: ჩემმა „პერსონაჟმა“ ქართული დამწერლობის დიაქრონიული გენეზისას ახპლა, ასე ვთქვათ „მოღვერნული“ პარადიგმა „მარჩაა“. ეს არავს მხედრულიდან განვითარებული გრაფიკული კონსტრუქცია. ამდენად, მან „უარი თქვა“, მხატვრულ-ხემანტიკური თვალსაზრისით, შეაშალა, უჭრო ფენქტურ და „ნაფოფურ“ პარადიგმაზე რიპელიც პარადალ მე წარმოძღვენა რიგორც ასომთავრულის, ნუსხა-ბუცურასა და მხედრულის პარალელურა მონტაჟი. და თუ ქართულ ანძანს წარმოვიადგენთ რიგორც ხაზარის კოსმოგონური ხურათის მარტრუზენტარტულ მოდელს, მაშინ მით უჭრო ნაშანდობლივი იქნებოდა ჩვენს დამწერლობის ამ ხაზი დიაქრონიული გენოტაპის საკუთრავ ხინქრონიული ტრანსფორმაცია და მათა „გაციცბლება“ რადაც ხანთეურ, საკუთრავ გრაფიკულ-გამოსახულუბათ ქსოვალში, როლესაც გრაფიმა, რიგორც ასეთა, თავად იქცეოდა იკონიკურ გამოსახულუბად, ზატად. გრაფიმის ამგვარი „გაციცბლება“, „გაადამანება“ მხატვარმა სცადა „იონება ხაზარებას“ ცალკეულ თავთა საწვასი ასო-ნაშნას გა-ფორმებას, რიპელიც თავას მხრავ, წარმოგედება კონკრეტულ თავში „შოთხრობადა“ ამბავს თუ იგავას იკონიკურ პრელუდადა. მას ინვარდანტს წარმოადგენს შესაბამისი თავას ბოლოში დართული იკონიკური „რეზიუმი“, რიპელთა შუადღურ ფორმადაც გველინება დამოუკიდებელი დაზგური ფურცლის სახით წარმოდგენადა მინიატურა, რიპელიც ისევე და ისევე დახკრეტულად „ჯდება“ წიგნში.

3.3. სიტყვა. წიგნი. ხატი

მხატვარი ანტიკურ ეპოსს „გაფანტული“ დაზგური ფურცლების სახით „ასურათებს“, „სახარებას“ კი წიგნის სახით „კინძავს“. მაშასადამე, ბიბლიას კალიგრაფიულადაც სახავს აბსტრაქტულ ასო-ნიშანთა ნონ-ფიგურატიულ პლასტიკად და სხეულებრივ-ფიგურატიულადაც გარდასახავს იკონიკური „კომენტარების“ სახით. აბსტრაქტულ-ნონფიგურატიული და კონკრეტულ-ფიგურატიული პლასტების სინთეზი კი ქრისტიანული კულტურის „გენეტიკური“ თავისებურებაცაა, იმ დროს როდესაც კლასიკური ბერძნული კულტურა არავითარ შემთხვევაში არ გაწირავდა ადამიანის გრძნობად-რეალურ სხეულს აბსტრაქტული ლიტერების ხარჯზე. გაეიხსენოთ, როგორი მოკრძალებული ადგილი უკავიათ, ეთქვამთ, ატიკურ ამფორებსა თუ კილიკებზე, სკიფოსებსა თუ ოინოქოიებზე გრაფიტოსა თუ ღიპინტოს. მოკლედ, სამყაროს სურათი ბერძნულ ეპიგრაფიკას არ დაუფიქსირებია, როგორც ეს მოხდა ეგვიპტური თუ ჩინური იეროგლიფიკისა თუ სირიული ანდა არაბული ლიტერული ხატების შემთხვევაში. რატომ?

საქმე ისაა, რომ კლასიკური ბერძნული კულტურა, არსებითად, ზეპირი კულტურაა, პრინციპულად არაწიგნური კულტურა. ბერძნული ლიტერატურაც არა იმდენად დაწერილია, რამდენადაც ჩაწერილი¹⁴. იგი პირობითადაა დაფიქსირებული ტექსტში, რეალიზაციას კი ზეპირ შესრულებაში გულისხმობს.

ასე რომ, ბერძნული ლიტერატურა, თუ შეიძლება ითქვას, არალიტერული ლიტერატურაა. ასო-ნიშანთა აბსტრაქტული სამყაროდან ადამიანური ხმისა და პლასტიკის სამყაროში რედუცირებაა აქ მთავარი.

ანტიკურობაში განსაკუთრებით მნიშვნელობს ზეპირი სიტყვა, სიტყვა, რომელსაც წარმოთქვამს „თავისუფალი სხეული“, როგორც ქსენოფონტე უწოდებდა „თავისუფალ ადამიანებს“ (ანუ არა მონებს). ზეპირი სიტყვა მანინც ადამიანის სხეულებრივი რეპრეზენტაციაა, რასაც დაწერილ სიტყვაზე ვერ ვიტყვით. სხვაფრივ, ავტორის პრეზენტობა წიგნში „არ იკითხება“ და ამიტომაც იგი არასხეულებრივია. ცხადია, წიგნს აქვს

თავისი ნივთიერი „სხეული“, მაგრამ იგი არამიმეზისურია. არამიმეზის-
სურობა კი ძველი ბერძენისათვის საფუძველშივე მიუღებელია. მოკლედ,
წიგნი ანთროპომორფული არაა, ხოლო ის, რაც არაანთროპომორფუ-
ლია, ბერძენისათვის აქსიოლოგიურ სტატუსს მოკლებულია.

ანტიკური „კალოკაგათის“ ძირითადი სიმბოლოები — კარგად დაყე-
ნებული ხმა და გაკარჯიშებული კუნთები ანუ ვოკალურ-ორატორული
კულტურასთან შესახსრული ფიზიკური კულტურა¹⁵ მხატვრულ-ლიტე-
რატურულ ტექსტთა რეპრეზენტაციის აუცილებელი პირობაა. დრამა-
ტულ ჟანრებზე რომ აღარაფერი ითქვას, როგორც ცნობილია, ეპიკური
პოემა ესთეტიკურად კონკრეტიზდება არა მისი, ასე ვთქვათ, ინდივიდუ-
ალურ-ინტიმური კითხვითი რეცეფციისას, არამედ მაშინ, როდესაც მას
ასრულებენ, ანუ როდესაც მღერის აელი და კითხულობს რაფსოდი. ამგ-
ვარი „სინესთეზიური“ დეკლამაციაა, ვთქვათ, „ოდისეის“ ონტოლოგიუ-
რი ფორმა. დათირამბები, პეანები, ეპინიკიები ასევე სიმღერითა და სხე-
ულის რიტმული მოძრაობის აკომპანიმენტით სრულდება ქოროს მიერ.
მხატვრული პროზაც, პირველყოვლისა, რიტორიკული პროზაა. სიტყვა
საჯაროდ წარმოითქმება, ზეპირად, ნაწერი ტექსტი კი ოდენ ესკიზია¹⁶.
საზოგადოდ, ძველი ბერძენის დამოკიდებულება „ჩაწერილი“ (მონიშნუ-
ლი) სიტყვისადმი დაახლოებით ისეთივეა, როგორც ჩვენი დამოკიდებუ-
ლება სანოტო თუ პარტიტურული ტექსტისადმი. ეს უკანასკნელი კი სე-
მიოტიკური სისტემაა, რომლის „მიღმაც“ ამოკითხული უნდა იქნეს მუ-
სიკის ონტიური სუბსტრატი — ხმოვანება — და ონტოლოგიური სუბს-
ტანცია — მელოსი. მაშასადამე, ღირებულების მქონეა არა სანოტო ნიშ-
ნების გრაფიკა, არამედ ამ ნიშნებში ვირტუალურად მქლევი მუსიკა.

შილერი ამბობდა: „დაწერილობა ანიჭებს უტყვე აზრებს სხეულსა და
ხმას“. და მართლაც, უმუალოდ მხოლოდ დაწერილობაში ხორციელდე-
ბა „უტყვე აზრი“, დაწერილობის გზითვე იძენს იგი „ხმას“. ესაა საკუთ-
რივე გახმოვანებული დისკურსი. ანტიკურობა აქცენტებს სხვაფრივ გადა-
აწყობს, კერძოდ, ადამიანური ხმა, აზრს სიტყვაში რომ გამოხატავს და,
ამდენადვე, გადალახავს კიდეც მის „უტყვეობას“, წიგნის „სხეულში“ „და-
უნჯების“ შემდეგ, თავადვე „მუნჯდება“, რათა შემდგომ კვლავ ამეტყ-

ველდეს, გაიხშიეროს მისი კითხვისას.

ბერძნულმა კულტურამ თანდათანობით შეცვალა თავისი დამოკიდებულება წიგნისადმი, ისევე როგორც, შესაბამისად, ძველი ბერძენის წარმოდგენაში „ბრძენს“ თანდათანობით ჩაენაცვლა „მეცნიერი“. „ბრძენს“ შეეძლო გამუდმებით ესაუბრა ადამიანებთან და ბუნებასთან საკუთარი აზრებით, ისე რომ გვერდი აეველო რეგულარული კითხვისათვის, რასაც „მეცნიერზე“ ვერ ვიტყვით. ბერძნული ინტელექტუალიზმი კი მოძრაობს „ბრძენის“ ტიპიდან „მეცნიერის“ ტიპისაკენ. ერთ-ერთი უკანასკნელი ბერძენი ბრძენი პლატონია, ერთი უპირველესი მეცნიერთაგანი კი — არისტოტელე. ამ მხრივ ნიშანდობლივია, რომ ცნობილი ანექლოტის თანახმად, პლატონი ირონიულად უწოდებს თავის მოწაფეს „მკითხველს“¹⁷.

ასე, თანდათანობით, ადებს ბერძნული კულტურა წიგნიერი კულტურის კარებს. ამიერიდან კულტურაც საკუთრივ წიგნიერ კულტურად განიხილება. ეს უკვე ელინისტური და რომაული კულტურის კარიბჭეა. ამ დროისათვის ხდება რეფლექსია იმაზე, რომ თუმა ავტორი წიგნში ოდენ „დაუსწრებლად“, უსხეულოდ არსებობს, თეად წიგნს აქვს ხილული, ნივთიერი სხეული. თუ მანამდე ეს „სხეული“ მოიაზრება როგორც ადამიანური ხატისათვის „უცხო სხეული“, არ ემთხვევა მის შემქმნელ ადამიანს და, ამდენადვე, „არაანთროპომორფულია“, ახლა წიგნი გარკვეულ „ანთროპომორფულ“ სტატუსს იძენს. ბერძნებს ეკუთვნით ტერმინი „ფილოზოფი“, რაც ჩვენი დღევანდელი ტერმინის „ბიბლიოფილის“ შემადგენელი ფუძეების შებრუნებული დაწყვილებაა. „ფილოზოფიცი“ საკუთრივ ელინისტურ ეპოქაში იქმნება. მოკლედ, ბერძენისათვის უკვე „წმინდა“, თუ გნებავთ, „საკრალურია“ არა მხოლოდ მოძღვრება, არამედ ამ მოძღვრების „შემნახავი“ წიგნიც; შარავანდელით იმოსება არა მხოლოდ „სული“, არამედ „ასოც“. ლიბანიოსის თანახმად, ვინც ვერ გრძნობს საკუთარ თავში და არც სხვაში აფასებს გემოვნებით შესრულებული წიგნისადმი, მის ასოთა დახვეწილი მოხაზულობისადმი მიდრეკილებას, კულტურის — წიგნური კულტურის — კარს მიღმა მდგომი პროფანია¹⁸.

ამასობაში თვით წერის ხელოვნებისადმი დამოკიდებულებაც იცვლება. მხედველობაში მაქვს წერის ხელოვნების სტატუსის დადგენა გამოყენებით ხელოვნებათა რიგში. ეს კი საკუთრივ ბიზანტიური კულტურის სისტემაში ხდება. ესაა „კალიგრაფიის“ ხელოვნება, კალიგრაფიისა, რომელიც ისევ და ისევ ბერძნული ენიდან დამკვიდრებული სიტყვაა და თავდაპირველად წერის სინატიფეს კი არა, სიტყვის სინატიფეს, სიტყვის დახვეწილობას ნიშნავდა. ადრებიზანტიური ეპოქის დამდეგს, კერძოდ III ს. დასაწყისისათვის ეს სიტყვა უკვე დღევანდელი მნიშვნელობით იხმარება. ამიერიდან კალიგრაფი საგანგებო კვალიფიკაციის მწერალი-მხატვარია.

ამრიგად, მეცნიერ-ერუდიტთა ცნობისმოყვარეობა და დახვეწილ ბიბლიოფილთა ესთეტიზმი – ის ორი ძალაა, რომელნიც სტიმულს აძლევენ წიგნის გვიანანტიკურ კულტს. აქ უკვე გარკვეული კონტროვერზაც ისახება, კერძოდ: რა წარმოადგენს ელინის ჭეშმარიტ კრედოს – ცოდნის სიყვარული თუ სინატიფისადმი ტრფობა? ყოველ შემთხვევაში, ფაქტია, რომ ორივე მათგანი წიგნის კულტში იყრის თავს, სწორედ რომ „კულტში“, რის გამოც საკითხი ისევ და ისევ რელიგიურ წრედში ერთვება. არადა, წიგნის გვიანანტიკურ კულტს მართლაც ძალუძს ნამდვილ კულტად მოგვევლინოს, კულტად – არა მეტაფორული, არამედ პირდაპირი მნიშვნელობით, რასაც უკვე სხვა ფაქტორები განაპირობებენ.

ამ ფაქტორთა შორის კი უპირველესია ქრისტიანობისათვის ნიშანდობლივი თაყვანისცემა ბიბლიისადმი. ეკლესიამ იუდეისტური ტრადიციიდან აღიქვა არა ოდენ ძველადთქმისეული კანონი, არამედ – რაც უფრო მნიშვნელოვანია – კანონისადმი დამოკიდებულების ტიპი, უფრო ზუსტად, კანონის იდეა (ზეციური თორა). ნიშანდობლივია, რომ ქრისტიანობა საკუთრივ „წერილობით რელიგიათა“ კატეგორიას მიეკუთვნება. მუსლიმანებიც, თავის დროზე, ქრისტიანებს „ახლ-ალ-კიტაბ“-ის ანუ „წიგნის ადამიანების“ კატეგორიაში რაცხავდნენ¹⁹.

და მაინც, ქრისტიანობას ჯერ კიდევ წინა აქვს ბერძნულ-რომაული სამყაროს „დაპყრობის“ ხანა. წიგნის კულტი აქ იმდენად აბსოლუტური

არაა, როგორც გვიანდელ იუდაიზმსა და ისლამში. ახლადტექმისეული გამოთქმისამებრ, „ასო კლავს, სული კი აცოცხლებს“. ისიც საგულისხმოა, რომ ახალი აღქმის ასოები იუდეისტური კანონის ასოებისმაგვარად არ ითვლებიან საკრალურად. იუდაიზმიცა და ისლამიც ამკვიდრებენ დოქტრინას საკრალური ტექსტის, კერძოდ; ერთ შემთხვევაში, თორას, მეორე შემთხვევაში კი ყურანის წინარემარადიული ყოფიერების შესახებ, როგორც მოძღვრებას წინარედროითი ნორმის შესახებ ჯერ კიდევ შესაქმემდელი სამყაროსათვის. ქრისტიანობაში ამგვარი დოქტრინის ადგილს იკავებს მოძღვრება ლოგოსის ანალოგიური წინარემარადიული და წინარედროითი ყოფიერების შესახებ, რომელიც, თავის მხრივ, მოიაზრება როგორც პიროვნება („ჰიპოსტასი“). ბიზანტიური საკრალური ხელოვნების უმთავრესი ამოცანა სახეთა კონსტრუირებაა. შეიძლება გავიხსენოთ ლევენდები „სახის“ ანაბეჭდისა, ვერონიკასა თუ აბგარის მოსახსნამებზე, ანდა ლუკა მახარებლის დაფაზე რომ აკიაფდა. ისლამური კულტურის კონტექსტში, პირიქით – მინიატურისტი, რომელიც განიზრახავდა წინასწარმეტყველის ფიგურის გამოსახვას, სახის ნაცვლად ცარიელ ლაქას ტოვებდა; აქ თვალსაჩინოვდება აშკარა კონტრასტი: კერძოდ, „სახის“ (სურათ) თაყვანისცემა ზღუდავს „წიგნის“ თაყვანისცემას.

და მაინც, ქრისტიანობაში თავად სახელი „ლოგოსი“ ანდა „სიტყვა“ ბუნებრივად ასოცირდება „სიტყვის“, ვითარცა ტექსტის, თუგინდ „წიგნის“ ცნება-სიმბოლოსთან. „ლოგოსიდან“ – „წიგნამდე“ მანძილი ფაქტობრივად არ არსებობს. ღმერთი-ლოგოსი ადრექრისტიანულ პლასტიკაშივე იძენს საბერძნეთისა თუ რომის ღვთაებათათვის უჩვეულო ატრიბუტს – გრაგნილს, რომელსაც, მოგვიანებით, ქრისტიანული ხელოვნება კოდექსით შეცვლის, თუმცა თვით სიმბოლოს საზრისი უცვლელი რჩება.

ამრიგად, წიგნი ქრისტიანობაში თვითკმარი ტრანსცენდენტური ღირებულების შემცველი საგანია და არა „მეცნიერება-განათლების“ კორელატი. წიგნი გამოცხადების სიმბოლოა, მისი „სხეული“ თავისთავად სიწმინდედ შეირაცხება. ამასთან, იგი ღვთაებრივი ინიციაციის „ინსტრუმენტული“ ხატიცაა. ამგვარი ინიციაციაა რეპრეზენტირებული „წინასწარმეტყველ იეზუკიელის წიგნში“. სადაც მართლაცდა წარმოუდ-

გენელი და პარადოქსული „მოთხოვნა“ გადმოცემული, სახელდობრ: წიგნის (გრაგნილის) ღვთაებრივ საზრისთან საზიარებლად საჭიროა მისი... შეჭმა. ამ ინიციატივის მეტაფორიკა აპოკალიფსშიც მეორდება. იგულისხმება პასაჟი (10. 9,10), რომლის მიხედვითაც იოანე ღვთისმეტყველი მივა ანგელოზთან და წიგნს თხოვს, ანგელოზი კი მიუგებს: აიღე და შეჭამე იგი; და გაგიმწარებს მუცელს, მაგრამ პირში იქნება თაფლივით ტკბილი; და მართლაც, აიღებს რა ანგელოზის ხელიდან წიგნს და შეჭამს, გამოცხადების „პროტაგონისტს“ პირთ ეტკბილება იგი, როგორც თაფლი, მაგრამ, შეჭამს რა, მუცელი გაუმწარდება.

ეს ინიციატიური მეტაფორიკა ბიზანტიურ-მედიევალურ ლიტერატურაში ახალი ვარიაციებითაა „გამდიდრებული“. მაგ., რომან ტკბილხმოვანის ცხორებაში „უხმო“ და „უსმენო“ პროტაგონისტი, „შესვამს“(!) რა ღვთისმშობლის მიერ შემოთავაზებულ ქარტიას, სასწაულებრივ შეიძენს ტკბილხმოვანების ნიჭს. ანალოგიური ლეგენდაა შემორჩენილი ეფრემ სირინის შესახებაც. სავერინცევისა არ იყოს, ბიზანტიელი უნდა იყო, რათა წარმოიდგინო, თუ როგორ სვამენ ქარტიას ანუ პერგამენტის „ყლუქს“²⁰. ქარტიის არა, მაგრამ დაწერილ ასოთა „შესმის“ პროცედურას კი „მართლაც“ შეიცავდა ერთი ბიზანტიური მაგიური რიტუალი. ყმაწვილის მიერ ცოდნის მისაღებად „რეკომენდებული“ ყოფილა დისკოზე მელნით ბერძნული ანბანის 24 ასო-ნიშნის „გამოყვანა“, შემდგომ მისი ღვინით გადარეცხვა და ცოდნასმოწყურებულისათვის დასალეგად მიწოდება. ასე რომ, ლეგენდაცა და რიტუალიც ითვალისწინებდნენ, რომ დამწერლობა ნითვითად უნდა გაყდენთილიყო ადამიანურ სხეულში, რათა ადამიანის შინაგანი არსი ზიარებულყოფილ ასოთა ტრანსცენდენტურ სუბსტანციას.

ამ ვრცელი კულტუროლოგიური ექსკურსის შემდეგ კვლავ ფარჯიანს და მის უზარმაზარ შრომას თუ მივუბრუნდებით — გველისხმობ საზარების ტექსტის გადაწერას, — შეიძლება ითქვას, რომ ეს პროცესი მისთვის უტოლდებოდა „უზენაეს“ შრომას, იმ დროს როდესაც ანტიკურ სამყაროში წიგნთა გადაწერა „უძაბლეს“ შრომას განეკუთვნებოდა. ფარჯიანმატ სწორედ რომ „ახალი აღთქმა“ გადაწერა და არა ანტიკური ეპოსი.

ამ მხრივ, ქების ღირსია არა იმდენად მისი, როგორც კალიგრაფის, ოსტატობა, არამედ საკუთრივ გადამწერლის რუღუნება. ამ გაგებით, ჩემმა „პერსონაჟმა“ ამ წიგნის სახითაც დატოვა თავისი სულიერი ავტოპორტრეტი, ამ წიგნში იგი „დაუსწრებლად“, უსხეულოდ აღიბეჭდა, მაგრამ თავად წიგნს მიანიჭა „სხეულებრივი“ სუბსტანცია. რაც შეეხება „ოღისეას“, ჰომეროსის ეპოსი, ბერძნული კულტურის იმანენტური ბუნებიდან გამომდინარე, მხატვარმა განარიდა წიგნად-სხეულებრივ, წიგნურ-ნივთიერ სუბსტანციას და მისი რეპრეზენტაციული „ჩანაწერი“ შემოგვთავაზა საკუთრივ ფიგურატიულ-ანთროპომორფული გამოსახულებებით „ამეტყველებული“, თუგინდ „ამღერებული“ დამოუკიდებელი დაზგური ფურცლების სახით. ამ შემთხვევაში იგი წარმოგვიდგა მხატვარ-აედად და არა მხატვარ-გადამწერლად. ამ მხრივ, ფარჯიანმა, ერთგვარად, ნონოს პელოპონელის მსგავსად, თითქოსდა „მოუბოდიშა“ კიდევ „ჰომეროსის წიგნს“, რომელიც „ტყუის“; უფრო ზუსტად, მეტონიმიის წესით მოიბოდიშა თავად წიგნის და არა ადამიანის — მისი შემქმნელის — წინაშე, რადგანაც არა ჰომეროსი, არამედ მისი წიგნია მაინც ის ადამიანის ტოლი ანდა ზეადამიანური არსება, გონითა და ნებით მადლცხებული რომ გვაზიარებს უზენაეს ადამიანურ სიქველეთ. მთავარი მაინც ისაა, რომ ფარჯიანმა სწორედაც ჰომეროსის „ოღისეა“ აირჩია და არა „ილიადა“, „ოღისეა“, რომლის პირველი სტრიქონებიც იწყება არა სიტყვებით „მიმღერე“, როგორც ეს „ილიადაშია“, არამედ სიტყვებით: „მითხარი“. ეს უკვე გარკვეული ნაბიჯია „სიმღერიდან — სიტყვისაკენ“, „მელოსიდან“ — „ლოგოსისაკენ“, გადადგმული; ერთგვარი ისტორიულ-კულტურული ინტუიციით სწორედ ეს იგრძნო ფარჯიანმა და, ალბათ ინტუიტიური ლოგიკიდან გამომდინარე, ამიტომაც მიმართა „ოღისეას“, რომლის შემდგომაც უკვე საკვებით ბუნებრივი იყო და მომწიფებულად მისი შრომა, „ახალი აღთქმის“ ტექსტში იმაგინაციური „მთავარძნობისათვის“ გაწეული.

3.4. შპრფარული ნარატიის პოეტიკა

მხატვარი „ახალი აღთქმის“ არა ოდენ ცალკეულ სცენებს, არამედ მთელ რიგ ცნებებსაც „ასურათებს“. ლიტერატურული თხრობის იკონიკური რეპრეზენტაცია გამოსახულ პერსონაჟთა და ატრიბუტთა ფუნქციონალობის მეშვეობით ხორციელდება. ფანჯიანი მონიშნობს მოქმედ პირთა და ატრიბუტთა საკუთრივ იმ „კრებულს“, რომელიც განსაზღვრავს ლიტერატურული და ფერწერული თხრობის მდინარებას, ამასთან, ძირითადად იყენებს ტრადიციულ იკონოგრაფიულ მოტივებსა და დადგენილ ატრიბუტებს.

ავტორი გამოსახავს არა კონკრეტულ, არამედ სიმბოლურ სახეებსა და სიტუაციებს. ისინი თავისებური ნიშნებია, რომელნიც სწორედაც მიანიშნებენ კონკრეტულ პერსონაჟებსა და გარემოებებზე. მხატვრის მიზანია ახალი აღთქმის „იდეათა“ ნიშნური პროექცია, ინტერპრეტატორის კი — ნიშნურ სიტუაციაში — სემიოზისში — „ჩართვა“ და სიმბოლური კონოტაცია. მაგალითად, იესოს სასწაულებრივი თევზაობის იგაგურ „სცენაში“, რომლის ერთ-ერთ ვარიანტშიც ფარჯიანი კონრად ვიცის კომპოზიციის დეციტაციას ახდენს, თევზების საკრალურ რაოდენობას — 153-ს — მხოლოდ იმიტომ კი ვერ „ჩამოთვლიდა“, რომ მათ ელემენტალურად ვერ დაატყდა სასურათე ველში, არამედ იმის გამო, რომ მისი ამოცანაა არა თევზთა რაოდენობის „აღწერა“ (რაც თავისთავად, აბსურდი იქნებოდა), არამედ იგავის სიტუაციური სიგნიფიკაცია. ე.ი. მხატვარი იძლევა იგავური სიტუაციის ნიშანს, ჩვენ კი, ვიცით რა ამ ნიშნის მნიშვნელობა, შეგვიძლია გაგარკვიოთ მისი ადგილი და ფუნქცია ილუსტრაციათა სახეით ციკლში.

ამრიგად, მაყურებელი მოვალეა ახსოვდეს, რომ მხატვარი გადმოსცემს ნიშნებს საკუთრივ იმ იგავური სიტუაციებისას და პერსონაჟებისას, რომელთა შესახებაცაა მოთხრობილი კალიგრაფიულად გადაწერილ ტექსტში. პერსონაჟთა მოქმედებების მთელი სისავე მაყურებლისათვის დაფარულია. ეს მოქმედებები ან მხოლოდ მონიშნებიან, ანდა ფიქსირდებიან და ასე ჯამდება აღსრულებული მოქმედების უკანასკნელი მო-

მენტი.

ხელოვნების ისტორიაში საკმაოდ კარგადაა ცნობილი შინაარსობრივად განსხვავებულ ფოლკლორულ თუ ლიტერატურულ სიუჟეტთა ილუსტრაციებისათვის ერთგვაროვანი იკონოგრაფიული სქემების გამოყენების მაგალითები. ამასთან, ერთი და იგივე კომპოზიციური სქემების ერთი კულტურული ტრადიციიდან მეორეში „მიგრაცია“ ხშირია, რის შედეგადაც ეს სქემები ახალ შინაარსს იძენენ. ამგვარია, მაგალითად, ბიბლიის პირველი ილუსტრაციები, რომელთა მოდელებადაც შერჩეული იყო ჰომეროსის პოემათა თუ ვერიპიდეს ტრაგედიათა კლასიკურ ანტიკურობაში პოპულარული, ილუსტრაციები. ეს თავისებურება კი შეიძლება განხილული იქნეს როგორც მთელი ტრადიციული ხელოვნების ტიპიური მახასიათებელი²¹. ამასთან, ის ფაქტიც აშკარაა, რომ ფოლკლორული თუ ლიტერატურული სიუჟეტის ინტერპრეტაციისათვის ილუსტრაციების შერჩევა დამოკიდებულია არა მხოლოდ ილუსტრირებად ტექსტზე, არამედ მოცემული იკონოგრაფიული სქემის ტრადიციულ ფორმებზე. ამ გაგებით, ნიშანდობლივია მკვლევართა განსაკუთრებული ყურადღება ხელოვნების ქმნილების ფორმისადმი, რომლის პარადიგმადაც გვევლინება შემდეგი ტიპის მტყიცება: „აზრობრივ დატვირთვას შეიძლება ატარებდეს არა მხოლოდ გამოსახული ობიექტი, არამედ გამოსახულების ფორმაც“²². სხვაგვარად: ტრადიციული ხელოვნების კანონიკური ფორმები ფლობენ უნარს, საკუთარ თავში შეინახონ ნაწილი იმ ინფორმაციისა, რომელიც აღიქმება მაყურებლის მიერ²³. ამგვარი გამოსახულებანი ინფორმაციის შენახვის აუცილებელი და გარდუვალი პირობაა და დაკავშირებულია ტრადიციულ ცნებათა კომპლექსთან, იქნება ეს გამოსახული სამყაროს მითოლოგიური წარმოდგენები, რიტუალური ქმედებანი, ყოფა თუ სოციალური სინამდვილე... მაყურებელს კი ამგვარ სიტუაციაში მოცემული გამოსახულების საკუთარ ინფორმაციასთან „შეჯერების“ ფუნქცია ეკისრება, რათა რეპრეზენტირებული გამოსახულების ტრადიციული ფორმები კონკრეტული შინაარსით აღიბეჭდონ.

ასეა თუ ისე, იკონოგრაფიული სქემის ინტერპრეტაცია, უპირატესად,

მასში მოცემული ინფორმაციის იმ ნაწილიდან გამომდინარეობს, რომელიც შესაბამისად „ივსება“ ახალი კონკრეტული წარმოდგენების რიგით. ამგვარი გამოსახულების თვალთვლებისას რეციპიენტი მასთან „დილოგს“ აბამს, „დილოგს“, რომლის დასრულებულობაც დამოკიდებულია, თვით იმ გამოსახულებათა „შეპასუხების“, ანდა, უკეთესი იქნებოდა თუ ვიცოდით, „შეისტიყვების“ თვისებაზე, იმ იკონოგრაფიული პრინციპების შესატყვისობის ხარისხზე, რომლის თანახმადაცაა კონსტრუირებული მოცემული ქმნილება, გამაზე ზოგად-კულტურულ წარმოდგენებისა, რომლებითაც შეიძლება ოპერირებდეს მყოფი. მეორე მხრივ კი ხსენებული „დილოგი“ დამოკიდებულია იმ კონკრეტულ მონაცემებზე, თუცა იმ „თეზაურუსზე“, რომელსაც ფლობს თავად მყოფი. ამ გაგებით, ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემა თუ გამოსახულებათა განვრცობილი ნარატიული ციკლი მყოფს მართოდენ ზოგად მონაცემებს. აქვს იმის თაობაზე, თუ, მაგ., როგორი წესებითაა კონსტრუირებული გამოსახულება, პერსონაჟთა რომელ კლასს თუ იერარქიას შეიძლება მივაკუთვნოთ მოქმედი პირები და ა.შ. რეციპიენტი აკონკრეტებს რა ამ მონაცემებს ანდა სიმბოლოებს, ერთგვარად „უცხოვდება“, დისტანცირდება საკუთარი, აპრიორული წარმოდგენებისაგან.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს სახარებაში რეპრეზენტირებული ერთი და იგივე მოვლენის ფაქტად და ფაქტორად ერთდროული მონაზრების პოტიკა, რომელსაც ოფრეიდენტურა კრეაციულობას უწოდებს. როდესაც ფაქტორი A გამოყოფს ფაქტ B-ს, მაშინ 1) B მუდამ A-ზეა დამოკიდებული; 2) A და B საფუძველში იგაუობრივნი არიან; 3) A-ს, B-საგან ცალკე აღებულს, მასთან არავითარი ურთიერთობა არა აქვს; 4) ამ თავისუფალ მდგომარეობაში ფაქტორი A არის ოდენ მისგანვე გამოყოფილი ფაქტი, აქედან გამომდინარე, ერთი და იგივე მოვლენა შეიძლება განხილულ იქნეს როგორც პასიური და როგორც აქტიური; ფაქტი მოცემული მოვლენის ფარული მდგომარეობაა, მოძრავ და მრავალსახოვან ფორმაში მოცემული; აქედან კი: ფაქტორი განიხილება როგორც აქტიური, როცა ის წარმოქმნის და როგორც პასიური, როცა კრეაციის გარეშე აღებული, მეორე მხრივ, ფაქტიც იმავე მოვლენის ამბი-

ვალენტურ მდგომარეობად განიხილება: საკუთარი თავის ფორმირებად ქმნადობაში (აქტივი) და გაფორმებულ ქმნილებაში (პასივი)²⁴. ფარჯიანი ზშირად უბრუნდება ერთი და იმავე ციკლში სახარების ამა თუ იმ მოვლენის ორმაგ რეპრეზენტაციას: პირველად „ასურათებს“ მოვლენის ფაქტორულ პლანს, მეორედ კი — ფაქტიურს.

ტექსტისათვის დართული ანდა ტექსტის კომენტირებადი კონკრეტული იკონიკური კომპოზიციის ფერითი ელემენტები შეიძლება განხილული იქნეს ორი ასპექტით: ერთი მხრივ, როგორც ნიშნური (სემიოტიკური) ელემენტი, რომლის (სემანტიკური) მნიშვნელობაც გამოდის ცალკეული გამოსახულების ჩარჩოდან და შეიძლება დაიმბნოს ხელოვნების სხვა სახეებში ანდა ქანრებში (მაგ., მინანქრულ ფირფიტებში), ხოლო მეორე მხრივ, როგორც მოცემული ფერწერული თხრობის ელემენტი, რომლის საზრისიც მთელი იკონიკური კომპოზიციის კონტექსტით განისაზღვრება. აქედან გამომდინარე, ფერწერული გამოსახულების ანალიზისას მიზანშეწონილია განვასხვაოთ იკონიკური ნიშნის მნიშვნელობა, რომელიც, თავის მხრივ, დაკავშირებულია რეპრეზენტირებული გამოსახულების რეკონსტრუქციასთან, და ამასთან, საზრისი ამ ნიშნისა, მისი კონკრეტული შინაარსის ინტერპრეტაციას რომ უკავშირდება²⁵.

ასეა თუ ისე, გამოსახულების რეკონსტრუქცია ფერწერული ნარატივის კონსტრუირების დადგენილი კანონზომიერებიდან გამომდინარეობს. ამასთან, გამოსახულების კომპოზიციურ ელემენტთა სინთეზირების პირობა შეიძლება წარმოჩენილი იქნეს ს.ლანგერისეული პრეზენტაციონული და დისკურსიული სიმბოლიზმის მეტადონეზე. სწორედ ამის გამოა ლოგიკური და გამართლებული გარკვეული იკონიკური და სიტყვიერი ანალოგიების დაშვება.

მინიატურულ „ახალ აღთქმაში“ წარმოდგენილია საკრალურ-ნიშნურ სიტუაციათა მთელი „ბლოკები“, რომლებიც ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ახალ, სპეციფიკურ სახვით შინაარსსაც იძენენ და ზოგად მისტერიალურ საზრისს ინარჩუნებენ. მთლიანობაში, ჩემი „პერსონაჟის“ მიერ შექმნილ გამოსახულებებში მოიხილება ბიბლიურ, კერძოდ ახლად აღთქმისეულ მოტივთა მთელი სინტაგმატიკური ჯაჭვი, იკონიკურ

ნიშანთა ნაკრები. მათი შინაგანი წესრიგი თვით ტექსტის არა მხოლოდ საკრალური, არამედ ჟანრული სპეციფიკითაცაა დეტერმინირებული. საბოლოო ჯამში, ფარჯიანისეული ფერწერული ნარატივის ლოგიკა ემთხვევა „ილუსტრირებადი“ ტექსტის იგავური თხრობის ლოგიკას. რაც მთავარია, ფერწერული თხრობის პრინციპი ორიენტირებულია იმ „ჟანრულ სუბსტანციაზე“, რომელსაც ამ შემთხვევაში იგავი წარმოადგენს.

3.5. რელიგიური სიმბოლო და კონსტრუქციები

მხატვრისათვის რელიგიური სიმბოლო თეორიული კონსტრუქცია კი არა, მისივე სულიერი გამოცდილების რეპრეზენტაციაა. მასთან მუდამ „ძალაშია“ რელიგიური სიმბოლოს ორი უმთავრესი ნიშანი – მაგურობა და მისტერიალურობა²⁶.

ამასთან ჩემი „პერსონაჟისათვის“ თვით ხელნაწერი წიგნიც (მინიატურებითურთ) რელიგიური სიმბოლოა და არა უბრალოდ ხელოვნების ქმნილება. მით უფრო, რომ ეს უკანასკნელი, როგორც ასეთი, ჰერმენევტიკულ-ფენომენოლოგიური გაგებით, მხატვრის კი არა, ინტერპრეტატორის მიერ კონსტრუირდება.

ფარჯიანი „ახალ აღთქმას“ თითქოსდა მისტერიალურ პრეისტორიად წარმოადგენს, პრეისტორიად, რომელსაც არქეისტორიაც შეიძლება ეწოდოს. ეს „არქეისტორია“ ისევე მიემართება ისტორიას, როგორც არქეტიპი – ტიპს. მხატვარი არ ცდილობს „გადალახოს“ წარსული, რამეთუ ეს უკანასკნელი ყოფიერების ციკლურობის წესით მარადიულად ბრუნდება, ამგვარად გაგებული წარსული კი შეიძლება დასახული იქნეს, როგორც იდეალური მომავლის ვირტუალური მოდელი. ესაა თავისებური „ისტორიოსოფიული უკუპერსპექტივა“.

სახარების იკონიკურ პარაფრაზებს a priori შევყავართ ქრისტიანული მეტაფიზიკის სფეროში. ამდენადვე, ისინი განიხილებიან როგორც არქეტიპთა ერთგვარი სიმბოლოები. ამ მხრივ, არსებითია არა ცალკეულ, სტატიკურ ნიშანთა სიმბოლიკა, არამედ ამ ნიშანთა ურთიერთგამსჭვალვა.

ფარჯიანთან ახალი აღთქმისეული მოვლენები, უფრო ზუსტად, ამ მოვლენათა იგაგური ტრანსკრიფციები შუალედურ სივრცესა და შუალედურ დროში მიმდინარეობენ. მხატვარი მიმართავს, ერთი მხრივ, ტოპოსის, ხოლო მეორე მხრივ, იგაგურად რეპრეზენტირებული მოვლენის რიტუალიზაციას. ამასთან, იგი მოიხმობს თვით ნიშნის რეპრეზენტატულობას. ეს უკანასკნელი კი სახარებისეული იგაგების ერთგვარ „იდეოლოგიურ“ ფუნქციასაც აკლენს, რამეთუ, სადაც ნიშანია — იქაა იდეოლოგიაც. ყოველგვარ იდეოლოგიურს ნიშნური საზრისი ენიჭება. ხოლო იდეოლოგიურობის თანამდევნი მოვლენა — რიტუალია.

ავტორი სასურათე ქრონოტოპში იმგვარად განალაგებს ნიშნურად გამოსახულ პერსონაჟებს, რომ სპონტანურად იქმნება მოძრაობათა ტრანსლირებადი რიტმი, რაც, თავის მხრივ, წარმოშობს თითოეული პერსონაჟისათვის „მიწერილი“ კულტურული ნიშნების ინტეგრაციის აუცილებლობას. ამ პერსონაჟთა ერთგვარი მარიონეტულ-ანიმაციური გამომსახველობის არსი იმაში უნდა ვუძებოთ, რომ ისინი წარმოადგენენ გამოსახულებათა გამოსახულებებს ანუ ნიშანთა ნიშნებს²⁷. ახალი აღთქმის ფარჯიანისეული მარიონეტულ-ანიმაციური ფიგურატიულობის მაგალითისათვის საკმარისია გავიხსენოთ თუნდაც ლაზარეს აღდგინების — ამ მართლაცდა „მისტიური რეანიმაციის“ — ამსახველი მინიატურა „იოანეს სახარებიდან“.

და მაინც, ეს „მეორად-მამოღველირებელი“ გამოსახულებანი ჰერმან ჰესესეული პაბლოს „მაგიური თეატრის“ თოჯინებს რომ გვაგონებენ, უპირველეს ყოვლისა, სიმბოლური ხატებია, ხილვებია, ხოლო მთლიანობაში ესა თუ ის ეპიზოდი თუ სცენა მოიაზრება როგორც რიტუალური-იმაგინაციური სა-ხილველი, რომელიც პერცეპტუალურ წარმოდგენაში გვეძლევა არა როგორც „საკუთრივ ვიზუალური“, არამედ როგორც „კვაზივიზუალური“ ფენომენი. და ესაა კიდევ ერთი დასტური იმისა, რომ ჩვენი მხატვრის რიტუალურ-იმაგინაციურ სამყაროში ქრისტიანული მეტაფიზიკური ონტოლოგია განიცდება როგორც აბსტრაქტულის კონკრეტულ-სახეობრივ მასალაში განსხეულება. ამ გაგებით, როგორც მამა პაველ ფლორენსკი ამბობს, სინამდვილე — ესაა აბსტრაქტულისა

და კონკრეტულის ადექვატურობა (ტაქტიკურიულობა), მოჩვენებითობა კი — სიმბოლურობა (ალეგორიულობა)²⁸.

ზემოთ მონიშნული ქრონოტოპული სიტუაცია ფარჯიანისეული ბიბლიური იგაგების შუალედურ დროსა და შუალედურ სივრცეში მიმდინარეობის შესახებ, ამჯერად, იმით უნდა დავაზუსტო, რომ მხატვარი ტექსტში აღწერილ ეპიზოდებს ზღვრულ მდგომარეობებში ხატავს. მაშასადამე, ფერწერულ-იმაგინაციური მედიტაციები „ახალი აღთქმის“ თემებზე ამა თუ იმ იგაგის სივრცულ და დროით მედიაციურობას ავლენს. სახარების საკრალურ-მისტიკური სამყაროს კარი მაყურებელს სწორედ ამგვარ შუალედურ-მედიაციურ „ჰორიზონტზე“ ეხსნება.

ჩემი „პერსონაჟი“ იმაგინაციური ინსპირაციის მეშვეობით ქმნის ესთეტიკურ საგნებს. გრძნობადი ფორმების სამყაროს იგი ინტელექტთან სიმბოლური „შესატყვისობის“ გზით ანუ ერთგვარი ინტელექტუალური ცოდნითაც წვდება, რაც, თავის მხრივ, უშუალოდ წმინდა გონებიდან მომდინარეობს. ინტელექტუალური ცოდნა პრინციპულად განსხვავდება, როგორც დისკურსიული ცოდნისაგან (ფილოსოფია), ისე რელიგიური ცოდნისაგანაც — ამ უკანასკნელთან მიმართებით იგი ტრანსცენდენტურია. საკუთრივ ინტელექტუალური ცოდნა იძლევა საშუალებას, უშუალოდ გეზიაროთ ღვთაებრივ ცოდნას მის შინაგან სისავსეში, განსხვავებით რელიგიური ცოდნისაგან, რომელიც ოდენ ღვთაებრივი გამოცხადებით იფარგლება. აქედან გამომდინარე, ტრადიციული ხელოვნებებისმიერი გრძნობად ფორმათა ჭკრეტა და კრეაცია შესაქმის ერთგვარ რეკრეაციასაც მოასწავებს. ფარჯიანის შემოქმედება ტრადიციული ხელოვნება იმ გაგებით, რომ იგი ღვთაებრივი შესაქმის ოპერაციულ-ლოგიკური ასპექტის თავისებურ „იმიტირებას“ ახდენს. მეორე მხრივ, ფარჯიანისეული იკონიკურ-იმაგინაციური კრეაცია (რეკრეაცია) სუფთა („წმინდა“) ფურცლის სივრცეში „არარადან“ ხდება. ესაა სივრცე, რომელიც ყოველივეს იღებს საკუთარ თავში და გვევლინება ერთგვარ „ეკრანად“, მასზე ელიმინირდებიან იმაგინაციური ხატები. მხატვარი მის მიერ რეპრეზენტირებულ ბიბლიურ სამყაროს წარმოგვიდგენს ხან დისკრეტული, ხანაც არადისკრეტული (სუქცესიური) მომენტების სახით.

დისკრეტულობა მეტადაა შესაცნობი „იონანეს სახარებაში“, სადაც „წიგნის“ მთელი სტრუქტურაა „წყვეტილი“, დაწყებული აუკინძავი ფურცლებით, დამთავრებული ჩაწებებულ-ჩამონტაჟებული მინიატურებით. ამ მხრივ „მარკოზის სახარება“ უფრო „მთლიანია“, კომპაქტური. აქ ტექსტი-ნიშანი (თავისი თავსართი ასო-ნიშნითურთ) თუ ცალკეული მინიატურა ტექსტზე კი არაა „მიმაგრებული“, არამედ თითქოს თავად ლოგოსიდანაა აღმოცენებული. მთელი „წიგნადი სივრცე“ მოიაზრება როგორც „აბსოლუტური ავტორისათვის“ დატოვებულ ტოპოსი (ან ტოპოსები), თვით სახარება კი, წარმოკვიდგება როგორც ლოგოსის ჯგუფის სული განხორციელება ანუ „აბსოლუტური ავტორის“ ვირტუალური „შესვლა“ საკუთარსავე ტექსტში. ამასთან, „მარკოზის სახარება“ აღარ წარმოსდგება დაზგური ფურცლების კრებულად. წიგნის „სხეული“, როგორც სახარებისეული მითის მატერიალური მატარებელი, იმ ზომამდეა „დამუშავებული“, თუნდაც, ასე ვთქვათ, „ნაწრთობი“, რომ მაქსიმალურად „იშლება“ ზღვარი ხელნაწერ ტექსტსა და იკონიკურ გამოსახულებას შორის. ეს უკანასკნელი, თავისთავად, გაცილებით იმპერატიულია, ვიდრე ნაწერი, აღარ დომინანტობს და საკუთრივ ტექსტის, როგორც ლოგოსის განხორციელებული ხატის, ფუნქციას „სჯერდება“. ტექსტში „ნახსენები“ სიტყვები თითქოსდა, ჩვენს თვალწინ გარდაისახებიან „გამოსახულებებად“, თავისუფლად და უწყვეტად რომ „მიმოდინან“ ტექსტის საკრალურ სივრცეში. ამ სივრცის ყოველი პუნქტი აქსიოლოგიურად ღირებულია და სემანტიკურად მნიშვნელოვანი. ლოგოსი კონტინუალურად ერწყმის ტექსტს, ტექსტი კი — გამოსახულებას.

ფარჯინისეული სიმბოლო, ისევე როგორც საზოგადოდ რელიგიური სიმბოლო, არაა სტატიური. მისი სრული რეალიზაცია სიმბოლურ ფორმათა ერთგვარი „პოლემიკის“, ხოლო შემდგომ ამისა, მათი შერწყმის შედეგად ხდება. რელიგიური სიმბოლოს ამბივალენტური ბუნება გამოსკვივის ინტერპრეტირებად მასალაში, სადაც წესრიგი და ქაოსი, ზმანება და გამოღვიძება, სივრცე და დრო კონკრეტული პლასტიკური ხატის დიქტომიურ საფუძველს წარმოადგენენ. სამყაროს დინამიური ხატი დღისა და ღამის, სინათლისა და სიბნელის მონაცვლეობით ქმნის უნი-

ვერსუმის კოსმოლოგიური სურათის ციკლურ ასპექტს, თავის მხრივ, ილუსტრაციულ ციკლს რომ გასდევს ლაიტმოტივად. ასე ეჯაჭვება სამყაროს ციკლური ლოგიკა წიგნის ილუსტრაციათა ციკლურ ლოგიკას. რაც შეეხება ხელნაწერი ფურცლისათვის დართულ მინიატურა-თავსართებსა თუ ცალკეული თავის დამასრულებელ იკონიკურ „რეპლიკა-აკორდებს“, ისინი „იონანეს სახარებაში“ ტექსტში ორიენტირების ზონებს მიანიშნებენ და ერთ შემთხვევაში (მინიატურა – თავსართები) სახარებისეულ იგავთა ნარაციის დასაწყისს აღნიშნავენ, მეორე შემთხვევაში კი (მინიატურული „ფრიზები“) – დასასრულს. ეს კი წიგნის „სხეულის“ არა ოდენ ფორმალურ-კონსტრუქციული, არამედ სიმბოლურ-სემანტიკური ორგანიზაციის ფორმაცაა. კალიგრაფია მხატვრის ანთროპოსოფიურ-ოკულტური წარმოდგენით, ეთერული სხეულის დინებას აღბეჭდავს. ამ მხრივ, საგანგებო სემანტიკური დატვირთვა ენიჭება ცალკეულ ასო-ნიშნებს, მაგ., „ჰაე“-ს, ეთერული დინამიზმით რომ სუნთქავს. ამასთან, ცალკეულ გრაფემათა ორნამენტული გადაბმები ქმნიან ნონფიგურატიულ კალიგრაშებს, მთლიანობაში ერთიან აბსტრაქტულ-ლიტერულ კომპოზიციებად ფორმირებას რომ ლამობონ. და მაინც, სახელდობრ „იონანეს“ სახარებაში გრაფემული კომპოზიციებით ვერ იხატება სამყაროს სურათი.

ფარჯიანის ჩემს მიერ რეკონსტრუირებული მხატვრული მეთოდი კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ პლასტიკური ფორმა მხოლოდ მაშინაა აქტიური, როდესაც სივრცული გარემოს დინამიკაში „მონაწილეობს“. სხვაგვარად, ფორმა პასიურია და სივრცის დანარჩენ პუნქტებთან დაუკავშირებელი. სივრცულად დინამიური ფორმის არქექტიპული პარადიგმა კი საკრალური ცენტრის ანუ სამყაროს ცენტრის ფუნქციაა. გარემომცველი სივრცის ნებისმიერი პუნქტი, უზენაეს სულიერ ღირებულებებთან ზიარების მიზნით სიმბოლურად სწორედ ამ ცენტრისკენ მიისწრაფვის. თუმცა, არსებობს უკუმოდრაობაც, – სულიერი ცენტრიდან პერიფერიისაკენ, – როდესაც ძირითადი საკრალური ღირებულებანი სივრცეში „იტოტყებიან“ და ამ სივრცის ცალკეულ წერტილებს რიტუალურად სიწმინდეს ჰფენენ. საკრალიზებული ცენტრის ქრონოტოპში

მოდრაობის თემა ფარჯიანისეულ ფერ-ხატწერულ ფუგებშიც ჟღერს და ერთი იკონიკური ტექსტიდან მეორეში ვარიაციულად გადადის.

წიგნი, როგორც მხატვრული კულტურის საგანი, აქ კოსმიურ ფუნქციასაც ითავსებს. ესაა საკუთრივ ილუსტრირებული წიგნის კოსმოსი. სამყაროს მსგავსად, წიგნსაც აქვს თავისი საკრალური ცენტრი, თავისი ათვლის წერტილი. ამგვარ ცენტრად, ათვლის წერტილად ლიტერატურული თუ ფერწერული თხრობისათვის ფრონტისპისი გვევლინება, რომელსაც ჩვენი მხატვარიც საგანგებო ფუნქციას აკისრებს. ფრონტისპისი თავისებურ „სანქციასაც“ იძლევა ლიტერატურულ-ფერწერული ნარაციის დაწყებისათვის და თავისი სიმბოლურობის ვეგდით მკითხველისა თუ მაყურებლისათვის ჩვეული გარემომცველი სამყაროს რემოდელირებასაც ახდენს²⁹.

იოანეს სახარების თითოეული თავი იწყება მინიატურულ კვადრატში ჩახატული თავსართი ასო-ნიშნით, რომელიც ემბლემატურად მოიაზრება როგორც ერთგვარი „გამოსახულების რეგულარული ეელი“ – კარი. მაგ., III თავის მინიატურა-თავსართში ასო-ნიშანი „ინი“ კარის ემბლემაცაა, რომელსაც ეყრდნობა ნიკოდიმოსი, XI თავის ანალოგიურ თავსართში „ინ“-შია მოქცეული ლაზარე. ამრიგად, „იოანეს სახარების“ თითოეული თავის მინიატურა-თავსართის ნებისმიერი გრაფემა წარმოდგენილია როგორც კარი, რომლის „გავლითაც“ მკითხველი იწყებს თავის მისტიურ „მგზავრობას“ სახარების საკრალურ სამყაროში. ისიც სიმპტომატურია, რომ ყოველი თავი (კარი) სრულდება ჰორიზონტალური, მართკუთხა „ფრიზით“, რომელიც აღნიშნავს „გზას“ მომდევნო თავისაკენ. ამ გზაზე მორიგი „კარი“ ხდება მკითხველს და ა.შ. ამასთან, ეს „გზა“ ხსენებულ „ფრიზებში“ ხშირად ჰანდის ფაქტურაზე ამოკაწრული ხაზებითაა აქცენტირებული.

კარის ხატს ფარჯიანისეული „იოანეს სახარების“ დისკრეტულად ჩალაგებულ მინიატურებშიც სპეციფიკური სემანტიკური როლი აკისრია. მაგალითისთვის შეიძლება მოვიხმო მინიატურა: „რომელი შევალს კარით, მწყემსი არს ცხოვართა“. მაცხოვარი თავადაა კარი: „მე ვარ კარი: ჩემ მიერ თუ ვინმე შევიდეს, სცხოვნდეს; შევიდეს და გამოვიდეს,

და საძოვარი ჰპოვოს" (იოანე, 10,9). კარის ხატადაა წარმოდგენილი ნალისებური თაღი, რომელშიც გამოსახულია ერთ შემოსხვევაში მაცხოვარი („მე ვარ მწყემსი კეთილი“; „მე ვარ პური ცხოვრებისა“), მეორეში კი — იუდა („და იყო ღამე“)“³⁰.

კარი სიკეთისა და ბოროტების, ღლისა და ღამის, ახლისა და ძველის, და შეიძლება ითქვას, ყოველგვარი ბინარული ოპოზიციის ზღურბლია. იგი ხან იღება, ხანაც იკეტება³¹, რითაც მისი ყოფითი ფუნქცია კი არ სრულდება, არამედ რეპრეზენტირდება სიმბოლურ პროტაგონისტთა „შეხვედრა-გაცილების“, ციურ მნათობთა „ამოსვლა-ჩასვლის“ და ა.შ. რიტუალური ხდომილობანი. შუა საუკუნეებში ამგვარი რიტუალური ხდომილობანი ქრომატული სიმბოლიკითაც „შეივსო“, ასე მაგალითად, მრავალ ტრადიციულ კულტურაში ჩვეული გახდა აღმოსავლეთის კარის, მოგვიანებით კი, უბრალოდ, შესასვლელი კარის დაფარვა ოქროთი, ვერცხლით ანდა რომელიმე ელვარე ლითონით. ძველ ეგვიპტეში თითოეულ კარზე გამოისახებოდა მზე, უფრო განვითარებული ფორმით კი, ეს ემბლემა წარმოსდგებოდა ფრთოსანი მზის სახით, რომელიც ორ გველს ეკავა. როგორც წესი, მზისადმი მიძღვნილ შესასვლელებს თავისი მცველი-გენიები ჰყავდათ: ეგვიპტეში — სფინქსები, ასირიაში — ფრთოსანი ხარები. და მაინც, „ძველების“ წარმოდგენებში სამყარო ერთიანია და განუთიშველი. ამიტომაც, კარი არა მხოლოდ აცალკევებს „ზენა“ სამყაროს „ქვენასაგან“, არამედ აერთიანებს კიდევ მათ. სამყაროს ცვალებადი ხატი ღლისა და ღამის, ნათლისა და ბნელის მონაცვლეობით ბადებს კიდევ ერთ ხატს: ორკარიან საცხოვრისს ერთურთის საპირისპიროდ განლაგებული შესასვლელითა და გამოსასვლელით. ეს არქეტაპული ხატი³² შუა საუკუნეებში ჰპოვებს გავრცელებას. ორკარიანი საცხოვრისი, მეორეს მხრივ, უკავშირდება სამყაროს კოსმოლოგიური სურათის დინამიურ (ტემპორალურ-ციკლურ) ასპექტს და მზის ამოსვლა-ჩასვლის ორფაზიანი სისტემის სიმბოლიზირებას ახდენს³³.

ორკარიანი საცხოვრისის იდეის თავისებური გენეზისი ფიქსირდება მართლმადიდებლური ტაძრის ჰორიზონტალურ სტრუქტურაში, სადაც ინტერიერი — საკურთხევლით (მოგვიანებით „სამეფო კარებით“ იკო-

ნოსტასში) და დასავლეთის კარიბჭით — სამყაროს სიმბოლურ ხატს „იმეორებს“. სამეუფო კარები და დასავლეთის კარიბჭე სიმბოლიზაციაა ორი საკრალური საზღვრისა, მთელ პროფანულ სივრცეს ქრისტიანულ ეკლესიაში რომ მოაქცევს.

3.6. პერსონაჟი — გამოსახულება — ხატი

ფარჯიანისეულ სახარებათა პერსონაჟების ერთი ყველაზე დამახასიათებელი ნიშანია ინდივიდუალური პორტრეტული ნიშნების ნიველირება, რისი „არქეტიპიც“ არქაული და მედიევალური მხატვრული აზროვნებაა⁴. ადამიანის გამოსახვის ესთეტიკა შუა საუკუნეებში ამა თუ იმ გმირის იერარქიულ-ღირებულებითი ნიშნების გამოვლენას ეფუძნება. აქედან გამომდინარე, მითოლოგიური, ლიტერატურული თუ ფერწერული პერსონაჟის დახასიათებაც სიტყვიერი თუ იკონიკური კონტექსტის საზღვრებიდან გამოდის და ზოგად-იდეალიზირებული საზრისით იმოსება.

საინტერპრეტაციო მინიატურათა ესთეტიკური ფენომენი თავის სრულფასოვან გამოხატულებას, გარკვეული გაგებით, „ეტიკეტურად გამოსახულისა“ და „ეტიკეტურად გამოუნატავის“, ანუ მხატვრული სახის კატაფატიკურ და აპოფატიკურ წარმოდგენათა ზღვარზე იძენს. თავისებური აზრით, ეს მხატვრული პირობა მიმეზისური და არამიმეზისური სახვის მედიაციურ ბუნებასაც აღბეჭდავს. მიმეზისურად დაფიქსირებული ხატები გამოსახვის კატაფატიკურ მეთოდს შეესიტყვებიან, არამიმეზისური ხატები კი — აპოფატიკურს. და მაინც, სახვის ამ ორი მეთოდის თანხვედენა არასოდეს ხდება, არც ღენოტატი და სიგნიფიკატი ვმთხვევიან ერთმანეთს. აქედან გამომდინარე, ფარჯიანისეული ესთეტიკური ხატი სემიოლოგიური ასპექტით, კერძოდ, ჩ.პირსისეული მოდელით, არც იკონიკური ნიშანია და არც ნიშან-ინდექსი; ესაა ნიშანი-სიმბოლო.

ამ მინიატურების ესთეტიკურ-სემიოტიკური ანალიზისას პერსონაჟთა გამოსახვის ტიპობრივ სიტუაციათა ნორმატიულობა-ეტიკეტურობა პერსონაჟთა მხატვრულ-ექსპრესიული გამოსახვის პრინციპებისაგან

უნდა განვასხვაოთ. ამ შემთხვევაში, პერსონაჟთა გარეგნობის დინამიკა, კანონიკურობას დაშორებულია და ამდენადვე, ლაპარაკი „იგივეობის ესთეტიკაზე“, როგორც მხატვრულ მეთოდზე. შეუძლებელია. მაგრამ, იმავდროულად, ეს პერსონაჟები და მათი ხატვის პრინციპი ზღვრულად გამოვლენილ ეტიკეტურ ნიშნებსაც მოიცავს, იმდენად, რამდენადაც ასახავს ადამიანის ხატის შესახებ „რომანტიკულ ხელოვნებაში“ აპრობირებულ წარმოდგენებს. ამ გაგებით, ქრისტიანული ხელოვნების ზოგად-ესთეტიკური მოდელი ამ შემთხვევაში შენარჩუნებულიცაა და გარკვეულწილად მოდერნიზებულიც. მთავარი მაინც ისაა, რომ მხატვრის პათოსი არსებითად მიმართულია ექსტატიკურობისაკენ, საღმრთო მშვენიერების, როგორც შინაარსის, ფერწერულ ფორმაში „ეერდატევისაკენ“ და, აქედან გამომდინარე, თვით ხელოვნების თავის თავიდან გამოსვლისაკენ. გრიგოლ ნოსელის თქმით ხომ: „შუენიერებაი საღმრთო... არა გამოხატულ არს შუენიერებითა ფერთაითა, არამედ უზეშთაესითა წესითა, რომელიც მიუთხრობელ არს გულისხმის-ყოფად“. და სწორედ აქ იჩენს თავს ერთგვარი ამბივალენტურობა, თუნდაც წინააღმდეგობა „საღმრთო შუენიერებასა“ და მხატვრულ სახეში განსახეულებელ გრძნობად-ესთეტიკურ მშვენიერებას შორის, რადგანაც „არავის ძალუძს ერთნაირად იყოს ამაღლებული პოეტიცა და მეტაფიზიკოსიც, მეტაფიზიკა ცნობიერების აბსტრაქციას ახდენს გრძნობისაგან, პოეტურმა ნიჭიერებამ კი მთელი ცნობიერება გრძნობაში უნდა ჩაძიროს“³⁵.

შეიძლება დავეუშვა, რომ ჩემი პერსონაჟისათვის ადამიანის სახე აბსტრაქციაა, ფორმაა, რომელიც მზადაა იქცეს „წმინდა“ შინაარსად. ამ მხრივ, საქმე გვაქვს გამომსახველობით (იმპრესიულ) და გამომხატველობით (ექსპრესიულ) ასპექტთა ოპოზიციასთან, რომელიც, საზოგადოდ, ქრისტიანულ ესთეტიკურ ხატში თავის ზღვარს აღწევს. როგორც პოეტი იტყოდა, აქ „სულს სწყურია საზღვარი როგორც უსაზღვროება“. „საზღვარი როგორც უსაზღვროება“ – ის პოეტური ფორმულაა, რომელიც ამ შემთხვევაში, მეტაესთეტიკური ექსტაზის ნიშნადაც შეიძლება დაესახოთ ანუ თვით ხელოვნების საკუთარი არტეფაქტული სფეროდან გამოსვლის ერთგვარ ემბლემად ვაქციოთ.

სახარების პერსონაჟები, რილკეს ერთი ლექსის თავისუფალ თარგმანს თუ მოვიხმობ, თითქოსდა „უფლის ბალებში მდუმარედ დაიარებიან, თითქმის მსგავსები, როგორც დროითი ინტერვალები“. ისინი იმდენად ტიპიზირებულნი არიან, რომ ხშირად სქესსაც ძნელად თუ დაადგენ. ამ გაგებით, ეს პერსონაჟები ერთგვარ ანდროგინებად შეიძლება დაესახოთ³⁶, რომელთა ამბივალენტურობაც ანდროგინული, ორსქესიანი წამიერებით, როგორც ტემპორალური ვალენტობით ვლინდება. ანდროგინული წამიერება ბაშლიარისეული მეტაფიზიკური მეტაფორაა, რომელშიც იგი მამაკაცურ და ქალურ დროთა, ანუ ძლიერი, შემტევი, ყოვლისშემძუსვრელი დროისა და ნაზი, მორჩილი, მწუხარე დროის ჩამნაცვლებელ საწყისს გულისხმობს. პოეტური საიდუმლო – ანდროგინია – ასკენის ბაშლიარი³⁷, და ეს დასკვნა, ზემოხსენებული ასპექტით, ჩემი „პერსონაჟის“ სამყაროზეც შეიძლება გაერცელდეს.

ტიპიზაციისა და იმპერსონალურობის პარალელურად, იკონიკურ-მინიატურული ციკლის ფარგლებში, ერთი და იმავე პერსონაჟის სახის („სურათის“) არასტაბილურობაც შეინიშნება. ამ მხრივ, უნდა დაფიქსირდეს პერსონაჟთა მრავალსახეობა და მათი იერსახის ცვლა ყოველ ცალკეულ გამოსახულებაში. რაც შეეხება ამ პერსონაჟთა ატრიბუტებისა და ანტურაჟის ცვლას, იგი ფუნქციონალურადაა დაკავშირებული სიუჟეტურ მოქმედებასთან. ერთ ციკლში გმირის მრავალსახეობაც ამ მოქმედებათა ცვლითაა განპირობებული. პერსონაჟთა გარეგნული სახის გაორება ერთგვარი პოეტურ-მხატვრული ხერხია. ავტორი დროსა და სივრცეში პერსონაჟთა მოძრაობის გამოსახვისას მუდმივად ცვლის მათს ყოველ შესაძლებელ განმასხვავებელ დახასიათებას – გარეგნობას, ტანისამოსს, ტანისამოსის ფერს, ფაქტურა-ტექსტურას... ასე რომ, ისინი ჩვენს წინაშე საკუთარ „მოქმედებათა ტანისამოსში“ წარმოსდგებიან. ამასთან, გარეგნული სახის მოუხელთებლობა პერსონაჟთა სიტუაციური დეტერმინაციის არქაულ ტრადიციასთანაცაა წილნაყარი.

პერსონაჟთა მრავალსახეობა არა მხოლოდ მოქმედების ცვლის, არამედ გმირის მიერ კონკრეტული ადგილგადანაცვლების შედეგითაცაა. ერთი ტოპოსიდან მეორეში გადანაცვლება პერსონაჟის გარეგნობის

ცვლილებასაც იწვევს. ამასთან, ერთი სივრცული ზონიდან სხვა ზონაში გადასვლისას აღმოცენებული გარეგნული ტრანსფორმაციები თვით სივრცული ლოკუსის თვისებებითაცაა ნაკარნახევი. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, ახალ მიკროსივრცეში აღმოჩენისას, პერსონაჟი ამ სივრცის პირობების შესაბამისად ადაპტირდება, მის ნაწილად იქცევა, მასში „ეწერება“. მოკლედ, სივრცე თავადაა პერსონაჟის ქცევისა და გარეგნობის მამოდელირებელი ფაქტორი. ამასთან, ეს სივრცე მაინც მოქმედებათა ერთობ შეზღუდულ პირობას სთავაზობს პერსონაჟს. ამდენადვე, სახარებისეულ სივრცულ ზონათა „კრებული“ მოქმედებათა, უფრო ზუსტად, მოტივთა სავსებით განსაზღვრულ „კრებულს“ აპროგრამებს.

ჩემი პერსონაჟის „პერსონაჟები“ არა მხოლოდ სამოსს, ნიღბებსაც იცვლიან ხოლმე. „ნიღაბი“ უკავშირდება პერსონაჟის სტატიკურ დახასიათებას, რომლის კვალობაზეც იგი უიგივდება „ტიპს“³⁸, თუ ლიტერატურათმცოდნეობით კონტექსტში, ცნება „ნიღაბში“ სახვითი ხელოვნების ენისათვის მიუწოდებელი სიტყვიერი კონკრეტია იგულისხმება, ხელოვნებათმცოდნეობით კონტექსტში, იგივე ცნება გაცილებით ფართო, განზოგადებულ შინაარსს იძენს. აქ უკვე თავად ხელოვნების ქმნილება განიხილება როგორც „ნიღაბი“, ავტორის მსოფლმხედველობას რომ აღბეჭდავს³⁹. ამ მხრივ, ხელოვნების ნებისმიერი ქმნილება, როგორც „ნიღაბი“, უკვე აღარ განიხილება თავად მხატვრის ესთეტიკური ცნობიერებისაგან განყენებულ და ავტონომიურ ფენომენად. პირიქით, იგი ხელოვანისა და მისი პუბლიკუმის ინტელექტუალური თამაშის პირობაა, მისი თვალსაზრისის გამოხატულება⁴⁰.

პერსონაჟის დახასიათება გარკვეული იკონიკური კანონიკურობის სისტემაშიც ჯდება და, იმავდროულად, ერთი მინიატურული ციკლის საზღვრებში გამოსახვის პარადოქსულ თავისუფლებას, იმპროვიზაციულ თავისუფლებასაც ეუზიარება. ფორმალური თვალსაზრისით, ნიღაბი პერსონაჟის ერთგვარი ნიშანიცაა, რომლის მეშვეობითაც მხატვარი პირდაპირ მიანიშნებს ფერწერული თხრობის შემდგომ ქრონოტოპულ მეტამორფოზებს.

პერსონაჟთა იდენტიფიკაციის კრიტერიუმად მთელსერივში შემთხვე-

გებში მათი საკუთარი სახელები გვევლინება. ისინი დროსა და სივრცეში პერსონაჟ-ნიღბების არაადექვატურად გამოვლენილ გარეგნულ თვისებებს მათსავე განუყრელ „იმიჯთან“ აკავშირებენ. ამგვარად, ნიღბთა პირობითობა გამოსახულებათა თავებზე გაკეთებული წარწერებით კორექტირდება და კონკრეტიზდება. საკუთარ სახელთა წარწერები გამორიცხავენ გამოსახულ-წარმოდგენილ პერსონაჟთა სხვაგვარ გაგებას, ცვალებადი ნიღბები კი მინიატურათა ციკლურ საზღვრებში უცვლელ სემანტიკურ გარკვეულობას იძენენ.

ამრიგად, სახარებისეული სამყაროს სურათი თავისი ტიპოლოგიური და პერსონოლოგიური სპექტრითაა წარმოდგენილი.

„ნიღბის მხატვრული მოტივი მხოლოდ პერსონაჟთა გარკვეული ცვლილებების მარკირებით არ შემოიფარგლება. იგი ადამიანის გამოსახვის, „რომანტიკული“ ესთეტიკის კვალობაზე, ადამიანის სხეულებრივ პროპორციათა პარადოქსულ ცვლილებებშიც გამოიხატება. აქაც იერარქიულ-აქსიოლოგიური ფაქტორი მოქმედებს. მხატვარი პერსონაჟთა პროპორციებსაც არღვევს და მათ მოქმედების არენის — სიერცის — პერსპექტივასაც ანგრევს. ეს კი, პერსონაჟისა და სიტუაციის ტროპულ-მეტაფორული შეფასებაცაა. ზემოთ უკვე მივანიშნე, რომ ფარჯიანი არა იმდენად სახარებისეულ სიუჟეტურ რეალია-სიტუაციებს, რამდენადაც საკრალურ ცნებებს, იღებებს „ასურათებს“. ეს იღებები კი ხატიისაგან დამოუკიდებლად ინარჩუნებენ კონკრეტულ და ერთჯერად ხასიათს, რაც მათ „სურათოვნებას“ ანიჭებს“⁴¹.

რახან „სურათი“ და „სურათოვნება“ რამოდენიმეჯერ ვაზსენე, ერთგვარი ექსკურსიც უნდა გავაკეთო ცნება „სურათის“ სემანტიკის სფეროში.

„სურათ“ არაბული სიტყვაა და უკავშირდება ფუძე „სავარა“-ს; ყურანში. ალაჰის შესაქმე, დაკავშირებული უკვე შექმნილი საგნისათვის ფორმის მდებარეობასთან, სწორედ ამ არაბული ფუძის (სავარა) მეშვეობით გადმოიცემება „სურათი“ — ხალაქნაკუმ სუმმა სავარნაკუმ — „ჩვენ შეგქმენით თქვენ, შემდეგ მოგანიჭეთ თქვენ ფორმა“ (ყურანი 7, 10). სხვა სურის უკანაჰქენელ აიათში (59, 24), ოღონდ უკვე ალაჰის სახელთა

ჩამონათვალში, შემდეგი ანალოგიური თანმიმდევრობაა: „იგი — ალაპ: შემოქმედი, შემქნელი, წარმომშობობელი. იგი — მფლობელი მშვენიერ სახელთა“ („ხუკა ალლახუ ალ-ხალიკუ, ალ-ბარი 'უ, ალ-მუსავეირუ, ლახუ ალ-ასმა 'უ ალ ხუსნა). ორსავე შემთხვევაში, ალაპის ვითარცა შემოქმედის (ხალიკ) მოღვაწეობა წინ უსწრებს მისი, როგორც ფორმის წარმომშობის ანუ გამფორმებელის (მუსავეირ) მოღვაწეობას. და თუმცა, ყურანში ფუძე „სავარა“-ს გამოყენება მოღვაწეობის სრულიად განსაზღვრულ ტიპს უკავშირდება, რაც თავის მხრივ, ალაპისეული შესაქმეს თანმიმდევრობაშიც ეკლინდება („ხალაკა — სავარა“, შექმნა — ფორმის მიცემა; და შესაბამისად, „ხალიკ-მუსავეირ“ — შემოქმედი, ფორმის მიმცემი), ირანულ კულტურულ ტრადიციაში ზმნა „სავარა“ და ნაზმნარი არსებითი სახელი „სურათ“ გაცილებით ფართო სემანტიკურ სფეროს შემოწერენ. აქედან გამომდინარე, სიტყვის „სურათ“ პოლისემანტურობა განსაკუთრებით ვრცელდება სახვითი ხელოვნების ძეგლებთან მიმართებით. ასე რომ „სურათ“ მუსავეირის დეაწების ხილული ვლენასაც აღნიშნავს, გრძნობადად წვდომად მოვლენასაც, გამოსახულებასაც, ადამიანთა და საგანთა იერსაც და მათ ფორმასაც.

გარკვეული გაგებით, „სურათ“ — „ხატს“, ნეიტრალურ კონტექსტში კი „სახეს“ ეთანადება. ოღონდ, არა გრძნობად-ემპირიულად აღსაქმელ გეშტალტურ გამოსახულებას, ფორმას. ყოველ შემთხვევაში, შუა საუკუნეების ირანის რელიგიურ-პოეტურ წარმოდგენებში სიტყვა „სურათ“ მოიხმარება ორი მნიშვნელობით: არსებობს „სურათ“, როგორც ჩენილი, წარმავალი, არაჭეშმარიტი ფენომენი და „სურათ“, როგორც დაფარული, წარუვალი, ჭეშმარიტი არსი. აზადდინ ნასაფის თანახმად, ადამიანს აქვს ჭეშმარიტი, ანუ ევროპული ფილოსოფიური ტერმინით, ალეთოლოგიური სურათი და სურათი — რაოდენობრივი ანუ ქვანტიტეტური. პირველი მათგანი სწორედ ისაა, რითაც ადამიანი ადამიანად გვევლინება. ესაა ადამიანის ჭეშმარიტება. რაც შეეხება ქვანტიტეტურ სურათს, სახელდობრ ადამიანის სხეულებრივ-განზომილებით ცვალებადობას (დამოკლებას, დაგრძელებას და ა.შ.), ნასაფის თანახმად, იგი არ აისახება მის ჭეშმარიტ სურათში⁴².

ამრიგად, ალაპი და წინასწარმეტყველნი, რაიმესათვის ფორმის მიცემამდე, ჯერ ქმნიან უშუალოდ „რაღაცას“, ამის შემდეგ – სურათს (ხატს) და მხოლოდ შემდგომად ამისა, აგზავნიან ქმნილებას „მოწმობათა სამყაროში“ (‘ალამ-ი შახადატ). ანალოგიური პრინციპით იქმნებიან ხელოსნობისა და ხელოვნების საგნებიც: ჯერ ინტელექტუალურ ყოფიერებას იძენენ, ამის შემდეგ კი – „გრძნობად ყოფიერებას“. მაშასადამე, სურათ-ხატის გრძნობად მოვლინებას ინტელექტუალური დაბადება უსწრებს.

დაბოლოს, „სურათი“, – ხატს ეიგულისხმებთ მასში, გამოსახულებას, პორტრეტს თუ მინიატურას, – უპირველეს ყოვლისა, ის ცნებაა, თვით შემოქმედებით აქტს რომ აღბეჭდავს და ონტოლოგიური, კოსმოლოგიური, აქსიოლოგიური თუ ეთიკური საზრისის მქონე რეფლექსიების მაპროვოცირებლად გვევლინება. ამის გამოა იგი არა მხოლოდ შუა საუკუნეების ირანულ მხატვრობასა და პოეზიაში, არამედ ქართულ სამყაროშიც, ერთობ ასოციაციური ცნება. ამიტომაც დაუთმეთ მის სემანტიკას ეს ვრცელი პასაჟი.

ახლა, კვლავ ქრისტიანულ სამყაროს დაეუბრუნდეთ. ფარჯიანისეული სახარება, როგორც ითქვა, საკრალური ცნებების, ქრისტიანული სიმბოლოების „დასურათებაა“. ამ გაგებით, სახარებისეულ იგავთა მხატვარი-მთხრობელის კონტექსტუალურ-სუბიექტური ანუ ესთეტიკური შეფასება სჭარბობს კანონიკური ტექსტის „ობიექტურ“ დასურათებას. მხატვარი ადამიანის სახეში ანსხვავებს მის ცვალებად, წარმავალ ფორმას ანუ არაჭეშმარიტ სურათს და მის უცვლელ, წარუვალ არსს ანუ ჭეშმარიტ სურათს. ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა რამ საგანი, ადამიანიც, გარდა ფორმისა და არსისა, სახელსაც ფლობს. სახელია არსსა და ფორმას შორის დამაკავშირებელი რგოლი. „არსი არის სახელი; და ესაა მთავარი საყრდენი იმისა, რაც შემდგომად მოუღის მას“⁴³. რაც შეეხება საკუთარ სახელს, იგი ადამიანური პიროვნების, როგორც იპოსტაზის, მახასიათებელია და ადამიანურ სუბსტანციაზე არ დაიყვანება. რიშარ სენ-ვიქტორელის თანახმად, სუბსტანცია პასუხობს კითხვაზე „რა“, პიროვნება კი, კითხვაზე – „ეინ“. ამ უკანასკნელს ჩვენ შევესიტყვებით

საკუთარი სახელით, რომელსაც ერთადერთს შეუძლია მოცემული პირის სიგნიფიკაცია⁴⁴. ასეა თუ ისე, ქრისტიანობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია აბსოლუტის სახელის ინვოკაციას. წარმოთქმული სიტყვარიტუალურად უიგავდება დასახელებულს. ღვთაებრივ სახელში ერთერთს ერწყმიან სხეულებრივი და სულიერი, შეფარდებითი და აბსოლუტური, სასრული და უსასრულო⁴⁵. ეს გარემოება სპეციფიკურად ვლინდება არქიტექტურაში, მხედველობაში მაქვს ქრისტიანულ არქიტექტურაში პროტოტიპისა და ასლის პრობლემა, სადაც ტაძრის მიძღვნას (სახელს) ხშირად გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ორიგინალსა და ასლს შორის შესაბამისობის დადგენაში, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ასლი პრინციპულად განსხვავდება პროტოტიპისაგან.

*

* *

ჩემი „პერსონაჟის“ ბიბლიურ პერსონაჟთა გარეგნული ამბივალენტურობა შეიძლება განხილულ იქნეს პროფანული სამყაროს, როგორც საკრალური სამყაროს ემანაციის კონტექსტში. ამ მხრივ, პერსონაჟთა გარეგნობა და მათი ქრომატული საგნიფიკაციის დიფერენცირებულობა მათს, საკუთრივ კონკრეტული სიტუაციებით განპირობებულ თვისობრივ მდგომარეობებსა და განსაზღვრულ სივრცულ ლოკუსებში მყოფობაზე მიანიშნებს. არც მხატვარმა და არც მკითხველმა არ იციან, თუ როგორია პერსონაჟის ქეშმარიტი გარეგნობა („სურათი“). ამიტომაც ცალკეულ შემთხვევებში გამოსახულებებს თავზე მიეწერებათ სახელები, რომლებიც გამოსახულ პიროვნებათა ცვალებად ფორმასა და უცვლელ არსს აღნიშნავენ. ამდენად, საგანი მხოლოდ მაშინ გამოიხატება არსებითად, როდესაც მას სახელი მიეწერება (დაეწერება) და მაყურებელიც, ფორმისა და ფერისაგან დამოუკიდებლად, შეიცნობს მას. აი, კიდევ ერთი მიზეზი იმისა, თუ რატომ არ მიმართავს ავტორი პერსონაჟთა პორტრეტულ დახასიათებას. ამგვარი დახასიათება სწორედ იმის გამოა შეუძლებელი, რომ სახარებისეული პერსონაჟები, და მათთან ერთად მხატვა-

რიც, ემანაციათა სამყაროში, ცვალებად ფორმათა სამყაროში არსებობენ. ეს სამყარო განუზომლად მცირეა ეიდოსთა სამყაროსთან შედარებით. ამიტომაცაა ამ უკანასკნელის ფერწერულ-სურათოვანი რეპრეზენტაციის ფორმა — მინიატურა. სახარების ჩემს მიერ რემოდელირებული იკონიკური პარაფრაზები ოდესღაც აღსრულებადი კოსმიური სიტყვის მინიატურული რეპლიკებია, რამდენადაც ადამიანური კრეატივის ვერცერთი ფორმა ვერ გაუტოლდება ღვთაებრივ შესაქმეს, სულერთია, ტაძარი იქნება ეს, უბრალო სახლი⁴⁶ თუ წიგნის ილუსტრაცია. თითოეული მათგანი ოდენ ხილია, მიწიერი ფორმების ზენაარ ფორმებთან ზიარებისთვის გაღებული.

და მაინც, გრანდიოზული ბიბლიური სამყაროს ეს მინიატურული რეპლიკები ერთგვარი „მანქანაა“ თითოეული ქრისტიანის იმ საკრალურ სიტუაციებში შეყვანისა, რომელიც მხოლოდ მაშინ არსებობს, როდესაც იხატება. თითქოსდა ეს ყველაფერი სიტყვის მეშვეობითაც არსებობს, მაგრამ, გაკება იმისა, რომ ეს ხდება, სწორედ მხატვრობაში და მხატვრობით ხდება.

3.7. შერი და ნიშანი

„იონეს სახარების“ კოლორისტულ სისტემაში არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება ფერის ავტონომიურობას, ფორმისაგან დამოუკიდებლობას და ფერწერული ნარატივის პროცესში დამატებით და კონტრასტულ ქრომატულ სიგნიფიკაციათა ფუნქციობას.

მატერიის დამაბულობის ხარისხით დეტერმინირებული ფერი ჯერ კიდევ ანტიკურობაში იყო ცნობილი⁴⁷. შუა საუკუნეებში, კერძოდ, ალქიმიის მაგალითზე, პირველადი მატერიის თვისობრივ მდგომარეობასთან ქრომატული სიგნიფიკაციის დამოკიდებულება, ერთობ სიმპტომატური მოვლენაა. „ტრადიციული“ მხატვარი ალქიმიკოსიც უნდა ყოფილიყო, რამდენადაც მისი საქმიანობის სფეროში ფერებთან ეზოთერული კონტაქტიც იგულისხმებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ცვილშერეული პასტელის — პანდის — ტექნიკა ფარჯიანამდევ ბევრ მხატვარს გამო-

უყენებია, ჩვენმა ოსტატმა, რომელიც თავად ხარშავდა ამ მასალას, ეს პროცესი, ერთგვარად, ალქიმიკოსის საქმიანობის, ანდა უკეთესი იქნებოდა თუ ვიტყვოდი, ამგვარი საქმიანობის იმიტაციად წარმოიდგინა. ამ გაგებით, იგი მხატვარი-ალქიმიკოსის „როლს თამაშობდა“.

ასეა თუ ისე, ჩემს „პერსონაჟთან“ ფერის ძირითად ფუნქციად გვევლინება პირველადი მატერიის მდგომარეობისა და თვისობრიობის აღნიშვნა (სიგნიფიკაცია), უფრო ფართოდ კი, მატერიის მეტამორფოზებთან კავშირში აღმოცენებული მეტაფორული და სიმბოლური აღწერა (დესკრიფცია). ამ კონტექსტში, ფერი, ფორმასთან მიმართებით, რომელსაც იგი ავსებს, პირველადი და მნიშვნელოვანი, მოკლედ, ესაა ფორმისაგან ემანსიპირებული ფერი⁴⁸.

შესატყვისი ფორმისაგან ფერის დამოუკიდებლობა ამ უკანასკნელის კიდევ ერთ თვისებაზე მეტყველებს: ქრომატულ სიგნიფიკაციათა სისტემის ფარგლებშიც კი ერთი და იგივე ფერი სხვადასხვა მოვლენას შეიძლება აღნიშნავდეს. მაგალითად, ანთროპოსოფიის კონტექსტში, წითელი (რომელშიც იგულისხმება კინოვარი) აღნიშნავს ღვთაებრივ რისხვასაც, ადამიანურ სულში პოტენციურ ბოროტებასაც, ღვთის სასჯელსაც და ფერსაც, რომელზეც შეიძლება ლოცვის დაუფლება. მეორეს მხრივ, წითელი ფერით აღინიშნება ეთერი ადამიანის სხეულის ქვედა სფეროში. ესაა ქოლერიკული ფერი, ამასთან ფერი, რომელიც აღნიშნავს გარეგან სამყაროს, რომელსაც იერიში მოაქვს ჩვენზე, ფერი, რომელიც მისგან უკუგვაქცევს. სიბრტყის თანაზომიერი შევსებისას წითელი სრული სიმშვიდის ვითარებაში მოქმედებს, საკუთარ თავს აფუძნებს. ესაა სიცოცხლის ფერი, ფერი, რომელიც იმპედროულად გულისხმობს სიბნელის გადალახვას. წითელზე კონცენტრაციას მიყვარათ სამყაროს განცდამდე. ეს ფერი, თითქოსდა, ნთქავს სამყაროს და აღნიშნავს, როგორც უკვე ითქვა, ღვთიური რისხვის სუბსტანციას, რომელიც ყოველი მხრიდან გადმოედინება და გადაფარავს ჩვენს ადამიანურ ცოდვებს და ა.შ.⁴⁹. სხვა საქმეა წითლის აურატული სიგნიფიკაცია, კერძოდ, ადამიანის წითელ აურაში მკვეთრად გამოიხატება მისი განწყობილებანი, ვნებანი, ნებელობანი. ესაა შე-მოქმედი ადამი-

ანის აურატული ფერი.

ტონალურად ორკესტრირებული ფერი ფარჯიანისეულ სახარებაში პროფანულ, ხილულ სამყაროს აღნიშნავს, ლოკალური ფერი კი — საკრალურ, უხილავ სამყაროს. შესაბამისად, ტონალურად მოდულირებული ფერით აღინიშნება წარმატალი, ხორციელი ყოფიერება, ლოკალურით კი — მარადიული, ღვთაებრივი და, ამდენადვე, ჭეშმარიტი ონტოლოგიური ღირებულებების შემცველი ყოფიერება. ამ უკანასკნელის მანიფესტაციაა მინიატურათა უცვლელი წითელი (კინოვარი), მოყვითალო-წითელი თუ ოქროსფერი ფონი. მიწიერ-პროფანული სამყაროს ფერით სიგნიფიკაციათა ცვალებადობა და ფონის ქრომატული სტაბილურობა თავისებურ ფერით მოდელს ქმნის. იმაედროულად, ეს სტაბილური ლოკალური ფონი ერთგვარ ფარდადაც გვევლინება, ტრანსცენდენტური სამყაროს დამფარავ ზონად. მაგალითად, იოანეს სახარების ერთ-ერთ მინიატურაში („ქორწილი კანაში“) წითელი ფონი „პერსონაჟთა“ ზურგსკან დაშვებულ ფარდად აღიქმება. ამ გაგებით, მხატვარი ახდენს ოდენ ქორწილის, თუნდაც საკრალური ქორწილის, რეპრეზენტაციას (წარმოდგენას), რომლის მიღმაც (უკან) არა უბრალოდ და-ფარული, არამედ, და-ფარღული, „ოლაპური“ სამყაროა. სხვათა შორის, ზოგადსემიტიური „ოლამ“ (მდრ. არაბული „ალამ“), „და-ფარულსაც“ ნიშნავს და „დაფარღულსაც“ („Занавешенное“)⁵⁰.

ამრიგად, ფონი — „იოანეს სახარების“ მინიატურებში — დაფერილი სიცარიელეა, ოღონდ მნიშვნელადი სიცარიელე, ტრანსცენდენტურ სამყაროს მიწიერი თვალთახედვიდან რომ ფარავს და ერთდროულად ღმერთის ტრანსცენდენტურობის სიმბოლოდაც გვევლინება და ყოველ საგანში მისი მონაწილეობის, „დასწრების“, პრეზენტობის რეპრეზენტაციადაც გვესახება. ამ გაგებით, საქმე გვაქვს ერთგვარ ანთონიზმთან, რომელიც ამ შემთხვევაში გულისხმობს აბსოლუტის „დასწრებას“ სივრცისა და დროის ნებისმიერ წერტილში. ამდენადვე აღიბეჭდება ყოველგვარი ქრომატული სიცარიელე, როგორც მარადიული ფონი საკრალური მნიშვნელობით და ღვთაებრივის სინონიმადაც და მხატვრის მიერ კონსტრუირებული სამყაროს ძირითად ელემენტადაც გვევლინება.

3.8. კოლორისტული ჰარმონია

და მაინც, ფარჯიანისეულ ბიბლიაში არსებითი არა ცალკეულ ფერთა სემიოტიკური ფუნქციაა, არამედ მთლიანი კოლორისტული ჰარმონია და ამ ჰარმონიის წმინდა ესთეტიკური ფუნქცია. ამგვარი ჰარმონია თავადაა კოლორისტულ-სივრცული ფონი, რომელზეც ძირითადი თემის მელოდორი ვარიაციებით აღიქმებიან ძირითად ფერთა დამატებით-ტონალური მოდულაციები. ფარჯიანი „იოანეს სახარებაში“ ძირითადად აჯგუფებს ფიგურებს, რითაც თავს „იზღვევს“ მიმეზისური დეტალიზაციისაგან. თუმცა უარს არ ამბობს დამახასიათებელ ქესტიკულაციაზე, როგორც ეს ქესტები მუდამ თავშეკავებულია, ფიგურათა ჰიერარტიული პოზების შესაბამისი და არასოდეს სცდებიან მკერძი ფერადოვანი მასების განმარტავებელ კონტურთა საზღვრებს. მხატვარი ქესტების „ისტორიულ მონუმენტულობასაც“ და „ისტერიულ დრამატიზმსაც“ თანაბრად უარყოფს და აქცენტი ქცევა-ქმედებათა დინჯ, მედიტაციურ რიტმზე გადააქვს. მოკლედ, მისტერია ისტერიაში არ გადაიზრდება. ფიგურათა ხაზგასმულად დიდი თავები და ხელები თითქოსდა უპირისპირდებიან კიდევ სხულის ერთიან, ჩაკეტილ პლასტიკურ მოცულობას. ტანისამოსის დაშვებული ნაოჭები ხაზს უსვამენ ამ მთლიან მოცულობებს.

ბუნებრივია, „გარედან“ შემოსული, „პლენერული“ სინათლე ფიგურებზე არ ზემოქმედებს. სინათლისმიერ გრადაციებს ისინი თავად ასწივებენ „შიგნიდან“. ესაა შუქ-ფერადოვანი მოდულაციები, რომლებიც ფიგურიდან ფიგურამდე სახეიცვლებიან და მსჭვალავენ თითოეული მინიატურის ფერ-ტონალურ ანსამბლს. ასე რომ, ფარჯიანისეული სახარებები, განსაკუთრებით „მარკოზის სახარება“, სინათლისმიერი დოზირებითა და ქრომატული ბალანსირებით, ტონალურ ფერწერად შეიძლება ჩაითვალოს. ტონალური გამჭვირვალება უფრო საგრძნობი ხდება ლუკას სახარების დაუმთავრებელ მინიატურებში, სადაც ფორმატიც იზრდება. ამ შემთხვევაში მხატვარმა გამოიყენა შვედური მცენარეული საღებავი, სპეციფიკური ორგანული პიგმენტაციითა და „ძველი“ მინიატურისა თუ ხატწერისათვის დამახასიათებელი „სპირიტუალური“ ნათების ეფექტით.

თუ პარალელური შედარების პრინციპით განვიხილავთ ფარჯიანი-სეულ მარკოზისა და იოანეს სახარებებს, დავინახავთ, რომ პირველი მათგანში მეტია გრაფიკული საწყისი, რომელიც ნაკლებ ადგილს ტოვებს ფერწერული „ძერწვისათვის“, ამასთან იგი აშკარად მონოქრომულია. ამ ეფექტს კიდევ უფრო აძლიერებს პერგამენტისფრად დაფერილი ფურცლები. მოკლედ, კოლორიტი, როგორც ასეთი, აქ ერთობ თავშეკავებულია. ავტორი არ მიმართავს ფერადოვანი ლაქების მკვეთრ დაპირისპირებას, განსხვავებით „იოანესაგან“, სადაც აშკარაა „მძიმე ფერადოვნება“ და ამგვარი ფერადოვნების ექსპრესიული გამომსახველობა, რაც ერთგვარ უნისონშია დეტალების ექსპრესიულ უტრირებასთან. იისფერი, ინდიგო, მწვანე, ყვითელი, ნარინჯისფერი, წითელი — სპექტრალურ რიგად თავსდებიან ერთიან ქრომატულ კონტექსტში. ამგვარი „რიგი“ კი ეზოთერულ პლანში (ფრ. ზუზემენის კონცეფცია) გამოხატავს იდეას, რომლის თანახმადაც ადამიანი სიცოცხლის განმავლობაში ანალოგიური სპექტრის სახით გაივლის „სიცოცხლისეულ ეთერს“ (იისფერი), „ქიმიურ ეთერს“ (ინდიგო), „სინათლისეულ ეთერს“ (მწვანე-ყვითელი-ნარინჯისფერი), „სითბურ ეთერს“ (წითელი). ცხადია, არასერიოზულობა იქნება იმის დაშვება, რომ მხატვარი ამგვარი თეორიების ილუსტრაციას ახდენს, მაგრამ, ის ფაქტი, რომ ირაკლი ფარჯიანი ნაზიარევი იყო მათთან და თავის ქრომატულ მეთოდში ითვალისწინებდა კიდევც, ეჭვსგარეშეა.

„იოანეს სახარების“ ქრომატულ პარტიტურაში და, შესაბამისად, კოლორისტულ ჰარმონიაში საგანგებო ადგილი უკავია ინკარნატს, ფერს, რომელიც უფრო „ფიგურულია“, ვიდრე „სხივოსანი“. ესაა, თუ შეიძლება ითქვას, ადამიანურ-ონტიური, ეგზოთერული ფერი, რომელიც მუდამ ჰარმონიულად „მეზობლობს“ ტრანსცენდენტურ ფერებთან. ამგვარ ფერთა სათავეშია ოქრო, რომელიც სულიერი ყოფიერების მტკიცე რწმენას გამოხატავს, ხოლო, როდესაც მასში აირეკლება მოლურჯო-წითელი, მაშინ ხსენებული რწმენა თავის გამოხატულებასაც პოულობს. ოქროსა და ინკარნატს შორის „იმყოფება“ ლურჯ-იისფერი, რომელიც რ. შტაინერის მიხედვით, სიბნელის სინათლეზე „ზეობას“ აღბეჭდავს („იუდას

განსვლა“).

იოანეს სახარებაში პლასტიკურ-კოლორისტული ჰარმონია კოორდინირებულია ერთგვარ ლირიკულ პათოსთან, რომელიც თითქმის არსად ირღვევა, თუ არ ჩათვლით რამდენიმე კომპოზიციას, მაგ., იუდას ამბორს, რომელშიც ფარჯიანმა კაპელა დელ არეცოში ჯოტოს ანალოგიური კომპოზიციის ერთგვარ დეციტაციას მიმართა. საზოგადოდ, ხსენებული ლირიკული პათოსი „იოანეს სახარებაში“ ფერადოვან ლაქათა რიტმებში უფრო ვლინდება, ვიდრე ეესტების ღინამიკაში.

მოკლედ, ფერები ერთიანი ტონალობის კონტექსტში ესთეტიკურად ფუნქციობენ არა როგორც ლოკალური ფერადოვანი ლაქები, არამედ როგორც ქრომატული შკალის შემადგენელი ნაწილები, სინათლისმიერი დაძაბულობის მინიმუმიდან მაქსიმუმამდე „სვლას“ რომ აღბეჭდავენ. ფერადოვან მასათა ტონალური ნაჯერობა ხაზობრივ სტრუქტურასაც ცვლის, და ჩაკეტილ კონტურად კი არა, განსხვავებულ ტონალურ ზონათა შემეერთებულ საზღვრად გვევლინება. რაც უფრო მეტად განსხვავდებიან მასები ჩრდილ-სინათლეში, მით უფრო ნატიფნი ხდებიან ხაზები, რომლებიც პერსონაჟთა სახეებზე გრძნობათა მოუხელთებელ ფლუიდებსაც კი აფიქსირებენ და ხელშესახები ადამიანურობით აღბეჭდილი ინდივიდუალური აურით მოსავენ მათ.

3.9. ზერაზრა რობორც ზერის

„ბადალახვა“ და „ბადანახვა“

(ანტრაქტის მაგურ)

სახარების ფარჯიანისეულ ტრანსკრიფციებში და, საერთოდ, მის რელიგიურ-იმაგინაციურ ოპუსებში ფერწერული ხატის რეპრეზენტაცია მიმართულია გამოსახულების პლასტიკურ-სივრცულად ფიქსირებადი ფორმების გადალახვისაკენ, რაც იმას ნიშნავს, რომ ესთეტიკურ-აქსიოლოგიური წარმოდგენა სილამაზის, როგორც ონტოლოგიური კატეგორიის ნორმატიულობის შესახებ, გამოსახულების გრძნობად-რეაქტურად აღსაქმელი ფორმების მიღმა დაუნჯებული. აქედან გამომდინა-

რე, ფარჯიანისეული მინიატურების ჭერებისას უნდა დაცალკევედეს მათი გარეგანი რეპრეზენტაცია და რელიგიურ-მეტაფიზიკურ და ეზოთერულ-იმაგინაციურ იდეათა (თუ იდეალთა) ის კომპლექსი, ამ გარეგანი რეპრეზენტაციის მიღმა რომ იმალება. ამასთან, თვით ქმნილების, როგორც ასეთის „კითხვა“ მუდამ რჩება შემოქმედებით აქტად, რომელიც მიმართულია, ერთი მხრივ სიტყვის, ხოლო მეორე მხრივ, გამოსახულების გადასალახავად. ამ გაგებით, მზარდ აქტუალობას იძენს თვით ცნებების: „ლიტერატურისა“ და „ფერწერის“ რედუფინიცია. როგორც წესი, „ლიტერატურაში“ იგულისხმება „სიტყვის ხელოვნება“, „ფერწერაში“ კი — „ფერის ხელოვნება“. არადა, უფრო ზუსტი იქნებოდა, თუ ვიტყვოდით, რომ ლიტერატურა, სახელდობრ პოეზია, არსებითად „სიტყვის გადალახვის ხელოვნება“⁵¹. ესაა სიტყვის, როგორც დესკრიფციული გამო-თქმისა და მისი ავტოლოგიური საზრისის „გადალახვა“ და მისივე მეტალოგიური საზრისის „შემონახვა“. სწორედ ამ „გადალახვის“ პროცესში ყალიბდება საკუთრივ პოეტური ხატი. ანალოგიური სიტუაციაა ფერწერულ ხატშიც. ფერწერაც, ლიტერატურის, კერძოდ, პოეზიის ანალოგიით, არსებითად „ფერის გადალახვის ხელოვნება“ უფროა, ვიდრე ტრივიალური „ფერის ხელოვნება“. ისევე როგორც „სიტყვის გადალახვაში“ იგულისხმება პოეტური დისკურსისათვის დამახასიათებელი, დესკრიფციული გამოთქმის იზოლირებულობის გადალახვა, „ფერის გადალახვაშიც“, სწორედაც იზოლირებულად აღებული ფერის, ოუნდაც სიმბოლური პრედიკატებით აღჭურვილი ფერის გადალახვა უნდა იგულისხმებოდეს.

ფარჯიანის ქმნილებანი არა ოდენ დამზადებულია გარკვეული მასალებრივი სუბსტანციისაგან, ვთქვათ, პანდისაგან, არამედ შომზადებულია „გადალახული“ მასალისაგან. ამ გაგებით, ყოველი ქმნილება თავის არსში არის შექმნილი. მაშასადამე, იგი მასალიდან ანდა მასალით კი არაა გადმოტანილი, არამედ ხელახლაა შექმნილი. მხატვარი პანდის პიგმენტურ-ტაქტილურ მასას ზედა ფენის „გადაფხეკით“ აცილებს ზემეტ კონსისტენციურ სიმძიმეს, ამასთან, „გადარჩენილი“ შიდა ფენის (ნაწილობრივ — გრუნტის) ვიდეტურ-სპირიტუელი ნათებით ტოვებს ამ

მასალის „ფენოქსენოლოგიურ“ ვილოს. ესაა თავისებური რედუქცია, მასალის პირველად სუბსტანციამდე, მის წმინდა „ნათებად“ არსამდე, თუნდაც მატრიცამდე დაყვანა. მეორე მხრივ, მხატვარი მასალას არ აძლევს საშუალებას, რათა მთლიანად გაქრეს, შთაინთქას, საბოლოოდ მიატოვოს თავისი მასალაბრიობა. ამ გაგებით, ეს უკანასკნელი ინახება ქმნილებაში. ამდენადვე, პანდა თუ ზეთის საღებავი, აკრილი თუ ემულსია მხოლოდ მაშინ ხდება ნამდვილი, როდესაც იგი გამოიყენება ქმნილების არა ონტიურად, არამედ ონტოლოგიურად მაფუნდირებელ მასალად, და აქედან გამომდინარე, იმ ერთგვარ ალქიმიურ სუბსტანციად, რომელიც, თავის მხრივ, განსაზღვრავს ქმნილების მეტაფიზიკურ კალენტობას. სწორედ ქმნილებაში იწყებს ფუნდირებას მასალის მოხმობა მის ღიაობაში, რაც დასავლეთეოპულ ფერწერაში დასაბამს იმ დროიდან იღებს, როცა პირველად მოხდა მონასმის „გაშიშვლება“, რაც ქმნილებაში მასალის ონტოლოგიური სამხილის სტატუსით დამკვიდრება-დაფუძნებას მოასწავებს; და არა მხოლოდ ფერწერაში. ჰაიდელგერი თელის, რომ კლდე მაშინ ხდება ნამდვილი კლდე, როდესაც იგი გამოიყენება ტაძრის დასაყრდენ სიმაგრედ. საკუთრივ ტაძარი აღბეჭდავს იმას, რომ კლდე არის კლდესავით მყარი და მტკიცე. ასევე იწყებს ლითონი (ოქრო) ბრწყინებას, ფერი — ნათებას, ტონი — აყვარებას და სიტყვა — ამტყვევლებას მაშინ, როცა ისინი ქმნილებაში არიან გამოყენებულნი.

გარკვეული თვალსაზრისით, ქმნილებაში მასალა, პირდაპირი გაგებით არც არსებობს. ამ გაგებით, მასალა ისაა, რაც „ინარჯება“ და, ამდენადვე, მისგან არც არაფერი რჩება, რადგანაც ხელოვნების ქმნილება, როგორც ვნახეთ, მასალის „გადაღება“, მასალის მასალაბრიობის ბოლომდე „დახარჯება“. მოკლედ, ის, რაც ქმნილებაში ცოცხლობს, მასალა აღარაა. მაგრამ აქ კიდევ ერთი პარადოქსული სააზროვნო სიტუაცია ისახება: ქმნილებაში მასალა, როგორც არტეფაქტული სუბსტრატის, „გადაიღება“, „ინარჯება“, თუნდაც „კედება“ და „ნადგურდება“ იმისათვის, რათა იგი ხელახლა აღდგეს სუბსტანციის სახით. ესაა მასალის „მიწისაგან პირისა აღგება“, რათა შემდგომ, ფენიქსისებრ

ფერფლიდან აღმდგარი, იგი წარმოვედგეს როგორც მასალა-ვიდოსი. ამ მხრივ, მასალა ფერწერაში გვევლინება როგორც აქსიოლოგიური ფენომენი. ფერწერაში ფერი, როგორც ასეთი, ფასობს, ინახება, განიცდება, ისევე როგორც პოეზიაში, ენის პრაქტიკული გამოყენებისაგან განსხვავებით, ფასობს, ინახება და განიცდება სიტყვა.

იკონოლოგიური პალიფსესსტაჟი

4.1. შეხვედრა

ფარჯიანის სურათების ერთ-ერთი ცენტრალური ლაიტთემაა „შეხვედრა“. ესაა ადამიანთა დიალოგური მიმართებების უზენაესი ფორმა, სულიერი კომუნიკაციის უღრმეს შრეებთან შეხვები მდგომარეობა. „შეხვედრა“ კაცობრიობის გონითი ცხოვრებისა და კულტურის ფილოსოფიის სიმბოლოა, რომელშიც საკრალური შინაარსია გამხელილი. „შეხვედრა“ ხვედრთა, ბედთა, ბედისწერათა გა-ზიარებაა. რაც მთავარია, იგი – საიდუმლოა, რომელიც საიდუმლოდვე უნდა მივიღოთ, მაშასადამე, განვიცადოთ.

„შეხვედრა“ ქრონოტოპული ფენომენიცაა და აქრონულ-ატოპოსურიც. „შეხვედრის ქრონოტოპი“, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, პირველად მ. ბახტინმა გამოკვეთა და იგი ე.წ. „გზის ქრონოტოპს“ დაუკავშირა. ეს უკანასკნელი წარმოადგენს „შემთხვევითი შეხვედრების“ ტოპოსს, სადაც ერთ დროით-სივრცულ პუნქტში გადაიკვეთება ხოლმე უცნობი ადამიანების სრულიად განსხვავებული დროით-სივრცული გზები. „შეხვედრის“ ქრონოტოპის ცენტრში პილიგრიმი დგას. პილიგრიმები არიან ფარჯიანის გმირებიც, რომლებიც როგორც „გზასთან“, ისევე „შეხვედრასთანაც“ რეფლექტორულ-ასოციაციურ და ვირტუალურ-ჯეარარსულ მიმართებაში უფრო იმყოფებიან, ვიდრე ფაქტობრივ-ემპირიულში. ამ გაგებით, ის ქრონოტოპიც, რომელშიც ისინი ამოქმედებენ, უკეთ გამოიხატება ტერმინით „მენომოტური“¹.

მხატვარმა „შეხვედრები“ ერთ ფერწერულ ციკლად ჩაიფიქრა, თუმცა მხოლოდ ნაწილობრივ შეძლო მისი განხორციელება. ამ ციკლიდან

საუკეთესოა სურათი, რომლის მისტერიალურ პლანშიც თანაარსებობენ: რელიგიური თაყვანისცემა და მისტიკური ექსტაზი. ამასთან, „შეხვედრის“ საიდუმლო აქ „გამოცხადების“ საიდუმლოებასთანაა წილნაყარი. ორივე „საიდუმლო“, ერთი მხრივ, ისინი (დუმილის), ხოლო მეორე მხრივ, ექსტეზის ენითაა გადმოცემული. ასეა თუ ისე, ამ (და არა მხოლოდ ამ) სურათში, „შეხვედრის დიალოგიის“ იმაგინაციური კანონი მოქმედებს. ეს „დიალოგია“ მითოლოგიური ლოგიკითაა გაშუალებული. ამ უკანასკნელის ფუნქციად კი გვევლინება სამყაროს ბრიკოლაჟური მოდელირება. ესაა კ. ლევი-სტროსის ტერმინი², ლევი-სტროსისა, რომელიც ხაზგასმით აღნიშნავს მითის აქრონულობას, რაც იმას ნიშნავს, რომ დროის გარკვეულ მომენტში მიმდინარე მითოლოგიური ხდომილობანი ქმნიან ერთგვარ მუდმივ სტრუქტურას. ეს სტრუქტურა კი ერთდროულია (სიმულტანური) წარსულისთვისაც, აწმყოსთვისაც და მომავლისთვისაც³. ფარჯიანის ანალიზირებად ოპუსში „შეხვედრა“ სწორედ რომ მითოლოგიური ხდომილობაა, რომელიც საკუთრივ მუდმივ, ზედროულ (აქრონულ) სტრუქტურას ეფუძნება. რაც მთავარია, თვით ნაწარმოებში ეს პარადიგმა მენტალური პროცედურით კი არაა დაძლეული, არამედ ფიგურალურად, პარაბოლურად, მეტალოგიურადაა განცდილი და ფერწერულად რეპრეზენტირებული. ქმნილების აურატული ატმოსფერო აიძულებს მაყურებელს, „დაეთანხმოს“ ამ პირველად პარადიგმას, მისდიოს მის მიერ შემოთავაზებული თამაშის, როგორც ერთგვარი „ქცევის“, მოდელს, რომლის „სანქციასაც“ თვით მითოსი იძლევა.

ანთროპოსოფიური თვალსაზრისით ფიზიკურ სამყაროში მდგომი ადამიანი მის ირგვლივ არსებული სივრცის იმგვარ ფორმირებას ახდენს, რომ შეიძლება გამოიყოს ცენტრი და პერიფერია. ცენტრი თავად ადამიანია, პერიფერია კი ყოველივე ის, რასაც იგი გრძნობდად აღიქვამს. გადაადგილებისას, მასთან ერთად, ეს სივრცული სფეროც მოძრაობს. სწორედ ამ მოძრავ სფეროში ხდება ადამიანური შეხვედრები. ამასთან, სანამ თავად ადამიანი არ მოგვევლინება ამ სივრცულ სფეროში, მანამდე შეხვედრებიც არ შედგება⁴.

რ.შტაინერი „შეხვედრის“ ეზოთერიკის ექსპლიციერებისას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მთვარისმიერი ძალების მოქმედებას ადამიანის ცხოვრებაში. მთვარისმიერი ძალები ადამიანს რკინისებურ აუცილებლობასთან მიაჯახებებს, მზისმიერი ძალები კი, თავისუფლებას ანიჭებს. ადამიანთა შეხვედრა საკუთრივ მთვარისმიერი ძალების მოქმედებას გამოხატავს. კაცობრიობის ისტორიაში ამგვარი შეხვედრის პრაპარადიგმა იოანე ნათლისმცემლისა და იესო ნაზარეტელის შეხვედრა. ერთმანეთს ზედება ძველებრაული მთვარის კულტურის ორი „პროტაგონისტი“. ნათლისღება შედგება და იესოში გაიღვიძებენ მზისმიერი ძალები, აუცილებლობის, იელოვას, მთვარისმიერი ძალები, ესოდენ მკაცრად რომ მიუძღვოდნენ ხალხს ძველებრაული კულტურის გზაზე და განსაზღვრავდნენ იოანესა და იესოს ბედს შეხვედრამდე და შეხვედრის შემდეგ⁵.

„შეხვედრათა“ თვითრეფლექსია ოთხფაზიან პროცესს მოიცავს:

- ა) ერთიმეორესთან გარეგნული გაცნობა;
- ბ) მეორის არსში გამსჭვალვა;
- გ) მოქმედ კარმულ ძალთა შემეცნება;
- დ) ახალი ძალით აღვსება.

ღვთისმეტყველებაში ეს პროცესი აირეკლება შემდეგ სტადიებში:

- ა) ხარება;
- ბ) მსხვერპლშეწირვა;
- გ) ტრანსსუბსტანცია, გარდასახვა;
- დ) თანაზიარობა (Kommunion – შეერთება)⁶.

არ ვიტყვი, პროგრამულად-მეთქი, მაგრამ ეს სტადიები ფარჯიანთან რეპრეზენტირებულია: ხარების თითქმის ტირაჟირებულ კომპოზიციებში, „შობაში“ („შეხვედრების“ ციკლიდან) და ჯვარცმათა ბოლოდროინდელ სერიაში, რომელიც „შეხვედრების“ ციკლში შეიძლება იქნეს განხილული. იესო ქრისტეს ეთერული სხეულის მჭვრეტელი სუბიექტები თითქოსდა „შემთხვევით“ ზედებიან. ესაა პროცესი „შეხვედრის“ შემდეგ, უფრო ზუსტად, „შეხვედრათა“ პარადიგმატული ციკლის, როგორც მისტერიალური გზის გავლის შემდეგ.

4.2. მისტერია და ექსტაზი

ახალი აღთქმის ცალკეულ სიუჟეტებში, როგორც რიტუალური ქმედების ჯაჭვში, მხატვარი ამოატივტივებს მაცხოვრის მისტერიალური ისტორიის სიმბოლურ ხატებს. როგორც აღენიშნე, იგი თითოეულ ეპიზოდში აქცენტს ქრისტიანული კულტურის რიტუალურ შესტებზე აკეთებს, შესტებზე, კომუნიკაციის მდუმარე აქტში რომ ხორციელდებიან. ღუმელი გვაზიარებს წამს, როგორც ღრითობისა და უღროობის ერთობლიობას. ესაა ფაქტიური წამის მარადიულ აწმყოში ჩაღრმავება. ამ მარადიულ აწმყოდ აღიქვამს მხატვარი იმ მისტერიალურ აქტებს, რომლებიც ინვარიანტულად მეორდებიან ახალი აღთქმის ფერწერულ ციკლში, რომელიც ხელნაწერი სახარებისაგან დამოუკიდებლად განიხილება.

ყველაზე ხშირად მხატვარი ორ მოტივს უბრუნდება: ხარებასა და ჯვარცმას. სხვათა შორის, „იოანეს სახარებაში“ ფარჯიანს არ დაუხატავს ჯვარცმა, დახატა მხოლოდ გარდამოხსნა. ამას, ცხადია, არავითარი კავშირი არა აქვს ე.წ. „რიბოვშიჩინასთან“, რომლის მიმდევრებსაც სახლში ეკიდათ ჯვრები ქრისტეს გამოსახულების გარეშე, რადგანაც თელიდენს, რომ ქრისტე ჯვრიდან გარდამოხსნილ იქნა.

ხარების ვარიაციებში, მიუხედავად განსხვავებული ფერწერულ-პლასტიკური ინტერპრეტაციებისა, მთელი რიგი საერთო, გამაერთიანებელი სტრუქტურები მოინიშნება. კომპოზიცია ჩაკეტილია. სივრცე „ავსებულია“ გაბრიელ მთავარანგელოზისა და მარიამის ფიგურებით. თეთრი შროშანი, როგორც მარიამის უბიწობის სიმბოლო, ხან მთავარანგელოზს მოაქვს, ხანაც ქოთანშია ჩადგმული. ავტორი ზოგიერთ ვარიანტში მთავარანგელოზის ხელში შეუმჩნეველად მონიშნავს ჯვრის სილუეტს, როგორც მაცხოვრის ბედისწერის სიმბოლოს. მოქმედების ადგილი აბსტრაქტულია. ამ მხრივ, ფარჯიანი მიჰყვება გვიანდელ შუასაუკუნეებამდელ იკონოგრაფიულ ტრადიციას. აქცენტს აკეთებს მთავარანგელოზის მღაღადებელ ხელებზე, რომლებიც ღვთაებრივი ენერჯის გამომცემი შესტის ფუნქციით მკვიდრდებიან სურათში.

მარიამი უმეტესად ლოცვანს „კითხულობს“, რაც იმის სიმბოლოდ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ღმერთი, როგორც განხორციელებული სიტყვა, ღოგოსი ღვთისმშობლის მღუმარე ლოცვის ნაყოფია. მოკლედ, ხარების ცალკეულ ვარიაციებში, ექსტეზის ენაზე იკითხება ხარების როგორც საიდუმლოს გამხელისა (თუ გადაცემის) და ამ საიდუმლოს მიღების მისტერიალური აქტი.

ყურადღება მახვილდება ერთ, უმნიშვნელოვანეს სახარებისეულ ქვეტექსტზე: წამი, როდესაც მარიამი წარმოსთქვამს თავის თანხმობას მომავალი მაცხოვრის უბიწოდ ჩასახვის შესახებ, იმავდროულად არის წამი უბიწო ჩასახვისა. ამ შემთხვევაში, როგორც წესი, ხშირად მოიხმობენ პარალელს ძველ აღთქმასთან: შესაქმისას მამა ღმერთის სიტყვები „იქმენინ...“ წამსვე ყოფიერებით გარკვეულობას ანიჭებს სამყაროს.

ხარება ხშირად ადამ და ევას სამოთხიდან განდევნის კონტექსტში იხატება. ამ შემთხვევაშიც პრინციპული სააზროვნო სიტუაცია მოინიშნება. საიდან იღებს სათავეს ეს სააზროვნო სიტუაცია? ისევ და ისევ თეოლოგიური ტრადიციიდან, სახელდობრ: მარიამის მიერ ანგელოსის სიტყვების ანუ ღვთის ნების შესმენის აქტი უპირისპირდება შეუსმენლობის აქტს, ადამ და ევას ცოდვილდაცემის არსს რომ შეადგენს. ქრისტე და მარიამი ადამ და ევას რეინკარნაციებია, უფრო ზუსტად, პრეფიგურაციები. მარიამი, როგორც „ახალი ევა“, გამოისყიდის „პირველი ევას“ ცოდვებს. მომავალი მაცხოვრის დაბადების ხარება კაცობრიობის ცოდვათა გამოსყიდვის პარადიგმაა. ამიტომაც განიხილება ხარება როგორც ადამიანთა ხსნის სუმირებული წინათგომნობა. ხსენებული პარადიგმა სახვითი ხელოვნების ისტორიაში დაფიქსირებულია როგორც სინქრონული ხატი კაცობრიული ცხოვრების ამ ორი საკვანძო მომენტისა. ხარების ამგვარი, თეოლოგიური, ინტერპრეტაციის ტრადიცია ფრა ბეატო ანჯელეოს სახელს უკავშირდება. ფრა ბეატოს ხარებებში მთავარანგელოზისა და მარიამის ექსტატიურ ლოცვას ფონად ახლავს სამოთხიდან განდევნის სცენა⁷. ესაა არა უბრალოდ კომპოზიციური, არამედ, პირველყოვლისა, მითოსურ-კულტუროლოგიური ფონი, რომელიც ხარების დროით-სიერცულ სიმულტანობას აფიქსირებს. ერთ-

ერთ „ხარებაში“ მარიამისა და გაბრიელის ლოცვის სცენაში, უკანა პლანზე, კომპოზიციურ ცენტრში, „სამოთხიდან განდევნის“ მომიჯნავე ასოციაციის წესით, „შეყვანილია“ ბიბლიური ხე, პირველი ცოდვის ნაყოფი რომ მოისხა. „პირველცოდვის ხე“ მეტონიმურად ჩაენაცვლება „სამოთხიდან განდევნას“. ჩვენს წინაშე ისევ და ისევ „გადაძახილია“ ძველსა და ახალ აღთქმას შორის.

ჩემი „პერსონაჟისათვის“ ხარება არც მხოლოდ სახარებისეული მითია, არც მხოლოდ სიუჟეტი, არც მხოლოდ სცენა და არც მხოლოდ მიზანსცენა. აქ ორი მითოლოგემის მასინთეზირებული მითოსური სიტუაციაა დაფიქსირებული. ხარების მეტამორფოზები მხატვარს იმდენად შორს გაიხშობს, რომ პარაბოლურ სიმბოლოებამდე მიიყვანს. მხედველობაში მაქვს „ხარება“, რომელიც მხატვარს გააზრებული აქვს როგორც ნაგების „შეხვედრა“. ნაგები ამ შემთხვევაში ნიშან-სიმბოლოებია, ხელოვნური ასოციაციის მეტადონეზე აღმნიშვნელებსა (თეთრი და შავი ნაგი) და აღსანიშნებს (მარიამი და გაბრიელი) შორის კავშირს რომ წარმოგვიდგენენ. ასე ერთვის „ხარების“ მეტამორფოზა „ნაგების“ მეტამორფოზას. აქვე თავს იჩენს ნიშნების საკუთრივ მნიშვნელოვანი ეფექტის ის სახეობა, რომელსაც ჩ.პირსი „ემოციონალურ ინტერპრეტანტას“ უწოდებდა.

ხარების ბოლოდროინდელ ფერწერულ ტრანსკრიფციებში ირგვლივ ყოველივეს ირეალური, ცივი სინათლე მსჭვალავს. სივრცეს სინათლის სუბსტანცია ნთქავს. თითქოს დროც სრულ უძრაობამდე „იწელება“, აღარ ხანიერობს და მარადიულ აწმყოში „იყინება“.

„ჯვარცმის“ ვარიაციებიც მისტერიალური აქტია, რომელიც „მარადიული აწმყოს“ ნიშნითაა აღბეჭდილი. ეს კიდევ ერთი ნაბიჯია ქრისტიანობის ამ ცენტრალური სიმბოლოს აკადემიზმისაგან ემანსიპაციის გზაზე. მხატვარი „ჯვარცმებში“ ხაზს უსვამს ჯვარცმულთან იოანე მახარებლისა და მარიამ ღვთისმშობლის ხან სასოწარკვეთით, ხანაც ცნობისწადილით აღსავსე „დილოგს“. ამ „დილოგის“ ექსპრესიულობის კამერტონი ისევ და ისევ ჩრდილ-სინათლის დრამატურგიაა. ეს ორი პერსონაჟი უბრალოდ ჯვარცმულის ტრაგიკულ გრძიმასებს კი არ

უმზერს, არამედ, თითქოსდა მათი ტანჯვის „დროსაც“ აღნუსხავს, დროს, რომელიც ქვეშის საათივით ჩამოედინება თხემზე ანუ გოლგოთაზე. II ჯვარცმაში სინათლის ისეთი სუბსტანციაა წარმოჩენილი და ამ, სუბსტანციის მეშვეობით, აბსტრაქტიზების ისეთი ზღვარია მონიშნული, რომ მარიამისა და იოანე მახარებლის ფიგურები საკსებით დემატერიალიზდებიან, სამაგიეროდ, აჩრდილები იძენენ მატერიალურობას. ამდენად, მატერიალური განიხილება როგორც შედეგებული სინათლე ანუ სინათლე, სულის უსაგნო ვიბრაციებს, სულის იმატერიალურ დრამას რომ გამოხატავს. რაც შეეხება ჩრდილს, ანუ ჩრდილის სხეულს, იგი იმაგინაციურ მასად გარდაისახება. „ჩრდილის სხეული ანუ მისი ხილული ხატი ისევე იმაგინაციურია, როგორც პოზიტრონის სტატიკური ხატი. მათი მასა ნეგატიურია“⁸. II ჯვარცმა, გარკვეული გაკებით, ამ სიმბოლოს არა იმდენად მოდერნისტული, რამდენადაც ნეომანიერისტული ინტერპრეტაციაა. მასში უდიდესი სასოწარკვეთის, სკეფსისის, საგანთა სრული იმატერიალიზაციის, დენადობისა და ტრანზიტულობის უმძაფრესი, თითქმის შიზოთიმური განცდაა დაფიქსირებული. როგორც ნეომანიერისტული ოპუსი, ეს მოზრდილი სურათი, საკუთრივ ქმნადობის, როგორც პროცესის, და არა ქმნილის, როგორც დასრულებულ-გაფორმებული ყოფიერების, გამოხატულებაა. ამ ქმნადობის, როგორც პროცესის, სიგნალებად ფიქსირდება ზემოდან ჩამოდევნილ-ჩამოწეული თეთრი საღებავის, როგორც არამიმეტური ნიშნის, ნაკადი. იგი ასოციაციურად ჩაენაცვლება სისხლს, როგორც მიმეტურ, იკონიკურ ნიშანს და ღრმა სულიერ ტკივილად „გუბდება“ ქმნილებების ირეალურ (იდეალურ) პლანში. მთელი სურათი აქრომატული საბურველითაა შესუდრული. ჯვარცმული მაცხოვრის, ღვთისმშობლისა და იოანე მახარებლის ფიგურები, ვერბალური ნიშნებისამებრ, საერთო კონტექსტში იკითხება. ფერისა და სინათლის ვარიაციებში ჩაძირული მათი სილუეტები მხოლოდ პერსპექტიული აღქმისას კონკრეტდება. სურათის შუქ-ფერადოვანი ატმოსფერო თავად ქმნის ფერწერული სახის პოეზიას და განსაზღვრავს მის მუსიკალურ ხასიათს. ქრომატული პოეტიკის, მუსიკალურობა, როგორც პლასტიკურ-სივრ-

ცული ხატის ესთეტიკური თვისობრიობის სიმბოლური გამოვლინება გამოსახულების არამიმეტურ ელემენტებში შელანდება. ვიზუალური აზროვნების იდეალური ობიექტი მელოსში ვლინდება. იგი არც ცნებითია და არც საგნობრივი. რაც მთავარია, მელოსი მუსიკის საზღვრებსაც სცდება და ცნობიერების იღუმალ სიღრმეში მკვიდრდება.

ჯვარცმის ფერწერულ ტრანსკრიფციებში ვიზიონერული განცდა დომინირებს და არა ადამიანური (თუ ზე-ადამიანური) ენება. კ.-გ. იუნგის თანახმად, ცალკეულ ნაწარმოებში ვიზიონერული სფერო გაცილებით ღრმა და გაცილებით ძლიერ განცდას აღბეჭდავს, ვიდრე ადამიანური ენება. ამ მხრივ, ვიზიონერობა ჭეშმარიტი პირველგანცდაა, არა რაღაც თვითნებური, მეორადი, არა რაღაც სიმპტომი, არამედ ჭეშმარიტი სიმბოლო ანუ იღუმალი არსის გამოხატვის ფორმა. ადამიანური ენების განცდა ცნობიერების საზღვრებში მოქმედებს, ვიზიონერულია კი ამ საზღვრებს მიღმაა. გრძნობაში რაღაც ნაცნობს განვიცდით, გრძნეულ სასოებას კი უცნობთან, უფრო ზუსტად, გამოუცნობთან და საკრამენტულთან მიყვავართ, საგნებთან, რომლებიც თავისი ბუნებით არიან იღუმალნი⁹.

„ჯვარცმის“ ბოლოდროინდელ ფერწერულ ვიზიონებში მხატვარი გამოსახულების ოკაზიონალურ პოეტიკას მიმართავს. აქედან მიმდინარეობს გამოსახულ რაკურსთა, მყისიერად „დაჭერილ“ პოზათა შემთხვევითობა. ასევე „შემთხვევითია“ გამოსახულების საზღვრები ანუ ყოველივე ის, რაც „კადრში“ ხედება. ხშირად ეს საზღვრები ადამიანთა ფიგურებზე გადის, სპონტანურად „გადაჭრის“ მათ. ამ დროს, გამოსახულება, თითქოსდა, ხელოვნურად „წყდება“. ოკაზიონალურ პოეტიკას შეესატყვისება აქცენტის გადატანა, ერთი შეხედვით, შემთხვევით აქცენტირებულ მეტონიმიურ დეტალებზე, მაგ, ჯვარცმულის ფერხთით ჩაცუცქეული ფიგურის თეთრ, ფართოფარფლებიან ქელზე, ერთგვარ პირობით „ნატურმორტულ“ საგნებზე და ა.შ.

ჯვარცმის ფერწერულ პარაფრაზებში ფარჯიანი ხატავს ანდროგინულ პირველკაცს. ესაა ე.წ. მიკროანთროპოსი, რომელსაც კაბალისტურ თეოსოფიაში ადამ კადმონი ეწოდება – შინაგანი, პნევმატური ადა-

მიანი, პირველდედანი კაცობრიობისა. მას არ გააჩნია „ტანისეულად“ მოცემული, ონტიურად გარკვეული სხეული, ანუ სხეული, რომელიც ადამიანს ცოდვითდაცემის შემდეგ მიეცა. მოკლედ, ესაა იმმატერიალური, ეთერული სხეული, რომელიც „სახეა“ შემდგომი, კაცობრიული „ტანისეული“ სხეულისა. თუმცა ამ ანდროგინული პირველკაცის სხეულს აქვს ფორმა, ოღონდ ფორმა არამიმეზისური — ცოდვითდაცემისშემდგომ ადამიანთან მიმართებით — და მიმეზისური — იმ ღვთაებრივ არქეტიპთან მიმართებით, ვის ხატდაც იგი მოიაზრება. მეორე მხრივ, ფარჯიანისეული ჯვარცმული შეიძლება რეკონსტრუირებული იქნეს როგორც ზეციური ადამი, იგივე ადამ პროტოპლასტი, რომლის პირველქმნილი სხეულებრივი ფორმაც მიიღო ქრისტემ განსხეულებისას. ათანასე დიდი მას „სახეს“ (forma) უწოდებს. ამ გაგებით, „ძე კაცისა“ ადამ პროტოპლასტის ძედ მოიაზრება, რომლის სხეული-ფორმა მიიღო ქრისტემ ჯვარცმისა და, აღდგომის შემდგომ და როგორც პავლე მოციქული უწოდებს, „სულიერი ხორცის“ ინსტანციაში აზიდა. ეზოთერულ ქრისტიანობაში, სახელდობრ რ. შტაინერთან, მას „ფანტომი“ ეწოდება¹⁰. სწორედ ამ „სულიერი ხორცის“ სახით ანუ ფორმითაა რეპრეზენტირებული ფარჯიანის ფერწერულ ოპუსებში მაცხოვარი — ეს „ახალი ადამი“ (პავლე მოციქული). ამასთან, ეს „სახე“ გვევლინება როგორც ჯერარსულ-ღირებულებრივი იდეალი, მომავლის იდეალი ყოვლისა ტანისათვის, რაც იმას ნიშნავს, რომ ადამიანის სხეულმა უნდა აღიდგინოს თავისი პირვანდელი მდგომარეობა აღდგომის შემდეგ. სხეულით აღდგომა კი ადამიანში ღვთის ხატის რეინკარნაციას მოასწავებს, მაცხოვრის მიერ მომადლებული განახლებული სახის მიღწევას.

ფარჯიანი თავის ბოლო ოპუსებში „ექსტატიური ღუმილის“ მისტიკამდე ღრმავდება. ესაა შეუცნობლის ზღვარი, როდესაც ყოველივე მიუწვდომელ ნათელში იძირება. პიროვნული ღმერთი, რომელსაც „შენ“-ობით მიმართავენ ლოცვისას, ადგილს უთმობს უპიროვნო აბსოლუტს. მიმართება „მე“ — „შენ“ ღვთაებრივთან მიახლებისას ქრება. მაცხოვრის სახე აბსოლუტურად პირობითი ხდება, ასევე პირობითინ

ხდებიან მასთან ექსტაზით შეერთებული იმპერსონალური პერსონაჟები

მხატვარი აღბეჭდავს პერსონაჟთა უძრავ ეგზალტაციას. ამ შემთხვევაში კიდევ ერთხელ ფიქსირდება ფარჯიანის ქრონოტოპული პოეტიკის ლაიტმოტივი – ზედროულობა, როცა – წარსული და აწმყო თავიანთ შინაარსობრივ გარკვეულობას კარგავენ და მარადიულ აწმყოდ იქცევიან. ეს მარადიული აწმყო უკვე გამკერვიებული, შემჭიდროებული დროა. იგი მხატვრულ-ვიზიონერული ფენომენია და წარმოადგენს არა დროს, როგორც ასეთს, არამედ ცნობიერების შინაარსს. იგი მაცხოვრის, ეითარცა „ძე ღვთისას“, ინკარნაციაა, მისი განხორციელება. „მარადიული აწმყოს“ ანუ ტემპორალური პიპერბოლიზაციის შესაბამისად, სივრცეც ინტენსიფიცირდება, იგი შეუმჩნეველად ერთვის დროის მოძრაობას. „დროითი ელემენტები“ სივრცეში იხსნება, სივრცე კი ამ გადაკვეთითა და შერწყმით მოიაზრება“¹¹. მთელი ეს ესთეტიკური პროცესი ნაწარმოებთა პოეტიკაში ფორმდება. ირღვევა სურათის თემატური არტაზები, პლასტიკური სცენა აბსტრაქტულ კომპოზიციამდე ზოგადდება. ასე. ყალიბდება თემატურ-აბსტრაქციული კომპოზიციის ტიპი – ეს „ჟიანრული კენტავრი“.

4.3. ბუნდოვანების ბარკვეულობა

მხატვარი სურათის შესრულების დროს თარიღის სახით ხანდახან სასურათო ველზე აფიქსირებს. „2. IV.86“-ში დაწერილ „ჯვარცმამში“ სულის იმპატერიალური დრამა აბსოლუტურად გაშიშვლებულია. მოწამის სხეული ეთერულ-იდეაცოურ სივრცეშია დანთქმული. ჯვარცმის მუხლმოყრილი მოწმის ექსტაზი ხელების კონველსიური ექსტიტაა ამეტყველებული, იგი ჯვარცმულის „ტანისეულ“ ტყვიელთა ვირტუალური გამომხატველია. პანდაში შესრულებული სურათის სივრცე სიმულტანური „ეკრანული“ დაფებით კონსტრუირდება. ისინი მთლიან მაკროგამოსახულებას მიკროგამოსახულებითი რეგულარული ველებით ანაწევრებენ და მაყურებელს უბიძგებენ, განუწყვეტლივ ამოდროს თვალი, როგორც კინოკამერამ, პერმამენტულად „შევიდეს“ სურათში. რაც

უფრო მცირდება ამ ეკრანულ დაფათა ველი, მით უფრო მსხვილდება მის შიგნით მოქცეული გამოსახულებითი პლანი, აქცენტირდება გამოსახულ საგანთა მეტონიმური ფუნქცია. სტრუქტურირებული პარტიტურის მიუხედავად, ეს ჯვარცმაც „ბუნდოვანი“ ოპუსია, ოღონდ ესაა ბუნდოვანება ჯვარარგამოხატულისა (ჯერუთქმელისა) და იმაგინაციური აბსოლუტის წიად წედომილის ედარგანსახონებულისა, შესაბამისად, ეთერულ სიერცეში დანთქმული პროტაგონისტის ტანისეული ხატის სრული გაქრობისა. ეს ხატი თითქოსდა ჩვენს თვალწინ იშლება, ქრება, რაღაც მომენტში კი ილუზორულად ცოცხლდება, შემდეგ კვლავ ქრება და ა.შ. გაჩნია, „მაყურებელი-ოპერატორი“ (ს.დანიელის ტერმინია) რომელ კადრს აფიქსირებს. ავტორი ჯვარცმის რეპრეზენტანტიბიდან გამოჰყოფს სიმულტანურ კადრ-დაფაში დაფიქსირებულ „I“ – ხატოვან ფორმას, თვით ჯვარცმულის „უსხეულო სხეულზე“ კი ნიშანი-ინდექსების სახით დისკრეტულად აღბეჭდავს სამსჭვალებს, რომელთაც იქვე, წითელი კვადრატებით ქრომატული სიგნალებით „აზუსტებს.“

შეიძლება დაეუშვათ, რომ ამ სურათის, როგორც ბლუზ სანდრარი იტყვის თავის ერთ ლექსში, „ზეციური გეომეტრია“ იმაგინაციური ხატის წმინდა აბსტრაქტული ანუ გეომეტრიული გამოსახულების თვისობრიობით წმინდა მანიპულირებისათვისაა მოწოდებული. სურათის სიბტყობრივ სტრუქტურაში (რაც მუყაოზე გადაკრული ქაღალდის სტატიკური ხუბსტრატითაა აქცენტირებული) სიმულტანური მონტაჟის წესითაა გაერთიანებული დესემანტიზირებულ საგანთა, სხეულის ნაწილთა, აბსტრაქტულ ლიტერთა ფრაგმენტების რიტმული მოძრაობანი. ეს „ჯვარცმა“ წარმოგვიდგება როგორც მისტიკური ბრიკოლაჟი, ხოლო კინოტერმინს თუ მოვიხმობ, „სასპენსი“ მიიღწევა ამ ბრიკოლაჟური საგანრეალიების, მეტონიმური დეტალების „მოკლე“ მონტაჟური შეერთებით. ამ მონტაჟურ ნაკერებს („ბლანდებს“) მხატვარი კი არ არღვევს, პირიქით, ხაზს უსვამს (თუნდაც პირდაპირი გაგებით), ხაზობრივ-გეომეტრიული ფორმა-საზღვრებით საგანგებოდ შემოწერს იმ სიერცულ ზონებს, რომლებშიაც განლაგებულია სემანტიკურად მნიშვნელოვანი და სემიოტიკურად ნიშნავი საგანი-რეალიები. ესაა მისი აბსოლუტური ფან-

ტაზიის ანუ იმაგინაციური აბსოლუტის გეომეტრიული აპერაციები. მთლიანობაში კი, სურათი ჯვარცმის — ამ კოსმიური აქტის — ერთგვარ გეომეტრიულ ეპიფანიად გვესახება, სიმულტანურად რომ რეპრეზენტირდება სხვადასხვა ტოპოსებში. აქ ერთმანეთში მონაცვლეობენ ექსტაზი და „მკვეთრი გაწყვეტა“. სურათი თავისებური ჰერმეტიზმით. სუნთქავს. ამ ანტინომიაშია მისი იდუმალი ანუ მხატვრული ლოგიკა. მოცემული კონტექსტის თანახმად, ცნებაში — „ჰერმეტიზმი“ — მის თავდაპირველ მითოლოგიურ სემანტიკასაც ვგულისხმობ, მაგიასთან რომაა წილნაყარი (ელინისტურ ეპოქაში ხომ ჰერმესი სწორედაც მაგიის მფარველია) და გვიანანტიკური ეპოქის იდუმალმეტყველებასაც, რომელსაც, ჰერმეს ტრისმეგისტოსის სახელთან დაკავშირებულს, აერცვლებდა რა ვკმისლე, ჰერმეტიზმს უწოდებდა. ისიც გაეიხსენოთ, რომ ჰერმეტიზმს ხშირად აიგივებენ ოკულტიზმთან, ალქიმიასთან და ა.შ. სხვაფრივ, ინტერპრეტირებადი „ჯვარცმის“ ჰერმეტიზმში შეიძლება ვიგულისხმოთ ერთგვარი სიბრტყულ-მოცულობითი „შეუვალობის“, მასში კონდენსირებული ეთერული სივრცის „რეზერვაცია“. ამ გაგებით, მოცემული სურათის ჰერმეტიზმი იმაგინაციური აბსოლუტის „იზოლაციაა“. ასე რომ, ჩვენს წინაშეა ჯვარცმულის როგორც კოსმიური აქტანტის უჟამო, უსივრცო, და უსაგნო აბსოლუტის — არარას ჯვარარსული რეპრეზენტაცია. ამასთან, ეს „ჯვარცმა“ არა ოდენ უჟამობის, უსივრცობისა და უსაგნობის აბსოლუტის სრული აღბეჭდვაა, არამედ ჯერ-არ-სრული რეპრეზენტაცია. უჟამობა-უსივრცობა-უსაგნობის სრული აღბეჭდვის სიტუაციაში სურათი, როგორც ასეთი, აღარ შესდგებოდა. მაშინ მხოლოდ ცარიელი სიბრტყე, როგორც „იკონიკური დუმილი“ უნდა ყოფილიყო დატოვებული. მხატვარი უკიდურეს ზღვართან ჩერდება, იქ, სადაც შესაძლებელი იქნება სხეულებრივ-საგნობრივად გარკვეული ხატის ეთერულ სივრცეში დანთქმით მეტასივრცის შექმნა, სადაც არარას შეეძლება შემოსვლა. სურათის ჰერმეტულ სივრცეში ამგვარი შემოსასვლელია ის „სარკმელები“ ანუ ცარიელი სიმულტანური დაფები, მიღმურის უსასრულობისაკენ რომ გვახედებენ.

მხატვარი ლამობს დააზუსტოს იდეალურის საზღვრები, შექმნას იდე-

აღურად თვითკმარის ხატი, იმგვარი თვითკმარისა, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელი იქნება განუსაზღვრელის განსაზღვრა, თუნდაც გაზომვა. და ეს გაზომვა იმისთვისაა საჭირო, რათა შევიგრძნოთ აბსოლუტის განუზომელი მასშტაბი, აბსოლუტისა, იმავდროულად წმინდა განუსაზღვრელობაც რომაა.

როგორც მივანიშნე, „ჯვარცმა“ ბუნდოვანი ოპუსია, თუმცა ეს ბუნდოვანება ავტორის აზირება კი არა, ის სუბსტანციაა, ყველა საგნის პირველსაფუძველში, „არქემი“ რომ ძეგს. ესაა პოეტური ბუნდოვანება, ნოვალისმა, ბოდლერმა, მაღარმემ რომ დაამკვიდრეს პოეზიაში და რომელიც მაგისტრალურად განსხვავდება რილკესეული გარკვეულობისაგან (მისი სიტყვებია: „ამქვეყნად ყოველი საგანი გარკვეულია, ხელოვნებაში არსებული საგანი კი მით უფრო გარკვეული უნდა იყოს“); იმ დროს, როდესაც მაღარმე ერთ ჟურნალისტს, რომელიც ჩააცვიდა, ხელნაწერი მომეცო, ასე პასუხობს: იმდენ ხანს მაინც მაცადე, სანამ კიდევ ცოტაოდენ ბუნდოვანებას წავამატებო“. ბუნდოვანების დისკურსის გრძნობა პოეტური ენის ერთ-ერთი ანგარიშგასაწევი თვისებაა.

ფარჯიანისეული „ჯვარცმის“ ბუნდოვანებას იმაგინაციური აბსოლუტის ბუნდოვანებას ეუწოდებდი, რის გამოც მასთან მაყურებლის (რეციპიენტის) შეხვედრას, თეატრისა და მაყურებლის შეხვედრასთან დაკავშირებით ი.ბერგმანის მიერ მოხმობილ სიტყვას თუ მოვიშველიებ, „საშინელიც“ შეიძლება ეუწოდოთ: საშინელი ანუ ირაციონალური.

4.4. ჴორმის ეიდოსი

აბსტრაქტული კომპოზიციების „სიუჟეტი“ სპეციფიკური სახვითი ელემენტების – სიბრტყისა და სივრცის, ფორმათა წონასწორობისა და დინამიკის, მასათა, ხაზთა, ფაქტურა-ტექსტურათა – თამაშის გზით სურათის ძირითადი ფერწერულ-არქიტექტონიკური ბირთვის ქმნალობაა. ეს ბირთვი გარკვეულ მომენტებში ხილვადობის არიდან გადის, თუმცა ქრომატულ-პლასტიკური სტრუქტურის განვითარების ძაფი არ წყდება. ეს განვითარება კი შეიძლება განვიხილოთ როგორც ფერწერული ქსო-

ვილის თანდათანობითი „გამკვრივება“, ყველა რეგისტრში გაფანტული საკვანძო მომენტების შეკრება, შემდგომ, კვლავ ხელახალი გახლეჩა და ა.შ.

ფარჯიანი-აბსტრაქციონისტიკისათვის ფერი მედიტაციის საშუალებაა. ამასთან, იგი მიისწრაფვის წარმოაჩინოს ფერი როგორც სხეული, გადმოსცეს თავად ფერის პლასტიკა, მისი ფიზიკური საგნობრიობა, სამგანზომილებიანი სხეულოვნება. ამგვარ სიტუაციაში ფერი მისი იმანენტური სახით ფიქსირდება. იგი თავადაა საკუთარი თავის სიმბოლო.

ფარჯიანმა, როგორც იტყვიან, შემოქმედებითად აითვისა ერთი მხრივ, ნეოპლასტიციზმის, მეორე მხრივ კი — აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის სახვითი ენა. მზატვარს იზიდავს თავად აბსტრაქტული ფორმათქმნადობის პროცესი. ეს არის თავისებური რიტუალური აქტი, რომელიც მასალაშივე ფიქსირდება როგორც ფორმის მოულოდნელი, წინასწარგანუსაზღვრელი მეტამორფოზების, ფორმის „მშობიარობის“ მტკივნეული, მაგრამ შინაგანი სიხარულის მომნიჭებელი პროცესი. „არა ფორმა, არამედ ფორმირება“ — აი, აბსტრაქტული ოპუსების ძირითადი მახასიათებელი. იგი ჯერ კიდევ პაულ კლემმ დააფიქსირა დევიზით: „ფორმა დასასრულია, ფორმირება — სიცოცხლე“¹².

ფარჯიანი ნონფიგურატიულ ოპუსებშიც თავისი მედიტაციური ფერწერული აზროვნების ერთგული რჩება. მისი აბსტრაქციების წყარო ისევ ეზოთერული ოცნებაა, ოღონდ როგორც გალაკტიონი იტყოდა: „ოცნება, ნახატი საგანთა უარით“. ეს უკვე ნატურის ტრანსსპოზიციისა და ფიგურატიულობის, უფრო ზუსტად, ტრანსფიგურატიულობის კონტექსტში ავლენს თავის ესთეტიკურ ბუნებას. სხვა საქმეა, რომ მზატვარი ხშირად ნატურის ტრანსპოზიციის უკანასკნელ კვალსაც შლის, ანუ ბოლომდე ჭრის ბუნებრივ სამყაროსთან შესაძლო ასოციაციების ძაფს. მიუხედავად ამისა, აბსტრაქტული ფორმათქმნადობის პრინციპი — და ამას ფარჯიანის აბსტრაქციებიც ადასტურებენ — ნამდვილი ფორმის ანუ ფორმის ზუბსტანციის ძიებაა, ძიება და არა — პოვნა. ფარჯიანის აბსტრაქტული სახვითი აზროვნების პათოსი იმაში ვლინდება, რომ იგი პაროქსიზმით გახლეჩებული კი არ აფიქსირებს ტილოზე გაუფორმებელ

ემოციებს, არამედ მედიტაციური სიღინჯითა და მორწმუნის სიკერპით მანიპულირებს ფერით ტილოზე, სანამ არ გამოანათებს ფორმა, უფრო ზუსტად არა ფორმა, არამედ ამ ფორმის მატრიცა, ფორმის ეილოსი, რომელიც პირველადი სუბსტანციის სახით თვით ფორმათქმნადობის პროცესში არსებობს და არა ამ პროცესის დასრულების შემდეგ. მხატვარს აბსტრაქციონისტულ პრაქტიკაში არამიმეტური ნიშნებით მანიპულირების სრული ასპარეზი ეძლევა. აქ იგი აღარაა შეზღუდული 'დენოტატიით. ეს არამიმეტური ნიშნები — სივრცე, სიბრტყე, ხაზი თუ წერტილიც კა, — როგორც გეშტალტები, ფერწერის კონვენციურ ენაზე გადააქვს, ამასიან, თითქოსდა თავის თავში, საკუთარ ესთეტიკურ ნატურაში ეძებს პრეისტორიულ მხატვარს. იგი საგანგებოდ ამუშავებს ტილოს, ქვიშისა თუ თაბამირის ხორკლიან ზედაპირზე ისე მუშაობს, როგორც მისი უძველესი წინაპარი ხატავდა გამოქვაბულის კედლისა თუ კლდის უხეში, დაუმუშავებელ ზედაპირზე.

ფარჯიანის აბსტრაქტულ-ექსპრესიონისტული პრაქტიკა, იმასაც ადასტურებს, რომ მისი ხელოვნების არსი ფსიქოანგომატური ემოციების სკონტანურ ამოფენაში კი არა, მათ ორგანიზებაში, მოწესრიგებაშიცაა. აბსტრაქტული ფერწერა, მიუხედავად მისი ანტიმიმეზისურობისა და ანტიილუზიონიზმისა, მაინც რეპრეზენტაციულია. ამიტომაც მოიხმობს იგი ოპტიკურად მოწესრიგებული გარე სამყაროდან, მიღებულ სიგნალებს და მათ აბსტრაქციის მეტაენაზე თარგმნის, ეს მეტაენა კი სახვითი აზროვნების პირველად ელემენტებს ემყარება.

იგი ხშირად იყენებს ერთგვარ იეროგლიფურ ხატებსაც, რაც მის ფაქსიმილედაც შეიძლება აღვიქვათ. ეს აბსტრაქტული იეროგლიფები, ისევე როგორც ხელმოწერა, ესთეტიკურად ღირებული მომენტის სახით ჯდება კომპოზიციურ სტრუქტურაში და სახვით-სემანტიკური რგოლის ფუნქციით შემოდის სურათში.

მხატვარი თავის აბსტრაქციებში ჰიპოთეტურ, პოტენციურ, შესაძლებელ სამყაროს ქმნის, ვირტუალური სივრცითა და ღროთ ადბეჭდილ სამყაროს. იგი თითქოს ჩვენს თვალწინ ქმნის დიდრონ ფერწერულ-ფაქტურულ ველებს. თითოეული ქრომატულ-ფაქტურული კომპლექსი მაქ-

სიმაღურადაა შეკუმშული. ერთი ფორმიდან მეორის დაბადება, ერთი ფაქტურის მეორეში გადაზრდა, ტონალურ გრადაციათა ლირიკული სირბილგვა და ლოკალურ ლაქათა შეპირისპირების დრამატული სიმკვეთრეც თანაბრად საგრძნობია.

ფარჯიანის აბსტრაქციების ემოციური ზემოქმედება უშუალოდაა დამოკიდებული იმ საგნობრივ ასოციაციებთან, რომლებსაც ისინი იწვევენ და იმ სააზროვნო მიმართებებთანაც, ესა თუ ის ფერით-სემანტიკური კომპლექსი რომ აღძრავს რეციპიენტში.

4.5. მოკრავი უკრაობა

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარი თავისუფლად ფლობს აბსტრაქტული ფორმათქმნალობის მეთოდს, მისი ფერწერულ-პოეტური შემეცნების პრინციპი მაინც საგნობრივია, კონკრეტული. სამყაროში, ყოველი არსებული ანუ ყოფიერი — არაორგანული მატერიით დაწყებული, ადამიანებით დამთავრებული — ღვთაების რეალიზაციაა. ბიბლიაში გაცხადებული ქრისტიანობაც ხომ გრძნობად-კონკრეტულ სამყაროს სახიერი ღმერთის ქმნილებად მიიჩნევს. ბიბლიაშივეა თქმული: „ხორცი ეგე თქუენნი ტაძარნი თქვენ შორის სულისა წმიდისანი არიან“ (პავლე, I, კორინთ. 6,19). გარდა ამისა, ქრისტიანობისათვის ხორციელია არა მხოლოდ ამქვეყნიური; არამედ იმქვეყნიური არსებობაც. მკვდრეთით აღდგომაც კონკრეტული, უხრწნელ-სხეულებრივი ფორმის აღდგომას მოასწავებს, „ხორცი მშენიერი“ დათესვას და სულიერი ხორცის „აღმოკვეცილებას“. ასე რომ, ღვთაების წვდომა თავისთავად უკონკრეტესი და იმავდროულად ურთულესი გზაა შემეცნებისა. კონკრეტულია ის, რაც დაპირისპირებულ გარკვეულობათა ერთიანობაა. კონკრეტულია ყოველი ცალკეული, ერთეული საგანი. ცალკეული საგნის ესთეტიკური წვდომის გარეშე ესთეტიკურ აბსტრაქციას აზრი ეკარგება. ბოლოს და ბოლოს, კონკრეტულია უნივერსუმი, სამყარო მის მთლიანობაში. არც უნივერსუმის წვდომის გარეშე შეიძლება არსებობდეს ხელოვნება.

მოკლედ, ნებისმიერი მხატვრული მეთოდი, კონკრეტულის, უფრო ზუსტად, კონკრეტული მთელის წვდომას გულისხმობს. ეს, ურთულესი გზაა ხელოვნებაში. კონკრეტული თავადაა ურთულესი სტრუქტურის მქონე ფენომენი. კონკრეტულია ის, რაც ცოცხალია. კონკრეტულის ცოცხალი ქსოვილიდან გამოყოფილი მარტივი ცნებაა აბსტრაქტული. ამ უმარტივესი, თუ გნებავთ, „უღარიბესი“ ცნებით იწყება კონკრეტულის შემეცნება. ამიტომაც არაა ფარჯიანისთვის აბსტრაქცია თვითმიზანი. ესაა გზა კონკრეტულის, ცოცხალის, საგნობრივის ესთეტიკურად დასაუფლებლად.

ჩემს „პერსონაჟს“ ბასრი თვალი აქვს, **ზუსტი მხედველობა**. სწორედ ეს „ზუსტი“ მხედველობა, უფრო ზუსტად, ხილვადობა აწონასწორებს „ბუნდოვან“ იმაგინაციებს. შემთხვევით არ ესახებოდა პოლ ვალერის მხედველობა ყველაზე სპირიტუალურ (მისივე ხაზგასმავა — დ.ა.) გრძნობად. ხელში მხედველობითი ხატები დომინანტობენო — წერდა იგი „ლეონარდო და ვინჩის მეთოდის შესავალში“¹³. და მართლაც, აბსოლუტის განსახონება ფერწერაში და საზოგადოდ ხელოვნებაში, გრძნობადობის, სახელდობრ, ხედვითი ხატის, საგნობრივი ხატის გარეშე წარმოუდგენელია. „ჩვენ ყველგან დავეძებთ განუსაზღვრელს, და მაინც ნივთებს ვაწყდებით“ — ეს ნოვალისის სიტყვებია. შეიძლება ვთქვათ, რომ ჩვენი მხატვარიც, კერძოდ გაურბის ნივთს, ანუ როგორც ჰაიდელგერი დააზუსტებდა — წინამდგომს (Herstand)¹⁴.

ფარჯიანმა იცის ნივთის „ფასი“. ნივთისადმი ნდობითაა აღბეჭდილი მისი ნატურმონტები. ნივთის ფასი კი, რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, მხოლოდ ღრმა პოეტური განწყობის მქონე ფერმწერებმა იციან. ასეთი ფერმწერია სეზანი, ასეთია მორანდი. „რეალობა, რომელიც საჭიროებს გამოხატვას — ეს ახლა ჩემთვის სავსებით ნათელია, — მდგომარეობს არა იმაში, თუ როგორც მესახება საგანი, არამედ ჩემი შთაბეჭდილების გამსჭვალვის ხარისხში“, სადაც მისი არსი მჟღავნდება ისეთ დამახასიათებელ ნიშნებში, როგორიცაა თეფშზე დაკაკუნებული კოვზის ხმაური, გახამებული ხელსახოცის სიუხვე, გაცილებით უფრო ძვირფასი ჩემი სულიერი კეთილდღეობისათვის, ვიდრე ურიცხვი

საუბრები ჰუმანიტარულ, პატრიოტულ თუ საერთაშორისო თემებზე“. ეს — მარხელ პრუსტია. და მართლაც, მხოლოდ საგნის ფორმაში და ამ ფორმის მეტაფიზიკაში ჩაღრმავება ქმნის მხატვრულ სასწაულებს.

ფარჯიანის ყველა ოქუსს თავისი ფარული სიუჟეტი აქვს. ამგვარი სიუჟეტი მის ნატურმორტებსაც აქვს, სადაც იგი ხშირად „არანატურმორტული“ საგნებით „გაათამაშებს“ ხოლმე უცნაურ სიუჟეტებს: გვერდიგვერდ ათავსებს ნავსა და ჩიტს, მამაკაცის პერანგსა და კვერცხს... თითოეული მათგანი მას იზიდავს როგორც სიმბოლოები, საგანთა ამა თუ იმ გვარის მეტაფიზიკური ხატები, იმმატერიალური არსის მატარებელი ხატები. ფარჯიანი ხშირად უბრუნდება ერთსა და იმავე საგნებს და ცდილობს მათი მატერიალური სუბსტანციის გამოხატვის წიად გადმოგვეცხადოს სულიერ განწყობილებათა, წამიერ გაულებათა მოუხელთებელი სპექტრი. თანაც ამას იგი აკეთებს მასალით ზედმეტი ჰედონისტური ტკობის გარეშე. აკეთებს თავშეკავებით, ტაქტით, ხშირად — უხეშად, შეულამაზებლად, პირველქმნილი სისადავითა და უბრალოებით; რეალურ საგანთა სიმბოლიზაციის პროცესში სახვითი დისკურსის შესაძურ ფლობას ამყლავნებს.

როგორც ვთქვი, ფარჯიანს ესმის საგნის ენა, უყვარს საგანი, რილკე „განუსაზღვრელობის კონტინენტს ყოველმხრივ მოწყვეტილ კუნძულს“ რომ უწოდებს. რილკეს პოეზიაში არსებითი სწორედ საგანთა შინაგანი, სიმბოლური სტრუქტურის წვდომაა, საგანთა არსის წვდომა, ხოლო აქედან გამომდინარე, გრძნობათა და შთაბეჭდილებათა ობიექტივაცია. სუბიექტური განწყობილებით აღძრული ფორმა აქ ადგილს უთმობს თვითკმარი, ობიექტივირებული ფორმის პლასტიკურობას. ფარჯიანის მხატვრობაშიც იგრძნობა საგნებით აღძრულ სუბიექტური ემოციებისგან განთავისუფლებისა და ობიექტივირების ტენდენცია. მისი ნატურმორტები თავისებური მირაჟებია. და არც ეს მირაჟულობა ეწინააღმდეგება სამყაროს, უფრო ზუსტად, სრულყოფილ საგანთა — „კუნსტდინგების“ — სამყაროს წვდომის ერთგვარ ფენომენოლოგიურ მეთოდს, რომელიც ონტოლოგიური რეალიზმის ნაირსახეობად შეიძლება ჩაითვალოს.

ფარჯიანის მხატვრულ სივრცეში საგნები საკრალურობის ნიშნით

მკვიდრდებიან. ხოლო „ყოველი საგანი საკრალურია, თუკი მას კავშირი არ დაუკარგავს მთლიან კოსმოსთან... სიერცე ათავისუფლებს ადგილს საკრალური ობიექტებისათვის და მათში თავის უზენაეს არსს აცხადებს, ამ არსს კი ცხოვრების, ყოფიერების საზრისს ანიჭებს“¹⁵.

მხატვარი თავის მსოფლშეგრძნებას, გარკვეული გაგებით, საგანთა განლაგებით უფრო გამოხატავს, ვიდრე თავად საგნებით. მათ შორის არსებულ სიერცულ ცეშურებში, როგორც მეტაფიზიკურ ქვეტექსტებში, ავტორის შინაგანი მზერა ილანდება. ამასთან ეს ნატურმორტები დროითი წრედიდან საგნის „ამორთვის“ და თვით საგნის უძრაობის როგორც პაუზის ინტერპრეტაციის საბაბსაც იძლევიან. მაგრამ, საგანთა უძრაობა, ამ შემთხვევაში, რელატიური ცნებაა და იმავდროულად საგნების დროში მოძრაობასაც მოასწავებს. ასე იქმნება მეტაფორული პარადოქსი: „მოძრავი უძრაობა“, რომელსაც ტომას ელიოტი აღარებდა „ჩინურ ლარნაკს, უსასრულოდ რომ ბრუნავს თავის უძრაობაში“. ფარჯიანის სურათებშიც ლარნაკი, ნავი თუ ჩიტი, თითქოსდა, განუწყვეტლივ ბრუნავენ თავიანთი უძრავი ღერძის გარშემო. საგანთა ამგვარი „უძრავი მოძრაობა“ მათივე გარინდებული, მდუმარე არსებობის წიაღში ყალიბდება. საგანთა საკუთარ არსებაში გარინდება, ისევე და ისევე მათ ღვთაებრივ არსს ავლენს. როგორც საკრალური ობიექტები, ისინი ხომ ტრანსცენდენტური რიგის ატრიბუტები არიან, რომელთა ყოფიერებაც საკუთრივ მეტაფიზიკურ პლანში იხსნება.

ფარჯიანის მხატვრული სამყაროს ტემპორალობა მათ მელოსში ანუ ერთგვარ მუსიკალურ პოეტიკაშიც ვლინდება. საგულისხმოა, რომ მხატვრობაცა და მუსიკაც ზედროულობისაკენ ილტვიან. ორივე მათგანის იდეალი „დროის გაუქმება“, ანუ სინქრონულობისაკენ, „მარადიული აწმყოსაკენ“, „პრეზენციისაკენ“ სწრაფვაა. ამ მხრივ, მელოსი და პლასტიკა ერთგვარი „დამატებითობის“ მიმართებაში არიან: ესაა მიმართება „მდუმარების ხმასა“ და მოძრავ ხმიერ მატერიას შორის. ასე ეზიარება ვიზუალური ხატი თავისი ცალკეული ნაწილების სინქრონული პოლიფონიით მელოსს, როგორც წმინდა პროცესუალობას. ამიტომაც განვიხილავთ ფერწერას როგორც მდუმარე მუსიკას. ისევე როგორც „უძრავი

მოდრაობა“, „მდუმარე მუსიკაც“ მეტაფორული პარადოქსია, რომელიც საშუალებას გვაძლევს ფერწერულ-სივრცული ფორმა მუსიკალურ-დროით ფორმასთან კავშირში განვიხილოთ და ამგვარად ავაგოთ ჩვენს ემოციურ აღქმაში ის ესთეტიკური საგანი, მოძრავ პლასტიკურ-ვიზუალურ ხატს რომ აღბეჭდავს.

ფარჯიანის მიერ ტრანსფორმირებული საგნები თითქოსდა ჩვენს თვალწინ აბსტრაქტული კომპოზიციის ელემენტებად ყალიბდებიან, მათი ემოციურ-სააზროვნო შინაარსის წვდომა კი, ბევრწილად, სივრცეში ფორმათა თამაშის კონტექსტშია შესაძლებელი. ამ მხრივ ჩემი „პერსონაჟის“ საგნობრივი კომპოზიციები ნახევრადაბსტრაქტული კომპოზიციებიცაა. მათი მოჩვენებითი სიმშვიდისა და სიმყუდროვის მიღმა *implicite* იგრძნობა სამყაროსთან მიმართებაში არსებული რთული, წინააღმდეგობრივი ურთიერთობები, დრამატული კოლიზიები.

ამ ნატურმორტებში საგნები ერთმანეთს ხან. საბედისწეროდ სცილდებიან, ხანაც — მიჯნით მიეწყობიან ხოლმე. ამ მხრივ, საგანთა უწესრიგო მასასა და პირობით სივრცეს შორის დისპროპორციაც შეიმჩნევა. პირობითი სივრცე საგნებს კონკრეტულობასაც ართმევს და მატერიალური საწყისისაგანაც „მარცვავს“. ისინი ერთმანეთში ირევიან და ირეალურ სხეულებად, სიმბოლურ ნიშნებად გვევლინებიან. ასე აბსტრაქტიზდებიან კონკრეტული საგნები და ალოგიკურ სიმბოლურ ხატებად უბრუნდებიან ჩვენს მზერას. ეს უკვე საგანთა სასუფეველია, წყნარი, მდუმარე, გარინდებული, საკუთარ თავში ჩაღრმავებული. ამიტომაც მიესადაგება ფარჯიანისეულ საგანთა სამყაროს ცნება ჰოლანდიური „*lebenswelt*“-ისა და არა ფრანგული „*naturmort*“-ისა. ეს სწორედ საგანთა „წყნარი ცხოვრება“ და არა „მკვლარი ბუნება“.

4.6. ჩრდილის სხეული

ფარჯიანი საგანთა იდეოგრამებით მანიპულირებს. საგნობრივი სამყარო სხეულებრიობას კარგავს და არსებობას სულიერ სფეროში განაგრძობს. მის სურათებში შეუთავსებელი საგნების ანსამბლია. ამასთან,

მხატვარი ერთი და იმავე საგნებით ოპერირებს. მეტაფიზიკური „პე-
იზაჟებისა“ და „ნატურმორტების“ განუყრელი ატრიბუტებია ნავი, ჩიტი,
ყვავილები... „პეიზაჟს ნავით“ — „ნატურმორტი ნავითაც“ შეიძლება
ეწოდოს. სურათის წინა პლანზე, მარცხენა კუთხეში ფიგურირებს ლარ-
ნაკი ყვავილებით. და უცებ... ნავი, თეთრი ნავი, აურატული ჩრდილით,
სიღრმეში კი — სტაფაჟურად მონიშნული ფიგურა, როგორც მბრუნავი
სამყაროს უძრავი წერტილი, სულიწმინდის ნათელით და ისევ...
ჩრდილით. ჩრდილშია ჩაძირული ყვავილებიანი ლარნაკიც. მხატვარი
ამ მოტივს სხვა სურათშიც იმეორებს. ოღონდ თეთრი ნავის ნაცვლად,
„სეამს“ თეთრ ჩიტს, ისევ და ისევ შავი ჩრდილით.

ჩრდილი და სინათლე ფეტიშირდებიან ფარჯიანის მხატვრობაში,
სწყდებიან ფერწერულ-პლასტიკური ხატის რეალურ პლანს და ირეა-
ლურ მნიშვნელობას იძენენ. კიდევ მეტი, თუ გადაჭარბებული არ იქნება,
შეიძლება ითქვას, რომ მისი მხატვრობა, ესაა ვარიაციები ერთ სუბსტან-
ციონალურ, ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ თემაზე: ჩრდილი და სინათლე.
ფარჯიანის მხატვრობის კონტექსტში ეს კატეგორიები აბსტრაქტულად
კი არ შემოდიან, არამედ კონკრეტული ხატების სახით მკვიდრდებიან
და უამრავ ასოციაციურ პარალელებს გამოიხმობენ კულტურისა და აზ-
როვნების ისტორიიდან, დაწყებული პლატონისეული ჩრდილით, რო-
გორც ხილული, პროფანული ყოფიერების სიმბოლოთი (მღვიმის ფი-
ლოსოფიური მითოლოგია), და დამთავრებული შამისოს „პეტერ შლე-
მილით“. ისიც გავიხსენოთ, რომ კ-გ-იუნგთან ჩრდილი კულტურის ერთ-
ერთ არქეტიპადაა მიჩნეული¹⁶.

მოკლედ, ჩრდილი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფილოსოფიურ-ეს-
თეტიკური კატეგორიაა. იგი ისეთი ანტინომიების გამომხატველია, რო-
გორცაა მიწიერი და ზეციური, სიბნელე და სინათლე, სიცოცხლე და
სიკვდილი, ცარიელი და სავსე, ხელოვნური და ბუნებრივი, ხსოვნა და
დავიწყება, ტრადიცია და სიანხლე, წარსული, აწმყო და მომავალიც კი.

თანამედროვე იაპონელ მწერალს ძუნისირო ტანიძაკის აქვს ესზე
„ქება ჩრდილისა“, რაც ცხადია შემთხვევითი არაა. შორეულ-აღმოსავ-
ლურ სამყაროში ჩრდილის სემანტიკას განსაკუთრებული ადგილი

უკავია. ფარჯიანი სკანდინავიური სამყაროს პარალელურად ჩინურ-იაპონურ სამყაროსთანაც ამქლავნებს სულიერ სიანხლოვეს.

ძველ ჩინურ ტრაქტატ „ი ცზინში“ „ინ-ი, როგორც სამყაროს (ინ და იან) დუალური სტრუქტურის პირველი ელემენტი, მოიაზრება როგორც საგნისგან ასხლეტილი ჩრდილი, როგორც საგნის დაჩრდილული ნაწილი, როგორც ფილოსოფიური კატეგორია და როგორც საკრალურ-მაგიური ნიშანი. ჩინურ კულტურაში მოდელირებული სამყაროს ბინარულ სტრუქტურაში ბინომის პირველ პლანზეა არა თეთრი, არამედ შავი, არა მამაკაცური, არამედ ქალური, არა კენტი, არამედ ლუწი, არა ხილული, არამედ უხილავი, არა სინათლე, არამედ სიბნელე. სიბნელის, ჩრდილის — პირველად, ხოლო სინათლის — მეორად კატეგორიად მოაზრება მთელ დაოსურ-ბუდისტურ ფილოსოფიას მსჭვალავს და აპირისპირებს კონფუციანურ აზროვნებასთან, რომელშიც სინათლის ნიშნებია წამყვანი. მხოლოდ ნეოკონფუციანელობაში, ჩანის ფილოსოფიისა და დაოსიზმის გავლენით, უბრუნდება ჩრდილს წამყვანი როლი: ასეა თუ ისე, ინი, როგორც ჩრდილის მითოლოგემა, ქალური საწყისის გამომხატველი სიმბოლოა. ნიშანდობლივია, რომ ფარჯიანს აქვს ერთი უცნაური „პორტრეტი“ ქალისა, უცნაური თავისი ვიზიონერული სიღრმითაც და ფერწერული აპარატიტაც. მის აურას წარმოქმნის, ერთი მხრივ, ჩრდილი, რომელიც შუბლზე ჩამოწეული სქელი თმიდან ეფინება თვალებს და, მეორე მხრივ, უზარმაზარი ჩრდილი, როგორც ფიგურის ლანდი, პორტრეტის კონსტრუქციას რომ „ანგრევს“. კიდევ უფრო უცნაური ისაა, რომ თავად ავტორი მას ავტოპორტრეტად, სულიერ Alter ego-დ, თავის ქალურ-ჩრდილურ ინკარნაციად თვლიდა. ესაა, თუ შეიძლება ითქვას, ჩრდილის პორტრეტი, თუნდაც, ქალის პორტრეტი ავტოპორტრეტული ჩრდილით¹⁷, რომელშიც ფარულად მქლავნდება ავტორის ანდროგინულ-ფსიქოანალიტიკური კომპლექსი. ეს პორტრეტი, თავისი ირეალური პლანით, ერთგვარ ნევატივად შეიძლება ჩაითვალოს, რომელიც ფონზე გამოსახული ჩრდილით აღბეჭლავს მის ჭეშმარიტ ყოფიერებას ანუ ფენომენოლოგიურ პოზიტივს, როგორც ამ წარმოსახული პორტრეტის ეიდოსს.

8. დანდრიაჟე.

4.7. საკრალური მისერო

ჩვენ უკვე „გავიგეთ“, რომ ფარჯიანის სურათებში საგნები საკრალურ ობიექტებს წარმოადგენენ. ამ საკრალური ობიექტებითაა დასახლებული გარემო, რომელიც თავადაა საკრალური არსის მქონე. ნავი, ყვავილი, ქვა, ჩიტი, კვერცი თუ მისთანანი – სულაც არ არიან ის საგნები, რომლებიც ყველგან შეიძლება შემოგვხვდეს. ისინი თავიანთ ონტოლოგიურ საზრისს საკრალური გარემოს სხვა ფენომენებთან მიმართებაში იძენენ.

ფარჯიანის ოპუსებში ორი ძირითადი პლანი არსებობს: წინა – თემატური, და უკანა – ათემატური. მთავარი და არსებითი, ანუ ღირებულების მქონე, საკუთრივ თემატური პლანია. იგი ავლენს ამ მხატვრის სურათების სივრცულ კონტექსტს, რომელსაც, თავის მხრივ, საკრალური გარემო ქმნის. ამ გარემოს უსასრულობა ახასიათებს, უსასრულობა, რომელიც ო.შპენგლერს დასაკვლური კულტურის არქეტეპად, მის პრა-იდეად ესახებოდა. ისიც ნიშანდობლივია, რომ ფარჯიანისეულ საკრალურ გარემოში იშვიათად თუ გამოჩნდება ღობე, მესერი. ამ მხრივ, ერთგვარი გამონაკლისია პანდაში შესრულებული ტრიპტიქი, რომელშიც ბაღია წარმოსახული და ადამიანთა – ადამის მოღგმის სამოთხეში – ცხოვრებას გამოსახავს. იგი ანტიკური პარადიზის, როგორც ოქროს საუკუნის გამომხატველი მითოლოგიის, ქრისტიანული ვარიანტია. ესაა ბიბლიური ედემი ანუ ის საკრალური ტოპოსი, საიდანაც იწყება ყოველგვარი ტრფობა, როგორც საწყისი ეროსისა. იგი ღმრთის საუფლოა, ღმერთი კი განსხეულებული სიყვარულის სიმბოლოა. სამოთხეში, როგორც ყოველმხრივ მირონცხებულ გარემოში, ადამიანი მუდამ ღმერთთანაა. აქ უერთდება იგი უზენაესს, პირისპირ ჭერეტს მის არსს. ამ აქტს სქოლასტები ლათინურად visio beatifica-ს უწოდებდნენ.

მომწვანო-მოცისფრო გამაში ჩაძირულ ედემს თეთრი მესერი არტყია. ამ ბრწყინვალე ოპუსში გამოყენებულია „ციტატა“ რომაელი იმპერატორი ქალის ლივიუსის ვილის კედლის მოხატულობიდან. ეს

მესერიანი ტოპოსი ფარჯიანს უფრო "შეკუმშული", მსხვილი კადრის სახით სხვა ოპუსშიც აქვს გამოვრებული.

თეთრი მესერი საკრალურ გარემოს შემოსაზღვრავს. I ელემში ტრიპტიქის მარჯვენა, ვერტიკალურ კომპოზიციაში „სიცოცხლის ხის“ გარშემო განლაგებული თეთრსამოსიანი ფიგურებია გამოსახული. მხატვარი ამ შემთხვევაში კონკრეტულად მიმართავს წრის არქექტივს და მათზე აგებს პლასტიკურ სიმბოლურ ხატს. ამ პერსონაჟთა ყოფიერება ნდობითაა აღბეჭდილი, ნდობით, როგორც ერთმანეთისადმი, ისე სამყაროსადმი. ადამიანთა ურთიერთნდობისა და ყოფიერებისადმი ნდობის ეთოსი მსჭვალავს ფარჯიანის მხატვრულ მიკროკოსმოსსა და მისი სურათების ადამიანურ-ექსისტენციური მიმართებების სფეროს. ნდობის ეთოსს კი, თავის მხრივ, განსაზღვრავს ამ მხატვრისათვის დამახასიათებელი საკრალური გარემოს ტრანსცენდირებადი ღიაობა, გახსნილობა, უსასრულობა, უსაზღვრობა.

ფარჯიანის მეორე რიგის სურათებში მოქმედების ადგილი ინტერიერია. იგი ღია, უსამანო გარემოს ნაირსახეობაა. ინტერიერიც ის გარემოა, პერსონაჟების სამყარო-ში სანდო ყოფნის მოდუსს რომ აღბეჭდავს.

ფარჯიანისეული ინტერიერული თუ „ლანდშაფტური“ კომპოზიციების არსი ღიაობაა. მხატვრის სურათებში წარმოსახული ინტერიერი არაა ბინა, როგორც თავშესაფარი. ეს არაა უბრალოდ ოთხი კედლით შემოზღუდული სივრცე, შიდა გარემოს, გარედან მოსალოდნელი „ხიფათისაგან“ რომ დაიცავს. მისი მისია საკრალური გარემოს ერთი მონაკვეთის მეორისაგან გამიჯვნაა. ასე რომ, ინტერიერი — ესაა ზღუდე, თავისებური სინათლისმიერი აურით, შიდას — გარეგანად რომ აცალკევებს. კედლები აქ საერთოდ არ ჩანს, ისინი სინათლის ჭკელითაა დემატერიალიზებული, ყოველი მხრიდან სინათლე შემოდის. რაც შეეხება ხიფათს, ზემოთ რომ ვახსენე, ეს მომენტი აქ საერთოდ გამორიცხულია, რადგანაც ადამიანთა ყოფიერებისადმი და ერთმანეთისადმი ნდობის ეთოსი იცავს ამ სამყაროს ყოველგვარი ექსცესებისაგან. ავტორი ხატავს არა ინტერიერს, არამედ, გარკვეული გაგებით, ექსისტერიერს. ამ ექს-

ინტერიერშიც და ლანდშაფტურ სივრცეშიც მთავარი და არსებითი ელემენტი გარემოული სივრცეა, ერთ შემთხვევაში, შიდა-გარემოული, მეორე შემთხვევაში კი, ასე ვთქვათ, გარე-შინაურული სივრცე. ინტერიერი შეკუმშული გარემოა, ლანდშაფტური სივრცე კი — გაფართოებული.

ამრიგად, საკრალური გარემო და ამ საკრალური გარემოსადმი სანდობა, საკრალური ნივთები და ამ საკრალური ნივთებისადმი სანდობა, საკრალური პერსონაჟები და ამ საკრალური პერსონაჟებისადმი სანდობა, მთლიანობაში კი ყოფიერება და ამ ყოფიერებისადმი სანდობა — ის ექსისტენციალურ-ონტოლოგიური კონტექსტია, რომლის ილუსტრაციადაც სამყაროს ფარჯიანისეული სურათიც გამოდგება.

4.8. სამოთხის ნოსტალგია

კაცობრიობის ისტორიის თანამდევ ფუნდამენტურ ოპოზიციებს შორის ერთ-ერთი ძირითადია „ტრანსცენდენტური სამყაროსა“ და „იმანენტური სამყაროს“ ოპოზიცია. იგი წარმოგვიდგება როგორც „ზენა“ და „ჰეენა“, „მკედართა“ და „ცოცხალთა“, „ღმერთთა და ადამიანთა“ სამყაროების, „მარადისობისა“ და „დროის“, „კოსმოსისა“ და „ისტორიის“, „საკრალურისა“ და „პროფანულის“, „სამოთხისა“ და „ჯოჯოხეთის“ წინააღმდეგობა. ამასთან, ტრანსცენდენტური სამყარო მნიშვნელობს როგორც დროით (ჰორიზონტალურ), ისე სივრცულ (ვერტიკალურ) ჭრილში. ადამიანი მუდმივად განიცდის „ტრანსცენდენტურ“ და „იმანენტურ“ სამყაროთა ერთიანობის ფუნდამენტურ „დანაკარგს“. ეს არის ფუნდამენტური ნოსტალგია, რომელიც სათანადოდ გაფორმდა „ოქროს საუკუნის“ ანუ „დაკარგული სამოთხის“ მითოლოგიაში. ქრისტიანულ სამოთხეს უამრავი პარალელი დაეძებნება განსხვავებულ ეთნოსთა მითოლოგიაში. შუმერებთან იგი უკავშირდება თალმუდისდროინდელ ქვეყანას, ძველ ეგვიპტეში ნეტარ დროდ მიიჩნეოდა ოზირისისა და იზიდას მუფუების ხანა; ჩინეთში — იოსა და შუნის მმართველობის ეპოქა, სკანდინავიურ მითოლოგიაში — ეს არის დრო, როდესაც ახლადშექმნილ

სამყაროში ცხოვრობენ ასები, რომელთა ჰარმონიული ყოფიერებაც ე.წ. „პირველი ომის“ ანუ ასთა და ვანთა ომის შემდგომ მთავრდება. ანტიკური „ოქროს საუკუნე“, ჰესიოდეს თანახმად („სამუშაონი და დღენი“) კრონოსის მმართველობის პირველ თაობას უკავშირდება, აღარაფერს ვიტყვი აბორიგენტთა ტოტემურ წარმოდგენებზე და ა.შ.

„ნეტარი ღრო“ მუდამ წარსულშია, არაცნობიერი უნივერსუმის წი-
აღში დავანებული ყოფიერება, სადაც არავითარ წინააღმდეგობას არ
ჰქონდა ადგილი, დაკარგულია. კოსმოგონიური მითები სწორედ ამ „და-
ნაკარგს“ აფიქსირებენ. ძველ აღთქმაში მითი აღარ გვევლინება მკაცრ
ციკლურ წარმონათქმად ანუ ლევი-სტროსისეულ „ღროის გამანად-
გურებელ მანქანად“ და არსებითად, ისტორიულ საზრისს ჰპოვებს. ესაა
ერთგვარი ხაზობრივი ღროითი პერსპექტივა, რომელიც ღროის სტრუქ-
ტურაში ინვერსიის შედეგს წარმოადგენს და იმავდროულად გვევლინება
იმგვარი ინვერსიის საპირისპირო ფენომენად, რომლის შესახებაც ღრმა
რეფლექსია მ.ბახტინმა შემოგვთავაზა¹⁸.

მთავარი და არსებითი ისაა, რომ „ოქროს საუკუნე“ („დაკარგული
სამოთხე“) არა მხოლოდ, ერთგვარ აბსოლუტურ წარსულად წარმო-
გვიდგება, არამედ აბსოლუტური მომავლის პარადიგმადაც ისახება. ამ
მითოლოგიის მეოხებით ისტორია იძენს რელიგიურად და ექსისტენ-
ციალურად მნიშვნელად ტელეოლოგიურ საზრისს. ამდენად „ფუნ-
დამენტური ნოსტალგია“ „ფუნდამენტური იმედის“ ფორმასაც ითავსებს.

არქაული კოსმოგონიური მითები, საკუთრივ პირველ, სინკრეტულ
მთლიანობას აღწერენ. პირველადი ქაოსი, „პირველადი წყლები“, „ღია-
ღი ზღვარი“ (უსაზღვრობაც რომაა) ძველ ჩინელებთან, ასათ არყოფნა
— ძველ ინდოეთში, სიბნელე, ქვესკნელი, წყალი — ძველ აღთქმაში და
ა.შ. ფუნდამენტური არაცნობიერი მდგომარეობის პარადიგმულ მოტივე-
ბად შეიძლება იქნენ ინტერპრეტირებულნი, როდესაც ცნობიერება სი-
ცოცხლისმიერი წიაღისაგან ჯერ კიდევ მოუცილებელია. ესაა ყოფიერე-
ბის ერთგვარი პრე-ნატალური „მდგომარეობა“, რომელიც თანამედროვე
ადამიანში „დედისეული წიაღის“ პრე-ნატალობასთანაა წილნაყარი და
რომლის სახელოვნო პარადიგმებიც (მაგ., დევას „მობანავე ქალები“)

რეკონსტრუირებულია ს.ეიზენშტეინის მიერ.

ყოფიერების პრე-ნატალური მდგომარეობა, როგორც ერთგვარი არქეტაპული წარმოდგენა, აბსოლუტურ წარსულშია დავანებული. იგი მითოლოგიური პრა-დროის (Ur-zeit) კუთვნილებაა¹⁹, ანუ იმ „დროისა“, როდესაც ჯერ არც საკუთრივ დრო არსებობდა და არც კოსმოსი, რომელიც, როგორც წესი, ბინარულ ანუ რეფლექტიურ სტრუქტურას გულისხმობს. ყოველივე ამის შემდგომ მითოსში ფიქსირდება საკუთრივ ბინარული კოსმოსის დაბადების ანუ შექმნის მომენტი, როგორც მითოლოგიური დროის დასაწყისი; და აღმოჩნდება, რომ ტრანსცენდენტია უკვე წარმოშობილი ბინარული კოსმოსის „ვერტიკალურ“ ჭრილშიც არსებობს. თუკი პირველადი ქაოსი ან მისი ინვარიანტები ბინარულ კოსმოსს, როგორც მისი ერთგვარი „წინამორბედნი“ დიპრონულ პორიზონტალურ ჭრილში უპირისპირდებიან, თვით ამ კოსმოსის „შიგნით“, მის სივრცეში ანუ სინქრონიში ამ პირველადი ერთიანობის, როგორც ფუნდამენტური არაცნობიერის, „წარმომადგენლად“ გვევლინება ის არქეტაპული სამყარო, რომელიც თანამედროვე ადამიანშიც პერმანენტულად იღვიძებს.

ამ არქეტაპულ სამყაროში უმთავრესი ადგილი საკუთრივ „დაკარგულ სამოთხეს“ და ამ „სამოთხის“ ნოსტალგიას უკავია.

ზემოთ რეკონსტრუირებულ მოვლენას „სამოთხის ნოსტალგია“ (Nostalgia for paradise)²⁰ მეღიადემ უწოდა. ცხადია, მითოსურ-კოსმოლოგიურ წარმოდგენათა ამა თუ იმ ტელეოლოგიურად მიმართული (თუ მომართული) სისტემის საზღვრებში, რომელიმე გარკვეული პერიოდის გამოყოფა, პერიოდისა, რომლის ჩარჩოებშიც ეს მითოლოგემა პრეროგატიულად იქნა რეალიზებული, გაუმართლებელია. მოვლენათა მიწიერი ცხოვრებიდან — ზეციურ ცხოვრებამდე ხაზობრივი სუქცესიურობის ტელეოლოგიური ლოგიკა ეწინააღმდეგება ამგვარ ძალდატანებითს ოპერაციას, რამეთუ „სამოთხის ნოსტალგია“ ზოგადკულტუროლოგიური და ანთროპოლოგიურ-ექსისტენციალური ფენომენია. ამასთან, „სამოთხის ნოსტალგია“ თანაბრადაა ისეთ კულტურათა რელიგიური ცნობიერების თანამდგევი მოტივი; როგორცაა ქრისტიანობა და

ისლამი.

ელიადე არქაულ კულტურებსა და ქრისტიანობაში „სამოთხის ნოსტალგიის“ რეპრეზენტაციის სამ ძირითად მოტივს გამოჰყოფს: ა) ცხოველებთან მეგობრობა და მათი ენის ცოდნა²¹; ბ) ზეცად ამადლება; გ) შეხვედრა და საუბარი ღმერთთან²².

ფარჯიანისეულ „სამოთხეში“ არსებითი ყოფიერების ბალის სიმბოლური ხატი და „მებაღის“ ვირტუალურ-ჯერარსული, ეზოთერული პრეზენტობის მოტივია. „მებაღე“ უხილავად იღვეწის ამ ონტოლოგიურ პარადიზში, ამასთან, თავისი პრეზენტობით (რომელსაც მის ირგვლივ მყოფნი მანც გრძნობენ, ანდა უფრო ზუსტად: მისტიკურად განიცდიან), ყოფიერების სწრაფმავლობას შეგახსენებს. ბალის მოვლა, როგორც ზრუნვა, ადამიანის შინაგანი, საკრალური სამყაროს, როგორც მასში ეზოთერულად არსებული ბალის, სრულყოფის პარადიგმაცაა. ამ გაგებით, პროფანულ ბაღზე ზრუნვა (მოვლა) ადამიანის საკრალურ ბაღზე, როგორც მის ტრანსცენდენტურ ყოფიერებაზე, ზრუნვაცაა.

ონტოლოგიური პარადიზი და მასში აყვავებული „სიცოცხლის ხე“, რომელიც ფარჯიანისეული ტრიპტიქის მარცხენა ნაწილშია წარმოდგენილი, პირველადამიანთა მიერაა დაცული. გვიდენგრენის მიერ აღწერილ-რეკონსტრუირებულ მოდელში არის არა პირველადამიანები, არამედ საკუთრივ ადამი, სწორედ იგია მებაღეც²³. აქედან ტრიადა: სიცოცხლის ხე – ადამი – მებაღე. შუა საუკუნეების ირანული მინიატურაში დაფიქსირებულია სრულყოფილი ადამიანის ხატის ტრანსფორმაცია პირველადამიანიდან – ადამიდან – ხელმწიფემდე. ეს უკანასკნელი მომავალი a priori სრულყოფილი ადამიანი, ადამის მსგავსად, მებაღეცაა და სამოთხის მცველიც. აქედან: ბალის ცენტრში მჯდომი სუვერენის ხატის სიმბოლური პარადიგმა.

ფარჯიანისეულ იკონიკურ პარადიგმაში ცალკეა გამოყოფილი „მებაღე“, რომელიც ტრიპტიქის შუა ნაწილის კომპოზიციაში ღია კარბჭიდან შედის ონტოლოგიურ პარადიზში, ხოლო მარცხენა ნაწილის კომპოზიციაში ღომინანტური ფუნქცია აკისრია სიცოცხლის ხის ირგვლივ შემომსხდარ პირველადამიანთა სცენას, ტრიპტიქის სემანტიკურ

ბირთვს რომ წარმოადგენს. ამ მხრივ, სიცოცხლის ხის (შემეცნების ხის) ირგვლივ შემომსხდარი თორმეტი ფიგურა ბრძენთა შეკრებადაც შეიძლება იქნეს ინტერპრეტირებული, თვით ბალი კი — ამგვარი შეკრების ადგილად დასახული²⁴. სხვაფრივ, ფარჯიანისეული ოპუსი შეიძლება განხილულ იქნეს XIV-XV სს. ფერწერაში (მაგ., იან ვან ეიკის „კანცლერ როლენის მადონა“) გავრცელებული, ე.წ. „ღაზშული ბალის“ (hortus Conclusus) ხატის — მარიამის უბიწოების სიმბოლოს — კონტექსტში. ეს ხატი ბიბლიური სიტყვებითაა შთაგონებული: „მტილი მოკრძალებული არს და ჩემი, სძალი, მტილი ღაზშული და წყაროი დაბეჭდული“ (ქება ქებათა სოლომონისა, 4.12).

მთლიანობაში ფარჯიანისეული ოპუსი წარმოგვიდგება „სამოთხის ნოსტალგიის“ მოდიფიცირებულ პარადიგმად, რომლის ავტორსაც, საფიქრებელია, არავითარი კონკრეტული ინფორმაცია არ ჰქონდა ქრისტიანული (და მუსლიმანური) სამყაროსათვის ტრადიციული მოტივის იკონოგრაფიული ატრებუტიკის შესახებ. ჩვენმა მხატვარმა იმაგინაციური წვდომით შეძლო ამ ესქატოლოგიური მოტივის რეპრეზენტაცია. რაც შეეხება თვით ონტოლოგიურ პარადიზს, მან ისევ და ისევ „მიანლოებითი“, შეფარდებითი სიზუსტით შექმნა ამ ერთგვარი „იმაგინაციური აბსოლუტის“ ხატი ანუ ხატი ჯერარსული, იდეალური ბალისა — ამ ზესთასოფლური, საკრალური, ა-ტოპიური (ანდა უ-ტოპიური) ტოპოსისა.

4.9. ქალი კლავსინში ანუ „ღიალოგი“ ვერმერთან

ფარჯიანის სურათებში საგნები გვანან კიდევ თავის თავს და არც გვანან. ამის დასტურია თუნდაც ნავის მეტამორფოზების ციკლი, სადაც საგანი არა მზა აბსტრაქტირებულ-ტრანსფორმირებული სახით, არამედ ამ ტრანსფორმაციის პროცესში გვეძლევა. ამასთან, ტრანსფორმაცია სულაც არ არის მხატვრის თვითმიზანი. მაშ, რისთვის სჭირდება იგი, იქნებ, ეთქვას, „ნავის ნავობის“ შესაცნობად? ვფიქრობ არა, რადგანაც საგანში „შესვლა“, გრძნობად სამყაროსთან ზიარებას მოასწავებს. ჩემი „პერ-

სონაჟის“ მიზანი კი, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარ თავში გარკვევაა, უფრო ზუსტად, ესაა გზა, საგანთა გავლით, საკუთარი თავისაჟენ, არა საკუთარი „ეგოსაჟენ“, არამედ ექსისტენციისაჟენ მიმართული.

სცილდება რა ემპირიულ სამყაროს, მხატვარი ცდილობს, მასთან კონტაქტი საგანთა მეშვეობით დააფიქსიროს. სწორედ ასეთი საგანია ნავი. ნავი, რომელიც კი არ მიცურავს, ნაპირზეა გამორიყული, ან წყალზე უძრავად დგას... წყალში კი არა, მიწაზეა. ესაა, ასე ვთქვათ, გარდაცვლილი (ან გარდაცვლილთა) ნავი, ნავი-კუბო, ნავი-პარაბოლა. ასეთივე პოეტური მისტიკით მკვიდრდებიან ფარჯიანის სურათებში ყვავილები. არც ესენია ცოცხალი ყვავილები. ესაა მკედარი, ღიახ, არა დამტკნარი, არამედ მკედარი ყვავილები, მთაში დღესაც მკედრების ქვეყნიდან, სულეთიდან მოტანილებს რომ უწოდებენ. მინერალებივით გაქვავებულთ, მათ სიკვდილი აღარ ელოდებათ. ეს სტადია გავლილი აქვთ, ერთი ცხოვრების მონაკვეთში გამხმარი ყვავილი აღარ დატკნება. სიცოცხლის წვეწისაგან ის უკვე დაცლილია. ამიტომაც აღარ ჩაითვლება იგი მოკვდავი ბუნების ატრიბუტად. ამიტომაცაა მშვიდი, გარინდებული, მღუმარე...

მაგრამ „მკედარი“ ყვავილები სრულიადც არ არიან უღამაზონი. მით უფრო, რომ ცხოველური სამეფოსაგან განსხვავებით, მცენარეული სამეფოს „წარმომადგენელთა“ შესახედავი სიღამაზე — ესაა ნამდვილი მიღწეული მიზანი. ამას ხაზგასმით აღნიშნავს კლ.სოლოვიოვი. ცხოველურ სამეფოში კი სიღამაზე იმიტომ არ ჩაითვლება მიღწეულ მიზნად, რომ ორგანული ფორმები აქ მარტო ოდენ ხილული სრულყოფილების მიზნით კი არ არსებობენ, არამედ სიცოცხლისმიერობის გაცილებით ინტენსიური გამოვლინების საშუალებად გვევლინებიან, სანამ ეს გამოვლინებანი მიაღწევენ სრულყოფილების ზღვარს და არ მისცემენ დასაბამს საკუთრივ აღამიანურ ორგანიზმს, სადაც შინაგან სიცოცხლისმიერ მდგომარეობათა უდიდესი ძალა და სისხევე უსრულყოფილეს ხილულ ფორმად გარდაისახება ქალის მშვენიერ სხეულში — ცხოველური და მცენარეული სიღამაზის ამ უმაღლეს სინთეზში²⁵.

რუსი მოაზროვნის თანახმად, გამრავლების ორგანოები ანუ ყვა-

ვილები, რომლებითაც უკვდავიყოფა მცენარეული სამეფოს ესა თუ ის სახეობა, იმაედროულად წარმოგვიდგენენ მცენარეული სილამაზის განვითარებას მის სპეციფიკურ ხასიათში: ნაიურობაში, სიმშვიდესა და მთვლემარებაში. ფარჯიანთან ეს სამი თვისება ყვავილისა, მეტაფიზიკურ ხარისხშია აყვანილი. მისეული მცენარეული სამეფო მინერალურ, ცხოველურ, ადამიანურ და თვით გონით სამეფოსთანაც კია გაშუალებული, მათთანაა წილნაყარი. ამიტომაცაა, რომ მისი მცენარეული ფორმა ადამიანურ ფორმასაა ნაზიარევი, ადამიანური ფორმა კი — მცენარეულს.

ამრიგად, ონტოლოგიურ შრეთა იერარქია, გარკვეული გაგებით, „მოხსნილია“, ამ შრეთა სინთეზი ქმნის ახალ, მეტაფიზიკურ თვისობრიობას ანუ ერთიანობის ახალ ფორმებს, ღვთაებრივი სამყაროდან რომ მოედინებიან. აქვე, შრეთა ენერგეტიკული ურთიერთმიმართების პრობლემაც დგება. ეს პრობლემა თავის დროზე თვით სოლოვიოვმა დააყენა. უფრო ზუსტად, მან საკითხი ამგვარად დასვა: საიდან იღებს ენერგია იმ საწყისს, რომელიც განაპირობებს ადამიანის მთლიანობის შენარჩუნებას ანუ ონტოლოგიურ შრეთა შორის ჰარმონიას. აქ კი ამოსავალ თეზისად მან ისევ და ისევ ადამიანს, როგორც ბუნებისა და ღმერთის „შეხვედრის ადგილს“, მიმართა. სწორედ ადამიანს ძალუძს ღმერთიდან, როგორც უზენაესი გონითი ინსტანციიდან მიიღოს წყალობის, ენერგია, ხოლო ამ უკანაკნელის მეშვეობით, თავისი ვიტალური ენერგია საკუთრივ გონითი სუბსტანციის დასაფუძნებლად მომართოს. ასე ერთვის ღვთაებრივი გონის უზენაესი ენერგია დაბალ ონტოლოგიურ შრეებს.

მხატვრის აღქმა საგანთა საზრისის წვდომისკენაა მიმართული. ამასთან საგანთა მისეული გააზრება, რაც უპირველეს ყოვლისა, მათს ესთეტიკურ შეფასებას ეფუძნება, არასოდეს არაა საკუთარ თავში დაბნეული, იზოლირებული. მხატვარი წარმოგვიდგენს საგანს გარკვეული გარემოს კონტექსტში, სამყარო-ში. მის ოპუსებში მოქმედ საგნებს მუდამ აქვთ უნივერსალური „ჰორიზონტი“. სწორედ ეს ჰორიზონტია სამყარო. ამ მხრივ, ფარჯიანისეულ საგანთა ყოფიერება სამყაროს-შინა ყოფიერებაა, რაც არ ეწინააღმდეგება თვით მხატვრის ტრანსცენდირებად-

ექსტატირებად „პათოსს“, მის მეტაფიზიკურ ნებელობას. ამასთან, ისე არ უნდა გაეიგოთ, თითქოს ფარჯიანი ინდუქციური ოპერაციების გზით მოიაზრებს საგანს ერთეულიდან უნივერსუმამდე, ანდა ფენომენოლოგიური „ეპოქეს“ მაგვარი რედუქციის მეშვეობით დაჰყავს საგანი „ეიდოსამდე“. არა, იგი ერთიანი მეტაფიზიკური გაელებით „იჭერს“ საგანს სამყარო-ში, რაც თავის მხრივ, სამყარო-უნივერსუმის გარკვეულ გაგებას გულისხმობს. ეს უკანასკნელი კი საკუთარი თავის, საკუთარი „მე“-ს გაგებას მოასწავებს.

ამრიგად, ჩემი „პერსონაჟისათვის“ არსებითია საგანთა საკუთრივ სამყარო-ში ყოფნა. ეს ში-ყოფნა კი, ჰაიდეგერის მიხედვით, გულისხმობს მუნყოფიერების ყოფიერებითს სტრუქტურას და წარმოადგენს ექსისტენციალს (ხაზგასმა მისივეა. — ლ.ა.)²⁶. ამ გაგებით, ჩვენი მხატვრის ოპუსებში რეპრეზენტირებულია სწორედ „ში-ყოფნა“ და არა სამყაროს „თან ყოფნა“, რომელიც, როგორც ექსისტენციალი, არასოდეს არ გულისხმობს ისეთ რაიმეს, როგორცაა შემხვედრ ნივთთა ერთად-ხელმისაწვდომად ყოფნა; აქედან გამომდინარე, არც ისეთი რაიმე არსებობს, როგორცაა „ერთიმეორის გვერდობა“ ყოფიერისა, რომელსაც მუნყოფიერება ეწოდება, სხვა ყოფიერთან, რომელსაც „სამყარო“ დაერქვა²⁷. სახელდობრ, ჩვენ თუ ავიღებთ ფარჯიანის „მეტაფიზიკურ ნატურ-მორტს“, ვერ ვილაპარაკებთ ყვაილებიანი ლარნაკის ნაე-თან ყოფნაზე“. ეს არაა ორი ყოფიერის „ერთიმეორისგვერდობა“; არამედ, უფრო ორი ყოფიერის ში-ყოფნაა. ნიშანდობლივია, რომ ლარნაკის „სხეულში“ ილუზორულად ჩანს ნავი, უფრო ზუსტად, კი არ ჩანს, „მასშივეა“, და ეს „ში-ობა“ კიდევ უფრო ზრდის სივრცეს ამ ორ საგანს, ამ ორ ყოფიერს „შორის“. ლარნაკი (ყვაილებით) და ნავი — ის ორი ყოფიერია, რომლებიც სამყაროში ხელმისაწვდომნიც არიან და, ამასთან, თავად უსამყარონიც, რამდენადაც არ შეუძლიათ ერთმანეთს „შეეხონ“. არც ერთ მათგანს არ შეუძლია მეორეს „თან“ იყოს.

ანალოგიურ ფუნდამენტურ-ონტოლოგიურ ექსპლიკაციას ექვემდებარება ჩემი „პერსონაჟის“ მეორე ოპუსი, ვერმერის შედეგის: „ქალი კლავესინთან“ დეციტაციას რომ წარმოადგენს. ქალი სიმბოლურ

„კლავესინთან“ ანუ თეთრ ეკრან „თან“ კი არ იმყოფება, არამედ მას-
„შია“; ეკრან-„კლავესინ“-ში ყოფნა კი კიდევ უფრო ექსტატიურად
ზრდის სივრცეს ქალსა და „ეკრანის“ სიბრტყეს შორის. ქალი ვერა-
სოდეს იქნება „კლავესინ“-„თან“, მათი „შეხვედრა“ ვერასოდეს მოხდება.
მოკლედ ქალი ვერასოდეს „შეეხება“ ინსტრუმენტს, როგორც ხელმი-
საწვდომ ყოფიერს. ამ უკანაკნელს მხოლოდ მაშინ შეუძლია შეეხოს
სამყაროს შიგნით ხელმისაწვდომ ყოფიერს, თუ მას იმთავითვე ში-
ყოფნის არსებობის წესი აქვს – თუ მისთვის თავის მუნ-ყოფნასთან
ერთად აღმოჩენილია ისეთი რაიმე, როგორცაა სამყარო, რომლისგა-
ნაც ყოფიერს შეუძლია თავი გამოააშკარაოს შეხებაში, რათა ამ სახით
თავის ხელმისაწვდომობაში მასთან მიდგომა შესაძლებელი გახდეს²⁸.

მხატვრისათვის საგანი, როგორც ყოფიერი, – ესაა მიკროსამყარო
მაკროსამყაროში („სოფელი მცირე დიდსა შინა“). ამდენადვე, გადამ-
წყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს, ყვავილებიან ლარნაკს ხატავს იგი თუ
ქალს ინტერიერში („კლავესინთან“). რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა
იყოს, ორივე ოპუსის „პროტაგონისტს“ – ლარნაკსაც და ქალსაც, ერთი
და იგივე მოდელი და ერთი და იგივე მოდული უდევთ საფუძვლად.
ქალსაც ლარნაკის მოყვანილობა აქვს; „ნატურმორტში“ (პირობითად
მაინც ასე ვუწოდოთ), მარცხენა კუთხეში მყოფი ლარნაკის, „ინტ-
ერიერში“ კი, მარჯვენა კუთხეში (განაპირას) „კლავესინთან“ (resp.
„კლავესინ-ში“) მყოფი ქალის ქვემო ნაწილი ინვარიანტულად მეორდე-
ბიან. ორივე „საგანი“ თანაბრად ხასიათდება ანალოგიური ონტიური
ფორმით, არაცნობიერი ლტოლვით სინათლისაკენ, სითბოსაკენ, თუნ-
დაც ტენიანობისაკენ. „კლავესინ-ში“ მდგომი ქალის მასიური და იმაე-
დროულად გამჭვირვალე ქვედაბოლო თავისებური „ჭურჭელია“, რო-
მელშიც ჩადგმულია მისი „ტანი“ და „თავი“, რომელიც ზურგთან ერთად
მთლიანადაა ჩანთქმული „კლავესინის“ ეკრანის სითეთრეში. ჩვენ არ
ვიცით, რას აკეთებს ქალი, როგორ „იქცევა“. იმას კი ვგრძნობთ, რომ
იგი „დგას“ სამყარო-ში. ამასთან, ამ სურათის ქვეტექსტში იკითხება
აქტუალური აწმყოდან ადამიანის მოწყვეტის იდეა, რომელიც ამ შემთ-
ხვევაში, „კლავესინ-ში“ პირისპირ მდგომი ქალის მიერ, კონკრეტული

„საქმისაგან“ — „პრაქსისისაგან“ მოწყვეტის და მის სანაცვლოდ, წმინდა ჭვრეტის მომასწავებელი ქცევაცაა. სხვაგვარად: ესაა ერთგვარი „თეორიული ქცევა“ („თეორია“ — ხომ თავდაპირველი სემანტიკით სწორედ „ჭვრეტას“ ნიშნავს) და არა „პრაქტიკული ქცევა“. პლოტინის თანახმად ხომ, პრაქტიკა ისაა, რაზედაც თეორიისათვის (ჭვრეტისათვის) უძღური ადამიანი დაღოდავს. ამიტომაცაა, რომ ადამიანები, როდესაც აღარ ჰყოფნით ძალა აზრისათვის, ხელს ჰკიდებენ აზრის ჩრდილს — პრაქტიკას. („ენეადები“, III, 8, 4). აქ არისტოტელეც შეიძლება მოვიხმოთ, რომელიც უფრო თავშეკაცებულად ამბობს „ნიკომაქეს ეთიკაში“ (XIII, 1178, 7-8), რომ „სრულყოფილი ბედნიერება — ესაა ერთგვარი თეორიული ქმედითობა“.

მოკლედ, ჩვენს წინაშეა დახვეწილი „დიאלოგი“ იან ვერმერთან. ერთ-ერთი ვარიაცია ამ მოტივისა ვერმერის „მუსიკის გაკვეთილის“ დეცტირებული პარაფრაზია. დელფტელი დიდოსტატის სტილისათვის ნიშანდობლივ, რეალური სამყაროდან ასხლეტილ ოპტიკურ-შეგრძნებად ემოციებს მხატვარი „ფართო ვესტით“ ანზოგადებს, ცვლის სურათის მთელი რიგი, მიმეტური დეტალების მხატვრულ ფუნქციას და აქტიმიმეზისური ესთეტიკური ფუნქციით მოდიფიცირებული სახით გვიბრუნებს. ბაროკოს ფერწერის იმიტაციური ენა მხატვარს მოდერნისტული ხელოვნების პირობით-კონვენციურ ენაზე გადმოაქვს.

XX საუკუნის ხელოვნებაზე, კერძოდ მოდერნიზმზე ბაროკოს (ისევე როგორც მის წინამორბედი მხატვრული ეპოქის — მანიერნიზმის) ხელოვნების გაელენა არახალია. ჯერ კიდევ პიკასო აცხადებდა ელ გრეკოსა და სურბარანს მისთვის ყველაზე დიდ ავტორიტეტებად. შემთხვევით არ აღმერთებდა სტრაინსკი ბაროკალურ მუსიკას, რისი დასტურიცაა მისი „დამბარტონ ოუკსი“, „ბახის მეშვიდე ბრანდენბურგის კონცერტად“ რომ მოიხსენიება. შემთხვევითი არც ესპანელ პოეტთა მთელი პლეადის გატაცება იყო ლუის დე გონგორას პოეზიით. ბაროკალური ესთეტიკის ადეპტები იყვნენ ოსიპ მანდელშტამი და ტომას ელიოტი. მიზეზი? უპირველეს ყოვლისა, XX საუკუნის მსოფლმხედველობითი კრიზისებით დაღარული ხელოვნების თანაზიარობა მსოფლიო კულ-

ტურის შესაბამის კრიზისულ (ნუ შეგვაშინებს ეს სიტყვა!) ეპოქასთან, როგორც რენესანსული ჰუმანიზმის იდეათა (თუ იდეალთა) არღვევის შედეგთან, რისი ლოგიკური გამოვლინებაც იყო ჯერ მანიერნიზმი და შემდეგ ბაროკო, ოსკალდ შპენგლერი „ვეროპის უდიადეს სტილს“ რომ უწოდებს.

და მაინც, რა თვისებებია ის, რის გამოც იქცა ვერმერი ფარჯიანის სუბესტიურ წყაროდ? გარეგნულად, ამ თავისებურებათა ფიქსირება ძნელი არაა. ეს არის ამ დიდი „მცირე ჰოლანდიელისათვის“ დამახასიათებელი, ყოფიერების პოეტიზაციის პათოსი და ეთოსი, ფარული სიუჟეტი, უარყოფა იან სტენისეული გაერცობილი თხრობითობისა, ტერბორჩისეული ნოველიზმისა, მეტისესეული ყოფითი თემატიზმისა და მათ შორის ერთგვარი „ოქროს შუალედის“ პოვნა. და მაინც, მთავარი და არსებითი ისაა, რომ ფარჯიანი ვერმერის გარეგნულად მოწესრიგებულ, პარმონიულ სამყაროში ჭკრეტს შინაგან, მგრძნობელობით დისჰარმონიას, სამგანზომილებიანი სხეულების ორგანზომილებიან, ბრტყელ სივრცესთან დაპირისპირებით რომ ვლინდება. ხსენებული დისჰარმონია მკლავდება სურათის მთავარი და მეორეხარისხოვანი ელემენტების ფუნქციურ შენაცვლებაში, რაც ნატურმორტების წინა პლანზე გამოტანასა და სურათის „პროტაგონისტის“, როგორც დეპერსონალიზებული გმირის, მოქმედების უკანა პლანზე გადატანაში მდგომარეობს.

ჩემს „პერსონაჟს“ ხიბლავს ვერმერის ინტერიერული კომპოზიციის ტიპი, მკაფიო სტრუქტურული ჩონჩხი, ნიუანსირებული სივრცული პლანების სისტემა, კედელთა ფიქსირებული სიბრტყეები, სტატიკური სიტუაციები განმარტოებული ფიგურებით... მაგრამ ეს მხოლოდ გარეგანი ფაქტორებია. პრინციპული მომენტი იქიდან იწყება, როცა ფარჯიანი უარს ამბობს მშვიდ ფრონტალურ-იზომეტრულ პერსპექტივასა და, შესაბამისად, პავილიონური ტიპის კლასიკურ ინტერიერზე, როგორც სამი კედლით, იატაკითა და ჭერით დასაზღვრულ სივრცეზე. „უართქმის“ ეს პროცესი ისევ და ისევ ვერმერმა დაიწყო. ფარჯიანი ზრდის კონსტრუქციულად მოქმედ სიბრტყეთა რიცხვს, რომელსაც ვერტიკალურობისაკენ მსწრაფი იატაკის სიბრტყეც ემატება. ეს უკანაკნელი კიდევ

უფრო აძლიერებს ინტერიერთა შინაგან დამაბულობას და წარმოქმნის იმგვარ სივრცულ სტრუქტურას, რომელიც გზა და გზა იხსნება სურათის სიღრმეში. მხატვარი ჰორიზონტალურ და ვერტიკალურ სიბრტყეთა დიაგონალური გადაკვეთებით მათ დინამიკურ ბალანსს აღწევს და ოპტიკურად ტრანზორმირებულ სივრცეს ქმნის.

ემოციურ პლანში ჩემს „პერსონაჟს“ ვერმერში იზიდავს მყუდრო, ინტიმური გარემოს ჯადოსნური ხიბლი, მოუხელთებელი ფლუიდები, სულისშემძვრელი ლირიზმი. ვერმერი ხომ თანაბარი ძალით ავლენს პლასტიკური სახის ყველა შემადგენელი კომპონენტის შინაგან თრთოლვას და ქმნის ერთიან ფერწერულ ანსამბლს ისე, რომ არსად არღვევს ჟანრული სიტუაციების კონტექსტს. ფარჯიანისეული ოპუსები გამორიცხავს ყოველგვარ ჟანრიზმს. იგი კონკრეტულ გარემოზეც უარს ამბობს და მას განზოგადებული სივრცით ცვლის. განგებ არღვევს საგანთა ურთიერთმიმართების ლოგიკურ ქსელს და თითოეულ მათგანს განსხვავებული სტრუქტურულ-სემანტიკური რგოლის ფუნქციას ანიჭებს. ამასთან, მაქსიმალურად აძლიერებს და ააქტიურებს ვერმერის ფერწერულ-კოლორისტული მეთოდიდან მომდინარე ზოგიერთ ასპექტს, მაგალითად, პოლანდიელი დიდოსტატისათვის დამახასიათებელ, ფერადი ლაქის შუქ-ჩრდილით დაშლისა და მისი ნახატისადმი დამორჩილების ხერხს.

მოკლედ, ფარჯიანი ვერმერისაგან ციტატის სახით „სესხულობს“ სურათის, როგორც დასრულებული მხატვრული მიკროკოსმოსის იდეას. პოლანდიელ მხატვარში მას იზიდავს სიუჟეტურობისაგან ემანსიპაცია, ინდივიდუალური ხასიათობრიობისაგან განთავისუფლება, იმპერსონალურობა. ნიშანდობლივია, რომ ფარჯიანის ვერმერისეულ მოტივებში პერსონაჟთა იმპერსონალურობაც თავად ავტორის იმპერსონალური ანუ წმინდა ესთეტიკური ემოციიდან იღებს სათავეს. ამ ტიპის ემოცია კი ობიექტურ-გამომსახველობითი ხერხებით მიიღწევა. ეს უკანაენელი გულისხმობს ფორმის სპეციფიკურ აბსტრაქტიზებას, რაც სინამდვილისადმი ავტორის სუბიექტური მიმართების დისტანცირების გამომხატველი ფორმაა. ასე რომ, ობიექტურობა ამ შემთხვევაშიც აბსტრაქტიზებას

მოსწავლებს, რაც მხატვრული პირობითობისაკენ მიმართული ობიექტურობაა. ეს არის, თუ შეიძლება ითქვას, ობიექტური ინდივიდუალიზმი, საკუთარ თავს რომ აჭარბებს და ვიზიონებისა და იმიჯინაციების სფეროში იჭრება.

ვერმერისადმი პედალირებით ფარჯიანი უნებლიედ ამ მხატვრის ონტოლოგიური და სტილისტური „ჰაბიტუსის“ დეციტაციას ახდენს. თუ ვერმერის პერსონაჟი მაყურებლისგანაა ზურგშექცეული, მისი სახე კი ხარკეში აირეკლება, ფარჯიანის ქალებს არა უბრალოდ მაყურებლის, არამედ „მუნყოფნისგან“ აქეთ ზურგი შექცეული და ყოფიერებას უმზერენ, იმ ყოფიერებას, რომლის სიმბოლოდაც „ეკრანი-არარა“ შეიძლება იქნეს დასახული. თუ ვერმერთან საოჯახო ინტერიერი „სანდო ყუთია“, რომელშიც ადამიანი თავის ანთროპოცენტრულ და, შესაბამისად, ანთროპომეტრულ მდგომარეობას ავლენს, ფარჯიანთან ადამიანს დაკარგული აქვს ეს ცენტრალური მდგომარეობა, სივრცული გარემო მას გვერდით „მისწევს“, მსჭვალავს მის სხეულს, „ანგრევს“ მის კონსტრუქციას. რაც შეეხება სურათის სიღრმეში განმარტოებულ თეთრ ფიგურას, იგი თითქოს განსენებაა, ნოსტალგიაა კლასიკური, „ჰარმონიული ეპოქების“ ანთროპოცენტრიზმისა.

მოკლედ, ფარჯიანი ე. ვორინგერისეული ტერმინებით, „ორგანულ ჰარმონიას“ — „არაორგანულ ჰარმონიას“ ანუ „ხაზოვან-გეომეტრიულ დისჰარმონიას“ ჩაუნაცლებს. რაც მთავარია, ამგვარ არაორგანულ შთაგონებაზე დაფუძნებული ოპუსები ამადლებული ექსპრესიის გამომხატველიცაა. საერთოდ, ამადლებულის ესთეტიკურ კატეგორიას ფარჯიანი თავის შემოქმედებაში, ცხადია, „ეპოქის სიმპტომის“ ფარგლებში კვლავ აღადგენს თავის უფლებებში და ესთეტიზმის სპეციფიკური ღოზით ცდილობს დაუპირისპირდეს უკვანობის ტენდენციას თანამედროვე ხელოვნებაში. ამასთან, ესთეტიზმი ფარჯიანთან არ გადაიზრდება ხოლმე საღონურ სიტკბოში, ესთეტიკური სნობიზმის თავშესაფარი რომ არის.

ჩემი „პერსონაჟი“ მიმეტურად თვალსაჩინო, საკუთარი თავის გამომხატველ საგნებს ანტიმიმეტური თვითგამოხატვის ფუნქციას აკისრებს, ოპტიკურ-ვიზუალური სახის ანუ საგნის ონტიური საფუძვლის აბსტრა-

პირებით ონტოლოგიურ ხატს აკონკრეტებს, ემპირიულ რეალებს სიმბოლოებად აქცევს. ფიგურებსაც სიმბოლურად იაზრებს, ცდილობს რეალური, მიწიერი ჰარმონია იმ ზღურბლამდე მიიყვანოს, საიდანაც იგი თავისთავად გადაიზრდება ირეალურ, ზეციურ ჰარმონიაში, სფერულ მუსიკაში, სუბიექტივიზმი კი იმგვარი უკიდურესობით გაამყდენოს, რომ სპონტანურად გადაზარდოს აბსტრაქციისა და იმგვარ ობიექტივიზმში, ყოფიერებისადმი ინტელექტუალურ-მჭვრეტელობით მიმართებას რომ მოასწავებს. მოკლედ, ფარჯიანი, კერძოების სურათების დეციტირება-რეინკარნაციით გაუცნობიერებულ ტრანსაგანგარდულ დემონტაჟსაც ახდენა. ესაა პარადოქსული მონტაჟის გზა, ამასთან ჩინიც, რადგანაც დეციტაციის წესით ამა თუ იმ მხატვრულ სხეულში ზონდირება თავისთავად ანადგურებს კონსტიტუირებულ ქმნილებას.

მხატვარი „დღემოკლე საგანთა“ სამყაროს მარადიული ყოფიერების ჰარმონიას აზიარებს. ამგვარ სიტუაციაში ნათელი ხდება, რომ რაც უფრო ინტენსიურად და ექსპრესიულად განიცდის ამ ცდ. სამყაროს შორის არსებულ შინაგან კონფლიქტს, მით უფრო ხელეწიფება ჭეშმარიტ, ზესთასოფლურ ჰარმონიასთან ზიარება. „ჰოლანდიურ“ სცენებში (პირობითად ასეც შეიძლება ვუწოდოთ) მოხსნილია არა მარტო სიუჟეტური, არამედ ყოველგვარი ცნებითი შინაარსი, რაც ისევ და ისევ წმინდა ესთეტიკური, იმპერსონალური ემოციის გამონახულებაა და ამასთან, ავტორის მოდერნისტული მხატვრული აზროვნების კიდევ ერთ დამატებით სიმპტომადაც გვევლინება. ამგვარი აზროვნება თავისი არსით ბაროკალურ და მოდერნისტულ არაპროგრამულ მუსიკას ეხმიანება. ნიშანდობლივია თვით მოტივის ასოციაციური სპექტრი: ქალი კლავესინთან („ში“) .. თუმცა სად არის კლავესინი? ეხედავთ მხოლოდ ქალღაღდის ქათქათა ფონით აქცენტირებულ „ეკრანს“, მეტაფიზიკური სინათლის ჭავლით საესე „ცარიელი სივრცის“ ილუზიას რომ ქმნის და, როგორც მივანიშნე ყოფიერებისაკენ როგორც „არარასაკენ“ გაჭრილ „ფანჯარად“ გვესახება. რაც შეეხება ქალის ფიგურას, იგი თითქოსდა, ტომას ელიოტის „ჩინური ღარნაკივით“ ბრუნავს სივრცეში და სიმულტანურად რეპრეზენტირდება, როგორც მაყურებლის პირისპირ, ისე

ზურგშექცეული სახით. ახლა, კლავესინი, რომლის ჰანგების „გრილი აურადა“ შემორჩენილი ფარჯიანის ოპუსში, რისი სიმბოლოა იგი? რეკონსტრუირებადი ქმნილების იკონოლოგიური კონტექსტიდან გამომდინარე, ეს ბაროკალური ინსტრუმენტი, იმპლიციტური სიმბოლური ხატია თვით მუსიკის, არა როგორც ხელოვნების სახისა, არამედ მსოფლგანცდის პრინციპისა, მელოსთან რომაა წილნაყარი. ეს უკანასკნელი კი, როგორც წმინდა ტემპორალობა, მუსიკის მიღმა ავლენს თავის არსს და ექსისტენციალური ანალიტიკის სფეროში მკვიდრდება.

მუსიკა ხომ ირაციონალური ბუნებისაა და, იმავედროულად, სპეციფიკურ ლოგიკასაც ემორჩილება. მუსიკალური იდეა საზრისთა გამოუთქმელი სიმდიდრითაც გამოირჩევა და ამასთანავე გვევლინება როგორც იდეა-თემა, იდეა-სერია ანუ იდეა, რომლის გამომსახველობითი „პლანიც“ შედგება ინტერვალ-ნოტათა გარკვეული თანმიმდევრობისაგან და არა ფონემა-აღმნიშვნელთა (ე.ი. კინემატიკურ ექსპონანტთა ანდა პლერამატულ ექსპონანტთა კორელატების) თანმიმდევრობისაგან, მსგავსად ლიტერატურული ან პოეტური იდეისა, რომელიც შეიძლება გამო-ითქვას, წარმო-ითქვას. ამდენადვე, მუსიკალური იდეა, თუმცა იგი გამოუთქმელია, გაურკვეველი მანინც არაა, პირიქით, როგორც მენდელსონი ამბობდა, იგი „უკიდურეს გარკვეულობას“ ფლობს.

ფარჯიანის პოეტიკაც, რამდენადაც იგი არსებითად მუსიკალურ-ლირიკულ გამომსახველობაზე პედალირებას მოასწავებს, ერთსა და იმავედროს, გამოუთქმელი აზრობრივი სიმდიდრითაც გამოირჩევა და თვით ესთეტიკური ხატის მეტ-ნაკლები გარკვეულობითაც ხასიათდება. აქედან გამომდინარე, თვით ეს ხატი ორმაგი დატვირთვით ფუნქციობს: ერთი მხრივ, სცილდება ცნებითი შინაარსის საზღვრებს, მეორე მხრივ კი, ეზიარება მუსიკალურ, ლოგიკურ-ობიექტურ პარამეტრებს.

ზემოთ შემთხვევით არ ვიხმარე ცნება „ხატი“ და არა მეტაფორა ან სიმბოლო. ხატის სტრუქტურა ცნებას პირობითად გულისხმობს, მეტაფორა და სიმბოლო კი ცნების მეტაენაზე „ითარგმნება“. კიდევ მეტი: სიმბოლო უთუოდ გულისხმობს ცნების რეკონსტრუქციას. ჩვენ მუდამ შეგვიძლია (ცხადია მეტნაკლებად), გავარკვიოთ — რა რისი სიმბოლო

ან მეტაფორაა. თუ პირველ შემთხვევაში აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის ირეგულარული კავშირია, მეორე შემთხვევაში ეს კავშირი რეგულარულობას გულისხმობს. ქმნილების მხატვრულ სტრუქტურაში ამგვარი კავშირის რღვევისას სიმბოლო ან მეტაფორა ხატად ტრანსფორმირდება. ამასთან, რაც უფრო ირეგულარულია კავშირი აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის, მით უფრო მეტია ესთეტიკურობის კოეფიციენტი. ფარჯიანის ოპუსებში სწორედ ამგვარ ნიშნურ სიტუაციასთან ანუ სემიოზისთან გვაქვს საქმე. „ხარებისა“ თუ „ჯვარცმის“ ვარიაციებში მხატვარი მზა იკონოგრაფიული მოდელის პრინციპულ რემოდელირებას და, გარკვეული გაგებით, ტრავესტირებასაც ახდენს, ასე ვთქვათ, „ეთამაშება“ მათ. პერსონაჟთა მარიონეტული ტრანსფიგურაცია სახარებისეული მოტივების იკონიკურ-ნიშნურ ინტერპრეტაციას გულისხმობს, რაც ამ ნამუშევრებთან ესთეტიკური კომუნიკაციის პირველი და აუცილებელი ეტაპის — „დაუინტერესებელი ჭრეტის“ — შემდგომ გველნიება როგორც მეორე ეტაპი — საკუთრივ სიმბოლოს შეფასებისა და დეკოდირების ეტაპი. საერთოდ, ფარჯიანის მხატვრული სტილის ერთ-ერთი წყარო სიმბოლიზმია. სიმბოლიზმი, როგორც მიმდინარეობა. აქედან გამომდინარე, მისი სტილის ატრიბუტებია: მეტაფორულობა, ალუზიები, მინიშნებები. ამიტომაც მისი გრძნობადი შემეცნების მთავარი ინსტრუმენტი ხატი-სიმბოლო, როგორც გარეგან და შინაგან სამყაროთა „შეხვედრის ადგილი“, თვით პროცესი ამგვარი შემეცნებისა კი — ინტუიციური წედომა, როგორც თეურგიული აქტი. ამის გამო, მიმართავს მხატვარი სამყაროს მითოპოეტური გადააზრების გზას. მითოსი, როგორც „მოდრავი სიმბოლო“ (ვიანესლავ ივანოვის გამოთქმამა) ფარჯიანის მხატვრული იმაგინაციების ერთ-ერთი „დონორია“, ისევე იღვმადლი, არაერთსახოვანი, მრავლისმთქმელი და მრავლისმეტყველი, როგორც სამყარო. რაც მთავარია, მითოსი, როგორც სუბსტანციალური და თვითკმარი ფენომენი, ამკურადაც სიმბოლოს ფუნქციას ითავსებს, რადგანაც როგორც ა. ლოსევი იტყვის, იგი (მითოსი) საკუთარ თავში მოიაზრებს იდეას ცოცხალი არსების სახით, ეს უკანააქნელი კი თავისი შესაძლებლობებით მუდამ უსასრულოა. აქედან ფორმულა: ყოველგვარი

მითოსი-სიმბოლოა, მაგრამ ყოველგვარი სიმბოლო — მითოსი არაა²⁹.

და მაინც, მითოსურ-სიმბოლური პლანი ნიშან-ხატებით ფიქსირდება. ამ ნიშან-ხატების არამიმეტურ ელემენტთაგან ერთ-ერთი ყურადსაღები კომპონენტი კი თვით ამ ნიშნის ფორმატი, კერძოდ, გამოსახულების ეკლის ზომაა. ამ მხრივ, ფანჯიანის შემოქმედებაში გარკვეული ევოლუცია შეინიშნება პანდა-პასტელში შესრულებული „სახარების“ მინიატურული კომპოზიციებიდან ზეთში შესრულებულ მოზრდილ ტილოებამდე. პირველი მათგანი ინტიმურ, ნატიფ, ძვირფას ობიექტთა გამომხატველია, სემიოტიკაში მეტყველების ხშიერ და გრძლივ ფუნქციებს, რომ ადარებენ (მ.შაპირო). ფარჯიანის ოპუსების ფორმატი თანდათან გამოსახულების ეკლის ცალკეულ ელემენტთა ექსპრესიული კოეფიციენტის ზრდის პარალელურად მატულობს. კერძოდ, იგი თვით ნიშნის ფუნქციასა და კონტექსტზე, გამოსახულების მასშტაბსა და სიმკვრივეზეა დამოკიდებული. ავტორი „სახარების“ მინიატურულ ტრანსკრიფციებში, შუა ხაუკუნეების დასაველეთეგროპული მხატვრობის ტრადიციის კვალობაზე, ცალკეულ ფიგურათა შორის გამოსახულების სიგრძეს უქვემდებარებს ერთგვარ „მნიშვნელობათა შკალას“, რაც იმას ნიშნავს, რომ ზომა გამოსახულების სიგრძეში ფიგურის მდგომარეობას, მის პოზასა და სულიერ სტატუსს გამოხატავს. მანდორლით გამოსახული მაცხოვარის ფიგურა ყველაზე მოზრდილია, შემდეგ მოდიან მოციქულები, წინასწარმეტყველები უფრო „პატარავებიან“, დაბოლოს — სიმბოლოები „ერთი ციკლი“ წერტილების სახით მონიშნებიან. ესაა არა გეომეტრიული, არამედ იერარქიული პერსპექტივა. კიდევ უფრო ზუსტად: მეტაფორული პერსპექტივა და არა პერსპექტივა — მხედველობითი აღქმის თვალსაზრისით. ასე რომ, ფიგურათა ზომები მათს „როლებს“ შეესაბამებიან.

ბოლოდროინდელ „ჯვარცმათა“ ვარიაციებში მხატვარმა უარყო იერარქიული პერსპექტივა და სასურათე სიგრძის განაწილების, ასე ვთქვათ, „კლასიკურ“ პრინციპს მიმართა.

4.10. არტუზაპტის მებაზოზიკა

(ანტრაქტის მაგიერ)

ფარჯიანის ფერწერული ოპუსები სურათისა და ხატის თავისებური სიმბოლოებია. როგორც სურათები, ისინი, წარმოგვიდგენენ რა „ფანჯარას სამყაროში“, მიწიერი ხედვის მანიფესტაციებად გვევლინებიან, ხოლო როგორც ხატები, ერთგვარი მეტაფიზიკური კონტემპლაციის ანუ „ზეციური ხილვის“ რეპრეზენტაციებია. მოკლედ, ისინი „სოფლის“ ხედვის წიად „ზესთასოფლის“ კიზიონებადაც გვესახებიან. მაგრამ, ხილვა — ხატი არაა. იგი თავისთავადაა რეალური ფენომენი. ხატი, თავისი გამოსახულებრიობით ღვთაებრივ პირველსახეს რომ ემთხვევა, ჩვენს ცნობიერებაში თვით ეს პირველსახეა. ამ პირველსახეობის გარეშე, თავისთავად, მისგან განყენებულად იგი არც პირველსახეა და არც ხატი³⁰. იგი დაფაა, თუნდაც, ისეთივე შავი, დაუწერელი დაფა, როგორც „შავი კვადრატი“. ფანჯარაც იმდენადაა ფანჯარა, რამდენადაც მის მიღმა განიერცობა სინათლის სფერო. ამრიგად, თვით ფანჯარა, სინათლეს რომ იძლევა, თავად გვევლინება სინათლედ. ამგვარი სინათლე, ობიექტივირებული სინათლეა — ვერმერისეული ფანჯარა. ამასთან, ესაა არა ფანჯარა-სინათლე სამყარო-ში, არამედ ფანჯარა-სინათლე სამყარო-დან — სამყარო-ში. ვერმერის ინტერიერები ზომ ის მიკროსამყაროებია, რომლებშიც ცხოვრობენ (ამ სიტყვის ექსისტენციალური გაგებით) მისი ანონიმური პერსონაჟები, პერსონაჟები, რომლებიც რეპლიკადეციტაციის წესით გადმოდიან ფარჯიანის სურათებში.

ასე რომ, „შინ“ სინათლის შე-მომტანი ფანჯარა თავადაა სინათლე. ეს სინათლე ჰიპერტროფირებული სახითაა რეპრეზენტირებული ფარჯიანის „ala ვერმერულ“ ოპუსში, როგორც სინათლის „წმინდა“ ჭკელი ანუ „თეთრი ეკრანი“. ნიშანდობლივი აქ ისაა, რომ ფანჯარა კი არ „ჭკავს“ სინათლეს, ობიექტური ასოციაციით კი არ უკავშირდება სინათლის შესახებ სუბიექტურად მოაზრებად წარმოდგენას, არამედ თავადაა სინათლე მის ონტოლოგიურ თვითიგივეობაში, ის სინათლე, საკუთარ თავშიც რომაა დაუყოფელი და მზისგანაც რომაა განუყოფელი. იგი ისაა,

რაც ანათებს შინა-ურულ (თუ შინა-აურულ) სივრცეში, თორემ თავისთავად ანუ სინათლესთან დამოკიდებულების გარეშე, საკუთარი ფუნქციის გარეშე, როგორც უმოქმედო რამ საგანი, იგი მკედარია, და ამდენადვე, ფანჯარაც არაა. სინათლისაგან როგორც სუბსტანციისაგან მოწყვეტილი — ესაა ხე და მინა. ამდენად, ფანჯარა — ესაა ონტოლოგიური რეალ-სიმბოლო, თვითკმარი სიმბოლო, რომელსაც ფარჯიანმა ხე და მინაც „მოაცილა“ და „დატოვა“ წმინდა ფენომენოლოგიური ეიდოსი, რომელიც საგანგებოდ კი არ დაუხატავს, კი არ გამოუსახავს, არამედ ქაღალდის თეთრი ფურცლის, როგორც გამოსახულების სასურათე სიბრტყის ონტიური სახითვე დატოვა. ფარჯიანისეული ფანჯარა-სიმბოლო, როგორც მიზანშეწონილობა, აღწევს თავის მიზანს — სინათლის რეპრეზენტანტად გვევლინება. ამდენად, იგი რეალურადაა განუყოფელი მიზნისაგან ანუ მისით გამოვლენილი უზენაესი რეალობისაგან. ეს ფანჯარა-სიმბოლო ამგვარ რეალობას რომ არ ავლენდეს, მაშინ მხატვრის მიზანიც მიუღწეველი დარჩებოდა და, აქედან გამომდინარე, მხატვრული ფორმის მიზანშეწონილი ორგანიზაციის გან-ზილვასაც აზრი დაეკარგებოდა. მაგრამ, ფარჯიანისეული „სინათლის ეკრანის“, როგორც ფანჯრის იკონიკური სიმბოლოს³¹ ფორმისმიერი მიზანშეწონილობა თვით ფანჯრის, როგორც შინ სინათლის შემომტან, რეალ-ონტოლოგიურ სიმბოლოსთანაა კოორდინირებული. ამ გაგებით, ესაა სიმბოლოს სიმბოლო. თვით ფანჯარაა რეალ-ონტოლოგიური მიზანშეწონილობა ანუ ფორმის მიზანშეწონილი ორგანიზაცია და ამიტომაც მიიჩნევა სიმბოლოდ, „გონის იარაღად“. წინააღმდეგ შემთხვევაში, იგი გრძნობად-რეალურ საგანს კერ გასცდებოდა. მოკლედ, ფანჯარა თავისთავად არ არსებობს, რამეთუ ფანჯრის ცნება, ისევე როგორც კულტურის ნებიმიერი იარაღის ცნება, საკუთარ თავში კონსტრუქციულად მოიცავს მიზანშეწონილობას. ის რაც მიზანშეწონილი არაა, კულტურის ფენომენიც არ არის. მოკლედ, ფანჯარა ან სინათლეა, ანდა — ხე და მინა, მაგრამ უბრალოდ ფანჯარად იგი არასოდეს არსებობს. ფარჯიანმა აირჩია ფანჯრის, როგორც სინათლის წარმომადგენის წარმოდგენის ანუ ფანჯრის, როგორც სინათლის რეპრეზენტანტის რეპრეზენტაციის გზა.

მან ვერმერის დეციტირებით, თავადაც თუ მოვახდენთ ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის დეციტირებას, „ხილული გამოსახულების საიდუმლო და ზებუნებრივი სანახაობა“ წარმოგვიდგინა. „საიდუმლო და ზებუნებრივ სანახაობათა“ ონტოლოგია სწორედაც ზემოთ დახასიათებულ (თუ დახატულ) წესს ეფუძნება. ხატიც მაშინაა თავის თავზე მეტი, როცა იგი ზეციური ხილვაა, ნაკლები კი მაშინ, როცა იგი რომელიმე ცნობიერებას არ გადა-უხსნის ზეგრძნობად, ინტელიგიბელურ სამყაროს. ამ შემთხვევაში მას შეიძლება ეწოდოს ოდენ მოხატული დაფა.

სურათიცა და ხატიც, გარკვეული გაგებით, ერთსა და იმავე ონტოლოგიურ პრინციპს ეფუძნებიან. ესაა პრინციპი ფერწერისა. ყოველგვარი ფერწერა, სულ ერთია, რომელი კონცეფციაცაა ამა თუ იმ შემთხვევაში წამყვანი: ლუმიანარისტული, ქრომატული თუ კოლორისტული – მიზნად ისახავს გრძნობად-რეალურად აღქმული საღებავებისა და ტილოს საზღვრებიდან მაყურებლის ილუზიონისტურ გაყვანას ილუზორულ მეტარეალობაში. და მაშინ, ფერწერული ქმნილება, ყველა თავისი სიმბოლოთი, საზოგადოდ გაიზიარებს ძირეულ ონტოლოგიურ დახასიათებას – იყოფიეროს იმად, რის სიმბოლიზირებასაც იგი ახდენს. და თუ მხატვარი ამ მიზანს საერთოდ ანდა მოცემულ მაყურებელთან მიმართებით (თუ მისამართით) ვერ აღწევს, მისი ქმნილებაც უძლურია, საკუთარ საზღვრებს მიღმა, მეტარეალობაში ანუ მხატვრულ რეალობაში გაგვიყვანოს, გაგვიძღვეს და შეგვიძღვეს „სხვა“ სულიერ სამყაროში, გვიჩვენოს, წარმოგვიჩინოს „საიდუმლო და ზებუნებრივი სანახაობანი“.

ვივარაუდოთ, რომ ფარჯიანსაც შეეძლო ამ „საიდუმლო და ზებუნებრივ სანახაობათა“ ჩვენებაცა და წარმოჩინებაც.

იგი სპეციფიკურად გრძნობს სასურათე სიბრტყეს. მან კარგად უწყის, რომ სასურათე სიბრტყის ზედაპირის თვისებებს ბევრწილად განსაზღვრავს საღებავის დადების და თვით საღებავის შერჩევის წესი. და მართლაც, ყოველგვარი ზედაპირი არ იღებს ყოველგვარ საღებავს: ქალღიბელი არ იკარებს ზეთს, ლითონი – აკვარელს, ტილო – პასტელს და ა.შ. გარდა ამისა, თვით მონასმის პოტიკაა დეტერმინირებული ზედაპირის ბუნებით, ზედაპირთან დამოკიდებულებით ამეღავნებს იგი გარკ-

ვეულ ტექსტურა-ფაქტურას. გარდა ამისა, მონასმის ფაქტურითა და ზედაპირის ფერადოვანი ფენით ვლინდება ქმნილების სუბსტრატული ფუნდამენტის ზედაპირი. ამ გაგებით, საღებავდაღებული ზედაპირი მით უფრო მედაენდება, ვიდრე საღებავდაუღებელი. მაშასადამე, ტილოს (ანდა მუყაოსა თუ ქალაღდის) ზედაპირი უფრო მეტად წარმორჩინდება საღებავის დაღების შემდეგ, ვიდრე საღებავის დაღებამდე. შიშველი, „შეუმოსავი“ ზედაპირის თვისებანი „თვლემენ“, საღებავდაღებულნი კი „იღვიძებენ“. მაგალითად, პანდიტ „შემოსილ“ მუყაო-ქალაღდის ზედაპირს ჩენი მხატვარი კიდევ უფრო „აღვიძებს“ მისთვის ჩვეული და აპრობირებული ხერხით: ალაგ-ალაგ ფხეკს საღებავს, რომლის ქვემოდანაც ანათებს სასურათე სიბრტყის ზედაპირს.

ჩემი „პერსონაჟის“ ოპუსების არტეფაქტულ-ფაქტურული ზედაპირის ისეთი თვისებები, როგორცაა დაუმორჩილებელი სიმყარე თუ დამყოლდრეკადი სირბილე, მოღუნებულობა თუ ხორკლიანობა, ზედაპირთა ფაქტურულ-ტექსტურულ ანსამბლში პოლიფონიურად ენაცვლებიან ერთურთს და გაძლიერებულ-უტრირებული სახით განაგრძობენ არსებობას ქმნილების მხატვრულ-სურათოვან ფაქტურაში და, ამასთან, ქმნიან თავიანთ დინამიკურ ეკვივალენტებს. აქედან გამომდინარე, ზედაპირის იმანენტური თვისებანი ლატენტური, პასიურ-სტატიური უმოქმედობიდან აქტიურ-დინამიკურ, ვიტალურ-ენერგეტულ ყოფიერებას ეზიარებიან.

მხატვრის ყველაზე ბასრი ინსტრუმენტი მის „ხელში მოთავსებული ჭკუაა“. (პ.ფლორენსკი). სწორედ ამ „ჭკუით“ სწვდება იგი გამოსახულებითი ზედაპირის ენერგეტულ მიმართებათა მეტაფიზიკურ არსს; ზუსტად შერჩეული მასალის, უპირველეს ყოვლისა, პანდის მეშვეობით პოულობს თავისი მეტაფიზიკური ნების შესატყვის მეტაფიზიკურ სტილს. მოკლედ ტილო-გამოსახულების გამსჭვალავ ხელის ნებას გონით-იმაგინაციურ ენერჯიასთან ათანხმებს და მონასმში ავლენს. ამ მონასმებით კონსტრუირდება არტეფაქტი. ამ შემთხვევაში მონასმები გვევლინებიან ფაქტორებად. თვით არტე-ფაქტი კი მონასმ-ფაქტორზეა დამოკიდებული. არტე-ფაქტი, ისევე როგორც ყოველგვარი *naturata* მონასმ-ფაქტორის რო-

გორც თავისებური naturans-ის გაელით შეიმეცნება.

ფარჯიანის ზეთით ნაწერ სურათებში მონასმთა ტემპო-რიტმი მისივე სულიერი ცხოვრების წანიერობასთანაა კოორდინირებული. ამ გაგებით, მხატვარი ცდილობს საკუთარი სულიდან „ამოზიდოს“ თვით სასურათე სიბრტყის შესატყვისი რიტმები. მაგრამ, ქვეწარჩოზე გადაჭიმული ტილოს მოძრავ-დრეკადი სიბრტყის იმანენტური დინამიკა მხატვრის ხელის ნების მოტორული დინამიკის შესაბამისი მუდამ როდია. ხშირად, ტილო ვერ „უძლებს“ პასტოზურ-კორპუსული მასების კონსისტენციურ სიმძიმეს. ამას ყველაზე უკეთ თვით მხატვარი გრძნობს და ზეთის საღებავს აკრილით ცვლის, ტილოს – მუყაოთი.

ფარჯიანის „საყვარელი“ მასალა, უფრო ზუსტად ტექნიკა – პანდა – ფერწერასა და გრაფიკას შორის მერყეობს. თუმცა, საბოლოო ჯამში, პანდა მაინც ფერწერული ტექნიკაა, იმ გაგებით, რომ იგი ლაქობრივ აზროვნებას გულისხმობს. თითოეული ლაქა კი, თავის მხრივ, გრძნობადი და შეგრძნებადი (ტაქტილური) შეფერილობით გვევლინება. ლაქებისაგან იქმნება სურათის ფერწერული ქსოვილი, მისი ფაქტურული ზედაპირი. ლაქაზე, ტონზე, ფაქტურაზე ორიენტირებული ფერწერული ტექნიკა შეესატყვისება მხატვრის მსოფლგანცდას.

მიუხედავად ერთგვარი პროგრამულ-სიუჟეტური საწყისისა, ფარჯიანი მაინც წმინდა ფერწერას მიეღობს, ამ უკანაქნელს კი, მამა პავლე ფლორენსკის თანახმად, ემანაციის ფილოსოფიისაკენ მიყვავართ.

შეიძლება ითქვას, რომ ჩემმა „პერსონაჟმა“ მაქსიმალური მხატვრული ეფექტით შეძლო გამოვევლინებინა პასტელის ტექნიკური დიაპაზონი. მან არსებითად გადალახა პასტელის კოლორისტულ შესაძლებლობათა საზღვრები, ის სპეციფიკური დეფექტები თუ შეზღუდულობანი, რაც ტრადიციულად ვლინდებოდა მთელ რიგ ფაქტორებში. კერძოდ, ეს ტექნიკა მხოლოდ პასტოზურ, მაგრამ არა გამჭვირვალე პიგმენტს აფიქსირებს, რის გამოც გრუნტი აღარ ანათებს და მონაწილეობას აღარ იღებს კოლორისტულ ეფექტებში. ასე რომ, პასტელი მდიდარია გარეგანი სინათლით, სამაგიეროდ, ღარიბი – შინაგანი სინათლით. ამასთან, მისი მკრალი და მშრალი ფაქტურა ერთგვარი არასტაბილურობის შეგრძნე-

ბას აღძრავს. დენი დიდრო შემთხვევით არ ენამწარობდა ჟორჟ დე ლატურის მისამართით: „დაფიქრდი, მეგობარო, ყველა შენი ნამუშევარი მტვერიაო“.

ასეა თუ ისე, ფაქტია, რომ ფარჯიანის ზეთში ნაწერი სურათები ჩამოუვარდება პანდაში შესრულებულ ოპუსებს. გარკვეული გავებით ისიც შეიძლება ითქვას, რომ მხატვარი პანდას ზეთის სუროგადადაც კი იყენებს. საკუთრივ ზეთის საღებავს იგი ვერ „სძლევს“, ეს ურთულესი მასალა არც მის „ფერწერულ ტემპერამენტს“ და არც კოლორისტულ ტალანტს არ შეეფერება.

ავტორი სანთელშერეულ პასტელს ფერადოვანი შრეების მეშვეობით ფიქსირებად ტექსტურა-ფაქტურას ანიჭებს, ალაგ-ალაგ ამოკაწვრით თუ მთელი სიბრტყეების ამოფხვებით შიდა ფენებს, ხანდახან კი გრუნტსაც ანათებს და შინაგანი სინათლის ჭკელი ავსებს სურათს. ხშირად მიმართავს პარაფინით ქაღალდის ალაგ-ალაგ „ფიგურული დაგრუნტვის“ ხერხს, რის შედეგადაც ფურცელი დაგრუნტულ ადგილებში აღარ „იკარებს“ საღებავს და, ფაქტურული ნიუანსების მდიდარ გრძნობად-შეგრძნებად გამას იძლევა. ფაქტურის ეფექტურობას წარმოშობს ფურცლის მთლიანი დაგრუნტვა შავი გრიფელით, რომელზეც შემდეგ შუქით ამოჰყავს ფიგურები. ამოფხვებილ-ამოკაწრული სიბრტყეები შტიხელის ნაკვალევის იმიტაციას ქმნის და ესტამპის ილუზიას აღძრავს. ზოგ შემთხვევაშიც, ხელუხლებლად ტოვებს ქაღალდის ქათქათა ფონის ნაწილს, რითაც „ფერისა და არა-ფერის“ აზრობრივ კონტექსტს ქმნის და წამიერად ჩვენს არა მხოლოდ ოპტიკურ, არამედ სულიერ მზერასაც აყვონებს.

მრავალპლანიან ფაქტურულ-ტექსტურულ მეტყველებას იძენენ ზეთში შესრულებული ოპუსები. მათში ამკარაა სწრაფვა მასალის შინაგანი ექსპრესიის მაქსიმალური გაძლიერებისაკენ. ფაქტურა თავად განსაზღვრავს სიერცული ეფექტის წარმოქმნას. ფუნჯის თითოეული მონასმი თუ მასტეხინის ბრტყლად დადებული საღებავის კორპუსული მასა პოლი-ფუნქციურ დატვირთვას იძენს და არა მხოლოდ ცალკე აღებული სიბრტყის, არამედ მიმდებარე სიბრტყეების ფორმასაც ცვლის. თვისობრივად

ახალი დაძაბულობით, მდგრადობითა თუ წონასწორობით ავსებს კომპოზიციას. ეს განსაკუთრებით ითქმის ე.წ. აბსტრაქტულ-ათემატურ კომპოზიციებზე. მხატვარი ცდილობს ფერს „სახვით-სურათოვანი ღირებულება“ შესძინოს და, იმაედროულად, არც თავისთავადი, „საკუთრივი ღირებულება“ დაუკარგოს. ფერი სინათლის ფუნქციასაც კისრულობს. ეს უკანაკნელი ხან სტატიკურად ძვეს სიბრტყეზე, ხანაც „გადაირბენს“ ხოლმე მის ზედაპირზე და „უჩინარდება“.

ამ ოპუსებში, გამოსახულების პლასტიკური სტრუქტურა გამოკვეთილი კია, მაგრამ თვით არტეფაქტული საფუძველი ანუ მატერიალური სუბსტრატი ზედმეტად არ აქცენტირდება. მოკლედ, სურათის არამიმეტური ელემენტები, როგორც ნიშნის მატარებელი მატერია, ვლინდება, მაგრამ ვლინდება ორაზროვნად: იგი „არის“ და „არც არის“. ამ მხრივ, ფარჯიანის სურათებში ფერი მატერიალურიცაა (როგორც ფერი-პიგმენტის მასა) და იმატერიალურიც, როგორც გარკვეულ იდეას დაქვემდებარებული ფენომენი. თითოეულ ფერში ჩამალულია უზენაესი სულიერი ნიშანი და მხოლოდ მიწიერი ფაქტორებისაგან ემანსიპირებულ სულს ეძლევა იგი. ფერისადმი და, საერთოდ, სურათის არტაფაქტული მოცემულობისადმი ამ მხატვრის ამბივალენტური დამოკიდებულება კიდევ ერთხელ ადასტურებს მისი როგორც მხატვრის მიმართებას სამყაროსადმი, როგორც გრძნობადისა და ზეგრძნობადის, ფიზიკურისა და მეტაფიზიკურის მთლიანობისადმი.

იმაგინაცია და რეპრეზენტაცია

5.1. აბსურდის რეპრეზენტაცია

მხატვრის იმაგინაციური ლოგიკა მითოლოგიის ჯადოსნურ ლოგიკასთანაა წილნაყარი. ამ მხრივ, შემთხვევითი არ ყოფილა მისი დაინტერესება ანტიკური ეპოსით, კერძოდ, ჰომეროსის პოემით. ფარჯიანისეულ „ოდისეაში“ ყოველივე სულიერი (გონითი), იდეალურ-ჯერარსული, მენტალური — იმავდროულად საგნობრივია, ხორციელი. და პირიქით, ყოველივე საგნობრივ-ხორციელი და გრძნობად-რეალური — იმავდროულად იდეალურ-ჯერარსულია, ვირტუალურია. ამგვარი მეტამორფოზის წყალობითაც იძენს ფარჯიანისეული „ოდისეას“ სამყარო „ესთეტიკური ხინამდეილის“ სტატუსს. ესაა სამყარო, რომელშიც არაფერია ტრანსცენდენტურ-მეტაფიზიკური. პირიქით, აქ ყოველივე — ღმერთიც, სულიც, უკვდავებაც კი — სხეულებრივია, ფიზიკური. ამიტომაცაა, რომ ფარჯიანთან ჩრდილიც კი სხეულებრივად ხელშესახებია. მოკლედ, ხსენებული ჯადოსნური ლოგიკა შეიძლება დახასიათდეს, თუნდაც ფორმულირდეს, როგორც უსხეულო სხეულებრიობა ანუ სხეულებრივი უსხეულობა. ამგვარი ალოგიკური ლოგიკა კი ოქსიუმორონის სტილისტურ ფიგურასთან წილნაყარობს.

მეორე მხრივ, დახასიათებული „ალოგიკური ლოგიკა“ ამფიბოლიის კონტექსტშიც შეიძლება იქნეს მოაზრებულნი. შეიძლება გავიხსენოთ კანტისეული ამფიბოლია: უსაგნო საგანი, მაგალითად, ჩრდილი. ამ უკანასკნელს ფარჯიანის იმაგინაციურ-მისტიკურ სამყაროში განსაკუთრებული ფუნქცია ენიჭება, ფუნქცია, რომელიც საკუთრივ ოქსიუმორონისა და ამფიბოლიის ასპექტში შეიძლება იქნეს გაგებული და რეკონსტრუ-

ირებული.

ფარჯიანისეული იმაგინაციური სამყარო დროის გარეთაც არსებობს და დროშიც, სივრცის გარეც და სივრცეშიც. ესაა სამყარო შეუძლებელის შესაძლებლისა, აუხდენელის ახდენისა, შეუსრულებლის შესრულებისა, განუხორციელებლის განხორციელებისა. ამ სამყაროში ყოველგვარი კაუზალური დეტერმინაცია მოხსნილია. აქ ყველაფერი შესაძლებელია. მთავარია ნება, სურვილი, ამასთან არა უბრალოდ ნება-სურვილი, არამედ შემოქმედებით ნებად გაგებული სურვილის აბსოლუტური თავისუფლება ანუ აუცილებლობა. ამგვარ სურვილს კი, საზღვრები არა აქვს, ამგვარი სურვილისათვის არაფერია შეუძლებელი. „ოღისეაში“ თეაკელთა ჯადოსნური ზომალდი ითაკის ნაპირებისაკენ უსაჭოდ მიცურავს. მას არავინ მართავს; ოდისევს სძინავს. რა არის საჭირო იმისათვის, რომ ზომალდი ითაკში მოხვდეს? ოდისევსის სურვილი სამშობლოში დაბრუნებისა.

მოკლედ, ამ ავტორის იმაგინაციურ ვირტუალურ სამყაროში მოვლენებს დროითი, სივრცული, რაოდენობრივი, თვისობრივი, მიზეზობრივი კატეგორიები კი არ მართავენ, პირიქით, იმაგინაციურ-ჯერარსული ლოგიკა „თამაშობს“ ამ კატეგორიებით.

ჩემი „პერსონაჟი“, ინტუიტიურად გრძნობს რა ელინური მითოსური ლოგიკის „კანონებს“, ოდისევსის ციკლში არ „ტოვებს ადგილს“ ჯანსაღი აზრის ასპექტში მისი ინტერპრეტაციისათვის, მოგვიწოდებს, თავისი პროტაგონისტის მეტამორფოზები აღვიქვათ და მივიღოთ როგორც ესთეტიკური ფაქტი, რომელიც თავის მხრივ წარმოადგენს ობიექტურ ყოფიერებას ანუ ონტოლოგიურ და არა ფსიქოლოგიურ ფაქტს. ამასთან, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ანტიკური ეპოსის ლოგიკის თანახმად, თვით პროტაგონისტი, გარკვეული გაგებით, უხილავი არსებაა. აქედან გამომდინარე, მატერიალური არსების ხილულობა-ჩენილობის კატეგორიაც მოხსნილია, მითოსურ ჯადოსნური ლოგიკის არსი კი საკუთრივ იმაში მდგომარეობს, რომ ნებისმიერ მომენტში შესაძლებელია გრძნობად-რეალურად მოცემული სამყაროს ქვალიტეტურ და ქვანტიტეტურ მახასიათებელთა „მოხსნა“, თანაც თვით ამ სამყაროს

მატერიალურობის ანულირების გარეშე.

ფარჯიანისეული „ოჯისეას“ სამყაროს მამოძრავებელი დევიზია: *in falso veritas* – „ტყუილშია ჭეშმარიტება“. მისი მოდიფიკაციაა „სიბრძნე სიცრუისა“. ფორმალურ-ლოგიკური თვალსაზრისით, ამგვარ ჭეშმარიტებას ახლავს თავისი *petitio principii*. აქედან გამომდინარე, ეპიკურ. სიუჟეტში, კერძოდ, პროტაგონისტის ქმედებაში *a priori* ჩადებულია წინასწარ გადაწყვეტილი წანამძღვრის კოდი, მაგრამ თვით ქმედება იმგვარად მიმდინარეობს – და სწორედ ესაა სიუჟეტის დელუქცია, – თითქოსდა, წინასწარ გადაწყვეტილი არც არაფერი იყოს. ამას უწოდებს ი.გოლოსოვეკერი მითის *petitio principii*-ს¹.

მეორე მხრივ, მითის ლოგიკა იმით უპირისპირდება ფორმალურ ლოგიკას, რომ თუ ამ უკანასკნელის თანახმად, *tertium non datur* ანუ „მესამე მოცემული არაა“, ჯადოსნურ ლოგიკაში ეს „მესამე“ სწორედაც რომ მოცემულია – *tertium datur*. აქედან გამომდინარე, თუ ფორმალური ლოგიკის კვალობაზე, ორი წინადადებიდან ერთი ჭეშმარიტი უნდა იყოს, მეორე კი – მცდარი, ხოლო მათ შორის საშუალო არ შეიძლება არსებობდეს, მითის ლოგიკის თანახმად, „ორივე მათგანი შეიძლება იყოს ჭეშმარიტი“ და „ორივე მათგანი შეიძლება იყოს მცდარი“. მაგალითად, ჯადოსნური ლოგიკა „ამტკიცებს“ საკუთრივ იმ „მესამეს“, რომ მიცვალებულნი შეიძლება იყვნენ ცოცხალნი, კიდეც მეტი – მარადიულად ცოცხალნი, თუმცა ცოცხალთა სამყაროდან „განდგომილნი“. ამგვარ სიცოცხლეს, მარადიულ სხეულებრივ სიცოცხლეს არიან ნაზიარეენი ნეტარ კუნძულთა მკვიდრნი, მაგ., მენელაოსი.

ამრიგად, ფორმალური ლოგიკის „გამორიცხული მესამის“ კანონს მითის ლოგიკა „გამოურიცხავი მესამის“ კანონს ჩაუნაცვლებს, რითაც აბსურდის პოზიტიურ გაკებას აფუძნებს, რამდენადაც მითოლოგიის ჯადოსნურ სამყაროში არ არსებობს უაზრობამდე დაყვანა – *reductio ad absurdum*. აქ არაფერია უაზრო – მასში ყველაფერი აზრიანია. ჯადოსნურის სამყაროში აბსურდი თავად გვევლინება როგორც ჯადოსნური არსება, ჯადოსნური საგანი, ჯადოსნური აქტი, ჯადოსნური ფაქტი, და რადგანაც ეს ასეა – აბსურდიც აღარაა აბსურდი. აბსურდი თვით

აბსურდის დაუშვებლობა და შეუძლებლობა, მისი გამორიცხვა იქნებოდა. აბსურდი იქნებოდა მტკიცება: *reductio ad absurdum* ანუ „უაზრობამდე დაყვანა არ არსებობს“. ეს იქნებოდა ჯადოსნურ სამყაროში შესაძლებელი ერთადერთი ნამდვილი აბსურდი, რამეთუ ამ სამყაროში, ჯანსაღი აზრის ნებისმიერი აბსურდი არსებობს როგორც არა აბსურდი.

ფარჯიანისეული „ოღისეა“ სწორედ ზემოთ დახასიათებული აბსურდის რეპრეზენტაციაა. ამასთან, ეს აბსურდი მუდამ კონკრეტულია, საგნობრივი, ხილული. „ოღისეას“ მითოსურ სამყაროს შეუსაბამო საგანთა და საგნობრივ სიტუაციათა შესაბამისობის ლოგიკა მართავს, ლოგიკა, რომელსაც არათანმიმდევრულობის თანმიმდევრულობასაც უწოდებენ. ესაა გარეგანი ხატის არათანმიმდევრულობის წიაღში დაბადებული შინაგანი ხატის საზრისის თანმიმდევრულობა, რომელიც იმავედროულად გულისხმობს საგანთა თუ საგნობრივ სიტუაციათა, მათ შორის ადამიანთა და ადამიანურ ქმედებათა, ქვალიტეტურ-ქვანტიტეტურ შეუსაბამობას და მითოსურ-ეპიკური გმირის შეუქცევადი მეტამორფოზების იმგვარ მუდმივობას, როდესაც არსებობის მდინარებაა ყოფიერების ერთადერთი, მუდმივად უცვლელი საზრისი, ანდა ლოგოსი, ერთადერთი კონსტანტა.

ოღისევის ციკლი და საზოგადოდ, სამყარო ამ მხატვრისა, როგორც ლოგიკისა და ალოგიის შესახსრება, შეიძლება წარმოვიდგინოთ ერთგვარ კენტაგრად, რომელშიც გონის ნებისმიერი „აბერაცია“, თუნდაც უგუნურება ესთეტიკურად მნიშვნელობს როგორც გონიერება. ამ სამყაროში ილუზიებიც რეალურია, ნივთიერი, საგნობრივი. მხატვარი ყველგან და ყველაფერში „მართლად ტყუის“. ერთადერთი, რაშიც იგი საბედნიერობს ვერ „ცრუობს“, ესაა განცდა. განცდის სიმართლის გარეშე, მხატვარს თავისი მხატვრული სიცრუის მაყურებლისათვის დასაჯერებლად გაწეული გარჯა „წყალში ჩაეყრებოდა“.

და კიდევ ერთი, არანაკლებ არსებითი გარემოება: ფარჯიანის სამყაროში საკუთრივ „ილუზიათა ილუზიაა“ ხელშესახები. ამ მხრივ, მხატვარი თვით ჯადოსნურის, როგორც იმაგინაციურ-მითოსურ-არქეტიპული ფენომენის, მიმართაც კი „ცრუობს“, იმ გაგებით, რომ ნებისმიერი

ფიგურალური, მეტალოგიური თუ ტროპოლოგიური კონსტრუქცია – იქნება ეს პლასტიკური მეტაფორა თუ მეტონიმი, ჰიპერბოლა თუ ნიშანი-სიმბოლო – მუდამ სხეულებრივია და საგნობრივად გარკვეული.

5.2. დრო როგორც პრაქსენტობა

მხატვარი ქმნის უკვდავ, უფრო ზუსტად, უკვდავი არსებებით დასახლებულ, ინვარიანტულ სამყაროს. ეს არსებები გარეგნულად მოკლებულნი არიან სილამაზეს, ანტიკური „კალკუკათიის“ გაკებით. ამასთან, ეს „უკვდავება“ შეიძლება მოაზრებული იქნეს როგორც ერთგვარი ტენდენცია. „ოღისეაში“ ეს უკვდავი არსებები რაღაც საგანგებო ნიშანთვისებებით არ გამოირჩევიან. ისინი ოდენ მომენტალურად გვეძლევიან მუდმივ აურაში. და ეს მუდმივობა, თავის მხრივ, ინტერპრეტირდება როგორც უსასრულო ხანიერობა. უკვდავება პერსონიფიცირებისათვის მართლაც მოუხელთებელია, მისი წარმოდგენაცა და გაგებაც სწორედ რომ მყისიერებისა და „თითქოსობის“ ნიშნითაა შესაძლებელი. ესაა ჯადოსნურის საკუთრივ უცარი წარმოჩინება, და-ლანდვა, წარმოუდგენლის წარმოდგენა და მისი, როგორც აქ მყოფის მიღება. თავის მხრივ, ესაა აქ მყოფის, როგორც დამსწრის, შემჩნევა, დალანდვა, თვალწინ დაყენება. მაგრამ, იმედროულად, ეს დალანდვა, შემჩნევა – მოსმენაცაა, უფრო ზუსტად გაგონება. გონება სწორედ ამგვარი გა-გონების შესაძლებლობაა; ჰაიდეგერის თანახმად, Vernehmen (გაგონება) სწორედ მიყურადება-გაგონების აზრითაა თარგმანი ბერძნული სიტყვისა *voeiv*, რაც დამსწრის, აქ მყოფის შემჩნევას, თვალწინ დაყენებას და დამსწრის, ვითარცა აქ მყოფის, მიღება-დაშვებას ნიშნავს.

გარდა ამისა, მხატვრის მიერ რეპრეზენტირებული მარადიული არსებანი მყოფის მყოფობის გაკებითაც არიან ნიშანდებულნი. მყოფის მყოფობა კი ნიშნავს იმის დასწრებასა და პრეზენტულის პრეზენტობას, რაც ყველაფერს ასწრებს. მითოსური სამყარო სწორედ იმგვარი პროტაგონისტებით დასახლებული სამყაროა, სადაც ყოველი მათგანი წარმოიდგინება, როგორც მუდმივად პრეზენტული, ახლა-მყოფი, მათი გან-

სახონება კი შესაძლებელია როგორც პრეზენტულის პრეზენტაცია ანუ დამსწრის წარმოდგენა მის დასწრებაში — „აქ“ და „ახლა“ მყოფობაში. ამ მხრივ, მითის ნებისმიერი იკონიკური ტრანსკრიფცია მისი გააზრების აქტიცაა. ესაა აზროვნების აქტი, რომელიც, პრეზენტაციის კვალობაზე, დამსწრეს ჩვენთან მიმართებაში აყენებს და ჩვენზევე მომართავს. ამ გაგებითაა პრეზენტაცია — რეპრეზენტაცია ანუ კვლავ-წარმოდგინება.

სიმპტომატურია, რომ მყოფის მყოფობა ანუ პრეზენტულის პრეზენტულობა დასავლური აზროვნების ისტორიას თავიდანვე დაეხება. ამას საგანგებოდ აღნიშნავს ჰაიდეგერი. ამ მხრივ, დამსწრის დამსწრებლობა, როგორც აქყოფა, თავადაა დასავლური ისტორიის დასაწყისი. აქედან გამომდინარე, იმის დაშვებაც შეიძლება, რომ ისტორია, როგორც ასეთი, ოდენ (უკვე) მომხდარის მიხედვით კი არ წარმოვიდგინოთ, არამედ იგი იმის კვალობაზე მოვიაზროთ, რომ ამ ისტორიაში ყოველივე მომხდარი იმთავითვეა ნაგულისხმევი როგორც ხედრი.

ასეა თუ ისე, ფარჯიანის სამყაროში, იმავე „ოდისეას“ ციკლში რეპრეზენტირებული თითოეული ექსისტენტი — ესაა დამსწრე (რაც ასწრებს ყველაფერს), რომელიც თავის მხრივ, ისეთი დაცულაა, დაუცველად რომ არსებობს. აქმყოფობა კი მხოლოდ იქ ხდება, სადაც დაუცველობა სუფევს. რაც მთავარია, აქმყოფი იმდენადვეა დამსწრე, რამდენადც დაუცველადაა დაცული. დასწრებულის დამსწრებლობა, როგორც პრეზენტულის პრეზენტობა ექსისტენციის იმგვარი ტემპორალური ვალენტობაა, რომელსაც დროის ტრადიციული გაგების რაკურსიდან ვერ ჩაეწვდებით. ამასთან, ექსისტენციის ტემპორალური ვალენტობა ტოპოლოგიური (სივრცული) ვალენტობისაგან მოწყვეტილად შეუძლებელია. დაუცველობა, „მუნ“ და „აწმყო“ მყოფობა ერთად უნდა იქნეს მოაზრებული. ხოლო, რამდენადც მყოფს მის მყოფობაში ვისმენთ ანუ საგნებს მათ საგნობრიობაში წარმოვიდგენთ, ამდენადვე ვაზროვნებთ.

მხატვრული აზროვნება სწორედაც მყოფის მყოფობაში, „ახლამყოფობაში“ წარმოდგენაა. ეს კი თანამედროვე ფილოსოფიაში აპრობირებული დროითი კონცეფციაა. ჟ.ლიოტარიც დარწმუნებულია, რომ „არ არსებობს აწმყოს ფილოსოფია, არამედ ოდენ „ახლას პრაქტიკა“. რაც

შეეხება „აწმყო დროითობას“, ჯერ კიდევ პარმენიდე მიანიშნებდა, რომ მხოლოდ აწმყო დრო ფლობს ჭეშმარიტ ყოფიერებას, ამ გაგებით კი იგი მარადიულობისა და უდროობის იგივეობრივია. იგი არც წარმოიშობა და არც სიკვდილს ექვემდებარება, რადგანაც მთლიანია, ერთიანი, განუყოფელი. მთლიანი კი, ყველაფერი უდასასრულოა. იგი არც წარსულში ყოფილა, არც მომავალში იქნება. და ყოველივე ოდენ აწმყოში არსებობს, შეუსვენებლად. დროის დეფინიციისას აწმყოობის მოდუსის ანალოგურ აქცენტირებას ახდენს ჰეგელიც, რომელიც ამბობს, რომ დროში არ არსებობს არც წარსული, არც მომავალი, მხოლოდ „ახლა“. ჰაიდეგერმა განაახლა ინტერესი თანადროითობისადმი, როდესაც „აწმყოს“ მოაზრებისას მონიშნა დუალიზმი ონტიურსა და ონტოლოგიურს შორის. სწორედ დუალიზმის მძაფრი შეცნობა და მისდამი დაუმორჩილებლობა აახლოებს ფილოსოფიასა და ხელოვნებას.

მაგრამ, დროის მთავარ მოდუსად „ახლას“ გამოყოფას მისგან თავის დაღწევის მცდელობაც ახლავს. მოდერნიზმი ფილოსოფიაშიც და ხელოვნებაშიც ცდილობს მონახოს ამ „ახლადან“ გაქცევის გზები, ანუ ცდილობს როგორმე თავად გაექცეს „ახლას“ უკან დევნას. „ახლას“ მოხელთება ოდენ „დასწრების“ ბაღში თუა შესაძლებელი. შესაბამისად, მთელი მოდერნისტული ხელოვნება და ფილოსოფიაც, თითქოსდა, ამ ტოტალური „დასწრების“ სურვილის განხორციელების მექანიზმად იქცა. ყოფიერების გაგებაც დასწრებამდე დავიდა.

5.3. მითოსური ოქსიპორონი

როგორც ვნახეთ, ჩემი „პერსონაჟის“ მხატვრული ლოგიკა მითოლოგიის „ჯადოსნურ ლოგიკას“ ეთანადება. მითოლოგიამ შექმნა ინტელექტუალიზებულ ობიექტთა სამყარო, რომელიც თავის მხრივ გვევლინება ახალი დიალექტიზირებული ცნება-საგნების ერთობლიობად, საგნებისა, რომლებიც აღარ გვევლინებიან ნივთებად. მათ საკუთარი ფუნქციური სიერცე და ტემპორალური სტრუქტურა აქვთ. ესაა კომპლექსურ

ელემენტთა სამყარო, ანუ სამყარო: ქიმიური ტრაექტორიებისა,
ნეგატიური ენერგიისა,
ნეგატიური მასისა,
ვიბრირებადი ექსისტენცისა, .
სიმბოლური სუბსტანციისა, ...
რეალური მეტაფორებისა...³ .

ეს სამყარო, როგორც უკვე ვთქვე, ბევრწილად მითოლოგიის „ჯადოსნური სამყაროს“ ადექვატურია, მისი ობიექტი კი იმაგინაციურ ობიექტს ენათესავება. ესაა სამყარო ბისპეციფიკური საგნებისა, რომელიც საკუთარ თავში აერთიანებს ურთიერთსაწინააღმდეგო, თუმცა ერთურთის დამატებით თვისებებს. ამასთან, ეს ინტელექტუალიზებული ობიექტები აღიქმებიან საკუთრივ მოძრაობაში, და არა უძრაობაში. ამ მხრივ, ისინი არ ექვემდებარებიან არისტოტელური ლოგიკის პოსტულატებს. ამასთან „ჯადოსნური მითის“ ლოგიკა ეკვლიდესეულ სიერცესთან მიმართებითაც იმავე არაარისტოტელურ ლოგიკას ეფუძნება, როგორსაც მითოლოგია.

და თუმცა „სტატიკური“ სიერცის ხილულობა ჯადოსნური აქტებისა და პერსონაჟებისათვის ძალაში რჩება, მოქმედების პროცესში სიერცული სუბსტანციონალობა ნებისმიერ მომენტში იკარგება, უჩინარდება.

ჯადოსნობათა სამყაროში არ არის არც აბსოლუტური სიერცე და არც აბსოლუტური დრო. ისინი ერთგვარ სიერცულ-დროით სუბსტანციას ერთვიან, ისევე როგორც სინათლის ტალღა ან ქიმიური პროცესია შეერთება სუბსტანციისა (სიერცე) და ოპერაციისა (დრო).

ამრიგად, მხატვრულ-იმაგინაციურ სამყაროში ადგილს ბისპეციფიკური საგნები ათავისუფლებენ. ეს საგნები კი, როგორც აღვნიშნე, ოქსიუმორონის სტილისტური ფიგურის სტატუსით ფუნქციონირებენ. ამგვარი ოქსიუმორონია ჩემი „პერსონაჟისეული“ იმაგინაციური საგანი-ხატები, რომელთაც „კვანი“-საგნებიც შეიძლება ეწოდოს და „არარასაგნებიც“, მათი იმიგინაციური მასიურობაც ჩრდილების (თუ აჩრდილების) ფორმით მუდავნდება. რაც მთავარია, მხატვარი მუდამ მიისწრაფვის ერთგვარი იმიანაგინაციური აბსოლუტისაკენ, რაც იმას ნიშნავს,

რომ მისი მიზანია შექმნას როგორც დადებითი (პოზიტიური), ისე უარყოფითი (ნეგატიური) ღირებულებითი (აქსიოლოგიური) სტატუსის მქონე სიმბოლოები, რომელთაგან უზენაესი — ესაა „ღმერთი“, როგორც აბსოლუტურ ღირებულებათა სინთეზი ანუ იმიგინაციური აბსოლუტის რელიგიურ-მისტიკური სიმბოლო. ამასთან, იგი ქმნის, ერთი მხრივ, სრულქმნილების პოზიტიურ ხატებს („მაცხოვარი“, „ფაუსტი“...), მეორე მხრივ კი ასევე, სრულქმნილების ნეგატიურ ხატებს („იუდა“, „მეფისტოფელი“). თითოეული მათგანი საგნობრივად განხორციელებული ანუ კულტურაში ხორცშესხმული ღირებულებითი (პოზიტიური თუ ნეგატიური) „აბსოლუტია“. ამ მხრივ, ფარჯიანი თავისებურად გამოხატავს კულტურის ინსტიტუს — შექმნას მუდმივობა, სრულქმნილება, მარადიულობა, შექმნას ნამდვილზე უფრო ნამდვილი სამყარო, მიისწრაფვის *ab realibus ad realiora* ანუ რეალურიდან უფრო რეალურისაკენ. ამ „რეალიორას“, როგორც „უფრო“ რეალური, აბსოლუტური ყოფიერების წვდომის ფორმაა მისი მხატვრული მეთოდიც, რომელსაც იმაგინაციური რეალიზმი შეიძლება ეწოდოს.

და მაინც ჩემი „პერსონაჟის“ იმიგინაციური რეალიზმის ცენტრალურ ნიშან-სიმბოლოს ჩრდილი წარმოადგენს, ჩრდილი, რომელიც რეალურად არსებობს როგორც სხეული, ჩრდილის სხეული. იგი საკუთრივ იმიგინაციურ ეკრანზე აღბეჭდილი „რეალიორაა“, რეალ-ონტოლოგიური ობიექტის გახსენება და მისი ჩრდილად მოკლენილი ვიდეტური ხატის გაცოცხლება ეკრანზე. ამ მხრივ, ფარჯიანის. ერთ-ერთ საუკეთესო ოპუსში ვერმერის ტილოდან „გადმოსახლებული“ ქალი („კლავესინ-ში“) თითქოსდა ეკრანზე საკუთარი ჩრდილის აღბეჭდვას ელოდება. ესაა მარადიული მოლოდინი თავისი დავიწყებული სახის ანუ საკუთარი ყოფიერების გასახსენებლად.

5.4. ნეოროგანტიზმი და უკოთხრიზმი

მხატვრის მეტაფიზიკური ლანდშაფტების ტროპულ, სიმბოლურ, აღეგორიულ თუ ანაგოგიურ მნიშვნელობებში მჟღავნდება მათი უზოგა-

დესი არქექტივის - სამყაროს - კოსმოლოგიური უსაზღვროება. „სწორედ აწყობილი ლანდშაფტებითი ძნელია ალეგორიის შექმნა“ - წერდა ბ.ფონ რამდორი კასპარ დავიდ ფრიდრიხის პეიზაჟებთან დაკავშირებით¹ ფარჯიანი თავისი ლანდშაფტების სიმბოლურ-ალეგორიული პლანის ასაგებად მუდამ „თანმიმდევრულად“ ანგრეკს მათს „ბუნებით წყობას“. იმასაც გრძნობს, რომ ბუნება თავისთავადაა ეთიკური სუბსტანციის მქონე ფენომენი, რომ ლანდშაფტსაც თავისი მორალი აქვს. სხვათა შორის, სწორედ „ლანდშაფტის მორალი“ ეწოდება რიოსკინის „თანამედროვე ფერმწერლების“ ერთ-ერთ თავს (ტ. II. თავი 19). მოკლედ, ფარჯიანისეული ლანდშაფტები ბუნების ღვთაებრივი არსის მატარებელი ხატებია. მათში მხატვარი აღბეჭდავს თვით ბუნების გარინდებას, მის მეღიზიანებას, თვითრეფლექსიას. კვლავ რიოსკინი შეიძლება გაეიხსენოთ, რომელიც მთებში „გონის მარადიულ მუშაობას“ ჰვრეტდა (შდრ. ვაჟას „ნისლი ფიქრია მთებისა“). რაც მთავარია ფარჯიანი თავის მეტაფიზიკურ ლანდშაფტებში ბუნების თვითრეფლექსიის მოტივს *implicite* აღბეჭდავს, ყოველგვარი ესთეტიკური (და ეთიკურ-რელიგიური) რიგორიზმის გარეშე გვაგრძობინებს, რომ „გონი, როგორც საქმეა სამყაროს პრინციპი“ (ფიხტე). მეტაფიზიკურ „პეიზაჟებში“ ბუნების ტექტონიკურ-არქიტექტონიკური ფორმა თითქოს ჩვენს თვალწინ იშლება „მუსიკალურად“ და ქვეყანად ტრანსფორმირდება, ქვეყნიერდება, ცხადდება როგორც მსოფლიო გონი. ფარჯიანი ერთურთისაგან არ თიშავს გონსა და მატერიას. მისთვის (ისე როგორც შელინგისათვის) ბუნებაც გონია, ოღონდ „გაყინული“, მძინარე, შებორკილი, არაცნობიერიდან ცნობიერში ტრანსფორმაციას რომ ელტვის. ეს „გაყინულობა“ ჩვენი მხატვრის აქრომატულ ფერ-ტონალურ პარტიტურაშიც იკითხება. იგი ცდილობს, ბუნებაში დაინახოს ხილული, ჩენილი, დაუფარავი გონი, ეს უკანასკნელი კი წარმოდგინოს როგორც უხილავი, დაფარული ფენომენი. ასე რომ, ფარჯიანის მეტაფიზიკური პეიზაჟი - ესაა, ერთი მხრივ, ბუნებაში განჭვრეტილი გონის ეგზოთერული ხატი, ხოლო მეორე მხრივ, გონში ნაგულისხმევი ეზოთერული ბუნება. საბოლოო ჯამში, ეს ლანდშაფტები, რომელთაც „პეიზაჟებს“ პირობითად თუ ვუწოდებთ, აქტორის პანთეის-

ტური მსოფლშეგრძნების კვალობაზე, შეიძლება კვალიფიცირდნენ როგორც გასულიერებული უნივერსუმის პარადიგმები.

მთავარი და არსებითი მაინც ისაა, რომ ფარჯიანის მსოფლშეგრძნებაში პანთეიზმის პარალელურად შეიძლება მონინიშნოს მეორე, საკუთრივ ქრისტიანულ-პიროვნული ხაზი. ამ გაკებით, რელიგიაა ის ხიდი, ცალკეულ პიროვნებას მარადიულთან — დაუსაბამოსა და უსასრულოსთან — რომ აკავშირებს. ამ კავშირის გრძნობა კი გზაა ამ დაუსაბამო და უსასრულო მარადისობის — უნივერსუმის — ჭვრეტისაკენ.

იგი არასოდეს ყოფილა „რეკოლუციონერი“, არც თავისი *modus cogitandi*-თ (აზროვნების წესით) და არც *modus vivendi*-თ (ცხოვრების წესით). მით უფრო, არ ყოფილა იგი რეკოლუციონერი ხელოვნებაში. სამაგიეროდ, მის მსოფლშეგრძნებაში მუდამ არსებობდა „ევოლუციის“ მომენტი, რომელიც ამ შემთხვევაში გულისხმობს არსებულთა სვლას ერთგვარ ნ.პარტმანისეულ „ონტოლოგიურ კიბეზე“. ეს უკანასკნელი შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც ქვის — მცენარედ, მცენარის — ცხოველად, ცხოველის — ადამიანად, ადამიანის — ანგელოზად გარდაქმნა ანუ „ზრდა“, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა ღვთაებრივის თანდათანობითი გამოღვიძება ყოველივე არსებულში. ამგვარი „ევოლუცია“ ღვთაებრივი ქმნილების აქტია, შედეგია „ინვოლუციისა“, რომელიც ა. ბელის თქმით, ის განუწყვეტლივ დენადი ფორმაა, რეკოლუციურ შინაარს ევოლუციის ფორმებთან რომ აკავშირებს. მაგრამ, როგორც ვთქვი, „რეკოლუციასთან“ საერთო არაფერი აქვს ფარჯიანის ხელოვნებას და საზოგადოდ მის მსოფლგანცდას, უწინარეს ყოვლისა, იმის გამო, რომ მასთან ამგვარი წინარერეკოლუციურობის სიმპტომები არაა დაფიქსირებული. უფრო ზუსტად, თეორიულად ამგვარი სიმპტომები კი შეიძლება იქნეს მოძიებული, მაგრამ ისინი არ მნიშვნელობენ.

როდესაც ამგვარ სიმპტომებზე მაქვს საუბარი, უწინარეს, ევოლისხმობ ფარჯიანის ხელოვნების ერთგვარ იმაგინაციურ აურას, რომლის მიღმაც მკრთალად ისახებიან რომანტიკული „ნამყოს“ კონტურები. მაგრამ ეს „ნამყოს“ ილუზიაა, ლამაზი ოცნებაა. უფრო აკადემიურად თუ ვიტყვით, ესაა იდეალურ-ჟერარსული, ვირტუალური ანუ შე-

სამღებელი წარსული, რომელიც არსად და არასოდეს არ ყოფილა. ამასთან, ესაა ერთგვარი „ნამყო უწყვეტელი“, დაუსრულებელი წარსული, რომლის გაზსენებაც იმაგინაციაა, მოკლედ, წარსულზე მოგონებების რომანტიკა იმაგინაციური ფიქტიაა. ესაა ოდენ ლტოლვა, ლტოლვა მომავლისაკენ, რომელსაც მითუმეტეს არა აქვს დასრულებული ფორმა, მომავლისაკენ, რომელიც აბელის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ყოფილის ნიღბით წარმოგვიდგება“, ამიტომაც არ ყოფილა ეს ყოფილი არასოდეს⁵.

ფარჯიანისეული ნეორომანტიზმი თავისი იმიგინაციური თუ ეზოთერული „ფიქციონალიზმით“ არა თუ „გაფიცვა“ (აბელის ტერმინი-მეტაფორაა) ცნობიერებაში მომავალი, რევოლუციური აფეთქების დაგროვებას რომ აღნიშნავს, არამედ უფრო „კაპიტულაცია“, იმ გაგებით, რომ იგი არ აცხადებს პრეტენზიას ოცნების კუნძულზე დასასახლებლად ანუ იმ კუნძულზე გადასაცურად, რომლის წარუვალ მიტაფორაც შექმნა ანტუან ვატომ თავისი „Embarquement pour Citerre“-ის სახით. ეს უკვდავი სურათი, თავის მხრივ, მოგვევლინა, თუ შეიძლება ითქვას, პროტორომანტიზმის „დილის სპექტაკლად“, რომელიც ჟერიკოს „მედუზას ტივის“ სახით ტრანსფორმირდა „მაღალი რომანტიზმის“ („მაღალი რენესანსის“ ანალოგიით) პარადიგმად.

5.5. სიკვდილის იკონემა

ფარჯიანის სურათების განუყრელი იკონემა — ნაეი — აღარსად აღარ მიცურავს, თუმცა „კუნძულ ციტერას“ კონტურები იმაგინაციურად ილანდებიან მისი მეტაფიზიკური პეიზაჟების უკანა პლანზე. არც „ციტერაზე“ გადამსვლელები ჩანან ამ სურათებში, თუნდაც სტაფაჟების სახით, თუმცა კიბე კი, ნაეზე ასასვლელად კიდევ გამზადებულია ხოლმე. მხოლოდ ერთ ოპუსში, კერძოდ, გოეთეს ფაუსტის“ ერთ-ერთ ილუსტრაციაში („ფაუსტისა და გრეთჰენის გასეირნება“) გაიელვებს ვატოს სურათის რემინისცენცია.

ფარჯიანისეული ნაეი მფრინავი ჰოლანდიელის ხომალდით „უკაც-

რიელი“ რომაა, უფრო მიცვალებულთა „გადასაყვანადა“ გამიზნული, ზესთასოფელში გადასაყვანად. ამ გაგებით ესაა — ნავი-კუბო. ნიშანდობლივია, რომ სხვადასხვა ხალხთა რელიგიების ადრეულ ფორმებში დაფიქსირებულია წყალში დაკრძალვის წესი: მაგალითად, მალანეზიაში გვამის არა მხოლოდ წყალში დაკრძალვა, არამედ წყალში გაშვებაც ყოფილა გავრცელებული⁶.

განსაკუთრებით ყურადსაღებია ინდოევროპულ რიტუალთა ლინგვისტური რეკონსტრუქციის პარადიგმები: ინდოევროპული nau-s „ხომალდის“, „გემის“ მნიშვნელობით, რომლის მეშვეობითაც მიემგზავრებოდნენ „მიღმურ სამყაროში“ (შდრ. ძვ.-ინდ. nau-h, ძვ.-ბერძ. neus ძვ.-ირლ. nav), მეორეულად „სიკვდილის“ მნიშვნელობასაც იძენდა. მოცემული ფუძისა და მისგან წარმოებულთა ამგვარი სემანტიკა კი ინდოევროპულ დიალექტთა მთელ წყებაშია გამოვლენილი: გოტ. nauš — ‘გვამი’, ga-nawistron — ‘დაკრძალვა’ (ეტიმოლოგიურად „ნავს გატანება“), ძვ.-ისლ. nar ‘გვამი’, ძვ.-ინგლ. ne(o) — ‘გვამი’, ძვ.-რუს. навь — ‘გვამი’, ძვ.-ჩეხ. — nau ‘საფლავი,’ ჯოჯოხეთი, „საიქიო“, ლატვ. naue, — ‘სიკვდილი’ და სხვ.

წყალზე, როგორც სტიქიაზე და ცოცხალთა და „მიცვალებულთა“ სამყაროებს შორის საზღვარზე (წყალგამყოფზე), მოკლედ, სიკვდილთან და საიქიოსთან დაკავშირებულ წარმოდგენებს ეფუძნება „წყლისმიერ ფიცთა“ მიძღვნის რიტუალები ძველინდურ და ბერძნულ ტრადიციებში. მაგ., ძველინდური ფიცი წყლებით „ვარუნები“ („რიგვედაში“ მსოფლიო ოკეანეს უკავშირდება არქაული ღმერთი ვარუნა) „სიკვდილის წყლების“ სიმბოლიზებას წარმოადგენს და შეესაბამება სტიქსის ბერძნულ წყლებს, რომლითაც იფიცებიან ჰომეროსის ღმერთები. გარდა ამისა, საინტერესოა ხეთური „წყლის შეფიცვები“ ძველინდურსა და ბერძნულს რომ მიემართებიან⁷.

სიკვდილი, როგორც ჩემი „პერსონაჟის“ „ნეოარქაული“ ცნობიერების ერთ-ერთი არქეტიპული მითოლოგემა, ის ფენომენია, რომელიც არათუ უნდა გადაიღახოს, არამედ უნდა კულტივირდეს. ამასთან, ისევ და ისევ არქაული ცნობიერების კვალობაზე, მის მსოფლგაგებაში არ

არსებობს მკვეთრი ზღვარი ცოცხალსა და მკვდარს შორის, ისევე როგორც არ არსებობს ზღვარი მისტიურ იმაგინაციებსა და ემპირიულ შთაბეჭდილებებს შორის. ესაა რელიქტური გამოვლინება იმ არქაული წარმოდგენისა, რომლის თანახმადაც მკვდარი განაგრძობს სიცოცხლეს და ინარჩუნებს კავშირს ცოცხალ ადამიანთან. ადამიანის მენტალობის კონტექსტში, აქ საქმე გვაქვს ევოლუციის გარკვეულ ეტაპთან ანუ ტვინის მარცხენა ნახევარსფეროს აბსტრაქტული სტრატეგიების იმგვარ ზღერულ ფორმებამდე განვრცობასთან, შიზოფრენიის კლინიკური სურათიც რომ შეიძლება გაგვახსენოს.

ასეა თუ ისე, სიკვდილის ანუ არყოფნის აჩრდილი მოუცილებლად ახლავს ფარჯიანის სამყაროს, ფეხდაფეხ დაჰყვება მისეულ ადამიანებს — წარმოსახულ პერსონაჟებს თუ კონკრეტულ პორტრეტირებად პერსონებს. სახელდობრ, პორტრეტებში მხატვარი აურატიული ჩრდილის სახით მუდამ სახავს მოდელის ორეულს — სიკვდილს, — რომელიც გვევლინება როგორც ერთგვარი ჩონჩხის „რენტგენული გამოსხივება“. და თუმცა ფარჯიანის, როგორც პორტრეტისტის (და საერთოდ ანთროპომორფისტ-ფიგურატივისტის), ამოცანა სულაც არაა მოდელის პირისახის (თუ ფიგურის) ძვლოვანი კონსტრუქციის (კარკასის) გამსჭვალვა-გაშიშვლება, ჩონჩხის მოტივი მისეულ ადამიანებში მუდამ იგულისხმება. ესაა ჩონჩხი, რომელსაც ადამიანი საკუთარი სხეულით ატარებს როგორც საკუთარსავე სიკვდილს, უფრო ზუსტად, სიკვდილის ხატს, როგორც არა მისივე (ადამიანის) მინერალურ მატერიაში არსებული პლასტიკური ხატის ცოცხალ ანაბეჭდს, არამედ როგორც მოკვდავის განუწყველ აურატულ „ატრიბუტს“, ამ გაგებით, მხატვარი ხატავს ადამიანის საკუთრივ ცოცხალ გეამს. და ეს გეამობა ადამიანისა, ჩონჩხის სახით მის ხორცში ჩამალული, იმავდროულად მისი მუნყოფიერების სიმბოლოცაა. სანამ ადამიანი ცოცხალია, ჩონჩხი თავის კონსტრუქციულ ფუნქციას ასრულებს, სიცოცხლისმიერი ფორმის ფუნქციას. მიწიერი სიცოცხლის დასრულების შემდეგ კი, იგი თავს იჩენს, როგორც სიკვდილის დეკონსტრუირებული ფორმა. ამგვარ დეკონსტრუირებულ ფორმას კონკრეტულ ნატურა-მოდელში მხატვარი წინასწარ ჭერეტს. ესაა მოდელის „სიკვდილში წინასწარი შერბენა“ (მდრ. „სიკვდილში

წინასწარი შერბენის“ ექსისტენციალისტური კონცეფცია).

ფარჯიანისათვის ბუნება აღემატება ხელოვნებას, ხელოვნება კი, აღემატება მხატვარს. და მართლაც, მხატვრის იმაგინაციურ პოტენციალში გაცილებით მეტი ესთეტიკური საუნჯეა დაფარული, ვიდრე მხატვრის მიერაა იგი ქმნილებაში „ჩადებული“. შემოქმედებით-იმაგინაციურ გონზე მაღლა დგას თვით ხელოვნება, რომლიდანაც ინდივიდი (ხელოვანი) საზრდოობს. რაც შეეხება სილამაზეს, როგორც ონტოლოგიურ კატეგორიას, იგი ის უზენაესი ფენომენია, რომლის „მთავსებაც“ ქმნილების ონტიურ სხეულში შეუძლებელია და ამიტომაც „თავისთავში“ რჩება. მატერიაში გარდასახული ყოველგვარი ფორმა, როგორც „მცირე“ სილამაზე, შეუდარებლად ნაკლებია დიდ „სილამაზეზე, როგორც იდეის განსხეულებაზე. ამასთან, მატერიაში დაუნჯებული, იგი გაცილებით ნაკლებად მიზნობრივია (ტელეოლოგიურია) და გაცილებით სუსტი, ვიდრე მატერიაში მოქცევაზე და მატერიაში განვრცობამდე იყო. ამდენადვე, სიერცულ-მატერიალურად გაფორმებული ფორმა (forma formata) საგრძნობლად ჩამორჩება ტემპორალურად ფორმირებად ეიდეტურ ფორმას (forma formans), რაც იმას ნიშნავს, რომ წარმოებადი (ქმნადი) პრინციპი მუდამ მაღალია და სრულყოფილი იმაზე, რასაც იგი აწარმოებს (ქმნის). პლოტინის მიერ მუსიკასა და მუსიკოსზე ნათქვამი სიტყვების პერიფრაზს თუ მიემართავთ, ტყუილია, თითქოს ადამიანი მხატვრობის გარეშეც შეიძლება იყოს მხატვარი, პირიქით, მხოლოდ მხატვრობა ქმნის მას მხატვრად.

დაეუშვათ, რომ ფარჯიანიც მხატვრად საკუთრივ მხატვრობამ აქცია. ამიტომაცაა, რომ იგი, როგორც მხატვარი, საგრძნობლად „მცირეა“ თვით მხატვრობასთან შედარებით. მისი ქმნილებანიც ნაკლებმნიშვნელოვანია თავად მასთან, როგორც მხატვართან, შედარებით. ამასთან, როგორც მხატვარი, ის მაინც კონკრეტული ადამიანია და გაცილებით ნაკლებს ნიშნავს, ვიდრე მისი მხატვრობა. მთავარი და არსებითი, რაც მის შემოქმედებითს ინდივიდუალობას ღირსებას ანიჭებს, ისაა, რომ თავად მისი იმაგინაციური შემოქმედებითი აქტია თვითკმარი ღირებულების მქონე. აქტი და ზილვა მასთან ერთ მთლიანობას ქმნიან, ისევე

როგორც ფერი და ფორმაც ერთდროულად იბადება მისი შემოქმედებითი პროცესის მსკლელობისას. იმაგინაციური თვითრეფლექსიის წყალობით მან შეძლო შეეძინა ის ერთადერთი თვალი, რომელსაც უნარი შესწევს დაინახოს პირველერთის დიადი სილამაზე. ამ უკანასკნელს იგი მთელ თავის შემოქმედებითს გზასავალზე უახლოვდებოდა, ანდა, უკეთესი იქნებოდა თუ ვიტყვოდი, მიეახლებოდა. ეს იყო დაუსრულებელი და ამასთან, დაუძლეველი პროცესი, რომელსაც მეგზურობდა თავად ბუნება და ბუნების ოკულტური, ზეგრძნობადი სული.

ჩემი „პერსონაჟის“ მიუწვდომელი იდეალი, როგორც პლოტინი იტყვოდა, ის იყო, რომ „ქცეულიყო თავად ხილვად“, რაც იმას ნიშნავს, რომ ამ შემთხვევაში ადამიანი თავად იწყებს მონაწილეობას იმ შემოქმედებითს ფორმაში, რომელსაც ბუნება ახორციელებს და ხელოვნებაში მისი შემოქმედებითი ენერჯის წყაროდ გვევლინება. აქედან გამომდინარე, „თავად ხილვად ქცევის“ ესთეტიკური გასაღები ორმაგ კარებს ალბს: ხსნის მისტიკური ინტროსპექციის კარს და შემოქმედს კარნახობს იმ მოვლენის გრძნობადი მიმზიდველობის წყაროზე, რაც თითქოსდა პირწმინდად სულიერად გვევლინება. პლოტინის მიერ აღწერილი „სურათის“ თანახმად, იმიგინაციურად მობილიზებული კონტემპლატორი ხედავს ნათელს და ისმენს მუსიკას, რომლებიც, თავის მხრივ, ჭეშმარიტი სინათლისა და ჭეშმარიტი მუსიკის ანარეკლებად გვევლინებიან. შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ ზესთასოფლურ ღირებულებათა წვდომის პლოტინისეული პარადიგმა გრძნობად-რეალური სამყაროსმიერი ფერისა და მუსიკის ტრანსფორმირებული ხატია, ოღონდ უკვე ექსტატიურ ხილვაში მოცემული.

ამგვარად აღქმული ფერი და მუსიკა მთლიან აუდიოვიზუალურ ხატად გვევლინება. იგი ერთგვარი „სიმპათეტური მაგიით“ მსჭვალავს საგნებს, რომლებიც ბუნებისათვის ნიშანდობლივი თავდაპირველი გრძნეულების ოდენ ჩრდილებად გვეძლევიან. ფარჯიანისეული საგნები თუ ადამიანები საკუთრივ ირაციონალური სიმპათიის წესით მიემართებიან ერთურთს. ამიტომაცაა, რომ ისინი მის სურათებში ცალ-ცალკე კი არ არსებობენ, არამედ თანა-არსებობენ.

5.6. შორეული სიასლოვე

მხატვარი დაჟინებით ცდილობს იმის დასაბუთებას, რომ ჰარმონია ადამიანსა და სამყაროს შორის ძნელი მისაღწევი, მაგრამ მაინც შესაძლებელია. ადამიანებიცა და საგნებიც მის სურათებში მუდამ გულისყურით „უსმენენ“ საკუთარ თავსაც და ერთმანეთსაც. ცხოვრება, რომელიც ამ ოპუსებში ერთგვარი დამაბული სიმშვიდით მოედინება, თავისებურ რიტუალს წააგავს. მხატვარი მუდამ ჩვეულებრივში ეძებს არაჩვეულებრივს, ეძებს ყოველგვარი ძალდატანების, პოზიორობისა და რეზონიორობის გარეშე. მას კოსმიურობის თანდაყოლილი გრძობა მოსდგამს. მეტაფიზიკურ პეიზაჟებში უსასრულობა სუნთქავს, ერთდროულად ცივიც და უკაცრიელიც, ცოცხალიც და მთრთოლვარეც. ამ უსასრულობის შეგრძნებას აძლიერებს ფერწერულად „სათქმელის“ ბოლომდე ართქმინა და დაუმთავრებულობის ეფექტიც. ამასთან, უსასრულობის ილუზია განათების სპეციფიკური პარტიკულით მიიღწევა. სინათლის წყარო თითქოსდა გაურკვეველია; იგი ხშირად სურათის სიღრმიდან მოდის და მეტაფიზიკურ ლანდშაფტებს შიგნიდან ანათებს. განათების არაკონკრეტულობას შეესაბამება მოქმედების მომენტის არაკონკრეტულობა.

მხატვარი თავად ქმნის სამყაროს ახალ მოდელს, თავისი სივრცით, დროით, სინათლით, თავად აგებს ადამიანთა უნივერსალურ სამყოფელს მიწითა და ცით და თითქოს ისევ შესაქმნის ბიბლიურ აქტს იმეორებს. ესაა მირაჟი, რომელიც ერთდროულად გვაგრძნობინებს კოსმიური სივრცის „ნათელი სვედის“ შეგრძნებას. მხატვარი მის მიერვე შეთხზულ სამყაროს „ასახლებს“ ადამიანებითა და საგნებით. ამასთან, ერთობ ზუსტად აღბეჭდავს მათს მასშტაბებს. მიუხედავად მის მიერ შეთხზული სამყაროს პირობითობისა, არ კარგავს სივრცის რეალობის შეგრძნებას. და მაინც მხატვრობა საგნობრივი ხელოვნებაა. ტილოზე თუ ქაღალდზე საღებავით დადებული წერტილიც კი მის საგნობრიობას ამხელს. როგორც მეტაფიზიკური საგნები და ლანდშაფტებიც არ უნდა ხატოს მხატვარმა, სივრცულ-სხეულებრივ სამყაროსთან კავშირს მაინც ვერ აღკვეთს იგი.

მოკლედ, პარმონის, უბიწობისა, და სიწმინდის როგორი ღვთაებრივი, ზეციური სამყაროს წარმოჩენაც არ უნდა მოიწადინოს, მიწიერს, მატერიალურს მაინც ვერ ასცდება იგი. წინააღმდეგ შემთხვევაში ერთი გზა რჩება – თეთრი ტილოს ხელუხლებლად დატოვება ანუ, უკიდურეს შემთხვევაში, მასზე „შავი კვადრატის“ დახატვა.

მხატვარმა იცის, რომ „სოფლის“ გაუვლელად „ზესთასოფელს“ ვერ ეზიარება. უფრო ზუსტად, მხატვრული სამყარო ამ ორი „სოფლის“ გასაყარზე ყოფიერობს. ეს არის არა ჩაკეტილი და დასრულებული, არამედ პოტენციური გაფართოებისათვის მზადყოფი სამყარო.

ფარჯიანისეული კომპოზიციის ერთი არსებითი პრინციპია *pars pro toto* ანუ ნაწილი მთელის ნაცვლად, რაც მის მეტონიმიურ პოეტიკაზე მიანიშნებს. ამ მხრივ, მისი ოპუსები მძაფრად სეგმენტარულია. მხატვარი ერთგვარად „ჭიმავს“ და აფართოებს აღმქმელის ხედვით ველს. გამოსახულის ამგვარი კადრიერებით კი შორეულ-აღმოსავლური (ჩინური და განსაკუთრებით იაპონური) ფერწერის პრინციპებს ეხმიანება და აგებს „ფოკუსირებული სამყაროს“ – დასავლეთ-ევროპული ფერწერის ცენტრალური პერსპექტივისათვის უცხო და უჩვეულო მოდელს. აქედან გამომდინარე, იგი აკონსტრუირებს ქვემოლან (მიწიდან) ზევით (ზეცისკენ) წრიულად აღმავალი ხაზებისა და რიტმების სამყაროს. პირველ პლანზე ძალზე აქტიურად, ხშირად თვალთან სულ ახლოს ათავსებს საგნებს თავისი „ვერტიკალური ქრონოტოპით“ და ამ საგანთა შორის არსებულ სივრცული ცეზურებიდან ჭერებს მეტაფიზიკურ შორეთს.

კომპოზიციური ორგანიზაციის არანაკლებ მნიშვნელოვანი ფაქტორია პარალელური სივრცული პლანების გამოყოფა. მხატვარი ხშირად განზრახ ხსნის სივრცეს, რათა იგი უფრო მოხერხებულად შეუთანხმოს სასურათე სიბრტყეს. და თუმცა აქცენტს არ აკეთებს სივრცის ზაზობრივ ხასიათზე, გარკვეული გაგებით მაინც ეხმიანება პარალელურ პერსპექტივას და, ამდენადვე, ჩინურ-იაპონური ფერწერის სივრცობრივ პოეტიკასთანაც ასოცირდება. ფარჯიანი თითქოს, ჩინელი თუ იაპონელი ოსტატისამებრ, ცდილობს ხაზისა და ფერადოვანი ლაქის პოლიფონიური შეთანხმებით გვაგრძნობინოს ფორმისა და სივრცის სუნთქვა.

ამასთან, პარალელური პერსპექტივა თავისი დასრულებული სისტემის სახით, საგანთა ხაზგასმული უსასრულობის აღქმას გულისხმობს. ჩემი „პერსონაჟი“ ცდილობს, მხოლოდ განსაზღვრული მანძილით დაშორდეს საგნებს. ეს დისტანცია, ამ საგნებით გამოხატული ემოციის დროით დისტანციასაც აღბეჭდავს. ასე იხატება სწრაფმავალი „ანლა“, წამი, როგორც უძვირფასესი მოგონება, გამჭვირვალე, სევდიანი აურით გარემოცული რომ ხანიერობს.

სურათი, როგორც სივრცული ფენომენი დროის ამგვარი გაწელების, ხანიერობის დაფიქსირებისა თუ კონცენტრირების ევლია. დროის მხატვრული დაფიქსირების ამგვარი წესით ხერხდება გამოსახულების ასოციაციური კვლის გაფართოება, მისი მედიტაციური დატვირთვა.

მხატვარი თუმცა სამყაროს ფიზიკურად შორიდან აღიქვამს, სულიერად ყოველივე ძალზე ახლოსაა მასთან. სამყაროსთან ამ სულიერ სიახლოვეს და ამ სიახლოვის განცდის ზეგრძნობად საწყისს იგი ხელშე-სახები ფერწერულ-ტექნოლოგიური აპარატით ავლენს, ტაქტიანად გვაზიარებს და ფერწერულ-იმაგინაციურად გვაახლოებს პლასტიკური ხატის დაბადების მისტერიას, ისე რომ არასოდეს მოაქვს ჩვენს თვალთან ის ტექნიკური პირობითობანი, რითაც იქმნება ესა თუ ის ხატი. ხატის დაბადების ეს მისტერიალური აქტი არტეფაქტულად ფორმდება ზეთის საღებავის, პანდისა, პასტელისა, სანგინისა თუ სოუსის სასურათე სიბრტყეზე რბილ, მგრძნობიარე შეხებაში, ფაქტურისმიერ ტაქტილურობაში. ბოლო ნამუშევრებში მხატვარს სივრცის ხაზობრივი დახასიათება მინიმუმამდე დაჰყავს, პერსპექტიულ ეფექტებს გეგმაზომიერად ანეიტრალებს და საერთო სივრცულ ეთერში ძირავს საგნის ფანტომებს. ამასთან, გაბედულად მიმართავს ფორმის შეზნექვა-ამოზნექვის კუბისტურ ხერხს, მოცულობები სულ უფრო გამჭვირვალენი ხდებიან, საგნობრივი მოტივიც სავსებით დემატერიალიზდება. პირობითი სცენები მისტერიალური დრამის ხასიათს იძენენ.

5.7. ონტოლოგიური ნაპრაღი

სიცოცხლის მიწურულს, გერმანიაში შექმნილი ფერწერული ტილოების ორი ციკლი, რომელთაგან პირველი მათგანი მაცხოვრის მისტერი-ალური ისტორიის რეპრეზენტაციებია, მეორე კი აბსტრაქტულ-მეტაფიზიკური ლანდშაფტები, ფორმატივად და ფერწერული ინსტრუმენტების პრინციპითაც სცილდებიან დაზგურობის ჩარჩოებს. მათში საცნაურია წერის ერთგვარი ფორსირებული, არამედიატიკური რიტმი, თავისებური „ზერელობა“ და გულისცურებაც კი. დეფორმაცია აქ ბოლომდეა „გაშიშვლებული“. ამ დეფორმაციის მიღმა კი შეიძლება ამოვიცნოთ ის ონტოლოგიური „ნაპრაღი“, რომელიც ამ ოპუსების ვირტუალურ-ჯერარსულ პლანში ტრაგიკულადაა „გაფართოებული“. ამდენად, მხატვარში თავისებურად იღვიძებს ფუნდამენტურ-არაცნობიერი, როგორც ექსისტენციალურ-ონტოლოგიური (და არა ფსიქოლოგიური) რეფლექსია. ზოგადად, ამგვარი რეფლექსიის შედეგია ადამიანში არსებულ ფუნდამენტურ-არაცნობიერ ონტოლოგიურ სტრუქტურათა დეფორმაციადისპარმონია.

ასეა თუ ისე, მხატვრის უკანასკნელი ოპუსები შეიძლება ინტერპრეტირდეს და რეკონსტრუირდეს იმ ანთროპოლოგიური პარადოქსის კონტექსტში, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანი ერთდროულად გვევლინება კიდეც და არც გვევლინება აბსოლუტურ-უნივერსალური სიმრავლის ელემენტად და იქცევა იმ პრინციპული ონტოლოგიური დისონანსის მატარებლად, რომელიც მუდამ განიცდება (სულ ერთია, გაცნობიერებულია იგი თუ არაა გაცნობიერებული) როგორც მისი ყოფიერების ძირითადი ფაქტი.

ხელოვნების როგორც პრინციპული ონტოლოგიური დისონანსის პარმონიზირებადი ინსტრუმენტარიის ძიება, როგორც წესი, „უშედეგოდ“ მთავრდება. „ონტოლოგიური ნაპრაღი“ კვლავაც „ფართოვდება“. მაგრამ საქმეც ისაა, რომ სწორედ ეს „გაფართოება“ ადამიანური ისტორიის დინამიური განვრცობა, ისტორიული თვითმომძრაობა, როგორც ექსისტენციალურად მნიშვნელოვანი ფაქტი.

ჩემმა „პერსონაჟმა“ ცხადია, არამეთოდურად, ადამიანისათვის იმანენტური კონფლიქტის დაძლევის ორივე გზა სცადა: ერთი მხრივ, დაბრუნებოდა რეფლექსირებამდე, არქაულ, პრალოგიკურ ცნობიერებას, მეორე მხრივ კი, თავისი მხატვრობით გასულიყო ზეცნობიერ, ტრანსცენდენტურ სფეროში. ორივე შემთხვევაში მას „თვალწინ“ ჰქონდა კაცობრიობის, კერძოდ, კაცობრიობის „საუკეთესო“ ნაწილის — ხელოვანთა — სულიერი გამოცდილება და ამ გამოცდილების მხატვრული პარადიგმები. ამ პარადიგმათაგან, როგორც უკვე მივანიშნე ზემოთ, ერთ-ერთი — მანიერისტული ექსტაზია, როგორც ტრანსცენდირების ფორმა. ამ მხრივ, ჩვენი მხატვრის უკანასკნელი ოპუსებიც ერთგვარი მანიერისტული ეგზერსისებია, მანიერისტული — ამ ცნების ფართო, ერნსტ რობერტ კურციუსისეული გაგებით. მათში მთლიანადაა დასადგურებული მხატვრული ენთროპია, როგორც მანიერისტული (ანდა ნეომანიერისტული) მსოფლშეგრძნების გამოხატულება. საკუთრივ მანიერისმში, უფრო ზუსტად, მანიერისტულობაში აღწევს ექსტრემალურ გამოხატვას ადამიანური ყოფიერების არათვითემარობისა და დეკონცენტრაციის რეფლექსია. ეს პროცესი კი არსებითად განსხვავდება გონის ფენომენის მოვლინების იმ ლოგოსისაგან, როგორადაც მას იაზრებს კლასიკური ფილოსოფია, სახელდობრ ჰეგელი. განსხვავება კი იმაში მდგომარეობს, რომ თუ დაპირისპირებულთა ერთიანობა და ბრძოლა ჰეგელთან ისტორიული განვითარების შედეგია, სუბიექტის ნებისაგან დამოუკიდებლად, ე.ი. გაუცნობიერებლად ხდება და ოდენ „გონების მოხერხებულობის“ მეოხებით აღწევს გარკვეულ ტელეოლოგიურ მიზანს, მანიერისტულ აზროვნებაში (მათ შორის, მოდერნისტულშიც) საკუთარი ყოფიერების დეკონცენტრაცია, როგორც ანთროპოლოგიური პარადოქსი, რეფლექსიის საგნადაა ქცეული და თემატური მოქმედების საფუძველშივე დევს როგორც მიზანი.

ამრიგად, სამეარო, როგორც სიმყარე, ამ შემთხვევაში აღარ არსებობს, „კრიტიკალიზაცია“ ადგილს უთმობს „ვოლანტიზაციას“, „შედგება“ — „განზავებას“. ესაა სამყაროს მყარი, კონცენტრირებული, „სოლიდიფიცირებული“ ონტოლოგიური მოდელიდან — არამყარ, დეკონ-

ცენტრირებულ, დესოლიდიფიცირებულ მოდელში ტრანსპლანტაცია. ამ პროცესის დეტონატორი კი ხელოვნებაა. სწორედ იგი ახდენს „პერმანენტულ-ოპერატიულ“ რეფლექსიას ანთროპოლოგიურ პარადოქსზე.

ხელოვნების ისტორიაში აკუმულირებული ადამიანური ყოფიერების ისტორია — ესაა მოძრაობა როგორც წონასწორობათა ციკლური დარღვევა, თუმცა ამ „დარღვევითა“ ჯამში, რ. გენონის თანახმად, ფარდობით წონასწორობას შეადგენს და ყოფიერებისა და მანიფესტაციის კანონს ანუ ცვალებადი არსებობის კანონს შეესაბამება. არსთა შორის, ყოველი ამგვარი მიმოცვლა, ჯამში მოძრაობას ქმნის. ამ ორმხრივ, ურთიერთსაპირისპირო მოძრაობათა ჯამში კი, თავის მხრივ, ჰარმონიას ამკვიდრებს.

ფარჯიანის მხატვრობა, კერძოდ, მისი უკანასკნელი ქმნილებანი ამ საზღოვნო სიტუაციათა ფერწერულ რეფლექსიად მესახება.

5.8. ნატურა. მოდელი. როლი

ფარჯიანი ვიზიონების მხატვარია და ამიტომაც, მისი მეტაფიზიკური ლანდშაფტებისათვის უცხოა გამოსახულების „პორტრეტულობა“. პორტრეტულობას, ტრადიციული გაგებით, იგი არც საკუთრივ პორტრეტებში ესწრაფვის. არასოდეს ყოფილა მოდელისა (და საერთოდ ნატურის) მონა. მოდელში „სახის ფოკუსს“ (ვ. როზანოვი) ანუ პიროვნების მთავარ იდეას ეძებს. ეს „სახის ფოკუსია“ დაჭერილი ნახშირით შესრულებულ „ნ.გ.-ს პორტრეტში“. ეს თითქოს წინასწარი მემორიალური ნიღაბია ჯერ კიდევ ცოცხალი ქალისა, რომლის სახეც, ერთი შეხედვით, განძარცულია ცხოვრების ცოცხალი რიტმისაგან. ამ ოქუსში დაფიქსირებულია მოდელის რაღაც „მარადიული“ იერი, მის პორტრეტულ აწმყოში, როგორც „აქყოფნაში“, გაერთიანებულია მისივე წარსული ანუ ვნებიანი ყმაწვილქალობა და მომავალი ანუ „მონაზვნური“ სიბერე. ეს წარსული და მომავალი კი მოდელის სიცოცხლის ელემენტებია. აქედან მომდინარეობს ამ პორტრეტის ერთგვარი „მემორიალურობა“, რომელშიც, თავის მხრივ, კონცენტრირებულია მხატვრული დრო. ეს

მხატვრული დრო კი, როგორც ე. დილთაი იტყვის, არის „აწმყო, ხავესე წარსულით“. ამიტომაც ატარებს თავის თავში მომავალს“. ამ „ანტი-პორტრეტში“ *implicite* იკითხება მოდელის ერთგვარი იანუსისებრი ფსიქიკა, რასაც ისტერიულ ინტერპრეტაციამდე მივყავართ. ისტერიკულ პიროვნებაში, ფროიდის თანახმად, მამაკაცური და ქალური პრინციპები გაერთიანებული, იუნგიანელათვის კი, ისტერიულია ის, ვის ფსიქიკაშიც აღრეულია *Animus* და *Anima*. ისტერიული ქალის მითოლოგიური პროტოტიპი კასანდრაა, ამ პორტრეტის პროტოტიპად კი შეიძლება ჩაგვეთვალო ფ.სოლოგუბის გმირი ქალი. „ოცნების დედოფლიდან“, რომელსაც სურს ერთბაშად დანებდეს მისი ქალაქის ყველა მაცხოვრებელს. „ნ.გ-ს პორტრეტში“ მოდელის მომავალი კლიმაქტიკური ასაკიცაა განჭვრეტილი, როდესაც სქესისაგან აბსტრაქტირებით ამ „ისტერიჩკამ“ იგი „ფილოსოფოსობის“ საგნად, განყენებულ ობიექტად უნდა აქციოს. საბოლოო ჯამში, ამ „ანტიპორტრეტის“ გმირს, როგორც ისტერიულ ინდივიდს, არავითარი როლი არა აქვს. იგი არც სხვის როლს თამაშობს და არც საკუთარი როლი იცის. სხვა სიტუაციაა ნინელი ჭანკვეტაძის პორტრეტში. მხატვარი მოდელის მკვეთრი სახასიათო ნიშნების უტრირებით ცდილობს მისი „სახის ფოკუსის“ დაჭერას და პასტელის რბილ, ტაქტილურ ლაქებს ფერადი ხაზობრივი რიტმებით ავსებს, ლურჯი პასტელის ფანქრით შემოწერს მოდელის სილუეტს, რითაც სივრცეში „აბამს“ ფიგურას, ხოლო მეორე მხრივ, კიდევ უფრო ააშკარაებს მოდელის მკვირცხლ ხასიათს. ეს ხასიათი კი იძერწება არა მხოლოდ მოდელის გამომეტყველებით, არამედ გამოსახულების მთელი პლასტიკით. მოდელის შინაგან ტემპერამენტს თითქოს აკაკვებს ხელის მტევენების მოძრაობა. მხატვარი ხაზს უსვამს პორტრეტირებადის ელგვანტურ ჩაცმულობას, მის სალონურ იერს, რაც არამც და არამც არ გადადის თვით პორტრეტის სალონურობაში. ამ შემთხვევაში, გარეგან გამომსახველობაზე, ჟესტზე, მიმიკაზე, გამომეტყველებაზე, ჩაცმულობაზე ორიენტაცია — გზაა პორტრეტირებადის პიროვნების შინაარსის, მისი სულიერი „ავლადიდების“ ამოსაცნობად. ამრიგად, ჭანკვეტაძე იხატება მის კულტურულ „როლში“. იხატება არა უბრალოდ მსახიობი,

თუნდაც განცდის თეატრის მსახიობი, არამედ განცდის ადამიანი. განცდის ადამიანებს კი, როგორც თომას მანი წერს, აზასიათებთ „გარეგანი გამომსახველობა... ესაა ნაყოფი დიდი და ნაზი სულისა, სადაც სისუსტე და გაბედულება, ურცხვობა და კეთილშობილება, ბუნებრიობა და განზრახულობა ქმნიან უმაღლესი ხარისხის არტისტულობის შენადნობს, ადამიანებს მოკრძალებას რომ ჩააგონებს, თუმცა მსუბუქად ახალისებს კიდევ მათ“⁸. ამგვარად გაგებული არტისტიზმი იგულისხმება ნინელი ჭანკვეტაძის პორტრეტის დასახასიათებლად მოხმობილ კულტურული „როლის“ ცნებაში. ზ

ფარჯიანისეული პორტრეტები გვანან და არც გვანან მოდელებს. მხატვარი ხშირად მათი სახის იმგვარ გაელვებას იჭერს და აფიქსირებს, რომელიც საგრძნობლად სცილდება მოდელის აპრობირებულ პორტრეტულ იმიჯს.

ფარჯიანს, როგორც პორტრეტისტს, იზიდავს არა „პიროვნება საზოგადოდ“, არამედ სწორედ მისი ინდივიდუალობა, მისი ხასიათის ნიშნები, ამგვარ ნიშნებს კი იგი პირველ რიგში თვით მოდელში ეძებს და არა მის გარეთ. ამ მიზნით მიმართავს პორტრეტული ხელოვნების ესთეტიკისათვის ნიშანდობლივ, ე.წ. კულტუროლოგიურ ფილტრებს. ამასთან, როგორც ენახეთ, აქცენტს აკეთებს სახის „ნიღბურ“ საწყისზე, თუმცა საბოლოო ჯამში, მაინც ერიდება ნიღბურობით მეტისმეტ „თამაშს“ და ამ პრინციპის თვითმიზნურ ექსპლუატაციას. საერთოდ, ნიღბურობის, თეატრულობის, თამაშის მომენტი პორტრეტის არსში ძვეს. პორტრეტი ზომ მაშინ გაჩნდა, როცა ადამიანმა სხვისი გამომეტყველების მიბაძვა და მასში საკუთარი შინაგანი ცხოვრების გამოხატულების გამოცნობა ისწავლა. ადამიანს უნდა ესწავლა ადამიანებად თამაში, მყისიერად მიეღო სხვისი სახე, რათა გაეხედა ამ სახის სამუდამოდ აღბეჭდვა. აი, რატომაა პორტრეტი და თეატრი ერთი და იგივე მოთხოვნილების — სხვადქცევის, გარდასახვის მოთხოვნილების — შედეგი.

ფარჯიანი თავის პორტრეტებში ეძებს ფიზიკურ და ფსიქოლოგიურ მსგავსებათა შორის გარკვეულ შუალედს, შინაგანი და გარეგანი მსგავსების ბალანსს. პორტრეტული მსგავსება, თავისთავად, შეფარდებითი

ცნებაა. აბსოლუტური გაგებით, არავითარი მსგავსება არ შეიძლება არსებობდეს მოდელსა და პორტრეტს შორის. კაცმა რომ თქვას, რომელ აბსოლუტურ მსგავსებაზეა ლაპარაკი, როდესაც ადამიანიც კი, თავისთავად არასოდეს ემთხვევა საკუთარ თავს და უაზრობაა მის მიმართ გამოვიყენოთ ფორმულირება A არის A. მ. ბანტინის ღრმა დაკვირვების შედეგად, დოსტოევსკის აზრით, პიროვნების ჭეშმარიტი ცხოვრება თითქოსდა ადამიანის საკუთარ თავთან დაუმთხვევლობის წერტილში ხდება. რაც შეეხება „ნილაბს“ და მის ფუნქციას ფარჯიანის პორტრეტულ პოეტიკაში, იგი უკვე თავისთავად მეტყველებს იმაზე, რომ საქმე გვაქვს მოდელის ერთგვარ სიღრმის ფსიქოლოგიურ ინტერპრეტაციასთან, რამეთუ „ნილაბია ის, რომ ადამიანი საერთოდ არ არის“ (იუნგი).

ფარჯიანის პორტრეტში ასევე საგრძნობია ერთგვარი სინთეზი აღქმულისა და წარმოსახულისა, ბუნებრივისა და ესთეტიკურად ათვისებულისა. ეს კარგად ჩანს ქალთა პორტრეტებში. გარკვეული თვალსაზრისით, ქალთა ფარჯიანისეული ტიპაჟები სტილ-მოდერნის პორტრეტული გალერეის, კერძოდ, ე.წ. „მოდერნის ქალბატონის“ ტიპის რემინისცენციებსაც აღძრავენ. იგივე ნ. ჭანკვეტაძის პორტრეტი, სახასიათო პლასტიკით, მსუბუქი მელანქოლიურობით, პიკანტური ტუალეტითა და ეშმაკური გამომეტყველებით ანრი ტულუზ-ლოტრეის, პიერ ბონარისა თუ ობრი ბიორდსლის. პლაკატებიდან თუ აფიშებთან გადმოსულ პერსონაჟებს ეხმიანება. საერთოდ, ფარჯიანის მხატვრობას, ერთგვარი გულუბრყვილო რელიგიურობით, პრიმიტივისტული ხედვით, მისტერიული ხატებით, დაშიფრული სიმბოლური მეტყველებით, ბევრი რამ აკავშირებს სტილ-მოდერნამდელი მხატვრობის, კერძოდ, პრერაფაელიტთა სამშოს წევრების: მილესის, როსეტის, ბერნ-ჯოუნზის სამყაროსთან. ანალოგიურ ნათესაობას ამჟღავნებს იგი ედვარდ მუნკთან, რომლისგანაც „სესხულობს“ სინათლის პოეტიკას პლასტიკურ ხატში მატერიალური კონსისტენციის „გასაღებობად“, ამასთან ნორვეგიელი მხატვრისთვის ნიშანდობლივ ტრაგიკულ ვიბრაციებს იგი შესამჩნევად „ახშობს“ და მას უთავსებს ოდილონ რედონის სიმბოლური სამყაროსათვის დამახასიათებელ პოეტურ მისტიციზმს, ირეალური

ციალი სინათლით მოსავს საგნებს და შემდეგ ხავერდოვან სიბნელეში ძირავს მათ.

ასე რომ, ჩემი „პერსონაჟის“ იკონიკურ ტექსტთა კულტუროლოგიურ და სტილისტურ „არქექტაჟთა“ და იმპულსთა დიაპაზონი ფართოა, არაერთგვაროვანი. ეს არაერთგვაროვნობა (და წინააღმდეგობრიობაც კი) ხაერთო ნიშანია მეტაფიზიკური ხელოვნებისა, რომელსაც სწორედ სინთეზურობა გამოარჩევს. ეს სინთეზურობა კი, უპირველეს ყოვლისა, სამყაროსადმი მნატერის მიმართების „ესთეტიკური გაფართოებისკენა“ მოწოდებულია.

5.9. პორტრეტის გამოტირება

ადამიანის ახალი ტიპისათვის დამახასიათებელია მისწრაფება, დარჩეს „ანონიმურად“, არ გამოირჩეს მასისაგან, ხაზი არ გაუსვას თავის ინდივიდუალობას. იგი იმასაც შეგუებულია, რომ არსებობს ცალკეული ადამიანის ანონიმურ „Man“-ურ კოლექტივში გათქეფვის საშიშროება. მიუხედავად ამისა, ამ ტიპის ადამიანს მაინც რჩება საშუალება, ინდივიდუალური განვითარებისა და შემოქმედების თავისუფლებაზე უართქმის სიტუაციაშიც კი, კონცენტრირდეს თავისი შინაგანი ბირთვის გარშემო და შეეცადოს თავისი არსებობის გადარჩენას. რომანო გვარდინის დაკვირვებით, შემთხვევითი არაა, რომ სიტყვა „პიროვნება“ თანდათან ხმარებიდან გამოდის და ადგილს უთმობს „პირს“ (Person). ეს უკანასკნელი კი, ლამის სტოიკურ ხასიათს იძენს და მიანიშნებს არა განვითარებაზე, არამედ განსაზღვრაზე, დასაზღვრაზე, არა რაღაც მდიდარსა და უჩვეულოზე, არამედ რაღაც მოკრძალებულსა და უბრალოზე, რაც, გარკვეულწილად, შეიძლება შენახული, გადარჩენილი და განვითარებული იყოს ყოველ ადამიანურ ინდივიდში. ესაა მინიშნება იმ ერთადერთსა და განუმეორებელზე, რომელიც რაღაც განსაკუთრებული კეთილმყოფელი გარემოებებით კი არა, ადამიანის ღვთაებრივი მოწოდებითაა განპირობებული. და ეს პრივილეგია კი არა, კარდინალური ადამიანური ვალისადმი ერთგულებაა?

თანამედროვე ეპოქა, ექსისტენციური კრიზისის ეპოქად რომაა წოდებული, თხოულობს იმ თავისთავადობისა და ორიგინალურობის ერთგვარ მსხვერპლშეწირვას, აღორძინების ეპოქიდან მოყოლებული, უზუნავეს ღირებულებებად რომ იყვნენ აღიარებულნი და რომელთა კვინტესენციადაც რომანტიკოსთა „გენიალური ადამიანის“ ცნება წარმოგვიდგებოდა. შემოქმედებითად თვითგანვითარებადი პიროვნების რომანტიკულმა კულტმა ადამიანის პიროვნული ღირებულების საკუთრივ ესთეტიკურ კრიტერიუმზე გააკეთა აქცენტი.

ამგვარი ესთეტიზმი, როგორც კულტურის ტრადიციული ღირებულებების მიმართ გამოვლენილი პიეტეტი, გამოარჩევს ფარჯიანის შემოქმედებასაც. თუმცა, ეს უკანასკნელი მაინც კერძო გამოვლინებაა იმ რთული ფენომენისა, რომელსაც კულტურა ეწოდება, ფენომენისა, რომელიც, გარკვეულწილად, კერპადაც კი ვაქციეთ. იმდენი განსხვავებული რამ მოვაქციეთ ამ ცნების ქვეშ, რომ თავადაც დავიბენით, თუმცა იმ დასკვნამდე მაინც უნდა მიგვიყვანოს ცნების ასეთმა გადაჭარბებულმა „გაბერვამ“ ანუ „გადაფასებამ“ რომ კულტურა თავისთავად ისევე ნეიტრალურია უმადლესი ღირებულებებისადმი, როგორი ნეიტრალურიცაა მათ მიმართ ტექნიკა, იმდენად, რამდენადაც ეს უკანასკნელი შეიძლება გამოყენებულ იქნეს როგორც სიკეთეც და როგორც ბოროტებაც.

თანამედროვე ფერწერული ნეორომანტიზმის სახით საქმე გვაქვს ერთგვარ პარადოქსულ ოქსიუმორონთან — „არა-კულტურულ კულტურასთან“, რომელიც „დედაბუნების“ წიაღში დაბრუნების პროვოცირებაა.

ფარჯიანთან ნეორომანტიზმის ნიშნები საცნაურია, თუმცა, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მას მაინც არ ეყო თანმიმდევრულობა, რათა ბოლომდე მინდობოდა „არა-კულტურული კულტურის“ როგორც ნეორომანტიზმის სტიქიას. გარდა ამისა, ისიც შეიძლება დავეუშვათ, რომ მან ვერც ესთეტიკურ-რელიგიური ასკეზის გზას „უერთგულა“ და, საბოლოო ჯამში, მაინც ილუზორული აბსოლუტის ესთეტიზმილა „შემოიტოვა“ მეთოდად.

ამგვარ „თეორიულ განცდას“ ისიც აძლიერებს, რომ ფარჯიანი, რო-

გორც „ასკეტი“ მხატვარი, დროდადრო ვერ უძლებს „ცდუნებას“ და წერს სნობი ქალბატონების სალონურ პორტრეტებს. მაგრამ მთავარი და არსებითი სხვაა.

საქმე ისაა, რომ ყველა ზემოჩამოთვლილი პორტრეტი, უფრო ზუსტად, პორტრეტის ტიპი გულისხმობს ადამიანის უშუალო განცდას. მაგრამ ეს უშუალო განცდა ამ შემთხვევაში უკონტექსტოა. ამიტომაც იგი ვერ (ან არ) ჯდება ადამიანის მხატვრული განსახოვნების იმ „ჭუმანური“ კონცეფციის ფალიბში, რომელიც, ანტიკურობიდან მოკიდებული, XIX საუკუნის ბოლომდე იყო ხელოვნებაში „გაბატონებული“. ამ ეპოქებში თვით ადამიანის მოღვაწეობის, როგორც კულტურის ველი ემთხვეოდა მისი უშუალო აღქმის ველს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ყველაფერი ის, რასაც ადამიანი აღიქვამდა და რომელთა აუდიოვიზუალური თუ სენსუალურ-ტაქტილური აღქმაც შეეძლო, უპირველეს ყოვლისა, მისივე ბუნებრივი ფლობის საგანს წარმოადგენდა. თანდათანობით, ადამიანმა დაკარგა ამ საგნებთან, კონკრეტულად კი, ბუნებასთან და ადამიანებთან, სახელდობრ, „ბუნებრივ ადამიანებთან“ კონტაქტის უნარი, რასაც მოჰყვა განცდის, უშუალო აღქმის, უშუალო ცოცხალი გრძნობის დეფიციტი. შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ ფარჯიანისეული პორტრეტები სწორედაც ამ უშუალო განცდის, უშუალო აღქმის დეფიციტის ქვეცნობიერი „შეესების“ გამოხატულებაა, რომელსაც იგი თავის შემოქმედებაში მეორე, გაცილებით უფრო კონცეფტუალური „სარჩულით“, თუმცა ასევე ქვეცნობიერად, „უპირისპირებს“ ადამიანის „გაშუალებული განცდის“ მარეპრეზენტირებელ „მეთოდს“, რომლის ყველაზე მკვეთრი პარადიგმაც ვერმერისეული მოტივების მისეული დეციტაციებია.

ღვთაებრივი ადამიანის ინვოლუციური განსახოვნების გზაზე ფარჯიანის „სელა“ ღვთისმშობლიდან – „ჩვეულებრივ“ ქალებამდე, შეიძლება „ჩაისვას“ დასავლეთეოპული ფერწერის იმ ინვოლუციურ-ტიპოლოგიურ „სქემაში“, რომლის ფაზებსაც წარმოადგენენ:

- ა) ბიზანტიური ორანტა;
- ბ) რენესანსული მადონა;

გ) ქალი XVII ს. ფერწერაში (მაგ., ვერმერთან).

დ) იმპრესიონისტ-პოსტიმპრესიონისტთა ქალი (რენუარის „კონტა“ მემჩანი გოგოებიდან ლოტრეკისეული მეძაგების ჩათვლით).

ეს სქემა კი, თავისებური მოდიფიკაციაა ზელდმირისეული მოდე-
ლისა:

ა) ღმერთი, როგორც მსაჯული (ქრისტე-პანტოკრატორი) — აღრუქ-
რისტიანული, წინაერომანული, რომანული და ბიზანტიური ხელოვ-
ნება;

ბ) ღმერთი, როგორც ადამიანი — გოტიკა;

გ) ადამიანი, როგორც ღმერთი — რენესანსი და ბაროკო;

დ) ინდივიდუალური ადამიანი — ფრანგული რევოლუციის შემდგომი
ეპოქა.

ფარჯიანისეულ პორტრეტებში განდევნილია ფსიქოლოგიზმი. აქ
პორტრეტი, როგორც ასეთი, „გამოტირებულია“. პორტრეტის სიკვდილი
კი ფერწერაში ფსიქოლოგიზმის გადალახვის პირველი შედეგია, და არა
მხოლოდ ფსიქოლოგიზმის, საერთოდ ადამიანის გადალახვისა, რომლის
„საუკუნოვან იუბილესაც“ ჩვენი საუკუნის 50-იან წლებში ვარაუდობდა
ნ. ფედოტოვი თავის ესსეში „Ecce Homo“¹⁰.

ამ „იუბილემ“ დღეისთვის უკვე ჩაიარა კიდევ.

5.10. „პერსონაჟის“ თანატოლოვია

სიცოცხლის მიწურულს შექმნილი ოპუსების სტიქიურ ციკლში, რომ-
მელსაც გრაფიკულ ავტორექციემს ეუწოდებდი, ერთი მხრივ, მხატვრის
ოპტიკური ხედვის მნიშვნელოვნება, ელემენტარულად: ფიზიკური თვა-
ლის ბადურის ჩვეული მგრძნობელობა, ხოლო მეორე მხრივ, ერთგვარი
სულიერი თვალის არაჩვეულებრივი სიმახვილე დასტურდება. ვიზიონე-
რი მხატვარი ერთდროულადაა, როგორც ო. მანდელშტამის ერთ ლექს-
შია „М ЧЛЮЩЬ И ПОВОДНУХ“ ოღონდ არა ისეთი, ბრეიგელის „ბრმებს“
რომ მიუძღვის.

სულის თვალის ყავარჯნებით დახუტიალობენ მეტაფიზიკურ ლანდ-

შაფტებში ფარჯიანისეული პროტაგონისტები. თვით ეს ლანდშაფტები კი, ბუნების, საგანგებო წესით „გათამაშებული“ ტოპოსებია. ეს არა „გარეგანი“, არამედ „შინაგანი“ პეიზაჟებია; ხულის ლანდშაფტიც და ლანდშაფტის ხულიც, ხიდრმის რელიეფიც და რელიეფის ხიდრმეც. ამაშია მათი ანტითეატრობის არსი. „მზიარული“, კარნავალურ-სასიცოცხლო კულტურის სიერცის ანახეჭდებს აქ ერთი შეხედვით ვერ შევხვდებით, გროტესკისა და ირონიისათვის მხატვრის ხელში თითქოსდა ადგილი აღარ უნდა რჩებოდეს. მაგრამ, „სიკვდილის შეცნობა გვერდს ვერ აუქცევს ხრიკს: სანახაობას“ (ჟორჟ ბატაი). ამიტომ ამ გრაფიკული ავტორეჟიჟის ერთ-ერთი ფურცლიდან ფარულად იმზირება „ლანდშაფტის სახე“, ლანდშაფტის ჰაბიტუსი. სწორედ ეს ჰაბიტუსია გროტესკული. ოღონდ, სანამ მის თანატოლოგიურ ფიზიოგნომიკაში ჩაიხედავთ, მხატვრის კიდევ ერთ კროკს შევავლოთ, სადაც სიკვდილთან „გასაუბრებაა“ დახატული. ამ ოპუსში სიკვდილი არა მხოლოდ გამოსახულია (როგორც სიმბოლო ან ემბლემა), არამედ გამომსახველიც. დიახ, გამომსახველი სიკვდილი. ეს არის მოკვდავისა და სიკვდილის, როგორც მუნყოფიერი სამყაროს სტრუქტურირებადი რეალობის დიალოგი. „ნატურის“ ბუნებრივ აგრეგატებშიც ასეთივე ურთიერთმონაცვლეობით გამოსახავენ ერთურთის სიცოცხლე და სიკვდილი. სიკვდილის გამომსახველი – ადამიანის ცოცხალი, თუმცა მოკვდავი სხეულია. მოკვდავი სხეულით აღინიშნება ხორცშესხმული უკვდავი ხული. შემთხვევითი არ არის, რომ სხეული, როგორც გამომსახველი სიკვდილი, მაგ. რუსულ სიკვდილის ფილოსოფიაში (კერძოდ, ა.რადიშჩევთან) გაგებულია როგორც ნატურალური ლანდშაფტის ნაწილი.

ამ შემთხვევაში ნატურალური ლანდშაფტის ნაწილობრივი ხატია ადამიანის სხეული, რომელიც ზემოთმოხმობილ ოპუსში („ლანდშაფტის სახე“), როგორც პლასტიკური სინეკდოქე ხელეღურადაც კი იმზირება გამომსახველი სიკვდილის სახით. გამომსახველი სიკვდილის ხატი კი, როგორც „პირველი სიკვდილი“ მოსულელო ტიპაჟის, სალოსის ფორმით გვევლინება. სალოსი აშიშვლებს საკუთარ სხეულს და ამგვარად „ამოვარდება“ სიკვდილით დეტერმინირებული სამყაროს ხრწნადი გარ-

სიდან.

ასეთია ფარჯიანის გროტესკულ-რომანტიკული თანატოსის ხელე-
ლურად მაცდური, ირონიულად ღიმილიანი ფლუიდი. ღიმილიანი და
არა — სიცილიანი. სიცილი უფრო რადიკალურია, სერიოზულობის, რო-
გორც „მონოლოგური ცნობიერების“ გაცილებით მკვეთრი ანტითეზაა,
rigor mortis-ის ანუ სიკვდილის პრინციპის განსხეულება.

სიკვდილი ახალი, არაკლასიკური ონტოლოგიის საფუძველია. თუ
აღამიანი იმეცნებს, რომ მოკვდავია, იგი თავის ისტორიულობასაც იმეც-
ნებს. მაშინ, მისთვის სამყაროც ასევე ისტორიულია. რადგან ისტორი-
ულია, მაშასადამე ცვალებადია, რადგან ცვალებადია, მაშასადამე
შემთხვევითია, რადგან შემთხვევითია, მაშასადამე თავისუფალია. მოკ-
ლელ, სიკვდილია თავისუფლების პირობაც და ხაზღაურიც.

სიკვდილი სემიოტიკური ფენომენია. (ამგვარად, მოდაზრება იგი
ილოტმანთან). თუ აღამიანი უბრალოდ, ჩუქულებრივად კვდება, ეს
ნიშანდობლივია არაა, სიკვდილი ნიშან-დობლივია მაშინ, როდესაც იგი
უჩუქულაა. მაგ. ახალგაზრდა ასაკში სიკვდილი, გმირის სიკვდილი და
ა.შ. გარკვეული გაგებით, ამგვარ ცივ ობიექტივიზმში, კულტურიდან ყო-
ველივე სიცოცხლისმიერ, აღამიანურ შინაარსს რომ განდევნის, ელინ-
დება სემიოტიკის კლასიკური (კლასიკურ გონებაზე დამყარებულობის
გაგებით) არაპუმანურობა.

როდესაც აღამიანი უჩუქულად (მაგ. შემთხვევით) კვდება, ვამბობთ
რომ იგი უაზროდ (აბსურდულად) მოკვდა ანუ თავისი სიკვდილით არ
მომკვდარა. ამით იმასაც ვაღიარებთ, რომ ყველა თავისი სიკვდილით
კვდება (მაგ. ბერდება და კვდება). ეს არის საკუთარი სიკვდილი. მაგრამ
საკუთარი სიკვდილი არასაკუთარივით, არასემიოტიკური; არანიშან-დობ-
ლივით, უმნიშვნელო სიკვდილია. სიკვდილი სემიოტიკური მაშინ არის,
როდესაც იგი არასაკუთარი, არათავისი, ე.ი. სხვისი და სხვისთვის
სიკვდილია; საზოგადო სიკვდილი, აღამიანური ტრაგედია.

ჩემი „პერსონაჟი“ თითქოსდა, ცდილობს მოიშინაუროს თანატოსი,
თავისი თანატოლი გახადოს, მისი ესთეტიზირება მოახდინოს, დაამატა-
როს, შეამციროს (ოღონდ, არა — დაამციროს). ეს ახალი ეპოქის თეი-

სებაცაა. ამიტომაც იძენენ ფილოსოფიურ-ესთეტიკური თანატოლოგიის ობიექტები ქანდაკების პლასტიკას. ასე იქმნება „სიკედლის სკულპტურის“ (კ.ისუპოვი). ხაკუთარ სივრცეში დაგანებული სიკედლი ნებას იძლევა, გარს შემოუწაროთ, სხვადასხვა დისტანციიდან განეჭვრიტოთ. ამგვარი რაკურსებიდან მოიპოვება სიკედლი ს.ბულგაკოვისა და ი.ილინის, ვ.სვენციცკისა და ე.ტრუბეცკოვის ფილოსოფიურ ესსეისტკაში, ე.როზანოვისა და ფ.შპერკის, მ.პრიშვინისა და ა.პლატონოვის პროზაში, რაც მთავარია, მ.ბახტინის სიტყვიერი ხელოვნების ესთეტიკაში. ბახტინმა მართლაც ინტელექტუალური არტისტიზმით შეძლო წინასწარმოკედინებული „სხვის“ მნემონისტური ესთეტიზაცია. აქ სიკედლი — პიროვნების ესთეტიკური სრულყოფის ფორმაა. მთლიანობაში კი, ბახტინის ესთეტიკური თემა — „სხონის ბრძოლა სიკედლითან“. გმირიც სწორედ ამ (სიკედლის) სხონაში იბადება, „გაფორმების პროცესი — მოხსენიების პროცესია“. ესაა შემოქმედებითი სიკედლის აპოფატიკური ესთეტიკა, გაგებული როგორც ესთეტიკურად კომპეტენტური „სხვის“ თვალით დანახული „მე“-ს ცხოვრების ხაზრისის სკულპტურიების პრინციპი.

ამ გრაფიკული კორპუსის ცალკეული ფურცლები თავისი საოცარი ლანდშაფტური ხატებით, რელიგიური ლირიკის ნიმუშებით იკითხებიან. ისინი სამყაროს რაღაც სპეციფიკურ მოდელს აცხადებენ. მათი „გადმობრუნებული“ სივრცული კონტინუუმი შინაგანი ხულიერი სივრცის გაფართოების პარალელურად მიედინება. ეს კონტინუუმი ილუზორულად არღვევს სასურათო სიბრტყის, „გამოსახულების რეგულარული კელის“ კუბურებს; და ამ დინებას პირობითად დასაზღვრული ფურცლის უსწორმასწორო აბრისიც ვერ აკავებს.

კალმით ნახატ ოპუსებში კვლავ იგრძნობა ფარჯიანის „ხელის ტკუა“ და მარჯვე თვალი. ალაგ-ალაგ ჰაეროვანი, ალაგ-ალაგ კი „დაჭვრილი“ ნაწერი ავტორის მედიტაციის რიტმის ანაბეჭდია. ამ მედიტაციური რიტმის კარნახით მიჰყავს მხატვარს ხელი (ანდა, იქნებ პირიქით — ხელს მიჰყავს მხატვარი) საჭირო მიმართულებით. შიგადაშიგ, ტუშის მკვეთრ, შავ შტრიხებს შორის დარჩენილ ჰაერს ზემოდან გადასმული

გრიფელის რბილი ტონალობით აცოცხლებს, ზოგანაც აკვარელის გამჭვირვალე ფენებით გადარეცხავს. კალმისა და ფუნჯის ამგვარი კომბინაცია ლავისის ეფექტსაც იძლევა. ასე მსუბუქდება (ზოგჯერ ლაქებამდეც კი) კონკრეტულად დაშტრიხული მოცულობები და შეუმჩნეველად შემოდის სინათლის გრადაციების ეფექტი. ასე იქნება მეტაფიზიკური შუქ-ჰაეროვანი ტოპოსის ილუზია, ქაღალდის თეთრ ფონზე მოციმციმე აურული შუქით რომ ანათებს.

ფარჯიანისეულ ლანდშაფტს თავისი ტოპოლოგიური, ტიპოლოგიური და კულტუროლოგიური „ხედები“ აქვს. ამ მხრივ, გამოკვოფდი „ფრაქტალურ ლანდშაფტს“ ანუ ცალკეულ ობიექტთა სივრცეს და იდეოლოგიურ ანუ „ღისკურსულ ლანდშაფტს“. რაც მთავარია, როგორც უკვე ვნახეთ, აქ ილანდება ერთგვარი იზომორფიზმი ლანდშაფტსა და ადამიანურ სახეს – „ლანდშაფტის სახესა“ და „სახის ლანდშაფტს“ შორის. მხატვარი სივრცის ენაზე აგებს ერთგვარ თამაშურ, ხელოვნურ სამყაროს, ჩვენს თვალწინ „წერს“ ლანდშაფტის, როგორც „ღია ტაძრის“ ხატს, ერთმანეთთან აუღლებს საკრალურ, „ღია-ტაძრულ“ და იმაგინაციურ-ვიზიონერულ სივრცეებს.

საბოლოო ჯამში ეს ლანდშაფტური სივრცე ღია სისტემაა და ერთგვარი დახშული „კაპსულაც“, იგი გრანდიოზულიცაა, როგორც „ღეთა-ებრივი კომედის“ ცამეტათსკუთხედი და ნიჟარასავით ყრულ მოგუგუნე, ინტიმური და იღუმალიც.

ეს ლანდშაფტური ხატები სასურათე ტექსტის სივრცითაცაა რეპრეზენტირებული და ცალკეული გრაფიკული „ფრაზებითაც“. თითოეული ამგვარი „ფრაზა“ საკუთარ თავში მოიცავს შინაგან მიკროსივრცეს. ეს უკანასკნელი თავისი არსით არც ლინეარულია და არც ბრტყელი. მთლიანობაში აღებული, ეს ეზოთერული ვიზიონები ერთგვარ თეურგიულ ხდომილობას უტოლდებიან.

ფარჯიანის უკანასკნელი გრაფიკული ოპუსები „მძინარე“ მხატვარი-პოეტის ზმანებებია. ჭეშმარიტი პოეტი მ. ცვეტაევისა და ზომ „მძინარედ“ წარმოუდგენია, ადამიანად, რომელიც ამ ფენომენალურ სამყაროში ბრმაა და ასე „თვალვებდავსებული“ ქმნის ზმანებისეულ, „მეორე სამყა-

როს". ამ ზმანება-იმაგინაციათა არეალი კი ფართოა. იგი მოიცავს ისეთ ცნებებს, როგორცაა „შიში“, „სიკვდილი“, „ჩრდილი“, „სიბრძავე“... „სიზმარი“ და „სიბრძავე“ ორი მოსაზღვრე ცნება-ხატია. მათ ნათესაურ კავშირზე ხ.ლ.ბორხესიცი მიანიშნებს. სწორედ სიზმარში ცხადდებიან კვა და ნიჟარა — კულტურის ორი სიმბოლო, რომელთაც ფარჯიანისეულ სანაპირო ლანდშაფტებშიც ვხვდებით.

ჩემი „პერსონაჟის“ პოეტიკაში სიზმარი არა ფსიქონალიტიკური, არამედ პოეტურ-იმაგინაციური არხით შემოდის. ესაა „პატარა პირადი მარადისობის“ (ბორხესი), „სიკვდილის დასწრების“ (მღრ. „Надо смерть предупредить - уснуть“ — მანდელშტამისეული ალუზია ბაირონის პოეტურ ეგნათაზიაზე) თუ ექსისტენციალისტების „სიკვდილში წინასწარი შერბენის“ ინდივიდუალური ვარიანტი. და მაინც, ფარჯიანისეულ „სიკვდილის ანტიციპაციაში“ მე ესთეტიკური თანატონის კონტურების მონიშვნა, სიკვდილის როგორც კულტურის ფენომენის კონტექსტში გააზრება მწადია. იგი სავონაროლას „ქარგად სიკვდილის ხელოვნების შესახებ“ ქადაგების წაკითხვის გარეშეც ფლობდა ars moriendi-ის, მან სიცოცხლეშივე იგრძნო თავი ფორმალურად მკვდარ „სხვად“ და შეუგნებლად მივიდა არაფინალურ-დამასრულებელ სიკვდილამდე, როგორც ესთეტიკური თავისუფლების ფორმამდე.

თავისი თანატოლოგიური ციკლით მან „დაასწრო“ კიდეც საკუთარ სიკვდილს და „დაესწრო“ კიდეც მას. ეს მართლაცდა „სიკვდილში წინასწარი შერბენა“ იყო, იმაგინაციური გადასვლა სულეთში. საამისო „ტრანსპორტი“ ხომ გამზადებული ჰქონდა კუბო-ნაგების სახით?!

სულეთში გადასვლა მისთვის მხოლოდ „მეორე სიკვდილი“ და ბედისწერა ანუ „სიკვდილის სკოლა“ კი არა, ზესთასოფლის აულაგმავი ნება იყო.

„ავტორის სიკვდილი“ (ბოლოთქმის მაგიერ)

დღეს მოაზროვნე და შემოქმედი არსებისათვის პრინციპულად მიუწვდომელია ისტორიისა და გონის სფეროში მყარი კოორდინირება. მიმდინარეობს რაგინდარა ცნებათა და ღირებულებათა — ტრადიციის, ნოვატორობის, სტილის, ქეშმარიტების, რეალობის, საზრისის და ა.შ. — დეკონსტრუქცია, რაც X X საუკუნის მეორე ნახევრის განმავლობაში ადამიანის თვითრეფლექსიის ერთ-ერთ მძლავრ ნაკადად გვევლინება და 70-80-იანი წლების პორტსტრუქტურალისტური აზრის ორბიტაში, სახელდობრ, „ოსტმოდერნიზმის“ კონტექსტში ახალ საზრისს იძენს.

ლიოტარი, ჯეიმსონი, დელუზი, გუატარი უკვე ამგვარი რეფლექსიების კლასიკოსებად გვევლინებიან. ისინი აღწერენ ადამიანურ „მე“-ს, რომელმაც არსებითად საკუთარი თავი დაკარგა. სხვაგვარად: ადამიანმა აღარ იცის, როგორ უნდა გაიგოს თავისი არსებობა, რომელ ღირებულებათა სკალაზე ათვალოს თავისი ყოფიერება და გაარკვიოს საკუთარი ადგილი ისტორიულ, სოციალურ, მეტაფიზიკურ, ფსიქონანალიზურ თუ ნებისმიერ სხვა განზომილებაში.

ხელოვნებაც საბოლოოდ ანგრევს ჯებირებს მშვენიერსა და უგვანოს შორის. მთლიანობაში კი, ნევილ უეკფილდის თანახმად, კულტურამ დაკარგა (თუ დაამსხვრია) თავისი უწინდელი იმუნური სისტემები, რომლებიც გარანტიას იძლეოდნენ, რათა ადამიანს გაემიჯნა ფაქტი — ფიქციისაგან, ქეშმარიტება — სიმცდარისაგან, რეალობა — წარმოსახვისაგან და ა.შ. კუნელიხის, ბოისის, კიფერის, ბაზელიცის, ბოლტანსკის თუ ნემ ჯუნ ჰეიკის „ხელოვნება“ ირაციონალისტურ, აბსურდისტულ და „დეკონსტრუქცივისტულ“ წაკითხვათათვის სერიოზულ საბაბს იძლევა. მეტაარქიტექტურაში, მეტამუსიკაში, მეტაინოში, მეტაპროზაში ხაკმაო მასალა მოიძეება „რეალობის დაკარგვის“ (ბოდრიარი), „აზრობრივი ლაბირინთის“ (ოლივა) თუ „გამსხლტარი საზრისის“ (კუბაჩეკი) კონცეფციათა მოდელირებისათვის.

ამგვარ კონცეფტუალურ ნიადაგზე ამოზრდილ არტეფაქტებს ფრედ-

აკ ჯეიმსონი „შიზოფრენიულად“ რაცხავს. ამ, ამერიკულად ცალსახა ეფინიციამში სამყაროს შესახებ სტრუქტურირებული, ორგანიზებული, თლიანი თვალსაზრისის არქონა იგულისხმება. თუმცა, ჯეიმსონამდე ჯაახლოებით ათი წლით ადრე (1970-იანი წლებისათვის) ამ თემაზე ევროპული რაფინირებულობით როლან ბარტი მსჯელობდა. გახმაურებულ ეხსეში „ავტორის სიკვდილი“ იგი ამტკიცებდა, რომ შემოქმედის მთლიანი პიროვნება ანდა მისი ხუბსტიტუტები (ესთეტიკური, ფილოსოფიური, რელიგიური, სოციალური სისტემები) ხელოვნებიდან ქრებიან. ამიტომაცაა რომ, ის, რაც უწინ „ქმნილებად“ იწოდებოდა, ახლა „ტექსტად“ უნდა იქნეს მოხსენიებული ანუ საზრისთა თუ დისკურსთა იმგვარ ერთობლიობად, საერთო მანიშნებელზე რომ არ დაიყვანება. თუმცა, ლიტერატურული ტექსტის შინაგან პლურალისტურობაზე ჯერ კიდევ როდის ფიქრობდა მ.ბახტინი, მაგრამ მან პოსტმოდერნიზმამდე ვერ იცოცხლა. გამოხახულებითი ტექსტიც შინაგანად პლურალისტურია, მით უფრო, რომ ამ პლურალიზმს აქ გამოხახულების ვერბალიზაციის ურთულესი ოპერაციაც ემატება. ყოველ შემთხვევაში, ფერწერისადმი სიტყვის მიმართება, როგორც ფეკო იტყვის, უსასრულო მიმართებაა¹¹. ამ უსასრულო მიმართების ერთი ასპექტთაგანი კი გამოხახულებისა და სიტყვის ურთიერთშეესებადობაა, რაც ყოფიერებისადმი გამოხახულების შე-სიტყვებასაც უნდა ნიშნავდეს. სიტყვა და ხატი მაინც ხსავდასხვანაირად ხწვდებიან ყოფიერებას, სხვადასხვაგვარ ხივრცებს ტოვებენ ამ ყოფიერების გააზრების, გაგებისა და ინტერპრეტაციისათვის. ხატი იქ მთავრდება, ხადაც იწყება სიტყვა, სიტყვა კი იქ „იხსნება“, ხადაც მთავრდება ხატი.

ასეა თუ ისე, მხატვრული ტექსტის ავტორი მკითხველი-ავტორით, სიმბიოტური თანამშრომელით იცვლება. ამგვარ პოზიციას ამართლებს ე.წ. რეცეფციის თეორიაც (ვ.იზერი, მ.რიფატერი...), მით უფრო, რომ თანამედროვე ხელოვნება თავად ახდენს პლურალური რეალობის მოდელირებას. ამგვარი პლურალისტური თვითცნობიერება კი ერთგვარ „ფსიქიკური თავდაცვის“ იარაღადაც გვევლინება, პოსტმოდერნიისტული ავტორეფლექსიის ფინიტურიზებას რომ ეღობება.

სწორედ ამ პლურალისტური თვითცნობიერების გამოხატულებაა მი-
თოსური ოქსიუმორონით ოპერირება. მაგალითად, „მიწიერი სამოთხე“,
რომელიც არასიმბიოტური სუბიექტის სიმბიოზია და გვევლინება იმ
ტოპოსად, საიდანაც ხედავს სამყაროს პოსტმოდერნისტი არტისტი. ამ
სიტუაციაში, ავტორი თავად აზროვნებს ადამივით (და არა ადამის
შესახებ). იგი ვერ ამჩნევს, რომ თავისი დისკურსი მიჰყავს ედემიდან,
ველარ ანსხვაებს „საკუთარ“ და „სხვის“ ტოპოსებს. ამ გაგებით, თვით
ადამია ერთგვარი პროტოპოსტმოდერნისტი, რომელიც უპირველეს
ყოფისა, არ უფრთხილდება თავის ტოპოსს სამყაროში და უდრტინ-
ველად მიეცემა საყოველთაო ტრანსგრესიას — ჩაიდენს კაცობრიობის
უპირველეს „დანაშაულს“, რითაც კულტურკრეაციასაც დაუდებს სათა-
ვეს. ამიერიდან, კულტურას დაებედება სიცოცხლისა და სიკვდილის
არაექვივალენტურობის განცდა. ასე ხდება სამოთხიდან განდევნილი
ადამი მოკვდავი. მისი „საქციელი“ — აკრძალული ხილის დაგემოვნება
— პოსტმოდერნულ აქციას ჰგავს. ადამი პირველი არტ-სუბიექტიცაა,
„მოდალატა“ — ოლივასეული გაგებით, ყოფიერებაში პირველი კულ-
ტურკრეაციულ კრაკელურს ანუ ონტოლოგიურ ნაპრალს რომ აჩენს და
წერტილს რომ უსვამს სამოთხეში ნეტარყოფნას. ამაშია მისი „საბე-
დისწერო სტრატეგია“ (ბოდრიარი). ასე იხადება ადამის „ცოდვით“ ადა-
მიანური კულტურა; რომელიც თავისი შებრუნებული ფსიქოდინამიკით
პოსტმოდერნიზმში თავის ონტოგენეზურ დასაწყისთან, ე.ი. ფილოგენე-
ზურ დასასრულთან მიდის. ამასთან, თვით კულტურა, კერძოდ, მისი ის-
ტორიზაციის პროცესი შეიძლება ჩაითვალოს დათმობად იმ ონტოგენე-
ტიკური პოზიციისა, რომელიც ფილოგენეზის ათვლის წერტილად იყო
გამოყენებული. ამდენად, კულტურა, ისევე როგორც ისტორია, ე.ი.
საკუთარი არათვითმპარობის აღიარება, წარმოგვიდგება დეგენერი-
რებად ონტოგენეზად¹².

იმპაინაციური ვიზიონების მხატვარი თავისი ფსიქოტიპით სიმბიო-
ტიკია, სწორედ სიმბიოტური ხასიათი განაპირობებს სამყაროში მის
მდგომარეობას, როგორც მეტაპოზიციას. იგი გაუცხოებულია საკუთარი
თავისაგან, როგორც მოცემულ მომენტსა და მოცემულ ტოპოსში ის-

ტორიის „მკეთებლისაგან“. ამიტომაც არ არის იგი სუბიექტი, ამიტომაც არ ჩაითვლება იგი „საკუთარი“ ნამუშევრის ავტორად. მ. ფუკოსათვის ჩვენს დროში საერთოდ არ არის სუბიექტი, არ არის ავტორი, რამდენადაც ავტორი, როგორც ახლა ირკვევა, მხოლოდღა ამა თუ იმ დისკურსის ფუნქციაა.

ჩემს „პერსონაჟსაც“ იმაგინაციურ-ვიზიონერული დისკურსის ფუნქციადა ჰქონდა შერჩენილი.

და მაინც, წინამდებარე მონოგრაფიის სახით შევეცადე „დამესრულებინა“ და „შემესრულებინა“ ფარჯიანის „ტექსტები“. მეორე მხრივ, ჩემი მიზანი იყო, მომეძიებინა, მეპონა ტექსტებში თვით ავტორი, მიმეკუთვნებინა მათთვის ავტორი. რ.ბარტის თანახმად, ტექსტისათვის ავტორის მიკუთვნება – ნიშნავს ტექსტის დაჩვენებას, მის აღჭურვას საბოლოო მნიშვნელობით, საზრისით, წერილის (écriture) ჩაკეტვას¹³.

ამ შემთხვევაში, მინდოდა ეს თუ არ მინდოდა, მეც, გარკვეული გაგებით, მხატვრის ტექსტების, თუნდაც მთლიანად მისი მხატვრული-იმაგინაციური სამყაროს ერთგვარი „ჩარაზვა“ გამომივიდა.

ტექსტისათვის ავტორის მიკუთვნება ანუ ტექსტის ჩაკეტვა მართლაც საესებით აწყობს კრიტიკოსს, რომელიც თავის უმნიშვნელოვანეს ამოცანად თვლის ქმნილებაში ავტორის (ან მისი განსხვავებული იპოსტასების: საზოგადოების, ისტორიის, სულის, თავისუფლების) აღმოჩენას. აქედან გამომდინარე, გასაკვირი არაა, რომ ავტორის მეუფება კრიტიკის ჰეგემონიად ნიშნავს.

მთავარი და არსებითი მაინც ისაა, რომ მკითხველი, კერძოდ პროფესიონალი მკითხველი, ამ შემთხვევაში, ჰერმენევტიკოსი-ინტერპრეტატორი ანუ „გამგებ-შემსრულებელი“ კრიტიკოსი – ის სივრცეა, რომელზედაც აღიბეჭდება ის ციტატები, რითაც იქმნება მხატვრული ტექსტი.

ფარჯიანის ტექსტები ამიერიდან მის „მკითხველზე“, უფრო ზუსტად, „მკითხველის“ დაბადებაზეა დამოკიდებული. ამგვარი მკითხველის დაბადება კი, კვლავ დეციტაციის წესით თუ ვიტყვით, ავტორის სიკვდილით უნდა ანაზღაურდეს.

თბილისი. 1993-94 წელი.

ინტროდუქცია და I თავი

1. Б.Гройс. Вечное возвращение нового. - Искусство, 1989, N10, с. 1.
2. Ю.Хабермас. Модерн - незавершенный проект. - Вопросы философии, 1992, N4, с. 41.
3. H.Sedlmayr. Die Revolution der modernen Kunst. Hamburg; 1955. s.48.
4. Jbid. s.111
5. H.Rosenberg. On the De-definition of art Action art to Pop to Earthworks. N.Y., 1972, p.12.
6. Jbid. p.12-13.
7. აღორნოს თანახმად, მოდერნსა და მოდერნიზმს შორის განსხვავების დაფიქსირება მცდარია იმდენად, რამდენადაც „ახლის“ მიერ სტიმულირებული სუბიექტური განწყობის გარეშე ყოველგვარი ობიექტური მოდერნის კრისტალიზება შეუძლებელია. (ციტ. Ю. Хабермас. დას. ნაშრ. გვ.41).
8. Ю. Хабермас, დას. ნაშრ. გვ. 42.
9. Г.Хоун. Черпаха и скрипка. АУМ. N3, Синтез. мистических учений Запада и Востока. "ТЕРРА"- "TERRA", 1990, с.263.
10. იგულისხმება „გაგება“ გონისმეცნიერულ-ჰერმენევტიკულ კონტექსტში, რომელიც ვაღილთაისეული დეფინიციით, მოკლედ ასე გამოითქმის: ბუნებისმეცნიერება - „ხსნის“, გონისმეცნიერება - „გებულობს“.
11. იხ. მაგ. В.Топоров. К происхождению некоторых поэтических символов; Е.Мелетинский. Первобытные истоки словесного искусства. - сб. Ранние формы искусства. М., 1972.
12. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ცნობიერების არქეტიპული მახალებით გადატვირთვა ნეეროზის ანდა ფსიქოზის აშკარა სიმპტომია; С.Аверинцев. "Аналитическая психология" К.-Г.Юнга и закономерности творческой фантазии. - сб. О современной буржуазной эстетике. вып. 3, М., 1972, с. 126.

13. ნოსფეროზე მსჯელობისას ძირითადად ბუნებისმეტყველებით იფარგლებიან, რაც ე. ვერნადსკის თეორიის ცალმხრივ, სციენტურ ინტერპრეტაციას მოასწავებს. იხ. მაგ. კრ. В.И.Вернадский и современность. М., 1986.

14. ამასთან, ესაა პირობითი სამყაროც. გბაშლიარის თანახმად, როგორც კერძო, ისე ელემენტარულ ცნებასთან მიმართებით, რაციონალიზმი მულტიპლიცირდება, სეგმენტებად იყოფა, პლურალისტური და აქედან გამომდინარე პირობითიც ხდება. Г.Башляр. Новый рационализм. М., 1987, с. 183.

15. ყოველივე ეს კი, „წინ უსწრებს“ ფარდობითობის თეორიის პარადოქსებს; იხ. G.Durand. Science de l'homme et tradition. - Le nouvel esprit anthropologique. Paris, 1979, p.135-141, შდრ. Вяч.Вс.Иванов. До - Во время - после? წინასიტყვაობა წიგნისა: Г.Фрэнкфорт, Г.А.Франкфорт, Дж.Уилсон, Т.Якобсен. В преддверии философии. М., 1984, с. 7-8.

16. დაწერ. იხ. М.Шапиро. Некоторые проблемы ссмиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа. - сб. Ссмиотика и искусствометрия. М., 1972, с. 157-163.

17. იხ. J.Ruskin. Modern painters. L., 1897, vol. 1,2.

18. „ფერწერულში“ ამ შემთხვევაში ვგულისხმობ ხილამაზის ზოგად გაგებას დაქვემდებარებულ კერძო ესთეტიკურ ცნებას, ისე, როგორც ეს ესმოდა ელ. სოლოვიოვს; იხ. მისი "Что значит слово живописность". - Вл. Соловьев. Соч. в 2-х томах, 2 т. М., 1990, с. 558-561; აგრეთვე: А.Лосев. Проблема выриатшного функционирования живописной образности в художественной литературе. - сб. Литература и живопись. М., 1982, с. 31-65.

19. Гегель. Эстетика. т.2, М., 1969, с. 242.

20. Г.Башляр. Мгповение поэтическое и мгновсние метафизическое. - Г.Башляр. დას. წიგნი, გვ., 352.

21. იქვე... გვ. 352.

II თავი

1. Г.Башир. დას. წიგნი, გვ. 348.
2. ღაწერ. იხ. C. G. Jung. Psychologische Typen. Zurich, 1950
3. იხ. W. Benjamin. Das kunstwerk im Zeitalten seiner technischen Reproduzierbarkeit. Fr.am. Main, 1963.
4. იხ. Л.Жегин. Язык живописного произведения. М., 1970.
5. Р.Гвардини. Конец нового времени. – Вопросы философии, 1990. N4, с. 139.
6. იხ. A. Shastel. Le myte de la Renaissance 1422-1520, Geneve; 1969.

III თავი

1. ჰომეროსის ჰომათა და ბიბლიის, ოლონდ საკუთრივ ძველი აღთქმის ჰერსონაუები შეღარებითი ესთეტიკური პრინციპით აქვს განხლული ერიბ აუერბახს; იხ. Э.Ауербах. Мимесие, М., 1976.
2. ციტ. Н.Дмитриева. Пикассо. М., 1971. с. 113; შღრ. იან მუკარეოსკის მიაჩნღა, რომ ფერწერაცა და ჰოეზიაც არსებითად თემატური ხელოვნებანი არიან; იხ. Ян Мукаржовский. Эстетическая функция: Норма и ценность как составные факты. ТЗС. 7, Тарту., 1975, с. 280.
3. П.Флоренский. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях. – ДИ СССР, 1982, N1, с. 27.
4. იხ. Р.Арнхейм. Динамика архитектурных форм. М., 1984, с. 27-30.
5. ჰიკასო თელიღა, რომ „ყველაზე უკეთესი ლიტერატურულად შესრუ-

ლებული სურათებია, რადგან რომ მოვეთხრობენ". იხ. С. Roy. Picasso. La Guerre et la Raix. Paris. 1953, p. 43. (ციტ. В.Прокофьев. Об искусстве и искусствознании. М., 1985, с. 241).

6. В.Топоров. Пространство и текст. — сб. Текст: Семантика и структура. М., 1983, с. 255-256; ასევე იმავე ავტორის: К предистории "портрета" в хеттск. taḡralli. — сб. Структура текста. — 81, М., 1982, с. 173-179.

7. იხ. Ф.Шлегель. Фрагменты 1798. — История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967, с. 253.

8. იხ. В.Малявин. Китайские импровизации Паунда. — сб. Восток-Запад. Исследования. Переводы. публикации. М., 1982, с. 246-277; Вяч. Вс. Иванов. Темы и стили Востока в поэзии Запада. — сб. Восточные мотивы. Стихотворения и поэмы. М., 1985, с. 459-461.

9. იხ. Н.Федоров. Философия общего дела. т. II. Верный, 1913; ახლა იმავე: Сочинения. М., 1982.

10. იხ. С.Соколов-Ремизов. Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре дальнего востока. М., 1985, с. 178, 181.

11. Р.Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989, с. 388-389.

12. იხ. J. Derrida. De la grammatologie. P., 1967.

13. Ю.Лотман. Лекции по структуральной поэтике. ТЗС, 5, 1965, с. 233-234.

14. С.Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы, М., 1977, с. 196. იხ. აგრეთვე, იმავე ავტორის: Типология отношения к книге в культурах древнего Востока, античности и раннего средневековья. — сб. Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. М., 1978.

15. С.Аверинцев. ღას. წიგნი, გვ. 194.

16. იქვე... გვ. 196.

17. იქვე... გვ. 198.

18. იქვე... გვ. 200.

19. იქვე... გვ. 201.

20. იქვე... გვ. 204; შდრ. საბჭოთა ტოტალიტარულ-მაზოხისტურ კულტურაში „სიტყვის გადაყლაპვის გმირული საქციელი“, მაგ. ლ.პანტელეევის პაექტში, სადაც წითელარმიელი გადაყლაპავს ხელმძღვანელობის წერილობით პატაკს, რათა იგი მტერს არ ჩაუვარდეს ხელში. იხ. И.Смирнов. Психдиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994, с. 246.

21. იხ. P.Wittkower. Eagle and Seprent. A Study of the Migration of Symbols - "Journal of the Warburg Institute". Vol. II. N4, 1939; F.Saxl. Continuity and variation in the Meaning of Images. Lektures. I-II. L., 1957

22. იხ. J.Bialostocki. Die "Rahmenthemen" und die archetypischen Bilden. - J.Bialostocki. Stil und Iconographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden., 1966. p.133

23. იხ. Ю.Лотман. Кановическое искусство как информационный парадокс. - сб. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.

24. О.Фрейденберг. Система литературного сюжета. - сб. Монтаж. Тсатр. Искусство. Литература. Кино. М., 1988, с. 216-217.

25. ლიტერატურაში მნიშვნელობისა და საზრისის სხვაობაზე, რომელიც გარკვეული გაგებით, სახვითი ხელოვნების სფეროზეც შეიძლება იქნეს გადატანილი, მიანიშნებს ბელა კენეცი, როდესაც წერს: „სიტყვა განსხვავებულ კონტექსტებში ადვილად იცვლის საზრისს, მნიშვნელობა კი პირიქით, გველინება უძრავ და უცვლელ ელემენტად, რომელიც ინარჩუნებს სტაბილურობას განსხვავებულ კონტექსტებში სიტყვის საზრისის ნებისმიერი ცვლილებისას“. იხ. Б.Кенеца. Знак, смысл, литература. - сб. семиотика и художественное творчество. М., 1977, с. 44.

26. А.Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 192.

27. შდრ. „თუ ცოცხალი მსახიობი სცენაზე თამაშობს ადამიანს, თოჯინა სცენაზე თამაშობს ცოცხალ მსახიობს; იგი იქცევა გამოსახულების გამო-სახულებად“. Ю.Лотман. Куклы в системе культуры. — ДИ СССР, 1978, N2, с. 37. იხ. ასევე П.Богатырев. О взаимосвязи двух близких семиотических систем (Кукольный театр и театр живых актеров). ТЗС, VI, т. 1973.

28. П.Флоренский. Мнимости в геометрии. М., 1922, с. 60.

29. ქრისტიანულ ილუსტრატორულ ტრადიციაში ფრონტიპისის ფუნქციის შესახებ იხ. K. Weitzmann, Illustrations in Roll and Codex. — A Study of the Origin and Method of Text Illustrations. Princeton., 1947. p.104

30. კარის სიმბოლიკას ირანულ მუსულმანურ ტრადიციაშიც საგანგებო ადგილი უკავია; სიტყვა „ბაბ“ ერთდროულად „კარებსაც“ ნიშნავს და „თავსაც“ წიგნში; ორივე მათგანი სამეაროს მოდელირებადი ელემენტებია, რომელთა მესვეობითაც „მგზავრი“ და „მკითხველი“ იწყებენ და ამთავრებენ თავიანთ „მოგზაურობას“. იხ. N. Ardalan, L. Bakhtiar. The Sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture. 2 md. ed. L., 1978, p. 71

31. თანამედროვე ლიტერატურაში (და ხელოვნებაში) კარები ექსისტენციალური „გამოუვალობისა“ და აბსურდული ჩაკეტილობის სიმბოლოა; მაგ. ლ. ანდრეევის მოთხრობაში „ცხოველის წყველა“ კვითხულობთ: „Дверей много, а выхода нет - так кажется моей душе. Когда попадает она в город, где в каменных клетках, поставленных одна на другую, живут городские люди. Потому что все эти двери - обман. Когда откроешь одну, за ней стоит другая; и когда откроешь эту, за ней видна еще и еще; и сколько бы ты ни шел по городу, везде ты увидишь двери и обмануток людей, которые входят и выходят“. (А.Андреев. Полн. собр. соч. в 8-ми т. т. 6, СПб, 1913, с. 114).

32. იხ. О.Фрейдсენберг. Миф и литература древности. с. 339-340; В.Топоров. Несколько паралелей к одной древнеегипетской мифологеме. — сб. Древний Восток. 1980, N2, с. 94.

33. მისი საპირისპიროა სტატიურ-სივრცული ასპექტი; იხ. T. Burgardt. Sacred Art of East and West. L., 1976, p.78-85

34. იხ. В. Пропп. Фольклор и действительность. Избр. статьи. М., 1976, с. 90-91, С.Нелюдов. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве. — сб. Ранние формы искусства.

35. Дж.Вико. Основания новой науки об общей природе нации. Л., 1940, с. 357.

36. შდრ. პლატონის, იაკობ ბიომეს, ბაადერის კვალობაზე, ვლ.სოლოვიოვმა განავითარა ე.წ. მესამე სქესის ანუ „გონითი ანდროგინიზმის თეორია“, რომელსაც იზიარებდნენ ნ. ბერდიაევი, ზ.გიბიუსი და სხვ.

37. Г.Башляр. დას. წიგნი, გვ. 348.

38. იხ. მაგ. Б.Вяппер. Проблема сходства в портрете; Б.Вяппер. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985, с. 206-214. ასევე: В.Виноградов. Поэтика русской литературы. М., 1936, с. 197-198.

39. პრობლემის სრულიად სხვა ასპექტია მონიშნული იუნგის ანალიტიკურ ფსიქოლოგიაში, სადაც ერთმანეთისაგან განირჩევა ორი სულიერი ინსტანცია: „ნილაბი“ („Persona“) და „თვითობა“ („das Selbst“); „ნილაბს“ შეესაბამება ფროიდისეული „ზე-მე“; ასევე ფიქსირდება პარალელში იუნგისეული „ნილბისა“ ჰაიდეგერისეულ „Man“-თან.

40. იხ. მაგ. И.Груздев. О маске как литературном приеме. — „Жизнь искусства“, №111, 1921, Е.Рапофскы. Gothic architecture and Scholasticism. N.Y., 1957, p.20-23

41. О.Фрейденберг. Миф и литература древности. с. 507.

42. იხ. Ш.Шукуров. Искусство средневекового Ирана. (Формирование принципов изобразительности). М., 1989, с. 131.

43. А.Лосев. Философия имени. М., 1927, с. 166.

44. ციტ. В.Лоский. Богословские понятия человеческой личности. — „Богословские труды“, XV, М., 1973, с. 112.

45. ეს გარემოება არქიტექტურაში სპეციფიკურად ვლინდება. იგულისხ-

მება ქრისტიანულ არქიტექტურაში პროტოტიპისა და ასლის მიმართება; ტაძრის მიძღვნას (სახელს) ხშირად გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ორიგინალსა და ასლს შორის შესაბამისობის დადგენისას, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ასლი პრინციპულად განსხვავდება პროტოტიპისაგან.

46. M.Eliade. Centre du Monde, Temple, Maison. - Le symbolisme cosmique des monuments religieux. Roma., 1957. с. 134-135

47. იხ. А.Лосев. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. Л., 1975, с. 301-302.

48. იხ. მაგ. F. Birren. Color, Form and Space. N.Y., 1965

49. წითელი ფერის ამბივალენტურობა დადასტურებულია ვ.ტერნერთან; იხ. В.Тернер. Символ и ритуал. М., 1983, с. 90-91.

50. С.Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 24.

51. იხ. მაგ. Д.Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М.-Л., 1979, с. 113.

IV თავი

1. ტერმინი „მენომეოტური“ ხელოვნებათმცოდნე გ. სოკოლოვს გეუთვნის და შედგენილია ლათინური სიტყვებისაგან: "mens" (ფიქრი, გახსენება) და "meatus" ("მეო"), რაც ნიშნავს „მოძრაობას“, „წრებრუნვას“, „გზას“. იხ. В.Чайковская. К проблеме пространственно-временных моделей в искусстве. — Искусство, 1980, N8, с. 45.

2. იხ. С.Levi-Strauss. La pensee sauvage. P., 1962

3. К.Левин-Стросс, Структура мифов. - Вопр. философии, 1970, N7, с. 153.

4. А.Флориде. Встреча как переживание пробуждения. Тб., 1993, с. 6.

5. იქვე... გვ. 8.

6. იქვე... გვ. 9-10

7. იგივე პარადიგმა უღევს საფუძვლად სხვა ტრეჩენტისტთა ოპუსებს,

მაგალითად ჯოვანი და პაოლოს კაშინგტონის ნაციონალურ მუზეუმში დაცულ „ხარებას“.

8. Я.Голосовкер. Логика мифа. М., 1987, с. 76.

9. К.-Г.Юнг. Психология и поэтическое творчество. — сб. "Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991, с. 110-111.

10. R. Steiner, Von Jesus zu Shristus, Dornach., 1968, s. 75-80.

11. М.Бахтин. Формы времени и хроптона в романе - Литературно-критическис статьи. М., 1986, с. 120-121.

12. P.Klee. Theorie de l'art moderne, Geneve, Gonthier., 1964, p. 60

13. პოლ.კალერი. ლეონარდო და ვინჩის მეთოდის შესავალი (ბბრეგვაძის თარგმ.) — „საბჭოთა ხელოვნება“, 1980, №2, გვ. 81

14. М.Хайдеггер. Вещь (пер. В.Бибихина). - Историко-философский ежегодник, 1989, М., с. 271.

15. В.Топоров. Пространство и текст. с. 238.

16. იუნგის თანახმად, არსებობს რამდენიმე „ფიგურა“, რომელნიც ახდენენ ინდივიდის მემკვიდრეობითად გადმოცემული ნეგატიური თვისებების რეპრეზენტაციას; ცნობიერების მეშვეობით განდევნილნი, ისინი არაცნობიერში „ყალიბდებიან“ „ჩრდილი“-„ანტიმე“-ს, ფსიქიკური მიკროკოსმოსის ერთგვარი „ეშმაკის“ ფიგურის სახით; იხ. С.Аверинцев. "Аналитическая психология"... с. 130-131.

17. კოლექტიური არაცნობიერის კონტექსტში, ეს პორტრეტები შეიძლება რეკონსტრუირდეს, როგორც არქეტიპ „ანიმას“ რეპრეზენტაცია, ანუ როგორც მხატვრის — მამაკაცის არაცნობიერ ფსიქიკაში არსებული ქალის ხატი.

18. იხ. М.Бахтин. Формы времени и хроптона. с. 183-184.

19. დიქტომიაში „საკრალური დრო“-„პროფანული დრო“ საკუთრივ პირველი მათგანია მარკირებული, როგორც „დრო“; Е.Мслетинский. Поэтика мифа. М., 1976, с. 173.

20. M. Eliade, Myths, Dreams and mysteries. The Encounter be-

tween contemporary faiths and archaic Reality. London and Glosgow., 1976.

21. შდრ. რ. გენონის კონცეფციასთან. იხ. P.Genon. Язык мист. - Вопр. философии. 1991, №4. с. 43-45.

22. M. Eliade. დას. წიგნი. გვ. 68.

23. შდრ. სტალინი-მებადის ხატი სოცრეალიზმის ხელოვნებაში. მაგ. მ.ჭიაურელის ფილმში „ბერლინის დაცემა“, ისაკოვსკის ლექსში „სიმღერა სტალინზე“ და სხვ.

24. შდრ. „ბადის“ ხატი პ.პესეს პროზაში („როსპალდე“, „ენულპე“, „ირისი“, „პიქტორის მოქცევა“); ინტერპრეტაცია იხ. P.Караташвили. Мир романа Германа Гессе. Тб., 1984. с. 202-205:

25. Вл.Соловьев. Красота в природе. - Вл.Соловьев. Соч. в 2-х томах, т. 2. с. 375-376.

26. მ.პაიდეგერი. ყოფიერება და დრო (გ.თევზაძის თარგმ.). თბ., 1090, გვ. 90.

28. იქვე... გვ. 91.

29. იქვე... გვ. 92.

20. А.Лосев. Проблема символа... გვ. 174.

30. П.Флоренский. Иконостае. ДИ СССР, 1988, №6. с. 26.

31. ეს სწორედაც იკონიკური სიმბოლოა; იკონიკური ნიშანი მაშინ იქნებოდა, ფანჯარა, როგორც დენოტატი და მისი სიგნიფიკაცია რომ დამთხვეულდნენ ერთმანეთს.

V თავი

1. Я. Голосовкер. Логика мифа. с. 35.

2. იქვე... გვ. 40.

3. იქვე... გვ. 82

4. იხ. А. Михайлов. Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха. - Советское искусствоведение, 77. м., 1978. с. 136.

5. А. Бельгий. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 301.

301.

6. С. Токарев. Ранние формы религии. м, 1990., с. 185.
7. Т. Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иваров. Индоевропейский язык и индоевропейцы. т. II, Тб., 1984, с. 634, 825-826.
8. Т. Маин. Иосиф и его братья. М., 1968, с. 107.
9. Р. Гвардини. Конец нового времени... с. 145.
10. Г. Федотов. "Ессе homo". О некоторых гонимых "измах".
— Գոգծո: Н. Федотов. Новый град. Нью-Йорк., 1952, с. 338.
(ԵՄԸ. П. Гайденко. Философия культуры Романо Гвардиани. ВФ. 1990, №4, с. 125.
11. М. Фуко. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. м., 1977, с. 52.
12. И. Смирнов. ԳՅԵ. Գոգծո, 33. 351.
13. Р. Барт. Избранные работы. с. 387.

DAVID ANDRIADZE

Painting and Imagination

S u m m a r y

The author of the presented monograph considers that the function of criticism today cannot be restricted only with analytical formalization of a piece of art and with anatomizing of its architectural body, with aesthetic and phenomenologic concretization and articulation of artistic conception. A critic must create artistic and thinking situations himself and, if necessary, must himself "imagine" art, a piece of art and an artist as well. Similarly: a critic himself should compose a nonessential portrait-type of a modern painter, or an ideal "painter-idea (thought)". For a model of such portrait the author of the presented monograph chose Irakli Parjiani, a painter. To be more easy to understand: Irakli Parjiani is a character of theoretical reflexions of the author.

In the context chosen by the author, a critic himself takes a place of the painter; though, just in this place a border line exists at which criticism is ceased and metacriticism or self-consciousness of criticism is not only art, but criticism as well; criticism as art.

The author simultaneously uses "external" as well as "internal" analyses, both description and interpretation, genetic-structuralised explanation, genetic understanding. A whole number of analytical-procedural "steps" and conclusions are based on synthesized intuition and not on any definite article of the normative and aesthetic "code".

Parjiani's opuses are thought as "theoretical illustrations" of the monograph. Though, through these illustrations, a portrait of the painter is gradually outlined. Somehow (this way or that), the works of the painter play here "secondary phenomenon" to the extent that it is "quotation-like"; and not only art: in the words of J.Lakan, subconscious is structuralized by language. Therefore, any sphere of

creative activities and thinking is itself "secondary".

At present art "works" with the language of art history. That is why, transavantgarde is thought as creative crossing of the "territory" of art history. Thus, the problem of mannerism has now become so actual, of mannerism which was the first in the history of art that applied to quotation as an artistic device. Therefore, transavantgarde is considered as an epoch of neomannerism, or total dequotation in art. As for criticism, it "works" with the language of culture. That is why it should be artful and culturological as well just this is interdisciplinary.

Methodological reference-point of the presented book.

The art of Parjiani is paradigmatic to the extent at which it is based on aesthetics of avantgardism and a transavantgardist gesture is not alien to him either. Though, in the end, he can be considered rather conditionally a painter of postmodernism and neomannerism, because he could not "dare" to carry out "linguistic" catastrophes and proceeding from this his "gesture" was not transavantgardistically destabilizing and asocial. On the other hand, the artistic method of Parjiani is reconstructed, in the theoretical model of this monograph, as a representation of a remembered "forgotten being". Though, an intention of "remembering" today beats against scepticism, the more so that, generally, "a painter is not representing the universe, but penetrates into with an attitude to forget it" (Oliva). So, being boreshortened in transavantgardism is a priori "destined" to be forgotten. And a transavantgardist critic "forgets"... a painter and making it an object of remembering, himself creates its nonexistent image.

The Georgian painter tried to remember "forgotten being" by means of meditational pictorial technique and a "dialogue" with archetype of culture, but he has not realised inner constitution of these archetypes; the main objection of the archetypical thinking by him and building of hierarchy of values upon this explication; but

still, Parjiani, voluntarily or involuntarily, appeared to be in the role of that decitation avantgardist which attaches to him a "habitus" of postmodernist as well, though he cannot be considered as "pure" transavantgardist because he doesn't (or can't) realize "external" and citation-like feature of all, that he, as avantgardist realizes through imaginative imagination.

Parjiani had no possibility to perform the "role" of postmodernist-transavantgardist to the end, i.e. to raise his opuses to the degree of principled deconstructivistic decitation: and, maybe, all this was "thought" by destiny predestination because it immanently had no conceptual "thesaurus" necessary for deconstructivist.

Finally, Parjiani was fixed a neosymbolist and preraphaelite; in modern Georgian painting reality he personifies a type of a religious (and not, confessional) painter, in which were objected artistic freedom and religious canon, poetic intuition and mystical imagination. He tried (but not purposefully) to combine figurative realism with transfigurative, to make realistic and abstract, mimetic and antimimetic fundamentals agree with each other.

As for the author of the monograph, he made an attempt "to finish" and "to perform" the opuses of the painter, to conceptually "score" semeiotic and semantic "partitures" of these opuses and the world of the painter presented in them, his aim is "to find author" on them. According Roland Barthes, to confer the author on a piece of art, as on a text, i.e. to equip it with final meaning and thought (idea), blocking of writing. Confirming of the author to the text or blocking of a text generally is acceptable for the critic who considers his most important task who to be "finding the author" in a piece of art.

CONTENTS

Preface of the author

Introduction

Death of art or "de-definition?"

Chapter I

a model of artistic method

Chapter II

archetypes and preideas

2.1. prelude of silence

2.2. ritual, second, aura

2.3. nature, culture, human being
(instead of the antract)

Chapter III

from logosphere to iconosphere

3.1. Odyssea and gospel - two paradigms

3.2. book (and) writing

3.3. word. book. image

3.4. poetics of artistic narration

3.5. religious symbol and chronotype

3.6. personage. portrayal. image

3.7. colour and sign

3.8. colouristic harmory

3.9. painting as "overcoming" and "preserving" of colour
(instead of the antract)

Chapter IV

iconological palimpsests

- 4.1. meeting
- 4.2. mystery and ecstasy
- 4.3. certainness of vagueness
- 4.4. eidos of form
- 4.5. active inactivity
- 4.6. body of shade
- 4.7. sacred fence
- 4.8. nostalgia for paradise
- 4.9. woman in clavesine or dialogue with Vermeer
- 5.10. metaphysics of artefact
(instead of the antract)

Chapter V

imagination and representation

- 5.1. representation of absurd
- 5.2. time as presentation
- 5.3. mythic oxumoroni
- 5.4. neoromanticism and ezotherism
- 5.5. iconems of death
- 5.6. far-off nearness
- 5.7. ontological gap
- 5.8. artist's sitter. model. role
- 5.9. mourning over portait
- 5.10. Tanatology of "personage"

"death of the author" or
instead of afterword
comments
Summary