

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
რესტავრაციის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა: სახელოვნებათმცოდნეო კვლევები
პროგრამული კონცენტრაცია: ახალი და უახლესი ქართული ხელოვნება

ნათია ებანოიძე

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობა როგორც ფენომენი
(საზრისთა ინტერპრეტაცია XX საუკუნის ევროპული
ფილოსოფიური აზრის კონტექსტში)

სადოქტორო ნაშრომი

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ლიანა ანთელავა
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

თბილისი 2019

სარჩევი

შესავალი.....გვ. 1-10

თავი პირველი

ნაშრომის თეორიულ-მეთოდოლოგიური ბაზა.....გვ. 11-41

§ თანამედროვე ხელოვნების ინტერპრეტაციის პრობლემა.....გვ. 11-22

§ ლუდვიგ ვიტგენშტაინის ფილოსოფიური პარადიგმა: „მნიშვნელობა გამოყენებაა“ -
ობიექტური ჭეშმარიტება და პირობითი სამყარო.....გვ. 23-35

§ სამეცნიერო ცოდნა როგორც პარადიგმათა ცვლა.....გვ. 36-41

თავი მეორე

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრული მეტყველების ძირითადი მახასიათებლები და მისი
საზრისობრივი ასპექტი.....გვ. 42-138

§ ცხოველების გამოსახულებები მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში.....გვ. 43-65

§ მცენარეების თემა მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში.....გვ. 66-74

§ რელიგიური თემატიკა მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში.....გვ.75-103

§ ადამიანთა გამოსახულებები მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში.....გვ.104-111

§ მერაბ აბრამიშვილის მხატვრული სამყარო

როგორც სულის ხილული სამყაროს მეტაფორა.....გვ.112-119

§ მერაბ აბრამიშვილის მხატვრული სამყაროს

სივრცე-დროითი განზომილება.....გვ.120-127

§ სიცოცხლის აბსოლუტურობის საზრისი

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში.....გვ.128-138

თავი III

სიმბოლო და არქეტიპი მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში.....გვ.139-155

თავი IV

კონტექსტის განსაზღვრა—პოსტმოდერნიზმი

და პოსტსაბჭოთა რეალობა.....გვ.156-198

§ პოსტმოდერნიზმის კულტურული პარადიგმა როგორც თანამედროვე ხელოვნების
ნაწარმოების კვლევის გარდაუვალი კონტექსტი.....გვ.156-166

§ კულტურული ფონი - პოსტსაბჭოთა რეალობა.....გვ.167-181

§ მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედების მიმართება

პოსტმოდერნისტულ დისკურსთან.....გვ.182-197

დასკვნა.....გვ. 198-204

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობა როგორც ფენომენი

(საზრისთა ინტერპრეტაცია XX საუკუნის ევროპული ფილოსოფიური აზრის კონტექსტში)

„იმაზე, რის შესახებაც შეუძლებელია საუბარი, უნდა დავდუმდეთ“.

ლუდვიგ ვიტგენშტაინი

„ელვასა და ჭექა-ქუხილს დრო სჭირდება; ვარსკვლავთა სინათლეს დრო სჭირდება; ქმედებებს, თუმცაღა ნამოქმედართ, მაინც სჭირდება დრო იქამდე, სანამ დაინახავენ და გაიგონებენ მათ...“

ფრიდრიხ ნიცშე

შესავალი

წინამდებარე საკვალიფიკაციო ნაშრომი წარმოადგენს მონოგრაფიული ტიპის გამოკვლევას, რომელიც შეეხება 20-ე საუკუნის ბოლო პერიოდის და ზოგადად, თანამედროვე ქართული მხატვრობის ერთერთ უმნიშვნელოვანეს მოვლენას, მხატვარ მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებას.

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობა, მისი შთამბეჭდავი მხატვრული სახეები ჩემთვის ყოველთვის განსაკუთრებულად საინტერესო და მიმზიდველი იყო. მის ნამუშევრებზე აღბეჭდილ სამყაროსთან შეხვედრა ყოველთვის აჩენდა უამრავ შეკითხვას, რომლებზე პასუხიც, ნაწილობრივ მაინც, კვლავ ბუნდოვანი რჩებოდა. ამ ნამუშევართა უჩვეულოდ მძაფრი ზემოქმედების მიზეზები კვლავ არ იყო მკაფიოდ განსაზღვრული. სადისერტაციო ნაშრომის თემად მერაბ აბრამიშვილის

შემოქმედების არჩევაც ამ მიზიდულობამ, განსაკუთრებულმა ინტერესმა და უპასუხო კითხვებმა განაპირობა.

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობისადმი ინტერესი, ბოლო დროს, განსაკუთრებით გაიზარდა საზოგადოებაშიც, რაზეც 2016 წელს გამართულ მის პერსონალურ გამოფენაზე უპრეცედენტო გამოხმაურებაც მეტყველებს (მხატვრის გამოფენას, რომელიც თანამედროვე ხელოვნების გალერეაში მოეწყო, უამრავი დამთვალიერებელი ჰყავდა. გაყიდული ბილეთების რაოდენობის მიხედვით, ორი თვის განმავლობაში, გამოფენას დღეში დაახლოებით 200 მნახველი სტუმროდა. ამ განსაკუთრებული დაინტერესებისა და მოთხოვნის გამო, ის გამიზნულზე მეტ ხანსაც კი გაგრძელდა). ბუნებრივია, აღნიშნულ ფაქტს ობიექტური განმაპირობებელი ფაქტორი უნდა გააჩნდეს, რომელიც ჩვენი აზრით, გარკვეულ ცვლილებებზე მიუთითებს აბრამიშვილის შემოქმედების, როგორც ქართულ ხელოვნებაში მნიშვნელოვანი მოვლენის გააზრებასთან და ჩვენს საზოგადოებაში გარკვეული კულტურული პროცესების მიმდინარეობასთან დაკავშირებით. თუმცა, ნაშრომის მიზანს ამ სოციალურ-კულტურულ პროცესთა წვდომა და მათი შეფასება არ წარმოადგენს, ის ჩვენთვის საინტერესოა საკითხის აქტუალობის წარმოსაჩენად და ამაზე არ შევჩერდებით.

ნაშრომში განხილულია მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობის ძირითადი თემები და მნიშვნელოვანი ასპექტები და წარმოდგენილია მისი შემოქმედება, როგორც კულტურული ფენომენი, თანადროული ისტორიული და კულტურული კონტექსტის გათვალისწინებით. ხელოვნების კვლევისას, არგუმენტების გასამყარებლად, ბუნებრივია, სწორედ ნამუშევრების მხატვრულ ანალიზსა და თანამედროვეობის, როგორც კონტექსტის კვლევას უნდა დავეყრდნოთ, ამისათვის კი შესაბამისი კულტურული დისკურსისა და პრობლემატიკის შესახებ თანამედროვეობისათვის აქტუალურ ფილოსოფიურ აზრს მივმართოთ. ნაშრომში აბრამიშვილის მხატვრობის ფენომენი წარმოდგენილი და გააზრებულია პოსტმოდერნისტული, როგორც გლობალური მნიშვნელობის მქონე დისკურსისა და ლოკალური კულტურული რეალობის კონტექსტში.

მერაბ აბრამიშვილი რთულად წასაკითხი მხატვარია, რასაც მხოლოდ სიღრმისეული კვლევისას აღმოაჩენს მკვლევარი. და ეს სირთულე თავს იჩენს მრავალი კუთხით: მისი მხატვრული ფორმა რთულად ექვემდებარება ანალიზს, რადგან აქ მხატვრული გამომსახველობა ხშირად, კლასიკური ხერხებისა და მათი სრული უარყოფის ურთიერთგამომრიცხველი ერთიანობით იგება, ხასიათდება ინფორმაციული დატვირთულობითა და კონცეფტუალური სიღრმით; არაერთმნიშვნელოვანია მისი მხატვრობის მსოფლმხედველობრივი ბაზა, რომელსაც ერთმნიშვნელოვნად ქრისტიანული კონტექსტი არ განსაზღვრავს (როგორც ხშირად მიიჩნევენ), არამედ, სულიერი სინათლე, რომელიც იღვრება მისი სურათებიდან არღვევს კონკრეტულ ჩარჩოებს; თითქოსდა ნაცნობი ფორმის ფარგლებში, იგი სრულიად ახალ პარადიგმას მოხაზავს ვიზუალური აზროვნების საშუალებით. ჩვენი ამოცანაც ამ პარადიგმის მოხელთებაა.

ნაშრომის მიზანს მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობის, როგორც ფენომენის გამოკვლევა წარმოადგენს, რაც გულისხმობს როგორც მოვლენის დახასიათებას (როგორია ის), ასევე მისი საზრისის წვდომას (რა არის ის). თუკი მხატვარი ვიზუალური ფორმის საშუალებით გადმოსცემს სათქმელს, წარმოგვიდგენს სამყაროს სურათს (უფრო ზუსტად, სამყაროს სურათის მისეულ ხედვას), ფორმის მიღმა არსებულს, ვიზუალური მეტაფორების საშუალებით, ჩვენი ამოცანა ამ გზავნილის ვერბალურ განზომილებაში გადმოტანაა. აღნიშნულის სირთულეს ენის ლიმიტირებული შესაძლებლობები განსაზღვრავს. მით უფრო, როდესაც ვეხებით ისეთ მრავალასპექტიან და მრავალშრიან ფენომენს, როგორიც მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაა. მაგრამ თუ სამეცნიერო მეტაენის ფარგლებში ამ ზღვარს ვერასგზობთ გავცდებით, ხელოვნებას მეტაფორული მინიშნების შესაძლებლობა გააჩნია და მის ფარგლებში მეტაფორმაზე (ტრანსცენდენტულზე) მინიშნება მეტად მოსახელთებელი შეიძლება იყოს. ვიზუალური ხელოვნების (ალბათ კიდევ უფრო მეტად მუსიკალურ ხელოვნებაში, რამდენადაც მას უფრო აბსტრაქტული ფორმა აქვს) მიმნიშნებელი გზამკვლევები უფრო მეტად გვაახლოვებს „გამოუთქმელთან“, რამდენადაც, მისთვის დამახასიათებელი ვიზუალურ-ესთეტიკური, ინტუიტიურ-ემოციური ფორმა, ამ თვალსაზრისით, უპირატესია სამეცნიერო და ლოგიკურ-ემპირიული

(კონცეპტუალური) მსჯელობის ფორმაზე. აქედან გამომდინარე, ჩვენი მიზანია რაც შეიძლება მივუახლოვდეთ იმ ზღვარს, რომელიც დადებულია ფორმასა და საზრის შორის და შევეცადოთ მხატვრის ვიზუალურ-ესთეტიკური მეტყველების ვერბალიზაციას. ხელოვნების ისტორიკოსის, **მაქს დვორჟაკის** კვალად, რომლის კონცეფციაში სტილის ისტორიას სულის ისტორია ანაცვლებს და ფორმის ევოლუციის წარმოდგენის ნაცვლად მუშავდება სულის ისტორიის კონცეფცია, ჩვენც კვლევისას არა მხოლოდ ფორმის ანალიზითა და მოვლენის ისტორიულ ჭრილში წარმოდგენით ვინტერესდებით, არამედ ვცდილობთ ფენომენის სიღრმისეული საზრისის წვდომას.

კონკრეტული საკვლევი საგანი შესაბამის მეთოდოლოგიას ითხოვს და თვითონვე კარნახობს მას. ჩვენს შემთხვევაში, თვითონ კვლევის საგანი რთული და მრავალასპექტიანია, არღვევს კონკრეტული კულტურის მიერ გამომუშავებულ ნორმებსა და სტერეოტიპებს და ამდენად, მეთოდოლოგიაც, რომელიც მისი კვლევისთვის რელევანტური იქნება და რომელსაც ექნება მისი გაგებისა და ახსნის პოტენცია, აუცილებლად უნდა ეფუძნებოდეს ისეთ მიდგომას, რომელიც ფენომენის მთლიანური ხედვის, მისი საზრისის წაკითხვის საშუალებას მოგვცემს. ამიტომ კვლევისას გამოყენებულია ჰოლისტური მიდგომა, რაც გულისხმობს, რომ ნაშრომის თეორიულ-მეთოდოლოგიური ბაზა, სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის მეთოდოლოგიასთან ერთად, ეყრდნობა XX საუკუნის დასავლური კულტურის ისეთ უმნიშვნელოვანეს პარადიგმებს, როგორიცაა ამერიკელი მეცნიერების ისტორიკოსისა და ფილოსოფოსის, **თომას კუნის** მიერ შემოთავაზებული იდეა სამეცნიერო პარადიგმათა ცვალებადობის შესახებ (რაც წარმოადგენილია მის ნაშრომში - „სამეცნიერო რევოლუციების სტრუქტურა“) და თანამედროვე ფილოსოფიური აზრის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლის, **ლუდვიგ ვიტგენშტაინის** მოსაზრებები (კერძოდ, მისი ნაშრომები - „ლოგიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატი“ და „ფილოსოფიური გამოკვლევები“). საკვლევი საგნის სირთულემ და მისი კულტურული საზრისების „ამოკითხვის“ ჩვენმა მიზანმა, თავისთავად მოითხოვა მიდგომის შეცვლა. თ. კუნის თეორიის კვალად, ჩვენ ვიაზრებთ სამეცნიერო ცოდნას, როგორც პარადიგმათა ცვლას (ამასთან, სამეცნიერო პარადიგმის ცვლასთან ერთად

იცვლება არა სამყარო, არამედ თვალსაზრისი მასზე), ხოლო სამეცნიერო ძიებებს - არა როგორც რაიმე საბოლოო მიზნისაკენ, ჭეშმარიტების გამოვლენისაკენ მიმართულ ქმედებებს, არამედ როგორც ეტაპობრივი დაზუსტებისა და ბუნდოვანებათა გაფანტვისაკენ მიმართულ პროცესს. ამ კონცეფტუალურ იდეაზე დაყრდნობით, ჩვენ ვცვლით ფენომენის წაკითხვისადმი მიდგომას და ფენომენის საზრისის წვდომის მიზნით, სახელოვნებათმცოდნეო მეთოდოლოგიასთან ერთად, მივმართავთ ლ. ვიტგენშტაინის აზრობრივ პარადიგმას, როგორც ინტერპრეტაციის კონცეფტუალურ საყრდენს.

გარდა ამისა, მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტების გაანალიზებისას და მისი, როგორც ფენომენის მთლიანური წარმოდგენისათვის, მივმართავთ ისეთ დისციპლინებს, როგორიცაა სემიოტიკა და ფსიქოლოგია, მეტად, ლინგვისტური კვლევები და ფსიქოანალიზი; უფრო კონკრეტულად, ამ დარგთა ის მიმართულებები, რომლებიც ხელოვნებისა და ამ დისციპლინების გადაკვეთის წერტილების კვლევებზეა ორიენტირებული. ჩვენთვის საკვანძო აღმოჩნდა ანალიტიკური ფსიქოლოგიის წარმომადგენლის, **კარლ გუსტავ იუნგის** დებულებები და გარდა ამისა, XX საუკუნის დასავლური ფილოსოფიის მთელ რიგ წარმომადგენელთა მოსაზრებები.

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობის ფენომენის სირთულიდან გამომდინარე, მისი კულტურული საზრისის ინტერპრეტირების ამოცანის გადასაჭრელად, მეტად რელევანტურად გვესახება ჰერმენევტიკა, როგორც ერთერთი საკვანძო მეთოდი და ინტერპრეტაციის ხერხი. ამდენად, სახელოვნებათმცოდნეო მეთოდთან ერთად, კვლევისას გამოყენებული იქნება ფენომენოლოგიური და ჰერმენევტული მეთოდები. კვლევის პროცესში, ფენომენოლოგიური ანალიზისას, საჭირო იქნება ინტუიტიური მეთოდის გამოყენებაც. ალბერტ აინშტაინი წერდა, რომ წარმოსახვა ცოდნაზე მნიშვნელოვანია. რადგან ცოდნა შეზღუდულია, წარმოსახვა კი ამქვეყნად ყველაფერს მოიცავს. იგი სტიმულს აძლევს პროგრესს და მისი ევოლუციის წყაროს წარმოადგენს. მოკლედ, წარმოსახვა რეალური ფაქტორია მეცნიერულ კვლევაში¹. **იმანუელ კანტის**

¹ A. Einstein, "On Cosmic Religion and Other Opinions and Aphorisms". PDF

ტრანსცენდენტულ ფუნქციაში სენსორული ინტუიცია და ლოგიკური კონცეპტები სწორედ წარმოსახვაშია სინთეზირებული. **ერნსტ კასირერი** კი ხელოვნებას განიხილავს როგორც სქემას, რომელიც რაციონალურ და ირაციონალურ სამყაროებს ესთეტიურ ობიექტში აერთიანებს. ამდენად, ლოგიკურია, რომ ხელოვნების კვლევა მის ბუნებაში იმთავითვე არსებული ორივე საწყისის გათვალისწინებით უნდა განხორციელდეს.

კვლევის საწყის ეტაპზე, ჩემთვის აქტუალურ შეკითხვებზე პასუხების მოძიების მიზნით, უპირველესად, მივმართე იმ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურას, რაც არსებობს მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებასთან დაკავშირებით. დღემდე გამოცემულია მისი მხატვრობისადმი მიძღვნილი ორი ალბომი. პირველ მათგანს (2010 წელი) თან ერთვის ხელოვნებათმცოდნეების, ნანა შერვაშიძის, ზაია წიქორიძისა და ქეთი შუბითიძის წერილები, რომლებიც მხატვრის შესახებ ბიოგრაფიულ ცნობებთან ერთად, მისი სახვითი ენის ძირითადი მახასიათებლების, მისი მხატვრობის სხვადასხვა ვიზუალურ წყაროებთან მიმართების საკითხებს ეხება და წარმოადგენს მას 1980-იანი წლების ქართული რეალობის ფონზე. მეორე ალბომი გამოცემულია 2016 წელს, კვლავ ბ. წიქორიძის ტექსტით, რომელშიც ავტორი ახდენს აბრამიშვილის მხატვრობაში ჩენილ ვიზუალურ ნიშან-სიმბოლოთა ინტერპრეტაციას. ჩვენ, არსებითად, ვეთანხმებით ნ. შერვაშიძის მოსაზრებებს ამ მხატვრობაში წარსულის ხელოვნების, არქექტიპულობისა და კულტურული კოდირების აქცენტირების თაობაზე. ასევე მის მოსაზრებას, რომ მასში ვლინდება პოსტმოდერნული დისკურსისათვის დამახასიათებელი ნიშნები. ასევე ვიზიარებთ ბ. წიქორიძის თვალსაზრისს ამ სახე-ხატებთან, როგორც თანამედროვე, ისტორიული სამყაროდან საწყისებთან დაბრუნების, გარემომცველი რეალობიდან გაქცევის სურვილის გამჟღავნებლებთან დაკავშირებით. მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობის შესახებ ასევე გამოთქმულია მოსაზრებები ანა კლდიაშვილის წერილში „1980-იანი წლების ქართული მხატვრობის ძირითადი ტენდენციების შესახებ“ („საქართველოს სიძველენი“. №17, 2014. გვ. 348-367). ავტორი აღნიშნავს აბრამიშვილის მხატვრობის კავშირზე შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ მხატვრობასა თუ წიგნის მინიატურის ტრადიციასთან და გამოთქვამს

მოსაზრებას, რომ ეს მსგავსება გარეგნულ ნიშნებს არ სცდება, რასაც აბსოლუტურად ვიზიარებთ. მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებას ეძღვნება ლიანა ანთელავას წერილი „ვიტალიზმი და კოსმოლოგია მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში“ (საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო კონფერენციის (IX) მასალები. 2016), სადაც ავტორი აბრამიშვილის მხატვრობის საზრისის ინტერპრეტაციას წარმოადგენს. ჩვენს ნაშრომში ავტორის თვალსაზრისი სრულიად გაზიარებულია და ინტერპრეტაცია სწორედ აბრამიშვილის ნამუშევრებში გამჟღავნებულ ვიტალიზმზე, როგორც სიცოცხლის აბსოლუტურობის საზრისზეა დაფუძნებული.

მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნულ ნაშრომებში გამოთქმულია ბევრი საგულისხმო მოსაზრება, რომელთა არსებობაც (მით უფრო, ლიტერატურის სიმწირის პირობებში) მეტად მნიშვნელოვანი იყო კვლევის პროცესში ორიენტირებისას, არსებული ტექსტების მიზანს არ წარმოადგენდა სიღრმისეული სამეცნიერო კვლევა და ისინი, ცხადია, ვერ ამოწურავენ შეკითხვათა და პრობლემათა იმ სპექტრს, რაც მხოლოდ ფუნდამენტური კვლევისას გამოიკვეთება. ჩვენი ნაშრომი წარმოადგენს პირველ ფუნდამენტურ, სიღრმისეულ თეორიულ გამოკვლევას მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედების შესახებ.

ამდენად, მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედების კვლევამ თავისთავად მოითხოვა თითქოს უკვე პასუხგაცემული შეკითხვების თავიდან დასმა და მისი საზრისის წვდომის კვალად, ფაქტობრივად, მთელი დისკურსის შეცვლაც. საკითხის ამგვარად დაყენების გამო, მოგვიხდა შეგვენაცვლებინა „ევოლუცია იმისაკენ, რის მიღწევასაც ვიმედოვნებთ“ „ევოლუციით იმისაგან რაც ვიცით“².

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებითი მოღვაწეობის მნიშვნელოვანი პერიოდი სოციალურ-პოლიტიკური თვალსაზრისით საქართველოსთვის მეტად რთულ ხანას უკავშირდება. ისევე როგორც ზოგადად, ყველა სფეროში, 1980–იანი წლები თანამედროვე ქართული ხელოვნების ისტორიაში განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე პერიოდია, როგორც საკვანძო ეტაპი, ხელოვნების მიერ ახალი მხატვრული

² Томас Кун, „Структура Научных Революций“. Моск. 2009. გვ. 257

ფორმებისა და საზრისების მოძიების თვალსაზრისით. აღნიშნული პერიოდი კულტურული გარდამავლობის ნიშნით აღიბეჭდა საქართველოს ისტორიაში, როგორც ტრანზიტული ხანა. ამგვარი კრიზისულობის ფონზე ქართულ ხელოვნებაში, სხვადასხვა (ხშირად თანამედროვე დასავლური ხელოვნების ფორმების ზედაპირული იმიტირების ნიშნით აღბეჭდილი) მხატვრული პრაქტიკებისა და არტისტული დაჯგუფებების არსებობის პარალელურად, გაჩნდა ხელოვნების ფორმულირებული კონცეფცია წარსულისადმი, ისტორიული და რელიგიური თემებისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულებით, რომელსაც მხატვართა გარკვეული ჯგუფი იზიარებდა. მხატვართა ამ თაობას ხშირად „ოთხმოციანელებად“ მოიხსენებენ. თუმცა თითოეული მათგანი მკაფიო ინდივიდუალიზმით გამოირჩეოდა და მათი შემოქმედების ძირითადი ასპექტები, როგორც მხატვრულ-სტილისტური, ისე კონცეფტუალური თვალსაზრისით განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან. მათი შემოქმედების საერთო ნიშნები უფრო პოზიციისა და მხატვრობისადმი და მისი ამოცანებისადმი კონკრეტული დამოკიდებულების ასპექტებში არსებობს, ისიც მხოლოდ გარკვეულ დონეზე.

ოთხმოციანელთა თაობის მხატვრების მიზანს საბჭოთა ეპოქით განპირობებული წყვეტის გადალახვა, „დაკარგული“ წარსულის „დაბრუნება“ და მისი აწმყოში გააქტიურება, ეროვნული ფესვების ხელახალი ძიება წარმოადგენდა. თუმცა, შეიძლება ითქვას, რომ წარსულის „დაბრუნების“ ამ მცდელობებმა გარკვეულ შემთხვევებში, უფრო სიღრმისეული დატვირთვა შეიძინა. ზოგიერთმა, ამ თაობის მხატვართაგან, შეძლო ძლიერად პერსონალური ხედვის საკუთარი ორიგინალური მხატვრული სამყაროს ფარგლებში გამოხატვა და ვიზუალური აზროვნების სივრცეში, ქართული ხელოვნების ისტორიაში ახალი ეტაპის ფორმირებაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა. ამ პირობითად, მიმდინარეობას, ხელოვნების კონცეფციას, თუ მსოფლხედვას საერთო სახელდება „ოთხმოციანელთა“ შემოქმედება, ამ მხატვრების მოღვაწეობის პერიოდის გარდა, იმ ძირითადი საზრისმაწარმოებელი იდეის გამოც შეიძლება მიეცეს, რომელიც მათი მხატვრობის გამაერთიანებელს წარმოადგენს და ეს იდეა წასრულის, ტრადიციის

ინტერპრეტაციის გზით, თანამედროვეობისათვის რელევანტური ახალი კონცეფტუალური ბაზის ფორმირებას გულისხმობს.

ერთერთი ასეთი მხატვარი იყო მერაბ აბრამიშვილი, „ოთხმოციანელების“ ერთერთი გამორჩეულად საინტერესო წარმომადგენელი, რომელიც (დამკვიდრებული საყოველთაო აზრისა თუ უკვე ჩამოყალიბებული შეხედულების მიხედვით) რელიგიურ და ისტორიულ თემებზე კონცენტრაციის გზით, ტრადიციის ათვისებისა და ინტერპრეტაციის, სხვადასხვა კულტურული კოდებისა და მხატვრული ენების საინტერესო სინთეზის საშუალებით ქმნის ახალ მხატვრულ გამომსახველობას. ეს ყველაფერი ასეც არის, თუმცა, აქ დაისმის არა ამ მსჯელობის მართებულობის, არამედ მისი არასაკმარისობის საკითხი ფენომენის ინტერპრეტაციის მცდელობისას. მისი შემოქმედების შესახებ საუბრისას, იმთავითვე წამოიჭრება ხოლმე უკვე მრავალჯერ განხილული პრობლემები, რომლებზეც მსჯელობაც ჩვეულებრივ, თითქოსდა მყარად დადგენილი ტერმინებითა და ასევე თითქოს მკაფიოდ დეფინირებული განსაზღვრებებით ფორმდება. ასეთი ტერმინებისა და განსაზღვრებების რიგი შეეხება ამ მხატვრობის „მონუმენტურობას“ თუ „დეკორატიულობას“, მის მიმართებას შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ მხატვრობასა თუ აღმოსავლურ, ძირითადად, სპარსულ ხელოვნებასთან; ასევე განიხილება აქ ჩენილ სახე-ხატთა „არქექტიპულობის“ და „სიმბოლურობის“ და სხვა საკითხები. თუმცა, არც მხოლოდ აღნიშნული მიმართებებისა დადგენა და არც ამ მხატვრობაში ნიშან-სიმბოლოთა ამოცნობა-იდენტიფიცირება მოგვცემს მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედების, როგორც ფენომენის სიღრმისეული გაგების საშუალებას. რადგან ეს მრავალასპექტიანი და მრავალშრიანი, რთული კულტურული ფენომენია. პროფესიულ წრეებში გამყარებული მოსაზრებებისა თუ მხატვრის შემოქმედების შესახებ გამოქვეყნებული რამდენიმე წერილის არსებობის პირობებში, შედეგად გვაქვს ყველასთვის თითქოს კარგად ნაცნობი მხატვრული მოვლენა, რომელიც რეალურად, ჯერ კიდევ სიღრმისეულად „წასაკითხი“ და გამოსაკვლევი, რის მცდელობასაც წარმოადგენს სწორედ აღნიშნული ნაშრომი.

„ტექსტების წაკითხვასა და მათზე მსჯელობას აზრი აქვს მხოლოდ მაშინ, როცა დოგმატური სწავლულობით კი არ ავსებ საკუთარ თავს, არამედ როცა აღადგენ

აზრის ცოცხალ მხარეს, რომლის გამოც ტექსტი იქმნებოდა“³, და რადგან ტექსტი წარმოადგენს კონსტრუქციას, „რომელში შეღწევითაც შევძლებთ, გავაცოცხლოთ ის აზრობრივი მდგომარეობა, რომელიც ტექსტის გარეთაა და ადამიანებში ამ ტექსტის მეშვეობით წარმოიქმნა“⁴, სწორედ ამ ცოცხალი აზრისა და ტექსტის გარეთ არსებული საზრისების ძიება გვესახება კვლევის ერთადერთ რელევანტურ შინაარსად.

ვფიქრობ, მიზანშეწონილი იქნება აქ შევჩერდეთ და მეტი ყურადღება გავამახვილოთ კვლევის მეთოდოლოგიაზე, კონკრეტული მხატვრული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის შესაძლო გზების მოხაზვაზე

თავი I

³ მერაბ მამარდაშვილი, „ლექციები ანტიკურ ფილოსოფიაში“, ქართული ბიოგრაფიული ცენტრი, 2013.

გვ. 6

⁴ იქვე

ნაშრომის თეორიულ-მეთოდოლოგიური ბაზა

§ თანამედროვე ხელოვნების ინტერპრეტაციის პრობლემა

„არაფერია არც კარგი, არც ცუდი, არამედ ფიქრი ხდის მას ასეთად“

უილიამ შექსპირი

საყოველთაოდ მიღებულია, რომ თანამედროვე ხელოვნების კვლევა, ნიშან-სიმბოლურ სისტემაში წარმოქმნილი კომპლექსურობის გათვალისწინებით, პრინციპულად შეუძლებელია მიმღების მიერ ხელოვნების ნაწარმოების გზავნილის ინტერპრეტირების გარეშე. “პოსტმოდერნული პარადიგმისათვის სიმპტომატური გამოთქმა - „ყოველი ავტორი მკვდარი ავტორია“ საერთოდ უარყოფს, რომ ტექსტის მნიშვნელობა შეიძლება იქნას „ავტორიტატულად“ გამოვლენილი ავტორის განზრახვების განხილვის გზით, ან იქნას მიღებული უპირობოდ მართებულად ავტორის ცნობიერებაში ტექსტის უშუალო არსებობის გამო. პირიქით, ავტორის განზრახვები არ არის უშუალოდ არსებული, და არც უფრო აქტუალურია ტექსტის გაგებისათვის, ვიდრე ნებისმიერი სხვა მოსაზრებათა წყება; ისინი არ წარმოადგენენ ტექსტის წყაროს და ამდენად, არ გააჩნიათ პრივილეგია სხვა ფაქტორებზე“⁵.

ფილოსოფოსი ზაზა ფირალიშვილი მის მიერ ფიროსმანის მხატვრობის ინტერპრეტაციის ერთგვარი გამართლების მოძებნის მცდელობისას წერს: „მხატვრობის გადმოტანა სიტყვიერ ქსოვილში ის შემთხვევაა, როდესაც სიტყვა თავისი არსენალითა და სუბსტანციით იმის წარდგენასა და გადმოცემას ცდილობს, რაც სრულიად სხვა მასალითაა ნაგები. ცხადია, მათ აქვთ თანაკვეთის სივრცე და ამგვარი თარგმანების სიიოლის განცდაც არსებობს, თუმცა კი, სინამდვილეში, ეს თარგმანება მხოლოდ იმდენად არის შესაძლებელი, რამდენადაც შესაძლებელია უცნაური და, ალბათ, იმთავითვე შეუძლებელი რამ: ფერისა და კონტურის მოქცევა

⁵ From Modernism to Postmodernism. An anthology. Blackwell Philosophy Anthologies. Edited by Lawrence Cahoon. Blackwell Publishing, 2003. გვ. 10

სიტყვის ნებელობაში...არსებითად, საქმე გვაქვს სიმბიოზთან, როდესაც სიტყვა ფერსა და კონტურზე პარაზიტირებს, ხოლო მხატვრობა ამგვარი თანამგზავრით საკომუნიკაციო სივრცეში საკუთარი არსებობის დასტურს ჰპოვებს, შესაბამისად, ინტერსუბიექტურ, საკომუნიკაციო იდენტობას. ხოლო იდენტობის მთელ საიდუმლოს იგი თავის წიაღში ინახავს და ხანგამოშვებით თუ გადასცემს ხოლმე სიტყვას ერთგვარ ენერგიას ამ იდენტობის თარგმანებისათვის...და მაინც, არის ერთი რამ, რაც ამგვარ თარგმანებას ამართლებს და მიგვანიშნებს, რომ იგი მხოლოდ ფერწერის სამყაროს სხვა სუბსტანციით გადმოცემა და საკომუნიკაციო მატრიცაში განთავსება არ არის. საქმე ისაა, რომ სიტყვა, ამასთანავე, იმ რეზონანსის გამომხატველია, რომლებიც ჩემში ფერისა და კონტურის წყალობით იწყებენ ხმიანებას, როგორც ჩემი ცნობიერების ახალი განზომილებანი. ამგვარ ორეულს თუ აქვს ან შეიძლება ჰქონდეს რაიმე თავისთავადი საზრისი, მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მე ვადასტურებ ამ რეზონანსის არსებობას და თემატურად ვაქცევ თანაკვეთის იმ შინაგან სივრცეს, სადაც მხატვრობა და ლიტერატურა, როგორც თანაზიარნი, ერთმანეთს ხვდებიან–სივრცეზე, სადაც მხატვრობაცა და სიტყვაც ჩემს შინაარსად ქცეულა...“⁶. ავტორი მხატვრობის ლიტერატურული ორეულის შექმნის გამართლებად სწორედ ამ გაშინაარსებას, როგორც თვითონ უწოდებს, „მხატვრის საკუთარ ბედში ამოკითხვას“ ხედავს.

აღნიშნულ შემთხვევაში, მხატვრობაზე თავისუფალ მედიტაციებთან გვაქვს საქმე, ხოლო სამეცნიერო გამოკვლევის შემთხვევაში, ცხადია, ერთგვარი სიზუსტის კრიტერიუმების, ობიექტური პოზიციის არსებობის აუცილებლობა იჩენს თავს, მაგრამ რამდენად შეიძლება დავსახოთ ასეთი კრიტერიუმები და მოვხაზოთ ამგვარი პოზიცია როცა საქმე ხელოვნების, ასეთი უსაზღვროდ თავისუფალი აქტის ქმნასთან გვაქვს? როგორ შეიძლება მათემატიკური სიზუსტის მქონე ფორმულები მოვარგოთ ისეთ ქმნილებას, როგორიც ხელოვნების ნაწარმოებია? ხელოვნებათმცოდნეობა ხომ, ისევე როგორც ფილოსოფია, არ წარმოადგენს ზუსტ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებას?! და თუ დავსახავთ კიდევ გარკვეულ სიზუსტის ჩარჩოებს და ამ სიზუსტეს, მისი ემპირიული დადასტურებების კვალად მივყევით, ეს მხოლოდ ერთ

⁶ფ. ფირალიშვილი, „მეგზური და მოხეტიალე. მედიტაციები პროზად“, თბილისი, 2013. გვ.19-21

ზღვრულ წერტილთან მიგვიყვანს, ზღვართან, რომლის იქით პოზიტივისტურ ტრადიციას წასასვლელი აღარ აქვს. ამ ადგილამდე მისვლით კი მხოლოდ ზედაპირის სქემატურად მოხაზვას და რამდენიმე კონცეფტუალური დასკვნის ფორმულირებას შევძლებთ, რომელთაც ძალზე პირობითი კავშირ-მიმართება ექნებათ გამოსახულებასთან. ამგვარ დასკვნას ვერ ექნება მხატვრის გზავნილის ახსნის პოტენცია, რამდენადაც ვერ შეძლებს შეეხოს მის მთავარ, სიღრმისეულ საზრისს, თავად მის არსს. ის შეძლებს მხოლოდ დაახასიათოს, აღწეროს, დაადასტუროს მისი ზოგიერთი ასპექტი. თუნდაც მხატვრული ნაწარმოების ანალიზთან ერთად იკონოგრაფიულ და იკონოლოგიურ მეთოდებსაც მოვუხმოთ, მაინც მოუხელთებელი დაგვრჩება მთავარი. თუ კონტექსტს განვაზრცობთ და საკითხს ხელოვნების ისტორიოგრაფიის პერსპექტივიდან შევხედავთ, ცხადია, აქაც ვაწყდებით იგივე პრობლემას. თანამედროვეობის ერთერთი საყოველთაოდ აღიარებული მკვლევარი, **ჰანს ბელტინგი** შენიშნავს, რომ „ფორმის განვითარებამდე შემცირებული ხელოვნების ისტორია ვერ გაამართლებდა თავის მტკიცებას, რომ ის ისტორიული რეალობის სინთეტურ რეპრეზენტაციას წარმოადგენდა. ამდენად ლოგიკური იყო, რომ ფორმალურმა ანალიზმა საყრდენი იკონოლოგიაში ნახა. ხელოვნების შინაარსის პრობლემა უბრალოდ დელეგირებულ იქნა განსხვავებულ „მეთოდზე“, თუმცა იკონოლოგიას კიდევ უფრო ნაკლები პოტენციალი ჰქონდა, ვიდრე სტილისტურ ანალიზს „სასურველი სინთეტური ხელოვნების ისტორიის კონსტრუირებისათვის“⁷.

მეორე მხრივ კი, თუკი იმ კრიტერიუმებს, რომლებზეც ზევით გვქონდა საუბარი, საზომად არ ვცნობთ, როგორ უნდა შევძლოთ, ასე ვთქვათ საკითხის „გამეცნიერულება“? ჩვენ თუ მხატვრობის სიღრმისეული საზრისის ინტერპრეტაცია განვიზრახეთ, სახელოვნებათმცოდნეო მეთოდოლოგიასთან ერთად, გარდაუვალია ჰერმენევტული მეთოდისადმი მიმართვა, რომელიც დიდი ხანია ტექსტის განმარტების მოძღვრებიდან ინტერპრეტაციის ხერხად არის ქცეული (უფრო ვრცლად ამ საკითხზე ქვევით ვისაუბრებთ). ინტერპრეტაცია კი წარმოადგენს

⁷ Hans Belting, „The End of the History of Art?“ ,The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987. გვ. 18-19 (თარგმნა ნ.ე.)

ვიზუალური (და სხვა) ნიშნების გაგებას და მის დასაბუთებას. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ინტერპრეტაციის გარდაუვალი სუბიექტურობის მიუხედავად, ის არასდროსაა ნებისმიერი და შემთხვევითი. ინტერპრეტაციები ისტორიულად ცვალებადია. შესაბამისად, გარდაუვალია ისეთი მნიშვნელობების დაშვება, რომელთა ადექვატურობის ობიექტური კრიტერიუმი ჩვენივე წარმოსახვა და შთაგონება იქნება, რა თქმა უნდა, სახელოვნებათმცოდნეო მონაცემებთან შეჯერების გათვალისწინებით.

ხელოვნების ისტორიამ, როგორც დისციპლინამ პირველი კრიზისი ავანგარდის ისტორიული მოდელის პირობებში განიცადა, როდესაც უარყოფილ იქნა ტრადიციული ისტორიული მოდელის ვალიდურობა და ტრადიციულ ენათა კრახი საყოველთაოდ გამოცხადდა. პირველად სწორედ მაშინ დადგა გამოწვევისა და ახალი პრობლემების წინაშე ხელოვნების ისტორია, როგორც დისციპლინა.

როგორც ჰანს ბელტინგი შენიშნავს, „პრობლემები გამოწვეულია როგორც თანმიმდევრული „ხელოვნების ისტორიის“...ისე მარადიული ხელოვნების ნაწარმოების დაკარგვით, რომელიც მოითხოვს ინტერპრეტაციის ან რეპრეზენტაციის მწყობრ და უნივერსალურად ვალიდურ აქტს... შესწავლის ობიექტისაგან („ნაწარმოები“ ძველი გაგებით) ელიან არა რეპრეზენტაციის ისეთი ზოგადი სისტემის დამოწმებას, როგორიცაა ისტორია, „ხელოვნება“ ან „ხელოვნების ისტორია“, არამედ საკუთარი განსაკუთრებული ჭეშმარიტებისა თუ გზავნილის ჩვენებას, და ყოველთვის იმის მიხედვით, რასაც ისტორიკოსი ითხოვს მისგან“⁸. აქ უკვე ახალი შეკითხვები წამოიჭრება. ეს კი მაშინ ხდება, როდესაც ძველ, მარტივ განსაზღვრულობებს საფუძველი შეერყევათ. ამასთან, ამგვარი შეკითხვები „უსაფრთხო პასუხების გარანტიას არ იძლევა“⁹. ამდენად, მკვლევარი, ამგვარი მიდგომის შერჩევისას, კვლავ საფრთხის წინაშე დგას.

თანამედროვე ხელოვნების სივრცეში ორიენტირებისას, პირველ რიგში, გასათვალისწინებელია თავად ხელოვნების კონცეფციის ცვლილების საკითხი, რამაც, ცხადია, კვლევის ორიენტირებიც საგრძნობლად შეცვალა. კვლავ ჰანს ბელტინგს თუ

⁸ Hans Belting, „The End of the History of Art?“ ,The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987.

გვ.63

⁹ იქვე, გვ.40

დავიმოწმებთ, იგი თავის ნაშრომში „ხელოვნების ისტორიის დასასრული?“ წერს: „ხელოვნებამ დაკარგა სხვა მედიებთან გარანტირებული საზღვრები, ვიზუალური და ლინგვისტური და გააზრებულია როგორც სამყაროს განმარტებისა და პრეზენტაციის ერთერთი სისტემა. ყველაფერი ეს აჩენს ახალ შესაძლებლობებს, მაგრამ ასევე ახალ პრობლემებს დისციპლინისათვის... „ხელოვნებასა და მის სოციალურ თუ კულტურულ „ფონს“ შორის ზღვარის გავლება განსხვავებულ ინსტრუმენტებსა და ინტერპრეტაციის განსხვავებულ მიზნებს მოითხოვს. მხოლოდ ექსპერიმენტირების მიდგომა გვპირდება ახალ პასუხებს... მე ნამდვილად არაფერს ვარიდებ ისე თავს, როგორც ახალ ან სხვა „ხელოვნების ისტორიის სისტემას“. პირიქით, დარწმუნებული ვარ, რომ დღეს მხოლოდ პირობითი, ფრაგმენტულიც კი მტკიცებებია შესაძლებელი“¹⁰ - აცხადებს ავტორი.

დღეს, როდესაც აღარ არსებობს მაინტეგრირებელი ესთეტიკური თეორია¹¹ და ამის მაგივრად მრავალი სპეციალიზებული თეორია განიხილავს ხელოვნების ნაწარმოების სხვადასხვა ფრაგმენტულ ასპექტებს, ბუნებრივია, რომ პრეზენტაციის ისტორიული რეჟიმი უარყოფილია. მკვლევარი ან ტრადიციული ისტორიული მეცნიერების მოდელს ირჩევს, ან ფილოსოფიისას. ანუ ისტორიული და ესთეტიკური ხედვის წერტილები ერთმანეთს ემიჯნება¹².

ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზისას მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება ჰერმენევტულ ინტერპრეტაციას (ჰერმენევტულ აზრს, ზოგადად, რომელმაც გადალახა პოზიტივიზმის სწორხაზოვნება), საიდანაც ხელოვნების ისტორიამ ბევრი ისესხა და მისგან დიდწილად განვითარდა (იგულისხმება ე.წ. ფილოსოფიური ჰერმენევტიკა, რომელსაც წარმოადგენენ დისციპლინისათვის ისეთი აქტუალური ავტორები, როგორებიც იყვნენ მაგალითად, დილთაი, ჰაიდეგერი და გადამერი).

¹⁰ იქვე

¹¹ Dieter Henrich and Wolfgang Iser, eds., *Theorien der Kunst* (Frankfurt: Suhrkamp, 1982 (ციტ., Hans Belting, "The End of the History of Art?", The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987. გვ.5)

¹² Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

ჰერმენევტიკა - წერს ჰ. ბელტინგი - „გვთავაზობს პოზიტივიზმის კრიტიკას და როგორც ასეთი, დღესაც არანაკლებ აქტუალურია... თვითრეფლექსიის გარეშე მეცნიერება კარგავს საკუთარ მიმართულებას. ამ თვალსაზრისით ნებისმიერი თვითრეფლექტური ხელოვნების ისტორიის საფუძველი ჰერმენევტულ ტრადიციაშია“¹³.

ჰერმენევტიკა¹⁴, „გაგების ხელოვნება“ (მოძღვრება ინტერპრეტაციის შესახებ) XIX საუკუნეში ჰუმანიტარული მეცნიერებების მეთოდოლოგიურ საფუძვლად იქცა, რაც გერმანელი მეცნიერის ვილჰელმ დილთაის სახელს უკავშირდება. მანამდე, XVIII საუკუნეში, ფრიდრიხ შლაიერმახერმა მეცნიერულად გააზრებული ჰერმენევტიკული კონცეფცია წარმოადგინა. შლაიერმახერის კონცეფცია არის ტექსტების (და მათ შორის მხატვრული ტექსტების) ინტერპრეტაციის უნივერსალური მეთოდებისა და კრიტერიუმების შემუშავების პირველი ცდა, რომელთაც ნებისმიერი ტიპის ტექსტის განმარტება-გაგების ამოცანები უნდა გადაეწყვიტა. ვ. დილთაიმ გააფართოვა ჰერმენევტიკული კვლევის სფერო და მის ფარგლებში ტექსტებთან ერთად მოაქცია აზრის მატარებელი ფენომენების ერთობლიობა.

თუკი ხელოვნების ნაწარმოებს ტექსტად განვიხილავთ, ჰერმენევტიკისა და მისი ინსტრუმენტების მოხმობა ხელოვნების ისტორიის დარგში სრულიად ლოგიკურ ქმედებად წარმოდგება. და მაინც, როგორ შეიძლება დავახასიათოთ ხელოვნების ნაწარმოების ინტერპრეტაციის პროცესი? არის თუ არა ეს პროცესი ლეგიტიმური, რა საფრთხე წარმოიქმნება ინტერპრეტაციისას და კონკრეტულად რა ინსტრუმენტები შეგვიძლია გამოვიყენოთ ტექსტის, გზავნილის გაგებისთვის? ამ მიმართულებით ხელთ გვაქვს სრულიად კონკრეტული მეთოდები და

¹³ იქვე, გვ.19

¹⁴ მეცლერის ფილოსოფიის ლექსიკონში (Metzler Philosophie Lexikon) ცნება ჰერმენევტიკა ამგვარადაა განმარტებული: „ჰერმენევტიკა (გერმ. Hermeneutik, ბერძ. hermeneia): ტექსტების ინტერპრეტაციის ხელოვნება, ფართო გაგებით, ნებისმიერი სახის აზრითი წარმონაქმნების გაგების ხელოვნება, ასევე თეორიული განაზრებანი გაგების მეთოდებისა და წინაპირობების შესახებ“ (მეცლერი 1996: 210).

კრიტერიუმები, რომელთა მიღვენიებითაც შეგვიძლია მართებულ თუ ადექვატურ ინტერპრეტაციაზე საუბარი.

ინტერპრეტაციის დროს ინტერპრეტატორი ცდილობს ახსნას და აღწეროს, როგორ (რის საფუძველზე) გაიგო ფენომენი ისე, როგორც გაიგო. ინტერპრეტაცია შეიძლება განიმარტოს როგორც ვიზუალური და სხვა ნიშნების გაგება და გაგების პროცესის აღწერა და დასაბუთება, რის შედეგადაც წამოყენებული ჰიპოთეზები ფენომენის მნიშვნელობის შესახებ საყოველთაოდ (ინტერსუბიექტურად¹⁵) გასაგები და დამაჯერებელი ხდება. მართალია ფენომენისთვის მნიშვნელობის მინიჭების პროცესი ყოველთვის სუბიექტურია, მაგრამ იგი არასოდესაა ნებისმიერი და შემთხვევითი. ამასთან, არ მოიპოვება ინტერპრეტაციის ტიპი, რომელიც ყველასთვის მისაღები იქნებოდა და არც ისეთი ინტერპრეტაციები გვხვდება, რომლებიც ზედროულად შეინარჩუნებდა აქტუალობას. სხვაგვარად რომ ვთქვით, ინტერპრეტაციები ისტორიულად ცვალებადია¹⁶.

ფრ. შლაიერმახერი ტექსტის ინტერპრეტაციის პროცესში გამოყოფს ორ ასპექტს ¹⁷ - ტექსტის გრამატიკულ და ფსიქოლოგიურ, ანუ ტექნიკურ ინტერპრეტაციას: შლაიერმახერის მიხედვით, ავტორი ტექსტის¹⁸ შექმნის პროცესში ოპერირებს ენობრივი სისტემის მიერ შემოთავაზებული საერთო, ზოგადი

¹⁵ დღევანდელ მეცნიერებაში ობიექტურობა ჩანაცვლებულია ინტერსუბიექტურობის პრინციპით, რომლის მიხედვითაც, საჭიროა სხვებთან შეთანხმება იმის შესახებ, რა შეიძლება იქნას მიჩნეული ობიექტურ მოცემულობად. ანუ ობიექტურობას კონვენციური ხასიათი ენიჭება.

¹⁶ ლ. ცაგარელი, კულტურის კვლევების შესავალი. თბილისი. 2016. გვ. 9

¹⁷ მოცემული მსჯელობა ეყრდნობა კ. ბრეგადის წერილს „ჰერმენევტიკა და მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაცია“. (სჯანი. ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში. 2009. №10)

¹⁸ იგულისხმება, რომ ავტორისა და ტექსტის ცნებები, ისევე, როგორც ცნებები - ენობრივი სისტემა და სტრუქტურები, შეგვიძლია გამოვიყენოთ სახვით ხელოვნების ნაწარმოების შემთხვევაშიც, მაგრამ ეს არ გულისხმობს ლინგვისტურ სისტემებთან დაკავშირებული ტერმინებისა და მნიშვნელობების ხელოვნების განზომილებაში პირდაპირ გადმოტანასა და მხატვრულ ფორმებზე მათ მექანიკურ მორგებას, არამედ პრინციპების ან მიმართებების მოშველიებას და მათ „თარგმნას“ შესაბამის, ვიზუალურ ენაზე.

სტრუქტურებით, მაგრამ ავტორი როგორც ინდივიდუალური არსი ამავედროულად ცდილობს ტექსტის შექმნის პროცესში ენობრივი სტრუქტურების ისე გამოყენებას, სადაც გამოჩნდება მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, რაც ვლინდება ავტორის მსოფლხედვაში, სტილსა და სახისმეტყველებაში. ტექსტის ქმნის პროცესში ავტორი თავის თავს ავლენს კონკრეტულ ისტორიულ რეალობაში, რის შედეგადაც ის ქმნის კონკრეტული საზრისის შემცველ ტექსტს. ამიტომაც, სწორედ ავტორისეული ინდივიდუალობაა ტექსტში შინაგანი ლოგოსის, ანუ ტექსტის დაფარული საზრისის წარმოქმნის წინაპირობა. ფსიქოლოგიური, ანუ ტექნიკური ინტერპრეტაციის მიზანიც სწორედ ტექსტში ამ ავტორისეული ინდივიდუალობის დადგენა, ტექსტის დაფარული საზრისის წვდომაა, რომელიც ტექსტის პირდაპირი აზრის მიღმაა მოცემული. ხოლო ჰერმენევტიკულ პროცესში ტექსტის ინტერპრეტაციის ეს ორი სახეობა a priori ერთდროულად ხორციელდება, ისინი დიალექტიკურ მთლიანობას ქმნიან და ურთიერთგამომდინარეობენ.

ტექსტის გრამატიკული და ტექნიკურ-ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაციები, იმპლიციტურად გულისხმობენ ჰერმენევტიკულ წრეს, ანუ ინტერპრეტაციის პროცესს მთელიდან ნაწილისაკენ, და პირიქით, ნაწილიდან მთელისაკენ. ჰერმენევტიკული წრის მეთოდს თან ახლავს პრობლემა, თუ როგორ უნდა იქნას დადგენილი კონკრეტული ტექსტის პირველსაზრისი (მთელი). ამაში კი ჰერმენევტს ეხმარება დაგროვილი სახისმეტყველებითი ცოდნა და ჰერმენევტიკული გამოცდილება (ჰ. გ. გადამერის თანახმად, წინარეგანსჯა - Vorurteil, ანუ წინარეცოდნა). აქ საუბარია კონკრეტულ ისტორიულ კონტექსტსა და აქტუალურ სააზროვნო სისტემებზე (რელიგია, ფილოსოფია). ავტორი, რომლის ცნობიერებაშიც და ქვეცნობიერშიც a priori აისახება ეპოქის ონტოლოგია, თავის ტექსტში ახორციელებს ამ სააზროვნო სისტემების გადააზრებას (მიღება-უკუგდება), რის შედეგადაც იქმნება სრულიად ახალი სააზროვნო სისტემა. მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციას აუცილებლად წინ უნდა უძღოდეს ტექსტის შექმნის წანამდგრების განსაზღვრა. ეს მნიშვნელოვანი ელემენტი ინტერპრეტაციის ნებისმიერობას გამორიცხავს და მას გარკვეულ ჩარჩოებში მოაქცევს.

ჰერმენევტიკის ერთერთ ცენტრალურ პრობლემას წარმოადგენს „უკეთ გაგების“ („besser zu verstehen“) საკითხი, დებულება, რომლის თანახმადაც ინტერპრეტატორმა იმაზე მეტი უნდა გაიგოს ავტორის ტექსტიდან, ვიდრე თავად ავტორმა „ჩაღო“ ტექსტში. აქ იგულისხმება ავტორის მიერ ქვეცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად გადმოცემული. ცხადია, ამ შემთხვევაში წარმოიქმნება ინტერპრეტატორის მიერ თვითნებობის საფრთხე, რომლის შემზღუდველად ისტორიზმის პრინციპი მოიაზრება. სწორედ ისტორიზმის პრინციპის საუძველზე უნდა მოხდეს მხატვრული ტექსტების ინტერპრეტაციისას როგორც თვითრეგლამენტირება, ისე უკეთ გაგების პროცესის ადექვატურად წარმართვა.

ფრ. შლაიერმახერი ტექსტის ინტერპრეტაციას სწორედ ისტორიზმის პრინციპს უდებს საუფძვლად და ტექსტის ინტერპრეტაციამდე ტექსტის წარმოქმნის წანამდგვრების, ზემოქმედების არეალის („Wirkungskreis“), ანუ ისტორიული ფონის განსაზღვრის მომხრეა. თუმცა იგი ასევე ტექსტის ინტერპრეტაციისას ისტორიზმის პრინციპისა და, შესაბამისად, ტექსტის ისტორიული ინტერპრეტაციის აბსოლუტიზების წინააღმდეგია. ტექსტის სრულყოფილ ინტერპრეტაციად მოაზრებულია სწორედ ის ქმედება, რომელშიც გათვალისწინებულია ისტორიზმის პრინციპიცა და ავტორისა და ტექსტის თვითმყოფადობაც.

ავტორის არაცნობიერი თუ ქვეცნობიერი მოტივაციების გაგების საკითხს ასევე მივყავართ ფსიქოანალიზთან, დისციპლინასთან, რომელიც ხელოვნების ისტორიის დარგში, ხელოვნების ნაწარმოების კვლევისას ერთერთ მიდგომად ჩამოყალიბდა.

ფსიქოანალიზის დამფუძნებელმა, ზიგმუნდ ფროიდმა განსაზღვრა, რომ კარგად დაწერილი ავადმყოფობის ისტორია რომანივით იკითხება, მგოსანი კი არასისტემატიური, ინტუიტიური ფსიქოლოგიური ცოდნის წყალობით მეცნიერული ფსიქოლოგიის წინამორბედი. მხატვრული გამომსახველობისა და ფსიქოლოგიური შემეცნების ამ სიახლოვემ განაპირობა ფროიდისგანვე წამოსული იმპულსების კვალად ფსიქოანალიზის ადრეულ ხანაში ამ სფეროს ინტენსიური კვლევა (საკუთარი ნაშრომები ხელოვნების შესახებ ფროიდმა 1924 წელს გამოსცა კრებულად, სათაურით

„ფსიქოანალიტიკური ნარკვევები მწერლობისა და ხელოვნების ნაწარმოებთა შესახებ)¹⁹.

ანალიტიკური ფსიქოლოგიის მხატვრულ შემოქმედებასთან მიმართების თემისადმი **კარლ გუსტავ იუნგს** მიძღვნილი აქვს საკმაოდ ვრცელი წერილი „ანალიტიკური ფსიქოლოგიის მიმართება პოეტურ-მხატვრულ შემოქმედებასთან“, სადაც ის მიზნად ისახავს საკუთარი აზრის გამოთქმას ფსიქოლოგიასა და ხელოვნებას შორის საზღვრების პრობლემაზე და აღნიშნავს: „ერთი რამ უდავოა: ეს ორი სფერო, მიუხედავად მათი სხვადასხვაობისა, ერთმანეთთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული, რაც იმთავითვე საჭიროებს მათ გამიჯვნას. მათი ურთიერთკავშირი ეფუძნება იმას, რომ ხელოვნება თავის მხატვრულ პრაქტიკაში ფსიქოლოგიური საქმიანობაა და ამდენად, შეიძლება და უნდა დაექვემდებაროს ფსიქოლოგიურ განხილვას“. ამავე დროს ის აზუსტებს დისციპლინათა შორის მიჯნას და აქვე შენიშნავს, რომ ფსიქოლოგიის საგანი შეიძლება იყოს ხელოვნების მხოლოდ ის ნაწილი, რომელიც მოიცავს მხატვრულ სახეთა ქმნას და არა ის, რომელიც წარმოადგენს თვითონ ხელოვნების არსს“²⁰ და რომელიც ხელოვნების რაობის საკითხთან ერთად, მხოლოდ ესთეტიკურ-მხატვრული და არა ფსიქოლოგიური მიდგომის გზით უნდა იქნას განხილული. ხელოვნების ფსიქოლოგიური ანალიზი შემოისაზღვრება მხატვრული შემოქმედების ფსიქიკური პროცესით.

ჯერ კიდევ ზ. ფროიდის მიერ დაფუძნებულმა სამედიცინო ფსიქოლოგიის მიმართულებამ ბევრი ახალი საყრდენი მისცა ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორიკოსებს ინდივიდუალური მხატვრული შემოქმედების მხატვრის პიროვნულ განცდებთან კავშირში კვლევისას. ამ მეთოდის გამოყენებამ აჩვენა, რომ მხატვრული შემოქმედება, ერთი მხრივ, მხატვრის პირად ცხოვრებასთან არის გადაჯაჭვული, მეორე მხრივ კი, მაინც ამ გადაჯაჭვაზე უფრო მაღლა დგას.

¹⁹ ჰარმუტ კრაფტი, დიადემის სამერთობა. ფსიქოლოგიურ-ანალიტიკური მიდგომა ხელოვნებისადმი. ხელოვნების ისტორია. შესავალი. გამოცემული ჰანს ბელტინგის, ჰაინრიხ დილის, ვოლფგანგ კემპის, ვილიბალდ ზაუერლენდერის და მარტინ ვარნკეს მიერ. თბილისი 2005, გვ.307

²⁰ Юнг, К. Г. „Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству“.

<http://www.psychiatry.ru/stat/150> (თარგმნა ნ.ე.)

ზ. ფროიდის რედუქციული მეთოდის ზოგადი განხილვისას, კ. იუნგი მხატვრული შემოქმედების კვლევისას მის არაადექვატურობაზე შენიშნავს (რის განხილვასაც აქ არ შევუდგები) და წერს: „იმისათვის, რომ მხატვრულ შემოქმედებას თავისი წილი მიეზღოს, ანალიტიკური ფსიქოლოგია სრულიად უნდა განუდგეს სამედიცინო მსჯელობებს, რადგან მხატვრული შემოქმედება ავადმყოფობა არ არის და ამდენად სრულიად სხვა, არა სამკურნალო-სამედიცინო ორიენტაციას მოითხოვს...რომ შემოქმედების მაპროვოცირებელ პიროვნულ მოტივებზე დაყრდნობა ხელოვნების ნაწარმოებისათვის სრულიად არაადექვატურია, რამდენადაც „ხელოვნების ნაწარმოები არა ადამიანი, არამედ რაღაც ზეპიროვნულია“²¹.

ხელოვნების ნაწარმოებისადმი ფსიქოანალიტიკური მიდგომის ჩამოყალიბებისას აღინიშნებოდა აუცილებლობაზე, რომ „ანგარიში უნდა გაეწიოს ურთიერთმიმართების ასპექტსა და მის დამოკიდებულებას სხვა, დამსწრე თუ უჩინარ პირთან („მეასმე“). „მისი ამოსავალი“ პასიურად მონაწილე დამკვირვებელი“ კი აღარაა, – წერს კ. კრამფტი – არამედ „სტრუქტურის მქმნელი დამკვირვებელი“. ეს ხომ სურათის მნახველი წყვეტს, რამდენ ხანს სურს სურათის დათვალიერება, რამდენად კარგადაა ის საუბრების თუ ლიტერატურის საშუალებით მომზადებული. „სურათის პასუხიც“ შესაბამისი იქნება. სოციოლოგიურად განსწავლული მნახველი სურათს სხვაგვარად ხედავს, ვიდრე იკონოგრაფიით დაინტერესებული, ხოლო იკონოგრაფიით დაინტერესებული მნახველის ხედვა ფემინისტური მიდგომის მნახველისგან განსხვავდება... ფსიქოანალიზის ტერმინოლოგიით ამას „გადატანა“ (სურათთან მიმართებაში ცნობიერად და უფრო ხშირად არარეფლექტირებულად მოხმობილი ჩვენი ფანტაზიები განცდები და რეაქციები, ჩვენი განწყობა) და „უკუგადმოტანა“ (ამგვარ გადატანაზე რეაქცია ორი პიროვნების ფსიქოლოგიის ფარგლებში, სურათთან „სიტყვისგებისას“ წარმოშობილი ჩვენი რეაქცია) ჰქვია“. ორივე ფენომენი გავლენას ახდენს „საკუთარ თავსა და ობიექტს შორის მიქცევა-მოქცევაზე“²². საინტერესოა, რომ პასუხი ყველა მნახველს უბრუნდება. უკუგების

²¹ იქვე

²² ჰარმუტ კრამფტი, დიადემის სამერთობა. ფსიქოლოგიურ-ანალიტიკური მიდგომა ხელოვნებისადმი., ხელოვნების ისტორია. შესავალი. თბილისი 2005, გვ.311

პრინციპი ყველა შემთხვევაში მუშაობს. ცხადია, აქ არ უნდა შევიდეთ შეცდომაში და არ ვიგულისხმოდეთ ამ პროცესში ინტერპრეტაციის ნებისმიერობა. კვლავ ჰანს ბელტინგს თუ დავიმოწმებთ, დღეს „მეცნერების მიზანს აღარ წარმოადგენს ხელოვნების იდეალის განმტკიცება, არამედ ინტერპრეტაცია როგორც მეთოდი“²³. მაგრამ, როგორც ზემოთაც აღინიშნა, ინტერპრეტაციისას არსებობს სუბიექტის (ინტერპრეტატორის) მიერ ობიექტზე (ხელოვნების ნაწარმოები) უპირატესობის გავრცელების და ინტერპრეტაციის თვითმიზნურობის, ხშირად, მისი სისტემად გამყარების საფრთხე.

აღნიშნულ პრობლემასთან კავშირში საინტერესოა ლუდვიგ ვიტგენშტაინის მოსაზრებები. მის ნააზრევზე შეჩერება ნათელს მოჰფენს ინტერპრეტაციასთან და მის შესაძლებლობებსა თუ ჩარჩოებთან დაკავშირებულ მრავალ საკითხს. ამდენად, ლ. ვიტგენშტაინის რიგ ჩვენთვის აქტუალურ დებულებათა ცალკე გამოყოფა და უფრო დაწვრილებით წარმოდგენა მიზანშეწონილად მიგვაჩნია.

§ ლუდვიგ ვიტგენშტაინის ფილოსოფიური პარადიგმა: „მნიშვნელობა გამოყენება“ - ობიექტური ჭეშმარიტება და პირობითი სამყარო

²³ Hans Belting, “The End of the History of Art?” ,The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987. გვ.20

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედების ინტერპრეტაციის ცდისას (ისევე, როგორც ნაშრომის თეორიულ-მეთოდოლოგიური ბაზისა და მიდგომის ჩამოყალიბებისათვის), მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა თანამედროვეობის გაგებისა და ახსნისათვის დღესაც ერთერთი ყველაზე აქტუალური ფილოსოფოსის, ევროპული ფილოსოფიური აზრის უდიდესი წარმომადგენლის, ლუდვიგ ვიტგენშტაინის ნაშრომები²⁴. მაშინ, როცა პოზიტივიზმით, ფროიდიზმითა და სტრუქტურალიზმის საწყისებით ეჭვმდგარი ახალი ეპოქა და კულტურა ახალ მეთოდოლოგიას მოითხოვდა, პარადიგმატული ცვლილების განხორციელების ეპოქალურ მოთხოვნილებას ყველაზე უკეთ ვიტგენშტაინის მიერ წამოყენებულმა ფორმულირებებმა უპასუხა²⁵. სწორედ მის გვიანდელ მეთოდოლოგიაში ჩაეყარა საფუძველი ე.წ. ლინგვისტურ რევოლუციას ფილოსოფიაში, ხოლო მეტაფიზიკამ, ყველა თავის გამოვლინებაში, დაკარგა არსებობის უფლება. „მნიშვნელობა გამოყენება“ - ლ. ვიტგენშტაინის ამ განმარტებამ ბევრი სიცხადე გამოკვეთა და შეიძლება ითქვას, ერთგვარი გარღვევა განახორციელა XX საუკუნის ფილოსოფიაში. მან უზარმაზარი გავლენა მოახდინა 20-ე საუკუნის ფილოსოფიაზე. ვენის წრის ლოგიკურ პოზიტივისტებზე უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა მისმა „ლოგიკურ-

²⁴ საინტერესოა, რომ ლ. ვიტგენშტაინისა და ჟ. დერიდას შრომებს შორის მსგავსებები დიდ ინტერესს ბადებს კონტინენტურ ფილოსოფიაში და ითვლება, რომ ლ. ვიტგენშტაინი შეიძლება იქცეს მამოძრავებელ ძალად ფილოსოფიის პოსტანალიტიკური სკოლისათვის, რომელიც ახლა იკიდებს ფეხს.

²⁵ მომდევნო მსჯელობა შეიძლება რამდენადმე ვრცელი იყოს, მაგრამ ეს სივრცელე გამართლებულია ჩვენთვის საინტერესო ფენომენის გაგებისა და გააზრებისათვის აღნიშნული დისკურსის მნიშვნელოვნებიდან გამომდინარე. ამავე დროს, ცხადია, რომ აქ არ შევუდგებით ლ. ვიტგენშტაინისა თუ სხვა ჩვენს მიერ შემდგომში მოხმობილი მოაზროვნეების ფილოსოფიური სისტემების დაწვრილებით აღწერა-ანალიზს; ყურადღებას, ბუნებრივია, გავამახვილებთ მხოლოდ იმ ასპექტებზე, რომლებიც ჩვენთვის საინტერესო თემისათვის განსაკუთრებით რელევანტურია და შევეცდებით, მათი შეძლებისდაგვარად ლაკონიურად გადმოცემის კვალად, მსჯელობაში სიცხადის შემოტანას.

ფილოსოფიურმა ტრაქტატმა“, განსაკუთრებით კი მისმა იდეამ, რომ ლოგიკა და მათემატიკა ანალიტიკურია, და რომ ფილოსოფია არის ქმედება, რომელიც გამიზნულია ნათელყოფისათვის და არა ფაქტების აღმოსაჩენად. ლ. ვიტგენშტაინის მიხედვით, („ლოგიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატი“, 4.112) „ფილოსოფიის მიზანია აზრების ლოგიკური განმარტება. ფილოსოფია არის არა მოძღვრება, არამედ ქმედება. ფილოსოფიური ნაშრომი ძირითადად განმარტებებისგან შედგება. ფილოსოფიის შედეგია არა „ფილოსოფიური წინადადებები“, არამედ წინადადებების განმარტება. ფილოსოფიამ უნდა განმარტოს და მკაცრად განაცალკევოს ის აზრები, რომლებიც სხვა მხრივ ბუნდოვანი და დაბინდულია“²⁶. ამდენად, ფილოსოფია არის არა აღწერითი, არამედ განმარტებითი. მისი მიზანია დაბნეულობის გაფანტვა. ფილოსოფიის პრობლემაა, რა არის შესაძლებელი, ან უფრო, რა არის შეცნობადი... რა არის შეცნობადი და რა – არა, რას აქვს აზრი და რას – არა, დამოკიდებულია ენის, გრამატიკის წესებზე. ლ. ვიტგენშტაინის მიხედვით, გამოკვლევა ნათელს ჰყენს ჩვენს პრობლემას გაუგებრობების გაფანტვის გზით. მის მიერ შემოტანილი, ლინგვისტური ფილოსოფიისათვის ისეთი მნიშვნელოვანი ცნება, როგორიცაა „ენობრივი თამაშები“, დაკავშირებულია ბუნებრივ, ყოველდღიურ ენასთან – მეცნიერების იდეალური ენის შემთხვევაში, ამგვარი რამ შეუძლებელია. ლ. ვიტგენშტაინი თავის ამოცანას ასე განმარტავს: „ენა ყველას ერთსა და იგივე მახეებს უგებს; ეს ადვილად მისაწვდომი მცდარი შესახვევების უზარმაზარი ქსელია. და ასე, ჩვენ ვუყურებთ როგორ მიუყვებიან ერთსა და იმავე ბილიკს ადამიანები ერთმანეთის მიყოლებით და წინასწარ ვიცით, სად გადაუხვევენ ისინი, სად ივლიან პირდაპირ ისე, რომ ვერ შეამჩნივენ შესახვევს და ა.შ. ამდენად, მე უნდა აღვმართო ნიშნულები ყველა კვეთაზე, სადაც არასწორი შესახვევია, რომ დავეხმარო ადამიანებს, გასცდნენ სახიფათო ადგილებს. მაგრამ ფილოსოფიას მხოლოდ ასეთი მანიშნებლების შემოთავაზება შეუძლია და ისინი შესაძლოა ვერ შეამჩნიონ, ან შესაძლოა მათ ვერ გაჰყვნენ სწორად. და უნდა გვახსოვდეს, რომ მანიშნებელი კონკრეტული პრობლემის არეალის კონტექსტს განეკუთვნება. ის შეიძლება სულაც არ გამოდგეს სადმე სხვაგან და არ უნდა იქნას მიჩნეული დოგმად. ამდენად, ფილოსოფია გვთავაზობს არა

²⁶ ლ. ვიტგენშტაინი, „ლოგიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატი“, გვ. 117 (თარგმნა და კომენტარი დაურთო ი. მინდაძემ)

ქეშმარიტებებს, არა თეორიებს, არაფერს განსაცვიფრებელს, არამედ გვახსენებს იმას, რაც ჩვენ ყველამ ვიცით“²⁷.

ლუდვიგ ვიტგენშტაინი „ლოგიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატის“ დებულებაში 4.003 ამბობს: „წინადადებებისა და შეკითხვების უმეტესობა, რომლებიც ფილოსოფიურ საკითხებზე დაიწერა, არის არა მცდარი, არამედ საზრისს მოკლებული. აქედან გამომდინარე, მსგავს შეკითხვებზე პასუხის გაცემა ჩვენ არ შეგვიძლია, ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ მათი საზრისის არ არსებობა დავადგინოთ. ფილოსოფოსების შეკითხვებისა და წინადადებების უმეტესობა ეფუძნება იმას, რომ ჩვენ ჩვენი ენის ლოგიკა არ გვემის...და გასაკვირი არაა, რომ უდიდესი პრობლემები სინამდვილეში არ არის პრობლემები“²⁸.

ამდენად, ფილოსოფოსების ამოცანაა ჩვენი ენის ლოგიკის ცხადად წარმოჩენა. ეს არ გადაჭრის მნიშვნელოვან პრობლემებს, მაგრამ აჩვენებს, რომ პრობლემები, რომელთაც ჩვენ მნიშვნელოვნად მივიჩნევთ, სრულიად არ არიან პრობლემები. ის, რაც მიიღწევა, არის არა ცოდნა, არამედ დაბნეულობის არარსებობა²⁹.

ამ სიცხადეში მეტაფიზიკა უარყოფილია; მნიშვნელობა გამოყენებაა. მნიშვნელობა განპირობებულია პრაქტიკული ქმედების სოციალური კონტექსტებით, ანუ „ენობრივი თამაშებით“.

იგი „ფილოსოფიურ გამოკვლევებში“ წერს: „შეიძლებაოდა გვეთქვა: თუ მოვლენა მე სწორად მეჩვენება, ის სწორია. და ეს იმას ნიშნავს, რომ აქ ჩვენ არ შეგვიძლია სისწორეზე ვილაპარაკოთ“. საინტერესოა, მივყვეთ მის მსჯელობას: „წესის მიდევნება ჰგავს ბრძანებას დამორჩილებას - აცხადებს ფილოსოფოსი - ჩვენ ვსწავლობთ ასე კეთებას; ჩვენ ვრეაგირებთ ბრძანებაზე გარკვეული სახით. მაგრამ თუ ერთი ადამიანი ბრძანებაზე ასე რეაგირებს, ხოლო მეორე ისე? რა იქნება სწორი?“³⁰

²⁷ Wittgenstein, Ludwig, „Culture and Value“, Chicago. University of Chicago Press, 1980. გვ. 18

²⁸ იქვე, გვ. 95

²⁹ საინტერესოა, რომ დაახლოებით იგივეს გულისხმობს თომას კუნის მოსაზრება ევოლუციის პროცესის შესახებ მეცნიერებაში; პროცესის, რომლის ყოველი მომდევნო სტადია გულისხმობს მეტ კონკრეტულობასა და უფრო ღრმა სპეციალიზაციას და წარმოადგენს სამეცნიერო ცოდნის განვითარების გაუმჯობესებულ ნიმუშს

³⁰ Витгенштейн, Л. Философские исследования. Москв. 2010. გვ. 131 (თარგმნა ნ.ე.)

აღმოჩნდა, რომ „წესის მიდევნება“ ერთგვარი პრაქტიკაა. ჩათვალო, რომ მიჰყვები წესს, არ ნიშნავს წესის მიყოლას. გამოდის, არ შეიძლება წესს მიჰყვე მხოლოდ „პირადულად“; სხვანაირად რომ ვთქვათ, როდესაც გგონია, რომ მისდევ წესს და წესის მიდევნება ერთი და იგივე იქნებოდა.

იგივე პრობლემა წარმოდგენილია მისივე შემდეგ არგუმენტში: (232). „წარმოვიდგინოთ წესი, რომელიც მაცნობებს როგორ მივყვე მას; ანუ როცა ჩემი მზერა მიჰყვება ხაზს, შინაგანი ხმა ამბობს: „აი ასე!“—რაში მდგომარეობს ერთგვარი შთაგონების მორჩილების ამ პროცესსა და წესის მიდევნებას შორის განსხვავება? ისინი ხომ სრულიად არ გვანან ერთმანეთს. შთაგონების შემთხვევაში მე ველოდები მომენტის დადგომას. მე ვერავის ვასწავლი ხაზის მიდევნების ჩემულ „ტექნიკას“. შემძლია მხოლოდ ვასწავლო მოსმენა, რაღაც აღქმა. მაგრამ მაშინ, რა თქმა უნდა, მე არ შემძლია მოვითხოვო, რომ ის მიჰყვეს ხაზს ზუსტად ისე, როგორც მე. ეს შთაგონების მიხედვით და წესის თანახმად მოქმედების ჩემი გამოცდილება არ არის; ეს გრამატიკული შენიშვნაა“³¹.

ამგვარად, თუ ჩვენ ასეთ გრამატიკაზე შევთანხმდებით, მაშინ შევთანხმდებით კონკრეტული ინერპრეტაციის მართებულობაზეც. მითუმეტეს, თუ გავიხსენებთ (და გავიზიარებთ) პოსტმოდერნის პოზიციას, რომელიც არა მხოლოდ მეტაფიზიკურ, არამედ მეთოდოლოგიურ დუალიზმსაც უარყოფს და ნორმების იმანენტურობას აღიარებს: „ნორმატიული იმანენტურობა ამტკიცებს, რომ ნორმები, რომლებსაც ჩვენ ვიყენებთ პროცესების თაობაზე მსჯელობისათვის, თავად წარმოადგენენ იმ პროცესთა პროდუქტს, რომელთა თაობაზეც ისინი მსჯელობენ. არ არსებობს წვდომა „გარეთაზე“... ნორმები არ არიან დამოუკიდებელნი ბუნების ან სემიოზისისაგან (ნიშანთა პროდუცირება და ინტერპრეტაცია), ან გამოცდილებისა თუ სოციალური ინტერესებისაგან“³².

სხვანაირად, კონკრეტული ნორმები (მნიშვნელობები) გამომდინარეობენ კონკრეტული მოცემული სიტუაციებიდან, სოციალური კონტექსტებიდან და ისინი

³¹ Витгенштейн, Л. დასახ. ნაშრ. გვ. 138

³²From Modernism to Postmodernism. An anthology. Blackwell Philosophy Anthologies. Edited by Lawrence Cahoon. Blackwell Publishing, 2003. გვ. 11 (თარგმნა ნ.ე.)

ექვემდებარებიან ცვლას განსხვავებულ მოცემულობაში. კონტექსტი განაპირობებს და განსაზღვრავს მოვლენისა თუ ქმედების მნიშვნელობას, მის შინაარსს.

ლ. ვიტგენშტაინი „ფილოსოფიური გამოკვლევების“ სექცია 43 -ში ამბობს, რომ: „შემთხვევათა დიდ ნაწილში, სადაც ჩვენ ვიყენებთ სიტყვა „მნიშვნელობას“, თუმცა არა ყველაში... ის შეიძლება განისაზღვროს ამგვარად: სიტყვის მნიშვნელობა არის მისი გამოყენება ენაში“...ფაქტია, რომ ბრძანებასა და მის შესრულებას შორის უფსკრულია. ის გაგების აქტმა უნდა შეავსოს. მხოლოდ გაგების აქტში იგულისხმება, რომ ჩვენ ეს უნდა გავაკეთოთ. ხოლო ბრძანება მხოლოდ ბგერაა... ყველა ნიშანი ცალკე უსიცოცხლოა. რა განმსჭვალავს მას სიცოცხლით? – ის ცოცხლობს გამოყენებაში“³³. გამოყენების ცოდნა ნიშნავს მნიშვნელობის ცოდნას. როცა ადამიანი ამბობს რამეს, თუ რას გულისხმობს ის, დამოკიდებულია არა მხოლოდ ნათქვამზე, არამედ ასევე კონტექსტზე, რომელშიც ის ითქვა. მნიშვნელობა, აზრი, შინაარსი მინიჭებულია გარემოს მიერ. სიტყვები, ჟესტები, გამოხატვები ცოცხლდებიან მხოლოდ ენობრივ თამაშებში, კულტურაში, ცხოვრების ფორმაში. თუ ვთქვათ სურათი რაღაცას ნიშნავს, მაშინ ეს ამას ნიშნავს ვილაციისთვის. მისი მნიშვნელობა არ წარმოადგენს ობიექტურ თვისებას, ისევე, როგორც მისი ზომა და ფორმა. იგივე შეიძლება ითქვას ნებისმიერ მენტალურ სურათზე. ასევე, „ტრაქტატში“ ვკითხულობთ: „თუ მე ვამბობ, რომ ეს *სწორი* გზაა, მე ვგულისხმობ, რომ ეს სწორი გზაა კონკრეტულ მიზანთან მიმართებით“.

ამდენად, ვიტგენშტაინის შენიშვნა, რომ „თუ ღმერთი ჩვენს გონებებში ჩაიხედავდა, ის ვერ შეძლებდა დაენახა, ვიზე ვსაუბრობთ ჩვენ“ – ნიშნავს, რომ ნებისმიერ შინაგან სახეს დასჭირდებოდა ინტერპრეტაცია. ისარი (მანიშნებელი) მიუთითებს მხოლოდ იმაზე, თუ როგორ გამოიყენება ის. სხვანაირად, მიმთითებელი ისრის, როგორც ნიშნის (მანიშნებლის) მნიშვნელობა გამოყენებაა. ეს კი გულისხმობს, რომ არ არსებობს რაიმე სტატიკური, უნივერსალური მნიშვნელობა, რომ სამყარო პირობითია და მრავალგვარად ინტერპრეტირებადი. მიღებული (დამკვიდრებული) მნიშვნელობა კი კონვენციური ხასიათისაა, შეთანხმებითია: ადამიანებს შორის

³³ Витгенштейн, Л. *დასახ. ნაშრ. გვ. 140*

შეთანხმება წყვეტს, რა არის სწორი და რა - მცდარი და ისინი თანხმდებიან ენაზე, რომელსაც იყენებენ. „ეს არ არის თანხმობა მოსაზრებათა თაობაზე, არამედ ეს არის თანხმობა სიცოცხლის ფორმის თაობაზე“³⁴.

შესაძლებელია თუ არა, რომ ამ მსჯელობიდან გამოვიყვანოთ მოცემულობა, რომელიც იგულისხმებდა პირადი შეგრძნებებით განპირობებულ ენას? ვიტგენშტაინი ამ კონტექსტის აღსაწერად იყენებს გამოთქმას – „პირადი ენა“. ასეთი პირადი ენის გაგება არავის შეუძლია, გარდა მისი მომხმარებლისა (მხოლოდ იმისა, ვინც იცის ის შეგრძნება, რასაც ის ეხება). ამდენად, ე.წ. „პირადი ენა“ საერთოდ არ არის ენა. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ პირადი ენა შეუძლებელია, მაგრამ კონკრეტული რამ, რისი თქმაც შეიძლება ადამიანს უნდოდეს ენაზე, საბოლოოდ არათანმიმდევრულია. თუ ჩვენ მართლაც შევეცდებით მოვხაზოთ პირადი ობიექტების (შეგრძნებების) სამყარო და მნიშვნელობის შინაგანი აქტები და ა.შ, დავინახავთ, რომ რაც ჩვენ მოვხაზეთ, ან ჩვეულებრივი საზოგადოებრივი ენაა, ან გაუგებარი ქმედება. ამდენად, პირად სივრცეში სისწორის კრიტერიუმებს ვერ დავსახავთ. საერთოდ, „გარემოებათა სამყაროში შეუძლებელია იმის მტკიცება, რომ კონკრეტული მიდგომა სწორია“ – აცხადებს ვიტგენშტაინი. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ თუ ეს რელატივიზმს გულისხმობს, ესეც კიდევ ერთი მიდგომა თუ დამოკიდებულებაა.

ფრიდრიხ ნიცშე ადამიანის სწრაფვას საყოველთაო შეთანხმებისაკენ მის იმანენტურ აუცილებლობას უკავშირებდა: „რამდენადაც პიროვნებას სურს შეინარჩუნოს საკუთარი თავი სხვა პიროვნებასთან მიმართებით, - წერდა ის - ის, ბუნებრივად გამოიყენებს ინტელექტს, ძირითადად, სიმულაციისთვის. მაგრამ, ამავე დროს...ადამიანს აქვს სოციალურად და ბრბოსთან ერთად არსებობის სურვილი; ამიტომ მას სჭირდება დაამყაროს მშვიდობა და შესაბამისად, მიისწრაფის განდევნოს თავისი სამყაროდან ყველაზე საშინელი „bellum omni contra omnes“ (თითოეულის ომი ყველას წინააღმდეგ). ამ მშვიდობის ტრაქტატს მაინც მოაქვს რაღაც, რაც აღმოჩნდება, რომ არის პირველი ნაბიჯი ამ ამოუცნობი ჭეშმარიტებისკენ სწრაფვის

³⁴ იქვე

მოპოვებისაკენ: სახელდობრ, ის, რაც ამიერიდან უნდა ჩაითვალოს „ჭეშმარიტებად“ დადგენილია. ანუ საგნებისათვის მინიჭებულია ცალსახად მართებული და შემაკავშირებელი მნიშვნელობა, და ენის ეს შეთანხმება, იგივენაირად, ადგენს ჭეშმარიტების პირველ კანონებს“³⁵. „...მხოლოდ გულმავიწყობის გამო შეუძლია ადამიანს მიაღწიოს წერტილს, სადაც ის თავს ჭეშმარიტების აღნიშნული ხარისხის მფლობელად წარმოისახავს“ - აგრძელებს იგი – „თუ ის არ დაკმაყოფილდება „ჭეშმარიტებით“, რომელსაც ტავტოლოგიის სახე აქვს, ანუ თუ არ იქნება კმაყოფილი ცარიელი ნაჭუჭებით, ის ყოველთვის გაცვლის ჭეშმარიტებებს ილუზიებში. რა არის სიტყვა? ის ნერვული სტიმულის ბგერითი ასლია. მაგრამ ნერვული სტიმულიდან გამომდინარე შემდგომი დასკვნა ჩვენს გარეთ არსებულ მიზეზზე, უკვე წარმოადგენს საკმარისი მიზეზის პრინციპის (ლაიბნიცის „principle of sufficient reason“ - ის მიხედვით, ყოველი ფაქტობრივი ჭეშმარიტება გამყარებული უნდა იყოს საკმარისი მიზეზით) ყალბი და გაუმართლებელი გამოყენების შედეგია. ენის გენეზისში გადამწყვეტი ფაქტორი რომ მხოლოდ ჭეშმარიტება ყოფილიყო, და მნიშვნელობისათვის გადამწყვეტი რომ უეჭველი ფაქტის თვალთახედვა ყოფილიყო, მაშინ როგორღა გავხედავდით გვეთქვა „ქვა მაგარია“, თითქოს „მაგარი“ ისეთი რამ იყოს, რაც ჩვენთვის ნაცნობია და არა უბრალოდ სრულიად სუბიექტური სტიმულაცია!...მაშინ რა არის ჭეშმარიტება? მეტაფორების, მეტონომიებისა და ანთროპომორფიზმების მოძრავი მატარებელი: მოკლედ, ადამიანური ურთიერთობების ჯამი, რომლებიც პოეტურად და რიტორიკულად გაინტენსიურდა, გადაეცა, შელამაზდა, და რომლებიც ხანგრძლივი გამოყენების შემდეგ, ხალხს ეჩვენება დადგენილად, კანონიკურად და შემაკავშირებლად. ჭეშმარიტებები წარმოადგენენ ილუზიებს, რომლებიც დაგვაკვიწყდა, რომ ილუზიები არიან; ისინი მეტაფორებია, რომლებიც გაცვდა და დაიშრიტა გრძნობადი ფორმისაგან, მონეტები,

³⁵ F. Nietzsche, *On Truth and Lies in a Nonmoral Sense*, Philosophy and Truth. New York: Humanities Press, 1979. გვ. 79-91 (თარგმნა ნ.ე.)

რომლებმაც დაკარგეს რელიეფი და ახლა მეტალებად მიიჩნევიან და არა მონეტებად³⁶.

ამდენად ნიცშე უარყოფს „სწორი“ სამყაროს არსებობის შესაძლებლობას, სწორი აღქმის კრიტერიუმებზე წვდომის არარსებობის გამო: „სწორი აღქმა“ – რომელიც ნიშნავს – „ობიექტის ადეკვატურ გამოხატულებას სუბიექტში“ – წინააღმდეგობრივ შეუძლებლობას წარმოადგენს. რადგან ორ აბსოლუტურად განსხვავებულ სფეროს შორის, როგორც სუბიექტსა და ობიექტს შორის, არ არსებობს კაუზალობა, არ არსებობს სისწორე და არ არსებობს გამოხატვა; არსებობს მხოლოდ, ყველაზე ბევრი, *ესთეტიკური* მიმართება: არაზუსტი თარგმანი სრულიად უცხო ენაზე – რისთვისაც საჭიროა, ყველა შემთხვევაში, წარმოსახვითი შუამავალი სფერო და მედიაციური ძალა“.

სუბიექტისა და ობიექტის პრობლემას **ერნსტ კასირერი** მჭიდროდ უკავშირებს მეორე - ნიშნისა და მისი მნიშვნელობის ურთიერთმიმართების პრობლემას. ამოსავალი წერტილი იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანი მხოლოდ ბუნებრივ უნივერსუმში აღარ ცხოვრობს, არამედ ის სამყაროს ენის, მითისა და შესაბამისად, რელიგიისა და ხელოვნების საშუალებით, აქედან გამომდინარე კი, “სიმბოლურ ფორმებად” იმეცნებს. ენა და კულტურის სხვა ნიშნები, რომლებიც, ჩვეულებრივ, აღიქმება, როგორც შინაარსის გარეთ არსებული ფორმები, სინამდვილეში არიან შინაარსის მატარებელი ფორმები, რომლებიც თვითონ შინაარსის აუცილებელ მომენტებს წარმოადგენენ. შინაარსი არსებობს არა ადამიანების გონებაში, არა ობიექტურ რეალობაში, არამედ მხოლოდ ადამიანების მიერ შექმნილ ფორმებში, რომლებიც ამის შეეგად, სიმბოლურ ფორმებად წარმოდგებიან. როცა ჩვენ გავიგებთ საგანთა ბუნებას, როგორც სიმბოლურ ფორმებს, ჩვენს მიერ შექმნილ, მაგრამ ამავე დროს ჩვენგან დამოუკიდებლად არსებულ შინაარსს, მხოლოდ მაშინ შევძლებთ, განვასხვავოთ სუბიექტური ობიექტურისგან. კასირერის სიმბოლური ფორმა არა ადამიანს გარეთ არსებული საგანია, არა ადამიანის მატერიალიზირებული იდეა, არამედ ესაა ადამიანის შემოქმედებისას აღმოცენებული მნიშვნელობა, რომელიც

³⁶ იქვე

უფრო ობიექტურია, ვიდრე ცალკეული ადამიანის მოღვაწეობა, რადგან ის განსაზღვრავს ამ მოღვაწეობის ხასიათს. შემდგომში ობიექტური, ადამიანის ცნობიერებისაგან დამოუკიდებელი საგანი - სიმბოლური ფორმა, ამავე დროს, გამოხატავს არა საკუთარ თავს, არა ადამიანისაგან დამოუკიდებელ ობიექტურ სინამდვილეს, არამედ რაღაც მისგან სრულიად განსხვავებულს, რომელიც მასშია სიმბოლიზებული. ამავე დროს, ეს სხვა მნიშვნელობა ვერსად იარსებებს თუ არა თვით სიმბოლური ფორმაში.

მიშელ ფუკო ჭეშმარიტების სტატუსისა და საზოგადოებაში მისი როლის შესახებ მსჯელობისას შენიშნავს: „ყველა საზოგადოებას გააჩნია ჭეშმარიტების საკუთარი რეჟიმი, ჭეშმარიტების საკუთარი „ზოგადი პოლიტიკა“, ანუ დისკურსთა ტიპები, რომელთაც ის იღებს და აფუნქციონირებს როგორც ჭეშმარიტებას“. ამავედროულად, იგი ამ ცნებას იაზრებს არა როგორც ჭეშმარიტებათა გარკვეულ წყებას, რომელიც აღმოჩენილ და მიღებულ უნდა იქნას, არამედ როგორც „წესების წყებას, რომელთა მიხედვით ხდება ჭეშმარიტისა და მცდარის ერთმანეთისაგან გამიჯვნა³⁷“. იგი იაზრებს საზოგადოების ფარგლებში ჭეშმარიტებისათვის ბრძოლას, არა როგორც მისი იდეისათვის, არამედ როგორც მისი სტატუსისათვის და მისი ეკონომიკური და პოლიტიკური როლისათვის ბრძოლას.

ობიექტური ჭეშმარიტების საკითხთან დაკავშირებით, საინტერესოა კვლავ ლ. ვიტგენშტაინის მოსაზრება. იგი წესებისა და ინტერპრეტაციების შესახებ მსჯელობისას წერს, რომ არსებობს გზა, მოვიხელთოთ წესი, რომელიც არ არის ინტერპრეტაცია.

ნიშნავს თუ არა ისეთი წესის არსებობა, რომელიც არ წარმოადგენს ინტერპრეტაციას, ობიექტური ჭეშმარიტების დაშვებას?

ამ საკვანძო შეკითხვაზე პასუხს აქვე ვპოულობთ: როგორც ითქვა, „წესის მიღვევნა“ ერთგვარი პრაქტიკაა. ამის მაგალითად მოყვანილია შემდეგი: „გამოთვლების ვირტუოზები გვაძლევენ სწორ პასუხს, მაგრამ არ შეუძლიათ ახსნან – თუ როგორ. არ უნდა ვთქვათ, რომ ისინი გამოთვლას ახორციელებენ? ე.ი.

³⁷ Michel Foucault, "Truth and Power". Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings. 1972-77. გვ. 131-133 (თარგმნა ნ.ე.)

მიუხედავად იმისა, რომ ისინი არ მისდევენ წესს, ჩვენ ვერ უარვყოფთ ფაქტს, რომ ისინი გამოთვლას ახორციელებენ. ამდენად, ამ შემთხვევაში მოქმედებს არა წესი, როგორც მექანიზმი, არამედ რაღაც შთაგონებაზე მინდობის, რაღაცის მოსმენისა თუ აღქმის წესი“³⁸.

საკითხის ამგვარად დაყენება, ცხადია, უკიდურეს პირობითობას გულისხმობს. არ არსებობს მტკიცებები, რომლებიც რაიმე აბსოლუტური აზრით, არიან ამალღებულნი, მნიშვნელოვანნი ან ტრივიალურნი. არსებობს მხოლოდ პირობითი ღირებულება და პირობითი კარგი, ცუდი და ა.შ...სწორი გზა არის გზა, რომელიც მიდის პირობითად წინასწარგანსაზღვრული წერტილისაკენ და ყველასთვის საკმაოდ ცხადია, რომ უაზრობაა ამ წინასწარგანსაზღვრული მიზნის გარეშე არსებულ სწორ გზაზე საუბარი... “აბსოლუტურად სწორ გზად“ ლ. ვიტგენშტაინი მოიაზრებს ისეთ გზას, რომელსაც, მის დანახვაზე, *ლოგიკური აუცილებლობით* გაჰყვებოდა *ყველა*, ან შერცხვებოდა, რომ არ გაჰყოლოდა. და ამგვარადვე, *აბსოლუტური კარგი*, თუკი ის აღწერადი ვითარებაა, იქნებოდა ის, რასაც ყველა, მათი გემოვნებისა და მისწრაფებების მიუხედავად, *აუცილებლად* მიჰყვებოდა, ან შერცხვებოდა, რომ არ მიჰყოლოდა. და ის აქვე აცხადებს, რომ ამგვარი ვითარება ქიმიერაა...

ლექციაში ეთიკაზე ლ. ვიტგენშტაინი აღნიშნავს, რომ მთელი მისი მცდელობების მიზანს წარმოადგენდა სამყაროს მიღმა გასვლა, ესე იგი მრავლისმთქმელი ენის მიღმა გასვლა. „ჩემი მთელი მისწრაფება, და მე მჯერა, ყველას მისწრაფება, ვინც ოდესმე სცადა დაეწერა ან ესაუბრა ეთიკაზე ან რელიგიაზე, იყო ენის საზღვრებს გარეთ გაქცევა. ჩვენი საპყრობილეს კედლების მიღმა ეს გაქცევა, სრულიად, აბსოლუტურად უიმედოა. ეთიკა, რამდენადაც ის მომდინარეობს სიცოცხლის არსის, აბსოლუტური სიკეთის (კარგის?), აბსოლუტურად ღირებულის შესახებ რამეს თქმის სურვილისგან, არ შეიძლება იყოს მეცნიერება“³⁹.

³⁸ Витгенштейн, Л. „Философские исследования“. გვ. 138

³⁹ L. Wittgenstein, “Lecture on Ethics”, The Philosophical Review 74, no. 1. 1965, გვ. 3-12 (თარგმნა ნ.ე.)

ენისა და სამყაროს მთელ პირობითობაში, ენობრივი თამაშების სისტემაში ლ. ვიტგენშტაინი მიაწვდის ტრანსცენდენციის შესაძლებლობაზე (აქედან კამათი მისი რეალისტობის თუ ანტირეალისტობის შესახებ). ვიტგენშტაინი აცხადებს, რომ იმაზე, რის შესახებაც შეუძლებელია საუბარი, უნდა დავდუმდეთ. აზრის ამგვარ ფორმულირებაში თავისთავად ნაგულისხმევია, რომ არსებობს ის, რაზეც საუბარი შეუძლებელია (ემპირიულს მიღმა არსებული არაფორმა, რომელიც შეუძლებელია ვერბალურ ან სხვა ფორმაში მოექცეს). ფილოსოფოსი აცხადებს, რომ ყველაზე დიდი მნიშვნელობის მქონეა ის, რაც „ტრაქტატში“ არ არის⁴⁰. გავიხსენოთ, რომ იმანუელ კანტის მიხედვით, ყოფიერების შემეცნება მხოლოდ აზროვნების მეშვეობით არის შესაძლებელი. აზროვნება კი ინდივიდუალური და სუბიექტურია. შესაბამისად, შეუძლებელია მის მიღმა ობიექტური ჭეშმარიტების არსებობის დაშვება. მგრძნობელობით აღქმადი მოვლენების მიღმა არსებულის კონცეპტუალიზაცია შეუძლებელია. სწორედ ამ ენობრივი განზომილების ფარგლებში მოუხელთებელ ტრანსცენდენტულ არსზე ამჯობინებს დადუმებას ლ. ვიტგენშტაინი.

თუ მხედველობაში მივიღებთ „ენობრივი თამაშების“, როგორც მნიშვნელობის განმაპირობებელი კონკრეტული სოციალური კონტექსტების განმარტებას, აღმოვაჩენთ, რომ წინადადების მრავალგვარი ინტერპრეტაციაა შესაძლებელი. რამდენადაც მას არ გააჩნია თავისთავადი მნიშვნელობა. მეტიც, ის არ გამოხატავს

⁴⁰ ვიტგენშტაინს მეტად არ განუვრცია ეს თემა და სიცხადის მიღწევის აუცილებლობაზე, როგორც ამოცანაზე შეჩერდა. მოგვიანებით იყო ამ ზღვარის გადალახვის მცდელობა, რომელიც ითვლება, რომ არ შედგა. ამ მხრივ, საინტერესოა ბრიტანელი ფილოსოფოსის, მაიკლ დამიტის ვიტგენშტაინის კრიტიკა და მის მიერ აღნიშნული იდეის დამუშავების მცდელობები (ყველაზე მნიშვნელოვანი იდეა, რომელიც დამიტმა აიღო ვიტგენშტაინის გვიანდელი ნაშრომებისაგან არის ის, რომ „მნიშვნელობა გამოყენებაა“. დამიტი ღებულობს იმას, რომ მნიშვნელობა გამოყენებაა, მაგრამ არა იმას, რომ მეტაფიზიკური პრობლემები არა გადაჭრილი, არამედ მიტვებული უნდა იქნას. ამდენად, ის დგას გამოწვევის წინაშე, მეტაფიზიკურ დოქტრინებსა და სხვა პრაქტიკებს შორის ზუსტ კავშირებზე მითითებით ახსნას, რა შინაარსი აქვთ მეტაფიზიკურ წინადადებებს. რეალურად, დამიტის პროექტი მდგომარეობდა ემპირიული ენისათვის ანტირეალისტური სემანტიკის მორგებაში. ზოგიერთმა ფილოსოფოსმა, კერძოდ, კრისპინ რაითმა და ნილ ტენანტმა სცადეს განეგრძოთ ეს პროექტი, თუმცა ფილოსოფოსთა უმეტესობა მიუთითებს დამიტის ანტირეალისტური არგუმენტების წარუმატებლობაზე).

არსს, არამედ მხოლოდ მასზე მინიშნების შესაძლებლობა გააჩნია. „ობიექტს წინადადებაში სახელი ენაცვლება - წერს ვიტგენშტაინი - შემოდისა ობიექტების მხოლოდ სახელდება. ნიშნები ენაცვლება მათ. შემოდის მათზე მხოლოდ ლაპარაკი. მათი გამოთქმარ შემოდის. წინადადებას შეუძლია მხოლოდ ის თქვას, თუ როგორია საგანი, და არა თუ რა არის ის“⁴¹.

სამყარო პირობითია. ყველაფერი წარმოადგენს შესაძლებლობის პროექციას, სხვანაირად, ყველაფერი, რაც არსებობს კონკრეტული სახით, შესაძლებელია არსებობდეს მრავალი სხვა სახით:

„წინადადებას მიეკუთვნება ყველაფერი, რაც პროექციას ეკუთვნის, მაგრამ არა პროეცირებული.

ანუ, პროეცირებულის შესაძლებლობა და არა თვითონ პროეცირებული. შესაბამისად, წინადადება ჯერ კიდევ არ შეიცავს მის საზრისს, არამედ მხოლოდ მისი გამოხატვის შესაძლებლობას...

წინადადება შეიცავს საზრისის ფორმას, მაგრამ არა საზრისს“⁴².

სახვითი ხელოვნება, ფერწერა აბსტრაქტულობის დიდი ხარისხით დამტევია და ამ თვალსაზრისით შესაძლებლობა გააჩნია ფორმაში გამოუთქმელზე მისანიშნებლად. მერაბ აბრამიშვილის ვიზუალური მეტაფორებიც უსაზღვრო პირობითობის ფარგლებში „მოუხელთებელზე“ მინიშნებას წარმოადგენს. იგი სწორედ ამ ზღვართან მიახლოებასა და მეტაფიზიკური რეალობის ფორმადქმნას ცდილობს. ამ მიზნით ეძებს იგი ინტუიტურად (არა აზრობრივ-კონცეფტუალურ დონეზე) ვიზუალურ მეტაფორებს, რომლებიც ყველაზე უფრო მიუახლოვდებიან და მიაწვდებიან ფორმის მიღმიერზე, რისი გამოთქმაც შეუძლებელია, რაზეც უნდა დავდუმდეთ. ამ გზაზე, სივრცისა და სინათლის სახვითი მეტაფორები აბრამიშვილის სურათებზე განმსაზღვრელია. ვერბალურ განხილვაში მსგავსი გამოცდილების გადმოტანის მცდელობისას წარმოქმნილი სირთულეები კი, ვფიქრობ, ზევით მოყვანილი მსჯელობების სივრცელს ამართლებს.

⁴¹ ლ. ვიტგენშტაინი, „ლოგიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატი“, გვ. 71

⁴² ლ. ვიტგენშტაინი, დასახ. ნაშრ. გვ. 67

ზემოთქმულის საფუძველზე, შეჯამების სახით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჩვენს მიერ კვლევისას ფორმის ანალიზთან შეჯერებული ჰერმენევტული ანალიზის გამოყენებას მიზანშეწონილად, და მეტიც, კვლევის ერთადერთ შესაძლებელ ჩარჩოდ მივიჩნევთ, კონტექსტუალურ ანალიზთან ერთად, რადგან ხელოვნება წარმოადგენს „ფორმებში გამყარებულ სიმბოლური კომუნიკაციის სისტემას“ და „ნებისმიერი მიდგომა, რომელიც უგულებელყოფს ხელოვნების ნაწარმოების ფორმას, უცილობლად წარუმატებელია მის ცდაში, რომ აქციოს ის ანალიზის ცენტრალურ თემად და საუკეთესო შემთხვევაში, საეჭვოა. ვინაიდან ამ ფორმის საშუალებით გამოხატავს ნაწარმოები სათქმელს“⁴³. მეორე მხრივ კი, უშედეგოა მხოლოდ ფორმის წვდომა, ამ სათქმელის, ტექსტის გარეთ არსებული „აზრობრივი მდგომარეობის გაცოცხლების“ გარეშე. ფენომენის საზრისის წვდომის ჩვენმა მიზანმა, თავისთავად მოითხოვა მიდგომის შეცვლა, რაც, როგორც ითქვა, თომას კუნის მიერ შემოთავაზებული თეორიის საფუძველზე განვახორციელეთ.

§ სამეცნიერო ცოდნა როგორც პარადიგმათა ცვლა

ამერიკელი მეცნიერების ისტორიკოსისა და ფილოსოფოსის, თომას კუნის ნაშრომი „სამეცნიერო რევოლუციების სტრუქტურა“ კვლევის პროცესში, ნაშრომის

⁴³ Hans Belting, “The End of the History of Art?” ,The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987. გვ. 30-31

თეორიული ბაზის ფორმირებისა და მიდგომის ჩამოყალიბებისათვის ჩვენთვის ნიშანდობლივი აღმოჩნდა.

თომას კუნის მიერ წარმოდგენილი თეორია განიხილავს სამეცნიერო როვოლუციებს პარადიგმათა ცვლის სახით. აღნიშნული ნაშრომი თანამედროვე მეცნიერების მეთოდოლოგიისა და ფილოსოფიის ფუნდამენტად იქცა და განსაზღვრა თვითონ მეცნიერებისა და სამეცნიერო ცოდნის გაგების საკითხი თანამედროვე საზოგადოებაში. სრულიად ახლებურად დაისვა ბევრი ისეთი საკითხი, რომელიც, დიდი ხნის განმავლობაში, თითქოსდა გადასინჯვას არ ექვემდებარებოდა. ავტორი ნაშრომის წინასიტყვაობაშივე აღნიშნავს, რომ მისი მთავარი მიზანია, მიაღწიოს ცვლილებას ყველასთვის ნაცნობი ფაქტების აღქმასა და შეფასებაში. მისი ნაშრომის მიზანია, დაძლიოს გაბატონებული სტერეოტიპი და მოხაზოს მეცნიერების სრულიად განსხვავებული კონცეფცია, რომელიც ამოიზრდება მეცნიერებისადმი ისტორიული მიდგომიდან. ეს გულისხმობს კონკრეტულ დროში ჩენილი სამეცნიერო ხედვის გაანალიზებას არა თანამედროვე სამეცნიერო ვითარებასთან მიმართებით, არამედ ამ კონკრეტული იდეებისა და მისი გარემომცველი სამეცნიერო საზოგადოების იდეების ურთიერთმიმართების კვლევას.

თომას კუნს შემოაქვს „ნორმალური მეცნიერების“ ცნება (ასეთად განიხილება მეცნიერება, რომელიც დაფუძნებულია დაშვებაზე, რომ სამეცნიერო საზოგადოება შეთანხმებულია და იცის როგორია გარემომცველი სამყარო - განსხვავებით მეცნიერების განვითარების ადრეული სტადიისაგან, რომელსაც ახასიათებს ბუნების შესახებ განსხვავებულ წარმოდგენათა სიმრავლე, ამასთან ყოველი წარმოდგენა, ასე თუ ისე, დაფუძნებულია სამეცნიერო დაკვირვებების მონაცემებსა და დანერგილ მეთოდებზე და არცერთი წარმოდგენა არ მოდის წინააღმდეგობაში ამ მონაცემებთან, ანუ ყოველი მათგანი თითქოს ლეგიტიმურია). „ნორმალური მეცნიერება“, მისი აზრით, თანდათან, სულ უფრო უხვევს გზიდან და დგება ისეთ მოვლენათა პირისპირ, რომლებიც ეწინააღმდეგებიან დადგენილ წარმოდგენებს. და როცა ეს ხდება - ანუ როცა სპეციალისტი ვეღარ გაურბის ანომალიებს, რომლებიც ანგრევენ სამეცნიერო პრაქტიკის არსებულ ტრადიციას - იწყება არატრადიციული კვლევები, რომლებსაც ბოლოს და ბოლოს მიჰყავთ მეცნიერება წესების ახალ სისტემამდე,

სამეცნიერო კვლევების პრაქტიკისათვის ახალ ბაზისამდე. განსაკუთრებულ სიტუაციებს, როდესაც ხდება პროფესიული წესების ამგვარი ცვლა, თ. კუნი მეცნიერულ რევოლუციებს უწოდებს. ისინი წარმოადგენენ „ნორმალური მეცნიერების პერიოდში ტრადიციასთან დაკავშირებული მოღვაწეობის დანამატებს, რომლებიც ანგრევენ ტრადიციებს“⁴⁴. ეს ტრანსფორმაცია ასევე განხილულია, როგორც დანერგილი წესებისა და ზოგადად იმ სამყაროს ტრანსფორმაცია, რომელშიც მიმდინარეობს სამეცნიერო მოღვაწეობა⁴⁵.

აღსანიშნავია, რომ ნებისმიერი სამეცნიერო პარადიგმა მეტ-ნაკლებად აკმაყოფილებს მის მიერვე დადგენილ კრიტერიუმებს, მაგრამ ვერ აკმაყოფილებს კრიტერიუმებს, რომლებიც დაადგინეს მისმა მოწინააღმდეგეებმა. ასევე, ვერც ერთი პარადიგმა ვერასოდეს ჭრის მის მიერ დასახულ ყველა პრობლემას და რამდენადაც ორი პარადიგმიდან არცერთი ტოვებს გადაუჭრელად ერთი და იგივე პრობლემას, ჩნდება კითხვა, თუ რომელი პრობლემების გადაჭრაა უფრო მნიშვნელოვანი. ამ კითხვაზე პასუხი შეიძლება გაეცეს მხოლოდ ისეთ კრიტერიუმებზე დაყრდნობით, რომლებიც მთლიანად სცდება ნორმალური მეცნიერების საზღვრებს.

აქ ავტორი წარმოადგენს კიდევ ერთ თითქოსდა ცხად შენიშვნას, მაგრამ საკვირველია, რომ ხშირად, სწორედ ამ სიცხადის არგაგების საფუძველზე ვერ გადაიჭრება ხოლმე თითქოსდა საჭირობოროტო საკითხები (ლუდვიგ ვიტგენშტაინი მოგვიანებით აცხადებს, რომ ეს პრობლემები არათუ საჭირობოროტო არ არის, სინამდვილეში სულაც არ წარმოადგენენ პრობლემებს). აღნიშნული სიცხადე კი ამგვარია: რა თქმა უნდა, პარადიგმის ცვლით, იცვლება არა სამყარო, არამედ შეხედულება მასზე. ხდება მეცნიერის გეშტალტის გადართვა. მეცნიერული რევოლუციის შემდეგ იგივე რჩება ენობრივი აპარატის მნიშვნელოვანი ნაწილი,

⁴⁴ Томас Кун, „Структура Научных Революций“. Моск. 2009. გვ. 25 (თარგმნა ნ.ე.)

⁴⁵ მაქს პლანკს მიაჩნდა, რომ შეუძლებელია ოპონენტების დარწმუნება თვით თეორიულ ფიზიკაშიც კი,–მავანი უბრალოდ ცდილობს გაუძლოს მას. უილიამ ჯეიმსი ამას უფრო გასაგებად აღწერს: ნოვაციას თავდაპირველად უარყოფენ, როგორც ნონსენსს, შემდეგ მას ადრინდელი მოწინააღმდეგეები თვალსაჩინოდ აცხადებენ, უფრო მოგვიანებით კი–მისაღებად მიიჩნევენ, როგორც საკუთარ აღმოჩენას (იხ. იჰაბ ჰასანი, „პოსტმოდერნიზმის კონცეფციისაკენ“, არტიფაქტი, თბილისი, 2008, №1, გვ. 61)

მაგრამ ამიერიდან მეცნიერს შეუძლია მისი ახლებურად გამოყენება. ნორმალური სამეცნიერო ტრადიციის შეცვლისას, საჭიროა, მეცნიერმა ისწავლოს თავიდან აღიქვას გარემომცველი სამყარო – მან უნდა ისწავლოს ახალი გეშტალტის დანახვა. მხოლოდ ამის შემდეგ დაინახავს ის მისი კვლევის შეუთავსებლობას იმ სამყაროსთან, რომელშიც ის აქამდე ცხოვრობდა. ექსპერიმენტები აჩვენებს, რომ იმას, თუ როგორ აღიქვამს ადამიანი სამყაროს, დიდწილად განსაზღვრავს მისი წინარე გამოცდილება. ის, რასაც ხედავს ადამიანი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რას უყურებს ის და ასევე იმაზე, რისი დანახვა ასწავლა მას წინარე ვიზუალურ-კონცეფტუალურმა გამოცდილებამ.

თუ მოცემულია პარადიგმა, მაშინ მონაცემთა ინტერპრეტაცია სამეცნიერო დისციპლინის ძირითადი ელემენტია. მაგრამ დისციპლინას შეუძლია მხოლოდ პარადიგმის დამუშავება და არა მისი გამოსწორება (დღეს ყველა თანხმდება, რომ სხვადასხვა დარგებში: ფილოსოფიის, ფსიქოლოგიის, ლინგვისტიკის, ხელოვნების ისტორიის დარგშიც კი, ტრადიციული პარადიგმა ასე თუ ისე დეფორმირებულია). „საერთოდაც შეუძლებელია პარადიგმათა გამოსწორება ნორმალური მეცნიერების ფარგლებში. ნორმალურ მეცნიერებას მივყავართ მხოლოდ ანომალიების გაცნობიერებისა და კრიზისებისაკენ. კრიზისიდან გამოსვლა კი ხდება არა მსჯელობისა და ინტერპრეტაციის გზით, არამედ ისეთი მოვლენის გზით, რომელიც ჰგავს გეშტალტის გადართვას“⁴⁶ – აცხადებს მეცნიერი.

თ. კუნის კიდევ ერთი დაკვირვება, რომელიც ჩვენთვის საგულისხმოა, ზოგადად პროგრესის იდეას შეეხება. უდავოა, რომ წარმატებული შემოქმედებითი საქმიანობის შედეგი პროგრესია. მაგალითად, როდესაც ხელოვნება თავის მიზნად გამოსახულების სრულყოფას სახავდა, კრიტიკა და ისტორია აღწუსხავდნენ პროგრესს. პროგრესი შეიმჩნევა სხვა სფეროებშიც. თეოლოგს, რომელიც ამუშავებს დოგმებს, ან ფილოსოფოსს, რომელიც სრულყოფს კანტის იმპერატივებს, თავისი წვლილი შეაქვს პროგრესულ განვითარებაში. იგივეა მეცნიერებაში. თუმცა წინარე პარადიგმალურ ეტაპზე, როდესაც მრავალი კონკურენტი სკოლა არსებობს, პროგრესი

⁴⁶ Томас Кун, დასახ. ნაშრ. გვ. 189

არ შეიმჩნევა. მხოლოდ ნორმალური მეცნიერების პერიოდშია პროგრესი ცხადი ტენდენცია.

თ. კუნის მიხედვით, მიუხედავად იმაზე შეთანხმებისა, რომ მეცნიერებას ახასიათებს გარკვეული სახის პროგრესი, არ უნდა დავუშვათ მცდარი აზრი, რომ პარადიგმათა ცვლას მეცნიერები უფრო და უფრო ახლოს მიჰყავს ჭეშმარიტებასთან (საერთოდ, ეს ტერმინი ნაშრომში მხოლოდ ერთხელ ფიგურირებს, ფრენსის ბეკონის ციტატაში).

თ. კუნის მიერ აღწერილი განვითარების პროცესი წარმოადგენს პრიმიტიული საწყისებიდან ევოლუციის პროცესს, „პროცესს, რომლის მომდევნო სტადიები ხასიათდება უფრო და უფრო მეტი დეტალიზაციითა და ბუნების უფრო სრულყოფილი გაგებით. მაგრამ ამ პროცესს არაფერი აქცევს რაიმესკენ მიმართულად.

„ჩვენ ზედმეტად მივეჩვიეთ განვიხილოთ მეცნიერება, როგორც ქმედება, რომელიც გამუდმებით მიიწევს რაღაც მიზნისაკენ, რომელიც წინასწარ დადგენილია ბუნების მიერ. მაგრამ აუცილებელია ასეთი მიზანი“? – კითხულობს მეცნიერი და სვამს ისეთ საგულისხმო შეკითხვებს, როგორიცაა: შეგვიძლია, თუ არა, რომ ავხსნათ მეცნიერების არსებობა, მისი წარმატება, ისე რომ არ გამოვიდეთ ევოლუციიდან, რომელსაც რაიმე მოცემული მომენტიდან საზოგადოების ცოდნის მდგომარეობამდე მივყავართ? უნდა ჩავთვალოთ, რომ არსებობს რაღაც ობიექტური, სრული, ჭეშმარიტი წარმოდგენა ბუნებაზე და რომ სამეცნიერო მიღწევის საზომს წარმოადგენს ის საფეხური, რომლითაც ის ჩვენ გვაახლოებს ამ მიზანთან?

თუ ვისწავლით ჩავანაცვლოთ “ევოლუცია იმისაკენ, რის გაგებასაც ვიმედოვნებთ”, “ევოლუციით იმისაგან, რაც ჩვენ ვიცით”, მაშინ ბევრი სირთულე გაქრება. „როდესაც დარვინმა თავისი ნაშრომი გამოაქვეყნა – წერს ავტორი – პროფესიონალთა უმრავლესობა შეაწუხა არა ჰიპოთეზამ, რომ ადამიანი მაიმუნისაგან წარმოიშვა, არამედ აქ წარმოდგენილმა პროგრესის იდეამ. ყველა დარვინამდელი ევოლუციური თეორია - ლამარკის, ჩემბერსის, სპენსერისა და სხვა, მოიაზრებდა ევოლუციას, როგორც მიზანმიმართულ პროცესს. ევოლუციური განვითარების ყველა მომდევნო სტადია წარმოადგენდა დასაწყისშივე არსებული იდეის, გეგმის უფრო სრულყოფილ რეალიზებას. დარვინის ნაშრომი კი არ ცნობდა არანაირ ღვთისგან ან

ბუნებისაგან დადგენილ მიზანს. პროცესი აქ ვითარდება პრიმიტიული საწყისებიდან, მაგრამ არა რაიმე მიზნისაკენ. ავტორი შენიშნავს, რომ მთელი ეს პროცესი მეცნიერებაში შეიძლება წარიმართოს, როგორც წარმოდგენილია ბიოლოგიურ ევოლუციაში, ყოველგვარი ჭეშმარიტების მუდმივად მაფიქსირებელი საერთო მიზნის დახმარების გარეშე, რომლის ყოველი მომდევნო სტადია გულისხმობს მეტ კონკრეტულობასა და უფრო ღრმა სპეციალიზაციას და წარმოადგენს სამეცნიერო ცოდნის განვითარების გაუმჯობესებულ ნიმუშს.

თომას კუნის წარმოდგენილი დებულებები არსებითია ჩვენი კვლევისათვის, რამდენადაც ჩვენს მიერ განხორციელებული გამოკვლევის ფარგლებში ხდება საკითხის ახლებურად დასმა, მიდგომის, მთლიანად დისკურსის შეცვლა და სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის დაფუძნება ფილოსოფიურ პარადიგმებზე. აღნიშნული გვესახება სამეცნიერო მოღვაწეობის სწორედ ისეთ ბუნებრივ განვითარების ეტაპად, რაც აღწერილია ზემოთ წარმოდგენილ თეორიაში. მის კვალადვე, ეს ცხადია, არ გულისხმობს რაიმეგვარ მიზანმიმართულ პროგრესს, აღნიშნული გამოკვლევის მეტ სიახლოვეს რაიმე ჭეშმარიტებასთან, ან წინარე პარადიგმათა სიმცდარეს, არამედ მოიაზრებს ამ ტიპის გამოკვლევას, როგორც დაზუსტების, მეტ დეტალთა და ასპექტთა გამოკვეთის გარკვეულ სტადიას.

თომას კუნის საკვანძო ნაშრომი და ის მოსაზრებები, რომლებიც ზემოთ გამოვყავით, დღესაც აქტუალურია ჩვენი, და, ზოგადად, თანამედროვე ჰუმანიტარული (და არა მხოლოდ) აზრისათვის. ხელოვნების ისტორიის როგორც დისციპლინისათვის და მისი მეთოდოლოგიისათვის დღეისათვის ყველაზე საკვანძო და რელევანტური საკითხების გაანალიზება ზემოთ ძალიან ზოგადად მოხაზულ კონტექსტში, საკითხის სიღრმისეულად გააზრებისა და თანამედროვეობის მიერ წამოყენებული მოთხოვნების ადექვატური კვლევის განხორციელების უმნიშვნელოვანეს წინაპირობად გვესახება.

თავი II

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრული მეტყველების ძირითადი მახასიათებლები და მისი საზრისობრივი ასპექტი

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედების არსებითი მახასიათებლების ჩვენებისა და კონკრეტული თემების განხილვის საშუალებით, შევეცდებით ზემოთ გამოთქმული მოსაზრებების დასაბუთებასა და ილუსტრირებას. იმის შემდეგ, რაც ზოგადად მოვნიშნეთ ის ვექტორები, რომლის ფარგლებშიც ვაპირებთ მოძრაობას, საკვლევი თემის უფრო კონკრეტულ დეტალებზე შევჩერდებით. განხილული იქნება ის ასპექტები, რომელთაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა გააჩნიათ ამ მხატვრობის, მისი ნებისმიერი თემის გაგებისათვის. კერძოდ, შევეხებით ნიშნისა და

სიმბოლოსადმი მიმართვის, მათი კონკრეტულ მხატვრობაში ფუნქციობის, კონკრეტულ მხატვრულ სახეთა და მათი ინსპირაციის პირველწყაროთა ურთიერთმიმართების საკითხებს.

რამდენადაც მხატვრული ნაწარმოები, სურათი, უპირველესად, სწორედ ფორმალურ-სახეობრივი საშუალებებით მეტყველებს და მისი შემქმნელი ამ გზით ახდენს გზავნილის (ცნობიერისა თუ არაცნობიერის) გადმოცემას, ახდენს მის ფორმალურ-ინტერპრეტაციას არსებით ეტაპს, უპირველესად, სწორედ ნამუშევრების მხატვრული მახასიათებლების გამოვლენა და ანალიზი წარმოადგენს.

მერაბ აბრამიშვილის კონკრეტული ნამუშევრების განხილვა თემატური კლასიფიკაციის მიდევნებით ვამჯობინეთ და გამოვყავით რამდენიმე ძირითადი თემა, რომლებზე თვალის გადევნებაც აბრამიშვილის შემოქმედებისათვის საკვანძო ასპექტების გამოვლენის საშუალებას მოგვცემდა. ესენია: ცხოველთა გამოსახულებები, მცენარეების თემა, ადამიანთა გამოსახულებები, სახარების მოტივებზე შექმნილი კომპოზიციები. თითოეულ თემატურ ჯგუფს ცალცალკე განვიხილავთ.

§ ცხოველების გამოსახულებები მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში

მერაბ აბრამიშვილს შემოქმედებაში არის თემები და მოტივები, რომელთაც მხატვარი გამუდმებით უბრუნდება და სხვადასხვა დროს მათ განსხვავებულ ვერსიებს ქმნის. ერთერთ ასეთ თემას წარმოადგენს ცხოველების გამოსახულებები. ეს თემა მთელი შემოქმედებითი მოღვაწეობის მანძილზე გასდევს მხატვრის ძიებებს.

აბრამიშვილის სურათებზე ჩნდებიან აფორები, ავაზები, ლომები, ვეფხვები, ბიზონები, ჟირაფები, მელეები და ირმები (ეს უკანასკნელნი ზოგჯერ გუნდებად წარმოდგენილნი, დანარჩენი—ყოველთვის თითოდ, ცალკეული „პორტრეტების“ სახით გამოსახულნი).

ამ თემაზე შესრულებულ ნამუშევრებს სწორედ ცხოველების გამოსახულებები შეიძლება ვუწოდოთ და არა ანიმალისტური თემა, რადგან ისინი არა იმდენად ცხოველთა პორტრეტებს, არამედ უფრო ანთროპომორფულ გამოსახულებებს წარმოადგენენ. აქ ცხადია, არც მათი ნატურალისტურად, მაქსიმალურად რეალურად გამოსახვისაკენ მისწრაფება ვლინდება (როგორც ბევრ ძველ ანიმალისტთან), არც ცხოველის სხეულისა და მოძრაობის საშუალებით უკიდურესი ექსპრესიისა და მშფოთვარე ენერგიის გამოხატვისაკენ სწრაფვა და ისინი არც დამხმარე ფიგურები არიან რაიმე მასშტაბური სცენისათვის (როგორც მაგალითად, ეს ხდებოდა მე-17 საუკუნეში, როცა ამ ჟანრის ოსტატები ხშირად ასრულებდნენ ცხოველების ფიგურებს სხვა მხატვრის ტილოებისთვის, რომლებიც ისტორიულ ან მითოლოგიურ სიუჟეტს წარმოადგენდნენ).

ვახტანგ ბერიძე თავის წერილში ფიროსმანის მხატვრობის შესახებ წერდა: „მას ვერ ჩავთვლით ანიმალისტად ჩვეულებრივი გაგებით. ფიროსმანი უბრალოდ კი არ ხატავდა ცხოველთა სამყაროს წამომადგენლებს, როგორც პაულუს პოტერი ან როზა ბონერი ხატავდნენ თავის ძროხებსა და ხარებს–ეს ძროხები და ხარები მხოლოდ ძროხები და ხარები იყვნენ; ფიროსმნისთვის კი ყოველი ცხოველი რაღაც იდუმალი მნიშვნელობის მქონეა, ისინი გაადამიანურებულები არიან, როგორც იგავ–არაკებში, ზოგჯერ მათ სიმბოლური აზრიც ენიჭებათ, როგორც ადამიანის ამა თუ იმ თვისების, ამა თუ იმ საწყისის (კეთილის, ბოროტის) განმასახიერებელთ“⁴⁷.

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრული სამყაროს ბინადარი ეს განპიროვნებული არსებებიც ბევრად მეტს გამოხატავენ. ისინი სამყაროს, სიცოცხლის მშვენიერების გამოვლინებებად, სამყაროს არსებითი საწყისებისა და კონკრეტული ენერგიების მატარებლებად გვევლინებიან. შესაბამისად, ცხოველების გამოსახულებები გარკვეული სიმბოლური მნიშვნელობით იტვირთება. ზოგიერთ მათგანთან მხატვარი საკუთარი თავის ასოცირებასაც ახდენს („მელაკუდა“, „მარტოხელა ბიზონი“).

ამ სამყაროსთან პირველივე შეხებისთანავე ამოტივტივდება სახე–ხატები მსოფლიოს კულტურული მეხსიერებიდან: ჩნდება ძალიან მკაფიო ასოციაციები

⁴⁷ ვ. ბერიძე, ნიკო ფიროსმანაშვილი. თბილისი, 2007, გვ.56

სხვადასხვა (არქაული თუ თანამედროვე) კულტურის ხელოვნების ნიმუშებთან: მერაბ აბრამიშვილის ბიზონები პირველყოფილ გამოქვაბულთა მხატვრობას მოგვაგონებენ, მისი ლომის შეხედვისას, ბაბილონის იშთარის კარიბჭის ფიგურები და პერსეპოლისის რელიეფები გვახსენდება, გრაციოზული შავი ავაზა პარალელს პოულობს ინდურ მინიატურასთან, ხოლო ირმების გამოსახულებები ბრინჯაოს ზაღების ფიგურებსა და ფიროსმანის სურათებს გვაგონებენ.

ეს ასოციაციები, ცხადია, მხოლოდ საერთო მოტივს არ გულისხმობს და არც ცალკეული ელემენტების მსგავსებას. ისინი იბადებიან გარკვეული საერთო განცდის, მხატვრული მეტყველების კონკრეტული საერთო მახასიათებლების არსებობის მიზეზით, ეს კი სწორედ ცხოველის გამოსახულების აღნიშნულ სიმბოლურ განზოგადებას, მისი მნიშვნელოვნების გააზრებას, მისი შეიძლება ითქვას, საკრალური შინაარსით დატვირთვასაც გულისხმობს.

აბრამიშვილის ცხოველები, იქნება ეს მედიდურად წამოწოლილი ვეფხვი, დახლართული მცენარეების ფონზე მიმავალი შავი ავაზა თუ მელა, რომელსაც პირით ნადავლი მიაქვს, საკუთარ სამყაროში ჩაძირულები, გარინდებულები არიან. მხატვარი დისტანცირდება ობიექტისაგან და ამ დისტანციის შენარჩუნებით, ცდილობს ბოლომდე გახსნას და მოიხელთოს ის, აჩვენოს მისი ბუნება, მოიხელთოს მისთვის ყველაზე უფრო დამახასიათებელი მოძრაობა თუ გარეგნობისათვის დამახასიათებელი შტრიხი და ამგვარად შექმნას კონკრეტული ცხოველის განზოგადებული სახე-ხატი.

მერაბ აბრამიშვილის ცხოველთა სამყაროს „პერსონაჟები“ მყისიერად იწვევენ აღფრთოვანების განცდას, მომაჯადოებლად მოქმედებენ საკუთარი განყენებული სივრციდან, მის სიჩუმეში ჩაფლულნი. ამასთან, ეს სიჩუმე როგორღაც განცდისმიერად აღქმადია. ისინი დისტანცირებულნი, იზოლირებულნი არიან ჩვენგან, და ამავე დროს, ჩვენ თითქოს განვიცდით მათთან უცნაურ ერთიანობას, მათი სამყაროს თანაზიარნი ვხდებით.

კრიტიკოსი გარი გოლანდი 1916 წელს ფიროსმანის „ჟირაფის“ შესახებ წერდა: „თუ მართალია ვაინინგერი, რომ ყოველი ცხოველი თავის თავში ატარებს სამყაროს

რომელსამე მეტაფიზიკურ განსაზღვრას, მაშინ ფიროსმანაშვილის ჟირაფში ასეთ განსაზღვრას უეჭველად აღმოვაჩენთ: ჟირაფის თვალები გადმოცემულია ისეთი მეტყველი ძალით, რომ გავიწყდება, რომ ეს მხოლოდ ცხოველია და თქვენ გიპყრობთ თითქმის მისტიკური შიში“⁴⁸. მეორე ავტორი, ა. პეტრაკოვსკი, 1916 წელსვე, აღნიშნავდა, რომ „ჟირაფის“ ნახვისას ერთბაშად შეიპყრო „უცნაურმა შემფოთებამ, თუ გნებავთ, ძრწოლამაც...ეს რაღაც მაგიაა, ჯადოქრობა...“⁴⁹.

მერაბ აბრამიშვილის მიერ შექმნილი ცხოველებიც ასე მომნუსხველად მეტყველებენ. მათ მსგავსი იდუმალეზა, გარინდება, მნიშვნელოვნება ახასიათებთ. მხატვარი, ხშირად, ველური, ეგზოტიკური, მტაცებელი ცხოველებით ინტერესდება. ჯუნგლის დახვეწილი და საზარელი მტაცებლებისადმი მისი ინტერესი ბავშვობისდროინდელ წარმოდგენებს უკავშირდება აფრიკაზე, როგორც შორეულ, შეურყვნელ ადგილზე, სადაც სამოთხისეულ გარინდებაში საკვირველი ცხოველები ბინადრობენ. ცხოველთა კონკრეტული სახეები დაკავშირებულია სათავგადასავლო ლიტერატურიდან ბავშვობაში მიღებულ შთაბეჭდილებებთან, რომელბიც მოგვიანებით ვიზუალურ სახე-ხატებად განსხეულდება (სურ. 32, 33). მხატვარი აღტაცებული და მონუსხულია ამ მხეცებით, სათავგადასავლო წიგნებში მოთხრობილი მათი რეალური ისტორიებით. აბრამიშვილი თავის სურათებში ისეთივე აღტაცებით წარმოგიდგენს ჯუნგლის მტაცებლებს, როგორც ეს წიგნები მოგვითხრობენ მათზე⁵⁰.

⁴⁸ Г.Голланд. Грузинский примитивист. Газ. “Кавказ”, 1916, 16, IV

⁴⁹ А.Петраковски. Ещё о Пиросмани. Газ. “Кавказ”, 1916, 18, V

⁵⁰ მხატვარი ერთერთ ინტერვიუში შენიშნავს: „ბავშვობაში ვეფხვების მომთვინიერებლობა მინდოდა, - ეს ჩანაფიქრი ვერ განვახორციელე, სამაგიეროდ, ჩემს ბავშვურ ოცნებებს ტილოზე ვაცოცხლებ. გარდა ამისა, ბავშვობაში გატაცებული ვიყავი სათავგადასავლო ლიტერატურით, - ეს ლიტერატურა ჩემთვის სოკრატეს იყო და პლატონიც. ასეთი წიგნები ბევრს აქვს წაკითხული, მაგრამ მათ ჩემზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინეს. მოგვიანებით, როდესაც მხატვრად ჩამოვყალიბდი, ბავშვობაში მიღებულმა შთაბეჭდილებებმა თავი შემახსენეს და ცხოველების ხატვა დავიწყე. საერთოდ, ცხოველებს დიდ პატივს ვცემ, ხშირად ადამიანებზე დიდ პატივსაც, ამიტომ მათი ხატვისას დიდ სიამოვნებას ვიღებ“.

აფრიკისა და ინდოეთის ბინადარი თუ სხვა ცხოველები წლების მანძილზე კვლავ და კვლავ ჩნდებიან მხატვრის სურათებზე. ერთი და იგივე მოტივისაკენ ხშირად მიბრუნება მის მიზანმიმართულ და დაუღალავ ძიებაზე მიანიშნებს (მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად ნამუშევარი დაკვეთით სრულდებოდა, რაც რომელიმე კონკრეტული ნამუშევრის მსგავსი სურათის შექმნას გულისხმობდა, ყოველ ჯერზე მიღებული შედეგი განსხვავებული იყო. აბრამიშვილისათვის ნებისმიერი მიზნით ხატვა ისევ საკუთარ მიზანს – ქმნილებასთან კვლავ და კვლავ მიახლებას, ახალი მიმართებებისა და მნიშვნელობების ძიებას ემსახურებოდა), თითქოს მხატვარი ცდილობს მოიხელთოს რაღაც, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია მისთვის, ან სხვანაირად, მიაგნოს საკუთარი განცდის, სათქმელის ზუსტ ვიზუალურ შესატყვისს. ყოველ ახალ სურათზე ახალი აქცენტები ჩნდება, როგორც კომპოზიციის აგებისას, ასევე კოლორიტისა და გამოსახვის სხვადასხვა საშუალებების მიმართვისას. თუმცა, ეს სვლა, ეს მოძრაობა, ფორმის ევოლუცია ერთი შეხედვითვე თვალში არ გვხვდება. ცალკე აღებული თითოეული ნამუშევარი დასრულებულ, მთლიან და შთამბეჭდავ მხატვრულ სახეს წარმოადგენს. თითქოს ყველაფერი ნათქვამია და მხატვრული ამოცანა გადაწყვეტილია, მაგრამ როდესაც დაკვირვებას უფრო ყურადღებით ვიწყებთ, აღმოჩნდება, რომ ფორმა მკვეთრად ევოლუციონირებს. ყოველი ახალი ნამუშევარი, ფორმისა თუ შინაარსის თვალსაზრისით, ახალ საფეხურზე გადასვლას, სათქმელის ნაბიჯ–ნაბიჯ დაზუსტებას, მიზანთან ფრთხილ და დაჟინებულ მიახლოებას მოწმობს.

ამდენად, უმჯობესი იქნება, თუ ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით გავადევნებთ თვალს ამ ნამუშევრებს და ზოგიერთ მათგანზე შევაჩერებთ განსაკუთრებულ ყურადღებას, რაც საშუალებას მოგვცემს კვალდაკვალ მივყვეთ ფორმის განვითარების აღნიშნულ პროცესს (რაც თავის მხრივ, ცხადია, შინაარსის, საზრისის ცვლილებასაც გულისხმობს და აუცილებელი პირობაა მისი გამოვლენისათვის).

მერაბ აბრამიშვილის ნამუშევრების ერთერთი უმნიშვნელოვანესი და შთამბეჭდავი პერსონაჟი ავაზაა⁵¹. ხან შავი, ხან კი – ხალებიანი ავაზები ზოგიერთ სურათზე ჯუნგლის უხვი მცენარეული საფარის, ზოგზე კი – სრულიად ნეიტრალურ ფონზე არიან წარმოდგენილნი, მთელი დიდებულებით.

ავაზას ერთერთი პირველი გამოსახულებაა 1989 წელს შექმნილი ნამუშევარი ჯუნგლის მცენარეების ფონზე შავი ავაზის გამოსახულებით (სურ. 34). კომპოზიციაში იგრძნობა ერთგვარი „გაჭედებულობა“, რომელიც, ამ შემთხვევაში, არ არის მხატვრულად ბოლომდე გამართლებული, როგორც მხატვრული გამომსახველობის ხერხი. ეს ნამუშევარი მხატვრის ძიებების დასაწყისს ათვალსაჩინოებს და შეიძლება ითქვას, რომ აკლია ის დამაჯერებლობა, რაც მოგვიანებით ამ სახის დამუშავებისას მიიღწევა. ცხოველი ნელი სვლით მიიკვლევს გზას ჭაობის მცენარეებში, თან თითქოს უკან რაღაც მოუტოვებია - მოჩვენებული თუ რეალური საფრთხე: ავაზა თითქოს რაღაცას აყურადებს. გრძელი კისერი უკან აქვს მიბრუნებული და სიღრმეში იცქირება, თითქოს წამით შემდგარა – წინა დახვეწილი, მძლავრი ფეხები სვლის პოზაში აქვს. ერთი ფეხი წინ აქვს გადმოდგმული, თითქოს სასურათე სიბრტყიდან რეალური სამყაროსკენ გადმოიხიჯებას ლამობს. ეს დეტალი დამაჯერებლობას, ცოცხალ დინამიკას სძენს სურათს და მოგვიანებით, როგორც წარმატებით

⁵¹ დანამდვილებით ვერ დავადგენთ დატვირთული იყო თუ არა რაიმე სიმბოლური მნიშვნელობით ეს სახე მხატვრისათვის, თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ქრისტიანული სიმბოლიკის მიხედვით, ავაზა იესო ქრისტეს გამოხატულებაა, რადგან გველებსა და დრაკონებს მტრობს, რომლებიც სატანას სიმბოლოს წარმოადგენენ. ლეგენდის მიხედვით პანტერა საკვების მიღების შემდეგ სამი დღე იძინებდა გამოქვაბულში. გამოღვიძებისას იგი ღრიალით გამოდიოდა გარეთ და იმდენად სასიამოვნო სურნელებს აფრქვევდა, რომ ამ არომატით ყოველი ცხოველი ტკბებოდა. ავაზას კეთილსურნელოვანი სუნთქვა ასოცირდება ქრისტესთან, რომელიც იყო სიცოცხლის სურნელება კეთილმორწმუნეთათვის და სიკვდილის სურნელება სატანისთვის: „მაგრამ მადლობა ღმერთს, რომელიც ყოველთვის ძლევას გვანიჭებს ქრისტეში და ჩვენი ხელით ავრცელებს თავისი ცოდნის კეთილსურნელებას ყოველ ადგილას, ვინაიდან ქრისტეს კეთილსურნელება ვართ ღვთისათვის დახსნილთა შორისაც და დაღუპულთა შორისაც. ზოგისთვის სიკვდილის სურნელია სასიკვდილოდ და ზოგისთვის სიცოცხლის სურნელია სასიცოცხლოდ.“ (2კორ 2:14-16). (<http://www.nplg.gov.ge>—დავით კენჭოშვილი, ქრისტიანულ სიმბოლოთა ლექსიკონი)

მიგნებული ხერხი, სულ მეორდება ავაზას გამოსახულებებში. უკანა, მოუხერხებლად შეტყუპებული, უცნაურად სუსტი და წვრილი ფეხები ერთგვარად შეუსაბამოა საზარელი მტაცებლის სხეულთან. ჩნდება შთაბეჭდილება, თითქოს ორი სხვადასხვა ტანის მექანიკურ შეერთებას ვუცქერთ. ავაზას გრძელი, მოქნილი კუდის ბოლო მიწაზე განთხმულა. წინა ფეხებისა და კისრის მოქნილ პლასტიკურ ნახატსა და ცხოველის თავის გრაციოზულ მოძრაობას უპირისპირდება დაუნაწევრებელი, თითქოს გაბერილი მუცლის მთლიანი, პლასტიკურად არცთუ გამართული სილუეტი, რაც მხოლოდ დაკვირვების შემდეგ ხვდება თვალს. მთლიანობაში, ეს სახე-ხატი - ლიანებისა და პალმების, ჭაობის მცენარეების მოქნილი ხლართები, რომელიც სურათს დეკორატიულ ფონად გასდევს, ცხოველის ოდნავ წაგრძელებული, გრაციოზული სხეული, მცენარეთა ღეროებისა და ფოთლების დრეკადი, ნატიფი სილუეტები, უცნაურად ზედმეტად გამოხერხილი მუცლის სილუეტიც კი მომწუხრებლად მოქმედებს მნახველზე. ამავე დროს, ფიგურის შემომსაზღვრელი კონტური რბილია, მხოლოდ მუცელთან და წინა ფეხთან ჩანს მკაფიო, წვრილი შავი ხაზი, სხვაგან - ფონში შეუმჩნევლად გადამდინარე რბილი ყავისფერი ლაქებია; მონასმის ეს სირბილე მკვეთრ გრაფიკულ გამომსახველობას უპირისპირდება. რბილი და ჩამქრალია ფერებიც - მომწვანო ცისფერისა და ოქრას ტონების შეხამება. დაკვირვებისას აღმოვაჩენთ, რომ ავაზას სხეულიც არ არის შავი - იგი გაღვრილი ყავისფერი და შავი ლაქებისაგან გამოიხატება. ავაზას სხეულის მონოქრომული მთლიანობა დეკორატიული ელემენტებით ფორმდება: ასეთი ელემენტებია მის ტანზე გადმოფენილი პალმის ხშირი, მოცისფრო ფოთლები, კუდის ყავისფერი, რომელიც აქა-იქ გამოსჭვივის პალმის ფოთლებიდან და ქვემოთ, ჭაობის მცენარეთა თავები, რომელთა ბუსუსებიანი, რბილი და თითქოს ფშვნადი ფაქტურაც მკაფიოდ შეიგრძნობა.

1994 წელს შესრულებული კომპოზიცია ავაზას გამოსახულებით (სურ. 35) სტრუქტურულად უფრო გამართულია. ეს ნამუშევარი, წინანდელი ვარიანტისაგან მკაფიო ფერადოვანი აქცენტებით, ფაქტურული მრავალფეროვნებითა და შედარებითი კონტრასტულობით გამოირჩევა. მკაფიოდ გამოკვეთილი და მეტად მოქნილია სილუეტი. სურათი ზომით უფრო მომცროა. უფრო დეტალურად არის

გამოსახული მცენარეული საფარი. სიბრტყეზე მეტი ადგილი ეთმობა დაუმუშავებელ მონაკვეთებს, პირობით სივრცეს. ზოგნი უფრო ვრცელია, მეტია დეტალებით დაუტვირთავი არეები; შესაბამისად, მთლიანობაში, გამოსახულება მეტ სიმსუბუქეს იძენს. პალმის ფოთლებს ემატება სხვა მცენარეებიც, რომელთა ღეროების გარდიგარდმო რიტმულად ჩარიგებული ცისფერი, მოწითალო და მომწვანო ყვითელი ფოთლები ფიგურის ფონს ქმნიან. ავაზას ფიგურა უფრო წინ არის წამოწეული. მარცხენა წინა თათით თითქოს სადაცაა სასურათე სიბრტყიდან გადმოაბიჯებს, რაც ცხოველის ფიგურას ცოცხალ გამომსახველობას ანიჭებს; ამგვარად, მხატვრული გამომსახველობა რეალურს უახლოვდება. მსგავსად მოქმედებს ცხოველის სხეულის შუა წელზე წინ გადმოფენილი პალმის შტოც. ავაზას სხეული უფრო მეტად წაგრძელებული და თხელია, რაც შედეგად პროპორციულ გამართულობას განაპირობებს. წინა ნიშნისაგან განსხვავებით, სილუეტის მოხაზვისას კონტური ნაკლებად გამოიყენება. ფერთა პალიტრა უფრო მდიდარი და ხალასია: ფოთლების, ასევე მიწაზე მწკრივად განლაგებული ჭაობის მცენარეების ხაოიანი ფაქტურის მქონე ყავისფერს აქ შედარებით მკვეთრი წითელი ფერი ცვლის. წინა თათებით ცხოველი უფრო მყარად ებჯინება მიწას, თუმცა წინა და უკანა თათებს შორის ისევ არსებობს უცნაური სხვაობა (რაც ერთი შეხედვით, სრულიად არ შეიმჩნევა): უფრო თხელი და მოქნილი წინა კიდურები შედარებით სქელ, შეიძლება ითქვას, ტლანქ უკანა თათებს უპირისპირდება. ცხოველის სახის ნაკვეთები გამოკვეთილია, მკაფიოდ გამოწერილი, რაც კიდევ ერთი ახალი ელემენტია; მხატვარს აღარ სჭირდება დამაჯერებლობის დაკარგვის საფრთხის გამო დეტალების „დაბინდვა“ თუ შენიღბვა.

2001 წელს შესრულებულ ნამუშევარში (სურ. 36) კომპოზიციური წყობა იგივე რჩება, მაგრამ იცვლება მხატვრული ხერხები და პრინციპები და მთლიანი ხატი წინანდელისაგან განსხვავდება: გამოსახულება ნაკლებად განყენებული, უფრო ცოცხალი და რეალურია. ავაზას სხეულის პლასტიკური მონახაზი წინამორბედთა მსგავსია, თუმცა ახლა ის აშკარა მოძრაობაშია გამოსახული, ის დამაჯერებლად მიაბიჯებს მცენარეების ხლართებში. მისი კიდურები დახვეწილია, ცხოველი მყარად დგას მიწაზე და ამავე დროს, თითქოს არც ეხება მას. კისერიც ისევ მოუბრუნებია,

მაგრამ დაღებული პირიდან წითელი ენა და თეთრი, ბასრი კბილები მოუჩანს. თითქოს ეს ესაა თავი დააღწია სხვა მტაცებელს და ახლა გამაფრთხილებლად იღრინება. მისი დაცქვეტილი ყურები, დაღებული პირი და ჩამუქებული თვალი მშვიდგარებას გამოხატავს. პპალმისა და სხვა მცენარეების ფოთლები კვლავ სხეულზე ეფინება ცხოველს, მაგრამ აქ მათი ფაქტურა უფრო გამჭვირვალე, ფერი კი - ჩამქრალი და ნაკლებად მრავალფეროვანია (მხოლოდ მომწვანო ცისფერი და რუხი ფერებია გამოყენებული). ადამაჯერებელია ფიგურისა და ფონის ურთიერთმიმართება, ფიგურა სიბრტყეზე კი აღარ „დევს“, არამედ მოცულობითად გამოიყოფა მისგან, ფაფუკი და მზინვარეა ცხოველის სხეულის ზედაპირის ფაქტურა. ავაზა მთელი მომწუსხველობით წარმოდგება ჩვენს წინაშე და სურათის ატმოსფერო ივსება მისი საშიში და ამავე დროს მომწუსხველი გარეგნობით.

საბოლოოდ, 2005 წლის კომპოზიციაში („შავი ავაზა“ (სურ. 37) უკვე რეალისტური და ხატობრივი, ან ილუზორული და პირობითი ერთმანეთს თანაბრად ერწყმის: ავაზას გრაციოზული სხეულის მომწვანო სიშავე, მისი ბეწვის ხელშესახები ბზინვარება და მისი მოძრაობის პლასტიკა სივრცით, ჰაერით გაჯერებულ ატმოსფეროში წარმოდგება. ეს ნამუშევარი იმ ძიებების დასასრულია, რომლებიც ვლინდება აქამდე შესრულებულ სხვა ნამუშევრებში ავაზას გამოსახულებით. იგივეა სურათის ფორმატი, კომპოზიციური წყობა, დეკორატიული დეტალები, მაგრამ ჩვენს წინაშე უკვე სრულიად ოსტატურად თამაშდება რეალურისა და პირობითის ურთიერთშეჯერება, ამგვარ დეტალთა მონაცვლეობა/შეპირისპირება. მთლიანობაში, გამოსახულება სიბრტყოვანია, თუმცა, ამავე დროს, მესამე განზომილების ილუზია დამაჯერებლად არის გადმოცემული. ერთი მხრივ, დეკორატიული ფორმა გაშლილია სიბრტყეზე, მეორე მხრივ კი, ცხოველი თითქოს რეალურად მიაბიჯებს სივრცეში; მეორდება უჩუმრად მიმავალი და თითქოს წამით შემდგარი ცხოველის მოძრაობა. ავაზას თავი მკვეთრად აქვს მიბრუნებული უკან, მშვიდი, აუღელვებელი მზერა სივრცეში ერთ წერტილზე შეუჩერებია. ცხოველი ნელა მოძრაობს, მაგრამ მისი გრაციოზული სხეულის ყველა ნაკვთი დაძაბულია, კუნთები დაჭიმულია, მძაფრია მკვეთრად მიბრუნებული კისრის პლასტიკა, ავაზას სიმწვანემდე შავი ბეწვის ბზინვარება ხელშესახებია. სიცოცხლის, რეალურობის შთაბეჭდილების

გამაძლიერებელი კიდეც ერთი ელემენტი - წინ, თითქოს სურათის სივრციდან გადმოდგმული თათი აღნიშნულ სურათში კვლავ მეორდება. შავი ავაზას ეს სახე-ხატი სიცხოველის, სიცოცხლის, სიძლიერისა და მშვენიერების გამოხატულებაა. თუმცა, მიუხედავად ამისა, ავაზა იმ მიღმიერ სამყაროს ეკუთვნის, რომელიც ჩვენგან დისტანცირებულია, თავისი პირველქმნილი მშვენიერებით წარმოდგება და “სუნთქავს” ჩვენს თვალწინ. მოქნილი, მდინარე ხაზებისა და ფაქიზი, გამჭვირვალე, მერქალი ფერების ერთმანეთში უსასრულოდ, რიტმულად გადადინება სურათში ერთგვარი მედიტაციური დინამიკის შექმნას განაპირობებს. მზერა ამ ხაზების კვალად უსასრულოდ დაცურავს, ჯერ ავაზას სხეულის პლასტიკური სილუეტის მდინარებას მიჰყვება, შემდეგ - მცენარეების ყლორტების ნახატს და ფოთლების რიტმულ მწკრივებს და თავს ვერ აღწევს ამ სახე-ხატის მომნუსხველ ზემოქმედებას, სახე-ხატის, რომელიც არქაული ხილვაა პირველქმნილ მშვენიერებაზე, სადაც უცნაურად თანაარსებობს შიშისა და აღტაცების, მომნუსხავისა და საზარელის, სამყაროს ერთიანობის განცდა.

კიდეც ერთი გამოსახულება, რომელსაც მრავალჯერ მიუბრუნდება მხატვარი, რუდრაპრაიაგის ავაზაა. ამ მოტივზე, 1992 წელს ის ქმნის ნამუშევარს, სადაც ჰორიზონტალურად წაგრძელებული სასურათე სიბრტყის მთელ სიგანეზე გაჭიმულია ავაზას სხეული (სურ. 38). ეს კომპოზიცია აღნიშნული მიმართულებით მხატვრის ძიებების საწყის ეტაპს წარმოაჩენს. თუ ამ ნამუშევარს შევადარებთ სამი წლით ადრე დახატულ შავ ავაზას (რომელიც მხატვრის პირველი ცდაა ამ მიმართულებით), დავინახავთ, რომ დაწყებულია მხატვრული გადაწყვეტის ძიება, მხატვრული ხერხების გამრავალფეროვნების, ობიექტთან მიახლოების მცდელობები.

წლების მანძილზე ამ მოტივის დამუშავება კვლავ მხატვრული მეტყველების ევოლუციაზე მიუთითებს. 2000 წელს შესრულებული კომპოზიცია (სურ. 39) გაწონასწორებული და მკაფიოდ სტრუქტურირებულია. მიუხედავად იმისა, რომ ფონი თითქმის მთლიანად შევსებულია სკრუპულოზურად გამოწერილი მცენარეების ნახატით, მცენარეებით არის დაფარული მიწაც, ფიგურა მკაფიოდ გამოიყოფა ფონისაგან. ამავდროულად, ფონი უფრო მეტად არის დეტალიზებული, მაგრამ ცხოველის სხეულის შედარებით მოცულობითად გამოსახვისა და

ფაქტურობის გაძლიერების გზით (მოიმატა სხეულზე დატანილი გამოთეთრებების ინტენსივობამ; იგრძნობა ბეწვის რბილი ფაქტურაც) ამ დეკორატიული ერთგვაროვნების, ზედაპირთა მკაფიო შემოუსაზღვრავობის პირობებში (ფიგურის და ფონის მსგავსი დამუშავება, მათი ერთმანეთისაგან ნაკლებად გამოიჯვნა) მაინც მიიღწევა ფიგურისა და სიბრტყის დიფერენციაცია. ეს სახე უფრო გამომსახველი და მხატვრულად დამაჯერებელია. ავაზა, წინა ნიმუშების მსგავსად, ისევ წინ მიემართება. ამჯერად მისი ფეხები მყარად ებჯინება მიწას. მისი მოძრაობა უფრო დამაჯერებელი და მძლავრია. უკან მიბრუნებული კისერი წაგრძელებულია, ხაზგასმულია კისრის ხაზის პლასტიკური მეტყველება, რაც ერთი ძლიერი აქცენტია მთელი სხეულის დამუხტული პლასტიკის შესაქმნელად. კონტური გაცილებით მკაფიო, თამამი და მოქნილი გახდა; გამოწერილია თითოეული ხალი ავაზას ტანზე; მოიმატა ამ ხალების ფერადოვანმა ინტენსივობამაც. აქცენტირებულია ცხოველის გამოყვანილი, განიერი, ძლიერი გულ-მკერდი (წინა ნიმუშში ეს ადგილი სხეულის ერთიანი მასიდან მხოლოდ ოდნავ გამოიყოფოდა). სახასიათოა ავაზას სახეც, მისი თეთრათი „გამოკვეთილი“ ძალუმი ყბა, რომელზეც ბუსუსებიც კი იკითხება, დაცქვეტილი ყურები, თეთრი წერტილებით გამკვეთრებული თვალი და, პირის მოხაზულობა (ეს დეტალი, რომელიც სახასიათო გამომსახველობას სძენს სურათს, არ გვხვდება წინა ნიმუშებში. მსგავსი მონასმით მიიღწევა შთაბეჭდილება, თითქოს ცხოველი პირის დაუღებლად, ღრენის სუსტ ხმას გამოსცემს). ახლა ავაზას სახე შიშისმომგვრელი, მშვენიერი და ამაღლებულია.

2003 წლის „ავაზაში“ (სურ. 40) ნამუშევრის ზომა გაზრდილია, გადიდებულია მასშტაბი. კომპოზიცია ერთი შეხედვით მინიმალისტურია. სინამდვილეში, აქ გამოსახვის საშუალებათა საკმაოდ ფართო დიაპაზონია გამოყენებული. სულ რამდენიმე ფერით არის მიღწეული ფერწერული გამომსახველობა. გამოსახულება ნატურასთან კიდევ უფრო მიახლოებულია. ნეიტრალურია ფონი. გარემოს შესაქმნელად ფაქტურაც ისევე აქტიურად გამოიყენება, როგორც ფერი. ის თითქოს მონიშნავს ნიადაგის მონაკვეთებს და ასევე გამოყენებულია ცხოველის სხეულის ფონისაგან რბილად, შეუმჩნევლად გამოყოფის მიზნით და ერთგვარად გამოსახულების სხვადასხვა ელემენტების გამთლიანების ფუნქციას ასრულებს.

ავაზა წამოწოლილია. მიწას წინა ფეხებით და განიერი გულ-მკერდით ეყრდნობა. თავი წამოუწევია და ოდნავ გვერდზე აქვს მიბრუნებული, სივრცეში იმზირება, გონიერი, სერიოზული, თითქოს ფიქრში ჩაძირული. უკანა ფეხები მოუკეცავს და ვარდისფერი ფეხისგულები მოუჩანს. ამასთან ერთად, წინა თათებზე გამოსახული შავი ბრჭყალები, რბილი ცხვირისა და ტუჩის არე, ულვამის აღმნიშველი ფაქიზი ხაზები, ერთი მხრივ, გამომსახველობას ანიჭებს ნახატს და მეორე მხრივ, დამაჯერებლობას სძენს მას. ცხოველის დიდებული გარეგნობა და მოძრაობა კიდევ უფრო თვალსაჩინოა მისი გამოსახვისათვის შერჩეული ხედვის წერტილის გამო: ის წამომართულია წინა თათებიდან, თითქოს ზევიდან გადმოგვყურებს, უფრო სწორად, ჩვენ ავცქერით ამ დიდებულ სანახაობას. ავაზას ოქრათი შეფერილი ტანი დაფარულია შავი და მოწითალო-ყავისფერი ხალებით - ჰაეროვანი, ბაცი, სამყურას ფორმის ლაქებით.

აქ, წინა ნიმუშთან შედარებით, მომატებულია განზოგადების ხარისხი. ფონი დაცარიელდა და მეტი პირობითობა შეიძინა. ცხოველის ტანი გაცილებით უფრო ბაცი ოქრათი იფერება, მოცულობა მხოლოდ მინიმუმებულია. ამავდროულად, იგივე ინტენსივობით ჩნდება ისეთი ცოცხალი აქცენტები, როგორიცაა ავაზას მოძრაობა - მისი ზანტი დაბჯენა ფეხებსა და მკერდზე, თათებისა და სახის ნაკვეთების დამუშავება. ამ გამოსახულებაში პირობითისა და რეალურის უკიდურესად კონტრასტული შეპირისპირებისაკენ სწრაფვა ცხადდება.

ამკარა ხდება, რომ მხატვრული მეტყველება, ფორმა ისწრაფის გამოსახულების პირობითობისკენ, სახვით ხერხთა მინიმუმამდე დაყვანისკენ. ამასთან, რაც უფრო მწირდება გამომსახველობის საშუალებები, მით უფრო ინტენსიურდება და ენერგიით იმუხტება, ღრმავდება იმ მხატვრულ ელემენტთა მეტყველება, რის საფუძველზეც იგება სურათი. თითქოს მხატვარი ტკბება თავისი მიგნებებით და ცდილობს კიდევ უფრო მეტი სიმდაფრე შესძინოს გამოსახულებას, მიიღოს კიდევ უფრო პირობითი და განზოგადებული, ძლიერად მეტყველი, „ცოცხალი“ სახე.

აღნიშნული ძიებები სრულდება 2004 წლის ნამუშევარში ავაზას გამოსახულებით (სურ. 41). ამჯერად მცენარეების ფონზე მიმავალი ცხოველი ჩვეულ

პოზაშია გამოსახული. წინა პერიოდის მსგავს ნიმუშთან შედარებით, გამოსახულების ფერადოვნება შეცვლილია. ფერი უფრო ხალასი, ჰაეროვანია. კოლორიტი ბაცი მომწვანო ცისფერისა და ოქრას ფაქიზი, ერთმანეთში გარდამავალი კომბინაციებით შეიცვალა. ასევე უფრო მჟღერი და ინტენსიური ფერის მცირე აქცენტებით ხდება ცხოველის სხეულის დამუშავება და მისი შეპირისპირება ფონთან. ფერის, ფონის ამგვარი გაღიავეებით, სურათის ზედა და ქვედა კიდეებზე, ასევე ალაგ-ალაგ, მცენარეებს შორის გაჩენილი ღია შეფერილობის მონაკვეთების გაჩენით, კომპოზიციაში სინათლე შემოიჭრება და ჰაერის, სივრცის შთაბეჭდილება ჩნდება. შესაბამისად, იმატებს რეალური სივრცის არსებობის ილუზიაც. გამოსახულება იმდენად ცოცხალია, თითქოს ცხოველი სადაცაა გადმოაბიჯებს ტილოდან. სახე-ხატის რეპრეზენტაციულად წარმოდგენისა და მისი ცოცხალი გამომსახველობის მეშვეობით, მყისიერად მყარდება კონტაქტი მნახველსა და სურათს შორის, თუმცა, ამავე დროს, გამოსახულება იმდენად პირობითი და მნახველისაგან დისტანცირებულია, რომ შორეულ ხილვას, სიზმრისეულ ხატს გავს.

ამგვარად, როგორც ვნახეთ, მხატვარი, ისევე, როგორც კომპოზიციებში შავი ავაზას გამოსახულებით, სახე-ხატის განზოგადებამდე, და ამავე დროს რეალურთან ძლიერ სიახლოვემდე, ურთიერთგამომრიცხავი საწყისების ერთ მთლიანობაში შეთანადებამდე მივიდა და შექმნა ცხოველის გამომსახველი ანთროპომორფული, მონუმენტური სახე, რომელიც თავისი ერთგვარად მირაჟული სივრციდან გვწუსხავს პირველქმნილი მშვენიერებით.

ის, რასაც მხატვარმა დაუღალავი ძიებებით მიაღწია, ბუნებრივი პლასტიკისა და დეკორატიულის დიქტომიაზე დამყარებული, სტილიზებული ფორმაა. რეალურ გამომსახველობას დაახლოებული და დეკორატიული ფორმების შეპირისპირება/შეთავსებით მიღწეული მხატვრული ფორმის მეტყველებაა. ცხოველთა სახეების დამუშავება, ადრეულ ეტაპზე, თითქოს შორეული ბავშვობის შთაბეჭდილებების, ოდესღაც განცდილი ემოციების გამოხმობას მოწმობს, ხოლო შემდგომში, თანდათან ახალ შინაარსს იძენს და შთამბეჭდავ სახე-ხატებად ფორმდება.

მერაბ აბრამიშვილის ცხოველთა სამყაროს კიდევ ერთი შთამბეჭდავი „პერსონაჟი“ ვეფხვია. ამ სახის პირველწყაროც ბავშვობაში წაკითხული ლიტერატურა, კერძოდ კი ჯიმ კორბეტის წიგნებია, სადაც აღწერილია რეალური ისტორიები ინდოეთის სოფლებისა და ჯუნგლის ცხოვრებიდან. კორბეტის წიგნში „კუმაონის კაციჭამიები“ ეს ნამდვილი ამბები ჯუნგლის საშიში მტაცებლების სოფლის მაცხოვრებლებზე საზარელი თავდასხმებისა და მათზე ნადირობის შესახებ უჩვეულო სიცხადითა და ერთგვარი აღტაცებითაც არის გადმოცემული. სწორედ ასეთი, ერთდროულად შიშისა და აღფრთოვანების განცდით არის აღბეჭდილი მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში ის სურათები, სადაც ჯუნგლის ეს მშვენიერი და საზარელი მტაცებელია გამოსახული. რამდენიმე ნამუშევარს წიგნის იდენტური სახელწოდება აქვს—„კუმაონის კაციჭამია“; ამ სურათებზე ვეფხვი და მისი მსხვერპლი, ადამიანია გამოსახული. ხოლო ზოგიერთი ნამუშევარი ჯუნგლის ფონზე მედიდურად მოსვენებულ ან მიმავალ ვეფხვს წარმოგვიდგენს. ყველა მათგანი აღსავსეა საშიში მხეცისადმი აღფრთოვანების, მისი მშვენიერებისა და დიდებულების განცდით.

1999 წლის „ვეფხვში“ (სურ. 42) ერთმანეთზე მჭიდროდ მიჯრილი მცენარეების ფონზე წამოწოლილია ვეფხვი. წინა ფეხები მიწაზე გაუშლია, მისი მძიმე სხეული მორკალულია, უკანა ფეხები—შეკეცილი. ცხოველს გულ—მკერდი და თავი ზევით ოდნავ აზიდული აქვს, ფართო ტორებს ოდნავ ეყრდნობა, პატარა ყურები დაუცქვეტია, თითქოს წამით რაღაცას მიაყურადა. ცხოველის სხეულით შედგენილ ნახევარწრეს მისი მორკალული კუდი კრავს, რომლის წვერი თითქმის ეხება წინა გაშლილ თათს და წრეს ადგენს. კომპოზიცია წაგრძელებულ ჰორიზონტალში მოქცეულ ამ წრიულ მოძრაობაზე იგება. ცხოველის სხეულის შემომსაზღვრელი სილუეტიდან სურათის კიდებამდე მცენარეების გამოსახულებებით შევსებული თითქმის თანაბარი მონაკვეთებია დატოვებული. მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ფონი მთლიანად დეკორატიული დეტალებით ივსება, მხატვარი ოსტატურად აკეთებს რამდენიმე მინიშნებას სივრცეზე: სურათის ზედა ნაწილში დატოვებულია ჰორიზონტზე მიმანიშნებელი ვიწრო თეთრი ზოლი, რომელიც ზოგ მონაკვეთში უფრო ფართეა, ხოლო ზოგან—გამოსჭვივის მცენარეების ფოთლებს

შორის; ასევე მცენარეების ნახატი ედება ვეფხვის სხეულსაც, ხოლო შუა ნაწილში, ცხოველის ფეხებთან და მუცელთან, ფოთლები ისე მკაფიოდ არ არის გამოწერილი, როგორც დანარჩენ მონაკვეთებში, ისე, რომ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ვეფხვი მათზე გაწოლილა და მოუთელავს.

თვალის ერთი შევლებისთანავე აშკარაა, რომ პროპორციები დარღვეულია; თვალში გვხვდება ვეფხვის ტანის შუა ნაწილის ზედმეტი სიგანე, რომლის აღმნიშვნელი ფერადოვანი ლაქები დეკორატიულად „ედება“ ფონს. აქცენტირებულია ცხოველის წამოზიდული მძიმე, რბილი გულმკერდი (რომლის სირბილე და ფაქტურა ნათლად შეიგრძნობა) და სახე, ზევით აპყრობილი თვალებით, მგრძნობიარე, რბილი ცხვირით, ტუჩის დამახასიათებლად მომნიშვნელი მოკუმული, კუთხეებში დაშვებული შავი ხაზით. ამ მონაკვეთის დამაჯერებლობაში „იკრიბება“ თითქოს გამოსახულების ყველა ელემენტი, ცხოველის სხეულის ყველა ნაწილი, რომლებიც ცალ-ცალკე თითქოს ზომითა და ფორმით შეუთავსებელია მთელთან, თითქოს „გარბიან“ მთელიდან.

ამგვარად, აქაც, სახეზეა ისევ ურთიერთგამომრიცხავი სახვითი ხერხების ერთ სურათში უცნაური თანაარსებობა; უკიდურესი პირობითობის ფარგლებში უდიდესი დამაჯერებლობის მიღწევა, რაც განსაკუთრებულ მხატვრულ შთაბეჭდილებას ქმნის. თითქოს მიზანი მიღწეულია, თითქოს უფრო მეტად ამ მიზანთან მიახლოება შეუძლებელია, თუმცა მოტივთა გამეორება მერაბ აბრამიშვილის შემთხვევაში, მიღწეული ოსტატობით, მიგნებული მხატვრული ხერხების საშუალებით შთამბეჭდავი ეფექტით ტკბობა კი არა, არამედ გაუთავებელი ძიებაა, მიზანთან, სათქმელთან, განცდილთან ვიზუალური ხატის მეტად მიახლოების, მათი ერთმანეთთან გაიგივების გაუთავებელი მცდელობებია.

კიდევ უფრო მეტი ხარისხით აღნიშნული ვლინდება უფრო გვიანდელ ნამუშევარში („ვეფხვი“, 2005 წელი. სურ. 43), სადაც სრულიად ქრება დამატებითი დეტალები. გამოსახულება უკიდურესად პირობითი და განზოგადებულია. ვეფხვი გამოსახულია სრულიად ნეიტრალურ, მიწისფრად ოდნავ შეფერილ მოთეთრო ფონზე. თუმცა, ამასთან, სხეულისა და ფონის ძალიან რბილი მოდელირების

საშუალებით, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ცხოველი მიწაზე წამოწოლილა, წინა თათებს, რომელთა ტორები შეუტყუპებია, ეყრდნობა, განიერი გულ-მკერდი წამოუმართავს და თავი მკვეთრად გვერდით მიუბრუნებია, ისევ წამით თითქოს რაღაცას აყურადებს. კომპოზიცია მკვეთრად აქცენტირებულ ჰორიზონტალზე იგება. სხეული ისევ, ოღონდ ნაკლებად მორკალულია. პროპორციები შეცვლილია, ტანის შუა ნაწილი დავიწროვებულია და სხეული „შეკრულია“. დამაჯერებლობით და სითამამით, თითქოს ერთი ხელის მოსმით არის გამოკვეთილი ცხოველის პლასტიკური სილუეტი.

იგივე მიმართებებს აღმოვაჩენთ თუ ერთმანეთს შევადარებთ ადრეულ და გვიანდელ „კუმაონის კაციჭამიას“ გამოსახულებებს. ადრეულ ნიმუშში გამჟღავნებული განცდის უშუალობის, სახე-ხატის შთამბეჭდაობისა და ძლიერი მხატვრული ზემოქმედების მიუხედავად, აქაც ჩანს, თუ როგორ იზრდება ოსტატობისა და დამაჯერებლობის ხარისხი გვიანდელ ნამუშევარში (სურ. 44, 45).

ამავე წელს შესრულებულ სხვა ნამუშევარში, ვეფხვი მიმავალია გამოსახული (სურ. 46). ჰორიზონტალური კომპოზიციის ქვედა ნაწილში მცენარეებით დაფარული დაბალი ბორცვი და მიწაა მონიშნული, დანარჩენი ფონი ისევ ნეიტრალურია. ცხოველს თავი წინ წაუხრია და კატისებური ჩუმი, ფრთხილი ნაბიჯით მიაბიჯებს. აქ ამ ჩუმი სვლის ზუსტად და დამაჯერებლად ჩვენება აქვს მხატვარს გამიზნული: წინ მისწრაფებული მოძრაობა, ცხოველი ნაბიჯის გადასადგმელად თითქოს ეს ესაა აღმართავს წინა მარცხენა ფეხს; ძლიერი უკანა თათები, დაჭიმული კუდი, ოდნავ წაგრძელებული სხეული და ქვემოთ წახრილი თავი, ამ ელემენტთა საშუალებით ზუსტად და დამაჯერებლად არის გამოსახული ველური კატის მოძრაობა, ფაქიზი ფერწერული ლაქების საშუალებით იგრძნობა ცხოველის ბეწვის ნაზი, რბილი ფაქტურაც. თუმცა, ამავე დროს, ვეფხვის სხეულის არც ერთი კუნთი, არც ერთი ზოლი მის ტანზე არ არის მკაფიოდ გამოწერილი. ცალკე თუ შევხედავთ ცხოველის წინა მარცხენა კიდურს, რომელიც მისი მოძრაობის დამაჯერებლობის მიღწევაში დიდ როლს ასრულებს, შევამჩნევთ, რომ ის თითქოს კიდია თუ მიდებულია მის სხეულზე. ისევ „უზუსტობების“ პირობებში ოსტატურად პარადოქსულად მოხელთებულია „მხატვრული სიზუსტე“ და მთლიანობა.

ასევე ხშირად განმეორებადი მოტივი აბრამიშვილის მხატვრობაში ბიზონის გამოსახულებაა. დაჭრილი ბიზონის სახე-ხატი წლების მანძილზე გასდევს მხატვრის შემოქმედებას. როგორც ცნობილია, ამ სახესთან იგი საკუთარ თავს აიგივებდა. „მარტოხელა ბიზონი“–ასე ეწოდება ნამუშევრებს, რომლებიც დაჭრილ, სულთმოზრდავ ცხოველს წარმოგვიდგენს, სხეულში ისრებით.

ერთერთი ადრეული ბიზონის გამოსახულება, ძალიან მცირე ზომის ნამუშევარი, 1994 წელს არის შესრულებული და მხატვრული ფორმის ძიების დასაწყისს ათვალსაჩინოებს (სურ. 47). გამოსახულების სიბრტყოვანება, რაც ზოგადად ახასიათებს მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობას, აქ მკვეთრად ვლინდება. ეს არის აბსოლუტურად პირობითი გამოსახულება და პირდაპირ ასოციაციას ბადებს პირველყოფილი მხატვრობის ნიმუშებთან–გამოქვაბულების მხატვრობასთან, ფიგურისა და ფონის ურთიერთმიმართების აღნიშნული პირობითობითა და ფერადოვანი გადაწყვეტით (გამოყენებულია მოთეთრო, ოქრა, წითელი ოქრა და ყავისფერი). კონტური თითქმის არ გამოიყენება (ეს ასეა გვიან ნიმუშებშიც), ცხოველის სხეული, რომელიც მთელ სიგანეზე დაახლოებით ნახევარწრის მსგავსად ეფინება სიბრტყეს, ზედაპირზე გაღვრილი გახუნებული ფერადოვანი ლაქებისაგან ფორმირდება. კომპოზიციის აღქმისას ჩნდება გარკვეული გაჭედილობის განცდა–ცხოველის მკვეთრად დაშვებული კისერი და თავი თითქოს ნაძალადევად შიგნით შემოწეულია, „მოჭრილია“ მარცხენა უკანა ფეხი (ეს დეტალი უკვე გამართლებულ მხატვრულ ხერხად ვლინდება, მოგვიანო ნამუშევრებში, სხვა ელემენტების დამატებასთან ერთად, სწორედ ფეხების განლაგება იცვლება, რაც დიდწილად ცვლის ზოგად შთაბეჭდილებას გამოსახულების აღქმისას). ცხოველის ფიგურის პროპორციები მკვეთრად დარღვეულია; უჩვეულოდ გრძელი კისერი და პატარა თავი ქვევით მკვეთრად აქვს დაშვებული; წინა, ასევე შეუთავსებლად წვრილი ფეხები მაღლაა აღმართული; ცხოველი კისერსა და თხელ უკანა ფეხებს ეყრდნობა. კისრის უკანა ნაწილში რამდენიმე ისარი აქვს ნასროლი, რომელთა მომნიშვნელი რუხი და შავი შეფერილობის, თითქოს ხელის ერთი მოსმით დატანილი წვრილი ხაზები მარაოსებურად იშლება. მხატვარს სურს ტილოზე სწორედ ის წამი აღბეჭდოს, როცა დაჭრილი ცხოველი თავს ვეღარ იმაგრებს და მიწაზე ენარცხება. თუ სურათის ნახვის

გარეშე, ამგვარი აღწერილობის მიხედვით წარმოვიდგენთ სცენას, მოგვეჩვენება, რომ საქმე საკმაოდ გაუმართავ და მხატვრულად არცთუ გამომსახველ კომპოზიციასთან გვაქვს, თუმცა უცნაური სწორედ ის არის, რომ ეს „უზუსტობები“, როგორც ზევითაც ითქვა, ქმნიან დამახასიათებელ „ზუსტ“ გამომსახველობას.

1995 წელს შესრულებული „მარტოხელა ბიზონი“ (სურ. 48) მომდევნო ნიმუშია, რომელსაც განვიხილავთ. აქ კომპოზიციაში იგივე გაჭედულობის შეგრძნება ისევ გვიჩნდება: ცხოველის მკვეთრად ამოზურცული ზურგის მომნიშვნელი სილუეტი, მის ყველაზე მაღალ წერტილში, სურათის კიდეზე ებჯინება, ეხება კიდეც მას, მაგრამ ეს მომენტი დამაბულობის, შფოთვის, დრამატული განწყობის კიდეც უფრო მეტად შემომტანია, სულ მცირე ცვლილების–ბიზონის სახესა და წინა ფეხს შორის სურათის კიდეზე დატოვებული „სივრცის“, ცარიელი მონაკვეთის გამო. ეს დეტალი დიდწილად განაპირობებს იმას, რომ წინა ნამუშევართან შედარებისას, აქ, ერთი შეხედვისთანავე, თვალში გვხვდება ფორმის მეტად დაკონკრეტების ტენდენცია: ცხოველს წინა ფეხები ჰაერში აღარ აქვს აშვერილი, არამედ ერთი მათგანით მიწას თითქმის ეხება, თითქოს ეს ესაა ცხოველის სხეული მიწაზე უნდა განერთხოს, ხოლო მეორე, მუხლში მოხრილი, უკვე ჩაკეცილი აქვს. ასევე შეცვლილია პროპორციები–დაგრძელებული კისრის ნაცვლად, გამოკვეთილი და აქცენტირებულია ბიზონის დამახასიათებელი ძალუმად ამოზურცული კისერი (წინა ნიმუშისაგან განსხვავებით, სადაც ცხოველის ბალანი კისერზე რბილი, ძლივსშესამჩნევი მონასმებით არის მინიშნებული, აქ ეს დეტალი უფრო გრაფიკულად, შედარებით უხეში წვრილი მონასმებით იწერება). ცხოველის უკანა კიდურები დამსხვილებულია, უფრო მკვრივია და მეტად განიცდება ჩაკეცვისას მათზე დაყრდნობის შეგრძნება. ფორმები შედარებით მოცულობითია; შუქითა და ჩრდილით მიიღწევა ფორმის მოდელირება. უკანა კიდურების გარდა, ამგვარადაა დაწერილი და გამოკვეთილი ბიზონის მუცელი, კუდი და ზურგი. ამ მკვრივ სხეულში იგრძნობა დამაბულობა, დაჭიმულობა; ნაისრალი ადგილების გარდა, სისხლი ცხოველის პირიდანაც გადმოედინება, რაც, მის გადმოგდებულ ენასთან ერთად, ზუსტად მიგნებული ხერხია დრამატული შთაბეჭდილების შესაქმნელად. მნიშვნელოვანია კიდეც ერთი დეტალი, რომელიც დამაჯერებლობას სძენს ცხოველის მოძრაობას: ეს არის სულ

რამოდენიმე მონასში ნიადაგის მომნიშვნელ მონაკვეთზე, ცხოველის მუცლიდან უკანა ფეხებისკენ, რომელიც მკვეთრად არღვევს გამოსახულების სტატიკურობას და სხეულის წინმისწრაფებულ მოძრაობას უსვამს ხაზს; ბიზონის ქვემოთ დაშვებული, გამოზურცული მუცლის გარშემო დაყოლებული ბალნის აღმნიშვნელი შტრიხები ამ მონასმებით გრძელდება და მისი ფეხებისა და ზურგის ხაზის გავლით, წრიული მოძრაობის შთაბეჭდილებას ქმნის; ამგვარად იქმნება მოძრაობის ვიზუალური ილუზია, თითქოს „პეიზაჟი“ მაყურებლიდან მარჯვნივ მოძრაობს, ხოლო ცხოველის სხეული მიმართულია წინ, საპირისპირო მხარეს.

მოგვიანებით, 2000 წელს, აბრამიშვილი ისევ ხატავს მარტოხელა ბიზონს (სურ. 49). ნამუშევარი ზომით გაცილებით აღემატება წინა ნიმუშებს (77.5X153). საერთო შთაბეჭდილება, წინანდლებთან შედარებით, უფრო პირქუშია. ცხოველის ფიგურა კი, უფრო ჯმუხი. ამ შთაბეჭდილებას, პირველ რიგში, შეცვლილი კოლორიტი განაპირობებს—თბილი ოქროსფერი და მოწითალო ოქრას აქცენტები აქ ნაკლებად გამოიყენება, ჭარბობს ცივი რუხი და მოთეთრო ტონალობები, რომლებიც აქა-იქ არის შერბილებული სისხლის აღმნიშვნელი ღია წითელი და ცხოველის ტანისა და ბეწვის დამუშავებაში გამოყენებული ოქრას ფერადოვანი აქცენტებით.

კომპოზიციის აგებისას, სასურველი მხატვრული შთაბეჭდილების მისაღწევად, მხატვარი მიმართავს წინა ძიებების შედეგად მოხელთებულ ელემენტებს და ყოველ ჯერზე კვლავ ამატებს ახალს, ან ოდნავ სახეს უცვლის მათ. სწორედ ამიტომ ხდება, რომ მიუხედავად ძალიან მსგავსი გამოსახულებებისა (თითქმის არ იცვლება ფიგურათა მოძრაობა, სივრცე, სადაც ისინი მყოფობენ—პირობითად მინიშნებული გარემო და განწყობა, ზოგადი ატმოსფერო), ნამუშევრები არასდროს არის ერთმანეთის იდენტური. ასევე, დაკვირვების შედეგად შევამჩნევთ, რომ მერაბ აბრამიშვილი თითქოს „აგროვებს“ მის მიერ მოხელთებულ, მიგნებულ ხერხებს და წლების შემდეგ თავს უყრის და იმეორებს მათ (ზოგჯერ მცირედი ვარიაციებით) კომპოზიციის აგებისას. თუმცა ეს არასდროს არის „დაზეპირებული“ ხერხები. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ერთი დეტალი, რომელიც ვახსენეთ 1995 წლის „მარტოხელა ბიზონის“ განხილვისას: ეს არის სურათის ზედა კიდეზე მიბჯენილი ცხოველის ზურგი და სურათის მნახველისგან მარცხენა კიდეში, ბიზონის თავსა და

წინა ფეხს შორის დატოვებული ცარიელი მონაკვეთი, რომელიც შემდეგ სულ მეორდება, მაგრამ ნამუშევარში, რომელიც ახლა განვიხილეთ, შეცვლილია ძალიან მცირედი-მკვეთრად ძირს დაშვებული დიდი თავი და წინა მარჯვენა ფეხი, რომელიც არა ქვევით, არამედ ახლა ძალიან მაღლაა აღმართული და ეს მცირედი ცვლილება, სხვა ასეთ დეტალებთან ერთად, განაპირობებს საერთო მხატვრული გამომსახველობის შეცვლას. მეორდება ცხოველის მოძრაობა-ბიზონი კვლავ გამოსახულია დაცემის წინ, უკანასკნელი სასიცოცხლო ძალების გამოცლის წამს; ენა გადმოგდებული აქვს, პირიდან სისხლი მოსდის, ერთი თვალი, რომელიც მოუჩანს, თითქოს, სადაცაა დაეხუჭება. მოძრაობის შეწყვეტის წამი აქ კიდევ უფრო ცოცხლად გადმოიცემა, რის შთაბეჭდილებასაც მოხრილი, თითქმის მოკრუნჩხული კიდურები და მათი განმეორებით, უფრო მკრთალად გამოსახვა ახდენს (ამგვარად არის დახატული კუდი და ფეხები). მხატვარი განზრახ, თითქოს წაუშლელად ტოვებს ამ დეტალებს, რაც გამოსახულების სტატიკურობას არღვევს.

ნატურასთან მიახლოებულისა და პირობითის ოსტატურად შერწყმის, ასევე მძაფრი მხატვრული გამომსახველობის მიღწევის თვალსაზრისით, ამ ნამუშევრის მსგავსია 2006 წელს შესრულებული „მარტოხელა ბიზონი“ (სურ. 50). კომპოზიციური გადაწყვეტა იგივე რჩება, გარკვეული დეტალების მცირედი სახეცვლილებით, რომელთა ჩამოთვლას არ შევუდგებით, რამდენადაც ადასტურებს ზემოთ უკვე აღნიშნულს. შევეხები მხოლოდ ნამუშევრის კოლორიტს, რომელიც განსხვავდება ძველი ნიმუშებისგან: მხატვარი აღარ აკეთებს არჩევანს თბილსა და ცივ ტონალობებს შორის და ფორმის მოდელირებისას მიმართავს ორივე მათგანს. ნეიტრალური ფონი ნათელი მოთეთრო ფერისაა, აქა-იქ დატოვებული ფირფიცარის ფერისა და ფაქტურის ჩანარებით, რაც სივრცის შთაბეჭდილებას ქმნის. ხოლო ბიზონის სხეულის დამუშავებისას იყენებს როგორც შავ, რუხ, ასევე ოქრას მოყვითალო და წითელ ტონალობებს. ამგვარი ფერადოვნება, ზოგადად დამახასიათებელია მისი გვიანდელი ნამუშევრებისათვის, ისევე როგორც ის სითამამე და დამაჯერებლობა, რაც ახასიათებს ამ გამოსახულებას. მხატვარი აღარ უფრთხის ფორმის დაკონკრეტებას, ცხოველის სხეული მოქნილი და გამოკვეთილია, ხაზგასმულია

დინამიკა, გამოსახულების სიცხოველე, სინამდვილე, დამაჯერებლობა და ამავე დროს, გამოსახულება კვლავ რჩება პირობითობის ფარგლებში.

აბრამიშვილის ცხოველების თემაზე შესრულებულ სურათებში გვხვდება კიდევ რამდენიმე ცხოველის გამოსახულება, რომლებსაც მხატვარი ისე ინტენსიურად და დაჟინებით არა, როგორც ავაზის, ვეფხვისა და ბიზონის გამოსახულებებს, მაგრამ მაინც ხშირად ხატავს. ასეთ ნამუშევრებში მხატვარი ცდილობს მოიხელთოს განწყობა, ფაქტურა, ხასიათი, ატმოსფერო, რისთვისაც ხაზს უსვამს კონკრეტული ცხოველისათვის დამახასიათებელ იერსახესა თუ მოძრაობას. ასე ჩნდებიან მის სურათებზე აფთრები, ქედზე და ზურგზე აჯაგრული ფაფრით, სქელი კიდურებით, სქელი კისრითა და ყვრიმალეებით. სურათებზე აფთრის გამოსახულებით, მრუმე, მოქუფრული ფერებია, აუცილებლად არის გამოსახული მცენარე ყავისფერი ბუსუსიანი თავებით. ხან კი მხატვარი ხატავს ნიანგს, ყბებში მოქცეული მსხვერპლით, მომწვანო ყავისფერი ქერცლით და ტანზე მარგალიტებივით დაყრილი თეთრი წინწკლებით. რამდენიმე სურათზე ჩნდება მელაკუდა, რომელიც პირში გაჩრილი ფრინველით სწრაფად და მსუბუქად გარბის წვრილი ფეხებით, დაცქვეტილი ყურებით, თითქოს ჰაერში აფრიალებული ფუმფულა კუდით და რბილი ბეწვით, რომელიც ფერწერულად მუშავდება და ფაქტურულად გადმოიცემა. ხან კი ფურ-ირემია (კონკრეტულ შემთხვევაში საუბარია 1992 წლის ნამუშევარზე. სურ. 51) გამოსახული ნაკადულის პირას, ჩამოღვრილი მქრქალი ოქრითა და მოცისფრო ტონებით შედგენილ, პირობითად მონიშნულ ფონზე. ირმის მოძრაობა-მისი მკვეთრად გვერდზე მიბრუნებული კისერი და თავი, პლასტიკური, ელეგანტური მონასმით გამოყვანილი ფეხები და პატარა თხელი ჩლიქები, რომლებითაც ოდნავ ეხება მიწას, თითქოს ფეხის წვერებზე წამოწეული, ასევე მაღალი, წვრილი მცენარის რტოები, რომელთაკენაც გადახრილი აქვს თავი, მთელ სურათს ავსებს ფაქიზი განწყობით. და რაც ძალიან მნიშვნელოვანია, ამ ზუსტად და დიდი სიფრთხილით „დაჭერილი“ დეტალების გადმოცემა ხდება ნატურისაგან სრულიად დაშორებული ელემენტების ხარჯზე: რეალურად ირემს არ აქვს ასეთი წვრილი კიდურები, ამ თხელმა ფეხებმა არ შეიძლება დაიჭიროს ასე უჩვეულად განიერი, გაბერილიც კი, ტანი, ირმის მომრგვალებული მუცლის, ცურის, ფეხებისა

თუ ყურების სილუეტისათვის მოცულობის მისანიჭებლად გამოყენებული თეთრით ფორმის მოდელირების კვალად, სრულიად მოულოდნელად, მისი კისერი უფრო მუქი შეფერილობის მოწითალო ოქრით მოინიშნება და ყოველგვარი შუქ-ჩრდილით მოდელირების გარეშე, პირდაპირ ბრტყელ, ფერადოვან ფენად „ედება“ ცხოველის სხეულს. თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს მნიშვნელოვანი ელემენტია კომპოზიციის რიტმული ორგანიზებისათვის, რადგან ამ თვალსაზრისით აქ, და საერთოდ მერაბ აბრამიშვილის სხვა ნამუშევრებშიც, მხატვრული გამომსახველობის მისაღწევად, ფერი უმნიშვნელოვანეს როლს თამაშობს. ეს შედარებით მუქი მოწითალო ტონალობა აქცენტებად მეორდება ირმის ფეხებზე, ყურებზე, კუდზე და მცენარეების თავებზე. ამავდროულად, მხატვარი ახერხებს, მწირი ფერადოვანი პალიტრის გამოყენების, მონოქრომული სურათის პირობებში, ფერწერული სიმდიდრის შთაბეჭდილება შექმნას.

ზემოთ წარმოდგენილი ნამუშევრების განხილვის შედეგად, შეჯამების სახით, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ადრეულ ეტაპზე (ეს ეტაპი 1980–იანი წლების სულ მიწურულს და 1990–იან წლებს მოიცავს) ნამუშევრების ზოგადი გამომსახველობა ნაკლებად მძაფრია; პალიტრა, გვიანდელ ნიმუშებთან შედარებით, ძუნწია. დამახასიათებელი კომპოზიციური გადაწყვეტა, მიგნებები ფერის, ფაქტურისა და ზოგადად, მხატვრული ზემოქმედების მიღწევის თვალსაზრისით, მკაფიოდ გაფორმებას იწყებს. პროპორციები და კომპოზიციური წყობა ადრეულ ნიმუშებში, მიუხედავად მათი ძლიერი მხატვრული ზემოქმედებისა, ზოგჯერ არცთუ იდეალურად გამართულია. თუმცა, ის ნიშნები, რაც მოგვიანებით მთელი სისავსით ვლინდება აბრამიშვილის მხატვრობაში, უკვე ამ ნამუშევრებში ჩანს: ესაა ობიექტის მთელი მნიშვნელოვნებით წარმოდგენა; მისით აღფრთოვანება; პერსონაჟების ხაზგასმული მედიდურობა და მომხიბვლელობა, რაფინირებულობა; ობიექტის ყველა–ვიზუალური თუ ემოციური მახასიათებლის უდიდესი სიზუსტით წარმოჩენა, მისი ხასიათისა თუ წამიერი ემოციის მოხელთება; ურთიერთგამომრიცხავი საწყისების–პირობითისა და რეალურის, ზოგადისა და კონკრეტულის შეთანხმება, შეთავსება ერთ მხატვრულ სივრცეში; ფერწერული შრეებისა და გრაფიკული ნახატის პოტენციალის ერთ სურათში ერთნაირი ძალით გამოყენება და სხვა.

და მაინც, როგორ ახერხებს მხატვარი სიცოცხლით სისავსისა და აბსოლუტური პირობითობის ამ ხარისხით თანაარსებობის და ამ პირობებში, აბსოლუტურად გამართული, დამაჯერებელი გამომსახველობის მიღწევას? პირობითისა და განზოგადებულის, ოპტიკურ-ილუზორულისა და ხელშესახების სიმულტანური ხედვა/გადმოცემა სამყაროს მთლიანობის განცდასთან უნდა იყოს დაკავშირებული (რაზეც ქვემოთ ვისაუბრებთ), რაც გამოხატულია პერსონაჟთა მნიშვნელოვნების განცდით, რეპრეზენტაციულად, რაკურსით ჩვენების, მონუმენტურად წარმოდგენით, ფორმის უტირების, დეტალების უგულვებელყოფის პარალელურად, დამახასიათებელი მოძრაობისა და გარეგნული შტრიხების ძალიან ზუსტად გადმოცემით. აბრამიშვილის ნამუშევრებში გამოსახულების პირობითობა, უტირებული ფორმა შერწყმულია ისეთი დეტალების აქცენტირებასთან, როგორიც არის ზედაპირის ფაქტურულად გადმოცემა, ისე, რომ იქმნება ხელშესახები ფაქტურა (როგორც 2005 წელს შესრულებული შავი ავაზას ტანზე მუქ მოლურჯო მწვანეში გარდამავალი შავი ბეწვის პრიალი, ან მსუბუქი, სწრაფი ნაბიჯებით მორბენალი მელაკუდას ფუმფულა და რბილი წითური ქურქი იტაცებს თვალს), ასევე რომელიმე მცირე გრაფიკული თუ ფერწერული მონასმით ზუსტად გადმოცემული ფორმა, ფაქტურა და ხასიათი (მაგალითად ავაზებისა და ვეფხვების მკაცრად მოკუმული ტუჩების გვერდებზე დაშვებული ხაზი, ან მათი რბილი, ოდნავ სველი ცხვირების ფაქტურის ხელშესახებად გადმოცემა). ამგვარად ეს გამოსახულებები, რომელთა ზოგიერთი ხშირად შეუსაბამოდ გადიდებული, დაგრძელებული, რამდენადმე უტირებული ფორმებით გადმოცემული ნაკვთი თუ კიდური შეიძლება უკიდურესად პირობითად იყოს მინიშნებული, ყოველგვარი შუქითა და ჩრდილით მოდელირებისა თუ პერსპექტიული ნახატის გარეშე, ჩვენს თვალწინ ცოცხლდებიან, მოძრაობენ, „სუნთქავენ“. მხატვარს არ იტაცებს თხრობითი დეტალები. გამოსახულება განზოგადებულია; მასში ხაზგასმულია ყველაზე არსებითი, მისი ბუნებისათვის დამახასიათებელი ყველაზე სახასიათო შტრიხები, ამასთან, როგორც არაერთხელ აღინიშნა, პირობითობის მაღალი ხარისხის ფარგლებში. საწყისთა ამგვარი პარადოქსული დაპირისპირება ვლინდება პირობითისა და რეალურის, კონკრეტულის, სივრცის ორგანიზებისას - სიღრმისა და სიბრტყის თანაარსებობით,

თითქოს ერთმანეთთან შეუთავსებელი პრინციპების ერთ სივრცეში სრულიად ბუნებრივი და თანახმიერი შეთავსებით.

§ მცენარეების თემა მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში

მერაბ აბრამიშვილისათვის ერთერთი საინტერესო თემა მცენარეთა სამყაროა. ის ხან რეალურ მცენარეებს ხატავს (გვიმრა, პალმა, ასკილი, მაყვალი, მზესუმზირა, ნარშავა), ხან კი თვითონ ქმნის ფერადფოთლებიან, თითქოს სიზმრისეულ ყვავილებსა და ხეებს, თითქოს მისტიური ზმანებები გადმოაქვს სხვა სამყაროდან.

აბრამიშვილის ნამუშევრებში ბუნების ხატი ღრმა მნიშვნელობით არის დატვირთული. საინტერესოა, რომ მინოსურ ცივილიზაციაში ბუნება ღვთიურის სიმბოლოს წარმოადგენდა, სადაც ყვავილები ხელუხლებელნი იყვნენ და შენდებოდა წმინდა ბაღები. აბრამიშვილის სურათებზე გამოსახული ხეები, ყვავილები და ბუჩქები არ წარმოადგენენ უბრალოდ მშვენიერ გამოსახულებებს, რომელთაც

მხოლოდ ესთეტიკურ-დეკორატიული ღირებულება აქვთ, არამედ ატარებენ უფრო ღრმა შინაარსს და ავტორის პერსონალურ გამოცდილებას ამჟღავნებენ⁵².

ეს გამოსახულებები ნატურმორტის ჟანრის ფარგლებს უდაოდ სცდება, რადგან აქ არსადაა ბუნების რეალური სურათები – „მკვდარი ბუნების“ ხატები. ეს სიცოცხლით სავსე სამყაროს სურათებია, ყველა დეტალი: ფოთოლი, ყვავილი, ფესვი „სუნთქავს“. მაგრამ ეს არ არის მიმეტურობის საშუალებით მიღწეული შედეგი, გარეგნული მსგავსება მხოლოდ ერთერთი უმნიშვნელო ელემენტია საერთო მხატვრულ გამომსახველობაში, რომელიც ერთდროულად არის რეალურ გამომსახველობასთან და ზოგად, პირობით ხატთან ახლოს. გარეგნული მსგავსება ჩანაცვლებულია შინაგანი, თითქოსდა განცდისმიერი მსგავსებით. ობიექტურ მნიშვნელობას, ნატურაზე დაკვირვებას სუბიექტური მხატვრული განცდა ცვლის. თუმცა, ასე მკაფიოდ ეს მხოლოდ მოგვიანებით იჩენს თავს. თავიდან კი, მხატვრის მიზეზები ამ გზის დასაწყისს თავისებურად ათვალსაჩინოებს.

1987 წელს შესრულებული „ნატურმორტი“ (სურ. 52) ამ თემისადმი მიმართვის ერთერთი პირველი მცდელობაა. ეს არის მცირე ზომის ნამუშევარი, მასზე გამოსახული თიხის მომრგვალებულ ქოთანში ჩაწყობილი ფართე, ხშირფოთლებიანი ტოტებით. პირობითად არის მინიშნებული სივრცე: ოქრათი დაფარული ფონი – კედელი, მაგიდა, თითქოს სიძველისაგან გაცრეცილი გახუნებული შინდისფერი ზედაპირით (ასეთივე ფაქტურა აქვს ქოთანს), მრგვალი თეთრი დასაფენი ქოთნის ქვეშ. ტოტები ქოთნის მხოლოდ ერთ მხარეს არის თითქოს უწესრიგოდ, შემთხვევითად ჩალაგებული. რძისფერისა და ოქრას შერევით, ასევე მომწვანო ცივი ჩრდილებით გამოყვანილ მომრგვალებულ ტოტებს გაცრეცილი, ფარატინა ფოთლები ასხია, ზოგი ბაცი ცისფერი, ზოგი მოწითალო ყავისფერი, ზოგიც ოქრათი დაფერილი. ფოთლები ფარფატაა, ფაქიზი წვრილი კონტურით გამოხატული, გახუნებულფერჩაღვრილი. ასევე იღვრება, იღვენთება ფერი ქოთანზე, მაგიდის

⁵² N. Ebanoidze, “Interpreting Hidden Contexts: Tracing the Embedded Paradigm in the Work of Merab Abramishvili”, Content – Form. The Proceedings of the International Conference for Doctoral Students. Prague, 2017

ზედაპირზე კი მონასში წვრილად იკაწრება, ან ლაქებად ეფინება ბაცი ხისფერი, თითქოს ადგილ–ადგილ ამოტეხილია.

ამგვარი სიძველის ეფექტით, ფაქიზი კოლორიტითა და ფოთლების ხაზოვანი და ფერადოვანი რიტმიკით იქმნება სურათის გამომსახველობა. ეს ხერხები უფრო მეტ სიმძაფრეს იჩენს მოგვიანო ნამუშევრებში და საბოლოოდ განსხვავებულ გამომსახველობას იძენს.

ნამუშევრის „მხატვრულობა“, მისი ზემოქმედების ძალა, სიძველის აღნიშნული შთაბეჭდილების შექმნის გარდა კომპოზიციის ასიმეტრიის პრინციპზე აგებითაც არის განპირობებული: ქოთანი არა ცენტრში, არამედ მარჯვენა კუთხისკენ არის მიწეული, მცენარის ტოტები კი ქოთნიდან მარცხნივ არის ჩაწყობილი, ისე, რომ ქოთნით შევსებულ მარჯვენა მხარეს, სიბრტყეზე გადაშლილი მათი ფართე ფოთლები აწონასწორებს. ამავე დროს, მკაფიოდ გამოიყოფა ცენტრალური ღერძი – ქოთნიდან ზუსტად შუაში ამოწვერილი მცენარის ტოტი. ამდენად, სახეზეა სიმეტრია–ასიმეტრიის შეპირისპირებით მიღწეულია საერთო წონასწორობა, ანუ აქაც თავს იჩენს ოპოზიციათა გაერთიანების აბრამიშვილისეული მხატვრული სტრატეგია.

მსგავსი გამომსახველობა აქვს ერთი წლის შემდეგ (1988წ.) შესრულებულ ნამუშევარს – „ყვავილები ქოთანში“ (სურ. 53). მსგავსია სურათის ფერადოვნება: ჩამქრალი, გახუნებული ოქრა, მოწითალო ყავისფერისა და მოცისფრო–მონაცრისფრო მწვანეს კომბინაციები, თუმცა აქ მეტი შუქია, ჭარბობს თბილი ფერები და გამოსახულება უფრო ნატიფია. ამ შემთხვევაში კვერცხისებური, წაგრძელებული ოვალის ფორმის მქონე ყვავილებიანი ქოთანი კომპოზიციის ცენტრალურ ნაწილს იკავებს, თუმცა ქოთნის ყელი თითქმის ებჯინება სურათის ზედა კიდე, ხედვის წერტილი ისეა ალებული, რომ მზერა ქვევიდან ზევით მიემართება. ყვავილების ღეროები – შავი და მომწვანო ცისფერი მონასმები ირკალება და ზევით მიედინება. ერთი, ყველაზე გრძელი ღერო ქვევით ეშვება – მის ბოლოში გაშლილი ვარსკვლავისებური მოწითალო ყვავილი სურათის ქვედა ნაწილზე – მაგიდის სიბრტყეზეა „დადებული“ – ამგვარად ერთიანდება სურათის ნაწილები და ივსება

ცარიელი ქვედა მონაკვეთი – მაგიდის მომნიშვნელი მრგვალი სიბრტყე. ეს გამოსახულება კიდევ უფრო დაცლილია დეტალებისაგან, ქოთანი მაგიდისაგან მხოლოდ მოთეთრო მონასმებით შექმნილი წრით გამოიყოფა; აღარც მაგიდასა და კედელს შორის სივრცეზე მინიშნებაა ისე მკაფიო, მხოლოდ ორი თხელი, მწვანე მონასმით მოინიშნება მაგიდის სიმრგვალე, თან ისე, რომ ერთი შეხედვით ეს მონასმები ყვავილის ღეროებად აღიქმება. გამოსახულება თანდათან იცლება კონკრეტიკისაგან.

2006 წლის კომპოზიცია ყვავილების მოტივით (სურ. 54) მთლიანობაში, ზუსტად იმეორებს 1988 წელს შესრულებული ყვავილების სქემას. ხედვის დაბალი წერტილიდან დანახული, სიბრტყეზე გამოსახული წაგრძელებული ოვალის ფორმის მქონე ქოთნიდან მოწითალო ვარსკვლავისებური ყვავილების წვრილი, თხელი ღეროები ეშვება. მეორდება ქოთნის ქვეშ „დაფენილი“ წრის ფორმის სითეთრეც (მაგიდის პატარა ფარდაგი), ნეიტრალური, კირქვისფერი ფონი, თითქოს მაგიდის სიმრგვალეზე მიმანიშნებელი სიბრტყე, კომპოზიციის განაწილება. თუმცა რამდენიმე განსხვავებული დეტალი მთლიანად ცვლის მხატვრულ გამომსახველობას.

პირველ რიგში, კომპოზიცია მთლიანად გაწონასწორებულია, პროპორციულად დაბალანსებული: ყვავილების ქოთანი სასურათე სიბრტყის ზუსტად ცენტრში და მოთეთრო ფარდაგის ზუსტად შუაგულშია მოთავსებული. ქოთნის მოყვანილობა, მისი შემომსაზღვრელი ხაზი გაცილებით ნატიფი და დახვეწილია; კონტურები – უფრო მქრქალი, მაგრამ ამავე დროს, უფრო მეტყველია. ქოთნის ყელსა და სურათის ზედა კიდეს შორის მეტი ადგილია, შესაბამისად, გამოსახულება ჰარმონიულად თავსდება სივრცეში, აღარ რჩება გამოსახულების სივრცეში გაჭედულობის შთაბეჭდილება. ყვავილების მუქ ცისფერსა და შავ ღეროებს ოქრითა და ხავსისფერით ერთი ხელისმოსმით გამოყვანილი უწვრილესი, ფაქიზი მონასმები ცვლის. დამატებულია ფოთლებიც – ოქრასა და ხავსისფერის თხელი, მოგრძო ლაქები. ქოთანიც თითქოს გამჭვირვალეა, მაგრამ არა მინის, ის არა საერთოდ რაიმე მატერიისაგან, არამედ შუქისაგან, ჰაერისაგან დაწერილია.

არ არის შეცვლილი ფერები, მაგრამ იცვლება ტონალობა: ამ ნამუშევარში ოქრას, მწვანესა და წითლის უფრო ბაცი, მქრქალი ტონებია არჩეული. „მიწიერ“, მატერიალურ ფერებს ცვლის გამჭვირვალე, ჰაეროვანი ტონები და მთელი გამოსახულება მკრთალდება, თითქოს თვალსა და ხელს შუა იცრიცება, მატერიალურის, ნატურასთან მიახლოებულისა და ილუზორულის, არსებობისა და არარსებობის ზღვარზე კრთის. თითქოს ხილვას და არა სინამდვილეს. სურათში ჩნდება სივრცე, სიხალვათე, ჰაერი. თუ წინა ნიმუშში გამოსახულება შედარებით ხელშესახებია, აქ ფერმკრთალდება და თითქოს სივრცეში შერწყმას, მასში გაქრობას ღამობს.

1992 წელს შესრულებულ ვერტიკალური ფორმატის მქონე კომპოზიციაზე პატარა მრგვალ ქოთანში უზარმაზარი გვიმრაა დატოტვილი (სურ. 55). მკაფიო კონტურებით გამოწერილი ქოთანი მოყავისფრო სიბრტყეზეა მოთავსებული. მეორე პლანზე კირქვისფერი ფონია და ამ ფონზე, სურათის მთელ სიმაღლეზე იშლება გვიმრის მოქნილი ღერები, გარდიგარდმო რიტმულად ჩარიგებული მოცისფრო და მონაცრისფრო ფოთლებით. თითქოს მცენარე ქოთანში ჩარგული კი არა, მის ზედაპირზე ჰაერშია გაჩერებული, რადგან ვხედავთ მცენარის ძირებს ქოთნის ზედაპირზე, რომლებიც თანდათან სიგანესა და სიგრძეში იშლებიან. გვიმრის ბუჩქის შუა წელი სურათის მთელ სიგანეს იკავებს, მაგრამ ფოთლებს შორის ალაგ-ალაგ გამჭოლ მოჩანს მოყვითალო-მოთეთრო ფონი, სიცარიელეა დატოვებული ზედა კიდეშიც, სადაც გვიმრის ფოთლების ბოლოები თითქოს ჰაერში „ირხევა“ და გამოსახულების გაჭედულობის ნაცვლად მისი ზემოქმედების გაძლიერების, მისით სივრცის განმსჭვალვის შთაბეჭდილება იქმნება, რასაც აძლიერებს ქოთნის მცირე ზომა და შერჩეული ხედვის წერტილიც (ისევ ქვევიდან ზევით მიმართული). სულ რაღაც სამი ფერით შექმნილი ფერადოვანი მეტყველება და ხაზის რიტმიკა ქმნის მხატვრულ ეფექტს. გამოსახულება თან სიბრტყეზეა განფენილი და თან აშკარაა „სივრცის“ ძიება.

2000 წელს შესრულებულ „პალმაშიც“ (სურ. 56) ფერადოვანი გამომსახველობა სულ სამი ფერით (ოქრა, მოცისფრო მწვანე და თეთრი) იქმნება. პალმის გამოსახულება თითქოს ბინდბუნდიდან იკვეთება. ორი ყავისფერი პატარა ტანიდან

ჯერ მომცრო, მონაცრისფრო, მარაოსებური ფოთლები გადაიშლება. ფოთლების შემდეგი წრიული რიგი უფრო დიდი ზომის მოცისფრო დაბინდული მწვანეა; უწვრილეს ხაზებზე ასხმული რიტმულად ჩარიგებული ფოთლები. ფოთლების ამ წრიულ რიგებს მთლიანად შემოსაზღვრავს ბოლო, ფართე ფოთლებიანი პალმის „მარაო“, რომლის მომრგვალებული მოყვანილობის ფოთლები მთელ სიბრტყეზეა გაფენილი. ამ დაბინდული ფერის ფოთლების რიგებს აცოცხლებს, ამეტყველებს პალმის შუა წელზე და პირველი რიგის ფოთლების წვერებზე დატანილი თეთრი წინწკლები, რომლებიც ხან ხშირ ფოთლებს შორის ჰაერის ამონათებებად, ხან კი გაურკვეველი სინათლის ელვარებად აღიქმება. განმეორებადი ჰარმონიული წრიული რიტმი, რომელსაც მთელი სივრცისმომცველი პალმის ტოტები და ფოთლები ქმნიან, ერთ კონკრეტულ პალმის ხეს მცენარის ხატად გარდაქმნის. ის წარმოადგენს სიცოცხლის მეტაფორას სამყაროში, მანიფესტირებს სიცოცხლეს მასში.

პალმის მოტივი, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა მოტივი აბრამიშვილის შემოქმედებაში, მოგვიანებით, ბუნდოვანი ხატიდან უფრო მკაფიო, კონკრეტულ და ცოცხალ გამოსახულებამდე მიდის ნელნელა, რომელიც, ამავე დროს, ინარჩუნებს უზოგადესის აღმნიშვნელის ნიშან-თვისებებს. გამოსახულება, ერთდროულად, უფრო და უფრო „ცოცხლდება“ და, პარადოქსულად, უფრო და უფრო შორდება რეალურ გამომსახველობას.

ერთ ნაბიჯს ამ გზაზე ათვალსაჩინოებს იმავე წელს (2000წ.) შესრულებული პალმის გამოსახულება, სადაც აღნიშნული ტენდენცია ნათლად ვლინდება (სურ. 57).

ეს ნამუშევარი, წინა ნიმუშთან შედარებით, დიდი ზომისაა. კომპოზიცია გამოკვეთილ ვერტიკალზე იგება. პალმის ფოთლების განლაგება ოვალის ფორმას ქმნის. ხეს განიერი, მაღალი, ქერცლის მაგვარი ბუსუსებით დაფარული ტანი აქვს (და ამდენად, ფაქტურულად უფრო უახლოვდება პალმის რეალურ სახეს). ფოთლები ისევ სამ, ერთმანეთის შემომფარგვლელ წრიულ რიგად ლაგდება. შუაში ისევ ღია ფერის, ოღონდ აქ მკვეთრად გამონათებული მოვერცხლისფრო შეფერილობის პატარა მარაოა. მეორე რიგი წრილი ფოთლები და მესამე – ოქრითა და მოცისფრო მწვანით დაწერილი ფართე ფოთლებია, რომლებიც უფრო მკაფიო კონტურით

შემოისაზღვრება. ფონი, რომელიც ხის ფოთლების რიგებს შორის და სურათის კიდეებთან ამოანათებს, შუქით გაჯერებული და ხალასია (წინა ნიმუშისგან განსხვავებით, სადაც ყველაფერი შედარებით ჩამუქებული და ბუნდოვანია).

ისევე, როგორც უკვე განხილული ყვავილების შემთხვევაში, 2001 წლის „პალმაშიც“ (სურ. 58) მატერიალურობის, რეალურთან სიახლოვის ხარისხი თანდათან იკლებს. გამოსახულება უფრო და უფრო ემსგავსება სიზმრისეულ ხილვას. კონტრასტი ფიგურასა და ფონს შორის მცირდება. ფიგურა თითქოს სივრცეში კი არ თავსდება, არამედ ამოიზრდება, გამოიკვეთება მისგან. ამავე დროს, პალმის ტანი, მისი ფოთლები უფრო მკაფიოდ ამოიწერება, ზოგიერთი დეტალი უფრო მიახლოებულია რეალურ გამომსახველობასთან (როგორიცაა ხის ტანი, თავისი ხისტი მერქნით). თუმცა დამატებულია ისეთი დეტალები, როგორიცაა ხის ტანის გასწვრივ, მის გვერდებზე, ვარჯის დასაწყისიდან ქვემოთ ჩამოზრდილი ორი, ბოლოებისაკენ შევიწროებული ერთი წითელი, ერთი – ხავსისფერი ფორმა, რომლებიც არც ხის ტანია, არც – ფოთლები და თან შეიძლება აღქმული იყოს, როგორც ორივე მათგანი. სამი, ერთმანეთში ჩასმული მარაო იგივე სქემას იმეორებს (ქვედა, ყველაზე მომცრო, თეთრი ფოთლებით, შუა, წვრილი, ღეროებზე გარდიგარდმო რიტმულად გაშლილი და ზედა, მთლიანი ხის შემომსაზღვრელი ფართე, მომრგვალებული ფოთლებით). ამ ნამუშევარში ხაზის გამომსახველობა ისევე გამძაფრებული, როგორც ფერის. ზოგადად, კომპოზიცია მეტ კონტრასტულ დაპირისპირებაზე იგება და მძაფრია მხატვრული მეტყველება. დამატებულია წითელი ფერი, რომელიც ყველაზე ინტენსიურად ხის ტანისმაგვარ ფორმაში მეტყველებს და იშლება, იფანტება ნიადაგის აღმნიშვნელ მონაკვეთში, რომლის წითელი, ნათელი ცისფერი და ოქრა ზემოთ, ხის ვარჯის ზედა, განიერფოთლებიან შრეში იშლება და ბუმბულისმაგვარ, რბილ ფაქტურად ეფინება, ეღვრება ნათელ, მოთეთრო შეფერილობის ფონს.

მოგვიანებით, 2002 წელს შესრულებულ ნამუშევარში (სურ. 59), პალმის ტანი ასე მყარად აღარ ამოიზრდება მიწიდან. ის დეკორატიულ ბაც ლაქად ადევს ოქრათი და ცისფერით მონიშნულ მიწის მონაკვეთს. თითქმის შეუმჩნეველია აქამდე ყველაზე ინტენსიური და ნათელი მონაკვეთი – სულ ქვედა, თეთრი მარაო, ის თითქმის შერწყმულია ფონთან. დანარჩენი ფოთლები კი ლაქვარდისფერი ხდება. მიწისა და

ცის ფერები ერთმანეთში ირევა. ჟანგისფერი და ლაჟვარდისფერი ერთნაირი ინტენსივობით იღვრება შუქად და ფორმები განიფინება შუქში. თითქოს მხატვარი ცისა და მიწის შეერთებას, მათ ერთიანობასა და მთლიანობას ხატავს.

2006 წლის ნამუშევარში პალმის ხის გამოსახულებით (სურ. 60), რომლის განიერი, სიფრიფანა, მონაცრისფრო ხავსისფერი ფოთლები მარაოსებურად წრიულად იშლება მთელ სიბრტყეზე, ფონი რამდენიმე სიბრტყობრივ შრედ მოინიშნება: მიწის, წყლისა და სინათლით გაჯერებული ჰაეროვანი ატმოსფეროს აღმნიშვნელ, მოთეთრო შეფერილობის არედ. სურათის ფერადოვნება ცისფერის, მწვანესა და ყავისფერის ტონალობებზეა აგებულია. მძაფრად იგრძნობა წყლის საღებავის ფაქტურა. თითქოს ფიზიკურად შეიგრძნობა წვიმის შემდეგ მზის სუსტი შუქით განათებული გარემო.

გვიანი პერიოდის ნამუშევრებისთვის ფერის შუქმფენობა, ინტენსიურობა და გამჭვირვალობა, სივრცის (სივრცელის) შეგრძნება და ნათელი ტონალობები, კოლორიტის სულ რამდენიმე ფერის ტონებით შექმნაა დამახასიათებელი. 2005 წლის „ასკილში“ (სურ. 61) რამდენიმე ფენად ერთმანეთის ზემოდან „დალაგებული“ ასკილის ტანის ხლართების ოქროსფერის, ერთმანეთის მიჯრით „ჩალაგებული“ წვრილი ფოთლების გამჭვირვალე ცისფერისა და ნაყოფის მსუყე წითლის (ასკილის თავები პაწაწინა შავი რბილი წერტილებით ბოლოვდება; წითელი ნაყოფის გამოსახვისას საღებავი თხლად ედება ზედაპირზე, ზავდება, ხოლო შავი ბუსუსები რბილ და მუქ პაწაწინა წერტილებად ლაგდება, ისე, რომ, რეალურის მსგავსად, წითელი ზედაპირები პრიალებს და შავი წერტილების ფაქტურა ბუსუსებად აღიქმება) შეხამების შედეგად ხალასი ფერადოვნება მიიღწევა. ფონი ისევ მოთეთრო ფერის და სინათლით გაჯერებულია. ფიგურისა და ფონის, ფერის საშუალებით, ერთმანეთისაგან მკაფიოდ გამოყოფა და, ამავდროულად, სინათლის საშუალებით მათი გაჯერება და ამგვარად შუქით მათი გაერთიანება, ერთმანეთით განმსჭვალვა ტიპიური ხდება ბოლო დროინდელი ნამუშევრებისათვის. იგივე პრინციპებს ეყრდნობა იასამნების, მაყვლის ბუჩქების, ნარშავასა თუ ქოთნებიდან ზევით მისწრაფებული ჭორიკანას ხლართების გამოსახულებები ბოლო პერიოდში (სურ. 62, 63, 64). ზოგ შემთხვევაში, ნამუშევრის მხატვრული (ფერადოვანი) მეტყველება

მხოლოდ ცეცხლისფერი მოგრძო ფოთლებისა და ოქროსფერ-ხავსისფერი ღეროების შუქმფენ ფერადოვნებაზე იგება („ყვავილი“, 2006) . ან კი ფოთლების ცისფერი ფონზე გადაინაცვლებს და მოწითალო ფერის ყველაზე ჩამქრალიდან ყველაზე ინტენსიურამდე გრადაციები და შიგნიდან მანათობელი ოქრას შეფერილობის ყლორტები ამ გაღვრილ, ბაც ცისფერ ფონზე „კაშკაშებენ“ („ყვავილი“, 2006).

2004, 2005 და 2006 წლებში დახატული ყვავილები - დახლართულ ბაც მოყავისფრო და ვარდისფერ ყლორტებზე ასხმული ფერად-ფერადი, ფარატინა, განიერი, ბრტყელი ფოთლებით (ყვავილი არც არის, მხოლოდ ფოთლები) მთელ სივრცეს მოიცავენ და ავსებენ ფაქიზი, გამჭვირვალე ფერადოვნებით (სურ. 65, 66). ეს გამოსახულებები სავსეა ფაქიზი, მღელვარე დინამიკით და თითქოს ჩვენს თვალწინ ვიბრირებენ, მატერიიდან გაქრობას ლამობენ, თითქოს სადაცაა უნდა მიიღიონ საკუთარი სივრცის სინათლეში.

მცენარე (ყვავილი) ხომ ერთერთი ყველაზე მყიფე ფორმაა მატერიალურ სამყაროში. ამდენად, დიდწილად ატარებს თავის თავში იმ არაფორმის ენერგიას, რომლის შეგრძნებისკენ, გამოსახვისკენაც ასე ისწრაფვის მხატვარი. სწორედ ამიტომ გამოსახავს იგი ასეთი აღფრთოვანებით ამ მატერიალურ ფორმას, რომელიც კონკრეტული მცენარეებიდან თანდათან სიზმრისეულ, არარეალურ სახე-ხატად გარდაიქმნება, როგორც მატერიალური ფორმის მიღმა არსებულის ყველაზე უფრო ვრცლად მომცველი სიმბოლო.

აბრამიშვილის მხატვრობაში მცენარეების თემის საინტერესო მოტივის წარმოდგენს მზესუმზირების გამოსახულებები. ამ სურათებზე ყოველთვის წარმოდგენილია მზესუმზირის მხოლოდ ყვავილი, რომლის წრიული მოხაზულობა თითქმის მთელ სასურათე სიბრტყეს იკავებს. ყვავილი გამოსახულია ნეიტრალურ ფონზე, რომელიც გვიანი პერიოდის ნამუშევრებში თანდათან უფრო შუქმფენი და ჰაეროვანი ხდება. ყვავილის წრეს რიტმულად ჩარიგებული, გადმოკეცილი ფოთლები და მზის სხივების მსგავსი მოქნილი, თხელი ხაზები შემოფარგლავს. ყვავილის ცენტრალური წერტილიდან უამრავი წვრილი ხაზი გარეთ მოემართება და მზესუმზირის ყვავილის გულს - შიდა, განიერ წრიულ მონაკვეთს ქმნის, რომელშიც

თანდათან შერეულია და წრის კიდეებდამდე მონაკვეთებს კი უკვე უხვად ავსებს მზესუმზირის შავი მარცვლები. ამ მოტივშიც თანდათან ხელშესახები ხდება ყვავილის ფაქტურა. შეიგრძნობა უწვრილესი ხაზებით დაქსელილი, ოქრათი შეფერილი განიერი შუა მონაკვეთის - მზესუმზირის მარცვლების ბუდეების - რბილი, ფშვნადი ფაქტურა. ხოლო შავ მარცვლებზე პაწაწინა მოკლე, „გამაცოცხლებელი“ თეთრი მონასმებით მათი მოცულობაა მინიშნებული. მხატვარი წარმოგვიდგენს ყვავილის მკაცრად მოწესრიგებულ სტრუქტურას, მის საოცარ სიმეტრიას, ყვავილის სახეში გამოვლენილ ბუნების, სამყაროს კანონზომიერებას. აშკარაა, რომ აბრამიშვილის მზესუმზირები მეტაფორულად სამყაროსეულ წესრიგზე, მის მთლიანობაზე მიაწიწებენ. ყვავილის გარშემო შემოვლებული „სხივებიც“ მზის, როგორც სამყაროს გულის, სიცოცხლის მომნიჭებელი ენერგიის სიმბოლურ სახე-ხატთან ბადებენ ასოციაციას. წრის, როგორც ამ წესრიგის მომცველისა და წარმომადგენლის, მარადიულობის სიმბოლო, ზოგადად, მნიშვნელოვანია აბრამიშვილის მხატვრობაში. ასევე იშლებიან წრიულად მისი პალმების, ფარშევანგების, კონდორებისა და ინდაურების გამოსახულებები. ისინი სიცოცხლით განმსჭვალული მრავალგანზომილებიანი, მრავალშრიანი და ერთიანი, მთლიანი სამყაროს შემადგენელ ნაწილებს წარმოადგენენ.

§ რელიგიური თემატიკა მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობის, მისი შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი ძიებების ამოსავალი, განსაკუთრებით, საწყის ეტაპზე ქრისტიანული რელიგიური კონტექსტი და კერძოდ სახარების ტექსტია (სახარება მხატვრის სამაგიდო წიგნი იყო).

ძირითადი სცენები სახარებიდან, რომლებსაც მხატვარი გამუდმებით უბრუნდება მრავალი წლის მანძილზე, არის: მაცხოვრის ჯვარცმა, საიდუმლო სერობა, ხარება და ბოლოს, სამოთხის თემა.

აბრამიშვილის შემოქმედების საწყისი ეტაპისათვის დამახასიათებელი ერთგვარი ტრაგიკული განწყობის ნამუშევრებში თავს იჩენს მსხვერპლის, სიკვდილის გარდუვალობის ტრაგიზმის იდეა. ამგვარად, მხატვარი ბუნებრივად მიაღწევა უდიდესი მსხვერპლის თემას კაცობრიობის ისტორიაში – მაცხოვარს. 1986 წელს მერაბ აბრამიშვილი ხატავს შედარებით მცირე ზომის კომპოზიციას „იუდას ამბორი“ (სურ. 67). მაცხოვრისა და იუდას წელს ზევით გამოსახული ფიგურები ნეიტრალურ პირობით ფონზე ახლო ხედით არიან წარმოდგენილნი. იუდას ტუჩები მკვეთრად წინ არის გაწეული მაცხოვრის ლოყისკენ, მისი - მზერა სივრცეში მიმართული, დაფიქრებული. მან იცის, რასაც აკეთებს. იესოს სახის გამომეტყველებაში უდიდესი თანაგრძნობა იკითხება, მისი თავი გვერდზეა გადახრილი და იუდას სახეს ეყრდნობა. მისი სახე სავსეა იმის ტკივილიანი მიმღებლობით, რაც უნდა აღსრულდეს. იესომ იცის იუდას ზრახვების შესახებ: „ჰრქუა მას იესუ: რომელი გეგულების საქმედ, ყავ ადრე“ (იოანე 13.27). თითქოს ჯერ კიდევ აქვს მისი გამოფხიზლების იმედი. სურათის მარჯვენა კიდეში ცეცხლის ენებივით შემოჭრილი გრძელი, თხელი ხელებიც, რომლებიც წესით მოციქულების უნდა იყოს, მაგრამ თითქოს უხილავ ძალთა ჩარევაზე მიანიშნებენ, საბედისწერო განწყობით, ტრაგიზმის განცდით ავსებენ სურათის ატმოსფეროს.

გარდაუვალი და მტკივნეული ადამიანური მსხვერპლის გააზრება გრძელდება ჯვარცმის კომპოზიციებშიც, სადაც იესო უპირველესად, როგორც ადამიანი აინტერესებს მხატვარს. ამასთან, ჯვარცმის სცენებში თითქმის ყოველთვის მხოლოდ იესოს ფიგურაა გამოსახული. კომპოზიცია ყოველთვის მოკლებულია ზედმეტ დეტალებს და წარმოადგენს მხოლოდ მხატვრისთვის არსებითს და ამ არსებითის გააზრებას, მისი შეცნობისაკენ სწრაფვას.

მაცხოვრის ერთერთი ყველაზე ადრეული გამოსახულება 1989 წელს არის შექმნილი (სურ. 68). თითქოს ცივი ნათლით გაჯერებული ცისფერისა და ღია ოქრას ფერადოვანი ლაქების შეზავებით პირობითად მონიშნულ ფონზე ახლო ხედით არის წარმოდგენილი მაცხოვრის ფირგურა წელს ზევით. სურათის ზედა კიდე „წაჭრილია“ ჯვრის მკლავების კვეთის დონეზე; „ჩამოჭრილია“ გვერდითა კიდეებიც, ისე, რომ

ფიგურის მკლავების მხოლოდ მცირე ნაწილი მოჩანს. მომენტის ტრაგიზმი არა ხორციელი ტკივილის ხაზგასმით, არამედ ამ „გაჭედულობის“ შეგრძნებითა და ფიგურის ძალიან ახლო ხედით წარმოდგენით გამოიხატება. გაჭედულობა სივრცეში (სიბრტყეზე) ქმნის გამოუვალობის შეგრძნებას. სხეული პირობითად არის მინიშნებული, რამოდენიმე მონასმით მოინიშნება ნეკნები სხეულზე და მკვეთრი მოყავისფრო კონტური შემოსაზღვრავს სხეულს. იესოს თავი გვერდზე აქვს გადახრილი, მარჯვენა მხარზე ჩამოდებული. დახუჭული თვალები, ოდნავ შექმუხნილი წარბები, მოკუმული პირი, ცხვირის კონტურის მომნიშვნელი, მკვეთრად ქვევით მიმართული ხაზი არა ტკივილს, არამედ კიდევ უფრო ტრაგიკულს - ტკივილისადმი და ხვედრისადმი სრულ მინებებას, მიმღებლობას გამოხატავს. თმისა და წვერის მომნიშვნელი შავი, თითქოსდა ჩამოღვენილი საღებავი, ქრილობიდან ჩამომდინარი ღია წითლით მინიშნებული სისხლის ხაზებიც ამ მინებებულ მდგომარეობას გამოხატავს და თითქოს საღებავის წვეთების დაწრეტვასთან ერთად ინავლება მაცხოვრის ამქვეყნად ყოფნაც. მაგრამ უცნაურია, როგორ იგრძნობა ამ პირობითობის ფარგლებში სხეულის სიმძიმე და ადამიანური ტკივილიც. ეს რამდენიმე დეტალის აქცენტირებით ხერხდება: განზოგადების მაღალი ხარისხის შენარჩუნებასთან ერთად, მხატვარი აკონკრეტებს ისეთ დეტალებს, როგორიცაა ძალიან მუქი შავი თმა-წვერი, ძლიერი, მსხვილი კისერი და დაჭიმული მკლავები - ეს დეტალები საცნაურს ხდიან მაცხოვრის ადამიანურ ბუნებას და სწორედ ამ შეპირისპირებით მმაფრდება ის ტრაგიზმის განცდა, რომელსაც კომპოზიციის აგებისას გამოყენებული ისეთი ხერხების საშუალებით აღწევს მხატვარი, როგორიცაა გამოსახულების გაჭედვა სასურათე სიბრტყეზე და მისი ახლო ხედით წარმოდგენა.

1990 და 1992 წლებში შექმნილი ჯვარცმის ორი გამოსახულება მაცხოვარს ისევ წელს ზევით, ძალიან ახლოდან წარმოადგენს (სურ. 69, 70). მათგან უფრო ადრეულ ტილოზე გამოსახულება შედარებით პირობითია. გახუნებულ, დაბინდულ, თითქოს შემურულ მოთეთრო ფონზე ჯვარცმული მაცხოვრის ფიგურა იკვეთება. თავი გვერდზე აქვს გადახრილი, მხარზე დადებული, თვალები - დახუჭული. ექსპრესიული მონასმით შესრულებული შავი ფერის მკვეთრი კონტური სხეულს

შემოსაზღვრავს და განსაკუთრებით აქცენტირდება მკლავების მონაკვეთზე. მთელი სხეულის დამაბულობა ამ კონტურში და თითქოს ტკივილისაგან მოკრუნჩხულ და ჯვრის მკლავზე მიყინულ თითებში ამოიკითხება, ისე, რომ იქმნება კუნთების, მარღვების დამაბულობის შთაბეჭდილება, ამასთან, მათი პირობითობის ფარგლებში გამოსახვის პირობებში, სახის დაღლილი, მინებებული, მშვიდიც კი, გამომეტყველების ფონზე. ჩამოშლილი თმის რბილ წაბლისფერს, კომპოზიციის ქვედა კიდზე, ქვევიდან ზევით მიმართულ მოწითალო ოქრით დაწერილ თხელ, ნატიფ მკლავებსა და ხელის მტევნებს, გრძელი, წვრილი თითებით (რომლებიც თითქოს ქვევით მდგომთ აღუპყრიათ თანაგრძნობით, დახმარების სურვილით, უფრო კი მაცხოვრის ღვთაებრივ ბუნებაზე მიმნიშნებელი უნდა იყოს) სურათის ატმოსფეროში მსუბუქი, ფაქიზი აქცენტები შემოაქვთ.

უფრო ტრაგიკული ჟღერადობისაა და ერთგვარად პირველად განხილულ ადრეულ (1989წლის) ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულებას ეხმიანება 1992 წლის ჯვარცმის კომპოზიცია. აქაც მსგავსია კომპოზიციური წყობა, სურათის ცივი, სინათლით გაჯერებული ექსპერსიული ფერადოვნება. მეორდება თმა-წვერის, სისხლის ჩამოღვენთილი ლაქები. თუმცა აქ უფრო ძალუმად და შედარებით მეტი კონკრეტიკის გამოყენებით არის დამუშავებული სხეული, ნეკნებისა და კიდურების მომნიშვნელი ხან რბილი, ხან კი უფრო ხისტი მოხაზულობებითა და შუქ-ჩრდილით მოდელირებული მონაკვეთებით, უფრო დაჭიმული მკლავებითა და კისრით, ისევ მკვეთრად გამოიყოფა ცხვირისა და მოკუმული პირის კონტურები, სახეზე ჩნდება ნაოჭების ხაზები, დახუჭული თვალები არა მხოლოდ პირობითი წვრილი ხაზებით, არამედ უფრო კონკრეტულად, შუქ-ჩრდილის მოდელირების გამოყენებით იკვეთება; ზოგადად, გამოსახულება უფრო რეალისტურია, წინა მსგავს ნიმუშთან შედარებით და ამდენად, აქ საპირისპირო საწყისთა პარადოქსული შეპირისპირებით (პირობითობისა რეალურთან) კიდევ უფრო მძაფრი გამომსახველობა იქმნება.

მოგვიანებით მხატვარი განსხვავებულად ამუშავებს აღნიშნულ მოტივს. 1996, 1999 და 2000 წლებში შესრულებული ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულებებში (სურ. 71, 72, 73) იზრდება განზოგადებისა და პირობითობის ხარისხი. სამივე

მათგანში იესოს ფიგურა მთელი ტანით არის წარმოდგენილი. ფოკუსი შორდება, კომპოზიცია ხაზგასმულ ვერტიკალზე იგება; ახლა ჯვარი მთელი სიგრძით იხატება და მხოლოდ მისი განივი მკლავები იკვეთება, იჭრება მკლავების ბმასთან ძალიან ახლოს, ისე, რომ სურათზე ფიგურის გაშლილი ხელების მხოლოდ მხრების მონაკვეთი ჩანს. არ იცვლება იკონოგრაფია, მაგრამ განსხვავებულია სურათის კოლორიტი: ფიგურა კვლავ ნეიტრალურ ფონზეა წარმოდგენილი, მაგრამ გამოსახულება მეტად ფაქტურულია, ჭარბობს ოქრას თბილი ტონალობები. სამივე ნამუშევარში ჩნდება ახალი ელემენტი - მარგალიტისმაგვარი წინწკლებით შემოსაზღვრული შარავანდედი ქრისტეს თავის გარშემო. ამ უფრო შორი ხედვის წერტილიდან წარმოდგენილ ჯვარცმის კომპოზიციებში ნაკლებად კეთდება აქცენტი სახის დამუშავებაზე. სურათის შეხედვისას უფრო ზოგად, მთლიანურ შთაბეჭდილებას ვიღებთ და მიუხედავად ექსპრესიისა და დამაბულობის შემომტანი სახვითი ხერხების გამოყენებისა (იგივე თემაზე შექმნილი უფრო ადრეული ნამუშევრებისათვის დამახასიათებელი „ჩამოჭრის“, „გადაჭრის“ პრინციპი და ამგვარად შექმნილი დამაბული ატმოსფერო), მთლიანობაში კომპოზიცია უფრო მშვიდი და შინაგანად გაწონასწორებულია. თითქოს მხატვარი აღარ აკეთებს აქცენტს ქრისტეს ადამიანურ ტანჯვაზე და მეტი ხაზგასმით აქ მის ღვთაებრივ ბუნებას (შარავანდედის დამატებაც შემთხვევითი არ უნდა იყოს) და ამ მოვლენის (ჯვარცმის) საზრისის წვდომას, კონკრეტული ადამიანის მიერ, თითქოს დანაშაულის გამოსყიდვის სურვილით ნაკარნახევ მის კვლავ და კვლავ განცდას წარმოადგენს.

სახარების კიდევ ერთი ეპიზოდი, რომლითაც განსაკუთრებით ინტერესდება მერაბ აბრამიშვილი, არის უფლის სერობა. 1990 წელს შესრულებული უფლის სერობის კომპოზიცია (სურ. 74) მხატვრის ძიებების დასაწყისს ათვალსაჩინოებს, როგორც ამ მოტივის დამუშავების, ისე ზოგადად, მთელი შემოქმედებისათვის არსებითი გამომსახველობითი ხერხების მოძიების თვალსაზრისით. კომპოზიცია ამ სცენის ტრადიციული სქემის მიდევნებით იგება: სასურათე სიბრტყის შუა ნაწილს მაგიდის აღმნიშვნელი ბაცი, გახუნებული და დაბინდული მოთეთრო ფერის სიბრტყე იკავებს, მასზე მიმოფანტული ღვინით სავსე ბარძიმებითა და თევზებით (ტრადიციული სიმბოლიკით დატვირთული იკონოგრაფიული ელემენტები). ხედვის

წერტილი შერჩეულია ისე, რომ მნახველი ერთდროულად ქვევიდან ზევით ასცქერის სცენას და თან ზედხედით აღიქვამს კომპოზიციას. მაგიდას რკალისებურად გარს ერტყმიან უტრირებული, წაგრძელებული, ელასტიური, თითქოს ჰაერში მოფარფატე ფიგურები. მაგიდის ქვევიდან მათი ძალიან წვრილი, პირობითი ლაქებით მონიშნული ფეხები და თხელი ტერფები მოჩანს. სულ რამოდენიმე მონასმითა და დაბინდული ფერადოვანი ლაქებით (ოქრასა და ცისფერის ტონალობები) მოიხაზება სხეულთა კონტურები. არ იხატება სახეები; ისინი თმისა და წვერის მომნიშვნელი შედარებით მუქი მოყავისფრო მონასმებით მოისაზღვრება. უფრო მუქი კონტურით აქცენტირებულია იუდას თავი. ცენტრალური ადგილი იესოს ფიგურას უჭირავს, რომლის მნიშვნელოვნება როგორც მისი განთავსებით, ასევე მოციქულთა მისკენ მისწრაფებული ფიგურებით (ისინი წვრილი, გრძელი ხელის მტევნებით მაგიდას „ეყრდნობიან“ და თავი იესოსკენ აქვთ მიბრუნებული) აქცენტირდება. გამოსახულება ნიშნობრიობამდეა განზოგადებული. აქ ყველაფერი მინიშნებაა. თითქოს ყველაფერი ზედმეტია, გარდა იმ საკრალური შინაარსისა, რომელიც გამოსახულების მიღმაა. მნიშვნელოვანი მხოლოდ ეს შინაარსია. მხატვრულ ხერხთა სიმწირე, უკიდურესი განზოგადება, ნიშნობრიობა სწორედ საკრალური შინაარსის მნიშვნელოვნების ხაზგასმას ახდენს.

მომდევნო წლების უფლის სერობის კომპოზიციები (1999წ., 2000წ., 2001წ.; სურ. 75, 76, 77) მატერიალურად შედარებით უფრო „მყარდება“. კომპოზიცია ჰორიზონტალურად წაგრძელებული ხდება. უფრო კონკრეტდება ფერადოვანი აქცენტები. ფიგურები გამოყოფილია ფონისაგან. მათ შორის ჩნდება რიტმული ინტერვალები. კონკრეტდება სივრცისა და სიბრტყის ურთიერთმიმართება. მთლიანობაში კომპოზიცია ამორფულიდან უფრო მკაცრად მოწესრიგებული და მკაფიო ხდება. წითლით მოინიშნება ჰორიზონტალი სურათის ქვედა კიდეზე, რომელზეც აპლიკაციურად „ლაგდება“ ფიგურების ფეხები. თუმცა ყველაფერი ისევ პირობითი ნიშნის ფარგლებში რჩება, ოღონდ რამდენიმე შედარებით კონკრეტული დეტალის დამატებით. ფიგურები თითქოს გამჭვირვალენი არიან. ზოგჯერ რაღაც მისტიკურ ფრინველებს უფრო გვანან, ვიდრე ადამიანებს. ფერებთან ერთად

კომპოზიციებში მეტი ხარისხით შემოდის სინათლე; სინათლე, რომელიც მკაფიოდ წარმოაჩენს ფერთა მრავალფეროვნებას.

2005 წლის უფლის სერობის კომპოზიციაში (სურ. 78) ეს ყველაზე თვალნათლივ ჩანს. ისევე, როგორც სხვა თემებზე შესრულებულ ბოლოდროინდელ ნამუშევრებში, აქაც სივრცე სინათლით გაჯერებული ხდება. თითქოს მხატვარს აღარ სჭირდება გააბუნდოვანოს ფორმა შინაარსის სიღრმის საჩვენებლად. იგი თავს უყრის იმ ელემენტებს, რომლებიც წლების მანძილზე ძიების შედეგად მოიხელთა: განზოგადების უდიდესი ხარისხის, ნიშნამდე განზოგადებული ობიექტის, პირობითი სივრცის ფარგლებში შენარჩუნებული მკაფიოება, წესრიგი, ფორმის ლაკონურობა სურათის თავისებურ ატმოსფეროს ბაღებს: მქრქალ, ჰაეროვან სივრცეში, რომელიც მატერიალურისა და არამატერიალურის ზღვარზეა, საიდუმლო აღესრულება; იესოს ჩამოყრილი მხრები, მაგიდაზე დასვენებული ხელები, ოდნავ გვერდზე გადახრილი თავი და იუდა, რომელიც თითქოს განწირულად გადამხობილა მისკენ - ყველაფერი ეს ჩვენებასავით გვევლინება გამჭვირვალე ფერების ციალში, თითქოს მთელი სცენა ეს ესაა უნდა გაქრეს. საკრალური შინაარსი ნათელი, ცხადი ფორმის წიაღში იხსნება და თან თითქოს ამ სინათლეშივე განლევას ლამობს. ზედმეტია ყოველგვარი დეტალი. მინიშნება სიმბოლურ შინაარსზე ძუნწად, ლაკონურად კეთდება. სწორედ ამის ხარჯზე, გაზრდილია არამატერიალურის ხარისხი სურათში, მხატვრულ ელემენტთა ასკეტური სიმწირე მთელი სიცხადით წარმოაჩენს მასში დაფარულ შინაარსს, სიმბოლური სცენის განმსჭვალავ ენერგიას⁵³.

⁵³ იგივე შედეგზე გავიდა ირაკლი ფარჯიანიც, ოპოზიციათა ქრობის წერტილზე, მთლიანობის აღქმის, უკიდურესი პირობითობის დაჭერის სიმაღლეზე. ბოლო პერიოდის ნამუშევრებში ფარჯიანი ფორმის სრულ დემატერიალიზაციამდე მივიდა, სინათლემ შთანთქა ფორმის ყოველი მოხაზულობა, შუქმფენი თეთრით აივსო სასურათე არე. ამ ნამუშევრებში ზღვარი იშლება მასალის მატერიალურ და მის სუბსტანციურ შესაძლებლობებს შორის, პირველი გადადის მეორეში, მაქსიმალურად ამეტყველებული. მატერია ემორჩილება გრძნობადს, მისი გამოხატვის ინსტრუმენტი ხდება და არა თვითკმარი რამ. მითუმეტეს რომ ფერს აქ მატერიალური სიმძიმე საერთოდ ეცლება, არაფორმისკენ იხრება, სინათლის დიდი დოზით მატარებელია, გაჯერებულია სინათლით. „სიბნელე აღარაა ერთმნიშვნელოვანი, ყრუ და გაუმტარი შავი...აქ აღარაა სიცარიელის, არარსებობის გაყინული შავი ნაპრალი, აქ შავიც ამ შუქმნათ პალიტრაშია ჩართული და თითქოს გადახსნილი მარადიულობის მასშტაბი აქვს შეძენილი“ (ნ. ლაღანიძე „საეკლესიო და საერო ხელოვნების ურთიერთმიმართების საკითხისათვის“. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. 2005. გვ. 30)

სასურათე სიბრტყის ფარგლებში სინათლის ნაკადის შემოტანით მერაბ აბრამიშვილი მატერიის გადალახვას ახერხებს და სამყაროს მისეული განცდის ვიზუალურ შესატყვისს ქმნის. სინათლეში განილვეა ფორმა, მატერიალური, ფიზიკური რეალობა ქრება და ადგილს სულიერი, მეტაფიზიკური რეალობა იკავებს (სინათლე სულიერი რეალობის მეტაფორად არის წარმოდგენილი მისტიკოსთა, ნეოპლატონიკოსთა ტექსტებში). სხვანაირად, სინათლე აბრამიშვილთან სახვითი ხერხია, რომლის საშუალებითაც მხატვარი სასრულ ფორმაში (სურათში) უსაზღვრო და უსასრულო შინაარსის მოქცევას ახერხებს. რაც უფრო მკვეთრ კონტურებს იძენს საზრისი, მით უფრო მკაფიო და ნათელია მატერიალური (მხატვრული) ფორმა.

ლინკოლნის ეპისკოპოსი, რობერტ გროსეტესტი სინათლეს განსაზღვრავდა როგორც პროპორციათაგან უმაღლესს, როგორც თანაზომიერებას საკუთარ თავში: "[სინათლე] მშვენიერია თავისთავად, "რადგან მისი ბუნება უბრალოა და მოიცავს თავის თავში ყველაფერს" ამიტომ ის უმაღლესი ხარისხით ერთიანია და საკუთარი თავის თანაზომიერი...მშვენიერება ხომ პროპორციათა თანახმიერებაა"⁵⁴.

წმ. ბონავენტურა თავის სინათლის მეტაფიზიკაში სინათლეს იაზრებს, როგორც სხეულის, როგორც ასეთის, სუბსტანციურ ფორმას: ეს პირველი განსაზღვრებაა, რომელსაც იღებს მატერია, იქცევა რა ყოფიერებად: "სინათლე წარმოადგენს საერთო ბუნებას, რომელიც იმყოფება ყოველ სხეულში, როგორც ზეციურ ისე მიწიერში...სინათლე სუბსტანციური ფორმაა სხეულთა, რომელნიც მით უფრო ჭეშმარიტად და ღირსეულად მოიცავენ ყოფიერებას, რაც უფრო თანაზიარნია არიან მისი. ამ თვალსაზრისით, სინათლე ყოველგვარი მშვენიერების საწყისია. და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ის ნებისმიერი სახის რეალობათა შორის ყველაზე სასიამოვნოა, არამედ იმიტომაც, რომ მისი საშუალებით იქმნება ფერთა და ანარეკლთა მრავალფეროვნება...არსებითად, ხილული ფერი იბადება ორი სახის სინათლის შეხვედრის შედეგად: იმის, რაც იმყოფება გაუმჭვირვალე სხეულში და იმის, რაც ასხივებს გამჭვირვალე სივრცეში, ამასთან მეორე გამოავლენს პირველს.

⁵⁴ Эко, У, Искусство и красота в средневековой эстетике. Pdf (თარგმნა ნ.ე.)

სინათლე, თავის საწყის მდგომარეობაში - ეს სუბსტანციური ფორმაა (შესაბამისად, შემოქმედებითი ფორმა, როგორც ეს ნეოპლატონიკოსებთანაა)⁵⁵.

საიდუმლო სერობის კომპოზიციაში მხატვრის მიერ შუქმფენი თეთრის გააქტიურება საინტერესო და მნიშვნელოვანია სემანტიკური თვალსაზრისით. ამ სცენის სიმბოლური და სემანტიკური მნიშვნელობის გათვალისწინებით, სინათლის აქცენტირება უცნაური და შინაარსის მიმართ წინააღმდეგობრივია, რადგან უფლის სერობა, როგორც სიმბოლური აქტი, დაკავშირებულია მსხვერპლის იდეასთან და ამ სცენის გამოსახულებაში სინათლის ასეთი აქტუალიზაცია კანონიკური თვალსაზრისით გაუმართლებელია. რას უნდა ნიშნავდეს სიმბოლური მნიშვნელობის ასეთი უგულებელყოფა? ცხადია, მერაბ აბრამიშვილი კარგად იცნობს შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობას, მის პრინციპებსა და კანონებს, ბუნებრივია, მან იცის ასეთი საკვანძო სცენის სიმბოლური მნიშვნელობაც. აქ ეს უგულებელყოფა გამიზნული აქტი და სუბიექტური ინტერპრეტაციაა არა მხატვრული ფორმის, არამედ მისი საზრისის. მერაბ აბრამიშვილისთვის მთავარია ის განცდა, რაც მას უჩნდება კონკრეტულ თემასთან და მოტივთან დაკავშირებით და მთავარია ამ შინაგან განცდაზე მინდობა, მისი ზუსტი ვიზუალიზაცია. რამდენადაც (როგორც ამას ნამუშევრების ანალიზი აჩვენებს) მისთვის თანდათან ეცლება საზრისი ყოველგვარ ობიექტურობას, გამყარებულ მნიშვნელობებსა თუ კულტურის სტერეოტიპებს და უფრო და უფრო ძლიერდება შინაგანი სულიერი რეალობა, როგორც ყველაფრის საზომი, მისი ბოლო პერიოდის სურათები სწორედ ამ სულიერი რეალობის გამმჟღავნებლად გვევლინებიან, იმ განზომილების, რომელიც არ სცნობს სამყაროს ობიექტურობის საზღვრებს. ამდენად, ბოლო პერიოდის საიდუმლო სერობის კომპოზიციებში შუქმფენი თეთრის აქცენტირება აბრამიშვილის შემოქმედების მნიშვნელოვან საზრისობრივ შრეებს გვიხსნის. როგორც ქვემოთ ვნახავთ, იგივე ასპექტი მის სამოთხის კომპოზიციებშიც ვლინდება.

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში ასევე საინტერესოა მთავარანგელოზ გაბრიელის გამოსახულებები, რამდენადაც ამ გამოსახულების წლების მანძილზე

⁵⁵ იქვე

ტრანსფორმაციის პროცესი ნათლად აჩვენებს ფორმის ევოლუციას, საზრისის ფორმირების კვალად. მთავარანგელოზის ფიგურა ძალიან ხშირად ჩნდება მხატვრის სურათებზე, არა მხოლოდ ხარების კომპოზიციებში, არამედ ცალკეც, მხოლოდ მთავარანგელოზი გაბრიელი, როგორც მახარებელი.

თავდაპირველად, ადრეულ ნიმუშებში, მაგალითად, გაბრიელის 1993 წელს შექმნილ გამოსახულებაში (სურ. 79), მთავარანგელოზის ფიგურა პირდაპირ და მკაფიო ასოციაციებს ბადებს შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან. მხატვარს ფიგურა პირდაპირ გადმოაქვს დაზგურ ფორმატზე, მონუმენტური მხატვრობის ძირითადი მახასიათებლის შენარჩუნებით. იგი წარმოდგენილია მიმავალი, წინ აწეული მარჯვენა ხელით, მაკურთხეველი ჟესტით. მისი მოძრაობა ფრთხილი და შეყოვნებულია. ნამუშევრის ფერადოვანი გადაწყვეტა, არშიაშემოვლებული სამოსის ცისფერითა და ფონის კედლის ძველი მხატვრობის თითქოს დამკვლევებული, გახუნებული კირქვისფერით, მისი პოზა, სამოსი მძიმე დრაპირებით დაფარული სხეულის ნაკვთები, სახის ნაკვთების დამუშავება, ყველაფერი მონუმენტური მხატვრობის ძველ ნიმუშებთან პოულობს საერთოს. გაბრიელის ფიგურა აღიქმება როგორც რაღაც სცენის ნაწილი, ფრაგმენტი, რომელიც ჩართულია ჩვენს თვალს მიღმა არსებულ მთლიანობაში. მხატვარი ეტაპობრივად ამუშავებს ამ მოტივს და წლების განმავლობაში სხვადასხვა დროს შესრულებულ ნამუშევრებში ვლინდება ფორმის თანდათანობითი, თუმცა ერთი შეხედვით შეუმჩნეველი დაშორება პირველწყაროსაგან. ეს ფორმირების პროცესი აღინიშნება შუასაუკუნოვანი მხატვრობის ნიმუშთა პირობითი მეტყველების, მათი დემატერიალიზებული ფორმების შენარჩუნების კვალად, სრულიად ახალი, ორიგინალური სახვითი მეტყველების გაჩენით.

1996 წელს შესრულებული გაბრიელის გამოსახულება (სურ. 80) კვლავ იმეორებს იგივე მოტივს, თუმცა ნამუშევრის სივრცეში იჭრება ისეთი დეტალები, რომლებსაც მხატვარი სხვა თემატიკის სურათებში იყენებს ხოლმე. ასეთია, მაგალითად, ფიგურის სხეულისა და სამოსის დამუშავება, რომელიც ტრადიციული მხატვრობის ნიმუშთაგან განსხვავებით, უფრო და უფრო მოკლებულია მოცულობით

ფორმაზე მინიშნებებს და მეტად იხრება სიბრტყის ხაზგასმით დეკორატიული დამუშავებისაკენ. მთავარანგელოზის სამოსზე ნაკვეთი ქრება და მისი გრძელი შესამოსელი მთლიანად იფარება ფოთლისებური მოყვანილობის ორნამენტით, რომელიც სხვადასხვა ნამუშევარში სხვადასხვა ფერითა და ტონალური ინტენსივობით იწყებს მეტყველებას. მთავარანგელოზის ფიგურა ნელნელა იძენს ჰაეროვან დინამიკას, სიმსუბუქეს, მხატვარი უფრო და უფრო თამამად ამუშავებს მოტივს, როგორც ფერადოვანი გადაწყვეტის, ისე დინამიკური, ექსპრესიული გამომსახველობის თვალსაზრისით. ადრეული ნამუშევრების ფიგურის შეყოვნებული, შეჩერებული მოძრაობა გადაიქცევა შუქითა და ჰაერით გაჯერებულ სივრცეში ანგელოზის უწონო სხეულის ლივლივად. ჩვენს მიერ პირველად განხილულ ნიმუშში მკაფიოდ მონიშნული ნიადაგის შრე, რომელზედაც მყარად მიაბიჯებდა გაბრიელი, მთლიანად ქრება გვიანდელ ნიმუშებში. ფიგურა აღარ ეხება თუნდაც პირობითად მინიშნებულ მიწას, მისი ტერფები აღარ აბიჯებს, გაბრიელი, ფეხის წვერებზე შემართული ოდნავდა ეხება სიმყარეს ფეხქვეშ და ჰაერში ფარფატებს. ფიგურა უკვე არა როგორც გარკვეული სცენის ფრაგმენტი, არამედ როგორც ცალკეული გამოსახულება, საკუთარ სივრცეში განფენილი მთლიანობა წარმოდგება ჩვენს წინაშე და გამოსახულია არა პროფილში, არამედ წინ შემობრუნებული, გვერდზე ოდნავ გადახრილი თავით, პირისახით მაყურებლისკენ. მხატვრული გამომსახველობა დეკორატიულობიდან არამატერიალური უწონადობისკენ, პირობითობის ხარისხის ზრდისკენ ვითარდება.

ასეთია ერთერთი ბოლო, გაბრიელის 2006 წელს დაწერილი ფიგურა (სურ. 81), სინათლით გაჯერებული, ღრმა ცისფერისა და წითლის შეხამებით, მატერიალური წონადობისა და მიზიდულობისაგან დაცლილი, რომელშიც პირველსაწყისი სახე-ხატი, მისი პირველწყაროსთან მჭიდრო მიჯაჭვულობიდან სრულიად თავისუფლდება და აღნიშნული მოტივის თამამ, თავისუფალ ინტერპრეტაციად, ინდივიდუალური ხედვით განსაზღვრულ სახედ ფორმდება.

მხატვრული ფორმის იმავე ტიპის ევოლუცია ახასიათებს ხარების კომპოზიციებსაც. 1996 წელს შექმნილი ხარება (სურ. 82) აბრამიშვილის ადრეული

ეტაპისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს ავლენს: ეს არის ჰორიზონტალურად წაგრძელებულ ოვალში წარმოდგენილი სცენა, ტრადიციული იკონოგრაფიით; მარიამი, მთავარანგელოზი გაბრიელი და სცენის ზედა ცენტრალურ ნაწილში – სულიწმინდა მტრედის სახით. სივრცე პირობითად არის მინიშნებული. მარიამი ზის (მოწითალო ოქრათი მხოლოდ მინიშნებულია სიმყარე, საყრდენი, ფიგურის თავზე გადახურვის მცირე დეტალია დახატული). მთავარანგელოზის ფართე ნაბიჯი, წინ გადადგმული და მკვეთრად მოხრილი ერთი, ხოლო უკან დატოვებული, გაშლილი მეორე ფეხი მის მარიამისკენ წინსწრაფულ მოძრაობას მიანიშნებს. ამ მოძრაობას ხაზს უსვამს ანგელოზის მაკურთხეველი მარჯვენა და ძალიან წვრილი ხაზით მონიშნული შუბი. მისი აფრიალებული ფრთები და სამოსის ტალღები ჰაეროვანი მოძრაობის განცდას ბადებს. სურათი, ისევე, როგორც სხვა ადრეული ეტაპის ნამუშევრები, თითქოს გახვეულია ბურუსში; ამ ბურუსის მიღმა აღესრულება საიდუმლო, ის ერთდროულად ფარავს და ამჟღავნებს სცენის საკრალურ შინაარსს. ფიგურები და მათი სახეებიც ამ ბინდშია გახვეული; არ იხატება სახის ნაკვთები; დაბინდული ფერადოვანი ლაქებით (ლაჟვარდისფერი, მომწვანო, ღვინისფერი, წითელი და ოქროსფერი) მოინიშნება ფიგურათა სილუეტები, შარავანდედები და სამოსი. მხატვარი ახერხებს ამ ფერთა ამეტყველებით აჩვენოს სურათში გამეფებული საიდუმლოს, კრძალვის, გარინდებული ატმოსფერო. მარიამის ოდნავ დახრილი თავი, ზევით ოდნავ აღმართული მარჯვენა, დასვენებული სხეული მის მორჩილ მიმღებლობას გამოხატავს.

ამ თემაზე შექმნილ მომდევნო ნამუშევრებში მხატვარი მეტი კონკრეტიკისაკენ მიდის. კომპოზიცია კვადრატული ხდება. თითქოს ის ბურუსი, რომელიც ადრეულ ხარებაშია, ნელ-ნელა იფანტება. სულ უფრო კონკრეტდება სახის ნაკვთები. გამოიკვეთება დეტალები, როგორიცაა მარიამის ბალდახინი, რომლის სვეტები, გადახურვა და სკამი მკაფიოდ არის მონიშნული. იმატებს დეკორატიული დეტალები: 2000 წლის ხარების კომპოზიცია (სურ. 83) მოჩარჩოებულია ჩუქურთმისებური ორნამენტით, იგივე ორნამენტული სარტყელი გაუყვება ბალდახინის ძირს; იკვეთება სამოსის ნაკვეთები. გაბრიელის ფრთები წითელი და თეთრი ნამისებური დაბოლოებებით იმკობა. კიდევ უფრო იმატებს დეკორატიული

ელემენტების რაოდენობა 2002 წლის ხარებაში (სურ. 84), სადაც სხვა ელემენტების შენარჩუნებასთან ერთად, მთავარანგელოზის სამოსი ცისფერისა და ოქრას ტონალობებით შესრულებული ჯვროვანი ორნამენტით შეიმკობა. ფრთების ზედაპირზე მუქი კონტურით შემოსაზღვრული თეთრი, ნამისებური მოყვანილობის წინწკლებით იფარება. თეთრი მარგალიტებითაა შემკული შარავანდედები და გაბრიელის სამოსის სარტყელები. ფერი იჟღინთება სინათლით, გამჭვირვალე და შუქმფენი ხდება. საბოლოოდ კი, 2006 წელს შესრულებულ ხარების კომპოზიციაში (სურ. 85) მხატვრის ძიებები იმავე ხაზის მიდევნებით განსრულდება, როგორც ეს ჯვარცმის, საიდუმლო სერობისა თუ, როგორც შემდეგ ვნახავთ, სამოთხის კომპოზიციებში ხდება.

კომპოზიციური სქემა აქაც უცვლელია. ახასიათებს ლაკონურობა, გაწონასწორებულობა, პროპორციათა და ფერთა ჰარმონიული შეფარდება. სურათის ფერადოვნება ლაჟვარდისფერის, თეთრისა და ოქრას ტონალურ შეხამებებზე აიგება, წითლის ფაქიზი აქცენტებით. მარიამი მკვეთრად წინ არის გადმოხრილი და თავს ხრის მთავარანგელოზის წინაშე; ორივე ხელი, გაშლილი თხელი თითებით (თითების პირობითად მომნიშვნელი წვრილი ფერადოვანი ლაქები) წინ შემართული აქვს, მზად არის მიიღოს მისი ხვედრი. მთელი სცენა მკაფიო, ზედმეტი დეტალებისაგან დაცლილი, თეთრი შუქით გაჯერებულია. ფონის მკვეთრი შუქმფენი თეთრი თითქოს ფიგურების ლაჟვარდისფერი სამოსიდანაც გამოსჭვივის; თითქოს ისინიც ანათებენ. ამ სინათლეში გახვეულ ჰაეროვნებასთან, სინათლის სიჭარბის კვალად მომატებულ არამატერიალურობის განცდის ხარისხთან ერთად, კომპოზიციას, ამავედროულად, მეტი სიმყარე ახასიათებს, ვიდრე წინა ნიმუშებს; მარიამი მყარად ზის უკვე მკაფიოდ გამოწერილი ფორმებისა და ორნამენტული შემკულობის მქონე ბალდახინზე; მყარი ნაბიჯით მოაბიჯებს ანგელოზი მისკენ და ამავედროულად ეს სიმყარე გამუდმებით ნეიტრალდება სხვადასხვა დეტალთა სიმსუბუქით: აფრიალებული ფრთებითა თუ სამოსის სარტყელით, გაბრიელის წამაზული შუბის უთხელესი ხაზის სიმსუბუქით, რომელიც მას არა ხელში, არამედ ორი თითის წვერით უჭირავს (უფრო სწორად, ოდნავ ეხება თითის წვერებით) და თვითონ ფიგურათა შუქმფენი გამჭვირვალობით. მხატვარი აღარ უფრთხის მკაფიოებას,

სიმკვეთრეს, კონკრეტიკას. მას აღარ სჭირდება ბურუსში გახვიოს საიდუმლო, დაბინდოს სახეები, თითქოს ხილვა მთელი სიცხადით, ნათლად და დამაჯერებლად წარმოდგება ჩვენს წინაშე. ამაე დროს, სინათლის ინტენსივობის გაზრდა, არ იწვევს გამოსახულების ქრობას. მხატვარი ბეწვის ხიდზე გადის და ახერხებს სიცხადისა და კონკრეტიკის ფარგლებში შეინარჩუნოს ფორმაც და გამოსახოს საკრალური შინაარსიც, რაც ასე უჩვეულოა თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშებისათვის, რომელთა უდიდესი ნაწილი ან ფორმის სრულ ქრობას, ანკი, პირიქით, მისი აქცენტირების ხარჯზე ფორმის მიღმა არსებული შინაარსის დაკარგვას ადასტურებს. მერაბ აბრამიშვილი, ზომიერების უფაქიზესი განცდის წყალობით, ახერხებს ორივე საწყისის შენარჩუნებას და გამთლიანებას მხატვრული ნაწარმოების ფარგლებში.

მერაბ აბრამიშვილის ქმნილებები, იქნება ეს ადამიანი, ცხოველი, მცენარე თუ ანგელოზური სტრუქტურები, მატერიალურ სამყაროში ღვთიური არსის გამოხატულებებს, მის ტრანსკრიფციებს წარმოადგენენ. აქ სიცოცხლის ნაკადში ღვთიური და ადამიანური ერთმანეთს გადაეჯაჭვება. სამყაროს ნებისმიერი ფრაგმენტი საიდუმლოდ გარდაიქმნება. პერსონაჟები ხაზგასმით ფაქიზნი და მშვენიერნი არიან. მათ რემინისცენციული მიმართება გააჩნიათ შუა საუკუნეების ხელოვნების მხატვრულ სახეებთან. მხოლოდ რემინისცენციული, რადგან აქ აღნიშნულ პირველწყაროსთან მხოლოდ ფორმისმიერი მსგავსება ვლინდება. ისინი იქმნებიან მსგავსი განცდით, როგორითაც ამ პერიოდის მხატვრობის ნიმუშები იქმნებოდა, განმსჭვალულნი არიან დაფარული მნიშვნელობებით. ეს განცდისმიერი მსგავსება ფიგურათა დემატერიალიზაციასთან ერთად, ვლინდება ობიექტისადმი მხატვრის დამოკიდებულებაში. მერაბ აბრამიშვილი ბუნებას და ნებისმიერ სულდგმულს აღიქვამს როგორც ტრანსცენდენტულის ანარეკლს და ამავდროულად, მის მსოფლგანცდაში „ცოცხლობს უშუალო და გულმოდგინე მისწრაფება რეალობისადმი, რომელიც განცდილია მის ყოველ ასპექტში, ესთეტიკურ პერსპექტივაში მისით ტკბობის ჩათვლით“ (უ.ეკოს ეს ციტატა შუა საუკუნეების მსოფლგანცდას ეხება). შუა საუკუნეების ოსტატების მსგავსად, აბრამიშვილიც სიახლეს „განმეორების ფარდის უკან“ ფარავს (უ.ეკო), რაც განასხვავებს მის მხატვრობას თანამედროვე კულტურისაგან, რომელიც პირიქით, აქცენტს სიახლის

ქმნაზე აკეთებს (თუნდაც (და ეს უმეტესად ასე ხდება) ის იმეორებდეს ძველს). როგორც კურციუსი აღნიშნავდა, „როდესაც სქოლასტიკა საუბრობს მშვენიერებაზე, ის მასში მოიაზრებს ღვთიურ ატრიბუტს“...აქ საუბარია ისეთ მშვენიერებაზე, რომელზეც ესთეტიკას წარმოადგენაც არ აქვს“...შუა საუკუნეების ადამიანის ესთეტიკური განცდა არ გულისხმობს ხელოვნების ნაწარმოების ან ბუნების რეალობის ავტონომიურობაზე კონცენტრაციას, არამედ მდგომარეობს საგანსა და კოსმოსს შორის ყველა ზეზუნებრივი კავშირის მოხელთებაში, ნებისმიერ კონკრეტულ საგანში ღმერთის სამყაროსთან თანაზიარობის ონტოლოგიური გამოხატულების დანახვაში⁵⁶. უ. ეკოს მიხედვით, შუა საუკუნეები, გავრცელებული თვალსაზრისის საპირისპიროდ, არცთუ ასკეტურად უყურებს მშვენიერების საკითხს და როგორც ზემოთხსენებულ ნაშრომში ავტორი შენიშნავს „ყველაზე მგზნებარე რიგორისტულ პოლემიკაშიც კი შეიგრძნობა ადამიანისა და ბუნების მშვენიერების განცდა...სენ-ვიქტორის სკოლის მისტიკაში⁵⁷ ბუნების სილამაზე...ადიქმება მთელი თავისი პოზიტიურობით. სიღრმისეულ დონეზე, ფორმისმიერი რემინისცენციების გარდა, მხოლოდ ამ თვალსაზრისით თუ აქვს კავშირი აბრამიშვილის მხატვრობას აღნიშნულ ტრადიციასთან. რამდენადაც, მისი სახე-ხატები არ წარმოადგენენ განყენებულ, სტატიკური სიმბოლოებს, არამედ, პირიქით, ის ახერხებს მიაღწიოს ცოცხალი ფორმისმეტყველებისა და პირობითი გამომსახველობის, გრძნობადისა და ზეგრძნობადის საოცარ სინთეზსა და გრძნობის სიღრმეს, რაც მის მხატვრულ მეტყველებას უფრო რენესანსულ (ამ შემთხვევაში იგულისხმება მაღალი რენესანსი) ფორმათმეტყველებასთან აახლოებს თვისობრივად, სადაც სწორედ გრძნობადი სამყაროს აქტუალიზება და ამავდროულად, ამ სამყაროს ამაღლებულ, სულიერ პლანში გააზრება ხორციელდება. მაქს დვორჟაკი, არქიტექტურაში განხორციელებულ ცვლილებებზე საუბრისას, რომლის პირველ ნიმუშადაც ილ-ჟეზუს ეკლესიას მიიჩნევს, შენიშნავს, რომ „აღორძინების ეპოქისათვის დამახასიათებელი მატერიალიზმის გადალახვა და ზეგრძნობადისადმი მიმართვა - მოვლენა, რომელიც ჩვენ აღმოვაჩინეთ მიქელანჯელოს შემოქმედებაში - არღვევს

⁵⁶ Эко, У. დასახ. ნაშრ.

⁵⁷ მისტიკაში, რომელიც გადალახავს ასკეზის მომენტს, რათა ტრანსფორმირდეს გონებისა და გასხივოსნებული სიყვარულის მისტიკაში.

ინდივიდუალური მომენტის ჩარჩოებს და იმ საყოველთაო სულიერი მოძრაობის სიმპტომად იქცევა, რომელიც თვალნათლივ ჩანს რელიგიურ ცხოვრებაში და რომელიც, ბუნებრივია, არქიტექტურაშიც აისახა. ამალღებულ გრძნობათა აღმოცენების ხელშეწყობა და მიწიერი მოსაზღვრულობის დაძლევის პროცესში მათზე მიდევნება - აი, რა გახდა ახალი არქიტექტურის უმაღლესი მიზანი“. ⁵⁸ რენესანსული ფორმათმეტყველებისა და მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობის საერთო ასპექტად სწორედ ამ მოვლენებს, ამ განსაზღვრებებს ვგულისხმობთ. გარდა ამისა, თუ შუა საუკუნეებში მხატვარი განყენებულ იდეას ემსახურება, რენესანსის ოსტატი ინდივიდია, რომელიც „შეიმეცნებს მატერიის კანონებს და ახორციელებს მათ ფორმაში“⁵⁹. ცხადია, აბრამიშვილიც მკვეთრად გამოხატული ინდივიდია და მისი მხატვრული სამყარო სუბიექტური, პერსონალური საწყისით არის უპირველესად განსაზღვრული.

ლიანა ანთელავა თავის წერილში მიქელანჯელოს პიეტების შესახებ წერს: „მისი ძიებები მიმართულია არა ქრისტიანულ-რელიგიური“ დოგმატიკის, არა სქოლასტიკური კონცეპტუალიზაციების სიმბოლურ-პლასტიკური შესატყვისობის შექმნაზე, არამედ კაცობრიობის ევოლუციის გზაზე უზარმაზარი (უფრო ზუსტად კი, აბსოლუტური) მნიშვნელობის აქტის, ღმერთკაცის მოვლინების სიღრმისეული არსის ცოცხალ, ადამიანურ განცდა-წვდომაზე, ადამიანისთვის მთავარი ეგზისტენციური საზრისის პლასტიკური ფორმით მიგნებასა და ამეტყველებაზე“. ასევე „მას არა მენტალურ-კონცეპტუალური ცოდნა სწადია, არამედ ცოცხალი განცდა მისტიკურისა და გამოუთქმელის გამოთქმა“ ⁶⁰.

იგივე შეიძლება ითქვას მერაბ აბრამიშვილზეც, რომელიც არა რაციონალურ-კონცეფტუალურად იაზრებს, არა რელიგიური დოგმატიკის ჩარჩოებით შემოსაზღვრავს იმ სიღრმეს, რომლის წვდომასა და შეცნობასაც ესწრაფის, არამედ საკუთარი შინაგანი სმენით, ინტუიტური წვდომით ცდილობს შეიცნოს ის არსი, რაც საგანთა და არსებათა მიღმა და მოაქციოს, მოიხელთოს ის, რამდენადაც ეს

⁵⁸ Дворжак, М. „История итальянского искусства в эпоху Возрождения“. Москв. 1978. გვ. 57

⁵⁹ Дворжак, М. დასახ. ნაშრ. გვ. 106

⁶⁰ ლ. ანთელავა, „მიქელანჯელოს მსოფლგანცდისა და მხატვრული ფორმის კორელაცია Pieta - ს თემის მაგალითზე“. ACADEMIA 5, 2016-2017. გვ. 144-159

შესაძლებელია, ფორმაში; მოუძებნოს მას შესატყვისი პირობითი (სხვანაირად შეუძლებელია უსასრულოსა და უსაზღვროზე მინიშნება) მხატვრული ფორმა.

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სამოთხის თემას. იგი იმდენად მნიშვნელოვანია მისი მხატვრობის ინტერპრეტაციისათვის, რომ ცალკე უნდა იქნას გამოყოფილი.

მხატვარი გამუდმებით ეძებს მარადიულთან შეხების წერტილს და წარმავალ სამყაროში წარუვალის მოხელთებას, სამყაროში დაკარგული სისრულისა და სისავსის განცდის დაბრუნებას, მის კვლავ მოპოვებას ცდილობს. მის მიერ ედემის ბაღის კვლავ და კვლავ „გაშენება“ მის მიერ წარმოსახულ (დანახულ) სამყაროში გამეფებული სისავსისა და ყოველი სულდგმულისა თუ არსის მთლიანობის, ერთიანობის, ერთარსად განცდას უკავშირდება. მარადიულობის მოპოვებისაკენ, ნეტარების მდგომარეობის აღდგენისაკენ სწრაფვა სწორედ სამოთხის თემას უკავშირდება.

კომპოზიციებში სამოთხის ბაღის გამოსახულებით, თითქოს გრძელდება მცენარეების თემა. მცენარეები, ფრინველები, ცხოველები, ზოგიერთ მათგანში ადამიანების ჯგუფები, ანგელოზთა და ქერუბიმთა დასებია წარმოდგენილი, მრავალგვარ ფორმათა და ფერთა რიტმულად განმეორებადი, ერთგვარად დეკორატიული სიბრტყოვანი „შრეების“ სახით. მხატვარი სხვადასხვა დროს უბრუნდება აღიშნულ მოტივს და ეტაპობრივად ფორმდება კომპოზიციური გადაწყვეტა, რომელიც შემდეგ სხვადასხვა ვარიანტებად წარმოდგება მის ტილოებზე. არსებითი ცვლილებები ნამუშევრების კომპოზიციური წყობის გადაწყვეტაში არ შეინიშნება, თუმცა გამუდმებით გრძელდება ძიება და იცვლება კონკრეტული მხატვრული ელემენტები.

ამ კომპოზიციებში ადამიანთა გუნდები დასაბამიერ, უცოდველობის მდგომარეობაში, შიშვლები, დაბადებიდან ზრდასრულობამდე უმწიკვლოებით შემოსილნი წარმოდგებიან, ისეთები, როგორებიც ისინი იშვნენ. აქ ვხედავთ ბავშვებს, ორსულ ქალებს, შეყვარებულ წყვილებს, ათასფერად აფეთქებულ სხვადასხვა სახის მცენარეებთან, შვლებთან, ჰაერში მსუბუქად მოფარფატე ჩიტებთან ერთად,

სიმსუბუქის, სიხარულის, უცოდველობის პირვანდელ მდგომარეობაში, ყველაფერი ზედმეტისაგან დაცლილებს, დაბადების, სიცოცხლის სიხარულის ფერხულში ჩაბმულთ, წყალთან, ჰაერთან, მცენარეულ სამყაროსთან თანაზიარებს, პირველქმნილი ბუნების მშვენიერების განუყოფელ ნაწილთ.

მოგვიანებით ჩამოყალიბებული სცენა წარმოადგენს კომპოზიციას სიცოცხლის ხით ცენტრში, ჰორიზონტალურ თუ ნახევარწრიულ „ფრიზებად“ განლაგებული მცენარეების, ცხოველებისა თუ ადამიანთა გამოსახულებებით. სხვადასხვა პერიოდში შესრულებულ ვარიანტებში ჩნდება დამატებითი ნიშნები და სიმბოლოები, ზოგჯერ კი ცალკე იხატება სამოთხის ხე.

ამ მოტივის აბრამიშვილისეული ინტერპრეტაციის ერთერთი ტიპური ნიმუშია 2005 წელს შესრულებული „სამოთხე“ (სურ. 96), სადაც ქრისტიანული ტრადიციის ფარგლებში სამოთხის ხატის სხვადასხვა გამოსახულებების ელემენტებია შეკრებილი. სამოთხის გამოსახულებას მოჩარჩოების მსგავსად შემოუყვება ბმული მცენარეული ორნამენტით შედგენილი არშია. კომპოზიციის ვიზუალურ და სააზრისობრივ ღერძს წარმოადგენს სიცოცხლის ხე, მის ფესვებზე შემოხვეული გველით ⁶¹. მას ორივე მხრიდან პალმის ხეების წვრილი, მაღალი ტანები შემოსაზღვრავს და გამოყოფს გვერდებზე მდგარი ორი ხისაგან. პალმების ტანები თითქმის მთელ სიმაღლეზე მიჰყვება სურათს; მათ შორის მოქცეულ არეში, რომელიც სურათის ცენტრალურ მონაკვეთს წარმოადგენს, კონცენტრირებულია კომპოზიციის მთელი სემანტიკური ველი, ყველა სიმბოლო და ამგვარად აქცენტირებულია კომპოზიციური და საზრისობრივი თვალსაზრისითაც ყველაზე მნიშვნელოვანი.

⁶¹ აქ შეიძლება გავიხსენოთ გველის, როგორც მითოლოგიური სიმბოლოს დატვირთვა და მისი კავშირი სამყაროს ხესთან, რომლის, როგორც კოსმიური საყრდენის, ღერძის (axis mundi) შექმნა დაკავშირებულია შესაქმნეს მითებთან, სადაც მსოფლიო ხე მოთავსებულია სამყაროს ცენტრში და ვერტიკალური მდგომარეობა უკავია. ის გადაკვეთს სამ სენელს - ქვესენელს, შუასენელსა და ზესენელს. ხშირად მის ფესვებში მითიური გველი ბინადრობს (ასევე გვხვდება თაგვები, თევზები, ხანდახან დათვი ან სხვა, ხთონური არსებები). ზოგიერთ ნახატზე, ხის ფესვებს პირდაპირ დაგრაგნილი გველების გამოსახულება ცვლის. ამ მხრივ საინტერესოა საქართველოს მთაში ხატების დაარსების შესახებ არსებული გადმოცემები, სადაც ხშირად იფნის, ან ალვის ხეს გველი ამოჰყვება და ეს რაღაც მაღიან მნიშვნელოვანზე მიუთითებს და ხალხში რიდსა და შიშს იწვევს: მსგავსი სიუჟეტი აქვს ქართულ ზღაპარს, რომელსაც პირდაპირ ასე ჰქვია „გველის ტყავზე ამოსული ალვის ხე“. ამ შემთხვევაში გველი საკრალური ცოდნის მატარებელად, ღვთიური საწყისის აღმნიშვნელად გვევლინება.

აქ გამოსახული მცენარეები და ცხოველები სიმბოლოებს წარმოადგენენ და დაფარული შინაარსის აღმნიშვნელებად გვევლინებიან. ცნობილია, რომ ადრექრისტიანული ხანიდან ფარშევანგი აღდგომის სიმბოლოდ დამკვიდრდა (შესაძლოა მისი ხორცის უხრწნელობის გამო, ან მისი მეტამორფოზული ბუნების, ან შვიდფერობის გამო). ქრისტიანულ ტრადიციაში კომპლექსი “ფარშევანგი კენკავს ყურძენს”, ისევე როგორც ანალოგიური “კურდღელი ტკვირავს ყურძენს” განასახიერებს მართლმორწმუნეს, რომელიც ეზიარება ღვთაებრივ სიბრძნეს და გაერთიანებულია აღმდგარ ქრისტესთან. ქრისტე კი წარმოადგენს სიცოცხლის ხეს, ან წყაროს. შესაბამისად, აბრამიშვილის აღნიშნულ „სამოთხეში“, სურათის ზედა ნაწილში წყაროსთან გამოსახული ირმების იკონოგრაფიაც უკვდავებასთან ზიარების მოტივს შეიძლება დავუკავშიროთ.

თუმცა, ქრისტიანულ მოხატულობათაგან განსხვავებით, ცხადია, აბრამიშვილის მხატვრობა არ წარმოადგენს სქემას, რომლის ფარგლებშიც ტრადიციული სიმბოლური მნიშვნელობები ან რაიმე კანონიკურ ტექსტებთან მიმართებები, ან თუნდაც რაციონალურ-კონცეფტუალური კავშირები უნდა ვეძებოთ. მის მიერ ამ სიმბოლოთა, სახე-ხატთა მოხმობა, როგორც ითქვა, მხოლოდ რემინისცენციული ხასიათისაა; აბრამიშვილის მხატვრობის საფუძველი განსხვავებული პარადიგმაა.

2005 წლის „სამოთხის“ კომპოზიციის აგებისას მკაცრად არის დაცული სიმეტრიის პრინციპი. მკაფიოდ აქცენტირებულ ვერტიკალთან ერთად, ასევე გამოიყოფა ჰორიზონტალური მიმართულებები - სიბრტყე სამ ფერადოვან “ფრიზად” ნაწევრდება: სულ ქვედა - ვარდისფერი ბორცვი და მის გვერდებზე ნიადაგის მომნიშვნელი მოიისფრო და მომწვანო მონასმები; შუა-სამი ხის ვარჯები და ზედა კიდეში - ხავსისფერი მონაკვეთი კვიპაროსების გამოსახულებებით. ამ შრეებს შორის მოყვითალო თეთრი ფერის მონაკვეთები მოჩანს, რომელიც ერთდროულად ნიადაგიც არის და ჰაერიც, სივრცეც. სწორედ ამ მოყვითალო რმისფერის საშუალებით „შემოდის“ სურათში სივრცის შეგრძნება თითქოსდა სიბრტყეზე ფერადოვანი ლაქებისა და აქცენტების განაწილების პრინციპზე აგებულ კომპოზიციაში. იგივე შთაბეჭდილებას აძლიერებს ფაქიზი, ღრმა ფერი, ჰაეროვნება და ირმებისა და ხეების

რიგების განლაგების ხასიათი-მათი ერთმანეთის უკან, რიტმულად განმეორებად მწკრივებად დალაგება. ასევე, პირობითი პლანების არსებობა სურათში: ბორცვი, ჰაერი ხეების უკან და მათ შორის, მდინარე, მდინარის ნაპირი (ასე აღიქმება ეს მონაკვეთი მასზე არსებული ირმების გამოსახულებების გამო) და სულ „უკან“ ტყის „პეიზაჟი“. სხვანაირად, კომპოზიცია ხალიჩისებური წყობის პრინციპზე იგება. ირმები გამოსახულნი არიან ისე, თითქოს წამიერად შეჩერდნენ, რაღაც ხმას მიაყურადეს; შეყოვნებული მოძრაობის შესაბამისად, შეჩერებულია დროც, უფრო ზუსტად, ის განიდევენება სრულიად პირობითი სივრციდან. მაგრამ ეს შეყოვნებულობა შინაგანი დინამიკით აღსავსეა. ეს თითქოს არაექსპრესიული მხატვრობა უდიდეს შინაგან იმპულსს ბადებს, უდიდესი სიღრმისეული ენერგიით დატვირთულობას ამჟღავნებს.

ადრეული პერიოდის სამოთხის გამოსახულებები ავლენს მხატვრის ფორმალურ ძიებებს, რომლებიც, უდავოდ, მსოფლგანცდის ფორმირების პროცესს აირეკლავს, მის კვალად მიმდინარეობს და ვიზუალურ სახე-ხატებად ფორმდება. ამ სურათებში, რომლებიც წარმოადგენენ სამოთხის ბაღებს, მდინარეებით, მცენარეების, ფრინველთა და ცხოველთა, ანგელოზთა და სხვა ქმნილებათა გამოსახულებებით, მხატვარი ეძებს და ქმნის ორიგინალურ სახვით ფორმას და შეიმუშავებს ტექნიკას, რომელიც სრულიად შეესაბამება გამოსახული სამყაროს არამატერიალურ, ტრანსცენდენტულ გადმოცემას. მხატვრის მიერ დასახული ამოცანის გადაჭრისას, გამოსახვის სხვა საშუალებათა შორის, უმნიშვნელოვანეს როლს თამაშობს ფერი, რომლის საშუალებითაც მხატვარი უფრო და უფრო ახლოს მიდის დასახულ მიზნამდე: უფრო მუქი, დაბინდული ფერებიდან კოლორიტი თანდათან იცვლება, სულ უფრო ნათდება და საბოლოოდ, ინტენსიური და მჟღერი მცირე ფერადოვანი აქცენტებით „გაცოცხლებულ“, შუქმფენ, გამჭვირვალე, ჰაეროვან ფერადოვნებად გარდაიქმნება გვიანდელ ნამუშევრებში. ხალასი, შუქმფენი ვარდისფერი თუ ნათელი ლაჟვარდისფერი ტონალობები უფრო და უფრო ხშირად ჩნდება სურათებზე.

მხატვრის ფორმალური და საზრისობრივი ძიებები საინტერესოდ მჟღავნდება 2006 წელს შესრულებულ სამოთხის კომპოზიციაში (სურ. 97). კვადრატული ფორმის (76X76) სასურათო სიბრტყეს გარშემო ორნამენტული მოჩარჩოება შემოუყვება.

კომპოზიცია მთლიანად იფარება ფილიგრანულად გამოყვანილი მცენარეული ორნამენტით, ფაქიზი ფერადოვნების გამჭვირვალე მცენარეული „საფარით“. სურათის ქვედა კიდიდან „ამოიზრდება“ მაღალღეროებიანი მცენარეები პალმის მარაოსებური მოცისფრო შეფერილობის დაბოლოებებით, რომელთა მოგრძო ცისფერ ფოთლებს გარშემო, წვერებზე შემოუყვება მკვეთრი მომწვანო ყვითელი შეფერილობის „ნათელები“, მათ გარშემო კი - მჟღერი ნათელი ვარდისფერი მონაკვეთები, რომელთაგან თითქოს შუქი იღვრება. მცენარეული „ვარდის“ დეკორატიული საფარი სურათის დაახლოებით ცენტრალურ მონაკვეთში, მთელ სიგანეზე გადაიკვეთება „სივრცითი“ ინტერვალით, რომელიც მდინარის ვიწრო ზოლის მომნიშვნელი კამკამა ცისფერითა და მდინარის ნაპირის აღმნიშვნელი ღია მოყავისფრო ტონალობებითაა შედგენილი (მდინარის ნაპირზე გამოსახულია ცხოველთა (ავაზები, შვლები) მცირე ზომის ფიგურები). ასეთივე სივრცით პაუზას წარმოადგენს სურათის ზედა ნაწილში გამოსახული ცის მოთეთრო შეფერილობის უფრო განიერი ზოლი, რომლის ფონზე ბაბუაწვერას მსგავსი მაღალი მცენარეებია ამოწვერილი. მდინარისა და ცის მონაკვეთების გარდა, სურათის სივრცით განმსჭვალვის შთაბეჭდილებას ქმნის თავად ხალიჩისებურად დაფენილი მცენარეების საბურველი, რომლის ფერიც გაღიავებული და გამჭვირვალეა, რაც მთლიანი გამოსახულების სიმსუბუქესა და სიღრმეს განაპირობებს. ხოლო მთავარი ელემენტი, რაც ამ შთაბეჭდილებას ქმნის, არის ქვევიდან მაღლა აწვდილი პალმისებური გრძელი მცენარეების გადრეკილი ღეროები, რომლებიც გუმბათისებური მოყვანილობის ფორმას ქმნიან ორივე მხრიდან ცენტრალური ნაწილისაკენ გადახრილი თავებით. სწორედ ამ „გუმბათის“ საშუალებით „შეაბიჯებს“ მზერა სურათის სიღრმეში, „გუმბათის“ სივრცის ნეტარ სიჩუმეში, გადაკვეთს მდინარის აღმნიშვნელ მონაკვეთსა და მის ნაპირს, მაგრამ აქ ჩერდება, რადგან სურათის ამ მონაკვეთში სამოთხის ხეების ხშირი ფოთლები შედარებით მუქ „შეუვალ“ მწვანედ იფერება და ზღვარს უდებს სიღრმისაკენ მიმართულ მზერას. სწორედ აქ, თვალს იტაცებს მის მაღლა მოთავსებული, მარაოსებურად გაშლილ ფოთლებზე შემოვლებული ნათელი ვარდისფერი, რომელიც ყველაზე ინტენსიური ფერადოვანი აქცენტია კომპოზიციაში და მზერა უკვე არა სიღრმისკენ, არამედ ზევით

მიისწრაფის, აუყვება ცის ფონზე გამოსახულ ბაბუაწვერას მსგავს მცენარეებს, რომელთა ზესწრაფული, გადრეკილი, მოქნილი ღეროების მოძრაობის მიმართულებას პატარა, ზევით მფრინავი ლურჯი ჩიტების მწკრივები იმეორებს და ზევით, ცის უსასრულო სივრცეში იკარგება, თითქოს მარადიულში „შეაბიჯებს“. სურათის სულ ქვედა ნაწილიდან ზევით, მატერიაში განსხეულებული ფორმა (ცხოველი, ფრინველი მცენარე) სულ უფრო მყიფე ხდება და ცის უსასრულობაში ინავლება. სივრცე/სიჩუმის ვიზუალური მეტაფორები ჩვენს თვალწინ იძენს ცოცხალ ვიბრაციას და ამ მეტაფორათა საშუალებით სურათის ფარგლებში შემოტანილი მეტაფიზიკური განზომილება თითქოსდა ხელშესახები, ცხადად განცდადი ხდება.

2005 წელს მერაბ აბრამიშვილი ხატავს სამოთხის ბაღს მანდალას ფორმით (სურ. 98), რომელიც მხატვრის ძიებების ლოგიკურ დასასრულად წარმოგვიდგება და რომელშიც ვლინდება მისი ძლიერად პერსონალური ხედვა. ეს ნამუშევარი წარმოადგენს თითქმის კვადრატული ფორმის მქონე დიდი ზომის სურათს (100 X 99.5 სმ.). სასურათო სიბრტყე შემოფარგლულია ორნამენტული „არშიებით“ (პლასტიკური, კლავნილი ფერადოვანი ორნამენტებით გვერდითა კიდეებზე, უმცირესი მასშტაბით წარმოდგენილი ცხოველთა ფიგურებით შედგენილი ფრიზით ზედა კიდეში, ქვედა ნაწილში კი - სკრუპულოზურად, კალიგრაფიული ხაზით გამოწერილი მცენარეული ორნამენტით). კვადრატში ჩასმული წრეებიც მთლიანად შევსებულია უმცირესი ზომის, ერთმანეთზე მიჯრით მიწყობილი წითელ, ცისფერ და ვარდისფერფოთლებიანი ხეებითა და ყლორტებით. წრეს ქერუბიმთა გამოსახულებები შემოფარგლავს, გაშლილი ცისფერი ფრთებითა და ოქროსფერი შარავანდებით. კვადრატსა და წრეს შორის დარჩენილი მონაკვეთებიც მთლიანად შევსებულია, „გადაპენტილია“ ურიცხვი ვარდისფერ და ოქროსფერფურცლიანი ყვავილით. ხალიჩისებურად დაფენილ მცენარეთა გამოსახულებების ფერადოვნება მსუბუქი და გამჭვირვალეა, რისი საშუალებითაც კომპოზიცია სიღრმით, სივრცით განზომილებას იძენს. 2006 წლის „სამოთხეც“ თითქმის უცვლელად იმეორებს აღნიშნულ ფორმას.

სამოთხის ხატის ეს უეცარი ტრანსფორმაცია და ინდური მანდალას ფორმით გამოსახვა ადასტურებს, რომ აღნიშნულ ნამუშევარში ტრადიციული

იკონოგრაფიული ელემენტების შენაჩუნების (თუმცა გარკვეული სახეცვლილებით) მიუხედავად, მერაბ აბრამიშვილი არ იზღუდება კონკრეტული დოგმატური თუ თეოლოგიური ჩარჩოებით. თითქოს არაფერია უჩვეულო ანგელოზებისა თუ მრავალრიცხოვან თვალისანი ქერუბიმების გამოსახულებებში. უჩვეულო აქ უფრო ღრმა შრეებში იკითხება.

საინტერესოა, რომ აბრამიშვილის „სამოთხე“ არ წარმოადგენს მანდალას მოტივის სქემატურ გამოსახულებას, როგორც დამახასიათებელია ძველი ბუდისტური მხატვრობისათვის (სურ. 99). აბრამიშვილის მანდალაში ხეების, ყვავილების, ანგელოზების წრიულად მოძრავი, მბრუნავი მწკრივები, მჟღერი ფერადოვანი აქცენტებით ახმიანებული მქრქალი, გამჭვირვალე ფერებით, თითქოს მარადიულ წრებრუნვაში ჩართულები, ცოცხალ, შინაგანი დინამიკით გამსჭვალულ ვიბრაციას გამოსცემენ. ისინი სპირალისებურად მიისწრაფიან გარეთ და კვლავ უბრუნდებიან საწყის წერტილს შიგნით, სიღრმისაკენ.

სამოთხის გამოსახულებაში ასეთი უეცარი ტრანსფორმაცია, უეჭველად მიანიშნებს და ნათლად ადასტურებს ცნობიერებაში მსოფლგანცდით ტრანსფორმაციას, რომლის ფარგლებშიც იშლება საზღვრები კულტურათა და რელიგიურ ფორმათა შორის, ზოგადად, მატერიალურ ფორმასა და სიღრმისეულ საზრისს შორის; ყველაფერი ერთია, ერთის მანიფესტაციაა და ჩართულია სიცოცხლის ყოვლისმომცველ წრებრუნვაში.

სხვადასხვა სპირიტუალურ ტრადიციაში მანდალა განიხილება, როგორც საკრალური სივრცის, იზოლირებული და დაცული ადგილის მოპოვების ინსტრუმენტი. კ. გ. იუნგი, არაცნობიერის გამოკვლევისას, მივიდა დასკვნამდე, რომ ხატვისას, თავისთავად ჩნდება წრეების მოტივი, რომლებიც მოცემულ მომენტში ადამიანის შინაგან მდგომარეობას გამოხატავენ. ის მანდალას განიხილავს, როგორც თვითობის, ინდივიდის მთლიანობის გამოხატულებას, რომელიც, თუ ყველაფერი რიგზეა, ჰარმონიულ ხატად ფორმდება ⁶². იუნგი შენიშნავს, რომ მანდალების

⁶² Carl Gustav Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, Vintage Books 1989, p.238.

შექმნისკენ სწრაფვა ჩნდება ინტენსიური პერსონალური ზრდის მომენტებში. მათი გაჩენა მიანიშნებს ფსიქიკის სიღრმისეულ შრეებში მიმდინარე კვლავ დაბალანსების პროცესებზე. იუნგიანელი ანალიტიკოსი მარი ლუის ვონ ფრანცი ხსნის, მანდალას კონსერვაციის მიზანი გააჩნია, კერძოდ, უწინარესად არსებული წესრიგის აღდგენის მიზანი. ის ასევე გამოხატავს რაღაც ჯერ არ არსებულისათვის ფორმის მიცემის შემოქმედებით პროცესს, რაღაც ახალსა და უნიკალურს. ფსიქოლოგ დ. ფონტანას მიხედვით, მანდალას სიმბოლური ბუნება წარმოადგენს დამხმარე საშუალებას არაცნობიერის ღრმა შრეების ჩაწვდომისას, საბოლოო მთლიანობასთან ერთიანობის მისტიკური განცდისას, მთლიანობასთან, რომლისგანაც წარმოდგება კოსმოსი მისი მრავალგვარი ფორმით.

როგორც ზევით განხილული, ბიბლიურ სიუჟეტებზე შექმნილი სცენების მაგალითზე ვნახეთ, თვალსაჩინოა აბრამიშვილის შემოქმედების პირდაპირი ასოციაციური კავშირი ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან. თავად მხატვარი შენიშნავდა: „ძირითადად...გამოვდივარ ქართული ფრესკული მხატვრობიდან - ეს არის რაც მიზიდავს...ჩემი ფერწერა, შეიძლება ითქვას, ხატწერის გადამღერებაა. მე მომწონს სიბრტყეზე აზროვნება“.⁶³ თუმცა თუ კონკრეტულ სახვით ხერხებსა და მხატვრულ ელემენტებს ერთმანეთს დავადარებთ, უცნაურ და თვალნათელ სხვაობას ვაწყდებით. ინსპირაციის წყარო, კონკრეტული ნიმუში გარდაქმნილია განსხვავებულ სახედ. სიმბოლური შინაარსი და დოგმა უგულებელყოფილია. საერთო მახასიათებლად დემატერიალიზებული ფორმა, მატერიალურობას მოკლებული რეალობის პრეზენტაცია და ობიექტისადმი დამოკიდებულება რჩება. საინტერესოა, აქ შევჩერდეთ და ამ საკითხთან დაკავშირებით მსჯელობა განვაგრძოთ.

მერაბ აბრამიშვილის ნამუშევრებზე ერთი თვალის გადავლებითაც, უპირველესი შთაბეჭდილება არის მთლიანის, ვრცელის, ჰარმონიულის, მშვენიერის მძაფრი განცდა. მისი სამყარო სავსეა ესთეტიკურის მძაფრი განცდით⁶⁴. ამ ასპექტზე

⁶³ მერაბ აბრამიშვილი. ფერწერა. გრაფიკა. 2010. გვ.10

შეჩერება და მისი უფრო დაწვრილებით განხილვა მნიშვნელოვანია მისი წვდომისათვის. აქვე აღვნიშნავთ, რომ განიხილება მშვენიერი, არა როგორც შეფასებითი, არამედ როგორც ფილოსოფიური კატეგორია.

ესთეტიზმის ასპექტს ნ. შერვაშიძე საერთო მახასიათებლად მიიჩნევს ზოგადად, 80-იანელთა თაობის მხატვრებისათვის და ამას გლობალურ ცვლილებებზე გარკვეულ რეაქციად განიხილავს: „განსხვავებით ქართველ ნოვატორ მხატვართაგან (ედმონდ კალანდაძე, ჯიბსონ ხუნდაძე...), სადაც ფორმალური სქტურუქტურის განმსაზღვრელი სახვითი ენის განსაკუთრებული სიმძაფრე და დინამიკაა, „ოთხმოციანელთა“ შემოქმედებაში „გლობალური კატასტროფის“ ძირითადი ღერძი უმეტესად „ზავუალირებულია“, ერთი შეხედვით, ოდნავ გადამეტებულ ესთეტიზაციაში“⁶⁵.

მერაბ აბრამიშვილის მიერ მხატვრულ სახეთა ერთგვარ ესთეტიზირებას არა მხოლოდ ფორმისმიერი, არამედ სიღრმისეული საზრისობრივი დატვირთვა გააჩნია.

ალბერტ დიდის ცნობილი განსაზღვრების მიხედვით, „მშვენიერის საყოველთაო განსაზღვრება მდგომარეობს მატერიის თანაზომიერ ნაწილებზე, ან სხვადასხვა ძალებსა და ქმედებებზე ფორმის გაელვებაში“. ეს განსაზღვრება მოიაზრებს მშვენიერის საწყისის არსებობას ყოველ საგანსა და არსებაში, საწყისის, რომელიც ფორმის მეშვეობით განხორციელდა მატერიაში. ფორმის გაელვება, მისი ნათება გამოააშკარავებს, გამოავლენს პროპორციას. პროპორცია კი შუა საუკუნეებში ჩამოყალიბებული მშვენიერების მეტაფიზიკური თეორიის მიხედვით მისი ტრანსცენდენტული ბუნების ატრიბუტია. ⁶⁶ ალბერტ დიდი საუბრობს სუბსტანციური ფორმის ნათებაზე, რომელიც გადმოედინება მატერიის თანაზომიერ ნაწილებზე; მშვენიერებას ის აღიქვამს, როგორც ამ მომწესრიგებელი იდეის გამოსხივებას, რომელიც შუქს ჰფენს ერთიანობაში

⁶⁴ ცხადია, აქ არ ვსაუბრობთ ესთეტიზმზე, სპეციფიურად ხელოვნებაში გამოყენებულ ცენებაზე, ფორმალურად ესთეტიკაში, რომელიც მოიცავს ძლიერ მიდრეკილებას ეფექტური გარეგნული ფორმების შექმნისადმი ნაწარმოების იდეური მხარის, შინაარსის საზიანოდ. ტერმინის ამგვარი გაგება, ცხადია, უადგილოა ჩვენს შემთხვევაში. საუბარია ესთეტიკის მიერ მისთვის მისაღები, მისი განცდილის შესტყვისი ფორმის სრულქმნისაკენ მისწრაფებაზე.

⁶⁵ მერაბ აბრამიშვილი. ფერწერა. გრაფიკა. 2010. გვ. 3

⁶⁶ Еко, У, Искусство и красота в средневековой эстетике.

მოყვანილ მატერიას. ავგუსტინეს ტრაქტატში „De quantitate animae“ („სულის ოდენობის შესახებ“) წარმოდგენილია მშვენიერების, როგორც გეომეტრიული სისწორის მკაცრი თეორია. ეს თეორია ათანხმებდა პროპორციის განცდასა და ღმერთის აბსოლუტური თვითიდენტურობის მეტაფიზიკურ განცდას. XII საუკუნეში მოღვაწე მისტიკოსის, ჰუგო სენ ვიქტორელისთვის სამყარო წარმოდგება, როგორც ერთგვარი წიგნი, რომელსაც ღვთის ხელი ატყვია...ხედვის, სმენის, ყნოსვისა და შეხების შესაძლებლობები, რომლებსაც ჩვენ სიხარულით ვიყენებთ, გვიხსნის ამ სამყაროს მშვენიერებას, მაგრამ ამასთანვე, დაგვანახებს მასში ღვთიური მშვენიერების ანარეკლს. ფსევდო-დიონისეს ტრაქტატის – „ზეციური იერარქიების“ კომენტარებისას, ის ყურადღებას ამახვილებს ესთეტიკურ მომენტზე და შენიშნავს: „ყველაფერი ხილული ჩვენ მოგვეცემა უხილავის აღნიშვნისა და ახსნისათვის, ჩვენი განსწავლისათვის ხილულის საშუალებით, სიმბოლური გზით, უფრო სწორად, ხატოვნად...რადგან ხილულ საგანთა მშვენიერება მათ ფორმაშია მოცემული...ხილული მშვენიერება უხილავი მშვენიერების სახე-ხატია“⁶⁷.

მერაბ აბრამიშვილის სახე-ხატთა სამყაროში ჩენილი ხაზგასმული ესთეტიკაში სწორედ ამგვარი ფორმის მიღმიერის, მეტაფიზიკური მშვენიერი საწყისის ფორმისმიერი შესატყვისია.

როგორც უკვე აღინიშნა, მერაბ აბრამიშვილის მხატვრული სამყარო მოწესრიგებული, ჰარმონიული სამყაროა და საგანსა და კოსმოსს შორის კავშირის მოხელთებისაკენ სწრაფვას, საგანში სამყაროს ღვთიურთან თანაზიარობის დანახვას ათვალსაჩინოებს. სამყაროსთან მიახლება ხდება „თავისუფალი ჭკრეტის მდგომარეობაში“, როდესაც გონება მასში დაფარულ საზრისს მოიხელთებს. მისი მხატვრული სამყაროს ფორმა ახლოსაა მშვენიერების იმგვარ ინტერპრეტაციასთან, რომელიც გულისხმობს სუბსტანციური ფორმის ნათელში, მშვენიერში ჩენილ მატერიის ერთიანობას.

სამყაროს პოლიფონიურობის თემა აქტუალურია შუა საუკუნეების ავტორებისათვის. მაგალითად, ზოგიერთი მათგანის თავშეკავებულ ფილოსოფიურ

⁶⁷ Еко, У, დასახ. ნაშრ.

პოსტულატებთან ერთად ვხვდებით ამგვარ ტექსტებსაც: „როდესაც უმზერ სამყაროს სინატიფესა და დიდებულებას... აღმოაჩენ, რომ ეს თვითონ სამყარო ჰგავს უმშვენიერეს სიმღერას... რომ დანარჩენი ქმნილებები, მათი მრავალფეროვნების წყალობით... თანახმიერნი საოცარ ჰარმონიაში, ქმნიან საკვირველი სიამის ჟღერადობას“⁶⁸.

პოლიფონიურობა ახასიათებს აბრამიშვილის მხატვრულ სამყაროსაც, რომლის ყოველი ბინადარი სხვადასხვა ბგერით თანახმიერებს ერთიან ჰარმონიაში და სადაც ბინარული ოპოზიციები ქრება: „ერთარსში ხომ ყველა წინააღმდეგობრიობა თანხმდება ლოგოსში, რომელიც მოკლებულია ყოველგვარ ორაზროვნებას“ (უ.ეკო).

სამყაროს ხედვის ეს თავისებურება ვლინდება ხელოვნების სხვადასხვა ფორმაში. სამსონ ლეჟავა წერს: ქართულ დარბაზებში “კეთილშენობის” პრინციპია ხაზგასმული, რაც მათ სულიერად უთუოდ ანათესავებს ეკლესიების „შინასთან“... შინაგანი მონათესავეობა მჟღავნდება მტკიცედ „მოგვარებული“ ფორმის წილნაყარობაში უსასრულობასთან, სიხალვატესთან, „ხსნილობასთან“ და ფიზიკურ პარამეტრებზე განუზომლად აღმატებული შვებისა და ამაღლებულობის განცდასთან, აღქმის ერთიანობასა თუ „ერთბაშობასთან“, მძლავრი მონუმენტურობისა და ადამიანური მასშტაბის დაუძახველ ერთობასთან“⁶⁹. მართალია ეს ყველაფერი არქიტექტურაზე, შიდა სივრცეზეა ნათქვამი, მაგრამ იგივე ეპითეტები თავისუფლად შეიძლება გამოვიყენოთ აბრამიშვილის მხატვრობის დახასიათებისას. საერთო მახასიათებლად შეიძლება ვიგულისხმოთ სივრცის, ზოგადად, სამყაროს მთლიანობის განცდა.

ორნამენტული შემკულობა აბრამიშვილის სურათებზე ასოციაციას ბადებს შუასაუკუნოვან ქართულ ჩუქურთმასთან და კედლის მხატვრობასთან. აქ სწორედ მათთან არქეტიპული კავშირი შეინიშნება. ამასთან ეს არქეტიპულობა, არა მარტო ფორმის (ვიზუალური არქეტიპების გამოყენება მხოლოდ სახე-ხატის

⁶⁸ ციტირებულია Еко, У, Искусство и красота в средневековой эстетике.

⁶⁹ ს. ლეჟავა, „ქართული ხელოვნების რაობის გაგებისთვის“. ACADEMIA, #3, 2013-14

ფორმირებისათვის), არამედ შინაარსის, მსოფლალქმის დონეზეც ვლინდება; აქ საქმე სიღრმისეულად კოდირებულ არქეტიპთან გვაქვს.

აქვე, იგივე თემასთან კავშირში, ს. ლეჟავა საინტერესო შენიშვნას წარმოადგენს ქართულ საერო სიმღერაში თავჩენილ რიტუალიზებულ, ღვთის სახოტბო ინტონაციებზე და ქართულ საერო და საკრალურ (საგალობლები) მუსიკას შორის მჭიდრო კავშირს ხედავს. ჩვენთვის საგულისხმოა ამასთან დაკავშირებით მისი შენიშვნა, რომ „ჰანგები იბადებოდა ბუნების წიაღში, რომლის საღვთო მშვენიერებას ქართველობა ფსალმუნებში გამოთქმული სულისკვეთებით აღიქვამდა და ახდენდა ხილული კოსმოსის უმდიდრეს, მათ შორის შეფარულ რიტმთა თარგმანებას, მრავალგან მართლაც დიდებულ, ამაღლებულ სასიმღერო კულტურაში – ეს იყო არა თხზვა, არამედ დაბადება, ამოთქმა, ამომზეურება“⁷⁰. ეს უდაოდ ასეა მხატვრული ნაწარმოების შემთხვევაშიც და ვფიქრობთ, მერაბ აბრამიშვილის შემთხვევა იმის მაგალითია, რომ ამგვარი აქტის განხორციელების შესაძლებლობა არსებობს თანამედროვე კულტურაშიც, რომელიც ასეა დაშორებული საკრალურობის განცდას. მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობა იმ საკრალურთან წილნაყარია, მისით გაჯერებული და ამ ცოცხალი გაჯერებულობიდან „ამოთქმული“. ალბათ, სწორედ ესაა, რაც ასე გვჩვენებს ამ სურათების ცქერისას, მათი სისავსე კრძალვის, მიახლების სურვილით, აღმაფრენის განწყობით, ერთგვარად რიტუალიზირებულიც. ეს რიტუალურობა სულთან ახლავს და თემატურ/ვიზუალურადაც ხილვადია – პროცესიების, ცეკვების, ფერხულების, მსგავსი მოტივებისა და ერთი და იგივე გამომსახულების რიტმული, თითქმის რიტუალიზირებული განმეორებადობა – ეს ნიშნები ხომ ადამიანის მიერ საკრალურის განცდისათვის დამახასიათებელი ატრიბუტებია. სხვანაირად, ეს მიდგომა, ეს დამოკიდებულება თუ სამყაროს ამგვარი ხედვა, მასში სწორედ საკრალურ საწყისს მოიაზრებს. სამყაროში არსებულ ყოველ სულდგმულსა თუ ნივთში ღვთიური საწყისის ხედვას გულისხმობს. სხვანაირად ვერც მნახველში გამოიწვევდა ასეთ ფაქიზ და ამაღლებულ განცდას. ჩვენ ხომ ჩვენს საკუთარ იგივე საწყისს ვადასტურებთ, ან სხვაგვარად, ჩვენსავე ანარეკლს ვხედავთ, როდესაც ამ სურათების ცქერისას კომუნიკაცია შედგება. და თუ უკუგებას ადგილი ექნება,

⁷⁰ იქვე.

ჩვენგანვე დაფარული გაიხსნება ჩვენს თვალწინ უეცრად და ეს გვაგდებს გაუგებრობაში, გვიჩენს უცნაური ამაღლებულობის განცდას. და თუ შედგა თავისუფალი ინტუიტური ჭვრეტის აქტი – „et liber animi contuitus in res perspicandas“ (სულის თავისუფალი და გამჭოლი მზერა, რომელიც მიმართულია საგნისადმი, რომელსაც უნდა ჩავწვდეთ, (და, ცხადია, თუ ჩვენ ვსაუბრობთ შედეგთან შეხებასა და მის წვდომაზე), აღმოცენდება ესთეტიკური ტკბობა, რადგან „სული ცნობს მატერიაში იმავე ჰარმონიას, რაც მისსავე წესრიგშია მოცემული“⁷¹.

საინტერესოა, რომ როდესაც ს. ავერინცევი საუბრობს სულიერების მართლმადიდებლური ტიპის მიერ შექმნილი ესთეტიკური ატმოსფეროს შესახებ, ის შენიშნავს საკრალური გამოსახულების ამ ტიპის ძირითად მახასიათებლებზე: „ხატის მართლმადიდებლური ტრადიცია, როგორიც შეიქმნა ბიზანტიაში და შემდეგ გავრცელდა და განვითარდა აღმოსავლეთ ევროპის სივრცეში მაკედონიიდან რუსეთის ჩრდილოეთის მონასტრებში, წარმოადგენს ერთგვარ შუალედურ ადგილს დასავლეთის ემოციურ–მგრძნობელობით წარმოსახვასა და ინდუისტური იანტრების ან მუსულმანური კალიგრაფიული კომპოზიციების სტატიკურ–სქემატურ ზემოქმედებას შორის. ის არ არის არც პირველის და არც მეორეს იგივეობრივი და ის აერთიანებს ორივე ამ სამყაროს ზოგიერთ არსებით ელემენტს...ანტიკური შემოქმედებითი მიდგომის გარკვეული ასპექტები შენარჩუნებულია, ისე, რომ თავიდან არიდებულია აღმოსავლეთის სტიქიაში სრული ჩადირვის შესაძლებლობა...ამ მხატვრულ და სულიერ ზომიერებას, რომელიც ორივე უკიდურესობის შუა დგას – აღმოსავლეთში საკრალურის არაჰუმანისტურ შეგრძნებასა და დასავლეთში სეკულარიზმისაკენ მსწრაფველ ჰუმანიზმს შუა –

⁷¹ ჰუგო სენ ვიქტორელი. ციტირებულია Эко, У, „Искусство и красота в средневековой эстетике“.

როგორც ჩანს, აქვს რაღაც საერთო მნიშვნელობა, რომელიც სცდება ხელოვნების, როგორც ასეთის საზღვრებს⁷².

მერაბ აბრამიშვილის ნამუშევრებში სწორედ ამგვარი „მხატვრული და სულიერი ზომიერება“ შენარჩუნებული, უფრო სწორად კი, ნამემკვიდრევი იმ ტრადიციისაგან, რომლის ფარგლებშიც ხდება მისი მხატვრული სამყაროს ფორმირება, რომლის შინაგანად სიღრმისეულად მატარებელიც ის არის და ამ თვალსაზრისით, მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედება ტრადიციულს ეხმიანება. ზემოთ აღნიშნული ზომიერების განცდა მხატვრულ ფორმაში სივრცის აღქმის თავისებურებების სახით ვლინდება. თუმცა, ესეც უკვე აღინიშნა, აბრამიშვილი ქმნის ახალ ცოცხალ სახვით ფორმას, რომელიც იმდენადვე შორს გადის ტრადიციის ჩარჩოებს მიღმა, რამდენადაც ის სრულიად პასუხობს თანამედროვეობას.

§ ადამიანთა გამოსახულებები მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში სიცოცხლის თემას უმთავრესი ადგილი უჭირავს. მხატვრისათვის მნიშვნელოვანია სამყაროში სიცოცხლის სხვადასხვა ფორმით გამოვლინების სახე-ხატებად წარმოდგენა და მათი ინტენსიური გამოკვლევა და დამუშავება. მის ნამუშევრებში ადამიანიც სიცოცხლის სხვადასხვა ფორმათაგან, ღვთიურ ქმნილებათაგან ერთერთია. მისი ცხოველებისა და მცენარეების სამყარო ანთროპომორფულია. ასე ხატავს იგი ყველაფერს, მუსიკალურ ინსტრუმენტებსაც კი, თითქოს გასულიერებულებს, პერსონაჟებად წარმოდგენილთ.

⁷² Аверинцев, С. „Византийский культурный тип и православная духовность: некоторые наблюдения“. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб. Азбука- классика. 2004. გვ. 426-444

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში ადამიანთა გამოსახულებები შეიძლება რამდენიმე ჯგუფად დავყოთ. ესენია: ისტორიულ თემასთან დაკავშირებული ნამუშევრები („შაჰ-აბასი“, „სემირამიდა“, „ხალხთა დიდი გადასახლება“, „სამასი არაგველი“...), სამოთხის გამოსახულებები ადამიანთა ჯგუფებით, ქალების ფიგურები (მოცეკვავეები, „ჰარამხანა“, „პრასტიტუტკა“, „ტურფა“, „აბრეშუმის გზა“), პორტრეტები (მცირე რაოდენობით). უმეტესად, ადამიანები გამოსახულნი არიან ჯგუფებად. ცალკეულ ობიექტად ადამიანი მხოლოდ ახლობელ ადამიანთა, ძირითადად, ოჯახის წევრთა პორტრეტებში წარმოგვიდგება.

მერაბ აბრამიშვილის ისეთ ნამუშევრებს, როგორიცაა ჰარამხანა, შაჰ-აბასი და სხვა, აღმოსავლურ, კერძოდ ირანულ, ყაჯარულ ხელოვნებასთან კავშირში განიხილავენ. ამ სურათებში ვლინდება გარკვეული მსგავსებები სურათის ფერადოვნების, დეტალების სიუხვის, სივრცის გადაწყვეტის, ფიგურისა და ფონის ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით.

უფრო კონკრეტულად, სახვითი ხერხები, რომელთა გამოყენების გამოც აბრამიშვილის ზოგიერთი ნამუშევარი აღმოსავლური მინიატურის ხელოვნების ძველ ნიმუშებთან ჰპოვებს გამოძახილს არის: სკრუპულოზურად გამოწერილი დეკორატიული დეტალების სიუხვე, ხაზოვანი სტილის აქცენტირება, მოქნილი ხაზის მძაფრი პლასტიკა და სტილიზაციისკენ მიდრეკილი ფორმა, გარემოს არასივრცობრივი, სიბრტყეზე ორიენტირებული გადმოცემა.

ამდენად, მერაბ აბრამიშვილი რიგ თავის ნამუშევრებში მართლაც მიმართავს მინიატურის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ცალკეულ ნიშნებს, მაგრამ ახორციელებს ამას დაზგური სურათის ფორმატზე მიდევნებით, რითაც განსხვავებული, საინტერესო და შთამბეჭდავი მხატვრული გამომსახველობა იქმნება.

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედების ამ ასპექტზე საუბრისას, უპირველესად, აღსანიშნავია არსებითი სხვაობა მინიატურისა და დაზგური ნამუშევრების სპეციფიკას შორის. სპარსული მინიატურის ნიმუშები ლიტერატურული ნაწარმოებების ნაწილია; ისინი, ტექსტთან ერთად, ამბავს გადმოსცემენ, თან ერთვებიან ტექსტს, ან ტექსტია ჩართული გამოსახულებაში. ისინი არ არიან ავტონომიური.

ისინი ერთად, კომბინირებულად გამოიყენებიან ამბის მოსათხრობად. (ეს თავისებურად ხდება: ზოგჯერ მოცემულია სურათი, ხოლო ტექსტი, რომელიც მას შეესაბამება, რამდენიმე გვერდის შემდეგ მოდის).

გ. კრესი და თ. ვან ლუვენი მინიატურაში ტექსტისა და გამოსახულების ურთიერთკავშირის შესახებ შენიშნავენ: „რაკი როგორც ვიზუალური, ისე ვერბალური სტრუქტურები შეიძლება გამოყენებულ იქნას საერთო კულტურული წყაროდან წამოსული მნიშვნელობის გამოსახატად, ეს ორი სახე არ წარმოადგენს ერთმანეთის ალტერნატივას ერთი და იგივე რამის რეპრეზენტაციისას...ერთი მხრივ, ისინი ახდენენ მსგავსი ტიპის მნიშვნელობის რეალიზაციას, მეორე მხრივ, უფრო მეტად, ისინი წარმოადგენენ სამყაროს საკმაოდ განსხვავებულად“⁷³.

ტექსტი და სურათი სპარსულ მინიატურაში, მიუხედავად იმისა, რომ ერთმანეთისგან არ არიან გამოყოფილნი, არ გადმოსცემენ ერთი და იგივე გზავნილს და მინიატურა არ უნდა განვიხილოთ, როგორც დამატებითი მასალა. ტექსტი მინიატურაში წარმოადგენს შესავალ წერტილს სურათში და სურათი გადმოსცემს გზავნილებს, რომელთა გადმოცემა ტექსტმა ვერ შეძლო.

თავის მხრივ, სპარსულ მინიატურას, რომელიც ჩინური ხელოვნების ადრეული ნიმუშების გავლენას ატარებს, მისგან (ჩინური ტრადიციისაგან) განსხვავებით ახასიათებს ბუნებრივი და რეალისტური მოტივების ხაზგასმა. სპარსულ მინიატურაში ადამიანთა სახეები დახატულია, გამოწერილია სახის ნაკვთები, პირობითად ხშირად ერთმანეთის იდენტურად, მაგრამ მაინც დაწერილია. მერაბ აბრამიშვილთან კი სახეთა გადმოცემა (ისევე, როგორც სხვა ელემენტებიც) ფორმის განზოგადებისკენ არის მიდრეკილი, ფორმები, სახის ნაკვთები მხოლოდ მინიშნებულია ხოლმე ფერადოვანი ლაქებით. სპარსული მინიატურის კონკრეტიკისაგან განსხვავებით, აქ მეტია განზოგადების ხარისხი.

⁷³ Kress, Gunther R., Theo Van Leeuwen. *Reading Images, the Grammar of Visual Design*. New York: Routledge. 2006

აღმოსავლურ ხელოვნებასთან მიმართების განსახილველად საინტერესო ილუსტრაციას წარმოადგენს მერაბ აბრამიშვილის ნამუშევარი „სამასი არაგველი“ (სურ. 91, 92), (1987წ.). ეს არის დიდი ზომის სურათი (150x150), რომელზეც გამოსახულია ბრძოლის სცენა. სურათის მარჯვენა, ქვედა ნაწილი, მთელი სასურათე სიბრტყის თითქმის ნახევარი, ქვიშისფერით აღნიშნულ ტრიალ მინდორს და მასზე გამოსახულ, მჭიდროდ განლაგებულ სამასი არაგველი მეზრძოლის ჯგუფს უჭირავს. სასურათე სიბრტყის დანარჩენი ნაწილის ზედაპირს ავსებს ჯგუფებად, ერთმანეთზე მიჯრით გამოსახული, დეტალურად გამოწერილი ფიგურები - სპარს მეომართა რაზმები, მათი კარვები, ჩალმები, მუზარადები, შუბები, ცხენები. დახვავებული დეტალები მკაცრ წესრიგსაა დაქვემდებარებული. ერთმანეთს ენაცვლება ჯგუფებად და მწკრივებად დალაგებული ცხენოსანთა და ქვეითთა რაზმები, კარვების რიგები. დიდი ზომის სურათზე გამოსახული მრავალრიცხოვანი ფიგურების მასშტაბი უმცირესია. მიუხედავად ამისა, გასაოცარი მთლიანობა მიიღწევა კომპოზიციის გადაწყვეტისას. დიდ და მცირე ფორმათა ასეთი მიმართებაც აბრამიშვილისათვის დამახასიათებელი სახვითი ხერხის - დიქტომიურ წყვილთა შორის შესატყვისობის, საპირისპიროთა გაერთიანების, მათი თანხვედრის მრავალნაირი წერტილის მოძებნის გამოხატულებაა. აღნიშნული, ზოგადად, აბრამიშვილის მხატვრული მეტყველების არსებით ასპექტს წარმოადგენს.

თვითანვე თვალში მოსახვედრია ვრცელი ცარიელი ადგილისა და გადატვირთული სიბრტყის კონტრასტული შეპირისპირება. სწორედ ამგვარად იქცევა პირველ რიგში ყურადღებას სპარსელთა აურაცხელი ჯარის პირისპირ, სურათის ცენტრიდან ოდნავ მარჯვნივ, ცარიელ მინდორზე გამოსახული სამასი არაგველის მცირე ჯგუფი. ზედა და ქვედა მხრიდან ამ ჯგუფს გორები შემოსაზღვრავს, ხოლო მოწინააღმდეგეთა რაზმს თვალი ვერ სწვდება, სურათის კიდეები შემოუსაზღვრავია, მოსჩანს მხოლოდ მომართული შუბები და ამით იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს სცენა სურათის მიღმა, უსასრულოდ გრძელდება.

სურათზე ბრძოლის სწორედ ის მომენტია გამოსახული, როცა ორი ლაშქარი ერთმანეთსკენ მიიწევა სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში ჩასაბმელად. თუმცა ეს მხოლოდ იმის მერეა შესამჩნევი, რაც მნახველი სათითაოდ, უფრო ახლოდან

დააკვირდება ფიგურებს; მხოლოდ ამის შემდეგ აღიქმება გაქანებული ცხენების ჰაერში აღმართული ფეხები (ამ მომენტისა და წინ მიმართული შუბების გარდა არც არაფერი მიაწინებს მოძრაობაზე–რადგან ფიგურები ძალიან პირობითადაა გამოსახული, არაგველ ცხენოსანთა ჯგუფის სულ წინ მოთავსებული ცხენებიც გაჩერებულნი არიან გამოსახულნი). ერთი შეხედვით, ეს ბრძოლის სცენა ერთგვარად განწყენებული ხატია, გარინდებული და შეჩერებული. მეზრძოლთა რიცხვის კონტასტული შეპირისპირება ნათლად მიაწინებს იმაზე, რომ ეს არის იმთავითვე განწირული და ტრაგიკული ბრძოლა და ეს ტრაგიზმიც თავისებურად აისახება სურათზე–არა სახეებზე აღბეჭდილი, ან სხეულის ენით გადმოცემული ემოციითა თუ ექსპრესიით, არამედ თითქოს გაშლილია იმ სიცარიელეში, რომელიც უსასრულოდ გაშლილი სპარსელების წინაშე მდგარ ქართველთა მუქისოდენა ჯგუფს შემოსაზღვრავს.

ერთმანეთზე ლაგდება სხვადასხვა ელემენტები, სივრცის შთაბეჭდილების მისაღწევად პერსპექტივების „დაშრევება“ ხდება, გამოსახულებები აქაც ხალიჩისებურად ლაგდება სიბრტყეზე. თუმცა, თუ სპარსული მინიატურის ნიმუშებში ცარიელი სიბრტყეები აუცილებლად შევსებულია პატარა დეკორატიული დეტალებით, აქ ფიგურათა შორის არეები ცარიელია დატოვებული და ეს ელემენტი განსხვავებულ გამომსახველობას სძენს სურათს⁷⁴.

აღნიშნულ ნამუშევარს თუ სპარსული მინიატურის ნიმუშებს შევადარებთ (სურ. 93, 94, 95) დავინახავთ, რომ მინიატურისათვის დამახასიათებელი მცირე ზომები და სკრუპულოზურად გამოწერილ დეტალთა სიუხვე, მცირე ზომის სურათი, მაგრამ კომპლექსური სცენები აბრამიშვილთან მონუმენტური ხელოვნების გამომსახველობასთან არის შეთავსებული. სპარსულ მინიატურათა ოქროსა და ვერცხლის ფურცლები, მათზე განფენილი ფერთა ფართო სპექტრით განსაკუთრებულ ფერადოვან მეტყველებას ქმნის, რასაც (სხვადასხვა სურათში მეტ-ნაკლები ხარისხით) გარკვეულწილად ეხმიანება ფერის გადაწყვეტა აბრამიშვილის სურათებზე. თუმცა, აქ ფერი, აღმოსავლურ მინიატურათაგან განსხვავებით, არ არის

⁷⁴ საინტერესოა, რომ მსგავს მხატვრულ გადაწყვეტას ვაწყდებით შაჰნამეს ქართულ მინიატურაშიც.

ლოკალური, მკვეთრი, არამედ ღრმაა, მრავალშრიანი, განზრახ გადარეცხილი და სრულიად განსხვავებული ჟღერადობით ამეტყველებული. აბრამიშვილის ამ რიგის ნამუშევრებში თავჩენილი დეკორატიული დეტალების სიუხვე და მათი ამეტყველებით მიღწეული გამომსახველობა არ გადაიზრდება სიმსუყესა და სიჭარბეში. ეს ელემენტი სისადავითა და თავშეკავებულობით ხასიათდება და ბალანსი, ზომიერება ყოველთვის შენარჩუნებულია.

ამდენად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ეს არ არის არც გავლენა, არც მინიატურულ ფორმათა დაზგურ ფორმატზე გადმოტანა, უბრალოდ მასზე მორგება, არამედ წარმოადგენს სრულიად განსხვავებული მხატვრული ამოცანის დასახვისა და გადაჭრის ნათელ მაგალითს და განსხვავებული მხატვრულ-ფორმალური წყობა გააჩნია.

სხვა სურათებში, რომლებზეც ადამიანთა გამოსახულებები გვხვდება და რომლებიც ფრიზული კომპოზიციების სახით არიან წარმოდგენილნი, ადამიანი სამყაროს საერთო ფერხულშია ჩაბმული, სამყაროს მთლიანობის ერთერთი განუყოფელი ნაწილია (სურ. 86, 87). ორნამენტული მოტივებით დაფარული ზედაპირები, რომლებიც მცენარეებისა და ადამიანების გამოსახულებებს მონიშნავენ რიტმულად გასდევს ფრიზულ კომპოზიციებს და ამ რიტმიკითა და მდორე დინამიკით იქმნება სურათთა მკაცრად მოწესრიგებული კომპოზიციური სტრუქტურა. სურათის ფრიზულობა მოქმედების განგრძობითობის, უსასრულობის შთაბეჭდილებას აჩენს. ამ კომპოზიციებზე მხატვარი ადამიანის, როგორც ღვთის ქმნილების განზოგადებულ სახეს წარმოგვიდგენს. მისი „პრასტიტუტკებიც“ ისეთივე მშვენიერები და ამაღლებულები, ნატიფი სულიერებით განმსჭვალული არსებები არიან, როგორც ნებისმიერი სხვა პერონაჟი ამ მხატვრული სამყაროდან. მათი ნატიფი პროპორციების მქონე, მშვენიერი სხეულები გრძელ, გამჭვირვალე, ორნამენტებით შემკულ სამოსში არიან წარმოდგენილნი; სანახევროდ აკეცილი, აბრეშუმით თმის კულულები ნაზად ეფინება მათ კისერსა და მხრებს; ხელის თხელი, გრძელი მტევნები ოდნავ ზევით აქვთ შემართული, თითქოს ჰაერს ეხებიან და სანდრო ბოტიჩელისა თუ პომპეის მხატვრობის ქალების ფიგურებს მოგვაგონებენ, ფორმათა, პროპორციათა სინატიფით, სულიერ ვიბრაციათა ფაქიზი დინამიკით (სურ. 13, 14,

15). ისინი ყოველთვის ზურგით შებრუნებულები წარმოდგებიან. თითქოს მხატვარს არა მათი სახე, არა მათი პიროვნება აინტერესებს, არამედ უპირველესად, აღიქვამს მათ როგორც მშვენიერ ქმნილებებს, როგორებადაც ისინი არიან ჩაფიქრებულნი, იმ ფაქიზი სულიერი მუხტის მატარებელთ, რომელიც ღვთიურ ბუნებას ახასიათებს. ასეთებივე არიან მის ტილოებზე ჰარამხანის ბინადრებიც (სურ. 56), რომლებიც ჰარამხანის სივრცის აღმნიშვნელ დეკორატიულ ფონზე არიან წარმოდგენილნი, ზეადმართული ხელებით, ფეხის წვერებზე აწეულნი, ცეკვისას წელგადრეკილნი, მხრებზე და მოშიშვლებულ გულმკერდზე გრძელ, დრეკილ ნაწნავებდაყრილნი; ისევ მაყურებლისკენ ზურგით, ან თუ პირისახე მოუჩანთ, პირობითად, სახის ნაკვთების დაკონკრეტების გარეშე. მათი მშვენიერი, ფერადოვანი სამოსი, რომელიც ოდნავ უფარავთ სხეულებს, მრავალგვარი ორნამენტიტაა შემკული და დეკორატიულ ფონთან ერთად ხალიჩისებურად ედება სასურათე სიბრტყეს. თუმცა ეს გამოსახულებები, მიუხედავად მათი შინაარსისა, მოკლებულნი არიან ყოველგვარ ხორციელ მგრძნობელობას, მითუმეტეს, ვულგარულ გამომსახველობას.

ამ დინამიკას ეხმიანება მოცეკვავეების თემაც (სურ. 88). მოცეკვავე ქალები ტრადიციული სამოსით, ჩიხტიკოპებით, გრძელი, ჰაერში აფრიალებული ნაწნავებით ისე „ირხევიან“ ხელებაპყრობილნი, თითქოს მუსიკის ჰანგებიც კი ისმის. ადრეული პერიოდის ნამუშევრების ფიგურათა პოზები ერთგვარად შეჩერებული, სტატიკურია გვიანდელ მოცეკვავეებთან შედარებით. თითქოს ნელნელა იწყება მოძრაობა, სხეული თანდათანობით იღვიძებს და აჰყვება მუსიკის რიტმს; ფერიც თანდათან აჟღერდება (საერთო მქრქალ ფერადოვან მონაკვეთებს, მოგვიანებით, ინტენსიური აქცენტები შეერევა) და „ახმიანდება“; მოძრაობა უფრო და უფრო გახსნილი და დინამიური ხდება. თუ თვალს გავადევნებთ ამ მოტივს, ადრეულიდან გვიანი პერიოდის ამავე თემატიკის ნამუშევრებამდე, გვექმნება შთაბეჭდილება, რომ შენელებულ კადრს ვუცქერთ: ფიგურის შეყოვნებული, ერთგვარად სტატიკური, სხეულის თითქოს „ჩაკეტილი“ მოძრაობიდან თავისუფალ, გახსნილ, პლასტიკურ, დამაჯერებელ რწევამდე; დაბინდული, მონოქრომული ფერიდან თამამ, ცოცხალ, დახვეწილ ტონალურ შეხამებებამდე (ოქრასა და ლაჟვარდის, ვერცხლისფერისა და წითლის ჰარმონიულ ფერადოვან გამამდე).

ერთერთ ადრეულ ნიმუშს წარმოადგენს 1989 წლის ნამუშევარი „მოცეკვავე“ (სურ. 89), სადაც ვლინდება სტილიზაციისა და ფორმის უტრირებისაკენ მიდრეკილება. ფერადოვანი და პლასტიკური გადაწყვეტა ჯერ კიდევ გაუბედავია, ხოლო მოძრაობა - არადამაჯერებელი. ნათელია, რომ იწყება ფორმის, გამოსახვის საშუალებების ძიება, რომელიც გასრულდება და მთელი სისავსით გამოვლინდება გვიანდელ ნიმუშებში.

ასევე ცეკვავს დონა ისიდორა, მძიმე, შავი, ჰაერში აფრიალებული ნაწნავებითა და აფრიალებული მძიმე, ფერადი კაბით. სიცოცხლის ფერხულში ჩაებმებიან ქალები, გრძელი, ორნამენტირებული სამოსელითა და ბუმბულშემკული თავებით „აბრეშუმის გზაში“. მათი გრძელი, ფერადი სილუეტები, ნაწნავებითა და ბუმბულებით მორთული თავები, დაშვებული, გრძელი, ორნამენტებით შემკული სამოსი, გამჭვირვალე რიდესავით „ჩამოფარებული“ ქსოვილის უკან, რიტმულად ჩამწკრივებული ხეების ფონზე იკვეთება. ეს მოტივიც, წლების განმავლობაში მუშავდება, ინტენსიურდება, ნათდება, მკვეთრდება და მდინარე, პლასტიკური ხაზების მონაცვლეობის რიტმში და ჟღერადი, ჰაეროვანი ფერების საბურველში ეხვევა. ადამიანთა ფიგურები სიცოცხლის უთვალავი ფერის, სიხარულის, მაჟორული ტონალობის ფერების ფერხულში ებმებიან.

ადამიანი მერაბ აბრამიშვილისთვის სამყაროს მთლიანობის განუყოფელი ნაწილია, მისი ჰარმონიული სტრუქტურის ერთერთი ელემენტია. უპირველესად კი, ამ ჰარმონიისა და მშვენიერების გამოვლინება ქალია. მისთვის ქალი სამყაროს სამკაულია. მასში, მის გარეგნულ და შინაგან ფორმაში მთელი სისავსით ვლინდება პირველსაწყისი მშვენიერება. ქალის სახე აბრამიშვილის მხატვრობაში ამაღლებული და შეიძლება ითქვას, ლირიკულია. ეს ნატიფი არსება მოკლებულია რაიმეგვარ დრამატულ, ფსიქოლოგიურ გააზრებას (ამგვარად მხატვარი მხოლოდ მაცხოვრის სახეს იაზრებს. ის მთავარი ადამიანია მისთვის, ერთადერთი, რომლის ხვედრისა და ბუნების სიღრმისეული წვდომისაკენ მიისწრაფის).

მერაბ აბრამიშვილი კონკრეტულ, მისთვის ნაცნობ, რეალურ ადამიანებსაც ისეთივე ამაღლებული განწყობის მატარებლებად წარმოადგენს, როგორც განყენებულ, არსებობის თითქმის არამატერიალურ განზომილებაში აღქმული

ადამიანის ზოგად ხატს. ეს განსაკუთრებით თვალშისაცემია გვიანდელი პერიოდის პორტრეტებში: „ბაია“, „ქეთევანი“ (ქალიშვილის პორტრეტი) (სურ. 90), „მეორე ნახევარი“, სადაც, მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარი მისთვის უახლოესი და ძალიან კარგად ნაცნობი ადამიანების სახეებს წარმოადგენს, მათში ხაზგასმული არ არის კონკრეტული ადამიანისათვის დამახასიათებელ პიროვნული ნიშნები, ფსიქოლოგიური დახასიათება. მხატვარი მათში, უპირველესად, ისევ ღვთის ჩანაფიქრს, ადამიანს, როგორც ღვთიური საწყისის გამოვლინებას ხედავს და მეორე მხრივ, განსაკუთრებულად ამეტყველებს მათ სწორედ მათთან სიახლოვის, მათდამი განსაკუთრებული გრძნობის გაცდისა და გამოხატვის საშუალებით. თუმცა, განზოგადების ამ უდიდეს ხარისხთან ერთად, ის ახერხებს, რომ ამ სახეებში აჩვენოს კონკრეტული ადამიანისათვის დამახასიათებელი გარეგნული და შინაგანი თვისებები, განზოგადებულ სახეში მოაქციოს სრულიად კონკრეტული მახასიათებლები. ერთნაირი ძალით აჩვენოს და ერთმანეთს ორგანულად შეუთავსოს პირობითი და რეალური, ზოგადი და კონკრეტული, დეკორატიული, აბსტრაქტული და რეალური ნიშნები, ისე, რომ ამ ურთიერთსაწინააღმდეგო კატეგორიათა თუ საწყისთა მეტყველება არ დაუპირისპირდეს ერთმანეთს, არამედ ერთ მთლიანობაში, შეიძლება ითქვას, დეკორატიულ, პირობით მთლიანობაში ბუნებრივად მოექცეს.

§ მერაბ აბრამიშვილის მხატვრული სამყარო როგორც სულის ხილული სამყაროს მეტაფორა

მერაბ აბრამიშვილის ვიზუალური სახე-ხატები ფორმის მიღმა არსებულზე მეტაფორულ მინიშნებებს წარმოადგენენ. მისი სურათები ისეთი გამოცდილების შედეგად იზადებიან, რომელიც მატერიალური განზომილების საზღვრებს სცდება.

იმანუელ კანტის მიხედვით, ადამიანს გააჩნია თანდაყოლილი, აპრიორული ფუნქცია, რომელიც არ არის დაკავშირებული მის ემპირიულ გამოცდილებასთან. კანტის მიხედვით, ადამიანის კოგნიციური გაგება არ გამომდინარეობს გამოცდილებიდან; ის თანდაყოლილი, ტრანსცენდენტულია.

სწორედ ეს არის ის მოცემულობა, რომელიც ვლინდება მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში, როგორც შთაგონება თუ შინაგანი ხმის კარნახი, როგორც არაცნობიერზე სრული მინდობა. ამ ხმაზე ყურის დაგდების უნარის, მასზე დამორჩილების შედეგია სწორედ მთელი მისი მხატვრული სამყარო. მისი სურათების მთლიანობა და დამაჯერებლობა ცნობიერის არაცნობიერისადმი მინდობის გამოხატულებაა, განწყობით-განცდითზე მიყოლისა და მის მიერ შთაგონების გამოვლინებაა. მერაბ აბრამიშვილის მხატვრული სახეები სწორედ არაცნობიერში იბადებიან.

მარკ შაგალის შემოქმედების შესახებ გამოქვეყნებულ მეტად საინტერესო წერილში ფსიქოლოგი ერიხ ნოიმანი (კ. იუნგის მოწაფე) წერს: „შაგალის ეს ანთებული შინაგანი სამყარო, რომელშიც საგნები მყოფობენ არა თავიანთ მიწიერ ადგილას, არამედ სულის სამყოფელში, სამყოფელში, რომელიც მათ შესაქმნისას მიეჩინათ, რომელიც ახლაც გრძელდება - ეს სამყარო არავითარ შემთხვევაში არ არის წარმოსახვის ნაყოფი...ეს მიწიერი, სულის რეალური სამყაროა, რომლის ფესვები ბევრად უფრო ღრმად მიდის, ვიდრე უბრალო მიწიერი ყოფაა, სახე-ხატთა პირველსაწყის ნაკადში, რომელიც გამსჭვალავს ნებისმიერ ცოცხალ არსებას“⁷⁵.

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრული სამყაროც ამავე პირველსაწყისი ნაკადიდან იბადება. მისი სახე-ხატებიც არა წარმოსახვის, არამედ სრულიად რეალური სულიერი სამყაროს ნაყოფია. ეს რეალობა კვლავ და კვლავ იბადება მის სურათებზე სხვადასხვა ფორმით.

როგორც ვ. კანდინსკი შენიშნავდა, „მხატვარი „ადიარებულ“ თუ „არადიარებულ“ ფორმათა მიმართ ბრმა, და თეორიებისა და დროის მოთხოვნილებების მიმართ ყრუ უნდა იყოს. მისი ფართოდ გახეილი თვალი საკუთარი შინაგანი ცხოვრებისკენ უნდა იყოს მიმართული, სმენა კი, ნიადაგ შინაგანი აუცილებლობის მეტყველებას უნდა აყურადებდეს. მაშინ იგი ნებისმიერ

⁷⁵ Нойман, Э. „Заметки о Марке Шагале“. (პირველად გამოქვეყნდა 1954 წელს, ე. ნოიმანის რჩეული ესეების მე-3 ტომში).

დაშვებულსა თუ დაუშვებელ საშუალებას იოლად მოიხელთებს და გამოიყენებს. ესაა ერთადერთი გზა მისტიკურად აუცილებლის გამოსახატად⁷⁶.

მაშინ მხატვარი შესძლებს საკუთარი არსება ქმნის მისტიკურ პროცესს დაუქვემდებაროს და დიალოგში შევიდეს სამყაროსთან თუ ერთგვარ გაშუალებულ სივრცესთან, რაც **მ. მერლო-პონტის** მიხედვით, გულისხმობს „არა შინაარსის მტკიცებას, არამედ განზომილების გახსნას, რომელიც ვედარასდროს დაიხურება, იმ საფეხურის გაჩენას, რომლის ფარგლებშიც მოექცევა ამიერიდან ნებისმიერი სხვა გამოცდილება“⁷⁷. ეს განზომილება არის „უხილავი ამ სამყაროში, ის, რომელიც სახლობს ამ სამყაროში, ამყარებს მას და აქცევს მას ხილულად, მისი საკუთარი და შიდა შესაძლებლობა, ამ ყოფიერების ყოფიერება“⁷⁸. ხელოვანს, რომელიც ახერხებს ამგვარი დიალოგის დამყარებას, სწორედ ამ განზომილების გამოცდილება შემოაქვს სამყაროში.

ზუსტად იგივეზე შეგვიძლია ვისაუბროთ ენის, სიტყვის ფარგლებში: „ენა ხომ არსებულია და ცხოველმყოფია მაშინ, როდესაც ის ლოგოსის სხეულია და არა პრეტერისტულ თუ ფუტურისტულ წარმოსახვათა საბუდარი. ენა ხომ თავისთავადაც შემეცნების გზაა, იმის მიუხედავად, რა გამოითქმის მისით. სიტყვა გზაა, თავისთავად, ყოფიერებისაკენ და, მეორე მხრივ, დემიურგია, იმ სინამდვილეს რომ აფორმებს, სადაც ჩვენ ვართ. ჩვენ ვმეტყველებთ ენით, მაგრამ იშვიათად თუ ვუგდებთ ყურს მის თავისთავად მეტყველებას, იმ სათქმელს, რომელსაც ყოფიერება სიტყვით გამოთქვამს. ენის ეს ბუნება მუდმივად მოითხოვს ჩვენგან მინდობას...დიდ პოეზიასაც ხომ სწორედ ეს მინდობა შობს. ენის თავისთავადი ცხოველმყოფელობაა

⁷⁶ მისტიკური აუცილებლობა, შინაგანი აუცილებლობა - ვ. კანდინსკი ამ ცნებებს იაზრებს როგორც სულიერი საწყისის ატრიბუტებს. იგი ამგვარ შინაგანი აუცილებლობის კანონს უპირისპირებს ფიზიკურ კანონებს (რომლის გამოყენების მაგალითად კუბიზმი მოჰყავს) და განიხილავს არა ფიზიკურ, არამედ შინაგანი აუცილებლობის კანონებზე (სულიერ კანონებზე) დაფუძნებულ მხატვრობის გრამატიკას. ვ. კანდინსკი, „სულიერების შესახებ ხელოვნებაში“. აფრა. თბ. 2012. №18. გვ. 213-217

⁷⁷ Maurice Merleau-Ponty, "The Visible and the Invisible", Northwestern University Press, Evanston. 1968.

გვ.151 (თარგმნა ნ.ე.)

⁷⁸ იქვე

ის, რაც ჰქმნის პოეზიას და საკრალურ ტექსტებს, ისაა, რისი წყალობითაც ჩვენ, ნებით თუ უნებურად, ვრჩებით ყოფიერების საკრალურ ძირებთან კავშირში“⁷⁹.

მერაბ აბრამიშვილი არის მხატვარი, რომლის მთელი შემოქმედებაც ამგვარი გამოცდილების შედეგია. ის ყოველი ახალი სურათის შექმნის დროს, თითქოს, თანდათანობით იწყებს ამ განზომილების გახსნას, მასში თავიდან შებიჯებას; ქმნა მუდმივად ახლიდან იწყება. მისი ტექნიკაც, რომელიც ჯერ სასურათე სიბრტყის საგულდაგულო დამუშავებასა და შემდეგ მის არაერთხელ ჩამორეცხვას გლისხმობდა, თითქოს სხვა განზომილებაში ნელნელა, მედიტაციურად შებიჯებას გავს⁸⁰. ამ პროცესში გონება წყვეტს აქტიურ მუშაობას. ქმედებები, რომლებიც დიდ კონცენტრაციას მოითხოვენ, ერთგვარად ამზადებენ ნიადაგს და მხატვარი უკვე არა გონების, არამედ განცდისმიერი თვალთ შეიარაღებული მიეცემა პროცესს, რომელიც ერთი ამოსუნთქვით სრულდება (ის საკვირველად მოკლე დროში ასრულებდა ყველაზე დიდი ზომის ნამუშევრებსაც კი). ქმნის პროცესი მხატვრის სუბიექტურ განცდას ემორჩილება. სწორედ ამის გამოა, რომ მერაბ აბრამიშვილის ნამუშევრებში მძაფრად იგრძნობა ავტორი, მისი პოზიცია, მისი ნაფიქრი და შეცნობილი. რადგან შინაარსის, სათქმელის ვიზუალურ ფორმად ოსტატურად გარდაქმნასთან ერთად, ეს გაშინაარსებისა და ფორმათქმნის გულწრფელი აქტია, ყოველგვარ გონებისმიერ კონცეფტუალიზაციას მოკლებული. აბრამიშვილი, პირველ რიგში, საკუთარი თავის, ადამიანური არსებობის გააზრების მიზნით ხატავს. მისთვის ხატვა სამყაროს შეცნობის, ცხოვრების ფორმას წარმოდგენს. მხატვარი

⁷⁹ ზ.ფირალიშვილი, „ქართული კალენდოსკოპი“, გვ. 116

⁸⁰ სავარაუდოდ, მსგავს მედიტაციურობის განცდაზე საუბრობს ირაკლი ფარჯიანიც თავის ერთერთ წერილში: „გადავწყვიტე ვაკეთო „ხარებები“ და შევინარჩუნო და მერე იქნებ გამოვფინო. ეს თემა ისე არ მოთავდებდა, სულ გავიძახი, მორჩა, აწი აღარ გავაკეთებ მეთქი და ხელი ისევ მიდის...ჩემთვის ეს თემა და მასზე მუშაობა უკვე ნამდვილად მედიტაციურ ხასიათს იღებს. გინდა - არ გინდა, სხვა კონცენტრაცია ხდება...“ (ირაკლი ფარჯიანი, პირადი წერილები. ლიტერატურა და ხელოვნება, 2002, N1. გვ. 160)

ხატვის, როგორც თავისუფალი, შემოქმედებითი აქტის საშუალებით სამყაროს საზრისის შეცნობას ცდილობს.

თუმცა, მიუხედავად მერაბ ამბრამიშვილის სურათებში ასე მძაფრად გამოხატული ოსტატობასთან შერწყმული მკაფიო ინდივიდუალიზმისა, საქმე არ გვაქვს თანამედროვეობისათვის დამახასიათებელ ეპატაჟურად დეკლარირებულ ინდივიდუალიზმთან, პიროვნების მანიფესტაციისაკენ ხაზგასმულ სწრაფვასთან. ეს უბრალოდ სურათის შექმნის ერთადერთი შესაძლებელი გზაა, რადგან აქ ქმნის პროცესი მოიცავს უშუალო, გულწრფელ შეხებას ყოფიერების სიღრმეებთან. „სულიერება ხომ...თუკი მას რაიმე გარკვეულობა გააჩნია...სწორედ ის ჰორიზონტია, სადაც ყოფიერებასთან იდუმალი შეხვედრის საიდუმლო აღსრულდება“⁸¹.

მეორე მხრივ კი, ის მკვეთრად დისტანცირდება ობიექტისაგან, ოღონდ ეს თავდაპირველად მასში ჩაღრმავების, ჩადიების გზით ხდება, მხოლოდ მთელი არსებით შეგრძნების შემდეგ, თითქოს უკან დახევით იქმნება დისტანცია და მხატვარი ახერხებს მის მიერ განცდილის ვიზუალიზაციას.

ზოგადად, აბრამიშვილი სიღრმის მხატვარია, ჭკრეტას მიცემული. მისთვის ხატვა გარკვეულწილად, მედიტაციის აქტია; ის ხატვის დროს იღებს პასუხებს იმ კითხვებზე, რომელთაც ატარებს. მან ხშირად, წინასწარ არ იცოდა, რას ხატავდა; გამოსახულება შთაგონებას მინდობით იქმნებოდა. ხატვის პროცესში იკვეთებოდა ფიქრის, უფრო სწორად, ჭკრეტის შედეგად აღმოცენებული სახე-ხატების კონტურები. არასოდეს აკეთებდა ესკიზებს⁸²; მიეცემოდა პროცესს მთელი არსებით: „მხატვარი თავის სხეულს წარმოგვიდგენს“ - ამბობს პოლ ვალერი. და მართლაც, უამისოდ როგორ შეძლებდა გონება დახატვას. მხატვარი სწორედ თავის სხეულს სთავაზობს სამყაროს და ამის საშუალებით გარდაქმნის სამყაროს მხატვრობის

⁸¹ ზ. ფირალიშვილი, „ქართული კალენდოსკოპი“, გვ. 110

⁸² არსებობს მხოლოდ ერთი დიდი გრაფიკული ნამუშევარი, რომელზეც პარიზის ლანდშაფტური სურათია გამოსახული, სკრუპულოზურად გამოწერილი უმცირესი დეტალებით, რომლის ფერწერული ვერსიაც შექმნა მოგვიანებით. თუმცა, ამ ნამუშევარსაც რთულია ესკიზი უწოდო; აქ არაფერია დაუსრულებელი, ან უბრალოდ მოხაზული, თითოეული მონაკვეთი სიზუსტით, გულმოდგინედ გამოწერილია. დასრულებული გრაფიკული ნამუშევარია.

ნაყოფად“⁸³. აქ საუბარია სწორედ შემოქმედებითი სტიქიური აქტისადმი დამორჩილებაზე, პროცესზე, რომლის შედეგად მხატვარი ზოგჯერ ისეთ სტრუქტურებში აღწევს, ისეთი გამოცდილება გადმოაქვს ტილოზე, რომელიც მის საკუთარს აღემატება. და აქ არაფერ შუაშია მისტიკა⁸⁴.

როგორც პაულ კლექი შენიშნავდა: „ხელოვნება არ ახდენს ხილულის რეპროდუცირებას, არამედ აქცევს ხილულად“. „მხატვრობა ანიჭებს ხილულ ექსისტენციას იმას, რაც პროვანული მზერისათვის უხილავია“⁸⁵. მაქს ერნსტი (და სიურეალიზმი) კი აცხადებს: ისევე, როგორც პოეტის მისია მის გონებაში მოაზრებულისა და მის არსებაში არტიკულირებულის კარნახის მიხედვით წერა გახლავთ, მხატვრის მისიაც იმის შემოსაზღვრა და წარმოჩენაა, რაც მხატვრისავე წიაღში ჩანს“...ჯერ კიდევ კლექი, შემდეგ კი ანდრე მარშანი აცხადებენ: „ტყეში არაერთგზის მიგრძვნიან, რომ ეს მე კი არ ვიყავი, ვინც ტყეს უყურებდა, არამედ ხეები მიყურებდნენ მე, მელაპარაკებოდნენ, მე კი ვუსმენდი. მხატვარი უნდა განიმსჭვალოს სამყაროთი და არა მოისურვოს, თავად განმსჭვალოს იგი...მე შინაგანად ველი რაიმესგან დაუფლებას, შთანთქმას. მე ვხატავ ალბათ იმისთვის, რომ უცხად დავიბადო“⁸⁶.

მერაბ აბრამიშვილის ხედვაც განუწყვეტელი დაბადებაა - ყოველ ახალ ქმნილებაში, ყოველ გამოსახულებაში. ხატვა მისთვის, ერთდროულად, განტვირთვაცაა და ფორმის ძიების ურთულესი პროცესიც. ამ პროცესში კი მთავარი საზრისის მოძიებაა, მისი გახსნა და ახსნა, პირველ რიგში, საკუთარი თავისთვის. ამდენად, მხატვარი თავიდან იწყებს. ის ცდილობს დაივიწყოს ყველაფერი, რაც აქამდე მის ცნობიერებაში დაგროვილა, ცდილობს დაახშოს გონების ხმა და მიჰყვეს

⁸³ მ. მერლო-პონტი, თვალი და გონება. თბილისი. 2007. გვ. 34

⁸⁴ მხატვრული პროცესის შესახებ არტურ ერენცვაიგი შენიშნავდა: “მოუმწიფებელი ხელოვანი, რომელიც ლამობს თავის ნაწარმოები ტოტალურად გააკონტროლოს, ვერ ამჩნევს, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მეტს შეიცავს, ვიდრე მან მასში გაცნობიერებულად ჩადო. დასტურყო, რომ ნაწარმოები დამოუკიდებელი ცხოვრებით ცხოვრობს, კრძალვას გულისხმობს, რომელიც შემოქმედებითი აზროვნების მნიშვნელოვანი ნაწილია“(ჰ. კრამფტი. დიადემის სამერთობა...).

⁸⁵ მ. მერლო-პონტი, დასახ. ნაშრ. გვ. 48

⁸⁶ იქვე. გვ. 52-53

მხოლოდ შთაგონებას, შეიმუშაოს არა მხოლოდ ხატვის, არამედ სწორედ ჭკრეტის საკუთარი პრაქტიკა. ის ინტუიტურად მიიკვლევს გზას სიღრმისეულ საზრისთა ველში და თავიდან სვამს დასაბამიერ შეკითხვებს.

კ. გ. იუნგის მიხედვით, „მხატვრული ნაწარმოები უნდა განვიხილოთ როგორც სახე-ხატა შემოქმედება, რომელიც თავისუფლად განკარგავს ყველა თავის ამოსავალ პირობას. მისი არსი, მისი სპეციფიკური ბუნება თვითონ მასშია და არა გარემო პირობებში; შეიძლება ისიც კი ითქვას, რომ ის თვითარსია, რომელიც იყენებს ადამიანს და მის პირად გარემოებებს, როგორც საარსებო გარემოს, განკარგავს მის ძალებს საკუთარი კანონების შესაბამისად და ყალიბდება იმად, რაც თვითონ უნდა რომ გახდეს“⁸⁷.

ხელოვნების ნაწარმოებს კ. იუნგი ავტონომიურ კომპლექსს უწოდებს. „ამ ტერმინით აღინიშნება ნებისმიერი ფსიქიკური ფორმა, რომელიც თავიდან სრულიად გაუცნობიერებლად ვითარდება და ცნობიერში იჭრება მხოლოდ მაშინ, როცა საკმარის ძალას იკრებს მის საზღვრებზე გადასაბიჯებლად. კავშირს, რომელიც მათ აქვთ ცნობიერებასთან აქვს არა ასიმილაციის, არამედ პერცეფციის მნიშვნელობა და ეს ნიშნავს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ავტონომიური კომპლექსი აღქმადია, ცნობიერ მართვას...ის არ შეიძლება დაემოჩილოს. კომპლექსი თავის ავტონომიურობას ავლენს სწორედ იმაში, რომ აღმოცენდება და ჩნდება მაშინ და ისე, როდესაც და როგორც ეს შეესაბამება მის შინაგან ტენდენციას; ცნობიერ სურვილებზე ის დამოკიდებული არ არის. ამ თვისებას, სხვა ავტონომიურ კომპლექსებთან ერთად იზიარებს შემოქმედებითი კომპლექსიც“.

თუმცა, ავტორი იმსაც შენიშნავს, რომ ყველა მხატვრული ნაწარმოები არ იქმნება მისი შემოქმედის ასეთი პასიურობის პირობებში. არსებობენ ისეთი ნაწარმოებებიც, რომლებიც მთლიანად შექმნილია მათი ავტორის განზრახვითა და მტკიცე გადაწყვეტილებით, მათი დახმარებით ამა თუ იმ ზემოქმედებას მიაღწიოს. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში, ავტორი უქვემდებარებს თავის მასალას მიზანმიმართულ ცნობიერ დამუშავებას, ერთგან რაღაცას ამატებს, სხვაგან აკლებს, ხაზს უსვამს ერთ ნიუანსს და უკან სწევს მეორეს, ერთგან ერთ ფერს სძენს, მეორეგან – სხვას და ყოველ

⁸⁷ Юнг, К. Г. „ Об отношении...

ნაბიჯზე უფრო მეტი დაკვირვებით აძლიერებს შესაძლებელ ეფექტს და გამუდმებით მისდევს მშვენიერი ფორმისა და სტილის კანონებს. ამგვარი მუშაობისას, ავტორი თავისი განსჯის უნარს მთელი ძალით ამოქმედებს და ირჩევს გამოხატვის გზებს სრული თავისუფლებით. მისი მასალა მისთვის მხოლოდ მასალაა, რომელიც ემორჩილება მის მხატვრულ ნებას: მას სურს გამოსახოს აი, ეს და არა სხვა რამ. ამგვარი საქმიანობისას მხატვარი შემოქმედებითი პროცესის სრულიად იდენტურია, იმისდა მიუხედავად, თვითონ განზრახ ჩადგა საქმის სათავეში, თუ შემოქმედებითი პროცესი ისე დაეუფლა მას როგორც ინსტრუმენტს, რომ მას ამ ვითარების გააზრების ყოველგვარი უნარი გაუქრა. ის თვითონვე საკუთარი შემოქმედება, მთლიანად შერწყმულია მასთან, ჩაფლულია მასში მთელი თავისი ზრახვებითა და შესაძლებლობებით⁸⁸.

ამის საპირისპიროდ, არსებობენ მხატვრული ნაწარმოებები (ამ შემთხვევაში საუბარია ლიტერატურაზე, როგორც შემოქმედებით პროცესზე) „რომლებიც ავტორის კალმიდან მოედინებიან, როგორც მეტნაკლებად მთლიანი და მზა...ეს ნაწარმოებები ...თითქოს მართავენ მის ხელს და ის წერს იმგვარ რამეებს, რასაც მისი გონება განცვიფრებული ჭკრეტს...მას მოიცავს აზრთა და სახე-ხატთა ნაკადი, რომლებიც მისი საკუთარი ნებით არასოდეს წარმოჩინდებოდნენ...ყველაფერი ამის გზით, მისი საშუალებით, ამოხეთქავს მისი პიროვნულობის ხმა, მისი ფარული ნატურა თავს ავლენს და აცხადებს ისეთ რამეებს, რის გამოთქმასაც ის ვერასდროს გაბედავდა...ის არაა სახე-ხატთა შემოქმედების პროცესის იგივეობრივი; ის იაზრებს, რომ თავის ნაწარმოებზე ქვევით, ან ყველაზე ბევრი, მის გვერდით დგას - როგორც დაქვემდებარებული პირი, რომელიც უცხო ნებელობის არეალში მოექცა“⁸⁹.

ფსიქოლოგიაში პირველ ტიპს ინტრავერტული, ხოლო მეორეს- ექსტრავერტული ეწოდება. ინტრავერტული ვითარებისთვის დამახასიათებელია სუბიექტის დაფუძნება მისი გაცნობიერებული ზრახვებითა და მიზნებით ობიექტის

⁸⁸ იქვე

⁸⁹ იქვე

პრეტენზიების საპირისპიროდ; ექსტრავერტული ვითარება, პირიქით, აღინიშნება ობიექტის მოთხოვნილებებისადმი სუბიექტის დამორჩილებით⁹⁰.

კ. იუნგის მიხედვით, რამდენადაც არაცნობიერი არათუ გავლენას ახდენს, არამედ ხშირად მთლიანად იმორჩილებს ცნობიერს, „საკუთარ შემოქმედებაში აბსოლუტური თავისუფლების რწმენა უბრალოდ ცნობიერების ილუზიაა: ადამიანს ეჩვენება, რომ ის მიცურავს, მაშინ, როდესაც ის უხილავ დინებას მიჰყავს“⁹¹.

ეს უხილავი დინება და მასზე მიყოლა მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში, მისი სახე-ხატების სიღრმეში მჟღავნდება. მხატვარი ემორჩილება და მიჰყვება ამ ნაკადს, მაგრამ იმ მიმართულებით, რაც მისთვის, როგორც სუბიექტისთვის არსებითი და მნიშვნელოვანია. მასალისა და პროცესისადმი დამორჩილების კვალად, ის ადამიანური არსებობის, სიცოცხლის საზრისს შეიცნობს. შეიცნობს არა რაციონალური, არამედ ირაციონალური, სულიერი პერსპექტივიდან.

§ მერაბ აბრამიშვილის მხატვრული სამყაროს სივრცე-დროითი განზომილება

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრული სამყაროს კონკრეტულ მხატვრულ მახასიათებლებზე საუბრისას, ამ მხატვრობაში სივრცე-დროის ურთიერთმიმართებისა და მათი პრეზენტაციის თავისებურებების საკითხებზეც უნდა შევჩერდეთ.

⁹⁰ თუმცა, კ. იუნგთან ეს ტიპიზაცია მხატვრული ნაწარმოების შესაძლებლობებს არ შემოსაზღვრავს და იმის ცოდნა, თუ რომელ - ინტრავერტულ თუ ექსტრავერტულ ფსიქიკურ ტიპს მიეკუთვნება მხატვარი, არაა საკმარისი, რადგან ორივე ტიპისთვის არსებობს შესაძლებლობა იმყოფებოდეს საპირისპირო ტიპის მიმართებაში საკუთარ შემოქმედებასთანამის მაგალითია, თუ როგორ განსხვავდება ერთმანეთისგან შილერის პოეტური და ფილოსოფიური შემოქმედება და გოეთეს ლექსების სიმსუბუქე და ის ბრძოლა, რომელიც ჩანს „ფაუსტის“ მეორე ნაწილის შინაარსისათვის მხატვრული ფორმის მიცემისას; ნიცშესთან, სხვაობა მის აფორიზმებსა და „ზარატუსტრას“ შორის.

⁹¹ იქვე

როგორც დიმიტრი თუმანიშვილი შენიშნავს, „ნებისმიერ რამ–სურათი, ლექსი, მოთხრობა, ჰანგი, ნაშენობა გვიმხელს, როგორია მისი დამხატვ–გამომთქმელ–ამგების განაცადში ქვეყნიერება, რა ეძვირფასება მას და რა ძაგს...“⁹² „ნორმალური“ შეფარდებების შეცვლით ფერმწერნი, მოქანდაკენი და ა.შ. მათთვის მისაღებსა თუ მიუღებელზე მიგვანიშნებენ, მათ თვალში უპირატესსა და უგულუბელსაყოფს დაგვანახებენ“⁹². ეს ყველაფერი კი მხატვრობაში ფორმის დონეზე, უპირველესად, სწორედ სივრცისა და დროის კატეგორიების ვიზუალური მეტაფორების სახით წარმოდგენის გზით ხორციელდება.

ხელოვნება, მისი მეტაფორული ბუნებიდან გამომდინარე (ხელოვნება მეტაფორის ბუნების მქონედ მიაჩნია თანამედროვე ხელოვნების ისტორიკოსს, გოტტფრიდ ბიომს) ახდენს რეალობის მეტაფორულ თარგმანებას. ნანახის გამეტაფორულების უპირველეს საშუალებათაგანს ვი სივრცის ასახვა წარმოადგენს⁹³ (დაწვრილებით ამ საკითხს განიხილავს ალოის რიგლი მის მიერ წარმოდგენილ „სივრცის ტიპებში“).

ამგვარად, სურათში მეტაფორულად წარმოდგენილი რეალობა გადაჯაჭვულია „სურათის სივრცესთან“, ეს უკანასკნელი კი, თავის მხრივ, გარკვეულწილად განსაზღვრავს სურათში წარმოდგენილ დროს, მის მახასიათებლებს.

„არასენსორულობა დროის სპეციფიკაა. მატერიალური საგნებისაგან განსხვავებით, დრო გრძნობათა ორგანოებით არ აღიქმება. ამიტომ იგი არტიკულირებულია მეტაფორით, ანუ მისი სახე/ხატი მეტაფორის სახით გამოითქმის. ე.ი. ზეგრძნობადი (არასენსორული) შენაცვლებულია რაიმე ხილულით (თვალნათელით), ამის საშუალებას იძლევა მეტაფორა...მხატვრული სახე/ხატი უშუალოდ სივრცეში არსებობს, დროით წარმოდგენას კი აქ შუალობითი, ასოციაციური ხასიათი აქვს და ე.ი. დრო სივრცითი მეტაფორით არის არტიკულირებული“⁹⁴.

⁹² დიმიტრი თუმანიშვილი „მხატვრული ფორმა“, ACADEMIA 4/2015. გვ. 5-15

⁹³ დ. თუმანიშვილი, იქვე.

⁹⁴ ლ.მამალაძე–ანთელავა, „სივრცე/დროის ტრანსფორმაციის საკითხი XX საუკუნის ქართულ მხატვრობაში“. საქართველოს სიძველენი, 13, 2009. გვ.–240–252

რა მახასიათებლები აქვს მერაბ აბრამიშვილის სურათის სივრცეს და როგორ წარმოჩნდება (სივრცითი მეტაფორით) ამ სამყაროში დრო? ამ ასპექტის გარკვევა გამოკვეთს იმ კავშირის წახნაგებს, რაც აბრამიშვილის მხატვრულ ფენომენს გააჩნია ტრადიციულ გამომსახველობასთან მიმართებით.

უკვე ვისაუბრეთ განზოგადების იმ ხარისხზე, რაც თვისობრივია მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებისათვის. ისიც აღინიშნა, რომ სურათის სივრცე პირობითისა და რეალურის, ზოგადისა და კონკრეტულის ურთიერთშეფარდებისა და პარადოქსული შეთავსების გზით აიგება. ეს პირობითობა, სხვა ელემენტებთან ერთად, დეტალისა და მთელის თავისებურ ურთიერთმიმართებას ეყრდნობა. ეს თავისებურება კი, უპირველესად, გულისხმობს რეალობის არა ფრაგმენტულად, არამედ მთლიანურ აღქმა/რეპრეზენტაციას. დეტალზე ყურადღების გამახვილება არასდროს ხდება სურათის მთლიანობის საზიანოდ, ფრაგმენტი ყოველთვის ემორჩილება მთელს. განზოგადების მაღალი ხარისხის მიღწევით ხდება ვრცელი, თითქოს ყოვლისმომცველი სივრცის ორგანიზება, რომლისთვისაც დამახასიათებელია დეტალთა თუ მოძრაობათა რიტმული გამეორება, გამოსახულებებს შორის ერთგვაროვანი სივრცითი იტნერვალების წარმოდგენა. შედეგად, დროის მდინარეა ამ სურათებში შეყოვნებულია, შეჩერებულიც კი. „რამდენად ნაკლებადაც შეიგრძნობა გამოსახულთა შორის მანძილი, მით უფრო ნაკლებად გვებადება შთაბეჭდილება მათი მოძრაობისა – ის ან ძალიან შენელებულად შეიგრძნობა, ანკი შეყოვნებულად თუ შეჩერებულად; ხოლო რაკი დროს ჩვენ მოძრაობა-ცვალებადობით ვამჩნევთ და ვზომავთ, მისი მსვლელობაც, მდორდება ან წყდება“⁹⁵. და რადგანაც „რაც უფრო შეკუმშულია სივრცე, მით უფრო ვრცელია დრო“⁹⁶, დროის სივრცელის, ყოვლისმომცველობის, ტოტალობის, და შედეგად, უდროობის შთაბეჭდილება იქმნება.

მერაბ აბრამიშვილის სამყაროს ბინადრები, იქნება ეს ცხოველები, ფრინველები თუ ადამიანთა გამოსახულებები, წარმოდგენილნი არიან რეპრეზენტაციულად,

⁹⁵ დიმიტრი თუმანიშვილი “მხატვრული ფორმა“, ACADEMIA 4/2015. გვ. 5-15

⁹⁶ ლ. მამალაძე-ანთელავა, დასახ. ნაშრ.

განყენებულად, საკუთარ სივრცესა და დროში; სურათებში ასახულია არა მოქმედება, არამედ განცდა, განწყობა. ამავდროულად ეს გამოსახულებები აღსავსენი არიან სიცოცხლის ინტენსიური ენერგიით, იმდენად, რომ თითქოს სურათიდან რეალურ სამყაროში შემოიხვეწება ლამობენ; მნახველთან ინტერაქციისას თითქოს მყისიერად ვიბრირებენ: მათი ფაქიზი, გამჭვირვალე ფაქტურიდან, დაძაბული დინამიკიდან მომავალი ცოცხალი ვიბრაცია რეალურ სამყაროში „გადმოედინება“ და მაყურებელშიც შესაბამის ემოციას იწვევს. ამდენად, ერთდროულად წარმოდგენილია თავის თავში ჩაკეტილი, საკუთარი მეტაფორული დროის მქონე და ღია, რეალურ სივრცესა და დროში „გადმომავალი“ გამოსახულებაც. წარსული და მომავალი, შინაგანი და გარეგანი ამ მხატვრულ სამყაროში ერთდროულადაა წარმოდგენილი.

ამგვარი შეჩერებული დროის, უდროობის განცდა ახასიათებს ფიროსმანის ნამუშევრებს. „ფიროსმანის „დრო უსასრულოა და დიდებულია ამ უსასრულობაში...მის „ქეიფებს“ არ აქვს არც დასაწყისი და არც დასასრული – ისინი მარადიული არიან. მისი გმირები ითიშებიან დროის რეალური მსვლელობიდან. ისინი კი არ ცხოვრობენ, კი არ მოქმედებენ, არამედ არსებობენ – უსასრულონი და უცვლელნი...“ეპოსებში“ გარინდებული დინამიკა ნეიტრალიზებულია მთელის უძრავი უსასრულობით. რაც ხდება, უკვე იყო და არა ერთხელ, უსასრულოდ მეორდება. ეს მოჩვენებითი მოძრაობა წრიულია“⁹⁷. „ფიროსმანის დრო“–შეიძლება განისაზღვროს, როგორც „ეპიკური თხრობის განუსაზღვრელი ხანგრძლივობა. ფიროსმანის სურათებში აწმყო, წარსული და მომავალი ერთდროულად მონაწილეობს. ეს ზე–დროული სამყაროა, სადაც კონკრეტულის „უკან“ ზოგადია, ცვალებადის, წარმავალის მიღმა კი – მარადიული მუდმივობა“⁹⁸.

სამსონ ლეჟავა საუბრობს ნიკო ფიროსმანის მხატვრობასა და შუასაუკუნეების ქართულ ხელოვნებას შორის არსებულ კავშირებზე და შენიშნავს საერთო ხედვის ნიშნების შესახებ და ასახელებს ამ ნიშნებს. ესენია: „ძლიერ პირობითი, ლამისაა ნიშნობრივი“, როგორც აღიარებულია, სრულებით არაილუზორული სახვითობა;

⁹⁷ Erast Kuznetsov. Niko Pirosmiani. Aurora Art Publishers. Leningrad, 1983

⁹⁸ ლ.მამალაძე–ანთელავა, „სივრცე/დროის ტრანსფორმაციის საკითხი XX საუკუნის ქართულ მხატვრობაში“. საქართველოს სიბველენი, 13, 2009. გვ.–240–252

მართლაცდა საზოგადოებრივი მონუმენტურობა; საკვირველ, მიუწვდომელ უბრალოებაში ჩაწერილი... უცნაურად სათნო სიდიადე; მართალი, ამასთან ლმობიერი, შემწყნარებელი ხედვა მის გულისხმიერ აღქმას ახასიათებს. ეს არის...მართლაც რომ პირველქმნილი სიყვარულით დანახული ქვეყნიერების სურათი, რომელიც მთელი სისადავისას, მაინც უფრო თხრობითია ხოლმე...“⁹⁹. ვფიქრობთ, ამ მახასიათებელთა ნაწილი გააჩნია მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობასაც. თუმცა ეს მხატვრობა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ზომიერების განცდით ათავსებს ერთმანეთთან პირობითსა და ილუზორულს და აბრამიშვილის სურათები ერთმნიშვნელოვნად შორს დგას თხრობითობისგან; ისინი ხაზგასმით მეტაფორული და სიმბოლური ბუნებისაა.

ლ. მამალაძე-ანთელავა მიიჩნევს, რომ ფიროსმანის „მსოფლგანცდის „ნამსხვრევები“ გამოვლინდა ქართველ პოსტმოდერნისტთა შემოქმედებაში“ და ამის მაგალითად განიხილავს გ. ბუღაძის, დ. სულაკაურის, ლ. ჭოლოშვილის სურათებს: „ისეთ მხატვართა ტილოები, როგორებიც არიან გ. ბუღაძე, დ. სულაკაური ორგანიზებულია, როგორც განსხვავებულ სტილისტურ და ენობრივ ერთეულთა ურთიერთშემოქმედების ველი – წერს ავტორი – ენობრივი გამომსახველობითი სისტემები ერთი მეორეზე ზედდებით ქმნიან ურთიერთგადამკვეთ ბადეებს, რომელთა სივრცეშიც ხდება საზრისთა თავისუფალი გადაადგილება, მათი ურთიერთგადადინება, ასოციაციური მიზმულობა. ნიშანთა ამ თამაშში არ არის ერთიანი საზრისობრივი ცენტრი, მაორგანიზებული იდეა არ არსებობს. ხშირად მხატვარი თავად იგონებს/თხზავს ერთგვარ ჰიპოთეტურ სამყაროს. ამის მაგალითია გ. ბუღაძის მაგიურ-მისტიკური ტილოები, სადაც ობიექტური სამყარო საბაზია, მიზანი კი თავისი „მეს“ ჩვენება, მისი ცოდნის დემონსტრაცია. მისი სურათები „პიროვნულობის“ მქონე სუბიექტებია: გ. ბუღაძის მხატვრობა ვიზუალური აზროვნებაა, მისი სურათები კი – მხატვრის წარმოსახვის სამყარო, რომელსაც გარე სამყაროსთან კავშირი არ აქვს. ასევე მხოლოდ მხატვრის წარმოსახვაში არსებობს წარსულისაკენ მზირალი ლ. ჭოლოშვილის სამყაროც. სურათებში სივრცე პირობითია, განსაზღვრულია. დემატერიალიზებული „უსისხლბორცო“ ფიგურა/ფორმები და

⁹⁹ ს. ლეჟავა: „ქართული ხელოვნების რაობის გაგებისთვის“, ACADEMIA, #3, 2013-14

განუსაზღვრელი „უსივრცობა“ უდროობის განცდას ქმნის. აქ დახატული უსისხლხორცო სამყარო მუდმივი და პირობითია – ის მხოლოდ მხატვრის წარმოსახვაშია. მუდმივია და სუბიექტურია „შეჩერებული“ დროც, აწმყოსგან მოწყვეტილი, იზოლირებული. საინტერესოა დროის განცდა დ. სულაკაურის ნახატებში. წარსული, აწმყო და მომავალი აქ თითქოს ერთ წერტილში იყრის თავს – დრო შეჩერებულია“¹⁰⁰.

ეს შეიძლება აიხსნას იმით, რომ თანამედროვე ადამიანის დაკარგული აქვს სამყაროს მთლიანური ხედვის, შესაბამისად, დროის სტრუქტურირების უნარი. მისთვის სივრცეცა და დროც ფრაგმენტულია, „ამოვარდნილი“ უფრო ვრცელი მნიშვნელობიდან.

მერაბ აბრამიშვილის სურათების სივრცე და დრო მას უფრო ამ კატეგორიების ფიროსმანისეულ განცდასთან ანათესავენ, ვიდრე მის თანამედროვეებთან. ის გაჯერებულია საკუთარი სამყაროს რეალურობის შეგრძნებით და ინტუიციური ჭკრეტის გზით რეალური სამყაროს იმდენად დამაჯერებელ თარგმანებას ახერხებს ვიზუალური სახე-ხატების მეტაფორულ ენაზე, რომ მისი ქმნილებები ხილვის, სიზმრისეულ მირაჟულ სამყაროშიც „ხელშესახებნი“ ხდებიან. ისევე, როგორც ფიროსმანის სურათებს ახასიათებს „ოპტიკურ-ხელშესახები“ მხატვრული მხედველობა, აბრამიშვილის მხატვრობაშიც შეთავსებულია ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ხედვა. მართალია მასთან ფორმა მკვრივი და ნივთიერი კი არა, როგორც აღინიშნა, ეფემერული და განლევადია, გამჭვირვალე და მატერიალურისაგან დაცლილია, მაგრამ ისიც ხომ ნათელია, რომ მასში ამავდროულად ასე უცნაურად შეიგრძნობა სიცოცხლის პულსაცია, მისგან სიცოცხლე გამოსჭვივის, იღვრება და თითქოს ხელშესახები ხდება.

რამდენად შესაძლებელია, რომ ასე განსხვავებული ხედვა არსებობდეს ერთი და იგივე ეპოქის ფარგლებში? ვფიქრობთ, ეს სრულიად ბუნებრივია. როგორც ნიკოლაი ბერდიაევი წერს, „ბერძნები და ებრაელები ცხოვრობდნენ არა სხვადასხვა

¹⁰⁰ ლ. ანთელავა, დასახ. ნაშრ.

დროს, არამედ განსხვავებულ დროში¹⁰¹ “ ანუ აქ საუბარია დროის სხვადასხვა განცდაზე.

„ბიბლიის თანახმად, აქტუალურ დროს აქვს როგორც დასაწყისი, ასევე აქვს თავის დასასრული. ბიბლიის იმ ადგილიდან, სადაც ვკითხულობთ, რომ დასაწყისში ღმერთმა შექმნა ცა და მიწა (დაბ. 1:1), იმ ადგილამდე, სადაც ვკითხულობთ, რომ აღარ იქნება დრო (გამოცხ. 10:6), მოქცეულია კოსმოსის მთელი მდინარება, რომელიც მიისწრაფის დასასრულისაკენ. ეს არის კოსმიური, ანუ ბუნების დრო, რომლის დასასრულს იქმნება ახალი კოსმოსი, განახლებული ბუნება (ვიხილე ახალი ცა და ახალი მიწა, რადგან პირველი ცა და პირველი მიწა გარდახდა (გამოცხ. 21:1), ანუ ისეთი ქმნილება, რომლის არსებობა დროული განზომილებით არ არის განპირობებული. როცა შეწყდება ის წარმავლობა, რომელიც ამ ორ მიჯნას შორის არის მოქცეული, ახალი ქმნილება მარადისობაში აღმოჩნდება“¹⁰²

მერაბ აბრამიშვილი სამყაროს შექმნის ძირებიდან („სამყაროს შექმნის პირველი დღე“), ადამის ცოდვის, მისი გადააზრების, ადამიანური ტკივილის გავლით, მის განსრულებამდე გზას გადის. მისი ნამუშევრების თემები და მხატვრული გადაწყვეტა, სხვადასხვა ეტაპზე, მისი ევოლუციური გზა ათვალსაჩინოებს ძიებებს ამ მიმართულებით. ადრეული ნამუშევრების ტკივილიანი, ხშირად პირქუში ატმოსფერო თანდათანობით სინათლით, შუქმფენი ფერებით სავსე, გახსნილ სამყაროდ ტრანსფორმირდება. აბრამიშვილის ბოლო სამოთხე, რომელიც მანდალას ფორმით არის წარმოდგენილი სწორედ ამ გზის განსრულების ხატია. „სამყაროს შექმნის პირველი დღიდან“ ბოლო პერიოდის „სამოთხემდე“ ჩატეულია გზა, რომლის დასაწყისში „იქმნა ცა და მიწა“, ხოლო ბოლოს – გაქრა დრო; დადგა „უკანასკნელი ჟამი“, დასაბამი დაედო ახალ ცას და ახალ მიწას.

„ყველა მოესწრება იმ ჟამს, როცა მოილხენს უდაბნო და ხრიოკი, გაიხარებს ტრამალი და შრომანივით აყვავდება...მაშინ აეხილებათ თვალები ბრმებს და ყრუებს სასმენელნი გაეხსნებათ, მაშინ ირემივით იხტუნებს მკელობელი და მუნჯის ენა

¹⁰¹ ზურაბ კიკნაძე–„ბიბლიური დრო“. ომეგა 12. 2001. გვ. 64–66

¹⁰² იქვე.

იგალობებს, რადგან ამოხეთქავს უდაბნოში წყალი და ტრამალზე ნიაღვრები, დასიცხული მიწა ტბორად გადაიქცევა და ხრიოკები...წყაროსთვლებად...უფლის გამოსყიდულნი დაბრუნდებიან და მხიარული ყიჟინით მივლენ სიონზე, საუკუნო სიხარული იქნება მათ თავზე, შვება და სიხარული ეწევა მათ და ტანჯვა–წუხილი განშორდებათ (35:1–10)“. ეს პირველქმნილი ბუნების სამოთხისეული ყოფის აღდგენა და წუთისოფლის დასასრულია: ...“დადგება მგელი ცხვართან ერთად და ვეფხვი დაბინავდება ციკანთან ერთად. ხბო, ლომი და ნასუქალი პირუტყვი ერთად იქნებიან და ჩვილი ბავშვი წარუძღვება მათ (ესაია 11:16)“...“აჰა, დადგება ჟამი, როცა მხვნელი თავს წაადგება მომკელს, ყურძნის მწურავი – მთესველს (ამოს 9:13), ანუ დრო სივრცეში განიფინება და ეს იქნება ქვეყნის დასასრული, კოსმიური და ისტორიული პროცესის საერთო ბოლო.

დღეთა დასასრულის, როგორც მოლოდინის, როგორც იმედის შინაარსი მარადიული სივრცის მოპოვებაა, „იმ სივრცის, სადაც ყველაფერი, რაც იყო, რაც არის და რაც იქნება, ერთჟამობაში მოექცევა. დრო მხოლოდ საშუალებაა ამის მისაღწევად; დრო მწიფდება ამ სივრცისთვის, რომლის ხატი ციდან დაშვებული ახალი იერუსალიმია, თუმცა ზეციური, მაგრამ მაინც ქალაქი, სივრცეში განფენილი¹⁰³“. ალბათ შემთხვევითი არ არის, რომ მერაბ აბრამიშვილი სწორედ გვიან პერიოდში, ხატავს „ახალ იერუსალიმს“ (სურ. 30), დიდი ზომის სინათლითა და სივრცით გაჯერებულ სურათს, რომელიც სწორედ ახალი მიწის, ახალი კოსმოსისა და ახალი, სამოთხისეულ მდგომარეობაში დაბრუნებული, პირველქმნილი ჰარმონიის მომპოვებელი ადამიანის სიმბოლოდ გვევლინება.

მერაბ აბრამიშვილი, თავისი ვიზუალური მეტაფორებით, სამყაროს პირობითობასა და ფორმის მიღმიერის ფორმაში განხორციელების ურიცხვ შესაძლებლობას შეიცნობს და მის ფორმადქმნას ახერხებს. მის მხატვრობაში (გვიან პერიოდში) ორნამენტულ ელემენტთა დეკორატიული გამომსახველობა და სივრცითი ინტერვალები, სიჩუმის პაუზები მხატვრულ მთლიანობაში ერთიანდება. სივრცის/სიჩუმის ვიზუალური მეტაფორა მარადიულობის საზრისზე

¹⁰³ იქვე.

მიმანიშნებლად იქცევა. სასურათე სიბრტყეზე მისი შემოტანით, ფორმის სიმყიფე ფორმის არარსებობაში გადაიზრდება და მატერიალურის ამგვარი დაძლევიტ, აბსოლუტური პირობითობის, უსასრულობისა და უსაზღვრობის განცდა იზადება.

„სამყაროს აზრი მის გარეთ უნდა იყოს -წერს ვიტგენშტაინი - სამყაროში ყველაფერი ისეა, როგორც არის, და ყველაფერი ის ხდება, რაც ხდება. მასში არ არის ღირებულება - და რომც ყოფილიყო, მასაც არ ექნებოდა ღირებულება. თუკი არსებობს ღირებულება, რომელსაც ღირებულება აქვს, მაშინ ის ყველაფრის მიღმა უნდა იყოს, რაც ხდება და რაც არის. რადგან ყველაფერი, რაც ხდება და რაც არის, შემთხვევითია. ის, რაც ამას არაშემთხვევითს ხდის, არ შეიძლება იყოს სამყაროში, რადგან მაშინ ესეც შემთხვევითი იქნებოდა. ის სამყაროს მიღმა უნდა იყოს. ამიტომ არ შეიძლება, რომ არსებობდეს ეთიკის წინადადებები. წინადადებებს არ შეუძლია უფრო მაღალის გადმოცემა. ცხადია, რომ შეუძლებელია ეთიკის გამოთქმა. ეთიკა ტრანსცენდენტულია (ეთიკა და ესთეტიკა ერთია) ¹⁰⁴ ...სივრცესა და დროში სიცოცხლის გამოცანის პასუხი სივრცისა და დროის მიღმა“¹⁰⁵.

იგივეს „ვკითხულობთ“ მერაბ აბრამიშვილის ნამუშევრებშიც. მხატვრულ სახე-ხატთა გამუდმებული კვლავ და კვლავ ქმნის გზით, იგი სიცოცხლის საზრისზე პასუხებს სივრცისა და დროის მიღმა მოიძიებს. ნათელი ხდება სამყაროში ნებისმიერი ფორმის პირობითობა. სამყაროს საზრისი მის გარეთაა.

§ სიცოცხლის აბსოლუტურობის საზრისი მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში

როგორც მერაბ აბრამიშვილის ნამუშევრების ფორმალურ-სტილისტურმა ანალიზმა აჩვენა, ფორმის ევოლუციის კვალად, ტრანსფორმირებას განიცდის საზრისიც და ნამუშევრებზე ფიქრისა და მსჯელობის პროცესში აუცილებელი გახდა მათში გამჟღავნებული საზრისის ინტერპრეტაცია.

ჩვენ ზევით მოვიყვანეთ მაქს დვორჟაკის ციტატა, სადაც მკვლევარი მიქელანჯელოს შემოქმედებას რენესანსის ეპოქის ფარგლებში ინდივიდუალური

¹⁰⁴ ლ. ვიტგენშტაინი, „ლოგიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატი“, გვ. 285

¹⁰⁵ იქვე, გვ. 289

მოვლენის ჩარჩოების რღვევად და საყოველთაო სულიერი მოძრაობის სიმპტომად განიხილავს. სხვანაირად, მის კონცეფციაში სტილის ისტორიას სულის ისტორია ანაცვლებს. ფორმის, როგორც მხატვრული ევოლუციის გააზრების ნაცვლად მუშავდება კონცეფცია, რომელსაც განსაზღვრავენ ფორმულით „ხელოვნების ისტორია როგორც სულის ისტორია“¹⁰⁶. მაქს დვორჟაკის უმთავრესი თეზისის თანახმად, მხატვრული ფორმა გარესამყაროსთან ჩვენი სულიერი კავშირის განსხეულებაა. “ხელოვნების არსი არ მდგომარეობს მხოლოდ ფორმალური ამოცანებისა და პრობლემების გადაჭრაში. ის, პირველ რიგში, ყოველთვის კაცობრიობის იდეის გამოხატულებაა. და მისი ისტორია, ისევე როგორც რელიგიის, ფილოსოფიისა ან პოეზიის ისტორია, სულის საყოველთაო ისტორიის ნაწილს წარმოადგენს” - შენიშნავს მეცნიერი.

მ. დვორჟაკს ეპოქის სულიერი შინაარსი ესმის არა როგორც ობიექტური საზოგადოებრივი რეალობის თვისება, არამედ როგორც მისგან დამოუკიდებელი სული, რომელიც კარნახობს მისი განვითარების კანონზომიერებებს. მეცნიერი აღადგენს ჰეგელის ობიექტურ იდეალიზმს და სძენს მას სუბიექტურ ელფერს¹⁰⁷.

არსებითია ერთმანეთისაგან განვასხვავოთ დვორჟაკის კონცეფცია და ვიოლფლინამდელი პერიოდის კულტურულ-ისტორიული მეთოდი, რომელიც ხელოვნების სხვადასხვა ეტაპის დახასიათებისას, მის თანამედროვე რელიგიურ

¹⁰⁶ “სულის ისტორიის” (Geistesgeschichte) ცნება, რა თქმა უნდა, არ შემოიფარგლება მისი პირდაპირი თარგმანის მნიშვნელობით და აქვს ერთდროულად უფრო ზოგადი და თანაც უფრო კონკრეტული მნიშვნელობა - “სულის ისტორია” და “იდეური ცნობიერების ისტორია”. პირველ, ზოგად შემთხვევაში, ცნება -“სული” დვორჟაკთან წარმოდგება როგორც საბაზისო კატეგორია, რომელიც შეესატყვისება იმ ნიშნებს, რასაც მას მიაწერს ობიექტური იდეალიზმის ფილოსოფია. აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს ზოგადი ასპექტი დვორჟაკის სამეცნიერო შემოქმედებაში დაწვრილებით არ დამუშავებულა და უფრო ცალკეულ დეკლარატიული ხასიათის ფრაზებში ჩნდება. ხელოვნებათმეცნიერებისათვის უფრო მნიშვნელოვანი და პრინციპულია დვორჟაკის მეთოდოლოგიის მეორე - იდეასთან დაკავშირებული ასპექტი, რომელიც მნიშვნელოვან სამეცნიერო მიღწევას წარმოადგენს. საუბარია ხელოვნების, როგორც სულიერი ცხოვრების ერთ-ერთი გამოხატულების გააზრებაზე და შესაბამისად, მკვლევარის მიმართებაზე იმ რეალური იდეების კომპლექსისადმი, რომელიც წარმოადგენს ამ თუ იმ ეპოქის სულიერ გარემოს (სივრცეს).

¹⁰⁷ Арсланов, В. Г. “История западного искусствознания XX века“. Москв. 2003 гв. 226

ცხოვრებას, მოაზროვნეთა შეხედულებებსა და შემოქმედებითი მოღვაწეობის სხვა სფეროებში მიღწეულ შედეგებსაც განიხილავდა. ვენელი მეცნიერის კონცეფცია გულისხმობს უფრო არსებით მიდგომას: მკვლევარი გამოდის ფაქტიდან, რომ მხატვრული ნაწარმოები თავისი ბუნებით ეპოქის საერთო სულიერი ორიენტაციის კონცენტრირებული გამოხატულების მატარებელია. აქედან გამომდინარეობს მეორე არსებითი ნიშანი—ეს სულიერი ფაქტორი განსაზღვრავს შემოქმედებითი ქმნილების არა მხოლოდ იდეურ-პროგრამულ მხარეს, არამედ მთელ მის ხატოვან-პლასტიკურ სტრუქტურას. მაქს დვორჟაკის კონცეფციას ერთგვარად აგრძელებს ერვინ პანოვსკი. „სამყაროსადმი თვალის დამოკიდებულება“- წერს იგი - სინამდვილეში არის სულის დამოკიდებულება თვალის სამყაროსადმი“. ის რაც დვორჟაკთან და კლასიკურ ფილოსოფიაში სახელდებულია სულად, პანოვსკისთან ინტენციის სახელდებით მოიხსენიება. იგი მიიჩნევს, რომ შეუძლებელია ხელოვნების ნაწარმოების გაგება მისი განმასულიერებელი ინტენციის გვერდის ავლით.

ზევით წარმოდგენილი კონცეფციის კვალად, ჩვენც ვიაზრებთ მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობას როგორც ფენომენს, რომელიც გარკვეული ინტენციის სახედ წარმოგვიდგება. ქვემოთ მოცემული მსჯელობა მისი ამ ასპექტით წარმოდგენასა და მისი საზრისის ინტერპრეტაციას ეთმობა.

19-ე საუკუნის მეორე ნახევრიდან თავჩენილი ევროპული კულტურის კრიზისი, 20-ე საუკუნის დასაწყისში, მოდერნისტული პარადიგმის ფარგლებში საბოლოოდ გაფორმდა. მან კულტურის ყველა სფერო, მათ შორის, ე.წ. „ჭეშმარიტების სისტემებიც“ მოიცვა. აღნიშნული ხშირად განისაზღვრებოდა როგორც სულიერების კრიზისიც, რაც ხელოვნების სხვადასხვა ფორმებშიც თვალნათლივ გამოიხატა.

1980-იან წლებში ქართული ხელოვნების (და კულტურის) ფარგლებში მიმდინარე პროცესებს, ამ თაობის წარმომადგენელთა შემოქმედებით ძიებებს დეფორმირებული იდენტობის რეკონსტრუქციის, მისი რეფლექსიის მნიშვნელობა ჰქონდა. ეს მხატვრები გამუდმებით ახდენენ ისტორიის, რელიგიის რეფერენციას, ცდილობენ წარსულის რეფლექსიას. ისინი (უფრო სწორად, მათი ნაწილი) ისტორიული თუ რელიგიური თემების ინტერპრეტაციის, ვიზუალური სახე-ხატების შექმნის გზით, ემპირიულ ყოფაში ცოცხალი ენერგიის განცდისმიერად

შემოტანისაკენ მიისწრაფიან. ეს მხატვრები გამუდმებით რაღაცის რეკონსტრუქციას აღდგენას ახდენენ. ამასთან, ცხადია, მათი ძიებები ინდივიდუალურ დონეზე არსებულ, პიროვნების ეგზისტენციურ პრობლემებსაც გამოხატავდნენ.

იმ ასპექტთა შორის, რომელთაც ნაშრომის მიზნის განხორციელებისათვის საკვანძო მნიშვნელობა გააჩნია, ერთერთია სწორედ ადამიანის არსებობის სიღრმისეული წვდომის, ანუ ეგზისტენციის საკითხი მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში. მის მხატვრობაში გამჟღავნებული არქექტიპული სახე-ხატების, ვიზუალური მეტაფორებისა და სიმბოლური მინიშნებების საშუალებით მხატვარი ახალ მხატვრულ რეალობას წარმოადგენს და ამ გზით სამყაროს საზრისის შეცნობას ახორციელებს.

შეიძლება ითქვას, რომ მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობა „ეგზისტენციალურია“, მაგრამ ამ სიტყვის არა ფილოსოფიური მიმდინარეობის¹⁰⁸, არამედ როგორც ადამიანის ყოფიერების, მისი ამ სამყაროში არსებობის აღმნიშვნელის, ადამიანური არსებობის სიღრმისეული გაგებით. სხვანაირად, მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში, მისი მხატვრული ფორმის, სიმბოლურ-მეტაფორული მეტყველების მიღმა და მისი მეშვეობით, ეგზისტენციური კონტექსტი ვლინდება.

სიცოცხლისა და ამაოების, ამქვეყნიური ცხოვრების ამაოების საკითხი თან სდევს კაცობრიობის ისტორიას. რენესანსის შემდგომ დასავლეთმა საერთოდ უარი თქვა და მოიშორა რელიგიური წარსული, განთვისუფლდა მისგან. ასევე ინდუიზმისთვისაც რთული აღმოჩნდა ბალანსის შენარჩუნება ადამიანის ფიზიკურ

¹⁰⁸ კარლ იასპერსის ფილოსოფიაში ეგზისტენცია გააზრებულია როგორც თავისუფლება. თავისუფლება, კი როგორც ეგზისტენციის ატრიბუტი, სცდება იმანენტური სამყაროს ფარგლებს – არა მარტო ბუნებით, არამედ ზნეობრივს და ეხება ტრანსცენდენტულს. სწორედ ტრანსცენდენცია ათავისუფლებს: „რამდენადაც მე შევიცანი საკუთარი თავი თავისუფლების გავლით, მე შევიცანი საკუთარი ტრანსცენდენცია, რომლის ქრობადი გამოვლინება აღმოვჩნდები სწორედ მე საკუთარ თავისუფლებაში“ - წერდა იგი. ეგზისტენციალური „თავისუფალი აუცილებლობა“ ვლინდება როგორც შემდეგი პოზიცია: „აქ ვდგავარ და სხვაგვარად არ ძალმიძს“. ადამიანი განწირულია არსებობისთვის. არსებობა ტვირთად აწევს მას. იგი განწირულია თავისუფლებისთვის და შეუძლებელია იპოვოს საყრდენი, რადგან საყრდენი არ არსებობს, რადგან არსებობისა და სიკვდილის იქით მხოლოდ დიდი არარაა (Карл Ясперс. Смысл и назначение истории (сборник). Москва; 1991 გვ.10).

და მეტაფიზიკურ არსებობას შორის (კრიშნას მიერ არჯუნასათვის გამხედილი ცოდნა (იყო ისტორიაში, მაიაში, მისი ონტოლოგიური რეალობის რწმენის გარეშე), რომელიც ილუზორული რეალობის იდოლიზაციის თავიდან არიდებას გულისხმობს, საყოველთაო პარადიგმად ვერ იქცა და ხშირად პირიქით, აღმოსავლურ სულიერ პრაქტიკებში, მედიტაციის გზით, გარემომცველი ფიზიკური რეალობის ილუზორულობის გაცნობიერების ნაცვლად, რეალობიდან გაქრობისკენ ისწრაფიან).

მირჩა ელიადეს მიხედვით: „ისტორიოგრაფიით შეპყრობილი და საკუთარი ისტორიულობის აღმომჩენი თანამედროვე დასავლეთის საპირისპიროდ, ინდუიზმი (რომლისთვისაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ყოფიერებისა და არყოფნის პრობლემებს და რომელიც ადამიანის არსის ისტორიული განპირობებულობის ამგვარ გართულებულ სიტუაციას მაიაში ილუზორულ არსებობად განიხილავს) არასოდეს აძლევდა ისტორიას ფილოსოფიურ მნიშვნელობას. ინდოეთი ჩამირულია ყოფიერზე ფიქრში და ისტორია არყოფნის მხოლოდ ერთერთი ფორმაა. თუმცა „მაიას დიალექტიკის გაცნობიერებას აუცილებლად არ მივყავართ ასკეტიზმსა და ყველანაირი სოციალური და ისტორიული სიტუაციის უარყოფამდე. გაცნობიერების ეს მდგომარეობა ჩვეულებრივ მჟღავნდება სრულიად სხვაგვარ პოზიციაში; პოზიციაში, რომელსაც უმხელს კრიშნა არჯუნას „ბჰაგავადგიტაში“ და რომელიც მდგომარეობს იმაში, რომ დარჩე ამ სამყაროში და გაიზიარო ისტორია, მაგრამ კარგად იზრუნო იმაზე, რომ არ მიაწერო ისტორიას არანაირი აბსოლუტური ღირებულება. „ბჰაგავადგიტა“ გვთავაზობს არა ისტორიისაგან განდგომას, არამედ მისი იდოლიზაციისაგან თავის არიდებას...“მცდარი ქმედება“, როგორც ამას უწოდებენ ინდუსები, გულისხმობს არა დროში ცხოვრებას, არამედ იმის რწმენას, რომ დროის მიღმა არაფერი არსებობს. ადამიანს ანადგურებს დრო და ისტორია არა იმიტომ, რომ ის მათ პირობებში ცხოვრობს, არამედ იმიტომ, რომ მათ რეალურად თვლის და ამის შედეგად, ივიწყებს ან არასათანადოდ აფასებს მარადიულობას“ ¹⁰⁹.

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობა ამ ორი საწყისის შეჯერებაა. აბსოლუტური მნიშვნელობა და ღირებულება კი მის კოსმოგონიაში არა ისტორიას ან მის გარეთ

¹⁰⁹ Элиаде, М. „Религиозный символизм и беспокойность современного человека“. Мифы, сновидения, мистерии. М. 1996. გვ. 22-60, 268-285. (თარგმნა ნ.ე.)

ყოფნას, არამედ სიცოცხლეს, როგორც ორივე – მატერიალური და ტრანსცენდენტული განზომილების მომცველს გააჩნია. ამიტომ არიან მისი მხატვრული სახეები ერთდროულად ასე ილუზორული, ეფემერული, მირაჟული და ასე ცოცხალი, ხელშესახები, დამაჯერებელი. აბრამიშვილი ამ განზომილებებშემქნილ თუ აღდგენილ სულიერ არსებებს ხატავს. მათში სწორედ ამ მთლიანობას აღადგენს.

ლიანა ანთელავა აბრამიშვილის მხატვრობაში გამოვლენილ სიცოცხლის აბსოლუტურობის საზრისს ვიტალიზმს უწოდებს და შენიშნავს, რომ „ვიტალიზმი აბრამიშვილისთვის არის არა მხოლოდ ფორმის სიცოცხლე (როგორც რენესანსისთვის), არამედ სიცოცხლე იმისიც, რაც ფორმად ქმნილი არ არის, მაგრამ მშობელია ყოველგვარი ფორმისა“¹¹⁰.

კვლავ მირჩა ელიადე წერს: „თანამედროვე ადამიანის შფოთი დაკავშირებულია მისი ისტორიულობის გაცნობიერებასთან, და ეს, თავის მხრივ, ათვალსაჩინოებს სიკვდილთან და არყოფნასთან შეხვედრის შფოთს“¹¹¹. ეს შფოთი მერაბ აბრამიშვილისათვის არ არის უცხო, მეტიც, განსაზღვრავს და აყალიბებს კიდეც მის ძიებებსა და მხატვრულ ფორმას. აბრამიშვილი სწორედ დროით განზომილებაში შესული ცნობიერების დაბრუნებას ახდენს მითოსურ უდროობაში, მითის მთლიანობის აღდგენას ცდილობს, მისკენ ისწრაფვის. სწორედ ამას გულისხმობს შენიშვნა, რომ აბრამიშვილის მხატვრობაში აქცენტი მითოლოგიაზე კეთდება, ანუ ის არა მხოლოდ სესხულობს მითოლოგიურ სახე-ხატებს, არამედ მიმართავს მითს, როგორც სიმბოლურ ფორმას, რომელიც დროის გარეთ პრეზენტირებს და უნებურად მითური მოდუსის დროითობაში ტრანზიცია ხდება. აქ მხატვრობის ქსოვილის საზღვრებში პრეზენტირების რეპრეზენტაციას აქვს ადგილი. ეს მომენტი გარკვეულწილად აახლოებს აბრამიშვილის მსოფლხედვას აღმოსავლურ ფილოსოფიურ წარმოდგენებთან (აღმოსავლური რელიგიური მოძღვრებების (ბუდიზმი, ინდუიზმი) ხედვა მის ვიზუალურ სახე-ხატებშიც მჟღავნდება და ამას მოწმობს სამოთხის მანდალას ფორმაში მოთავსება, რაც ერთერთი საკვანძო

¹¹⁰ ლ. ანთელავა, ვიტალიზმი და კოსმოლოგია მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში. საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო კონფერენციის (IX) მასალები. 2016

¹¹¹ Элиаде, М., დასახ. ნაშრ.

საზრისობრივ-კონცეფტუალური საკითხია მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედების ფენომენის განსაზღვრისა და წვდომის გზაზე.

სიცოცხლის საზრისის შეცნობის გზაზე მთავარ საკითხად, სწორედ სიკვდილის ფენომენის გააზრება წარმოდგება. მერაბ აბრამიშვილის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეებში, რომლებიც ზოგადად სიცოცხლის მანიფესტაციებს წარმოადგენენ მის მრავალ განზომილებაში, გამოსჭვივის შეკითხვები სიცოცხლის საზრისთან დაკავშირებით. ამ შეკითხვების ფორმულირება ასე შეიძლება: რას ვაკეთებ მე, ადამიანი ამ სამყაროში? რა აზრი აქვს ჩემს არსებობას, რომელიც გარდაუვალად სრულდება სიკვდილით? ამ ეგზისტენციურ პრობლემათა წინაშე მდგარი მხატვარი იწყებს ყოფიერების საზრისის ძიებას, სიკვდილისა და სიცოცხლის კავშირის შეცნობას.

ეგზისტენციალურ ანუ სიცოცხლის ფილოსოფიაში, სიცოცხლის შესახებ წარმოდგენა სიკვდილზე განსჯის გზით ყალიბდება. კირკეგორის რელიგიურ ეგზისტენციალიზმში სიკვდილის არსი უნდა გავიგოთ არა მსჯელობის საშუალებით, არამედ შიშისა და ძრწოლის მდგომარეობაში, რომელიც ხსნის ღმერთის რწმენის მთელ სიღრმეს. მარადიული დაბრუნების იდეაში¹¹² (შოპენჰაუერი, ჰარტმანი, ნიცშე) განიხილება ცხოვრების უაზრობა და განმეორებადობა და სიკვდილი, როგორც ამ განმეორების გზა.

სიკვდილის, როგორც ფილოსოფიური პრობლემის სხვადასხვაგვარ ინტერპრეტაციებს შორის, ჩვენთვის ასევე საინტერესოა **კარლ იასპერსის** ნააზრევი. მას სიკვდილი ესმის მის მიერ წამოყენებული „სასაზღვრო სიტუაციის“ ფენომენიდან, რომლის ფუნდამენტური მნიშვნელობა „პოზიციათა“ და „სამყაროს სურათთა“ ყოველ ტიპოლოგიაზე მაღლაა. კ. იასპერსის მიხედვით, ინდივიდის ეგზისტენცია განსაკუთრებული ძალით ვლინდება ადამიანის წინაშე სწორედ სასაზღვრო სიტუაციებში. ამგვარი სიტუაციის ყველაზე თვალსაჩინო შემთხვევა, რომელიც ეგზისტენციის ნამდვილობას ნათელყოფს, სიკვდილია. თუმცა, იასპერსის აზრით,

¹¹² „მარადიული კვლავდაბრუნების“ ნიცშეს იდეა მდგომარეობს იმაში, რომ ჩვენს სასრულ მატერიალურ სამყაროში ყოველი მოვლენა უსასრულოდ უნდა განმეორდეს.

სიკვდილი, როგორც ემპირიული ყოფიერების ობიექტური ფაქტი ჯერ კიდევ არ არის სასაზღვრო სიტუაცია. სიკვდილი მხოლოდ მაშინ ხდება სასაზღვრო სიტუაცია, როცა ადამიანი მის პირისპირ დადგება და აცნობიერებს საკუთარ სასრულობას. ადამიანი მხოლოდ მაშინ აღმოაჩენს ტრანსცენდენტულ სამყაროს, უფრო სწორად, მის არსებობას, რომელიც იდუმალი გზით უკავშირდება მის საკუთარ არსებობას, როცა ის ნამდვილად განიცდის საკუთარი არსებობის სიმყიფესა და სასრულობას. „სასაზღვრო“ სიტუაცია ყოველთვის გულისხმობს ეგზისტენციის აბსურდულობასთან შეჯახებას, მის გაცნობიერებას. მაგრამ, ამავე დროს, ეგზისტენციალისტთა აზრით, ადამიანისთვის ამგვარი სიკვდილთან შეჯახება, საკუთარი ჭეშმარიტი არსებობის მოპოვების ერთადერთი შანსია.

20-ე საუკუნეში **მარტინ ჰაიდეგერი** წარმოადგენს სიკვდილს, როგორც ადამიანის ყოფიერების ონტოლოგიურ დახასიათებას. სიცოცხლე სიკვდილისკენ ყოფნაა. ადამიანი თავს ავლენს სამყაროში საკუთარი მოკვდავობის გაცნობიერებით. სიკვდილი მომავალში მუდამ „ჩემია“. სიკვდილს გამოჰყავს ადამიანი სიცოცხლის ანონიმურობიდან „საკუთარი“ ყოფიერებისკენ. სიკვდილი ადამიანის შესაძლო ყოფიერებას ავსებს და აქცევს სრულ ყოფიერებად. „სიკვდილისკენ ჭეშმარიტად ყოფნას“ თან სდევს სიკვდილის არიდების/დავიწყების ყოველდღიური მცდელობები, რაც წარმოადგენს ადამიანის აზროვნების საფუძველს.

ჰაიდეგერის გაგებით ადამიანის ყოფიერება მუნყოფიერებაში ყოფნაა, სადაც ის სიკვდილის წინაშე ძრწოლის მდგომარეობაში იმყოფება. ადამიანი კი არ განიცდის შიშს, არამედ მისი არსებობა თვით არის შიში. ჰაიდეგერის მიხედვით, „სიკვდილში გადაგდებულობა, უფრო პირველადი და დამაჯერებელი სახით ვლინდება ძრწოლის განწყობაში. ძრწოლა სიკვდილის წინაშე არის ძრწოლა უსაკითრივესი, უმიმართებო, გაუსწრებადი ყოფნის უნარის „წინაშე“. ძრწოლა არ არის ერთეულის ხასიათის რაიმე ნებისმიერი და შემთხვევითი სისუსტე, არამედ როგორც მუნყოფიერების ძირითადი განწყობა, იმის გახსნილობაა, რომ მუნყოფიერება, როგორც გადაგდებული ყოფიერება თავისი ბოლოსაკენ ექსისტირებს“¹¹³.

¹¹³ მ. ჰაიდეგერი. დასახ. ნაშრ.

განსაკუთრებული დატვირთვა სიკვდილის თემა პოსტმოდერნის ფილოსოფიაში შეიძინა. „პოსტმოდერნიზმი იხსნება გარდაუვალი დანაკარგისა და გამოუსწორებელი შეცდომის განცდით. ეს ჭრილობა მიყენებულია სიკვდილის გადამეტებული გაცნობიერებით–სიკვდილის, რომელიც „იწყება“ ღმერთის სიკვდილით და „მთავრდება“ ჩვენივე სიკვდილით“¹¹⁴.

ნებისმიერი თემა მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში, იქნება ეს ცხოველები, ფრინველები, მცენარეები, სახარების თემაზე შექმნილი კომპოზიციები თუ სხვა გამოსახულებები, სიცოცხლის ტრანსკრიფციებს, მის აღმნიშვნელებს, მის გამოვლინებებს, მისი შეცნობის მცდელობებს წარმოადგენენ. სამოთხის ბაღების მისთვის ასე საინტერესო თემასთან თუ ხარების სცენებთან ერთად, მრავალჯერ მეორდება დატირების, ჯვარცმის, აპოკალიფსის, ქვესკნელის ამსახველი კომპოზიციები. სიცოცხლის ფენომენის გახსნა სიკვდილის შეცნობით იწყება.

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში სიკვდილის თემა საკვანძო მნიშვნელობის მქონეა. სწორედ სიკვდილის ფენომენის გააზრება, მასთან შეჯახება თუ შეჭიდება, მისი განუწყვეტელი გააზრება განაპირობებს მის გარღვევას და აყალიბებს საბოლოოდ მის პარადიგმას. ზ. ფირალიშვილი წერს: „სიკვდილი ყოველწამიერად ცდილობს მიგვანიშნოს იმ სიცხადეებზე, რომლებისგან თავის არიდების ფორმებიცაა ყოფითი თუ კულტურის ნიღბების მთელი ის მრავალფეროვნება, მნიშვნელობათა მთელი ის იერარქია თუ ღირებულებათა მთელი ის სისტემა, რომლითაც თავს ვიცავთ ამ სირცხვილისა თუ სინანულისაგან. ის მაღლია, რომელიც მიგვანიშნებს - თუნდაც სუსტად და თითქმის შეუმჩნევლად, იმ მარადიულ ზღვარზე, რომლის წინაშე ვართ წარმდგარი მაშინაც კი, როდესაც ამის შესახებ არაფერი გვახსოვს და თავდავიწყებით ვთხოვავთ სხვა სინამდვილეს, რათა ამ მარადიული პერსპექტივისაგან გაქცეულებმა, ჩვენს თავს როგორმე ღირსება და ღირებულება მივანიჭოთ. ის მუდამ აქ და ახლაც, როგორც ფარული, მაგრამ გარდაუვალი არსი და შინაარსი იმ გზის ყოველი წერტილისა, რომელსაც გავდივართ. სწორედ მასთან მიმართებაში დგინდება პიროვნებაც და კულტურაც...რაღაც აზრით,

¹¹⁴ Marc C. Taylor, *Erring: A Postmodern A/theology*. Chicago: University of Chicago Press. 1984

კულტურა სხვა არაფერია, თუ არა იმ ფორმების დინამიკა, მეტაფორების სისტემა, რომლითაც ჩვენ „სიკვდილის მოთვინიერებას“ ვახდენთ არა დავიწყებას, არა მის უგულვებელყოფას...არამედ მის დაურევებას და ჩვენი სასიცოცხლო ენერგიის წყაროდ ქცევას“¹¹⁵.

მერაბ აბრამიშვილი ვიზუალური მეტაფორებით მუდმივად იხსენებს სიკვდილს, მისგან გაქცევისა და ნიღბების მორგების ნაცვლად, მის პირისპირ დგას, შეიმეცნებს მას. ამ შეიმეცნების საშუალებით კი ყოფიერების, სიცოცხლის „კვლევის“ შესაძლებლობა ეძლევა. „სიკვდილის ჰორიზონტში ყოფნა“ ხომ გზაა მის მიღმა არსებული „სიცხადის“ როგორც „ღვთაებრივი ენერგიის გამჟღავნების“ ხელახლა მოსაპოვებლად, მის ხელახლა აღმოსაჩენად. სიკვდილის ჰორიზონტი ხომ აწმყოში ყოფნის ტოტალობას იძლევა, სადაც ქრება დრო/სივრცითი საზღვრები და სადაც ერთმანეთს გადაჯაჭვია „არყოფნის მოლოდინით მოგვრილი ძრწოლა და არსებობის სისავსით განცდილი ბედნიერება“¹¹⁶. საბოლოოდ, ეს ძრწოლა, შფოთი, რომელიც ნათლად იკითხება ადრეულ ნამუშევრებში¹¹⁷ სიცოცხლის მთელი სისავსით განცდად ტრანსფორმირდება და ამადლებული განწყობის, მაჟორული ტონალობის სახე-ხატებად ფორმდება გვიან პერიოდში.

ეს დინამიკა ვლინდება ნებისმიერ თემაში, მცენარეების, ცხოველების, ადამიანთა თუ სამოთხის გამოსახულებებში. მცენარე, მატერიის ყველაზე მყიფე ფორმა, რომელშიც თავიდანვე ჩადებულია მისი ჭკნობის, კვდომის იდეა,

¹¹⁵ ზ. ფირალიშვილი, „ქართული კალეიდოსკოპი“. თბილისი, 2015. გვ. 122-123, 127

¹¹⁶ ზ. ფირალიშვილი, იქვე, გვ. 125

¹¹⁷ შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე, 1980–90-იან წლებში, აბრამიშვილი ხშირად ხატავს სცენებს ტრაგიკული ინტონაციით, სიკვდილისა და მსხვერპლის თემაზე აქცენტით. ეს მომენტი მძაფრად ვლინდება ცხოველების კომპოზიციებში: კუმონის კაციჭამია, დაჭრილი ბიზონი. ეს უნივერსალური პრობლემა უფრო კონკრეტული, ლოკალური მნიშვნელობის მოტივების სახით, გამოიხატება ნამუშევრებში „შავლეგო“, „შეწირულნი“, რომელთაც მოცემულ ეტაპზე ქვეყანაში არსებულ ვითარებას და ქვეყნის ისტორიულ ბედს უკავშირებენ. ნამუშევარში „ქვესკნელი“ კი მხატვარი საკუთარ თავს გამოსახავს კუბოში, რომლის სახურავზეც წერია: მერაბ აბრამიშვილი. კიდევ უფრო მეტი ტრაგიზმით ჩნდება იგივე თემა კომპოზიციებში სახარებისეულ მოტივებზე, კერძოდ: დატირება, ჯვარცმა, მიძინება, იუდას ამბორი, ქვესკნელი, აპოკალიფსი...

აყვავებული, აფეთქებული სახით წარდგება ჩვენს წინაშე. მისი ფესვები მიწაში ჩადის და ისევ ამოდის, რომ ისევ აყვავდეს ყოვლად წარმოუდგენელი ფერებით. ამას უნდა ნიშნავდეს ის მცენარეთა ჯაჭვები, რომელთა მწკრივებს ხშირად ხატავს. ამასვე უნდა ამბობდეს სამოთხე–მანდალა, თავისი სიცოხლის ვიბრაციით გაჯერებული წრეების მარადიული ბრუნვით. ჩნდება მრადიული კვლავდაბრუნების, სიცოცხლეში, როგორც მშვენიერში, ღვთიურის მატერებელსა და გამომვლენში დაბრუნების იდეა. ამდენად, სიკვდილი აბრამიშვილთან, საბოლოოდ, გააზრებულია როგორც სიცოცხლის ნაწილი, რომელიც მოიცავს სიცოცხლის მიღმა ნაგულისხმევ ტრანსცენდენტულ არსს.

მერაბ აბრამიშვილის სურათების პერსონაჟები სულიერი არსებები არიან, სულიერი ენერგიის მატარებლები, რომელთა მატერიალური ფორმის მიღმა ცოცხალი ვიბრაცია შეიგრძნობა, რაც ჯერ განცდისმიერად შემოდის მხატვარში, შემდეგ ვიზუალური ფორმის ენაზე „ითარგმნება“ და მხატვრულ სახე–ხატებად ფორმდება სასურათო სიბრტყეზე. სხვანაირად, მერაბ აბრამიშვილს აინტერესებს სიცოცხლე, არა არსებობის, არამედ ყოფიერების გაგებით, სიცოცხლე, როგორც აბსოლუტი, როგორც სამყაროს მამოძრავებელი ძალა, მისი ნებისმიერი გამოვლინება; ადამიანი, მაგრამ ადამიანი არა როგორც ბიოლოგიური არსება თავისი ფსიქიკით, არამედ მისი ჭეშმარიტი არსი, ანუ ადამიანი, როგორც სულიერი არსება, სამყარო, როგორც სიცოცხლის მატარებელი, სულიერებით ნაჯერი მთელი. სამყარო როგორც მთელი, თავის მატერიალურ და მეტაფიზიკურ განზომილებებში. სწორედ ამის წვდომისაკენ ილტვის ხატვის გზით. მისი სახე–ხატები ფიქრითა და განსჯით, ფილოსოფიით არ იზადება, ის ხატვის, როგორც მედიტაციის აქტს მიცემული, მედიატორად იქცევა (წინასწარ არასდროს იცოდა, რას ხატავდა, არასოდეს აკეთებდა ესკიზებს) და განყენებული, შორეული შინაარსები გადმოჰქონდა სურათზე. ცხადია, ფორმა, ის განსაკუთრებული მხატვრული სტილი, რომელიც მან გამოიმუშავა, ბევრი მუშაობისა და ექსპერიმენტის შედეგია. როგორც მისი ფორმის ევოლუციაზე დაკვირვების შედეგად ვნახეთ, მხატვარი ნაბიჯ–ნაბიჯ კრებს წარმატებით მიღწეულ ხერხებსა და მხატვრულ ელემენტებს და ბოლო საუკეთესო ნიმუშებში ამგვარი

წარმატებით ნაპოვნი ცალკეული ელემენტების ერთობლიობას ვხედავთ, ოღონდ ყოველთვის კიდევ რაიმე ახალ ელემენტ დამატებულს.

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში სამყარო ერთი მთლიანობაა, მხატვრის მიერ კონსტრუირებული და პერსონალურად, მის შემოქმედებაში განხორციელებული მთლიანობა, მრავალი და მრავალგვარი ფორმითა და ფერით. ის წარმოგვიდგენს სამყაროს მის მრავალ განზომილებაში, ცალკეულ განზოგადებულ სახე-ხატებად, რომლებიც კონკრეტულ გამოხატულებაში საკვირველად მოიცავენ მთელს. აქ სახლობენ ცხოველები, ფრინველები, ადამიანები, ანგელოზები, მცენარეები... ამ სამყაროში არის ტკივილიც, სევდაც, მისი მშვენიერებით აღფრთოვანება და მარადიული სიცოცხლის განცდა.

თავი III

სიმბოლო და არქექტიპი მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში

ძირითად მოტივთა გამოყოფისა და განხილვის შემდეგ, შევჩერდებით ზოგიერთ საკვანძო ასპექტზე, რომელთა უფრო ღრმად გააზრება აბრამიშვილის მხატვრობის „წაკითხვისათვის“ ასევე არსებითად გვეჩვენება. ასეთად გვესახება საგანგებო მსჯელობა სიმბოლოსა და არქექტიპის თაობაზე.

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში, მის ფორმათმეტყველებაში წამყვანი სიმბოლურ-პირობითი გამომსახველობაა. მისი მხატვრობა წარმოადგენს სახვით მეტაფორას, რომლის ფარგლებშიც გამოსახულება ნიშნამდე დაიყვანება და რიგ შემთხვევაში, ფუნქციონირებს, როგორც სიმბოლოც. გამოსახულებას აქ ყოველთვის აქვს რაღაც უფრო ღრმა საზრისი, ვიდრე მისი მიღებული, ჩვეული მნიშვნელობაა. მხატვარი, თავის სურათებში თითქოს სამყაროს პირველსაწყის მდგომარეობას უბრუნდება, თითქოს თავიდან გადის გზას დასაბამიდან აწმყომდე. ეს ნამუშევრების

თემატიკასა და მხატვრულ გადაწყვეტაში ნათლად მჟღავნდება. 1994 წელს შექმნილი „მესამე დღე“ სამყაროს შექმნის საიდუმლოს, მის საწყის მდგომარეობას წარმოგვიდგენს. სურათი ჯერ კიდევ ამორფული ფორმების მქონე, თითქოსდა ჯერ „გაუმართავი“ სტრუქტურის მქონე, წესრიგამდე მდგომარეობაში, უფრო სწორად კი, მოწესრიგების პროცესში მყოფ სამყაროს წარმოგვიდგენს. ერთერთ ბოლო „სამოთხეში“ კი სამყარო მკაცრად სტრუქტურირებული და მოწესრიგებულია, ფერები და ფორმები - „დაწმენდილი“ და განათებულია. მხატვარი არქაული სახე-ხატებით, მითოსურად ამეტყველებს სამყაროს.

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედების შესახებ დაწერილ ტექსტებში ყოველთვის ვხვდებით შენიშვნას მისი მხატვრული სამყაროს არქეტიპული სახეებით დატვირთულობის შესახებ.

ნ. შერვაშიძე „ოთხმოციანელთა“ შემოქმედების, როგორც ქართულ ხელოვნებაში ახალი მოძრაობის განხილვისას, ამ მხატვრობის შესახებ წერს: „სახვითი ენა ეყრდნობა სამყაროს ისეთ აღქმას, სადაც აქცენტები წარსულის ხელოვნების, რელიგიისა თუ მითის გათვალისწინებით არქეტიპულობაზე, კულტურულ კოდირებაზე კეთდება“...აქვე ავტორი მხატვრის „პერსონაჟებს“ ადამიანთა სულიერი კულტურის უნივერსალურ სახე-სიმბოლოთა ახალ ვერსიებს უწოდებს.¹¹⁸

ხელოვნებათმცოდნე ბ. წიქორიძე კი შენიშნავს, რომ აბრამიშვილის ნახატები „თანამედროვე, ანუ ისტორიის სამყაროში მყოფი და ამ სამყაროთი უკმაყოფილო ადამიანის ტრანსმიგრაციაა სათავეთა ნეტარ მდგომარეობისაკენ, იმ საწყისისაკენ რომელიც მითიურ და რელიგიურ კოსმოგონიას გულისხმობს...მის შემოქმედებაში მსოფლიო კულტურის ნიშანთა სისტემა ისე ვლინდება, როგორც გენეტიკური კულტურული მეხსიერება“.¹¹⁹

კონკრეტულად რა სახის არქეტიპებზე თუ არქეტიპულობაზეა საუბარი? რას წარმოადგენენ და როგორ ფუნქციონირებენ ეს „ხატი-სიმბოლოები“, „სახე-სიმბოლოები“? აქვთ მათ ამ მხატვრობაში სიმბოლური მნიშვნელობა, თუ მოქმედებენ როგორც მხოლოდ „ფორმულები“, „პიქტოგრამები“? კონკრეტულ ცნებებზე -

¹¹⁸ ნ. შერვაშიძე., მერაბ აბრამიშვილი., ალბომი, მერაბ აბრამიშვილი, ფერწერა, გრაფიკა., 2010 გვ.2-5

¹¹⁹ ბ. წიქორიძე., მერაბ აბრამიშვილი, ალბომი. ფერწერა, გრაფიკა., 2010 გვ.6-9

არქეტიპზე, სიმბოლოზე და აბრამიშვილის მხატვრობაში მათი ადგილისა და ფუნქციის საკითხზე შეჩერება და ყურადღების გამახვილება ამ შეკითხვებზე პასუხის გაცემაში დაგვეხმარება.

უძველესი დროიდან მოყოლებული, სხვადასხვა კულტურულ ეპოქაში სიმბოლოსადმი დამოკიდებულება არაერთგვაროვანი იყო. განსხვავდებოდა სიმბოლოსადმი მიმართვის, მისი მხატვრულ შემოქმედებაში ჩართვის მიზანი, სიმბოლოს დანიშნულება და დატვირთვა. სიმბოლოს მოხმობით მითიური გონი მის მიერ აღწერილ საგნებს, თითქოსდა, უფრო გონებითწვდომადს ხდიდა. უძველესი ხანის ადამიანისათვის არ არსებობს ოპოზიცია სუბიექტი - ობიექტი; აქ სიმბოლური სახე-ხატი წარმოადგენს იმის სახესხვაობას, რის მოდელირებასაც ის ახდენს; ფორმა შინაარსის იგივეობრივია და არა მისი ალეგორია, ილუსტრაცია. კონკრეტული საგნები შეიძლება იქცნენ სხვა საგნების ნიშნებად, ე.ი. სიმბოლურად შეცვალონ ისინი, ისე რომ არ დაკარგონ საკუთარი კონკრეტულობა. მითში სახელი თავად არსია. აღნიშნული კი, რეფერენციის გზით, არა მხოლოდ აღინიშნება, არამედ ამავდროულად პირდაპირ შემოაბიჯებს ყოფაში.

სიმბოლური მსოფლხედვის ცენტრალური კომპონენტია სიმბოლო - განზოგადებული და პირობითი ნიშანი, რომელიც აერთიანებს აბსტრაქტული ცნებების (რაც დამახასიათებელია მეცნიერებისა და ფილოსოფიისთვის), ან ალეგორიების, როგორც ქარაგმებითა და მრავალრიცხოვანი ობიექტური თუ სუბიექტური ასოციაციებით დატვირთულ მრავალმნიშვნელოვან მხატვრულ სახეთა ფორმის თვისებებს.

XIX საუკუნის სიმბოლიზმში სიმბოლო ტრანსცენდენტული არსის გამოხატვის და გამოსახვის საშუალებაა. სიმბოლიზმი გააზრებულად (და დემონსტრაციულად) უარყოფდა კონკრეტულ ისტორიზმს (ე.ი. თანამედროვეობასაც), აპელირებდა მარადიულობით, ხელოვნების, აზრისა და ცხოვრების არადროითი კრიტერიუმებით; ახდენდა მსოფლიო კულტურის იდეათა და კონცეფციათა გადატანას უნივერსალურ მითოლოგიებზე და ფილოსოფიებზე.

ახალი დროის მხატვრულ კულტურაში, განსაკუთრებით კი XX საუკუნეში სამეცნიერო, ფილოსოფიური, კულტურულ-მხატვრული ტრადიციით გამოწვეულ მნიშვნელობათა კომპლექსის გართულებას ეპასუხება ნიშანთა სისტემის გართულებული, ნაწილობრივ, პარადოქსული ხასიათი. ხშირად ნიშნისა და მისი არსის ურთიერთმიმართება შეიძლება ავტორის განმარტებას ან ყოველი მნახველის დამოუკიდებელ მიგნებას საჭიროებდეს. ამის შედეგად, ძლიერდება რთული კავშირი აღნიშნულსა და აღმნიშვნელს შორის. ამ რთული ურთიერთმიმართების მიზეზი თვითონ კულტურაში სემანტიკური ქმედითობის ბუნებაშია. კულტურის მიერ გენერირებული ცნებების მრავალფეროვნება არასოდეს არის საყოველთაოდ მიღებული ნიშნობრივი ფორმების რიცხვის ადექვატური. ეს შეუთავსებლობა, ერთის მხრივ, აღნიშვნისას აზრის სახეცვლამდე, ხოლო, მეორე მხრივ, ენის მრავალმნიშვნელოვნებამდე - პოლისემანტიზმამდე მიდის, რომელიც სულ უფრო იზრდება სივრცით-დროით განზომილებაში.

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში სიმბოლოს გააჩნია მითოსური განზომილება, მაგრამ, ცხადია, ამ შემთხვევაში, სიმბოლო არ არის იმის იგივეობრივი, რის რეფერენციასაც ის ახდენს, არამედ მითოლოგიური ცნობიერების მიერ გამომუშავებული ნიშან-სიმბოლოები ციტატების სახით ერთვებიან მხატვრობის სხეულში და უკვე სხვა, დამატებით მნიშვნელობას იძენენ.

ანრი ბერგსონის აზრით, ადამიანური არსებობის პირვანდელი ჰარმონიულობის დაბრუნების გზა მისი ინტელექტის „მითშემოქმედებით“ ბუნებაზე გადის. ამ გზით ადამიანი ახორცილებს თვითიდენტიფიკაციასა და რეალურ სამყაროსთან ადაპტირების პროცესებს. გოეთესთან სიმბოლო მნიშვნელობს, როგორც ადამიანის შემოქმედების უნივერსალური ფორმა. ეს მიდგომა ჰეგელის ფილოსოფიაშიც ვითარდება, სადაც სიმბოლო, უპირველესად, ადამიანთა კომუნიკაციის საშუალებაა, პირობითი ნიშანი.

“სიცოცხლის ფილოსოფიაში” სიმბოლიზაცია გვევლინება, როგორც კულტურქმნადობის მთავარი საშუალება. ენათმეცნიერული გადატრიალების წინამორბედად მიჩნეული გერმანელი ფილოსოფოსი ერნსტ კასირერი კულტურის

ყველა ფორმას განიხილავს, როგორც “სიმბოლურ ფორმათა იერარქიას”, რომელიც ადამიანის სულიერი სამყაროს ადექვატურია. იგი აზროვნებას ნიშნებსა და სიმბოლოებს უკავშირებს და თვლის, რომ ადამიანი სამყაროს შეიმეცნებს არა აზროვნების, არამედ სიმბოლოთა ქმნის საშუალებით. იგი ეხება სამყაროს მედიუმების - სიმბოლოების ქმნის გზით. კვასირერის მიხედვით, სიმბოლოს დანიშნულება გრძნობადი სამყაროს დაუფლება და მისი მოწესრიგებულ სამყაროდ აღქმაა¹²⁰.

ფრიდრიხ ნიცშეს მიხედვით, მეტაფორების შექმნისაკენ სწრაფვა ადამიანის ფუნდამენტური სწრაფვაა...ეს სწრაფვა არ არის ნამდვილად დაპყრობილი და დამორჩილებული იმ ფაქტის გამო, რომ ჩვეულებრივი და მკაცრი ახალი სამყარო კონსტრუირებულია როგორც მისი საპყრობილე, მისივე ეფემერული ნაყოფებისაგან, კონცეპტებისაგან. მოქმედებისათვის ის ეძებს ახალ სფეროს და სხვა არხს და ის პოულობს მას *მითში* და ზოგადად, *ხელოვნებაში*. ეს სწრაფვა განუწყვეტლივ ურევს კონცეფტუალურ კატეგორიებსა და უჯრედებს ახალი გადატანების, მეტაფორებისა და მეტონომიების წინ წამოწევით. ის გამუდმებით მანიფესტირებს მძაფრ სურვილს, გადააწყოს სამყარო, რომელიც წარმოუდგება გამოღვიძებულ ადამიანს, ისე, რომ ის იქნება ისეთივე ფერადი, ირეგულარული, შედეგებსა და თანმიმდევრობას მოკლებული, მომაჯადოებელი და მარად ახალი, როგორც სიზმრების სამყაროა¹²¹.

ადამიანი შეიმეცნებს, აწყობს და გადააწყობს სამყაროს მეტაფორების, ნიშნების, სიმბოლოების საშუალებით. ეს პროცესები კი, შემოქმედებითია თავისი ბუნებით და უპირველესად და ყველაზე ნათლად მხატვრულ შემოქმედებაში ვლინდება.

მერაბ აბრამიშვილიც, გარემომცველი სამყაროდან, მის მიერ თავსმოხვეული „ეფემერული კონცეფტებისაგან“ თავის დაღწევის მიზნით, ვიზუალური

¹²⁰ ლ. ცაგარელი, კულტურის კვლევების შესავალი. გვ.44

¹²¹ Friedrich Nietzsche, „On Truth and Lies in a Nonmoral Sense“. From Modernism to Postmodernism...გვ.

მეტაფორებით „აწყობს“ ახალ, ალტერნატიულ, სიზმრისეულ სამყაროს, რომელიც მას თითქოს სხვა განზომილებების გახსნაში ეხმარება. მხატვრობა (ხატვის პროცესი) მისთვის გზაა, არხია არამატერიალური რეალობის აღმოსაჩენად და მისი წვდომისათვის. სახე-ხატი კი, ყველაზე ზუსტი მეტაფორაა ამ რეალობის გასაგებ ენაზე, „თარგმნისათვის“.

„სახე-ხატს უნდა გააჩნდეს საგანთან უფრო მეტი მსგავსება, ვიდრე რომელიმე სურათს, რადგან როგორც არ უნდა მინდოდეს, რომ სურათი გავდეს იმას, რასაც ის უნდა წარმოადგენდეს, ის ყოველთვის შეიძლება აღმოჩნდეს რაიმე სხვის სურათი. მაგრამ სახე-ხატისთვის არსებითია, რომ ის მოცემული ობიექტის და მხოლოდ მისი სახე-ხატია. ესე იგი, სახე-ხატი შეიძლება ვაღიაროთ ზემსგავსებად“- წერს ლ. ვიტგენშტაინი ¹²² . ამდენად, სახე-ხატი, როგორც ზემსგავსება, აუცილებელი კომპონენტია პირობით ენაში. თავის მხრივ კი, ენის პირობითობა გარდაუვალია.

გამოსახულებას ნიშნად ინფორმაციული, ემოციური, აზრობრივი დატვირთულობა გარდაქმნის. ნიშნის თანმხლებ დამატებით, განყენებულ არსთა მოცულობა, კონკრეტული კომუნიკაციისათვის მათი დიდი აქტუალურობის ძალით, დევნის მის საწყის (პარადიგმალურ) მნიშვნელობას და საზოგადოდ მიღებული ხდება, ნიშანი გარდაიქმნება სიმბოლოდ. ამავე დროს, ის შეიძლება აგრძელებდეს ფუნქციონირებას, როგორც ნიშანიც სხვა ტიპის კომუნიკაციურ სიტუაციებში. ალეგორიისგან განსხვავებით, რომელიც ცნობიერი შინაარსის მქონე პარაფრაზაა, სიმბოლო, პირიქით, წარმოადგენს მხოლოდ წინარედ ნაგრძნობი, მაგრამ ჯერ კიდევ გამოუკვეთავი არაცნობიერი შინაარსის საუკეთესო გამოხატულებას¹²³.

თვითონ სიმბოლიზაციის ბუნება გულისხმობს სიმბოლოს მრავალმნიშვნელოვნებას (მას შეიძლება ჰქონდეს ინფორმაციული, ემოციური, აზრობრივი დატვირთვა) და მისი აღქმის რთულ ხასიათს (რაციონალური წვდომა, ინტუიტიური გააზრება, ასოციაციური შეკავშირება, ესთეტიკური შეგრძნება, ტრადიციული შეთანხმება).

¹²² Витгенштейн, Л. Философские исследования... გვ. 182.

¹²³ К. Г. Юнг, „Об архетипах коллективного бессознательного“. Pdf

სიმბოლოს ცნების ფილოსოფიური გააზრება ანტიკურობიდან იღებს დასაბამს. სწორედ ანტიკურ კულტურას უკავშირდება განყენებული აზრის, აბსტრაქტული აზროვნების აღმოცენება. პლატონი სიმბოლოს განსაზღვრავს, როგორც ობიექტის უმაღლესი იდეალური ფორმის ინტუიტურად წვდომად მინიშნებას. სიმბოლოს ეს იდეალისტური, ინტუიტივისტური განმარტება, რომელიც ნეოპლატონიკოსებმა განავითარეს, ქრისტიანული სიმბოლიზმის საფუძვლად იქცა, საადაც ყველა სულდგმული მოიაზრება, როგორც ღმერთის - უმაღლესი შეუცნობელი არსის სიმბოლო.

მერაბ აბრამიშვილთანაც სიმბოლოს სწორედ ამგვარ გააზრებას ვაწყდებით. მისი სახე-ხატები პირობით ნიშნებს წარმოადგენენ და სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებელნი არიან, ისინი მიაწიშნებენ ობიექტის მიღმა არსებულ სიღრმისეულ არსზე, რომელიც მხოლოდ ინტუიტურად შეიძლება იქნას შემეცნებული და სახვითი ფორმის ფარგლებში მეტაფორულ ენაზე გადმოცემული.

ფსიქოანალიზი სიმბოლოს განიხილავს, როგორც “არქეტიპულ სახეს”, ინდივიდუალური (ფროიდი) ან კოლექტიური (იუნგი) ქვეცნობიერის ნაყოფს.

კ.გ იუნგის მიხედვით, ხელოვნების ნაწარმოებში ჩენილი სახე-ხატები იმდენად ექვემდებარებიან ანალიზს, რამდენადაც ჩვენ შეგვიძლია მათში სიმბოლოს ამოცნობა. გერჰარტ ჰაუპტმანის თეზისია, რომ - იყო პოეტი - ნიშნავს დაუშვა, რომ სიტყვის უკან იდგეს პირველსიტყვა. მხატვრობაში მოცემული სახეების შემთხვევაში კი შეგვიძლია პირველსახეებზე ვიმსჯელოთ¹²⁴. მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობის გაგებისათვის სიმბოლოს მსგავსი გააზრების საკითხიც არსებითად გვეჩვენება.

კარლ გუსტავ იუნგის ნაშრომებს უკავშირდება ანალიტიკურ ფსიქოლოგიაში ტერმინის - არქეტიპი (ბერძ. arche - დასაწყისი და ბერძ. typos - ბეჭედი, ანაბეჭდი) შემოტანა და მისი დამუშავება. მეცნიერის მიერ ტერმინი გამოყენებულია გარკვეული კლასის არაცნობიერი ფსიქოლოგიური შინაარსების აღსანიშნავად, რომელნიც არ გამომდინარეობენ ცალკეული ინდივიდიდან.

¹²⁴ Юнг, К. Г. „ Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству“.

მსგავსი ფენომენის აღწერა ანთროპოლოგების ნაშრომებშიც გვხვდება. ბევრი პირველყოფილი ტომი თვლიდა, რომ ადამიანს საკუთარი სულის გარდა, გააჩნია ასევე „ტყის სული“ და რომ ეს სული განსხეულებულია ველურ ცხოველში ან ხეში (დრუიდები), რომლებთანაც ამა თუ იმ ადამიანს გააჩნია გარკვეული ფსიქიკური იდენტურობა. სწორედ ამას უწოდებს ცნობილი ეთნოლოგი ლევი-ბრიული „მისტიკურ მონაწილეობას“ (მართალია, ეს ტერმინი მოგვიანებით, კრიტიკის ზეწოლის შედეგად მეცნიერმა უარყო, მაგრამ კ.გ. იუნგი ლევი-ბრიულის ოპონენტების პოზიციას მცდარად მიიჩნევდა, რამდენადაც, მისივე სიტყვებით, კარგად არის ცნობილი ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, როდესაც ადამიანი შეიძლება იმყოფებოდეს სხვა ადამიანთან ან საგანთან ფსიქიკური იდენტურობის მდგომარეობაში).

თავის ერთერთ ნაშრომში, „არაცნობიერთან მიდგომა“, კ. გ. იუნგი პარალელს ავლებს პირველყოფილი ადამიანის აღნიშნულ რწმენებსა და ცივილიზებულ სამყაროს შორის და შენიშნავს, რომ თანამედროვე ადამიანიც შეიძლება აღმოჩნდეს დისოცირებული და დაკარგოს საკუთარი იდენტობა. ამგვარი შედარება მას სჭირდება ადამიანის სიმბოლური მიდრეკილებებისა და მათი გამომხატველი სიზმრების როლის დადგენა/გაგების მიზნით. მეცნიერის კვლევამ აჩვენა, ემპირიულად დაადასტურა, რომ ბევრი სიზმარი წარმოადგენს პირველყოფილი იდეების, მითებისა და რიტუალების სახე-ხატებსა და ასოციაციებს¹²⁵.

ამ სიზმრისეულ სახე-ხატებს ზ. ფროიდი „არქაულ ნარჩენებს“ უწოდებს (მენტალური ფორმები, ადამიანის გონებაში საუკუნეების მანძილზე შემორჩენილი ფსიქიკური ელემენტები).

ეს ელემენტები ხშირად, შეიძლება სულაც არ აღმოჩნდეს ინდივიდუალური, სულაც არ გამომდინარეობდეს ინდივიდის პირადი გამოცდილებიდან. ისინი მომდინარეობენ ადამიანის გონების პირველყოფილი, მემკვიდრეობით გადმოცემული წყაროებიდან. ამდენად, ანალოგიები ვლინდება თანამედროვე

¹²⁵ К. Г. Юнг, Подход к бессознательному, Значение снов. <http://psycho.org.ua>

ადამიანის სიზმრების სახე-ხატებსა და პრიმიტიული ცნობიერების პროდუქტებს, „კოლექტიურ სახე-ხატებს“ და მითოლოგიურ მოტივებს შორის.

ამ „არქაულ ნარჩენებს“ უწოდებს სწორედ კ. იუნგი „არქეტიპებს“, ანუ „პირველყოფილ სახე-ხატებს“.

იუნგი საუბრობს ხელოვნების სიმბოლურ ნაწარმოებში (რომელსაც მიჯნავს ხელოვნების სიმპტომატური ნაწარმოებისაგან და რომელსაც „წუხილის გარეშე“ უთმობს ფროიდის მეთოდს) მოცემული სახეების კოლექტიური არაცნობიერის პირველსახეების მოძიებაზე და ამასთან საუბარია ისეთ ხელოვნებაზე, რომლის წყარო არა ავტორის არაცნობიერში, არამედ კაცობრიობის საერთო მონაპოვრის-არაცნობიერი მითოლოგიის სფეროში უნდა იქნას მოძიებული. სწორედ ამ სფეროს გამოყოფს ის პირადი არაცნობიერისაგან და უწოდებს მას კოლექტიურ არაცნობიერს.

კოლექტიური არაცნობიერი არ ექვემდებარება გაცნობიერებას; არ არსებობს მისი „გახსენების“ რაიმეგვარი ანალიტიკური ტექნიკა; ის თავისთავად არ არსებობს; „ის მხოლოდ შესაძლებლობაა, „რომელიც ჩვენ მემკვიდრეობით მივიღეთ უძველესი დროიდან მნემონიკური სახე-ხატების ფორმით...ეს არის არა თავდაპირველი წარმოდგენები, არამედ წარმოდგენების თავდაპირველი შესაძლებლობები...წარმოსახვის ქმედების კატეგორიები, გარკვეული აზრით, აპრიორული იდეები, რომელთა არსებობის დადგენა შეუძლებელია სხვანაირად, თუ არა მათი აღქმის გამოცდილების გზით¹²⁶“.

ეს გამოცდილება, ცხადია, სრულიად გაუცნობიერებელია ინდივიდის მიერ. ქმნის პროცესში კონკრეტული სახე-ხატები თავისთავად წარმოიშვებიან და ქმნიან ცოცხალ ველს, სადაც „არქაული ნარჩენები“ კვლავ აქტიურდებიან: იუნგი შენიშნავს, რომ „შემოქმედებითი პროცესი, რამდენადაც საერთოდ შეგვიძლია თვალი მივადევნოთ მას, წარმოიშვება არქეტიპის არაცნობიერი გასულიერებით, მისი განშლითა და ხელოვნების ნაწარმოების დასრულებულობამდე მისი პლასტიკური გაფორმებით. პირველსახის მხატვრული განფენა, გარკვეული აზრით, მისი

¹²⁶ К. Г. Юнг., Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству.

თანამედროვეობის ენაზე გადმოთარგმნა, რის შემდეგაც ყველას ეძლევა შესაძლებლობა, ასე ვთქვათ, კვლავ მოიპოვოს ცხოვრების ყველაზე ღრმა წყარო“¹²⁷.

აქვე უნდა აღინიშნოს არქექტიპებსა და ინსტინქტებს შორის განსხვავებაზე. თუ „კოლექტიური არაცნობიერის“ არქექტიპები ერთგვარი კოგნიტური ნიმუშები არიან, ინსტინქტები მათ კორელატებს წარმოადგენენ. „ის, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ ინსტინქტებს, წარმოადგენს ფიზიკურ სურვილებს და განიცდება გრძნობის ორგანოების საშუალებით. მაგრამ, ამავე დროს, ინსტინქტები ჩნდებიან ფანტაზიებში და ხშირად ვლინდებიან სიმბოლური სახე-ხატების მეშვეობით ¹²⁸ “. სწორედ ეს გამოვლინებებია არქექტიპები. მათ არ გააჩნიათ განსაზღვრული წარმომავლობა; ისინი შეიძლება წარმოებულ იქნას ნებისმიერ დროს, სამყაროს ნებისმიერ ნაწილში-იქაც კი, სადაც მიგრაციის გზით პირდაპირი გადაცემა ან გადაკვეთა სრულებით გამორიცხულია... და მიუხედავად იმისა, რომ სპეციფიკური ფორმა, რომელთა საშუალებით ეს მოვლენები წარმოდგებიან მეტნაკლებად პიროვნულ ხასიათს ატარებს, მათი საერთო ფორმა კოლექტიურია. კოლექტიური სახე-ხატები ვლინდებიან ყველგან და ყველა დროში. ისევე, როგორც ინსტინქტები, ადამიანური გონის კოლექტიური აზროვნების პატერნები თანდაყოლილი და მემკვიდრეობით გადმოცემულია. მაგრამ არქექტიპული ფორმები არ წარმოადგენენ სტატიკურ პატერნებს, გაყინულ სტრუქტურებს. ისინი არიან დინამიკური ფაქტორები, რომლებიც იმპულსურად ჩნდებიან ისევე სპონტანურად, როგორც ინსტინქტები.

ამდენად, არქექტიპებს გააჩნიათ საკუთარი სპეციფიკური ენერგია. ეს მათ აძლევთ საშუალებას აწარმოონ გააზრებული ინტერპრეტაცია და ასევე ჩაერიონ მოცემულ სიტუაციაში საკუთარი იმპულსებით. იუნგის მიხედვით, ამ გაგებით, ისინი მოქმედებენ როგორც კომპლექსები - ისინი ჩნდებიან თვითნებურად და ხშირად ართულებენ ან უჩვეულოდ ცვლიან ჩვენს ცნობიერ ზრახვებს.

¹²⁷ საინტერესოა, რომ კ. იუნგი ამ მოვლენაში ხელოვნების სოციალურ მნიშვნელობას ხედავს, რამდენადაც „ის (ხელოვნება) დაუღალავად მუშაობს ეპოქის სულის აღზრდაზე, რადგან აცოცხლებს იმ ფიგურებსა და სახე-ხატებს, რომლებიც ყველაზე მეტად აკლდა ეპოქის სულს)“ (К. Г. Юнг., Об отношении...)

¹²⁸ К. Г. Юнг, Подход к бессознательному...

პიროვნულ არაცნობიერში ეს უმეტესწილად ე.წ. ემოციური სახის კომპლექსებია, რომლებიც ქმნიან პიროვნების ინტიმურ სულიერ ცხოვრებას. არქეტიპები კოლექტიური არაცნობიერის შინაარსს წარმოადგენენ.

უკვე ფროიდი შენიშნავდა აზროვნების არაცნობიერი ტიპის არქაულ-მითოლოგიური ხასიათის შესახებ. იუნგის მიხედვით, კოლექტიური არაცნობიერის შემთხვევაში, საქმე გვაქვს უძველეს, უფრო სწორად, საწყის ტიპებთან, საყოველთაო სახე-ხატებთან.

არქეტიპების კარგად ნაცნობ გამოხატულებებს წარმოადგენენ მითები და ზღაპრები. აქაც, საუბარია სპეციფიკურ ფორმებზე, რომლებიც ხანგრძლივი დროის მანძილზე გადაეცემა თაობებს. პრაქტიკულ გამოცდილებაში არქეტიპები ვლინდებიან ერთდროულად როგორც სახე-ხატები და როგორც ემოციები. არქეტიპზე საუბარი მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, როცა ორივე ეს ასპექტი ერთდროულია. „ემოციით დამუხტული სახე-ხატი იძენს საკრალურობას (ნუმინოზურობას) ანუ ფსიქიკურ ენერგიას, ის ხდება დინამიური და იწვევს არსებით შედეგებს¹²⁹“.

„მარადიული სახე-ხატებისადმი სწრაფვა ნორმალურია, ისინი სწორედ ამისთვის არსებობენ. ისინი უნდა იზიდავდნენ, არწმუნებდნენ, ხიბლავდნენ, შეძრავდნენ. ისინი შექმნილნი არიან გახსნილობისგან და ღვთაების პირველსაწყის გამოცდილებას აირეკლავენ. ისინი უხსნიან ადამიანს გზას ღვთაებრივის შესაცნობად და ამავედროულად იცავენ მასთან უშუალო შეხებისაგან“¹³⁰ – წერს იუნგი.

მაგრამ ადამიანს არ შეუძლია განსაზღვროს „ღვთაებრივის“ არსებობა. რამდენადაც ადამიანის შემეცნების მიღმა უამრავი რამ არსებობს, ამდენად მისთვის ბოლომდე გაუგებარი ცნებების წარმოსადგენად, ის გამუდმებით იყენებს სიმბოლურ ტერმინოლოგიას. ეს განსაკუთრებით აღსანიშნავია ნებისმიერი რელიგიური ხელოვნების შემთხვევაში, რამდენადაც მისი მიზანი საკრალური შინაარსის გადმოცემაა.

იუნგი ერთმანეთისაგან მიჯნავს „ბუნებრივ“ და „კულტურულ“ სიმბოლოებს. რომელთაგან პირველნი „წარმოდგებიან ფსიქიკურის არაცნობიერი შინაარსიდან და

¹²⁹ იქვე

¹³⁰ იქვე

ამდენად წარმოადგენენ ძირითადი არქექტიპული სახე-ხატების აუარებელ ვარიაციებს“. ბევრ შემთხვევაში, შესაძლებელია მათ პირველწყაროებამდე - უძველესი წარწერებისა და პირველყოფილი საზოგადოების იდეებამდე და სახე-ხატებამდე მივალთ. მეორე მხრივ, კულტურული სიმბოლოები - ეს, არსებითად, ის სიმბოლოებია, რომლებითაც სარგებლობდნენ „მარადიულ ჭეშმარიტებათა“ გამოხატვის მიზნით და სწორედ ამგვარი კულტურული სახე-ხატები ბევრ რელიგიაში დღემდე გამოიყენება. ეს სიმბოლოები მრავალჯერ ტრანსფორმირდნენ მეტნაკლებად ცნობიერი პროცესის გზით და ამგვარად იქცნენ ცივილიზებულ საზოგადოებებში მიღებულ კოლექტიურ სახე-ხატებად.

კულტურის ისტორიისა და ფილოსოფიის ცნობილი მკვლევარი - **ტიტუს ბურკჰარდტი** საკრალური ხელოვნების თავისებურებების განსაზღვრისას მის გარდაუვალ სიმბოლურობაზე საუბრობს: “საკრალური ხელოვნების ჭეშმარიტი მიზანი - ეს არც გრძნობების გამოღვიძებაა და არც შთაბეჭდილების გადმოცემა; ის წარმოადგენს სიმბოლოს და სრულიად საკმარისად მიიჩნევს უბრალო და ძირძველ საშუალებებს. ნებისმიერ შემთხვევაში, ის ვერ იქნებოდა სხვანაირი, თუ არა - სიმბოლური, მისი ჭეშმარიტი შინაარსი გამოხატვას არ ექვემდებარება. თავისი წარმომავლობით ის ღვთიურია, რადგან მისი პრინციპები ზეფორმალურ რეალობებს ასახავენ“. ეს ტრადიციული სიმბოლოებია, საკრალური ხატებები და ნორმები, რომლებიც ტრადიციით გადაეცემა თაობებს. საკრალურ გამოსახულებათა არა მარტო ძირითად ორიენტაციას და იკონოგრაფიას, არამედ ფორმალურ ენასა და სტილსაც სიმბოლოს დანიშნულება განსაზღვრავს. სახარების ძირითადი სცენები სიმბოლური კომპოზიციების ფორმით გადმოიცემა. ხატის სქემატური კომპოზიცია, მისი შინაგანი წყობა მთლიანად სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია.

უშბერტო ეკო წერს: „შუასაუკუნოვანი ცნობიერებისთვის ნებისმიერი საგანი უაზრო იქნებოდა, მისი მნიშვნელობა მისი უშუალო ფუნქციითა და გარეგნული ფორმით რომ ყოფილიყო ამოწურული; მეორე მხრივ, ამასთან, ყველა ეს საგანი იმყოფებოდა რეალურ სამყაროში...შუა საუკუნეების ადამიანი ცხოვრობდა სემიოტიკურად გაჯერებულ სამყაროში, რომელიც სავსე იყო მინიშნებებითა და ზემნიშვნელობებით, საგნებში ღმერთის გამოვლინებით...ღვთიური საგნები

სიმბოლიზირდება სრულიად მოულოდნელი სახეებით, როგორებიცაა ლომის, დათვის, ავაზის სახეები...ქრისტე და მისი ღვთაებრივი ბუნება შეიძლება სიმბოლიზირდეს მრავალი და მრავალფეროვანი ქმნილებებით, რომლებიც სრულიად სხვადასხვა ადგილებში არსებობენ: ცაში, მთაში, ველზე, ტყეში, ზღვაში - მტრედი, ფარშევანგი, ცხვარი, გრიფონი, მამალი, ფოცხვერი, პალმა, ყურძნის მტევანი¹³¹.

სიმბოლოს, როგორც ერთგვარი ნიშნის ან გამოხატულების იდეა, რომელიც მიგვითითებს ბუნდოვან რეალობაზე, რომელიც სიტყვით (და მით უფრო მნიშვნელობებით) არ გამოითქმის, ღრმად წინააღმდეგობრივ, მოუხელთებელ რეალობაზე, მიგვითითებს რაღაც ღვთიურ გამოცხადებაზე, უწყებაზე, რომელიც არასოდეს ამოიწურება, გვხვდება ადრეულ ქრისტიანულ ნეოპლატონიზმში, კერძოდ, დიონისე არეოპაგელთან, სადაც ღვთაება იწოდება „ფარული საიდუმლო დუმილის ნათელ ბინდად“, რომელიც „არ არის სხეული; არ გააჩნია არც სახე, არც გარეგნობა, არც ხარისხი ან რაოდენობა, ან სიდიდე; არ მყოფობს რაიმე ადგილას, უხილავია, გრძნობითი ხელშესახებობა არ გააჩნია, არ აღიქვამს და არ აღიქმება...არ არის არც არსი, არც ხანა, არც დრო...არც სიბნელე, არც სინათლე, არც სიმცდარე და არც ჭეშმარიტება“ (დიონისე არეოპაგელი „მისტიკური ღვთისმეტყველების შესახებ“, ციტ. უ.ეკო, „ხელოვნება და მშვენიერება...“). „შუა საუკუნეების სიმბოლო – ეს არის ღვთიურთან მიახლოების საშუალება, მაგრამ არა ღვთისჩენა ან ჭეშმარიტების გამოცხადება, რომლის გამოხატვა მხოლოდ მითში იქნებოდა შესაძლებელი და არა რაციონალურ განსჯაში. შუა საუკუნეების სიმბოლო – ეს, პირიქით, რაციონალური განსჯის წინასწარუწყებაა...“ ანუ შუასაუკუნოვან სიმბოლიზმს არაფერი აქვს საერთო თანამედროვე სიმბოლისტური თეორიების მიერ სიმბოლოს გააზრებისათვის დამახასიათებელ ექსტაზურობასთან, არსის მყისიერ ხედვასთან.

მეცნიერების განვითარებასთან ერთად, სამყაროს მზარდი დეჰუმანიზირების კვალად, ადამიანმა დაიწყო საკუთარი თავის კოსმოსისაგან იზოლირებულად განცდა, რადგან იგი დაშორდა ბუნებას, არ ერწყმის მას ორგანულად და დაკარგული

¹³¹ Эко, У, Искусство и красота...

აქვს ემოციური „არაცნობიერი იდენტურობა“ ბუნებრივ მოვლენებთან, რომლებიც თანდათან კარგავენ სიმბოლურ ძალას. „ახლა უკვე ქუხილი აღარ არის განრისხებული ღმერთის ხმა, და ელვა აღარაა მისი დამსჯელი ისარი. მდინარეში არ ცხოვრობს სული, ხეში აღარ იმყოფება ადამიანის სასიცოცხლო ძალა, გველი არ განასახიერებს სიბრძნეს და უდაბნოში აღარ ცხოვრობს დიდი დემონი. ადამიანს აღარ ესმის ქვების, მცენარეებისა და ცხოველების ხმა, აღარ სჯერა რომ მათ მისი ესმით და აღარ საუბრობს მათთან. მისი ბუნებასთან კონტაქტი გაქრა და მასთან ერთად გაქრა ღრმა ემოციური ენერგია, რომელსაც ეს სიმბოლური კავშირი განაპირობებდა. ეს კოლოსალური დანაკარგი ჩვენი სიზმრების სიმბოლოებით კომპენსირდა. მათ ზედაპირზე ამოაქვთ ჩვენი საწყისი ბუნება-ინსტინქტები და სპეციფიკური აზრები. სამწუხაროდ, ისინი თავიანთ შინაარსს გამოხატავენ ბუნების ენაზე, ენაზე, რომელიც ჩვენთვის გაუგებარი და უცნაურია. ამიტომ ჩვენს წინაშე დგას ამ ენის რაციონალურ ენაზე გადათარგმნის ამოცანა“ – წერდა კარლ იუნგი.

მართალია, კ. იუნგი აქ სიზმრებზე საუბრობს, მაგრამ მხატვარსაც ხომ ხშირად ხილვები გადმოაქვს ტილოზე. ირაკლი ფარჯიანი აბასთუმნიდან მეგობარს წერდა: „ადამიანი, რაც უფრო ახლოსაა დედამიწის სფეროსა და მის მიწიერ კანონებთან, მაგნეტიზმთან, ჟანგბადთან და ა.შ., მით უფრო შეფუთულია მასში ღრმად სულიერი უნარები, – როგორც კი დედამიწურ პირობებს ცდები, ცხადია, შედიხარ სულიერ სფეროში, სადაც შენ ხელს არაფერი გიშლის იმდენად და შენ უბრალოდ უფრო სენსიტიური ხდები სულიერისადმი და ხედავ სულიერ არსება–მოვლენებს. ეს ყველაფერი აქ ცხვირწინ არის, მაგრამ აქ დაჯავშნულები ვართ და გვიჭირს ეს“ (ირ. ფარჯიანი, პირადი წერილები, გვ.144). მერაბ აბრამიშვილის დედა იხსენებს მხატვრის სიტყვებს: „მე ისეთი ანგელოზი დამესიზმრა, რაღაც არაჩვეულებრივი ფერები ჰქონდა...იმ ფერებს, თუ შევძელი, გადმოვიღებ და დავხატავ“ (მერაბ აბრამიშვილი–მარტოხელა ბიზონი, ინტერვიუ მხატვრის დედასთან და მეუღლესთან).

თუ მ. მერლო-პონტის დავიმოწმებთ: ვიდრე მხატვარი ხატავს, იგი „ახორციელებს ხილვის მაგიურ თეორიას. მხატვრისთვის აუცილებელია დაშვება, რომ საგნები გადიან მასში...(არაფერი იცვლება იმით, თუ მხატვარი პირდაპირ

ნატურიდან არ ხატავს: ყოველ შემთხვევაში, ის ხატავს იმიტომ, რომ მან დაინახა, იმიტომ, რომ სამყარომ, თუნდაც ერთხელ, მასში აღბეჭდა ხილულის პირობითი ნიშნები)...¹³² .

სწორედ ამგვარ პირობით ნიშნებს იყენებს მერაბ აბრამიშვილი საკუთარი სამყაროს კონსტრუირებისათვის. მათი მეშვეობით შეიმეცნებს და ახდენს ტრანსცენდენტული ¹³³ შინაარსის რეპრეზენტაციას. ამისთვის მხატვარი იყენებს კოდირებულ მეტაფორებს, ალეგორიისა და სიმბოლოს საშუალებით ქმნის სახე-ხატებს და ამგვარად გამოუთქმელზე საუბრობს: "ალეგორია გადააქცევს მოვლენას მნიშვნელობად და მნიშვნელობას - სახე-ხატად - წერს უ. ეკო -, მაგრამ ისე, რომ მნიშვნელობა ყოველთვის შემოიფარგლება და სრულად მოიცვება ამ სახე-ხატით, გამოიყოფა მისით და გამოიხატება მისით...სიმბოლო გარდაქმნის მოვლენას იდეად და იდეას - სახე-ხატად, მაგრამ ისე, რომ სახე-ხატში ჩაბეჭდილი იდეა სამუდამოდ რჩება უსასრულოდ ქმედითი და მიუწვდომელი და თუნდაც ყველა ენაზე გამოხატული, ის მაინც გამოუთქმელია"¹³⁴.

სიმბოლური ფორმის ყველაზე მაღალ საფეხურს ე. კასირერის თეორიაში აბსტრაქტული აზროვნება, რეპრეზენტაციის უნარი წარმოადგენს. აბსტრაქტულ მხატვრობაში, ცხადია, მრავლადაა რადიკალური აბსტრაქციების მაგალითები, თუმცა მსგავსი ძიებები ლოგიკურად მივიდა ფორმის უარყოფამდე, ფორმის (და შინაარსისაც) კრიზისამდე.

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრულ სამყაროში სიმბოლო აპრიორი ფუნქციის, უკიდურესი განზოგადებისა და მატერიალურობის შენარჩუნების სინთეზის გზით მნიშვნელობს. სხვანაირად მისი მხატვრობა ვერ იქნებოდა პასუხი კრიზისზე, გამოსავალი მისგან და ვერ შეიძენდა ახალი პარადიგმის მნიშვნელობას. შენიშვნა, რომ მასთან აქცენტი მითოლოგიაზე კეთდება, მითოლოგიური სახე-ხატების საკუთარი მხატვრობის ქსოვილში გადმოტანას და მათ შემდგომ ინტერპრეტაციას

¹³² მორის მერლო-პონტი, თვალი და გონება. თბილისი. 2007. გვ. 48-49

¹³³ ტრანსცენდენტულობა (ლათ. Transcendere - გადასვლა) - თვისება, რომელიც მიეწერება მოვლენებსა და არსებებს, რომლებიც ცდებიან ემპირიული ხელმისაწვდომობის საზღვრებს.

¹³⁴ Эко, У, დასახ. ნაშრ.

ნიშნავს. მასთან სიმბოლო ნიშანიცაა, სახე-ხატამდე განზოგადებული და ზოგ შემთხვევაში, სუბიექტურ მნიშვნელობაშემენილი ნიშანიც, ალეგორიაც, როგორც ცნობიერი შინაარსით დატვირთული სახე-ხატი, კოდირებული მეტაფორა (როგორც უ. ეკო შენიშნავს, ალეგორია სხვა არაფერია, თუ არა კოდირებული და ერთმანეთისგან გამომდინარე მეტაფორების ჯაჭვი...), ან ყველაფერი ეს ერთად. აბრამიშვილთან სამყაროს არქეტიპული სახეები სხვადასხვა თემატიკის ნამუშევრებში ჩნდება: იქნება ეს სამოთხის არქეტიპული მოდელი, საკუთარი ადამიანური არსებობის აჩრდილი-ანარეკლი – ინსტინქტების: შიშის, მისტიკური გონის სამყარო – მისი კომპოზიციები ცხოველების გამოსახულებებით თუ დიდი დედა-მიწის არქეტიპი, მისგან ამოზრდილი უჩვეულო მშვენიერი მცენარეებით. მზე, როგორც სახე-სიმბოლო, მისი არქეტიპული კონოტაციით (მზის, როგორც სამყაროს თვალის, სიცოცხლის წყაროს სიმბოლიკა განსაკუთრებით მჟღავნდება მზესუმზირების მოტივში). ის არქეტიპული მოდელები, რომლებიც აბრამიშვილის მხატვრობაში იჩენენ თავს, თავდაპირველად, შფოთის, რაღაც დიდის წინაშე ერთგვარი ძრწოლის მდგომარეობას (ცხოველების გამოსახულებები, კომპოზიციები, რომლებშიც სიკვდილის თემაა აქცენტირებული–ჯვარცმა, დატირება, შავლეგო, შეწირულნი, ქვესკნელი...) და შემდგომ, ამ მდგომარეობის გადალახვისკენ სვლას (სამოთხის გამოსახულებები, მცენარეები, „ახალი იერუსალიმი“ და სხვა) ათვალსაჩინოებენ.

თუმცა მთავარი არის არა ის, თუ რას ვგულისხმობთ ნიშანსა და სიმბოლოში როდესაც მერაბ აბრამიშვილის მხატვრულ სამყაროზე ვსაუბრობთ, არამედ ის, რომ მხატვრის მიერ მოხმობილი ყოველი პირობითი ნიშანი რაღაცის ახსნას, გახსნას ემსახურება. აქ მთავარია ის არსი, შინაარსი, რის ტრანსკრიფციასაც ემსახურებიან ეს ნიშნები.

აღნიშნულსა და აღმნიშვნელს შორის ურთიერთმიმართებასთან დაკავშირებით საინტერესო იქნება მოვიყვანოთ თანამედროვე თეოლოგის, მ. ს. ტეილორის შენიშვნა¹³⁵: „აღნიშვნა, ყველაზე საბაზისო საფეხურზე, ითვალისწინებს

¹³⁵ რელიგიის პროფესორი, მარკ ტეილორი (1945-) წარმოადგენს იმის განხორციელების ნიმუშს, რაც შეუძლებელ კომბინაციად შეიძლება მოგვეჩვენოს: ეს არის პოსტმოდერნული თეოლოგია. ის გამომდინარეობს 1960-იანი წლების ე.წ. "ღმერთის სიკვდილის თეოლოგიისაგან", რომელიც

განსხვავებას აღმნიშვნელსა და აღნიშნულს შორის. ამ ბინარულ ურთიერთმიმართებაში აღმნიშვნელი მიუთითებს საკუთარ თავს მიღმა, იმაზე, რასაც ის წარმოადგენს (ანუ აღნიშნულზე). რამდენადაც სიტყვა წარმოადგენს ნიშანს, ის არის არსებითად ნათელი და ფუნდამენტურად რეფერენტული...ზოგადად, აღნიშნული განიხილება როგორც „რეალური“ ან „იდეალური“. შესაბამისად, ითვლება, რომ ნიშანი მიაწვდის რაღაც კონცეპტუალურზე, როგორცაა იდეა, იმიჯი ან მენტალური კონსტრუქცია... სახელდებულ/აღნიშნულსა და სახელ/აღმნიშვნელს შორის მიმართება სიმეტრიული არ არის. პირველი, ტრადიციულად ითვლება პირველადად, მეორე – მეორადად. ყოველი სიტყვის მნიშვნელობას წარმოადგენს ის, რასაც ის ეხება. ამის საპირისპიროდ, აღნიშნული აფუძნებს (და ამდენად წონას ანიჭებს) აღმნიშვნელს. შესაბამისად, სიტყვა აღნიშნულის მორჩილი მსახურია... ნებისმიერი რეფერენციალური სისტემისათვის, რომელიც უპირატესობას ანიჭებს აღნიშნულს, აღმნიშვნელთან მიმართებით, საჭიროა ტრანსცენდენტული აღნიშნულის გარკვეული იდეა. მიუხედავად იმისა, რომ ყოველთვის აშკარად სახელდებული არ არის, როგორც ღმერთი, ტრანსცენდენტული აღნიშნული ფუნქციონირებს, როგორც ჭეშმარიტების დადასტურებული ლოკუსი, რომელმაც უნდა მოახდინოს ყოველი მნიშვნელობის მქონე სიტყვის დადასტურება... ამასთან, აღნიშნული არ არის არც დამოუკიდებელი და არც აღმატებული აღმნიშვნელზე. პირიქით, აღნიშნული აღმნიშვნელია. ამდენად, ცნობიერება ეხება მხოლოდ ნიშნებს და ვერასდროს აღწევს საგანს თავისთავად. უფრო ზუსტად, საგანი თავისთავად არ წარმოადგენს დამოუკიდებელ მთლიანობას

ცდილობდა გადაეაზრებინა ქრისტიანობა ნიცშეს ღმერთის სიკვდილის შესახებ განცხადების შუქზე. ამ თვალსაზრისით, ტეილორი უარყოფს ღვთიურობის რაიმე ტრადიციულ დამოუკიდებელ ან პერსონალურ იდეასა და კაცობრიობის ისტორიის ყველა თეოლოგიურ ხედვას. ის საუბრობს დერიდას კრიტიკული წაკითხვის სტრატეგიაზე, დეკონსტრუქციაზე, როგორც გამოცდილების უკიდურესად მარგინალური თუ "ზღუდვითი" ბუნების შესახებ მიმთითებელზე. ისევე, როგორც დერიდა ანიჭებს უპირატესობას ნაწერს, ტეილორი განიხილავს რელიგიას, როგორც არსობრივად დაფუძნებულს საღმრთო წერილზე, არა უძველესი წიგნების გაგებით, არამედ როგორც "სიტყვის" გენერირების, წაკითხვისა და კვლავ გადაწერის პროცესს. ამ პროცესში ყოველგვარი ადამიანური განსჯა შეზღუდულია, გარდამავალია, მერყევიანია, არასოდეს შეუძლია მოიხელთოს ან ადეკვატურად წარმოადგინოს ის, რასაც ეძებს. ნებისმიერი ნაწერი, ან ცხოვრება, რომელიც აცნობიერებს ამ ფაქტს, აღიარებს, რომ თავად მისი ბუნება "მოხეტიალეა". ტეილორი ახდენს ამ საყოველთაოდ შესაბამისი, "ყოველივე არსებულის არაჭეშმარიტი საწყისის" მოხეტიალე კონტექსტის, როგორც "ღვთაებრივი გარემოს" ინტერპრეტაციას.

(იქნება ის „რეალური“ თუ „იდეალური“), რომელსაც ყველა ნიშანი ეხება, არამედ თავად წარმოადგენს ნიშანს¹³⁶.

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობა სიგნიფიკაციის იგივე მოდელს წარმოადგენს სახე-ხატებისა და მათ მიერ დადასტურებული, მათი მეშვეობით მინიშნებული იდეის ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით. მისი მთელი მხატვრული სამყარო, თავისი პერსონაჟებით, მოუსაზღვრელი პირობითობის განზოგადოებულ ნიშნად, მის ანარეკლად წარმოგვიდგება, რომლის საშუალებითაც ცნობიერის ველში იჭრება ემპირიულს მიღმა არსებული, რომლის პირობითი ბუნება არა ცნობიერი, არამედ სრულიად ინტუიტიური, არაცნობიერი ძიებით შეიმეცნება და საკვირველად ცხადად ფორმდება ვიზუალურ სახეებად. სულიერი სამყაროს დაფარული პლასტები ხილული ხდება სურათებზე.

თავი IV

კონტექსტის განსაზღვრა–პოსტმოდერნიზმი და პოსტსაბჭოთა რეალობა

§ პოსტმოდერნიზმის კულტურული პარადიგმა როგორც თანამედროვე ხელოვნების ნაწარმოების კვლევის გარდაუვალი კონტექსტი

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედების ძირითად თემათა, მოტივთა და არსებით მახასიათებელთა განხილვის შემდეგ, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ზოგადი ისტორიულ-კულტურული კონტექსტის კონტურების მოხაზვა და იმ ფილოსოფიური დისკურსის, ისტორიის კონკრეტული მონაკვეთის ზოგადი მიმოხილვა, რომლის პარალელურად და გარკვეულწილად (ლოკალური კონტექსტის შესაბამისად) მისგან გამომდინარე მიმდინარეობდა სახელოვნებო პროცესები ჩვენთვის საინტერესო ისტორიულ ეტაპზე. ჩვენს მიერ მიზნად დასახული ამგვარი კონტექსტუალური

¹³⁶ Marc C. Taylor, დასახ. ნაშრ.

ანალიზი არ გულისხმობს (და შეუძლებელია გულისხმობდეს) მხოლოდ ადგილობრივი სოციალურ-კულტურული და ისტორიული კონტექსტის კვლევას, არამედ ითხოვს თანამედროვე დასავლური დისკურსისა და მასთან კავშირში კონკრეტული მოვლენის-მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედების კვლევას. ანუ აღნიშნული ფენომენის ხედვას პოსტკოტალიტარული და პოსტმოდერნული ვითარებების გათვალისწინებით. მოცემულ თავში სწორედ ამ კონტექსტებს განვიხილავთ და მათ კონტურებს ზოგადად მოვნიშნავთ.

პოსტმოდერნი დასავლური მოვლენაა და სწორედ ამ სივრცეში გაფორმდა ფილოსოფიურად, თუმცა ამ პარადიგმის ფარგლებში არა მარტო დასავლეთმა, არამედ ე.წ. „მესამე მსოფლიოს“ ქვეყნებმაც შეაბიჯეს და მათ შორის, არც ჩვენი რეალობა აღმოჩნდა გამონაკლისი. მიმდინარე დესტრუქციულმა პოლიტიკურმა პროცესებმა ეპოქალური განწყობა მსოფლიო მასშტაბით განსაზღვრეს. ამდენად, გაუმართლებელია ჩვენი თანამედროვე სივრცის, როგორც განსხვავებული კულტურული კონტექსტის მქონე არეალის კვლევა. სხვა საკითხია, თუ რა ხარისხობრივობით იზიარებს ესა თუ ის ფენომენი მისთვის (პოსტმოდერნიზმის პარადიგმისთვის) თვისობრივ კონკრეტულ ასპექტებს, თუმცა თანამედროვეობის ნებისმიერი კულტურული ფენომენის მისგან სრულიად იზოლირებულად განხილვა ადექვატური არ იქნება.

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებითი მოღვაწეობის პერიოდი სწორედ თანამედროვე დასავლურ ცნობიერებაში პოსტმოდერნისტული პარადიგმის გაბატონების ხანას ემთხვევა. აბრამიშვილის მხატვრობის ფენომენის სწორედ ამ კონტექსტის ფარგლებში კვლევის წარმართვა ადექვატურად გვეჩვენება. ამ მიმართულებით არსებობს გარკვეული მსჯელობები, კერძოდ, მაგალითად, ხელოვნებათმცოდნე, ნანა შერვაშიძის წერილში, სადაც ავტორი ზოგადი შენიშვნების სახით მიუთითებს იმ კავშირებზე, რაც აბრამიშვილის მხატვრობის ზოგიერთი ასპექტის დასავლურ პოსტმოდერნიზმთან მსგავსებაზე მეტყველებს.

ამ ადექვატურობისა თუ კონკრეტულ მიმართებათა მართებულობის დასადგენად, საინტერესოა ზოგადად წარმოვადგინოთ პოსტმოდერნიზმის

კულტურული კონტექსტი, მისი, როგორც ეპოქალური განწყობის აღმოცენების სივრცე და წინაპირობები.

მოდერნული ხანის იდეებმა ფართო გავრცელება საბაზრო ეკონომიკისა და 18-ე საუკუნის რესპუბლიკური პოლიტიკური რევოლუციების დაწყების შემდეგ ჰპოვეს...დაახლოებით 1860-დან 1950 წლამდე დასავლური მოდერნულობა წყვეტს არსებობას, როგორც უპირატესად ინტელექტუალური და პოლიტიკური ფენომენი და დრამატულად გარდაქმნის სოციო-ეკონომიკურ სამყაროს, რომელშიც ცხოვრობენ ადამიანები. ეს ასევე არის პერიოდი, როდესაც დასავლური მოდერნულობა დომინანტურ გეოპოლიტიკურ ძალად იქცა მთელს მსოფლიოში. მოდერნულობის ამ აქტუალიზაციამ მოახდინა ახალი რეაქციის პროვოცირება ინტელექტუალებსა და არტისტებში, გამოიწვია რა კამათი ბურჟუაზიული ღირებულებებისა და მასკულტურის თაობაზე, რამაც შედეგად მოიტანა ესთეტიკური და ინტელექტუალური ექსპერიმენტირების უპრეცედენტო პერიოდი¹³⁷.

მოდერნული კულტურის კრიზისმა, 20-ე საუკუნის მეორე ნახევრიდან, დასავლურ ხელოვნებასა და აზროვნებაში განაპირობა დაჟინებული მისწრაფება სამყაროს რადიკალურად ახალი სურათის დაფუძნებისაკენ, რომელიც საბოლოოდ განუდგა კლასიკურ მოდერნიზმს და პოსტსტრუქტურალიზმისა და პოსტმოდერნიზმის საფეხურზე გადავიდა.

პოსტმოდერნიზმის, როგორც მოვლენის დეფინიციათა სიმრავლის გამო, მეტად რთულია მასზე ერთმნიშვნელოვანი დასკვნების გამოტანა, რადგან მისი განმარტებები უამრავ ურთიერთსაწინააღმდეგო დებულებასა თუ განმარტებას მოიცავს. თავად ტერმინის გაჩენაც საკამათო საკითხს წარმოადგენს, ზოგ შემთხვევაში ასევე საკამათოა მისი მნიშვნელობა. პოსტმოდერნიზმის მკვლევარის, იკაბ ჰასანის მიხედვით, პირველად სიტყვა POSTMODERNISMO ესპანელმა ლიტერატურათმცოდენა ფედერიკო დე ონისმა გამოიყენა ANTOLOGIA DE LA POESIA ESPANIOLA E HISPANOAMERICANA (1882-1932), რომელიც 1934 წელს მადრიდში გამოქვეყნდა. ონისისთვის ტერმინი მიანიშნებს ადრეულ ოციან წლებში

¹³⁷ From Modernism to Postmodernism, გვ. 12

თავად მოდერნის წიაღში გამოკვეთილ მცირე რეაქციაზე¹³⁸. თუმცა, მისთვის „პოსტმოდერნი არის არა იმის ნიშანი, რომ კულტურამ თავის მორიგ მწვერვალს მიაღწია, არამედ იმისა, რომ წარსულს ჩაბარდა ხანმოკლე პერიოდი ლიტერატურის სფეროში, უფრო ზუსტად კი, ესპანურ და ლათინოამერიკულ სიტყვიერებაში. ონისის თანახმად, „პოსტმოდერნიზმი“ შუალედური ფაზაა (1905–1914), რომელსაც წინ უძღოდა „მოდერნიზმი“ (1896–1905), შემდგომში „ულტრამოდერნიზმში“ (1914–1932) რეალიზებული, განახლებული და გაძლიერებული ფორმით. ასე, რომ აქ პოსტმოდერნი გაგებულია, როგორც ხანმოკლე ეპიზოდი პირველ და უფრო დახვეწილ მეორე მოდერნიზმს შორის“¹³⁹.

ვოლფგანგ ველში კი ამ ტერმინის წარმოშობის წლად 1917 წელს მიიჩნევს, როცა გამოჩნდა რუდოლფ პანვიცის წიგნი „ევროპული კულტურის კრიზისი“, სადაც ავტორი ამ მოვლენას თანამედროვე სცენის მოდერნიზმისაგან გამიჯვნად, მოდერნის უკან მოტოვებად და მასზე აღზევებად განმარტავს. პანვიცი მას იყენებს 20-ე საუკუნის დასავლური კულტურის „ნიჰილიზმის“ აღსაწერად, თემა, რომელიც მან ფრიდრიხ ნიცშესაგან აიღო. ტერმინი ინგლისურად პირველად 1939 წელს გამოჩნდა და გამოყენებული იყო ორი ძალიან განსხვავებული გზით, თეოლოგ ბერნარდ იდინგ ბელის მიერ, სადაც აღნიშნავდა სეკულარული მოდერნიზმის კრახის გაცნობიერებასა და რელიგიისადმი დაბრუნებას და ისტორიკოს არნოლდ ტოინბის მიერ, პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ მასსაზოგადოებასთან დაკავშირებით, რომელშიც მუშათა კლასი მნიშვნელობით აღზევდება კაპიტალისტურ კლასზე. შემდგომში ის გამოყენებული იყო ლიტერატურის კრიტიკაში 1950–1960-იან წლებში, ლიტერატურულ მოდერნიზმზე რეაქციასთან კავშირში და 1970-იან წლებში ანალოგიური გამოყენება ჰპოვა არქიტექტურაში. ასევე 1970-იან წლებში ის დაკავშირებული გახდა „პოსტინდუსტრიული“ საზოგადოების ანალიზთან...ფილოსოფიაში ის შემოდის 1980-იან წლებში, თავიდან, ფრანგულ პოსტსტრუქტურალისტურ ფილოსოფიასთან, ხოლო შემდეგ მოდერნისტული

¹³⁸ იკაბ ჰასანი „პოსტმოდერნიზმის კონცეფციისაკენ“, გვ. 60

¹³⁹ ვოლფგანგ ველში, „პოსტმოდერნი“. ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა. გვ. 191

რაციონალიზმის, უტოპიანიზმისა და, როგორც შემდეგ ეწოდა „ფაუნდაციონალიზმის“ საწინააღმდეგო რეაქციასთან დაკავშირებით¹⁴⁰.

ანგლო-საქსონურ სფეროში პოსტმოდერნიზმის ათვლის წერტილი 1875 წელია, მახასიათებელი კი-ეროვნული სახელმწიფოს კატეგორიებით აზროვნებაზე დაშენებული პოლიტიკიდან იმ პოლიტიკაზე გადასვლა, რომელიც ითვალისწინებს საერთაშორისო ურთიერთობათა გლობალურ ხასიათს.

როგორც ვხედავთ, ტერმინი მრავალი მნიშვნელობითა და მრავალ კონტექსტში გამოიყენებოდა. თუმცა, ამ წინააღმდეგობრიობების მიუხედავად, მაინც გამოყოფენ ცნების სრულიად განსაზღვრულ კონტურებს; „პოსტმოდერნის“ ამ გამოყენებებს შორის არსებული უთანხმოებების მიუხედავად, შესაძლებელია ცენტრალური მსგავსების მოძიება: პლურალიზმისა და განუსაზღვრელობის აღიარება სამყაროში, რომელსაც მოდერნული და მოდერნისტული აზროვნება უარყოფდა, აქედან – სიცხადეზე, დასრულებულობაზე და უეჭველობაზე ინტელექტუალური იმედის დამყარების უარყოფა...და თამაშისა და გამოგონილის მიღება კულტურულ სფეროებში, რომლებიც ადრე აღქმული იყო, როგორც სერიოზული, რეალისტური ჭეშმარიტება”¹⁴¹.

ვოლფგანგ ველში ტერმინს - „პოსტმოდერნი“ - საკამათოდ მიიჩნევს არა მარტო მისი გამოჩენის დროის, არამედ ასევე მისი ლეგიტიმურობისა და პრაქტიკული გამოყენების თვალსაზრისითაც: „ამერიკის შეერთებულ შტატებში, სადაც გაჩაღდა დებატები, მას თავდაპირველად 50-იან წლებს მიაკუთვნებდნენ...70-იან წლებში კი თვლიდნენ, რომ პოსტმოდერნი უკვე დამთავრდა და ახლა პოსტ-პოსტ-მოდერნიზმის ხანა დგას“¹⁴².

უმბერტო ეკო თავისი რომანის, „ვარდის სახელის“ ბოლოთქმაში წერდა: „საუბედუროდ, პოსტმოდერნი მეტისმეტად tout faire¹⁴³ გამოსადეგი ტერმინია. ისეთი

¹⁴⁰ From Modernism to Postmodernism, გვ. 3

¹⁴¹ იქვე.

¹⁴² ვოლფგანგ ველში, „პოსტმოდერნი-ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა“, გვ. 189

¹⁴³ ყველა შემთხვევისთვის (ფრ.)

შთაბეჭდილება მაქვს, რომ მას ყველაფერს უსადაგებენ... მეორე მხრივ, მუდმივად ცდილობენ, დროში უკან დასწიონ პოსტმოდერნი: ჯერ ბოლო ოც წელიწადში მოღვაწე მწერლებსა და ხელოვანებს არგებდნენ ხოლმე ამ ცნებას, შემდეგ პოსტმოდერნმა საუკუნის დასაწყისამდე გადაიწია და ასე, გაუთავებელი უკუსვლით, პოსტმოდერნი მალე ჰომეროსამდე მიაღწევს“. ხოლო ფრანსუა ლიოტარი პოსტმოდერნულ პოზიციასთან კავშირში ევროპელ კლასიკოსთა კვლევის შედეგად, მივიდა დასკვნამდე, რომ არისტოტელესთან პოსტმოდერნი ყოველგვარი მოდერნის გამოჩენამდე გვხვდება.

საინტერესოა, რომ ერთი მხრივ, პოსტმოდერნისტული ეპოქის განწყობა ატარებს იმედგაცრუების ნიშანს პროგრესის რწმენაში, წინარე ხანათა (რენესანსი, განმანათლებლობა) იდეალებსა და ღირებულებებში, გონების აღზევებასა და ადამიანის შესაძლებლობათა უსაზღვრობაში. ამავდროულად, ის პარადოქსულად მოიცავს მომავლის, როგორც შესაძლებლობათა ღიაობის ოპტიმისტურ მომენტს.

საინტერესოა, რომ პოსტმოდერნიზმის მკვლევარის_ბაუმანის შეხედულების თანახმად, "პოსტმოდერნიზმი არა იმდენად სოციალური რეალობის, რამდენადაც ცნობიერების განვითარების ეპოქაა". უმბერტო ეკო კი წერს: „მწამს, რომ პოსტმოდერნი ერთგვარად სულის განწყობაა და მისი ქრონოლოგიურად შემოსაზღვრა შეუძლებელია. უკეთ რომ ვთქვათ, ის არის kunstwollen¹⁴⁴, მუშაობის მანერა. შეიძლება ითქვას, რომ ყოველ ეპოქას თავის პოსტმოდერნი აქვს ისევე, როგორც – საკუთარი მანერიზმი (იმასაც კი ვფიქრობ, პოსტმოდერნი მანერიზმის, როგორც მეტაისტორიული კატეგორიის თანამედროვე სახელი ხომ არაა—მეთქი)“¹⁴⁵.

¹⁴⁴ დიმიტრი თუმანიშვილს აღნიშნული ცნება ქართულ ენაზე გადმოაქვს როგორც „სახელოვნო ნდომა“. (დ, თუმანიშვილი, „გზად ხელოვნებისაკენ“. თბ. 2015. გვ. 383)

¹⁴⁵ ა.ბ. ოლივა ტრანსავანგარდის მგრძნობელობას ნეომანიერისტულს ადარებს (თუმცადა ის მის ისტორიულ მნიშვნელობას გულისხმობს), შენიშნავს რა, რომ ტრანსავანგარდის ფერწერა არის შემოქმედებითი სივრცე, რომელიც იცნობს ენის სრულ უკუგდებას და მის ტრადიციულ ბუნებასაც და სწორედ აქ ამოქმედდება ნეომანიერისტული მგრძნობელობა: „მგრძნობელობა, რომელიც გასდევს ხელოვნების ისტორიას რიტორიკული და პათეტიკური იდენტიფიკაციის გარეშე; ამის საპირისპიროდ, ის ავლენს მოქნილ თვისებას, რომელსაც შეუძლია აღდგენილი ენების ისტორიული სიღრმის თარგმნა განხილული და ნებადართული ზედაპირულობის ენაზე“. (A.B. Oliva, "Transavangarde International", 1982. გვ.68)

როგორც აღინიშნა, პოსტმოდერნი ეხება როგორც ფენომენს რეალურ სამყაროში, ასევე ინტელექტუალურ მოძრაობას...ზოგისთვის პოსტმოდერნი ნიშნავს საბოლოო გაქცევას ევროპული თეოლოგიის, მეტაფიზიკის, ავტორიტარიზმის, კოლონიალიზმის, პატრიარქატისა და რასიზმის მემკვიდრეობისგან. სხვებისთვის ის წარმოადგენს დასავლური ცივილიზაციის დამხობის მცდელობას. კიდევ სხვათათვის კი, მიანიშნებს ბუნდოვანი მწერლების კრებულზე, რომლებიც საუბრობენ არაფრის შესახებ. ალბათ არცერთი ამ რეაქციათაგან არ არის მართებული. ტერმინი „პოსტმოდერნი“, როგორც ნებისმიერი ფართოდ გამოყენებული სლოგანი, ნამდვილად იქნა მორგებულ იმდენგვარ ინტელექტუალურ, სოციალურ და მხატვრულ ფენომენზე, რომ ის შეიძლება ადვილად დაექვემდებაროს უიმედოდ ორაზროვანი ან ცარიელი ფენომენის გააზრებას. ეს მხოლოდ იმას აჩვენებს, რომ შეცდომაა ერთი არსებითი მნიშვნელობის ძებნა, რომელიც მოერგებოდა ამ ტერმინის მიერ აღნიშნულ ყველა მოვლენას.¹⁴⁶

ამდენად, არათუ რთული, შეუძლებელიც კი ხდება შევაჯამოთ ტერმინის მნიშვნელობა. მითუმეტეს, რომ ბევრი პოსტმოდერნისტი მწერალი თუ არტისტი უარყოფს, რომ საერთოდ რამე დოქტრინები ან თეორიები გააჩნიათ. თვითონ შეჯამების იდეაც შეიძლება ანტითეზური იყოს პოსტმოდერნიზმთან მიმართებით. თუმცა, როგორც ვხედავთ, ამის მცდელობები მაინც არსებობს, იმისდა მიუხედავად და იმის გათვალისწინებით, თუ რამდენად უცხოა და არაადექვატური პოსტმოდერნიზმისთვის ამგვარი მცდელობის იდეა.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ არ არის მართებული ის მოსაზრება, რომ პოსტმოდერნისტებს, აინტერესებთ რა მხოლოდ ნიშნები და არა საგნები, არაფერი აქვთ სათქმელი ობიექტურობის შესახებ. პოსტმოდერნისტებს გააჩნიათ დამახასიათებელი დამოკიდებულება, კერძოდ კი ის, რომ ყოველი ობიექტი უსაშველოდ, დინამიკურად *კომპლექსურია*...ფენომენის სისტემისა და მისი რეპრეზენტაციის დასრულებულობა და თანმიმდევრულობა შეუძლებელია. ანალიზი არასდროს მთავრდება. შედეგად, პოსტმოდერნისტები აკრიტიკებენ

¹⁴⁶ From modernism to postmodernism, გვ. 1

ერთიანობას, სადაც კი ის, ითვლება, რომ თავს იჩენს: სამყაროს, ცოდნის, საზოგადოების, „მეს“, სიტყვის მნიშვნელობის ერთიანობა... პოსტმოდერნი იღებს ცოდნის, როგორც კონსტრუქციის თეზისს ¹⁴⁷. „კონსტრუქციას“ არ სჭირდება გულისხმობდეს ქმნილებას *ex nihilo*...ცოდნა ყოველთვის ამოუწურავი ფენომენური ან სემიოტიკური კომპლექსურობიდან სელექციას გულისხმობს.

ითვლება, რომ საუკუნის დასასრულის ხელოვნება გამიზნულად ახდენს მოდერნიზმისაგან პრინციპული განდგომის დეკლარირებას. 1979 წელს, პარიზში, პომპიდუს ცენტრში არტისტმა ჰარვე ფიშერმა (Herve Fischer) წარმოადგინა პერფორმანსი, რომლის ფარგლებშიც მან ხელოვნების ისტორიის დასასრული და „პოსტისტორიულ, მეტა-ხელოვნების“ ერაში შებიჯება გამოაცხადა. „წარმოსახვით ჰორიზონტზე პერსპექტიული ქრობის წერტილი მიღწეულია“-წერდა ის თავის წიგნში „L'Histoire de l'art est terminée“, ლინეარული განვითარების ლოგიკა, ხელოვნების ჯერაც დაუწერელი და გაუხორციელებელი ისტორიისაკენ განვითარების ლოგიკა ამოწურულია. „ხელოვნება არ მომკვდარა, ეს მისი ისტორია დამთავრდა როგორც პროგრესი ახლისაკენ“ ¹⁴⁸. ჰანს ბელტინგი შენიშნავს, რომ ფიშერის ამ განცხადებაში „ეპოქის ხედვა მჟღავნდება, ეპოქის, რომელიც ავანგარდის პოზიციას განუდგა და ამ აქტით, ფაქტობრივად არტისტმა ისტორიის მთელი მეცხრამეტე საუკუნის კონცეფციაც უარყო ¹⁴⁹.

თუმცა, ყველაფრის მიუხედავად, მართებული არ იქნება პოსტმოდერნის დადგომა ტოტალურად გავიგოთ. „ისტორია, როგორც უწყვეტი, ისე წყვეტილი კანონზომიერებით ვითარდება-წერს პოსტმოდერნის თეორეტიკოსი-იჰაბ ჰასანი- პოსტმოდერნიზმის ბატონობა დღეს (თუკი ამას ბატონობას დავარქმევთ) არ გულისხმობს, რომ ადრეულმა იდეებმა და ინსტიტუციებმა აწმყოს ფორმირება შეწყვიტეს. მეტიც, ტრადიციები ვითარდება და ცალკეული ტიპებიც ძირეულ

¹⁴⁷ კანტის მოსაზრებიდან გამომდინარე შემეცნება აქტიური, სტრუქტურის მომცველი პროცესია.

¹⁴⁸ Herve Fischer, *L'histoire de l'art est terminée*, Paris: Balland, 1981, გვ. 106

¹⁴⁹ Hans Belting, „The End of the History of Art?“, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987.

ცვლილებებს განიცდიან...ამ გადასახედიდან პოსტმოდერნიზმი შეიძლება მნიშვნელოვან გარდაქმნად მივიჩნიოთ”. ალბათ, ამიტომაც არის პოსტმოდერნიზმის ქრონოლოგიური საზღვრების დადგენა ასეთი რთული და საკამათო საკითხი. როგორც იგივე იჰაბ ჰასანი შენიშნავს: „მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი ერთმანეთისგან რკინის ფარდით ან ჩინური კედლით როდი არიან გამოყოფილნი: ისტორია ხომ პალიმფსესტია, ხოლო კულტურა აერთიანებს წარსულ, აწმყო და მომავალ დროებას.

ხელოვნების სფეროში პოსტმოდერნიზმი „ტრანსავანგარდის“ სახელდებითაა ცნობილი. ეს სახელი, 1980 წელს იტალიელი ხელოვნების ისტორიკოსის, **აკილე ბონიტო ოლივას** მიერ იქნა შემოთავაზებული და, პრაქტიკულად, ტერმინ „პოსტმოდერნს“ უტოლდება. რადგან ავანგარდი ესთეტიკური მოდერნიზმის დევიზია ე.ი. ტრანსავანგარდი ზუსტად მონიშნავს პოზიციას ამ მოდერნის საზღვრებს მიღმა, ამ მოდერნის შემდეგ, პოსტმოდერნულ პოზიციას.

1980–იანი წლებიდან იწყებს სწორედ დასავლური კულტურა მოდერნიდან, ანუ თანამედროვეობიდან, აწმყოდან განდგომას და მზერის წარსულისაკენ მიმართვას. შესაბამისად, ლეგიტიმურობას აღიდგენს ფერწერის, როგორც ხელით წერის მხატვრული პრაქტიკა და ხელოვნების ექსპერიმენტები არამატერიალური სფეროდან (აქ შეგვიძლია გავიხსენოთ რადიკალური კონცეფტუალური პრაქტიკები) კვლავ სასურათე სიბრტყეზე გადაინაცვლებს.

როგორც ლიტერატურასა და არქიტექტურაში, სახელოვნებო პრაქტიკაშიც ასევე ბატონობს პრინციპული პლურალიზმი. ერთადერთი უტოპიური მოდელის უარყოფა და ყოვლმხრივ განსხვავებული სინჯების სიმრავლეზე გადასვლა დამახასიათებელია ხელოვნებაში უახლესი სიტუაციისათვის. სწორედ აქტუალურ ფორმებში ნათელიქმნება განსხვავებულ საწყისთა ტიპობრივი პოსტმოდერნისტული შერწყმა და ურთიერთშედწევა. ტრანსავანგარდი, ავანგარდის საპირისპიროდ,

ლინგვისტური დარვინიზმის ევოლუციონისტური მიმართულებების ფარგლებს გარეთ ოპერირებს, და ემხრობა წარსულის ყველა ენის შექცევადობას¹⁵⁰.

ჟ. ბოდრიარი წერს: „ეს არის ეპოქა, როდესაც ქრება ხელოვნება, რომელსაც ახასიათებს გენიალურობა, ავანტიურულობა, ავანგარდულობა, რომელსაც აქვს შესაძლებლობა შექმნას ილუზია, უარყოს რეალობა და მას დაუპირისპიროს სამყარო, რომელშიც საგნები უმაღლესი თამაშის წესებს, სრულყოფილ გამოსახულებას ექვემდებარებიან. ანუ ქრება ხელოვნება, როგორც სიმბოლური თანხმობა, რაც განასხვავებდა მას ესთეტიკურ ღირებულებათა წმინდა და მარტივი ქმნისგან (ანუ კულტურისაგან), ნიშანთა უსასრულო განვრცობისაგან, წარსული და თანამედროვე ფორმების რეცირკულაციისაგან. ამიტომ აღარ არსებობს არც ძირითადი კანონები, არც განსჯის კრიტერიუმები, არც ტკბობა“¹⁵¹. ბოდრიარის მიხედვით, ხელოვნებამ ვერ შეძლო, თანამედროვე ესთეტიკური უტოპიის შესატყვისად, სიცოცხლის იდეალურ ფორმამდე ამაღლება. ის გაქრა და ადგილი დაუთმო სახე-ხატთა წმინდა ცირკულაციას, გაქრა ტრანსესთეტიკურ ბანალურობაში. კრიტიკულ მოვლენებად ხელოვნებაში მიიჩნევა დადიზმი და დუშამი, როდესაც ხელოვნება უარყოფს ესთეტიკური თამაშის საკუთარ წესებს და შედის სახე-ხატთა ბანალურობის ტრანსესთეტიკურ ერაში. თანამედროვე სამყაროში სახე-ხატთა ქმნის პროცესი არნახული სისწრაფით მიმდინარეობს. თუკი ბაროკო თავბრუდამხვევი ეკლექტური ფორმების გამოყენებით ხელოვნებას ცოცხალ სხეულს უკავშირებდა, თანამედროვეობა არაფრისმთქმელი ხატებების სიმრავლეს ქმნის; მათში მხოლოდ რაღაც უკვე ყოფილის ჩრდილი თუა შემორჩენილი (და არა კვალი) ისინი (მაგალითად, ერთ ფერში შესრულებული აბსტრაქცია) ნათელყოფენ “ყოველგვარი ესთეტიკურის უარყოფას, რომელიც ჯერ კიდევ ხელოვნების სახით ხორციელდება”. ისინი არც არაფერს ფარავენ და არც არაფერს აჩვენებენ. მათში რაღაც უარყოფელი დაძაბულობაა.

ჟ. ბოდრიარისაგან განსხვავებით, ა. ბონიტო ოლივა პოსტმოდერნის ხელოვნებას, ტრანსავანგარდს პოზიტიურ კონტექსტში განიხილავს და თითქოს მის

¹⁵⁰ Achile Bonito Oliva, „Transavanguardia International“, Milano, 1982. გვ. 6

¹⁵¹ Бодрийяр, Ж. „Прозрачность зла“. PDF (თარგმნა ნ.ე.)

ყველა ასპექტს უძებნის გამართლებასა თუ პოზიტიურ კონოტაციას. მის ნაშრომს, სადაც ზოგადად არის მიმოხილული მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებში მიმდინარე სახელოვნებო პროცესები, რომლებსაც ავტორი ტრანსავანგარდს უკავშირებს, თან ერთვის ჯულიო კარლო არგანისა და თვითონ ავტორის საუბარი, სახელწოდებით „ხელოვნება და მოდელთა კრიზისი“¹⁵², სადაც საინტერესოდ იკვეთება განსხვავებულ თვალთახედვათა შეპირისპირება. ტრანსავანგარდის ხელოვნება არგანისათვის კატასტროფის ნიშანია, ოლივასათვის კი – იმედის ნიშანი.

ჯ.კ. არგანის მიხედვით, თანამედროვე ხელოვნება უარყოფს რა ყოველგვარ დაგეგმილობას, უარყოფს საკუთარ ისტორიულ წინამორბედ პოზიციებსა და ასევე ხელოვნების როგორც სამომავლოდ გათვლილი კულტურული პროდუქციის, სამომავლო დიზაინის იდეას, წარმოადგენს თავს, როგორც არადირებულებას¹⁵³. ამის საპირისპიროდ ა.ბ. ოლივა მიიჩნევს, რომ „სინამდვილეში, არსებობს ხელოვნების ნაწარმოების „რბილი“ გეგმა, რადგან ყოველი არტისტი...ყოველთვის მიდრეკილია მოახდინოს ენის ორგანიზება ფორმალურ ჩარჩოში. ამდენად, გეგმა არსებობს, მაგრამ ის „რბილი“, იმ გაგებით, რომ ის არ ეხება და არ განაგრძობს თავის თავს საკუთარი ქმედების არეალის გარეთ ¹⁵⁴ . ოლივა არ იზიარებს არგანის პოზიციას ტრანსავანგარდის ღირებულებითი კატეგორიისაგან დაცლილობის შესახებ. იგი ტრანსავანგარდის ხელოვნებაში ეკლექტიზმის ღირებულებას მოიძიებს ¹⁵⁵ . „ტრანსავანგარდმა იცის ხელოვნების ენათა და მათთან დაკავშირებულ იდეოლოგიათა სემანტიკური კატასტროფის შესახებ - შენიშნავს ავტორი - მან გადაიტანა გამოსახულება შფოთსა და უშფოთველობას, დრამასა და კომედიას, მითსა და ყოველდღიურ ხდომილებას, ტრაგედიასა და ირონიას შორის ურთიერთობის

¹⁵² G.C. Argan, A.B. Oliva, "Art and the Crisis of Models". Transavangarde International. Milano. 1982. გვ. 133-149 (თარგმნა ნ.ე.)

¹⁵³ Giulio Carlo Argan, Achille Bonito Oliva. დასახ. ნაშრ. გვ. 134-135

¹⁵⁴ ნიცშეს მიერ მეტაფიზიკის, ადამიანის მთლიანობისა და ჭეშმარიტების რადიკალური კრიტიკა იქცა სწორედ მოგვიანებით პოსტმოდერნის ამოსავალ წერტილად.

¹⁵⁵ A. B. Oliva, დასახ. ნაშრ. გვ. 140

ველში და მოათავსა ის უფრო დიდი ღიაობისა და ექსპრესიული თავისუფლების მდგომარეობაში, ყოველგვარი გეგმისაგან და აკრძალვისაგან შორს“¹⁵⁶.

პოსტმოდერნის ზოგადი სქემის მოხაზვისა და პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ძირითადი მახასიათებლების წარმოდგენის შემდეგ, ჩვენი მიზანია, გავიაზროთ ეს კულტურული დისკურსი ქართული სახელოვნებო და ზოგადად, კულტურული რეალობის ფარგლებში, უფრო სწორად, მოვახდინოთ აღნიშნული რეალობის პოსტმოდერნისტულ დისკურსში განხილვის შესაძლებლობის გაანალიზება; მოვახდინოთ ჩვენთვის საინტერესო პერიოდის ხელოვნების ზოგადი ტენდენციებისა და ჩვენი საკვლევი საგნის ტრანსავანგარდის ხელოვნებასთან შეპირისპირება. ამდენად, იმის შემდეგ, რაც ზოგადად მიმოვიხილეთ (რამდენადაც ეს შესაძლებელია) დასავლური პოსტმოდერნიზმი და მისი გაჩენის წინაპირობები, შევეცდებით იგივე დისკურსი წარმოვადგინოთ ქართული კულტურული რეალობის მაგალითზეც.

¹⁵⁶ იქვე

§ კულტურული ფონი - პოსტსაბჭოთა რეალობა

მიუხედავად იმისა, რომ მერაბ აბრამიშვილი ე.წ. „ოთხმოციანელთა“ თაობის მხატვარია, მისი მოღვაწეობა თითქმის სამი ათწლეულის მანძილზე გრძელდებოდა. როგორც მისი ნამუშევრების მხატვრული ანალიზისას გამოჩნდა, მხატვრული ფორმა გამუდმებით იცვლებოდა და ვვარაუდობთ, რომ ეს ცვლილებები მისი მსოფლგანცდის ტრანსფორმაციას აირეკლავდა. მისი შემოქმედებითი ძიებები საბჭოთა პერიოდის მიწურულისა და პოსტსაბჭოთა ქართული რეალობის ფონზე მიმდინარეობდა, იმ მრავალმხრივი კრიზისულობის ფონზე, რომელიც მოძრაობისკენ, გამუდმებული ძიებებისკენ მოუხმობდა მხატვარს და ერთგვარ მასტიმულირებელ ვითარებადაც იქცა ამ თაობის წარმომადგენელთათვის. მართალია ქრონოლოგიურად ეს პერიოდი კვლავ საბჭოთა რეჟიმის ხანას ემთხვევა, რამდენადაც საბჭოთა პერიოდის ხელოვნება ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში, მის მიერ ნაკარნახევი და დადგენილი ჩარჩოების ფარგლებში მოქცეულ სახელოვნებო პროცესებს გულისხმობს, 1980-იან წლებში ქართულ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესების იგივე ჩარჩოში განხილვა მართებულად არ გვეჩვენება. ამ თაობის მხატვრები უკვე ხატავენ იმას, რაც მათთვის საინტერესოა და ხატავენ ისე, როგორც სურთ. შესაბამისად, აბრამიშვილის საწყისი შემოქმედებითი ძიებების განმსაზღვრელ ფონად სწორედ პოსტტოტალიტარული კონტექსტი უნდა იქნას

მოაზრებული. მიუხედავად იმისა, რომ მერაბ აბრამიშვილი ალბათ ერთერთი ყველაზე უფრო ასოციალური მხატვარია ამ თაობის მხატვრებს შორის და გარემომცველი სოციალური თუ პოლიტიკური რეალობა პირდაპირ არ ასახულა მის (და არა მხოლოდ მის, არამედ, ზოგადად, ამ თაობის მხატვრების) შემოქმედებაში (განსაკუთრებულად სოციალურად აქტიური ქართული ხელოვნება არც არასოდეს ყოფილა)¹⁵⁷, ცხადია, ირიბი ასახვა მან მაინც ჰპოვა „ოთხმოციანელთა“ ხელოვნებაში, რაც ნამუშევრების თემატიკასა თუ მათ შინაარსობრივ ასპექტებში გამოვლინდა. კრიზისულობის განცდით გაჯერებული, დესტრუქციული, აბსურდული და გაურკვეველი გარემომცველი რეალობიდან გაქცევის სურვილით აიხსნება კიდევ მერაბ აბრამიშვილის ჰარმონიული, მოწესრიგებული და იდილიური სამყაროს, სამოთხის (დაკარგული სამოთხის) სახე-ხატები და ზოგადად, ამ თაობის ხელოვანთა განსაკუთრებული ინტერესი და დამოკიდებულება არამატერიალური, ირაციონალური რეალობისადმი. „80-იანელთა შემოქმედება გაქცევის სურვილის ფეტიშიზაციაა - წერს ბ. წიქორიძე - უფრო სწორედ სხვა, იდეალური სამყაროს შექმნის და მასში „გადასახლების“ სურვილია...პოზიციური მოთხოვნილებაა, გადარჩენის სივრცის შექმნაა, რომელიც ამ მხატვრების პერსონალური, ავტონომიური „სამყაროებით“ არის შედგენილი“¹⁵⁸. ფსიქოლოგიაში აღიწერება ადამიანის კონკრეტული მდგომარეობა (ქცევა), რომელიც ემბრიონულ მდგომარეობაში დაბრუნების მის არაცნობიერ სურვილზე მიანიშნებს. შესაძლოა ეს პირველსაწყისებისკენ მიბრუნება, მის წიაღში ძიებები და მისკენ გამუდმებული სწრაფვა, რაც აბრამიშვილის მხატვრობაში (და ამ თაობის სხვა მხატვრების

¹⁵⁷ 80-იანი წლების შუა ხანებიდან ქართული ხელოვნება სოციალურად თითქოს უფრო მეტად აქტიური ხდება. ეწყობა ახალი ტიპის გამოფენები, პერფორმანსები იმართება ქუჩებში, მიწისქვეშა გადასასვლელებსა თუ ბაზარში. თუმცა ქართველი მხატვრები, ძირითადად, პოსტოტალიტარული სიტუაციის აბსურდულობის აღწერას ახდენენ მეტაფორული ფორმით. თუ ამერიკულ და ევროპულ კონცეფტუალიზმში, magaliTad, ვიეტნამის ომის თემაზე იქმნება საკმაოდ მძიმე ნამუშევრები (მათ შორის, დოკუმენტური კადრების სიმძაფრეზე აგებულიც), ქართულ ხელოვნებაში ვერსად შევხვდებით მსგავს პირდაპირ და მწვავედ კრიტიკულ იმიჯებს. ქართველი არიტისტები ყოველთვის არაპირდაპირი, მეტაფორული ენით საუბრობენ, ყოველთვის ახდენენ რეფლექსირებულის ესთეტიზირებას, თარგმნიან მას ესთეტიკის ენაზე.

¹⁵⁸ მერაბ აბრამიშვილი. ფერწერა. გრაფიკა. 2010, გვ. 7

ნამუშევრებშიც) ვლინდება, ემბრიონულ მდგომარეობაში დაბრუნების ამგვარ არაცნობიერ სურვილად განვიხილოთ და გარემომცველი სინამდვილით გამოწვეული დისჰარმონიით ავხსნათ.

უფრო სიღრმისეულ დონეზე კი, ცხადია, ეს მიბრუნება წარსულისადმი, რელიგიისადმი, ხელოვნების ტრადიციული ფორმებისადმი საკუთარი ისტორიის დაბრუნების, ისტორიაში დაბრუნების, იდენტობის რეკონსტრუქციის, შეიძლება ითქვას, რომ კულტურული თვითგადარჩენის გამიზნული თუ, ხშირ შემთხვევაში, ალბათ, ინტუიციური მცდელობებიც იყო. ზაზა ფირალიშვილი 90-იან წლებს „ილუზიების მსხვერვის ეპოქას“ უწოდებს. იგი წერს: „ჩვენი თაობის, 90-იანელების მთავარი ამოცანა არსებობის შენარჩუნება იყო. ნებისმიერი ხერხი უნდა მოგვეშველიებინა საიმისოდ, რომ მეოცე საუკუნის დასასრულის ისტორიულ ძალებს არ გავენადგურებინეთ ხუთიოდე საუკუნის წინ ქრისტიანობის აღმოსავლურ ფრაგმენტად დარჩენილი ხალხი“¹⁵⁹.

სხვაგან იგივე ავტორი შენიშნავს: „გასული საუკუნის 90-იანი წლები ერთი კითხვით დაიწყო. იგი თავისთავად გაჩნდა და როგორც უნდა გავქცეოდით მას, რომელიღაც ნაპრალში მაინც გამოაღწევდა და გვაიძულებდა, პასუხი გვეძებნა. იგი იმ ეროზიაში იშვა, რომელიც ჩვენს ილუზიებსა და ფანტაზიებში ისტორიაში დაბრუნებამ გააჩინა, „აქ და ახლას“ ტლანქმა ძალმოსილებამ, ულმოვლად, ნაბიჯ-ნაბიჯ რომ გვათავისუფლებდა ილუზიებისაგან და ჰაერში უსაყრდენოდ გამოკიდებულებს სანაცვლოდ არაფერს გვათავაზობდა. და ჩვენც უფრო და უფრო ხშირად ვეკითხებოდით ჩვენს თავს: შეიძლება კი იმ სხეულში, რომელსაც ჩვენი სულიერება ჰქვია, რაიმე მნიშვნელოვანი იშვას? შესძლებს კი ეს სულიერება დღევანდელი სამყაროს ადექვატური ისტორიული ფორმები შექმნას და ამითი დაადასტუროს, რომ...მის არსებობას მნიშვნელობა და საზრისი გააჩნია?“¹⁶⁰. ქართული ხელოვნება ისტორიის ამ ეტაპზე სწორედ სულიერების სივრცეში ახლის

¹⁵⁹ ზ. ფირალიშვილი, „90-იანელის ჩანაწერები“, აფრა, 2016. N22

¹⁶⁰ ზ. ფირალიშვილი, „ქართული კალეიდოსკოპი“, თბ. 2015

დაბადებისაკენ ისწრაფვოდა და ამოსავალ ორიენტირებად საკუთარი წარსული და თანამედროვეობა (თანამედროვე დასავლეთი) დაესახა.

ისტორიის, წარსულის გააზრება, როგორც პოტენციალისა მომავლის კონსტრუირებისათვის, ყოველთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ქართული კულტურისათვის, მაშინაც კი, როდესაც ეს თითქოს მიზანშეწონილი არ უნდა ყოფილიყო. ვგულისხმობ 1910-20-იანი წლების ქართულ ავანგარდულ ხელოვნებას, რომელიც თანამედროვე დასავლური ფორმების შეთვისებასა და დამუშავებასთან ერთად, განსაკუთრებულ აქცენტს სწორედ წარსულზე, ტრადიციაზე აკეთებს, რაც სრულიად უცხო და შეუთავსებელია მოდერნისტული პარადიგმისათვის. შემდეგ სოცრეალიზმის ფარგლებში 30–50-იანი წწ და შემდეგ ისევ, 80-იანი წლების პირველი ნახევრიდან ქართული კულტურა გზის გაგრძელების ნაცად სტრატეგიას ირჩევს: მზერას კვლავ საკუთარი წარსულისაკენ მიმართავს და ამავდროულად, დასავლურ გამოცდილებას იზიარებს). ისტორიის ამგვარი რეცეფცია ქართული კულტურის მიერ ნაციონალური იდენტობის კონცეფციასთან არის გადაჯაჭვული. ზოგადად, „ნაციონალური, როგორც გარკვეული სტრუქტურული და სემანტიკური ერთობა სამხრეთ კავკასიის რეგიონის კულტურაში ისტორიულად უმძიმეს პირობებშიც კი, მეტ-ნაკლები ძალით ინარჩუნებდა კულტურის განვითარების მამოძრავებელი ძალის ფუნქციას“¹⁶¹.

ტოტალიტარული რეჟიმის მიერ დამკვიდრებული მხატვრული თუ კულტურული კლიშეებისა და სტერეოტიპული მოდელების წინააღმდეგ გალაშქრებას მკვეთრი, რადიკალური პროტესტის სახე არასდროს მიუღია საქართველოში. ცხადია, ამის შესაძლებლობა კონკრეტულ დრომდე არც იყო, თუმცა მოგვიანებითაც, საკმაოდ იშვიათი იყო რადიკალური ჟესტები. პირველ ამგვარ განდგომად შეიძლება განვიხილოთ 1950-იან წლებში მოღვაწე მხატვრების (ზ. ნიჟარაძე, ე. კალანდაძე, ჯ.

¹⁶¹ ნ. შერვაშიძე, „პოსტმოდერნისტული ხელოვნების პრე-ისტორიის ზოგადი მიმოხილვა და მისი განვითარების წინაპირობები ტრანსკავკასიის რეგიონში“, ამირანი-კავკასიოლოგიის სამეცნიერო-კვლევითი საზოგადოებრივი ინსტიტუტის მოამბე. VIII. მონრეალი-თბილისი. 2003. გვ. 197-209

ხუნდაძე და სხვ.) შემოქმედება, რომლებიც განსხვავებული მხატვრული ამოცანებით დაინტერესდნენ და შეეწინააღმდეგნენ თავსმოხვეულ იდეოლოგიურ ჩარჩოებს.

ქართულ ხელოვნებაში პოსტმოდერნული კულტურული სივრცისთვის ნიადაგის შემქმნელად სწორედ 1950-იანი წლების მხატვრულ პროცესებს მიიჩნევენ, როდესაც ქართული სახვითი ხელოვნება, გარკვეული ინტერვალის შემდეგ (1910-20-იანი წლები), ისევ მჭიდროდ დაუკავშირდა ევროპულ კულტურულ ტრადიციას... ქართული ხელოვნება განვითარების ახალ ეტაპზე გადავიდა. ეს იყო გარკვეული გარდამავალი რგოლი 10–20-იანი წლების ქართული მოდერნისტული ხელოვნებიდან 30 წლიანი წყვეტილის გამოტოვებით 80-იანი წლების ქართული პოსტმოდერნისტული კულტურული სივრცის განვითარებისათვის ნიადაგის შესაქმნელად“... ე.წ. „გაბრაზებული თაობის“ მსოფლმხედველობა და კულტურა, შეურიგებლობის, დაუმორჩილებლობის, კონცეპტუალურ–ფორმალური ნოვაციის ნიშნით გაერთიანებული, რომელიც საბჭოთა სივრცეში სოციალისტური აგრესიის, ხოლო დასავლეთში ბურჟუაზიული თვითკმაყოფილების საპასუხოდ შეიქმნა, ხელოვნების განვითარების სრულიად სხვა გზას დაადგა და 80-იან წლებში თავად გამოიწვია უკუპროტესტის მოვლენა, რომელიც პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიის და კულტურის (პოსტმოდერნისტული ეპოქის) დასაწყისის მიზეზი გახდა“¹⁶².

თუმცა, შეიძლება ითქვას, რომ ეს ძიებები ნოვატორული, მკვეთრად ეპატაჟური და თვალშისაცემი მხოლოდ ფორმის თვალსაზრისით იყო და მხოლოდ ამდენად გააჩნდათ სოციალური დატვირთვა, ხოლო რაიმე საზრისობრივად ახალი ვერ შემოიტანეს კულტურის ქსოვილში. ამ კუთხით შეგვიძლია ავთო ვარაზისა და თემო ჯაფარიძის შემოქმედება განვიხილოთ, მათ ნამუშევრებში თავჩენილი მსოფლმხედველობრივი ასპექტები სრულიად განსხვავდებოდა დამკვიდრებული იდეოლოგიისაგან და გააჩნდათ გარკვეული სოციალური დატვირთვა იდეოლოგიური პროტესტის დონეზე. ანუ შეიძლება ითქვას, რომ 1960-იანი წლების ბოლოს ქართულ ხელოვნებაში ა. ვარაზისა და თ. ჯაფარიძის შემოქმედების სახით,

¹⁶² ნ. შერვაშიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 206

იდეოლოგიის წინააღმდეგ მიმართული ერთგვარი საპირისპირო პოზიცია დაფიქსირდა.

პოსტსაბჭოთა თუ ანტისაბჭოთა კულტურის რეფლექსირების მცდელობებისას გარკვეულ ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ კონტრკულტურული პროცესები აქტიურად მიმდინარეობდა საქართველოში და ეს პროცესი განსაკუთრებით მძაფრი იყო საუკუნის 80-90-იან წლებში. ამ თემას მიეძღვნა სპეციალური გამოცემა (კონტრკულტურა საქართველოში. 1960/80 -იანი წლები. ასოციაცია ინტერკულტურა. თბილისი. 2000), სადაც ერთერთი ავტორი შენიშნავს:

„საბჭოთა კულტურაში“ ეს პროცესი ანტიკულტურიდან გამოხსნისა მეტად ხანგრძლივი და მტკივნეული, მაგრამ ამავე დროს, საინტერესოც აღმოჩნდა და საბოლოოდ დასრულდა 90-იან წლებში ტოტალიტარული სისტემის მოსპობასთან ერთად“¹⁶³.

მაგრამ იყო თუ არა ეს გააზრებული და თანმიმდევრული პროცესი? შეგვიძლია თუ არა მართლაც ვისაუბროთ კონტრკულტურაზე, როგორც იდეოლოგიის წინააღმდეგ მიმართულ მწვავე და რაციონალურად გაფორმებულ რეაქციაზე საქართველოს რეალობაში საერთოდ? ჰქონდა ამ პროცესებს მსგავსი მასშტაბი, როგორც მაგალითად, რუსეთის სინამდვილეში?

ნ. შერვაშიძე თანამედროვე რუსულ ხელოვნებაში ამ პერიოდში მიმდინარე პროცესებთან დაკავშირებით წერს: 1974 წლის „ბულდოზერის გამოფენის“ შემდეგ

¹⁶³ ჯ. კამია, „კულტურა და კონტრკულტურა საქართველოში“. კონტრკულტურა საქართველოში. 1960/80 -იანი წლები. გვ.9. ასოციაცია ინტერკულტურა. თბილისი. 2000 (ანტიკულტურად ავტორი მოიზარებს ნაციონალ-სოციალისტურ და კომუნისტურ კულტურას, როგორც იდეოლოგიზირებულ კულტურას: რამდენადაც „კულტურა, როგორც გახსნილი მატრიცა ღირებულებებისა, რომელიც ოპერირებს სიმბოლური ღირებულებებით და ნიშნებით, ეწინააღმდეგება იდეოლოგიზაციას“. ამ თვალსაზრისით, ტოტალიტარული რეჟიმები დეკულტურიზაციის ფორმებს წარმოადგენენ, ხოლო მათ მიერ შექმნილი „კულტურები“- ანტიკულტურას („მითოკლასიციზმი“, „სოცრეალიზმი“ უკვე დაფუძნებულ „სკანდალურ კულტურასთან“ რეაქციული მიმართებით ანტიკულტურულ ფორმებს წარმოადგენდნენ).

აშკარა გახდა, რომ შეიქმნა „ალტერნატიული მხატვრული სამყარო, რომელიც დაუპირისპირდებოდა საბჭოთა საზოგადოების ტრადიციებსა და ნორმებს...ანტაგონიზმი გამოიხატებოდა აზროვნებისა და შემოქმედების ნებისმიერ სფეროში—იდეოლოგია, სიუჟეტი თუ ფორმალური მხარე – ეს იყო თვისობრივად თუ ხარისხობრივად სრულიად ახალი მოვლენა, რომელმაც ხელი შეუწყო ზოგადკულტურული მხატვრული მიმდინარეობების თანადროულ ჩასახვასა და განვითარებას პოსტსაბჭოთა კულტურულ სივრცეში“. აქვე შევნიშნავთ, რომ რუსულ ხელოვნებაში 1970-იანი წლებიდან იკვეთება სრულიად ახალი მიმდინარეობა, რომელიც „თითქოს ემიჯნება ნონკონფორმისტული ხელოვნების მხატვრულ-სახეობრივ სტრუქტურებს. სიახლე განისაზღვრება წარსული ხელოვნების თითქოს თავიდან „აღმოჩენილი“ არქექტიპული სახე-სიმბოლოებით გატაცებით, კულტუროლოგიური კომენტარებით დატვირთული თემითა და მხატვრული ფორმით. ეს რადიკალური სახეცვლილება გარკვეულწილად გამოწვეული იყო იმ მიზეზის გამო, რომ 80-იანი წლების დასაწყისში რუსულმა ნონკონფორმიზმმა დაკარგა თავისი სიმწვავე და პოლიტიკურ-სოციალური აქტიურობა...კონცეფტუალური თუ ნიშნობრივი წყობის ექსპერიმენტულობამ უკვე თვითმიზნური სახე შეიძინა. პოსტმოდერნისტული კულტურა უეჭველად იყო მხატვრული რეაქცია კონტრ-კულტურაზე. რუსული პოსტმოდერნისტული ხელოვნების განვითარება გარკვეულწილად გამოიწვია საზოგადოების იმედგაცრუებამ გორბაჩოვის პერესტროიკის ილუზიებში, რამაც თავისი შედეგი გამოიღო. პოლიტიკური აქტივობის, დისიდენტობის პერიოდი შეიცვალა საზოგადოების წრეებში პასიურობის, აპათიისა და გულგრილობის განწყობით“. მკვლევარი „პერესტროიკის“ პერიოდისა და პოსტსაბჭოთა რუსეთში პოსტმოდერნისტული კულტურის განვითარების ლოგიკურობას ჟან ბოდრიარისეული პოსტმოდერნისტული ეპოქის სიტუაციური ანალიზის ფონზე ადასტურებს და შენიშნავს, რომ საზოგადოების წინაშე იდგა „მხატვრული და ფილოსოფიურ-მსოფლხედველობითი პარადიგმების ცვლის აუცილებლობა. ამ ცვლილებებმა მოიცვა როგორც ხელოვნება, ისევე თანამედროვე ყოფის ნებისმიერი სფერო. რუსულ სინამდვილეში საზოგადოებრივ-ეკონომიკური ფორმაციის,

ტოტალიტარული იმპერიის დაშლის პირობებში ეს მოვლენა გამაფრებული იყო. ისევე, როგორც მთელი დასავლური სამყარო, რუსეთიც აღმოჩნდა ორგანოს შემდგომ სიტუაციაში...ტოტალურ აკრძალვებს მოჰყვა ტოტალური თავისუფლება. ბოდრიიარის განმარტებით, თავისუფლება (პოლიტიკური, სექსუალური, კულტურული და სხვა) გახდა თვითმიზანი...თავისუფლებისადმი შეუზღუდავ სწრაფვას სამყარო ახალ ორგანიზმად მიჰყავს¹⁶⁴.

იმავე ზემოთაღნიშნულ კრებულში, რომელიც ქართულ კონტრკულტურას ეხება, ი. ზაუტაშვილი შენიშნავს: „70-იანი წლების დასაწყისში ჩვენ შეპყრობილნი ვიყავით შეგრძნებით, რომ ვიმყოფებით ახალი აღმოჩენების წინაშე... ჩვენს მიერ (ი.ზაუტაშვილი, გ. ეძგვერაძე) კონცეპტუალიზმის და მინიმალიზმის ესთეტიკის და თეორიის საფუძველზე იქნა შემუშავებული ერთ-ერთი პირველი მანიფესტი „ინტიმური კონცეპტი“ და „ინტიმური აქცია“...ბევრი ჩვენთაგანისთვის ეს იყო მიება, ახალი ესთეტიკის და ტექნოლოგიების ათვისება და თვითგამოხატვა“¹⁶⁵.

მიუხედავად იმისა, რომ ნამდვილად არსებობდა ოფიციალური წრებიდან წამოსული გარკვეული ზეწოლა (1974 წელს პირველი არაოფიციალური გამოფენა მოაწევს ი. ზაუტაშვილმა და გ. ეძგვერაძემ. მეორე არაოფიციალური გამოფენა 1975 წელს, გახსნიდან რამდენიმე დღეში დარბეულ იქნა. მესამე არაოფიციალური გამოფენა სუკ-ის, მხატვართა კავშირის და კულტურის სამინისტროს მცდელობით ვერ მოეწყო. მონაწილეების მიერ შექმნილი აფიშები დააპატიმრეს), ალბათ ამ ხელოვნებას მაინც ვერ ვუწოდებთ „ამბოხებულს, დეკლარაციულს და მომთხოვნს“¹⁶⁶, რამდენადაც ალტერნატიული ფორმებით თვითგამოხატვა არ იძენდა მასშტაბურ

¹⁶⁴ ნ. შერვაშიძე-პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ჩასახვის წინაპირობები და მისი განვითარების ზოგიერთი ტენდენცია თანამედროვე რუსულ ხელოვნებაში. ამირანი-კავკასიოლოგიის სამეცნიერო-კვლევითი საზოგადოებრივი ინსტიტუტის მოამბე. VIII. მონრეალი-თბილისი. 2003. გვ. 210-226

¹⁶⁵ ი. ზაუტაშვილი-„თავისუფლებით ინსპირირებული აუცილებლობა“. კონტრკულტურა საქართველოში. 1960/80-იანი წლები. გვ.-57-58

¹⁶⁶ იქვე

ხარისხს, არ ხდებოდა მასიურად ამ იდეების გაზიარება და რეალურ სურათს, რეალურად, არ ცვლიდა.

მაგალითად, ამ პერიოდში ქართველი არტისტების მიერ მეტწილად ინტუიციური მიგნებებისა და ძიებების საფუძველზე განხორციელებული კონცეპტუალური და მინიმალური ხელოვნების პრაქტიკა უმეტესწილად, იმეორებს ადრეული კონცეფტუალიზმის ვიზუალურ გამომსახველობას და ტვირთავს მას ლოკალური პოლიტიკური და სოციალური კონტექსტისათვის აქტუალური შინაარსით. თუმცა ნეოკონცეფტუალიზმისაგან განსხვავებით, რომელიც ასევე იგივე გამომსახველობას იყენებს, ოღონდ უფრო დატვირთულია სოციალური და პოლიტიკური იდეოლოგიური საკითხებით, ჩვენს შემთხვევაში ხელოვნება არ მისულა ცინიკურ მატერიალიზმსა და ფასეულობათა აგრესიულ ნგრევამდე. აქ მიუხედავად გარკვეული მცდელობებისა, არანაირი დეკონსტრუქციის, დემისტიფიკაციისა და დემითოლოგიზაციის პროცესები არ განხორციელებულა, ეს ექსპერიმენტები კულტურის ღრმა შრეებამდე არ განვრცობილა და ცნობიერების ზედაპირზე დარჩა¹⁶⁷.

ცხადია, პოსტმოდერნიზმი დასავლური მოვლენაა, ლოგიკურად ამოზრდილი იმ მრავალსაუკუნოვანი კულტურული წანამძღვარებიდან, რაც დასავლურ კულტურას გააჩნია და თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ დასავლეთისთვის კანონზომიერი პროცესები საქართველოსთვის არ შეიძლებოდა ამგვარი ყოფილიყო (ისევე, როგორც სხვა მიმდინარეობათა აღმოცენება, რადგან ქართულ კულტურასა და ცნობიერებას არ შეუქმნია, არ გამოუცდია რენესანსი და არ გაუვლია რთული და წინააღმდეგობებით სავსე გზა რენესანსიდან თანამედროვეობამდე. ამდენად, ალბათ ქართული პოსტმოდერნიზმის ცნება მხოლოდ პირობითად უნდა გავიგოთ¹⁶⁸). ლიტერატურის კრიტიკოსი ნ. მუზაშვილი ამგვარ პირობითობაზე შენიშნავს და დასძენს, რომ

¹⁶⁷ ნ. ებანოიძე, კონცეფტუალური ხელოვნება საქართველოში 1980-90-იან წლებში. ACADEMIA, 4/2015. გვ. 152-159

¹⁶⁸ გ. ალხაზიშვილი, ნ. მუზაშვილი—ქართული პოსტმოდერნი და ქართული დეკონსტრუქცია. ელექტრონული ბიბლიოთეკა: www.lib.ge

„ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეების მიერ ერთ დროს განხორციელებული დაჟინებული მცდელობანი, რადაც არ უნდა დასჯდომოდათ კლასიციკლური ესთეტიკა აღმოეჩინათ ჩვენს ლიტერატურაში, რათა მერე ისევ მომხდარიყო მისი რომანტიზმით ჩანაცვლება, როგორც ეს დასავლურ კულტურაში მოხდა. ამიტომაც ჩვენებური რომანტიზმი, რეალიზმი, მოდერნიზმი თუ პოსტმოდერნიზმი ძალზე თავისებური მოვლენები, რომელთაც ხშირად გარეგნული მსგავსებისა და სახელის გარდა თითქმის არაფერი აქვთ საერთო მათ დასავლურ პირველწყაროსთან...მსგავსება მხოლოდ ზედაპირით შემოიფარგლება“.

თუმცა, ითვლება, რომ (ცხადია, ამ მოვლენის დასავლურ და ჩვენებურ ვარიანტებს შორის განსხვავებების გათვალისწინებით) „განსხვავებით სხვა ესთეტიკური მიმდინარეობებისაგან, პოსტმოდერნიზმი ჩვენში მხოლოდ მოდის ანაბარა არ დარჩენილა. საქართველოში მან ნამდვილად იპოვა საკუთარი, დასავლურისგან რადიკალურად განსხვავებული საფუძველი“¹⁶⁹. მართლაც, 1980–იანი წლებიდან მოყოლებული, ქართულ კულტურულ სივრცეში თავჩენილი სოციო–კულტურული კრიზისი¹⁷⁰ ბადებს ისეთ რეალობას, რომელსაც ძალიან მკაფიო მსგავსებები ახასიათებს პოსტმოდერნისტულ დისკურსთან. ამდენად, თითქოს ამის კულტუროლოგიური საფუძველი ნამდვილად არსებობდა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგების ფარგლებში განიხილავენ კიდევ „ქართულ პოსტმოდერნს“.

¹⁶⁹ გ. ალხაზიშვილი, ნ. მუზაშვილი, დასახ. ნაშრ.

¹⁷⁰ რამდენადაც სოციო–კულტურული კრიზისი გულისხმობს „ლოკალური სოციო–კულტურული სისტემის, მისი სხვადასხვა ქვესისტემების ფუნქციონირებაში შეთანხმებულობისა და ურთიერთდამოკიდებულების, მის კომპონენტებს შორის ურთიერთკავშირის ეფექტურობის სტრუქტურული მოწყობის ბალანსის რღვევა, რაც საბოლოოდ მიდის საზოგადოების სოციოკულტურულ ინტეგრირებულობისა და კონსოლიდირების ხარისხის დაქვეითებამდე, კულტურის ნორმატიულ–რეგულატორული ფუნქციის დეგრადაციამდე, მისი შესაბამისი მექანიზმების რღვევამდე“, ხოლო ჩვენში ამგვარი პროცესის ნიშნები უდავოა, იმ პერიოდის პროცესების დასახასიათებლად ეს განსაზღვრება მართებული უნდა იყოს.

პოსტმოდერნიზმის ნიშნებს ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდის ქართულ ხელოვნებაში ვხედავთ. ასეთ შემთხვევებად, ორმაგი კოდირებისადმი მიმართვის, კლასიკის პაროდიული ადაპტაციის, კარნავალური ესთეტიკის შემოტანის თვალსაზრისით, განიხილება: თეატრში–მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლი „ჭინჭრაქა“. მოგვიანებით, რობერტ სტურუას საეტაპო სპექტაკლები: „ხანუმა“, „ყვარყვარე“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „რიჩარდ მესამე“ და სხვა.

მსგავს მახასიათებლებს ვხვდებით იმ პერიოდის ქართულ კინოშიც: გია დანელიას ფილმები „არ დაიდარდო“ და „ქინძამა“; ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „ცისფერი მთები“, „შერეკილები“; ოთარ იოსელიანის „პასტორალი“ (აქაც ორმაგი კოდირების სისტემა განიხილება) და მისივე გვიანი პერიოდის, „ფრანგული“ ფილმები (კარნავალური ესთეტიკის სიუხვით). ასევე, უდავოდ, პოსტმოდერნისტულია რეზო გაბრიადის მთელი შემოქმედება: პროზა, თეატრი და მხატვრობა.

რაც შეეხება ლიტერატურას, ამ სფეროში ყველაზე უფრო მრავლად არსებობს ზოგადკულტუროლოგიური პროცესების გააზრების მცდელობები (ზ. ქარუმიძე–„პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი“, ნ. მუზაშვილი–„ქართული პოსტმოდერნიზმი“, გ. ალხაზიშვილის მოსაზრებები და სხვა). პოსტმოდერნისტული ტენდენციების გაჩენაზე ლიტერატურაშიც უკვე 1980–იანი წლებიდან საუბრობენ, კერძოდ კი ამ კონტექსტში ლიტერატურათმცოდნეები განიხილავენ გურამ დოჩანაშვილის, ოთარ ჭილაძის, ჯემალ ქარჩხაძის, ნაირა გელაშვილის, მოგვიანებით კი – აკა მორჩილაძის¹⁷¹ პროზაულ ნაწარმოებებს¹⁷². პოეზიაში – ბესიკ ხარანაულის შემოქმედებას.

¹⁷¹ აკა მორჩილაძის პროზა ძველი თბილისის ნოსტალგიურობით გაჯერებული პაროდიული ინტერპრეტაციაა, ინტერტექსტუალური თამაში გარდასული დროის ენითა და პერსონაჟებით, გარეშე ტექსტების დეკონსტრუქციით აგებული ახალი სამყარო.

ქართულ მხატვრობაში პოსტმოდერნისტული ტენდენციები ასევე 1980–იანი წლების დასაწყისიდან შეინიშნება. თუმცა ეს პროცესები ჯერ კიდევ არ არის სათანადოდ გაანალიზებული. მათი გაცნობიერების მცდელობები აქა–იქ გვხვდება ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო ტექსტებში¹⁷³. თუ „ოთხმოციანელთა“ შემთხვევაში პოსტმოდერნიზმის ნიშნებზე შეიძლება საუბარი, 90–იანი წლებიდან ქართველი არტისტების შემოქმედებაში უფრო თვალშისაცემი და ფართო მასშტაბისაა ტრანსავანგარდის ხელოვნებასთან კავშირები¹⁷⁴. ამ პერიოდის მხატვრობის შესახებ კარლო კაჭარავა შენიშნავდა, რომ: „ის, რასაც ქართულ ავანგარდს ვუწოდებთ, თითქმის მთლიანად პოსტმოდერნისტულ იერს ატარებს“¹⁷⁵.

გ. ბულაძე, რომელიც აღნიშნული პროცესების ერთერთი მთავარი მონაწილე იყო, წერს: „...პოსტმოდერნული სიტუაცია ქართულ მხატვრობაში 80–იანი წლების დასაწყისიდან დაფიქსირდა...სწორედ ამ გარდამავალ პერიოდში ჩვენში შევეცადეთ შეძლებისდაგვარად შეგვემუშავებინა ნეორომანტიკულ–ექსპრესიონისტული ორიენტირი, ჩამოგვეყალიბებინა სამოქმედო პარამეტრები, შეგვემუშავებინა

¹⁷² ლ. მირცხულავა, „პოსტმოდერნისტული ტენდენციები 20–ე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ პროზაში“, სკვალისფიკაციო ნაშრომი ფილოლოგიის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად, თბილისი, 2009.

¹⁷³ მაგალითად, ქ. კინწურაშვილი პოსტმოდერნისტული პარადიგმის ფარგლებში განიხილავს ირაკლი ფარჯიანის მხატვრობას თავის წერილში „ირაკლი ფარჯიანი–პოსტმოდერნისტი სკრიპტორი“ (ლიტერატურა და ხელოვნება, 2000), იგივე ავტორი შენიშნავს ფარჯიანის აბსტრაქციების მთელი არსისა და ფილოსოფიის პოსტმოდერნულობის შესახებ („აბსტრაქცია–დაშლილი სამყაროს აწყობის ცდა“, ლიტერატურა და ხელოვნება, 2006, №6, გვ.70–75), ასევე იგივე ავტორი გოგი–ალექსი მესხიშვილის მხატვრობას პოსტმოდერნისტული ხელოვნების კონტექსტში განიხილავს („აღმნიშვნელის და აღნიშნულის, ნიშნის შესახებ პოსტმოდერნულ ხელოვნებაში“, ლიტერატურა და ხელოვნება, 2009, №2, გვ.75–83); ხელოვნებათმცოდნე ნანა შერვაშიძე შენიშნავს მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში გამოვლენილი პოსტმოდერნული დისკურსისათვის დამახასიათებელი ნიშნების თაობაზე (მერაბ აბრამიშვილი, მხატვრის ალბომი, 2010). იგივე ავტორს ეკუთვნის წერილი „პოსტმოდერნისტული ხელოვნების პრე–ისტორიის ზოგადი მიმოხილვა და მისი განვითარების წინაპირობები ტრანსკავკასიის რეგიონში“, (ამირანი, კავკასიოლოგიის საერთაშორისო სამეცნიერო კვლევითი საზოგადოების ინსტიტუტის მოამბე, ტ. VIII).

¹⁷⁴ ამ პერიოდის ქართველი არტისტების (თემურ ჯავახიშვილის, მიხეილ შენგელიას, დავით ალექსიძის, მიხეილ გოგრიჭიანის, ნიკო ცეცხლამიძის და კონსტანტინე სულაბერიძის) შემოქმედების ტრანსავანგარდის ფარგლებში განხილვას ეძღვნება დ. ხოშტარიას წერილი: „ტრანსავანგარდი და ქართული მხატვრობა (წინასწარი შენიშვნები)“, (ლიტერატურა და ხელოვნება, 1998, №1).

¹⁷⁵ კ. კაჭარავა, „ქართული ავანგარდი“, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1990, №1. გვ.274

კონცეპტუალურად კარგად გათვლილი პროგრამა. ამ პერიოდიდან იღებს სათავეს ჩვენეული პოსტმოდერნული რეტროსპექტირების, ისტორიულ-ტექსტუალური სახეებით კითხვის განსაკუთრებული მეთოდი, რომლის დაფუძნებისა და განხორციელების მაგალითებს წლების განმავლობაში ვხვდებოდით. მე მგონია, რომ ქართულ მხატვრობაში პოსტმოდერნისტული ტენდენციები თავდაპირველად სწორედ ისტორიულ-რომანტიკული რეტროსპექტირების გზით გამოვლინდა. ეს გახლდათ ისტორიულ-კულტურული თემით ვარიაციების მცდელობა, ზოგადად ისტორიული თემის კონცეპტუალურად დამუშავების მცდელობა და, ასევე, წმინდა წყლის კონცეპტუალიზმიც, რომელიც თანდათანობით ზოგადი პოლისტილისტიკური, პლურალისტური ფორმალური თავისუფლების ფონზე ნეორომანტიზმად და შემდგომში განსაკუთრებული სახის ტრანსავანგარდის, უფრო კონკრეტულად – ცხელი ტრანსავანგარდის, ე.ი. სასურათე სიბრტყეზე დატანილი გამოსახულების ტიპის მხატვრობის სახით ჩამოყალიბდა, რომლისთვისაც არც რემინისცირების და ირონიის მეთოდი იყო უცხო...“¹⁷⁶.

ამგვარი წარსულისაკენ მიბრუნება საერთოდაც ტიპიურია პოსტმოდერნიზმის ცნობიერებისათვის. როგორც უმბერტო ეკო შენიშნავს: „...მოდერნზე პოსტმოდერნისტული პასუხი წარსულის აღიარებაა, რადგან მისი განადგურება შეუძლებელია. ვინაიდან წარსულის განადგურებას დუმილი მოჰყვება ¹⁷⁷. ის ახლებურად უნდა გავიაზროთ, ირონიით და არა გულუბრყვილოდ, უმანკოდ...“.¹⁷⁸

სწორედ წარსულის ახლებურად გააზრებას და მისი საშუალებით ხელოვნებისათვის ახალი კონცეპტუალური საფუძვლის მოძებნას ცდილობს მხატვართა ნაწილი 20-ე საუკუნის 80-იან წლებში.

„კონცეპტუალური თუ ფორმალურ-სახეობრივი თვალსაზრისით, „ოთხმოციანელთა“ „გარღვევა“ ჯერ კიდევ საბჭოთა რუტინულ სივრცეში უკვე

¹⁷⁶ გ. ბულაძე, „პოსტმოდერნის შესახებ“

¹⁷⁷ უ. ეკო ამგვარ დუმილს განიხილავს, როგორც ავანგარდის განვითარების შედეგს და მოჰყავს მაგალითები: ლიტერატურაში დისკურსის სრული ნგრევა ბეროუზის კოლაჟებამდე, სუფთა ფურცლის დუმილამდე; მუსიკაში – ატონალურობიდან ხმაურზე და ბოლოს აბსოლუტურ სიჩუმეზე გადასვლა, ჯონ ქეიჯის ადრეული პერიოდის სახით.

¹⁷⁸ უ. ეკო, პოსტმოდერნი, ირონია, სიამოვნება, „ვარდის სახელი“. გვ. 728-734

თანამედროვე დასავლური ხელოვნების კონტექსტში ვითარდება. პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ძირითადი პოსტულატები აშკარად და ორგანულად განსაზღვრავს ქართული ხელოვნების განვითარების ძირითად ტენდენციებს. სახვითი ენა ეყრდნობა სამყაროს ისეთ აღქმას, სადაც აქცენტები წარსულის ხელოვნების, რელიგიისა თუ მითის გათვალისწინებით არქეტიპულობაზე, კულტურულ კოდირებაზე კეთდება...“¹⁷⁹.

ამგვარი კულტურული კოდირების სისტემაა ირაკლი ფარჯიანის მთელი შემოქმედება, რომელიც მხატვრის ძიებების – შუა საუკუნეების სვანეთის კედლის მხატვრობის სახეებითა და ეზოთერული ცოდნით შთაგონებული სრულიად ორიგინალური, შთამბეჭდავი მხატვრული სამყაროს პრეზენტაციას წარმოადგენს. ასევე, ისტორია საკვანძო თემაა ლევან ჭოდოშვილის შემოქმედებაში. წარსული, როგორც კონცეფცია და ინსპირაციის წყარო მისი მხატვრობის მნიშვნელოვანი ელემენტია. ძველი ფოტოსურათების საშუალებით წარსულის, „აწმყოთი დატვირთული წარსულის“ (რობესპიერი), მისი „სულის“, მისი ღირებულებების რომანტიკული სურათის აღდგენისას ჭოდოშვილი ახდენს ისტორიული ხდომილებების ინტერპრეტაციას, სძენს მათ ახალ შინაარსს და ტრადიციას ახალი სოციალური კონცეფციით ტვირთავს.

ორმაგი კოდირება, ციტაცია – პოსტმოდერნიზმის ეს პოსტულატები ნათლად იკითხება აბრამიშვილის შემოქმედებაშიც. სწორედ რომ იკითხება, რადგან მთელი მისი შემოქმედება ნიშნებით კონსტრუირებული რთული და ღრმა ტექსტია¹⁸⁰. ეს მომენტიც ავტორის, როგორც სკრიპტორის პოსტმოდერნულ პოზიციას შეესაბამება. მხატვარი არ თამაშობს ფორმაზე და ფორმით, არამედ ფორმა, ფორმის სრულყოფის ხანგრძლივი პროცესი აქ შინაარსის გამოხატვას ემსახურება, საზრისის ფორმირების

¹⁷⁹ ნ. შერვაშიძე, მერაბ აბრამიშვილი, მხატვრის ალბომის ტექსტი. 2010. გვ. 3

¹⁸⁰ კულტურის სემიოტიკაში, ტრადიციული, ფილოლოგიური გაგების საპირისპიროდ, ტექსტად მიიჩნევა ყველა არტეფაქტი, რომელიც არის კოდირებული შეტყობინების მატარებელი. დღეს ტექსტის გაფართოებული ცნება გამოიყენება სხვადასხვა მედიასთან – ენა, ხელოვნება, არქიტექტურა, მუსიკა და სხვა – მიმართებით. ამერიკელი ანთროპოლოგი კლიფორდ გირცი ტექსტებად განიხილავდა კულტურებს, ხოლო ტექსტებს – კულტურის მატარებელ ერთეულებად. თუ დავუშვებთ, რომ კულტურა წარმოიქმნება ტექსტებში, მაშინ ყველა ტექსტი თანაბრად მნიშვნელოვანია და ანალიზს საჭიროებს. (ლ. ცაგარელი, „კულტურის კვლევების შესავალი“. თბ. 2016. გვ. 22)

პროცესს ეტაპობრივად აირეკლავს და დაკავშირებულია ინტერპრეტაციასთან. ინტერპრეტაციისთვის მთავარი ტექსტი კი მერაბ აბრამიშვილისთვის რელიგიური (თუ სულიერი) ტექსტია. შემთხვევით არ გადაწერს მხატვარი თავისი დიდი ზომის სურათზე „აპოკალიფსი“ ნაწყვეტს იოანეს სახარებიდან, ბიბლიური სიუჟეტების მისეული ვიზუალური ინტერპრეტაციებიც (სხვადასხვა ეპიზოდი როგორც ძველი, ისე ახალი აღთქმიდან, რომელთაგან ზოგი სერიებად იქცევა) ამ ტექსტის წაკითხვისა და გააზრების გაუთავებელი მცდელობებია. აბრამიშვილისთვის (ისევე როგორც ამ თაობის სხვა მხატვრებისთვის) ასე დამახასიათებელი რომანტიკული დამოკიდებულება წარსულისადმი, რაც სინამდვილისაგან გაუცხოებას და რეალობისაგან გაქცევის მძაფრ მისწრაფებასაც გულისხმობს, ასევე წარმოაჩენს ტრანსცენდენტულის წვდომის, მასზე მინიშნების დაჟინებულ მცდელობას, კვლავ პოსტმოდერნის ხელოვნებასთან ნახულობს საერთოს. „პოსტმოდერნიზმის ერთადერთი მკურნალი – წერს უმბერტო ეკო – რომანტიზმის განუკურნებელი სენია“¹⁸¹. რადგან „წარსულის განადგურებას დუმილი მოჰყვება“, რადგან სივრცის (ცნობიერების) მხოლოდ ფორმით შევსებას სიცარიელე მოჰყვება. ამავე დროს, მერაბ აბრამიშვილი ტექსტს არ „გადაწერს“. თითქოს მისი მრვალჯერ „წაკითხვით“ ის საკუთარ, სრულიად ახალ ნარატივს ქმნის, რომელიც ბოლოს არღვევს მისივე ენის ლიმიტებს და სამყაროს უსაზღვროდ აფართოებს. საბოლოოდ კი, მხატვარი ახდენს ახალი პარადიგმის კონსტრუირებას, რომელიც მზერას უკვე არა წარსულისკენ, არამედ მომავლისკენ მიმართავს და მომავლის პარადიგმის კონტურებს მოხაზავს. სწორედ ეს მომენტი არსებითი ამ მხატვრობის პოსტმოდერნისტული პარადიგმის ფარგლებში განხილვისას: თუ მოვიხმობთ პოსტმოდერნიზმის, როგორც სამომავლო პროექტის, მომავლისკენ გახსნილი კარის და მისკენ იმედით მიმართული მზერის იდეას, მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედების პოსტმოდერნისტული პარადიგმის ფარგლებში განხილვაც ადექვატური იქნება.

¹⁸¹ R. Appignanesi and CH. Garratt, *Postmodernism*. Cambridge, 1998, გვ. 173

§ მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედების მიმართება პოსტმოდერნისტულ დისკურსთან

იმის შემდეგ, რაც ზოგადად მიმოვიხილეთ როგორც პოსტმოდერნისტული, ისე პოსტსაბჭოთა ვითარებები, შეგვიძლია, ზოგადი კონტექსტუალური ანალიზის გათვალისწინებით, კონკრეტული შენიშვნები და დასკვნები ჩამოვაყალიბოთ და მიმართებები უფრო გამოვკვეთოთ.

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედების პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებასთან მიმართების დადგენის საკითხისათვის დიდი მნიშვნელობა გააჩნია ციტაციის, როგორც მეთოდისადმი მიმართვის თავისებურებებისა და ინტერტექსტუალური კავშირების დადგენას. სწორედ ამ ასპექტებში ვლინდება ის საერთო და ასევე, ძირითადი განმასხვავებელი ელემენტები, რაც ამ მხატვრობას, როგორც თავისებური, ინდივიდუალური საზრისის მქონე მოვლენას განსაზღვრავს.

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრულ ფორმაში, როგორც კულტურულად კოდირებულ ქსოვილში წარსულის ხელოვნების ნიმუშებთან (იქნება ეს უძველეს გამოქვაბულთა მხატვრობა, შუამდინარეთის, ეგვიპტისა თუ ირანის, რენესანსისა თუ შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნება) რემინისცენციული მიმართება მჟღავნდება. მისი მხატვრობა მთლიანად ინტერტექსტია, რომელიც სხვა „ტექსტთა“ ცნობიერი შემოქმედებითი გადამუშავებით აიგება.

არც ერთი ტექსტი არ შეიძლება განვიხილოთ სხვა ტექსტებისაგან იზოლირებულად. ტექსტებს შორის მრავალგვარი და მრავალმხრივი ურთიერთკავშირი არსებობს. როგორც ბორხესი ამბობს: „წიგნი არ არის იზოლირებული რამ. ის წარმოადგენს ურთიერთკავშირს, ურიცხვ

ურთიერთკავშირთა ღერძს“¹⁸². ეს შეიძლება იყოს ავტომატური, გაუაზრებელი კავშირი (ამის მაგალითი ბევრია) და ამ გაგებით ყველა ტექსტი ინტერტექსტია. ინტერტექსტუალურობა შეიძლება დავახასიათოთ როგორც წერილობით (და არა მხოლოდ) ტექსტთა შორის ურთიერთკავშირი, ანუ ფაქტი, რომ ყველა ტექსტი იმყოფება გარკვეულ კავშირში მის წინამორბედ ტექსტებთან და მომდევნო ტექსტები მათ ან დაიმოწმებენ ან უკუაგდებენ. ეს შეეხება ზოგადად ყველა ტექსტს, რამდენადაც „ინტერტექსტუალურობა შეეხება ალუზიათა ვიწრო ქსელს“¹⁸³, მაგრამ ცნების დამკვიდრებულ გააზრებაში (და გამოყენებაში) არ იგულისხმება ამგვარი ავტომატური ინტერტექსტუალურობა. აქ საუბარია ისეთ ტექსტებზე, რომლებიც გამიზნულად, გააზრებულად, თვითრეფლექსურად, გამომწვევად, ნოსტალგიურად, ირონიულად, პაროდიულად ასეთია¹⁸⁴.

ფ. ბეკონთან ვკითხულობთ: „სოლომონმა თქვა: არ არსებობს ახალი რამ დედამიწაზე. როგორც პლატონს წარმოედგინა, რომ ყოველგვარი ცოდნა მახსოვრობაა, ასევე აცხადებს სოლომონი, რომ ყველა სიახლე მივიწყებულს წარმოადგენს“¹⁸⁵.

ინტერტექსტუალურობა ტექსტის პირველსაწყისი, არსებითი მახასიათებელია და მისი გამოყენება სხვადასხვა ფორმით უძველესი დროიდან ხდებოდა. შეიძლება ითქვას, რომ რენესანსის კულტურაც ახდენდა ციტატების მოხმობას, რამდენადაც ანტიკურობის თანამედროვეობის პოზიციების, იდეალების შესაბამისად ტრანსფორმაციას ახდენდა¹⁸⁶. თუმცა მისი, როგორც გააზრებული მეთოდის მნიშვნელობა, სწორედ პოსტმოდერნის ეპოქის კუთვნილებაა. პირველად ტერმინი

¹⁸² J. L. Borges, A Note on (Towards) Bernard Show. Labyrinths, გვ. 248.

¹⁸³ Dentith, S. Parody. „*The New Critical Idiom*“. London, New York. Routledge. 2000.

¹⁸⁴ Kundu, R. Intertext. A Study of the Dialogue Between Texts. New Dehli. 2008.

¹⁸⁵ F. Bacon, Esseys. ციტირებულია: J. L. Borges, Labyrinth, გვ. 135.

¹⁸⁶ თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ რენესანსის ხელოვნება არ გულისხმობდა ხელოვნების ნაწარმოებში წარსულ ეპოქათაგან „ნასესხები“ ფორმების, ცალკეული ფორმალური ელემენტების შეუნიღბავად, „გადამუშავების“ გარეშე ჩართვას. ის ამ ელემენტებს მოიხმობდა, უქვემდებარებდა საკუთარ ხედვას და ახდენდა მათ ტრანსფორმაციას საკუთარი, ახალი საზრისის გადმოსაცემად.

ფილოსოფოსმა, ფსიქოანალიტიკოსმა, ფრანგული ლიტერატურათმცოდნეობის წარმომადგენელმა, ი. კრისტევამ გამოიყენა. კრისტევას მიხედვით, „ნებისმიერი ტექსტი იგება როგორც ციტაციათა მოზაიკა, ნებისმიერი ტექსტი - ეს რომელიმე სხვა ტექსტის შეთვისება და ტრანსფორმაცია“¹⁸⁷. რ. ბარტის მიხედვით კი ნებისმიერი ტექსტი ციტატებისგან, მითითებებისგან, გამომახილებისგან იქსოვება და „ყველაფერი ეს - კულტურის ენებია“. „ყოველი ტექსტი შუა-ტექსტია რაღაც სხვა ტექსტთან მიმართებით, მაგრამ ეს ინტერტექსტუალურობა არ უნდა გავიგოთ ისე, რომ თითქოს ტექსტს აქვს რაღაც წარმომავლობა; „წყაროებისა“ და „გავლენების“ ყველანაირი ძიება ნაწარმოების ფილიაციის მითს შეესაბამება, ტექსტი ხომ იქმნება ანონიმური, მოუხელთებელი და ამასთან, უკვე წაკითხული ციტატებისაგან - ციტატებისაგან ბრჭყალების გარეშე“¹⁸⁸.

ციტაცია მხატვრობაში, ზოგადად, შეიძლება ამგვარად განისაზღვროს: „ეს არის მხატვრის მიერ ცნობილი, საყოველთაოდ აღიარებული და აპრობირებული ხელოვნების ნაწარმოების გარკვეული მიზნით გამოყენება. სწორედ „გამოყენება“ და არა უბრალოდ მოხმობა ან დამოწმება საავტორო უფლებათა დაცვით, როგორც ეს ლიტერატურაშია მიღებული. ამასთან, „გამოყენება“ არ გულისხმობს კოპირებას, კალკირებას. მხატვარი, ამ შემთხვევაში, გამოდის იმპროვიზატორისა და ინტერპრეტატორის როლში. თავისუფალი ნების მქონე არტისტი იღებს წინარე ეპოქის კულტურულ მონაპოვარს, რომელსაც საკუთარ, ინდივიდუალურ მხატვრულ ფორმაში მოაქცევს, ახლებურად იაზრებს და ახალი პრობლემატიკით მსჭვალავს, რითაც ნამუშევრის აქტუალობას აღწევს. მხოლოდ ამის შემდეგ იქცევა ციტატის მომყვანი სრულუფლებიან, შეიძლება ითქვას, ერთპიროვნულ ავტორად. ანუ ციტაცია არის არა გაუაზრებელი, მექანიკური მიბადვა, სხვათა ნამოღვაწარის მისაკუთრება, არამედ რთული და წინააღმდეგობებით სავსე პროცესი, რომლის მიღმაც თანამედროვე მხატვრის „სტრატეგია“ იმალება. სტრატეგია თავის თავში

¹⁸⁷ Крестева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. Москв. РОССПЭН, 2004. გვ. 167

¹⁸⁸ Барт, Р., Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москв. Прогресс, 1989. გვ. 418

აერთიანებს შემოქმედის ინდივიდუალობას, მისგან მომდინარე არჩევანს და მხატვრულ გადაწყვეტას, რომელშიც იხსნება პერიფრაზირების საბოლოო მიზანი¹⁸⁹.

ხელოვანი ახდენს ისტორიული ნაწარმოებების ციტირებას იმისთვის, რომ გააკეთოს მატზე კრიტიკული ან პოზიტიური კომენტარი. „ის ციტირებს იმისთვის, რომ უარყოს (შეცვალოს) პირველსაწყისი აზრი, რომლის ციტირებასაც ის ახდენს. ანდა ის ერთმანეთთან ათავსებს ჰეტეროგენულ ნიშნებს (ფორმებს, მოტივებს), იმისთვის, რომ „დაამტკიცოს“ რაღაც ახალი ალეგორიული, ირიბი გზით“¹⁹⁰.

მერაბ აბრამიშვილიც საკუთარ ორიგინალურ მხატვრულ ფორმად გარდაქმნის წინარე ეპოქათა სახეებს. მათი მოხმობის მიღმა არა პირდაპირი კოპირება, არამედ მხატვრის მიზანმიმართული სტრატეგია მჟღავნდება ახალი ფორმისა და საზრისის შექმნისათვის. ის ცვლის პირველსაწყის წყაროს, მსჭვალავს მას ახალი მნიშვნელობით და საწყისი მასალის სხვადასხვაგვარი კომბინაციების აწყობის გზით ქმნის ახალ, საკუთარ მხატვრულ მთლიანობას.

ციტაცია სხვადასხვა ფორმით გვხვდება მხატვრულ შემოქმედებაში: 1. თავად ციტაცია, რომელიც გულისხმობს პირველწყაროს კომპოზიციური სტრუქტურის ან/და მხატვრული ელემენტების პირდაპირ გამეორებას, გადმოტანას; 2. სტილიზაცია - სტილური ფორმების ცნობიერად გადამუშავება; 3. ალუზია - მინიშნება, ხუმრობა, ხშირად ირონიული, პაროდული ან სარკასტული ქვეტექსტით; 4. რემინისცენცია - ინტუიციური ციტატური ფორმა; გამოძახილი, მხატვრულად გადამუშავება; ციტაციის ყველაზე შემოქმედებითი ფორმა, რომლის დროსაც მხატვარი მას გაუცნობიერებლად მიმართავს, როგორც მოგონებას რომელიმე სტილზე ან კონკრეტულ ნაწარმოებზე¹⁹¹.

თანამედროვე კულტურის ფარგლებში წერილობითი ტექსტის გარდა, ტექსტად განიხილება მრავალი მოვლენა. მაგალითად, ზ. ფროიდის, კ.გ. იუნგისა და

¹⁸⁹ http://georgianart-kiki.blogspot.com/2009/05/blog-post_6919.html

¹⁹⁰ Hans Belting, "The End of the History of Art?", The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987. გვ. 59

¹⁹¹ ა. კლდიაშვილი, მხატვარი - პარაზიტი (ციტაციის მეთოდის შესახებ თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში). ACADEMIA, N3, 2013-14 გვ. 97

ჟ. ლაკანის მიხედვით, ტექსტს წარმოადგენს სიზმარი. სემიოტიკაში ტექსტად მიიჩნევა ვიზუალური ხელოვნების ნაწარმოები, მათ შორის, ფერწერული ტილო, ნახატი, ქანდაკება, არქიტექტურის ნიმუში, ფილმი, ასევე მუსიკალური ნაწარმოები.

„პოსტსტრუქტურალისტები ინტერტექსტუალურობას უკავშირებენ ადამიანის ცნობიერებას, რომელსაც, თავის მხრივ, „წერილობით ტექსტთან“ აიგივებენ. ყველაფერი, რაც ადამიანის ცნობიერებაში აღიბეჭდება, წერილობითი ტექსტია: ისტორია და კულტურა, ფილოსოფია და ლიტერატურა, ხელოვნება, საზოგადოება და ადამიანი. ეს ყოველივე იკითხება როგორც გლობალური ტექსტი. ამგვარად, პოსტსტრუქტურალისტები შლიან საზღვრებს და სამყაროს ერთიან, „კოსმიურ ბიბლიოთეკად“, უსაზღვრო, უკიდვგანო ტექსტად აქცევენ. ჟ. დერიდა ტექსტის მიღმა გასვლაზე, ნაწარმოების (ტექსტის) ჩარჩოების გარღვევაზე საუბრობს და ტექსტს ნაკვალევთა, ანალოგიათა და ასოციაციათა ლაბირინთად განიხილავს“... პოსტსტრუქტურალისტების აზრით, თანამედროვე აზროვნება მუდმივად ახდენს თვითრეფლექსიას, მიდრეკილია უნივერსალური თემებითა და სისტემებით ოპერირებისა და მათით თამაშისაკენ...“აზროვნების ეს წესი საზრისობრივი კავშირების ვარიაციებით თამაშია, რომლის დროსაც ქრება დრო და სივრცე...ამგვარ ტექსტში ყველაფერი კალეიდოსკოპური პრინციპითაა აღრეული და ახლის შექმნა მხოლოდ უკვე არსებულის სხვადასხვაგვარი კომბინაციების აწყობის საშუალებითაა შესაძლებელი, ანუ ციტაციის მეთოდით...თანამედროვე ტექსტის მუდმივი მიმართება დროსა და სივრცეში არსებულ სხვა ტექსტებთან თანამედროვე ხელოვნების განმსაზღვრელ ნიშნად იქცევა“¹⁹².

ციტირების მეთოდი, რომელიც ინტერტექსტუალურობის პრინციპს გულისხმობს, პოსტმოდერნიზმის როგორც სახელოვნებო პრაქტიკის განმსაზღვრელ ნიშანს წარმოადგენს.

ინტერტექსტუალურობის ცნება პოსტმოდერნისტულ ტექსტში დაკავშირებულია „მზა ტექსტების“ ან „ნაპოვნი საგნების“ ცნებებთან. მზა ენობრივი მასალისა და გამოხატვის ძველი ფორმების, კლიშეების ამგვარი გამოყენება

¹⁹² იქვე, გვ. 96

მხატვრულ ნაწარმოებში ქმნის იმას, რასაც ი. კრისტევამ „ციტატების მოზაიკა“ უწოდა. კრისტევას მიხედვით ინტერტექსტუალურობა წარმოდგება როგორც უსაზღვრო, უსასრულო ტექსტის თეორია. რ. ბარტის მიხედვით კი „ნებისმიერი ტექსტი - ეს ინტერტექსტია“.

ციტაციას, ინტერტექსტუალურობას როგორც პოსტმოდერნულ მეთოდს ახასიათებს: პროტოტექსტის (ციტირებული ვიზუალური პირველწყაროს) გაზვიადება, უტირება, მისთვის გროტესკული იერის მინიჭება ახალი მეტატექსტის შექმნის მიზნით; ციტატის მოხმობა არა დამოწმების, არამედ წარსულის იდეებისა და ღირებულებების დაპირისპირების, მათი გამიზნული რღვევის, საკუთარი პროტექსტის გამოხატვის მიზნით; პროტოტექსტის გაშარჟება, მისი პაროდის საგნად ქცევა; ირონიული და სარკასტული კონტექსტის მინიჭება.

„ბოლო თაობის ხელოვნება თავიდან აღმოაჩენს უდროობის სიამტკბილობას, რომელიც გარკვეულწილად შედგება წარსულთან დაკავშირებული ენების, პოზიციებისა და მეთოდოლოგიების აღდგენისაგან“ - წერს ა. ბ. ოლივა.

თუ ავანგარდის ხელოვნება სოციალური გარდაქმნისაკენ მიისწრაფოდა და განუდგებოდა ფერწერასა და ნამუშევრის სტატიკურ დროს, პოსტმოდერნის ხანაში ხელოვნება საკუთარ ნაკვალევს უბრუნდება. ბუნებრივია, ეს არ გულისხმობს სურათის ჩარჩოში მოთავსებას და აქ ხელოვნების ენათა აღრევაც აუცილებლად მოიაზრება.

ა. ბ. ოლივა, ტრანსავანგარდის ხელოვნების განხილვისას, შენიშნავს წარსულის ფორმათა გაცოცხლების, როგორც პოსტმოდერნის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ზოგადი ტენდენციის შესახებ და ხაზს უსვამს, იმ ფაქტს, რომ ეს გულისხმობს არა იდენტიფიკაციას, „არამედ უფრო გაცოცხლებული ენების ზედაპირების ციტირების უნარს, იმის გათვალისწინებით, რომ ცვლად საზოგადოებაში, რომლის საბოლოო ფორმა ჯერ კიდევ განსასაზღვრია, სხვა გზა არ რჩება, დაუფუძნებელი და ტრანზიტული ხედვის მიღების გარდა. არტისტი იყენებს გამოსახულებას, როგორც სხვადასხვა მიმდინარეობების გამყარებას, როგორც აგენტს ათასი ფაქტორისა, რომლებიც წარმართავენ შემოქმედებით იმპულსს. უკანასკნელი

ხდება ნამუშევრის ახალი თემა; და არტისტი ხდება გრძნობადობის გავრცელების საშუალება, რომელიც თავისი ცვალებადობის გზით, მიდის ნამუშევრამდე და საბოლოო შედეგამდე. ეს, მის საბოლოო მდგრადობაში, არის იმ სამუშაო პროცესის ნაყოფი, რომელიც კვლავ აღმოაჩენს შესრულების ეპოქის ეთიკას, რომელიც დაკარგული იყო კონცეპტუალური ხელოვნების პროცესებში...ნამუშევრის დემატერიალიზაცია და შესრულების არაპერსონალურობა, რაც ახასიათებდა 70–იანი წლების ხელოვნებას, მკაცრად დუშამისეულ მიმართულებებთან ერთად, გადალახულია ხელით შესრულების უნარების კვლავდაფუძნებით, მისგან მიღებული სიამოვნების გზით, რომელიც ფერწერის ტრადიციას უკან გამოიხმობს ხელოვნებაში. ტრანსავანგარდი ამოატრიალებს ხელოვნებაში პროგრესის იდეას, რომელიც სრულად მიმართული იყო კონცეფტუალური აბსტრაქციისაკენ. ის წარმოადგენს უწინდელი ხელოვნების ლინეარულ კურსს, როგორც მხოლოდ ერთერთ შესაძლებლობას და მის ყურადღებას ისეთ ენებზეც მიმართავს, რომლებიც მიტოვებულ იქნენ...ტრანსავანგარდისტი არტისტები აცნობიერებენ, რომ კულტურული ზრდა შეიძლება განვითარდეს როგორც ქვედა, ასევე ზედა მიმართულებით; რომ ანთროპოლოგიური ფესვები, რომლებიც ერთმანეთისგან დამოუკიდებლები არიან, მიდრეკილნი არიან განამტკიცონ ხელოვნების ბიოლოგია, ერთგვარი კრეატიულობის აუცილებლობა, რომლის მიზანია გააფართოვოს საკუთარი გამოცდილება“¹⁹³.

დასავლურ კულტურაში 70–იანი წლების მეორე ნახევარსა და 80–იანების დასაწყისში ციტირება გახდა პროცესი, სადაც აღდგენილია კულტურული მოდელები, რომლებთანაც, ცხადია, თანამედროვე მხატვარი ვეღარ ახდენს იდენტიფიკაციას. ამდენად, პროექციამ გზა დაუთმო ექსპლუატაციას, რომელიც იძლევა ამ მოდელების აღდგენის საშუალებას დევიაციური (ნორმიდან გადახრილი) გზით. დევიაცია კი აუცილებლად ნიშნავს ვარიაციას, აურისა და საკრალურობის დაკარგვას. ა. ბ. ოლივას მიხედვით, „ნამუშევარი თავის თავში ამყარებს სხვა ნამუშევრების კულტურულ და ვიზუალურ მეხსიერებას – არა როგორც ციტაციას, არამედ როგორც წინარე ლინგვისტური მოდულების მობილურ და ცვლად

¹⁹³ იქვე, გვ. 6-8

გამოკვლევას“¹⁹⁴. ვუწოდებთ ამ სტრატეგიას ციტაციას თუ არა, ნებისმიერ შემთხვევაში, კულტურული და ვიზუალური მეხსიერების აღდგენის, მისი გამოკვლევის შედეგად, ტრანსავანგარდის ხელოვნებაში ვერ ხერხდება სამყაროს საზღვრების გაფართოება.

XX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში ციტაციის მაგალითებად განიხილავენ, მაგალითად, 1950-იანი წლების ე.წ. ახალი თაობის მხატვრების ინტერესს იმპრესიონიზმის მიმართ, ა. ვარაზის მიერ ელ გრეკოსა და სეზანის სახე-ხატების ინტერპრეტაციებს, მაგრამ აქვე იმასაც შენიშნავენ, რომ ციტაცია, როგორც პოსტმოდერნული ფენომენი მხოლოდ გასული საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედში იჩენს თავს ქართულ ხელოვნებაში (კერძოდ, აღნიშნულ პერიოდში ამ მეთოდის გამოყენების მაგალითებად გვევლინება ო. ტიმჩენკოს, ნ. ცეცხლაძის, მ. ცეცხლაძის, მ. შენგელიას და სხვათა შემოქმედება)¹⁹⁵.

მერაბ აბრამიშვილის მთელი შემოქმედება, როგორც აღინიშნა, კულტურულად კოდირებული ტექსტია და თავისთავად, გულისხმობს ციტაციას, როგორც პირველწყაროს კომპოზიციური სტრუქტურისა და მხატვრული ელემენტებისადმი მიმართვას, ასევე, მისი შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე, მათ სტილიზაციას - სტილური ფორმების ცნობიერად გადამუშავებას (ადრეულ ნამუშევრებში ხდება პროტოტექსტის გარკვეულ ელემენტთა სტილიზაცია, გამომსახველობა შედარებით მეტ სიახლოვეს ავლენს პირველსაწყის სახესთან. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს ისეთ ნიმუშებში, რომლებიც ქრისტიანულ თემატიკაზეა შექმნილი) და გვიანდელ პერიოდში, რემინისცენციას - ინტუიციურ ციტატურ ფორმას, საწყისი ინფორმაციის მხატვრულად გადამუშავებას. აბრამიშვილის მიერ სახარების თემებზე შექმნილი კომპოზიციები, პირველ რიგში, სწორედ ციტაციის პირველ ფორმას გულისხმობს: ის იყენებს შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობისა თუ ნაქარგობის კომპოზიციურ სტრუქტურას, დაზგური ფერწერის ფორმატში გადმოაქვს ის (სურ. 1, 2, 3, 4). მაგრამ მხატვრულ ხერხთა, ნიშანთა, მოტივთა კომბინაციების, მხატვრულ ელემენტთა

¹⁹⁴ A. B. Oliva, დასახ. ნაშრ. გვ. 14

¹⁹⁵ ა. კლდიაშვილი, მხატვარი - პარაზიტი (ციტაციის მეთოდის შესახებ თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში). ACADEMIA, N3, 2013-14. გვ. 98

შემოქმედებითი გადამუშავების გზით, იგი სრულად ახალი შინაარსით ტვირთავს ფორმას და განსხვავებულ მხატვრულ გამომსახველობას აღწევს. ამის ერთერთ მაგალითად მისი ხარების კომპოზიციის განხილვა შეიძლება. საილუსტრაციოდ, თუ რომელიმე მათგანს შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის რომელიმე ნიმუშს შევადარებთ, მხატვრულ ელემენტთა დეტალური ანალიზისას ცოტას თუ აღმოვაჩენთ საერთოს სახვითი ხერხებისადმი მიმართვის თვალსაზრისით. ვფიქრობ, მერაბ აბრამიშვილის ხარების კომპოზიცია იგივე ხარისხით ავლენს ასოციაციურ კავშირს იტალიური მხატვრობის ზოგიერთ ნიმუშთან (მაგრამ კვლავ არა კონკრეტულ დეტალთა მსგავსების, არამედ გარკვეული საერთო განცდისა და შთაბეჭდილების თვალსაზრისით). (სურ. 5, 6) სრულად რემინისცენციულია მისი სხვა თემატიკის ნამუშევრები აღმოსავლურ ხელოვნებასთან თუ სხვა ვიზუალურ პირველწყაროებთან მიმართებით, იქნება ეს გამოძახილები ეგვიპტურ ხელოვნებასთან („სულიწმინდა“, „ხალხთა დიდი გადასახლება“ (სურ. 7, 8, 9, 10), პრეისტორიული გამოქვაბულების მხატვრობისა (მაგალითად, მისი ბიზონების სახეები; სურ. 11, 12) თუ შუამდინარული ხელოვნების ნიმუშებთან (სურ. 13, 14), ან ფიროსმანის მხატვრობასთან (ცხოველების გამოსახულებები; სურ. 15, 16, 17, 18), პომპეის ფრესკებსა თუ ბოტიჩელის ფიგურებთან („პრასტიტუტკა“; სურ. 19, 20, 21) სპარსულ მინიატურასთან ან ყაჯარულ პორტრეტთან („ჰარამხანა“, „შაჰ-აბასი“, „სამასი არაგველი“, „აბრეშუმის გზა“; სურ. 22, 23, 24, 25), ბიზანტიურ მოზაიკებთან და ჰოლანდიურ ნატურმორტთან („მწყერები“, „შავი დედალი“; სურ. 26, 27, 28, 29 (არა გარეგნული მსგავსების, ან საერთო სახვითი საშუალებებისადმი მიმართვის, არამედ „ცოცხალი“, ხელშესახები გამოსახულების შექმნის თვალსაზრისით) თუ კვატროჩენტოს ოსტატებთან (მაგალითად, „ახალი იერუსალიმი“; სურ. 30, 31) და სხვა. პროტოტექსტისაგან თანდათანობითი დაშორება, მასთან მხოლოდ რემინისცენციული მიმართება, განსაკუთრებით აბრამიშვილის გვიანდელი პერიოდის ნამუშევრებს ახასიათებს.

ჩვენთვის საინტერესო მიმართებათა დადგენისას, ვფიქრობთ, მნიშვნელოვანი ტერმინია ასევე ინსპირაცია. მერაბ აბრამიშვილისათვის წარსული ეპოქების მხატვრული ფორმები, უპირველესად, ინსპირაციის წყაროა. ის არ შეისწავლის ამა

თუ იმ მხატვრულ სახეს, არ ცდილობს მისი მხატვრული ელემენტებისა თუ სახვითი ხერხების გამეორებას ან თუნდაც მათ სახეცვლას. მხატვარი ძლიერ სთაბეჭდილებას იღებს კონკრეტული მხატვრული სახისაგან, რომელიც უკვე საკუთარ შემოქმედებით სივრცეში შებიჯებისას, ახალ სახე-ხატთა ქმნის პროცესში მაინსპირირებელ ფაქტორად ვლინდება.

მიუხედავად იმისა, რომ მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში უდავოა ციტაციის მეთოდის გამოყენება (კერძოდ, რემინისცენციისადმი როგორც ციტაციის ერთერთი ფორმისადმი მიმართვა) და მისი მხატვრობა უეჭველად ხასიათდება ინტერტექსტუალური მიმართებებით, მისი სტრატეგია ზევით დასავლური პოსტმოდერნიზმის დახასიათებისას მოყვანილი მსჯელობისაგან განსხვავებულ მიდგომასა და ტაქტს გულისხმობს.

მერაბ აბრამიშვილი არ იყენებს ალუზიას, ციტაციის ფორმას, რომელიც ყველაზე ტიპურია პოსტმოდერნის ხელოვნებისათვის. მისი ნამუშევრები არასდროს შეიცავს ირონიულ, პაროდიულ, სარკასტულ ქვეტექსტებს. მის ნამუშევრებში ციტატა მოხმობილია, როგორც ახალ ხედვას დაქვემდებარებული მხატვრული ელემენტი, ახალი ფორმის კონსტრუირების, დამოწმების და არა დესტრუქციის, ღირებულების გამიზნული რღვევისა თუ პროტესტის გამოხატვის მიზნით, როგორც ეს პოსტმოდერნისთვისაა მისაღები. მისი სტრატეგია, ცხადია, არ გულისხმობს იდენტიფიკაციას, მაგრამ ასევე არ შეიძლება დახასიათდეს როგორც „გაცოცხლებული ენების ზედაპირების ციტირება“. მისი მხატვრობის კონტექსტი განსხვავდება ამგვარი ზედაპირული ფორმისმიერი თამაშის პრინციპისაგან. ის, ფორმაზე ექსპერიმენტირების კვალად, სიღრმისაკენ მიისწრაფის, ღრმა საზრისს სძენს მხატვრულ ფორმას. მისი მხატვრობა არა „ციტატების მოზაიკა“, ან კოლაჟი, არამედ სიღრმისეული მნიშვნელობებით სავსე (ამასთან, აშკარად ინტუიტურ ხედვას დაქვემდებარებული) ინტერტექსტია. ამდენად, აბრამიშვილთან „ტრანზიტული ხედვა“ გადალახულია.

მერაბ აბრამიშვილის სურათებს ახასიათებს სტრუქტურული სიცხადე, მკაფიოება, სათქმელის მხატვრული ფორმის ენაზე დიდი სიზუსტითა და ლაკონურად გადმოცემა. საზრისის სიღრმე არ განაპირობებს ფორმის ბუნდოვანებასა

და ფრაგმენტაციისაკენ მიდრეკილებას (ეს ალბათ სწორედ მაშინ ხდება, როდესაც რეალურად სათქმელი, მნიშვნელობაა თავად ბუნდოვანი და ფრაგმენტული, რისი მაგალითებიც საკმაოდ მრავლად არის თანამედროვე ხელოვნებაში).

თუ ტრანსავანგარდი ახდენს „აღდგენილი ენების ისტორიული სიღრმის თარგმნას განხილული და აუკრძალველი ზედაპირულობის ენაზე“, (ა. ბ. ოლივა) 1980-იანი წლების მხატვრობაში და მათ შორის მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში, ეს ფაქტორი პირიქით, სწორედ ამ ენების სიღრმეს აღადგენს და ამ გზით, საზრისით ტვირთავს თანამედროვეობას. ასევე, თუ დასავლური პოსტმოდერნის ხელოვნების მხატვრული პროდუქციის ქსოვილისათვის დამახასიათებელია „სუბიექტურობის შინაგანი სტრუქტურა, რომელიც წარმოადგენს არა ავტობიოგრაფიულ ან პერსონალურ ფენომენს, არამედ პერსონალურ მოტივებზე ხელოვნების პასუხს, რომელიც დაწმენდილია ცნობიერი და გაკონტროლებული ენით“ (კვლავ ა. ბ. ოლივა) და ეს ენა არასდროსაა სრულიად სუბიექტური მდგომარეობის საზომი, არამედ ის არის ცოდნა და ხედვის ირონიული მედიუმი, თანადროული ქართული ხელოვნების სივრცეში სუბიექტურობის ეს სტრუქტურა, ნებისმიერ შემთხვევაში, მჭიდროდ არის დაკავშირებული პერსონალურ ფაქტორებთან და სუბიექტსა და ობიექტს შორის ასეთი მკაფიო ზღვარი არ არსებობს, შესაბამისად, ენა, როგორც მედიუმი იშვიათად მოიცავს ირონიის ელემენტებს, ხოლო მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში ეს ელემენტი, როგორც აღინიშნა, საერთოდ არ არსებობს.

დასავლური სივრცის შემთხვევაში წარსულისაკენ, ძველისკენ მიბრუნება ავანგარდის საპირისპირო პროცესია და პროგრესის იდეისა და სიახლის რწმენის კრახს უკავშირდება. ჩვენთან საფუძველი განსხვავებულია და ძირითად მამოძრავებელ მოტივად კულტურული იდენტობის რეკონსტრუქცია წარმოდგება.

აქვე უნდა ითვას, რომ ტრანსავანგარდი ძირითადად აქცენტს ყოველგვარი საზღვრების მოშლასა და ერთიანი გლობალური სივრცის ფორმირებაზე აკეთებს, რომელიც, თავის მხრივ, ვერანაირად ვერ ეგუება დიფერენციაციის, ინდივიდუალობის, ეროვნულობისა და თვითმყოფადობის პარამეტრებს, იგი მხოლოდ ინტეგრირებისა და ტრანსგრესირების პროცესში არის ცოცხალი და

ქმედუნარიანი. ამის საპირისპიროდ, 1980-იანი წლების ქართულ ხელოვნებაში სწორედ ეს პარამეტრებია არსებითი და შემოქმედებითი ძიებების განმსაზღვრელი ამ თაობის მხატვრებისათვის; დასავლური პოსტმოდერნიზმისგან განსხვავებით, სადაც ყველაფერი ლეგიტიმურია და რაც შეიძლება მეტად იშლება კონკრეტული წარმომავლობა¹⁹⁶.

კიდევ ერთი არსებითი დაკვირვება სიახლის, ახალი მხატვრული ფორმის საკითხს უკავშირდება. პოსტმოდერნიზმის ხელოვნება არ ქმნის ახალ, ორიგინალურ მხატვრულ გამომსახველობას, არ ქმნის ახალ მხატვრულ ენას. ის სარგებლობს მზა ფორმებით და მათი კომბინაციებით აწყობს კოლაჟს. მერაბ აბრამიშვილის მხატვრულ მეტყველებაში ინსპირაციის წყაროდ (და არა ფრაგმენტაციის, გამიზნული რღვევის ინსტრუმენტად) გამოიყენება გარდასულ ეპოქათა მხატვრული მემკვიდრეობა და სხვა, ახალი მნიშვნელობით დატვირთულ სახე-ხატებად ფორმდება. მერაბ აბრამიშვილის მხატვრული ენა ახალია. პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელ პროგრამულ ეკლექტიზმს (ხშირად კიტჩად ქცეულს) აქ მხატვრულ ფორმათა სინთეზი უპირისპირდება.

პოსტმოდერნის ეპოქის აბსურდული, ქაოტური სამყაროს სრულიად საპირისპიროა მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში ჩენილი ლოგიკურ კანონზომიერებას დაქვემდებარებული, ნათლად სტრუქტურირებული, მოწესრიგებული სამყარო.

კიდევ ერთ არსებით განსხვავებას კონტექსტების დაპირისპირებისას ემპირიულ რეალობასთან განსხვავებული დამოკიდებულების საკითხიც ათვალსაჩინოებს. თუ დასავლეთში პოსტმოდერნიზმის ხელოვნებამ რეალობისგან გაუცხოების პრობლემა მისივე (რეალობის) სრული უარყოფით გადალახა (მხატვრულ შემოქმედებაში რეალობის აბსოლუტური უგულებელყოფის, მისი

¹⁹⁶ საინტერესოა, რომ ასეთივე საპირისპირო მიმართება არსებობს ეროვნულობისა და ტრადიციული ფორმებისადმი მიმართების საკითხთან დაკავშირებით ქართულ და დასავლურ მოდერნისტულ ხელოვნებას შორის. ის, რაც დასავლური მოდერნიზმისათვის პრინციპულად მიუღებელია და მისი პარადიგმის ფორმირებისა და განსაზღვრისათვის საბაზისო საკითხს წარმოადგენს (ტრადიციის სრული უარყოფა და მისგან გამიზნული გამიჯვნა, ამის საპირისპიროდ, სიახლის, როგორც ახალი ფასეულობის აქტუალიზაცია), ქართულ მოდერნისტულ ხელოვნებაში ფუნდამენტურ, განმსაზღვრელ საკითხს წარმოადგენს.

დესტრუქციის გზით), საბჭოთა პერიოდის მიწურულის ქართულ სივრცეში ამ გაუცხოებისა და უარყოფის ექვივალენტი უცხო, მიუღებელი რეალობა და ახალი (მხატვრული) რეალობის შექმნით მისი გადალახვაა. დასავლური პოსტმოდერნიზმი არ ახდენს არც რეალობის პირდაპირ რეპრეზენტაციას, არც თვითრეპრეზენტაციას, არამედ ის რეპრეზენტაციის შეუძლებლობას წარმოადგენს. ეს პოზიცია უცხოა ამ პერიოდის (და ზოგადად) ქართული მხატვრული რეალობისათვის. აქ გამოსახულება ყოველთვის ლეგიტიმურია; სამყაროს სხვადასხვა ფორმით რეპრეზენტაცია კი - კვლავ შესაძლებელი და ამის საუკეთესო მაგალითს მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობა წარმოადგენს.

პოსტმოდერნიზმი სამყაროს, როგორც საგანთა და საზრისთა კოლაჟს გვთავაზობს, რომელიც პოლისტილური და პოლისემანტიკურია და ამ პოლისემანტიზმის ფარგლებში რაიმე გამაერთიანებელი შინაარსი არ მოიაზრება, გარდა ერთისა (რაც ძალიან მნიშვნელოვანია), რომ ყოველ მნიშვნელობას აქვს არსებობის უფლება, რომ „ფარდობითობა ჩვენი ბედია“ – (CH. Butler); პოზიტიურ კონტექსტში გააზრებული ფარდობითობა), თუმცა აბრამიშვილის სამყარო არ წარმოადგენს კოლაჟს – მის მიერ მოხმობილი ყოველი ციტატა, ნებისმიერი ინტერტექსტი სინთეზირდება და ერთი მეტატექსტის შექმნას ემსახურება, რომელიც ერთ მნიშვნელს – ერთ კონკრეტულ საზრისს გადმოსცემს, საზრისს, რომელიც აბსოლუტურ პირობითობას და უსაზღვრობას გულისხმობს და რომელიც ინტერპრეტაციის უსასრულო შესაძლებლობის გათვალისწინებით, მის ფარგლებში თავსდება.

პოზიტივისტური სასრული სამყაროსა და მეტაფიზიკის არალეგიტიმურობის პირობებში, ლ. ვიტგენშტაინი ეწისა და სამყაროს მთელ პირობითობაში, ენობრივი თამაშების სისტემაში, უახლოვდება ზღვრულ ნიშნულს: „იმაზე, რაზეც შეუძლებელია საუბარი, უნდა დავდუმდეთ“ - აცხადებს იგი. ის, რაზეც საუბარი შეუძლებელია, ემპირიულის მიღმა არსებული რეალობაა, რომელიც შეუძლებელია ვერბალურ ან ნებისმიერ სხვა ფორმაში მოექცეს.

მერაბ აბრამიშვილი კი სწორედ ასეთ რეალობას წარმოგვიდგენს, ცდილობს მის გამოთქმას ვიზუალურ განზომილებაში. თუ ფილოსოფიაში და კერძოდ,

ლინგვისტურ ფილოსოფიაში ამგვარი მცდელობა, შესაძლოა, ემპირიული ენისათვის ანტირეალისტური სემანტიკის მორგებაში გამოიხატოს, მხატვრობას შეუძლია ეს მომენტი კიდევ უფრო გაამძაფროს: ემპირიაც აბსტრაქტიზებულია წარმოაჩინოს და ამ გზით, უფრო ცხადად მიაწვდინოს მეტაფიზიკურ შინაარსზე.

მერაბ აბრამიშვილიც ამგვარი სემანტიკით განმსჭვალულ ემპირიას წარმოგიდგენს. მასთან ეს ორი სამყარო არსებითად, ერთია; მათ შორის ზღვარი ქრება. მხატვრობაში უფრო ადვილია ამ განზომილებებს შორის არსებული ზღვარის გადალახვა, რადგან ისევე, როგორც ენა, როგორც სიმბოლური ფორმა, მხატვრობაც (როგორც ენა და ამდენად, ასევე როგორც სიმბოლური ფორმა) ხატოვნად აზროვნების გამოხატვის შესაძლებლობას მოიცავს სახე-ხატებით, „აზრ-ფორმებით“; ამასთან, ვიზუალურად, ხელშესახებად და ხილულად გამოხატვის, თან იმგვარი ინსტრუმენტების საშუალებით, რომელთაც ლოგიკური თანდამიდევრობისა და სიზუსტის კრიტერიუმები არ ესადაგება. სხვანაირად, ამ შემთხვევაში, აზრობრივი შრე ხილულობის, ვიზუალური დასწრებულობის მომენტს მოიცავს, რომელიც სახე-ხატში ხორციელდება; ეს განხორციელება მხოლოდ სახე-ხატში, როგორც ზემოთაღნიშნულ შესაძლებელი და არა კონკრეტულ სახეში.

20-ე საუკუნიდან, კულტურის მოდერნისტულ პარადიგმაში დიქტომიურ დაპირისპირებათა სამყაროს ხატი მისი მთლიანურობის (კლასიკური მსოფლმხედველობისათვის დამახასიათებელი) ხედვას დაუპირისპირდა და მოგვიანებით, დამსხვრეული სარკის ნატეხებად დაშლილ სამყაროში მისი მთლიანი ხატის მოხელთება მიუღწევლი აღმოჩნდა.

თანამედროვე ხელოვნებისათვის ფრაგმენტულობა, ფრაგმენტზე კონცენტრაცია თვისობრივ ნიშნად იქცა. ფრაგმენტაციის დამახასიათებელი ველში დანაწევრებულია ფიგურატიული და სტილისტური ერთიანობა. მხატვრული ნაწარმოების (და ზოგადად, სამყაროს) მონოლითური შინაარსი, ამაღლებული იდეალები თუ ღრმა საზრისები იმთავითვე უარყოფილია. მასში არ არის შეკუმშული ძლიერი მნიშვნელობა – ის არ გამოხატავს ნათელ იდეას. ის აღარ აჩვენებს ამაღლებული გზით, განსაკუთრებულ შინაარსებს. ტრანსავანგარდის ხელოვნება

გამიზნულად ახდენს სასურათე სიბრტყიდან პერსონაჟის, გმირის გაძევებას, ის არ წარმოადგენს სიღრმისეული შინაარსით დატვირთულ ნარატივს ან სახე-ხატს. ამის ნაცვლად, ის წარმოადგენს მცირე მოვლენებს, რომლებიც დაკავშირებულია ინდივიდუალურ მგრძნობელობასთან და შემოიფრგლება ირონიით.

სხვანაირად რომ ვთქვათ, თანამედროვე ხელოვნება აღარ ოპერირებს ღრმა მნიშვნელობების ველში, ის მიზნად აღარ ისახავს მნიშვნელობის, საზრისის შექმნას და ასახავს მხოლოდ ლოკალური მნიშვნელობის, მცირე მასშტაბის, მოცემულ მომენტში ინდივიდუალურ დონეზე რელევანტურ შინაგან მდგომარეობას, ამასთან, ფრაგმენტულად, ჭირვეულად, პრეტენზიულად; რადგან შეუძლებლად ცხადდება ადამიანის მიერ სამყაროს სურათის მოპოვება, მისი (და საკუთარი თავისაც) ფლობა. ტრანსავანგარდის ხელოვნებაში სამყაროს მთლიანური ხედვა შეცვლილია ღია პოზიციით, რომელიც მიჰყვება დინებას, შემთხვევით გამოცდილებას და აღიარებს ფრაგმენტულ ხედვას. გამოსახულების შექმნისას მთლიანი, ერთგვარად დრამატული განცდა ჩანაცვლებულია დაუბალანსებელი კონტრასტებით, არასტაბილურობის მძაფრი განცდით. ისტორიული დადლილობის სიტუაციაში, როგორც ჩვენი სიტუაციაა, სუბიექტს აღარ გააჩნია საკუთარი მთლიანობის საამაყო განსაზღვრულობა, რადგან მან დაკარგა სამყაროს პანორამული ხედვა, რომელშიც დასავლური კულტურის ლოგოცენტრული ტრადიცია არწმუნებდა მას¹⁹⁷.

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში ყველაფერი დანაწევრებული, არასტაბილური და დაუბალანსებელი, გაფანტული ხედვის საპირისპიროა. ის ახერხებს ნაწილსა და მთელზე, ფრაგმენტსა და მთლიანობაზე ერთნაირი კონცენტრაციით მათ შორის ბალანსის, ჰარმონიის მოხელთებას და ამის მხატვრულ სახეებად გაფორმებას. მისი სამყარო სავსეა მნიშვნელობებით, საზრისებით, მონოლითური და მოწესრიგებულია. ჰარმონიული და გაწონასწორებულია. მისი დამოკიდებულება სამყაროსადმი სრულიად სერიოზულია, სავსეა საკრალურის განცდით. სწორედ ეს განასხვავებს ამ მხატვრობას და რაღა თქმა უნდა, მხატვრის პოზიციას, უპირველესად, თანამედროვეობისათვის თვისობრივი მსოფლადქმისაგან.

¹⁹⁷ ზემოთ მოცემული მსჯელობა ემყარება ა. ბ. ოლივას მოსაზრებებს, რომლებიც წარმოდგენილია მის დასახელებულ ნაშრომში.

როგორ ახერხებს მხატვარი თანამედროვეობისათვის ასეთი უჩვეულო ნიშნის - სამყაროს მთლიანურად ხედვას, მისი მთლიანობის წარმოჩენას?

ამ შეკითხვაზე პასუხის გასაცემად, ვფიქრობთ, საგულისხმო მინიშნებას გვაძლევს მაქს დვორჟაკის შენიშვნა მიქელანჯელოს შემოქმედების შესახებ: „აღორძინების ეპოქისათვის დამახასიათებელი მატერიალიზმის დამღევა და ზეგრძნობადისკენ მისწრაფება - მოვლენა, რომელიც ჩვენ აღმოვაჩინეთ მიქელანჯელოს შემოქმედებაში - არღვევს ინდივიდუალური მოვლენის ჩარჩოებს და საყოველთაო სულიერი მოძრაობის სიმპტომად იქცევა“¹⁹⁸. მერაბ აბრამიშვილის შემთხვევაც უნდა იყოს იგივე მნიშვნელობის მოვლენა, როდესაც ინდივიდუალურ დონეზე ხდება ახალი განზომილების გახსნა, ერთგვარი გარღვევა ეპოქის ცნობიერებაში, რომელიც გადის ჩარჩოებს მიღმა და აქცევს ამ მოვლენას გამონაკლისად.

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში ნებისმიერი ობიექტი ნიშანია და მატარებელია იმ ცოცხალი ენერგიისა, რომლის მანიფესტირებასაც თავადვე ახდენს; აღნიშნავს იმას, რაც თავადვე არის. სწორედ ამ ხედვის შედეგად იზადება ვიზუალურ ფორმაში ნაწილისა და მთელის ჰარმონიული ურთიერთკავშირი და მიიღწევა მთლიანობა.

შეიძლება ითქვას, რომ მერაბ აბრამიშვილისათვის „ტექსტში“ მოძრაობა თავისუფალი ინტერპრეტაციის ღია ჰორიზონტს გულისხმობს. თუმცა, თანამედროვე ხელოვნების „თავისუფალი“ და ღია სივრცე მასთან საზრისით დატვირთულია და სიღრმისეული პლასტები გააჩნია. სწორედ ამიტომ, თანამედროვე ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ზედაპირსა და ფრაგმენტზე კონცენტრირება გადალახულია და მხატვრული ფორმა და სიღრმისეული საზრისი ერთ მთლიანობად ფორმდება. მერაბ აბრამიშვილის მხატვრული სამყარო ესთეტიკის სპეციფიური აღქმის, მისი ხედვის, ჭკრეტის შედეგია. მხატვრული ფორმის (სამყაროს) ჰარმონიულობა, მთლიანობა და მისი სრულქმნისაკენ სწრაფვა, არ გულისხმობს მხოლოდ ფორმით თავისუფალ

¹⁹⁸ М. Дворжак, История итальянского искусства в эпоху Возрождения, „Церков Иль Джезу в Риме“, М., 1978, гл. 113

თამაშს, არამედ, უპირველესად, საზრისის გამოხატვას ემსახურება და გააჩნია თვითკმარი ღირებულება.

დასკვნა

ნაშრომის მიზანს წარმოადგენდა მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობის, როგორც ფენომენის შესწავლა, მის კულტურულ საზრისთან წვდომა XX საუკუნის დასავლური ფილოსოფიური აზრის კონტექსტში.

რამდენადაც მთლიანი ფენომენის გაგება მხოლოდ მისი ნაწილების გაგების საფუძველზეა შესაძლებელი, ფენომენოლოგიური კვლევისას ჩვენ განვახორციელეთ აღნიშნული მხატვრობის შესწავლა ჰერმენევტიკული წრის, როგორც გაგების პროცესის გათვალისწინებით. აღნიშნული კი აუცილებლად გულისხმობს ინტერპრეტაციისადმი, როგორც ფენომენის წვდომის მეთოდისადმი მიმართვას. რამდენადაც სახვითი ხელოვნების ნაწარმოები უპირველესად მხატვრული ფორმის საშუალებით მეტყველებს და მისი საზრისობრივი სიღრმე ფორმის ფარგლებში მჟღავნდება, ინტერპრეტაცია, ცხადია, უპირველესად დაემყარა სახელოვნებათმცოდნეო მეთოდოლოგიას, ნამუშევართა მხატვრულ-სტილისტურ ანალიზს. მერაბ აბრამიშვილის ნამუშევრების კვლევა მათი თემატური კლასიფიკაციის მიდევნებით განხორციელდა და მათზე დაკვირვებით, დადგინდა ის ძირითადი მახასიათებლები, რაც მის მხატვრულ მეტყველებას განსაზღვრავს.

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედების კვლევისას, ჩვენთვის არსებითი იყო არა მხოლოდ მისი მხატვრული მეტყველების მახასიათებელთა გამოვლენა და მისი ადგილის დადგენა XX საუკუნის ქართული ხელოვნების ისტორიაში, არამედ ასევე მისი კულტურული საზრისის „წაკითხვა“, აზრის იმ „ცოცხალი მხარის“ მოხელთება, რომელიც ტექსტის გარეთაა და განსაზღვრავს მას.

კვლევამ აჩვენა, რომ აბრამიშვილის მხატვრობა რთული კულტურული ფენომენია და მისი შესწავლა ტრადიციულ პარადიგმაზე დაყრდნობით (რაც მხატვრული ფორმისა და ისტორიულ-კულტურული კონტექსტების კვლევას გულისხმობს) ჩვენთვის საინტერესო შეკითხვებზე პასუხების მოძიების საშუალებას ვერ მოგვცემდა. ამდენად, მოგვიხდა კვლევის ისეთ მიდგომაზე დაფუძნება, რომელიც სახელოვნებათმცოდნეო მეთოდოლოგიას, ფენომენოლოგიურ და ჰერმენევტულ ანალიზს, როგორც კვლევის მეთოდებს დაეყრდნობოდა (ამასთან, ჩვენთვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ისეთ დისციპლინებში განხორციელებული გამოკვლევები, როგორებიცაა სემიოტიკა და ანალიტიკური ფსიქოლოგია). აღნიშნულს, ამერიკელი მეცნიერების ისტორიკოსის, თომას ს. კუნის მოსაზრებებზე დაყრდნობით, სამეცნიერო პარადიგმათა ცვლის გარდუვალობად ვიაზრებთ და საკვლევი საგნიდან და კვლევის მიზნიდან გამომდინარე აუცილებლობად გვესახება.

თომას კუნი სამეცნიერო მოღვაწეობას იაზრებს როგორც პარადიგმათა ცვლას, პროცესს, რომლის ყოველი მომდევნო სტადია გულისხმობს მეტ კონკრეტულობასა და დეტალიზაციას და წარმოადგენს სამეცნიერო ცოდნის განვითარების მომდევნო ეტაპს. ამასთან, აღნიშნული პროცესი არ გულისხმობს რაიმე წინასწარ დასახული მიზნისაკენ მიმართულ პროგრესს, ჭეშმარიტებასთან მიახლოებას, ან წინარე ნიმუშთა სიმცდარეს, არამედ თითოეული ეტაპი გამოკვეთს მეტ დეტალსა და ასპექტს. ჩვენს მიერ განხორციელებული კვლევა, რომელიც გულისხმობს საკითხის ახლებურად დასმას, კვლევის დისკურსის შეცვლას და აფუძნებს სახელოვნებათმცოდნეო კვლევას ფილოსოფიურ პარადიგმებზე, სწორედ ასეთი პროცესის გარკვეულ ეტაპად გვესახება.

კვლევისას, ინტერპრეტაციის კონცეპტუალურ საყრდენად XX საუკუნის ევროპული ფილოსოფიური აზრი და განსაკუთრებით კი, ამ პერიოდის დასავლური ფილოსოფიის ისეთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის ნააზრევო მოვიხმეთ, როგორიცაა ლ. ვიტგენშტაინი. მის მიერ პოზიტივისტურ ტრადიციაში განხორციელებული გარღვევა ენის ლოგიკის კვლევას, „ენობრივი თამაშების“ ცნებას უკავშირდება. ვიტგენშტაინის მიხედვით, წინადადებას არ გააჩნია თავისთავადი აზრი. მისი საზრისი მისი ფორმის გარეთაა. ის მხოლოდ მიაწინებს მის გარეთ

არსებულზე, რომლის ვერბალურ განზომილებაში შემოტანა შეუძლებელია. სიტყვის მნიშვნელობა არის მისი გამოყენება ენაში: კონკრეტული მნიშვნელობები კონკრეტულ სოციალურ კონტექსტებს უკავშირდება და გამომდინარეობს მათგან. სამყაროში არ არსებობს უნივერსალური წესები. ყველა წესი „სწორია“ კონკრეტულ მიზანთან მიმართებით. ჩვენ შეგვიძლია მოვლენის მრავალგვარი ინტერპრეტაცია, რამდენადაც არაფერი გამოხატავს არსს, არამედ ყველაფერს მხოლოდ მასზე მინიშნების შესაძლებლობა გააჩნია. სამყარო პირობითია. ყველაფერი წარმოადგენს შესაძლებლობის პროექციას, წინადადება შეიცავს საზრისის ფორმას, მაგრამ არა საზრისს.

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობა იგივე პარადიგმას წარმოადგენს, რომელიც ვიზუალური სახე-ხატებით არის გადმოცემული. მისი ნიშნობრიობამდე განზოგადებული სახეები იმ არაფორმაზე მიაწვდებიან, რომლის გამოთქმა შეუძლებელია, რომელზეც მხოლოდ მინიშნებაა შესაძლებელი. მხატვარი გამოსახულების პირობითობის ფარგლებში, სივრცითი მეტაფორების სახით და მათი მეშვეობით ახდენს სამყაროს საზრისზე მინიშნებას, მის შეძლებისდაგვარი სისრულით ფორმადქმნას. რეფერენციის ამ აქტში ინტერპრეტაციის უსაზღვრო შესაძლებლობა, ფორმის სრული პირობითობაა აღიარებული: ქრისტიანული სამოთხე შესაძლოა ბუდისტური მანდალას ფორმით გამოისახოს, ხოლო უფლის სერობა, თავისი მნიშვნელობით მძიმე სცენა, სადაც მსხვერპლის იდეა უნდა იყოს ხაზგასმული, შუქმფენი ფერით გადმოცემულმა მარადიული ნათლის მეტაფორამ განსაზღვროს. აბრამიშვილის მხატვრული სახე-ხატები არაცნობიერზე, როგორც პირველსაწყისი ინფორმაციის მატარებელზე მინდობით იბადება. ისინი არა წარმოსახვის, არამედ სრულიად რეალური სულიერი სამყაროს ნაყოფია. მხატვარი სახვითი მეტაფორების საშუალებით მიაწვდის ობიექტის მიღმა არსებულ სიღრმისეულ არსზე, რომელიც მხოლოდ ინტუიტიურად შეიძლება იქნას შეცნობილი და სახვითი ფორმის ფარგლებში მეტაფორულ ენაზე გადმოცემული.

კვლევის შედეგად გამოვლინდა მერაბ აბრამიშვილის მხატვრული ფორმის ევოლუციის პროცესი, რომლის საფუძველზეც შემოქმედებითი ძიებებისა და მსოფლმხედველობრივი ტრანსფორმაციის პროცესების გამოვლენა გახდა

შესაძლებელი. წლების მანძილზე, ნამუშევრების მხატვრულ სტრუქტურაში ჩენილი ცვლილებები კონკრეტული მიმართულებით ვითარდება და თანდათან, ნაბიჯ-ნაბიჯ მჟღავნდება. კომპოზიცია უფრო ბუნდოვანიდან მკაფიო, ცხად სტრუქტურამდე, ნამუშევართა ფერადოვანი გადაწყვეტა კი - უფრო დაბინდულიდან ნათელი, შუქმფენი ფერისაკენ ვითარდება. წლების მანძილზე ასევე იცვლება თემატიკა. ადრეული პერიოდის უფრო მძიმე, ტრაგიკულ თემებს მოგვიანებით ცვლის განსხვავებული მოტივები, ან ხდება იგივე სიუჟეტის განსხვავებული მხატვრული გადაწყვეტა. მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ და მის განმსაზღვრელ თვისებას წარმოადგენს ვიტალურობის, სიცოცხლით სისავსისა და სრული პირობითობის, ნიშნობრიობამდე განზოგადებისა და კონკრეტულ ელემენტებზე კონცენტრაციის პარადოქსული თანაარსებობა და ამ პირობებში, სრულიად დამაჯერებელი მხატვრული გამომსახველობის მიღწევა. მერაბ აბრამიშვილის ოპტიკურ-ილუზორულობას მოკლებულ, არანივთიერ, ეფემერულ და გამჭვირვალე, არამატერიალურ მხატვრულ ფორმაში სიცოცხლის ვიბრაცია და ფაქტურული ხელშესახებობა შეიგრძნობა. ამ ყველაფერს კი შესაძლებელს ხდის რეალობის (სამყაროს) არა ფრაგმენტული (თანამედროვე ხელოვნების მახასიათებელი), არამედ მთლიანური აღქმა/რეპრეზენტაცია, რაც ეპოქალური გადმოსახედიდან, გამოწვევის სახით ვლინდება, როგორც ზოგადეპოქალურის გარღვევა და მისი დამღევა, ახალი პერსპექტივის გახსნა.

ადამიანის არსებობის სიღრმისეული წვდომის, ანუ ეგზისტენციის საკითხი საკვანძოა მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობისათვის. მხატვრული ფორმის, სიმბოლურ-მეტაფორული მეტყველების მიღმა, მის შემოქმედებაში ეგზისტენციური კონტექსტი ვლინდება. მხატვრული სახე-ხატების, ვიზუალური მეტაფორებისა და სიმბოლური მინიშნებების საშუალებით იგი ახალ მხატვრულ რეალობას წარმოადგენს და ამ გზით სამყაროს საზრისის შეცნობას ახორციელებს.

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებისათვის არსებითი აღმოჩნდა სიცოცხლის აბსოლუტურობის საზრისი. ცხოველების, მცენარეებისა თუ სახარების თემებზე შექმნილი მისი სურათები სამყაროში სიცოცხლის გამოვლინებებს, სამყაროს არამატერიალურ საწყისზე მინიშნებებს წარმოადგენენ. სიცოცხლის წვდომა

სიკვდილის შეცნობით იწყება. სწორედ სიკვდილის ფენომენის განუწყვეტელი გააზრება განაპირობებს მის გარღვევას და აყალიბებს საბოლოოდ მის პარადიგმას. ამ მიებათა საწყისი, მხატვრისათვის, ქრისტიანული, როგორც მის მიერ ბუნებრივად ნამემკვიდრევი კულტურული კონტექსტია. სიკვდილის, მსხვერპლის იდეის წვდომა და მისი შეცნობა, უპირველესად, ჯვარცმული მაცხოვრის ხვედრის გააზრებით იწყება. იგივე თემას მრავალჯერ უბრუნდება მხატვარი სხვა კომპოზიციებშიც (დატირება, შავლეგო, შეწირულნი, ქვესკნელი და სხვა). თანდათან სიკვდილი მარადიული სიცოცხლის შეცნობით გადაილახება. გვიანი პერიოდის კომპოზიციები მცენარეებისა და სამოთხის ბაღების გამოსახულებებით, სადაც შუქმფენი ფერი და სივრცითი (სიჩუმის) პაუზები სინათლისა და სივრცის სახით მეტაფორებად ფორმდება, ამ მიებებისა და სვლის პროცესს ათვალსაჩინოებენ. მცენარე, როგორც მატერიის ყველაზე მყიფე ფორმა და ამდენად, არამატერიალური, პირველსაწყისი ენერგიის დიდწილად მატარებელი, აბრამიშვილის მხატვრობაში საზრისობრივი სიღრმით დატვირთულ სახე-ხატად გარდაიქმნება და ფორმდება როგორც მატერიალურის მიღმა არსებულის ყველაზე უფრო ვრცლად მომცველი სიმბოლო. მხატვრული ფორმისა და მის კვალად, მსოფლგანცდის ევოლუციის პროცესში გამოიკვეთება საზრისი და ის, მეტაფორულად მჟღავნდება როგორც უსასრულო პირობითობა, სიცოცხლის მარადიულობა და აბსოლუტური სინათლე.

მერაბ აბრამიშვილის ფორმათმეტყველებაში წამყვანი სწორედ სიმბოლურ-პირობითი გამომსახველობაა. მისი ნიშნამდე განზოგადებული გამოსახულება ყოველთვის ღრმა საზრისის მატარებელია და ყოველთვის მიაწვდის მის მიღმა არსებულ სიღრმისეულ არსზე, რომლის მიღმა სიჩუმეა, ის, რის შესახებაც უნდა დავდუმდე.

კვლევისას ერთერთ მნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენდა მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობის მიმართების დადგენა მის თანადროულ კულტურულ დისკურსთან. კომპარატიული ანალიზის შედეგად, შესაძლებელი გახდა, ამ მიმართულებით, რიგ ასპექტთა გამოკვეთა. პირველ რიგში, მოვხაზეთ ის კონტურები, რომელთა ფარგლებშიც ადექვატურად მივჩნიეთ ამ მხატვრობის განხილვა. ასეთებად მოვიაზრეთ პოსტმოდერნისტული და პოსტსაბჭოთა (როგორც

მისი თანადროული) კულტურული კონტექსტები და განვიხილეთ მისი აღნიშნულ კონტექსტში გააზრების შესაძლებლობები და გზები. აღნიშნული მიზნით, მიმოვიხილეთ ის თეორიული საფუძვლები, რომლის ფარგლებშიც მოვახდინეთ აბრამიშვილის შემოქმედების განხილვა. მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობის საზრისობრივი ასპექტი თანხვდება XX საუკუნის დასავლურ ფილოსოფიაში გაფორმებულ დისკურსს, რომელიც ნაშრომის თეორიულ-მეთოდოლოგიური ბაზის წარმოადგენისას, XX საუკუნის ისეთ მნიშვნელოვან მოაზროვნეთა გამოკვლევების მაგალითზეა ნაჩვენები, როგორებიც იყვნენ თ. კუნი, ლ. ვიტგენშტაინი, ე. კასირერი და სხვანი.

1980-90-იანი წლები ტრანზიტული, მრავალმხრივი გარდამავლობის ნიშნით აღბეჭდილი ხანაა. ამ პერიოდის ქართულ კულტურაში თავჩენილი პროცესები თვითრეფლექსიის, იდენტობის ძიების მცდელობებს უკავშირდება და მრავალი ნიშნით თანხვდება დასავლური კულტურის თანადროულ დისკურსს. დასავლურ პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებასთან საერთო კონკრეტული ასპექტების გამოკვეთისა და კონტექსტუალური და ვიზუალურ-სახეობრივი შეპირისპირების შედეგად, გაირკვა, რომ მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობა იზიარებს პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ისეთ ნიშნებს, როგორებიცაა წარსულისაკენ მიბრუნება, ციტაციის მეთოდისადმი მიმართვა, ინტერტექსტუალური კავშირები და სხვ. თუმცა, როგორც ნამუშევრების ფორმალურმა ანალიზმა აჩვენა, ეს მიმართებები (მაგალითად, აბრამიშვილის მხატვრობასა და შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობას, ან სპარსულ ხელოვნებას შორის) სრულიად რემინისცენციული და ინსპირაციაზე დაფუძნებულია. ამასთან, ქრისტიანული კონტექსტი, ბუნებრივია, მის ნამუშევრებზე კულტურულ მეხსიერებას წარმოადგენს. კონკრეტული მხატვრული სახეებით ინსპირირებული მხატვარი იყენებს მათ როგორც ინსტრუმენტს, გარდაქმნის საკუთარი ხედვისა და მხატვრული მეტყველების შესაბამისად.

მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობა, მისი საზრისობრივი ასპექტის გათვალისწინებით, პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისაგან აბსოლუტურად განსხვავებულ ფენომენს წარმოადგენს: დასავლური პოსტმოდერნისტული

ხელოვნების არამონოლითური შინაარსებისა და ფრაგმენტული, ტრანზიტული ხედვის, ცინიკური თუ ირონიული ინტერპრეტაციებისა და ინდიფერენტული განწყობებისაგან განსხვავებით, მერაბ აბრამიშვილის სამყარო კვლავ სულიერის განცდასთან ზიარია, მისი ხედვა ზედროულისა და ზეგრძნობადისაკენაა მისწრაფებული. იგი წარმოადგენს სამყაროს, ფორმას, როგორც პირობითსა და მობილურს, ამასთან, საზრისით დატვირთულს; უარყოფს ყოველგვარ სტატიკურ მნიშვნელობას და ღია ინტერპრეტაციისათვის. მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში გამჟღავნებული საზრისობრივი კელი თანამედროვეობის ფარგლებში პარადიგმატული მნიშვნელობის მქონე მოვლენად წარმოგვიდგება.

ბიბლიოგრაფია

1. ანთელავა, ლიანა. მიქელანჯელოს მსოფლგანცდისა და მხატვრული ფორმის კორელაცია Pieta - ს თემის მაგალითზე. ACADEMIA 5
2. ანთელავა, ლიანა. ვიტალიზმი და კოსმოლოგია მერაბ აბრამიშვილის მხატვრობაში. საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო კონფერენციის (IX) მასალები. 2016
3. ანთელავა, ლიანა. „სივრცე/დროის ტრანსფორმაციის საკითხი XX საუკუნის ქართულ მხატვრობაში“. საქართველოს სიძველენი, 13, 2009
4. ბელტინგი, ჰანს. დილი, ჰაინრიხ. კემპი, ვოლფგანგ. ზაუერლენდერი, ვილიბალდ. ვარნკე, მარტინ. ხელოვნების ისტორია. შესავალი. თბილისი 2005
5. ბერიძე, ვახტანგ. ნიკო ფიროსმანაშვილი. თბილისი, 2007
6. ებანოძე, ნათია, კონცეფტუალური ხელოვნება საქართველოში 1980-90-იან წლებში. ACADEMIA, 4/2015
7. ეკო, უმბერტო, პოსტმოდერნი, ირონია, სიამოვნება. ვარდის სახელი. თბ. 2016
8. ველში, ვოლფგანგ. პოსტმოდერნი. ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა.
9. ვითგენშტაინი, ლუდვიგ. ლოგიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატი. Pdf
10. თუმანიშვილი, დიმიტრი. გზად ხელოვნებისაკენ. თბ. 2015
11. თუმანიშვილი, დიმიტრი. მხატვრული ფორმა, ACADEMIA 4/2015
12. კანდინსკი, ვასილი. სულიერების შესახებ ხელოვნებაში. აფრა. თბ. 2012. №18
13. კაჭარავა, კარლო. ქართული ავანგარდი. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1990, N1.
14. კიკნაძე, ზურაბ. ბიბლიური დრო. ომეგა 12. 2001
15. კლდიაშვილი, ანა. 1980-იანი წლების ქართული მხატვრობის ძირითადი ტენდენციების შესახებ. საქართველოს სიძველენი. №17. 2014

16. კლდიაშვილი, ანა. მხატვარი - პარაზიტი (ციტაციის მეთოდის შესახებ თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში). ACADEMIA, N3, 2013-14
17. კონტრკულტურა საქართველოში. 1960/80 -იანი წლები. ასოციაცია ინტერკულტურა. თბილისი. 2000
18. ლეჟავა, სამსონ. ქართული ხელოვნების რაობის გაგებისთვის. ACADEMIA, #3, 2013-14
19. მამარდაშვილი, მერაბ. ლექციები ანტიკურ ფილოსოფიაში, ქართული ბიოგრაფიული ცენტრი, 2013
20. მერლო-პონტი, მორის. თვალის და გონება. თბილისი. 2007
21. მირცხულავა, ლელა. პოსტმოდერნისტული ტენდენციები 20-ე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ პროზაში. თბილისი, 2009.
22. მუზაშვილი, ნუგზარ. ალხაზიშვილი, გივი. ქართული პოსტმოდერნი და ქართული დეკონსტრუქცია. ელექტრონული ბიბლიოთეკა: www.lib.ge
23. ფარჯიანი, ირაკლი. პირადი წერილები. ლიტერატურა და ხელოვნება, 2002, N1.
24. ფირალიშვილი, ზაზა. მეგზური და მოხეტიალე. მედიტაციები პროზად, თბილისი, 2013.
25. ფირალიშვილი, ზაზა. 90-იანელის ჩანაწერები, აფრა, 2016. N22
26. ფირალიშვილი, ზაზა. ქართული კალენდოსკოპი. თბ. 2015
27. ლაღანიძე, ნინო. საეკლესიო და საერო ხელოვნების ურთიერთმიმართების საკითხისათვის. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. 2005
28. შერვაშიძე, ნანა. პოსტმოდერნისტული ხელოვნების პრე-ისტორიის ზოგადი მიმოხილვა და მისი განვითარების წინაპირობები ტრანსკავკასიის რეგიონში, ამირანი. კავკასიოლოგიის სამეცნიერო-კვლევითი საზოგადოებრივი ინსტიტუტის მოამბე. VIII. მონრეალი-თბილისი. 2003

29. შერვაშიძე, ნანა. პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ჩასახვის წინაპირობები და მისი განვითარების ზოგიერთი ტენდენცია თანამედროვე რუსულ ხელოვნებაში. ამირანი. კავკასიოლოგიის სამეცნიერო-კვლევითი საზოგადოებრივი ინსტიტუტის მოამბე. VIII. მონრეალი-თბილისი. 2003
30. შერვაშიძე, ნანა, მერაბ აბრამიშვილი, ფერწერა, გრაფიკა. მხატვრის ალბომის ტექსტი. 2010
31. ცაგარელი, ლევან. კულტურის კვლევების შესავალი. თბილისი. 2016.
32. წიქორიძე, ბაია. მერაბ აბრამიშვილი, ფერწერა, გრაფიკა. ალბომის ტექსტი. 2010
33. ხოშტარია, დავით. ტრანსავანგარდი და ქართული მხატვრობა (წინასწარი შენიშვნები), (ლიტერატურა და ხელოვნება, 1998, N1
34. ჰაიდეგერი, მარტინ. ყოფიერება და დრო. თბ. 1983
35. ჰასანი, იჰაბ. პოსტმოდერნიზმის კონცეფციისაკენ. არტიფაქტი, თბილისი, 2008, №1
36. Argan, Giulio Carlo. Oliva, Achille Bonito. *Art and the Crisis of Models*. 1982
37. Belting, Hans. *The End of the History of Art?* The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987
38. Borges, Jorge Luis. *A Note on (Towards) Bernard Show*. Labyrinths. Pdf
39. Dentith, Simon. *Parody. The New Critical Idiom*. London, New York. Routledge, 2000
40. Ebanoidze, Natia. “*Interpreting Hidden Contexts: Tracing the Embedded Paradigm in the Work of Merab Abramishvili*”, Content – Form. The Proceedings of the International Conference for Doctoral Students. Prague, 2017
41. Fischer, Herve. *L'histoire de l'art est terminée*, Paris: Balland, 1981
42. *From Modernism to Postmodernism*. An anthology. Blackwell Philosophy Anthologies. Edited by Lawrence Cahoon. Blackwell Publishing, 2003
43. Foucault, Michel. *Truth and Power*. Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings. 1972-77

44. Jung, Carl. Memories, Dreams, Reflections.Pdf
45. Kress, Gunther. Van Leeuwen, Theo. *Reading Images, the Grammar of Visual Design*. New York. Routledge. 2006
46. Kundu, R. *Intertext. A Study of the Dialogue Between Texts*. New Dehli. 2008
47. Kuznetsov, Erast. Niko Pirosmeni. Aurora Art Publishers. Leningrad, 1983
48. Merleau-Ponty, Maurice. *"The Visible and the Invisible"*, Northwestern University Press, Evanston. 1968
49. Nietzsche, Friedrich. *On Truth and Lies in a Nonmoral Sense*, Philosophy and Truth. New York: Humanities Press, 1979
50. Oliva, Achile Bonito. Im Labyrinth der Kunst, Berlin, 1982
51. Oliva, Achile Bonito. *Transavangarde International*, Milano, 1982.
52. Taylor, Marc. C. *"Erring: A Postmodern A/theology"*. Chicago: University of Chicago Press. 1984
53. Wittgenstein, Ludwig. *Lecture on Ethics*, The Philosophical Review 74, no. 1. 1965
54. Wittgenstein, Ludwig, *Culture and Value*, G. H. von Wright (ed), Chicago. University of Chicago Press, 1980
55. Аверинцев, Сергей. „Византийский культурный тип и православная духовность: некоторые наблюдения“.
56. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб. Азбука- классика. 2004
57. Арсланов, В. Г. “История западного искусствознания XX века“.Москв. 2003
58. Барт, Р Избранные работы. Семиотика. Поэтикаю М. Прогресс, 1989
59. Бодрийяр, Жан. “Прозрачность зла“. Pdf
60. Витгенштейн, Людвиг. „Философские исследования“.Москв. 2010
61. Голланд,Г.,„Грузинский примитивист“. Газ. “Кавказ”, 1916, 16, IV
62. Дворжак, Макс.,История итальянского искусства в эпоху Возрождения“. Москв. 1978

63. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. Москв. РОССПЭН, 2004
64. Кун, Томас. „Структура Научных Революций“. Моск. 2009.
65. Мамардашвили, Мераб. „Эстетика мышления“. Москв. 2000
66. Нойман, Эрих. „Заметки о Марке Шагале“. 1954
67. Петраковски, А. „Ещё о Пиросмани“. Газ. “Кавказ”, 1916, 18, V
68. Эко, Умберто, Искусство и красота в средневековой эстетике.Pdf
69. Элиаде, Мирча.,„Религиозный символизм и беспокойность современного человека“. Мифы, сновидения, мистерии. М. 1996
70. Юнг,Карл Густав. „Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству“.
71. Юнг,Карл Густав. „Об архетипах колективного бессознательного“. Pdf
72. Юнг,Карл Густав. Подход к бессознательному,Значение снов
73. Ясперс, Карл.,„Смысл и назначение истории“ (сборник). Москв. 1991

ილუსტრაციების სია

სურ. 1 გაბრიელი. 1993

სურ. 2 მთავარანგელოზი გაბრიელი. ატენის სიონის მხატვრობა

სურ. 3 დატირება. 1998

სურ. 4 დატირება. ქართული ნაქარგობა.

სურ. 5 ხარება. 2006

სურ. 6 სიმონე მარტინი. ხარება

სურ. 7 სულიწმინდა. 1992

აურ. 8 ეგვიპტური სარკოფაგის მხატვრობა (დეტალი)

სურ. 9 ხალხთა დიდი გადასახლება. 2002

სურ. 10 ეგვიპტური მხატვრობა.

სურ. 11 მარტოხელა ბიზონი. 1999

სურ. 12 ბიზონი. ალტამირას გამოქვაბულის მხატვრობა.

სურ. 13 ლომი. 1995

სურ. 14 ლომი. იშთარის კარიბჭე.

სურ. 15 შველი. 1988

სურ. 16 ნიკო ფიროსმანი. შველი

სურ. 17 მელაგუდა. 1998

სურ. 18 ნიკო ფიროსმანი. მელა

სურ. 19 პრასტიტუტკა. 2003

სურ. 20 სანდრო ბოტიჩელი. გაზაფხული (დეტალი). 1482

სურ. 21 ფლორა. არიადნეს ვილა. პომპეი.

სურ. 22 ჰარამხანა. 1996

სურ. 23 შეყვარებული წყვილი. ყაჯარული ხელოვნება. XIX ს.

სურ. 24 შაჰ-აბასი. 2001

სურ. 25 ყაჯარული პორტრეტი. XIX ს.

სურ. 26 მწერები. 2003

სურ. 27 ადრებიზანტიური მოზაიკა.

სურ. 28 შავი დედალი. 1996

სურ. 29 ჰოლანდიური ნატურმორტი

სურ. 30 ახალი იერუსალიმი. 2006

სურ. 31 ა. ლორენცეტი. „კარგი მმართველობის ალეგორია“. 1338-40

სურ. 32 ჯ. კორბეტის ფოტო წიგნიდან „კუმონის კაციჭამია“

სურ. 33 ავაზა. 2006

სურ. 34 ავაზა. 1989

სურ. 35 შავი ავაზა. 1994

სურ. 36 შავი ავაზა. 2001

სურ. 37 შავი ავაზა. 2005

სურ. 38 რუდრაპრაიაგის ავაზა. 1992

სურ. 39 რუდრაპრაიაგის ავაზა. 2000

სურ. 40 ავაზა. 2003

სურ. 41 ავაზა. 2004

სურ. 42 ვეფხვი. 1999

სურ. 43 ვეფხვი. 2005

სურ. 44 კუმონის კაციჭამია. 1995

სურ. 45 კუმონის კაციჭამია. 2005

სურ. 46 ვეფხვი. 2005

სურ. 47 ბიზონი. 1994

სურ. 48 ბიზონი. 1995

სურ. 49 მარტოხელა ბიზონი. 2000

სურ. 50 მარტოხელა ბიზონი. 2006

სურ. 51ირემი. 1992
სურ. 52ნატურმორტი. 1987
სურ. 53ყვავილები ქოთანში. 1988
სურ. 54ყვავილები ქოთანში. 2006
სურ. 55გვიმრა. 1992
სურ. 56პალმა. 2000
სურ. 57პალმა. 2000
სურ. 58პალმა. 2001
სურ. 59პალმა. 2002
სურ. 60პალმა. 2006
სურ. 61ასკილი. 2005
სურ. 62იასამანი. 2006
სურ. 63მაყვალ. 2006
სურ. 64ჭორიკანა. 2006
სურ. 65ყვავილი. 2005
სურ. 66ყვავილი. 2006
სურ. 67იუდას ამბორი. 1986
სურ. 68მაცხოვარი. 1989
სურ. 69ჯვარცმა. 1990
სურ. 70ჯვარცმა. 1992
სურ. 71მაცხოვარი. 1996
სურ. 72მაცხოვარი. 1999
სურ. 73მაცხოვარი. 2000
სურ. 74საიდუმლო სერობა. 1990
სურ. 75საიდუმლო სერობა. 1999
სურ. 76საიდუმლო სერობა. 2000

სურ. 77 საიდუმლო სერობა. 2001
სურ. 78 საიდუმლო სერობა. 2005
სურ. 79 გაბრიელი. 1993
სურ. 80 გაბრიელი. 1996
სურ. 81 გაბრიელი. 2006
სურ. 82 ხარება. 1996
სურ. 83 ხარება. 2000
სურ. 84 ხარება. 2002
სურ. 85 ხარება. 2006
სურ. 86 ბრეშუმის გზა. 2003
სურ. 87 სამოთხე. 2005
სურ. 88 მოცეკვავე. 2006
სურ. 89 მოცეკვავე. 1989
სურ. 90 ქეთევანი. 2001
სურ. 91 სამასი არაგველი. 1987
სურ. 92 სამასი არაგველი (დეტალი). 1987
სურ. 93 შაჰნამე. სპარსული მინიატურა. XV ს.
სურ. 94 სპარსული მინიატურა. 1520-1530
სურ. 95 სამოთხე. სპარსული მინიატურა. 1298
სურ. 96 სამოთხე. 2005
სურ. 97 სამოთხე. 2006
სურ. 98 სამოთხე. 2005
სურ. 99 ბუდისტური მანდალა.



სურ. 1 გაბრიელი. 1993



სურ. 2 მთავარანგელოზი გაბრიელი. ატენის სიონი



სურ. 3 დატირება. 1998



სურ. 4 ქართული ნაქარგობა



სურ. 5 ხარება. 2006



სურ. 6 სიმონე მარტინი. ხარება



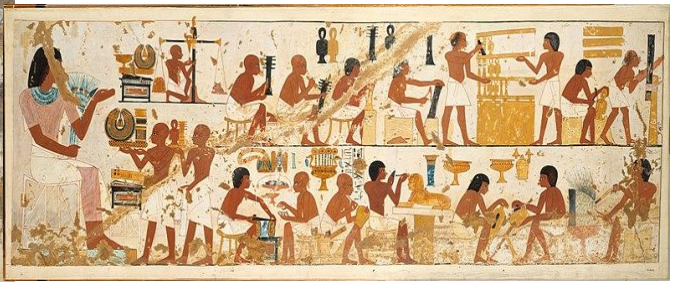
სურ. 7 სულიწმინდა. 1992



სურ. 8 ეგვიპტური სარკოფაგის მხატვრობა



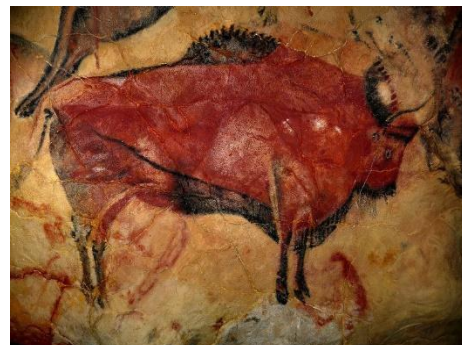
სურ. 9 ხალხთა დიდი გადასახლება. 2002



სურ. 10 ეგვიპტური მხატვრობა



სურ. 11 მარტოხელა ბიზონი. 1999



სურ. 12 ბიზონი. ალტამირას გამოქვაბული



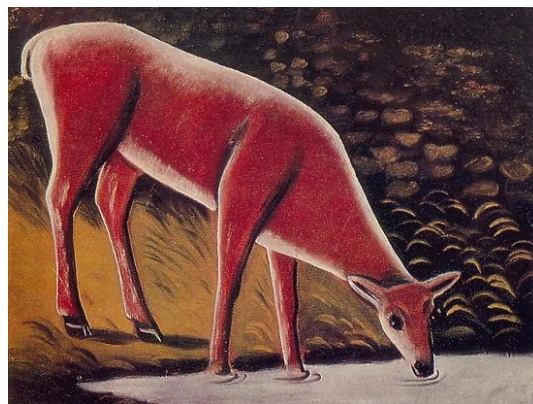
სურ. 13 ლომი. 1995



სურ. 14 ლომი. იშთარის კარიბჭე



სურ. 15 შველი. 1988



სურ. 16 ნიკო ფიროსმანი. შველი



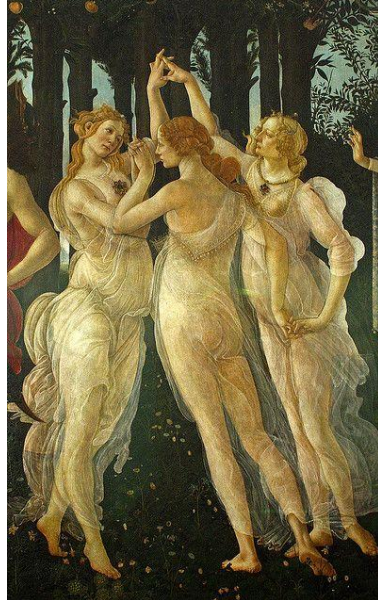
სურ. 17 მელაკუდა. 1998



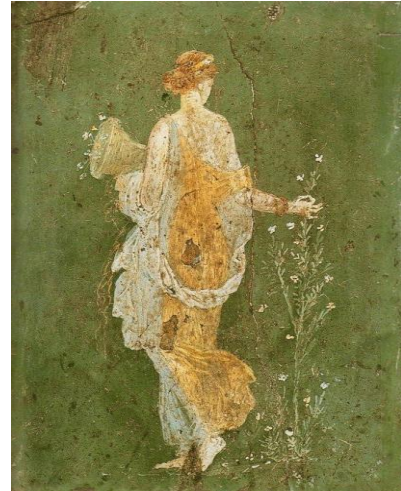
სურ. 18 ნიკო ფიროსმანი. მელა



სურ.19



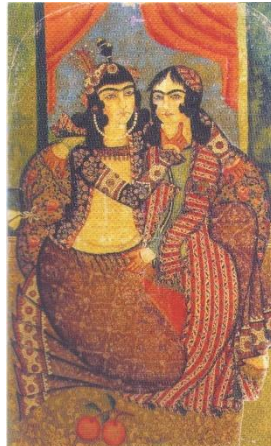
სურ. 20 გაზაფხული. ს. ბოტიჩელი



სურ. 21 ფლორა. არიადნეს ვილა. პომპეი



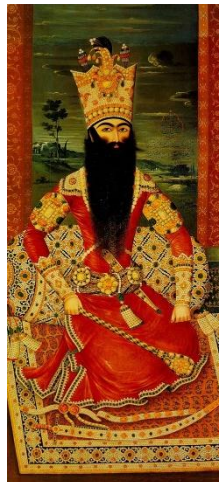
სურ. 22 ჰარამხანა. 1996



სურ.23 შეყვარებული წყვილი. ყაჯარული ხელოვნება

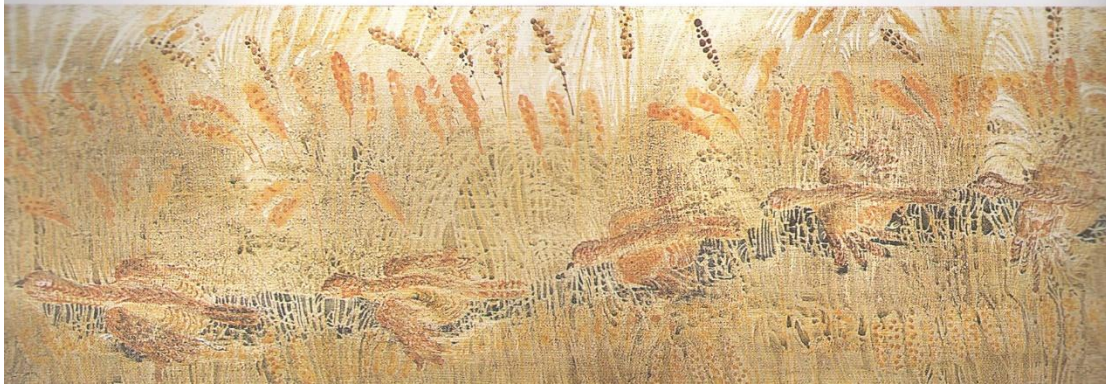


სურ.24 შაკ-აბასი.2001



სურ. 25 ყაჯარული პორტრეტი.

პრასტიტუტკა.2003



სურ. 26 მწყერები 2003



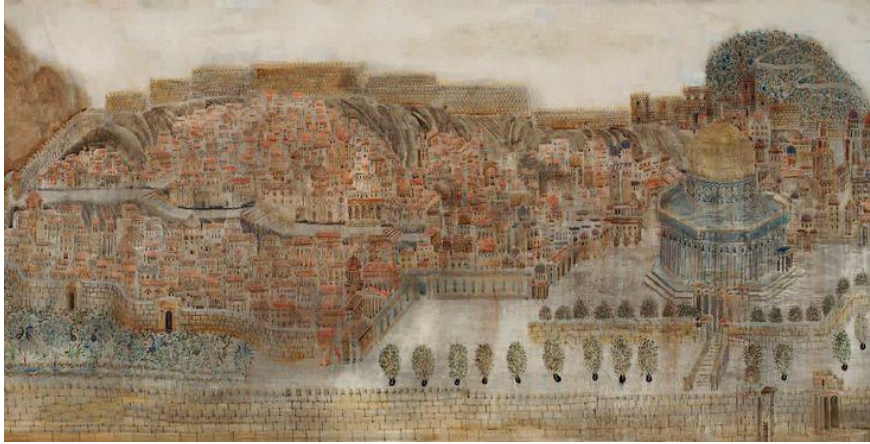
სურ. 27 ადრებიზანტიური მოზაიკა



სურ. 28 შავი დედალი. 1996



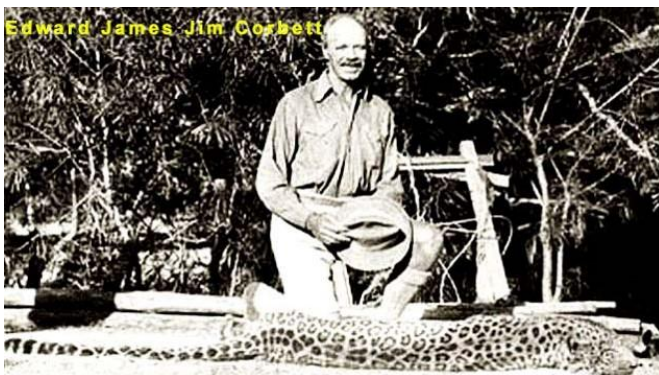
სურ. 29 ჰოლანდიური ნატურმორტი



სურ. 30 ახალი იერუსალიმი. 2006



სურ. 31 ა. ლორენცეტი. კარგი მმართველობის ალეგორია. 1338-1340



სურ. 32 ფოტო ჯ. კორბეტის წიგნიდან „კუმონის კაციჭამია“



სურ. 33 ავაზა. 2006



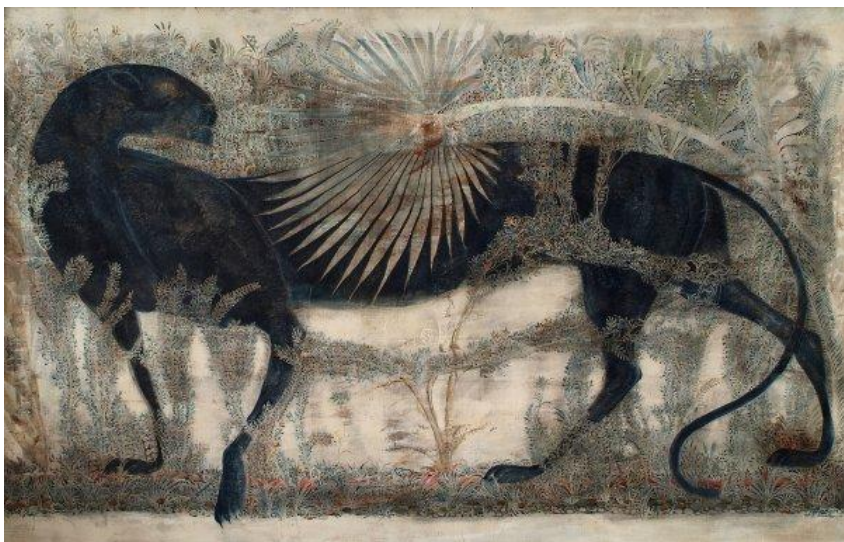
სურ.34 ავაზა. 1989



სურ. 35 შავი ავაზა. 1994



სურ. 36 შავი ავაზა. 2001



სურ. 37 შავი ავაზა. 2005

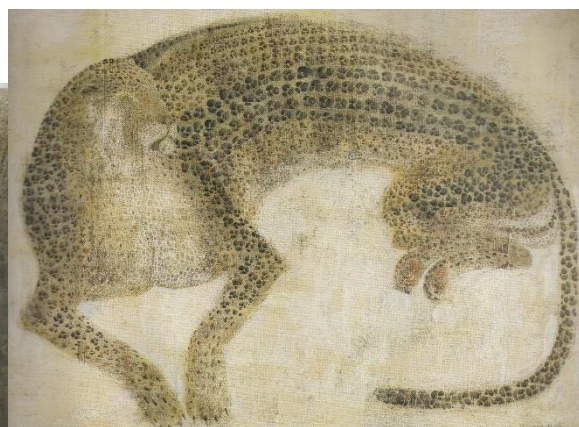
~



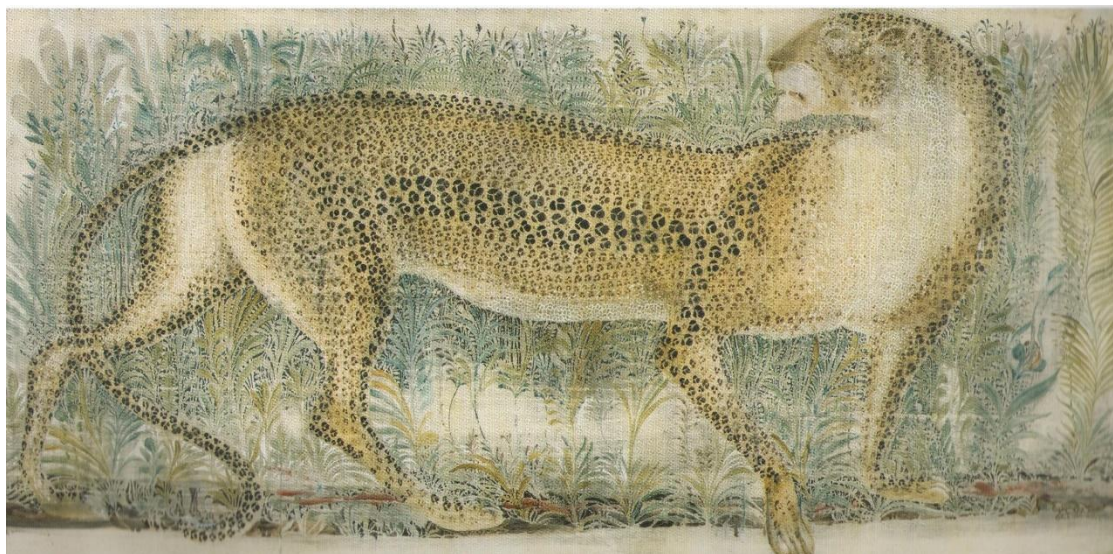
სურ. 38 რუდრაპრაიაგის ავაზა. 1992



სურ. 39 რუდრაპრაიაგის ავაზა. 2000



სურ. 40 რუდრაპრაიაგის ავაზა. 2003



სურ. 41 რუდრაპრაიაგის ავაზა. 2004



სურ. 42 ვეფხვი. 1999



სურ. 43 ვეფხვი. 2005



სურ. 44 კუმონის კაციჭამია. 1995



სურ. 45 კუმონის კაციჭამია. 2005



სურ. 46 ვეფხვი. 2005



სურ. 47 ბიზონი. 1994



სურ. 48 ბიზონი. 1995



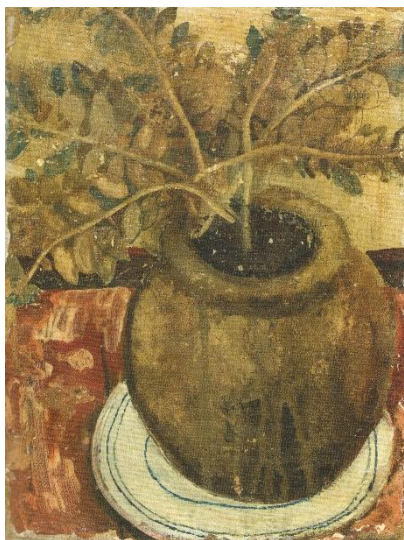
სურ. 49 მარტოხელა ბიზონი. 2000



სურ. 50 მარტოხელა ბიზონი. 2006



სურ. 51. ირემი. 1992



სურ. 52 ნატურმორტი



სურ. 53 ყვავილები ქოთანში. 1988



სურ. 54 ყვავილები ქოთანში. 2006



სურ. 55 გვიმრა. 1992



სურ. 56 პალმა. 2000



სურ. 57 პალმა. 2000



სურ. 58 პალმა. 2001



სურ. 59 პალმა. 2002



სურ. 60 პალმა. 2006



სურ. 61 ასკილი. 2005



სურ.62 იასამანი. 2006



სურ. 63 მაცვალი. 2006



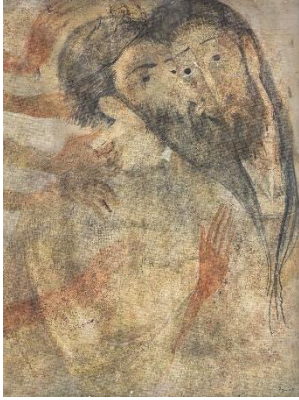
სურ. 64 ჭორიკანა. 2006



სურ. 65 ყვავილი. 2005



სურ. 66 ყვავილი. 2006



სურ. 67 იუდას ამბორი. 1986



სურ. 68 მაცხოვარი. 1989



სურ. 69 ჯვარცმა. 1990



სურ. 70 ჯვარცმა. 1992



სურ. 71 მაცხოვარი. 1996



სურ. 72 მაცხოვარი. 1999



სურ. 73 მაცხოვარი. 2000



სურ. 74 საიდუმლო სერობა. 1990



სურ. 75 საიდუმლო სერობა. 1999



სურ. 76 საიდუმლო სერობა. 2000



სურ. 77 საიდუმლო სერობა. 2001



სურ. 78 საიდუმლო სერობა. 2005



სურ. 79 გაბრიელი. 1993



სურ. 80 გაბრიელი. 1996



სურ. 81. გაბრიელი. 2006



სურ.82 ხარება. 1996



სურ. 83 ხარება. 2000



სურ. 84 ხარება. 2002



სურ. 85 ხარება. 2006



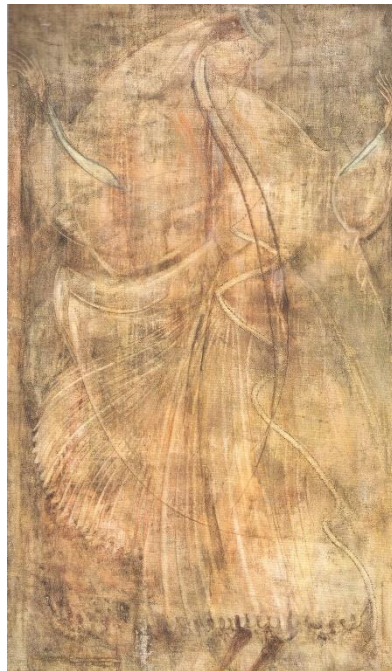
სურ. 86 აბრეშუმის გზა. 2003



სურ. 87 სამოთხე 2005



სურ.88 მოცეკვავე. 2006



სურ. 89 მოცეკვავე. 1989



სურ. 90 ქეთევანი. 2001



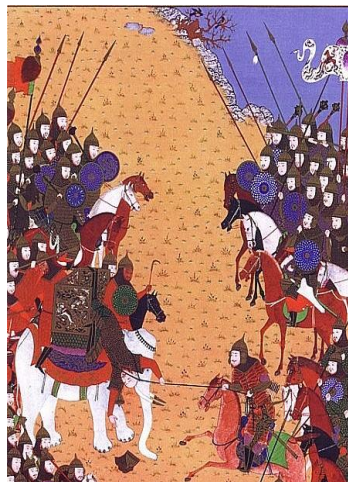
სურ. 91 სამასი არაგველი. 1987



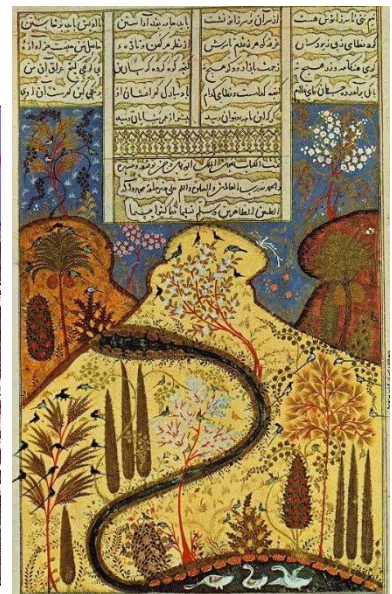
სურ. 92 სამასი არაგველი. დეტალი. 1987



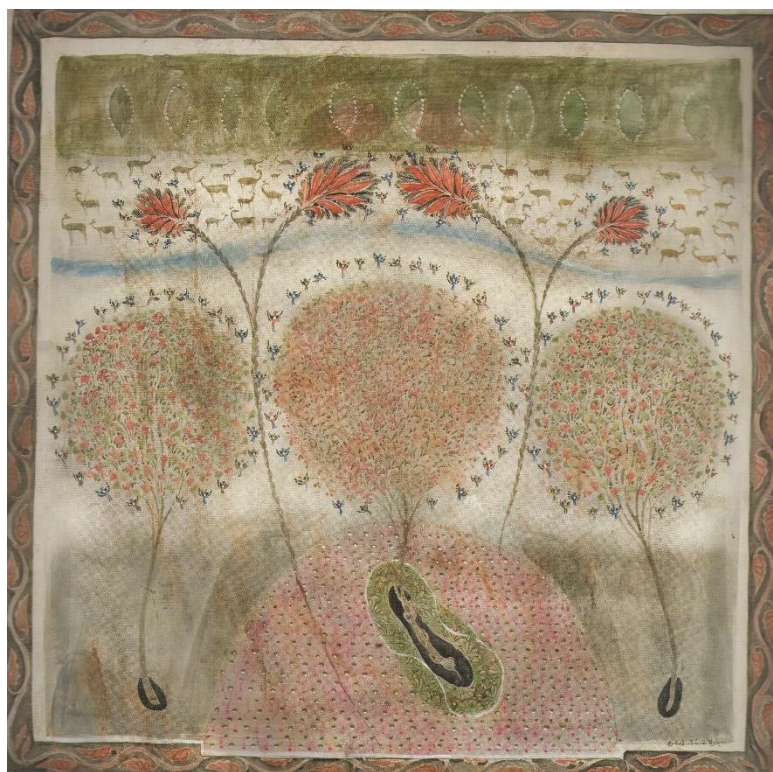
სურ.93 შაჰნამე. სპარსული მინიატურა. XV ს.



1520-30



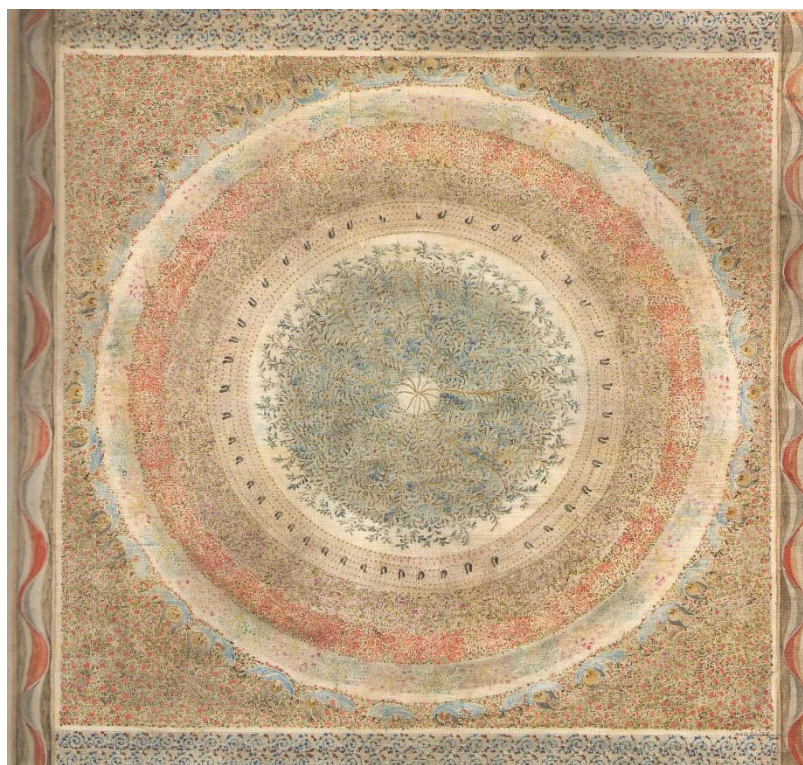
სურ. 94 სამასი არაგველი. მინიატურა. 1298



სურ. 96 სამოთხე. 2005



სურ. 97 სამოთხე. 2006



სურ. 98 სამოთხე. 2005



სურ. 99 ბუდისტური მანდალა