

## ირაკლი ფარჯიანი - შუქის მხატვარი

საკვანძო სიტყვები: *ირაკლი ფარჯიანი, XX საუკუნის ქართული ფერწერა, შუქის მხატვარი, ფერწერა, თეორი.*

XX საუკუნის II ნახევრის საქართველოში, შინაგანი წინააღმდეგობებით აღსავსე ისტორიული მოვლენების, ხელოვნურად შეჩერებული მხატვრული პროცესების ხარჯზე, ქართული მხატვრობა გარკვეული გამოცდილების აღდგენას და დაუფლებას ითხოვდა. ეს ის პერიოდია, როდესაც სახვით ხელოვნებაში მხატვრული ფორმისა თუ სტილის ანლებური ინტერპრეტაციის, ნოვატორული გამომსახველობითი ხერხების დამკვიდრების, დასავლეთის კულტურული პროცესების ზიარებასთან ერთად, საკუთარი, ხატოვანი აზროვნების, შემოქმედებითი მრწამსისა თუ ინდივიდუალური პრაქტიკის განვითარების პროცესები მიმდინარეობს, რამაც ამ თაობის მხატვართა შემოქმედებაში გააზრებული მხატვრული სისტემის ჩამოყალიბებას ჩაუყარა საფუძველი.

მ-იანელთა თაობამ ქართულ მხატვრულ რეალობაში ის სოციოკულტურული სივრცე განავითარა, რომელიც მ-იანელებს შემოაქვთ. მათ მიზანს, დასავლური მხატვრული ენის სწრაფი ათვისება, პოსტმოდერნისტული ტენდენციების ქართულ რეალობაში გადმონერგვა, მხატვრული მეგვიდრობის გაცნობიერება, ეროვნული ფესვების განახლებული ძიება, წარსულისკენ მიბრუნება, ინტერესის ზრდა საქართველოს ისტორიის, რელიგიური თემატიკისადმი და მარადიული საკრალური ორიენტაციების მონიშვნით მისი აწმყოში რეინტერპრეტაცია წარმოადგენდა.

ჩვენი კვლევის მიზანი მ-იანელთა თაობის ერთ-ერთი წარმომადგენლის, ირაკლი ფარჯიანის, შუქმფენი თეორი ფერის დამუშავების შედეგად შექმნილი რელიგიური თემატიკის ფერწერული ნამუშევრები და მათში თეორი ფერის მნიშვნელობის წარმოდგენაა. მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიციებითა და ფერადოვანი წყობით ფარჯიანი კავშირს ამყარებდა შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ძეგლებთან, იგი თანამედროვე მხატვრად გვევლინება, რომელთანაც თეორი მის ბოლოდროინდელ ნამუშევრებში საკუთარ თავს თავისი სულიერი და მეტაფიზიკური არსით ამჟღავნებს და ქმნის სპირიტუალურ ამაღლებულ სამყაროს.

ნაშრომში თეორი ფერის სიმბოლოსა და მისი ტექნიკური შესაძლებლობების ვიზუალურ კულტურაში გამოყენების ისტორიული, ფილოსოფიური, სულიერი, მეტაფიზიკური და მხატვრული მიზნების განხილვიდან გამომდინარე, გამოკვეთილია ფარჯიანის როგორც მაღალი სულიერების, გულწრფელობის, ტრანსცენდენტული სამყაროს მატერიალურ რეალობაში შემქმნელის და ინდივიდუალური ხელწერის მქონე მხატვრის როლი, როგორც დასავლურ კულტურაში, ისე ქართულ რეალობაში.

ირაკლი ფარჯიანის შესახებ მრავალი დაწერილია და თქმულა. მათ შორისაა ნინო ღაღანიძის კვლევა „სასულიერო თემატიკა ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედებაში“ (2005), რომელიც სიღრმისეულად იკვლევს მხატვრის შემოქმედებას და რელიგიური თემატიკის როლსა და მნიშვნელობას მის შემოქმედებაში.

## მხატვრულ-სტილისტური ტენდენციები 80-იანელთა თაობის ქართულ ფერწერაში

1970-1980-იანი წლების მიჯნის ქართულ მხატვრობაში არაოფიციალური ხელოვნების დამკვიდრებასთან ერთად, „პოსტმოდერნისტული ტენდენციების ქართულ ნიადაგზე გადმონერგვის პროცესი“<sup>1</sup> მიმდინარეობს. საუკუნის II ნახევრის მხატვრების მსგავსად, საუკუნის ბოლო მეოთხედის ხელოვანთა ინტერესი მოიცავდა დასავლური მხატვრული ენის სწრაფ ათვისებასა და ამავე დროს საკუთარი კულტურული თუ ინდივიდუალური პრობლემეტიკის წარმოჩენას.

1960-იანი წლებიდან ქართველ ხელოვანთა ნაწილი ვატაცებულა ხალხური, ეთნოგრაფიული თემატიკით, ტრადიციებისა და ეროვნული ფოლკლორის წარმოჩენით,<sup>2</sup> რელიგიური თემატიკის შეფარვითი შემოსვლით.<sup>3</sup> ამავე წლებში ქართველი მხატვრებისთვის საერთო შემოქმედებითი ტენდენცია აღმოჩნდა ნაწარმოების ფორმალური მხარის გამოჩენით ისეთი ტრადიციული ჟანრებით, როგორებიცაა პეიზაჟი, პორტრეტი, ნატურმორტი. მათ<sup>4</sup> მხატვრობაში აღადგინეს ფერი, როგორც ნამუშევრის ერთ-ერთი ძირითადი საწყისი. „ინტენსიური ფერწერა უცებ გაჩნდა, როგორც რაღაც რევოლუცია“.<sup>5</sup> „არ იყო ეს იმპრესიონიზმი, არც პუანტილიზმი იყო! ეს გახლდათ იმ ხერხების მოსინჯვა სინამდვილეში - ტონალობითაც, განწყობილებითაც სხვა, სრულიად არაიმპრესიონისტული და არაპუანტილისტური შინაგანი მიდრეკილებისთვის“.<sup>6</sup> საგრძნობი ხდება მიახლოება არაფიგურატიულ ხელოვნებასთანაც<sup>7</sup> (აბსტრაქცია, კოლაჟი). მაგ., ჯიბსონ ხუნდაძე (1927-2022), მონუმენტურ-განზოგადებულ, აბსტრაქციისკენ მიდრეკილ დეკორატიულ პეიზაჟებს ხატავს, რითაც თითქოს საკუთარ ინტერპრეტაციას არგებს დავით კაკაბაძის (1889-1952) მიღწევებს. 1970-80-იან წლებში იგი აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის ნაწარმოებებსაც უახლოვდება, რასაც ერთმანეთში შერეული საღებავების ფერადოვანი კონტრასტებით აღწევს. შეგვიძლია ჩავთვალოთ, რომ სწორედ ამ წლების ხელოვანებმა და იმ პოლიტიკურმა მოვლენებმა, რომლებიც ამავე პერიოდიდან იღებს სათავეს, მოამზადეს გარკვეული ნიადაგი რელიგიური, ეროვნული თემატიკისა და მხატვრულ-სტილისტური ტენდენციებისა 1980-იან წლების ხელოვანთათვის, რომელთაც განავითარეს და უკვე ჩამოყალიბებული სახით წარმოადგინეს იგი ქართულ ვიზუალურ კულტურაში.

1970-80-იანელთა თაობაში იკვეთება მხატვართა ორი ტალღა: ჯგუფი, რომელიც სამოღვაწეო ასპარეზზე 1970-იანი წლების ბოლოს და 1980-იანი წლების პირველ ნახევარში გამოვიდა ე.წ. „80-იანელთა თაობის“ წარმომადგენლები, სადაც ერთგვარ მანიფესტურ ფიგურებად ჩვეულებრივ ოთხი ადამიანი სახელდება - ვია ბულაძე (1956), ირაკლი ფარ-

<sup>1</sup> ნემსაძე ა., შამილიშვილი მ., კულტურული მიმდინარეობები და მედიატექსტები, თბ., 2020, გვ. 115

<sup>2</sup> რადიმ თორდია (1936), კოვი მახარაძე (1929-1992), თენგიზ შირვაშვილი, ვივი თოიძე (1934-2008), ბელა ბერძენიშვილი (1929), ნანა მესხიძე (1936-1997) და სხვ.

<sup>3</sup> რელიგიური კონტექსტი შეგვიძლია დავუკავშიროთ, მაგ., რ. თორდიას მიერ შესრულებულ ნაწარმოებს - „დედა“ (1966), სადაც ქალის თავს უკან მრგვალი ოქროსფერი დისკოა გამოსახული.

<sup>4</sup> ზურაბ ნიჟარაძე (1928-2021), ჯიბსონ ხუნდაძე (1927-2022), ედმონდ კალანდაძე (1923-2014) და სხვები

<sup>5</sup> თუმანიშვილი დ., XX საუკუნის ქართული ხელოვნება და მისი ისტორიული კონტექსტი, თბ., 2020, გვ. 229.

<sup>6</sup> იქვე.

<sup>7</sup> ესმა ონიანი (1938-1999), ვოვი ჩაველიშვილი (1945), თამაზ ხუციშვილი (1943), ვახტანგ ბესელია (1944), თემო მაჭავარიანი (1944-2019), ომარ კაჭკაჭიშვილი (1944) და სხვ.

ჯიანი (1950-1951), ლევან ჭოლოშვილი (1953), მერაბ აბრამიშვილი (1957-2006), თუმცა არიან სხვებიც - ვია ეძგვერაძე (1953), ილიკო ზაუტაშვილი (1952)... და მხატვრები, რომლებმაც 80-იანი წლების მეორე ნახევარში გააკეთეს თავიანთი განაცხადი. ესენი იყვნენ: ვია ლორია, ვოგა მალლაკელიძე, კარლო კაჭარავა, ნიკო ცეცხლაძე, მამუკა ცეცხლაძე, ოლეგ ტიმჩენკო და სხვ., რომლებიც ასევე სხვადასხვა დაჯგუფებას აყალიბებენ - „არქივარიუსების“ და „მეათე სართულისა“ თუ „მარჯანიშვილის სახელოსნოს“ სახით. პირველი ტალღის ქართულ მხატვრობაში შეიძლება ორი ძირითადი მიმართულება გამოვყოთ: ნონფიგურაცია და ფიგურაცია, რომელიც პარალელურად დასავლურ ხელოვნებაშიც მიმდინარეობს. დასავლეთში ინტერესი გაიზარდა მხატვრული მემკვიდრეობის თავისებური გაცნობიერების, ბიბლიური და მითოლოგიური მოტივების, ალევორიებისა და სიმბოლოების, ირონიის, გროტესკის, ტრადიციული გამომსახველობითი საშუალებების, მარადიული საკრალური ორიენტირების მონიშვნის მიმართ. ანალოგიური ტენდენციები შეინიშნება ი. ფარჯიანის, გ. ბულაძის, ლ. ჭოლოშვილის, გ. ეძგვერაძის ნაწარმოებებშიც. თუმცა ჩვენთან, დასავლეთისგან განსხვავებით, ფიგურაცია და მხატვრის წარმოსახვაში დაბადებული სახე-ხატი წინა ეტაპის ლოგიკურ ვაგრძელებას წარმოადგენდა ტრადიციასთან ფორმის-მიერი წყვეტის გარეშე. რა აერთიანებდათ ამ ადამიანებს?

80-იანელთა თაობის მხატვრებისთვის ხელოვნების ნიმუშის სათქმელს, მოტივს დიდი მნიშვნელობა აქვს. თუ 50-იანელთა თაობას ლოზუნგად ჰქონდა - „რას გამოხატავ შენ, ამას მნიშვნელობა არ აქვს!“<sup>8</sup> ამ თაობისთვის აღნიშნული მიდგომა საპირისპირო მნიშვნელობას იძენს. მათთვის საერთოა შემოქმედების მაღალ ღირებულებათა სამყაროსთან ზიარება, ნაწარმოებების თემატიკა და გეზი წარსულის არქეტიპების გამოსახვისკენ. მაგ., ირაკლი ფარჯიანი მშენიანი-მისტიკურ მიღმიერ სამყაროში გადადის, თავის ნამუშევრებში ამ სულიერი მხარის მატერიალიზაციას ახდენს და გამომსახველობითი ფორმების ახლებურად გადააზრების შედეგად, ფაქტობრივად, ფიგურის პლასტიკური ფორმის გაქრობისკენ მიიღტვის. იგი რელიგიაზე, ანტიკურ ლიტერატურაზე, ზღაპრებზე თუ ქართულ პოეზიაზე აგებდა თემებს, ხატავდა მეტაფიზიკურ ლანდშაფტებს, აბსტრაქტულ ნაწარმოებებს, ყვავილებს, პორტრეტებს და სახარების გადამწერად, დამსურათებლად გვევლინება იმ დროს, როცა რელიგიურ თემატიკას ტაბუ ედო. ლიტერატურულ-რელიგიურ-მითოლოგიურია მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაც. მას აინტერესებს განსხვავებულ სამყაროთა შერწყმა, იქნება ეს ქრისტიანული სამყარო, ისლამური, ეგვიპტური თუ ინდური ან სხვ., და გამოსდის კიდევ ეს. მის ნამუშევრებში უამრავი ფერი, რომელსაც თავისებური გაცრეცილობა დაჰყვება, გრადაცია და საოცარი დინამიკაა, თავისი ღვთაებათა მსგავსი ცხოველებით და ჰაეროვან, დეტალურ-დეკორატიული მკუნარეობით. გ. ბულაძეც ინსპირაციას სხვადასხვა ლიტერატურიდან, ისტორიული წყაროებიდან თუ მითოლოგიებიდან იღებდა.<sup>9</sup> ზოგადად აინტერესებს ზოგადსაკაცობრიო თემები: „დონ ჟუანი“, „ჯადოსნური ფლეიტა“, „ინტუიციები დანტეს თემაზე“, ამუშავებს ქართლის ცხოვრების ტექსტებს და საქართველოს ისტორიის საწყისების, ქრისტიანობის მიღების თემებზე ქმნის განზოგადებულ-მონუმენტურ ტილოებს. ამუშავებს სახარებას, ქმნის „ათცამეტ ასურელ მამათა სერიას“, ვანტანგ გორგასლის ბრძოლების სცენებს, ზოგჯერ ლირიკულ-რომანტიკულს და ზოგჯერ მისტიკურსაც. მაგრამ აქ დასავლური

<sup>8</sup> თუმანიშვილი დ., XX საუკუნის ქართული ხელოვნება და მისი ისტორიული კონტექსტი, თბ., 2020, გვ. 278

<sup>9</sup> თავისი შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე ქმნის ე.წ ვაგნერის სერიას, გერმანული მითოლოგიის სურათებს - „პარსიფალი“, „მონსალვათის მთა“, „რაინის ოქრო“ და სხვ.

„ახალი ფიგურაციისთვის“ დამახასიათებელი რაციონალიზმი, გაუცხოება და ირონია არ იკვეთება. ეს უფრო ისტორიის ეპიკურ-რომანტიკული ვიზუალური სახეებია. თუ ვიღა ბულაძეს ისტორიაში რაღაც მისტიკური, მიღმიერი და ამაღდროულად ლეგენდარული იტაცებს, ლევან ჭოლოშვილს ისტორიული დრამები და ბიოგრაფიული ტრაგედიები აინტერესებს. მისი მხატვრული აზროვნება ინპირაციას იღებს, ერთი მხრივ, ქართული საერო მინიატურიდან, შუა საუკუნეების მონუმენტური ფერწერიდან თუ „თბილისური პორტრეტული მხატვრობიდან“ და მეორე მხრივ, ევროპული მიმდინარეობებიდან (ფოვიზმი, კუბიზმი თუ ცალკეული მხატვრები). მას აინტერესებს ადამიანთა მთელი კოლექტივის სოციალური, სულიერი და მსოფლმხედველობითი კავშირის გადმოცემა, მათი სახეების ნაკვთების მკაფიო აქცენტირებით და სურათის სიბრტყობრივ-დეკორაციული გადაწყვეტით. იმ პერიოდისათვის კი ძველი ფოტოებიდან რეპრესირებული პერსონაჟების (მაგ. სერია: „განადგურებული არისტოკრატია“, 1977) ნამუშევარზე ასახვა საკმაოდ თამამი ნაბიჯი იყო.

1985 წელს გ. ბულაძისა და ლ. ჭოლოშვილის მიერ მხატვრის სახლში მოწყობილ გამოფენაზე, რომელიც ოთხმოციანელთა შემოქმედებით ასპარეზზე გამოჩენის სათავედ მოიანზრება, გ. ბულაძის საქართველოს ისტორიის თემებზე შექმნილი დიდი ტილოებითა და ლ. ჭოლოშვილის მეფთა პორტრეტებით, დამტკიცდა, რომ ქართული მხატვრობის ასპარეზზე ახალი ტენდენციები ინერგებოდა. დამოგალიერებელმა აქ იხილა 1980-იანი წლების „ახალი ფიგურაციის“ ქართული ვერსია. ამ თაობის ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული მხატვრული ხელწერის მქონე მხატვრებმა ფილოსოფიურად აუღერებელი ინტელექტუალური სიღრმე დაუბრუნეს ქართულ მხატვრობას. ხელოვნების სინთეზის პრობლემათა კვლევა, ფართო სოციოკულტურული და ისტორიული კონტექსტების აღქმა, გააზრება და ეროვნულ ფესვებთან ორგანული კავშირის დამყარება არის ის პრობლემები, რომელთაც ყველა ავტორი სხვადასხვანაირად სვამს და თავისებურად წყვეტს თავის შემოქმედებაში.

ნონფიგურაცია ძირითადად აბსტრაქციითა და კონცეპტუალიზმით გამოიხატა, სადაც საგნების იმგვარი აბსტრაგირების ნიშნები იკვეთება, რომლებიც ნელ-ნელა უსაგნო მხატვრობაში გადაიზრდება. 80-იანი წლებიდან მხატვართა ინტერესი მითო-რომანტიზირებულ სოცრეალისტურ-ნაციონალური თემების მეშვეობით, კოლაჟით, ანსამბლაჟითა თუ ფერადოვანი ფერწერული აბსტრაქციებით გამოიხატა. ამ თაობის წარმომადგენლის, ალექსანდრე ბანძელაძის ირგვლივ გაერთიანდა მხატვართა ის ჯგუფი, რომელთა შემოქმედებაც ალექსანდრეს მეშვეობით ეფუძნებოდა და სპირიტუალური სამყაროს, რელიგიებისა თუ ოკულტური სამყაროს შესწავლის წყურვილით იყო შეპყრობილი, ძირითადად, აღმოსავლურ, ძენისა და ზოგადად ინდურ-ჩინურ რელიგიურ-ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის მიმართ. მათ შორის განიხილება ვიღა ეძვევრაძე და ილიკო ზაუტაშვილი. მათ, ჯერ კიდევ 70-იანი წლების დასაწყისში დაიწყეს საბჭოთა ცენზურასთან თამაში. მხატვართა ერთ-ერთი პირველი მანიფესტის, „ინტიმური კონცეპტი“ და „ინტიმური აქცია“, რომელიც კონცეპტუალიზმისა და მინიმალიზმის ესთეტიკურ-თეორიულ საფუძველზე იქნა შემუშავებული, გასაჯაროება არ მომხდარა, მეგობრების წრეში გამოიფინა, ვინაიდან იგი საშიშ ქმედებად შერაცხა უშიშროების კომიტეტმა, თუმცა 80-იანი წლების დასაწყისიდან საჯარო ექსპოზიციებზე გამოფენილი ნამუშევრებით კარგად ჩანს, თუ რას გულისხმობდა მათი კონცეპტი: უკიდურეს პირობითობასა და აბსტრაგირების მაღალ ხარისხს. მაგ., ვიღა ეძვევრაძე 1980-იანი წლებიდან ქმნის ისეთ ე.წ. შავ-თეთრ სერიას, კონცეპტუალისტურ ნამუშევრებს, სადაც აქცენტი გადააქვს ნამუშევრის აღქმიდან მისი იდეის მიღებად. იგი

წარმოგვიდგენს კონცეფციის კონცეფციას, „გვერდზე გაწეული შავი კვადრატის სახით“ (1978), რომელიც მალევე იწვევს შავი და თეთრი კვადრატების რემინისცენციას იწვევს.

პარალელურად ამ მოვლენებისა, ყალიბდება 80-იანი წლების მეორე ტალღა და იქმნება დაჯგუფებები „არქივარიუსების“ და „მეათე სართულისა“ თუ „მარჯანიშვილის სახელოსნოს“ სახით, რომელთა წევრების მხატვრობაში ჩნდება ახალი ტენდენცია ორგანოზომილებიანი სიბრტყის შექმნისა და დისმორფიული ელემენტების შემოტანისა ვიზუალურ პლასტიკაში. მათგან „არქივარიუსების“ ჯგუფს გერმანული ექსპრესიონიზმისა და აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის გავლენები გასდევს. თითოეული ჯგუფის წევრის თემატიკა ზღაპრებითა და მითოლოგიით, დასავლური კულტურის ლიტერატურითა და ფილოსოფიით, ნამუშევრის ჰეროიკული, რაინდული სულის გამჟღავნებითაა ნასაზრდოები. სწორედ ამიტომ, კარლო კაჭარავა ჯგუფის მანიფესტის სახელწოდებას განსაზღვრავს, როგორც „ნეორომანტიზმის დამკვიდრების მცდელობას“. ამ პერიოდის ნამუშევრები მოიცავს რელიგიურ, ზღაპრის სამყაროს მისტიკურ სიუჟეტებს, სადაც არსებული რეალობა იშლება და მიდის მატერიალური სიუჟეტის მიღმა.

„მეათე სართულის მხატვრები“ გერმანული ექსპრესიონიზმის, ნეოექსპრესიონიზმისა და აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის გავლენით მუშაობდნენ. ეს კი, როგორც მხატვრულ-ესთეტიკურ ნაწილში, ისე ნამუშევრის თემის შერჩევასა გამოიკვეთა. მაგ., კ. კაჭარავას კომპოზიციებში ჭარბობს როგორც „ჭუჭყიანი“, ისე მკვეთრი ფერებით შექმნილი დეფორმირებული შავი სქელი კონტურებით მოხაზული ფიგურები, ქაოსური ფუნჯის მონასმები. მიუხედავად იმისა, რომ კარლო ძირითადად სოციალურ და პოლიტიკურ თემაზე მუშაობდა, პარალელურად, იგი გაერთიანება „ნიდის“ წევრების საყვარელ თემატიკასაც მიმართავდა. პეინაჟის ფონზე გამოსახული „ნიუ“ თუ 1987 წელს შექმნილი კომპოზიცია „ლებენ, ლებენ, ლებენ“, სადაც მხატვარი ავტობიოგრაფიულ და შიშველი ქალის დეფორმირებულ ფიგურას ხატავს,<sup>10</sup> ამის კარგი მაგალითია. 80-იანი წლების მეორე ნახევარში „მეათე სართულის“ ჯგუფი მარჯანიშვილის სახელოსნოში გადადის და თანდათან, საქართველოში პირველად, ფერწერული ნამუშევრების პარალელურად არტ ობიექტების - ინსტალაციის სერიები იწყებს სვლას. მათში პოპულარობას უკვე პერფორმანსისა და ჰეფენინგის თემა იხვეჭს. ფაქტია, რომ „პერსექტროვის ადამიანი“ უკვე თავისუფლებისთვის შლის ფრთებს, მაგრამ იგი დამოუკიდებელი მხოლოდ 1991 წლის 25 დეკემბერიდან, საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ ხდება.

## თეთრი ფერით შექმნილი სინათლე

XX საუკუნის 80-იანი წლების გამორჩეული, თვითმყოფადი მხატვარი, ირაკლი ფარჯიანი, 1950 წლის 22 მაისს დაიბადა ზემო სვანეთში, მესტიაში. ბავშვობიდან მისი ინტერესი ხელოვნებისკენ იყო გამოხატული, რასაც ხელს უწყობდა ოჯახის წევრების ამ სფეროთი დაინტერესება. მამა თავისუფალ დროს ხეზე კვეთას უთმობდა, ირაკლის უფროსი ძმებიც მხატვრები იყვნენ. ბავშვობის წლები ფარჯიანმა სვანეთში გაატარა და სწორედ სვანეთის მთების მკაცრმა ბუნებამ განაპირობა მისი შემტევი, დაულაღავი და შრომისუნარიანი ხასიათი. 1968-1974 წლებში იგი თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა ფერწერის ფა-

<sup>10</sup> <https://www.archive.propaganda.network/ka/overview/period/2>

<sup>11</sup> გაერთიანება „ნიდის“ მხატვრები ავტობიოგრაფიულ ნაშრომებს ხშირად საპირისპირო სქესის შიშველი ფიგურის გვერდით წარმოგვიდგენდნენ.

კულტეტზე, სადაც ირაკლის მხატვრული სტილი ჩამოყალიბდა. ფარჯიანის შემოქმედება აკადემიის დასრულებიდან გარდაცვალებამდე, მხოლოდ 17 წელს გავრძელდა, ვინაიდან იგი ნაადრევად, 41 წლის ასაკში გარდაიცვალა. ბოლო დროს ბევრს ავადმყოფობდა და მუდმივი მკურნალობის პირობებში ცხოვრობდა, მიუხედავად ამისა, შეუჩერებლად მუშაობდა და ამ ხანმოკლე პერიოდში შეძლო თავისი იდივიდუალური სათქმელი ეთქვა არა მხოლოდ ქართულ კულტურულ რეალობაში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც, ვინაიდან იგი მარადიული საკრალური ორიენტირების მონიშვნით „სულიერებადაკარგულ“ მოდერნულ ხელოვნებას ერთგვარად ასაზრდოებდა.

XX საუკუნის ქართულ მხატვრობას, ფიროსმანიდან დაწყებული, მრავალი მნიშვნელოვანი ფიგურა ჰყავს, მაგრამ ფარჯიანის შემოქმედების მრავალფეროვნებას ხაზს უსვამს ის ფაქტი, რომ ნებისმიერი ესთეტიკური, სულიერი თუ მხატვრულ-ტექნიკური ამოცანა, რომელიც გასულ საუკუნეში ქართველი მხატვრების წინაშე დამდგარა, გარკვეულ გამოძახილს ჰპოვებს ირაკლის შემოქმედებაში და რაღაც ნიშნით მაინც ენათესავება მას. ამიტომაც, მკვლევრებს ზოგჯერ უჭირთ მისი შემოქმედების კონკრეტულ ჩარჩოში მოქცევა და ერთიანი სახით დახასიათება.

ფარჯიანს 80-იანი წლების ქართულ მხატვრულ სისტემაში ამ პერიოდის საქართველოში და ამავედროულად მსოფლიო სახელოვნებო კულტურაში მიმდინარე პროცესები და ატმოსფერო, ტრანსაგანგარდისტული ტენდენციები, ნეოექსპრესიონიზმი, თავისუფალი ფიგურატიულობა, სხვადასხვა მიმდინარეობათა ტრანსფორმაციების, ინტერპრეტაციების მთელი ჯაჭვი, რომანტიზმიდან პერაფაელისტებამდე, კომპოზიციონალიზმიდან მის მოდერნულ ფორმირებამდე და სტილიზაციამდე შემოაქვს, თავისი ინდივიდუალური ხელწერით, ახალი სახისმეტყველებით, ფერისა და ფაქტურის ახალი ტექსტურითა და ტრანსფიგურაციის მეთოდით, რომელიც ყოველი საგნის გარდაქმნის, კომპოზიციის ახალი მოდელების შექმნის უმრეტეს რესურსს ითვალისწინებს. „მხატვარი ერთ სურათში სხვადასხვა საგნებს ხშირად სხვადასხვა მიდგომით ასრულებს და ამუშავებს. ერთი რომელიმე გამოსახულება შეიძლება იყოს მოცულობითი, ხელშესახები, ძალიან რეალისტური, მის გვერდით მეორე კი სიბრტყობრივი ან დეკორაციული ხასიათის, ან აბსტრაქტული ლაქის მსგავსი. სურათის ერთ ნაწილში შეიძლება გაიშალოს სივრცე და უცებ, იქვე სიბრტყედ გადაიქცეს, ფონი გადაიზარდოს გარემოში, მოულოდნელად შეიცვალოს რაკურსი და ბოლოს ძალზე დამაჯერებლად შეიგრას ერთიან ჰარმონიულ დასრულებულ ნაწარმოებში, სადაც ყველაფერი ურთიერთგაწონასწორებისა და მოწესრიგებულობის პრინციპზეა დამყარებული“ - ამბობენ მისი მხატვრობის ანალიტიკოსები.<sup>2</sup> ამგვარი ორმაგი კოდირებით კი ირაკლი მკაფიოდ პოსტმოდერნისტია.

ფარჯიანი აქტიურად მუშაობდა მინიატურულ მხატვრობაში, დაზგურ ფერწერასა და გრაფიკაში. მისი მხატვრული ინტერესები მოიცავს პორტრეტის ჟანრს, ნატურმორტს, პეიზაჟს, წიგნის ილუსტრაციებს, აბსტრაქტულ კომპოზიციებს, მეტაფიზიკურ ლანდშაფტებს. განსაკუთრებული ყურადღებით და სინშირით კი ქმნის რელიგიური თემატიკის ნამუშევრებს, რის გამოც ქართულ ხელოვნებაში მის სახელს რელიგიური მხატვრობის რეაბილიტაცია და ტრანსფორმაცია უკავშირდება.

„მამინ, როდესაც თანამედროვე მსოფლიოში „ღმერთი მოკვდა“, ხელოვნებას ძალთა ბალანსის სწამს<sup>3</sup> და იგი მოგვევლინა მრავალმრიანი, პარადოქსული კითხვით თუ „რა

<sup>2</sup> გული გონიერი, რელიგიურ-საგანმანათლებლო ჟურნალი, N2, 2015, გვ. 147.

<sup>3</sup> ბორის გროსის, ესეები, ელექტრონული ვერსია, გვ. 3

არის ხელოვნება?, ფარჯიანისთვის ეს სულაც არ ყოფილა განმსაზღვრელი ფაქტორი. მის ნახატებში, არტისტულ-პროფესიონალური დაოსტატების პარალელურად, იმთავითვე გამჟღავნდა ინტერესი სპირიტუალური და რელიგიური თემებისადმი, რაშიც განმსაზღვრელი როლი რუდოლფ შტაინერის ანთროპოსოფიულ იდეებთან, რელიგიურ ფილოსოფიასთან ზიარებამ შეასრულა. ირაკლიმ 28 წლის ასაკში, 1978 წელს, საქართველოსთვის ისეთ პოლიტიკურ და კულტურულ რეალობაში დაიწყო სახარებების გადაწერა და ილუსტრირება, როდესაც რელიგია იდეოლოგიური აკრძალვის საგანი იყო, თანაც მსგავსი ფაქტი შუა საუკუნეების შემდეგ ქართულ საზოგადოებას არ ახსოვს. ეს, ალბათ, იმ სახარებების გადაწერა სევანური სკოლის ტრადიციის გამოძახილია, რომლის წიაღშიც ჩაისახა ფარჯიანი. იგი ხელნაწერთა ინსტიტუტში საგანგებოდ იკვლევს ძველ ხელნაწერებს და შემდგომ უკვე თავის დროს უთმობს იოანესა და მარკოზის სახარებების მთლიანად გადაწერასა და დასურათებას, ხოლო ლუკას სახარებისთვის რამდენიმე ილუსტრაციის შექმნას. სახარებებში ერთდროულად თანაარსებობს შუა საუკუნეების სული, რელიგიური კანონიკური იკონოგრაფია აქ, ამავედროულად - თანამედროვე კულტურის ნიშნები და საავტორო ინტერპრეტაციულობა. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ილუსტრირებისას მისთვის კანონიკური იკონოგრაფიული სქემები შემზღუდველ გარემოებას არ ქმნიდა და ამ სქემის ფარგლებში საკუთარ ინტერპრეტაციას რთავდა (სულთმოფენობა, ლაზარეს აღდგინება), ზოგჯერ ახალს გვთავაზობდა (ფენტოხანა, ჯვარცმა, აღდგომა), ზოგჯერ კი მათში საკუთარ განცდებსაც გახსნილად გამოხატავდა („განრღვეულის განკურნების“ მინიატურა). ამ მხრივ ყურადსაღებია მარკოზის სახარების (1979) ერთ-ერთი სცენა (სურ. 1), სადაც მომწვანო ტონალობის ფონზე, გამოსახული თეთრტანისამოსიანი მამაკაცის ფიგურა ფარჯიანის ავ-



1. მარკოზის სახარება, 1979.

ტოპორტრეტსაც მოგვაგონებს (სურ. 2). თითქოს იგი ამით თანამონაწილეა სახარების სცენების, როგორც შემქმნელი-შემოქმედი და როგორც გამზიარებელი თითოეული სიუჟეტისა. ფარჯიანის ყოველი სურათიდან სიწმინდე, სინათლე და ღვთაებრივი ენერჯია გადმოიღვრება, რასაც აძლიერებს ნახატის ფონის ისეთი შუქწერა, ისეთი ფერადონება, როგორსაც ამას ბუნებრივი მინერალების კრისტალებით მომუშავე შუა საუკუნეების მხატვრები ქმნიდნენ. ამიტომაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ფერს ფარჯიანის ნამუშევრების განხილვისას, სადაც ტონალურად ორკესტრირებული ფერი ხილულ სამყაროს, წარმატებულ და ხორციელ ყოფიერებას აღნიშნავს, ლოკალური ფერი კი - საკრალურს, უხილავსა და მარადიულს. ამისთვის იგი შერეულ ტექნიკას იყენებდა, ერთმანეთში ურევდა ზეთისა თუ აკრილის საღებავს, პასტელს, პანდას, ტუშსა და მელანს, აკვარელს და სეპიას. ილუსტ-

რებებში ერთდროულად თანაარსებობს შუა საუკუნეების სული, რელიგიური კანონიკური იკონოგრაფია აქ, ამავედროულად - თანამედროვე კულტურის ნიშნები და საავტორო ინტერპრეტაციულობა. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ილუსტრირებისას მისთვის კანონიკური იკონოგრაფიული სქემები შემზღუდველ გარემოებას არ ქმნიდა და ამ სქემის ფარგლებში საკუთარ ინტერპრეტაციას რთავდა (სულთმოფენობა, ლაზარეს აღდგინება), ზოგჯერ ახალს გვთავაზობდა (ფენტოხანა, ჯვარცმა, აღდგომა), ზოგჯერ კი მათში საკუთარ განცდებსაც გახსნილად გამოხატავდა („განრღვეულის განკურნების“ მინიატურა). ამ მხრივ ყურადსაღებია მარკოზის სახარების (1979) ერთ-ერთი სცენა (სურ. 1), სადაც მომწვანო ტონალობის ფონზე, გამოსახული თეთრტანისამოსიანი მამაკაცის ფიგურა ფარჯიანის ავ-



1. ირაკლი ფარჯიანი, ავტობორტრეტი, 1978.



2. ირაკლი ფარჯიანი, ავტობორტრეტი, 1987.

რაციებს ქრისტიანულ ფერწერასთან აახლოვებს ფარჯიანის დიდთავიანი და დიდთავლება ფიგურების გამოსახულებებიც, რომლებიც სვანური კედლის მხატვრობის, განსაკუთრებით ჩაჟაშის მაცხოვრის ეკლესიის მონატულობების გარკვეულ რემინისცენციასაც კი იწვევს, სახეების ფორმის დამუშავების თვალსაზრისით (სურ. 3, 4). სახარებების დასურათებით იწყებს და „ბერლინის ციკლით“ ასრულებს ფარჯიანი თავის მოკლენიან შემოქმედებას და ამ გზას - მინიატურებიდან მონუმენტურ ფერწერამდე - თავისი ცოდნითა და ოსტატობით ამდიდრებს სრულყოფილებამდე. მთელ მის შემოქმედებას გასდევს უნარი - გა-



3. მარკოსის სახარება, 1979.



4. ლთისმშობლის მიძინება, ჩაჟაში, მაცხოვრის ეკლესია, XVII ს.

ცოცხლებული ვიზუალური ობიექტები „ხატად“ აქციოს, სულიერი თვალთ, ერთგვარად „მესამე თვალთ“ დაგვანახოს და სინათლედ გარდაქმნას. მისი ყველა ნამუშევარი - „შეხვედრების ციკლი“ „მეტაფიზიკური ლანდშაფტები“, ნატურმოტივები, პორტრეტები, „ბერლინის ციკლი“ - წარმოებულია პრინციპით, რომ სინათლის მატერიალიზაციით, ფერისა თუ მონასმის ვიბრაციით, საგნის საკუთარი მნიშვნელობის ფაზიდან გამოსვლით, დავიწყებული ყოფიერების გახსენებით, შექმნას ნებისმიერი პერსონაჟი თუ სივრცე, ღვთაებრივი ენერჯის, მარადიულობის და ღვთაებრივობის არსებობის დასადასტურებლად. მხატვარი გვიბიძგებს, დიდხანს გაგინანგრძლივოთ ობიექტის ესთეტიკური ქვრეტის, რეცეფციისა და აღქმის პროცესი, გაგვიყვანოს რეალობიდან და გაგვხვით მის ილუმალ სამყაროში. რელიგიური და მითოლოგიური ნარატივებით და ფარული ინტელექტით იგი მოგვითხრობს ყოფიერების სირთულეებზე, საბედისწერო შეხვედრებზე, გვიზიარებს ამეტყველებულ საგნებს - ქვებს, მცენარეებს - თავისი სიმბოლური მნიშვნელობებით და ამავე დროს სიცოცხლის სადღესასწაულო პრეზენტაციით გადმოსცემს მას.

ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედებაში საეტაპო მასშტაბური ფერწერული ნამუშევრები (არა მხოლოდ სურათის ფორმატით, არამედ ნახატების რაოდენობითა თუ მისი შესრულების მანერით), რელიგიური კომპოზიციები, აბსტრაქციები და ლანდშაფტები, „ბერლინის ციკლი“ გაერთიანებული. იგი შექმნილია ბერლინში, 1989-1990 წლებში, ერთი წლით ადრე მხატვრის გარდაცვალებამდე. მანამდე მხატვარს უკვე შექმნილი აქვს ვოეთეს „ფაუსტის“, ჰომეროსის „ოდისეას“, ქართული და გერმანული ზღაპრების, გალაკტიონის პოეზიის ილუსტრაციები, პორტრეტებისა და ყვავილების სერიები, „ხარების“ და „ჯვარცმის“ გარკვეული კომპოზიციები. ხოლო „ბერლინის ციკლით“ ირაკლი წარმოგვიდგენს მისი შემოქმედების უკვე დასკვნით მანიფესტაციას. ამ ნამუშევრებში მხატვრის მიერ დაგროვილია ცოდნამ და გამოცდილებამ ფიზიკური სამყაროდან იდეების სამყაროში, სხვა მატერიაში გადასვლის თითქოსდა გაცნობიერებული; მასშტაბურობით, ფორმატით გაძლიერებული მოდელიც კი შექმნა. იგი ცდილობს მატერიალური სამყაროსგან გათავისუფლებას და სასურათო სიბრტყეზე სულიერების დატოვებას. ასეა მის პორტრეტებში, ნაგებისა თუ ყვავილების სერიებშიც, მისი მცდელობა მეტაფიზიკური დემილის მიღწევის სურვილია. ფარჯიანი ხატვის პროცესში თითქოს თავადაც შეიმეცნებს ტრანსცედენტულ სამყაროს და მაყურებელსაც აიძულებს ამ პროცესის თანამონაწილე გახდეს. ამიტომაც იმეორებს მხატვარი ერთსა და იმავე სიუჟეტებს, განსაკუთრებით „ხარებისა“ და „ჯვარცმის“ კომპოზიციებს. „რაც შეეხება თემების განმეორებადობას, ეს მედიტაციასავით არის ჩემთვის. მგონია, რომ ამოვწერე, ვთქვათ, „ხარების“ თემა, მაგრამ რაც უფრო მეტ ვარიაციას ვხატავ, მით მეტი ახალი იდეა ჩნდება და ეს უკვე დაუსრულებელ, ამოუწერავ თემად იქცა ჩემს შემოქმედებაში. ერთ თემაზე ამგვარი კონცენტრაცია, ამ თემის სიღრმისეული გააზრებისა და შემეცნებისათვის, ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია ჩემთვის, ვიდრე თემათა სწრაფი მონაცვლეობა და მრავალფეროვნება“ - ამბობს თავად მხატვარი.<sup>14</sup>

ყველაფერი ფარჯიანთან არსებობა-არარსებობის ზღვარზე გადის, ემოციურ დაძაბულობას ქმნის. სინათლისა და ჩრდილის, სივრცისა და სიბრტყის ურთიერთმიმართებით სხეულები და საგნები კონკრეტულობას კარგავენ და, ფაქტობრივად, სინათლის სხეულებად იქცევიან, რომელშიც განმსაზღვრელი როლი მიუძღვის თეთრი ფერის მასშტაბურობას და მისით მანიპულირებას, კონტურები ეფემერულ ხასიათს იძენენ, ერთმანეთში ირე-

<sup>14</sup> [https://www.baiagallery.ge/en/wp-content/uploads/Irakli\\_Parjiani.pdf](https://www.baiagallery.ge/en/wp-content/uploads/Irakli_Parjiani.pdf)

ვიან, იზილებიან, დეფორმირდებიან, დემატერიალიზდებიან, მაგრამ მათში მაინც აღიქმება ის მთავარი ობიექტები, რომლებიც ნახატის ნარატივის აქცენტირებისთვის სჭირდება ავტორს. „ყოველი მატერია, ეს არის შედეგებული სინათლე“<sup>15</sup> - ამბობს ფარჯიანი და მართლაც, თეთრი ფერით შექმნილი სინათლე გასდევს მის ბოლოდროინდელ ფერწერულ ნამუშევრებს, რომელთაგანაც ჩვენს კვლევაში საგულდაგულოდ გამოვყავით რელიგიური თემატიკის ნამუშევრები.

## თეთრი ფერის მეტამორფოზა მხატვრობაში

თეთრი ფერის გამოყენებას ხელოვნებაში მდიდარი ისტორიული და სიმბოლური კონტექსტი გააჩნია. კულტურული სიმბოლიზმი და მხატვრული სურვილები ხელს უწყობს მხატვრობაში თეთრთან დაკავშირებულ მნიშვნელობებს და ინტერპრეტაციებს.

ბევრ დასავლურ საზოგადოებაში თეთრს უკავშირებენ სიწმინდეს, უდანაშაულობასა და სულიერებას. ის ხშირად ასოცირდება ცნებებთან, როგორებიცაა სინათლე, სიკეთე და ტრანსცენდენტურობა. თუმცა, ზოგიერთ კულტურასა და დროში თეთრმა შეიძლება განსხვავებული სიმბოლური და მეტაფიზიკური ასოციაციები გამოიწვიოს.

უძველეს პერიოდში აშკარაა თეთრი ფერის გამოყენება იმ პირველ ფერთა შორის, რომლებიც ადამიანებმა შექმნეს ფერწერისთვის, თავდაპირველად საკუთარ სხეულებზე,<sup>16</sup> შემდეგ ქვებზე, ტანისამოსზე, გამოქვაბულების კედლებზე და სხვადასხვა საგანზე. მიუხედავად იმისა, რომ პალეოლითის გამოქვაბულების მონატურ კედლებზე თეთრ ტონებს



5. ლასკოს მღვიმის ხარები - ხარების დარბაზი (დეტალი), ლასკოს მღვიმე (დორდონი), დაახლ. ძვ. წ. 17 000-16 000.



6. ნეგატიური და პოზიტიური ხელები. ვარფიშის თავშესაფარი, ლაურას რევიონი, ავსტრალია.

ნაკლებად ვხვდებით, ვიდრე წითელს, შავსა თუ ყვითელს, (სურ. 5, 6) ეჭვგარეშეა, რომ თეთრ ფერს, როგორც დამოუკიდებლად, ისე სხვა ფერებთან კომბინაციაში ტაქსონომიური ფუნქცია ჰქონდა, ასევე შესაძლოა ჯგუფების ან კლანების გასარჩევად, იერარქიების გამოსაყოფად, დროის ან რიტუალების ადგილების მოსანიშნად, ან სქესისა და ასაკობრივი ჯგუფების განსასხვავებლად გამოიყენებოდა.

<sup>15</sup> [https://www.baiagallery.ge/en/wp-content/uploads/Irakli\\_Parjiani.pdf](https://www.baiagallery.ge/en/wp-content/uploads/Irakli_Parjiani.pdf)

<sup>16</sup> აფრიკელი ტომები სახეს, ტანსა და კიდურებს იფარავდნენ ცარცით ან თეთრი თიხით.

თეთრმა სიმბოლური დატვირთა მიიღო ჯერ კიდევ მაშინ, როცა სხვადასხვა ტომები მთვარის, როგორც თეთრი ციური სხეულის, რომელიც თავისი შუქით ანათებს სიბნელეს, ღვთაებრივ, ჯადოსნურ ძალას სცემდნენ თაყვანს. შესაბამისად, თავად ფერი ასოცირდა დაცულობასთან, ჯანმრთელობასთან, ნაყოფიერებასთან, მშვიდობასა და სიცოცხლის წყაროსთან, იმ კეთილდღეობებთან, რომლებიც მთვარის ძალებს ექვემდებარებოდა.

ძველ ბერძნულ სამყაროში თეთრი მარმარილოს ქანდაკებები წარმოადგენდა ღმერთებისა და ქალღმერთების იდეალიზებულ, სრულყოფილ სილამაზეს,<sup>17</sup> ხაზს უსვამდა მათ ღვთაებრივ ბუნებას და სიწმინდეს. თეთრ სამოსს ატარებდნენ მღვდლები რელიგიური ცერემონიების დროს, რაც მათი ღმერთებთან და სიკვდილის შემდეგ სიცოცხლესთან კავშირს მოასწავებდა. ვიზუალურ გამოსახულებებში ვხვდებით თავად ზევსს თეთრი ტანისამოსით წარმოდგენილს, ზოგჯერ კი თეთრი ხარის სახით. თეთრი ცხოველები, როგორებიც არიან თეთრი ხარი (ზევსის სიმბოლო) ან თეთრი გედი ან მტრედი (ქალღმერთ აფროდიტეს სილამაზის სიმბოლო) ღმერთებთან და ქალღმერთებთან კავშირში წარმოადგენდნენ სიწ-



7. „ვერობის მოტაცება“. თასისებრი კრატერი, მოხატული მხატვარ ასტეასის მიერ (დეტალი), დაახლ. ძვ. წ. 350-320.

8. ზევსი არწივითა და ელვით, 9. ბატზე ამხედრებული აფროდიტე-ათენური წითელფეფურიანი ათენური წითელფეფურიანი კილივი, ამფორა, ძვ. წ. V ს.

მინდეს, ღვთაებრივ კეთილგანწყობას და ღვთაებრივის არსებობას. (სურ. 7, 8, 9). ქართულ მითოლოგიაშიც ხშირად ვხვდებით თეთრი ფერის სხვადასხვა ცხოველს (ხარს, გეშაპს, ჯიხვს) თავიანთი საკრალური მნიშვნელობით, რომლებიც ერთგვარ ხიდს ქმნიან ამქვეყნიურ და ზეციურ სამყაროებს შორის. როგორც ბატონი ზურაბ კიკნაძე აღნიშნავს, სწორედ თეთრმა ხარმა იტვირთა რელიგიის დაფუძნების მთელი სიმძიმე, როცა ადამიანი ეძებდა ხსნას უზენაესისაგან, ვინაიდან ხარი ქართულ ანდრეზებში პირველგაღებული მსხვერპლია

<sup>17</sup> პლატონი თავის რამდენიმე დიალოგში („ფედროსი“, „სიმპოზიუმი“) განიხილავს სილამაზისა და სიწმინდის კონცეფციას და ხშირად მას უკავშირებს თეთრ ფერს. პლატონის შეხედულება თეთრზე, როგორც სიწმინდისა და სილამაზის სიმბოლოზე, ასახავს ფერის ტრანსცენდენტური თვისებების უფრო ფართო ფილოსოფიურ გაგებას. თეთრი, თავისი სიკაშკაშით და ფერის არარსებობით, წარმოადგენს სიწმინდის ფორმას, რომელიც სცილდება მატერიალურ სამყაროს და აღნიშნავს ჭკუ-მართებებისა და სილამაზის უმაღლეს სფეროს.



10. თეთრ სამოსელში გაზვეული ანგელოზები, „აპოკალიფსის ვიზიონი“, დაახლ. 1373-1382, ანჟე, ანჟეს ცინესიმაგრი.

სახე-სიმბოლოებთან და ფერებთან კომბინაციებით. *სიმბოლოები მოიცავდა თეთრი ფერის კრავის, ირმის, შროშანის, მტრედის, ვედის და სხვათა გამოსახულებებს. მსხვერპლშეწირული კრავი, როგორც ცოდვებისგან გამოსყიდვის სიმბოლო, ქრისტეს სახეს წარმოადგენს, იგი ხსნასა და მარადიულ სიცოცხლეს მოასწავებს, ამიტომაც მას ხშირად ვხვდებით ქრისტეს ჯვარცმის ან საიდუმლო სერობის კომპონიციებში და არამხოლოდ; (სურ. 11) თეთრი ირმის გარეგნობა მიიჩნეოდა სულიერი სამყაროს*

<sup>18</sup> [https://tsu.ge/data/file\\_db/library/kartuli%20mitologia.pdf](https://tsu.ge/data/file_db/library/kartuli%20mitologia.pdf), გვ 81

<sup>19</sup> ბიბლიურ პასაჟებში ვხვდებით აქცენტებს თეთრი ფერის ობიექტებზე (თოვლი, მატყლი, რძე), რომელთაც გარკვეული საკრალური მნიშვნელობა აქვთ. თოვლი, სიწმინდის, ბრწყინვალეებისა და სილამაზის სიმბოლო, ანაყოფიერებს დედამიწას. ცხვრის მატყლს იყენებდნენ საკურთხეველში.

ადამიანის ღირსების გადასარჩენად.<sup>18</sup>

შუა საუკუნეების ხელოვნებაში თეთრ ფერს სიმბოლური და სულიერი მნიშვნელობა ჰქონდა. ის ასოცირდებოდა სიწმინდესთან, ღვთაებრიობასა და ტრანსცენდენტურობასთან. ქრისტიანული ხელოვნება ადრეული შუა საუკუნეების პერიოდიდან დაწყებული, იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების კვალდაკვალ, ქრისტეს, ღვთისმშობლის, ანგელოზების, ქრისტეს მოწაფეებისა თუ სხვადასხვა დღესასწაულთა გამოსახვისას, რელიგიური ცნებებისა და ნარატივების გადმოსაცემად,<sup>19</sup> (სურ. 10) აქტიურად იყენებდა თეთრი ფერის აქცენტებს, ფერს არა დამოუკიდებელი ფსიქოლოგიური მნიშვნელობით, არამედ ტანისამოსსა თუ სხვადასხვა



11. ბეატუს ლიობანელი, „კომენტარი აპოკალიფსის შესახებ“, სან პედრო დე კარდენიის მონასტერი, ბურგოსის მანლობლად, ესპანეთი, დაახლ. 1175-1180.



12. მინიატურა ხელნაწერიდან „Queste del Sainct Graal“ (წმინდა გრაალის ძიება), ჩრდილოეთი საფრანგეთი, 1315-1316.



13. საათების წიგნი, „ხარება“, ღვთისმშობლის საათები. მატინები, ბრიუგე, ბელგია, დაახლ. 1480-1490.

ნიშნად, რომელიც კვეთს მოკვდავ სამყაროს და გადმოსცემს ღვთაებრივ საიდუმლოებას. იგი ასოცირდებოდა ტრანსფორმაციულ მოგზაურობასთან ან სიცოცხლის, სიკვდილისა და აღორძინების ციკლთან. მისი არსებობა შეიძლება სიცოცხლის ერთი ფაზიდან მეორეში გადასვლას ან არსებობის ციკლურ ბუნებას გამოხატავდეს. შუა საუკუნეების ლეგენდების თანახმად, თეთრი ირემი ხელმძღვანელობდა მონადირეებს ან რაინდებს მოგზაურობისას, რაც სულიერი ძიების თვითგამოვლენის სიმბოლოა. ზოგიერთ ლეგენდაში თეთრი ირემი ასოცირდებოდა მონარქიასთან. ითვლებოდა, რომ თეთრი ირმის დაჭერა ან დანახვა ძალაუფლებას ანიჭებდა მმართველს. იგი სიმბოლურად განასახიერებდა კეთილშობილებასა და მმართველობის ღვთაებრივ უფლებას (სურ. 12). *შროშანმა* ღვთისმშობლის იკონოგრაფიულ ატრიბუტიკაში, უმეტესად ხარების კომპოზიციებში, მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა. თეთრი ყვავილი ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში იყო სიწმინდისა და სუვერენიტეტის ატრიბუტი. შუა საუკუნეებში იგი ნაყოფიერების, ახალი სიცოცხლის, თავმდაბლობისა და ქალწულობის მანიშნებელია, ზოგჯერ - აღდგომის და მარადიული სიცოცხლის ან ძალაუფლების და სუვერენიტეტის (სურ. 13); *მტრედმა* რამდენიმე მნიშვნელობა მიიღო, ნოეს კიდობნის მტრედი იქცა მშვიდობის სიმბოლოდ, დავითის მტრედი - ძალაუფლების, როგორც სულიწმინდა - იმედის სიმბოლოდ (სურ. 14). საინტერესოა *გედის* ვიზუალური იდენტიფიკაციის ორანოვანი მნიშვნელობა, ერთი მხრივ, იგი ქრისტიანი მორწმუნეების სულების წარმოსახენად,<sup>20</sup> ხოლო მეორე მხრივ, ევროპული შუა საუკუნეების კეთილშობილური ოჯახების ჰერალდიკური, რაინდული სულის, მათი ღირსების წარმოსახენად გამოიყენებოდა<sup>21</sup> (სურ. 15). ფერის სიმბოლური მნიშვნელობის გარდა,

<sup>20</sup> პატარა გედის ზრდის პროცესი და მისი მოხდენილ გედად გადაქცევა მორწმუნეების სულიერი მოგზაურობის სიმბოლოა, მიწიერი არასრულყოფილებიდან ზეციურ სილამაზემდე.

<sup>21</sup> გედს მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ბერძნულ-რომაულ და ჩრდ. ევროპულ მითოლოგიებში. რაინდები თავიანთ გერბში აერთიანებდნენ გედებს ისეთი თვისებების წარმოსახენად, როგორებიცაა სილამაზე, სიწმინდე და ერთგულება. გედები გამოსახულნი იყვნენ როგორც ნაზი და კეთილშო-



14. არიანელთა ბაპტისტერიუმში ჭერზე გამოსახული მოზაიკა, რომელზეც გამოსახულია ქრისტეს ნათლისღება მოციქულებით გარშემორტყმული, V ს., რავენა, იტალია.



15. The Talbot Shrewsbury Book, Rouen, c. 1445.

ქრისტიანულ ხელოვნებაში განსაკუთრებით ქართულ, კონკრეტულად კი სვანურ მხატვრობაში, ვხვდებით მხატვრის მიერ ფერის ტექნიკური გამოყენების თავისებურ მაგალითებს. მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესიის, იფრარის, თარინგზელის ან ლაგურკას წმინდა კვირიკესა და წმინდა ივლიტას ეკლესიის მოხატულობაში თეთრი კონტურებით, საღებავის მონასმებით გამოყოფილია სახის ნაკვთები, ხელის მტევნები, ფიგურის სიღრმის და ნაწილობრივ მოცულობის შესაქმენლად, თუმცა იგი, ამავდროულად, სულიერ სიკაშკაშეს გამოდევნის ამ ფიგურების სხეულებიდან და აქცენტს აკეთებს მათ წმინდანობაზე (სურ. 16, 17, 18).

ხელოვნების თანდათანობითი განვითარების კვალდაკვალ მხატვრებმა დაიწყეს ნახატის პროპორციის წესების, კომპოზიციის, სინათლისა და ფერების მხატვრულ-სტილისტური და სიმბოლური პოტენციალის შესწავლა.<sup>22</sup> აღქმის ამ ცვლილებამ წარმოშვა უხვი ლიტერატურა, რომელიც იკვლევდა სხვადასხვა ფერის მნიშვნელობებს და ასოციაციებს. თავის ტრაქტატში "De Pictura" (მხატვრობის შესახებ) (1450), ლეონ ბატისტა ალბერტი, რენესანსის ეპოქის იტალიელი არქიტექტორი, მხატვარი და ხელოვნების თეორეტიკოსი, განიხილავს ფერწერაში ფერის გამოყენებას და მის სიმბოლურ მნიშვნელობას.<sup>23</sup> იგი აღ-

ბილური არსებები, რომლებიც განასახიერებენ ღირსებას, თვინიერებას, თავაზიანობასა და სიყვარულს.

<sup>22</sup> შუა საუკუნეებში ჩასახული პოეტური ჟანრი "Le Blason des couleurs", რომელიც რენესანსის პერიოდში აღზევდა, აყალიბებდა სხვადასხვა ფერთან დაკავშირებულ თვისებებსა და ეპოციებს. გარდა ამისა, ფერების შესახებ საუბრობენ: Antonio Telesio, De coloribus libellus (1528); Fulvio Pellegrini Morato, Del significato dei colori (1535); Paolo Pino, Dialogo di pittura (1548); Lodovico Dolce, Dialogo dei colori (1557).

<sup>23</sup> ამ მხრივ მნიშვნელოვანია, ჯორჯო ვაზარიც, რომელიც ცნობილია თავისი წიგნით „მხატვართა



16. მაცხვარიში, მაცხოვრის ეკლესიის ინტერიერის მონატულობა, 1140.

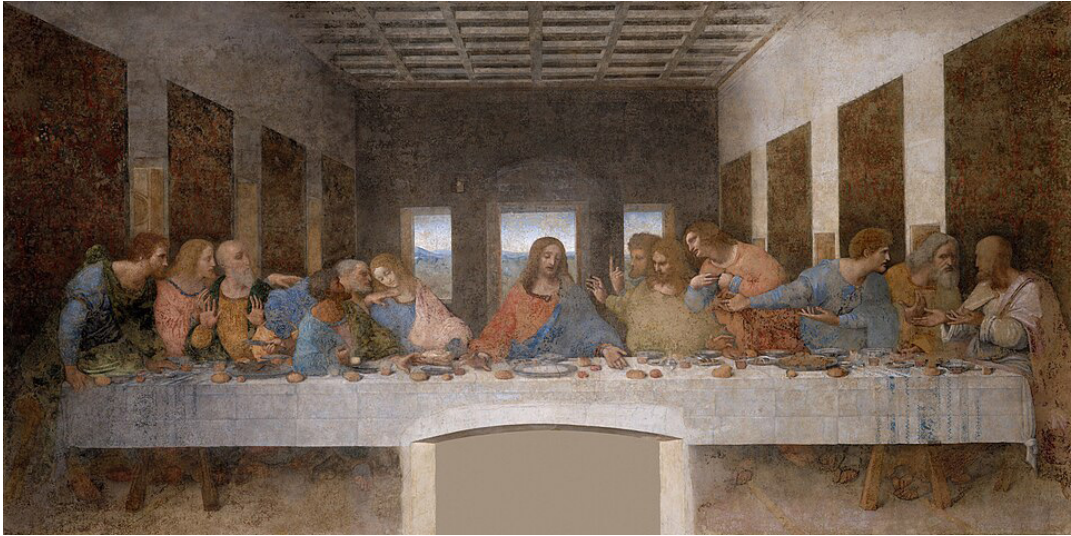
17. „ვედრება“, იფრანი, თარინზველის ეკლესია, 1096.

18. ანგელოზი, დეტალი, ლავურკა, წმ. კვირიკესა და წმ. ივლიტას ეკლესია კალაში, 1112.

წერს თეთრს, როგორც „ფერთა დედოფალს“ მისი სუფთა და მანათობელი ბუნების გამო. ალბერტი ხაზს უსვამს თეთრის მნიშვნელობას ფერწერაში ვიზუალური ჰარმონიისა და ბალანსის მისაღწევად. ის ვარაუდობს, რომ თეთრი მოქმედებს როგორც გამაერთიანებელი ელემენტი, რომელიც აძლიერებს სხვა ფერების ეფექტს და ქმნის თანმიმდევრულობის გრძობას. თეთრი ემსახურება ისეთ ფონს, რომლის ხარჯზეც სხვა ფერები შეიძლება გამოირჩეოდნენ და მიაღწიონ თავიანთ სრულ ექსპრესიულ პოტენციალს. გარდა ამისა, ალბერტი განიხილავს თეთრის სიმბოლურ მნიშვნელობას, მის ასოციაციებს შუქთან და განათებასთან დაკავშირებით, რომელიც აძლიერებს ღვთაებრივი ყოფნის იდეას.

ალბერტის თეორიებმა ღრმა გავლენა იქონია რენესანსის იტალიელ მხატვრებზე, მათ შორის ვიბერტის (Ghiberti), ფრა ანჯელიკოს, ვენეციანოს (Veneziano), შემდგომ განსაკუთრებით ლეონარდო და ვინჩის და რაფაელის ფერწერაზე. ისინი სწავლობდნენ და აკვირდებოდნენ ბუნებრივ მოვლენებს, იკვლევდნენ, თუ როგორ ურთიერთქმედებს სინათლე სხვადასხვა ზედაპირთან მიმართებაში. კიაროსკუროს ტექნიკის საშუალებით, რომელიც მოიცავდა სინათლისა და ჩრდილის ოსტატურ გამოყენებას, მათ ნახატებში სამგანზომილებიანი ეფექტი შექმნეს, თეთრი კი განათების არეების ხაზგასამკლად, სიღრმისა და რეალობის განცდის შესაქმნელად გამოიყენეს. იგი განიხილებოდა, როგორც აუცილებელი ელემენტი ფერწერაში სინათლისა და სივრცის ილუზიის მისაღწევად (სურ. 19, 20). მთლიანობაში, თეთრი ფერის აღქმა მხატვრების მიერ შუა საუკუნეებში და შემდგომ რენესანსში განსაზღვრა ამ პერიოდების განსხვავებულმა მხატვრულმა მიზნებმა, კულტურულმა შეხედულებებმა და ინტელექტუალურმა კონტექსტმა. შუა საუკუნეების ხელოვნებაში თეთრის სიმბოლური და სულიერი ასოციაციებისგან განსხვავებით, რენესანსის მხატვრები თეთრს მიუახლოვდნენ, როგორც პრაქტიკულ ინსტრუმენტს სინათლის ეფექტის აღსაბეჭდად და მათი საგნების ნატურალისტური წარმოდგენის გასაძლიერებლად. მიუხედავად იმისა, რომ თეთრი სიმბოლურად მაინც მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა რენესანსის ხელოვნებაში და ხშირად წარმოადგენდა სიწმინდეს, ღვთაებრივობას და სულიერ

ცნობრება“. მიუხედავად იმისა, რომ ვაზარი ძირითადად ყურადღებას ამახვილებდა მხატვრების ბიოგრაფიებზე, მისი ნამუშევრები ასევე შეენო ფერთა სიმბოლიკას ხელოვნებაში.



19. ლეონარდო და ვინჩი, „საიდუმლო სერობა“, დაახლ. 1495-1498.



20. „ათენის სკოლა“, რაფაელი, ვატიკანის მუზეუმი, იტალია, დაახლ. 1511.

განათებას, რელიგიური საგნების გამოსახულებებში, მისი აღქმა უფრო მეტად მეცნიერული დაკვირვების, ჰუმანიზმისა და ემპირიული კვლევის სფეროში მოექცა. შესაბამისად, ამ პერიოდის ნამუშევრებში თეთრი ფერის, და არა მხოლოდ აღნიშნული ფერის, შუქჩრდილოვანი დამუშავებით, ჩვენ გვაქვს გაცნაობა, რომ ფერი აქ არ არის რაღაც ტრანს სამყაროში, მიღმიერში გარდამავალი და იგი უფრო ყოფით მატერიალურ რეალობაში არსებულ ღვთაებრივ არსს,<sup>24</sup> დიდებულებას უსვამს ხაზს და, ამავდროულად, ადამიანის როგორც

შემოქმედის, სამყაროს ცენტრში მყოფის მნიშვნელობას განსაზღვრავს. იგი ასევე მონარტულია ვიზუალური ბალანსისა და ესთეტიკური სილამაზის განცდისა და რეალური სამყაროს მაქსიმალურად წარმოჩენისკენ.

<sup>24</sup> თეთრი ვახდა მრავალი სათნოების ნიშანი: რწმენა, სიწმინდე, უდანაშაულობა, სამართლიანობა, საკითხის გამჭვირვალობა, დაუფარველობა, ქალწულობა, უბიწოება, გულწრფელობა, ერთგულება, სიბრძნე.

XVI და XVII საუკუნეებიდან გამოჩნდა ახალი მხატვრული მოძრაობები, როგორებიცაა მანიერიზმი და ბაროკო, რომლებმაც შემოიღეს განსხვავებული მიდგომები ფერისა და კომპოზიციის მიმართ. ბევრმა ისტორიულმა ღრმა ცვლილებამ (სოციალურმა პრაქტიკამ, ენამ, ლექსიკამ, ფერთა თეორიებმა) შეცვალა თეთრი ფერის კურსი. ისააკ ნიუტონის ექსპერიმენტებმა,<sup>25</sup> თეთრი ფერის ფუნდამენტურ ფერად მიჩნევამ, რომელიც ყველა სხვა ფერის კომბინაციას თანაბარი პროპორციით წარმოადგენდა, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა სინათლისა და ფერის გაგებაში. მხატვრებმა, მეცნიერებმა და ფილოსოფოსებმა საკუთარი პერსპექტივები წარმოადგინეს ფერების ბუნებისა და მნიშვნელობის შესახებ. მართლაც, ხელოვნების ისტორიის განმავლობაში მხატვრები ითვისებდნენ თეთრის, როგორც მასალის პოტენციალს ფერწერაში. შედეგად მათ ფერის მასალის გაგების<sup>26</sup> და მისი თვისებების შესწავლით დახვეწეს და განავითარეს თეთრის უფრო სუფთა, უფრო გაჯერებული, მანათობელი ჩრდილების და ინტენსიური ტონების მიღების ტექნიკები. ფერი აღარ იყო ისეთი „ჭუჭყიანი“, მოღრუბლული, მონაცრისფრო ან მოყვითალო, როგორც ეს ანტიკურ ხანაში და შუა საუკუნეებში გვხვდება.

სწორედ ფერის მოდელირების დახვეწისთანავე ჩნდება თოვლისა და ყინულის, როგორც ბუნებაში არსებული თეთრი ობიექტების, გამოსახვის ინტერესი ევროპელი მხატვრების შემოქმედებაში. ზამთრის სცენები იშვიათია შუა საუკუნეების ხელოვნებაში. პიტერ ბრიუგელი (1525-1569) და ჰენდრიკ ავერკამში (1585-1634) იყვნენ ერთ-ერთი პირველი მხატვრები, რომლებმაც ზამთარი თავისი ნამუშევრების სიუჟეტად აქციეს. მათთვის ზამთარი იყო ის სეზონი, რომლის გამოსახვა თეთრის და მისი ჩრდილების



21. პიტერ ბრიუგელი უფროსი, „მონადირეები თოვლში“, 1565.



22. ჰენდრიკ ავერკამში, „ზამთრის პეიზაჟი მოცივურავეებით“, 1608.

<sup>25</sup> ნიუტონის პუბლიკაცია “Opticks” (1704) უკავშირდება ფერების სპექტრის კვლევას. თეთრი სინათლის სხივის გავლით პრიზმაში, რამაც შეუქმნა დაშლა გამოიწვია და გამოავლინა ფერების უწყვეტი სპექტრი, დაწყებული წითლიდან იისფრამდე, ნიუტონმა თეთრი ფუნდამენტურ ფერად მიიჩნია, რომელიც ყველა ფერის კომბინაციას თანაბარი პროპორციით წარმოადგენდა. აღსანიშნავია, რომ ფერების თეორიისა და ფერის აღქმის შესახებ დისკუსიები განაგრძობდა განვითარებას ნიუტონის დროს და შემდგომ ფერთა თეორიის კვლევაში მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვის გოეთეს (რომელმაც უარყო ისააკ ნიუტონის მოსაზრება და თქვა, რომ ფერი წარმოიქმნება სინათლისა და სინელების ურთიერთქმედებიდან), რომლის „ფერების თეორია“ (გამოქვეყნდა 1810 წელს) ხაზს უსვამდა ფერის აღქმის სუბიექტურ და ფსიქოლოგიურ ასპექტებს, იგვლეჯდა, თუ როგორ განიხილება ფერები და რა სახით ხდება მათი ინტერპრეტაცია ადამიანის გონებაში.

<sup>26</sup> ტყვიისა და ტიტანის თეთრის პიგმენტებს აფასებდნენ მათი გამჭვირვალობის, სიკაჟაშისა და სინათლის არეკვლის უნარის გამო.

გამრავლების შესაძლებლობას იძლეოდა (სურ. 21, 22). ბაროკოს პერიოდებში მხატვრებმა ფერი გამოიყენეს მისი ემოციური და ესთეტიკური ზემოქმედებისთვის, კონტრასტების შესაქმნელად, დრამატული ეფექტების და სიწმინდის ან ტრანსცენდენტურობის გრძობის გასაძლიერებლად. იგი ემსახურებოდა მძლავრ ინსტრუმენტს ვიზუალური დაძაბულობის შესაქმნელად და ნახატებში ემოციური ინტენსივობის გადმოსაცემად. სინათლისა და სიბნელის ძლიერი კონტრასტებით, ბაროკოს მხატვრები ცდილობდნენ შეექმნათ დინამიკური და თეატრალური კომპოზიციები, სადაც თეთრი სტრატეგიულად გამოიყენებოდა მსუბუქი ადგილების სიკაშკაშისა და ბრწყინვალეების გასაძლიერებლად და ღვთაებრივი ყოფნის განსასახიერებლად. მაგ., კარავაჯოს ნახატი „ქრისტეს საფლავი“, შექმნილი 1603 და 1604 წლებში (სურ. 23), რომელიც ქრისტეს სხეულის გარდამოსხნას ასახავს, ხასიათდება მისი დრამატული განათებით, რეალისტური ფიგურებითა და თეატრალური ემოციურობით, სადაც ქრისტეს ფიგურა გამოსახულია ფერმკრთალი, ნათელი ტონებით. იგი მკვეთრ კონტრასტს ქმნის ნახატის მუქ ფონთან. ამონათუბული ადგილებით ავტორი მაყურებლის ყურადღებას ამახვილებს ცენტრალურ ფიგურებზე. თეთრი სამოსელი, რომელიც ფარავს ქრისტეს სხეულს, წარმოადგენს მის სიწმინდეს და უმანკოებას, ისევე როგორც მის ღვთაებრივ ბუნებას.

მთლიანობაში, რენესანსისგან განსხვავებით, XVI-XVII საუკუნეებში, შეიძლება ითქვას, რომ თეთრი ფერის აღქმამ უფრო სუბიექტური, სიმბოლური და ექსპრესიული გამოყენებისკენ გადაინაცვლა.



23. კარავაჯო, „ქრისტეს გარდამოსხნა“, 1603-1604.

24. ჟან ჰეი, ცნობილი როგორც „მულენის ოსტატი“, ბურბონის სუზანა, დაახლ. 1493.

25. როვირ ვან დერ ვეიდენი, „ახალგაზრდა ქალის პორტრეტი“, დაახლ. 1433-1440

26. ფრანს პურბუსი უმცროსი, ავსტრიელი იზაბელ-კლერ-ეგვინიას პორტრეტი, XVII ს.

სიმბოლური და მეტაფიზიკური მნიშვნელობის ზრდასთან ერთად თეთრი ფერი სხვადასხვა საგანთან და კატეგორიასთანაც ასოცირდა, იგი გამოხატავდა ასაკობრივი ჯგუფებიდან ბავშვობის პირველ წლებს, ჩვილობის პერიოდს<sup>27</sup> (სურ. 24), ასევე ღრმა სიბერეს. თეთრ ფერს, როგორც ფემინურ ფერს, XV-XVI საუკუნეებიდან ვიზუალურ ხელოვნებაში ძალზე ხშირად ვხვდებით თეთრი დეტალებით შემკულ, ან მთლიანად თეთრ ტანისამოსსა და თავსაბურავებში გამოწყობილი ქალების გამოსახულებებით (სურ. 25, 26), რაც განაპი-

<sup>27</sup> სხვადასხვა ავტორთა და მხატვართა აზრით, ცხოვრების თითოეულ ასაკს აქვს თავისი სიმბოლური ფერი. თეთრი ასოცირდება ჩვილობასთან, ცისფერი - ბავშვობასთან, გარდისფერი - მოზარდობა, მწვანე - ახალგაზრდობა, წითელი - საშუალო ასაკი, შავი - სიბერე და თეთრი - ღრმა სიბერე.

რობა იმდროინდელმა მიდგომამ ქალის სილამაზის სტანდარტებისადმი.<sup>28</sup>

თეთრი ფერი ქალის "შემკულობის მთავარ ნაწილად იქცა და რაც უფრო ნათელი და სუფთა იყო იგი, მით უფრო მაღალი იყო ქალის სოციალური წოდებაც, რამაც XIX საუკუნიდან მოყოლებული, თეთრი ფერი გახადა საქორწინო კაბების, ამ საკრალური



27. ედმუნდ ლეიტონი, „ქორწინების რეგისტრაცია“, 1920.



28. ჟან ფუკეს ნახატი წმინდა მიქაელის ორდენის წესდების ზელნაწერის დასაწყისში, რომელიც განკუთვნილი იყო ლუი XI-ისთვის, 1469-1470.

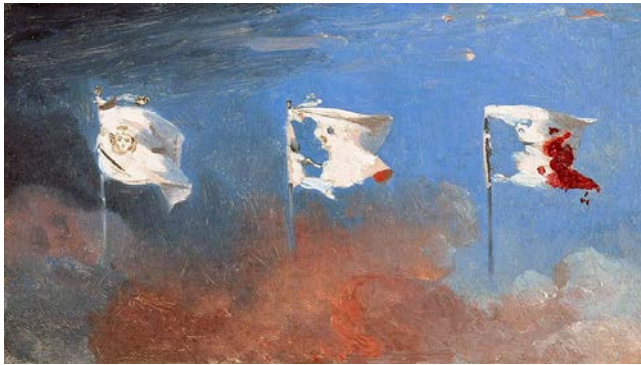
მომენტის, თანამდევი ფერი (სურ. 27). აღნიშნული ფერი ძალაუფლებისა და ავტორიტეტის სიმბოლოც ხდება. ზოგიერთ კულტურაში ეს იყო მეფეების, მთავრების, არისტოკრატების და ყველაზე მდიდარი კლასების გამომხატველი ფერი. ჩვენ ვხედავთ ოქროთი ნაქარვ თეთრ მოსასხამში გამოწყობილ წმინდა მიქაელის ორდენის წევრებს მონ სენ-მიშელის სააბატოს დიდ დარბაზში (სურ. 28). ასევე ვხედავთ ერეკლე II-ს, დარეჯან



29. უცნობი მხატვარი, ერეკლე II, XVIII ს. II ნახ.

დედოფალსა თუ სხვა დიდებულებს, თეთრი მოსასხამებით, თავსაბურავებით ან თეთრი დეტალებით შემკულ ტანისამოსებში გამოწყობილებს, XVIII-XIX საუკუნეების ქართულ პორტრეტულ მხატვრობაშიც (სურ. 29). ეს სიმბოლიზში დღესაც ცოცხალია, განსაკუთრებით დასავლურ კულტურებში, სადაც თეთრი ხშირად განიხილება როგორც ელევანტურობისა და პრესტიჟის ნიშანი. ფერის ძალაუფლებასთან კავშირს მოჰყვა თეთრი, რომელიც ხან საფრანგეთის მეფის ფიგურას ასახავდა, ხან მთლიან სამეფოს, ხან კი საფრანგეთის სამხედრო ბრძოლის სცენებში ჩნდებოდა, თეთრი დროშების სახით, გამარჯვების მაწიკვებლად (სურ. 30). სიწმინდის იდეის მატარებელ თეთრს დაემატა კავშირი სისუფთავეს, ჰიგიენას, ელევანტურობას, ჯანმრთელობასა და კეთილდღეობასთანაც. სწავდასხვა ინოვაციამა, ქლორზე დაფუძნებულმა

<sup>28</sup> ქალის სახე პოეტების ყურადღების ეპიცენტრში ყოველთვის იყო. რაინდული რომანსები (მაგ. არტურიანის რომანსები) ახასიათებენ ქალურობას და სილამაზეს სენიორულ წრეებში. ლამაზი ქალის ფიზიკურ იდეალს უნდა ჰქონდეს თეთრი კანი, ოვალური სახე, ქერა თმა, ცისფერი თვალები, ნაზი, თაღოვანი წარბები, წვრილი წელი, ვიწრო თეძოები და თხელი სხეული.



30. ლეონ კონიკ, „დროშები“, 1830.

ქსოვილის მათეთრებელმა,<sup>29</sup> სარეცნი საშუალებების ევოლუციამ სხეულის ჰიგიენის განვითარებამ, შეცვალა ადამიანების ცხოვრება და ხელი შეუწყო როგორც თეთრი თეთრეულის, ქსოვილის ფართო გამოყენებას, ისე სხეულსა და ჯანმრთელობაზე ზრუნვას. შესაბამისად, მხატვრობაში თეთრი ფერით გამოიხატა ყოველდღიური, იმდროინდელი ცხოვრების ამსახველი რეალობა და სცენები. XIX

საუკუნის შუა ხანებიდან თეთრი ფერი თანმდევი გახდა სააგადმყოფოების, კლინიკების, სამშობიარო პალატებისა და დისპანსერების, სადაც აღნიშნული ფერი ქმნის სისუფთავის, ჰიგიენისა და ჯანმრთელობის შთაბეჭდილებას. Savonnerie Marseillaise de la Licorne-ის სარეკლამო პოსტერზე (1900), (სურ. 31) გამოსახული უნიქორნიც წარმოადგენდა საპნის ქარხნებისა და ასევე აფთიაქების სიმბოლოს.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ გარკვეულ კონტექსტში, თეთრს შეუძლია გამოიწვიოს სიცარიელის, სიცივის ან უსიცოცხლოობის გრძობა, რითაც იგი სიმბოლურ კავშირს ამყარებს სიკვდილთან. ვიზუალურ კულტურაში მას რამდენიმე სახით ვხვდებით: ერთი მხრივ, თეთრი სხვადასხვა მხატვრულ წარმოდგენაში გამოიყენება ჩონჩხების ან თავის ქალის გამოსახვისთვის, რითაც სხვადასხვა ავტორი სიცოცხლისა და სიკვდილის შედარების ჩვენებით (Psalter of Bonne of Luxembourg, c. 1348-50),<sup>30</sup> ან მკვეთრი თეთრი ფერის თავის ქალითა და ხორცის არარსებობით გვახსენებენ ცხოვრების ამაოებას და ხანმოკლეობას (სურ. 32, 33); მეორე მხრივ, ჩვენ ვხედავთ თეთრებში ჩაცმულ ფერმერთა ან გამჭვირვალე ფიგურებს - მოჩვენებებს ან სულებს. ეს ვიზუალური წარმოდგენა კი აკავშირებს თეთრ ფერს სხვა სამყაროსთან და გარდაცვლილთა სამეფოსთან (სურ. 34).

XIX და XX საუკუნეებში განსხვავებულმა მხატვრულმა მოძრაობებმა შემოიტანეს სხვადასხვა ინტერპრეტაციებით დატვირთული პერსპექტივები ფერსა და თეთრის აღქმაზე. მხატვრებმა დაიწყეს ფერის ემოციური და ფსიქოლოგიური ზემოქმედების შესწავლა, ახალი ტექნიკისა და მასალების ექსპერიმენტები და თეთრის ტრადიციული წარმოდ-



31. სარეკლამო პოსტერი „Savonnerie Marseillaise de la Licorne“-ისთვის, (მარსელის საპნის ქარხანა) დაახლ. 1900.

<sup>29</sup> კლოდ-ლუი ბერტოლეს, ფრანგმა მეცნიერმა, 1775-1777 წლებში ქლორის გამწმენდი თვისებებზე დაყრდნობით, შეიმუშავა პროცესი, რომელიც ეფექტური იყო ქსოვილის გასათეთრებლად.

<sup>30</sup> თეთრ მოსასხამში წარმოდგენილი ჩონჩხები, თავისი არსით, გვანახებენ უტყუარ რეალობას, რომელიც ყველა ადამიანის ცხოვრების ერთგვარი ბოლო წერტილია. სწორედ სამი ადამიანის სიცოცხლისა და სიკვდილის ელემენტების შედარების ხარჯზე იწვევს ავტორი ამაოების განცდას.



32. „ბონის ლუქსემბურგელის ფსალმუნ“, დაახლ. 1348-1350.



33. ჰერმან ჰენსტენბურგი, „განიტასის ნატურმორტი“, 1667-1726.

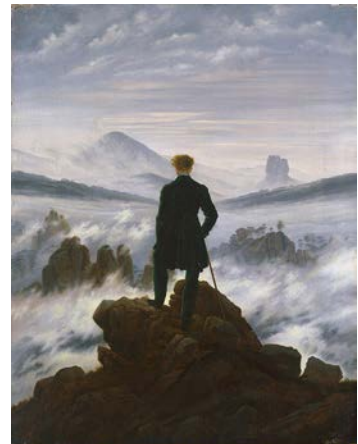


34. უილიამ ბლეიკი, „მოჩვენებათა თამაშები მათი ვნებების შესაბამისად, საბოლოო განკითხვის წინ“, 1805.

გენის საზღვრების გადალახვა. რომანტიზმის აღწევებასთან ერთად, მხატვრები თეთრ ფერს ხშირად იყენებდნენ ინდივიდუალური ემოციების, იდუმალების, ეთერულის, ზებუნებრივისა თუ ამაღლებულის გამოსახატავად. 1818 წელს შექმნილ კასპარ დევიდ ფრიდრიხის საკულტო ნახატზე „Wanderer above the Sea of Fog“ (სურ. 35) გამოსახულია მარტონელა ფიგურა, რომელიც დგას კლდოვანი უფსკრულის თავზე და გადაჰყურებს ნისლში გახვეულ უზარმაზარ იდუმალ პეიზაჟს. თეთრი, რა თქმა უნდა, პირველ რიგში, ნისლს და ღრუბლებში ვადაშლილ პეიზაჟს აღწერს, რაც ბუნებრივია, თუმცა ფერის ტონალური დამუშავება, წინა პლანზე ფიგურის, კლდის, მუქ ფერთან კონტრასტის საფუძველზე, ხელს უწყობს, იდუმალების, მარტობის, ჩაფიქრების, სიჩუმის, სულიერი იზოლაციის განცდას და მედიტაციური გარემოს შექმნას.

თეთრ ფერს ფრანცისკო ვოია იმგვარად ამუშავებს, რომ მაგ., ტანისამოსის, თავსაბურავის გამოსახვისას, ჩანს მისი ფაქტურულობა და ზოგჯერ გამჭვირვალე სტრუქტურა. (სურ. 36, 37). თეთრი ფერით ნახატის მთავარ ობიექტს გამოყოფს იგი თავის ცნობილ ნამუშევარში „დახვრეტა“ (სურ. 38). ვოია ასახავს ნაპოლეონის ჯარების მიერ ესპანეთის ოკუპაციის დროს ჩადენილ სისასტიკეს - მშვიდობიანი ესპანელი მოსახლეობის დასჯას, დახვრეტის სცენას. ნახატ-

ბის, ჩაფიქრების, სიჩუმის, სულიერი იზოლაციის განცდას და მედიტაციური გარემოს შექმნას.



35. კასპარ დევიდ ფრიდრიხი, „მოხეტიალე ნისლის ზღვის თავზე“, 1818.



36. ფრანცისკო გოია, „წიგნის გამყიდველის ცოლი“, 1805-1808.



37. ფრანცისკო გოია, „ჩაცმული მახა“, 1800.

ში ქაოსისა და ძალადობის ფონზე, სინათლისა და სიბნელის დრამატული განაწილების შედეგად, იკვეთება ფოკუსური წერტილი თეთრ პერანგში ჩაცმული ხელუბრალო მამაკაცის ფიგურის სახით. ხოლო მისი თეთრი პერანგი უდანაშაულობის, დაუცველობისა და სიწმინდის სიმბოლოს აყალიბებს, რომელიც კონტრასტს ქმნის დაუცველ მოქალაქეებსა და დაუნდობელ ჯარისკაცებს შორის. მიუხედავად იმისა, რომ XIX საუკუნეში ფოტოგრაფიის გაჩენამ მხატვრების დაკვირვება და ტექნიკური თუ მხატვრული მონაცემები სხვა გზით განავითარა, გოიას სინათლისა და ატმოსფერული ეფექტების ინოვაციურმა გამოყენებამ, ფხვიერმა და ექსპრესიულმა, ზოგჯერ სპონტანურმა მონასმებმა (მის შემდგომ ნამუშევრებშიც), უნარმა, რომელიც გადმოსცემს იმწამიერ ემოციებს, განწყობას, ერთგვარი საფუძველი შეუქმნა იმპრესიონისტ მხატვრებს და შთააგონა, უბიძგა მათ



38. ფრანცისკო გოია, 1808 წლის 3 მაისი - „აჯანყებული ესპანელების დახვრეტა ნაპოლეონის ოკუპაციური ჯარის მიერ“, 1814.

ლი, სინათლის ეფექტის მისაღებად ექსპერიმენტების ჩატარებისკენ.

იმპრესიონისტმა მხატვრებმა, როგორებიც იყვნენ კლოდ მონე ან პიერ-ოგუსტ რენუარი და სხვები, გამოიკვლიეს ბუნებრივი სინათლისა და ატმოსფეროს ეფექტი მხატვრობაში წარმავალი მომენტების დასაფიქსირებლად და თეთრმა გადაწყვეტი როლი ითამაშა ამ მომენტის აღქმაში. ცოცხალი თეთრი ტონებით, ისინი ასახავდნენ შუქის თამაშს სხვადასხვა ზედაპირზე, ქმნიდნენ მოციმციმე და მანათობელ ეფექტებს.

მხატვრობაში ატმოსფერული



39. კლოდ მონე, „იაპონური ხიდი“ (წყლის შროშანების აუზი), 1899.



40. გუსტავ მორო, „დიომედესი  
საკუთარი ცხენების მიერ  
შთანთქმული“, 1866.



41. გიგო გაბაშვილი, „ანგელოზი  
ციდან მიწისკენ ეშვება“.



42. გიგო გაბაშვილი

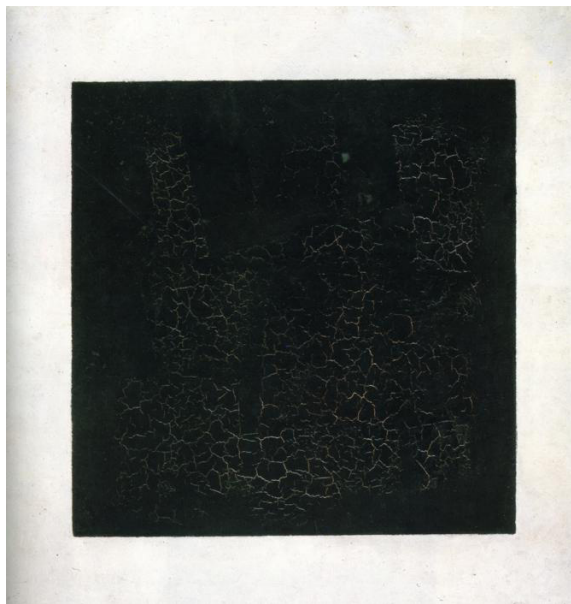


43. ფერდინანდ  
ჰოდლერი, „ლამე“,  
1889-1890.

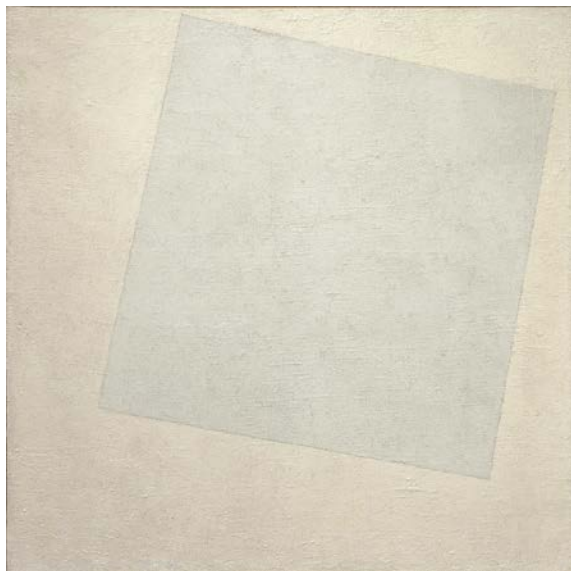
(სურ. 39) სიმბოლისტი მხატვრები, როგორებიც იყვნენ გუსტავ მორო და ოდილონ რედონი, იყენებდნენ თეთრს სულიერი, მითოლოგიური, სიზმრის მსგავსი გამოსახულებების გადმოსაცემად. (სურ. 40) გიგო გაბაშვილის მიერ შექმნილი თეთრ უზარმაზარ ფრთებში განვლული შიშველი ექსპრესიული და დინამიკური ფიგურები, ანგელოზები, ალფეორიული, ირაციონალური, მისტიკური სამყაროს ნამუშევრები სწორედ სიმბოლისტური ხელოვნების არსებითი მახასიათებელია. (სურ. 41, 42) ამ ნამუშევრებში ანგელოზების ეროტიკული პოზები და ფრთების სიდიდე ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ფიგურები ლამისაა ძირს ჩამოცვივდებიან, რადგან ვერ უძლებენ ფრთების სიმძიმეს. სიმბოლისტები ქალში სწირად ხედავდნენ დემონის განსახიერებას. ფერდინანდ ჰოდლერის სურათშიც „ღამე“ (1890) (სურ. 43) კომპოზიციის ცენტრში მყოფი შავმოსასხამიანი დემონი აღვიძებს მამაკაცს. ყოველივე ეს კი მიანიშნებს, რომ სიმბოლისტებთან სიზმრისა და არაციონობიერის წვდომის ინტერესი იზრდება, რაც ზიგმუნდ ფროიდის პირველ პუბლიკაციებს წინ უსწრებს და შემდგომ უკვე სურელისტურ ნამუშევრებში ადამიანის ქვეცნობიერში მოგზაურობას, რაციონალური შეხედულებისგან გადახვევას, გონების თავისუფალ წარმოსახვით ასპექტებს განაპირობებს, რომელშიც თეთრი ფერი თანაბარმნიშვნელოვნად მონაწილეობს.

ხელოვნების ერთ-ერთი ცნობილი თეორეტიკოსი, რომელმაც თანამედროვე ევროპულ ხელოვნებაში თავისი ნამუშევრით „სულიერების შესახებ ხელოვნებაში“ (1911) ფორმისა და ფერების ენის, მათ შორის თეთრის, მეტაფიზიკური და სიმბოლური მნიშვნელობის შესწავლა დაიწყო, იყო ვასილ კანდინსკი. მასზე გავლენა მოახდინა იუნგის იდეებმა კოლექტიურ არაციონობიერზე და არქეტიპების სიმბოლურ ძალაზე. კანდინსკი ამტკიცებდა, რომ ხელოვნებას შეუძლია გადალახოს მატერიალური წარმოდგენა და გახდეს სულიერი ენა. ფერებსა და ფორმებს აქვთ თანდაყოლილი სულიერი და ემოციური თვისებები, რომლებსაც შეუძლიათ გარკვეული გრძნობების გამოწვევა და მაყურებლის სულთან უშუალო კომუნიკაცია. ის იკვლევს სხვადასხვა ფერის, ფორმისა და მათი კომბინაციების სიმბოლურ და ექსპრესიულ პოტენციალს, ხაზს უსვამს მხატვრის მიერ ამ ელემენტების ინტუციური ვაგებისა და გამოყენების მნიშვნელობას. კანდინსკი ცდილობდა შეექმნა ვიზუალური ლექსიკა, რომელიც შეეხებოდა მაყურებლის ემოციებს, სულიერებას და ქვეცნობიერს. მან დაინახა ფერი, მათ შორის თეთრი, როგორც სულის წვდომის საშუალება და მხანველში ღრმა შეგრძნებების გამომწვევი საშუალება; თეთრი, როგორც კომპოზიციის სასიცოცხლო ელემენტი წონასწორობის, ჰარმონიისა და კონტრასტის შესაქმნელად, რომელმაც სხვა ფერებთან და ფორმებთან ურთიერთქმედებით შეიძლება გააძლიეროს ნამუშევრის ექსპრესიული ძალა. მისმა იდეებმა გავლენა მოახდინა ბევრ ხელოვანზე, რომელთაც ჩამოაყალიბეს აბსტრაქტული და არარეპრეზენტაციული ხელოვნება XX საუკუნის დასაწყისში. თუმცა, „ექვზარეშეა, რომ ყველა მოდერნულ მოძრაობას თავისი კონტრამოძრაობა გამოუჩნდა და ხელოვნების თეორიული განსაზღვრების ყველა მცდელობას შედეგად მოჰყვა ნაწარმოები, რომელიც ცდილობდა, ამ განსაზღვრებისთვის თავი დაეღწია“. რაკი „ღმერთი მოკვდა“, სამყაროში აღარ დარჩა ძალაუფლება, რომელიც ყველა სხვაზე აღმატებულად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ამიტომაც, ათეისტურ, ჰუმანისტურ, მოდერნულ სამყაროს ძალთა ბალანსის სწამს და მოდერნული ხელოვნება სწორედ ამ რწმენის გამოსატყულებაა. თანამედროვე ხელოვნებაში ცალკეული ნაწარმოებებიც ობიექტ-პარადოქსებად იქცნენ, ერთდროულად მოიცავენ რა თეზისსაც და ანტითეზისსაც. ამ შემთხვევაში დიუმანის „მადრეკანი“ ხელოვნებაცაა და არახელოვნებაც. კაზიმირ მალევიჩის „შავი კვადრატი“

უბრალო გეომეტრიული ფიგურაცაა და ნახატიც“.<sup>31</sup> სანამ მალევიჩი აბსტრაქციას შეუდგებოდა, გამოიკვლია ფიგურატიული ხელოვნება, მათ შორის სიმბოლიზმი და კუბო-ფუტურიზმი. მისი ნახატები ხშირად ასახავდნენ სცენებს სოფლის ცხოვრებიდან, ზეიზაჟებსა და პორტრეტებს. მოგვიანებით, მხატვარმა შეიმუშავა საკუთარი მხატვრული სტილი, სახელწოდებით სუპრემატიზმი, რომელიც ფიგურატიული ხელოვნებიდან მნიშვნელო-



44. კაზიმირ მალევიჩი, „შავი კვადრატი“, 1915.



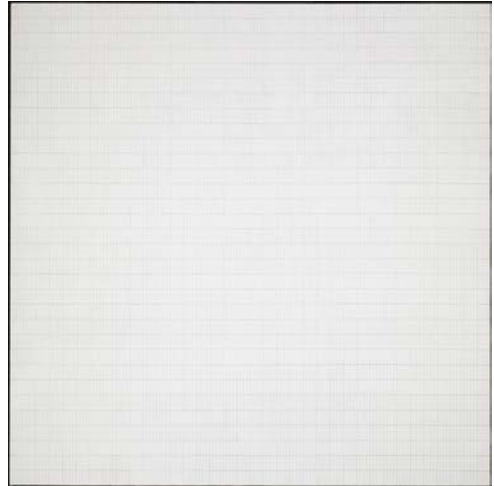
45. კაზიმირ მალევიჩი, „თეთრი თეთრზე“, 1918.

ვან გადახვევას და რეპრეზენტაციული მხატვრობის შეზღუდვებს მიღმა, სუფთა აბსტრაქციის სფეროს, ფერის, როგორც იდეის გამოხატვის საშუალების შესწავლას ვულისხმობდა. თუმცა, მის აბსტრაქტულ კომპოზიციებშიც კი ფიგურული ელემენტების კვალი გვხვდება გეომეტრიული ფორმების სახით, რომლებიც შეიძლება განიმარტოს, როგორც მინიშნებები ობიექტებზე, არქიტექტურაზე ან ადამიანის ფიგურებზე. მისი „შავი კვადრატი“ (1915) ხშირად განიხილება ერთ-ერთ პირველ რევოლუციურ წმინდა აბსტრაქტულ ნახატად, რომელიც უარყოფდა ფიზიკური სამყაროს გამოხატვის აუცილებლობას. ფერწერის ყველაზე ძირითად გეომეტრიულ ფორმად დაყვანით, მალევიჩმა ხაზი გაუსვა სუფთა ფორმისა და ფერის ძალას ხელოვნებაში და გახსნა ახალი შესაძლებლობები მხატვრული გამოხატვისთვის. „შავი კვადრატის“ შემდეგ მალევიჩმა კიდევ უფრო გამოიკვლია აბსტრაქციის პოტენციალი და სიმარტივის ძალა თავისი თეთრი კვადრატით, სუფთა და უნივერსალური მხატვრული გამოხატვისთვის (სურ. 44).

ნამუშევარს „თეთრი თეთრზე“ (1918) (სურ. 45) ხშირად განიხილავს მალევიჩი სუპრემატიზმის კვლევის კულმინაციად, რომელიც ისტორიის მანძილზე მრავალი ძველფერის დისკუსიის საგნად იქცა, თავისი მრავალმხრივი ინტერპრეტაციული თეორიებით. თეთრის ტექსტურა და ფუნჯის მონასმები აქ ქმნის სიღრმესა და განზომილებას მონოქრომატულ ზედაპირზე. სინათლისა და ტექსტურის ურთიერთკავშირით იგი მაყურებელს იწ-

<sup>31</sup> ბორის გროისი, ესეები, გვ. 3.

ვევს, შეისწავლოს ურთიერთობა მატერიალურ წყადაპირსა და მის მიერ დაკავებულ არამატერიალურ სივრცეს შორის. ზოგიერთი თეორია ვარაუდობს, რომ „თეთრი თეთრზე“ განასახიერებს სულიერ და მეტაფიზიკურ ცნებებს და უმაღლესი ჭეშმარიტებებისა და სულიერი განზომილებების წვდომას. ნახატის მინიმალისში და თეთრის გამოყენება შეიძლება ჩაითვალოს სიწმინდის, ტრანსცენდენტურობისა და უსასრულობის სიმბოლოდ და მათი წვდომის გზად, რომელიც სივრცით საზღვრებს შლის და განაპირობებს როგორც არსებობის, ისე მიღმიერის არსის ჭვრეტას. ნამუშევარი ასევე შეიძლება განიმარტოს, როგორც კონცეპტუალური განცხადება ხელოვნების ბუნებისა და წარმოდგენის საზღვრების შესახებ. ზოგიერთი თეორია „თეთრს თეთრზე“ ათავსებს თავისი დროის ფართო სოციალურ და პოლიტიკურ კონტექსტში. მალევიჩმა ნახატი შექმნა რუსეთში პოლიტიკური აჯანყების პერიოდში, ეს იყო დიდი არეულობისა და რევოლუციის დრო, რომელიც აღინიშნა რუსეთის იმპერიის დაცემით და საბჭოთა კავშირის შექმნით.<sup>32</sup> პოლიტიკური და სოციალური ცვლილებების ამ ფონზე შექმნილი ნამუშევარი შეიძლება განიმარტოს, როგორც რევოლუციური სულისკვეთების მეტაფორული გამოხატულება და ახალი დასაწყისის ძიება. თეთრი ტილოს სიმარტივე შეიძლება იყოს წარსულის შეზღუდვებისგან გათავისუფლებული სივრცის, სიცარიელის სიმბოლო ახალი საზოგადოების შესაქმნელად. თეთრი კვადრატის სახე-სიმბოლოებს აგრძელებდნენ რობერტ რაუშენბერგი და აგნეს მარტინი თავიანთ ნამუშევრებში, სიმარტივისა და ინტროსპექციის განცდის შესაქმნელად. მარტინის ნახატში თეთრი ფერი ხშირად ურთიერთქმედებს სხვა ელემენტებთან, როგორცაა ხაზები ან ბადეები. მხატვრის ერთ-ერთ მინიმალისტურ ნამუშევარში დღის მონაკვეთი - „დილა“ მის მატერიალურ სუფთა გამოხატულებითობამდე, რბილ, მდუმარე თეთრამდეა დაყვანილი (სურ. 46). ამრიგად, თეთრი ფერის თეორიულმა და პრაქტიკულმა გააზრებამ, მხატვრების, მკვლევრების, ფილოსოფოსებისა თუ მეცნიერების მიერ, საფუძველი ჩაუყარა ხელოვანთა თაობებს ფორმის, ფერისა და კომპოზიციის ახალი შესაძლებლობების შესასწავლად, რამაც გამოიწვია აბსტრაქტული და არარეპრეზენტაციული ხელოვნების მოძრაობების ფართო სპექტრი XX საუკუნეში და მის შემდგომ. მართლაც, მხატვრები აგრძელებდნენ თეთრი ფერის საზღვრების გადალახვას, განსაკუთრებით პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში. მათ ხელახლა წარმოიდგინეს მისი მნიშვნელობა და შეისწავლეს თეთრის ახალი კონცეფციები, მიდგომები და განსაზღვრეს თეთრის როლი ხელოვნებაში, გააფართოვეს მისი მეტაფიზიკური და კონცეპტუალური პოტენციალი.



46. აგნეს მარტინი, „დილა“, 1965.

<sup>32</sup> მაშინდელი რუსული საზოგადოება აპროტესტებდა მხაგვრელ სოციალურ და პოლიტიკურ პირობებს, ეძებდა უფრო დიდ პოლიტიკურ თავისუფლებას, სოციალურ თანასწორობას და ეკონომიკურ სამართლიანობას. რევოლუციონერები მიზნად ისახავდნენ მარქსისტულ პრინციპებზე დაფუძნებული ახალი სოციალური წყობის დამყარებას, პირობას დებდნენ, რომ გაუმკლავდებოდნენ მუშათა კლასის წყენას და შექმნიდნენ უფრო თანასწორუფლებიან საზოგადოებას.

მოლიანობაში, თეთრი ფერის აღქმა მისი სიმბოლური და სულიერი ასოციაციებიდან შუა საუკუნეებში, შემდეგ რენესანსში უკვე სინათლის ეფექტის აღსაბეჭდად, ფერის როგორც პრაქტიკული ინსტრუმენტიდან, XIX-XX საუკუნეებში განვითარდა უფრო ექსპრესიული, სუბიექტურ, აბსტრაქტულ და მრავალფეროვან გაგებად, რასაც ხელი შეუწყო ტექნოლოგიების წინსვლამ: ახალი პიგმენტებისა და მასალების ხელმისაწვდომობამ. მხატვრებს ჰქონდათ წვდომა უფრო კაშკაშა, უფრო ბრწყინვალე თეთრ საღებავზე, როგორცაა ტიტანის თეთრი, რაც საშუალებას აძლევდა მათ, მეტი დახვეწილობითაც აღებეჭდათ ფერი.

## თეთრი ფერი ფარჯიანის რელიგიური თემატიკის ფერწერაში

ფარჯიანის შემოქმედებაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება თეთრი ფერის საკრალურობას და მხატვრულობას. ჩვენ ვხედავთ, მის ბოლოდროინდელ ვარიაციებში, განზოგადების ხარისხის მატებასთან ერთად, თუ როგორ ბაცდება, ფერმკრთალდება ფერები და როგორ იძირება სითეთრეში. სახვითი თვისებების ამ მხატვრულ კონტექსტში მოქცეული შინაარსობრივი შრის წაკითხვა ფერწერულ ინტუიციასა და ნახატის მხატვრულ-სტილისტურ ანალიზთან ერთად, გარკვეულ ცოდნას, საკუთარი სხეულიდან გამოსვლას და უფრო ფართო მატერიალური თუ არამატერიალური კონტექსტის შემეცნებას ვულისხმობს, როგორც ეს თავად ფარჯიანმა გააკეთა, თავისი ქმნილებების სახით საკუთარი „მეორე სხეულის“ დატოვებით.

თეთრი მხატვრის ბოლოდროინდელ ნამუშევრებში პალიტრის უმთავრესი შემადგენელი ნაწილი და ამავედროულად, სპექტრის ყველა ფერის, სიმბოლური თუ ესთეტიკური მნიშვნელობის დამტვეიც ალმონდა, საკუთართან ერთად. თუმცა, ფარჯიანს „შავი კვადრატით“ სხეულის ელემენტარულ გეომეტრიულ ფიგურებამდე დანაწევრება არ უცდია, რადგან ამგვარი „ირაციონალური რაციონალიზმი“ მისთვის უცხო იყო. და მაინც, რა საიდუმლოებებს ინახავენ და რა იდეალებს ამკვიდრებენ მისი ნახატები?

ჩვენ მისი შემოქმედებიდან თეთრი ფერის განხილვისთვის რამდენიმე ბოლოდროინდელი რელიგიური თემატიკის ნამუშევარი გამოვყავით, რომლებშიც ფიგურირებს, „ხარების“, „ჯვარცმისა“ და „საიდუმლო სერობის“ თემები.

„ხარება“ - ის თემაა, რომელსაც ავტორი ყველაზე ხშირად უბრუნდება და ამუშავებს. იგი მახარობელია ქრისტეს განკაცების, მისი ამქვეყნიური სიცოცხლის დასაბამისა და ამავედროულად ღვთისმშობლის, როგორც ქალწულის, ღვთაებრივ მუცლადყოფნას აღწერს. ეს არის მატერიალურ სამყაროში ქრისტეს შემობიჯების მაუწყებელი პირველი აქტი. ამ პირველ გამოცდილებას კი მხატვარი საგულდაგულოდ გადმოსცემს. აღწერს რა იმ შეხვედრის აქტს, როდესაც არამატერიალური (მთავარანგელოზი გაბრიელი) და მატერიალური სამყაროს (მარიამი) ქმნილებებს შორის დროითი და სივრცითი განზომილება იშლება, წარმოსახვისა და ძირითადად თეთრი ფერის ტონალობების გათამამების ხარჯზე ანაწილებს კომპოზიციას. 1989 წელს შესრულებულ ნახატზე ფონისა და მთავარანგელოზი გაბრიელის სინათლით გამსჭვალულ ფრთებსა და ტანისამოსის სითეთრეში გამოყოფილია ღვთისმშობლის ცისფერი ფერის სამოსი, მათი ურთიერთქმედება კი ბუნდოვან ლაქებად აღიქმება ნახატზე. (სურ. 47) ლურჯი ფერი ღვთისმშობლის სამოსის ფერია შუა საუკუნეების ხარების სცენებში. იგი ხაზს უსვამს მარიამის განსაკუთრებულ ურთიერთობას ღვთაებრივთან და, ამავედროულად, აძლიერებს მის, როგორც სამეფო ფიგურის



47. ირაკლი ფარჯიანი, „ნარება“, 1989.

სტატუსს. ფარჯიანთან იგი ბაცდება და მოცისფრო ტონალობაში გადადის, რომელიც თავისი არსით ღვთაებრივ ციურ სამეფოს ასახავს. შეიძლება ითქვას, რომ მარიამი აქ არა მხოლოდ ამქვეყნიური სტატუსით, რასაც ტანისამოსის ფორმის (ამქვეყნიური სამყაროს მანიშნებლის) ლურჯი და თეთრი მსხვილი ნაწებით გამოყოფა აძლიერებს, არამედ როგორც უკვე გაბრწყინებულ, გაცისკროვნებულ სულად მოგვევლინება ზესთაშორისი სამყაროდან.

ნახატზე შუა საუკუნეების

სულს ატარებს ქრისტიანული იკონოგრაფიული კანონიკის თანმიმდევრული გამოყენება, შროშანის, ლოცვანის, მტრედის სიმბოლოების, გადიდებული თვალებისა და ხელის მტევნების აქცენტებით. გადიდებული წაგრძელებული სახეები, ხელის მტევნები ზოგადად ფარჯიანის მხატვრული სტილის გამოხატველია, რომელიც ამ აბსტრაქციამიც, საგნების დეფორმაციასა და კონტურების ეფემერულობაშიც პოულობს თავის ადგილს და ისე ინთქმება ფერწერულ ერთიანობაში, რომ თითქოს ნახატის ფორმატს, საღებავსა თუ კომპოზიციას ერთმანეთისგან ვერ განაცალკევებ. კომპოზიციის ცენტრში გამოსახული შროშანი, რომელიც ქრისტიანული იკონოგრაფიის თანმდევი ნაწილია ხარების სცენებში, ორი ფერის ვრადაციას ქმნის. ყვავილის მარცხენა ნაწილი ანგელოზის ხელის მტევნის ფერისკენ, ხოლო მარჯვენა ნაწილი ცისფრისკენ იხრება, რაც, შესაძლებელია, უშუალოდ მარიამის უკვე ზემოთ ხსნებულ ორ ბუნებრიობაზე მიუთითებდეს, სიცოცხლისა და სიკვდილის ზღვარზე ან იმ „მესამე“ ირეალურ, წარმოსახვით, სხვა განზომილებით სამყაროზე, რომელშიც ჩვენი პერსონაჟები ერთმანეთს ხვდებიან, სადაც თეთრი მტრედი უფრო მოსახნით, ლანდით მიემართება ღვთისმშობლის მუცლისკენ, ახალი სიცოცხლის და სინარეულის ჩასასახად. თუმცა ამ განზომილებასაც აქვს რაღაც დასაყრდენი, გრაფიტაციის მგავსი, რასაც ნახატში ფიგურებიდან გამოდევნილი ჩრდილებისა და შუქის შეთამაშება უსვამს ხაზს. ეს განზომილება კი თეთრი ფერით გამოხატული ღვთაებრივი სინათლე და ამ სითეთრეში დაბადებული ვრადაციების თანაცხოვრებაა.

აღნიშულ ნახატში ღვთისმშობელი და მთავარანგელოზი რომ ერთმანეთისგან განცალკევებული ფიგურები არ არიან, ტანისამოსის ფერების მიუხედავად, ამაზე მათი მხერის ერთმანეთისკენ მიპყრობაც ადასტურებს, მაგრამ ეს სულიერი, ადამიანური ემოციებით სავსე კავშირი და დაახლოება უფრო მეტად იზრდება ფარჯიანის მეორე „ნარებაში“, სადაც ფიგურებს შორის ფიზიკური მანძილი შემცირებულია, სიტბოს, სიყვარულისა და სიკეთის გადმოძინებით. (სურ. 48) კომპოზიციის ცენტრში, მთავარანგელოზისა და მარიამის ხელის მტევნების მდგომარეობით, მათ შორის კი შროშანის, როგორც ნაცოფიერების სიმბოლოს, მოქცევით, იქმნება წრიული სფერო, რომელიც ღვთისმშობლის მუცლადღების პირდაპირი განსახიერებაა. ფარჯიანი, როგორც ჩანს, ქრისტიანულ ნარატივს, თავი-



48. ირაკლი ფარჯიანი, „სარება“, 1989.



49. ირაკლი ფარჯიანი, „ადამი და ევა“, 1989.

სი სიცხადით, პირდაპირობით და უბრალოდობით გვიყვება. ნახატში ყურადღებას იქცევს ღვთისმშობლის შავი სამოსი, ანგელოზის შავი თმა და მისივე მუქი ფერის ჩრდილი. შავი ფერი თითქოს უცნოა ხარების ამ სადღესასწაულო სცენაში. თანაც ავტორს ნამუშევარში საეჭვოდ შემოაქვს თეთრისა და შავის, ორი ურთიერთსაპირისპირო ფერის ნაწი შეთანხმება. ხომ არ არის ეს კავშირში, სახარების იმ საიდუმლო გაგებასთან, რომელშიც ქრისტე და მარიამი ადამისა და ევას მოტივთან არიან დაკავშირებული?! როგორც მიხეილ ჰედტერი აღნიშნავს, ფარჯიანს მისთვის უთქვამს: „ეწოთურული ინტერპრეტაციების მიხედვით, მარიამი და იესო თავდაპირველი ღვთაებრივი არსებების - ადამ და ევას რეინკარნაციად განიხილება“, მითხრა მხატვარმა და ფრა ანჯელიკოს „სარებაზე“ მიმითითა, სადაც ხარების უკანა ფონს ადამ და ევას სამოთხიდან გაძევების სცენა ქმნის“.<sup>33</sup> თუ ფარჯიანის კომპოზიციაში მარიამი ახალ ევად წარმოგვიდგება, მაშინ რა ადგილი აქვს ფერს ამ საკითხთან მიმართებაში? გოეთეს ფერთა თეორიას თუ დავესესხებით ყველა ფერი სინათლისა და სიბნელის ურთიერთქმედებიდან წარმოიქმნება, ხელოვნებაში სინათლეს და სიბნელეს თეთრი და შავი ასახავს, შესაბამისად, აღნიშნული ფერები ის პირველსაწყისებია, რომელთა ურთიერთქმედებითაც უნდა დაიბადოს რაღაც ახალი ფერი. ევა და ადამი (ფარჯიანის „ადამისა და ევას“ (1989) გამოსახულებას თუ დავაკვირდებით, ევა თეთრად, ხოლო ადამი შავი ფერითაა გამოსახული) (სურ. 49) იყვნენ პირველი ადამიანები დედამიწაზე, რომელთაც ახალი სიცოცხლის დაბადების, კაცობრიობის გამრავლების ჯვარი იტვირთეს. მათში ერთდროულად თანაარსებობს სინათლეცა და სიბნელეც, სიცოცხლეც და სიკვდილიც, ანიც და ჰოეც, როგორც ყველა ადამიანში და როგორც თავად ღმერთში. ღვთისმშობელი კი სულიწმინდის ძალით, განკაცებული ღმერთის შემოქმედია. ალბათ, ამიტომაც გვთავაზობს ფარჯიანი ჩვენს მიერ განხილურ ნახატში, თეთრისა და

<sup>33</sup> <http://arts.giasher.com/ebooks/Irakli-Parjiani.pdf>, გვ. 14



50. ირაკლი ფარჯიანი, „ხარება“, 1979.



51. ფრა ანჯელიკო, „ხარება“, 1425-1428.

შავის ამგვარ კომბინაციას, რომელიც გვაუწყებს, რომ სამყაროს ქრისტე უნდა მოეგვინოს. „ადამისა და ევას“ თემაზე პირდაპირ მიგვანიშნებს ფარჯიანი, თავის „ხარებაში“ (1979) (სურ. 50), რომელიც ქრონოლოგიურად უფრო ადრე აქვს შექმნილი. კომპოზიციის ცენტრში, ხარების იკონოგრაფიისთვის თანმდევი სიმბოლოს, შრომანის, ნაცვლად ჩვენ ვხედავთ სამოთხის ხეს, ვაშლებით დახუნძლულს. კომპოზიციის მარცხნივ ვაბრიელ მთავარანგელოზი თეთრ სამოსში, ხოლო მარჯვნივ ღთისმშობელი ლურჯ-წითელ ტანისამოსშია გამოსახული. ფიგურათა დეფორმაციის მიუხედავად, ჩვენ ვხვდებით, რომ მოქმედება ამ სამყაროში ხდება, რასაც, მიწის, ცის, ხისა თუ ვაშლის რეალური ფერები აღწერს. როგორც ჩანს, ავტორი აქ თეთრ ფერს იმავე მნიშვნელობით მიმართავს, თეთრის ცალკეული ფიგურის სიმბოლოში ჩართვით, მთავარანგელოზის ან ღვთისმშობლის სიწმინდისა და არამატერიალური სამყაროს გამოსახატავად, როგორცაა შუა საუკუნეების ტრადიციულ გამოსახულებებში ვხვდებით. აღნიშნული მკაფიოდ ასახავს იმ მეტამორფოზას, რომელსაც თეთრი ფერი განიცდის ფარჯიანის შემოქმედებაში, მისი

ადრეული ნამუშევრებიდან ბოლო წლებში შექმნილ ნამუშევრებამდე.

და მართლაც, თეთრი ფერი ისეთი სიცხადით და მასშტაბურობით გამოხატავს ქრისტიანულ ტრანსცედენტურობას ფარჯიანის შემოქმედებაში, ისე განმსჭვალავს და ისეთი ნისლივით მოედება მთელ ნახატს, როგორც შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებასაც არ ახსოვს. პროტორენესანსელი ფრა ანჯელიკოს ნამუშევარში (სურ. 51) თეთრად შემოსილი ადამი და ევა (აქ ფერი ბოლომდე თეთრი არ არის, უფრო კრემისფერისკენ იხრება, შესაძლოა იმიტომ, რომ ფრა ანჯელიკოს სურს წინა პლანზე ხარების თემა წამოწიოს, ხოლო უკანა პლანზე, ადამი და ევა დაჩრდილულ ფიგურებად წარმოადგინოს,



52. მერაბ აბრამიშვილი, „ხარება“, 2002.



53. მერაბ აბრამიშვილი, „ხარება“, 1996.



54. ჯიბსონ ხუნდაძე, „ამაღლება“, 1980.

იდუმალების გამოსაწვევად), თეთრი ყვავილებით მორთული სამოთხის ბაღი, თეთრი მტრედი, ან თეთრი სვეტოვანი თაღებით გაფორმებული სივრცე გვევლინება, რომელნიც ცალკეულ სახე-სიმბოლოებს გამოხატავენ, სიწმინდის, ტრანსცენდენტურობის, ღვთაებრივი ყოფისა თუ ჯერარმომხდარი სასწაულის საჩვენებლად. ამავედროულად, ნამუშევარი ფერის ტექნიკური დამუშავებით სიღრმის, შექმნის მკდელობას წარმოადგენს. ფარჯიანთან კი ფერის საშუალებით, დეტალების დანაწევრების, მათი შინაარსის გახსნის გარეშე, მთლიანად ნახატი აღიქმება სახე-სიმბოლოდ.

ფარჯიანისვე თანამედროვე მხატვრის, მერაბ აბრამიშვილის „ხარებებში“, თეთრი სინათლე, უფრო შუასაუკუნეებისთვის დამახასიათებელი მოყვითალო ტონით, გარკვეულ გაცრეცილ ფონს, სივრცეს ქმნის, სადაც ზოგჯერ დეკორატიულად მორთული, წაგრძელებული ფორმის, სხვადასხვა ფერებში გამოწყობილი ფიგურები, ზოგჯერ ტრადიციული ქრისტიანული გამომსახველობითობისთვის მთავარი აქცენტის გამოტოვებით (ვევლინებობ, თვალების მკაფიო აქცენტირების არარსებობას, რაც ფარჯიანის ხარებებს განსაკუთრებით ახასიათებთ) შექმნილი, უკონტურო ფიგურები თანაარსებობენ (სურ. 52,53) ან ჯიბსონ ხუნდაძის მიერ 1980 წელს შექმნილ „ამაღლებაში“ (სურ. 54), სადაც კომპოზიციის ცენტრში მრავალი ფერით, ექსპრესიული მონასმებით შექმნილი ფიგურა, მოცეკვავე სხეულს ჰგავს, რომელიც ქარის ძალებს ეჭიდება ზეცაში ასვლისას, შესაძლოა თეთრი ფერი, რომელიც მის სასმოსს უნდა ქმნიდეს, სიმბოლურად ქრისტეზე მიუთითებდეს, მაგრამ ეს აბსტრაქციაა და ჩვენი ხედვის ინტერპრეტაციებზეა დამოკიდებული. საბოლოო ჯამში, ჯიბსონ ხუნდაძესთან თეთრი არ მეტყველებს ისე დამოუკიდებლად და მასშტაბურად, როგორც ეს ფარ-

ჯიანთანაა, ვინაიდან უფრო მეტად ფერთა სიმრავლის, მათი ერთიანობის განუყრელი ნაწილია. ფარჯიანთან კი ფერი ფიგურების მთლიან სხეულში აღწევს, ითრევს და შთანთქავს მათ ამ სინათლეში, რის გამოც, შეიძლება ვთქვათ, რომ იგი თავის თანამედროვე მხატვრებისგან განსხვავებით, მეტად მეტაფიზიკურ საზღვრებს მიღმა, ქრისტიანული სულის თვალთ იხედება, ამ ხედვას ამატერიალურებს ადამიანებისთვის უხილავი ძალების, როგორც უბრალოების, ისე სიდიადის წარმოსახენად და ასევე ინარჩუნებს ნახატის ფიგურატიულობას, არ გადადის სრულ აბსტრაქციაში.

„ხარების“ შემდეგ ირაკლი ფარჯიანის ფერწერულ შემოქმედებაში, თემატურად მნიშვნელოვანი და მასშტაბური (რაოდენობის მხრივ) ადგილი „ჯვარცმის“ თემას უჭირავს. სიცოცხლისა და სიკვდილის საკითხები რომ მხატვრისთვის ასე საინტერესოა, „ხარებისა“ და „ჯვარცმის“ თემატურ განმეორებადობაში ვლინდება. ჯვარცმა ქრისტეს მოწამებრივი ვზის დაგვირგვინებაა, რომელიც კაცებრივი ცხოვრების დასასრულს, ადამიანთა ცოდვების გამოსყიდვას მოასწავებს. ჩვენ ვხედავთ კომპოზიციის ცენტრში განთავსებულ "T"-ს<sup>34</sup> ფორმის ჯვარზე გაკრულ თავდახრილ, თითქოს დაღვრემილ ქრისტეს, სახის იმ

უცნაური, აბსტრაქტული რაკურსით, რომელიც თითქოს ჯვრის ჰორიზონტალური ფიცრის ფორმაშია გაჭედებული. (სურ. 55) ნახატის მარცხნივ და მარჯვნივ, იოანე მახარებელი თეთრი სამოსში, ხოლო ღვთისმშობელი მუქ ლურჯ, შავში გარდაამავალ სამოსსა და თეთრ თავსაბურავშია გამოწყობილი. მისი გამომეტყველება არ ჩანს, მაგრამ ფორმათა ამგვარი განლაგებით, აღიქმება, რომ მარიამი მუხლმოდრეკილი, თითქოს ვედრების პოზაშია წარმოდგენილი და ქრისტეს დანახებით შესცქერის. აღსანიშნავია, რომ იესოს შარავანდედის მოყვითალო ფერი ისე ჩაედინება მის დეფორმირებულ თმებში, თითქოს მზის ჩასვლას, ანუ მისი კაცებრივი ცხოვრების დასასრულს აღწერდეს და ამავდროულად იესოს მზის ამოსვლაც, როგორც მისი აღდგომის მაუწყებელი. აღდგომაზე



55. ირაკლი ფარჯიანი, „ჯვარცმა“, 1989.

მიგვანიშნებს ავტორი სხვა სახე-სიმბოლოთიც. კომპოზიციის უკანა პლანზე წარმოდგენილია თეთრი დროშა,<sup>35</sup> რომელიც ქრისტიანობაში სიცოცხლის სიკვდილზე და ბნელ ძალებზე გამარჯვებას, ცოდვების გამოსყიდვას აღნიშნავს. როგორც ჩანს, ირაკლის ნამუშევარში ქრისტეს ამქვეყნიური ცხოვრების დასასრული, სიკვდილი არის მარადიული სიცოცხლის დასაბამი და როგორც თეთრ ფერში იბადება მოყვითალო, მომწვანო, მოცისფრო ტონები, ისე იბადება ახალი, მარადიული სიცოცხლე განკაცებული ქრისტეს სხეულში. იესო აქ წარმოდგენილია არა როგორც ადამიანი, არამედ უკვე გასწავილებული სული, რომლის

<sup>34</sup> "T" ფორმის ჯვარი ხშირად ასოცირდება ხსნის კონცეფციასთან, და წარმოადგენს საკუთარი თავისა და ამქვეყნიური სურვილების უარყოფას.

<sup>35</sup> ჯვარცმების სერიაში უჩვეულოა ამგვარი სიმბოლოს ჩართვა.



56. პოლ გოგენი, „ყვითელი ქრისტე“, 1889.

ლობის, საგნების გარჩევადობის განსხვავებულობისა ფარჯიანისგან, სოფლის ამსახველ სცენაში, ჯვარცმული ქრისტეს მყოფობა აღნიშნავს, რომ ქრისტე ყოველთვის ყველგან და ყველაფერშია, იგი მარადიულია. სწორედ ფერით გამოხატული ქრისტეს მყოფობა აერთიანებს ამ ორ მხატვარს, თუმცა ყვითელი გოგენთან უფრო მატერიალურია, ვინაიდან მხატვარი თავადაც ამბობს, რომ ყვითელი ქრისტე იმ მძაფრი ემოციიდან გამომდინარე დახატა, რომელიც ბრეტონის მოსახლეობის გამოხატულ რელიგიურობაში დაინახა, რამაც აფიქრებინა, რომ მთელი დასახლება თითქოს ქრისტეს რჯულით ყოფილიყოს მოცული.

ფერის მეტყველების თვალსაზრისით, ჩვენთვის საინტერესოა მარკ შაგალის (1887-1985) „თეთრი ჯვარცმაც“ (1938) (სურ. 57), რომელიც უშუალოდ გასულ საუკუნეებში მიმდინა-

ხელებიდან თუ სხეულიდან გადმომდინარი თეთრი სისხლიც გამატერიალურებული, ადამიანებისთვის თვალნიღული სინათლეა.

პიროვნულ კვლევასა და ექსპერიმენტებზე დაფუძნებული ფერის სიმბოლური და ემოციური ვაგების, ფერით მეტყველების ხერხს მიმართავდა პოლ გოგენიც (1848-1903), რომელიც თავისი ნამუშევრით „ყვითელი ქრისტე“ გვატყობინებს ფერის მნიშვნელობას. იგი შეეცადა მარტივი ვიზუალური წარმოდგენის მიღმა ქრისტეს ჯვარცმის თემის ღრმა მნიშვნელობა გადმოეცა. (სურ. 56) ჩვენ ვხედავთ გამოსახულებაში, იესოს ყვითელი სხეული თუ როგორ ერწყმის ბრეტონის ყვითელი, შემოდგომის<sup>36</sup> პეიზაჟისა და მლოცველი ქალების ფონს, სადაც ყვითელი ქრისტეს ღვთაებრიობის, ბრწყინვალეობისა და მისი სულიერი ძალის ვიზუალური მეტაფორაა. მიუხედავად გოგენის ნახატის სტილისტური და სტრუქტურული დამუშავების, ფორმათა კონტურუ-



57. მარკ შაგალი, „თეთრი ჯვარცმა“, 1938.

<sup>36</sup> შემოდგომა - მოსავლის დრო - და სასოფლო-სამეურნეო ციკლი განიხილებოდა, როგორც ქრისტიანული ცხოვრების რელიგიური ციკლის პარალელი - დაბადება, სიცოცხლე, სიკვდილი და ხელახალი დაბადება სამოთხეში. იგი ქრისტეს ვნებათა ციკლსაც დაუკავშირდა: შემოდგომა, როდესაც მოსავლის აღება ხდება, ჯვარცმის ტოლფასია; შემოდგომას მოჰყვება ზამთარი, როცა ბუნება იძინებს, არაფერი იზრდება, რომელიც ქრისტეს საფლავში ყოფნას განასახიერებს. გაზაფხული, კი როცა ყველაფერი ცოცხლდება, ისეთი დღესასწაულია, როგორც ქრისტეს აღდგომა.

რე კონკრეტულ პოლიტიკურ და კულტურულ პროცესს უკავშირდება. თეთრი ჯვარცმა პირველია შაგალის კომპოზიციების სერიაში, რომელშიც იესო წარმოდგენილია როგორც ებრაელი მოწამე. ნახატზე ყურადღებას იპყრობს 1930-იანი წლების გერმანიაში ებრაელთა ანტისემიტისმის გამომხატველი სხვადასხვა სცენა, მხატვრისთვის სახასიათო მდინავე ფიგურებით. შაგალმა ხაზი გაუსვა იესოს წარმომავლობას მისი და მის ზემოთ ბიბლიური ფიგურების ტრადიციულ ებრაულ სამოსში გამოსახვით. თეთრი ფერი ამ მრავალფეროვანი კომპოზიციას ფონად გასდევს და ამავედროულად, ზეციდან წარმომავალი შუქის ფონზე ქრისტეს ჯვარცმულ ფიგურას გამოგვეთს, ფიგურას, რომელიც ებრაელი ხალხის მხსნელად გვევლინება. გეომეტრიული ფორმით გამოყოფილი სითეთრით, შავ-თეთრი ფერებით დამუშავებული ღრუბლებით ნახატის ზედა მხარეში, იქმნება განწყობა, რომ მოქმედება მთვარის შუქზე, ღამით ხდება, რასაც ცენტრში გამოსახული ცეცხლმოკიდებული სანთელიც ცხადყოფს. საქმე გვაქვს ზეციურ სინათლესთან, ებრაელი ხალხის ღვთიკურთხეულობასთან და ღამის მისტიკურობასთან, სადაც კიბე მიწიურსა და ზეციურს, ქრისტესა და ებრაელ ხალხს ერთმანეთთან აკავშირებს და ებრაელთა ანტისემიტისმს ქრისტეს წამების ტოლფასად წარმოადგენს. ნახატი საინტერესოა იმიტომაც, რომ სხვადასხვა დროში მომხდარი ფაქტები ერთიანობაში იყრის თავს და სითეთრის ფონზე მომხდარი მოვლენების ერთგვარ გამარადიულებას ახდენს, წარსულის გასახსენებლად, ანტისემიტისმის მოვლენის მნიშვნელობის თვალსაზრისით. ფერს აქ მეტად პრაქტიკული დატვირთვა აქვს, თავისი ლაქოვანი მონასმებით იგი ქრისტეს სიწმინდის აღნიშვნის გარდა, აღნიშნული მოვლენის გამძაფრებასაც ემსახურება, გარდა ამისა, ასახავს კონკრეტულ დროს, ღამეს. ფარჯიანთან კი ეს ასე არ არის, სწორედ ის უდროობაა, რაც მის ფერს ესე ერთობ ამნიშვნელოვანებს.

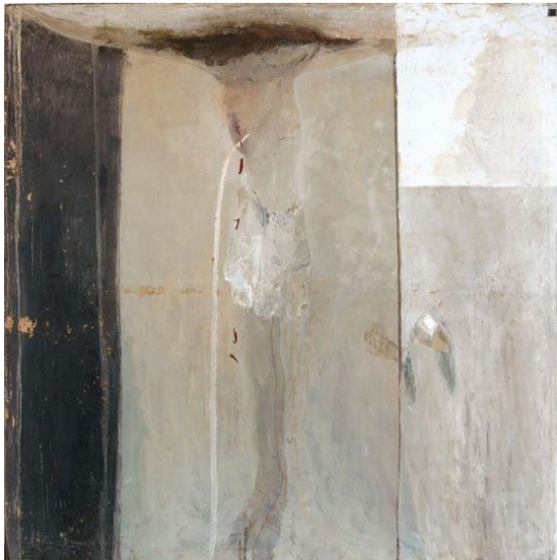
ერისა და ფორმების განზოგადებით ჩვენთვის საინტერესოა მალევიჩის რელიგიური თემატიკის ნამუშევარი (სურ. 58), სადაც ლაქობრივი მონასმებით, სხეულების დეფორმაციით, კონტურების გაქრობით შექმნილი ფიგურები ყვითელ და მომწვანო ტონალობებში იძირება. კომპოზიციის ცენტრში ვხედავთ ბუჩქის ან ქვის ფორმის მსუყვე ყვითელი მონასმების აბსტრაქტული ფორმიდან, გადმოწოლილ, ხელებჩამოშველილ სხეულს, რომლის ირგვლივაც ხალხი ლოცვითი ჟესტით არის შეკრებილი, რაც გვაფიქრებინებს, რომ საქმე გვაქვს სიკვდილის სცენასთან, ალბათ, განკაცებული ქრისტეს სიკვდილთან. კომპოზიციის ზედა პლანზე ხეები, მესერები, შემოღობილი სივრცე, ქვედა პლანზე მცენარეები დაილანდება. ნახატი თითქოს სიბრტყობრივია, მაგრამ ფიგურათა განაწილების, პერსპექტივის მინიმალური დამუშავებისა და ფერთა ტონალური განსხვავებულობის ხარჯზე იკვეთება, რომ ფიგურები ერთნაშეთის უკან დგას და ღობის წყობაც მარჯვენა კუთხეში წრიულ ფორმას მიუყვება, ჩაწყობილი ხეების ზომის დაპატარავების ხარჯზე. ფარჯიანის ხარების ან ჯვარცმის კომპოზიციებისგან განსხვავებით, მა-



58. კაზიმირ მალევიჩი, ფრესკის ესკიზი, 1907.



59. ირაკლი ფარჯიანი, „ჯვარცმა“, 1989.



60. ირაკლი ფარჯიანი, „ჯვარცმა“, 1990.

ლევიჩის ფიგურები თითქოს ცალ-ცალკე, დამოუკიდებლად მეტყველებენ და ის ღვთაებრივი სიყვარულის განცდა მათ არ აერთიანებთ, რასაც ხაზს უსვამს ზოგი ფიგურის დახუჭული, ზოგის კი მაყურებლისკენ მომართული თვალები, არც ერთი მათგანი ქრისტეს არ უყურებს, მის იმდროინდელ განცდაში არ არის ჩართული. ფარჯიანთან კი ის ერთიანობა იგვეთება, რომელიც დროის იმდროინდელი მონაკვეთის განცდაში, იმ ექსპრესიაში რთავს თითოეულ ფიგურას, მონასმს თუ ფერს.

ირაკლის მეორე „ჯვარცმაში“ (სურ. 59) აბსტრაქციონის იმგვარი ზღვარი და სინათლის ისეთი სუბსტანციაა წარმოდგენილი, სადაც ფიგურები იმგვარად დემატერიალიზდებიან, რომ აჩრდილებად ქცეულნი მოგვეკვლინებიან. როგორც ჩანს მარიამისა და იოანეს ფიგურები მუქ ლურჯ, შავში გარდამავალ და ყავისფერ ფერებად იქცნენ და უშუალოდ ფერით მეტყველებენ. კომპოზიციის ცენტრში კი ნაწილობრივ განიჩევა ქრისტეს სხეული, თმები, სურათის კიდებამდე გადიდებული, გაწელილი ხელები. აქ ყოველგვარი მატერიალური აღიქმება, როგორც შედეგებული სინათლე, ამიტომაც, ხის ჯვარი, რომელზეც, წლების განმავლობაში აკრავდენ ქრისტეს, გამქრალია, მხოლოდ, ჯვარზე გაკრული იესოს პოზა ინთქმება ღვთაებრივ ნათელში მონილულ სინამდვილეში. ამ ნახატში კაცობრიობისთვის უდიდესი სასოწარკვეთის, საგანთა იმატერიალიზაციის და დენადობის განცდა მეტი სიმძაფრით შემოდის, ვიდრე ჩვენ მიერ განხილულ წინა „ჯვარცმაში“, რასაც დამაბულობას ქრისტეს ხელებიდან გადმომდინარი, ჩამოღვენილი თეთრი საღებავის არამეტყური ხასიათი სძენს. ეს არის ის სის-

ხლი, რომელიც კაცობრიობის გადარჩენისთვის დაიღვარა და სურათის მთელ სივრცეში განიბნევა, დაკლაკნილი თეთრი და შავი ხაზებით, რაც მკაფიოდ შლის ზღვარს სიგვდილსა და სიცოცხლეს შორის.

ჯვრის ფიგურის მოშლა და ქრისტეს სხეულის პოზით თავად ქრისტესვე ჯვრად გარდაქმნა მეორდება ფარჯიანის სხვა ჯვარცმებშიც. (სურ. 60) მესამე „ჯვარცმაზე“ ჩვენ ვხედავთ ოთხ ნაწილად დაყოფილ სივრცეს, რომლის ფონი პიტ მონდრიანისა და მისი თანამედროვეების გეომეტრიული ფერადი ფორმების თანწყობას ჰგავს სტრუქტურულად, თუმცა განსხვავებული სახით თეთრიდან შავში გარდამავალი ფერების გრადაციით წარმოგვიდგენს მას ფარჯიანი და, რა თქმა უნდა, განსხვავებული შინაარსითაც. ამ თითქოს გეომეტრიული ფორმის ფერებიდან, მათი გრადაციიდან კომპოზიციის ცენტრში ქრისტეს სხეულია ამოზრდილი, თავის, ჩვენთვის უკვე კარგად ნაცნობი, იმგვარი დეფორმაციით და თავდახრილობით, რომ თითქოს იგი ზეციდან გადმოჰყურებს კაცობრიობას, ან იქნებ საკუთარ თავს, ვინაიდან, შესაძლოა, ქრისტეს სამი ბუნება - მამა ღმერთი, ძე ღმერთი და სულიწმინდაა - განსახიერებული მასში, თანაც ყურადსაღებია, რომ ჯვარცმის ეპიზოდში განუცხვებული ქრისტე ზეცისკენ იხედება და მამა ღმერთს მიმართავს. საინტერესოა, რომ ქრისტეს აქ თვალები დახუჭული აქვს, იმგვარ მოსვენებით პოზაშია, თითქოს უკვე გარდაცვლილის სხეულადაა წარმოდგენილი, სისხლის წითელი წვეთები კი - იმის საჩვენებლად, რომ ქრისტეს ადამიანური ბუნება მიიცვალა. ნახატზე, როგორც ჩანს, იოანე ნათლისმცემელი, წინა ნამუშევრის მსგავსად, მარცხენა შავ ფერში იკითხება, ღვთისმშობელი კი მარჯვენა კუთხიდან მონაცისფრო, კრემისფერი ტონალობების ნარევიდან, ხელებში დაჭერილი წიგნითაა შემორჩენილი და მაშინ, რა არის ის სითეთრე, რომელიც ნახატის მარჯვენა ზედა კუთხეში ესე გამოიყოფა გეომეტრიული ფორმით? ეს ალბათ, მარადიული სიცოცხლეა, ქრისტეს აღდგომა და ზეცად ამაღლებაა. ნახატის კიდევში მოთავსებულ თეთრსა და შავ ფერებში ქრისტეს ხელების ერთდროულად მყოფადობა კი

მის ამ სიკვდილისა და სიცოცხლის წრებრუნვას კვლავ ხაზს უსვამს.

ფარჯიანის ერთ-ერთი ბოლო „ჯვარცმა“ (სურ. 61) (1991) წელსაა შესრულებული. სწორედ იმ წელს, როცა მხატვარი გარდაიცვლება. აქ თეთრი იმგვარ ფერთა სპექტრშია წარმოდგენილი, რომელსაც სინათლისკენ მიზნობილი დახუჭული თვალებით აღვიქვამთ, სადაც სინათლე ისე გარდატყდება, რომ ჯვარცმის ფიგურები ლანდებად, მოვარდისფრო ლაქებად გვევლინება. ხომ არ არის ეს მანიშნებელი იმისა, რომ ფარჯიანი გრძნობდა სიკვდილის მოახლოებას, თავისი ავადმყოფობიდან გამომდინარე, და ამიტომაც ხომ არ გადმოსცემს იგი სინათლეს, თვალების დახუჭვის შემდეგ, რომელიც ქრისტესმიერ ნათელშია განხვეული.

საოცარი ფერწერულობითა და მონუმენტურობითაა შექმნილი ირაკლი ფარჯიანის „საიდუმლო სერობაც“ (სურ. 62), რა დროსაც ქრისტემ ზიარების საიდუმლო დააწესა.



61. ირაკლი ფარჯიანი, „ჯვარცმა“, 1991.



62. ირაკლი ფარჯიანი, „საიდუმლო სერობა“, 1989.

ბაში ქრისტეს ფიგურას გამოგვეთს. თითქოს სამყაროს იმქვეყნიური ძალები, რომლებიც ფონის ზედა ნაწილში, ლაქების სახითაა წარმოდგენილი, თუ ამქვეყნიური ფიგურები, მოციქულებისა, რომელთა მზერაც ქრისტესკენაა მიპყრობილი, თანაბრადაა ჩართული ამ საიდუმლო პროცესში. საინტერესოა, რომ მოციქულთა ფიგურებიდან, მარცხენა ქვედა კუთხეში წარმოდგენილი ფიგურის მზერა ქრისტეს არ ეკუთვნის, იგი ჩაფიქრებული სხვა სივრცეში იხედება და თითქოს მოწყვეტილია ამ პროცესს. საგარაუდოდ, ის იუდაა, რომელმაც ქრისტე გასცა. აღნიშნულ ფაქტს, კომპოზიციის ცენტრში, მაგიდაზე, დანის მსგავსი საგნის ამ ფიგურისკენ მიმართვაც ცხადჰყოფს.

ამრიგად, მხატვარმა ისეთ გამომსახველობას, მხატვრულ ხერხთა ისეთ ერთიანობას მიაღწია, რომ ფერადქცეული ფორმა და ფორმადქმნილი საღებავი ერთმანეთთან თანაარსებობს და ამ თანაარსებობაში თეთრიდან, როგორც პირველსაწყისი ფერიდან, იბადება ყველა ფერი, მწვანე, ვარდისფერი, ცისფერი, იასამნისფერი, თეთრ ფერთან შეზავებით იმკვიდრებს ყოველივე მათგანი თავს და ცალკეა შავი, როგორც საპირისპირო, როგორც ინი და იანი, როგორც სინათლე და სიბნელე, სიკვდილი და სიცოცხლე. ცალკეულად ფარჯიანის თეთრი ფერი არის შუქის დისპერსია, საიდანაც ფერადქმნილი ფორმები და ლაქები ამოიზრდება, ის არის დასაწყისი, ღვთაებრივი ნათელი. კონკრეტულ ფერებთან კომბინაციაში თუ ფორმებთან ურთიერთქმედებაში, ნახატის შინაარსიდან გამომდინარე, თეთრის სიმბოლური მნიშვნელობა ფართოვდება. იგი ვარდაიქმნება ექსპრესიად და ამ ექსპრესიაში დაბადებულ სხვადასხვა ემოციად: ზოგჯერ სასოწარგვეთა, ზოგჯერ სინარული თუ ბედნიერება, დაბადება თუ ღვთაებრივი სინათლე ან უბრალოდ დუმილი.

საერთო ჯამში, იგი ფარჯიანის მიერ მიღმიერი დუმილის, მარადიულობის განცდაა, რელიგიური თემატიკის ნამუშევრებში, საკუთარი ემოცია და დამოკიდებულება სულიერების მიმართ; იმ ემოციების ერთიანობაა, რომელთა წიაღშიც სხვადასხვა ფორმა ურთერთგანცდისთვის და ერთი მიზნისთვის იქმნება და თუ ფერი მასთან არის ემოცია, ბერლინში ცხოვრების ნაყოფიერ წლებში თეთრი ფერით შექმნილ ნამუშევრებში, ხომ არ არის იგი მხატვრის სულიერ თვითრეალიზაციაში გადმოღვრილი ნოსტალგია, მიწის ყვილი, სა-

კომპოზიციის ცენტრში თვალდახუჭული ქრისტე თითქოს ჯადოქრულ მისტიკურობაშია გახვეული, ტრანსსამყაროშია გასული და იმ ძალების მობილიზებას ცდილობს, რომელიც ღვინის თავის სისხლად ვარდაიქმნაში ეხმარება. ამ მოლოდინის განცდას აძლიერებს მხატვრის ფუნჯის ექსპრესიული, თან გერმანული ექსპრესიონიზმისთვის სახასიათო, თან ვან გოგის მონასმების მსგავსი, გამატერიალურებული სულების მაგვარი დატალღური მონასმები, რომლებიც კომპოზიციის ცენტრში, ერთგვარ წრიულობას ქმნის და ამ წრიულო-

ქართველოს, თავისი კუთხის, სვანეთის თეთრი მთების, რომელთანაც მას მთელი ბავშვობა (პირველსაწყისობა) აკავშირებს.

როგორც ზემოთ განხილული მასალიდან დავინახეთ, ფარჯიანის, როგორც შუქის მხატვრის როლი, XX საუკუნის საქართველოს და მსოფლიოს ხელოვნებაში ღირსეულ ადგილს იკავებს, ადგილს, რომელიც რელიგიური ფერწერის ზენიტია, უკვდავებაა, არამიწიერი ფიგურების მიწიერ სამყაროში შემოსვლის მცდელობაა. მხატვარი იმგვარი ფერითა და კომპოზიციით თხზავს მას, რომ ფიგურები თითქოს დაფრინავენ, ამ შეთანხმებული ფრენის მასტიმულირებელ ფაქტორს სინათლე ქმნის. სინათლე კი თეთრი ფერისაა ფარჯიანის ჩვენ მიერ განხილულ რელიგიური თემატიკის ფერწერაში და იგი იტევს მთელ იმ ვზას, რომელ მეტამორფოზასაც განიცდიდა თეთრი, შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული, მალევიჩის კვადრატამდე. და თუ მალევიჩთან ფერი იქცა ფორმასთან მიმართებაში პირველსაწყისად, ფარჯიანთან ამ პირველსაწყისიდან იბადება სულიერება, ღვთაებრივი სინათლე და საკუთარი ემოცია თუ დამოკიდებულება ქრისტიანობის მიმართ.

#### ვამოყენებული ლიტერატურა:

1. ანდრიაძე დ., ფერწერა და იმავინაცია, თბ., 1997.
2. ვროისი ბ., ესეები, პოსტ/კლასიკა, IV.
3. ვული გონიერი, რელიგიურ-საგანმანათლებლო ჟურნალი, N12, თბ., 2015.
4. თუმანიშვილი დ., XX საუკუნის ქართული ხელოვნება და მისი ისტორიული კონტექსტი, თბ., 2020.
5. კანდინსკი ვ., ლევან ღამბაშიძის თარგმანი, სულიერების შესახებ ხელოვნებაში, თბ., 2013.
6. ნემსაძე ა., შამილიშვილი მ., კულტურული მიმდინარეობები და მედიატექსტები, რეალიზმი, მოდერნიზმი, პოსტმოდერნიზმი, თბ., 2020.
7. სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, N4 (61), თბ., 2014.
8. ღალანძე ნ., სასულიერო თემატიკა ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედებაში, თბ., 2005.
9. ფირალიშვილი ზ., ირაკლი ფარჯიანი და შეხვედრების მეტაფიზიკა, თბ., 2015.
10. ციციშვილი მ., ჭოლოშვილი ნ., ქართული მხატვრობა - განვითარების ისტორია XVIII-XIX საუკუნეები, თბ., 2013.
11. ჩიხურდანიძე რ., მხატვრულ-სტილისტური ტენდენციები XX საუკუნის 70-იანი წლების ქართულ ფერწერაში, დისერტაცია, ბათუმი, 2013.
12. ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები, VI, ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ბათუმი, 2015.
13. II საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „კულტურა და ხელოვნება: კვლევა და მართვა“, კონფერენციის მასალები, ბათუმი, 2017.
14. Academia 2/2011, თბ., 2011.
15. Pastoureaux M., translated by Gladding J., White, The history of a color, 2022.
16. [https://www.baiagallery.ge/en/wp-content/uploads/Irakli\\_Parjiani.pdf](https://www.baiagallery.ge/en/wp-content/uploads/Irakli_Parjiani.pdf)
17. <http://arts.giasher.com/ebooks/Irakli-Parjiani.pdf>
18. <https://alexandragabunia.blogspot.com/2015/09/80.html?fbclid=IwAR25prV6-6p2ASljNQd9rmyb2W2eZJGwA613AZnaN6FzxJl0sYxTqpusc>
19. 6p2ASljNQd9rmyb2W2eZJGwA613AZnaN6FzxJl0sYxTqpusc

## **IRAKLI PARJIANI - PAINTER OF LIGHT**

### Summary

In Georgia in the second half of the 20th century, when the country was experiencing historical events filled with internal contradictions and artificially suspended artistic processes, a clear demand for a new interpretation of artistic form and style emerged in Georgian painting. During this period, the generation of the 80s was formed, which quickly began to assimilate Western artistic language and postmodernist trends and introduce them into Georgian reality. At the same time, awareness of national heritage, a return to the past, and a great interest in Georgian history and religious themes were of paramount importance for this generation.

One of the most outstanding, original and innovative representatives of this turning point was the artist Irakli Parjiani (1950-1991). His work is closely connected with the rehabilitation and transformation of religious painting in Georgian visual culture, as he actively created works of religious themes at a time when religion was ideologically taboo. Despite a short but intense creative life, Parjiani was able to express his individual voice not only in Georgian, but also in world art culture. He enriched and nourished the "spiritualized" modern art of that period with his eternal sacred orientation.

The main goal of the research is to present and analyse the symbolic and artistic significance of white in the work of Irakli Parjiani, especially in his religious works. Parjiani, despite the fact that he established a connection with medieval Christian monuments through compositional and colourful arrangement, appears to us as an absolutely modern artist, with whom the white colour in his latest works reveals its own spiritual and metaphysical essence and creates a spiritual, sublime world.

The work emphasizes the role of Parjiani as a postmodernist artist with high spirituality, sincerity, and an individual signature in Georgian and Western culture.

The artist's creative method was based on postmodernist tendencies, neo-expressionism, and trans-avant-garde techniques. In his works, the plastic form of the figure is dematerialized – bodies lose their concreteness and are transformed into bodies of light. This effect is mostly achieved through the large-scale use and manipulation of white colour. The artist's style includes a method of transfiguration, where one image can be voluminous and realistic, the other flat or abstract, like a stain, which indicates his postmodernist double coding.

Parjiani's artistic interests covered a wide range - from miniature painting to monumental painting. He created mythological themes and metaphysical landscapes, illustrated the Gospels, repeated the themes of the "Gospel" and "Crucifixion" many times, which for him served as a meditation, as a means of in-depth understanding of the topic.

The turning point in Parjiani's work is the "Berlin Cycle" (1989-1990), which appears to be the final manifestation of his work. In these works, which the artist created a year before his death, one can feel an attempt to free himself from the material world and leave only spirituality on the pictorial plane, which is expressed in the desire to achieve metaphysical

silence. All his works – “Cycle of Meetings”, “Metaphysical Landscapes”, portraits, “Berlin Cycle”, etc. – are designed with the principle of creating and conveying a feeling of divine energy, eternity and confirmation of the existence of divinity through the materialization of light and the vibration of color.

The study examines in detail the metamorphosis of white in the history of art – from antiquity (purity, divine beauty) to the Middle Ages (purity, transcendence) and to the abstraction of the 20th century. In particular, the historical context, the symbolic meaning of color, and its technical and aesthetic development.

Finally, it emphasizes how this complex metamorphosis of white colour led to the expansion of its metaphysical and conceptual potential in postmodernist art, on the basis of which Irakli Parjiani's innovative vision is discussed.

It is noted that in Parjiani's work, white colour is the most important component of the palette, the divine light, from which all the colours of the spectrum are born, as well as spirituality and the artist's deep emotional attitude towards Christianity.

Thus, the artist Irakli Parjiani, called the master of light and spirituality, occupies a worthy place in Georgian and world art of the 20th century.